

J. S. バッハの《ヨハネ受難曲》(BWV 245)

300 周年

— 第 2 稿に注目して —

木 村 佐千子

0. はじめに

2024 年はバッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の《ヨハネ受難曲》(BWV 245) 作曲およびコラール・カンタータ年巻開始の 300 周年にあたる¹⁾。この記念の年にあわせて、様々な企画等が進行中である。たとえば、2024 年 6 月に開催される予定のライブツィヒのバッハ祭 Bachfest では、「CHORal TOTAL」が全体のタイトルとなっており²⁾、コラール・カンタータのコンサートが世界の全 5 大陸 13 か国の 28 演奏団体によって 16 回おこなわれ、礼拝でも演奏されて、バッハのコラール・カンタータ全曲³⁾がとり上げられる。また、トーマス教会附属学校合唱隊などによって《ヨハネ受難曲》(BWV 245) が 3 回演奏される。日本でも、バッハ・コレギウム・ジャパンが《ヨハネ受難曲》(BWV 245.2) とコラール・カンタータを 2024~2045 年の演奏会でとり上げ

1) バッハのコラール・カンタータ年巻自体、ルター派の最初のコラール集(賛美歌集)が 1524 年に印刷出版されて 200 周年に始められたため、2024 年はルター派初の賛美歌集 500 周年でもある。

2) <https://www.bachfestleipzig.de/de/bachfest/der-festival-jahrgang-2024-choral-total> 本稿の URL 最終確認日は 2023 年 1 月 25 日。

3) 1724/25 年の新作カンタータ 53 曲(コラール・カンタータ以外も含む)と、1725 年の三位一体祭よりあとに作曲されたコラール・カンタータ 13 曲をあわせて 66 曲が演奏される。<https://www.bachfestleipzig.de/de/bachfest/choralkantaten>

る⁴⁾。《ヨハネ受難曲》に関しては、21世紀に入ってから新しい研究成果が多数発表され、従来の見方を改める必要がある。磯山雅の著書⁵⁾で日本語でもある程度紹介されているが、この書籍刊行後の研究成果も含め、検討していく。その際、コラル・カンタータ年巻のなかで演奏された《ヨハネ受難曲》第2稿に特に注目し、筆者の見解も提示する⁶⁾。

本稿は4章構成とする。第1章では300年前のバッハの創作状況、第2章ではバッハの受難曲と当時の演奏のあり方について概観する。第3章では《ヨハネ受難曲》の稿や歌詞の問題を扱い、第4章では《ヨハネ受難曲》第2稿の特色を浮かび上がらせたい。

1. 1724/25年のバッハ

バッハがライプツィヒのトーマス・カントル兼ライプツィヒ市音楽監督に着任して初めてカンタータを演奏したのが1723年5月30日の「三位一体後第1日曜日」であった⁷⁾。ライプツィヒでのバッハの主な職務は市内4つのルター派教会の礼拝に音楽を提供することであり、『故人略伝』（1754年、Dok. III, Nr. 666）によれば、バッハは生涯に教会暦日5年分の礼拝用カンタータを残したとされる⁸⁾。バッハはライプツィヒ着任以前にも教会カンタータを書いていたが、カンタータ年巻（1年分のカンタータのセット）はバッハのライプツィヒでの活動開始に合わせて、三位一体後第1日曜日はじまりとされる。ライプツィヒ1年目のバッハは、40曲ほどのカンタータや《マニフィカト 変ホ

4) <https://bachcollegiumjapan.org/>

5) 磯山 2020 年。2018 年提出の博士論文にもとづく。

6) バッハの《ヨハネ受難曲》については、大変多数の研究文献が出版されている。複数の文献で言及され定説となっている内容等については、ひとつひとつは参考文献を挙げていないことをお断りしておきたい。

7) バッハのライプツィヒ着任に関しては、木村 2023 年参照。

8) 現在に伝わるのは 200 曲ほどであるため、『故人略伝』の記述が正しいなら、100 曲以上が消失したと考えられている。なお、教会カンタータのほかに世俗カンタータもあるが、本稿でカンタータと記す場合には礼拝用の教会カンタータを指す。

長調》(BWV 243.1) などを作曲したが、カンタータについてはヴァイマル時代の作品を改作して上演した日もあった。ライプツィヒでは、待降節第2～4日曜日と四旬節(四旬節第1日曜日 *Invocavit* から棕櫚の日曜日 *Palmarum*) は齋戒期 (*Fastenzeit, tempus clausum*) という、教会で器楽を伴う多声音楽 (*Figuralmusik*) が演奏されない期間であり、カンタータの演奏はおこなわれなかったため、待降節にはクリスマス用の音楽を、四旬節には受難曲や復活祭用の音楽を準備することができた。バッハは1724年の四旬節の期間などを活用して、《ヨハネ受難曲》の準備を進めたのだろう。《ヨハネ受難曲》は、1724年4月7日の金曜日にニコライ教会で初演された。

バッハのライプツィヒ時代2年目のコラール・カンタータ年巻は1724年6月11日の「三位一体後第1日曜日」から書き始められ、1725年3月25日のマリアのお告げの祝日まで書かれた。前年と異なり、2年目のバッハは1724年6月11日から翌年3月25日までにライプツィヒの教会で演奏したすべてのカンタータを新作した。そして、1725年3月30日の聖金曜日に演奏されたのが、《ヨハネ受難曲》第2稿だ。

バッハが第2年巻で書いたコラール・カンタータは、ルター派のコラール(賛美歌)の詩の全体を土台とする。典型的なコラール・カンタータは、冒頭合唱、複数のレチタティーヴォとアリア、終結コラール(四声体コラール中心)で構成される。これらのうち、レチタティーヴォとアリアは17世紀イタリアのオペラや世俗カンタータに由来する曲種で、もともとイタリア語の自由詩(マドリガル詩)に作曲されていた。レチタティーヴォは音程をつけた語りともいわれ、朗唱して筋書きを進める。それに対し、アリアはレチタティーヴォの伝える出来事によって引き起こされる感情等を叙情的・旋律的に歌う。歌手の美声や技巧が表に出されるのもアリアにおいてである。レチタティーヴォとアリアは、1700年前後にドイツ語の教会カンタータにも導入された⁹⁾。

9) ルター派の聖職者・神学者だったノイマイスター Erdmann Neumeister (1671-1756) が1700年以降に書いて出版したカンタータ詩集が、レチタティーヴォやアリアをドイツ語の教会カンタータにとり入れた初期の例として重視されている。バッハ

賛美歌の詩は自由詩ではなく定型詩である。レチタティーヴォやアリアは定型詩では作曲しにくいいため、バッハと協同作業をしてカンタータ台本を作った詩人が、賛美歌詩を自由詩の形式に書き換えたようだ¹⁰⁾。その際、賛美歌の複数の詩節の内容をひとつにまとめたり、逆にひとつの賛美歌詩節の内容を複数の自由詩楽章に分けたりすることもおこなわれた。コラール旋律（賛美歌の旋律、もとは単旋律）は、少なくとも冒頭のコラール合唱楽章と終結コラールで用いられ、原文通りの賛美歌詩節で歌われた。1724年はルター派初の賛美歌集が出版されて200周年だったために、聖句を多くとり入れた前年のカンタータ年巻とは趣向を変えて、賛美歌を中心に据えた作品を作曲していこうと考えたのだろう。1724/25年に作曲されたコラール・カンタータでは、ルター自身のものをはじめとする宗教改革期の詩人のコラールが多く用いられている。

バッハは、このようなコラール・カンタータを1年分、すなわち1724年の三位一体後第1日曜日から1725年の三位一体祭まで作曲する予定だっただろう。しかし、1725年2月11日（Estomihi、五旬節の日曜日／復活祭前第7日曜日）に初演された《カンタータ第127番「主イエス・キリスト、真の人にして神 Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott」》(BWV 127)のあと、四旬節（イエス・キリストの受難に思いを寄せる期間）でカンタータが上演されない期間をはさみ、1725年3月25日のマリアの祝日に初演された《カンタータ第1番「暁の星はなんと美しく輝くことか Wie schön leuchtet der Morgenstern」》(BWV 1)をもってコラール・カンタータの連続的な作曲はいったん終了する¹¹⁾。コラール・カンタータ年巻の作曲が中断された理由は様々に推測されているが、賛美歌詩を改作したカンタータ台本の供給がストッ

も、ノイマイスターのカンタータ詩に5曲作曲している。

- 10) 1724/25年巻において1724年7月23日初演のBWV 107だけは例外で、全楽章に原文通りのコラール詩節が歌詞として用いられている。
- 11) 1725年の復活祭には、旧作のコラール・カンタータ (BWV 4) が再演された。のちに追作されたコラール・カンタータもある。また、賛美歌詩をまったく改作せず、全節原文通り歌詞としたカンタータがBWV 107 (1724年)を含め10曲ある。

ブしたのが有力な要因と考えられている¹²⁾。シュルツェ Hans-Joachim Schulze は、1684年から1697年まで¹³⁾ライプツィヒのトーマス教会附属学校の副校長をつとめていたシュテューベル Andreas Stübel (1653-1725) がコラール詩を改作してバッハのコラール・カンタータの台本を用意したと考えた。そして、1725年1月31日にシュテューベルがわずか3日の闘病を経て急に亡くなり、カンタータ台本が供給されなくなったために、バッハはやむを得ずコラール・カンタータ年巻の作曲を中断したとする¹⁴⁾。カンタータの台本は事前に教区監督 (Superintendent) に見せて許可を得たうえで、礼拝時に参列者が読めるよう数週分をまとめて印刷していた。そのため、1725年3月25日上演分まではシュテューベルの生前に予め用意されていたと推測される (BWV 1の印刷台本は見つかっていない)。

2. バッハの受難曲

『故人略伝』(Dok. III, Nr. 666)によれば、バッハは5曲の受難曲を作曲したという。現在に音楽が伝わるのは《ヨハネ受難曲》(BWV 245、1724年)と《マタイ受難曲》(BWV 244、1727年)の2曲のみである。《マルコ受難曲》(BWV 247、1731年)は歌詞のみが伝わり、音楽は消失した。(パロディー関係から復元が試みられており、録音もある。)教会カンタータを5年分書いたとされることから、受難曲も5曲書いてローテーションのようなかたちで上演していたことは十分に考えられるが、他の2曲については、ヴァイマル宮廷

12) チェイフ Eric Chafe は、1725年の復活祭後のカンタータに『ヨハネによる福音書』を引用するカンタータが多い(聖書朗読箇所由来)ことなどを考え、1724年の《ヨハネ受難曲》初演後の期間に作曲しようと考えていたカンタータ群が何らかの事情で作曲できず、1725年に作曲されたのではないかと考えている。Chafe 2014, pp. 45-47, p. 51.

13) 自分を預言者だとするような奇異な発言をしたために解雇されたが、亡くなるまでトーマス学校から俸給を得ていた。https://www.bach-cantatas.com/Articles/StubelTheory.pdf

14) Schulze 1999, S. 116. シュテューベルの名前で出版されたカンタータ台本集があるわけではなく、証拠に乏しい面もある。

に仕えていた頃の 1717 年にゴータ宮廷から受難曲上演の謝金と見られるものを受け取っている（通称「ゴータ受難曲」または「ヴァイマール受難曲」）以外には情報がない。

受難曲とは、新約聖書の福音書の記事に伝えられるイエスの十字架上の死を含む受難の物語を音楽化したものである。十字架刑とは、当時の死刑のなかで最も残酷な方法だった。十字の木につけられたイエス像がよく描かれるが、実際は T 字に近い形だったと推測されている¹⁵⁾。イエスの生年（または割礼を受けた年）を以前は西暦 1 年（AD = Anno Domini 主の年）とし、没年を西暦 33 年としていたが、その後の研究で、紀元前 7~4 年頃には誕生しており¹⁶⁾、没年は紀元後 30~33 年と考えられている。ルター派の初期のドイツ語受難曲としては、ルター Martin Luther (1483-1546) の協力者だった音楽家ヴァルター Johann Walter (1496-1570) の作品が知られる（受難曲の歴史や定義については、木村 2008 年参照）。

4 つの福音書に含まれるイエスの受難物語には異同があり、たとえば十字架上でイエスが述べたとされる 7 つの言葉をすべて含む福音書はなく、『ヨハネによる福音書』と『ルカによる福音書』に 3 つずつの言葉が含まれ、もうひとつは『マタイによる福音書』と『マルコによる福音書』に含まれる。4 福音書の内容をまとめる試み自体は西暦 2 世紀頃からおこなわれていた。ルター派においては、ヴィッテンベルク市の牧師でルターの告解師をつとめたこともあり、北ドイツやデンマークにもルター派の教えを広めたブーゲンハーゲン Johannes Bugenhagen (1485-1558) が 1530 年にドイツ語で¹⁷⁾、その後低地ドイ

15) 磯山 2020 年、326 頁。

16) 聖書にはイエスが人口調査の年に生まれたと記されており、その人口調査がおこなわれたのが紀元前 7 年または 4 年、またイエスが生まれた頃のユダヤ王国の王だったヘロデが亡くなったのが紀元前 4 年であるので、遅くとも紀元前 4 年には生まれていたと考えられている。

17) Petzoldt 2012, S. 72. Das Leiden vnd Aufferstehung vnsers Herrn Jhesu Christi, Aus den vier Euangelisten というタイトルの 1585 年版がヴュルテンベルク州立図書館に所蔵されている（所蔵番号 Theol.oct.2510、https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=9201&tx_dlf%5Bpage%5D=1）。Rathey 2020, p. 48 等では出版年が 1526 年となっている。

ツ語で¹⁸⁾『統合受難記 (受難の調和 Passionsharmonie, Summa passionis)』を出版した。ブーゲンハーゲンの『統合受難記』は、いわばルターのお墨付きで出されたと言えるもので、以後、ルター派でよく読まれた。ブーゲンハーゲン自身は、これを聖金曜日に読まれるべきものと教会規則 (Kirchenordnung) に記した。ブーゲンハーゲンの『統合受難記』にはシュッツ Heinrich Schütz (1585-1672) らが作曲している¹⁹⁾。

初期の受難曲では聖書の受難記事のみを歌っていたが、バッハの受難曲は、聖書の記事 (聖句) のほかに賛美歌詩 (コラル詩) と自由詩を含む「オラトリオ風受難曲」と呼ばれるタイプで、イタリアのオペラなどに由来するアリア楽章を含む。聖書に関してみると、バッハの《マタイ受難曲》は『マタイによる福音書』の受難記事のみを含むが、《ヨハネ受難曲》には他福音書からの引用が見られる (第3稿を除く)。引用されているのは「ペトロの慟哭」とイエスの亡くなったときに「神殿の幕が裂ける」部分で、いずれも効果的に音楽化できるところである。他福音書からの引用を含む点で、《ヨハネ受難曲》の台本はブーゲンハーゲン以来の統合受難記の流れに連なると見ることができる。

ライプツィヒで自由詩アリアなどを含む新しいタイプの受難曲が初めて上演されたのは1717年、トーマス・カントル管轄外の新教会でのことだった。上演されたのは、テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) の《プロッケス受難曲》である。プロッケス Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) が1712年に出版した受難曲台本『世の罪のために苦しみ死にゆくイエス Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus』は当時大変好まれ、テレマンのほかにヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) ら多数の作曲家がこの

18) Historia des lidendes, vnde der Vpstandynge vnser Heren Jesu Christi というタイトルの1546年版がヴュルテンベルク州立図書館に所蔵されている (所蔵番号 HBF 6361、https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1455&tx_dlf%5Bpage%5D=1)。低地ドイツ語での出版が先だという見解もある。

19) ブーゲンハーゲンの『統合受難記』ではないが、4福音書の内容をとり入れたテキストに作曲された最古の受難曲は、ロンガヴァル Antoine de Longaval (1498-1525 頃活動) の作とされ、1538年にヴィッテンベルクで出版された。

台本を用いて受難曲を作曲した²⁰⁾。台本は、4福音書の内容を統合した内容となっている。伝統を重んじる人のなかには、《ブロッケス受難曲》が自由詩アリアを含む点などに劇場的・オペラ的な要素を感じ、教会にはふさわしくないと考えた人もいたようだ。しかし、新教会の礼拝が人気を博したことで、バッハの前任者のクーナウ Johann Kuhnau (1660-1722) は危機感を抱き、ザクセン選帝侯国の首都ドレスデンの教会当局に願い出て、ライプツィヒの主要教会（トーマス教会とニコライ教会）でも聖金曜日の晩課（午後礼拝）に限って、新しいタイプの受難曲を上演する許可を得た。そうして、1721年にトーマス教会でクーナウの《マルコ受難曲》（伝承不完全）が上演された。1721年のクーナウの受難曲演奏時の礼拝式次第は資料1のとおりである。

【資料1】 1721年のライプツィヒにおける聖金曜日晚課礼拝の式次第（Dok. II, Nr. 180）

[午後1時15分に鳴り始めた鐘が鳴りやんでから開始]

賛美歌《イエスは十字架につき Da Jesus an dem Kreuze stund²¹⁾》

受難曲第1部

賛美歌《おお汚れなき神の小羊 O Lamm Gottes unschuldig》

[牧師が説教壇にのぼる]

賛美歌《主イエス・キリストよ、私たちを顧みて Herr Jesu Christ, dich zu uns wend》

説教

受難曲第2部

モテット《見よ、このように正しい人は亡くなり Ecce, quomodo moritur

20) バッハは、1746年以降の晩年にヘンデルの《ブロッケス受難曲》(HWV 48、1719年初演)を筆写した。

21) Dok. II, Nr. 180に記された古い綴りでは、Da Jesus an den Creütze stund, ô Lamb Gottes unschuldig, Nun dancket alle Gott. Dok. II, S. 192に会堂守ロスト Johann Christoph Rost (?-1739)の書いた1721~1738年の受難曲演奏場所の記録のファクシミリがある。

justus》

集禱

聖書朗読『イザヤ書』第 53 章 5 節

賛美歌《みな神に感謝せよ Nun danket alle Gott》

翌 1722 年の主要教会での受難曲演奏記録は伝わらない。1723 年の式次第は 1721 年と同様だったということであるが、演奏された作品が何だったのかは分からない（クーナウは 1722 年の夏に亡くなった）。

そして、バッハが 1723 年 6 月にトーマス・カントルに着任して初めて迎えた 1724 年の聖金曜日の晩課（午後礼拝）に演奏されたのが、《ヨハネ受難曲》である。コッピ Maria Rosina Kopyy (1682-1722) という宝石商の未亡人（子どもなし）がニコライ教会でも聖金曜日の晩課礼拝をおこなってほしいと 500 ライヒスターラーを遺贈した²²⁾。この寄付をもとに 1723 年に初めてニコライ教会でも聖金曜日晩課に説教がなされ、1724 年には受難曲が演奏されることになった。しかし、バッハはトーマス教会で演奏するものとして《ヨハネ受難曲》の台本を印刷していたため、訂正を求められた（Dok II, Nr. 179 und 190, Dok. I, Nr. 179）。トーマス教会もニコライ教会も、収容 2000 人程度でほぼ同規模の教会だが、トーマス教会のほうが演奏者スペースが広く、音響もよかったとされる²³⁾。一方でニコライ教会にはオルガン以外の鍵盤楽器としてチェンバロがバッハの着任当初から備えつけられており、ニコライ教会での演奏時にはチェンバロが活用されることも多かったと考えられている。オルガンが教会の鍵盤楽器、チェンバロは貴族の館などでも用いられるため世俗の楽器と考えられがちであるが、バッハは通奏低音用の鍵盤楽器として教会音楽で両者を併用することがあった。1724 年のニコライ教会での《ヨハネ受難曲》上演にあたりバッハはチェンバロの補修を求めており、チェンバロ用のパート譜（1749 年）も残っている。バッハの《ヨハネ受難曲》も《マタイ受難曲》も 2 部構成であ

22) Rathey 2020, p. 46.

23) 磯山 2020 年、111 頁。

り、資料1を見ると、晩課礼拝では受難曲の第1部と第2部の間に牧師による説教がはさまれた。また、礼拝中に会衆がコラールを歌ったことが分かる。《ヨハネ受難曲》で2時間弱、《マタイ受難曲》で3時間弱の演奏時間であり、牧師の説教も長時間に及んだということであるので、バッハの受難曲を演奏した晩課礼拝は非常に長いものになっただろう。

なお、バッハ着任後も、ライプツィヒでは聖金曜日の午前礼拝で従来通りヴァルターの受難曲や、多数の節から成る受難コラール（統合受難記の考えかたを反映して、イエス受難の物語を賛美歌詩に織り込んだもの。後述）が歌われていた。バッハ着任後も、大学教会に関し、伝統的な受難コラールを演奏することを決めた記録が残っている²⁴⁾。新しいタイプの受難曲ではなく、従来通りの受難曲や簡素なコラールを尊重した人たちがいたことがうかがえる。

3. 《ヨハネ受難曲》概要

3.1. 資料と稿

バッハの《ヨハネ受難曲》を伝える主要資料は、ベルリン国立図書館所蔵のパート譜である（所蔵番号 Mus.ms. Bach St 111）。このパート譜のセットでは、26のまとまりが4つのグループに分けられ²⁵⁾、それぞれ演奏時期の違う4回の上演のために作成されたと考えられている。

《ヨハネ受難曲》は上述の通り1724年の聖金曜日晚課にライプツィヒのニコライ教会で初演された。バッハ自身は楽章にナンバーをふっていないが、『バッハ作品目録 (BWV³)』の数えかたでは第1稿は全40曲である（第2稿、第4稿も全40曲）。第1稿のスコアは残っておらず、パート譜では「複本 Dublette」のみが伝わる²⁶⁾。幸い全楽章に関わる通奏低音パート譜が残ってい

24) 磯山 2020 年、128 頁。Glöckner 2008, S. 180.

25) Mendel 1974, S. 22-30.

26) ライプツィヒ時代のバッハが教会声楽作品のパート譜を作る際、まずはメインのパート譜を作成し、そこから複本を筆写させた（家族や弟子の協力を得ることが多かった）。複本とは、たとえば第1ヴァイオリンのパート譜が複数あるときに、メ

るため、全体の流れ、1724年にどの楽章が演奏されたかは分かる。翌年、1725年に《ヨハネ受難曲》はトーマス教会で再演されたが、6つの楽章の入れ替え・追加等を伴う大規模な改稿がおこなわれたため（後述）、「第2稿」と呼ばれて区別される。バッハは1725年上演時に主要なパート譜を作成しなおした²⁷⁾。その後、《ヨハネ受難曲》は1730年頃²⁸⁾と1749年に上演された。1730年頃の再演²⁹⁾では、第2稿での変更が取り消された。この「第3稿」の最大の変更は『ヨハネによる福音書』以外の受難記事の引用が取り去られたことである。おそらく統合受難記の考え方に異をとなえる聖職者からの意見等に応じて『ヨハネによる福音書』の聖句のみを用いることとしたのだろう³⁰⁾。それにともない「ペトロの慟哭」の部分に置かれていた自由詩第13曲が現存しない別のアリアに置き換えられたほか、イエス死後の「神殿の幕が裂ける」などの天変地異を扱う第33～35曲がやはり現存しないシンフォニア（器楽楽章）に置き換えられた。第2稿からの変更部分は、既存のパート譜に紙を挟み込むなどのかたちで示されたと考えられるが、第3稿での変更はその後の演奏には用いられなかったため第3稿用の楽譜は破棄されたものが多かったのか、ほとんど

インのパート譜（ソロ部分を含む）ではなく、合奏部分のみを弾くようなパート譜である。第1稿のパート譜は、第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ソプラノ・アルト・テノール・バスの声楽リピエノ・パート、通奏低音のみが伝わる。Mendel 1974, S. 31.

- 27) 第2稿で新たに作成されたのは第1フルート、第2フルート、第1オーボエ、第2オーボエ、第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、ソプラノ・コンチェルトタンテ、アルト・コンチェルトタンテ、テノール・福音史家、バス・イエス、通奏低音。Mendel 1974, S. 36. 第2稿上演時のパート譜もすべて伝わっているわけではなく、ピラト（バス）、下役（テノール）、ヴィオラ・ダ・ガンバ、および数字付きオルガンのパート譜が伝わっていない。Wollny 2004, S. VII. 今日に伝わる第2稿パート譜には、後の稿に合わせて書き換えられた部分がある。
- 28) Wollny 2010, S. 129-131.
- 29) 第3稿用に新たに作られたパート譜で残っているものは第30曲のヴィオラ・ダ・ガンバ、第19曲のオルガンのみ。Mendel 1974, S. 48-49.
- 30) 1730年にライプツィヒ大学神学部を卒業し、1731年からトーマス学校副校長、1734年から校長をつとめたエルネスティ Johann August Ernesti (1707-1781) をペッツォルトは挙げているが（Petzoldt 2012）、磯山はそれに対して懐疑的である。磯山 2020年、142～143頁。

残っていない。1730年頃の第3稿では第1稿でいう第39曲までとなっている。1749年の「第4稿」では、第2～3稿での変更がほぼ取り消され、楽器編成の変更³¹⁾、音楽的な加筆はあったが、第33曲以外はおおむね第1稿に近い内容となった。また、第1ヴァイオリン、ヴィオラ、通奏低音（数字なしチェンバロ）、チェンバロ（数字あり）のパート譜が追加されており³²⁾、演奏人数が増えたことがうかがえる。第9、19、20曲では歌詞の一部が変更された³³⁾。1750年にも第4稿での演奏がおこなわれたことが考えられている。これら4つの稿のうち、第1稿と第3稿には消失した楽章があるため、完全なかたちで出版することはできない。

事態を複雑にしているのは、これら4つの稿を伝えるパート譜のほかに、バッハが途中まで自筆で書いたスコア（ベルリン国立図書館 Mus.ms. Bach P 28）が伝わることである。もう1曲の《マタイ受難曲》については、1736年の演奏の際に黒だけでなく赤のインクをも使って丁寧に書いた浄書スコア（後期稿）が作成されており、礒山は、演奏が大変であり演奏機会が多くない《マタイ受難曲》をせっかく演奏するにあたり決定稿の浄書譜を残したのと同様に、《ヨハネ受難曲》についても「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」と推測している³⁴⁾。

だが、《ヨハネ受難曲》浄書スコア作成作業は、20ページ目（第10曲の第42小節のはじめ）まで、全体の4分の1ほどで中断された。文書記録として

31) 他の稿でもそれぞれに楽器編成の違うところはある。

32) 第35曲のオーボエ・ダ・カッチャ、下役（テノール）、ペトロとピラト（バス）、第19曲のチェンバロ用の単独の紙も伝わる。Mendel 1974, S. 49-51.

33) 第39曲にも歌詞の変更が見られるが、これはバッハ死後、次男による変更と考えられている。

34) 礒山 2020年、136頁。バッハは5曲の受難曲を作曲したと伝えられ（上述）、2曲についてはパート譜も伝わり浄書スコアを作成したこともうかがえる一方で、《マルコ受難曲》については歌詞のみの伝承、他の2つの受難曲の資料がパート譜もスコアも台本も失われていることが奇妙に思われる。5曲書いたという『故人略伝』の記述が正しいなら、《マタイ受難曲》と《ヨハネ受難曲》の2曲をバッハ自身が特に評価していたということだろうか。

伝わるのは、1739年3月17日に市参事会がバッハに許可が出るまで受難曲の上演をしないように伝えた際のやりとりである (Dok. II, Nr. 439)。その記録を残したのはビーネングレーバー Andreas Gottlieb Bienengraber (1706/7-1779) という書記官 (Unterleichenschreiber) である。バッハはその伝言に対し、[受難曲上演は] 負担になるだけだから [演奏中止に] 反対はしない、教区監督に報告する、テキストが問題なのだとしたらすでに何度か演奏されたのではないか、というような返答をした。この記録から、1739年3月27日の聖金曜日に向けて準備されていた《ヨハネ受難曲》の上演が10日前になって中止されたと推測されてきた。その頃のバッハは、プレフェクト論争³⁵⁾で上司や市参事会と揉めることもあった。そういった政治的な問題が影響して受難曲上演にストップがかけられたことも考えられる。一方、バッハが書くのを中断した第10曲は、まさに『ヨハネによる福音書』にない「ペトロの慟哭」を含む楽曲であり、ビーネングレーバーの記録でテキストのことが言及されていることから、共観福音書記事の混合が問題になったことが考えられる³⁶⁾。ただ、上演の10日前に自筆スコアでの改訂版作成が4分の1までしか終わっていなかったとするなら、あと10日で残り4分の3のスコアを改訂して書き、そこからパート譜を作成し (あるいは改訂内容を反映させ)、トーマス学校の生徒たちと練習をして聖金曜日に演奏するというのはかなり大変で非現実的である。ヴォルフ Christoph Wolff は浄書スコアの作成開始を1738年としており³⁷⁾、筆跡としては1737年の可能性も考えられるということである³⁸⁾。市参事会による演奏中止の指示とは関係なく、《ヨハネ受難曲》自筆スコアの改訂作業は中断されていたのかも知れない。そうだとするなら、バッハはなぜ浄書スコア作成

35) バッハが任命していたプレフェクト (副指揮者) が1736年に下級生に暴力をふるったことで、校長のエルネステイによって解任された。本来はプレフェクトの任命権はカントルであるバッハにあったところ、校長が新しいプレフェクトを任命したことに端を発した争いで、両者が市参事会に宛てた書状が残っている。論争は1738年まで続いた。

36) 受難曲歌詞を印刷するために、予め教区監督には提出していただろう。

37) Wolff 2020, p. 209.

38) Bärwald 2021, S. XII.

を中断したのか、1739年にバッハがどの受難曲をどのようなかたちで上演しようとしていたのかが疑問である。

バッハが作成を中断した後の《ヨハネ受難曲》スコアは、1749年の上演の際に、当時プレフェクト（副指揮者）をつとめていたバムラー Johann Nathanael Bammler (1722-1784) が最後まで書いている。おそらくは第1稿作曲時のスコアに加筆されたものが残っていたのだろうが、そのスコアは現在には伝わっていない。バムラーが筆写した部分のスコアにバッハは演奏指示などを書き加えているが³⁹⁾、それらは第4稿のパート譜には反映されていない。つまり、このスコア（P 28）の稿は、バッハの生前には演奏されることがなかった。しかし、『旧バッハ全集』でも1974年の『新バッハ全集』でもこのスコアの自筆部分を最優先資料としている。バッハの生前に演奏されなかった稿を出版することに問題はないが、複数の稿がある場合には別々に印刷するという方針が『新バッハ全集』にはあるため、1974年版の『新バッハ全集』の《ヨハネ受難曲》楽譜は稿の混合（「理想の稿」のようなかたちで出したこと）が問題視された。その後、第2稿と第4稿の楽譜が別々に『新バッハ全集』（それに先駆けて Carus 社）で出されたことにより、演奏者はオリジナル資料をみずから研究せずとも第2稿や第4稿の演奏ができるようになった。それにともない、録音・録画も増えている。

以上に見るように、《ヨハネ受難曲》には最終稿、決定稿と言えるものはない。

3.2. 受難記事（聖句）

《ヨハネ受難曲》の歌詞は、聖書の引用（聖句）、賛美歌詩、自由詩で構成される。以下、稿による違いも含めて見ていく。まずは聖句に注目すると、《ヨハネ受難曲》のすべての稿で共通して用いられているのが、『ヨハネによる福音書』第18～19章の受難記事である。『ヨハネによる福音書』の受難記事は、

39) スコアにおける改訂作業は完了しなかった。Bärwald 2021, S. XIII.

伝統的に次の5つの部分に分けて考えられる⁴⁰⁾。このあとの記述とも関わるため、聖書協会共同訳聖書⁴¹⁾にもとづいてあらすじをまとめる。

①庭 Hortus (ヨハネ 18: 1-11)

キドロンの谷の向こうにある園にイエスと弟子たちがいたところ、裏切り者の弟子ユダが兵士、祭司長たち、ファリサイ派の人々の遣わした下役たちを連れてくる。イエスは誰を捜しているのかと問いかけ、ナザレのイエスだと回答にシモン・ペトロが剣で大祭司の僕マルコスの右耳を切り落としたが、イエスは剣をおさめるように言う。イエスは、「父がお与えになった杯は飲むべきではないか」と言って抵抗せず逮捕される。

②大祭司 Pontifices (ヨハネ 18: 12-27)

イエスはまず大祭司アンナスのもとに連行される。シモン・ペトロともう一人の弟子はイエスに付いて行った。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中庭に入り、やがてペトロも中に入った。ペトロは門番の女にイエスの弟子ではないかときかれて否定した。大祭司アンナスはイエスに弟子のことや教えについて尋ねたが、イエスは自分は公然と話してきたので自分の話を聞いた人々に尋ねるがよいと答えた。すると、下役の一人がイエスを平手打ちし、イエスはなぜ私を打つのかときいた。アンナスはイエスを縛ったまま大祭司カイアファのもとに送った。シモン・ペトロは「人々」にイエスの弟子ではないかときかれて否定し、「ペトロに片方の耳を切り落とされた人の身内」に見たと言われてそれも否定したところ、すぐ鶏が鳴いた。(《ヨハネ受難曲》では、第3稿を除き、このあとにペトロの慟哭を伝える場面が共観福音書から挿入される。)

③ピラト Pilatus (ヨハネ 18: 28 - 19: 22)

明け方、イエスは大祭司カイアファのところからローマ総督ピラトの官邸に

40) この分け方をすると、各部分の終わりが賛美歌楽章となる。Fuchs and Jenson 2023, p. 71. ただし、第3稿の最後は自由詩合唱であり、異なる。

41) 日本聖書協会 2018年。

連れて行かれた。ピラトは自分たちの律法で裁けと言うが、ユダヤ人たちは「私たちには人を死刑にする権限がありません」と答える。ピラトはイエスにユダヤ人の王なのかたずねる。イエスは逆にピラトに、それは自分の考えなのかほかの者が言ったのかと質問する。ピラトが一体何をしたのか問うと、「私の国はこの世のものではない」と答えた。ピラトはユダヤ人たちに「あの男に何の罪も見いだせない」と言い、過越祭に釈放するか問うが、ユダヤ人たちはバラバという強盗（ルター訳では「人殺し Mörder」であり、《ヨハネ受難曲》台本でも同じ）の釈放を求める。そこでピラトはイエスを鞭打たせ、兵士たちは茨の冠をイエスの頭にのせ紫色の衣をまとわせた。その姿のイエスをピラトは人々に示し、「何の罪も見いだせない」と繰り返すが、祭司長たちや下役たちは「十字架につけろ」と叫ぶ。ピラトは自分たちで十字架につけるがよいと言うが、ユダヤ人たちは神の子と自称したから律法によれば死罪にあたると答えた。ピラトはイエスを釈放しようと努めたが、ユダヤ人たちは「もしこの男を釈放するならあなたは皇帝に背いている」と叫ぶ。ピラトは、過越祭の準備の日の正午ごろ、イエスをガバタで裁判の席につかせた。ユダヤ人は重ねて十字架につけると言い、「あなたがたの王だ」と言うピラトに「私たちには皇帝のほかには王はいない」と言った。ピラトは十字架につけるためにイエスを人々に引き渡した。イエスは自ら十字架を背負い、ゴルゴタに向かった。イエスは3本の十字架の真ん中につけられた。ピラトは「ナザレのイエス、ユダヤ人の王」と3言語で書いた罪状書きを十字架の上に掛けた。ユダヤ人の祭司長たちが文言を改めるように言ったが、ピラトはそのままにした。

④十字架 *Cruce*（ヨハネ 19: 23-37）

兵士たちはイエスを十字架につけてからイエスの服、下着を分け合った。イエスの十字架のそばには母と母の姉妹、クロパの妻マリアとマグダラのマリアとが立っていた。イエスは母と愛する弟子に義理の親子関係を結ばせた。イエスは「渴く」と言い、酢を受けると「成し遂げられた」と言い、頭を垂れて息を引き取った。（第3稿を除き、このあとにマルコ／マタイ福音書から、イエスが亡くなったとき神殿の幕が裂けた場面が挿入される。）ユダヤ人たちは安

息日に遺体を十字架の上に残しておかないために、他の2人の男の足を折った⁴²⁾。しかし、イエスはすでに死んでいたため足は折らなかつた。兵士が槍でイエスの脇腹を突くと血と水が流れ出した。

⑤墓 Sepulchrum (ヨハネ 19: 38-42)

アリマタヤのヨセフがピラトの許可を得てイエスの遺体を取り降ろした。ニコデモは没薬とアロエを混ぜた物を持ってきた。彼らはユダヤ人の埋葬の習慣に従い、香料を添えて遺体を亜麻布で包んで墓に納めた。

《ヨハネ受難曲》は2部構成であり、上記のうち②の場面までが受難曲第1部(第1～14曲)で扱われる。

『ヨハネによる福音書』は他の3つの共観福音書(マタイ、マルコ、ルカ)と性格が異なることが指摘されている。「はじめに言葉があった」で始まる『ヨハネによる福音書』では、イエスの言葉が他の福音書より多く引用され、イエスは、使命を帯びてこの世に来た神の子であることが強調される。そして、イエスの十字架刑・復活について詳しく記述される。イエスは民を救うためにみずから十字架にかかり、復活をとげて神の子であることを証したのである。『ヨハネによる福音書』では、受難の出来事の進行も、共観福音書とは一部異なる。上で述べた「ペトロの慟哭」、「神殿の幕が裂ける」場面は『ヨハネによる福音書』には含まれず、ある意味淡々と次の場面(それぞれローマ総督ピラトの尋問と遺体の処理)に進む。《ヨハネ受難曲》第1、2、4稿では、『ヨハネによる福音書』第18～19章のほかに、他の福音書から記事の引用がある。

第1稿…「ペトロの慟哭」(共観福音書の混合)、「神殿の幕」(マルコ 15: 38) (3小節)

第2稿…「ペトロの慟哭」(第1稿と同じ)、「神殿の幕」などの天変地異(マタイ 27: 51-52) (7小節)

42) 足を折ると、自重で窒息して早く亡くなるため。

第4稿…第2稿と同じ

「ペトロの慟哭」の部分は、『マタイによる福音書』からの引用とされてきたが、磯山がルター訳聖書と《ヨハネ受難曲》歌詞を比較したところ、共観福音書のどれとも記述が一致しないことが明らかになった⁴³⁾。統合受難記の考えかたにもとづいて自由に扱われたと言えよう。

共観福音書と『ヨハネによる福音書』にはそれ以外も違いがあり、例を挙げるなら、「最後の晩餐」の場面はなく、イエスを売り渡したユダがのちに自死する話も含まれない。ユダや祭司長たちが捕えに来たとき、イエスは声をかけられるのを待たず「誰を捜しているのか」と自分から声をかけて受難への道に歩み出す。ユダヤ教の大祭司の尋問の場面で、共観福音書ではカイアファひとりが話すところ、『ヨハネによる福音書』ではまずアンナスが、そしてカイアファが尋問する。ペトロはアンナスの家の庭に入って待つが、そこからカイアファの家へ移動したのか、移動したとすればどのようにまた中に入ったのかは書かれていない。またイエスを三度知らないと言ったら鶏が鳴くというイエスの言葉は共観福音書では受難の一連の出来事に含まれるが、『ヨハネによる福音書』ではこの言葉の登場はずっと早く（「鶏が鳴くまでに、あなたは三度、私を知らないと言うだろう」、ヨハネ 13: 38）、受難記事の部分（18～19章）には含まれない。共観福音書では十字架を運ぶのは別の人だが、『ヨハネによる福音書』ではイエスみずからが運ぶ。また、死の場面で、「わが神、わが神、なぜ私をお見捨てになったのですか」（マタイ 27: 46、マルコ 15: 34）と心情を吐露することはない。共観福音書ではイエスの母マリアは遠くから十字架を見守っているが、『ヨハネによる福音書』では十字架のそばにいて、イエスは愛する弟子とマリアに義理の親子関係を結ばせる。こういった違いの原因のひとつとされるのが、『ヨハネによる福音書』が共観福音書より遅い時期に成立したことである。使徒ヨハネの生没年ははっきりしないが⁴⁴⁾、『ヨハネによる福音書』の最古の写本断片が西暦 120 年頃のものであり、成立は西暦 100～110 年

43) 磯山 2020 年、245～246 頁。

44) 西暦 6 年頃の生まれ、101 年没とする説がある。

頃と推測されている⁴⁵⁾。西暦 70 年にエルサレムの神殿が破壊されてから(ユダヤ人とローマ帝国の間でおこなわれた「ユダヤ戦争」のエルサレム攻囲戦)、ユダヤ人は本拠地を失い、ディアスポラの時代となる。そういった時代状況やキリスト教団確立に向けた動きが『ヨハネによる福音書』の叙述に影響しているとされる。

《ヨハネ受難曲》の聖句部分は、地の文(せりふ以外)を福音史家のテノール歌手が、それ以外のせりふ部分については、個人の登場人物はひとりの歌手が、群衆や複数の人物のせりふは合唱(トゥルバ合唱)が担った。独唱歌手はイエス(バス)、ピラトとペトロ(パート譜を見るとピラトとペトロは同じバス歌手が歌ったことが分かる)、下役(テノール)、女(ソプラノ)の割りふりがあったが、これらの独唱歌手は原則として合唱部分も歌った。16あるトゥルバ合唱では、群衆などの歌う言葉は同じではなくとも共通する音楽で作曲されているところが多く⁴⁶⁾、作品に統一感をもたらしている。

3.3. 賛美歌詩

ルター派の賛美歌は、普段の礼拝のなかで会衆が声を合わせて歌うものである。《ヨハネ受難曲》にとり入れられている賛美歌は会衆みな声を代弁したり会衆を悔い改めへと導いたりする働きをもつ。

《ヨハネ受難曲》に含まれる賛美歌詩は、第1稿と第4稿は同じであるが、第2、3稿では異なる。第1、4稿で用いられている賛美歌詩は資料2の通りである。資料2は、『バッハ作品目録(BWV³)』にもとづき、筆者が作成した。賛美歌詩の作者名は初出のみ記した。7種の賛美歌詩の13の節と、ポステル Christian Heinrich Postel (1658–1705) 作の自由詩(バッハがコラルとして作

45) Fuchs and Jenson 2023, p. 21.

46) Fuchs and Jenson 2023, p. 58 では、全部で14のトゥルバ合唱のうち、12bと27bの2曲以外の12曲が6対になっていると説明されているが、トゥルバ合唱は16ある(Fuchs and Jenson 2023では18bと23fが除外されている)。また、12bには2b、2dとの関連が見られる。

曲⁴⁷⁾が用いられている。このうち、シュトックマン Paul Stockmann (1603-1636) の受難詩『イエスの受難、苦痛と死 Jesu Leiden, Pein und Tod』(1633年)は統合受難記の考えにもとづいて4福音書の受難記事を網羅しながら全34節で綴られた賛美歌詩であり、《ヨハネ受難曲》台本にはそのうち3つの節が用いられている。

【資料2：《ヨハネ受難曲》第1、4稿に含まれる賛美歌詩】

楽章番号	賛美歌詩	節 Strophe
3	Herzliebster Jesu (J. Heermann 1630)	7
5	Vater unser im Himmelreich (M. Luther 1539)	4
11	O Welt, sieh hier dein Leben (P. Gerhardt 1647)	3-4
14	Jesu Leiden, Pein und Tod (P. Stockmann 1633)	10
15	Christus, der uns selig macht (M. Weiße 1531)	1
17	Herzliebster Jesu	8-9
22	Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn (Postel ca. 1700)	自由詩アリア用
26	Valet will ich dir gehen (V. Herberger 1613, Druck 1614/5)	3
28	Jesu Leiden, Pein und Tod	20
32	Jesu Leiden, Pein und Tod	34 バスの歌う自由詩と組み合わせ
37	Christus, der uns selig macht	8
40	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (M. Schalling 1569, Druck 1571)	3

第2稿で変更された賛美歌詩は資料3の通りである。

47) Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt のコラール旋律を用いているが、このポステル作の歌詞を載せている賛美歌集は見つかっていない。Dürr 1988, S. 59.

【資料 3：《ヨハネ受難曲》第 2 稿で追加・置換された賛美歌詩】

楽章番号	コラール	節	備考
1 ^{II}	O Mensch, bewein dein Sünde groß (S. Heyden ca. 1530)	1	自由詩合唱と置き換え
11+	Jesu Leiden, Pein und Tod (P. Stockmann 1633)	33 バスの歌う自由詩と組み合わせ	追加
40 ^{II}	Christe, du Lamm Gottes (Braunschweig 1528)	全 (Agnus Dei のドイツ語)	四声体コラールと置き換え

第 1 稿で用いられた賛美歌詩節は（ポステルの詩も含め）全 14 節であるが、第 2 稿では 16 節となり、第 1 稿と比べ 2 節増えている（第 40 曲は別のコラールとなった）。また、第 1 稿のところで述べた統合受難記の考え方を受けたシュトックマンのコラールの第 33 節が、他の 3 節より早く、第 11+ 曲に追加された⁴⁸⁾。これはバスの歌う自由詩にソプラノのコラールが組み合わせられる楽章で、自由詩と賛美歌詩が韻を踏むように構成されている（資料 4）。第 33 節は、全 34 節の受難コラールの終わり近くに位置し、もとの受難コラールの文脈ではイエスが亡くなった後となる。それを第 2 稿でイエスが大祭司の下役に平手打ちされたところの早い段階にもってきているのは、第 11 曲のコラールと関連があると考えられる。直前の第 11 曲では、ゲルハルト Paul Gerhardt (1607-1676) 作のコラールが 2 節連続で歌われる。イエスに平手打ちをしたのは誰なのかと最初の節で問い、次の節では「私と私の罪だ Ich, ich und meine Sünden」とする。受難物語のなかで平手打ちをしたのは大祭司の下役だが、この受難曲を聴く者にみずからの罪を省みさせる役割をもつ。その次に第 2 稿で挿入された第 11+ 曲も「私 ich」を主語とする部分が自由詩でも賛美歌詩でも多く、「私はあなたとともに苦しんでいます ich .. mit dir leide」と平手打ちを受けたイエスとその受難全体に思いを寄せていく。

48) この「非論理的な配置 illogically placed」の理由のひとつとして、チェイフは 1725 年稿が「一時的な措置 temporary measure」であるためと考えている。Chafe 2014, pp. 10-11.

【資料4：《ヨハネ受難曲》第2稿第11+曲の歌詞】（太字部分が賛美歌詩）
第11+曲アリア（バス）+コラール（ソプラノ）

Himmel reiße, Welt erbebe,	天よ裂けなさい、世よ震えなさい、
Fallt in meinen Trauernton,	私の追悼の調べに加わりなさい、
Jesu, deine Passion,	イエスよ、あなたの受難は、
Sehet meine Qual und Angst,	見てください、私の苦痛と不安を、
Was ich, Jesu, mit dir leide!	イエスよ、私はあなたとともに苦しんでいます。
Ist mir lauter Freude,	私にとって純粋な喜びです、
Ja, ich zähle deine Schmerzen,	私はあなたの痛みの数を数え、
O zerschlagene Gottessohn,	打ちひしがれた神の子よ、
Deine Wunden, Kron und Hohn	あなたの傷、冠、嘲笑は
Ich erwähle Golgatha	私はゴルゴタを選びましょう、
Vor dies schnöde Weltgebäude.	けがらわしいこの世より。
Meines Herzens Weide.	私の心の牧場のようです。
Werden auf den Kreuzeswegen	十字架の道に
Deine Dornen ausgesät,	あなたの茨の種が蒔かれるのなら、
Meine Seel auf Rosen geht,	私の魂は薔薇の花咲くところへ向かいます、
Weil ich in Zufriedenheit	私が満ち足りて
Mich in deine Wunden senke,	あなたの傷に沈み込むため、
Wenn ich dran gedenke;	あなたの受難に思いを寄せて。
So erblicke ich in dem Sterben,	そうすれば、私は死の床で見るとして、
Wenn ein stürmend Wetter weht,	たとえ嵐が吹きすさぶとしても
In dem Himmel eine Stätt	天にひとつの居場所を
Diesen Ort, dahin ich mich	私が
Täglich durch den Glauben lenke,	毎日、信仰によって見上げる場所を。
Mir deswegen schenke!	どうか私にお与えください。

なお、この第11+曲で歌われるコラール旋律は、他の3曲（第14、28、32曲）

の旋律と少し違いがある⁴⁹⁾。そのため、この楽章はバッハがヴァイマル時代
に書いたとされる通称ゴータ受難曲からの引用ではないかと考えられたことも
あったが、ヴァイマルやゴータで用いられていた賛美歌集の旋律と一致する
わけでもなく、バッハの他作品でも見られる旋律の変形と捉えられる⁵⁰⁾。

第3稿では、第2稿で追加・置換された賛美歌楽章は取り除かれ、第1稿の
かたちに戻されたが、第1稿の終曲に置かれていた四声体コラール（第40曲）
が取り除かれ、第39曲までとなった。第1・4稿では、第39曲の短調の自由
詩合唱で「安らかに憩え Ruht wohl」と述べたあと、第40曲の長調のコラール
で復活への期待を伝える。

3.4. 自由詩

自由詩は、福音書の受難物語に対する聴き手（バッハ当時の人々）の気持ち
をあらわす部分である。第1稿の自由詩には、ブロッケス、ポステル、ヴァイ
ゼ Christian Weise (1642-1708) の詩の引用あるいは改作部分がある。第1稿の
台本作者が自由詩部分も編纂・自作したと考えられるが、台本作者は不明である。
シュテューベルを推測する人もいるが証拠はない。自由詩には当時人気を
博していたブロッケス受難曲の台本からの引用もあり、バッハあるいは台本作
者が時代の潮流にも敏感であったことがうかがえる。資料5に第1、4稿の自
由詩楽曲を挙げる。

【資料5：《ヨハネ受難曲》第1、4稿に含まれる自由詩楽曲】

楽章番号	曲種、声種	歌詞冒頭	歌詞引用・関連
1	合唱	Herr, unser Herrscher	『詩編』8と作者不明の自由詩
7	アリア（アルト）	Von den Stricken	ブロッケス受難曲冒頭曲の改作
9	アリア（ソプラノ）	Ich folge dir gleichfalls	不明

49) 譜例は Dürr 1988, S. 19 ほか。

50) ジョーンズ Richard D. P. Jones は、第2稿で追加された楽曲はすべてライプツィヒ時代の作と考えている。Jones 2013, p. 161.

13	アリア (テノール)	Ach, mein Sinn	ヴァイゼ「泣くペトロ」 ⁵¹⁾
19	アリオート (バス)	Betrachte, meine Seel	ブロッケス受難曲レチタ ティーヴォ改作
20	アリア (テノール)	Mein Jesu	ブロッケス受難曲アリア改作
(22)	コラール	Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn	ポステルの受難曲用自由詩を コラールとして作曲)
24	アリア (バス+合唱)	Eilt	ブロッケス受難曲アリア改作
30	アリア (アルト)	Es ist vollbracht	不明 ⁵²⁾
32	アリア (バス+合唱)	Mein teurer Heiland	ブロッケス受難曲アリア改作 合唱の歌うコラールと組み合 わせ
34	アリオート (テノール)	Mein Herz	ブロッケス受難曲アリオート 改作
35	アリア (ソプラノ)	Zerfließe, mein Herze	ブロッケスの影響あり
39	合唱	Ruht wohl	ブロッケスの影響あり

第 22 曲はポステルの自由詩をバッハがコラールとして作曲したため、3.3. で扱った。ポステルの『ヨハネ受難曲』の台本 (1700 年頃) には、バッハがリュートブルクの聖ミカエル教会附属学校の寄宿生だった頃に教えを受けたバーム Georg Böhm (1661-1733) も作曲している。ブロッケスの受難曲台本については 2 で言及したが、1712 年に初版が出されたあと何度も再版されており、バッハの《ヨハネ受難曲》台本を編纂した人物が参照したのは 1715 年版ではないかと考えられている。

第 2 稿で変更されたのは、下の自由詩楽章である。

【資料 6 : 《ヨハネ受難曲》第 2 稿で変更された自由詩楽曲】

楽章番号	曲種、声種	歌詞冒頭	変更内容
11+	アリア (バス+ソ プラノのコラール)	Himmel reiße, Welt erbebe	追加。ソプラノの歌うコラールと組み合わせ (上述)

51) „Der weinende Petrus.“ (*Der Grünen Jugend notwendige Gedanken*, 1675)

52) ポステル『ヨハネ受難曲』(第 22 曲で使用) のアリアの改作とみる説もあるが、違いが大きい。

13 ^{II}	アリア (テノール)	Zerschmettert mich	第1稿第13曲と差し替え
19 ^{II}	アリア (テノール)	Ach windet euch nicht so	第1稿第19～20曲と差し替え

第3稿では、第2稿で追加された自由詩楽章はすべて削除され、第1稿のかたちに戻った。加えて、共観福音書からの「ペトロの慟哭」とイエス死後の天変地異の記事が削除されたことにより、第13曲は別のアリアに、第33～35曲はシンフォニア（器楽楽章）ひとつに置き換えられたが、第3稿用のアリアとシンフォニアの楽譜は消失してしまった（上述）。

第4稿では、自由詩楽章はおおむね第1稿のかたちに戻されたが、一部に歌詞変更がある（第9、19、20曲）。

3.5. 特徴

以上のように、バッハの《ヨハネ受難曲》は稿による違いが大きく、自筆スコアは途中までとなっていて生前の演奏には反映されておらず、決定稿と言えるものはない。ただ、第4稿が25年の年月を経て第1稿に近い内容になっていることから、バッハ自身には第1稿への評価あるいは愛着があったと考えられる。《マタイ受難曲》が初期稿と大きく異なる後期稿の浄書スコアのかたちで残されているのと対照的である。第3稿で『ヨハネによる福音書』記事のみとされたにもかかわらず、第4稿で共観福音書からの引用が再度なされたのは、バッハとしては効果的に作曲できる2つの場面（「ペトロの慟哭」とイエス死後の「神殿の幕が裂ける」などの天変地異）をとり入れたかったのだろう⁵³⁾。統合受難記という考え方はルター自身も認めていたのであり、1724年にライプツィヒで出版された2つの瞑想本にはどちらもブーゲンハーゲンの『統合受難記』からの引用がある⁵⁴⁾。《ヨハネ受難曲》の上演を聴いた当時のライプツィヒの市民（書物が読める人）は、これらの瞑想本を参照していたかも知れ

53) 磯山は、1749年には市参事会員も代替わりし、「対応の厳格さも緩んできていた」と述べている。磯山 2020年、140頁。

54) Rathey 2020.

ない。そのうちのひとつ、著者不明の『私たちの主であり救い主であるイエス・キリストの受難物語へのキリスト教的・倫理的省察 *Christliche und Moralische Reflexiones über die Paßions-Historie Unsers Herrn und Heylandes JESU CHristi*』の序文は1724年の《ヨハネ受難曲》が初演された礼拝で説教を担当した教区監督ダイリンク Salomon Deyling (1677-1755) が書いており⁵⁵⁾、統合受難記の考え方はこの牧師の見解にも一致していたのだろう。

一方で、バッハの《ヨハネ受難曲》は『ヨハネによる福音書』のイエス像に沿ったものともなっている。まず指摘されるのが、バッハの《マタイ受難曲》と比較した場合の、叙情的な自由詩楽曲の少なさである。《マタイ受難曲》の全68曲中の26曲が自由詩楽章であるのに対し、《ヨハネ受難曲》第4稿では全40曲中の11.5曲と少ない⁵⁶⁾。それは、《マタイ受難曲》と《ヨハネ受難曲》のもとづく福音書の性格の違いを反映したものである。《ヨハネ受難曲》では、《マタイ受難曲》と比べて自由詩アリアが少ないだけではなく、挿入される場所も異なる。たとえば、《マタイ受難曲》と同様に大祭司による尋問やピラトの尋問の途中に自由詩楽章を入れることもできただろうが (BWV 244/34-35, 48-49)、《ヨハネ受難曲》ではどちらにも入れられていない。尋問はいわばスピーディーに進行する。これも《ヨハネ受難曲》の叙事的性格を形づくっている要素だろう。福音書記事部分のトゥルバ合唱も劇的な効果をあげている。また、自由詩を賛美歌のように曲づけした第22曲を中心としたシンメトリー (対称) を指摘した研究者もいる (スメンド)⁵⁷⁾。第22曲のまわりでは十字架が話題になっており、十字架の軸と見立てたと考えることはありえるかも知れないが、音楽的な中心はここだろうか。《ヨハネ受難曲》では数としては少なめのアリアがイエスの死の場面の周りに集中的に配置されていることは以前から指摘されている。自由詩アリアのうち、すべての稿に含まれ《ヨハネ受難曲》に最も特徴的だと筆者が考えるのは、まさに死の場面に置かれた第30曲〈成

55) Rathey 2020, p. 51.

56) コラールと自由詩が組み合わせられている楽章は0.5と数えた。

57) Dürr 1988, S. 113.

し遂げられた Es ist vollbracht) である。『ヨハネによる福音書』のイエスは、人類の救済という使命を帯びて地上にやって来た存在であり、福音書においてその死の場面に感傷は持ち込まれない。イエスは第29曲の聖句において「成し遂げられた」と言い、第31曲で頭を垂れて息を引き取る。その中間にバッハが置いたのがこの第30曲のアルトのアリアであり、前の楽章でイエスが述べた「成し遂げられた」という言葉をめぐってヴィオラ・ダ・ガンバ独奏の哀愁を帯びた響きと弦楽合奏を伴って口短調で歌ったあと、第20～39小節のヴィヴァーチェ (vivace) 部分では「ユダの勇士が力をもって勝利し Der Held aus Juda siegt mit Macht」とファンファーレを響かせる。この勝利のファンファーレは、イエスの死を使命の達成⁵⁸⁾と見る『ヨハネ福音書』ならではのものと言え、この場所にもふさわしい。

3.6 反ユダヤ

バッハの《ヨハネ受難曲》は反ユダヤ主義的な色彩が強いとの指摘は、繰り返しなされてきた⁵⁹⁾。21世紀のアメリカの大学においても、学生からの反対等を考慮してバッハの《ヨハネ受難曲》を演奏しないという決断をした例がある⁶⁰⁾。たしかに《ヨハネ受難曲》で歌われる聖句には「ユダヤ人 Juden」という語が頻出する (合計 22回)⁶¹⁾。また、トゥルバ合唱の「十字架につける kreuzige」などの叫びもインパクトが強く、あたかもユダヤ人の行為を糾弾しているように聞こえかねない。しかし、歌詞の「ユダヤ人」の語についてはも

58) 共観福音書には「成し遂げられた」という言葉はない。

59) たとえば、Marissen 1998, pp. viii-ix.

60) Fuchs and Janson 2023, pp. 163-164. 2022年のハーヴァード大学。Marissen 1998, p. ix には、ドイツ語の知識のないアメリカ人学生が „die Juden“ という歌詞を見て、「ユダヤ人、死ね (英語の die)」と誤解していたという報告がある。

61) 第6曲2回、第10曲1回、第16曲4回、第18曲2回、第21曲2回、第23曲2回、第25曲5回、第36曲1回、第38曲3回の計22回だが複数のパートで歌われ、繰り返されるところもある。聖書では『ヨハネによる福音書』第18章に9回、第19章に13回、「ユダヤ人」が出てくる。もちろん、現代のユダヤ人に向けられたものではない。

ととも『ヨハネによる福音書』第18～19章に含まれていたものであり⁶²⁾、その他の自由詩・コラール部分には新たに加えられてはいない⁶³⁾。「十字架につける」などの作曲はバッハによるが、《マタイ受難曲》の「十字架につけさせる Lass ihn kreuzigen」も印象的に曲づけされており、音楽化する際の効果を考えたものと言え、《ヨハネ受難曲》が特に反ユダヤ的とは見なせないだろう。

さらに、バッハが当時のユダヤ人（ユダヤ教徒）を糾弾しているのかといえ、そうとも言えない場面がある。第11曲のコラールはユダヤ教の大祭司の下役がイエスの口のきき方が悪いとイエスを平手打ちしたあとに置かれている。上述のように2つの節が続けて歌われ、その最初の節でイエスに平手打ちをしたのは誰なのかと問い、次の節では「私と私の罪だ Ich, ich und meine Sünden」とみずから答える。歴史上、イエスを平手打ちしたのはユダヤ教の大祭司の下役であるが、その場面でバッハの《ヨハネ受難曲》では、賛美歌を通して聴く者ひとりひとり、「私」の罪を思い起こさせるのだ。さらに、パート譜を見ると、「十字架につける」の合唱パートも信者の心を代弁するコラールも、ともに福音史家やイエスの歌手も含めすべての歌手が歌っている。バッハの《ヨハネ受難曲》をキリスト教対ユダヤ教の構図で捉えようとするのは作品に沿った理解とは言えない。

4. 《ヨハネ受難曲》第2稿

《ヨハネ受難曲》の4つの稿のうち、近年、最も研究の進展があったのが第2稿についてであり、21世紀に入ってから2種の原典版楽譜も出された⁶⁴⁾。こ

62) 『ヨハネによる福音書』が反ユダヤ的であるのかという問題についても、ユダヤ教・キリスト教の研究者が集まって討論等した結果、福音書自体が反ユダヤ的なのではない（解釈の問題）との結論に至った。Fuchs and Jenson 2023, p. 166. なお、『ヨハネによる福音書』を書いた人もユダヤ人だった（ユダヤ教徒ではないが）。

63) 第30曲アリアで、「ユダの勇士 der Held aus Juda」とイエスのことを形容する言葉はある。ここからも分かるように、イエス自身もユダヤ人なのである。このJudaは地名とも捉えられる。

64) Wollny 2004, Bärwald 2021.

ここからは第 2 稿に注目し、1724/25 年のコラル・カンタータ年巻 300 周年の機会に再考したい。

4.1. 第 2 稿の台本

2015 年に発表されたブランケン Christine Blanken の論文 2 つ⁶⁵⁾で、バッハのコラル・カンタータおよび《ヨハネ受難曲》第 2 稿の台本を含む詩集が、ビルクマン Christoph Birkmann (1703-1771) の名で出版されていたことが明らかにされた。1728 年 10 月 26 日付で序文が書かれており、1728 年に出版されたと考えられる『神によって聖別された安息日の十分の一献金 GOtt-geheiligte Sabbaths-Zehnden』というビルクマンの教会音楽台本集（ニュルンベルク市立図書館蔵、所蔵番号 Will. II. 1413. 8°）は、ニュルンベルク近郊のヘルスブルック Hersbruck という小都市のためのものであり⁶⁶⁾、1728/29 年の教会暦を念頭に置いた 71 曲のカンタータ台本と《ヨハネ受難曲》第 2 稿台本を含む。バッハ生前に印刷された《ヨハネ受難曲》第 2 稿の台本が発見されたのは、現代において初めてである。71 のカンタータ台本のうち 31 はライブツィヒで上演されたことが分かっており、23 はバッハが作曲している。ライブツィヒで上演されたことが分かっているカンタータおよび受難曲の台本は、1724 年の待降節から 1727 年の顕現節（1 月 6 日）までの期間の作品のものである。

ビルクマンは 1723 年からアルトドルフ大学⁶⁷⁾で数学などを学び、コレギウム・ムジクム（大学生を中心とする音楽団体）に加わり、作曲も手がけた。1724 年 12 月にライブツィヒ大学に転学して数学と神学、法学を学んだ。1726 年には数学教授との共著で書物も出版している。ビルクマンは、バッハがシャ

65) Blanken 2015-1, 2015-2. 口頭発表は 2014 年 12 月 3 日。ドイツ語の論文 (Blanken 2015-2) に先立って、英語の報告書 (Blanken 2015-1) が出された。

66) この台本に作曲した教会音楽はヘルスブルックのマリア教会でビルクマンの関与のもとで上演されたと考えられる。Bärwald 2021, S. XIV. しかし、証拠は見つかっていない。Blanken 2015, S. 30

67) ニュルンベルク近郊 Altdorf に 1622~1809 年にあった大学。

イベ Johann Adolf Scheibe (1708–1776) に批判を受けたときにバッハを擁護したビルンバウム Johann Abraham Birnbaum (1702–1748) の家に住んだ時期もあり、ビルンバウムを通してバッハと知り合った可能性もある。また、ビルンバウムの影響で神学への道に進むことになったという⁶⁸⁾。その後、1727年9月までライプツィヒにとどまって、バッハの教えを受けたりコレギウム・ムジクムに加わってバッハの演奏を手伝ったりしたと自伝にある。すなわち、1728年の台本集に含まれるバッハのカンタータ等の台本は、ビルクマンがライプツィヒ大学に在籍していた期間にライプツィヒで上演された作品のものである。ビルクマンは1727年にライプツィヒ大学を離れ、アルトドルフ大学に戻って神学の勉学を終え、1728年からはヘルスブルックの貴族の家庭教師をつとめ、ヘルスブルックの教会で代理説教をおこなったこともあった。1732年にはアルトドルフで叙階された。1741年にニュルンベルクの聖エギディエン教会 (St. Egidien) の助祭となり、1744年に祝祭日の説教を担当するようになり、1759年には長老 (Senior) となった⁶⁹⁾。

ビルクマンの1728年の台本集に含まれる《カンタータ第91番「讃えられよ、イエス・キリスト Gelobet seist du, Jesu Christ」》(BWV 91)、《カンタータ第121番「キリストを称えよう Christum wir sollen loben schon」》(BWV 121) 《カンタータ第41番「イエスに賛美あれ Jesu nun sei gepreiset」》(BWV 41) は、ビルクマンがライプツィヒに住み始めたばかりの1724年のクリスマスから元日 (1724年12月25、26日、1725年1月1日) に上演されたバッハのコラール・カンタータである。これらのカンタータの台本作者は、BWV³⁾でも、バッハ研究の最新情報を集めたライプツィヒ・バッハ資料館 (Bach-Archiv Leipzig) のウェブサイト Bach digital⁷⁰⁾でも「作者不詳 Verfasser unbekannt」とされている。1728年のビルクマンの台本集は個別の詩の作者を明示しておらず、ビルクマン以外の作者が書いたことが明らかな、たとえばノイマイス

68) Blanken 2015-1, p. 13.

69) Blanken 2015-2, S. 14–26.

70) <https://www.bach-digital.de/content/index.xed>

ター作のカンタータ詩も含まれており、この台本集に収録されているからといってビルクマンの詩とは限らない。だが、1725年3月30日、コラル・カンタータ年巻の最後の曲であるBWV 1が初演されて5日後の《ヨハネ受難曲》第2稿の台本が含まれていることには注目される⁷¹⁾。ビルクマンの1728年の台本集に含まれるバッハの1724/25年のコラル・カンタータ3曲の台本がビルクマン作だとは考えられていないが、ビルクマンがライプツィヒでバッハのコラル・カンタータを聴いていた、印刷台本を見たことは確かであり（場合によっては演奏に参加していたかも知れない）、その他の文体上の特徴とも考えあわせ、コラル・カンタータ年巻のなかで書かれた1725年の《ヨハネ受難曲》第2稿用の台本準備や新作楽章の作詞にビルクマンが関わったのではないかとブランケンは示唆している⁷²⁾。Bach digitalでもBWV 245.2の「声楽作品のテキスト Text des Vokalwerkes」の欄には「新作アリアのテキストの著者はビルクマンと推定される（ブランケンの2015年の論文参照）Autorschaft der neuen Arientexte (Satz 11+, 13^{II} und 19^{II}) von Birkmann wahrscheinlich (siehe Blanken BJ 2015)」とある⁷³⁾。この説に対しての反論は、検索した限りゲック Martin Geck (1936–2019) の短い論考 (Geck 2020) のみであるが、ブランケンの説は説得力が充分ではないと筆者は考えている。以下、その理由を述べる。

ブランケンは、《ヨハネ受難曲》第2稿の台本作成にビルクマンが関与したと考える根拠のひとつとして、《ヨハネ受難曲》第2稿用に新作された自由詩アリア (+コラル) 第11+曲 (資料4) で主語が「私 ich」になっているこ

71) この台本集では、《ヨハネ受難曲》のタイトルが、他では伝承されていないタイトル (Das schmähhlich- und schmerzliche Leiden Unsers HErrn und Heylandes JEsu Christi in einem ACTU ORATORIO besungen) となっている。Blanken 2015-1, p. 28. ファクシミリは Blanken 2015-2, S. 58.

72) Blanken 2015-2, S. 51-53.

73) https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00000308 ただし同じページの上のほうにある「注釈 Bemerkungen」の欄には「3曲の自由詩テキストの作者不詳 Vorlage der madrigalischen Texte: Satz 11+, 13 [II], 19 [II] : unbekannter Dichter」とも記されている。おそらく、もともと「作者不詳」としていたのを直し忘れていたものと思われる。

とを挙げる⁷⁴⁾。ビルクマンの台本集にとり入れられているカンタータ台本には、語り手が「私 ich」の詩が多い⁷⁵⁾。ビルクマンは1726年10月から1727年2月にバッハが作曲した「私 ich」の多いソロ・カンタータまたは対話カンタータ8曲(BWV 169, 56, 49, 98, 55, 52, 58, 82)の台本を担当したとブランケンは考えており⁷⁶⁾、これは受けいれられている(BWV³でも、上記 Bach digital のウェブサイトでも、これら8曲のカンタータの台本作者はビルクマンとなっている⁷⁷⁾。だが、《ヨハネ受難曲》第2稿第11+曲については、前の第11曲コラールでも主語が「私 ich」となっており、そのつながりから「私 ich」を主語としたことも考えられる。また同じ第11+曲の7行目に「数える zählen」という動詞が見られ、第2稿第19曲にも「[イエスが受けた] はかり知れないほどのつらい鞭打ちの数をあなたがたが数えるなら、あなたがたの罪の多さも数えなさい Könnt ihr die unermessliche Zahl / der harten Geißelschläge zählen, / so zählet auch die Menge eurer Sünden …」という歌詞があるなど、数や量にまつわる表現が多いことを、ブランケンも数学を大学で学んでいたビルクマンと関連づけている⁷⁸⁾。だが、第1稿から含まれている第30曲アリアにも「数える zählen」という動詞は使われている。数学に関心が深いから「数える」という動詞、「数」などの名詞を好んだというような単純な関係で捉えるのは、根拠が薄いのではないだろうか⁷⁹⁾。もうひとつ、ビルクマンの台本集序文からは、ビルクマン自身コラールを重視した人だったことがうかがえ⁸⁰⁾、《ヨハネ受難曲》第2稿でコラールが増えたことなどに関連づけ、礒山は《ヨハネ受難

74) Blanken 2015-2, S. 53.

75) Blanken 2015-1, p. 23.

76) Blanken 2015-2, S. 46, 49.

77) ブランケンもライプツィヒのバッハ・アルヒーフ (Bach digital 運営機関) に所属しており、BWV³の編纂にも関わっているが、Bach digital やBWV³の掲載内容は複数の研究者で検討していると考えられる。『新バッハ全集』校訂者もビルクマン作という説を「説得力がある überzeugend」と見ている。Bärwald 2021, S. XII.

78) Blanken 2015-2, S. 52.

79) 他のビルクマン作とされる詩も観察すべきであるが、本稿の範囲では検討することができなかった。今後の課題としたい。

80) Blanken 2015, S. 28.

曲》第2稿の台本担当がビルクマンであることが「説得力を持ち始めた」と記しているが⁸¹⁾、台本がビルクマン作と認められているバッハ作曲の上記8つのカンタータには、5～6楽章中の1楽章にコラール楽章がある程度であり(BWV 82は0)、コラールを多用しているとは言えない。

1725年のバッハは、1725年3月25日にコラール・カンタータを初演し、次にカンタータの演奏される機会だった復活祭に旧作のBWV 4を再演したあとは、コラール・カンタータではない種類のカンタータの新作を続けていった。バッハは後にコラール・カンタータを追作していることから、1724/25年のコラール・カンタータ年巻を望んで中断したわけではなかったと考えられる。もしバッハがライプツィヒに来たばかりのビルクマンに《ヨハネ受難曲》第2稿の台本(自由詩執筆)を依頼するほど信頼していたのだとすれば、そしてビルクマン自身もコラールを重視していたなら、なぜ《ヨハネ受難曲》第2稿上演以降、つまり1725年4月以降のコラール・カンタータの台本もビルクマンに依頼しなかったのだろうか。ゲックは、1725年の《ヨハネ受難曲》第2稿で追加された楽章の自由詩とビルクマンの作とされる1726/27年のカンタータ詩の神学的立場や文体の様式の差異から、第2稿の自由詩をビルクマン作とする見方に疑念を呈している⁸²⁾。そのこととあわせ、筆者は、上に見たようにすでに挙げられている論拠では充分ではないと考えるため、《ヨハネ受難曲》第2稿の台本をビルクマンが担当したとは言いにくいのではないかと思っている。この点については、さらに検討を重ねたい。

4.2. 第2稿作成の意図

次に《ヨハネ受難曲》第2稿をバッハが作成した意図について考えたい。従来、1724年に上演したばかりの《ヨハネ受難曲》を翌年も上演することにな

81) 磯山2020年、420～421頁。

82) Geck 2020. ただし、ゲックは、ビルクマンが《ヨハネ受難曲》第2稿の台本に関与したことは明らか(evident)と考えている。

り、なるべく模様替えして印象を変える必要があったと説明されてきたが⁸³⁾、1724年の上演はニコライ教会、1725年の上演はトーマス教会でおこなわれたのであり、実際に2年連続で聴いた人はごく少数だったと思われる。受難曲台本を事前に教区監督(Superintendent)に見せなければならなかったため、その時点で苦言を呈されることを避けたいと考えたのだろうか。ハンブルクでは4つの福音書にもとづく受難曲を4年周期で上演していた記録もあるが、ライプツィヒについてはそのような記録はない。

そこで考えたいのは、バッハが1724年に使った《ヨハネ受難曲》パート譜の大部分(複本以外の12パート譜)を1725年に作り直したことである。第1稿由来の複本は楽曲の入れ替え等があっても再利用しているため、複本以外の主要パート譜は1725年の上演時に手許になかったために作り直したと考えるほうが自然である。ではなぜ、1725年の上演時に《ヨハネ受難曲》の主要パート譜はバッハの手許になかったのだろうか。おそらくバッハは1725年の聖金曜日に新しい受難曲を作曲・上演するつもりで、誰かに《ヨハネ受難曲》のパート譜一式を貸していたのではないだろうか。このように考えれば、第1稿の複本のみが残っている理由が説明しやすい。

1724年後半から1725年はじめのバッハは、毎週日曜日・祝祭日用のカンタータの新作を続けており、その流れでおそらくは受難曲も新作することを考えていただろう。だが、受難曲は通常の教会カンタータよりずっと規模が大きく(平均的なカンタータが15~20分の演奏時間だとすると、演奏時間だけ考えても6倍以上である)、作曲にも時間がかかる。1で述べたように、聖金曜日前の四句節に教会礼拝でカンタータの演奏がおこなわれない期間があり、1724年の《ヨハネ受難曲》はその期間を活用して準備されたと思われる。のみならず、1723年にライプツィヒに着任してから1724年の聖金曜日までに、バッハは10曲ほどの旧作カンタータを再演した。直前の時期を見てみると、クリスマス第1祝日(BWV 63)、顕現節第2日曜日(BWV 155)、六句節の日

83) 磯山2020年、118頁ほか。

曜日 Sexagesimae (BWV 18)、五旬節の日曜日 Estomihi (BWV 22)、マリアのお告げの祝日 (BWV 182) がヴァイマル時代、あるいは前年のカンタータの再演である。また、聖金曜日の2日後の復活祭もヴァイマル時代の作の再演でまかなっている (BWV 31)。再演の際にもパート譜の追加などが必要で、改作の手を加えたこともあったが、一から作曲するのに比べれば時間に余裕があり、四旬節以前にも受難曲作曲に時間を割くことができていたかも知れない。だがライプツィヒ2年目にはコラール・カンタータという特別なタイプのカンタータの作曲を続けていたため、旧作カンタータの再利用は1725年の聖金曜日以前にはおこなわれていない。さらに、1725年2月23日に、バッハはザクセン＝ヴァイセンフェルス公爵の誕生日を祝う《逃げ去れ、消え去れ、憂いたちよ Entfliehet, verschwindet, entweicht ihr Sorgen》(BWV 249.1、楽譜消失) をヴァイセンフェルスまで (おそらく妻⁸⁴⁾とともに) 赴いて上演している。バッハは、1713年にも公爵の誕生日音楽を作曲・上演しており (BWV 208.1)、1725年も公爵の頼みで誕生日音楽を新作したのだろう⁸⁵⁾。毎回の祝祭日に新作の教会カンタータの作曲やパート譜の作成等の作業を続け、さらに公爵の誕生日音楽まで請け負ううちに、予定していた受難曲の作曲が間に合わないことに、バッハは気づいたのではないだろうか⁸⁶⁾。受難曲の歌詞は、教区監督の承諾を得たうえで印刷する必要があったため、パート譜を誰かに貸したあと、歌詞の許可を得る前の期間のいつかに、バッハは1725年に新しい受難曲を作曲することを断念したのだろう。

新しい受難曲を作曲するとしたら、どのような作品だったのだろうか。前年から書き続けてきたコラール・カンタータ年巻の文脈に合わせて考えるなら、

84) 妻の父はヴァイセンフェルス宮廷トランペット奏者だった。

85) バッハは1729年にヴァイセンフェルス宮廷楽長の称号を得る。

86) 1725年に新作の受難曲が書かれなかったことと、BWV 249.1の上演を関連づけている論文等は検索によっては見つからず、著者としては独自の考察だと考えているが、《ヨハネ受難曲》に関する文献は膨大であり、誰も言及したことがなかったかは分からない。コラール・カンタータの新作の負担によって、1725年に予定されていた新しい受難曲が作曲されなかったと考えている研究者は多数いる。

特定のひとつのコラールを土台としたコラール受難曲がよいように思われる。その手がかりとなるのが、《ヨハネ受難曲》第2稿の冒頭に置かれたコラール合唱が、ニ長調から移調された痕跡（移調時のミス）があるという指摘だ⁸⁷⁾。つまり第2稿第1曲は《ヨハネ受難曲》第2稿のためにはじめて作曲されたわけではないということになる。ヴァイマル時代の通称ゴータ受難曲からの転用とする説が優勢だったが、クルムマッハー Friedhelm Krummacher により、1724/25年のコラール・カンタータの冒頭楽章と様式が近く、ヴァイマル時代の作とは考えられないとされた⁸⁸⁾。このコラール合唱は、統合受難記の考え方にもとづいて4福音書の受難記事をまとめてハイデン Sebald Heyden (1499–1561) が書いた全23節の賛美歌詩の第1節を歌詞とする。このように考えると、ハイデンの賛美歌詩全23節を土台としたコラール受難曲の作曲をバッハが予定して⁸⁹⁾第1曲は作曲したが、続きを作曲することができず、《ヨハネ受難曲》第2曲以降の流れに合うように移調したと推測することが可能である。第2曲はハ短調の始まりであり、第2稿第1曲の変ホ長調とは平行調の関係にある。（第1稿第1曲はト短調、第1稿終曲は変ホ長調である。第2稿終曲は途中で転調し、最後はハ短調のピカルディー終止である。）ニ長調から変ホ長調に移調することにより、《ヨハネ受難曲》に合うものになった。

ただ、1725年にコラール受難曲を作曲しようとしていたにもかかわらず時間的な理由で果たせなかったのであれば、なぜ翌年あたりに新作しなかったのが疑問である⁹⁰⁾。第2稿第1曲のコラール合唱は、ホ長調に移調されて1736年に《マタイ受難曲》後期稿第1部終曲にとり入れられた。バッハ自身が評価しており、残しておきたい楽章だったのだと思われる。《マタイ受難曲》で再利用がおこなわれていることから、1736年までにこのコラール合唱を活かす

87) Mendel 1974, S. 172. メンデルは、ヴァイマル時代に成立したと考えていた。

88) Krummacher 2018, S. 354–356.

89) Leisinger 2002, S. 40; Jones 2013, p. 161.

90) 1726年の聖金曜日には、カイザー Gottfried Keiser (ca. 1650 – ca. 1712) 作の《マルコ受難曲》をベースとしたパスティッチョ受難曲を上演した。https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00001535

ようなコラール受難曲が書かれなかったことは明らかであり、この点が1725年にコラール受難曲作曲を予定していたとする説の難点だと思われる⁹¹⁾。コラール・カンタータについては、年度途中で作曲が中断されたあと、作曲されていない祝祭日のコラール・カンタータを後年、追作しており、バッハのコラール重視の姿勢は続いていただけに、コラール受難曲の作曲が計画されたのであれば、コラール受難曲も後年作曲されていてもよいように思う。

計画し書き始めていた受難曲の作曲が時間的に無理であるといずれかの時点で判断したバッハは、冒頭合唱をコラール合唱に置き換えた以外にも、少しでもコラール・カンタータ年巻の文脈に合うように前年に作曲した《ヨハネ受難曲》の楽曲の入れ替えをしたのではないだろうか。なお、《ヨハネ受難曲》では、統合受難記の考え方に沿う別の賛美歌（シュトックマン作）の3つの節がもともと用いられていた。シュトックマン作の賛美歌を全体の土台のようなかたちで、より多く用いることも不可能ではなかったかも知れないが、シュトックマンの詩節追加は1節のみである。時間不足でそれほど手が加えられなかったのかも知れない⁹²⁾。また、コラール・カンタータの台本を担当していたのがシュテューベルであり、受難曲台本についてもバッハが同じシュテューベルに依頼しようとしていたのであれば、1725年1月31日のシュテューベルの死去が1725年の受難曲創作に影響を及ぼしたことも考えられるかも知れない⁹³⁾。

4.3. 第2稿の特色

バッハが新作の受難曲の作曲を1725年の聖金曜日に向けて計画していたとして、それが果たされなくなったときにバッハがおこなったのが、既存の

91) この段落は文献にもとづかない筆者独自の考察である。

92) シュトックマンの賛美歌詩全34節のうちの最終節（第34節）はすでに《ヨハネ受難曲》第1稿第32曲に用いられていたため、終結合唱に重ねて使うことはできず、全体の土台のようなかたちで組み込みにくかったのも要因だと考えられる。

93) ヴァルター Meinrad Walter は、ハイデンのコラールを冒頭合唱と終結合唱に用い、中間楽章には聖句と自由詩のほか、シュトックマンのコラールなども用いた（複数の賛美歌詩を混合した）受難曲を計画していた可能性を示唆している。Walter 2011, S. 216.

《ヨハネ受難曲》の改訂であった。上述のように、1724年と1725年とでは演奏された教会が違ったため、2年連続で聴いた人はごく少数だったと思われるが、バッハはかなり手を入れた。改めて記すなら、第1曲を自由詩合唱からコラール合唱にかえ、第11+曲のアリア（+コラール）を追加し、第13曲自由詩アリアを新しくし、第1稿の第19~20曲を1曲の自由詩アリアとし、イエス死後の神殿の幕が裂ける部分の引用を『マルコによる福音書』から『マタイによる福音書』の記事にかえて拡大し、第40曲を四声体コラールから大規模なコラール合唱に改めた。その結果、コラール楽章が2つ増え、全40楽章中の14楽章でコラールが聴かれることとなった⁹⁴⁾。自由詩11楽章に比して多い⁹⁵⁾。第1稿ではコラール12楽章、自由詩12楽章であった。

第2稿の台本でコラール・自由詩の変更が行われた結果、内容的には、全体として「人」の「罪 Sünde」に目を向ける場面が増えた。新作された第2稿第13曲で「何と私は罪深いことか wie sündlich … hab ich …」、第2稿第19曲に「あなたがたの罪の多さも数えなさい zählet auch die Menge eurer Sünden」とある。だが、それが最もよく分かるのが第1曲の置き換えで、第1稿では「主よ、私たちを支配される方よ Herr, unser Herrscher」で始まっていたのが、第2稿では「おお人よ、あなたの罪の大なるを嘆け O Mensch, bewein dein Sünde groß」と「人」と「罪」の両方を含むコラール詩節となった。第2稿第1曲のコラール合唱には「父のふところ Vaters Schoß」という歌詞が含まれるが、この言葉は『ヨハネによる福音書』第1章18節にあり、《ヨハネ受難曲》にふさわしいという指摘がある⁹⁶⁾。終曲は、バッハがトーマス・カントルに応募したときの試験（1723年2月7日）で演奏した《カンタータ第23番「まことの神にしてダヴィデの子であるあなた Du wahrer Gott und Davids Sohn」》終曲の転用である。これは、ミサ通常文の「アニユス・デイ」のドイ

94) 自由詩アリアとの組み合わせが2楽章。また、上述のように第22曲はポステル作の自由詩をコラールとして作曲している。

95) 2つの楽章ではコラールとの組み合わせ。

96) Gassmann 2012, S. 53.

ツ語訳である『キリスト、神の小羊よ *Christe, du Lamm Gottes*』の歌詞と旋律を用いた合唱楽章である。『ヨハネによる福音書』では、第1章29節に、洗礼者ヨハネがイエスを「世の罪を取り除く神の小羊」だと述べたという記述がある。また、『ヨハネによる福音書』では、イエスが十字架刑にかけられた日時が共観福音書とは異なる。共観福音書ではユダヤの過越祭の当日だが、『ヨハネによる福音書』では過越祭の前日の正午となっている。それは、ユダヤ教で過越祭の準備のために犠牲の羊をほふる時刻だった。つまり、『ヨハネによる福音書』では、イエスを犠牲の羊として、人の罪を贖うための生贄として見ている。ここでまた「人」の「罪」へと眼差しが注がれる。『ヨハネによる福音書』の記述に鑑みれば、《ヨハネ受難曲》第2稿終曲が、ドイツ語アニュス・デイに改められたことの意義は大変大きく、第1稿とは異なる受難記事への向きあい方になっている⁹⁷⁾。

最初と最後が大規模なコラール合唱楽章となったことは、全体に与える影響も大きい。これらの変更に伴い、作品全体のみならず、第1部・第2部のそれぞれがコラールで始まりコラールで終わる構成となった。また、最初と最後の2曲のコラール合唱は、第1稿冒頭の自由合唱や第39曲自由合唱・第40曲四声体コラールの枠組みと比べ、筆者には柔らかい印象に感じられる。それらが両端に置かれることで、叙事的でドラマティックな『ヨハネ福音書』の語りの部分（聖句楽章）のシャープさがさらに際立つ効果もあると考えられる。このような第2稿での変化について、デュル Alfred Dürr (1918–2011) はコラール・カンタータ年巻の文脈に寄せたという考え方に否定的だが⁹⁸⁾、筆者はやはりコラール・カンタータ年巻の文脈のなかで考えるほうが理解しやすいと思う。バッハが1725年にこの稿を一度演奏したのみで、のちに再演することが

97) ライジンガー Ulrich Leisinger は第2稿で行われた変更を「応急措置 *Notbehelf*」という言葉で説明している。Leisinger 2002, S. 44. チェイフは、『ヨハネによる福音書』の神学には第1・4稿のほうが合っているとの考えであり、第2稿での変更は「作品の神学的・美的統一性を減じている … *lessened the theological and aesthetic unity of the work*」と述べている。Chafe 2014, p. 10.

98) Dürr 1988, S. 19–20. パスティッチョと考えるほうがふさわしいとの意見である。

なかったのも、1724/25年のコラーレ・カンタータ年巻の流れに合わせたという意識があったからではないだろうか。

本稿により、テキスト・内容の面でも響きの面でも独自の価値が《ヨハネ受難曲》第2稿にあることを明らかにすることができたと考える。300周年の記念の年にその再評価が進むことを願っている。

引用文献

- Bärwald, Manuel hrsg. *Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion „O Mensch, bewein“ (1725) BWV 245.2*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2021. (Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Revidierte Edition Band 6)
- Blanken, Christine. “A Cantata-Text Cycle of 1728 from Nuremberg: a Preliminary Report on a Discovery relating to J. S. Bach’s so-called ‘Third Annual Cantata Cycle.’” In *Understanding Bach* 10 (2015), pp. 9–30. <https://bachnetwork.org/ub10/ub10-blanken.pdf> [Blanken 2015–1]
- Blanken, Christine. „Christoph Birkmanns Kantatenzyklus „GOtt-geheiligte Sabbaths-Zehnden“ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727.“ In *Bach-Jahrbuch* 101 (2015), S. 13–74. [Blanken 2015–2]
- Blanken, Christine, Christoph Wolff und Peter Wollny bearb. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Dritte, erweiterte Neuauflage (BWV³)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2022. [BWV³ と略す]
- Chafe, Eric. *J. S. Bach’s Johannine theology: the St. John Passion and the Cantatas for spring 1725*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Dürr, Alfred. *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- Fuchs, Michael and Bradley Jenson. *Bach’s St. John passion for the twenty-first century: musical and theological perspectives*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2023.
- Gassmann, Michael. „Die Fassungen der Johannes-Passion: Musikalische und theologische Konsequenzen.“ In *Bachs Johannespassion*, hrsg. von Michael Gassmann, Kassel et al.: Bärenreiter, 2012, S. 43–62. (Internationale Bachakademie Stuttgart Schriftenreihe Band 17)
- Geck, Martin. „Bach und Andere(s): Christoph Birkmann – Ein Librettist von Bachs Johannespassion?“ In *Concerto: Das Magazin für alte Musik* 289 (Januar/Februar 2020), S. 17. [Geck は 2019 年 11 月に逝去しており、本稿は死後出版]
- Glöckner, Andreas. „Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig – Neue Quellen (Teil I).“ In *Bach-Jahrbuch* 94 (2008), S. 159–201.
- Jones, Richard G. P. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Volume II 1717–1750*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Krummacher, Friedhelm. *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten und Passionen, Band 1: Vom Frühwerk zur Johannes-Passion (1708–1724)*. Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler, 2018.

- Leisinger, Ulrich. „Die zweite Fassung der Johannes-Passion von 1725. Nur ein Notbehelf?“ In *Bach in Leipzig, Bach und Leipzig*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim: Georg Olms, 2002, S. 29–44.
- Marissen, Michael. *Lutheranism, anti-Judaism, and Bach's St. John Passion*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Melamed, Daniel R. *Hearing Bach's Passions*. Oxford University Press, 2005.
- Mendel, Arthur. *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie II Band 4 Johannes-Passion: Kritischer Bericht*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1974.
- Neumann, Werner und Hans-Joachim Schulze. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, Kritische Ausgabe*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1963. (Bach-Dokumente Band I) [Dok. I と略す]
- Neumann, Werner und Hans-Joachim Schulze. *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750: Kritische Gesamtausgabe*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1969. (Bach-Dokumente Band II) [Dok. II と略す]
- Petzoldt, Martin. „Zur theologischen Petrus-Existenz in Bachs Johannes-Passion.“ In *Bachs Johannespassion*, hrsg. von Michael Gassmann, Kassel et al.: Bärenreiter, 2012, S. 63–88. (Internationale Bachakademie Stuttgart Schriftenreihe Band 17)
- Rathey, Markus. „Weimar, Gotha oder Leipzig. Zur Chronologie der Arie „Himmel reiße“ in der zweiten Fassung der Johannes-Passion (BWV 245/11+).“ In *Bach-Jahrbuch* 91 (2005), S. 291–300.
- Rathey, Markus. „Memory, Morals and Contemplation in Leipzig Passion Texts from the 1720s; A New Perspective on J. S. Bach's St. John Passion from 1724.“ In *Bach* (Riemenschneider Bach Institute), Vol. 51–1 (2020), pp. 44–69.
- Schulze, Hans-Joachim. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1984. (Bach-Dokumente Band III) [Dok. III と略す]
- Schulze, Hans-Joachim. „Texte und Textdichter.“ In *Die Welt der Bach Kantaten Band III: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten*, hrsg. von Christoph Wolff, Stuttgart: Metzler, 1999, pp. 109–125.
- Walter, Meinrad. *Johann Sebastian Bach: Johannespassion: Eine musikalisch-theologische Einführung*. Stuttgart: Carus-Verlag, 2011.
- Wolff, Christoph. *Bach's Musical Universe*. New York: W. W. Norton & Company, 2020.
- Wollny, Peter hrsg. *Johann Sebastian Bach: Johannespassion, Passio secundum Joannem Fassung II (1725)*. Stuttgart: Carus, 2004. (Stuttgarter Bach-Ausgaben)
- Wollny, Peter. „Zwei Bach-Funde in Mügeln: C.P.E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren.“ In *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), S. 111–151.
- 磯山雅『ヨハネ受難曲』東京：筑摩書房、2020年。[磯山は2018年に逝去しており、本書は死後出版]
- 木村佐千子「受難曲の歴史—ドイツ語圏を中心に」『獨協大学ドイツ学研究』第59号(2008年)、1~43頁。
- 木村佐千子「J. S. バッハのトーマス・カントル着任をめぐって—300周年を記念して—」『獨協大学ドイツ学研究』第82号(2023年)、33~56頁。
- 日本聖書協会『聖書 聖書協会共同訳』東京：日本聖書協会、2018年。

300 Jahre Johannespassion von Johann Sebastian Bach

Sachiko Kimura

Im Jahr 1724/25 komponierte Johann Sebastian Bach wöchentlich Choralkantaten, und vor genau 300 Jahren (1724) wurde seine Johannespassion (BWV 245) uraufgeführt. Mit der Johannespassion haben sich in den letzten Jahren zahlreiche Forschungsbeiträge befasst, die Bachs Werk in einem neuen Licht erscheinen lassen. In diesem Jubiläumswort wird Bachs Johannespassion besonders mit Blick auf den Choralkantatenjahrgang 1724/25 in diesem neuen Licht erörtert.

Der vorliegende Beitrag besteht aus vier Kapiteln. Kapitel 1 gibt einen Überblick über Bachs damalige Schaffens- und Aufführungstätigkeit. Kapitel 2 behandelt die Passionen vor Bach und die „fünf“ Passionen von Bach. In Kapitel 3 wird u.a. beschrieben, welche Fassungen der Johannespassion überliefert sind, wie ihr Text (Bibelwort, Choralextext und madrigalische Dichtung) bearbeitet wurde oder was die Besonderheiten der Johannespassion sind. Kapitel 4 widmet sich der zweiten Fassung der Johannespassion (1725), über die in letzter Zeit viel diskutiert worden ist. Das Libretto der zweiten Fassung wurde 2014 in einer 1728 gedruckten Textsammlung von Christoph Birkmann entdeckt, der von 1724 bis 1727 in Leipzig studierte. Die Johannespassion wurde 1725 wahrscheinlich aus Zeitmangel (auch wegen der Aufführung der Geburtstagsmusik BWV 249.1 in Weißenfels am 23. 2. 1725) wiederaufgeführt. Dabei tauschte bzw. ergänzte Bach sechs Sätze von der ersten Fassung von 1724. Die Bachforscherin Christine Blanken hält es für wahrscheinlich, dass drei neue madrigalische Gedichte (BWV 245.2, Satz Nr. 11+, 13^{II}, 19^{II}) von Birkmann verfasst wurden. Ihre Begründung ist jedoch nicht überzeugend. Unabhängig davon, wer der Textdichter der zweiten Fassung war, hat diese ihren eigenen Stellenwert, besonders wenn man sie vor dem Hintergrund von Bachs Choralkantatenjahrgang 1724/25 betrachtet: drei von sechs Sätzen, die Bach 1725 hinzufügte, sind Choralsätze. Der großangelegte Eingangschoralchor sowie der Schlusschoralchor beeinflussen die Eigenart dieser zweiten Fassung, die einen größeren Schwerpunkt auf die Sünden der Menschen und die Erlösung durch den Tod Jesu legt.