

## 総 説

# J.S.Bachのマリアたちへのまなざし

A consideration to Marias in works of J.S.Bach

古瀬 徳雄

**要約：**16世紀初頭の宗教改革以後、カトリックとプロテスタントにおいて相違点がいくつかあり、その一つに聖母マリアに対する信仰の態度がある。カトリック教会においては、聖母マリアは重要な崇敬の対象となり、祝祭日があり、数多くの音楽作品が生み出されている。プロテスタント教会は、マリアを信仰の対象ではなく、あくまで一人の人間であるという考え方である。従って〈アヴェ・マリア〉はプロテスタント教会では歌われない。

しかし、プロテスタントであるバッハには聖母マリアを内容とする作品がある。それらは、いずれも聖書の中でも詳しい記述がされている「ルカ福音書」を基底とする《BWV10》《BWV147》《BWV243 マニフィカト》《マタイ受難曲 BWV244》《ヨハネ受難曲 BWV245》に出現している。

本論ではこれらの作品から、その受容の変遷を辿った結果、バッハは聖母マリアだけでなく、聖書に登場するマグダラのマリア、ペタニアのマリアなどの他のマリアたちも、芸術の対象としていることが判明した。

次に《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第2番ニ短調 BWV1004》〈第5楽章シャコンヌ〉の音列が、妻のマリアの突然の死に対する追悼の音楽として成り立っているとする論も検証し、さらに《マタイ受難曲》《ヨハネ受難曲》におけるマリアたちに関連するレチタティーヴォの特性を取り上げて精査した。その結果、バッハの音楽創造の原点には、これらマリアたちに対するまなざしが反映され、その中に二人の妻たちをも刻み込み、彼自ら十字架を背負い作品を作り続けてきたことを証明する。

**Key Words：**マニフィカト、ヨハネ受難曲、マタイ受難曲、シャコンヌ、マグダラのマリア

## I マリアの概念

### 1. 聖書のマリア

マリアは、イエスの母である。「マタイ福音書」の「イエスの誕生」(1-18~25)の章によれば、「その母マリアはヨセフの妻と決まっていたが、いっしょにならないうちに、聖霊によって身重になったことがわかった。…主の使いがヨセフの夢に現れて言った。あなたの妻マリアを迎えなさい。その胎に宿っているものは聖霊によるのです。マリアは男の子を産みます。その名をイエスとつけなさい。この方こそ、ご自分の民をその罪から救ってくださる方です。…ヨセフは眠りからさめ、主の使いに命じられたとおり、妻を迎え入れ、子どもが生まれるまで彼女を知ることがなく、その子どもの名をイエスとつけた」となっている。「ルカ福音書」の「イエスの誕生の告知」(1-28~38)には、御使いガブリエルがガリラヤの

町の処女マリアの所に来て「おめでとう。恵まれた方、主があなたとともにおられます」さらに「マリア、あなたはみごもって、男の子を産みます。名をイエスとつけなさい…聖霊があなたの上に臨み、生まれる者は神の子と呼ばれます」と、これに対してマリアは「ほんとうに、私は主のはしためです。どうぞ、あなたのおことばどおりこの身になりますように」と応え、御使いは去った。

聖霊により処女マリアからイエスの誕生の告知が伝えられている。このように「マタイ福音書」「ルカ福音書」には記述されているが、最古の福音書である「マルコ福音書」「ヨハネ福音書」には聖母マリアの名はない。

### 2. カトリックのマリア観

聖母マリアの終生処女性とある教えに「聖母の無原罪の懐胎(御宿り)」がある。原罪のある人間が聖霊によって子を宿すことはありえないことで、マリア自身も母の胎の中で懐胎した瞬間から、原罪を免れる特権を与えられたというのが、無原罪の懐胎説である。1854年12

月8日に教皇ピウス9世によって発布された Ineffabilis Deus 回勅において公式なものとなった。そこには「聖母マリアはその懐胎の瞬間から全能の神の特別な恵みと、救い主イエスキリストの功のゆえに原罪のすべての汚れから自由であった」(久松 2012-1) とある。さらに聖書には、マリアがいつどこでどのように生涯を閉じたかの記述はない。ところがマリアは地上の生活を終えた後に、通常の人間のように死んで葬られたのではなく、その靈魂も肉体とともに天にあげられたという信仰が普遍化した無原罪懐胎説の1世紀後、これが「聖母の被昇天」と呼ばれる教えで、1950年11月1日、教皇ピウス12世によって配布された Munificentissimus Deus 回勅によってカトリックの公式の教理となった。

### 3. プロテスタントのマリア観

「ルカ福音書」の「マリアのエリザベツ訪問、マリアの賛歌」(1-41~48)の章において「エリザベツがマリアのあいさつを聞いたとき、子が胎内でおどり、エリザベツは聖霊に満たされた。あなたは女の中の祝福された方。あなたの胎の実も祝福されています。私の主の母が私のところに来られるとは、何ということでしょう」。…マリアは言った「わが魂は主をあがめ、わが霊はわが救い主なる神を喜び讃えます。主はこの卑しいはしために目を留めてくださったからです」となっている。

ここでは“spiritus 霊”こそ、心と体や理性的に思考する“anima 魂”を超えたものとして、神の恩寵や救いを受ける最高かつ最大の原理であるとしている。さらに“humilitatem 卑しい”身分である、ナザレの貧しい一市民のマリアが、その低き所から慎みと謙遜によって神への道を示すことになった。さらに強調すべき模範は、諸徳の根源に信仰、希望、愛を置き、自分を頼まずひたすら神のあわれみに依頼し、心から賛美し、感謝する信仰態度に貫かれている。聖霊より選ばれたマリアではあるが、あくまで信仰の対象にはならず、天の父とともにひとりの子の母として、しかもこのような子をもつということは、あくまで人間として無類の母なのである。

### 4. 東方正教会におけるマリア

マリアという固有名詞でなく、「至聖生神女」または「生神童貞女」と特別な尊称が与えられており、日本の正教会でも生神女の名を冠した聖堂は各地にみられる。特別な聖歌も作られ、長大な聖母賛歌は、立ったまま聴かなければならず、マリアへの畏敬の表れでもある。ま

た生神女の崇拜の視覚的表現は、イコンにおける聖母像が一般的で、聖職者が出入りして聖体祭儀を行う「至聖所」と信者が祈る「聖所」を区切る壁が、全面イコンで覆われている、いわゆる「イコノスタシス」となっている。被昇天説には従うことはないが、マリアの死を単に「死」と呼ばずに「就寝」と表現するのは、「マリアが他の人間と同じ死の運命を被ることで人間との連帯性を表現していると同時に、その死が神の計り知れない恩寵に満たされた、まさに真の憩、真の平和に満ちた死であったことを言おうとするものだ」(久松 2012-2) としている。人間はその神秘の前では黙するのみとする態度、これが東方正教会の信仰的態度である。

### 5. 聖書に出てくる聖母マリア以外のマリア

#### (1) マグダラのマリア

「ルカ福音書」の「イエスに従った女たち」(8-2)の章には「悪霊や病気を直していただいた女たち、すなわち、7つの悪霊を追い出していただいたマグダラの女と呼ばれるマリア」とあり、さらに「ヨハネ福音書」の「十字架」(19-25~27)の章には「イエスの十字架のそばにはイエスの母と母の姉妹と、クロパの妻のマリア(後述(3))とマグダラのマリアが立っていた。…イエスは、母とそのそばにいる愛する弟子とを見て、母に、婦人よ、ご覧なさい。あなたの子ですと言われた。それから弟子に、見なさい、あなたの母です」とここには聖母マリアの存在もある。

「ヨハネ福音書」の「復活」(20-1~2)の章では、「さて週の初めの日にマグダラのマリアは、朝早くまだ暗いうちに墓にきた。そして墓から、石が取りのけてあるのを見た」とある。「ヨハネ福音書」の「マグダラのマリアへの顕現」(20-11~14)では「マリアは外で墓のところにたたずんで泣いていた。そして泣きながら、体をかがめて墓の中をのぞき込んだ。…うしろを振り向いた。するとイエスが立っておられるのを見た。…マグダラのマリアは主にお目にかかりましたと言ひ、また主が彼女にこれらのことを話されたと弟子たちに告げた」との記述がある。

#### (2) ベタニアのマリア

「ルカ福音書」の「マルタとマリアのもてなし」(10-38~42)の章では、「イエスがある村に入られると、マルタと言う女が喜んで家にお迎えした。彼女にマリアという妹がいたが、主の足元にすわって、みことばに聞き入

っていた。…どうしても必要なことはわかずかです。いや、一つだけです。マリアはその良いほうを選んだのです」とある。「ヨハネ福音書」の「死んだラザロを生かす」(11-1)の章では、「ある人が病気にかかっていた。ラザロといってマリアとその姉妹マルタと同じ村の出で、ベタニアの人であった。このマリアは、主に香油を塗り、髪の毛でその足をぬぐったマリアであって、彼女の兄弟ラザロが病んでいたのである」と書かれている。

(3) クロバの妻マリア、ヤコブとヨゼフの母マリア  
「マタイ福音書」の「イエスの死」(27-56)では、「その中にマグダラのマリア、ヤコブとヨセフとの母マリア、ゼベダイの子らの母がいた」とある。「マタイ福音書」の「埋葬」(27-61)の章には「マグダラのマリアと他のマリアとが墓の方を向いてすわっていた」と聖母以外のマリアたちがいる。前述(1)のクロバの妻は、ヤコブとヨゼフの母と一致するのか、イエスの母マリアの姉妹とも考えられている。

## II マリアたちが登場するバッハの作品

バッハが作曲した作品の中で 1. 聖母マリア 2. マグダラのマリア 3. ヤコブとヨゼフの母マリアの登場する場面を引き出し、聖母マリアをはじめ聖書に現れる他のマリアたちを、自らの宗教音楽作品にどのように表現しているのか、幾多の作曲技法から、新たなマリア観、ひいては女性観に焦点をあて、バッハの普遍的な愛の原点を追求していく。

### 1. 《BWV10》

イエスをみごもったマリアが老女エリザベツ（洗礼者ヨハネの母）を訪問し、彼女の祝福を受け、神を讃えて歌う賛歌であり、1724年に演奏された。祝日7月2日の「マリアの訪問日」のための「カンタータ」としては《BWV147》と2曲である。歌詞は「マニフィカト」のドイツ語聖句を骨格とて、「マリアの訪問日」の礼拝で朗唱される伝統的な旋律が受け継がれている。

#### (1) Chor

Meine Seele erhebt den Herren,  
わが魂は主をあがめ  
und mein Geist freuet sich  
わが霊は悦びます  
Gottes, meines Heilandes;  
御神 わが救い主を

denn er hat seine elende Magd angesehen.

神は惨めなはしめをかえりみ給うたのです

Siehe, von nun an werden mich selig preisen

ご覧あれ 今よりこの身を至福と称えましょう

alle Kindeskind.

あらゆるこの子らが

Vivace と速度標語が指定されていることは稀なことである。ト短調で始まり[13]（以下小節番号）から躍動的な管弦楽を伴って合唱で開始される。“Geist 魂”は“Gottes 神”と同じc<sup>2</sup>で取り扱われ親近性を誇示している。旋律が、絶えず保持していたSop.から、[46]でAlt.に移りハ短調となる。[50]のTen.の“Magd はしめめ”をas<sup>1</sup>で歌い、直後にas<sup>2</sup>にオクターブ跳躍した後半音下がる。Ten.と反進行するBassにも“Magd”がasで与えられ前音から半音上行している。第5節[62]の“sie-he 見上げる”は、語句のとりの上行音型をとり、16分音符の躍動リズムを3回繰り返して、主調ト短調で閉じられる。聖母マリアを一人の人間として捉えるプロテスタントの立場における客観的な音楽化と捉えられよう。

#### (2) Arie (sop.)

Herr, der du stark und mächtig bist,

主よ 強く 力ある御身

Gott, dessen Name heilig ist,

御神 その名の聖なる御方

Wie wunderbar sind deine Werke!

なんとくすしきこと 御身のみわざは

Du siehst mich Elenden an,

御身はこの惨めな身をかえりみ給う

Du hast an mir so viel getan,

この身に為し給いましたことはあまりに多く

Daß ich nicht alles zähl und merke.

すべて数え覚えることはかないません

第2曲は管弦楽が8分音符と16分音符で活発に動き、Sop.が[13]から“Herr 主よ”と第1, 3拍で3度ずつ上昇しながら呼び、“Gott”は第2, 4拍で2回目は最高音a<sup>2</sup>で歌う。第3節までの歌詞の反復の2回目は4小節に圧縮され、3回目は、上, 下行形となり、変口長調の主和音の延長記号で停止し、第4節にはいる。“Du siehst mich Elenden an,”が3度繰り返されるが、“elenden 惨めな”のネガティブな情緒が減7の分散和音で、2回目

〔譜例1〕《BWV10》



はas<sup>2</sup>まで高く引き伸ばされ、情動をこめて歌われる。  
“alles zähl und merke 数え覚える” ことができないことを、[77]からの1拍ごとの通奏低音上の頻繁な和音交替で示し、[80]からの“alles すべての” は5拍半を要して歌われ、4拍子の枠に音型をずらして、数え切れない意味を音に託して表現している。〔譜例1〕 惨めな身であるが、神の慈愛は限りなく与えられていることを事実として音楽化している。

## 2. 《BWV147》

詩はザーロモン・フランク（1659~1725）が1710年頃書いた「福音派の日曜日および祝日の礼拝集」に基づき、バッハがワイマルでの最後のカンタータとして作曲していた《BWV147a》を「マリアの訪問の祝日」のために補筆、拡大したものである。

### 第2曲 Recitativ (Ten.)

Gebendeiter Mund!

祝福された口よ

Maria macht ihr Innerstes der Seelen

マリアはその魂の奥底を

Durch Dank und Rühmen kund;

感謝と賛美によって言い表された

Sie fängt bei sich an,

マリアは自らに即して語り始められた

Des Heilands Wunder zu erzählen,

救い主の奇跡を言い表すことを

Was er an ihr als seiner Magd getan.

主がそのはしめとして彼女になされたことを

開始のへ長調から次の[2]で下屬和音に行き、“Maria マリア”をその分散和音として旋律に使い、[3]の“See-len 魂”は減5度を取り、マリアが自ら語る“Magd”は減7で構成し、[8]のVn. Iの減4度進行はbと#を併記し、ト短調の終止を経て人類の部に入る。

[11]の“Christ キリスト”からイ短調を採り、弦楽3部の16分音符によりキリストの出現を表す。しかし[18]の

“all-zuschar-fes Ur-teil 厳しい裁き”では、Ten.や高声部のVn. Iと通奏低音が増2、増4、減5、減7度を取り、バスは半音下行の動きで緊迫の密度が増して閉じられる。5度圏による調関係は、開始のへ長調と終了[19]のイ長調を縦軸とすれば、マリアの神の賛美の[7][8]ではト短調、後半[11][12]の人の罪に言及される部分ではイ短調となり、横軸を形成し十字象徴が組み込まれている。

## 3. 《BWV243 マニフィカト》

カトリックではミサと並行して、「朝課」から「晩課」まで8つの日課があり、音楽面で盛大に行われるのが「晩課」（夕べの祈り）である。この曲の前半は詩篇唱5篇と、各曲の前後に交唱を入れた構成で、後半を締め括るのが「マニフィカト」である。“Magnificat anima mea donum わが魂が主を崇めます”のラテン語の最初の歌詞をとり「マニフィカト」と呼ばれ、新約聖書「ルカ福音書」（1:46~55）の中、受胎告知を受けた聖母マリアがイエスの母となる栄光を与えられ、喜びに満ちて神に感謝し賛美する歌である。なぜプロテスタントのバッハがカトリックの典礼音楽をという疑問がある。しかしルターはカトリックを全否定したのではなく、改革を訴えたのであり、典礼の主要素は残しているからである。

第一稿、変ホ長調版が1723年12月25日、クリスマスの第一祝日での上演のために作曲され、ドイツ語の歌詞による4つの曲が挿入されていることから、ライプツィヒのルター派教会のための聖務に歌われたと考えられる。「マニフィカト」は、ルターがラテン語で歌うことを許した数少ない例外の一つである。しかしマリアにちなんだカトリック音楽の教会音楽である「サルヴェ・レジーナ」（王女よ幸あれ）「アルマ・レデントプリース・マーテル」（救い主の恵み深き御母）「アヴェ・マーリス・ステッラ」（海の星なる恵み深き神の御母）「アヴェ・レジーナ・ケロールム」（天の王女よ 祝われし）「レジーナ・ケーリ」（天の王女）「スターバト・マーテル」（悲しみに沈める御母）等、一連の曲種はルター派教会からは採用されていない。これらも曲の歌詞が、元来聖書から取

## 〔譜例2〕《BWV243》

り入れられたのではなく、中世になってマリア崇敬の台頭とともに生み出されたものであるのに対して「マニフィカト」だけは、マリアが神を賛美する言葉に付曲したものであり、聖書に記載されている文書そのもの、つまり「ルカ福音書」(1:46~55)、「わが魂は主をあがめ」を歌詞としているため、ルター派の教会でも問題なく受け入れられている。もちろん《BWV10》のように“Meine seele erhebt den Herrn”というドイツ語で歌われることもあるが、ここではラテン語の歌詞で歌われている。

バッハには〈スターバト・マーテル BWV1083〉の作品があるが、G.B.Pergolesi（ペルゴレージ 1710~36）の同作を編曲しているの、本論では省いている。

## 第1曲

Magnificat anima mea Dominum.

私の魂は主を崇めます

## 第2曲

Et exultavit spiritus meus

わが霊は喜びに沸きました

In Deo Salutari meo.

わが救い主である神のうちに

## 第3曲

Quia respexit humilitatem ancillae suae:

主は この卑しい婢女も顧みて下さいましたから

ecce enim ex hoc beatam me dicent

見よ 今からのち わたしを幸いな女というでしょう

## 第4曲

Omnes generationes.

いつの世の人びとも

《BWV243》の最も重要なメッセージをもつ第3曲の全24小節には、5小節の前奏と3小節の間奏をもち、休みなく第4曲に繋がる。②③④と減8度下行する旋律音型には、減4、増4、増2度が含まれ、歌唱旋律を先

取りして現れる。“humilitatem ancillae 賤しい卑女”では、3拍目の終止には倚音が使われ、そのずれを含みながら長7度下行していく音型には、低い位置から主に懇願する聖母マリアの姿勢そのものを音画に描き切っている。“ecce 見よ”と“ecce enim ex hoc beatam”も繰り返され、その後“beatam me dicent 私を幸せという”はメリスマティックに拡大する。“ec-ce”は完全4度の上行を採り、“ecce enim hoc beatam”と反復する旋律では、二長調版は④の1拍目で属調の主和音を採るが、変ホ長調版では平行調の主和音となり、両版の和声の明白な相違点がある。〔譜例2〕“be-a-tam 幸せ者”は、計5回歌唱されるが、3回目は“a”を長音で伸ばし、4回目は“be-a”が増4度、5回目は増2度を含む下行音型が採られ、絶えず落下しながら窪みに向かい、その低い地平に止まることで、主の愛情を真っ向から受ける対象になれることを示唆している。この曲は自ら卑しいものとして、ひたすら純粋に神を賛美することで、この顧みによって幸いな女性となって後世まで引き継がれていく、この神の偉大な業にひれ伏し、感謝する聖母マリアの気持ちを純白に捉えている。

## 4. 《マタイ受難曲 BWV244》

1727年以前に作曲され、歌詞は「マタイ福音書」の第26章第1節から第27章66節までのイエスの受難に関する章句、コラール詩節全13、ピカンダー作のマドリガル自由詩等から付けられた。聖句によるRecitativo レチタティーヴォ（以下Recit.）と、自由詩によるアリア、各場面の意義を会衆が自身の信仰として確認するコラールや合唱などの演奏形態で構成されている。この曲では、聖母マリア以外のマリアが登場してくる。

## (1) 第4c曲 Recit. (Ten. Evangelist)

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause

さて イエスがベタニアでハンセン病の人

Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein

シモンの家におられたとき

Weib, die hatte ein Glas mit Köstlichem

一人の女が極めて高価な香油の入った石膏の壺を  
もって近寄り

Wasser und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische  
saß.

食事の席に着いておられるイエスの頭に香油を注  
ぎかけて

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und  
sprachen:

弟子はこれを見て 憤慨して言った

福音史家の朗唱による“Bethanien ベタニア”の“ni”  
でこの大曲に歌唱部として初めてのbの記述が表れる。  
また当時のユダヤ教社会では、病は罪に由来すると考  
えられる“Aussätzigen ハンセン病”の“au”にキリス  
トの十字架上の受難を表象する#嬰記号を付けている。  
キリストが、病者、弱者に対しても分け隔てなく積極  
的な布教活動を展開していたかを物語るところである。  
“Weib 婦人”で二短調になり、もう一人のマリアであ  
るベタニアのマリアが登場している。高価な香油をイエ  
スに“goß 注ぎこむ”で下行音型を採る。弟子の非難に  
対してイエスは彼女を弁護し、その行為が埋葬への準備  
であると解き、《マタイ受難曲》では、受難の預言を早  
くもこの位置に置いている。

## (2) 第4e 曲 Recit. (Ten.Bass)

Ten. (Evangelist)

Da das Jesus merketete, sprach er zu ihnen:

イエスはこれを知って言われた

Bass (Jesus)

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein

なぜ、この人を困らせるのか

gut Werk an mir getan. Ihr habet allezeit

わたしに良いことをしてくれたのだ

Armen bei euch, mich aber habt ihr nicht

貧しい人々はいつもあなた方と一緒にいるが

allezeit. Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib

わたしはいつも一緒にいるわけではない

gegossen, hat sie getan, daß man mich

この人はわたしの体に香油を注いで

begraben wird. Wahrlich, ich sage euch;

わたしを葬る準備をしてくれた

Wo dies Evangelium gepredigt wird in der  
ganzen Welt,

はっきり言っておく 世界中どこでも

da wird man auch sagen zu

この福音が宣べ伝えられる所では この人のし  
たことも

Ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

記念として語り伝えられるだろう

4e 曲において、イエスの歌う“weib”はト短調の属  
和音であるDコードを採り、“Daß この人 “すなわち婦  
人もト短調の主和音の第5音のdを採り、香油を注いだ  
婦人が同じベタニアのマリアであることを表している。  
“begraben 葬る”では、イエスの歌唱に十字架音型が  
明確に表出し、弦の伴奏部にも重層になって表れ、キリ  
ストが降下される状況を下行音型で表し、続く“Wahrlich,  
ich sage euch はっきり言っておく”のイエスの宣言は  
決然と二短調をとる。そこまでd<sup>1</sup>が最高音であったが、  
“ganzen Welt 全世界”でe-e<sup>1</sup>とオクターブ駆け上がり  
視界をe<sup>1</sup>に拡げ、全曲をホ短調で納める。“weib”に関  
連する語句には、D音が鍵となって貫かれている。

## (3) 第5 曲 Recit. (Alt.)

Du lieber Heiland du,

愛する救い主よ

Wenn deine Jünger töricht streiten,

あなたの弟子たちは愚かにも

Daß dieses fromme Weib

この優しい人が

Mit Salben deinen Leib

香油であなたの体を

Zum Grabe will bereiten,

葬る準備をするのを責めるのです

So lasse mir inzwischen zu,

どうかわたしに許してください

Von meiner Augen Tränenflüssen

この目に溢れる涙の一滴を

Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!

あなたの頭の上に注ぐことを

香油を注いでいるマグダラのマリアがそのまま歌唱し  
ている印象である。2本のフルートが終止小節を除く8  
小節間に亘り涙を流し、バスは奏法がpizz.になり滴り

落ちていく。④の“*Weib*”では、またしても通奏低音のDにバッハが必ず用いた嬰記号を、受難の象徴として記し負荷を加え、dis-fis-aの減三和音となる。“*Grabe* 埋葬”でcisがcになり、減7度を取り、埋葬する対象がキリストであることを予期して、その象徴音であるc<sup>1</sup>で歌う。⑧の“*ein* 一つ”は単独の16分音符を一つで一滴を表し、その後に続く下行の音型が滴り落ちる涙を具体的に表象している。全小節の2本のフルートは、長短の3, 6度の平行で動き、これは寄り添うという「愛」を象徴する音型で貫かれている。マグダラのマリアのイエスに対する愛は信仰的な愛であり、真心をもって彼を世話し、命を懸けて彼に従うことが音楽に表現されている。

#### (4) 第63c 曲 Recit. (Ten.Evangelist)

Und es waren viel Weiber da, die von ferne  
そしてそこでは 大勢の婦人たちが遠くから  
zusahen, die da waren nachgefolget aus  
見守っていた 婦人たちはガリラヤから  
Galiläa und hatten ihm gedienet, unter  
イエスに従って来て世話をしていた人々である  
welchen war Maria Magdalena und Maria,  
その中にはマグダラのマリア  
die Mutter Jakobi und Joses, und die Mutter  
ヤコブとヨゼフの母マリア  
der Kinder Zebedäi.  
ゼベダイの子らの母がいた

バッハはマグダラの“*Maria*”はc<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>と上行で、ヤコブとヨゼフの“*Mutter* 母”はa<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>と同音とし、ゼベダイの子らの“*Mutter*”ではb<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>と下行と、3種類の異なる音型は、3人の個別の女性像を何の違和感をもたせず、唯一無二の帰結になっていることは、単なる必然的結果ではないことに気づくところである。

#### 〔譜例3〕《BWV244》

第63c 曲

un-ter wel - chen mar Ma - ri - a Mag - da - le - na, und Ma - ri - a, die Mut-ter Ja - co - bi und Jo - ses, und die Mut-ter der

第66a 曲

Ma - ri - a Mag - da - le - na und die an - de - re Ma - ri - a, die satz - ten sich ge - gen das Grab.

#### (5) 第66a 曲 Recit. (Ten.Evangelist)

Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn  
ヨセフはイエスの遺体を受け取ると  
in ein rein Leinwand und legte ihn in sein  
きれいな亜麻布に包み  
eigen neu Grab, welches er hatte lassen in  
岩に掘った自分の新しい墓の中に納め  
einen Fels hauen, und wälzete einen großen  
墓の入り口には大きな石を  
Stein vor die Tür des Grabes und ging davon.  
転がしておいて立ち去った  
Es war aber allda Maria Magdalena und  
マグダラのマリアともう一人のマリアとは  
die andere Maria, die satzten sich gegen das Grab.  
そこに残り 墓の方を向いて座っていた

夕刻の埋葬場面に先立って、福音史家はイエスにつき従ってきたマリアたちの行動を述べる。社会から日の当たらなかった女性にも、信仰の救いの手が差し出され、感動を受け人生が変わってしまった人々である。第63c 曲と66a 曲の対比では⑨の“*Maria Magdalena*”がc<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>と3音列が共通で、マグダラのマリアと同一人物を表し“*Maria die Mutter Jakobi und Joses*”と⑩の“*die andre 他の*”がどちらもa<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>の3音列が共通であり、もう一人のマリアがヤコブとヨゼフの母であることを、⑪の“*gegen das Grab*”ではg<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-b<sup>2</sup>の3音列がゼベダイの子らの母であることを、楽譜が極言している画期的な箇所となっている。〔譜例3〕

#### 5. 《ヨハネ受難曲 BWV245》

1722 年から 23 年にかけて作曲され、台本は「ヨハネ福音書」第 18,19 章により B.H. ブッケスとバッハによる。“*Maria*”の記述に関する曲は、1 曲である。

[譜例4] 《BWV245 第27c曲》



第27c曲 Recit. (Ten.Bass)

1) 前半

Ten. (Evangelist)

Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da sagt:

それは「彼らはわが衣を分かちあい、

“Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und

わが肌着をめぐって、骰子を振った」

haben über meinen Rock das Los geworfen”

という聖書の言葉が実現するためであった

Solches taten die Kriegesknecchte.

兵士たちはこのとおりにしたのである

Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter

イエスの十字架のそばには

und seiner Mutter Schwester,

イエスの母と母の姉妹

Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena.

クロパの妻マリアとマグダラのマリアとが立っ

ていた

2) 後半

Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger

イエスは母の姿を目にし

dabei stehen, den er lieb hatte,

その傍らに愛弟子が立っているのを見て

spricht er zu seiner Mutter:

母親に言った

Bass (Jesus)

Weib, siehe, das ist dein Sohn!

女よ 見るがよい あなたの息子だ

Ten. (Evangelista)

Darnach spricht er zu dem Jünger:

それから弟子にいった

Bass (Jesus)

Siehe, das ist deine Mutter!

見るがよい あなたの母親だ

第27c曲では Adagio の速度指定があり、[65]で聖書の言葉をイ短調で語る。最高音が[67][68][69]と  $e^2-f^2$ - $g^2$  と半音ずつ上昇しニ短調に入る。受難の場において通説のと

おり、ここでも十字架の言葉には嬰記号が付く。[71]から[72]にかけて嬰記号の付記された音は計12になり、調性もホ短調、口短調、嬰へ短調、イ長調と嬰種系関係調への転調を採る。

マリアに関する記述は、聖母マリアは[72]で“Jesu seine Mutter イエスは母を”を高い  $g_2$ - $g_2$  の同度、[73]の“seiner Mutter Schwester 母の姉妹”では  $h^1$ - $e^1$  の完全5度下行で、[73][74]の“Maria Kleophas Weib クロパの妻マリア”は、 $e^2$ - $ais^1$  の減5度下行、[74][75]の“Maria Magdalena”では、 $h^1$ - $e^2$ - $cis^2$  と上、下行と婦人たち一人ひとりの人物像を異なった音型で明確に描いている。

“Mu-tter 母”を一人追えば、最初の登場では最高音の  $g_2$ - $g_2$  で気品ある母として際立たせ、次にイエスが弟子のそばに立つ“Mu-tter”に言うところでは  $d_2$ - $d_2$  と完全4度下がり、“Siehe das ist deine Mutter 見るが良い、あなたの母親だ”と弟子に以後の引き取りを示唆する“Mu-tter”への呼びかけは、a から e に完全4度下げて歌い、イエスの“Mutter”への心理的な変化を、楽譜に客観的に刻み込んでいる。[譜例4]

### III 考察

#### 1. マリア・バルバラ哀悼

1720年、バッハの妻マリア・バルバラは悲劇的な死を遂げた。彼は、5月末にレオポルド公のお供をしてカールスバートに行き、7月7日にケーテンに帰った時に、マリア・バルバラはこの世にいなかった。「デュッセルドルフの音楽教授ヘルガ・テーネの主張で《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ ニ短調》の終曲の有名な<シャコンヌ>が直前に死去した妻マリア・バルバラの哀悼音楽だということです」(川端2006)との論があるが、このことを検証する。

バッハは《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》を6曲残した。第1, 3, 5曲は<ソナタ第1, 2, 3番>で、教会ソナタの形式に従った4楽章からなり、第2楽章はフーガをもつ。第2, 4, 6曲は<パルティータ第1, 2, 3番>で舞曲の構成となり1720年に作曲した自筆譜がある。《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第2番ニ短調 BWV1004》の第5楽章が<シ

## [譜例5] 《BWV1004》



## [譜例6] 《グレゴリオ聖歌》



ャコンヌ〉で、主題を繰り返して変奏を築き上げていく技法を駆使する。この曲の冒頭の5小節間に、主題とは別の音列 [ d-cis-d-f-g-f-e-d ] が浮かびあがってくる。[譜例5] これはグレゴリオ聖歌の“Stabat Mater dolorosa 悲しみの聖母”のコラール旋律であり、この哀悼の概念の源泉に辿ることができる。[譜例6] バッハはさらにカンタータ《Christ in Todes Banden キリストは死の縛めうけて BWV4》で、キリストがまさに死を乗り越えようとする曲にも使用していることから確認できる。

[譜例7] さらに、この哀悼の思いを込めた旋律が《マタイ受難曲》と《ヨハネ受難曲》の福音書や聖句の歌詞の中のマリアが登場する Recit. の楽譜に踏み込み、バッ

## [譜例7] 《BWV4》



## [譜例8] 《BWV244 第4c曲》



## [譜例9] 《BWV244 第4e曲》



## [譜例10] 《BWV244 第5曲》



ハ自ら記した音楽構造の骨格にこの音列が符合しているのではないかと考察していく。音列の各音と歌詞の位置を列記する。

## (1) 《マタイ受難曲 BWV244》(和訳前出)

## 1) 第4c曲 Recit. (Ten.Evangelist)

“Weib, (d) die hatte ein Glas (c) mit Köstlichem Wasser (d) und goß (fis) es auf sein Haupt, (g) da er zu Tische saß. (f) (e) (d)” [譜例8]

## 2) 第4e曲 Recit. (Bass Jesus)

“Weib? (d) Sie hat ein gut Werk an mir getan. Ihr habet allezeit Armen bei euch, (c) mich aber habt ihr nicht allezeit. (d) Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich (f) begraben (g) wird. (f) (e) (d)” [譜例9]

## 3) 第5曲 Recit. (Alt.)

“(d) Du lieber (cis) Heiland du (d), (fis) wenn deine Jünger töricht streiten, (g) Daß dieses fromme Weib (fis) …zum Grabe will bereite, (e) So lasse mir inzwischen zu, (d)” [譜例10]

## 4) 第63c曲 Recit. (Ten.Evangelist)

“die von ferne (d) zusahen, (c) die da waren

nachgefolget aus Galiläa (d) und hatten (fis) ihm gedient, unter welchen war Maria Magdalena, und Maria, die Mutter Jacobi und Joeses, und die Mutter (g) (f) der Kinder (e) Zbedäi. (d)” [ 譜例 11]

5) 第 66a 曲 Recit. (Ten.Evangelist)

“(d) Und Joseph nahm den Leib (c) und wickelte ihn in ein rein Leinwand und legte (d) ihn in sein eigen neu Grab (f), welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzete einen großen Stein vor die Tür des Grabes (g) und ging (f) davon. (e) (d) Es war aber alda Maria Magdalena und die andere Maria, die satzten sich gegen das Grab” [譜例 12]

(2) 《ヨハネ受難曲 BWV245》(和訳前出)

1) 第 27c 曲前半 Recit. (Ten.Evangelist)

“(d) Solches taten die Kriegesknechte. Es stund (c) aber bei dem (dis) Kreuze (fis) Jesu seine Mutter (g) und seiner Mutter Schwester, Maria,

[譜例 11] 《BWV244 第 63c 曲》



[譜例 12] 《BWV244 第 66a 曲》



[譜例 13] 《BWV244 第 27c 曲》(前半)



[譜例 14] 《BWV244 第 27c 曲》(後半)



Kleophas Weib (fis), und Maria (e) Magdalena (d)” [譜例 13]

2) 第 27c 曲後半 Recit. (Ten.Evangelist, Bass Jesus)

“(d) Da nun Jesus seine Mutter sahe (cis) und den Jünger (d) dabei (eis=f) stehen, den er lieb hatte, spricht er (g) zu seine Mutter; (fis) Weib, siehe (e), das ist dein Sohn! Darnach spricht er zu dem Jünger (d)” [譜例 14]

バッハは、歌詞の意味内容により旋律の無限の可能性から一筋を選び出し、噴出する多彩な和声が終止に至るまで駆使しながら曲を支配している。その中であって、2つの《受難曲》のマリア関連の楽曲には、＜シャコンヌ＞の音列 [ d-cis-d-f-g-f-e-d ] との一致が確認できる。

2. 《両受難曲》の Recit. の旋律区分における音程度数と休符について

《受難曲》は、聖書をテキストに福音史家が事実を Recit. で語り、聖書が伝える自由詩を歌うアリア、会衆の賛美としてのコラールの3つが主要な演奏形態であ

る。とりわけ Recit. は、ドラマの劇的な発展をリードしていく役割を担う。さらにテキストの多様な場面における歌詞の怒りや喜びと言った情緒の表出や、憂いや苦悩と言った内的な表現の取り扱いが、旋律の音型構築に影響を与えているかを検証する。次に Recit. の伴奏を担当する通奏低音に着目し、休符の最長拍数を採り上げ比較し、その意味を考察する。述べてきた聖母マリア、マグダラのマリア、ヤコブとヨゼフの母マリア等のマリアた

ちが登場する Recit. の旋律の開始の音列の方向性と度数を表Ⅰに、通奏低音の休符の最長拍数を表Ⅱに掲げ、その特性を導き出す。

Recit. の音列分析が、楽曲構成の中でどのように細部の構造としてはたらいっているのか、表Ⅰから見てみよう。Recit. は朗唱のため、ことばのリズムや韻律が拍を規定し、自ずと休符を伴う開始を形成する。根音の開始は、《マタイ》49%、《ヨハネ》44% となり、次音に根音

表Ⅰ 《両受難曲》の各 Recit. の旋律区分の開始音と次音の上、下行と音程度数

曲名	旋律区分の開始音と次音における上、下行と音程度数	上下数
《マタイ受難曲 BWV244》 4c <sub>1</sub> )	① C: I <sub>6</sub> 長2↑ (R-3) ② d: V <sub>2</sub> 長2↑ (R-3) ③ g: V <sub>6</sub> 完4↓ (R-5) ④ d: VII <sub>2</sub> 減5↓ (5-R) ⑤ d: I 完4↑ (5-R) ⑥ a: I <sub>6</sub> 完4↑ (5-R)	↑4↓2
4e <sub>2</sub> )	① B: I 完4↑ (5-R) ② B: V 長6↓ (5-7) ③ g: V <sub>6</sub> 完5↑ (R-5) ④ g: I 完4↓ (R-5) ⑤ g: V <sub>2</sub> 減5↓ (7-3) ⑥ g: I 完4↑ (5-R) ⑦ C: I <sub>6</sub> 完5↑ (R-5) ⑧ d: V <sub>6</sub> 長2↓ (R-7) ⑨ d: I 長6↓ (R-3) ⑩ d: I 短3↑ (R-3) ⑪ e: II <sub>6</sub> 減5↓ (5-R) ⑫ e: IV 短6↑ (5-3)	↑6↓6
5 <sub>3</sub> )	① h: II <sub>2</sub> 長3↑ (5-7) ② h: III <sub>6</sub> 短6↓ (R-3) ③ e: V <sub>2</sub> 短3↓ (5-3) ④ e: V <sub>6</sub> 完5↑ (R-5) ⑤ e: VII 完1↓ (7-7) ⑥ fis: II <sub>6</sub> 減3↓ (3-R) ⑦ fis: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 減5↑ (3-5)	↑3↓4
63c <sub>4</sub> )	① c: IV 短3↓ (3-R) ② c: I <sub>6</sub> 完4↑ (5-R) ③ g: V <sub>6</sub> 完4↓ (R-5) ④ g: V 完5↑ (R-5) ⑤ c: I 短3↓ (3-R) ⑥ g: V 完4↓ (R-5) ⑦ B: I <sub>6</sub> 完4↓ (R-5) ⑧ B: IV 完4↓ (R-5) ⑨ B: II 完4↑ (5-R) ⑩ B: V <sub>6</sub> 短3↑ (5-7) ⑪ B: I 長2↑ (R-3) ⑫ B: IV 長6↑ (5-3)	↑6↓6
66a <sub>5</sub> )	① g: I 完4↑ (5-R) ② g: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 減5↑ (3-7) ③ g: VI 完4↓ (R-5) ④ c: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 減5↓ (7-3) ⑤ c: I 長3↓ (5-3) ⑥ B: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 完4↓ (R-5) ⑦ B: I 長6↑ (5-3) ⑧ B: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 長3↑ (R-3) ⑨ B: I 完4↓ (R-5) ⑩ Es: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 完4↑ (3-5)	↑5↓5
《ヨハネ受難曲 BWV245》 27c <sub>1</sub> ) 2)	① a: V <sub>6</sub> 完4↓ (R-5) ② a: I 長2↑ (3-5) ③ d: V <sub>2</sub> 完4↑ (5-R) ④ g: V <sub>2</sub> 完4↓ (R-5) ⑤ d: V <sub>2</sub> 短3↓ (5-3) ⑥ d: I 完4↓ (R-5) ⑦ e: II <sub>6</sub> 長6↑ (3-R) ⑧ e: I 完4↓ (R-5) ⑨ h: V <sub>3</sub> <sup>4</sup> 減5↓ (7-3) ⑩ h: I 短3↓ (3-R) ⑪ h: I 長2↑ (3-5) ⑫ fis: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 長2↑ (5-7) ⑬ h: V <sub>2</sub> 短2↑ (R-7) ⑭ A: V <sub>3</sub> <sup>4</sup> 減5↓ (7-3) ⑮ A: V <sub>5</sub> <sup>6</sup> 完5↓ (5-R) ⑯ A: I 長2↑ (R-3) ⑰ A: IV 完5↓ (5-R) ⑱ A: IV <sub>6</sub> 短3↓ (R-5)	↑7↓11

[注] ↑↓: 上, 下行 R: 根音 3: 和音の第3音 5: 和音の第5音 (R-5): 根音から第5音を表す

表Ⅱ 《両受難曲》の各 Ricit. における通奏低音の最長休符拍数

受難曲	《マタイ受難曲 BWV244》					《ヨハネ受難曲 BWV245》	
曲名	4c <sub>1</sub> )	4e <sub>2</sub> )	5 <sub>3</sub> )	63c <sub>4</sub> )	66a <sub>5</sub> )	27c <sub>1</sub> )	27c <sub>2</sub> )
最長休符拍数	7	3	3	14	10	1	1

に進むものを含めると《マタイ》68%, 《ヨハネ》67% になり, 根音に関連した安定性のある旋律の源となっている. 開始音と次音の音程差の平均は, 《マタイ》が4.0度に対して, 《ヨハネ》が3.9度となり, 音列の動きでは, 《マタイ受難曲》においては, 上行が24と下行が23と拮抗し, 旋律の山と谷を形成し, さらに減音程が7か所もあることから劇的な緊迫感の表現が優勢であるといえる. 《ヨハネ受難曲》においては, 下行が11と上行の7を上回り, 十字架受難以後のマリアを弟子に頼む気遣いの表出や, 客観的に復活を暗示させるために, 《ヨハネ》における内的表現の特徴が, 下行優位となって Recit. の音列の構造に明白に現れている. また十字架上の苦難に相当する楽曲では下行, キリストが十字架上で高められることを強調する目的では上行となり, 《ヨハネ受難曲》では崇敬マリアを超えて「至高の存在たるキリスト」を重視した表現となっている. さらに表Ⅱから通奏低音の最長休符拍数が14拍になったのは《マタイ受難曲》の第63c曲である. 《両受難曲》におけるすべての Recit. にも拡大して検証したが, 14拍の休符は見当たらず,

このことについて思索を深める.

#### IV 結論

バッハは《マタイ受難曲》の第63b曲では, 19から21において第1, 2合唱と管弦楽が結集し, 総譜上に十字架の形象を構成していることは言うまでもない. この十字架の横軸の根元に, バッハ自身低い声の持ち主であったことから, Bass 声部の “Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen” まことにこの人は神の子であった” にバッハ (BACH) は, B はアルファベットの2番目とし, 以下同様に A は1, C は3, H は8の合計14を自分の象徴数として使用しているが, ここでも《受難曲》の核心の位置に14音を使って, 全キリスト教界に向けて信仰告白を伝え, 復活の調とされる変イ長調を用いている. [譜例15] この「神の子」の認識の後, 夕刻の埋葬の場面へとつながっていくのが第63c曲である.

バッハは《マタイ受難曲》の1736年の再演に際して, 総譜からパート譜を書くにあたって変更している. 通奏低音が聖書の教義を説明することもあるが, ここでは

[譜例15] 《BWV244 第63b曲》

The musical score for BWV 244, Part 63b, is presented in a multi-staff format. The instruments and voices included are Oboe I & II, Violino I & II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo/Organo. The lyrics are in German, with the Tenore part having a separate line for 'Evangelista'. The score shows a complex arrangement with many accidentals and a key signature of one flat. The Continuo/Organo part includes figured bass notation.

登場人物に応じてイエスの伴奏部には長い音符が使われ、福音史家やペテロの伴奏には短い音符と休符が用いられ、バッハが意図的にイエスと福音史家を徹底して区別していることは総譜を見れば容易に肯ける。イエスのパートには、例外なく長い音符で伴奏させ、また低音と合わせて弦楽器に長い音を付加することにより、イエスの言葉を音楽的な「後光」として包んでいる。さらに歌詞の処理や休符の配置に至るまで、声部の構造や変化に連動し、摂理を伴って音楽の総体を成している。〔譜例 16〕

《マタイ受難曲》の第 63c 曲をさらに見ると、[26]から[27]にかけて、歌詞の“Maria Magdalena マグダラのマリア”の 2 語が、バッハの脳裏に鮮明に迫ってきたのではないか。バッハと生涯に亘って家庭を築き、彼の創作活動を支えた二人の良き伴侶の名前と一致してくる。Bach Maria Barbara (1684-1720) と Bach Anna Magdalena (1701-60) である。“Maria”と“Magdalena”の歌詞の出現の前に[26]から[28]の 4 小節間に亘り通奏低音が停止し、しかもその拍数が自らを象徴する数、14 拍の沈黙となっている。〔譜例 17〕直前にバッハが 14 個の音でまさしく「神の子であった」と署名した直後である。

バッハはケーテン時代、創造の喜びを曇らせることはなかった。しかし彼を襲った最大の不幸は、1720 年、出張から帰ると、妻マリア・バルバラが死去していた。7 月 7 日に埋葬はすみ、バッハはただ忠実に献身的に運命をともしてきた妻を覆っている墓丘を訪れるほかな

かった。

バッハは《マタイ受難曲》第 63c 曲のイエスの埋葬の作曲に取りかかる場面で、マリアとの今生の別れを余儀なくされた測りしれない想いを重ね合わせ、筆は止まり、一音たりとも書き加えることができなかったのである。バッハの作品の中で Recit. が 14 拍に及ぶ長さの休符は、表Ⅱのとおり他にはない。十字架を遠くから見守る人々の中に、マグダラのマリアなど多くの婦人たちがいたことを、聖書においてどの福音書も報告している。その 3 日後に、イエス・キリストの復活を最初に伝えたのも婦人たちであったが、残酷な死刑の一部始終を、一瞬たりとも目を背けることなく、しっかりと見届けた人々である。バッハが、この忘れることのできないマリアたちの光景を克明に音楽化したのは、あくまでプロテスタントの作曲家の立つ位置であった。しかし、ここで 14 拍の休符を用いたことは、バッハの深いまなざしが、妻マリア達へと向けられたていたことの証拠であり、バッハの人間性が一層浮かび上がってくるのである。

バッハは最初の妻、マリアの死の淵に立ち会えなかった。その悔恨が十字架として後の半生の巨大な作品を生み出すこととなっていった。二人の妻への感謝は、バッハが音楽という創造の表現方法の最高的手段を用いて、神に導かれるままに、今までもその後も使ったことのない、14 拍の沈黙の休符となったのである。これは人間を超えた崇高にして無限なる感情であって、真実を啓示した無音を聴くことによって、この黙示の中で人々は、心と心が永遠に結ばれるのである。

〔譜例 16〕《BWV244 第 4e 曲》

Violino I

Violino II

Viola

Evangelista

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo Organo

Da das Je-sus mer-ke-te, sprach er zu ih-nen: Jesus

Was be-kümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir ge-

〔譜例 17〕《BWV244 第 63c 曲》

hat - ten ihm ge - die - net, un - ter wel - chen war Ma - ri - a Mag - da - le - na, und Ma - ri - a, die Mut - ter Ja - co - bi und jo - ses, und die Mut - ter der Kin - der Ze - be - dä - i.

注：聖書の引用は、新改訳新約聖書（2004 日本聖書刊行会）による。  
歌詞の独語、ラテン語の和訳はバッハ全集（1996 小学館）による。

## 引用文献

- (2012-1) 久松英二著「ギリシャ正教東方の智」講談社 p138, p139  
(2012-2) ibid. p150  
(2006) 川端純四郎著「J.S. バッハ 時代を超えたカントール」日本キリスト教団出版局 p129  
H.Thöne, “Johann Sebastian Bach. Ciaccona-Tanz oder Tombeau. Verborgene Sprache eines Berühmte Werkes,” in: CBH6,S.14-82  
(1973) “Johannes-Passion” BWV245 —Bärenreiter  
(2004) “Tilge, Höchster, meine Sünden” psalm51 nach dem “Stabat Mater” von Giovanni Battista Pergolesi BWV1083 —Carus  
G.B.Pergolesi  
(1960) “Stabat Mater” —Ricordi

## 引用楽譜

- (2007) Sämtliche Kantaten 11 Kantaten zu Marienfesten II “Meine Seel erhebt den Herren” BWV10 [譜例 1]  
(2008) 十枝正子編著「グレゴリオ聖歌選集 Cantus Gregorians Selecti」サンパウロ p205 [譜例 6]  
(2008) J.S.Bach “Matthäus-Passion” Bärenreiter Urtext p59, p256, p257 [譜例 15, 16, 17]

## 参考文献

- (1994) 磯山 雅著「マタイ受難曲」東京書籍  
(2001) 澤田 昭夫著「ルターはマリアを崇敬していたか」教文館  
(2004) 加藤 常昭著「ルカによる福音書 1」加藤常昭説教全集 8 教文館  
(2010) Hans Darmstadt “Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV245” — Klangfarben Musikverlag  
(2011) Meinard Walter “Johann Sebastian Bach Johannes-passion” — Carus

## 参考楽譜

- J.S.Bach  
(2007) Sämtliche Kantaten4  
Kantaten zum 1.Ostertag “Christ lag in Totes Banden” BWV4  
(2007) Sämtliche Kantaten 11 Kantaten zu Marienfesten II  
“Herz und Mund und Tat und Leben” BWV147  
(1959) “Magnificat” in Es-Dur BWV243a —Bärenreiter  
(1955) “Magnificat” in D-Dur BWV243—Bärenreiter