

ゲオルク・フィリップ・テレマンの 《マタイ受難曲》(1730)における創意

加藤 拓未

北ドイツのハンブルクは13世紀以来、ハンザ同盟の主要都市として貿易などで経済的に大いに潤った。そうした豊かな経済を背景に、ハンブルクでは主要教会を中心に充実した教会音楽を展開していた⁽¹⁾。受難曲に関しても、ハンブルクでは早くから音楽的な作品を好み、17～18世紀を通じて確かな伝統を築いていたのである。

受難曲と言えば、今日ではヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685～1750) の《マタイ受難曲》*Matthäus-Passion* BWV244と《ヨハネ受難曲》*Johannes-Passion* BWV245の存在がよく知られているが、18世紀前半のドイツ中・北部において受難曲の中心地は、バッハが受難曲を作曲したライプツィヒなどではなく、ハンブルクにはかならなかった。初代の市カントルであるトーマス・ゼレ Thomas Selle (1599～1663) 以降、ハンブルクでは歴代のカントルが受難曲を作曲し、演奏したが、そのなかでもっとも多く受難曲を残したのは、バッハと同時代に活躍したゲオルク・フィリップ・テレマン Georg Philipp Telemann (1681～1767) である。

テレマンは、ハンブルク主要教会の礼拝用に、従来の受難音楽にオペラ・オラトリオの様式を取り込んだ「オラトリオ受難曲」*Oratorio passion* を46曲(22曲が現存)、ダンツィヒ(現グダニスク)の教会の

礼拝用に「オラトリオ受難曲」を1曲（現存）、そして一般の演奏会用に福音書の引用を使わない、完全自由詩にもとづく「受難オラトリオ」Passion oratorioを6曲（5曲が現存）、それぞれ作曲している。テレマンの受難曲創作数は、同時代の作曲家を大幅に上回るものであるが、研究の現状を確認してみると、その成果は非常に限られていると言わざるをえない⁽²⁾。こうした状況を改善すべく、本稿では特に研究の遅れているテレマンのオラトリオ受難曲のうち、現存する最古の作品を取り上げ、その特徴を把握することで、テレマンの受難曲創作全体を俯瞰するための土台を築きたいと思う。

テレマンの現存最古のオラトリオ受難曲は、1728年に作曲された《ルカ受難曲》だが、この作品はテレマンの受難曲創作全体のなかで、特異な構成を取っていることで知られている⁽³⁾。その特殊性ゆえ、この《ルカ受難曲》は確かにユニークではあるが、テレマンの受難曲創作を俯瞰してゆく上での基準とはなりにくい。そこで本稿では、現存するテレマンのオラトリオ受難曲のうち、通常構成をとっているもので、もっとも古い1730年の《マタイ受難曲》を対象とする⁽⁴⁾。

以下、(1) 作品の構成、(2) 受難物語の作曲、(3) 挿入楽曲の考察、という順序で考察を進める。

1. 作品の構成

1730年の《マタイ受難曲》の資料に関して、オリジナルの楽譜資料は失われており、現存する手稿譜資料はベルリン国立図書館所蔵の筆写総譜のみに限られている⁽⁵⁾。ヨアヒム・イエネッケによれば、この筆写総譜は1730年頃、つまり初演からほどなくして作成されたものだという⁽⁶⁾。この資料をもとに、この受難曲の構成を示したものが、以下の表1である。

印刷歌詞本に関しては、ヘルナーが1933年当時、閲覧できた資料は行方不明のままとなっており、別のコピーも伝わっていない。ただし、ヘルナーが自らの博士論文にその印刷歌詞本の内容に関する情報を若干、報告していることを付記しておく。

表1 1730年の《マタイ受難曲》の構成

形式	役名	歌詞冒頭
1 コラール*		Nr. 133, v. 1 : Wenn meine Sünd' mich kränken
2 マタイ 26:1-16		Und es begab sich
3 アリア (B)	Die gläubige Seele	Höchst unselig's Unterfangen
4 マタイ 26:17-29		Aber am ersten Tag
5 アリア (S)		Ach Heiland, wie nähret
6 コラール		Nr. 342, v. 4 : Ach, wie hungert mein Gemüte
7 マタイ 26:30-38		Und da sie den Lobgesang
8 伴奏付きレチタティーヴォ (S)		Bis in den Tod
9 コラール		Nr. 114, v. 3 : Was ist doch wohl die Ursach'
10 アリア (S)		Meine wehmutvolle Seele
11 コラール		Nr. 132, v. 4 : Du Nacht voll Angst
12 マタイ 26:39-49		Und ging hine ein wenig
13 アリア (S)		Was ist das Schmeicheln
14 マタイ 26:50-63a		Jesus aber sprach zu ihm
15 伴奏付きレチタティーヴォ (S)		Dein Mund, ach ewigs Wort
16 マタイ 26:63b-68		Und der Hohepriester
17 アリア (B)		Schlage doch Himmel
18 マタイ 26:69-70		Peturs aber saß draußen
19 アリア (S)		Will dich die Welt zum Bösen
20 マタイ 26:71-75		Als er aber zur Tür hinaus ging
21 伴奏付きレチタティーヴォ (S)	Petrus	Erstaunliches Geschrei
22 アリア (S)	Petrus	Die Seele wird mir selbst zur Höllein
23 コラール		Nr. 314, v. 1 : Ach Gott und Herr
24 伴奏付きレチタティーヴォ (S)	Petrus	Doch muß ich Armer dem nun ganz verstossen?
25 二重唱 (S, B)	Petrus, Jesus	Ich lege mich in dein Erbarmen
26 マタイ 27:1-4		Des Morgens aber
27 伴奏付きレチタティーヴォ (B)	Judas	Ach wehe, wehe mir
28 マタイ 27:5		Und er warf die Silberlinge in den Tempel
29 アリア (B)		So fällt die Bosheit in ihr Netz
30 マタイ 27:6-14		Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge
31 アリア (S)		Herr in den Abgrund
32 コラール		Nr. 114, v. 9 : Ich kann's mit meinen Sinnen

形式	役名	歌詞冒頭
33 マタイ 27:15-19		Auf das Fest aber
34 アリア (S)		Sey stets das Labsahl
35 マタイ 27:20-21		Aber der Hohenpriester und die Ältesten
36 アリア (T) & 合唱	Die gläubige Seele	So geht es keiner ruft Jesum
37 マタイ 27:22-26		Pilatus sprach zu ihnen
38 アリア (S)		Laß dich bitter Tränen netzen
39 マタイ 27:27-46		Da nahmen die Kreigsknechte
40 アリア (B)	Die gläubige Seele	Gott ruft selbst : Mein Gott
41 マタイ 27:47-50		Etlicher aber, die da stunden
42 コラール		Nr. 121, v. 2 : O große Not, Gottes liegt selbst tot
43 アリア (S) & 合唱		Frohlocket, hochbetrübte
44 マタイ 27:51-54		Und sehe da der Vorhang
45 アリア (合唱)		Es stimmen der göttlichen Lehre
46 伴奏付きレチタティーヴォ (B)	Die gläubige Seele	Nicht das allein
47 アリア (B)		Ach höre doch Erde das Schelten der Felsen
48 マタイ 27:55-60		Und es waren viel Weiber da
49 コラール		Nr. 121, v.1 : O Traurigkeit, o Herzeleid
50 アリア (S)		Es strecken meines Glaubens Hände
51 コラール		Nr. 132 : Blut Bräutigam
52 マタイ 27:62-66		Des andern Tages
53 アリア (S)		So ruhe sanft in deiner Kammer
54 コラール		Nun wir danken dir von Herzen

*コラールの番号 (Nr.) は印刷歌詞本を閲覧したヘルナーの報告による⁷⁾。

【凡例】 S : Soprano, T : Tenor, B : Bass

この受難曲は『マタイ福音書』の第26～27章を歌詞の基本に据えているが、27章61節の „Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria die satzten sich gegen das Grab“ の1節のみ欠けている。27章61節の欠失は、1722年と1726年の《マタイ受難曲》の印刷歌詞本でも確認されるので、筆写の際に生じたミスではなさそうである⁸⁾。テレマンの前任者ヨアヒム・ゲルステンビュッテル Joachim Gerstenbüttel (1647～1721) 時代の《マタイ受難曲》の印刷歌詞本を見ると、1719年では27章61節は含まれているが、翌年の《マタイ受難曲》では欠けている⁹⁾。したがって、テレマンと作詩を担当した詩人は1720年の印刷歌詞本を参考にしながら作業を進めたのではない

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730)における創意

だろうか。そして、この受難物語をもとに冒頭と終結にコラールを置き、さらに物語の要所に自由詩とコラールを挿入して作品を構成したと考えられる。歌詞の作者に関しては不明だが、ヘルナーはゼールマン(Seelmann)か、ゴットフリート・ジモーニス(Gottfried Simonis)という人物ではないかと推測している⁽¹⁰⁾。

テレマンは、1730年の《マタイ受難曲》を作曲する時点で、すでに1722年と1726年にも《マタイ受難曲》を作曲していた。前2作の音楽は残っていないが、いずれも印刷歌詞本が現存するため、3つの《マタイ受難曲》の作品構成を比較することは可能である。1722年の《マタイ受難曲》は、レチタティーヴォ2曲、アリア8曲、コラール12曲(挿入歌詞は計22曲)が14箇所挿入されている(1箇所複数が挿入されることもある)。1726年の《マタイ受難曲》には、レチタティーヴォ4曲、アリア9曲、アリオソ1曲、コラール10曲(挿入歌詞は計24曲)が17箇所挿入されている。そして1730年の《マタイ受難曲》は、レチタティーヴォ6曲、アリア(重唱を含む)19曲、コラール10曲が20箇所挿入されている(挿入歌詞は計35曲)。前2作と比較して、特にアリアの数が大幅に増加している。そのため、以前の作品より多くの演奏時間を要した可能性は十分に想像される。

なお、前述の筆写総譜では、5つの挿入楽曲を「信ずる魂」Die gläubige Seeleという受難物語には登場しない役の独唱曲として設定している。その5曲のうち4曲はバス独唱曲で、1曲はテノール独唱曲である。このように声種も定まっていないことから、役の設定はいまいだが、歌詞の内容から見て、イエスの受難を見守る立場の役と言える。

器楽の編成は、フルート×1、オーボエ×1、ファゴット×1、第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、通奏低音で構成される。

2. 受難物語の作曲

2.1. レチタティーヴォの特徴

テレマンの《マタイ受難曲》における受難物語の部分は、単純なレチタティーヴォ（レチタティーヴォ・センプリージェ）、アリオーツ、合唱の各形式で作曲されている。配役は、福音史家にテノール独唱、イエスにバス独唱が配され、そのほかの登場人物、ペトロ（ソプラノ）、ユダ（バス）、カイアファ（バス）、ピラト（バス）、女中（ソプラノ）は独唱で、そして弟子たちなどの群集の声は合唱で扱われている。

受難物語のレチタティーヴォの特徴として、まず指摘すべきは、福音史家とそのほかの登場人物を意識的に描き分けている点である。福音史家は、一貫して単純なレチタティーヴォで作曲されており、特定の音型などのフィグーラを使った強調表現が少ないだけでなく、劇的な場面であっても激しい跳躍進行も見られない。いたってシンプルに、そして聖書のことばの抑揚に沿って、シラビックに音楽化されている。

それに対し、イエスをはじめとする受難物語の登場人物の発話はすべて、より歌唱的なアリオーツで音楽化されている（ただし、伴奏は通奏低音のみで、イエス役も含め、弦楽伴奏はつかない）。ペトロの否認の場面における女中のような、一声しか発しない端役でさえもアリオーツで書かれており、その姿勢は徹底している。

こうした描き分けには、どのような意図が考えられるだろうか。それは、おそらく物語を説明する福音史家のことば（現在）と、1世紀の登場人物たちの台詞（過去）の、時制の違いを示すためのものと思われる。この見解を裏付ける例として、この作品における「ペトロの否認」の場面が適切である。

追いつめられたペトロは、イエスのことを知らないと言った3度、否認をし

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730) における創意

てしまう。そこで福音史家は、つぎのように語る。「するとすぐ、鶏が鳴いた。ペトロは、“鶏が鳴く前に、あなたは3度私を知らないと言うだろう”と言われたイエスの言葉を思い出した。そして外に出て、激しく泣いた。」と。ペトロの3度の否認は、すでにイエスに予告されていたのである。このイエスの予告のことは「“鶏が鳴く前に、あなたは3度私を知らないと言うだろう”」Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. は回想部分であるため、福音史家の説明に含まれていても、1世紀の登場人物の声にほかならない。それゆえにテレマンは過去の時制を意識して、敢えてアリオソで作曲していると理解される(譜例1)。

福音史家

The musical score is written in a recitative style with a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line for the Gospelist and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The first system starts with a fermata over the first measure. The second system continues the recitative. The third system ends with a fermata over the final measure.

nicht. Und alsbald krä-he-te der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Je-su,

da er zu ihm sagte: E-he der Hahn krä-het, wirst du mich drei-mal ver leug-

nen. Und ging hinaus, und weinet bit-terlich.

譜例1 テレマン《マタイ受難曲》(1730) より第20曲, 4~12小節⁽¹¹⁾

2. 2. 群集合唱の特徴

1730年の《マタイ受難曲》では、群集合唱として20曲が作曲されている（表2）。

表2 《マタイ受難曲》(1730) の群集合唱

マタイ福音書	歌詞冒頭
① 26 : 5	Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.
② 26 : 8	Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser...
③ 26 : 17	Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?
④ 26 : 22	Herr, bin ich's?
⑤ 26 : 66	Er ist des Todes schuldig!
⑥ 26 : 68	Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?
⑦ 26 : 73	Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn deine Sprache verrät dich.
⑧ 27 : 4	Was gehet uns das an? Da siehe du zu!
⑨ 27 : 6	Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen...
⑩ 27 : 21	Barrabam!
⑪ 27 : 22	Laß ihn kreuzigen!
⑫ 27 : 23	Laß ihn kreuzigen!
⑬ 27 : 25	Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.
⑭ 27 : 29	Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!
⑮ 27 : 40	Der du den Tempel Gottes zerbrichst und...
⑯ 27 : 42	Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen...
⑰ 27 : 47	Er rufet dem Elias!
⑱ 27 : 49	Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?
⑲ 27 : 54	Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.
⑳ 27 : 63	Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach...

曲の構成は、歌詞（散文）の構文がもとになっている。つまり、歌詞がいくつかの文からなる文章であれば、一文（ピリオド）毎に主要音型の性格を変え、さらに一文をコンマや、等位接続詞undで区切って、やはり主要音型を変えて構成している。

単発の叫びなどの短い歌詞では、自ずとことばを反復するの必要に迫られる。その際は、語順を入れ替えることで変化をつけたり、was, wer,

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730) における創意

wozuなどの疑問詞は後ろに休符を入れて旋律的に独立させたかたちで反復し、修辭的に強調している(譜例2)。また重要な意味をもつ単語(Armenやkreuzigenなど)は、メリスマを施したり、音画的な音型を充てるなどしてやはり聴衆の印象に残るよう工夫している。

The image shows a musical score for the first four measures of the second movement of the Mattheus Passion. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Viola/Contra (Va con Basso (ali' Ottava)), Soprano and Tenor (S + T), Alto and Bass (A + B), and Continuo (b. c.). The vocal parts have lyrics: "Wo-zu dienet die ser Un - rat, wo - zu, wo - zu, wo-zu dienet". The instrumental parts include a prominent melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the Continuo part.

譜例2 《マタイ受難曲》(1730) より第2曲, 1~4小節⁽¹²⁾

20曲中、4分の3拍子の „Wozu dienet dieser Unrat?“ と „Herr, bin ich's?“ を除く18曲が4分の4拍子で作曲されている。また20曲すべてに弦楽(第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ)が、編成に組み込まれている。ただし、そのうちの5曲を除いてヴィオラは、チェンバロを重ねるよう指示されている。

群集合唱においてもっとも興味深いのは、20曲すべてが二重唱合唱で作曲されていることである(譜例2を参照)。二重唱合唱とは、高声であるソプラノとテノールを合わせて1声とし、同様に低声のアルトとバスをまとめて1声とした編成による合唱を意味する。しかも合唱の音楽は、いずれもカノンのように模倣での進行を基調としている。これに対しコーラルは、すべて4声合唱で作曲されている。

こうした二重唱合唱による群集合唱は、1733年の《ヨハネ受難曲》でも全面的に採用されており、時期の近い両受難曲において一貫して使われていることから、この時期のテレマンの創作意図を反映していると考えられる。ただ、その意図とは何であろうか。

まず注目すべきは、4声ある音色を、高声と低声にまとめてしまうという発想であろう。これは明らかに音色の集約であり、同時に編成の縮小傾向を示している。実は、テレマンの作品に、この傾向と合致したものがいくつか存在する。それは、《音楽の礼拝》*Harmonischer Gottesdienst* (1725～26刊行)、《続・音楽の礼拝》*Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (1731～32刊行)、《神の音楽賛美》*Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* (1744頃刊行)の3つのカンタータ集である。いずれも1～3声の声楽とふたつのオペリガート楽器、通奏低音を編成する作品で構成されている。

編成を最小限にとどめた理由として考えられるのは、当然ながら作品の普及を有利にするためだろう。なかでもテレマン自身による《神の音楽賛美》の序文では、参考になる指摘がいくつか含まれている。それによると、この曲集は「…実際のところ3声のみ、つまり、ソプラノとアルト、または、ふたりのソプラノ、そして通奏低音のためのものである。」... sind eigentlich nur für drey Partien, und zwar für Discant und Alt, oder für zween Discante, nebst dem General-Basse, eingerichtet. とあり、さらに「私は…前述の通り、想定された上2声に、オクターヴ下、つまりテノールとバスも一緒に歌うことを認める。さらに合唱団の状況によって、たくさん的人数で、任意に混ぜて、編成してもよいだろう。」ich ... nahm mir im ersten Avertissment die Erlaubniß zu verstaten, daß gedachte zwo obere Partien auch eine Octave tiefer, nemlich von Tenor und Baß, mitsingen, auch sonst, nach Beschaffenheit eines Chores stark und willkührlich vermischet,

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730)における創意

besetzt werden mögten. としている⁽¹³⁾。つまり最小限の編成は3声だが、テノールとバスが合唱に参加できる可能性を示している。

また、序文ではさらに「オーボエ、またはフルート・トラヴェルソ…は、合唱曲やコラル合唱のソプラノ声部と一緒に演奏し、アリアにおいてフォルテの指示があるところでは、第1ヴァイオリンと一緒に演奏する。しかしながら、高すぎる音域や低すぎる音域のパスセージは休むか、楽器の特性にしたがって、オクターヴ上か下に書き直すこと。」Hoboe oder Traversiere ..., die in Chören und Chorälen mit dem Discant, und in den Arien mit der ersten Violine, beym Starcken, überein spielen; was aber zu hoch, oder zu tief kömmt, ist weg zu lassen, oder, nach der Natur des obhandenen Instruments, eine Octave höher oder tiefer zu schreiben. とあり、楽器編成拡大の可能性も考慮されていることを示唆している。つまり、この曲集は最小編成を提示しながらも、編成を拡大することで、より豊かな音色へと広がる可能性を含んでいると言える。

この曲集の序文に示されたテレマンの創意が、同様に《マタイ受難曲》(1730)と《ヨハネ受難曲》(1733)の群集合唱でも意図されていたのではないか。つまり、コラルを斉唱で歌うことにすれば、合唱に必要な声部は高声と低声のふたつだけとなり、それは作品の普及につながりやすい。しかも、いくつかのオプションを加えれば、さらに豊かな音楽効果が得られるように工夫されているのが、この二重唱合唱というわけである⁽¹⁴⁾。

3. 挿入楽曲の特徴

テレマンの《マタイ受難曲》は、福音書の受難物語に、コラルや自由詩による楽曲が挿入されており、特に自由詩の挿入楽曲は、伴奏付き

レチタティーヴォ（レチタティーヴォ・アコンパニヤート）やアリアとして作曲されている。楽曲を挿入する際、1曲だけのケースもあれば、複数の楽曲を挿入する場合もある。そして、複数の楽曲を同一箇所に入挿する場合、それらの楽曲が相互にある程度の関連を持ちつつも、おのおのの存在意義が認められるように作曲する必要が生じ、自ずと1曲のみを挿入する場合よりも、多くの工夫が求められるはずである。つまり、複数の挿入楽曲を伴う箇所は、作品としても重要な箇所と考えられる。

そこで、以下では、この《マタイ受難曲》において、より複雑な構成をとっている4つの場面に着目し、考察を行いたい。

3.1. オリーブ山上の場面

『マタイ福音書』26章30～38節、イエスがオリーブ山上のゲツセマネの園で、迫りくる自らの死の前に苦悶する場面を受けて、ソプラノの伴奏付きレチタティーヴォ、コラル（合唱）、ソプラノ・アリア、コラル（合唱）の4曲が挿入されている。これらの挿入楽曲は、苦悶するイエスの姿をどのように受けとめるべきか、その解釈を示している。

Nr. 8. Recitativ (Soprano)

Bis in den Tod, ach ew'ges Leben,
ist deine fromme Seele betrübt.
Ganz unermeß'ne Größe treuer Liebe,
die sie mit recht entbranntem Triebe
an mir dadurch verübt,
wie unverdient bedrängt
dich, Quelle wahrer Freuden,
dies weite Meer der Leiden,
in diese tiefe große Nacht,
in diese dunkle Jammerhöhle,
so kläglich zu versinken,

第8曲 伴奏付きレチタティーヴォ（ソプラノ）

ああ、永遠の生命よ、あなたの義^義しい魂は、
死ぬほどに、悲しんでおられます。
はかりしれなく大きな真の愛を
あなたは、燃え上がる力で、
私に注ぐのです。
なんと不当にあなたを悩ませるのか
真の喜びの泉よ
この広い苦しみ^苦の海は、
この漆黒の夜のなかに
この暗い悲しみの穴のなかに
これほど悲しみに満ちて沈み

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730) における創意

den Tränen wert stets Kummer zu erdulden,
aus bitterm Elendsreben
den angefüllten Kelch zu trinken,
wirkt dir ja nur, was denn, ach mein Verschulden.

苦しみの涙に、耐え忍び
悲しみのぶどう酒の
満たされた杯を飲むことは
なんたるか、ただ私の罪ゆえに行うのです。

Nr. 9. Choral

Was ist doch wohl die Ursach solcher Plagen?
Ach! meine Sünden haben dich geschlagen,
ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
was du erduldet.

第9曲 コラール

このような苦しみすべての原因はなんでしょうか。
ああ、私の罪があなたを打ったのだ。
ああ、主イエスよ、私がこの責めを負うべきなのに。
それをあなたが負われます。

Nr. 10. Aria (Soprano)

Meine wehmutvolle Seele
leidet mit durch Jesu Leid.
Über seine herben Schmerzen
waltet mir das Blut in meinem Herzen
vor recht bitt'rer Traurigkeit.

第10曲 アリア (ソプラノ)

私の悲哀に満ちた魂は
イエスの苦難とともに苦しみます。
イエスの厳しい痛みに
私に胸の血は、激しく沸き立ちます
そのあまりの悲しみゆえに。

Nr. 11. Choral

Du Nacht voll Angst voll herbes Seelenleiden,
darin die Macht der Hölle Jesum drückt,
kannst du wohl Gott und seinen Sohn so scheiden,
daß dieser nichts von jenes Huld erblickt?
O seufze nur Natur, weil diese Seelenkur
den Menschen doch nicht recht zu Herzen gehet.

第11曲 コラール

不安に満ち、厳しい魂の苦悩に満ちた夜よ
地獄の力はそこにイエスを押しこめたのだ。
おまえは、神とその御子を引き離すことができるのか
御子が、神の愛を認められないほどに。
自然よ、ため息をつきなさい、この魂の治療は
人の心をそこまで悲しませることはしないから。

ソプラノの伴奏付きレチタティーヴォは、イ短調の落ちついた響きではじまり、苦しむイエスに同情を寄せる。ソプラノが歌うにしては旋律の音域が低く、ほとんどが1点オクターヴのなかで動き、最高音の2点ホ音は一回しか現れない。テレマンがあえてソプラノに適さない音域で作曲しているのは意図的なものだろう。ソプラノにとって声量でない、歌いづらい状況は、イエスの苦しみを代弁しているものと思われる。また、各所に配された4分休符の沈黙は、緊張感を生み、効果的である。特に、曲の終わりの「なんたる」was dennの歌詞で、通奏低音が休止する部分は象徴的で劇的でさえある（譜例3）。

16

-sreben, den angefüllten Kelch zu trinken: wirkt dir ja nur, was denn! Ach, mein Ver-schulden.

譜例3 テレマン《マタイ受難曲》(1730) より第8曲, 16~20小節⁽¹⁵⁾

イエスが「私の罪のために」苦しんでいることを説くソプラノのアリオートを受けて、ヨハン・ヘルマン Johann Herrmann 作コラール「心から愛するイエスよ」Herzliebster Jesu! の第3節が歌われる。コラールが歌う内容は、ソプラノのアリオートと同様で、いわば会衆による確認である。

つづくソプラノ・アリア（二短調）は、イエスとともに苦しむ魂の嘆きを歌う。その旋律の音域はやはり低く、主に1点オクターヴの範囲のなかで作曲されている。また、落ち着いた調子の旋律を基本とし、「魂」Seeleの語には下行音型をあて、魂のくたびれた様子を描いている（譜例4）。

12

Mei - ne weh - mits vol - le See - le

譜例4 テレマン《マタイ受難曲》(1730) より第10曲, 12~15小節⁽¹⁶⁾

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730) における創意

中間部に入るとへ長調に転じ、「沸き立つ」wallenという歌詞を反映して音域も高くなり、旋律にも動きが出てくる。また、通奏低音も8分音符の保続音を刻み出し、穏やかな前半の音楽と対比を図っている（譜例5）。そして中間部の最後、「悲しさ」Traurigkeitという語がメリスマで作曲され、強調されている。

41

colla voce

p

con V' cello

ü - ber sei - ne her - be Schmer - zen wal - let

(nur V' cello)

譜例5 テレマン《マタイ受難曲》(1730) より第10曲の中間部、
41～45小節⁽¹⁷⁾

このアリアには、オブリガート楽器としてフラウト・トラヴェルソとヴァイオリンが編成に加わっている。独立した動きを示すヴァイオリンに対し、フラウト・トラヴェルソは一貫してソプラノとユニゾンで動く。これはおそらく音域の低いソプラノを助ける役割がある一方で、苦悶するイエスを助ける力の象徴とも考えられる。『ルカ福音書』の並行箇所(22:43～44)では、イエスのもとに天使が現れ、イエスを力づけたという記述があり、孤独なイエスに天から励ましがあつたことを示している⁽¹⁸⁾。こうしたイメージが、このアリアの背後に存在するならば、フラウト・トラヴェルソはこの天の励ましの暗示ととらえることも

できるだろう。

この解釈を肯定する要素としても、つぎに登場するコラールの存在が重要となってくる。アリアのあと、アブラハム・ヒンケルマン Abraham Hinkelmann 作コラール「あそこのあの山で寝ているのは誰か」Wen seh ich dort an jenem Berge liegen? の第4節が歌われ、天とイエスの疎通を確認している。

ちなみに J. S. バッハの《マタイ受難曲》BWV244 の同場面でも、第19曲のテノール・アリアのなかで、上記のヘルマン作コラールの同じ節が使用されている（旋律は異なる）。両作とも、苦しみの正体を明らかにしようとしている意味では同様の用い方をしているが、それぞれの行き着くメッセージは異なっている。ここで考察したようにテレマンは「天とイエスのつながり」を強調し、バッハの方は「個人の目覚め」を強調している。

3. 2. ペトロの否認

1730年の《マタイ受難曲》では、ペトロ役はソプラノが担当する。イエスが大祭司カイアファのもとで裁判を受けているさなか、ペトロはイエスに予告された通り、イエスとの関係を3度否認してしまう。驚きと後悔の思いが入り乱れるなか、ペトロは外へ出て泣いた（マタイ福音書26：71～75）。

ここから、ペトロのひとり舞台となり、まず伴奏付きレチタティーヴォを通じて、衝撃の事態から高ぶった感情を吐露する。つづいて、8分の3拍子のアリア（イ短調）となり、ペトロは居た堪れない想いを歌う。このアリアでは、まず冒頭でオブリガート楽器のオーボエとヴァイオリン（ほぼユニゾンで動く）が、ふたつの主要音型を提示する。1つはシンコペーションのリズムとトリル付の三連符を特徴とする主要音型で、もう1つは32分音符の動きによる下行音型の主要音型である（譜

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730) における創意

The image displays a musical score for the 22nd movement of Georg Philipp Telemann's 'The Passion of Matthew' (1730). The score is in 3/8 time and marked 'Allegro'. It features Oboe + Violins unison, Viola, Soprano (Petrus), and Continuo. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic and trills. The second system shows a more complex rhythmic passage with sixteenth notes and trills.

譜例6 テレマン《マタイ受難曲》(1730) より第22曲, 1~8小節⁽¹⁹⁾

例6)。ペトロの歌では「焼けただれる」brenntの歌詞に、オブリガート楽器が示したシンコペーションと三連符の音型が充てられている。

さらに、マルティン・ルティリウス Martin Rutilius作のコラール第1節が、ペトロの罪を会衆で共有しつつも、「助けをさしのべられる人は、この世には誰もみつからない」と、孤独なペトロを浮かび上がらせる。

Nr. 22. Arie (Soprano) Petrus

Die Seele wird mir selbst zur Höllen.

in welcher mein Gewissen brennt.

Es schlägt die Glut auf mich zusammen,

ich leide Pein in diesen Flammen.

第22曲 アリア (ソプラノ) ペトロ

私の魂は地獄になった。

そこで、私の良心は焼けただれる。

炎の熱さも、私の良心を打ち

この炎のなかで、私は苦しむ。

ach! ach! unseliges Verstellen,
dadurch man Jesum nicht erkennt.

ああ、いまわしい偽りよ！
このためにイエスを認められない。

Nr. 23. Choral

Ach Gott und Herr,
wie groß und schwer
sind mein' begangnen Sünden!
Da ist niemand, der helfen kann,
in dieser Welt zu finden.

第23曲 コラール

ああ、主なる神よ
なんと大きく重いことか
私の犯した罪は！
助けをさしのべられる人は
この世には誰もみつからない。

行き詰まったペトロは、伴奏付きレチタティーヴォを通じて、イエスに救いを求める。それにイエスが応え、ペトロとイエスの二重唱へと発展する。ペトロはイエスに赦しを請い、イエスはペトロを赦し、抱擁する。そして、神の愛の二重唱を通じて、ペトロの救済が示される。

Nr. 25. Aria

Petrus (Soprano)
Ich lege mich in dein Erbarmen
ach frommer Gott verstoß mich nicht.
Ich bitte dich mit bitt'ren Tränen
gilt Buße, Jammern, Stöhnen, Sehnen,
so gehe doch nicht ins Gericht.

第25曲 二重唱

ペトロ (ソプラノ)
私はあなたの慈悲のなかに身を横たえます。
ああ、^{たゞ}義しい神よ、私を退けなさい。
私は懺悔、悲しみ、うめき、渴望の苦い涙とともに
あなたに請い願います。
私を裁きに連れていかないようにと。

Jesus (Baß)

Ich fasse dich mit Gnadenarmen
weil gegen dich mein Herze bricht.
Mich rühren deine bitt'ren Tränen
gilt Buße, Jammern, Stöhnen, Sehnen,
geh' ich mit dir nicht ins Gericht.

イエス (バス)

私はあなたを慈悲の腕に抱こう。
私の心はあなたを思い、張り裂けそうだから。
あなたの後悔、悲しみ、うめき、渴望の苦い涙は
私の心を打つ。
私はあなたを、裁きに連れてはいかない。

3. 3. バラバとイエス

総督ピラトは裁判中、囚人のバラバとイエスの名をあげ、民衆にどちらを釈放してほしいかと問いかける。民衆が選んだのは、バラバであった。

この場面をテレマンは印象的に作曲している。受難物語の記述では、一度しか発せられていない「バラバを」Barabamの名を、受難曲では群集合唱にくり返し、連呼させている。この9小節の合唱曲のなかに「バラバ」の3つの音型が認められる（譜例7）。合唱の低声が1小節目で、2つの8音符と1つの4分音符の組み合わせでBarabamと2度くり返す音型（1つ目）を歌うのに対し、高声は3つの同音程の2分音符による音型（2つ目）でBarabamの名を示す。そして、第3の音型は高声と低声が一緒になり、シンコペーションのリズムを特徴とするものである。

The image shows two systems of a musical score. The first system is for Soprano and Tenor (S+T), Alto and Bass (A+B), and basso continuo (b. c.). The vocal parts have lyrics: S+T: Bar - ra - bam, Bar ra bam, Bar ra bam, Bar ra bam, Bar ra bam, Bar ra bam, A+B: Bar ra bam, Bar ra bam, Bar ra bam, Bar - ra - bam, Bar ra bam. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment, with a fermata over the final notes. The lyrics for the second system are: S+T: Bar - - ra - bam, Bar - - - ra - bam, Bar ra bam. A+B: Bar - - ra - bam, Bar - - - ra - bam, Bar ra bam.

譜例7 テレマン《マタイ受難曲》(1730) より第35曲, 1～9小節⁽²⁰⁾

群集がイエスを捨て、バラバを選択した場面から、信ずる魂（テノール）と合唱の対話へと発展する。このアリアでは、直前の群集合唱が示

した3つの Barabam 音型を受け継いでいる。まず弦楽と通奏低音の前奏が、ハ長調の明るい響きを背景に付点音符のリズムを特徴とするアリアの主要音型を導き、その旋律によってテノール独唱は「誰もイエスを呼ばず、すべての人々は叫ぶ。」と歌うと、合唱が弦楽とともに「バラバを」Barabam と合いの手を入れる。同じ歌詞をくり返し歌いながらテノールは3連符のリズムを使って旋律を少しずつ変化させてゆく一方で、合唱は3つの Barabam 音型を利用し、アリアに合わせる。

中間部（イ長調）に入るとヴィオラは沈黙し、第1、第2ヴァイオリンはユニゾンで通奏低音に合流するよう指示され、そしてヴァイオリンも加わった通奏低音の上でテノールは、人々がバラバを選んだ理由を説く。その理由とは、いつの世も神を理解しようとせず、時流に合わせてしまう大衆の変わらぬ性にあるという。つまり、当時のユダヤ人群集だけでなく、現代の私たちにもイエスを拒絶する可能性は潜在しているのである。

このように、このアリアは直前の群集合唱の音楽と、密接に関連付けられるかたちで作曲されている。これはつぎに取り上げる「イエスの死」の場面とともに、この受難曲の注目すべき特徴と言える。

Evangelist: Sie sprachen,
Chor: Barrabam!

福音史家：彼らは言った。
合唱：「バラバを！」。

Nr. 36. Aria (Tenor) Die gläubige Seele

So geht es, keiner rufet Jesum
und alle schreien Barabam.

Chor

Barrabam!

Die gläubige Seele

Also erfahren schon die Alten
So wollen auch die Jungen walten,
der Welt geneigt und Jesu gram.

第36曲 アリア（テノール）「信ずる魂」：

誰もイエスを呼ばず、
すべての人々は「バラバを」と叫ぶ。

合唱：

バラバを！

信ずる魂：

老いた人々は、すでに経験し
そしてまた若い人々も
この世を好み、イエスを嫌う。

3. 4. イエスの死

十字架上のイエスは、死の間際に「エリ、エリ、ラマ、アサブタニ。」とヘブライ語で叫ぶ。ついで福音史家が、このことばの意味を「わが神、わが神、なぜ私をお見捨てになったのですか」とドイツ語で伝える。

前述の通り、福音史家がイエスのことばを引用する際、テレマンは単純なレチタティーヴォではなく、1世紀の時制を示すアリオーソで音楽化した。このアリオーソでは、ゆるやかな半音階の下行音型を通じて、イエスの苦しみが表現されている。しかも、福音史家の通訳は、イエスのことばと同じ音程の旋律で辿られ、それを支える通奏低音の音楽も同じである。さらにこの旋律は、直後に挿入される「信ずる魂」のバス・アリアの主要音型として引き継がれる。

この十字架上のイエスの発言は、古来より様々な解釈がなされてきた。確かに福音書のなかで、父なる神の意思を絶えず語ってきたイエスにしては、意外なことばと受け取れる。そうした背景を踏まえ、「信ずる魂」のアリアでは、なぜイエスがこのような発言をされたのか、という問いかけと答えが示される。

ト短調ではじまるアリアは、2本のヴァイオリンのオブリガートを背景にイエスのことばをくり返ししながら、時折「なぜ？」warum? の単語のあとに休符を入れることで独立させ、修辭的に強調している。その答えは、変口長調に転じてはじまる中間部で説明される。それによれば、イエスからこのような苦しみに満ちた発言が出たのは、罪人の「罪」が原因であるという。つまり、原因は原罪をもつ私たちの存在である。

マルティン・ルターが1529年の聖土曜日に行った説教につきのような件がある。「この節（筆者注：「エリ、エリ…」の箇所）について論争されるのはなぜであろうか。我々の救い主であるべき方が、見捨てられ

た者として叫んでおられることを、我々が理解しないからである。主が我々の罪を担ったことは明らかであり、我々の罪が、我々を神から、義から、すべてのよいものから離れさせているからである。」(徳善義和訳)⁽²¹⁾。まさに、このアリアの中間部の内容と解釈が一致しており、この歌詞がルター派正統主義の神学に沿ってまとめられていることを証左している。

Jesus:

Eli, Eli, lama asabthani?

Evangelist:

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

イエス:

「エリ、エリ、ラマ、アサブタニ。」

福音史家:

これは、わが神、わが神、あなたはなぜ私を見捨てられたのですか、という意味である。

Nr. 40. Aria (Baß) Die gläubige Seele

Gott ruft selbst: Mein Gott, mein Gott,

warum hast du mich verlassen

warum warum?

Zittert, ihr Sünder, denn euer Verschulden

wirkt der Unschuld ein solches Erdulden,

lasset sie eben so kläglich erblassen.

第40曲 アリア (バス)「信ずる魂」

神は自ら叫ばれた。「わが神、わが神、

あなたはなぜ私を見捨てられたのですか」

「なぜ」「なぜ」

震えよ、罪人ら、おまえたちの罪が

潔白な人に、このような苦しみを与えるのだから。

罪なき人は、いまこんなにも青ざめておられる。

「信ずる魂」のアリアのあと、間もなくしてイエスは死を迎え、それを厳かなヨハン・リスト Johann Ristのコラール「おお悲しみ、おお心の悩み」O Traurigkeit, o Herzeleidの第2節が受けとめる。

Evangelist:

Aber Jesus schrie abermal laut und verschied.

Nr. 42. Choral

O große Not, Gott's Sohn ist tot,

am Kreuz ist er gestorben,

hat dadurch das Himmelreichen

uns aus Lieb erworben.

福音史家:

しかしイエスはもう一度大声で叫んで、息絶えた。

第42曲 コラール

おお、大いなる苦しみよ、神の御子は死んだ。

十字架の上で亡くなった。

これによって天国は

私たちを愛ゆえに請けいれた。

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730) における創意

Nr. 43. Aria mit Chor	第43曲 アリアと合唱
Soprano:	ソプラノ:
Frohlocket, hochbetrübte Seelen, seid froh	喜べ、悲しみの魂よ、 お前たちは喜びに満ちている。
Chor: Wodurch?	合唱: 何によって?
Soprano:	ソプラノ:
durch Christi Tod. Denn sein so jammersvolles Scheiden vergnügt	キリストに死によって。 なぜなら、悲しい別れは楽しいものである。
Chor: Womit?	合唱: 何とともに?
Soprano:	ソプラノ:
mit Himmelsfreuden und stört	天の喜びとともに、そしてそれは妨げるのだ。
Chor: Was denn?	合唱: 何を?
Soprano:	ソプラノ:
die Höllennot.	地獄の苦しみを。
Evangelist:	福音史家:
Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen...	その時見よ、神殿の垂れ幕が上から下まで二つに裂け た。そして地は揺れ動き、岩は割れ、墓が開いて、そ こに眠っていた多くの聖なる人々のからだ起き上が り、イエスの復活の後墓から出て来て、聖なる町に入 り、多くの人々に現れた。

コーラルの唱和が終わると、すかさずト長調の明るい響きに満ちたソプラノと合唱によるアリアが登場し、ある意味、戸惑いを覚えるほど急激にその場の雰囲気を一変させる。このアリアで重要な部分は、中間部である。ここではホ短調に転じ、ソプラノは「なぜなら、悲しい別れは楽しいものである。」という、逆説的な提言を歌う。つまり、イエスの死によって、天は喜び、「地獄の苦しみを」妨げることとなった。この「地獄の苦しみを」妨げた結果、つぎの福音史家が報告する、死者の復活が実現するという説明になっているのである。

中間部を通じて、すべての事情を納得したうえで、アリアはダ・カーボし、ト長調に回帰して聴衆はソプラノとともに再び喜びをわかちあうことになる。深刻なイエスの死の場面から、一瞬で喜びへ転換する構成

は特徴的であると同時に、イエスの死がこの世を一変させるほどの重要性をもっていたとする、力強い肯定と考えられる。

まとめ

本稿では、現存する資料状況から、1730年の《マタイ受難曲》をテレマンのオラトリオ受難曲を考察するうえでの出発点と位置づけ、分析を行った。その結果、以下の諸点が、テレマンのオラトリオ受難曲における創意として判明した。

①レチタティーヴォの音楽的特徴として注目すべきは、福音史家とその他の登場人物を意識的に描き分けていることである。福音史家は、一貫して単純なレチタティーヴォで作曲されているのに対し、イエスをはじめとする受難物語の登場人物の発話はすべて、より歌唱的なアリオソで音楽化されている（ただし、イエスも含め、弦楽伴奏はつかない）。これは、物語を説明する福音史家のことば（現在）と、1世紀の登場人物たちの台詞（過去）の、時制の違いを示すための工夫と考えられる。

②群集合唱は一貫して、二重唱合唱で作曲されている。これは、編成を制限することで作品の普及をねらっていることは確かであろうが、同時に、カンタータ集《神の音楽賛美》(1744頃刊行)の序文でも説明されているように、いくつかのオプションを加えれば、さらに豊かな音楽効果が得られるようにも配慮されている。

③1730年の《マタイ受難曲》では「オリーブ山上」、「ペトロの否認」、「バラバとイエス」、「イエスの死」と、4つの場面が入念に作曲されている。特に「イエスの死」の場面では、厳かなヨハン・リストのコラー

ゲオルク・フィリップ・テレマンの《マタイ受難曲》(1730)における創意

ル唱和が終わると、一転してソプラノと合唱による明るいアリアに推移し、イエスの受難の成就を音楽で伝えるとともに、つぎの楽曲で福音史家が報告する、死者復活の根拠も説明している。深刻なイエスの死の場面から、一瞬にして喜びへと転換する構成は非常に印象深く、イエスの死がこの世を一変させるほどの重要性をもっていたという、テレマンの力強い肯定の表現と考えられる。

以上の創意は、たとえばバッハの《マタイ受難曲》には、いずれも見られない手法であり、それゆえ、テレマン独自のスタイルと指摘しうる。こうして整理した見解をもとに1733年以降に現存するテレマンのオラトリオ受難曲を考察してゆけば、おのおのの作品においてテレマンがどのような創意工夫を展開しているのか、見定める基準が持てるだろう。

注

*本稿は拙稿「ゲオルク・フィリップ・テレマンとハンブルクにおける受難曲の伝統——1722年から1754年までの礼拝用受難曲におけるテレマンの創意」(博士論文、明治学院大学、2011年3月)の第4章にもとづいている。

- (1) Reginald LeMonte Sanders, "Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788." (Ph.D. diss., Yale University, 2001), 27-34を参照。
- (2) テレマンのオラトリオ受難曲に関する主な先行研究には、以下がある。
Hans Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken: Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg* (Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske in Borna, 1933). 西恒子「G. P. Telemannの受難曲について——主としてヨハネ受難曲を中心に」『音楽学』第14巻第3号(1968年), 160-173頁。Gerhard Poppe, „Zu Telemanns Passionsrezitativ,

“*Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todesrag*, Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992, herausgegeben von Michaelstein-Institut für Aufführungspraxis durch Eitelfriedrich Thom unter Mitarbeit von Frieder Zschoch, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 46, (Michaelstein/ Blankenburg: Gesellschaft der Freunde „Michaelstein“, 1995), 130-136. Jason Benjamin Grant, “The rise of lyricism and the decline of biblical narration in the late liturgical passions of Georg Philipp Telemann” (Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 2005).

- (3) Georg Philipp Telemann, *Lukaspassion 1728*, Georg Philipp Telemann Musikalische Werke Band 15, herausgegeben von Hans Hörner und Martin Ruhnke (Kassel: Bärenreiter, 1964).
- (4) テレマン《マタイ受難曲》(1730)には、2種類の校訂譜がある。Georg Philipp Telemann, *Matthäus-Passion 1730*, herausgegeben von Kurt Redel (Vaduz: Barocco, 1969); Karl Rathgeber, *Georg Philipp Telemann Matthäus-Passion 1730, Ausgabe mit kritischem Bericht* (Wissenschaftliche Hausarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, 1975). ただし、クルト・レーデルのものは、由来不明の序曲（おそらくレーデル自身の作曲）が付け加えられているほか、適宜、楽曲のカットも行われているので、十分にオリジナルの姿を反映しているとは言い難い。カール・ラートゲバーの校訂譜は、学術的なものとして評価できる。
- (5) Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 21714*.
- (6) Johachim Jänecke, *Georg Philipp Telemann: Autographe und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz Katalog der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften Band 7 (München: G. Henle Verlag, 1993), 149.
- (7) Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken*, Dritter Teil, Thematischer Katalog der erhalten Passionsmusiken Georg Philipp Telemann's, 13-21.

- (8) Staatsarchiv Hamburg, A 534/245.
- (9) Staatsarchiv Hamburg, A 534/243.
- (10) Hans Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken: Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg* (Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske in Borna, 1933), 64-65.
- (11) Karl Rathgeber, *Georg Philipp Telemann Matthäus-Passion 1730, Ausgabe mit kritischem Bericht* (Wissenschaftliche Hausarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, 1975), 80.
- (12) *Ibid.*, 6.
- (13) Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, eine Dokumentensammlung (Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1981), 225-230.
- (14) まったく資料が残っていないので単なる推測にすぎないが、《マタイ受難曲》(1730)と《ヨハネ受難曲》(1733)の間に作曲された《マルコ受難曲》(1731)と《ルカ受難曲》(1732)の群集合唱も、こうした二重唱合唱で作曲されていたのかもしれない。
- (15) Rathgeber, op. cit., 37.
- (16) *Ibid.*, 39.
- (17) *Ibid.*, 40.
- (18) ルカ福音書の22章43～44節は、現在の聖書では後代の加筆とされ、公式な文章とされないが、テレマンの時代では通常の本聖書本文に含まれていた。
- (19) Rathgeber, op. cit., 83.
- (20) *Ibid.*, 117.
- (21) 徳善義和「感謝と喜びのメッセージ・ルターの言葉から (1529年3月27日, 聖土曜日の説教)」, 『ルターとバツハセミナー』(2011年6月17日)における配布資料。出典はMartin Luther, *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*. (WA), Bd. 29, 263.