

受難曲の歴史

——ドイツ語圏を中心に——

木村佐千子

受難曲（[独] Passion）は、新約聖書中の4つの福音書で伝えられるイエス・キリストの受難を題材とする音楽である。ここでいう受難とは、イエス・キリストが苦難を受け、十字架上で死を迎えたことを指す。

受難曲といってまず念頭に浮かぶのは、バッハ Johann Sebastian Bach（1685–1750）の受難曲ではないだろうか。バッハは、5つの受難曲を作曲したとされるが、全曲の楽譜が今日に伝わるのは《マタイ受難曲》（BWV 244）と《ヨハネ受難曲》（BWV 245）の2作のみである¹⁾。バッハの受難曲は、感銘深い大規模な合唱楽章で導入される。次に通奏低音のみの伴奏による福音史家（テノール）のレチタティーヴォが、聖書に書かれたイエス受難の出来事を語るように歌っていく。聖書の記事にせりふが含まれるところでは、福音史家は沈黙し、バス歌手の歌うイエス、ペトロなどそれぞれの登場人物の役を担う歌い手にゆだねられ、群衆の言葉は合唱が歌う。こうした福音書の受難記事の流れのなかに、アリアなどがはさみ込まれる。《マタイ受難曲》のアルト・アリア〈憐れみたまえ Erbarme dich〉（第39曲）、《ヨハネ受難曲》のソプラノ・アリア〈私もあなたについて行こう Ich folge dir gleichfalls〉（第9曲）など、情緒に富んだ印象的なアリアをいくつも挙げることができよう。これらは、聖書にはない「自由詩」による楽章である。さらに、場面ごとにコラル（讃美歌）の合唱が加わる。《マタイ受難曲》の〈血潮したたる主のみかしら O Haupt voll Blut und Wunden〉（第54曲）、〈いつの日か、われ去り逝くとき Wenn ich einmal

1) そのほかに《マルコ受難曲》の歌詞が残っており、パロディー関係などを手がかりに、音楽の復元が試みられている。

soll scheiden) (第 62 曲) など、心にしみいるコラールの数々も、バッハの受難曲の重要な構成要素と言える。しかし、受難曲の歴史は古く、はじめからこのようなかたちで受難曲が作曲されていたわけではない。受難曲に関する日本語の文献は、事典項目やバッハの受難曲に関する個別の研究文献を除けば意外に少なく、学生や音楽愛好家が受難曲の歴史に関する基礎知識を得ることは容易ではないと思われる。本稿では、受難曲の歴史を古代からたどっていく。そのなかで、ドイツ語圏、特にドイツ・プロテスタントの受難曲に注目し、ドイツ語学科の授業でも言及されることの多いバッハの受難曲をその歴史のなかに位置づけることを目指す。

本稿では、まず「1. 受難物語の輪郭」で、受難曲の前提となる聖書の受難記事の基本情報などを記す。そのあと、ほぼ年代順に、受難曲の歴史をたどっていく。「2. 古代の受難音楽」では、受難物語が音程をつけて朗唱されるようになり、はじめはひとりの聖職者が歌っていたのが 3 人の聖職者に役割分担がなされるようになるあたりまでを、「3. 多声受難曲の成立」では同時に複数のパートが響く多声受難曲が書かれるようになった経緯を「(1) 応唱受難曲」と「(2) 通作受難曲」にわけて論ずる。「4. 16 世紀のプロテスタント受難曲の展開」および「5. 16 世紀のカトリックの受難曲」では、応唱受難曲と通作受難曲が 16 世紀にどのように受け継がれていったかをたどる。「6. 17 世紀のプロテスタント受難曲」では、シュッツらの受難曲にふれたあと、ハンブルクを中心に、それまで声だけで上演されていた受難曲に器楽が導入されていくあたりの事情をみる。「7. オラトリオ受難曲」は、器楽を含み、聖書の言葉と自由詩、コラールがリブレットとして統合されたタイプの受難曲についてである。バッハの《マタイ受難曲》、《ヨハネ受難曲》もオラトリオ受難曲に分類される。バッハの受難曲は、それだけで大部な著作が書けるほどの作品であるが、本稿では論点を限定してごく短くふれるにとどめる。「8. 受難カンタータ、受難オラトリオ」は、自由詩やコラールを主体とし、聖書の言葉を原文通りは用いないタイプの作品である。「9. 18 世紀の終わり以降」でバッハ以後の受難曲に短く言及したあと、しめくくりたい。

1. 受難物語の輪郭

イエス・キリストは西暦 30 年頃の 4 月のある金曜日²⁾に、エルサレムで十字架刑に処されたと考えられている。十字架刑は、当時、ローマへの反逆者などに行われる非常に残酷な処刑方法であった。キリスト教会では、『イザヤ書』の第 53 章に記された「苦難のしもべ」こそイエス・キリストであり、その十字架上の死に旧約聖書の預言の成就、民の救済をみてきた。つまり、イエス・キリストは人間たちの罪を贖い、全人類を救うために死んだと考えている。現在のキリスト教会では、復活祭直前の金曜日を「聖金曜日(受難日) Karfreitag」としておぼえ、イエスの十字架上の死に思いを馳せる。聖金曜日の日付は、復活祭が移動祝日のため³⁾年によって異なり、3月20日から4月23日の間の金曜日となる。

まず、受難曲の前提となる受難記事を、聖書にもとづいて概観しておきたい。新約聖書の4つの正典福音書 Evangelium (マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネ)は、イエスの生涯と言動を伝える書物である。これらの福音書に描かれたイエス・キリストの受難が、受難曲の歌詞の土台となっている。福音書ごとに異なる内容もあるが、まずは物語全体の流れを記そう。

イエスが子ろばの背に乗ってエルサレムに向かうと、人々は上着や棕櫚の枝を道に敷いてイエスを歓迎した⁴⁾。イエスはエルサレムの神殿に入ると、なかで商売をしていた人々を追い出した。「わたしの家〔神殿〕は、すべての民の祈りの家と呼ばれる」⁵⁾と旧約聖書(『イザヤ書』56:7)に書かれているのに反するからだという。このようなことがあり、祭司長や律法学者たちはますますイエスに反感をもち、殺そうと考えるようになった。イエスは、神殿でたとえなどを用いて教えた。ファリサイ派の人々はイエスの言葉じりをとらえて罣にかけ

2) 西暦 30 年 4 月 7 日頃、ユダヤ教の過越祭の前日とされる。青野、2002 年、263 頁参照。

3) 復活祭は、春分の日あとの最初の満月の次の日曜日である。

4) 聖書のどの部分を受難記事と考えるかは一定ではないが、ここでは広くとってエルサレム入城からとする。

5) 本稿では、聖書の文言の日本語訳は、原則として『聖書 新共同訳』(共同訳聖書実行委員会、1989 年)に従う。括弧 [] 内は著者の補足である。

ようとしたが、できなかった。オリーブ山で、イエスは世の終末、十字架上の死と再臨についての話をした。イエスがベタニアでらい病人シモンの家にいたとき、ひとりの女性が高価な香油をイエスの頭に注ぎかけた。弟子たちはそれを無駄づかいだと非難したが、イエスは、それが自分を葬る準備なのだと言った。

祭司長や長老たちは、計略を用いてイエスを殺す相談をした。イエスの12弟子のひとり、イスカリオテのユダは、祭司長たちのところに行き、イエスを銀貨30枚で引き渡すことにし、よい機会をねらっていた。イエスは、12人の弟子たちと最後の食事の時を過ごした(最後の晩餐)。パンを裂き、ぶどう酒の杯をまわして、これらが自分の体と血だと述べた。(ミサ聖祭の聖餐式は、この出来事を記念して行われる。)また、弟子たちのひとりが裏切ろうとしていることを予告した。食事の後でイエスはオリーブ山にでかけた。ゲツセマネの園で祈り、これから起こる苦難を思って悲しみもだえたが、弟子たちは眠ってしまった。その後、ユダの口づけを合図にイエスは捕らえられ、大祭司による不当な裁判が行われた。このとき大祭司の屋敷にきていたペトロは、人々にイエスの弟子ではないかと問われてイエスを知らないと言い、「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」というイエスの言葉を思い出して激しく泣いた(ペトロの否認)。ユダはイエスに有罪の判決がくだったのを知って後悔し、銀貨を神殿に投げ返して自殺した。

夜が明けると、祭司長たちや長老たちはイエスをローマ総督ピラトに引き渡した。ピラトはイエスに罪が見出せないと言ったが、ユダヤの群衆におされ、騒動が起こるのをおそれて十字架につけるために引き渡した。イエスは兵士らに侮辱され、「ユダヤ人の王」という罪状書きのもと、ゴルゴタの丘で2人の強盗とともに十字架につけられた。そして、人々の嘲るなか、息を引き取った。イエスが死ぬと神殿の垂れ幕が真っ二つに裂け、地震などの天変地異が起こった。イエスの遺体は、アリマタヤのヨセフが引き取り、新しい墓に納めた。

以上が聖書に伝えられる受難記事の大雑把な内容であるが、4つの福音書に

記された内容には、異なる点もある。まず、『ヨハネによる福音書』は、他の3福音書が「共観福音書」と呼ばれて共通点が多いのに対し、著者が独自のルートで手に入れたイエス伝承を用いるなど、全体的に、収録された記事の内容に違いがある。受難に関する部分でも、とりあげている内容や順序に違いがあり⁶⁾、またピラトによる尋問の場面でもイエスが王であること、それも地上の権力ではなく言葉によって王であることを強調している⁷⁾。福音書の成立史については諸説あるが、3つの共観福音書のなかでは、『マルコによる福音書』の成立が最も早いと考えられ、『マタイによる福音書』はマルコの受難記事の内容をほぼ忠実に受け継いでいる。『ルカによる福音書』の受難記事は、マルコとは異なる資料に基づく部分があると考えられ、たとえば、大祭司による裁判の前にペトロ否認の場面を置いたり、ヘロデによる尋問の場面が加わっていたりする。以下、共観福音書の受難記事のトピックスを、受難週(聖週間)の曜日ごとに割りふったかたちで、表にまとめておく。

曜日	記事	マルコ	マタイ	ルカ
日	エルサレム入城	11:1～11	21:1～11	19:28～44
月	宮きよめ	11:12～19	21:12～17	19:45～48
火	問答、たとえ話、 終末の預言	11:20～13:37	21:18～26:5	20:1～22:2
水	ベタニアでの塗油、 ユダの裏切り	14:1～11	26:6～16	[塗油 7:36～39] 22:3～6
木	最後の晩餐、ゲツセマネ、捕縛、 最高法院での裁判、ペトロの否認	14:12～72	26:17～75	22:7～71
金	ピラトの尋問、ユダの死、十字架、 埋葬	15:1～47	27:1～66	23:1～56

6) たとえば、最後の晩餐のなかでキリストが弟子たちの足を洗い、互いに仕え合うことの模範を示したという出来事は、『ヨハネによる福音書』のみに伝えられる(13:1～20)。また、エルサレムで神殿にいた商人たちを追い出す「宮きよめ」は、受難記事の中心から離れた部分(2:13～)に記されている。

7) 『ヨハネによる福音書』中のピラトによる審問の場面(18:28～19:16)に、「王」という語が9回も出てくる。

第2バチカン公会議(1962~65年)までのローマ典礼では、受難の主日(枝の主日、棕櫚の日曜日 Palmsonntag)にマタイ(26、27)、聖火曜日にマルコ(14、15:1~46)、聖水曜日にルカ(22、23:1~53)、聖金曜日にヨハネ(18、19)の福音書を朗読していた。ローマ典礼で扱われる福音朗読箇所の中なかで、受難記事は最も長いという⁸⁾。現行のカトリックの典礼では、受難の主日のミサには年によってマタイ、マルコ、ルカのいずれかの福音書を、聖金曜日にヨハネの福音書を朗読する。

3つの共観福音書、および『ヨハネによる福音書』の中なかで、十字架につけられたイエスが述べる言葉はあわせて7つある。これらは「十字架上の7つの言葉」などと呼びならわされ、受難曲作曲の上でも重要であるので、以下に挙げる。なお、7つの言葉の扱われる順序は、受難曲によって一部異なる。

「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)

「はっきり言うておくが、あなたは今日わたしと一緒に楽園にいる。」

(ルカ 23:43)

「婦人よ、御覧なさい。あなたの子です。見なさい、あなたの母です。」

(ヨハネ 19:26~27)

「わが神、わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか(エリ、エリ、レマ、サバクタニ)」(マタイ 27:46、マルコ 15:34⁹⁾)

「渇く。」(ヨハネ 19:28)

「成し遂げられた。」(ヨハネ 19:30)

「父よ、わたしの霊を御手にゆだねます。」(ルカ 23:46)

2. 古代の受難音楽

キリスト教の礼拝では、古くから受難週(聖週間)に福音書の受難記事が読まれてきた。4世紀の終わり頃、エゲリア(エテリア) Silvia Egeria (Aetheria) と

8) MGG1, Sp. 888.

9) 『マルコによる福音書』(新共同訳)では「エロイ、エロイ、レマ、サバクタニ」。

いうスペインからの女性巡礼者(生没年不詳)が聖週間にエルサレムで行われていた典礼について記した巡礼記が最も古い記録で、これを読むと、実際に聖書に記されている場所(オリーブ山、ゲツセマネ、ゴルゴタの丘等)でイエス・キリストの身に起こった出来事に関する聖書の記述を読誦し、人々が熱心に受難に思いを寄せていたことが分かる¹⁰⁾。5世紀のアウグスティヌス Aurelius Augustinus (354-430) も受難記事の朗読について記録を残しており、他の福音朗読箇所には比べ表現がつけられていたことが窺える¹¹⁾。

5世紀半ばの教皇レオ I 世 Leo I (在位 440-461) は、ミサで読む受難記事を曜日ごとに割りふった。『マタイによる福音書』の受難記事は受難の主日(日曜日)と聖週間の水曜日のミサで、『ヨハネによる福音書』の受難記事は聖金曜日のミサで読むこととされた。『ヨハネによる福音書』が聖金曜日にあてられたのは、イエスの弟子たちのなかで、ヨハネが十字架の下に付き添っていた唯一の弟子だからだという¹²⁾。その後、7世紀半ばには、聖水曜日のミサで『ルカによる福音書』を読むことが一般的になり、10世紀には、聖火曜日のミサで『マルコによる福音書』が読まれるようになった。このあと、上述のように20世紀のパチカン公会議まで、カトリックではこの4つの曜日の朗読の割りふりは基本的には守られた¹³⁾。

受難記事に音程をつけて朗唱したのが資料から窺えるようになるのは、9世紀のことである。聖書のテキストに「表示文字 *litterae significativae*」と呼ばれる文字が記され、役柄によって異なる音高や唱法が指示されるようになったか

10) 太田、2002年、87~99頁。受難曲としての作品の伝承はもっと後の時期に始まる。なお、美術では、受難をめぐる一連の物語的表現を行った最古の作品は、4世紀ローマの石棺彫刻とされる。『新カトリック大事典』(安發和彰執筆部分)、2002年、225頁参照。

11) 「荘厳に受難を語り、厳かに祝え。Solemniter legitur passio, solemniter velebatur.」(Sermo 218.)

12) Fischer 1973, S. 577. なお、『ヨハネによる福音書』の受難記事からイエスが息を引き取った場面を聖金曜日に読んだという記録が、『エゲリア巡礼記』にもある。太田、2002年、98頁参照。

13) だが、13世紀には、『マルコによる福音書』が月曜日に読まれたという記録などもあり、必ずしもこの割りふりが統一的に守られていたわけではない。Vgl. Fischer 1973, S. 577-578.

らである。受難記事の朗唱では、ごく初期の段階から語り(地の文)と台詞(せりふ)が区別された。台詞のなかでも、特にイエスの言葉は他と区別して扱われ、強調された。初期においては、福音史家の語りにはc(*celeriter*、速やかに)、イエスにはt(*tenere*、保持する、または *trahere*、引く)、イエス以外の登場人物や群衆のせりふであるトゥルバにはs(*sursum*、高く)などの表示文字が見られることが多い¹⁴⁾。受難記事に音程がつけられるようになった当初は、ひとりの聖職者(助祭 *diakon*)が福音書のすべての部分を朗唱し、その際に福音書の地の文より低い音でイエスの言葉を、高い音でその他の登場人物(トゥルバ)を歌って区別し、速度を変えるなどして表現をつけていたようである。また、十字架上のイエスの言葉「エリ、エリ」は、9世紀頃からメリスマをつけて抑揚豊かに歌われていた¹⁵⁾。朗唱する音高は一定ではなかったが、違いをはっきり出すため、福音書の地の文とイエス、その他の登場人物のせりふとの音程には、それぞれ3度以上、多くは4度か5度の音程の開きがあった¹⁶⁾。バッハの受難曲では、イエスをバス歌手が、福音史家をテノール歌手が歌うが、そのルーツはこのように古い朗唱のしかたにあるようだ。

音高が文字で明記され始めるのは12世紀のことで、12世紀のフランスの資料(Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 11958 および Reims, Bibliothèque municipale, manuscrit 258, 259)では、イエスの言葉にはd/f、福音史家にはa、トゥルバにはd'の音があてられている(アルファベットで記されている)。全体の声域はc~d'で、ひとりの歌い手が歌うことのできる範囲におさまっている。音高が楽譜を用いて記されるようになるのは13~14世紀のことである。受難記事の朗唱では、同音の反復が中心となり、区切りの場所などで少し旋律的な動きがあらわれる。また、リズムは明記されていない。受難記事につけられたこのような朗唱パターンは、「受難旋律定型 *Passionston*」などと呼ばれる

14) 表示文字の意味は、時代とともに変わっていった。たとえばcは *cronista* = 年代史家や *cantor* = 先唱者、sは *synagoga* = 集団を指すと解されるようになった。

15) MGG1, Sp. 889の譜例参照。

16) MGG2, Sp. 1455, Tab. 2に、諸写本における3種の朗誦音の音程が記されている。

(譜例 1)。それまで多様な音高で歌われていた朗唱音のうち、のちに定型となる音高 f-c'-f が初めて現れたのは 14 世紀ドイツの資料においてであり、15 世紀頃のドイツで一般化する。それがローマ教皇庁付き歌手・司祭で、トレント公会議後の聖歌改革に加わったグイデッティ Giovanni Guidetti (1530–1592) の聖歌集『われらの主イエス・キリストの受難の聖歌 *Cantus ecclesiasticus Passionis Domini nostri Jesu Christi*』(1586 年)で示され、ローマ式の受難旋律定型として広まっていった¹⁷⁾。朗唱音が f-c'-f であるから、へ音を終止音(フィナーリス)とする教会旋法(リディア旋法)が受難曲では標準的に用いられることとなった。

【譜例 1 受難旋律定型の例】

In il-lo tem-po-re: A-bi-it u-nus de Du-o-de-cim, qui di-ce-ba-tur
Tu-das Is-ca-ri-o-t'es, ad prin-ci-pes Sa-cer-do-tum et a-it:

音高などを変えてひとりの聖職者が歌っていた福音史家、イエス、その他のせりふは、やがて 10 世紀頃から 3 人の聖職者で分担して朗唱する場合も出てきたようだ。たとえば、1254 年のドミニコ修道会の受難曲資料(“Le Gros Livre / Correctorium Humberti”, Roma, Santa Sabina, Codex XIX, lit. 1)では、キリストの言葉は H, A, c、福音史家の語りは f、トゥルバは b で朗唱される。3 人の聖職者のうち、中央に立つ人物がイエスの言葉を朗唱したという。分担して歌うことにより、イエスの言葉が強調され、福音史家の語りも一貫したかたちで歌われるようになった。さらに、1348 年の写本(Poland, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I-F 459)では、大勢の人々をあらわすトゥルバの部分に、複数の歌い手が声をそろえて歌う斉唱(単旋律の合唱)の指示がはじめて明

17) ただし、教皇の礼拝堂では、キリストは f ではなく g で朗唱されていた。Vgl. Massenkeil 1998, S. 14.

記されており、受難記事の情景をまざまざと現出させる工夫がなされてきていることが分かる。12世紀には、クレルヴォーのベルナルドゥス（ベルナル）Bernard (Clairvaux) (c1090–1153)が十字架上のイエスの苦しみを説き、その後、受難曲でもイエスの痛み・苦しみが表出的に描き出されるようになった。教会の祭壇に十字架が備えられるようになったのも13世紀頃からのことで、同時代の美術でも、苦しむイエスやイエスの受けた傷を描くなど同様の傾向が見られる¹⁸⁾。

3. 多声受難曲の成立

(1) 応唱受難曲

音楽史をふりかえってみると、古くは単旋律の音楽が中心だったが、やがて複数のパートを重ねあわせて歌う多声音楽（ポリフォニー音楽）が書かれるようになる。こういった音楽史の流れに沿うかたちで、受難曲も多声化されていく。受難記事を複数の歌い手に割りふるようになった時点で、即興的に多声で歌う可能性は生じたわけであるが、多声の受難曲が楽譜として伝えられるのは15世紀からのことである¹⁹⁾。はじめに書かれるようになったのは、一部が多声の「応唱受難曲 *responsoriale Passion*」(K. v. Fischer)と呼ばれるタイプの受難曲である²⁰⁾。応唱受難曲では、福音史家の語りは従来通りの単旋律だが、イエスの弟子たちやユダヤの群衆など大勢の人物のせりふであるトゥルバの部分で複数のパートによる合唱で歌う。劇的な性格、写実性が強められていると言える。最初期の応唱受難曲の資料は、ドイツのフュッセン教区教会 *Pfarrkirche Füssen* で見つかった、ラテン語によるいわゆる「フュッセン論文 *Füssener Traktat*」(15世紀半ば) (*Harburg, Oettingen-Wallersteinische Bibliothek, Cod.*

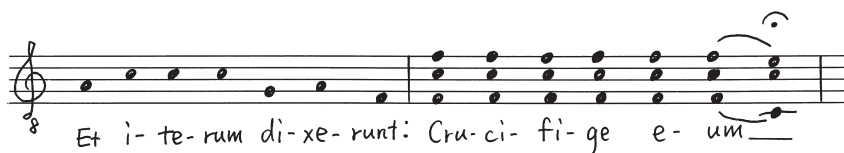
18) Fischer 1973, S. 583.

19) 受難物語以外の聖書朗読箇所については、12世紀から多声で歌う資料が残されている。Vgl. Göllner 1969, S. 135.

20) 「劇的受難曲 *dramatische Passion*」(O. Kade)、「聖歌受難曲 *Choralpassion*」(F. Blume)と呼ばれることもある。

II. Lat. 2, 206)中の譜例である²¹⁾。単声で歌われる部分では、一番低い声部(f音)はイエス・キリスト、中間の声部(c'音)は福音史家とイエスの弟子たち、一番高い声部(f'音)はユダヤ人、ピラト、カイアファといったイエスの敵たちの言葉にあてられ、ユダヤ人やイエスの弟子たちがともに高声で歌われることが多いのとは異なっている。さらに、ユダヤの群衆の叫び・騒乱をあらわす歌詞(イエスの弟子たちのせりふは含まない)の部分になると、3声一緒にf-c'-fで歌われることになる(トゥルバ合唱)。

【譜例2 フェッセン論文中の譜例】



和音を連続させる簡潔なこのようなフェッセン・モデルは、ドイツで次の時代へと受け継がれていく²²⁾。

マルティン・ルター Martin Luther (1483-1546) が『95箇条の提題』を掲げて宗教改革が始まったのが1517年のことである。以後、ドイツ・プロテスタントの地域では受難曲が多数作曲され、発展をとげていく。15世紀までの受難

21) 「フェッセン論文」の原文とドイツ語訳全文が、Göllner 1969, S. 131-134 に掲載されている。

22) 1465年頃にはこれにもう1声が付加えられて、4声に拡大される例も出た。Vgl. Göllner 1969, S. 136.

15世紀の多声受難曲は、ロンドンの資料でも伝えられる(London, British Library, Egerton 3307, 1430/44年頃)。この資料に含まれる作曲者不詳の《ルカ受難曲》と《マタイ受難曲》の断片では、導入句、トゥルバ、個々の登場人物のせりふが3声のイングリッシュ・ディスカント様式で歌われる。イギリスのものとしては、さらに1490年頃のデイヴィ Richard Davy (c1465-c1507) の《マタイ受難曲》が伝えられる(『イートン・クワイアブック Eton Choirbook』所収。Windsor, Eton College, College Library, Ms. 178, MB 12)。この作品は、セラム式の受難旋律定型を用いている。1470/80年頃の『モデナ写本』(Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, Est M 1.12)に含まれる《マタイ受難曲》、《ヨハネ受難曲》もフェッセンのものと類似した応唱受難曲だが、《ヨハネ受難曲》のユダヤ人たちのトゥルバの部分は3声のフォーブルドン様式、《マタイ受難曲》のトゥルバ部分は6・8声である。

曲はすべてラテン語で歌われ、上述のフュッセン・モデルもラテン語の歌詞をもつ。しかし、ルター派においては、ルターの母国語重視の姿勢により、早い時期からドイツ語の受難曲も作曲された。ルター派では、カトリックの伝統を引き継ぎ、まず単旋律の受難曲が歌われた²³⁾。イエスは f、福音史家は c'、その他の人物のせりふは f' を朗唱音として、3人によって歌われるのが一般的であった。ルター自身は、『ドイツ・ミサ Deutsche Messe』(1526年)のなかで、福音書朗唱の際には、イエスが f、福音史家 a、その他のせりふを c' で朗唱することとしている²⁴⁾。これは一人で歌う場合を考え、音域を下の方に狭めたものである。それと同時に、ラテン語とは異なるドイツ語の特徴にあわせて、ドイツ語独自の福音朗唱定型 Evangelienton を考案した。ルターは、テキストと音符、アクセント、旋律などが母国語にあったものでなくては猿まねのようなもの、と述べている²⁵⁾。

宗教改革者ルターの活動を支え、ドイツ語による讚美歌の確立に貢献したヴァルター Johann Walter (1496-1570) の名が冠せられた、いわゆる「ヴァルター受難曲」(1530年頃の《マタイ受難曲》と1540/45年頃の《ヨハネ受難曲》)²⁶⁾は、ルターが礼拝において母国語を用いることを重視したのを受け、歌詞がドイツ語の応唱受難曲となっている²⁷⁾。フュッセン・モデルでも用いられていた3声のトゥルバが拡張され、多声部分は一貫して4声である。4声部め

23) ルター派でも、最初はラテン語で受難曲が歌われた。ドイツ語で受難曲が歌われたとされる最古の記録は、1531年、シュトラスブルク(ストラスブール)大聖堂でのものである。Vgl. MGG2, Sp. 1469.

24) Luther 1897, S. 90-94.

25) „Es mus beyde text und notten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme komen, sonst ists alles eyn nachomen, wie die affen thun.“ Luther 1908, S. 123.

26) 資料にはヴァルターの名は直接は現れないが、同時代の証言からヴァルターがこれら2つの受難曲の成立に関与したことは確実視されている。もう1つ、ヴァルターの名の冠せられた総合受難曲(総合受難曲については後述)があるが、こちらはヴァルターとの関連は薄いと考えられている。

27) ドイツ語の受難曲がどこでも抵抗なく受け入れられたわけではない。1630年頃になっても、リユーベックでは、ドイツ語の歌詞の受難曲は喜劇を思わせるので、歌詞をラテン語からドイツ語に変えるのはよくないと聖職者が述べたという記録が残っている。Vgl. MGG2, Sp. 1475-1476.

は、バスから10度上の音程で加えられたソプラノ声部で、これにより生じたf-c'-f-a'の10度のハーモニーを連続させる簡潔な合唱が基盤になっている。このような合唱をユダヤの群衆のみならずイエスの弟子たちや他の複数の語り手グループにも応用し、《マタイ受難曲》全体で合唱部分は20となった。また、ルターの考えに沿うかたちで、1声部分はドイツ語にあった節回しで朗唱していく。これは、以後、ドイツ語の受難旋律定型のようなかたちで機能し、受け継がれていった。

【譜例3 ヴァルター受難曲のトゥルバ合唱】

The image shows a musical score for a vocal line and a lute line. The vocal line is in G major (one sharp) and the lute line is in G minor (two flats). The lyrics are "Lass ihn kreu- zì- gen!". The vocal line consists of five notes: G4, A4, B4, C5, and G5. The lute line consists of five notes: G3, A3, B3, C4, and G4. The notes are connected by stems and beams, indicating a specific rhythmic pattern. The lute line has a fermata over the final G4 note.

16～17世紀に書かれた「ヴァルター受難曲」の資料(印刷譜および手稿譜)が多数伝承されていることから、「ヴァルター受難曲」が非常によく演奏されていたことが窺える。さらに、他の作曲家によってヴァルターに倣う受難曲も書かれていった。

(2) 通作受難曲

16世紀までには、ルネサンス・ポリフォニー音楽の盛期を迎え、福音史家の語りをも含む受難記事の全体が複数のパートで歌われていく「通作受難曲 durchkomponierte Passion」²⁸⁾ が書かれるようになった。これまで歌詞はひと

28) 「モテット受難曲 motettische Passion」(O. Kade)、「フィグラル受難曲 Figuralpassion」(F. Blume)とも呼ばれる。

つの福音書から一貫してとられていたが、ロングヴァルまたはロンガヴァル Antoine de Longueval / Longaval (生没年不詳) の作曲した通作受難曲 (1502～04年頃²⁹⁾) は、4つの福音書の受難記事の内容を混合したテキストが用いられている「総合受難曲 Summa passionis」である。これにより、イエス・キリストが十字架上で述べた7つの言葉すべてを含むなど、福音書ごとの内容の違いを超えて、受難物語の全体をひとつの受難曲で聞くことができる。バッハの《ヨハネ受難曲》で『マタイによる福音書』からの部分が引用されていることは、このような背景からも理解できよう。もっとも、複数の福音書の受難物語を混合して読むこと自体は、さらに古くから行われており、西暦170年頃からの記録がある³⁰⁾。混合された受難物語は「統合受難記 Passionsharmonie」と呼ばれる。1420年頃出版されたジェルソン Jean / Johannes Gerson (1363–1429) の『モノテッサロン Monotessaron』は、ラテン語で書かれていたが、ドイツ語圏でも広まり、ドイツ語訳も出された。ジェルソンの統合受難記は、ロンガヴァルのテキストと、用いられている単語は一部異なるが、テキストの分け方や全体的な内容が一致する³¹⁾。ロンガヴァルの受難曲は、ドイツ語圏で非常に広まった。最も古い時期のイタリアの2点を除けば³²⁾、その後の資料はほとんどがドイツ語圏で書かれている³³⁾。ロンガヴァルの受難曲は、イタリア・フェッラーラのエステ家のエルコール1世 Ercole I d'Este (1431–1505) (在位1471–1505) の宮廷のために書かれた受難曲だが、カトリックの正規の礼拝では演奏できないといった理由でイタリアではあまり演奏されず、プロテスタント

29) MGG2, Sp. 1459.

30) Fischer 1973, S. 596.

31) Fischer 1973, S. 597.

32) 1507年以前の Roma, Biblioteca apostolica vaticana, 42 および 1516/17年頃の Firenze, Biblioteca Nazionale, 232。このほかに、少し後の時期のものとしてスペインの Toledo, Catedral Archivo y Biblioteca Capitulares 所蔵の1520～35年頃の資料がある。

33) ドイツ語圏での最も古い資料は、1520年代、ザクセンのアンナベルク用のものである (Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Mus. 1/D/505)。Vgl. Massenkeil 1998, S. 44. 1538年の印刷譜 (オブレヒト作曲として出版) のほか、手稿譜も30以上伝えられる。Vgl. MGG2, Sp. 1474.

の礼拝³⁴⁾で演奏できるドイツへと広まっていったと考えられる。また、ドイツでは、ジェルソンの統合受難記が好んで読まれる等、総合受難曲が広まる素地があった。ロンガヴァルの受難曲は、イタリア的なファルソボルディーネを応用したモテットふうの3部分からなる。第3部では、十字架上のキリストの言葉7つが歌われる。トゥルバは大抵4声、イエスはバスを含む2~4声(特に重要な言葉が4声となる)、個々の登場人物は主に2声(せりふの途中で声部の組み合わせが変わることもある)、語り手である福音史家は2~4声の様々な組み合わせで歌われる。受難旋律定型は、いずれかのパートで常に聴かれる。これらの3部分を導入句(序、題句) Exordium と結句 Conclusio がとりかこむ。聖書からの引用ではない言葉³⁵⁾を結句とする最古の受難曲である³⁶⁾。このあと「ヴァルター受難曲」でも、福音書にはない短い導入句や結句³⁷⁾が1550~60年頃から合唱で歌われるようになった。これらはバッハの《マタイ受難曲》のあの印象深い冒頭・終結合唱へとつながる要素と言える。

ルターの『ドイツ・ミサ Deutsche Messe』(1526年)には、以下のような記述がある。

Die fasten, palmtag und marterwochen lassen wyr bleyben, nicht das wyr nemand zu fasten zwingen, sondern das die passion und die Evangelia, so auff die selbige zeyt geordenet sind, bleyben sollen; doch nicht also, das man das hunger tuch, palmen schiessen, bilde decken und was des gauckel wercks mehr ist, halten odder vier passion singen odder acht stunden am karfreytag an der passion zu predigen haben, sonder die

34) プロテスタントでは、はじめは総合受難曲がミサで演奏されることもあった。やがて、特に朝課 Mette や晩課 Vesper などで演奏されるようになった。Vgl. Fischer 1973, S. 601.

35) “Qui passus es pro nobis, miserere nobis. Amen.”

36) 単声の導入句、たとえば “Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam” のような言葉は、8世紀半ばから歌われていた。Vgl. Fischer 1973, S. 579.

37) „Danck sey unserm Herrn Jhesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leyden von der Hellen.“ 受難により救いをもたらしてくれたイエス・キリストへの感謝を歌う。

marterwoche sol gleych wie ander wochen seyn, on das man die passion predige des tages eyne stunde durch die woche odder wie viel tage es gelustet, und das sacrament neme wer do wil.³⁸⁾

このなかの、„vier passion singen“ のところで、ルターは4つの福音書の記事を混合したロンガヴァルらの「総合受難曲」を歌うことに反対していると考えられてきた。しかし、初期に宗教改革に加わりルターの信用のあつかったブーゲンハーゲン Johann Bugenhagen (1485–1558) は、読むためのものとしてであるが、ドイツ語の統合受難記を1526年に出版した³⁹⁾。ブーゲンハーゲンの詩は、ルター自身が説教に用いたりしたこともあり、評判となっていくつも付曲された。また、ロンガヴァルの上述のラテン語による総合受難曲は、オブレヒト Jacob Obrecht (c1450–1505) という別の作曲家の名前で1538年にヴィッテンベルクで印刷され、ドイツに広まった。以後、ドイツ・プロテスタント圏では、ヴァルター型の応唱受難曲と、ロンガヴァル型の通作タイプの総合受難曲が2つの典型として受け継がれていった。16～17世紀のドイツの受難曲は、これら2つの型をよりどころに理解していくことができる。

4. 16世紀のプロテスタント受難曲の展開

では、ヴァルター型受難曲(応唱受難曲)、ロンガヴァル型受難曲(通作受難曲)はプロテスタント圏でどのように受け継がれていったのだろうか。まずはヴァルター型から見ていきたい。神学者・牧師であったコイヒェンタール Johannes Keuchenthal (c1522–1583) の編纂した『教会暦に従ったラテン語とドイツ語の讚美歌集 Kirchen Gesenge Lateinisch und Deutsch...』(1573年)に含まれる《マタイ受難曲》は、ヴァルター受難曲を改訂したものである。最後の晩餐で裏切り者がいることをイエスが暗示したあと、弟子たちが「主よ、まさか私のことでは Herr, bin ich's?」と尋ねる場面があるが、ヴァルター受難

38) Luther 1897, S. 112–113.

39) ルター自身が4福音書の記述を総合したいという考えをもっていたという指摘もある。磯山、1994年、44頁参照。

曲では1声で歌われていたこの部分が、コイヒェンタールの版では4声で模倣的に歌われ、弟子たちが相次いで言葉を発している様子が描き出されている。このような改訂を実際に誰が行ったのかは分かっていない⁴⁰⁾。このタイプのものとしては、ほかにヴォルフエンビュッテルの楽長だったマンチヌス Thomas Mancinus (1550-1611/12) の1610年頃の《マタイ受難曲》と《ヨハネ受難曲》(1620年出版、1602年以前成立?)、プラスラウ(ヴロツワフ)のベスラー Samuel Besler (1574-1625) による1612年の《マタイ受難曲》が挙げられる。

ヴァルター受難曲をより独自に発展させたものとしては、アンスバッハの宮廷楽長であったマイラント Jacobus Meiland (1542-1577) の3曲の受難曲がある(《マルコ受難曲》1567年、《ヨハネ受難曲》1568年、《マタイ受難曲》1570年)。マイラントの《マルコ受難曲》では、合唱部分がより複雑になり、トゥルバが受難旋律定型を用いない。このため、言葉により即した表現が可能となった。さらに、es音の導入によって、それまで受難曲特有のものとして用いられてきたリディア旋法からも離れている。また、2人の偽証人の言葉を二重唱で作曲し、弟子たちの「主よ、まさか私のことでは Herr, bin ich's?」をやはり模倣的に相次いで歌わせた。マイラントの受難曲では、聖書の言葉を主体としてつとつコラル(讚美歌)がとり入れられている⁴¹⁾。このような、ヴァルター型受難曲の発展と捉えられる作品は、ほかにヴァイマルのヴルピウス Melchior Vulpius (c1570-1615) の1613年の《マタイ受難曲》や、ゲッティンゲンのハルニッシュ Otto Siegfried Harnisch (c1568-1623) の1621年の《ヨハネ受難曲》

40) 吉川は、この曲で保持されている受難旋律定型、導入合唱と終結合唱が、1552年の「受難物語抜粋」のほとんど写しであると指摘している。吉川、1971年、36頁参照。また、この作品において、合唱が受難曲の歴史においてはじめてはっきりとした音楽のリズム変化をとったと指摘している。吉川、1971年、26頁参照。

41) コラルと受難曲の結びつきは、これ以前のハイデン Sebald Heyden (1499-1561) のリート受難曲(1530年頃)で著しい。この作品では、コラル《人よ、汝の罪の大いなるを嘆け O Mensch, beweine dein Sünde groß》の旋律にのせ、単声で統合受難記を歌う。(ブーゲンハーゲンの統合受難記の一部を韻文化した歌詞である。)冒頭には《人よ、汝の罪の大いなるを嘆け》、末尾には《われらキリストに感謝せん Lasst uns doch Christo dankbar seyn》のコラルが置かれて受難曲を囲んでいる。後者は、確認できる限り最古の感謝を表す結句(Gratiarum actio)である。Vgl. Fischer 1973, S. 602.

がある。これらの場合、単声部分は受難旋律定型にもとづく朗唱であり、いずれも作曲家が作曲したのは合唱部分であるので、様式発展も主に合唱部分を見るべきであろう。

ヴァルター受難曲では、イエス・キリストの言葉は低い音域で単声で歌われていた。しかし、16世紀のプロテスタントの応唱受難曲には、イエス・キリストの言葉を多声で作曲しているものもある。これはイタリアからの影響によるものと考えられる。具体的には、ベルガモのサンタ・マリア・マッジョーレ教会楽長アルベルティ Gasparo Alberti / Gaspare de Albertis (c1480–c1560) の作曲した3曲のカトリック用受難曲(1540/43年)でイエス・キリストの言葉が多声で作曲されており、ベルガモの教会音楽家をつとめていたスカンデッロ Antonio Scandello (1517–1580) が、同地の慣習を1549年からつとめたドレスデンへと伝えたと考えられている。スカンデッロの《ヨハネ受難曲》(1561年以前)ではすべての台詞が多声で作曲され、2～5声の部分を51含む。ドイツ語による応唱受難曲として、はじめてイエス・キリストの言葉を多声(この場合4声)で曲づけたものとされる。イエス以外の個々の登場人物は2～4声、トゥルバは5声で、福音史家は1声の斉唱である。他にはゲジウス Bartholomäus Gesius (?1555/62–1613) の《ヨハネ受難曲》(1588年、13ある合唱部分はすべて5声)、ベーパー Ambrosius Beber (1610～1620年頃活動) の《マルコ受難曲》(1610年頃、後述)が、キリストの多声パートを含む初期の応唱受難曲として挙げられる。

プロテスタントでは、最初はルターの言に従い、マタイとヨハネによる両受難曲が多く書かれた⁴²⁾。応唱受難曲の新作は17世紀はじめ頃には途切れるが、礼拝での使用は19世紀に入るまで続いた。作曲家レーヴェ Carl Loewe (1796–1869) が子どもの頃に応唱受難曲を歌ったという記録も残っている⁴³⁾。

42) MGG1, Sp. 912.

43) Massenkeil 1998, S. 61.

他方のロンガヴァル型受難曲(通作受難曲)は、ドイツ語圏プロテスタント地域でどのように受け継がれていったのだろうか。ロンガヴァルに倣うかたちでドイツ語圏で書かれたラテン語の総合受難曲としてまず挙げられるのは、ガリクルス Johannes Galliculus (16世紀初頭に活動)の4声の《マルコ受難曲》で、これはロンガヴァルの受難曲と同じ曲集に含められ、1538年にヴィッテンベルクで出版された(Georg Rhau, *Selectae harmoniae de Passione Domini*⁴⁴⁾, 1538)。これに、リーガで活動していたブケヌス Paulus Bucenus (1567-84頃活動)の6声の《マタイ受難曲》(ラテン語、1578年印刷)などが続く⁴⁵⁾。イタリアで書かれたロンガヴァルの受難曲資料では、導入句で4人の福音史家の名前を言うが、ドイツの総合受難曲の資料では、テキストはロンガヴァルとほとんど同じであるのに、一人の福音史家の名前しか挙げない。上述のように曜日によって読まれる福音書がある程度定まっており、それに合わせて、演奏される曜日にあった福音史家を挙げていたようである⁴⁶⁾。

ボヘミア(Česká Lípa)で活動していたレジナリウス Balthasar Resinarius / Harzer (c1486-1544)のラテン語による4声の総合受難曲(1543年印刷)は、5つの部分から成る。福音史家は2~4声、イエスのパートは大抵2声で歌われ(4声部分もある)、イエスの言葉ではバスに受難旋律定型の朗唱音が音高もそのままに保たれている。第5部ではキリストの十字架上の7つの言葉を扱うが⁴⁷⁾、第4部までの歌詞は『ヨハネによる福音書』の受難記事を短縮したものである。結句も『ヨハネによる福音書』第21章24節からとられている。しかし、導入句で福音史家ヨハネの名は言及されない。ドイツでは、このあと16世

44) この曲集の現代譜は、Bärenreiter社から1990年に出版された(参考楽譜のGalliculus 1990参照)。なお、この曲集に含まれるロンガヴァルとガリクルスの受難曲は、テキストはほとんど同じであるのにマタイとマルコ、別々の名が冠されている。

45) リューネブルクのロッシウス Lucas Lossius (1508-1582)の《プサルモディア Psalmodia》(1553年)に含まれるラテン語の《マタイ受難曲》は、単声ではあるが、十字架上の7つの言葉を含み、ロンガヴァルらの総合受難曲の系列に連なる作品と考えられる。受難の主日のミサや聖金曜日の朝課で歌われたと考えられる。Vgl. MGG1, Sp. 911.

46) Fischer 1973, S. 607.

47) 最後の2つの言葉の順が、ロンガヴァルとは逆である。

紀後半に『ヨハネによる福音書』の受難記事を短縮したものを歌詞とする受難曲がいくつか書かれていく。代表的なものはミュールハウゼンのブラジウス教会オルガニストをつとめていたブルク Joachim a Burck (1546-1610) の《ヨハネ受難曲》(1568年)である。ブルクの受難曲は、ドイツ語の『ヨハネによる福音書』受難記事の要約を歌詞とし、ひとつの福音書に基づくはじめての通作受難曲とされる。ヨハネのみによるため、十字架上の言葉は、3つだけとなっている。シラビックに音がつけられ、受難旋律定型の朗唱音がほぼ使われなくなり、よりテキストに沿った旋律の動きが見られる。受難旋律定型から離れたことで、受難曲はいっそう大きな表現力を獲得したと言えよう⁴⁸⁾。(バッハの作品でも受難旋律定型は用いられず、言葉の表現に効果的なレチタティーヴォをバッハが作曲している。)

シュトゥットガルトの楽長であったダーザー Ludwig Daser (c1525-1589) の4声の《ヨハネ受難曲》(ラテン語、1578年印刷)、1594年からシュトゥットガルトの楽長であったレヒナー Leonhard Lechner (c1553-1606) の《ヨハネ受難曲》(ドイツ語、1592/3年作曲、1594年に印刷されたが印刷譜は現代に伝承されていない)は主にヨハネの受難記事を歌詞とするが、他の3福音書の内容も含めており、十字架上の言葉7つすべてが扱われる。これらでは、ヴァルター受難曲で用いられていたf-c'-f-a'のハーモニーが依然として合唱の基礎となっていると感じられる部分もある。レヒナーでは、伝統的な受難旋律定型を用いるが、定旋律としてではなく、自由にリズムづけし、声域も移し、旋律にも音を加えているので、象徴的な意味で用いられているのではないかとアーメルン Konrad Ameln は述べている⁴⁹⁾。また、人や出来事を性格づけたいときは受難旋律定型の使用を中止している⁵⁰⁾。

48) ブルクの受難曲は、ザクセン=チューリンゲン地方で模倣された。ブルクを模倣したとされるものには、シュトイアーライン Johann Steuerlein (1547-1613)、マッホルト Johann Machold (生没年不詳、16世紀終わり頃に活動)らの作品がある。Vgl. MGG2, Sp. 1475.

49) Lechner 1960, Vorwort, S. IX.

50) たとえば、「十字架につける kreuzigen」という言葉を、音画的に曲づけしている。

5. 16世紀のカトリックの受難曲

上で述べたように、カトリックの正規のミサでは総合受難曲を用いることができない。したがって、カトリックのミサでは受難旋律定型を用いる応唱受難曲が主に歌われた。上でふれたように、1540年代からイタリアのカトリックの応唱受難曲においては、ベルガモのアルベルティの3曲の受難曲(1540/43年)をはじめとして、イエス・キリストの言葉を多声とするものも書かれた。16世紀から17世紀初頭にイタリアで書かれた通作受難曲としては、イタリア人のルッフォ Vincenzo Ruffo (c1508-1587)の《ヨハネ受難曲》、フランドル出身のナスコ Jan Nasco (c1510-1561)の《マタイ受難曲》およびローレ Cipriano de Rore (1515/6-1565)の《ヨハネ受難曲》(1557年)のみが伝わる。いずれもロンガヴァルのものとは異なり、ひとつの福音書の受難記事に基づいているので、カトリックのミサで用いることができる。

ドイツ語圏のカトリック地域では、1574年以前に作曲された受難曲は伝わっていない⁵¹⁾。これ以降、イエスのパートが単声の応唱受難曲が中心に作曲されていく。16世紀のドイツ語圏カトリック地域の受難曲として重要なものに、ラッソ Orlando di Lasso (1530/2-1594)の4つの応唱受難曲がある。ラッソはフランドル出身の音楽家だが、ながらくミュンヘンのバイエルン宮廷楽長をつとめた。トゥルバはファルソボルドーネ様式で主に和音的に歌われるが、個々の登場人物の言葉は模倣的・モテットの書法をとるピチニウム、トリチニウムで曲づけされている。はじめに書かれた《マタイ受難曲》(1575年)と比べ、あとの3作(マルコ・ルカ・ヨハネ、1580~1582年)は受難旋律定型に依拠し、言葉をはっきりと伝え、聖書にない言葉の繰り返しを避けるなど、トレント公会議以降の反宗教改革の流れに沿ったものとなっている。ラッソの受難曲、特に《マタイ受難曲》は1575年にミュンヘン、1586年にパリで印刷されたこともあり、非常に広まったようである。17~18世紀に書かれた筆写譜も伝承されており、長い間礼拝で用いられ続けたことが窺える。のみならず、ひと

51) MGG2, Sp. 1467.

つの受難曲の型として機能し、改作して用いられることもあった。

なお、アルプス以北のカトリック地域では数曲、ロンガヴァルと同じテキストの受難曲が残されている。オーストリアやチェコで活動したガルス Jakobus Gallus / Handl (1550–1591) のプラハで印刷された3つの受難曲(4、6、8声、1587年印刷)のうち8声のものは、ヴェネツィア楽派の複合唱様式を用いた色彩豊かな通作受難曲である。ほかにプラハの宮廷に少年の頃から仕えたルニャール Jacob Regnart (1540/5–1599) の8声の受難曲(16世紀終わり頃)もロンガヴァルと同じ統合受難記に曲づけしたラテン語の通作受難曲である。さらに、マンゴン Johannes Mangon (c1525–1578) は、アーヘンの司教座教会のために、ロンガヴァルとほぼ同じテキストにもとづく総合受難曲(導入句で4人の福音史家の名を挙げる)を書いた(1574年)⁵²⁾。

6. 17世紀のプロテスタント受難曲

17世紀はじめのプロテスタントの受難曲としては、キリストの言葉が多声化された上述のベーバーの《マルコ受難曲》(1610年頃)が重要である。ベーバーの作品は、テノールの福音史家、および2つの合唱隊のために書かれている。一方の合唱隊は最大4声で導入句および聖書中の個々の登場人物のせりふを担い、もう一方の合唱隊は5声でトゥルバ合唱および結句を受けもつ。キリストの言葉が4声の対位的な書法で厳かに多声化されているのをはじめ、福音史家の語りを除くすべての人物のせりふが多声で曲づけされることとなった⁵³⁾。ベーバーの受難曲はgドリア旋法を用いており、明確にリディア旋法を用いない最初のプロテスタント受難曲であるとされる。

中部ドイツでは、ルター訳の『ヨハネによる福音書』の受難記事を要約し、

52) マンゴンは、応唱型の《マタイ受難曲》も書いている。

53) イエス以外の個々の登場人物は2~3声の基本だが、一部例外もある。ピラトの「それでは、ユダヤ人の王とお前たちが言っているあの者は、どうしてほしいのか Was wollt ihr denn, dass ich tue dem, den ihr schuldiget, er sei ein König der Juden?」のせりふと百人隊長の「本当に、この人は神の子だった Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.」のせりふのところが4声になっており、いずれもイエスのことが話題になっている。

自由に書き換えたものが多く用いられた。フライベルク(ザクセン)の教会音楽家デマンツィウス Christoph Demantius (1567-1643) の《ヨハネ受難曲》(1631年)は、6声の通作受難曲である。導入句と結句が加えられている以外は『ヨハネによる福音書』の受難記事を短縮して用いている⁵⁴⁾。導入合唱からして、豊潤な和声と不安をかきたてるような鋭い響きが交代して注意をひきつける。福音史家の語りが6声で歌われるのは、バッハの受難曲に慣れた耳には新鮮である。イエスはテノール・バスの合唱で、個々の登場人物にはそれぞれの役柄や場面にあわせて声部の組み合わせが選ばれ、変化をつけている。たとえば、女中がペトロにイエスの弟子かと尋ねる場面では、女中を上3声が、ペトロを下3声が歌う。表出性の高い音楽で、特にイエスが「頭を垂れて息を引きとられた」の部分の絶妙な響きには感銘を受ける。このように劇的に言葉の表現を行っているため、受難旋律定型への結びつきは放棄されている。

17世紀の重要な受難曲として挙げなければならないのは、17世紀ドイツ最大の作曲家とほまれ高いシュッツ Heinrich Schütz (1585-1672) の作曲した3つの応唱受難曲(《ルカ受難曲》SWV 480、《ヨハネ受難曲》SWV 481、《マタイ受難曲》SWV 479、1666年⁵⁵⁾)である。近い時期に書かれたシュッツの《クリスマス・オラトリオ》(SWV 435、1664年印刷)は器楽を効果的に活用してクリスマスの喜ばしい雰囲気醸し出す佳曲だが、これら3つの受難曲でシュッツは一切器楽を用いず、声だけで心にしみいる作品を書き上げている。当時シュッツが仕えていたドレスデン宮廷では、キリストの受難を思う四旬節の期間、オルガンも含めてすべての楽器が沈黙を守るという慣習があったためでもあるが、シュッツの作品を聴くと、彼があえて最小限の手段に限定して表現の世界を追求しているようにも感じられる。《マタイ受難曲》では、朗唱の定型から離れ、フィグールを用いて重要な言葉を表現し、声の力で各場面をまざまざ

54) 『イザヤ書』53:4~12の受難の預言を作曲したもの(3部分)が付け加えられている。

55) 1666年の四旬節第5日曜日に《マタイ受難曲》、棕櫚の主日に《ルカ受難曲》、聖金曜日に《ヨハネ受難曲》がドレスデンで上演された。《ヨハネ受難曲》の初期稿は1665年初演と考えられている。

と現出させる。言葉の表現が非常に重視され、特にイエスの悲しみ、恐れをあらわす半音 es (変ホ音)、as (変イ音)の使用は効果的である。弟子の問いが 11 回繰り返されるのは、イエスのそばにいた弟子の数が 11 人だったためだろうか。合唱は簡潔でありながら劇的に進行し、拡大された結句のハーモニーはとても印象的である⁵⁶⁾。合唱の音域が低めなのは、当時の図像から、少年合唱を用いず変声後の男性だけで歌われていたためと考えられる⁵⁷⁾。

シュッツの受難曲は、すぐ後の世代には直接的な影響を与えなかったと考えられる。1834 年にヴィンターフェルト Carl Georg Vivigens von Winterfeld (1784–1872) がその著書『ガブリエリとその時代 Johannes Gabrieli und sein Zeitalter』のなかでシュッツの受難曲に言及したのが再評価の嚆矢で、1850 年頃から少しずつ演奏されるようになった。さらに、シュッツ生誕 200 年にあたる 1885 年にシュピッタ Philipp Spitta 編による全集の受難曲とヒストリアの巻が出版されて、その重要性が広く認識されるようになった。

同じシュッツの作曲した《十字架上の 7 つの言葉》(SWV 478、1645 年頃)はブーゲンハーゲンの統合受難記にもとづいた器楽を伴う作品である。器楽のための独立したシンフォニアが 2 楽章含まれ、キリスト(テノール)の言葉は 2 つの旋律楽器(楽器指定なし)で伴奏される。この曲に器楽が用いられているのは、ドレスデン宮廷での礼拝用ではなかったためと考えられる。それまで無伴奏だったドイツの受難曲に器楽を導入するうえで中心的な役割を果たしたのは、17 世紀半ば、北ドイツ・ハンザ都市の音楽家たちだったとされる⁵⁸⁾。17 世紀はじめにイタリアで確立した通奏低音を伴うバロックの様式が、受難曲にも

56) „Ehre sei dir, Christe, der du littest Not, an dem Stamm des Kreuzes für uns den bitteren Tod, und herrschest mit dem Vater dort in Ewigkeit: Hilf uns armen Sündern zu der Seligkeit. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.“ という歌詞が、繰り返しを含み、メリスマ的に歌われる。磯山は、結句の拡大に「聖書と信徒とを橋渡しする新作部分を受難曲に含めてゆこうとする発展の萌芽」をみている。磯山、1994 年、47 頁参照。

57) Steude 2005, p. 3.

58) イタリアやスペインの受難曲にも、17 世紀半ば頃から器楽が導入された。Vgl. MGG2, Sp. 1462.

持ち込まれたかたちである。これは、レチタティーヴォや器楽伴奏つき声楽コンチェルトの様式とともにドイツの受難曲に導入されていった。17世紀後半の受難曲に器楽が用いられた際の基本編成は、通奏低音に弦楽器が加わるもので、1700年前後からは木管楽器が組み入れられる曲も増える。ホルンを含む編成の受難曲も現れるが、そのような大編成の作品はむしろ例外的と言える。

器楽を伴う最初期の受難曲を作曲したのはハンブルクのトーマス・ゼレ Thomas Selle (1599-1663) である。ゼレの1642年の《マタイ受難曲》は、グリム Heinrich Grimm (1592/3-1637) がヴァルター受難曲を改作した作品(1629年印刷)にもとづくことが明記されており、応唱の原理が色濃い。それに通奏低音と弦楽器を加えたのがゼレの受難曲の画期的な点であり、この作品では、レチタティーヴォでも通奏低音が加えられ、ヴァルターの受難旋律定型にリズムをつけて、レチタティーヴォのスタイルで歌われる。《ヨハネ受難曲》(初稿1643年)では、さらに管楽器が加えられ、声楽6声、器楽6声(基本編成はヴァイオリン3、ファゴット2、通奏低音)とされた。ゼレの《ヨハネ受難曲》では、イエスの語りに2本のヴァイオリンが寄り添う⁵⁹⁾。あたかもイエスに後光がさすかのようなのである。バッハの《マタイ受難曲》でイエスの語りがレチタティーヴォ・アコンパニヤートのかたちで弦楽伴奏を伴うのは、このあたりにルーツがあるようだ⁶⁰⁾。全体は3部から構成され、第1、2部の終わりには聖句(『イザヤ書』53:4~5⁶¹⁾、『詩編』22:2~3)にもとづく独唱・合唱と器楽のための楽章が、第3部の終わりにはコラール(《けがれなき神の小羊 O Lamm Gottes unschuldig》)が置かれている。これらの「インテルメディウム Intermedium」は、他の部分に比べて編成が大きく、ヴェネツィア楽派を思わせる二重合

59) さらにファゴットが加わる部分もある。

60) バッハの《マタイ受難曲》とは異なり、ゼレの作品では、イエスだけでなく、福音史家に2本のファゴットが、ピラトにはホルネットとトロンボーンが伴う等している。なお、シュッツの《十字架上の7つの言葉》でも、楽器指定はないがイエスの言葉は2つの旋律楽器を伴う。

61) デマンツイウスの《ヨハネ受難曲》でも、これらの節を含む『イザヤ書』からの受難の預言の部分が加えられていた。これらを、福音書の受難記事と他の聖書物語とを組み合わせる傾向として指摘することもできよう。

唱のスタイルで書かれ、テキストのみでなく響きや音楽のうえでも受難記事の部分とは一線を画している。聖句は、リディア旋法で受難旋律定型の響きを基調としながらも、通奏低音を伴い、リズムづけされ、レチタティーヴォ風のモノディーで通作され、受難の出来事を和声豊かに、独唱的に表現する。のちのバッハの受難曲のレチタティーヴォにつながる第一歩と言える。なお、インテルメディウムは省略可能であり、受難曲本体も器楽上声なしで、通奏低音伴奏のみで(あるいは通奏低音なしでも)演奏できるかたちになっている。

フロール Christian Flor (1626–1697) の《マタイ受難曲》(1667年)では、11の器楽楽章のほかに9曲の通奏低音付き独唱楽章(オブリガート楽器の加わるものもある)が含まれた。これらの独唱楽章はよく知られたコラルの編曲であり、ゼバスティアーニ Johann Sebastiani (1622–1683) の《マタイ受難曲》(1672年)とともに、コラルを結句以外で用いた初期の例である。このように、フロールの作品は、プロテスタントのコラルが器楽で彩られ、テキストと音楽の構造の上で本質的な要素となった初の受難曲であると言える⁶²⁾。バッハの受難曲においてコラルは要所要所で重要な役割を果たすが、その先駆となった作品とも言えよう。フロールはリューネブルクのオルガニストを務めていた人物で、バッハはリューネブルクにいた頃(1700~02年)にフロールの作品を知ったのかもしれない。

しかし、世俗的な雰囲気イメージさせる器楽を受難曲に持ち込むことに反対する意見がなかったわけではない。そのような意見に対処する意味もあったのか、ゴットルフの宮廷楽長だったタイレ Johann Theile (1646–1724) の《マタイ受難曲》(1673年)には、四句節に器楽を用いない慣習の土地では器楽なしでも上演可能との注記が付されている。無伴奏で歌う場合はアリアをコラル

62) 先駆としては、上述のハイデンのリート受難曲(1530年頃)、マイラントの受難曲(1567年)があるが、器楽は加わっていない。なお、受難曲における初期のコラルの役割がどのようなものだったかは、はっきり分かっていない。1686年のケーニヒスベルクの歌詞本ではじめてコラル唱への会衆の参加について言及されている。Vgl. MGG1, Sp. 924. 18世紀に入ると、「オラトリオ受難曲」(後述)でコラルが重要な役割を担うようになる。

に代え、福音史家のパートを定型に従って朗唱するように指示されている。タイレの受難曲を器楽付きで演奏する場合、福音史家に2本のヴィオラ・ダ・ガンバ、イエスに2本のヴィオラ・ダ・ブラッチョの伴奏が付き、通奏低音のみによる他の個々の登場人物と区別される。合唱には全器楽が加わり、劇的性格を強めている。また、イエスが亡くなったあとに起こる地震は、ヴィオラ・ダ・ガンバ2本による速い16分音符の音型であらわされる。バッハの《マタイ受難曲》の同じ場面で、32分音符の激しい音階が聴かれるのを思い起こさせる。タイレの受難曲で特に注目されるのは、場面の区切りとなる箇所、自由詩によるソロのアリア楽章が導入されている点である。タイレのアリアは前奏がなく、2節からなっていて間奏と後奏に器楽が加わる。訴えかけるような旋律をもち、叙情的に綴られていく。通奏低音を含む器楽を導入したこのような受難曲に対し、マッセンカイル Günther Massenkeil は「協奏様式の受難曲 Passion im konzertierenden Stil」または「協奏受難曲 konzertierende Passion」という呼称を提唱している⁶³⁾。

7. オラトリオ受難曲

ここで器楽とともに自由詩やコラールによる楽章が受難曲に含まれるようになったことには、重要な意味がある。自由詩やコラールによる楽章は、聖書の受難記事を一時中断し、信者がイエスの受難を自らの問題として受けとめ、省察を加える場となり、このあともルター派の受難曲の重要な要素となっていくからである。バッハの受難曲を考えてみても、聖書の部分が歴史上の出来事をいわば事実として叙事的に語っていくのに対し、省察的な部分ではその出来事に対する「私」の思いを叙情的に歌ったり、コラールで信者たちが信仰を新た

63) Massenkeil 1998, S. 177. 従来はこれらも「オラトリオ受難曲」(後述)に含められていた。しかし、マッセンカイルは、オラトリオ受難曲とは本来、自由詩が挿入され、レチタティーヴォとアリアという対照的な楽章を含み、受難曲のテキスト全体がリブレットとしてまとめあげられているものであるとし、ゼレやタイレの受難曲では、リブレットとしてのまとまりが見出されないと考えている。これらの作品の重要な特色はむしろ楽器の使用であるため、「協奏受難曲」といった呼称を与えている。

にするなど、共感・親近感をもって受難記事に向かう部分と言える。このような聖書以外の歌詞で省察する部分を持ち、テキストの多層性を特徴とし、器楽を含むタイプの受難曲を、「オラトリオ受難曲 oratorische Passion」⁶⁴⁾と呼ぶ。自由詩は、もともとイタリア・バロックのオペラやカンタータといった世俗音楽作品を構成していたレチタティーヴォ、アリアの歌詞で用いられていた。これをドイツ・プロテスタント教会音楽にとり入れるうえで重要な役割を果たしたのは、牧師であり詩人でもあったノイマイスター Erdmann Neumeister (1671–1756) である。ノイマイスターが18世紀初めに出版したカンタータ詩集では、自由詩が教会カンタータの歌詞とされ、以後、筋書きを進めるレチタティーヴォと、語られる出来事に対する思いを歌うアリアの交代で中間楽章が綴られることが一般化した。18世紀前半、特に1730年頃までのドイツ・プロテスタントの地域では、聖句を主体としつつ自由詩によるレチタティーヴォ、アリアやコラルを含む「オラトリオ受難曲」が多く作曲・上演され、バッハの受難曲もこのタイプに属する。歌詞が大抵ひとつの福音書に基づいているため、ルター派の礼拝で好んで用いられた⁶⁵⁾。受難記事は、受難旋律定型に代わって、言葉の表現に即した節回しで、レチタティーヴォとして語られていく。コラルは、合唱で歌われることも器楽を伴って独唱声部で歌われることもある。受難曲中のコラルとしては、デツイウス Nikolaus Decius (c1485–1546以降)の『けがれなき神の小羊 O Lamm Gottes unschuldig』や、ペトロの否認の場面に『主なる神よ、われを憐れみたまえ Erbarm dich mein, o Herre Gott』(1524年)などの省察的コラルがよく用いられた。18世紀には、20～30ものコラルが1曲の受難曲に含まれることも稀ではなかった⁶⁶⁾。

バッハが《ヨハネ受難曲》に歌詞をとり入れたことでも知られるポステル

64) 「オラトリオ風受難曲」と訳されることもある。

65) 逆に、カトリックの地域では、オラトリオ受難曲は、A. スカルラッティ Alessandro Scarlatti (1660–1725)の《ヨハネ受難曲》(1680年頃)ほか、ごく少数しか作曲されなかった。

66) MGG1, Sp. 918. なお、バッハの《マタイ受難曲》には、コラルのみを歌詞とする楽章が13、コラルと自由詩の組み合わせが2楽章含まれる(全68楽章中)。

Christian Heinrich Postel (1658–1705) 作の受難詩 (1700 年頃) では、コラールは用いられていないものの、自由詩楽章を 13 含む (アリア 8、二重唱 4、および終結合唱)。これらの自由詩と聖句 (『ヨハネによる福音書』第 19 章、ピラトがイエスを鞭打たせる場面から始まる) との統合が図られ、全体がひとつのリブレットとして独自の価値をもつものとなっている。作詩者のポステルは弁護士であり、ハンブルクの歌劇場で上演されるオペラ用の台本を執筆した人物でもあった。ポステルの受難詩に付曲した作品としては、ベルリン・ドイツ国立図書館に 1704 年の日付をもつ手稿譜 (通称「ポステル受難曲 Postel-Passion」) が所蔵されているが、最初のオラトリオ受難曲であるとされる⁶⁷⁾この作品の作曲者名ははっきりしない。長らくヘンデル Georg Friedrich Händel (1685–1759) の作とされていたが、リッター Christian Ritter (c1652–1750) の名が有力な作曲者として挙げられている⁶⁸⁾。ポステルの受難詩中のアリアのテキスト「汝の捕らわれにより、神の御子よ Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn」はのちに《神よ、慈しみをもって扱いたまえ Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt》のコラール旋律 (シャイン Johann Hermann Schein 1586–1630、1628 年作) を伴って、バッハの《ヨハネ受難曲》に用いられた (BWV 245/22)⁶⁹⁾。器楽伴奏では、福音史家は通奏低音のみの伴奏によるセッコ・レチタティーヴォ⁷⁰⁾、ピラトは主として通奏低音のみの伴奏によるアリオーソ⁷¹⁾だが、イエスの言葉は弦楽伴奏を伴うアコンパニャート (アリオーソというタイ

67) 礒山は、ヴォルフエンブツテルのコレールス Martin Colerus / Köler (c1620–1704/4) の 1664 年の《マタイ受難曲》を、オラトリオ受難曲の嚆矢としているが筆者は楽譜を確認することができなかった。礒山、1994 年、48 頁参照。なお、器楽を含む受難曲を「オラトリオ受難曲」と定義する場合には、ゼレの《マタイ受難曲》(1642 年) が初めてのオラトリオ受難曲とされる。

68) Massenkeil 1998, S. 198.

69) バッハの《ヨハネ受難曲》第 30 曲もポステルの受難詩にもとづく。

70) 聖書の預言「彼らはわたしの服を分け合い、わたしの衣服のことでくじを引いた Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen」の部分のみ、弦楽伴奏を伴うアコンパニャートとなる (第 46 曲)。なお、この作品では、初めて語りの部分に「レチタティーヴォ」と明記された。

71) 「見よ、あなたたちの王だ Sehet, das ist euer König」と歌う第 27 曲は、弦楽伴奏を伴う。

トルの楽章もある)という区別がなされている。

Exkurs: フーノルトと Brockes の受難曲

ポステル受難曲と同じ頃、あるいは少し後にハンブルクで上演された重要な受難曲の台本に、フーノルト Christian Friedrich Hunold (Menantes) (1681–1721) の『血にまみれ死にゆくイエス Der blutige und sterbende Jesus』および Brockes Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) が 1712 年に出版した受難詩『世の罪のために苦しみ死にたまいしイエス Die für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus』がある。これらのリブレットでは、福音書の記事が韻文にされており、聖書の原文通りではない。フーノルトのリブレットにはコラルが含まれないが、Brockes のものはコラルを含む。これらのリブレットに曲づけした受難曲は、「オラトリオ受難曲 oratorische Passion」として扱われることもあるが⁷²⁾、聖句がパラフレーズされていて聖書の原文が含まれないことから、自由詩とコラルからなる「受難オラトリオ Passionsoratorium」に分類されることが多い⁷³⁾。とはいえ、受難曲の歴史の流れをたどっていくうえでは、ここで言及しておく必要があるため、とりあげたい。受難オラトリオについては、後で別に節をたててとりあげる。

フーノルト作のリブレットにカイザー Reinhard Keiser (1674–1739) が曲づけした受難曲(1704 年、音楽消失)は、おそらく教会外で初演されたと考えられる。聖書の言葉は韻文化され、福音史家の部分が削除されており、福音史家なしの受難曲の最初の例とされる。17 世紀後半のイタリアのオラトリオに、語り手の出てこない作品が見られるのと平行した現象である。とはいえ、聖書(主に『マタイによる福音書』26:30–27:55)に従って筋書きが進められ⁷⁴⁾、その流れのなかに自由詩テキストが挿入されるかたちをとる。この受難曲では、福音書に出てくる以外の人物がはじめて登場する。聖書の『雅歌』からとられ

72) 平凡社の『音楽大事典』、第3巻、1139頁(1982年)や服部、1988年、243頁など。

73) MGG1, Sp. 928 や Fischer and Braun 2001, p. 208、あるいは Massenkeil 1998, S. 201–204 など。

74) Massenkeil 1998, S. 203 に、聖書とフーノルトのテキストの対照表がある。

た「シオンの娘 Tochter Zion」である。また、衣装こそつけないが人物の入退場があり、オペラに近い印象を与える作品だったと考えられる。ハンブルクでは、ドイツ初の公開オペラ劇場が1678年から運営されており、カイザーはオペラ作曲家として名をなした人物であるため、それとの関連もあろう。近い時期に書かれたロイター Christian Reuter (1665–1712) 作詞の《受難への思い Paßions-Gedancken》(1708年)では、福音史家の言葉も韻文化されている。ロイターのものでは、聖書にもとづかない新たな自由詩挿入はないが、6つのコラール節がイエスの口で歌われる⁷⁵⁾。

Brockesの受難詩『世の罪のために苦しみ死にたまいしイエス』(1712年)は好評を博し、1712年にカイザー、ヘンデル、1716年にテレマン Georg Philipp Telemann (1681–1767)、1718年にマッテゾン Johann Mattheson (1681–1764)など多くの作曲家が付曲した(通称「Brockes受難曲」)。Brockesの書いた歌詞では、フーノルトのテキストなどからの影響下に、聖書の言葉はそのままは用いられずパラフレーズされ、4つの福音書の内容を混合するかたちでBrockesが韻文に書き直している。ただ、福音史家のパートがあり、福音史家が物語の筋を進め、聖書の登場人物がせりふをはさんでいくかたちをとる点は伝統に従っていると言える。バロック的などぎついても言える描写表現を用いたり、アフェクト(情緒)を音楽化しやすい言葉を用いたりしており、作曲家にとっては付曲しやすく、また当時の人々に受難の出来事を真に迫ったものとして感じさせた。Brockesの詩にもフーノルトの詩と同じく「シオンの娘 Tochter Zion」や「信じる魂 gläubige Seele」といった寓意的な人物が登場し、省察の部分が豊かに展開される⁷⁶⁾。コラール詩節は4つ含まれる。

75) タイレがこの台本に付曲しているが、その楽譜(1708年)は消失し、歌詞本のみが伝えられる。

76) カンタータ的なモノローグが9回あり、6人の登場人物(Jesus, Petrus, Judas, Tochter Zion, Maria, Gläubige Seele)が語る。

バッハの受難曲

ここまでで、受難曲の歴史を簡単にふり返りながら、バッハの受難曲に見られるいくつかの要素のルーツをたどってきた。バッハの《マタイ受難曲》(BWV 244)と《ヨハネ受難曲》(BWV 245)では、福音史家がテノール、イエスがバスで歌われるが、これは中世に遡る声域の割り振りである。群衆などの言葉をあらわすトゥルバが合唱(多声)で歌われるようになったのは、15世紀頃からのことである。16世紀の宗教改革以来、ドイツ・プロテスタント独自のドイツ語による受難曲が生み出されるようになり、バッハの受難曲もその流れに連なっている。バッハの受難曲では、《マタイ受難曲》における〈血潮したたる主のみかしら〉や《ヨハネ受難曲》の終曲の例を挙げるまでもなく、コラルが印象的な使われかたをしているが、受難曲においてコラルが重要な役割を果たすようになったのは16世紀の終わり以降のことと言える。

これまで述べたのは、後の時代から受難曲の歴史をふり返ってみてのことである。バッハに直接的な影響を与えたものとしては、同世代以前のハンプルクの受難曲が挙げられる。バッハの受難曲では、器楽がなくてはならない存在であるが、ドイツ語圏の受難曲の演奏に器楽が加わるようになったのは、17世紀半ばのハンプルクの作品からである。イタリア・バロック音楽の影響で通奏低音や、自由詩によるレチタティーヴォとアリアの交代による作品の構成などがとり入れられていった。《マタイ受難曲》に見られるようにイエスの言葉を器楽で彩ってレチタティーヴォ・アコンパニヤートとするのも、17世紀のハンプルクに先例が見られる。より直接的な関係を指摘するなら、バッハの《マタイ受難曲》台本の自由詩部分は、ブロッケスのリブレット構成を受け継ぐかたちで「シオンの娘 Tochter Zion」と「信じる者たち die Gläubigen」の対話として構成されている⁷⁷⁾。また、バッハの《ヨハネ受難曲》の8つの楽章にはブロッケスの詩が、また2楽章にポステルの受難詩が用いられている。さらに、バツ

77) ヘンリーツィ Christian Friedrich Henrici (1700–1764)、筆名ピカンダー Picander の1729年出版の詩集に《マタイ受難曲》の自由詩部分は含まれている。この出版詩集に、「シオンの娘」、「信じる者たち」の役柄が明記されている。

ハ自身、ハンブルクでオペラの作曲家等として活躍していたカイザーの《マルコ受難曲》に自作楽章を加え、1713年、1726年および1740年代に上演したことが分かっている⁷⁸⁾。バッハの受難曲でイエスの言葉を弦楽器で伴奏するのは、直接的にはこのカイザーの受難曲からとり入れたのかも知れない。このように、バッハは、ハンブルクの受難曲からの直接的な影響下に受難曲創作を行ったと言える⁷⁹⁾。ただし、バッハの受難曲では、ハンブルクのものに比べ、強く聖書に依拠している。

バッハの2つの受難曲は、いずれもライプツィヒの教会で初演された。バッハがライプツィヒのトマス・カントルに就任した1723年の時点では、北ドイツのハンザ同盟都市とは異なり、ライプツィヒでは受難曲に器楽を導入するのはまだあまり一般的ではなかったようだ⁸⁰⁾。バッハの《マタイ受難曲》を聴いた女性が「オペラ・コメディーのよう」と述べたと伝えられるのは、そのような背景もあつてのことである。

バッハの《ヨハネ受難曲》は、バッハがライプツィヒで初めて迎えた1724年の受難週に初演された。『ヨハネによる福音書』の描くイエスは、神的な威厳に満ちた存在で、使命として冷静かつ堂々と受難に対峙し、天の父のもとへと帰還していく。それを反映して、バッハの《ヨハネ受難曲》でも叙事的な性格が表に出されていると言えよう。《ヨハネ受難曲》には4つの稿があり、教会当局の要請や演奏者の顔ぶれ、バッハ自身の考えの変化などに応じ、その姿を変えて演奏された。一方、初稿が1727年に初演されたと考えられる《マタイ受難

78) Beißwenger 1992, S. 295–299. 1740年代には、ヘンデル作のアリアも含めた「バスティッチョ受難曲」として上演した。

79) このほかに、上述の通り、リュネブルクのフロールの受難曲を、バッハが知っていた可能性がある。

80) バッハが担当したのは別の新教会 Neukirche で1717年にテレマン作曲の《ブロッケス受難曲》が演奏され、器楽導入への歩みは始まっていた。また、バッハの前任のトーマス・カントルであったクーナウ Johann Kuhnau (1660–1722) の晩年の《マルコ受難曲》(1721年)もオラトリオ受難曲である。なお、バッハの頃のライプツィヒで使われていた讚美歌集には、ヴァルター受難曲が載っている。当時、依然としてヴァルターの応唱受難曲が歌われていたことが分かる。磯山、1994年、53頁参照。

曲》は、2群のオーケストラと合唱を伴い、演奏時間が3時間にも及ぶ、あらゆる意味で非常に規模の大きい受難曲である。感銘を与える叙情的なアリアが多く、受難記事の伝える客観的出来事とそれに思いを寄せる主観的な省察とが絶妙なバランスを保っている。《マタイ受難曲》は、初演のあと、バッハのもとでおそらく4回再演されたと考えられている。

次男のエマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) が父バッハの受難曲の一部を自作にとり入れて上演したことは知られるものの、J. S. バッハの受難曲は、作曲者の死後ほぼ忘れられたと言ってよい。ふたたび演奏されるようになるのは、初演から1世紀余を経た1829年のメンデルスゾーン Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) 指揮による「復活上演」以後のことである。この再演によりバッハの作品は脚光を浴び、ふたたび演奏レパートリーとして取りあげられる契機となった。

他にオラトリオ受難曲を書いた重要な作曲家としては、ハンブルク市の音楽監督を務めたテレマン (1721～67年に46曲⁸¹⁾) およびエマヌエル・バッハ (1767～88年に20曲⁸²⁾) が挙げられる。彼らは、マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネの受難曲を基本的に4年ごとのサイクルで作曲していった。エマヌエル・バッハの受難曲では、毎回新作されたのは自由詩部分だけであり、コラールと聖句につけた音楽には引用・転用が多く見られる。このあとハンブルクでは、エマヌエル・バッハの最後の《マタイ受難曲》(Wq. 235 / H. 802、作曲は1788年以前) が上演された1789年まででオラトリオ受難曲の時代は終わる⁸³⁾。またライブツィヒでは、1766年に受難礼拝の刷新が行われ、大規模な受難曲が演奏されなくなった。

81) 46曲のうち、現存するのは21曲である。なお、テレマンの受難曲としては、これ以外に3つの受難オラトリオ、および《聖なる熟慮》(後述、受難カンタータに分類されることもある作品)が今日に伝えられる。

82) ほかに受難オラトリオ1曲がある(H. 776、1768/70年)。

83) Massenkeil 1998, S. 250.

8. 受難カンタータ、受難オラトリオ

では、バッハの死後、18世紀後半以降のドイツ・プロテスタントの地域では、どのような受難曲が演奏されていたのだろうか。18世紀後半から19世紀にかけて最も上演回数の多かった受難曲は、ラムラー Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) の詩にベルリンのプロイセン宮廷楽長、C. H. グラウン Carl Heinrich Graun (1703/4–1759) が作曲し、1755年にベルリンの歌劇場で初演された《イエスの死 Der Tod Jesu》であった。歌詞として聖書の原文そのものを用いない「受難オラトリオ」、すなわち受難を題材とする大規模な劇音楽である⁸⁴⁾。それまでの受難曲で中心的な役割を果たしてきた福音史家の役はなく、イエス受難の物語のなかで印象的な場面を瞑想的に描き、アリアや合唱を中心に感傷的に追想し、宗教的な感情を喚起させる。テキストは自由詩が主体だが、コラールが重要な役割を果たす。流れに適した聖書の箇所を主にレチタティーヴォで引用することもあり、伝統的にバス歌手に割りふられていたイエスの言葉は、ソプラノ等の自由詩楽章のなかで部分引用のようなかたちで歌われる。総じて、省察のために劇的性格が後退していることが指摘できる。中世のはじめには、聖書に記されたいわば歴史的事実とされるもののみを歌っていた受難曲だが、結句(終結合唱)やコラールが導入され、オラトリオ受難曲を経て、聖句そのものを用いない受難オラトリオが書かれるに至って、省察の比重がますます増してきた。そのような歌詞につけられた音楽も、バロックの対位法をベースにする部分もありながら、多感様式といわれる優美で叙情的な旋律をもつもので、3度や6度の平行による甘美な響きを含む。こういった新しい美学にもとづく要素が当時の人々の心に訴え、《イエスの死》は、1755年にベルリンの歌劇場で初演されて以来、主に教会ではなく演奏会場・劇場で多く上

84) 特に18世紀後半のドイツ語圏カトリック地域では、ハッセ Johann Adolf Hasse (1699–1783) の作品をはじめとして、多くの受難オラトリオがかかれたが、本稿ではとりあげない。また、受難オラトリオはドイツ語圏プロテスタント地域のみのもではなく、カトリック圏でも上演された。たとえば、イタリアの詩人メタスタージオ Pietro Metastasio (1698–1782) の受難オラトリオ詩『受難 La Pssione』(1730年)は多くの作曲家に作曲されたが、本稿では扱わない。

演され、1884年までほぼ毎年演奏された⁸⁵⁾。グラウンの《イエスの死》は、イエスを人の友、手本として、受難を人にとって救いのもたらされる喜びとして描き出している。これが19世紀後半の宗教観には合致しなくなり、音楽様式の変化ともあいまって、演奏されなくなっていったようだ。

このラムラーの台本には10以上の付曲がある。グラウン作曲のものが最もよく知られているが、たとえばテレマンの《イエスの死》(1755年)はグラウンの作品の一週間前に初演されていた。テレマンの作品は、北ドイツ・バロックの性格が強い。テレマンとグラウンは友好関係にあり、のちに互いの作を上演しあったという。グラウンの他の受難カンタータとしては、《来たりて見よ Kommt her und schaut》(1723年)、《小羊が行って罪を担う Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld》(1746年)がある。また、J. E. バッハ Johann Ernst Bach (1722-1777)は、《イエスの死》を模倣した受難オラトリオ《魂よ、その憧れは O Seele, deren Sehnen》(アイゼナハ、1764年)を書いた。

《イエスの死》以前に書かれた同タイプものとしては、テレマンの《聖なる熟慮 Seliges Erwägen》が非常に広まった⁸⁶⁾。この作品は1722年にハンブルクで上演されてから、テレマンのプロクセス受難曲とともに、受難週に毎年演奏されたという。初演された場所は教会ではなく刑務所(Zuchthaus)で⁸⁷⁾、1725～1734年には自警団の兵舎(Drillhaus)で上演された⁸⁸⁾。《聖なる熟慮》はテレマン自身の教会用受難曲(オラトリオ受難曲)とはいくつかの点で大きく異なる。歌詞は、10のコラールを除いてテレマン自作の自由詩である。聖書の人物(イエス=バス、ペトロ=テノール、カイファ=バス)と寓意的人物(敬虔 Die An-

85) 18世紀後半からの150年で最多回数、上演された受難曲だという。平凡社の『音楽大事典』、第3巻、1139頁参照。

86) シェーリングはテレマンのこの作品に連なるものを「受難カンタータ Passionskantate」と呼んで受難オラトリオとは区別した。Vgl. MGG2, Sp. 1486. マッセンカイルによれば、18世紀の受難曲において、オラトリオとカンタータの用語法上の区別は止揚されているという。Vgl. Massenkeil 1998, S. 223. なお、グラウンの《イエスの死》をグラウン自身は「カンタータ Cantate」としている。

87) Telemann 2001, S. XIII.

88) Massenkeil 1998, S. 208.

dacht = テノール、信仰 Der Glaube = ソプラノ、シオン Zion = ソプラノ)が登場し、省察が作品の柱となっている(最後の晩餐から9時まで、9つの省察の場面が置かれている)。音画法を用い、またアフェクトの表現が前面に出されているところが多い。この作品では合唱を用いないため、少数の職業歌手がいれば容易に上演できる。いつも新作を上演しなければならなかった教会用受難曲と違って⁸⁹⁾、制約なく何度でも演奏できることから、非常に頻繁に上演された。テレマンの死後、C. P. E. バッハがハンプルク市音楽監督を務めていた頃や、1806年にも演奏された記録が残っている⁹⁰⁾。また、1739年にバッハがライブツィヒで上演しようとした可能性も指摘されている⁹¹⁾。

マクデブルク市の音楽監督だったロレ Johann Heinrich Rolle (1716-1785)の5つの受難オラトリオ(1760-83年)は感傷的・劇的な作品で、当時はよく演奏されたが、1800年以降、急速に忘れられた⁹²⁾。

9. 18世紀の終わり以降

18世紀のうちに、プロテスタントの地域では、受難曲は教会ではなく主にコンサート会場で上演されるようになる。それにともない、本来教会で唱えられる聖書の言葉は受難曲では用いられなくなり、自由詩の比重が増した⁹³⁾。たとえば、1784-1816年に G. P. テレマンの孫 Georg Michael Telemann (1748-1831)がリガで祖父の受難曲を上演した際、聖句による楽曲をカットしていたという⁹⁴⁾。ライブツィヒでは受難礼拝の刷新が行われ、1766年から教会では受難記事が読まれるだけとなり、大規模な受難曲は必要ではなくなった。また、マクデブルクなどでは役を割りふったかたちでの受難音楽の上演は禁止され

89) 前述のように、ハンプルクのテレマンは毎年新作の受難曲を教会用に作曲した(合計46曲)。

90) Telemann 2001, S. XV.

91) Schulze 1990, S. 39.

92) Massenkeil 1998, S. 266.

93) MGG2, Sp. 1488. ゴータでは、例外的に受難オラトリオもオラトリオ受難曲と同様に、礼拝で用いられていた。Vgl. MGG1, Sp. 930.

94) MGG1, Sp. 930.

た。グラウンの《イエスの死》がコンサートホール等の教会外で非常に多く演奏されたのは上述の通りである。カトリックの地域では、第2バチカン公会議(1962~65年)まで礼拝においては応唱受難曲が用いられ続け、教会外で受難オラトリオ等が上演された。

18世紀後半以降、受難曲の新作は少なくなるが、いくつか重要な作品を挙げたい。まず、総合受難曲の系統を継ぐものとしては、ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) の《十字架上の7つの言葉》(Hob. XX/2)、リスト Franz Liszt (1811-1886) の《十字架の道行 Via crucis》(S. 53) (1878/9年作曲)がある。ハイドンの作品は、管弦楽用受難曲としてカディスの大聖堂のために作曲され(Hob. XX/1A, 1787年初版)、弦楽四重奏曲(Hob. III/50-56, 1787年初版)、声楽を伴うオラトリオ(Hob. XX/2, 1796年初演)にも編曲された⁹⁵⁾。リストの作品は、オルガンまたはピアノ伴奏による混声合唱と独唱のための宗教的合唱曲という体裁をとり、ピアノ独奏版(S. 504a)もある。1803年に初演されたベートーヴェンの《オリーヴ山上のキリスト Christus am Ölberge》(作品85)、1834~35年作曲のシュポーアの《救い主の最期の時 Des Heilands letzte Stunden》(WoO 62)は、受難を題材としたオラトリオである。

19世紀において受難曲の上演は、イヴェントとしての性格を強めていく。メンデルスゾーンによるJ.S. バッハの《マタイ受難曲》再演も、ジャーナリズムによって気運の盛り上げられた一大イヴェントであった。市民の参加する合唱協会(アマチュア合唱団)が各地で盛んに活動したことから、合唱を含む受難曲が市民の手でコンサートホールで上演されたり、大規模な音楽祭で取りあげられることもあった。カトリックでもプロテスタントでも、過去の重要な受難曲の復興が行われ、カトリックではチェチーリア運動のなかでヴィクトリア Thomás Luis de Victoria (1548-1611) やラッソの受難曲が、プロテスタントではバッハやシュッツの受難曲が注目を浴びた。

1840年頃から、プロテスタント教会の礼拝でふたたび受難曲を上演しようと

95) 鍵盤楽器独奏用編曲もハイドンの生前に出版されたが、ハイドン自身が編曲作業を行ったものではない。

いう気運が生じた。ヘルツォーゲンベルク Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) は、バッハを意識してシュピッタが編んだテキストにもとづく受難曲を、礼拝用であることを強調して 1896 年に発表した。この作品は、1896 年から 1918 年まで、ライブツィヒで定期的上演された⁹⁶⁾。

20 世紀においては、第 2 バチカン公会議でカトリックの受難曲上演についての規定が変更され、新たな作品が生み出される原動力となった。20 世紀の作品の例を挙げるとするなら、ペンデレツキ Krzysztof Penderecki (1933–) の前衛的な《ルカ受難曲》(1963/65 年) などがある。プロテスタントでも多くの作曲家が受難曲を発表している。ディストラー Hugo Distler (1908–1942) がシュッツを手本として《コラルパッション Choralpassion》(1933 年) を書き、ペッピング Ernst Pepping (1901–1981) がバッハへの復帰を目指して《マタイ受難曲》(1950 年) を書くなど、ネオ・バロック的な作品が目立つ。

10. 終わりに

受難曲といって多くの人がまず思い浮かべるのは、バッハの受難曲であるが、バッハの 2 つの受難曲は、主に 18 世紀前半のプロテスタントで書かれたタイプのオラトリオ受難曲であり、そのなかに見られる要素は、長い歴史のなかで生まれ、かたちを変えてきた。特にバッハに直接的な影響を与えたのは、同世代以前のハンプルクの受難曲であった。バッハの生きた時代は音楽様式上の過渡期にあたり、受難曲も例外ではなかった。バッハの死の 5 年後に上演された多感様式によるグラウンの《イエスの死》が好評を博し、頻繁に演奏され続けたのは、上述の通りである。また、音楽様式の点だけでなく、啓蒙主義の影響を受けて宗教観も変遷を遂げた頃であり、教会では受難曲の演奏機会が減り、聖書から離れたコンサートホール向けの受難オラトリオが書かれていった。このようにしてバッハの受難曲は歴史の表舞台から姿を消す。だが、19 世紀の市民による合唱運動、過去の音楽遺産への関心などを背景に、1829 年のメ

96) MGG2, Sp. 1489.

ンデルスゾーンによる再演以来は、バッハの受難曲は演奏され続け、作曲家をはじめとする音楽家たちにも影響を与え、日々新たに多くの人の心の糧となっている。19世紀においてはコンサートホールでの上演が中心だったが、20世紀以来、礼拝にふたたびとり入れる試みもなされている。

引用文献

- Beißwenger, Kirsten. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1992. (Catalogus Musicus XIII)
- Fischer, Kurt von. „Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert.“ In *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Hrsg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch. Bern: A. Francke Verlag, 1973, S. 574–620.
- Fischer, Kurt von and Werner Braun. „Passion.“ In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, vol. 19, pp. 200–211. Oxford: Oxford University Press, 2001. (pp. 200–207: Kurt von Fischer, pp. 207–209: Werner Braun)
- Göllner, Theodor. *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, Band II: Studie*. Tutzing: Hans Schneider, 1969. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 15)
- Göllner, Theodor. „Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources.“ In *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXVIII (Spring 1975): 46–71.
- Kade, Otto. *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*. (1. Ausgabe: Gütersloh, 1893) Faksimile Ausgabe. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971.
- Luther, Martin. „Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts.“ In *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 19. Band, S. 44–113. Hrsg. von Paul Pietsch. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1897.
- Luther, Martin. „Wider die himmlischen Propheten, 1. Teil.“ In *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 18. Band, S. 37–125. Hrsg. von Karl Drescher. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1908.
- Massenkeil, Günther. *Oratorium und Passion*, 2 Bände. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 10,1 und 10,2)
- MGG1: Stäblein, Bruno, Kurt von Fischer und Walter Blankenburg. „Passion.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 2, Sp. 886–933. Kassel: Bärenreiter, 1962. (Sp. 886–898: Bruno Stäblein, Sp. 898–911: Kurt von Fischer, Sp. 911–933: Walter Blankenburg)
- MGG2: Schlager, Karlheinz und Kurt von Fischer. „Passion.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 7, Sp. 1452–1496. Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: J. B. Metzler, 1997. (Sp. 1452–1456: Karlheinz Schlager, Sp. 1456–1492: Kurt von Fischer)
- Schulze, Hans-Joachim. „Johann Sebastian Bachs Passionsvertonungen.“ In *Johann Sebastian Bach, Matthäuspassion, BWV 244: Vorträge der Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1985*, S. 24–49. Kassel: Bärenreiter, 1990. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 2)
- Steupe, Wolfram. „Passions, Resurrection History and Dialogues.“ In *Brilliant Classics CD 92795*, booklet, pp. 2–6.

青野太潮 「受難」『岩波キリスト教辞典』263～264頁。東京：岩波書店、2002年。

- 泉安宏、安發和彰、坂崎紀 「受難〔イエスの〕」『新カトリック大事典』第3巻、223～227頁。東京：研究社、2002年。
- 磯山雅 「マタイ受難曲」東京：東京書籍、1994年。
- 太田強正訳 『エゲリア巡礼記』東京：サンパウロ、2002年。
- 共同訳聖書実行委員会編 『聖書 新共同訳』東京：日本聖書協会、1989年。
- 「受難曲」『音楽大事典』第3巻、1138～1139頁。東京：平凡社、1982年。
- 服部幸三 「受難曲」『世界大百科事典』第13巻、243～244頁。東京：平凡社、1988年。
- フィッシャー、ブラウン共著 「受難曲」（金澤正剛訳）『ニューグローヴ世界音楽大事典』第8巻、333～339頁。東京：講談社、1993年。
- 吉川浩子 「初期ドイツ・プロテスタントの受難曲」『大阪音楽大学研究紀要』第10号（1971年）、19～31頁。

参考楽譜

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Markus-Passion*. Hrsg. von Harald Kümmerling. Köln: Verlag Christoph Dohr, 1997. (Studienpartitur Edition Dohr 97426)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Passion according to St. Mark (1770): An Adaptation of the St. Mark Passion by Gottfried August Homilius*. Ed. by Uwe Wolf. Los Altos (California) : The Packard Humanities Institute, 2006. (Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works, Serie IV, Volume 5.1)
- Beber, Ambrosius. *Markus-Passion*. Hrsg. von Simone Wallon. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1958. (Das Chorwerk, Heft 66)
- Burck, Joachim von. „Die deutsche Passion nach Johannes.“ In *Joachim von Burck, Zwanzig deutsche geistliche vierstimmige Lieder 1575, Passionen 1567 und 1574*, S. 49–80. Hrsg. von Anton Halm und Robert Eitner. (Leipzig 1898) Faksimile Edition. New York: Broude Brothers, 1966. (Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Band XXII.)
- Davy, Richard. “Dominica in Ramis Palmarum: Passio Domini (Passion according to St. Matthew).” In *The Eton Choirbook III*, pp. 112–134. Ed. by Frank Llewellyn Harrison. London: Stainer and Bell Ltd., 1961. (Musica Britannica XII)
- Demantius, Christoph. *Passion nach dem Evangelisten Johannes und Weissagung des Leidens und Sterbens Jesu Christi aus dem 53. Kapitel des Propheten Esajae (Deutsche Johannes=Passion)*. Hrsg. von Friedrich Blume. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1934. (Das Chorwerk, Heft 27)
- Galliculus, Johannes. “Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum.” In *Selectae harmoniae de Passione Domini 1538*, S. 3–34. Hrsg. von Wolfgang Reich. Kassel: Bärenreiter, 1990. (Georg Rhau, Musikdrucke, Band X)
- Graun, Carl Heinrich. *Der Tod Jesu*. Ed. by Howard Serwer. Madison: A-R Editions, Inc., o. J. (c1975). (Collegium musicum: Yale University, Second Series, Volume V)
- Händel, Georg Friedrich. *Passion nach dem Evangelisten Johannes*. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Kassel: Bärenreiter, 1964. (Hallische Händel-Ausgabe, Serie I, Band 2)⁹⁷⁾
- Harzer (Resinarius), Barthasar. *Summa passionis secundum Johannem*. Hrsg. von Friedrich Blume und Willi Schulze. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1958. (Das Chorwerk, Heft 47)
- Lasso, Orlando di. *Die vier Passionen*. Hrsg. von Kurt von Fischer. Kassel: Bärenreiter, 1961. (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe, Band 2)

97) 作曲者不詳の通称「ポステル受難曲 Postel-Passion」がヘンデルの作として出版された楽譜である。

- Lechner, Leonhard. *Historia der Passion und Leidens unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi 1593*. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel: Bärenreiter, 1960. (Leonhard Lechner, Werke, Band 12)
- Longueval, Antoine de. “Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaum.” In *Selectae harmoniae de Passione Domini 1538*, S. 34–56. Hrsg. von Wolfgang Reich. Kassel: Bärenreiter, 1990. (Georg Rhau, Musikdrucke, Band X)
- Schütz, Heinrich. *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, Die Lukas-Passion, Die Johannes-Passion, Die Matthäus-Passion*. Hrsg. von Bruno Grusnick, Wilhelm Kamlah und Fritz Schmidt. Kassel: Bärenreiter, 1957. (Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 2)
- Selle, Thomas. *Passion nach dem Evangelisten Johannes mit Intermedien (Johannes=Passion)*. Hrsg. von Rudolf Gerber. Wolfenbüttel: Möser Verlag, 1933. (Das Chorwerk, Heft 26)
- Telemann, Georg Philipp. *Seliges Erwägen: Passionsoratorium in neun Betrachtungen TWV 5:2*. Hrsg. von Ute Poetzsch. Kassel: Bärenreiter, 2001. (Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, Band XXXIII)
- Theile, Johann. „Passio Domini Nostri JEsu Christi secundum Evang: Matthaum.“ In *Johann Sebastiani und Johann Theile: Passionsmusiken*, S. 111–199. Hrsg. von Friedrich Zelle. Neuauflage: Herausgegeben und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser. Wiesbaden: Verlag Breitkopf & Härtel und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1958. (Denkmäler deutscher Tonkunst, Folge 1, Band 17)
- Walter, Johann. *Deutsche Passionen nach Matthäus und Johannes*. Hrsg. von Werner Braun. Kassel: Bärenreiter und St. Louis: Concordia Publishing House, 1973. (Johann Walter, Sämtliche Werke, Band 4)
- バッハ、J. S. 『マタイ受難曲』東京：音楽之友社、1976年。(新バッハ全集にもとづくミニチュア・スコア、OGT 796)
- バッハ、J. S. 『ヨハネ受難曲』東京：音楽之友社、1978年。(新バッハ全集にもとづくミニチュア・スコア、OGT 797)

Die Geschichte der Passion

— mit Schwerpunkt auf den im deutschsprachigen
Raum entstandenen Passionen —

Sachiko KIMURA

Im vorliegenden Beitrag wird versucht, die Geschichte der Passion von der Antike an darzustellen und klar zu machen, welche Position die Passionen Bachs darin einnehmen.

Unter Passion stellt man sich normalerweise die Passionen Bachs vor. Sie sind aber „oratorische“ Passionen, die in der Musikgeschichte nur während eines kurzen Zeitraums hauptsächlich im evangelisch-protestantischen Gebiet gepflegt wurden.

Die Arbeit ist folgendermaßen gegliedert:

1. Grundriss des Passionsberichtes
2. Der Passionsvortrag in der Antike
3. Die Entstehung der mehrstimmigen Passionen
(1) Die responsoriale Passion (2) Die durchkomponierte Passion
4. Die protestantischen Passionen des 16. Jahrhunderts
5. Die katholischen Passionen des 16. Jahrhunderts
6. Die protestantischen Passionen des 17. Jahrhunderts
7. Die oratorische Passion
8. Das Passionsoratorium
9. Passionen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts
10. Zum Schluss