

東北薬科大学 一般教育関係論集16号 別冊 (2002)

ファニー・メンデルスゾーン=ヘンゼルと歌曲

山 下 剛

ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルと歌曲

山下 剛

1

19世紀以来の反ユダヤ主義思潮の中で、メンデルスゾーン一家関連の資料は国外の図書館や資料館に大量に流出してしまった。とりわけ12年間に及ぶナチスの時代にはフェーリクス全作品が演奏を禁止されるなど、研究の立ち遅れが深刻であった。その後資料の一部はベルリン国立図書館（プロイセン文化財財団）のメンデルスゾーン文庫に買い戻され、戦後になってようやくフェーリクス（1809－1847）再評価の動きが徐々に本格化する。そしてフェーリクス研究に新たな局面が開かれるとともに、弟に劣らぬ姉ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼル（1805－1847）の作曲家、演奏家としての豊かな才能がほとんど初めて注目を集めつつある。これまで手つかずのままメンデルスゾーン文庫に放置されていたり、個人の所有になっていたファニーの書簡や日記、楽譜などもようやく少しずつ日の目を見るようになり、現在は、2005年の生誕200年を前に、ドイツ本国を中心に楽譜やCD並びに彼女に関する著作や論文などが次々と発行されるにいたっている。日本国内でも主に女性研究者や女性演奏家による取り組みが本格化しようとしている。¹¹

ファニーは女性であるがために19世紀ビーダーマイヤー期の市民社会の中で表立った作曲活動や演奏活動も制限され、また弟の栄光の陰で正当に評価されてこなかった。ファニーの生涯や作品を考察することは、音楽史的のみならず社会史的にもきわめて有意義であり、これまで男性中心の音楽史の陰に隠れていたもう一つの音楽史の流れを浮かび上がらせることになると思われる。本稿においては、ファニー作品の大半を占める小編成の作品、とり

わけ約250曲とも300曲とも言われる歌曲との関わりに注目し、当時の才能豊かな女性がどのような状況に置かれ、どのような役割を演じざるを得なかったのかを考察したい。

2

ジェンダー論に立脚した音楽史家エヴァ・リーガーは『音楽史の中の女たち』の中でこう述べている。「音楽は長い間、もっぱら男性によって創られ、受け継がれてきたため、男性の美意識だけがその尺度となり、いまや女性もそれを疑うことなく受け入れてしまっている。[...] 女性の能力は、これまでずっと軽視され、締め出されてきた。[...] 中世以来のさまざまな学校制度は、文化の伝承ばかりでなく、各社会階級や男女の〈あるべき姿〉を指し示す役割を果たし、音楽教育もまたその一端を担ってきた。」²⁾

音楽における上記のような女性差別には、大きく言って、宗教上の理由と経済活動を背景にした社会的な理由を指摘することができる。ユダヤ教やキリスト教は厳格な父性原理が支配する一神教である。ルター（1483-1546）以降のプロテスタントの伝統においては、妻や母としての女性の使命が讃美され、その結果として女性を家の中に閉じ込める傾向が強まっていった。一方で、18世紀の末にイギリスで始まった産業革命がドイツへと波及するにつれ、ドイツでもブルジョワジーが急激に力を伸ばしてくる。この時代は、諸産業が集約化され、男が夫として家庭の外で働き、女が妻として母として家計の管理や子どもの世話を受け持つという役割分担が出来上がっていった時代でもあった。

こうして家族意識が権力構造と結び付き、男性中心の産業社会の裏面に女性が隠蔽されていく。母親の美德と家庭の温かさが高らかに歌い上げられ、女性による家事と表立った芸術活動の両立は不可能と見なされるようになる。そして女性はますます芸術や学問から遠ざけられる結果となった。³⁾ 男性に

従うべき女性には高度な教育や音楽教育は無用とされた。「19世紀の初め、女性に開放されていた職業は、まだ家庭教師、保母、看護婦、教師や家政婦だけであった」⁴⁾ という。

音楽がブルジョワジーのものとなり、徐々に産業化していくのもこの時代である。「市民の音楽活動は愛好家のものと職業的な音楽家のものとに別れ始めた。[...] 利潤の追求を重視する企業家気質が演奏活動を分裂させたのである。[...] 男性は、音楽で身を立てようとしたが、女性は女性歌手が本当に必要とされた時に、音楽に参加できたにすぎない。このような音楽の商業化は女性をいっそう音楽から遠ざけるだけだった。」⁵⁾

そもそも音楽家は上流社会出身の女性には相応しくない職業として軽蔑されており、それでも女性が音楽家になるなら、歌手か教師がよい、また、生活費を稼ぐ必要がないなら、音楽を内輪で楽しむのがよいとされた。⁶⁾ 周囲の評価を得るためには、女性は花のように優雅で、芸術的素養という魅力も兼ね備えていることが求められた。⁷⁾ しかも、演奏するにはギター、ピアノといった楽器が女性には相応しいとされた。⁸⁾

このように、女性には音楽創造の才能はなく、コンサートにおける女性演奏家はまだまだ笑止千万な存在と見なされていた時代に、ファニーは活動せざるを得なかったのである。

3

1805年生まれのファニーには、当時の中産市民階級の女性としてはきわめて高度な教育が施された。これは、メンデルスゾーン家が啓蒙主義の伝統を受け継ぐユダヤ人一家であったことと深い関係がある。ファニーの祖父モーゼス（1729－1786）は宗教的寛容や市民の平等を訴えたレッシング（1729－1781）作『賢者ナータン』のモデルとして広く知られた啓蒙主義哲学者であり、父アーブラハム（1776－1835）は銀行家として一家を成した。当時の教

養豊かなユダヤ人たちは、ドイツ社会に受け入れられようと積極的にヨーロッパ文化や因習の吸収に努めた。アーブラハムは1816年にベルリンで4人の子どもたちをプロテスタントに改宗させ、優秀な家庭教師を付けて英才教育を施した。特に、幼い頃から音楽の優れた才能を見出されたファニーとその4歳下の弟フェーリクスは、初め母レーア（1777-1842）からピアノの手ほどきを受け、1816年のパリ滞在時にはハイドン（1732-1809）やベートーヴェン（1770-1827）から評価されていた女性ピアニスト、マリー＝ビゴード・モローグ（1786-1820）のレッスンをともに受けた。1812年に生まれ故郷のハムブルクからベルリンへ移ってからは、有名なベートーヴェン奏者ルートヴィヒ・ベルガー（1777-1839）からピアノ演奏を、ゲーテ（1749-1832）の友人であり、当時ベルリン・ズィングアカデミー監督の職にあったカルル・フリードリヒ・ツェルター（1758-1832）からは音楽理論と作曲を教わった。また、アレクサンダー・フォン・フンボルト（1769-1859）からの紹介で家庭教師として雇われた、後の古典文献学者カルル・ハイゼ（1797-1855）や、後に有名な歴史学者となるヨーハン・グスタフ・ドロイゼン（1808-1084）からは、高度な教養教育を受けた。

ファニーの作曲活動は、ツェルターに付いて作曲の勉強を始めた1819年に始まる。12月11日の父の誕生日のために作られた歌曲『楽の音よ、楽しく響け（Ihr Töne, schwingt euch fröhlich!）』がファニーの最初の作品とされる。

ところが早くもこの時期、つまりまだ14歳の頃に、ファニーは父から活動の範囲を著しく制限されてしまう。

「音楽はフェーリクスにとってはひょっとすると職業になるかもしれない、だがおまえには音楽はいつも所詮は飾りにしかならず、おまえの存在や行動の基盤とは決してなり得ないし、するべきでもない。[...] この考えとこの態度を固く持ち続けなさい。これらこそ女性のものであり、

女らしさだけが女性の勲章となるのだから。」⁹⁾

ファニーが職業音楽家を目指すためにさらなる高度な教育を望んだ時にも、彼女は父から容赦のない言葉を受け取る。

「おまえはもっとしっかりしなければならない、もっと落ち着かなければならないよ。おまえはもっと真剣にもっと熱心に、おまえの本来の職業であり、女の唯一の職業である主婦になるように修業を積まなければならないのだよ。」¹⁰⁾

1821年に12歳のフェーリクスは師ツェルターに連れられて初めてヴァイマルにゲーテを訪ねる。その時ゲーテから受けた賛辞が、彼を姉からますます引き離すことになった¹¹⁾ というのは十分あり得ることだ。実際には、1825年にパリ音楽院の学長ケルビーニ（1760－1842）が父にフェーリクスの才能を保証したことが決定的だったとされている¹²⁾ が、ゲーテによるお墨付きがフェーリクスを職業音楽家にするという父アブラハムの判断に何がしかの影響を及ぼさなかったはずはない。これらが相俟ってますます姉を弟の陰の存在へと押しやってしまったと考えるのが自然だろう。メンデルスゾーン家の改宗は必ずしも宗教信仰上の問題ではなかったとはいえ、ユダヤ教、キリスト教に受け継がれてきた家父長制的な家族意識が、ファニーの活動を著しく制限したと言えるのである。父からファニーに期待されていたのは、父の姉でありスキャンダルで世に知られたドロテア・ファイト＝シュレーゲル（1763－1839）やパリでサロンを主催しながらも独身を通したヘンリエット・メンデルスゾーン（1775－1831）のような役割ではなく、ファニーの母方の祖母ベラ・ザーロモン（1749－1824）あるいは大伯母ザーラ・イツィヒ＝レヴィ（1761－1854）やファニー・フォン・アルンシュタイン（1758－1818）のような存在であった。後者3人は高度な音楽性と教養を身につけながらも、家庭の外に出ることなく、サロンの女主人として文化交流を促進し、芸術家の後ろ盾として重要な役割を演じた。そもそもファニーの母レーアも、ピア

ノの名手にして英語、フランス語、イタリア語を話し、ホメーロスを原書で読むほど文学の教養も豊かな女性であった。1822年頃、夫アーブラハムの意向を受けて「日曜音楽会」を始めたのも彼女であった。

ところで、活動の範囲を厳しく制限されてしまったことが、ファニーの音楽の質に直接関わってくる。その後1830年にフェーリクスには教養完成のための大旅行が認められるが、ファニーには許されず、彼女には音楽活動の場として、自宅の庭園のホールで開かれる「日曜音楽会」だけが与えられることになる。ファニーが初めて憧れの地イタリアに足を踏み入れ、思う存分自由を満喫し、音楽家としての自信を取り戻すのは、そのほぼ10年後、やっと1839年から40年のことである。

ファニーは1829年にプロイセンの宮廷画家ヴィルヘルム・ヘンゼル（1794－1861）と結婚し、翌年30年には一人息子のゼバスティアン（1830－1898）が生まれている。同年、フェーリクスが教養完成の旅に出ると、31年からはファニーが主催者、ピアニスト、指揮者として「日曜音楽会」を生涯取り仕切ることになる。「日曜音楽会」はベルリン文化の中心となり、リスト（1811－1886）、パガニーニ（1782－1840）、シューマン夫妻（ローベルト1810－1856、クララ1819－1896）、シュポーア（1784－1859）、マイアーベア（1791－1864）、ジェニー・リンド（1820－1887）、ハイネ（1797－1856）、ヘーゲル（1770－1831）、シュライアーマハー（1768－1834）、アレクサンダー・フォン・フンボルト（1769－1859）等々、文人や音楽家が大勢訪れた。演目として取り上げられたのは、バッハ（1685－1750）、モーツァルト（1756－1791）、ベートーヴェン（1770－1827）、ヴェーバー（1786－1826）、グルック（1714－1787）等々であり、フェーリクスの作品も多くここで初演され、ファニー自身の曲も演奏された。

4-1

ファニーは自ら合唱団を組織し指揮もしたと伝えられるが、職業音楽家になる道を閉ざされたため、大編成の器楽曲ではなく、歌曲、ピアノ曲、弦楽四重奏曲、室内楽曲、ア・カベッラ合唱曲、カンタータ、オラトリオ、オルガン曲等々といった主に小編成の曲の作成や演奏で自分の力を試すしかなかった。とりわけ歌曲の作曲は1847年5月14日に訪れる突然の死の、その前日まで彼女の作曲活動の中心であり続けた。現在把握されているところでは、ピアノ伴奏付き歌曲が249曲¹³⁾。二重唱、三重唱を加えれば、全作品の3分の2は声楽曲で占められる。声楽曲、合唱曲等が大きな位置を占めるのは、母方の家系¹⁴⁾ やツェルターを通してバッハを受容していたからとも言えるが、少なくとも子ども時代に弟と同等かあるいはそれ以上の音楽の才能を認められていた人物としては、この品揃えはいかにも均衡を欠いたものである。ベートーヴェンの登場以来、交響曲をはじめとする器楽曲が作曲家の業績の中で優位を占めるようになっており、作曲家が本領を発揮すべき大編成の曲作りや演奏から締め出されていたことは、ファニーの作曲家としての存在にかかわることであった。しかも「日曜音楽会」で演奏しているだけでは、ファニーの作品が一般の聴衆や専門家の批評にさらされることもなかった。それ以上のことを要求することは許されなかったのである。1835年に父が亡くなった後は、フェーリクスがファニーの前に立ちはだかった。

フェーリクスは生涯ファニーを音楽の手本として仰ぎ、自作に対する彼女の批評を最高のものと見なした。1835年にフェーリクスはかつてのピアノの師マリー＝ビゴの母親に宛ててこんな言葉を書き送っている。

「彼女（ファニー）はいくつかのものを、つまりドイツ歌曲を作曲しましたが、それらは私たちが所有する歌曲の最も優れたものに属します。」¹⁵⁾（括弧は筆者）

そして1828年から30年にかけて彼の歌曲集op. 8と9に、自分の名前前で姉の

作品を6曲 (op.8-2『郷愁 (Sehnsucht)』(詩:ドロイゼン)、8-3『イタリア (Italien)』(詩:グリルパルツァー (1791-1872))、8-12『ズライカとハーテム (Suleika und Hatem)』(二重唱)(詩:ゲーテ)、op.9-7『あこがれ (Sehnsucht)』(詩:ドロイゼン)、9-10『喪失 (Verlust)』(詩:ハイネ)、9-12『尼僧 (Die Nonne)』(詩:ウーラント (1787-1862)) それとなく忍び込ませている。それはフェーリクスが自分の手柄とするためではなく、父親に受け入れやすくするように姉の作曲活動を促すためだったとの説もある。¹⁶⁾しかし、フェーリクスが姉との一体感を非常に強く感じていたことを考えると、それらを自分の作品のように扱ったというのが実情に近いのではなかろうか。ところが、フェーリクスが音楽家としての名声を確立していき、二人の進路がはっきりと異なった方向を指し示すようになると、姉に対するフェーリクスの態度には不可解な二面性が顕著になってくる。1837年に出版者シュレーズィンガーの『アルバム』に収められたファニーの歌曲『舟遊びをする女 (Die Schiffende)』(詩:ヘルティール)が大評判を取ったことに関して、フェーリクスは姉に宛てて書いている。

「[...]僕はお姉さんの昨日の歌曲について、それがどんなにすばらしかったかをまったく真面目に書きたいと思います。[...]僕がまったく静かに一人でお姉さんの優しいさざなみを奏で始め、人々が静まり返って耳を傾けると、僕はまったく変な感じでした。でも昨日の晩ほどあの歌をすばらしいと思ったことはありませんでした。それに客たちもそれを理解し、主題が最後に長いe音で再び始まるたびに口ずさみ、そして最後には割れんばかりに拍手をしたのです。[...]僕としてはライブツィヒやその他の土地の聴衆になり代わって、お姉さんがこれを僕の希望に反して出版したことに感謝します。」¹⁷⁾ (傍点は筆者)

ところが、姉の曲のすばらしさを絶賛する一方で、話が一度出版のことに及ぶと、これに強硬に反対する。「僕の希望に反して」の具体的な中身は、

母親宛ての手紙の中に読み取ることができる。これは1837年に母レーアが、自作を出版したいというファニーに肩入れして、フェーリクスに伺いを立てた手紙への返信である。

「僕が知る限り、芸術家になるにはファニーには意欲も使命感もないし、そうなるためにはあまりに女性的すぎます。ファニーはゼバスティアンを育て、家事をこなしていますが、この第一の天職を全うしないうちは、聴衆のことも、音楽の世界のことも、ましてや音楽のことも考えないのです。ですから曲を出版しても家事の邪魔になるだけでしょう。ですから僕はこれにはどうしても同調できないのです。」¹⁸⁾

事実、30年代は1830年に生まれた一人息子ゼバスティアンのために、家事の負担が徐々に重くなっていた時期ではあった。しかし、「日曜音楽会」を再開し、これに全精力をつぎ込んでいくのもこの時期なのである。家事と音楽活動の両立が難しいというのは表向きの理由であって、職業音楽家となりもっと大きな聴衆を前にして自分の力を試したいという希望に弟の賛同を得られないことが、ファニーから創作の意欲を奪っていたのである。彼女の落胆ぶりは目を覆うばかりである。

「この冬、私はまったく作曲というものをしなかった。歌曲を作ろうとする人はどんな気持ちなのか、もうすっかり忘れてしまった。ところでそれがどうしたというのだろうか。もう誰もそれを問題にしないし、私の笛に合わせて踊る人などいないのだもの。」¹⁹⁾

4-2

ただし、声楽曲というジャンル、特に歌曲の分野でファニーが残した功績は決して小さなものではなかった。フェーリクスは、師ツェルターに遠慮して師を超える優れた歌曲を作ろうとしなかった²⁰⁾、あるいは優れた歌曲作曲者としての姉に敬意を表し、取えて姉との競合を避けたという説もある²¹⁾が、

実際には、器楽曲に比べ低く見られていた歌曲に弟はあまり興味を示さなかったというのが実情ではないだろうか。

ところで、シューベルトやモーツァルトにも匹敵するその全作品数もさることながら、ファニーの歌曲の完成度も素人芸の域をはるかに越えるものであり、それらには作曲技法の発展と洗練の軌跡を見て取ることができる。彼女の見聞や教養は、1839年から40年にかけてのイタリア旅行や数回の旅行のほかは、5言語を理解したという能力とそれを背景にした読書体験に多くを負っている。しかし、それは感受性や想像力、共感する能力により、実体験とみまがうほどの深さと広がりを見せている。彼女がテキストとして取り上げる詩の的確な解釈とその巧みな音楽化にそれを窺うことができる。

息子ゼバスティアンが残し、あらゆるメンデルスゾーン研究の出発点となっている家族の評伝の中で、彼は母ファニーを次のように描写している。

「母は小柄で——モーゼス・メンデルスゾーンから受け継いだ形質で——片方の肩が傾いていたが、しかしそれはほとんど目立たなかった。母の最も美しかったところは、大きくて、黒くて、とても表情豊かな目で、近眼だとは誰も思わなかった。鼻と口はかなり大きく、きれいな白い歯をしていた。腕はいかにもピアノ演奏で鍛えられた様子であった。母の身のこなしにはすばやく決然たるところがあり、顔はとても生き生きしていて、あらゆる気分がそこに反映しており、心に嘘をつくことはできなかった。そのため誰もが、自分が彼女にどう思われているかすぐにわかった。あらゆる美しいものを母ほど徹底的に楽しむことができる者はほとんどいなかった。

母は新鮮な空気を深く吸い込み、このことを最大の喜びの一つだと説明した。同じくらい徹底的だったのは、もちろん、あらゆる醜いものに対する憤懣であり、あらゆるなっていないものに対する怒りであった。退屈な、気の抜けた、自惚れた人間に対して母はまったく容赦がなく、

ある種のきわめて不快な輩ベット・ノワールに対する反感を抑えることができなかった。母の自由の感覚は母の性格に深く根差していた。貴族階級や、出自や財力からくるどんな傲慢さに対しても、母はととも控え目にふるまった。いわゆる<社交の義務>はどれも母にはととも重荷で、母はできる限りそれらから逃れた。——ところが母は、もっと親密に付き合う価値があると見なした人たちに対しては、この上もなく忠実でゆるぎない友人であり、そういう人たちにはいかなる犠牲も惜しまなかった。]²¹⁾

ファニーはことのほか才気に溢れた人物であり、幅広い教養を持ち、寸鉄人を刺す機知や、芸術に対する鋭敏な鑑定眼で周りの人々を魅了したと伝えられている。一方で、敵を作ることも多く、自己顕示欲が強く、鼻持ちならない人物だったとの評価もある。いずれにせよ、きわめてはっきりした性格の持ち主だったことは確かなようだ。事実、歌曲も感情の振幅が大きいのが、しかし彼女の置かれていた現状を反映して、複雑で微妙な陰影に富んでいる。そして、79の歌曲を残した弟フェーリクスとはまた違った発展を、ファニーの歌曲は見せている。

4 - 3

歌曲とは作曲家にとってきわめて私的で親密なジャンルであり、詩の選択にはファニーが抱くその時その時の関心や感情が当然ながら色濃く投影されている。取り上げられた詩は多岐に渡る。20年代にはヘルティー(1748-1776)、フォス(1751-1826)、ティーク(1773-1853)、クロップシュトク(1724-1803)、30年代以降は同世代のハイネ(1797-1856)、アイヒェンドルフ(1788-1857)、レーナウ(1802-1850)が好んで取り上げられている。また、ゲーテ(1749-1832)は20年代初期から一貫してファニーの愛好する詩人であり続けた。

ファニーの歌曲全体を貫く大きなモチーフとして「あこがれ」を挙げる

ことができる。最初期の1820年代に作られた歌曲からすでに「あこがれ」のモチーフは頻出し、多様な詩人たちの詩を得て様々に展開され、変奏されている。「あこがれ」と表裏の関係にあるのが「喪失」のモチーフである。「喪失」感は孤独、悲しみ、絶望として表現され、失恋がテーマの場合でも、そこには社会から隔絶され、才能を認められぬまま捨て置かれているファニー自身の姿が二重写しになっていると解釈できる。少し具体的に見ていこう。

ファニーの死後5年経った1852年に出版されたop.9は、遺族が心を砕いて選曲し出版した『遺作集』(op.8～op.11)に収められており、ファニーの作曲活動がとりわけ旺盛だった20年代に作られた作品が中心である。「あこがれ」は『恋しい女 (Die Ersehnte)』(op.9-1、1827年?2月26日。詩:ヘルティ)や『かなた (Ferne)』(op.9-2、1823年10月29日。詩:ティーク)におけるように、彼方にいる恋人や家族への尽きせぬ思いや、それらから離れている淋しさ、孤独として描写されることもある。『薔薇の花冠 (Der Rosenkranz)』(op.9-3、1826年?3月3日。詩:フォス)では、咲いたばかりですぐに枯れてしまう花に、ヴィルヘルムとの結婚への期待とその結婚によって枯れてしまうかもしれない自分自身の才能に対する不安が託されているように思われる。単純な形式の中には深いメランコリーが流れている。

概して、20年代の作品には師ツェルターの影響が目立つという。²³⁾ ツェルターを通して熱狂的なバッハ崇拝者になったファニーの作品には通奏低音、対位法、フーガ技法、コラル技法などが流れ込んでいる。そして何よりも師が好んだ素朴で単純な有節形式を用いた作品が多い。20年代後半頃からはさらにファニー独自の発展が見られ、バッハ、ベートーヴェン、シューベルト(1797-1828)、そして同時代のシューマン(1810-1856)らからもたっ

ふりと養分を吸い取りながら、技法に磨きがかかっていく。例えば、『早すぎる墓 (Die frühen Gräber)』(op. 9-4、1828年10月9日。詩:クロップシュトク)では、声部の中音域と低音域を探究し、ピアノ伴奏は主に鍵盤の左半分でなされ、時には掛留音と四部合奏の書法の表情豊かな使用によってバッハのオルガン・コラールに似せている²¹⁾ という。ここには、バッハに範を垂れながらも、独自の様式を模索するファニーの姿が窺える。

1846年、ファニーはついにフェーリクスの反対を振り切って自作の出版に漕ぎつける。慎重な選曲の上でop. 1～op. 7として歌曲選集とピアノ曲が出版されたのである。この作品群にはファニーの自信作が並ぶだけでなく、作品に託したファニーの心からの訴えも聴き取れる思いがする。その作品集の1曲目として敢えて歌曲『白鳥の歌 (Schwanenlied)』(op. 1-1、日付なし、1835年-38年?。詩:ハイネ)が選択された。失恋の悲しみから、今生の別れの歌を歌いながら水の中の墓へ沈んで行く白鳥。才能を社会に認められることなく、見捨てられたままだったファニーが、積年の思いを巻頭で象徴的に訴えたかったに違いない。ピアノの優しいアルペッジオが背景をなす曲は、苦しみに満ち、深いメランコリーに包まれている。2曲目の、ゲーテの詩による『さすらいの歌 (Wanderlied)』(op. 1-2、日付なし、1837年6月初めから9月半ばの間?)では前曲と正反対の感情が爆発している。自作出版という永年の悲願がやっと叶った歓びを高らかに歌い上げているのだろう。陽光溢れる自由な世界に遊ぶ高揚する感情が上昇音型で表現され、曲は健康的な響きに満ち溢れている。3曲目、ハイネの『いったいなぜ薔薇たちはこんなに色褪せているの (Warum sind denn die Rosen so blaß?)』(op. 1-3、1837年1月26日)で、曲は失恋した詩人が執拗に発する問いへの答えを探し求めながら、次々と転調していく。答えが返ってこない「なぜ」という虚しい問いのみで構成された、美しいが悲痛な曲である。「なぜ」はファニーを取り

巻く理不尽な社会に向けられたファニー自身の問いでもあろう。『五月の歌 (Maienlied)』(op. 1 - 4、日付なし、1840年以降?。詩:アイヒェンドルフ)は、春が再び廻ってきた喜びを歌っている。『朝のセレナーデ (Morgenständchen)』(op. 1 - 5、日付なし、1840年以降?。詩:アイヒェンドルフ)では、恍惚とするような気分の高まりの中でなお、最後の2行 „Aber tief im Herzen klingen / Lange nach noch Lust und Leid.“ (「だが心の底に長いこと／なお喜びと苦しみが響く。’)に、愛の喜びと苦しみが横たわる。『ゴンドラの歌 (Gondellied)』(op. 1 - 6、1841年以降?。詩:ガイベル (1815-1884))は、1年間に渡るイタリア滞在から帰った翌年に作られている。ローマではフランスの若き音楽家たち、特にグノー (1818-1893)らと交わり、自分の音楽の才能が初めて本格的に認知された。ファニーは音楽家としての自信を回復し、再び積極的に作曲活動に取り組むようになる。曲は、月明かりを浴びてゴンドラが滑るようにゆっくりと進む様子をピアノが巧みに描写し、うっとりとする幸福感が支配している。悲恋を嘆く『白鳥の歌』で始まったop. 1は、このように幸福感で締め括られている。1曲目の水のイメージがここで円環を成し、この歌曲集は永遠に繰り返される。ファニーはこうして自作の永遠化を図っていると思われる。

op. 7にはファニーの最期の数年に作られた曲が収められている。これらには彼女が歌曲のジャンルにおいて到達した高みを見ることができる。傑作との評価が高い『夜のさすらい人 (Nachtwanderer)』(op. 7 - 1、日付なし、1843年あるいはそれ以前。詩:アイヒェンドルフ)には、初期の作品でも多用された8分音符が使われている。だが、その表情は驚くほど豊かである。言葉に寄り添うように半音階旋律や斬新で興味深い転調が実験的に多用され、詩の隅々にまで行き届いた細やかな配慮が明らかである。 „Irrst die Gedanken mir, / Mein wirres Singen hier, / ist wie ein Rufen nur aus Träumen,“

（「おまえは私の考えを乱す、／私のこの混乱した歌は、／夢の中からの呼び声のようだ、」）で、詩人の苛立ちを表すようにリズムが一瞬乱れ、また穏やかな冒頭のモチーフに戻る。『エルヴィーン (Erwin)』（op. 7－2、1846年10月4日。詩：ゲーテ）で詩と音楽は、失恋の悲しみに胸が張り裂け希望を失った者のために咲いておくれ、と薔薇に呼びかける。『春 (Frühling)』（op. 7－3、日付なし、1840年？以降。詩：アイヒェンドルフ）では、春の到来と恋の到来の嬉しさに笑いそして泣きたい気持ちを、曲が巧みに描写している。『君こそ憩い (Du bist die Ruh)』（op. 7－4、1839年5月4日。詩：リュッケルト (1788－1866)）は、生後13ヶ月の息子を亡くし病の床に就いた妹レベッカ (1811－1858) の看病をしていた6ヶ月の間に書かれ、妹に捧げられた。安らぎへの強いあこがれがリュッケルトの詩によってだけでなく、音楽的にも巧みに造型化されている。『願い (Bitte)』（op. 7－5、1846年？8月7日。詩：レーナウ）で、音楽は高度に半音階的な揺らぎを繰り返し、和声は調和へと解消せず開いたまま、ファニーと世界との不安定で複雑な関わり方を暗示するように進行する。『私の心はあなたのもの (Dein ist mein Herz)』（op. 7－6、1846年7月11日。詩：レーナウ）は、初めてのイタリア旅行以来、久々に幸せだった時期に作られた曲である。この曲を歌曲集の最後に置くことによって、ファニーはフェーリクスからせめてもの許しを得ようとしたのだろう。

『夢 (Traum)』（1844年10月18日。詩：アイヒェンドルフ）は、おそらくベートーヴェンの『はるかな恋人に』を意識的に引用したと思われる曲である。第2節の最初のフレーズはフェーリクス1937年作の『ズライカ (Suleika)』（op. 57－3、詩：マリアンネ・フォン・ヴィレマー (1784－1860)）の和声のこだまを含んでいる²⁵⁾という。はるかな恋人への思いを歌った『ズライカ』（1836年12月4日。詩：ヴィレマー）は、同じ詩に対する2度目の作品であ

る。ちなみにシューベルトも同じ詩に曲を付けている。これらは尊敬するベートーヴェンやシューベルトに捧げたオマージュであると同時に、ここには離れ離れになっているフェーリクスや家族への思いが表現されている。つまり、音楽の伝統との対話という縦糸と家族との絆という横糸がみごとに織り合わされているのである。

ファニーの絶筆となった『山の楽しみ (Bergeslust)』(1847年3月13日。詩:アイヒェンドルフ)を含むop.10には、ファニーの今後の展開を予想させるような特徴が見出せるように思う。高度な技法を展開し複雑で微妙な陰影に富む作品が目につくのは以前のままだが、シューベルト歌曲を思わせる、簡潔で健康的な響きを帯びた作品も残されているのである。『南へ (Nach Süden)』(op.10-1、1841年4月/5月?。詠み人知らず)は、初めてのイタリア滞在の直後に書かれた。この曲には永年の夢が実現した喜びと作曲家としての自信を取り戻したファニーの姿を窺うことができる。第2詩節の最後の4行で曲は微妙な翳りを帯び、その後ベルリーンでファニーを待ち受ける相も変らぬ無慈悲な日常が顔を覗かせるが、それを振り払うかのように曲は最終行 „Jetzt aber hinaus!“ (「だが今は外へ!」) で力強さと明るさを取り戻す。『夕べの情景 (Abendbild)』(op.10-3、1846年9月2日。詩:レーナウ)はギター伴奏を模した優しく揺れるピアノ伴奏と和声がシューベルトの『アーヴェ・マリア』を引用している。途中からピアノが声部とユニゾンで進行し、全体にきわめて簡潔な構成を示している。『山の楽しみ』では、預言的な最終詩節を引用しておこう。最後の2行はファニーの墓碑銘として刻まれている言葉でもある。„Die Wolken zieh'n hernieder, / Das Vöglein senkt sich gleich, / Gedanken geh'n und Lieder / Bis in das Himmelreich.“ (「雲は降りてくる、/小鳥も同じく翼を休める、/思いと歌は/天上へと届く。)」シューベルトの『ミューズの子』を思い起こさせる曲は、皮肉にもファニーの輝か

しい未来を指し示すかのように、軽やかで明るい響きに溢れている。

最後に、『夕闇が降りてきた (Dämmerung senkte sich von oben)』(1843年8月28日。詩：ゲーテ) に即してファニーの充実期の特徴をさらに具体的に見てみよう。ちなみにこの曲は亡きゲーテの誕生日に合わせて作られている。

Dämmerung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern,
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern.
Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh',
Schwarzvertiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nun am östlichen Bereiche
Ahn' ich Mondenglanz und -glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittern Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

(夕闇が降りてきた、／近くのものもうすっかり遠くになった、／だが、
はじめに宵の明星が／美しく輝いて昇った。／すべてが揺らいであいま
いになり、／夕靄が這い昇っていく、／黒くて深い闇を映して／湖がや

すらう。／／すると東の方に／私は月の輝きと明るさを予感する、／ほっそりとした柳の、髪のように細い枝が／すぐそばの流れの上でからかうように揺れる。／揺れ動く影の戯れを通して／月の魔法の光が震える、／そして目から冷たさが／鎮めるように心に忍び込んでくる。

ここで音楽の専門家の分析に耳を傾けてみよう。

「冒頭のフレーズから音楽は、D majorの和声から、闇が降りていく効果を醸し出す豊かな和音を伴った B flat major へ滑るように移行する。伴奏は宵の明星の像が現れるとともにゆっくりと上昇していき、下降していく和声は、Abendstern' という語における弾けるようなアルペジオによって繊細に中絶される。それに続く、感情を呼び起こす楽節が、2つの詩行に歌われる這い昇る夕霧と魔法の月光を、それぞれ適切に描き出す。音楽はここでは冒頭の数小節の変奏であり、楽節の終わり (in die Höh' / Zauberschein) はきっぱりと下降していくフレーズへと展開され、そのフレーズは声部とピアノの間でやり取りされ、それが我々をもう一度 D major に引き戻す。心を捉える静けさが、ruht der See / ins Herz hinein ' において、微妙に両義的な major / minor 和声の上で宙吊り状態にあるピアノシモの音符に乘せられた声部によって達成され、それから曲は低く鳴るバスの音符によって神秘的に終わる。』²⁶⁾

概してファニーの歌曲は、我を忘れる恍惚と冷静な批評、理想と現実、感情と理性の間で、解きがたい矛盾の中に生きる。そして、最終的に様々な対立を晴れやかに解消し、調和へと導いたり、喜怒哀楽の感情を極端なまでに増幅し、それを歌い切って終わるのではなく、解消しがたい様々な矛盾を深い諦念の中に沈めて終わることが多い。作品は彼女が置かれていた社会との不安定な関係を暗示するように、複雑で微妙な屈託と陰影に富んでいる。

だが、ファニーは古典的な枠組みから大きく歩を踏み出すことはしなかつ

た。微妙な揺らぎを見せながらも、調性は依然として否定されることはない。ファニーはバッハやベートーヴェンを尊敬する芸術家であり、古典的な伝統に深く根差してもいた。彼女の作品には時代を先取りするきわめて斬新な手法が見出せるのと並行して、古典的な特徴もきわめて濃厚である。一時的に幻想の世界に遊ぶが、最終的にはまた現実に戻ってくる。古典的枠組みに守られた革新性。彼女の歌曲をシューベルトとシューマンの中間に位置付けようとする説²⁷⁾もその意味では納得のいくところである。あるいは、フリードリヒ・ヴィルヘルム四世（1795－1861）治世下の反動的な時代がファニーにこういう特徴を強いたのかもしれない。ファニーが希望に溢れ、弟の反対をもとせず出版を目指してこれから本格的に作曲活動に身を投じ、様式に独自の展開を示していこうとしていたことを考えると、その早い死が心から惜しまれる。

5

ファニーの心の中でわだかまっていた創作意欲は、家庭内での音楽活動の枠には収まりきれず、広く社会を志向するものだった。彼女は自分の音楽活動を支え、それを強力に押し進めるため、弟による評価だけではなく、一般の聴衆や専門家による評価を是非とも必要としたのである。1846年にファニーがフェーリクスにもう一度出版の許可を求めた時、フェーリクスはこう書き送っている。

「〔…〕お姉さんが作曲の欲びだけを知り、作曲家の惨めさなどまったく知りたくないとお思いでしたら、聴衆がお姉さんに薔薇だけを投げ、決して砂などを投げることはありませんように。そして印刷用黒インクがお姉さんには決して抑圧的にはたらいたり、黒々と見えたりすることがありませんように、〔…〕。」²⁸⁾

フェーリクスは、ファニーが作品を出版すれば、容赦なく厳しい批評にさ

らされ、当時まだまだ珍しかった女性ピアニスト、女性作曲家として好奇の目で見られ、いわれのない差別にさらされかねないと考えた。そして、ユダヤ系の一家の長として姉を身を挺して護ろうと意識したのだろうが、愛情からとはいえ、それが結果的にファニーを抑圧することとなった。フェーリクスがファニーの死に衝撃を受け、まるで罪を悔いるように遺作集を編み、憔悴しきって半年後に亡くなった後も、ヘンゼル家は保守的であって、高まりつつある反ユダヤ主義思潮の前に、ファニーを開明的な女性として世に知らしめることには消極的にならざるを得なかった。こうしてファニーの存在は抹殺されてしまったのである。

「社会性の欠如が女性たちから創造力を奪ってしまった。女性には、その能力を職業として発展させていくことや、それによって社会的反響を得、人格的に成長して行くことが妨げられている。」²⁹⁾ エヴァ・リーガーのこの言葉はファニーにもっとも良くあてはまる。音楽が主に身近な常連客を相手とした狭いサロンから、一般の聴衆向けのコンサートへと開かれていきつつあった時代に、クララ・シューマンが、生活の必要からとはいえ、名ピアニスト兼作曲家として活躍している姿を、ただ指をくわえて見ているほかなかったファニーの心中は、いかばかりであったろう。

社会的な因習や反ユダヤ主義思潮、父親や弟とのしがらみ。ファニーは音楽創造以前に、これらと折り合いを付けていかなければならなかった。彼女には真の意味での深刻な創造の苦しみというものはない。創造の苦しみを経験しようにも、始めからその場所も機会も求めて得られなかったのである。そしてようやく出版を目指して作曲活動に本格的に取り組み始めた時には、もう彼女には時間が残されていなかったのである。

注

- 1) ファニーの評伝としては、木下まゆみ：『ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼル——姉弟間の愛情と葛藤の中で——』〔小林緑編：『女性作曲家列伝』（平凡社、1999年）所収、81-100頁〕がある。ファニーの作品を取り上げた主なコンサートに、「姉と弟。ふたりのメンデルスゾーン。」（トヨタコミュニティーコンサート700回記念。サントリーホール大ホール、1998年2月15日）があり、ファニーのオラトリオ『聖書の物語（Oratorium nach Bildern der Bibel）』（1831）が指揮ミシェル・コルボ、JAO東京オーケストラ他によって日本初演されている。
- 2) エヴァ・リーガー（石井栄子、香川愼、秦由紀子訳）：『音楽史の中の女たち——なぜ女流作曲家は生まれなかったのか——』（思索社、1985年）、12-13頁。（原著は、Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Frankfurt / Main und Berlin (Verlag Ullstein) 1981*）以下、同書からの引用に際しては日本語版を利用させていただいた。
- 3) 同上、30-31頁参照。リーガーによれば、17世紀以来、教会や宮廷や都市の劇場では男性の職業音楽家がポストを独占し、女性は家庭に押しやられることによって、作曲といった創造行為から家庭やサロンでの演奏行為へと押し込められてしまったとも考えられるという。
- 4) 同上、74頁。
- 5) 同上、35頁。
- 6) エヴリス・ピエイエ（金子美都子、川竹英克訳）：『女流音楽家の誕生』（春秋社、1995年）、213頁参照。（原著は、Pieiller, Evelyne: *Musique Maestra. Paris (Editions Plume) 1992*）
- 7) リーガー、上掲書、267頁参照。
- 8) 「女性に相応しい楽器」に関しては、リーガー、上掲書、58-59頁、267-269頁、並びにピエイエ、上掲書、162-167頁参照。
- 9) Brief vom 16. Juli 1820 aus Paris. In: Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*, Berlin (B. Behr's Verlag)¹⁰1900, Band I, S.97
- 10) Brief vom 14. November 1828. Ebd., S.99
- 11) Vgl. Tillard, Françoise (übersetzt von Ralf Stamm): *Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*. München (Kindler Verlag) 1994. S.101 (Titel der Originalausgabe: *Fanny Mendelssohn*. Paris (Belfond) 1992)
- 12) ハンス・クリストフ・ヴォルプス（尾山真弓訳）：『〈大作曲家〉メンデルスゾーン』（音楽之友社、1999年）、25頁参照。（原著は、Worbs, Hans Christoph: *Felix Mendelssohn Bartholdy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt

Taschenbuch Verlag) 1974)

- 13) Vgl. Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Kassel (Furore Verlag, Furore Edition 808) 2000. S.18
- 14) 大伯母ザーラ・レヴィはヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ (1710-1784) の弟子にしてチェンバリストであり、カルル・フィーリップ・エマヌエル・バッハ (1714-1788) を財政面で援助した。フェーリクスが『マタイ受難曲』の復活上演 (1829) の際に使用した総譜も彼女からファニーとフェーリクスへ贈られたものである。母レーアも大バッハの弟子キルンベルガー (1721-1783) に師事した。
- 15) 1835年の手紙。Blankenburg, Elke Mascha : Fanny Mendelssohn-Hensel Lieder für Sopran und Klavier opp.1.7.9.10. Classic Produktion Osnabrück (Osnabrück) 1988. cpo999011-2 CD解説書、1頁からの再引用。
- 16) Vgl. Asti, Eugine and Gritton, Susan : Fanny Mendelssohn-Lieder. London (Hyperion) 2000. CDA67110 CD解説書、4頁。
- 17) Brief vom 7. März 1837. „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. Briefwechsel 1821 bis 1846 / Fanny und Felix Mendelssohn. Hrsg. von Eva Weissweiler. Berlin (Propyläen Verlag) 1997. S.249-250
- 18) Brief vom 24. Juni 1837. Ebd., S.260
- 19) 1837年の日記。Fanny Mendelssohn - Hensel. Oratorium nach Bildern der Bibel. Classic Produktion Osnabrück (Osnabrück) 1987. cpo99900 9-2 CD解説書、2頁からの再引用。
- 20) ヴォルプス、上掲書、166頁参照。
- 21) Vgl. Asti and Gritton, a.a.O., S. 5
- 22) Hensel, Sebastian : Die Familie Mendelssohn II, Berlin 1908, S.446
- 23) Vgl. Maurer, Annette : Vorwort. In : Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier I. Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1994, S. 4
- 24) Vgl. Asti and Gritton, a.a.O., S.13
- 25) Vgl. Ebd., S.28
- 26) Ebd., S.29-30
- 27) Vgl. Römer, Ute Büchler : Fanny Mendelssohn-Hensel. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt Taschenbuch Verlag) 2001, S.108
- 28) Brief vom 12. August 1846. „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. S.393
- 29) リーガー、上掲書、261頁。