

バッハの『ヨハネ受難曲』
ーその前提、環境、変遷とメッセージー

J. S. Bach's *St. John Passion*:
Its Religious Environment, Historical Premise, Compositional Process,
and Overall Message

国際基督教大学 大学院
アート・サイエンス研究科提出博士論文

A Dissertation Presented to
the Graduate School of Arts and Sciences,
International Christian University,
for the Degree of Doctor of Philosophy

2017 年 10 月 10 日
October 10, 2017

磯 山 雅
ISOYAMA, Tadashi

内容

序文	i
第1部 イエスの受難と『ヨハネ福音書』	1
第1章 受難から福音書の成立まで	1
受難後に起こったこと、宣教の開始	1
パウロの台頭と文書の成立	3
「福音書」の登場	4
『マルコ福音書』	5
『マタイ福音書』	6
『ルカ福音書』	7
共観福音書と『ヨハネ福音書』	8
第2章 『ヨハネ福音書』におけるイエス	11
1. 先在者として（第1章）	11
2. 「わたしの時」～その接近と成就（第2章～第17章）	15
3. 復活（第20章、第21章）	29
4. わたし言葉	31
5. 神の国	32
第3章 ブーゲンハーゲンの「調和福音書」	34
4福音書の「調和」	34
ブーゲンハーゲンの「調和福音書」	36
第4章 2つの同時代資料——『ライプツィヒ教会全書』と『ドレスデン讃美歌集』 ..	46
『ライプツィヒ教会全書』	46
ルター派の讃美歌集	51
『ドレスデン讃美歌集 1694年版』	52
第5章 ルターの受難観	57
ルターの受難説教	57
2つの思考ライン	57
3つの効用	58
第2部 ヨハネ受難曲の歴史とバッハの上演諸稿	60
第1章 受難曲の前史——《ヨハネ受難曲》を中心に	60
1. 源流からの発展	60
2. 16世紀の受難曲	62
3. 17世紀ドイツの受難曲	64
第2章 《ブロッケス受難曲》とバッハ	74

フーノルトによる台本革命	74
ブロッケスの新台本	77
ブロッケス台本の受難ドラマ	79
作曲した作曲家たち	82
第3章 バッハの受難曲体験と《ヨハネ受難曲》成立まで	84
受難曲体験の始まり——《マルコ受難曲》	84
ワイマール受難曲	86
ライプツィヒにおける「受難曲」演奏の始まり	87
バッハの《ヨハネ受難曲》準備	90
第4章 《ヨハネ受難曲》の諸稿	92
《ヨハネ受難曲》5つの稿	92
付説：「仇敵」エルネスティについて	108
第3部 バッハ《ヨハネ受難曲》全楽曲各論	110
第1章 冒頭合唱曲／低さの極みの栄光	110
巨大な冒頭合唱曲	110
〔テキスト〕	110
〔音楽〕	116
第2章 イエスの捕縛	121
第2曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.1-8）	121
——ユダの率いる一隊とイエスが対峙する——	121
第3曲 コラール／大いなる愛からの受難	128
第4曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.9-11）	132
——抜刀するペトロをイエスが諫める——	132
第5曲 コラール／主の祈り	135
第3章 初出の2アリア／罪の逆説と信従	138
第6曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.12-14）	138
——アンナスのもとへ連行される——	138
第7曲 最初のアルト・アリア	139
——罪と縄の逆説——	139
第8曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.15）	144
——追いかける弟子たち——	144
第9曲 第1のソプラノ・アリア	145
——嬉しい信従の絵画——	145
第4章 ペトロの否み	149
第10曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.15 後半-17）	149
——大祭司邸の中庭にて——	149

第 11 曲	インスブルック・コラール	153
—	罪人としての名乗り—	153
第 12 曲	聖書場面（『ヨハネ福音書』 18.24-27）	155
—	ペトロの否みの帰趨—	155
第 14 曲	ヨハネ・コラール	164
—	ペトロの滂沱に寄せて—	164
第 5 章	進みゆく裁判	168
第 15 曲	コラール	168
—	悲劇の幕開け—	168
第 16 曲	聖書場面（『ヨハネ福音書』 18.28-36）	171
—	総督ピラトの登場—	171
第 17 曲	コラール	174
—	「偉大なる王」への思い—	174
第 19 曲	バス・アリオソ	179
—	開かれる省察—	179
第 20 曲	テノール・アリア	182
—	虹のかかる天国—	182
第 6 章	判決からゴルゴタへ	187
第 21 曲	聖書場面（『ヨハネ福音書』 19.2-12）	187
—	エッケ・ホモ—	187
第 22 曲	コラール	190
—	心臓部説の核心—	190
第 23 曲	聖書場面（『ヨハネ福音書』 19.12-16）	192
—	裁きの確定と十字架への道行き—	192
第 24 曲	バスと合唱のためのアリア	195
—	急げ、ゴルゴタへ！—	195
第 25 曲	聖書楽曲（『ヨハネ福音書』 19.18-22）	197
—	罪状書き—	197
第 26 曲	コラール	199
—	きらめく十字架—	199
第 7 章	十字架上の 3 つの言葉、イエスの死	202
第 27 曲	聖書場面（『ヨハネ福音書』 19.23-24）	202
—	十字架の下で—	202
第 28 曲	コラール	206
—	いまわの配慮—	206
第 29 曲	聖句楽曲（『ヨハネ福音書』 19.27b-30a）	207

——成就——	207
第30曲 アルト・アリア	209
——成就の省察——	209
第31曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』19.30 後半）	212
——イエスの他界——	212
第32曲 バス・アリアとコラール	212
——救いの確認——	212
第8章 死後の出来事	216
第33曲 聖書場面（『マタイ福音書』27.51-52 前半）	216
——天変地異の生起——	216
第34曲 テノール・アリオソ	218
——心への呼びかけ——	218
第35曲 ソプラノ・アリア	219
——涙が栄光を告知する——	219
第9章 遺体の証言、埋葬と結び	225
第36曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』19.31-37）	225
——遺体の証言——	225
第37曲 コラール	227
閉じられるドラマの枠	227
第38曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』19.38～42）	228
——埋葬——	228
第39曲	231
合唱／安息の祈り	231
第40曲 コラール	233
——復活を見据えて——	233
第10章 《ヨハネ受難曲》第2稿	238
発見された出版台本	238
第1曲 合唱	241
第11曲＋ コラール付きバス・アリア	246
——核心部の先取り——	246
第13曲 ^Ⅱ テノール・アリア	250
——オペラ風の表現——	250
第19曲 ^Ⅱ アリア（テノール）	252
——出来事との向かい合い——	252
第40曲 コラール合唱	254
——神の小羊——	254

おわりに.....	257
【参考文献一覧】	259
〔付録〕	264
英文要旨 (English Abstract)	
図版・楽譜篇 (103 pp.)	
補記：故礪山雅教授に捧げる (伊東辰彦)	

序文

筆者は1994年、単著『バッハ／マタイ受難曲』を、東京書籍より出版した。それまでバッハの教会音楽を、テキストの神学的内容を重んじつつ研究することに従事してきた筆者であるが、この著作出版時の主たる関心は、神学者エルケ・アックスマッハーElke Axmacher が『18世紀初期の受難理解の変遷に関する研究 Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18.

Jahrhundert.』(文献 H-6)において指摘した事柄、すなわち、ピカンダーPicanderによる《マタイ受難曲》テキストがバッハの蔵書に含まれる神学書、とりわけルター正統派の17世紀神学者ハインリヒ・ミュラーHeinrich Müllerの受難説教集を参考にし、その受難観の影響を受けるとともに、そこから多くの引用を行っているということを検証し、さらに幅広い背景を探りたい、ということにあった。そこで筆者はヴォルフエンビュッテルの「アウグスト大公図書館 Herzog-August-Bibliothek」を訪れ、ミュラーの著作、およびバッハの蔵書に含まれるその他の著作からさまざまな示唆を得て、《マタイ受難曲》の作品解釈を行った。著作は幸い好楽家の関心を呼び、第9回京都音楽賞の研究評論部門賞をいただくことができた。

この時点から、バッハのもう一つの受難曲である《ヨハネ受難曲》の研究に、ぜひとも取り組みたいと考えていた。しかしそれが容易にはかどらず、ほとんどお蔵入りに近い状態になったのは、筆者の多忙さと怠慢に加えて、《ヨハネ受難曲》の研究に、高いハードルが存在したためである。《ヨハネ受難曲》は《マタイ受難曲》に先行する作品であるが、上演される度に手が加えられて、都合5つの稿によって伝えられている。そして、かくも複雑な様相を呈している背景が判然としないのである。肝心のところで推測に頼らざるを得ないのがこの作品であり、その事情は、本場の研究が積み重ねられてきた現在でも、根本的に改善されたとは言えない。

だが、生きているうちにその研究をまとめたいという思いが定年後再燃し、筆者はあらためて、その準備を再開した。その準備の一つにギリシャ語の習得を加えたのは、《マタイ受難曲》の執筆の時点で筆者にその能力がなく、福音書とその内容について、ルター訳を批判的に読むことができぬまま記述したことへの反省からである。

筆者のギリシャ語学習は、福音書の暗記で行われた。『ヨハネ福音書』の第1、18、19章と『マタイ福音書』の第26、27章をすべて暗記したことで、それなりに読解に対応できるようになった。その最大の収穫は、聖書とその世界が、自分にとって身近に感じられるようになったことである。

《ヨハネ受難曲》は1724年に初演された歴史上の作品であり、ルター派プロテスタントの文化に属している。それを研究するにあたっては、18世紀初めのルター派の受難観に純粋に立ち戻るべきだ、とする立場もあるだろう。だが筆者は、現代の聖書研究を踏まえ、その問題意識に基づいてバッハのメッセージを再考することが、いま《ヨハネ受難曲》を研究するために欠かせないと考えた。作品に現代的意義があるとすれば、それは時代や宗派の制約を超えているはずであり、そこへのアンテナは、可能なかぎり研ぎ澄ます必要がある。昔はこう考えられていた、というところで話を止めるのではなく、今こそ開花している作品の豊かさに、研究も迫っていかなくてはならないと思う。

いうまでもないことながら、そのことは音楽と同様、テキスト(台本)にも当てはまる。直接的に耳に

訴えてくる音楽とは異なり、古いドイツ語による台本が直接の関心の対象になることは、鑑賞においてはまれかもしれない。だが、バッハの受難曲において素晴らしいのは音楽であって、台本は旧時代の遺物である、と考える立場を、私はけっしてとらない。バッハはこの台本に、精魂を込めて向かい合い、それによって、あのような音楽を遺し得たのである。演奏者が台本の内容を理解し、言葉に心をこめて取り組むとき、《ヨハネ受難曲》はひととき大きな感動を呼び起こすことを、われわれは経験している。バッハが直観的に把握していた高いものは、テキストを現代の視点から見直すことでわれわれにも近いものとなるというのが、かねてからの私の考えである。

研究に一定の広がりを実感してきた段階で、これを博士論文にできないだろうかという気持ちが芽生えた。本来とうにやっているべきチャレンジを、文化系の研究者にありがちなこととはいえ、怠ってきたのが筆者である。自分なりにそこに一定のけじめをつけたいと思った筆者は、非常勤講師として5年間籍を置き、この種の研究に対して評価をいただくのにもっともふさわしい機関である国際基督教大学にお願いして、このような論文をまとめることができた。

20世紀に大きな進歩を遂げたバッハ研究は、バッハの作品に対象を絞った当初の資料研究、様式研究の枠を脱し、20世紀末から21世紀にかけて、バッハの活動の環境や同時代の状況、他者とのかかわりを広く扱うことにより、新しい研究成果を生み出してきた。それを本研究はできるかぎり採り入れようと試みたが、いま研究する者に与えられる大きな恩恵は、各図書館、大学などの尽力により、貴重資料のデジタル公開が大幅かつ急激に進んだことである。“Bach-Digital”サイトにおけるバッハの自筆譜、筆写譜の公開が本研究の糧になったことは言うまでもないが、劣らずありがたかったのは、宗教改革とそれに続く時代の神学書や讃美歌集がかなりの数デジタル化されており、“Deutsche Digitale Bibliothek”のサイトを通じて閲覧できるようになったことである。このため、かつてヴォルフエンビュッテルの図書館に通って目を通したよるもはるかに広範囲の文献を、居ながらにして活用できたのは幸いであった。このため今回は、文献を読んで原典にあたるという方向以上に、原典を見てから文献を確かめるという方向の作業が多かった。そこから得た資料の一部は、別冊の「図像と譜例集」に収めている。ちなみに、手稿や古い印刷譜のファクシミリは[図]とし、オリジナルから書き起こされた楽譜は[譜例]として通し番号を付した。

註は脚注として、本論に収めることにした。使用した外国語文献の大半がドイツ語であるため、註と参考文献の書式はドイツ語の慣行に準拠したが、著者名をファミリーネーム先行で記したことや、「ページ」を“s”でなく“p”としたことなど、折衷的に処理した部分もある。

聖書からの引用を日本語訳で用いる時、新共同訳を基本的に用いたのは、共通理解の便宜を重んじてのことである。しかしルター訳の楽曲テキストはドイツ語から直接訳し、聖書研究にかかわる部分では、ギリシャ語原典との参照も、随時行っている。岩波訳を直接使用した部分はないが、そこからも多くの示唆をいただいた。ギリシャ語原典の引用には“The Online Greek Bible”のサイト、『七十人訳』の引用は“The Greek Old Testament (Septuagint)”のサイトを利用させていただいたし、検索には“Bible Gateway”、「聖書本文検索」(日本聖書協会)のサイトがたいへん役に立った。

『参考文献一覧』では文献をジャンル別に分けて番号を振り、既出文献の注釈に活用した。一部、一覧参照を直接指示した場合もある。楽譜の出典もそこに含まれるが、ここでも“Petrucchi Music

Library”や“ChoralWiki”のサイトにお世話になった。譜例は Finale で作り直すゆとりがなく、スキャンやダウンロードから切り出した jpg ファイルに頼ったため、音部記号や調号の欠けたものが多数含まれている。公開時には作成し直したいと思っている。

横書きを採用したこともあり、数字はほとんどアラビア数字を用いた。漢数字の使用は、「五度」「減七和音」といった音程を示すために、また「七つの言葉」といった成語用に限定して用いる。

全体は3部から成る。第1部は、《ヨハネ受難曲》という楽曲タイトルの内包する2つのキーワード、「受難」と「ヨハネ福音書」に関して基礎的な了解を作り、音楽研究への前提を準備する部分である。現代の研究に基づいて新約聖書に、4福音書に、さらに『ヨハネ福音書』に分け入る第1章は日本語で読める文献を自分なりにまとめ直したものに過ぎないが、これをやってこそ歴史に対峙できるという意識のもとに、強い関心をもって取り組んだ。第2章は「イエスの時」の接近と成就を追う形で『ヨハネ福音書』の内容をたどり、『ヨハネ』独自のメッセージを時間軸で集約するべく努めた。その過程で、『ヨハネ福音書』が教会暦のペリコーペにどの程度用いられているかということに関心が生まれた。そこでそれを調査して、関係するバッハのカンタータを列举した。

現代の研究が注目している「終末の現在化」「贖罪意識の希薄さ」といった観点は、ルターとルター一派の歴史的認識には、まったく対立するものである。ルターが未来的終末観と人間の罪を身に背負っての贖罪としての受難という観念に『ヨハネ福音書』の講解においてさえ固執するのは、4福音書の相違を補い合うものとして把握しメッセージを相互参照によって理解していこうとする「調和 Harmonie」の理念が、ルターにおいて前提とされているためである。しかし、「調和」の理念に基づく受難理解は、どのような形で存在し、どこまで浸透していたのであろうか。

音楽文献においては、「調和」という考え方が指摘されることはあっても、それがじっさいにどのようなものか、示されることはなかったように思う。そこで筆者は、まさにルターのお膝元で調和の受難論を執筆したブーゲンハーゲンの文献 “Das Leiden und Aufferstehung unsers Herrn Jhesu Christi / aus den vier Evangelisten” (文献 H-4) の調査が重要になると考えた。それが可能になったのは、研究の基礎を作る上で意義深いことだったと思っている。ブーゲンハーゲンの調和受難論において『ヨハネ福音書』の記述が大きなシェアを占めていることも確かめられた。ただし、「ペトロの否み」と「イエス死」の次に来る『ヨハネ福音書』特有のフォローなき転換は、共観福音書書き込みによって見えなくなっている。

次の問題は、権威をもったとされるブーゲンハーゲンのこの調和受難論が、じっさいにどこまで受け入れられ、浸透したかということである。そこで、なるべくバッハの環境に近いところでの教会法令を探したところ、1697年にライプツィヒで出版された『教会全書 Vollständiges Kirchen=Buch』(文献 H-5)に、教会暦ペリコーペに続く形で、ブーゲンハーゲンの調和受難論の中心部分がそのまま引用されていることを発見した。コラルの情報源として調査した讃美歌集(『ドレスデン讃美歌集 1694年』[文献 I-1]など)に含まれる受難コラルにもブーゲンハーゲンの影響を示すものが多く、調和的な考えがルター派の受難理解におけるスタンダードとなっていることが裏付けられた。その上でルターの受難理解をアックスマッハーの先行研究に基づいてまとめ、第1部の結びとした。

第2部「ヨハネ受難曲の歴史とバッハの上演諸稿」は、実例に基づく受難曲史の記述である。受

難曲の前史と16世紀における《ヨハネ受難曲》の先駆例がいくつか紹介されるが、とりわけ検討に値するのは、バッハの作品の直接的な源流に当たる、17世紀のルター派受難曲である。そこでは Exordium や Conclusio の充実と同時に Intermedium の導入と発展が見られるが、「ペトロの否み」に関心の示された例は皆無であり、反面十字架場面はていねいに扱われて、その場面を「七つの言葉」として拡大する例、ないしそれに特化した作例もある。

それらと比較したとき、18世紀に起こった転換の大きさには驚かされる。それが第2章のテーマとなるわけであるが、とりわけブロックスの受難曲台本『世の罪のために責め苦にあい死に至るイエス Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus』(1712年、ハンブルク)は、バッハの《ヨハネ受難曲》台本(作詞者不詳)の自由詩楽曲の3分の2に想を提供し、事実上のタネ本となっているだけに、入念に検討しなくてはならない。

ブロックスは、「4人の福音書記者から」と断りつつも、福音書記者のパートをも自らの韻文で作成し、「シオンの娘」「信じる魂」を登場させて反応や感慨を語らせながら、ユダやマリア、百人隊長にまで楽曲を割り振った一大ドラマ台本を作り出した。ペトロの役割は際立って大きく、その悔悟、またイエス死後の天変地異は、強い言葉を連ねてくどいほどに描き出される。その過剰とも思われる情景描写、感情表現が時代に迎えられたのは動かしがたい事実であるが、バッハも晩年にその楽譜作成と上演を行うほど、そこから強い影響を受けていた。ブロックスの台本は全訳して、付録に収めた。

第3章では、バッハが伝カイザーの《マルコ受難曲》、失われた自作《ワイマール受難曲》(通称)で経験を積んでからトーマス・カントルとしてライブツィヒ入りしたこと、そのライブツィヒで、新教会の試みや前任カントル、クーナウの努力により、聖金曜日の礼拝に音楽付き受難曲への受け皿ができあがっていたことが記述される。礼拝にちりばめられる受難コラールは「調和」の視点に支配されたものであり、そうした観点を維持しつつ、バッハの《ヨハネ受難曲》に採り入れられていることも判明した。作品成立の若干の事情を述べた後、第2部の核心ともいべき第4章「《ヨハネ受難曲》の諸稿」が記述される。

この章には、オリジナル資料の伝承状況をまずはっきりさせ、4つの稿がパート譜の状況にどう反映されているかを確認してから、自筆改訂入りスコアを含めた5つの稿を順次説明していく構想のもとに取りかかった。しかし稿の変化を筋道立てて説明するためには、バッハの受難曲上演を年代順にたどり、その中に各稿を位置づけることがどうしても必要だと思に至った。

これはハードルの高い課題である。なぜならば、上演曲不詳の年が進むにつれて多くなり、その解明が、カンタータの上演カレンダーと並んで、バッハ研究に残された重要課題の一つになっているからである。しかし近年、バッハが行った他者作品の上演に関する資料が少しずつ発見され、バッハが手持ちしていた他者作品の資料の分析も進んだため、この年からこの年までの間にこの作品が上演されたと思われる、といった形の推測が、かなりできるようになった。

そこで、こうした新研究を手がかりにしながら、バッハの受難曲上演の流れの中に各稿を置いて、そこから何が見えてくるかを熟考することにした。バッハの《ヨハネ受難曲》の各稿がその流れの中でどういう意味をもって成立したか、バッハがどんな状況の中でどんな意識をもちながら仕事をして

いたかのイメージは筆者の中でかなりふくらんだが、その裏付けは、今後の研究に待たなくてはならない。

第3部は、バッハの《ヨハネ受難曲》全曲の各論である。全40曲を8章に分け、対訳を置いた後にテキスト論、音楽論の順序で記述を重ねた。ポリシーとして、聖書楽曲は福音書研究の立場から入ること、コラール楽曲はコラールのルーツ確認とバッハによる旋律の整形、和声化に言及すること、バッハの改訂や稿による相違がある場合にはそれに関する情報を盛り込むことなどを立て、それに従って記述したが、最大の関心として常にあったのは、バッハにおける語と音の関係を生きた形で捉えることである。どの言葉がどういう音楽付けによってどう生かされているか、それによって場面がどのような意味をものとして伝えられるか、またそれが全体の大局観とどうかかわるか。そこに細部の情報が収斂するように、つとめて記述したつもりである。冒頭合唱曲やいくつかのアリアのように、(Figurenlehre の立場を応用しつつ) 音型にテキストに即した意味を与え、そこからテキストの表層を超えた解釈を導き出した場合もある。こうした内容把握は演奏者にとっても興味深いものであろうから、気の付く範囲で、演奏への助言も交えた。

実演に供された5つの稿のうち、第2稿は多くの独自曲を含む異色の稿で、にもかかわらず全容が把握できるという長所をもっている。しかもこの稿には、最近 C. ブランケンの研究により、台本作者が同定された(文献 K-10)。そこで最終章では、この第2稿の独自曲を順次考察し、補いとした。この稿は「コラール・カンタータ」のチクルスとかぶる時期のもので、コラール楽曲が強化され、内容的には「調和」の色彩をいっそう強めている。この稿への評価は最近高まる傾向にあるが、もしバッハがそれを成功であったと考えたのであれば、代替曲・挿入曲のすべてを第3稿でキャンセルすることはなかったであろう。

研究は、筆者の予定を大幅に超えて広がった。8月中に広げられるだけ広げ、9月は整理と収斂に向かうという想定で臨んだのであるが、9月に入っても思わぬ広がり和不備の補いが続き、最終的には、時間に迫られて筆を置くことになった。しかし発見が発見とつながり、思わぬアイデアがひらめき、という、大きな枠組みの研究でなければなしえない醍醐味も感じることができ、充実に満たされた時間を過ごすことができた。

特定の指導者も置かぬまま研究を進めたが、過去のすべての経験が、専門的事項から日常の事柄に至るまで、導きの糸となったと思っている。まだ評価を受ける前の時点なので、正式の謝辞は後日、しかるべき段階に述べたいと思う。

第 1 部 イエスの受難と『ヨハネ福音書』

第 1 章 受難から福音書の成立まで

受難後に起こったこと、宣教の開始

紀元 30 年の春、ユダヤ人の過越祭が準備されていたエルサレム。ユダヤ教の一預言者として革新的な教えを説いていたイエスは捕らわれ、大祭司の取り調べを受けた。そして統治者のローマ総督ピラトに渡され、その判決により十字架刑に処せられた。癒しの奇跡を積み重ね、弱者の救済に心を向け、規範としての律法をさえ問い直して変革の期待を集めたヒーローは、抵抗らしい抵抗もせぬまま絶命し、埋葬されてしまった。彼に心酔して付き従ってきた弟子たち、女性たちからすれば、それは呆然とさせられる現実であったことだろう。出来事は、金曜日に起こった¹。

しかし日曜日の朝訪れてみると、イエスの墓は空になっていた。復活の情報がもたらされ、よみがえったイエスとの出会いの経験が、昇天までの 40 日間、弟子たちに積み重ねられる。新約聖書『使徒言行録』によれば、昇天後の五旬節に弟子たちは、聖霊降臨の奇跡に接した。それは十二使徒の体制が組み直され²、弟子たちの結束が固められた後のことである。

弟子たちが口々に異言を語る光景は人々を驚かせたが、筆頭弟子のペトロは、一同を前にこう語ったとされる。これは、預言者ヨエル³によって預言されていたことであり、十字架で殺された後復活し昇天したイエスが、生前に派遣を約束した聖霊を、神から受けて注いでくれたものであると。心を打たれた人々にペトロは悔い改めを促し、その日三千人ほどが同志に加わった⁴。

これは、宣教活動の正史ともいうべき、新約聖書『使徒言行録』に見られる記述である。もちろん、正史を額面どおりには受け取ることにはできない。ペトロがこの時点でこれほど論旨を整えた演説をするとはとうてい考えられず、三千人という同志の数も疑わしい。これは著者であるルカが、半世紀後の時点における理解によって新たに筋書きを構成し、美化をいとわずに記述したものと見るのが、今日の通説である。

だが確かなこととして確認できるのは、弟子たちによる初期の宣教が、旧約聖書にたえ

¹ イエス登場の前提となる 1 世紀のイスラエルの状況に関しては、文献 E-1 に詳しい。イエスに関する多様な見方については、文献 E-2 が幅広く紹介している。また第 1 章の全体について、文献 E-3 が新時代の研究の体系的な総括として役立った。

² 自殺したユダの代わりに、主の復活を証できる人の中からマティアが選ばれた（使徒言行録 1.22）。

³ 旧約聖書ヨエル書 3.1-5。

⁴ 使徒言行録 2.14-42。

ず立ち戻る形で行われたとされていることである⁵。イエスが文書を残さなかった以上、弟子たちが拠り所とする教典は旧約聖書しかなく、宣教の対象とされたのも、モーセの律法を遵守するユダヤ人たちであった。であるからには、旧約聖書の記述を論拠として示さずには、成果は望めなかったにちがいない。『使徒言行録』には、異邦人伝道に従事したステファノやパウロが自己の立場を弁明するために行った演説⁶も、ルカの編集によって収録されている。だがそれらも、神とユダヤ民族の関係を歴史的に解き明かす枠組みに基づき、その中に神殿への批判（ステファノ）を、またイエスの派遣・死・復活（パウロ）を位置づけたものである。そこで引用されるのは、イエスの言葉ではなく、旧約聖書の文言なのである。

離散後ふたたびエルサレムに集まった弟子たちは、イエスの遺志を継いで癒しの活動を継続しながらも、師が本当はいかなる存在であったかに思いを巡らせ続けた。イエスは弟子たちにとって最後まで謎めいた存在であり、その行動も教えも、理解に余るものだったからである⁷。本来律法世界の住人であった彼らは、おのずから、旧約聖書に知恵を求めた。思えばイエスも、いかに信仰の刷新を求めたにせよ、旧約聖書に精通する宗教指導者として出発していた。

イエスを指し示すとみられる聖句の発見と同定は、律法学者のような精読の作業を通じてというより、記憶しているあの章句、この章句の想起によって行われたのかもしれない。『使徒言行録』ではペトロもヨハネも「無学な普通の人」⁸とされているからである。思い起こされたのはなにより、詩篇等にちりばめられた種々の「メシア章句」だった。それらが集められ結びつけられてゆくうち、イエスこそ、ユダヤ民族救済史の枠組みを完成させるべく神から遣わされた方だという理解が成立してくる。こうして宣教内容（κῆρυγμα）が獲得され、その受容を促す活動が開始されるまで、そう時間はかからなかったと推測されている。動き始めた原初の教団はユダヤ教の一分派であり、対立者からは「ナザレ人の分派」⁹と呼ばれた。ここでは、ナザレ派と略称しよう。

後にナザレ派と呼ばれる人々は律法を遵守するユダヤ人サークルの中にあり、彼らには、礼拝はもとより日常生活に至るまで、異邦人と厳しく一線を画す規範が課せられていた。もし彼らがその制約の中に安住したままであったとしたら、世界宗教としてのキリスト教

⁵ ペトロは、神がイエスに関する証しを、「奇跡と不思議な業としるし」（使徒言行録 2.22、新共同訳）で行ったと述べている。「言葉」はそこに含まれていない。

⁶ ステファノの演説は『使徒言行録』第7章に、パウロのそれは第13章にある。しかしそれもルカの構成に依存するとされる。

⁷ イエスの語ることを弟子たちが理解できなかったとする記述は4福音書の随所にあり、彼らに理解されないことを前提に、イエスが話す場面もある。

⁸ 『使徒言行録』4.13。田川訳（文献 G-4）では「文字を知らず無学」。原文は“ἄνθρωποι ἀγράμματοί εἰσιν καὶ ἰδιῶται.”

⁹ 『使徒言行録』24.5。「ナザレ人」は、ナザレ出身のイエスを指す。「ナザレ人の分派」という言葉自体は、かなり時が経ってから使われ始めたものであろう。ちなみにその主謀者として総督フェリクスに告発されるのは、パウロである。

の成立はなかったであろう。しかし、彼らの奉じるメッセージの中に、安住を許さぬ要素があった。このため宣教が浸透するにつれ、教えに帰依する異邦人の数が増加してきた。

異邦人をどう受け入れるべきか。割礼を含む生活様態や日々の習慣をユダヤ人と変わりなく求めるのか、それとも普及を優先させて、ダブルスタンダードを容認するのか——。十二使徒を中心に形成されたエルサレム教会は、慎重な態度を取り続けた。振り返れば、律法の解釈にあれほど先進的であったイエスも、異邦人への宣教には乗り出していなかった。

パウロの台頭と文書の成立

改革開放の口火を切ったのは、ギリシャ語を話し、異邦人と接する機会の多い「ヘレニスト」と呼ばれる人々であった。先述したステファノが、その先頭に立っていた。ステファノはユダヤ教への急進的な挑戦がたたって殉教するが、やがて、熱烈なユダヤ教徒としてナザレ派を迫害していたパウロが回心し、台頭してくる。パウロは「なぜ私を迫害するのか」というイエスの声が聞こえ一時的に視力を失うという劇的な体験を経て¹⁰、ナザレ派の先兵となった¹¹。

パウロは率先して異邦人伝道を行い、西は小アジアからローマに及ぶ地域を、3回にわたり経めぐった。その活動の中から、『新約聖書』の古層をなす、最初の文書群が生まれてくる。すなわち、彼が創設者ないし助言者としてかかわった各地の教会や協力者たちに宛てる、励ましや指導の手紙である。『テサロニケの信徒への手紙Ⅰ』を皮切りに、『ガラテヤの信徒への手紙』、『コリントの信徒への手紙Ⅰ』、『コリントの信徒への手紙Ⅱ』、『フィリピの信徒への手紙』、『フィレモンへの手紙』、そして『ローマの信徒への手紙』が、50年代の初めから半ばにかけて、ギリシャ語で書かれた¹²。

それらが読まれ、保存され、筆写されていく過程で、本来口頭のものであった宣教に、文書という媒体が持ち込まれた。その後パウロの名の下に、あるいは他の使徒の名を借りてさまざまな手紙が書かれ、その一部が新約聖書へも採り入れられたことは、手紙形式の文書が魅力的な媒体と見なされ、一定の影響力を得たことを示している。

『使徒言行録』によれば、旅空のパウロはイエスからの啓示を仰いで、次の行動を組み立てていた。啓示を受けて——言い換えれば「内なるイエスの声」に促されて——行動するパウロに「神のはたらき」という究極の信仰形態が認められるとする八木誠一の指摘¹³は傾聴に値する。

だがその内なる声は、生前のイエスとは接点のないものであった。パウロはイエスと面識をもたなかったし、遺された資料には、パウロがイエス生前の活動や言葉に具体的な関

¹⁰ 使徒言行録第9章。その体験がここに描かれるとおりのものであったか否かについてはさまざまな解釈がある。

¹¹ イエスからパウロに至るまでの経緯は文献 E-3 に詳しい。

¹² 新約聖書翻訳委員会訳（岩波訳）の『新約聖書』巻末解説に基づく。

¹³ 八木誠一『〈はたらく神〉の神学』（文献 F-1）、p.25 および p. 111.

心をもっていた証拠が見られないからである¹⁴。イエスが復活のキリストであること、その恵みによって永遠の命が与えられることをパウロはさかんに語るが、それを裏付けるのは伝承されたイエスの言葉ではなく、旧約聖書からの豊富な引用であった。

パウロの手紙のうち「キリスト・イエスとは何か」にもっともくわしく言及しているのは、『フィリピの信徒への手紙』である。そこには、古い賛歌に由来するとされる次のような文言が引用されている。

「キリストは、神の身分でありながら、神と等しい者であることに固執しようとは思わず、かえって自分を無にして、僕の身分になり、人間と同じ者になりました。人間の姿で現れ、へりくだって、死に至るまで、それも十字架の死に至るまで従順でした。このため、神はキリストを高く上げ、あらゆる名にまさる名をお与えになりました。こうして、天上のもの、地上のもの、地下のものがすべて、イエスの御名にひざまずき、すべての舌が、『イエス・キリストは主である』と公に宣べて、父である神をたたえるのです」¹⁵（新共同訳）。

このように要約された文言（信仰告白定型）が、初期の宣教を支えていた。その血となり、肉となるべき諸々の伝承はばらばらに受け継がれ、共有されぬまま、時を待っていた。

「福音書」の登場

さて、ユダヤ教の人々は、自分たちが処刑へと追い込んだイエスが神に遣わされたメシアであるなどという主張を、もとより受け容れなかった。ナザレ派の主張に対する反発や迫害はしばしばローマ帝国を巻き込む形で繰り返され、60年代初めにおけるパウロ、主の兄弟ヤコブ、ペトロの殉教を導き出した。

年月とともに直弟子の権威は薄れ、各地に根を下ろしつつあった教会指導層の世代交代が進行する。そこでの問題は、イエスの聲咳に接した経験をもち、口頭伝承を担ってきた人たちが、目に見えて減少したことであった。この段階において、よりどころとなるしつかりした文書資料への要求が高まってくる。

今のわれわれは、「言った、言わない」という話になりがちな口頭メッセージよりも、定着された文字のメッセージの方が信頼に値する、と考える。だが当時は、そうではなかった。パピルスにしる羊皮紙にしる、紙類が高価で使い勝手も悪かった時代のことである。紙による情報発信は、存在感においても印象度においても、言葉を語って訴えるコミュニケーションには太刀打ちできなかった。文書媒体が定着してからも、言葉によらずしては「御言葉」の精神は伝えられない、と考えていた聖職者の数は少なくない。もちろん、文字文化の中にいるわれわれにとっては、前述した流れを受けての福音書の登場は、どんな

¹⁴ イエスに会ったことがないのだから、無理もないとも言える。聖餐の設定については、はっきりした関心が見てとれる。ただしイエスとパウロの関係をどう捉えるかについては、じつにさまざまな議論が対立している。

¹⁵ 『フィリピの信徒への手紙』2.6-11。

に歓迎してもしすぎるほどのないことである。だがその福音書も、当時語られていたにちがいない言葉の豊かさの、ほんの一部であることには留意すべきだろう。

文字に書き留める作業も、少しずつ行われていた。その必要を感じたいくつかの集団が、関心に応じて、情報を文書化する作業を進めていたと考えられる。佐藤研¹⁶の整理によれば、イエスの言葉は「Q 伝承集団」と暫定的に呼ばれる人々によって収集されていわゆる「Q 資料¹⁷」となり、奇跡物語は「前マルコ伝承集団」¹⁸と呼ばれる人々によって書き留められた。これらとは別に、受難と復活に関する情報を収集して書き留める集団も存在した¹⁹。画期的な『マルコ福音書』の登場する下地が、かくして整ってきていた。

60 年代に、ユダヤ地方は激震に見舞われた。エルサレムのユダヤ神殿は 64 年によく完成の運びとなり、祈りの壮麗な中心となって、多くの信徒を集めていた。しかし、積もり積もったローマ帝国支配への反感が、第一次ユダヤ戦争（66～70 年）を勃発させる。祖国の解放を目指すユダヤ側の戦いは、信仰と終末意識に支えられて頑強だったとされるが、ローマの大軍の前に結局崩壊し、大切な神殿が、根こそぎ破壊されてしまった（70 年）。ユダヤ教の組織もあらかた壊滅して、人々は廢墟に立ち尽くすような状況であった。

しかしユダヤ教は、再興の道を歩む。唯一残ったファリサイ派は、律法に基づいて信仰生活を立て直そうと考え、純化路線の道を選択した。純化されたユダヤ教と、異邦人に門戸を開き始めた「ナザレ派」が共存するという選択肢はあり得ない。第一次ユダヤ戦争の敗北は、ナザレ派の人々がユダヤ教の傘下を出て、激しい対立を経験しながらキリスト教として自立してゆく前提となった。それはまさに、福音書が著述される時期と重なっていた。福音書には、著者たちが予感（マルコ）ないし体験（マタイ、ルカ、ヨハネ）したエルサレム神殿の崩壊が、イエスの預言という形で書き込まれている。

以下に 4 つの福音書について述べるが、その違いを明確にするために、「イエスの登場」がどのように叙述されているかに注目したい。登場場面は福音書のごく一部ではあるが、各福音書記者がそれぞれに工夫をこらしたであろう部分である。そこから読み取れるものは少なくなく、それを通じて、『ヨハネ福音書』の特徴を浮かび上がらせることも可能になるはずである。

『マルコ福音書』

『マルコ福音書』が書かれたのは、通説によれば紀元 70 年か、そのわずか前である²⁰。

¹⁶ 佐藤研『聖書時代史・新約篇』（文献 E-5）、p.68 以下。

¹⁷ Q は Quelle（資料）の意。

¹⁸ 佐藤（文献 E-5）、p.71 以下。収集された奇跡物語は「しるし資料」とも呼ばれる。

¹⁹ G. タイセンは、共観福音書とヨハネ福音書の受難物語がある共通の受難物語に依拠しており、それは 40 年代から 50 年代にかけてエルサレムで形成された、と述べている。タイセン『新約聖書』大貫隆訳（文献 E-6）、pp.63-64。

²⁰ 廣石望によれば、後とする説も有力。『総説 新約聖書』（文献 E-7）、pp.59-60。

かなり前とする説もあるが、これが最初の福音書であることに反対する人はほとんどいない²¹。著者はユダヤ人とするのが通説。用いられている言葉はギリシャ語で、読者としては異邦人が想定されている。一個人の物語というヘレニズム的な文学形態のもとに、イエスの活動と教えが時間軸に従って記述されてゆく。読者はそれを物語のごとくに読みながら、パウロ書簡の超越的なキリスト像には欠けている、地上を歩む人間的なイエスのイメージを掴むことができたはずである。

『マルコ福音書』は「¹神の子イエス・キリストの福音の初め」という文章で始まる。しかしこの「神の子(の) υἱοῦ θεοῦ」は3世紀頃の付加であるとするのが通説で、記述の前提と考えるべきではない。むしろわれわれは、イエスがどのように登場し、最初に何を述べるかに注目してみよう。著者がイエスをどのような存在として読ませようとしているかというスタンスが、そこに見えるはずである。それを、本論文における各福音書理解の基礎としたい。

まず、洗礼者ヨハネが、荒野に登場する。終末は近いという意識の下、彼は罪を告白する人々をヨルダン川の水にくぐらせ、悔い改めの洗礼を与えているのである。イエスはガリラヤのナザレから、一介の成人として、彼の洗礼を受けにやってくる。予備的な記述はなく、ヨハネとの対話も存在しない。

しかし洗礼を受けた段階で、特別な出来事が起こる。天が裂けて霊が鳩のように下り、「¹¹あなたはわたしの愛する子、わたしの心に適う者」という声が、天から聞こえたのである。イエスは荒れ野に40日間留まり、ヨハネが捕らわれた後、ガリラヤに赴いて宣教を開始した。その最初の言葉は、「¹⁵時 (ὁ καιρὸς) は満ち、神の国は近づいた。悔い改めて福音を信じなさい」というものであった。以後話題は、弟子の召命、癒しの奇跡へと移ってゆく。

『マルコ福音書』は、弟子たちの権威をまま批判しつつ²²、イエスの行為と教えの斬新さを印象づける。かつては『マタイ福音書』の後にあって影の薄かったこの福音書が現代において見直され、高い敬意をもって読まれているのも、その先取の精神ゆえであろう。

『マタイ福音書』

『マルコ福音書』がある程度流布した段階で、その内容を修正発展させた新しい福音書が登場した。それが『マタイ福音書』と『ルカ福音書』である。両福音書は『マルコ福音書』に基づきつつ新しい資料、新しい解釈を加え、大差ない時期(80年代)に、別個に成立したと考えられる。両者が共通して資料源としたのは前述したQ資料(語録)であり、またそれぞれに、『マルコ福音書』の知らないマタイ独自、ルカ独自の資料を使っている。

²¹ まれな例外としては、福音書にヘブライ語の原文書が存在すると想定するエルサレム学派の一人、ロバート・リンジー Robert Lisle Lindsey が、翻訳経験の分析から、『ルカ福音書』が最初であるとの説を述べている。河合一充『ユダヤ人イエスの福音』(文献 E-8) 付論参照。

²² 「マルコ福音書において、『十二弟子』とは、イエスの期待を完全に裏切る存在です」(J. D. クロッサン & M. J. ボーグ『イエス最後の一週間』浅野淳博訳(文献 E-9)、p. 151)。

ただし受難・復活にかかわる資料は『マルコ』以前にすでに一定の形をなし、3つの福音書で共通の前提とされていることが、記述の強い並行性から認められる。

『マタイ福音書』は、ヘレニスト・ユダヤ人の著者²³がユダヤ人の信徒に向けて、イエスの活動と教えが、旧約聖書の精神を正統に受け継ぎ完成させるものであることを伝えようとする書物である。このため、旧約聖書の預言が成就したとの記述が、ここぞという場面に数多くあらわれる。豊富な内容を持ち記述も堂々としたこの福音書は、2世紀の段階から「第1福音書」の権威を与えられ、新約聖書の冒頭に置かれて、ゆるぎない重要性を保ち続けた²⁴。

『マタイ福音書』では、洗礼者ヨハネが登場する前に、2章分の長い前史がある。まずアブラハムからダビデ、ソロモンを経て父ヨセフに至る系図があり、ヨセフに対して(!)、受胎告知が行われる。天使は、マリアの産む子を「イエス」と名付けよとヨセフに命じ、それはこの子が「自分の民を罪から救う」からであると言う。救済史と結びつく情報が、読者にこの時点でインプットされるわけである。

マタイの記述は、ベツレヘムでのイエスの誕生、占星術学者たちの礼拝、ヘロデの迫害とエジプトへの待避、帰国してのナザレ居住と進み、第3章に至ってようやく、洗礼者ヨハネの登場を見る。

受洗にやってきたイエスと、ヨハネは対話を交わす。私が洗礼するのはいかがかと遠慮するヨハネに、イエスは「¹⁵今は、止めないでほしい。正しいことをすべて行うのは、我々にふさわしいことです」と述べ、これがイエスの第一声となる。洗礼を受けたイエスは、鳩の降臨と天の声に接する。天の声は『マルコ』のような二人称(Σὺ)の呼びかけとは異なり、三人称(Οὗτος)を主語として、世に布告する形になっている。「これはわたしの愛する子、わたしの心に適う者」。

40日間イエスが荒れ野に留まり、サタンの誘惑を受ける記述は、『マルコ』にすでにある。『マタイ』ではその記述が拡大されており、イエスはサタンの試みを、旧約聖書からの引用をもって退ける。すると、天使たちが来てイエスに仕えたという。

ヨハネ逮捕の報に接したイエスはガリラヤに退き、カファルナウムに住み、「悔い改めよ。天の国は近づいた」(4.17)と言って宣教を開始する。弟子の召命、癒しの奇跡がこれに続く。

『ルカ福音書』

『ルカ福音書』の大きな特徴は、歴史書の視点を導入したと著者により謳われていること、「イエス後」の宣教史を描く『使徒言行録』と併せて、二部作となっていることである。著者はおそらく異邦人とみられ、異邦人読者に、キリスト教信仰の脱ユダヤ教的な新しさ

²³ 小河陽による。『総説 新約聖書』(文献 E-7)、pp. 90-91。

²⁴ 『マタイ福音書』については、拙著『マタイ受難曲』の改訂新版(近刊)で、新研究に基づく改稿を行う予定。

を説明することに力が注がれている。イエスの降誕が絵のように描かれるなど記述の彩りは豊かで心に残る説話も多く、一歩近代性を感じさせる福音書となっている。

『ルカ福音書』にも、2章分の前史がある。献呈の言葉に続いてまず洗礼者ヨハネの誕生が予告され、それと対をなす形で、イエスの誕生が予告される。天使ガブリエルは、マリアを祝福して次のように述べる。「³¹ あなたは身ごもって男の子を産むが、その子をイエスと名付けなさい。³² その子は偉大な人になり、いと高き方の子と言われる。神である主は、³³ 彼に父ダビデの王座をくださる。彼は永遠にヤコブの家を治め、その支配は終わることがない」。マリアはユダの町にヨハネの母となる老女エリサベトを訪問し、「マニフィカト」のテキストにより、主を賛美する。さらにヨハネの誕生、その父ザカリアの讃歌と続いて、第1章が閉じられる。

イエスの誕生は、第2章で語られる。野宿する羊飼いたちに天使が、「¹¹ 今日ダビデの町で、あなたがたのために救い主がお生まれになった。この方こそ主メシアである」と告知するのである。40日後、イエスが聖別を受けるため両親に連れられて神殿を訪れると、シメオンという老人が彼を抱き、「³¹ これは万民のために整えてくださった救いで、³² 異邦人を照らす啓示の光、あなたの民イスラエルの誉れです」と語り、主を賛美する。

イエスの最初の発言は、12歳の時、神殿の境内で学者たちと語り合っているときである。彼を探していた両親がイエスを叱ると、彼は「⁴⁹ どうしてわたしを探したのですか。わたしが自分の父の家にいるのは当たり前だということを、知らなかったのですか」と述べて、両親を当惑させる。

こうしてイメージ作りに手を尽くしたあと、『ルカ福音書』は第3章で、ヨハネの洗礼活動について述べる。『マルコ』に比べ記述には情報が付加されており、ヘロデによる捕縛についても、ここで言及される。その分イエスの受洗は簡単な扱いに見えるが、聖霊が「鳩のように目に見える姿で」イエスの上に降って来たこと、天から声が聞こえたことは押さえられている。その声は、『マルコ』と同様、二人称でイエスに呼びかける。イエスの系図がそれに続く。

共観福音書と『ヨハネ福音書』

マタイ、ルカ両福音書は、『マルコ福音書』を前提とし、そこに情報を加えて成立したものである。したがって、マルコ、マタイ、ルカ三福音書には内容や構成において一定の共通性があり、これらを「共観福音書」一括りにする伝統が定着している。

4つの福音書のうち3つを一括りにするということは、4つ目の福音書、われわれの『ヨハネ福音書』が、語彙においても文体においても、また内容の扱いにおいてもはっきり趣を異にするということにはほかならない²⁵。『マルコ福音書』を踏まえて編集したことが確実

²⁵ 大貫隆『ヨハネによる福音書～世の光イエス』(文献 G-1)、pp. 30-31 に、次のような見事な規定がある。「この福音書においてはなにかまったく新しい事柄がそれに応ずる新しい言語での表現を求めているのだということが出来る。(中略) その根底にはかれらに固有

な箇所は見あたらず、『マタイ』と『ルカ』も、直接の情報源としては用いていないとするのが定説である²⁶。時代的にはもっとも遅く、1世紀の最後の15年間、おそらくは90年代に成立したと考えられている。

成立年代のヒントは、第16章、受難に先立って置かれたイエスの告別説教²⁷の中に見出される。イエスは言う、「人々はあなたがたを会堂から追放するだろう。しかも、あなたがたを殺す者が皆、自分か神に奉仕していると考える時が来る」(16.2)と。イエスの預言する「会堂からの追放」は、85年以降に起こった。事情は次のようなことである。

ローマ帝国との存亡を懸けた「ユダヤ戦争」に敗れ、70年の神殿破壊によって宗教体制の崩壊を余儀なくされたユダヤ人たちは、ヤムニアを本拠としてユダヤ教の再建に努める。サドカイ派による祭祀が神殿もろとも失われ、民族主義的なメシア運動も崩壊した今、再建は、律法をしっかりと学び直すというファリサイ主義の方向で行われざるを得なかった。その過程でユダヤ教は純粋化の道をたどり、「イエスをキリストと告白する者」の会堂からの追放が宣言された²⁸。この異端宣告はローマ帝国における非合法化という意味を併せもっており、ドミティアヌス帝の大迫害(95年頃)を招くことになった²⁹。

福音書を読むと、こうした出来事をイエスが見事に預言しているかのようである。しかし現代の聖書研究は、そう考えない。そうではなく、1世紀末の教団が直面し経験した現実が、イエスによる預言の形で文章化され、福音書に収められたと考える。すなわち『ヨハネ福音書』は、追放と迫害の中で危機感を強めていた共同体(ヨハネ教団)が信仰のもとに団結し危機に対処するために、文書上の拠り所となるべく生み出されたものだ、とみなすのである。もちろん他の福音書にも類似した状況は考えられ、それぞれのルーツを探るヒントを提供している。

著者は、くだんの教団のリーダー格であった人物である。もちろん伝統的には、イエスの筆頭弟子の一人、ゼベダイの子ヨハネが著者とみなされていた³⁰。『ヨハネ福音書』には「主の愛する弟子」という匿名の人物が何度か登場するが、それはこのヨハネを指すと長らく信じられており、その姿は『最後の晚餐』を題材とした一連の絵画に、イエスのもとにしなだれかかる美しい若者として描かれている。ルターもそのように考えていた。バッハが私蔵し、書き込みを行ったことで有名な『カーロフ聖書』(ルター主義正統派の聖書註

な、歴史的にはほかから導き出すことが不可能な、信仰的原体験があると思われる」。同著。

²⁶ もちろん『福音書』という文学様式自体が『マルコ福音書』からの影響を受けていることは確かであるし、徹底したリライトが踏まえの痕跡を消しているという解釈も成り立つ。

²⁷ その全体を編集句とみなすのが通説。福音書における「編集」は、半世紀ほど前の出来事を著者が自分の属する共同体の置かれた状況においてとらえ、共同体における指針をイエス自身に語らしめるという方向でしばしば行われる。すなわち、『ヨハネ福音書』の独特な記述は、ヨハネ教団という独特な共同体の存在を指し示すことになる。

²⁸ シェモネ・エスレ(「18の祈願」)への付加条項として

²⁹ 新共同訳註解(文献B-4)I、松永希久夫、p. 392.

³⁰ 2世紀の教父エイレナイオスによれば、「主に愛された弟子」ヨハネが晩年にエフェソで執筆した。大貫(文献G-1)、p. 21。

解書、文献 H-1) でも、『ヨハネ福音書』の著者は弟子のヨハネと断定され、いかなる人物かが詳しく説明されている。

だがその後、使徒ヨハネ著者説は退けられ、昨今では、使徒ヨハネを「主の愛する弟子」と同一視する考えにも疑問符が付されるに至った。また著者ヨハネが異邦人であるかギリシャ人であるかでも研究者の見解は分かれており、それは教団の性格や福音書の目的をどう考えるかという問題と不即不離に結びついている。すなわち、本書で描かれた独特のイエス像がユダヤ人に向けられたものであるのか、異邦人に向けられたものであるかの両説が、それぞれ根拠をもって主張されているのである。

こうした問題をさらに複雑化するのが、この福音書が「著者ヨハネ」によっていったん生み出された後、「編集者」と呼ばれる人物によって改訂を受けたことが確実視されることである。この福音書が「比較的長い伝承史の過程を経たもの」であり、「ヨハネの側での一回限りの編集と、後のいわゆる教会的編集とによって完結されたことがほとんど定説」などと言われてしまうと³¹、この福音書を読み解くことの困難さを痛感せざるを得ない。どの部分が改訂されたかの判別はさまざまな方法を用いて試みられており、講解の多くが、その言及に割かれる。しかしそこには講解する研究者の信念やイデオロギーが混入しがちで、客観的な立論は、いまだ困難であると見受けられる。

イエスの登場の仕方、最初に発する言葉は、当然ながら、共観福音書とはまったく異なる。これについては、章を改めて論じることになろう。

³¹ NTD 聖書註解（文献 B-2）、シュルツ、p. 11。

第2章 『ヨハネ福音書』におけるイエス

1. 先在者として（第1章）

共観福音書の記述はそれぞれ相違しながらも、現実をイメージさせて、具体的であった。『ヨハネ福音書』の記述は、それらと何と異なっていることだろう。「¹初めに言^{ロゴス}があった。言は神と共にあった。言は神であった」で始まる文章——「ロゴス讃歌」と呼ばれるもの³²——は唱詠調の文体と神学的・抽象的な内容をもって、壮大な印象を与える。『創世記』の天地創造譚と対をなすものと見る人も、少なくない。

「初めに言^{ロゴス}があった」という冒頭の一文は、「天地創造の初めにあったものが何か」を説明するもののように見えるが、そうではない。その文意は、「言は神^{テオス}と共にあった。言は神であった」という3つの文章を得て、初めて完結する。すなわち、言は神と一体となって、ともに原初から存在していた、の意である³³。

言^{ロゴス}は、秩序・理知・摂理という意味合いを含みながらも、その向こうに、神の子キリストを指し示している。すなわちこの開始は、世界の摂理を説明するかに見えて、キリストの先在を主張する布石となっているのである。

神と共にある「言」によって、万物は創造された。「言」の内に命があった。命は人間を照らす光であり、暗闇の中で輝いているが、暗闇は光を理解しなかった（1.5 までの要約）。

ここですでに、ロゴスと人間のかかわりが言及されている。次に、その光を証しするために神からヨハネが遣わされたことが述べられる。これは、先行する「ロゴス讃歌」への著者ヨハネの挿入とみなされている部分で、結果的に、「輝いているが理解されなかった」という記述を、ヨハネ以前、すなわち旧約の時代を指すものとして読ませる³⁴。ヨハネの遣わしに続いて、「¹⁰言は世にあった」が世に受け入れられなかった、しかし受け入れた人々には、神の子となる資格が与えられた（1.13 まで）と述べられる。ルターは、「⁵光は暗闇の中で輝いている」段階と「¹⁰言は世にあった」段階を時間差で区別し、前者を旧約時代、後者をイエスが誕生しまだ世に出ない時期を示すと解釈している³⁵。旧約時代の預言者たちは、この光を伝えようとしていたのだ。

ここまでは、第三者的な記述である。しかし次に、「わたしたち」という一人称複数が出現する。「¹⁴言は肉となって、わたしたちの間に宿られた。わたしたちはその栄光を見た。それは父の独り子としての栄光であって、恵みと真理とに満ちていた」。

³² 既成のものとしてあり、著者ヨハネによって修正の上取り入れられたとされている。

³³ それなら、「初めのうちに言葉があった」という小高毅の訳（文献 G-2）がより適切なではなからうか。ルター訳も、“Ev ἀρχῇ”を“Im Anfang”としており、“Am Anfang”とはしていない。

³⁴ 大貫隆は、この位置に洗礼者ヨハネに関する情報が挿入されたのは著者ヨハネの編集であるとする。これによって、旧約の時代とイエス到来以後とが、明瞭に区別される。大貫（文献 G-1）、p. 64。

³⁵ ルター『ヨハネ福音書第1章・第2章連続説教』（文献 H-2）、p. 110。

「わたしたち」とは誰だろう。「わたしたち」は人間の全体なのか、あるいは、著者ヨハネを含む仲間たち、ないし教団を念頭に置いているのか。その「栄光」を見たのは、そのどちらであろうか。また、ここが初出となる「栄光」とは何だろうか。

注目すべきは、「わたしたち」が「世」と入れ替わって登場することだろう。「世」が光を理解しなかった多くの人々であるとすれば、「わたしたち」は著者ヨハネとその共同体の人たち、つまりイエスを慕い、彼からありあまる恵み(16)を受けた共同体としての“*ἡμεῖς*”(わたしたち)である。「(わたしたちはその栄光を)見た *ἐθεασάμεθα*」とアオリスト形で語られるのは、この共同体の源流に位置する指導者(「主の愛する弟子」。歴史的にはゼベダイの子使徒ヨハネと考えられていた)の繰り返し語ったであろう体験が、いつしか共有された結果であろう。いずれにせよこの共同体には、一種強烈なイエスの臨在体験が共有されていたと見られる。

では、「栄光 *δόξα*」とは何だろう。それは神顕現の様式の一つで、超越的な輝きによって表象され、終末時の再臨において典型的にあらわれるとされる³⁶。それを、受肉した言葉であるキリストがおのずと放つ超越的な輝きと取ることもできるが(ルターもこうした意味でしばしば使う)、「栄光」の語が福音書の大きな脈絡の中で要所に配置されていくこと、その記述にある種の高揚が見てとれるところからすれば、そこに受難、高举、復活の価値観が分かちがたく結びつけられていることも、確かだと思われる³⁷。

17で、ようやく「イエス・キリスト」の名称が姿をあらわす。「17律法はモーセを通して与えられたが、恵みと真理はイエス・キリストを通して現れたからである」という文章がそれである。これには「18いまだかつて、神を見た者はいない。父のふところにいる独り子である神、この方が神を示されたのである」という記述が続く。「父のふところにいる」とは、十字架死の後、復活を経て天に上げられた段階を指すとするのが通説である³⁸。キリストを見る者は神を見る、すなわち、不可視の存在である父なる神を地上において開示することがイエスの役割であったというところまで、第1章のキリスト論は踏み込む。

自分より優れた方が後から来られる、と予告した翌日、ヨハネは、イエスがやってくるのを見る。そして「29見よ、世の罪を取り除く神の小羊だ」³⁹と言う。ここでようやく、イエスが地上に姿をあらわす。イエスは『ヨハネ福音書』において、ここまで念入りの存在規定を経て、成熟した姿を見せるのである。

「世の罪を取り除く神の小羊 *ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*」と

³⁶ 『旧約新約聖書大事典』、教文館(文献C-1)、F. W. Eltester+荒井章三による「栄光 *Herrlichkeit*」項目。

³⁷ 先在の天で栄光を与えられていたイエスは、その栄光をあらわすべくこの世を歩み、十字架を成就して栄光を受ける。大貫、p. 243。

³⁸ 大貫はそれを、「ヨハネが書いている今、父のもとにいる復活のイエス」のことであるとす。 (文献G-1)、p. 68。

³⁹ 「世の罪を除く神の小羊」は救い主を示す言葉として、ミサ典礼文で重要な役割を演じる。

いうケーリュグマ風の定式によって、ヨハネは地上にあらわれたイエスを——まだイエスが口を開かないうちに——二度にわたり規定する。綿密なドラマトゥルギーをとりわけ第1章に張り巡らせた著者は、あきらかに、この概念規定を、読者に焼き付けようとしているのである。それは後にミサの典礼文に重要な位置を占め、信徒によって唱えられ続けた。

「小羊」の概念が以降で展開を受けるわけではないので、小林稔は、この概念が福音書全体に支配的な思想とは思えない、としている⁴⁰。だが、受難や高举をめぐる論述がその解き明かしになっている、と見ることはできると思う。イエスの十字架上の死に対する『ヨハネ福音書』の時間設定が、まさに「過越の小羊」をほふる時刻に重ねられるという、後々理解されることも、それに対応する。

「神の小羊」をいう表象は他に見られないものだが、著者ヨハネの共同体で形成されていた特有の語法なのだろう。問題は、この「神の小羊」に、贖罪という意味が含まれているかどうかである。『ヨハネ福音書』と同一の思想系列に属し、著者的にも密接な関係が想定されている『ヨハネの第一の手紙』には、「この方（イエス・キリスト）こそ、わたしたちの罪、いや、わたしたちの罪ばかりでなく、全世界の罪を償ういけにえ（ἱλασμός）です」（2.2）というくだりがある。それを代表的な根拠として、ここに贖罪のイメージを読み取る考え方が長らく主流を占めていた。だが昨今は、『ヨハネ福音書』の小羊に本来贖罪死の観念はなく、それは『ヨハネの第一の手紙』において入りこんだものである、とする考えが台頭しているようだ⁴¹。現代神学全体においても、贖罪論の退潮は著しいように感じられる⁴²。

「神の小羊」の概念が本来犠牲のイメージをどこまで持っているか、あるいは持たないかを断言する力は、筆者にはない。だが一つだけ間違いないことがある。それはルターとルター派の神学者たちが、受難を「世の罪を身代わりに背負っての贖罪」を見なして、少しも疑わなかったことである。ルターの受難観については第5章で述べ、第3部の作品各論においても、おりおり立ち返ることにする。

話を戻そう。イエスを神の小羊と規定したヨハネはさらに、彼は聖霊によって洗礼を授ける人であり、神の子であると証しする（33-34）。

その翌日、イエスを認めたヨハネはふたたび「³⁶見よ、神の小羊だ」と言う。するとヨハネの弟子、二人の弟子が、イエスにつき従う。彼らに対して「³⁸何を求めているのか」というのが、『ヨハネ福音書』におけるイエスの最初の言葉である。

二人のうちの一人アンデレ⁴³はシモン・ペトロに、オレたちはメシアを見つけたぞ、と語

⁴⁰ 小林稔『ヨハネ福音書のイエス』（文献 G-3）p. 159。

⁴¹ 大貫隆、（文献 G-1）、p. 177。田川建三も、ルターが“trägt”（担う）と訳している“αἶψον”は単に「取り除く」という意味だと指摘している。田川建三『ヨハネ福音書 訳と註』（文献 G-4）、pp. 124-25。

⁴² 近藤勝彦『贖罪論とその周辺——組織神学の根本問題2』（文献 F-2）に、その問題提起がある。

⁴³ もう一人の弟子の名は、最初の弟子であり、メシアの発見者であるにもかかわらず、な

り、イエスのもとに連れてゆく、翌日、ガリラヤではイエス自身がフィリポを、「わたしに従いなさい」と召命する。そのフィリポは、ナタナエルを引き入れる。ナタナエルはイエスの超越的能力に接し、彼を「神の子」「イスラエルの王」と呼ぶ。それを受けてイエスは、自らを「人の子 τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου」と称しつつ、「⁵¹天が開け、神の天使たちが人の子の上に昇り降りするのを、あなたがたは見ることになる」と預言する。イエスとナタナエルの対話は、ここで突然、複数対象の預言へと開かれる。

ここで第1章は閉じられるが、すでにして、独特な時間理解が明らかである。永遠を生きる先在のキリストが、肉に入って地上的な時間に介入する。以後イエスが歩む地上の「時」は、世界にとっては一度かぎり現出した、神とのかかわりの時間ということになる。こうした認識を枠組みとして、『ヨハネ福音書』は、イエスの出来事を語る。すなわちイエスは、「わたしの時」の実現に向けて、この世の生を歩んでゆく。以下、福音書の進展を、その実現過程として追ってみよう。

【福音書第1章とかかわるバッハのカンタータ】

バッハが依拠したルター派礼拝の福音朗読規定では、『ヨハネ福音書』第1章から2つの章句（ペリコーペ）が主日・祝日に割り当てられている。1.19-28が待降節第4主日、1.1-13および降誕節第3日（12月27日、1.1-14）である。この両日のためにバッハが作曲したカンタータの内容を、ペリコーペとの関係という観点から簡単にまとめておく。便宜上新共同訳の小見出しを使用するが、小見出しの範囲とペリコーペの区切りはかならずしも一致しない。

1) 「言が肉となった」(1.1-14) をペリコーペとする降誕節第3日（12月27日）用カンタータ

・第64番《見よ、どれほどの愛を父がわれらに示されたかを *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*》BWV64 初演：1723年 台本：オスヴァルト・クナウアー Oswald Knauer 降誕を神の大いなる愛を示すものととらえ、天はいまや私のものであるという考えから、現世を厳しく否定する。

・第133番《私はあなたにあって喜ぶ *Ich freue mich in dir*》BWV133 初演：1724年 台本：アンドレーアス・シュテューベル Andreas Stübel (?) カスパー・ツィーグラ Caspar Ziegler の同名コラルに基づくコラル・カンタータ。幼子がこの世に迎える喜びを基調に降誕の神秘を考察し、イエスの御名に、帰依を表明する。

・第151番《甘き慰め、わがイエスが来られる *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*》BWV151 初演：1725年 台本：ゲオルク・クリスティアン・レームス Georg Christian Lehms 降誕を心の慰めとし、「私」の立場から、御子が救いのため卑賤に身を落とす奇跡を考察する。

ぜか記されていない。共観福音書との整合性からゼベダイの子ヤコブだとする解釈が伝統的にあるが（カール・バルト〔文献 G-5〕もその立場である）、可能性を超えるものではない。しかし、名前の秘匿されている弟子こそ重要だ、ということはある得ないだろうか。

「ロゴス讃歌」の内容が『フィリピの信徒への手紙』を経由して反映されており、《ヨハネ受難曲》冒頭合唱曲のテキストと響き合うものがある。

2) 「洗礼者ヨハネの証し」(1.19-28) をペリコーペとする待降節第4主日用カンタータ

・第132番《道を備え、大路を備えよ *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*》BWV132 初演：1715年12月22日 台本：ザーロモ・フランク *Salomo Franck* 洗礼者ヨハネが呼ばれるイザヤ書の章句から出発し、メシアの到来に向けて心の道を備えよ、と勧める。

・第147番初稿《心と口と行いと生活が *Herz und Mund und Tat und Leben*》BWV147a 演奏なし 台本：ザーロモ・フランク 有名なコラール《主よ、人の望みの喜びよ》(ピアノ編曲の表題)を有する第147番は1723年の「マリア訪問の祝日」(7月2日)にライプツィヒで初演された作品だが、それは1716年にワイマールで作曲された待降節第4主日用カンタータ BWV147a の改作である。原曲は完成直前に中断され、演奏も行われなかったと推測されるが、ライプツィヒで補訂を受け、「マリアの訪問の祝日」用の作品に鋳直されて初演された(用途が変更されたのは、ライプツィヒでは待降節第2～4主日にカンタータ演奏が粛せられていたため)。しかし BWV147a から受け継がれた楽曲には、初稿のペリコーペとの関連が認められる。信仰を「言い表せ」という証しの勧め、イエスへの「道の備え」の呼びかけなどである。

2. 「わたしの時」～その接近と成就(第2章～第17章)

(1) カナの婚礼

第2章の初めに物語られるのは、「カナの婚礼」の話である(1-11)。「³ぶどう酒がなくなりました」と母に声をかけられたイエスは、意外な言葉を返す。「⁴婦人よ、わたしとどんなにかかわりがあるのです。わたしの時はまだ来ていません」。これにより読者には、「わたしの時 *ἡ ὥρα μου*」の到来へ向かって進む福音書の構成が直観される。その里程標となるのが「栄光」である。なぜなら、イエスは結局水をぶどう酒に変化させ、「¹¹この最初のしるしをガリラヤのカナで行って、その栄光を現された」からである。

(2) 神殿から商人を追い出す

《マタイ受難曲》を聴くとき印象的なのは、イエスの裁判で「この男は『神の神殿を打ち倒し、三日あれば建てることできる』と言いました」(26.61)という偽証が行われ場面である。『マタイ福音書』では、同じ言葉が十字架に付けられたイエスへの嘲りともなる(27.40)。生前、敵対者たちを憤激させた言葉だったのだろう。

『ヨハネ福音書』では、その言葉が、第2章で早くもあらわれる。エルサレムに上った⁴⁴

⁴⁴ 共観福音書ではイエスは最後に一度だけエルサレムに上るが、『ヨハネ福音書』では3回にわたって訪れる。これはその第1回に起こる話になっている。

イエスは、神殿で売り買いされていた羊や牛を追い出し、両替されていた金銭をまき散らす実力行使をして、「¹⁶わたしの父の家を商売の家としてはならない」と叫んだ。「それでどんなしるしをするつもりか」と抗議するユダヤ人たちに、イエスは「¹⁹この神殿を壊してみよ。三日で立て直してみせる」と答える。それには、次のような注釈が続く。「²¹イエスの言われる神殿 (*ô vaðg*) とは、ご自分の体のことだったのである。²² イエスが死者の中から死者の中から復活されたとき、弟子たちは、イエスがこう言われたのを思い出し、聖書とイエスの語られた言葉とを信じた」。

注目されるのは、ここでの注釈が、出来事との間に経過した時間差を明示しつつ記述されていることである。ここには、三層の時間が併存している。第1に、ユダヤ人たちと対話する「イエスの時間」。次に、イエスの復活後、その言葉を想起して解釈する「弟子たちの時間」。さらに、それを記述しながらことを確認し、「信じる」行為へと参与する「著者ヨハネ（とその教団）の時間」である。

こうした重層的な時間は、時間差の明示されない記述の背後にも存在していると考えられるべきであろう。それをときほぐして精査するところに福音書研究のポイントがあり、その結果の解釈に、多くの分かれ道がひそんでいる。

【福音書第2章とかかわるバッハのカンタータ】

「カナの婚礼」のくだり（2.1-11）が、顕現節後第2主日のペリコーペとして指定されている。その日のためのカンタータとして現存するのは3曲である。

・第155番《神様、いつまで、ああ、いつまでなのでしょう *Mein Gott, wie lang, ach lange*》BWV155 台本：ザーロモ・フランク 初演：1716年1月19日 台本は、涙ばかりの日々を「喜びのぶどう酒が濁る」と形容し、イエスは正しい時を知っているとして、最後まで取り置かれた喜びのぶどう酒を待て、と勧める。

・第3番《ああ神よ、何と多くの心の痛みが *Ach Gott, wie manches Herzeleid*》BWV3 初演：1725年1月14日 台本：アンドレーアス・シュテューベル？ マルティーン・モラー *Martin Moller* の同名コラールに基づくコラール・カンタータ。台本は、この世の細い道を歩む苦渋に満ちた嘆きが、恐れと希望の葛藤を経て、イエスがいるかぎり苦難は恐れるに足りない、との認識に達するまでを描く。カナの婚礼への言及はない。

・第13番《わがため息、わが涙は *Meine Seufzer, meine Tränen*》BWV13 初演：1726年1月20日 台本：ゲオルク・クリスティアン・レームス ため息と涙は数知れず、と始まる詠嘆は、第155番、第3番に通じる。ここからすれば、「カナの婚礼」の物語から当時の人々は、「私の時はまだ来ていません」というイエスの言葉に注目し、そこに、この世の悲しみを重ねるという読み方をしたものと思われる。BWV13では、涙で満たされた「水瓶」が「喜びの酒」に変えられるだろうという告知により、転換が起こる。

(3) 愛と裁き

第3章でイエスは、ニコデモと対話する。ニコデモは、ファリサイ派に属しつつもイエスに耳傾けていた議員であり、イエスの死後、その埋葬に一役買う。

ニコデモは夜にやってきて、イエスに、あなたが神のもとから来られた教師であることを知っています、と述べた(3.2)。するとイエスは、「人は新たに生まれなければ、神の国を見ることはできない」と言う(3.3)。人が生まれ直せるだろうかと当惑するニコデモに、イエスは「誰でも水と霊によって生まれなければ、神の国に入ることはできない」(3.5)と述べ、ニコデモの無理解を批判する。

イエスはさらに、「裁き ἡ κρίσις」に関する独特の思想を述べる。形の上ではニコデモとの対話の続きだが文体は変化し、イエスの独白の、編集を交えての再構成という趣となっている。シュッツやバッハの音楽によっても広く知られたそのテキストは、次のようなものである。

「¹⁶神は、その独り子をお与えになったほどに、世を愛された。独り子を信じる者が一人も滅びないで、永遠の命を得るためである。¹⁷神が御子を世に遣わされたのは、世を裁くためではなく、御子によって世が救われるためである。¹⁸御子を信じる者は裁かれない。信じない者は既に裁かれている。神の独り子の名を信じていないからである」。

この箇所は重要であるから、検討しておこう。神が愛したのが世(κόσμος)であることを、まず確認したい。「世」は神が創造した被造物の全体だろうが、自分にかたどって地の支配者として創造した人間たち⁴⁵を中心に、理解されていると思われる。「愛した」「与えた」の2動詞はいずれもアオリスト形であり、第1章「ロゴス讃歌」の記述を思わせる。そこでは、光は「すべての人を照らすために世に来た」とされている。しかし世は、「血や肉の欲でなく神によって生まれた人々」(1.13)を除いて、言葉を認めなかった。すなわち、光は「すべての人を照らす」ことができなかったのである。それを罪と呼ぶか、悪と呼ぶか、サタンの働きとするかは別として、人間には、神の愛や救いを拒絶するチャンネルが備わっていることがわかる。だからこそ信仰への決断が、繰り返し呼びかけられるわけである。

「¹⁶神は、その独り子をお与えになったほどに、世を愛された」と言う。有名な、美しい文章である。だが、それが「独り子を信じる者が一人も滅びないで永遠の命を得るため」であるとすれば、神の愛によって救われるのは「独り子を信じる者」のみであると、考えざるを得ない。福音書を読むとき、こうした明瞭な限定は注意深くインプットすべきだと筆者は思う。

「¹⁷神が御子を世に遣わされたのは、世を裁くためではなく、御子によって世が救われるためである」と続くとき、裁かれず救われる「世」は、御子を信じる者たちに限定されている。そう解釈して初めて、「¹⁸御子を信じる者は裁かれない。信じない者は既に裁かれている。神の独り子の名を信じていないからである」という記述の解釈に進むことができる。

しかし、「信じない者は既に裁かれている」とは、どういう意味だろうか。原文の

⁴⁵ 創世記 1.26-27。

“ὁ δὲ μὴ πιστεύων ἤδη κέκριται” は現在完了であり、すでに (ἤδη) 起こったことが今なお影響し続けていることを意味する。信じる者と信じない者が二分されるということは、イエスの使信を受け入れるか否かが、人々の直面する選択として現にあるからである。イエスの宣教が始まっている以上、その選択は人々にすでに突きつけられており、拒絶する人々は、その時点において恵みから排除されている——。これは、新しい思想である。裁きを未来における終末と誰もが結びつけていたであろう時に、イエスの登場によってそれが現在のこととなった、というのである。この「裁き」は、もちろん刑罰を含むものではない。

『ヨハネ福音書』特有のこうした記述を、「終末の現在化」として理解する研究者は数多い。それを、終末の裁きという歴史的な表象を否定する根拠として扱う見解に触れることも多くなった。だが、「御子を遣わしたのが裁きのためではない」ということと、「神は一切の裁きを行わない」ということは、違う。われわれは『ヨハネ福音書』における「終末の現在化」の傾向を認め、それに関心を払いながらも、それが即、未来的な終末を否定しているとか、万人すべての救済を意味しているとかといった性急な結論を導き出すことに対しては、慎重でありたいと思う⁴⁶。こうした「現在化」がイエス自身に遡るものか、あるいは生前のイエスを再臨のイエスと重ね合わせて語る著者・編集者の発想かという問題に対しても同様である。

【福音書第3章とかかわるバツハのカンタータ】

第3章からは、2つの箇所がペリコーペとして採られている。「イエスとニコデモ」の前半(3.1-15)は三位一体節、後半(3.16-21)は聖霊降臨祭第2日とその朗読日となる。現存するバツハのカンタータは、前半に対して4曲。後半に対して3曲ある。

1) 「イエスとニコデモ」前半(3.1-15)をペリコーペとする三位一体節のカンタータ

・第165番《おお、霊と水の聖なる洗いよ O heiliges Geist- und Wasserbad》BWV165 初演：1715年6月16日、ワイマール 台本：ザーロモ・フランク 「新たに生まれる」「水と霊で生まれる」という神の国の要件を「洗礼」ととらえ、人間の罪と洗礼の恵みを対比した後、人間に真の生命を与えるのは「死の死」、すなわち受難するイエスであるとの認識に達する。

・第194番《念願久しい喜びの祝いよ Höchsterwünschtes Freudenfest》BWV194 初演：1724年6月4日 台本：作者不詳 世俗カンタータ BWV194a を改作して成立した。テキストは献堂される教会空間の讃美が中心となっていて、三位一体への言及は、最終コーラルでのみ行われる。

⁴⁶ J. モルトマン『神の到来——キリスト教的終末論』蓮見和男訳、新教出版社(文献F-3)は感動をもって読める名著だと思うが、まさにその意味で、神の自己実現による万民の救済という結論には、疑問を感じざるを得ない。

・第176番《かたくなにして臆病なものがある Es ist ein trotzig und verzagt Ding》BWV176
初演：1725年5月27日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラー Mariane von Ziegler
ニコデモがイエスのもとを「夜」に訪れたことをエレミヤ書のいう「かたくなにして臆病な」行為ととらえ、その心理を克服して、堅い信仰により神を讃美すべきことを説く。「私が夜お訪ねするのは無力なゆえです。しかし、あなたを信じる者はひとりも失われません」とバスが歌うとき、ニコデモの言葉に、『ヨハネ福音書』におけるイエスの言葉（18.9 他）が重なってくる（この部分は、バッハの付加とされる）。

・第129番《主に讃美あれ Gelobet sei der Herr, mein Gott》BWV129 初演：1726年6月16日または1727年6月8日 台本：ヨハネス・オレアーリウス Johannes Orealius のコラル オレアーリウスのコラル全節をそのまま歌詞としたコラル・カンタータ。父の讃美、子の讃美、精霊の讃美、三位一体の讃美と進む。三位一体節にはふさわしいが、ニコデモとの対話にはかかわらない。

2) 「イエスとニコデモ」後半 (3.16-21) をペリコーペとする聖霊降臨祭第2日のカンタータ

・第173番《高められた血と肉よ Erhöhtes Fleisch und Blut》BWV173 初演 1724年5月29日 台本：作者不詳 ケーテン侯の誕生日を記念する1722年の世俗カンタータからのパロディ。原詩を効率よく変更し、聖霊降臨のテーマに当てはめている。「かくも神は世を愛された」を二重唱冒頭で引用することを除けば、一般的な讃美のテキストである。

・第68番《かくも神は世を愛された Also hat Gott die Welt geliebt》BWV68 初演：1725年5月21日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラー 《狩のカンタータ》のアリア2曲をパロディとして含むことで知られるカンタータ。しかし台本は福音書と密着しており、ペリコーペ引用を重ねた末、「御子を信じる者は裁かれない。信じない者は既に裁かれている。神の独り子の名を信じていないからである」のテキストによるフーガで曲を閉じる。

・第174番《私はいと高き者を心を尽くして愛します Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte》BWV174 初演：1729年6月6日 台本：作者不詳 ペリコーペの胚胎する「愛」のテーマによる。「おお、比べるもののない愛よ」で始まるテノール・レチタティーヴォ（第3曲）は、その頂点で「かくも神は世を愛された！」の言葉を出す。

(4) サマリアの女（福音書第4章）

第4章におけるイエスとサマリアの女との対話は、潤いに満ちて感動的である。それは「時の到来」にかかわっているという点でも、われわれの興味を引く。サマリア人とユダヤ人が異なる礼拝をしていることを認めた上で、イエスはこう述べる。「²³しかし、まことの礼拝をする者たちが、霊と真理をもって父を礼拝する時が来る。今がその時である。なぜなら、父はこのように礼拝する者を求めておられるからだ」。対話は次のように続く。女「²⁵わたしは、キリストと呼ばれるメシアが来られることは知っています。その方が来られ

るとき、わたしたちに一切のことを知らせてくださいます」。イエス「²⁶それは、あなたと話をしているこのわたしである」。

「(かくなる) 時が来る。今がその時である」という『ヨハネ論法』が、ここにも出る。第3章における「終末の現在化」と酷似した、「未来の現在化」である。それは異邦人の女性を前にして起こり、イエスのメシア顕現を導き出す。

「(かくなる) 時が来る、今がその時である ἔρχεται ὥρα, καὶ νῦν ἐστίν」という論法は、どう解釈すべきであろうか。主語は「時 ὥρα」で、2つの動詞はどちらも現在形である。そしてそれぞれのセンテンスを「そして καὶ」が繋いでいる。ただしこの“καὶ”は、単なる並列でなく、むしろ、隔てる働きの接続詞とみなすべきだろう。

「まことの礼拝をする者たちが霊と真理をもって父を礼拝する時」は、突如、全的に顕現するわけではない。それは少しずつの積み重ねで実現されてゆくはずのものである。敬虔なサマリア女性と共にする「今」は、超越性には開かれているとはいえ、一つの時点にすぎない。したがって「今がその時」というのは、真の礼拝が全的に実現した時ではなく、その一つのあり方が実現される時を限定して意味するのだと考えるべきである。イエスの宣教により、たしかにその一部は、期待に叶う形で実現された。だがそれは、時間を費やして広められていかななくてはならない。

“καὶ”の後の「今」に、著者ヨハネが自分の時代を強く重ねていることは確かである。それを共同体の自負心からの加筆として割り切ってしまう読み方もあるだろうが、イエスの言葉として福音書に書かれている以上、イエスの言葉として解釈してみる努力も、なるべくすべきだと思う。いずれにしろ、『ヨハネ福音書』特有の文体、特有のメッセージがここにある。

第4章には、続いて「役人の息子をいやす」という物語が置かれている。イエスがガリラヤのカナにいるとき、カファルナウムの役人が、瀕死の息子の癒しをイエスに頼んだ。イエスが「あなたの息子は生きる ὁ υἱός σου ζῇ.」と言うと、まさにその時刻に、息子が癒されたことが判明する。これが、ガリラヤでイエスの行った第2のしるしであるという。

【福音書第4章とかかわるバッハのカンタータ】

「役人の息子をいやす」物語から 4.47-54 が、三位一体後第21主日のペリコーペとなっている。この主日のためのバッハのカンタータは4曲現存する。

・第109番《信じます、主よ、信仰のないわたしを助けてください Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben》BWV109 初演：1723年10月17日 台本：作者不詳 役人は、イエスの「言葉」を信じることで奇跡にあずかった役人の話である。しかし、弱い心にはその「信じる」ことがむずかしいことがテーマとされる。疑惑と希望の間を行きつ戻りつして内面のドラマは進められるが、奇跡を実践するイエスの姿が不安を払拭する。

・第38番《深い悩みの淵から、私はあなたに向かって叫ぶ Aus tiefer Not schrei ich zu dir》BWV38 初演：1724年10月29日 台本作者：アンドレーアス・シュテューベル？ マ

ルティン・ルターのコラールによるコラール・カンタータ 原コラールは詩篇第 130 篇を踏まえ、悔い改めを主題とする。カンタータは役人の嘆きを信者すべての次元へと一般化しながら、罪を許すイエスの恵み、慰めとしての御言葉をクローズアップしてゆく。

・第 98 番《神のなさることは首尾がいい Was Gott tut, das ist wohlgetan》BWV98 初演：1726 年 11 月 10 日 台本：作者不詳 神の御旨は正しいから従おう、という正論のコラールでカンタータは開始されるが、現実には助けを求めて叫ぶのが、世の人である。その嘆きを鎮め、扉を叩けば開かれる、と説得が重ねられる。

・第 188 番《私はこの身の信頼を Ich habe meine Zuversicht》BWV188 初演：1728 年 10 月 17 日（またはそれ以降） 台本：ピカンダー Picander 神への信頼が救いをもたらすことを一貫して説く。4 曲中ではポジティブな志向の強いテキストだが、役人の物語との関連は見あたらない。

（４）終末（福音書第 5 章、第 6 章）

「(かくなる) 時が来る、今がその時である」と同種の表現は、第 5 章にもある。「²⁵ はっきり言っておく。死んだ者が神の子の声を聞く時が来る。今やその時である。その声を聞いた者は生きる」。「死んだ者」とは苦難から「死んだ同然の者」とみなす説もあるが、それだと、²⁸ 以下にはつながらない。

そこにはこう書かれている。「²⁸ 驚いてはならない。時が来ると、墓の中にいる者は皆、人の子の声を聞き、²⁹ 善を行った者は復活して命を受けるために、悪を行った者は復活して裁きを受けるために出て来るのだ」。これは、伝統的な「最期の審判」を示唆する部分である。善と悪の行為で結果を振り分けるなど、福音的とは言えない視点も見える。

この箇所は最終編集者の挿入とする研究者が大勢を占めているようだ⁴⁷。そうかもしれないと思う。だが、終末に関する記述のすべてがその「現在化」を志向しているわけではないことは、現在『ヨハネ福音書』と呼ばれている書物を全体として見れば、否定することができないと思われる。

第 6 章の「私は命のパンである」というくだりに続く、次のような記述はどうだろう。「³⁹ わたしをお遣わしになった方の御心とは、わたしに与えてくださった人を一人も失わないで、終わりの日に復活させることである。⁴⁰ わたしの父の御心は、子を見て信じる者が皆永遠の命を得ることであり、わたしがその人を終わりの日に復活させることだからである」。

ここでいう「終わりの日 τῇ ἐσχάτῃ ἡμέρᾳ」がもののたとえだとは、私には思えない。『ヨハネ福音書』においても復活は語られており、終わりの日の表象もあらわれる。いわゆる「現在的な終末論」は、こうした未来的な終末論と調停して理解されるべきではないかと思う。小河陽の新著『新約聖書に見るキリスト教の諸相』⁴⁸でもそうした調停の必要性が説かれ、その可能性がさまざまに論じられている。

⁴⁷ 小林稔（文献 G-3）、p. 42。

⁴⁸ 小河陽（文献 E10）。

(5)「時」の到来(福音書第7章～第13章前半)

イエス二度目のエルサレム。仮庵祭を場とした第7章では、神殿で教えるイエスを、人々が捕らえようとする。しかし「³⁰イエスの時はまだ来ていなかった」ゆえに、人々は彼を手につけなかった。

第8章でイエスは姦通によって石打ちされようとしていた女を救ったあと、境内で「¹²わたしは世の光である」と語る。このおりも、イエスは逮捕されなかった。やはり「²⁰彼の時がまだ来ていなかったからである」。ちなみに、「⁵⁸アブラハムの生まれる前から『私はある』」という有名な言葉を伝えているのは、この章である⁴⁹。

第9章では、イエスに視力を与えられた者とイエスが対話する。「³⁵あなたは人の子を信じるか」と尋ねられた治癒者は、どんな人ですか、信じたいのですが、と答える。するとイエスは、「³⁷あなたは、もうその人を見ている。あなたと話しているのが、その人だ」と述べ、ひざまずいた彼にこう述べる。「³⁹わたしがこの世に来たのは、裁くためである。こうして、見えない者は見えるようになり、見える者は見えなくなる。」

イエスは、やはり「裁く」のである。この言葉と第3章の「¹⁷神が御子を世に遣わされたのは、世を裁くためではなく、御子によって世が救われるためである」という言葉は矛盾するように見えるが、古代文書においては矛盾の合理的な解消にも限度があり、一定の幅をもたせて矛盾を残す読み方が、必要なのではないだろうか。イエスの救いの行為は、世の秩序を覆すという側面をもっている。それを「裁く」という言葉で表現するケースも、あり得たように思われる。

第10章は、羊飼いと羊のたとえに彩られている。羊の囲いに門から入るのが羊飼いであり、ほかの所を乗り越えて来る者は盗人である、とイエスは語り起こし、羊飼いが羊の名を呼んで連れ出すと、羊はその声を知っているのについて行く、と述べる。次にイエスは、「⁷わたしは羊の門である」、さらに「⁹わたしは門である」とし、わたしが来たのは、羊が命を豊かに受けるためであると言う。すぐ続けて、第10章の核心をなす言葉「¹¹わたしはよい羊飼いである。よい羊飼いは、羊のために命を捨てる」が置かれる。14-18は、11の前文と、受難の預言が含む後文をそれぞれに注釈したものである。

第11章はラザロの死とその蘇りをめぐって進み、「²⁵わたしは復活であり、命である。わたしを信じる者は、死んでも生きる」というイエスの言葉を置く。この言葉は「終わりの日の復活は知っている」というマルタの言葉への返しとして言われるため、「復活の現在化」を意図している可能性がある。しかし「復活の現在化」とは矛盾をはらんだ表現であり、一義的には理解できない。この第11章で、祭司長たちとファリサイ派の人々によるイエス殺害の謀議が始まったことが判明する。

予告されていた時がいよいよ「来た」と言われるのは、イエスが過越祭のためにエルサレムに入る第12章においてである。大きく見れば、この第12章から、『ヨハネ福音書』は

⁴⁹ 「わたし言葉」の章参照。

受難の記述への収斂を開始する。

象徴的なことに、ギリシャ人たちが面会に来ていた。イエスは「²³ 人の子が栄光を受ける時が来た」と述べ、心境を告白する。「²⁷ 今、わたしは心騒ぐ。何と言おうか。『父よ、わたしをこの時から救ってください』と言おうか⁵⁰。しかし、わたしはまさにこの時のために来たのだ。²⁸ 父よ、御名の栄光を現してください。」すると、天から声が聞こえた。「わたしは既に栄光を現した。再び栄光を現そう」と。

イエスはさらに、こう続ける。「³¹ 今こそ、この世が裁かれる時。今、この世の支配者が追放される。³² わたしは地上から上げられるとき、すべての人を自分のもとへ引き寄せよう。」著者ヨハネは、「³³ イエスは、御自分がどのような死を遂げるかを示そうとして、こう言われたのである」と注釈している。

「時」とは、すなわち受難の時であり、その到来によって、神の栄光があらためて出現する。そしてその後に、物事の意味が開示される⁵¹。第 13 章で弟子たちの足を洗うイエスは、愛の行為の実践に接して驚くペトロに、こう述べる。「⁷ わたしのしていることは、今あなたには分かるまいが、後で、分かるようになる」。すなわち、受難と復活を経た後に、である。

【福音書第 10 章とかかわるバツハのカンタータ】

『ヨハネ福音書』のペリコーペは、第 4 章から、第 10 章に飛ぶ。第 10 章からは、「羊の囲いのたとえ」と「イエスは良い羊飼いの」の「¹¹ わたしはよい羊飼いである。よい羊飼いは、羊のために命を捨てる」までが聖霊降臨祭第 3 日に、「イエスは良い羊飼いの」の後続部分（10.12-16）が、ミゼリコルディアス・ドミニ *Misericordias Domini*（復活後第 2）主日に用いられる。前者には 2 曲、後者には 3 曲のカンタータがある。なお、カンタータ演奏とはかかわらないが、受難週の「緑の木曜日 *grüner Donnerstag*」の礼拝では、13.1-15 が朗読された⁵²。

1) 「羊の囲いのたとえ」をペリコーペとする聖霊降臨祭第 3 日用カンタータ

・第 184 番《待望の喜びの光が *Erwünschtes Freudenlicht*》BWV184 1724 年 5 月 30 日 台本：ケーテン時代の世俗祝賀カンタータ（消失）からのパロディ。領主への讃美がイエスの讃美へと铸直される。来臨するイエスをよき羊飼いとして考察し、そのもとへの集いを、キリスト者たちに呼びかける。

・第 175 番《彼は自分の羊たちの名を呼んで *Er rufet seinen Schafen mit Namen*》BWV175

⁵⁰ このくだりには、共観福音書におけるゲツセマネの園の場面からの影響があると言われる。間接的な影響は当然考えられるが、著者ヨハネが『マルコ福音書』を知っていたことの証拠とする人もいる。

⁵¹ 物事の意味が開示されなければ、福音書は書くことができない。したがって、それ以前の出来事も、開示された意味に従って記述されることになる。

⁵² *Vollständiges Kirchen=Buch*, Leipzig, 1697（文献 H-5）による。第 4 章参照。

初演：1725 年 5 月 22 日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラール 『ヨハネ福音書』
にかかわるカンタータにはツィーグラール作詞のものが多く含まれるが、彼女はペリコーペ
からの引用を 2 度使ってドラマを組み立てる。すなわち冒頭に「羊飼いは自分の羊の名を
呼んで連れ出す」を配して、羊飼いを慕う思い、正しい門から入る羊飼いへの待望を描く。
後半は、語られたことの意味がわからない人たちがいた、というくだりを引用しつつ、愚
かな理性を叱咤して「耳を開け」と呼びかける。

2) 「イエスは良い羊飼い」をペリコーペとするミゼリコルディアス・ド ミニ⁵³ (復活後第 2) 主日のためのカンタータ

・第 104 番《イスラエルの羊飼いよ、お聞きください Du Hirte Israel, höre》BWV104 初
演：1724 年 4 月 23 日 台本：作者不詳 3 曲のうちでもとりわけ牧歌的などこさを繰
り広げるのがこのカンタータで、顕現の呼びかけ、信頼、不在の不安、再度の呼びかけ、
羊の至福、導かれる喜びと、統一的なイメージのもとに進んでゆく。

・第 85 番《私は良い羊飼い Ich bin ein guter Hirt》BWV85 初演：1725 年 4 月 15 日 台
本：作者不詳 「キリストの声 Vox Christi」として利用されるバス独唱のペリコーペ引用
で始まる。よい羊飼いに牧される喜びの一方で、その護りが愛による受難を導いたことも
想起される。

・第 112 番《主は信頼のおけるわが羊飼い Der Herr ist mein getreuer Hirt》初演：1731
年 4 月 8 日 台本：ヴォルフガング・モイスリン Wolfgang Moisl のコラール全節 台本
は、「主は羊飼い」と始まる詩篇第 23 篇をコラール化したもの。のびやかな喜びにあふれ
たテキストで、受難の影がよぎることはない。

(6) 最後の晩餐 (福音書第 13 章後半)

『ヨハネ福音書』は、ここで最後の晩餐の場面に入る（共観福音書と異なり、それは過
越の食事ではない。時はその前夜である）。イエスが弟子の 1 人の裏切りを予告すると、パ
ンを渡されたイスカリオテのユダに、サタンが入る。他の弟子たちは、そのことに気がつ
かない。ユダが出ていくと、イエスは弟子たちに対して告別説教を始める。その始めはこ
うである。「³¹ 今や、人の子は栄光を受けた。神も人の子によって栄光をお受けになった。
³² 神が人の子によって栄光をお受けになったのであれば、神も御自身によって人の子に栄
光をお与えになる。しかも、すぐにお与えになる」。

「ペトロの否み」にかかわる預言も、ここに置かれている。「³⁶ 主よ、どこへ行かれるの
ですか」と問いかけるペトロに対し、イエスは「わたしの行く所に、あなたは今ついて来
ることはできないが、後について来ることになる」と述べる。ペトロ「³⁷ 主よ、なぜ今つい
て行けないのですか。あなたのためなら命を捨てます」。イエス「³⁸ わたしのために命を捨

⁵³ 当日用アンティーフォナの冒頭 Misericordias Domini (主の慈しみは、詩篇 89.2) がこ
の主日の名称となっている。復活祭と聖霊降臨祭の間の主日はすべて同じ由来の名称で呼
ばれる。

てると言うのか。はっきり言うておく。鶏が鳴くまでに、あなたは三度わたしのことを知らないと言うだろう」。《ヨハネ受難曲》に否みを預言する場面が登場しないのは、ここ第13章で、すでに述べられているからである。

(7) 弁護者としての聖霊 (福音書第14章)

第14章でイエスは、自分が父の内におり、父が自分の内におられること、自分が語るときには内にいる父がその業を行っていること、自分が父のもとに行くことを述べる。そして自分が去った後、内にいて永遠に働く真理の霊、弁護者としての聖霊が派遣されると約束する。講話を終えたイエスは、「さあ、立て。ここから出かけよう」と呼びかける。

著者ヨハネの書き下ろした福音書は、本来ここから受難物語へ、現在の第18章へと続いていたとみるのが、ヨハネ研究の通説である。第18章の冒頭「イエスはこう話し終えると」が第14章の終わりとぴたりつながるのに対し、第15章初めと第17章終わりは、そうではないからである。これに対して15、16、17の3章は、一般に編集者の加筆と見なされている。

【福音書第14章とかかわるバッハのカンタータ】

「聖霊を与える約束」から、(イスカリオテではない方の) ユダの質問に答えてイエスの述べる聖霊の降臨と別れの予告が、聖霊降臨祭第1日のペリコーペとなっている(14.23-31)。この日のためのカンタータは4曲現存する。

・第172番《響け歌よ Erschallet, ihr Lieder》BWV172 初演：1714年5月20日、ワイマール 台本：ザーロモ・フランク 祝典的なテキストの合唱曲で開始されるが、すぐにバスが「私を愛する人は私の言葉を守るだろう」というペリコーペの一節を引用して、三位一体の讃美を導く。神霊の吹き抜ける魂の楽園が描かれ、聖霊降臨へとイメージが収斂する。

・第59番《わたしを愛する人はわたしの言葉を守るだろう Wer mich liebet, der wird mein Word halten》 初演：1724年5月28日 台本：エールトマン・ノイマイスター Erdmann Neumeister 上記の一節を冒頭楽曲に、愛の二重唱のごとく引用して開始される。イエスが自分を愛する人の心の中に、父とともに住まうと約束するからである。その住まいの働きを司る聖霊へと、讃美は向かってゆく。ノイマイスターの台本は途中までしか作曲されておらず、成立史に関して論争がある。

・第74番《わたしを愛する人はわたしの言葉を守るだろう Wer mich liebet, der wird mein Word halten》 初演：1725年5月20日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラール 同じ引用を合唱に配して開始される。イエスの到来を願い、準備された住まいから二度と離れて行かないで欲しいと語られたところで、第二の引用「わたしは去って行くが、また、あなたがたのところに戻って来る」が置かれる。受難が想起され、キリストの愛と恵みが讃美される。

・第 34 番《おお永遠の火、おお愛の源よ O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe》BWV34
初演：1727 年 6 月 1 日 台本：作者不詳？ 炎としてイメージされる聖霊に燃え上がれと呼びかける大合唱によって開始されるが、以後考察は神の「住まい」へと向かう。神の幕屋、清められた聖所、イスラエルの平和といった概念があらわれるのは、台本が詩篇に寄り添って進むからである。

（８）イエスの受難説教（１）（福音書第 15 章）

加筆された 3 章のうち、第 15 章と第 17 章は、イエスの一貫した語りになっている。第 15 章は、「わたしはまことのぶどうの木、わたしの父は農夫」というたとえから始まり、弟子たちを「連なる枝」と規定する。その上で、互いに愛し合いなさい、と彼らに命ずる。なぜなら、世が自分と同じようにあなたがたを憎み、迫害するだろうからである。ここでは「世 *κοσμος*」の概念が、福音の敵対者として用いられている。

第 15 章の章末、第 26 節から、イエスが父のもとから彼らに遣わす「弁護者」についての証しが始まり、切れ目なく第 16 章へ続く。ここで行われる「会堂からの追放」の預言(16.2)は、福音書成立当時の教派・教団の状況を踏まえたものと解されている。「これらのことを話したのは、その時が来たときに、わたしが語ったということをあなたがたに思い出させるためである」というフォローも、イエス自身が語ったものとは一般に見なされない。第 15 章の章末からここまでの内容的に一つの単位となる。

【福音書第 15 章とかかわるバッハのカンタータ】

「迫害の預言」の部分から上記の章またぎの箇所(15.26-16.4)が、復活後第 6 主日、すなわち「エクサウディ Exaudi」主日⁵⁴のペリコーペとなっている。バッハはこの日のために、同名のカンタータを 2 曲遺した。まさに、「会堂からの追放」の預言を引用したカンタータである。

・第 44 番《彼らはあなたがたを追放するだろう Sie werden euch in den Bann tun》BWV44
初演：1724 年 5 月 21 日 台本：作曲者不詳 「彼らはあなたがたを追放するだろう、しかも、あなたがたを殺す者が皆、自分は神に奉仕していると考えるときが来る」の預言を冒頭に大きく置き、信徒を襲う迫害や苦難を描きつつ、神を信じてそれに耐えることを勧める。反キリストの姿がいかに大きくても、神は教会を見守り続ける。

・第 183 番《彼らはあなたがたを追放するだろう Sie werden euch in den Bann tun》BWV183 初演：1725 年 5 月 13 日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラ 同一の預言を「キリストの声 Vox Christi」に乗せて開始される。迫る脅しに抗して心を備え、来たるべき聖霊へのとりなしを願う。ペリコーペ引用は冒頭のみ。

⁵⁴ 昇天祭木曜日の次の日曜日であり、Exaudi は、当日の入祭用アンティーフォナの冒頭から採られた名称。出典は詩篇 27.7「主よ、呼び求めるわたしの声を聞き、憐れんで、わたしに答えてください」。

(9) イエスの受難説教(2) (福音書第16章)

第16章は、時間差の意識にはっきり基づきながら、第14章の「弁護者の派遣」について話を進める。イエスが去って父のもとにゆかなければ、弁護者は来ない。しかし弁護者の到来は益になることで、さまざまなことについて、世の誤りが明らかにされるという。

「¹⁶しばらくすると、あなたがたはもうわたしを見なくなるが、またしばらくすると、わたしを見るようになる」というイエスの言葉⁵⁵が、弟子たちを戸惑わせる。イエスは、「²⁰あなたがたは悲しむが、その悲しみは喜びに変わる」と宣言する。それは「²²わたしが再びあなたがたと出会う」からである。

「²⁸わたしは父のもとから出て、世に来たが、今、世を去って、父のもとに行く」。こうイエスが語るのは、第1章を踏まえた大きな流れの要約を、著者ヨハネがここで意図しているためだろう。弟子たちが「あなたが神のもとから来られたと信じます」と言うと、イエスは「³²あなたがたが散らされて自分の家に帰ってしまい、わたしをひとりきりにする時が来る。いや、既に来ている」と述べる。そして、わたしには父が共にいてくださる、「³³わたしは既に世に勝っている」と言う。

「時が来る。いや、既に来ている ἰδοὺ ἔρχεται ὥρα καὶ ἐλήλυθεν」という語法は、現在形の文章に現在完了形の文章を接続する点で、「御子を信じる者は裁かれない、信じない者は既に裁かれている」(第3章)という表現に対応する。この場合、イエスはまだひとりきりではないので、“ἐλήλυθεν”の現在完了形は「その時が避けがたく近づき、事実上、すでにその流れが始まっている」という意味に解さざるを得ない。ギリシャ語の現在完了に「近未来の必然」という用法があることを一般化することは、可能であろうか。

「弁護者」の到来が大々的に主題化され期待を込めて記述されているのは、共観福音書にはない現象である。その記述は難解だが、『ヨハネ福音書』の執筆がイエスの死の約60年後とされることを考えれば、その後起こったことを踏まえ、前後突き合わせて考量した結果の解釈として記述されていることは間違いなかろう。重点は、必然的に聖霊にある。だがそれによって、イエスの再臨の意義が見えにくくなっていることも確かではないだろうか。この章だけなら、イエスは父のもとに帰り、あとは聖霊の働きに委ねる、と読めるからである。

【福音書第16章とかかわるバツハのカンタータ】

第16章はペリコーペの宝庫というべき章で、3つの部分が福音朗読されるべく切り出されている。いずれも、復活後、昇天を待つ日々になされた主日である。

まず、「今わたしは、わたしをお遣わしになった方のもとに行こうとしているが」に始まる「聖霊の働き」のくだり(16.6-15)が、復活後第4主日、すなわち「カンターテ Cantate」

⁵⁵ 第14章の「去って行くがまた戻ってくる」という表現から変化しており、正確にはここが初出になる。

主日⁵⁶のペリコーペとなっている。バッハのカンタータは、第 166 番、第 108 番の 2 曲。

その前の週、復活後第 3 主日、すなわち「ユビラーテ Jubilate」主日⁵⁷には、続く「しばらくすると」以降の部分（16.16-23a）が朗読される。ここには、「悲しみは喜びに変わる」というメッセージが含まれる。この日のためのカンタータは、第 12 番、第 103 番、第 146 番の 3 曲が現存している。

ユビラーテ、カンターテ両主日に続く「ロガーテ Rogate」（復活後第 5）主日⁵⁸には、さらに続く「父」に関するイエスの直接的な語りが、ペリコーペとして朗読される（16.23b-30）。この日のためのカンタータとして伝えられているのは、第 86 番、第 87 番の 2 曲である。

1) 「聖霊の働き」をペリコーペとするカンターテ（復活後第 4）主日用のカンタータ

・第 166 番《どこへ行くのか Wo gehest du hin?》BWV166 初演：1724 年 5 月 7 日 台本：作者不詳 「どこへ行くのか」の句は、福音書では「あなたがたはだれも、～と尋ねない」という文脈に置かれている。しかしカンタータではそれが、イエスがキリスト者に、生き方を問いかけるものへと変化している。つねに天を心にかけよ、この世の幸いはたちまち過ぎ去り、死は迅速にやってくるのだから・・・。

・第 108 番《私が去って行くことは、あなたがたのためになる Es ist euch gut, daß ich hingehe》BWV108 初演：1725 年 4 月 29 日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラール イエスによる「弁護者（ルター訳では慰め主 Tröster）の派遣」の預言がバス・ソロで冒頭に置かれ、慰め主、すなわち御霊の到来が祈願される。「真理の霊があなたがたを導く」くだりが第 2 引用として合唱されると、救済の確かさへの信頼が湧き上がってくる。

2) 「悲しみが喜びに変わる」をペリコーペとするユビラーテ（復活後第 3 主日用のカンタータ

・第 12 番《泣き、嘆き、案じ、怯えることが Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen》BWV12 初演：1714 年 4 月 22 日 台本：ザーロモ・フランク 「悲しみから喜びへの転換」を骨格に、その陰しい対比を、バロック的修辞をこらして綴る。泣くこと、嘆くこと等々はキリスト者の涙のパンであり、神の国に入るためには、多くの苦しみを経なくてはならない。しかし離れずキリストに従っていこう、そうすればどんな苦痛もやがて取るに足らぬものになる。

・第 103 番《あなたがたは泣き叫ぶだろう》BWV103 初演：1725 年 4 月 22 日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラール 泣き叫ぶ弟子たちと喜ぶ世の対比（ペリコーペ 16.20）でカンタータは始まる。最愛の主が奪われては、救いを求める罪人に「医者」がいなくなってしまう。しかし「悲しみは喜びに変わる」という御言葉への信頼が憂いを弾き飛ばし、

⁵⁶ “Cantate”の名称は、入祭用アンティフォナの冒頭に由来する。詩篇 98.1「新しい歌を主に向かって歌え」。

⁵⁷ “Jubilate”。詩篇 66.1「全地よ、神に向かつて喜びの叫びをあげよ」。

⁵⁸ “Rogate”。詩篇 66.20「神をたたえよ。神はわたしの祈りを退けることなく、慈しみを阻まれませんでした」。

喜びが湧き上がってくる。

・第 146 番《われらは多くの患難を経て Ich werdet weinen und heulen》BWV146 初演：1726 年 5 月 12 日（またはそれ以降） 台本：作者不詳 悲しみから喜びへの変化が、苦難に満ちたこの世を経て天国へと向かう歩みに投影される。両極はあざやかなまでの対比をなし、現世否定の傾向が濃厚に窺われる。

3)「イエスは既に勝っている」をペリコーペとするロガーテ（復活後第 5 主日のためのカンタータ

・第 86 番《本当に、本当にあなたがたに言うておく Wahrlich, wahrlich, ich sage euch》BWV86 初演：1724 年 5 月 14 日 台本：作者不詳 冒頭に引用されるのは、「²³わたしの名によって何かを父に願うならば、父はお与えになる」という、希望にあふれたイエスの約束である。しかし現世の生活は、それとは裏腹の苦難にみちている。カンタータは、神の約束が必ず果たされるという確信をもとに、御言葉を信じ、正しき時におけるその成就を待つべきことを説いてゆく。

・第 87 番《今までは、あなたがたは私の名によっては何も願わなかった Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen》BWV87 初演：1725 年 5 月 6 日 台本：マリアーネ・フォン・ツィーグラ 「願うなら、父はお与えになる」に続く標記の言葉で開始される。これはいったん恐ろしい言葉と解釈されるが、「あなたがたには世で苦難がある。しかし、勇気を出しなさい。わたしは既に世に勝っている」というイエス励ましで、憂いは克服される。ルター派の台本作者ならではの、ドラマ再構成と言うべきだろう。

(10) 大祭司イエスの祈り

第 17 章は 16 世紀以来「大祭司イエスの祈り」と呼ばれており、シュルツ（文献 B・2）によれば、神学的省察の傑作である。それは『ヨハネ福音書』の精髓であるイエスの自己語り、父に向けての祈りという様式のもとに凝縮している。そこからは 2 つの文章のみを引用しておこう。「¹父よ、時が来ました。あなたの子があなたの栄光を現すようになるために、子に栄光を与えてください」。「⁵父よ、今、御前でわたしに栄光を与えてください。世界が造られる前に、わたしがみもとで持っていたあの栄光を」。

全体として、この祈りは第 1 章のロゴス讃歌を踏まえ、その精神を、イエスの口からとうとうと語らせている。この章には、ペリコーペとして朗読に選ばれた部分はない。

こうして、受難の核心部、第 18 章と第 19 章がやってくる。受難曲のテキストに用いられた部分で、バッハはそのすべてを、省略なしで使用している。このテキストについては本書第 2 部で詳細に扱う。

3. 復活（第 20 章、第 21 章）

『マルコ福音書』の復活の章（第 16 章）は、マグダラのマリア、ヤコブの母マリア、サロメの 3 女性が遺体に油を塗ろうと墓に行き、白い衣を着た若者にイエスの復活とガリラ

ヤ行きを告げられて、逃げ去ることが記されている。イエスの顕現は書かれていないが、それを補う複数の結びが、後日加えられた。

『マタイ福音書』は、上記の記述をより劇的に潤色して語った後、婦人たちが弟子たちに知らせに行く途中イエスに出会ったこと、番兵の報告で祭司長たちが口裏を合わせたこと、11人の弟子がガリラヤでイエスに会い、その言葉を受けたことを付加する。それでも、復活の章（第28章）は20節の長さに過ぎない。

『ルカ福音書』の復活の章（第24章）は、53節に拡大されている。新たに加えられたのは、エマオでのイエスの顕現、その報告を聞く弟子たちの中への顕現（イエスは焼き魚を食べ、自分に関する聖書の記述が実現したことを示唆する）、そして昇天である。

『ヨハネ福音書』の復活記事のみが、現在の形を見るかぎり、第20章（31節）、第21章（25節）の2章を費やしている。加えて、さまざまな違いがある。

墓を訪れるのはマグダラのマリア1人で、彼女の連絡により、ペトロとイエスの愛するもう1人の弟子が、墓を検分する。マリアは、イエスの顕現に接する。夕方、イエスは弟子たちのもとにあらわれ、彼らを祝福する。それを聞いたトマスは信じなかったが、8日後、そのトマスもいるところで、イエスは再度、弟子たちにあらわれた。このほかにも、イエスは弟子たちの前で多くのしるしを行った。

ここまでが第20章で、この本がなぜ書かれたかを内容とする結句で結ばれている。したがって、文体の変化が認められる第21章は、事後的な付加であるとみて間違いない⁵⁹。

その後、ティベリアス湖で弟子たちが漁をした。何も取れなかったが、イエスがあらわれてその指示に従うと153匹の魚が取れ、朝食となった。食後イエスはペトロに「わたしを愛しているか」と三度問いかけ、肯定されると、「わたしの羊を飼いなさい」と述べ、併せて、将来の殉教を示唆した。イエスの愛していたもう一人の弟子には、「わたしの来るときまで彼が生きていることを望む」と述べた⁶⁰。以下、福音書は、次のように結ばれている。

「²⁴これらのことについて証しをし、それを書いたのは、この弟子である。わたしたちは、彼の証しが真実であることを知っている。²⁵イエスのなさったことは、このほかにも、まだたくさんある。わたしは思う。その一つ一つを書くならば、世界もその書かれた書物を収めきれないであろう」。

この記述から、『ヨハネ福音書』の著者は前述のように主の愛する弟子、ゼベダイの子ヨハネであるされ、長いこと、そう信じられていた。しかし、「わたしたちは、彼の証しが真実であることを知っている」という同節の記述（19.35にもある）は、証した人物と時間的にも距離のある別の主体が著述にかかわったことを示唆している。加えて次節には、「わたしは思う」という、単数の主格があらわれる。

素直に読めば、証したのは使徒ヨハネであり、その流れを汲む教団が、著者ヨハネと

⁵⁹ 小林稔によれば、現著者の死後、最終編集者の手で加えられたもの。（文献 G-3）、p. 224。

⁶⁰ 正確には、「この人はどうなるのでしょうか」というペトロの質問に答えて、「そうわたしが望んだとしても、あなたに何の関係があるか」と述べた。

される長老を中心に、福音書をまとめあげたということになるだろう。しかしこの部分の解釈もきわめて多様で、成立のプロセスにもさまざまな考えが錯綜しているのが、『ヨハネ福音書』研究の現状である。いずれにせよ確かなことは、第 21 章の復活記事を初めとして、『ヨハネ福音書』の随所に、著者ヨハネの記述を補訂する、別の人物の手が入っているということである。記事の順序にも混乱があるとされ、ブルトマンのように換骨奪胎した根本的再構成を提案した業績もある⁶¹。

【福音書第 20 章とかかわるバツハのカンタータ】

「クヴァジモトゲニティ Quasimodogeniti」⁶²（復活後第 1）主日のペリコーペとして、20.19-31 が選ばれている。新共同訳の小見出しで「イエス、弟子たちに現れる」「イエスとトマス」「本書の目的」の 3 つがここに含まれる。バツハの当日用カンタータは、第 67 番と第 42 番である。

・第 67 番《イエス・キリストを記憶に留めなさい Halt im Gedächtnis Jesum Christ》BWV67 初演：1724 年 4 月 16 日 台本：作者不詳 《ヨハネ受難曲》初演の 9 日後に初演されたカンタータ。イエスが蘇ったという知らせに接しながらも、なお敵どもへの怯えを拭い切れないキリスト者が、復活のイエスから「あなたがたに平和があるように」（20.19）という励ましを受けて力づけられ、天国に目を開かれる。

・第 42 番《同じ安息日の夕べに》BWV42 初演：1725 年 4 月 8 日 台本：作者不詳 鍵のかかった部屋に弟子たちが集まっていると、イエスが入ってきたというペリコーペの光景（20.19）が語られる。こうした集まりにはつねにイエスがおられる、だから臆するな小さな群れよ、と進み、イエスこそ信徒を護る盾である、との認識に達する。

4. わたし言葉

『ヨハネ福音書』のイエスはその多弁なことで共観福音書のイエスと区別される。しかも自分自身について、尊厳を帯びた口調で、雄弁に語るのである。曰く、「わたしは命のパンである／世の光である／良い羊飼いである／道であり、真理であり、命である／まことのブドウの木である」等々⁶³。

この「私は～である」のギリシャ語“*Ἐγώ εἰμι*”（英語の *I am*）は、補語を取らずに「私はある」という形で使われることがあり、その形において、旧約聖書における神の定義と重なり合うことが指摘されてきた。ホレブ山でモーセに顕現した神は、その名前を尋ねる

⁶¹ ブルトマン『ヨハネの福音書』（文献 G-6）。

⁶² 主日名 Quasimodogeniti は当日用入祭アンティーフオナ“*Quasi modo geniti infants*”（生まれたばかりの乳飲み子のように）から採られた用語で、復活後のキリストの新しい生命にあずかりたいという願いを含む。

⁶³ 「私は命のパンである」と言うと、命のパンがいくつもあり、自分もその一つだ、という意味にも解しうる。そこで小林稔の岩波訳は「私が命のパンである」と訳している。納得のいくことである。

モーセに、「わたしはある（という者だ）」と答えるのだが（『出エジプト記』3.13）、このくだりを『七十人訳 Septuaginta』（前 3-1 世紀）は“Εγώ εἰμι”というギリシャ語に訳す。そして該当句はその訳によって、著者ヨハネを含むギリシャ語を話すユダヤ人たちに流布していた。

『ヨハネ福音書』でさかんに出てくる「わたし言葉」（大貫隆の用語）は、少なくともいくつかの部分において、旧約における神の名前に掛けて用いられているように見える。イエスはそうした箇所、自らの神性を明らかにする。こうした語法は共観福音書には見られないもので、『マルコ福音書』のイエスが自己の神性をむしろ秘匿しようとするのと対照的である。

「わたしの時」も、そうした「わたし言葉」の一つである。神のもとに先在していたキリストは、救済の使命を帯びて地上へと遣わされ、「わたしの時」を待つ。そして到来したその「時」において、十字架上の受難を身に受け、自らの使命を達成する。人の子はそれによって神に栄光を与え、自らも栄光を受ける。そして栄光の内に復活し、天上に帰還して神の右に座す。地上には聖霊⁶⁴が遣わされて、キリストの働きを引き継ぐ。

イエスが地上で行った活動、遺した言葉は、『ヨハネ福音書』においてはこうしたキリスト論的立場において見直され、記述されている。イエスの姿が超越的尊厳を帯びるのも、当然であろう。『ヨハネ福音書』のイエスは復活し高举されたキリストであり、現臨して教壇を導くキリストである。それは生前のイエスをわがうちに吸収し、両者は区別しがたくなっている。こうした理解において、過去・現在・未来の区別は、解消に向かう。それにより、共観福音書と一線を画した独特の終末論が形成される。

5. 神の国

キリスト教は、瀰漫する強い終末意識のもとに懐胎され、それを内包しつつ発展した。先触れとなった洗礼者ヨハネが悔い改めを呼びかけ、水で洗礼を施したのも、「神の国は近づいた」という終末意識からである。共観福音書においてイエスは、来たるべき審判と自らの再臨、神の国の完成について語る。それは誰も予測できぬ未来のことであり、それに今か今かと備えるのが、パウロや弟子たちの、また初期の信徒たちの心ばえであった。そのため、「終末の遅延」が、初期キリスト教にとっての大きな問題として生じてくる。それは「『十人のおとめ』のたとえ」（『マタイ福音書』第 25 章）のような形で、イエスの言葉にも入りこんでいる⁶⁵。

筆者は、『新約聖書』に当時の人々の終末意識がさまざまに盛り込まれていることを、たいへん興味深く思う。しかし昨今は、イエスから終末論を切り離そうとする考え方が、力を増してきている。それに対して割り切れぬ思いを抱いていたところへ、佐藤研の小論の、

⁶⁴ 『ヨハネ福音書』では「弁護者 ὁ παράκλητος」と呼ばれている。ただし、両者を同一視すべきかどうかには議論がある。

⁶⁵ マタイ 25.1-13。バツハのカンタータ第 140 番《目覚めよ》はこの説話に基づいている。

次のようなくだりに出会った。「最近の北アメリカの学者の中には、イエスから一切の『終末論』的発言を剥奪し、それらは後代の創作・付加であるとする者が多い。日本でも、こうした傾向で考える研究者は少なくない。しかしこれは、私の見るところ、できるだけイエスから『終末論』のような『誤った』時間感覚を除去し、イエスを現代人にも受容可能は、普遍的存在にしようという暗黙の学者的ドグマに規定されている。私自身は、基本的にイエスに終末論を想定し、それがどのような特質を持った終末論かを観察する方が、伝承の事態に即していると考え⁶⁶」。浅学の筆者であるが、心からの共感をもってこの文章を読んだ。

ともあれ、『ヨハネ福音書』が、終末という観点においても新しい思想を育んでいることは確かである。ここでは、神の子イエスの地上での活動自体が神の国の到来を告げるものであり、彼を信じることがすでに、信徒にとって神の国の始まりを意味した。神によるこの世の刷新としての終末は、やがて起こる争乱と裁きを待つて一気に達成されるものではなく、現臨するキリストとしてのイエスと向かい合う一人一人の心の内部で、すでに開始されているのである。

このような認識は図らずも、バッハの音楽を得た《ヨハネ受難曲》の真髓を言い表しているように思える。バッハの音楽を付された受難物語は、まさに出来事を「今」として蘇らせ、同時に救いの喜びを、現在進行形において伝えるからである。《ヨハネ受難曲》を——その意味では《マタイ受難曲》も同様だが——感動をもって受け止めるとき、われわれは天国ないし救いの予告に接するのではなく、その現臨に接しているのだ、と言えるかもしれない。

⁶⁶ 佐藤研『最後のイエス』ぷねうま社 2012年（文献 E-11）、第5章「預言者としてのイエス」、p. 114。

第3章 ブーゲンハーゲンの「調和福音書」

4 福音書の「調和」

これまでわれわれは、『新約聖書』の正典を構成する4つの福音書とそのイエス像について、それぞれ独立して言及してきた。もちろん、福音書は他にも多く書かれている。荒井献による『新約聖書外典一覧』⁶⁷には併せて42の文献ないしその断片が載せられており、「福音書」の書名をもつものだけでも、『ナザレ人福音書』『エビオン派福音書』『ヘブル人福音書』『エジプト人福音書』『ペテロ福音書』『ニコデモ福音書』『マッテヤ福音書』『ユダの福音書』『ケリントスの福音書』『バシリデスの福音書』『マルキオンの福音書』『バルデサーネスの福音書』『マニの福音書』『ヤコブ原福音書』『トマス福音書』『ピリポ福音書』『コプト語エジプト人の福音書』、さらに『真理の福音』を加えて18種類に達する。それらはキリスト教史の資料としてはそれぞれ一定の役割をもっているが、正典には取り入れられることがなく、流布もしなかった文書たちである。

ではなぜ4つあるのか、というのは、『新約聖書』をひもとく人が抱く、共通の疑問であろう。大筋では1つであるはずのことが4通りに描かれており、その細部が相違するばかりか、矛盾することも少なくない。同じことは、21も収録されている手紙にもいうことができる。重厚な手紙もあれば簡単な手紙もあり、それらが一つの方向を指し示しているとは、言うことができない。

福音書は1つであるべきだという主張も、当然ながら存在した。それを実現すべく作成されたのが、2世紀の『マルキオン福音書』である⁶⁸。マルキオンは『ルカ福音書』を独自の観点から再編集し、これにパウロ書簡のいくつかを加えて、自らの正典を作り上げた。そのさい、旧約聖書は全面的に排除された。マルキオンのこうした行動が、主流をなす人々に、広く支持される真の正典を編纂しなければならないという意識を高めたというのが、今日の通説である⁶⁹。結果として福音書の一本化は退けられ、それぞれの福音書記者を「～を通して *κατα*」の「福音 *ευαγγελιον*」（たとえば *ευαγγελιον κατα ΙΩΑΝΝΗΝ*）という形で、4通りの文書を並べる形が定着した。並行して手紙の選別も行われ、2世紀には22の手紙が正典化された。全27書が確定されるのは4世紀末のことである⁷⁰。それ以降、『新約聖書』の輪郭は同一のまま、今日に至っている。

似て非なる正典が4つあるという現象は奇妙にも見えるが、そこにある複数視点の弾力性が、キリスト教の発展にとって大きな意味をもったことは確かだろう。それは、名曲が異なるアプローチの演奏を深いところで許容するのに似ている。しかし、4つが正典化されたことにより、差異のある情報、相矛盾する記述を並立させる必要が生まれてきた。ま

⁶⁷ 荒井献編『新約聖書外典』（文献 D-1）への付録。

⁶⁸ マルキオンについては、田川建三『書物としての新約聖書』（文献 F-7）が詳しい。

⁶⁹ タイセン（文献 E-6）、p. 262。

⁷⁰ 『総説 新約聖書』（文献 F-3）は第10章を「新約正典成立史」に充てている。

た、ある福音書が触れていない出来事を他の福音書によって補い、簡単に扱われている出来事を詳細に扱っている福音書によって補う、という読み方も普及した。キリスト教の歴史とともに大きな発展を遂げた聖書釈義は、こうした聖書内の相互参照を基本的な方法としている。ルターの『マニフィカト』講解⁷¹はわずか6節の『ルカ福音書』テキストから一冊の書物に匹敵する論考を作り出して読者を驚かせるが、それは聖書内文書の徹底した相互参照の集積である。記録され伝えられた説教も、基本的には同じ方法で進められる。

4つの福音書を相互参照しながら読むということは、4つの福音書から知識を集め、1つの理解を構成しようということである。たとえば、イエスが十字架上で語ったとされる言葉は、福音書ごとに異なっている。だがそれらを全部集めて「七つの言葉」としてすることで、イエスの最後のメッセージは正しく理解できるはずではなかろうか——。こう考えるとき、4つの福音書を一つに合成したいという要求が生まれる。4福音書の情報をすべて生かすのであるから、その作業は新しい福音書の創作ではなく、異端として排撃されるべきものではない。このようにして、「調和福音書」と総称される文書が、歴史に登場してきた。

福音書、ないし福音書記者の「調和 harmonia」という観点はすでに古代に確立されており、一般には、2世紀タティアノス Tatianos (120 頃～176 以降) の『ディアテッサロン Diatessaron』(4つから、の意) が、最初期の代表的な文献とされる。これはヨハネ福音書を基本的な枠組みとし、共観福音書からの記事を適宜挿入したものである。この文書は「大衆的な地位を獲得、5世紀初めまで、東方教会の一部では標準的福音書として公式に使用されていた」(清水宏)⁷²。

アウグスティヌス Augustinus (354-430) にも、『福音書記者の一致 De consensu evangeliorum』という著作がある。彼の『ヨハネ福音書講解』(文献 G-7) においてその参照がしばしば指示されているところからすれば、4福音書の突き合わせは、アウグスティヌスにとって重要な基礎研究の役割を果たしたのだろう。

類似の試みは古今多数あり、わが国においても、フレデリコ・バルバロ編『合併版・聖福音書』(日本語) が 1960 年に公刊された。これはのち復刊されて、現在も書店の店頭にある⁷³。その「合併」は聖書の全体に及ぶものであるが、われわれにとって重要なのは、受難と復活に限定して生み出された、「受難の調和 Passionsharmonie」と呼ばれる文書群である。中でも、ルター訳ドイツ語聖書に基づいて作成されたブーゲンハーゲンのそれは、ルター派において獲得した権威により、受難曲の研究に重要な意味をもっている。

⁷¹ 内海季秋訳(文献 H-3)

⁷² 『新カトリック大事典』(文献 C-4)、第3巻「ディアテッサロン」項目。1111 頁。ただし『ディアテッサロン』は資料として現存していないためわからないことが多く、研究資料としての価値は乏しいという。

⁷³ 「キリスト教名著普及会」刊行、1994 年改訂新版発行(文献 A-10)。

ブーゲンハーゲンの「調和福音書」

ヨハン・ブーゲンハーゲン Johannes Bugenhagen (1485～1558) は北ドイツ・ポメルンの出身で、ルターに傾倒して神学を学び、1523 年、ルターの推薦を得てヴィッテンベルク市教会の主任牧師となった。33 年には神学博士、35 年には教授となり、ルターの代理説教をしばしば務めたばかりか、ルターの葬儀の説教者ともなっている⁷⁴ [図 1]。

しかしブーゲンハーゲンの調和的な福音書再構成がじっさいにどのようなものであるかは、少なくともバッハを含む宗教音楽関係の文献においては、十分に検証された形跡がない。本論文は、ブーゲンハーゲンの業績に対する一定の認識を得てから、先に進みたいと思う。

ブーゲンハーゲンは、既存のさまざまな調和福音書を宗教改革神学の原理に即して新たに編集し直し、自身の成果を、1530 年にヴィッテンベルクで出版した⁷⁵。これは最初低地ドイツ語で出版されたが、標準語で出し直され、ブーゲンハーゲンの教会法令 (Kirchenordnung) において、聖金曜日の礼拝で朗読されるよう位置づけられた。記述の対象は、受難と復活に絞られている。筆者が参照したのは、1570 年にヴィッテンベルクで没後出版された新校訂版である [図 2]。そのタイトルは『われらの主イエス・キリストの受難と復活。4 人の福音書記者からヨハン・ブーゲンハーゲン (ポメルン) が入念に編集。入念に校訂された新版。エルサレムとユダヤ人たちの崩壊付き (要約)。ヴィッテンベルク、1570 年』というものである⁷⁶。

その構成

まず、構成を見よう。番号の入った章立ては見られず、目次はなく頁数も振られていない。本論文では、筆者がアルファベット付きの章割りを便宜的に行い、頁数はデジタル化のさい各ファイルに振られた通し番号を利用した。4 福音書がすべて利用されているが、『ヨハネ福音書』からの引用 (アンダーライン部分、「4 福音書」部分も含められている) が他を圧していることが気づかれるはずである。

序文	5
A. キリストの死の原因	17
B. ユダヤ人たちの蒙昧について	17

⁷⁴ 『ルターと宗教改革事典』、日本ルーテル神学大学ルター研究所編、1995 年、教文館の「ブーゲンハーゲン」項目、石井正巳担当 (文献 C-3)。

⁷⁵ Petzoldt 前掲書、p. 72。

⁷⁶ “Das Leiden und Aufferstehung unsers Herrn Jhesu Christi / aus den vier Euangelisten - Durch D. Johan. Bugenhagen / Pomern / vleissig zusammen gebracht. Auffs new mit vleis emendirt. Auch die verstörung Jerusalem / und der Jüden / kurtz gefasset. Wittenberg / 1570.” ザクセン＝アンハルト大学・州立図書館所蔵 (VD16 B 4817)。デジタル・データが“DFG”のサイトにある (文献 H-4)。

C. <u>ヨハネ福音書第 11 章</u> ラザロについて。簡単な注釈付き	24
D. キリストのエルサレムへの旅。死の直前	35
E. 棕櫚に先立つ土曜日の物語。 <u>ヨハネ第 12 章</u>	37
F. 棕櫚の日の物語。マタイ第 21 章、マルコ第 11 章、ルカ第 19 章、 <u>ヨハネ第 12 章</u>	41
G. 棕櫚後月曜日の物語。マタイ第 21 章、マルコ第 11 章	54
H. 同じ日に行われたキリストの説教。 <u>ヨハネ第 12 章</u>	58
I. 棕櫚後火曜日の物語。マルコ第 11 章、マタイ第 22 章、ルカ第 20 章	60
J. 過越祭または除酵祭に関する教え	68
<u>K. われらの主イエス・キリストの受難。4 福音書記者による（含ヨハネ第 13 章）</u>	80
L. <u>ヨハネ福音書第 14 章</u>	110
M. <u>ヨハネ福音書第 15 章</u>	116
N. <u>ヨハネ福音書第 16 章</u>	122
O. <u>ヨハネ福音書第 17 章</u>	130
P. 物語は進む	136
Q. キリスト受難物語の終わり	211
<u>R. われらの主イエス・キリストの復活と昇天、4 福音書記者による</u>	212
S. 使徒言行録とパウロ書簡からの序文	212
<u>T. キリストの復活、4 福音書記者から</u>	215
U. ここで復活日の物語は終わる	243
V. 読者に	268
W. 預言者イザヤから第 53 章 キリストの受難と復活について	274
X. 都エルサレムの破壊	278
出版情報	304

【受難前史〈A〉～〈J〉】

受難の本論は、〈K〉から始まる。その前に、〈A〉「キリストの死の原因」と、それと結びつけられた批判〈B〉「ユダヤ人たちの蒙昧について」が、ブーゲンハーゲンの著述として置かれている。原因のありかは2つ、父なる神のもととユダヤ人たちである。後者への言及が〈B〉を構成する。

聖書の本文引用は〈C〉から、『ヨハネ福音書』第 11 章をもって始まる。最初に置かれるのは、キリスト復活の予型としての、ラザロのよみがえりの物語である。〈D〉「キリストのエルサレムへの旅」は、他福音書を引用しながらの短い著述。しかし〈E〉「棕櫚に先立つ土曜日の物語」から、日割りの時間軸に従って、受難への接近が図られてゆく。

その土曜日には、ベタニヤにおけるラザロを交えた夕食の情景がある。マルタの妹マリアが、ナルドの香油でイエスの足をぬぐうと、なぜその香油を売って貧しい人々に施さなかったのか、とイスカリオテのユダが言う。それをイエスは、自分の葬りの日のためであ

るとして制する。以上は、『ヨハネ福音書』第 12 章のルター訳第 1～11 節そのままである。

〈F〉「棕櫚の日の物語」から、4 福音書の合成記述が開始される。ろばに乗ってのエルサレム入場を中心に、多彩な出来事が展開されるのがこの日である。〈G〉「棕櫚後月曜日の物語」でイエスは神殿に入り、商売人たちへの実力行使をする（素材はマタイ、マルコ）。その日に行われた説教が、〈H〉として独立している。内容は、『ヨハネ福音書』第 12 章の後半である。〈I〉「棕櫚後火曜日の物語」は、いちじくの木が枯れた話と、イエスの行為の「権威」にかかわる問答で構成される（マルコ、マタイ、ルカ）。ここに、過越祭に関する説明が、ブーゲンハーゲン自身の記述としては含まれる（〈J〉）。

ここまでは、受難の前史である。〈F〉に始まる調和福音書本文の素材になっているのはマルコ第 11 章、マタイ第 21・22 章、ルカ第 20 章、ヨハネ第 11・12 章であるが、ヨハネ福音書の両章はそれぞれ単独の章を構成しており、とりわけ第 12 章は、それを素材とする 3 つの章の 2 つで、独占的な役割を演じている。

月曜日の出来事（〈G〉）はマルコをベースとして綴られるが、ヨハネ第 12 章の「キリストの説教」（〈H〉）が、それに対する意味づけを与えるものとして置かれる。その説教は「わたしを信じる者は、わたしを信じるのではなくて、わたしを使わされた方を信じるのである」、「わたしは光として世に来た」、「わたしは世を裁くためではなく、世を救うために来た」などであり、「父の命令は永遠の命であることを、わたしは知っている」という部分が、太字によって強調されている。

【受難本編 〈K〉～〈Q〉】

80 頁目から、4 福音書に基づく受難の本編が開始される。本文はこう始まっている。「過越祭と呼ばれる甘いパンの祭が近づいていた。そこでイエスは弟子たちに言った。知っての通り、2 日後の日は過越祭になる。人の子は渡され、十字架に付けられよう」。このスタートは、われわれにも親しい《マタイ受難曲》の始まり方と、ほぼ共通する。

以下、〈Q〉まで 7 章を費やす受難の本編において、ブーゲンハーゲンの『ヨハネ福音書』重視は、ますます明らかになる。始まった物語の中に、『ヨハネ福音書』の 4 つの章が、丸ごと組み込まれているからである。

受難曲の聴き手はふつう、福音書における受難記事を、「復活記事の前の 2 章」と認識している。受難曲が伝統的に、その 2 章を限定してテキストとするからである。「《マタイ受難曲》は受難の預言から始まるが、《ヨハネ受難曲》は捕縛の場面から始まる」とはよく言われことであるし、私もそう説明してきた。だがそれは音楽の始まりであって、福音書における受難記述の始まりではない。このことは、『ヨハネ福音書』についてとくに当てはまる。

じっさいには、『ヨハネ福音書』の受難記事は、第 13 章から始まっている。第 11 章、第 12 章も、前史として、その欠かせぬ下地をなす。このため『ヨハネ福音書』の受難観は、音楽のテキストとなっている第 18・19 章に限定せず、広く捉えていくことが求められる。

受難の記述は、正確には4つの福音書という文書の乗り換えではなく、4人の福音書記者（**vier Evangelisten**）という「語り手」を乗り替える意識で進められる。もちろん単なるつぎはぎでは済まされず、細かな情報を補い合わせたり、文章を修正してつながりを作るなど、手の込んだ作業が行われる。それらは4つの口を1つの口にするために、避けがたい作業である。しかしそうしながらも、なるべく簡素に、ルターの訳文を尊重しつつ進めたいという気持ちが、編纂から見てとれる。折々、級数を下げた字体によって挿入されるブーゲンハーゲンの注釈も、彼の神学の開陳というよりは、ルター派信徒に対する基本的な解説になっている。

以下、本編の叙述の進行を箇条書きでたどってみよう。カッコ内に福音書を記すが、それはあくまで中心に置かれるものであり、その細部においても、他福音書との相互乗り入れや調整が存在する。

【〈K〉 われらの主イエス・キリストの受難。4福音書記者による】

過越祭における人の子受難の預言（マタイ）—ユダヤ教の人々によるイエス殺害の相談（マタイ）—ベタニヤでの香油注ぎ（マタイ）—ユダの裏切り（ルカ）—過越の食事の準備（ルカ）—最後の晚餐（ルカ）—弟子たちへの愛と洗足（ヨハネ〔第13章〕）—裏切りの露見（4人）—愛の奨め、ペトロの否みの預言（ヨハネ〔第13章〕）—剣の準備（ルカ）。

【〈L〉 ヨハネ福音書第14章】

イエスは、弟子たちと対話しつつ語る。わたしは道である。わたしは父の内におり、父はわたしの内におられる。わたしは行くが、父は別の弁護者、真理の霊を遣わすだろう。（110～115頁）

【〈M〉 ヨハネ福音書第15章】

「わたしはまことのぶどうの木である」と始まるこの章で、イエスは、そのわたしにつながることで実を結べ、と弟子たちに呼びかける。わたしの愛にとどまりなさい、互いに愛し合いなさい。あなた方は世に属していないから、世に憎まれるだろう。（116～121頁）

【〈N〉 ヨハネ福音書第16章】

第16章は、迫害の予告に始まり、「しばらくすると、あなたがたはもうわたしを見なくなるが、またしばらくすると、わたしを見るようになる」という言葉をめぐって進められる。それが復活の預言であることが、読み手には徐々に意識される。（122～129頁）

【〈O〉 ヨハネ福音書第17章】

第17章は、天に目を向けてのイエスの祈りである。時が来たこと、使命の業を成し遂げてイエスに、ひいては父に栄光が与えられることが、もはや眼前のこととして語られる。（130

～135 頁)

【〈P〉物語は進む】

〈L〉～〈O〉の長大なヨハネ・ブロックを経て、「物語は進む」という見出しがあらわれ、場面が動き始める。つまり、イエスの説教で綴られた長大なヨハネ引用は、最後の晩餐における語りとして扱われている。それは愛の語らいであり、父についての教えであり、そしてまた、別れの言葉である。

物語は、「一同は賛美の歌をうたってから、いつもの通りキドロンの谷を越えてオリーブ山へ出かけた」という文章で再開される。これは『マタイ福音書』における最後の晩餐の終わりからのスタートであるが、「キドロンの谷」という『ヨハネ福音書』にのみ出る固有名詞を織り込んで、記述を調和させている。以下、次のように進む。

苦しみの祈り⁷⁷

弟子たちのつまずきの預言、ペトロの否みの預言（マタイ）－ゲツセマネの園での苦しみ（マタイ、マルコ）－杯を過ぎ去らせてくださいとの、三度にわたる祈り（マルコ、マタイ）－天使の出現と励まし、眠る弟子たちへのイエスの言葉（ルカ）－ユダの率いる一隊の出現（マルコ）－「わたしである」とのイエスの名乗り（ヨハネ）－捕縛と刃傷（マタイ、ルカ）－剣を執ることへの諫め（マタイ）－一隊に向けたイエスの言葉（ルカ）－弟子たちの逃亡（マタイ）－若者の逃亡（マルコ）。(136～148 頁)

ペトロの否み

イエスの連行、アンナスへ（ヨハネ）－カイアファへ（マタイ）－「もう一人の弟子」がペトロを邸内へ（ヨハネ）－暖をとる手下たちとペトロ（マタイ）－じっと見つめる女中（ルカ）－女中の告発とペトロの否定（マタイ）－大祭司の尋問とイエスの抗弁、下役の平手打ち（ヨハネ）－積み重ねられる告発（合成）－二度目の鶏鳴、ペトロの号泣（合成）。(149-156)

裁判と判決

イエスの裁判、食い違う証言（マルコ）－イエスの沈黙。再臨の預言が冒瀆とされる（マタイ）－メシアか否かのやりとり（ルカ）－ユダの自殺（マタイ）－陶器職人の畑の購入（マタイ）－ピラトが登場し、ユダヤ人たちと対峙（ヨハネ）－彼らによるイエスの告発（ルカ）－ピラトとイエスの「国」をめぐる対話（ヨハネ）－イエスの沈黙を総督がいぶかしむ（マタイ）－ピラト、イエスをヘロデのもとに送る。ヘロデは尋問して送り返す（ルカ）－ピラト、イエスの釈放を提案（ルカ）－バラバが釈放の選択肢となる（共観）－ピラトの妻の伝言、群衆によるバラバの選択、十字架要求の高まり（マタイ、ルカ）－総督

⁷⁷ 小見出し筆者。

官邸での兵士の暴行（マタイ）－「エッケ・ホモ」、ピラトとイエスの対話、ガバタでの裁判（ヨハネ）－ピラトは手を洗い、イエスを引き渡す（マタイ）－十字架を背負うイエス、キレネ人シモン（共観）－婦人の群れへのイエスの呼びかけ（ルカ）（168-186）

十字架上の七つの言葉

ゴルゴタへの道行き、イエスと2人の犯罪者の十字架付け（マタイ）－「父よ、彼らをお許してください。彼らは自分たちがなにをしているかをわからないでいるのですから」（ルカ、「七つの言葉」第1）－罪状書きの掲示（ヨハネ）－衣の分配（ヨハネ）－母および愛する弟子への言葉「婦人よ、ご覧、これがあなたの息子だ／ご覧、これが君の母だ」（ヨハネ、「七つの言葉」第2）－群衆からの侮蔑と嘲弄（マルコ）－二人の犯罪者の異なる対応と第2の者の受け入れ「まことにお前に言う。今日お前は私と一緒に、天国にいたことだろう。」（ルカ、「七つの言葉」第3）－暗闇とイエスの叫び「エリ・エリ・ラマ・アザプタニ」（マタイ／マルコ、「七つの言葉」第4）－「渴く」（ヨハネ、「七つの言葉」第5）－「成し遂げられた」（ヨハネ、「七つの言葉」第6）－「私の霊を御手に委ねます」（ルカ、「七つの言葉」第7）――他界。（187-198）

しるしと埋葬

天変地異と聖徒の復活（マタイ）－百人隊長の讃美、神の子の承認（マタイ、ルカ）－見守る女たち（マルコ）－遺骸から流れ出る血と水（ヨハネ）－アリマタヤのヨセフの懇願（マタイ）－ヨセフとニコデモによる埋葬準備（ヨハネ）－新しい墓への埋葬（ヨハネ）－見届ける女たち（マルコ）－安息日の休養（ルカ）－結びの言葉（〈Q〉）

以上で受難記事は終わり、復活と昇天の調和記述に入る。これはタイトル〈R〉と編者の序文〈S〉を経て〈T〉から始まり、『使徒言行録』とパウロ書簡からも一部を引用して、〈U〉で閉じられる。これには、アウグスティヌスらの先例と大きく異なる調和編集を行った理由についての、かなり長い説明が付く（V）。

しかし、本はこれで終わるのではない。2つの付録が付く。第1の付録は、旧約『イザヤ書』第53章のルター訳が、「キリストの受難と復活について」と題されて（！）そのまま引用されている〈W〉。第2の付録はローマ軍によって蹂躪された聖都の歴史が「都エルサレムの破壊」と題されて記されており（〈X〉）、これは聖書からは独立した部分になっている。それは、神がエルサレムとユダヤの民衆に対して発した怒り鉄槌を、預言者たちやイエス自身による預言の実現として描くものである。『イザヤ書』引用がここで付加されることの意味を、次に検討しておこう。

『イザヤ書』引用の意味

旧約『イザヤ書』の第2イザヤ執筆とされる部分（第40～55章）には「僕^{しもべ}の詩」と呼

ばれる文書部分が4つある。そのうち第4の僕は「苦難の僕」と呼ばれ、その詩(52.13～53.12)は受難するイエスをまざまざと預言するメシア章句(第3部第1章参照)として、重要な地位を与えられてきた。ルターも、1519年の「受難する聖なるキリストの考察に関する説教」⁷⁸で、その第53章(正確には第52章13節から)を引用しつつ、受難を説明している。ブーゲンハーゲンが受難・復活の調和記述に『イザヤ書』の引用を続けたのも、ルターの意図を受け入れてのことであろう。

だがそのタイトルには驚かされる。「預言者イザヤから第53章、キリストの受難と復活について」とあるからだ。前6世紀のはるかな預言と1世紀に起こったことが、時間差を解さず並べられている。それは預言の確認であるというよりは、事柄の説明、理由の解き明かしのようにも読める。たとえば、次のような部分である。

「まことに彼はわれらの病を担い、われらの痛みをその身に担った。しかしわれらは、彼が苦しみを受けているのを、神によって打たれ、責められているかのように思っていた。しかし彼らはわれらの悪行のゆえに傷を受け、われらの罪のゆえに叩かれていたのだ。罰が彼に科されるのはわれらが平和をもつためであり、彼の傷によって、われらは癒される。われらは皆羊のように迷い歩き、おのが道のみを見ていた。しかし主は、われらすべての罪を彼に負わせたのだ」。(53.4-6)⁷⁹

ここに示されているのは、人間たちの現状に対する神の怒りであり、怒りの刑罰をわが身に引き受ける者の姿である。引用全体を見ても、代理処罰の厳しさが前面に出ており、われらが癒されるという文言はあるものの、それに対する感謝や喜びが示されているわけではない。ましてや、先立つ記述に盛り込まれていた「神の愛」のモチーフは、ここには認められない。

ルターは、『イザヤ書』のかくなる記述のように「神は「罪と罪人への厳粛な怒り」を抱きつつも、罪人たちを解放するために、最愛の御子を与えたのだと、説明する。ルターはそれを、受難の一要素としての「驚き erschrecken」に数えるのである。

アックスマッハーによれば、ルターは受難を講ずるとき、いつも聴き手に、内なる罪への自覚を促そうとする。罪の基準を人間は自らもたないので、無辜なるイエスによってそれを教えられ、神が差し伸べる和解(Versöhnung)の手がいかに必要なものかの認識に至るという。

バッハ《ヨハネ受難曲》で問題となる部分の検討

バッハの《ヨハネ受難曲》は『ヨハネ福音書』の第18・19章を基礎テキストとして進められるが、2つ箇所において、他の福音書の記事を引用している。「ペトロの否み」に続く部分と、「イエスの死」に続く部分である。

⁷⁸ *Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen leydens Christi*. WA2, p. 137.

⁷⁹ ルター訳からの直訳であるが、ルターはテキストを何行かはしょってドイツ語化している。

これらの引用は、後述の通り、作品の受容と稿の変遷に、大きな影響をもたらした。そこで本章であらかじめ、2つの部分に対するブーゲンハーゲンの扱いを観察しておこう。翻訳は、綴り合わせが明確になるように、可能なかぎり新共同訳を使って行う。() 内に記した出典は筆者の記入で、[] 内はブーゲンハーゲンが調和を成立させるために挿入した言葉である(カッコ記号は筆者)。原註はルターを踏まえたもの。

ペトロの否み(155~157頁)

(ヨハネ 18:25) シモン・ペトロは立って火にあたっていた。(ルカ 22:58) 少したってから(マルコ 14:68) 出口の方へ出て行くと、鶏が鳴いた。(マタイ 26:71) ほかの女中が彼に目を留め、居合わせた人々に、「この人はナザレのイエスと一緒にいました」と言った。(ヨハネ 18:25) (すると) 人々が、「お前もあの男の弟子の一人ではないのか」と言った。(ルカ 22:58) ほかの人がペトロに「お前もあの連中の仲間だ」と言うと、ペトロは、「いや、そうではない」と言った。(合成) するとペトロは再び否み、誓って言った。「お方、私は違う、私はそんな人は知りません」。

(ルカ 22:59) 一時間ほどたつと、(合成) そこにいた人々が互いに確認をとりつつ言った。(マルコ 14:70) 「確かに、お前はあの連中の仲間だ。ガリラヤの者だから。」また別の人が、「確かにこの人も一緒だった。ガリラヤの者だから。(マタイ 26:73) 言葉遣いでそれが分かる。」(ヨハネ 18:26) 大祭司の僕の一人で、ペトロに片方の耳を切り落とされた人の身内の者が言った。「園であの男と一緒にいるのを、わたしに見られたではないか。」(マタイ 26:74) そのとき、ペトロは呪いの言葉さえ口にしながら、「(あなた方の言う) 人は知らない」と誓い始めた。

(原註：ここで理解しなくてはならないのは、ペトロがもう一度邸内に入ってきたことである。なぜならマタイがはっきり書いているからだ、ペトロは二度出てきた、と。)

(ルカ 22:60) まだこう言い終わらないうちに、鶏が〔二度目に〕鳴いた。 22:61 主は振り向いてペトロを見つめられた。ペトロは、「今日、鶏が〔二度〕鳴く前に、あなたは三度わたしを知らないと言うだろう」と言われた主の言葉を思い出した。 22:62 そして外に出て、激しく泣いた⁸⁰。

(原註：ペトロの否みにおいては、いかにキリストの言葉が本当であることを学んでほしい。なぜなら、自分を否むことになろうとキリストがペトロにあらかじめ告知していたとおりのことが、彼に二度も起こるからだ。あなたが福音に忠実であろうとするなら、あなたはここでペトロから学ぶのがよい、自分の力を信じてはならず、何かひとかどのできることと思いがってはならない、と。ペトロがしくじったのは、彼は自分の力を頼もう

⁸⁰ このパラグラフの原文は次のとおり。綴りは原文のまま。

Vnd als bald da er noch redet / krehet der Han zum andern mal. Vnd der HERR wand sich / vnd sahe Petrum an. Da gedachte Petrus an das wort Jhesu / als er zu jm gesagt hatte / Ehe der Han zwey mal krehet / wirstu mich drey mal verleucken / Vnd gieng heraus vnd weinet bitterlich.

としたからである。あなたも、しくじるかも知れぬという恐れをもたぬならば、必ずやしくじるであろう。だが、しくじっても、絶望することはない。なぜならペトロはここでもしくじるが、ふたたび恵みへと到達するからだ。またここでは見て欲しい、すべての福音書記者がペトロのしくじりを、いかに精魂を込めて記述しているかを。それは、今日の人々が、聖なる人々の偉大な奇跡の業を讃美し喧伝するばかりで、彼らの弱さを語り顧みないことへの警鐘である。むしろ私は自問する、もし彼らの弱さもまたわれわれに示され、彼らが時としてひどくつまずき、罪を犯すのでないとしたら、聖なる人々のどんな慈しみの実例が、われわれの模範になることがあろうか、と。)

イエスの死 (198~200 頁)

(マタイ 27:45) さて、昼の十二時に、全地は暗くなり、それが三時まで続いた。(ルカ 23:45) 太陽は光を失っていた。(マタイ 27:46) 三時ごろ、イエスは大声で叫ばれた。「エリ、エリ、レマ、サバクタニ。」これは、「わが神、わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか」という意味である。 27:47 そこに居合わせた人々のうちには、これを聞いて、「この人はエリヤを呼んでいる」と言う者もいた。(ヨハネ 19:28) この後、イエスは、すべてのことが今や成し遂げられたのを知り、「渇く」と言われた。こうして、聖書の言葉が実現した。 19:29 そこには、酸いぶどう酒を満たした器が置いてあった。(マタイ 27:48) そのうちの一人が、すぐに走り寄り、海綿を取って酸いぶどう酒を含ませ、葦の棒に付けて、イエスに飲ませようとした。 27:49 ほかに人々は、「待て、エリヤが彼を救いに来るかどうかわかり、見ていよう」と言った。(ヨハネ 19:30) イエスは、このぶどう酒を受けると、*「成し遂げられた」と言われた。(ルカ 23:46) そして(再び) 大声で叫ばれた。「父よ、わたしの霊を御手にゆだねます。」こう言って(ヨハネ 19:30) 頭を垂れ、息を引き取られた。

(*成し遂げられた、への原註/省略)

(マタイ 27:51) そのとき、神殿の垂れ幕が上から下まで真っ二つに*裂け、地震が起こり、岩が裂け、 27:52 墓が開いて、眠りについていて多くの聖なる者たちの体が**生き返った⁸¹。 27:53 そして、イエスの復活の後、墓から出て来て、聖なる都に入り、多くの人々に現れた。

(原注* ここで咎が贖われる。死が死を呑み込む。今や、もつとも聖なるところが開く。ヘブライ人への手紙第 9 章)

(原注** 彼は言う、そして多くの聖なる者たちの体が生き返り、しばしそこに留まり、墓から出ていった、云々と。彼がかくするのは、彼らが墓の開いたその日に生き返った、と思われなくようにするためである。なぜなら、キリストが、かしこで眠っている者

⁸¹ 「頭を垂れ」から「生き返った」までの原文は次のとおり。

vnd gab seinen Geist auff.

Vnd sihe da / der Vorhang im Tempel zureis in zwey stück / von oben an bis vnten aus / vun die erde erbebete / vnd die Felsen zurissen vnd die Greber theten sich auff / vnnd stunden auff viel Leibe der Heiligen / die da schlieffen.

の初穂、死者の中から最初に生まれた方として、すべてのことにおいて優先権を持たなくてはならないからである。コロサイの信徒への手紙第1章。)

これらの箇所がバッハ《ヨハネ受難曲》における他福音書引用とどうかかわるかは、第3部各論の中で検討することにしたい。

第4章 2つの同時代資料——『ライプツィヒ教会全書』と『ドレスデン讃美歌集』

『ライプツィヒ教会全書』

ブーゲンハーゲンの調和テキストは、ルターの権威のもとに、ルター派の信仰生活の中で重きをなした。そのことを立証する資料がある。それは1697年にライプツィヒで出版された『教会全書 Vollständiges Kirchen=Buch』である⁸²。教会記録簿としての一般的なKirchenbuchとは異なり、この本にはザクセン選帝侯国で正式と定められた礼拝や祈り、教会規則などが、巻末の楽譜等を含め、650頁にわたって集成されている。これによって、バッハの活動の前提となった教会活動の全容を一望することができる〔図3〕。『全書』は、目次では7つの章から構成されている。

(目次)

I. 通年の全祝日・主日・使徒日のための福音書章句と書簡章句、およびそれに付随する集祷 (pp. 1-320)

II. われらの主にして救い主、イエス・キリストの痛ましい受難と勝利せる復活、及び昇天の物語。4福音書記者による。(pp. 321-71)

III. 都エルサレムの憐れむべき破壊 (pp. 372-92)

IV. 教理問答、ルター博士の解説と問答付き、またはなし (pp. 393-426)

V. 一般的な教会の祈り。汎用的な告解、主日の祈祷とトルコの？祈り (pp. 427-54)

VI. 典礼議定書と教会法令 (pp. 455-527)

VII. ザクセン選帝侯国の結婚法令(pp. 528-38)

これらのすべてがザクセン選帝侯国の教会で用いられ、聖書台の前で、説教壇の上で、また祭壇の前で読み上げられるよう、順序を整えて。

受難曲研究という関心のもとに、その内容を検討しよう。

『ライプツィヒ教会全書』第1章

第1章は、教会暦のペリコーペ一覧である。該当日のすべてに対して書簡章句と福音書章句が抜き出され、定型化された「祈り Gebet」(集祷)が、締めくくりに置かれている。第3章で検討した『ヨハネ福音書』からのペリコーペ配分が、これによって裏付けられる。

受難週の箇所を見ると、「棕櫚の主日 Palm=Sonntag」の次に「緑の木曜日 grüner Donnerstag」の項目があり、書簡章句としては旧約『出エジプト記』の12.1-13(主の過越)⁸³と『コリントの信徒への手紙』11.23-32(主の晩餐の制定)が、福音書章句としては『ヨハネ福音書』13.1-15(弟子の足を洗う)が選ばれている。カンタータ演奏を伴わない、

⁸² Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 所蔵、“DGB”で閲覧できる。

⁸³ 旧約からの章句朗読がある場合は「書簡章句」の枠で行われる。

「聖務日課」への指定である。

「聖金曜日 Karfreitag」の項目には、「朗読 Lectio」として、『イザヤ書』第 53 章と、『詩篇』第 22 篇が指定されている。『イザヤ書』から引用されているのは、正確には第 52 章の 13 から第 53 章 12 までであり、これはブーゲンハーゲンが彼の調和福音書で引用している箇所と完全に一致する。2つの「朗読」に続けて掲載されている2つの「祈り」（集祷）は、ザクセンにおける聖金曜日礼拝のレジュメともいうべきもので、礼拝の方向性を伝えるものと考えられる。以下に訳出しよう。

祈り（1）

イエス・キリスト、信頼すべき救い主にして主よ、われわれはあなたに心から感謝します、あなたがわれらの苦痛を自らに背負われ、われらの病を十字架で担われ、それによりわれらの罰を受けられ、神と和解してくださったことを。ですからお願いします、あなたの聖霊によってわれらを照らし、われらがあなたの貧しいお姿につまずくことなく、義人であるあなたのみがわれらを義とし幸いとなすことができると、堅く信じることができまうように。またかくなる信仰と認識において日々歩み、終わりに至るまでそこに留まり、浄福にあずかることができますように。アーメン。

祈り（2）

慈悲深く恵み深い神にして父よ、われらはあなたに心から感謝します、あなたが御子、われらの主イエス・キリストに、われらの代わりに十字架の屈辱的な死を受けさせ、それにより、われらに対するあなたの御言葉に尽くせぬ愛を開示してくださったことに。願わくは、あなたの聖霊によってわれらの心を照らした統べて、われらがあなたのかくなる愛を慰めとしてよりよき者となるように、御子のゆえにあなたにいつも終わりに至るまで信頼を置き、われらの隣人を心から愛し、あらゆる種類の十字架と苦難において忍耐深くありますように、最後にそこから救われ、永遠の喜びと真心を恵まれて、浄福にあずかることができますように。アーメン。

この引用から、受難曲の演奏される聖金曜日の礼拝が、イエスの十字架を贖罪ととらえ、その苦痛を忍びつつ、神の愛による救いに感謝する方向に向かっていたことがわかる。

『ライブツィヒ教会全書』第2章

このようにすべての主日祝日に対するペリコーペと祈りを網羅した後、『教会全書』は、受難と復活について、特別に章を設ける。このことは、イエス・キリストをめぐる出来事、また、教会暦の種々のテーマにおいて、受難と復活が、抜きん出た重要性をもっていたことを示している。

「4福音書記者による」と標記された第2章の記述は、ブーゲンハーゲンのテキストの

p.80 以下を、注釈を省いて転載したものである（！）。『教会全書』に聖書本文を差し置いて印刷されたことほど、ブーゲンハーゲンのテキストがルター派礼拝でもっていた権威を立証するものはないだろう。バッハの時代に至るまで、ザクセン選帝侯国のルター派信徒は、ブーゲンハーゲンのテキストを通じて受難と復活を学ぶことが多かったと考えられる。

ただし、受難の出来事が調和本文のすべてにわたって収められているのに対し、復活の記述は、途中で打ち切られている。そもそも4福音書の記述は、受難についてはかなりの一致を示すが、復活については大きく相違する。したがって4福音書からの綴り合わせは複雑になっており、注釈もしきりにさしはさまれざるを得なかったのが、ブーゲンハーゲンのテキストである（『全書』は注釈をカットしている）。記述の要約を全書側のパラグラフ単位で配列すれば、次のようになる。

1. 婦人たちが香料等の準備をする（マルコ中心）
2. 週明け、婦人たちが早朝に墓を訪れる（マルコ中心）
3. 天使が下降し、入り口の石を転がして座す。番兵たちは恐怖におののく（マタイ）
4. 婦人たちは墓をふさぐ石について話し合う（マルコ）。しかし石が転がされていたため墓に入ったが、遺体が見あたらず途方に暮れた。すると輝く衣を着た2人の男が現れ、復活を告げて、預言を想起させる。婦人たちは事の次第を弟子たちに伝えたが、彼らは信じない（ルカ）
5. マグダラのマリアは走ってペトロと主の愛する弟子のところへ行き、主が墓から取り去られたと告げる（ヨハネ）
6. ペトロともう一人の弟子が墓に向かって走り、もう一人の弟子が先着する。彼は中を覗き、亜麻布が取りのけられているのを見たが、中には入らなかった。後から来たペトロが墓に入り、頭の覆いが別のところに取りのけられているのを見る。もう一人の弟子も、見て信じる。ただし彼らは、死者がよみがえるという聖書の言葉をまだ知らなかった。弟子たちは戻り（ヨハネ）、ペトロは事の次第に驚く（ルカ）。
7. マグダラのマリアが泣きながら墓の中を見ると、二人の天使が座っていて、なぜ泣くのかと尋ねる。マリアが「私の主が取り去られました」と言って振り向くと、イエスが立っている。彼を園丁だと思ったマリアは、「誰を探しているのか」という問いに、あの方をどこに運んだのか教えて欲しい、と尋ねる。イエスが「マリア」と呼びかけ、振り向いた彼女は、「ラボニ」（先生）と答える。イエスは昇天前だから自分に触れるなど言い、昇天の予告を弟子たちに伝えるよう、マリアに依頼する（ヨハネ）。
8. このマリアは以前イエスに7つの悪霊を追い出してもらった婦人である。イエスは復活後、彼女に最初に姿を現した。マリアは泣き悲しんでいる人々にイエスは生きておられると伝えたが、彼らは信じなかった（マルコ付加部分、16.9-11）。

9. 婦人たちが墓に入ると、白い着物の若者が座っているのに驚く。〔彼は主の天使であった。〕若者はイエスの復活を告げて遺体のあった場所を示し、イエスの復活と、預言どおりガリラヤで再会することを弟子たちとペトロに伝えるよう依頼する（マルコ中心）。
10. 彼女たちは恐れと大きな喜びをもって墓を出て、弟子たちに伝えるべく走る。しかし震えとおののきに襲われ、誰にも言わなかった。恐ろしかったからである（マルコ、付加部分に先立つ最終箇所を拡大）。
11. 彼女たちは道すがらイエスに出会い、「おはよう Seyd gegrüset」と声をかけられる。そこで彼のもとへ行き、足を抱いて彼の前にひざまずく。イエスは彼女たちに「畏れるな」と言い、兄弟たちがガリラヤに行くよう、伝言を頼む（マタイ）。
12. 彼女たちが去ると番兵たちが都に帰り、出来事を祭司長たちに報告する。祭司長たち、長老たちは相談し、兵士たちに金を与えて、「弟子たちが夜中にやってきて死体を盗んだ」と言ってくれるよう頼み、総督には手を打つからと約束する。兵士たちがその通りにしたため、この話はいまでもユダヤ人の間に広まっている（マタイ）。

ブーゲンハーゲンから引用された復活の記事は、ここで打ち切られている。したがって、『マタイ福音書』の伝えるガリラヤ山における宣教の指示、『ルカ福音書』の伝えるエマオの出来事、弟子たちの中へのキリストの顕現、『ヨハネ福音書』の伝える別の顕現、不信のトマスの回心、ティベリアス湖畔での漁、ペトロとの対話、イエスの愛する弟子についての言及は採り入れられていない。これはずいぶん思い切りのいいカットで、「キリスト復活の全物語（die ganze Historia）」という導入タイトル（p. 365）とも矛盾する。ルター派において受難の重要性が復活によほど勝っているものでなければ、こうした扱いは考えられない。このことは、ルターの思想が「十字架の神学」と呼ばれることと整合性をもって解釈できるだろう。

『ライブツィヒ教会全書』第3章

「都エルサレムの破壊」の章で、これまたブーゲンハーゲンのテキストの引用である。ただし、その前に置かれていた『イザヤ書』第53章の引用はない。ブーゲンハーゲンのテキストと『全書』の引用はほぼ完全に一致するが、ブーゲンハーゲンでは明示されていない出典が、『全書』では示されている。「ヨセフス、エゲシッパスその他によって記述された」というのがそれである。

興味深いことに、ヨセフス、エゲシッパス両者の著作のドイツ語版が、バッハの宗教蔵書に含まれている。1587年にストラスブールで出版された合本で、ヨセフスの『ユダヤ史』とエゲシッパスのキリスト教史を収めたものである⁸⁴。バッハとブーゲンハーゲンを間接的

⁸⁴ 蔵書タイトルは次のとおり。Flauij Josephi/ des Hochberühmten Jüdischen Geschichtschreibers/ Historien und Bücher...Mit: Egesippi/ des Hochberühmten Fürtrefflichen Christlichen Geschichtschreibers/ fünf Bücher...Beide Titel in 1 Band

ながらつなぐ資料と考えられよう。

『ライプツィヒ教会全書』第4章

続いて、ルターの『小教理問答書』が来る。総目次で第4章と位置づけられてはいるが、タイトル頁も改められ、書内書のように扱われている〔図4〕。内容は周知のとおり、キリスト教の教義を子供でもわかるように、平易に扱ったものである。

この章でわれわれの興味を引くのは、第2章「キリスト教の信仰 *Der Christliche Glaube*」。すなわちドイツ語訳された「使徒信条」各項の解説、および問いと答の部分である。中でもその第2項、受肉・受難・復活を内容とする部分に、ルターは「救済について *Von der Erlösung*」というタイトルを付けている。訳出しよう。

第2項 救済について

そして (信じます)、イエス・キリストを、唯一の御子を、われらの主を。この方は聖霊によって受けとられ、処女マリアから生まれました。ポンテオ・ピラトのもとで苦しみを受け、十字架に付けられ、死して葬られました。地獄へと下られました。三日目に、死者たちの中から復活されました。天に昇り、全能の父である神の右に座されました。そこからお出でになるでしょう、生者と死者を裁くために。

これは何だろう？答。

私は信じます、イエス・キリストが永遠にいます父から生まれた真の神であること、また処女マリアから生まれた真の人であることを。私の主が、迷える呪われた人間である私をすべての罪から、死から、悪魔の暴力から、金貨や銀貨でなくご自身の聖なる尊い血により、また咎なき受難と死により救い出し、獲得し、わがものとされ、それによって私がかの方のものであり、かの方の国で、かの方のもとで生き、かの方に、永遠の義と無事と浄福において仕え、かの方と同じように死から復活し、永遠に生きて統治することを。そのことは確かに真である。

ルターの問答においては、古い信条において明示されていない贖罪——すなわち血と受難と死——が人間を罪から救い出すための犠牲であるという考えが、学習すべき内容として明記されている。このことも、ルターの受難観の証言としてインプットしておきたい。

『ライプツィヒ教会全書』第5章以下は、司牧者に対する便宜として、冠婚葬祭の礼拝規定をまとめたものを中心になっている。その中には「歌の規定 *Ordnung des Gesangs*」と題して、礼拝で用いる朗唱旋律がラテン語、ドイツ語で集められ、その楽譜が印刷され

gebunden. Straßburg 1587. ハイデルベルク・バッハ祭 1985 の展示資料から。

ている。2分音符を連ねた起伏に乏しい朗詠が大半である。これらは司牧者が用いるものであり、会衆の歌うコラールは、そこに含まれていない。それについては、別資料を調べてみなくてはならない。

ルター派の讃美歌集

ルターは礼拝を標準化する必要はないと考えていたため⁸⁵、ルター派圏の儀式次第や式文は、都市や領邦国家ごとに制定されることになった。このため、第5章で見たように、典礼議定書や教会規則が、地域により異なる形で数多く遺されているわけである。

同じことは、ルター派礼拝の本質的な要素であるコラール Choral にも当てはまる。宗教改革期からバッハの時代に至るまで、じつに数多くの『讃美歌集 Gesangbuch』が出版され、その多くが、増補されつつ版を重ねた。

『讃美歌集』というと、われわれはつい楽譜集を想起する。しかし楽譜付きのものはむしろまれで、たいていは歌詞のみが、多連をいとわず、びっしり連ねられている。たとえばバッハの蔵書に含まれている唯一の『讃美歌集』⁸⁶は、1697年にライプツィヒで出版された、パウル・ヴァーグナー Paul Wagner 編の8巻本である。しかしここには楽譜が含まれておらず、バッハは歌詞のリファレンス用にしか、使わなかったはずである。

楽譜入りのものも、内訳は多様である。コラール旋律を少数であれ多数であれ掲載するもののほかに、当該コラールの多声編曲を掲載するもの⁸⁷や、通奏低音伴奏を旋律とともに掲載するもの（後述）がある。こうしたものは音楽家向けであり、教会音楽の作曲家には、必携のハンドブックだった。

バッハ時代のライプツィヒでは、伝統的に『ドレスデン讃美歌集 Dresdner Gesangbuch』が礼拝用に標準装備され、そこから使うコラールの選択は、トーマス・カントルに委ねられていた⁸⁸。バッハはその権限に関して、聖職者と争ったことがある。それは、1728年のことである。バッハはその9月20日、市参事会宛てに、次のような文書を送った。要約すると、このような主張である。

聖ニコライ教会の末席助祭だったゴットリープ・ガウトリッツ学士が、礼拝に新しい讃美歌を持ち込もうとしている。自分はトーマス・カントルに就任する際、「従来 of 慣例につねに正しく従い、いかなる新機軸ももち込まぬように」という指示を受けた。説教の前後に歌われるコラールの選定は代々カントルの裁量にまかされているが、自分は『ドレスデ

⁸⁵ ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉、那須輝彦訳（文献 F-4）、p. 83。

⁸⁶ Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer/ Das ist vollständiges Gesangbuch... 8 Bände, Leipzig 1697. GDZ (Göttinger Digitalisierungszentrum)により公開されている。

⁸⁷ たとえば G. ヴォペーリウス Voperius 編の『新ライプツィヒ讃美歌集 Neu Leipziger Gesangbuch』(1682年)。

⁸⁸ ヴォルフ『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ、学識ある音楽家』(文献 J-1) 邦訳、p. 402。

ン讃美歌集』を基準として守りつつ、選定を行ってきた。しかしガウトリッツが聖職会議に訴え、聖職会議は自分に、説教者の指示に従うよう指令して来た・・⁸⁹。

この陳情に市参事会がどう反応したかは不明だが、1730年に市議会が全教区監督ザーロモン・ダイリング Salomon Deyling に対し、公共の礼拝における新しいコラールの使用を不適切とする勧告を出したことが知られている。確かなのはバッハに、『ドレスデン讃美歌集』にこだわりたい気持ちがあったことである。

『ドレスデン讃美歌集 1694 年版』

では、『ドレスデン讃美歌集』の 1694 年版⁹⁰をひもといてみよう。バッハはその増補改訂版である 1713 年版を用いたとされているが、しかし今回参照できた 1697 年版とは、若干の補遺を除き、本体部分ではほとんど差異はないものと思われる⁹¹。

まずそのタイトル頁を紹介しよう [図 5]。正式なタイトルは、次のようなものである。

霊に満ち教えに満ちた教会と家庭の書、通常の・古い・ルターの・人気の高い・新しい・純正な、またとくに (ベン＝) シラ、教理問答、および主日祝日の歌を、以前編纂されたドレスデン宮廷讃美歌集の方法で満載。カントルとオルガニスト用に、楽譜と伴奏低音付き。ザクセン選帝侯国の有り難い優遇措置と自由のもと、ここに新版を刊行。ドレスデン、1694 年。

ここから、この『讃美歌集』が教会でも家庭でも用いられるものであり、古今の種々のコラールを集めていること、宮廷讃美歌集の権威ある方法を踏襲していること、音楽家向けに楽譜を収録していることがわかる。内容は本体と補遺の 2 つの部分に分かれ、本体は次のような項目に分類されている。各項目については最初のコラールを、受難の項目についてはすべてのコラールを、収録順に挙げておく。

宗教歌 (Geistliche Lieder und Gesänge) の至福なる愛好家へ (序文 1)

聖なる三位一体の心に適う、愛をもち讃美と尊崇を抱くキリスト教的歌い手の方々へ (序文 2)

- ・キリストの受肉 (Menschwerdung) について 1
〈いざ来ませ、異邦人の救い主よ Nun komm der Heiden Heiland〉他
- ・キリストの誕生について 30
〈キリストをわれら誉めたたえるべし Christum wie sollen loben schon〉他

⁸⁹ 『バッハ資料集』(文献 J・2)、pp. 64-65 に手紙の全文訳が掲載されている。

⁹⁰ 文献 I・1。ザクセン＝アンハルト大学・州立図書館が所蔵し 2013 年に DDB で公開されたもの。増補部抜きの本体だけで 998 頁、計 136 曲を楽譜付きで収録した大資料である。以降、『ドレスデン讃美歌集 1694』と表記する。

⁹¹ ただし、これが『ドレスデン讃美歌集』そのものというよりは、そこから派生した種々の形態の中心的な一つ、と見る方が正しいであろう。

- ・キリストの割礼について 70
 〈神の慈しみを讃えるわれを助けよ Helfft mir Gottes Güte preisen〉 他
- ・キリストの捧げ (Opfferung) について 86
 〈なぜ敵ヘロデをかくも恐れるのか Was fürst du Feind Herodes sehr〉 他
- ・キリストの受難と死について 93
 〈キリストよ、あなたは日にして光 Christe der du bist Tag und Licht〉
 〈イエスは十字架に付かれ Da Jesus an dem Creutze stund〉
 〈われらを幸せにするキリストは Christus der uns selig macht〉
 〈神よ、わが為すをお助けください Hilff Gott daß mirs gelinge〉
 〈人よ、お前の大きな罪を泣け Mensch beweine deine Sünde groß〉 2つの旋律で
 〈イエス・キリストよ！その御名は Jesu Christ! dein Name der ist〉
 〈イエス・キリスト、まことの人にして神よ Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott〉
 〈主イエス・キリスト、わが命の光よ Herr Jesu Christ, meines Lebens=Licht〉
 〈心から愛するイエスよ！どんな罪を犯されたのですか Herzliebster Jesu!
 was hast du verbrochen〉
 〈キリスト者たちよ、キリストの苦難を思え Christen denkt an Christi Noth〉
 〈イエスの責め苦を見るだけでなく Schaut Jesus Marter nicht allein〉
 〈おお連の玉座に入られた偉大な神よ O Grosser Gott ins Himmels=Thron〉
 〈来たれ、そして見よ Kommt her / und schaut〉 楽譜なし
 〈おお、心ゆくまで涙を流せるなら O daß ich könnte Tränen genug vergiessen〉
 〈ああ、誰がここで死人のように青ざめ架かっているのか Ach! wer hängt hier
 so Todenßblaß〉
 〈ああ主よ、あなたの憤怒はいかに恐ろしいことか Ach Herr! wie schrecklich ist
 dein Grimm〉
 〈おお世よ、ここなるお前の命を見よ O Welt sieh hier dein Leben〉
 〈目覚めよ、わが霊よ、おのれを高めよ Wach auf mein Geist! erhöre dich!〉
 〈来たれ魂よ、来てわが身を映せ Komm Seele komm bespiegle dich〉
 〈イエスの受難、苦痛と死は Jesu Leiden / Pein und Tod〉 楽譜なし
 〈イエスよ！あなたの深い傷は Jesu! deine tiefe Wunden〉
 〈聴け、わが心よ、七つの御言葉を Höre an mein Herz die sieben Worte〉
 〈ああ、かくしてわが最愛の命が死すのか Ach stirbt denn so mein
 allerliebstes Leben?〉
 〈おお悲しみ！おお心の悩みよ！ O Traurigkeit! O Hertzleid!〉
 〈流れよ、涙よ！流れてほとぼしれ Fließt ihr Thränen! fließt und schüßet〉
 〈わが魂よ、心に受け止めよ Meine Seele nimm zu Herzen〉
 〈おお尊き血よ！おお赤い流れよ！ O Theures Blut! O rothe Fluht〉

〈いざ、高く贖われた魂よ Nuhn / du theurer löste Seele〉	
〈おお、罪なき神の小羊よ O Lamm Gottes unschuldig〉	
〈キリストよ、神の小羊よ Christe du Lamm Gottes〉	
・キリストの復活について	165
〈キリストは蘇られた Christus ist erstanden〉 他	
・キリストの昇天について	200
〈キリストは天に向かわれた Christ fuhr gen Himml〉 他	
・聖霊について	218
〈キリエ、永遠の父なる神よ〉 他	
・聖なる三位一体について	241
〈来たれ、来たれ、おお天の鳩よ Komm Komm! O Himmels=Tauben!〉 他	
・聖なる天使について	256
〈神の玉座の前に立つのは Es stehn vor Gottes Throne〉 他	
・聖なる十戒について	266
〈これぞ聖なる十戒 Diß sind die heiligen Zehen Gebot〉 他	
・信仰について	275
ラテン語 〈ニカイア信条〉 (楽譜なし) に続いて	
〈われらは一なる神を信じる Wir gläuben all an einen Gott〉 他	
・「われらの父よ Vater unser」について	288
〈天にましますわれらの父よ〉 他	
・祈り (Gebet) について	290
〈すべての子らのいとしい父よ Lieber Vater aller Kinder〉 他	
・聖なる洗礼について	296
〈われらの主キリストがヨルダンの川に来た Christ unser Herr zum Jordan kam〉 他	
・懺悔と回心について	306
〈憐れんでくださいわれを おお神なる主よ Erbarm dich mein O Herre Gott〉 他	
・義認について	372
〈アダムの堕落によって損なわれたのは Durch Adams Fall ist ganz verderbt〉 他	
・聖なる晩餐について	394
〈主に心のかぎり感謝します Ich danck dem Herrn von gantzen Herten〉 他	
・感謝と讃美	428
ラテン語 テデウム (楽譜なし) に続いて	
〈神なる主よ、われらは讃えます Herr Gott loben wir〉 他	
・キリストの生と歩みについて	454
〈いざともに喜び、キリスト者たちよ Nuhn freut euch lieben Christen gmein〉 他	
・キリスト教会について	484

〈ああいとしい神よ！われと共に出で立ちを Ach lieber Gott! mit mir geh aus!〉	
・十字架と迫害、誘惑	518
〈われ不幸に耐え得ずとも Mag ich Unglück nicht widerstahn〉	
・尊い時に、飢饉の中で	576
〈なぜ憂えるのか、わが心よ Warum betrübst du dich mein Herz〉	
・ペストと死への歩みについて	596
〈ああなんとみじめなのか、われらの時は Ach wie elend ist unser Zeit〉	
・死 (Tod) と死去 (Sterben) について	606
〈わがいまわの時が迫り来れば Wenn mein Stündlein vorhanden ist〉 他	
・最期の審判について	658
〈聖パウロはコリントの人々を Sanct Paulus die Corinthier〉 他	
・朝の歌	678
〈いとしい主よ、あなたに感謝します Ich danck dir lieber Herre〉 他	
・夕べの歌	700
〈キリスト、明るい日なる方よ Christ der du bist der helle Tag〉 他	
・食卓の歌	714
〈2つのことを、おお主よ、あなたに願います Zwei Ding O Herr bitt ich von dir〉 他	
・天気之歌 (恵みの雨をめぐって)	733
〈味わえ、味わえ、見るがいい Schmekket / Schmekket sehet doch〉 他	
・旅の歌	741
〈あなたと共に、おお神よ Mit Dühr / O Gott!〉 (楽譜 1 曲もなし)	
・ゆりかごの歌	743
〈昔、神を畏れる乙女がいました Es war ein Gottfürchtiges〉 他	
・(ベン＝) シラの歌	749
〈お前が神の僕たらんとすれば Wenn du willst Gottes Diener sein〉	
・教理問答の歌	785
〈わが神、父・子・聖霊なる方よ Du mein Gott / Vater / Sohn und Geist〉 他	
・安息日の歌	861
〈いざ！いざ！帝国の同志たちよ Auf / Auf! ihr Reichs=Genossen!〉	
・祝祭歌	954
〈おおいともいとしく、甘く美しい子よ！ O liebste süß=und schönste Kind!〉 他	
本書の歌の索引	
付録索引	

これに、1694 年版で付加された 100 曲が、独立したページ割で続く。その項目は、朝の歌、夕べの歌、雅歌からの歌、イエスの歌、世に疲れた人々のイエスの歌、神信頼と平静、

罪への不安と悔悛、賛美と感謝の歌、特別な歌、付録の続き、混合歌となっている。

本章ではとりあえず以上の概観に留め、第3章におけるコラール楽曲論において、ふたたび立ち戻ることにする。

第5章 ルターを受難観

ルターを受難説教

第1部を閉じるにあたり、ルター自身の受難観についてまとめておこう。エルケ・アックスマッハーの斯界に大きな影響を与えた研究書『18世紀初期の受難理解の変遷に関する研究 *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*』(文献 H-6)⁹²は、冒頭に「ルターを受難説教」という章を掲げ、散在する記述からルターを受難観を抽出し、その変遷をも展望している。われわれもその力を借りて、ルターの基本思想を展望することにする。

アックスマッハーによれば、ルターが受難思想を開陳した説教は、次の5項目にまとめられる⁹³。

- a) 1519年の受難説教「受難する聖なるキリストの考察に関する説教 Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen leydens Christi」(WA2, 136-142)
- b) E. ミュールハウプト Mühlhaupt の編纂した 1518-38 年の受難説教集⁹⁴
- c) 1545 年の家庭用説教集 (Hauspostille) から「受難、またはわれらの救い主、受難するイエス・キリストの物語集 Passio, oder Histori vom leyden Christi Jesu, unsers Heylands」(WA52, 734-827) および 1544 年の家庭用説教集から、2つの受難説教 (WA52, 228-244)
- d) 1521 年の聖金曜日説教、ポリアンダー Joh. Polianer のルター説教集から (WA9, 649-656)

2つの思考ライン

ルターを受難神学は、ローマ・カトリックの受難理解に論駁する形で進められた。アックスマッハーは、それを2つの思考ラインが貫いているとする。その第1は、中世の「同情／共苦 *compassio*」としての受難理解を深化させることである⁹⁵。ルターの 1519 年の説教によれば、中世の *compassio* 概念には、自分とは距離を置く姿勢が見られる。しかし受難は傍観可能な演劇ではなく、われわれが自分自身を認識する鏡にほかならない。真の

⁹² この書はバッハ《マタイ受難曲》におけるソプラノ・アリア〈愛から、私の救い主は死のうとされる *Aus Liebe will mein Heyland sterben*〉を、象徴的な表題として掲げている。われわれに注がれる愛の発露として受難を捉えるピカンダーのこのテキストに、18世紀初期における受難理解の変化が典型的にあらわれている、という考えからである。「愛から *Aus Liebe*」の恵みを列挙する方式のテキストがハインリヒ・ミュラーの著作にヒントを得たものであることは、拙著『マタイ受難曲』で論じた。バッハの蔵書に含まれるハインリヒ・ミュラーの著作、とりわけ受難論に《マタイ受難曲》自由詩のテキストが多くを負っていることを指摘したのは、アックスマッハーである。

⁹³ Axmacher (文献 H-6)、p. 11。

⁹⁴ Luthers Evangelienauslegung Bd.5: *Die Passions- und Ostergeschichten aus allen vier Evangelien*, hg. von E. Mühlhaupt, Göttingen 1950.

⁹⁵ Axmacher, (文献 H-6)、pp. 13-15。

compassio は、われわれ皆がキリストの受難を霊的に、良心において、われわれの罪のためにわれわれ自身に与えられる罰として、経験することを意味する。かく実存的に深められた compassio 理解においては、受難は罪人の霊的な死を招かざるを得ない。そこからの人間の救済は、別の事柄を通して行われる。それは、キリストの復活である。キリストの死において霊的な共死を経験する者は、キリストの復活に、霊的再生の希望を根拠づけることができる。これが、ルターの受難論の出発点とされる。

第2の思考ラインは、購いの受難 (Sühneleiden) をなしうるのがもっぱらキリストのみだ、という専有性の認定である⁹⁶。1521 年以降の説教においてルターはここに強調を置くようになり、compassio の概念は、背後に退いた。キレネ人シモンはたしかに十字架を担いだが、十字架に死んで罪の赦しを与えることのできるのはキリストのみである。「われわれは、われわれの受苦によって罪の赦しを得ることはできない。それをなしうるのは、われらの主キリストの受難のみである。彼のみがまことの犠牲 (opffer) であり、すべての世の罪に代価を払い満足をもたらす神の小羊である」(1545 年)⁹⁷。人間の受苦とキリストの受難が峻別されるのは、人間は行為によって罪の赦しに達することはできない、という信念からであるが、人が何かをなしうるという謬見は、じつに広く、深く浸透している。中でも深奥に入りこみ、ゆえに意識されなくなっている罪、すなわち原罪は、神に対する人間の「自己主張意志 Selbstbehauptungswille」である。この意志が、受苦を「業 Werk」としてしまう。その背後には、瀆神がひそんでいる。

3つの効用

こうした考察をふまえて、アックスマッハーは、ルターの考える受難説教の効用を、次の3点にまとめている。

第1に、キリストの受難の考察によってのみ、われわれは、本当の意味での罪の認識を獲得することができる。基準をおのが内にもたない罪人に、罪をキリストと結びつける意識が生まれ、聖書の告げるような、神の贖罪行為 (Versönungshandeln) の必然性さえ開示される。そして罪に敵対し、罪に抗していこうとする気持が育まれる⁹⁸。

第二の効用は、「良心の慰め」である。ルターは、受難を罪に対する薬 (Ertzney)、死に対する薬と考える。「神の子が自分の罪のために死に、死によってそれに対する対価を払ったと信じる者は、神の慈しみを仰ぐ安らかな心を抱き、罪と永遠の死に対して自らを慰めることができる⁹⁹」。キリストの受難は神の怒りのもとで罰を受けることであるが、かくしてキリストの犠牲により、神と人間の和解がもたらされる。神の定めた犠牲により、全世界の罪が除かれるのである。

⁹⁶ Axmacher (文献 H-6)、pp. 15-18。

⁹⁷ WA52, p. 796 以下、Axmacher (文献 H-6)、p. 16。

⁹⁸ Axmacher (文献 H-6,) pp. 18-19。

⁹⁹ WA52, p. 232、Axmacher (文献 H-6)、p. 20。

ルターの受難説教においては、「キリストの受難はわれわれにとっての慰めである」という定式が再三あらわれる。慰められた良心は、罪一神の怒り一罰のつながりから解放され、希望を抱くようになる。この希望は神の愛の約束に基づいており、ルターはその最高の証明を、パウロの言葉に置く。たとえば『ローマの信徒への手紙』の「しかし、わたしたちがまだ罪人であったとき、キリストがわたしたちのために死んでくださったことにより、神はわたしたちに対する愛を示されました。それで今や、わたしたちはキリストの血によって義とされたのですから、キリストによって神の怒りから救われるのは、なおさらのことです。敵であったときでさえ、御子の死によって神と和解させていただいたのであれば、和解させていただいた今は、御子の命によって救われるのはなおさらです。それだけでなく、わたしたちの主イエス・キリストによって、わたしたちは神を誇りとしています。今やこのキリストを通して和解させていただいたからです」(5.8-11) や、ヨハネ福音書の「神は、その独り子をお与えになったほどに、世を愛された。独り子を信じる者が一人も滅びないで、永遠の命を得るためである」(3.16) などである。神はもはや怒りではなく、愛によってわれわれに接する。かくて人間の受苦は、「キリストへの信従 *Nachfolge Christi*」へと帰着することになる¹⁰⁰。

アックスマッハーは、受難説教の第3の効用を、「範型としての意義」に求める。そこから生まれるのは、キリストの受難と宗教改革の二重写しであり、そこに自己正当化が忍び寄っていることを、アックスマッハーは指摘する。受難が範型として理解されたとき、それは、キリスト者の現世理解のモデルとなる。そこからは「忍耐 *Geduld*」が、倫理的な徳として評価される。またそこから最終的に基礎づけられるのは、終末論的な希望である。その希望の目指す信徒とキリストのこの上なく親密な結合を、ルターは神秘主義の伝統に根ざした「同形性 *Gleichförmigkeit*」という概念で説明する。地上の受苦で始まり、終わりの時の栄光で成就されるキリストとの同形性が、受難の範型としての把握に位置づけられる¹⁰¹。

こうしたルターの受難観に、われわれは第3部の各論において、おりおり立ち戻ることになるだろう。念頭に置くべきは、それが「調和」の考えに立脚して作られたものであることである。

¹⁰⁰ Axmacher (文献 H-6)、pp. 20-24。

¹⁰¹ Axmacher (文献 H-6)、pp. 24-27。

第2部 ヨハネ受難曲の歴史とバッハの上演諸稿

第1章 受難曲の前史——《ヨハネ受難曲》を中心に

1. 源流からの発展

「受難曲」は受難「曲」か

「受難曲」という言葉は、日本語特有のものである。passion（英・仏）、Passion（独）、passione（伊）などの西欧語は、いずれも出来事、あるいは物語としての「受難」を指し、「曲」という意味は、そこに含まれていない。そして西欧語においては、通して朗詠されるものも、一部が作曲されたものも、また通して楽譜化されたものも、曲のタイトルはすべて passion、Passion、passione であり、そこに「曲」を意味する付加はないのである。

すなわち「受難曲」は、音楽ジャンルを分類するという目的を前提とした訳語であり、音楽用語である。したがって、「受難曲」と聴くとわれわれは、自立性をもった音楽作品を想像してしまう。礼拝の一部分として機能するという制約を前提とはしていても、作曲家の構想のもとにまとめられた、脈絡をもって展開する音楽を、つい想像するのである。しかし、そのような意味で「曲」と呼びうる「受難曲」は、ジャンルの歴史がかなり煮詰まってからでないと、現れない。

スペイン・ルネサンスの作曲家、トマス・ルイス・デ・ビクトリア Tomás Luis de Victoria (1548-1611) に、《ヨハネ受難曲》と呼ばれる作品がある。しかしビクトリアが作曲しているのは「トゥルバ」と呼ばれる部分のみで、『ヨハネ福音書』の受難記事のほとんどは、伝統的な聖歌朗詠にまかされており、楽譜にも含まれていない。この作品は 1585 年にクワイアブックの形で出版されたが、それは次のような姿をしている〔図6〕。

見開き2ページの左上にソプラノ、左下にテノール、右上にアルト、右下にバスのパートが、3段ずつ書き込まれている。テキストは第1行・第2行「ナザレのイエスを Ienum Nazerenum」（18.5, 7）と第3行「お前もあの男の弟子の一人ではないのか numquid et tu ex discipulis eius es」（18.25）である。以下、複数者で発話される言葉のみが抜き出されて、14箇所、楽譜化されている。もちろん、続けて演奏しても意味をなさない。しかしこれをもって、われわれは「ビクトリア作曲のヨハネ受難曲」という言い方をしているのである。こうした状況を甘受した上で、「受難曲」の前史を述べることにする。ともあれ、歴史の針を戻そう。

古代からの流れ

受難を追憶する礼拝は、イエスの死からさほどの年月を経ずして、エルサレムで興った形跡がある¹⁰²。それが記念として毎年行われたとすれば、受難の出来事は物語の形を次第

¹⁰² エルサレムで音楽的要素をもった受難礼拝が行われていた証言として巡礼エゲリア

に整えて語り継がれ、その過程で文書化が行われたであろうことは、想像に難くない¹⁰³。受難に関する資料は文書資料の中でもかなり早い時期にまとまったとするのが定説だが、そこからは種々のバージョンが派生し、4つの福音書において、似て非なる記事として定着した。『ヨハネ福音書』の受難記事が中でも個性的であるのは、すでに見たとおりである。

福音書の成立後は、福音書の受難記事を朗読することが、受難礼拝の価値となったことだろう。4福音書のうちでは『マタイ福音書』と『ヨハネ福音書』の記事が尊重され、教皇レオ1世の勅命（5世紀）¹⁰⁴では、復活祭前の日曜日（枝〔棕櫚〕の主日）から水曜日にかけて『マタイ福音書』を、聖金曜日に『ヨハネ福音書』を朗読することが推奨されている。その「朗読」が、多くの地域において音楽的な抑揚をつけた事実上の「朗詠¹⁰⁵」になっていたことを、アウグスティヌスの『告白』その他における証言¹⁰⁶から、見てとることができる。クルト・フォン・フィッシャーによれば、水曜日に『ルカ福音書』を、10世紀には火曜日に『マルコ福音書』を朗詠する習慣が7世紀に生まれた。並行して、その節回しすなわち朗詠定式も、教会旋法に即して整備されていたはずである。

初期には、助祭が単独で朗詠を担当していた。しかし長大な朗詠をより効果あらしめるために、分担が導入され始める。現存する記録によれば、13世紀中頃から、地の文を受け持つ福音書記者と、イエス、およびその他の登場人物たち（個人の場合と集合体をなす場合があり、その後者が〔時には前者を含めて〕トゥルバ *turba* と呼ばれる）が3人の助祭によって分担されるようになった。朗詠の音域も、中音域（福音書記者）・低音域（イエス）・高音域（その他の登場人物およびトゥルバ）に分かれて定着する。たとえば、福音書記者がa音を主体に朗詠し、イエスは低いd音、トゥルバは高いd'音を主体とする、というのがその一例である¹⁰⁷。14世紀の半ばには、トゥルバを何人かで斉唱する実践も始まった¹⁰⁸。

しかしこうした発展は、いまだ創作と呼べるものではない。創作の契機が侵入するのは、朗詠の特定部分にポリフォニーが関与するようになってからである。

受難にかかわる音楽は、教会の外にも存在した。大がかりなものとしては、中世に行列を含む野外イベントとして発展した「受難劇」が知られている。オーバーアマーガウにおける受難劇は今日なお受け継がれているし、「カルミナ・ブラーナ *Carmina Burana*」と呼

Egeria によるものが知られているが、それは4世紀のことである。その原型は、1世紀の前半に、すでに開始されていたであろう。

¹⁰³ E. トロクメ『受難物語の起源』加藤隆訳、教文館 1998（原著1983）年（文献F-5）にその経緯の考究がある。

¹⁰⁴ *New Grove* 日本語版（文献C-5）、第8巻「受難曲」項目、著者クルト・フォン・フィッシャーKurt von Fischer、p. 333。

¹⁰⁵ 本稿では、後のレチタティーヴォと区別して、旋律性のある自由な朗唱に対して「朗詠」という言葉を用いる。

¹⁰⁶ 「莊嚴に受難を語り、嚴かに祝え *Solemniter legitur passio, solemniter celebratur*」。

¹⁰⁷ 文献C-5。また同じ著者（フィッシャー）による受難曲モノグラフィ“*Die Passion.*

Musik zwischen Kunst und Kirche”（文献K-1）は、詳細な調査に基づく用例豊富な受難曲史として推奨できる。

¹⁰⁸ Walter（文献K-2）、p. 22。

ばれる 11～13 世紀の有名な古写本からも、受難劇を構成しうる¹⁰⁹。しかしわれわれの目的は「受難曲」であるから、こうした受難劇や、多種多様に生み出された受難歌・受難モテットの類は、埒外に置くことにしよう。

ポリフォニーの導入

西欧の中世においてポリフォニーが音楽の書法として誕生したとき、それは権威ある規範としてのグレゴリオ聖歌に寄生する様態をとった。聖歌の一部を引き延ばし、そこに対旋律を当てるといふ 12 世紀オルガヌムが、その好例である。受難の朗詠は 15 世紀にポリフォニーを受容するが、そのさいも同じことが起こる。テキストの特定部分、すなわちトゥルバのみが複音化され、そこに音楽家の創造性が、わずかながら関与したのである。その試みは即興によって開始され、少しずつ楽譜に定着していったとも言われる。

1430 年代から遺されているイギリスの楽譜資料によれば、トゥルバの様式は 3 声の単純な和声体、じっさいには五度と八度の平行進行に色を付けるだけの、簡素なものであった。しかし発展は速く、15 世紀の後半には、声部を増減させ音域にもメリハリをつけて発話者の違いに対応しようとする作例が発見されている。

朗詠の冒頭には、「われらの主、イエス・キリストの受難、・・〔福音書記者名〕による」という客観的な導入句（以降、修辞学の用語を借りて“**Exordium**”と呼ぶ）が置かれる。ここをすでに朗詠の始まりとし、切れ目を置かずに定型による朗詠に入っていくのが本来の形であるが、**Exordium** をポリフォニー作曲の対象とする試みも、早くから行われた。しかし、聖書にない結びの言葉（以下、修辞学の用語を借りて“**Conclusio**”とする）が付加され、ポリフォニーによる枠組みが作られるようになるのは、まだ先のことである。

2. 16 世紀の受難曲

コルテッチャの《ヨハネ受難曲》

16 世紀に入ると、現存する作例もずっと増えてくる。フランチェスコ・コルテッチャ Francesco Corteccia（イタリア、1502-71）の《ヨハネ受難曲》（1527 年）は、**Exordium** として「われらの主、イエス・キリストの受難、ヨハネによる *Passio Domini Nostri Jesu Christi, secundum Joannem*」という 4 声の合唱句を置く〔譜例 1〕。

トゥルバも同様に、リズムを等しくする多声句で処理される。その技法は *falso bordone* と呼ばれ、今日の和声理論に照らせば第一転回和音（六の和音）の連続使用に相当する、単純なものである。

コルテッチャの受難曲の特徴は、アリマタヤのヨセフの登場からイエスの埋葬に至る最後部のテキスト（19.38-42）が、すべて多声で扱われることである。ここに受難「曲」への萌芽を、認めることができよう。しかしそれ以外の部分は、トゥルバを除いて典礼聖歌の

¹⁰⁹ 仏ハルモニアムンディに、マルセル・ペレス式、アンサンブル・オルガヌムによる復元が録音されている。

朗詠定型に委ねられている¹¹⁰。

コルテッチャの作品と、先述したビクトリアの作品は、トゥルバをもち、福音書記者とイエスが分担される演劇風の扱いを特色としている。こうした受難曲は「応唱受難曲 *responsoriale Passion*」と呼ばれる。

ロングヴァルの《マタイ(?) 受難曲》

コルテッチャの《ヨハネ受難曲》よりさらに古く、かつて最古の受難曲とされヤーコプ・オブレヒトが作曲者とされていた作品に、アントワヌ・ド・ロングヴァル *Antoine de Longueval* (フランス、1498-1525) の受難曲がある。この作品には、まったく違った特徴が見られる。

この曲¹¹¹は「マタイ受難曲」と呼ばれており、たしかに「マタイによる *secundum Mattaeum*」という *Exordium* で開始されるのだが、実際に使われているテキストは、「受難の総和 *Summa passionis*」と呼ばれる調和志向のものである。テキストは、3つの部分をもつ。しかし『マタイ福音書』によっているのはユダの裏切りを扱う第1部のみで、第2部は『ヨハネ福音書』に基づきつつ、ピラトとの対話と十字架の道行きを扱う。第3部は4福音書から「七つの言葉」を集成し、「(主は) かくわれらのために受難された。われらを憐れみたまえ。アーメン *Qui passus es pro nobis, miserere nobis, Amen.*」という自由句を、歴史に先立って *Conclusio* とする。

音楽面での特徴は、それらのテキストが一貫して、4声のポリフォニーとして作曲されていることである。たとえば〔譜例2〕のように、「七つの言葉」の一つ「渴く *Sitio!*」が、2声を組み合わせた4声で処理される。ポリフォニー書法は、応唱受難曲のトゥルバに比べれば柔軟で、高い自由度をもつ。こうした様式を採る作品を、「応唱受難曲」から区別して「通作受難曲 *durchkomponierte Passion*」と称する。ちなみにこの作品からは、バス・パートの手稿が伝えられている〔図7〕

ロングヴァルの受難曲は、カトリック圏のものながらプロテスタント圏で人気を博し、17世紀初めまで演奏され続けた¹¹²。このことは、受難曲が宗教改革の洗礼を受けたルター派地域において、特別な発展を見たこととかかわっている。ロングヴァル作品からの影響のもとに、通作様式の「ヨハネ受難曲」もまた成立した。ラテン語によるものとしてはルートヴィヒ・ダーザー *Ludwig Daser* の1578年の作品¹¹³がある。『ヨハネ』からのテキストは短縮されているが、反面「七つの言葉」は、福音書のものもすべて含まれる折衷型の

¹¹⁰ フォスコ・コルティ指揮、スコラ・カントールム「フランチェスコ・コラディーニ」による録音 (Archiv, 1975) では、イタリア語による朗読の間にラテン語によるポリフォニー句が挟まれる。これは作曲前後のフィレンツェで、教会外における演奏の際に採られていた方法であるという。同録音にはさらに、7つの「瞑想 *Meditationi*」が挿入されている。

¹¹¹ Petrucci のサイトで楽譜を閲覧できる。

¹¹² *Das Chorwerk*, Heft 144, Rainer Heyink による序文から。

¹¹³ Petrucci のサイトにあり。

作品である。またドイツ語によるものとしては、1568年にヴィッテンベルクでヨアヒム・ア・ブルク Joachim a Burg (1546-1610) の作品¹¹⁴が、1594年にはニュルンベルクでレオンハルト・レヒナー Leonhard Lechner (1553頃-1606) の作品¹¹⁵が出版されている。

ヴァルターの《ヨハネ受難曲》

応唱受難曲のうちルター派地域で権威を得たのは、ルターの片腕を務めた音楽家ヨハン・ヴァルター Johann Walter (1496-1570) による 1520 年代のものである〔図8〕。Exordium、トゥルバ、Conclusio を簡素に多声化し、福音書記者、イエス、単独者の発話に朗詠の音符を指定したその造りは単純そのものだが、反面、礼拝での運用には適していた。たとえば、バッハが活動を始めるまでライプツィヒの主要教会で聖金曜日の朝の礼拝で用いられていたのはヴァルターの受難曲であり、バッハの赴任後も、その習慣は並行して続いた。

スカンデッロの《ヨハネ受難曲》

ドレスデンで活動したイタリア人、アントーニオ・スカンデッロ Antonio Scandello (1517-1580) の《ヨハネ受難曲》(1561年以前、ドイツ語) は応唱受難曲の系譜に連なるものだが、イエスの言葉を含めて登場人物の発言がすべて多声化され、単声は福音書記者のみとなっている。応唱・通作両受難曲の中道を行くのが、この作品である〔図9〕。

3. 17世紀ドイツの受難曲

デマンツィウスの《ヨハネ受難曲》

バッハへの接近という目的のために、17世紀における受難曲の発展は、ルター派圏に焦点を絞って考察したい。もちろんカトリック圏にも多くの作例があるが、その変遷に関する考察は、別の機会に譲ろう。

さてルター派圏においては、17世紀に入っても、通作受難曲の作曲が続けられた。比較的良好に知られているのは、クリストフ・デマンツィウス Christoph Demantius (1567-1643) が1631年にフライベルクで出版した《ヨハネ受難曲》¹¹⁶である。その Exordium は6声の合唱曲〔譜例3〕となっているが、そのテキストが動的な呼びかけに変化していることが注目に値する(「聴け、われらの主イエス・キリストの受難を、福音書記者ヨハネから Höret das Leiden unsers Herren Jesu Christi aus dem Evangelisten Johanne」)。こうした呼

¹¹⁴ Petrucci にある。テキストは短縮版だが、他書からの十字架上の言葉は含んでいない。

¹¹⁵ 正確には「われらの唯一の救い主にして幸の与え手、イエス・キリストの受難と苦しみ物語 Historia der Passion und des Leidens unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi」という独自の導入および結句をもつ。

¹¹⁶ 現代譜は Das Chorwerk (以下 CW) シリーズ第27巻、1934年出版。Petrucci のサイトでも見られる。デマンツィウスの生没年は奇しくもモンテヴェルディに重なる。

びかけ形式の **Exordium** は 17 世紀における受難観の根本的な変容を示すもので、アックスマッハーは、それを「神中心的 **teozentrisch**」は受難観から人間との関係を重視する「キリスト論的」受難観への変化に伴うものとして考察している¹¹⁷。「われらの主イエス・キリスト」の句に表情的な半音階進行があらわれるのも、近代的な志向のあらわれと解せよう。

デマンツィウスはテキストの修辭的表現に、通作ポリフォニーの原則を維持しながらも、丹念な配慮を施している。では「ペトロの否み」のあたりは・・・という関心が湧いてくるが、その場面は省略されており（このことは念頭に留めておきたい）、イエスの埋葬の場面も、現れない。

遺体から血と水があふれ出る場面が「あなたがたも信じるためである」という聖句で閉じられると、それを受けた「私たちは信じます、いとしい主よ、信仰を増し加えます、アーメン **Wir glauben, lieber Herr, mehre unsern Glauben. Amen.**」という **Conclusio** へと移行する。これが「私たち **Wir**」を主語とするメッセージになっていることも、**Exordium** における「聴け」へのはるかな返しとして、17 世紀に新しいスタンスを示すものと言えるであろう。

その後には、イザヤ書第 53 章の預言を音楽化したモテットが、セットの形で置かれている。これはブーゲンハーゲンの調和テキストの影響を裏付ける実例の 1 つである。

シュッツの《ヨハネ受難曲》

広唱受難曲でルネサンスの伝統を継承しているのは、ハインリヒ・シュッツ **Heinrich Schütz**（ドイツ、1585-1672）の《ヨハネ受難曲》**SWV481** である。作曲は 1666 年であるからシュッツは 81 歳の高齢であり、器楽を使わない編成もドレスデンの礼拝に即して簡素であるが、音楽の表現力はさすがに大きい。

まず **Exordium** が、依然としてタイトルでありながら、35 小節の内容豊かな 4 声合唱曲になっている。テキストは次のようなものである。

Das Leiden unsers Herren Jesu Christi,	私たちの主、イエス・キリストの受難。
wie uns das beschreibet	私たちにそれをこのように記述するのは
der heilige Evangeliste Johannes.	聖なる福音書記者ヨハネ。

第 1 行が第 11 小節まで沈痛に歌われると、「記述する **beschreibet**」の動的な音楽化が第 17 小節まである。その第 17 小節から第 3 行のテキストに入り、「聖なる福音書記者ヨハネ」によるポリフォニーが、末尾まで続く。そして言葉の繰り返しの中から、「ヨハネ」の名前が大きく立ち現れてくる。このように福音書記者の名前が印象づけられたのは、おそらく初めてのことである。

¹¹⁷ Axmacher（文献 H-6）。

福音書記者の語りはフリギア調の一種宙に浮くような節回し¹¹⁸で新作されている。ごく自然なドイツ語の抑揚の中に、ほどよい修辞効果を織り込まれる。単独発話者と複数発話者は明確に区別され、イエスを含む単独者にはレチタティーヴォが、複数者にはリズムカルに拍子化された性格的なトゥルバ合唱が与えられる。

『ヨハネ福音書』第 18、19 章のルター訳テキストに密接に寄り添った、無駄のない音楽化として、受難曲は進む。福音書の情景の、まさに手に取るような開陳である。ペトロ、ピラトがテノール音域になっているのは、イエスを優先してバスに置く伝統の継承であろう。テキストを忠実に運ぶ結果、ペトロは案外影が薄く、イエスや群衆との対話を通じて、ピラトが大きな役割を果たす。

第 19 章は、イエスの「成し遂げられた」の言葉と他界の報告で打ち切られ、**Conclusio** は、全 51 小節を擁する合唱曲となっている〔譜例 6〕。これはバッハ《ヨハネ受難曲》第 2 部で二度出現するフリギア調コラールを、自由なポリフォニーとして扱ったものである。

O hilf, Christe, Gottes Sohn,	おお助けください、キリスト、神の子よ、
durch dein bitter Leiden,	あなたの辛い受難を通じて、
dass wir dir stets untertan	われらがあなたに常に従い、
all Untugend meiden.	すべての不徳を避けるように。
Deinen Tod und sein Ursach	あなたの死とその因を
fruchtbarlich bedenken,	実り豊かに思い見るように。
dafür, wiewohl arm und schwach,	そのために、いかに貧しくまた弱くとも、
dir Dankopfer schenken.	あなたに感謝の捧げ物をお送りします。

Exordium と **Conclusio** の合唱曲はすぐれた表現力をもち、聴く人の心を潤いで満たす。**Exordium** に欠けていた“**wir**”主語のメッセージは、**Conclusio** のコラールには豊かに含まれ、17 世紀の情感を伝える。それも含めて、シュッツの作品は、聖書部分の淡々とした音楽化にもかかわらず、聴く者に共感を呼び起こす働きをもっている。いかにも古風に見えるこの作品が、じつは歴史を一步、進めているのである。

ゼレの《ヨハネ受難曲》

シュッツの後期にはすでに、器楽を使ったバロック的な受難曲も作曲されるようになっていた。その中心地は、ルター派圏の北ドイツ、ハンザ同盟の諸都市である。その最初の例とされるのが、ハンブルクの聖ヨハネ教会カントル、トーマス・ゼレ **Thomas Selle** (1599-1663) の《ヨハネ受難曲》(1641 年)¹¹⁹である。この曲の特色は、6 声の声楽・6

¹¹⁸ ミが終止音、シが朗唱音となるため、文末の終止効果が得にくい。和声を付すと、半終止の和音が最後に来ることもよく起こる。

¹¹⁹ *Das Chorwerk*, Heft 26, Rudolf Gerber 編、1933 年。

声の器楽により編成されていること、1643 年の版において、「インテルメディウム Intermedium」と呼ばれる挿入曲を3曲含んでいることである。福音書記者のテキストには随時短縮がみられ、記憶すべきことに、「ペテロの否み」部分が省略されている(17.16, 18, 25~27)。血と水の証と信仰の勧め(19.35)で打ち切られるのは、デマンツィウスと同様である。

呼びかけモード(「聴け・・・」)の Exordium 合唱曲がまず置かれ、聖書の場面に入る。器楽の関与は大きく、福音書記者のレチタティーヴォは通奏低音に加えて、2本のファゴットのオブリガートが付く(第2は ad.lib)。イエスの言葉ではオブリガートが2つのヴァイオリンに代わり、他の登場人物では管楽器を交えるなど、随時変化する〔譜例7〕。

イエスが下役に平手打ちされ、抗議するところ(19.23)で第1部は閉じられ、第1のインテルメディウムが入る。これは5声の器楽付きモテットで、イザヤ書第53章に基づくテキストをもつ。言うまでもなく、ブーゲンハーゲンの先例の踏襲である。「⁴彼が担ったのはわたしたちの病、彼が負ったのはわたしたちの痛みであったのに、わたしたちは思っていた、神の手にかかり、打たれたから彼は苦しんでいるのだ、と。⁵彼が刺し貫かれたのはわたしたちの背きのためであり、彼が打ち砕かれたのはわたしたちの咎のためであった。⁶彼の受けた懲らしめによってわたしたちに平和が与えられ、彼の受けた傷によって、わたしたちはいやされた。⁷苦役を課せられて、かがみ込み、彼は口を開かなかった。屠り場に引かれる小羊のように、毛を切る者の前に物を言わない羊のように、彼は口を開かなかった」。

この引用が受難本文を支える効果は明らかだろう。これをもって、第1部が閉じられる。

第2部は、ペテロの否みを省略し、イエスが総督官邸に連行されることから始まる。ピラトへのオブリガートは、コルネット2+トロンボーンの3声になっている。「見よ、この男だ」(19.5)という言葉に接すると、それまで簡素だったトゥルバの合唱は緊迫感を高め、「十字架につける」の後にいくつかの言葉をまとめて、20小節の長さに達する。「十字架につける」の叫びは3拍子・3小節で通奏低音の半音上行の上に固定され〔譜例8〕、その後もう一度繰り返される。「わたしたちには、皇帝のほかに王はありません」(19.15)のトゥルバで第2部は終わる。

これに続く第2のインテルメディウム(3声のソロと5声の二重合唱)が「わが神、わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?」と始まるさまに最初接したとき、筆者は驚かされた。

一瞬、十字架の核心場面へと一気に移されたように思ったからである。だがそうではない。この句は、十字架上の第4の言葉(「エリ、エリ」)が指し示すとされる詩篇第22篇の初めであり、それに続く詩篇モテットの冒頭部分なのである〔譜例9〕。テキストはこう続いてゆく。「なぜわたしを遠く離れ、救おうとせず、呻きも言葉も聞いてくださらないのか。³わたしの神よ、昼は、呼び求めても答えてくださらない。夜も、黙ることをお許しにならない。⁴だがあなたは、聖所にいまし、イスラエルの賛美を受ける方。⁵わたしたちの先祖

はあなたに依り頼み、依り頼んで、救われて来た。⁶助けを求めてあなたに叫び、救い出され、あなたに依り頼んで、裏切られたことはない。⁷わたしは虫けら、とても人とはいえない。人間の屑、民の恥。⁸わたしを見る人は皆、わたしを嘲笑い、唇を突き出し、頭を振る。⁹「主に頼んで救ってもらうがよい。主が愛しておられるなら助けてくださるだろう。」¹⁰わたしを母の胎から取り出し、その乳房にゆだねてくださったのはあなたです。¹¹母がわたしをみごもったときから、わたしはあなたにすがってきました。母の胎にあるときから、あなたはわたしの神。¹²わたしを遠く離れないでください、苦難が近づき、助けてくれる者はいないので。¹³雄牛が群がってわたしを囲み、バシヤンの〔太った〕猛牛がわたしに迫る。¹⁴餌食を前にした獅子のようにうなり、牙をむいてわたしに襲いかかる者がいる。¹⁵(わたしは水となって注ぎ出され)〔わたしの〕骨はことごとくはずれ、心は胸の中で蠟のように溶ける。¹⁶口は渴いて素焼きのかけらとなり、舌は上顎にはり付く。あなたはわたしを塵と死の中に打ち捨てられる。¹⁷犬どもがわたしを取り囲み、さいなむ者が群がってわたしを囲み、(獅子のように)わたしの手足を砕く。¹⁸骨が数えられる程になったわたしのからだを彼らはさらしものにして眺め、¹⁹わたしの着物を分け、衣を取ろうとしてくじを引く。²⁰主よ、あなただけはわたしを遠く離れないでください。わたしの力の神よ、今すぐにわたしを助けてください。²¹わたしの魂を剣から救い出し、わたしの身を〔孤独なわたしを〕犬どもから救い出してください。²²獅子の口、雄牛の角からわたしを救い出してください」。

この長大な詩篇モテットは、十字架の出来事と見事な二重写しのイメージを作り出して、大きな説得力を発揮する。ただし、二重写しになるのは共観福音書の記述であり、『ヨハネ福音書』の記述とは、ほとんど接点をもたない。すなわち第2インテルメディウムは、『ヨハネ受難曲』に対する、壮大な調和的補いとして置かれているのである。

第3部はイエスの引き渡しとゴルゴタへの道行きから始まり、淡々と進む。罪状書きへの祭司長たちの抗議も省略され、3つの十字架上の言葉を経て、遺骸から流出した血と水による証、信仰の勧めまで進んで、バトンを第3のインテルメディウムに渡す。これは事実上の *Conclusio* であり、第2と同じ、3声のソロと5声の合唱、および合奏という編成をとっている。

そのテキスト、「おお神の小羊、罪なくして *O Lamm Gottes unschuldig*」はラテン語の典礼文〈神の小羊 *Agnus Dei*〉に基づいてニコラウス・デーツィウス *Nikolaus Decius* が整えた、著名な受難コラール(1522年)である。イエスを「神の小羊」にたとえるのは、『ヨハネ福音書』第1章における洗礼者ヨハネである。その意味でこのテキストによるモテットは『ヨハネ受難曲』の締めくくりにふさわしいとも言えるが(バッハ『ヨハネ受難曲』の第2稿冒頭合唱曲に用いられている。第3章第10章参照)、一方では、それがバッハ『マタイ受難曲』冒頭合唱曲で引用されるという事実がある。それはテキストに、「忍耐」や「罪を背負う」という概念によって、共観福音書への接近が見られるためだろう。ここにもまた、調和の視点が見られる。そのテキストは次のようなものである。「おお神の小羊、罪なくして十字架上にほふられた御方よ。あなたはいつも忍耐を貫いた、辱めを受けたに

もかわらず。あなたはすべての罪を背負って下さった。さもなくば、私たちの望みは絶えたにちがいない。私たちを憐れんでください、おおイエスよ。私たちにあなたの平和を与えてください、おおイエスよ。」

プフレーガーの《ヨハネ受難曲》

同じテキストによるコラル・コンチェルトを終曲に置く受難曲に、北ドイツの音楽家アウグスティン・プフレーガー Augustin Pfleger (1635 頃-86 以降) による 1670 年頃の作品がある。《十字架上のイエス・キリストの 7 つの言葉に基づく受難音楽 Passionsmusik über die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz》と題するものである¹²⁰。これはシュッツの偉大な同種曲の後継曲であるが、テキストの構成には注目に値する新しさがある。

2 本のヴィオラと通奏低音によるシンフォニアの後、ソプラノが歌い始めるのは、旧約エレミヤ書第 8 章第 23 節 (ルター訳では第 9 章第 1 節) の句である。新共同訳で引用するとそれは「わたしの頭が大水の源となり、わたしの目が涙の源となればよいのに。そうすれば、昼も夜もわたしは泣こう、娘なるわが民の倒れた者のために」というものであるが、その最後、「ために」の対象が「イエス、十字架に付けられた方のために Jesum den Gekreuzigten」と変化し¹²¹、「エルサレムの娘たち、わたしのために泣くな。むしろ、自分と自分の子供たちのために泣け」というイエスの言葉 (ルカ 23.28) を引き出す。両者の言葉は、ソプラノとバスの二重唱として扱われる。

以後、7 つの言葉が順次扱われるが、その際、ソプラノとアルトによる二重唱がその注釈、ないし意味づけとして、自由詩により挿入されてゆく。そこに主情性が満ちているのは、北ドイツに浸透した敬虔主義の影響として解釈できよう。たとえば第 4 の言葉「エリ・エリ・ラマ・アザブタニ」とその翻訳に続く二重唱は、次のような情念に満ちた内容になっている。「おお地獄、苦難、おお死よ、神により神の御子がまったく捨てられたのだ。お前の罪のゆえに、お前、人の子よ、罪を憎むことをなせ¹²²」〔譜例 10〕。18 世紀は、すでに近い！

ポステル台本の《ヨハネ受難曲》

最後に触れておきたいのが、ハンブルクの法律家兼台本作者、クリスティアン・ハインリヒ・ポステル Christian Heinrich Postel (1658-1705) の台本である。ハンブルクのオペラに多くの台本を提供していたポステルは、『ヨハネ受難曲』の台本を 1 つ遺し、それに基

¹²⁰ *Das Chorwerk*, Bd. 52, Fritz Stein 校訂 (1938 年)。「音楽 Musik」という言葉がテキストに入るのは珍しい。

¹²¹ エレミヤ書のこの句は、ヨハン・クリストフ・バッハ Johann Christoph Bach のモテットにも採られて知られているが、そこでは「私の罪のために meine Sünde」と変化し、自省的な内容を綴ってゆく。

¹²² O Hölle, Not, o Tod, von Gott Gottes Sohn ist gar verlassen. Um deine Sünd, du Menschenkind, ach, tu die Sündenhasse.

づく楽曲が、1704 年にハンブルクで上演された。その作曲者はかつて 19 歳のヘンデルと考えられ、クリュザンダーの旧全集においてもヘンデル作として出版されているが（1860 年）、近年その説は否定され、ヘンデル作品目録にも含められていない。真の作曲者の候補として挙げられているのは、ゲオルク・ベーム Georg Böhm（1661-1733）である。

この台本がわれわれにとって関心の対象になるのは、バッハの《ヨハネ受難曲》台本が、そのテキストの一部を、重要な部分において引用しているためである。

ポステル台本の《ヨハネ受難曲》は、福音書の第 18 章を割愛し、第 19 章から始まる。これはポステルの意向というより、礼拝とのかかわりで決まってきたことだろう。結果として、「ペトロの否み」の場面はまったくあらわれない。ポステルのテキストはすべてアリア用のもので、レチタティーヴォとして作曲される福音書の進行に、随時割って入る。ヘンデル旧全集版の曲分けを新共同訳（テキストに合わせて一部改変）と組み合わせる形で、以下にその一覧を示す。原文の付されているのが、ポステルの挿入部分である。ベームの作曲は、トゥルバが 5 声の合唱、イエスがバスのソロ、ピラトがアルトのソロで、それらがアリアやアリオソになることも少なくない。

【第 1 部】

1 シンフォニア

2 1 そこで、ピラトはイエスを捕らえ、鞭で打たせた。

3 ソプラノ I のアリア《われらの数知れぬ悪意を、義人たる救い主は感じる *Unsre Bosheit ohne Zahl fühlte der Heiland, der Gerechte*》

4-8 2 兵士たちは茨で冠を編んでイエスの頭に載せ（中略）——5 イエスは茨の冠をかぶり、紫の服を着けて出て来られた。

9 ソプラノとアルトの二重唱《見よ、わがイエスが薔薇に等しいさまを *Schauet, mein Jesus ist Rosen gleich*》

10-22 6 ピラトは彼らに言った（中略）——10 「わたしに答えないのか。お前を釈放する権限も、十字架につける権限も、このわたしにあることを知らないのか。」 11 イエスは答えられた。「神から与えられていなければ、わたしに対して何の権限もないはずだ。だから、わたしをあなたに引き渡した者の罪はもっと重い。」 12 そこで、ピラトはイエスを釈放しようとした。

23 ソプラノ I のアリア《あなたが捕らわれたがゆえに、神の子よ、われらには自由が来るに違いない *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muss uns die Freiheit kommen*》（バッハの引用部分）

24-29 しかし、ユダヤ人たちは叫んだ。「もし、この男を釈放するなら、あなたは皇帝の友ではない」（中略）——14 ピラトがユダヤ人たちに、「見よ、あなたたちの王だ」と言うのと、15 彼らは叫んだ。「殺せ。殺せ。十字架につけろ。」

30 バスのアリア《轟音でゆさぶれ、炎の口の上で開け、おお奈落よ *Erschüttere mit*

Krachen, sperr' auf den Flammenrachen, o Abgrund》

31-34 15 ピラトが、「あなたたちの王をわたしが十字架につけるのか」と言う（中略）——18 また、イエスと一緒にほかの二人をも、イエスを真ん中にして両側に、十字架につけた。

35 アルトのアリア《案ずるな、わが心よ、ここでお前は恵みを抱きしめることができる
Getrost, mein Herz, hier kannst du Gnad' umfassen》

36-39 19 ピラトは罪状書きを書いて、十字架の上に掛けた（中略）——23 兵士たちは、イエスを十字架につけてから、その服を取り、四つに分け、各自に一つずつ渡すようにした。下着も取ってみた。

40 テノールのアリア《お前は下着を手放さねばならぬ Du musst den Rock verlier'n》

41-43 しかしそれには縫い目がなく、上から下まで一枚織りであった（中略）——24 兵士たちはこのとおりにしたのである。

44 二重唱（ソプラノ I、II）《救い主の遺産はどちらなのか Welche sind des Heilands Erben?》

【第2部】

45~50 25 イエスの十字架のそばには、その母と（中略）——28 この後、イエスは、すべてのことが今や成し遂げられたのを知り、「渴く」と言われた。こうして、聖書の言葉が実現した。

51 アリア（ソプラノ II）《イエスよ、何に渴いておられるのですか Jesu, wonach dürstet dich?》

52-53 29 そこには、酸いぶどう酒を満たした器が置いてあった（中略）——30 イエスは、このぶどう酒を受けると、「成し遂げられた」と言われた〔譜例 11〕。

54 アリア（バス）《おお偉大なる業、天国におけることが、はや果たされた O grosses Werk, im Paradies schon angegangen》

55 そして頭を垂れて息を引き取られた。

56 アリア（ソプラノ I）《震えろ、山々！飛び散れ、丘々！ Bebet, ihr Berge! Zerberstet, ihr Hügel!》

57 31 その日は準備の日で、翌日は特別の安息日であったので、ユダヤ人たちは（中略）——34 すると、すぐ血と水とが流れ出た。

58 二重唱（ソプラノ I、バス）《水は悪すぎなかったのか、われらの罪の咎を沈めるために War das Wasser den zu schlecht unsrer Sünden Schuld zu baden?》

59 35 それを目撃した者が証しており、その証しは真実である（中略）——40 彼らはイエスの遺体を受け取り、ユダヤ人の埋葬の習慣に従い、香料を添えて亜麻布で包んだ。

60 二重唱（ソプラノ I、バス）《われも共に墓に入ろう Ich gehe mit ins Grab》

61 41 イエスが十字架につけられた所には園があり、そこには、だれもまだ葬られたこと

のない新しい墓があった。⁴² その日はユダヤ人の準備の日であり、この墓が近かったので、そこにイエスを納めた。

62 合唱《よく眠られませ、苦しみの後に *Schlafe wohl nach deinen Leiden!*》

第 18 章を割愛しているとはいえ、この台本では『ヨハネ福音書』第 19 章をもれなく採用している。イエスの死後、埋葬に至るまでの長い聖句が省略なしに語られるのは珍しい。ソプラノ 2、アルト、テノール、バスの 4 声部へのアリアの分担が台本によるかどうかは断定できないが、しかるべき場面を捉えて省察の詩句を導入し、そこに神学的観点を盛り込んでいくという意味で、バッハのテキストの基本的な構成法は、ここですでに準備されている。

オラトリオ風受難曲と受難オラトリオ

17 世紀から考察した作品のうち、デマンツィウスとシュッツの作品は純声楽曲であり、*Exordium* と *Conclusio* を除けば、聖書のテキストのみで作られている。これに対し、ゼレ、プフレーガー、ポステルのそれは器楽と通奏低音を活躍させ、聖書以外のテキストを、挿入曲として含む。その書法は刻々と、オラトリオに接近している。このため、こうした挿入曲に彩られた受難曲を、ドイツ語で「オラトリオ風受難曲 *oratorische Passion*」と呼ぶのが一般的になっている。この用語は、1921 年にヴァルター・ロット *Walter Lott* によって使い始められたものである。

ロットは、「オラトリオ風受難曲」を、その後出現した 18 世紀の新様式と比較し、後者を「受難オラトリオ」と呼んだ。区別すれば、前者はオラトリオ風の形態を採るがあくまで受難曲であるもの、後者は、受難を扱ってはいるがもはやオラトリオと呼んだ方が適切であるもの、ということだろう。

この区別はたいへん紛らわしいが、研究分野では踏襲されてきている。たとえば、マインラート・ヴァルター *Meinrad Walter* の論文「神学的視点からのオラトリオ風受難曲と受難オラトリオ *Oratorische Passion und Passions-Oratorium aus theologischer Sicht*¹²³」(1995 年) は、両者の間にしっかりした線を引こうと、種々の角度から仮説を立てて検証した論文である。

しかしその結論は、はっきりした線引きは不可能であり、漸次的な変化があるのみ、というものであった。筆者もその点は同感なので、次章で扱う 18 世紀の革新については、全体を「受難オラトリオ」の概念ではとくにくくらず、1 つずつ見ていくことにしたい。18 世紀に入ると台本作者の個人的な裁量が一気に拡大され、改革の方向も多様になるため、統一的な概念で把握するのはむずかしい。

なお、ヴァルターがオラトリオ風受難曲の条件として 5 つの進行段階を台本が踏んでゆくことを挙げていることには、疑義がある。5 つの進行段階とは、*Hortus* (庭) – *Pontifices*

¹²³ 文献 K-2。

(祭司長たち) – Pilatus (ピラト) – Crux (十字架) – Sepulchrum (墓) である。これは 17 世紀のコラール作家パウル・ゲルハルト Paul Gerhardt が唱えたもので、アックスマッハーも重視しており、バッハ《ヨハネ受難曲》研究の古典的著作(文献 K-3, 1988 年)をものしたアルフレート・デュル Alfred Dürr¹²⁴も、それによって《ヨハネ》台本の「全体構造 Gesamtkonzeption」を説明している。ただブーゲンハーゲンのテキストにその痕跡はなく、資料に結びつきの具体的な痕跡があるわけでもないので、定義の要件になるものとは思われない。そこで本研究では、章分類をそれに対応させなかった。

¹²⁴ Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach: Die Johannes-Passion*. Bärenreiter, 1988 (文献 K-3)、p. 65 以下。

第2章 《ブロッケス受難曲》とバッハ

フーノルトによる台本革命

前章では、受難曲の発展の歴史を、テキストを中心に置きつつたどった。応唱受難曲と通作受難曲の分化が起こり、楽器が使われてその関与が増大し、聖書以外のテキスト、コラールや自由詩が採用されてオラトリオ風受難曲が成立し——といった発展の中にゆるがぬ基本があったとすれば、それは、聖書の受難記事がベースになっていたことである。聖書のテキストはしばしば抜粋であったり、部分に省略があったり、「調和」的合成に基づいたりしていたわけであるが、それでもなお、いくつもの惑星を巡らせる太陽のように、不動の中心として存在した。そしてそれは、受難曲が礼拝の一部としての機能を保つための条件であった。

しかし、18世紀に入って啓蒙の風が吹き始めると、事情は一変する。聖書の物語を自分の文章で書き直してしまう詩人があらわれたのである。それはクリスティアン・フリードリヒ・フーノルト Christian Friedrich Hunold (1680～1721)、筆名メナンテス Menantes [図 10] という、ギャラントな文章に定評のある詩人だった。彼が世に問うたのは、《血にまみれて死にゆくイエス Der blutige und sterbende Jesus》と題された「音楽によるオラトリオ Musicalisches Oratorium」台本 (1704 年) である。

フーノルトは、ルター訳聖書 (散文) の語り手であるエヴァンゲリスト (福音書記者) の役割を廃した。バロック的韻文詩で綴られる物語を進めるのは、福音書に登場する各人物と、寓意的人格としての「シオンの娘」、「信じる魂」、および種々の合唱であった。ブレスラウの印刷台本 [図 11]¹²⁵をもとに、その進め方を見よう。

冒頭にタイトルさながらに大書されているのは、「弟子たちの合唱：あるいは夕食後の彼らの讃美の歌。マタイ第 26 章第 30 節から」という、冒頭曲の説明である [図 12]。以下にこうした説明は見られないので、これはフーノルトが聖書の不在という印象を和らげるために、あえて出典を大書したものであろう。「4 人の福音書記者による」といった注釈は、存在しない。だとするとこの台本は、書き換えられた《マタイ受難曲》なのだろうか、あるいは調和の視点が打ち出され、時には『ヨハネ福音書』にも接近するのであろうか。

「とこしえに心は讃美する／計り知れぬ宝を／なぜなら、神の身体と血が／自ら魂と勇気を食するのだから／それゆえわれらの心は讃美する／計り知れぬ宝を」と歌われる「トゥッティ」(Exordium) が終わるとドラマに入り、イエスが次のように語る。「君たちがここで食したのは、十字架の幹で君たちのために流されるものだ。さあ、オリーブ山に行こ

¹²⁵ ブレスラウのコレギウム・ムジクムが Anthon Albrecht Koch の指揮で上演した際に作成された印刷台本。フーノルトの名前はない。1720 年頃。ニーダーザクセン州立＝ゲッティンゲン大学図書館所蔵。GDZ (ゲッティンゲン・デジタル化センター) で閲覧可能。

う。そこで君たちは、受難の始まりを見るだろう」。憂慮した弟子たちに対してイエスは「つまり」の預言を行い、そんなことはしないというペトロに、今夜君は自分を三度否む、と予告する。イエスは死ぬほどの憂いを「カンタータ」¹²⁶として歌い、父の御心に従うと宣言する。

このように、登場人物の生身のやりとりによって、物語は進行する。ペトロがさっそく多弁な活躍をするのは、17世紀の受難曲群と好対照で、注目される。

そこに、聖書にはない登場人物、「シオンの娘 Tochter Zion」のアリアが挿入される。「和らげ、ダイヤモンドの（ように硬い）心よ。あなたのイエスがあなたのために、血の汗を流しているのです」¹²⁷。このテキストが物語るのは、シオンの娘が現場を第三者として見守り、その意味するところを伝えて、聴き手を導こうとしていることである¹²⁸。

イエスは弟子たちに目覚めを求めるが、彼らは眠ってしまう。このあたり、台本は『マタイ福音書』に即して進んでゆく。しかし「すると天使が天からあらわれ、彼を力づける」という『ルカ福音書』の句がト書きで補われ、その情景を受けて、シオンの娘が「ああ、いまこそ天使たちよ、一人の天使を力づけてください」と語る。「調和」の視点の侵入していることが、ここではっきり窺える。シオンの娘はその情景をさらに語り、〈この夜にお勝ちください、イスラエルの英雄よ〉とアリアを歌う。

ユダと兵卒たちがあらわれ、ユダは合図として、イエスに接吻する。激怒したペトロがアリア〈天よ武器を取れ、死の争乱を打ちひしげ〉¹²⁹を歌って、抜刀する。ペトロの抜刀は、言うまでもなく『ヨハネ福音書』の記事である。イエスがそれを咎め、群衆に語りかける出来事の流れは、ふたたび『マタイ福音書』によっている。

イエスが聖書の成就を語ると、「イエスは大祭司のもとへと連行される」というト書きに続いて、マリアが登場する。彼女は「どこへ、私の君、私の救い主、ああ、どこへ？」と叫び、最愛の息子に対する愛を、アリアに歌う。受難記事に母マリアを登場させる福音書は『ヨハネ』のみであるが、そこでのマリアは、十字架の下にたたずむ役割であった。しかしフーノルト台本において彼女ははるかに早くから登場し、はるかに積極的に、出来事への反応を示す。彼女のたたずまいは、テオトコスとしての超越的な仲介者のそれではなく、人間の一女性そのものである。

大祭司カイアファのもとでの裁判で、イエスを死罪に、という動きが起こってくる。兵卒たちによる嘲弄が始まったところに「ソロモンの高き愛から」というト書きがあり、シ

¹²⁶ “Cantata”と指示されるのは、同一者により、レチタティーヴォをはさんで複数のアリアが歌われる場合である。数曲存在する。

¹²⁷ Erweiche, Diamantnes Hertze, Dein JESUS schwitzt Blut für dich.

¹²⁸ その内容はバッハの《マタイ受難曲》第19曲を思わせるが、バッハでは主導するテノールも、「シオンの娘」グループの一員である。

¹²⁹ Waffnet euch ihr Himmel,
Stürzt das Mord=Getümmel
Der verfluchten Welt!

オンの娘が、イエスを「私の恋人 **mein Freund**」と呼びつつ登場する¹³⁰。イエスはこれに愛の言葉をもって答え、イエスとシオンの娘による愛の二重唱が展開する。「甘き慰め、この受難を通じて、私の／あなたの 父が、尊い花嫁よ／最愛の花婿よ、私たちをめあわせた」。このほとんど手放しの内容は、受難曲台本としては大胆にして先駆的なものであろう。

この場面に、ペトロの否みと鶏鳴が続く。ペトロは再度カンタータを構成するレチタティーヴォ入りのアリアで、悲嘆の心境を綴っていく。一方、カイアファによるイエスの断罪を見たユダは後悔に駆られ、アリアを歌って自殺する。しかしバツハの《マタイ受難曲》のような赦しへの視点はなく、徹底した苦悩と絶望の歌になっている。

ピラトの尋問が始まり、イエスは沈黙する。代わってシオンの娘がそのさまを伝達・考察し、アリアを歌う。ピラトの弱腰を見てとったユダヤ人たちは、バラバを解放しイエスを十字架に付けるよう迫り、彼に承諾させる。曳かれていくイエスを見守るペトロは、彼が鞭打たれるさまを見て慨嘆する（アリア）。どの福音書でも「否み」以後姿を消すペトロが、ここではなお、出来事を見守っている。

ここから、『雅歌』第6章に基づくシオンの娘のカンタータとなる。「あなたの恋人はどこへ行ってしまったの？世界の知るもっとも美しい女よ **Wo ist dein Freund denn hingegangen? Du schönstes Weib / das eh die Welt gekannt**」というバツハ《マタイ受難曲》を思わせる対話も、一人問答の形ではあるが、姿を見せる。シオンの娘は、悲惨な情景から、天国の花園を見出そうと努める。イエスが着せられた紫の衣がその花であり、血を流すその身体は、滋養あるぶどうの木とみなされる。

道行きが始まり、十字架は、キレネ人シモンに負わされる。この情景を慨嘆し、「ああ、ゴルゴタ！」と叫ぶのは母マリアである。嘆くマリアを、イエスは十字架から慰める。兵卒たちのくじ引きをマリアは見とがめるが、イエスはそれを、預言の成就であると言う。意味深い対話はマリアの心を高揚させ、イエスとの二重唱へと彼女を導く。事柄のもたらす慰めと喜び、玉座の右に座す光景を、イエスが語り教え、マリアは、おのが心へと書き込む。

群衆と聖職者たちの、十字架上のイエスへの嘲りが始まる。ペトロとヨハネが登場。悔恨を引きずるペトロをヨハネとマリアが慰める。マリアはキリストの血がわれらを罪から解放するものであると言い、「成し遂げられた」と彼が叫んだこと、末期の言葉が「父よ、私の霊をあなたの御手に委ねます」であったことを弟子たちに語る。「ペトロよ、信じなさい」という彼女のアリアが、これに続く。どう罪を懺悔したらよいのか、と問うペトロに、マリアは、「それはもうキリストがなさいました **Die hat ja Christus schon gebüßt**」と伝える。真の悔悟に導かれたペトロは、サタンに抗して、強く立つ支えを得る（アリア）。ヨハネとマリアが、それを祝福する。罪人の悔悟が成ったことを喜ぶ「天使と敬虔な者たちの合唱」で、オラトリオは閉じられる。

¹³⁰ 「シオンの娘」は、その概念の由来からして、『雅歌』のテキストを与えられることが多い。

フーノルトのこの台本では、激怒や絶望から愛の幸福に至るまで、登場人物の人間的な感情が前面にあらわれている。受難のクライマックスは描かれず、マリアとペトロ、ヨハネの対話の中に解消されているのは、驚くべきことだ。そして埋葬の場面を出さぬまま、ペトロの悔悟が成就する形で全体が締めくくられる。正規の礼拝で演奏されるには、あまりにも大胆な内容である。もしフーノルトが聖書の福音書記者を残していたら、マリアと弟子たちによるこうした大団円は、望むべくもなかったであろう。

この台本にさっそく、ハンブルクの音楽家ラインハルト・カイザー Reinhard Keiser が曲を付けた。その「受難オラトリオ Oratorium passionale」の楽譜は長らく失われていたが、2006 年に、再演用の自筆総譜が、クリスティーナ・ブランケン Christina Blenken によって発見された。ブランケンによれば、1705 年の初演はハンブルクの「刑務所教会 Zuchthauskirche」に舞台をしつらえて上演された¹³¹。しかし演奏者は一流の人たちで、ヘンデルがヴァイオリンかチェンバロ担当したことも、考えられるという。

特異な上演場所は、作品への反発を慮って選ばれたのだろう。にもかかわらずオラトリオは、カイザーの亡くなるまで 25 年ほど継続的に上演され、高い人気を保った。くだんの楽譜に基づく再演はハンブルク大聖堂で行われたとみられ、新たにコラルを挿入することで、伝統とのバランスを取っている。ハンブルク以外で行われた上演もあるはずだが、記録で判明しているのは、1719 年のゴータのみである（ここにゴータが登場するのは、バッハの失われたパステイッチョ受難曲やシュテルツェルの受難オラトリオとの関連で注目に値する。それについては後述）。バッハがこの受難曲を知っていたかどうかはわからない。しかしバッハは、フーノルト作のカンタータ台本を、自作品用にいくつか使っている。それは、アンハルト＝ケーテン領主家祝賀のために提供された世俗カンタータにおいてである。

ブロッケスの新台本

フーノルトの台本は受難を素材とした新時代のオラトリオの到来を告げて画期的であったが、普及するには至らなかった。だが、8 年後の 1712 年に、一世を風靡する人気台本があらわれる。その画期的な新台本は、ハンブルクの市参事会員を務める詩人、バルトルト・ハインリヒ・ブロッケス Barthold Heinrich Brockes (1680-1744) [図 7] によって書かれた。

そのタイトルは『世の罪のために責め苦にあい死に至るイエス Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus』というもので、「4 人の福音書記者から韻文で作成。聖週間に著者氏の自宅で音楽上演。1712 年」という注釈が付されている [図 13] ¹³²。

¹³¹ Christine Blenken, 2009. サイト Christian Friedrich Hunold- MENANTES.

¹³² ニーダーザクセン州立・ゲッティンゲン大学図書館から DGB にアップロードされている版は、『騎士マリーノ作・エルサレムの嬰兒殺し』ドイツ語訳に、当該台本を含む他の詩作を併録した 1715 年の版である。

フーノルトとブロックスの違いのうち最大のものは、フーノルトの廃止した福音書記者を、ブロックスが復活させたことである。フーノルトが福音書記者を廃止した理由の一つには、ルター訳聖書の散文とそこに付加される韻文の落差を解消するという狙いがあったことだろう。しかしブロックスは、聖書に相当する部分をも韻文によって新たに書き下ろすことにより、いわばチャンネルを変更せずにドラマを享受できるようにした。バロック的な修辞法はどの部分でも駆使され、物語の流れは力強さを増して、現代の感覚にはどぎつく感じられるほどである。だが同時代人にとっては、それが新鮮な驚きとなったにちがいない。

もちろん福音書記者は、由緒ある真の福音書記者ではない。**Evangelist** と名を借りた、受難ドラマの進行役である。しかしあえてそう名付ける根拠として、ブロックスでは「4人の福音書記者から」という調和のスタンスが明示されている。大筋で『マタイ福音書』を下敷きにしていたフーノルトよりも、ブロックスではそれが明確である。またフーノルトの初版には不在だったコラルも数こそ少ないながら挿入されており、伝統をも巻き込むブロックス台本の幅の広さを示している。

この台本は、後述するように、バッハの《ヨハネ受難曲》台本のタネ本になった。またバッハは、ヘンデルの付曲したスコアを後年筆写しており、演奏もしたと考えられている。いずれにしろ、バッハの《ヨハネ受難曲》を論じるためには、あらかじめ『ブロックス受難曲台本』がいかなるものだったかを、十分に把握しておく必要があるだろう。

『ブロックス受難曲台本』には、出版と同年に早くも付曲したラインハルト・カイザー **Reinhard Keiser** 以下、有力な作曲家が次々と曲を付けていった。それらの間でテキストは微妙に相違しており、それらとバッハの筆写譜との間にも細部の相違がある。また、《ヨハネ》以前の段階でバッハがどんな形でブロックス台本に触れたのかは不明であり、それが後の筆写譜と同じ資料であるかどうかとも判然としない¹³³。すなわち、『ブロックス台本』にはそれ自体大きな伝承の問題がある。しかし今回そこまで調査する余裕はなかったため、次のような原則を立てて取り組んだ。

まず、受難曲の思想史を把握するために、台本を楽曲歌詞でなく台本自体として扱うことが先決であると考え、ニーダーザクセン州立・ゲッティンゲン大学図書館の所蔵する 1715 年の著作集に 1712 年作として掲載されている台本を全訳して、付録に掲載した。考察は、それに基づいて行われる。

台本には、ナンバリングは存在しない。そこで便宜的なナンバリングのために、カールス社から出版された、バッハ稿によるヘンデル作品スコア¹³⁴のそれを採用した。これは、

¹³³ 1729 年にライプツィヒ新教会で、クリストフ・ゴットリープ・フレーバー **Christoph Gottlieb Fröber** の指揮により、作曲者不詳の《ブロックス受難曲》が抜粋上演されたとする説がある。それが事実であれば、バッハがブロックスの受難台本をあらためて意識する、あるいは新たに入手する機会になった可能性がある。

¹³⁴ シュトゥットガルト・ヘンデル原典版シリーズの 1 冊、**Carus 55.048**。アンドレーアス・トラウブ **Andreas Traub** 校訂、2007 年。

ヘンデル作品目録 (HWV) のナンバリング (楽曲のみを対象にする) をもとにし、そこでは対象外になっているレチタティーヴォにもナンバーを与えて組み入れたものである。たとえば第 16 曲のテノール・アリアは HWV では「HWV48-16」であり、先立つレチタティーヴォには番号がない。しかしバッハ稿によるカールス出版譜では、その前のレチタティーヴォが 16a、アリアは 16b とされるのである。このバッハ稿をめぐる問題については、第 2 部第 3 章で補足する。

フーノルトは「シオンの娘」を登場させて、「彼女」に大きな役割を与えた。ブロッケスは、「信じる魂 *die gläubige Seele*」という役柄をさらに登場させる (単数で代表される場合と、複数で “*die gläubigen Seelen*” となる場合がある)。これはバッハ《マタイ受難曲》のピカンダー台本における「信じる者たち *die Gläubigen*」に通じるもので、出来事を遠くから見守る、「今」の信徒を代表する。その主情的で敬虔な性格において、この役柄のテキストには、敬虔主義の影響が見られるとされる。一方、共同体としての教会も「キリスト教会 *Christliche Kirche*」として登場し、コラールを歌う。しかしその頻度は、わずかなものにとどめられている。

ブロッケス台本の受難ドラマ

まさに「信じる魂たち」の合唱 (Nr. 1) で、台本は開始される。「私をわが罪の縄目から解放するために、わが神が縄を受けます。悪徳の腫瘍から私を癒すために、身に傷を受けられるのです」という受難の逆説を正面から打ち出すこのテキストは、バッハ《ヨハネ受難曲》のアルト・アリア (第 7 曲) の元になったものである。

福音書記者の語りの出発点は、最後の晩餐である。イエスは、「私のことを忘れないために」としてパンを分かち与え (Nr. 2a)、「いつも私を思い出す」ことを求めて (Nr. 4a/b)、「新しい契約を求める私の血」を満たした酒杯を回す。どちらにも、「シオンの娘」による注釈アリア (Nr. 3) が付随する。(ここで「キリスト教会」の歌う「主の糧」にあこがれるコラール (Nr. 5) は、初版には存在しなかった。)

オリーブ山に登ると、イエスは弟子たちに「つまずき」の預言を行う (Nr. 6a)。弟子たちは「そんなことはしません」と言うが (Nr. 6b)、イエスは「私は羊飼いを撃つだろう」という聖句を引き合いに出す (Nr. 7a/b)。ペトロは「万一、あらゆる災いが降りかかっても、それどころか地獄の力で全世界が灰になろうとも、私はいつもあなたのお側におります」と答える (Nr. 8a) が、これは、ブロッケスが行う聖書の言葉の強調・拡大・誇張の一例である。イエスはペトロが「三度、私を否む」ことを予告し、彼に眠るなど命じて、祈りのアリア (Nr. 8b-d) へと入る。「わが父よ、私の苦しみの様をご覧ください。私の危難ゆえに憐れんでください。わが心は破れ、わが魂は死に至るほど憂えています」。

これを受けて、「シオンの娘」は「罪人たちよ、恐れおののいてお前たちの罪という怪物を見つめるがいい。その罪と難儀は神の子さえ担いきれないのだから」とアリオーソ (Nr. 9)

する。イエスの震撼を福音書記者が微に入り細にわたって描写するが (Nr. 10a)、この部分は《マタイ受難曲》におけるピカンダー作詞のレチタティーヴォを思わせる。ここに、「破れろ、わが心よ、涙へと砕け流れよ！」という、シオンの娘のアリア (Nr. 10b) が置かれている。これは《ヨハネ受難曲》第 35 曲を想起させる。すると天使が星空から下って、イエスを力づける (Nr. 11a)。

イエスは眠っている弟子たちに「目を覚ませ！」と呼びかける。3 人の弟子たちの生返事がユーモラスだ (アリオソ、Nr. 11b)。ユダと一隊がやってきた (Nr. 12a)。「生け捕りにしろ」 (Nr. 12b) と合唱する人々にユダは作戦を説明し (Nr. 13a)、「逃がすな」の声 (Nr. 13b)のもと、打ち合わせどおりイエスに接吻する (Nr. 14a)。

激怒したペトロは、「毒と灼熱、光線と洪水が窒息させ、炎上させ、打ち砕き、沈めてしまうように、不正な密告者、人殺しをたくらむ輩を！」とアリア (Nr. 14b) を歌う。イエスは彼に剣を納めさせ、兵卒たちと向き合う (Nr. 15a)。弟子たちは「おお哀しや！」と合唱 (Nr. 15b) して逃げ出す。ペトロはひとりその場に踏みとどまってわが身を励まし、(Nr. 16a)「丸腰のオレも連れて行け」と威勢よくアリア (Nr. 16b) を歌う。

イエスはカイアフアの館に連行され、ペトロは遠くからついてゆく。ここまでは主として共観福音書の記述に即して進んでくるが、ここで語られる事件——大祭司様にその口の利き方は何だと、兵卒がイエスを殴りつける事件——は、『ヨハネ福音書』の出来事である (Nr. 17a)。これを受けるシオンの娘のアリアは「熊の前足、獅子の爪が激昂してさえあえてしないことを、呪われた人の手よ、お前はする」 (Nr. 17b) というもの。

火のそばにいるペトロを、イエスの一味だと言う女中が出現する。ペトロの否定にもかかわらず、第二の女中、第三の女中が証言を重ね、彼を追い詰める (Nr. 18a)。ペトロの否認はエスカレートし、「沈みも消えもしよう、天の稲妻と雷光がオレを砕いてくれ、オレがたった一度でもここでその人と会ったことがあるのなら」というアリオソ (Nr. 18b) に達する。ここで福音書記者は次のように語る。「すると鶏が鳴いた。すぐにその奇矯な響きがペトロの耳を貫いた。彼の岩のような心は飛びはじけ、たちまち（モーセの岩が彼の地で水を生んだように）涙の小川が彼の頬を流れた」。ここからブロッケスは、「そのおり、彼は絶望して叫んだ」 (Nr. 19a) として、聖書の語らない領域へと踏み込んでゆく。ペトロは「なんと途方もない痛みが私の心を襲うことか」という独白を始め、「泣きわめけ、人の子らの泡沫よ！」と、狂おしいアリア (Nr. 19b) を歌う。だが、イエスの慈しみをこそ希うべきだと気を取り直し (Nr. 20a)、次のアリア (Nr. 20b)「ごらんください、私は厳しい懺悔のうちに、罪を贖うお方よ、あなたの足元に伏しています」で、姿勢を正す。バッハ《マタイ受難曲》の対応場面が想起されずにはおかない、悔い改めへの導きである。「キリスト教会」のコラール (Nr. 21) が、「ああ、神にして主よ、いかに大きく重いことか、私の犯してきた罪は！」とこれを受ける。

イエスは沈黙を破り、再臨の預言をして、瀆神を非難される (Nr. 22a)。全議会が「彼は死に値する」と合唱 (Nr. 22b) する。信じる魂のアリア「思い見よ、猛り立つ毒蛇のやか

らよ」(Nr. 23)。夜が明け、イエスはピラトのもとに連行される。シオンの娘は、誰のために縛られるのかと問い(Nr. 24a)、その責は自分にあるとする——アリア「私の悪徳が縛る縄」(Nr. 24b)。

ここで、大罪におののくユダの姿が浮かび上がる(Nr. 25a)。彼のアリア(Nr. 25b)「この所業に報いなきを許すな、わが肉を裂き、骨を押しつぶせ」に、救いの希望はない。彼は首を吊り(Nr. 25c)、シオンの娘はこの罰を教訓にせよとアリア(Nr. 26)を歌う。

ピラトの「君はユダヤ人の王か」という尋問を、イエスは肯定する(Nr. 27a)。憤激する群衆の合唱(Nr. 27b)。しかしこれ以上の問いに、イエスは口を閉ざした(Nr. 28a)。「お語りにならないのですか／語らぬ」の二重唱(Nr. 28b)が、シオンの娘とイエスの間で交わされる。ピラトは祭の恩赦にイエスを選ぼうとするが(Nr. 29a)、群衆はバラバの釈放を求める(Nr. 29b)。では「王」の方はどうすればよいのかという問い(Nr. 29c)に、群衆は十字架刑を要求する(Nr. 29d)。「彼がいったい何をしたのか」(Nr. 29e)、「除け！十字架につけろ」(Nr. 29f)。ピラトはやむなくこれを受け入れる(Nr. 29g)。シオンの娘は、神の子を裁いていいのかとピラトに抗議し、「あなたの熊心臓は岩のように固い」とアリオソする(Nr. 30)。兵卒たちは部隊全体を集め、彼を石に縛り付けて、鞭打つ(Nr. 31a)。

ここで「信じる魂」に与えられたアリオソ(Nr. 31b)「私は見る、石に繋がれた親石を」は、彼の苦痛の中に天国があり、そこには天国の鍵の花(桜草)が咲き出ている、という修辞を展開する。続くレチタティーヴォ(Nr. 32a)「だから魂よ見るがいい」が、《ヨハネ受難曲》第19曲(バス・アリオソ)のモデルとなった部分である。続くアリア(Nr. 32b)「天国に等しいのは、色鮮やかな彼の背中」も、続く第20曲(テノール・アリア)のモデルとなった。

イエスに緋衣が着せられ、茨の冠が被せられると(Nr. 33a)、「シオンの娘」は、薔薇であるイエスを茨の冠が飾るという逆転を考察する(アリア、Nr. 33b)。そして茨を非難し(Nr. 34a)、「願わくはこうした酷い痛みが、破廉恥な罪人よ、お前の心に行き着くように」とアリア(Nr. 34b)を歌う。情景描写(Nr. 35a)に続くアリア(Nr. 35b)は、彼から流れる血を、愛のあまり溶けた心として考察するものである。兵卒たちはイエスを嘲弄し(Nr. 36a)、「ユダヤ人の王様！」と叫ぶ(Nr. 36b)。吐きかけられる唾(Nr. 37a)に接して彼女は「泡を吹くのか、世の泡沫よ」のアリア(Nr. 37b)を歌い、葦で頭を打ちのめす行為には(Nr. 38a)、その痛み思いやった(Nr. 38b)後、「世の救いよ、あなたの辛い受難は、魂を驚かせ、それに喜びをもたらす」と歌う(アリア、Nr. 38c)。

こうしたじつに長いいたぶり場面が一段落すると、場面は「されこうべの地」に移る(Nr. 39a)。すると「シオンの娘」は、「信じる魂たち」(合唱)に「急げ」と呼びかける(Nr. 39b)。「どこへ？」「ゴルゴタへ」とやりとりをかわすアリアがバッハ《ヨハネ受難曲》第24曲のルーツであることは、いうまでもない。

ここで「ああ神よ！」と嘆きの声を挙げるのは、母マリアである(Nr. 40a)。「私の息子よ！」の呼びかけにイエスが答え、「私の子、私の命が死ぬ定めなのですか？／そう、私は

死ぬ、あなたのために」の二重唱 (Nr. 40b) となる。イエスは自ら十字架を背負う。「シオンの娘」はその労苦を思いやり (Nr. 41a)、傷だらけの背中に十字架を背負う姿から、天の父に感謝する図像を読み取る (アリア、Nr. 41b)。イエスはゴルゴタに着き、十字架に付けられた (Nr. 42a)。「信じる魂」が、凍り付く思いを歌う (Nr. 42b)。アリアが終わっても魂は、情景を事細かく観察してやまない (Nr. 42c)。「キリスト教会」のコラールが、事を引き起こしたのはひとえにお前の罪だ、と指摘する (Nr. 43)。

兵卒たちは衣をめぐってクジを引き、イエスの頭上には「ユダヤ人の王」という罪状書きが掲げられる (Nr. 44a)。人々は、十字架から降りてみろ、と嘲る (合唱、Nr. 44b)。すると第6時 (午前9時) に深い暗闇が生じ、全地を包んだ (Nr. 45a)。太陽の光が失せたことに驚く「信じる魂」のアリア (Nr. 45b)。正午にイエスは、「エリ・エリ」の叫びを上げる。そしてすべてが過ぎ去ったことを知り、「渇く！」と叫ぶ (Nr. 46a)。沈黙の後に発せられたこの叫びを、「信じる魂」は私たちの魂の幸せを求めている渇きだとする (アリオソ、Nr. 46b)。葦の棒で酔いぶどう酒が差し出された後、イエスは力の限り「成し遂げられた」と叫ぶ (Nr. 47a)。この言葉を、「信じる魂」の三重唱 (Nr. 47b) は、まず地獄をたじろがせる「雷の言葉」として、次いで、癒しをもたらす「幸いな言葉」として考察する。

するとイエスは頭を垂れる (Nr. 48a)。ここで「シオンの娘」と「信じる魂」の二重唱 (Nr. 48b) が展開する。世の救済は近いのですか、とイエスに問う「シオンの娘」に対し、「信じる魂」は、頭を垂れたイエスが「しかり」と合図を送っている、とする。これは、バッハ《ヨハネ受難曲》第32曲のモデルである。

イエスは他界した (Nr. 49a)。この報告を受けて、「信じる魂」が「開け、鳴動する深淵よ」とアリア (Nr. 49b) で呼びかける。すると天変地異が始まり、百人隊長が助けを求め、彼は、奇跡が神の子の死を指し示していることに気づき、混乱の中で、心の安らぎを覚えるのである (Nr. 50a)。彼のかたくなな心が溶け、張り裂ける (アリア、Nr. 50b)。「信じる魂」は、全世界が喪に服す今、自分はどうするのか、と心に問う。神を讃えるために、お前は苦い涙の罪の洪水の中で窒息するのか？ (伴奏付き、Nr. 52)。バッハ《ヨハネ受難曲》第34、35曲の流れがそこに見える。

「信じる魂」が、この情景から至福を読み取る (Nr. 53)。「彼の広げられた腕と閉じられた眼は、お前に天国を開き、地獄を閉じてくれるのだ」という表象は、バッハ《ヨハネ受難曲》第39曲に出現するものである。「キリスト教会」のコラール (Nr. 54) が、あなたから私は離れない、あなたが私に死によって永遠の命を勝ち得てくださったのだから、と感謝を捧げて、オラトリオは閉じられる。

付曲した作曲家たち

ブロッケスの詩に付曲する作曲家が次々とあらわれたのは、その豊かな感情的起伏が、音楽家のアイデアを刺激するものであったからにちがいない。かくして1716年にはフランクフルトのテレマンが、同じ頃ロンドンのヘンデルが作曲し (その初演は1719年ハンブル

ク)、1718年にはハンブルクのヨハン・マッテゾン **Johann Mattheson** が、1725年にはゴータのゴットフリート・ハインリヒ・シュテルツェル **Gottfried Heinrich Stölzel** が曲を付けた。それらはすべて、CD録音で聴くことができる。ツェルプストのヨハン・フリードリヒ・ファッシュ **Johann Friedrich Fasch** (1717-19 または 1730) を含めて、それらの比較研究は有益な課題であるが、別の機会に譲らざるを得ない。

第3章 バッハの受難曲体験と《ヨハネ受難曲》成立まで

受難曲体験の始まり——《マルコ受難曲》

バッハは、ライプツィヒにやってきて初めて、受難曲とかかわったわけではない。もちろん聖金曜日の礼拝は、アイゼナハに誕生して以来、居住する土地でそれぞれ経験していたであろうし、リューネブルク時代（1700-1702?）には、しばしば足を伸ばしたと伝えられるハンブルクで、充実した音楽を伴う礼拝にも接したかもしれない（聖歌隊の多忙な時期であるから、その機会は多くはなかっただろうが）。もちろん成長するにつれて関心が増し、情報を入手したり、楽譜を手にとったりする機会は増えたであろう。

ワイマール時代（1708-17）の前半、1712 年以前に宮廷オルガニスト・バッハが大部分を受け持って作成された、受難曲のパート譜セットが現存している。《イエス・キリストはわれらの罪のゆえに傷を受けた Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet》と題する、《マルコ受難曲》の楽譜である。完備したセットであるからには演奏が行われたはずである。バッハがワイマール宮廷の教会音楽に正式にかかわるのは 1714 年からであるが、《マルコ受難曲》上演は、1712 年の聖金曜日に、ワイマール宮廷礼拝堂で行われたとみられる。その稿を復元した現代版スコアが、ハンス・ベルクマン Hans Bergmann の校訂により、カールス社の「シュトゥットガルト・バッハ・シリーズ」の一環として 1996 年に出版された¹³⁵。以下、楽曲のナンバリングはこの版に従う。

筆写譜カバーには、「カイザーKeiser」という作曲者名がある。したがって、長らくハンブルクの作曲家ラインハルト・カイザーReinhard Keiser（1674-1739）が作曲者とみなされてきた。ただ、それを裏付ける資料が見あたらなかった。

しかし 20 世紀末、1707 年にハンブルク大聖堂で行われた同曲上演の印刷台本が発見され、そこに名を記されているハンブルク大聖堂音楽監督、フリードリヒ・ニコラウス・ブラウンス Friedrich Nikolaus Brauns（1637-1718）が、真の作曲家であろうと考えられるに至った¹³⁶。しかし「作曲」と明記されているわけではなく、ブラウンスは当日の指揮者だった可能性もある。ダニエル・R・メラメド Daniel R. Melamed は、ラインハルトの父ゴットフリート・カイザーGottfried Keiser（1712 年頃没）も作曲者の候補たり得るとしており¹³⁷、C.ブランケンも一定の条件下で、G.カイザーの可能性を認めている¹³⁸。

¹³⁵ Reinhard Keiser: Passio secundum Marcum, hsgg. Hans Bergmann, Carus 1996（文献 L-1）。初演時や真の作曲家は誰かなどについての研究が動いている時期であったため、タイトル頁の初演が「1713 年頃」となっているなど、情報に不統一がある。なおベルリン国立図書館が所有する源泉資料は、Bach-Digital で公開されている

¹³⁶ Daniel R. Melamed & Reginald I. Sanders, *Zum Text und Kontext der "Keiser"-Markuspassion*. BJ1999, pp.35-50.

¹³⁷ また D. R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*. Oxford University Press 2005, p.87 参照。パート譜カバーの“R. Keiser”は、“G. Keiser”から別人の手で修正された可能性があるという。

¹³⁸ 《マルコ受難曲》パステイッチョ版（後述）の序文参照。

この受難曲は、『マルコ福音書』の第14章26から第15章の最後までを聖書楽曲とし、そこにソナタと呼ばれる序奏付き冒頭合唱曲と、種々のアリア、コラールを加えたものである。弦は5声部（ヴァイオリン、ヴァイオリン、ヴィオラ、ヴィオラ、低弦）という古風な編成であるが、アリアはほとんどがイタリア風のダ・カーポ形式であり、うち1曲は、オーボエのオブリガートを先駆的に含んでいる（第11曲、ヘ短調のソプラノ・アリア）。聖書楽曲は福音書記者の語りを中心とし、弦合奏を伴って歌うイエス、他の登場人物の独唱、多数者の合唱（トゥルバ）を用いる。われわれの知るバッハの受難曲の、雛型のような曲である。

この曲の楽譜がどのようなルートでバッハの手に入ったかは、明らかではない。しかし入手した楽譜にはすでに他者による器楽シンフォニアやソプラノ・ソロ・コラールが付加されており、バッハも新たに、2曲を書き加えた。したがってこの《マルコ受難曲》は、18世紀によく手がけられた「パステイッチョ」（混成曲）に、すでになっていた。

カールスのスコア出版にやや遅れて、新バッハ全集に、『ラテン語教会音楽、受難曲：真作性に疑義ある作品、他者作品の編曲』の巻（第2作品群第9巻）が、キルステン・バイスヴェンガー **Kirsten Beißwenger** の校訂によって追加された（2000年）¹³⁹。そこには、バッハの追加した2曲だけが収められている。1つはピラトと対峙した群衆がイエスを「十字架につけろ！」と合唱する場面に挿入される4声コラール《おお助けてください、神の子キリストよ **O hilf, Christe, Gottes Sohn**》（第14曲）であり、このコラールは《ヨハネ受難曲》の第15曲・第37曲で使われるミヒャエル・ヴァイゼ **Michael Weise** の受難節コラール《キリストは私たちに幸をもたらすお方 **Christus, der uns selig macht**》である。そして《ヨハネ》第37曲と、同一の節が使われている。ただし2分音符単位の古い記譜法で綴られた控え目なコラール編曲で、バッハの作品ではないと一般に見なされ、BWV 番号も与えられていない。

もう1つ付加されたのは、物語が語り終えられたところに置かれた埋葬記念用コラール《おお悲しみよ、おお心の悩みよ **O Traurigkeit, o Herzeleid**》（第29曲a）である（ヨハン・リスト **Johann List** 作、1667年）。このコラールにも同じ理由から、BWV 番号は与えられていない¹⁴⁰。

バッハがこの作業を通じて、単独の福音書に彩りを加えていく形の受難曲の基礎を学んだことは間違いない。またバッハが、アリアが多数を占める構成にコラールを追加しようと考え、《ヨハネ受難曲》で用いられるコラールを先行して用いたことにも、留意すべきだろう。伝カイザー《マルコ》をバッハがライプツィヒでさらに活用したことについては、

¹³⁹ 楽譜が収録されているのは、バッハに帰せられる可能性のあるワイマール稿の2曲とライプツィヒ稿3曲の計5曲。ワイマール稿ソプラノ・パート譜のファクシミリ1葉も添えられている。その一部をなす《おお助けてください、神の子キリストよ》は、バッハの自筆。

¹⁴⁰ NBAll-9, Kritischer Bericht, p.101. バイスヴェンガーはこれを含め3曲とも、真偽の判定は今後の研究に委ねたいとしている。

後述する。

ワイマール受難曲

さて、1717 年の 4 月 12 日に、バッハがザクセン＝ゴータ公国の宮廷から、「楽師長 ConcertMeister」の肩書きで 12 ターラーの謝礼を受けとった記録がある。これは 1952 年に A. フェット Fett¹⁴¹により指摘されていたことであるが、1985 年、E-M. ランフト Ranft はあらためてこれに注目し、音楽家としての活動がそこに介在しているのではないかと考えた¹⁴²。12 ターラーはそれなりの金額であるから、A. グレックナー Glöckner¹⁴³は、バッハがこの年の聖金曜日（3 月 26 日）礼拝のために受難曲を作曲した、と推測した。以後研究者たちは、資料的な手がかりのないこの作品を《ワイマール受難曲 Weimarer Passion》と名付け、『バッハ便覧 Bach-Compendium』¹⁴⁴では「D1」という番号を与えて位置づけている。こうした番号付けが行われる背後には、『故人略伝 Nekrolog』¹⁴⁵にある「バッハは 5 つの受難曲を作曲した」という記述をめぐって、5 曲をどう数えるかの論議が、バッハ研究者の間で長期にわたって繰り返されてきた歴史がある。

ちなみに『バッハ便覧』では、D2 として《ヨハネ受難曲》BWV245 の 5 つの稿を、D3 として《マタイ受難曲》BWV244 の 2 つの稿を、D4 として台本のみ伝承される《マルコ受難曲》BWV247 を、D5 として伝カイザーの《マルコ受難曲》を挙げ、作者不詳の《ルカ受難曲》BWV246 に付加された 2 曲（レチタティーヴォとコラール）を、D6 としてナンバリングしている。

ゴータ宮廷が受難曲をバッハに委嘱し、音楽家たちを集めてじっさいに演奏を行ったことは、グレックナーのさらなる調査で確認された。しかし、その台本と音楽がいかなるものであったかは、不明なままである。おそらくそれは聖書から離れたテキストによる受難オラトリオ、加うるにパスティッチョで、ライプツィヒの二大教会では演奏するすべがなかった。資料が失われたのはそのためだろうと、グレックナーは推測している。この作品も、やがて作曲される《ヨハネ受難曲》の準備として、一定の役割を果たしている可能性がある。資料が失われているため確かなことは言えないが、1725 年の第 2 稿で新たに登場

¹⁴¹ Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha von den Anfängen bis zum Tode G. H. Stölzels (1749)*. Dissertation(masch.-sch.), Freiburg-Br. 1952, p. 42.

¹⁴² Eva-Maria Ranft, *Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha?* BJ2009, pp.165-66.

¹⁴³ Andreas Glöckner, *Neue Spuren zu Bachs "Weimarer" Passion*. Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung Bd. I, Hildesheim 1995, pp. 33-46. K 7～9 のような周知の文献は、文献一覧に含めていない。

¹⁴⁴ ハンス＝ヨアヒム・シュルツェとクリストフ・ヴォルフ編による詳細なバッハの主題目録（文献 L.3）。声楽曲は全 4 部に収められており、その D 部門が「受難曲とオラトリオ」となっている。

¹⁴⁵ C. P. E. バッハと J. F. アグリーコラの共著による、最古の伝記資料。1754 年、L. C. ミツラーの『音楽文庫 Musikalische Bibliothek』誌に収めて出版。『バッハ資料集』（文献 J-2）に全訳がある。

する楽曲の出どころがこの《ワイマール受難曲》だという仮説は、根強く提起されている。また一部ではあるが、むしろ 1724 年の初稿でその素材が使われているのではないかと主張する人もいる¹⁴⁶。

ライプツィヒにおける「受難曲」演奏の始まり

豊かな音楽演奏を伴う受難曲がライプツィヒの礼拝に導入されるまでには、一定の期間が必要であった。それはライプツィヒにおいて、堅固な礼拝伝統が聖金曜日を含む受難週に対して形成されていたからである。その詳細は、ギュンター・シュティラー Günter Stiller の著作『バッハとライプツィヒの教会生活』¹⁴⁷でたどることができる。棕櫚の主日においては『マタイ福音書』の受難記事、聖金曜日においては『ヨハネ福音書』の受難記事が、ヨハン・ヴァルターの多声トゥルバを含む応唱様式で朗詠された。

そこに新風を吹きこんだのは、ニコライ、トーマス、ペトロと並ぶ教区教会の一つ、「新教会 Neukirche」であった。新教会はかつてのフランシスコ会修道士教会が 1699 年にルター派教会として再建されたもので、1704 年にテレマンがコレギウム・ムジクムを率いて活動の一拠点として以来、進歩的な音楽様式が住みついていた¹⁴⁸。

1717 年の聖金曜日、新教会はライプツィヒで初めて、当世風新様式の受難曲を演奏する。それは前年初演されたばかりのテレマンの《ブロックス受難曲》であったとする説が A. グレックナーによって提起されているが、通説にはなっていない¹⁴⁹。いずれにしろこの受難曲上演が評判を呼んだため、時のトーマス・カントル、クーナウは危機感を覚え、聖トーマス教会でも、自らの保守的な音楽観の許す範囲で多声音楽様式の受難曲を演奏したいという意向を、市参事会員ゴットフリート・ランゲ Gottfried Lange にもちかけた。これを受けてランゲが教会会議を説得し、ドレスデンの上級教会会議の承認を経て、聖トーマス教会においても朝の礼拝ではなく午後礼拝（晩課）であることを条件に、本格的な受難曲を演奏する道が開かれた。

聖トーマス教会の教会音楽がどのように営まれていたかは、教会管理係、ヨハン・クリストフ・ロスト Johann Christoph Rost が 1716 年から開始した記録によって、ある程度まで正確に捕捉することができる。ロストの記録によれば、「1721 年、聖金曜日の晩課で、受難記事が初めて音楽として演奏された。午後 1 時 15 分にすべての鐘が打ち鳴らされ、そ

¹⁴⁶ たとえば “*Bach-Handbuch*”, Kassel 2000 の「受難曲」項目（文献 K-7）においてコンラート・キュスター Konrad Küster は、第 1 年巻（1723-24）年のライプツィヒ・カンタータでワイマール時代の作品が最大限活用されていることなどを根拠に、そうしたの可能性を想定する（p. 452）。必ずしも否定できない考えだと思われる。

¹⁴⁷ Günter Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Berlin 1970, 杉山好、清水正訳、角倉一朗監修『バッハ叢書Ⅶ』、白水社、1982（文献 F-6）。

¹⁴⁸ ヴォルフ（文献 J-1）、邦訳 p. 394 以下。

¹⁴⁹ Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990. (Beiträge zur Bach-Forschung. VIII.)

れが鳴り止むと合唱隊席で、コラール《イエスは十字架に付けられ Da Jesus an dem Creütze stund》が歌われ、すぐ続けて音楽化された受難記事が始まって、説教前にその半分が歌われた。前半はコラール詩節《おお神の小羊、罪なくして O Lammb Gottes unschuldig》で閉じられ、歌の続くうちに、司式者が説教壇に上った。説教壇では〔コラール〕《主イエス・キリストよ、われらを顧みて Herr Jesu Christ dich zu uns wend》が、さらに歌われた。

その後、音楽の後半が開始された。それが終わると、モテット《見よ、かくして義人は死し Ecce quomodo moritur justus》が歌われ、その後、受難詩節の応答と集祷の朗詠を経て、さらにコラール《いまこぞりて神に感謝せよ Nun dancket alle Gott》が歌われた¹⁵⁰。この枠組みにバッハの《ヨハネ受難曲》を組み込み、オルガンも活用しつつ録音されたCDが Linn Records から発売されている（ジョン・バット指揮、ダニーデン・コンソート演奏）。

ここで「音楽化された受難記事 Musicirte Passion」と言われているのが、クーナウの《マルコ受難曲》である。この作品は『マルコ福音書』第14・15章をテキストとし、聖書場面は、福音書記者（テノール）とイエス（バス）、その他の登場人物たちと合唱（トゥルバ）の分担で構成。そこにコラールと、小さなアリア、二重唱、三重唱を交えてゆくものであった。Exordium は、「聴け Höret」の呼びかけスタイルで開始される。伝承が不完全なため音楽的価値の判断はできないが、バッハがこの地ならしを踏まえて受難曲に取り組んだことは間違いない¹⁵¹。

ロストによれば、受難曲の第1部に先行して、コラール《イエスは十字架に付かれ》が歌われたと述べている。このコラールは、宗教改革第一世代の碩学ヨハン・ベッシェンシュタイン Johann Boeschenstein (1472-1539) による9節の受難コラールで、シを朗唱音、ミを終止音とするフリギア調の個性的な旋律をもつ。『ドレスデン讃美歌集 1694』の楽譜を示そう〔図15〕。

第1節のテキストは次のようなものである。

Da Jesus an dem Kreuze stund
und ihm sein Leichnam war verwund't
sogar mit bittern Schmerzen,
die sieben Wort, die Jesus sprach,
betracht in deinem Herzen.

イエスは十字架につかれ
その遺体は傷つけられて
厳しい苦痛をさえ担われたのだから
イエスの語られた七つの言葉を
心の中で思い見なさい。

¹⁵⁰ Bach-Dokumente II, Nr. 280.

¹⁵¹ シェーリングの『ライプツィヒ音楽史』第2巻に、ライプツィヒに受難曲が導入される経緯の説明と並んで、クーナウ《マルコ受難曲》の不完全な伝承譜（声楽1パートと通奏低音のみに簡略化したもの）が掲載されている。（文献 K-5）、pp. 22-25.

このテキストは、受難を内容としながらも「七つの言葉」に焦点を当てている。最終第9節は、次のようなテキストである。

Wer Gottes Marter in Ehren hat	神の拷苦に敬意を払い
und oft gedenkt der sieben Wort,	七つの言葉をしばしば思う者を
deß will Gott gar eben pflegen,	神はまさしく養ってくださる、
wohl hie auf Erd mit seiner Gnad,	懇ろに、この地上では御恵みにより
und dort in dem ewigen Leben.	彼の地では永遠の生命において。

では第2節から第8節までの計7節はというと、それらはイエスの「七つの言葉」を1つずつ、指折り数えながらコラール化したものにほかならない。

ハインリヒ・シュッツの名曲《十字架上の七つの言葉》は、ベッシェンシュタイン・コラールの第1節を **Exordium**、第9節を **Conclusio** とし、その内側に、ヴィオラ・ダ・ガンバ合奏によるシンフォニアに挟まれた、ブーゲンハーゲンのテキストに基づくオラトリオ場面を展開している。すなわちシュッツの作品は、「調和思想」によるコラールの枠組みに乗って展開されるオラトリオなのである。まさにそのコラールがクーナウの《マルコ受難曲》に先立って歌われ、そのイメージ付けを前提に、《マルコ受難曲》が出発したことになる。

第1部の終わりに歌われたコラール《おお神の小羊、罪なくして》は、《ヨハネ受難曲》第2稿の終曲として用いられ、《マタイ受難曲》でも冒頭合唱曲に引用される受難コラールである。これも第3部で検討するように「調和思想」に立脚したコラールであるが、「神の小羊」という『ヨハネ福音書』のみに出る言葉を掲げている点において、《ヨハネ受難曲》において据わりがいい。

ロストはさらに、コラール《主イエス・キリストよ、われらを顧みて **Herr Jesu Christ dich zu uns wend**》に言及している。このコラールは、聖霊を送ることを願い三位一体に祈願する内容をもっており、『福音主義讃美歌集 **Evangelisches Gesangbuch**』（以降 EG¹⁵²）では「入場と退場のコラール」に分類されている。おそらく説教の終わりを画すべく歌われたものだろう。作詞者はザクセン＝ワイマール公ヴィルヘルム2世、年代は1648年と推定されている。

全曲の終了後歌われるモテット《見よ、かくして義人は死し **Ecce quomodo moritur justus**》はヤコブス・ガッルス **Jacobus Gallus** が1587年に出版したラテン語モテットで、イザヤ書第57章の「神に従ったあの人は失われたが、だれひとり心にはけなかつた」に基づくレスポンソリウムへの付曲である。4声がほぼ一致した時価で進む、きわめて簡素な作風で綴られている。その後、司式者と会衆の応答を挟んで、集祷が朗詠される。これは

¹⁵² EG（文献L-3）。

『ライプツィヒ教会全書』の項で引用した「祈り」から選ばれる。最後に歌われるコーラル《いまこぞりて神に感謝せよ Nun dancket alle Gott》はシラ書第 50 章にもとにマルティン・リンカルト Martin Rinckart が作詞・作曲したもの（1630 年頃）。EG では番号なしで、「讃美と感謝」の項目に収録されている。

1721 年の開始は、このようなものであった。ロストの礼拝記録、その先を読んでみよう。

1723 年 [聖トーマス教会では] まったく同様。

1723 年 初めて聖ニコライ教会で晩課が営まれ、全教区監督ザーロモン・ダイリングが説教を行った。コッピン夫人の寄進による。

1724 年 受難記事が聖ニコライ教会で初めて音楽として演奏された。聖トーマス教会では、以前そうであったようにコーラルのみが歌われた。

1722 年の記述はなく、1723 年には、「まったく同様」に、受難曲の音楽演奏が聖トーマス教会で行われたことがわかる。バッハはこの年の聖金曜日にまだ着任していなかったから、この年は、おそらくクーナウの同じ作品が、首席聖歌隊指揮者、ヨハン・ガブリエル・ロートの指揮で演奏されたと考えられている。そして、ロストが 1724 年に「聖ニコライ教会で初めて音楽として」と記しているのが、バッハによる《ヨハネ受難曲》の初演なのである。「聖トーマス教会ではコーラルのみ」という記述にも注目しておこう。

バッハの《ヨハネ受難曲》準備

1723 年 5 月、聖霊降臨祭が明けると、バッハはライプツィヒでの活動を開始した。毎週の礼拝のために必要とされるカンタータの作曲と演奏、教師としての仕事や随時入ってくる葬儀等への対応など、職務の負担はきわめて重かったが、三位一体後第 1 主日（5 月 30 日）に開始されたカンタータ演奏は 1724 年の受難節までに 46 曲を数え、うち 31 曲が新曲、15 曲が、ワイマール時代の作品の再演であった。

幸いなことに、4 月にやってくる最初の受難曲演奏のためには、5 週間ほど準備の時間を取ることができた。ライプツィヒでは四旬節に音曲を粛すのが習いで、期間中カンタータが必要とされるのは受胎告知日（3 月 25 日）のみだったからである。バッハは、2 月 13 日の復活祭前第 8（ゼクサゲジメ）主日に新作の第 181 番を演奏して以降は、受胎告知の祝日を含め復活祭第 1 日に至るまで、5 つの演奏機会にすべてワイマール時代の旧作を再演している。《ヨハネ受難曲》の準備に集中するためだろう。

バッハは、演奏を聖トーマス教会で行うつもりで準備し、カンタータの場合と同様に、販売に供する印刷台本を手配した。そこには自由詩楽曲のテキストのみが掲載され、表紙には、演奏場所も「聖トーマス教会」と明記されていた。

ところが、聖ニコライ教会の事務担当者から、今年は順番からしてうちで演奏して欲しいという申し入れが、市参事会宛てに出されたのである。その要求は、聖金曜日の受難曲

演奏はニコライ、トーマス両教会で交互に行われるというのが市参事会の決定事項だ、という認識に基づいていた。その背景には、1722 年にマリーア・ロジーナ・コッペ **Maria Rosina Koppe** という女性の遺産が聖ニコライ教会に寄贈され、当教会が礼拝音楽のための財政的基盤を作ることができた、という事情があった¹⁵³。

聖ニコライ教会はライプツィヒ旧市街の中心に位置し、全教区監督ザーロモン・ダイリングが常駐している。聖トーマス教会は市心を抜けて5分ほどのところにあり、収容能力は約 2000 人でほぼ等しい。この2つが主要教会として機能し、他の諸教会とともに、教区の住民のために礼拝を営んでいた。バッハは手持ちの聖歌隊を4つのグループに分け、第1聖歌隊を率いてカンタータ演奏を、ニコライ、トーマス交互に行った。三大祝日（クリスマス、復活祭、聖霊降臨祭）の3が日には、最初の2日、両教会の掛け持ちをしなくてはならなかった。

トーマス、ニコライ両教会を比較してみると、聖トーマス教会の方が演奏者のためのスペースが広く、音響効果にも優れている。したがってバッハはこの変更を残念に思った可能性があるが、ともあれ指令を受け入れ、チェンバロの修理と演奏者たちの宿泊環境の整備を市参事会に依頼した上で、通知案内¹⁵⁴を作成し配布した。

しかしこれが、ふたたび問題になったのである。この通達が無署名で、市参事会を通していなかったために、市参事会書記の **J. Z. トレフルト Trefurth** がバッハに事の次第を質し、「厳重に」戒めるという一幕があった。このトラブルは、以後数々起こってくる軋轢の最初のものである。バッハに、自分の判断で根回しを行わずに事を進める傾向のあったことが読みとれる。

こうしたトラブルを経て、《ヨハネ受難曲》初演は、1724 年 4 月 7 日に、聖ニコライ教会で行われた。この時に響いた形態を「初稿」として、《ヨハネ受難曲》は、以後さまざまに姿を変えてゆく。そのかなり複雑な事情を、次に整理してみよう。

¹⁵³ Walter（文献 K-2）、pp. 46-47。

¹⁵⁴ Bach-Dokumente I, Nr. 179（文献 J-3）。『バッハ資料集』（文献 J-2）に邦訳がある。

第4章 《ヨハネ受難曲》の諸稿

《ヨハネ受難曲》5つの稿

1. 資料の伝承状態

バッハの《ヨハネ受難曲》が、自筆の総譜としていったん完成されたことはまちがいない。その後失われたこのおもとの資料を、「旧自筆総譜」(1724年)と呼ぶことにしよう。これに基づいて、J. A. クーナウ Kuhnau、C. G. マイスナー Meißner、J. C. ケッピング Köpping その他弟子たちの手で、演奏用のパート譜が作成された。1724年の初演、1725年の再演、1732年の再演のそれぞれにパート譜が、状況に応じて追加作成されたり、変更されたり、入れ替えられたりし、バッハ自身も作成や校閲に参加した(後述)。

15年後の1739年に、バッハはスコアを改訂しつつ清書する作業に着手する。1736年に《マタイ受難曲》に対してこの作業を行ったため¹⁵⁵、《ヨハネ》も同じようにしたい、と考えたものと思われる。

しかしこれは、何らかの事情により、第10曲途中で中断され、10年間放置された。1749年になって、弟子のJ. N. バムラー Bammeler が続きを「旧自筆総譜」から筆写し、完結させる。このスコア(ベルリン・ドイツ国立図書館所蔵、Mus.ms.Bach P28)を「改訂入り総譜」と呼ぶことにする。とはいっても、第10曲途中からはおおむね古いスコアの引き写しであり、パート譜に散見されるその後の修正は反映されなかった。逆に、第10曲途中まで行われた自筆の改訂も、パート譜には反映されていない。すなわち、すぐれた改訂を前半に含みながらも、バッハの生前の上演とはかかわりをもたず孤立したままだったのが、この「改訂入り総譜」である。種々のパート譜は、バッハ自身の手が入った部分を除けば、基本的に「旧自筆総譜」から起こされたものである。

「旧自筆総譜」が失われてしまったため、後世に遺されたオリジナル手稿は一連のパート譜と、「改訂入り総譜」のみである。しかしパート譜は抹消、追加、修正といったさまざまな作業が重なって混乱した状態を呈しており、上演のたびに手を加えた作業が入り組んだものであったことを窺わせる。

そうした細部と克明に向かい合い、成立に4つの段階を区別することができるという結論を導き出したのが、新バッハ全集第2作品群第3巻(1974)の校訂者、アーサー・メンデル Arthur Mendel であった。メンデルは4つの稿の区別を序文で明確に整理し、付録や注釈を活用して相違を明示したが、校訂出版総譜の本体には「改訂入り総譜」におけるバッハの改訂部分を優先的に採用し、バッハが改訂を行わなかった部分に対しては、パート譜の情報をフィードバックして書き起こす、という方法を採用した。これは十分に根拠のあるやり方だが、バッハの生前の演奏のいずれとも異なるという弱点もかかえている。これを折衷版として批判する立場から、第2稿、第4稿に基づく「バッハの演奏した稿」を選

¹⁵⁵ 赤インクを聖句用に使用した美しい自筆総譜が完成した。ファクシミリ版が販売されており、Bach-Digital でも閲覧できる。

択する人も増えてきている。

2. パート譜の状況

パート譜は、ベルリン・ドイツ国立図書館に Mus.ms.Bach St 111 という資料番号のもと、4つの分冊（Faszikel、F と省略）にまとめて保存されている。F1 が初稿、F2 が第2稿、F3 が第3稿、F4 が第4稿に対応する。

対応するというのは、F1 に含まれるパート譜に初稿の楽譜が書かれ、F2 のそれに第2稿の楽譜が書かれている、といった単純なことではない。F1=初稿、F2=第2稿、F3=第3稿、F4=第4稿というのはそのパート譜がどの段階で成立したかによる分類であり、成立後、ずっと使い続けられたものも少なくない。たとえば第4稿の演奏には、F1 から F4 までの、すべてのパート譜が動員され用いられた。したがって多くのパート譜が稿による変容の痕跡を示しており、そこには《ヨハネ受難曲》が再演のたびに経験した改訂が、容赦なく、時には無残なイメージで反映されている。

（1）初演時に遡るパート譜グループ（F1）

初演に使われた資料で現存するのは、第1 ヴァイオリン、第2 ヴァイオリン、通奏低音の器楽パート譜、および、ソプラノ、アルト、テノール、バスの各リピエーノ（補充歌手）声部のための声楽パート譜である。通奏低音のパート譜は、全40曲を網羅しており、初稿において、《ヨハネ受難曲》の基礎形態がすでに整っていたことを立証している。ただし天変地異を語る第33曲は、3小節しかない。

この7部のパート譜はいずれも、複数作成されたであろうパート譜の片割れであり、これら以外に、コンチェルティスト用の声楽パート譜、管楽器用パート譜、ヴィオラを含む弦楽器と通奏低音用パート譜が作成されて、ワンセットをなしていたと考えられる。それらがどこかに貸し出され、1725年の再演時に手元になかったため、第2稿用に新たなパート譜セットが作成されざるを得ず、初稿からの7部が、その補助に使われたのである。

コンチェルティスト歌手がソロと合唱のすべてを歌うのに対して、リピエーノ歌手は合唱のみを歌い、時に、端役の一部を担当する。したがってリピエーノ用のパート譜には合唱部分のみが記譜されるわけであるが、テノールには福音書記者の、バスにはイエスのパートがうっかり書き始められ、抹消されているところがあるのは面白い。端役ではペトロのパートが、バス・パートに含まれている。リピエーノ歌手が1～3人でパート譜を使用しないし共用したとすれば、そのうちの一人がペトロを担当したのであろう。

失われたコンチェルティスト用パート譜は、おそらく単独使用された。だとすれば、計2部ずつ存在するパート譜は、初演時の歌い手が各パート2人から4人だったことを示唆している。全体としては、歌手は少なくとも8人、多ければ16人であったことだろう。

F1の通奏低音用パート譜〔図16〕には数字が付されていないため、低音旋律楽器によって使用されたと思われる。筆写者はJ. C. ケッピングで、バッハによる書き込みが多く含ま

れている。

バッハは後の第4稿において、これを「バスソノ・グロッソ用」（コントラファゴットと解される）に指定した。そして「一緒に Tutti」「休止 Tacet」といった指示をひんぱんに書き込み、強化用パートの出番をコントロールしている。第10曲「鶏が鳴いた」の後がぼっそりカットされている第3稿の爪痕も、このパート譜に見ることができる〔図17〕。この部分は第4稿で復元され、別人が別紙に書いたものを貼り込む形で用いられた〔図18〕。

（2）第2稿とそのパート譜グループ（F2）

バッハは、ライブツィヒで迎えた2度目の聖金曜日にも、《ヨハネ受難曲》を演奏した。順番により、聖トーマス教会においてである。バッハが同じ受難曲を2回続けて演奏したのは、1749年の第4稿が翌1750年に再演された可能性を指摘されていることを別にすれば、この時のみである。

「いい曲だからまた今年も」という感覚は、バッハの時代にはなかった、少なくとも、支配してはいなかった。礼拝を手がける音楽家は、多かれ少なかれ、「主に向かって新しい歌を歌おう」（詩篇）とする気持ちをもっていた。ハンブルクでは17世紀後半から、毎年新しい受難曲が4福音書を経めぐりながら準備される習いであったし、バッハもカンタータを各日曜祝日に5曲ずつ作曲してサイクルさせ、新風を吹きこもうと努めている。受難曲においても、そうするつもりだったはずである。

カンタータの作曲と演奏は着々と進み、1724年6月11日からは「コラール・カンタータ」のシリーズが始まって、代表作に数えられる作品が次々と、礼拝を飾っていた。それには、トーマス学校副校長のアンドレーアス・シュテューベル Andreas Stübel (1653-1725) が神学者・詩人として台本協力していたとする説が、ハンス＝ヨアヒム・シュルツェ Hans Joachim Schulze の提唱以来、斯界の通説になっている¹⁵⁶。バッハは、一つのコラールを選んでその内容を集中的に展開するという合理性の高い創作法を、提供される台本とともに、わがものとすることができた。

バッハはこの方式を受難曲にも当てはめ、《ヨハネ》第2稿によって「コラール受難曲」を作曲しようと思っていたのではないかという説が、フリードリヒ・クルムマッハー Friedrich Krummacher、ウルリヒ・ライジンガー Ulrich Leisinger らによって提起され、通説の地位を固めつつある。その構想は、1725年1月末日にシュテューベルが死去したことによって潰え、第20番《おお永遠、そは雷の言葉》によって始まったコラール・カンタータも、年巻を構成し得ぬまま中断されてしまった。

バッハはおそらくどこかの時点で、新作の提供は無理だ、と判断したのだろう¹⁵⁷。ワイマール・カンタータをまとめて再演した前年とは異なり、復活祭前第8（ゼクサゲジメ）、

¹⁵⁶ ハンス＝ヨアヒム・シュルツェ「歌詞と歌詞作者」磯山雅・鳴海史生訳、pp. 181-210（文献 J-4）。

¹⁵⁷ 経緯の仮説的素描を、ライジンガーが行っている。（文献 K-8）、p. 29 以下。

第7（エストミヒ）両主日、受胎告知日には、新作カンタータが必要であった。そうしたことの積み重ねが《ヨハネ受難曲》の再演で1725年の責めをふさぐ決心の原因だったのであろうか。あるいは決心の結果として、カンタータが新作されたのであろうか。

バッハに残された課題は、それとわかる模様替えを行うことであった。凝りに凝った冒頭合唱曲を、また感動的なエンディングをなす最終コラール楽曲をバッハは断固として入れ替え、初稿からアリア2曲とアリオソ1曲をさらに削除して、新しいアリア3曲を配した。自由楽曲だった冒頭合唱曲はコラール・ファンタジーとなり、4声体の最終コラールも、オーケストラを伴うコラール・ファンタジーとなった。コラールを内に含むアリアが1曲あることを合わせて考えれば、第2稿におけるコラールの重視は明らかである。結果として、全曲中もっとも多く使われているコラール《イエスの受難、苦痛と死は Jesu Leiden, Pein und Tod》の出現頻度が、3回から4回になった。

こうして第2稿には5つの新曲が採用されたが、そのルーツを失われた《ワイマール受難曲》に求める推測が、前述のとおり、広く受け入れられていた。しかし最近の研究はこれに懐疑的になり、ワイマール・ルーツの曲は少なくとも一括して採り入れられてはいない、とされるようになっている（第3章各論参照）。メンデルは、冒頭合唱曲も旧作の転用と考えていた。パート譜に、移調しつつ筆写しているがゆえの誤りと解釈できる箇所が散見されるとの所見からである。しかし最近の研究は、この冒頭合唱曲にコラール・カンタータ冒頭曲との様式的対応が見られることを重視し、新作説へと傾斜している。いずれにせよ、冒頭合唱曲の変更は、旧曲（ト短調）と新曲（変ホ長調）の拓く世界がまったく異なるという点で、作品全体の印象を大きく変えるものであった。

前述のとおり初稿用のパート譜が手元になかったため、バッハは主要なパートをことごとく、「旧自筆総譜」から再作成せざるを得なくなった。結果として、第2稿の時点で成立したパート譜（F2）は、ほぼ完備したセットとして伝承されている。このため、われわれは《ヨハネ受難曲》第2稿を明確な形で把握しうるばかりか、他の稿に関しても、多くの情報を得ることができる。第2稿プロパーのスコアはカールス社からペーター・ヴォルニー Peter Wollny の校訂で出版され¹⁵⁸、演奏される機会も増加している。

第2稿のパート譜グループを構成するのは、フルート1、フルート2、オーボエ1、オーボエ2、ヴァイオリン1、ヴァイオリン2、ヴィオラ、通奏低音（数字なし）、ソプラノ・コンチェルタンテ、アルト・コンチェルタンテ、テノール・コンチェルタンテ、および「バス・イエス」の12声部である。声楽の4パートは、それぞれのアリア、アリオソに加えて、テノールは福音書記者、バスはイエスのパートを含んでいる。「ソプラノ・コンチェルタンテ」には、女中のわずかなパートが含まれる。F2パート譜の典型的な一例を示すヴァイオリン・パート譜の流れを追ってみよう。

まず最初にあるのが、初稿の冒頭合唱曲である〔図19〕¹⁵⁹。筆写者は特定されていない。

¹⁵⁸ 2004年（文献L-4）。

¹⁵⁹ ヴァイオリン・パートは筆写譜だが、フルート、オーボエ、ヴィオラ、通奏低音、声楽

この部分が終わると、第2稿の冒頭合唱曲が、用紙を改め、タイトル付きで置かれている。筆写者は、J. A. クーナウ。そしてその楽譜が、左右に走る斜線で抹消されている〔図 20〕。

こうした配列を見ると、バッハは第2稿の楽譜を最初に書いて抹消し、現在冒頭にある楽譜を後から書いて曲頭に置いた、と考えたくなる。F. シュピッタ Spitta や W. ルストなど、19世紀の研究者たちは皆そう考えていた。F. スメント Smend も、有名な「心臓部の仮説」を述べた1926年の論文で、現在の第2稿を第1稿、現在の第1稿を第2稿とみなしている¹⁶⁰。

しかしメンデルの精密な研究の結果、初稿の第1曲を冒頭に置くパート譜の形態は、後述する第3稿において成立したものであることが判明した。そう思って見ていくと、第2稿で採用された5つの新曲のうち3曲目にあたるアリア〈私を打ち砕け、岩よ丘よ〉が大きな×印で抹消され、初稿にあった〈ああ、わが心よ〉の楽譜が、欄外への自筆書き込みで戻ってきていることがわかる。第3稿の段階で起こったことである。

次に会うのは、第14曲のコラールの、ダルマのように符頭を太らせた筆写である〔図 21〕。これは、イ長調で書かれた本来のコラールを無理矢理ト長調にしてしまう便法の結果で（調号2つも抹消されている）、第3稿において第2稿第13曲^Ⅱのイ長調アリアが、別の調の失われた楽曲（ホ短調、ト長調などが考えられる）に変更されたため行われた措置と解されている（別曲の楽譜は消失）。

第4稿においては初稿の嬰へ短調アリアが復帰したため、コラールをイ長調に戻す必要が生じた。これは、新たに書いた紙片を挟み込む形で解決されている〔図 22〕。

次に大きな抹消があるのは、第34曲アリオソの伴奏（地震の音型など）に対してである〔図 23〕。第33曲レチタティーヴォの休符、第35曲アリアへの「休止 *tacet*」指示も何重もの斜線で抹消され、第3稿における「純粋化」の作業のありようを物語っている。しかし第33曲、第35曲に対しては再度「休止」の指示が書き込まれ、それらが第4稿において復活したことがわかる。そして第34曲の伴奏音型が、紙片に再現されて挟み込まれている〔図 24〕。

第39曲（第3稿の終曲）の後には、バッハの達筆で、第19曲と第20曲の、オブリガート楽器をヴィオラ・ダモーレから弱音器付きヴァイオリンに変更した後期稿が置かれている〔図 25〕。

さらに第2稿の最終コラール合唱曲（カンタータ第23番からの転用）が抹消され、初稿の最終合唱曲が J.C.F. バッハの手で新たに記入されて、「完 *Finis*」の締めくくりがある。

これは一例であるが、どのパートも自分たちの出番に応じて、こうした変更を施されている。すなわち、第2稿用のパート譜セットといいながら、皮肉にも第2稿で入った楽曲はすべて抹消され、第3稿、第4稿で戻ってくる楽曲に取って代わられているわけである。

諸声部は全部ないし一部が自筆であり、それらにはいかにも堂々とした開始の印象がある。
¹⁶⁰ Alfred Dürr, *Zu den verloschen Passionen Bachs*. BG1949-1950, p. 88 に、旧全集に基づくスメントの3段階説が図表化されている。

私の個人的な印象では、バッハが以前の楽曲を再記入するさい、その筆致ははつらつと輝いて見える。バッハがその復活を、喜んでいるように思えるのである。その感想が正しければ、《ヨハネ受難曲》の歴史は、初稿の形を取り戻そうとする道程だとも言えるのではなかろうか。第2稿の音楽的内容とその意味については、第3部に章を設けて論じることにする。

(3) 第3稿までの歩み

次に《ヨハネ受難曲》が上演されるのは、1732年、聖ニコライ教会においてである。しかし第3稿は、第2稿の新曲を削除し初稿に戻りつつも、他福音書からの引用部分とその関連楽曲をまとめて削除し、それに代えてアリアとシンフォニアを置いたという異色の稿であり、しかもその代替楽曲が失われているため、復元して演奏することができない。こうした稿が生まれたか、なぜ必要になったかを突き止めることは、《ヨハネ受難曲》研究の究極の課題の一つである。本論文でも、今わかる範囲で、できるかぎりの考察は行ってみたいと思う。そのために必要なのは、第2稿から第3稿に至る7年の期間に、バッハが年に一度の受難曲上演をどのように行ったか、その流れを把握することである。

・1726年

1726年のバッハは、カンタータの自作を2月から中断し、親戚筋にあたるマイニンゲンの宮廷楽長、ヨハン・ルートヴィヒ・バッハ **Johann Ludwig Bach (1677-1731)** のカンタータ上演を続けていた。その最中に訪れた聖金曜日(4月19日)に、バッハは先述の伝カイザー《マルコ受難曲》を上演する。極力自作を貫いてきた礼拝音楽に、他の作曲家の作品を導入した始めが、この年であった。

バッハは上演にあたってパート譜を作り直し(失われたスコアが存在していた可能性が高い)、第9曲のテノール・アリア《泣け、ああ泣け、いまや競って *Wein', ach wein' jetzt um die Wette*》と第10曲のシンフォニアの間に、コラール《かくてあなたはいま去り行かれる、わがイエスよ *So gehst du nun, mein Jesu, hin*》を加えた。「ペテロの否み」を受けるこの場面にコラールを置き、もって第1部の終わりとしたのは、受難曲を説教をはさみ2部分で構成する、ライプツィヒの伝統に合わせた措置である。

このコラールは《シェメツリ歌曲集》に含まれる同名のコラール **BWV505** の別バージョンであるため、**BWV500a** という番号を与えられている。半音階的なバス進行をもち一見バッハ的な印象はあるが、内声部が拙劣で、真作とは言いがたいようだ¹⁶¹。

次にバッハは、ワイマールで彼が挿入したコラール《おお助けてください、神の子キリストよ》(第14曲)を、別編曲に入れ替えた。4分音符単位の新時代の記譜法が採用され、

¹⁶¹ バイスヴェンガー-KB, p. 102。しかしブランケンは、伝承の不完全を想定した上で、ライプツィヒ稿の3曲とシンフォニア1曲に、真作の可能性を認めている(文献L-6)。序文参照。

旋律もライブツィヒで普及している形に直された。バッハの様式にも接近しているため BWV1084 の番号が与えられている。しかし BWV500a と同じ理由で、バッハの作とはいえないとされる。ワイマールで挿入したもう 1 つのコラール〈おお悲しみよ、おお心の悩みよ〉(第 29 曲) はバッハの作とはみなされず作品番号も与えられていないが、記譜法が長音価〔図 26〕から短音価の新様式〔図 27〕に更新されたことに加えて、コラール第 2 ～ 6 節の歌詞インチピトが列挙されている。このような措置をした理由は、原曲の後続曲——第 29 曲 a 〈おお、幸いだ O selig, selig ist〉と第 29 曲 c 〈おおイエスよ、わが救いと安らぎの君よ O Jesu du, mein Hilf und Ruh〉が、この埋葬記念用コラールの第 7 節、第 8 節をテキストとして作られているためである。第 7 節はモテット様式、第 8 節はきわめて単純なコラール様式で作曲され、活発なアーメン・フーガ(第 29 曲 d) が、全曲を閉じる。バッハは終曲に先立ち、コラールの全節が演奏されるよう、明示したわけである。

バッハは伝カイザーの《マルコ受難曲》を 1740 年代にも演奏した。それについては後述する。

1727 年

この年の 4 月 11 日、聖トーマス教会で、《マタイ受難曲》BWV246 初稿が初演された。2 つの声楽・器楽グループを使い、演奏時間 3 時間になんなんとする超大曲が、堂宇に響いたのである。台本作者は、クリスティアン・フリードリヒ・ヘンリーツィ Christian Friedrich Henrici、筆名ピカンダー Picander。この作品は、バッハの周囲では「大受難曲 große Passion」の愛称を捧げられていた。

1728 年

空白の年。まったく情報がなく、他者の作品を演奏したものと思われる。

1729 年

《マタイ受難曲》の再演。C. F. ツェルターの所有する筆写譜に「1729 年」という年号が書き込まれていたため、メンデルスゾーンは 1829 年に、初演以来 100 年ぶりという記念意識をもって、有名な復活演奏を行った。その後ジョシュア・リフキンにより 1727 年初演説が打ち出され、万人の認めるところとなった。

1730 年

この年初演されたのは《ルカ受難曲》BWV246 / Anh. II 30 である。この作品には前半バッハの自筆、後半はエマヌエル・バッハによる手稿スコアが存在する〔図 28〕。このため BWV 番号を与えられ、バッハ作品の一角に位置づけられている。しかしその真偽に関しては古くから議論があり、近年は偽作を見なすことで研究者が一致している状況である(併記された Anh. II 30 という番号は、偽作としての整理番号を示す)。作曲者は不明で、作品

としての弱さは否めない。

1731 年

バッハ自作の《マルコ受難曲》BWV247 がこの年初演された。台本作者は《マタイ》と同じピカンダー。バッハの音楽は失われ、ピカンダーの出版した詩集によって、台本のみが伝えられている。主要な部分の音楽は、選帝侯妃クリスティアーネ・エーバーハルディーネのための追悼頌歌《侯妃よ、どうか光をもう一筋 Laß, Fürstin, noch einen Strahl》BWV198 から転用されたものである。

（４）上演カレンダーの語ること

こうした流れを経て、1732 年の《ヨハネ受難曲》第 3 稿がやってくる。しかしどうだろう。1726 年からの受難曲上演の歩みは、なるほどと思えるような、筋道の立ったものだろうか。教会暦における聖金曜日の重要性を考えると、また、そのためにバッハが心血を注いだ 2 つの受難曲の存在を考えると、伝カイザーの《マルコ》はともかく、1730 年の《ルカ受難曲》のような脆弱と思える作品をバッハがなぜ上演したのか、不思議に感じられる。前年が《マタイ受難曲》であるだけに、である。

グレックナーの 2008 年の論文「J. S. バッハとライプツィヒ大学——新資料」¹⁶²に、参考になる記述がある。1728 年、ライプツィヒ大学教会では、教授ヨハン・フローレンス・リヴィーヌス Johann Florens Rivinus が、聖金曜日の晩課における礼拝に受難説教を制度化することにし、120 ターラーの基金を提供して、選帝侯の認可を得た。その内容は、説教の前に死もしくは受難のコラールを 2 曲、説教後にも同様に、「美しい音楽のもとで、どんな楽器もなしで (ohne alles figuriren)、会衆全員と一緒に歌えるように」というものであった。

この一件がどういう意味をもっているかを考えるためには、大学教会（別名パウロ教会 Paulinerkirche）とバッハがどういう関係にあったかを知っておく必要がある。C.ヴォルフの記述に基づいて、状況を把握しておこう¹⁶³。

ライプツィヒでは伝統的に、トーマス・カントルが大学教会の音楽監督を兼ねるならわしであった。礼拝は年 4 回に限られていたが、そこでオルガンを弾き、必要に応じてカンタータを演奏することは、カントルに貴重な収入をもたらした。しかるに、1710 年、大学教会は、礼拝を教会暦の年間を通じて行うことを決める。こうして制度化された礼拝を、年 4 回の「旧礼拝」に対して「新礼拝」と呼ぶ。旧礼拝の音楽がカントルの管轄下であり続けたのに対し、新礼拝の音楽演奏は、古い方のコレギウム・ムジクム¹⁶⁴のメンバーがボ

¹⁶² BJ-2008（文献 J-5）。

¹⁶³ ヴォルフ（文献 J-1）、邦訳 pp. 478-83。

¹⁶⁴ テレマンが創始し後にバッハが継承する団体と競合する、ライプツィヒのもう一つの団体。設立は 17 世紀に遡り、より長い歴史をもつ。

ランティアで、不定期に出演することにより支えられていた。

1723 年、聖ニコライ教会のオルガニスト、ヨハン・ゴットリーブ・ゲルナー **Johann Gottlieb Gerner** がコレギウム・ムジクムのリーダーとなった。ゲルナーはしばらくボランティア出演を続けたあと、その功績に免じて、大学教会の音楽監督に任命された。ただし旧礼拝の音楽は、なおカントルのもとに残った。バッハがカントルに就任したのは、こうした状況下においてだった。

バッハは、こうした役割分担が不当であること、自分に与えられる報酬が決められた額と異なることに抗議し、ザクセン選帝侯に直訴するという強硬手段に出た¹⁶⁵。3 度にわたる書状は大学の立場を正当化するだけに終わったが、それでもバッハは、旧礼拝の音楽義務を忠実に果たし続けた。ヴォルフによれば、大学教会の礼拝は午前 9 時に始まり、説教の終了後、すなわち 10 時過ぎに音楽の出番となったので、バッハは聖トーマス教会ないし聖ニコライ教会からアンサンブルとともに移動し、カンタータを演奏することができたという。

さて、聖金曜日の受難説教の話に戻ろう。大学教会の礼拝は本来バッハが一定の権限をもち、1725-26 年には権利のための争いをあえてしたところである。そこで新たに受難説教を位置づけ、音楽の役割を明記することが、バッハの存在を意識せずに行われたとは考えられない。リヴィーヌス教授の一連の措置は、バッハの介入を防ぐために予防線を張ったとみられるであろう。

それは筆者の推察だが、グレックナーは先述の論文で、リヴィーヌス教授の措置は、器楽演奏付きの受難曲演奏をなお受け入れない人々がライブツィヒにいたことを示すものと解釈している。すなわち、オペラに接近した新様式の音楽に疑問符を付け、コラールを重んじながら礼拝を簡素に運びたい、とする人たちである。

もしそうした人たちが一定の力をもっていたとすれば、《マタイ受難曲》のような「大」受難曲は、受け入れられたであろうか。ひょっとすると 1729 年の《マタイ》上演に批判的な声が上がり、バッハはそれに対応して、簡素な《ルカ受難曲》を演奏したのではないかと、グレックナーは言うのである¹⁶⁶。

一つの可能性として、ありそうなことだ。《ルカ受難曲》BWV246 / Anh. II 30 は、コラールが 32 曲あるのに対してアリアは重唱を含めて 6 曲しかなく、ほとんど、聖書の場面をコラールでつないでゆくようなスタイルをとっている。しかもそのコラールは、典型的なカンツィオナル様式の、きわめて単純なものである〔譜例 12〕。

これならば、会衆がコラールの調べを共に歌うことも不可能ではない。それはまさにリヴィーヌス教授の要求したことである。だとすれば、2 度にわたる《マタイ受難曲》上演の後、バッハがそうした保守派の人々の声に配慮して、あえて簡素化に舵を切ったことも考えられる。1730 年は、バッハと市参事会の対立が深まり、学校での「職務怠慢」のゆえ

¹⁶⁵ 1725 年 9 月 14 日の最初の直訴文が、『バッハ資料集』に翻訳されている (pp. 83-84)。

¹⁶⁶ グレックナー (文献 J-5)、p. 180。

にバッハの減俸が議決され¹⁶⁷、それに対抗してバッハが、教会音楽の現状に対する懸念を綴った有名な上申書¹⁶⁸を提出した年である。バッハの《ルカ受難曲》演奏は、そうした苦境の中での妥協だったのであろうか。

だが、バッハが単なるサボタージュとしてこの作品を選んだとは考えにくい。なぜならば、彼は 1743 年から 46 年の間にこの作品を再度、演奏しているからである。そのおりに自筆楽譜で挿入された弦楽器伴奏付きテノール用コラール〈深い淵から私は呼ばれる *Aus der Tiefen rufe ich*〉はバッハの真編曲と考えられ、BWV246/40a という番号を与えられている¹⁶⁹。バッハは落としどころを探しながらこの作品にめぐりあったのだろうか、あるいはかかわりのあるところで成立した作品を思い切って使ったのだろうか。おそらくそのどちらかであろう¹⁷⁰。

グレックナーは、こうしたコラールの重用が、1731 年の失われた《マルコ受難曲》にも見られることを指摘する。コラール 16 曲に対するアリア 6 曲という数に、バッハの遠慮が透けて見える、というのである。ただし楽譜が失われているので、バッハがコラール編曲を会衆と共に歌える形で行ったかどうかはわからない。

以上の考察から、浮かんでくるのが 2 つある。1 つは、1725 年の《ヨハネ受難曲》第 2 稿以後、他の福音書からの引用を含む作品が、一度も演奏されていないことである。これは、《ヨハネ受難曲》初稿、第 2 稿における他福音書からの引用が、教会なり市参事会なりの上層部によって好ましくないとみなされた、という推測を許容する。

第 2 に、29 年《マタイ》、30 年《ルカ》、31 年《マルコ》という並びに 32 年の《ヨハネ》第 3 稿が続くことにより、4 福音書記者による受難曲の循環が成立することである。われわれは、18 世紀のハンプルクにおいてこうした循環が制度化されており、息子エマーヌエルがそのための創作に励んだことを知っている。同種の循環が、バッハの受難曲上演史のある時期に目標とされたことは、十分に想像し得る。だがそれはバッハの発案だったのであろうか、あるいはそれを督励する聖職者が存在したのであろうか。

いずれにしろ踏まえるべきは、「4 福音書記者の調和」という観点は、一つずつ福音書を巡ってみようという観点と共存しうる、ということである。聖書テキストを単独の福音書で統一しても、コラールやアリアによって、あるいは前後のコラール唱によって、調和の観点はいつでも盛り込めるからである。そのような場合、1 つの受難曲の中に複数の福音書テキストが混在していることは、望ましくないであろう。

¹⁶⁷ 『バッハ資料集』 pp. 65-66 に、8 月 2 日の参事会議事録の翻訳がある。

¹⁶⁸ 8 月 23 日付け。全訳は『バッハ資料集』、p. 149 以下にある。

¹⁶⁹ スコアの本体からは切り離された形で、服部幸三、角倉一朗両氏により日本で発見された。所蔵は前田育徳会。

¹⁷⁰ アネッテ・オPPERマンは、バッハのサークルに属さない、より若い作曲家の作品ではないかとしている。Annette Oppermann, *Zur Quellenlage [der Passionen]*, in: Bachs Passionen, Oratorien und Motetten, 2009 (文献 K-6)。

(5) 第3稿とそのパート譜グループ (F3)

1732年の4月11日に、《ヨハネ受難曲》は新しい形(第3稿)で、聖ニコライ教会で上演された。第3稿の特徴の1つは、第2稿で加えられた楽曲がすべて姿を消したことである。残す曲が一つもなかったということは、数年を経過した今、第2稿が結局は一時の模様替えに過ぎなかったことを物語るものかもしれない。あるいは、第2稿において強まった調和志向を一掃したいという思いが生まれたとも考えられよう。

したがって初稿の形態に復帰するのが第3稿の原則であるが、注目すべきは、他の福音書からの2つの引用部分がカットされたこと、そして、両引用部分を受けて展開する自由楽曲も、そこにある理由を失ってカットされたことである。すなわち第1部のテノール・アリア(第14曲)は、「ペトロは外へ出て、激しく泣いた」のくだりを受けずに済む別のアリアに入れ替えられ、第2部の天変地異にまつわる部分、レチタティーヴォとテノール・アリオソ、ソプラノ・アリア(第33-35曲)はそっくり、器楽シンフォニアによって代替された。そして、最終コラールを置かず、第39曲の合唱が締めくくりとされた。

代替のアリア、シンフォニアにはもちろん楽譜が作成されたはずであるが、それは失われてしまったので、復元することができない。17年後の第4稿においてはそれらがすべて復活するので、第3稿のための楽譜は不要とみなされたのだろう。その成果にバッハは不満だったのだろうか、あるいは、それなりに感動をもって聴けるものだったのだろうか。

問題は、引用部分とその後続部分に大ナタを振るっての「純粋化」が、バッハの意図であったのかどうか、ということである。コンラート・キュスター Konrad Küster は、《マタイ受難曲》が作曲されてペトロの滂沱と天変地異が描かれたため、その部分は不要となり《ヨハネ受難曲》から削除された、という説明をしている¹⁷¹。ヴォルフにも、同様の記述がある¹⁷²。

筆者は、前節における2つのポイント、すなわち1726年以降聖書テキストの混用が行われていないこと、1729年から4福音書の巡りが目指されているように見えること、また「鶏が鳴いた」のくだりでの終了がいかにも唐突であること、『ヨハネ福音書』の理念にも合致しうる名曲、第35曲のソプラノ・アリアをバッハが断念するとは考えにくいことなどから、ここはやはり、バッハの意志というよりは「外圧」が働いた結果だと考えたい¹⁷³。

だが、そう考えれば以降の流れがすべて合理的に説明できる、というわけではない。一定の結論を出すためには、ライプツィヒの聖職者たち、神学教授たちの考え方を具体的に把握する必要がある。しかし、キリスト教サイドからのバッハ研究においても、その点には研究の及んでいないのが現状である(付説参照)。

第3稿のパート譜グループに属するのは、自筆によるヴィオラ・ダ・ガンバとオルガン

¹⁷¹ キュスター編 Bach-Handbuch 1999 (文献 K-7)、p. 434。

¹⁷² ヴォルフ (文献 J-1) 邦訳、p. 453。.

¹⁷³ オッパーマン (文献 K-6)、p. 90 など、外圧説をとる研究者は数多い。

のパート譜各1葉である。ヴィオラ・ダ・ガンバの楽譜は、第30曲で行ったガンバ・パートの変更¹⁷⁴に伴い、旧パート譜を破棄する形で、新たに書き下ろされたもの。それまでのアダージョに対して、モルト・アダージョという、いっそう遅いテンポが指示されている。変更が集中しているのは、アリアの中間部である。旧稿では通奏低音を重複していたガンバを、アルトをオクターヴ下で重複するようにしたことが、その趣旨である。

オルガン用の楽譜は、第19曲のバス・レチタティーヴォを復活させるために作成された。おそらくその時点で使うことのできなかったリュートの上声部、下声部をオルガンの右手、左手に振り分ける形で、それは作成されている。中期のバッハ特有の曲線美をもつ、これまた美しい楽譜である〔図29〕。

（6）「改訂入り総譜」稿まで

1732年の第3稿以降、バッハの受難曲上演カレンダーは、空白が多くなる。研究の進展により、それがほんの少しずつ、埋められつつある状況である。1733年は、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世の崩御で喪中となり、上演がなかった。これにより、偶数年聖ニコライ教会、奇数年聖トーマス教会という巡りが、偶数年聖トーマス教会、奇数年聖ニコライ教会と逆転した。このことは、ロストの記録によって証明されている。

1733年の空白で生じた時間は、《ロ短調ミサ曲》BWV232前半部の創作に利用されたことだろう。バッハはその7月に、完成したパート譜を携えてドレスデンに赴いているからである。だがこの年を境に、ライプツィヒにおける受難曲上演には変化が生じたように思えてならない。そうした観点から、歴史を追ってみよう。

次にバッハの受難曲上演が確認されるのは、1736年の《マタイ受難曲》である。39年に《ヨハネ受難曲》の上演が目指され撤回されたという推測が正しければ、30年代の聖金曜日には他にバッハの作品は演奏されていないと見ていいだろう。自作品であれば、資料に何らかの痕跡が残る可能性が大きいからである。

ここで想起すべきは、1729-32年の福音書を循環した4作品のうち3曲がバッハの自作品であり、残る1曲も、バッハ自身が楽譜の作成に関与した、彼の楽譜コレクション内の作品だということである¹⁷⁵。つまりバッハは、この時点までは、毎年受難曲上演をなるべく自作品で回していこうとの意志をもっていたと見受けられる。しかし34年以降は、その意志が弱まったように感じられるのである。

これはおそらく、2つのことを意味している。まず指摘しうられるのは、バッハのライプツィヒ主要教会における受難曲の上演が、イベントとしては必ずしも成功していなかったらしい、ということである。感動をもって受け止める聴き手、高度な理解をもって支持する聴き手も一定数必ずいたことだろう。しかし度を越えた長さに辟易する会衆、

¹⁷⁴ 第3部第8章、同曲解説参照。

¹⁷⁵ 近年、バッハの楽譜コレクションの作品を、BNB (Bachs Notenbibliothek) という番号で管理するようになった。《ルカ受難曲》はBNB I/An/8の番号を与えられている。

難度の高さに尻込みする演奏者、礼拝の中心をもっていられることに不満な聖職者たちも、いなかったはずはないと思える。カントルの自作を演奏することは当然とする前提が徐々に崩れ、バッハ自身にも、周囲に動いてくれる人がいて初めて自作品に腰を上げる、といった状態が生まれていたのではないだろうか。

1736年の《マタイ受難曲》7年ぶりの上演も、そのように背中を押されて決まったことかもしれない。バッハは、この大作を今後上演できる機会はないだろうという思いの下に、2色のインクを用いた、あの美しい自筆スコアを清書したように思える。そのさい細部の改訂が併せて行われ、曲は第2稿となった。初稿との相違は《ヨハネ受難曲》におけるほど大きなものではないが、通奏低音を2つに分けて2グループの対比を鮮明にしたことや、《ヨハネ受難曲》第2稿の冒頭合唱曲を第1部のフィナーレに採用したこと、第2部冒頭のアリアをバスからアルトに変更したことなど、それとわかる変更も何カ所がある。近年は初稿も新バッハ全集に含めて出版され¹⁷⁶、実演や録音も増加して、比較が簡単に行えるようになっている。

付言すれば、聖トーマス教会記録係のロストは、1725年から1736年に至る受難曲上演記録にトーマス、ニコライという教会名を記入するだけであったのが、1736年の項には「聖トーマス教会、二台のオルガンで mit beyden orgeln」と注釈を加えている。これは改訂が一定の効果を収めた証拠ではないかと、ヴォルフは指摘する¹⁷⁷。

1739年、《ヨハネ受難曲》を改訂しながら清書し始めたとき、バッハは《マタイ受難曲》の場合と、同じ思いを抱いていたのではなかろうか。7年ぶりに同曲演奏の機会を得たバッハは、今後何度もは上演されないであろうこの作品を美しい楽譜に遺し、後世に伝えてゆきたいと思ったにちがいない¹⁷⁸。

今回の改訂清書は一色で行われ、初稿のために作成した旧自筆スコアに基づきつつ直しを入れて、第10曲まで進んだ。ペトロに焦点が当たる部分である。第12曲の他福音書引用部分と続く楽曲をどうするか、バッハはすでに決めていたにちがいない。

ところがバッハは、作業を第10曲の途中で放棄してしまったのである。これは、当年の受難曲演奏がトラブルで中止になった出来事と関係がないとは考えられない。それは次のようなトラブルである。

A.G.ビーネングレーバー **Bienengräber** という書記官が書き残した資料によれば、市参事会の命を受けた書記官は、聖金曜日の音楽の演奏を、「正式の許可が得られるまで」中止するよう、バッハに通達した。バッハは、いつもは問題なく行われたのではないかと答えたが、とくにこだわる様子は示さず、もともと儲けがあるわけではなく、お荷物でしかないのだから、と述べた。そしてさらに、この仕事が禁止されたことを全教区監督に報告するつも

¹⁷⁶ NBA 第2作品部門第5巻 b、A.グレックナー校訂、2004年。

¹⁷⁷ ヴォルフ（文献 J-1）、邦訳 p. 458。

¹⁷⁸ バッハの場合の「後世」は、弟子たちや心ある音楽家の学びのような狭い範囲を前提としたもので、世紀も国境も越えた見知らぬ聴衆に、という思いはなかったことだろう。

りだと言い、また、テキストに難があるとでもいうのなら、同じテキストでこれまですでに何度か上演されているではないか、と語ったという¹⁷⁹。この経緯をビーネングレーバーが記録したのは、1739年の3月17日、聖金曜日の10日前のことである。

この記録が示唆するのは、バッハの受難曲演奏に市参事会が待ったをかけたこと、その問題がテキストにかかわるものであったことである。バッハの強硬な対応は、事が自作品にかかわるものであったからにちがいない。「すでに何度か上演」されている受難曲で、テキストにトラブルがあった作品は、《ヨハネ受難曲》以外にはない。32年の第3稿で回避し得たトラブルが、今回は避けられなかったということだろう。

前述からのつながりで推測すれば、バッハは削除された引用箇所の復元を实行しようとしたのではないだろうか。そのつもりで楽譜を準備していたが、雲行きがあやしいので第10曲で作業をストップさせ、上演中止になって、そのまま放棄してしまった。もはや自作の上演そのものが間遠になり、循環の企画からも解放された今、効果的な聴かせどころなしに《ヨハネ》を上演する気にはとてもなれなかった、ということだろう。

この年の受難曲上演が結局なかったのか、何らかの形で収拾されたのかはわかっていない。確かなのは、バッハの《ヨハネ受難曲》が上演されなかったことである。

(7) 第4稿までの歩み

自作の上演が困難になったときになしうることは、他者の作品を演奏することである。それは、1734年から本格的になった。近年タチアーナ・シャバリーナ Tatjana Schabalina によってサンクトペテルブルク国立図書館で発見されたバッハと同時代作曲家の声楽作品台本集は、1734に聖トーマス教会で、バッハがゴータの宮廷楽長 G.H.シュテルツェルの受難オラトリオ《小羊は行き、咎を担う Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld》を上演したことを明らかにした¹⁸⁰。これは、シュテルツェルがゴータに着任した1720年に作曲された、彼の最初の受難曲である。福音書記者の形は残しながらも、「信じる魂」「キリスト教会」といった寓意的な人物が登場して進められるオラトリオである。同じシュテルツェルの作品から、バッハは1735年の三位一体後第1主日から1736年の三位一体日にかけて、カンタータ年巻『心の弦奏 Das Saiten-Spiel des Herzens』を通年で演奏したことも、M・R. プファウ Pfau の研究で明らかになっている¹⁸¹（40年代にもう1つの年巻が演奏された可能性があるとされる）。これはバッハのシュテルツェルへの高い評価を裏付けるものであるが、同時に、シュテルツェル受難曲の抜擢が、好評をもって迎えられたことを物語っていると思われる。ちなみに、『アンナ・マクダレーナ・バッハのクラヴィーア小曲集第2巻』

¹⁷⁹ ビーネングレーバーの3月17日付けの公文書覚書き全文は、『バッハ資料集』(文献J-2)、p. 81に訳出されている。

¹⁸⁰ Tatjana Schabalina, “Texte zur Music” in Sankt Petersburg, in: BJ2008 (文献J-6)、pp. 33-98.

¹⁸¹ Marc-Roderich Pfau, “Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735,” in: BJ2008 (文献J-7)、pp. 99-122.

に妻の筆写で記入されている歌曲《君がそばにいるならば *Bist du bei mir*》は、シュテルツェルの 1718 年のオペラ《ディオメデス *Diomedes*》の 1 曲である。

こうした方向転換は、バッハが 1733 年にドレスデンの新選帝侯に「宮廷作曲家」の称号を（《ロ短調ミサ曲》の献呈とともに）請願し、当地ではオルガン・リサイタルを開き、ライブツィヒでは表敬カンタータを続々演奏するといった事柄と、無関係ではないであろう。バッハはカトリックの領主をいただくドレスデンの風をこれまで以上に強く受け、教会音楽に、柔軟な姿勢をもって臨むようになったのではないだろうか。すなわちそれが、バッハの他者受難曲使用の増加であり、ラテン語教会音楽への接近である¹⁸²。ただそれが市参事会や教会当局とのどのような関係において実践されたのかは、今後の研究に待たねばならない。

借用の痕跡が残っていないのは、その都度、楽譜を借用して演奏したためかもしれない。1740 年代になると、むしろカレンダーが、正確ではないにせよ埋まってくる。まず、《マタイ受難曲》第 2 稿の再演がある。これは「1742 年頃」という推定が一般に行われているが、1742 年は聖トーマス教会が会場になる年である。《マタイ受難曲》の最終上演は通奏低音にチェンバロを使い、聖ニコライ教会を会場として行われたと推測されるので、上演はおそらく 1743 年、あるいは 41 年ではなかろうか。バッハは聖ニコライ教会の会衆の前で、一度は《マタイ受難曲》を上演したいと念願していたのだろう。また、失われた自作の《マルコ受難曲》BWV247 が再演されたことも、近年判明している。年代は 1744 年が有力で、だとすればバッハは、自作の再演に、もう一度情熱を燃え立たせた可能性がある。また偽作の《ルカ受難曲》も、1745 年あたりに再演されたものと思われる。

伝カイザーの《マルコ受難曲》も、再演に恵まれた。この作品はバッハがワイマールで入手した時点ですでにパスティッチョの性格をもっていたが、その都合 3 度目、ライブツィヒでは 2 度目の上演にあたって、バッハはこの曲を、新次元のパスティッチョへともたらしめた。すなわち、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》から 7 つのアリアを、伝カイザー作品のアリアへの代替として、あるいは新楽曲として挿入したのである。採り入れられたヘンデル・アリアは、第 5 曲〈罪人たちよ、恐れおののいて *Sünder, schau't mit Furcht und Zagen*〉（ソプラノ）と、第 9 曲〈思い見よ、猛り立つ毒蛇のやからを *Erweg', ergrimmt Natter-Brut*〉（テノール）、第 22 曲〈急げ、悩める魂たちよ *Eil't, ihr angefocht'nen Selen!*〉（ソプラノ、合唱）、第 24 曲〈この地で、私の心と血は凍り付く *Hier erstarrt mein Herz und Blut!*〉（ソプラノ、へ短調に移調）、第 26 曲〈なんと不思議な、太陽の輝きが *Was Wunder, daß der Sonnen Pracht*〉（ソプラノ）、第 32 曲〈いったいどうして、天が泣くとき *Wie kömmt's, daß, da der Himmel weint*〉（バス）、第 36 曲〈涙の辛い液を拭きなさい *Wisch ab der Thränen scharfe Lauge!*〉（ソプラノ）の諸曲である。その楽譜は C. ブランケンの復元により、カールスから 2011 年に出版されている（文献 L-6）。

¹⁸² ヴォルフ『バッハ ロ短調ミサ曲』磯山雅訳、春秋社 2011（文献 J-8）より「拡大される視野ーバッハのラテン語教会音楽」の章参照。

この「ヘンデル付きパスティッチョ」稿¹⁸³の成立は、ブランケンの判定によれば、1747年頃とされている。バッハは当時、ヘンデルの《ブロッケス受難曲》HWV48のスコアを手し、自筆で筆写を進めていた。その時期は、アンドレーアス・トラウプ Andreas Traubによれば 1746-47 年である。筆写は《ヨハネ受難曲》スコアの筆写を担当する J.N.バムラーにバトンタッチされ、バムラーは 1748 年 8 月から 1749 年 10 月の間のいずれかの時期に行われた作業で、筆写を完成した¹⁸⁴。

そうであるならば、バッハはスコアの筆写をしている最中に 7 曲のアリアの転用を思い付き、パスティッチョを完成させ、演奏したものと思われる。ヘンデル作品のパート譜は伝承されていないが、スコアを完成した以上、パート譜を作成して演奏へもたらした可能性は少なくない¹⁸⁵。新しい研究は、1749 年の受難節月曜日におけるゲヴァントハウス「大コンサート」に、バッハによる演奏が行われたのではないかと推測している。聖書に基づく福音書記者がいるパスティッチョはともかく、福音書記者の報告自体が創作されているオラトリオはさすがに、ライプツィヒの主要教会では演奏できなかったようだ。

(8) 第 4 稿とそのパート譜グループ (F4)

いつのまにか話は、1749 年まで来てしまった。その聖金曜日、4 月 4 日に、《ヨハネ受難曲》第 4 稿が、聖ニコライ教会で上演された。

これはバッハにとって、17 年ぶりの上演だったことになる。市参事会員も代替わりし、パスティッチョ上演が常態化されるほど、対応の厳格さも緩んできていた。40 年代に過去にかかわった受難曲を再演しつつあったバッハは、いまこそ《ヨハネ受難曲》を思うとおりの形で上演し、生涯の幕引きを図りたいと思ったのではなかろうか。

バッハを選んだのは、第一に他福音書からの引用部分を復活させて初稿の輪郭を再生させること、第二に、編成を拡大して音響の充実を図ること、第三に、自由詩楽曲 3 曲のテキストを書き換えることであった。こうして、第 4 稿が誕生する。第 4 稿にもカールス版の総譜が 2001 年にペーター・ヴォルニー Peter Wollny 編で出版され(文献 L-7) (2001 年)、特化した演奏が増加しつつある。また、その一部のテキストを従来版と入れ替えて演奏することも行われている。

第 4 稿のために新たに作成されたパート譜は、第 1 ヴァイオリン、ヴィオラ、数字付き通奏低音 (チェンバロ用)、数字なし通奏低音の 4 種類である。ヴァイオリンとヴィオラに新たなパート譜が作成されたことは、弦のメンバーがその分増強されたことを物語っている。また通奏低音パートは、息子ヨハン・クリストフ・フリードリヒ・バッハ Johann Christoph Friedrich Bach による数字が、全曲には及んでいないにせよ豊富に付されてお

¹⁸³ BWV deest (Serie II:5)。通奏低音声部の一部が現存。

¹⁸⁴ “Oratorium Passionale. Poesia di Brocks dt Musica di Hendel” と題する 119 頁の筆写総譜。ベルリン国立図書館所蔵。15 頁までがバッハの自筆、整理番号 BNB I/H/1。

¹⁸⁵ 《ロ短調ミサ曲》後半の作曲とそう遠くない時期に行われたことであるとすれば、実演がなかった可能性も想定しなくてはならない。

り、出版譜にも採用されて、演奏の大きな助けになっている〔図 30〕。自筆部分は強弱など細部の記号にとどまるが、その数は多く、演奏者の助けになる。また、コントラファゴットを採用し初稿の通奏低音用パート譜をそれに充てたことは、先述のとおりである。

その他のパートについては、既成のパート譜群の手直しで対応することができた。2つの引用箇所への復元、ことに第 33～35 曲の再生には、自筆の関与部分に、バッハの喜びが感じられる。そして、第 40 曲のコラールが、じつに四半世紀ぶりに堂宇に響くことになった。この曲に「再会」して感動を覚える聴き手は、会衆の中にいったい何人いたか、知りたいと思う。

声楽パート譜の歌詞変更は、第 9 曲のソプラノ・アリアでは直に修正する形で書き込まれ、第 19 曲のバス・アリオソと第 20 曲のテノール・アリアには、新たな稿が起こされている。この変更がバッハ自身に発するものか、あるいは外圧に従ってものであるかについては、両方の説がある。音楽との関係においてみると、変更は長所と短所の双方があることを否定できない。だが素直に読めば、バッハの晩年の心境が深く歌い込まれていることは確かだと思う。筆者は変更された歌詞を標準稿の演奏にまで用いることには賛成しないが、この変更がバッハ自身から発したものであることを認めるにやぶさかではない。いずれにしろその詳細な比較は、各曲の解説に譲ることにする。

付説：「仇敵」エルネスティについて

マルティン・ペッツォルト Martin Petzoldt は、2012 年のシュトゥットガルト・国際バッハ・アカデミーの論文集¹⁸⁶に寄稿した論文¹⁸⁷で、バッハと対立した可能性のある神学者として、ヨハン・アウグスト・エルネスティ（1707-1781）を挙げている。エルネスティが、「福音書の調和」によらず、歴史的・批判的に聖書を解釈する方法の先駆であり、1761 年にライプツィヒで出版された『新約聖書解釈の学校 Institutio Interpretis Novi Testamenti』がその始まりとされるからである。

エルネスティは 1731 年からトーマス学校副校長、34 年から校長を務め、1742 年にはライプツィヒ大学教授となって、時代に即したルター派神学改革を行なったと評価されている。エルネスティは 1732 年と 35 年にバッハの子供の名付け親になっているが、その後（？）二人は険悪な関係に陥り、聖歌隊副指揮者の選任を巡って、泥沼としかいいようのない対立を繰り広げた。『バッハ資料集』（文献 J-2）には、それにかかわる 7 つもの文書の翻訳が収められている、市参事会を、またザクセン選帝侯を巻き込んでの 1736-37 年の闘争をここで再現する必要はなかろうが、問題はその後、宗教観に由来する衝突があったかどうかである。ペッツォルトは、その可能性が大きいと考える。エルネスティは 1728 年にライプツィヒ入りして神学と数学を学び、30 年に神学部を卒業、31 年には、市長シュテュー

¹⁸⁶ 文献 K-11。

¹⁸⁷ Martin Petzoldt, “Zur theologischen Petrus-Existenz in Bachs Johannes-Passion” (文献 K-12)、p. 66。

クリツの家庭教師になっている。若いエルネスティの考え方が肝心の時期に周辺に影響を与え始めた可能性は、たしかにありそうである。

筆者はそこで、F. C. イルグナー Ilgner の博士論文『ヨハン・アウグスト・エルネスティの新約聖書解釈理論』（ライプツィヒ大学、2002 年、文献 F-7）をフランクフルトの図書館で閲覧した。だがそれを見るかぎり、エルネスティの神学は《ヨハネ受難曲》をめぐるトラブルの元凶と見なすには穏当にすぎると思える。

イルグナーによれば、エルネスティは聖書の諸文書間に見られる相違を認めるが、それは真の矛盾ではなく、見かけ上のものだとする。ただ原著者たちの記述に厳密性が不足するので、それらを調停して理解するために、研究者にはギリシャ語、ヘブライ語の学習が必要であると主張される。しかし伝承された聖書の言葉と神の言葉の区別は、エルネスティにおいて始まっているという。

エルネスティの研究はさらに行われなくてはならない。だが現在の段階では、事柄の宗教的な背景に対する十分な説明は引き出せそうもないというのが正直なところである。

第3部 バッハ《ヨハネ受難曲》全楽曲各論

第1章 冒頭合唱曲／低さの極みの栄光

巨大な冒頭合唱曲

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm In allen Landen herrlich ist!	主よ、われらの支配者よ、その栄誉 全地に栄えある方よ！
Zeig uns durch deine Passion, Dass du, der wahre Gottessohn, Zu aller Zeit, Auch in der größten Niedrigkeit, Verherrlicht worden bist!	あなたの受難を通してわれらに示してください、 あなた、まことの神の子が いかなる時にも 低さの極みにおいてさえ 栄光を与えられたことを。

《ヨハネ受難曲》は、全 153 小節、演奏時間 10 分の大合唱曲によって開始される。受難曲の歴史においてもこれほどの大曲が先置されたことは前例がなく、礼拝の枠組みさえ超える冒険のように思われる。長さばかりではない。その曲想の厳しさ、シリアスな筆致は同時代の受難曲と比較しても際立っており、同時代の聴き手を、さぞ驚かせたことだろう。ライプツィヒにおける最初の受難曲に対するバッハの意気込みはかくもすさまじいが、冒頭楽曲でまず勝負を賭ける発想は、《マタイ受難曲》にも、《ロ短調ミサ曲》にも受け継がれていった。

だが、こうした意気込みが作曲を待つテキストの構想と不可分のものだということも、強調しておかなくてはならない。《ヨハネ受難曲》の自由楽曲（聖書から、またコラールから自由な〔すなわちそれ以外の〕楽曲を指す）テキストは、先述の通り、ほとんどが《ブロッケス受難曲》など、既成の台本から手直ししたものである。その中で典拠不明とされてきた数少ないテキストの一つが、冒頭合唱曲のそれであった。

このテキストに『ヨハネ福音書』のメッセージが集約されているように見えることは、18 世紀初頭の風土を考えるとじつに驚きだと、アックスマッハーは述べている¹⁸⁸。バッハがテキストの筆を執った事例は発見されていないので、作者をバッハだと考えることに現在のバッハ研究は慎重なのだが¹⁸⁹、こればかりはバッハの構想ではないか、そうではなくとも、バッハとの入念な打ち合わせの上で、詩人が格別に趣向をこらして完成したものではないかと思いたくなる。テキストと音楽の構想レベルにおける緊密な対応を見ると、このテキストはバッハの世界にあると、思わないわけにはいかないのである。

【テキスト】

ダ・カーポ形式（A B A）の主部 A に相当する始め 2 行が、詩篇第 8 篇の引用であるこ

¹⁸⁸ 文献 H6、pp. 163-64。

¹⁸⁹ 冒頭曲が早い時期から準備されていたとすれば、作詞者がシュテューベルである可能性は大きいだろう。

とは、つとに気づかれていた。しかし中間部（B）に相当する3行目以下は、詩篇とは重ならないように見える。一見すると、まず詩篇引用によって神なる主の偉大さが一般的レベルでたたえられ、中間詩行において視点が受難へと具体的に絞り込まれてゆくという印象を受けるのである。その場合、呼びかけられる二人称は、主部が「父」としての神の第一位格、中間部が「子なるキリスト」としての神の第二位格ということになる。

だがそれは、正しくない。このテキストによって第8詩篇全体の精神を当時なりの理解で打ち出し、それによって斯曲を《ヨハネ受難曲》への絶妙な導入たらしめようというのが、バッハの意図であった。なぜそう言えるかを示すために、第8詩篇のテキストとその歴史的解釈という問題を、ひとわり論じておきたい。

第8詩篇と「人の子」

まず詩篇第8篇を、新共同訳によって引用しよう。「賛歌。ダビデの歌」という注釈を第1節に掲げたあと、第2節から、詩の本体が始まる。

2主よ、わたしたちの主よ、あなたの御名は、いかに力強く全地に満ちていることでしょう。天に輝くあなたの威光をたたえます、3幼子、乳飲み子の口によって。あなたは刃向かう者に向かって岩を築き、報復する敵を絶ち滅ぼされます。4あなたの天を、あなたの指の業を、わたしは仰ぎます。月も、星も、あなたが配置なさったもの。5そのあなたが御心に留めてくださるとは、人間は何ものなのでしょう。人の子は何ものなのでしょう、あなたが顧みてくださるとは。6神に僅かに劣るものとして人を造り、なお、栄光と威光を冠としていただかせ、7御手によって造られたものをすべて治めるように、その足もとに置られました。8羊も牛も、野の獣も、9空の鳥、海の魚、海路を渡るものも。10主よ、わたしたちの主よ、あなたの御名は、いかに力強く全地に満ちていることでしょう。

ダビデに仮託された旧約時代の詩人は、大自然の景観に打たれ、神の創造の偉大さを、満ちる御名、輝く威光として歌い上げる。熱意のあまり、彼は冒頭の一文を最後にもう一度、繰り返す。「主」とは万物の創造主としてのユダヤ教唯一神であるが、後世のキリスト教三位一体論を当てはめるなら、その第1位格、父なる神のイメージそのものである。その冒頭センテンスが、ルター訳にわずかな変更（後述）をほどこした上で、合唱曲主部のテキストとなっている。

旧約詩人の思ひは、神から人間へと移ってゆく。詩人は『創世記』の神の言葉「我々にかたどり、我々に似せて、人を造ろう。そして海の魚、空の鳥、家畜、地の獣、地を這うものすべてを支配させよう」（1.27）を想起しつつ、何ものでもあるはずのない人間に被造物の治めをまかされた神の計らいに、感謝を捧げる。

ここで「人間」と訳されたヘブライ語の“nos”は、岩波訳の補注¹⁹⁰によれば人類をあらわす集合名詞で、しばしば無力さを含意している。また「人の子」と訳された“ben adam”は、同じ補注によれば「不信、無力を含意し『貧者』と同義にも用いられるが、それ故に

¹⁹⁰ 『旧約聖書』IV:諸書、旧約聖書翻訳委員会訳、岩波書店2005年、補注:用語解説、pp. 43-44。

神の配慮の対象でもある」。そして「配慮」の意を含む用例として、ほかならぬ第 8 詩篇 5 が挙げられている。ちなみに松田伊作による岩波訳での同節は「人間が何であればとて、あなたはこれを思い起こし、ひとの子〔が何であればとて〕、これを心にかけられるのか」である。また『イザヤ書』には「死ぬべき人、草にも等しい人の子」(51.12) という用例があるが、これは無力を共通項とする言い換えになっている点で、われわれの詩篇に通ずる。こうして広く使われる「人の子」には、後のメシア的な意味合いは、まったくない。

「人の子」という言葉から特別な使い方が派生するのは、旧約時代後期においてである。たとえば『エゼキエル書』(前 6 世紀)では、預言者に対して神が、一貫して「人の子よ」と呼びかける。「人」とくくられる存在の一部に、特別な価値を容認する語法である。「人」の有する可能性を前提とする語法でもあろう。また『ダニエル書』(前 2 世紀) 第 7 章には、次のような黙示場面がある。「¹³夜の幻をなお見ていると、見よ、『人の子』のような者が天の雲に乗り『日の老いたる者』の前に来て、そのもとに進み、¹⁴権威、威光、王権を受けた。諸国、諸族、諸言語の民は皆、彼に仕え、彼の支配はとこしえに続き、その統治は滅びることがない」。

このくだりは、「終末時にメシアが到来し、戴冠する」という表象が旧約時代末期に成立していたことを示すものとして有名である。『「人の子」のような者」とは、姿形こそ人であるが神的な価値を備えた存在、というほどの意味であろう。これを嚆矢として、「人の子」の概念はメシア的な色彩を帯びてくる。

メシアへの関心の高まりは、第 8 篇を含む一連の詩篇を「メシア詩篇」として特別視する発想を生み出した¹⁹¹。ただしこれは後付けのセレクトであるから、各詩篇本来のテキストにおいて、「人の子」の概念がメシアと結びつけられているわけではない。「人の子」は多くが複数で使われ、他の詩篇同様、弱き「人」の言い換えとなっている。しかし時代とともに、「人の子」概念のメシアへの接近が始まる。

メシア化される「人の子」

イエスは福音書において、自らを「人の子」と称する(より正確に言えば、福音書の著者がイエスを「人の子」を自称する者として描いている)。ちなみにイエスが「神の子」を自称することはなく¹⁹²、逆に他者からは、「神の子」と呼ばれこそすれ、「人の子」と呼ばれることはない。

『マタイ福音書』第 21 章には、イエスが第 8 詩篇の一部を引用する、注目すべき場面がある。彼が神殿に入り境内で癒しを行うと、子供たちまでが「ダビデの子にホサナ」と叫

¹⁹¹ 詩篇 2、8、16、22、34、35、40、41、45、68、69、89、102、109、110、118。このうち 35、40、69、102、109 の 5 編が、魯恩碩(文献 E-13)が指摘する「貧者の詩編」に重なる。5 編のうち 4 編が、魯の分類する「終末論的な貧者の詩編」に属している。この注目すべき視点については、今後の課題としたい。

¹⁹² 『ヨハネ福音書』10.36 が例外となろうが、これは「と言ったとしても」という仮定形であり、この章自体が加筆段階の挿入とみなされている。

んだ。祭司長たち、律法学者たちが腹を立て、子供たちが何と言っているか聞こえるか、とイエスに尋ねたところ、イエスはこう答えた。「聞こえる。あなたたちこそ、『幼子や乳飲み子の口に、あなたは賛美を歌わせた』という言葉はまだ読んだことがないのか」(21.16)。このイエスの引用（アラム語かヘブライ語であったろうが、福音書ではギリシャ語になっている）は、第8詩篇3の七十人訳とぴったり一致するが、ヘブライ語原文には混乱があり、「幼子や乳飲み子の口に」はむしろ次の文章にかかるという解釈が多いようだ¹⁹³。それはともかく、祭司長たち、律法学者たちが腹を立てたのは、イエスを「ダビデの子」とみなす、無邪気な同定に対してであったにちがいない。著者マタイはそれに同調する立場で記しているので、それに対するイエスの返答は、肯定、ないしぼかしのどちらかで、否定ではあり得ない。返答が「子供だってちゃんと賛美できるのだぞ」という意味に取ればそれはぼかしとなり、そう解釈する人も多いようだ。だが第8詩篇を後述のように「メシア詩篇」と考えるとすれば、このくだりは、イエスが「ホサナ」の叫びにこもったメシア賛美を受け入れたと解釈できることになる。いずれにせよ、第8詩篇が当時もっていたであろう重要性を、イエスの引用は語っている。

その重要性を裏付けるのは、マタイ、ルカ、ヨハネの3福音書とほぼ同時期の執筆とされる書簡に、第8詩篇の解釈を述べたものが存在することである。それは『ヘブライ人への手紙』で、その第2章第6節以下に、キリスト論的視点からの第8詩篇解釈が見られる。新共同訳ではこうなっている。

「神は、わたしたちが語っている来るべき世界を、天使たちに従わせるようなことはなさなかったのです。ある個所で、次のようにはっきり証しされています。『あなたが心に留められる人間とは、何者なのか。また、あなたが顧みられる人の子とは、何者なのか。あなたは彼を天使たちよりも、わずかの間、低い者とされたが、栄光と栄誉の冠を授け、すべてのものを、その足の下に従わせられました。』『すべてのものを彼に従わせられた』と言われている以上、この方に従わないものは何も残っていないはずです。しかし、わたしたちはいまだに、すべてのものがこの方に従っている様子を見ていません。ただ、『天使たちよりも、わずかの間、低い者とされた』イエスが、死の苦しみのゆえに、『栄光と栄誉の冠を授けられた』のを見ています。神の恵みによって、すべての人のために死んでくださったのです。」(2.5-9)

先に引用した第8詩篇の新共同訳と『ヘブライ人への手紙』で著者が引用している文章の新共同訳は重ならず、相違点が目立つ。すなわち、旧約詩篇のヘブライ語と、新約におけるそのギリシャ語訳（七十人訳と同一）は大きく隔たっていて、同じには訳せないのである。新約における旧約引用が原文から逸脱している顕著にして典型的な実例が、ここにあ

¹⁹³ 福音書、七十人訳とも原文は“ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον.”ヘブライ語原文の多義性については月本昭男『詩篇の思想と信仰Ⅰ 第1篇から第23篇まで』（文献 E-9）新教出版社、2003年、p. 106 参照。

る¹⁹⁴。

もっとも顕著な相違は、第6節にみられる。詩篇の「神に僅かに劣るものとして人を造り」というくだりが、書簡では「あなたは彼を天使たちよりも、わずかの間、低い者とされた」と訳されているのである。「神」に相当するヘブライ語は「エロヒーム」であるが、これは単複同形であるため、七十人訳は複数ととって「天使たち ἁγγέλους」と訳した。「天使たちに僅かに劣るものとして」でも、文法的な不都合は生じない。ちなみに詩篇の6「神に僅かに劣るものとして人を造り」の「人」と、書簡における「あなたは彼を天使たちよりも」の「彼」はどちらも代名詞であり、「人の子」を受ける。しかし詩篇の「人の子」が「人間」であるのに対し、書簡のそれはメシアとしての「人の子」である。詩篇の動詞「ヒッセール」は「欠けたものとする」という意味であるが¹⁹⁵、七十人訳の充てたギリシャ語動詞（“ἡλάττωσας”）は「低くする」という意味であるから、「あなたは彼（人の子）を天使たちより低いものとした」という意味になる。

ここで鍵を握るのが副詞である。詩篇の「メアット」はいずれの訳も「わずかに」と訳しているが、書簡の “βραχύ” は、それを「わずかの間」という、時間にかかわる修飾語とみなす。それによって、「あなたは彼を、天使たちよりわずかの間低い者とされた」という、キリストの受肉・降臨を示す文脈が成立するのである。

要するに、『ヘブライ人への手紙』の著者は、第8詩篇の「人の子」を、メシアすなわちキリストと解釈している。キリストが「天使たちよりわずかに劣る」はずはないが、それを地上に人として下った「わずかの期間」のこととすれば、筋は通る。正典とされる書簡にそのような記述があることは、第8詩篇が新約諸書の成立期において、キリストを直接指し示すものと見なされていたことを物語っている。

ルター、ルター派とバッハ

ルターは、ここをどう訳しただろうか。筆者はまず BibelGateway.com という世界中の聖書を原文で参照できるサイトを覗いてみた。すると当該の副詞は、詩篇では「わずかに *wenig*」、書簡では「わずかの間 *eine kleine Zeit*」という差別化された訳が与えられている。常識的な処理である。

しかし念のためと思い、手持ちしている 1534 年および 1545 年のルター訳原書を参照してみると、訳文がまったく異なっていることが判明した。BibelGateway.com は、「Luther Bibel 1545」と謳いながら、種々の修正を経た現行の「ルター訳」テキストを掲載しているのである。こういうことがあるから、ネットの情報には注意が必要である。

ルターは第8詩篇の当該第6節を、「あなたは彼をしばらくの間、神から見捨てられたま

¹⁹⁴ 岩波訳、口語訳、フランチェスコ会訳も別様に訳しているが、文語訳聖書は書簡を詩篇に合わせている。

¹⁹⁵ 月本明男（文献 E-9）、p. 109。カタカナ読みも同書より借用した。

まにするだろう。しかし誉れと飾りをもって冠をいただきせるだろう」¹⁹⁶と訳している。彼すなわち「人の子」をキリストと見なした上での、思い切った意識である。これに対して書簡の当該部分は、「しかし彼をわずかの間、天使より劣る者とされた」となっている¹⁹⁷。七十人訳に準じて両者の文体を統一する意図は、ルターにはなかったようである。

バッハの蔵書に含まれる神学書はどうだろうか。バッハの書き込みがあることで知られる『カーロフ聖書』(1681)は、第6節を前記のルター訳で引用した上で、「この詩篇は全面的に、キリストの受難について、そして、彼がその受難を通じて獲得した栄光について語っている」¹⁹⁸と述べる。ヨハネス・オレアーリウスの『聖書註解』(1679)¹⁹⁹も、まったく同じ見解である。バッハの環境をなすルター派の同時代神学において、第8詩篇は、受難を予告するものにほかならなかった。またそこに「栄光」を関与させることにおいて、それは『ヨハネ福音書』の受難記事と響き合うものであった。バッハの台本は、このことに着目したのである。

冒頭合唱曲テキストに帰ろう。冒頭の「主 Herr」の呼びかけは第一位格の父なる神に向けたものではなく、初めから、第二位格としての子なるキリストに、明確に対象を定めたものである。オレアーリウスは言う。「全世界の支配者 (Herrscher) という尊称は、われらの救い主イエス・キリスト、栄光の王にふさわしい。彼はすべての助けをなし、われらを罪、死、悪魔、地獄からお一人で救ってくださったのだ」と²⁰⁰。以後合唱曲テキストでは、「Herrscher,» “herrlich,» “verherrlicht” と、“Herr”からの派生語をたたみかけるように使ってゆく。それは「主」からの派生語であると同時に、「栄光 Herrlichkeit」の類語でもある。張り巡らされた Herr / Herrlichkeit のアーチのもとに、テキスト全体を「主の栄光」ないし「栄光の主」とタイトル付けすることもできそうである。

「主」がキリストと割り切れるのであれば、中間部の「あなたの受難を通してわれらに示してください」という文言は、自然にこれとつながる。バッハの音楽も「主＝キリスト」を盤石の前提として、受難の緊迫を先取りしている。

中間部はさらに、「まことの神の子」が「いかなる時にも」、すなわち「低さの極みにおいてさえ」栄えとされたとする。高さ、低さのイメージは詩篇からヒントを得たと思われるが、「低さの極み」(「最大の貶め」とも訳せる)という表象がさらに導入されて、音楽的な起爆剤の役割を果たしている。

合唱曲の全体は、明瞭なダ・カーポ形式をなす。それが、冒頭節を最後に繰り返す第8詩篇の趣向と一体になっていることは、言うまでもない。

¹⁹⁶ wirst jn lassen eine kleine zeit von Gott verlassen sein / Aber mit ehren vnd schmuck wirstu jh krönen.

¹⁹⁷ Den aber / der eine kleine zeit der Engel gemangelt hat.

¹⁹⁸ カーロフ(文献 H-1)、p. 257.

¹⁹⁹ Biblischer Erklärung Dritter Theil. Darinnen Der Psalter Davids/ Die Sprüche/ Der Prediger/ und Das Hohelied Salomonis. Hall 1679, Johannes Olearius, D. (文献 H-7)。

²⁰⁰ オレアーリウス (文献 H-7)、p. 56.

〔音楽〕

器楽の序奏

曲はト短調、4/4 拍子。1724 年初稿の楽器編成は、オーボエ 2、ヴァイオリン 2 部、ヴィオラ、通奏低音。1732 年の第 3 稿で、オーボエ 1, 2 をフルート 1, 2 が重複するようになった²⁰¹。また第 4 稿ではバスソノ・グロッソ（コントラファゴット）が加わり、活用される。

まず、18 小節の器楽序奏が響く。その序奏はただならぬ緊迫感をたたえており、受難曲の歴史においてもバッハの諸作品においても、前例を見ないものである。不協和音によるきしみがあちこちに聞こえ、一種騒然とした趣を呈するこの序奏に接した聴衆は、後の現代音楽を聴くような驚きにとらわれたのではないだろうか。

上演に接する聴き手は、この序奏が受難曲を開始するものであることを知っている。しかしそのテキストには、当時の印刷台本（現存せず）を購入した人、われわれであれば対訳を手元に置いた人を除き、まだ出会っていない。そこで、テキストをいったんカッコに入れて、序奏でどんな音楽に出会うかを追跡してみよう。

序奏には 3 つの対立する構成要素があり、それらが混じり合うことなく進行する。パート譜を見ると、それぞれがあまりにも違う顔をしているため、同じ曲の一部だとは思えないほどである。3 つの構成要素は次の通りである。

- (1) 通奏低音による 8 分音符の刻み。低い G 音（ソ）の持続をなす（スコア〔譜例 13〕最下段）
- (2) 木管楽器による、2 声のゆったりした対位法的進行（スコア上 2 段）
- (3) ヴァイオリンとヴィオラによるざわめき（スコア第 3～5 段）

マインラート・ヴァルターは、(1) が父なる神、(2) がキリスト、(3) が聖霊に対応し、併せて三位一体を表象すると考える²⁰²。ありがちな仮説であるが、私の考えは違う。1 つずつ説明しよう。

通奏低音は、8 分音符の刻みを、ほぼ全曲にわたって続ける〔図 31〕。オルガニストが曲の冒頭で主音ペダルを踏みっぱなしにすることはよくあり（ペダルの持続音は「オルゲルプンクト *Orgelpunkt*」と呼ばれる）、その応用とも考ええられるが、ここでは絶えず同一リズムを刻んで、主音を更新し続ける。

バッハは 1739 年の改訂のさい、全楽器の刻む 8 分音符をからオルガンとヴィオローネを分離させ、強拍（1 拍目と 3 拍目）に 4 分音符を響かせる役割を与えた〔図 32〕。これにより持続に立体的なメリハリが加わり、強拍における不協和音の効果がいちだんと強調され

²⁰¹ パート譜からは確認できないが、ほぼこれが通説である。ペーター・ヴォルニー校訂による Carus 版の第 2 稿（文献 L-5）と第 4 稿（文献 L-7）のスコア序文に、編成も確認できる便利な一覧がある。

²⁰² Walter（文献 K-2）、p. 58。

ることになった²⁰³。

刻みによる持続は初め9小節、ト短調の主音（G音）上にある。だが第10小節に至って和声を司る大きな単位で動き始め（図31参照）、半音下降句をくぐり抜けた先にカデンツ²⁰⁴を置いて、合唱を導き出す。持続する低音が時間を刻みながら大きな音響空間を掌握するさまは、先在のキリストが神として創造に関与した森羅万象の世界に、ただならぬ鳴動が起こるかのようである。

木管楽器の動きは、対照的にゆったりしている。2声部は互いに対位法的な関係を保ちながら、係留²⁰⁵による不協和な衝突を、強拍を選んで繰り返してゆく。随所に聞こえる短二度²⁰⁶のあからさまなきしみが、痛みの印象を呼び起こす。これは受難の現実を物語に先立って提示するものだろうか、あるいは、受難の原因としての、人の罪のもたらす世の苦難を表象するものだろうか。第1～2小節の楽譜には、典型的な十字架音型〔図33〕が姿を見せている（2本のオーボエは「d - es - g - c」と音を連ねるが、第1音と第4音を結び、第2音と第3音を結ぶと2本の線はクロスして、十字架の映像を生み出す）。

さて問題は、旋回音型²⁰⁷でざわめきを続ける、弦楽器である。一見その動きは装飾的に感じられるが、そうではない。なぜなら、第1・第2ヴァイオリン（16分音符で動く）とヴィオラ（8分音符を基礎とするが随時16分音符の動きに呑み込まれる）は、つねに三和音を構成しつつ動いているからである〔図34〕。急速な16分音符がすべて自分の和音を従えて充実しているという書法は他に例がなく、「ざわめき」といった言葉では片付けられない重厚さが感じられる。それは低音域に始まり、合唱の入りに向けて、じわじわと音域を高めてゆく。

同じ音符を持続する低音部。三和音が重い身体を動かし続ける中音部。ゆったりと不協和に進む高音部。この組み合わせから生じるのは、たえざる音の衝突、スペクトルを変えて織りなされる不協和音の連鎖である。バッハの時代にもっとも不協和な和音と考えられていたのは減七和音であるが、第2小節の3拍目、第7小節の1拍目には、それを凌ぐ著しい不協和音が出現している。「fis - a - c - es」の減七和音が持続の「G」音と衝突するのがその形である〔譜例14〕。折々回帰してくるこの響きは偶然とは片付けられないので、意図された「受難和音」と名づけておこう（理由は後述）。

この序奏部は、いったい何を物語るのであろうか。その特定のためには、声楽の入りを待たなくてはならない。

²⁰³ しかし改訂後の第4稿においても旧稿のパート譜が使用されたため、改訂された低音は、バッハの生前には音響化されていない。

²⁰⁴ 文章の「読点」に相当するもの。属和音から主和音への進行が基礎となる。「終止形」と訳される。

²⁰⁵ 延長されている声部が動いてきた声部との間に不協和音程を生み出す手法。

²⁰⁶ 二度（隣接音）には、間に黒鍵をはさむ長二度と、黒鍵をはさまない短二度とがある。音程の不協和度は、短二度において大きい。

²⁰⁷ 音楽フィグーラでは *Circulatio* と呼ばれる。

合唱の入り

第 19 小節にようやく、合唱が入ってくる。三度にわたる「主よ **Herr**」の叫びである。言葉は 1 音節であるから、合唱は 3 つの和音でテキストを表現することになる。しかしその処理は、意表を突く。

1 つ目は、高い音位に置かれたト短調の主和音。2 つ目は、中ほどに置かれた VI 度の七の和音（第 1 転回形）。最後が、低位置に置かれた減七の和音である。しかし主音の持続が通奏低音にあるため、最後の減七はいっそう不協和な「受難和音」として響く。高い協和音から低い不協和音へ降りてゆく楽譜の姿は、先在のキリストが受肉して地上に降り、受難へと飛び込んでゆくさまを象徴しているのではないだろうか？木管楽器は、まさにここで十字架音型を織りなしている〔譜例 15〕。

地上に降りた「主」は、「われらの支配者 **unser Herrscher**」として捉え直される。この語を声楽 4 声部は声を揃えて歌うのだが、その音型は、当初「ざわめき」と呼んだヴァイオリンの音型にはかならない。この音型はのちに「栄えある **herrlich**」の語を、中間部では「栄光を与えられた **verherrlicht**」の語をも運ぶ。すなわち、冒頭合唱曲テキストの修辞上の工夫である「**Herr** とその派生語による畳みかけ効果」を体現する役割を、この音型が担っているのである。これを「栄光音型」と呼ぶことにしよう〔譜例 16〕。

2 つの呼びかけは、もう一度繰り返される。そのさい 3 つの「主よ」は弱拍に移されて、異なった印象を作り出す。これは、真の受肉を 1 回かぎりのものとする処置かもしれない。

このあたり、合唱には「エ」の短母音が連続している。それだけに、第 28 小節の「**Ruhm**」で「ウ」長母音がいっせいに発話される効果は大きく、聴き手の注意をおのずと引き寄せる。この「**Ruhm**」²⁰⁸は、ルター訳第 8 詩篇の「御名 **Name**」から変更して置かれたものである。この入れ替えに、受難を強く示唆する意図があったことは間違いないだろう。まさにここで、不協和性の高い「受難和音」が、再度響く〔譜例 17〕。キリストの「**栄誉**」が受難の使命と一体のものであることが、音によって伝えられる。

このように見てくると、序奏は次のように解釈されるのではなかろうか。神に創造された大地には、人間たちの苦しみが満ち（木管楽器のきしみ）、救いを待望している。その中で、神の栄光が静かにうごめき始める。その動きが高まったところで、キリストの地上への降下が実現する。キリストの活動は栄えを秘めて続くが、その目ざすのはただ一つ、受難を通じての「**栄誉**」の実現である・・・。

第 33 小節から 4 小節の間、音楽は姿を変える。「主よ、私たちの支配者よ」のテキストが、バスからテノール、アルト、ソプラノへと、模倣的に扱われるからである。ここで通奏低音は刻みを止め、神威音型を、ヴァイオリンから受け取る。木管楽器には、なだら

²⁰⁸ **Ruhm** は神に対して用いられたときに「**栄誉**」、人に対して用いられたときに「**誉れ**」と訳される。ルター訳の『旧約聖書』詩篇と預言書に前者の、『新約聖書』書簡に後者の用例が多数ある。ただし福音書にこの名詞はあらわれない。

な下降音型があらわれる。このテクスチャーは中間部で主役を演ずるもので、この4小節が、そのわずかな先触れとなっている〔譜例18〕。

テクスチャーはすぐ元に戻り、既出の素材を応用して進められる。しかし新しい要素として目を引くのは、第49小節の「その栄誉全地に・・・」に始まるフガート²⁰⁹である。それは全地に広まるかのようにストレッタ²¹⁰をなして進み、「栄えある *herrlich*」の連呼となって、主部を結ぶ。

中間部

中間部はまず変ホ長調で、ものやわらかに始まる。「あなたの受難を通してわれらに示してください、あなた、まことの神の子が」のテキストが羽を広げるような旋律のフガートとなり、口から口へと伝えられる。木管楽器が穏やかな下降句でそれを彩るが、それはコーラルの引用であろうか。低音域の栄光音型も穏やかで（器楽全声部に *p* の指定がある）、各小節の頭に不協和を刻印する七の和音にも、整った趣がある。

しかし第66小節に至って、音楽は動き出す〔譜例19〕。「いかなる時にも *Zu aller Zeit*」のくだりで通奏低音にはあの刻み音型が復帰し、栄光音型がこの箇所でのみ木管に移る一方、歌声部は、活発な上行音型で模倣し合う。だがその動きはにわかに反転して下降形になり、「*p*」指示が、声楽にも及ぼされる。音域は著しく下降し、すべての声部が最低音へと達する。木管楽器は動きを止め、栄光音型はふたたび、ヴァイオリンに宿っている。

こうして音楽が「低さの極み」に陥った一拍半の間、歌声部も休止する。だがそこから音楽は目が覚めたように立ち上がり、一斉の「*f*」指示を受けて、力強く上昇する。折しもそれは“*Herr*”の畳みかけの最後、「栄光を与えられた *verherrlicht*」の部分であり、畳みかけを貫いてきた栄光音型が、ここで凱歌を奏する。前後のコントラストはめざましく、あたかも十字架上の遺体から、高举のキリストが立ち現れるような思いにとらわれる。

このコントラストはもう一度第86小節においてあらわれ、全曲の理念を集約する。ここでは「その栄誉全地に・・・」のフガートが「栄光を与えられた」のテキストをまとめて再現されるが、バッハの気合いは、ソプラノを一足先にオクターヴ跳躍させずにはおかないほどである〔譜例20〕。

栄光音型によるメリスマが *verherrlicht* の語に乗せてあらわれ、声部を密集させつつクライマックスを形成して、中間部は二長調の終止に達する。

中間部は95小節目で終わり、そこに「ダ・カーポ」の指示が置かれている。主要部の反復は58小節であるから、合わせて153小節を、冒頭合唱曲はもつことになる。この「153」に特別な意味があることはかつてフリードリヒ・スメントによって指摘され、以後それは、バッハの数象徴をめぐるもっとも有名な実例の1つとなった²¹¹。それについて説明してお

²⁰⁹ フーガの書法で始まるが主題の提示のみで打ち切られる形。発展しない。

²¹⁰ 主題の密集提示。時間差が短くなる。

²¹¹ *Freidrich Smend, J. S. Bach. Kirchen-Kantaten, 6 Hefte, Berlin 1947/48.* 邦訳 角倉

こう。

スメントは、バッハは「カバラ」の伝統を引いて数に特別な意味をもたせ、それを楽譜にひそめて使っているという。たとえば、10 は旧約聖書における律法（モーセの十戒）の数であり、たとえば主題を 10 回提示することにより、そこに律法の意味をもたせることができる。7 は 3（神）と 4（地）を合計した数であるが、聖書では新約における恵みの数として扱われている（十字架上の言葉など）。音楽には、楽章数を 7 とする、声部数を 7 とする、あるいは言葉を 7 回繰り返すなどのやり方で、その意を込める可能性がある。その 10 と 7 を足して得られる数 17 は、神の救いの約束が旧約・新約を通じて成就するという意味をもつ。しかるに 153 は、1 から 17 までの数を合計したものにほかならない。だとすれば、計 153 小節の冒頭合唱曲には、「救いの成就」という意味が封印されている可能性があるのではなかろうか？

話がどんどん飛躍したように見えるが、そうとばかりも言えない。なぜならほかならぬ『ヨハネ福音書』に 153 という数が、偶然とは思えぬ仕方で登場するからである。それは、復活したイエスがティベリア海で弟子たちにあらわれ、網で魚を捕るのを命じるところである。「9 さて、陸に上がってみると、炭火がおこしてあった。その上に魚がのせてあり、パンもあった。10 イエスが、『今とった魚を何匹か持って来なさい』と言われた。11 シモン・ペトロが舟に乗り込んで網を陸に引き上げると、153 匹もの大きな魚でいっぱいであった。それほど多くとれたのに、網は破れていなかった」。、『ヨハネ福音書』 21.9-11)

なぜここに「153」などという半端な数が書かれているのであろうか。その意味を、上記の説はよく説明する。つまり、イエスの復活によって救いの約束が成就され、いまや多くの人とその恵みにあずかることを、「153 匹の魚」が象徴しているというのである。冒頭合唱曲のメッセージは、そこまで届いている可能性がある。

一朗、高野紀子、白水社バッハ叢書 6 『バッハのカンタータ』（1980 年）。

第2章 イエスの捕縛

第2曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.1-8）

——ユダの率いる一隊とイエスが対峙する——

第2曲 a

Evangelist

福音書記者

1 Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron,

イエスは弟子たちと一緒に、キドロンの小川を渡って歩んだ。

da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger.

そこには園があり、イエスは弟子たちと、その中に入った。

2 Judas aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch, daß er ihn verriet, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern.

ユダは、弟子たちと共によくここに集まったからである。

3 Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar und der Hohenpriester und Pharisäer Diener,

そこでユダは、一隊の兵士と、祭司長たちやファリサイ派の遣わした下役たちを手引きし、

kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen.

松明、ともし火、武器を装備してその場にやってきた。

4 Als nun Jesus wusste alles, was ihm begegnen sollte,

さてイエスは、いまや自分の身に何が起こるかのすべてを知り、

ging er hinaus und sprach zu ihnen:

進み出て彼らに言った。

Jesus

イエス

Wen suchet ihr?

誰を捜しているのか。

Evangelist

福音書記者

5 Sie antworteten ihm:

彼らは答えた。

第2曲 b

Chor

合唱

Jesum von Nazareth.

ナザレのイエスを。

第2曲 c

Evangelist

福音書記者

Jesus spricht zu ihnen:

イエスは彼らに言う。

Jesus

イエス

Ich bin's.

私だ。

Evangelist

福音書記者

Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen.

イエスを密告するユダも、彼らと一緒にいた。

6 Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke und fielen zu Boden.

イエスが彼らに「私だ」と言ったとき、彼らは後ずさりして、地に倒れた。

7 Da fragete er sie abermal:

そこでイエスは重ねて尋ねた。

Jesus

イエス

Wen suchet ihr?

誰を捜しているのか。

Evangelist

福音書記者

Sie aber sprachen:

彼らは言った。

第2曲 d

Chor

合唱

Jesum von Nazareth.

ナザレのイエスを。

第2曲 e

Evangelist

福音書記者

8 Jesus antwortete:

イエスは答えた。

Jesus

イエス

Ich hab's euch gesagt, dass ich's sei,

私だと言ったではないか。

suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

私を捜しているのなら、この者たちは行かせてくれ。

【テキスト】

受難曲の聖書場面は、ルター訳『ヨハネ福音書』第 18 章をテキストとして始まる。開かれるのは、弟子たちを連れたイエスの一行が、「キドロンの小川」を渡る情景である。

キドロンは、エルサレムの神殿の東にある谷。その昔、アブサロムの反乱に遭ったダビデが軍勢を率いて荒野へと渡ったところで、そのさらに東はオリーブ山の領域となる。説教を聞き終えた一同はキドロンを渡り、オリーブ山へと歩んだのであろう。そこにある「園」は、『マタイ福音書』でオリーブ山に登った後に一行が訪れる「ゲツセマネの園」と同一とみられる。ちなみにルターが「小川 Bach」と訳したギリシャ語は“χειμάριον”で、冬期のみ水の流れる涸沢を意味する。このため、新共同訳では「谷」という訳語を当てている²¹²。

その園はイエスが弟子たちとよく集まるところだったため、イスカリオテのユダもそこを知っていた。共観福音書の受難章²¹³では、ユダはまず、ユダヤ教幹部と謀議を行う。一方『ヨハネ福音書』の受難章ではずっと話が進んでいて、ユダではいきなり、松明、灯火、武器を装備した一隊を引き連れて登場する。そこには「一隊の兵士」すなわちローマ軍の正規部隊が含まれており、著者ヨハネがイエス対ローマという図式を基礎において描写に入っていることがわかる。

3つの共観福音書と比べて、『ヨハネ福音書』におけるユダの記述は詳しい。共観福音書においては、イエスの 12 弟子を列挙するくだりで 12 番目に「イスカリオテのユダ」の名前が出て、「イエスを裏切った者」という注釈が付く²¹⁴。以後ユダが登場するのはユダヤ教側の短い謀議と、捕縛場面である。

これに対し『ヨハネ福音書』は、第 12 章の塗油のエピソードにおいてユダの姿を浮かび上がらせる。ナルドの香油をイエスの足に塗るベタニヤのマリアに対して「なぜ、この香油を三百デナリオンで売って、貧しい人々にほどきさなかったのか」(12.5)という言葉が投げつけられるが、それを発するのは「弟子たち」ではなく、ユダと特定されている。それは彼が盗人で、管理を担当する財布の金をごまかしていたからだ、というのである。

また第 13 章の最後の晩餐の場面には、悪魔がユダに「イエスを裏切る考えを抱かせた」(13.2)という記述がある。ユダがパンを受けとったとき「サタンが彼の中に入る」(13.27)。彼が出ていくとただちに、イエスは「人の子の栄光」(すなわち受難)に言及する。

「サタン」の語は『ルカ福音書』の謀議の場面でも使われるが、「悪魔 διαβολος / Teufel」の語をユダと重ね合わせるのは『ヨハネ福音書』のみである。イエスと敵対勢力の二元的対立²¹⁵が強調される『ヨハネ福音書』において、ユダが「悪」の陣営に明確に位置づけられているということだろう。しかしユダは捕縛の場面を終えると姿を消し、二度とあらわ

²¹² Schlachter 2000 では「冬の小川 Winterbach」と独訳されている。

²¹³ 受難曲のテキストに使われる 2 つの章を「受難章」と呼ぶ。ただし受難の物語が必ずしもその 2 章に収められているわけではなく、『ヨハネ福音書』では第 1 章に述べたとおり、第 13 章に早くも最後の晩餐の記述がある。

²¹⁴ マタイ 10.4、マルコ 3.19、ルカ 6.16。

²¹⁵ グノーシス主義の影響とみなされることの 1 つ。

れない²¹⁶。

「だが彼を密告するユダ Judas aber, der ihn verriet」という私訳について説明しておこう。ルター訳で使われる“verraten”は、一般に「裏切る」と訳されている。該当箇所は過去形の“verriet”である。新共同訳はここを「裏切ろうとしていた」と訳しているが、ギリシャ語のこの部分は「引き渡す」という意味の分詞 “παράδιδους” であり、ユダがイエスを捕らえて当局に引き渡す事柄を指して用いられている。田川建三は“verraten”をルターの不適切な訳とし、日本語諸訳へのその影響を指摘する²¹⁷。

たしかに現代ドイツ語の“verraten”は普通「裏切る」という意味であるが、トリュプナーの語源辞典²¹⁸には、「敵に人ないし事柄の情報を与える」というより限定された意味が、新高ドイツ語の古義として示されている。その用例として引かれているのが、『ルカ福音書』の“Judas, verrätst du des Menschen Sohn mit einem Kuß?”というくだりである。新共同訳はここを「ユダ、あなたは接吻で人の子を裏切るのか」と訳しているが、ここに古義を当てはめて「接吻で人の子の所在を知らせるのか」と訳すと、ぴったりはまることに気付く。ユダの接吻は「その人がイエスだ」という、打ち合わせ済みのサインだったからである。筆者はこの古義がルター訳の“verraten”全体にあてはまると考え、「密告する」という訳語を採用した²¹⁹。しかし古語においても否定的な用法は存在したこと、その用例が漸次増大したことも、トリュプナーでは指摘されている。

イエスは、まさに『ヨハネ福音書』のイエスとして登場する。すなわち彼は、「自分の身に起こることをすべて知る」超越的な存在として、迫ってきた一隊に、「誰を探しているのか」と呼びかけるのである。答はわかっているのだから疑問ではなく確認であり、受難を自らのイニシアチブで進めてゆこうとするイエスの姿勢が示される。

追っ手は、「ナザレのイエスを」と答える²²⁰。ナザレはイエスの出身地であり、名前を出身地と結びつけるのは一般的な慣習であったが、ここでの用法には、敵対者の意図的な軽蔑が含まれていると見るべきだろう。なぜなら、ガリラヤの小村ナザレは当時文化果つるところで、『ヨハネ福音書』第1章でナタナエルが、「ナザレから良いものが出るはずはない」と述べているほどだからである²²¹。

兵士や下役たちの「ナザレのイエスを」という答に対して、イエスは「私（がそれ）だ ich bins」と言う。この言い回しには含みがあるため、注釈が必要である。

日本語は、前後関係から推測しうるかぎり、主語や所有形容詞を省略しようとする。た

²¹⁶ 『マタイ福音書』27.5にはユダが後悔し自殺する記述がある。

²¹⁷ 『新約聖書 訳と註1 マルコ福音書／マタイ福音書』作品社、2008年（文献B-5）、pp. 482-83。

²¹⁸ Trübners Deutsches Wörterbuch, Siebenter Band, 1956, p. 528.

²¹⁹ 旧著『マタイ受難曲』ですでにそうしている。

²²⁰ ルターはそうに訳しているが、原語の Ναζωραῖονを「ナゾラ人」と訳し、ナザレとは区別すべきだとする説も現在では有力である。

²²¹ 一足先に弟子となったフィリポの「モーセと預言者たちが律法で述べている人をわれわれは見つけた。ヨセフの子イエス、ナザレの出だ」という言葉に対して。

たとえば「今日、着物を着て出かけた」というように。しかしドイツ語は省略を極力避け、「今日、私は私の着物を着て出かけた」と表現する。一方ギリシャ語は（ラテン語もそうだが）、動詞が多彩に活用して主語を指し示すため、文意を示すために主語を置く必要はない。つまり英語なら「I am」というところを、「am」としか言わないのである。主語を使うのは、あえて使いたい場合に限られる。

イエスの返答に戻ろう。ギリシャ語原文は“ego eimi”（I am）であり、普通なら要らないところで“ego”を使っている。後にペトロがイエスの弟子だろうと問われて「オレは違う」と答えるところがあるが、そこは“ego”なしに否定形を用いて、“ouk eimi”（not am）となっている。つまり“ego eimi”は、「他ならぬこの私だ」という、強さをもった表現なのである。そこに述語（補語）が存在していないことにも留意しておこう。

『ヨハネ福音書』では、第4章のガリラヤ湖を舟で渡る場面に、この語法が現れる。日が沈み、弟子たちが嵐の中で舟を漕いでいると、イエスが湖の上を歩いて来るので、彼らは恐れた。そこでイエスは、「わたしだ。恐れることはない」と言った（4.20）。この「わたしだ」が“ego eimi”であり、「自分」を目立たせることに加え、超越性を備えた表現であることがわかる。

この2つは、“ego eimi”がむき出しで使われた場合である。「私だ」あるいは「私である」という訳がちょうど当てはまるだろう。だが、当然ながらこの文型には、述語を取る場合が多くある。（私が／私は）命のパンである、世の光である、良い羊飼いである、道であり真理であり命である、まことのブドウの木である、などなど、有り余るほどの用例が、『ヨハネ福音書』にはある。用法としてはむしろ述語をとることが普通で、単独用法は少ない。一見独立用法でも、述語が隠れている場合もある。

話を戻そう。ルターは独立用法の“ego eimi”であつても“ich bin”と訳すことはなく、隠れた述語を代名詞で補う形で、“Ich bins”と訳した（“Ich bin es.”の短縮形。現代の表記法では“Ich bin's”となる）。第2曲のテキストであれば、esはお前たちの探しているその者、という含みになる。忠実に訳せば、「私がそれだ」である。

この言葉を聴くと、ローマ兵や祭司長の手下たちは「後ずさりして地に倒れる」。相当に演劇的な描写である。それにしても、大の男たちが「後ずさりして地に倒れる」のは尋常ではない。“ego eimi”には威厳がある、という先述の答だけで十分でないとすれば、われわれはそれを「神顕現定式」と呼ぶ、研究の一定説に言及しなくてはならない。

旧約聖書『出エジプト記』3.14のシナイ山上の場面で、モーセは神に、あなたをどう呼んだらいいかと尋ねる。神は、一種謎めいた答を与える。新共同訳によれば「わたしはある。わたしはあるという者だ」と答えたのである。これを『七十人訳』は“ἐγώ εἰμι ὁ ὢν”とギリシャ語訳した。“ὁ”は男性定冠詞、“ὢν” eimi 動詞の現在分詞であるから、英語の“the being”、ドイツ語の“der Seiende”に近い。全体は「われこそは存在するところのものである」とでも訳せるだろうか。かみ砕けば、時を超えて揺るぎなく存在し続ける真実在、すべての存在の根源、とも解釈できよう。

定義の実質は“ὁ ὢν”にあるはずだが、それを含みとして“ego eimi”という「名乗り」を「神顕現定式」と呼ぶことが提唱されるようになった。その語法は『ヨハネ福音書』に集中している。それがイエスの口から発せられる時、その語りは、燃え尽きぬ芝のもとでモーセに顕現した超越神ヤーウェを重ね合わせて解釈された。

いずれにせよ、イエスによる『ヨハネ福音書』の“ego eimi”に超越的な威厳が備わっていることは確かである。小林稔はこうした威厳を、『ヨハネ福音書』においては語るイエスが、復活したイエスと重ね合わされているためと解釈する。復活し信徒のもとに臨在するイエスは、自分がいかなる者であるかを、「わたし言葉」²²²を用いて、いまや縦横に語る。逆に言えば、復活したイエスの語る言葉に耳を傾けながらその地上における歩みをたどり直すのが、『ヨハネ福音書』にほかならないというのである²²³。追っ手をなぎ倒したここでの“ego eimi”は、大音声のオーラを伴っていたのであろうか。ルターはそれを「雷の声 Donnerstimme」であったとしている²²⁴。

【音楽】

『マタイ福音書』の受難章は第 26、27 章であるが、イエスがゲツセマネの園に入るのは、第 26 章も半ば（36 節）になってからである。そこまでの諸節は、受難の予告、ベタニヤで香油を注がれた話、最後の晩餐、オリーブ山での祈りといったエピソードに費やされている。しかし『ヨハネ福音書』は、はるかに核心部分に近いところで、章を起こす。このため最初のレチタティーヴォは長く、しかも緊迫している。《マタイ受難曲》がト長調の主和音で伸びやかに導入されるのに対し、《ヨハネ受難曲》はハ短調の主和音を、物語の始めに置く²²⁵。

聖書の場面は基本的に、通奏低音を伴奏とするレチタティーヴォとして作曲されている。すなわち「耳にわかりやすく言葉を伝える」作曲法が取られていることになるが、バッハの音楽は単に言葉を運ぶだけでなく、そこから視覚的な情景を立ち昇らせる働きをする。最初の場面であるから、少し丁寧に観察しよう。

《マタイ》《ヨハネ》両受難曲の聖書場面はどちらも、高い g 音によりイエスの姿を印象づけて始まる〔譜例 21〕。すなわち、「イエーzus Jesus」のアクセント音節が（ト長調の主音、ハ短調の属音という違いこそあれ）テノールの高音によって強調されるのである。《マタイ》ではそれが準備拍を受けた 2 つ目の音であるのに対し、《ヨハネ》では第 1 音であるから、イエスの存在はより直截に、すっきりと照らし出される（これは、伝カイザー《マル

²²² 神顕現定式に対する大貫隆の呼び方。

²²³ 小林稔（文献 G-3）の基調となる考えである。

²²⁴ 『カーロフ聖書』、p. 915。

²²⁵ 《マタイ受難曲》の冒頭合唱曲（ホ短調）がホ長調の和音にピカルディ終止するのに対し、《ヨハネ受難曲》の冒頭合唱曲はト短調に終止する。これは前者が一種のコラール・ファンタジーで、後者がダ・カーポ形式であることに由来するが、そのことも、開始場面の気分に影響を与えている。

コ受難曲》にはほとんど見られない特徴である)。この冒頭3音 (Jesus ging) を、コンラート・クレーク Konrad Krek が、冒頭曲における合唱の入り “Herr, Herr, Herr” と同一の音型だと指摘しているのには驚いた²²⁶。たしかにそれは、意図的に行われたことのように思える。父の右座から降臨したイエスが、いまやすっきりした音型を身に帯びて、活動を始めるのである。

「キドロンの小川を渡る」さまが下降線で描写されると、そこにある「園 Garte」の存在がわれわれを驚かせる。なぜなら、リズムの細かくなった下降線がいきなりオクターヴ飛び上がり、そこに二度七の不協和音を生ずるからである。ちなみに和声の数字による指示はバッハの自筆スコアにはなく、現存する資料では第4稿の通奏低音声部のみに記入されている。これは息子ヨハン・クリストフ・バッハの筆写によるパート譜²²⁷で、レチタティーヴォでは歌声部のライン（上段）も書き込まれていて見やすい〔図 35〕。

福音書記者の語りは入園するイエスの姿をまたしても高いg音で示し、弟子たちが続いたことを述べて、ハ短調のカデンツを導く²²⁸。

音楽の脈絡は、ここで荒々しく断ち切られる。通奏低音がC音から予想外のB音に下降する上、不気味な「減七」の不協和音が響くからである〔譜例 22〕。それは「ユダス Judas」（ユダ）の語に付されており、イエスに敵対する存在の出現を強く印象づける。

イエスのg音に対してユダにより低いdes音があてられていること、gとdesが「音楽の悪魔 Diabolus musica」と呼ばれる三全音の不協和関係²²⁹にあることもおさえておこう。「ユダがパン切れを受けとると、サタンが彼の中に入った」（ヨハネ 13.27）という記述が、バッハの頭にあったかもしれない。以降、福音書記者の言葉中の「イエス」はすべて協和音の高音域に置かれ、「ユダ」にはより低い音域の不協和音（減七ないし属七²³⁰）が当てられている。

「音楽の悪魔」は、あちこちにひそんでいる。たとえば、「その者は彼を密告した der ihn verriet」という関係文は前後を休符で区切られる形で挿入されるが、「密告した verriet」の語は、長六度跳躍して根音のBと三全音の関係をなすe音に飛び込み、強い不整合の効果をもたらす²³¹。「密告」と「裏切り」の両義が重ね合わされるような効果である。

²²⁶ クレークの作品分析は、オPPERマンの資料研究を受ける形で、Laaber の Handbuch 2009 に収められている。文献 K-9、p. 120。

²²⁷ 一部に、バッハの晩年の筆跡による音符の記入と修正、数字付けが見られる。

²²⁸ カデンツとは、和声の終止形を意味する。いわば音楽の句読点である。

²²⁹ 2つの音の音程関係は、全音3つ分離れた時に強い不協和関係を生み出す。ピアノの白鍵盤ではファシ、またはシーファがそれにあたり、「音楽の悪魔」と呼ばれ忌避された。しかしバロック音楽において、歌詞の修辭的表現のための有力な手段となる。

²³⁰ 属七の和音（たとえばソーシーレーファ）には、三全音が1つ（シーファ）含まれる。バッハ時代の常用和音のうちもっとも鋭い不協和性をもつ減七和音（たとえばソ＃ーシーレーファ）には、三全音が2つ（ソ＃ーレ、シーファ）が含まれる。2匹の悪魔が住んでいるわけだ。

²³¹ 長六度の上行はパレストリーナの古典対位法では禁則とされ、バロックで強調表現のた

バッハは1739年に旧稿を改訂しつつ新しいスコアを書き起こしたが、そのさい福音書記者のパートに、若干の変更を行った。M. ヴァルターの作成した比較譜例²³²を次に引用しよう〔譜例 24〕。

まずバッハは、「密告する」の後に来る「その場所を知っていた」の冒頭 (*wußte*) を、*b* 音から高い *g* 音に変更している。これは一見「密告する」の効果を減殺するように見えるが、関係文をカッコに入れて主文のつながりを生かし、かつ「知っていた」ことの重みを伝える効果をもたらす。へ短調のカデンツに続く二度目の「ユダは Judas」(第9小節) は *h* 音に置かれ、減五度の下降で歌われるようになっていた。しかしバッハは8分音符の連続を緊張感のあるリズムに改め、通奏低音の *F* 音と三全音の関係をもつ *h* 音へと、分散下降形で飛び込むようにした。効果的な変更であるが、バッハがつねに「イエス」を高く、「ユダ」を低く置くように作曲していることが知られるであろう。「祭司長たち Hohenpriester」は、当初語のアクセントに即して、*Ho* のみが高い *fis* 音に置かれていた。バッハはその突出を改め、第2曲中の最高音である *a* 音を次に置いて、威圧感のある高まりを作り出している。言葉のアクセントに反しても大きな旋律の流れを採用することは、改訂におけるひとつの傾向であった。

話を戻そう。ユダの率いる手勢は、「松明 Fackeln」「灯火 Lampen」「武器 Waffen」を装備していた。福音書記者の語りはその後にはいちいち休符を入れる〔譜例 25〕。これは当時の修辞学的音楽理論で「アブルプツィオ abruptio」(中断) というフィグーラ(強調定型)である。ヴァルターがそれを「語の後にその都度エクスクラメーション・マークを入れるようだ」と述べているのは卓見であろう。情景のことごとしさが、まさにそれによって伝えられる。

語りの焦点がイエスに切り替わると、福音書記者の語りは安定したペースを取り戻す。彼は「すべてを *alles*」を大らかに表現したあと、イエスが「進み出た *ging er hinaus*」さまを、歩みの音型²³³で歌う。到達点が緊迫した属七の和音であることは、その歩みが受難に向けてのものであることを裏付ける。

イエスの声「誰を探しているのか *Wen suchet ihr?*」は、変ロ長調のカデンツが期待される脈絡で入ってくる。しかし通奏低音は予期される *b* 音ではなく *fis* 音に半音変化し、ト短調のドミナントを響かせる〔譜例 26〕。疑問文の、音楽による修辞表現である²³⁴。イエスの発声はたった4音だが、周囲を圧する威厳をもつ。《マタイ受難曲》のような「神々しい」弦合奏を伴わないことが、かえってロゴスとしての超越性を際立たせる。

問いへの答は、その和声的解決となる合唱句である。聖書場面中の合唱句は「トゥルバ」

めのフィグーラとして一般化されたもので、強い効果をもつ。この部分の和音は属七。

²³² Walter (文献 K-2)、pp. 81-82.

²³³ 階段を上がるように音階を上昇する(または下降する)音型。形象模写フィグーラに分類される。

²³⁴ ドミナント(属和音)は主和音への解決を期待させるため、ここに疑問文を乗せると、答を待つ効果が得られる。

と呼ばれ、中世の受難曲において最初にポリフォニー化された部分になるのだが、ここでのそれは、声楽4声部がリズムを揃えての単純なものとなっている。そこにフルートと第1ヴァイオリンが、「騒ぎの音型」(A. シュヴァイツァー)をまとわせる(この音型はトゥルバの場面に何度も出現し、統一の布石となる)。小節の1拍目に照準を合わせたイエスの言葉に対し、合唱の「イエスを **Jesum**」が裏拍(第2拍、第4拍)で入ってくるのは、一隊がすでにして威圧されていることの暗示であろう〔譜例 27〕。

神顕現定式、すなわち「わたし言葉」によるイエスの応答(「私だ **Ich bins**」)は、まことに単純な2つの音符による。それはト長調の属音と主音であり、もっとも基本的な和声進行(属和音→主和音)に乗っての、曇りなく明快な肯定である。**Ich**(私)が低い属音、**bins**(ある)が高い主音に置かれることで、存在の重みが高められている〔譜例 28〕。堂々とした歌唱の求められるところだ。

この声に押されて後ずさりし、「地に倒れた **und fielen zu Boden**」人々の姿は、絵に描いたような下降形で語られる。その終点にある **es** 音(変ホ長調の主音)が、このレチタティーヴォの最低音となる〔譜例 29〕。

もう一度同じことが繰り返されるが、応答の和声はハ短調に変化している。語りの最後の部分はト長調に始まり、イエスの「『私がそうだ』と言ったではないか」という言葉の引用部分でハ長調の三和音となる。ハ長調の三和音(ドミソ)がこの楽曲で出現するのは、ここが初めてである。

「この者たちは行かせてくれ」が下降の歩み音型で変ロ長調に落着くと、バッハは通奏低音の主音を1小節響かせて、間合いを取る〔譜例 30〕。これによってイエスの思いを会衆の心に定着させ、コラールの挿入に備えさせる趣旨であろう。

第3曲 コラール／大いなる愛からの受難

O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,	おお大いなる愛、おお計り知れぬほどの愛よ、
Die dich gebracht auf diese Marterstraße	その愛があなたを、責め苦の路上へと引き出したのですね。
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,	私はこの世を、楽しみとし喜びとして生きてきました。
Und du musst leiden.	ゆえにあなたは受難を余儀なくされたのです。

【テキスト】

聖書の物語を中断してその注釈ともいえるべき楽曲が入るのは、バッハの受難曲の基本作法であり、鑑賞の楽しみでもある。それは、注釈をどこすべき場面の意義をクローズアップして共感を誘い、心に焼き付ける役割を果たす。

注釈には2つの種類がある。コラールによる共同体的な注釈と、アリアによる主体的な注釈である。拙著『バッハ／魂のエヴァンゲリスト』で、私は前者を「われわれの世界」、後者を「私の世界」として考察した。もちろん、コラール・テキストの主語がつねに「わ

れわれ」であるわけではない。単数の場合も多いのだが、それも周知の調べに乗せて合唱されることにより、おのずと共同体的な色彩を帯びてくる。

《ヨハネ受難曲》でも《マタイ受難曲》でも、アリアに先立ってコラールが登場する。その点では、台本のみ伝えられている《マルコ受難曲》BWV247 も同様である（伝カイザーの《マルコ》、《ブロッケス受難曲》はそうではない）。

《ヨハネ》と《マタイ》が同じコラールの別節を使って出発することは、バッハがつねに多様性を追求した人であることを考えれば、興味深いことだ。双方で先陣をまかされるコラールは、ヨハン・ヘールマン **Johann Heermann** (1585-1647) 作の受難節用コラール《心より愛しまつるイエスよ、どんな罪を犯されたのですか **Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen**》(1630) である。

ヨハン・ヘールマンはシュッツ世代の宗教詩人で、くだんのコラールは、三十年戦争 (1618-48) のさなかの 1630 年にライプツィヒで出版された詩集『敬虔な心のための音楽 **Devoti musica chordis**』に含まれている。タイトルは「イエス・キリストの辛い受難の原因、および彼の愛と恵みからの慰め」とされており、「アウグスティヌスから」という注釈によって、それが既存のラテン語詩の翻案であることが明示されている。ただし原詩の作者はアウグスティヌスではなく、フェカンのヨハネス **Johannes Fiscannensis** (11 世紀) であるとするのが、最近の研究である。

三十年戦争の時代は、コラールに個人的・主観的色彩が強まった時代であるとされる。かつて主流だった「われわれ **wir**」を主語とするコラールに、「私 **ich**」を主語とするコラールが増えて代わるのがこの時代であり、それは、戦争による教会や学校の破壊が、個人レベルの信仰を促進したためであるとされる²³⁵。

コラールは全 15 節より成るが、たしかに単数主語 “**ich**” の “**du**” に対する呼びかけが一貫して基調となっており、“**wir**” が用いられることは一度もない。両受難曲で、15 節のうち 6 節が重複なしに使われる。

第 1 節「心より愛しまつるイエスよ、どんな罪を犯されたのですか」：《マタイ》

第 3 曲、ロ短調

第 3 節「こうしたすべての原因は何なのですか」：《マタイ》第 19 曲、ヘ短調

第 4 節「何と驚くべき刑罰だろう」：《マタイ》第 46 曲、ロ短調

第 7 節「おお大いなる愛、おお計り知れぬほどの愛よ」：《ヨハネ》第 3 曲、ト短調

第 8 節「ああ偉大なる王、代々限りなく大いなる者よ」：《ヨハネ》第 17 曲 1、イ短調

第 9 節「この思いをもってしては届きません」：《ヨハネ受難曲》第 17 曲 2、イ短調

ヘールマンの詩を運ぶ旋律は、1543 年頃のジュネーヴまでルーツをたどれる古い旋律を

²³⁵ 『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「コラール」項目（第 7 巻 p. 49）、Robert L. Marshall 執筆、尾山真弓、樋口隆一訳。

もとに、ベルリン聖ニコライ教会のカントル、ヨハン・クリューガーJohann Crüger (1598-1662) が書いたものである。その初出は彼の『新・完全なる讃美歌集 Neues vollkörnliches Gesangbuch』(1640年)であるが、1647年に大增補されたその新版『歌による敬虔の修練 Praxis pietatis melica』には、[図 36] のような形で収められている。

楽譜はコラール旋律と器楽低音の二段に記譜され、間にヘールマンのテキストが挿入されている。第2節以降は、テキストが連ねられる。しかしこれでは見にくいので、バッハの実践に大きく接近した『ドレスデン讃美歌集』1694年版²³⁶によって、このコラールを確認したい。すでに述べたように、バッハはその1713年版を用いたとするのが一般だが、本体の部分では、両者の差異はほとんどないと思われる。

ここに収められているのは、[図 37] のような楽譜である。このコラールは、現行の『福音主義讃美歌集』(EG) にも教会暦受難の部分に収められ、わが国の『賛美歌 21』には、「教会暦 受難・レント」の項に、第 313 番《愛するイエス》として収められている。それぞれの楽譜を引用しよう〔譜例 31、32〕。

ドレスデン版と『賛美歌 21』版は同じト短調で、EG 版のみが全音低いヘ短調となっている。音域の歌いやすさを考慮したためだろう。3つを比較してみると、小節の区切り方を別とすれば(ドレスデン版は全音符4つ分を1小節としている)、リズムの配分はすべて同じである。『賛美歌 21』に付点リズムが入るが、これは日本語の都合で、音楽上の変更ではない。ただ一つ、重要な違いがある。それはドレスデン版の4つ目の音に井が付されているのに対し、EG 版と賛美歌 21 版にはそれがなく、そのない形で、クリューガーのオリジナルと同一だということである。前者は調性的、後者は旋法的な効果をもつ。

この詩の韻律は独特であり、11 音節 5 詩脚(最終行のみ 5 音節 2 脚)の「サッフオー詩節」を採用している。各行はダクテュロス(強弱弱)で開始されて、2つのトロカイオス(強弱)が続く。第1節に基づいて考察すると、「Herz·lieb·ster / Je·su / was hast / du ver·bro·chen」という区切りが生まれ、結果として3 + 2 + 2 + 2 + 2の音節構造を作り出す。しかしこれに同じ音価を振ったのでは、拍子の枠組みに収まらなくなってしまう。そこでクリューガーは、強の音節に長い音符(全音符)を充て、弱の音節に長い音符と短い音符(2分音符)を配分することで、4(長短短) + 4(長長) / 2(短短) + 2(短短) + 4(長長) = 8 / 8 という律動を作り出した。冒頭が長い、すなわち頭が重いリズム感覚は、バッハの初期オルガン曲 BWV1093(《ノイマイスター・コラール集》に含まれる)にも示されている〔譜例 33〕。

だがバッハは、伝カイザー《マルコ受難曲》のワイマール稿とライプツィヒ稿の比較²³⁷ですでに見たように、歌われるコラールを4分音符の系列として拍子に当てはめるやり方を、ライプツィヒ時代の教会音楽に定着させた。しかしそれを単純に行ったのでは、この詩の韻律と矛盾してしまう。そこでバッハが行った工夫を、第1節をテキストとする《マタイ》

²³⁶ 第1部第4章参照。

²³⁷ 第2部第3章参照。

第3曲に即して調べてみよう。

バッハは冒頭の「3」を「強弱弱」ではなく「弱強弱」に読み替え、最初の「弱」をアウフタクトとして小節前に置く。無理なことをしているように見えるが、いくつかの節は、こう捉えた方がむしろ自然である。その後は強弱、強弱と進んで（強弱は音価から切り離し、アクセントに特化させる）、最初のフェルマータへと達する。するとここまでで、4分音符12個＝4拍子3小節というイレギュラーなフレーズが形成され、それが独特な効果をもつことがわかる。この3小節単位の流れを聴いてしまうと、もう古い分節に戻るのはむずかしいと感じるほどである〔譜例34〕。以後この単位が繰り返され、最後のみ2小節となってオチがつく。

《ヨハネ》第3曲は、《マタイ受難曲》に先立って行われた、このコラールのおそらく最初の4声体化であろう。その箇所、すなわちテキスト第7節は、「おお」をアウフタクトに出し、「大いなる **grosse**」の第1音節を強拍に置くことにまったく問題のない語配列になっている（《ヨハネ受難曲》に出る3節はすべて同様）。しかもこの第7節は、たとえば譜例20の第2語「**Jesu**」の部分が「**Lieb, o**」になっていて、「おお」のアウフタクトをもう一つ置けるという、かっこうの並びである。このためバッハは、「愛 **Lieb**」のところに早くもフェルマータを置き、流れを止めることができた〔譜例35〕。それによって、聴き手には、気高い「愛」のイメージを心に刻むゆとりが生まれる。フェルマータは息継ぎとしてごく短く扱うのが最近の演奏法であるが、このフェルマータは、一定の時間を与えて処理されるべきものだろう。和音はト短調の属和音。次の「おお」を経過的な属二和音として扱い、次の強拍（主和音）で再度「愛」を確認する流れは、兵卒たちを一手に引き受け、同行者たちをかばおうとするイエスの行為を受ける楽曲にふさわしい。

コラール《おお、大いなる愛》は、イエスの行為を人智では計り知れぬほどの愛に由来するものとたたえ、犠牲のためのいたましい受難を、心地良いこの世の生に執着する「私」の姿と対比する。ここで種を蒔かれた両者の対立関係は、今後しだいに煮詰められてゆく。バッハのコラール技法については第5曲であらためて考察することとし、ここでは若干の指摘のみを行っておこう。和声の枠組みは比較的単純で、第1行はト短調の属和音に終止。第2行は「責め苦の路上」をバスとソプラノの半音下降句により表現して、変ロ長調に終止する。第3行が安逸に進んでふたたび変ロ長調に終止すると、「あなたは **du**」に減七の和音が出て、「私 **ich**」との対比を際立たせる。

1739年の改訂総譜作成のさい、バッハはこのコラールにも手を入れた。それについては、第5曲で述べるのが当てはまるので、要点はそちらに譲る。しかし曲尾にかかわる重要な変更については、ここで触れておきたい。

バッハの改訂総譜を見ると、テノールの最終音にはナチュラルが付され、**h**の音になっている。ところが、改訂以前の形をとどめるパート譜にはナチュラルがなく、テノールは**h**の音を歌う〔図39〕。すなわちバッハは、コラール最後の和音を、当初の主調ト短調の和音から、同主調ト長調の和音に変更したことになる。いわゆる「ピカルディ終止」の採用で

ある。

短調のフレーズや楽曲の末尾を響きのよい長和音にもたらしこの技法は、より純正な調律の普及していたバロック初期においてさかんに用いられており、コラールの和声づけにおいても、当然のように実践される習慣であった。バッハの受難曲やカンタータにおいても、近代的なダ・カーポ形式のアリアはともかく、有節形式のコラール楽曲の末尾は、短調曲がすべて、ピカルディ終止の長和音となる。すなわち、改訂以前のような短三和音の終止が、例外中の例外なのである（同一コラールによる上記 BWV1093 の終止もピカルディである）。おそらくバッハは、「苦しむ（受難する）leiden」の語を強調するために、異例の短和音終止を採用したのだろう。しかし後になって、いたずらに細部を強調するよりは響きよく終えるという常識を採用すべきだと思うに至ったのではないだろうか。テノールが全音3つで進行するぎこちなさをそれによって避けることができ、受難が希望につながることも、示すことができるのだから。

第4曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.9-11）

——拔刀するペトロをイエスが諫める——

第4曲 聖句レチタティーヴォ

Evangelist

福音書記者

9Auf dass das Wort erfüllet würde, welches er sagte:

それは、イエスがかつて言った次の言葉が満たされるためである。

Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast.

「あなたが与えて下さった人を、私は一人も失いませんでした。」

10Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus だがシモン・ペトロは剣を持っており、それを抜き、

und schlug nach des Hohenpriesters Knecht

大祭司の手下に打ちかかって、

und hieb ihm sein recht Ohr ab;

その右耳を切り落とした。

und der Knecht hieß Malchus.

手下の名はマルコスといった。

11Da sprach Jesus zu Petro:

するとイエスはペトロに言った。

Jesus

イエス

Stecke dein Schwert in die Scheide!

「剣をさやに納めよ。

Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

父がお与えになった杯は、飲むべきではないか。」

〔テキスト〕

弟子をかばうイエスの言動は、自身がかつて述べた言葉を成就させるためだったと、福音書は述べる。“Auf dass”（ギリシャ語原文は ἵνα）は目的文を導く用法なので「～されるためである」と一般にも訳されるが、それはイエスの自身の意図を述べるというよりは、イ

エスの行為目的に関する著者の解釈を付加するものとみるべきだろう。そこを重視すれば、「かくて・・・が成就した」という訳も可能である。

成就したのは、「あなたが与えて下さった人を、私は一人も失いませんでした」という言葉であるという。完全に同じセンテンスは見あたらないが、それにもっとも近いのは、『ヨハネ福音書』6.39であろう。「³⁸わたしが天から降って来たのは、自分の意志を行うためではなく、わたしをお遣わしになった方の御心を行うためである。³⁹わたしをお遣わしになった方の御心とは、わたしに与えてくださった人を一人も失わないで、終わりの日に復活させることである」。しかしこれは、復活にかかわる言表であり、弟子をかばうことが、その十全な成就とは言えない。

カーロフは、これを『ヨハネ福音書』17.12の引用であるとする²³⁸：「わたしは彼らと一緒にいる間、あなたが与えてくださった御名によって彼らを守りました。わたしが保護したので、滅びの子のほかは、だれも滅びませんでした。聖書が実現するためです」。ここであれば場所も近く、内容的にも対応する。しかしこれは、アオリスト形で述べられた、すでに実現した出来事であり、それを目的にするのでは辻褄が合わない。また第17章が加筆であるとする通説に立てば、第18章の記述をそこからの引用と考えるわけにはいかないであろう。おそらく、父の与えてくださった人は1人も失われぬ、という言葉はヨハネ教団の強い伝承としてあり、それが復活の文脈や対峙の文脈にも応用されたというのが、実際だったのではなかろうか。

事はそれで収まらず、小競り合いがあった。小競り合いの存在はすべての福音書に伝えられているから、史実であったのだろう。だが細部の記述は、それぞれ異なっている。どう違うか、新共同訳によって確認しておこう。

マルコ福音書第14章

⁴⁵ ユダはやって来るとすぐに、イエスに近寄り、「先生」と言って接吻した。⁴⁶ 人々は、イエスに手をかけて捕らえた。⁴⁷ 居合わせた人々のうちのある者が、剣を抜いて大祭司の手下に打ってかかり、片方の耳を切り落とした。⁴⁸ そこで、イエスは彼らに言われた。「まるで強盗にでも向かうように、剣や棒を持って捕らえに来たのか。⁴⁹ わたしは毎日、神殿の境内で一緒にいて教えていたのに、あなたたちはわたしを捕らえなかった。しかし、これは聖書の言葉が実現するためである。」⁵⁰ 弟子たちは皆、イエスを見捨てて逃げてしまった。

マタイ福音書第26章

⁴⁹ ユダはすぐイエスに近寄り、「先生、こんばんは」と言って接吻した。⁵⁰ イエスは、「友よ、しようとしていることをするがよい」と言われた。すると人々は進み寄り、イエスに手をかけて捕らえた。⁵¹ そのとき、イエスと一緒にいた者の一人が、手を伸ばして剣を抜き、大祭司の手下に打ちかかって、片方の耳を切り落とした。⁵² そこで、イエスは言われた。「剣

²³⁸ カーロフ（文献 H-1）、p. 915。

をさやに納めなさい。剣を取る者は皆、剣で滅びる。⁵³ わたしが父にお願いできないとでも思うのか。お願いすれば、父は十二軍団以上の天使を今すぐ送ってくださるであろう。⁵⁴ しかしそれでは、必ずこうなると書かれている聖書の言葉がどうして実現されよう。」

ルカ福音書第 22 章

⁴⁹ イエスの周りにいた人々は事の成り行きを見て取り、「主よ、剣で切りつけましょうか」と言った。⁵⁰ そのうちのある者が大祭司の手下に打ちかかって、その右の耳を切り落とした。⁵¹ そこでイエスは、「やめなさい。もうそれでよい」と言い、その耳に触れていやされた。

ヨハネ福音書第 18 章

¹⁰ シモン・ペトロは剣を持っていたので、それを抜いて大祭司の手下に打ってかかり、その右の耳を切り落とした。手下の名はマルコスであった。¹¹ イエスはペトロに言われた。「剣をさやに納めなさい。父がお与えになった杯は、飲むべきではないか。」¹² そこで一隊の兵士と千人隊長、およびユダヤ人の下役たちは、イエスを捕らえて縛り、¹³ まず、アンナスのところへ連れて行った。

『マルコ』では、ユダの接吻と捕縛がまずあり、続いて、刃傷が起こっている。剣を抜いて大祭司の手下に打ちかかるのは「ある者」であり、イエスが語るのは、剣や棒を持ってきた者たちに対してである。しかるに『マタイ』では、イエスはユダに言葉を返し、次いで剣を執った「一緒にいた者の一人」に訓戒して、聖書の言葉を実現させようとの意図を補強している。一方『ルカ』では、刃傷が捕縛の前に起こる。「周りにいた人々」が相談し、「ある者」の行為を引き出す。イエスは事の起こりを黙認していたように思えるが、刃傷が起こったところで行為をやめさせ、手を耳に触れて癒す。いかにもルカらしい補いで、福音書間の調和が重んじられた時代には、癒しのくだりが重要な情報とされた。ちなみに同章 36-38 により、剣はイエスが命令して用意させたものであることがわかる。彼の集団は、わずかながら武装していたのだ。

『ヨハネ』も、捕縛直前のタイミングで出来事を挿入する。顕著な相違は、打ってかかった者がペトロ、切りつけられた手下がマルコスと特定されていることである。共観福音書で特定されていない個人名が、最後の福音書に至って登場するのはなぜだろうか。行為者を守るために伝承の初期段階で意図的にぼかされたとする説もあるが、血気にはやった無名者に対して「じつはペトロ様だったのだ」という伝承が生まれ、著者ヨハネに受け継がれたとする方が自然なように思われる²³⁹。

『ヨハネ』では、イエスが手勢に一人で対峙し、他の者たちを逃がそうとした段階で事が起こる。その段階であえて事を起こすのはペトロ様しかいない、と考えられたであろう

²³⁹ 「もう一人の弟子」を情報源とする田川建三の説については後述。

ことは、ペトロが最前イエスに「あなたのためなら命を捨てます」と宣言していたこととも符合する（13.37）。マルコスという手下の名前まで出てくるのは、ペトロ説の信憑性を高めるためかもしれない。ペトロの英雄的な行動は、『ヨハネ福音書』が「否み」後のペトロの悔悟を記述していない、という事実とかかわらせて理解されるべきである。

この刃傷沙汰は聖書の言葉の実現とは扱われず、イエスは「杯を飲む」という表象を通じて、父の意図へと思いを導く。共観福音書において「杯を飲む」表象は、「ゲツセマネの園」の場面に見られるものである。E. シュヴァイツァーによれば²⁴⁰、著者ヨハネはゲツセマネの園でイエスが苦しみの祈りを捧げる伝承を知っていたが、受難を使命の栄光ある成就であるとする自らの立場により、その場면을自らの福音書に採り入れなかった。ただその名残として、「杯を飲む」表象がここにあるのだという。いずれにせよこの言葉により、第2のコラール（第5曲）が導かれる。

〔音楽について〕

へ長調で始まった預言成就の知らせは、「失う *verloren*」の語を減七和音で強調しつつ、ハ短調のカデンツで落着する。続いて劇的な出来事が語られるが、ペトロの「剣 *Schwert*」は嬰へ音という、へ長調からの流れに逆らう響きで光を放ち、その抜刀は d 音上の属七和音の分散という形象模写修辭音型で表現され〔譜例 36〕、耳が切り落とされるさまがドラマティックに語られて、ニ短調のカデンツを導く。

ペトロを諫めるイエスの言葉は、再びへ長調で開始される。しかし「飲むべきではないか、父の与えた杯は」の行は二度にわたって繰り返され、二度目には通奏低音の意味ありげな動きを伴う。これは、1739年の改訂によって生まれたパッセージであり、第8小節2拍目の減七和音（「切り落とす」ところ）の先行提示や「マルコス」の語を聞き終えてから入るカデンツ（第10小節）のタイミングとともに、通奏低音に対する改訂時のすぐれた工夫となっている〔譜例 37〕。ト短調を経て進む語りは、問いかけるようなニ短調のフリギア終止により、コラールへとバトンを渡す。

第5曲 コラール／主の祈り

**Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb und Leid;
Wehr und steur allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut!**

御心が実現しますように、神なる主よ、
地上でも、また天国でも。
苦難の時に忍耐を与えてください、私たちが
愛と苦難の中で従順であるように。
すべての肉と血を妨げ、制してください、
それが御心に背くならば・

²⁴⁰ E. シュヴァイツァー（文献 E-15）。

〔テキスト〕

登場する第2のコラールは、「主の祈り」と呼ばれるイエスの勧めた祈禱文に基づくルターのコラール《天にましますわれらの父よ Vater unser im Himmelreich》(1539) 全9節の第4節である。「主の祈り」は『マタイ福音書』第6章と『ルカ福音書』第11章にその典拠があり、おそらく共通の『語録資料』に遡るものと思われる。『マタイ』では山上に集まった人々に対してイエスが語り、『ルカ』では、祈りを教えてください、という弟子の求めに応じて語られる。『マタイ』のそれは次のようなものである。

だから、こう祈りなさい。『天におられるわたしたちの父よ、御名が崇められますように。¹⁰ 御国が来ますように。御心が行われますように、天におけるように地の上にも。¹¹ わたしたちに必要な糧を今日与えてください。¹² わたしたちの負い目を赦してください、わたしたちも自分に負い目のある人を赦しましたように。¹³ わたしたちを誘惑に遭わせず、悪い者から救ってください。』

このコラールは、ルター派の作曲家たちによってしばしば楽曲の基とされた。バッハもカンタータ第101番をそのコラール・カンタータとしているばかりでなく、いくつかのオルガン曲(BWV636、682、683、737、762)でもその旋律を使っている。第4節のテキストは御心の実現を望み、それに伴う苦難を忍耐をもって受け容れる姿勢を示すものである。それは、「杯を飲む」(＝十字架を受け容れる)というイエスの姿勢に共感しつつ、それに対する「まねび」の心を歌う。

〔音楽〕

《主の祈り》コラールにはルターの自筆稿が残されており²⁴¹、テキストの後にリディア調の旋律が書き込まれて、抹消されている。今日見る旋律の初出はヨハン・ヴァルターの美しい筆写によるもので〔図40〕、ドリア調の落ち着いた調べである²⁴²。『ドレスデン讃美歌集1694』〔図41〕、EG〔譜例38〕、『讃美歌21』〔譜例39〕それぞれの楽譜を挙げておく。

ここでバッハのコラール作法をまとめておこう。受難曲やカンタータにおいてコラールを使うとき、バッハの基本的な方法は、4声の声楽と通奏低音で楽譜を書き(通奏低音と声楽バスは基本的に同一である)、節の同定に必要な最小限のテキストを、冒頭に書き込む。器楽は一般に、声楽を重複する。この第5曲の場合はソプラノをフルート2、オーボエ2、第1ヴァイオリンが支え、アルトを第2ヴァイオリンが、テノールをヴィオラが、通奏低音がバスを支える。コラール旋律はソプラノに4分音符単位で置かれ、中下声部はほぼ音価を共にして動く。すばらしい和声がそれに伴うが、4声体による和声づけという外貌の一方で、各声部は豊かな横の流れをもつ。すなわちそれは、音価を共にする4つの旋律の

²⁴¹ ベルリン国立図書館所蔵。

²⁴² *Martin Luther / Die Lieder*. hg. Jürgen Heidrich und Johannes Schilling. Reclam & Carus, 2017, pp. 118-23.

対位法的結合ともみなしうる。

コラール・テキストは韻文であるから、行末に韻が置かれる。それは和声の区切りに一致し、そこにフェルマータが置かれている。この区切りで音楽が途切れてしまわないようにする工夫はバッハの常とするところで、極力多様な終止がもたらされる。第5曲の場合、フェルマータの箇所は6つあるが、そこに置かれている和音はニ短調、イ長調（＝ニ短調属和音）、ニ短調、イ短調、ヘ長調、ニ短調であり、転調による響きの変化が随時盛り込まれている。

1739年の改訂のさい、バッハはコラールの細部にかなり筆を入れた。2つの譜例、改訂前〔譜例40〕と改訂後〔譜例41〕を比較すると、改訂の方針が見えてくる。何より多いのは、ラとファの間にソを入れてラソファとつなぐような「経過音」の挿入である。第1小節のソプラノにまず2つあり、その後も加えられてゆく経過音の効用は、3点にまとめられよう。

第1に、旋律がなめらかになり、結果的に各声部の自立性が高まること。

第2に、リズムに動きが出ること。

第3に、経過音が一瞬の不協和音を成立させることによって光と影のコントラストが生まれ、テクスチャーの情報量が多くなることである。

経過音以外にも倚音と呼ばれる不協和音が随時盛り込まれ、付点リズムやシンコペーションが導入されて、情報量の拡大が図られている。

また、第1小節目のアルト「実現しますように **gescheh**」に、顕著な動きが与えられていることも目を引く。改訂は音楽的な効果のみならず、言葉に配慮しつつ行われているのである。第2稿・第4稿の演奏においてこの改訂の反映されないことが、残念に思われる。

第3章 初出の2アリア／罪の逆説と信従

第6曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.12-14）

——アンナスのもとへ連行される——

Evangelist

福音書記者

12 Die Schar aber und der Oberhauptmann

そこで一隊の兵士と千人隊長、

und die Diener der Juden

ユダヤ人の下役たちは

nahmen Jesum und bunden ihn

イエスを捕らえて縛り、

13 und führten ihn aufs erste zu Hannas,

まず、アンナスのところへ連れて行った。

der war Kaiphas Schwäher,

彼はカイアフアのしゅうとであり、

welcher des Jahres Hoherpriester war.

カイアフアがこの年の大祭司だった。

14 Es war aber Kaiphas, der den Juden riet,

このカイアフアはユダヤ人たちに助言した者である、

es wäre gut, dass ein Mensch würde umbracht für das Volk.

人間一人が民の代わりに殺されるならそれもよからう、と。

【テキスト】

小競り合いは収まり、イエスは、ユダヤ教の幹部のもとへと連行される。千人隊長率いるローマ軍の兵士たちが捕縛を先導するのが、『ヨハネ福音書』の記述である。そのいわば権威ある一隊が、現職の大祭司カイアフアではなく、まずその舅である前任者、アンナスのもとに赴く。これは共観福音書とは異なる記述であり、おそらく傍流の伝承が採用されたと思われる。『ヨハネ福音書』では、イエスはアンナスと対話するが、カイアフアとは対話しない。しかしカイアフアは軽んぜられているわけではなく、殺害を教唆した者として、陰の黒幕のように描かれている。ここからすれば、ローマ軍はカイアフアではなくあえてアンナスのもとにイエスを送り、なお隠然たる力をもつ前大祭司（在位 6-15 年）に、穏便な処置を期待したのかもしれない。

カイアフアの「助言」は、『ヨハネ福音書』第 11 章、「ラザロの蘇り」に続く部分（45-53）に出ている。イエスが多くの信徒を集めたことに危機感を抱いた祭司長たちとファリサイ派の人々は、最高法院を招集して協議した。そのさいカイアフアが、引用のごとく述べたとされる。『ヨハネ福音書』内で先行するその情報が、捕縛場面で回想されるのである。ちなみに第 11 章では、カイアフアの言葉に続けて、それがイエスの死への「預言」であったとする説明が書かれている²⁴³。いささか奇妙な説明であり、事後の加筆であるとするのが

²⁴³ 「これは、カイアフアが自分の考えから話したのではない。その年の大祭司であったので預言して、イエスが国民のために死ぬ、と言ったのである。国民のためばかりでなく、散らされている神の子たちを一つに集めるためにも死ぬ、と言ったのである」（『ヨハネ福音書』11.51-52）。

通説である。

【音楽】

レチタティーヴォは、へ長調主音の持続の上で、捕縛の行為者を列挙する形で始まる。連行は音階を踏み昇る「歩みの音型」²⁴⁴であらわされ、その到達点として、アンナス (Hannas) の名前が、最高音 **g** で告知される〔譜例 42〕。カИАファに焦点が移ると、助言を明かすくだりで音域が下がり、表現に暗さが立ちこめる〔譜例 43〕。「殺される **umbracht**」の語が強い情動を喚起するナポリ和音²⁴⁵となって頂点を築き、二短調の器楽カデンツが締めて、アリアに備える〔譜例 44〕。

上記の楽譜は 1739 年改訂総譜からであるが、細かな修正がいくつも入っている。注目すべきところを 2 箇所挙げるとすれば、「大祭司 **Hoherpriester**」の語が高い **a'** 音へと飛び出していたこと（改訂では中音域の流れの中に収められた。バッハが修辞法を柔軟に適用するようになったことがわかる）、「殺される **umbracht**」をめぐる部分に、和音は同じながら延音による身振りの強調がなかったことである。だが、旧稿が眼前にあればこそこのような改訂が可能になった、とも言えるだろう〔譜例 45〕。

第 7 曲 最初のアルト・アリア

——罪と縄の逆説——

Von den Stricken meiner Sünden	私が犯した罪もろもろの縄目から
Mich zu entbinden,	私を解き放つため、
Wird mein Heil gebunden.	わが救いの君は縄を受ける。
Mich von allen Lasterbeulen	私をあらゆる悪徳の腫瘍から
Völlig zu heilen,	くまなく癒すため、
Läßt er sich verwunden.	彼は身に傷を受けられるのだ。

【テキスト】

受難曲は総合芸術であり、その柱は聖書楽曲である。だが大方の聴き手は、アリアを楽しみに受難曲を聴くのではなかろうか。アリアは、進行する惨劇の歩みをひとまず止め、瞑想のひとときを与えてくれる。時代の制約、礼拝の約束事を忘れて音楽表現と向き合えるのが、アリアである。

バッハは、この切り札を、なかなか切らない。必ずその前に、コラールで基礎固めを行

²⁴⁴ フィグーレンレーレで言うアナバーシスのフィグーラ。第 8 曲参照。

²⁴⁵ サブドミナントの働きをもつ二度上の和音が、根音の下方変位を起こした形。属和音の前に置かれて、強い情感を漂わせる。要所の決め手として、バッハはよく使う。

う²⁴⁶。《ヨハネ受難曲》ではコラールが2曲先行するだけに、アリアの登場は効果的である。初出が《マタイ》と同様アルトのアリアであるのは、偶然であろうか。

個人的な表白を期待されるアリアを導入するタイミングは、《ヨハネ受難曲》の台本においては少ない。《マタイ》には女性の香油注ぎをめぐるトラブルという絶好の出来事があり、それをきっかけに、情感あふれるアリアが導入された。《ヨハネ》では、イエスが捕縛され、「殺害」の予測が立ったところで、捕縛の意味を問うアリアが導入される。そのテキストは、第2部第2章で論じた『ブロッケス受難曲台本』から選ばれ、手を加えられたものである。

ブロッケスの受難曲台本(1712年出版)からモデルとされたのは、次のテキストである。訳語は比較のため、巻末の対訳に若干変更を加えて示す。

Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, Wird mein Gott gebunden. Von der Laster Eiterbeulen mich zu heilen, Läßt er sich verwunden.	私を私が犯した罪の縄目から 解き放つために、 わが神は縄を受ける。 悪徳の膿瘍から 私を癒すために、 彼は身に傷を受けられるのだ。
Es muß meiner Sünden Flecken zu bedecken, Eignes Blut ihn färben; Ja, es will ein ewig Leben mir zu geben, Selbst das Leben sterben.	私が犯した罪の染みを定めとして 覆うために、 ご自分の血が自らを染める。 そうだ、永遠の命を 私に与えるために、 命自らが死のうとされるのだ。

共通性は一見して明らかだが、その中にある相違を考察しよう。念頭に置かなくてはならないのは、《ブロッケス受難曲》においてはこれが全曲を導入する **Exordium** のテキストだということである。作品全体の理念を提示しようとブロッケスがどこまで意識していたかはわからないが、導入テキストの「つかみ」が作品の印象を大きく左右するという認識は、間違いなくあったことだろう。ジャンルはアリアでなく合唱曲であり、「信じる魂たちの合唱」と題されている。この冒頭曲により導入されるのは、最後の晩餐の場面である。

ブロッケス詩が「私を **mich**」という小辞を先立てて始めるのは、過去に類例のない 18 世紀的新機軸に思える。受難の出来事に立ち会う自分の存在を、何より先に示すからである。「罪 **Sünden**」がどちらでも複数をとるのに対して、それを縛る「縄 **Strick**」はブロッケ

²⁴⁶ アリアに先行するコラールは、《マタイ受難曲》では1曲、《ヨハネ受難曲》では2曲、失われた《マルコ受難曲》では3曲ある。

スにおいては単数であるが、バッハでは複数に改められており、いっそう複雑な絡みつきを連想させる。

バッハ（の詩人）は **mich** を次行に移し、「解き放つ **entbinden**」との直接のつながりに置く。この措置は、トロカイオス詩節（強弱格）の枠組みにダクテュロス（強弱弱格）の詩行を挿入する、多様性の効果をもたらす。縄を受けるのは、ブロッケスでは「わが神」であり、バッハでは「わが救い（の君）」である。

次にブロッケスは「悪徳（複数）の膿瘍^{のうよう}」という強い表現を導入し、そこから「私を癒す」ために、彼（わが神）は身に傷を受けるのだという。バッハはこのくだりを中間部（A B AのB部分）の機能に移し、その中間部を、少辞「私を **mich**」で開始する（**mich** のこの移動が効果的である）。そして動詞の前に、「くまなく（完全に） **völlig**」という強い副詞を入れる。この中間詩行も、ダクテュロスの変化球になっている。

ブロッケスの冒頭合唱曲では、さらに第2節が続く。それは、受難の目的を述べる第1節を、具体的なイメージによってかみ砕くものである。バッハはそれを採用せず、第1節のみをアリアのテキストとした。いわゆる受難の逆説が集約されていればアリアとして十分で、「永遠の命」は温存しようと考えたのだろう。

さて、「罪」とは何だろうか。『ヨハネ福音書』に即して言えば、単数で示される罪、すなわち究極の罪は、イエスの使信を拒絶して神に背くことである。一方複数で示される罪は、もろもろの律法への違反を本来の意味とする。律法概念の再考は『ヨハネ』では共観福音書におけるほど入念には行われていないが、罪と律法との直接的な関係は緩み、人間の不完全さ、とりわけ信仰における弱さの意識へと変質を始めているものと思われる。

罪の概念にはどうしてもなじめない、という声にも、日本ではよく接する。そこに律法が介在するのではたしかにとりつく島もないが、それを自我、欲望、煩惱など、自己のうちにあって苦しみの原因となるもの一般と捉え、「内なる悪」と解釈するとすれば、仏教の伝統とも触れあい、われわれにとっても無縁なものではなくなる。そのような開かれた罪の意識が、『新約聖書』では始まっていると思う。

ブロッケスは、受難曲の始めに、聴き手を罪の概念と向き合わせた。バッハは、イエスが捕縛されるタイミングで、それを導入する。ちなみに《マタイ受難曲》においては、冒頭合唱曲のコラールですでに「あなたはすべての罪を背負って下さった **All Sünd hast du getragen**」とメッセージされている。

【音楽】

バッハは、二短調、4分の3拍子の音楽を、テキストにつけた。生き生きした脈動を刻む通奏低音の上で2本のオーボエがもの悲しい調べを奏で、そこにアルトの独唱が入ってくる。初稿を手直ししつつ清書した1739年の自筆総譜は、その波打つような書体の美しさにおいて、模範的とも言えるものである〔図42〕。

バッハは、音と言葉の関係を綿密に見定めつつこのアリアを組み挙げた。そこからは、メッセージを伝達するための一定のプログラムを見てとることが可能である。1739年の改訂のさいに施された修正は、それを一段と明確にする方向で行われている。その実際を、まずは改訂稿に基づいて考察しよう。

9小節の序奏〔譜例 46〕では、通奏低音の奏でる音型とオーボエの奏でる音型がまったく性質を異にすることに、まず注目したい。先発する通奏低音は、同音反復にタンタタ（後にタタタン）というリズム——シュヴァイツァーが「喜びのリズム」と呼んだもの——を交えつつ上行する。これを楽想 a としよう。一方オーボエは、繫留により拍節をずらした浮動的な旋律（楽想 b）を、時間差で導入する。しかし2本のオーボエはフレーズの後半において同化し、通奏低音とも共同歩調を取るに至る。

アルトは、オーボエの旋律をパラフレーズして入ってくる。テキストは「私の罪の縄目から」であるから、オーボエの楽想 b が「罪（複数）の縄目」から発想されていることがわかる。それがからみつくありさまは、装飾を冠詞（den）に与えることで先取りされる。

楽想 a は、テキストとどうかかわるだろうか。アルトは「解き放つ **entbinden**」の語をそのリズムに乗せて歌い、同じリズムによる通奏低音に支えられる〔譜例 47〕。

以下、歌パートの流れを見ると、ナポリ音(es)による陰影を含みつつ回帰する「罪 **Sünden**」の叙述を、楽想 a による“**entbinden**”が心地良い弾みをもって引き締めているさまが見てとれる〔譜例 48〕。

その先を追ってみよう。「わが救いの君 **mein Heil**」が歌われるとき、2本のオーボエはつねに楽想 a を演奏している。そして中間部に入ると罪の音型（楽想 b）が姿を消し、楽想 a がもっぱら活躍する。「くまなく癒す **völlig zu heilen**」のくだりでは、楽想 a が全声部を覆い尽くすに至る〔譜例 49〕。

アリアはテキストの構成が示す通り A B A の三部形式だが、完全なダ・カーポではなく、再現部が楽譜化されている。それは、再現部で音楽の変化が生じることを意味する。観察すると、再現部では楽想 b による罪の編み目に顕著なほころびが見られ、楽想 a が、中間部における優位を継承していることがわかる。

アリアはこのようにして、受難により罪のあがないが実現されるさまを、時間のドラマとして描き出す。そのドラマは、耳に対して歴然と展開されるわけではないが、精緻な技法をたどる分析の目によって探り出される。バッハにとってはこうした仕掛けも、音楽の質を担保する方法の一つなのだ。

バッハのアリアには、このように構成されたものが多くある。バロックのアリアはダ・カーポ形式（A B A）によるものがほとんどであり、バッハもカンタータにおいて、ダ・カーポ形式のアリアをよく使っている。しかし《ヨハネ受難曲》では、楽譜上にダ・カーポを指示して記譜を省略する形式のアリアは1曲しかなく、《マタイ受難曲》の5曲と比べて、はるかに少ない。バッハはアリアで、音楽を動かしていこうとしているのである。

もちろん、ダ・カーポ形式はダ・カーポ形式なりに、別の形で音楽を動かすことができ

る。なにしろ《ヨハネ受難曲》においては、冒頭にダ・カーポ形式の巨大な合唱曲が屹立し、「低さの極み」と栄光を対比しているのである。だからこそ、アリアでは同型反復を避けたいという気持ちだが、バッハにはあったのかもしれない。

初稿との比較

4声部の緊密な楽曲だけに、バッハが行った1739年の改訂は、耳ではつきり捉えうるものである。一般には改訂稿が演奏されるのであるから、第2稿、第4稿の演奏に接した時に、聴き手はおそらく、ある種の違和感として相違を認識することだろう。

バッハの改訂は、数こそ多いが、ほぼ細部に限定されている。ちょっとしたアイデアが生まれては、改訂を楽しんだバッハの姿が窺えるように思う。そこから主要な傾向をまとめれば、次の3点ということになるだろう。

1. アーティキュレーションや装飾の演奏指示が、器楽パートにかなり書き込まれた。
2. リズムが微少なレベルで変更され、活力を増した。
3. 歌声部の変形が、情報量を増大させる方向で行われた。

それぞれを簡単に見ていこう。

一般論として言えば、演奏指示はパート譜において細かく、スコアにおいてはそれほどでない。しかし《ヨハネ受難曲》に関しては真逆で、失われた1724年のスコアから作成されたパート譜群には演奏指示が少なく（したがってそこから復元された第2稿、第4稿のスコア〔譜例50〕にも少ない）、39年の改訂スコアには、かなり書き込まれている。

譜例50を譜例46と比較してみると、スラーやトリル指示が増補されていることがわかる。これは改訂というより、実践の楽譜化の範疇であろう。初稿による演奏でも採り入れて差し支えなく、採り入れないことをもって初稿とするわけにはいかない。

リズムの分割による変更はオーボエの序奏にもすでにあるが、全体に影響を与えるのは、アルトの「絡みつき音型」におけるアクセントのずらしである。バッハは譜例51を譜例52に改訂し、後続箇所でも一貫させることによって、やや演奏しにくいが刺激を内包する音型を作り上げた。

歌声部の改訂によって情報量の増大が図られていることは、譜例48を該当部分の初稿〔譜例53〕を比較するだけで十分だろう。比較して見ると、やはりバッハの改訂には円熟があるというのが、筆者の実感である。

第8曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.15）

——追いかける弟子たち——

Evangelist

福音書記者

15 Simon Petrus aber folgte Jesu nach
und ein ander Jünger.

シモン・ペトロはしかしイエスの後を追ひ、
もう一人の弟子もそうした。

【テキスト】

捕縛したイエスを連行する一隊の歩みは、粛々としたものであったと考えるのが普通だろう。それを、ペトロともう一人の弟子が追っていく。耳を切り落とした一件はどうなったと思わなくもないが、もはや気持ちを変えて、記述を追うべきだろう。弟子たちの多くは逃走し（逃走の記述は共観福音書にあるが『ヨハネ』にはない）、その場に残って後を追うのは、ペトロと「もう一人の弟子」である。

「もう一人の弟子」が誰かということに関して、研究者たちはさまざまに意見を戦わしてきた。歴史の主流をなしてきたのは、それが『ヨハネ福音書』において「主の愛する弟子」と呼ばれている者と同一人物だ、とする考えである。最後の晩餐を描く古典絵画はその多くが、イエスの胸にしなだれかかる美青年の姿を描いている。これが「主の愛する弟子」であり、それはすなわちゼベダイの子ヨハネだというのが、伝統の考え方であった。

仮に両者を同一とみて、「シモン・ペトロはしかしイエスの後を追ひ、主の愛する弟子もそうした」と置き換えて見ると、日曜日の朝、マグダラのマリアの報告を得てイエスの墓へと走る二人の姿が、われわれの脳裡に浮かんでくる。これはまさに『ヨハネ福音書』の復活の章が報告する情景であり、バツハが後に《復活祭オラトリオ》で描き出す姿である。筆者にはこの2つの情景が無関係とは思えないのだが、この点については第10曲で、さらに考察することにする。

このレチタティーヴォはごく短い。しかし次のソプラノのアリアを導き出すきっかけとして、重要な意味をもっている。そこで、2つの点に留意しておこう。1つは、「シモン・ペトロはイエスの後を追った」で文章が区切られ（*nachfolgen* という分離動詞がそこで完成する）、「もう一人の弟子」は追加された主語になっていること²⁴⁷、この文章が前文から切り離されて独立したゆえに、「後を追う」行為が浮かび上がる一方で、前後関係が背後に退いていることである。

【音楽】

長さわずか3小節の短い曲で、音楽的には、変ロ長調のカデンツが1つあるだけである。歌声部は、音階を上昇する「歩みの音型」により、ペトロの姿を伝える〔譜例54〕。その音の並びは、そのままリズムを変えて、アリアの主題となる。弟子たちの歩みに周囲を警戒

²⁴⁷ ギリシャ語原文も同様。“Ἠκολούθει δὲ τῷ Ἰησοῦ Σίμων Πέτρος καὶ ἄλλος μαθητής.”

する気配はなく、歩みに倣う「イエスへの信徒 **Nachfolge Jesu**」の価値観がいまや前面に出て、アリアへとバトンを渡す。この曲に関しては、初稿と改訂稿の違いはない。

第9曲 第1のソプラノ・アリア ——嬉しい信徒の絵画——

第9曲 アリア (ソプラノ)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten	私もまた、喜ばしい足取りであなたについてゆきます。
Und lasse dich nicht,	あなたを放しますまい、
Mein Leben, mein Licht.	わが命、わが光よ。
Befördre den Lauf	道を歩ませてください、
Und höre nicht auf,	そしてお止めにならぬよう、
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten!	手をのべて私を導き、後押しし、励ますことを！

【テキスト】

あなたに着いていくこの「私」は、誰だろう。「同様に **gleichfalls**」についてゆくのだから、先に立つペトロその人ではないだろう。すると、主語に追加されはしたがまだ説明を受けていない「もう一人の弟子」が候補として浮かんでくる。それにしても、「喜ばしい足取りで **mit freudigen Schritten**」とは大胆だ。捕縛されたイエスをはさむ肅々とした行進に、欣喜雀躍とついて行く者がいることになるからだ。

すなわちここでは、前述した「信徒」の価値観が、前後関係から切り出される形で追求されている。それによって貴重なオアシスを作り出すのが、このアリアである。このテキストが対応するアリアは《ブロッケス受難曲》にはなく、これまでのところ、モデルは発見されていない。先行する罪のアリアとは趣を異にする天真爛漫なテキストであるが、前曲における省察で救いへの希望が獲得されたからこそ、「喜ばしい足取り」が可能になったのにちがいない。

あなたを放しません、と宣言する「私」は、イエスが自ら手をのべて「導き、後押しし、励まし」続けて欲しいと願う。バッハはまさに、楽しんで作曲できるテキストを手に入れたのだ。

【音楽】

先立つアルト・アリアに2本のオーボエを配したバッハは、このソプラノ・アリアで、2本のフルートを起用する。トラヴェルソのもの柔らかな響きが、世界を塗り替える。しかしスコアには、1本の旋律しか記入されていない〔図 43〕。2本のフルートは、完全なユニゾンで進行するのである。それがバッハの意図であることは、第1フルート、第2フル

ートの両パート譜がこのアリアを同一譜として含んでいることから立証される〔図 44〕。

ユニゾン演奏が求められているのは、音量を増やすためではない。耳への効果からすれば、上質のソロの方が、生半可な二人がかりよりもすぐれている。《ロ短調ミサ曲》のグローリア楽章に含まれる二重唱〈ドミネ・デウス *Domine Deus*〉を思い出していただく。この二重唱は、神なる主と独り子なる主（キリスト）への呼びかけをテノールとソプラノが、テキストを分担し役割を交換しながら歌い、両者の一体性を印象づけるものである。オブリガート楽器として、フルートが活躍する。

ドレスデンに献呈した《キリエ・グローリア・ミサ曲》の筆写譜において、バッハはフルート声部をソロ指定し、宮廷楽団の名手に腕を振るわせた。しかし晩年に後半を追加して《ロ短調ミサ曲》全曲を仕上げた際、バッハはオブリガートを、フルート2本のユニゾンに指定し直している。その意図は、父なる神と子なる神の一体性を象徴的に表現すること以外には考えられない²⁴⁸。

《ヨハネ受難曲》におけるユニゾンは、イエスと「私」が歩みを共にすることを、価値ある「イエスへの信従」として、象徴的に表現している。それは、感覚的に認知できるものではない。感覚の認知するものに明示的な価値を置くのは近代の人間中心主義であり、バッハは、人間の認知能力を超える仕掛けを、音楽に施してゆくのを常としていた。それがバッハにおける「象徴」の価値観なのであるが、これについては、さらに指摘することになるだろう。

2つのアリアは同じ3拍子を取る。しかしアルトのアリアが4分の3拍子であるのに対し、ソプラノ・アリアは8分の3拍子である。いまだメトロノームがなく、速度記号もめったに記されないバッハのテンポをどう考えるかはつねに問題になることだが、バッハの場合は拍子が、事実上テンポの基礎となる。3拍子の場合、4分音符が単位音符となる3拍子（3/4）は中庸のテンポであり、2分音符が単位となる3拍子（3/2）はゆったりしたテンポ、8分音符が単位となる3拍子（3/8）は軽快なテンポになるのである。それぞれを舞曲に当てはめれば、メヌエット（3/4）、サラバンド（3/2）、パスピエ（3/8）ということになるだろう。「喜ばしい足取り」を描き出すこのアリアは、パスピエの感覚に接近している。

主題となる旋律は先述の通り、前曲でペトロの後追いが語られた部分の音の動き（歩みの音型）に基づく。16分音符の連鎖と化したこの旋律をフルートは流れるように奏し続け、通奏低音は後打ちのリズムでこれに従う。歌声部が入るとき、通奏低音、ソプラノ、フルートの間で歩みのモチーフによるカノンが形成され、「イエスへの信従」が具象化されることに注目しよう〔譜例 55〕。

アリアの主部においては、歩みの上昇音型が先行し、裏返しの上昇音型が後続する順序になっている。しかし中間部においては「歩ませてください *befördre*」の下降形が先行し、上昇音型は、「止めないで」と願う行為、すなわち「私を導き、後押しし」の部分を待ってようやくあらわれる。足取りが重くなった「私」をイエスが前から引き、後ろから押して

²⁴⁸ 《ロ短調ミサ曲》にはこうした象徴的用法が多く見られる。

励ますという親密にしてユーモラスな情景を、バッハは絵のように表現する。突然の半音階は「押す **schieben**」苦労を描くものだろうが、休符を置いて一息つくのがほほえましい〔譜例 56〕。

この山あり谷ありを経て、軽快な主部が書き下ろしで戻ってくる。再現部で言葉の扱いは変化しており、「従う **folge**」(T135-8)と「命 **Leben**」(152-4)に、主部にはなかった音型の発展が見られる。

初稿との比較

このアリアの場合、1739 年時の改訂は第 7 曲ほど多くない。主立った改訂点を 3 つあげておこう。第 1 に、既掲の改訂総譜とパート譜の 4 小節目にすでに見てとれることであるが、主題フレーズの区切りの音型が変更されている〔譜例 57a、57b〕。

改訂前の音型は、2 小節目の末尾と形を揃えたものである。それが b のように改訂されたのは、ここに来る「歩み **Schritten**」の発音を効果あらしめるためにちがいない。一種の笑いも、ここから読み取れるであろうか。

第 2 に、記譜されたダ・カーポ形式 (ABA') における再現部 (A') の手直しである。初稿では、全小節と歌の入る小節の比が、A は 48 : 20、B は 64 : 52 (音画が時間をかけてていねいに扱われている)、A' は 59 : 33 (A より 10 小節以上拡大されている)。これに対して改訂稿は、A が 48 : 20、B が 64 : 52 と同一だが、A' は 52 : 34 になった。再現部全体が縮小される一方で、歌の入りが 1 小節増えたわけである。縮小の主因は器楽の後奏が 16 小節から 8 小節になったことであるが、合計の減は 7 小節に留まるので、器楽にも 1 小節増えたところがあるわけだ。そのやや複雑な手直しは、第 138 小節からの部分に行われている。

まず、第 140 小節の歌声部の違いに注目しよう。初稿〔譜例 58〕では「喜ばしい **freudig**」の語が上行音階をなし、「歩み **Schritte**」で、最高音 **g** に到達していた。一方改訂稿〔譜例 59〕では、“**freudig**” が下降音階になり、“**Schritten**” で最低音に降りて、続く「あなたを離しますまい **lasse dich nicht**」を大きく舞い上がらせている。バッハは明らかに、アリアの締めの部分で、こちらのメッセージに重点を移したのである。

“**nicht**” が引き延ばされるのはどちらも同じであるが、改訂稿では “**Licht**” にも延引を与えてバランスが取られた。すなわちここに 1 小節 (第 147 小節) が加えられ、器楽パートにも変更が施されている。ここにしかるべきクライマックスが設定された以上、長い後奏は必要ないとバッハは判断したのだろう。

第 4 稿におけるテキスト変更

第 9 曲 アリア (ソプラノ) (1749 年第 4 稿)

Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden 私もまた、救い主よ、喜んでついてゆきます。
und lasse dich nicht, あなたを放しますまい、

mein Heiland, mein Licht.

Mein Sehnlicher Lauf

hört eher nicht auf,

bis daß du mich lehrest, geduldig zu leiden.

私の救い主、私の光よ。

私のあこがれる歩みは

止むことはありません、

あなたが忍び耐えることを教えてくださるまで。

1749 年の上演にあたり、バッハはこのソプラノ・アリアにテキスト変更を施した。新しいテキストは、第 2 稿用に作成されたパート譜 (J. A. クーナウ Kuhnau 筆写) に、バッハの手で直に書き込まれている [図 45]。修正点は、次の部分である。

- ・第 1 行に「救い主 **Heiland**」への呼びかけが入り、代わりに「歩み **Schritten**」が削られた。
- ・第 3 行で「わが命 **mein Leben**」が「わが救い主 **mein Heiland**」に変更された。
- ・中間部第 1 行「歩みを励ましてください **Befördre den Lauf**」が削られ、「私のあこがれる歩みは **Mein sehnlicher Lauf**」となった。これが主語となるため次行の動詞は現在形の定動詞 (**hört**) になり、「以前に **eher**」(＝次行のことが起こるより前に) の語が入った。
- ・中間部第 3 行は「あなたが忍び耐えることを教えてくださるまで」という形に、全面的に改められた。新たに「あこがれる **sehnlich**」「忍耐して **geduldig**」という語が用いられている。「押す」に与えられていた半音階パッセージは、「耐える (苦難を受ける)」を意味する **leiden** に与えられることになった [譜例 60]。

シリアスな変更である。新テキストにおいては、本来のテキストのバロック的修辞性が後退し、この世の目に見える歩み、足取りが、来世へ向けての霊的な歩みに置き換えられているのである。死を見据えたバッハ晩年の心境が改訂を通じて盛り込まれたとする推測は、おそらく理に適っている。

だが、聴く効果としてはどうだろうか。テキストにあった無垢のあどけないイメージが失われた結果、同一のはずの音楽が、妙に重く感じられるのではないだろうか。意図しての第 4 稿の演奏であれば、新テキストは、真摯さの効果を発揮する。しかし 1739 年伝統稿の演奏にこのテキストをあえて持ち込むことには、筆者は疑問を感じる。

第4章 ペトロの否み

第10曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.15 後半-17）

——大祭司邸の中庭にて——

第1の否み

第10曲

Evangelist

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt
und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast.

16 Petrus aber stand draußen für der Tür.

Da ging der andere Jünger,
der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus
und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein.

17 Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:

Magd

Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelist

Er sprach:

Petrus

Ich bins nicht.

福音書記者

この弟子は大祭司の知り合いだったので、
イエスと一緒に大祭司の屋敷の中庭に入った。

ペトロはしかし、門の外に立っていた。

そこでもうひとりの弟子、
大祭司の知り合いのほうが出てゆき
門番の女に話して、ペトロを中に入れた。

すると門番の女がペトロに言った。

女中

あんたはあの人の弟子の一人じゃないの？

福音書記者

彼は言った。

ペトロ

俺はそうじゃない。

【テキスト】

先立つ聖書場面（第8曲）では2人の弟子に光が当てられ、ソプラノ・アリア（第9曲）はこのうち「もう一人の弟子」に焦点を絞りつつ、喜悦に満ちた「信徒」の世界を描き出していた。

第10曲に入ると、その弟子は「大祭司の知り合い」とであるという、意外な情報が示される。昨今の研究では、大祭司の知り合いで門番にも口を利けるという立場から、「主の愛する弟子」とは同一ではないとする意見が主流になっており、ここでのみ登場する人物、と限定されるのが普通である²⁴⁹。いずれにせよ、その弟子の口利きで、ペトロは中庭に入ることができた。しかし門番の女に見とがめられ、弟子の一人ではないかと疑われて、否定の嘘をつく。

われわれはここで、「ペトロの否み」のテーマ領域に入っている。《マタイ受難曲》では

²⁴⁹ だとすれば存在の重要性は乏しくなるが、田川建三は、「ペテロの否み」の目撃者としてのこの人物から、一連の情報が広まったのではないかとしている。（文献 G-4）、p. 667 以下。

それが第2部の途中を潤しているのに対して、《ヨハネ受難曲》においては、第1部を締めくくる役割を与えられる。

「ペトロの否み」とは、ペトロがイエスの仲間であることを誓約に背いて3回にわたり否定し、イエスが預言した鶏の鳴き声に接する、という出来事である。すべての福音書記者が精を出して述べている点において、それは受難物語中でも他に例を見ないと、ルターは指摘する²⁵⁰。

しかし、共観福音書と『ヨハネ福音書』におけるその扱いには、大きな違いがある。とりあえず現時点で指摘しておくべきは、『マタイ福音書』においては3回にわたる否定が一つの情景の中で述べられている(27.69~76)のに対し、『ヨハネ福音書』では記述が2つの部分に分かれており、第1の否みの後で、大祭司アンナスとイエスの対話が始まることである。このため、ペトロの否みは物語の中に分散し、迫力を弱める結果になっている。加うるに『マタイ福音書』では、鶏が鳴くであろうというイエスの預言が、同じ章のオリーブ山の場面で与えられ、間近に記憶されている。一方『ヨハネ福音書』ではこれがずっと先行して第13章に置かれているため、受難曲の中で接することができない。第13章の預言はこのように与えられる。

シモン・ペトロがイエスに言った。「主よ、どこへ行かれるのですか。」イエスが答えられた。「わたしの行く所に、あなたは今ついて来ることはできないが、後でついて来ることになる。」ペトロは言った。「主よ、なぜ今ついて行けないのですか。あなたのためなら命を捨てます。」イエスは答えられた。「わたしのために命を捨てると言うのか。はっきり言っておく。鶏が鳴くまでに、あなたは三度わたしのことを知らないと言うだろう。」(13.36-38)

ペトロへの第一の矢は、「門番の女」によって放たれる。ペトロは「俺はそうじゃない Ich bins nicht」と否定するが、このセンテンスは、第2曲でイエスが一隊に答えた「私である Ich bins」という文に、否定詞 nicht を加えたものである。ギリシャ語の原文は、前述の通り“ego eimi”と“ouk eimi”で、イエスの言葉の方にのみ「わたし言葉」の主語があるのだが、ドイツ語では、主語が省略されないため、その差は反映されていない。

【音楽】

1739年の改訂のさいにバッハは、ペトロの出来事の印象を強めようとした形跡がある。バッハはレチタティーヴォにおける言葉と音の関係を見直し、初稿では控え目に語られていた「ペトロはしかし門の外に立っていた」のセンテンス〔譜例 61a〕を高く浮き上がらせ〔譜例 61b〕、返す刀で「大祭司 Hohenpriester」および「門番の女 Türhüterin」を印象づけていた高い音と強勢〔譜例 62a〕を弱めて〔譜例 62b〕、印象の修正を図っているからである。

イエスの「私である Ich bins」とペトロの「俺はそうじゃない Ich bins nicht」は、音楽が

²⁵⁰ カーロフ (文献 H-1)、p. 918。

ト長調のカデンツ（終止形）をなすという点でまったく同じである。しかしイエスの返答が明確にして堂々たる肯定となっているのに対し（第2章譜例 26 参照）、ペトロの否定は落ち着きがなく、空虚に聞こえる〔譜例 63〕。

分析すれば、イエスの返答は“ich”を属和音に置いて“bins”の主和音へと進む、正統的な解決である。一方ペトロの返答は、まず“ich”をやはり属音（D）に置くが、支える和音は属二（属七和音の第3転回形）の不協和音である。この時点で“ich”の正々堂々性はすでに揺らいでいるも同然である。だが、次の“bins”でその和音から外れた奇矯な音（h）²⁵¹へと飛び上がってしまい、ここで不協和が極大となる。あわてて否定の“nicht”で主音（G）に落ち着こうとし、格好をつけた前打音（a音）を媒介に降りてゆくが、当てにした伴奏の和音はそこになく、属二和音の不安定要因だった通奏低音のC音が、望ましいH音への進行を許されぬまま、断絶状態になっている。かくして立ち往生しているカデンツを、あらためて通奏低音が演奏し直す（第15小節）。こうした和音の機能が、ペトロの動揺と嘘を、白日のもとへとさらす。

Evangelist

福音書記者

18 Es stunden aber die Knechte und Diener
und hatten ein Kohlf Feuer gemacht (denn es war kalt)
und wärmten sich.

そこには、^{しもべ}僕たち、下役たちがたむろしていた。
彼らは炭火をおこし（寒かったからであるが）、
身を暖めていた。

Petrus aber stund bei ihnen und wärmte sich.

ペトロも彼らのそばに立ち、身を暖めていた。

19 Aber der Hohepriester fragte Jesum
um seine Jünger und um seine Lehre.

さて、大祭司はイエスに、
弟子のことや教えについて尋ねた。

20 Jesus antwortete ihm:

イエスは彼にこう答えた。

Jesus

イエス

Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt.

私は世に向かって公然と話した。

Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel,
da alle Juden zusammenkommen,
und habe nichts im Verborgnen geredt.

私はいつも会堂や神殿の境内で教えていた、
ユダヤ人が皆集まる場所だ。
ひそかに話したことは何もない。

21 Was fragest du mich darum?

なぜ、私を尋問するのか。

Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe.

話を聞いた人々に尋ねよ、私が何を話したか、と。

Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe.

見よ、あの人たちが、私の話したことを知っている。

Evangelist

福音書記者

22 Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden,

イエスがこう言ったとき、そばにいた下役たちの一人が

²⁵¹ 長六度跳躍して、バスと長九度の関係をなす音へと飛び上がる。ロマン派の和声であれば、属十三の和音の転回とも解しうるであろう。

Jesu einen Backenstreich und sprach:	イエスを平手打ちし、こう言った。
Diener	下役
Solltest du dem Hohenpriester also antworten?	大祭司様に向かってそんな返事をしていいのか。
Evangelist	福音書記者
23 Jesus aber antwortete:	イエスは答えた。
Jesus	イエス
Hab ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei,	話し方が悪ければ、悪いことを証明しろ。
hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?	だが正しいなら、なぜ打つのか。

【テキスト】

たき火の情景の後、フォーカスが切り替わり、大祭司アンナスの尋問に答えるイエスの姿が映し出される。沈黙を貫く『マタイ福音書』とは対照的に、ここでのイエスは多弁であり、尋問の不当さを理路整然と主張する。すると、下役の一人が怒ってイエスを平手打ちする。イエスはこれにも、ただちに反論する。

こうした記述が『ヨハネ福音書』のみにあるのは、著者ヨハネのイエスが、「再臨のイエスと二重写しになっている」ためだと、小林稔は述べている。現実の裁きでは沈黙していたかも知れぬイエスに、著者ヨハネは、あり得べき思いを吐き出させる。まさに再臨のイエスが、裁きに臨んでいるのだ。

【音楽】

僕と下役たちのおこす炭火。バッハは、「寒かったからであるが」という挿入を音楽フレーズでも前後に休符を入れて対応させ、彼らが身を暖めるさまを絵画的に扱う〔譜例 64b〕。不思議な臨場感をもつひとこまである。初稿〔譜例 64a〕に比較すると、その臨場感が伴奏のカデンツを遅らせることで強化されていることがわかる。

大祭司のイエスの対話は、ト長調で開始される。しかし、二人のやりとりを記す楽譜にはいつしか鋭い井が増殖し、イ長調の半終止へとたどり着く。

バッハによる 1739 年の自筆総譜改訂は、第 10 曲の終わるのを待たずに中断されている。正確には、下役の台詞「大祭司様に向かってそんな返事をしていいのか」の後、「イエスは Jesus」の 2 音符で該当ページを使い切ったまま、バッハは筆を置いてしまったのである〔図 46〕。その続きは、1749 年に弟子のバムラーによって、古いスコア（のち消失）からの筆写という形で継続された〔図 47〕。したがって、初期稿と改訂稿の異同が問題になるのはここまでである。

なぜこうしたことが起こったのかは、推測をもってしか語ることができない。それについては第 2 部第 4 章で考察したが、ここでもう一度、その要点を述べておこう。

バッハの自筆改訂放棄は、1739 年における受難曲上演中止と重ね合わせて理解される。中断が「ペトロの否み」の段落に入ったところで行われていることからすれば、「ペトロの

否み」にかかわる楽曲が原因となった可能性は、大きいと見るべきだろう。

次のような推測が、有力ではないだろうか。バッハは、「ペトロは外へ出て、激しく泣いた」の付加部分（後述）を第3稿で削除せざるを得ず、残念に思っていた。そこで1739年にその部分を復活させるべく、改訂譜を準備しつつあった。だが、それに反対する有力者との間に折り合いがつかず、結局、上演そのものを放棄することになった……。

当該部分を含む再演が可能になったのは、ようやく1749年になってからである。だがバッハには、残る30曲近くの改訂総譜を作成するゆとりが、もはやなかった。そこで弟子のバムラーに古いスコアからの筆写を委ねたが、10曲目までの既改訂分をパート譜に反映させるという努力も払わなかった。改訂パート譜の作成は時間的・技術的に困難だったということだろうが、古い筆写譜にもそれなりの一貫性がある、とバッハが判断したという可能性も、否定できないだろう。

第11曲 インスブルック・コラール ——罪人としての名乗り——

第11曲 コラール

Wer hat dich so geschlagen, Mein Heil, und dich mit Plagen So übel zugericht? Du bist ja nicht ein Sünder Wie wir und unsre Kinder, Von Missetaten weißt du nicht.	誰があなたをかくも打つのですか。 私の救いよ、誰があなたに責め苦を こんなにも酷く負わせるのですか。 あなたは、罪びとではありません、 私たちやその子らと違って。 あなたは悪事など思いもよられぬ方なのです。
Ich, ich und meine Sünden, Die sich wie Körnlein finden Des Sandes an dem Meer, Die haben dir erregt Das Elend, das dich schläget, Und das betrübte Marterheer.	私です、私とその罪なのです。 その多いこと 浜の砂子のようなこの罪が あなたを追いやったのです、 あなたを襲う悲惨へと、 また、いまわしい責め苦の数々へと。

【テキスト】

《ヨハネ受難曲》と《マタイ受難曲》で共通して用いられる受難コラールは2曲あり、そのうち1曲が、同一節を使用されている。それは、ハインリヒ・イザーク Heinrich Isaac の名歌《インスブルックよ、さらば》の旋律を用いた通称「インスブルック・コラール」の第3節である。まず、職人の故郷と恋人への別れを描いたこの世俗歌がコラールとなる過程を追ってみよう。

原曲 “Innsbruck, ich muss dich lassen” は、15 世紀の終わりに成立した。そののびやかな旋律は、古い民謡に由来するという説もある。その「インスブルック」を「世」に入れ替え、「おお世よ、お前と別れなくてはならぬ O Welt, ich muss dich lassen」としたコラールが、1555 年頃ニュルンベルクで成立する。このコラールは『ドレスデン讃美歌集 1694』では「死と死去について Vom Tod und Sterben」の部門に掲載され、EG では「死と永遠の生命」に分類されている。また『讃美歌 21』では《今やこの世に》と訳されて「死・よみがえり・永遠の生命」に分類されて歌い継がれている。

しかしより重要なのは、パウル・ゲールハルト Paul Gerhardt (1607-1676) による 1647 年のコラール《おお世よ、ここにお前の命を見よ O Welt, sieh hier dein Leben》である。これは『ドレスデン讃美歌集 1694』、EG、『讃美歌 21』いずれにおいても、教会暦における受難の項目に位置づけられているからである。ただし『ドレスデン讃美歌集 1694』では旋律が異なり、上記 “O Welt, ich muss dich lassen” の項目へ、参照指示が置かれている。ここでは、EG〔譜例 65〕と『讃美歌 21』〔譜例 66〕の楽譜を引用しよう。

《ヨハネ》《マタイ》両受難曲で用いられるのはオリジナル全 16 節中の第 3 節であり、どちらも、大祭司の尋問中にイエスが殴打されるタイミングで、憂慮に耐えかねるように入ってくる。《マタイ受難曲》(第 2 部第 37 曲)では「当ててみろ、キリスト、お前を殴ったのは誰だ？」の合唱に続いて。《ヨハネ受難曲》では、第 1 部の現部分、下役の平手打ちにイエスが抗弁した直後に歌われる。

違いは、《ヨハネ》では第 4 節が続けて歌われることである。これにより「誰があなたを打つのですか」の問いに対する「私です、私とその罪なのです」という答が、コラール自体の脈絡の中で与えられるようになっている。一方《マタイ受難曲》においては、コラール第 5 節が、第 1 部の「最後の晩餐」の場面に挿入され(第 10 曲)、重要なメッセージを担う役割を果たしている。

イザークの原旋律がもつ魅力と人気のゆえか、同じ旋律で歌われるコラールは、さらにいくつかある。バッハのカンタータでは、パウル・フレーミング Paul Fleming のコラール《わがなすすべての業に》の全 9 節がカンタータ第 97 番のテキストにとられ、第 9 節がカンタータ第 13 番《わがため息、わが涙は》BWV13 と第 44 番《彼らはあなたがたを追放するだろう》BWV44²⁵²に採り入れられて、なつかしい旋律を響かせる。また C.P.E.バッハとキルンベルガー篇の『4 声コラール集』にも、4 つの編曲が収録されている(BWV392-395)。

【音楽について】

同じインスブルック・コラール第 3 節を用いているとはいえ、《ヨハネ受難曲》と《マタイ受難曲》では、調性も和声づけも、大きく異なっている。《マタイ受難曲》の第 37 曲が「ペトロの否み」の物語の直前に置かれ、へ長調の和声づけによって、場面を安定的に一

²⁵² 『ヨハネ福音書』第 4 章とかかわるカンタータ。第 1 部第 3 章参照。

区切りさせる働きをしているのに対し、《ヨハネ受難曲》のそれは、第1の否みの後、音楽がイ長調／嬰へ短調に緊張感を増してゆく流れの中に姿をあらわす。調性は長三度高いイ長調で、より緊迫した和声をもつ。たとえば冒頭の2小節を比較すると、マタイ37がへ長調の主和音に始まってへ長調の主和音に安定的に納まるのに対し〔譜例67〕、ヨハネ11は、イ長調の主和音に始まったフレーズが、嬰へ短調の属七和音に半終止する〔譜例68〕。以下、半音変化に富む不協和をはらんだ和声づけが、晴朗な旋律に深い陰影を与えている。

イエスを救い主とする共同体は、横柄きわまる下役の平手打ちに、コラールによって抗議の声を挙げた。だがその同じコラールが、その責任は、私とその罪にあるのだと言う。こうした内面への転回に、バッハの環境における受難思想の真髄があると、筆者は思っている。

不当な事態であるだけに、抗議は呪詛へ、復讐へと人を駆り立てても不思議ではない。対立と抗争がもっとも正当化されそうなそのポイントにおいて、コラールは、そう思う自分への反省を先に置き、と命ずる。

こうした発想を信徒支配の政治的手段と見なす人もいるが、私は、そうは思わない。現代において先鋭化されつつある宗教の対立、限りない自己正当化と他者糾弾の嵐の中で振り返ると、じつに尊い考え方を、バッハの受難曲は、コラールとともに伝えようとしていると思うのである。バッハはそうした考え方に心から共感していたと思われるが、すきんだ世相の中でバッハの受難曲に心慰められる現代人は、そんなところもしっかり聴き取っているにちがいない。

第12曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.24-27）

——ペトロの否みの帰趨——

第2の否み

Evangelist

24 Und Hannas sandte ihn gebunden
zu dem Hohenpriester Kaiphas.

25 Simon Petrus stund und wärmte sich,
da sprachen sie zu ihm:

Chor

Bist du nicht seiner Jünger einer?

Evangelist

Er leugnete aber und sprach:

Petrus

Ich bin's nicht.

福音書記者

アンナスは、イエスを縛って
大祭司カイアファのもとに送った。

シモン・ペトロは立って身を暖めていた。
すると彼らが彼に言った。

合唱

お前も弟子の一人じゃないのか。

福音書記者

ペトロは打ち消して言った。

ペトロ

俺はそうじゃない。

【台本について】

第 12 曲の聖書テキスト (18.24~27) は、アンナスがイエスを時の大祭司カイアフアのもとに送るところから始まる。ここから読み始めれば、以下に語られる出来事——ペトロの第 2、第 3 の否み——は、すべてカイアフア邸で起こった出来事のように見える。

だが、ペトロが火にあたっている光景 18.25 は先立つ 18.18 と重なるため、ペトロはなおアンナス邸の中庭にいて、お前も弟子だろうとの嫌疑にさらされた、という読み方も可能である。カイアフアをめぐる描写は前後になく、「彼ら **sie**」の先行詞も、18.18 の「僕たち、下役たち」とみなす方が自然である。

そうでないと、火が二箇所で焚かれていることになる。別の火にあたったというのであれば、ペトロが連行されるイエスを尾行してカイアフア邸に忍び込みんだというプロセスを行間に想定しなくてはならなくなる。18.28 でイエスは総督官邸に送られるから、カイアフア邸で起こった出来事は、ペトロの否みのみということになる。

こうした不自然さはすべて、18.24 のアンナスによる護送を後からの挿入とみなすことで解決する。このことはアウグスティヌスがすでに指摘しており、現在ではほぼ通説となっている。福音書の編集者は、イエス殺害の発案者である時の大祭司、カイアフアの役割を省くわけにはいかないと考えて、18.24 を、いささかぎこちなく挿入したと推測される。だとすれば、著者ヨハネは、実権を当時なおアンナスが握っていたため、カイアフアを介さずに事を処理したと考えていた可能性が出てくる。

だがバッハは、前述の箇所で曲を改めた。われわれはコラールを経て、まず護送の情報に接する。そうである以上、第 2 の告発と否みは、カイアフア邸に移ってから行われた、とみなさざるを得ないだろう。二度目の嫌疑を受けたペトロは、一度目と同じ言葉を使って否定する。

【音楽】

アンナス、カイアフア、シモン・ペトロの固有名詞を明確に刻みつけるのが、バッハ流のレチタティーヴォである。最初の文章が座りよく音楽化されているので、聴き手はやはり、ここで場所がカイアフア邸に移ると考えざるを得ない〔譜例 69〕。

「身を暖める」は前と共通の音型だが、短三度低く移されており、調はホ短調からロ短調へ移されている。「お前も弟子の一人じゃないのか」の問いは、アレグロで口々に発せられ、えんえん 17 小節を費やす。そのうち、バラバラだった声が揃ってくるのが不気味だ〔譜例 70〕。

ペトロの第 2 の否みは第 1 の否みと同じ音型だが、今度はイ長調の属七から主和音へのカデンツをなしている。“bins“ への跳躍は鋭い属十三の不協和音を形成するが、“nicht“ に置かれた前打音の効果が大きく（隠伏八度を避けると同時に、強く終止を促す）、第 1 の否みのあやふやな嘘が、こちらでは断定の嘘になっている〔譜例 71〕²⁵³。

²⁵³ 通奏低音のカデンツを 2 拍分遅らせて演奏する人もいる。一般論としてはあり得る扱い

第3の否み

Evangelist

福音書記者

26 Spricht des Hohenpriesters Knecht einer,

大祭司の下僕の一人が言った。

ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

ペトロが耳を切り落とした男の身内の者である。

Diener

下僕

Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm? お前が園であいつというのを俺が見てかったと言うのか。

Evangelist

福音書記者

27 Da verleugnete Petrus abermal,

そこでペトロはまたしても否定した。

und alsobald krähete der Hahn.

するとただちに、鶏が鳴いた。

[Da gedachte Petrus an die Worte Jesu

[そこでペトロはイエスの言葉を思い出し、

und ging hinaus und weinete bitterlich.]

外へ出て激しく泣いた。]

【テキストについて】

『マタイ福音書』では、女中による問い質しが二度あった後、人々が集まってきて、第三の問いを発する。問いが進むにつれ、ペトロの否定は激しさを増してゆく。

しかし『ヨハネ福音書』では、人々が集まって迫るのは第2の問いであり、それを否定した後、逃れようのない問いが、一人の目撃者から発せられるという設定になっている。僕マルコスに対して剣を振るったことが、ペトロの仇となったわけである。福音書の記述はザッハリヒに進められ、三度目の否みは、福音書記者の間接的な報告にとどめられる。ただちに鶏が鳴いたことを指摘すると、記述は総督官邸へと移ってしまう。

しかしバッハは、ここにどうしても、ペトロの反応を描く言葉がほしいと思った。他の3福音書にはそれがあるからである。そこでバッハは、「そこでペトロはイエスの言葉を思い出し、外へ出て激しく泣いた」という文章を、『ヨハネ福音書』からの逸脱も辞さずに挿入する。他の福音書の記述を調べてみよう。

マルコ福音書第14章

しばらくして、今度は、居合わせた人々がペトロに言った。「確かに、お前はあの連中の仲間だ。ガリラヤの者だから。」すると、ペトロは呪いの言葉さえ口にしながら、「あなたがたの言っているそんな人は知らない」と誓い始めた。するとすぐ、鶏が再び鳴いた。ペトロは、「鶏が二度鳴く前に、あなたは三度わたしを知らないと言うだろう」とイエスが言われた言葉を思い出して、いきなり泣きだした。(70-72)

マタイ福音書第26章

だが、この場合はどうだろうか。

しばらくして、そこにいた人々が近寄って来てペトロに言った。「確かに、お前もあの連中の仲間だ。言葉遣いでそれが分かる。」そのとき、ペトロは呪いの言葉さえ口にしながら、「そんな人は知らない」と誓い始めた。するとすぐ、鶏が鳴いた。ペトロは、「鶏が鳴く前に、あなたは三度わたしを知らないと言うだろう」と言われたイエスの言葉を思い出した。そして外に出て、激しく泣いた。(73-75)

ルカ福音書第 22 章

一時間ほどたつと、また別の人が、「確かにこの人も一緒だった。ガリラヤの者だから」と言い張った。だが、ペトロは、「あなたの言うことは分からない」と言った。まだこう言い終わらないうちに、突然鶏が鳴いた。主は振り向いてペトロを見つめられた。ペトロは、「今日、鶏が鳴く前に、あなたは三度わたしを知らないと言うだろう」と言われた主の言葉を思い出した。そして外に出て、激しく泣いた。(59～62)

ペトロの号泣は、どの福音書でも「イエスの言葉を思い出した」ことがきっかけとなっている。もちろん、ただ思い出したから泣いたわけではない。誓いにもかかわらず自分が意気地のない所業をしたことに気づき、それをイエスが見抜いていたことに愕然として、自責の念にかられて泣いたのにちがいない。聖書の記述の中でもここはとくに読者の共感を呼ぶ部分で、『マタイ受難曲』でバッハが感動的な音楽付けを行ったことは、周知の通りである。

しかし『ヨハネ福音書』には、このくだりがない。記述は、否みと鶏鳴で終わり、それをどうペトロが受け止めたかは記載されていない。著者ヨハネが参照した古い素材の中に、号泣を伝えるものがなかったわけではおそくないだろう。著者は、その伝承を知りながら、それはむしろ省くべきだと判断したものと思われる。

その理由を探るために、ペトロが4つの福音書でどのように扱われているかを検討したい。

ペトロの名前は、『マルコ福音書』では 25 回、『マタイ福音書』では 30 回、『ルカ福音書』では 21 回、『ヨハネ福音書』では 33 回あらわれる。だがその内容を見ると、『ヨハネ福音書』の扱いは独特であることがわかる。

『マルコ』と『マタイ』には、イエスがペトロを「サタン、引き下がれ」と強い表現で叱るところがある(マルコ 8.33、マタイ 16.23)。受難と復活の預言を諫めるペトロに対し、神のことを考えず人間のことを考えている、という趣旨である。また、弟子たちを「信仰の薄い者たちよ」と呼ぶところが『マタイ』(6.30、8.26、16.8)と『ルカ』(12.28)にあり、そこにはペトロも含まれていた。『マタイ』には「わたしはこの岩の上にわたしの教会を建てる」(16.18)など、ペトロを特別視する記述があるとしても、である。

一方『ヨハネ』には、こうしたネガティブな記述がない。イエスは「世にいる弟子たちを愛して、この上なく愛しぬき」、弟子たちの足を洗って、ペトロと対話する(13.1、6-10)。

『マルコ』と『マタイ』では香油を注ぐ女を弟子たちが非難するが、『ヨハネ』では非難はイスカリオテのユダに託され、ペトロは免罪される。そのペトロは剣を用意し、捕縛時に一人抵抗を試みる英雄ぶりである。そして、復活したイエスとのかかわりでは、「主の愛する弟子」を凌いで主役を演じる。こうした扱い方を見れば、「ペトロの号泣」はあらずもがなということになる。

しかし、「鶏が鳴いた」という事柄は、イエスの預言の大いなる成就として、記述しないわけにはいかない。そもそも『ヨハネ福音書』は、つねにイエスを中心に置き、彼の行為と言葉を先立てて筆を進めている。ペトロであれユダであれヨハネであれ、彼らがイエスの光から離れて、単独でスポットライトを浴びるところはない。『ヨハネ福音書』に従うかぎり、鶏鳴の事実で話を打ち切ることに根拠があると思わざるを得ない。

しかるに、バッハの体験はどうだろうか。バッハは、伝カイザーの《マルコ受難曲》では号泣場面とそれに続くテノール・アリアに接し、《ブロッケス受難曲》では、「ペトロの否み」が強烈な劇的場面に拡大されているさまに接した。どちらにおいても、ペトロの人としての絶望、後悔、さらには悔い改めが、イエスの物語を離れて、音楽家のテーマとなっているのだった。

第2部第1章で見たように、17世紀までの受難曲ではペトロの否みが注釈なしで控え目に扱われており、《ヨハネ受難曲》では省略される場合もままあった。しかし18世紀に入り、出来事に対する人間的反応、呼び起こされる感情に人々の関心が向かい始めたとき、共観福音書における「否み」の記述が、受難物語の絶好のポイントにあった。それは、「流行」になったのである。

バッハは、この場面こそ音楽家にとっての腕の見せどころだと考えていたにちがいない。ブーゲンハーゲンの伝統や『ブロッケス受難曲台本』などの影響で「調和」の発想にも親しんでいたバッハに、このおいしいテーマを見過ごしてまで1つの福音書のテキストを厳守すべきだという発想は、なかったのではないだろうか。他の福音書からテキストを補ってもこの場面を展開することが、《ヨハネ受難曲》を生かすことになる、と彼は思っていたかもしれない。

引用の典拠

ではバッハはどの福音書から、そのくだりを引用したのであろうか。事実上すべての文献が、『マタイ福音書』を引用源としている。しかしドイツ語の原文を比較すると、必ずしもそう言い切れないことに気づく。要所の原文を比較してみよう。

《ヨハネ受難曲》テキスト：“Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.”

マルコ福音書 1545 “Da gedachte Petrus an das Wort, das Jesus zu ihm sagte... Und er hub an zu weinen.”

マタイ福音書 1545 “Da dachte Petrus an die Worte Jesu, -- und ging heraus und weinet bitterlich.”

ルカ福音書 1545 “Und Petrus gedachte an des Herrn Wort... Und Petrus ging hinaus und weinet bitterlich.”

比べると、イエスの「言葉」がマルコとルカでは単数 (Wort)、マタイと楽曲テキストでは複数 (Worte) になっている (マタイに+1)。一方動詞 “gedachte” (思い出した) はマルコ、ルカと共通で、マタイの “dachte” とは異なる。想起のニュアンスは、“gedachte” の方に強いと思う (マルコ、ルカに+1、マタイに-1)。

より重要な差異は、「出ていく」にある。楽曲テキスト “ging hinaus” はルカと同じで、『マタイ』は “ging heraus” である。ギリシャ語原文は “ἐξελθὼν” で共通だからこれはドイツ語訳においてのみ生じる差異だが、heraus と hinaus の違いは大きい。heraus は「そこからこちらの方へ出てくる」という意味なので、マタイでは、ペトロはこちらを向いて泣いたことになる。一方 hinaus は「そこからあちらの方へ出ていく」という意味だから、ルカのペトロは、こちらに背中を向けて泣くのである (ルカに+1、マタイに-1)。

『ルカ福音書』の記述は他の言葉を交えて長く (-1)、鶏が鳴いた後、預言を思い出す前提として「主は振り向いてペトロを見つめられた」という句が挿入されている。この一文を、読者は、イエスの視線が自分に向けられるような思いで読むのではないだろうか。だとすれば、ペトロはこちらに背を向けて泣くのが理に適っている。

以上の考察から、挿入されたテキストは『マタイ福音書』からの引用と特定すべきものではなく、『ルカ福音書』の記述が強く意識されて今見るような形になっていると考えたい。ちなみにブーゲンハーゲンは次のようなテキストで、いずれとも微妙に違っている²⁵⁴。

“Da gedachte Petrus an das wort Jhesu/ als er zu jm gesagt hatte/ Ehe der Han zwey mal krehet/ wirstu mich drey mal verleucken/ Vnd gieng heraus vnd weinet bitterlich.”

【音楽】

ペトロの第2の否みがイ長調で落ち着いたあと、調性は嬰へ短調を軸に進む。僕 (テノール) の証言は事実を指し示して率直だが、ペトロの「否定した verleugnete」には減七の和音が付されてその欺瞞性を伝え、「またしても abermal」の鋭い属七をへて、ロ短調の終止へと向かう。〔譜例 72〕

「(鶏が) 鳴いた kränete」では、擬声語の動詞が、鋭い減七和音に乗せて発せられる。それを音画として描くのは、通奏低音の役割である。和声的には属七和音から主和音に向かう普通の進行だが、属七が著しい上行音型となって「鶏 Hahn」を受けるため、闇の中に響く鶏の声を、あたかも眼前に見るような思いがする。結びの主音は、1 オクターヴ半も下に飛び離れて、唐突感がある。唯一の楽器である通奏低音に鶏の声を担当させる上で発

²⁵⁴ 調和受難論 (文献 H-4)、p. 156

見した、浮遊感のテクニックだろうか。

しかしバスはさらに全音下降して、減七の和音を出す。雰囲気は一変し、ペトロがイエスの言葉を思い出したこと、向こう側へ出ていったことを伝えて、アダージョと指定された結びに入る〔譜例 73〕。以下の 6 小節は「激しく泣いた **weinete bitterlich**」という句を 2 回繰り返して聞かせるのだが、テキスト伝達であることをはるかに越えて、「目に見えるかのように聴かせる」という、バロックならではの修辭的感情表現になっている。

ここでの手法を簡単に分析しておこう。通奏低音は半音階を粘り着くように這い上がり、「激しく **bitterlich**」の部分の頂点として這い降りてくる。歌は半拍をずらしたシンコペーションで、「泣いた **weinete**」の語をまず 11 音かけて身振り化する。イメージは、「号泣」というより「滂沱」のそれだろうか。「激しく」はこの蛇行をさえぎるように、くつきりと発音される。

通奏低音が下降を続ける中で二度目の「泣いた」が始まるが、今度はその身振りがいっそう大きなものになっており、「激しく」の語も、その流れへと呑み込まれてしまう。終止では、歌と通奏低音がどちらも嬰へ音に合流する。

《マタイ受難曲》において、バッハは見違えるように簡潔な音楽付けを行った。その比較については、拙著『マタイ受難曲』をご参照いただきたい。

第 13 曲 テノール・アリア

——ペトロの絶望——

Ach, mein Sinn,	ああ、私の思いよ、
wo willst du endlich hin,	この期に及んでどこに消えようというのか、
wo soll ich mich erquicken,	私はどこで心を休めたらいいのか？
bleib ich hier,	ここに留まるのか、
oder wünsch ich mir	あるいは願うのか、
Berg und Hügel auf den Rücken?	山と丘がこの背中に落ちかかることを？
Bei der Welt ist gar kein Rat,	この世には何の手立てもなく、
und im Herzen	心の中は
stehn die Schmerzen	苦しみに占められている、
meiner Missetat,	この身の悪事の。
weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.	なぜなら、僕が主を否んだのだから。

【テキスト】

福音書にないテキストを補ったからには、それに値する音楽を提供しなくてはならない。その役割を果たすのが、第 1 部最後のテノール・アリア、〈ああ、私の思いよ〉である。そのテキストには、クリスティアン・ヴァイゼ Christian Weise (1642-1708) の詩集『青年

に必要な考え *Der Grünen Jugend nothwendige Gedanken*』(1675 年)に含まれる「泣くペトロ *Der weinende Petrus*」と題する詩が採用された。変更された箇所もいくつかあるが、さほど重要なものではない²⁵⁵。バッハ(とその詩人)は、「泣きわめけ、人の子らの泡沫よ」というブロッケスのアリア(48-19)ではあまりに大仰と考えて、ヴァイゼの詩を探し出したのであろう。

テキストは全体が「思い *Sinn*」への問いかけ、自問である。その思いの持ち主である「私」は、「主を否んだ僕」(最終行)、すなわちペトロ自身である。消え去りたいと願う「思い」にさいなまれて、「私」はここに留まるか、あるいは「山と丘が落ちかかる」ことを願うか、迷う。

「山と丘が落ちかかる」という表象は、『ルカ福音書』の伝えるゴルゴタの道行きにおいて、イエスが「民衆と嘆き悲しむ婦人たちの群れ」に語る終末の預言にあらわれる(23.30)。自らの行為を悪事と認識しての苦しみは、終末の恐怖にも匹敵するということだろう。その終末ははるか彼方にあるのであろうか、あるいは、イエスを否んだことの中に、「いまがその時」として存在しているのであろうか。

このアリアで「背中」が言及されるのは、先立つ聖書場面において、ペトロが「向こう側へ」出ていったことを裏付けているように思われる。いずれにせよこの詩は、このうえなく切実な音楽を求めている。《マタイ受難曲》におけるアルト・アリア〈憐れんでください〉の滋味とはまことに対比的な音楽を、バッハは作曲した。

【音楽】

詩はこのようにペトロの心境と密接している。しかし曲をペトロの音域であるバスに与えず、テノールに与えるのが、バッハのつねとするやり方であった。テキストの主語は明らかにペトロでも、その思いは、ひとりペトロだけのものではないのである。主語の訳を無難に「私」としたのはこのためである。

テキストに起因することであるが、このアリアはダ・カーポ形式を採っていない。バッハのアリアにおいては、明示されたダ・カーポによらずとも冒頭部分が回帰して三部形式をなすことが普通なので、このアリアのように直線的に進行する構成は、異例のものである。編成は弦合奏と通奏低音であるが、「全楽器のトゥッティ」という指定により、編成の中でマックスの響きが求められている。第4稿ではバスソノ・グロッソが、アリアでは初めて参加する(器楽序奏と後奏のみ)。奔流のごとく進む演奏効果の高いアリアで、ドラマティックな激しさにおいては屈指のものである。

²⁵⁵ 相違点を M. Walter (文献 K-2)、p. 127 によって挙げれば、現テキストの2行目は“*wo denkst du weiter hin*”、7行目は“*Außen find ich keinen Rath*”、9行目の動詞は“*sind*”、最終行は“*Daß der Knecht den Herren gantz verleugnet hat*”であり、整理と強化の方向は認められる。

器楽序奏〔譜例 74〕の音楽は、先行する聖書場面と深くつながっている。嬰へ短調が受け継がれ、通奏低音には、滂沱を伴奏した半音下降の音型があらわれる〔譜例 75〕。この音型はラメント・バス²⁵⁶の類型に含まれるが、途中オクターヴの墜落で分断されてゆさぶりをかけられ、テトラコードで閉じられることのない、奇妙な旋律である（cis 音にたどりついてワン・サイクルになるのが常道）。

アリアは 3/4 拍子であり、ラメント・バス上のシャコンヌとも思える始まり方をする。だがこのバスが自らサイクルに入ることはなく、付点リズムの音型の長い連鎖を挟んで、要所で回帰してくる。これを M. ヴァルターがアウグスティヌスの「罪の自身への潜伏 *incurbatio in se ipsum*」と比較しているのは、卓見でもあろう。

これに対し、歌に引き継がれる上声部の主要楽想はテトラコードをなす 4 音音型（階名のラソファミ）であり、レチタティーヴォの「激しく *bitterlich*」（第 35 小節）から派生したものである〔譜例 76〕。この音型とバスの音型は本来同根だが、心の底に大きくよじれてのたうつ姿があるとも見られよう。

2 番目の音符に前打音が付されているため、ここにアクセント付きの逆付点リズムが生み出される。2 拍目のアクセントはラメント・バス主題にも共通するものである。アリアの全体は、付点リズムの乱舞と言えるほど付点リズムが多いが、演奏にあたっては、たとえば中声部の最初の 8 分音符を付点に揃えるか否か、また鋭角的な複付点を骨格とすべきかどうか、迷うところである。M. ヴァルターは楽譜どおりに演奏してさまざまなクロスが発生させるべきだとしているが²⁵⁷、鋭い複付点も曲想にふさわしいと思う。

器楽前奏には長い紡ぎ出し部分があり、歌は 17 小節目から入ってくる。歌い始めはテトラコード音型に即してうなだれるかのようなのであるが、「どこへ (*wo*・・) *hin*」は、ピンと跳ね上がる形に音楽化されている〔譜例 77〕。やがて「ああ *Ach*」が付点+8 分音符の個性的な音型として自立し、2 拍目に投入されるようになる〔譜例 78〕。

こうした音型を用いしながら、バッハは心の混乱が整理できない趣の音楽を、せわしない趣で進めてゆく。わずかに流れが緩むのは「ここに留まるのか *bleib ich hier*」のくだりで、続く「あるいは願うのか、山と丘がこの背中に崩れ落ちることを *oder wünsch ich mir Berg und Hügel auf den Rücken?*」の部分には、「山 *Berg*」の高さとその崩れが、絵画的・修辭的に音楽化されている〔譜例 79〕。

「この世には *bei der Welt*」（何の手立てもなく）はヴァイゼのテキストが変更された部分であるが（註 7 参照）、前置詞 “*Bei*” が「*Ach* 音型」で始まることに驚かされる。「この身の悪事 *meine Missetat*」が 4 回にわたって大きな身振りとともに反復されるのは痛ましい。その原因である行為、「否んだ *verleugnet*」の語は曲尾に二度、8 音、14 音の大きな音型に拡大されてあらわれる〔譜例 80〕。

²⁵⁶ 「嘆きの低音」。通奏低音にあらわれる半音下降の繰り返しを指し、悲嘆を表現するために使われた。

²⁵⁷ M. Walter（文献 K-2）、p. 129。

器楽の後奏は 3 小節に切り詰められているが、歌の間休んでいたコントラファゴットが通奏低音に復帰して、低い嬰へ音を共に引き延ばす。

第 14 曲 ヨハネ・コラール
——ペトロの滂沱に寄せて——

Petrus, der nicht denkt zurück,
seinen Gott verneinet,
der doch auf ein ernsten Blick
bitterlichen weinet,
Jesu, blicke mich auch an,
wenn ich nicht will büßen,
wenn ich Böses hab getan,
rühre mein Gewissen.

ペトロは主の戒めを思い返さず、
おのが神を否認した。
しかし主のおごそかなまなざしに会って、
激しく泣いた。
イエスよ、私にもまなざしを向けてください、
私が悔い改めようとしないうちは。
私が悪事を働いたときには、
良心をゆさぶってください。

【テキスト】

テノール・アリアを受け、第 1 部を結ぶのは、第 10 節である。短命だったリュッツェンの聖職者、シュトックマンの名前は、34 の詩節をもつ三十年戦争時代の当コラールによってのみ伝えられている。とはいえこのコラールも長く親しまれたわけではなく、讃美歌集では 1825 年までしが、その存在をたどることができない。したがって、EKG、EG、『讃美歌 21』には含まれていない。

『ドレスデン讃美歌集 1694』には旋律なしで、全テキストが掲載されている（78 番）。その第 1 節は、次のようなものである（ネット検索できる 1826 年版とは異なる部分がある）。

Jesu Leiden/ Pein und Tod/
Jesu tiefe Wunden/
Haben unsre Seelen=Noht/
Gäntzlich überwunden.
Menschen! schafft die Sünden ab:
Wir sind Christen worden;
Sollen kommen/ aus dem Grab/
In der Engel=Orden.

イエスの受難、苦痛と死、
イエスの深い傷が
われらの魂の苦難を
すべて克服してくださった。
人々よ！罪をぬぐえ、
われらはキリスト者になったのだ。
墓から出てくるがいい、
天使の仲間となって。

第 2 節以下は、一連の出来事を踏まえ、そこから教訓や教えを引き出す形で勧められる。扱われる出来事は次のとおりである。

2. イエスは庭に赴き、悲しみの祈りを捧げる。

3. 目を覚ましていろ、祈れ、とイエスは言われる。
4. 天使が降って来て、イエスを力づける。
5. イエスの血の汗は、黒い罪を白くしてくれる。
6. ロづけをして、ユダが敵対者となる。
7. 弟子たちは逃げ去るが、ペトロは踏みとどまる。
8. イエスよ！私の悪事が、ユダの手を借りてあなたを縛ったのです。
9. 偽証、唾、嘲弄を義人が受ける。
10. ペトロは神を否み、キリストのまなざしに出会って泣いた〔→《ヨハネ》第 14 曲〕
11. ユダは自殺し、群衆は十字架に付けろとピラトに叫んだ。
12. イエスの血は、ユダヤ人たちにとって死であり地獄である。
13. イエスは自分の十字架を背負い、シモンがこれを助けた。
14. イエスは高いところから地上のわれわれを引き寄せようとする。
15. イエスの四肢は全世界の隅まで、購いのために広げられる。
16. イエスよ！あなたの十字架の許に私は立って泣く。
17. このナザレ人はユダヤ人たちの王である。
18. 兵卒たちは主の衣を分けて、クジを引く。
19. 十字架に付けられたイエスは、悪人たちのために祈り、彼らを救おうとする。
20. 彼はいまわの際にすべてに配慮され、母を気かけられた。〔→《ヨハネ》第 28 曲〕
21. 聞け！天国がいかに恵みとして与えられるかを。
22. 十字架は、すでに失われた人々に命をもたらす。
23. わが神！わが神！とイエスは叫ぶ。
24. われらの命の君であるイエスに、苦いものがあたえられた。
25. イエスは、預言者たちによって語られたことをすべて満たした。
26. イエスは最後に、父よ、私の霊を御手に委ねますと叫んだ。
27. この最後の願いの後、イエスは息を引き取った。
28. 闇が全地を覆い、岩が砕けた。
29. 百人隊長はイエスを神の子と呼び、人々は胸を打った。
30. 過越の小羊を兵士が槍で貫くと、血と水が流れ出た。
31. イエスよ！あなたは地中に、あたかも死したかのようにおられます。
32. イエスよ！あがなわれた私が幸いになりますように。
33. イエスよ！あなたの受難は私にはまったき喜び。〔→《ヨハネ》第 2 稿第 11 曲＋、カ
ンタータ BWV182、159〕
34. イエスよ！あなたは亡くなられましたが、永遠に生きておられます。〔→《ヨハネ》第
32 曲〕

すなわちこのコラールは、全 34 節に受難の出来事をすべて歌い込んだものであり、この

コラールを歌ってゆくことが、受難の学習になるよう作られていた。こうしたコラールはいくつもあり、《イエスは十字架に付けられ Da Jesus an dem Creütze stund》がその代表的なものであることをすでに見たが（第2部第3章）、シュトックマンのこのコラールも、聖金曜日の晩課の選択肢となるほど広く知られていた。だからこそ、《ヨハネ受難曲》の初稿においてドラマの3つの箇所を使う、ということが可能になったわけである。第2稿においては、それが4つになっている。言うまでもなく、《ヨハネ受難曲》においてもっともひんぱんにあらわれるコラールである。

《マタイ受難曲》では、ゲールハルトの受難コラール《おお、血潮滴る主の御頭》が4度にわたってあらわれ、「マタイ・コラール」と呼ぶにふさわしい形で、全曲の統一に貢献していた。では同じように、シュトックマン・コラールを「ヨハネ・コラール」と呼ぶことができるであろうか。

それには二の足を踏む、というのが正直なところである。《マタイ受難曲》の場合のように意図されたサイクルをなしていない、というのがその一因だが、劣らず重要な理由は、このシュトックマン・コラールが、徹底して「調和」を目指した受難物語になっていることにある。ブーゲンハーゲンの影響も、濃厚に感じられる。

思えばこのコラールは、ペトロの滂沱の追加という調和的措置によって、初めて必要になったものである。ペトロの役割が嬰へ短調のアリアによってさらにクローズアップされ、それに対する鎮めとして、このコラールが置かれているからである。コラール第10節は、ペトロの否みに特化した節である。そのポイントは『ルカ福音書』の伝えるイエスのまなざしにあり、「私 ich」はイエスに、自分の悔い改めのさいにもそのまなざしを注いでください、と願う。

結果的に受難曲の前半は、『ヨハネ福音書』の本筋からは大きく逸脱したまま結ばれることになった。その後、牧師が説教のために登壇する。初演時の説経者がこれにどのように対応したか、知りたいと思う。

【音楽】

シュトックマン・コラールを運ぶ旋律は、メルヒオル・ヴルピウス Melchior Vulpus (1570頃-1615) の『美しい宗教歌曲集 Ein schön geistlich Gesangbuch』（ワイマール、1609年）から採られたものである。この旋律はもともとペトルス・ヘルベルト Petrus Herbert (1530頃-1571) のコラール《イエスの十字架、受難と苦痛は Jesu Kreuz, Leiden und Pein》（1566年）の代替旋律として使われたが、その後、テキストの似たシュトックマン・コラールを歌うために用いられるようになった。さらに後、ジークムント・フォン・ビルケン Sigmund von Birken (1626-81) のコラール《イエスよ、あなたの受難を Jesu, deine Passion》のためにも用いられるようになり、シュトックマン・コラールが忘れられた今、このための旋律として EG88 に掲載されている。この形で旋律を提示しよう〔譜例 69〕。

バッハはこの6拍と4拍が交互する旋律を、4分音符単位に整形して用いた。順次進行によって進む節回しは温雅で親しみやすいが、テキストに対応する表現はその分、和声が担わなくてはならない。幸いその旋律は多様な和声を許容するもので、バッハが好んで用いたのはそのためか、とも思われる。

冒頭音が移動階名の「ミ」であるため、バッハは、「ペトロは」の冒頭フレーズを、アリアのまま嬰へ短調で開始することができた。主調のイ長調が確立されるのは2行目においてである〔譜例 70〕。

以後、「まなざし」「泣く」といったところに嬰へ短調の和音を配しつつ曲は進み、「悔い改める」のホ長調を経て、イ長調のおおらかな終止へと達する。テノール・アリアの激情はかく受け止められ、豊かな包容力をもって慰めを与えられる。

第5章 進みゆく裁判

第15曲 コラール

——悲劇の幕開け——

**Christus, der uns selig macht,
kein Bö's' hat begangen,
der ward für uns in der Nacht
als ein Dieb gefangen,
geführt für gottlose Leut
und fälschlich verklaget,
verlacht, verhöhnt und verspeit,
wie denn die Schrift saget.**

キリストは私たちに幸をもたらすお方、
どんな悪事もなすことはない。
そのお方が私たちの身代わりに、夜
盗人としてとらえられた。
神なき者らの前に引き出され、
偽りの告発を受け、
嘲られ、辱められ、唾を吐きかけられた、
そもそも聖書の述べるように。

簡素な4声コラールで第1部を締めくくったバッハは、同様に簡素なコラールで第2部を開始する。合唱と対話するアルト・アリアが《マタイ受難曲》第2部を導入することと比較すれば、《ヨハネ受難曲》のコラールに対する密着ぶりが窺える。

古風なフリギア調の調べをもつこのコラールはここが初出で、《マタイ受難曲》にはあらわれない。しかし伝カイザーの《マルコ受難曲》のワイマール稿にはバッハの作曲で挿入されており（BWV1084）、《4声コラール集》にも収められている（BWV283）。オルガン曲も2曲現存する（BWV620、747）ので、バッハには親しみ深いコラールであったはずである。《ヨハネ受難曲》では、第37曲、すなわち受難のドラマが終わったところで再度、最終節が、ほぼ同じ和声で歌われる（ただし半音高く）。したがってこのコラールには、受難の出来事を前後から取り囲む、枠組みの機能が与えられていることになる。そうした機能を与えるためには、内容としてきわめて適切なコラールである。

【テキスト】

コラール《キリストは私たちに幸をもたらすお方 Christus, der uns selig macht》のテキストは、中世の受難詩『父の知恵 Patris sapientiae』にさかのぼる。これは、トマス・アクイナスの弟子であったケルンのエギディウス Egidio da Colonna（1245～1316）が1300年頃に書いたラテン語の祈祷詩で、修道院で日に7回唱えられる「時祷」に対応して整えられていた。すなわち、各節の冒頭に、真夜中、第一時（6時）、第二時（9時）、第六時（12時）、第九時（15時）、夕刻（21時）を示す言葉が置かれ、それぞれの時間に起こった出来事が、福音書間の「調和」に配慮しつつ、歌い込まれてゆくのである。

この受難詩は人気を得て各国語に訳されたが、それをドイツ語コラールへともたらしたのは、ボヘミア兄弟団の牧師ミヒャエル・ヴァイセ Michael Weiße（1488-1534）だった。

作業はチェコ語訳をもとに行われたと言われている。コラール詩は 1531 年の『新・讃美歌集 Neu Gesangbüchlein』に旋律付きで発表されたが、その際第 1 節と最終節が自由な祈りへと改められ、キリストの概念と十字架の出来事が、宗教改革の立場から強調を受けた。

コラールの第 1 節は、キリストの捕縛と裁判、彼への種々の辱めをめぐって、激しい言葉を連ねている。それが耳にも顕著なのは、ウムラウトのついた単語が頻出し、変質を含意する非分離前綴 “ver” (lachen 笑う→verlachen 嘲笑する、など) が畳みかけられるように使われるからである。時は、夜。ちなみに「神なき者ら gottlose Leut」という表現は後に民族差別との指摘を受けたようで、現行の EG では「急いで尋問へともたらされ eilend zum Verhör gebracht」と変更されている。『讃美歌 21』には第 293 番《救いのぬしは罪もなしに》として収録され、変更箇所は「さばきのせきに ひきだされて」となっている。

【音楽】

オリジナルのコラール旋律とバッハが用いた旋律は、大幅に相違する。オリジナルの旋律はエッカルト、M.プレトリーウスらの作品に見られるもので、『ドレスデン讃美歌集 1694』、EG、『讃美歌 21』は大筋でそれを踏襲している。ここでは EG と『讃美歌 21』の楽譜を挙げておこう〔譜例 83、84〕。

このコラールの韻律はまったく独特で、奇数行が 7 音節、偶数行が 6 音節であるにもかかわらず、音価は奇数行が 4 分音符 8 個分、偶数行が 10 個分になっている。それは、“begangen”, “gefangen”, “verklaget”, “saget” という動詞のアクセント部分が 4 分音符 4 個分に、大きく拡大されているからである。刻みの感覚で言えば「字余り」だが、詠嘆のフェルマータがついたような感覚でとらえると、むしろ流れに乗れるかと思う。旋法は、移動階名の「ミ」（記譜音は d）を終止音とし、「シ」（記譜音の a）を朗唱音とする、明らかなフリギア旋法である。

バッハは、それをどう扱っているだろうか。〔譜例 85〕のソプラノ・パートを見ると、コラール旋律の違いに驚かされる。

主要な違いは 3 点にまとめられよう。第 1 に、旋律の流れそのものが大きく違っていること。第 2 に、旋律の音域が全体に高く取られていること、第 3 に「字余り」が解消され、4 拍子 2 小節の単位に、きれいに整形されていることである。

バッハが個人的に、これほどの変形をほどこすとは考えにくい。これには、地域の先例が存在する。バッハは、トーマス・カントルのはるかな前任者、ゼートゥス・カルヴィジウス Sethus Carvisius (1556-1615) に依拠したのである。カルヴィジウスが 1597 年に出版した『教会歌のハルモニア Harmonia cantiorum ecclesiasticarum』が用いている旋律バージョンは、大筋でバッハの旋律を先取りしている〔図 48〕。これが事実上のライブツィヒ稿として流布していたものと思われる。ただしカルヴィジウス稿にも、オリジナルの「字余り」は踏襲されている。

バッハには、両者の中間稿も存在する。4 声コラール BWV283 と《オルゲルビューヒラ

イン》に含まれるコラール・プレリュード BWV620 が、オリジナルともカルヴィジウスとも異なる、同一のコラール・バージョンによっているのである。冒頭4音が階名で「ミミミレ」でなく「ミミミミ」になるが（＝カルヴィジウス稿）、それ以降は、EG に反映されているオリジナル稿の動きとなる〔譜例 86〕。

しかし字余りになるのは、4動詞のうち3つ目の「告発された *verklaget*」に相当する部分に限られる。そこではコラールの長さに加えて音域も拡大されている〔譜例 87〕。

伝カイザーへ《マルコ受難曲》のバッハの挿入（BWV1084）もまさにこのバージョンであり、これはコラールの「ワイマール稿」と見なすことができよう。伝カイザー《マルコ受難曲》は 1726 年にライプツィヒでも上演されたが、その段階では、コラールが受難曲稿とほぼ同一になっている。「ライプツィヒ稿」と見なすゆえんである。

独立伝承のコラール BWV747 を含めて、バッハが手がけたヴァイセ・コラールでは、冒頭がすべて「ミミミミ・レドシー」になっている。フリギア旋法の終止音と朗唱音をつなぐテトラコード（四音音階）をモチーフとする音型化で、現代人が自由に発想したら、まず思い浮かばない旋律だろう。高いミ音の連打からする始まりは、幸の与え手、キリストにただならぬ悲劇が迫るさまを伝えて効果的である。夜の摘発は、低い音域に響きを潜めて報告される。そして「偽りの告発を受け」に向けて転調を重ねつつ音域を上げてゆき、最初の“*ver*”に、長七度の不協和音を刻印する。“*ver*”付き非分離動詞のたたみ掛けはどんな演奏を聴いても耳に付くが、音域は低く、不協和音も使われていない。バッハはまだドラマは封印し、言葉のみを印象づけておくのである。

整形の結果、2小節ごとにフェルマータが置かれ、その単位が8つ並んでいる。旋律に置かれた8つのフェルマータ音は、ミが4つ、シが3つで、5つ目に一度「ラ」があるだけである。このようにバッハは、本来自由に発想された古いコラール旋律を、楽節構造の整った、彼自身の音楽実践に当てはめている。

しかし一方では、フリギア調特有の表現力を、和声を通じて残そうともしている。バスのフェルマータ音を見ると、ミが3つ、ラが3つ、レとソが1つずつある。曲頭もミなので、バッハがイ短調の属和音（ミ・ソ \sharp ・シ）を枠組みに配しながら、ラに基づくイ短調の和声づけを行っていることがわかる。しかし曲尾は外声が「ファ \rightarrow ミ」および「レミ」と進行する「フリギア終止」であり、調性的には、イ短調の属和音（長和音）に、思いを残しつつ終止する。あたかも、旧約聖書の告げている預言が、今後へと力を残していくかのよう。

第 16 曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』 18.28-36）

——総督ピラトの登場——

第 16 曲 a 聖句レチタティーヴォ

Evangelist

28 Da führeten sie Jesum von Kaipha
vor das Richthaus, und es war frühe.
Und sie gingen nicht in das Richthaus,
auf daß sie nicht unrein würden,
sondern Ostern essen möchten.

29 Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

Pilatus

Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Evangelist

30 Sie antworteten und sprachen zu ihm:

第 16 曲 b

Chor

Wäre dieser nicht ein Übeltäter,
wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

第 16 曲 c

Evangelist

Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus

31 So nehmet ihr ihn hin
und richtet ihn nach eurem Gesetze.

Evangelist

Da sprachen die Jüden zu ihm:

第 16 曲 d

Chor

Wir dürfen niemand töten.

第 16 曲 e

Evangelist

32 Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu,
welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde.

福音書記者

さて人々は、イエスをカイアファのところから
総督官邸に連れて行った。明け方であった。
しかし、彼らは自分では官邸に入らなかった。
汚れを受けずに、
過越の食事をしたかったからである。
するとピラトが彼らのもとへ出て来て言った。

ピラト

どんな訴えをこの人に対してするのか。

福音書記者

彼らは答えて、ピラトに言った。

合唱

こいつが悪いことをした者でなければ、
貴殿に引き渡しはしなかったでしょう。

福音書記者

ピラトは彼らに言った。

ピラト

それなら皆さんが引き取って、
皆さんの律法で裁きなさい。

福音書記者

そこでユダヤ人たちは、ピラトに言った。

合唱

私たちには、人を殺す権限がありません。

福音書記者

これはイエスの言葉が実現するためである。

それは、自分がどのように死ぬかを暗示する言葉だった。

〔テキスト〕

イエスはローマ総督ピラトのもとに連行され、いよいよ、本格的な裁判が開始される。連行した人々は、ペトロに詰め寄った大祭司邸の僕や下役たちである。彼らは過越の食事を控えているため異邦人との接触で汚れを受けることを恐れ、官邸に入らなかった。このため以降の場面では、ユダヤ人たちのいる官邸の外とローマ兵たちのいる官邸の中を、ピラトが出たり入ったりして裁きを進める。

ピラトは威厳をもって群衆に対峙し、訴えの内容を明確にするように求める。しかし答があいまいなため、審理の受け入れを拒絶しようとする。するとユダヤ人たちは、自分たちには人を殺す（死刑にする）権限がない、と答える。事がイエスの言葉の実現であるとする最後の文章は、編集者の付加とされる。

〔音楽〕

イエスの総督官邸への連行を告げる語りは、ニ短調に始まり、イ短調、ト短調と転調してゆく。不協和音を従えた最高音 a が「明け方 *frühe*」に置かれて耳を奪うのは、時の推移を意識させる手法であろうか。ピラトの出現は、ハ長調で堂々と告知される。「彼らは答えてピラトに言った」は、ピラトの質問にうろたえる人々を示すかのように、あわただしい語りとなる。

ここから、トゥルバの合唱（ニ短調）が始まる。28 小節に及ぶ勢い込んだ合唱句の音楽的要素は、①「犯罪者 *Übeltäter*」に振られた半音階楽句〔譜例 88、半音階は語義と同時に、民衆の悪意と偽りをも示す〕、②仮定の否定を示す“*nicht*”のスタッカート〔休符付き、譜例 89〕、「渡す *überantwortet*」のリズミックな音型〔譜例 90〕の3つで、それらがいささか混乱した趣で歌い継がれる。

オーボエⅠと第1 ヴァイオリンはソプラノを、オーボエⅡと第2 ヴァイオリンはアルトを、ヴィオラはテノールを、通奏低音はバスを補強する。テノールにはさらに、2本のフルートの1オクターヴ高い重複が付く。最後の“*nicht*”段落（譜例 91）に至って口が揃い、主張はようやくまとまりを示す。

それなら自分たちの律法で裁けというピラトの正論を受けて、群衆は、それでは彼を殺せない、と反応する。調性はイ短調となり、「犯罪者 *Übeltäter*」の半音階が、今度は「殺す *töten*」の言葉に寄り添ってあらわれる〔譜例 92〕。「殺すことができない」と言う口の中に、殺害欲が透けて見える。

さきほどテノールに追隨した2本のフルートは、今度は16分音符の一種興奮した走句となる〔譜例 93〕。これは第2曲「ナザレのイエスを！」〔譜例 27〕にすでに出現したものである。エキサイト音型、とでも呼べようか。

事の目的がイエスの言葉の成就にあるとする福音書記者は、その言葉が、自分の死に方を暗示したものだと述べる。「死ぬ *sterben*」〔譜例 94〕の部分は声楽、器楽とも十字架音型になるが、和声でも減七和音が半音のずらしで2つ重ねられ（「*fis-a-c-es*」＋「*as-h*」

—d—fj)、不吉なイメージを喚起する。

第 16 曲 e

33 Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus
und rief Jesu und sprach zu ihm:

Pilatus

Bist du der Juden König?

Evangelist

Jesus antwortete:

Jesus

34 Redest du das von dir selbst,
oder haben's dir andere von mir gesagt?

Evangelist

35 Pilatus antwortete:

Pilatus

Bin ich ein Jude?

Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet,

was hast du getan?

Evangelist

36 Jesus antwortete:

Jesus

Mein Reich ist nicht von dieser Welt,
wäre mein Reich von dieser Welt,
meine Diener würden darob kämpfen,
daß ich den Juden nicht überantwortet würde,
aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

そこで、ピラトはもう一度官邸に入り、
イエスを呼び出して言った。

ピラト

お前はユダヤ人の王なのか。

福音書記者

イエスは答えた。

イエス

あなたは自分自身からそう言うのですか、
それとも他の者たちがあなたに、
私のことをそう言ったのですか。

福音書記者

ピラトは答えた。

ピラト

私はユダヤ人だろうか。

お前の同胞や祭司長たちが、お前を私に引き渡したのだ。

いったいお前は、何をしたのだ。

福音書記者

イエスは答えた。

イエス

私の王国は、この世には属していません。
もし私の王国がこの世のものであれば、
僕たちが戦うことでしょう、
私がユダヤ人たちに引き渡されないように。
しかし今、私の王国はそこにはないのです。

〔テキスト〕

事の重大さを感じたためだろうか、ピラトは官邸に入ってイエスを呼び出し、イエスに「お前はユダヤ人の王なのか」と尋ねる。ユダヤ人たちが独立統治者としての「王」を望んでいることを度重なる蜂起から知悉していたピラトにとって、肝心なのは、イエスが王を自称する政治的扇動者であるかどうかだった。そうではない、という明確な否定があれば、面倒を背負い込まずに済むと計算したのかもしれない。

するとイエスは、ピラトが自分からそう言うのか、誰かにそう言われたのか、と答える。

言質を与えず、逆に探りを入れるような言葉である。ピラトが「私はユダヤ人だろうか」と言うのは、ローマ人としてそんなことには関知しない、との趣旨だろう。イエスは、「私の国はこの世には属していない」と答える。自分にはこの世以外の国がある、と受け取れる言い方で、いかにも「神の国」を指しているように思える。ルターが「今 **nun**」というギリシャ語原文にはない言葉を挿入したのも、そのためかもしれない。いずれにしろ、政治的な意味か霊的な意味かはともかく、「王」という呼称は否定されていない。

〔音楽〕

ハ長調に気分を改めて、ピラトとイエスの対話が始まる。「ユダヤ人 **Jüde**」の語に付された強い不協和音は、同類扱いするなという、ピラトの不快感を示すものだろうか。

この対話のハイライトは、イエスの「私の国」論である。「国 **Reich**」の語は二度にわたって最高音 **e** を取り、それが天の領域にあることを示唆して、オクターヴ下の「この世 **dieser Welt**」を見くだす。〔譜例 95〕

僕たちの「戦う **kämpfen**」さまがリアルな音型で描かれるのは、それが単なるものの例えではないことのあらわれだろう。バッハはここで、剣をとって戦う天使たちのイメージを脳裡に浮かべたのであろうか。「しかし **aber**」とイエスは属七の不協和音上で武力を否定し、「今 **nun**」、私の国はそこにはないと結論する〔譜例 96〕。ここで、第 17 曲のコラールが流れ出す。

第 17 曲 コラール

——「偉大なる王」への思い——

第 17 曲 コラール

**Ach, großer König, groß zu allen Zeiten,
wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten,
keins Menschen Herze mag indes ausdenken,
was dir zu schenken.**

ああ、偉大なる王、代々かぎりなく大いなる者よ、
この信実を、どう広めたら足りましょうか。
人間の心の思い及ぶところではありません、
あなたに何かを贈ることなど。

**Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
womit doch dein Erbarmen zu vergleichen,
wie kann ich dir denn deine Liebestaten
im Werk erstatten?**

この思いをもってしては届きません、
あなたの憐れみに叶うところまでは。
どうしたらあなたの愛の行為に
実りあるお応えができればしょうか。

〔テキスト〕

「私の王国はこの世のものではない」としたイエスに、コラールは「ああ、偉大なる王

よ」と呼びかける。ピラトの応答を飛び越え、イエスこそ真に偉大な王であるとする立場から共同体としての「正解」を投げ込むのが、バッハの構成である。用いられるのは、最初のコーラルとして第3曲に置かれ、イエスの「大いなる愛」をたたえたヨハン・ヘールマンのコーラル《心より愛しまつるイエスよ、どんな罪を犯されたのですか *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*” (1630) の第8節。ここでは第9節が重ねて歌われ、コーラルのメッセージが倍加される。まるで、ピラトとの対話に戻ってほしくない、とでもいうかのようだ。

〔音楽〕

コーラルはイ短調で、和声を改められている。バスと通奏低音が一貫して8分音符で歩み、「代々 *zu allen Zeiten*」(直訳：すべての時間に)の長さにもとどまらない〔譜例97〕。

「時間」の広がり、信実を「広める *ausbreiten*」ことにつながる。ここ、曲中央の言葉に、ハ長調のカデンツが置かれている〔譜例98〕。

「責め苦の路上」といったネガディヴな概念には対応せずに、和声は協和音を多く使って、美しく流れる。不協和音はむしろ、「私 *ich*」「人間 *Menschen*」の無力を惜しむところで使われるのである(いずれも属七和音)。

第18曲 聖書場面 (『ヨハネ福音書』18.37-19.1)

「王」をめぐる対話

第18曲 a 聖句レチタティーヴォ (『ヨハネ福音書』18.37～19.1)

Evangelist

福音書記者

37 *Da sprach Pilatus zu ihm:*

そこでピラトは彼に言った。

Pilatus

ピラト

So bist du dennoch ein König?

それでは、やはり王なのだ。

Evangelist

福音書記者

Jesus antwortete:

イエスは答えた。

Jesus

イエス

Du sagsts, ich bin ein König.

おっしゃる通り、私は王です。

Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen,

私が生まれ、この世に来たのは

daß ich die Wahrheit zeugen soll.

真理を証しするためなのです。

Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

真理から造られた者は、私の声を聞きます。

Evangelist

福音書記者

38 *Spricht Pilatus zu ihm:*

ピラトは彼に言う。

Pilatus

ピラト

Was ist Wahrheit?

真理とは何か。

Evangelist

福音書記者

Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Jüden

ピラトはこう言ってから再度ユダヤ人たちのところへ出て行き、

und spricht zu ihnen:

彼らに言う。

Pilatus

ピラト

Ich finde keine Schuld an ihm.

私にはあの男に咎が見いだせない。

39 Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe,

ところで過越祭にだれか一人を釈放するのが、皆さんの慣例だ。

wollt ihr nun, daß ich euch der Jüden König losgebe?

私がユダヤ人の王を釈放することをお望みか。

Evangelist

福音書記者

40 Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

すると彼らはまたもや一斉に叫び、こう言った。

第 18 曲 b

Chor

合唱

Nicht diesen, sondern Barrabam!

その男でなく、バラバを！

第 18 曲 c

Evangelist

福音書記者

Barrabas aber war ein Mörder.

バラバは、しかし人殺しであった。

19.1 Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

そこでピラトはイエスを引き据え、鞭打たせた。

〔テキスト〕

「王」をめぐる問答が続く。

コラールに先立つ第 16 曲では、「お前はユダヤ人の王なのか」というピラトの問いに、イエスは「私の王国はこの世のものではない」という返答をしたのだった。それを受けて、ピラトは「それでは、やはり王なのだな」と答える。

ギリシャ語原文では、ピラトは「王 *basileus*」に定冠詞 “*ho*” をつけて尋ねている。すなわち、「ユダヤ人の中で待望されている、あの王なのか」というニュアンスである。しかるに、「それではやはり王なのだな」の「王」には冠詞がない。ルターはこれを「*ein König*」（一人の王）と、不定冠詞付きで訳した。ギリシャ語には不定冠詞がなく、その用法を無冠詞が含むからである。イエスの返答がややずれたものであったため、ピラトは「あの王ではなくとも、一人の王ではあるのだな」と念押ししたことになる。

念押しに対するイエスの返答には、注意が必要である。新共同訳はこの部分（“*Σὺ λέγεις ὅτι βασιλεύς εἰμι.*”）を「わたしが王だとは、あなたが言っていることです」と訳している。ギリシャ語を直訳すればたしかにそうなり、近年、この訳を採用する人は多い。

だがルターは、その部分を “*Du sagst, dass ich ein König bin.*” ではなく、“*Du sagsts, ich bin ein König.*” と訳した。つまり、「あなたの言う通りです、私は（一人の）王です」と訳

し、イエスの返答をはっきりした肯定と解釈したのである。“Du sagsts”が「あなたの言う通りだ」という肯定であることは、オレアーリウス、カーロフらルター正統派の神学者が揃って明言するところであるから、ここを「あなたの言っていることです」と訳すわけにはいかない。

このルター訳は、間違っているのだろうか。私には、他の多くの箇所でもこの訳が成立するように思えてならない。頻出するこの類のテキストをすべて「あなたが言っていることです」と訳すと、簡単なテキストもつねに煙に巻くような対話になってしまう。単純な肯定と解釈して済むところも、いくつもあるのではないだろうか。そうでないとなれば、単純な肯定は聖書のテキストにいかなる形で、どの程度存在するのであろうか。

イエスは、私は「真理を証しするために」生まれ、この世に来たと述べる。「真理 ἀλήθεια」は『ヨハネ福音書』における重要概念の一つで、第1章のロゴス讃歌では、「父の独り子としての栄光」が、「恵みと真理とに満ちていた」と言われている。「真理」の用例は『ヨハネ福音書』には19箇所存在するが、共観福音書では各一箇所しかなく、それはファリサイ派の回し者たちがイエスに「あなたは真理に基づいて神の道を教えておられる」と追従を述べるところである。そこでは引用でしかない「真理」の概念に、『ヨハネ福音書』は正面から光を当てているわけだ。

「真理」の定義は容易になしうるものではないが、教文館の『旧約新約聖書大事典』の「真理・真実・Wahrheit」項目においてG. Baumbach（+大貫隆）が「ヨハネは真理という概念の下で、イエスにおいて人格的な形を取るに至った神的救済の現実性を考えている」の述べていることに注目しておきたい。

さて、ローマ人のピラトには、その意味が理解できない。動詞の時制はここで過去形（言った）から現在形（言う）に代わり、ピラトが「思わず洩らした」かのようなニュアンスを伝える。現在形（歴史的現在の用法）は以後第19章に引き継がれて、ユダヤ人たちとピラトの応答に、緊迫が募るさまを伝える。

ピラトは、イエスに咎を見出せないとして、彼の釈放を人々に持ちかける。その根拠として挙げられるのが、過越祭における赦免の慣習である。しかしそうした慣習が実在したか否かは、いまだ確認されていない。

群衆はこれに反対し、釈放の候補として、バラバの名前を持ち出す。この名は『ヨハネ福音書』ではここが初出であり、「このバラバは人殺しであった」という説明が加えられる。

バラバの説明は、福音書によって異なる。『マルコ』は「暴動のとき人殺しをして投獄されていた暴徒たち」の一人であるとし、『ルカ』は「都で起こった暴動と殺人のかどで投獄されていた」者であるとする。『マタイ』では「評判の囚人」である。ヨハネは彼を「強盗（ληστής）」であるとするが、ルターは、強く「人殺し Mörder」という訳語をここに当てる。

強盗と人殺しは、同じではない、福音書の受難記事では、左右の十字架に付けられるのは『マルコ』、『マタイ』において「強盗」であり、ルターはそれらを一括して「人殺し」

と訳している。対して『ルカ』のそれが単に「犯罪者 Übeltäter」であるのは、『ルカ』において2人のうちの1人が天国を約束されるからである。

ここで『ヨハネ福音書』第18章は終わる。しかしバツハはここで区切らず、第19章冒頭の文章まで進んでから区切るという、思い切った処置をした。「そこでピラトはイエスを引き据え、鞭打たせた」という第19章冒頭の文章は、「バラバは人殺しであった」という第18章最後の文章とはつながらない。イエスは邸内にいて、ピラトはそこに戻ってから、イエスを鞭打たせたのだからである。その意図は、鞭打ちによって群衆に一定の満足を与え、イエスを釈放するきっかけをつかむことにあったとみられる。『ルカ福音書』でピラトは、鞭打って釈放しようと、二度にわたり群衆に持ちかけるからである。また、邸内で鞭打ちが行われてこそ、すっかり惨めな姿になったイエスを群衆の前に引き出し、「見よ、この人を」（エッケ・ホモ）と呼びかけることが可能になる。

しかしバツハはそのことを承知で、鞭打ちを公開の出来事として扱ったのであろう。そのようにした理由ははっきりしている。彼は「鞭打ち」を起点とする一連の情景を開き、省察楽曲を投入して、その場面を音楽で掘り下げたいと思ったのである。

〔音楽〕

ピラトの問いに対するイエスの返答は、「あなたの言う通りだ」の句で、ト長調のカデンツをなす。音楽の文法に照らして、まっすぐな肯定そのものである。次の「私は王です」では、「王 König」の語が低いGに下降し、イエスの語りにおける最低音になる〔譜例99〕。「王」のような語は高い音域に置くのが当時の修辞法の原則であり、バツハも平素はそうするので、これはあえてする逸脱である。それはこの世のものではない国の王が、身を低くしてこの世に來ていることを示すのであろうか。

世への誕生を述懐するイエスの語りは、「真理」の概念を出すに至ってにわかに力を帯び（ニ長調へ）、「真理から造られた者は私の声を聞きます」の、表情豊かな朗唱となって心を打つ（ロ短調）。「真理とは何か」というピラトの返しは、考えるいとまもなく発せられ、「思わず洩らす」さまを伝えるかのようなだ〔譜例100〕。

イエスの釈放を打診された人々は、「その男ではなく、バラバを！」と叫ぶ。《マタイ受難曲》においては、総督がバラバかイエスか、という二択を提示し、群衆はただ一度の恐ろしい叫び（減七和音）で、「バラバを」選ぶのであった。しかし《ヨハネ》では、群衆がイエスの釈放を拒否し、代わりにバラバの名前を初出として持ち出すようになっている。このため、バツハは群衆の合唱を4小節に構成し、「バラバ」の名前が相対的に浮き上がってくるように工夫している〔譜例101〕。「人を殺す権限がありません」を伴奏したフルートのエキサイト音型がここにも姿を見せ、楽句はニ短調に半終止する。

「え、バラバって？」と首をかしげる間もなく、福音書記者は高いaの音でト短調の属七和音と共に入り（驚きの効果をもつ）、彼が人殺しであることを明かす。「人殺し Mörder」は減五度下降の歌いにくい音型だが、ニ短調のカデンツがこれを引き取る。「ピラトはイエ

スを引き据え」のくだりで減七和音に入った後、テノールは、「鞭打ち」の情景を形象模写の修辞音型により、激しく繰り広げる。鞭打ちを付点音符で表現するのは《マタイ受難曲》にも見られる定型だが、それを崩さない通奏低音に対し、テノールは四角な音型を途中から三角（三連符）に振り替え（乱れ打ちのイメージであろうか）、「鞭打った **geißelte**」ではアクセントの来る “**gei**” 音節のみに 49 音符を宛てる力の入れようである〔譜例 102〕。

第 19 曲 バス・アリオース ——開かれる省察——

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,	思いみよ、私の魂よ、不安をこめた満足、
mit bitterer Lust und halb beklemmtem Herzen,	苦みの混じる快、半ばふさがれた心で、
dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,	イエスの苦痛のなかにある、お前の至上の宝を。
wie dir aus Dornen, so ihn stechen,	思いみよ、イエスを刺すいばらから
die Himmelsschlüsselblumen blühen,	天国の鍵の花（桜草）が咲き出ているさまを。
du kannst viel süße Frucht von seiner Wermut brechen;	
	彼のニガヨモギの甘い果実を、お前は心ゆくまでもぎ取れるのだ。
drum sieh ohn Unterlaß auf ihn.	だから休みなく、彼に目を注いであれ。

「人殺し」の登場とイエスの鞭打ちを受けるからには、次にさぞ緊迫した音楽が用意されていると聴き手は想像するであろう。だがバッハはその逆を行き、しばしの瞑想コーナーを、ここに作り出した。久々のソロ・ブロックが、ここに開かれる。《マタイ受難曲》の第 2 部はアルト・アリアで開始され、コラールをはさんでまもなく、テノールのソロ・ブロックが登場した。しかし《ヨハネ受難曲》第 2 部では、2 つのコラールと長い聖書場面を経て、ようやくソロのブロックへとたどり着く。ここを待っている聴き手も多いはずである。

〔テキスト〕

このアリオースと続くアリアのテキストは、《ブロッケス受難曲》から採られている。両曲の駆使する独特のレトリックは、すべてブロッケスに見られるもので、両者の類似は、あからさまなほど大きい。しかしアリアにおいては、効果的な変更も加えられている。

場面は同じで、イエスがローマ軍の兵士に暴行を受けるところである。ブロッケスの福音書記者は、場面をこう導入する。「すると兵卒たちは彼を引きずり込んだ。そして、憤激をさらに燃え立たせるために、部隊全体を呼び集めた。彼らは彼を石に縛り付け、やわらかな背中を打った、釘をびっしり植えた鞭で」（第 31 曲 a）。これを受けて「信じる魂」（ソプラノ）が 3 曲を独唱する。すなわち、アリオース（第 31 曲 b）、レチタティーヴォ（第 32 曲 a）、アリア（第 32 曲 b）である。

アリオースは、石に繋がれたイエスを「永遠の愛の火打ち石」にたとえる。鞭で打たれるたびに、血の雫から愛の火花が飛び散ると歌われるが、このテキストは、バッハには採用されなかった。

バッハがアリオース（第 19 曲）のテキストに採ったのは、次のレチタティーヴォ・テキストであった。その前半が、バッハとほとんど重なる。違いは、ブロッケスの「だから魂よ、見るがいい **Drum, Seele, schau**」がバッハでは強く「思い見よ、私の魂よ **Betrachte, meine Seel**」となっていること、苦痛の中にある「お前の天国 **dein Himmelreich**」というマタイ的な表現が「お前の至上の宝 **dein höchstes Gut**」に変えられていること、ニガヨモギの「喜びの果実」が「甘い果実」になっていることなど、わずかである。ただし、レチタティーヴォ後半の「深く耕された背中から命の収穫が萌え出る」、「ミミズ腫れから薬が流れ出て、その奇跡の力は稀有なことにも、おのが傷でなく他者の傷のみを癒す」といった形容部分は、賢明にも省略されている。

〔音楽〕

ドラマの流れは緊迫している。イエスへの赦免が拒否され、不条理な鞭打ちが、彼に加えられたからである。痛ましい思いにさいなまれる魂に、ここで「至上の宝を思い見よ」というメッセージがもたらされる。求められるのは発想の転換であり、音楽はいきおい、二律背反を反映した、含みの多いものとなっている〔譜例 103〕。

テンポは、アダージョ。調性は \flat 3 つの変ホ長調であるが、追加の \flat による陰りがさかんに用いられ、 \sharp は「苦痛 **Schmerzen**」「刺す **stechen**」、「天国の鍵（の花）**Himmelschmüssel**」のわずか 3 箇所にあられるのみである〔譜例 104〕。こうした「 \flat の陰り」は、《マタイ受難曲》では〈ああ、ゴルゴタ〉（第 59 曲）に見られるものだ。

バッハは、バスによる歌を、当時すでに古楽器の範疇に入りつつあった楽器たちの、かそけき響きで包み込んだ。通奏低音に加えられるリュートと、オブリガートを二重奏で務めるヴィオラ・ダモーレがそれである。どちらの楽器も共鳴弦を含む多数の弦をもち、機能性には欠けるが、甘美な響きを特色としている。リュートは 16 分音符を中心に、一部 32 分音符を交えて細やか。ヴィオラ・ダモーレの二重奏は終始 8 分音符で動くが、強拍部分がつねに前の音符とタイでつながれているため、シンコペーション効果により、ゆるやかな流動を生み出す。

魂への呼びかけで始まる諄々とした語りの言葉を、バッハは几帳面に、半音変化で彩ってゆく。「不安な」「半ばふさがれた」「甘美な」「ニガヨモギ」といった言葉は \flat の付加で憂いを増し、「満足」「苦み」「至上の」といった言葉、また前述の「苦痛」「刺す」といった言葉には、 \flat をキャンセルする \natural 、まれに \sharp により、光の効果や鋭さが与えられる。

〔後期稿のテキストについて〕

第 19 曲の後期稿は、第 2 稿の「バス。イエス **Basso Jesus**」でパート譜内に挟み込ま

れた、別紙1葉の自筆パート譜で伝えられている。新しい歌詞が振られ、筆跡鑑定によれば1743年の記入である。第19曲は1732年の第3稿で復活し、1749年の第4稿で新歌詞とされたというのが通念であるから、1743年になぜパート譜が作成されたのか、不可解に思われる。1732年に用いられたパート譜を将来のために変更しておきたいとバッハは思ったのだろうか、それとも、部分的実演のような具体的なきっかけがあったのだろうか。

最終的には、次のようなテキストが成立した。

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,	思い見よ、私の魂よ、不安をこめた満足、
Mit bitterer Lust und halb beklemmtem Herzen	苦しみの混じる快、半ばふさがれた心で、
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen.	イエスの苦痛の中にある、至上の宝を。
Sieh hier auf Ruten, die ihn drängen,	見よ、ここ、彼を打ちひしぐ鞭の上に
Vor deine Schuld den Isop blühn!	お前の咎に代えてヒソプが花開き、
Und Jesu Blut auf dich zur Reinigung versprengen,	イエスの血がお前を清めるため飛び散るのを。
Drum sieh ohn Unterlass auf ihn!	だから休みなく、彼に目を注ぐがいい。

第1～3, 7行は同じであり、第4～6行が新テキストと入れ替えられている。しかしバッハの自筆譜〔図49〕を見ると、変更には2つの段階があったことがわかる。

新歌詞の第4行、第5行は、直接楽譜に書き込まれている。まず“**wie dir aus Dornen, so ihn stechen**”（イエスを刺すいばらから）が“**Sieh hier auf Ruten, die ihn drängen**”（見よ、ここ、彼を打ちひしぐ鞭の上に）となった。しかし関係代名詞の“**die**”以下は、次の“**ihn**”を除いて、ナイフで削り書き直した形跡がある。ここは修正の時点では“**Sieh hier auf Ruten, so ihn stechen**”となっていたのかも知れないと思う。“**die Himmelsschlüsselblumen blühn**”（天国の鍵の花〔桜草〕が咲き出ているさまを）から“**Vor deine Schuld den Isop blühn**”（お前の咎に代えてヒソプが花開き）への変更の際しても、同様の作業を行ったように見える。

第6行は、“**du kannst viel süße Frucht von seiner Wermut brechen**”（彼のニガヨモギの甘い果実を、お前は心ゆくまでもぎ取れるのだ）の冒頭3語を“**Und Jesu Blut**”（イエスの血が）へとといったん強引に上書きし、これ以上は無理と認識して地の文を抹消してから、“**auf dich zur Reinigung versprengen**”（お前を清めるため飛び散るのを）を、その下に書き込んだと見られる。これに対して第7行は、オリジナルどおりの安定した転記になっている。

こうした状況を整理すると、このような仮説が成立するかもしれない。バッハは、第3稿のために第19曲の美しいオルガン・パート譜を（リュートに代えて）作成した。その際、初稿のスコアからの筆写で済ませたバス・パートを、（1743年頃？）自分で清書し直そうと思い立った。その後、1749年の第4稿準備段階で上記のテキスト修正を行い、バロック的な比喻からよりリアルな記述へと、第4～6行を変更した。こうした変更は、第9曲、

第 20 曲の変更と軌を一にするものである。

〔後期稿の音楽について〕

本来第 19 曲は、リュートの爪弾き、ヴィオラ・ダモーレの二重奏という古雅な響きへの転換を特色としていた。しかし第 3 稿でそれが復活したとき、ヴィオラ・ダモーレはヴァイオリンで代用され、響きを近づけるためであろう、弱音器の使用が指定されている。一方オルガン用には、バッハは新しいパート譜を書き下ろした。オルガンのピッチに合わせて、全音低く移調した楽譜である [図 50]。

さらにバッハは、1749 年の上演のさいに、チェンバロ用のパート譜（オルガン用よりも全音高い）を作成している。第 4 稿にはチェンバロが用いられたので、弱音器付きのヴァイオリンとバランスしやすいチェンバロが、ここで用いられたと思われる。

音符の変更は原則的でないが、テキストの変化は、音と音楽の関係を異なったものとする。その意味では、変更は改良とは言えないというのが筆者の考えである。たとえば、上記「ニガヨモギ Wermut」の部分。新しい歌詞では「清め **Reinigung**」という言葉が当てられているが、b の付加による甘美な幻想の表現は、「清め」という言葉にはふさわしくないだろう [譜例 105]。

総じて後期稿における変更は、幻想の広がりを抑制する傾向をもっている。この第 19 曲においては、それが曲の大切な部分を割り引くことになっているように、筆者は感ずる。

第 20 曲 テノール・アリア ——虹のかかる天国——

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
in allen Stücken
dem Himmel gleiche geht.

Daran, nachdem die Wasserwogen
von unsrer Sündflut sich verzogen,
der allerschönste Regenbogen
als Gottes Gnadenzeichen steht.

思いはかれ、血に染められた彼の背中が
どこをとっても
天に等しいさまを。

そこには、大波が
われらの罪の洪水から打ち寄せて引いたあと、
こよなく美しい虹が
神の恵みの徴としてかかっているのだ。

〔テキスト〕

あからさまなブロッケス引用とも思われるアリオーソに比べれば、アリアのテキストには編集の筋が入っている。ブロッケスの原詩を紹介しよう。

Dem Himmel gleicht sein buntgefärbter Rücken, 天に等しいのは色鮮やかな彼の背中、
den Regenbögen ohne Zahl それを無数の虹が

als lauter Gnadenzeichen schmücken,	純なる恵みの徴として飾っている。
die, da die Sündflut unsrer Schuld versieget,	その徴を、われらの咎による罪の洪水が涸れるがゆえ、
der holden Liebe Sonnenstrahl	やさしい愛の太陽光が
in seines Blutes Wolken zeigt.	血の雲の中で指し示すのだ。

比喩はそのまま採用されているが、構成は違う。ブロックスの原詩は、2つの関係代名詞でつながれた、長い一文である。主文は「彼の色鮮やかな背中が天国に似ている」というものだが、関係文によって、その背中を無数の虹が恵みの徴として飾っていること、その虹を愛の太陽光が照らし出すことが語られる。瞬時に見てとれる絵画的情景が、このように文章化されている。

これに対してバッハのテキストは2つの文章からなり、音楽の三部形式に対応する。すなわち前半3行はダ・カーポ形式の主部（A部分）を、後半4行はその中間部（B部分）を形成するのである。主部のテキストは一見して把握できる絵画的情景である点では原詩と同様だが（ただし背中には多彩に「bunt」彩られたのではなく、血に「blut」染められたとなっている）、それを「思いはかれ」と聴き手に要請する命令文として統括するところに、はっきりした違いがある。中間部のテキストは主部のそれと一線を画し、思いはかった結果、それがどう見えてくるかを解き明かしてゆく。見えてくるのは、恵みの徴としての虹にほかならない。すなわち、バッハのテキストには認識が深まってゆくという動きのある枠組みが設定されており、音楽がそれを、あますところなく活用するのである。

〔音楽〕

2つのヴィオラ・ダモーレ+通奏低音という器楽の編成は、第19曲の瞑想的な響きを受け継いでいる。しかしリュートはヴィオローネとともに抜け、残ったチェロがオルガンと共にトリオの一角を構成する。

調性はハ短調。演奏時間の長い割に小節数が少ない（全64小節）のは、8分の12拍子の枠組みに、細かな音符がびっしり詰め込まれているためである。遅いテンポを採ると1小節が長くなりすぎるので、1小節4拍の感覚をどこかにとどめた、軽やかなテンポが求められる。

まずヴィオラ・ダモーレが三度平行で、アリアの基本モチーフを奏し始める〔譜例106〕。バッハの大半のアリアは歌い始めの音型を序奏のモチーフとして使うが、この場合は「思いはかれ Erwäge」の音型〔譜例107〕から導入音（アウフタクト）を除いたものがその役割を果たしている。強拍冒頭に休符を置く意外性が、呼びかけの効果を高める。

この音型はアリア全体を支配するが、器楽パートでは2つの異なったコンテクストで扱われる。一つは、上行、下行の2つをセットとする半円形で。これはその形象から「虹の動機」と呼ぶことができるだろう。ただしそれが言葉と結びつけられて意味を獲得するのは、中間部においてである。

もう1つは、同じ形を積み重ねて先へと伸びてゆく直線形。これを、先取りになるが「充溢の動機」〔譜例 108〕と呼んでおきたい。このネーミングによって言い換えると、4小節の器楽序奏は、ヴィオラ・ダモーレの奏でる「虹の動機」にチェロの「充溢の動機」が応答する形で構成されていることになる。

入ってきた歌声部（テノール）は、「思いはかれ」の勸めを4回にわたって繰り返す。同伴していたヴィオラ・ダモーレは、歌が勸めの内容（「血に染められた」以下）に移ると休止し、聴き手の耳をテキストへと集める。この2つの要素を組み合わせ、主部は進行する。一度だけ、内容を述べる歌に全楽器が「充溢の動機」を奏してからむところがある（12-14小節）。ここは、反復のさいアリアの音楽的結論となるべく、あらかじめ用意されたものであろう〔譜例 109〕。

器楽の前奏が後奏へと役割を変えて再現し、フェルマータに達して主部が区切られる。中間部に入ると、音楽がいよいよ動き始める。チェロの「充溢の動機」に乗せてテノールが歌い出すのは、「われらの罪」が「大波」となって溢れ出す光景である。「大波 Wasserwogen」の語には、「充溢の動機」による豊かなメリスマが与えられる〔譜例 110〕。

だが、それが引いた後に出現する「虹 Regenbogen」のメリスマの豊かさと長さは、はるかにそれを上回る〔譜例 111〕。

こうして、罪が流れ去った後に虹が輝き出ることこそ「神の恵みの徴」であると、テノールは説明するのである。いったん沈黙して耳傾けたヴィオラ・ダモーレも、再度の説明には生き生きと響きを添えてゆく。

「大波」はもう一度、さらなる強調をもって襲来する。それだけに、事後に出現する虹は明るさを増しており、「神の恵み」に対して捧げられる全合奏の楽譜には、感嘆符のような波形の指示が見出される〔譜例 112〕。この指示は第35曲にも見られるもので、アーサー・メンデルによれば、カンタータでは第66番／第1楽章、第76番／第7楽章、第87番／第5楽章、第116番／第2楽章、第137番／第3楽章、そして《マニフィカト》旧稿243aに見られるという。一般的にこの破線は悲しいアフェクトを表現する半音階部分に見られるため、一種のヴィブラートないしトレモロを意味しているのではないかというのが、メンデルの見解である²⁵⁸。

ハ短調で出発した中間部は、こうして大きな認識に到達したあとト短調の終止に達し、放心したような長い休符を置いてから、ダ・カーポ主部を反復する。血に染まった背中を、われわれはいまや「恵み」の実感とともに聴き直すわけである。

〔第4稿のテキストについて〕

初稿の第20曲が復活したのは、第3稿においてである。それが第4稿では、歌詞を変更して使われた。第2稿のパート譜セットに含まれる「テノーレ・コンチェルタンテ」に、テキストを振り直した第20曲（音符：J. N. バムラー、テキスト：バッハ）が、バッハ

²⁵⁸ 新全集版の校訂報告 KB228（文献 L-8）参照。

晩年の筆跡で含まれている〔図 51〕。

新たなテキストは、次のようなものである。

Mein Jesu, ach! Dein schmerzhaft bitter Leiden	私のイエスよ、ああ！あなたの苦しく辛い受難は
Bringt tausend Freuden,	幾多の喜びをもたらしてくれます。
Es tilgt der Sünden Not.	それは、罪の危難を消し去るのです。
Ich sehe zwar mit vielen Schrecken	見るからに恐ろしい、
Den heiligen Leib mit Blute decken;	聖なる御体が血で覆われるさまは。
Doch muß mir dies auch Lust erwecken,	でもそれは必ずや私に快を目覚めさせ、
Es macht mich frei von Höll und Tod.	地獄と死から自由にしてくれるのだ。

本来のテキストを再掲しよう。両者の隔たりはじつに大きい。

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken	思いはかれ、血に染められた彼の背中が
in allen Stücken	どこをとっても
dem Himmel gleiche geht.	天に等しいさまを。
Daran, nachdem die Wasserwogen	そこには、大波が
von unsrer Sündflut sich verzogen,	われらの罪の洪水から打ち寄せて引いたあと、
der allerschönste Regenbogen	こよなく美しい虹が
als Gottes Gnadenzeichen steht.	神の恵みの徴としてかかっているのだ。

『ブロックス受難台本』のARIAを改訂した第 20 曲のテキストは、鞭打たれたイエスの背中を見て、そこから天国を夢想するものであった。しかし新しい詩は、背中 of 考察を中間部に先送りし、受難が喜びをもたらしてくれること、それが危難を消し去ることを、イエスに対して呼びかけるものになっている。主部だけであれば、どのタイミングでも受難曲に使うことのできる、正統的なテキストである。元の詩を悪趣味だと思う人にとっては、ほっとするものでもあるだろう。

元の詩には、血なまぐさい光景への嫌悪感は読み取れない。しかし新しい詩の中間部は、見るからに恐ろしい、と流血の状況を語り、それが私の快を目覚めさせて、地獄から解放してくれるという。これまた他曲同様、絵のような情景解釈に、受難の逆説という一般論を代置するものである。テキストの変更としてはこれはずいぶん大幅なもので、別テキストの当てはめと言った方がいいかもしれない。バッハのパロディはしばしば向上の手段、名曲誕生の支えともなるものだが、筆者はむしろ、音楽と言葉の合致の喪失を惜しみたくなる。

〔第4稿の音楽について〕

初稿は、「思いはかれ **Erwäge**」の語を何度も繰り返し、その勧めを十二分に行ってから、はるか天国の連想へと、聴き手を導くものであった。それを「私のイエスよ **Mein Jesu**」、「おおイエスよ **O Jesu**」に置き換えるはめ込みは申し分のない確かさで行われており、シリアスな音楽と相まって感銘を深める——という受け取り方もあることだろう。だが私は、「イエスよ」の回数が多すぎて、「御名」の濫用であると感じる。ヤハウエのような禁忌ではもちろんないとしても、たとえば連祷においてならば呼びかけを絶えず変えるのが、御名の価値観というものである。主部とそのダ・カーポで計 **24** 回の呼びかけは、心を込めれば込めるほど多すぎると、私は思う。

「虹」の概念が姿を消した結果、「虹の動機」は意味づけを失い、中間部のドラマは、絵画性を喪失した。「大波」を「恐怖」に変え、「虹」を「目覚めさせる」に、「恵み」を「自由」に置き換える変更は一定のツボを押さえたものだが、鎮めのたっぷりした休止を経て主部がダ・カーポされる長大なアリアだけに、絵画的なイメージに連想を巡らせる聴き方ができなくなったのは残念だ。

第6章 判決からゴルゴタへ

第21曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』19.2-12）

——エツケ・ホモ——

第21曲 a

Evangelist

福音書記者

2 Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen 兵士たちは茨で冠を編み、
und satzten sie auf sein Haupt それをイエスの頭に乘せた。
und legten ihm ein Purpurkleid an そして緋色の服をまとわせて
3 und sprachen: 言った。

第21曲 b

Chor

合唱

Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig! ようこそ、ユダヤ人の王様！

第21曲 c

Evangelist

福音書記者

Und gaben ihm Backenstreich. そして、平手打ちを食わせた。
4 Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen: さてピラトは再び廷内から出て来て、彼らに言った。
Pilatus ピラト
Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, 見なさい、あの男をあなたがたのところへ連れてこよう。
daß ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde.

そうすれば、私があの男に何の咎も見出せないわけがわかる。

Evangelist

福音書記者

5 Also ging Jesus heraus するとイエスが出てきた。
und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. 茨の冠をかぶり、緋色の服を着ていた。
Und er sprach zu ihnen: ピラトは人々に言った。

Pilatus

ピラト

Sehet, welch ein Mensch! 見よ、こんな人だぞ！

〔テキスト〕

官邸内では、兵士たちが、鞭打たれて息も絶え絶えであったろうイエスを、「王」に仕立てて遊ぶ（したがって鞭打ちは官邸内で行われたというのが、本来の脈絡である）。冠と緋色の衣という「王」の扮装を手作りしてまとわせ、挨拶してはやし立てるのである。仕上げに平手打ちを喰わせたところで、ピラトは外へ出て、イエスを連れ出すことをユダヤ人たちに約束する。こんな人が本当の王か、と見せて、処刑を回避しようするわけである。

ピラトの言葉は「見よ、この人だ Ἴδοὺ ὁ ἄνθρωπος。」というものだが、そのラテン語訳

“ecce homo” は「エッケ・ホモ」という読みで有名になり、絵画や小説の素材に用いられた。ドイツ語に直訳すれば “Seht, der Mensch” となるだろうが（1980 年のカトリック統一訳は “Seht, da ist der Mensch” ）、ルターは定冠詞を使わず、“welch ein” という感嘆表現を用いて訳した（直訳は「何という人か！」）。それでこそ情景が伝わる、という思いによってであろう。

総督官邸の内外で進行するこうした出来事は、すべて、イエスこそ真の王である、という真理を、裏側から炙り出す働きをしている。ローマの兵士たちが嘲弄する王の扮装は、「ユダヤ人たち」の拒絶する王としての権威を、裏側に秘めている。その流れで言えば、「エッケ・ホモ」の場面は、先在の神の子イエスが、地上で身に帯びた人性の、煮詰められたところでの姿を示すということになるだろう。

それならば、ここに考察のアリアを置く選択肢もあったはずである。しかしバッハは、先を急ぐ。鞭打ちの場面を前に出し、2つのソロ楽曲を挿入したことにより、「エッケ・ホモ」の場面で流れを止める必要はすでになかった。

〔音楽〕

第 21 曲は全 106 小節であるが、うち 69 小節を合唱が占めている。長い瞑想の後で再開されたドラマを、バッハはトゥルバ合唱を前面に立てて描く。

最初の合唱（第 21 曲 b）は、ローマ兵たちの挨拶である。これは一種の遊びであるから、音楽も深刻なものではなく、変ロ長調のフーガとして、無造作に始まる。2本のフルートが添える音型も、くるくるコマを回すかのように楽しげだ。しかし口々の挨拶はすぐに揃い、最後は敬礼でもするかのようにきりっと結ばれる。

ここで視点は邸外に移される。ピラトが登場し、その先触れによってイエスが姿を見せる。レチタティーヴォは起伏に富んで進められるが、ここで注目したいのは、「見よ、こんな人だぞ」の部分である。ピラトの言葉は、「見よ」を E 音上の減七和音の第 7 音に置き、「こんな人だぞ」の句で、へ短調の和音に解決するようになっている（譜例 113）。最後、as 音に向けて、4つの音で下降が刻まれる。

これは、やがて聴かれる「成し遂げられた Es ist vollbracht」の音型〔譜例 114〕を先取りしたものである。ただ、後者が 6 音の下降によって短調の主音にたどり着くのとは比べると、前者は短調の第 3 音までで足を止める。すなわち、イエスは栄光の使命成就に向けて、あと一步のところにいるのである。

Evangelist

6 Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen,
schrieen sie und sprachen:

第 21 曲 d

Chor

福音書記者

祭司長たちや下役たちは、イエスを見ると
叫び声をあげ、こう言った。

合唱

Kreuzige, kreuzige!

第 21 曲 e

Evangelist

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn;
denn ich finde keine Schuld an ihm.

Evangelist

7 Die Jüden antworteten ihm:

第 21 曲 f

Chor

Wir haben ein Gesetz,
und nach dem Gesetz soll er sterben;
denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

第 21 曲 g

Evangelist

8 Da Pilatus das Wort hörte, fürchtete er sich noch mehr
9 und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesu: 官邸にとって返してイエスに尋ねる。

Pilatus

Von wannen bist du?

Evangelist

Aber Jesus gab ihm keine Antwort.

10 Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus

Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht,
daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen,
und Macht habe, dich loszugeben?

Evangelist

11 Jesus antwortete:

Jesus

Du hättest keine Macht über mich,
wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben;
darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größte Sünde.

Evangelist

12 Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe. この時からピラトは、イエスを釈放する方法を探った。

十字架につけろ、十字架につけろ！

福音書記者

ピラトは彼らに言った。

ピラト

あなたたちが引き取って、十字架につけなさい。
私は彼に答を見いだせないのだから。

福音書記者

ユダヤ人たちは答えた。

合唱

わたしたちには律法があります。
律法によれば、この男は死罪に当たります。
なぜなら、神の子と自称したからです。

福音書記者

ピラトは、この言葉を聞いてますます恐れ、
官邸にとって返してイエスに尋ねる。

ピラト

お前はどこから来たのか。

福音書記者

しかしイエスは答を与えなかった。

そこで、ピラトは彼に言った。

ピラト

私とは話さないのか。知らないのか、
お前を十字架につける権限も、
釈放する権限も私にあるということ。

福音書記者

イエスは答えた。

イエス

あなたの力は私には通用しないでしょう、
権限を上から与えられているのでなければ。

だから、私をあなたに渡した者の罪はそれだけ大きいのです。

福音書記者

〔テキスト〕

ピラトの目論見は外れ、群衆は「十字架に付けろ！」と叫んだ。ピラトは自分たちで十字架につけよ、と押し戻すが、群衆はここで、ピラトを追い込む第一の矢を放つ。

それは、自分たちには律法があり、それに従えば「神の子」と自称した者は死罪なのだ、という主張である。彼らは「自分たちの律法で裁け」（第 16 曲）というピラトの言葉を逆手に取り、自分たちには許されていない死罪の実行へと、ピラトを追い込んで行こうとする。著者ヨハネの構成が、冴えを見せる部分である。

恐怖にかられたピラトがとった行動は、イエスを連れて官邸に戻り、その素性を尋ねることであった。「お前はどこから来たのか」という問いには、「自分の王国はこの世のものではない」と語る男への、ピラトの直感的な怯えが感じられる。

しかしイエスは言質を与えず、文字通りの上から目線で、あなたの力は私には通用しない、と述べる。そんなあなたに私を渡した者が間違っているのだ、という論法である。押されたピラトは、いまやイエスの釈放に傾き、方途をさぐる。そしてこの段階で、バッハはコラールを投入する。

〔音楽〕

第 2 の合唱（第 21 曲 d）は、「十字架につける Kreuzige」の連呼である。《マタイ受難曲》におけるそれには、「彼を十字架につける Lass ihn kreuzigen」というセンテンスによって一定の音楽的秩序が与えられていたが、《ヨハネ受難曲》のそれは短い叫びと引き延ばされた叫びの無秩序な堆積に聞こえる。引き延ばされた方〔譜例 115〕には、ソプラノの「エッケ・ホモ」音型とアルトの十字架音型の対位法を見ることができよう。短い方〔譜例 116〕に一貫する「タンタタ」のリズムは、第 16 曲 b を支配していたものである。

イエスを引き取らせようとするピラトに対して、ユダヤ人たちは律法を持ち出す。これが第 3 の合唱（第 21 曲 e）である。これは一転して、単一主題による「右へ倣え」のフーガとなる。その主題は「死ぬ sterben」の語に付されたぎくしゃくした音型を抱え込むためすっきり明快とは言えないが、足取りは確実で、危なげがない〔譜例 117〕。死の音型は 10 の音符から成り、「十戒」を象徴するとみられる。

33 小節続いたへ長調の合唱が終わると、官邸内でのピラトとイエスの対話となる。楽譜には井が目に見えて増加し、福音書記者はホ長調で、ピラトが釈放に傾いたことを伝える。

第 22 曲 コラール

——心臓部説の核心——

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
muß uns die Freiheit kommen,
dein Kerker ist der Gnadenthron,

あなたが捕らわれたことで、神の御子よ、
われらには自由が来るにちがいない。
あなたの牢獄は、恵みの御座。

die Freistatt aller Frommen;

denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,

müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

信ずる者すべての、赦免の場です。

あなたが隷従を引き受けてくださらなかったら、

われらの隷従は永遠に続いたことでしょう。

〔テキスト〕

これまで、コラールは特定の出来事、特定の言葉を捉えて導入され、信徒共同体の立場を表明してきた。選ばれるコラールは既存にして周知のものであり、そこでルター派の伝統といま進む受難曲の絆が確認されるのであった。

しかし第 22 曲は、それとは根本的に違っている。それは実在のコラールではなく、クリスティアン・ハインリヒ・ポステル（1658-1705）作によるアリア詩²⁵⁹に、既存のコラール旋律を当てはめたものなのである。すなわち聴き手は、信徒共同体の立場表明というイメージのもとに、自由詩テキストを聴く。それがバッハの仕掛けである。

広い意味でこれはパロディの一種ということになるが、元になったのはどちらであろうか。おそらくテキストであろう。バッハは、師ゲオルク・ベームの作とされる《ヨハネ受難曲》²⁶⁰の該当部分、すなわち「この時からピラトは、イエスを釈放する方途を探った」のくだりで入るポステルのアリア詩を使いたいと考え、どこかの時点で、これをコラールとして扱うことを思いついたのであろう。捕縛と自由、牢獄と赦免という反対概念をキリスト教特有の逆説で結びつけたポステルのテキストは、一語の変更もなく採用されている。

〔音楽〕

ベーム（伝ヘンデル）の《ヨハネ受難曲》は、このテキストをヴァイオリン付きの第 1 ソプラノのアリア（ハ短調）として作曲し、概念の対比を、緩徐な 4 拍子と速い 3/8 拍子の交替によって音楽化している。バッハがこれはアリアではなくコラールとして扱う方がふさわしいと思ったのは、このテキストが前の場面と一種離れた関係にあり、要約した意味づけとして使うのに適している、と判断したためではなかろうか。逐語的な音楽化よりもその方が、救いと希望のリアリティを伝えるにはふさわしい。

コラール旋律として使われたのは、ヨハン・ヘルマン・シャイン（1586-1630）の作詞・作曲による 1628 年のコラール《神よ、あなたの慈しみによって私を扱ってください Macht mit mir, Gott, nach deiner Güte》である。EG には、「信仰・希望・愛」の部門に 525 番として収録されている〔譜例 118〕。

これは、物故したライプツィヒ市長夫人マルガリータ・ヴェルナーのための弔いの歌²⁶¹である。バッハはそのコラールをカンタータ第 139 番《幸いだ、自分の神に子供そのままに

²⁵⁹ 第 2 部第 1 章参照。

²⁶⁰ かつてはヘンデルの作品とされていた。クリスティアン・リッター（1645/50-1725 以降、ドレスデン／ストックホルム）も作曲者の候補とされる。

²⁶¹ K. C. Thust（文献 I-3）、Band 2, p. 517。

信頼できる人は！》BWV139 で使い、ホ長調のコラール・カンタータを作曲している。《ヨハネ受難曲》初演の 7 ヶ月後、1724 年 11 月 12 日が、その初演日である。またキルンベルガー & C. P. E. バッハ編の『4 声コラール集』には、このコラールの編曲がニ長調で掲載されている (BWV377)

その旋律をバッハはホ長調に置き、リズムの拍子に合わせた整形を行いつつ、経過音を交えて伸びやかに扱った〔譜例 119〕。和声は BWV139、377 とは当然ながら異なり、ポステル詩に即して発想されている。前半では「自由 Freiheit」への期待が、高い音域とリズムの動き、中心語を協和音そして扱うことで生き生きと表現され、後半では、主の犠牲なしでは逃れられなかった「隷従 Knechtschaft」が、低いバスの半音階と中心語の不協和音によって暗示される〔譜例 120〕。しかしまだ、栄光は成就していない。

多くの文献がこの曲をめぐって言及してきたのは、フリードリヒ・スメントによる「心臓部の仮説」である。スメントは、この第 22 曲を中心に前後の楽曲が編成や音型においてゆるやかなシンメトリーをなすことを前提に、シンメトリー部分を楽曲の「心臓部 Herzstück」であるとし、その中央に座る第 22 曲を、まさに全曲の理念の集約とみなしたのである。

シンメトリーによる構成法は、キアズム（交差配列法）と呼ばれ、聖書にその応用が見られることが古くから指摘されている。たとえば R. ブラウンは、『ヨハネ福音書』18.28 から 19.16 にかけての裁きの場面が 7 つのテキスト部分に分かれ、19.1-3 を中心とするキアズムで構成されているという²⁶²。スメントの指摘する心臓部は第 3 曲から第 26 曲までの音楽を含んではるかに広範であり、中心を第 22 曲に置くことでも、ブラウンと相違する。しかしよく似た神学的な解釈を踏まえて発想されたものと思われる。

曲の配置や音楽素材の反復使用などにスメントの仮説が一定の説明を与えることは確かである。しかしわれわれは、その仮説にもう縛られないほうがいいだろう。なぜならば、第 22 曲のテキストは全曲に行き渡った理念の一つの集約ではあるとしても突出したものとは思われないし、じっさいに、それほど重みを備えたものとして訴えてくるわけでもない。また、イエスによる「わたしの時」の実現も、まだ先にあるからである。

第 23 曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』19.12-16）

——裁きの確定と十字架への道行き——

Evangelist

福音書記者

12 Die Jüden aber schrieen und sprachen: ユダヤ人たちはしかし叫び声をあげて言った。

第 23 曲 b

Chor

合唱

Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht;

²⁶² シニア（文献 G-8）、p. 108 ページ以下参照。

あなたがこの男を釈放するなら、皇帝の友でないことになる。

denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

王を自称する者は、皇帝に背くことになるからです。

第 23 曲 c

Evangelist

福音書記者

13 Da Pilatus das Wort hörte, führete er Jesum heraus, ピラトはこの言葉を聞くと、イエスを連れ出し
und setzte sich auf den Richtstuhl, 裁きの座へと着いた、

an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, そこは「敷石」と呼ばれる場所であった。

auf ebräisch aber: Gabbatha. ヘブライ語では、ガバタと言う。

14 Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, 時は、過越祭準備の日の 12 時であった。

und er spricht zu den Jüden: 彼はユダヤ人たちに言う。

Pilatus

ピラト

Sehet, das ist euer König!

見よ、これがあなたたちの王だ。

Evangelist

福音書記者

15 Sie schrieen aber:

だが彼らは叫んだ。

第 23 曲 d

Chor

合唱

Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

奴を消せ、十字架につけろ！

第 23 曲 e

Evangelist

福音書記者

Spricht Pilatus zu ihnen:

ピラトは彼らに言う。

Pilatus

ピラト

Soll ich euren König kreuzigen?

私に、あなたたちの王を十字架につけろというのか。

Evangelist

福音書記者

Die Hohenpriester antworteten:

祭司長たちは答えた。

第 23 曲 f

Chor

合唱

Wir haben keinen König denn den Kaiser. 私たちには、皇帝のほかに王はありません。

第 23 曲 g

Evangelist

福音書記者

16 Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde.

そこでピラトは、十字架につけられるよう、イエスを引き渡した。

Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin.

彼らはイエスを受け取り、外に引き出した。

Und er trug sein Kreuz

イエスは自分の十字架を背負って

und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt

歩み、「されこうべの場所」と称するところに至った。

〔テキスト〕

ピラトが釈放に舵を切ったことを認めた群衆は、不満の叫び声を上げる。そして、ピラトを追い詰める二の矢を放つ。それは、王を自称する者を釈放することは皇帝に背くことであり、もしそれをすれば、あなたは皇帝の友ではないことになりますよ、という理屈である。対するピラトの行動は、イエスを群衆の前に引き出し、自らは、ガバタと呼ばれる裁きの座に就くことであった。彼はいまや、決着を迫られていた。

その時刻は、過越祭準備の日の正午と明言されている。この時刻は、過越の晩餐のために、当時小羊をほふる用意が開始された時刻である。イエスは着々と、「神の小羊」への道を歩んでゆく。共観福音書の時間設定ではこの出来事の時点ですでに過越祭の当日に入っているため、この対応は存在しない。

イエスは、ふたたび群衆の前へと出た。先に「見よ、こんな人だぞ」と述べたピラトは、今度は「見よ、これがあなたたちの王だ」と述べる。こんな惨めな人でも王なのか、という形で逃げ道を探したピラトは、今度は「王を自称した」から死罪だとする群衆に対して、イエスが彼らの「王」であることを認めて免罪する賭けに出たように見える。その王国が「この世のものではない」と主張されたとはしても、彼らの王であることは、確かなのではないか。

すると、逃れようのない三の矢が飛んでくる。それは、「皇帝のほかに王はない」という言葉である。祭司長たちがここまで言うとは、ピラトも想定していなかったことだろう。ユダヤ教徒たちにとって、それは民族への裏切りともなりうる言葉だからである。ユダヤ教との厳しい生存競争に置かれているヨハネ教団の状況が、著者ヨハネをして、こうしたドラマトゥルギーを生み出さしめたのであろう。

勝負は決した。ピラトはイエスを彼ら（明言されていないがローマ兵士たちであろう）に引き渡して、姿を消す。いよいよ、刑場への道行きが始まる。死刑囚が十字架の横木を担って歩むのはローマの習慣であったとされるが、キレネ人シモンに担がせたという共観福音書の記述とは異なり、『ヨハネ福音書』ではイエス自らが背負う。『ヨハネ』のイエスは、自ら率先して、栄光の使命を推進してゆくのである。到着した刑場には髑髏が散乱しており、ゴルゴタと呼ばれていた。

〔音楽〕

「あなたがこの男を釈放するなら、皇帝の友でないことになります」の合唱は、「私たちに律法があります」(第 21 曲 f) の 33 小節と、瓜二つの音楽であらわれる。「掟のフーガ」がピラトに向けて適用され、彼の立場上の弱点を巧みに突く。フルートがオクターヴ上でテノールを重複することも同じで、違うのは次の 3 点だけである。

すなわち、①先のへ長調が半音低いホ長調になっていること、②言葉に即してリズムが

細分されていること、③最後の言葉「皇帝 **Keiser**」のフルート+テノールに、嘲るようなトリルが付されていることである。

《マタイ受難曲》では、「十字架につけろ！」という群衆の合唱が、イ短調からロ短調に上がって繰り返された。ここではそれが逆の関係になっている。しかし両者には、共通点がある。

イ短調からロ短調への変化は、調号の \sharp （ドイツ語の **Kreuz**、すなわち十字架）を2つ、楽譜にもたらす。一方へ長調からホ長調への変化は、 \flat 圏から強い \sharp 圏に突入したことを物語っており、調号の \sharp は、マイナス1（ $=\flat 1$ ）から一気にプラス4へともたらされる。楽譜に乱舞する \sharp は、惨劇へ向けての緊張を高める。

「敷石」はヘブライ語で「ガバタ」と呼ばれる、というのは、単なる注釈ではない。パッサハはそれによって、ユダヤの地にある裁きの場のリアリティを、眼前に打ち出すのである。この部分は嬰へ短調の終止形^{カデンツ}として扱われ、「ガバタ」の地名を耳に焼き付ける〔譜例 121〕。

「見よ、これがあなたたちの王だ」というピラトの言葉は、「見よ、こんな人だぞ」のへ短調下降音型とは対照的に、大きく舞うような、イ長調の分散主和音である〔譜例 122〕。群衆は8分音符で口々に「消せ **weg**」と叫ぶ。その混乱の中から、「十字架につけろ **kreuzige**」の声が、長い音価によって、抜きんで響いてくる〔譜例 123〕。21d の平行曲が $\flat 2$ つで記譜されていたのに対して、こちらは $\sharp 3$ つで記譜され、やはり緊張が高まっている。その声は強さを増し、「消せ」を取り込み成長して、最後、嬰へ長調の和音上で声を揃える。

群衆の意志は定まった。祭司長たちの「皇帝のほかに王はありません」は理路整然とロ調を揃えたロ短調、4小節の短楽句で、フルートに「エキサイト音型」が聞こえている〔譜例 124〕。

ピラトがやむなく決断してイエスを渡したことを、福音書記者は伝える。今やイエスを待つ「十字架につけられる **gekreuziget**」の語は、不気味な減七和音の分散で語られ、高く伸びるような音型になっている〔譜例 125〕。それは十字架が高く立てられるさまをほうふつとさせると同時に、十字架へ、さらに天上へ「挙げられる」ことを『ヨハネ福音書』がイエスの使命として語っていることを想起させる。このくだりはニ長調で終止する。

ここから、語りは \flat 圏への下降を始める。「されこうべの場」も「ゴルゴタ」も減七和音上に置かれ、続くト短調のカデンツが、アリアを導く〔譜例 126〕。

第24曲 バスと合唱のためのアリア

——急げ、ゴルゴタへ！——

Bass

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
geht aus euren Marterhöhlen,

バス

急げ、悩める魂たちよ、
お前たちの責め苦の穴から出て赴け、

Eilt	急げ
Chor	合唱
Wohin?	どこへ?
Bass	バス
nach Golgatha.	ゴルゴタへ。
Nehmet an des Glaubens Flügel,	信仰の翼を取れ。
Flieht	逃れよ
Chor	合唱
Wohin?	どこへ?
Bass	バス
zum Kreuzeshügel,	十字架の丘へ。
eure Wohlfahrt blüht allda.	お前たちの幸いが、そこで花開いているのだ!

〔テキスト〕

ここでふたたび、『ブロッケス受難曲台本』からのあからさまな借用が登場する。福音書記者の導入は、ブロッケスでは次のようになっている。「さて、彼に嘲り、苦痛、屈辱を心ゆくまで与えたあと、人々は彼の来ていた緋色の衣をはぎ取り、もとの衣を着せた。そしてついに彼を、十字架につけるために、されこうべの場所へと連れて行った」。ここにブロッケスは、シオンの娘のソロと信じる魂たちによる合唱によるアリアとして〈急げ、悩める魂たちよ〉を置く。

バッハのテキストにおける変更は、申し訳のような言葉の入れ替えである。「アクシャフの」を「お前たちの」に、「されこうべの丘」を「十字架の丘」に、花開く場所を指示する最後の「そこで」を“blühet da”から、より強い“blüht allda”に。動詞の入れ替えもいくつかある。いずれにせよ、物語も押し詰まったところで対話楽曲が登場する効果は大きく、その手法は、《マタイ受難曲》のゴルゴタ場面でも使われることになる。ちなみに2つの演奏グループを使う《マタイ受難曲》では、全曲の要所に、6つの対話楽曲が配置されている。

〔音楽〕

対話楽曲がブロッケスの構想であるということは、『ブロッケス受難曲台本』の作曲者はすべて、「ゴルゴタへ」のアリアを作曲しているということである。しかしそれらを比較すると、バッハの音楽がいかに劇的な緊迫感において突出しているかがよくわかる。比較を待つまでもなく、まことに魅力的なアリアである。

ト短調、3/8 拍子。テンポ指示はないが、すでに述べたとおり、3/8 という拍子自体が、速いテンポを指し示している。まず聞こえてくるのは弦楽器のユニゾンによる上行音階で、これはテキスト冒頭の「急げ」を先取りする。通奏低音が2小節遅れで追いかけると、上

声部のユニゾンとは和声付きの跳躍音型にばらけるが、そこで早くも、ヘミオラと呼ばれる、2拍子へのリズム変化²⁶³が起こっている〔譜例 127〕。バスに移った主旋律への対位として導入されるだけに、そのヒートアップ効果は絶妙である。

器楽前奏の終わりにもう一度、ヘミオラ効果がある〔譜例 128〕。終止形に合わせて使うのは定番の用法だが、このアリアのもたらす躍動感は、まずもってヘミオラの巧みな使用に支えられていると言っているだろう。

17 小節目から歌い出したバスは、オクターヴ半もの上行から始めて4度、「急げ Eilt」と呼びかける。その分、「悩める魂たちよ」への呼びかけは目立たない。9 回目の「急げ」が下降形になると、センテンスは2行目へと続いてゆき、「責め苦の穴」の、うねうねした音型があらわれる。

バス 12 回目の「急げ」が上3声部の「どこへ wohin?」を呼び出したとき、われわれは、のっけに出現したヘミオラが、この問いを準備するものだったことに気づく〔譜例 129〕。

問いは8回にわたって繰り返され、ようやく「ゴルゴタへ」と答が出る。しかし応答が落ち着くのは第 63 小節、二短調の属七和音上に置かれた 9 回目の問いにフェルマータが付され、「ゴルゴタへ」が結論を急押しするかのようにカデンツを構成してからである〔譜例 130〕。

「信仰の翼を取れ」で音楽はヘ長調に明るみ、「逃れよ」「どこへ」の応答も心なしか柔軟になる。翼の行き先は「十字架の丘」なのだが、その恐ろしげなイメージを打ち消すかのように、バスは「お前たちの幸いがそこで花開いている」と、秘密を開示する。調性は変ホ長調、悲劇的緊張の中から夢のような期待のふくらむ、アリアの鎮めである〔譜例 131〕。

この部分が短く終わると、テキスト冒頭が回帰する。それは転調を重ねながら扱われ、主調のト短調に戻って応答を同じ回数分うると、序奏を後奏として再現し、閉じられる。

《マタイ受難曲》の応答付きゴルゴタ・アリア（第 60 曲）は、第 1 グループのアルト・ソロと第 2 グループの4声部合唱との対話である。《ヨハネ》のそれは、4声部が、バスのソロと3声部に分かれる。おそらく生前の演奏では、コンチェルティストの4重唱として演奏されたものと思われる。ちなみに第 32 曲のアリアは、4声部コラールから独唱バスが独立しており、声楽が複数編成だったことを裏付けている。

第 25 曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』19.18-22）

——罪状書き——

第 25 曲 a

Evangelist

18 Allda kreuzigten sie ihn,

福音書記者

この地で彼らはイエスを十字架に付けた。

²⁶³ たとえば3／3／3／3という拍子サイクルを3／2／2／2／3と変化させる。アクセントが前にずれて行くので、ヒートアップの効果がある。

und mit ihm zween andere zu beiden Seiten,
Jesum aber mitten inne.

19 Pilatus aber schrieb eine Überschrift

und setzte sie auf das Kreuz,

und war geschrieben:

"Jesus von Nazareth, der Juden König".

20 Diese Überschrift lasen viele Juden;

denn die Stätte war nahe bei der Stadt,

da Jesus gekreuzigt ist.

Und es war geschrieben

auf ebräische, griechische und lateinische Sprache.

21 Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

第 25 曲 b

Chor

Schreibe nicht: der Juden König,

sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Juden König.

彼と共に別の二人を両脇に、

イエスを真ん中にして付けた。

ピラトは罪状書きを書き、

十字架の上に掲げた。

それにはこう書かれていた。

「ナザレのイエス、ユダヤ人の王」。

この罪状書きを多くのユダヤ人が読んだ。

なぜなら都に近い場所で

イエスは十字架につけられたからである。

記す言葉は

ヘブライ語、ギリシャ語、ラテン語であった。

するとユダヤ人の祭司長たちがピラトに言った。

合唱

「ユダヤ人の王」と書かず、

「この者は自分がユダヤ人の王だと言った」と書いてください。

第 25 曲 c

Evangelist

22 Pilatus antwortet:

Pilatus

Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

福音書記者

ピラトは答える。

ピラト

私が書いたことは、私が書いたことだ。

〔テキスト〕

ゴルゴタの丘に、3本の十字架が立った。歴史上の十字架は背の低いT字状のものだったとされるが、歴史上の絵画にはすくくと立つ高い十字架が描かれているし、神学に言う「高举」の表象にもふさわしい。バツハもそう思い浮かべたことであろう。

罪状書きに「ユダヤ人の王」と書かれていたこと、それを多くのユダヤ人が読んだこと、またその書き方に祭司長たちがクレームを付けたことから、じつはそこにこそ真理がひそんでいるのだという、隠れたメッセージを読み取れる。罪状書きが三カ国語であったとするのは『ヨハネ福音書』のみであるが、そこには十字架へと挙げられたことが栄光ある戴冠であり、世界に向けて発信されるべきことであるとする、著者ヨハネの思いがある。伝道の道は、異邦人へと開かれた。祭司長たちのクレームをピラトは拒否し、文責を買って出る。

〔音楽〕

ト短調のアリアと変ホ長調のコラールにはさまれて、レチタティーヴォは♭圏に沈んだまま進行する。「十字架に付けた」の報告はもはやドラマティックではなく、変ロ短調の属七和音を従えて、沈痛な趣をもつ。

「イエスを真ん中に付けた」で変ホ長調のカデンツが置かれると、その和音上で、ピラトが筆を執ったことが淡々と語られる。それだけに、「罪状書き *Überschrift*」の語に向けてテノールが長六度跳躍し、鋭い不協和音の響くことが、聴き手の注意を呼び覚ます。その内容、「ナザレのイエス、ユダヤ人の王」はアダージョと指示され、変ニ長調で、荘重な布告さながらに作曲されている〔譜例 132〕。それがもはや「語る」範疇を抜け出ていることは、語り終わられるとただちに「レチタティーヴォ」という復帰指示が置かれていることにより理解される。その内容には、真理の重みが伴っているのである。

福音書記者は再度、イエスが十字架に付けられたことに言及する。こちらの十字架は眼に見えるように強調して描かれ、3つの言語への言及〔譜例 133〕も、区別の休符を交えつつ鮮明である。

ここであらわれる祭司長たちの合唱（第 25 曲 b）は、第 21 曲 a「ようこそ、ユダヤ人の王様！」とほぼ同一曲である〔譜例 134〕。第 21 曲 a はローマの兵卒たちによる嘲りの合唱であり、こちらはユダヤ人祭司長たちによるピラトへの抗議の合唱であるから、歌う主体も内容も異なっている。したがって同一の音楽を割り当てる根拠はテキストにはないはずだが、バッハは、どちらも同じ反イエスの範疇にあるものと割り切った上で、音楽上の統一を図ったのであろう（スメントの「心臓部」説はそれを有力な根拠としている）。ピラトは抗議をそっけなく一蹴し、聖書場面は変ロ長調のカデンツで一段落する。

第 26 曲 コラール

——きらめく十字架——

In meines Herzens Grunde
dein Nam und Kreuz allein
funkelt all Zeit und Stunde;
drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein mir in dem Bilde
zu Trost in meiner Not,
wie du, Herr Christ, so milde
dich hast geblut' zu Tod.

私の心の奥底では
あなたのお名前と十字架のみが
きらめいている、すべての時に、刻に。
それを頼みにできるのは嬉しいこと。
どうか御姿を現して
苦難の中の私を慰めてください。
主キリストよ、あなたがかくもやさしく
死に至るまで血を流して下さった御姿で。

〔テキスト〕

ここで導入されるコラールは、十字架の罪状書きに書かれた「イエス」の名前を、心の

内面と結びつける。出典は、作詞ヴァレーリウス・ヘルベルガー（1562-1627）、作曲メルヒオル・テシュナー（1584-1635）によるコラル《別れの言葉を与えよう Valet will ich dir geben》²⁶⁴（1614）から、その第3節である。

このコラルは『ドレスデン讃美歌集 1694』にも EG にも収録されているが、旋律線に相違がある。そしてバッハの旋律線は、そのいずれとも異なる。ドレスデン版は「死と死去」のセクションにあり、こうした旋律〔図 52〕である。対して EG では、「信仰・愛・希望」のコーナーに、こうした旋律が乗せられている〔譜例 135〕。

ドレスデン版がハ長調、EG 版が変ロ長調であり、小節の区切りがテキストの行単位か 4/4 拍子であるという違いは原則の問題なので度外視し、音を見よう。最初の音がドレスデンは階名のみで 1 拍分、EG は階名のドで 2 拍分。2 行目が前者は「ミレド^レシドー」、後者は「ミレド^ラシドー」となっている。「後節 Abgesang」の始まりは、前者が「ミレードシラシーソ」で「レ」に付点が入るのに対し、後者は「ドミミレドシーソ」である。第 6 行目は前者が「シラソソ^レファソー」、後者が「ソドシララソー」。第 7 行は同じで、最終行は「ソファミレレドー」と「ミファミレレドー」に分かれる。

『讃美歌 21』ではこのコラルを〈いつわりの世に〉と題して、「死・よみがえり・永遠の生命」の部に収めている。旋律は EG のそれと同じである〔譜例 136〕。

1613 年、コラル作者、ヘルベルガーの住むフラウシュタット（現ポーランド）をペストが襲った。住民の 3 分の 1 が亡くなり、家族も斃れてゆく中で、ヘルベルガーは現地に留まって献身的な救済活動を続け、その経験の中から、このコラルを生み出したという。その第 1 節（カンタータ第 95 番で使われている）は、次のようなものである。

Valet will ich dir geben,	別れの言葉を与えよう、
Du arge, falsche Welt,	邪悪な、いつわりの世よ。
Dein sündlich böses Leben	お前の罪深い悪の生は
Durchaus mir nicht gefällt.	まったく私の気に入らない。
Im Himmel ist gut wohnen,	天にはよい住み処がある、
Hinauf steht mein Begier.	そこに、私の望みはかかっている。
Da wird Gott ewig lohnen	神は永遠に報いてくださるだろう、
Dem, der ihm dient allhier.	この地で自分に仕えた者を。

現世への否定的な思いと来世の至福への期待へのコントラストが、このコラルを貫いている。

²⁶⁴ 冒頭にラテン語を置くコラルは珍しいが、これは第 1 節にヘルベルガーが自分の名前を埋め込もうとしたためとされる。冒頭の VALE に各節最初のアルファベットを組み合わせると、VALERIUS の名が得られる。K. C. Thust（文献 I-3）、Band 2, p. 512 参照。

〔音楽〕

バッハの使った旋律は、両者の中間、ややドレスデン寄り、といったものである。しかしカンタータ第 95 番《キリストは私の命》、BWV415（独立コラール）、BWV713・714（オルガン曲）がすべて同一の旋律形によっているため、バッハにはしっかりした典拠があったはずである。

いずれにせよコラール旋律は素朴なもので、高揚は前半（シュトレン部分）にあり、後半（アップゲザング部分）では音域が沈んでいく。振り上げた手の下ろしどころがなくなつたようにも思える旋律である。第 1 節ではそれがテキスト後半の期待感にそぐわないようにも思えるが、バッハの引用した第 3 節は、テキストと旋律がぴったり適合している。

このコラールの魅力は、バス声部の動きだろう。前半においてそれは大股に動いて和声を力強く支え、「奥底 **Grunde**」のくだりでは、低い C 音を鳴らして、言葉をフォローする〔譜例 137〕。後半、それは「現してください **Erschein**」に動きを与え〔譜例 138〕、犠牲の血を流すキリストのやさしさを語るところでは、ゆらぎのある和声を牽引する〔譜例 139〕。

第7章 十字架上の3つの言葉、イエスの死

第27曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』19.23-24）

——十字架の下で——

第27曲 a

Evangelist

福音書記者

23 Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, 兵卒たちは、イエスを十字架につけてから
nahmen seine Kleider und machten vier Teile, その衣服を取って四つに分け、
einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, 各自に一つずつ渡るようにした。
dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, さらに下衣も取ってみたが、それには縫い目がなく、
von oben an gewürket durch und durch. 上から下まで一枚織りであった。
24 Da sprachen sie untereinander: そこで彼らは、たがいに言った。

第27曲 b

Chor

合唱

Lasset uns den nicht zerteilen, これは裂かないで、
sondern darum lösen, wes er sein soll. 誰のものになるか、くじ引きで決めよう。

第27曲 c

Evangelist

福音書記者

Auf daß erfüllt würde die Schrift, die da saget: それは、次のような聖書の言葉が実現するためである。
"Sie haben meine Kleider unter sich geteilet 「彼らは私の衣服を分け合い、
und haben über meinen Rock das Los geworfen". 私の下衣をめぐってくじを引いた。」
Solches taten die Kriegesknechte. 兵卒たちはこの通りのことをしたのである。

〔テキスト〕

兵卒たちがくじを引いてイエスの衣服を分けるシーンは、すべての福音書に見られる。いずれも「預言の実現」を含みとした記述であるが、『ヨハネ福音書』のそれは群を抜いて詳細に記述され、しかももともとなった預言を、詩篇第22篇（受難詩篇）から直接引用している。

詳細であるゆえんは、共観福音書がイエスの衣服を ἱμάτιά / Kleider という複数の一語であらわしているのに対し、『ヨハネ福音書』は衣服 ἱμάτιά / Kleider と衣（下着）を分け、後者に対しても預言が実現した、と述べているためである。衣（下着）の原語は χιτῶνά / Rock、引用部分は ἱματισμόν / Rock であり、詩篇からの引用は『七十人訳』のギリシャ語と一致する。ちなみに「下着としての衣」の概念は、『マタイ福音書』第5章にも見られる。「40 あなを訴えて下着を取ろうとする者には、上着をも取らせなさい」という記述がそれで、ここでの原語は「下着」が χιτῶνά / Rock、「上着」が himation / Mantel である（ἱμάτιά は

ἱματισμόν の複数、ちなみにルター訳の Kleider は複数で Mantel は単数)。

要するにイエスは、上下一続きの下着を身につけ(「下衣」と訳すことにする)、上には複数で表現される着衣を身につけていたことになる。それを分けると、4つになった。その4つが「各自に一つずつ」渡されたという記述、それが一続きの下衣と対比される部分は、アウグスティヌスに、次のような象徴的解釈を呼び起こした。すなわち、この4は東西南北という世界の4つの部分であり、そこにある教会に、福音が広められることを示す。下衣は、愛の絆によって保持される、それらの一致だ、というのである²⁶⁵。興味深い意味づけではある。

〔音楽〕

「これは裂かないで、誰のものになるか、くじ引きで決めよう」という兵卒たちの合議を、バッハは絵のように音楽化した。それは、「順列フーガ」という対位法技巧を用いてである。順列フーガというのは、たとえば1 2 3 4 5 6 の数列をなすフレーズを、1つずつずらして重ねることで成立するカノンであり、厳格に運用すると、犬が自分の尾を追いかけて回っているような形になる。第30小節までを図式化すると次のとおりで、それ以降はやや自由になる。

ソプラノ	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5	—
アルト	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	—
テノール	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 —
バス	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4	—

1 から6 までの数は、特徴的個性をもつ各小節に対応している。まずバス・パートをご覧ください。小節「1」は同音反復で、呼びかけを示す。小節「2」は「裂く *zerteilen*」の動詞に対応する分散和音。小節「3」は音階を下がってから上がる、言葉のつながり。小節「4」は「クジを引く」という動詞の形象模写(服に入れたクジを振り落とす)である。小節「5」と「6」は、「その人のものになる」という事の落着を、4つの4分音符で示す。このように言葉に当てはめられた6小節のフレーズが、バスを先発として、テノール、アルト、ソプラノと1小節遅れで歌われ、ぐるぐる巡回してゆくのである〔譜例140〕。

ハ長調によるバッハの生き生きした音楽化は、ルーレットが回るさまを見るようでもある。こうした行為を預言する聖句の引用がおごそかなアダージョによって行われることは、通例どおり〔譜例141〕。ニ短調のカデンツで、引用が区切られる。

第27曲c (続)

25 Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter ところで、イエスの十字架のそばには、彼の母と

²⁶⁵ アウグスティヌス『ヨハネ福音書講解』(下)、中沢宣夫訳(文献G-7)、pp. 1009-10。

und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib,	母の姉妹、クロパの妻マリアと、
und Maria Magdalena.	マグダラのマリアが立っていた。
26 Da nun Jesus seine Mutter sahe	イエスは母を見、
und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte,	自分の愛する弟子がそのそばにいるのを見て、
spricht er zu seiner Mutter:	母にこう言う。
Jesus	イエス
Weib, siehe, das ist dein Sohn.	婦人よ、ご覧。あなたの子だ。
Evangelist	福音書記者
27 Darnach spricht er zu dem Jünger:	それから弟子に言う。
Jesus	イエス
Siehe, das ist deine Mutter.	ご覧。君の母だ。

〔テキスト〕

フォーカスは、ここで兵卒から女性たちへと切り替えられる。共観福音書にも女性たちの姿が固有名詞付きで浮かび上がる場所はあるが、それはイエスの死と天変地異に続く部分であり、彼女たちの一部は、埋葬をも見守る。しかし『ヨハネ福音書』は、そうではない。『ヨハネ』はイエスが十字架に付けられたばかりのところで、彼女らにスポットライトを当てる。そこには、母マリアもいるのである。

共観福音書の女性たちは、遠くから出来事を見守っている。しかし『ヨハネ福音書』の女性たちは、十字架のそばに立っている。そして、イエスに声をかけられる。この記述がなければ、「聖母哀傷」と訳される14世紀のテキスト「スターバト・マーテル *Stabat Mater*」と、その音楽史はあり得なかった。

十字架のそばに立つ女性が3人か4人かで、研究者の意見は分かれている。それは、「母の姉妹」と「クロパの妻マリア」を同一人物とみなすかどうかによる。どちらともとれるが、ギリシャ語原文は、3人と見る方が自然だと思える²⁶⁶。

だがそこには、「主の愛する弟子」もいることがわかる。印象としては唐突に思えるが、それは共観福音書からの先入観かもしれない。なぜなら弟子たちの逃亡は、『ヨハネ福音書』には述べられていないからである。大祭司と親しい「もう一人の弟子」と主の愛する弟子が同一だとする立場に立てば、その弟子が母と他の女性たちを十字架まで案内したという背景も、想像することはできる。

だがやはりこの場面は、ヨハネ教団の源流に位置する「主の愛する弟子²⁶⁷」がイエスと、

²⁶⁶ ブルトマンは4人説を採っている。

²⁶⁷ 大貫隆はこの弟子を、「著者ヨハネの背後にあって、独自のイエス伝承——とりわけ受難と復活に係わる伝承——を史的信憑性のあるものとして保証した人物」と説明している。（文献 G-6）、p. 237。

またマリアと特別な関係にあることを述べるために設定された物語と見るべきだろう²⁶⁸。しかしそんな今風の読み方は、バッハの念頭にはない。バッハは話の落としどころを先送りして、ここにコラールを投入する。

ところで、聖書のこの部分を読んで、母に対して呼びかける「婦人よ」という言葉に、違和感を覚えられる方は多いと思う。原語は“*γύναι*”（呼格、ドイツ語訳は *Weib*）であるから、単純に「女よ」でもいい。そこに一步丁寧なイメージを与えようとして、「婦人」という訳語が使われたのではないかと想像する。

『ヨハネ福音書』には、イエスがマリアに「婦人よ」と呼びかける部分がもう一つある。それは第2章、「カナの婚礼」のくだりである。「ぶどう酒がなくなりました」と言われたイエスは、母に「婦人よ、わたしとどんなかかわりがあるのです。わたしの時はまだ来ていません」と答える。

そこから読み取れるのは、母親に身内の特権を与えない、突き放した態度である。それは、『マルコ福音書』第3章の次のくだりに通じる。「母上と兄弟姉妹がたが外であなたを捜しておられます」と知らされたイエスは、「わたしの母、わたしの兄弟とはだれか」と答え、周りに座っている人々を見回して、「見なさい。ここにわたしの母、わたしの兄弟がいる。³⁵ 神の御心を行う人こそ、わたしの兄弟、姉妹、また母なのだ」と言ったという。

この十字架場面も、そう読むべきではないのだろうか。イエスはこうした突き放した言葉により、血縁とは一線を画した、信仰において結ばれる共同体への期待を託したと考えられる。この応答自体が生前のイエスに遡る可能性は乏しいと思うが、この話自体はヨハネ教団に養子的正当性を与えるものと読まず、信徒の平等の意識に主眼があるとも読めるであろう。ちなみにブルトマンは、ここには象徴的な意味があり、マリアはユダヤ人キリスト教を、弟子は異邦人キリスト教を代表するという。そして後者が前者を尊敬するようにと、高举されたイエスが指示するのだと述べている²⁶⁹。

しかし解釈というのは、あるものだ。17世紀のコラール詩人として知られるヨハン・ヘールマンが、その著作『キリストの七語』（1670）²⁷⁰の中で、イエスが母（*Mutter*）と呼ばず女（*Weib*）と呼んだのは、彼女を危険な目に遭わせないようにといった配慮ではなく、墮落後エデンの園で与えられた約束を彼女に思い起こさせるためであった、と述べているのである。それは、「彼女はたとえ今貧しく惨めで、世のすべてから見放されているとしても、なおますます、すべての女たちの中で祝福された者である。彼女は聖霊の庇護によって、約束されたメシアを世に産む。彼は辛い受難と死を通じて蛇の頭を砕き、地獄という死の国を破壊するのだ」。『創世記』にその預言はないが、マリアを「第2のエヴァ」と見

²⁶⁸ 大貫隆によれば、「ヨハネ共同体の自意識」の表現。

²⁶⁹ ブルトマン前掲書、p. 534。

²⁷⁰ Johann Heermann, *Heptalogus Christi. Das ist: Die Allerholdseligsten Sieben Worte unsers treuen und hochverdienten Heylandes JESU CHRISTI*, Braunschweig, 1670, p. 33.

なす古代・中世以来の思弁から、こうした考えが生み出されたのであろう。

とはいえ私の見る限り、ルター派の神学者を含む多くの人々が、ここから家族愛の発露を読み取り、「いまわの時ににおいても愛する母への配慮を忘れなかった」として、この言葉を賞賛している。たとえば、ハレの神学者、ヨハン・ヤーコプ・ランバッハ²⁷¹ は、マリアと弟子（古い文献は一致してヨハネとしている）に向けた言葉を第3の御言葉とした上で²⁷²、弱者に配慮する第1、第2の御言葉を受け継いでいるとする。

バッハは、家族愛において賞賛を集めてきた人である。彼はあたかも話の区切りを待ちきれぬかのように、次のコラールを挿入する。

〔音楽〕

バッハは、女性たちに視点が向けられるとき、いつも気持ちの熱さを込めるように感じられる。この箇所（26）では二短調の主和音がホ短調の属七和音（属二形）へと、高揚感のある半音変化によってスライドするのであるが、その初め、aから高いfisへ飛ぶ長六度の上行は、「立っていた **stund**」姿をすくと描き出して効果的である〔譜例 142〕。

すくと立っているのは、何だろう。すぐ先にある「十字架 **Kreuze**」（#付き）のイメージに引きずられてこのような始まりになったとも考えられるが、文章上の主語は「母」であり、その言葉も、跳躍を伴った高いg音であらわされている。絵画〔図 53〕では肩を落としてたたずんでいる母マリアであるが、バッハは同情を込めて、その存在の大きさを印象づけたとも考えられる。以後、ロ短調へと転調する流れの中で、他の2人の「マリア」の名前がくっきりと浮かび上がってくる。久しぶりに形成された#の音調の中で、イエスは母と愛弟子に契りを結ばせる。

第28曲 コラール

——いまわの配慮——

**Er nahm alles wohl in acht
in der letzten Stunde,
seine Mutter noch bedacht,
setzt ihr ein Vormunde.
o Mensch mache Richtigkeit,**

彼はすべてに配慮を尽くされた、
そのいまわの時に。
母を心につけて、
その後ろ楯を定められた。
おお人よ、義を行え、

²⁷¹ Johann Jakob Rambach, *Betrachtungen über die sieben letzten Worte des gecreutzigten Jesu*. Halle, 1742⁶., 60 Betrachtung（文献 H-9）、pp. 60-62.

²⁷² ランバッハは、「父よ、彼らをお赦してください。自分が何をしているのか知らないのです」（ルカ 23.34）を第1の御言葉、「はっきり言うておくが、あなたは今日わたしと一緒に樂園にいる」（ルカ 23.43）を第2の御言葉、母と弟子へのそれを第3の御言葉とする古来の定型に従っている。しかしヘールマンは、ブーゲンハーゲンに従ってそれを第2の御言葉に繰り上げており、シュッツの受難オラトリオのテキストもその順になっている。

Gott und Menschen liebe,
stirb darauf ohn alles Leid,
und dich nicht betrübe.

神と人を愛せ。
そのあとどんな心労もなく死んで、
憂いを残すな！

〔テキスト〕

《ヨハネ受難曲》第1部を締めくくった「ヨハネ・コラール」——パウル・シュトックマン作《イエスの受難、苦痛と死は Jesu Leiden, Pein und Tod》(1633年)——の二度目の出現。全34節中の第20節にあたる。その内容は、母と弟子にかけたイエスの言葉をまさにいまわの時の配慮、後ろ盾の選定と見なすものである。

筆者がある女子大でこの部分の講義をしていた時、学生の感想の中に、「良かった、お母さんのことを考えてくれていて」というものがあった。多くの人がそう受け止めて、イエスの愛を実感するのかもしれない。ではなんで「婦人よ」だったのか、ということにもなるわけであるが、バッハによるコラール節の選定と投入が効果的であることは確かだろう。

〔音楽〕

第1部の最後でこのコラールは、ペトロの後悔を引きずったまま、半音階的な不安に満ちて導入されたのであった。ここでは、イエスの配慮によって自らも不安を拭われたかのごとくに、陰りを洗い流して登場する。

第1部終曲では冒頭に嬰へ短調の和音が置かれていたが、こちらはイ長調で安定して始まる〔譜例143〕。2小節ずつ、8つのフェルマータが置かれている。その終止和音を2つ一対で並べると、ホ長調主和音ーイ長調主和音／嬰へ短調属和音ーイ長調主和音／イ長調主和音ーホ長調主和音／イ長調属和音ーイ長調主和音となる。まことに単純な枠組みで、リズムの変化も少ない。

味付けとしては、最初の2小節の終わりに井付きの変化音（dis）の出現することが挙げられる。和声的にはドッペルドミナントというよくある形（イ長調属和音への終止をホ長調への転調として扱う）なのであるが、いささか唐突に出現する分、イエスの配慮を心に焼き付ける効果がある。7行目、「死ぬ stirb」の語に至ると、たしかに音調は翳る。しかしこれとて「心労なき死」を協和音で伝えるものであり、大らかな音調を乱すことはない。

第29曲 聖句楽曲（『ヨハネ福音書』19.27b-30a）

——成就——

第29曲

Evangelist

福音書記者

27 Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

その時から、この弟子は彼女を引き取った。

28 Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war,

この後イエスは、すべてのことが今や成し遂げられたのを知り、
 daß die Schrift erfüllet würde, spricht er: 聖書が満たされるために、こう言う。
Jesus イエス
 Mich dürstet. 渇く！
Evangelist 福音書記者
 29 Da stund ein Gefäße voll Essigs. そこには、酸いぶどう酒を満たした器が置いてあった。
 Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig 人々は、海綿をこの酸いぶどう酒にひたし、
 und legten ihn um einen Isopen それをヒソプの枝に付けて、
 und hielten es ihm dar zum Munde. イエスの口もとに差し出した。
 30 Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: イエスは、このぶどう酒を受けるとこう言った。
Jesus イエス
 Es ist vollbracht. 成し遂げられた！

〔テキスト〕

「その時から von Stund an」！文脈ではイエスが「愛する弟子」にマリアを母とせよと命じた時を指すが、バツハは福音書の第 27 節を分断し、間にコラールを置いて、この句を新しい聖書楽曲の初めとした。そうすることで、この「その時 ἐκείνης τῆς ὥρας」に、「イエスの時」という意味合いを重ねたと思われる²⁷³ (音楽分析参照)。その前提でわれわれは、イエスがすべての成就を視野に収めたこと、聖書の成就のために、もう一つの言葉を述べることを理解する。

『ヨハネ福音書』第 13 章における「イエスの時」の記述を振り返ってみよう。「¹ さて、過越祭の前のことである。イエスは、この世から父のもとへ移る御自分の時 (αὐτοῦ ἡ ὥρα) が来たことを悟り、世にいる弟子たちを愛して、この上なく愛し抜かれた」。

すなわち「イエスの時」とは、彼が受難を成就し、十字架を経て天に上げられる時」のことである。イエスは「聖書が満たされるために」「渇く διψῶ / Mich dürstet」という言葉を発するが、そこには、すべてを自ら把握する者の能動的な意志が満ちている。明示されていないとはいえ、受難詩篇の成就が、その目的である。第 22 詩篇には「¹⁶ 口は渇いて素焼きのかけらとなり、舌は上顎にはり付く」とあり、第 69 詩篇には、「²² わたしに苦いものを食べさせようとし、渇くわたしに酔を飲ませようとしませう」(新共同訳)とある。

「酔 ὄξος / Essig」(水で薄められた酸いぶどう酒) が差し出される行為は全福音書共通であるが、それを満たした「器 σκεῦος / Gefäße」に言及されるのは『ヨハネ福音書』だけである。これは「杯を飲む」(18.11) という宣言に対応するものであろう。それを「ヒソプの枝に付けてイエスの口もとに差し出す」のは、『ヨハネ福音書』では一人の下役ではなく、「彼ら」になっている。ちなみにヒソプは茎の長い植物で、出エジプトのさい、小羊の

²⁷³ “ὥρα” をルターは “Zeit” と “Stunde” に訳し分けている。“Zeit” は「時」、 “Stunde” は「刻」と訳した。

血を鴨居に塗るために使えと命じられたもの、すなわちユダヤ人救済の道具として役立てられたものである。詩篇第 51 篇に「ヒソプの枝で私の罪を洗ってください」とあるのは、このことと関連している。

『マタイ福音書』においてイエスは「味見したが飲まなかった」とされるが、『ヨハネ福音書』のイエスはこれを受け、それをもって、「成し遂げられた！」という言葉を発する。

〔音楽〕

歌い始めに、驚くべき跳躍音型がある〔譜例 144〕。下へ完全五度→上へ完全八度→下へ長六度、すなわちミ・ラ（低）・ラ（高）・ド[♯]という大仰で歌いにくい音型は、バッハがここに十字架の絵を描こうと意図したからとしか考えられない。

この4音はじつに明瞭に、十字架音型をなしている。この音型をいわば飾り文字として、「イエスの時」が幕を開ける！その意義は、マリアが弟子に引き取られるという前文を超えて、すべての成就へと道を開く。

『ヨハネ』における第2の十字架上の御言葉「渴く」（“*Mich dürstet*” は「のどが渴いた」の意で日常的に使う言葉）は口短調の属和音上で発せられる〔譜例 145〕。しかしそれは解決されぬまま半音変化して、海綿が差し出される行為の説明を導く。最後に発せられる決定的な言葉、「成し遂げられた *Es ist vollbracht*」は、移動階名で「ファミレドシラ」という、6音から成る下降音階である〔譜例 146〕。音型は嬰へ短調の主音に納まり、通奏低音が終止形を導く。

「一件落着」にふさわしいこの音型は、じつはテレマンが《ブロッケス受難曲》で使用したものと同じである〔図 54〕。バッハがテレマンの作品を知っていてそこから借用した可能性もあるが、「一件落着」が下降音階で描かれるというアイデアは、テレマン専有のものとも言えないであろう。バッハのそれが前打音を含めて6つの音から成っているのは、神の創造の6日間と関係をもっているかもしれない。

ブロッケスのテキストでは、イエスはこの言葉を大音声で発したことになっている。ブロッケスはそれを、「雷の言葉」として考察する。共観福音書における「大声を発して息をひきとった」という記述に照らし合わせれば、そのような解釈もありえるだろう。しかしそれを記述する聖書の原語は「叫んだ *ἐκράυγασεν* / *schrie*」ではなく、普通の「言った *εἶπεν* / *sprach*」である。バッハの楽譜に強弱の指定はないが、次のアリアとのつながりから言っても、これは抑制をもって、しかし明確に歌われるべきであろう。

第30曲 アルト・アリア

——成就の省察——

Es ist vollbracht !

成し遂げられた !

o Trost vor die gekränkten Seelen,
die Trauernacht
lässt nun die letzte Stunde zählen,
der Held aus Juda siegt mit Macht
und schließt den Kampf.
es ist vollbracht.

おお、病み衰えた魂への慰め！
服喪の夜は、
いま最期の刻を刻んでいます。
ユダ族から出た勇士は勢威をもって勝ち、
戦いを終結させるのです。
成し遂げられた！

〔テキスト〕

． このテキストは、第 22 曲でも使われたポステルの《ヨハネ受難曲》台本の当該部分アリアに基づくとするのが通説である。だがバッハのテキストとの相違はきわめて大きく、たとえ基づいたにせよ、まったく別のものに見えるまで改訂されている。同時代の《ヨハネ受難曲》には多くの〈成し遂げられた〉アリアがあったはずであるから、知られざる別のモデルが存在したことも、想定する必要があると思われる。

バッハのアリアは、ブロッケスのように「成し遂げられた」を最後に引用するのではない。この言葉をまず提示し、それを心ゆくまで味わって、考察する。テキストの主体は、事態を憂えたあげく「病み衰える」に至った魂なのだろうか。イエスの死は刻々と迫り、すべてが服喪する夜となった。その静けさの中から、再来するダビデの、勝利の映像があらわれて消える。

〔音楽〕

アリアは、「アダージョ」と指示された、ロ短調、4/4 拍子の音楽。通奏低音の上でヴィオラ・ダ・ガンバが独奏する、渋く沈んだ前奏で始まる。

主題は、聖書楽曲におけるイエスの言葉の旋律を若干変形したものである〔譜例 147〕。これを「成就の調べ」と呼んでおこう。

ガンバは 4 小節の間にそのモチーフを 4 回も奏で、調べへの愛着を明らかにする。それはもちろん「成し遂げられた」という言葉を運ぶのであるが、やがて「服喪の夜」という言葉の運び手ともなる。立ち昇る瞑想的な雰囲気は、刻々と迫る死の厳肅さと一体になっている。その響きは、渋く幽玄な趣のあるヴィオラ・ダ・ガンバに委ねられてこそふさわしい。

アルトは「成し遂げられた！」と 2 回歌う〔譜例 148〕。だが 2 回目に音型を変え、《マタイ》のあのアルト・アリア（〈憐れんでください〉）と共通の、移動階名「ミ・ド・シ・ラ」の旋律に変化する。修辞学用語で「エクスクラマツィオ」と呼ばれる、詠嘆のフィグーラである。これを「嘆きの調べ」と呼ぶとすれば、両者の併存は、成就が死別と不可分であることを示すと解釈できよう。

これを「おお、慰め o Trost !」という文章が受ける。主は使命を達成された、悩める魂

にとってなんと慰めとなる知らせだろう、というつながりだろうか。「おお、慰め！」の上方跳躍は拡大し、「嘆きの調べ」を引き出す〔譜例 149〕。

ガンバの間奏が終わると、成就の調べは「服喪の夜 Trauernacht」について語り、cis の長い音で、夜の静けさを示す〔譜例 150〕。静かな夜に刻まれるのは、最後の刻である。バスは8分音符で時価を刻むように歩み、「刻 Stunde」の語は3たび強拍に使われて、その存在を誇示する。

ここでヴィオラ・ダ・ガンバの間奏が入り、音楽を嬰へ短調からニ長調に導いて終止する。

すると唐突にも、音楽は3/4拍子のヴィヴァーチェとなり、戦うユダの勇士の姿が出現する。以降19小節にわたって、弦合奏を従えたバロック風の「戦争音楽」が展開する〔譜例 151〕。

イスラエル12部族のうち、ダビデやソロモンを生み出したユダ族から王的メシアが出る、という考えは旧約聖書に広く見られるものである。新約では『ヨハネ黙示録』の第5章に典型的な表象がある。それは、玉座のキリストの右手にある巻物の七つの封印が解かれる場面である。「すると、長老の一人がわたしに言った。『泣くな、見よ。ユダ族から出たライオン、ダビデのひこばえが勝利を得たので、七つの封印を開いて、その巻物を開くことができる。』」(5.5)

第40小節(40という数は高举を象徴する²⁷⁴)でアダージョが戻り、「成し遂げられた」の句がふたたび歌われる。しかし「嘆きの調べ」は、もはや現れない。最後、音楽はヴィオラ・ダ・ガンバの独奏とともに消えていくかのように思われるが、その弾き納めに、アルトがもう一度「成し遂げられた」の言葉をかぶせる〔譜例 152〕。このほとんど念押しのような手法は、他に例をみないものである。

しめやかなアダージョの最中に荒々しいヴィヴァーチェがはさまれる効果は極端にも思われるが、バッハは百も承知で、こうした構成を選んだはずである。瀕死のイエスから勝利のイエスへの突如の変身は、脈絡を断ち切っての「聖」の出現であり、人智を超える真理の顕現の音楽化である。こうした音楽は、「いかなる時にも、低さの極みにおいてさえ栄光を与えられたことを」と始まる《ヨハネ受難曲》においてのみ、成立し得たものにちがいない。

付言すれば、現存するヴィオラ・ダ・ガンバ用のパート譜は、第3稿のために、バッハが旧パート譜を破棄して自ら作成し直したものである。〔図 55〕パート譜再作成の必要は、ヴィヴァーチェ部分に大きな変更を行った結果として生まれた。バッハは、旧稿の中間部〔譜例 153〕で通奏低音に対して行っていたガンバの重複を、アルト重複へと移したのである(譜例 154)。ただし音高はオクターヴ下になる(自筆の該当部分は〔図 56〕)。

1749年のバムラー筆写総譜には旧稿が筆写されているが、現代譜では第30曲にこのパー

²⁷⁴ エジプトを出たユダヤ人たちが荒野で過ごしたのが40年、復活したイエスが昇天前にこの世にあったのが40日である。またイエスは生まれて40日目に神殿に捧げられ、シメオンの腕に抱かれて祝福された。

ト譜を使った後期稿を復元して使うのが主流になっている。

第 31 曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』 19.30 後半）

——イエスの他界——

Evangelist

Und neiget das Haupt und verschied.

福音書記者

そして頭を垂れ、他界した。

〔テキスト〕

「成し遂げられた」の言葉を受け、イエスの死が端的に報告される。ルター訳は「(この世から) 別れた」の含みであり、「他界」と訳したが、ギリシャ語原文は“παρέδωκεν τὸ πνεῦμα.” で、「霊を渡した」の意である。

〔音楽〕

死の報告は、小さな音画になっている〔譜例 142〕。ロ短調の属和音に乗せて下降するくだりは、「成就音型」の引用であると同時に、頭が垂れてゆくさまを示す。「頭 Haupt」の語がロ短調の主和音上で最高音を取るのは、今の頭の位置というよりは、「頭」という語を明確に伝える常套手段というべきだろう。他界の報告は、嬰へ短調のカデンツをなす。

第 32 曲 バス・アリアとコラール

——救いの確認——

Mein teurer Heiland, laß dich fragen,

Jesu, der du warest tot,

da du nunmehr ans Kreuz geschlagen

lebest nun ohn Ende,

und selbst gesagt, es ist vollbracht,

bin ich vom Sterben frei gemacht,

in der letzten Todesnot,

nirgend mich hinwende

kann ich durch deine Pein und Sterben

das Himmelreich ererben.

ist aller Welt Erlösung da?

als zu dir, der mich versühnt,

o du lieber Herre,

Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;あなたは苦痛のあまり、言葉を失っておいでです。

尊い救い主よ、お尋ねしてよろしいでしょうか、

イエスよ、あなたは亡くなりましたが

いまや十字架につけられ

いまやとこしえに生きておられます。

みずから「成し遂げられた」と言われたからには、

私は死から解放されたのでしょうか？

いまわのきわの苦しみの中で

私は他のどこにも自分を向けません、

私は、あなたの苦しみと死によって

天国をさずかることができるのでしょうか？

全世界の救済は成ったのですか？

私をあがなってくださる、あなたの他には。

おお、いとしい主よ！

gib mir nur, was du verdienst,
doch neigest du das Haupt
und sprichst stillschweigend Ja.
mehr ich nicht begehre.

あなたの獲得されたものを私に与えてください。
しかしあなたは頭を垂れて
無言のうちに、「そうだ」(よし)と言っておられます。
私はそれ以上、何も望みません。

〔テキスト〕

死の短い報告を受けて、バス・アリアが始まる。われわれは、《ヨハネ受難曲》の後半がイエスの死に向けて高まってくると考えがちであるが、聖書場面においては、そうではない。頂点にあって大きく扱われるのは、「成し遂げられた」の言葉であり、死そのものの報告は、意外なほどあっさりとしている。

その裏付けは、『ヨハネ福音書』の神学にある。イエスが地上に遣わされたのは受難による救済という使命を帯びてであり、使命の成就是すでにイエス自身によって宣言され、神の栄光が実現した。その帰結である死は人性にこそかかわるが、神性は高举²⁷⁵を受け、神の右の座に帰還している。イエスは、コラールが述べるとおり、永遠の生命の領域に入っただのである。

第 32 曲のテキストは、ブロックスに基づく。両者を並べてみると、類似は著しい。核心部を比べてみよう。

(ブロックス)

Kann ich durch Qual und Sterben
nunmehr das Paradies ererben?
Ist aller Welt Erlösung nah?
(Dies sind der Tochter Zions fragen.)

Weil Jesus nun nichts kann vor Schmerzen sagen,

So neiget er sein Haupt
und saget stillschweigend : Ja!

(バッハ)

kann ich durch deine Pein und Sterben
das Himmelreich ererben,
ist aller Welt Erlösung da?

Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen;
doch neigest du das Haupt
und sprichst stillschweigend Ja.

最初の 3 行は Qual→Pein、Paradies→Himmelreich という類義語の置き換えはあるものの、イエスへ向けての、ほぼ同一の問いかけである。後半も sagen→sprechen の置き換えを除けば趣旨を同じくする文章であるが、ブロックスでは「シオンの娘」の問いかけを「信じる魂」が引き受け、第三者としての観察を行うのに対して、バッハでは二人称への問いかけが一貫して維持されている。

²⁷⁵ ブルトマンによれば、ヨハネ福音書においてはイエスの十字架と復活と昇天・高举と聖霊派遣が、時間的な前後関係へ整理し切れない形で、一つの出来事と考えられているという。大貫隆 (文献 G-1)、p. 206 から。

忘れてならないのは、バッハの呼びかけるイエスはすでに死んでいるのに対して、ブロックスのイエスにはまだ息がある、ということである。「そして頭を垂れて息を引き取った」はギリシャ語原文においては一つの文章なのだが（「そして頭を垂れ καὶ κλίνας τὴν κεφαλὴν」が分詞構文になっている）、ブロックスは自らの詩文でそれを2つの文章に分け、間にアリアを投入しているのである。

バッハはアリアのテキストに、出現3度目となる「ヨハネ・コラール」——シュトックマン《イエスの受難、苦痛と死は》最終第34節——を絡めることにより、イエスがすでに死んでいることを確認する。コラール第1行が、「イエスよ、あなたは亡くなられましたが」と響き出すからである。

しかし、バスは死者と対話しているわけではない。コラール第2行が「いまやとこしえに生きておられます」と述べることにより、バスは、永遠に生きるイエスに呼びかけていることがわかる。さればこそ、「私」に天国が授けられるかどうか問いかけられ、全世界の「救済 Erlösung」が問題とされる。《ヨハネ受難曲》は、いまや最終コーナーを回ったのである。

バスが尋ねるのは、救済が近未来であるのかどうか（ブロックス：「近い nah」のですか）ではなく、すでに「成った da」（そこにある、存在する）かどうかである。このヨハネ的な問いに、イエスはいまや霊界からうなずきを送る。

〔音楽〕

バッハはおそらく最初から、このアリアをコラール込みで構想したのであろう。両者は密接な関係に置かれており、それぞれのもつ意味の上に、関係づけから生じる上位の意味が生み出される。コラールが共同体の時間においてその確信を発信するのに対し、バスのソロは今の「私」を生きつつ、問題の解明に迫る。順序からいってもアリアが「地」、コラールが「図」と見るべきだろうが、地と図を入れ替えて、アリア付きのコラールとして聴くことも可能だろう。

曲は二長調、12/8 拍子のアダージョ。すなわち先立つアルト・アリアのテンポが死の報告をはさんで受け継がれ、その中間部で著しい効果を発揮した二長調が、ここでの主調となる。器楽は通奏低音のみで、弦楽器には「スピッカート」（弓を跳ねて）という指示がある。低音楽器にわざわざこう指示するのであるから、霊的軽やかさへの志向は、ひとしなみではない。音楽は広い音程を舞い降りては舞い上がり、「成し遂げられた」の調べから解放された自由を満喫する〔譜例 156〕。

この冒頭4音も、十字架音型と読める。イエスはなお、十字架の上にあるからだろう。バッハのアリアでは一般に、器楽前奏の旋律が歌で継承される。ではこの尋常ならざる跳躍、とりわけ低いAから高いcisに十度飛び上がる跳躍〔譜例 157〕に、どんなテキストがついているのであろうか。

そこにあるのは、「救い主 Heiland」という言葉である。「ハイラント」と読み、アクセシ

トは「ハイ」にある。2つの音符があるとすれば、長く高い音符に「ハイ」、低く短い音符に「ラント」と振るのが自然な作曲の仕方である。

ところが、ここでは真逆に、低く短い音符に「ハイ」、高く長い音符に「ラント」が当てられ、アクセントが来てしまう後の音符に、なんとトリルが付されている。器楽の十度跳躍は歌では長六度跳躍に短縮されているが、トリルは、付いたままである。理に反した、まことに歌にくい音型である。

こうした作曲は、意図して行われているとしか考えられない。それは、地上の低きから天の高みへと、霊的な軽みで飛翔する救い主、高举される救い主の姿である。動詞「尋ねる **fragen**」は、前奏の音型から逸脱はするが、上へ向けての問いにふさわしい形になっている。ちなみに「救い主 **Heiland**」という言葉はこの段階で初めて導入されるもので、最終コラールに再びあらわれる（第4稿では、歌詞替えされた第9曲において導入される）。

すると、問いの内容をバスが明らかにするのを待たずに、4声コラールが、センプレ・ピアノ（常に弱く）と指示されて入ってくる。こちらは地に足の付いた順次進行で、4/4 拍子の記譜になっている〔譜例 158〕。

このように対照的な両者であるが、そのメッセージからは、一定の対応関係が見てとれる。たとえば、バスが「成し遂げられた」の言葉を引用するところで、コラールは「とこしえに（生きる）**ohn Ende**」と歌う。音と言葉のポリフォニスト、バッハの手法だ。

「私は死から解放されたのでしょうか？」の問いには、コラールが「いまわの苦しみの中で」と意味を添える。これにより、イエスの「いまわの痛み」（コラール）は、私（アリア）のものともなる。

次の問い「天国をさずかることができるのでしょうか」には、コラールが「私は他のどこにも自分を向けません」という決意を、問いに先行して述べる。「世の救済は成ったのですか」という問いには、コラールが事実上の肯定を与えている。「あなたは私をあがなってください」という句が、これに続くからである。「救済」と「購い」の2つの受難機能が、ここで一つになる〔譜例 159〕。

天を仰ぐかのようにして問いを投げかけたバスは、第30小節から下降するラインで、イエスの「言葉を失う」ほどの苦痛を思いやる。飛翔の音型に、ここでやや不安が漂う〔譜例 160〕。

これに対しコラールは、「あなたの獲得されたものを私に与えてください」と、信徒の態度を表明する。

このように多彩なコノテーションを生み出しながらアリアは進み、最後のポイントの、修辭的・絵画的形象表現に達する。イエスの沈黙を休符を交えつつバスが低音域で歌うとき器楽伴奏は終止し、その中で、「頭を垂れる」姿に「しかり **Ja**」が発見されるのである〔譜例 161〕。そこにコラールはもはやなく、通奏低音による二長調の後奏には「f」が指定されて、凱歌のごとくおおらかに曲を結ぶ。

第8章 死後の出来事

第33曲 聖書場面（『マタイ福音書』27.51-52 前半）

——天変地異の生起——

Evangelist

⁵¹ Und siehe da, der Vorhang im Tempel
zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus.
Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen,
⁵² und die Gräber täten sich auf,
und stunden auf viel Leiber der Heiligen.

福音書記者

すると見よ、神殿の幕が
上から下まで真っ二つに裂けた。
そして地震が起こり、岩が裂け、
墓が開いて、
多くの聖徒たちの身体がよみがえった。

〔テキスト〕

共観福音書では、イエスの死のあと、天変地異が起こる。とりわけ『マタイ福音書』のそれは、ドラマティックな強調をもって描かれている。バッハの《マタイ受難曲》が沈痛な受難コラール（第62曲）をはさんでその場面を展開し、すばらしい効果を挙げていることは、周知のとおりである。

ところが『ヨハネ福音書』には、天変地異の記述がない。他界が報告されると話題はあっさりと、遺骸の処理へと移ってしまう。これでは作曲家に腕を奮う機会がなく、作る側にも聴く側にも、残念に思う人がいたことだろう。

しかしバッハの《ヨハネ受難曲》には、バス・アリアの後、天変地異のくだりが出現する。福音書記者の語りに基づいて進む作品であるから、そのくだりを設定するためには、テキストを他の福音書からもってこなくてはならない。現在の形では、『マタイ福音書』の第27章第51節がここにはめ込まれている。第1部第12曲に続く、2つ目の他福音書からの引用である。

バッハはどの時点から、こうした引用を決心していたのだろうか。そもそも《ヨハネ受難曲》初稿の台本手稿は、作曲を始める段階から完成された形でバッハに提供されていたのだろうか、あるいは、時間差の多寡はともかく、継続的に提供されていたのだろうか。また、そのどちらにしろ、台本には初めから他福音書からの引用が含まれていたのだろうか、あるいは、バッハが最終的に、挿入の断を下したのだろうか。別の言い方をすれば、他福音書からの挿入は早々と結論を出し、「それで行こう」と決められるようなことだったのか、あるいは、迷った挙げ句に「やってみよう」と合意する、重い選択だったのだろうか。どちらが正しいかの判断を助ける資料はないが、当初ありうと思っていた後者の可能性はしだいに薄らぎ、バッハの目的意識に基づくという判断が強くなっている。

第1部で、鶏が鳴いたという報告に「ペトロは外に出て、激しく泣いた」という引用が加えられたのは、音楽表現の大きなブロックを、それに続いて展開するためであった。イ

エスの死後天変地異が起こったことの引用も、同様に音楽表現の大きな、そしてすばらしいブロックを、後続部に生み出している。

『ブロッケス受難曲台本』は、そのどちらに対しても、先例として機能している。そこでは、死の報告のあと、天変地異をテーマとした曲が何曲も続く。シオンの娘のアリア、そのレチタティーヴォ、百人隊長のレチタティーヴォ、そのアリア、信じる魂のアコンパニヤートと楽曲が重ねられ、世界の動揺と慟哭が、言葉を連ね、表現を尽くして記述されているのである。

バッハは、こうした表現の機会を捨てるにしのびなかったのだろう。彼はたとえわずかでも、その表現を自作に織り込みたいと思った。そこで、他の福音書記書の言葉を少しだけ借用し、ブロッケスに連続する天変地異楽曲を、小さなアリオーソ（第 34 曲）へと圧縮した。

〔音楽〕

『マタイ福音書』からの引用テキストは、7 小節を費やして音楽化されている。第 2 稿（1725 年）の通奏低音パート譜に、その形が認められる。しかし奇妙なことに、第 1 稿（1724 年）の通奏低音パート譜には、ここが 3 小節しかない〔図 57〕。3 小節では、『マタイ福音書』の当該部分を語りきることができない。そこでアルフレート・デュルは、バッハがここに当初は『マルコ福音書』の対応箇所（「すると、神殿の垂れ幕が上から下まで真っ二つに裂けた」（15.38）を引用したのではないかと考えた²⁷⁶。ここには、地震の記述はない。そして、第 2 稿においてテキストを、地震の場面を含んで詳細な『マタイ福音書』のそれと入れ替え、音楽も 7 小節に拡大したのではないかと推測したのである〔図 58〕。いずれにせよこの挿入曲は第 34 曲、第 35 曲ともども第 3 稿で削除されている（第 4 稿において復活）。

この通奏低音付きレチタティーヴォの音楽は、《マタイ受難曲》のそれときわめてよく似ている。それは、バッハが言葉を音楽に移す上で、修辞学的に発想された「語と音の対応」の約束事を踏まえているからである。分析してみよう〔譜例 163〕。

- ① 「見よ **Siehe**」は視線を上げる動きであるから、上行音階で。
- ② 「幕 **Vorhang**」は高いところに吊られているから、最高音 **a** に置く。
- ③ 「上から下へ **von oben an bis unten**」は、そのとおりの動きで楽譜に変換（通奏低音がそれを受け、急速な 2 オクターヴ下降で強化する）。
- ④ 地震はもちろん、音を震わせるトレモロで描く（省略記譜になっているが、32 分音符の連続）。
- ⑤ 「岩が砕けた **Felsen zerrissen**」は増四度の不協和音程跳躍で朗唱し、砕け散るさま

²⁷⁶ Dürr（文献 K-3）、pp. 138-39.

を暗示する休符を添える。

- ⑥ 「墓が開く **Gräber täten sich auf**」は下降した後に上へと跳ね返るオクターヴで（分離前綴の“auf”には単独で「上」という意味がある）。
- ⑦ 「蘇った **stunden auf**」は、最高音まで駆け上がる分散和音で（ここでも“auf”が高いところにある）。

ここまでの部分、《マタイ受難曲》ではどうだろうか〔譜例 155〕。

比較して見ると、上記7項目のうち、⑦を除くすべての書法が、より強調された形で用いられていることがわかる。この報告は共観福音書の中でも『マタイ福音書』において誇張と言っていいほど強調されているので、そのテキストを使った《マタイ受難曲》で音楽的にも強調されることは、理に適っている。

こうした語と音の対応は、バッハほどドラマティックではとうていないにせよ、バロックのドイツ語受難曲に共通したものである。こうした修辭的处理はアクセントを生かした朗唱にちりばめられるため、耳にも捉えやすい。

譜例 154 に戻ろう。調号は#2つであるが、音楽はホ短調の属和音に始まり、その主和音に終わる。地震の告知は遠隔の変ロ長調でなされ、復活の告知でイ短調を経過する。

第 34 曲 テノール・アリオーソ

——心への呼びかけ——

Mein Herz, in dem die ganze Welt
bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
die Sonne sich in Trauer kleidet,
der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
die Erde bebt, die Gräber spalten,
weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
was willst du deines Ortes tun?

わが心よ。いまや全世界が
イエスの受難と、苦しみを分かち合っている。
太陽は黒衣に身を包み、
幕は裂け、岩は砕け、
大地は震え、墓は口を開ける。
創り主が冷たくなるさまを見るからなのだ。
お前はおのが場で、どうするつもりなのだ？

〔テキスト〕

ブロッケスは一連の天変地異楽曲のテキストを、持てる語彙を総動員して、重複を恐れず語り連ねてゆく。バッハはさすがにそこまでは踏み込まず、最後に置かれた「信じる魂」のアリオーソ（ヘンデル第 53 曲）を下敷きとした、簡素なアリオーソにまとめた。用いられるイメージ——全世界がイエスの受難と苦しみを分かち合う、（太陽ではなく）月が黒衣に身を包む、岩が砕ける、創り主が冷たくなる——のあらかたは、ブロッケスに存在する。ただ、「私の心よ、いったいお前はどようするのだ **Was tust den du, mein Herz?**」という問いかけが、バッハでは「お前はおのが場で、どうするつもりなのだ？」に変えられている。意志の助動詞 **wollen** を入れて文末に移し、何らかの行動を期待する流れを作っているわけ

だ。

〔音楽〕

《ヨハネ受難曲》には、「アリオース」と表記された曲が2曲ある。第19曲と、この第34曲である。どちらもアリアを導入する働きをもつ。《マタイ》には同様の組み合わせが多くあるが、「アリオース」でなく「レチタティーヴォ・アッコンパニャート」（伴奏付きレチタティーヴォ）と表記されている。伴奏の編成は、稿によって変遷した。ヴォルニーによれば、初稿では管楽器の関与はなく、第2稿ではフルート2、オーボエ・ダ・カッチャ2。第3稿における削除後復活した第4稿では、フルート2、オーボエ・ダモーレとなっている。いずれにしる管楽器は、弦と通奏低音に和音の彩りを加え、続くアリアの特異な音色に布石を打つ。

ト長調の和音が静かに響くと、弦に地震のトレモロが聴かれる。その効果があたかも遠雷のようであるのは、場面が現場を離れ、「心の場」へと移ったためだろう。通奏低音の持続するG音は、冒頭合唱曲で大地を表現した低音のエコーであろうか〔譜例164〕。

続いて天変地異の模様が、心象風景として言及される。弦楽器は、幕が裂ける、岩が割れる、大地が震える、墓が口を開けるという言葉を、絵のようにフォローしてゆく。「震える *bebt*」のところから和声は *Cis* 上の減七和音を保持し、「冷たくなる *erkalten*」のくぐりでは二短調の主和音に凝固する。そこには「アダージョ」の指示があり、弦に「ため息」の音型があらわれて、「お前は どうするつもりなのか」の自問を導き出す〔譜例165〕。

最後の和音はドミソ（*c-e-g*）であるが、疑問符が付された問いかけであるから、来たるべき調への属和音（ドミナント）と解されるべきであろう。だとすれば、解決先の調性はへ長調かへ短調のどちらか、ということになる。

第35曲 ソプラノ・アリア ——涙が栄光を告知する——

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
dem Höchsten zu Ehren.

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not,
dein Jesus ist tot.

溶け入り流れよ、私の心よ、涙の潮の中へ、
いと高き者の栄光をたたえて！

世と天に危難を語れ、
お前のイエスが亡くなられた、と。

〔テキスト〕

第34曲のもとになったブロッケス台本のアリオースは、「私の心よ、いったいお前は どうするのだ？」という問いかけの後、「息絶えよ、神をたたえるために、苦い涙の罪の洪水の中で！」という指令を与えて閉じられる。続く合唱曲は、激しい良心の呵責を述べ、次のように展望を開く。「しかし私はためらわない、その死を憶えていることを。主イエスよ、

あなたの赤い傷、それが私を支えるでしょう」。

しかしバッハは、「どうするつもりなのだ？」という心への問いかけの回答として、ソプラノ・アリアを設定する。たしかに、涙の洪水（潮）という道具立ては、ブロッケス台本と共通である。しかしバッハは、まったく違う方向へと「心」を動かしてゆく。心はその中で息絶えるのではない。心は傷ましさの中にあっても涙の洪水へと溶け入り、世にイエスの逝去を伝え、栄光の成就を告げ知らせようとするのである。その決心は、こう言い換えたならわかりやすいであろうか。「それならいっそ、とめどなく溢れる涙となってしまう。そして流れてゆくのだ、いと高き者の栄光を告げ知らせるために、イエスが亡くなられたことを、世と天に語りながら・・・」。

《マタイ》の情景から出発したアリアは、こうして「栄光 Ehre」の概念にたどり着く。そしてそれによって、曲を『ヨハネ福音書』の世界へ戻してゆく。その橋渡しを行うという点で、第 35 曲のアリアは、重い役割を担っている。

〔音楽〕

フルートとオーボエ・ダ・カッチャ（テノール・オーボエ）、そしてソプラノ。この組み合わせは、《マタイ受難曲》のアリア〈愛の御心から〉（第 49 曲）に見られる。それはイ短調をとり、2 本のオーボエ・ダ・カッチャが、通奏低音の不在を中音域で補う役割を果たしていた。こちらの楽曲は「罪なき清らかさ」がテーマではないので通奏低音が入り、オーボエ・ダ・カッチャ（1 本）とフルートの間に、器楽トリオを形成する。調性はヘ短調で、b 圏に大きく傾斜したものとなっている。

当惑させるのは、そのテンポ指示である。楽譜は 3/8 拍子で書かれているから、一見して、軽快なテンポが予測される。にもかかわらず、「モルト・アダージョ」（きわめて緩徐に）という用例の少ないテンポ指示が、それを妨げるように置かれているのである。軽く流れる拍をできるだけゆっくりと数えよ、という指示であろう。

音楽は弱拍からずりりとすべり出し、滑らかな流れをなしてゆったりと進む。心臓から流れる血が涙の潮と合流し、一種不可思議な流れをなすというメージである。

しかしその流れの中に、いくつかの音型が、きめ細かく張り巡らされていることに気づく。私は最初の著作『バッハ／魂のエヴァンゲリスト』（東京書籍）においてこのアリアの修辞学的分析を試み、その文庫化（講談社学術文庫）において、補訂を行った。ここでは少し角度を変えることにより、もう一歩先まで、分析を徹底させてみたい。

16 小節に及ぶ器楽前奏の中に、アリアを構成する音型（修辞学の言う「フィグーラ／強調表現音型」）がすべて含まれている。それぞれの意味は、歌がそこに与えてゆく言葉と結びついているはずである。だが冒頭合唱曲同様それはいったんカッコに入れ、聞こえてくる器楽前奏を、純音楽的に考察してみよう〔譜例 166〕。

アリアの音楽を構成する最小単位は、タタターのリズムをもつ短い 3 音モチーフである（音型 a、譜例 167）。これはつねに順次進行をなし、スラーで繋がれている。アクセント

は冒頭にある。この音型はまずオーボエ・ダ・カッチャにアウフタクト（予拍）として出るが、第1小節ではフルート・パートに2つ向きを変えて並べられ、前後の音とともにアリアの主題〔譜例 168〕本体を形成している。

音型 a の出を待ってから、通奏低音が刻みを始める。頭に休符の入る、すなわち強拍を欠いた同音反復で、これを音型 b とする〔譜例 169、フィグーラ論では中断を“*abruptio*”と呼ぶ〕。b はとりあえず、1小節ごとに音階を下降してゆく。

第2小節では、フルートに旋回する音型があらわれる〔譜例 170〕。旋律に華を添える音型だが、後に重きをなす。これを、音型 c とする（*circulatio*〔旋回〕のフィグーラ。旋回形はしばしば王冠にたとえられるが、ここでは山型ではなく谷型）。

この3つの組み合わせで音楽は進む。第5小節では、16分音符を2つ連結したいわゆる「ため息モチーフ」（*suspiratio* のフィグーラ）が出る〔譜例 171〕。この2音符一対の音型 d とすると、第7小節がそれに支配されていることに気づく。

第8小節で木管の旋律は一区切りとなり、休符が置かれる（ここで通奏低音は音型 c を奏している）。

第9小節には、スタッカートで分散和音をなす新しい音型が出現する〔譜例 172〕。上昇志向をもつこの音型（*katabasis* のフィグーラ）を e とすることで、序奏の構成要素はすべて拾われたことになる。

第17小節で、歌が入る〔譜例 173〕。歌声部との対応を見ることで、各音型の意味を規定できないだろうか。

中心語である *zerfließen* の“*zer*”は分裂・解体を意味する非分離動詞の前綴で、*fließen*（流れる）と合体して、溶け入って流れる、という意味になる。話法は二人称の命令形。基礎音型 a を組み合わせた主題〔譜例 174〕がそれを担い、はかない流れのイメージを作り出す。

さてこの旋律は、リズムこそ違うものの、《マタイ受難曲》のアリア〈憐れんでください〉（第39曲）におけるアルトの音型と同一の輪郭をもっている〔譜例 175〕。これはバッハの大好きな音型で、骨格をなす移動階名「ミドシラ」の動きは、音楽修辞学では *exclamatio*（叫び）のフィグーラと呼ばれる、嘆きの表現定型であった。すなわち《マタイ》のアリアには主を否んだペトロの嘆きが、《ヨハネ》のこのアリアにはイエスの死を悼む「わが心」の嘆きが、同一の表現定型に基づいて構成されていた。ただ《マタイ》のアリアはゆったりした12/8拍子を採用、刻みつつ下降する低音〔譜例 176〕には、休符による中断がない。

注目すべきことに、ソプラノが歌う3小節のあいだ、通奏低音は休止する。これは、支えを失った心の状態を示すものかもしれない。その間、音型 b はオーボエ・ダ・カッチャに移っている。序奏とは異なり旋回音型 c は歌に現れず、「涙の潮」は音型 d によって、ぎくしゃくと歌われる。

間奏を経た2度目の入りで、ソプラノは「涙の潮」の句をあたかも流れを集めて水量を増すかのように全音高めて繰り返し（*climax* のフィグーラ）、やがて2行目の「いと高き者

dem Höchsten」を、定石通り高く長い音符であらわす〔譜例 177、形象模写 hyposiposis のフィグーラ〕。「栄光 **Ehre**」の語はフレーズ末に置かれ、まだ目立つことはない。

第 40 小節から、主部テキストの再メッセージが始まる（ソナタ形式における主題確保に似ている）。ここからは基本音型 a がテキストを独占的に支配する〔譜例 178〕。すなわち、「心」の解体の進行である。

木管が初めての休止に入り、「いと高き者」さえもが解体モチーフにひたされた後、「栄光」の語が突出感をもって歌われて〔譜例 179〕、再メッセージが閉じられる（第 48-50 小節）。歌が旋回音型 c を取り入れるのはこれが初めてで、しかも 3 つ重ねてその存在を誇示する。心の涙への解体が進んだ果てに神の栄光が実現する道筋が、ここで描かれている。

「死の死」の絵画

中間部に進もう。世と天に危難を語れ、のテキストは、解体音型中心の 8 小節（第 59-66 小節）で扱われる。しかし、続く「お前のイエスが亡くなられた **Dein Jesus ist tot !**」の部分で、第 66 小節から第 88 小節の計 22 小節（受難詩篇の数だ）に及ぶ、表現のドラマが繰り広げられる〔譜例 180〕。私見では、パウロの語る「死の死」が、ここで音画となる。

進行を分節してみよう。

- ① 第 67 小節：「お前のイエスが」という主語のみが提示され、「どうしたのか」は留保される。「イエス」はここで初めて、栄光音型 c を身にまとう。通奏低音は音型 b を継続する。
- ② 第 68-70 小節：「お前のイエスが亡くなられた」の全文が、解体音型で歌われる。キーワードの「死んだ tot」は第 70 小節で初出となるが、この小節は、特異な形で扱われる。全声部が大きな下降で短 3 和音のフェルマータに入り、中でも通奏低音は最低音域に降りて、音型 b の刻みをしばし響きに遺すのである。全曲中の音型が突出して意識されるのはこの第 70 小節であり、ここから音型 b を、弱まりゆく命の刻みという意味で、「死の動機」と呼ぶことが許されると思う。歌声部とバスは、ここで三全音（ges 対 C）という「音楽の悪魔」関係をなしている〔以上、譜例 180〕、
- ③ 第 71-73 小節：こうしておずおずと提示されたメッセージが、主語 2 回・述語 1 回の形のみまで、歌い直される。木管が休止するためメッセージは耳に届きやすく、変イ長調の旋律には、決然とした告知の趣がある。
- ④ 第 74-78 小節：器楽前奏の前半による 5 小節のリトルネッロ。第 79 小節からいよいよ音画の核心部に入る。核心部の楽譜を先に示そう〔譜例 181〕。
- ⑤ 第 79-82 小節：これまで 2 回のメッセージは、主語 2 回、述語 1 回で、主語を強調するもので、ここで逆転が起こる。すなわち、解体音階により主語と連辞を述べる 1 小節（第 79 小節）の後に、述語「死 tot」のみを 3 回繰り返す、3 小節が来るのである。しかもその 3 小節が、相互に、意味深く異なっている。

1 小節目（第 80 小節）：歌声部には波形の珍しい強調指示がある。第 20 曲のテノー

ル・アリアにも見られるもので、「悲しいアフェクトを表現する半音階部分に見られるため、一種のヴィブラートないしトレモロを意味している」というメンデルの見解は、ここにこそ当てはまる。他の3声部は当面、死の動機 (b) を奏している。

2小節目 (第81小節) : 歌声部はbに半音下降して減七の和音に入り、トレモロを継続する。通奏低音は死の動機 (b) を半音上行に転じて維持するが、木管楽器にはスタッカート音型があらわれる。音型eである。このモチーフを、その性格からして「復活の動機」と名付けておきたい。あるいは、「高举の動機」が適切だろうか。

3小節目 (第82小節) : 歌声部は3度目の「死」を力ない下降形で歌い、a-f-esと力なく下降してフェルマータに入る。通奏低音はさらに半音上行してFへと進むが、最終拍まで刻むことなく、その手前で足を止める。しかるに管楽器は栄光音型 (C) を奏し、はっきりした方向性をもつ変ロ短調の属七和音で、フェルマータを揃える。

この3小節で描かれているのは、「死の変容」ではないだろうか。それを司るのが、木管楽器である。その音型は小節ごとに、死→復活→栄光と進んでいる。この3小節を、「死の死」、死が棘を抜かれて無力化されるさまの修辭的表現と解釈することができる、私は主張したい。この解釈が正しいかどうかを吟味するために、アリアの「その先」を観察しよう。

- ⑥ 第83-85小節 : テキスト最終行の3度目の発信。主語1回、述語2回。和音は同一だが音楽は一新され、木管に復活動機、通奏低音に栄光動機が奏でられる。「死 tot」はため息動機 (d) で歌われるが、心なしか、精彩を帯びて響く。
- ⑦ 第86-88小節 : 最後の、決定的な、語重複なしのテキスト発信。木管楽器は休止し、復活動機を奏でる通奏低音のみを伴奏として、ソプラノは変ロ短調のカデンツに向け、メッセージをまっすぐに歌い切る。

ここまでの間、主語「イエス」と述語「死」は、不規則に反復を積み重ねていた。しかしその間に、意味深い調整が行われていたということは考えられないだろうか？

件の22小節間における言葉の出現回数を調べてみると、「イエス」が7回、「死」が8回である。イエスが御言葉の数である「7」で象徴されるとすれば、「8」はその先にある復活、永遠を象徴する数となることが知られている²⁷⁷。すなわち、イエスは死して永遠の招聘へと進む。アリア中間部においてイエスの復活による「死の死」、すなわち「死を呑み込んだイエスの勝利」(『コリントの信徒への手紙1』15.54 参照) が音楽化されていると考えすることは、分析によって裏付けられるように思われる。

アリアは楽譜化されたダ・カーポ形式であり、主部の楽想を、一通り再現する。しかしその最後に、解体音型と復活音型、栄光音型のみで構成された大団円がやってくる(第118小節以下)。すべての意味が、そこで完成する〔譜例182〕。

²⁷⁷ 『シンボル事典』水之江有一編、北星堂書店、1985年の「八」項目、(文献C-6)。

楽器の変更

このアリアの器楽編成は、フルート（トラヴェルソ）、オーボエ・ダ・カッチャ、通奏低音のトリオであった。第4稿ではフルートに、弱音器付きのヴァイオリンを重ねる。第19、20曲に用いていた弱音器付きヴァイオリンを重ねることで、フルートとオーボエ・ダ・カッチャの間にバランスを取ろうとしたのであろうか。第4稿における音量への配慮の反映も、ここにあるのかもしれない。

不思議の感にとらわれるのは、初稿スコアを筆写したはずのバムラーによる筆写スコア（改訂自筆スコアの後続部分）が、このアリアにフルート2、オーボエ・ダ・カッチャ2の編成を指定していることである。バッハの指示なくしてはあり得ないことだと思うので、何か、理由があるはずだ。

まず考えられるのは、音量の増大をオーボエにも求めたことである。だがそれは、バランスを求めた第4稿の指示に矛盾する。

もう一つ考えられるのは、《ロ短調ミサ曲》第8曲におけるフルートの使用のように、「2」に象徴的意味を与えようとした、ということである。たとえば、ルターによる「同形性」の実現、あるいは究極の信徒、といった意味が考えられるかもしれない。この点については、さらに考えてみたいと思う。1749年の上演と1750年の上演（後述）が、この編成において相違した可能性も考えられよう。

第9章 遺体の証言、埋葬と結び

第36曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』19.31-37）

——遺体の証言——

Evangelist

福音書記者

31 Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über

ユダヤ人たちは、その日が準備の日であったので、

安息日まで遺体を十字架上に残しておかないようにと、

(denn desselbigen Sabbats Tag war sehr groß),

(この安息日が特別重要だったからであるが)

baten sie Pilatum,

ピラトに願い出た、

daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. 遺体の足を折って、それを取り除くようにと。

32 Da kamen die Kriegsknechte

そこで兵卒たちが来て、

und brachen dem ersten die Beine und dem andern, 最初の男の足を折り、もう一人の男にもそうした。

der mit ihm gekreuzigt war.

これはイエスと一緒に十字架につけられた者である。

33 Als sie aber zu Jesu kamen,

しかし彼らがイエスのところに来てみると、

da sie sahen, daß er schon gestorben war,

すでに死んでいることがわかったので、

brachen sie ihm die Beine nicht;

彼らはその足を折らなかった。

34 sondern der Kriegsknechte einer

だが兵卒の一人が、

eröffnete seine Seite mit einem Speer,

槍でイエスのわき腹を開いた。

und alsobald ging Blut und Wasser heraus.

すると、すぐ血と水が流れ出てきた。

35 Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget,

それを見たかの方が、それを証言している。

und sein Zeugnis ist wahr,

その方の証しは本当である。

und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, その方は、御自分が真理を語っていることを知っている。

auf daß ihr gläubet;

あなたがたが信じるためである。

36 denn solches ist geschehen,

なぜならこの出来事が起こったのは

auf daß die Schrift erfüllet würde:

聖書が満たされるためだからである。

"Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen."

聖書には「お前たちが彼の足を折ることはあるまい」とある。

37 Und abermal spricht eine andere Schrift:

また、別の聖書はこう語っている。

"Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben."

「彼らは、自分が何を突き刺したかを見るであろう」と。

〔テキスト〕

アリアが終わると、『ヨハネ福音書』の記事が戻ってくる。本来、イエスの死の報告（第31曲）にすぐ続く部分である。報告されるのは遺体取り下ろしの準備作業が行われたことであるが、それに関する記述は他の3福音書にまったくなく、しかも神学的意図を秘めて、異彩を放っている。そのためだろうか、バッハもしばし楽曲の挿入は行わず、福音書記者

の語りに委ねる。

「その日が準備の日であった」というのは、前述のとおり、『ヨハネ福音書』では日にちの数が1日ずれ、十字架刑が過越祭という「特別重要な」安息日ではなく、その準備の日に起こったとされているからである。ちなみに律法ではこう定められている。「死体を木にかけたまま夜を過ごすことなく、必ずその日のうちに埋めねばならない。木にかけられた者は、神に呪われたものだからである。あなたは、あなたの神、主が嗣業として与えられる土地を汚してはならない。」(申命記 21.23)

受刑者の「足を折る」ことは、死を早めるために行われる、当時の通常作業だった。足を折られた受刑者は、身体の重みで窒息を招いたという。しかし他の2人には行われたその作業が、イエスには行われなかったと『ヨハネ福音書』は記す。

なぜ、そのような記述が登場するのか。それは、イエスを究極の過越の小羊と見なすのが、『ヨハネ福音書』の基本的な立場だからである。過越祭にかかわる律法には、「一匹の羊は一軒の家で食べ、肉の一部でも家から持ち出してはならない。また、その骨を折ってはならない」(出エジプト記 12.46)という禁忌が存在する。また詩篇第34篇の記述も、ふまえられていた可能性がある。「主に従う人には災いが重なるが、主はそのすべてから救い出し、骨の一本も損なわれることのないように、彼を守ってくださる」(34.20-21)。

兵卒の一人が槍でイエスの脇腹を突いたのは、死を確認するためであろう。すると、そこから「血と水」が流れ出た。著者ヨハネがこの「槍で突く」出来事と関係づけている旧約テキストは、『ゼカリヤ書』第12章の一節である。曰く、「わたしはダビデの家とエルサレムの住民に、憐れみと祈りの霊を注ぐ。彼らは、彼ら自らが刺し貫いた者であるわたしを見つめ、独り子を失ったように嘆き、初子の死を悲しむように悲しむ」(12.10)。

この文章の後半にある嘆きと悲しみには福音書テキストは踏み込まず、「かの方 ἐκεῖνος」すなわち教団の基にある者(古い理解では「主の愛する弟子」)の目撃した「血と水」の証言力へと、論旨を向けてゆく。それは真理であるから信じよと、著者ヨハネは筆を厚くする。

ドナルド・シニア Donald Senior の説明によれば²⁷⁸、血は罪の清め、救済のしるしであり、水は、生命を象徴する。したがって兵士による死の確認は、逆に永遠の生命の開示となるのだという。

『ヨハネ福音書』を3つの『ヨハネの手紙』と併せて、『ヨハネ文書』と称する。それは『ヨハネの手紙』が著者ヨハネないしその弟子筋の著とされるためであり、とりわけ『第一の手紙』には、福音書と通じる思想が見られる。

その中に、上記の出来事と密接に関連するくだりがある。「この方は、水と血を通して来られた方、イエス・キリストです。水だけではなく、水と血とによって来られたのです。そして、“霊”はこのことを証しする方です。“霊”は真理だからです。証しするのは三者で、“霊”と水と血です。この三者は一致しています」(5.6-8)。「しかし、神が光の中に

²⁷⁸ シニア (文献 G-8)、p. 194 以下。

おられるように、わたしたちが光の中を歩むなら、互いに交わりを持ち、御子イエスの血によってあらゆる罪から清められます」(同 1.7)。福音書本文の次の部分も、併せて参照する価値があろう。「わたしの肉を食べ、わたしの血を飲む者は、永遠の命を得、わたしはその人を終わりの日に復活させる」(6.54)。

これらの引用部分には、ヨハネ教団において育まれたであろう「真理」の一端が、神秘的なリアルさで開示されている。あの中世聖杯伝説も、まさにここから生まれた。聖槍は兵卒の振るった「ロンギヌスの槍」である。聖杯は、それを受けたとされる器(グラール)で、最後の晩餐に用いられた器とも同一視される。それを素材としたワーグナーの舞台神聖祝祭劇《パルジファル》が、受難曲の趣を呈するゆえんである。

〔音楽〕

大きなメッセージを蔵したソプラノ・アリアを過ぎ、受難曲も終焉に向かおうとする部分にある長いレチタティーヴォを、バッハは淡々と作曲した。作曲は、言葉を生かしながらのいわば模範的なもので、引用部分がアダージョで別扱いされていることも、他の聖書レチタティーヴォと変わらない。だがそこに、密度の濃淡や、とくに音楽的に掘り下げたところは見られないように思う。バッハはむしろそれを避けて、テキストに自らを語らせようとしたのだろう。こうした神学的な論証にバッハにはあまり興味がなかったという推測もありうると思うが、もしそうであれば、福音書メッセージがこれほど含蓄深く聞こえてくることも、ないのではなかろうか。

第 37 曲 コラール 閉じられるドラマの枠

**O hilf, Christe, Gottes Sohn,
durch dein bitter Leiden,
daß wir dir stets untertan
all Untugend meiden,
deinen Tod und sein Ursach
fruchtbarlich bedenken,
dafür, wiewohl arm und schwach,
dir Dankopfer schenken.**

おお助けてください、キリストよ、神の御子よ、
あなたの辛い受難を通じて。
されば私たちはいつもあなたに従い、
すべての不徳を遠ざけて、
あなたの死とその原因を
実り豊かに思い見ます。
お返しとして、貧しく弱いながらも
あなたに感謝の捧げ物をお贈りします。

〔テキスト〕

ここで、コラールが響く。特定の場面をとらえてというより、長い説明の一段落したところで区切りを入れるために置かれたコラールである。だがこのコラールの役目は、それだけではない。

このコラールには、既視感がある。第2部冒頭のコラール《キリストは私たちを幸せにしてくださる方》の、和声づけを含めての再出なのだから、それも当然である。このコラールは時祷用のラテン語詩のコラール化であったが、ここで歌われるのはその最終節。受難を思いその原因を顧みつつキリストに感謝を捧げるのが、その趣旨である。すなわちこのコラールは、第2部で展開されるドラマとしての受難を、枠づけているのである。

〔音楽〕

和声は同一であるが、ピッチは半音高くなっている。第15曲がミを終止音としたイ短調フリギアであるとすれば、こちらは変ロ短調フリギアということになる。変ロ短調は5つの♭を調号とするのが原則で《平均律》の両巻もそうになっているが、ここでの調号は第35曲のアリアと同様♭3つにとどめられ、じつに多くの♭が臨時記号として使われている。おそらく、調合の♭が「3」であること、曲が多くの♭に彩られることの双方に、価値観がこもっているのかもしれない。《マタイ受難曲》と同様、《ヨハネ受難曲》も、大詰めは♭に支配されている。ヘ短調のアリアと、ハ短調の合唱曲＋変ホ長調コラールの間に、このコラールはある〔譜例183〕。

第2部冒頭で扉を開ける役割をしていたコラールを扉を閉じるためにも使うとすれば、和声を変更するという選択肢もあったはずである。しかしバッハは、同一和声のコラールがドラマを経て戻ってくるシンメトリーの効果を重視した。これは、すでに初稿の成立していた《マニフィカト》BWV243a や後の《ゴルトベルク変奏曲》BWV988 において見られる手法である。だとすれば半音上への移調は必要ないわけだが、おそらく、♭調の流れに効果的に編入するために行われたものと思われる。

第38曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』19.38～42）

——埋葬——

Evangelist

38 Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia,
der ein Jünger Jesu war
(doch heimlich, aus Furcht vor den Jüden),
daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu.
Und Pilatus erlaubete es.
Derwegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab.

39 Es kam aber auch Nikodemus,
der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war,
und brachte Myrrhen und Aloen untereinander bei hundert Pfunden.

福音書記者

その後ピラトに、アリマタヤのヨセフが願い出た。
彼はイエスの弟子でありながら
ユダヤ人たちを恐れて、そのことを隠していた人である。
彼の願ったのは、イエスの遺体を取り去ることである。
ピラトはこれを許した。
そこでヨセフはやってきてイエスの遺体を取り降ろした。

だが、ニコデモもやってきた。

彼はかつて夜に、イエスのもとに來た人である。

<p>40 Da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Jüden pflegen zu begraben.</p> <p>41 Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garte, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je gelegt war.</p> <p>42 Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Jüden, dieweil das Grab nahe war.</p>	<p>彼は没薬と沈香をそれぞれ百リトラ持って来た。 彼らはイエスの遺体を受け取り、 香料とともに亜麻布で包んだ。 それがユダヤ人の埋葬の習慣であった。</p> <p>イエスが十字架につけられた所には園があり、 その園に、誰もまだ葬られていない新しい墓があった。 そこへと、彼らはイエスを納めた。 ユダヤ人の「準備の日」を過ごす上で、 その墓が手近だったからである。</p>
--	--

〔テキスト〕

隠れ弟子アリマタヤのヨセフが登場するところで、『ヨハネ福音書』は共観福音書に合流する。彼はピラトの許可を得て、イエスの遺体を取り下ろす。

アリマタヤのヨセフは、どの福音書でも、このくだりでのみ登場する。「身分の高い議員」（マルコ）であり、「金持ち」（マタイ）であったとされ、ルカは「善良な正しい人で、同僚の決議や行動には同意しなかった。ユダヤ人の町アリマタヤの出身で、神の国を待ち望んでいたのである」（23.51）と記している。こうした「隠れイエス派」の数は多かつたらしく、『ヨハネ福音書』には、「議員の中にもイエスを信じる者は多かつた。ただ、会堂から追放されるのを恐れ、ファリサイ派の人々をはばかって公に言い表さなかった。彼らは、神からの誉れよりも、人間からの誉れの方を好んだのである」とある（12.42-43）。イエスが亡くなった今、もはや追放はされまいと、ヨセフは思ったのだろうか。

しかし『ヨハネ福音書』には、埋葬に協力せんと、もう一人の議員が登場する。ファリサイ派に属するニコデモである。ニコデモは同福音書の第3章でイエスと議論する。この段階では、イエスへの尊敬を示すものの、その語ることは理解できない。しかし第7章ではイエスを弁護し、ここ第19章に至って、弟子のように行動する。この段階における2人の登場は、復活に先立って、福音の輪が早くも広がり始めていることを示す。山岡健はこうした記述に、著者ヨハネの、執筆の時点でなお隠れているキリスト者に対する呼びかけの意図があるとする²⁷⁹。

ニコデモは大量の香料を持参する。百リトラという分量は必要をはるかに超えるほどであるというが、それをあえて持参したと福音書が伝えるのは、ニコデモのイエスへの献身を示すとともに、イエスが「王」として埋葬されたことを暗示するためとされる。

遺体の取り下ろしは、画家たちの重要なトポスとなった。ルーベンス キリストの磔刑（ベルギー17世紀）、ウェイデン「十字架降下」（ベルギー15世紀）、ロレンツェッティ「十字

²⁷⁹ 『新共同訳新約聖書註解 I』（文献 B-4）「ヨハネによる福音書」の項、p. 524。

架降下」(イタリア 14 世紀、ゴシック)、ティントレット「十字架降下」(イタリア 16 世紀)、レンブラント 十字架降下 (オランダ 17 世紀)、ルーベンス「十字架降下」(ベルギー 17 世紀) など印象的な絵画は目白押しであるが、立ち会った人物の描き方は、種々さまざまである。

代表作のひとつ、カラヴァッジョの『埋葬』(イタリア 17 世紀) には、かいがいしく働くヨセフとニコデモの姿を見出すことができる〔図 60〕。『ヨハネ福音書』に従ってニコデモを登場させる場合、彼はイエスの下半身を運ぶのが絵画の伝統であった。そこに母マリヤが介在するのも、前記のとおり、『ヨハネ福音書』の記述によっている。

ユダヤ人の埋葬の習慣どおり、彼らは遺骸に香料をまぶして、亜麻布で包んだ。手近なところに未使用の墓があったという記述は、神の配剤を示すものとされる。遺体の安置をもって、すべての聖書場面が閉じられる。

〔音楽〕

最後のレチタティーヴォでも、通奏低音の長い音符を起点として、福音書記者が語り続ける。しかし第 36 曲に比べれば音域が広く使われ、口調の起伏は豊かになっている。それは人物の出入りがあり、場面に動きがあるためだろう。

アリマタヤのヨセフが「ユダヤ人たちを恐れてそのことを隠していた」という情報は低い音域に置かれて p と指示されているのに対し、次の “dass” 以下 (イエスの遺体の取り下ろしを願った) は f と指示されて、最高音域となる。これはカッコ付きの文章と主文の落差を明確にするものだが、同時に、「隠す」と「願い出る」ことの間にある意思表示のレベルの落差を明瞭にするものである。ヨセフが遺体を「取り下ろした *nahm ... herab*」行為は大きな下降の身振りで描かれるが、そこに置かれたハ短調のカデンツが、歩みの音型によるニコデモ登場の起点となる〔譜例 184〕。

「没薬 *Myrrhen*」「沈香 *Aloen*」が半音変化による引き立てを受けているのは、こうしたアイテムの埋葬における効用を示すものだろう。「百リトラ *hundert Pfunden*」が最高音のラ a に登り詰めるのは、量の多さに対する驚きだろうか〔譜例 185〕。

ユダヤ人の習慣どおり埋葬の準備が終わったところに出るへ長調の終止形是一件落着の効果をもたらすが、まだ終わりではない。減七和音が不吉なイメージで、ある「場所 *Stätte*」を想起させる。そこはイエスが十字架に付けられたところで音楽にはふたたび緊迫がよぎるが、十字架の属七はト短調の主和音に解決し、「園」の存在を、期待感をもって印象づける。そこにある新しい「墓 *Grab*」は、変ホ長調の主音として、いかにも落ち着きをもって獲得される〔譜例 186〕。

その墓は、福音書記者の歌い納めの小節で再び変ホ音で (今度はハ短調の和音上で) あらわれるが、ここでより印象的なのは、続く「近い *nahe*」の表現である。強拍に置かれた “Grab” は四分音符の長さを与えられて当然であろうが、ここではその裏拍から “nahe” がシンコペーションの効果で入りこみ、減七和音に入って付点リズムを利かせてから、ハ短

調のカデンツに入る〔譜例 187〕。通奏低音は最低音のド（C）に落ち、4 拍分たっぷり伸ばされるが、長和音にいかないようにと、音符上部の b でわざわざ短和音が指示されている（J. C. F. バッハ筆写による数字付きチェンバロ・パート譜）。

このように扱われた「近い **nahe**」が万感の思いを込めて心に残るのは、筆者だけであろうか。文意としては、ユダヤ人が準備の日を過ごす上で便利だ、と言っているだけであるから、さしたる意味はない。おそらくこの語は、そういう前後関係から抜け出して、届いてきているのだと思う。バッハがこの言葉に込めたのは、誰にとってもイエスの墓は近くにある、ということだろうか、それとも、埋葬が成り、復活はすぐ近くに迫っている、ということだろうか。

第 39 曲

合唱／安息の祈り

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,	安らかに憩われませ、聖なるお身体よ、
die ich nun weiter nicht beweine,	私は今後もう泣きますまい。
ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh. 安らかに憩われ、私をも憩いへと導かれますように。	
Das Grab, so euch bestimmt ist,	あなたに定められた墓は
und ferner keine Not umschließt,	今後いかなる苦難をも抱くことなく、
macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.	
私に天国を開き、地獄を閉ざしてくれるのです。	

〔テキスト〕

この曲も、ブロッケス台本に基づくとされる（終前曲の「シオンの娘」のアリア、ヘンデルでは第 55 曲）。しかし実際に対応するのは「天国を開き、地獄を閉ざす」という表象のみであるため、オリジナルのテキストと見なすことも可能だろう。「天国を開き、地獄を閉ざす」行為の主体も、ブロッケスの「（イエスの）腕と眼」²⁸⁰とは異なり、バッハでは「墓」になっている。呼びかけが一貫して二人称複数に対して行われているのは、イエスの「遺体 **Leichnam**」ではなくその「四肢 **Gebeine**」が対象になっているからである（訳文では単数扱いとした）。

埋葬されたイエスへの安らかなれという呼びかけは、《マタイ受難曲》の終曲と共通する。むしろ、この両者を比較してみると面白かろう。《マタイ》終曲は2つのエピソードをもつロンドであるが、主部のテキストは次のようなものである。

²⁸⁰ ブロッケスの該当曲テキストは「涙の辛い流れを拭きなさい、お立ち、幸いな魂よ、いまこそ憩いの中に！彼の広げられた腕と閉じられた目は、お前に天国を開き、地獄を閉じてくれるのだから **Sperrt dir den Himmel auf und schliest die Holle zu**」となっている。

Wir setzen uns mit Tränen nieder 私たちは涙を流しながらひざまずき
 Und rufen dir im Grabe zu: 墓の中のあなたに呼びかけます。
 Ruhe sanfte, sanfte ruh! 憩え安らかに、安らかに憩えと！

《ヨハネ》では憩いの祈願が先に来るのに対し、《マタイ》では「私たち」（複数）の行為を述べてから、憩いの祈願に至る。「シオンの娘」と「信じる者たち」が対話する《マタイ》台本では、両者はまず「私たち」と合同して、こもごも、憩いを祈願するのである。

それ以上に注目されるのは、《マタイ》の私たちが涙を流しながら呼びかけるのに対して、《ヨハネ》の私（単数）が、涙の封印を宣言していることである。それは、受難が栄光の使命として完遂され、天国への確信がゆるぎなく与えられているためであろう。

〔音楽〕

この曲〔譜例 188〕が《マタイ》の終曲と共有しているのは、トンボー（フランス起源の追悼曲）としての性格である。ゆるやかな 3/4 拍子の流れ、ハ短調という調性、埋葬にアイデアを得たと思われる下降音型の支配、2つのエピソードをもち、主部が三たび回帰するロンド風の構成といったことが、共通点として見てとれる。

器楽前奏で奏でられるこの曲の主楽想は、下降音型の連なりでのみ成り立っている。タタターというリズムの分散和音（音型 a）〔譜例 189〕が3回繰り返され、順次進行へと移行するが、スラー記号の示す通り、フレーズの始めは常にもっとも高い位置に置かれている（起点の最高音をつなぐと、**es - f - g - as** という進行が見てとれる）。第4～5小節では第2ヴァイオリンとヴィオラがユニゾンで、下降の身振りを大きく拡大して示し〔譜例 190〕、それが最上声部へ、通奏低音へと模倣されてゆく。この下降は、墓の中への埋葬を示すと同時に、キリストの冥府への下降を暗示してもいよう²⁸¹。ただしそこに至るまでの通奏低音が意味ありげな上行音型（音型 b）を演奏しているのは、《マタイ》終曲にはない要素である〔譜例 191〕。

第9小節から第10小節にかけて、すなわち序奏の締めでナポリ音（半音変化）とヘミオラ（拍子変化）を用いるのは、常套手段とも言える、バッハの手法である。第12小節の3拍目で声を揃えて入ってくる合唱は、とりあえず主楽想を歌わず、「安らかに **Ruht wohl**」の母音「ウ」「オ」、「聖なる骸よ **ihr heiligen Gebeine**」の「イ」と「エ」を生かして、言葉に寄り添う〔譜例 192〕。

しかし器楽が中断される中で浮かび上がってくるのは、「私は今後もう泣きますまい **ich nun weiter nicht beweine**」という決意である。この新しい旋律はバスに力強く先取りされ、ポリフォニックに扱われる〔譜例 193〕。「私をも導いてください **bringt auch mich**」を運ぶのびやかな4音モチーフ〔譜例 194〕が、これに続く。こうして第32小節に至り、器楽と

²⁸¹ キリストの冥府への下降は聖書のテキストにはないが、ニカイア以前の初期の信条には明言されており、ルターにもその認識があった。

声楽はいまや心置きなく力を合わせて、主楽想を奏でる。

第 39 小節では、序奏に聴かれた下降音型が、声楽バスを巻き込んで何重にも模倣される〔譜例 195〕。これには「導き」の 4 音音型の短縮（4 分音符→8 分音符）が打ち返す波のように続き、ナポリ音＋ヘミオラをより複雑に内包した、大きな祈りへと達する〔譜例 196〕。器楽前奏がふたたび奏されて、主部を閉じる（第 60 小節まで）。

第 1 エピソードは冒頭こそ合唱のハ短調主和音によって始まるが、「墓 Grab」の語で降下した各声部が響かせるのは、変ロ長調の属七和音であり、しばしの長調のもとで通奏低音が刻むゆるやかな 3 拍子が、流れを安定させる〔譜例 197〕。弦のはさむ下降句も、穏やかな回想のようだ。

このエピソードは「苦難を抱くことなく」のハ短調部分を経て、「天国を開き、地獄を閉じる」の表象へと達する。バッハはまず弦楽器の下降句をヴァイオリンの最低音まで下降させ、声楽にはバスを先陣に力強い音階上行を起こして、“auf”まで続ける。下降していた弦楽器は踵を返してこの上行を追いかけ、全声部が言葉を合わせて、「地獄」が閉じられたことを伝える〔譜例 198〕。ここ——変イ長調の終止形——に至ってわれわれは、それまでも聴かれたヘミオラが、地獄に施錠する動きを予告していたことを知るのである。「地獄 Hölle」の言葉に付されたトリルは、敗者への嘲笑を示すのであろうか？

第 72 小節から、主部が再現する。これは第 112 小節まで進んで、第 2 エピソードを導く。その音楽は、第 1 エピソードとは似て非なるものである。最初の和音が長和音になっており、3 拍子の刻みが、通奏低音から弦楽器に移っている。その結果しばし、低音不在のテクスチャーが生まれる〔譜例 199〕。この明らかに意図的な書法は、日曜日に発見される「空の墓」を暗示しているように思うのだが、どうだろうか。通奏低音は弦楽器から受け継いだ下降句を投入する役割をもってはいるが、最後、変ホ長調のヘミオラ・カデンツが導かれるところでも、存在を許されないのだから〔譜例 200〕。

第 124 小節にダル・セーニョ記号が置かれ、ハ短調の主部が合唱部分から三現して、合唱曲は閉じられる。名曲だが、主部がかなりの長さをもつだけに、もう少し短くてもいいように思う。それは、何度も聴くことを許されている現代人のわがままかもしれない。一生に一度だけこの曲を聴き、大好きになったが二度と聴く機会がなかった、という人は、バッハの生前大勢いたのかもしれないのである。

第 40 曲 コラール

——復活を見据えて——

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
am letzten End die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen,
den Leib in sein'm Schlafkämmerlein

ああ主よ、あなたのいとしい天使に命じて
いまわの時を迎えた私の魂を
アブラハムのふところへと運ばせてください。
この身体をその臥所に

gar sanft, ohn einge Qual und Pein,	安らかに、苦しみも痛みもなく
ruhn bis am jüngsten Tage.	最期の裁きの日まで憩わせてください。
Alsdenn vom Tod erwecke mich,	時到来ば、死から私を目覚ませ、
daß meine Augen sehen dich	この目で、あなたにまみえさせてください。
in aller Freud, o Gottes Sohn,	喜びにあふれて、おお神の子よ、
mein Heiland und Genadenthron,	私の救い主よ、恵みの御座よ！
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,	主イエス・キリストよ、私の声に耳傾けてください。
ich will dich preisen ewiglich.	私はあなたを、永遠にお讃えます。

〔テキスト〕

バッハの《ヨハネ受難曲》は、いかにも告別を思わせる合唱曲の後に、4声コーラルを置いて終曲とする。《マタイ受難曲》に親しんでから接すると、わざわざ付け加えなくても、と思える重ねである。しかもその書法は簡素で、取り立てての工夫は見られない。

しかしこのコーラルが、まことにすばらしいのである。この終結コーラルあってこそその《ヨハネ受難曲》である、という述懐を、筆者は何人もの人から聞いた。

にもかかわらずこのコーラルは、楽曲の不動の締めくくりではなかった。1724年の初稿で用いられたものの、翌年の第2稿では別曲に差し替えられ、第3稿では削除された。そして最後の第4稿に至って、25年ぶりに戻ってきたのである。子細に検討してみると、このコーラルがここに配置されることには、それなりに問題があったことが想像される。理由を以下に述べよう。

《ヨハネ受難曲》は、コーラルを大切にした作品である。だから曲尾にも当然のようにコーラルが置かれたのだと、筆者は思ってきた。だがそれなら、《マタイ受難曲》にそれがないのは、コーラルを軽視したためだろうか。そうではないだろう。

われわれは、《ヨハネ受難曲》が『ブロッケス受難台本』を下敷きにしてそこからの借用を織り込みながら成立した過程を、一貫してたどってきた。前第39曲も、ブロッケス台本からの影響がテキストに見られた。

それなら、作品の締めくくりにあたってブロッケスを参考にしたと考えることは、理に適っている。そう思っていると、ブロッケス台本は、最後をコーラルで閉じているのである。

ブロッケスは、結びの3曲を「コーラル～信じる魂のアリア～コーラル」で構成し、枠組みをなすコーラルとして、ニコラウス・ヘールマンの《私の最期の刻が臨むなら Wenn mein Stündlein vorhanden ist》(1562)の第2節と第3節を指定している。おのが罪を身に責めながらイエスの死に目を向けよう、とするのが第2節。私はあなたの身体の一部であり、あなたにあって死ぬ、あなたは死をもって私に永遠の生命を獲得してくださった、とするのが第3節である。後者が、《ブロッケス受難曲》の大団円となる仕組みである。

ブロッケスの指定したコーラルは、バッハの好きなコーラルの一つだった。バッハはカ

ンタータ第 95 番にその第 4 節（「あなたが死から蘇られたからには、私も墓にはとどまらないでしょう」）を、第 31 番にその最終節（「かくて私はイエス・キリストのもとに赴き」）を用いている。ブロッケスとは別の節であるが、どちらも復活を指し示す内容のものである。また『四声コラール集』には、さらに 3 つの別編曲（BWV428-430）が存在する。

同趣向のコラールで、別のものはないか……。バッハがそう思って探したかどうかはわからない。しかし、選ばれたマルティン・シャリング Martin Schalling (1532-1608) のコラール《心から私はあなたを愛します、おお主よ Herzlich lieb hab ich dich, o Herr》(1569) の第 3 節が、大筋においてこれと重なり合うものであることは間違いない。これもまた、バッハの愛するコラールであった。シャリング・コラールを使った作品には、オルガン曲として BWV1115、『4 声コラール集』に BWV340 があり、カンタータでは 1729 年の第 174 番にその第 1 節が、第 149 番にその第 3 節が使われている。

シャリングはルター派と改革派の衝突に巻き込まれ、ルター派を貫くがゆえに都合 4 度も、職を失った人である。本コラールには、自筆稿が 1569 年の 7 月 2 日（マリアの訪問の祝日）という日付入りで発見されており、出版は、1571 年にニュルンベルクで行われている。内容は、彼自身が人生で出会ったさまざまな苦難を背景に、それゆえにこそその神信頼と、イエスへの愛、終末への希望を盛り込んだものである。大筋で、詩篇第 73 篇に基づく²⁸²。旋律は、1577 年のベルンハルト・シュミートのオルガン・タブラチュアに初出が見える。EG には、「信仰－愛－希望」のセクションに収められて 523 の番号を与えられている〔譜例 193〕が、『讃美歌 21』には採用されていない。『ドレスデン讃美歌集 1694』には「死と死」のコーナーに収められているが、旋律がかなり異なっている。

このコラールは 16、17 世紀に葬儀で愛好され、その後も根強い人気をもっていたもので、多くの作曲家が作品を寄せている。1648 年の《宗教合唱曲集 Geistliche Chormusik》に収められたシュッツの 6 声曲はとくにすばらしく、筆者の愛してやまない作品のひとつである。

第 3 節の内容を見よう。前半は、安らかな死を祈願するものである。「天使に魂をアブラハムの懷に運ばせる」という表象は特異だが、ルカ福音書の「金持ちとラザロ」の説話に基づくものである。イエスの語るところによれば、「ある金持ちがいた。その金持ちは毎日豪華な暮らしをしていた。一方ラザロという名の、体中腫れものに覆われた乞食は、いつもお腹をすかせて金持ちの家の門の前に座り、金持ちの食卓から落ちるものでお腹を満たしたいとも思っていた。やがて乞食は死に、天使によってアブラハムの懷へ運ばれた。その後金持ちも死んで葬られ、陰府でさいなまれながら目を上げると、ラザロがアブラハムの懷に横たわっているのが見えた……」(16.19)。

「アブラハムの懷」というのは、死者が復活に備えて時間を過ごすところで、中世では「煉獄」のひとつとされていた。それはカトリックの正式教義となったが、ルターによっ

²⁸² トゥスト前掲書、p. 265。著者は第 3 節に見られる不死の魂という考えを、聖書的ではなく新プラトン主義的であるとしている。

て後に否定されたものである。したがって、コラールにおける言及は、カトリックの教義の残滓とも見られよう。

コラールは続いて、最期の審判に言及する。時が来ての目覚め、イエスとの喜びに溢れたまみえ、と進む記述は内的高揚をはらんで、感動的である。だが、これは共観福音書にこそふさわしくあれ、《ヨハネ受難曲》と、親和性が高いとは言えない。バッハのライプツィヒでの環境に、純粋な福音書テキストによる受難曲を求める聖職者がいたとすれば——現在までのところそれは具体的に証明されていないが、仮定できるとすればいろいろなことが考えやすい——、それは行き過ぎだと考えた可能性はあるだろう。また、ここにある壮大なまでの復活への期待が、聖金曜日の礼拝の枠を超えるとみることでもできそうである。だからこそ、第2稿ではしめやかな終曲が置かれ、《マタイ受難曲》の終曲へと引き継がれたのではないだろうか。

〔音楽〕

変ホ長調、4/4 拍子。アウフタクト付きの4拍子に整形したバッハの楽節によれば、シュートレン（前節）7 + 7 の14小節、アップゲザング（後節）14小節、計28小節を数える、気宇壮大な四声コラールである〔譜例 201〕。バッハの数14が二重にあらわれるのは、偶然だろうか。

コラールはふつう2小節をフレーズの単位とするので、バッハ編曲の場合、シュートレンは4小節ないし8小節、ときおり6小節となる。「7」という単位はめずらしく、そしてそれが絶妙な効果をもっている。

天使がゆったりと舞い降りるかのような2小節。それを繰り返して（和声は変化する）、わがいまわの刻に言及する、次の2小節。いわば型どおりの4小節を、「アブラハムの懐へと運ばせてください」という3小節が受ける。4を3で受けるのは不均斉であるが、だからこそそこに、動きと広がりへのチャンスがある。全声部を立体的に動かし、アクセントの位置を変えながら大きく広がるこの部分の和声はなんとも見事で、すばらしい。その懐における魂の安らぎを祈願しつつ、同じ7小節が反復される。ポイントとなる後半の3小節は、今度は「最期の裁きの日」に充てられている。

後半は、2小節が単位である。変ロ長調に向かう楽節で目覚めの願いがあり、まみえの願いがある。さらに神の子、救い主、恵みの御座への喜ばしい呼びかけが続く（調性は変ホ長調、変ロ長調）。しかし、ここで次に「主イエス・キリストよ」の1小節が入り、「耳を傾けてください」の2小節と合わせて、「3」の転換が起こる。「主イエス・キリストよ」の和声は意表をつくト長調の変格終止²⁸³であるが、その「キリストよ **Christ**」と「私（の声）に **mich**」が同じ和音になっているのは、偶然とは思えない。

願いが反復されるうち、変ホ長調が力強く取り戻され、最後の「永遠に **ewiglich**」がフレ

²⁸³ 下属和音から主和音に向かう終止形。讃美歌の結び「アーメン」にこの和声が付くので、アーメン終止とも呼ばれる。属和音から主和音への終止形に比べて、平静感がある。

ーズを3小節へとしっかり引き延ばして、全曲が閉じられる。この変ホ長調の先に《クラヴィーア練習曲集第3部》(1739年)のプレリュードとフーガが見えるのは、錯覚ではないように思われる。どちらも同じ変ホ長調で、三位一体の神を讃美するからである。

第 10 章 《ヨハネ受難曲》第 2 稿

発見された出版台本

第 2 稿の研究には、最近、劇的な進展があった。ニュルンベルク市立図書館の所蔵するある印刷台本集に、《ヨハネ受難曲》第 2 稿の台本が、完全な形で含まれていることが判明したのである。それによって、従来は合唱曲とアリアの入れ替えと追加でつぎはぎのようにしか見えなかった台本に、統一的な意図の存在することがわかってきた。

『バッハ年鑑 2015』に掲載されたクリスティーネ・ブランケン Christine Blanken の論文²⁸⁴によると、出版台本のタイトル〔図 66〕は次のようなものである。『神により聖化された安息日十行詩。すべての大祝日・主日・祝日に寄せる宗教的カンタータから成り、ヘルスブルック教会共同体の敬虔なる教化のために献げられる。クリストフ・ビルクマン著、ニュルンベルク、ローレンツ・ビーリング発行』（Gott-geheilte | Sabbaths- | Zehnden/ | bestehend | aus | Geistlichen Cantanten | auf alle | Hohe Fest- Sonn- / | und | Feyer-Täge | der | Herspruckischen Kirch-Gemeinde | zu Gottseeliger Erbauung | gewiedmet, | von | Christoph Bürckmann/ | *Rev. Minist. Candid.* | Nürnberg, gedruckt bey Lorenz Bieling.）。出版は、1728 年秋。ブランケン論文の情報に基づいて、まず著者がどんな人物かをまとめてみよう。

クリストフ・ビルクマン (Christoph Birkmann が普通の綴り) 〔図 67〕は、1703 年ニュルンベルクの生まれ。音楽と語学を中心に学び、詩作と作曲に才能を示して成長した。1723 年からアルトドルフ大学に学び、数学者兼オルガニスト、ミヒャエル・ケルシュに師事する。ビルクマンは彼とともにコレギウム・ムジクムを組織し、大学の祝典のためにカンタータの作曲も行った。

その後ビルクマンはライプツィヒ大学に移り、1724 年 12 月 1 日から 1727 年 9 月初めまで、当地に滞在する。ライプツィヒでは、数学の論文を書く一方で、神学への関心を著しく深めた。それには修辞学者ヨハン・アブラハム・ビルンバウムの与えた影響が大きかったとされる。ビルンバウムは、いわゆる「シャイベ批判」の際、バッハ擁護の論陣を張った人物である。そのビルンバウムがバッハを擁護した 1739 年の論考に次のようなくだりがあることに注目しておこう。「彼（宮廷作曲家氏＝バッハ）は、どんな詩人の仕事作曲に適しているか、あるいはいないかをすみずみまで知っている」²⁸⁵。ビルンバウムがビルクマンをバッハに引き合わせ、バッハが彼の文才に注目したと想像することもできるだろう。

ビルクマンは、彼が「偉大な巨匠」と呼ぶバッハとその合唱団のもとに、足繁く通った。

²⁸⁴ C. Blanken, *Christoph Birkmanns Kantatenzyklus "Gott-geheilte Sabbaths-Zehnden von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724-27"* in: BJ 2017, pp. 13-74.

²⁸⁵ "so weis er über dieses ganz genau, welches Dichters Arbeit zur Composition geschickt sey, oder nicht." BD II/441, p. 352.

彼はおそらく演奏に協力し、コレギウム・ムジクム²⁸⁶の演奏にも参加した。そのさいバッハと共演する機会があったことは確実とみられる。ビルクマンは1728年にニュルンベルク近郊ヘルスブルックに赴いて家庭教師となり、その後聖職に就いて、聖セギーディエン教会で説教を担当した。1771年没。その遺産からは、神学、数学を初めとする多分野への彼の関心と、外国語への幅広い通暁が窺える。

ビルクマンの出版した台本集『安息日十行詩』には、71曲から成る周年用カンタータ台本と、大きな受難曲台本が収められている。ただしカンタータ台本には、他の作詞者によるものも採り入れられており、作詞者の判明しているバッハのカンタータも散見される。個々の台本の作者を特定する情報は、添えられていない。

71曲のうち31曲は、ライプツィヒの主要教会で演奏されたカンタータである。うち23曲がバッハの作品で、1724年の待降節から1727年の顕現節の間に上演されたものである。

それらと並べて、《ヨハネ受難曲》第2稿の台本がある〔図68〕。バッハのカンタータ上演カレンダーに沿って配列してみると、1724年のクリスマス第1日（BWV91）、第2日（BWV121）、1725年の新年（BWV41）、聖金曜日（《ヨハネ受難曲》第2稿）、復活祭第2日（BWV6）、という流れになる。このうちBWV91、121、41はコラール・カンタータである。

台本集の序文で、ビルクマンは教会音楽の現状を批判し、「（私は）誇張された詩的な思いつきや外的事物による比喩をすべて避けるように努め、むしろ聖書と共に語ろうとした」²⁸⁷と述べている。そのタイトルを『安息日十行詩』とした理由は、「ほとんどのものが、主の日に、私の個人的な祈りの機会に作られた」²⁸⁸からであるという。

「個人的な祈り」という表現は、黙想に重きを置く敬虔主義（Pietismus）の価値観を指し示すように思われる。ブランケンはその視点を踏まえて、1726年の最後に配列されるカンタータ・グループ（三位一体後第18～23日曜日）に、「私カンタータ Ich-Kantate」が6曲連続することを指摘する²⁸⁹。「私」が主語となる文章を多く使い、自己省察的な内容をもつ、非共同体的傾向のカンタータである。

その文学様式はソロ・カンタータにふさわしいように思われるが、事実、6曲のうちにはBWV56（バス）、BWV55（テノール）のソロ・カンタータがあり、1727年に入ると、対話カンタータBWV58に続いて、バスのソロ・カンタータBWV82が来る。いずれも、「Ich 開始」をもつカンタータ——《私は喜んで十字架の木を担おう Ich will den Kreuzstab gerne tragen》、《私は貧しい人、私は罪の僕 Ich armer Mensch Ich Sündenknecht》、《私は満ち

²⁸⁶ 当時ライプツィヒ大学には2つのコレギウム・ムジクムが存在したが、バッハはバルタザル・ショットの率いるコレギウム・ムジクムに随時出演し、1729年からその指揮を引き継いだ。

²⁸⁷ “Alle hochtrabende poetische Einfälle und Gleichnisse von auswärtigen Dingen habe mit Fleiß vermeiden, und lieber mit der Schrift reden wollen.” Blanken, p. 28.

²⁸⁸ “Denn die meisten Stücke sind am Tage des HERRN bey meiner PrivatßAndacht verfertigt.” Blanken（文献 K-10）、p. 27.

²⁸⁹ Blanken（文献 K-10）、p. 47.

足りている *Ich habe genug*》——ばかりである。こうした「私カンタータ」群にビルクマンの宗教詩人としての関与を想定することは、理に適っているように思われる。

ビルクマンは1724年の12月、ライプツィヒにやってきた。当時バッハは、第2年巻のカンタータを、コラール・カンタータのシリーズとして完成すべく精を出していた。台本を提供するのは、アンドレーアス・シュテューベル（1653～1725）であった。そのシュテューベルは25年1月31日に急逝し、コラール・カンタータは、お告げの祝日（3月25日）用のBWV1をもって打ち切られた。当時は歌詞台本を数曲まとめて印刷し、販売する習慣があったから、第1番の台本も先立つ作品とまとめて、1月27日までには印刷されていたであろうと、ハンス＝ヨアヒム・シュルツェは推測している。だとすると、BWV1 までがシュテューベルの台本である可能性が高いということになる²⁹⁰。

1725年の聖金曜日における受難曲上演を「コラール受難曲」をイメージした《ヨハネ》改訂稿で行いたいというアイデアは、バッハとシュテューベルの共同作業の間で生まれたものであるかもしれない。しかしシュテューベルは急死してしまった。彼に代わる協力者としてバッハが若いビルクマンに白羽の矢を当てたとする推測は、第2稿の台本がビルクマン編の印刷台本集の中に発見された今、説得力を持ち始めた。

応諾したビルクマンは、第1稿の台本を手にしたはずである。それは、《ブロックス受難曲》に基づくアリアを、何曲も含むものであった。注目すべきことに、ビルクマンは台本集への序文で、ブロックスに言及している。「受難曲で私は、L. ブロックス氏のいくつかのアリアを借用し、ランバッハ教授からもいくつかをお借りした。それらが私の考えをこの上なく自然に表現していたからである」²⁹¹。これは、ブロックスに基づくアリアが新作のアリアと共存する第2稿の状況と符合する。

ランバッハから借用されたのは、コラールである。ブランケンの一覧表では、バッハの作ではない4曲に、ランバッハからのコラール借用がある²⁹²。ビルクマンは、コラールへの愛をもつ人であった。序文には、こうある。「魂が美しい教会コラールによってどれほど強く触発され、いわば聖なる恍惚へともたらされるかを、私は自分のもとの実感する²⁹³」と。ビルクマンのこうした感性は、《ヨハネ受難曲》第2稿におけるコラールの充実に寄与した可能性がある。

ブランケンの新研究の視点を踏まえて第2稿の諸曲を観察すると、これまで捉えられなかった第2稿の全体像が見えてくるように思われる。

²⁹⁰ シュルツェ『歌詞と歌詞作者』、礒山雅・鳴海史生訳（文献J-4）、p. 192

²⁹¹ “In der Passion habe einige Arien von Herrn L. Brockes entlehnet, und Herrn Professor Rambach habe auch etliche abgeborgt, weil sie meine Gedanken oft ajr das natürlichste ausgedrückt hatten.” Blanken（文献K-10）、p. 28.

²⁹² 同論文付録（文献K-10）、pp. 61-74.

²⁹³ “Weil ich bey mir selbst empfunden, wie nachdrücklich die Seele gesetzt bin.” Blanken（文献K-10）、p. 28,

第1曲 合唱

第1稿の冒頭合唱曲は、先在のキリストが使命を帯びて来臨し、身を低くして栄光を獲得するさまを、宇宙的な壮大さをもって歌い出すものであった。バッハはその大胆不敵な楽曲を第2稿から外し、コラールに基づく楽曲を冒頭に置く。様式は、コラールを行ごとに歌う合唱に管弦楽が伴奏と前奏・間奏・後奏を加えてゆく、「コラール・ファンタジー」のそれである。バッハはライプツィヒ第2年巻のコラール・カンタータにおいて、この様式を冒頭合唱曲に対して一貫して採用していた。

〔テキスト〕

選ばれたコラールは、ゼーバルト・ハイデン（1494-1561）の受難コラール《おお人よ、お前の大きな罪を嘆くがよい O Mensch, beweine deine Sünde groß》である。ハイデンはニュルンベルク聖ゼバルドゥス教会付属学校の校長を務めた人で、同い年のハンス・ザックス、23歳上のデューラーと並ぶ、同市宗教改革の旗手であった。ライプツィヒでこのコラールは、本格的な受難曲演奏が導入されるまで、聖金曜日の晩課礼拝の欠かせぬ一部となっていた²⁹⁴。その意味では、会衆に親しまれていた手近な素材が第2稿の冒頭合唱曲に採用された、と見るができるだろう。ニュルンベルク出身のビルクマンにとっても、それは違和感のない選択であったにちがいない。

その内容はどうだろうか。1529～33年にアウクスブルクで出版されたその第1節は、次のようなものである。

第1節

**O Mensch, beweine deine Sünde groß,
Darum Christus seines Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;**

おお人よ、お前の大きな罪を嘆くがよい。
それゆえにキリストは父のふところを
捨てて、地上へと下ったのだ。

**Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollte der Mittler werden.**

清くやさしい乙女から、
私たちのためにこの地で生まれ、
人と神の仲立ちを志された。

**Den Toten er das Leben gab
Und legt darbei all Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Dass er für uns geopfert würd,
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.**

死者たちに命を与え、
すべての病を除かれた、
時が押し迫り、
われらのために捧げられ、
われらの罪の重い荷を背負って
丈高い十字架に付けられるまで。

²⁹⁴ Leisinger（文献 K-8）、p. 40.

第1稿における「主」への呼びかけとは対照的な、「人」（単数）への呼びかけが冒頭にある。それは、自らの罪の嘆くことの促しである。それ自体はキリストを語る心構えとして広く推奨される精神態度であるが²⁹⁵、『ヨハネ福音書』の受難記事に即したものとは言えない。

「人」への呼びかけは冒頭行で終わり、2行目以降では、「私たちのために」という言葉を織り込みながらキリスト論が要約されてゆく。キリストの先在がまず示されるのはヨハネ的であるが、それ以降は、共観福音書や書簡のイメージが、むしろ幅広く取り込まれる。

ハイデン・コラルは、ドイツ現行の『福音主義讃美歌集』（EG）にもわが国の『讃美歌 21』²⁹⁶にも取り入れられているが、どちらも2節の歌になっている。第2節は次のようなものである。

第2節

**So laßt uns nun ihm dankbar sein,
Daß er für uns litt solche Pein,
Nach seinem Willen leben.**

かくていざ、彼に感謝を捧げよう、
私たちのためかくなる苦痛を忍ばれたことを、
御心に倣って生きよう。

**Auch laßt uns sein der Sünde feind,
Weil uns Gotts Wort so helle scheint,
Tag, Nacht darnach tun streben,**

また、罪を敵としよう、
神の御言葉がかくも明るく輝くのだから、
日に、夜にそれに倣うよう努めよう。

**Die Lieb erzeugen jedermann,
Die Christus hat an uns getan
Mit seinem Leiden, Sterben.
O Menschenkind, betracht das recht,
Wie Gottes Zorn die Sünde schlägt,
Tu dich davor bewahren.**

愛を示そう誰もが、
キリストが私たちのために
受難と死をもって実践された愛を。
おお人の子よ、しかと見据えよ、
いかに神の怒りが罪を打ちこらすかを、
そうならぬよう、身を守るがよい。

しかしこの第2節は、本来第23節であった。このコラルはじつは長編で、現在見る2つの節の間に、21の中間節が存在していたのである。

第1節をいわばタイトルのごとく掲げてから、原コラルは第2～22節において、4福音書のすべてから集めた受難記事を、克明にちりばめてゆく。出来事は節の区切りさえ考慮せずに、目白押しに盛り込まれる。そして前記最終節（＝現在見る第2節）が、感謝を捧げ、愛の実践を促して締めくくる。以下に中間各節の内容をまとめておく。アンダーラインは、『ヨハネ福音書』の記述と密着した部分である。

²⁹⁵ たとえばミサは自らの罪に思いを致す「回心」から開始される。

²⁹⁶ 第294番（《ひとよ、汝（な）が罪の》）として。

- 第2節：イエスによる受難の預言、香油を注ぐ女の物語
第3節：ユダの裏切り、最後の晩餐、洗足
第4節：ゲツセマネの園の祈り
第5節：眠る弟子たちへの言葉、ユダ率いる武装した一隊の到着
第6節：イエスの権威ある応対、捕縛、ペトロの抜刀
第7節：イエスの諫めと癒し、アンナスとカイアファ邸への連行、ペトロの否み、
尋問と偽証
第8節：イエスの沈黙、来臨の預言、大祭司の反応
第9節：瀆神の宣言、イエスへの暴行
第10節：ユダの後悔と自殺、陶器師の畑の購入
第11節：ピラトへの告発、ピラトの尋問とイエスの沈黙、ヘロデの許への移送
第12節：ヘロデからピラトへの返送、イエス釈放の提案、民衆による十字架刑と
バラバ釈放の要求
第13節：鞭打ち、王の扮装、暴行と嘲り、見よこの人だ
第14節：十字架要求の高まり、ピラトは手を洗ってイエスを渡す、衣の分割、
十字架の道行き。
第15節：シモンが十字架を背負う、イエスは嘆く女たちに語りかける
第16節：ゴルゴタに十字架が立つ、十字架上の第1の言葉、罪状書きとそれへの不満
第17節：母とヨハネへの第2の言葉。
第18節：盗賊への第3の言葉。暗闇とイエスの叫び
第19節：第4の言葉「エリ」、第5の言葉「成し遂げられた」、第6の言葉：
霊の御手への献げ、死、神殿の幕が裂ける
第20節：地震が起こり墓が開く、神の子の承認、イエスの脇腹が槍で突かれ、
水と血が流れ出る。
第21節：タベ、ヨセフによる遺骸取り下ろし、ニコデモが香料を持参、二人による埋葬。
第22節：ユダヤ人、墓の警備を要求。イエスの復活と苦難の克服、地獄と死の平定。

これは、「福音書の調和」の精神に基づいて綴られた、コラールの形姿による受難物語に
ほかならなかった。たとえば 1673 年に出版された『アイゼナハ聖歌集』²⁹⁷には、「4 人の

²⁹⁷ Eisenachisches Gesangbuch : Worinnen/ in ziemlich bequeemer und füglicher
Ordnung/ vermittels fünffacher Abtheilung/ so wol die alte/ als neue/ doch mehrenteils
bekante geistliche Kirchenlieder und Psalmen/ D. Martin Luthers/ und anderer
Gottseeligen Männer befindlich. Mit besonderm Fleiß auserlesen und zusammen
getragen: Samt darzu gehörigen Registern
Published:Eisenach : Rörer, 1673.

福音書記者からの受難物語」という標題のもとに、ハイデン・コラールの全節が収められている〔図 69、楽譜なし〕。

すなわちハイデン・コラールは「調和」の観点を明記した形で流布していたわけで、《ヨハネ受難曲》の冒頭に置かれるときにも、その前提が忘れられていたわけではないだろう。だとすると、第2稿は冒頭で、「福音書の調和」を基本態度として打ち出したことになる。もし十分な時間があれば、バッハはハイデン・コラールを曲の数箇所に配し、文字通りの「コラール受難曲」をまとめることもできたかもしれない。だが初稿では、それに準ずる役割をシュトックマンのコラールが果たしていた。前述のように、これまた、受難の出来事を34の詩節に調和の観点から綴る、ハイデン・コラールと同趣向のものであった。バッハはむしろ、初稿から存在を定着させていたシュトックマン・コラールを残し、ハイデン・コラールは、1736年に《マタイ受難曲》第1部終曲に移す、という決断を行った。ハイデン・コラールがそこに安住の地を得たのも、それが調和の観点に根ざしていればのことであろう。

【コラールの音楽】

コラール旋律はマッティアス・グライターMatthias Gleitter (1490 頃-1550) の作とされ、そのルーツは、1524年頃のストラスブールまでさかのぼる。つまり旋律が先に存在し、本来別のテキスト²⁹⁸にあてはめられていたのである。それが新たな伴侶を得て讃美歌集に定着するのは、コラールにおいてままた見られることであった。

1645年にライブツィヒで出版されたJ. H. シャインの『カンツィオナル、またはアウクスブルク信仰告白の讃美歌集』²⁹⁹に、やはり「4人の福音書記者から」という題書のもと、その旋律が掲載されている〔図 70〕。EG〔譜例 202〕および『讃美歌 21』〔譜例 203〕からも、その「前節 Stollen」部分を、参考に掲げておく。

グライターの旋律は音階に即して無作為とも思われるが、独特のまとまりをもって循環する構造になっている。2が4を、4が8を生む普通の割り切れた分節ではなく、全音符5つ分（オリジナルの記譜。現代譜では2分音符5つ分に短縮されている）が1詩行に対応し、大きな5拍子の円環をなして進んでいくのである。

3詩行、全音符15個分で「前節 Stollen」がまとまり、終わりに1拍分の余裕（現代譜では休符）を置く。次の3詩行で、第二の「前節」がまとまる。以降の6詩行が「後節 Abgesang」となって、バール形式が完成する。たしかに形は整っているが、2を単位とする近代のフレーズ感覚で接すると、つねに区切りを取り逃がす。そこに意外性の魅力がある。

だが、こうしたいわば前近代的な楽節構成は、バッハの受け入れるところではもはやなかった。バッハは、すでに見たとおりコラールの和声編曲するさい、楽節を4拍子の（まれに3拍子の）拍節感に合わせて整えるのが常であったからである。ハイデン・コラール

²⁹⁸ 詩篇 119 “Es sind doch alle, die”

²⁹⁹ “*Cantional oder Gesang-Buch Augsburger Confession*,” p. 62 以下。

の編曲は『4声コラール集』にも含まれているが (BWV402)、そこではアウフタクト付きの4拍子+2小節単位へと、流れが整形されている〔譜例 204〕。

こうした対応の結果、言葉に置かれるアクセントの移置がずれることになるが (たとえば “O Mensch” の “O” がアウフタクトに、“Mensch” が強拍になる)、第2稿冒頭曲も同様の整形を行い、“Sünde”、“Vater”といった重要名詞にアクセントが落ちるようになっている。

興味深いことに、BWV402 では、第1行、第2行のフェルマータ前の a 音がいずれも[♩]で上方変位し、ト短調と変ロ長調への転調が導き出されている。これは、『ドレスデン讃美歌集 1694』の楽譜にも対応する〔図 71〕。

合唱曲では両者の中道を取り、1行目の as が、2行目の[♩]で a に変化する。

【冒頭合唱曲の音楽】

冒頭合唱曲は、同じく変ホ長調の4分の4拍子で、全99小節。楽器編成はフルート2、オーボエ2、ヴァイオリン2部、ヴィオラ、通奏低音である。ただし現存するフルート、オーボエのパート譜にはこの曲の記譜が欠けており、流布している第2稿のスコアでは、『マタイ受難曲』第29曲から移調・復元されている。

行を追っての分析は煩雑になるので、広い視点からの展望に留めたい。コラール旋律はソプラノに、いくぶん装飾を加えた形で出る。それは行ごとに一度かぎり、一定のリズム処理で提示される〔譜例 205〕。

しかしアルト、テノール、バスの下3声部は定旋律が消えた後も残り、メッセージをもう一度提示する。この「再メッセージ」は話し言葉に近いリズムで行われ、あたかも、センテンスとしての耳への定着を目指すかのようだ。その実現の仕方は行ごとに異なっており、音楽に変化をもたせると同時に、テキストの差異に対応している。

再メッセージは、「前節 Stollen」ではほぼ各パート2回の計6回ずつ行われる。しかし「後節 Abgesang」、第8行から増殖を始め、第8行 (すべての病を除かれた) で10回、第9行 (時が押し迫り) で7回、第10行 (われらのために捧げられ) で13回、第11行 (われらの罪の重い荷を背負って) で5回、第13行 (丈高い十字架に付けられるまで) で9回に増える。その際、音符を費やし印象的な音型となって抜け出てくる語は、「病 Krankheit」、「押し迫り herdrange」、「献げられ geopfert」、「丈高い lange」である。

単純な数の比較から言えば、「われらのために献げられ」というメッセージが、もっとも強調されていることになる。そしてその行の再メッセージが「献げられ geopfert」の歌い交わりに入っている時、コラールの次行「(われらの罪の重い荷を) 背負われた Trüg」が入ってきて重なる。行の重複が見られるのは全曲中ここだけであり、2つの動詞の複合によって、意味の重層化が実現されている〔譜例 206〕。

「背負われた」行 (第11行) の再メッセージはもはや限定され、音型もバスの「重い

schwere」が目立つのみであるが、ソプラノの音域が高いため、メッセージ自体の印象は弱くない。

最終行では、メッセージと再メッセージの関係が逆転する。下3声部が先発し、ソプラノが後から、いわば再メッセージの感覚でコラールを導入するのである。バスに「丈高い十字架」の絵画的表象がみられるが、ここではソプラノの終わる時が、全合唱の終わる時となる〔譜例 207〕。4小節のオーケストラ後奏が、曲を結ぶ。

器楽パートに目を向けてみよう。そこには、一貫して響く音型がある。2つの16分音符をスラーでつないだ「ため息 *suspiratio*」のフィグーラである。ワイマール時代のオルガン曲集《オルゲルビューヒライン》では、《おお神の小羊、罪なくして》BWV622が、このスラー音型に満ちていた〔譜例 208〕。ちなみにこの曲は、《マタイ受難曲》の冒頭合唱曲で引用される受難コラールを使ったオルガン編曲である。

Suspiratio は、下降形を基本とする。序奏はコラール旋律の輪郭を各楽器に分散させて始まるため音型が上行形になっているが、その「ため息」としての性格は、第2小節で下降形が出現するとき明らかになる〔譜例 209〕。序奏ではヴァイオリンとヴィオラを除くすべての声部がこの音型を身に帯びて進み、罪の嘆きをそこそこに響かせる。

その細やかな動きの中からオーボエに浮かび上がってくる、2分音符5つの音型に注目しよう〔譜例 210〕。これは罪の世へのキリストの「降下」をさし示すものと解釈することで、以後の音楽の流れを合理的に説明することができると思う。最後に来る第5音に♯が付されるのはコラール旋律第2行の先取りであるが、その跳躍が増四度を形成することにより、降下後の十字架が暗示されていると見ることもできるかもしれない。

細分化された器楽演奏の中でこの長音符は異質な効果を発揮するが、モチーフ5音中の初め4音を逆行させ短縮した新しい音型が弦にとうとうと響き始めて、生気を吹きこむ〔譜例 211〕。これを「希望の音型」と呼んでおこう。

序奏はこの3つの音型をちりばめて進行し、第17小節で、コラール行を迎え入れる。以後器楽は、3つの音型をきめ細かく駆使して、声楽コラールを彩ってゆく。

第11曲+ コラール付きバス・アリア

——核心部の先取り——

第2曲から第11曲まで、第2稿は初稿と同様に進む。第11曲は、イエスが下役に平手打ちされたことに慨嘆し、その罪を自分自身に問いかけるコラールである。第2稿ではその次に、新しい楽曲が挿入された。それは「第11曲+」と表記される、コラール付きバス・アリアである。

アリアにコラールが続くことは多いが、コラールにアリアが続くことは珍しい。しかも、そのテキストと曲想は、ここにふさわしいというよりは、むしろ受難の煮詰まった段階に置かれるべきもののよう感じられる。従来の定説は、この第11曲+をライプツィヒ時代

以前の成立であるとし³⁰⁰、《ワイマール受難曲》からの転用とみなしてきた。同時に、この部分に挿入されたのは不自然だとする指摘も、多くの研究者からなされている。だが、すでにあるアリアを転用するのであれば、なぜしかるべき箇所を選ばなかったのであろうか。

この点は筆者も、かねてから疑問に思っていた。しかしブランケンの新説に基づいてアリアがビルクマンの作詞による第2稿のための新作であると考えれば、この曲がこの位置にあることの説明がつくように思える。22歳になったばかりの若い神学の徒が第2稿テキストの編集を委ねられ、大いに張り切って自分の出番を探したとすれば、ここを選ぶこともありそうに思えるのである。

ブランケンは、前出の論文においてこのアリアを「私アリア」の一つと規定し、それが第10曲コラールの第2節「私です、私とその罪なのです *Ich, ich und meine Sünden*」に続いて導入されることを指摘している³⁰¹。マルティン・ゲックは、節を開始する二重の“ich”は、宗教改革時代のコラールには考えられない、敬虔主義的傾向の語法であるとする³⁰²。この開始に接して、ビルクマンはぜひコラール後のアリアを、自分のテキストで挿入したいと思ったのではないだろうか。

「天は裂け、世界は震えて」という始まりは外界を描くように見えるが、テキストには「私」系統の語がひじょうに多く、「私」が発信の主体であることを明確にしている。そしてそれは、アリア中で引用されるコラールにおいても同じなのである。コラールは、初稿においてすでに3度用いられていた「ヨハネ・コラール」（シュトックマンの《イエスの苦難、痛み、死》）の、未使用節（第33節）である³⁰³。第2稿で「コラール受難曲」を目指したいという気持ちがバッハにあったとすれば、中心的なコラールの主導性を増すことは、目的に適っている。

アリアの新作詩は、コラールと交互しつつ進んでゆく。そのテキストを、時系列で示そう。太字体がコラールである。

³⁰⁰ Ulrich Leisinger, *Die zweite Fassung der Johannes-Passion von 1725. Nur ein Notbehelf?* in: Bach in Leipzig - Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000. (Leipziger Beiträge zur Bachforschung 5) 第2稿を「その場しのぎ」であったと見なすことはできず、コラール・カンタータに通じる形態を受難曲に与えるべく務めたものだと主張するこの論文は、第2稿の見直しに大きな影響を与えたものである。ここで Leisinger は、コラールの稿を理由に（ここの旋律は BWV182、1715年のゴータ讚美歌集と同一であり、第32曲は BWV159 でも用いられていたライプツィヒ稿であるとする）、このアリアがライプツィヒ以前の成立であるとするデュルの節を支持している。ただし彼は、第2稿の新曲すべてがワイマール受難曲にさかのぼるとする説には、第2稿の自立性を指摘する立場から反対している（p. 35）。フルート2声部は1725年に加えられた（p. 40）。

³⁰¹ Blanken, p. 53.

³⁰² Martin Geck, *Ich - Du - Weo - Ihr -- Wer spricht mit wem in der Johannes-Passion?* in: Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte. Schriftenreihe Band 17. Internationale Bachakademie Stuttgart. Bärenreiter, 2012.

³⁰³ バッハはシュトックマン・コラールではこの節を好み、カンタータ第159番、第182番で用いている。

〔テキスト〕

Himmel reiße, Welt erbebe,

天は裂け、世界は震えて

Fallt in meinen Trauerton,

私の哀悼の調べに和すがいい！

Jesu, deine Passion,

イエスよ、あなたの受難は

ist mir lauter Freude,

私には、純なる喜び。

Sehet meine Qual und Angst,

私の苦しみと不安を見るがいい、

Was ich, Jesu, mit dir leide

私はイエスよ、あなたと受難をともにしているのです！

Ja zähle deine Schmerzen,

そう、私はあなたの痛みを数えています、

O zerschlagner Gottessohn,

おお、打ち砕かれた神の子よ、

Deine Wunden, Kron und Hohn

あなたの傷と冠、嘲りは、

meines Herzens Weide.

私の心の牧場。

Ich erwähle Golgatha

私はゴルゴタを選びます、

vor dies schnöde Weltgebäude.

このおぞましい現世の住まいの代わりに。

Werden auf den Kreuzeswegen

十字架の路上に

deine Dornen ausgesät,

あなたのいばらが撒き散らされるのは

Meine Seel auf Rosen geht,

私の魂はばらの園へと向かう、

wenn ich dran gedenke,

あなたの受難を思いみるとき。

Weil ich in Zufriedenheit mich

私が安んじて身を

in deine Wunden senke,

御傷の中に沈めるがゆえ。

So erblicke ich in dem Sterben,

そのとき私は、息絶えながら見るのです、

wenn ein stürmend Wetter weht,

激しい嵐が吹き荒れる中で

In dem Himmel eine Stätt

願わくは天のひと隅を

mir deswegen schenke!

それゆえ私にお与えください！

Diesen Ort, dahin ich mich

かの場所を、私が

täglich durch den Glauben lenke,

日々信仰を通じて目指してきたところを、

Durch den Glauben mir deswegen schenke! 信仰を通じてそれゆえ私にお与えください！

(P. シュトックマンのコラール《イエスの苦難、痛み、死》[1663] 第 33 節)

始まりの文言、「哀悼の調べ」という表現、「ゴルゴタ」への言及などを見ると、このテキストはたしかに、受難ドラマの頂点にこそ置かれるべきものである。作詞者をビルクマンと仮定して、彼はそれをなぜこの箇所に置いたのであろうか。

「私」はここで、哀悼の調べを奏でている。その「私」を、コラール第 2 節で懺悔する私と重ねてみたらどうだろう。コラールで強烈な懺悔へと誘われた「私」は、平手打ちされるイエスを見て、痛ましい思いにかられる。平手打ちは一回 (einen Backenstreich、単数) であるから「その痛みを数える zähle deine Schmerzen」ことは矛盾するが、これから重ねられてゆく痛みを先読みして、こう表現されているのかもしれない。ちなみにブラン

ケンハ、「数える」という言葉の頻繁な使用を、数学を学んだビルクマンに特有なものともみなしている。

この「私」をペトロと重ねてみることも、不可能ではないだろう。第10曲の聖書場面では、イエスへの平手打ちの前に、ペトロの第1の否みがある。したがって、平手打ちシーンを目撃したペトロがわれわれの一人として「誰があなたをかくも打つのですか」といい、「私、私です *Ich, ich*」と続けることは、考えられないことではない。マルティン・ペッツォルト Martin Petzoldt は、《ヨハネ受難曲》第1部の後半では「ペトロの実存 *Petro-Existenz*」が突出しているという立場から、7, 9, 11+, 13 のアリアをすべて「ペトロ・アリア」として解釈する³⁰⁴。そこまでいくと極論とも思えるが、ビルクマンがペトロの立場を一貫させるつもりで一種大仰なアリア詩を書いたことも、ありうるかもしれない。

〔音楽〕

バス独唱とソプラノ（コラール担当）、2本のフルートと通奏低音による、嬰へ短調、4/4拍子のアリア。曲は通奏低音の華々しい前奏〔譜例 212〕で始まる。冒頭のモチーフは天を裂く稲妻、「紡ぎ出し」³⁰⁵部分は地震を暗示するものであろう。

バスはアリオーソの趣で修辭的音型を乱舞させてゆくが、「(私の哀悼の) 調べ *Ton*」と同時にソプラノのコラールが「イエスよ」と歌い出されるのは、意図して設定されたタイミングにちがいない〔譜例 213〕。それには2本のフルートがやさしい響きをまとうせ、視点が内面の感情に転換されたことを示す。マインラート・ヴァルターは、コラール行の終わり“*Freude*”がバス・ソロの区切り“*leide*”と韻を踏んで重なっていることに注目し、受難における喜びと苦しみとの二律背反を強調したものだとして指摘している〔譜例 214〕³⁰⁶。

同じことは、“*Weide*”（牧場、コラール）と“*Gebäude*”（住まい、アリア）の間にも成立する。“*Rose*”（バラ、コラール）と“*Dorne*”（いばら、アリア）など、同様の扱いはその後も続き、天に目を向けて安らかなコラールと、地上にあって焦燥にかられるアリアの懸隔は、埋められぬままである。

ここでバッハの使っているコラール旋律は、他の3曲と異なるメロディ・ラインをもつ。従来の定説はそれを根拠としてこのアリアをワイマル成立と見なしているのであるが、ブランケンはメロディ・ラインの不一致を認めつつも、バッハがコラールの導入においてつねに行う変形として説明できるのではないかとする。ここは、詰めたところだ。

ゴルゴタの選択、おぞましい現世の否定、嵐の中での絶命。激しさの限りを尽くす言葉に、音楽も対応する。たとえば嵐の中での絶命（*Sterben*）、「激しい嵐が吹き荒れる中で」

³⁰⁴ Martin Petzoldt, *Zur theologischen Petrus-Existenz in: Bachs Johannes-Passion*（文献 K-11）、p. 88 以下。

³⁰⁵ Fortspinnung。バロックの主題で、性格的な頭部 Themenkopf に続く敷衍部分を指す。

³⁰⁶ Walter（文献 K-2）、p. 230。

のくだりなどは、「この言葉にしてこの音楽あり」と言うべきものであろう〔譜例 210〕。

こうした表現の背後には、若く意気盛んな詩人を想定できるのではあるまいか。この曲がワイマール時代に由来することはなお否定できないが、ビルクマンがその若い詩人であり、ペトロの否みがまだ途上のこの場面で、一気に受難の核心に踏み込もうとしたというのも、魅力的な推測である。バッハはその熱さに、感化されたのであろうか？

第 13 曲^{II} テノール・アリア ——オペラ風の表現——

激しいコラル付きバス・アリア（第 11 曲⁺）を経て、第 12 曲の聖書場面が演奏された。バッハが後の演奏でこのアリアを使わなかったのは、否みの場面の導入としては、その効果が過度であると感じたからだろう。

挿入された「激しく泣いた」のくだりの後には、テノール・アリア〈ああ、私の思いよ〉がある。このアリアを入れ替えることにしたのは、第 11 曲⁺ですでに嬰へ短調を使ってしまっていたという理由が大きいだろう。だが、次のアリアが嬰へ短調であることはわかっていたわけだから、第 11 曲⁺がもし新作であるとすれば、それは第 13 曲を別のアリアに変更するというアイデアと連動していたはずである。それも、ビルクマンの構想だったであろうか。「極力模様替えする」という目標が 1725 年の上演にのしかかっていたとすれば、それもあり得ることだろう。ただしこの曲をワイマール時代の成立とする見解もいぜん強く、根拠としては、コンチェルト形式の採用や激しいオペラ風の効果が挙げられる。これについては、未定としておくほかはない。

イ長調のアリアをここに挿入した結果、第 11 曲のコラル、第 11 曲⁺、第 13 曲、第 14 曲が、イ長調、嬰へ短調、イ長調、イ長調となってしまった。そこでバッハは、第 3 稿で、調の置き換えを模索することになる。

〔テキスト〕

Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel,	打ち碎け私を、岩よ丘よ。
Wirf, Himmel, deinen Strahl auf mich!	天よ、あなたの光線を私に投げつけるがいい！
Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen,	なんと破廉恥に、なんと罪深く、なんと不遜に
Hab ich, o Jesu, dein vergessen.	私は、おおイエスよ、あなたを忘れ去ったことか！
Ja, nähm ich der Morgenröte Flügel,	そうだ、たとえ私が曙の翼を駆ったとしても
So holte mich mein strenger Richter wieder;	私を捕えるだろう、厳しい裁き手が。
Ach! fällt vor ihm in bitteren Tränen nieder!	ああ、その御前に苦く涙してひれ伏すがいい！

主を「忘れた」自分の後悔が歌になっているという点で、このアリアの「私」はやはりペトロである。しかしそれがテノールに担当されることで一定の一般化を受けているとい

うことでも、このアリアは初稿のアリアと共通する。加えて、「山と丘が落ちかかる」という『ルカ福音書』の表象が、同様に用いられている。

しかし初稿のアリアが「私の思い」に呼びかけ、内面の葛藤を突っ込んだテーマとして設定していたのに対し、こちらは岩や丘、天に対して自分への処罰を願うという外的な設定になっている。「曙の翼」という表象は詩篇第 139 篇からとられたもので、翼を駆って海の彼方に行き着こうとも主はそこにいまし、逃れることも離れることもできない、という文脈である。テノールの独唱カンタータ《私は貧しい人間、私は罪のしもべ》BWV55 にもその明瞭な踏まえがある——「たとえ曙の翼で逃れ場を求め、海の果てまで導かれても、至高者の御手は私を見出し、罪の鞭を編むことだろう」（第 2 曲、レチタティーヴォ）。どちらも共通の詩人、おそらくビルクマンの作とみていいのではなかろうか。

〔音楽〕

イ長調、4 分の 4 拍子、弦合奏と通奏低音のためのテノール・アリア。打ち砕け、光線を投げつけよと自然界に向かって叫ぶテキストは願望であって、現実ではない。しかし音楽はそのイメージをバーチャル・リアリティとして描き出すのが、この種のテキストを作曲する常道である。16 分音符の連続する弦合奏は、かつてシュヴァイツァーが「騒ぎのモチーフ」と呼んだ曲想の典型であろう〔譜例 215〕。

テノールが「(天の) 光線 **Strahl**」を下降句で歌うと、弦が怒濤のような大下降を起こして応答する。驚いたテノールは、自分の行為の破廉恥さ、罪深さ、不遜さを思っ、心を苦しめざるを得なくなる——このいささか芝居がかったくだりにはアダージョが指定されており、2 度にわたるアレグロの挿入をはさんで続く〔譜例 216〕。

このくだりがフリギア終止に到達すると、その経緯がもう一度繰り返され、「おおイエスよ」の呼びかけは、痛ましくも混乱した趣を呈するに至る。リトルネッロが回帰して、主部が閉じられる。

嬰へ短調の中心部では、引き続き「騒ぎのモチーフ」を響かせつつ、逃亡と捕らえが語られる。ひれ伏して苦く涙する情景は、ほとんど大仰と呼びたいほどである〔譜例 217〕。この曲がオペラ的と呼ばれるのは、外面的な効果が豊かである反面宗教音楽らしい潤いに欠け、その意味での単調さを、テンポの変更などテクニカルな処置で補っているように見えるからではないだろうか。

だがそれも、狙いのうちなのであろう。オペラを書かなかったバッハが、第 2 稿の 2 つのアリアで、オペラ的な筆遣いに触手を伸ばした。それはビルクマンからの刺激だったのだろうか、あるいは、二人の間に介在したであろう修辞学者ビルンバウムも、こうした技法を修辞の華として、賛意を示したのであろうか。主の「おごそかなまなざしに会って」号泣するペトロを描く第 14 曲コラールへのつながりという点でも、初稿のアリアに軍配が上がるように、筆者は感じる。

第 19 曲Ⅱ アリア（テノール）

——出来事との向かい合い——

第 2 部で曲の交換が行われたのは、第 18 曲の報告——イエスの釈放を打診されたユダヤ人たちがバラバを釈放せよと叫び、ピラトがイエスを鞭打たせる——に続く部分である。初稿では、ここにあって瞑想的なブロックが設定され、リュートの響くバスのアリオソ（第 19 曲）と、ヴィオラ・ダモーレの響くテノールのアリア（第 20 曲）が、夢の島のごとくに置かれていた。その 2 曲を、バッハはテノール・アリア 1 曲と交換する。新しいアリア第 19 曲Ⅱはその場に踏みとどまり、出来事と直接向かい合うように呼びかけるものである。

〔テキスト〕

Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen, bei eurer Kreuzesangst und Qual!	ああ、そのように身をよじるな、苦しめられた魂たちよ、 おのが十字架の不安と苦しみのもとにあっても！
Könnt ihr die unermessne Zahl der harten Geißelschläge zählen, so zählet auch die Menge eurer Sünden, ihr werdet diese größer finden!	数え切れぬほどの 酷い鞭打ちをあえて数えるのならば、 また数えるがいい、お前たちの罪の量を。 それこそいっそう多いことがわかるはずだ！

鞭打ちを受けるイエスの向こうに、この世の苦しみに身をよじる魂たちの姿が見えてくる。イエスが身を犠牲にして、救い出したいと思っている魂たちである。彼らが数えているのがイエスへの鞭打ちの数であるのか、おのれに振るわれた、あるいは振るわれるかもしれない鞭打ちの数であるのかは、テキストでは特定されていない。いずれにせよ鞭打ちの場面では、回数を数える声上がることも多かっただろうと思われる。

それなら自分たちの罪をこそ数えよ、それが苦難の源泉なのだからと、テキストは主張する。ここでもビルクマンは「数える」と、ブランケンは指摘する。この点でこのテキストは、アリア第 11 曲+のそれにも通じる。

このアリアをビルクマンが作詞して第 1 稿の 19・20 曲に置き換えたとすれば、それは出版詩集序文の次のような言葉とかかわるのであろう。「（私は）誇張された詩的な思いつきや外的事物による比喩をすべて避けるように努めた」。旧第 19 曲はいばらが天国の鍵の花となり、ニガヨモギの果実が、救いの象徴となっていた。また旧第 20 曲では、血に染まる背が虹のかかる天国にたとえられていた。どちらも、「外的な事物による比喩」に該当する。

ミヒャエル・ガスマン Michael Gassmann は、第 2 稿に「罪」のテーマへのパラダイム転換があるとし、その典型を、このアリアに見る³⁰⁷。第 1 稿の両曲が神の与える恵みの約

³⁰⁷ Michael Gassmann, *Die Fassungen der Johannes-Passion. Musikalische und*

束へ方向付けられているのに対し、ここでは数えきれぬ罪への内省が要求されるからである。「兵士たちは茨で冠を編み、それをイエスの頭に乗せた」という次の聖書場面とのつながりは、きわめてスムーズである。

〔音楽〕

ハ短調、2分の2拍子、ダ・カーポ形式のアリア。器楽パートは、2本のオーボエと通奏低音によるトリオになっている。古楽器を使った初稿とは異なる、直線的な響きの世界である。古楽器を使えない状況を前提としての創作であろう。オーボエはたえず一対で動き、その響きが途切れるのは、中間部の2箇所のみである。通奏低音はもちろん歌声部も、息継ぎのないせわしなさを共有する〔譜例 218〕。

通奏低音のシンコペーションの上で旋回するオーボエの音型は、「身をよじる」さまの模写と思われる。10 小節にわたる前奏の後、テノールが冒頭行のみをモットーのように歌い〔譜例 219〕、休止のあと、主部テキスト全体を歌い直す。これは、「題句アリア *Devisen-Arie*」と呼ばれる、当時よく見られた構成法である。

8 分音符のせわしない動きの間に、4 分音符の半音階上行句がはさまれる（第 1 オーボエの第 3 小節参照）。これは「おのが十字架の不安」のために準備された音型〔譜例 220〕であることが歌の入りとともに判明する。それは第 16 曲の聖書場面、ユダヤ人たちの合唱で「殺す *töten*」に付されていたものによく似ている（譜例 80 参照）。この音型は、アリアが進むにつれて存在感を拡大する。

中間部も、主部の音楽素材を引き継ぐ。やや混乱した趣の中で、中間部テキスト全 4 行が、まず提示される。オーボエの間奏が入り、テノールがテキストの初め 3 行を歌う。中心メッセージは、罪の量を数えよ、という命令である。歌が途切れると、第 2 オーボエにあの半音階上行句がこれ見よがしにあらわれ、第 1 オーボエ、テノール、通奏低音の間でカノンを形成する〔譜例 221〕。そこで告知されるのが、「それこそいっそう多いことがわかるはずだ」という、痛烈な認識なのである。「いっそう多い *größer*」の語には、多数の音符によるこれ見よがしなアジリタ³⁰⁸が与えられる（第 64-65 小節）。第 74-75 小節に至って「いっそう多い *größer*」の語はふたたび威嚇的な姿をあらわし、「ことがわかる *finden*」の語をト短調の短いカデンツであっさり決めて、中間部を閉じる。

2 本のオーボエを伴うこのアリアは、聴き映えもし、初稿との差別化も図られている。先立つ鞭打ちと、後続する兵士たちの嘲弄をいわば見晴らしのよい橋としてつなぐのが、このアリアである。私はここに幻想的な古楽器ブロックがなくなったことを惜しむ者であるが、第 2 稿を上演する場合には、このアリアは欠かせないだろう。それは、第 1 部の終わりで重くなったドラマの足取りをリフレッシュするからである。

theologische Konsequenzen (文献 K-11)、p. 53.

³⁰⁸ 細かな音符を急速に歌う唱法。

第 40 曲 コラール合唱

——神の小羊——

第 2 稿の原点に「コラール受難曲」の構想があったとすれば、終曲をシンプルな 4 声体コラールから管弦楽組み込みのコラール楽曲に変更するアイデアは、生まれて当然であったかもしれない。それによって冒頭合唱曲との間に、大きな橋が架かるからである。バッハはそれにふさわしい楽曲を、1723 年、トーマス・カントル就任試験の時に演奏したカンタータの 1 つ、《汝まことの神にしてダビデの子よ》BWV23 に見出した。そのフィナーレは、《ヨハネ受難曲》のフィナーレとして用いる内容を備えていた。

**Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser !**

キリストよ、神の小羊よ、
世の罪を担うあなたよ、
私たちに憐れんでください。

**Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!**

キリストよ、神の小羊よ、
世の罪を担うあなたよ、
私たちに憐れんでください。

**Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Gib uns dein' Frieden.
Amen.**

キリストよ、神の小羊よ、
世の罪を担うあなたよ、
私たちにあなたの平和を与えてください。
アーメン。

〔テキスト〕

これはミサ典礼文「アニウス・デイ Agnus Dei」をドイツ語訳したテキストである。カトリック・ミサの仕上げに位置する「交わりの儀」では聖体拝領が行われるが、このときに歌われる今に言う「平和の賛歌」が「アニウス・デイ」であり、ミサ曲の最終楽章ともなっている。ルターはそのラテン語典礼文をドイツ語化して、「ドイツ・ミサ」に収めた。成立は 1525 年と推定されている。

『ヨハネ福音書』第 1 章には、洗礼者ヨハネがイエスのやってくるのを認め、「見よ、世の罪を取り除く神の小羊だ」と述べるところがある（1.29、36）。典礼文はその 3 人称を 2 人称に改め、“Agnus Dei, qui tollis peccata mundi” の呼びかけとした。典礼文はその呼びかけを 3 回繰り返し、始め 2 回には憐れみの祈り（*miserere nobis*）を、3 回目には平和の祈り（*Dona nobis pacem*）を続けている。

ルターの工夫は、「キリストよ」という呼びかけを先置し、「取り除く」に「担う *trägst*」という動詞を当て、「罪」を複数（*peccata*）から単数（*Sünd*）にしたことにある（後者は

ラテン語典礼文〔複数〕ギリシャ語原典〔単数〕に回帰する措置である)。さらにルターは「平和」に「あなたの」という限定を加え、「アーメン」を付している。

洗礼者ヨハネの言葉は、「小羊」という旧約的な表象を使っている。小羊は神の赦しを得るために神に捧げられる祭祀的存在であり、過越祭のさいに獻げられる小羊は、とりわけ尊いものであった。その血を鴨居に塗ることによってユダヤ人たちが天使の初子打ちを免れたという『出エジプト記』の記述が、小羊に救済のイメージを与えていた。「小羊のように」罪を背負う者がやってくるという預言は、イザヤ書の第 53 章にある。先述のとおり、事実上の受難章句として読まれていた部分である。

「わたしたちは羊の群れ 道を誤り、それぞれの方角に向かって行った。そのわたしたちの罪をすべて 主は彼に負わせられた。苦役を課せられて、かがみ込み 彼は口を開かなかった。屠り場に引かれる小羊のように 毛を切る者の前に物を言わない羊のように 彼は口を開かなかった。捕らえられ、裁きを受けて、彼は命を取られた。彼の時代の誰が思い巡らしたであろうか わたしの民の背きのゆえに、彼が神の手にかかり 命ある者の地から断たれたことを」(53.6-8)。

並行箇所は、エレミヤ書(11.19)にも見られる。そこにははっきり、購い、すなわち身代わりの犠牲という考え方がある。イエスの死が『ヨハネ福音書』において共観福音書より 1 日早く、「過越祭の準備の日」の第六刻に設定されているのは、その時間がまさに小羊を殺して準備する時間であるとするのが定説である。すなわち『ヨハネ福音書』は、イエスを過越の小羊と重ね合わせているということになる。

しかし以上の箇所を除けば、『ヨハネ福音書』に贖罪の思想は見られないというのが、近年の新約研究に強まった見解である。歴史的には、そうではなかった。ルターは、「神の小羊」が普通の小羊とはまったく違うものであることを指摘した上で、「これはその背に、世のあらゆる罪を負うために任ぜられている小羊である」³⁰⁹とする。また、「神がこの小羊はわれわれの罪のために十字架上でほうむられ焼かれることを、予め定めておかれた」³¹⁰と述べる。こうした理解が《ヨハネ受難曲》テキスト全体に浸透していることは、あらためて述べるまでもないであろう。

したがってこの終曲は、犠牲死のキリストに感謝し、憐れみを祈るとともに、平和を祈願するものである。《ヨハネ》第 1 稿のコラールが復活と永遠の生命に向けて高く目を上げるのに対し、第 2 稿のそれは、受難の現実を目を留めて終わる。当時の聖金曜日礼拝の趣旨は、第 2 稿の方によりよく生かされているとみるべきだろう。

〔音楽〕

カンタータ第 23 番《汝、まことの神にしてダビデの子よ Du wahrer Gott und Davids

³⁰⁹ ルター著作集第 2 集 6 『ヨハネ福音書第 1 章・第 2 章説教』徳善義和監修、江口再起・湯川郁子・中野隆正訳、p. 242。

³¹⁰ 同上、p. 243。

Sohn》BWV23 のフィナーレを、そのまま転用したもの。このエストミヒ日曜日用のカンタータは、1723 年 2 月 7 日に、トーマス・カントルのための試験演奏で上演されたと考えられている。そのフィナーレ³¹¹はコラール・ファンタジーの様式を採るため、第 2 稿の冒頭楽曲との間に対応が成立する。

曲はアダージョ、ト短調、4/4 拍子。フルート、オーボエと弦が厳粛な音型を交わし合う序奏は、ゆったりした行列をイメージさせる〔譜例 218〕。それは聖体をいただく行列であろうか。コラール旋律はソプラノでシンプルに歌われ、1 度目の祈りは、ほぼ声を揃えて進められる〔譜例 219〕。

間奏と行ごとのコラール提示が交互し、第 19 小節で、変ロ長調に音楽が落ち着する。するとテンポがアンダンテに速まり、第 2 の祈りが始まる。声部進行はほぐされ、下 3 声部の動きが目に見えて拡大されて、第 1 の祈りでは目立たなかった「再メッセージ」が、長く、表情豊かになっていく。厳粛な音型は姿を消し、コラールに一步先んじる下声部もあらわれて、対位法の精緻が加わる。

こうして、羽を伸ばすように自由な動きがわき起こる中、第 3 の祈りが唱えられる。声部の隊列はふたたび整えられて、平和の祈りが捧げられる。とはいえ、テンポはアンダンテのままであり、憐れみの祈りと平和の祈りの間に、特別な位相差が設定されているようには見えない。最後、アーメンは複雑な和声のもつれをなし、いわゆるアーメン終止の効果で、ハ長調三和音により終結を導く〔譜例 222〕。

こうして《ヨハネ受難曲》第 2 稿は、受難に思いを残しつつ、厳粛な終わりを迎える。その意味で、礼拝の締めくくりには、もっともふさわしい稿であろう。ただ、第 39 曲の後にこれを置くと、重きに過ぎることは確かである。バッハは第 3 稿において第 2 稿の採用曲をすべて削除し、この第 40 曲も抹消した。それはこの曲がカンタータ第 23 番に帰り、再演の機会に恵まれていたかもしれない。しかし第 1 稿のコラールが復活することはなく、第 3 稿は、第 39 曲で幕が閉じられるという唯一のケースとなった。

³¹¹ 作曲はケーテンで進められたが、レチタティーヴォと終曲の間にコラールの形態が異なるため、終曲はライプツィヒで完成し付加されたと考えられる。Leisinger (文献 K-8)、p. 38.

おわりに

バッハは、1749年4月4日、《ヨハネ受難曲》の第4稿を上演した。これがバッハ最後の受難曲上演であると、人々は長いこと考えてきた。なぜならば、翌50年の聖金曜日は3月27日で、バッハは続く28日から4月1日までの間に英国人医師テイラーによる目の手術を受け、失敗して視力を失ったからである。『故人略伝』はそれまでバッハは（目の問題を除けば）きわめて健康だったと述べているが、筆跡の劣化、サインの代筆依頼といったことはこの1年間にかなり報告されており、手術直前の受難曲上演はあり得ないと考えられていた。

ところが、その可能性が浮上したのである。《ヨハネ受難曲》パート譜への晩年の記入を調査していたペーター・ヴォルニーは、第4稿のための記入筆跡に2つの段階を区別できると判断するに至り、衰えた筆跡が、1750年の上演を指し示しているのではないかと考えた³¹²。1750年のこの時期にバッハがコンサートに出演していたという目撃情報が発見されたことも、確実さはともかく、その裏付けとなった。この説はいまだ仮説の段階であるが、もし上演が行われたとすれば、それは49年の《ヨハネ》第4稿の再演だったろうと考えられている。ただし、49年の上演は聖ニコライ教会、50年は聖トーマス教会である。

この説に立脚してみよう。バッハは、ライブツィヒ時代の入り口と出口で、《ヨハネ受難曲》を2年連続で上演したことになる。連続上演はバッハのポリシーではなかったから、25年には稿の様様替えが行われた。50年の上演には、バッハはたとえそうしたくても、健康がそれを許さなかったのだろう。だが、一連の聖金曜日の上演をもう一度自作で締めくくることができたのは、バッハには望外に幸せなことであった。それまでは自作があつてさえ、他者作品の演奏に精を出す年が多かったからである。

執筆を終えるにあたり、バッハと《ヨハネ受難曲》の関係を再考し、バッハにとって《ヨハネ受難曲》が何であったかをまとめてみよう。

バッハがライブツィヒに赴任した時、彼は聖金曜日の音楽に強い責任感と期待を抱いていたことだろう。バッハがもっとも作曲したかったのは《マタイ受難曲》だと思うが、それは温存し、最初のチャレンジは、《ヨハネ受難曲》で行うことにした。それまでのライブツィヒでは聖金曜日にはヨハネの受難記事の朗詠が行われる伝統があったから、この選択は理に適っていた。バッハが勉強した素材は、确实なところでは伝カイザーの《マルコ受難曲》、失われた自作の《ワイマール受難曲》、そしてブロッケスの受難台本（および誰かの作曲楽譜？）であるが、その他にも参考にしたものがあることは、テキストの典拠から推測しても確かである。

バッハは聖書読みであり、神学にも関心をもっていたと思われる。しかし受難に関する知識は、主としてブーゲンハーゲンの「調和」テキストから仕込んでいたにちがいない。

³¹² Peter Wollny, *Fundstücke zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1744-1750*, BJ-2012 および *Neue Bach-Funde*, BJ-1997.

だとすれば、作曲してみたいのは、何よりペトロの否みの場面であり、イエスの死に続く天変地異の場面であったであろう。《マタイ受難曲》におけるその箇所を知るにつけ、そう思わないわけにはいかない。まして作業の手元には、「4福音書記者による」と謳うブロッケスのテキストが、刺激的な先例として置かれていたのである。

バッハにも、『ヨハネ福音書』のテキストを尊重するという姿勢はあった。バッハによる聖書レチタティーヴォがいかにもルターのドイツ語を生かし、それを目に見えるように再現しているかを考えると、これもまた、そう思わないわけにはいかない。冒頭合唱曲も、そのうちに数えられる。先在のキリストの受肉、受難を通じての栄光の成就という内容はまさに「ヨハネ的」なもので、こうしたスタンスによって（あるいはここを担当した詩人によって）台本が貫かれていれば、作品のイメージは大きく変わった可能性がある。しかし他の曲の台本がブロッケスなどから借用され、またコラールが選ばれたとき、「調和」的傾向が増殖してゆくのは、むしろ自然なことであった。

どちらにしろ、聖書の場面を、トゥルバを含め徹底して掘り下げるのがバッハである。《ヨハネ受難曲》と《マタイ受難曲》の違いは、イエスのレチタティーヴォの扱いひとつをとっても歴然としている。18世紀における「受難オラトリオ」からの影響はありながらもそれには歯止めがかけられ、聖書とコラールに基づく伝統的な受難曲の品格がなお、全体の骨格を作っている。これは《マタイ受難曲》よりも、《ヨハネ受難曲》に対してこそ言えることであると思う。

《ヨハネ受難曲》は、ついに決定的な形態を取らなかった。上演のために稿が変化した理由はさまざまだが、曲はバッハにとって、終生ケアせざるを得ぬ、問題児であり続けた。それは、尊かるべき教会音楽にオペラ的なレチタティーヴォとアリア、楽器の活躍をどこまで持ち込んでいいか、他の福音書テキストとの混淆は許されるかといった、啓蒙初期のルター派教会における論争点に直接踏み込み、その長さや複雑さ、むずかしさによっても、礼拝音楽という信徒の必修授業に、困難な問題を持ち込んだ。

問題児は、大きな抵抗に出会ったと見られる。それが上演のたびに変更を蒙らざるを得なかったこと、頻繁な上演を望めぬばかりか、多くの年に、自作には及ぶべくもない他者作品を提供せざるを得なかったことは、バッハに大きな葛藤を強いたことだろう。

だが、改訂総譜を含み5つの稿で遺された《ヨハネ受難曲》は、時代の与えた傷とその修復の過程を通じて、じつに多くのことを教えてくれる。その詳細な背景、とくに宗教的「外圧」の実際に関しては解けぬ謎がなお残っているが、バッハの歩みが、そして時代や信仰の歩みが、このように多角的に投影している作品はほかにはない。

筆者は、初稿の冒頭コラールが第4稿において25年ぶりに回帰したことを、感銘深く受け止めている。もし1750年にも《ヨハネ受難曲》が演奏され、希望にあふれたその最終コラールをもって、目の手術へと赴くバッハの創作演奏活動が閉じられたのであれば、バッハの感慨はいかばかりであったろうと思わないわけにはいかないのである。

【参考文献一覧】

A. 聖書一般

1. 『聖書新共同訳』 日本聖書教会。
2. 新約聖書翻訳委員会訳『新約聖書』、岩波書店、2004 年
3. 旧約聖書翻訳委員会訳『旧約聖書』、岩波書店、2006 年
5. Nestle-Aland, *NOVUM TESTAMENTUM GRAECE*, 28. revidierte Auflage 2012, Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart.
6. *Biblia Germanica 1545*, Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart
6. ウェブサイト : The Online Greek Bible
7. ウェブサイト : The Greek Old Testament (Septuagint)
8. ウェブサイト : Bible Gateway
9. ウェブサイト : 聖書本文検索 (日本聖書協会)
10. 『合併版・聖福音書』、フェデリコ・バルバロ編、キリスト教名著普及会、1994 年 (1960 年版の復刻)

B. 聖書翻訳・註解 (シリーズ)

1. 『A T D 旧約聖書註解』 A T D 旧約聖書註解刊行会。
2. 『N T D 新約聖書註解』 N T D 新約聖書註解刊行会
3. 『新共同訳旧約聖書註解』 I ~ III、日本基督教団出版局、1996 年。
4. 『新共同訳新約聖書註解』 I ~ II、日本基督教団出版局、1991 年。
5. 『新約聖書 訳と註』 田川建三訳著、作品社、2007-17 年。

C. 辞典・事典

1. 『旧約・新約聖書大事典』 教文館、1989 年。
2. ブルググマン, W. 『旧約聖書神学用語辞典』 小友聡、左近豊訳、日本キリスト教団出版局、2015 年。
3. 『ルターと宗教改革事典』 日本ルーテル神学大学ルター研究書編、教文館、1995 年。
4. 『新カトリック大事典』、全 5 巻、上智学院編纂委員会編、研究社。
5. 『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』 全 22 巻、講談社、1993 年。
6. 『シンボル事典』 水之江有一編、北星堂書店、1985 年。
7. Trübners Deutsches Wörterbuch, Siebenter Band, 1956 年。

D. 聖書各書翻訳・註解

1. 『新約聖書外典』 荒井献編、講談社文芸文庫、1997 年。
4. 『詩編 I / 1~50 編』 ミルトス・ヘブライ文化所編 1990 年 (ヘブライ語対訳シリーズ 32)。
5. 月本昭男『詩篇の思想と信仰 I / 第 1 篇から第 25 篇まで』 新教出版社、2003 年。
6. ATD 旧約聖書註解 12 『詩篇・上 / 1-41 篇』 アルトゥール・ヴァイザー著、安達忠夫訳、1983 (原著 1979) 年。
7. NTD 新約聖書註解 4 『ヨハネによる福音書』 ジークフリート・シュルツ著、松田伊作訳、1975 (原著 1972) 年。
8. NTD 新約聖書註解 6 『ローマ人への手紙』 パウロ・アルトハウス著、杉山好訳、1974 (原著 1966) 年。

E. 旧約・新約聖書研究、イエス研究

1. ライト、ニコラス・トマス『新約聖書と神の民』 上巻 (キリスト教の起源と神の問題 1) 山口希生訳、新教出版社、2015 (原著 1992) 年。

2. 大貫隆・佐藤研編『イエス研究史／古代から現代まで』日本基督教団出版局、1998年。
3. ハーン、フェルディナント『新約聖書神学』上・下、大貫隆・大友陽子（上）、須藤伊知郎（下）訳、日本キリスト教団出版局、2006/7（原著 2002）年。
4. ヘンゲル、マルティン『イエスとパウロの間』土岐健治訳、教文館、2005（原著 1975～2002 年）年。
5. 佐藤研『聖書時代史 新約篇』岩波書店、2003 年。
6. タイセン、ゲルト『新約聖書—歴史、文学、宗教』大貫隆訳、教文館、2003 年。
7. 新版『総説 新約聖書』大貫隆・山内眞監修、日本キリスト教団出版局、2003 年
8. 河合一充『ユダヤ人イエスの福音——ヘブライ的背景から読む』、ミルトス、2012 年。
9. J. D. クロッサン／M. J. ボーグ『イエス最後の一週間～マルコ福音書による受難物語』浅野淳博訳、2008（原著 2006）年。
10. 小河陽『新約聖書に見るキリスト教の諸相』関東学院大学出版会、2017 年。
11. 佐藤研『最後のイエス』ぷねうま社、2012 年。
12. 田川建三『書物としての新約聖書』勁草書房、1997 年。
13. 魯恩碩『旧約文書の成立背景を問うー共存を求めるユダヤ共同体』、日本キリスト教団出版局、2017 年。
14. ブルトマン、ルドルフ『イエス』川端純四郎、八木誠一訳、未来社、1963（原著 1926）年。
15. シュヴァイツァー、エドゥアルト『新約聖書への神学的入門』小原克博訳、日本基督教団出版局、1999（原著 1989）年（NTD 補遺 2）。

F. 神学、礼拝、キリスト教研究

1. 八木誠一『〈はたらく神〉の神学』、岩波書店、2012 年
2. 近藤勝彦『贖罪論とその周辺——組織神学の根本問題 2』2014 年、教文館
3. モルトマン『神の到来——キリスト教的終末論』蓮見和男訳、新教出版社 1996（原著 1995）年（J.モルトマン組織神学論叢 5）。
4. ハーパー、ジョン『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉、那須輝彦訳、教文館、2000（原著 1991）年。
5. E.トロクメ『受難物語の起源』加藤隆訳、教文館 1998（原著 1983）年。
6. シュティラー、ギュンター『バッハとライブツィヒの教会生活』杉山好、清水正訳、白水社、1982（原著 1970）年（角倉一朗監修『バッハ叢書』VII）
7. Irgner, F. Ch. *Die neutestamentliche Auslegungslehre des Johann August Ernesti (1707-1781). Ein Beitrag zur Erforschung der Aufklärungshermeneutik*, Diss. Univ. Leipzig, 2002.

G. 『ヨハネ福音書』研究

1. 大貫隆『ヨハネによる福音書～世の光イエス』、日本キリスト教団出版局 1996 年（「福音書のイエス・キリスト」4）。
2. オリゲネス『ヨハネによる福音注解』小高毅訳、創文社 1984 年（原著 3 世紀、上智大学神学部編、P.ネメシェギ責任編集『キリスト教古典叢書』11）。
3. 小林稔『ヨハネ福音書のイエス』岩波書店、2008 年。
4. 田川建三『ヨハネ福音書 訳と註』作品社、2013 年。
5. バルト、カール『ヨハネによる福音書』吉永正義、木下量熙訳、日本キリスト教団出版局、1986（原著 1976）年。
6. ブルトマン、ルドルフ『ヨハネの福音書』杉原助訳、日本キリスト教団出版局、2005（原著 1937）年。

7. アウグスティヌス『ヨハネ福音書講解』上下巻 中沢宣夫訳、新教出版社、1997年（原著5世紀）。
 8. シニア、ドナルド『ヨハネ福音書におけるイエスの受難』、西井愛子訳、石川康輔監修、ドン・ボスコ社 2002（原著1991）年。
- H. ルター、ルター正統派、ルター研究
1. Calov, Abraham. *Die Deutsche Biebel / D. MARTINI LUTHERI...*Mit Beyfügung der Auslegung/ die in Lutheri Schrifften zu finden. § Bände, Wittenberg, 1681-82.
 2. ルター『ヨハネ福音書第1章・第2章連続説教』徳善義和監修、江口再起・湯川郁子・中野隆正訳、LITHON、2010年（『ルター著作集』第2集6）。
 3. ルター『マグニフィカート』内海季秋訳、聖文舎、1973年（ルター著作集分冊7）。
 4. Bugenhagen, Johan. *Das Leiden und Aufferstehung unsers Herrn Jhesu Christi / aus den vier Evangelisten*, Wittenberg 1570.
 5. *Vollständiges Kirchen=Buch*, Leipzig, 1697.
 6. Axmacher, Elke. “*Aus Liebe will mein Heyland sterben,*” *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert.*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1984. (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2.)
 7. Olearius, Johannes. *Biblischer Erklärung Dritter Theil. Darinnen Der Psalter Davids/ Die Sprüche/ Der Prediger/ und Das Hohelied Salomonis*. Halle 1679,
 8. Heermann, Johann. *Heptalogus Christi. Das ist: Die Allerholdseligsten Sieben Worte unsers treuen und hochverdienten Heylandes JESU CHRISTI*, Braunschweig, 1670.
 9. Rambach, Johann Jakob. *Betrachtungen über die sieben letzten Worte des gecreutzigten Jesu*. Halle, 1726.
- I. コラール集、コラール研究
1. *Geist= und Lehr=reiches Kirchen= und Hauß=Buch/ voller/ wie gewöhnlich= alt= Lutherisch= so lieblich= neu= reiner= insonderheit Syrachischer= Catechismus= Sonn= und Fest=Tags=Gesänge/ nach Ahrt vohrmahls ediren Dreßdnischen Hoff=Gesang= Buchs/ für Cantores und Organisten, mit Noten und unterlegtem Bass., in Dreßden/ 1694.*
 2. *Martin Luther / Die Lieder*. hg. Jürgen Heidrich und Johannes Schilling. Reclam & Carus, 2017.
 3. Thust, Karl Christian. *Die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs. Kommentar zu Entstehung, Text und Musik*. Bd. I&II. Bärenreiter, 2012, 2015.
 4. Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen.
 5. 『讃美歌 21』、日本基督教団讃美歌委員会編、1997年。
- J. バッハ研究
1. Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Norton, 2000. 邦訳 秋元里予、春秋社、2004年。
 2. 『バッハ資料集』角倉一朗編、角倉一朗・酒田健一訳、白水社、1983年（『バッハ叢書』10）
 3. Bach-Dokumente. Supplement zur Neuen Bach-Ausgabe.
I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. hg. Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze, 1963.
II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann

- Sebastian Bachs 1685-1750. hg. Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze. 1969.
 III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. hg.
 Hans-Joachim Schulze, 1972.
4. ハンス＝ヨアヒム・シュルツェ「歌詞と歌詞作者」磯山雅・鳴海史生訳、C. ヴォルフ、T. コープマン編『バッハ＝カンタータの世界Ⅲ、教会カンタータ・ライブツィヒ時代』監訳 磯山雅、東京書籍 2002 年（原著 1997 年）。
 5. Glöckner, Andreas. *J. S. Bach und die Universität Leipzig. Neue Quellen*, in: Bach-Jahrbuch (BJ) 2008.
 6. Schabalina, Tatjana. "Texte zur Music in Sankt Petersburg," in: BJ 2008, pp. 33-98.
 7. Pfau, Marc-Roderich. *Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735*, in: BJ 2008, pp. 99-122.
 8. Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, Bärenreiter, 2009、邦訳 磯山雅、春秋社、2011 年。
 9. フリードリヒ・スメント『バッハのカンタータ』角倉一朗・高野紀子訳、白水社 1980（原著 1946/47）年（角倉一朗編『バッハ叢書 6』）。
 10. Klek, Konrad. Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistlichen Kantaten erklärt. Bd. I-III. Evangelische Verlagsanstalt Leipzig. 2015-2017.

K. 受難曲研究

1. Fischer, Kurt von. *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*, Bärenreiter & Metzler, 1997.
2. Walter, Meinrad. *Oratorische Passion und Passions-Oratorium aus theologischer Sicht* in: Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. 1995. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung"1.)
3. Dürr, Alfred, *Johann Sebastian Bach: Die Johannes-Passion*. Bärenreiter, 1988
4. Melamed, Daniel R. & Sanders, Reginald I. *Zum Text und Kontext der "Keiser"-Markuspassion*. BJ 1999, pp. 35-50.
5. *Musikgeschichte Leipzigs*: in drei Bänden von Rudolf Wustmann und Arnold Schering, 2. Bd. Von 650 bis 1723 / von Arnold Schering, 1926, pp. 22-25.
6. Oppermann, Annette. *Zur Quellenlage [der Passionen]*, in: Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch. hg. Reinmar Emans und Sven Hiemke, Laaber, 2009.
7. Küster, Konrad. Passionen und Oratorien, in: Bach-Handbuch. Bärenreiter & Metzler, 1999.
8. Leisinger, Ulrich. *Die zweite Fassung der Johannes-Passion von 1725. Nur ein Notbehelf?* in: Bach in Leipzig - Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000. Olms, 2002.
9. Klek, Konrad. *Werkbetrachtungen*. in: Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch. hg. Reinmar Emans und Sven Hiemke, Laaber, 2009.
10. Blanken, Christine. *Christoph Birkmanns Kantatenzyklus "Gott-geheilte Sabbaths-Zehnden" von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724-27*, in: BJ 2017, pp. 13-74
11. *Bachs Johannes Passion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte*. Internationale Bachakademie Stuttgart, Schriftenreihe Band 17. Bärenreiter, 2012.
12. Petzoldt, Martin. *Zur theologischen Petrus-Existenz in Bachs Johannes-Passion*. in: No. 11.
13. Gassmann, Michael. *Die Fassungen der Johannes-Passion. Theologische und*

L. 出版楽譜・作品目録

1. Keiser, Reinhard. *Passio secundum Marcum*, hg. Hans Bergmann, Carus, 1996.
2. Neue-Bach-Ausgabe(NBA) SerieII, Band 9 (第2作品群第9巻『ラテン語教会音楽、受難曲：真作性に疑義ある作品、他社作品の編曲』 hg. Kirsten Beißwenger, 2000.
3. Bach-Compendium (BC): Hans-Joachim Schulze, Christoph Wolff, Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, Bd. 1 (Teile 1–4), Leipzig, 1985ff.
4. Fassung 2 (1725), hg. Peter Wollny. Stuttgarter Bach-Ausgaben・Urtext, Carus, 2004.
5. 4に同じ。
6. “*Keiser*”・*Markus-Passion* als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels “*Brockes Passion*” hg. Christine Blanken, Musikalische Denkmäler Bd. 2 von Edition Bach-Archiv Leipzig, Carus 2011.
7. Fassung 4 (1749) hg. Peter Wollny, Stuttgarter Bach-Ausgaben・Urtext, Carus, 2001.
8. NBA II-4, hg. Arthur Mendel, 1973 (《ヨハネ受難曲》スコア) および校訂報告 (Kritischer Bericht)。
9. *Händel: Brockes-Passion* HWV48. hg. Anreas Traub. Stuttgarter Händel-Ausgaben・Urtext, Carus, 2007.

〔付録〕

Brockes 受難曲 台本『世の罪のために責め苦にあい死に至るイエス Der für die Sünde der Welt gemarterte und Sterbende Jesus』対訳

底本：ニーダーザクセン州立・ゲッティンゲン大学図書館所蔵の 1715 年著作集から。

ナンバリング：カールス社のスコア（バッハ稿によるヘンデル《 Brockes 受難曲》に対するもの）に準じる。

デザイン：原印刷は、インデントの工夫により配置に立体感をもたせいる。厳密ではないが、ある程度その雰囲気を残すようにした。

綴り、句読点など：底本のそれをそのまま採用。

注釈：特記すべき点についていくつか注釈した。細部の異同への注釈はなし。

アリア ARIA (Nr. 1)

Chor gläubiger Seelen 信じる魂たちの合唱

1.

Mich vom Stricke meiner Sünden	私をわが罪の縄目から
Zu entbinden/	解放するために
Wird mein Gott gebunden;	わが神が縄を受けます。
Von der Laster Eyter=Beulen	悪徳の腫瘍から
Mich zu heilen/	私を癒すために
Läst er sich verwunden.	身に傷を受けられるのです。

2.

Es muß, meiner Sünden Flecken	定めとしてわが罪の染みを
Zu bedecken,	覆うために
Eig'nes Blut ihn färben:	御自身の血で自らを染められます。
Ja, es will, ein ewig Leben	そう、永遠の命を
Mir zu geben,	私に与えるために
Selbst das Leben sterben.	命自らが死のうとされるのです。

【Nr. 1 バッハ稿の台本】 Kommet. Ihr verworfnen Sünder, 来たれ、うち捨てられ
た罪人たちよ、

Todeskinder,	死の子らよ、
seht, hier stirbt das Leben.	見よ、ここに命が死す。
Euer Tot soll mit ihm sterben,	お前たちの死は彼とともに死ぬ定め、
sein Verderben	彼の滅びが
wird euch Rettung geben.	お前たちに救いを与えるだろう。

Evangelist. (Nr.2a)

Als JEsus nun zu Tische sasse/	福音書記者 イエスが食事の席に就かれ、
Und Er das Oster=Lamm/ das Bild von seinem Tod/	過越の小羊、すなわちおのが死の象徴を
Mit seinen Jüngen asse	弟子たちと共に食されたとき、
Nahm er das Brodt/	彼はパンを取り、
Und wie Er es/ dem Höchsten danckend/ brach/	いと高き者に感謝する身振りでこれを割き、
Gab er es ihnen hin/ und sprach:	彼らに与えて言った。

伴奏付き〔レチタティーヴォ〕 Accompagnement (Nr. 2b)

<i>JEsus</i>	イエス
Das ist mein Leib/ kommt/ nehmet/ esset/	これは私の身体だ。来て、取り、食べなさい。
Damit ihr meiner nicht vergesst.	私のことを忘れないために。

アリア ARIA (Nr. 3) 〔第 1 節〕

Tochter Zion シオンの娘

1.

DEr Gott/ dem alle Himmels=Kreise/	あの神、天球のすべてを加えても
Dem aller Raum zum Raum zu klein/	空間に空間をすべて加えても小さすぎるお方が

Kehrt hier/ auf unerforschte Weise/ 計り知れないやり方でここに戻られる、
Durch's Brodt in Mund und Hertzen ein/ 口と心の中のパンを通じて。

Und will der Sünder Selen=Speise/ そして罪人たちの魂の糧とならんとされる。
O Lieb'! O Gnad! O Wunder! seyn. おお愛！おお恵み！おお奇跡よ！

Evangelist (Nr. 4a)

福音書記者

Und bald hernach

その後ほどなくして

Nahm er den Kelch/ und danckte/ gab ihn ihnen/ 彼は杯を取り、感謝し、彼らに与えて
Und sprach: 言った。

伴奏付き Accompagnement (Nr. 4b)

JEsus.

イエス

Dieß ist mein Blut im Neuen Testament/ これは新しい契約を結ぶ私の血だ。
Das ich für euch und viele will vergiessen. それを私は、君たちと多くの人のために流そう。
Es wird dem/ der es wird geniessen, それはそれを受けるであろう人の、
Zu Tilgung seiner Sünden dienen. 罪をぬぐう働きをすることになる。
Damit ihr dieses oft erkennt/ 君たちがしばしばこのことを認識するように
Will ich/ daß jeder sich mit diesem Blute träncke/ 望む、すなわち、この血を飲む人すべてが
Auf daß er miener stets gedencke. いつも私を思い出すことを。

アリア ARIA (Nr. 3) [第2節]

Tochter Zion

シオンの娘

2.

Gott selbst/ der Brunnquell alles Guten/ 神御自身、すべての善のほとばしる泉、
Ein unerschöpflich Gnaden=Meer/ 尽きることのない恵みの海が、
Fängt für die Sünder an zu bluten/ 罪人たちのために血を流し始める。
Biß er von allem Blute leer/ すべての血を空になるまで、
Und reicht aus diesen Gnaden=Fluthen/ この恵みの洪水から
Uns selbst Sein Blut zu trincken her. おのが血を飲めとわれら自身に渡されるのだ。

Choral (Nr. 5) [初版になし] 313

Christliche Kirche

キリスト教会

Ach, wie hungert mein Gemüte, ああ、私の心がいかに食したいことか、
Menschenfreund, nach deiner Güte! 人の友よ、あなたの慈しみを！
Ach, wie pfleg' ich oft mit Tränen ああ、なんとしばしば私は涙をもって
mich nach dieser Kost zu sehnen! この糧を憧れる常でしょう！
Ach, wie pflget mich zu dürsten ああ、いかに私が飲みたい常か、
nach dem Trank des Lebensfürsten, 命の君の飲み物を、
wünsche stets, daß mein Gebeine 絶えざる望みは
sich durch Gott mit Gott vereine! 神を通じて神と一つになることなのです。

(Schmücke dich, O liebe Seele 第3節)

Evangelist. (Nr. 6a)

福音書記者

Drauf sagten sie dem Höchsten Danck/

それから彼らが至高者に感謝を述べ、

Und nach gesprochenem Lob=Gesang/

賛歌を歌った後、

Ging JEsus über Kidrons Bach/

イエスはケドロンの小川を渡り、

zum Oelberg, da er denn zu seinen Jüngern sprach: オリーブ山に登った。そこで彼は弟子たちに言った。

*JEsus.*³¹⁴

イエス

Ihr werdet all' in dieser Nacht

君たちは皆、今宵

Euch an mir ärgern/ ja mich gar verlassen.

私につまずき、ひいては私を捨て去ることだろう。

Chor der Jünger. (Nr. 6b)

弟子たちの合唱

313 このコーラルは初版にはないが、カイザーの作品には存在する。ナンバーの都合もあり補った。

314 初版にはこの指示が欠けている。理論上は、福音書記者の引用とも解釈できる。

Wir alle wollen eh' erblassen/
Als durch solch' Untreu dich betrüben.

私たちは皆、この身が果てるまでは
そんな不実で悲しませはいたしません。

Jesus. (Nr. 7a)

Es ist gewiß/ denn also steht geschrieben:

イエス

確かなことだ。なぜならこう聖書に書かれている。

伴奏付き Accompagnement (Nr. 7b)

Weil ich den Hirten schlagen werde/
Zerstreuet sich die ganze Heerde.

私は羊飼いを撃つだろう。すると
羊の群れは皆、離ればなれになる。

Petrus. (Nr. 8a)

Aufs wenigste will ich/ trotz allen Unglücks=Fällen/
Ja/ solte durch die Macht der Höllen
Die gantze Welt zu trümmern gehn/
Dir stets zur Seite stehn.

ペトロ

万一、あらゆる災いが降りかかっても、
それどころか地獄の力で
全世界が灰になろうとも、
私はいつもあなたのお側におります。

Jesus.

Dir sag ich: Ehe noch der Hahn wird zweymal krähn/
Wirst du schon dreyimal mich verläugnet haben.

イエス

君に言うておく。鶏が二度鳴く前に
君は三度、私を否むことだろう。

Petrus.

Eh soll man mich mit dir erwürgen und begraben/
Ja, zehnmahl will ich eh erblassen/
Eh ich dich will verlügen und verlassen.

ペトロ

ご一緒に絞め殺され埋葬される定めなら、
まず 10 回は果てるつもりです、
あなたを否み、捨てる気になる前に。

Jesus.

Verziehet hier/ ich will zu meinem Vater treten;
Schlafft aber nicht/ denn es ist Zeit zu beten.

イエス

ここに留まれ！私は父のもとに歩もう。
だが眠るな！今は祈りの時だからだ。

SOLILOQVIO. (独白)

アリア ARIA. (Nr. 8b)

1.

Jesus.

Mein Vater! Schau/ wie ich mich quäle/
Erbarme dich ob meiner Noht!
Mein Hertze bricht/ und meine Seele
Betrübet sich biß an den Todt.

イエス

わが父よ、私の苦しみの様をご覧ください。
私の危難ゆえに憐れんでください。
わが心は破れ、わが魂は
死に至るほど憂えています。

[Nr. 8c]

Mich drückt der Sünden C(Z)entner=Las/
Mich ängstiget des Abgrunds Schrecken/
Mich will ein schlammigter Morast/
Der Grund=loß ist/ bedecken.
Mir preßt der Höllen wilde Glut/
Aus Bein und Adern/ Marck und Blut;
Und weil ich noch zu allen Plagen
Muß deinen Grimm/ O Vater/ tragen/
Vor welchem alle Marter leicht/
So ist kein Schmertz/ der meinem gleicht.

私を罪の過重が押しつぶし、
私を奈落の恐れが不安にします。
私を汚れたぬかるみが
底なしの深さで覆おうとし、
地獄の荒々しい灼熱が
体中のわが随と血を圧するのです。
私があらゆる難儀に向けて
担っている憤怒は、おお父よ、
どんな責め苦をも超えるもの。
私の苦痛に比べられるものではありません。

2. (Nr. 8d)

Ists möglich daß Dein Zorn sich stille/
So laß den Kelch vorüber gehn!
Doch müsse/ Vater/ nicht mein Wille/
Dein Wille nur allein, geschehn.

あなたの怒りが鎮まることがありうるなら、
杯を過ぎ去らせてください！
しかし必ずや、父よ、私の思いでなく
あなたの思いのみが実現しますように。

アリオソ Arioso. (Nr. 9)

Tochter Zion.

シオンの娘

Sünder/ schaut mit Furcht und Zagen
Eurer Sünden Scheusal an/
Da derselben Straff und Plagen
Gottes Sohn kaum tragen kan!

罪人たちよ、恐れおののいて
お前たちの罪という怪物を見つめるがいい。
その罪と難儀は
神の子さえ担いきれないのだから。

Evangelist. (10a)

福音書記者

Die Pein vermehrte sich mit grausamen erschüttern/
So/ daß er kaum vor Schmerzen röcheln kunt:
Man sah die schwachen Glieder zittern/
Kaum athmete sein trockner Mund/
Das bange Hertz fing an so starck zu klopfen/
Daß blutger Schweiß/ in ungezehlten Tropffen/
Aus allen Adern drang,
Biß er zuletzt biß auf den Tod gequält/
Voll Angst/ zermartert/ halb entseelt/
Gar mit dem Tode rang.

苦痛はむごい震撼をもって増大し、
彼は痛みのあまりあえぐのがやっとだった。
弱った四肢が震えるさまが見えた。
渴いた口は息もままならず、
不安な心臓が強く脈打つあまり
血の汗が数知れぬ雫となって
至るところの血管から吹きだした、
彼はついに、死に至るまでさいなまれ、
不安に満ち、痛めつけられ、半ば失神し、
死とさえ戦っていた。

アリア ARIA. (Nr. 10b)

Tochter Zion.

シオンの娘

Brich/ mein Hertz/ zerfließ in Thränen/
JEsus Leib zerfließt in Blut,
Hör Sein jämmerliches Aechzen/
Schau/ wie Zung und Lippen lächzen/
Hör Sein Wimmern/ Seuffzen/ Sehnen/
Schau/ wie ängstiglich Er thut.
Brich, mein Herz, x..

破れろ、わが心よ、涙へと砕け流れよ！
イエスの身体は血へと砕け流れている。
彼の悲痛な呻きを聞け、
下と唇の渴ききったさまを見よ！
彼の嗚咽、ため息、切なる思いを聞け、
おびえた所作を見よ！
破れろ、わが心よ・・・

Evangelist. (Nr.11a)

福音書記者

Ein Engel aber kam von den gestirnten Bühnen/
In diesem Jammer ihm zu dienen/
Und stärcket ihn/ drauf ging er/ wo die Schaar
Der müden Jünger war/
Und fand sie insgesamt in sanffter Ruh/
Drum rief er ihnen ängstlich zu:

だが一体の天使が星空から下り、
悩みの中にある彼を支え、
力づけた。すると彼は、
疲れた弟子たちが一緒にいるところへ行き、
全員ぐっすりと眠っているのを見つけた。
そこで彼らに不安げに呼びかけた。

アリオソ Arioso. (Nr. 11b)

JEsus.

イエス

Erwachtet doch!

目を覚ませ！

Petrus.

ペトロ

Wer ruft?

誰の声だ？

Jacobus.

ヤコブ

Ja, Herr.

はい、主よ。

Johannes.

ヨハネ

Ja, Ja.

はい、はい。

JEsus.

イエス

Erwacht!

目覚めろ！

Könnt ihr in dieser Schrecken=Nacht/

この恐ろしい夜、

Da ich sinck in des Todes Rachen/

私が死の顎に沈んでいるときに、

Nicht eine Stunde mit mir wachen?

一時も、私と目を覚ましてもらえないのか。

Ermuntert euch!

元気を出せ！

Petrus.

ペトロ

Ja, Ja.

はい、はい。

Jacobus.

ヤコブ

Ja, Ja.

はい、はい。

Johannes.

ヨハネ

Ja, Ja.

はい、はい。

JEsus. イエス
Ach steht doch auf/ der mich verrät/ ist da. ああ、起き上がれ。私を密告した者がそこにいる。

Evangelist. (Nr.12a) 福音書記者
Und eh die Rede noch geendigt war/ すると話がまだ終わらないうちに、
Kam Judas schon hinein/ ユダがもう入ってきていた。
Und mit ihm eine grosse Schaar/ 彼といっしょに大勢の人々がいて、
Mit Schwerdtern und mit Stangen. 剣と棒をもっていた。

合唱 Coro (Nr. 12b)
Chor der Kriegs=Knechte. 兵卒たちの合唱
Greift zu/ schlägt todt/ doch Nein/ 捕らえろ！打ち殺せ！いやだめだ！
Ihr müsset ihn lebendig fangen. 生け捕りにしなくてはならぬ。

Evangelist. (Nr.13a) 福音書記者
Und der Verräter hatte dieses ihnen 密告者は次のことを彼らに、
Zum Zeichen lassen dienen: 合図として役立つよう教えていた。
Judas. ユダ
Daß ihr/ wer JEsus sey/ recht möget wissen/ 誰がイエスかわかりやすいように、
Will ich ihn küssen/ オレが彼にキスをする。
Und dann dringt auf ihn zu mit hellem Hauffen, そうしたら大勢まとまって彼に殺到しろ。

Coro (Nr.13b)
Chor der Kriegs=Knechte. 兵卒たちの合唱
Er soll uns nicht entlaufen. 逃がすな。

Judas. (Nr.14a) ユダ
Nimm/ Rabbi/ diesen Kuß von mir. お受けください、ラビ、私からのキスを。
JEsus. イエス
Mein Freund! Sag/ warum kommst du hier! 友よ。なぜここに来たか、言ってくれ。

アリア ARIA. (Nr. 14b)
Petrus. ペトロ
Gifft und Gluht/ 毒と灼熱、
Stral und Fluht 光線と洪水は
Ersticke/ verbrenne/ zerschmettre/ versencke, 窒息させ、炎上させ、打ち砕き、沈めてしまえ、
Den falschen Verräter/ voll mörderischer Ränke! 不正な密告者、人殺しをたくらむ輩を！
Man fesselt JESUM jämmerlich/ イエスが哀しいことに捕らえられる、
Und keine Wetter regen sich? 天気は変わらないのか？
Auf dann/ mein unverzagter Muht/ 奮い立て、わがひるまぬ勇氣よ、
Vergieß das frevelhafte Blut/ 邪悪な者の血を流せ、
Weil es nicht thut 動こうとしないのだから、
Gifft und Gluht, 毒と灼熱、
Strahl und Fluht. 光線と洪水は。

JEsus zu Petro. (Nr.15a) イエスがペトロに
Steck nur das Schwerdt an seinen Ort: 剣をあるべきところに納めよ！
Denn wer das Schwerdt ergreift/ wird durch das Schwerdt erkalten.
剣を執る者は、剣によって滅びるだろうから。
Wie? oder glaubst du nicht/ daß ich sofort, 何たること、君は信じないのか、私がただちに
Von meinem Vater in der Höhe, 高みにいます父から
Der Engel Hülffe könn' erhalten. 天使たちの助けを得られると。
Allein/ es will die Schrift/ daß es also geschehe, しかし、聖書は事がこう運ぶことを求めている。
Zu den Kriegs-Knechten. (兵卒たちに)
Ihr kommt mit Schwerdtern und mit Stangen/ 君たちは剣と棒を持ってやって来た、
Als einen Mörder mich zu fangen/ 人殺しとして私を捕らえようと。

Da ihr doch/ wie ich euch gelehrt/
Im Tempel täglich angehört/
Und keiner hat sich je gelüsten lassen/
Mich anzufassen;
Allein es muß nunmehr geschehn/
Was die Propheten längst vorher gesehn.

だが君たちは、私が教えることに
神殿で毎日耳を傾けていたではないか。
誰もしようとはしなかった、
私を捕らえようと。
だがいまや起こらなくてはならないのだ、
預言者たちがとうに予見していたことが。

合唱 Coro (Nr. 15b)

Chor der Jünger
O Weh! sie binden Ihn
Mit Strick- und Ketten!
Auf, last uns fliehn,
Und unser Leben retten!

弟子たちの合唱。
おお哀しや！者どもは彼を縛った、
縄と鎖で！
さあ、逃げようではないか、
命を守るために！

独白 SOLILOQUIO.

Petrus. (Nr. 16a)
WO flieht ihr hin? Verzagte! Bleibt/ doch ach!
Sie sind schon fort/ was fang ich an?
Folg'ich den andern nach/
Weil ich allein ihm doch nicht helffen kan?
Nein/ Nein! mein Hertz, Nein/ Nein!
Ich laß ihn nicht allein/
Und sollt ich auch mein Leben gleich verlieren/
Wil ich doch sehn/ wohin sie JEsum führen.

ペトロ
どこへ逃げていくのか？臆病者ども！留まれ！だがああ、
もういなくなってしまった、オレはどうしようか？
他の人たちについていこうか、
オレー人では彼を助けられないのだから。
いや、いや！わが心よ、いや、いや！
オレだけは彼を離さない、
たとえ命を共に失おうとも。
だが見よう、イエスがどこに連れていかれるかを。

アリア ARIA. (Nr. 16b)

NEhmt mich mit/ verzagte Schaaren/
Hier ist Petrus ohne Schwerdt:
Last/ was JEsu wiederfährt/
Mir auch wiederfahren!.
Nemt Mich mit etc.

オレも連れて行け、臆病な群れよ、
ここに丸腰のペトロがいる。
イエスの身に起こったことを、
このオレにも！
オレも連れて行け・・

Evangelist. (Nr. 17a)
Und JEsus ward zum Pallast Caiphas/
Woselbst der Priester=Rath versammlet saß,
Mehr hingerissen/ als geführt;
Und Petrus/ bald von Grimm und bald von Furcht gerühret/
Folgt' ihm von ferne nach;
Indessen war der Raht/ doch nur umsonst/ geflissen/
Durch falsche Zeugen ihn zu fangen/
Derhalben Caiphas also zu JEsu sprach:
Caiphas.
Wir wollen hier von dem/ was du begangen/
Und deiner Lehre Nachricht wissen.
JEsus.
Was ich gelehrt/ ist öffentlich geschehn,
Und darff ich es ja dir nicht hier erst sagen/
Du kanst nur die/ so mich gehöret/ fragen/
Kriegs=Knecht.
Du Ketzler wilst Dich unterstehn/
Zum Hohen=Priester so zu sprechen?
Wart/ dieser Schlag soll deinen Frevel rächen.

福音書記者
そしてイエスはカイアフアの館へ、
聖職者の議会が招集されているところへ、
連れて行かれたというより、引っ張っていかれた。
ペトロは、半ば憤激し半ば恐れつつ、
彼に遠くからついていった。
折しも議会は、成果こそなけれ、努めた、
偽りの目撃者によって彼を捕らえようと。
そこでカイアフアはイエスに言った。
カイアフア
われわれはここで、君のなしたこと、
君の教えについて、消息を知りたい。
イエス
私の教えたことは、公の場で起こったことです。
ここであらためて言うべきではありません。
私の言葉を聞いた人に尋ねるほかないでしょう。
兵卒
分派者であるお前はあつかましくも
大祭司様にそんな口を利くつもりか。
待て、厚かましきの報いに一発お見舞いしよう。

アリア ARIA. (Nr. 17b)

Tochter Zion.
Was Bären=Tatzen/ Löwen=Klauen/

シオンの娘
熊の前足、獅子の爪が

Trotz ihrer Wuht/ sich nicht getrauen/
Thustu verruchte Menschen=Hand.
Was Wunder/ daß/ in höchster Eile/
Der wilden Wetter Blitz und Keile/
Dich Teuffels Werk=Zeug nicht verbrannt!
Was Bären-Tatzen, x.

激昂してさえあえてしないことを
呪われた人の手よ、お前はする。
なんと不思議なことか、たちまちのうちに
荒天の稲妻とくさびが
悪魔の手先であるお前を滅ぼさないとは！
熊の前足・・・

Evangelist. (Nr. 18a)

Dieß sahe Petrus an/ der draussen bey dem Feuer
Sich heimlich hingesetzt/ indem kam eine Magd/
Die gleich/ so bald sie ihn erblickte/ sag't:

Magd.

Ich schwüre hoch und theuer/
Daß dieser auch von JEsus Schaar.

Petrus

Wer? ich?

Nein wahrlich nein/ du irrest dich.

Evangelist.

Nicht lang hernach fing noch ein' ander' an:

2. Magd.

So viel ich mich erinnern kan/
Bist du mit dem/ der hier gefangen/
Viel umgegangen;

Drum wundr' ich mich/ daß du dich hieher wagest.

Petrus.

Welch toll Geschwätz? ich weiß nicht was du sagest/

Ich kenne warlich seiner nicht.

Evangelist.

Gleich drauf sagt Ihm ein' ander' ins Gesicht:

3. Magd.

Du bist fürwahr von seinen Leuten/
Und suchst umsonst dich weiß zu brennen:
Im Garten warst du Ihm zur Seiten,
Auch gibts die Sprache zu erkennen.

福音書記者

事を見届けつつペトロは、戸外で火のそばに
ひそかに座していた。すると一人の女中が
彼に目を留めるやすぐに言った。

女中

誓いに誓って申しますが、
この人もイエスの一味ですよ。

ペトロ

誰? オレが?

違う、本当に違う。お前は間違っている。

福音書記者

ほどなくして、別の女中が口を開いた。

女中 2

よく覚えていますが、
あんたはここで捕まった男と
ずっといっしょにいたね。

だから驚いているのよ、わざわざ戻ってくるなんて。

ペトロ

なんと馬鹿げた話だ。お前の言うことなど、オレは知らん。
本当に彼のことは知らないのだ。

福音書記者

すぐ続いて、別女中が面と向かって彼に言う。

女中 3

あんたも確かに彼の仲間です。
シラを切っても無駄ですよ。
庭で彼の側にいたじゃありませんか。
言葉でわかります。

アリオーソ Arioso. (Nr. 18b)

Petrus.

Ich will versinken und vergehn!
Mich stürz des Wetters Blitz und Strahl!
Wo ich auch nur ein einzigmahl
Hier diesen Menschen sonst gesehn.

ペトロ

沈みも消えましょう、
天の稲妻と雷光がオレを砕いてくれ、
オレがたった一度でも
ここでその人と会ったことがあるのなら。

Evangelist. (Nr. 19a)

Drauf krähete der Hahn;
So bald der heis're Klang/
Durch Petrus Ohren drang/
Zersprang sein Felsen=Hertz/ und alsbald lieff/
(Wie Moses Felß dort Wasser gab)
Ein Thränen=Bach von seinen Wangen ab/
Wobey er Trost=los rieff:

福音書記者

すると鶏が鳴いた。
すぐにその奇矯な響きが
ペトロの耳を貫いた。
彼の岩のような心は飛びはじけ、たちまち
(モーセの岩が彼の地で水を生んだように)
涙の小川が彼の頬を流れた。
その折、彼は絶望して叫んだ。

独白 SOLILOQVIO.

Petrus.

Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüht! なんと途方もない痛みが私の心を襲うことか。
Ein kalter Schauder schreckt die Seele/ 冷たいおののきが魂を驚かす。

Die wilde Gluht der dunkeln Marter=Höhle	暗い責め苦の地獄の荒々しい灼熱が
Entzündet schon mein zischendes Geblüht/	もう、胸騒ぎするオレの血に火を付けた。
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen!	オレに内蔵は熱い炭の上で悲鳴を上げる。
Wer leschet diesen Brand? Wo soll ich Rettung hohlen?	誰がこの火を消してくれるのだ？どこに助けを求めたらよいのだ？

アリア ARIA. (Nr. 19b)

Heul, du Schaum der Menschen=Kinder!	泣きわめけ、人の子らの泡沫よ!
Winsle wilder Sünden=Knecht!	哀泣せよ、だらしのない罪のしもべよ!
Thränen-Wasser ist zu schlecht;	涙の雫は不似合いすぎる、
Weine Blut/ verstockter Sünder!	血を泣くのだ、かたくなな罪人よ!
[Nr.20a]	
Doch wie? Will ich verzweiflend untergehn?	どうしようか? 絶望のまま滅びようか?
Nein/ mein beklemmtes Hertz/ mein schüchternes Gemühte	いや、締め付けられるこの心臓、おびえるこの心は
Soll meines JEsu Wunder=Güte	わがイエスの大いなる慈しみと
Und Gnad anflehn.	恵みを希うべきだ。

アリア ARIA. (Nr. 20b)

Schau/ ich fall in strenger Busse/ Sünden=Büßer/ Dir zu Fusse/ Laß mir deine Gnad erscheinen! Daß der Fürst der dunckeln Nacht/ Der/ da ich gefehlt/ gelacht; Mög' ob meinen Thränen weinen.	ごらんください、私は厳しい懺悔のうちに、 罪を贖うお方よ、あなたの足元に伏しています。 私にあなたの恵みをあらわしてください、 暗い夜の王、 私が過ちを犯したときに笑った者が 私の涙のゆえに泣くように。
---	--

合唱 (コラール) Coro(Choral) (Nr. 21)

*Choral der Christlichen Kirche*³¹⁵.

Ach GOTT und HErr,	ああ、神にして主よ、
wie groß und schwer	いかに大きく重いことか、
sind mein‘ begangne Sünden!	私の犯してきた罪は！
Da ist niemand,	だから誰も見つからない、
der helfen kan,	助けることのできる人は、
in dieser Welt zu finden.	この世には。

Evangelist. (Nr. 22a)

Als JEsus nun/ wie hart man ihn verklagte/
Doch nichts zu allem sagte/
Da fuhr ihn Caiphas mit diesen Worten an:
Caiphas.
Weil man nichts aus dir bringen kan/
Und Du nur/ auf die Aussag aller Zeugen/
Antwortest mit verstocktem Schweigen;
Beschwehr ich dich bey Gott/ uns zugestehn/
Ob du seist Christus GOTTes Sohn?
JEsus.
Ich bins/ von nun an werdet ihr/
Zur rechten Hand der Kraft/ und auf der Wolcken
Mich kommen sehn.
Caiphas.
O Lästere! Was dürffen wir
Nun weiter Zeugniß führen?
Ihr könnt es itzo selber spühren/
Wes er sich hat erkühnt/

さてイエスは、どれほど激しく告発されても
すべてに対して、何も言わなかった。
そこでカイアフアは、彼をこんな言葉で叱りつけた。
カイアフア
君から提供されるものは何もなく、
君はただあらゆる証人の言うことに
かたくなな沈黙で答えているのだから、
私は神かけて君に告白を要求する、
君はキリスト、神の子か。
イエス
その通りです。今より後、あなたがたは
Thron 力ある者の右、雲の玉座に座して
私がやってくるのを見るでしょう。
カイアフア
おお、瀆神者だ。なぜわれわれが
これ以上の証言を集める必要があるだろう。
皆さんはいま自ら感じられるはずだ、
彼が自分をいかなる者と認識しているかを。

³¹⁵ Ach GOTT und Herr. v.1.2. とのみ表記され、テキストはない。

Was düncket euch?

Evangelist.

Drauf rief der gantze Raht zugleich:

どうお考えか。

福音書記者

すると全議会が同時に叫んだ。

合唱 Coro (Nr. 22b)

Chor.

Er hat den Tod verdient.

合唱

彼は死に値する。

アリア ARIA. (Nr. 23) ³¹⁶

Erweg/ ergrimmte Nattern=Bruht/
Was deine Wut und Rachgier thut/
Den Schöpffer will ein Wurm verderben;
Ein Mensch bricht über GOtt den Stab/
Dem Leben spricht ihrs Leben ab/
Des Todes Tod soll durch euch sterben.
Erweg x.

思い見よ、猛り立つ毒蛇のやからよ、
お前の怒りと復讐欲が何をもたらすかを。
蛆虫が創り主を滅ぼそうとしているのだ。
人間が神を裁いている。
お前たちは命に死刑を宣告しているのだ。
死の死である方がお前たちにより死ぬことになる。
思い見よ・・・

Evangelist. (Nr. 24a)

Die Nacht war kaum vorbey/
Die müde Welt lag noch im Schlaflf versenckt/
Als JEsus abermahl in Ketten eingeschrenckt/
Und mit abscheulichem Geschrey/
Ward nach Pilatus hingerissen.
Tochter Zion.
Hat dieß mein Heiland leiden müssen? こんなことを、救い主は耐えなければならなかったのですか?
Für wen? ach GOtt! für wen? für wessen Sünden 誰のため? ああ神よ! 誰のために? 誰の罪のために
Läst Er sich binden? 彼は縛られるのですか?
Für welche Fehler/ was für Schulden/
Muß er der Schergen Frevel dulden?
Wer hat was JEsus büßt/ gethan?
Nur ich bin schuld daran.

福音書記者

夜が明けようとしていた。
疲れた世は、まだ眠りに沈んだままだった。
イエスはもう一度鎖にいましめられ、
忌まわしい叫びを浴びて、
ピラトのもとへ引っ張っていかれた。
シオンの娘
こんなことを、救い主は耐えなければならなかったのですか?
誰のため? ああ神よ! 誰のために? 誰の罪のために
彼は縛られるのですか?
どんな過ち、いかなる咎のために
彼は獄卒どもの蛮行を耐えなければならぬのですか?
イエスが償うことを、誰がしたのでしょうか。
ただ私に、その責はあるのです。

アリア ARIA.(Nr. 24b)

Meine Laster/ sind die Stricke/
Seine Ketten/ meine Tücke/
Meine Sünden binden Ihn:
Diese trägt er mich zu retten/
Damit ich der Höllen Ketten/
Möcht entfliehn.

私の悪徳が縛る縄、
彼の鎖は私のたくらみ。
私の罪が彼を縛っている。
それを彼が担う、私を救うために。
私が地獄の鎖を
逃れられるように、と。

独白 SOLILOQVIO.

Judas. (Nr. 25a)

O was hab ich verfluchter Mensch gethan!
Rührt mich kein Strahl? Will mich kein Donner fällen?

Brich Abgrund brich/
Eröffne mir die düst're Bahn
Zur Höllen!
Doch ach! die Höll' erstaunt ob meinen Thaten/
Die Teufel selber schämen sich/
Ich Hund/ hab meinen GOtt verrathen.

ユダ

おお、呪われた人たるオレは、何をしたのか!
光線は私に触れないのか? 雷は私を斃そうとしないのか。
裂けよ、奈落よ、裂けよ、
オレに暗い道を開け、
地獄に向けて!
だが、ああ! 地獄はオレの所業ゆえに驚く、
悪魔さえ恥じ入る。
犬たるオレはおのが神を密告したのだ。

³¹⁶ 誰が歌うかの指定は初版になし。

アリア ARIA.(Nr. 25b)

Laßt diese That nicht ungerochen/ Zerreist mein Fleisch/ zerquetscht die Knochen/ Ihr Larven jener Marter=Höle! Strafft mit Flammen/ Pech und Schwefel/ Meinen Frevel, Daß sich die verdammte Seele Ewig quäle!	この所業に報いなきを許すな、 オレの肉を裂き、骨を押しつぶせ、 かの拷問地獄の仮面たちよ！ 炎とピッチと硫黄で罰してくれ、 オレの冒瀆を。 劫罰を受けたこの魂が 永遠に苦しむように！
---	---

[Nr.25c]

Unsäglich ist mein Schmerz/ unzählbar meine Plagen;

オレの苦痛はたとえようもなく、オレの苦渋は数え切れない。

Die Luft beseufft daß sie mich hat genährt; Die Welt/ dieweil sie mich getragen/ Ist bloß darum verbrennens wehrt; Die Sterne werden zu Cometen/ Mich Scheusahl der Natur zu tödten; Dem Körper schläg't die Erd' ein Grab/ Der Himmel meiner Seel den Wohn=Platz ab. Was fang ich dann Verzweifelter verdammter Mörder an? Eh ich mich soll so unerträglich kräncken/ Will ich mich hencken.	空気のため息がオレの滋養、 世はオレを支えてきたという理由だけで 炎上に値する。 星々は彗星と化す、 自然の怪物であるオレを殺すために。 この身体に地は墓を拒絶し、 天はオレの魂に住み処を拒絶する。 それなら私はどうしたらいいのか、 絶望し劫罰を受けた人殺しは？ 耐えがたく病み衰えていく定めならば、 その前に首を吊ろう。
---	---

アリア ARIA.(Nr. 26)

Tochter Zion.

シオンの娘

Die ihr GÖttes Gnad versäümet/ Und mit Sünden Sünden häufft/ Denket/ daß die Straff schon keimet/ Wann die Frucht der Sünden reifft.	神の恩みを失い、 罪に罪を重ねる人は 考えるがいい、罰はすでに兆していることを、 罪の果実が熟するとき。
---	---

Evangelist. (Nr. 27a)

福音書記者

Wie nun Pilatus JEsum fragt/ Ob er der Juden König wär? Sprach Er: JEsus. Du hasts gesagt.	さて、ピラトがイエスに 君はユダヤ人の王か否かと尋ねると 彼は言った。 イエス あなたの言う通りだ。
--	--

合唱 Chorus (Nr. 27b)

Chor.

合唱

Bestrafte diesen Ubelthäter/ Den Feind des Kaisers, den Verräther.	この犯罪者を罰してください、 皇帝の敵、裏切り者を！
---	-------------------------------

Pilatus. (Nr. 28a)

ピラト

Hastu denn kein Gehör? Vernimmst du nicht/ wie hart sie dich verklagen? Und wilt du nichts/ zu deiner Rettung/ sagen? <i>Evangelist.</i> Er aber sagte nichts mehr.	お前は耳をもたないのか、 聞こえないのか、これほどひどく告発されているのが。 お前は、自分を救うために、何も言わないつもりか。 福音書記者 だが彼は、もう何も言わなかった。
---	--

二重唱アリア ARIA à 2. (Nr. 28b)

Tochter Zion.

シオンの娘

Sprichst du denn auf dieß Verklagen/ Und das spöttische Befragen/ Ewigs Wort/ kein einzigs Wort?	お語りにならないのですか、こうした告発、 嘲りの尋問に対して、 永遠の御言葉を、ただの一言も？
--	---

Jesus.

Nein/ ich will euch itzo zeigen/
Wie ich wiederbring durch Schweigen
Was ihr durchs Geschwätz verlohrt.
Sprichst du x.

イエス

語らぬ。私は君たちにいま示したいのだ、
私が沈黙を通じてどう取り戻すのか、
君たちがおしゃべりを通じて失うものを。

Evangelist. (Nr. 29a)

Pilatus wunderte sich sehr/
Und weil von den Gefangnen auf das Fest/
Er einen pflegte los zu zehlen/
Bemüht er sich aufs Best/
Daß sie von ihm und Barrabas/
Der wegen eines Mords gefangen saß/
Doch mögten Jesus wählen;
Allein der Haupte rief mit greßlichem Geschrey:

福音書記者

ピラトはひじょうに驚いた。
さて、囚人のうちから祭の期間に
一人を釈放する習慣があった。
彼は懸命に努めた、
人々が彼とバラバのうちから
(バラバは殺人のゆえに囚われていたのだが)
イエスを選んでくれるように、と。
しかし、群衆はぞっとするような声で叫んだ。

合唱 Coro (Nr. 29b)

Chor.

Nein, diesen nicht/ den Barrabas gib frey.

いや、この男でなく、バラバを釈放してくれ。

Pilatus. (Nr. 29c)

Was fang ich dann/
Mit eurem so genannten König' an?

ピラト

ならばどうしろというのか、
君たちの王と称される者を。

合唱 Coro (Nr. 29d)

Chor. (Nr. 29d)

Weg! laß ihn creutzigen.

除け! 十字架に付けろ!

Pilatus. (Nr. 29e)

Was hat er denn gethan?

ピラト

彼がいったい何をしたのか?

合唱 Coro (Nr. 29f)

Chor. (Nr. 29f)

Weg! laß ihn creutzigen.

合唱

除け! 十字架に付けろ!

Evangelist. (Nr. 29g)

Wie er nun sah/
Daß dieß Getümmel nicht zu stillen/
So rief er endlich: Ja!
Und übergab ihn ihrem Willen.

福音書記者

今や彼は悟った、
この混乱は鎮められない、と。
そこで彼はついに「よし」と叫んだ。
そして彼を、彼らの意志にまかせた。

独白 SOLILOQVIO (Nr. 30)

Tochter Zion.

Besinne dich/ Pilatus/ schweig/ halt ein/
Vermeide doch der Höllen Schwefel=Flammen/
Soll Gottes Sohn von dir verurtheilt seyn?
Wilt du Verdammter Gott verdammen?
Will deine freche Grausamkeit/
Der todten Welt ihr Leben/
Der Engel Lust/ den Herrn der Herrlichkeit/
Verworfenen Schergen übergeben?

シオンの娘

よく考えなさい、ピラトよ、お黙り、おやめ!
地獄の硫黄の炎をお避けなさい!
神の子があなたに裁かれていいのでしょうか?
劫罰を受ける者よ、あなたは神を劫罰に定めるつもりですか?
あなたの破廉恥な残酷は
死せる世に命を与え、
天使たちの愉しみ、栄光の主を
見放された獄卒に委ねるのですか?

アリオーソ Arioso.

Dein Bähren=Herz ist Felsen=hart/
Solch Urtheil abzufassen.

あなたの熊心臓は岩のように固い、
だからそうした判決を下せるのです。

Soll GOtt erblassen?
Ich wundre mich, du Zucht der Drachen/
Daß dir in dem verfluchten Rachen
Die Zunge nicht erschwartzet und erstarrt.

神が青ざめてよいというのですか。
驚きます、竜の規律よ、
その呪われた口の中で
あなたの舌が黒くならず固まりもしないことに。

Evangelist. (Nr. 31a)

Drauf zerreten die Krieger=Knecht ihn hinein/
Und rieffen/ ihre Wucht mehr anzuflammen/
Die gantze Schaar zusammen/
Die bunden ihn an einen Stein/
Und geisselten den zarten Rücken
Mit Nägel=vollen Stricken.

福音書記者

すると兵卒たちは彼を引きずり込んだ。
そして、憤激をさらに燃え立たせるために、
部隊全体を呼び集めた。
彼らは彼を石に縛り付け、
やわらかな背中を打った、
釘をびっしり植えた鞭で。

独白 SOLILOQVIO.

アリオソ Arioso.(Nr. 31b)

Die gläubige Seele.

Ich seh' an einen Stein gebunden/
Den Eckstein/ der ein Feuer=Stein
Der ew'gen Liebe scheint zu seyn;
Denn/ aus den Ritzen Seiner Wunden/
Weil er die Gluth im Busen trägt/
Seh ich/ so oft man auf ihn schlägt/
So oft mit Strick und Stahl die Schergen auf ihn dringen/

信じる魂

私は見る、石に繋がれた
親石を。それは火打ち石、
永遠の愛を灯すものであるかのよう。
なぜなら、彼の傷のひび割れから、
彼が胸に灼熱を抱いているがゆえに
私は見るのだ、人が彼を打つたびに

Aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken springen.

また綱と鋼で獄卒が彼を強要するたびに、

血の雫すべてから愛の火花が飛び散るのを。

[Nr. 32a]

Drum/ Seele/ schau mit ängstlichem Vergnügen/
Mit bittre Lust und mit beklemmtem Herten/
Dein Himmelreich in seinen Schmerzen/
Wie dir auf Dornen/ die ihn stechen/
Des Himmels Schlüssel=Blumen blühn/
Du kanst der Freuden Frucht von seiner Wermuth brechen.

だから魂よ見るがいい、不安をこめた満足、
苦みの混じる快、半ばふさがれた心で、
彼の苦痛の中にある天国を、
彼を刺すいばらから、お前に
天国の鍵の花（桜草）が咲き出ているさまを！

お前は彼のニガヨモギの喜びの果実をもぎ取れるのだ。

Schau/ wie die Mörder ihm auf Seinem Rücken pflügen

見るがいい、いかに人殺しどもが彼の背中を耕すか、

Wie tieff, wie grausam tieff sie ihre Furchen ziehn/

なんと深く、残酷なまでに深く畝間を刻むかを、

Die er mit seinem Blut begiesset/

それらに彼はおのが血を注ぎかけ、

Woraus der todten Welt des Lebens Erndt' entspriesset/

そこからは、死せる世界に命の収穫が萌え出るのだ！

Ja/ ja! aus JEsus Striemen fließet

しかり、イエスのミズ腫れから流れ出る、

Ein Balsam/ dessen Wunder=Kraft

薬が、その奇跡の力は

Von solcher seltnen Eigenschaft/

なんと稀有なことに

Daß er sein eig'ne nicht/ nur fremde Wunden heilet/

おのが傷でなく、他者の傷のみを癒すゆえ、

Uns Leben/ Lust und Trost/ ihm selbst den Tod ertheilet.

われらには命と快と慰めを、自身には死を分かち与えるのだ。

アリア ARIA. (Nr. 32b)

Dem Himmel gleicht sein bunt=gestriemter Rücken/

天国に等しいのは色鮮やかな彼の背中、

Den Regen=Bögen ohne Zahl,

それを無数の虹が

Als lauter Gnaden=Zeichen/ schmücken;

純なる恵みの徴として飾っている。

Die (da die Sünd=Flucht unsrer Schuld verseiget)

それらを（われらの咎の罪の洪水が潤れるゆえに）

Der holden Liebe Sonnen=Strahl

やさしい愛の太陽光が

In seines Blutes Wolken/ zeigt.

彼の血の雲の中で照らしている。

Evangelist. (Nr. 33a)

Wie nun das Blut mit Strömen von Ihm rann/ Da zogen sie ihm einen Purpur an/ Und kröhten ihn, zu desto grösserm Hohn/ Mit einer Dornen=krohn.	さて血が何本もの川のように彼から流れたため、 彼らは彼に緋衣を着せた。 そして彼に、ますます嘲りを盛り上げて、 茨の冠をかぶせた。
--	--

独白 SOLILOQVIO.

アリア ARIA. (Nr. 33b)

Tochter Zion.

シオンの娘

Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen/ Wie kömsts/ daß hier ein Dorn die Sarons=Rose krönt? Da auf die Rosen sonst Aurora Perlen thränt/ Fängt hier die Rose Selbst Rubinen an zu schwitzen. Ja wohl erbärmliche Rubinen! Die aus geronnen Blut auf JEsus Stirne stehn! Ich weiß/ ihr werdet mir zum Schmuck der Seele dienen; Und dennoch kan ich euch nicht ohne Schrecken sehn.	バラは平素、粗野な茨の先端に冠を授ける。 なぜかここでは、茨がシャロンのバラに冠を授けている。 バラの上にいつもは曙が真珠の露を注ぐ ここではバラ御自身がルビーの汗をかき始める。 そう、なんともみじめなルビーだ、 それは染み出た血がイエスの額の上で固まったもの。 わかっている、お前たちは私の魂の飾りに役立つだろう、 それでもなお、私はお前たちを驚きなしでは見ることができない。
--	--

(Nr. 34a)

Verwagner Dorn/ Barbarsche Spitzen/ Verwildert Mord=Gesträuch/ halt ein! Soll dieses Hauptes Elffenbein Dein spröder Stachel ganz zerritzen? Verwandelt euch vielmehr in Stahl und Klingen/ Durch dieser Mörder=Herz zu dringen/ Die Tiger/ keine Menschen seyn; Doch der verfluchte Strauch ist taub; Hör/ wie mit knirschendem Geräusch, Sein Drachen=Zähnen gleiches Laub Durchdringet Sehnen/ Adern/ Fleisch.	ふてぶてしい茨、野蛮な棘、 粗暴な死の藪よ、やめなさい！ 御頭の象牙を お前の粗野な棘が傷だらけにしてよいのか？ むしろ鋼と刃に変身し、 人殺しどもの心臓を貫いてしまえ。 虎どもは、人間ではないのだから。 だが呪われた茂みは聴く耳をもたない。 聴け、いかにきしむ音を立てて 葉の揃った彼の竜の歯が 腱を、血管を、肉を貫くかを！
---	---

アリア ARIA.(Nr. 34b)

LAß doch diese herbe Schmerzen/ Frecher Sünder/ dir zu Hertzen/ Ja durch Marck und Seele gehn. Selbst die Natur fühlt Schmertz u. Grauen/ Ja sie empfindet jeden Stich/ Da sie der Dornen starre Klauen/ So jämmerlich, In ihres Schöpfers Haupt sieht eingedrückt stehn.	願わくはこうした酷い痛みが、 破廉恥な罪人よ、お前の心に まさに骨髓と魂を通して行き着くように！ 自然すら、痛みと恐れを感じる、 自然は、すべての突き刺しを感受するのだ、 茨の頑丈な爪が かくもひどく刺すのだから。 その創り主の頭に押しつけられているのが見える。
--	--

Laß dann x.

(Nr.35a)

Die zarten Schläffe sind biß ans Gehirne Durchlöchert und durchbohrt/ Schau/ Seele/ schau/	やわらかなこめかみは脳に至るまで 穴だらけにされ、刺し貫かれている。 見よ、魂よ、見るがいい、
--	---

Wie von der Göttlich=schönen Stirne/
Gleich einem Purpur-farbnen Thau/
Der vom gestirnten Himmel sich ergiest,
Ein lauer Bach von blutgem Purpur fließt.

いかに神々しく美しい額から
緋色の露に似た
露が星空から降り注ぎ、
血のような緋色の生温かい小川が流れるかを。

アリア ARIA (Nr. 35b)

Jesu/ dich mit unsern Seelen
Zu vermählen/
Schmilzt dein liebend Hertz vor Liebe;
Ja Du giessest in die Gluht/.
Statt des Oels/ für heisse Triebe/
Dein von Liebe wallend Blut.

イエスよ、自分をわれらの魂と
結婚させるために
あなたの愛する心は愛のあまり溶ける。
それどころかあなたは、灼熱の中へ
油の代わりに、熱い衝動のために
愛に燃えたぎる血を注ぐのです。

Evangelist. (Nr. 36a)

Drauf beugten sie
Aus Spott vor ihm die Knie/
Und fingen lachend an zu schreyen:

福音書記者

それから彼らは
嘲りから彼の前で膝をかがめ
笑いながら叫び始めた。

合唱 Coro (Nr. 36b)

Chor. (Nr. 36b)

Ein jeder sey ihm unterthänig:
Gegrüßet seyst du, Juden=König!

合唱
みなこの方にへりくだれ、
ご挨拶申し上げます、ユダヤ人の王様！

Evangelist. (Nr. 37a)

Ja scheueten sich nicht/ ihm ins Gesicht zu speien. さらにツバを顔に吐きかけるのもいとわなかった。

福音書記者

アリア ARIA. (Nr. 37b)

Tochter Zion.

Schäumest du/ du Schaum der Welt?
Speit dein Basiliken Rachen/
Brut der Drachen/
Dem der alle Ding' erhält/
Schleim und Geifer ins Gesicht/
Und die Höll verschlingt dich nicht?

シオンの娘
泡を吹くのか、世の泡沫よ。
お前のバシリスクの顎は吐くのか、
竜のやからよ、
すべての事どもを支えるお方に
粘液と涎を、顔へと。
地獄はお前を喰らわないのか？

Evangelist. (Nr. 38a)

Worauf sie mit dem Rohr/ das Seine Hände trugen/
Sein schon Blut=rünstig Haupt zerschlugen. 続いて彼らは、彼が両手でもっていた葦で
すでに血まみれの頭を打ちのめした。

独白 SOLILOQVIO.

Tochter Zion. (Nr. 38b)

Bestürztster Sünder/ nimm in acht
Des Heilands Schmertzen/ komm/ erwege!
Wie durch die Heftigkeit der Schläge
Die Beulen=volle Scheitel kracht/
Wie sie sein heiliges Hirn erschellen/
Wie Seine Tauben=Augen schwellen/
Schau/ sein zerrauftes Haar/
Das vor mit Thau gesalbt und voller Locken war/
Ist itzt von Eyter naß/ und klebt von dickem Blut/
Dieß alles duldet er/ bloß dir zu gut.

狼狽する罪人よ、心に留めなさい、
救い主の痛みを！来たれ、思い見なさい、
いかに、打擲の激しさにより
瘤だらけの頭頂が音を立てるかを、
いかに彼らが、聖なる額を打ち鳴らすかを、
いかに、鳩のような目がふくらむかを！
見るがいい！彼の掻きむしられた髪は
かつては天の露を注がれて巻き毛豊かでしたが、
今は膿で湿り、厚い血がはり付いています。
このすべてを彼は、ただお前のために忍ぶのです。

アリア ARIA. (Nr. 38c)

Heil der Welt/ dein schmerzlich Leiden/
Schreckt die Seel' und bringt ihr Freuden/
Du bist ihr erbärmlich schön.

世の救いよ、あななの辛い受難は
魂を驚かせ、それに喜びをもたらします。
あなたは魂にとって憐れにも美しい。

Durch die Marter/ die dich drücket/
Wird sie ewiglich erquicket/
Und ihr graut dich anzusehn.
Heil der Welt/ x..

あなたを圧する責め苦によって
魂は永遠に糧を得るのです、
あなたに目を注ぐことを恐れつつも。

Evangelist. (Nr. 39a)

Wie man ihm nun genug
Verspottung/ Quaal und Schmach hatt' angethan;
Riß man ihm ab den Purpur/ den er trug/
Und zog ihm drauf sein' eigne Kleider an;
Und endlich führeten sie ihn/
Daß sie ihn creutzigten/ zur Schädelstätte hin.

福音書記者

さて彼にたつぷりと
嘲り、苦しみ、屈辱を与えると
人々は彼から彼の来ていた緋衣をはぎ取り
代わりに自分の衣を着せた。
そしてついに彼を連れて行った、
十字架につけるため、されこうべの地へと。

アリア ARIA. (Nr. 39b)

Tochter Zion, mit dem Chor der gläubigen Seelen.
Eilt/ ihr angefochtenen Seelen/
Geht aus Achsaphs Mörder=Hölen/
Kommt!

Chor.

Wohin?

Tochter Zion.

Nach Golgatha/
Nehmt des Glaubens Tauben=Flügel/
Fliegt!

Chor.

Wohin?

Tochter Zion.

Zum Schädel=Hügel.
Eure Wohlfahrt blühet da.
Kommt!

Chor.

Wohin?

Tochter Zion.

Nach Golgatha.

シオンの娘、信じる魂たちの合唱とともに
急ぎなさい、悩める魂たちよ、
アクシャフの責め苦の洞穴から出て赴きなさい、
おいでなさい！

合唱

どこへ？

シオンの娘

ゴルゴタへ。
信仰の鳩の翼を取りなさい！
飛びなさい！

合唱

どこへ？

シオンの娘

されこうべの丘へ。
幸いがそこで花開いているのです。
おいでなさい！

どこへ？

ゴルゴタへ。

独白 SOLILOQVIO.

Maria. (Nr. 40a)

Ach GOtt! Ach GOtt! mein Sohn
Wird fortgeschleppt/ wird weggerissen!
Wo führt ihr ihn/ verruchte Mörder/ hin?
Zum Tode wie ich merke:
Hab ich denn Seinen Tod erleben müssen?
Gekränkte Mutter/ die ich bin!
Wie schwer ist meines Jammers Last!
Erweg o Welt/ wie ich mich quäle/
Es dringt ein Schwerdt durch meine Seele/
Mein Kind/ mein Herr/ mein GOtt erblast!
Ist denn für so viel Wunder=Wercke/
Nunmehr das Creutz sein Lohn?
Ach GOtt! ach GOtt! mein Sohn!

マリア

ああ神よ、ああ神よ！私の息子は
引きずられ、連れ去られてしまいます！
どこへ連れて行くのですか、非道な人殺したちよ！
死へとですね、そんなことでしょう。
私は彼の死に立ち会う定めだったのでしょうか、
この私、悩める母は？
悲嘆の荷の、なんと重いことでしょう。
思い見よ、おお世よ、私がどんなに苦しんでいるかを。
剣が私の魂を貫きます、
私の子、私の主、私の神がみまかるとは！
かくも多くの奇跡のみ業の代償が、
もはや十字架でしかない、というのですか？
ああ神よ、ああ神よ、私の息子よ！

二重唱アリア ARIA à 2. (Nr. 40b)

Maria.

Soll mein Kind/ mein Leben sterben?
Und vergießt mein Blut sein Blut?

マリア

私の子、私の命が死ぬ定めなのですか、
私の息子がその血を流すのですか？

Jesus.

Ja/ der Welt sterb ich zu gut/
Ihr den Himmel zu erwerben.

そうです。世のために私は死ぬ、
世に天国を得るために。

Evangelist. (Nr. 40a)

Und er trug selbst Sein Creutz.

Tochter Zion.

Ach herbe Plagen!

Ach Marter/ die man nicht erwegen kan!

Must du/ mein Heiland/ dann

Das Holtz/ das dich bald tragen soll/ selbst tragen?

あなたをまもなく支えることになる木をご自分で背負われるのですか？

Du trägst es/ ja/ und niemand hört dich klagen.

あなたは背負われます、たしかに。しかし嘆きを耳にする人は、誰もいません。

福音書記者

そして自ら十字架を背負った。

シオンの娘

ああ酷い労苦、ああ責め苦よ、

思い見ることもできないほどの！

私の救い主よ、あなたは本当に

Es scheint/ da den zerkerbten Rücken
Des Creutzes Last/ der Schergen Ungestüm
Zu Boden drücken/

Er dancke mit gebognen Knien/
Dem grossen Vater/ daß er ihm
Das lang=verlangte Creutz verliehen.

アリア ARIA. (Nr. 41b)

そのさまは、傷だらけの背中を
十字架の重荷、獄吏らの暴虐が
押しひしぐかのよう。

だが膝を曲げて感謝しているようにも見える、
偉大なる父の計らいで
長らく待ち焦がれた十字架が与えられたことを。

Evangelist. (Nr. 42a)

Wie sie nun an die Städte, Golgatha mit Namen/

Mit JESU kamen;

Wurd Er mit Gall und Wein getränckt/

Und endlich gar ans Creutz gehenckt.

福音書記者

さて彼らはかの地、その名もゴルゴタに、

イエスとともに到着した。

彼は胆汁とぶどう酒を混ぜたものを飲まれ、

ついに十字架へと付けられた。

独白 SOLILOQVIO.

アリア ARIA (Nr. 42b)

Eine gläubige Seele

Hier erstarrt mein Hertz und Blut!

Hier erstaunen Seel und Sinnen!

Himmel/ was wolt ihr beginnen?

Wisst ihr Mörder/ was ihr thut?

Dürfft ihr Hund/ ihr Teufel/ wagen?

GOTTes Sohn ans Creutz zu schlagen!

信じる魂.

この地で、私の心と血は凍り付く。

この地で、魂と五官は驚く、

おお、お前たちは何を始めようとするのか？

人殺しらよ、わかっているのか、自分の所業を。

悪魔らよ、お前たちに許されるだろうか、

神の子を十字架につけるといふことが。

(Nr. 42c)

O Anblick! O entsetzliches Gesicht!

Wie scheußlich wird mein Seelen=Bräutigam

Von diesen Bütteln zugericht!

Itzt reissen sie das unbefleckte Lamm/

Wie Tiger/ voller Wuht/ zur Erden.

Ach schau! itzt fängt man an/ mit greßlichen Gebeharden/

Ihm Hand und Fuß/ ihm Arm und Sehnen

Erbärmlich auszudehnen/

Mit Stricken auszuzerrn/ mit Nägeln anzupflöcken; 縄で押し広げ、釘で打ち付けること。

Daß man an ihm fast alle Beine zehlt.

Ach GOTT! Ich sterbe schier vor Schrecken/

Und werde fast/ durchs blasse seh'n, entseelt!

おお眼に入る、驚くべき光景よ！

かくもぞんざいに、わが魂の花婿が

下役たちによって扱われるとは！

いま彼らは、咎ひとつない小羊を、

荒れ狂う虎のように地上で引き裂くのだ。

ああ見よ、いま始まったのは恐ろしい身振りで

彼の手と足、腕と腱を

惨めにも引き伸ばし

すべての骨が数えられるようになった。

ああ神よ、私は驚きのあまり死にそうです、

見ただけで、気が遠くなってしまいます！

*Choral der Christlichen Kirche.*³¹⁷(Nr.43)

O Menschenkind, nur deiner Sünd'
hat dieses angerichtet,
da du durch die Missetat
warest ganz zernichtet.
(O Traurigkeit! O Herzeleid! v.3.)

キリスト教会のコラール

おお人の子よ、ひとえにお前の罪が
このことを引き起こしたのだ。
お前は悪事によって
滅ぼされていたのだから。

Evangelist. (Nr. 44a)

So bald Er nun gecreuzigt war/
Da losete die Schaar
Der Krieger=Knecht um sein Gewand/
Und über Seinem Haupte stand:
Der Juden König, angeschrieben.
Und die vorüber gingen/
Die lästerten und trieben
Gespött mit Ihm/ wie auch die bey Ihm hingen:

彼が十字架に付けられるとすぐ
クジを引いた、一隊の
兵卒が、彼の衣をめぐって。
その頭上に掲げられたのは、
ユダヤ人の王という罪状書き。
通りすがりの者らが
彼を罵り嘲ると、
両脇に架けられた者らもそうした。

合唱 Coro (Nr. 44b)

Chor der Juden.

Pfui! Seht mir doch den König an!
Bistu ein solcher Wunder=Mann/
So steig herab vom Creutz/
Der Mörder.
So hilf dir selbst und uns/
Beyde.
So wissen wirs gewiß.

ユダヤ人たちの合唱

へっ！新しい王様を見ろよ！
あんたがそんな超能力をお持ちなら
十字架から降りてごらんなさいませ。
人殺したち
なら自分をお救いなされ、そしてオレたちも。
両者
それなら、確かだとわかります。

Evangelist. (Nr. 45a)

Und eine dicke Finsterniß,
Die nach der sechsten Stund entstand/
Kam übers ganze Land.

福音書記者

すると深い暗闇が
第6時になると生じ
全地を包んだ。

アリア ARIA. (Nr. 45b)

Gläubige Seele.

Was Wunder! daß der Sonnen Pracht/
Daß Mond und Sterne nicht mehr funckeln/
Da eine falbe Todes=Nacht
Der Sonnen Sonne will verdunckeln!

信じる魂

なんと不思議な！太陽の輝き、
月と星のきらめきが失われたではないか、
色褪せた死の夜が
太陽の中の太陽を暗くしようとするゆえに。

Evangelist. (Nr. 46a)

Dieß war zur neunnden Stund; und bald hernach
Rieff JEsus laut/ und sprach:

JEsus.

Eli! Eli! Lama Asaphtani!

Evangelist.

Das ist in unsrer Sprach zu fassen:
Mein GOtt! mein GOtt! wie hast du mich verlassen!
Darnach wie ihm bewust/ daß alles schon vorbey/
Rieff er mit lächtzendem Geschrey:

*JEsus.*³¹⁸

Mich dürst't.

福音書記者

それは第9時のことだった。その時が来るとすぐ
イエスは大声で叫び、言った。

イエス

エリ！エリ！ラマ・アザプタニ！

福音書記者

これはわれわれの言葉ではこう解される。
わが神！わが神！なぜ私を見捨てられたのですか！
その後もはやすべてが過ぎ去ったことを知り、
渴望の大声で叫んだ、

イエス

渇く！

アリオソ Arioso. (Nr.46b)

³¹⁷ 初版には O Traurigkeit/ o Hertzeleid. v.3.と指示され、テキストは掲載されていない。

³¹⁸ イエスの言葉には指定されていない。

Gläubige Seele.

Mein Heiland/ HErr und Fürst!
Da Peitsch und Ruthen dich zerfleischen/
Da Dorn und Nagel Dich durchbohrt/
Sagst du ja nicht ein einzigs Wort:
Itzt hört man dich zu trinken heischen,
So wie ein Hirsch nach Wasser schreit.
Wornach mag wol den Himmels=Fürsten,
Des Lebens=Wassers Quelle/ dürsten?
Nach unser Seelen Seeligkeit.

信じる魂

私の救い主、主にして殿よ、
鞭と枝の鞭があなたを引き裂き
いばらと釘があなたを貫くゆえに
あなたは一言も発せられません。
今聞こえました、あなたが飲み物を求められるのを。
あたかも、鹿が水を求めて叫ぶごとくに。
何を求めて、いったい天の君は
命の泉よ、渴かれるのですか？
それは、私たちの魂の幸せを求めてのことなのです。

Evangelist. (Nr. 47a)

Drauf lief ein Kriegs=Knecht hin/ der einen Schwam
Mit Eßig angefüllet nahm,
Den steckt er auf ein Ror/
Und hielt ihn Ihm zu trinken vor.
Hierauf rieff JEsus laut mit ganzter Macht:
*JEsus.*³¹⁹
Es ist vollbracht!

福音書記者

すると一人の兵卒が走って行った、彼は海綿に
酢をたっぷり浸して取り、
それを葦の棒の先に付けて
彼に飲ませようとした。
するとイエスは力の限りに叫んだ、
イエス
成し遂げられた！

三重唱 Terzetto (Nr. 47b)

Gläubige Seelen.

O Donner=Wort! o schrecklichs Schreyen!
O Thon/ den Tod und Hölle scheuen!
Der ihre Macht zu Schanden macht.
O Schall! der Stein' und Felsen theilet/
Wovor der Teufel beb't und heulet:
Wovor der düstre Abgrund krach't!
Es ist vollbracht!

[1.]

信じる魂たち

おお雷の言葉！おおすさまじい叫び！
おお、死も地獄もたじろぐ音調よ、
それが奴らの力を面目なさしめる。
おお、石や岩をうがつ響きよ、
その前で悪魔は震えわめき、
その前で暗い深淵ははじけ飛ぶ！
成し遂げられた、成し遂げられた！

2.

O seeligs Wort! o heilsam Schreyen!
Nun darffst du Sünder nicht mehr scheuen
Des Teufels und der Höllen Macht.
O Schall! der unsern Schaden heilet/
Der uns die Seeligkeit ertheilet/
Die GOtt uns längst hat zugedacht!
Es ist vollbracht!

おお幸いな言葉！おお癒しの叫び！
もはやあなたは罪人たちの尻込みを許さない、
悪魔と地獄の力を前に。
おお響きよ、それはわれらの傷を癒し
われらに幸せを与えてくれる。
それは、神が長いことお計らいくださったもの。
成し遂げられた！

Gläubige Seele. (Nr. 48a)

O seelig/ wer dieß glaubt,
Und wer/ wann seine Noht am grösten/ 困苦の極みにあっても
Sich dieser Worte kan getrösten!
Evangelist.
Drauf neiget er Sein Haupt.

信じる魂

おお幸いなるかな、これを信じる人は、
この御言葉を慰めとできる人は！
福音書記者
すると彼は頭を垂れた。

二重唱アリア ARIA à 2. (Nr. 48)

Tochter Zion.

SInd meiner Seelen tieffe Wunden
Durch Deine Wunden nun verbunden?
Kan ich durch deine Quaal und Sterben
Nunmehr das Paradis ererben?

シオンの娘

私の魂の深い傷は
あなたの傷によってもはや閉じたのでしょうか？
私はあなたの苦痛と死によって
これから天国を得ることができるのでしょうか？

³¹⁹ 初版ではこの言葉も福音書記者の言葉の中にある。ここではバッハ稿に従った。

Ist aller Welt Erlösung nah?	すべての世の救済は近いのですか?
<i>Gläubige Seele.</i>	
Dieß sind der Tochter Zion Fragen.	こうシオンの娘は問いかける。
Weil JEsus nun nichts kan vor Schmerzen sagen/	イエスは痛みのあまりものが言えないため、
So neiget er Sein Haupt/ und wincket: Ja!	頭を垂れて合図を送られる、しかり、と。
<i>Tochter Zion. (Nr. 49a)</i>	シオンの娘
O Großmuht! o erbarmendes Gemüt!	おお、広い度量! おお、憐れみの御心!
<i>Evangelist.</i>	福音書記者
Und er verschied.	そして他界された。
ARIA. (Nr. 49b) ³²⁰	
Brich brüllender Abgrund/ zertrümmre/ zerspalte!	開け、鳴動する深淵よ、砕け散れ、裂けよ、
Zerfall/ zerreiß du Kreiß der Welt!	崩壊せよ、こつぱみじんになれ、この世の領域よ!
Erzittert/ ihr Sternen/ ihr himmlischen Kreise/	震えよ、星よ、天の領域よ、
Erschüttert/ und hemmet die ewige Reise!	永遠の運行をゆるがせ、さまたげよ!
Du helle Sonn/ erlisch/ erkalte!	明るい太陽よ、消えよ、冷えよ!
Dein Licht verlisch/ und eure Stütze fällt.	お前の光が消え去れば、お前たちの支えは倒れる。
Brich brüllender Abgrund x	開け、鳴動する深淵よ・・
(Nr. 50a)	
Ja! ja! es brüllet schon in unter=irrdschen Grüfften.	おお、おお、もう轟音が、地中の墓穴から。
Es kracht bereits der Erden=Grund/	すでに大地の根幹が鳴動している。
Des finstern Abgrunds schwartzer Schlund/	暗い深淵の黒いあぎとが
Erfüllt die Luft mit Schwefel=Düfften.	満たす、大気を硫黄の匂いで。
<i>Haupt=Mann</i>	百人隊長。
Hilff Himmel! was ist dis?	助けてくれ、天よ、これは何だ!
Ihr Götter/ wie wird mir zu Muht!	神々よ、どうしたらいいんだ、
Es fällt die Welt in schwartzer Finsterniß/	世界が漆黒の闇へと、
In Düfft und Nebel, schier zusammen.	靄と霧の中で崩壊していく。
O Weh! der Abgrund kracht und speiet Dampf und Gluht/	おおひどい、深淵が鳴動して蒸気と灼熱を吐き出す、
Die Wolcken schüttern Blitz/ die Luft gebieret Flammen/	雲は稲妻を放ち、大気は火花を産み、
Der Felß zerreist/ es bersten Berg und Stein.	岩は裂け、山と石は亀裂を走らせる。
Solt JEsus Tod hieran wohl Ursach seyn?	イエスの死がその原因だということのか?
Ach ja! Ich kan aus allen Wundern lesen:	ああそうだ、あらゆる奇跡から私が読み取れるのは
Der Sterbende sey GÖttes Sohn gewesen.	死んだのが神の子であったことだ!

アリア ARIA. (Nr. 50b)

Wie kömmts/ daß/ da der Himmel weint/	いったいどうして、天が泣くとき、
Da seine Klüffte zeigt des blinden Abgrunds Rachen/	裂け目を隠れた深淵のあぎとが示すとき、
Da Berge bersten/ Felsen krachen/	山がひび割れ、岩が轟くとき、
Mein Felsen=Herz sich nicht entsteht?	私のかたくなな心が溶けずにいられよう?
Ja/ ja/ es klopft/ es bricht/ sein Sterben	おお、おお鼓動がする、張り裂ける。彼の死が
Reist meine Seel aus dem Verderben.	私の魂を引き出すのだ、破滅から。

伴奏付き Accompagnement. (Nr. 51)

<i>Gläubige Seele.</i>	信じる魂
Bey JEsus Tod und Leiden/ leidet	イエスの死と受難のもとで懊悩するのは、
Des Himmels Kreiß, die ganze Welt:	天の領域、全世界。
Der Mond/ der sich in Trauer kleidet/	月は喪服をまとうて
Gibt Zeugniß daß sein Schöpffer fällt;	おのが創り主の倒れたことを証言する。
Es scheint/ ob lesch in JEsus Blut/	あたかも消えたかのような、イエスの血の中で
Das Feur der Sonne Strahl und Gluht.	太陽の火と、光線と灼熱が。
Man spaltet ihm die Brust/ die kalten Felsen spalten/	人が胸を打つのも、冷たい石が割れるのも

³²⁰ 歌い手は指定されていない。つながりからすれば「シオンの娘」。

Zum Zeichen/ daß auch sie den Schöpffer sehn erkalten. 創り主が冷たくなるのを見ているしるし。
Was thuhst denn du, mein Herz? Ersticke/ GOtt zu Ehren/ お前はどうか、わが心よ？
息絶えよ、神を讃えるために、
In einer Sündfluth bitterer Zähren. 苦い涙の罪の洪水の中で。

Coro (Choral) (Nr. 52)

*Chor der Christlichen Kirche.*³²¹

Mein Sünd mich werden kränken sehr/,	私の罪は私をいたく悩ませるだろう。
mein Gwissen wird mich nagen/	私の良心は私を責めるだろう。
denn ihr sind viel wie Sand am Meer/	それらは浜の砂子のように多いのだから。
doch wil ich nicht verzagen/	だが私は怯えるつもりはない、
gedenken wil ich an den Todt/	死を思い見るつもりだ、
Herr Jesu, deine Wunden roth	主イエスよ、あなたの赤い傷が
die werden mich erhalten.	私を支えてくれるでしょうから。
(Wann mein Stündlein vorhanden ist, v.2.)	

アリア ARIA. (Nr. 53) ³²²

Wisch ab der Thränen scharffe Lauge/	涙の辛い液を拭い、
Steh, sel'ge Seele, nun in Ruh!	幸いな魂よ、いまこそ憩いの中に立て！
Sein ausgesperrter Arm/ und sein geschlossn Auge	彼の広げられた腕と閉じられた眼は
Sperrt dir den Himmel auf/ und schliest die Hölle zu.	お前に天国を開き、地獄を閉じてくれるのだ。

合唱 Coro (Choral) (Nr. 54)

*キリスト教会の終結コラール*³²³

Ich bin ein Glied an deinem Leib,	私はあなたの身体の一部、
des tröst' ich mich von Herzen;	そのことが私を慰める。
von dir ich ungeschieden bleib',	あなたから私はずっと離れない、
in Todesnot und Schmerzen.	死の危難と痛みにおいても。
Wann ich gleich sterb', so sterb' ich dir,	私はたとえ死んでも、あなたへと死ぬ。
ein ewig's Leben hast du mir	永遠の命をあなたが私に
mit deinem Tod erworben.	死によって勝ち得てくださったのだから。

³²¹ Wann mein Stündlein verhanden ist. v. 2.

³²² 継続からすれば「信じる魂」のアリア。

³²³ Wann mein Stündlein x. v.3 と指示されている。

English Abstract of Doctoral Dissertation

博士論文英文要旨

J. S. Bach's *St. John Passion*:

Its Religious Environment, Historical Premise, Compositional Process,
and Overall Message

バッハの『ヨハネ受難曲』

ーその前提、環境、変遷とメッセージー

Presented to

International Christian University,
the Graduate School of Arts and Sciences,

国際基督教大学 大学院

アーツ・サイエンス研究科

October 10, 2017

2017 年 10 月 10 日

ISOYAMA, Tadashi

磯 山 雅

English Abstract

J. S. Bach's *St. John Passion*: Its Religious Environment, Historical Premise, Compositional Changes, and Overall Message

ISOYAMA, Tadashi

Johann Sebastian Bach's *St. John Passion* (BWV245), which uses a libretto based on the *Gospel of John* of the New Testament, is a work that depicts the Passion of Jesus Christ through music. Premiered on the Good Friday of 1724 in Leipzig's St. Nikolai Church, the work was subsequently altered whenever it was repeated, and eventually had no fixed final form. In terms of the background of these changes in its form and the conditions that brought them, any clear explanation has not yet been reached, despite the advances made from various investigation and research so far. Compared with *St. John Passion*, *St. Matthew Passion* has less mysteries and problems, which were discussed in a 1994 publication by the author. In the present attempt to get closer to solving the mysteries of Bach's *St. John Passion*, both Christian theological and musicological researches are applied through citing different kinds of sources contemporary to Bach's life time.

This thesis consists of three parts. The first part is on "Jesus's Passion and the *Gospel of John*," which deals with textual research, to begin with the depiction of the Passion in the Bible. The event of Jesus's death on the cross was documented by his followers in the late first century AD., and four different versions of the Gospel have survived. In the Synoptic Gospels, the events of the Passion are featured and consolidated in the final two chapters, but in the *Gospel of John* the description of the Passion spans in Chapters 13-19. The "time" when Jesus was physically walking on the earth and the "time" when he came back are both experienced in the *Gospel of John*, and being written from this viewpoint, the Gospel's narratives approach toward Jesus's glorious mission – the Passion – by finally arriving at its completion, while including several accounts of Jesus himself. This important message of the *Gospel of John* is posited in modern theology as "contemporarization of eschatology," but this is rather contradictory with the viewpoint of the idea of atonement. However, for Bach who lived within the Lutheran Protestant environment, the futurity of the "end" and the belief that the Passion is for atonement were to be adhered to and further to be emphasized.

This situation is related with the view of the values of *Sola scriptura*, the "Harmony of the Four Gospels" as the dominant theory at that time. For this particular reason, the present thesis intends to verify if Bugenhagen's authoritative "harmony" based on the description of the Passions was anything significant, and find out if it was actually reflected in *Vollständiges Kirchen-Buch* (Leipzig, 1697) as texts used in the services. In fact, several Passion chorales compiled in the

Dresdner Gesangbuch of 1694, etc. were written from the view of “harmony,” and utilized in the services. This is the historically important premise for the composition of Bach's Passions.

The second part focuses on discussions on the genesis of *St. John Passion* and Bach's performance manuscripts, the history of the Passion genre, and the new developments in the 18th-century texts up until Bach's compositions. Also discussed are Bach's own learning experiences of the Passion, the historical conditions of the church services in Leipzig, and the social changes of the period up to Bach's composition of *St. John Passion*. Finally, the significance of the contemporary manuscripts for each of the five versions of *St. John Passion* is examined.

The development of Passion music is viewed in light of the change of recitation methods of the Bible (the use of choral singing, the inclusion of musical instruments, etc.), the treatment of chorales, and the introduction of music written for texts in free verses (arias etc.). At the same time, the possibility of Lutheranism as a compositional norm for Bach's *St. John Passion*, the use of extracted Biblical texts, and the overwhelming influence of the harmonic treatments are also confirmed. At the turn of the 18th century, the Biblical accounts were replaced by librettists' own imaginations and reconstructed as “Passion Oratorio.” In these texts, the allegorical characters of “Daughter of Zion” and “Believing Souls” display more and more deep emotions, and in these works, a closer look at the secondary supporting roles who make human errors (especially Peter's denial) becomes important. Thus, starting from Hunold's pioneering work, and through B. H. Brockes's libretto, “Aus vier Evangelisten” (1712), the trends of various emotional expressions set to strong human drama were created, and compositional practice of the era was involved in the creation. Brockes's libretto became a source for Bach's works, and two thirds of the text for *St. John Passion* consist of free verses adapted from Brockes's. In Bach's later career, a performance of Händel's *Brockes Passion* was realized under Bach's direction (for reference, a full translation of Brockes's libretto is included as Appendix of this thesis).

In ca. 1712, Bach performed the so called “Keiser St. Mark Passion” in Weimar, and in 1717 his own “Weimar Passion” (now lost), building up his experience of the Passion genre. At that time in Leipzig, the introduction of the Passion set to music just began, and in 1723 Bach accepted an appointment as Thomaskantor, the main church in Leipzig. As a result, in 1724, Bach prepared *St. John Passion* for the Good Friday Vespers of St. Nikolai Church.

The surviving original sources of *St. John Passion* are handwritten paper documents such as several scores of the various different parts, and revisions up to part of the tenth piece by Bach himself in 1739, and ten years later in 1749, Bach's pupils copied the surviving parts and finished the work, using the 1739 score. In the *Neue Bach-Ausgabe* (1973), Arthur Mendel revised the work by source studies of such surviving materials, and his studies resulted in a separation of four different sets of manuscripts, that is, the version for the first performance in 1724, one used for the performance in 1725, another used for the performance in 1732, and the fourth version for the

performance in 1749. Independent from all these, Bach's 1739 score that contains his revisions up to the tenth piece also exists. Thus, in total, there are five different versions of the work, so far.

In this thesis, the discrepancies among them are chronologically listed and described with figures and musical examples to consider and estimate why such changes should occur, perhaps due to the necessity of the time whenever Bach performed the Passion. By tracing the inexplicable lacunae in the calendar of Bach's Passion performances, it is certain that Bach did not always prioritize the performance of his own compositions, and it was a regular occurrence to include the works of others, unrelated to his own. From this information, it can be surmised that Bach's large and complicated works were not always welcome in church services, and perhaps knowing such response, Bach had no choice but to go along with this reality. Especially concerning Bach's citation of the two episodes of the text dealing with "Peter's Denial" and the "Extraordinary Occurrences after the death of Christ" from the other Gospels, there is a possibility that a deeply rooted critique of such textual treatment existed there. These parts were cut in the third version of *St. John Passion* performed in 1732, but in the fourth version of 1749, toward the end of his life, the plan employed in the first version was restored. This means that Bach was to carry *St. John Passion* as a work which was a lifelong task for him to cope with throughout his career. In this thesis, the problems suggested by the performance calendar of *St. John Passion* are thoroughly examined and given considerations on the fact that Bach made use of the compositions of others.

The third part contains detailed analyses of all sections of the music Bach composed for *St. John Passion*. All forty pieces are divided into nine chapters, and for each piece, translations, textual considerations, and musical analyses are provided in as much detail as possible. The text of the opening chorus, for instance, is typically based on the interpretation of Psalm 8 as a "Messianic Psalm," and profoundly rhetorical music by Bach serves for this grand drama in a cosmological scale. For the pieces which use biblical text, current and historical viewpoints of the researches on the *Gospel of John* have been reviewed in as much detail as possible, and for the musical contents, Bach's approaches to textual emphasis by music are analysed with full use of music examples. Bach's unique idea of separating biblical scenes from chorales or free verses are pointed out in this procedure.

In dealing with chorales, their provenance and historical differences in the transmission of melodies are discussed, and how Bach utilized such old-fashioned melodies, how he solved their harmonic problems, and how he understood texts are given a close attention. The progress of the events and the communal reaction to them are realized significantly in the chorales. In the case of arias or ariosos, the new elements for the Passion genre at that time, the relationship between music and text is analysed carefully about the use of musical rhetoric in particular. In writing text and music for Passion, a certain implicit awareness of sentiment was insinuated, for example, in the middle section of Aria for Soprano, No. 35, where an expression of "Death of Death" can be an

interpretation.

Concerning the influence of Bach's revisions in 1739, comparison with the other versions in terms of music and textual differences in the manuscripts are made. What kind of impression such changes would have given to the audiences is also discussed, and the references to other Gospels and their consequences on music are carefully reviewed. As a result of such investigation, the generally accepted idea that the libretto following Peter's denial is cited from the *Gospel of Matthew* is not convincing, but the theory that there is actually an influence of the *Gospel of Luke* is emphasized.

The second version of *St. John Passion*, which can be restored by lining up the manuscript materials and by replacing and inserting certain pieces, is imbued with a distinctive charm. Recently, Christine Blanken identified the author of the free verses in the libretto for this second version, the situation that needs to be given a separate chapter to discuss. In the second version, in general, the dominance of chorale and the viewpoint of "harmony" in the texts become stronger. Such tendency can be seen as characteristic of this version, for example, in the magnificently written arias and the heavy ending in the "Lamb of God" chorale.

Bach's *St. John Passion* was closely connected with the composer's activities in Leipzig over 27 years. This work was written for the service of the Lutheran church, thrown into the environment of the period, revised for different occasions, given deep wounds, and lastly revived into its almost original form. And later, on the Friday, 27 March 1750, just before Bach underwent an eye operation, the composer seems to have performed *St. John Passion* one more time with the fourth version. If this is true, in Bach's final year his hope to overcome his difficulties must have come back, and no doubt, with the courage of faith as expressed in the chorale "Ach Herr, laß dein lieb Engelein," this work had a deep impression on Bach's imaginative creation and all aspects of his life.

バッハの『ヨハネ受難曲』
ーその前提、環境、変遷とメッセージー

J. S. Bach's *St. John Passion*:
Its Religious Environment, Historical Premise, Compositional Process,
and Overall Message

国際基督教大学 大学院
アート・サイエンス研究科提出博士論文

A Dissertation Presented to
the Graduate School of Arts and Sciences,
International Christian University,
for the Degree of Doctor of Philosophy

図版・楽譜篇

Figures and Music Examples

2017 年 10 月 10 日
October 10, 2017

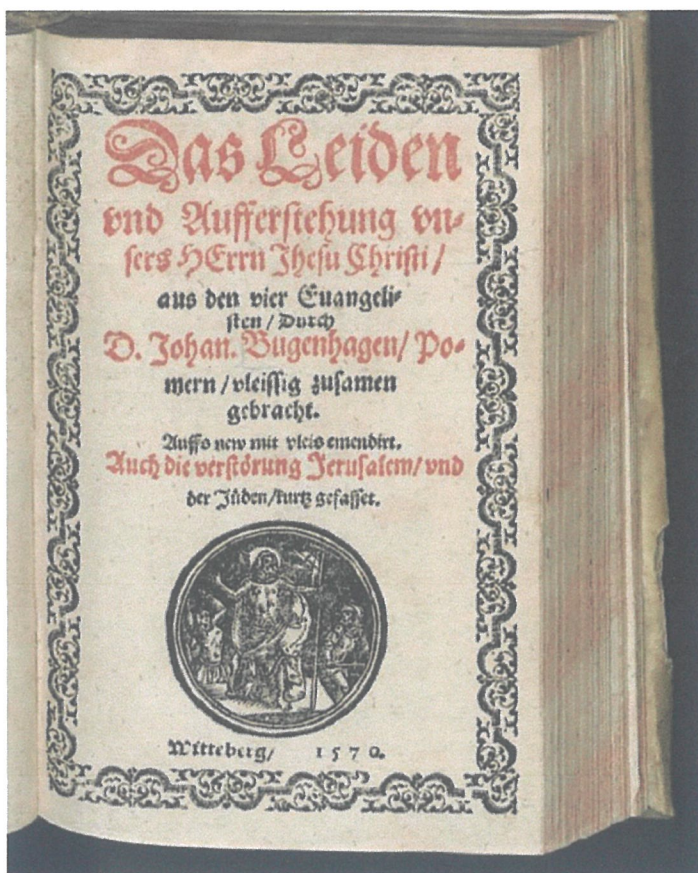
磯 山 雅
ISOYAMA, Tadashi

第1部 イエスの受難と『ヨハネ福音書』

第4章 ブーゲンハーゲンの「調和福音書」



〔図1〕1532年のブーゲンハーゲン。L. クラーナハ画。



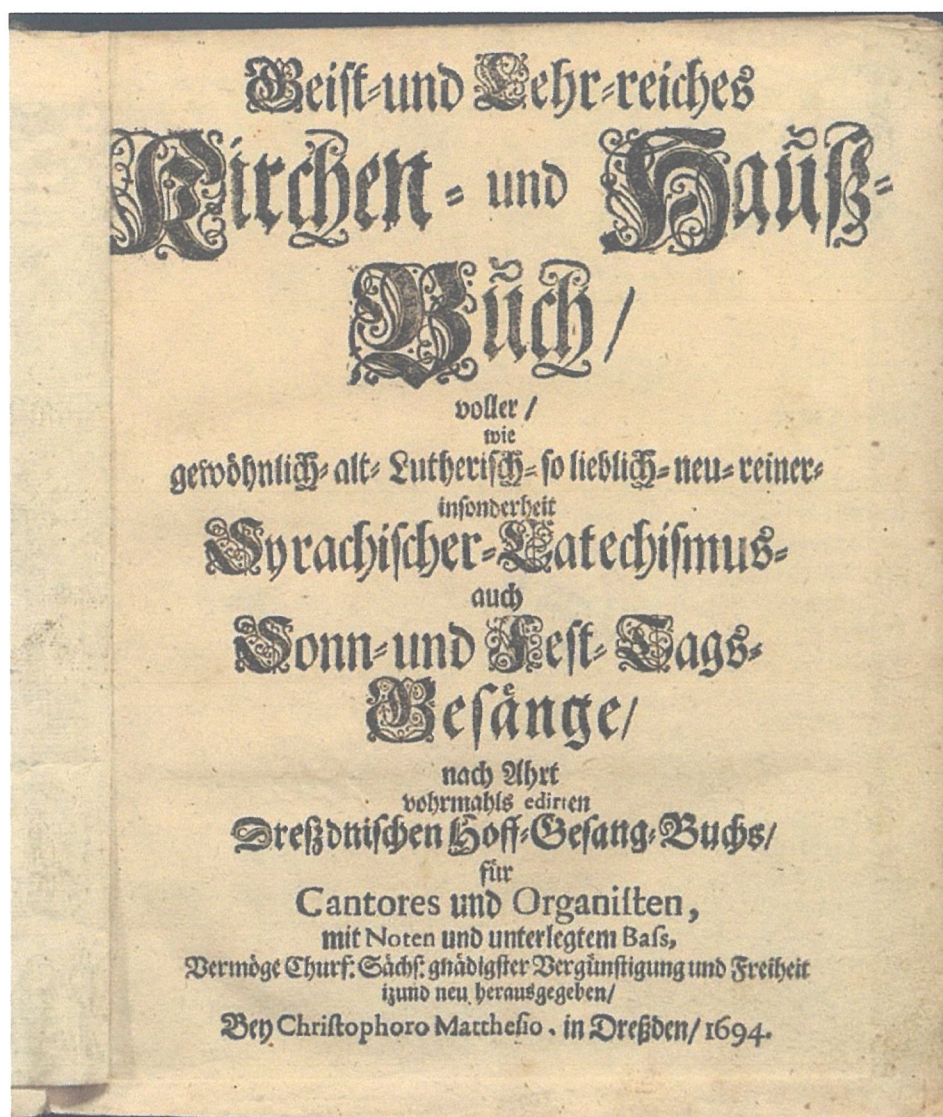
〔図2〕ブーゲンハーゲンの『調和福音書』、ヴィッテンベルク、1570年の版。



〔図3〕『ライプツィヒ教会全書』タイトルページ。



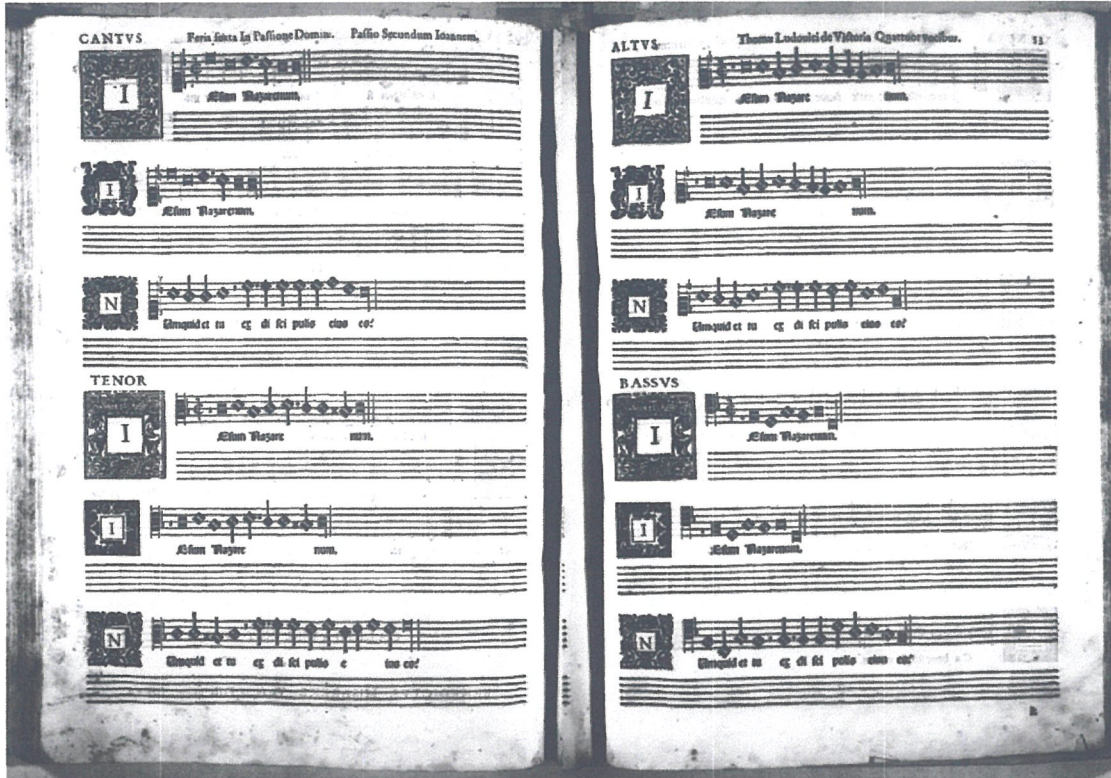
〔図4〕第4章、「小教理問答書」



〔図5〕『ドレスデン讃美歌集』1694年版タイトルページ

第2部 ヨハネ受難曲の歴史とバッハ

第1章 受難曲の前史



〔図6〕ビクトリア《ヨハネ受難曲》初版譜の冒頭部分。Digital photographs of the copy held at Monasterio de las Descalzas Reales, Biblioteca del Palacio Real, Madrid、Universidad de Málaga のサイトより引用

Beispiel 7



〔譜例1〕コルテッチャ《ヨハネ受難曲》冒頭部分。フィッシャーのモノグラフィより。

127

S
sus: Si - ti - o! A -

A
Si - ti - o! Et de-de - runt e - i

T
sus: Si - ti - o!

B
Si - ti - o! Et de - de - runt

〔譜例2〕 ロングヴァルの《マタイ受難曲》から、〈渴く〉の部分

8). *sexta, rim.* 2/4

Pater Domini nostri Jesu Christi

quoniam tu solus sanctus, tu ille temporis dixit feceris

perceptionis suis scitis quod post biduum pascha fiet

et filius hominis tradetur ut crucifigatur, princeps san-

ctorum, et sanctorum populi faciemus, et faciemus de-

um et omni deum deum deum deum

et postea multum fiet in populo deum

〔図7〕 ロングヴァル《マタイ受難曲》バス・パート譜。ドレスデン州立図書館所蔵。



〔図8〕 ヴァルター《ヨハネ受難曲》から、「ナザレのイエスを」の4声（CATB）合唱とイエスの応答。『新ライプツィヒ讃美歌集 1682』から。

〔図9〕 スカンデッロ《ヨハネ受難曲》より イエス ”Ich bins” の多声化。ベルリン国立図書館所蔵のスコア。

Passion nach dem Evangelisten Johannes

Erster Teil

⑧

Cantus I Hö - ret das Lei - den, hö - ret das Lei - den un - sers Her - ren

Cantus II Hö - ret das Lei - den un - sers Her - ren

Altus Hö - ret das Lei - den, hö - ret das Lei - den un - sers Her - ren

Tenor I Hö - ret das Lei - den, hö - ret das Lei - den un - sers Her - ren

Tenor II Hö - ret das Lei - den, hö - ret das Lei - den un - sers Her - ren

Bassus Hö - ret das Lei - den un - sers Her - ren

⑩

Je - su Chri - sti aus dem E - van - ge - li - sten Jo - han - ne.

Je - su Chri - sti aus dem E - van - ge - li - sten Jo - han - ne.

Je - su Chri - sti aus dem E - van - ge - li - sten Jo - han - ne.

Je - su Chri - sti aus dem E - van - ge - li - sten Jo - han - ne.

Je - su Chri - sti aus dem E - van - ge - li - sten Jo - han - ne.

Je - su Chri - sti aus dem E - van - ge - li - sten Jo - han - ne.

⑨

〔譜例 3〕 デマンツィウス《ヨハネ受難曲》冒頭合唱曲。

hei - li - ge E - van - ge - li - ste, der hei - li - ge E - van - ge - li - ste Jo - han - nes.

der hei - li - ge E - van - ge - li - ste Jo - han - nes.

der hei - li - ge E - van - ge - li - ste, E - van - ge - li - ste Jo - han - nes.

hei - li - ge E - van - ge - li - ste, der hei - li - ge E - van - ge - li - ste Jo - han - nes.

〔譜例 4〕 シュッツ《ヨハネ受難曲》冒頭合唱曲最終部分。

genommen hat-te, sprach er: Jesus. Es ist vollbracht! Evang. Und nei-get das Haupt, und verschied.

Beschluss.

O hilf Chri - ste, Got - tes Sohn, durch dein bitter
 O hilf Chri - ste, o hilf Chri - ste, Got - tes Sohn, durch dein bitter Lei -
 O hilf Chri - ste, Chri - ste, Got - tes Sohn,
 O hilf Chri - ste, Got - tes Sohn,

[譜例6] シュツツ《ヨハネ受難曲》聖書部分の終わりと終結合唱の初め]

Viol. I Fag. I
 Viol. II Fag. II
 Jesus Evangelist
 Wen su-chet ihr? Sie antwor-te-ten:
 6 6 5

[譜例7] ゼレ《ヨハネ受難曲》第1部より 「誰を探しているのか」「彼らは答えた」。

Sopr.
 Alt. I Weg, weg, weg mit dem, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge ihn.
 Alt. II Weg, weg, weg mit dem, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge ihn.
 Ten. I Weg, weg, weg mit dem, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge ihn.
 Ten. II Weg, weg, weg mit dem, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge ihn.
 Baß Weg, weg, weg mit dem, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge ihn.
 Weg, weg, weg mit dem, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge ihn.

[譜例8] ゼレ《ヨハネ受難曲》第2部より「十字架につけろ」のトゥルバ

Sopr
Mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlas - sen?

Alt I
Mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlas - sen?

Alt II
Mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlas - sen?

Ten.
Mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlas - sen?

Baß
Mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlas - sen?

〔譜例 9〕 ゼレ《ヨハネ受難曲》第2インテルメディウムより「わが神、わが神」の合唱

Viola I
Viola II
Tenor I
Baß
Und um die neun-te Stun-de rief Je-sus laut und sprach:
E - li, E - li, la - ma - a - sa - ba - tha - ni,
mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Sopran I
Alt
O Höl - le, Not, o Tod, von Gott Got-tes Sohn ist gar ver - las - sen.
O Höl - le, Not, o Tod, von Gott Got-tes Sohn ist gar ver - las - sen.

〔譜例 10〕 プフレーガー《ヨハネ受難曲》より「エリ、エリ」と2重唱。



〔譜例 11〕 ベーム《ヨハネ受難曲》より〈成し遂げられた〉

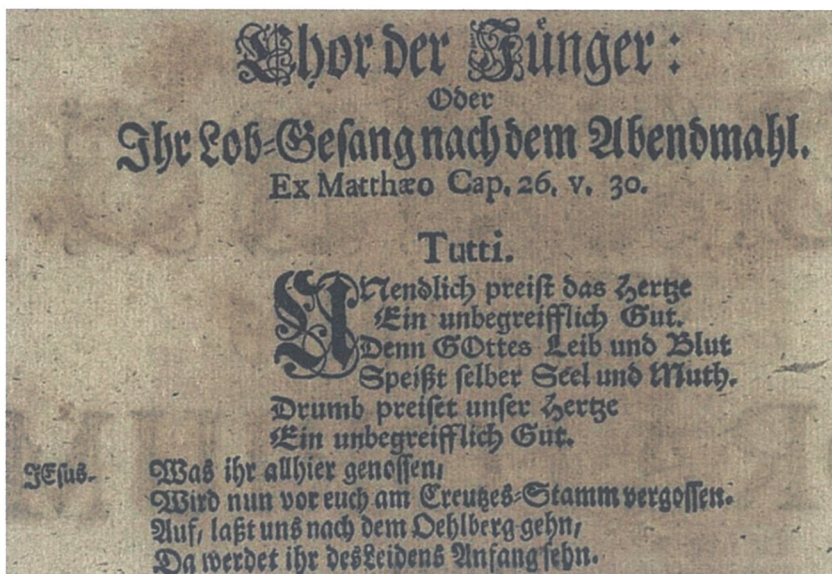
第2章 《ブロッケス受難曲》とバッハ



〔図 10〕 フーノルトの肖像。Wikimedia Commons から。



〔図 11〕 フーノルトの受難台本、ブレスラウ上演用の印刷台本タイトルページ。



〔図 12〕 「トゥッティ」と指示された、冒頭合唱曲 Exordium の台本。

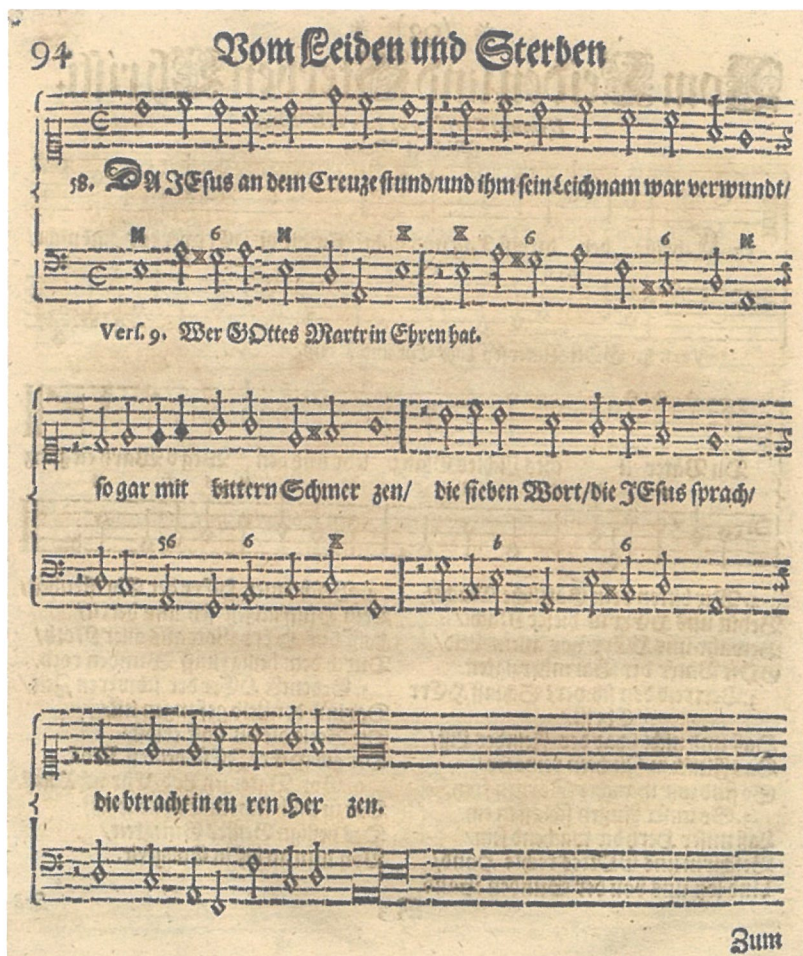


〔図 13〕 バルトルト・ハインリヒ・ブロッケスの肖像。ハンブルク州立＝大学図書館蔵〕



〔図 14〕《ブロッケス受難曲》1712 年出版台本のタイトル部分。ニーダーザクセン州立・ゲッティンゲン大学図書館所蔵。

第3章 バッハの受難曲体験と《ヨハネ受難曲》成立まで

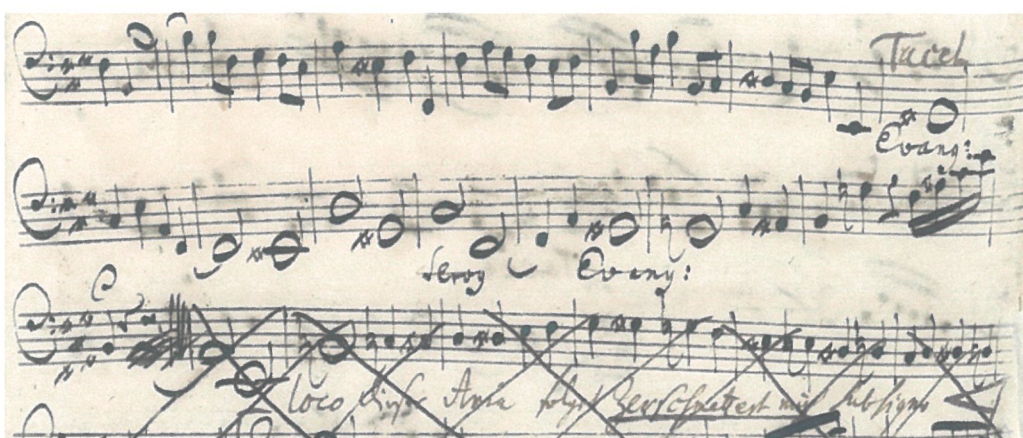


〔図 15〕 コラール《イエスは十字架に付けられ》、『ドレスデン讃美歌集 1694』より。

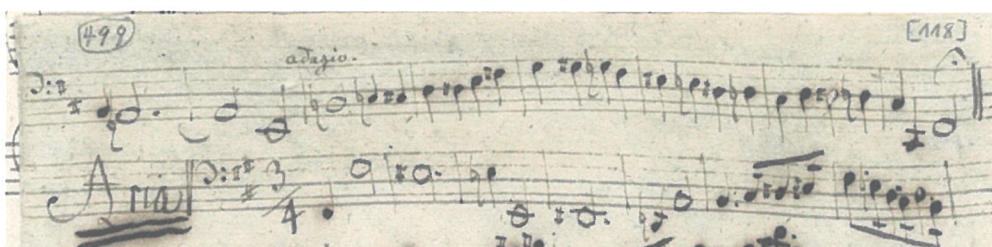
第4章 《ヨハネ受難曲》の諸稿



〔図 16〕 F1、通奏低音用パート譜。



〔図 17〕 同、「鶏が鳴いた」以降の部分が抹消されている。



〔図 18〕 同、抹消部分の復元。



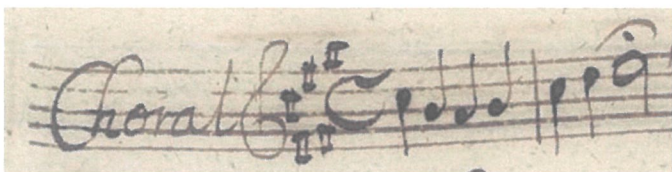
〔図 19〕 F2, ヴァイオリン・パート譜冒頭。



〔図 20〕 同上、第 2 稿冒頭曲の抹消。



〔図 21〕 同上、イ長調曲の音符を太らせてト長調へ



〔図 22〕 同上、もとのイ長調へ書き直し。



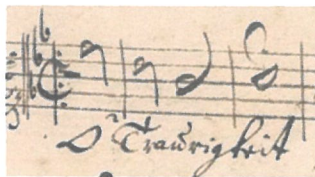
〔図 23〕 同上、第 33-35 曲の抹消。第 33 曲 (Reci) と第 35 曲 (Aria) には「休止 tacet」の指示があり、それらが復活したことを示している。



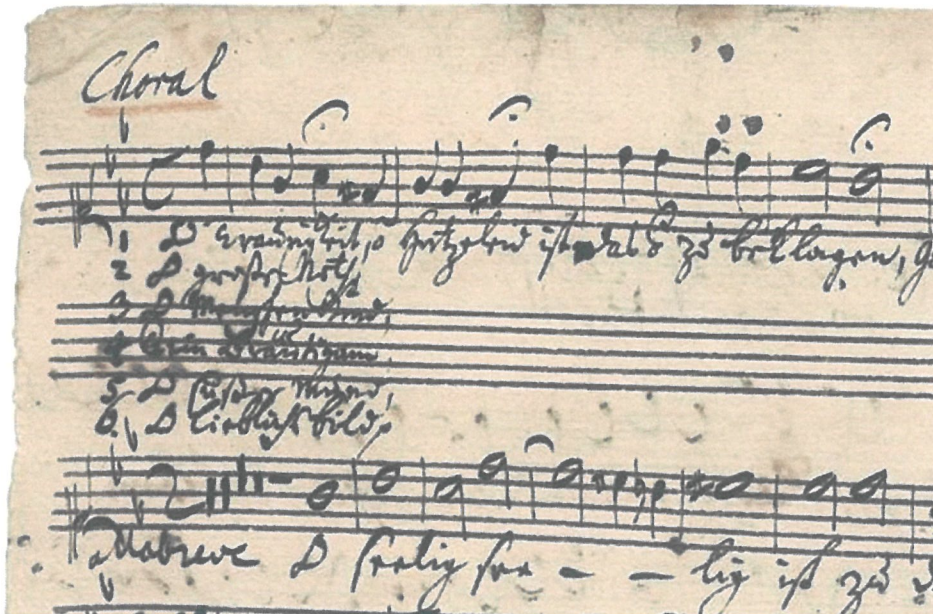
〔図 24〕 同上。抹消部分の新たな書き起こし。



〔図 25〕 同上、「弱音器付きで con Sordino」の指示がある。



〔図 26〕 コラール《おお悲しみよ》ワイマール稿のソプラノ・パート冒頭



〔図 27〕 同コラール、ライプツィヒ稿。歌詞の各節冒頭が列挙されている。



〔図 28〕 バッハの自筆による《ルカ受難曲》BWV246 筆写スコア冒頭部分。

(CHORAL.)

Soprano.

Es wird in der Sün - der Hän - de ü - ber - lie - fert Got - tes Lamm,
dass sich dein Ver - der - ben wen - de; Jud' und Hei - den sind ihm gram

Alto.

Es wird in der Sün - der Hän - de ü - ber - lie - fert Got - tes Lamm,
dass sich dein Ver - der - ben wen - de; Jud' und Hei - den sind ihm gram

Tenore.

Es wird in der Sün - der Hän - de ü - ber - lie - fert Got - tes Lamm,
dass sich dein Ver - der - ben wen - de; Jud' und Hei - den sind ihm gram

Basso.

Es wird in der Sün - der Hän - de ü - ber - lie - fert Got - tes Lamm,
dass sich dein Ver - der - ben wen - de; Jud' und Hei - den sind ihm gram

Continuo.

〔譜例 12〕《ルカ受難曲》第 56 曲のコラール〈罪人たちの手に神の小羊は渡される〉。ピラトがバラバを釈放し、イエスを群衆に委ねる場面で歌われる。

第3部 バッハ《ヨハネ受難曲》全楽曲各論

第1章 冒頭合唱曲／低さの極みの栄光

1. Chorus

Flauto traverso I
Oboc I

Flauto traverso II
Oboc II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo^o

col Basso grosso
Violoncelli e Bassoni

Organo e Violone

〔譜例 13〕 第1曲 T〔Takt=小節〕 1-3

Mus. ms. autogr. Bach ST 111, 7

Papio
de Funem. Autogr. em.

Continuo
pro Bassono grosso.

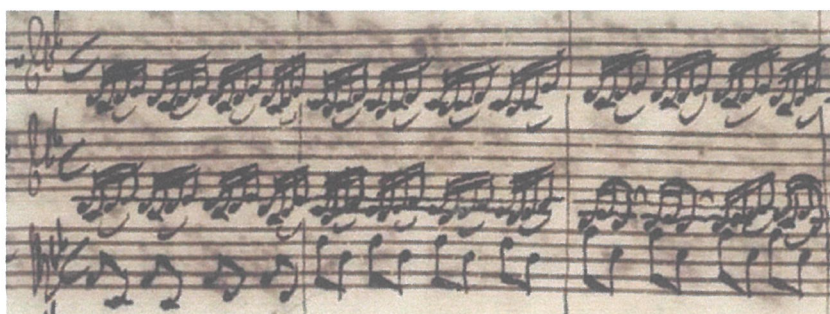
〔図 31〕 1724 年初稿の通奏低音パート譜。第4稿ではバツソノ・グロツソ用となった。

Continuo
pro Violoncelli e Bassoni

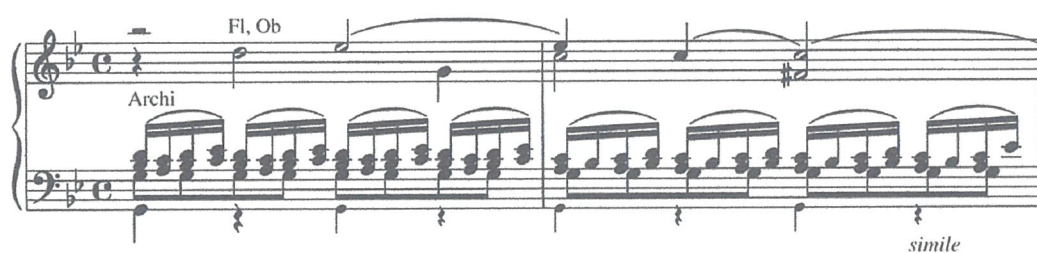
Org. e Violone

〔図 32〕 1739 年の改訂総譜から、通奏低音パート。

〔図 33〕 同改訂総譜のオーボエ（+フルート）声部。改訂なし。



〔図 34〕 改訂総譜の第1・第2 ヴァイオリン、ヴィオラ声部。



〔譜例 14〕 ピアノ・スコア T1-2。

↑ 「受難和音」



〔譜例 15〕 T9-10、合唱の入り、下降する3つの和音

all' unisono

Herr, un-ser Herr -

Herr, un-ser Herr -

Herr, un-ser Herr - scher, un-ser

2/4 6/4 7/4 6/4 2/4 6/4 2/4 6/4

〔譜例 18〕 T 33-34.

sohn, zu al-ler Zeit, auch in der

Got-tes-sohn, zu al-ler Zeit, auch

s-sohn, zu al-ler Zeit, auch in

s-sohn, zu al-ler Zeit, auch

p

68

größ - ten Nie - drig - keit, ver - herr -
in der größ - ten Nie - drig - keit, ver - herr -
der größ - ten Nie - drig - keit, ver - herr -
in der größ - ten Nie - drig - keit, ver - herr -

6 64 2 7 f all' unisono

〔譜例 19〕 T 67-70. 低さの極みへの下降から栄光へ。冒頭合唱曲の焦点。

keit, ver - herr - licht wor - den bist, ver - herr -
keit, ver - herr - licht wor - den bist, ver - herr - licht wor - den l
keit, ver - herr - licht wor - den bist, ver - herr -
keit, ver - herr - licht wor - den bist, ver - herr -

8 7 6b 6

〔譜例 20〕 T.86-88. 栄光音型の凱歌。

第2章 イエスの捕縛

第2曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』18.1-8）

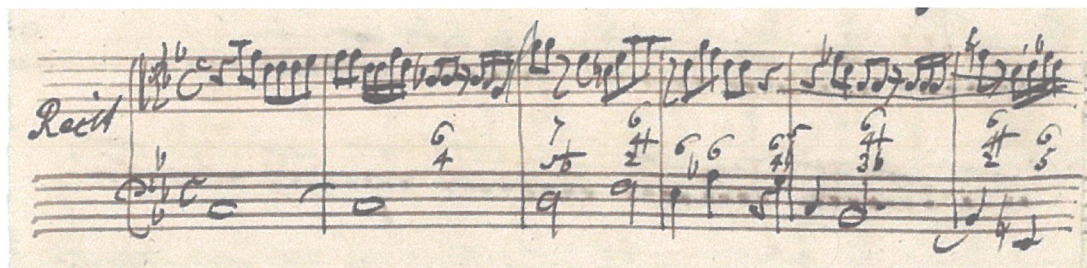
——ユダの率いる一隊とイエスが対峙する——

Evangelista

Je - sus ging mit sei - nen Jün - gern ü - ber den Bach Ki - dron, dawar ein Gar - te, dar - ein ging Je - sus

↑ ↑

〔譜例 21〕 イエス登場の歌い始め。冒頭 3 音が第 1 曲「3 つの Herr」を受けている。

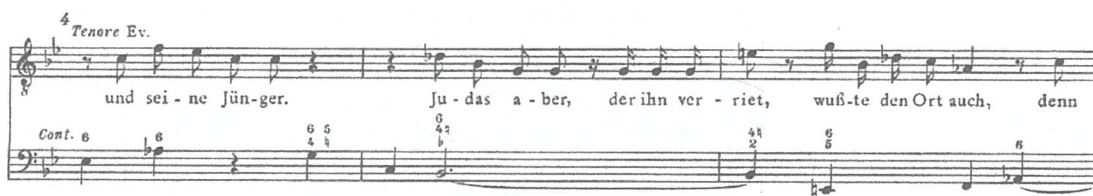


↑ Jesus

↑ Garte

↑ Judas

〔図 35〕



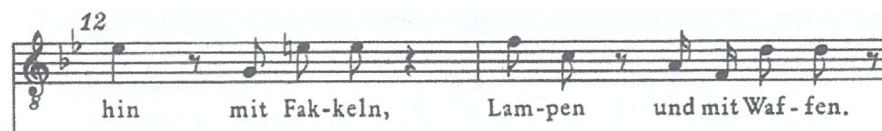
〔譜例 22〕 ユダの出現

↑ Judas

↑ verriet



〔譜例 24〕 ヴァルター作成の比較表。上が改訂前（第 4 稿）、下が改訂後。



〔譜例 25〕 ユダ隊の装備

↑ 休符

↑

↑

15
Tenore
Basso
Cont. 5b

ihm be-geg-nen soll-te, ging er hin- aus und sprach zu ih-nen: Jesus Sie ant-wor-te-ten

Wen su-chet ihr?

〔譜例 26〕 イエスの問いかけ ↑ 属七

2b Chorus
18 Flauto tr. I, II
Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore Ev.
Basso
Cont.
col Bassono grosso

Je - sum, Je - sum, Je - sum von Na - za-reth, Je - sum von Na - za-reth,
Je - sum, Je - sum, Je - sum von Na - za-reth, Je - sum von Na - za-reth,
ihm: Je - sum, Je - sum, Je - sum von Na - za-reth, Je - sum von Na - za-reth,
Je - sum, Je - sum, Je - sum von Na - za-reth, Je - sum von Na - za-reth,

〔譜例 27〕 最初のトゥルバ

Evangelista
Je - sus spricht zu ih-nen: Ju - das
Jesus
Ich bins.
senza Bassono grosso

〔譜例 28〕 「私だ」

27
Tenore Ev.

bins, wi-chen sie zu - rük-ke und fie - len zu Bo-den.

Cont. 6 5^b 6 7/6 4 3

[譜例 29]

Basso Jesus

Ich habseuch ge-sagt, daß ichs sei, su-chet ihr denn mich, so las-set die-se ge-hen!

Cont. 6 6 4/2 6 6 6/4 5/3

[譜例 30]

↑ハ長調三和音（第1転回）

第3曲 コラール／大いなる愛からの受難

410.

Erhöchster JE SU / was hast du verbrochen /
Daß man ein solch scharff Urtheil hat gesprochen?
Was ist die Schuld / in was für Missethaten
Bist du gerathen!

[図 36 コラール《心より愛しまつるイエスよ》第1節。『歌による敬虔の修練』ベルリン 1703 年版（バイエルン国立図書館）、ドイツ・デジタル図書館（DDB）より。

138 Vom Leiden und Sterben
Joh. Heermann.
Mel. Mein Hüter und mein Hirt, oder n. 70.

66. Herzliebster Jesu! was hast du verbrochen/daß man ein solch scharf Urtheil

Verf. 15. Wandtort/ Herr Jesu

hat gesprochen? was ist die Schuld/ in was vor Missethaten/ bist du gerathen?

〔図 37〕 コラール 《心より愛しまつるイエスよ》『ドレスデン讃美歌集 1694』より

(ö) Herzliebster Jesu

Leichter mit Capo I, siehe Vorwort
f picking c f Eb

81

1 Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen,

daß man ein solch scharf Ur - teil hat ge -

spro - chen? Was ist die Schuld, in was für

Mis - se - ta - ten bist du ge - ra - ten?

〔譜例 31〕 同コラール EG 版

愛するイエス

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen
詞：Johann Heermann, 1585—1647HERZLIEBSTER JESU
曲：Johann Crüger, 1598—1662

1 愛するイエス、なにをなされて
2 むちうたれ、いばらのかんむり
3 これほど、のいたみくゝるしみ
4 ひつとふかいはいひつじのために
5 なんふかはい主のみにころよ、

〔譜例 32〕 同コラール冒頭、『讃美歌 21』版

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen

BWV 1093

〔譜例 33〕 オルガン・コラール BWV1093 冒頭

32

3. Choral³⁾

Soprano I+II
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I
Alto
Violino II
Tenore
Viola
Basso
Continuo
Organo

Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, daß man ein solch scharf
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, daß man ein solch scharf
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, daß man ein solch scharf
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, daß man ein solch scharf

〔譜例 34〕 バッハ《マタイ受難曲》第3曲

3. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I
Violino I

Alto
Oboe II*)
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Basso grosso

○ gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge - bracht auf

○ gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge-bracht auf

○ gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge - bracht auf

○ gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge-bracht auf

7 6 4 3 # 4 6 b 7 # 6 2

〔譜例 35〕 第 3 曲、改訂総譜冒頭部分



〔図 38〕 第 3 曲改訂総譜終わり 4 小節。ピカルディ終止になっている。

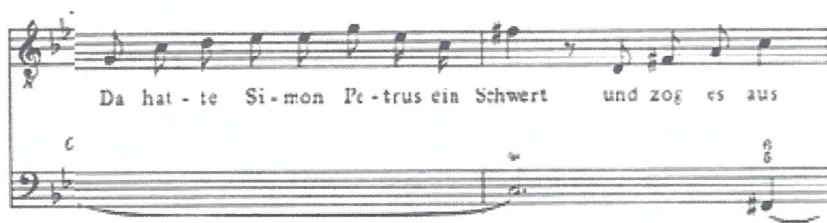
O große Liebe, die alle Lusten der Welt überwindet, die Macht der Hölle

überwindet, die uns aus der Hölle erlöst, die uns aus der Hölle erlöst

〔図 39〕 初稿のテノーレ・リピーエノ用パート譜、第 3 曲。

第4曲 聖書場面 (『ヨハネ福音書』18.9-11)

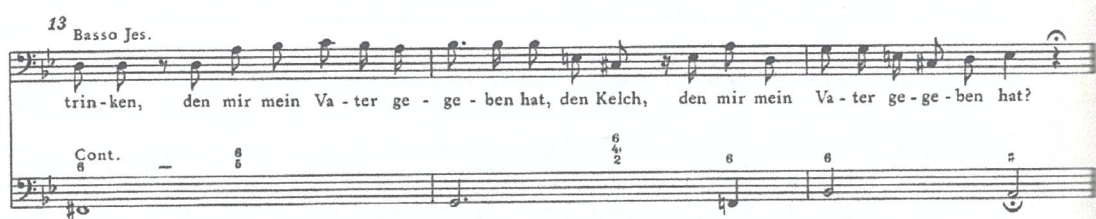
——拔刀するペトロをイエスが諷める——



〔譜例 36〕 T5-6。

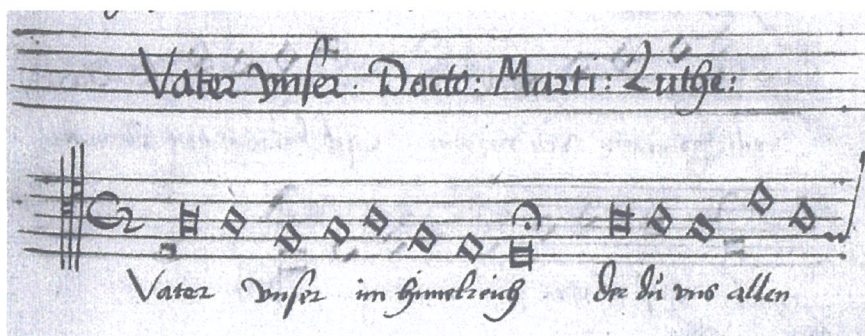
↑ 剣

↑ 拔刀

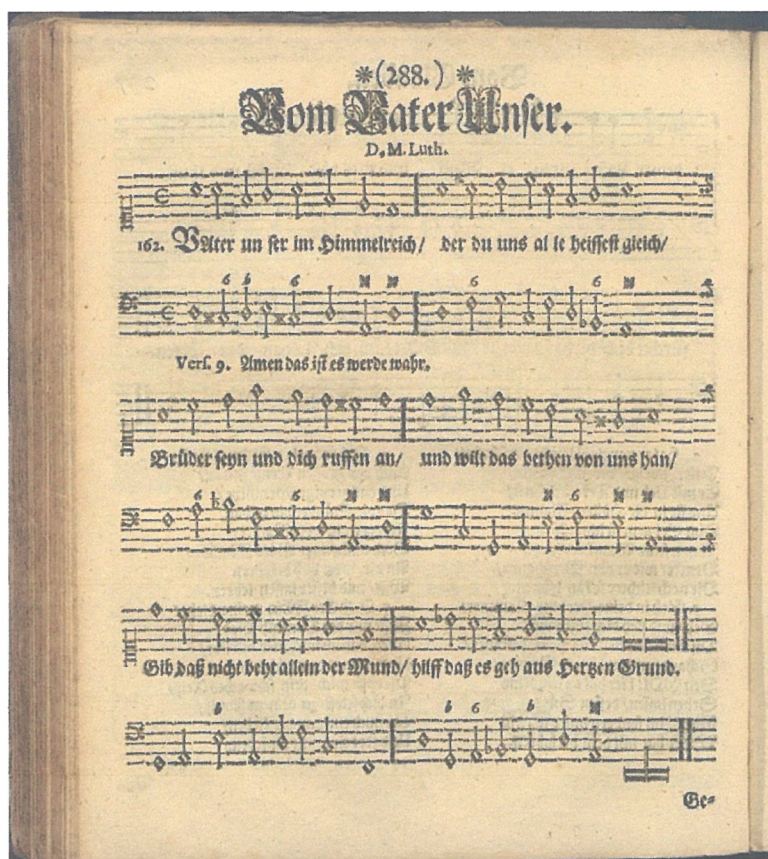


〔譜例 37〕「お与えになった杯は」の改訂前（上）と、1739 年改訂後（下）。

第5曲 コラール



〔図 40〕ヨハン・ヴァルターによる《主の祈り》筆写譜、ニュルンベルク国立図書館所蔵。



〔図 41〕『ドレスデン讃美歌集 1694』の〈主の祈り〉

Vater unser im Himmelreich
Matthäus 6, 9-13

Leichter mit Capo III, siehe Vorwort

344

1 Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der du
uns al - le hei - Best gleich Brü - der sein und
dich ru - fen an und willst das Be - ten von
uns han: gib, daß nicht bet al - lein der
Mund, hilf, daß es geh von Her - zens - grund.

〔譜例 38〕EGにおける〈主の祈り〉

Vater unser im Himmelreich
詞: Martin Luther, 1483-1546

VATER UNSER
曲: Geistliche Lieder, 1539

1 天にいます父よ、たえせすわれたらを
2 どうとくにいますちよ、あがめさせたまえ
3 みくにごとこの地の世にもきむねなしたまえ
4 天のいとくごとの地にもきむねなしたまえ
5 日のごとこの地にもきむねなしたまえ

〔譜例 39〕『讃美歌 21』における〈主の祈り〉

5. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Dein Will ge-schah, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im

〔譜例 40〕パート譜の伝える、改訂前の第5曲冒頭

5. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Dein Will ge-schah, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

col Bassono grosso

〔譜例 41〕1739 年改訂総譜。情報量が格段に増している。

第4章 初出の2アリア

第6曲 聖書場面（ヨハネ福音書 18. 12-14）

——アンナスのもとへ連行される——

4
bun - den ihn und füh - re - ten ihn aufs er - ste zu Han - nas,

〔譜例 42〕 第6曲 T4-5。

Es war a - ber Ka - i - phas,

〔譜例 43〕 T7-8。

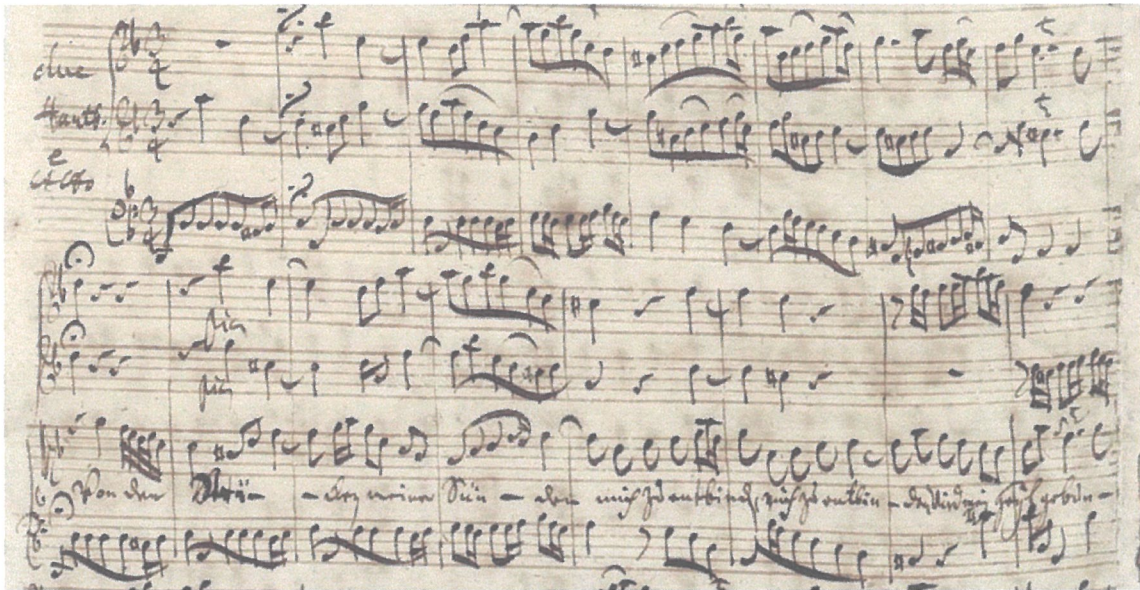
9
riet, es wä - re gut, daß ein Mensch wür - de um - bracht für das Volk.

〔譜例 44〕 T9-11.

9
riet, es wä - re gut, daß ein Mensch wür - de um - bracht für das Volk.
Jews, that it was ex - pedient that one man should die, should die for all. ____

〔譜例 45〕 T9-11 の旧稿。第2稿から。

第7曲 最初のアルト・アリア
——罪と縄の逆説——



〔図 42〕 1739 年改訂総譜におけるアルト・アリア]

↓ 楽想 b (オーボエ)

7. Aria

Oboe I

Oboe II

Alto

Continuo

senza Bassono grosso

A printed musical score for the 7th Aria. It shows the staves for Oboe I, Oboe II, Alto, and Continuo. The Continuo part includes figured bass notation. The tempo is marked "senza Bassono grosso".

共同歩調 ↓

↑ 楽想 a (通奏低音)

A printed musical score for the 7th Aria, showing the staves for Oboe I, Oboe II, Alto, and Continuo. The lyrics are: "Von den Stricken mei-ner". The score includes various musical notations such as trills (tr.), dynamics (p), and figured bass.

〔譜例 46〕 第7曲器楽の序奏と歌の入り。T1-11。

35

mich zu ent-bin - den, mich zu ent - bin - den, wird mein Heil ge - bun - den.

〔譜例 47〕 T35-39.

mei - ner Sün - den mich zu ent-bin - den, mich zu ent - bin - den, wird mein Heil ge - bun - den;
den; von den Strik-ken mei - ner Sün - den mich zu ent-bin - den,

〔譜例 48〕 アルト・ソロパート T23~34。

52

len, völ-lig zu hei - len,

〔譜例 49〕 中間部 T52-54。

7. Aria

Oboe I

Oboe II

Alto

Continuo



〔譜例 50〕 初稿の器楽序奏。パート譜から復元されたスコアによる。



〔譜例 51〕 絡みつき音型初稿



〔譜例 52〕 絡みつき音型改訂稿



〔譜例 53〕 歌声部初稿 T23-32

第 8 曲 聖書場面 (『ヨハネ福音書』 18. 15)
——追いかける弟子たち——



〔譜例 54〕 第 8 曲スコア。歩みの音型から、アリアの主題が引き出される。



〔図 43〕 第 8 曲、第 9 曲冒頭。1739 年改訂自筆総譜



〔図 44〕 第 1 フルートのオリジナル・パート譜該当部分



〔譜例 55〕 第 9 曲 ソプラノの入りで形成される「信徒」のカノン

62

zie - hen, zu schie - - - ben, zu bit - ten;

〔譜例 56〕 T62-65

〔譜例 57 a〕 T4 改訂前

〔譜例 57b〕 改訂後

138

- ge dir gleich-falls mit freu - di - gen Schrit - ten und las - se dich nicht

144

—, mein — Le - ben, mein Licht, mein Le - ben, mein Licht, und

〔譜例 58〕 初稿 T138-148

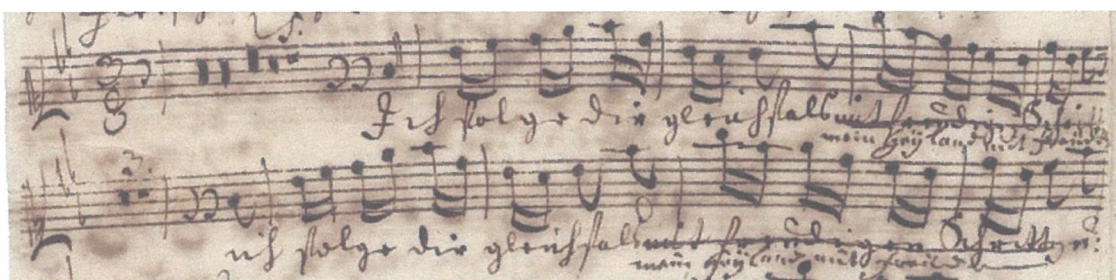
dir gleich - falls mit

140

freu - di - gen Schrit - ten und las - se dich nicht —, mein Le - ben, mein



〔譜例 59〕 改訂稿 T138-149



〔図 45〕 ソプラノ・コンチェルタンテ・パート譜への新歌詞記入。

59

dul - dig zu lei - den, ge - dul - dig zu lei - den,
 pa - tience to suf - fer, in pa - tience to suf - fer, to suf - fer,

7 6 9 8 6 6 # 6 7 6 6 #

65

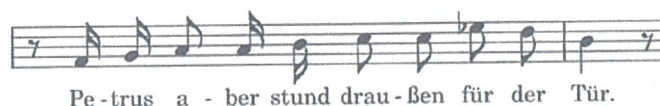
zu lei - den.
 to suf - fer.

6 4 # 6 6 6 7 6 6 5 4 6 7

〔譜例 60〕 新テキストによる中間部音画部分。T59-71。

第5章 ペトロの否み

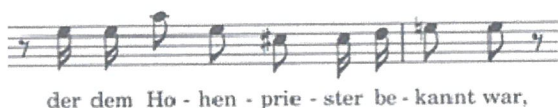
第10曲 聖書場面 (『ヨハネ福音書』 18.15 後半～17) ——大祭司邸の中庭にて——



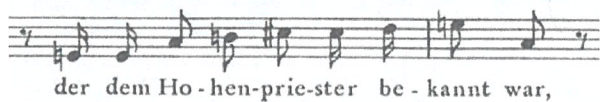
〔譜例 61a〕 初稿 T6 「ペトロはしかし門外に立っていた」



〔譜例 61b〕 改訂稿 T6 同 (音域が高くなっている)



〔譜例 62a〕 初稿 T7-8 「大祭司の知り合いだった」



〔譜例 62b〕 改訂稿 T7-8。「大祭司」が強調されていない。

Evangelista

Er sprach:
He saith:

Petrus

Ich bin's nicht.
I am not.

6 6 4 2 6 4 5 #

〔譜例 63〕 第10曲 T. 14-15.

18

denn es war kalt, und wär - me - ten sich.]
for it was cold, and warm - ed them - selves.]

6 5 7 5 7 4 # 6

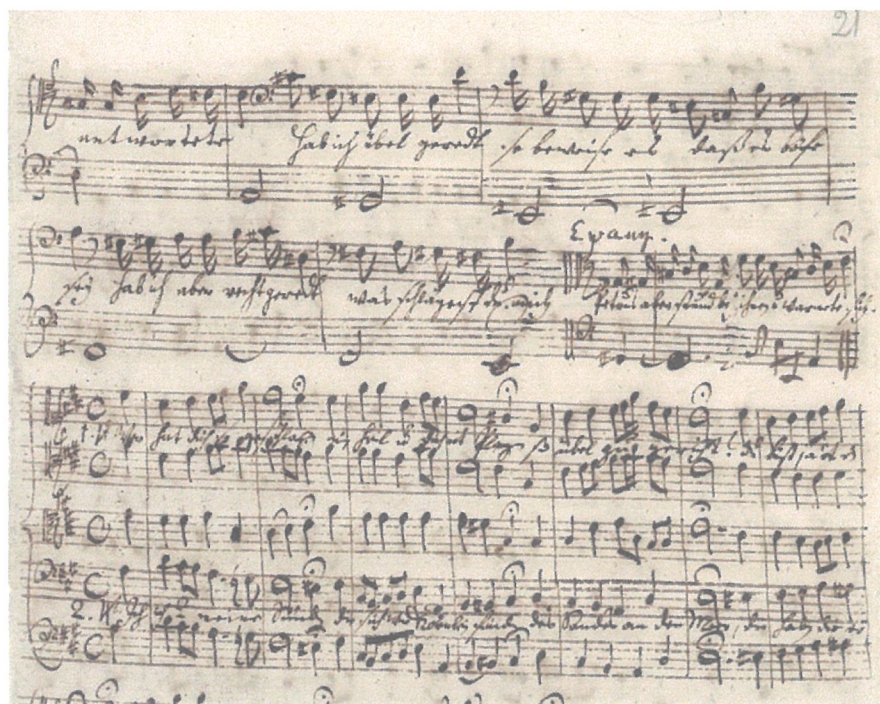
〔譜例 64a〕 寒さに身を暖める情景の初稿。T 18-19。



〔譜例 64b〕 その改訂稿。「暖める wärmete」の”me” を同音に置き、下降を1 音符遅らせることで、身を暖める時間の長さが体感できる。



〔図 46〕 1739 年自筆改訂総譜の最終部分。頁を使い切ったところで筆を置いた。



〔図 47〕 バムラーが継続して筆写した総譜。第 10 曲の継続と第 11 曲コラール。

第11曲 インスブルック・コラール
——罪人としての名乗り——

(ö)

O Welt, sieh hier dein Leben

Leichter mit Capo III, siehe Vorwort

84

1 O Welt, sieh hier dein Le - ben am Stamm des
Kreu - zes schwe - ben, dein Heil sinkt in den Tod.
Der gro - ße Fürst der Eh - ren läßt wil - lig sich
be - schwe - ren mit Schlä - gen, Hohn und gro - ßem Spott.

[譜例 65] ゲールハルト・コラール第1節、EG。

295

教会暦 受難・レント
見よ、十字架を

[141曲]

O Welt, sieh hier dein Leben
詞: Paul Gerhardt, 1607—1676

O WELT, ICH MUSS DICH LASSEN
曲: Heinrich Isaac, 1450?—1517

1 み よ、じゅ う じ か し を、 つ み に ま み れ て
2 主 を は ず か し し め、 つ つ の は だ ん れ か、
3 そ れ は わ た か し だ、 り つ み を ざ ん れ げ、
4 わ た し に か わ り、 つ み の よ り お も い、
5 わ た し の こ こ ろ、 り、 ま の 死、 く な ん だ、
6 主 の く し み と う め き、 な み だ は

[譜例 66] 『讃美歌 21』における日本語版。

Wer hat dich so ge - schla - gen,
 Wer hat dich so ge - schla-gen,
 Wer hat dich so ge - schla-gen,
 Wer hat dich so ge - schla-gen,
 Wer hat dich so ge - schla-gen,

7 5 6 5 6

〔譜例 67〕《マタイ受難曲》第 37 曲冒頭

1. Wer hat dich so ge - schla - gen,
 2. Ich, ich und mei - ne Sün - den,
 1. Wer hat dich so ge - schla - gen,
 2. Ich, ich und mei - ne Sün - den,
 1. Wer hat dich so ge - schla - gen,
 2. Ich, ich und mei - ne Sün - den,
 1. Wer hat dich so ge - schla - gen,
 2. Ich, ich und mei - ne Sün - den,

7 5 2 6 4 2 6 5 4 6 5

col Bassono grosso

〔譜例 68〕《ヨハネ受難曲》第 11 曲冒頭

第 12 曲 聖書場面 (『ヨハネ福音書』 18. 24-27)
 ——ペトロの否みの帰趨——

Evangelista
 Und Han-nas sand-te ihn ge - bun - den zu dem Ho - hen - prie - ster Ka - i - phas.

〔譜例 69〕第 12 曲冒頭。アンナスからカイアファへ。

sei - ner Jün - ger ei - ner?
 sei - ner Jün - ger ei - ner?
 t sei - ner Jün - ger ei - ner?
 t sei - ner Jün - ger ei - ner?

7 5 6 5 2 #

〔譜例 70〕T22、人々の問いが最後にぴたりと揃ったところ。

〔譜例 71〕 断定の嘘。

〔譜例 72〕 T29-30、「そこでペトロはまたしても否定した。するとただちに鶏が鳴いた」の部分。

〔譜例 73〕 T32-38、付加された号泣場面。

第13曲 テノール・アリア
——ペトロの絶望——

13. Aria tutti gli stromenti²⁾

Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Continuo
col Basso grosso

〔譜例 74〕 第13曲器楽序奏

col Basso grosso

〔譜例 75〕 分断されたラメント・バス

〔譜例 76〕 ヴァイオリンのテトラコード音型

wo willt du end-lich hin,

〔譜例 77〕 どこへ? T21-2.

ach —,

〔譜例 78〕 「ああ！」の独立化、T24.

Bleib ich hier, o-der wünsch ich mir Berg und Hü-gel auf den Rük-ken,

〔譜例 79〕 留まるのか、願うのかの音画 T47-53



〔譜例 80〕「否んだ」行為の明かし、まず 8 音で。T83-85.

第 14 曲 ヨハネ・コラール
——ペトロの滂沱に寄せて——

Jesu, deine Passion

Leichter mit Capo II. sehr langsam

88

1 Je - su, dei ne Pas si - on will ich jetzt be -
den - ken; wol - lest mir vom Him - mels - thron Geist
und An - dacht schen - ken. In dem Bil - de jetzt er schei -
Je - su, mei - nem Her - zen, wie du, un - ser
Heil zu sein, lit - test al - le Schmer - zen.

〔譜例 81〕 ヴルピウスの旋律。別の受難コラールに用いられている。

14. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I
Violino I
Alto
Oboe II
Violino II
Tenore
Viola
Basso
Continuo
col Bassono grosso

Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net, der doch auf ein'
Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net, der doch auf ein'
Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net, der doch auf ein'
Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net, der doch auf ein'

〔譜例 82〕 第 14 曲冒頭。嬰へ短調からイ長調へと進む。

欠番

第6章 進みゆく裁判

第15曲 コラール

——悲劇の幕開け——

Christus, der uns selig macht

Chri - stus, der uns se - lig macht,
kein Bös' hat be - gan - - gen,
ward für uns zur Mit - ter - nacht
wie ein Dieb ge - fan - - gen,
ei - lend zum Ver - hör ge - bracht,
und fälsch - lich ver - kla - - get,
ver - höhnt, ver - speit und ver - lacht,
wie denn die Schrift sa - - get.

〔譜例 83〕EG 版。

293

教会暦 受難・レント
救いのぬしは罪もなしに

Christus, der uns selig macht
詞：Michael Weisse, 1488?—1534

CHRISTUS, DER UNS SELIG MACHT
曲：4ヘミア兄弟団, 1501

1 すくいのぬしはつみもなしに
2 くるしみの日のよあけまえに
3 ごぜんろくにむちうたれに
4 ごぜんのくじに はだかにさ
5 ごのさんじに はさけに
6 れ
7 れ
8 れ
9 れ
10 れ

〔譜例 84〕『讃美歌 21』版。

15. Choral

Soprano
Hauto traverso I, II
Oboe I
Violino I
Alto
Oboe II^{co}
Violino II
Tenore
Viola
Basso
Continuo

Chri-stus, der uns se - lig macht, kein Bö's hat be - gan - gen, der ward für uns

Chri-stus, der uns se - lig macht, kein Bö's hat be - gan - gen, der ward für uns

Chri-stus, der uns se - lig macht, kein Bö's hat be - gan - gen, der ward für uns

Chri-stus, der uns se - lig macht, kein Bö's hat be - gan - gen, der ward für uns

col Bassono grosso

6

in der Nacht als ein Dieb ge - fan - gen, ge - führt für gott - lo - se Leut und fälsch-lich ver -

in der Nacht als ein Dieb ge - fan - gen, ge - führt für gott - lo - se Leut und fälsch-lich ver -

in der Nacht als ein Dieb ge - fan - gen, ge - führt für gott - lo - se Leut und fälsch-lich ver -

in der Nacht als ein Dieb ge - fan - gen, ge - führt für gott - lo - se Leut und fälsch-lich ver -

12

kla - get, ver - lacht, ver - höhnt und ver - speit, wie denn die Schrift sa - get

kla - get, ver - lacht, ver - höhnt und ver - speit, wie denn die Schrift sa - get.

kla - get, ver - lacht, ver - höhnt und ver - speit, wie denn die Schrift sa - get.

kla - get, ver - lacht, ver - höhnt und ver - speit, wie denn die Schrift sa - get

[譜例 85] 第 15 曲スコア



〔図 48〕 カルヴィジウスの旋律形

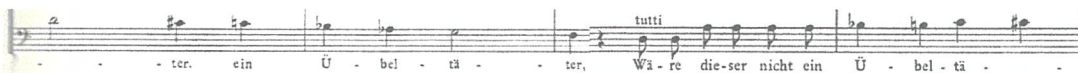


〔譜例 86〕 4 声コラール BWV283 の冒頭 4 小節。



〔譜例 87〕 BWV283 T10-13。フレーズの拡大がみられる。

——総督ピラトの登場——



〔譜例 88〕「犯罪者」の半音階



〔譜例 89〕 否定のスタッカート



〔譜例 90〕「渡す」の音型



〔譜例 91〕 声を添えての否定



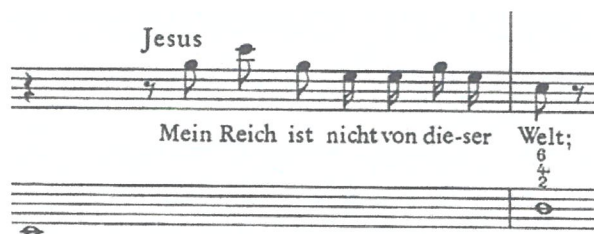
〔譜例 92〕「犯罪者」転じて「殺す」の音型



〔譜例 93〕フルートの走句



〔譜例 94〕死の暗示



〔譜例 95〕天と世の対比



〔譜例 96〕「だが今、私の国はそこにはない」。

第 17 曲 コラール
——「偉大なる王」への思い——

17. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I
Violino I

Alto
Oboe II
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Basso continuo

1. Ach gro-ßer Kö-nig, groß zu al-len Zei-ten, wie
2. Ich kann's mit mei-nen Sin-nen nicht er-rei-chen, wo-

[譜例 97]

1. kann ich —gnug—sam die-se Treu aus-brei-ten? Keins Men-schen Her-ze denn
2. mit doch—dein Er-bar-men zu ver-glei-chen. Wie kann ich dir denn

[譜例 98] 「私」と「人間」の不協和音、「広める」の幅広さ

Tenore Ev.

te: Basso Jesus

Du sagsts, ich bin ein Kö-nig.

Cont. 7

te: Basso Jesus
Du sagsts, ich bin ein Kö-nig.

[譜例 99]

〔譜例 100〕「真理とは何か」

〔譜例 101〕「バラバを！」

〔譜例 102〕 鞭打ちの報告。

第 19 曲 バス・アリオート
——開かれる省察——

Adagio

Seel, mit ängst-li - Be-trach - te, mei - ne

tasto solo

col Basso grosso, pianissimo

〔譜例 103〕 アリオート冒頭。上からヴィオラ・ダモーレ 2、バス、リュート（2 段）、通奏低音。

Him-mels-schlüs-sel-blü-men blühn! Du kannst viel sü-ße Frucht von sei-ner Wer-mut bre-chen, drum

〔譜例 104〕 b によるさかんな下方変位。

Him-mels-schlüs-sel-blü-men blühn! Du kannst viel sü-ße Frucht von sei-ner Wer-mut bre-chen, drum

〔図 49〕 自筆バス・パート譜へのテキスト変更。

Him-mels-schlüs-sel-blü-men blühn! Du kannst viel sü-ße Frucht von sei-ner Wer-mut bre-chen, drum

〔図 50〕 バッハ自筆のオルガン・パート譜。

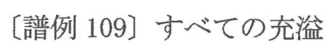
zur Rei-ni-gung ver-spren-gen,

〔譜例 105〕 新テキスト「清めるために」

——虹のかかる天国——



〔譜例 107〕「思いはかれ」音型



25

al - ler - schön - ste Re - gen - bo -

26

〔譜例 111〕 虹のメリスマ。T 28 まで続く。

38

gen als Got - tes Gna - den

〔譜例 112〕 「恵み」 への感嘆

18.

Mein Jesu - aß! Je - su mein Je - su aß!

〔図 51〕 バッハが新しいテキストを記入したテノール・パート譜

第6章 判決からゴルゴタへ

第21曲 聖書場面（『ヨハネ福音書』19.2～12） ——エッケ・ホモ——

Pilatus

Se - het, welch ein Mensch!

〔譜例 113〕「エッケ・ホモ！」

Jesus

Es ist voll - bracht!

〔譜例 114〕「成し遂げられた！」

Soprano

Kreu - - - - - zi - ge, kreu - zi - ge,

Alto

Kreu - - - - - zi - - -

〔譜例 115〕引き延ばされた”Kreuzige!”

tutti

Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,

tutti

Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,

〔譜例 116〕短い”Kreuzige!”

21^f Chorus

57 Tenore, Flauto tr. I, II in 8^{va}, Viola

tutti

Wir ha - ben ein Ge - setz, und

Basso tutti

Wir ha - ben ein Ge - setz, und nach dem Ge - setz soll er ster -

tenore, fl. tr. I, II in 8^{va}, Viola

nach dem Ge - setz

Basso

- ben;

↑

〔譜例 117〕律法のフーガ

第22曲 コラール
——心臓部説の核心——

Mach's mit mir, Gott, nach dei-ner Güt, hilf
ruf ich dich an, ver-sag mir's nicht: wenn
mir in mei-nem Lei-den;
sich mein Seel will schei-den, so nimm sie, Herr, in
dei-ne Händ; ist al-les gut, wenn gut das End.

〔譜例 118〕旋律の出典となったコラール

22. Choral (5)

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Bassono grosso

Durch dein Ge-fäng-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fäng-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fäng-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

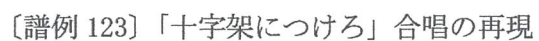
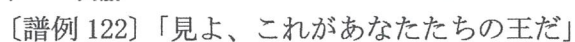
Durch dein Ge-fäng-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

〔譜例 119〕第22曲前半。

müßt uns-re Knecht-schaft e-wig sein.

〔譜例 120〕隷従の永続、バス・パートの半音階

——裁きの確定と十字架への道行き——



23. Chorus

Wir, wir, wir ha-ben kei-nen Kö-nig, wir

Wir, wir, wir ha-ben kei-nen Kö-nig, wir

tutti

Wir, wir, wir ha-ben kei-nen Kö-nig, wir

tutti

Wir, wir, wir ha-ben kei-nen Kö-nig, wir

col Bassono grosso

〔譜例 124〕「皇帝のほかに王はありません」

80 Tenore Ev.

ihn, daß er ge-kreu - - zi-get wür-de.

Cont. 5 6 6^b 6^b 6^b 6^b 6^b 5

〔譜例 125〕高く伸びる十字架

85

Stät-te, die da hei-ßet Schä-del-stätt, wel-che hei-ßet auf E-brä-isch: Gol-ga-tha.

6 7^b 6^b 6^b 6^b 6^b 6^b 5

〔譜例 126〕不吉な「ゴルゴタ」

第24曲 バスと合唱のためのアリア
——急げ、ゴルゴタへ！——

24. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso solo

Continuo

col Basso grosso

〔譜例 127〕 第24曲 アリア冒頭

14

tr

pianissimo

pianissimo

pianissimo

Eilt, eilt, eilt, eilt, ihr

senza Basso grosso

〔譜例 128〕 15、16 両小節を2拍子3小節とみなして終止する（ヘミオラ）。

Soprano
Wo-hin? wo-hin? wo-hin?

Alto
Wo-hin? wo-hin? wo-hin?

Tenore
Wo-hin? wo-hin? wo-hin?

Basso solo
Wo-hin? wo-hin? wo-hin?
eilt

〔譜例 129〕 対話の成立。T49-51.

wohin?

wohin?

wohin?

wohin?

Basso solo
nach Gol - ga - tha!

〔譜例 130〕 応答の落着 T63-65.

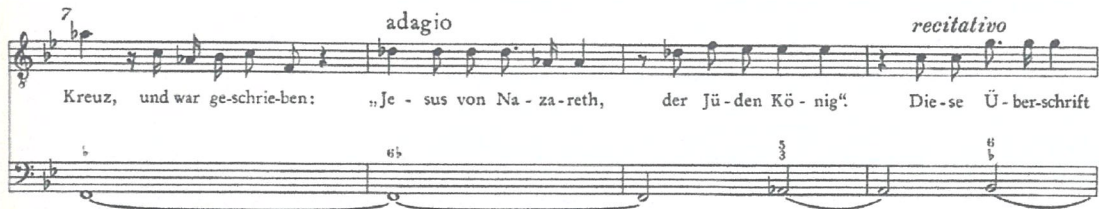
Wohi - fahrt Müht all - di!

Basso solo
Wohi - fahrt Müht all - di!

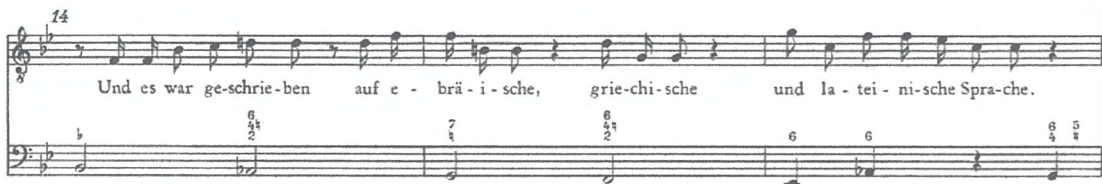
f col Basso gro

〔譜例 131〕 中間部の終わり、T112-117

第 25 曲 聖書楽曲 (『ヨハネ福音書』 19.18-22)
——罪状書き——



〔譜例 132〕「ナザレのイエス、ユダヤ人の王」 T7-10。



〔譜例 133〕ヘブライ語、ラテン語、ギリシャ語 T14-16。

〔譜例 134〕ピラトへの抗議の一部。T19-20。

第26曲 コラール
——きらめく十字架——

614 Vom Tod und Sterben.
Val. Herbergers.

344. Valet will ich dir ge ben/ du ar ge fal sche Welt/
Dein sündlich böses Leben/ durchaus mir nicht ge fällt/

Verf. 5. Schreib meinen Namen aufs beste.

im Him mel ist gut woh nen/ da hin steht mein Be gier/

da wird Gott ewig loh nen/ dem der ihm dient all hier.

Nacht

〔図 52〕《別れの言葉を与えよう》ドレスデン版

Valet will ich dir geben

Leichter mit Capo III, siehe Vorwort

B Eb B c

Va - let will ich dir ge - ben, du ar - ge,
dein sünd - lich bö - ses Le - ben durch - aus mir

B B C F

fal - sche Welt;
nicht ge - fällt. Im Him - mel ist gut woh - nen,

g C F B

hin - auf steht mein Be - gier, da wird Gott

Eb F g c F B

herr - lich loh - nen dem, der ihm dient all - hier.

〔譜例 135〕同、EG 版。

571

死・よみがえり・永遠の生命

[1334]

いつわりの世に

Valet will ich dir geben
詞: Valerius Herberger, 1562-1627VALET WILL ICH DIR GEBEN II
曲: Melchior Teschner, 1584-1635

1 い つ わ り の 世 に わ か れ を つ げん。
2 か み の へ イエ ス よ お し た ま え。
3 つ ね に か わ ら ず 主 の ト 字 架 は
4 く る と し み な や み 主 は し り ぞ け、
5 と う と き 主 イエ ス よ、 い ま、 わ が 名 を

〔譜例 136〕 同、讃美歌 21 版。

(5)
In mei - nes Her - zens Grun - de, dein Nam und Kreuz al - lein
fun - kelt all Zeit und Stun - de, drauf kann ich fröh - lich sein.
In mei - nes Her - zens Grun - de, dein Nam und Kreuz al - lein
fun - kelt all Zeit und Stun - de, drauf kann ich fröh - lich sein.

〔譜例 137〕 バッハ、ソプラノとバスの声部。

Er - schein mir in dem
Er - schein mir in dem
Er - schein mir in dem
Er - schein mir in dem

〔譜例 138〕 「現してください」

, wie du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod!
, wie du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod!
, wie du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod!
, wie du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod!
6 6 7b 9 8 6 6 6 5 8 7

〔譜例 139〕 「かくもやさしく」

第7章 十字架上の3つの言葉、イエスの死

第27曲 聖書場面 (『ヨハネ福音書』19.23-24)

——十字架の下で——

Soprano
 Alto
 Tenore Ev.
 sprachen sie un-ter-ein-an-der:
 Basso
 Cont.
 7 6 5 4 3 2 1
 col Basso grosso

Las-set uns den nicht zer - tei - - - - - len, son-der-n dar-um

Las-set uns den nicht zer - tei - - - - - len, son-der-n dar-um lo - - - - - sen,

tei - - - - - len, son-der-n dar-um lo - - - - - sen, wes er

- len, son-der-n dar-um lo - - - - - sen, wes er sein soll,

〔譜例 140〕「くじ引き」の順列フーガ

adagio

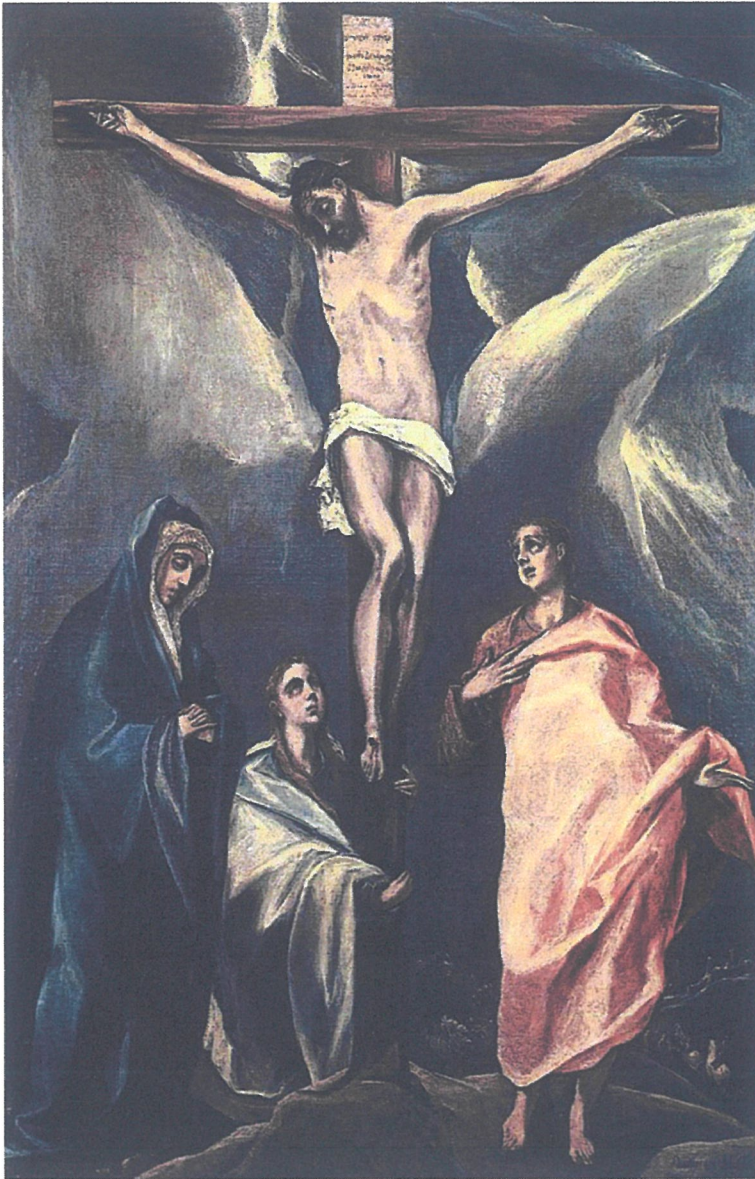
„Sie ha-ben mei-ne Klei-der un-ter sich ge-

〔譜例 141〕 第 22 詩篇からの引用。アダージョ、T67-69。

71

knech-te. Es stund a-ber bei dem Kreu-ze Je-su sei-ne Mut-ter

〔譜例 142〕「十字架のもとに立っていた」



〔図 53〕 エル・グレコ『十字架上のキリストと2人のマリア、聖ヨハネ』（1588 年頃）
エル・グレコの十字架像は数多いが、周囲の人物は福音書どおりではない。

第28曲 コラール
——いまわの配慮——

28. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Basso grosso

Er nahm al - les wohl in acht in der letz - ten Stun - de,
Er nahm al - les wohl in acht in der letz - ten Stun - de,
Er nahm al - les wohl in acht in der letz - ten Stun - de,
Er nahm al - les wohl in acht in der letz - ten Stun - de,

〔譜例 143〕 第28曲冒頭。

第29曲 聖句楽曲 (『ヨハネ福音書』 19. 27b-30a)
——成就——

29. Evangelista

Tenore
Evangelista

Und von Stund an nahm sie der Jün-ger zu sich.

〔譜例 144〕 第29曲冒頭の十字架音型。

Jesus Da

Mich dür-stet!

〔譜例 145〕 「渴く」 T6.

Jesus

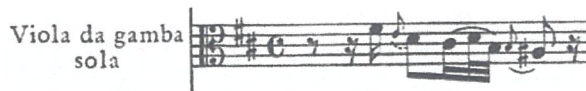
Es ist voll - bracht!

〔譜例 146〕 「成し遂げられた」 T13-14.



〔図 54〕テレマン《ブロッケス受難曲》自筆総譜から。

第 30 曲 アルト・アリア
——成就の省察——



〔譜例 147〕成就の調べ、T1.



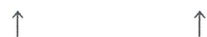
〔譜例 148〕成就の調べ（1回目）と嘆きの調べ（2回目）。



〔譜例 149〕「おお慰め、成し遂げられた！」T8



〔譜例 150〕「服喪の夜」。「刻」が刻む T13-14.



〔譜例 151〕 T20、勇士の出現。曲想が一変する。

〔譜例 152〕 アダージョの後奏。テキストが最後に加えられるのは珍しい。

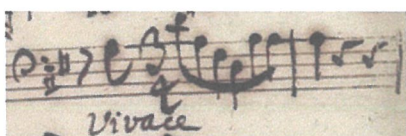
〔図 55〕 バッハ自筆のヴィオラ・ダ・ガンバ・パート譜。

21
 VI I
 VI II
 Va
 Va da gamba
 Alto
 Macht, der Held aus Ju - da siegt mit Macht,
 night, our He - ro bat - tles on with might,
 Bass
 6 5 6 5 6 6 6

〔譜例 153〕 ヴィオラ・ダ・ガンバ（下から 3 段目）が通奏低音を重複している。T21-23。

19
 Viol. I vivace
 Viol. II
 Va.
 Va. da g. ossia col Continuo sino al §
 Alto
 Der Held aus Ju-da siegt mit Macht,
 Cont. 6 7 6 5
 col Bassono grosso, piano

〔譜例 154〕 後期稿。ガンバはアルト声部をオクターヴ下で重複している。図 23 参照。



〔図 56〕 自筆ヴィオラ・ダ・ガンバ・パート譜の該当部分。

第 31 曲 聖書楽曲（『ヨハネ福音書』 19. 30 後半）
 ——イエスの他界——

31. Evangelista
 Und nei - get das Haupt und ver - schied.
 Bass
 6 5 6 5

〔譜例 155〕 第 31 曲（全）

——救いの確認——

senza Bassono grosso

〔譜例 156〕 第 32 曲器楽前奏（通奏低音のみ）

Mein teu - rer Hei - land, laß dich fra - gen,

〔譜例 157〕 歌の入り、T3.

13

〔譜例 158〕、「成し遂げられた」と「生きる」の同時性、T11-12.

30

〔譜例 159〕「救済」と「あがない」の同時性。T26-27.

Du kannst for — Schmer-zen zwar nichts sa-gen, vor Schmer-zen zwar nichts
 Thou must for — grief in-deed be si-lent, for grief in-need... be

7 7# 6 6 8 7 6 6 4 5 4 6 8 6 7

〔譜例 160〕 イエスの苦痛を思いやる下降形。T30-32.

t still-schwei-gend: ja, still-schwei-gend, still-schwei-gend: ja;
 in si-lence: yea, in si-lence, in — si-lence: yea;

7 6 6 6

〔譜例 161〕 沈黙の中での肯定の発見。T40-41.

第9章 死後の出来事

第33曲 聖書場面（『マタイ福音書』第27章51-52前半）
——天変地異の生起——



〔図57〕第1稿では3小節のみで、幕の裂ける音型で終わる。



〔図58〕第2稿では7小節に拡大され、幕が裂けた後に地震の音型が連ねられている。

33. Recitativo

Evangelista

Tenore Evangelista

Und sie - he da, der Vor - hang im Tem - pel zer - riß in zwei Stück von
And then be - hold, the veil of the tem - ple was rend - ed in twain, from

Continuo

3

o - ben an bis un - ten aus. Und die Er - de er - be - be - te, und die Fel - sen zer -
top to bot - tom rent in twain. And the fir - ma - ment rocked and quaked, and the rocks burst a -

5

ris - sen, und die Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den auf viel Lei - ber der Hei - li - gen.
sun - der, and the graves were op - ened a - gain, and up a - rose many bod - ies of Saints that slept.

〔譜例 162〕 第2稿の7小節バージョン。第3稿で削除され、第4稿で復活。

63a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

Und sie - he da, der Vor - hang im Tem - pel zer - riss in zwei Stück

Continuo

von o - ben - an bis un - ten aus. Und die Er - de er -

be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen, und die

Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den auf viel Lei - ber der

Hei - li - gen, die da schlie - fen, und gin - gen

〔譜例 163〕 《マタイ受難曲》の対応箇所。

第 34 曲 テノール・アリオーソ
——心への呼びかけ——

The musical score for the beginning of the 34th piece. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line in the treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part consists of a continuous eighth-note pattern. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Mein Herz, My heart,". A piano (p) dynamic marking is present at the bottom of the score.

〔譜例 164〕 第 34 曲冒頭。地震が遠雷のように。

The musical score for the 165th example, marked "adagio". It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part consists of a continuous eighth-note pattern. The vocal line begins with the lyrics "r - kal-ten, was willst du dei - nes Or - tes tun?". A piano (p) dynamic marking is present at the bottom of the score.

〔譜例 165〕 ため息の中での自問。T8-9.

第35曲 ソプラノ・アリア
——涙が栄光を告知する——

35. Aria
Molt' adagio

143

Flauto traverso solo ²⁾

Oboe da caccia solo ²⁾

Soprano

Continuo

senza Bassono grosso

5

tr

4

4^b

6^b

6^b

5^b

4^b

11

tr

tr

6^b 5^b

6^b 4

7^b 5

〔譜例 166〕 第 35 曲 器樂の序奏。

〔譜例 167〕 音型 a

〔譜例 168〕 アリアの主題

[譜例 169] 音型 c

〔譜例 170〕 音型 b

The first measure of the song is written on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of two notes: a half note on the second line (D4) and a half note on the second space (E4), beamed together. The bass line is a whole note on the first line (C3).

〔譜例 171〕 音型 d

〔譜例 172〕 音型 e

16

Zer - flie - ße, mein Her - ze, in Flu - ten der Zäh-ren,

〔譜例 173〕 歌い始め。

zer - flie - ße, mein Her - ze,

〔譜例 174〕 主題と動詞の結合、ソプラノ T17.

Er - bar - - me dich,

〔譜例 175〕 《マタイ》第 39 曲、冒頭と歌い始め

Höch - - - sten,

〔譜例 176〕 《マタイ》第 39 曲の通奏低音

zer - flie - ße, mein Her - ze, in Flu - ten,

〔譜例 177〕 「いと高き者」 T33.

zer - flie - ße, mein Her - ze, in Flu - ten,

〔譜例 178〕 ソプラノ T40-42。音型 a の独占＝解体の進行。

Eh - - - ren!

〔譜例 179〕 栄光の顕現

69

Dein Je - sus, dein Je - sus ist tot, dein Je - sus, dein Je - sus ist tot,

〔譜例 180〕 中間部におけるドラマの始まり

80

dein Je - sus ist tot, tot, tot, dein Je - sus ist tot, tot, tot, dein Je - sus ist tot!

85

〔譜例 181〕 音画核心部、T79-88

116

Eh - ren; zer - flie - ße, mein Her - ze, in - Flu - ten der

122

Zäh - ren dem Höch - sten zu Eh - ren!

〔譜例 182〕復活と栄光が支配するアリアの結び。

Aria

due

due Haut

de l'acrie

Sopr:

〔図 59〕筆写スコアの冒頭。”due”の指示が両楽器に対してある。

第9章

第37曲 コラール 閉じられるドラマの粹

37. Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Bassono grosso

O hilf, Chri-ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den, daß wir dir stets

O hilf, Chri-ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den, daß wir dir stets

O hilf, Chri-ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den, daß wir dir stets

O hilf, Chri-ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den, daß wir dir stets

〔譜例 183〕 第37曲コラール冒頭

第 38 曲 聖書楽曲 (『ヨハネ福音書』 19. 38～42)
——埋葬——



〔図 60〕 カラヴァッジョ『埋葬』

und nahm den Leich-nam Je-su her-ab.

Es kam a-ber auch Ni-ko-de-mus,

〔譜例 184〕 遺体取り下ろしとニコデモの登場。T8-9.

und brach-te Myr-rhen und A-lo-en-un-ter ein-an-der bei hun-dert Pfun-den.

〔譜例 185〕 没薬と沈香 100 リトラずつ

gra-ben. Es war a-ber an der Stät-te, da er ge-kreu-zi-get ward, ein Gar-te, und im Gar-ten ein neu Grab, in wel-ches

〔譜例 186〕 新しい墓の発見。T17-20

die-weil das Grab na-he war...

〔譜例 187〕 聖書楽曲の終わり

合唱／安息の祈り

col Bassono grosso

〔譜例 188〕 第 39 曲冒頭

〔譜例 189〕 音型 a

〔譜例 190〕 その拡大

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of the following notes: G2 (quarter), A2 (quarter), Bb2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half). Above the notes are the following fingerings: 6, 6 5, 6 4, 6, b, 7 6, 5 4, and 7 4.

〔譜例 191〕 音型 b



Ruht wohl, ruht wohl, ihr hei-li-gen Ge - bei - ne, die

Ruht wohl, ruht wohl, ihr hei-li-gen Ge - bei - ne, die

Ruht wohl, ruht wohl, ihr hei-li-gen Ge - bei - ne, die

Ruht wohl, ruht wohl, ihr hei-li-gen Ge - bei - ne, die

6 6 6 6 7 6 6 6 6

〔譜例 192〕 合唱の入り、T12-16.

ich nun wei - ter nicht be - wei - ne,

ich nun wei - ter nicht, nicht be - wei - ne,

ich nun wei - ter nicht, nicht be - wei - ne,

ich nun wei - ter nicht be - wei - ne,

〔譜例 193〕 私はもう泣きますまい。T17-19.

bringt auch mich,

〔譜例 194〕 私をも導いてください。T23-24.

senza Flauti ed Oboi

e, ruht wohl, ruht wohl.

7 7 6 4

〔譜例 195〕 T39-42.

con Flauti ed Oboi

und bringt auch mich, und bringt auch mich zur Ruh, und bringt auch mich zur Ruh!

und bringt auch mich zur Ruh, zur Ruh, und bringt auch mich zur Ruh!

und bringt auch mich zur Ruh, und bringt auch mich zur Ruh!

wohl und bringt auch mich zur Ruh, und bringt auch mich zur Ruh!

4 5 6b 5 9b 8 7 6 4 4

〔譜例 196〕 T43-47

Das Grab, so euch be-stim -

Das Grab, das Grab, so euch be -

Das Grab, so euch be - stim -

Das Grab, so euch be -

6 4 2, 6 4 3

〔譜例 197〕 第 1 エピソード、T60-62

69

tr

tr

tr

macht mir den Him-mel auf, den Him-mel auf und schließt die Höl-le zu.

macht mir den Him-mel auf und schließt die Höl-le zu.

macht mir den Him-mel auf und schließt die Höl-le zu.

macht mir den Him-mel auf, macht mir den Him-mel auf und schließt die Höl-le zu.

6, 5b, 7, 7b, 5b, 7b/5, 8/3, 7b, 5

〔譜例 198〕 第 1 エピソードの終わり。T68-71。

senza Flauti ed Oboi

Das Grab, so euch be-stim - met ist

Das Grab, so euch be-stim - met ist

Das Grab, so euch be-stim - met ist.

〔譜例 199〕 第2エピソード冒頭。T112~116。

nacht mir den Him-mel auf und schließt die Höl - le zu.

nacht mir den Him-mel auf und schließt die Höl - le zu.

nacht mir den Him-mel auf und schließt die Höl - le zu.

Dal

〔譜例 200〕 第2エピソード終わり。T120~124。

第40曲 コラール
——復活を見据えて——

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr

Herz - lich lieb hab ich dich, o Herr. Ich bitt,
Die gan - ze Welt er - freut mich nicht, nach Erd
wollst sein von mir nicht fern mit dei - ner Güt und
und Him - mel frag ich nicht, wenn ich nur dich kann
Gna - den,
ha - ben, Und wenn mir gleich mein Herz zer - bricht,
so bist doch du mein Zu - ver - sicht, mein Teil und
mei - nes Her - zens Trost, der mich durch sein Blut
hat er - löst. Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr,
mein Gott und Herr, in Schan - den laß mich nim - mer mehr.

[譜例 193] 最終コラール EG 版。

40. Choral

Soprano
Flauto traverso I
Oboe I
Violino I
Alto
Flauto traverso II
Oboe II
Violino II
Tenore
Viola
Basso
Continuo
col Bassono grosso

Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die
den Leib in seim Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn ein - ge -

4 (11)

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen, Als - denn vom Tod er - wek - ke mich, daß
Qual und Pein ruh'n bis am jü - ng - sten Ta - ge!

17

mei - ne Au - gen se - hendich in al - ler Freud, o Got - tes Sohn, mein Hei - land und Ge - na - den - thron! Herr

23

Je - su Christ, er - hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich prei - sen e - wig - lich!

[譜例 201]



〔図 66〕『神により聖化された安息日十行詩』タイトルページ

Das schmähtlich-und schmerzliche

Leiden

Unsers Herrn und Heylandes

Jesus Christi/

in einem

ACTU ORATORIO

besungen.

Chorus.

Mensch beweine dein Sünde groß,
darum Christus seins Vaters
Schooß.

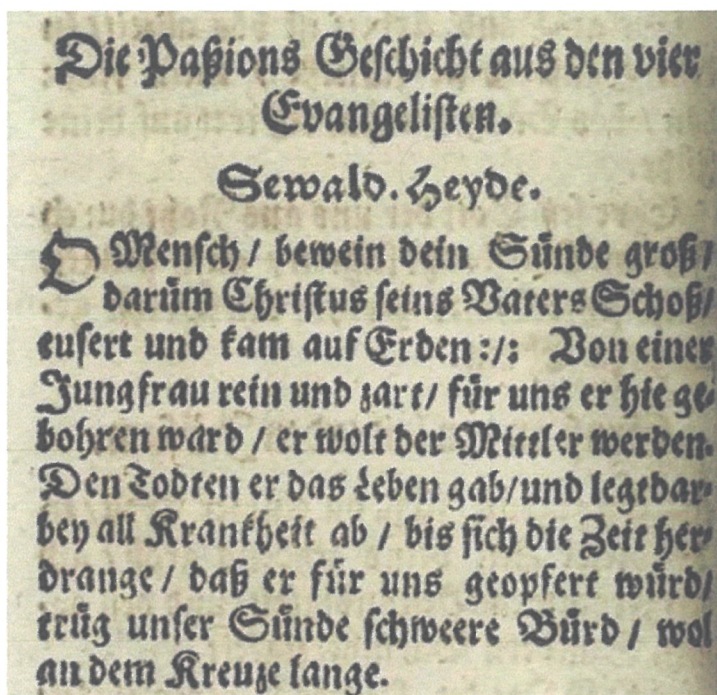
Neußert und kam auf Erden,
von einer Jungfrau rein und zart,
für uns er hie gebohren ward,
er wollt der Mittler werden.

Den Todten er das Leben gab,
und legt dabey all Kranckheit ab,
biß sich die Zeit her drange,
das er für uns geopffert würd,

trug

[図 68] 《ヨハネ受難曲》第2稿の新発見印刷台本

第1曲 合唱
——コラール受難曲をめざして——



〔図 69〕『アイゼナハ聖歌集』から、ハイデン・コラールのタイトルと第1節



〔図 65〕コラール旋律の初出、シャインの讃美歌集より

O Mensch, be-wein dein Sün-de groß, da - rum Chri-stus
 von ei - ner Jung-frau rein und zart für uns er hier
 seins Va-ters Schoß äü-Bert* und kam auf Er-den;
 ge - bo-ren ward, er wollt der Mitt-ler wer-den.

〔譜例 202〕 E G 76、教会暦 受難部門

1 ひ と よ、な が つ み の おお い な る を な げ き、
 2 さ れ ば か ん しゃ も て み き ず あ お ぎ つ つ、>
 く い て な み だ せ よ。 こ の ゆ え キ リ ス ト
 み む ね に し た が わ ん。 つ み を あ だ と な し >
 ち ち の も と を さ り、 こ の 世 に き ま し め。
 み こ と ば に た ち て よ る ひ る た た か わ ん。>

〔譜例 203〕『讃美歌 21』 294、教会暦 受難・レント部門〕

〔譜例 204〕『4 声コラール集』より、BWV402。



〔図 71〕『ドレスデン讃美歌集 1694』、「受難と死」部門から。



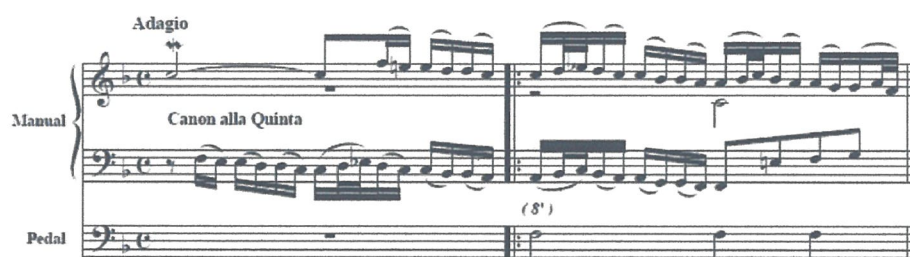
〔譜例 205〕ソプラノの第1行提示、T17-20



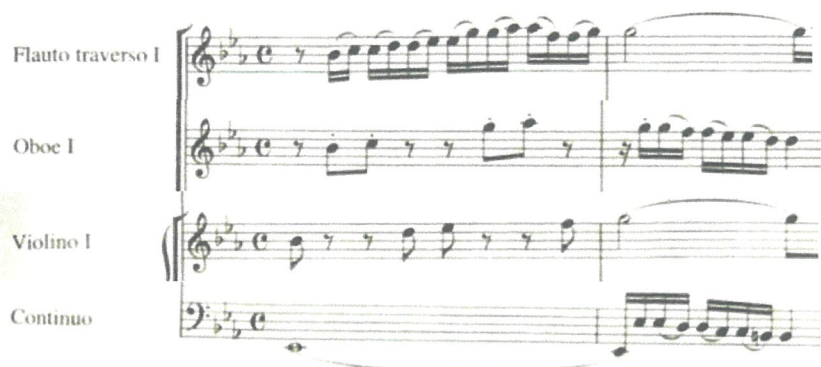
〔譜例 206〕メッセージの重層化、T80-81.



〔譜例 207〕 メッセージの逆転と十字架の表象、T93-96。



〔譜例 208〕 BWV622。



〔譜例 209〕 T1-2、スコアから抜粋。



〔譜例 210〕 オーボエ・パート T4-7。



〔譜例 211〕 ヴァイオリン・パート T9-10。

第11曲+ コラール付きバス・アリア
——核心部の先取り——



〔譜例 212〕 通奏低音パート、T1-2。

Je - - - - - su,
Je - - - - - sus,

- - be, fällt in mei - nen Trau - er - ton, - - - - - fällt in mei - nen Trau - er -
- - ble, fall in sounds of grief with me, - - - - - fall in sounds of grief with

〔譜例 213〕「哀悼の調べ」と「イエス」の同時性、T9-10。

ist mir lau - - - - - Freu - - - - - de,
is my pur - - - - - plea - - - - - sure,

lei - - - - - de! Ja, ich
mea - - - - - sure. Yea, I

〔譜例 214〕 喜びと苦しみの二律背反、T15-16。

第13曲^{II} テノール・アリア
——オペラ風の表現——

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo

〔譜例 215〕 アリア冒頭、T1-2

11 *f* *adagio* *allegro*
f *p* *f*
f *p* *f*
f *p* *f*
 wirf, Him-mel, dei-nen Strahl auf mich! Wie fre-vent-lich, wie sünd-lich, wie ver-mes-sen,
 hurl, heav-en, thy bright fires at me! How wick-ed-ly, how wrong-ly how so wan-ton.

〔譜例 216〕 激しいテンポ変化、T10-13。

in bit-tern Trä- - - - -
 - - - - - nen nie-der;

〔譜例 217〕「涙」の身振り、T39-42。

第 19 曲 II アリア (テノール)
 ——出来事との向かい合い——

Oboe I
 Oboe II
 Tenore
 Continuo

〔譜例 218〕 器楽の序奏、T1-4。

Ach, win-det euch nicht so, ge-plag-te See-len,

〔譜例 219〕 テノールの歌い出し、T11。

bei eu-rer Kreu-zes-angst und Qual,

〔譜例 220〕 十字架の不安、T19-20。

Sun - den, know - ing, ihr wer - det die - se grö - ßer, grö - ßer fin - den, er, ev - er grow - ing,

〔譜例 221〕 数えよのカノン、T61-66。

第 40 曲 コラール合唱
——神の小羊——

Adagio

Flauto traverso I
Oboe I

Flauto traverso II
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

6 6 7^b 5 6 5

〔譜例 222〕 器楽序奏と 1 度目の祈り、T5-7.

Musical score for "Amen" by J. S. Bach, BWV 147. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff with a single melodic line. The lyrics "A - - - men, a - - -" are written below the staff. The score includes a repeat sign and a first ending bracket.

[illegible]

[譜例 223] アーメンの曲尾、T53-58.

補記：故礪山雅教授に捧げる

本論文の「序文」(p. ii) にもあるように、故礪山先生は、国際基督教大学への学位（博士）論文の提出を強く希望され、私（伊東、音楽学）が主査となって、佐野（西洋古典学）、那須（歴史学）、魯（聖書学）の各教授に審査委員を依頼し、2018 年 1 月 26 日午後に口頭諮問を行った。その結果、委員会は満場一致で、「大いなる喜びをもって」先生の学位請求を受理したのであった。

ところが、その翌日、2018 年 1 月 27 日（奇しくもモーツァルトの誕生日）の夜、先生は不慮の事故に遭われて頭部に負傷し、ただちに集中治療室に収容されたものの、その後も昏睡状態が続き、2 月 22 日ついに還らぬ人となった。この間、私たち委員は、全員で先生の快復を祈り続けたのであるが、その祈りが届かなかったのは、まことに無念である。

伊東は、審査委員全員の総意として、当人不在ではあるが、先生への学位の認定を可能にすべく海蔵寺大学院部長と相談を重ね、結果として、大学院会議において、2018 年 3 月 23 日付で故礪山雅教授への博士（学術）の授与を正式に認めていただくことが出来た。この間の様々な経緯については説明を省くこととするが、ここに全ての関係者の皆様に心より感謝申し上げる次第である。

その後、伊東は論文主査として、先生の論文の定稿を作成し、大学院に提出する作業に入ったのであるが、幸いにして全文が遺されてはいたものの、細かい点について電子ファイルの精査が必要になり、また添付されていた楽譜資料の扱いなど、思いのほか時間を要する作業に追われることとなった。また、定稿作成の上で、生前の先生と相談していた手順などを、最終的にどのようにするかについて一定の配慮が必要になったため、それらについても熟慮する必要に迫られることにもなった。全ての作業は、もし先生がご存命であれば、円滑に進めることが出来たはずであったが、それが遅れたことについての責任は全て伊東にあることを記してお詫びしたい。

ここに定稿として正式に公開された学位論文は、礪山先生が遺された原文の電子ファイルに、伊東の責任のもとで必要最小限の変更（主に、変換ミスの訂正、見出しや行下げ、書体の統一など）を行い、できる限り原文の意図を損なわないように体裁を整えたものである。先生ご自身も「序文」(pp. ii-iii) で言及されているように、『図版と楽譜』や『参考文献一覧』、あるいは『英文要旨』についても、より整った形になさるお積りがあったと思われるのだが、それが叶わないことになった今、ここでは最低限の修正に留めることとし、一般的な書式や体裁ではないが、敢えて、殆ど残されたままの形で収録することにした。何れにせよ、もし更に修正の必要がある場合は、論文主査である伊東の責任であることを明記しておきたい。

最後に、私たち審査委員全員は、学問の友として、礪山先生の最後の仕事に関わることが出来たことに感謝し、先生のご冥福を心よりお祈りするとともに、審査委員会として大学院に提出した審査意見を付して、先生の永遠の旅への手向けとしたい。

2019 年 7 月

国際基督教大学名誉教授

伊東辰彦

論文審査結果の要旨

2018年1月26日（金）午後3時20分から5時40分まで、国際基督教大学教育研究棟2階（ERB257）において、伊東辰彦（主査：音楽学）、佐野好則（副査：西洋古典学）、那須敬（副査：歴史学）、魯恩碩（副査：聖書学）の各教授からなる審査委員会による審査を行った。事前の広報や、当日の勧誘にもかかわらず、審査委員以外の参加者が無かった事は残念ではあったが、審査自体は大変に充実したものになり、予定の時間を優に超えて、執筆者の豊かな学識と深い造詣を確認する得難い機会となった。審査委員会は、今回の審査にあたって、事前（1週間前）に会合をもち、礒山教授への質問を互いに共有、整理し、当日の審査に臨んだ。主査が、各委員の質問を一つにまとめた資料を、礒山教授を含む全員にその場で配布し、各自それを手元に置きながら、質疑応答を開始した。初めに伊東委員から、1）本論文の持つ独創性、2）ライプツィヒの複数の教会における受難曲上演の伝統、3）『ヨハネ受難曲』の上演を巡る特殊事情についての説明が求められた。次に佐野委員より、1）現代の聖書研究を踏まえた上で見えて来る『ヨハネ受難曲』の作品としての豊かさについて、2）16章32節における「来る」というギリシャ語の動詞に関する、現在時制と現在完了時制の用法の違いと意味の違いについて、3）『ヨハネ受難曲』の第4稿において、第1稿に近い形に再度立ち返ったことの背景として、神学的な観点（贖罪論、終末の現在化、救済論）から何が見えて来るのかについて質問が出された。続いて、魯委員より、1）グノーシス主義との関係について、2）第3の福音書の著者がルカではない可能性について、3）その結果として、『マルコ福音書』と第3の福音書の関係について質問があった。最後に那須委員からは、1）1724年にバッハが『ヨハネ受難曲』を上演した時に、その革新性についてライプツィヒ市当局や教会からのどのような批判や抵抗を受けるであろうとバッハ自身が想定していたか、2）『ヨハネ受難曲』の上演の中で、会衆がコラルを共に歌った可能性についての見解が求められた。以上の質問にたいして、礒山教授は、この作品について現時点で知り得るあらゆる資料的根拠に基づいて、自身の説を展開し、各委員との間で積極的な意見交換がなされた。続けて、伊東委員から、1）バッハの音楽が、18世紀の新しい音楽様式にそぐわないために、当時のライプツィヒの聴衆にとっては、必ずしも好ましいものではなかった可能性、2）同様に、18世紀前半のヨーロッパにおける音楽的趣向の変化や、神学的理解の変化に伴って、バッハの長く複雑な受難曲よりは、他の作曲家の作品、あるいは、*pasticcio*による上演の方が好まれた可能性、3）第2稿以外の『ヨハネ受難曲』諸稿について、台本の販売と台本作家の特定の可能性が閉ざされている事を説明する事情の可能性について、礒山教授の見解を質した。また、那須委員からは、4福音書の調和思想について、ブロックスのように一つの物語の中に総合するやり方と、4つの福音書受難曲を4年間で循環させることで調和を計るやり方の、2つの考え方があるとして、バッハがこの2つの考え方を意識的に切り替え、または使い分けていた可能性があるか、という問が出され、活発な意見交換が行われた。さらに補足質問として、伊東委員より、『マタイ受難曲』との比較の論点と、スメントのいわゆる「心臓説」の妥当性について、礒山教授の意

見が求められた。最後に、『ヨハネ受難曲』は、バッハの27年にわたるライプツィヒでの活動と歩みを共にし、その間のルター派教会音楽のあり方についての論議や、聴衆の音楽への好みの変化に伴って、作曲者自身による音楽的変更を加えられる歴史を担う事になった。その最終稿は、ほぼ最初の稿に近いものに再生され、バッハが亡くなった1750年の復活節の金曜日（3月27日）に上演された可能性が近年の研究で指摘されている。もし、それが事実であったとすれば、バッハが、どのような感慨をもってその上演を行ったかに思いを致す事は、バッハの音楽を愛する者にとって、大きな心の糧になるであろう、という礒山教授の心情が述べられた。その後、審査委員会による協議がなされ、本論文は、バッハの『ヨハネ受難曲』の研究に関して、現時点において可能な限りの観点から、その成立過程の特異性と意義を論じる事によって、これまでの様々な学説を整理し、今後の研究の妥当な方向性を示唆している点において、大きな貢献をなすものであるとの結論に至った。そして、礒山教授の聖書ならびに歴史に関する豊かな学識とバッハの音楽に関する深い造詣は、今後のバッハ研究の模範として、次世代の研究者にとっての重要な出発点となることを確認し、審査委員全員一致により、礒山教授に博士の学位を授与することを「大いなる喜び」をもって決定した。