



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	J・S・バッハ『マタイ受難曲』をめぐる覚書
Author(s)	戸田, 聡
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 153, 1 (左) -21 (左)
Issue Date	2017-11-20
DOI	https://doi.org/10.14943/bgsl.153.l1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67939
Type	departmental bulletin paper
File Information	153_01_toda.pdf



J・S・バッハ『マタイ受難曲』をめぐる覚書

戸 田 聡

*明らかに専門外の小論と見られるほかないであろう本稿を成すに至った事情を、弁明かたがた述べておく必要があるかもしれない。いささか私事を述べる段、予め海容を願うことにすると、今年筆者は3月に札幌、6月に都内某所で、『マタイ受難曲』の演奏に一合唱団員として参加することができた。周知の難曲であり、一合唱団員といえどもあだやおろそかな気持ちでは参加できないとて、自分の好みの演奏を中心に全曲を数十回通して聴取するなどして、それなりの準備・練習を経て本番に臨んだのだが、その過程で、音楽史上有数の大作と言ってよいこの作品についていろいろ思いめぐらす機会があった。加えて都内某所での演奏会の折りに、当の合唱団の指揮者である方がプログラムに自らの作品理解を文章化して載せておられたのだが、この作品理解（それへの具体的な言及はここでは割愛する）に対して筆者は種々異論を禁じえなかった。そしてそもそも、『マタイ受難曲』の素材となっているのは新約聖書マタイによる福音書26-27章であり、これ自体は一応、筆者の広義での専門の範囲に属するものではある。それやこれやで、ならば自分なりの試論を——と言っても無論、筆者は音楽学には全くの門外漢であるので、試論というよりはむしろ覚書といった体裁で——まとめておくのも全く無意味とまでは言えないかもしれない、と考えた次第である。ということで、泥縄式に参照した文献を以下の註でしかつめらしく一応引用してはいるが、本稿の実体があくまで素人の思いつき・感想を書き並べたものすぎないことは最初から自明だろう。

『マタイ受難曲』の音楽的中心

まず考えたいのは、何が『マタイ受難曲』の音楽的中心か、である。（なお、後述のように筆者自身は、受難曲の題材たるマタイによる福音書26-27章の物語（狭義でのいわゆる受難物語）自体には中心と言えるものは特にない——と言うよりむしろ、この受難物語全体が、マタイによる福音書全体さらには新約聖書全体の中で極めて重要な意味を有しており、その意味で中心的

な箇所だと言うべきだろう——と考えており、そしてそのことと音楽的中心とは一応区別可能だと考えている。)

これについては様々な見方が可能なのかもしれない。『マタイ受難曲』は構成上3層から成ると理解できる。その3層の各々をいかに弁別するかについては様々な理解が可能だろうが¹、筆者自身の理解では、①福音書記者(『受難曲』のCD解説ではなぜか「福音史家」と記されることが多い)やイエスなどによる、聖書の言葉をなぞった歌詞でのレチタティーヴォ、及び、聖書の言葉をなぞった歌詞での合唱²、②ソリストによるレチタティーヴォ³(言わ

¹ 以下で述べる筆者自身のと異なる理解として、例えば磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』、講談社学術文庫、2010年(東京書籍、1985年の初版の改訂版)、212頁には次のようにある。「『マタイ受難曲』は、聖句、自由詩楽曲(ことにアリアと器楽伴奏付レチタティーヴォ)、コラールの三つの層から組み立てられている。これらの三つの層は、それぞれ、客観的報告としての「彼」の世界、主体的省察としての「私」の世界、共同体的応答としての「私たち」の世界を代表する」。これと同様の解釈に立つ演奏家として例えば鈴木雅明氏によれば、『マタイ受難曲』においては「エヴァンゲリストとイエス、そして群衆(Turba)が担う客観的な事実描写としての聖書記事、個人的な信仰を歌う自由詞によるアリア(と一部の合唱)、そして教会的信仰告白としてのコラール、というこの3つの要素が、異なった時間と空間からこの作品を立体的に構成している」。『マタイ受難曲』(鈴木雅明指揮、器楽演奏並びに合唱:バッハ・コレギウム・ジャパン、福音書記者:ゲルト・テュルク(テノール)、イエス:ペーター・コーイ(バス)、ソプラノ:ナンシー・アージェンタ、アルト(カウンターテナー):ロビン・ブレイズ、テノール・証人II:櫻田亮、バス・ユダ・ペトロ・ピラト:浦野智行、証人I:キルステン・ソレク=アヴェラ、祭司長I:萩原潤、祭司長II:小田川哲也、女中I:鈴木美登里、女中II:緋田芳江、静岡児童合唱団(合唱指揮:戸崎裕子)、1999年3月22~27、29~31日 神戸松蔭女子学院大学チャペルで録音〈CD・ROMANESCA(キング・レコード)KICC293/5〉)のCD解説書、9頁。

² この①に当たる曲は次のとおり。

合唱: No. 4b, 4d, 9b, 9e, 36b, 36d, 38b, 41b, 45b, 50b, 50d, 53b, 58b, 58d, 61b, 61d, 63b, 66b

合唱以外(福音書記者、イエスなど): No. 2, 4a, 4c, 4e, 7, 9a, 9c, 9d, 11, 14, 16, 18, 21, 24, 26, 28, 31, 33, 36a, 36c, 38a, 38c, 41a, 41c, 43, 45a, 47, 50a, 50c, 50e, 53a, 53c, 55, 58a, 58c, 58e, 61a, 61c, 63a, 63c, 66a, 66c

なお、本稿全体で『マタイ受難曲』中の各曲に付されている番号(No.)は、新バッハ全集所収の批判校訂版(*Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion BWV 244. Markus-Passion BWV 247 (siehe Kritischen Bericht)*, Herausgegeben unter Verwendung von

ずもがなだろが、ソリストによるこれらレチタティーヴォ、つまり福音書記者が歌い始める以外のレチタティーヴォは、歌詞が必ずしも聖書の言葉をなぞっていないいわゆる自由詩であり、直後のアリアの前奏ないし導入と位置づけられるため、同じレチタティーヴォの形式でも別の層を成すと考えられる。なお、一部のレチタティーヴォでは合唱団も歌唱に加わっている)、そして③ソリストによるアリア（一部のアリアでは合唱団も歌唱に加わっている）、及び、合唱団によるコラル⁴、という3層から成ると考えられる。

Vorarbeiten Max Schneiders von Alfred DÜRR (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5), Kassel/Basel/Tours/London: Bärenreiter, 1972) で用いられている番号に拠っている。

- ³ この②に当たる曲は次のとおり。No. 5, 12, 19 (合唱付き), 22, 34, 48, 51, 56, 59, 64, 67 (合唱付き)

本文で述べたことの帰結として当然だが、②の曲の直後には必ず③の曲が来る構成になっている。

- ⁴ この③に当たる曲は次のとおり（なお、③の曲の直前に②の曲が来るとは必ずしも限らない）。

ソリストによるアリア：No. 6, 8, 10, 13, 20 (合唱付き), 23, 27a (合唱付き), 30 (合唱付き), 35, 39, 42, 49, 52, 57, 60 (合唱付き), 65

コラル：No. 3, 15, 17, 25, 32, 37, 40, 44, 46, 54, 62

合唱（コラル以外）：No. 1, 27b, 29, 68

③の曲（第1部の終曲 No. 29 と第2部の終曲 No. 68 を除く）の直後には、続けて③の曲が演奏される場合（具体的には No. 27a の直後に No. 27b、及び No. 39 の直後に No. 40、という場合）以外の時には必ず①（つまり聖書の物語の続き）が来る構成になっている。

3層構成の分け方について筆者の見方が（上註1で引用した）礒山氏や鈴木氏の見方と異なっている理由を述べるなら、まず、楽曲としてのカンタータ（言うまでもなく、教会音楽というジャンルの中の声楽曲である）の構成を考える場合には、誰しも合唱（特にコラル）とレチタティーヴォとアリア（後二者はソリストによって歌われる）とを区別するだろうと思われる。この区別を同じく教会音楽中の声楽曲である『マタイ受難曲』の構成分析において採用すべきでないとする理由はないように思われる。そして次に、ならばなぜお前はアリアとコラルを③にまとめているかと問われるかもしれないが、これについては、『受難曲』特有の事情として、聖書の物語が楽曲の中に大量に入り込んでいるということがあり、これの処理の仕方が、既述のとおり、聖書の物語は或る時にはアリアのあとに続けられ或る時にはコラルのあとに続けられる、というふうになっている。この処理の仕方という点で、こと『受難曲』においてはアリアとコラル

このうち、音楽的に力作を成していると言えるのは、もちろん全部が全部そうだとも言えるだろうが、第1部冒頭及び第2部結尾のそれぞれ長大かつ有名な合唱作品を別にすれば、とりわけソリストによるアリアだろう。

有名などころではイエス・キリストの自称一番弟子ペトロによる3度の否認の場面の直後でアルト（カウンターテノールでも歌唱可能。以下同様）によって歌われる *Erbarme dich* (No. 39)、いわゆる「ユダのアリア」(No. 42) などがあり、また、合唱団が「彼（イエス・キリスト）を十字架につけろ！」と絶叫した (No. 45b) すぐあとに出てくるソプラノのアリア (No. 49) も印象的である⁵。筆者自身は、自らが低声であることもあり、終曲近くで歌われるアリア *Mache dich, mein Herze, rein* (No. 65) が極めて印象深く、バッハ

は構成上同等の位置に置かれているように筆者には思えてならないのである（あえてアリアとコラールを分けるなら、③アリア、④コラール、ではなく、③-a アリア、③-b コラール、ぐらいが妥当な分け方ではないだろうか）。つまり言い換えれば、聖書の言葉の歌唱に始まってアリアまたはコラールで終わるまとまりを1単位として、それが連なって出来ているのが『マタイ受難曲』だというのが、『受難曲』の構成に関する筆者の理解である。

最後に、「個人的な信仰を歌う自由詞によるアリア」対「教會的信仰告白としてのコラール」（鈴木氏の上記表現による）というふうに、信仰告白という次元から見て両者を対比的に理解する（したがって、構成分析において区別する）べきかどうかについては、私見によれば、アリアにせよコラールにせよ結局のところ歌い手が歌う信仰告白（或いは感情の吐露）であって聴衆に対しては演示であり、聴く側からすればどちらも大差はないと言えるのではないだろうか（もちろんコラールは内容的には、聴衆にとって親しみのあるものではあっただろうが）。この関連で後註13をも参照されたい。

なお、周知のとおり第1部結尾の合唱曲 (No. 29) は、宗教改革期の有名なコラール *O Mensch, beweine deine Sünde groß*（作詞 Sebald Heyden、作曲 Matthias Greitter）をバッハが二重合唱用に編曲したものである（このコラール自体は例えば Johann Hermann SCHEIN, *Cantional, oder Gesang-Buch Augsburgerischer Confession*, Leipzig, 1645, foll. 62r-67v に収録されている）。

⁵ 杉山好『聖書の音楽家バッハ』、音楽之友社、2000年、159頁によれば、高名なバッハ研究者F・スメンダがこのアリアを『受難曲』の音楽的中心と考えている由（残念ながら筆者自身はこの説を、スメンダ自身の著作によって確認することは未だできていない）。そして、たぶんスメンダに従ってだろうか、このアリアを『受難曲』の音楽的中心と考える論者は少なくないようである。

自身も低声だった⁶ ことに由来する勝手な想像も相俟って、これを（楽曲の時間的経過等々における位置としては中心から全く外れているものの）イエス・キリストに対するバッハ自身の心情の吐露と理解して、音楽的中心として位置づけてみたいなどという思いにも駆られないわけではない。しかし言うまでもなく、これらいずれのアリアを音楽的中心と位置づけることも、そのような分析を行なう者の主観的思い入れを超え出るものではない。当の楽曲を「音楽的中心」と位置づけるための客観的な根拠がないからである⁷。

では『マタイ受難曲』の音楽的中心は何か、そもそも音楽的中心などというものが、客観的にそれとわかる形で存在するのかどうか。私見によれば1つだけあり、それは、讃美歌作詞者として有名な Paul Gerhardt 作詞のコラール O Haupt voll Blut und Wunden（の旋律）である⁸。なぜこれが客観的に確

⁶ マルティン・ゲック著／小林義武監修／鳴海史生訳『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 第1巻 生涯』、東京書籍、2001年、「リユーネブルクへの旅立ち」の項で「バッハはオールドルフ時代にすでに変声期を迎え、それにともない、奨学金も打ち切られてしまった。とすれば、バッハはバス歌手としてリユーネブルクに赴いたのであり、——「尋常ならざるソプラノの美声」——『故人略伝』によればリユーネブルクに移ったのちに失われたという——を買われたからではなかったことになる」（96-97頁。傍点戸田）とある。

⁷ 註5で言及したスメンドの説については、スメンドはくだんのアリア（No. 49）が位置的に第2部の中心に来ることをも根拠に当の説を主張している由だが、例えばそもそも曲の数の数え方が全集の如何で変わっているなど、何が位置的に中心に来るかにしては判断に恣意が入り込む余地が相当あることは明々白々であり、これを以て客観的根拠とするのは説得的でない。

⁸ 周知のことだろうが（以下、参考文献の典拠情報以外は基本的にドイツ語版 Wikipedia に拠る）、この旋律自体を作曲したのは16世紀末～17世紀初頭に活動した作曲家 Hans Leo Haßler である。当初は Mein G'müt ist mir verwirret という恋愛詩が歌詞だったが（この組み合わせの楽譜としては例えば Friedrich BELLE (ed.), *Hans Leo Hassler. Lustgarten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887, p. 24 を参照）、その後この同じ旋律に Christoph Knoll という讃美歌作詞者によって Herzlich thut mich verlangen nach einem selgen End という歌詞が付けられ（ベストが流行した1599年に作詞）、この形で1613年に讃美歌集成に加えられた。その後、讃美歌作曲者として著名な Johann Crüger 編纂の讃美歌集（初版は別の名だったが、のちには Praxis Pietatis Melica という名で知られた）でこの同じ旋律が今度は Paul Gerhardt 作詞の O Haupt voll Blut und Wunden と結びつけられ（Johann CRÜGER, *Praxis Pietatis Melica, das ist Übung der Gottseligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen*, Alten Stettin: Daniel Starcke, 1660, pp. 301-303

認可能な「音楽的中心」と言えるかという点、改めて言うまでもなく、この曲は『受難曲』全体を通じてコラルとして複数回使用されているからである (No. 15, 17, 44, 54, 62)。また、この曲の反行形的な音型 (対位法で言うような精確な意味での反行形ではないが) で始まる曲⁹ もコラルとして使われている (No. 10, 37)。さらに言えば、周知のように元来『マタイ受難曲』は2つの合唱団とそれに対応する2つの器楽演奏団とによって演奏されることとなっており、元来ソリストも合唱団の一員であるわけだが、その合唱団が繰り返して (つまり、1番及び2番という形で) 歌う唯一の曲がほかならぬこのコラル O Haupt voll Blut und Wunden (No. 54) である。

かくて、この O Haupt voll Blut und Wunden (の旋律) が『受難曲』の相当部分の基調を決めていることは明白である。と言うよりむしろ、想像するに、バッハ自身がこの『受難曲』を構想・作曲するに当たってまず骨格に据えたのが、ほかならぬこの O Haupt voll Blut und Wunden (の旋律) だったのではあるまいか¹⁰。この想像が当たっているならば、この曲以外を音楽的中心と

に所収。同 p. 301 に次のようにある。「(Von Jesu Christi Leyden und Sterben の項で) An das Angesicht Jesu Christi. 160. Mel. [「Mel.」は使用する旋律の意] Herzlich thut mich verlangen. O Haupt voll blut und wunden/ Voll schmerz und voller hon! (以下略)」, そしてこの組み合わせでバッハ『受難曲』において使用されることとなった。

⁹ より正確には、元来この曲は Heinrich Isaac 作曲 (作詞者は不明) とされる Innsbruck, ich muss dich lassen という世俗曲で、その後この同じ旋律が様々な歌詞の讃美歌で使用された。その一つが O Welt sieh hier dein Leben (Paul Gerhardt 作詞。CRÜGER, *Praxis Pietatis Melica*, pp. 249-252 に所収) であり、その第5番の歌詞 (Ich bins 云々) が『受難曲』の No. 10 として、第3番の歌詞 (Wer hat dich so geschlagen 云々) が No. 37 として、それぞれ使われている。そして使う際にバッハは旋律の冒頭を O Haupt voll Blut und Wunden の旋律の反行形的な音型 (本文でも述べたように、対位法で言うような精確な意味での反行形ではないが) となるように整えたようである。

¹⁰ 想像を逞しくするなら、バッハが『マタイ受難曲』を構想するに当たってまず最初に考えたのは、この O Haupt voll Blut und Wunden の10番までである歌詞 (歌詞については Paul Gerhards *sämtliche Lieder. Jubiläums-Volksausgabe*, Zwickau: Johannes Berrmann, 1906, pp. 45-48 を参照) のうちどれを、マタイによる福音書の文言を踏まえて、どこに配置するか、ということではなかっただろうか。そしてその結果、No. 15 (第1部の中間あたり) は第5番、No. 17 (第1部の中間あたり) は第6番、No. 54 (第2部の後半) は (直前の福音書中の言葉「Haupt」を受ける形で) 第1・2番、そして No.

考えるべき理由は見当たらないように筆者には思われる。

アリアにおける声部の意味

次に、アリアがこれこれの声部によって歌われているということにどのような意味があるのかという点を考えてみたい。言うまでもなく、どの声部がアリアを歌うかに関しては当の曲自体が高声向きか低声向きかという問題がまず存在し、それに応じて、歌唱を担当できる声部はソプラノーテノールかアルト・バスかといった形で限定されてくるが、ここで問いたいのはその先であり、具体的には、既に上で触れた、ペトロのキリスト否認の直後に歌われるアリア *Erbarme dich* (No. 39) がアルトによって歌われていることにはどのような意味があるのか、ということである。

この点に関して考察を進める手がかりを与えてくれるのは、バスが歌うアリア *Mache dich, mein Herze, rein* (No. 65) である。まず、このアリアがアリマタヤのヨセフが歌っているアリアであるということに疑問の余地はない。というのもこの場合、アリアの直前と直後のレチタティーヴォでヨセフの名への言及が見られ、しかも直後のそのレチタティーヴォではヨセフがイ

62 (第2部の末尾近く) は第9番、というふうに配置されたのではなかろうか。なお、本来 No. 44 の歌詞は、Johann Crüger 作曲に付された Paul Gerhardt 作詞の曲 *Befiehl du deine Wege* の第1番であり (歌詞については上記 *Gerhardts sämtliche Lieder*, p. 221 を参照)、別の曲の歌詞をそのまま転用するというのはもちろんバッハの才気煥発の現れであり、かつ *O Haupt voll Blut und Wunden* の旋律が『受難曲』全体の音楽的中心であることの証左の一つと言えるのではないだろうか。

付け加えると、『受難曲』の中で *O Haupt voll Blut und Wunden* に次いで用いられたコラールは *Herzliebster Jesu* (Johann Heermann 作詞, Johann Crüger 作曲, CRÜGER, *Praxis Pietatis Melica*, pp. 240-242 に所収) であり、No. 3 でその第1番 (*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* 云々)、No. 19 (の合唱による歌唱部分) で第3番 (*Was ist die Ursach aller solcher Plagen* 云々)、No. 46 で第4番 (*Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe* 云々) が用いられている。同様に複数回用いられた別のコラール *O Welt sieh hier dein Leben* については上註9で述べた。これらコラールをまず主軸として据えた上で、バッハは『受難曲』全体を作曲したのではなかろうか。

エスの遺体を墓に納めたという明言が見られるからである。

なお、このアリアについて、イエス・キリストの遺体を納める墓が歌っているアリアであるかのように述べる解説或いは歌詞翻訳が散見されるが¹¹、全くの誤解と言ってよい¹²。あくまでアリマタヤのヨセフが自分の所有する墓にイエス・キリストの遺体を納めるのであり、そのことをアリアは「in mir (私の中で)」と歌っているのだ、と理解されるべきである。

¹¹ 例えば『マタイ受難曲』Matthäus-Passion (ヘルムート・リリング指揮, 器楽演奏: シュトゥットガルト・バッハ合奏団, 合唱: ゲッヒンガー・カントライ・シュトゥットガルト, 福音書記者: ミヒャエル・シャーデ (テノール), イエス: マティアス・ゲルネ (バス), ソプラノ: クリステア・エーネ・エルツェ, アルト: インゲボルク・ダンツ, バス (アリア): トマス・クヴァストホーフ, 下女 I: ウルスラ・フィードラー (ソプラノ), 下女 II: パルバラ・オスターロー (ソプラノ), ピラトの妻: ベッティーナ・アリアス (ソプラノ), 証人 I: ダニエラ・シントラム (アルト), 証人 II: マルティン・ヴァンナー (テノール), ユダ: クリストフ・ヴァーグナー (バス), ペテロ: ペーター・ペッペル (バス), ポンテオ・ピラト: ラルフ・エルンスト (バス), 祭司 I: イェルン・ザークト (バス), 祭司 II: シュテファン・ミュラー=ルッパート (バス), 1994 年 3 月 ジンデルフィンゲン 市民会館 大ホールで録音 (CD・Hänssler Classic (日本コロムビア) COCO-78346/8) の CD 解説書 (解説: 竹内ふみ子) 17 頁の次の言葉。「第 65 曲: (前略) 自らを潔めて私がイエスの墓となり, イエスを我が身に迎えようと歌うアリア (後略)」。

¹² この誤訳の発信源 (の一つ) かもしれない杉山好氏は次のように述べている (杉山, 前掲書, 24 頁)。「私は, あの冒頭楽曲の通奏低音の暗号に気がつくまでは, 「われみずからイエスを葬りまつらん」と訳しておりました。ところがこのバス・アリアの楽譜を見ますと, なんと驚くべきことに, 冒頭から十四小節目に begraben の grab という語がびたりと置かれるように設計されてるんです。Grab というのは「墓」ということです。それで私は「われはみずから墓となりてイエスを迎えまつらん」という訳以外にないと思いました。これは私の小さな発見です。小さいけれども, バッハへの《マタイ》全体の曲構成としては非常に大きな鍵となるものだと思っています。しかし文法的に言って問題の歌詞原文 I will Jesum selbst begraben は「私は自らイエスを葬りたい」か「私はイエスご自身を葬りたい」のいずれかに訳すほかなく, 杉山氏提唱の訳文は明らかな誤訳である。

なお, 14 をバッハ自身を表す数だと解釈するなどといったいわゆる数象徴的分析 (杉山氏の上記の一文からも, 数象徴的分析に対する氏の傾倒ぶりは明白である) については, 小林義武『バッハ——伝承の謎を追う』, 春秋社, 1995 年, 34-36 頁の基本的に批判的なコメントに筆者自身は同意する。

そして言うまでもなく、アリマタヤのヨセフは男性である。したがって基本的にアリアは、同定可能な場合には、特定の人物が歌っているという想定のもとに作曲されている、と考えて間違いのないと思われる¹³。以上くどくどと述べたが、このことは自明なことと言ってもよいかもしれず、実際セリフの部分では例えばペトロやユダの言葉は男声が（もちろん旋律に乗せて）語り、ペトロをイエスの弟子だと告発する下女の言葉は女声が語っているからである。ここではあえて念押しの意味で確認したにすぎない。

そこでペトロ（の否認）に関して上に掲げた問いに戻ることになると、以上の確認を踏まえて考えるなら、ペトロの否認の直後のアリア（No. 39. 低声部によって歌われるアリアである）が、バスでなくアルトによって歌われていることにはどういう意味があるのか。言うまでもなく、仮にこの場面でのこのアリアがバスによって歌われたのなら、それを歌ったのはペトロ以外ではありえないだろう。したがって、そうでなくアルトがこのアリアを歌っている以上、このアリアを歌っているのはペトロではないと理解するのが妥当

¹³ このほかに例えば、アルト（つまり女声の声域）によって歌われる No. 6 のアリア（及びその直前の No. 5 のレチタティーヴォ）は、イエスの頭に香油を注いだ女による歌だと解釈されるべきである。但し言うまでもないが、歌詞は、イエスと同時代に生きた当の女が歴史上の実際の場面で言ったであろう内容を史的に再構成したものなどでは全くなく、むしろ当然、作詞者（ピカンダー及び／或いはバッハ）による思い入れが歌詞には込められている、と理解されるべきである。

ところで、同定可能な場合には特定の人物が歌っているのだとするこのような解釈に対してはもちろん反論が可能であり、なぜなら大多数のアリア（具体的には No. 8, 13, 20, 23, 27a, 30, 35, 39, 49, 52, 57, 60 で、特に今日の演奏でソプラノ或いはアルト（つまり女声）によって歌われるアリア）の歌手は、劇中のいずれかの人物への比定が不可能だからである。しかし、歌手が何者なのかというこの問題は、実はアリアだけでなくコラルについても言える。そしてそう考えてくれば、おのずと答えは見えてくるのではなからうか。つまり、劇中のいずれかの人物へと歌手を比定することが不可能なアリア（及び、その導入部としてのレチタティーヴォ）、さらにコラルは、歌っている当人たち（つまりバッハの時代には、作曲者であるバッハ自身をも含めて、キリスト教徒）自身がその言葉の歌手なのだ（或いは、歌手でなければならないのだ）、と。言い換えれば、『受難曲』を歌うことには、歌手たち自身に対する教化という側面がある、とも言えるだろう——聴衆に対しても、『受難曲』自体が全体として教化的な意味合いを有することも無論自明なのだが。

である。言い換えれば、バッハはこのアリアをペトロには歌わせなかったのである。

ではなぜペトロに歌わせなかったのか。ここからは筆者の想像でしかないが、たぶん、ペトロはここでアリアを歌えなかった——と『マタイ受難曲』は描きなかったのではあるまいか。つまり、イエス・キリストの弟子の中でいつも何かにつけてしゃしゃり出て一番弟子を自認しているかのごとき振る舞いを見せ、そしてイエスから自分を三度否むとの預言を聞かされると「たとえ死ななければならないとしても、先生を否んだりしません」と反論し、威勢の良かったはずのこのペトロは、急に恐れを成して文字どおり師を三度否んでしまったことによって、それまでの自分の人生がガラガラと音を立ててすべて粉々に砕け散るといったような感慨にとらわれた——『受難曲』はこの場面でペトロを、言うなればこのように描きなかったのではあるまいか。であれば、全身悲嘆に覆われたであろうそのような人間が何かを歌うことなどできるはずがなく、その代わりに（誰が、という具体的な特定は不可能だが）別の声部であるアルトが「^{エアバルメ}憐れめ」と歌った——このアリアの声部割り当てはこのように解釈できるのではあるまいか。因みに言えば、このアリアは言うまでもなく短調の曲であり、しかも例えば5・6小節目及びその同じ反復部分における短調的音階の使用に見られるように、その短調的性格が非常に強調されており（残念ながら筆者は音楽学に不案内なので、この点に関する詳細な楽曲分析は提示できないが）、その結果この曲は、上に述べたペトロの悲嘆を余すところなく表現すべく、非常に悲しくまた寂しい曲に仕上がっているように思われる。『受難曲』全篇を通じて最も哀感に満ちた曲だとすら言ってよいのではなかろうか¹⁴。

ここで付言すると、このアリアの直後には神への感謝が歌われるコラール（No. 40）が挿入されているが、筆者の想像によればこの構成はたぶん、聴衆及び歌手（もち

¹⁴ 因みに、ペトロの否認を描いたレチタティーヴォで福音書記者が自らの最高音（H）を歌っていることも、何らかの意味で極限（例えばペトロの悲嘆の極み）を表現したものと解釈できるのではないか。

ろんバッハの時代にはみなキリスト教徒だった)の緊張をほぐす意味をも有したのではなかろうか。敬虔な聴衆及び歌手にとってペトロの悲嘆は、単に情けない弟子の姿を見せつけられるにとどまらず、その情けない姿に自ら(聴衆及び歌手自身)を重ね合わせることによって自らの罪ぶかさを改めて認識する機会にもなったに相違なく、そしてその惨状をこれでもかこれでもかと想起させるべく、くだんのアリアが延々と歌われ続けるわけだが、このような感情の中にとどまり続けることはふつう人間にはよくできるものでない。そのようなことを踏まえて、バッハは、聴衆及び歌手の緊張をほぐすことをしたのではなかろうか。無論、単にほぐすだけでなく No. 40 は神への感謝を歌っているわけなので、逆の意味での感情的高揚へと感情の針が振れているのだが、ともあれバランスをとっていることは疑いない。聴衆及び歌手へのこのような配慮は随所に見られると言ってよく、例えば1回目の「彼(イエス・キリスト)を十字架につけろ！」(No. 45b。「十字架につけろ！」は『受難曲』全体では2回出てきており、2回目はNo. 50b)の直後のコラル(No. 46)も、また、そのすぐ後に歌われるソプラノのレチタティーヴォ(No. 48)及びアリア(No. 49)も、このような配慮もあってその場所に配置されたと理解できる。というのも、マタイによる福音書では「十字架につけろ！」は立て続けに2回出てきており、そしてピラトが手を水で洗い云々と続くわけだが、これをそのまま音楽でやってしまったのでは緊張が極度に達することが懸念されるからである¹⁵。

いわゆる「ユダのアリア」をどう理解するべきか

ペトロに関連するアリアについて触れたので、次に、有名ないわゆる「ユダのアリア」(No. 42)をどう理解するべきかについて考えてみたい。

これに関してはまず、イスカリオテのユダに関する筆者の聖書解釈を述べておきたい。というのも筆者は、マタイによる福音書のユダ像について、今日の新約聖書学における多数説などでは全くないであろう解釈をいだいているからである。具体的に述べれば、イスカリオテのユダがイエスを祭司長や長老たちの側に「引き渡した」のは、実はもともと「裏切り」のつもりではなく、「引き渡す」ことによってイエスを敵のふところに送り込み、そこでメシアとしてのイエスに大活躍してもらいたい、という狙いによっていたので

¹⁵ この No. 45b から No. 50e までの箇所については後述註 25 をも参照。

はないか、というのが、マタイによる福音書のイスカリオテのユダ像に関する筆者の解釈である¹⁶。この解釈の根拠は2つあり、その1つは、ユダがイエスを「裏切る」ことを描く場面で使われているギリシア語 *παράδιδωμι* は通常「引き渡す」という意味であって、「裏切る」という否定的な意味では必ずしもないということである¹⁷。そしてもう1つの根拠はというと、今しがた述べたように解釈しないと、イエスを引き渡したユダが「罪なき血を引き渡して私は罪を犯した」(マタイ 27:4) と後悔を述べて自殺するという箇所(マタイ 27:3-10) がどうしても説明がつかないからである¹⁸ (周知のように、4福音書中ユダの後悔を述べているのはマタイによる福音書だけである)。

以上、ユダに関する筆者自身の聖書解釈を述べてきたが、では果たしてバツハ自身のユダ理解はどのようなものだったのか、筆者の聖書解釈に通じるような理解が見られたと言えるかどうか。この問いへの答えはもちろん否である。なぜならバツハは、当然ながら当時のドイツ語訳聖書に基づいてだろうが、イスカリオテのユダのことを最初から「裏切る」「裏切り者」といった言

¹⁶ 以下述べるこの解釈はあくまでマタイによる福音書が描くところのユダ像に関する解釈であることに留意されたい。他の正典福音書(マルコ、ルカ、ヨハネ)が描くユダ像はそれぞれ相互に異なっており、そしてもちろんマタイのユダ像もそれらとは異なっている。

¹⁷ この動詞 *παράδιδωμι* はイエス・キリストの受難との関係では、いわゆる 12 使徒の 1 人としてイスカリオテのユダへの言及が見られるマタイ 10:4 を除くとマタイ 17:22 に初出しており、以下マタイ 20:18, 20:19, 26:2, 26:15, 26:16, 26:21, 26:23, 26:24, 26:25, 26:45, 26:46, 26:48, 27:3, 27:4 に出てくる。因みに、これらの箇所のうち受難曲で使われている聖書ドイツ語訳の部分と対照させると、*παράδιδωμι* は 26:2 と 26:45 では *überantworten* (引き渡す) という語で訳されているが、それ以外の箇所では(特に、ユダにかかわる箇所ではすべて) *verraten* (裏切る) 及びその同根語で訳されている。

¹⁸ 奇妙な想像と思われるかもしれないことをあえて述べれば、或る時点以降のユダには、イエスが「引き渡す」(*παράδιδωμι*) という語を使うたびにそれが、言わば何らかの暗号であるかのように、「(私 [すなわちイエス] を) 引き渡せ」というふうに関心したのではあるまいか。こういうふうにも考えないと、ユダに対して「生まれなかった方が、その者のためによかった」と言い放つイエスの強烈な批判がユダの心に響かなかった(だからこそ、ユダはイエスを引き渡しおおせることができたのだろう) ということの説明がつかないように筆者には思われる。

葉（ドイツ語の verraten 及びその同根語）によって表現しているからである¹⁹。つまりこの『受難曲』では、当時の教会でふつうに行なわれていた解釈に従って、ユダは最初から否定的に描かれていると理解するのが妥当である。

そこで次に問題となるのは、『受難曲』をめぐる楽曲解説等々でよく語られる論点である、「ユダのアリア」が明るい長調の曲となっているのはなぜかという点である。この点についてはまず、今しがた確認したように、バッハが依拠して用いた聖書ドイツ語訳におけるユダ自身の描かれ方は最初から否定的であり、したがって、一部で語られているような「ユダの復権」²⁰などということは全く問題になりえない。言い換えれば、バッハがイスカリオテのユダに関して当時の教会の解釈に対して音楽を通して異を唱えたなど考えるのは全く的外れだと言ってよい。

ここで、イスカリオテのユダに関する聖書の記述を想起しておくのは無意味でないだろう。上でペトロの悲嘆について言及したが、これを言い換えれば、ペトロはイエスに預言されたそのとおりにイエスを否むことによって自らを悲惨な状況へと陥れたのであり、その結果が上述の悲嘆であると言うこともできよう。しかし、そのペトロとユダを比較するなら、聖書によればユダのほうが悲惨さでペトロを遙かに上回ると言ってよい。というのも、イエスはユダについては「生まれなかった方が、その者のためによかった」（マタイ 26：24）という、これ以上ない冷酷無情な言葉を発しているからである。

¹⁹ 註 17 を参照。さらに、ドイツ語訳聖書ではそもそもユダは、最後の晚餐時でのユダとイエスのやりとりの場面で既にイエスによって裏切り者と認定されていたようである。この点に関する磯山氏の指摘を引用しておく、「[マタイ 26：25 の解釈をめぐる] 新共同訳では、より逐語的に「それはあなたの言ったことだ」と訳されており、この形が、しだいに定着しつつある。ギリシア語の解釈としては、これはたしかに正当だろう。だが、ルター訳のドイツ語に関するかぎり、ここは、はっきりした肯定と理解すべきである。それは、ルター訳に基づいて注解するカーロフが、この部分を「お前の言った通りで、まさにお前がそれだ es ist also/wie du sagest/eben du bists.」と説明していることから裏付けられる（ドイツ語の口語では今日でも、「その通りだ」という意味にこの言葉を使う）」（磯山雅『マタイ受難曲』、東京書籍、1994 年、203 頁）。

²⁰ この表現は例えば磯山『マタイ受難曲』、327 頁で使われている。

とすると、もし悲惨さが言わば機械的に短調で表現されるのであれば、ユダをめぐる曲は本来、ペトロの悲嘆に対して用いられた短調以上に短調的な曲とならねばならないはずである。ところが、『受難曲』全体の中で最も短調的な曲、最も哀感に満ちた曲は、ペトロの悲嘆の表現のために使われてしまっている。と言うよりむしろ、バッハはそのような曲をペトロの悲嘆の表現のためにこそ使いたかったのだ、と言うべきだろう。であれば、ユダをめぐる曲はどのように表現することが可能か。短調（による哀感の表現）の可能性が既に使い尽くされている以上、残るのは長調しかない、ということになるのではないか。ここで想起するべきは、長調で歌われているこの「ユダのアリア」を歌うユダは、既に自ら縊死を遂げたあとのユダであり、つまりユダの亡霊、言い換えれば、既に壊れてしまったユダである、ということである。無論「ユダのアリア」自体がイエスに対するユダの愛を歌い上げていることに疑問の余地はないが、しかし歌い上げられているその愛は、壊れてしまったユダによって歌われている、つまり壊れた愛だと言ってよいのではなかろうか。

ついでながら述べれば、例えば、弟子たちの中に裏切り者が存在することを告げたイエスの言葉に対して弟子たちが口々に「私がそれ[すなわち裏切り者]でしょうか？ Binich's」と尋ねる場面（No. 9e）の直後に合唱団がコラル（No. 10）で「私がそれです Ich bin's」と歌っていることを根拠に、裏切り者ユダがキリスト教徒（或いは人々）一般を代表しているのだと解釈することは、果たして可能だろうか。筆者には到底可能とは思われない。というのも、上述したように『マタイ受難曲』は、ユダを首尾一貫して「裏切り者」扱いするドイツ語訳聖書に全く従ってユダを描いており、その限りでは（つまり、いわゆる「ユダのアリア」（No. 42）を除けば）ユダに関して独自の解釈は全く見受けられないからである。そして No. 10 のコラルについては、元の曲（上註9を参照）の第5番にたまたま「私がそれです Ich bins」で始まる歌詞があることにバッハは目をつけ、それを見事にこの裏切り談義の文脈にはめこんだのであり、当然ながら No. 10 の歌詞自体には「私こそが裏切り者です」という意味はない（あるのは、私こそが罪びとです、という内容である）。そして、これまた当然ながら、聴衆はこのコラルの意味を、自分たちがふだん歌う時に感じ取っていた意味（つまり、「私こそが裏切り者です」ではなく「私こそが罪びとです」という意味）で理解しただろう。ユダをキリスト教徒一般の代表とする解釈は管見の限りではキリスト教の歴史の少なくとも教会の主流派の中には、（バッハの時代においても）見受けられな

かっただろうと思われる。

さらに、このアリアが長調であることの言わば積極的な意味として、この長調は諧謔的な意味を持っているとは理解できないだろうか。「諧謔曲」と訳しうるいわゆるスケルツォは通常3拍子の曲について言われるようなので、4拍子であるこのアリア自体をスケルツォとは称しえないかもしれないが（なお言うまでもなく、スケルツォは必ずしも長調とは限らないが、たぶん一般的には長調である場合のほうが多いのではないかと思われる）、そうだととしても、この長調から諧謔的なニュアンスを感じ得することは不可能でないように思われる。スケルツォないしはスケルツェンドがこの曲の曲想を表現するのにふさわしい言葉なのではないか、との考えをここで記しておきたい²¹。

そしてさらに付言すると、「ユダのアリア」に長調を使用したことについては、優れた作曲家（知的生産者）として人々を知的に挑発することをも事としていたに違いないバッハには、長調の使用によって人々を驚かせてやろうという考えもあったのではあるまいか。このような知的挑発は他にも例えば、本来讃美歌の一部であるはずの旋律（No. 58d の3小節目からの「Ist er der König Israels」の部分；元の歌は「O Lamm Gottes unschuldig²²」）がイエスに対する嘲弄の場面で使われているところなどにも見受けられる。これを聞いた聴衆はいったい何事が起こっているのかと当惑し、少なくとも一瞬、

²¹ スケルツォないしはスケルツェンドがこの曲の曲想を表現するのにふさわしい言葉であるとした場合、ひるがえてこのアリアの長調はどう解釈されるべきか。この点については、繰り返しになるが、ユダの自殺に至る一連の出来事は悲惨と言うほか形容のしようのない出来事であることがまず確認されねばならない。しかしながら、それはあまりにも悲惨な出来事なので、もはや悲しみを通り越して苦笑を以て受け止められるほかない——このような意味での苦笑が、かの長調によって表現されているとは言えないだろうか。なお、これまた繰り返しだが、先に本文で述べたように、ユダ（をめぐるマタイによる福音書の記述）に関する筆者自身の解釈は、この註で示された解釈とは異なっている。

²² 詞及び曲については例えば Johannes ZAHN, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, vol. 3, Gütersloh: Bertelsmann, 1890, p. 50 を参照（CRÜGER, *Praxis Pietatis*

教会（演奏会場）内は騒然となったのではないだろうか、そしてバッハはそれを目にして、してやったりと思っていたのではなかろうか。

受難物語の内容と音楽（特に音楽的高揚）との関係について

ところで、私見によれば、マタイによる福音書 26-27 章で描かれる狭義の受難物語は、他の 3 福音書のそれとの比較で、人々の様々な心理が交錯するなど劇的な起伏に富んでおり、例えば同じバッハの『ヨハネ受難曲』に比べてこの『マタイ受難曲』のほうが完成度が高い²³ことは、（バッハ自身が前者を先に手がけ、後者を後に作曲したという事情に加えて）相当程度、当の福音書（つまり台本）自体の物語りの見事さにもよっていると思われる²⁴。したがって、台本の起伏に沿って音楽をつけていけばそのまま相当程度、音楽の上での起伏（その高まりの部分を音楽的高揚と呼ぶことができよう）もつくことになっただろうと想像することが可能である。

他方、今述べたことと一見矛盾するように見えるかもしれないが、キリスト教的な立場から見た場合には、マタイによる福音書 26-27 章で描かれる狭義の受難物語には特段の中心はないと筆者は考える。というのは、その中の

Melica, p. 287 にも収録されているが、旋律が若干異なっている）。

²³ 本稿は全編を通じてもっぱら『受難曲』の宗教的側面ばかりを扱っているくらいがなきにしもあらずなので、そうでない面での完成度についてここで指摘しておく、『マタイ受難曲』では終曲の大合唱の直前にソリストが一人ずつ歌う曲がある（No.67）。これは明らかに、最後の大合唱の前に、主要なソリストが一人ずつ聴衆（お客さんたち）に対してお別れの挨拶をするという含意を有すると言ってよい。このような曲は『ヨハネ受難曲』には存在せず、このような面でも、つまり見世物である作り物としても、『マタイ受難曲』のほうが完成度が高いことは明白である。

²⁴ 完成度に関してさらに言えば、周知のようにバッハの『ヨハネ受難曲』は、初版が完成したあと複数回手が加えられており、そのこと自体が、（作曲者自身から見て）この作品をまとめ上げることの難しさを示していると言えよう（言うまでもなく、ここで言う完成度とは、作品がもたらす印象・感動の強さとは直接的には関係しない）。なお、『ヨハネ受難曲』の改稿の経過に関しては磯山『マタイ受難曲』、64-67 頁、及び小林義武『バッハとの対話 バッハ研究の最前線』、小学館、2002 年、297-299 頁を参照。

いずれかのエピソードが中心であると言うよりむしろ、物語全体自体がイエス・キリストの受難を描いたものとして重要だと考えるからである。また、マタイによる福音書はイエス・キリストの生涯全体を旧約聖書の預言の成就として描いており、その点に照らせば、26-27章の描写の中のディテール（例えば、兵士たちがくじを引いてイエスの着物を分けたという、マタイ 27:35 の記述）こそが、預言の典型的な成就の一例として、むしろ重要だったりするからである。

但し、マタイによる福音書の受難物語には特段の中心はないという、今述べた点への留保として述べるべき事柄がある。それは、マタイによる福音書においてイエスの死について最も責任ありとされるのはマタイ 27:25 の言葉に明かなようにユダヤ人自身であり、そして 26-27章の物語においてはこのマタイ 27:25 という一つの頂点（但し、頂点と言っても小頂点であって、26-27章の物語全体の頂点と言えるほどのものではない）に向かって様々な要素（具体的にはイスカリオテのユダの後悔、ピラトの妻の伝言、ピラト自身が人々の前で手を洗ったこと——これらはそれぞれ、ユダやピラトなど当の人物の、イエスの死に対する責任を、少なくとも或る程度減じる効果を有する——）が配置されていると解釈できる、ということである。したがって、マタイによる福音書の起伏に全く即する形で『受難曲』の音楽が作られたなら、このマタイ 27:25 にこそ一つの小クライマックス（音楽的高揚）が来るべきだということになるだろう。そして、改めて言うまでもなく、このマタイ 27:25 という箇所は、西洋における反ユダヤ主義において重要な根拠として歴史上機能した（その意味で悪名高い）箇所である。

ところがこの点に関しては、私見によれば、『受難曲』中でマタイ 27:25 を使用する曲（No. 50d）はさほど高揚した内容にはなっていない（この点は、音型が盛り上がるような形になっておらず、むしろ高い音から低い音へと降りてくる音型が目だつ、といったことから明白だろう）。音楽的高揚は No. 50d ではなく、その近傍で言うならむしろその前の「Barrabam! バラバを（赦せ）！」（No. 45a）及びその直後の合唱「Laß ihn kreuzigen! 彼（イエス）を十字架につけろ！」（No. 45b）にこそ音楽的高揚が存するように思われる。

これはなぜなのか、という問いは当然問われてよく、それに十全に答えるには、例えばバッハのユダヤ人観（もしそれが史料からわかるのであれば、だが）、当時の反ユダヤ主義のありよう等々が参照されるべきであり、そのような議論をここで展開する用意は筆者にはない。ともあれ、『受難曲』の音楽の作り方を見る限りでは、バッハはこの『受難曲』を反ユダヤ主義を鼓舞する音楽として作りたいわけではなかったように見える²⁵。

受難物語の内容と音楽との関係について、ここでもう1点とりあげておきたい。それは、『受難曲』におけるイエスの言葉の朗唱に通常伴う弦楽伴奏（アコンパニヤート）に関してである。通常、CDの楽曲解説などでは、この伴奏は宗教画において神的な存在の背後に描かれる「光背」に相当するなどとされ²⁶、さらにその「光背」がイエスのセリフ「我が神、我が神、どうして私をお見捨てになったのですか」の時だけ伴奏されない²⁷、という指摘がなされている。音楽学者の礒山氏によると、この「光背」はバッハより以前に例えばハインリヒ・シュッツやカイザー『マルコ受難曲』などによって用いられ

²⁵ 『マタイ受難曲』が、反ユダヤ主義に対して言うなれば肩透かしを食わせる作り方になっているということは次の点からも明らかである。すなわち、台本たるマタイによる福音書では、「十字架につけろ！」との群衆の叫びに対してピラトが「[イエスが] いったいどんな悪事を働いたのか」と（たぶんこちらも叫んで）応答し、それに対して群衆が畳みかけるように「十字架につけろ！」と叫んだことになっているが、これに対して『受難曲』では、「十字架につけろ！」（No. 45b）のあとで「いったいどんな悪事を働いたのか」というピラトの当のセリフ（No. 47）は、No. 46のコラール（もちろんその歌詞は聖書の文言とは別である）が挿入されたあとに出てきており、しかも叫びというよりむしろぼやきに聞こえるような音楽と共に語られている。そしてさらに、イエスの愛を歌うソプラノのレチタティーヴォ（No. 48）及びアリア（No. 49）が挿入され、そのあとでようやく、たけだけしい音楽と共に「十字架につけろ！」が今一度歌われている。曲のこのような連なり具合から反ユダヤ主義に対する肩透かしを読み取ることは決して不可能でも的外れでもないように筆者には思われる。そしてこの理解が正しければ、No. 50dをことさら強制的に演奏する演奏は『マタイ受難曲』の音楽解釈として正しくないと断言してよいだろう。

²⁶ 例えば礒山『マタイ受難曲』、149-150頁。

²⁷ 礒山『マタイ受難曲』、396頁。同399頁の指摘を引用しておくと、「『マタイ受難曲』がここまで語ってきたイエスは、人間の罪咎を身に受けて十字架に登り、人間としての恐

てきた、その意味で伝統のある技法だとのことである²⁸。したがって当然ながら、それら前例の場合に「光背」という言い方が用いられるのは不当でないのだろう。

しかしバッハ自身はこの技法を、『ヨハネ受難曲』では用いずに『マタイ受難曲』で初めて用いたとのことである²⁹。したがって、受難曲で使用されるべき必須の技法というわけでは必ずしもなかったのだろう。そうだとすれば、その技法に対する意味づけも、バッハの場合には他の作曲家の場合と異なっている可能性は当然ありえよう。

ということ言うのは、筆者は「弦楽伴奏＝光背」というこの解釈にどうしても承服しかねる、との思いを禁じえないからである。なぜならキリスト教的な立場から見た場合、例えばイエスは「我が神、我が神、どうして私をお見捨てになったのですか」と言った時に神ではなかったのかと言えば、決してそんなことはなく、イエスは十字架の上でも神であり人間であったはずだからである。

私見によれば、この弦楽伴奏が表しているのはむしろイエスの晴朗さ、欧語で言えば serenity（ラテン語 serenitas, フランス語 sérénité, 等々）である。この場合、日本語の晴朗さよりも欧語の serenity のほうが適切で、なぜなら serenity には晴朗さという意味と同時に「従容」（すなわち、死に向き合う態度としての従容）という意味合いもあるからである。

そして実は、いわゆる光背（実際にはむしろ晴朗さ・従容）の表現としての弦楽伴奏が欠けているのは、イエスが「我が神、我が神、どうして私をお

れや痛みに、骨の髄まで身をひたした存在であった。その贖罪の痛みが、ここで最高潮に達する。だからこそ、バッハもこの場面で「光背」を消し、イエスを人間的な姿で描き出そうとしたのではなかったであろうか。

²⁸ 同上、150 頁。なお、カイザー（Reinhard Keiser）が『マルコ受難曲』を作ったことを否定する論文（Daniel R. Melamed & Reginald R. Sanders, “Zum Text und Kontext der ‘Keiser’-Markuspassion”, *Bach-Jahrbuch* 85 (1999), pp. 35-50 の特に p. 36）がドイツ語版 Wikipedia のカイザーの項で引用されているが、同論文は筆者未見。

²⁹ 磯山『マタイ受難曲』、150 頁。『ヨハネ受難曲』においてイエスの朗唱が弦楽伴奏（いわゆる「光背」）と共に演奏されなかったことについての筆者の解釈は次註で述べる。

見捨てになったのですか」と言った時だけではない。それ以外にもう1箇所、イエスが「私は悲しみのあまり死ぬほどである *Meine Seele ist betrübt bis an den Tod.*」(マタイ 26:38)と朗唱するところ(No. 18の最後)では、いわゆる光背(実際にはむしろ晴朗さ・従容)の表現としての弦楽伴奏(具体的に言えば、イエスのセリフの直前から弦楽がロングトーンを奏し始めるという形の伴奏)は見られず、代わりに弦楽伴奏が8分音符を刻む演奏を行っており、これは明らかに、光背(実際にはむしろ晴朗さ・従容)の表現としての弦楽伴奏と異なっている。そしてイエスは、「悲しみのあまり死ぬほどである」と言った時も「我が神、我が神、どうして私をお見捨てになったのですか」と言った時も、いずれの時にもキリスト教的には神であり続けた。しかしイエスは、この2つの時点では確かに晴朗さ・従容といった自らのふだんの態度を失っていただろう(さもないとすればイエスの苦悩は見せかけだけのものとなり、十字架の受難は茶番劇とみなされかねない)。このように考えてくれば明らかのように、くだんの弦楽伴奏はイエスの晴朗さ・従容の表現だと解されるべきである³⁰。

なお、イエスのふだんの態度が晴朗さ・従容といったものであることは、他ならぬ冒頭のイエスの言葉(マタイ 26:2。『受難曲』的にはもちろん朗唱

³⁰ このように、弦楽伴奏の有無は晴朗さ・従容という心的態勢の有無と関連づけて理解されるべきであり、イエスがより神のかより人間のかという相違(実際にはそのような相違は全編を通じて不存在であり、キリスト教的にはイエスは一貫して神でありかつ同時に人間である)と関連づけて理解されるべきではないと筆者は考える。よって、「光背」抜きでの演奏によってパッハが「イエスを人間的な姿で描き出そうとした」とする磯山氏の理解(磯山『マタイ受難曲』、399頁。上註27で引用)は支持できない。

弦楽伴奏についてこの解釈が妥当ならば、これが『ヨハネ受難曲』で使われなかった理由は或る程度明白だと筆者は考える。すなわち私見によれば、ヨハネによる福音書では受難物語のイエスは「従容として死に赴く哲学者」として描かれており、しかもイエスのその姿勢は首尾一貫していると理解できる(拙稿「福音書(正典・外典)におけるイエス像—古典としての聖書—」、『21世紀のキリスト教と聖書』(日本基督教学会北海道支部公開シンポジウム記録第4号)、2016年、63-86頁の72-74頁を参照。同論文は筆者の「Researchmap」(<http://researchmap.jp/orienschristianus/>)から閲覧可能)。この点は、筆者ならずとも注意ぶかい聖書読者であれば造作なく気づくことができる。そしてそうだとすれば、イエスの心的態勢の変化を描く必要は全くなく、よって

であり、具体的には No. 2 の中のイエスの朗唱のこと）から明らかである。つまり、すべてのことが動き出すのに先だって、ただ一人イエス・キリストだけが、自分に降りかかるであろう出来事（弟子の一人に裏切られて捕えられ、また他の（男の）弟子たち全員に見捨てられ、有罪とされて十字架刑に処せられ、そして十字架上で死を迎えること）を正確に予見していたことが、『受難曲』の冒頭で描かれている。これはもちろんマタイによる福音書の描き方を『受難曲』がそのままなぞったものであり、これ自体はマタイによる福音書の構成の妙に由来すると評するべきだが、いずれにせよ、イエスのふだんの態度がまさしく自らの死と向き合うという意味で晴朗さ・従容といったものであることが、ここでは極めて明確に示されており、その音楽的表現がかの弦楽伴奏なのだろうと思われる。

バッハはいわゆる「光背」を使用する必要を認めなかった——と、理解することができるのではあるまいか。

最後にもう1つの問題を論じておきたい。すなわち、イエスが「悲しみのあまり死ぬほどである」と言った時と「我が神、我が神、どうして私をお見捨てになったのですか」と言った時とでは、共に「光背」を欠くにもかかわらず、なぜ伴奏の形態が異なるのか。これについては、後者（つまり十字架上のイエスの言葉）は、十字架にかけられ身体を覆うべきものもほとんどないイエスが語った言葉であり、それに照応して伴奏も、言わば覆いのより少ない、簡素な形をとった、ということなのかもしれない。