

博士学位論文

J. S. バッハのカンタータ BWV 51 と BWV 199 における技巧的・劇的表現を巡って
——当時の女性ソプラノ歌手の活躍の観点から——

平成 28 年度入学

東京藝術大学大学院 音楽研究科

音楽専攻 古楽研究領域 (バロック声楽)

2316904 小島芙美子

凡例

[] = 原書における補記、及び注釈

略語

Bd. = Band 第～巻

cf. = confer 参照せよ

ebd. = ebenda 同書に

f. = folgende (Seite) 次の頁に続く

ff. = folgende (Seiten) 以下の複数頁に続く

hrsg. = herausgegeben ～編集、～発行

Hrsg. = Herausgeber 編集者、発行者

Nr. = Nummer 号、番

repr. = reprint 復刻版

S. = Seite 頁

Sp. = Spalte 段 (頁の)

usw. = und so weiter ～等々

BWV = Bach Werke Verzeichnis 『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ作品目録 (W. Schmieder)』

NBA = Neue Bach-Ausgabe 『新バッハ全集』

目次

はじめに.....	1
1. 研究の目的.....	1
2. 先行研究の状況.....	3
3. 本論の構成.....	4
第1章 J. S. バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ作品.....	6
第1節 J. S. バッハの創作におけるソロ・カンタータの位置づけ.....	6
1. J. S. バッハにおける「ソロ・カンタータ」の概念.....	6
2. 現代の用語法における J. S. バッハの「教会カンタータ」と「世俗カンタータ」.....	8
第2節 J. S. バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ作品全体像.....	9
1. 教会カンタータ作品.....	9
2. 世俗カンタータ作品.....	11
第2章 J. S. バッハの時代における女性ソプラノ歌手.....	13
第1節 J. S. バッハの時代における女性ソプラノ歌手の役割と意義.....	13
1. J. S. バッハの時代のソプラノ声種概念.....	13
2. 宗教的な作品と世俗的な作品におけるソプラノ歌手の役割と意義.....	16
3. オペラ劇場で活躍したイタリア人女性ソプラノ歌手.....	17
第2節 J. S. バッハの周辺に存在した女性ソプラノ歌手.....	19
1. ヴァイセンフェルスの宮廷歌手 クリスティアーネ・パウリーネ・ケルナー.....	19
(1) プリマドンナ歌手としての活躍 現存する当時の資料から推測される歌手像.....	19
(2) 《楽しき狩こそがわが悦び》BWV 208 への出演の可能性.....	21
2. ソプラノ歌手としてのアンナ・マクダレーナ・バッハ.....	23
(1) ヴァイセンフェルスにおけるパウリーネとの接点.....	24
(2) ケーテンの宮廷歌手としての活動.....	24
(3) アンナ・マクダレーナによって演奏されたと推測されるバッハの声楽作品.....	26
(4) 2冊目の《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア帳》 から考察できる家庭での音楽活動.....	32
(5) 推測されるアンナ・マクダレーナ・バッハのソプラノ歌手像.....	33

第3章	《全地よ、神にむかいて歓呼せよ》BWV 51におけるソプラノ歌手像	35
第1節	BWV 51の特異性	35
1.	自筆総譜に書かれた「すべての機会に In ogni Tempo」の語について	35
2.	聖句と関連しない歌詞台本	36
第2節	作品の成立に関係が推測されるソプラノ歌手	37
1.	ライブツィヒ以外で演奏されていた可能性	37
2.	BWV 51の成立に影響した女性ソプラノ歌手	39
第3節	作品に見られる技巧的要素	40
1.	BWV 51の楽曲構成と楽器編成	40
2.	BWV 51に見られる技巧的な歌唱旋律とその音域の広さ	41
第4章	《わが心は血の海を漂う》BWV 199に要求される劇的表現力	47
第1節	BWV 199の成立と変遷	47
1.	J. S. バッハの「初期カンタータ」としてのBWV 199	47
2.	演奏年代と楽器編成の変遷	49
3.	作品の複数稿問題	50
(1)	現存する手稿譜	50
(2)	稿の相違が生まれた要因	57
(3)	出版楽譜	60
4.	ケーテン第2稿における女性ソプラノ歌手の関わり	65
(1)	現存する楽譜資料から推測される教会以外での演奏機会の可能性	65
(2)	当時のケーテンにおける音楽事情	65
(3)	女性ソプラノ歌手による演奏の可能性	69
第2節	歌詞台本	72
1.	レームスの歌詞台本	72
2.	歌詞台本のモデルとなった福音書	74
3.	歌詞の考察	75
4.	隠された歌詞台本のモデル『詩篇』第51編	84

第3節 作品に見られる劇的表現	86
1. 歌詞台本と楽曲構成の違い.....	87
2. 楽曲分析と演奏論.....	88
結び.....	104
参考文献表	106
参考楽譜表	114
巻末資料集	116

はじめに

1. 研究の目的

本研究は、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) のソプラノのためのソロ・カンタータ作品である、《全地よ、神にむかいて歓呼せよ Jauchzet Gott in allen Landen》BWV 51 と、《わが心は血の海を漂う Mein Herze schwimmt im Blut》BWV 199 に見られる技巧的要素や劇的な表現に、当時バッハの周辺における女性ソプラノ歌手の活躍がなんらかの重要な影響を与えていたのではないか、ということ論じ、現代の女性ソプラノ歌手のレパートリーとして、その演奏論を展開することを目的としている。

今日、バッハのカンタータの演奏現場では、例外はあるにせよ、ソプラノのソロは大人の女性の声によって歌われることが多く、またその響きに現代の私たちの耳は慣れてきた。しかし当時、バッハは自身の「教会カンタータ」作品を上演する際、宗教上の慣習に従って、ソプラノ歌手は少年ソプラノ歌手や成人男性ソプラノ歌手を主として起用したと考えられている。一方、「世俗カンタータ」作品においては、当時の女性ソプラノ歌手によっても演奏がされていたと推測されている。しかしながら、本論で研究対象作品とした、カンタータ BWV 51 と BWV 199 の2つのソロ・カンタータ作品は、いわゆる「教会カンタータ」に属する作品でありながら、その成立や再演にバッハの周辺で活躍していた女性ソプラノ歌手の影響がある可能性を否定できない。バッハはどのような歌手が演奏することを念頭に置いて作曲をしていったのであろうか。

BWV 51 はソプラノの高音と技巧をいかに発揮できるような華やかな作品であり、現代のソプラノ歌手にとっても高度な演奏技術を要求する、技巧的要素の強い作品の一つである。それは、当時、バッハの周辺に卓越した演奏技術をもった歌手が存在していたことを推測させる。しかしこのような曲を、実際にトーマス学校の聖歌隊である少年ソプラノ歌手は歌いこなすことが出来たのかは疑問である。とすると、別の可能性として、ゲスト歌手としてカストラートなどの成人男性ソプラノ歌手、または当時のオペラ劇場や宮廷で活躍していた女性ソプラノ歌手は考えられないだろうか。しかしながら、このような初演時の演奏者に対する多くの問いは、決定的な資料の証拠がなく残念ながら答えを見出すことができない。

一方、BWV 199 は従来の説通り、ヴァイマル時代の礼拝で初演された作品であるな

らば、初演時のソプラノ歌手はヴァイマル宮廷楽団に在籍していた男性ソプラノ歌手で間違いないだろう。しかし、近年、新たにロシアで発見されたバッハ自筆のヴァイオリン・パート譜の楽譜資料によって、ケーテン時代にさらにもう一回の再演が行われた可能性が示された。オーボエ・ソロをヴァイオリン・ソロに替えることで、さらに小編成による室内楽的な演奏が可能となり、通奏低音楽器もオルガンを使用せずにチェンバロやリュートをを用い、教会以外の場所で演奏されたというものである。もし、教会以外で演奏されたのであれば、女性ソプラノ歌手が演奏することも可能であった、という大胆な説も浮上してきた。例えば、バッハの2番目の妻になったアンナ・マクダレーナ・バッハ Anna Magdalena Bach (1701-60) など、当時のケーテン宮廷にいた女性ソプラノ歌手がその候補となりうるが、こちらも演奏者に関する決定的な証拠となる資料がないため、女性ソプラノ歌手の起用に関しては推測の域を出ない。

しかし、当時のケーテン宮廷の宗教上の事情を考えると、ルター派の典礼に合わせて作曲された当該作品が、この地で2回も再演が行われたということは大変に興味深いことである。もしも宗教という枠を出て、いわば世俗の枠組みの中で、一つの音楽作品としての演奏を行い、さらに女性ソプラノ歌手を起用したのであれば、それは現代の私たちの演奏形態に近いものだったと言えるのではないだろうか。

アンナ・マクダレーナに限らず、何人かの女性ソプラノ歌手が、バッハの近くで活動していたことが知られている。彼女たちの活躍は、バッハの作曲時のソプラノパートのイメージとして何らかの影響を与えていないだろうか。流行のオペラなどでも活躍をしていた、いわゆる当時の女性スター歌手は、広い音域や技巧的なパッセージを歌いこなす歌唱能力、また歌詞を深く理解することによって可能となる、劇的で大きな表現力を持ち合わせていたことだろう。この圧倒的な女性ソプラノのイメージが、バッハに日頃の制約を超えて、ときに大胆なソプラノパートを書かせたこともあったのではないかと、という仮説を持った。BWV 51 や BWV 199 のように、ほかの教会カンタータ作品とは一線を画す、ソプラノパートが難しいと言われている作品こそ、まさにそのような作品に当たるのではないかと、というアイデアが本論文の出発点となっている。

このようなアイデアから出発した本研究は、近年の先行研究で提示された様々な仮説の上に、さらに多くの推測を重ねる結果となっていることは否めない。だが、女性ソプラノ歌手である立場から、これらの作品の成立や再演時にバッハに影響を与えた“女性ソプラノ歌手”像の痕跡を、楽譜の中から見つけることができまいかと考えた。当時、オペラ

をはじめ、様々な場面で華やかな活動を繰り広げていたことが知られている、バッハ周辺に存在した女性ソプラノ歌手の活動を、これらの作品の歌唱パートと重ね合わせることで、現代のソプラノ歌手がこれらの作品の本来の魅力を生かしながら、現代において演奏するヒントになるものを浮かび上がらせたい、というのが本研究のねらいである。本研究によって、あらためて当時の演奏者に意識を向け、バッハのカンタータ作品を現代の私たちが女性の「声」で演奏することの新たな意味（視点）を見いだしたい。そして、現代の聴衆に向けてのより魅力的な演奏実践につなげていきたいと考える。

2. 先行研究の状況

本研究で、J. S. バッハの周辺に存在した女性ソプラノ歌手について考察する際に参考にした主な先行研究は、ヒューブナーのアンナ・マクダレーナに関する研究¹と2013年の『バッハ年鑑』に掲載されたシュルツェの研究²が挙げられる。ヒューブナーの研究は、アンナ・マクダレーナの生涯に関する詳細な歴史的資料を基にして、バッハの妻としての姿だけでなく、一人の女性としての生涯を綴ったものである。この研究はアンナ・マクダレーナだけを扱った唯一のものであるといえよう。一方、シュルツェの研究は、バッハとの接点が指摘されているクリスティアーネ・パウリーネ・ケルナーChristiane Pauline Kellner (1664-1745) とアンナ・マクダレーナの2人の女性ソプラノ歌手の関わりについて論じたもので、アンナ・マクダレーナがケーテン宮廷の歌手に至るまでの経歴をあらためて考察し、ヴァイセンフェルスにおける2人の接点を推測している。とくにこれまであまり知られてこなかった、当時のプリマドンナ歌手であったパウリーネについて、彼女に関する当時の記述やオペラ劇場の出演記録などを丁寧に考察し、その知られざる経歴を述べたものとして評価できる。本研究においても、この2人の歌手像を考察する上で多くを参照している。しかしどちらの研究も資料研究にとどまっており、本研究の求めるような、この二人の女性ソプラノ歌手がバッハの音楽作品に与えた影響についてまでの言及はされていない。

BWV 51 についての本論の論述は、その多くを礒山の研究³に拠っている。この研究は、

¹ Maria Hübner. *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig 2004 (伊藤はに子訳『アンナ・マクダレーナ・バッハ 資料が語る生涯』東京：春秋社 2010年)

² Hans-Joachim Schulze. “Anna Magdalena Wilcke —Gesangsschülerin der *Paulina*?” , in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.279-295

³ 礒山雅 『バッハ・カンタータの森を歩む2 『マタイ福音書』によるカンタータ1』東京：東

BWV 51 が特異な作品と考えられている由縁を、ホーフマンやマーシャルなどのバッハ研究者が主張した説を取り上げ、客観的な立場からの視点で再考したうえで、作品の概要を歌詞台本との関連から独自の視点で論じたものである。

BWV 199 に関しては、2004 年の『バッハ年鑑』に発表されたシャバリナの研究⁴と、2013 年の『バッハ年鑑』に発表されたホーフマンの研究⁵が挙げられる。シャバリナは、2002 年にロシアで発見された、バッハ自筆のヴァイオリン・パート譜の楽譜資料の詳細をこの研究によって述べた。そして、ケーテン時代にさらにもう一回の再演が行われた可能性を示し、その際に女性ソプラノ歌手が起用された可能性も推測した。これに対してホーフマンは、シャバリナの研究に対して一定の評価をし、彼もケーテン時代にもう一つの異なった演奏機会があったと結論付けている。ホーフマンは、オルガンを使用せずに、通奏低音楽器にチェンバロやリュートをを用いて教会以外の場所で演奏した可能性、もしくは当時では珍しかったカンマートーンで演奏できるオルガンがある教会で演奏した可能性も示唆した。そして彼も、もしもこのような可能性があるのならば、女性ソプラノ歌手を用いた演奏も推測できると述べている。しかし、演奏者に関する決定的な証拠となる資料がないため、女性ソプラノ歌手の起用に関しては推測の域を出ることが出来ないとも併記している。本研究では、この両研究者が指摘した女性ソプラノ歌手というキーワードに注目し、BWV 199 の新たな可能性を演奏家の立場から考察することにした。歌詞台本に関しては、ペッツォルトによる神学的な立場からの詳細な歌詞研究⁶をもとにしながら論じ、作品の楽曲分析と演奏論につなげていった。

3. 本論の構成

本論第 1 章では、バッハのカンタータ研究の中心的概念である「カンタータ」の定義について、18 世紀のドイツにおける用語法と現代の用語法から「教会カンタータ」、「世俗カンタータ」を考察する。また、バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ作品の全体像を概観し、本研究で取り上げる対象作品の位置づけを明らかにする。

京書籍 2006 年

⁴ Tatjana Schabalina. “Ein weitere Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV199”, in: *Bach Jahrbuch*, 2004, S.11-39

⁵ Klaus Hofmann. “Anmerkungen zu Bachs Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV199)”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.205-221

⁶ Martin Petzoldt. *Bach-Kommentar*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2004, Bd.1, S.263-272

第2章では、バッハの時代における女性ソプラノ歌手について、宗教的な作品と世俗的な作品における役割と意義や、当時のドイツのオペラ劇場で活躍した女性ソプラノ歌手について述べたうえで、バッハの周辺に存在した2人の女性ソプラノ歌手について考察する。ヴァイセンフェルス宮廷の歌手としてバッハとの接点が推測されるパウリーネと、バッハの2番目の妻となったアンナ・マクダレーナを中心に取り上げ、バッハの声楽作品との関わりに焦点を当てながら論じ、そのソプラノ歌手像に迫る。

第3章では、作品の成立に女性ソプラノ歌手の影響がこれまで指摘されてきたBWV 51について考察をする。この作品が要求する高度な歌唱テクニックや歌唱音域の広さは、バッハの他の教会カンタータとは一線を画す、特異な作品であるといえる。BWV 51がこのような技巧的な作品に出来上がった背景や、作品の成立に関して影響が考えられる女性ソプラノ歌手の痕跡を、その演奏論とともに考察していく。

第4章では、カンタータBWV 199に関する資料学的研究を基礎にしながら、まず作品の成立と変遷を述べる。そして、この作品が複数の稿によって存在することになった様々な背景を、現存する手稿譜を基にしながら考察し、演奏機会によるさまざまな変更、とりわけ調や楽器編成による相違点に言及する。さらに、教会以外での演奏機会の可能性が指摘された、ケーテン第2稿の演奏時における女性ソプラノ歌手の関わり方の考察を試みる。そのうえで、バッハがBWV 199の成立に関して、どのようなソプラノのイメージをもって音楽化をしていったのかを、歌詞台本の考察を踏まえたうえで、作品に見られる劇的な表現に注目を置きながら楽曲分析を行い、その演奏論と共に考えていく。

最後に、第4章までの議論を踏まえ、BWV 51及びBWV 199の成立時にバッハの中にあつた歌手像に、当時活躍していた女性ソプラノ歌手の影響がどのように見られるのか、また再演時に女性ソプラノ歌手が関わった可能性についてまとめ、さらに現代における両作品の演奏実践の可能性を演奏者の立場から示し、本論の結びとする。

第1章 J.S.バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ作品

第1節 J. S. バッハの創作におけるソロ・カンタータの位置づけ

1. J. S. バッハにおける「ソロ・カンタータ」の概念

イタリアを起源とする「カンタータ Cantata」は、「歌う」を意味するイタリア語「カンターレ cantare」に由来し、主に世俗音楽の一形式として、通奏低音を伴った単声、または多声から構成される声楽作品を指した。18世紀のドイツにおいても「カンタータ」という名称は主に世俗的な声楽作品において使用され、宗教的な作品では独唱用の声楽作品（ソロ・カンタータ作品）を示す言葉として用いられた。実際にソロ・カンタータ作品以外の宗教的な声楽作品については、「教会曲 Kirchenstück」や「教会音楽 Kirchenmusik」、「コンチェルト Concert」と呼ばれることが多く、世俗的な声楽作品は「セレナータ serenata」、「音楽劇 *dramma per musica*」、あるいは単に「カンタータ」などと呼ばれていた¹。

イタリアの世俗音楽の形式であったカンタータは、17世紀以降にはドイツでも知られるようになった。その結果、ハインリヒ・シュッツ Heinrich Schütz (1585-1672) やディートリッヒ・ブクステフーデ Dietrich Buxtehude (1637-1707) などに代表される17世紀ドイツの音楽家によって、ドイツ語の聖書やコラールなどを歌詞とした、アリアや二重唱、三重唱、合唱などが含まれる、カンタータの形式に類似した作品が盛んに作曲されるようになった。例えば、1700年頃には、神学者で詩人であり、ハンブルクの聖ヤコビ教会牧師であったエールトマン・ノイマイスター Erdmann Neumeister (1671-1756) によって、イタリアのオペラを模範とする、レチタティーヴォとアリアの形式を取り入れた歌詞台本が創作されるようになり、新しい教会音楽のスタイルが提唱された。ノイマイスターによる歌詞台本の特徴は、教会暦による日曜日や祝祭日ごとの指定された聖句やコラールを基にしている自由詩を多く含んでいることである。このような歌詞台本は、バッハをはじめ、多くの音楽家によって採用されるようになり、さらに当時の会衆にも受け入れられたことで、プロテスタント・ルター派の教会音楽の重要な形式として発展していった²。

当時のドイツにおける、「カンタータ」の概念について、ヨハン・ゴットフリート・ヴァ

¹ ソロ・カンタータ作品以外の声楽作品の呼び方については、礪山雅 / 小林義武 / 鳴海史生 (編著) 『バッハ事典』東京書籍 1996年、22頁及び186頁の記述を参照にした。

² cf. Friedrich Blume. *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1965

ルターJohann Gottfried Walther (1684-1748) は、1732 年に出版された『音楽事典』³ の「カンタータ」の項目において、以下のように記述している。

カンタータは本来、イタリア語のテキストによる、レチタティーヴォ付きのアリアを伴った、長い楽曲である。さらに異なった種類の拍子と、ふつう一つの声部と通奏低音からなる楽曲で、時には 2 つ以上の器楽が必要とされることもある。(Walther 1732, S.134)

このヴァルターの記述からも、当時のドイツにおける「カンタータ」が、もともとイタリア語の「独唱」のためのカンタータをその起源としていることが分かる。従って、バッハが BWV 199 の第 1 曲目の冒頭に“Cantata (カンタータ)”と記したのも、そのような“独唱作品”であることを示すためと理解することができよう (図 1-1 を参照)。



図 1-1 : カンタータ BWV 199 第 1 曲レチタティーヴォの見出しに記載された自筆の Cantata の文字 (コペンハーゲン王立図書館所蔵。http://img.kb.dk/ma/bach/bach-mh_autogr-xl.pdf よりダウンロード)

このようにバッハ自身が「カンタータ」と楽譜に書き入れた宗教的な声楽作品は、ヴァルターの定義に見られるような、いわゆるソロ・カンタータ作品に限られていた⁴。

³ Johann Gottfried Walther. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (1732), repr. Bärenreiter Verlag, Kassel usw., 1952

⁴ カンタータ BWV 51 のバッハ自筆総譜の第 1 曲見出しにも“Cantata”の文字が確認できる。

2. 現代の用語法における J. S. バッハの「教会カンタータ」と「世俗カンタータ」

現代において、バッハの声楽作品に広く一般的に使われている「教会カンタータ」と「世俗カンタータ」いう名称は、19 世紀後半以降のバッハ研究において用いられるようになった用語である。「教会カンタータ」は、レチタティーヴォとアリアの形式を取り入れた、いわゆるイタリアのカンタータ形式による、ルター派の教会音楽作品を指す用語として用いられている。一方の「世俗カンタータ」は、「教会カンタータ」以外の作品で、カンタータの形式をとる、貴族や市民のための祝賀音楽や、行事音楽を指す用語として用いられる。これらの用語のうち、「教会カンタータ」は、1850 年に設立されたバッハ協会が『旧バッハ全集』を編纂する過程において用いており、広く一般に用いられるようになったきっかけの一つとされている⁵。

このように現代において、「教会カンタータ」と「世俗カンタータ」の 2 種類に分類され呼ばれている名称は、バッハの声楽作品、とりわけ 18 世紀前半に作成された楽譜資料には全く存在していない用語である。しかしながら、本論では、現代のバッハ研究において「教会カンタータ」と「世俗カンタータ」の名称が一般的に認知され使用されていることから、現代の用語法に従うこととする。ただし、必要に応じて 18 世紀の「カンタータ」概念との相違に言及し、注意を促したい。

⁵ 『旧バッハ全集』では、宗教的な作品においては「教会カンタータ Kirchenkantate」の用語を用いている。しかし、世俗的な作品においては「声楽のための室内音楽 Kammermusik für Gesang」という用語で分類している。

第2節 J. S. バッハのソプラノのためのソロ・カンタータの作品全体像

バッハはその65年に及ぶ生涯において、教会カンタータを約200曲⁶、世俗カンタータを約22曲⁷残した。そのうち、ソプラノのためのソロ・カンタータ作品は、教会カンタータが5曲(BWV 199, 52, 82, 84, 51)、世俗カンタータが5曲(BWV 202, 204, 210a, 209, 210)の計10曲が現存している⁸。

1. 教会カンタータ作品

ソプラノ・ソロのための教会カンタータ作品の初演年を概観してみると、本論の研究対象曲BWV 199は、1714年(もしくは1713年)にヴァイマールで初演されたと考えられていて、現存する中で最も古い作品であることが分かる(表1-1を参照)。

表1-1: ソプラノ・ソロのための教会カンタータ作品(全5曲)

BWV	曲名	初演年月日・初演地
199	わが心は血の海を漂う Mein Herze schwimmt im Blut	1714年8月12日 ヴァイマール (もしくは1713年8月2日)
52	偽りの世よ、われは汝に頼まじ Falsche Welt, dir traue ich nicht	1726年11月24日 ライプツィヒ
82	われは満ち足れり Ich habe genug	1727年2月2日 ライプツィヒ (ソプラノ稿1731年2月2日初演)
84	われはわが幸に満ち足れり Ich bin vergnügt mit meinem Glücke	1727年2月9日 ライプツィヒ
51	全地よ、神にむかいて歓呼せよ Jauchzet Gott in allen Landen	1730年9月17日? ライプツィヒ

⁶ カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) とヨハン・フリードリヒ・アグリーコラ Johann Friedrich Agricola (1720-74) がローレンツ・クリストフ・ミツラー Lorenz Christoph Mizler (1711-78) の依頼によって執筆した『故人略伝』(1754年)によると、バッハは教会暦5年分(約300曲)の教会カンタータ作品を作曲したとされている。『バッハ資料集』バッハ叢書10(角倉一朗編)白水社1986年、286頁を参照。

⁷ 世俗カンタータ作品の多くは一度限りの機会のために作曲され、再演に適さなかった。そのため、オリジナル楽譜資料の伝承の過程でその多くが紛失してしまったと考えられている。しかし作品のいくつかは、たびたびバッハの手によってパロディー(転用)が行われ、新たな声楽作品として生まれ変わり、伝承されたものもある。

⁸ 他声種のソロ・カンタータ作品としては、アルトのためのソロ・カンタータ作品は教会カンタータが5曲(BWV 35, 54, 82, 169, 170)、テノールのためのソロ・カンタータ作品は教会カンタータ1曲のみ(BWV 55)、バスのためのソロ・カンタータ作品は教会カンタータが2曲(BWV 56, 82)と世俗カンタータ1曲(BWV 203)が現存している。このようにソプラノのためのソロ・カンタータ作品は、他声種に比べてかなり多く現存していることが分かる。

本章第1節において前述したように、当時のドイツではノイマイスターによって提唱された、レチタティーヴォとダ・カーポ・アリアからなるイタリアのカンタータ形式が流行していた。バッハもヴァイマル時代（1708-17年）に、このノイマイスター型の歌詞台本を採用した教会カンタータの作曲を始め、彼自身のカンタータ創作において新たな方向性を見出していった。BWV 199 もそのような作品の一つである。

さらにバッハは、当時流行していたイタリア・オペラの音楽の要素を教会カンタータに取り入れることで、独自の領域を開拓していった。本論第3章で取り上げる BWV 51 は、こうしたオペラの音楽からの影響を指摘することができると思う。さらにバッハは当時、長男ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ Wilhelm Friedemann Bach（1710-84、以後ヴィルヘルムと記す）を伴い、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世 Friedrich August I（1670-1733）が統治していたドレスデンに、オペラ鑑賞のためにしばしば出かけていたことが知られている⁹。当時のドレスデンで活躍していた、ヨハン・アドルフ・ハッセ Johann Adolph Hasse（1699-1783）のオペラ作品の観劇や、ハッセの妻でメゾ・ソプラノ歌手のファウステーナ・ハッセ=ボルドーニ Faustina Hasse=Bordoni（1700-81）との交流も伝えられており、この体験がバッハの後年のカンタータ創作に与えた影響も少なからず考えられよう。

また、再演が多く行われた作品としては、BWV 199 と BWV 82 が挙げられる（巻末資料集：表 1-2 を参照）。BWV 199 は近年の研究¹⁰によって、ヴァイマルで初演された後、ケーテンやライプツィヒにおいて計4回の再演がされていたことが、現存する楽譜資料から考えられている¹¹。一方、BWV 82 は、1727年の初演以降に計6回の再演が行われたことが確認されており、それに伴い『新バッハ全集』は4つの改訂稿を示している。しかしながら、こちらは独唱声種の相違による改訂稿であり、演奏地もライプツィヒに限られている¹²。

教会カンタータ作品は、当日の礼拝の教会暦上の位置づけと、福音書の朗読箇所に合わせて作曲されている。バッハは教会カンタータ作品を作曲する時、まず毎週の礼拝ごとに

⁹ バッハのドレスデンへの訪問の記録については、以下の文献を参照にした。cf. *Das Bach-Lexikon*, hrsg. von Michael Heinemann. Laaber-Verlag 2000, (Bach-Handbuch ; Bd.6) S.618-623

¹⁰ cf. Schabalina 2004, S.11-39、及び Hofmann 2013 S.205-221

¹¹ BWV 199 の再演については、第4章において述べる。

¹² BWV 82 はソプラノ稿以外にバス稿とメゾ・ソプラノ稿が現存している。（巻末資料集：表 1-2 を参照のこと）

定められた、福音書と使徒書簡の聖句にそった歌詞台本を手元に用意することから始めた。そのため、すでに出版された詩集から選ぶ場合や、詩人に自ら依頼することもあった。ソプラノ・ソロのための教会カンタータ作品において歌詞台本作者が確認されているのは、BWV 199 と BWV 84 の 2 曲である（巻末資料集：表 1-2 を参照）。

BWV 199 は、ゲオルク・クリスティアン・レームス Georg Christian Lehms (1684-1717)¹³によって書かれた『神の御心に叶う教会の捧げもの *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*』（1711 年）から歌詞台本を採用した。そして、BWV 84 の歌詞台本は、《マタイ受難曲 Matthäus-Passion》BWV 244 の歌詞台本を書いた人物としても知られている、筆名ピカンダー Picander¹⁴、本名クリスティアン・フリードリヒ・ヘンリーツィ Christian Friedrich Henrici (1700-64) による『1 年分の日曜・祝日のためのカンタータ集』（1728 年）から採用された。他の 3 曲（BWV 52, 82, 51）の歌詞台本作者は不明であるが、ノイマイスターが提唱した、いわゆる自由詩を多く含んだスタイルで歌詞台本が書かれている。さらに歌詞台本の中には、BWV 82 を除いた他 4 曲（BWV 199, 52, 84, 51）において、16 世紀から 17 世紀に作られたコラール歌詞がそれぞれ含まれている。

2. 世俗カンタータ作品

一方、世俗カンタータ作品においては、BWV 202 が現存する中で最も古く、1717 年から 1723 年の間にケーテンで初演されたと考えられている。他の 4 作品はライプツィヒ時代に初演され、現存する最も後期の作品である BWV 210 は、1741 年にベルリンで初演されたと考えられている¹⁵（表 1-3 を参照）。

¹³ バッハは、レームスの詩から 10 曲（BWV 13, 16, 32, 35, 54, 57, 110, 151, 170, 199）の教会カンタータを作曲している。

¹⁴ ピカンダーはバッハのライプツィヒ時代におけるもっとも重要な詩人のひとりとして数えられていて、カンタータ《おしゃべりはやめて、お静かに *Schweigt stille, plaudert nicht*》BWV 211 (1734 年頃) やカンタータ《わしらの新しいご領主に *Mer hahn en neue Oberkeet*》BWV 212 (1742 年) などの世俗カンタータ作品の歌詞台本も多く提供した。

¹⁵ マウルは、カンタータ BWV 210 の初演年月日について、1741 年 9 月 19 日にベルリンで演奏されたと主張した。cf. Michael Maul. “„Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein “ Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach” in: *Bach Jahrbuch*, 2001, S.7 -22

表 1-3 : ソプラノ・ソロのための世俗カンタータ作品 (全 5 曲) ¹⁶

BWV	曲 名	初演年月日・初演地	用途
202	退け、もの悲しき影たち Weichet nur, betrübte Schatten	1717-23 頃 ケーテン	結婚式
204	われはおのがうちに満ち足れり Ich bin in mir vergnügt	1726 夏-27 年春 ライプツィヒ	不明
210a	楽しき旋律よ O angenehme Melodei	1729 年 1 月 12 日? ライプツィヒ	表敬
209	悲しみのいかなるかを知らず Non sa che sia dolore	1734 年? ライプツィヒ	送別
210	ああ佳き日よ、待ちこがれた時よ O holder Tag, erwünschte Zeit	1741 年 9 月 19 日? ベルリン?	結婚式

バッハは世俗カンタータ作品を作曲する際、依頼を受けてから詩人を探し、内容に見合う歌詞台本を新しく書き下ろしてもらうことから始めたとされている。現在、歌詞台本作者が判明している作品は BWV 204 の 1 曲のみで、クリスティアン・フィリードリヒ・フーノルト Christian Friedrich Hunold (1681-1721 年) によって書かれたものである (巻末資料集: 表 1-2 を参照)。一方、BWV 202 の歌詞台本は、ザーロモン・フランク Salomon Franck (1659-1725) ¹⁷ のものとされているが、確かなことは不明である。

世俗カンタータ作品のそれぞれの用途としては、結婚式や表敬、送別などの機会のために作曲された。そのうち BWV 202 と BWV 210 の 2 曲は結婚式のために作曲されている。おそらく、ソプラノの声種の高音を伴いながら華やかに歌われる歌唱旋律が、喜ばしい結婚式のお祝いに適していたからであると考えられる。

¹⁶ 世俗カンタータ作品の上演機会の分類については、磯山雅 / 小林義武 / 鳴海史生 (編著) 『バッハ事典』東京書籍 1996 年 186 頁の記述を参照にした。

¹⁷ フランクは、1701 年からヴァイマル宮廷の聖職会議秘書を務め、バッハに多くの詩を提供した一人である。特に教会カンタータ作品の歌詞台本として多く採用されている。

第2章 J. S. バッハの時代における女性ソプラノ歌手

第1節 J. S. バッハの時代における女性ソプラノ歌手の役割と意義

1. J. S. バッハの時代のソプラノ声種概念¹

バッハと同時代の音楽理論家であったヴァルターは、声部としてのソプラノを、「歌唱声部で最も高い声」²と定義した。また、ソプラノの語源にもなった「ソプラ sopra」や「ソヴラ sopra」（～上に）という接頭語に基づいて、15世紀の多声音楽において最上の声部であることを指摘した³。

では、当時の教会音楽におけるソプラノ声種の役割と象徴的意義はどのようなものであったのであろうか⁴。中世以降、キリスト受難の礼拝式における聖書朗唱では、イエスの言葉は低い声域（朗唱音 f 音）で、福音史家は真ん中の声域（c¹音）、その他の群衆は高い声域（f¹音）で行われていた。そして14世紀以降に受難曲が作曲されるようになると、3人の歌い手に割り振られるようになる。礼拝式の慣例にならい、イエスの言葉はバス歌手、福音史家はテノール歌手、群衆はソプラノ歌手へと割り振られるようになった。

シュタイガーは、4つの声種を神学的な象徴から表現するものとして、ヨハン・ザウベルト Johann Saubert（1592-1646）⁵による『宗教的な象徴 Emblemata Sacra』の第3部

¹ 本章第1節1. J. S. バッハの時代の声種概念の記述は、拙論：小島英美子「J. S. バッハのカンタータ作品におけるソプラノ声部とその歌唱の一考察——初期カンタータを中心として——」『音楽研究 大学院研究年報』第26輯 国立音楽大学大学院 2014年、57~65頁を基にしている。

² Walther (1732) 1952, S. 572

³ ヴァルターは他の声部については、前掲書（脚注2）の『音楽事典』に以下のように記述している。アルトは「その高さのために、ディスカント（多声部における最上声部）にととても近くなり、そしてテノールの音よりもむしろたくさんの音を持っている。」と述べ、テノールは「4つの歌唱声部で3番目を呼ぶ……なぜなら古いモテットの歌の旋律に、楽曲の内容のように記名されているからである……保持するという語から、他の声部より長い音符を持ち、したがってより長く音を維持しなくてはならない」として、テノールの語源が「保持する tenere」という意味のラテン語に由来していることを述べた。一方、「低く、深い。低く、つまり重々しい響き。」とヴァルターが定義したバス声部は、和声を支えるという重要な役目を担い、他声部に優美な進行と多様な調和を与える役割を持っていたことが分かる。

⁴ Sabine Ehrmann-Herfort. Art. “VII. Rolle und Symbolik der Stimmen im 17. Jahrhundert”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1998 Bd. 8 Sp. 1801 及び、Renate Steiger. “Svavissima Musica Christo; Zur Symbolik der Stimmlage bei J. S. Bach” in: *Musik und Kirche 61*, Bärenreiter Verlag, 1991 S. 318-324 を参照した。

⁵ ザウベルトは1592年にドイツ・ニュルンベルクに生まれたルター派の神学者で、ニュルンベルクの図書館司書であった。

(ニュルンベルク 1629 年) 記載された、「キリスト音楽の甘い調べ Svavissima Musica Christo」という題を持った、以下に挙げる不思議な挿絵⁶に言及をしている(図 2-1 を参照)。

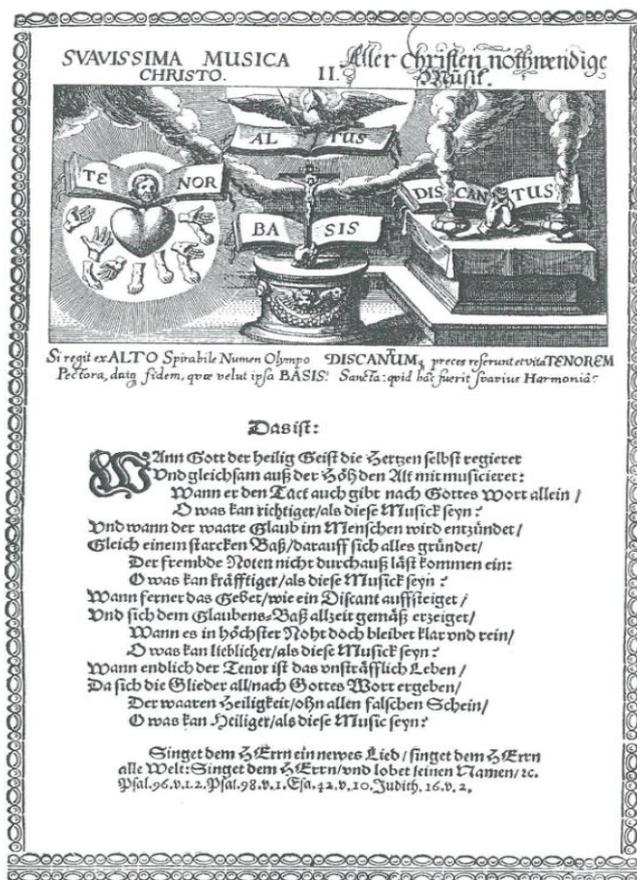


図 2-1: ザウベルト『宗教的な象徴』第 3 部 (ニュルンベルク 1629) より

この挿絵には、4つの開かれた本のようなものに、4つの声種の名前がそれぞれ記載されている。ラテン語で *Discantus* と書かれているソプラノは、布がきれいにひかれた祭壇のような台の上に置かれ、花を持った手が祈りの形で組まれている。その両側には、モクモクと煙が立ち上る 2つの香炉が描かれた。この献香と祈りの形を通して、ソプラノを信心深い魂や靈魂として表した。

アルトは一番の高みに位置し、下を向いた鳩が描かれている。シュタイガーは、「鳩がキリスト教において神聖な聖霊の象徴であることから、新約聖書『マタイによる福音書』第 3 章 16 節の「神の霊が鳩のようにイエスの上に下って来た」というくだりを思い起こさせる」

⁶ cf. Steiger 1991, S. 323

(Steiger 1991 S. 320) と言及している。とりわけ美術の分野において鳩は、神への犠牲や聖霊を象徴するものとして頻繁に用いられていた⁷。またルルカーは、「説教壇の上方に鳩が飛んでいる場合は、神の聖霊を通じて真理と知恵とを説き教える」(ルルカー 1990 年、297 頁)⁸と説明している。

テノールと書かれた文字の中央にはイエスらしき顔が見られ、その周りに描かれたたくさんの手や足によって、神の掟(言葉)をもたらすものを表した。挿絵の中央下にはバスが描かれ、その装飾がある台の上には、片手でしっかりとつかまれた十字架が見える。バスを表す **Basis** とはギリシャ語で土台や基礎といった意味になることから、信仰の基礎や土台の象徴として描かれたと考えられる。

これら 4 つの絵は、それぞれの声種に与えられた宗教的ならびに象徴的な意味の違いを明らかにしている。アルトとテノールは光輝く太陽のような背景のなかに描かれ、高みから下方へと光を照らしているように見える。一方、ソプラノとバスの背景には影がさし、その土台はしっかりと地面にくっついていることから、アルトやテノールとは逆に、下から高みに向かう方向性が見えてくる。

バッハがこのような声種の役割や象徴的意義を知っていたことは、彼のカンタータ作品からも推測できる。例えば、1714 年に初演されたカンタータ《私には多くの憂いがあった *Ich hatte viel Bekümmernis*》BWV 21 の第 8 曲ソプラノとバスの二重唱では、ソプラノの魂 *Seele* とバスのイエス *Jesus* が対話するように歌われる。これは、バッハのカンタータ作品における声種の象徴的な使用例としてあげられるだろう(譜例 2-1 参照)。このようなソプラノとバスの声種の象徴的な使用例は、カンタータ《目覚めよと呼ぶ声あり *Wachet auf, ruft uns die Stimme*》BWV 140 の第 3 曲、第 6 曲目の二重唱など、他の作品にも見られる。

⁷ 岡田温司(監修)『聖書と神話の象徴事典』東京:ナツメ社 2011年、70頁。

⁸ マンフレート ルルカー、池田絃一(訳)『聖書象徴事典』京都:人文書院 1990年、297頁。

譜例 2-1 : カンタータ BWV 21 の第 8 曲二重唱の冒頭

2. 宗教的な作品と世俗的な作品における女性ソプラノ歌手の役割と意義

バッハの時代においてソプラノ歌手といえば、カストラートなどの男性ソプラノ歌手や少年ソプラノ歌手が台頭し、華やかな活躍をまだ繰り広げていた時期である。では、当時の女性ソプラノ歌手の役割と意義はどのようなものであったのだろうか。

当時のドイツでは、ルター派あるいはプロテスタントの信仰によって、女性が歌ったり楽器を演奏することに対して根強い批判があった⁹。そのため、教会内で女性が演奏することは禁じられ、教会付属の聖歌隊においても全てが男性歌手を中心にして構成されていた。よって、当時の女性ソプラノ歌手が宗教的な作品を演奏する機会はほぼ無かったと考えられている¹⁰。

しかし世俗的な機会においては、女性ソプラノ歌手の活動は確認できる。各地の宮廷で歌手として雇われていた女性ソプラノ歌手の存在が、当時の宮廷の会計報告書によって明らかになっているからである¹¹。このような女性ソプラノ歌手は、君主の誕生日や祝賀会などにおける演奏の機会に活躍していたことが推測される。さらに、イタリアのオペラの発展と

⁹ 水谷彰良『プリマ・ドンナの歴史 I 黎明期のディーヴァたち』東京：東京書籍 1998年 69~70頁、及び 80頁の注(17)を参照。

¹⁰ このような女性歌手に対する当時の状況は、バッハがアルンシュタット時代に「素性の知れぬ若い女性」を教会の聖歌隊席に忍び込ませて歌わせたことによって、後に叱責を受けたという有名な逸話によっても推測される。(Werner Felix, *Johann Sebastian Bach, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1984* (杉山好訳『バッハ —生涯と作品—』東京：講談社学術文庫 2001年 43頁)

¹¹ 次節で述べる、アンナ・マクダレーナ・バッハもケーテン宮廷に雇われた宮廷歌手であったことが、ケーテン宮廷の会計報告書に記載された名前から確認がされている。

共に表舞台に立つようになった女性ソプラノ歌手は、ドイツ各地に建設されたオペラ劇場でも歌うようになり、その活動を広げていった。

3. オペラ劇場で活躍したイタリア人女性ソプラノ歌手

当時のドイツには宮廷劇場とともに商業オペラ劇場の 2 種類の劇場が存在していた。そこで上演された作品の多くはイタリア人作曲家によるもので、演奏者もイタリアから招いた歌手によって行われることが多かった。

イタリア人の女性ソプラノ歌手がドイツ圏のオペラ劇場に初めて登場したのは、商業オペラ劇場よりも宮廷劇場が先であったと考えられている。1653～54年にインスブルックの宮廷劇場に招かれたアンナ・レンツイ Anna Renzi (1620頃?)¹²は、アントニオ・チェステイ Antonio Cesti (1623-69) の《クレオパトラ Cleopatra》(1654年初演)を歌った。これは、17世紀のドイツ圏の舞台において女性ソプラノ歌手が歌った最初の例とされている¹³。その後、1680～1700年代初頭にかけて、多くのイタリア人女性歌手がウィーンやカッセル、ダルムシュタット、ドレスデンの宮廷劇場で活躍していった。

ヴェネチアで活躍していたサンタ・ステッラ Santa Stella (1686?-1759) は、夫である作曲家アントニオ・ロッティ Antonio Lotti (1667-1740) と共にドレスデン宮廷から招聘され、1717年から1719年まで当地の宮廷劇場で歌った¹⁴。ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773) は当時のステッラの演奏に対して以下のように記し、彼女の歌を評価している。

ロッティ夫人は非常に力強いソプラノの声、よいイントネーション、よいトリルを持っていた。高音には彼女自身の努力の跡が見られた。アダージョに彼女の特色が見られた。私は所謂テンポ・ルバートというものを彼女の演奏から初めて聴いた。彼女は舞台では非常に見栄えがし、その動作はこの上なく高貴なものに見えた¹⁵。

¹² レンツイはローマに生まれ、ヴェネチア・オペラの創成期に最も高い人気と実力を誇った女性ソプラノ歌手と考えられている。1643年にはヴェネチアにて、モンテヴェルディ《ポッペアの戴冠》のオッターヴィア役を歌ったことが分かっている。(水谷彰良 1998年、92～93頁)

¹³ 前掲書、95頁。

¹⁴ 水谷彰良 1998年、151～157頁。

¹⁵ Johann Joachim Quantz, *Lebenslauf*, 1775 (井本响二訳『わが生涯』東京：シンフォニア 1979年 25頁より引用)

さらに、カストラートのピエール・フランチェスコ・トージ Pier Francesco Tosi (1654-1732) も『古今の歌手についての考察 *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*』(1723年)のなかで、ステッラが「テンポをくずさずに適切な装飾を付ける」という規則を忠実に守って「優美に歌って称賛された」と記した¹⁶。これらの記録から分かるように、彼女は当時のドイツにおけるオペラの分野において、大変に優れたソプラノ歌手として評価されていたことが考えられる。

一方、商業オペラ劇場が初めて誕生したのは1678年のことで、ハンブルクにできたゲンゼマルクト劇場 Theater am Gänsemarkt であった。その後、1689年にハノーファー、1690年にブラウンシュヴァイク、1693年にはライプツィヒと、次々に商業オペラ劇場が建設されていき¹⁷、宮廷劇場と共に盛んに上演が行われていった。

さらに、このようなそれぞれの劇場の舞台では、イタリアから招聘された女性ソプラノ歌手のみならず、ドイツ人の女性ソプラノ歌手も活動をしていた¹⁸。宗教的な演奏の場での活動に恵まれなかった多くの女性ソプラノ歌手が、イタリアからもたらされたオペラによって、その活動の幅を急速に広げていったことが考えられる。

¹⁶ 水谷彰良 1998年、153頁。

¹⁷ 水谷彰良 『新 イタリア・オペラ史』東京：音楽之友社 2015年、86頁。

¹⁸ 次節で述べるクリスティアーネ・パウリーネ・ケルナーはその一人として挙げられる。

第2節 J. S. バッハの周辺に存在した女性ソプラノ歌手¹⁹

当時のドイツ各地では、女性ソプラノ歌手がオペラ劇場で華やかな活動を繰り広げていたが、バッハの周辺にも、彼が関わってきた宮廷において歌手として雇われていた女性ソプラノ歌手の存在が確認できる。本節では、バッハの作品との接点が推測できる、2人の女性ソプラノ歌手に焦点を当てて論じていく。

1. ヴァイセンフェルスの宮廷歌手 クリスティアーネ・パウリーネ・ケルナー

(1) プリマ・ドンナ歌手としての活躍 現存する当時の資料から推測される歌手像

クリスティアーネ・パウリーネ・ケルナーChristiane Pauline Kellner (1664 頃-1745、以後パウリーネと記述する²⁰) は、ヴァイセンフェルスにおいてバッハとの接点が推測される女性ソプラノ歌手の一人である。

パウリーネはシュトゥットガルトの教会に残る洗礼記録から、当地で1664年ごろに誕生したと考えられている。1683年8月20日付のブランデンブルク＝アンスバッハ宮廷から彼女への支払い記録によって、歌手として最初の活動が確認できる。その後パウリーネは、ブラウンシュヴァイク²¹やハンブルク、カッセルなどの宮廷や劇場で活躍した後、ヴァイセンフェルスの宮廷歌手となった(表2-1:パウリーネの略年表、及び巻末資料集:表2-2 クリスティアーネ・パウリーネ・ケルナーの出演歴を参照)。

¹⁹ 第2節は、Hans-Joachim Schulze, “Anna Magdalena Wilcke —Gesangsschülerin der *Paulina?*”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.279-295、及び Maria Hübner, *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig 2004 (伊藤はに子訳『アンナ・マクダレーナ・バッハ 資料が語る生涯』東京:春秋社 2010年)を適宜参照、及び引用して記述をする。

²⁰ パウリーネは愛称としてパウリーナとも呼ばれていた。そのため、当時の文献ではパウリーナの名称で呼ばれているものが多くみられる。

²¹ ブラウンシュヴァイクにおけるパウリーネのオペラ出演は、現存する給料の支払い記録によって確認できることがクリザンダーによる研究によって分かっている。cf. Friedrich Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. I, (Leipzig 1863), Georg Olms Verlagsbuch Handlung, Hildesheim 1966, S. 147-286 (cf. Schulze 2013, S.281)

表 2-1 : パウリーネの略年表

年	出来事
1664 年	シュトゥットガルトで洗礼の記録
1664 年～75 年	シュトゥットガルト在住
1675 年～86 年	アンスバッハ在住
1686 年～04 年	ブラウンシュヴァイク-ヴォルフェンビュッテル宮廷
1704 年～05 年	ハンブルクの劇場メンバー
? 年～05 年	アンスバッハの宮廷歌手
1705 年～10 年	シュトゥットガルト宮廷楽団一員
1710 年～16 年	カッセルの宮廷歌手
1710 年～36 年	ヴァイセンフェルスの宮廷歌手
1745 年	ヴァイセンフェルスにて死去 (享年約 81 歳)

パウリーネの歌手としての実像は、当時書かれた多くの記録によって考察することができる。パウリーネが 1704 年にハンブルクでラインハルト・カイザー Reinhard Kaiser (1674-1739) のオペラ《ネブカドネザル Nebucadnezar》に出演した際、その出演を巡って、オペラのリブレットを書いたクリスティアン・フリードリッヒ・フーノルト Christian Friedrich Hunold (1680-1721) による以下の発言が残っている²²。

ネブカドネザルの第 1 幕はすでに完成していた。[そして作曲されている。短い時間で変更などできない]... しかし、有名な歌手パウリーナが予期せずはこちらへ来た。だから他の [第 2] 幕でさらに主要な登場人物、女王アディーナを登場させなくてはならなかった。なんと、私の創作は大きくぶち壊されたのだ²³。

この発言から分かるように、この年にハンブルクに到着したパウリーネを急遽オペラに出演させるために、フーノルトは登場人物の追加を劇場側から要求されたのだろう。台本の書き換えを急遽余儀なくされた彼の不満がこの発言から推測できる。彼女が歌手として、すでに当時のドイツにおいて大変に知名度が高かったことが推測できる。

²² cf. Schulze 2013, S.284

²³ Schulze 2013, S.284 より引用。(cf. Fußnote 24)

また、本研究の対象作品であるカンタータ BWV 199 の歌詞台本作者レームスは、1715 年に「ドイツ人の女性歌手でありながら、劇場では有名である……カッセルのパウリーナは、声楽作品における能力に関して特に評価される」²⁴と記述し、さらに同年に出版されたアマランテスによる『女性事典』の「パウリーナ」の見出しには、「カッセルの卓越した技量を持った、有名な女性歌手。そのうえ良い女優である」²⁵と記入された。イタリア人のソプラノ歌手が多く活躍していた当時のドイツにおいて、ドイツ人である彼女の活躍は当時の聴衆にとっても誇らしかったことと想像できる

さらにヨハン・マッテゾン Johann Mattheson (1681-1764) は、『庇護された楽団 *Das Beschützte Orchestre*』(1717 年)において、「パウリーナはよく即興で歌い、喉で即興的にただ一つの歌詞もつけずに歌ったものだった。私はこのような歌を前にして大きな喜びがふさわしかった」²⁶ (1717 年) と回想し、パウリーネの即興的な歌唱技術に関して称賛を送った。

パウリーネは、1736 年までヴァイセンフェルスの宮廷歌手として雇用されていたが、すでに 70 歳を過ぎていた彼女が歌手として登録されていたのは、彼女の歌手としての技量が衰えず、さらにこれまでの功績が認められていたためでもあろう。1732 年出版されたヴァルターの『音楽事典』にはパウリーナについての項目があり、「ケルナー (クリスティアーナ・パウリーナ) は、すばらしく卓越した技量をもつ女性歌手で、いまなおヴァイセンフェルス宮廷に雇われている」²⁷と書かれている。

このように、現存する当時の記述や各地でのオペラ出演の記録によって、パウリーネが当時のドイツにおいて、抜きんできた活躍をしていたドイツ人女性ソプラノ歌手であったことが分かる。

(2) カンタータ《樂しき狩こそがわが悦び》BWV 208 への出演の可能性

パウリーネがヴァイセンフェルス宮廷において初めて演奏したのは、1708 年 7 月 21 日

²⁴ Schulze 2013, S.285 より引用。(cf. Fußnote 39)

²⁵ Schulze 2013, S.288 より引用。(cf. Fußnote 40, *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-LEXIKON* [...] von Amaranthes [Gottlieb Siegmund Corvinus, 1677-1746, Leipzig 1715, Sp. 1453])

²⁶ マッテゾンは「室内様式について *Zum Kammer Styl*」という項目の中で、「幻想様式 *Stylum Phantasticum*」の例としてパウリーナの即興演奏について記している。Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, S. 137, repr. Laaber-Verlag, Magdeburg 2004

²⁷ Johann Gottfried Walther. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (1732), Bärenreiter Verlag, Kassel usw., 1952, S. 338

に行われたオペラへの出演と考えられている²⁸。その2年後の1710年に、彼女はヴァイセンフェルスの宮廷歌手として雇われた。

そのころ、ヴァイマルの宮廷オルガニスト兼宮廷楽師であったバッハは、近隣のヴァイセンフェルス宮廷で行われる、ザクセン＝ヴァイセンフェルス公クリスティアン Herzog Christian von Sachsen-Weisenfels (1682-1736) の誕生日を祝うカンタータ作品の上演を依頼された。1713年2月23日に初演されたと考えられている、カンタータ《楽しき狩こそがわが悦び Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd》 BWV 208 (狩りのカンタータ) には、当時宮廷歌手として存在していたパウリーネが、女神ディアナのパートを歌ったと推測されている²⁹。

パウリーネが歌ったと推測されているディアナは、狩猟と多産の女神として描かれ、カンタータの冒頭からレチタティーヴォとアリアを歌う重要な役である。ディアナの歌唱パートの音域は最高音で2点イ音までで、突出して高い音が歌われることはない。しかし、最初のアリアでは前奏で演奏されるコルノ・ダ・カッチャの旋律を模倣するように歌われ、確実な歌唱技術を伴った表現力が要求されることが分かる (譜例 2-3 を参照)。

譜例 2-3 : BWV 208 第2曲アリアの冒頭

2. Aria

Corno da caccia I

Corno da caccia II

Soprano I
Diana

Continuo

5

Ja

では、すでに50歳近くの年齢にまで達していたパウリーネは、そのころどのような声をしていたのだろうか。カッセルの宮廷楽長ルッジェーロ・フェデリ Ruggiero Fedeli

²⁸ cf. Schulze 2013, S.286

²⁹ cf. Martin Geck, "Bachs Soprane" in: *Concerto, Das Magazin für Alte Musik Februar 2003*, Concerto Verlag, Köln 2003, S.16

(1651/52-1722) は 1713 年 11 月 18 日付の手紙でパウリーネに関して「私たちにはドイツ人の他の女性歌手がまだいる。彼女は少し歳をとっているが、しかしながら歌は良い」³⁰と書いている。この手紙の記述から、まだパウリーネの声は衰えておらず、現役で活躍していたことが考えられる。さらにパウリーネは長年のオペラ出演の経験で培われてきた、歌唱技術と幅のある表現力を持ち合わせていたことが想像できる。

バッハにとって、もしこの機会がオペラ劇場で活躍する女性ソプラノ歌手との初めての共演であったのであれば、この経験がバッハの後の作曲活動に与えた影響はとても大きかったはずである。本研究の対象曲カンタータ BWV 199 は、BWV 208 が演奏された同年の 1713 年 8 月、もしくは翌年の 1714 年に初演されたと考えられている。通説ならば、このカンタータはヴァイマル宮廷の礼拝のために作曲されたものと考えられているため、初演時は女性のソプラノ歌手が歌うことを念頭に作曲されたものとは考えにくい。しかしながら、このソプラノのイメージとして、バッハの中に当時のいわゆるスター歌手でもあったパウリーネの声が強く残っていたのであれば、いつかこのカンタータを女性ソプラノ歌手で演奏したらどのようなものになるのだろうか、と想像したこともあったのではないかと思えてならない。

2. ソプラノ歌手としてのアンナ・マクダレーナ・バッハ³¹

バッハの 2 番目の妻となったアンナ・マクダレーナ・バッハ Anna Magdalena Bach (1701-60、以降アンナ・マクダレーナと記す) は、いままで献身的に夫を支える良き妻としての面ばかりクローズアップされることが多く、一人の女性ソプラノ歌手としての側面はあまり知られてこなかった³²。しかし近年の研究により、ケーテンの宮廷歌手としての活動や、バッハの声楽作品の演奏者としての姿にも注目を置かれるようになった³³。バッハの一番身近にいたソプラノ歌手として、バッハの創作活動に与えた影響は大きいと考える。

³⁰ cf. Schulze 2013, S.288

³¹アンナ・マクダレーナ・バッハの日本語名称は、バッハ研究の日本語文献においても「マクダレーナ」(ドイツ語読み)と「マグダレーナ」(英語読み)の 2 つの読み方が存在している。本論文ではドイツ語読みのマクダレーナを採用し、以後用いることとする。

³² 1925 年に出版されたエスター・メイネルによる『マクダレーナ・バッハの小さなクロニクル The little chronicle of Magdalena Bach』は、日本語訳にもなり、『アンナ・マクダレーナ・バッハの思い出』という題名で有名であるが、この著書は原典資料の根拠もないままに書かれた小説(フィクション)として現在では位置付けられている。よって本論では取り上げないこととする。

³³ cf. Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010 年)、及び Schulze 2013, S.292-293

(1) ヴァイセンフェルスにおけるパウリーネとの接点

アンナ・マクダレーナが、ヴァイセンフェルス宮廷のトランペット奏者になった父ヨハン・カスパル・ヴィルケ Johann Caspar Wilcke (1660 頃-1731) に連れられ、一家でヴァイセンフェルスに移住してきたのは、1717 年もしくは 18 年と考えられている。そのころ、カッセルの宮廷歌手としての雇用が終了 (1716 年末) し、ヴァイセンフェルスの宮廷歌手として活動をしていたパウリーネが当地に住んでいたと考えられている。当時まだ 10 代後半であったアンナ・マクダレーナが、後にケーテンの宮廷歌手として雇われるまでのおよそ 4 年間に、当時有名な宮廷歌手であったパウリーネとはおそらく何らかの接点があったことが考えられ、パウリーネのもとに声楽のレッスンに通っていたことも推測されている³⁴。

しかし、それに関する記録が全く残っていないため、本当にレッスンが行われたのか、またそれが本当としても、どのようなレッスンが行われたのかということは、推測の域を出ることはできない。だが、1720 年もしくは 21 年にアンナ・マクダレーナが父親と共にツェルプスト宮廷で客演をした際に、父親よりも高い報酬を得ている³⁵ことや、その後すぐに、ケーテンの宮廷歌手として雇用されたことを考えると、ヴァイセンフェルスにおいて高いレベルの質の良いレッスンを受けていた可能性を否定できないと考える。

(2) ケーテンの宮廷歌手としての活動

アンナ・マクダレーナがヴァイセンフェルスからケーテンに移住した時期は、はっきりと分かっていない。しかし、1721 年 6 月 15 日の日付がある、ケーテンの聖アグヌス教会³⁶の聖餐式参加者記録簿に彼女の名前が“Mar. Magd. Wilken”と記載されていることから、これ以前には移住していたことが確認できる³⁷。さらに 9 月 25 日付の宮廷城内教会で行われた洗礼式の登録簿に、バッハと連名で彼女の名前が「当地の侯爵付き宮廷歌手マクダレーナ・ヴィルケン嬢 Jungfer Magdalena Wilckens, fürstl. Sängerin allhier」³⁸と記され、す

³⁴ Schulze 2013, S.292-293、及び Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010 年、40~41 頁)

³⁵ Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010 年、45 頁)

³⁶ アンナ・マクダレーナはバッハと同じくルター派の信仰を持っていたため、ルター派の教会であった聖アグヌス教会に通っていたと考えられている。(第 4 章第 1 節を参照のこと)

³⁷ 前掲書、50 頁。及び Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 2000 (秋元里予訳『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 学識ある音楽家』東京：春秋社 2004 年、338 頁)

³⁸ *Bach-Dokumente Band 2, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969, S.82 (Nr. 108)*

でケータンの宮廷歌手として雇われていたことが分かる³⁹。約 20 歳の若さで宮廷歌手の職に就いたアンナ・マクダレーナは、宮廷楽団で最初の常勤の女性団員だったばかりでなく、バッハに次ぐ高い給料を得ていた宮廷音楽家でもあった⁴⁰。ヴォルフは、アンナ・マクダレーナが「ケータンの音楽界に、ただの宮廷音楽家としてではなく、「室内楽の音楽家」という、より高い位の音楽家として登場」⁴¹したと指摘している。

アンナ・マクダレーナは 1721 年 12 月にケータンの宮廷楽長であったバッハと結婚するが、その後も引き続き宮廷歌手としての活動は続けた。1722 年 8 月には、アンハルト＝ツェルプスト侯ヨハン・アウグスト Fürst von Anhalt - Zerbst Johann August (1677-1742) の誕生日に、バッハと共に現地で客演し、祝賀のカンタータ（現存しない）を演奏したと考えられている⁴²。さらに同年 12 月のアンハルト・ケーテン侯レーオポルト Fürst von Anhalt - Köthen Leopold (1694-1728) の誕生日の際には、バッハの祝賀カンタータ《いとも尊きレーオポルト殿下よ Durchlauchtster Leopold》BWV 173a がアンナ・マクダレーナの共演で演奏されたと考えられている⁴³。

1723 年にはバッハのライプツィヒへの移住に伴い、彼女とケーテン宮廷との雇用関係は終了することとなる。しかし、ライプツィヒに移住して以降も、アンナ・マクダレーナがバッハと共にケーテン宮廷で客演したと推測できる記録がケーテン宮廷官署出納簿に残っており、ソプラノ歌手としてのつながりがしばらく途絶えることはなかった⁴⁴。

³⁹ Hübner 2004（伊藤はに子訳 2010 年、50~51 頁）、及び Wolff 2000（秋元里予訳 2004 年、339 頁）

⁴⁰ 当時のアンナ・マクダレーナの月給は 16 ターラー16 グロッシュェンで、宮廷首席ヴァイオリン奏者とほぼ変わらない金額を受け取っていた（*Johann Sebastian Bach, Leben und Werke in Dokumenten*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1975（角倉一朗編『バッハ叢書 10 バッハ資料集』東京：白水社 1983 年、33 頁）、一方ヴォルフは、アンナ・マクダレーナの年収が通常の室内楽奏者の 2 倍の約 300 ターラーであったことや、ケーテンでの滞在の終わりにはバッハと合わせて 700 ターラーを得ていた、宮廷の音楽予算の 3 分の 1 をも占めていたことを指摘している（Wolff 2000（秋元里予訳 2004 年 320~321 頁））

⁴¹ Wolff 2000（秋元里予訳 2004 年、338 頁より引用）

⁴² Hübner 2004（伊藤はに子訳 2010 年、55 頁）

⁴³ 前掲書、55~56 頁。カンタータ BWV 173a の出演に関しては次項で述べる。

⁴⁴ アンナ・マクダレーナは、ライプツィヒに移住した後もたびたびバッハと共にケーテン宮廷で客演したことが分かっている。演奏機会や作品名は不明であるが、1724 年 7 月 18 日のケーテンでの客演に対する報酬（2 人分で 60 ターラー）を得ていることや、1725 年 12 月 15 日にケーテンで行われたレーオポルト侯の誕生日（12 月 10 日）を祝う演奏会への客演に対する報酬（2 人分で 30 ターラー）を得ていることなどが挙げられる。（前掲書、63、65 頁）

(3) アンナ・マクダレーナによって演奏されたと推測されるバッハの音楽作品

ではアンナ・マクダレーナが歌ったと考えられている作品は、どのような作品だったのでしょうか。彼女が関わってきた宮廷の宮廷官署出納簿⁴⁵によって、アンナ・マクダレーナが演奏した機会をいくつか特定することは可能となっている。しかし、そこには作品名までは記載されておらず、確実な演奏曲目までを辿ることは難しいのが現状である。しかしながら、宮廷出納簿に書かれた日付とその内容から、先述した BWV 173a と《嘆け、子らよ、この世のすべてが嘆き Klagt, Kinder, klagt es aller Welt》 BWV 244a の 2 曲が彼女によって演奏されたと推測されている（表 2-3 参照）。

表 2-3：アンナ・マクダレーナ・バッハが演奏した可能性のある作品

演奏年月日	作曲家	作品名	BWV	演奏地	機会
1722 年 12 月 10 日	J. S. バッハ	いとも尊きレーオポルト殿下よ Durchlauchtster Leopold	173a	ケーテン	誕生日祝賀
1729 年 3 月 24 日	J. S. バッハ	嘆け、子らよ、この世のすべてが嘆き Klagt, Kinder, klagt es aller Welt	244a	ケーテン	追悼

《いとも尊きレーオポルト殿下よ Durchlauchtster Leopold》 BWV 173a

BWV 173a は 1722 年 12 月 10 日にケーテンで催されたアンハルト＝ケーテン侯レーオポルトの誕生日に演奏されたと考えられていて、当時、アンナ・マクダレーナがケーテンの宮廷歌手として雇用されていたことから、この作品は彼女によって演奏されたと推測されている⁴⁶。さらにバッハ自筆の総譜⁴⁷が現存しているため、作品の全容が明らかになっている（巻末資料集：表 2-4 カンタータ BWV 173a の楽曲構成を参照）。この作品におけるソプラノ・パートの音域は、d¹ 音から h² 音までであり、音域が比較的広い作品といえるだろう。

⁴⁵ ケーテン宮廷課官署出納簿やアンハルト＝ツェルプスト宮廷官署出納簿は、現在、ザクセン＝アンハルト州立中央公文書館（デッサウ支部）に所蔵されている。

⁴⁶ 当時のケーテンの宮廷楽団には、アンナ・マクダレーナのほかに、モンジュの娘と呼ばれた 2 人姉妹（詳しい名前は不詳）がソプラノ歌手として宮廷に雇われていた。しかし彼女たちは、1721 年 6 月以降に楽団への在籍が確認されないことから、1722 年 12 月時点で宮廷ソプラノ歌手として雇用されていたのはアンナ・マクダレーナのみで、BWV 173a を演奏した可能性がかなり高いと推測できる（Wolff 2000（秋元里予訳 2004 年、302~303 頁）、及び角倉一朗編『バッハ叢書 10 バッハ資料集』東京：白水社 1983 年、33~34 頁）。

⁴⁷ BWV 173a の自筆総譜はベルリン国立図書館に所蔵されている。

その音域の広さは、第 1 曲目レチタティーヴォの冒頭から現れ、 a^2 音まで達する（譜例 2-4 を参照）。続く第 2 曲目アリアでは、軽やかな 3 連符でもって歌われるが、常に上下行を繰り返す歌唱旋律となっている。とくに歌い終わりの第 33 小節から第 37 小節までの 5 小節間は、歌唱旋律が途切れることなく続き、 d^1 音から g^2 音までの 1 オクターブを超える音程差を歌う（譜例 2-5 を参照）。歌詞の内容に従って、宮廷の優雅さを感じさせるような曲調を保ちながらこのアリアを歌いこなすには、高度な歌唱技術とともに強い精神力を必要としたことだろう。

譜例 2-4 : BWV 173a 第 1 曲レチタティーヴォの冒頭

1.

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

Durch-lauht-ster Le-o-pold,

譜例 2-5 : BWV 173a 第 2 曲アリアの第 33 小節から第 37 小節に見られる、5 小節間におよぶ歌唱旋律

33

rüh-met, sin-get, stimmt die Sai-ten, sei-nen Nach-ruhm aus-zu-brei-

35

Fl. trav. I, II

Viol. I e trav. I, II

Viol. I

-ten, aus-zu-brei-ten!

さらに第 5 曲レチタティーヴォでは、ソプラノとバスの二重唱によるレチタティーヴォという珍しい楽曲となっている。レチタティーヴォの歌い終わりの第 13 小節から第 15 小節にかけては、ソプラノ・パートは h^2 音まで達するうえに、バス・パートとの掛け合いを繊細に歌いこなす技術力が要求される（譜例 2-6 を参照）。

譜例 2-6 : BWV 173a 第 5 曲レチタティーヴォの第 13 小節から第 15 小節

そのような特徴はもう一つソプラノのアリアである第 6 曲アリアにも見られ、第 87 小節から第 99 小節には 13 小節間にも及ぶ技巧的な歌唱旋律が現れる（譜例 2-7 を参照）。

譜例 2-7 : BWV 173a 第 6 曲アリアの第 87 小節から第 99 小節まで続く歌唱旋律

とくに第 90 小節からの 3 小節間に及ぶロング・トーンの直後、第 93 小節から第 96 小節には#の臨時記号が付いた、短 7 度の音程差のある旋律を途切れなく歌う。これは現代の演奏者にとっても大変に歌いにくく、確実に音程を歌いきる技術を必要とする旋律といえよう。このように BWV 173a を見ていくと、楽曲の音域の広さはさることながら、その歌唱旋律は相当な修練を積んできた歌手でないと歌いこなすのは難しいと考えられる。

《嘆け、子らよ、この世のすべてが嘆き **Klagt, Kinder, klagt es aller Welt**》 BWV 244a

一方、BWV 244a は 1729 年 3 月 24 日に行われたアンハルト＝ケーテン侯レーオポルト（1728 年 11 月 19 日逝去）の追悼礼拝で演奏された。この演奏にアンナ・マクダレーナが参加したことは、ケーテンの宮廷出納簿によって確認ができるため、当該作品のソプラノ・パートを彼女が歌った可能性は非常に高いと考えられる⁴⁸。しかしこの作品は、現存する楽譜資料が全く無く、印刷されたピカンダーによる歌詞台本によって伝承されているため、作品の全容は分かっていない（図 2-2 を参照）。



図 2-2 : BWV 244a の印刷歌詞の一部。(Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010 年、73 頁))

⁴⁸ ケーテンの宮廷出納簿には、「1729 年 3 月 25 日。ライプツィヒより当地に呼ばれた宮廷楽長バッハとその妻と息子に、ならびにハレ、メルゼブルク、ツェルプスト、デッサウ及びギュステンから呼ばれた音楽家に、3 月 23 日夜の埋葬式と、3 月 24 日の弔いの説教の際、いとも尊き故レーオポルト侯殿下の葬送音楽の上演に当たって食費込みで支払われた出演料。230 ターラー。」と記載されており、アンナ・マクダレーナが演奏に参加していたことが分かる (Bach-Dokumente, Bd. 2, 1969, S.190-191, Nr.259)。

ところが BWV 244a は、1727 年に初演された《マタイ受難曲 Matthäuss-Passion》BWV 244b（初期稿）、及びカンタータ《侯妃よ、さらに一条の光を Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl》BWV 198（1727 年初演）からのパロディによっていくつかの曲が構成されていたことが考えられていて⁴⁹、一部の旋律は復元が可能となっている。そのうちソプラノ・ソロ曲の歌詞は《マタイ受難曲》の旋律と上手く合致するものが 2 曲あり、以下の曲において旋律の復元が可能である⁵⁰（表 2-5 を参照）。

表 2-5 : BWV 244a のソプラノ・ソロ曲と対応する BWV 244b の曲名

BWV 244a のソプラノ・ソロ曲	BWV244b で対応する曲
第 6 曲レチタティーヴォ：ああ、そうだ！もし涙と血が Ach ja! Wenn Tränen oder Blut	
第 11 曲レチタティーヴォ：しかし、弱い人はただ震え Jedoch der schwache Mensch erzittert nur	
第 12 曲アリア：喜びとともにこの世を去り Mit Freuden sei die Welt verlassen	第 49 曲アリア：愛ゆえに私の救い主は死のうとされます Aus Liebe will mein Heiland sterben (S)
第 21 曲レチタティーヴォ：そしてお前、悲しげな公爵家は Und du, betrübtes Fürstenhaus	
第 22 曲アリア：あなたの苦痛に満ちた気持ちを止めて Hemme dein gequältes Kränken	第 13 曲アリア：この心をあなたに捧げましょう Ich will dir mein Herze schenken (S)

もしこの復元が本当に正しく、《マタイ受難曲》の当該アリアが、そのままの担当声部と調、旋律、楽器編成でパロディされたのであれば、アンナ・マクダレーナのソプラノとしての声を想像する大きなヒントになるだろう。《マタイ受難曲》の第 49 曲アリアと第 13 曲アリアはどちらもソプラノによって歌われるが、とくに第 49 曲アリアの方は現代のソプラ

⁴⁹ cf. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach · Die Kantaten*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2005 S. 843-846、及び磯山雅『マタイ受難曲』東京：東京書籍 2003 年、81~82 頁。

⁵⁰ BWV 244a を復元した楽譜は、2015 年にペーターズ社からピアノ伴奏版のヴォーカルスコアとして出版されている。cf. *Johann Sebastian Bach, Klagt, Kinder, Köthener Trauermusik BWV 244a*, Rekonstruiert und herausgegeben von Alexander Ferdinand Grychtolik, Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig 2015

ノ歌手にとって難曲と言われることが多い。音域の最高音は g^2 音までで、さほど高い曲ともいえないが、歌唱パートの冒頭から「愛 Liebe」という歌詞を 3 小節にわたって引き延ばし、言葉を強調するように装飾を付けていく（BWV 244a の歌詞だと「喜び Freude」にあたる、譜例 2-8 を参照）。しかし、通奏低音を伴わずに、上 3 声の管楽器だけのオブリガートで歌われるこのアリアは、よりどころが無い不安定さがあり、言葉を的確に発音できる歌い手の技量と、さらに声そのものの美しさが試される曲であると感じる。

譜例 2-8 : BWV 244a 第 12 曲の歌唱パート冒頭 (Grychtolik による復元楽譜、ヴォーカルスコア)

The image shows a musical score for BWV 244a, measures 11-14. It features a vocal line for Soprano and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 11 with a box 'A' above it. The lyrics 'Mit Freu - - - - - den, mit' are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a complex, ornamented melody and the left hand playing a simpler accompaniment.

このようにアンナ・マクダレーナによる演奏が推測されるバッハの声楽作品を考察してきたが、残念ながらバッハの作品以外の演奏作品は分かっていないのが現状である。しかし、ここで挙げた 2 作品は、ケーテン宮廷にとって重要な催しで演奏された作品で、そこでの演奏は、一人の女性ソプラノ歌手として相当高いレベルの歌唱を求められていたはずであると考える。

(4) 2冊目の《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア帳》

から考察できる家庭での音楽活動

バッハは2番目の妻となった若きアンナ・マクダレーナに、結婚の翌年1722年に1冊目の《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア帳 Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach》(以後、《クラヴィーア帳》(1722)と記す)を贈った。この楽譜には、《フランス組曲》BWV 812-816などがバッハの自筆で書き込まれていて、アンナ・マクダレーナが歌だけでなくチェンバロも弾きこなしていたことが考えられている⁵¹。しかし、この1冊目の《クラヴィーア帳》(1722)は断片のみが現存しているだけで、声楽曲は含まれていない。

ケーテンからライプツィヒに移住した後、アンナ・マクダレーナの歌手としての人生は大きく変化した。ケーテンでは客演として演奏する機会は幾度かあったが⁵²、ライプツィヒには王侯貴族の宮廷がなく、1693年に開場していたオペラ劇場もアンナ・マクダレーナが移住した時には閉鎖されていた。さらに教会で女性歌手が歌うような通例はなく、アンナ・マクダレーナが職業歌手として活動する可能性はほとんどなくなってしまったと考えられている。そのため、おそらくライプツィヒでは、個人的な集まりの音楽会や結婚式のような催しでしか歌う機会がなかったと考えられる。そんな彼女が歌う機会を求めたのは、家庭でのささやかな音楽だったに違いない。

そのような中で、アンナ・マクダレーナは1725年から2冊目の《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア帳》(以後、《クラヴィーア帳》(1725)と記す)の記入を開始する。この2冊目の《クラヴィーア帳》(1725)には、多くの声楽作品が記載された(巻末資料集:表2-6を参照)。その中には、アンナ・マクダレーナ自身によって写譜された声楽曲もいくつか確認ができる。

そのうち、バッハのソロ・カンタータ BWV 82からは、第2曲レチタティーヴォと第3曲アリアがアンナ・マクダレーナ自身によって写譜された。その際、第3曲アリアはソプラノと通奏低音のためにアレンジされ、さらに前奏と間奏が省略された形で記譜された(譜例2-9を参照)

⁵¹ Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010年、49頁、54頁)

⁵² 本章脚注45、及び前項(3)を参照のこと。

譜例 2-9 : 《クラヴィーア帳》 (1725) に記譜された BWV 82 の第 3 曲アリアの冒頭



《クラヴィーア帳》 (1725) に記譜された声楽曲には、死と永遠の命をテーマにした宗教的な内容の曲が多く含まれている。BWV 82 の第 3 曲アリアも、子守歌のような安らかな調べが印象的ではあるが、これから死へと向かう、この世からの厳しい決別と来世への期待を歌う内容である。

第 1 章で先述したように、BWV 82 は 1727 年の初演以降、6 回の再演が行われ、1731 年にはソプラノ稿によっても演奏された。バッハがこの作品を気に入っていたように、アンナ・マクダレーナも家庭の中での日常の音楽としてよく歌っていたのかもしれない。さらにこの《クラヴィーア帳》 (1725) は、次第に子供たちの音楽教育のためにも使用されるようになった⁵³。おそらくアンナ・マクダレーナは、子供達には難しい宗教的な歌詞の内容を優しく教えながら、一緒に歌っていたと想像できる。

(5) 推測されるアンナ・マクダレーナ・バッハのソプラノ歌手像

これまでソプラノ歌手としてのアンナ・マクダレーナを、彼女が演奏したと推測されている作品から考察してきた。ケーテンの宮廷歌手として活動していた 20 代の頃の彼女は、若い時からの声楽の修練によって鍛え上げられた高度な歌唱技術によって、中音域から高音までの広い歌唱音域を持った歌手であったと考えられる。そして BWV 173a のような技巧的で装飾に富んだ旋律を歌いこなす、明るく華やかで軽やかな声をもっていた歌手であったことが考えられる。さらに、ケーテン宮廷における重要な行事での演奏を任せられるよ

⁵³ Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010 年、63~64 頁)

うな歌手だったことも考えられ、歌唱技術はさることながら、声そのものの美しさも兼ね備えた歌い手であったことが想像される。

では、バッハはアンナ・マクダレーナの歌をどう評価していたのであろうか。唯一現存する、アンナ・マクダレーナの歌について書かれたバッハ自身の言葉は、「私の妻はなかなかよい澄んだソプラノを歌う」⁵⁴（1730年）のみである。バッハがどのような意味を込めてこの言葉を手紙に書いたのかを知るすべはないが、おそらく家庭での音楽活動に関しての一コマとして書いたと想像できる。

この手紙が書かれた時点で、アンナ・マクダレーナは約29歳になっており、前年にはケーテン宮廷でのBWV 244aの演奏に客演をしたと推測されている頃である。しかし、その後、公の舞台における彼女の演奏活動に関する記録は乏しく、30代以降の歌手としての姿を考察していくことは現時点では困難である。

⁵⁴ バッハは1730年10月28日に友人ゲオルク・エルトマンに宛てた手紙の中で、「…すでに私の家族で声楽と器楽のアンサンブルが編成できることは請け合いである。そのうえ、今の私の妻はなかなかよい澄んだソプラノを歌うゆえに…」（Hübner 2004（伊藤はに子訳 2010年、74~75頁）より引用）とアンナ・マクダレーナの歌について書き残している。

第3章 《全地よ、神にむかいて歓呼せよ》BWV 51におけるソプラノ歌手像

これまで、バッハの生きた時代に最新の音楽として流行していたオペラや、それに伴い活躍した女性ソプラノ歌手、さらにバッハと接点のあった女性ソプラノ歌手について述べてきた。このような女性ソプラノ歌手の存在が、バッハの作曲活動に与えた影響は少なからずあったはずである。本章で取り上げるソプラノのためのソロ・カンタータ BWV 51 は、そのような当時の女性ソプラノ歌手の影響が垣間見られるカンタータであり、バッハの他のソロ・教会カンタータ作品とは一線を画す、特異な作品であるといえる。それは、この作品が要求する高度な歌唱テクニックや、c¹音から c³音までの2オクターブにも及ぶ歌唱音域の広さからも言える。そのため、現代のソプラノ歌手にとっても、とても魅力的な作品であると同時に、演奏実践においてはとても難儀な作品でもある。では BWV 51 がこのような作品に出来上がった背景にはどのようなものが考えられるのだろうか。BWV 51 の成立時期に関する先行研究の見解を再検討しながらその背景に迫っていく。

第1節 BWV 51 の特異性

1. 自筆総譜の表紙に書かれた「すべての機会に In ogni Tempo」の語について

カンタータ BWV 51 は、三位一体節後第15主日の礼拝が行われた1730年9月17日にライプツィヒで初演されたと言われることが多い¹。それは、自筆総譜²の表紙に、バッハの筆跡によって「三位一体節後第15主日、およびすべての機会に。全地よ、神にむかいて歓呼せよ。ソプラノ独唱、トランペット1、ヴァイオリン2、ヴィオラと通奏低音、Joh. Seb. バッハ。 Domminica 15 post Trinitatis | et | In ogni Tempo. | Jauchzet Gott in allen Landen. | á | Soprano solo. | 1 Tromba | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh: Seb: Bach.」と書かれていることから確認できよう（図3-1を参照）。しかし、多くの先人のバッハ研究者は、この表紙に書かれた「すべての機会に In ogni Tempo」という言葉に注目し、このカンタータの成立時期について様々な推測を重ねてきた。

¹ cf. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach · Die Kantaten*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2005 S.600

² BWV 51 の自筆総譜とオリジナル・パート譜セットはベルリン国立図書館に所蔵されている。

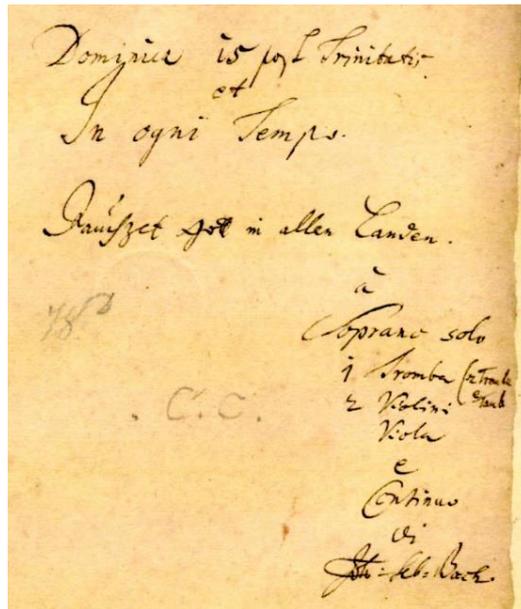


図 3-1 : BWV 51 の自筆総譜の表紙に記入されたバッハ自筆の文字³

バッハはどのような意味を込めて「すべての機会に」と記したのだろうか。現存するオリジナル・パート譜は、1729年10月20日以降から1731年8月27日以前の間にかかれたと考えられていることから、作品の成立はこの期間内で行われたという主張がされてきた⁴。そのため、もともと他の機会のために作曲した作品を、後から三位一体節後第15主日の礼拝に用いたという推測が現在では有力とされている⁵。

2. 聖句と関連しない歌詞台本

その理由として、BWV 51 の歌詞台本と三位一体節後第15主日の福音書との関連性の薄さが問題となる⁶。BWV 51 の歌詞台本作者はわかっていないが、その内容は一貫して神への讃美と祈りである。第4曲ではヨハン・グラーマン Johann Gramann のコラール《いざ、

³ 表紙の“1 Tromba”の横に書かれた“2 Trombe | e | Tamb”文字は、バッハの死後、総譜を相続したエマヌエル・バッハによるものと考えられている (cf. Matthias Wendt, “Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. Jauchzet Gott in allen Landen (BWV 51)”, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, Bärenreiter, Kassel usw.1988, Serie I, Bd. 22, S. 66)

⁴ この期間は、BWV 51 のパート譜の中心的な筆写者として挙げられる、バッハの弟子のヨハン・ルートヴィヒ・クレープスがライプツィヒのトーマス学校に在籍していた期間と、彼の筆跡鑑定によって言及されている (磯山雅 『バッハ・カンタータの森を歩む2 『マタイ福音書』によるカンタータ1』東京：東京書籍 2006年、61頁)

⁵ 前掲書、61頁

⁶ 鳴海史生 「J. S. バッハのカンタータ《もろびと、歓呼して神を迎えよ》BWV 51 の成立をめぐって」『尚美学園短期大学研究紀要』第15号 尚美学園短期大学 2000年 82頁

私の魂よ、主を讃美せよ Nun lob, mein Seel, den Herrn》(1530年の付加節、ケーニヒスベルク 1549年)が引用されるが、こちらも三位一体の讃美である。一方、三位一体節後第15主日の福音書は、『マタイによる福音書』第6章24節～34節である。「衣食で思い煩うことをせずに、神の国と神の義を求めよ」といった内容であることから、BWV 51の神への高らかな讃美を内容とした歌詞台本とは、やはり合致しているようには思えない。

本論第1章で述べたように、教会カンタータ作品は当日の礼拝で朗読される福音書に合わせて作曲されるのが常であったため、その歌詞内容は福音書と密接に結びついているはずである。しかしながら、BWV 51の歌詞台本と福音書の関連性は余りにも薄い。このようなことから、本来、別の機会に先に作曲されていたものが、この礼拝用にそのままそっくり再利用されたとする主張がなされてきた。

第2節 作品の成立に関係が推測されるソプラノ歌手

1. ライプツィヒ以外で演奏されていた可能性

では、BWV 51がライプツィヒ以外で演奏されたとするならば、どのような可能性があるのだろうか。まずその一つとして、マーシャルはドレスデンとの関わりに注目し⁷、ドレスデン宮廷で人気だったカストラート歌手ジョヴァンニ・ビンディ Giovanni Bindi (?-1750)のために作曲されたのではないかと推測した。それはビンディが広い音域を持ち、上はc³音までの音域を持っていたと考えられているためである⁸。第1章で述べたように、バッハは当時、ドレスデンにしばしば出かけていることが分かっている。その際にオペラ鑑賞をし、ビンディの歌を実際に聴いていた可能性⁹、もしくはドレスデンで有能な歌手の情報を耳

⁷ cf. Robert L. Marshall, "Bach the Progressive: Observation on his Later Works", in: *Musical quarterly*, Bd. 62, New York 1976, S.320-328

⁸ ビンディは、1740年に上演されたハッセのオペラ《アルタセルセ Artaserse》で、c¹音～c³音までの歌唱域を持つ、メガビーセ Megabise 役を歌っている。(cf. Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber-Verlag 2003, S. 219-222、及び磯山雅 『バッハ・カンタータの森を歩む2 『マタイ福音書』によるカンタータ1』東京：東京書籍 2006年、65頁)

⁹ ビンディがイタリアからドレスデンにやって来たのは1730年秋と考えられている(cf. Mücke 2003, S. 27)。そのため、もしも彼がBWV 51を歌ったのであれば、初演日までに間に合ったのかどうか、またそれまでにバッハが実際に彼の歌を聴くことができたのかは疑問である。

にすることも大いにあったと考えられる。

もう一つの可能性としては、バッハとヴァイセンフェルス宮廷の関係に注目したホーフマンの仮説である¹⁰。本論第2章でも先述したように、ヴァイセンフェルス宮廷とバッハのつながりはバッハのヴァイマル時代から続いており、カンタータ BWV 208 が初演された地としても考えられている。さらに当時のヴァイセンフェルスには宮廷オペラ劇場があり、パウリーネに代表されるような、優れた女性ソプラノ歌手が宮廷歌手として活躍していた¹¹

BWV 51 が初演されたと考えられている年の前年 1729 年 1 月には、ヴァイセンフェルス公がライプツィヒを訪れ、その際、バッハによってソプラノ・ソロの世俗カンタータ《おお、心地よい旋律よ O angenehme Melodei》BWV 210a が演奏されたと考えられている¹²。その6週間後の2月23日には、ヴァイセンフェルス公の誕生日祝賀に客演するために、バッハとアンナ・マクダレーナがヴァイセンフェルスに滞在した¹³。その際、アンナ・マクダレーナの義兄でツァイツの宮廷トランペット奏者ヨハン・アンドレアス・クレープス Johann Andreas Krebs (?-1748) も同地に滞在していたと考えられていて¹⁴、BWV 51 がこの機会に初演されたとも推測できる。しかしながら、この滞在時に演奏された作品名は判明していないため、このホーフマンの説も資料的に裏付けることは出来ない。だが、もしこの機会に BWV 51 が演奏されたのであれば、アンナ・マクダレーナがソプラノ・ソロを歌った可能性も排除できない¹⁵。

¹⁰ cf. Klaus Hofmann, “Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV51 Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung”, in: *Bach Jahrbuch*, 1989, S.43-54

¹¹ 礪山は、ヴァイセンフェルス宮廷では女性ソプラノ歌手にも教会音楽の演奏の場を与えていたと記している(礪山雅 2006 年、62 頁)。さらにバッハの義父カスパー・ヴィルケ(アンナ・マクダレーナの父、1731 年に死去)がヴァイセンフェルスのトランペット奏者であったように、ヴァイセンフェルスには優秀なトランペット奏者たちが雇われていたと考えられている(cf. Hofmann 1989, S.48)

¹² cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、530 頁)。BWV 210a は《結婚カンタータ》として知られているソプラノ・ソロのための世俗カンタータ BWV 210 の原曲に基づくパロディと考えられている(巻末資料集：表 1-2 を参照のこと)。作品のソプラノ・パート譜が現存しているため、復元が可能となっている(cf. Dürr 2005, S. 953-955)。BWV 210 は最高音 cis³音までの音域を持ち、さらに大変に技巧的な作品でもあることから、BWV 210a と BWV 51 とはその作曲上の関連性が指摘されている。さらに BWV 210 は全 10 曲からなり、バッハのソロ・カンタータとしては長大であるため、BWV 51 の難しさを超える作品であると筆者は考える。

¹³ cf. Bach-Dokumente, Bd. 2, S. 187 (Nr. 254)

¹⁴ cf. Bach-Dokumente, Bd. 2, S. 188、及び Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、782 頁、原注 1)

¹⁵ 本章脚注 4 で記したように、BWV 51 のオリジナル・パート譜は、筆跡鑑定から 1729 年 10 月 20 日以降に記譜されたと考えられている。このため、この説も一つの仮説としかすることができない。

2. BWV 51 の成立に影響した女性ソプラノ歌手

このように BWV 51 の成立についての考察をしていくと、やはりこの作品は成人の男性、もしくは女性の、いわゆる当時の“スター歌手”であったソプラノ歌手による演奏を念頭において作曲されたのではないかとの考えが強くなる。当時のライブツィヒで行われた礼拝で、トーマス学校の少年ソプラノ歌手にどこまで歌いこなせたのだろうか¹⁶。もし歌ったとしたのなら、とてつもなく成熟した声で歌うことのできた少年を想像しなくてはならないだろう。

デュルは BWV 51 のライブツィヒでの初演時の演奏者について「ソプラノ・パートはかなりの技量の、卓越した驚くべき高さを持つ (c³音まで)。明らかにバッハは、当時、力量のある男性の歌い手を自由に使用できた (女性ソプラノ歌手についてはおそらく保守的な [伝統的な] ライプツィヒでは考えられないだろう)」(Dürr 2005, S. 601)¹⁷と記している。おそらく、ライブツィヒで演奏された際は少年ソプラノ歌手ではなく、かなりの高音までの歌唱が可能な、広い歌唱音域を持った男性ソプラノ歌手を客演させて演奏したのだろう。

当時の少年ソプラノ歌手や男性ソプラノ歌手の一般的な音域の最高音が a²音くらいまでであったとも考えられていることから¹⁸、最高音 c³音が作品中に 3 度も出てくることや最終曲のアレルヤの難易度の高さから考えると、ドレスデンのカストラート歌手ビンディの影響がこの作品にあるとする説は大いに考えられるだろう。一方で、もし当該作品の成立においてヴァイセンフェルスが関係していたのであれば、アンナ・マクダレーナをはじめとする当時の女性ソプラノ歌手の存在とその影響を否定できないことも確かである。

¹⁶ バッハは 1730 年 8 月 23 日にライプツィヒ市参事会に宛てた『整備された教会音楽のための短い、だがきわめて緊急なる草案』のなかで、トーマス学校の音楽隊の質が次第に低下していることを嘆いている (*Johann Sebastian Bach, Leben und Werke in Dokumenten*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1975 (角倉一朗編『バッハ叢書 10 バッハ資料集』東京: 白水社 1983 年、149~155 頁)。

¹⁷ Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach · Die Kantaten*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2005

¹⁸ 礒山雅 2006 年、61 頁。

第3節 作品に見られる技巧的要素

バッハは BWV 51 にどのような音楽をつけたのであろうか。まず、作品の楽曲構造と楽器編成について概観したうえで、作品の歌唱パートに見られる技巧的要素を主に取り上げながら考察をしていく。

1. BWV 51 の楽曲構成と楽器編成

BWV 51 は全 4 楽章からなり、作品の調はハ長調と、その並行調であるイ短調で構成されている（表 3-1 を参照）。

第 4 曲コラールとアレルヤの小節数は 226 小節あり、作品の中で最長の曲である。楽器編成はトランペット独奏、ヴァイオリン I II、ヴィオラ、通奏低音で演奏される。トランペット独奏は第 1 曲アリアと第 4 曲アレルヤでオブリガート楽器として用いられ、歌唱パートとの二重奏を繰り広げる。第 2 曲レチタティーヴォの後半から第 3 曲アリアまでは、通奏低音のみが用いられて歌われる。

表 3-1 : BWV 51 の楽曲構成¹⁹

	曲名	調	拍子	小節数
第 1 曲 アリア	全地よ、神にむかいて歓呼せよ！ Jauchzet Gott in allen Landen!	ハ長調	C	97
第 2 曲 レチタティーヴォ	私たちは神殿を崇めたてまつります Wir beten zu dem Tempel an	イ短調	C	24
第 3 曲 アリア	いと高き神よ、あなたの御恵みを Höchster, mache deine Güte	イ短調	12/8	52
第 4 曲 コラール、アレルヤ	讃美と称賛と、栄光とが／アレルヤ！ Sei Lob und Preis mit Ehren / Alleluya!	ハ長調	3/4 → 2/4	226 (109)

¹⁹ 第 4 曲のアレルヤからは拍子が 4 分の 2 に変化するため、矢印で示した。さらに小節数は、アレルヤを含む全ての小節数を上段に記した。下段の () にはアレルヤのみの小節数を記した。

2. BWV 51に見られる技巧的な歌唱旋律とその音域の広さ

先述したように、BWV 51 の歌唱旋律は高度なテクニックを必要とし、 c^1 音から c^3 音までの 2 オクターブにも及ぶ歌唱音域をもっている。第 1 曲アリアはオブリガート楽器として用いられるトランペットとの協奏を繰り返しながら、神への讃美を「歓呼せよ Jauchzet」の歌詞に込めて、湧き上がるような 16 分音符の上行形のメリスマによって華やかな明るい声で歌われる（譜例 3-1 参照）。

譜例 3-1 : BWV 51 第 1 曲アリアの歌唱パートの冒頭²⁰

The musical score for the beginning of the first aria of BWV 51. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The lyrics "Jauch - - - - - zet, jauch - zet Gott in al - len Lan - den," are written below the vocal line.

このアリアの中で“Jauchzet”の歌詞は 20 回も繰り返される。とくに第 18 小節から 23 小節まで（第 76 小節から第 81 小節も同様）は、5 回連続して歌われる（譜例 3-2 を参照）。それぞれに違った音価や旋律が与えられているが、4 回目の 4 小節間にわたるメリスマでは声の音量を落として、沸々と湧き上がるように歌うことで、5 回目の“Jauchzet”ではその思いが溢れるように集約され歌われる。

譜例 3-2 : BWV 51 第 1 曲アリア第 18 小節から第 23 小節の 5 回繰り返される“Jauchzet”

The musical score for the five repetitions of the "Jauchzet" phrase in BWV 51. It shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - - - - - zet, jauch - - - - - zet Gott in al - len Lan -" are written below the vocal line. The repetitions are numbered 1 through 5.

²⁰ 以下の分析と考察、及び本項の譜例は『新バッハ全集』の楽譜を用いる。

第 25 小節から第 31 小節までは歌唱旋律が途切れることなく続き、とくに第 28 小節では、1 オクターブの音程差を一気に駆け上がり、最高音の c^3 音が歌われる。神への讃美する喜びがここで最高潮に達する。(譜例 3-3 を参照)。

譜例 3-3 : BWV 51 第 1 曲アリアの第 28 小節

第 41 小節から第 44 小節で歌われる「高める *erhöhen*」には、まるで 2 声部を 1 つの線の中で描いたような旋律が与えられ (第 43 小節目)、 gis^1 音から c^2 音までの上行形の旋律が印象的に歌われる (譜例 3-4 を参照)。バッハは、“*erhöhen*” という歌詞に込められた意味を、内なる変化として表現し描いているように考えられる。

譜例 3-4 : BWV 51 第 1 曲アリアの第 41 小節から第 44 小節で歌われる “*erhöhen*”

第 52 小節から第 56 小節では「十字架と苦難の中で *in Kreuz und Not*」が 3 回歌われる。とくに第 54 小節第 2 拍目の “*Kreuz*” には dis^2 音の 4 分音符が置かれ、歌詞が強調される (譜例 3-5 を参照)。その第 54 小節第 4 拍目からは、12 小節間に及ぶ歌唱旋律が一度の休符もなく続く。下は e^1 音から、上は a^2 音までの音域を、全音符のロングトーンと 16 分音符と伴った常に上下行する旋律を交互に歌う。切れ目なく、続けて再び “*Jauchzet*” が歌われるとアリア冒頭の明るい響きを持ったメリスマの旋律に戻る (譜例 3-5 を参照)。このような息つく暇も与えさせないような歌唱パートを歌うには、冷静にコントロールされたブレスを伴った歌唱技術が必要である。

譜例 3-5 : BWV 51 第 1 曲アリア 第 54 小節から第 66 小節

53

Not, in Kreuz und Not, in Kreuz und Not,
Leid, in Neid und Leid, in Neid und Leid

56

al - le - zeit hat bei - ge - stan - den, al - le - zeit hat bei - ge - stan -

59

den, al -

62

zeit hat bei - ge - stan - den. Jauch - zet Gott in al - len Lan - den, jauch -

64

zet!

第 2 曲レチタティーヴォは弦楽奏によるアッコムパニャートで始まるが、緊張感のある同音連打を奏でる上 3 声の弦が鳴り止むと、第 8 小節第 4 拍目からは通奏低音のみで歌われる。2 度歌われる「拙く語る lallen」の歌詞には、32 分音符も伴った装飾的なメリスマがつけられている（譜例 3-6 を参照）。1 回目は、 d^2 音→ e^2 音→ f^2 音といったように、全体的に上っていくような浮遊感をもって歌われるが、着地点がはっきり見出せない不安定さがある。2 回目の方はより装飾度が増すが、前向きに確実に進んでいくような音型に変化しているのが印象的で、強い意思を感じさせながら次のアリアにつなぐ。

譜例 3-6 : BWV 51 第 2 曲レチタティーヴォの“lallen”につけられた旋律の違い

1 回目 (第 12 小節～13 小節) →

lal - - - - - len,

2 回目 (第 19 小節～21 小節) →

lal - - - - - len,

第 3 曲アリアも引き続き通奏低音のみで歌われ、歌唱パートは冒頭から 1 オクターブの高低差のある歌唱旋律を歌う。第 4 小節からは歌唱旋律を滑らかに持続させつつも、歌詞が聴き手に分かるような歌唱技術が求められる（譜例 3-7 を参照）。

譜例 3-7 : BWV 51 第 3 曲レチタティーヴォの冒頭

3. Aria

Soprano

Continuo (2x)
Organo (bez.)
Org.

Höch - ster, Höch-ster, ma - che dei - ne Gü - te fer - ner al - le Mor - gen
auch bei uns - rer Herr - schaft

このアリアでは「新たに neu」という歌詞が全部で 6 回出てくるが（第 37 小節目からの繰り返し部分は含まない）、それぞれ異なった音高や音価をしていることが分かる（譜例 3-8 を参照）。バッハは、歌い手がそれぞれ異なった表現で演奏できるように、あらかじめこのような記譜をすることで示したと考えられている²¹。

譜例 3-8 : BWV 51 第 3 曲アリアに 6 回歌われる“neu”の違い²²

6 neu, 7 neu, 9 neu ———, 12 neu, 15 neu, 16 neu,

第 4 曲は、2 本の独奏ヴァイオリンと通奏低音による 117 小節目間のコラールが歌われる。ここでは華麗に奏でられるヴァイオリンの二重奏を途切れさせないような、まっすぐに響く、俗から離れたような静謐な声質が求められよう。

コラールに続いて、第 118 小節からは全合奏による 109 小節目間の壮大なアレルヤが歌われる。アレルヤでは BWV 51 の中でもっとも広い、 c^1 音から c^3 音までの歌唱音域が求められ、ソプラノが持つ広い音域を駆使して歌われる。第 204 小節から第 217 小節まで続く 14 小節目間の歌唱旋律には、一つの休符も無く、このアレルヤの中で一番長く持続する歌唱旋律である。とくに第 205 小節から 210 小節の 16 分音符を伴ったメリスマは、 d^1 音から a^2 音までの 12 度の音程差があり、これを速度の速いテンポの中で歌い上げる至難の業が求めら

²¹ 礒山雅 2006 年、76~77 頁を参照

²² 礒山雅 2006 年、77 頁の譜例 7 を引用。

れる（譜例 3-9 を参照）。

譜例 3-9 : BWV 51 第 4 曲アレルヤの第 205 小節から第 210 小節

The musical score for BWV 51, measures 201-210, is presented in a standard musical notation format. It consists of two systems of staves. The first system (measures 201-205) includes a vocal line with lyrics 'ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja' and a piano accompaniment. The second system (measures 206-210) includes a vocal line with lyrics 'al - le - lu -' and a piano accompaniment. The piano part features a trill in measure 206. The score is written for voice and piano.

このように BWV 51 が要求する歌唱パートの様々な技巧的要素は、作品全体で垣間見ることができた。この作品には、卓越した「声」そのものを聴かせようとするバッハの意図が感じられ、さらに華やかな作風に仕立てられていることから、バッハが当時流行していたオペラを意識して、自身の作品にもそのような作風を取り入れようと挑戦したのではないかと思えてくる。バッハとオペラの関係は、ドレスデンにおいてオペラ鑑賞をしていたことを示す資料によっても推測できるが、おそらく他の宮廷に客演した時などにも、各地のオペラ劇場などで演奏されていた最新の音楽にきっと触れていたはずである。そこで当時活躍していた、いわゆるスター歌手としてのソプラノ歌手の声のイメージは少なからずあったはずである。それは女性ソプラノ歌手に限らず、カストラートなどの当時人気のあった男性ソプラノ歌手からの影響も大いに考えられるだろう。

そして第 2 章でも述べたように、ドイツ各地で次々にオペラ劇場が開場し、ライブツィ

ヒでも 1693 年に商業オペラ劇場が開場した。当時の聴き手である礼拝に集った会衆も、流行のオペラや最新の音楽に触れていたことが考えられ、次第に礼拝に求める音楽の役割が変化していったとも考えられている²³。当時の人々が求めていた音楽の変化を、バッハも敏感に感じ取り、自身の作品に反映させようとしていたのではないだろうか²⁴。

²³ cf. Tanya Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750*, Ashgate, 2007 S.39

²⁴ バッハは 1730 年 8 月 23 日にライプツィヒ市参事会に宛てた『整備された教会音楽のための短い、だがきわめて緊急なる草案』の中で、「音楽の現状は以前とまったく様変わり、演奏技術もはるかに向上し、趣味は驚くほど変化し、それゆえむかしのようなかたちの音楽はもはやわれわれの耳にはなじまなくなっているのですから、現代の音楽的趣味を身につけ、新しい種類の音楽に適応でき、したがって作曲家とその仕事に満足を与えるようなことのできるような、そういう人員を選抜、任用するために...」（角倉一朗編『バッハ叢書 10 バッハ資料集』東京：白水社 1983 年、153 頁より引用）と記し、当時の聴衆の求める音楽の趣味の変化を敏感に感じ取っていたことが分かる。

第4章 《わが心は血の海を漂う》 BWV 199 に要求される劇的表現力

本章で取り上げる BWV 199 は、従来の説通りならばヴァイマルで初演されたため、男性ソプラノ歌手による演奏を念頭において作曲された作品である。しかしながら、第2章で述べたように、BWV 199 が初演されたのとほぼ同時期に、バッハはヴァイセンフェルス宮廷において、当時の有名なプリマドンナ歌手であったパウリーネと共演をしていたと考えられている。もしも、バッハの中でパウリーネの声が“ソプラノ”のイメージとして強く残っていたのであれば、BWV199 を作曲する際に何らかの影響はあったのではないかと考える。それは本作品が技巧的な作品であるとともに、劇場などで経験を積んだ劇的な表現力を持った成熟した歌手の力を要求しているように考えられるからである。さらにそれは、ケーテンにおける再演の状況から、女性ソプラノ歌手による演奏の可能性もでてきたことから言えよう。教会カンタータである BWV 199 が、世俗的な枠組みの中で、いわゆる一つの音楽作品として演奏されたのであれば、それは現代の演奏にとっても近いものであったのではないだろうか。このような可能性を探っていくために、まず第1節では、BWV 199 の成立や変遷の状況を確認したうえで、歌い手についての考察を行っていく。

第1節 BWV 199 の成立と変遷

カンタータ BWV 199 はバッハのヴァイマル時代に作曲され、デュルが提唱した「初期カンタータ」に属する作品として位置づけられている。

1. J. S. バッハの「初期カンタータ」¹としての BWV 199

デュルは、1977年の「初期カンタータ」研究に関する学位論文²において、「J. S. バッハのアルンシュタット時代（1703-07）からミュールハウゼン時代（1707-08）、そしてヴァイマル時代（1708-17年）に作曲されたカンタータ作品」（Dürr 1977, S. 11）を「初期カンタータ」と定義付けた。

¹ 本論第4章第1節 1. J. S. バッハの「初期カンタータ」の記述は、拙論：小島英美子「J. S. バッハのカンタータ作品におけるソプラノ声部とその歌唱の一考察——初期カンタータを中心として——」『国立音楽大学大学院研究年報』第26輯 2014年、59~61頁を基にしている。

² Alfred Dürr. *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden usw. 1977

アルンシュタット時代からミュールハウゼン時代にかけての「初期カンタータ」作品³の特徴としては、まず冒頭に小規模な器楽曲（ソナタやシンフォニア）が置かれることが多く、合唱が作品において重要な役割を担っていたことが挙げられる。そしてレチタティーヴォは使用されず、後のヴァイマル時代で見られる、ダ・カーポ・アリアという形式もまだ見られない。歌詞台本においては、聖句とコラール詩節がもとになったものが多く、自由詩による歌詞台本の使用は最小限に抑えられていた⁴。

また、作品の各楽章がシンメトリー（対称構造）に配置されるのも、初期カンタータ作品の特徴の一つである。例えば、カンタータ第 106 番は全 8 曲から構成されるが、歌唱声部のない第 1 曲ソナティーナを除くと、残りの 7 曲は第 2 曲 d を中心としたシンメトリー構造として見てとることができる（図 4-1 を参照）。

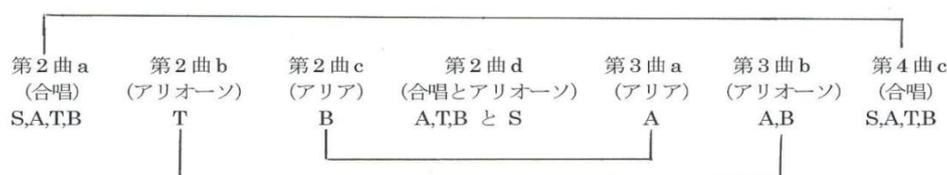


図 4-1：カンタータ第 106 番の楽曲構成に見られる対称構造

第 2 曲 c と第 3 曲 a、2 曲 b と第 3 曲 b、第 2 曲 a と第 4 曲がそれぞれ対応する形になり、中心をなす第 2 曲 d は、テキスト上でも音楽上でも中心的な役割をなす重要な曲と捉えることができる。このような十字架形式 *Chiastische Form* は、「初期カンタータ」作品を特徴づける形式のひとつである。デュルは、第 2 曲 d について「カンタータの頂点として“法の必然性としての死と、イエス・キリストとの期待される一体化としての死”の対

³ アルンシュタット時代からミュールハウゼン時代にかけての作品は、現在 6 曲（BWV150, 131, 106, 71, 4, 196）が現存している。作品の用途は、特別な臨時の儀式のために作曲されたものが多く、例えば、カンタータ《神の時は最良の時》BWV 106（1707/1708 年初演？）は葬儀のため、カンタータ《主はわれらをみ心にとめたまえり》BWV 196（1708 年初演？）は結婚式のために作曲された。さらにこれらの作品の初演年月日に関しては、確定されていない作品が多いが、カンタータ《神はいにしえよりわが王なり *Gott ist mein König*》BWV 71（1708 年初演）だけは、自筆譜と共にバッハの生前に唯一出版されたカンタータ作品として初版本が残っているため、1708 年 2 月 4 日に行われた市参事会員交代式用に作曲した作品であると証明されている。

⁴ 例えば、カンタータ《深き淵より、われ汝に呼ばわる、主よ *Aus der Tiefe rufe, Herr, zu dir*》BWV 131 の歌詞台本は、2 つのコラール詩節と『詩篇』第 130 編で統一され、カンタータ《キリストは死の縄目につながれたり *Christ lag in Todesbanden*》BWV 4 の歌詞台本では、マルティン・ルター *Martin Luther*（1483-1546）による、作品名と同名のコラールを全ての詩節で用いている。

照が込められ、聖書の言葉とコラールを通して 2 つ目の死の考え方をさらに発展させる」(Dürr 1977, S.212) と説明している。

ヴァイマル時代の作品としては、計 22 曲が現存している。カンタータ BWV 199 では、先述したヴァイマル以前の初期カンタータ作品の特徴の一つである、対称構造に類似した構造を垣間見ることができる⁵。ドイツのキリスト教音楽における古い伝統が色濃く反映されている「初期カンタータ」作品の特徴が、当該カンタータ作品にも受け継がれていることが推測される。

2. 演奏年代と楽器編成の変遷⁶

カンタータ BWV 199 は、ヴァイマルにおいて、1714 年 8 月 12 日（もしくは 1713 年 8 月 2 日）⁷の三位一体節後第 11 主日の礼拝で初演されたと考えられている。その後、ヴァイマルでさらに 1 回（1714-17 年の間）、ケーテンで 2 回（1720 年頃と 1720-23 年の間）、ライプツィヒで 1 回（1723 年 8 月 8 日）の再演が行われ、初演を含めて計 5 回の演奏が行われていたことが現存する楽譜資料から考えられている⁸（巻末資料集：表 1-2、及び表 4-1 カンタータ BWV 199 の楽譜資料状況を参照のこと）。

ヴァイマル初演時の編成は、ソプラノ、オーボエ、ヴァイオリン I、ヴァイオリン II、ヴィオラ、通奏低音からなる。しかしバッハは、再演を行うたびに楽器編成の変更を行った。特に、第 6 曲コラールに用いられたオブリガート楽器において、多くの変更が見られ

⁵ 本章第 3 節 1. を参照のこと。

⁶ 本項は『新バッハ全集』の校訂報告、及び最新の研究状況を基にしながら述べる。

⁷ BWV 199 の初演年月日に関しては、デュルは 1714 年 8 月 12 日を主張している (cf. Alfred Dürr. *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden usw. 1977 S.64f.)。その後、小林義武によって、対象作品は 1713 年 8 月 2 日に初演されたという説が発表された (cf. Yoshitake Kobayashi “Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs”, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11. -13. September 1990.* hrsg. von Karl Heller und Hans Joachim Schulze, Studio, Köln 1995, S.290-308, 309f.)。一方、『新バッハ全集』の校訂者ホーフマンは小林の研究を示唆しつつも、1714 年に初演されたと主張している (cf. Klaus Hofmann “Anmerkungen zu Bachs Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV199)”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.205-221)。そのため、本論では可能性のある 2 つの日時を記載することとする。

⁸ BWV 199 は 1747 年にバッハの長男ヴィルヘルムによってパロディーが行われ、《心は血の海を漂う Das Herze schwimmt im Blut》という曲名で、ドイツのハレにおいても演奏がされていたことが確認されている。cf. Peter Wollny. “Eine unbekannte Wiederaufführung der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199/BC A 120”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S. 297-308

る⁹。さらに、ケーテンにおけるもう一つの再演の際には、第2曲アリアと第8曲アリアのソロ・パートに、オーボエではなくヴァイオリンIが用いられたと考えられている¹⁰。このようにバッハは、作品を再演するたびに楽器編成を柔軟に変化させ、一つの演奏形態に縛られないバリエーション豊かな演奏を行っていたことが推測できる（巻末資料集：表4-2 BWV 199の5つの稿に見られる楽器編成の変化を参照）。

3. 作品の複数稿問題

BWV 199 はこれまでの先行研究によって、現在では5つの稿が提案されているが、このような稿の相違はなぜ生まれてきたのだろうか。ホーフマンの『校訂報告』¹¹と彼が2013年に発表した新たな研究成果¹²を基にしながら、まず現存する手稿譜を整理し、複雑に伝承されてきた作品の全容を考察したうえで、BWV 199の複数稿が生まれた要因について論じていく。

(1) 現存する手稿譜

BWV 199の手稿譜¹³は、『新バッハ全集』の校訂の際にホーフマンによって整理され、分類された¹⁴。そのうち、現存する手稿譜は、A. 自筆総譜、B. 自筆総譜のスケッチ、C. オリジナル・パート譜、D. バッハの死後に作成された筆写総譜の計4種類である（巻末資料集：表4-1、並びに図4-1 BWV 199の自筆総譜と自筆総譜スケッチ、及びオリジナル・パート譜の伝承図を参照のこと）。

⁹ 初演時はヴィオラを使用した。ヴァイマルにおける再演の際はヴィオロンチェロ、ケーテンにおける1回目の再演ではヴィオラ・ダ・ガンバ、ライプツィヒの再演の際はヴィオロンチェロ・ピッコロを使用した。

¹⁰ ヴァイオリンIの第2曲、第8曲のケーテン時代の異稿は、2002年にロシアのサンクト・ペテルブルグで発見された。cf. Tatjana Schabalina. “Ein weitere Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV199”, in: *Bach Jahrbuch*, 2004, S.11-39（第2節1.を参照のこと。）

¹¹ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S.13-41

¹² cf. Klaus Hofmann. “Anmerkungen zu Bachs Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV199)”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.205-221

¹³ BWV 199の現存する手稿譜のうち、多くの手稿譜は、Bach Digital (www.bachdigital.de/)において閲覧ができる。

¹⁴ 校訂者のホーフマンは、『新バッハ全集』の作成に際して、デュルが用いた楽譜資料の分類法（cf. Alfred Dürr. *Studien über die frührn Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden usw. 1977）を採用し、楽譜資料を（A）～（G）の5つのグループに分類した。（A）自筆総譜、（B）自筆総譜のスケッチ（C）オリジナル・パート譜、（D）J.S. バッハの死後に作成された写譜総譜、そして（E）から（G）は現在見つかっていない紛失楽譜資料となっている。

A. 自筆総譜（ヴァイマール初稿）

BWV 199 の自筆総譜は、音楽学者カール・アードルフ・マルティエンセン Carl Adolf Martienssen (1881-1955) によって、1911 年にデンマークのコペンハーゲン王立図書館で発見された¹⁵。この自筆総譜の発見によって、ベルリン国立図書館（プロイセン文化財団）やウィーン楽友協会資料室に保管され、それまで作品が特定されていなかった、18 世紀に作成されたパート譜セット（歌唱パート譜を欠く）が、BWV 199 のオリジナル・パート譜であると確認される。

BWV 199 のすべての手稿譜は、バッハの死後、次男のカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88, 以後エマヌエルと記す) によって相続された¹⁶。エマヌエルの『遺産目録』には、「Discant・カンタータ：わが心は血の海を漂う その他。オーボエ 1 付き。自筆総譜、そしてパート譜も Discant=Cantate: Mein Herze schwimmt im Blut etc. Mit I Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.」¹⁷と記載され、自筆総譜とオリジナル・パート譜セットの両方が、彼のもとに相続されていたことが確認できる。この自筆総譜とオリジナル・パート譜セットは、エマヌエルの死後、彼の後継者であったハンブルグのクリスティアン・フリードリヒ・ゴットリープ・シュヴェンケ Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767-1822) の手に渡った¹⁸。

シュヴェンケの死後、自筆総譜だけ切り離されて、遅くとも 1824 年までにコペンハーゲンへ渡ったことが、法律顧問官ペーター・グレンラント Peter Grønland (1761-1825) によって作成された筆写総譜（後述の楽譜資料 D）によって確認される¹⁹。コペンハーゲンに渡った自筆総譜は、音楽家クリストフ・エルンスト・フリードリヒ・ヴァイゼ Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) のもとで所有され²⁰、彼の死後、コペンハーゲン王立図書館に所蔵され現在に至っている。

自筆総譜は 1714 年から 1715 年の間に作成された、ヴァイマールでの初演時の楽譜資

¹⁵ cf. Werner Wolffheim. ““Mein Herze schwimmt im Blut”. Eine ungedruckte Solo=Kantate Joh.Seb.Bachs”, in: *Bach Jahrbuch*, 1911, S. 1-22

¹⁶ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S.13

¹⁷ *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate a Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg (1790)*, repr. hrsg. vom Wade Rachel W, Garland Publishing, Inc. New York 1981 S. 71 より引用。

¹⁸ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S. 13

¹⁹ グレンラントの筆写総譜には、1824 年 10 月 5 日の日付が記載されている。

²⁰ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S. 13

料であることが、使用された紙の種類や透かし模様から確認されている。この楽譜は、紙の表裏に記譜された5枚の楽譜から構成されていて、青灰色をした紙によって綴じられている。さらにその上に19世紀に作成された表紙で装丁され、表紙の内側には、エマヌエルによって書かれたタイトル文字、「J. S. バッハのカンタータ Cantate von J. S. Bach」が確認できる²¹（図4-2を参照）。

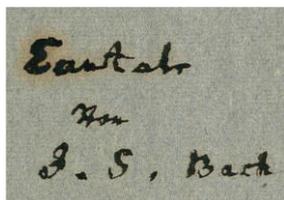


図4-2：自筆総譜の表紙に書かれたタイトル（コペンハーゲン王立図書館所蔵、
http://img.kb.dk/ma/bach/bach-mh_autogr-xl.pdf よりダウンロード）

第1曲レチタティーヴォの見出しには、第1章第1節で述べたように、バッハの自筆による「カンタータ Cantata」の文字が確認される。そして、「単声、オーボエ1、ヴァイオリン2、ヴィオラ1、（破れて欠損）、通奏低音 a Voce Sola. una Oboe. due Violini. una Viola. (?) Cont」と記載された内容によって、作品の楽器編成が確認できる（図4-3を参照）。



図4-3：自筆総譜の第1曲レチタティーヴォの見出し（コペンハーゲン王立図書館所蔵、
http://img.kb.dk/ma/bach/bach-mh_autogr-xl.pdf よりダウンロード）

自筆総譜の第2曲アリアの見出しには「オーボエで Con Oboe」の文字、そして第6曲コラールの見出しには「ヴィオラ・オブリガート Viola obligata」の文字が書かれ、それぞれの曲のソロ楽器を指定する記載も見られる。なお、自筆総譜の調は、全ての編成において第1曲レチタティーヴォをハ短調で始める調で記譜されている。

²¹ cf. ebd. S. 13

B. 自筆総譜のスケッチ（ケーテン稿）

第 8 曲アリアの自筆総譜スケッチは、1720 年頃に作成されたケーテン稿の楽譜資料として、現在、ベルリン国立図書館（プロイセン文化財団）に所蔵されている。このスケッチは、紙の表裏に記譜された一枚の楽譜で、その裏面にはヴァイマール初稿のヴィオラ・オブリガートのオリジナル・パート譜（後述するオリジナル・パート譜 C6）が記譜されている。

自筆総譜スケッチに記譜された第 8 曲アリアは、第 26 小節目の途中で記譜が途絶えている。そして、ソプラノ・ソロの歌唱声部には、歌詞が全く書かれていない。スケッチの調はオーボエ・パートがハ長調で記譜され、それ以外の全パートは変ロ長調で記譜された。

C. オリジナル・パート譜²²

BWV 199 のすべての手稿譜を所蔵していたと考えられるシュヴェンケの死後、いくつかのオリジナル・パート譜は、切り離されて伝承されていった²³（巻末資料集：図 4-1 を参照）。そのうち、現存する 21 個のオリジナル・パート譜は、ベルリン国立図書館（プロイセン文化財団）やウィーン楽友協会資料室、サンクト・ペテルブルグ科学アカデミー内ロシア文学研究所（プーシキン・ハウス）にそれぞれ所蔵されている。

ベルリン国立図書館（プロイセン文化財団）に所蔵されているのは、18 個のオリジナル・パート譜とオリジナル・パート譜（C6）が 1 つ付いた自筆総譜スケッチ（前述の楽譜資料 B）の計 19 個のオリジナル・パート譜である。これらのパート譜は、シュヴェンケの死後、ハンブルグの収集家ゲオルク・ペルヒャウ Georg Poelchau（1773-1836）の手に渡ったと推測されている。ペルヒャウの死後、遅くとも 1853 年までに同図書館に所蔵されたことが、当時の図書館のカタログに記載された日付から確認されている²⁴。

現在、ウィーン楽友協会資料室に所蔵されているヴィオラ・ダ・ガンバのオリジナル・パート譜（C14）は、シュヴェンケの死後、パート譜セットから個別に切り離されて伝承された手稿譜である。オーストリア帝国のヴィンプフェン伯爵家の所有となった後、遅く

²² 巻末資料集：表 4-1 を参照のこと。なお、本論では、オリジナル・パート譜を個々に示す表記として、ホーフマンが用いている C1～C21 までの記号を使用する。例えば、ヴァイマール稿の 1 番オーボエのオリジナル・パート譜は C1 と記す。

²³ シャバリナは、シュヴェンケ死後、いくつかのオリジナル・パート譜がパート譜セットから切り離されて、数人の手に渡ったことに言及している。cf. Tatjana Schabalina. “Ein weitere Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV199”, in: *Bach Jahrbuch*, 2004, S. 18-19

²⁴ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S. 24-25

とも 1898 年には同資料館に所蔵されたことが伯爵家に伝わる遺言から判明している。

一方、2004 年にロシアで発見された、ヴァイオリン I のオリジナル・パート譜 (C21) は、ロシアのサンクト・ペテルブルク科学アカデミー内ロシア文学研究所 (プーシキン・ハウス) に所蔵された²⁵。前述のオリジナル・パート譜 (C14) と同様に、個別に切り離されたオリジナル・パート譜の一つである。

ホーフマンは、このように現存する 21 個のオリジナル・パート譜に 1~21 の番号をつけて整理をした。このうち、1~20 番までのオリジナル・パート譜は、演奏された時代ごとに 3 つのグループに分類された。新たに追加されたケーテン稿のオリジナル・パート譜については、サンクト・ペテルブルグで新たに発見された稿として別にして²⁶。

【第 1 グループ (ヴァイマール稿)】

オリジナル・パート譜の第 1 グループは、ヴァイマール時代に作成された 9 つのパート譜が分類されている。そのうち、オリジナル・パート譜 C1~C8 までは、1714 年 8 月 12 日の初演の際に使用されたヴァイマール稿である。該当するオリジナル・パート譜は、バッハの弟子たち、いわゆるコピストによって作成された。オリジナル・パート譜の C1、C2、及び C4~C8 までは、ヨハン・ローレンツ・バッハ Johann Lorenz Bach (1695-1773) によって記譜され、C3 はヨハン・デベルニッツ Johann Döbernitz (1658-1735) によって記譜された²⁷。

一方、バッハ自筆のオリジナル・パート譜 (C9) は、1714 年から 1717 年の間に作成されたと考えられていて、当該曲がヴァイマールにおいて再演 (演奏年月は不明) されていたことを示す楽譜資料として、ヴァイマール第 2 稿として分類される。このオリジナル・パート譜 C9 は、ヴィオロンチェロ (第 1, 3~7 曲) とオーボエ (第 2, 8 曲) のパートが一緒の譜面に記譜されている。よって、当時、二つの楽器を持ち替えて弾きこなすことができた奏者のために作成されたと考えられている (図 4-4 参照)。

²⁵ cf. Schabalina 2004, S. 18-19

²⁶ cf. Hofmann 2013, S. 206-207

²⁷ cf. Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beisswenger. *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation, Neue Ausgabe sämtlicher Werke/ J.S.Bach*, Bärenreiter, Kassel usw. 2007, Ser. 9, Addenda; Bd.3 S. 5-6



←「ヴィオロンチェロとオーボエ」の文字が確認できる。

図 4-4 : オリジナル・パート譜 (C9) 第 1 曲レチタティーヴォに書かれた見出し文字 (ベルリン国立図書館所蔵、[www. bachdigital.de](http://www.bachdigital.de)/よりダウンロード)

【第 2 グループ (ケーテン稿)】

第 2 グループのオリジナル・パート譜 C10～C14 は、1720 年頃にケーテンで再演された際に作成された楽譜資料である。通奏低音 (重複) のオリジナル・パート譜 (C11) 以外は、バッハ自筆の手稿譜である。

ヴィオラ・ダ・ガンバのパート譜 (C14) は、第 6 曲から第 8 曲まで記譜されていることから、バッハがケーテン時代に第 6 曲コラルのオブリガートとしてヴィオラ・ダ・ガンバを用い、さらに第 8 曲アリアまでこのヴィオラ・ダ・ガンバを用いたことが分かる。それは、新たにヴァイオリン I、II (C12) とヴィオラ (C13) のそれぞれのパート譜が第 8 曲アリアのみ作成されたことや、先述したケーテン稿の自筆総譜スケッチ (B) によっても確認できている。

【第 3 グループ (ライプツィヒ稿)】

第 3 グループは 1723 年 8 月 8 日の再演の際に使用された、ライプツィヒ稿のオリジナル・パート譜を指している。6 つのオリジナル・パート譜 C15～C20 のうち、ヴァイオリン I と II のパート譜 (C15～C18) は、書き手の異なる重複する楽譜として存在している。またバッハ自筆のオリジナル・パート譜は見られず、すべてがコピストの手によって作成された。ライプツィヒ稿のコピストとしては、クリスティアン・ゴットロープ・マイスナー Christian Gottlob Meißner (1707-60) やヨハン・クリスティアン・リンドナー Johann Christian Lindner (1707-43) の名が確認されている²⁸。

バッハはライプツィヒ稿において、ヴァイオリン I、II (C15～C18) とヴィオラ (C19) のパート譜を全曲に渡って新しく書き直した。この楽譜資料によって、バッハがライプツィヒにおける再演の際に、弦楽器のパート譜を第 1 曲がニ短調で開始される調に移調しな

²⁸ cf. Kobayashi 2007, S. 38-62

くではなかったことが分かる（図 4-5 を参照）。また、オリジナル・パート譜 C20（ヴァイOLONチェロ・ピッコロ）は、第 6 曲オブリガート楽器の編成が、ライブツィヒ稿においてヴァイOLONチェロ・ピッコロに変更されたことを示す楽譜資料である。



図 4-5：ニ短調で記譜された、ヴァイオリン I のオリジナル・パート譜（C15）の第 1 曲アリア冒頭。

（ベルリン国立図書館所蔵、www.bachdigital.de/よりダウンロード）

【サンクト・ペテルブルグにある新たに発見された稿】

2002 年にロシアのサンクト・ペテルブルクで発見された、バッハ自筆のヴァイオリン I のオリジナル・パート譜は（C21）²⁹は、ケーテン時代に作成されたものである。第 2 曲アリアと第 8 曲アリアのオーボエ・ソロのパートをヴァイオリン I によって演奏する楽譜として記譜され、ケーテン時代にもう一つの演奏機会があったことを示す、重要な楽譜資料である。

D. バッハの死後に作成された筆写総譜

この筆写総譜は自筆総譜が伝承されたコペンハーゲンで、グレンラント³⁰によって 1824 年に作成された。実際に当時のコペンハーゲンで BWV 199 を演奏するために作成されたのか、もしくはただコレクションとして作成されたのかは、証拠となる資料がなく分かっていない。この筆写総譜は自筆総譜と共にコペンハーゲン王立図書館に所蔵されている³¹。

²⁹ cf. Schabalina 2004, S. 11-39

³⁰ グレンラントについての記述は、先述の（A）自筆総譜の項を参照のこと。

³¹ グレンラントの筆写総譜は、コペンハーゲン王立図書館のホームページ上に全ページが公開されている。

(2) 稿の相違が生まれた要因

① コーアトーンとカンマートーン

BWV 199 に稿の相違が生まれたまず一つ目の要因は、18 世紀のドイツにおいて、「コーアトーン」と「カンマートーン」と呼ばれた 2 種類のピッチが存在していたことである。コーアトーンは、教会のオルガンに用いられた高いピッチを指し、一方のカンマートーンは、室内楽（世俗音楽）に用いられたピッチを指した³²。バッハはこのような異なるピッチに対して、2 種類の記譜法をすることで対応している。

ヴァイマルでは、宮廷礼拝堂にあったオルガンのピッチに合わせて歌唱が行われ、弦楽器もオルガンのピッチに合わせて高く調弦されているのが通常であったため、コーアトーンを基準にした記譜を行っていた。しかし、カンマートーンのピッチで演奏する木管楽器は、コーアトーンに合わせて高く移調されたパート譜を使用した。コーアトーンはカンマートーンより、ほぼ長 2 度もしくは短 3 度高かったとされ、木管楽器のパート譜は、他のパート譜（オルガン、弦楽器、歌唱声部）よりもその分だけ高く記譜されていた³³。実際にヴァイマル初稿の第 2 曲アリアのオーボエ・パートは、自筆総譜ではハ短調で記譜されているが、オリジナル・パート譜では長 2 度高いニ短調で書かれている。（図 4-6 を参照）



ハ短調で記譜された自筆総譜（1 段目がオーボエ・パート）



ニ短調で記譜されたオーボエのオリジナル・パート譜

図 4-6：ヴァイマル初稿の自筆総譜、及びオーボエのオリジナル・パート譜における第 2 曲アリア冒頭

（自筆総譜：コペンハーゲン王立図書館所蔵 http://img.kb.dk/ma/bach/bach-mh_autogr-xl.pdf よりダウンロード、オリジナル・パート譜：ベルリン国立図書館所蔵、www.bachdigital.de/よりダウンロード）

³² 久保田慶一（編）『バッハ・キーワード事典』春秋社 2012 年、309~310 頁を参照。

³³ cf. Bruce Heynes. (Übs.: Thomas M. Höpener) Art. “Stimmton, 4. Johann Sebastian Bach”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1998 Sachteil. 8, Sp. 1824

一方、ケーテン時代になると、自筆総譜（第 8 曲アリアの楽譜資料 B）の中にコーアトーンとカンマートーンの 2 種類の記譜法が混在するようになる。すなわち、オーボエがカンマートーン用に記譜され、その他のパートはコーアトーン用に記譜された。演奏に際しては、ヴァイマル稿のパート譜が再び使用されたと考えられており、ヴァイオリンとヴィオラはオルガンに合わせたコーアトーン、オーボエとヴィオラ・ダ・ガンバはカンマートーンで記譜された³⁴。

しかし、バッハがトーマス教会のカントル兼市音楽監督として赴任したライプツィヒでは、前任者ヨハン・クーナウ Johann Kuhnau (1660-1722) によって、カンマートーンを基準にした演奏がすでに採用されていた。教会で演奏される声楽作品は、カンマートーンで調律される木管楽器を基準にして歌唱声部を合わせ、弦楽器が調弦された。そのため、バッハもカンマートーンによる記譜を行うようになり、総譜、及び木管楽器と歌唱声部、弦楽器のパート譜はカンマートーンのピッチに合わせて記譜し、コーアトーンのピッチを持つオルガンのパート譜のみ、長 2 度低く移調された楽譜を使用した。

このようにして、BWV 199 のオリジナル楽譜資料には 2 種類のピッチによる記譜法が存在することになり、『新バッハ全集』に収録された 4 つの稿においても、ヴァイマル初稿とヴァイマル第 2 稿はコーアトーン（ハ短調）、ケーテン稿とライプツィヒ稿ではカンマートーン（ニ短調）の記譜法に基準を合わせて校訂され出版された。しかしホーフマンが最新の研究³⁵によって示唆したように、コーアトーンがカンマートーンよりほぼ長 2 度高く鳴り響いていたのだとすれば、実際に聴こえる音高はほぼ同じであったことになる。

②当時の奏者の問題

2 つ目の要因としては、誰が演奏するか、ということによって生じた相違が考えられる。前述したように、それぞれの稿の楽器編成において特に顕著な違いが表れる楽曲は、第 6 曲コラールのオブリガート楽器である。ヴァイマル初稿はヴィオラを用いるが、ヴァイマル第 2 稿ではヴィオロンチェロ、ケーテン稿ではヴィオラ・ダ・ガンバ、そしてライプツィヒ稿ではヴィオロンチェロ・ピッコロが用いられた。

先述したように、ヴァイマル第 2 稿のオリジナル・パート譜 (C9) によって、第 6 曲

³⁴ cf. *Johann Sebastian Bach, Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199*, Hrsg. vom Klaus Hofmann, Stuttgart Bach-Ausgaben · Urtext und Bach-Archiv Leipzig, Carus Verlag, Stuttgart 2014 S. 3

³⁵ cf. Hofmann 2014, S. 3-4

コラールのオブリガート楽器を演奏したヴィオロンチェロ奏者は、第2曲と第8曲では楽器をオーボエに持ち替えて演奏をしていたと考えられている³⁶。おそらくバッハは、当時では珍しくなかった、このように複数の楽器を演奏できる奏者のために、オーボエ・パート譜付きのヴィオロンチェロ・パート譜を作成したと推測される。その際、バッハはこの奏者が持っていたと考えられる、ヴィオロンチェロの卓越した演奏技術をさらに生かすために、第6曲のオブリガート旋律をヴァイマル初稿の旋律より発展させた、技術的要素が多く求められる旋律に書き直している（譜例4-1を参照）。当時のヴァイマルには、大変に高度な演奏技術を持ち合わせたヴィオロンチェロ兼オーボエ奏者が存在していたことが考えられる。

譜例 4-1：第6曲コラールのオブリガート旋律における、ヴァイマル初稿とヴァイマル第2稿の相違（『新バッハ全集』より）

ヴァイマル初稿 → 

(ヴィオラ)

ヴァイマル第2稿 → 

(ヴィオロンチェロ)

一方、ケーテン時代には、ヴィオロンチェロに代わって、ヴィオラ・ダ・ガンバが用いられた。おそらくケーテンでは、ソロ・オブリガートを任せられるようなヴィオロンチェロ奏者が存在していなかったのだろう。そのためにバッハは、ケーテンに存在していた、高度な演奏技術を持ったヴィオラ・ダ・ガンバ奏者³⁷を新たに用いるために、第6曲から第8曲を書き直したと考えられる。そして、後のライプツィヒ稿においても、楽器編成がヴィオロンチェロ・ピッコロに変更されるが、同様のことが要因となったと考えられる。

さらにケーテン第2稿は、第2曲アリアと第8曲アリアのオーボエ・パートをヴァイオリンに置き換えた。ホーフマンはこのパート譜に対して、「オルガンのない演奏用に、したがって教会の外で、小さい編成の“室内楽”のため」（Hofmann 2014, S.3）に作成されたと

³⁶ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S. 32、及び Hofmann 2014 S. 40

³⁷ クリスティアン・フェルディナンド・アーベル Christian Ferdinand Abel (1682-1761) と考えられる。

説明している。おそらく、この演奏の際には、何らかの関係でオーボエ奏者が自由に使用できなかったと考えられる。そのため、オーボエ奏者の代わりにヴァイオリン奏者、そして通奏低音パートにはチェンバロ奏者やリュート奏者を用いた小編成で演奏された可能性を推測している³⁸。

このようにバッハは、それぞれの演奏場所とその時期に当時存在していた奏者によって、作品の楽器編成を柔軟に変更し、再演に必要な楽譜を新たに記譜していった。そのため、伝承されてきた手稿譜は、これまで述べてきたような様々な稿の楽譜が混在するに至った。

(3) 出版楽譜

現在、確認できる BWV 199 に関する出版楽譜は、①『旧バッハ全集』(1894 年)、②マルティエンセンによる出版楽譜 (1911 年)、③『新バッハ全集』(1986 年)、④シャバリナによる出版楽譜 (2005 年)、⑤ホーフマンによる出版楽譜 (2014 年) の計 5 種類である (巻末資料集 : 表 4-3 カンタータ BWV 199 の出版楽譜状況、及び図 4-7 カンタータ BWV 199 の出版楽譜の関係図を参照のこと)。

①『旧バッハ全集』³⁹

『旧バッハ全集』の編集が行われていた 19 世紀末の時点では、まだ BWV 199 の存在は世の中に知られていなかった。そのため、1894 年に出版された『旧バッハ全集 第 41 巻 教会作品 (補巻)』において、ヴィオラ・ダ・ガンバのパート譜のみが、「2 つの楽器パート譜 *Zwei Instrumentalstimmen.*」という見出しページに「I. 未知の教会カンタータ コラールと最終曲アリアのためのヴィオラ・ダ・ガンバ I. *Zu einer unbekanntem Kirchencantate. Viola da Gamba zu Choral und der letzten Arie.*」という表題をつけられて収録された。序文では、このパート譜がコラールや合唱曲ではなくアリアで終わっていることから、この未知のカンタータはソロ・カンタータ作品であるとすでに推測がされている。実際にこのヴィオラ・ダ・ガンバのパート譜は、BWV 199 の第 6 曲コラールから第 8 曲アリアまでにあたり、ケーテン稿のオリジナル・パート譜 (C14) を校訂したものである。

³⁸ この推測はカンマートーンのピッチで記譜された、数字付きの通奏低音パート譜 (C10 と C11) の存在を根拠にしている。(後述する本章第 1 節 4. (1)を参照のこと)

³⁹ cf. *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1894, Band 41 S. 202-203*

②マルティエンセンによる出版楽譜⁴⁰

BWV 199 の自筆総譜を 1911 年に発見したマルティエンセンは、自身の校訂による出版楽譜を、発見から 2 年後の 1913 年に新バッハ協会出版第 13 巻第 2 号としてブライトコプフ&ヘルテル社から刊行した⁴¹。

マルティエンセンによる出版楽譜は 1 つの稿によって編集されている。全曲は第 1 曲レチタティーヴォがハ短調で始まる調で構成され、さらにチェンバロの演奏譜が全曲にわたって記譜されている。また、第 6 曲コラールのオブリガート楽器には、ヴァイマル初稿に用いられたヴィオラの指定がされている。しかし実際に第 6 曲コラールに記譜されているオブリガート旋律は、ヴァイマル第 2 稿のヴィオロンチェロのパート譜による旋律を使用している（譜例 4-2 を参照）。

譜例 4-2：マルティエンセンによる出版楽譜の第 6 曲コラール冒頭（バイエルン州立図書館所蔵）

Chorale con Viola obligata.
Andante.

Viola.
Soprano.
Continuo.
(con Violone)
Cembalo.

楽譜の巻頭には、マルティエンセンによる序文として「中間報告」と「校訂報告」が 8 ページに渡って書かれている。彼は自身が発見した自筆総譜と、その発見によって作品の所属が明らかになったオリジナル・パート譜を基にして校訂を行った。その結果、ヴァイマルで 2 回、ライプツィヒで 1 回の計 3 回の演奏機会があったと説明している⁴²。しかし、ケーテン時代の再演についての記述はなく、楽譜資料の年代特定にも若干の間違いが

⁴⁰ *Joh. Seb. Bachs Werke, Solo-Kantate für Sopran „Mein Herze schwimmt im Blut“*, Hrsg. C. A. Martienssen, Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jahrgang XIII, Heft 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913

⁴¹ マルティエンセンによる BWV 199 の出版楽譜は、現在、日本のどの図書館にも所蔵がされていない。ヨーロッパにあるいくつかの図書館では所蔵が確認され、筆者はドイツのバイエルン州立図書館（ミュンヘン）よりコピーを取り寄せた。

⁴² cf. Martienssen 1913, S.VII

見られる。例えば、ヴァイマールでの再演時の手稿譜として分類している楽譜資料の中には、ケーテン時代に作成された自筆総譜スケッチやヴァイオリン、及びヴィオラのオリジナル・パート譜も含まれているからである。

なお、楽譜の巻末には4つの楽譜が付録として収録されている。1つ目は「第8曲の総譜」と見出しの付いた、第8曲アリアの自筆総譜スケッチ(楽譜資料B)を校訂した楽譜、2つ目と3つ目は「初演における自筆総譜とパート譜の解釈」と見出しのある、ヴァイマール初稿の第1曲アリアのオーボエのパート譜と第6曲コラールのヴィオラ・オブリガートのパート譜、4つ目は「コラールのヴィオロンチェロ・ピッコロ」と見出しの付いた、ライプツィヒ稿の第6曲コラールのヴィオロンチェロ・ピッコロのパート譜である⁴³。

このようにマルティエンセンの出版楽譜は、不確かな年代特定がされた楽譜資料を用いて校訂が行われ、編集されていることが確認できる⁴⁴。しかし、この総譜に基づいたパート譜セットとヴォーカル・スコアが後に出版されたことによって、この作品が広く世に知られるようになったことは確かである。とくにヴォーカル・スコアに関しては、最近までこのブライトコプフ版のみしか存在していなかったため、貴重な初版楽譜と言えるだろう。

③『新バッハ全集』⁴⁵

BWV 199は『新バッハ全集』の編集の際に、ヴァイマール初稿、ヴァイマール第2稿、ケーテン稿(新たに発見されたオリジナル・パート譜21は含まない)、ライプツィヒ稿の手稿譜を基にして校訂が行われ、4つの稿を持つ作品として収録された⁴⁶。

『新バッハ全集』のヴァイマール初稿は、初演の際に使用された自筆総譜とオリジナル・パート譜(C1~C8)資料に基づいて、作品の全曲が校訂され収録された。作品の調は自筆総譜に書かれた調をそのまま用いて、全てのパートがハ短調を基準にして記譜されている。そして、通奏低音パートに記載される数字も自筆総譜に書かれたものをそのまま採用しているため、第3曲目レチタティーヴォ以後の楽譜にはほとんど数字が書かれていない。

ヴァイマール第2稿はヴィオロンチェロがソロ楽器に変更された第6曲コラールのみを

⁴³ cf. ebd. S. 24-27

⁴⁴ デュルは、マルティエンセンによる出版楽譜の序文に書かれた楽譜資料情報について、その不確かさを指摘している。(cf. Dürr 1977 S. 29)

⁴⁵ *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Hrsg. vom Johann Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig, Kassel 1986, Serie I Bd. 20 『新バッハ全集』に収録された4つの稿に基づいた、ヴォーカル・スコアは現在まで出版がされていない。

⁴⁶ cf. NBA I/20 Kritischer Bericht S. 43-45

校訂し収録している。記譜された調は、ヴァイマール初稿と同様にヘ長調で書かれている。一方、ケーテン稿においては、ヴィオラ・ダ・ガンバがソロ楽器として追加された第6曲コラールから第8曲アリアまでが収録され、作品の調の基準をニ短調にした調で記譜している。ライブツィヒ稿もニ短調を基準にした調で記譜され、全曲に渡って校訂が行われ収録されている。

このように、『新バッハ全集』に収録された4つの稿を比較すると、作品の全曲が収録された稿は、ヴァイマール初稿とライブツィヒ稿の2つである。ヴァイマール第2稿は第6曲コラールのみ、ケーテン稿は第6曲コラールから第8曲アリアまでが収録されている。また、当時のピッチの相違による記譜法⁴⁷をそのまま反映させたため、ヴァイマール初稿とヴァイマール第2稿ではコーアトーン（ハ短調）、一方、ケーテン稿とライブツィヒ稿ではカンマートーン（ニ短調）を基準にした調で記譜されている。このように前者と後者の譜面上では、長2度の相違が生じている。

④シャバリナによる出版楽譜⁴⁸

この楽譜は、2002年にロシアで新たに発見されたヴァイオリンIのパート譜を用いた、ケーテン稿の総譜を再現した楽譜となっている。2004年の『バッハ年鑑』でこのパート譜を発表したシャバリナの監修のもと、全曲にわたって校訂がされ、2005年にロシアで出版された。総譜の調は、カンマートーン（ニ短調）を基準とした調で記譜されている。この出版楽譜にはパート譜セットも付録されているが、そのうちヴィオラ・ダ・ガンバのパート譜は第1曲から第8曲まで全曲にわたって記譜されている。第1曲から第5曲までは通奏低音楽器としてガンバを用いているが、これは現存するオリジナル楽譜資料では確認できない編成である。

⑤ホーフマンによる出版楽譜⁴⁹

『新バッハ全集』の校訂者であるホーフマンは、ライブツィヒ稿を底本にした新たな校

⁴⁷ 本章第1節3.(2)を参照のこと。

⁴⁸ *Johann Sebastian Bach, Cantata «Mein Herze schwimmt im Blut» for soprano, strings and continuo BWV 199, reconstruction of the Köthen version, preface and commentaries by Tatiana Shabalina, Compozitor Publishing House, Saint-Petersburg 2005*

⁴⁹ *Johann Sebastian Bach, Mein Herze schwimmt im Blut BWV199, Hrsg. vom Klaus Hofmann, Stuttgart Bach-Ausgaben · Urtext und Bach-Archiv Leipzig, Carus Verlag, Stuttgart 2014*

訂による総譜を、2014年7月にカールス出版社から刊行した。ホーフマンは楽譜の巻頭に記載された「序文」において、作品の基本的な情報と共に、『新バッハ全集』の刊行以降に発表された、新たな資料研究に関する彼の見解を述べている⁵⁰。彼はこの出版楽譜をライプツィヒ稿にした理由として、コーアトーンで記譜されたヴァイマール稿は、当時のピッチの関係から実際にはライプツィヒ稿とほぼ同じ音高（ニ短調）で鳴り響いていたことを挙げている⁵¹。

ホーフマンによるこの出版楽譜には、追加の楽譜として、ヴァイマール時代とケーテン時代のそれぞれの稿と編成による、以下に記す4つの異稿が加えられている。

1. ヴァイマール初稿による第6曲目コラール（ヴィオラ・オブリガートによる）の総譜。
2. ヴァイマール第2稿の第6曲コラールにおけるヴィオロンチェロのパート譜。
3. ケーテン稿による第6曲コラールから第8曲アリアの総譜。
4. ケーテン第2稿として2002年にロシアで発見された、自筆のヴァイオリンIのパート譜による、第2曲と第8曲のヴァイオリン稿。

ホーフマンは、以上4つの異稿の全てをライプツィヒ稿の調、すなわちニ短調に合わせて作成した。それによって、例えば、ライプツィヒ稿を使用して第1曲から第5曲を演奏し、第6曲からケーテン稿の異稿（3番目）を使用して演奏することも出来るようにした。このようにホーフマンの新しい出版楽譜は、現代における新たな演奏実践の可能性を問いかける楽譜である⁵²。

⁵⁰ cf. Hofmann 2014, S. 3-4

⁵¹ cf. ebd. S. 4

⁵² この出版楽譜に基づいたパート譜セットとヴォーカル・スコアも出版されている。特にパート譜セットには4つの異稿楽譜が含まれおり、すぐに演奏実践が可能となっている。

4. ケーテン第2稿における女性ソプラノ歌手の関わり

(1) 現存する楽譜資料から推測される教会以外での演奏機会の可能性

2002年にロシアで発見された、バッハ自筆のヴァイオリンIのオリジナル・パート譜(C21)は、ケーテンにおける第2稿目の楽譜と判断された⁵³。ホーフマンはこのパート譜に対して、「オルガンのない演奏機会に、したがって教会の外で、小さい編成の“室内楽”のため」(Hofmann 2014, S.3)と説明し、教会以外の場所で当該作品が演奏されたのではないかという一つの仮説を示した。その際、オーボエの代わりにヴァイオリンによって第2曲、第8曲のソロ・パートが演奏され、さらに通奏低音パートにはオルガンを使用せずにチェンバロやリュートをを用いた小編成で演奏された可能性を指摘している。

ホーフマンはその推測の根拠として、『新バッハ全集』の校訂の際に、その役割が不明で説明がされていなかった、ケーテン時代に作成された2つの通奏低音のためのオリジナル・パート譜(C10とC11)を挙げている⁵⁴。この2つのパート譜には通奏低音の数字が書かれており(C11は第7曲まで)、おそらく和音楽器のためのパート譜と考えられる。しかしホーフマンは、このパート譜がカンマートーン用のピッチで記譜されていることから、オルガン用のパート譜には相応しくないと指摘し、C10はおそらくチェンバロ用、C11はリュート用に作成された可能性を考えた。そのうえで彼は、カンマートーンのニ短調を基準として書かれたヴァイオリン・パート譜(C21)を使用して、教会以外のオルガンの無い場所で、室内楽のような世俗的な枠組みの中で演奏されたと推測している。もう一つの可能性としては、当時のケーテンでもライプツィヒと同じくカンマートーンで弦楽器を演奏する習慣を持ち、さらにカンマートーンで演奏できるゲダクトの音栓を持ったオルガンが教会に設置されていたケースも考えられうるが、その可能性は低いと彼は指摘している。

(2) 当時のケーテンにおける音楽事情

①ケーテンの宮廷楽団に在籍した奏者たち

バッハがケーテンの宮廷楽長として仕えた頃、この地にはアンハルト＝ケーテン侯レーオポルト Fürst von Anhalt-Köthen Leopold (1694-1728)によって作られた、高い演奏能力を持つ宮廷楽団が存在していた。レーオポルトは、音楽に対してたぐいまれな素養を持ち、自らもチェンバロやヴィオラ・ダ・ガンバを演奏したといわれている。そして、ケー

⁵³ cf. Schabalina 2004, S.11-39

⁵⁴ cf. Hofmann 2013, S.214-215

テンを芸術の都にしたいと考えた彼は、1717年にベルリンから優秀な音楽家を雇い入れた。その中には、「宮廷音楽家」の称号を受けた、以下のような有能な楽器奏者も在籍していた⁵⁵。

首席宮廷音楽家	ヨーゼフス・シュピース Josephus Spieß (?-1730、ヴァイオリン)
宮廷音楽家	ヨハン・ルートヴィヒ・ローゼ Johann Ludwig Rose (オーボエ)
宮廷音楽家	ヨハン・クリストフ・トルレ Johann Christoph Torlée (ファゴット)
宮廷音楽家	クリスティアン・ベルンハルト・リーニッケ Christian Bernhard Linigke (?-1751、チェロ)
宮廷音楽家	マルティン・フリードリヒ・マルクス Martin Friedrich Marcus (ヴァイオリン)

このような楽団の宮廷楽長に任命されたバッハは、創作意欲に駆られていったことだろう。なぜなら、「当時の作曲はあくまで実際の演奏を前提としたものだったから、作曲家は実際に使える奏者の能力を考えながら、曲の構想を練らなければならなかった」⁵⁶ からである。ケーテン時代には、《無伴奏ヴァイオリンのための3つのソナタと3つのパルティータ》BWV 1001-1006 や、《無伴奏チェロ組曲》BWV 1007-1012 が作曲されたと考えられている。この両作品によって明らかになるのは、高度な演奏技術と緻密で繊細な演奏表現ができる有能な独奏者が、たしかに当時のケーテンに存在していたということである。

では、BWV 199 のケーテン第2稿でヴァイオリン・ソロを担当したのは誰なのであろうか。ケーテンの2回目の再演の際には、おそらく何らかの関係でオーボエが使用できず、バッハはこのソロ・パートの楽器を急遽ヴァイオリンに変更しなくてはならない状況に陥っていたのかもしれない。もしくは、再演が決まった当初から、バッハはソロ・パートをヴァイオリンで演奏させてみようと考え、それを実行したのかもしれない。いずれにせよ、その奏者の候補としてまず挙げられるのは、首席宮廷音楽家の称号を持っていたヴァイオリン奏者シュピースが推測できよう。高度な演奏技術を持っていたと考えられる彼なら、自信をもってソロ・パートを任せられたはずである。

⁵⁵ cf. Friedrich Smend. *Bach in Köthen*, Christliche Zeitschriftenverlag, Berlin 1951 (角倉一朗訳『バッハ叢書 5 ケーテンのバッハ』東京書籍 1978年、37頁)

⁵⁶ 加藤浩子『バッハへの旅 その生涯と由縁の街を巡る』東京書籍 2000年、183頁

②ケーテン第2稿の演奏場所はどこか

ホーフマンが推測するように、教会以外の場所で演奏された可能性はどうであろうか。まず、当時のケーテン宮廷の宗教について視点を向けると、バッハの信仰していたルター派と、ケーテン侯レーオポルトが信仰したカルヴァン派という宗教間の対立が浮かび上がってくる。それは宗教音楽に対する扱いの違いによっても明らかで、バッハの信仰したルター派が礼拝の中で音楽を重要視したのに比べ、カルヴァン派は礼拝の中で音楽を用いることを禁じていた。そのため、ケーテン宮廷内の教会及びカルヴァン派の教会では、礼拝において無伴奏の詩篇歌の斉唱のみしか許されていなかった。このような状況の中で、バッハは教会カンタータ作品を創作する機会には恵まれず、カンタータ創作活動においては世俗カンタータの分野に限られていたとされている。もしそれが正しく、このような状況の中で BWV 199 が 2 回も再演されたのであれば、それは大変に興味深いことである。

一方、ケーテンにもルター派の教会は存在していた。レーオポルトの母親であるギゼラ・アグヌス Gisela Agnus (1669-1740) はルター派の信仰を生涯持ち続けた人物で、ケーテンでは少数派であったルター派の信者を保護するために、1699年に「聖アグヌス教会」と呼ばれるルター派の教会を自ら建設した。バッハもアンナ・マクダレーナもケーテン時代にこの教会に通っていたことが考えられていて⁵⁷、ケーテン宮廷に仕える身でありながらも、改宗することなくルター派の信仰を守りつづけることができた。この聖アグヌス教会で、バッハの教会カンタータが演奏された可能性も考えられる。実際に、BWV 199をはじめ、ケーテン時代に作成されたと考えられる教会カンタータの手稿譜⁵⁸はいくつか残されていて、演奏や再演が行われた可能性が推測されている⁵⁹。

ヴォルフは、BWV 199 がケーテンで一回目に再演された際、第6曲目のオブリガート楽器にヴィオラ・ダ・ガンバが用いられたことに言及し、ガンバ奏者アーベルもバッハと同じルター派であったことから、この教会で演奏された可能性を指摘している⁶⁰。もしも

⁵⁷ 第2章で述べたように、バッハは後の妻となるアンナ・マクダレーナと共に、1721年6月15日にアグヌス教会で行われた聖餐式に参加したことが、聖餐式参加者記録簿から分かっている。(cf. Maria Hübner 2004 (伊藤はに子訳 2010年、49~50頁))

⁵⁸ ケーテン時代に作成された教会カンタータの手稿譜としては、BWV 132, 172, 199 などが挙げられる (Wolff 2000 (秋元里予訳 2004年、313頁))。

⁵⁹ ペッツォルトも同様に、ケーテン時代に作成されたパート譜として BWV 132, 172, 199 などの教会カンタータ作品を挙げて、当地で演奏や再演が行われた可能性を指摘している。(cf. Martin Petzoldt. *Bachstätten ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2000 (鈴木雅明 監修、小岩信治・朝山奈津子 訳『バッハの街 音楽と人間を追い求める長い旅へのガイド』東京書籍 2005年、109~110頁))

⁶⁰ cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004年、312~313頁)

この教会で BWV 199 が演奏されたと仮定するならば、当時では珍しかったカンマートーンで演奏できるオルガンの使用が考えられる。この教会のオルガンは 1708 年にヨハン・ハインリヒ・ミュラー *Johann Heinrich Müller* によって作られた、2 つの手鍵盤（ハウプトヴェルクとリュックポジティブ）とペダルに、28 のストップの付いた新しい楽器で、バッハがケーテン在職中に使用できた最良で最大のオルガンだったとされている⁶¹。

では、ケーテン第 2 稿においてはどうかだろうか。ホーフマンが推測したような小編成の室内楽的な形態ではあるが、オルガンを使用せずに教会で演奏された可能性も考えられよう。当時のアグヌス教会では、宗派の違うケーテン宮廷から相当な圧力がかけられていた。実際に、宮廷に仕えるルター派の信徒が結婚をするときは、ケーテン城内の礼拝堂で結婚式を挙げなくてはならない決まりになっており、そのため、ルター派の教会では結婚式で得られる収入が大幅に減ってしまったと考えられている⁶²。少ない財力の中で、演奏をするために編成を小さくしなくてはならなかったのかもしれない。

しかし、カルヴァン派であるケーテン宮廷のカペルマイスターの職にあったバッハが、ルター派の教会で自作の作品を演奏させてもらえるような立場にあったのだろうか、という問題が浮かび上がってくる。当時のケーテンで BWV 199 のような宗教的な歌詞内容の作品を教会以外の場所、いわゆる現代でいうコンサートホールや音楽サロンのような環境での音楽会として催すことができたのかどうかは分からない。しかし、宗教という対立するものを超越した、一つの音楽作品という枠組みの中で、宮廷内の音楽会として演奏された可能性は大いに推測できるであろう⁶³。

では、このような当時のケーテンの音楽事情をふまえて、BWV 199 の再演の際に当該作品のソプラノ・ソロを担当したと考えられる歌手像について議論を移していこうと思う。

⁶¹ 前掲書、313 頁。このようにヴォルフは聖アグヌス教会の当時のオルガンについて書いているが、当該箇所注においては、この教会の古いオルガンの細部や手鍵盤、およびペダルの音域についての詳細は分かっていないとしている。

⁶² 加藤浩子著『バッハへの旅 その生涯と由縁の街を巡る』東京書籍 2000 年 p.195 を参照。

⁶³ 1721 年 12 月 10 日にレーオポルトが妻として迎えたフリーデリケ・ヘンリエッタ *Friederica Henrietta* (1702-23) は音楽嫌いだったと言われているが、彼女の遺産目録にはチェンバロの楽譜などが含まれていて、宮廷内では音楽がたしなまれていたことが考えられる。とすれば、BWV 199 が宮廷内で演奏された可能性は高くなるだろう。さらにこの結婚以後、ヘンリエッタのために宮廷の予算が大幅に使われるようになり、次第に音楽の予算が減らされていったと考えられている。そのため、有能な演奏者を集めた宮廷楽団は少しずつ縮小され、バッハが望むような音楽の実現が難しくなり、ライプツィヒへ新たな職を求めるときっかけの一つにもなった。(cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、317~321 頁))

(3) 女性ソプラノ歌手による演奏の可能性

BWV 199 のケーテン第 2 稿はどのような歌手が歌ったのであろうか。演奏者に関する証拠となる決定的な資料はないが、シャバリナやホーフマンはこのケーテン第 2 稿においては、女性ソプラノ歌手、しかもアンナ・マクダレーナによる演奏の可能性も否定できないという推測をした。そこで、BWV 199 のヴァイマール初演時に演奏したと考えられる歌い手や、当時のケーテン宮廷のソプラノ歌手の状況から、以下の 3 つの可能性を考えた。

可能性として考えられるのは、①男性ソプラノ歌手による演奏、②ケーテンの少年ソプラノ歌手、③女性ソプラノ歌手による演奏、である。

①男性ソプラノ歌手による演奏

バッハがケーテンに滞在していた頃、1717 年から 23 年間のケーテンの宮廷楽団には、男性ソプラノ歌手は存在していなかったと考えられている⁶⁴。そのため、男性ソプラノ歌手を必要とするときは、ケーテン以外の街から歌手を招かなければならなかった。ケーテン宮廷の出納簿には、たびたびカストラートやファルセットなどの男性ソプラノ歌手が客演したことを示す記載がされている⁶⁵ことから、この客演した男性ソプラノ歌手による演奏の可能性が考えられる。

なぜなら BWV 199 の初演時の歌い手として、当時のヴァイマールの宮廷楽団に在籍していた男性ソプラノ歌手が考えられているからである。ヴォルフは、BWV 199 の初演時の歌手として、ファルセット歌手のアダム・インマヌエル・ヴェルディヒ Adam Immanuel Weldig (1667-1716) を候補に挙げている⁶⁶ (ただし、彼は 1713 年にヴァイセンフェルスに移住しているため、デュルやホーフマンが主張した初演年 1714 年と合致しない)。さらに、1714 年から 1715 年間の宮廷楽団メンバーには、2 人のディスカント歌手が楽団の中心メンバーとして在籍していたことが分かっている⁶⁷。となると、このような優れた男性ソプラノ歌手によって歌われた可能性も考えられ、ケーテンで BWV 199 が再演された際もヴァイマールで演奏した時のように男性ソプラノ歌手を用いた可能性はある。

⁶⁴ テノール歌手が一人だけ在籍していたことは分かっている。cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、302~303 頁の表 7・1 を参照)

⁶⁵ cf. Smend 1951 (『バッハ叢書 5』1978 年、43~44 頁)

⁶⁶ cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、187 及び 209 頁)

⁶⁷ 前掲書、246 頁の表 6・2 を参照。

②ケーテンの少年ソプラノ歌手

BWV 199 のソプラノ・ソロを担当した演奏者を考えるうえで、ケーテンにはそもそもライプツィヒのように伝統のある教会付属の少年合唱団のようなものがあつたのであろうかという問題が出てくるが、その可能性は低いだらう。さらに、ケーテンのラテン語学校に少年合唱団は存在していたと考えられているが、BWV 199 を歌えるような少年がいたとは考えにくく、この可能性はさらに問題外になるだらう。

③女性ソプラノ歌手による演奏

当時のケーテン宮廷には女性歌手が 3 人存在していた⁶⁸。本論第 2 章で述べたように、バッハの 2 番目の妻となったアンナ・マクダレーナは、1721 年には侯爵付きの宮廷歌手として雇われ、高額な固定給をもらっていたため、その可能性は大きい。一方、アンナ・マクダレーナ以外の宮廷女性歌手としては、近習頭ジャン・フランソワ・モンジュ Jaen François Monjou の 2 人の娘が在籍していた⁶⁹。彼女たちへの給料の支払いは、1720 年 10 月から 1722 年 11 月まで確認されているが⁷⁰、楽団に在籍していたのは 1720 年 6 月から 1721 年 6 月までであったと考えられている⁷¹。では、彼女たちはどのような歌手だったのであろうか。1722 年半ばに彼女たちがベルリンで女王ゾフィア・ドロテア Sophia Dorothea (1687-1757) の御前で歌った際、マッテゾンが彼女たちについて以下のように記している。

この地には名前をモンジュという若い 2 人の女性歌手がいたが、その後彼女たちは幾度か女王の御前で歌った…… 2 人のうち、若い方は、美しく明るい声を持ち、音楽の中に素晴らしい完璧さがある。噂によると、彼女たちはハンブルクに行き、そこでオペラの仕事を得たとされている⁷²。

この記述から分かることは、彼女たちがケーテンの宮廷歌手の現状に満足せずに、外へ

⁶⁸ cf. Smend 1951 (角倉一朗訳『バッハ叢書 5』1978 年、29~47 頁)、および cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、302~303 頁の表 7・1)

⁶⁹ 彼女たちは“歌姫 Singe-Jungfern”という愛称で呼ばれ、人気を博していたと考えられている。cf. Smend 1951 (角倉一朗訳『バッハ叢書 5』1978 年、33 頁)

⁷⁰ 前掲書、33 頁、及び Schulze 2013, S.293

⁷¹ cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、302~303 頁の表 7・1)

⁷² cf. Schulze 1997, S.293

と目を向けていたことである。ベルリンでの客演やハンブルクにおけるオペラの分野での活動がわかっており、彼女たちは歌の技量はともかく、さらに舞台上で演じることもできた歌手であったことが想像できる。

第2章で考察したように、同時期にケーテンで活躍していたアンナ・マクダレーナは中音域から高音までの広い音域を持ち、技巧的な歌も歌いこなした歌手であったことが推測されたが、彼女がオペラに出演したという記録は現存していない。もしもオペラの出演が無かったのなら、彼女は現代でいうコンサート歌手のような活動が多かったのではないかと推測する。すると、BWV 199のような宗教的に深い内容理解が要求される作品を、確かな歌唱技術を伴って演奏できる歌手であったのではないだろうかと思える。

もしもこのような女性ソプラノ歌手を用いて BWV 199 がケーテンで演奏されていたのなら、それはバッハにとって大きなチャレンジだったに違いない。さらに、宗教的な作品を世俗的な枠組みのなかで演奏させたのであれば、それは現代の私たちが教会以外の場所で、いわゆるコンサートホールで、カンタータ作品を一つの音楽作品として演奏する形に近いものであったのではないだろうか。

第2節 歌詞台本⁷³

これまで述べてきたように、成人の男声ソプラノ歌手、もしくは女性ソプラノ歌手が歌った可能性も考えられる BWV 199 の歌詞台本は、どのような内容なのであろうか。作品には、三位一体節後第 11 主日の礼拝で読まれる聖句『ルカによる福音書』第 18 章 9 節～14 節と密接に関連する歌詞が選ばれており、それは演奏する側にも深い内容理解を要求するものである。さらにこの歌詞台本は、主人公の「私」がまるで「一人芝居」をするかのような語りで始まる。このような特徴的な歌詞台本を用いて、バッハがどのようなソプラノのイメージを持ちながら音楽化していったのかを次節で考察するために、本節ではまず歌詞台本の考察を行いたい。

1. レームスの歌詞台本

BWV 199 の歌詞台本は、詩人レームス⁷⁴ によって書かれた、『神の御心に叶う教会の捧げもの *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*』（ダルムシュタット, 1711 年）⁷⁵から採用された⁷⁶（図 4-8 を参照）。歌詞本を見てみると、レームスはレチタティーヴォとアリアを区別させるために、アリア部分の文頭は右にずらして記載している。また、第 4 曲アリアと第 8 曲アリアに該当する歌詞には、ダ・カーボを指定する「D. C.」の文字が見られ、レームスが歌詞台本を作成する段階で、すでに楽曲構成を念頭に置いて書いていたことが推測される。さらにコラールに当たる歌詞の見出しの前には、「Chor.」の文字が記載されているが、見出し以外の歌詞は省略されている。おそらく当時の人々は、見出しを見るだけで、コラールの歌詞を思い浮かべることができたのではないかと考えられる。

⁷³ 本章第 2 節 歌詞台本についての考察は、拙論：「J.S.バッハのカンタータ《Mein Herze schwimmt im Blut》BWV199 における「悔い改め」の概念について」『国立音楽大学大学院研究年報』第 21 輯 2009 年、49～64 頁を基にして、再考及び加筆を行った。

⁷⁴ レームスの詩を採用した、バッハのカンタータ作品は、全 10 曲（BWV13, 16, 32, 35, 54, 57, 110, 151, 170, 199）が現存している。そのうちヴァイマル時代に作曲された作品は、カンタータ第 199 番とアルトのためのソロ・カンタータ第 54 番《罪に手むかうべし》BWV54 の 2 曲のみとなっている。

⁷⁵ ダルムシュタットの宮廷楽長ヨハン・クリストフ・グラウプナー Johann Christoph Graupner (1683-1760) は、このレームスの歌詞台本を用いて、バッハの初演より前の 1712 年に BWV 199 と同名のカンタータ作品を作曲している。しかし、バッハが BWV 199 の作曲する際に、彼の作品を知っていたのかどうかは不明である。なお、グラウプナーによる自筆総譜はダルムシュタット工科大学州立図書館に所蔵されている。

⁷⁶ この歌詞本は現在、ダルムシュタット工科大学州立図書館に所蔵されている。

レチタティーヴォの箇所 →

アリアの箇所 →

Chor. の文字 →

D. C. の文字

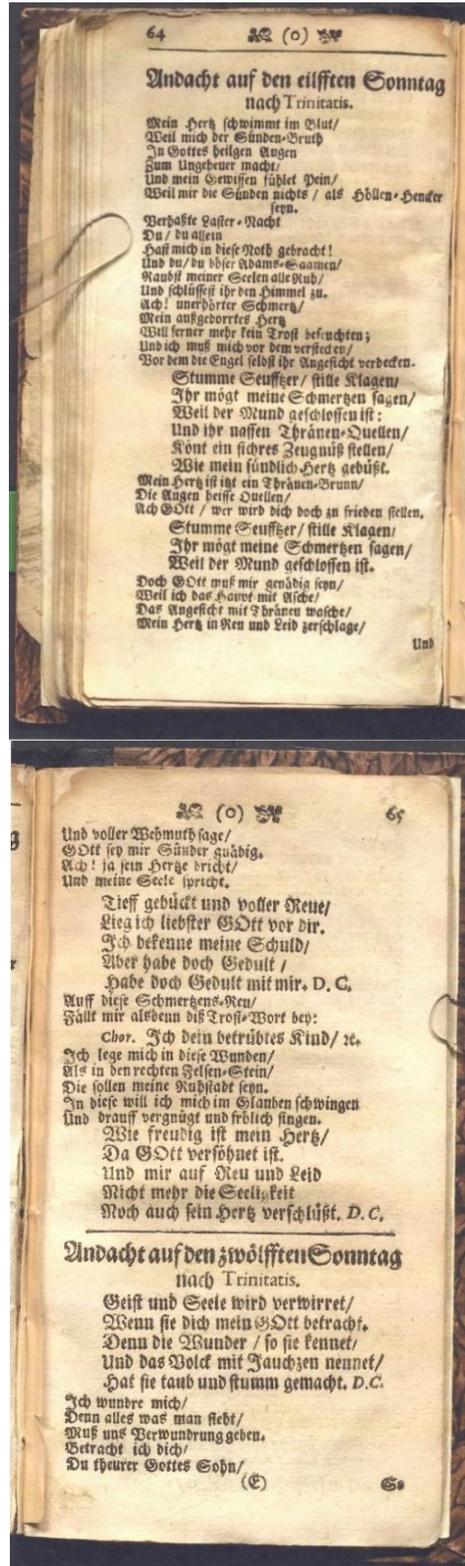


図 4-8 : カンタータ BWV 199 のレームスの歌詞台本 (Technische Universität Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/tmp/pdf/W-3719-900.pdf> よりダウンロード)

2. 歌詞台本のモデルとなった福音書

レームスの歌詞台本は、三位一体節後第 11 主日の礼拝で読まれる聖句『ルカによる福音書』第 18 章 9 節～14 節「ファリサイ派の人と徴税人のたとえ」をモデルにして書かれている。聖句の全文は以下のとおりである⁷⁷。

『ルカによる福音書』第 18 章 9 節～14 節

自分は正しい人間だとうぬぼれて、他人を見下している人々に対しても、イエスは次のたとえを話された。「二人の人が祈るために神殿に上った。一人はファリサイ派の人で、もう一人は徴税人だった。ファリサイ派の人は立って、心の中でこのように祈った。『神様、わたしはほかの人たちのように、奪い取る者、不正な者、姦通を犯す者でなく、また、この徴税人のような者でもないことを感謝します。わたしは週に二度断食し、全収入の十分の一を献げています』。ところが、徴税人は遠くに立って、目を天に上げようともせず、胸を打ちながら言った。『神様、罪人のわたしを憐れんでください』。言うておくが、義とされて家に帰ったのは、この人であって、あのファリサイ派の人ではない。だれでも高ぶる者は低くされ、へりくだる者は高められる」。

では、レームスはこの福音書の「たとえ話」をモデルにして、どのように歌詞台本を書いたのであろうか。歌詞台本へ引用された福音書の聖句は、徴税人の言葉「神様、罪人のわたしを憐れんでください *Gott sei mir Sünder gnädig!*」のみである。しかしレームスは、歌詞台本の中に徴税人の名もファリサイ人も名も一切登場させずに、「私 *Ich*」をこの歌詞台本の主人公とした。罪の意識にさいなまれて懺悔をする徴税人を「私」と見立て、「悔い改め」によって変容していく心の内面を歌詞台本に綴っていった。レームスは、「たとえ話」に登場する徴税人を「私」という存在に書き換えることで、歌詞台本の読み手やカンタータの演奏者、及び聴き手に、歌詞の内容を自分自身に置き換え易くさせ、より深い共感を得られるようにさせたのではないかと考える。実際に、このような聖書の世界と聴衆を結び付けることは、当時のルター派プロテスタント教会において重要な礼拝の課題でもあった。

⁷⁷ 以下、本論における聖句の引用は、『聖書 新共同訳』日本聖書協会 1993 年、及び *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen*; Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart 1999 を用いる。

3. 歌詞の考察

ペッツォルトによる歌詞台本の研究⁷⁸を基にしながら、第1曲レチタティーヴォより順に歌詞を考察していく。なお、使用する歌詞対訳は、先行対訳を参考にして筆者自身が訳したものを使用する。

【第1曲レチタティーヴォ】

Mein Herze schwimmt im Blut,	わが心は血の海を漂う
weil mich der Sünden Brut	なぜなら、多くの罪が生み落とした子が私を
in Gottes heiligen Augen	神の聖なる目に
zum Ungeheuer macht.	怪物と見えるようにしたのですから。
Und mein Gewissen fühlet Pein,	私の良心は痛みを感じる
weil mir die Sünden nichts	なぜなら、私にとって罪は
als Höllenhenker sein.	まさに死刑執行人なのですから。
Verhaßte Lasternacht!	憎い、悪徳の夜よ！
Du, du allein	お前、ただお前だけが
hast mich in solche Not gebracht;	私をこのような苦しみに導いたのです。
und du, du böser Adamssamen,	そして、悪いアダムの種であるお前が
raubst meiner Seele alle Ruh	私の魂からすべての安らぎを奪い
und schließest ihr den Himmel zu!	そして、天国に鍵をかけて閉めてしまうのです。
Ach! unerhörter Schmerz!	ああ！途方もない苦痛よ！
Mein ausgedorrtes Herz	私の乾いた心を
will ferner mehr kein Trost befeuchten;	もはやどんな慰めさえも潤すことはないだろう。
und ich muß mich vor dem verstecken,	だから、私は神から隠れなければならない
vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.	天使ですら顔を覆い隠す、神の御前では。

第1曲レチタティーヴォは、福音書の「たとえ話」に描かれた徴税人を、「私」と置き換えることから始まる。第1行目「わが心は血の海を漂う *Mein Herze schwimmt im Blut*」は、自分が背負った罪の意識に打ちのめされた「私」のあるがままの姿を物語る言葉であ

⁷⁸ cf. Martin Petzoldt. *Bach-Kommentar*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2004, Bd. 1, S. 263-272

る。ペッツォルトはこの衝撃的な歌詞の出典について、『詩篇』第 51 編 16 節⁷⁹の聖句を引き合いに出す⁸⁰。

続いて「私」は、自分が背負った罪の起源を語りだす。レームスは『ヨハネによる福音書』第 8 章 44 節⁸¹を基にしたテキストを用いて⁸²、罪の根源は人がこの世に生まれたときから背負っているものとする、キリスト教の中心思想のひとつである「原罪」に言及した。さらにレームスは、第 8 行目からの歌詞台本において、アダムとイブの墮罪の物語を呼び起こした。歌詞台本の第 13 行目「天国に鍵をかけて閉めてしまう *schließest ihr den Himmel zu*」は、エデンの園（＝楽園）からの追放を表象し、第 17 行目「私は神から隠れなければならない *ich muß mich vor dem verstecken*」は、善悪を知る者となったアダムとイブが神から姿を隠した、というくだりを想起させる⁸³。神を恐れる存在となった「私」は、神に対して顔を上げることもできないと語り、『福音書』に書かれた徴税人の祈る姿がここに重ねられる。レームスはこの第 1 曲レチタティーヴォを通して、徴税人の罪の姿を「私」に置き換え、その深い苦悩の心情を描き出した。

第 1 曲レチタティーヴォの詩の脚韻は、第 1 行目の *Blut* と第 2 行目の *Brut* や、第 4 行目の *macht* と第 7 行目の *Lasternacht* などが挙げられるが、詩全体では一定の規則が見られない。そして 3 強音⁸⁴から 6 強音まで幅があるため、この詩は韻文ではなく散文に近い詩と考えられる⁸⁵。

それぞれの行は、ほぼヤンブス詩行⁸⁶の形式をとっている。しかし、第 9 行目の「お前、

⁷⁹ 『詩篇』第 51 編 16 節「神よ、わたしの救いの神よ、流血の災いからわたしを救い出してください。恵みの御業をこの舌は喜び歌います。」

⁸⁰ cf. Petzoldt 2004, S. 263-272。なお、『詩篇』第 51 編は「悔い改め」の祈りを内容としており、歌詞台本の隠されたさらなる台本として機能していると考えられる（本節 4. 隠された歌詞台本『詩篇』第 51 編を参照のこと）。

⁸¹ 『ヨハネによる福音書』第 8 章 44 節「あなたたちは、悪魔である父から出た者であって、その父の欲望を満たしたいと思っている。悪魔は最初から人殺しであって、真理をよりどころとしていない。彼の内には、真理がないからだ。悪魔が偽りを言うときは、その本性から言っている。自分が偽り者であり、その父であるからである。」

⁸² cf. Petzoldt 2004, S. 266

⁸³ 第 17 行目「隠れる *verstecken*」と第 18 行目「覆い隠す *verdecken*」は、『ヨハネの黙示録』第 6 章 15~17 節への関連も考えられる。

⁸⁴ ドイツ詩の韻律では、強音を持つ音節はヘーブンゲ *Hebung* と呼ばれ、一行の中に 3 つの強音があれば、3 強音（3 ヘービヒ *hebig*）と記す。一方、弱音はゼンクング *Senkung* と呼ばれている。（以下、本項の詩の構造に関しての記述は、山口四郎『ドイツ詩必携』東京：鳥影社 2001 年を参照にして考察を行った）

⁸⁵ BWV 199 の詩の構造は、ほぼ散文に近いものと考えられる。いわゆるジャンルとして形のある韻文は第 6 曲コラール以外には見られない。

⁸⁶ ヤンブス詩行 *Jambus* とは、詩の音節が弱音から始まり、規則的に弱音・強音の順で繰り返

ただお前だけが **Du, du allein**」という行では、強・強・弱・強の音節となり、強音で繰り返される“Du”が印象的に耳に残る。さらに第12行目の“**raubst**”や14行目の“**Ach!**”でも、頭韻が転置強音⁸⁷される。このように第8行目まではほぼ3強音の一定のリズムを形作っているが、第9行目を境にして強音の扱い方やその数も変化し、詩のリズムが大きく崩れていく。これは、詩の中で描かれる「私」が苦悩を吐露する姿、しかしそれに対して自らの力ではどうしようもできず悶え苦しむ姿、その感情の変化を描き出しているようにも考えられる。

【第2曲アリア】

Stumme Seufzer, stille Klagen,	沈黙したため息よ、静かな嘆きよ
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,	私の苦痛を告げてほしい
Weil der Mund geschlossen ist.	なぜなら、この口は閉ざされているから。
Und ihr nassen Tränenquellen	そうすれば、お前たちの濡れた涙の泉は
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,	確かな証をすることができるだろう、
Wie mein sündlich Herz gebüßt.	どれだけ私の罪深い心が償いをしているかの。
〔Recitativ〕	〔レチタティーヴォ〕
Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,	私の心は今や涙の井戸、
die Augen heiße Quellen.	目は熱い泉。
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?	ああ神よ！誰がいったいあなたを
	満足させられるのでしょうか？

苦悩に満ち溢れた「私」の罪の意識は、第2曲アリアを通して、「沈黙したため息 **Stumme Seufzer**」へと姿を変える。嘆きさえも言葉にできないほど、罪を自覚した心は、出口が見えない苦悩の中を、ただひたすらもがき苦しむだけである。そして、悔恨の言葉さえ発することができない「私」は、とめどなく溢れる涙でその証とする。レームスは、第2曲アリアの歌詞台本において、「井戸 **Brunnen**」及び「泉 **Quellen**」という類義語を使い分けた。彼は、心の中にある井戸には涙が溜まり、さらに目からは泉のように涙が溢れ出る、

返される詩の形式のこと。

⁸⁷ 転置強音とは、弱音と強音が入れ替わり、初めに強音が置かれることを指す。

と二重の言葉を使って、証である涙の存在を強調させたと考えられる。

レームスは最終行において、罪の告白をする「私」に修辭的な問いを發せさせた⁸⁸。マルティン・ルターMartin Luther (1483-1546) は、「人間が心の苦渋と悲嘆によって圧倒される時、『主よ、わたしを助けてください』と祈ることさえできないほどの絶望に呑みこまれる」(ルター(訳:金子晴男) 2008年、209頁)と説いている。レームスは、「ああ神よ! 誰がいったいあなたを満足させられるのでしょうか? Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?」という問いかけをさせ、沈黙の心の叫びを表現した。レームスは、この問いかけを歌詞台本に入れることで、それまで内に向かっていたものを、外に向かわせる方向転換をさせ、第3曲レチタティーヴォを暗示させたように考えられる。

第2曲アリアの詩の構造は、第6行目までは4強音のトロヘウス詩行⁸⁹で、脚韻は a a b c c b'の形式をとる⁹⁰。ところが、第7行目から第9行目のレチタティーヴォではヤンブス詩行の形式に変化させて、アリアとレチタティーヴォの区別をつけている。

【第3曲レチタティーヴォ】

Doch Gott muß mir genädig sein,	けれども神は、私に恵み深くあるにちがいない、
weil ich das Haupt mit Asche,	なぜなら私は、灰で頭を、
das Angesicht mit Tränen wasche,	涙で顔を洗い、
mein Herz in Reu und Leid zerschlage	私の心は悔恨と苦難によって砕かれ
und voller Wehmut sage:	そして哀愁に満ちて言うのだから。
Gott sei mir Sünder gnädig!	神よ、罪人の私を憐れんで下さい! と。
Ach ja! sein Herze bricht,	ああ、そうだ! 神の心は張り裂け、
und meine Seele spricht:	そして私の魂は語りかける。

第3曲レチタティーヴォでは、歌詞台本の中で唯一の聖句『ルカによる福音書』第18章13節「神よ、罪人の私を憐れんで下さい! Gott sei mir Sünder gnädig!」が引用される。ルターはこの徴税人の祈りの言葉を、「彼は悔恨しながらも神の憐れみを信じる心と言う、

⁸⁸ cf. Petzoldt 2004, S. 268

⁸⁹ トロヘウス詩行 Trochäus とは、詩の音節が強音から始まり、規則的に強音・弱音の順で繰り返される詩の形式のこと。

⁹⁰ 3行目の ist と 6行目の büßt は半韻であるため、b b'と表記した。

もっとも歓迎される犠牲を神に捧げる」(ルター 2008年、212頁)と説いている。さらにペッツォルトは、このレチタティーヴォが『詩篇』第51編19節⁹¹に基づいていると説明している。そして、ルターは、「神に喜ばれる神的な犠牲とは、悔い改めた霊と謙虚にされた心である」(ルター 2008年、207頁)と説き、このように悔恨する謙虚な心こそが、神に最も好ましい犠牲であると説明した。

レームスは、第7行目「ああ、そうだ! Ach ja!」において、神に対する深い信仰心を確信へと変化させる。引用された『福音書』の祈りによって、神の心が憐みのあまり「張り裂ける *bricht*」という言葉で表し、「私」の魂が深い悔恨を語りだす第4曲アリアへと移行する。

第3曲レチタティーヴォの詩の構造は、3強音から4強音の8行からなり、ヤンプス詩行の形式をとっている。聖句の引用が行われる第6行目の頭韻では、転置強音が行われ、「神 *Gott*」への呼びかけが強調される。そして、第7行目の *bricht* と第8行目の *spricht* を強音の脚韻(男性韻)で揃えて、確信へと変化した神に対する深い信仰心を表わした。

【第4曲アリア】

Tief gebückt und voller Reue	深く身をかがめ、そして悔恨に満たされ
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.	私は、親愛なる神、あなたの御前にひれ伏します。
Ich bekenne meine Schuld,	私は罪を告白します
Aber habe doch Geduld,	けれどもどうか忍耐を
Habe doch Geduld mit mir!	どうか私に忍耐をもってください!

レームスは第4曲アリアを通して、絶望的な心の重荷から解放された「私」に、咎の告白をさせる。第1曲レチタティーヴォの第17行目において、神の前から姿を隠そうとしていた「私」は、第4曲アリアの第2行目「私は、親愛なる神、あなたの御前にひれ伏します *Lieg ich, liebster Gott, vor dir*」と変化する。ここでレームスは、神への深い信仰心によって生まれた、「悔い改め」に対する確信を描き出したと考えられる。

さらに第4行目、第5行目では、「忍耐 *Geduld*」という言葉が二度も登場する。ペッツ

⁹¹ 『詩篇』第51編19節「しかし、神の求めるいけにえは打ち砕かれた霊。打ち砕かれ悔いる心を、神よ、あなたは侮られません。」

オルトは、「レームスはこの歌詞台本を、悪者の僕の比喻（『マタイによる福音書』第 18 章 23~35 節）から、改悛の情を抱いた僕の心情に結びつけた。ひざまずき、そして忍耐を、すなわち時間を求めるために」（Petzoldt 2004, S.269）と説明している⁹²。人が後悔によって自分の犯した罪の意識に気づくのは、多くの場合、全てが過ぎ去った後である。そしてその悔恨から自分の咎を告白するまでには、多くの時間が必要であるように、すなわちレームスは、多くの時間が経たなければ「悔い改め」の 때가訪れないことを表した。そして彼は、咎の告白をして何度も神に対して忍耐を求める姿を通して、時間という逆戻りでできないもの、罪という取り戻すことができないものに対し、人は決して成す術がないという世の習いをも表したように考えられる。

このアリアの詩の構造は、4 強音の 5 行からなるトロヘウス詩行である。第 1 行目のみ弱音で終わるが、2 行目から 5 行目にかけては、第 2 行目の dir と第 5 行目の mir、第 3 行目の Schuld と第 4 行目の Geduld が脚韻となり、ここだけを見れば b c c b の包韻である。また、3 行目までの頭韻が “i” の母音で揃っているのに対して、4 行目からは “a” の母音で始まる言葉を置いた。罪の告白する姿と忍耐を求める姿という、この二つの「私」の姿を、詩行の構造を合わせることで表そうとしたと考えられる。

【第 5 曲 レチタティーヴォ】

Auf diese Schmerzensreu	この苦しみの悔恨に
fällt mir alsdenn dies Trostwort bei:	それから、慰めの言葉が浮かんだ。

第 5 曲 レチタティーヴォは、『エレミヤ書』第 15 章 16 節⁹³を基にしている⁹⁴。レームス

⁹² 悪者の僕の比喻は『マタイによる福音書』第 18 章 23~35 節に書かれ、主君から借りたお金を帳消しにしてもらったにもかかわらず、自分が貸したお金を返さない仲間に対しては赦すことができない、「仲間を赦さない家来のたとえ話」である。家来が主君に向かって、「家来はひれ伏し、『どうか待ってください。きっと全部お返しします。』としきりに願った。」（第 26 節）と、借金の返済期限を延ばしてくれるよう願う箇所がある。ペッツォルトによると、レームスはこの箇所を改悛の情を抱いた「私」と結びつけ、咎の告白に時間という概念を与えたのではないかと、としている。

⁹³ 『エレミヤ書』第 15 章 16 節「あなたの御言葉が見出されたとき、わたしはそれをむさぼり食べました。あなたの御言葉は、わたしのものとなり、わたしの心は喜び踊りました。万軍の神、主よ。わたしはあなたの御名をもって、呼ばれているものです。」

⁹⁴ cf. Petzoldt 2004, S. 264

は「慰めの言葉 Trostwort」という造語⁹⁵を用いて、第6曲コラールを導き出す。詩の構造は2行からなるヤンブス詩行である。脚韻は無いが、それぞれの行末の言葉を“Schmerzensreu”と“bei”の二重母音で合わせて、詩のリズムを整えている。

【第6曲コラール】

Ich, dein betrübtes Kind,	私、あなたの悲しげな子供は
Werf alle meine Sünd,	すべての私の罪を投げ入れます。
So viel ihr in mir stecken	私の中に、これほど多く隠れていて
Und mich so heftig schrecken;	そして、私をこんなに激しく脅かす罪を。
In deine tiefen Wunden,	あなたの深い傷の中へと、
Da ich stets Heil gefunden.	そこで私は、いつも救いを見いだすのです。

第6曲コラールでは、「私」の心に浮かんだ「慰めの言葉 Trostwort」として、ヨハン・ヘールマン Johann Heermann (1585-1647) 作詞のコラール《われはいずこにか逃れゆくべき Wo soll ich fliehen hin》(1630)第3節が引用される。「悲しげな子供 betrübtes Kind」とは、疲れて心が閉ざされている悲しそうな子供を指すが、レームスは、「神の子」という意味も与えたように考えられる。「神の子」は、イエス・キリストに対する称号として新約聖書の中で用いられ、イエスと父である神との関係を示す言葉であるとともに、信仰によってキリストと結ばれた者も神の子である⁹⁶、という意味も含まれている。

第2行目において「私」は、咎の告白をしたことによって、自分の背負ったすべての罪を投げ入れると語る。ペッツォルトは、これは『ミカ書』第7章19節⁹⁷を基に書かれた歌

⁹⁵ ペッツォルトは BWV 199 の歌詞台本における言語表現の特異性の考察として、歌詞台本の感情的な強化が、言葉の選択と造語の助けにおいて確認できると指摘している。レームスは、同じ概念の言葉を組み合わせた合成語を好んで歌詞台本の中で用いた。例えば、“Höllenhenger” “Lasternacht” “Adamssamen” “Tränenquellen” “Tränenbrunn” “Schmerzensreu” “Trostwort” “Felsenstein” などがあげられる。cf. Martin Petzoldt. “Mein Herze schwimmt im Blut (BWV199) – Zum Verständnis des Textes –”, in: *Bericht über Tagung im Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994*, Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Heidelberg 1995, S.105-123

⁹⁶ 『ガラテヤの信徒への手紙』第3章26節。

⁹⁷ 『ミカ書』第7章19節「主は再び我らを憐れみ、我らの咎を抑え、すべての罪を海の深みに投げ込まれる。」

詞である⁹⁸と説明している。さらに第5行目「あなたの深い傷 *deine tiefen Wunden*」は、キリストが十字架上で受けた受難の傷を表す。新約聖書では、キリストと共に苦しむ「私」は神の子のひとりとして、共に栄光 (= 救い *Heil*) を受けることができる⁹⁹と説いている。この「キリストの傷」は『雅歌』第2章14節にある「岩の裂け目」と結び付けられ、キリストの愛を表す最高の表現として扱われる。

このコラールの詩は、6行からなるヤンブス詩行をとり、脚韻は *a a' b b c c* の対韻となっている。第1行目の頭韻だけが転置強音されていることで、「私 *Ich*」を印象的に浮き立たせることに成功している。

【第7曲レチタティーヴォ】

<i>Ich lege mich in diese Wunden</i>	私はこの傷の中に身を横たえます
<i>als in den rechten Felsenstein;</i>	まことの岩の石として。
<i>die sollen meine Ruhstatt sein.</i>	それは私の憩いの場所にしよう、
<i>In diese will ich mich im Glauben schwingen</i>	私は信仰をもってその中へ飛んでいき
<i>und drauf vergnügt und fröhlich singen:</i>	そして満ち足りて、喜ばしく歌う。

続く第7曲レチタティーヴォでは、第1行目「この傷 *diese Wunden*」と第2行目「*Felsenstein* 岩」¹⁰⁰という言葉が用いられ、第6曲コラールの歌詞と密接に結びつくように書かれていることが分かる。これまでの「悔い改め」によって、救いの場 (= 憩いの場 *Ruhstatt*) を見出すことができた「私」は、神がいつも共にいることへの確信を得る。レームスは、神によって救われたことへの確信と安らぎを「満ち足りて、喜ばしく歌う *drauf vergnügt und fröhlich singen*」という表現で表し、第8曲アリアへとつなぐ。

詩の構造は4強音から5強音を持つ5行からなり、ヤンブス詩行の形式をとる。脚韻は *a b b c c* で、ほぼ対韻の形である。

⁹⁸ cf. Petzoldt 2004, S. 264

⁹⁹ 「神の子」に対する新約聖書の考えは、『ローマによる福音書』第8章14節～17節に書かれている。

¹⁰⁰ ペッツォルトは第7曲の第2行目の歌詞で『雅歌』第2章14節との関連を指摘している。(cf. Petzoldt 2004, S. 264)

【第 8 曲アリア】

Wie freudig ist mein Herz,	私の心はなんと喜ばしいことでしょう、
Da Gott versöhnet ist	神は怒りを鎮めてくださり
Und mir auf Reu und Leid	そして、悔恨と苦悩を乗り越えた私に
Nicht mehr die Seligkeit	もはや幸いと
Noch auch sein Herz verschließt.	さらに御心も閉ざされないのです。

最終曲アリアでは、神と共にいられることの幸せと喜びが描かれる。レームスは、『詩篇』第 51 編 14 節¹⁰¹を基にした歌詞台本によって、第 1 行目から、神が「私」を罪から救ってくれたことへの喜びを語る¹⁰²。レームスは、「神は怒りを鎮めてくださり Da Gott versöhnet ist」という歌詞台本を用いて、神がキリストを通して私たちと和解することを表した。何ものにも変えられない、安らぎを得られた「私」の心は、神への高らかな祈りと賛美をする。レームスは最終曲に、神によって救われたことに対する信仰心、そして罪から解放された喜びのみを描き出した。

詩の構造は、3 強音からなる 5 行のヤンプス詩行である。脚韻は a b c c' b' の形をとるが、すべての行が強音で終わるように揃えられていることで、詩の流れが一定となり、高らかな喜びを表す、高揚するようなリズム感を詩の構造においても描いている。

¹⁰¹ 『詩篇』第 51 編 14 章「御救いの喜びを再びわたしに味わわせ、自由の霊によって支えてください。」

¹⁰² cf. Petzoldt 2004, S. 264

4. 隠された歌詞台本のモデル『詩篇』第 51 編

これまで歌詞台本の考察を行ってきたが、ペッツォルトの研究¹⁰³によって、レームスは歌詞台本の創作の上で『詩篇』¹⁰⁴の聖句をよく参照していることが分かった。特に「悔い改め」について書かれた『詩篇』第 51 編 3 節～21 節は、隠された歌詞台本のモデルとして考えられる。ペッツォルトの研究を基にしながら、『詩篇』第 51 編 3 節～21 節からレームスの歌詞台本と対応している節を抜粋して以下に示す。

詩篇第 51 編（下線は歌詞台本と同じ言葉の箇所を表す）

第 3 節 神よ、わたしを憐れんでください、御慈しみをもって。深い憐れみをもって、背きの罪をぬぐってください。

第 7 節 わたしは咎のうちに産み落とされ、母が私を身ごもったときも、わたしは罪のうちにあったのです。

第 14 節 御救いの喜びを再びわたしに味わわせ、自由の霊によって支えてください。

第 16 節 神よ、わたしの救いの神よ、流血の災いからわたしを救い出してください。恵みの御業をこの舌は喜び歌います。

第 19 節 しかし、神の求めるいけにえは打ち碎かれた霊。打ち碎かれ悔いる心を、神よ、あなたは侮られません。

歌詞台本と照らし合わせてみると、詩篇第 51 編第 3 節は、第 3 曲レチタティーヴォの第 1 行目「けれども神は、私に恵み深くあるにちがいない Doch Gott muß mir genädig sein」と第 6 行目「神よ、罪人の私を憐れんで下さい！ Gott sei mir Sünder gnädig!」に対応する。第 7 節は第 1 曲アリアの第 2 行目「なぜなら、多くの罪が生み落とした子が私

¹⁰³ cf. Petzoldt 2004, S. 263-272

¹⁰⁴ 『詩篇』は、イスラエル王国第 2 代の王ダビデ David（前 1011～前 972 年）が作者とされる。

を *weil mich der Sünden Brut*」。第 14 節は第 8 曲アリアの第 1 行目「私の心はなんと喜ばしいことでしょう *Wie freudig ist mein Herz*」。第 16 節が第 1 曲アリアの第 1 行目「私の心は血の中を泳ぐ *Mein Herze schwimmt im Blut*」。第 19 節が第 3 曲レチタティーヴオの第 4 行目「悔恨と苦難によって私の心は砕かれ *mein Herz in Reu und Leid zerschlage*」と対応していることが分かる。それぞれの聖句は歌詞にそのまま対応しているものもあり、また歌詞創作の上で参照したと思われるものもある¹⁰⁵。

このようにレームスは、礼拝当日の聖句である『ルカによる福音書』第 18 章 9 節～14 節の内容だけにとどまることはなく、彼の深い聖書理解のもとで、『詩篇』第 51 編の聖句も参照にしながら歌詞台本を書きあげていった。そしてレームスは、歌詞台本の中で徴税人を「私」として置き換え、心的行為である「悔い改め」を見事に表現した。この『詩篇』第 51 編を共に歌詞台本のモデルとすることで、歌詞台本の創作の幅を広げる役割をしたのではないかと考えられる。

¹⁰⁵ さらにペッツォルトは詩篇第 51 編以外にも、詩篇第 32 編も重要な台本となっていることを指摘している。

第3節 作品に見られる劇的表現

それではバッハは、レームス歌詞台本を用いて、どのように音楽化したのであろうか。BWV 199 は、3つのアリアと1つのコラールが、4つのレチタティーヴォと交互に並ぶ全8楽章から構成される¹⁰⁶。(表4-4を参照)

表4-4：カンタータ BWV 199 の楽曲構成¹⁰⁷

	曲名	調	拍子	テンポ	小節数
第1曲 レチタティーヴォ	わが心は血の海を漂う Mein Herze schwimmt im Blut	ハ短調～ハ短調 (ニ短調～ニ短調)	4/4	/	22
第2曲 アリア	沈黙したため息よ、静かな嘆きよ Stumme seufzer, stille Klagen	ハ短調 (ニ短調)	4/4	Adagio	45 (73)
第3曲 レチタティーヴォ	けれども神は、私に恵み深くあるにちがいない Doch Gott muß mir genädig sein	変ロ長調 (ハ長調)	4/4	/	12
第4曲 アリア	深く身をかがめ、そして悔恨に満たされ Tief gebückt und voller Reue	変ホ長調 (ヘ長調)	3/4	Andante	144 (235)
第5曲 レチタティーヴォ	この苦しみの悔恨に Auf diese Schmerzensreu	ハ短調～ト短調 (ニ短調～イ短調)	4/4	/	3
第6曲 コラール	私、あなたの悲しげな子供は Ich, dein betrübtes Kind	ヘ長調 (ト長調)	4/4	Andante	25
第7曲 レチタティーヴォ	私はこの傷の中に横たわります Ich lege mich in diese Wunden	変ホ長調～変ロ長調 (ヘ長調 ~ ハ長調)	4/4	/	11
第8曲 アリア	私の心はなんと喜ばしいことでしょう Wie freudig ist mein Herz	変ロ長調 (ハ長調)	12/8	Allegro	29 (47)

¹⁰⁶ BWV 199 は初演を含めて5回の演奏がされたと考えられているが、作品の楽曲構成の変化は見られない。

¹⁰⁷ 表4-4は、『新バッハ全集』のヴァイマル初稿の構成を基に作成した。調の表記に関しては、『新バッハ全集』の楽譜上に記譜された2種類の調を記載した。カッコ内にはケーテン稿以降の調を記し、レチタティーヴォは、開始と終止の調をそれぞれ記した。この2種類の調の問題については、本章第1節を参照のこと。

全8楽章の調は、第1曲と第2曲ハ短調（ニ短調）→ 第3曲変ロ長調（ハ長調）→ 第4曲変ホ長調（ヘ長調）→ 第5曲ハ短調（ニ短調）→ 第6曲ヘ長調（ト長調）→ 第7曲変ホ長調（ヘ長調）→ 第8曲変ロ長調（ハ長調）と変化する。拍子は、第2曲が4分の3拍子、第8曲が8分の12拍子で構成されて、この2楽章以外の6楽章は、4分の4拍子で構成されている。テンポについては、Adagio→Andante→Allegroと変化し、最終曲に向かって、次第にテンポが速くなる構成になっている。小節数に関しては、特に第4曲アリアにおいて、ダ・カーポした小節数を全て含めると235小節もある。他の楽章と比べて、この抜きんでた小節数の長さは、作品の中で第4曲に重心が置かれていることを思わせる。

1. 歌詞台本の構成と楽曲構造の違い¹⁰⁸

BWV 199 の歌詞台本作者レームスは、歌詞台本の中心を第6曲コラールに置いたと考えられる。自由詩から構成される歌詞台本に、伝統的な教会歌であるコラール詩節を挿入して、日曜日の固有聖句の内容が聴き手の耳に届けられることを重んじたためである。

しかしバッハは、作品の中心を第4曲アリアに置いた。ペッツォルトは、バッハが楽曲構成の中心をずらして作曲したうえに、第6曲コラールと第5曲レチタティーヴォを一つのものともなし、全部で7楽章として、以下のような左右対称の構造を成立させたと説明している¹⁰⁹（図4-9を参照）。

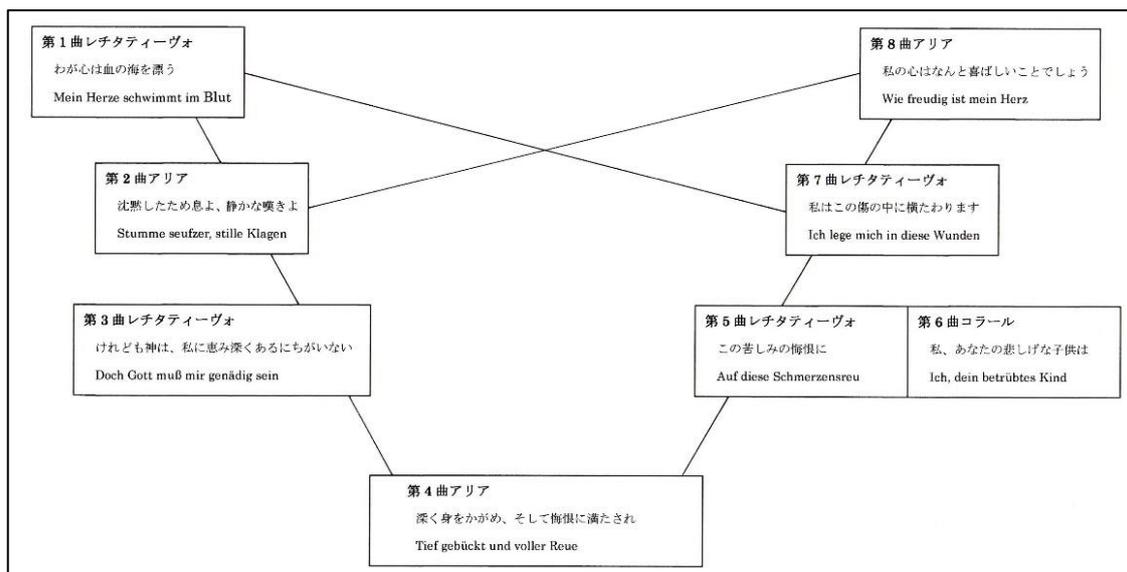


図4-9：カンタータ BWV 199 の楽曲に見られる構造¹¹⁰

¹⁰⁸ cf. Petzoldt 1995, S. 117-119

¹⁰⁹ cf. Petzoldt 1995, S. 117-118

¹¹⁰ Petzoldt 1995, S. 118 の図を引用。

図 4-9 によると、第 4 曲アリアが中心になるだけでなく、音楽上の形式の面で、第 1 曲と第 7 曲のレチタティーヴォ、第 2 曲と第 8 曲のアリアが対応する。歌詞台本において「私」は、第 1 曲目で血の海を漂い、7 曲目で血を流す傷の中に横たわる。そして第 2 曲目では沈黙、8 曲目では喜ばしい心を歌う。ペッツォルトは、この楽曲構造によって、十字架の形ができると指摘した¹¹¹。バッハは、本章第 1 節において述べた、「初期カンタータ」の特徴の一つに類似した構造を本作品において反映させ、キリスト教音楽の古い伝統に則り、それを色濃く受け継ぎながら作曲していったことが分かる。

ヴォルフは、バッハがカンタータの歌詞台本を音楽化する上で重要にしていたこととして、歌詞台本の構成の整った散文や韻文を、バッハの流暢で次第に複雑化する音楽言語で、意のままにマッチングさせることにあったと言及している¹¹²。第 2 節の歌詞台本で考察したように、BWV 199 の歌詞台本は散文が使われている詩が多く、いわゆる厳密な韻文としての詩はあまり見られないが、整った構成と深い聖書理解のもとで詩が書かれている。そのような詩の構成と、歌詞に選択された表情豊かな言葉があったからこそ、バッハは自身の作品に「内なる意味を強調する音楽言語」¹¹³を表現することができたのではないだろうか。

2. 楽曲分析と演奏論¹¹⁴

BWV 199 はその歌詞内容から、歌い手である「私」が、詩の中の主人公の「私」を演じ、まるで一人芝居のように進んでいく作品であると考えられる。そしてバッハの音楽は劇的な表現を強く感じさせる。そのようなカンタータ作品を、現代のソプラノ歌手として、そして現代の聴衆に向けてどのように演奏していくべきなのであろうか。作品の歌唱旋律を中心にしながら楽曲の分析を行い、バッハがこの作品に対して、他のカンタータ作品のソプラノ・パートに増して、歌手の高い力量を要求している様子、そしてその音楽的な意図を楽譜から読み取り、本作品の演奏法について考えを述べていきたい。

¹¹¹ cf. Petzoldt 1995, S. 118

¹¹² cf. Wolff 2000 (秋元里予訳 2004 年、260 頁)

¹¹³ 前掲書 260 頁より引用

¹¹⁴ 以下の分析と考察はヴァイマール初稿に基づいて行う。なお、本項の譜例は『新バッハ全集』ヴァイマール初稿の楽譜を用いる。

【第1曲レチタティーヴォ わが心は血の海を漂う】ハ短調／ニ短調、4/4 拍子

第1曲は、弦楽器（ヴァイオリンⅠ，ヴァイオリンⅡ，ヴィオラ）と通奏低音を伴った、アッコムパニャートの形式をとる¹¹⁵。全22小節からなる、作品の中で最も長いレチタティーヴォである。デュルはこの第1曲レチタティーヴォについて、「歌詞台本においてあらかじめ考慮された、罪の意識の中で後悔に打ちひしがれ、途方にくれた心の劇的な緊張が、特に印象的に際立っている」（Dürr 1995, S. 548）と説明した。歌詞台本に書かれた深い苦悩の心情を際立たせるような、弦楽器パートに割り当てられた長い音価によって、レチタティーヴォ全体に張りつめた緊張感を生み出している（譜例4-3を参照）。その緊張感の中で、「わが心は血の海を漂う」という、なんともおどろおどろしい表現を用いて歌い出す。誰かに向かって語るというよりは、自問自答するように自分自身に向けての語りである。

譜例4-3：第1曲レチタティーヴォの冒頭

第9小節から10小節にかけては、短調のレチタティーヴォの中に一瞬だけ明るい響きを置いた（譜例4-4を参照）。バッハは歌詞台本に書かれた主人公の「私 ich」が、自分の罪の根源を語りだす場面転換¹¹⁶を、音楽上においても表現しようとしたと考えられる。これから語られることを、何か予兆する不穏な空気を漂わせたような響きを持った歌唱が求められよう。また、ここで2回呼びかけられる“お前 du”は自分自身に対する呼びかけで

¹¹⁵ バッハは BWV 199 のレチタティーヴォの扱いについて、セッコとアッコムパニャートを区別して用いている。第2曲アリアに挿入されたレチタティーヴォや第5曲レチタティーヴォのように、次に移行する役目をするものは、セッコとした。一方、その他のレチタティーヴォ（第1曲，3曲，7曲）は、アッコムパニャートとして作曲されている。ペッツォルトは、第1曲，3曲，7曲に「客観的な独自の意味」（Petzoldt 2004, S.268）を持たせるために、アッコムパニャートで作曲したと説明している。バッハは、この3曲のレチタティーヴォに、旋律性を強く出すことのできるアッコムパニャートを用いて、劇的な高揚感を持った表現をさせたと考えられる。

¹¹⁶ 本章第2節3. 歌詞の考察、第1曲レチタティーヴォを参照のこと。

あると考える。とくに2回目の“du”は一回目から短3度上の音で歌われるが、それはまだ明らかにされない、自分の内にある罪の根源への呼びかけのように発せられるべきである。

譜例 4-4：第1曲レチタティーヴォの第8小節から第10小節

sein. Ver-haß-te -La-ster-nacht, du, du al-lein hast mich in sol-che Not ge-

この“du”は自分を苦しめるものとして、さらに2度歌われる。このレチタティーヴォには“du”という歌詞が4回出てくるが、他の3回の“du”には8分音符が置かれているのに対して、バッハは第11小節第3拍目の“du”だけに4分音符の音価を当てた。それはこの3回目の“du”によって、「私」の罪の根源が明らかになり、それが指し示されるためである。バッハはその確信に変わった表現を十分にできるように、このような音価を置いたと考えられる（譜例 4-5 を参照）。

譜例 4-5 BWV 199 第1曲レチタティーヴォ 第11小節第3拍目の“du”

bracht! Und du, du bö-ser A-dams-sa-men,

バッハは第14小節目の「天国に鍵を閉めてしまう *schließest ihr den Himmel zu!*」の歌詞に、 f^2 音からのトリルを伴った下行旋律と、 g^1 音からの1オクターブの上行音型を置いた（譜例 4-6 を参照）。まるで天を浮遊するかのような、柔らかで滑らかな声でこの下行旋

律は歌われるが、その歌詞内容は天からの追放を表し、その旋律とは相反する印象的な箇所である。なぜバッハはこのような音をつけたのだろうか。おそらく、バッハは、自分の運命に対する嘆きというよりは、もうどうすることもできない諦めの境地を描こうとしたのではないかと考える。

譜例 4-6 : BWV 199 第 1 曲レチタティーヴォの第 14 小節

schlie - ßest___ ihr___ den Him-mel___ zu!

さらにバッハは、第 19 小節から第 21 小節までの通奏低音に、c 音から G 音まで下行する半音階音型を置いた（譜例 4-7 を参照）。「隠れる verstecken」と「覆い隠す verdecken」という歌詞が持つ深い苦悩の心情を半音階の下行音型によって表している。

譜例 4-7 : BWV 199 第 1 曲レチタティーヴォの第 19 小節から第 22 小節

aus - ge - dorr-tes Herz will fer - ner mehr kein Trost be-feuch - ten; und ich muß mich vor dem ver - stek - ken, vor dem die En - gel selbst ihr An - ge - sicht ver - dek - ken.

【第2曲アリア 沈黙したため息よ、静かな嘆きよ】ハ短調／ニ短調 4/4 拍子、Adagio

第2曲は、オーボエのオブリガートを伴った、アダージョのテンポを持つダ・カーポ・アリアである。デュルは、オーボエ・ソロによって演奏される、絶え間なく方向を変えて跳躍する旋律によって、歌詞台本における逃げ道のない「絶望を描き出したように見える」(Dürr 1995, S. 548) と説明している。さらにこのオーボエ旋律は、リトルネッコ主題として曲中で何度も繰り返され、アリア全体に統一感を与えている。

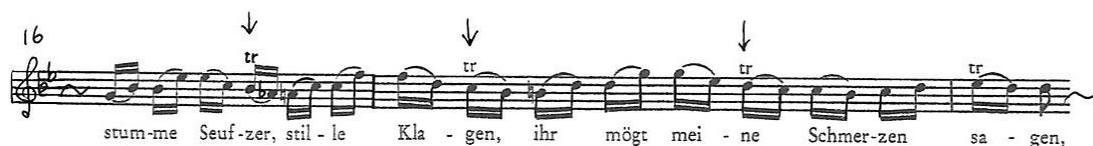
第8小節から開始される歌唱声部では、半音下行の連続によって形作られる十字架音型によって、「ため息 Seufzer」の言葉を強調する(譜例4-8を参照)。

譜例4-8: 第2曲アリア第8小節目に現れる十字架音型



第11小節からは、途切れなく続く歌唱旋律によって第22小節まで歌われる。その旋律は、先が見えない暗闇の中をさまよっているような、予測できない方向への跳躍を見せる。h音からg²音までの広い音程差を自在に操り、声質を変えずに一筆書きのような1本の線を保ちつつ、潔さも感じさせる意思のある響きでもって歌うテクニックが要求される。とくに第16小節から第18小節の16分音符で動く旋律には、歌詞の弱音に当たる部分にトリルが置かれているため、言葉の扱いが難しい箇所である(譜例4-9を参照)。バッハはこのようなトリルを置き、次の言葉を発するまでの時間を作ったと考えられる。音楽の流れを留まらせることで、歌詞台本に書かれた「出口の見えない苦悩の中をものがき苦しむ姿」を表現しているように思える。

譜例4-9: BWV 199 第2曲アリアの第16小節から第18小節



第 19 小節第 2 拍目ではオーボエと通奏低音が鳴り止む瞬間がある(譜例 4-10 を参照)。バッハは第 11 小節から続く途切れの無い旋律の中で、ここで唯一の「間」を作った。この「間」によって、歌唱パートは“weil”からの歌詞をレチタティーヴォのように歌いだすことが可能となり、深い苦しみの心情を歌手が劇的に表現できる箇所と言える。続く第 21 小節にかけての 1 オクターブ以上の下行旋律と上行旋律の繰り返しでは、この作品の歌唱旋律で最低音である h 音が歌われる(譜例 4-10 を参照)。

譜例 4-10 : BWV 199 第 2 曲アリア第 19 小節から第 21 小節

第 33 小節から第 34 小節にかけての歌唱旋律とオーボエ旋律には、ノイマン¹¹⁷やデュルがバッハの「初期カンタータ」作品の特有の作曲法と指摘した、コア・アインバウ Chöreingbau が現れる¹¹⁸ (譜例 4-11 を参照)。半音階進行を連続させた歌唱旋律は、滴り落ちる涙を描き出し、さらにオーボエ旋律はその歌唱旋律を模倣する。バッハは、「涙の泉 Tränenquellen」の歌詞にコア・アインバウを用いることで、歌詞台本において強調されている、罪の証である涙の存在を、音楽の中にも表現しようとしたと考えられる。

譜例 4-11 : 第 2 曲アリア第 33 小節から第 34 小節に現れる、歌唱旋律とオーボエ旋律によるコア・アインバウ

¹¹⁷ cf. Werner Neumann. *J. S. Bachs Chorfüge: Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* (1938), 3. Aufl., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1953

¹¹⁸ コア・アインバウとは合唱の歌唱旋律を器楽旋律に取り込む作曲法を指す。バッハはこの作曲法を後年まで用い、合唱曲だけでなく、アリアの作曲の際にも用いた。cf. Neumann 1953, S. 53 ff., Dürr 1977, S. 112-114、及び久保田慶一 2012 年、104~106 頁

バッハはこのアリアのダ・カーポに入る直前の7小節間に、通奏低音の伴奏によるレチタティーヴォ・セッコを挿入した（第39小節から第45小節、譜例4-12を参照）。デュルは、レームスの歌詞台本に書かれたレチタティーヴォの箇所を、バッハがこのアリアにおいても忠実に表現したと指摘した¹¹⁹。本章第2節1.で前述したように、レームスはレチタティーヴォとアリアを区別させて歌詞台本に記載している。このことから、バッハが第2曲アリアのダ・カーポ前にレチタティーヴォとして作曲した箇所は、レームスの歌詞台本においてすでにレチタティーヴォとして位置づけられていたことがわかる。

さらにバッハは、歌詞台本の詩の朗読の際にできる「間」を楽譜に忠実に記している。とくに第43小節目は、「ああ神よ Ach Gott!」と呼びかけることで、内なる心の叫びから外に向かって方向転換する箇所である。その変化までの時間を、4分休符と8分休符の長い「間」を作ることで表現させた。

譜例 4-12 : BWV 199 第2曲アリア第39小節から第45小節のレチタティーヴォ

39 Recitativo

büßt. Mein Herz ist itzt ein Trä - nen - brunn, die Au - gen

42

hei - ße Quel - len. Ach Gott! Wer wird dich doch zu - frie - den - stel - len?

Da capo

¹¹⁹ cf. Dürr 1995 S. 548-549

【第3曲 レチタティーヴォ けれども神は、私に恵み深くあるにちがいない】

変ロ長調／ハ長調、4/4 拍子

第3曲は、再び弦楽器（ヴァイオリンⅠ、ヴァイオリンⅡ、ヴィオラ）を伴ったアッコ
ンパニャートの形式をとる。第8小節から第10小節にかけ、この作品の歌詞台本の中で
唯一の聖句「神よ、罪人の私を憐れんで下さい！ Gott sei mir Sünder gnädig!」（『ルカに
よる福音書』第18章13節）が引用される（譜例4-13を参照）。聖句の引用は g^2 音から開
始され、最後は g^1 音に着地する。神に向かってひれ伏して祈る徴税人の姿が、1オクター
ブの下行する音型によって描き出されている。

譜例 4-13：第3曲 レチタティーヴォ 第8小節から第10小節で引用された聖句。

Musical score for the recitative 'Gott sei mir Sünder gnädig!'. The score is written in 4/4 time and consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a fermata on a whole note G² (G4) and then moving through a descending scale: G² (G4), F² (F4), E² (E4), D² (D4), C² (C4), B¹ (B3), A¹ (A3), G¹ (G3). The lyrics 'Gott sei mir Sünder gnädig!' are written below the vocal line. The accompaniment consists of four staves: two for strings (Violin I and Violin II) and two for piano. The piano part features a descending scale in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

第9小節の「罪人 Sünder」につけられた as^1 音と fis^1 音による非和声音は、その音程の難
しさから、歌い手にとって緊張感を強いられる箇所であり、確実な歌唱技術を要する。バ
ッハは、自分では受け止めきれない、身の引きちぎられるような苦しさを、この難しい音
程によって表現したように思える。

【第4曲アリア 深く身をかがめ、そして悔恨に満たされ】

変ホ長調／ヘ長調、3/4 拍子、Andante

第4曲は、弦楽器（ヴァイオリンⅠ，ヴァイオリンⅡ，ヴィオラ）を伴ったダ・カーポ・アリアで¹²⁰、全235小節からなる作品の中で最も長大な曲¹²¹である。デュルはこのアリアに対して「分かりやすい旋律によって、強くヘンデルを思い起こさせる」（Dürr 1995, S. 549）と述べている。さらにバッハは、第4曲アリアの主題を第6曲コラールの主題から作りだした¹²²（譜例4-14を参照）。

譜例4-14：第6曲コラールの主題と第4曲アリアの主題

← 第6曲コラールの主題

← 第4曲アリアの主題

バッハは、レームスが歌詞台本の中心とした第6曲コラールを尊重し、第4曲アリアに第6曲コラールの主題に類似した旋律を鳴り響かせた。そして第6曲コラールの存在を先取りさせ、聴衆の耳に印象付けさせたと考えられる。さらにこの下行音型の旋律によって、歌詞台本に書かれた、頭を垂れて「深く身をかがめる Tief gebückt」姿を描き出すことに成功している。

このアリアでは「悔恨 Reue」という歌詞が6回歌われ（ダ・カーポを含めると12回）、その音高や長さは異なり、一番長い旋律は6小節間にも渡る。バッハは歌詞台本に書かれた「悔い改め」の時を迎えるまでに、多くの時間を必要とすることを音楽上でも表したように考えられる（譜例4-15を参照）。しかしその旋律には、「悔恨」という言葉をまるで慈しむかのように歌う、温かい豊かな響きが求められよう。

¹²⁰ 先述したように、レームスの当該曲に当たる歌詞台本には「D. C.」（ダ・カーポ）の指示が書かれている（本章第2節1. 図4-8を参照のこと）。

¹²¹ 第4曲アリアは、Andante のテンポで235小節という全楽章の中で最も長大なアリアとなっている。カンタータ全楽章のうち、次に多い小節数を持つ楽章は第2曲アリアである。第2曲は Adagio のテンポで歌われるため安易な比較はできないが、小節数だけを比べても73小節しかないところから、このような考えに至った。

¹²² cf. Petzoldt 2004, S. 269

譜例 4-16 : 第 4 曲アリア第 136 小節から第 144 小節

136 tr adagio

tr

tr

tr

più p

più p

più p

tr

doch Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, ha - be doch Ge-duld mit mir!

Da capo

その後、通奏低音の減 5 度上行により、第 140 小節では変イ長調のドミナントが響く。この予期しない調への変化によって、バッハは、内的な「悔い改め」の変化を作品の中に描き出したように考えられる。第 142 小節から第 144 小節にかけては、ヘミオラのリズム音型を用いて歌詞を浮き立たせ、神が必ず聞き届けてくれるだろうという強い確信をもって歌われる。本章第 3 節 1. で述べたように、バッハは、第 4 曲アリアが中心に置かれるべき重要な楽曲となることを十分に理解し、歌詞台本のテーマである「悔い改め」を音で描き出したと考えられる。

【第 5 曲レチタティーヴォ この苦しみの悔恨に】

ハ短調～ト短調／ニ短調～イ短調、4/4 拍子

第 5 曲は、通奏低音のみを伴った 3 小節間の短いレチタティーヴォ・セッコで演奏され、第 6 曲コラールを導入する。

【第 6 曲コラール 私、あなたの悲しげな子供は】へ長調／ト長調、4/4 拍子、Andante

第 6 曲はヘールマン作詞のコラール《われはいずこにか逃れゆくべき Wo soll ich fliehen hin》(1630) 第 3 節を引用し、オブリガート楽器を伴って歌われる。冒頭のオブリガート

楽器の主題は、コラール旋律（歌唱旋律）の最初モチーフによる旋律である¹²³。デュルは、コラールのオブリガート旋律に現れるリトルネッロについて、「音楽的にコラール旋律のパラフレーズとなっている」（Dürr 1995, S.549）と述べている（譜例 4-17 を参照）。また前述したように、バッハはこのコラール旋律を用いて、第 4 曲アリアの主題を作りだした。

譜例 4-17：第 6 曲コラールに見られるオブリガート旋律とコラール旋律のパラフレーズ（デュル 1977 S.165 の譜例を引用）対応している箇所を点線で示す。

このコラールの歌唱旋律の音域は、 f^1 音から f^2 音までの 1 オクターブ内で留まっている。コラールでは他のアリアに見られたような劇的な表現はいらないが、その歌詞を明確に発音できる、雑念のないまっすぐなクリアな声質による歌唱が求められる。このような一人芝居の要素が強い本作品において、楽章ごとに異なった声を使い分ける高い歌唱技術が要求されていることは注目に値するだろう。

本章第 2 節で述べたように、このコラールの詩は第 1 行目の頭韻だけが転置強音され、“Ich” に強音が置かれている。バッハは、第 7 小節の歌唱パート冒頭の “Ich” を第 2 拍目に置いた（譜例 4-18 を参照）。裏拍にあえて強音の歌詞を置くことで、このカンタータの主人公の “Ich” をコラールでも印象付けようとしたのかもしれない。

¹²³ cf. Dürr 1995, S. 549

譜例 4-18 : BWV 199 第 6 曲コラール第 7 小節の歌唱パート冒頭

6

Ich, dein be - trüb - tes Kind,

【第 7 曲レチタティーヴォ 私はこの傷の中に横たわります】

変ホ長調～変ロ長調／ヘ長調～ハ長調、4/4 拍子

第 7 曲は、弦楽器（ヴァイオリン I、ヴァイオリン II、ヴィオラ）を伴った、アッコニパニャートの形式をとる。このレチタティーヴォでバッハは、歌詞内容の「静」と「動」を音で見事に描き分けた。とくに第 6 小節からの「動」への変化は劇的で、 g^1 音から as^2 音までを一気に駆け上がる（譜例 4-19 を参照）。このような旋律を用いて、バッハは「信仰の中へ飛び立つ」という一気に高ぶる「私」の心情を表現した。

譜例 4-19 : BWV 199 第 7 曲レチタティーヴォの第 6 小節から第 7 小節

4

sol - len mei - ne Ruh - statt_sein. In die - se will ich mich im Glau - ben schwin - gen und drauf ver -

さらに、第 8 小節から第 10 小節にかけては、「喜ばしい *fröhlich*」という歌詞に付けられた、1 オクターブを超えた音程を持つ 16 分音符のメリスマによって華やかに歌われ、最終第 8 曲アリアのテーマである「喜び」が先取りされる（譜例 4-20 を参照）。

譜例 4-20 : 第 7 曲レチタティーヴォ第 8 小節から第 10 小節

gnügt und fröhlich singen.

【第 8 曲アリア 私の心はなんと喜ばしいことでしょう】

変ロ長調／ハ長調、12/8 拍子、Allegro

最終曲は、全楽器を伴ったダ・カーポ・アリアである。デュルは、このアリアについて「踊るようなジークのリズムを持ち、器楽の作品として、組曲の最終曲としても成り立つだろう」(Dürr 1995, S.549) と述べている。アレグロの軽快なテンポの中で演奏される歌唱パートは、罪から解放された「喜び」のみが音に表現され、目が回るような忙しきで上下行を繰り返す(譜例 4-21 を参照)。

譜例 4-21 : BWV 199 第 8 曲アリア前半の歌唱旋律

9
Wie freu-dig ist mein Herz, wie freu - dig ist mein Herz, wie
12
freu - dig, wie freu - dig ist mein Herz, da Gott
14
ver - söh - net ist, wie freu - dig ist mein Herz, da Gott ver -
16
söh - net, da Gott ver-söh - net ist, da Gott, da Gott ver-söh - net ist und

このアリアでは歌手にとって難しい音程の跳躍が多用され、最高1オクターブに及ぶ跳躍まで現れるため、他のアリアとはまた違った技巧的な要素がある。さらにこのような歌唱旋律の難しさを感じる箇所としては、アリア中間部の第21小節から第22小節、及び第26小節から第29小節が挙げられる。とくに後者は、通奏低音のみで歌われる箇所、臨時記号も付けられた難しい音程を確実に拾い、このスピード感の中で歌うことは大変な歌唱技術を必要とする（譜例4-22を参照）。この最終曲アリアは、これまでのアリアとは全く異なる、曇りのない明るい華やかな声でもって、同時に舞曲のような優雅さをも表現できる歌が求められるだろう。

譜例 4-22 : BWV 199 第8曲アリアの第26小節から第29小節

25

auch sein Herz ver-schließt, und mir nach Reu und auf

27

Leid nicht mehr die Se-lig-keit noch auch sein Herz ver-schließt.

Da capo

このように BWV 199 の楽曲分析と演奏論について考察していくと、この作品は BWV 51 とはまた異なる高度な歌唱を要求する作品であることが改めて分かった。それは、BWV 199 のそれぞれのアリアやレチタティーヴォには、広い歌唱音域を伴った技巧的な旋律が

多く見られ、歌い手に求める歌唱技術はかなりのものがある。しかし、そのような技術的な面だけでは済まされないことに、この作品の持つ難しさと魅力があると考えられる。

BWV 199はその歌詞内容から、歌い手である「私」が、詩の中の主人公である「私」を演じ、まるで一人芝居のように進んでいく作品といえよう。歌い手は次第に変化していく主人公の「私」の感情を、その場面に合った「声」で演じていかななくてはならない。魅力ある声が必要とされるのはさることながら、深い歌詞の理解のうえで追及される「声」の表現力が求められる。

すると、このような「声」によって演じる表現を多く求めるこの作品には、やはりバッハの周辺に存在していた、オペラ歌手の影響があったのではないかと思えてくる。なぜなら、この作品に見られる多彩な表現は、劇場などで経験を積んだ、「劇的」で大きな表現力を持ち合わせた成熟した歌手の力を要求しているように思われるからである。それは当時の女性ソプラノ歌手に限らず、男性ソプラノ歌手の活躍の影響もやはり否定できない。

しかし、もしも有名なプリマドンナ歌手であったパウリーネとバッハが本当に共演をしていたのであれば、バッハはオペラの舞台上で培われたその「声」による表現の幅に驚き、女性ソプラノ歌手の強いイメージが彼の中に残ったはずだと考えたい。ケーテンでの再演の際は、もしかしたらアンナ・マクダレーナが歌ったのかもしれない。世俗的な機会での作品が演奏されたのであれば、この作品の持つ劇的な表現を大いに発揮できたことであろう。

バッハがそのような劇的表現を音楽で描こうとしたことは、作品の中で効果的な「間」を用いて、歌い手が自由に表現できるゆとりを与えていることや、楽章ごとの歌詞内容に沿った表現を、異なった声で使い分ける高い技術を要求していることから考察されよう。歌い手がその歌詞内容と真摯に向き合い、主人公の「私」をバッハの音楽を通して追体験できたなら、この作品の持つ深い魅力は聴き手に十分に伝わることだろう。

結び

本研究では、バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ作品である、《全地よ、神にむかいて歓呼せよ》BWV 51 と《わが心は血の海を漂う》BWV 199 に見られる技巧的要素や劇的な表現に、当時のバッハの周辺における女性ソプラノ歌手の活躍がなんらかの重要な影響を与えていたのではないか、ということ論じ、さらにこの両作品が現代の女性ソプラノ歌手の重要なレパートリーとされていることから、その演奏論までを展開した。

その結果、これらの作品が要求する技巧的要素や劇的な表現によって、当時バッハの周辺で活躍をしていた男性・女性を問わず、スター歌手といわれるようなソプラノ歌手の存在が、少なからずその成立や再演時に影響を及ぼしていたのではないか、という結論が導き出された。

BWV 51 では、名人芸のような卓越した「声」の魅力をめいっぱい聴かせようというバッハの意図が感じられた。広い音域や高度な歌唱技術を要求する旋律などの様々な技巧的要素を駆使して、当時流行のオペラを意識した華やかな作風に仕立てていることから、この作品の成立時にはバッハが触れてきたオペラ劇場で活躍していた、スター歌手としてのソプラノ歌手像が大きく影響していることが考えられた。それは当時人気のあった男性ソプラノ歌手の可能性もあるし、宮廷で活躍した女性ソプラノ歌手の可能性も否定できないことも考察された。

また BWV 199 においては、その高度な歌唱技術と共に、歌詞台本に書かれた内容を一種の「一人芝居」のように演じていく要素のある作品であることが分かった。BWV 51 の演奏時にも求められる、「声」そのものの魅力はさることながら、さらにその詩の中に描かれた主人公を「声」でもって演じていかなければならない。歌詞の深い理解によって可能となる「声」の表現力が BWV 199 には追及されよう。それはこの作品に見られる多彩な表現が、劇場などで経験を積んだ、劇的な表現力を持ち合わせた成熟した歌手の力を要求しているように思われるからである。しかし、その楽譜の中から当時の女性ソプラノ歌手の影響といえる確かな痕跡を見出すことは、残念ながら難しいことが分かった。この作品も初演時は男性ソプラノ歌手によって演奏された可能性が考えられ、その影響は否定できない。さらに歌詞台本においても、主人公の性別は示されず、一人の人間として描かれているため、どちらのソプラノ歌手のイメージでも考えられうるからである。しかし、充実した中音域の声の響きを要求するこの作品の作曲時に、もしもバッハの中でパウリーネの成熟した女性ソプラ

ノの声のイメージが強かったということは大いに考えられることである。もしそうであるならば、女性ソプラノ歌手（アンナ・マクダレーナの可能性もある）によって演奏されたと推測されるケーテンでの再演は、バッハにとって待ちに待ったチャレンジの時になったに違いない。

本研究は、当時の女性ソプラノ歌手の存在が、バッハに日頃の制約を超えて、ときに大胆なソプラノ・パートを書かせたこともあったのではないか、という仮説から出発した。それは、当時の男性ソプラノ歌手に肩を並べるほどの華やかな活動を繰り広げていた、バッハ周辺に存在した女性ソプラノ歌手に注目し、バッハの声楽作品との関わりから論じた研究がなかなかされてこなかったからである。本研究においても、女性ソプラノ歌手が演奏に関わったのではないかという部分においては、その証拠となる確たる資料を見つけることが難しく、近年の先行研究で提示された様々な仮説の上に、さらに当時の記録や、歴史的・社会的な資料に結び付けながら考察していったため、多くの推測を重ねた研究となったことはやはり否めなかった。しかし、少なくともこれまで、男性ソプラノ歌手の可能性が優先されて論じられてきたこの両作品について、歴史的状況からも、また音楽の面からも女性ソプラノ歌手の可能性も大いにありうるという結論は得られた。

また、そのような女性ソプラノ歌手の存在をこれらの作品の歌唱パートと重ね合わせることによって、現代のソプラノ歌手である筆者がこれらの作品の本来の魅力を生かしながら、現代において演奏するたくさんのヒントも得られた。とくに、この2つの作品が要求する様々な技巧的要素や劇的表現を伴った歌唱パートは、バッハが現代のわれわれと変わらない、「声」そのものの豊かな魅力あふれる表現を真に求めていたからである、と確信を持つことができた。よくバッハの演奏は、その時のありのままの自分が音楽に出てしまうため難しいと聞く。それは歌手にとって、本論でもこれまで述べたような、難しい歌唱旋律や音程、歌唱音域の広さといった技巧的な面ばかりが重要視され、そこに振り回されてしまうことから言えよう。しかし、その要求にあるバッハの意図に真摯に向き合い、それを我がものにできたとき、きっとバッハの音楽は豊かな表情でもって私たちに答えてくれるはずである。そのためにも、魅力のある多彩な表現を可能とする「声」を求めて、その追及を日々続けていきたいと考える。

本研究を新たな出発点として、さらなるバッハの歌唱表現の可能性を探り、より多くの聴衆に向けてその魅力を広げていけるよう、今後も独自の研究を続けていきたいと思う。

参考文献

【バッハ全般】

- Dürr, Alfred. *Johann Sebastian Bach · Die Kantaten*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2005
- —. *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden usw. 1977
- Felix, Werner. *Johann Sebastian Bach*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1984 (杉山好訳『バッハ——生涯と作品——』 東京：講談社学術文庫 2001年)
- Fröde, Christine. *Texte zu den Kantaten · Motette · Messen · Passionen · Oratorien von Johann Sebastian Bach BWV1-245, 248, 249*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2008
- Geck, Martin. *BACH Leben und Werk*, Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg 2000 (小林義武監修、鳴海史生訳『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ』 東京：東京書籍 2001年)
- —. “Bachs Soprane” in: *Concerto, Das Magazin für Alte Musik Februar 2003*, Concerto Verlag, Köln 2003, S.13-18
- Küster, Konrad. *Bach Handbuch*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1999
- Neumann, Werner. *J. S. Bachs Chorfuge: Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* (1938), 3. Aufl., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1953
- Petzoldt, Martin. *Bachstätten ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2000 (鈴木雅明監修、小岩信治・朝山奈津子訳『バッハの街 音楽と人間を追い求める長い旅へのガイド』 東京：東京書籍 2005年)
- Schulze, Hans-Joachim und Christoph Wolff. *Bach Compendium*, Edition Peters, Leipzig 1985, Bd.1
- Smend, Friedrich. *Bach in Köthen*, Christliche Zeitschriftenverlag, Berlin 1951 (角倉一朗訳『バッハ叢書 5 ケーテンのバッハ』 東京：東京書籍 1978年)
- Walther, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (1732), repr. Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1952
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 2000 (秋元里予訳『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 学識ある音楽家』 東京：春秋社 2004年)

- ・ Wolff, Christoph und Ton Koopman. *The World of Bach Cantatas*, Uitgeverij Uniepers, The Netherland 1995 (磯山雅監修『バッハ=カンタータの世界 I 教会カンタータ アルンシュタット~ケーテン時代』東京：東京書籍 2001年)
- ・ 一. *The World of Bach Cantatas*, Uitgeverij Uniepers, The Netherland 1997 (磯山雅監訳『バッハ=カンタータの世界 II 世俗カンタータ』東京：東京書籍 2002年)
- ・ 一. *The World of Bach Cantatas*, Uitgeverij Uniepers, The Netherland 1998 (磯山雅監訳『バッハ=カンタータの世界 III 教会カンタータ ライプツィヒ時代』東京：東京書籍 2002年)
- ・ Wolf, Uwe. “Johann Sebastian Bach und der Weißenfeller Hof — Überlegungen anhand eines Quellenfundes”, in: *Bach Jahrbuch*, 1997, S.145-150
- ・ Wollny, Peter. “Eine unbekannte Bach — Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.129-170

- ・ *Bach-Dokumente Band 2, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969
- ・ Das Bach-Lexikon, hrgs. von Michael Heinemann, Laaber-Verlag 2000 (Bach-Handbuch; Bd. 6)
- ・ *Johann Sebastian Bach, Leben und Werke in Dokumenten*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1975 (角倉一郎編『バッハ叢書 10 バッハ資料集』東京：白水社 1983年)

- ・ 磯山雅、小林義武、鳴海史生編著 『バッハ事典』東京：東京書籍 1996年
- ・ 加藤浩子 『バッハへの旅 その生涯と由縁の街を巡る』東京：東京書籍 2000年
- ・ 久保田慶一 『エマヌエル・バッハ』東京：東京書籍 2003年
- ・ 一 編. 『バッハ・キーワード事典』東京：春秋社 2012年
- ・ 一. 『バッハの四兄弟 フリーデマン、エマヌエル、フリードリヒ、クリスティアン——歴史と現代に響く音楽』東京：音楽之友社 2015年
- ・ 小島芙美子 「J. S. バッハのカンタータ作品におけるソプラノ声部とその歌唱の一考察——初期カンタータを中心として——」 『音楽研究 大学院研究年報』第 26 輯 国立音楽大学大学院 2014年 57-65頁

- ・小林義武、鳴海史生編著『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 別巻 資料編』東京：東京書籍 2001年
- ・樋口隆一 『バッハ カンタータ研究』東京：音楽之友社 1987年

【当時のソプラノ声種に関するもの】

- ・ Ehrmann-Herfort, Sabine. Art. “VII .Rolle und Symbolik der Stimmen im 17. Jahrhundert”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1998 Bd.8
- ・ Steiger, Renate. “Svavissima Musica Christo; Zur Symbolik der Stimmlage bei J.S.Bach” in *Musik und Kirche* 61 S. 318-324, Bärenreiter Verlag, 1991
- ・岡田温司監修『聖書と神話の象徴事典』東京：ナツメ社 2011年

【当時の女性ソプラノ歌手関連】(クリスティアーネ・パウリーネ・ケルナー関連を含む)

- ・ Chrysander, Friedrich. *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. I, (Leipzig 1863), Georg Olms Verlangsbuch Handlung, Hildesheim 1966, S. 147-286
- ・ Mattheson, Johann. *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, repr. Laaber-Verlag, Magdeburg 2004
- ・ Quantz, Johann Joachim. *Lebenslauf*, 1775 (井本响二訳『わが生涯』東京：シンフォニア 1979年)
- ・水谷彰良 『新 イタリア・オペラ史』東京：音楽之友社 2015年
- ・一. 『プリマ・ドンナの歴史 I 黎明期のディーヴァたち』東京：東京書籍 1998年

【アンナ・マクダレーナ・バッハ関連】

- ・ Dadelsen, Georg von. “Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725”, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, Bärenreiter, Kassel usw.1957, Serie V, Bd. 4, S.40-124

- Hübner, Maria. *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig 2004 (伊藤はに子訳『アンナ・マグダレーナ・バッハ 資料が語る生涯』東京：春秋社 2010年)
- —. „Eine große Liebheberin von der Gärtnerey“ Anna Magdalena Bach zum 300. Geburtstag”, in: *Bach Jahrbuch*, 2001, S.173-177
- Krabath, Stefan. “Archäologische Funde aus den mutmaßlichen Gräbern von Anna Magdalena Bach”, in: *Bach Jahrbuch*, 2009, S.200-213
- Maul, Michael. “ „von Cristofori“ —Zum Maler des verschollenen Porträts Anna Magdalena Bachs”, in: *Bach Jahrbuch*, 2011, S.251-254
- Schulze, Hans-Joachim. “Anna Magdalena Bachs „Herzens Freundin“ Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bosc”, in: *Bach Jahrbuch*, 1997, S.151-153
- —. “Anna Magdalena Wilcke —Gesangsschülerin der *Paulina*?” , in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.279-295
- Art. “Anna Magdalena Bach”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw.1999 Personenteil.1 Sp.1289 -1290

【BWV 51 関連】

- Hofmann, Klaus. “Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV51 Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung”, in: *Bach Jahrbuch*, 1989, S.43-54
- Kevorkian, Tanya. *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750*, Ashgate, 2007
- Marshall, Robert L. “Bach the Progressive: Observation on his Later Works”, in: *Musical quarterly*, Bd. 62, New York 1976, S.313-357
- Mücke, Panja. *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber-Verlag 2003
- Schmidt-Hensel, Roland Dieter. “*La musica è del Signor Hasses detto il Sassone--*”: Johann Adolf Hasses “*Opere serie*” der Jahre 1730 bis 1745: Quellen, Fassungen, Aufführungen, Göttingen, V & R Unipress 2009

- Wendt, Matthias. “Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. Jauchzet Gott in allen Landen (BWV 51) ”, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, Bärenreiter, Kassel usw.1988, Serie I , Bd. 22, S. 66-101
- 礪山雅 『バッハ・カンタータの森を歩む2 『マタイ福音書』によるカンタータ 1』東京：東京書籍 2006 年
- 鳴海史生 「J. S. バッハのカンタータ《もろびと、歓呼して神を迎えよ》BWV 51 の成立をめぐって」『尚美学園短期大学研究紀要』第 15 号 尚美学園短期大学 2000 年 81-88 頁

【BWV199 関連】

- Blanken, Christiane. *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich: Katalog*, Georg Olms Verlag, Hildesheim usw. 2011, Bd.1, S.174f.
- Blume, Friedrich. *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1965
- Brödel, Christfried. “Mein Herze schwimmt im Blut (BWV199)—Zur Komposition —” in: *Bericht über Tagung im Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994*, Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Heidelberg 1995, S.125-134
- Drüner, Ulrich. “Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente”, in: *Bach Jahrbuch 1987*, S.85-112
- Dürr, Alfred und Yoshitake Kobayashi. *Bach-Werke-Verzeichnis (Kleine Ausgabe)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden usw. 1998 S.201
- —. “Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs” in: *Bach Jahrbuch*, 1987, S.151-157
- —. “Philologisches zum Problem Violoncello piccolo bei Bach”, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 65. Geburtstag am September 1989*. Hrsg. vom Dietrich Berke und vom Harald Heckman, Kassel usw. 1989
- Heynes, Bruce. (Übs.: Thomas M. Höpener) Art. “Stimmtön, 4.Johann Sebastian Bach”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1998

Sachteil.8 Sp.1824-1825

- Hofmann, Klaus. "Anmerkungen zu Bachs Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV199) ", in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.205-221
- –. *Johann Sebastian Bach, Mein Herze schwimmt im Blut BWV199*, Stuttgart Bach – Ausgaben • Urtext und Bach-Archiv Leipzig, Carus Verlag, Stuttgart 2014, S.3-4, S.39-44
- –. "Kantaten zum 11. Sonntag nach Trinitatis. Mein Herze schwimmt im Blut (BWV 199) ", in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritischer Bericht*, Bärenreiter, Kassel usw. 1985, Serie I , Bd. 20, S. 13-57
- Kast, Paul. *Die Bach-Sammlung, Katalog und Register*, Hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, K. G. Saur Verlag, München 2003, Teil 1, S.114, 142
- Kobayashi, Yoshitake. "Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs", in: *Das frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11. -13. September 1990*. hrsg. von Karl Heller und Hans Joachim Schulze, Studio, Köln 1995, S. 290-308, 309f
- Kobayashi, Yoshitake und Kirsten Beisswenger. *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation, Neue Ausgabe sämtlicher Werke/ J.S.Bach*, Bärenreiter, Kassel usw. 2007, Ser. 9, Addenda; Bd.3
- Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon* (1802), repr. Georg Olms Verlag, Hildesheim usw. 1985
- Martienssen, Carl Adolf. *Mein Herze schwimmt im Blut*, Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft 1913, Heft 2
- Noack, Elisabeth. "Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs", in: *Bach Jahrbuch*, 1970, S.7-18
- Noack, Friedrich. "Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt im Blut", in: *Bach Jahrbuch*, 1919, S. 85-98
- Petzoldt, Martin. *Bach-Kommentar*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 2004, Bd.1, S.263-272

- –. “Mein Herze schwimmt im Blut (BWV199) –Zum Verständnis des Textes–”, in: *Bericht über Tagung im Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994*, Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Heidelberg 1995, S.105-123
- Prautzsch, Ludwig. “Beobachtung am Autograph der Kantate “Mein Herze schwimmt im Blut” (BWV 199) ”, in: *Bericht über Tagung im Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994*, Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Heidelberg 1995, S. 135-164
- Prinz, Ulrich. “Zur Bezeichnung „Basso“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach”, in: *Bach Jahrbuch*, 1981, S. 107-122
- Schabalina, Tatjana. “Ein weitere Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV199”, in: *Bach Jahrbuch*, 2004, S.11-39
- Schmieder, Wolfgang. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach : Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990
- Schulze, Hans-Joachim. “Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs”, in *Bach Jahrbuch*, 1956, S.168-170
- Wolffheim, Werner. ““Mein Herze schwimmt im Blut”. Eine ungedruckte Solo=Kantate Joh.Seb.Bachs”, in: *Bach Jahrbuch*, 1911, S.1-22
- Wollny, Peter. “Eine unbekannte Wiederaufführung der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV199/BC A 120 ”, in: *Bach Jahrbuch*, 2013, S.297-308
- Zander, Ferdinand. “Die Dichter Kantatentexte Johann Sebastian Bachs unterfuchung zu ihrer Bestimmung”, in *Bach Jahrbuch*, 1968, S.11,15,64

- *Das Bach-Lexikon*, hrsg. von Michael Heinemann. Laaber-Verlag 2000, (Bach-Handbuch ; Bd.6) S.618-623
- *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate a Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg (1790)*, repr. hrsg. vom Wade Rachel W, Garland Publishing, Inc. New York 1981, S.71
- *Die Bibel nach der übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen*, Deutsche

Bibelgesellschaft Stuttgart 1999

- ・小島英美子「J. S. バッハのカンタータ《Mein Herze schwimmt im Blut》BWV199 における「悔い改め」の概念について」『音楽研究 大学院研究年報』第 21 輯 国立音楽大学大学院 2009 年 49-64 頁
- ・マルティン・ルター（金子晴男訳）『主よ、あわれみたまえ 詩篇 51 編の講解』東京：教文館 2008 年
- ・マンフレート・ルルカー、池田紘一（訳）『聖書象徴事典』京都：人文書院 1990 年
- ・山口四郎 『ドイツ詩必携』東京：鳥影社 2001 年
- ・『聖書 新共同訳』東京：日本聖書協会 1993 年
- ・旧約・新約聖書大事典編集委員会『旧約新約聖書大事典』東京：教文館 1989 年

【BWV 210 関連】

- ・Maul, Michael. “Dein Ruh wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach”, in: *Bach Jahrbuch*, 2001, S.7-22
- ・Neumann, Werner. “O holder Tag, erwünschte Zeit” in: *Neue Ausgabe sämtlichen Werke. Kritischer Bericht*, Bärenreiter Verlag, Kassel usw. 1970, Serie I , Bd. 40, S. 47-64
- ・Wade, Rachel W. *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate, A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg, 1790*, Gerland Publisling, Inc. New York & London, 1981. S.70-71

【BWV 244a 関連】

- ・Grychtolik, Alexander Ferdinand. “Johann Sebastian Bach (1685-1750) Klagt, Kinder Köthener Trauermusik BWV 244a”, in: *Concerto, Das Magazin für Alte Musik*, Concerto Verlag, Köln 2013, S.12-14
- ・礒山雅『マタイ受難曲』東京：東京書籍 2003 年

参考楽譜

【Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach】

- *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Hrsg. vom Johann Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter, Kassel usw. 1957, Serie V. Klavier- und Lautenwerke Bd. 4

【BWV 51】

- *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Hrsg. vom Johann Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter, Kassel usw. 1988, Serie I Bd. 22, S.79-109

【BWV 173a】

- *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Hrsg. vom Johann Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter, Kassel usw. 1963, Serie I Bd. 35, S. 97-128

【BWV 199】

- *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1894, Bd. 41 S.202-203
- *Joh. Seb. Bachs Werke, Solo-Kantate für Sopran „Mein Herze schwimmt im Blut“*, Hrsg. vom C. A. Martienssen, Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jahrgang XIII, Heft 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913
- *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Hrsg. vom Johann Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter, Kassel usw. 1986, Serie I Bd. 20, S.3-54
- *Johann Sebastian Bach, Cantata «Mein Herze schwimmt im Blut» for soprano, strings and continuo BWV 199, reconstruction of the Köthen version*, preface and commentaries by Tatiana Shabalina, Compozitor Publishing House, Saint-Petersburg 2005

- *Johann Sebastian Bach, Mein Herze schwimmt im Blut BWV199*, Hrsg. vom Klaus Hofmann, Stuttgart Bach-Ausgaben • Urtext und Bach-Archiv Leipzig, Carus Verlag, Stuttgart 2014

【BWV 208】

- *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Hrsg. vom Johann Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter, Kassel usw. 1963, Serie I Bd. 35, S.3-48

【BWV 244a】

- *Johann Sebastian Bach, Klagt, Kinder, Kötthener Trauermusik BWV 244a*, Rekonstruiert und herausgegeben von Alexander Ferdinand Grychtolik, Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig 2015

- Bach Digital. www.bachdigital.de/

巻末資料集

【表】

- ・表 1-2 : J. S. バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ全 10 曲の作品表 117
- ・表 2-2 : クリスティアーネ・パウリーネ・ケルナーの出演歴 118
- ・表 2-4 : カンタータ BWV 173a の楽曲構成 119
- ・表 2-6 : 2 冊目の《アンナ・マクダレーナ・バッハのクラヴィーア帳》に収録された声楽曲 . . . 120
- ・表 4-1 : カンタータ BWV 199 の楽譜資料状況 121
- ・表 4-2 : カンタータ BWV 199 の 5 つの稿に見られる楽器編成の変化 122
- ・表 4-3 : カンタータ BWV 199 の出版楽譜状況 123

【図】

- ・図 4-1 : カンタータ BWV 199 の自筆総譜と自筆総譜スケッチ、
及びオリジナル・パート譜の伝承図 124
- ・図 4-7 : カンタータ BWV 199 出版楽譜の関係図 125

【その他】

- ・歌詞対訳 カンタータ BWV 51 126
- ・歌詞対訳 カンタータ BWV 199 128

表1-2: J.S. バッハのソプラノのためのソロ・カンタータ全10曲の作品表1)

<独逸カンタータ全5曲>									
BWV	作品名	演奏年月日	演奏地	種別	編曲	楽譜集成	歌詞台本	コーラス歌唱	現在楽譜資料の種類
199	わが心は血の海を漂う Mein Herz schwimmt im Blut	①1714年9月12日 (他: ①1713年9月22日) ①1714-17年の間 ②1720年頃 ③1720-23年の間 ④1723年8月8日 ⑤1727年2月5日 ⑥1728年11月24日 (W.F. バッハのソロイデによる)	ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ	ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調	ソプラノ ソプラノ ソプラノ ソプラノ ソプラノ ソプラノ ソプラノ	『カナルダ・クリスティアン・レームス 『神の御心に叶う救済の掬いもの』(1711年)より	ヨハン・ヘルマン 『われはいずこにか迷れゆくべき』第3節 (1630年)	・自筆総譜 ・オリジナル・パート譜 ・複製総譜 ・複製総譜	
52	心は血の海を漂う Das Herz schwimmt im Blut	①1728年11月24日 (W.F. バッハのソロイデによる)	ライプツィヒ	ハ長調	ソプラノ 全編(コーラル)	不明	不明	ハインリッヒ・ミューラー 『さよなら、お前、美しい世よ』第10節(1670) 『わが涙に依り頼む、まよ』第1節 (1533年)	・自筆総譜 ・オリジナル・パート譜 ・オリジナル・パート譜
82	私は満ち足りている Ich habo genug	①1727年2月2日 ②1731年2月2日 ③1735年2月2日 ④1735年以降 ⑤1746/47年 ⑥1747/48年	ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ ライプツィヒ	ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調 ハ長調	ソプラノ バス ソプラノ ソプラノ ソプラノ バス	不明	不明	エドゥアール・ユリヤーネ・フオン・シュタルツブルグ＝マルドルフ＝シュタット 『たれぞ知らん、わが神に近づくるを』第12節(1666年)	・自筆総譜 ・オリジナル・パート譜 ・オリジナル・パート譜
84	われはわが事に満ち足り Ich bin vergnügt mit meinen Glücke	①1720年9月17日? ②1730年以降(W.F. バッハによる)	ライプツィヒ ハレ	ハ長調 ハ長調	ソプラノ 全編(コーラル)	バロルダ (1728年) (本名: クリスティアン・クリスティアン・ヘンリーツィ) 『年分の目録: 祭日のためのカンタータ全編』(1728年)より	不明	不明	不明
51	全地よ、神にむかいて敬呼せよ Laudet Gott in allen Landen	①1730年9月17日? ②1730年以降(W.F. バッハによる)	ライプツィヒ ハレ	ハ長調 ハ長調	ソプラノ ソプラノ	不明	不明	ヨハン・ゲラーデ 『いざ、わが領よ、主を讃めまつれ』(1530年)→1548年に付加節	・自筆総譜 ・オリジナル・パート譜

<世俗カンタータ全5曲>									
BWV	作品名	演奏年月日	演奏地	種別	編曲	楽譜集成	歌詞台本	コーラス歌唱	現在楽譜資料の種類
202	運け、もの恋し影たち Weichet nur, betrübte Schatten	①1717-23年 (1730年以降)	ケーテン	ト長調	ソプラノ	ザ・ロマン・ソングス?	不明	不明	・自筆総譜
204	われはおのがうちに満ち足り Ich bin in mir vergnügt	①1726年-27年春	ライプツィヒ	ハ長調	ソプラノ	クリスティアン・クリスティアン・レームス(1713年)	不明	不明	・自筆総譜
210a	楽しき愛様よ O angenehme Melodei	①1727秋-32年春 (1728年1月12日?) ②1740年10月以前? ③1739年以降 (1734年?)	ライプツィヒ	ハ長調	ソプラノ	不明	不明	不明	・オリジナル・パート譜 (ソプラノ・パートのみ)
209	悲しみのいかなるを知らず Non sa che sia dolore	①1729年以降 (1734年?)	ライプツィヒ	ハ長調	ソプラノ	不明	不明	不明	・複製総譜
210	ああ佳き日よ、待ちこがれた時よ O holder Tag, erwünschte Zeit	①1741年9月18日?	ハレ	ハ長調	ソプラノ	不明	不明	不明	・オリジナル・パート譜 ・複製総譜

1) 『バッハ事典』(東京書籍)と『新・バッハ事典』の情報を基にしながら、最新の研究も反映させ、筆者自身が作成した。
2) 各作品の第1曲目の調を記すものとする。

表2-2: クリスティーネ・バウリーネ・ケルナーの出演歴¹⁾

上演年月日	都市名(宮廷・劇場)		作曲家	作品名	役名
1683年8月20日	アンスバッハ	オペラ	ヨハ・ヴォルフガング・フランク?	ケクロプスの三姉妹?	?
			Johann Wolfgang Franck?	Die drei Töchter (des) Geocrops?	
1686年8月	トラウンシュヴァイク	オペラ	ジャン＝バティスト・リュリ	フジエ	フジエ
			Jean-Baptiste Lully (1632-87)	Psyché (1678年4月19日初演)	
1686年	ハンブルク	オペラ	ヨハ・ヴォルフガング・フランク?	聖しのムスタファ?	?
			Johann Wolfgang Franck ?	Cara Mustapha (初演)?	
1687年8月	トラウンシュヴァイク	オペラ	ジャン＝バティスト・リュリ	テゼ	?
			Jean-Baptiste Lully	Thésée	
1688年8月	トラウンシュヴァイク	オペラ	ジョヴァンニ・アントニオ・モニリア	テーベのヘラクレス	?
			Giovanni Andrea Moniglia (1624-1700)	L'Ercole in Tebe (1671年初演)	
1692年	トラウンシュヴァイク	オペラ	ヨハ・ジギスムント・クッサー	アリアドネ	?
			Johann Sigismund Kusser (1660-1727)	Ariadne	
1692年	トラウンシュヴァイク	オペラ	ヨハ・ジギスムント・クッサー	アンドロメダ	?
			Johann Sigismund Kusser	Andromeda	
1703年初め	トラウンシュヴァイク	オペラ	ルツジェーロ・フェデリ	アルミラ	アルミラ
			Ruggiero Fedeli (1655-1722)	Almira (初演)	
1704年3月	ハンブルク	宗教曲	?	受難曲	?
			(監獄教会 Zuchthauskirche)	Passion	
1704年	ハンブルク	オペラ	ライnholt・カイザー	ネオカドネザル	王女アデーナ
			Reinhard Kaiser	Nebucadnezar	
1708年7月21日	ヴァイセンフェルス	オペラ			
1713年5月26日	ロンドン				
1716年1月21、23日	ヴァイセンフェルス	誕生日祝賀			

1) この表は、Hans-Joachim Schulze, "Anna Magdalena Wicke —Gesangsschülerin der Paulina?", in: Bach Jahrbuch, 2013, S.279-295に記載された、バウリーネの出演状況に基づいて、筆者が作成した。なお、作曲者や作品名で分かっていない箇所は空欄にした。

表2-4：カンタータBWV 173aの楽曲構成

曲名	調性	音域	拍子	楽器編成
第1曲 レチタテ イーザオ Recitativo: Durchlauchtster Leopold (S)	D-D	d ¹ -a ²	C	Str, Bc
第2曲 アリア Aria: Guldner Sonnen frohe Stunden(S)	D	d ¹ -a ²	C	Fltr1,2, Str, Bc
第3曲 アリア Aria: Leopolds Vortrefflichkeiten (B)	h	H-g ¹	C	Str, Bc
第4曲 二重唱 Duetto: Unter seinem Purpursaum (S, B)	G-D-A	(S) fis ¹ -a ² (B) d-e ¹	4分の3	Fltr1,2, Str, Bc
第5曲 レチタテ イーザオ Recitativo: Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt (S, B)	h	(S) fis ¹ -h ² (B) H-g ¹	C	Bc
第6曲 アリア Aria: So schau dies holden Tages Licht (S)	D	dis ¹ -a ²	2分の2	Fltr1,2, Str, Bc
第7曲 アリア Aria: Dein Name gleich der Sonnen geh (B)	A	cis-fis ¹	2分の2	Fg, Vc, Bc
第8曲 二重唱 Chor: Nimm auch, großer Fürst, uns auf (S, B)	D	(S)e ¹ -h ² (B)A-g ¹	4分の3	Fltr1,2, Str, Bc

表2-6：2冊目の《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア帳》（1725年）に収録された声楽曲

曲名	作曲者	BWV	調性	音域
Choral : Wer nur den lieben Gott lässt walten (ohne Text) コーラル：愛する御神にすべてを委ね	Johann Sebastian Bach	691	a Moll	c1-a2
Choral : Gib dich zufrieden und sei stille (ohne Text) コーラル：おのが平安に帰りて静まれ	Johann Sebastian Bach	510	F Dur	f1-g2
Choral : Gib dich zufrieden und sei stille コーラル：おのが平安に帰りて静まれ	Johann Sebastian Bach	511	g Moll	fis1-b2
Choral : Gib dich zufrieden und sei stille コーラル：おのが平安に帰りて静まれ	Johann Sebastian Bach	512	e Moll	dis1-g2
Aria : So oft ich meine Tobackspfeife (ohne Text) アリア：わたしが愛用のパイプに	Johann Gottfried Heinrich Bach?	515	d Moll	a-c1
Aria : So oft ich meine Tobackspfeife アリア：わたしが愛用のパイプに	Johann Gottfried Heinrich Bach?	515a	g Moll	d1-f2
Aria : Bist Du bei mir アリア：お前がわたしのそばに居てくれるのなら	Gottfried Heinrich Stölzel	508	Es Dur	d1-as2
Aria : Warum betrübtest du dich アリア：なにゆえに汝は悲しみに沈み	unbekannt	516	f Moll	e1-ges2
Recitativo : Ich habe gebnug レチタティーヴォ：私は満ち足りている	Johann Sebastian Bach	82	C-D	d1-g2
Aria : Schlummert ein, ihr matten Augen アリア：まどろめ、疲れた眼よ			G Dur	d1-g2
Choral : Schaff's mit mir Gott コーラル：わが身の上を、神よ、御心のままになしたまえ	unbekannt	514	C Dur	c1-g2
Aria di Giovanni : Willst du dein Herz mir schenken ジョヴァンニーニのアリア：きみのハートをぼくに捧げてくれるとき	unbekannt	518	Es Dur	es1-g2
Choral : Dir, dir, Jehova, will ich singen コーラル：汝に、エホバよ、汝に向かいてわれは歌わん	Johann Sebastian Bach	299	B Dur	f1-g2
Choral : Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen コーラル：わが幸いのいかにばかりぞや、おお、わが魂の友よ	unbekannt	517	F Dur	f1-g2
Aria : Gedenke doch, mein Geist, zurücke アリア：わが霊よ、とくと思いみよ	unbekannt	509	Es Dur	d1-as2
Choral : O Ewigkeit, du Donnerwort コーラル：おお、永遠、そは雷のことば	Bass: Johann Sebastian Bach	513	F Dur	f1-f2

表4-2: カンタータBMW 199の5つの稿に見られる楽器編成の変化¹⁾

	ヴァイターール初稿	ヴァイターール第2稿	ケーテン稿	ケーテン第2稿	ライプツァイヒ稿
第1曲	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音
第2曲	オーボエ・ソロ 通奏低音	オーボエ・ソロ 通奏低音	オーボエ・ソロ 通奏低音	ヴァイオリンI・ソロ 通奏低音	オーボエ・ソロ 通奏低音
第3曲	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音
第4曲	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音
第5曲	通奏低音	通奏低音	通奏低音	通奏低音	通奏低音
第6曲	ヴァイオリン・ソロ 通奏低音	ヴァイオリン・ソロ 通奏低音	ヴァイオリン・ダ・ガンバ・ソロ 通奏低音	ヴァイオリン・ダ・ガンバ・ソロ 通奏低音	ヴァイオリン・チェロ・ピッコロ・ソロ 通奏低音
第7曲	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音
第8曲	オーボエ・ソロ ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	オーボエ・ソロ ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音	オーボエ・ソロ ヴァイオリンI, II ヴィオラ ヴァイオリン・ダ・ガンバ 通奏低音	ヴァイオリンI・ソロ ヴァイオリンII ヴィオラ ヴァイオリン・ダ・ガンバ 通奏低音	オーボエ・ソロ ヴァイオリンI ヴァイオリンII ヴィオラ 通奏低音

1) ヴァイターール初稿の編成楽器から変化が見られるものは赤字で記した。

表4-3: カンタータBWV 199の出版楽譜状況

	楽譜の種類	種	基準となる調	出版社	出版年	校訂者・編曲者
1	ヴァイオラ・ダ・ガッパのパート譜	ケーテン譜	二短調	Bachgesellschaft (『旧バツハ全集』)	1894年	
2	総譜		ハ短調	Breitkopf & Härtel	1913年	Carl Adolf Martienssen
	パート譜セット		ハ短調	Breitkopf & Härtel	1913年以降? 1913年以降?	Carl Adolf Martienssen
3	ヴァーカル・スコア(ピアノ伴奏)		ハ短調	Breitkopf & Härtel		(ピアノ版編曲: Max Schneider)
	総譜	ヴァイマール初稿 ヴァイマール第2稿(第6曲) ケーテン稿(第6曲～第8曲) ライプツィヒ稿	ハ短調 ハ短調 二短調 二短調	Bärenreiter (『新バツハ全集』)	1986年	Klaus Hofmann
4	総譜	ケーテン第2稿 ケーテン第2稿	二短調 二短調	Compozitor	2005年	Tatiana Shabalina
	パート譜セット					
5	総譜	ライプツィヒ稿 ヴァイマール初稿(第6曲) ヴァイマール第2稿(第6曲) ケーテン稿(第6曲～第8曲) ケーテン第2稿(第2曲、第8曲)	二短調 三短調(移調楽譜) 三短調(移調楽譜) 二短調 二短調	Carus-Verlag	2014年7月	Klaus Hofmann
	パート譜セット	ライプツィヒ稿 ヴァイマール初稿(第6曲) ヴァイマール第2稿(第6曲) ケーテン稿(第6曲～第8曲) ケーテン第2稿(第2曲、第8曲)	二短調 三短調(移調楽譜) 三短調(移調楽譜) 二短調 二短調	Carus-Verlag	2014年7月	Klaus Hofmann
	ヴァーカル・スコア(ピアノ伴奏)	ライプツィヒ稿 ヴァイマール初稿(第6曲)	二短調 三短調(移調楽譜)	Carus-Verlag	2014年7月	Klaus Hofmann (ピアノ版編曲: Paul Horn)

図 4-1 : カンタータ BWV 199 の自筆総譜と自筆総譜スケッチ、及びオリジナル・パート譜の伝承図 (自筆総譜スケッチには、ヴィオラ・オブリガードのオリジナル・パート譜が含まれる)

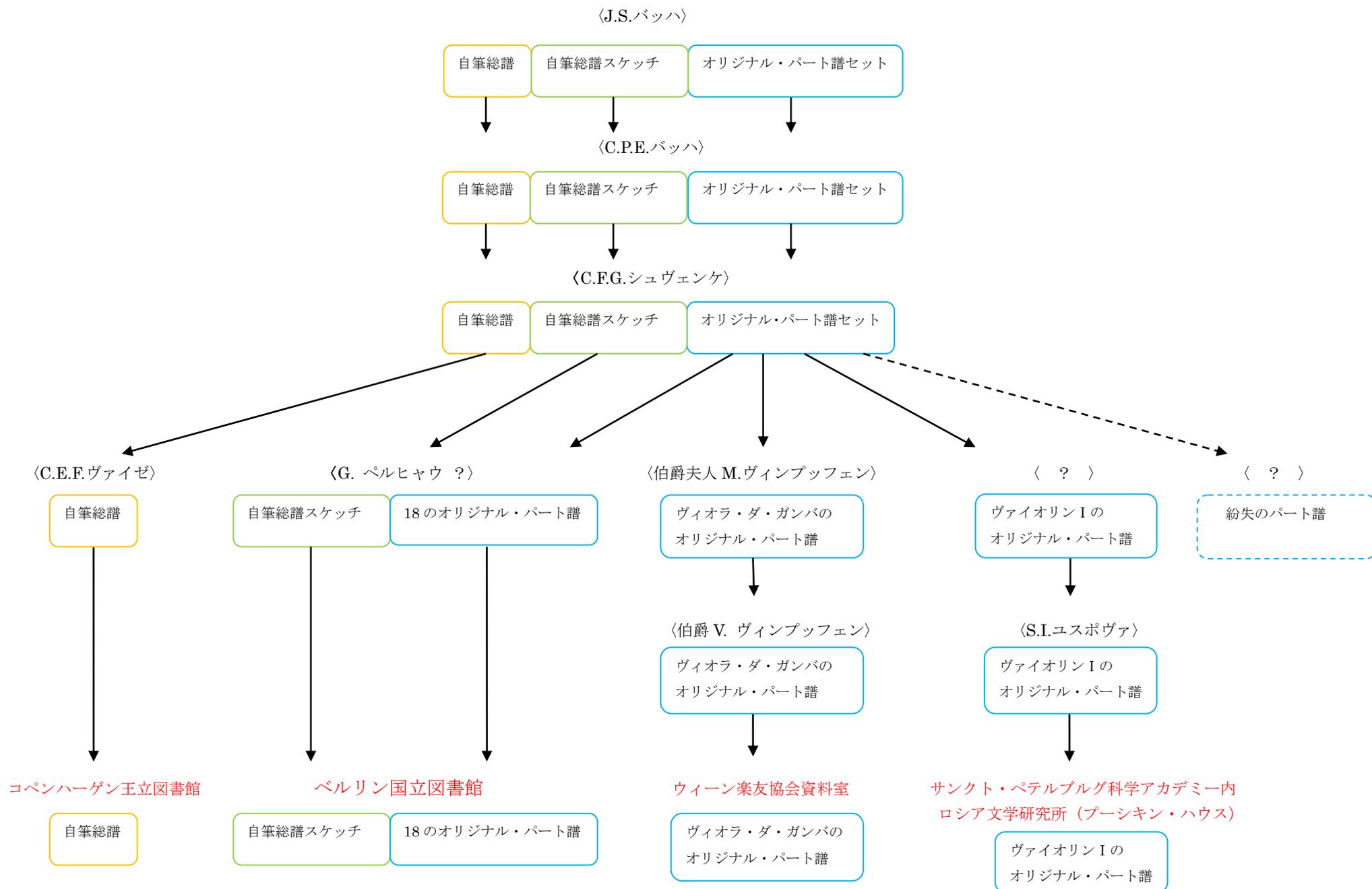
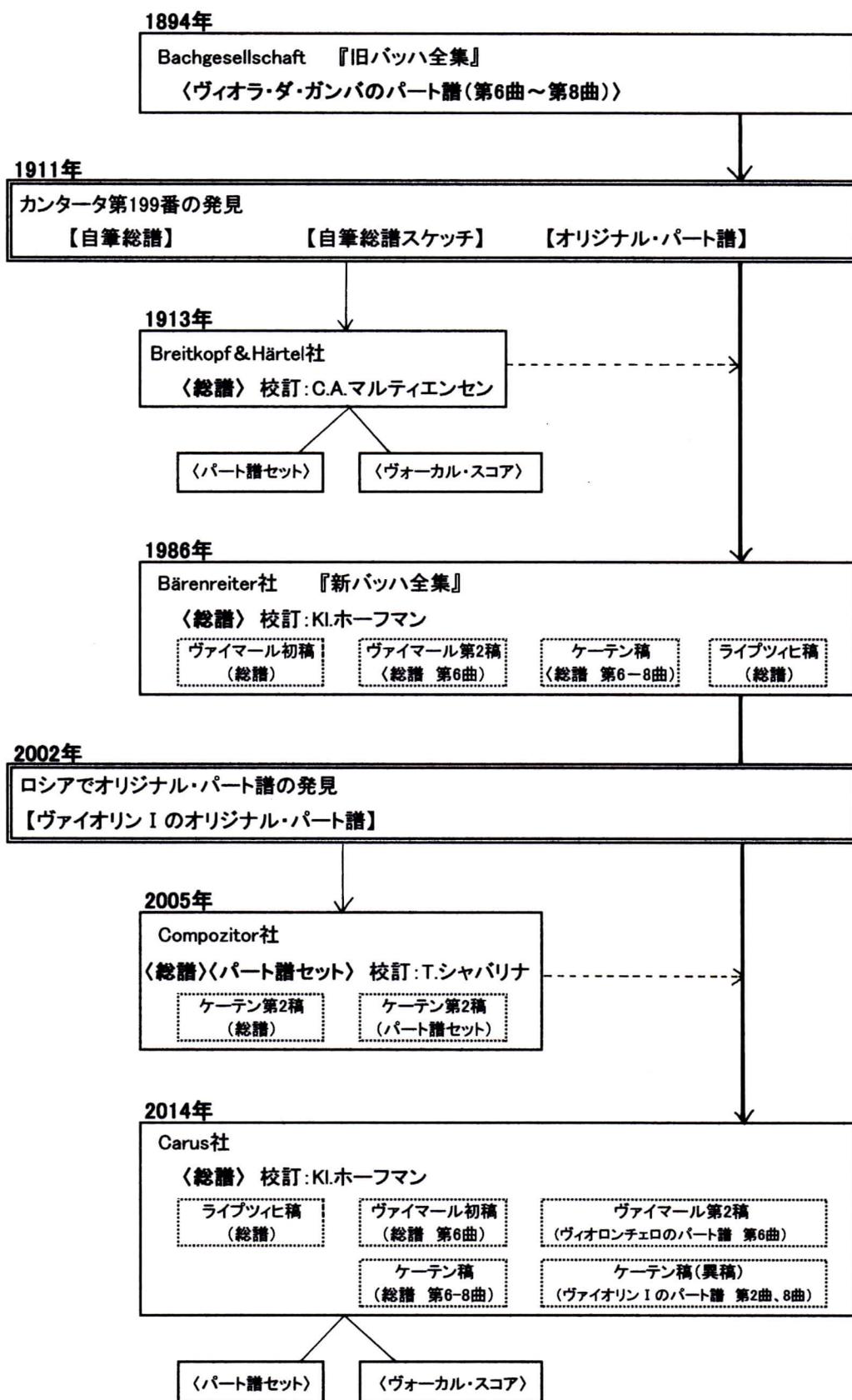


図4-7:カンタータBWV 199 出版楽譜の関係図



歌詞対訳

J. S. Bach Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen 全地よ、神にむかいて歓呼せよ» BWV 51

1. Aria

Jauchzet Gott in allen Landen!
Was der Himmel und die Welt
An Geschöpfen in sich hält,
Müssen dessen Ruhm erhöhen,
Und wir wollen unserm Gott
Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,
Daß er uns in Kreuz und Not
Allezeit hat beigestanden.

2. Recitativo

Wir beten zu dem Tempel an,
Da Gottes Ehre wohnt,
Da dessen Treu,
So täglich neu,
Mit lauter Segen lohnet.
Wir preisen, was er an uns hat getan.
Muß gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen,
So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

3. Aria

Höchster, mache deine Güte
Ferner alle Morgen neu.
So soll vor die Vätertreu
Auch ein dankbares Gemüte
Durch ein frommes Leben weisen,
Daß wir deine Kinder heißen.

1. アリア

全地よ、神にむかいて歓呼せよ！
天と地にあつて
生きとし生けるものは
神の誉を高めなければならない、
そして私たちも私たちの神に
同じように今、捧げものをしよう、
神は十字架と苦難の中にある私たちを
いつも助けてくださったのだから。

2. レチタティーヴォ

私たちは神殿を崇めたてまつります、
そこには神の栄光が宿り、
そこでは神のまことが、
日ごと新たになり
祝福に満ちて報いてくださるのです。
私たちは讃えます、神が私たちにしてくださったことを。
たとえこの弱い口が神の奇跡について語ろうとも、
取るに足らない讃美であっても神の御心に叶うことだろう。

3. アリア

いと高き神よ、あなたの御恵みを
これからも朝ごとに新しくしてください。
そうすれば父のまことのゆえに
感謝に満ちた心も
敬虔な生活によって示しましょう、
私たちがあなたの子と呼ばれることを。

4. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Gnaden verheißt,
Daß wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich uns lassen auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Das unsr Herz, Mut und Sinn
Ihm festiglich anhangen:
Drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werdens erlangen,
Glaubn wir aus Herzens Grund.
Alleluja!

4. コラール

讃美と称賛と、栄光とが
父と子と聖霊なる神にあるように！
神が私たちのうちに増やして下さるように、
恩寵から私たちに約束されたものを、
私たちは神を堅く信じ、
すべてを神に委ねて、
心から信仰を神に置くのだ、
私たちの心、勇気と思いは
神に堅く結ばれている。
ゆえに私たちは今こそ歌いましょう。
アーメン、私たちはそれを手に入れるだろう、
私たちが心の底から信じるならば。
アレルヤ！

J. S. Bach Kantate 《Mein Herze schwimmt im Blut わが心は血の海を漂う》 BWV 199

1. Recitativ

Mein Herze schwimmt im Blut,
weil mich der Sünden Brut
in Gottes heiligen Augen
zum Ungeheuer macht.
Und mein Gewissen fühlet Pein,
weil mir die Sünden nichts
als Höllenhenker sein.
Verhaßte Lasternacht!
Du, du allein
hast mich in solche Not gebracht;
und du, du böser Adamssamen,
raubst meiner Seele alle Ruh
und schließest ihr den Himmel zu!
Ach! unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
will ferner mehr kein Trost befeuchten;
und ich muß mich vor dem verstecken,
vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

2. Arie

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
Und ihr nassen Tränenquellen
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,
Wie mein sündlich Herz gebüßt.
[Recitativ]
Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,
die Augen heiße Quellen.
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

1. レチタティーヴォ

わが心は血の海を漂う
なぜなら、多くの罪が生み落とした子が私を
神の聖なる目に
怪物と見えるようにしたのですから。
私の良心は痛みを感じる
なぜなら、私にとって罪は
まさに死刑執行人なのですから。
憎い、悪徳の夜よ！
お前、ただお前だけが
私をこのような苦しみに導いたのです。
そして、悪いアダムの種であるお前が
私の魂からすべての安らぎを奪い
そして、天国に鍵をかけて閉めてしまうのです。
ああ！途方もない苦痛よ！
私の乾いた心を
もはやどんな慰めさえも潤すことはないだろう。
だから、私は神から隠れなければならぬ
天使ですら顔を覆い隠す、神の御前では。

2. アリア

沈黙したため息よ、静かな嘆きよ
私の苦痛を告げてほしい
なぜなら、この口は閉ざされているから。
そうすれば、お前たちの濡れた涙の泉は
確かな証をすることができるだろう、
どれだけ私の罪深い心が償いをしているかの。
[レチタティーヴォ]
私の心は今や涙の井戸、
目は熱い泉。
ああ神よ！誰がいったいあなたを
満足させられるのでしょうか？

3. Recitativ

Doch Gott muß mir genädig sein,
weil ich das Haupt mit Asche,
das Angesicht mit Tränen wasche,
mein Herz in Reu und Leid zerschlage
und voller Wehmut sage:
Gott sei mir Sünder gnädig!
Ach ja! sein Herze bricht,
und meine Seele spricht:

4. Arie

Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.
Ich bekenne meine Schuld,
Aber habe doch Geduld,
Habe doch Geduld mit mir!

5. Recitativ

Auf diese Schmerzensreu
fällt mir alsdenn dies Trostwort bei:

6. Choral

Ich, dein betrübtes Kind,
Werf alle meine Sünd,
So viel ihr in mir stecken
Und mich so heftig schrecken:
In deine tiefen Wunden,
Da ich stets Heil gefunden.

7. Recitativ

Ich lege mich in diese Wunden
als in den rechten Felsenstein:
die sollen meine Ruhstatt sein.
In diese will ich mich im Glauben schwingen
und drauf vergnügt und fröhlich singen:

3. レチタティーヴォ

けれども神は、私に恵み深くあるにちがいない、
なぜなら私は、灰で頭を、
涙で顔を洗い、
私の心は悔恨と苦難によって砕かれ
そして哀愁に満ちて言うのだから。
神よ、罪人の私を憐れんで下さい！と。
ああ、そうだ！神の心は張り裂け、
そして私の魂は語りかける。

4. アリア

深く身をかがめ、そして悔恨に満たされ
私は、親愛なる神、あなたの御前にひれ伏します。
私は罪を告白します
けれどもどうか忍耐を
どうか私に忍耐をもってください！

5. レチタティーヴォ

この苦しみの悔恨に
それから、慰めの言葉が浮かんだ。

6. コラール

私、あなたの悲しげな子供は
すべての私の罪を投げ入れます。
私の中に、これほど多く隠れていて
そして、私をこんなに激しく脅かす罪を。
あなたの深い傷の中へと、
そこで私は、いつも救いを見いだすのです。

7. レチタティーヴォ

私はこの傷の中に身を横たえます
まことの岩の石として。
それは私の憩いの場所にしよう、
私は信仰をもってその中へ飛んでいき
そして満ち足りて、喜ばしく歌う。

8. Arie

Wie freudig ist mein Herz,

Da Gott versöhnet ist

Und mir auf Reu und Leid

Nicht mehr die Seligkeit

Noch auch sein Herz verschließt.

8. アリア

私の心はなんと喜ばしいことでしょう、

神は怒りを鎮めてくださり

そして、悔恨と苦悩を乗り越えた私に

もはや幸いと

さらに御心も閉ざされないのです。