

F. メンデルスゾーン 《厳格なる変奏曲》 Op. 54 に 内在する宗教的思考

田原 さえ

序

この作品について改めて興味を持ったのは、4年前、ある公開レッスンでの指摘がきっかけであった。それは「そんなに急にテンポを上げてしまわず、作品全体にわたる作曲家の意図をよく考えて弾いてみてください。」という内容であったと記憶している。コンクールなどでもしばしば取り上げられるが、確かに、恣意的なテンポ設定による演奏だと感じることが多い曲の一つである。この指摘によって、前回取り上げた《クライスレリアーナ》同様、作曲者の意図を深く理解することで改めて「演奏への多くの具体的な示唆」¹を得られるのでは、と考えるようになった。これまでの作品研究としては、どちらかという作曲手法上の観点からベートーヴェンやJ. S. バッハと結び付けられることが多いようだが、特にバッハへの関わりは作品の構成においても示唆されていると思われる。

本論文では、まずメンデルスゾーン自身のピアノ音楽に対する姿勢について述べたい。そこからこの作品の独特な位置づけと作曲の経緯について着目して分析を試み、オラトリオ《エアリア》との関連にも触れながら、内在すると考えられる宗教的な要素について考察する。

1 メンデルスゾーンにとってのピアノ音楽

ピアニストが一般的なりサイタルを開くときのプログラムに、19世紀の作曲家が載らないことは考えられない。ショパン、リスト、シューマン、ブラームス、更にドビュッシー、ラフマニノフ……しかし、そこにメンデルスゾーンの名前が入ることはむしろ珍しいと言っても良い。「メンデルスゾーンのパiano曲のうち、今日まで演奏され続けている曲はわずかにすぎない」²というのは事実であろう。それは、彼のピアノ作品が《無言歌集》に代表されるように美しく軽やかな曲調

を持ち、どちらかというと家庭で楽しむものというイメージが強く、ピアニストにとって演奏意欲をかきたてられる作曲家ではない、というのが一般的な評価であるからだと思われる。

だが逆に、ピアノ音楽に対するメンデルスゾーン自身の姿勢がそこに現れているとも考えられるのではないか。彼は、当時作曲家としてはもちろんのこと、名ピアニストとして或いはオルガニストとして非常に有名であったし、指揮者、指導者としてもまさに音楽界を牽引する存在であった。彼の作品のうち、管弦楽曲や宗教曲の数の多さや充実した内容は圧倒的といえるほどである。そこで、同時代の作曲家たちとは違って彼が「ピアノを、自分の最も重要な芸術的声明を表現するための媒体として尊重することはなかった」³という視点で捉えてみると、また違った眺望が開けると思われる。

19世紀当時、ピアノという楽器は「新しい家族像の象徴的存在」⁴と表現され得るほど大衆的になり、その作品には人々に支持されやすい要素が求められるようになった。ピアニストたちは、名声を上げるために超人的な妙技と華麗な演奏を目指してしのぎを削るようになる⁵。そのような時代にあって、生涯を通してJ. S. バッハとヘンデルに代表される伝統的な音楽語法を尊重したメンデルスゾーンは、ピアノ作品に対してはむしろ控えめなアプローチをとったといえよう。だが《厳格なる変奏曲》では次章で述べるようにベートーヴェンへの敬意を表し、また“*sérieuses* 厳格な”という形容詞をタイトルに用いたことから、幼少の時から質の高い教育を受け、言葉に対しても鋭く洗練された感性を持っていた彼の、この作品に対峙する姿勢が推察できる⁶。

2 《厳格なる変奏曲》Op. 54

前述したように、メンデルスゾーンのピアノ作品の中でこの《厳格なる変奏曲》の存在感は別格であり、「疑いなく、ロマン派のピアノ曲の最高傑作の1つに数えられる」⁷。この章では作曲の経緯、またJ. S. バッハに結びつくと考えられる書法、1838年に構想が起こされながらその後しばらく手が付けられず最終的に1846年に初演に至ったオラトリオ《エリア》との関連などについて考察し、根底にある宗教的な思考を読み取るべく分析を試みる。

2-1 作曲の経緯

1841年初頭、ウィーンの出版社P. メケッティが、当時の有名な作曲家によるピアノ作品を取めた全集を作って、その収益金をボンでのベートーヴェン記念像設立の資金に充てようという企画をたてた。その最初の新聞広告がすでに1842年1月19日「ベートーヴェンアルバム」として掲載されているが、「ピアノのための10曲の“華麗な (brilliant)” 作品」と謳われ、メンデルスゾーンの他にショパン、リスト、チェルニー、カルクブレンナーなど錚々たる名前が並んでおり、当時の楽譜としては異例なほどの出版部数を記録している⁸。

このアルバムへの作曲依頼をメケッティから受けた時、メンデルスゾーンは一度断った。が、その後友人で音楽評論家の K. クントに説得される形で受諾する。そこでベートーヴェンの名前を冠する曲集にふさわしい作品を書こうと決意し、その後は努力を惜しまなかったことが、手稿譜や複数の書簡から読み取ることができる。

2つの手稿譜が現存するが、そのうち 1841 年 6 月 4 日の日付がある草稿は最終的に出版されたものとはかなり異なっている。例えば構成においては、Var. 2、Var. 3 の後にすぐ Var. 17、18（当初は 18 の変奏曲を想定していたようで、これは最終稿での Var. 16、17 にあたる）が書かれており、後に大きく作品全体を見直したことが見受けられる。また 6/8 拍子で書かれた変奏曲は除かれ、拍子を途中で変える案を棄却している。そのようにして 7 つの変奏曲が取り去られ、新たに 6 つが足された。テンポ設定の変更も行われているが、特に Var. 14 の Adagio がもとは Moderato であったことは非常に興味深い。このように様々な修正が加えられ、更に出版社との間でも校正刷りでの手直しが複数回行われるなど、メンデルスゾーンのこの作品に対する熱意が並々ならぬものであったことが伝わってくる⁹。

これほど作品を形作るのに手直しをしながら、主題そのものは最初から最後までほぼ変わることとはなかった。このことから、メンデルスゾーンのこの作品に対する揺るがない創意を感じ取ることができる。そしてこの 4 声の主題は、「メンデルスゾーンによる、感情と古色蒼然たるものの最も洗練された融合体のひとつ」¹⁰とも評されるように、ロマン派的感情と古い様式が非常に高いクオリティで共存しているものである。

“sérieuse 厳格な”という言葉には、当時の流行であったいわゆるポプリ的な軽い作風の変奏曲ではないこと、古くからの伝統的な書法に即していること、変奏曲の大家であるベートーヴェンの名前を貶めないことなどの意味が込められ、更におそらくはバッハを含むキリスト教との関わりも内在していると考えられる。

2-2 作品の構成

前述したように最初は 18 の変奏曲を想定していたようだが、最終的には 17 の変奏曲となった。

まず、テンポ表示を中心に表にまとめて全体を俯瞰する。主題から Var. 9 までを第 1 部、Var. 10 と 11 を推移部として Var. 12 から 15 を第 2 部、Var. 16 以降を第 3 部とした。メトロノーム表示はない。以下の「表示」での空欄は、その前のテンポをそのまま引き継いでいることを示す。16 小節より多い小節数の変奏には色をつけた。

| | 表示 | 小節数 |
|-----------|---|-----|
| | 第 1 部 | |
| 主題 (明示なし) | Andante sostenuto 2/4 二短調 (この拍子と調性は最後まで保持される。Var. 14 のみ二長調。) | 16 |

| | | |
|-------------------------|------------------------------------|----|
| Var. 1 | | 16 |
| Var. 2 | Un poco più animato | 16 |
| Var. 3 | Più animato | 16 |
| Var. 4 | | 16 |
| Var. 5 | Agitato | 16 |
| Var. 6 | a tempo (Var. 5 のテンポにもどる意味だと思われる。) | 16 |
| Var. 7 | | 16 |
| Var. 8 | Allegro vivace | 16 |
| Var. 9 | | 20 |
| ----- 推移部 ----- | | |
| Var. 10 | Moderato [フーガ] | 18 |
| Var. 11 | | 16 |
| ----- 第 2 部 ----- | | |
| Var. 12 | Tempo del Tema | 16 |
| Var. 13 | | 20 |
| Var. 14 | Adagio ニ長調 [コラール] | 16 |
| Var. 15 | Poco a poco più agitato | 16 |
| ----- 第 3 部 ----- | | |
| Var. 16 | Allegro vivace | 16 |
| Var. 17 | (第 5 音上の O. P. 上に主題が再現される。) | 54 |
| | Presto | 61 |

この表から、第 1 部では *Andante sostenuto* で始まり、*Allegro vivace* の Var. 8 と 9 まで少しずつテンポが上がって高揚していく様子を読みとれる。小節数も多い Var. 9 で第 1 部のクライマックスが意識されているのは明らかである。

推移部と捉えられる Var. 10 でテンポを遅めにとってしまう演奏をよく耳にするが、*Moderato* なので主題のテンポ *Andante sostenuto* より遅いということは考えられない。続く Var. 11 の最後が「*cresc. ... e ritard. ... al forte ed al* (Var. 12 のテンポ指示 *Tempo del Tema* へと続いている)」となっていることから、この 2 つが主題のテンポより速めに設定されていることは明らかである。また、このフーガをあまり重く弾いてしまうと、肝心の Var. 14 の *Adagio* での効果が薄れてしまう、ということにも注意したい。

第 2 部の Var. 12、13、14 がこの変奏曲の核を成すと思われるが、まさにこれらは 2-1 で述べた手直し作業の中で、最後に加えられた変奏である。第 1 部での Var. 1 に当たる Var. 13 だが、この 2 つの変奏曲は主題 (Var. 1 では 2 声)、バスの動き、16 分音符或いは 32 分音符による対旋律の 3 つの声部が入れ替わった形で興味深い。この Var. 13 では後半の最後 4 小節が繰り返され、初めてのフェルマータが 8 分休符上につけられ、Var. 14 (14 は J. S. バッハを象徴する数¹¹) で唯一のニ長調による *Adagio* のコラールという曲全体のクライマックスを迎える。

Var. 11 同様つなぎの役目をもった Var. 15 を経て、Var. 16 以降の第 3 部は、特に表記はないが終結部に当たる。16 小節から成る各変奏曲とは違って、Var. 17 は 54 小節にも拡大されている。ニ短調の第 5 音 (a 音) のトレモロによる O. P. 上に曲冒頭の主題が再度示され、フェルマータと複縦線ではっきりと区切りがつけられて、最後の激情的な「Presto」(61 小節) となる。

2-3 分析

この主題がポリフォニックな書法であることは明らかであり、時にはまるで多声の声楽曲のように見える箇所もある。当時の「一般音楽新聞」の批評には「明らかに、バッハの影響に気づかない者はいないだろう」¹²とあり、この作品がバッハに近いということが強調されている。また、メンデルスゾーンの個々の指示は明快で、意図がはっきりと読み取れる。ここでは、それぞれの変奏曲について分析・考察を行う。

●主題 (とは明記されていない) *Andante sostenuto*

ニ短調。これは、この変奏曲の前後にわたって創案され完成されたオラトリオ《エアラ》と同じ調性である。この作品との直接的な関連は Var. 15 と曲の最後にみられる。Jost によれば、メンデルスゾーンにとってニ短調の意味するところは単なる“lamento (悲しみ)”を超えたところにある¹³。

全体は 8 小節ずつ前半と後半の 16 小節からなる。まず、この主題の性格を決定づけるものが短 2 度の下行による、いわゆる「ため息の動機」である (★) ^{譜例 1}。4 小節でひとまとまりのフレーズが 2 度繰り返される。

後半の 8 小節では「ため息の動機」の反行形 (短 2 度の上行形) を含む 2 小節の短いフレーズが繰り返され、3 回目にそのまま終止へ向かう。第 13 小節のソプラノで最後の cis に、他の 3 声部と同様第 14 小節冒頭までタイがかけられているものが初版でみられ (Var. 14 の第 247~248 小節でも同じ)、多くの楽譜でもそのままになっていることが多い。だが、Henle 版やウィーン原典版ではこのタイは外されている (↓) ^{譜例 2}。実はこの cis (導音にあたる) こそ、他のすべての声部をタイで抑えた上で聴かせたい重要な音であろうと推察できるのである。他の変奏において同様に扱われている箇所を見ると Var. 1、2、5、9 では cis にタイは見られない。Var. 13 ではこの音に *sf* が付けられている。更に「Presto」の最後の部分 ^{譜例 23} では、第 392 小節で 2 拍目にオクターヴで置かれているこの音が *ff* で奏され、その後 *dim.* となる和声の動き (第 393、394 小節) がこの第 14 小節とほぼ同じになっている。つまり、この音は第 2 部以降でその存在感が増していき、曲の最後を締めくくる役

譜例 1 ①-⑤



譜例 2 ⑬-⑰



を担うのである。

● Var. 1

この変奏曲中、最も演奏が難しいもののひとつに挙げられる。ことに手が小さいピアニストにとって、下声部のピチカートを生かしながら内声の16分音符の動き（スラーがかけられている）を滑らかに聴かせることは至難の業といえる^{譜例3}。そのせいか、この曲ですでにテンポアップしてしまう演奏をよく耳にする。が、テンポは変わっていない。

譜例3 17-19

● Var. 2 Un poco più animato

16分音符の動きが更に細くなる。例えば冒頭の2小節や4~6小節において、主題ではアルトとテノールでの8分音符の動きが16分音符の6連符となっている^{譜例4}。まさに「più animato」である。この表示は単なる「テンポ」の速さだけではなく、「音の動き」の速さをも示唆していると思われる¹⁴。

譜例4 33-35

● Var. 3 Più animato

ここで表情が一変する^{譜例5}。上声と下声による和音とオクターヴとの掛け合いとスタッカートで、ダイナミクスの変化も振幅が大きくなり、最後には初めての *ff* が登場する。ただし、Var. 2 では4

譜例5 49-52

分音符ひとつに対し16分音符の6連符がスピード感をもたらしたが、ここでは16分音符4つなので、この「Più animato」は「速さ」よりは「切迫感」のもたらす効果を意味しているようにも考えられる。

● Var. 4

2声のカノン^{譜例6}。これも16分音符4つの動きで、Var. 3と4はペアであると考えられる。Var. 3では左右の掛け合いと休符が喘ぐような表情をもたらしたが、今度はフレーズの長さとかノンによる推進力が、「*sempre stacc. e legg.*」と相まって緊張感を高めていく。

譜例6 65-67



● Var. 5 Agitato

「Agitato」なので更に緊張感が増していくべきなのだが、冒頭の「*p legato ed espressivo*」のためなのか、Var. 4よりもむしろ緩めのテンポになる演奏がしばしば見受けられる^{譜例7}。だが、この表示は最後の「Presto」^{譜例22}と同じ形（ただしシンコペーションの声部が入れ替わっている）であるこのVar. 5の表情を示すものであり、「Presto」との違いを明らかにしなかったものと思われる。

譜例7 81-85



● Var. 6 a tempo

冒頭の「a tempo」は直前の「*ritard.*」を受けての指示であると考えられる^{譜例8}。Var. 5「Agitato」

譜例8 97-101



のテンポ設定で Var. 6 から 7 へと続き、更に Var. 8 の「Allegro vivace」へ流れ込む。この Var. 6 での特色は *pp* から *ff* までの幅広いダイナミックレンジである。

● Var. 7

Var. 6 で *pp* から *ff* になった勢いをそのまま引き継いでおり、Var. 6 と 7 もペアとして考えられる。「con fuoco」となり、*ff* と *sf* の連続 譜例 9。

譜例 9 113-116

● Var. 8 Allegro vivace

次の Var. 9 と共に、第 1 部のクライマックスを形成する。16 分音符の 6 連符が無窮動となるが、ここではまだ上声部のみであり徹頭徹尾 *p* を保っている 譜例 10。

譜例 10 129-131

● Var. 9

第 158 小節の *ff* に向けて、両手で動く 6 連符は怒涛のように押し寄せていく 譜例 11。第 156 ~160 小節の盛り上がりをも 1 オクターヴ上げて更に 4 小節繰り返す、第 1 部の頂点を示す。

譜例 11 145-147

● Var. 10 Moderato

ここでメンデルスゾーンは 4 声の方ガを提示する 譜例 12。主題モチーフの短 2 度 (★) を生かしつつ、続く * と共に方ガの主題を形成し、* は 13 回奏される。だが第 180 小節のバスでのみ * は反行形となっており、真正形は 12 回現れる。バッハの作品でもよく見られるこの「数の象徴」

については、3 で述べたい。テンポについては、2-2 で述べたとおり主題 *Andante sostenuto* より速めの設定である。

譜例 12 165-170



● Var. 11

「cantabile」の指示があり、ソプラノには2度の下行形が用いられながら長いフレーズに仕立てられている 譜例¹³。この曲の核となる第2部への導入を担う緊張感をはらみ、*pp* で始まって、後半では「*cresc. ... e ritard. ... al forte ed al (Tempo del Tema)*」と明示されている。最後には主題モチーフが現れる。また、冒頭から曲中初めてベダルの指示もあり、バスが O. P. を形成していることは明らかである。この O. P. もまた、次の Var. 12 へ連なっていく。

譜例 13 183-187



● Var. 12 *Tempo del Tema*

ここではっきりと主題のテンポに戻ることを示している。

12、13、14 という数はキリスト教と J. S. バッハとの関連ということ考えると意味の深いものだが、まさにその3つの数にあたる番号の変奏曲が作品の核をなすのは偶然とは考えにくい。Var. 10 でも見られる“12”だが、*f* と *ff* のみで奏されるこの Var. 12 を通して使われている連打の音形は、J. S. バッハ《マタイ受難曲》第19曲「おお、その苦しみ！その苦しみに打ち震える御心」で用いられる通奏低音の連打や《エア》の第24曲のオーケストラパートを連想させる 譜例¹⁴。

譜例 14 199-200



● Var. 13

3声で内声のテノールに主題があり¹⁵、「*sempre assai marc.*」の指示がある。罪と災いを象徴する数字“13”の変奏で、バスはテノールと共に十字架の音型を示している(○)。ソプラノには32分音符のパッセージがテノールの旋律に寄り添うように「*sempre assai leggiero*」で奏される。この場合はあくまで軽さが重要であり、スタッカートではあるがメリスマのようなイメージではないかと考えられる^{講例15}。第226小節からの4小節は第230小節から再度繰り返されるが、4声になり、*ff*で、しかも主題はアルトとテノールのオクターヴで*sf*を伴って奏される。更に、第228小節ではテノールの1拍目(○)^{講例1}、第232小節ではオクターヴでの1拍目のcisに初めて*sf*が与えられている。初版ではタイとして処理されてしまったこの音は、実は大変重要な存在だったことがここで明らかになる。そして、これも初めて現れる8分休符上のフェルマータが大きな「ストップ」を示す。

譜例 15 215-216

譜例 16 227-228

● Var. 14 Adagio 二長調

全曲を通して二短調で書かれ、拍子はすべて同じという伝統的なスタイルの変奏曲にあつて、唯一の長調であり、最も遅いテンポであるAdagioのコーラル^{講例17}。2-2で述べたように14はJ.S.バッハを象徴する数であり、メンデルスゾーンがそのことを意識せずにいたとは考えにくい。テクスチュアとしては最初の主題とほぼ同じであり、第248小節のソプラノ1拍目もまた主題同様、タイではない。最後は*dim.*で*pp*になり、*ritardando*の表示と共にここでもフェルマータがあるが、こ

譜例 17 235-242

これは二長調の主和音から次の二短調の主和音へ柔らかく変化させるためと考えられる。

● Var. 15 poco a poco più agitato

この1曲で Adagio から再び Allegro vivace の指示がある第3部へ導入するわけだが、特に冒頭の部分は少々不思議な雰囲気醸し出す。手探りでおそろおそろ進むような表情が右手のシンコペーションに見られるが、そこにはしっかりと短2度の下行が埋められており、“不思議な”印象を引き起こす要因は、下声部の冒頭にある減5度の動き(□)だと考えられる^{譜例18}。この音程は、オラトリオ《エリア》における預言者エリアの「ライトモチーフ」¹⁶とも言えるほど重要なものであり、直接の関連が見出される^{譜例19}。

譜例 18 251-258

譜例 19 6-12

● Var. 16 Allegro vivace

第1部ではパッセージとして用いられた16分音符の6連符が、Var. 16と17では両手間にわたって分散和音の形をとる^{譜例20}。無窮動による前半のクライマックス(Var. 8と9)に呼応した配置とも考えられ、作品全体を見渡した時には第2部を軸としたシンメトリックな構成を捉えることもできよう。

譜例 20 267-268

● Var. 17

Var. 16の上下声部を入れ替えた形^{譜例21}。ダイナミクスの変化手法においてもVar. 8と9に似て

おり、Var. 16 より一段と *ff* が増幅している。第 258 小節からは Coda ととれる「Presto」に向かって拡張され、第 323 小節からは二短調の第 5 音 (a 音) のトレモロによる O. P. 上に主題が再度提示される。この主題には、*ritenuto* の表示に続けて *accel.* 再び *ritard.* とドラマチックな表情が示され、フェルマータが加わり、複縦線も含めてはつきりと終結部を示している。この部分は初稿から存在しており、主題と共にメンデルスゾーンの変わらぬ創意が示されている。

激情的ともいえる表情の「Presto」^{譜例 22} では、第 3 の無窮動である上下声部間での連打とシンクペーションの組み合わせがほぼ 50 小節続いたあと、*ff* での ♯₉ (根音省略) のアルペジオに続いて主題の第 14 小節に見られた導音 (cis 音・↓) とそれに続く下行和音で鎮められ、最後は《エリア》でも用いられる「メンデルスゾーン終止」(□)¹⁷で終わる^{譜例 23}。

譜例 21 283-285

譜例 22 337-341

譜例 23 390-397

3 《厳格なる変奏曲》における宗教的な要素および J. S. バッハとの関連について

祖父であるモーゼスがユダヤ人哲学者として偉大な存在であったという家系に生まれながら、7 歳にしてキリスト教 (ルター派プロテスタント) に改宗することになったメンデルスゾーンにとって宗教がどれほど微妙かつ重要な問題であったか、彼が直接周囲に語ったことはほとんどなかった。またユダヤ人であることについても同様であり、個人的な宗教観などについては、彼がその 7 歳

の時から亡くなる時まで書かれた 5,000 通にも及ぶ自筆書簡の研究と共に、これから明らかになっていくことを期待したい¹⁸。

いずれにしても、彼の音楽を読み解くときに宗教という要素は重要である。その評価は様々なようだが、彼の作曲の原点は宗教音楽にあるとも言われている¹⁹。2 において示したようにオットー・リオ《エリア》との具体的な関連が見られたが、《厳格なる変奏曲》におけるドラマ性は、まさに《エリア》の大きな特徴とも合致する。

また、ちょうど改宗したころから、それぞれの家庭教師によるギリシャ語やラテン語などの教育を受けたメンデルスゾーンだが、更に 16 歳ころからは自宅での様々なコンサートや演劇の上演、朗読会などの開催のため一流の客が訪れるようになり、哲学者、詩人、言語学者、神学者などと多くの交流を持った²⁰。そのような環境で、「数の象徴」について彼が何も聞き及ばなかったとは考えにくい。バッハがその原理を彼の作品に反映させていたことはよく知られているが、特にメンデルスゾーンが熟読し、再演という偉業を成し遂げた《マタイ受難曲》では顕著である。2-3 で挙げた数だが、12 はキリストの弟子の数に象徴されることが多く聖書でもしばしば目にする。13 は前述したように罪と災いを象徴し、14 は何とんでもなく自身を示す数であり、本人もそのことを意識して様々な場面で用いていた大事な数字である²¹。まさにこの“14”に光があたるように意図された作品の構成は、決して寓意的にできるものではない。

結び

以上の考察をもって、この《厳格なる変奏曲》はベートーヴェンに対する敬意はもちろんだが、メンデルスゾーンが生涯規範とした J. S. バッハ、更にその奥に宗教的な思考が内在する作品であることを見出すことができた。ピアニストにとって重要なレパートリーの 1 曲であり、様々な側面から深くアプローチしていくことでより説得力のある演奏に結び付けていけると確信する。今後は書簡の研究にも目を向け、宗教や出生のナイーブな複雑さ、時代背景、更に彼への評価などにも鑑みながらメンデルスゾーンの作品と向き合いたい。

注

- 1 田原さえ『R. シューマンのピアノ作品におけるドイツ語の表記についての一考察——《クライスレリアーナ》Op. 16 を中心に——』(昭和音楽大学研究紀要、Vol. 37、2018 年) p. 93
- 2 H. Ch. ヴォルプス／尾山真弓訳『メンデルスゾーン』(音楽之友社、1999 年) p. 161
- 3 G. Stanley, “The music for keyboard,” *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, P. Mercer-Taylor (ed.), (Cambridge University Press, 2004) p. 149
- 4 西原稔『ピアノの誕生』(講談社、1999 年) p. 122

- 5 渡辺裕 『聴衆の誕生』(春秋社、1994年) pp. 14-18
- 6 H. Ch. ヴォルプス、前掲書、pp. 18-23
- 7 H. Ch. ヴォルプス、前掲書、p. 161
- 8 Ch. Jost, “In mutral reflection: historical, biographical, and structural aspects of Mendelssohn’s *Variations sérieuses*,” *Mendelssohn Studies*, R. L. Todd (ed.), (Cambridge University Press, 1992) p. 35
- 9 Ch. Jost, *ibid.*, p. 34, pp. 44-57
- 10 Ch. Jost, *ibid.*, p. 58
- 11 アルファベットを数に置き換えるもので、「B + A + C + H」は「2 + 1 + 3 + 8」= 14となる。
- 12 Ch. Jost, *ibid.*, pp. 43-44
- 13 Ch. Jost, *ibid.*, p. 43
- 14 田原さえ、前掲書、pp. 88-89、p. 91
- 15 本論文 2-2 を参照のこと。
- 16 R. ジャコブ／作田清訳 『メンデルスゾーン』(作品社、2014年) p. 188
- 17 N. テンパーリー／佐藤章訳 『オラトリオ「エリア」』CDブックレット (London, 1997) p. 8
- 18 星野宏美 『日本におけるメンデルスゾーン資料』(『メンデルスゾーン基金講演録』フェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディ基金日本支部、2016年) p. 10
- H. クッファーバーグ／横溝亮一訳 『三代のユダヤ人』(東京創元社、1987年) pp. 167-168
- 19 船木元 『メンデルスゾーンの世界』(文芸社、2008年) pp. 231-243
- H. Ch. ヴォルプス、前掲書、pp. 174-180
- 20 船木元、前掲書、p. 37、pp. 44-45
- 21 P. デュ＝ブーシェ／樋口隆一監修 『バッハ』(創元社、2007年) pp. 190-195

参考文献

- 作品目録: *Felix Mendelssohn Bartholdy, thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (Breitkopf & Härtel, 2009)
- P. Gülke: *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Bärenreiter-Verlag, 2017)
- D. Bartel: *Musica Poetica* (University of Nebraska Press, 1997)
- 磯山雅 『マタイ受難曲』(筑摩書房、2019年)

使用した楽譜

- メンデルスゾーン 《Variations sérieuses Op. 54》(Henle, 1996)
- メンデルスゾーン 《エリア Op. 70》(Peters, Nr. 1749) 冒頭ページ