

ファニー・ヘンゼルのカンタータ《ヨブ》のジェンダー論的解釈試論

瀬尾 文子

初期ロマン派の作曲家フェーリクス・メンデルスゾーン・バルトルディの三歳上の姉、ファニー・ヘンゼル (Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy; 1805-47. 以下、「ファニー」と表記⁽¹⁾) は、女性音楽家研究の対象として早くから注目されてきた存在である。だが、女性の活動への抑圧が特に厳しかった教会音楽⁽²⁾ の分野にも、彼女がカンタータ (オーケストラ付きの宗教声楽曲) の作曲という形で足跡を残したことの意義は、いまだ充分には論じられていない。彼女の教会音楽作品は、伝統的な家の宗教 (ユダヤ教) と表向きに宗教 (キリスト教) の狭間の産物であり——ファニー自身は、社会への適応を優先させた親の意向で十歳のときにプロテスタントの洗礼を受けた改宗ユダヤ人である——、その作曲の挑戦自体が、様々な意味を内包する行為として読み解かれなくてはならない。本論は、先行研究において未解決の問題が残るファニーのカンタータ《ヨブ》をとりあげ、ジェンダー論的観点からの解釈を通じて一つの仮説を提示しようとするものである。

一、カンタータ《ヨブ》の成立事情と作品概要

――一、三つのカンタータの成立の経緯

プロイセンの宮廷画家ヴィルヘルムとの結婚を機に「第二の半生」⁽³⁾が幕開けて二年目の一八三一年、ファニーは僅か十ヶ月の間に《讃歌》、《ヨブ》、通称《コレラ音楽》の三つのカンタータを書き上げた。《ヨブ》は聖句のみ、他二作は聖句とコラールを歌詞に用いた、いずれも独唱と混声合唱およびオーケストラのための作品である。三作ともベルリンのライプツィヒ通り三番地のメンデルスゾーン邸で、家族の祝事に際し、おそらく一度限りで演奏された（表1）。

ファニーは十歳の頃から著名な音楽家たちによるピアノ・レッスンを、そして一三歳からはおよそ八年間にわたる作曲の個人指導をベルリン・ジングアカデミーの指揮者ツェルターから受け⁽⁶⁾、一五歳の当時すでに多くの歌曲と室内楽曲、および数曲の無伴奏合唱曲を作っていた。他方でオーケストラを伴う声楽曲は、一八二九年一月二六日の両親の銀婚式のための《祝祭劇 Festspiel》（ヴィルヘルム・ヘンゼルの詩）のみであり、宗教曲は――そう見なして良ければ――一八二〇年作曲のピアノ伴奏付き歌曲《アヴェ・マリア》（W・スコットの詩）のみである。なぜ、この年になって突如、ファニーはカンタータに取り組んだ――そして一年限りでやめた――のか。

考え得る原因の第一は、ファニーの内での急激なバツハ熱の高まりである。つま

表1 「カンタータの年 Kantatenjahr」 1831 年の三作⁽⁵⁾

題名	作曲期間	演奏の機会	構成と歌詞出典
《讃歌 Lobgesang》	2月6日～6月14日 (息子1歳の誕生日の 二日前に完成)	夫ヴィルヘルムの誕生日 (7月6日)	SA, 四声合唱、オケ 全5曲 聖句およびコラール
《ヨブ Hiob》	7月1日～10月1日	ヘンゼル夫妻の結婚2周 年(10月3日)	SATB, 四声合唱、オケ 全3曲 聖句
(通称)《コレラ音楽 Chorelamusik》 ⁽⁴⁾	10月9日～11月20日	父アブラハムの誕生日 (12月10日)	SATB, 八声合唱、オケ 全14曲 聖句およびコラール

り、一連のカンタータの作曲は、バッハの教会カンタータ制作に倣ったものだった。メンデルスゾーン姉弟がいかにかJ・S・バッハの伝統の中で音楽教育を受けてきたかについては、繰り返しは不要だろう⁽⁷⁾。ここでは、その一つの結実である《マタイ受難曲》復活上演が二年前の出来事だったこと、そしてそれにはファニーもアルト歌手として合唱に参加したほか、裏方の運営面でも尽力したことを確認しておく⁽⁸⁾。プロテスタントの教会音楽であるカンタータがもはや時代遅れになっていた当時において、ファニーのバッハ熱がこのジャンル⁽⁹⁾の創作に結びついたのには、次の二つの事柄の影響が考えられる。一つは、フェーリクスがやはりバッハに倣って、一八二七年から複数のコラル・カンタータを作曲していたことだ。ファニーの制作はそれらへの応答と見なせる⁽¹⁰⁾。もう一つは、巨匠の教会カンタータ第一〇一〜一〇六番がメンデルスゾーン家と親交の深いA・B・マルクスの手で、前年の一八三〇年に出版されたことである。このうち第一〇六番《神の時こそ最上の時》は、ファニーがことのほか愛好した作品であり、カンタータ《ヨブ》には明らかにこれをモデルにした跡が複数見られる⁽¹¹⁾。

第二は、「日曜音楽会(Sonntagsmusiken)」再開の機運である。ファニーのカンタータは日曜音楽会で演奏されたものではないが、その後の彼女の音楽人生の中心を占めるこの活動が、まさにこの時期に始まったことは注目に値する。

ここで、日曜音楽会について説明を加えておこう。隔週日曜日の昼間に開かれるそれは、もともとメンデルスゾーン家の両親が子供たちの音楽教育のため、特にフェーリクスの職業音楽家としての訓練を目的として開いたものだった⁽¹²⁾。父がそのために宮廷楽団員と契約していたことはよく知られている。ファニーもそこでは卓越したピアノの腕前を披露し、客を感嘆させた。一八二一年秋には恒例化したこの音楽会は、一家が二五年にベルリンの郊外、ライプツィヒ通り三番地に引越すと、さらなる発展を遂げる。新居には一五〇〜二〇〇人を収容する庭園ホールがあり、夏には緑に囲まれた開放的な雰囲気の中で演奏が行われた。そうした環境の魅力に加え、提供される音楽の質が年々向上している。当初の呼称「日曜稽古(Sonntags Übung)」が示すように、「この催しは最初のうちは半ば公開レッスン、あるいはワークショップの様相を呈していた。

両親が聴衆を招待客に限ったのも、発展途上の息子の作品や演奏を聴かせることへの配慮に違いない⁽¹²⁾。だが、一八二八年には歴史に残る名曲の一つ、序曲《静かな海と楽しい航海》がここで演奏されたという説もある⁽¹³⁾。招待制で入場無料であることは変わらないが、提供される音楽の質は一般のコンサートに劣らぬ程度になったのである。そうして二九年春の《マタイ受難曲》復活上演の頃には、この音楽会は目的を果たし終えたかのように、いったん幕を閉じた。

だがその後、日曜音楽会は新たなスタートを切る。結婚と出産を経て「第二の半生」を歩み始めたファニーが、この音楽会を自らが主宰者となり、新たな目的を持って再開したのである。新たな目的とは、彼女が一八二五年に友人に頼まれて起草した「器楽愛好家協会の設立に向けての提言」がそのまま当てはまるだろう。そこには「当節の悪趣味、指揮者のエゴイズム、公衆のわがまま」に対抗する意志が明確に述べられている⁽¹⁴⁾。それは巷の演奏会が歌手や器楽奏者の名人芸披露や作曲家の単なる自作発表の場と化し、商業主義に毒されつつあることへの反発から書かれたものである。実際、ファニーの日曜音楽会は、古典派の巨匠の作品を中心とした曲目が並んでおり、弟の作品はベートーヴェンに次いで頻繁にとりあげられたものの、ファニー自身の作品は稀にしか演奏されなかった。実際の再開の詳細は不明だが、新生日曜音楽会はおそらく一八三一年中に始まり、時々の中断を挟みつつ、ファニーの死去（一八四七年五月一四日、日曜音楽会のリハーサル中に脳卒中で倒れる）まで続けられた。

さて、その再開の思いつきをファニーが旅行中のフェーリクスに書き送ったのが、一八三二年二月八日（この手紙は消失）、すなわちカンタータ《讃歌》の作曲の着手三日目だった。フェーリクスは同二二日にローマから「すばらしいアイディアだ。どうかそれをお蔵入りさせず、旅行中の弟に新曲を書く契約をくれ」と返信した⁽¹⁵⁾。彼は運営にあたっての具体的な助言もし、演目には「易しく感動的で好まれそうなものを etwas recht Leichtes, Ansprechendes, Gefälliges」として、前年に出版されたバッハの教会カンタータの合唱曲やヘンデルの詩篇を挙げた。上述のような音楽界の現状への批判的意識を持つファニーにとって、日曜音楽会で何を演奏するかは、重大な懸案事項だったはずである。当時、高尚で真面目な音楽の代表のように

考えられていた教会音楽は⁽¹⁶⁾、ファニーにとって理想的なジャンルだったと思われるが、フェーリクスが半ば牽制するかのよう、それを上記のような言葉で薦めていることには注意しておきたい。

前述のように、ファニーの三つのカンタータは家族の祝事用であり、日曜音楽会のために作られたわけではない（各上演日は順に水、月、土曜である）。演奏された場所も、日曜音楽会が行われた庭園ホール（夏季）やファニーの音楽室（冬季）ではなく、中庭を挟んで北側に建つ母レーアの住居内の大広間だった⁽¹⁷⁾。家人の誕生日や結婚記念日といった完全に私的な名目は、新生日曜音楽会にはそぐわなかった。ボルヒャルトが主張するように、メンデルスゾーン家の音楽会は、同じ敷地内でも場所によってその意味合いが大きく異なる。その指摘はこの先の我々の考察においても非常に重要だが、ひとまずここでは、カンタータ作曲の年が、まさにファニーの音楽活動再開の時期だったことに注目したい。催しの性格は違っても、客の顔ぶれや人数は、レーアの広間の音楽会も日曜音楽会も変わらなかった⁽¹⁸⁾。演奏者についても同様だろう。実際に作品が鳴り響く場の具体的状況を思い浮かべられるか否かは、作曲のモチベーションに大きく関わる。

そうしてファニーが作曲の素材として選んだのが、聖書やコラールといった宗教的なテキストであったわけにも触れておきたい。もちろんバツハからの影響は明白であり、上記のフェーリクスからの助言もファニーの参考になっただろう。だがここには、まったく別の事情もある。ごく現実的で繊細な或る理由から、彼女は同時代の詩を敬遠したのだった⁽¹⁹⁾。きっかけは、彼女が二年前の一八二九年に、メンデルスゾーン家と親交のあった青年ドロイゼン（後の有名な歴史家、当時二一歳）の詩六篇に曲をつけたことだ。フェーリクスに献呈されたその歌曲集『リーダークライス』は、婚約者ヴィルヘルムに打撃を与えた。プロテスタントの牧師の息子である彼は当時まだ一家に受け入れられていなかったが⁽²⁰⁾、この件はフィアンセとの間にも亀裂を作ったのである。同年末の両親の銀婚式に、ファニーは今度はヴィルヘルムの詩に基づく『祝祭劇』『結婚式が近づいた Die Hochzeit kommt』を作って演奏したが、それは一家と彼の和解のしるしでもあった⁽²¹⁾。聖書やコラールといった伝統的なテキストは、ファニーにとって、それなりの文学的質が保証された、なおかつ余計な問題を回避する好

ましい素材だったのである。

最後に、ファニーのカンタータ作曲の情熱が十ヶ月で冷めたのは何故か。翌一八三二年が、彼女にとって精神的・体力的に激しく消耗する一年だったことは知られている。その年の日記には僅か三日の書き込みしかなく、コレラの流行と身近な人々の死、父の投資した銀行の倒産、自らの流産と、彼女がつぎつぎに災禍に見舞われたことがわかる。しかし、同年内に二つのオーケストラ作品⁽²²⁾が生まれたことを考慮すると、創作意欲が減退したとは言えない。ファニーはなぜその後——直後のみならず生涯にわたって——、たった一作を除き⁽²³⁾、教会音楽を作らなかったのか。オーケストラ付きは難しくとも⁽²⁴⁾、ピアノ伴奏や無伴奏の合唱曲なら、バッハのカンタータやヘンデルの詩篇のように、日曜音楽会で演奏するチャンスが充分あったにも関わらず、である。

最大の原因はやはり、先行研究でも述べられているように、フェーリクスから教会音楽の作曲を「禁じられた」ことだろう⁽²⁵⁾。一八三六年二月四日の弟宛の手紙でファニーは、自分の才能は教会音楽には不向きであるから（*weil mein Talent dazu nicht neigte*）今後はもう作らない方がよいとしたその忠告に触れる。「ライブツィヒでの発言」とあるので、前年九月に直接言われたのだろう⁽²⁶⁾。彼女はかつての自分の教会音楽作品を取り出し、ピアノでさらってみたと言う。確かに大半は「弾き通すのに相当な忍耐が要るほどうんざり」したが、それでも「自分で言うのは」愚かしく聞こえるだろうが、嬉しくなってしまう「曲も多数あった」⁽²⁷⁾。「あなたの禁止 *Dein Interdict*」で自信を失わなければ、今ならもっとうまく書けるはずだから、きつと改訂を施しただろうのに——ファニーはそう恨み節をこぼすのである。

ところで、ファニーの才能が教会音楽向きではないとは、フェーリクスは何を根拠にそう判断したのであるか。これについても先行研究でしばしば言及される手紙がある。一八三一年十二月二八日に弟が姉に書き送ったカンタータ《讃歌》への批判である⁽²⁸⁾。ファニーはその楽譜を九月にミュンヘンにいる弟に送っていた。フェーリクスは半ばからかい気味に「同僚よ」と呼びかけ、いくつかの管楽器の音符に難点を付けたのち、第二曲と最終曲（第五曲）の合唱曲の歌詞を厳しく批判

する。曰く、それらは「何も独特なことを表現しておらず」、どんな状況にも当てはまる一般的な文言だ。それゆえ（神の恵みをため息まじりに賛美するという）最終曲は「センチメンタルで不自然」、さらには「あまりに物質的 *matériel*」⁽²⁹⁾に聞こえる——。彼は両曲の音楽については、信頼する姉の作として「美しい」と褒めている。だからこそ、音楽と言葉が緊密な関係を持たず、どこかチグハグであることを残念がるのだ。「歌詞の選択にもっと慎重になってほしい。」彼はそう告げる。後述のように、ファニーは《讃歌》において、自ら編集した聖句とコラルに個人的な状況を重ね合わせ、作品全体が暗示的な意味を持つように仕立てた。フェーリクスの非難がそのこと自体に向けられているのか、それともそのやり方に向けられているのかは定かではない。そもそも彼の言う「歌詞の選択において *in der Wahl des Textes*」が、題材の話か聖句の引用の話なのかも曖昧だ。いずれにせよ、フェーリクスは言葉の面から、ファニーが教会音楽の作曲には向いていないと判断した。そしてそれは、彼女の生涯の足枷となったのである。

一―二、作品概要

一八三二年十月三日の自らの結婚二周年のために、四ヶ月をかけてファニーが制作した《ヨブ》は、全三曲から成る、演奏時間およそ約十一分半⁽³⁰⁾の作品である。バッハの影響が最も顕著に見られる《讃歌》——ファニーのカンタータ研究における従来の最大の論点はバッハ受容の如何だった——や、風変わりな通称とオラトリオにも分類され得る規模を持つ第三作に比べ、先行研究ではやや話題性に乏しい印象がある。だが次章で述べるような謎を秘めた、ごく興味深い作品である。

予め、歌詞について基本的なことを押さえておこう。他二作同様、《ヨブ》の歌詞もファニー自身が編纂した⁽³¹⁾。聖書という言葉の大海から作品のコンセプトに即した句をみつけるのは平易ではなさそうだが、周囲に作業を依頼した形跡はない。この点、《讃歌》の歌詞を批判したフェーリクスは違い、彼は自身のオラトリオ《パウロ》（一八三一―三五年制作）及び《エリヤ》（二六―四六年制作）で、友人や牧師に聖句編纂の協力を仰いでいる。

聖書の多彩な文書から取材し、コラールまで採用した前後作と違い、ここでは出典は旧約聖書の「ヨブ記」に限られている。ただしザックによると、ファニーが用いたのは当時一般に普及していたドイツ語訳聖書ではなく、ユダヤ啓蒙主義運動の先導者ヴォルフスゾーン (Aaron Wolfsohn: 1754-1835) が一七九一年にヘブライ語からドイツ語に訳した「ヨブ記」である⁽³²⁾。そのおそ八百四十の節から抜き出された六節が、三曲の歌詞を構成する(表2参照)。

「ヨブ記」は、神を畏れる人であったヨブが、一切の財産や子らを天災や強盗の被害で失い、挙げ句の果てには自ら全身重い皮膚病にかかって苦しむという、義人の苦難をテーマにした物語である。信仰深いヨブはいかに理不尽な目に遭おうとも——自分の生まれた日を呪いはするが——けっして神を恨まず、災禍は神への背信の報いであるという常套的な因果応報思想を持つ友人三人と、虚しい議論をする。聖書は神がサタンの挑発を受けてヨブの信仰を試す賭けに出たことを予め告げているうえ、最終的にはヨブは神によって救

表2 《ヨブ》構成、歌詞、対訳および出典

1. 合唱	<p>[ohne Tempo]</p> <p>Was ist ein Mensch, daß du ihn groß achtest, und bekümmerst dich mit ihm?</p> <p>Was ist ein Mensch?</p> <p>(Poco più vivace)</p> <p>Du suchest ihn täglich heim und versuchest ihn alle Stunde.</p> <p>Was ist ein Mensch?</p>	<p>[テンポ表示なし]</p> <p>人間とは何なのか、 あなたが大いなるものとし、 心を煩わすその者、 人間とは何なのか?</p> <p>(少し、より活気ついて)</p> <p>あなたは日々その者を苛め 常に試している。</p> <p>人間とは何なのか</p>	7章 17-18 節
2. アリオオーソ アルト独唱 及び 四重唱 SATB	<p>(Larghetto)</p> <p>Warum verbirgest du dein Antlitz?</p> <p>(L'istesso tempo)</p> <p>Willst du wieder ein liegend Blatt so eifrig sein und einen dürren Halm verfolgen?</p> <p>Warum verbirgest du dein Antlitz?</p>	<p>(緩やかに)</p> <p>なぜ、あなたは顔を隠すのですか?</p> <p>(同じテンポで)</p> <p>あなたはまたもや、風に舞う木の葉に怒り、 乾いた粉殻を追いつつおつもりですか?</p> <p>なぜ、あなたは顔を隠すのですか?</p>	13章 24-25 節
3. 合唱	<p>(Vivace)</p> <p>Leben und Wohlthat hast du an mir gethan, und dein Aufsehn bewahrt meinen Odem, und wiewol du solches in deinem Herzen verbirgest, so weiß ich doch, daß du des gedenkest,</p> <p>(Lento)</p> <p>so weiß ich doch, daß du des gedenkest.</p>	<p>(生き生きと)</p> <p>命と恵みをあなたは私に下さり、 私の息を見守って下さった、 あなたがどんなにそれを心の内に隠しても、 私は知っている、あなたがそれを案じていることを。</p> <p>(遅く)</p> <p>私は知っている、あなたがそれを案じていることを。</p>	10章 12-13 節

済されるため、この書は聖典として破綻してはいない。が、最高善かつ全能なる神の創造したこの世界に、悪や禍が存在するのはなぜかという難問をつきつける書として、古来、神学者や哲学者に取り組まれてきた。一八世紀初頭にこの問題はライブニッツによって「神義論（弁神論）Theodizee」と命名される⁽³³⁾。

ファニーの選んだ六節は、いずれも友の意見に対するヨブの返答の中にある。順序は聖書通りではなく、文の省略や繰り返しもある。この深遠な問題を孕む物語の主人公の台詞を、ファニーはどのような音楽作品に仕立てたか。以下、内容と音楽の両面から展開のあらましを述べよう⁽³⁴⁾。

第一曲（ト短調、四分の四拍子）に見出しを付けるなら「空虚な問い」だろうか。器楽（フルート、オーボエ、ファゴットおよび弦）の荘重な前奏に導かれ、合唱のソプラノが歌い出す。その問い「人間とは何なのか」は、聴く者をやにわ非日常的な思索へと引き込む。バロックの音楽修辞「十字架音型」「サルトゥス・ドゥリウスクルス（特別な苦しみを意味する跳躍）」を含むその主題（譜例①）は各声部に模倣的に受け継がれ、同じ問いが虚空に向けて何度も放たれる。だが奇妙なことに、各行の末尾（ein Mensch?; achtest, mit ihm?）はいずれもV-Iの完全終止であり、音楽的には疑問というより断定だ⁽³⁵⁾。ゆえにその反復はなおさら執拗に聞こえる。間奏を挟み、歌詞に二人称が出てくる部分では、怒りの矛先をみつけたかのように音楽が少し活気づく。韻を踏む「苛む heimsuchen」と「試す versuchen」に急速なメリスマが付くのはやはりバロック的な音楽語法で、典型的な「フリオーソ（荒れ狂って）」である。転調も激しい。終盤は最初の主題が回帰する。最後に改めてホモフォニックに歌われる問いは、印象的なフリギア終止——つまり、ここに至ってようやく音楽が疑問形になる。

譜例① 第一曲の主題（6小節目の合唱ソプラノの歌い出し）



間を置かず、第二曲「神の沈黙に対する嘆き、あるいはなじり」（ハ短調、四分の四拍子）に入る。ここでは神への直接的な呼びかけがなされるうえ、歌い手が合唱からソリストに交替するため、歌の感情の主観性が増す。冒頭は朗唱風で、八分音符を静かに刻む弦楽の伴奏の上でアルト・ソロが歌う。またもや疑問詞から始まる歌詞である。ため息（掛留和音）、喘ぎ（ススピラツィオ）、叫び（エクスクラマツィオ）のフィギュールに、ナボリの六度やスフォルツァンド付きの減七和音が効果的に用いられる。最後は旋律線が^cから^gまで一気に降下し、呻きめいた音で延ばされる。中間部は、ひらひらした短いメリスマが印象的な「風に舞う木の葉」の第一主題、パッサス・ドウリウスクルス（絶望を意味する半音階下降）で歌われる「乾いた粉殻」の第二主題による、四声のフーガとなる。伴奏は弦楽のみで、基本的にはコラ・パルテである。最後の七小節で、冒頭のアルト・ソロの音楽が再び現れる（譜例②第四〇小節以下）。最初と違い、一筋の光を連想させる高いフルートの持続音が加わる。「なぜ、あなたは顔を隠すのですか？」その末尾はピカルディ終止の第三音E[♯]で引き伸ばされ、宙に消えていく。

と、その直後、一転して明るく躍動的な音楽が始まる。第三曲「神の加護の確信」（ト長調、四分の四拍子、ヴィヴァーチェ）である。前奏もなく唐突に、小節の一拍目から合唱のテノールが歌い出す。「命と恵みをあなたは私に下さった。」ザックの表現を借りれば、「疑問符が突如、感嘆符に変わる」のである⁽³⁶⁾。合唱各声部にバトンが巡って主旋律が完成すると、ここで初めてクラリネット、ホルン、トランペット、ティンパニが加わり、力強い全奏となる。合唱はポリフォニーとホモフォニーを織り交ぜて進み、器楽もこの曲では独立した声部を持つ。管楽器の鋭いシグナル（二二小節目）やゲネラルパウゼ（二三小節目）、異名同音的転調（五四小節目）、対比的な動と静の組み合わせ（五九小節目以降の弦と管）をアクセントに進行し、六三小節目でクライマックスのコーダに入る。終わり近くで再び管楽器のシグナルが鳴り響き、いったんすべてが止む。そして、改めて結句「私は知っている、あなたがそれを案じている事を」がコラール風に繰り返され、大団円の雰囲気幕を閉じる。

譜例② 第2曲末尾から第3曲冒頭

[illegible]

30 © 1992 Furure Edition, Kassel Furure Edition 526 Alle Rechte vorbehalten - Printed in Germany
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und wird privat- und strafrechtlich verfolgt.

3. Chor

Voice

Fidlen
in G

Oboen
in C

Kassinetten
in C

Flageolet

Horn
in G

Trompeten
in G

Pauken
in C

Violine I

Violine II

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

La - ben und Woh - lät hast du an mi - ge - hen,
und dich Auf - seh'n la -

© 1992 Furore Edition, Kassel Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany 3
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und wird strafrechtlich verfolgt.

振り返れば、この六節のどこにも固有名詞は出てこず、「ヨブ記」の登場人物たちの顔は浮かんでこない。もしタイトルを伏せられたら出典の存在に気づかないかもしれないほど、あの物語の問題は、ここでは一般化・抽象化されている。それは例えば、ヨブが妻や友人らと侃々諤々の議論を行う、約二時間の長さのディッターズドルフの同名のオラトリオ（一七八七年ウィーン初演、イタリア語）⁽³⁷⁾と対照的である。そもそも、旧約聖書の登場人物の名をタイトルにしたカンタータ作品はごく珍しい。《モーセ》《サウル》《イエフタ》《ソロモン》といった名は通常、ドラマチックな内容を持つオラトリオのものであり、それはファニーも承知していただろう。彼女の身辺にはヘンデルの旧約聖書オラトリオがあった⁽³⁸⁾。上記のディッターズドルフの《ヨブ》も、ファニーが知っていたかどうかは不明だが、かつてベルリンで話題になった作品である。というのも、一七八九年のプロイセン王立歌劇場におけるその上演は、この歌劇場が初めて一般市民に門戸を開いた催しだったからである⁽³⁹⁾。その成功は新聞に載り、二年後には同市の「音楽愛好家協会」もこのオラトリオを演奏した。そのコンサートもまた、著名な批評家シュパツィアーの目に止まり、一大ジャンル論を含む記事として週刊誌上で報告された。それは二十年後にドイツで花開く市民オラトリオ・ブームの先駆的出来事であった。ファニーの「カンタータの年」を仮にドイツ・オラトリオ史に位置づけてみれば、一八世紀後半から理想とされてきたリリックなタイプがしだいに衰退し、代わりに生き生きとした登場人物の対話の特徴とするドラマチックなオラトリオが台頭してくる、ちょうどその変遷期にある⁽⁴⁰⁾。ファニーの《ヨブ》は、表題は当世風のオラトリオのようでありながら、中身は普遍化された主体の感情や省察が支配する古いリリック・タイプ、そして実際はその内実と規模にふさわしく「カンタータ」に分類された、一風変わった宗教音楽ということができる。

II、IIの謎

二―一、疑問その一 結婚記念日の贈り物に《ヨブ》？

ジャンル名と表題の不釣り合いは、しかし大きな問題ではない。他方でこの作品には、これまで数々の先行研究者を悩ませてきた謎が二つある。一つは、ファニーが結婚記念日用の音楽に「ヨブ記」という題材を選んだ理由である。自筆譜の表紙に「WH」と金文字で記入されていることから、ファニーはこのカンタータを記念日当日に演奏したのみならず、夫に献呈したとみられる。だが、はたしてこの義人の苦難の物語は、妻から夫への結婚二周年の贈り物としてふさわしい素材だろうか。ドイツ語には「不運な人」を意味する「ein zweiter Hiob（第二のヨブ）」や「悲報」を意味する「Hobotschaft（ヨブの知らせ）」という言葉もある。苦勞してメンデルスゾーン家に仲間入りし（註20参照）、新婚生活を始めたヴィルヘルムにとって、この贈り物はあの『リーダークライス』（前述）にもまさる打撃になり得たのではないか。

一九九二年に《ヨブ》の楽譜を編集・出版したミッシュも、その短い「序」で、素材の選択への疑問を述べている。「ファニーの日記に答えがあるかもしれないが、まだ閲覧できていない」とあるが、その後出版された当の日記を読むかぎり、それらしき事柄（夫婦喧嘩など）は見当たらない。そもそも《ヨブ》に関する記述は、一八三二年一〇月四日の「昨日、私の新作が試演された」の一文のみだ⁽⁴⁾。

むろん、作品成立の外的要因と作品の内実は無関係であり得るという意見もあるう。つまり、「結婚記念日」はファニーにとって作曲と演奏の表向きの理由に過ぎず、内容を縛るものではないという考えだ。実際、次の《コレラ音楽》は父の誕生日祝いのために作られたが、これも一見、内容と用途がはなはだ乖離しているように見える。だが、こちらには誰もが納得する事情がある。この作品が作られた当時（一八三二年一〇月九日〜一月二〇日）、ベルリンではこの恐ろしい疫病が猛威を奮っていた。九月上旬には、旅先のフェーリクスの一時期帰省を父が手紙で禁じるほど事態は深刻化しており⁽⁴²⁾、一

一月に入るとファニーの身边でついに犠牲者が始まった。哲学者ヘーゲル（十一月一日）と伯母ヘンリエッテ（同一八月）である⁽⁴³⁾。こうした流行のさなかに作られた（別名）《カンタータ、ベルリンでのコレラ終息の後に》は、犠牲者へのレクイエム、そして未だ実現していない「終息」への切実な祈りの音楽と見なせる⁽⁴⁴⁾。父の誕生日だからと言って、当時もし華やかな祝典音楽が演奏されていたら、それはそれこそ場違いだったに違いない。

《ヨブ》に關しても、題材選択の動機をこの疫病と結びつける研究者は多い⁽⁴⁵⁾。確かに大雑把にみれば、この作品の成立時期はコレラの感染拡大の時期と一致する。それにまた、巷で語られたコレラ患者の肉体的苦痛は、ヨブのそれ——「灰の中に座り、素焼きのかけらで体中をかきむしる」（『ヨブ記』二章八節）ほどの苦痛——と自然に重なる。しかし、ファニーが作曲を始めた七月一日時点では、コレラの脅威はベルリンにおいては、実のところまだそれほど切迫していない。ファニーの日記に最初にこの病名が現れるのは七月一九日だが、そこには「目下、ダンツィヒ以東のヨーロッパがその支配下」と記されている。ダンツィヒはベルリンの東方四百キロメートルである。実際にコレラがベルリンに到達したのは同年八月末であり⁽⁴⁶⁾、ファニーの下に最初に届いた知人の計報、すなわち二月一日のヘーゲルの死は、『ヨブ』初演の一ヶ月後だった。したがって、この病気の流行が、結婚記念にも関わらずファニーが「ヨブ記」を選んだ理由とは考えづらい⁽⁴⁷⁾。

一方で、作品《ヨブ》の内実からこの謎を解こうとする研究者もいる。その代表ヒンリクセンは、この作品の重心はヨブの苦難ではなく、最終曲の神への賛美の方にあるとする⁽⁴⁸⁾。確かに、絶望的な状況を乗り越え、神への全幅の信頼を宣言する義人ヨブの偉大さをこの作品の主題と見るなら、このカンタータは夫への格調高い贈り物と捉えることができる。ヒンリクセンは言及していないが、ファニーの七月一九日の日記にはヴィルヘルムがその夏数週間ほど病に苦しんだことが、また、八月一日の日記には彼の大作《ピラトの前のキリスト》（油絵）が完成したことが書かれており、ファニーが病を克服して仕事を完遂した夫にヨブの姿を重ね合わせた可能性は高い。さらに説得的なのは、第三曲の主題「命と恵みをあなたは私に下さり」の旋律が、第一曲の「人間とは何なのか」の旋律から作られているというヒンリクセンの指摘だ⁽⁴⁹⁾（譜例

①および譜例②の右頁テノールの旋律を参照)。彼はとりわけ、この旋律線冒頭の導音的機能——それは短調においてより強力な効果を發揮する——に着目し、苦難から賛美に向かうベクトルが作品冒頭から働いていることを主張する。ここにも一つの顕著な両曲のつながり、すなわち第一曲第三四小節以降の「あなたは日々その者を苛め」と第三曲二四小節目以降の「私の息を見守って下さった」の音楽の類似——特に「苛む *versuchen*」と「見守る *bewahren*」のメリスマの形の一致——も考え合わせれば、最初は短調だった旋律が後に明るい長調に変わることの象徴性がはっきりとしてくる。つまり、苦悩は、そう見えても実は神の救いの働きであるという、隠された試練と神の加護の同一性である。このカンタータがこうした一種壮大なメッセージを秘めているなら、これは確かに結婚二周年のカップルにふさわしい音楽——今後、幾多の困難を共に乗り越えていこうという誓いとしても——と思われる。

だが、この解釈の妥当性は、次に述べる第二の謎と関連するこの作品の欠陥ゆえに減じられる。ヒンリクセンはそれをファニーの意図の「見かけ上の失敗」と捉え、より詳細な考察をすることで上記のようなメッセージが浮かび上がってくると主張するのだが、その表面的な欠陥の存在自体は、研究者の共通認識としてある。ひとまずそれを説明しておこう。

二―二、疑問その二 第二曲と第三曲の断絶

その欠陥とは、第二曲から第三曲への急転直下な曲想の変化である。と言っても、問題は純粹に音楽的なことではない。先述のように、第二曲はピカルディ終止の長三和音で終わるし、その手前から「一筋の光を連想させる」フルートの高音も鳴り響く。明転への兆しは確かに感じられるのだ。だが、ヒンリクセンも「出し抜けに、何の準備もなく abrupt und völlig unvorhersehbar」と述べるように、第三曲の始まりはまったく唐突な印象を与える。その最大の原因は、ザックの表現「疑問符が突如、感嘆符に変わる」も示唆するように、疑いから確信への根拠なき急展開にある。見えない相手に苛まれ、試され、追い回されてきた「私」は、いったい何をきっかけに神の護りを確信するに至ったのか。そこには啓示もなければ、自らの

熟慮による悟りもない。冒頭から再三再四、発せられてきた問い、「人間とは何なのか」や「なぜ、あなたは顔を隠すのか」に何の答えも見出せないまま、第三曲「神の加護の確信」に突入する。それはあまりに強引であり、そこまでの音楽に共感を寄せてきた聴衆は突如、置き去りにされてしまう。

この第二曲と第三曲の断絶について、ヒンリクセンは両曲を媒介する楽曲が存在したが消失した可能性、あるいは少なくとも計画倒れになった可能性を指摘する⁽⁵⁰⁾。というのも、彼によると、自筆譜の第二曲の最終頁と第三曲の冒頭頁はぴったりと貼り合わせてあり、何かが裏に記されていたとしても読めないよう処理されている。幻の楽曲の可能性は、一般的なカンタータ、特に、ファニーも参考にしたバッハの教会カンタータと比較した場合の《ヨブ》の楽曲数の少なさから浮かんでくる。第二〇一〜一〇六番の楽曲数は順に七、七、六、六、六、六、四である。ただし、三曲という楽曲数はフェーリクスのコラール・カンタータからの影響も考えられ、ファニーがそこに物足りなさを覚えたかどうかはわからない。

いずれにせよ全体の短さ、引いては歌詞の総量の少なさに由来する論理の飛躍が、第三曲の説得力を減じているのは事実だ。比較のために、ファニーが《ヨブ》作曲の際に模範にしたと推測されるバッハのカンタータ第一〇六番を見てみよう。

「哀悼の式 *Actus tragicus*」の名が示すように、こちらも人間の儚い命を前提にした内省的な音楽であり、ヒンリクセンによれば、《ヨブ》の「苦難から栄光へ」の概念図式のモデルがここにある。実際、その第二曲では「旧約の定める」——いかにも厳格な対位法音楽である——人間の死すべき運命への悲痛な嘆きが歌われるが、神の御手に霊を委ねると誓う「私」は、天国での再会を約束する十字架上のキリストの言葉に慰められ（第三曲）、最終楽曲に至って頌栄（グローリア）を唱和する。絶望と不安から心の平穏と喜びへ、という流れは明瞭だ。そしてその暗から明への変化には、キリストの存在という明確な理屈が示されている。そもそも、すべては神の意志によるという確信は、第二曲冒頭から歌われている。それゆえ勝利感に満ちた最終曲の音楽は不自然さを感じさせない。それに対して《ヨブ》では、バッハにおけるキリストの存在にあたる理屈——端的に言えばキリスト教の教義——が省かれているため、第三曲の音楽の明るさが取って付けたようなものになって

しまっている。

理屈の欠如と言えば、ファニーの次作《コレラ音楽》との違いも注目に値する。《ヨブ》では、この世の苦悩の原因や神の沈黙の理由はついぞ明かされないのに対し、《コレラ音楽》ではそれが歌詞として歌われる。まず冒頭から神の裁きの宣告があり（第二曲、朗唱）、続いてバス歌手が、人間の離反に対し鉄槌を下そうという神の言葉を歌う。つまり、人間が草のごとく死んでゆかねばならないのは、神への背信に対する罰だということが最初から明らかにされているのである。さらに作品終盤では、歌う主体（普遍的な第一人称）自身がその認識に至る。第一曲の合唱の「我々は自らの犯した罪ゆえに苦しむ *Wir leiden um unsern Sünden willen*」である。特筆すべきは、因果応報的解釈に念を押すこの一文が、聖句の引用ではないことだ。ケレンベルガーによると、この一行はファニーが任意に付け加えたものである⁽⁵⁾。同様な「創作」箇所は他にもあるが、全体からすると僅かであり、意図的なものを感じられる。この後、歌詞は「神との和解」を歌うものとなり、最後は歓喜に満ちた賛美の音楽で締めくくられる。この展開は自然である。

《ヨブ》にはこうした「答え」が無いため、最終曲が全体の必然的な流れの中に置かれず、浮いてしまっている。音楽的にはモチーフの引用による有機的な連関があり、全体の統一性は保たれているものの——この曲を一度しか聴かない聴衆が引用に気づくか否かという問題は残るにせよ——、言葉の面を考えるとやはり唐突な印象が拭えない。ファニーはそれで良しとしたのだろうか。あるいは、何か別の意図があったのだろうか。

《ヨブ》において「答え」が与えられないことに起因する印象をもう一つ述べておきたい。それは、神の理不尽さの強調である。第一曲の問いの主題が音楽的に「断定」であるのは、これに即している。執拗に繰り返される完全終止形は、あたかも人間からの問いを捻り潰すような、神による無言の抑圧にも聞こえてくる。ザックはこの人間の運命の問答無用性に《ヨブ》のユダヤ的性格を強く見ている⁽⁶⁾。この作品が日曜演奏会よりも内輪な母レーア宅での演奏会を前提に作られたことを考えると、メンデルスゾーン家代々の宗教に特有なものが前面に出ていても、確かに不思議はない。《ヨブ》より一段と

手の込んだ聖句の編集作業を行った《コレラ音楽》においても、ファニーは「キリスト」およびそれに関する語句を慎重に避けた⁽⁵³⁾。それは、家族間の祝いの音楽においては、キリスト教徒としての外向きのアピールは不要だったこと、そして聴衆の中に少なからずいたであろうユダヤ教徒への配慮を伺わせる⁽⁵⁴⁾。

三、ジェンダー論的解釈

ファニーが結婚二周年を祝う音楽の題材として「ヨブ記」を選んだのはなぜだったか。そして、第二曲から第三曲への強引な展開は何を意味するのか（あるいはしないのか）。ここで当時のファニーの置かれた立場と彼女自身の関心事に目を向けてみたい。そこから一つの仮説が浮かび上がってくる。

三―一、神義論への関心

まず「ヨブ記」についてだが、ファニーがカンタータ第二作の創作にあたり、数ある宗教文学からこの文書を選んだのは、彼女がもともと旧約聖書のこの書物に、そしてそれが提出する哲学的問題に高い関心があったためと考えられる。

離散と迫害という悲惨な運命を辿ってきたユダヤ民族にとって――二〇世紀の悲劇を待つまでもなく――、「ヨブ記」はその精神の本質に関わる特別な書物である⁽⁵⁵⁾。ザックによると、この書は、ユダヤ教徒の間では「箴言」と同様に、モーセ五書を用いる典礼とは別の私的な修養のなかで伝統的に読まれてきた⁽⁵⁶⁾。ファニーがこの書をどこまで自らの出自との関わりにおいて読んでいたかはわからない。だが、ベルリン知識層の一員として、また、社会の表舞台とは異なる場で知的文化を育んできたユダヤ人サロニエールの系譜に連なる一人として、十八世紀後半に盛んに議論されたあの神義論という問題に無関心でいたとは考えられない。

ファニーがゲーテの戯曲《ファウスト》に熱中した事実はこの裏付けるだろう。周知のように、《ファウスト》は「ヨブ記」を下敷きとしている。共に悪魔が神の忠実な下僕を墮落させられるか否かを神と賭けることに始まり、悪魔はそのため「ヨブ記」では主人公を悲惨な目に遭わせ、《ファウスト》では逆に望みを叶えてやる。試練が飴か鞭かの違いはあるが、運命に弄ばれる人間の自由意志の行方に読者の興味を引き寄せる点で、両者は通底している。《ファウスト》にファニーがいかに夢中になったかは、彼女が第二部の一部を出版される前——《ヨブ》作曲の三年前の夏に——入手して読んだ事実、そして友人宛に書いたその感想に明らかだ⁽⁵⁷⁾。さらに後年、ファニーは作曲も行っている。一八四三年の《ファウスト》第二部第一場「および一八四六年の混声合唱曲《アリエルとゴ》（「ヴァルブルギスの夜」より）である。

より正面から神義論を扱った文学作品には、一七五五年のリスボン大震災を受けて書かれたヴォルテールの《リスボンの災厄に関する詩》（一七五六年）、そして同作者の人気小説『カンディードまたは最善説』（一七五九年）がある。かつてプロイセン宮廷に務めたこの啓蒙思想家の著作は、ベルリンの知識人の間で熱心に読まれていた。上記二作品をファニーが読んだかどうかは不明だが、ヴォルテールの小説がメンデルスゾーン家の人々に親しまれていたことは確かだ。例えば、一八三三年五月二四日のフェーリクスの両親宛て書簡では、『メモノンまたは人間の知恵』が家族の間で読まれたことを前提に、それをもじった記述がされている⁽⁵⁸⁾。

だが、「ヨブ記」への高い関心は、作曲の題材候補としての前提に過ぎない。実際にファニーの背中を押したのは何だったか。確かに大勢の罪なき人々が犠牲になる震災や疫病は、神義論に思いを巡らす強い動機となるだろう。しかし、『ヨブ』の場合はそれは時期的に考えづらいのだった。コレラの流行以外に、当時のファニーにとって、この問題が命題として浮かんてくるような体験はなかったか。

三―二、作品外的事柄との関わりとの必然性について

ここで一つ、断りを入れておきたい。作曲の動機をいつでも作品周辺の事柄、典型的には当時の政治的事件や作曲家の個人的体験に求めようとするのは音楽学者の悪い癖であって、フォーレが《レクイエム》を誰かの追悼のためでなく「それ自体の楽しみのために」作曲したり⁽⁵⁹⁾、チャイコフスキーが人生に絶望したわけでもなく、あの悲愴感漂う交響曲第六番を書いたりしたように⁽⁶⁰⁾、ファニーもたまたま身近にあった素材を手にとっただけかもしれない。そこに無理やり積極的な理由を見出そうとするのは、的外れにも見えよう。だが、ここではその批判は当たらない。

というのも、ファニーは自由気ままに作曲できる身ではなかったからである。彼女はフェーリクスと違って職業的な音楽家ではなく、その自覚に基づいて行動することを周りに期待されていた。演奏はともかく、創作には特に強い圧力がかけられた。彼女が曲を書き、それを発表できる場は限られており、家族の内輪の演奏会は数少ないその一つだったが、それは同時にファニーの作品が自律的な音楽ではなく、機会音楽であることを要求していた。つまり、彼女の作曲は、作品外的な事柄に動機づけられていなければならなかったのである。父の誕生日のために作られた《コレラ音楽》は、同じ作品外的な事柄でも、家庭的事情より切実な社会的状況への対応が優先された例である。いずれにせよ、何かしらの名目がファニーの創作には必須だった。特にオーケストラを用いるような大きな楽曲は、家族の祝賀行事という、それにふさわしい名目無しには作れなかったはずである⁽⁶¹⁾。

そして、名目がファニーの作曲にとってこのように重要なものである以上、それは必ずや作品の内実に反映された。《コレラ音楽》の場合は明白だ（作品内容は註44）。《ヨブ》の前作《讃歌》も、用途に即した内容になっている。具体的に説明しよう。《讃歌》は夫の誕生日に初演されたが、実際にはその完成の二日前の息子一歳の誕生日のために作られた。それは器楽によるパストラーレに始まり、第二曲ではマニフィカートを連想する句を合唱が歌う⁽⁶²⁾。第三曲のアルト・ソロはヨハネ福音書第一六章二一節を朗唱するが、その詞は「女は子供を産むとき苦しむが、子供が生まれると、もはやその苦痛を

思い出さない。なぜなら、「……」である。続く独奏ヴァイオリン付きの抒情的なソプラノ・アリア「もし私に千の舌があれば」は、神への熱い気持ちを歌うコラールの詞に作曲されている。このアリアはこのカンタータの「核心 Herzstück」⁽⁶³⁾であり、のちの作曲者自身の厳しい自己批判にも耐えた曲である（註27）。そして続く合唱は、同コラール本来のメロディーを定旋律に用いた輝かしい二長調の讃歌で作品を締めくくる。——このカンタータがキリスト降誕のパロディーであり、息子ゼバスチャンと幼児イエスが重ね合わせられていることは誰の耳にも明らかだ。その際、作曲家が自身を聖母マリアに喩えるという、考えようによっては高慢かつ不敬な措置は、二ヶ月の早産で生まれ、無事の生育が危ぶまれた一人息子の一歳の誕生日を迎える母親への共感から大目に見られたのかもしれない。あるいは前述のフェーリクスの批判は、このことに向けてられたものだったのか。いずれにせよ、このような仕立ては、家の中で演奏する教会音楽だったからこそ可能だった。そして、『メモノン』の事例もあつたように、既存の物語をもじり、自らの経験に引き寄せて再提示するのは、メンデルスゾーン家定番のウィットであり、家族の交流を深める一つの手段だった。

さらにその際、その原材料が聖書であることが、一家にとって大きな意味を持っていたことを指摘したい。これはファニーのカンタータが作品外的な事柄と関連することの、積極的な意義に当たる。聖書の出来事を個人の現実的な体験に即して解釈するとは、その特殊な内容をいわば普遍化することである。それは、聖書を特定の宗教の教えとしてではなく、普遍的の真理を持つ書物として理解することに通ずる。宗教の本質を直観と感情とするシュライアマハー神学に代表されるように、宗教を普遍化された個人的主観の問題に還元するのは時代的な傾向だったが、それはまた、ユダヤ人の改宗の理論的根拠にもなった⁽⁶⁴⁾。この文脈で注目されるのは、かつてファニーの父が受洗後三年の娘に「どの宗教を選ぼうとも、存在するのは唯一の神、徳、真実そして幸福だ」と説いたことである⁽⁶⁵⁾。ファニーが《コレラ音楽》の歌詞から「キリスト」に関する語句を除いたのは、前述のようにユダヤ教徒の聴衆への配慮と考えられるが、彼女の狙いは、非キリスト教化というよりむしろ普遍化、あるいはさらに言えば脱宗教化に近かっただろう。ファニーは《ヨブ》のテキストも、固有名詞を含め

ずに構成した。それは、かの義人の苦難の問題を、自らの生きる現実世界と関わらせるためである。その接点はどこにあったか。

三―三、ファニーの苦悩と反抗

《ヨブ》は家族と親しい知人に向けて演奏される音楽だったが、ファニーが彼らに対して常々言葉で主張しながら、ついで理解を得られなかったことがある。女性音楽家として活躍する夢である。ツェルターに弟子入りした彼女の音楽への思いを咎めた父の手紙（一八二〇年七月六日付）が残っている。堅信礼を済ませた一四歳の娘に、女性として生きる心構えを説いたものである。ファニーが自分の能力に見合った音楽活動を弟のようににはさせてもらえない不公平を書面で訴えてきたのに対し（この手紙は消失）、父は音楽はフェーリクスにとっては職業になるかもしれないが、彼女には「所詮お飾りにすぎず stets nur Zierde」⁽⁶⁷⁾「おまえの存在と活動の通奏低音 Grundbaß Deines Seins und Thuns」⁽⁶⁸⁾にはけっしてなり得ないと論じた⁽⁶⁹⁾。

しかし、ファニーはその後、弟のために始まった日曜音楽会に活躍の場をみつけ、作曲にも情熱を注ぐ。一八二七年には三曲の歌曲が、フェーリクスの名で（彼の歌曲集に収録される形で）出版された⁽⁷⁰⁾。翌年、二三歳になった娘に父は再び書いている。「おまえはもっと自制し、落ち着かなければならない。もっと真剣に、もっと熱心に、おまえの本来の職業、女の唯一の職業である専業主婦 Hausfrau になるよう努力しなくてはいけない」⁽⁷¹⁾。こうした状況について、ファニーは男友達のカリンゲマンに愚痴をこぼしている。「女性が惨めな女の本性 elende Weibsnatur を毎日、いついかなるときも前面に出すよう、この世の主人である男たちに強制されるのは腹立たしいことです」⁽⁷²⁾。一八二九年三月二三日のこの手紙は婚約二ヶ月後に書かれたものであり⁽⁷³⁾、いよいよ家政に専念せねばならないというファニーのやるせなさが伝わってくる。実際、出産（三〇年六月一六日）前後はファニーの創作活動は著しく低迷した。しかし、三二年頭にはついに日曜音楽会再開を思い立つように、音楽への情熱はけっして冷めていない。そんなファニーを大教養旅行のフェーリクスがローマから嗜めている。

もし自分に世話しなきゃいけない子供がいたなら、僕はスコアなんて書きませんよ。[……] だけど真面目な話、子供はまだ半年にもならないじゃないですか、それなのに姉さんはもう、ゼバスチャン（バッハじゃないですよ）以外のことを考えているんですか。（一八三〇年十一月一六日）⁽⁷⁰⁾

彼はその後、ファニーの日曜音楽会再開の知らせを喜ぶのだが、その際に新曲の委嘱を自分に求めることを忘れなかった。フェーリクスは、ファニーが彼や過去の巨匠の作品を演奏することには大賛成だったが、自作発表を行うことには反対だったのである。

一八三二年の三つのカンタータは、こうした状況下、まるで作曲の機会を逃すまいとするかのように怒涛の勢いで作られている。二作目の名目は結婚記念祝いだったが、彼女が手にとったのは、重い神学的主題を持つ「ヨブ記」だった。「第二の半生」を歩み始めたファニーにとって、人生とは何か、人間とは何かといった問題は、親近感を抱くものだったと考えられる。そして何より、不当にしか思えない神罰に耐えるヨブの姿は、ファニーの同情心に訴えたのではないだろうか。人間的な道理の通じない相手への絶望感は、けっして抗えない世の掟への脱力感に通ずる。第一、第二曲のヨブの嘆きには、「惨めな女の本性」を受け入れざるを得ないファニー自身の悲嘆が投影されているのである。

だが、祝いの場、そして内輪というある意味、外よりも強力な宗教倫理が支配する場で演奏される曲である以上⁽⁷¹⁾、『ヨブ』が神の加護を確信する喜びで終わることは必須だった。それゆえ、第三曲はあのように一転して快活な音楽になった。その明るさはしかし、「確信」の理由が与えられない以上、根拠のない不自然な明るさである。ヨブの絶望を受けとめてきた聴衆には、無理な作り笑いのように聞こえるかもしれない。だが、ここにはファニーの痛烈な皮肉が込められている。男性の影に隠れて生きることを女性の幸せと決めつけ、そう要求する男たちに対し、それがいかに道理の通らない話であるかを、彼女は感覚的に示してみせたのだ。もし聴衆の男性陣が——旅先で楽譜を読むかもしれないフェーリクスも含め——こ

の不自然な展開を槍玉に挙げ、《ヨブ》を全体の有機的な連関に欠けた駄作と非難するなら、ファニーに向けられた矛先は、そのまま彼ら自身の胸に返ってくることになる。

ファニーの反抗があくまで暗示であることは肝心だ。《讃歌》のように私事でも誰もが祝福する内容だったり、《コレラ音楽》のように社会全体が慰めを必要とする事柄なら、聖書の転用は容易に許されよう。他方、個人の恨みじみた感情を伝えるために同じことをするのは、断じて許されまい。しかし、客観的な証拠がない以上、ファニーは白を切り通すことができる。既存の物語を自己流に翻案するのはメンデルスゾーン家ではよくある遊びだったが、「これは違う」と言い張れば良いのだ。人は神のことを不可解さを抱えたまま信じなければならぬ、という聖書の教えを忠実に表現したまでだと言われれば、周りもそれ以上の追及はできなくなる。そして、この暗示は、ファニーの活動をめぐる家族内の軋轢に精通する者のみに通用するものである。まったくの部外者には、《ヨブ》は教会音楽の作曲には向かない女性が背伸びをして作った、お粗末な作品と捉えられよう。だが、そのような部外者は母レーアの居室には招かれなかった。

結

以上から浮かび上がってきた仮説をまとめよう。カンタータ《ヨブ》においてファニーは、いかに理不尽であれど神には絶対服従を免れないという旧約聖書の教えに、女性として生きるうえでの現実社会の教えを暗に重ね合わせた。その理不尽さはしかし大胆にも、常軌を逸した音楽上の展開として、感覚的に強い訴えかけを持つ形で表現される。その非論理性を批判する男性は、現実社会において不条理なルールを女性に押し付ける自分たち自身を批判することになる。——こう解釈すれば、なぜ結婚記念日に「ヨブ記」だったかという謎も、第二曲と第三曲の断絶の謎も、同時に解消する。

ただし、ファニーの意図に関しては、我々は保留を付けねばならない。とりわけ第二曲と第三曲の断絶は、ファニーにとっ

ても、作曲家としての資質を疑われる危険を伴う欠点である。ヒンリクセンの推測のように、両曲をつなぐ楽曲は構想されていたかもしれない。そして、単に時間切れに終わったというのが真実かもしれない。一八三一年一〇月三日の《ヨブ》の上演を、ファニーは日記で「演奏された aufgeführt」ではなく、「試演された probirt」と書いており（十二頁前を参照）、これは彼女がこの作品を完成作とは見なしていなかった可能性を示唆する。だがともあれ、彼女は最終的に自筆譜で二つの曲を貼り合わせ、それを当日演奏した。その決断を重く見たい。つまり、第二曲と第三曲の断絶の心理的效果は偶然の産物だったとしても、ファニーがそこに反論の暗示の契機を見出して利用した可能性は充分あり得る。

この解釈を主張するうえで一つの気がかりは、夫ヴィルヘルムへの献呈の事実である。というのも、彼はファニーの音楽活動の良き理解者であったからだ⁽⁷⁾。しかし、見方を変えれば、自分の味方である夫にだからこそ、このような作品を差し出せたと考えられる。そして、ファニーが結婚記念の音楽に似つかわしい愛や自然を歌う穏当な詩ではなく、難解な哲学的主題を持つテキストとして選んだこと、さらには、真面目で高尚なイメージの強かった対位法を多用していることには⁽⁸⁾、男性中心の作曲の世界、さらには女性排他的な教会音楽の世界に一石を投じようとする彼女の思いが透けて見える。だが、《ヨブ》はその後、改訂も再演もされなかった⁽⁹⁾。家族の間で話題にされた形跡もなく、黙殺の扱いに近かったかもしれない。

一九世紀前半は、教会音楽が急速に世俗の場に進出していくのと同時に、女性たちもその演奏に加わるようになっていく時代である⁽¹⁰⁾。この時代の文化を読み解くうえで要点となる、宗教や伝統への畏敬の念と古い価値観への反発のせめぎ合いは、したがって、女性の視点からも論じられなければならないし、また、論じ得る。これまで語られてこなかった教会音楽の女性史の構築に向けて一歩踏み出したい。

【一次資料】

- Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, hrsg. v. Sebastian Hensel, Insel Verlag, 1995. [*Familie*]
- The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, ed. by Citron, Marcia, Pendragon, 1987. [*Letters*]
- Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe*, Bärenreiter, hrsg. v. Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bärenreiter, 2008-2017. [*Briefe*]
- Fanny Hensel Tagebücher*, hrsg. v. Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Breitkopf & Härtel, 2002. [*Tagebücher*]

【楽譜】

- Hensel, Fanny, *Hiob*, ed. by Conrad Misch, Furore, 1992.
- , *Lobgesang*, ed. by Conrad Misch, Furore, 1992.
- , *Oratorium nach Bildern der Bibel*, ed. by Elke Mische Blankenburg, Furore, 1999.

フュニー・ヘルゼル全般

【論文集】

- Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Das Werk*, hrsg. v. Martina Helmig, Verlag edition text+kritik, 1997. [*Fanny-Helmig*]
- Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Furore, 2002. [*Fanny-Borchard*]
- Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns - ein "musikalischer Salon"? : die Referate des Symposions am 2. September 2006 in Leipzig*, Mendelssohn-Haus, 2006. [*Musikveranstaltungen*]
- Zu groß, zu unreichbar. Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. v. A. Hartinger, C. Wolff u. P. Wollny, Breitkopf & Härtel, 2007. [*Zu groß*]

【単著】

- Borchard, Beatrix, „Operaliäre der Musik“, in *Fanny-Borchard*, S. 27-44. [Borchard, 2002]
- Klein, Hans-Günter, „... mit obligater Nachigallen- und Fliederblütenbegleitung“ *Fanny Hensels Sonntagsmusiken*, Reichert Verlag, 2005. [Klein, 2005]
- 山下剛 『もう一人のメンデルスゾーン ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』、未知谷、二〇〇六年。
- Klein, Hans-Günter, „Sonntagsmusiken bei Fanny Hensel“, in *Musikveranstaltungen*. [Klein, 2006]
- Todd, R. Larry, *Fanny Hensel. The Other Mendelssohn*, Oxford University Press, 2010. [Todd, 2010]
- 星野宏美 「メンデルスゾーン家の日曜音楽会——ベルリンのサロンの系譜において——」、『ベルリン砂上のメトロポール』、尾関幸編、竹林舎、二〇一五年。
- 米澤孝子 「ファニー・ヘンゼルの『日曜音楽会』の考察——一九世紀前半のベルリンの音楽環境に照らし合わせて——」、名古屋大学大学院国際言語文化研究科・国際多元文化専攻、博士論文、二〇一八年一月。
- ファニーのカンタータ関連の論文（年代順）
- Himrichsen, Hans-Joachim, „Kantatenkomposition in der »Hauptstadt von Sebastian Bach« Fannz Hensels geistliche Chorwerke und die Berliner Bach-Tradition“, in *Fanny-Helmig*, S. 115-129. [Himrichsen, 1997]
- Nubbenmeyer, Annette, „Zweifel und Bekenntnis: Fanny Hensels Kantate ‚Hieb‘ – Entstehungsgeschichte und Werkanalyse“, in *Musik und Kirche* 67 (5), 1997, S. 286-95.
- Kellenberger, Edgar, „Fanny Hensel und die Cholera-Epidemie 1831“, in *Musik und Kirche* 67 (5), 1997, S. 295-303.
- 木下まゆみ 「ファニー・ヘンゼルのカンタータ」、東京藝術大学修士論文、一九九九年。

- Hinrichsen, Hans-Joachim, „Choralidion und Kunstreligion. Fanny Hensels Bach“, in *Fanny-Borchard*, S. 216-22. [Hinrichsen, 2002]
- Fladt, Ellinore, „Das problematische Vorbild. Zur Rezeption des „vokalen Bach“ in der Kantate Hieb“, in *Fanny-Borchard*, S. 223-33.
- Borchard, Beatrix, „Einschreiben in eine männliche Genealogie? Überlegungen zur Bach-Rezeption Fanny Hensels“, in *Zu groß*, S. 59-76. [Borchard, 2007]
- Wolitz, Stefan, *Fanny Hensels Chorwerke*, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, hrsg. v. G. Gruber, Bd. 42, Hans Schneider, 2007.
- Zack, Edith, “Fanny Mendelssohn’s cantata Hieb: A Transpersonal Commentary on Divine Darkness, in *Music semiotics: A Network of Significations in Honour and Memory of Raymond Monelle*, ed. by Esti Sheinberg, Ashgate, 2012, pp. 105-114.
- Todd, R. Larry, “Fanny Hensel”, in *Nineteenth Century Choral Music*, ed. by Donna M. Di Grazia, 2013, pp. 135-140. [Todd, 2013]

註

- (1) 結婚によって姓が変わる女性の呼称は、女性研究につきまとう悩ましい問題だ。さらに姓が特定の宗教と結び付けられるユダヤ人の場合は、姓名表記はいっそう繊細な問題を含む。ここでは偏に論述上の便宜的理由からファーストネームを用いる。
- (2) 本論では「教会音楽」を「キリスト教的な内容を持つ音楽」の広い意味で用いる。
- (3) ヴィルヘルムとの正式な婚約を一ヶ月前に控えた一八二九年一月四日に、ファニーは日記を付け始めた。「私の第二の半生の幕開けが間近に迫っている」は、その冒頭第二文の中のフレーズ。 *Tagebücher*, S. 1.
- (4) 一八三六年二月四日のファニーのフェーリクス宛て書簡の中での呼称。 *Letters*, p. 510. 別名は《カンタータ。ベルリ

へのコレラ終息の後に *Cantate. Nach Aufhören der Cholera in Berlin*》。このタイトルは、一九九六年に発見された声楽パート譜（部分的自筆）の二つに、後から記入された形で書かれているのがみつかったもの。Todd, 2010, p. 156-157; Borchardt, 2007, Anm. 48.

- (5) 家族の記念日のためという表面上の用途は、自筆譜の扉に書かれた献辞（《讃歌》：Borchardt, 2007, S. 69. 《ヨブ》：Hinrichsen, 1997, S. 116）やファニーの日記に記された初演の記録（《ヨブ》：*Tagebücher*, S. 35. 《コレラ音楽》：Ibid., S. 37）に基づく。作曲着手と完成の日付も自筆譜への書き込みより。《ヨブ》の着手日は“1sten Ju”としか書いていないが、六月一日は《讃歌》を作曲中であるため、七月が妥当とされている。また、その日付が一部に「一七」と伝わっているのは誤り。Nubbenmeyer, S. 294, Anm. 10. 《コレラ音楽》の楽曲の数え方は、ワルトは Woltz に従う。
- (6) Todd, 2010, p. 31, 104.
- (7) Fontijn, Claire, „Bach-Rezeption und Luthertischer Choral in der Musik von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy“, in *Zu groß*, S. 255; Borchardt, 1997, S. 59-61; 山下、七六―八〇頁はな。
- (8) 具体的には、Geck, Martin, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion*, Gustav Bosse, 1967, S. 23f., 32, 42.
- (9) Wüster, Ulrich, *Felix Mendelssohn Bartholdys Choralcantaten – Gestalt und Idee: Versuch einer historisch-kritischen Interpretation*, Lang, 1996, 44-45; Todd, 2013, p. 137.
- (10) Hinrichsen, 1997, S. 121, 128 (Anm. 13). 《ヨブ》におけるカンタータ第一〇六番からの具体的な影響は、木下の修論（七六―八〇頁）およびフラット論文（二〇〇二年）に詳しい。
- (11) 一八二九年までの日曜音楽会の詳細は以下を参照。Dinglinger, Wolfgang, „Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy“, in *Musikveranstaltungen*, S. 35-47.
- (12) ある人物がこの音楽会を公に言及したとき、母レーアはその名を愚かなロバとかけつつ「まったく私的な集いである

- のに、無遠慮なことです」と従姉宛てに書いている（一八二三年五月二三日付）。Klein, 2005, S. 11-12; Dinglinger, *op.cit.*, S.42.
- (13) Dinglinger, *op.cit.*, S.45. この表では一八二六年六月一日に《夏の夜の夢》序曲も演奏されたことになっているが、誤りである。フェーリクスがこの曲を構想し始めたのは、翌月に入ってからである（七月七日の姉宛ての手紙。Briefe, Bd.1, S. 79）。
- (14) „Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für Instrumentalmusik” (1825) は、アマチュア音楽家から成るオーケストラを立ち上げたヴァイオリン奏者の友人リーツに頼まれて書いたもの。Borchard, 2002, S. 31; 2007, S. 62.
- (15) *Briefe*, Bd. 2, S. 213, 635.
- (16) 教会音楽の「お堅さ」「真面目さ」のイメージは、歌詞内容のみならず、「教会様式」としばしば同義扱いされる対位法的書法にも由来する。厳格対位法であれ自由対位法であれ、先行楽句の模倣を旨とするパレストリーナやバッハの対位法音楽は、（神という）模範に忠実に倣う態度の実践になぞらえられた。一八一六年に起草されたベルリン・ジングアカデミー（一七九一年創立）の定款は、その第一条で「わがジングアカデミーは、神聖で真面目な音楽、とりわけ厳格様式の音楽に取り組む芸術協会であり、その目的は、そうした作品の実践的な修練を通じて会員の教化を図ることにあり」（傍線、引用者）と定めていた。Eberle, Gottfried, 200 *Jahre Sing-Akademie zu Berlin »Ein Kunstverein für die heilige Musik«*, Nicolai, 1991, S. 71.
- (17) Borchard, 2002, S. 38. メンデルスゾーン邸の建物図面は Klein, 2006, S. 48.
- (18) Borchard, 2002, S. 37.
- (19) Woltz, S. 33-35, 71f.
- (20) 一八二九年八月にヴィルヘルムがフェーリクスに贈ったスケッチ《車輪 Das Rad》は、メンデルスゾーン家の交流の

輪に入りたくても入れない当時の彼の切実な思いを示すものとしてよく知られている。山下、八九一九〇頁、Todd, 2010, p. 128-129, Woltz, S. 48.

(21) Woltz, S. 30.

(22) ソプラノとオーケストラのための劇的情景《ヘーローとレアンドロス Hero und Leander》および《序曲ハ長調》。後者はファニーの唯一の純粹なオーケストラ作品であり、一八三五年六月一五日の日曜音楽会で演奏された。このときは宮廷楽団員が呼ばれて謝礼が支払われたが、ファニーの日曜音楽会でそうした事例が知られているのは、この一回のみである。Klein, 2005, S.14, 40, 75.

(23) 独唱 (SATB) および混声合唱とピアノのための《聖チェツィリア祭のための音楽 Zum Fest der heiligen Cecilia》。カトリック教会の典礼式文を歌詞に持つ。ファニーはこの作品をベルリンで、一八三三年の同聖人の祝日（十一月二二日）に、夫の協力を得て活人画付きで上演した。ピアノ伴奏はファニー自身が担当したため、現存する楽譜は未完の状態である。

(24) 親がフェーリクスのために宮廷楽団員を雇った以前の日曜音楽会と違い、ファニー主宰の日曜音楽会ではオーケストラの参加は例外的だった（註22参照）。原曲がオーケストラ付きなら、多くはピアノ伴奏用に編曲して演奏された。

(25) Woltz, S. 73f., S. 107. 手紙本文は *Letters*, p. 509 も参照。

(26) ヘンゼル一家は一八三五年夏のフランス・ベルギー旅行からの帰路、ゲヴァントハウス管弦楽団の楽長就任が決まり八月にライプツィヒに移ったフェーリクスの下に五日間滞在した。Brieff, Bd. 4, S. 610.

(27) 具体的には、《讃歌》のアリア「もし私に千の舌があれば」、《コレラ音楽》の「いくつかの合唱曲と朗唱」が挙げられている。ファニーがこれらの曲を喜ばしく思ったのは、同手紙で語るように、時間をおいて自ら下すものが最も厳しい評価だと考えているからである。

- (28) *Briefe*, Bd. 2, S. 443, 685. っの手紙でフェーリクスは《コレラ音楽》については、言及はするが詳細は知らない口ぶりである。楽譜はおそらく見ていない。《ヨブ》についてはその存在自体、知っているかどうか不明である。
- (29) コーラルの歌詞にある「力のない口 kraftloser Mund」「興奮した舌 regende Zunge」が引用されている。
- (30) 下記CDで、第一曲四分二〇秒、第二曲三分一〇秒、第三曲四分。 *Kantaten von Fanny Hensel & Felix Mendelssohn und die Orgelwerke von F. Hensel*, Willi Gundlach (ltg), Kammerchor der Universität Dortmund und Florilegium Musicum, Thorofon, CTH2346, 1997. っのCDでは第二曲は独唱ではなく合唱のまま歌われている。
- (31) Wollitz, S. 71-72. Hintichsen, 1997, S. 116. ただし、ヒンリクセンは夫の協力の可能性に触れている。
- (32) Zaack, S. 107, Anm. 7. 《ヨブ》の聖句の細かい言葉遣いがヴォルフスゾーン訳に悉く一致するというのが、ザックの主張の根拠である。一方、ヒンリクセンは、ファニー（とフェーリクス）はカンタータ制作において、詩篇と雅歌を除き（これは祖父モーゼスの訳を使用した可能性がある）、ルター訳聖書を用いたと述べている。Hintichsen, 1997, S. 125. ホロコースト生存者の娘であるザックの論文は、その題にも表れているように（ファニーの姓に注意）、作曲家のユダヤ性を必要以上に強調する傾向があり——例えば《ヨブ》の歌詞を逐一ヘブライ語に遡って音楽と関係づけようとする点——注意が必要だが、ハレの学者ヴォルフスゾーンは一八〇七年に作曲家ジャコモ・マイヤベーアの家庭教師としてベルリンに来ており、メンデルスゾーン家の周辺にいた人物として注目に値する。
- (33) Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée sur la bonté de dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam, 1710.
- (34) 以下、ヌッペマイヤー、フラット、ヒンリクセン（一九九七年）、およびザック論文における《ヨブ》の楽曲分析を参考にした。各曲の見出しはヌッペマイヤー論文を参考に付けた。
- (35) Fladt, S. 229.
- (36) Zaack, S. 114.

- (37) Pachovski, Angela, „Giob“, in *Oratorienführer*, hrsg. v. S. Leopold u. U. Scheideler, Metzler Bärenreiter 2000, S. 175-177. 楽譜は未出版だが、Hermann Max 指揮 Rheinische Kantorei の 1811-1812 年の演奏が CD になっている (Das Kleine Konzert, cpo 999 790-2)。
- (38) 例えば、ヘンデルのオラトリオ《ユダス・マカベウス》は、ベルリン・ジングアカデミーが一八二八年一月一七日の慈善演奏会でとりあげたし (Briefe, Bd.1, S. 620)、『サムソン』のいくつかのアリアはファニー自身が一八三四年二月九日の日曜音楽会で演奏した (Klein, 2005, S. 37)。また、フェーリクスは一八二九年夏以降、ロンドン王立図書館でヘンデルのオラトリオの自筆譜を熱心に調査し、家族に報告している。Briefe, Bd.1, S. 658, Anm. 38.
- (39) Pachovski, op.cit, S. 176; Seifert, Herbert, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert, Aufsätze und Vorträge*, hrsg. v. M. J. Pernstorfer, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2014, S. 825.
- (40) 瀬尾文子「近代市民社会と宗教音楽——《エリヤ》に至るオラトリオの世俗化の論理——」、東京大学人文社会系研究科博士論文、二〇一八年、第二章を参照。
- (41) *Tagebücher*, S. 35. ファニーの日記への書き込みは間隔も長さも不規則で、作曲活動やコレラの感染拡大といった日々進展する事柄の詳細を知る資料にはなりづらい。一八三一年の書き込みは、三月四日 (長文)、同一四日 (短文)、五月八日、七月一九日、八月一日 (短文)、一〇月四日、十一月一六日である。ただし、一歳の息子の成長ぶりについては例外だ。「話者としての経歴」が明瞭な「パパ」の発音で始まったこと、まだ歯も生えぬのに見聞きするものすべてを真似ること、よちよち歩きの始まりなど、「言葉にならないほど愛らしさ」「こんなに賢くて美しい、魅力的な子供は見たことがない」といった素直な言葉と共にまめに綴られている。
- (42) 九月八日付のアブラハムからフェーリクスの手紙 (消失)。Briefe, Bd. 2, S. 459, 671. このパンデミックが当時のヨーロッパをいかに恐怖に陥れたかについては、見市雅俊『コレラの世界史』、晶文社、一九九四年に詳しい。

- (43) ヘーゲルはメンデルスゾーン家の客の一人で、ヴィルヘルムは三度その肖像画を描いている (Tagebücher, S. 293)。
一八三三年五月二六日の約一年ぶりのファニーの日記の書き込みは、先立つ数年の逝去者名の列挙から始まっている。
- (44) 全十三曲、演奏時間およそ四十五分の《コレラ音楽》は、イザヤ書からヨハネ黙示録まで幅広く引用された聖句と、コラル「おお悲しみよ、心の苦しみよ」の詞から成る。全体は概ね三部分に分かれ、トッドの見出しを借りれば、順に「神の審判」「生存者と死者の艱苦」「神との和解」と進む (Todd, 2013, p. 138)。「審判」ではトロンボーンが鳴り響き、「艱苦」では受難節のコラルがバッハのカンタータに見られるような凝った編曲で歌われる。八声の「哀悼合唱 Trauerchor」コラル風の無伴奏合唱を経て、最後は詩篇一五〇篇に基づく盛大な讃歌で終わるが、その歌詞「息あるものはこぞって主を賛美せよ」は、のちのフェーリクスの交響曲第二番《讃歌 Lobgesang》の最後にも用いられており、このカンタータに倣った可能性が指摘されている。
- (45) Wollitz, S. 64; Zack, p. 105-106; Hinrichsen, 1997, S. 120; Kellenberger, S. 296; 木下、六三―六四頁。
- (46) 一八三一年八月末に立て続けに二人の水夫がシャルロットテンブルクで病死したのが、ベルリンにおけるコレラの到達とされている。終息は三三年五月で、ベルリンでは約二千三百人が罹患し、半数以上の千四百人強が死亡した。Zack, p. 105.
- (47) この意見の代表は、Nubbenmeyer, S. 287.
- (48) Hinrichsen, 1997, S. 120-121. ヌッベンマイヤーも第三曲中間部の転調の連続からコーダでの主調の確立を「逡巡した末の確信」と読み解きはするが、作品全体の作りからして、そうした信仰告白はこのカンタータの中心命題とは捉えられないと結論で述べている。Nubbenmeyer, S. 293-294.
- (49) この指摘はフラット論文、ザック論文にもある。Fladt, S. 233; Zack, S. 114. 後述のもう一つの顕著な類似の指摘も同頁。
- (50) Hinrichsen, 1997, S. 120. フラットもヒンリクセンのこの指摘に言及している。Fladt, S. 232, Anm. 4.

- (51) Kellenberger, S. 297.
- (52) Zack, S. 109.
- (53) Kellenberger, S. 297.
- (54) メンデルスゾーン家の初期の日曜音楽会で教会音楽がとりあげられなかったのも、様々な宗教・宗派の人間が含まれる聴衆への配慮と考えられる（星野、一七六頁）。ファニーの日曜音楽会でバッハやヘンデル、フェーリクスの教会音楽（キリスト教音楽）作品が主要レパートリーになったのは、もちろんフェーリクスの薦めや、大衆に迎合しない高尚な音楽をというファニーの方針もあるが、この音楽会がしだいに公的な性格を帯び始めたことも一因だろう。招待制で入場無料であることや、公の広告や批評が出なかったことは依然変わらないが、一八三七・三八年にはファニーが聴衆一人一人を把握できないほど活況を呈していた。また、この状況下でファニーが商業主義から超然とした態度をとることは、強欲とユダヤ人を結びつける偏見の払拭につながったことにも注意したい。Borchard, 2007, S. 64+65, 75.
- (55) 並木浩一『ヨブ記 論集成』、教文館、二〇〇三年。特に第六章「ヨブ記とユダヤ民族の精神」。
- (56) Zack, S. 106.
- (57) Hellwig-Urruh, Renate, „Eigentlich sollte das Stück wol für Orchester gesetzt seyn.. ». Fanny Hensels *Faust-Szene*“, in *Fanny-Helmig*, 1997, S. 105-106.
- (58) *Briefe*, Bd. 3, S. 176.『メモノンまたは人間の知恵』は、ある朝、幸福を手に入れるために完璧な賢者になることを決意し、禁欲生活を宣言した主人公が、その舌の根の乾かぬうちに美女にたぶらかされ、賭博で金を巻き上げられ、喧嘩で片眼をつぶされるというドタバタ喜劇ならぬ悲劇である。これもまた、運命を前にした人間の意志の非力さを主題化した物語と言えよう。

(59) 井上太郎『レクイエムの歴史 死と音楽の対話』、平凡社、一九九九年、二五三頁。

(60) 《悲愴》の成立と初演九日後の作曲家の急死を結びつける説（例えば一時期広まった自殺説）は、今では否定されてゐる。²⁶ “Tchaikovsky” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p. 168.

(61) 実際、ファニーは交響曲を生涯一つも作っていない（註22も参照）。一八二九年のオーケストラ付きのカンタータ《祝祭》は、彼女がフェーリクスを説き伏せて実現したものだった（Nubemeyer, S. 286）。

(62) パストラーレはバロック時代に、クリスマスの晩のベツレヘム郊外の牧場をイメージした音楽として定着した。マニフィカートは受胎告知されたマリアが歌う賛歌で、「わが魂を主は崇め *Meine Seele erhebt den Herren*」（ルカ福音書第一章四六以下）と始まる。ファニーのカンタータ第二曲冒頭の歌詞は、「わが魂は神の前に静まり *Meine Seele ist stille zu Gott*」（詩篇第六二篇一節）。

(63) Hinrichsen, 1997, S. 118.

(64) 芸術宗教への帰依が、ユダヤ人にとってキリスト教ヨーロッパへの同化の有力な手段だったと言うボルヒャルトの説にも注目したい。Borchard 2002, S. 43-44. この論文のタイトルは、一九世紀の音楽批評家 L・レルシュタープが、ファニーの日曜音楽会を、商業主義を排して純粹に高貴な芸術に捧げられた場と認識し、「芸術の祭壇 *Opferaltar der Kunst*」という比喩を用いて説明したことからとられている。Ibid., S. 32. また、ヒンリクセンは二〇〇二年の論文で、ファニーとフェーリクスが「ドイツ」「プロテスタント」の象徴であるバッハの音楽に積極的に関わったことに同化の姿勢を見ているが、その際、彼らにとって重要だったのはバッハの書法をそのまま模倣することではなく、バッハに倣うという姿勢そのものだったと言う。バッハ的なコラールが本来の宗教的目的を離れてそうした用いられ方をすること、彼は芸術宗教の萌芽を見ている。

(65) 一八一九年四月五日付の手紙。Familie, S. 118.

(66) *Famille*, S. 124.

(67) 一八三〇年にも同じ形で三曲出版されている。彼女の出版に反対したのは主に、ファニーは子育てと家政に専念すべきと父同様に考えたフェーリクスである。彼には公の批評の厳しさが身に滲みており、姉にはそれを味わせたくないという、見かけ上は思いやりに満ちた理由があった (*Briefe*, Bd. II, S. 351-352, 山下、一八八頁)。あるいはひょっとすると、内心では姉がライヴアルとなることへの恐れもあったかもしれない。

(68) *Famille*, S. 126.

(69) *Famille*, S. 240. 《マタイ受難曲》復活上演の熱狂のさなかに書かれた手紙で、つい前日にベルリンで二度目の上演が行われたばかりだった。手紙前半はもっぱらその話題である。

(70) *Briefe*, Bd. 2, S. 130. ファニーは尊敬するバッハにあやかって息子の名を付けた。

(71) メンデルスゾーン家におけるユダヤ教からキリスト教への改宗は、社会への同化を目的として、「あらゆる宗教を越えて神は唯一」という理屈で行われた。この「越えて」は、見方によれば脱宗教であるが、彼ら自身はそのつもりはないだろう。むしろ、改宗しても信仰そのものを捨てたことにならないという主張だ。危ういその理屈は、そう信ずる者たちによる強い支持を必要とした。

(72) 山下、九六頁。

(73) ファニーのカンタータにおけるバッハ的なものの使用、とりわけ対位法の駆使についても、ジェンダー論的解釈が可能である。本来性別とは無縁のものに男性的、女性的イメージをあてはめる傾向は音楽にもあり、例えば、最後の音が弱拍にくるフェミニン・エンディングや、マルクスの作曲論におけるソナタ形式の記述（男性的な第一主題と女性的な第二主題の競合と、最終的な第一主題の勝利）などが知られているが、厳格な理論を持つ対位法も、一八世紀後半においては男性的イメージで捉えられている。これについては、以下の論文が参考になる。Aspden, Suzanne, "Bach

and the Feminised Galant”, in *Understanding Bach* (the web journal of Bach Network) No.5, 2010, pp. 9-22.

(74) Nubbeneyer, S. 294.

(75) ファニーも一八二〇年一〇月一日に入会したベルリン・ジングアカデミー（註16も参照）は、「世界最古の混声合唱団」を自称している（公式サイト <https://www.sing-akademie.de/198-0-Ueber+uns.html>）。