

平成 27 年度  
東京藝術大学音楽研究科音楽文化学専攻  
博士論文

パリ国立音楽院とピアノ科における教育  
(1841~1889)  
——制度、レパートリー、美学——

上田泰

学籍番号：2309909





## 謝辞

本論文は、平成 17 年より東京藝術大学楽理科において取り組んできた 19 世紀のフランスにおけるピアノ音楽及びピアノ教育に関する研究の成果である。筆者は 10 年に亘り、指導教官である土田英三郎教授の鼓舞激励、惜しみないご指導・ご助力を賜り、こんにち、一研究者として自立することを得た。この場を借りて、土田教授に衷心より謝恩の意を捧げたい。

博士課程における筆者の研究は、副指導教官である片山千佳子教授、大角欣矢教授、福中冬子准教授にも多くを負っている。長期に亘る研究活動を持続可能たらしめ、研究キャリアの端緒を拓いた種々の業績は、各教授の助勢なしにはあり得なかった。深く謝意を表したい。

平成 23 年から 3 年間に亘りパリ＝ソルボンヌ大学修士課程 (Master 2) で指導を賜ったダニエル・ピストンヌ Danièle PISTONE 元教授の下で、筆者は時代・社会・文化的文脈の中で音楽史料を体系的に扱う厳格な手法を学んだ。その成果は本論文の執筆にも大いに活かされた。加えて多くの研究発表の機会を与えて下さった教授に感謝を表す。

留学中、愛知県立芸術大学の井上さつき教授は一度ならず筆者を同大学にお招き下さり、本研究の一端を発表するために貴重な機会を設けて下さった。この機会に交わした議論の中で、筆者は本研究に有益な視点と展望を得ることができた。井上教授、および同大学関係者各位に深く御礼申し上げる。

作曲家、ピアニスト、研究家の金澤攝氏は、筆者との長年に亘る親交から多くの楽譜史料、参考演奏音源を惜しみなく提供して下さい。作曲家、作品に関する同氏の見解は本論文執筆の上で大いに参考になった。心より謝意を表す。

以下、筆者の研究活動を支えて下さった諸団体への謝辞を記す。

筆者は平成 21 年から 23 年にかけて日本学術振興会により特別研究員 (DC 2) に任ぜられ、研究に従事した。平成 27 年には同協会より育志賞を授かった。これらの助成と激励なくして本研究の持続的な進展はありえなかった。感謝を捧げるとともに、以後の研究の発展に寄与することを誓いたい。

平成 24 年以降、筆者は全日本ピアノ指導者協会 (PTNA) が運営する『PTNA ピアノ曲事典』の編集員に任ぜられ、事典項目の編集、連載の執筆等に当たった。研究活動および成果還元活動に対し多大な支援賜った同協会専務理事福田成康氏、『PTNA ピアノ曲事典』編集長の実方康介氏、同協会スタッフの皆様に謹んで感謝を申し上げる。

平成 26 年度から 27 年度にかけて、筆者は日本学生支援機構 (JASSO) の海外留学支援制度 (短期派遣) プログラムの奨学生としてパリ＝ソルボンヌ大学で研究を続けた。また、平成 27 年は東京芸術大学基金より渡航費の助成を受けた。両機関から受けた支援は、研究活動の励みとなり本研究にも多くの実りをもたらした。深く御礼を申し挙げる。

フランス国立図書館、フランス国立古文書館をはじめとする公共機関は筆者の研究のフィールドであった。司書、アルシヴィストの皆様からは史料探索に関して多くの助言を賜った。心より感謝を申し上げる。

最後に、多忙中にも拘わらず本論文の部分的な再読、書式の改善に助力して下さいた友人諸氏の寛大な協力に謝し、各人の更なる発展と多幸を祈念したい。

# 凡例

## 1. 書式

本論文で用いる脚註、参考資料・文献一覧の欧文書式は、下記の文献でフランス国立印刷局が定める規則に準拠する。

Imprimerie nationale, *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Impr. nationale, 2002, 196 p.

## 2. 表中の人名表記

本論文の表に示す人名は原則として片仮名表記を用いた。原語による表記は、本論文附録 A の片仮名表記、言語表記の対照表を参照のこと。

## 3. 部、章、節、項番号の表記

本論文の脚注では、随所で同論文の他の部、章、節、項への参照を示している。その際、部はローマ数字、章以下はアラビア数字で表記し、それぞれをハイフンで結んだ。

例) 第 1 部第 5 章 2 節第 3 項→I-5-2-3

## 4. 略号

### 4-1. 一般的な略号

avr.	avril	<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>	nov.	novembre
<i>ca</i>	<i>circa</i>	<i>id.</i>	<i>idem</i>	oct.	octobre
cf.	<i>confer</i>	<i>i.e.</i>	<i>id est</i>	prof.	professeur
coll.	collection	janv.	janvier	sept.	septembre
déc.	décembre	juill.	juillet	s.l.n.d.	sans lieu ni date
dir.	direction	m. d.	main droite	vol.	volume
éd.	édition	m.g.	main gauche	p.	page*
fév.	février	mes.	mesure(s)	rév.	révisé(e)
<i>id.</i>	<i>idem</i>	n.	note		

\*フランス国立印刷局が定める規則に従い、複数ページを指す場合も pp.ではなく p.を用いる。

### 4-2. 参照楽譜・文献の略号

ACMP	Antoine-François MARMONTEL, <i>Art classique et moderne du piano : Conseil d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano</i> , Paris, H. Heugel, 1876, 179 p.
An	A. Guyot et Scribe (éd.), <i>Almanach national</i> , Paris, A. Guyot et Scribe, 1848-1850 ; 1851 ; 1852.
AnI	Anonyme, <i>Almanach national</i> , Paris, Berger-Levrault et C <sup>ie</sup> , 1872-1919.

- Anr* A. Guyot et Scribe (éd.), *Almanach national et royal*, Paris, A. Guyot et Scribe, 1831-1847.
- BM* Edouard HANSLICK, *Du beau dans la musique, essai de réforme de l'esthétique musicale*, trad. de l'allemand par Charles BANNELIER, Paris, Ph. Maquet et C<sup>ie</sup>, 1893, 124 p.
- CP* Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, XXIII-1031 p.
- DMF* Joël-Marie FAUQUET (dir.), *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, 1406 p.
- EEM* Antoine-François MARMONTEL, *Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts*, Paris, Heugel et fils, 1884, XI-444 p.
- EP* Félix LE COUPPEY, *De l'Enseignement du piano, conseils aux jeunes professeurs*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, L. Hachette, 1868 (1<sup>re</sup> édition : Paris, L. Hachette, 1865), 117 p.
- FétisB* François-Joseph FÉTIS, *Biographie Universelle des musiciens*, 2<sup>e</sup> édition, 8 vol., Paris, Libraire de Firmin-Didot frères, fils, C<sup>ie</sup>, 1860-1865, 487 ; 484 ; 480 ; 491 ; 480 ; 496 ; 548 ; 527 p.
- FétisBsup.* François-Joseph FÉTIS, *Biographie Universelle des musiciens, supplément et complément*, 2 vol., Paris, Firmin-Didot, 1878-1880, 480 ; 691 p.
- FM* *La France musicale*, Paris, Léon et Marie Escudier (dir.), s. n., 1837-1848.
- FG* Frédéric de LA GRANDVILLE, *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de musicologie, Université Paris IV, 1979, 402 p.
- GMO* *Grove music online*
- Le Mén.* *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 1833-1940.
- NG* Stanly SADIE (éd.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, 2<sup>e</sup> édition, 29 vol., New York, Grove, London, Macmillan, 2001, pagination multiple.

- PC Antoine-François MARMONTEL, *Silhouettes et médaillons, Les Pianistes célèbres*, Paris, Heugel et fils, 1878, VII-312 p.
- RGM *Revue et gazette musicale de Paris*, Paris, M. Schlesinger, 1835-1846 ; L. Brandus, 1846-1880.
- RM *Revue musicale*, François-Joseph Fétis (dir.), Paris, s. n., 1827-1835.
- SV Antoine-François MARMONTEL, *Silhouettes et médaillons, Symphonistes et virtuoses*, Paris, Heugel et fils, 1880, 266 p.
- TM Antoine REICHA, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie ; suivie d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie, lorsque la première doit être prédominante : le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, A. Farrenc, 1832, 106 p., (1<sup>re</sup> éd. chez l'auteur, 1814, 126 p.)
- VBB Victor COUSIN, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853.
- VBB2 Victor COUSIN, *Du vrai, du beau et du bien*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Didier, 1854, VIII-499 p.
- VC Antoine-François MARMONTEL, *Silhouettes et médaillons, Virtuoses contemporains*, Paris, Heugel et Fils, 1882, 301 p.
- VMS Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen : ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1854, 104 p.
- VMS5 Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen : ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 5<sup>e</sup> édition, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1876, 138 p.

#### 4-3. 作品目録の略号

- BWV Wolfgang SCHMIEDER : *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs : Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig, 1950, augmenté en 1990, rev. et abrégé en 1998 par A. Dürr, Y. Kobayashi et K. Beisswenger commr *Bach-Werke-Verzeichnis*.
- C Howard A CRAW, *A Biography and Thematic Catalog of the Works of J.I. Dussek, 1760-1812*, thèse de doctorat, University of Southern California,

1964.

- D Otto Erich DEUTSCH, *Franz Schubert : Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, série VIII, t. 4, Kassel, Bärenreiter, 1978.
- H E. Eugene HELM, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- HWV Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung, *Händel-Handbuch*, t. 1-3, Kassel, Bärenreiter, 1978 ; 1984 ; 1986.
- K Ludwig von KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Leipzig, 1862, rev. 1905 par P. GRAF VON WALDERSEE ; rev. 1937 par A. EINSTEIN, représenté avec supplément, 1947 ; rev. 1964 par F. GIEGLING, A. WEINMANN et G. SIEVERS.
- K Domenico SCARLATTI, *Sixty Sonatas in Two volumes, edited in chronological order from the manuscripts and earliest printed sources*, Préface de Ralph KIRKPATRICK, New York, G. Schirmer, 1953.
- S Humphrey SEARLE, *The music of Liszt*, New York, Dover Publications, 1966.
- U Ralf WEHNER, *Felix Mendelssohn Bartholdy : Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Wiesbaden, 2009.
- WoO Werke ohne Opuszahl, dans Georg KINSKY et Hans HALM, *Das Werk Beethovens*, Munich et Duisburg, 1955.

#### 4-4. 機関の略号

- AN Archives nationales de France  
BnF Bibliothèque nationale de France  
SBB Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz



# 目次

序論 .....	19
<b>第1部 パリ音楽院の制度とピアノ科 (1848~1889) .....</b>	<b>31</b>
<b>第1章 総則改定と新しい管理体制 (1848) .....</b>	<b>33</b>
1-1. 音楽院総則草案作成委員会の設置 .....	33
1-2. 音楽院の管理体制 .....	36
<b>第2章 教授雇用体制の見直し .....</b>	<b>41</b>
2-1. 任命と選出のシステム .....	41
2-2. 給与体系の見直しと昇給体系の確立 .....	43
2-3. 定年と退職年金 .....	48
2-4. 過渡的措置 .....	51
<b>第3章 クラスの再編成とピアノ科 .....</b>	<b>61</b>
3-1. 基礎教育 .....	61
3-2. ピアノ科 .....	70
3-3. 新設されたクラス .....	73
3-4. 幻の音楽史クラス .....	76
<b>第4章 生徒と試験 .....</b>	<b>85</b>
4-1. 入試 .....	85
4-2. 定期試験 .....	90
4-3. 修了選抜試験 (コンクール) .....	95
4-3-1. コンクールへの出場資格 .....	95
4-3-2. 審査員の顔ぶれ (1850~1870) .....	96
4-3-3. 賞の区分と受賞者数の制限 .....	101
4-3-4. 審査過程 .....	102
4-3-5. 授賞式と賞の内容 .....	104
<b>第5章 第二帝政期のピアノ科諸クラスの変遷と総則改定案 (1850~1871) .....</b>	<b>107</b>
5-1. F. ル・クーペの教授着任をめぐるピアノ科女子クラスの増設の経緯 (1854) ...	108
5-2. A. ローランの退任とマチアスの任命 (1862) .....	115
5-2-1. オベールの不可解な要望 .....	115
5-2-2. ローランの空席を巡る人事 .....	116
5-2-2-1. ジョルジュ・マチアス .....	116
5-2-2-2. エミール・プリューダン .....	121

5-2-2-3. 任命 .....	125
5-3. 第二帝政期の生徒数増加 .....	126
5-4. 1870年の総則改訂案作成委員会 .....	136
<b>第6章 パリ包囲・コミュン下における音楽院の状況.....</b>	<b>145</b>
6-1. 包囲下のパリ音楽院 .....	145
6-2. 音楽院の一時閉鎖——コミュン下のパリ音楽院.....	150
<b>第7章 50年総則改訂とピアノ科諸クラスの変遷（1871~1889） .....</b>	<b>153</b>
7-1. 教育再開と総則の変更（1871） .....	153
7-1-1. コンクール中止の決定 .....	154
7-1-2. 教育体制の変更（1871） .....	155
7-2. ピアノ科2教授の交代 .....	161
7-2-1. ファランク夫人の引退とドラボルドの任命（1872） .....	161
7-2-2. エルツの引退とマサールの任命（1874） .....	164
<b>第8章 音楽史クラスの創設（1871） .....</b>	<b>171</b>
8-1. クラス設置の要請 .....	171
8-2. オーギュスト・バルブロー .....	173
8-3. ウジェーヌ・ゴーチエ .....	176
8-4. ルイ＝アルベール・ブルゴー＝デュークードレー .....	180
<b>第9章 1878年の再編成 .....</b>	<b>185</b>
9-1. 1878年の新総則 .....	185
9-1-1. 音楽院の管理体制 .....	186
9-1-2. 教員給与の見直し .....	190
9-1-3. 教育の再編成 .....	191
9-1-3-1. 70年草案から継承されたセクション .....	192
9-1-3-2. 50年総則を踏襲するセクション .....	192
9-1-3-3. 合奏セクション .....	195
9-2. 生徒と試験 .....	195
9-2-1. 入試、生徒の資格 .....	195
9-2-2. 定期試験、修了コンクール .....	197
9-2-2-1. 50年総則との相違 .....	197
9-2-2-2. 審査員の顔ぶれ（1870年代~1880年代） .....	200
<b>第10章 外国人生徒受け入れ規定の変更（1886~1887） .....</b>	<b>209</b>
10-1. 外国人生徒の削減提案（1886）——A. トマの報告 .....	209
10-2. ピアノ科の外国人生徒 .....	212



10-2-1. 生徒数の推移と国籍 .....	212
10-2-2. 外国人生徒の国籍と受け入れの一般的背景 .....	216
10-2-2-1. スペイン人.....	217
10-2-2-2. アメリカ人.....	218
10-2-2-3. ロシア人 .....	219
10-2-2-4. ポーランド人.....	220
10-2-2-5. イギリス人・アイルランド人.....	221
10-2-2-6. その他 .....	222
10-3. 外国人生徒削減案に影響を与えたピアノ科の状況.....	223
10-4. 外国人入学制限の決定 .....	225
<b>第1部の総括.....</b>	<b>228</b>
<b>第2部 定期試験のレパートリー (1841~1889) .....</b>	<b>229</b>
<b>第1章 予備的研究——定期試験の実施と史料の状況.....</b>	<b>231</b>
1-1. 定期試験の審査員 .....	231
1-1-1. 1850年から1871年まで .....	231
1-1-2. 1871年から1889年まで .....	236
1-2. 定期試験演奏曲目の再構築 .....	240
1-2-1. 史料の種類とその状況 .....	240
1-2-1-1. A群の特徴.....	241
1-2-1-2. B群の特徴.....	246
1-2-2. データ整理 —— 一覧表の作成 .....	248
1-3. ジャンル同定 .....	249
1-3-1. 協奏曲.....	251
1-3-2. ソナタ .....	254
1-3-3. ロンド.....	255
1-3-4. スケルツォ .....	256
1-3-5. 変奏曲.....	259
1-3-6. 幻想曲.....	259
1-3-7. カプリース.....	268
1-3-8. バラード.....	272
1-3-9. 舞曲.....	273
1-3-10. ラプソディ .....	273
1-3-11. 練習曲 (集) .....	274
1-3-12. 前奏曲 (集) .....	275
1-3-13. フーガ.....	277
1-3-14. トッカータ .....	277
1-3-15. 性格的作品 (集) .....	278
1-3-16. 編曲.....	281
1-3-17. その他.....	283

1-3-18. ジャンル同定不可 .....	283
1-4. データの全体像 .....	283
<b>第2章 1840年代：演奏技法の刷新——定期試験曲目の変遷 1.....</b>	<b>287</b>
2-1. ジャンルの傾向 .....	287
2-2. 世代別にみた作曲家の傾向 .....	291
2-2-1. 1770年代生まれの作曲家——作曲様式・演奏の規範としてのフンメル .....	292
2-2-2. 1780年代生まれの作曲家——1820年代までに発展した演奏技法の成果 .....	298
2-2-3. 1810年代生まれの作曲家——最新のピアノ書法 .....	303
2-2-4. 1790年代生まれの作曲家——モシェレスの重視 .....	311
2-2-5. 1800年代の作曲家——モシェレス、フンメルの後継者としてのエルツ .....	317
2-2-6. 1750・1760年代以前の作曲家——新しい世代に取って代わられる「古い」世代 .....	323
2-2-7. バロック時代の作曲家——書法の模範 .....	324
2-2-8. 1820年代の作曲家 .....	325
2-3. まとめ——1840年代の全般的傾向 .....	326
<b>第3章 1850年代：新たな規範の創出——定期試験曲目の変遷 2.....</b>	<b>331</b>
3-1. ジャンルの傾向——ソナタの再解釈と復権 .....	332
3-2. 世代別にみた作曲家の傾向 .....	342
3-2-1. 1780年代生まれの作曲家 .....	342
3-2-2. 1770年代生まれの作曲家 .....	344
3-2-3. 1810年代以降の作曲家——存命中の「古典的」作曲家 .....	344
3-2-4. 1800年代生まれの作曲家——「現代の古典的作曲家」エルツと「斬新」なメンデルスゾーン .....	351
3-2-5. 1790年代生まれの作曲家 .....	356
3-2-6. 1760年代以前に生まれた作曲家 .....	356
3-2-7. 1820年代生まれの作曲家——ショパンの継承者としてのマチアス .....	357
3-3. まとめ——近代的ピアノ書法の「古典化」と唯心論的 (spiritualiste) 傾向 .....	360
<b>第4章 1860年代：規範の強化と歴史意識の「通俗化」——定期試験曲目の変遷 3 .....</b>	<b>363</b>
4-1. ジャンルの傾向——協奏曲・ソナタの支配と多様化 .....	364
4-2. 世代別にみた作曲家の傾向——作曲者の時代的拡がり .....	370
4-2-1. 1770年代生まれの作曲家——ソナタのベートーヴェンと協奏曲のフンメル .....	371
4-2-2. 1780年代生まれの作曲家——「ロマン主義的」なヴェーバーと「純粹」なフィールド .....	377
4-2-3. 1800年代生まれの作曲家——フランスの代表者エルツと規範的小品作家としてのメンデルスゾーン .....	385
4-2-4. 1810年代生まれの作曲家——ショパンとヘラーの規範化 .....	389
4-2-5. 1680年代以前に生きた作曲家——「好奇 (curiosité)」の対象から「有益 (utilité)」	

な教材へ.....	402
4-2-6. 1790年代生まれの作曲家——保留に付されたシューベルト .....	411
4-2-7. 1720・1730年代、1750・1760年代生まれの作曲家——モーツァルトの特権的地位 .....	413
4-2-8. 1820年代生まれの作曲家——「古典的」で「現代的」なシュルホフ .....	418
4-3. まとめ——規範的作曲家の選定とその権威の内在化.....	420

## 第5章 1870～1880年代：カノンの確立と新時代の規範の模索 ——定期試験

曲目の変遷 4.....	425
5-1. ジャンルの傾向.....	425
5-1-1. ソナタ——ベートーヴェンの維持とヴェーバー、ショパンの重視 .....	427
5-1-2. 協奏曲——フンメルからショパンへ .....	430
5-1-3. フーガ——ジャンルの後退.....	432
5-1-4. 性格的作品（集）——シューマンとショパンの重要性 .....	433
5-1-5. 舞曲——ポロネーズの支配的傾向 .....	434
5-1-7. 幻想曲——シューベルト以降の作品の重視 .....	436
5-1-9. 変奏曲——ベートーヴェン、シューマン、メンデルスゾーン .....	438
5-1-10. 小協奏曲——ヴェーバーとメンデルスゾーンの維持 .....	440
5-1-11. バラード——ショパン特有のジャンル .....	440
5-1-12. ロンド——メンデルスゾーンの維持.....	441
5-1-13. スケルツォ——ショパンの《スケルツォ第2番》 .....	441
5-1-14. 編曲——リストのトランスクリプション .....	442
5-1-15. カプリース.....	443
5-1-17. ラプソディ .....	444
5-2. 作曲家の傾向 .....	445
5-2-1. 全体的傾向.....	445
5-2-2. 1810年代生まれの作曲家——ショパンの優越とシューマンの台頭 .....	449
5-2-2-1. ショパン .....	450
5-2-2-2. シューマン .....	456
5-2-2-3. ヘラー .....	463
5-2-2-4. アルカン .....	478
5-2-2-5. リスト .....	482
5-2-2-6. その他の作曲家.....	493
5-2-3. 1770年代生まれの作曲家——ベートーヴェンの支配とフンメルの後退 .....	496
5-2-3-1. ベートーヴェン——歴史的「理解」の促進.....	497
5-2-3-2. フンメル——ベートーヴェンの「天才」と比較された「学識」 .....	503
5-2-4. 1680年代以前に生まれた作曲家——バッハの優越 .....	508
5-2-4-1. J. S. バッハ.....	508
5-2-4-2. ヘンデル .....	516
5-2-4-3. スカルラッティ、クープラン、フレスコバルディ .....	518

5-2-5. 1800年代生まれの作曲家——メンデルスゾーンの優位とエルツの後退 .....	522
5-2-5-1. メンデルスゾーン .....	522
5-2-5-2. エルツとその他の作曲家 .....	527
5-2-6. 1780年代生まれの作曲家——ヴェーバーの優位とフィールドの後退 .....	529
5-2-6-1. ヴェーバー .....	529
5-2-6-2. フィールドとその他の作曲家 .....	534
5-2-6-3. リース .....	538
5-2-6-4. カルクブレンナー .....	539
5-2-7. 1790年代生まれの作曲家——シューベルトへの曖昧な評価とモシェレスの後退 .....	540
5-2-7-1. シューベルト .....	540
5-2-7-2. モシェレス .....	543
5-2-7-3. マイヤーとチェルニー .....	546
5-2-8. 1700~1760年代生まれの作曲家——歴史的多様性の探究と後退 .....	548
5-2-8-1. モーツァルト .....	549
5-2-8-2. ドゥシーク、クレメンティ、ハイドン .....	552
5-2-8-3. その他の作曲家 .....	556
5-2-9. 1830年代——新たな規範の模索 .....	560
5-2-9-1. サン=サーンス .....	561
5-2-9-2. ビゼーとギロー .....	566
5-2-9-3. その他の作曲家 .....	569
5-2-10. 1820年代生まれの作曲家 .....	572
5-2-10-1. マチアス .....	572
5-2-10-2. シュルホフとルービンシテイン .....	577
5-2-10-3. その他の作曲家 .....	580
5-2-11-1. 生徒による自作自演 .....	581
5-2-11-2. 優れた卒業生たち .....	584
5-2-11-3. リストの弟子たち .....	585
5-2-11-4. その他の外国人たち .....	586
5-3. まとめ .....	587
5-3-1. 主要ジャンルを代表する作曲家の確定と規範性の強化 .....	587
5-3-2. 歴史的多様性の追究から「天才的」個性の強調へ .....	588
5-3-3. 新時代の規範の模索 .....	592
<b>第2部の総括 .....</b>	<b>593</b>

第3部 フランスの「音楽美学」とピアノ教育 ——V. クーザンとマルモンテルを中心に——	597
第1章 『基礎概念』執筆の動機と目的	599
1-1. 献辞	600
1-2. 序文——学問的対象としての音楽	601
1-3. 歴史的関心	604
1-4. 理論的関心	608
1-5. 哲学的関心	611
1-6. マルモンテルの美学的立場	614
1-7. F. ル・クーペとの共通点	617
1-8. 想定された読者	620
第2章 世紀中葉のフランスにおける「美学」の位置	625
2-1. 第二帝政下における公認の「美の学」	625
2-1-1. 政治的背景	625
2-2-2. 精神科学・政治科学アカデミーの懸賞論文コンクール（1859）	627
2-2-3. ド・ラボルド侯爵『芸術と産業の統合について』に関する芸術アカデミーの報告（1858）	629
2-2. 「美の学」が公認哲学にもたらした諸問題	631
2-2-1. 「美の学」と「美学」	631
2-2-2. 批評家・芸術家の領分と哲学者の領分	633
第3章 V. クーザンの哲学的美学	639
3-1. 経験哲学への反駁	639
3-2. 理性の反省性・自発性	641
3-3. 神、人間、理性	642
3-4. 「エクレクティスム」	645
第4章 V. クーザンの美学とマルモンテルの『基礎概念』	649
4-1. 「人間の精神における美について」	649
4-1-1. 「美」と「快」	650
4-1-2. 「美の感情」と「崇高の感情」	651
4-1-3. 想像力	654
4-1-4. 「趣味」	656
4-2. 「対象における美について」	658
4-2-1. 美と有用性、ふさわしさ	658
4-2-2. 均整	660
4-2-3. 統一と多様	661
4-2-4. 物質美・知性美・道徳美	662
4-2-6. 道徳美・理想美・神	665

4-3. 「芸術について」 .....	671
4-3-1. 天分 .....	672
4-3-2. 模倣 .....	673
4-3-3. 芸術の目的と自律 .....	675
4-4. 「諸芸術について」 .....	678
4-4-1. 表現 .....	678
4-4-2. クーザンによる芸術の区分と各芸術の特性 .....	679
4-4-2-1. 自由を基準とした各芸術の特性 .....	680
4-4-2-2. 表現を基準とした各芸術の特性（音楽、絵画、詩） .....	682
4-4-3. マルモンテルによる諸芸術、とりわけ音楽の特性の規定 .....	687
4-4-3-1. 自由芸術 .....	687
4-4-3-2. 音楽の特性 .....	688
<b>第5章 E. ハンスリック『音楽美論』の受容 .....</b>	<b>695</b>
5-1. フランスにおけるハンスリック受容 .....	695
5-1-1. 初期の投稿記事（1864） .....	695
5-1-2. フランスにおける『音楽美論』出版の経緯 .....	697
5-2. マルモンテルの『基礎原理』とハンスリックの『音楽美論』 .....	700
5-2-1. 音楽は自然の中に手本をもたない .....	702
5-2-2. 音楽と感情の表現 .....	704
5-2-3. 器楽の自律性・純粋性 .....	706
5-2-5. 音楽の聴取 .....	707
5-3. 『音楽美論』受容の背景 .....	712
<b>第6章 ピアノ科の教育における美学思想の影響 1——ピアノ教育における美学     的関心 .....</b>	<b>719</b>
6-1. 鍵盤音楽における「真」と「美」 .....	719
6-2. ル・クーペのクラスの定期試験曲目にみるエクлекティズムの実践 .....	721
6-3. 教授報告にみる知性の重視 .....	727
<b>第7章 ピアノ科の教育における美学思想の影響 2——様式概念とジャンル選択     の根拠 .....</b>	<b>729</b>
7-1. メローの概念分類図 .....	729
7-2. マルモンテルの様式論 .....	733
7-2-1. 様式の定義 .....	733
7-2-2. 音楽作品と「様式」 .....	734
7-2-3. マルモンテルの様式概念と A. レイハの『旋律論』 .....	736
7-2-4. ソナタとフーガ .....	740

<b>第 8 章</b>	<b>ピアノ科の教育における美学思想の影響 3——「様式」と「メカニズム」</b>	<b>745</b>
8-1.	様式概念の変遷——創造主体に規定される演奏様式の成立	745
8-2.	ピアノ演奏における「様式」対「メカニズム」の構図の成立	752
8-3.	メカニズムの基礎としての「指の独立」	755
8-4.	「指の独立」と様式概念	758
8-4-1.	「指の独立」とフレーズ理論	759
8-4-2.	メカニズムと類型としての様式	761
<b>第 9 章</b>	<b>ピアノ科の教育における美学思想の影響 4——パリ音楽院で採用されたピアノ練習曲集</b>	<b>765</b>
9-1.	作曲者とタイトルの傾向	765
9-2.	議事録のテキストおよび各練習曲集の特徴	768
9-2-1.	ジャンル・性格の様式の練習曲集	768
9-2-1-1.	H. ラヴィーナ《25 の練習課題兼練習曲集》作品 28 (1853)	768
9-2-1-2.	A. ゴリア《現代のピアニスト——様式とメカニズムの練習曲集》 作品 70 (1854)	771
9-2-2.	時代様式、個人様式の統合	773
9-2-2-1.	スタマティ『古典・現代のピアニストの学校』(1858 年採用)	773
9-2-2-2.	ル・クーペ『基礎的で段階的なピアノ教程』(1861 年採用)	780
9-2-2-3.	A.-F. マルモンテル《24 の敏捷さと表現の練習曲》作品 45 (1862 年採用)	786
9-2-2-4.	G. マチアス《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)	790
<b>第 3 部の総括</b>		<b>801</b>
<b>結論</b>		<b>805</b>
<b>参考史料・文献一覧</b>		<b>817</b>





## 序論

本論文の目的は、1840年代から1880年代までのパリ国立音楽院ピアノ科における教育の変遷を、教育制度、レパートリー、美学思想の3観点から検証することで、同教育機関が体现する「絶えざる変遷 (permanente évolution)」<sup>1</sup>の実態を詳細に明らかにすることにある。

### 変遷する音楽院

1996年2月2日から同月4日にかけて、パリで「音楽院教育の200年(200 ans de pédagogie au Conservatoire)」と題する学会が開催された。1795年に設置されたパリ音楽院の創立200年を記念するイベントの一環として行われたこの学会は、二世紀に亘る教育史に対する多岐に亘る関心を促し、1999年に刊行された論集『パリ音楽院、1795~1995——音楽院教育の200年』<sup>2</sup>にその成果がまとめられた。この論集の冒頭を飾るL. シャサンの論文<sup>3</sup>は、パリ音楽院と「フランス的エコール (école française)」の概念を規定する種々の視点を要約している。その中で、シャサンは、音楽院の歴史的あり方について、次のように述べている。

ジョルジュ・トゥドゥーズが1938年に強調したように、「このような学校 [...] は、際限なく生き続けるようなものとして見なければならず」、「日々変化していく」ものである。[音楽院という] その名称がしばしば「保守主義」と結び付けられるにも拘わらず、実際のところ、いかなる学校も、その歴史を通してそれ[パリ音楽院]以上の刷新を経験したり、論争を喚起したりすることにはならなかった。重要なのは、[パリ音楽院の創設] 当初のモデルと音楽院外部に対するその影響の間を行き来する複雑な駆け引きであり、学校はかくして絶えざる変遷の下に——しかも、しばしば不本意な形で——置かれた一つのモデルを体现している<sup>4</sup>。

本論文が目指すのは、シャサンが強調した「絶えず変遷する」機関としての音楽院像を、ピアノ科に焦点を絞りつつ、1840年代から1880年代にいたる長いスパンで詳細に明らかにすることである。ここではまず、この半世紀にパリ音楽院で行われたピアノ教育を対象とする理由を提示するに先立ち、音楽院研究の前提となる議論として、シャサンが示した「音楽院」という用語と「保守主義」<sup>コンセルヴァティスム</sup>の関係を掘り下げながら、なぜ「変遷する機関」という前提が重要な意味を持つのかを明かにしておきたい。

一般に「音楽院」と訳されるコンセルヴァトワール (conservatoire) は、本来、専門的技能の修得を目的とした教育機関であり、必ずしも音楽のみを対象とするわけではない。例えば、1794年にパリで創設された国立工芸院 (Conservatoire des arts et métiers) もコンセルヴァトワールである。この意味では、コンセルヴァトワールは教育機関としての「院」に相当

<sup>1</sup> Laetitia CHASSAIN, « Le Conservatoire et la notion d' « école française », *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, p. 23.

<sup>2</sup> Anne-Marie BONGRAIN et Alain POIRIER (dir.), *ibid.*, 444 p.

<sup>3</sup> Laetitia CHASSAIN, *op. cit.*, p. 15-27.

<sup>4</sup> « [...] comme le soulignait Georges Toudouze en 1938, « une telle école [...] se voit obligée d'être quelque chose d'infiniment vivant » et doit « se modifier au jour le jour ». Il est vrai qu'en dépit d'un nom souvent associé au « conservatisme », nulle école n'aura, en fait, connu plus de réformes durant son histoire et soulevé plus de polémiques... Il s'agit d'un jeu complexe d'allers et retours entre le modèle original et ses effets sur le monde extérieur, l'école incarnant ainsi un modèle soumis, souvent malgré lui d'ailleurs, à une permanente évolution. »

» *Ibid.*, p. 23. ドウトゥーズの発言は、次の史料にある(シャサン論文の脚注による): Georges Toudouze, « Le Conservatoire national de musique et de déclamation, hier, Aujourd'hui et demain », *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> nov., 1938, p. 593.

する。語源的見地から見れば、コンセルヴァトワールは「保存する」という意味の動詞 « conserver » から派生している。この動詞は、イタリア語の « conservare » と同様、ラテン語 « conservare »<sup>5</sup>に由来する。このラテン語の語彙には、「(果物を砂糖漬けにして) 保存する、保つ (to conserve, preserve (fruit in sugar [...]))」<sup>6</sup>という実用レベルの意味の他に、「ある物をそのままの状態に保つ、保持、維持、保存する、無傷のまま安全に保つ (to retain, keep something in existence, hold up, maintain, preserve, leave unhurt or safe)」<sup>7</sup>あるいは「(良い状態で) 保存する、保護する (conserve, guard, keep (in good condition))」<sup>8</sup>、更には「平和を保持する (to keep the peace)」<sup>9</sup>という一般的な意味があった。これらの定義で注目されるのは、この動詞に「良い状態で」や「無傷のまま」といった副詞句に示されるように、肯定的な倫理的価値判断が含まれている点である。イタリアで、貧民、とくに婦人と子供のための救済施設・貧窮院を指す語<sup>10</sup>としてコンセルヴァトリーオ (conservatorio) という語が定着したのは、ラテン語からこの含意が継承されたからであろう。

コンセルヴァトリーオが音楽教育と強く結び付けられてきたのは偶然ではない。そこでは、被保護者たちに音楽教育が施されていたからである<sup>11</sup>。孤児院における集団的音楽教育は、礼拝や祭典における楽員を養成するという社会的要求に応じていた。17世紀初期のナポリにおける複数のコンセルヴァトリーオは、教会の祝日に行われる盛儀に必要な人員を供給した。一方で、コンセルヴァトリーオは独立した音楽享受の場にも変わっていった。ヴェネツィアでは楽員が教会ではなくコンセルヴァトリーオの礼拝堂で頻繁に演奏するようになり、人々がそれを聴きに集まることで、経済的自立が可能となっていった。やがて財政的余裕が生まれると、専門的な音楽家が教師として雇われるようになった。ヴィヴァルディが18世紀初期にヴェネツィアでヴァイオリン教師として雇われたのはこうした文脈においてである。

早くから絶対君主を頂点とする中央集権的な国家体制を築いていたフランスでは、ルイ16世の治世下で国家主導の組織的な音楽教育が始まった。1784年に王立歌唱学校 (École royale de chant) が創設されたことは、パリ音楽院創設の最初の契機となった。この学校は、イタリアのコンセルヴァトリーオを念頭には置いていたが、教育機関を一箇所に定めた点において各国領内に複数のコンセルヴァトリーオを擁するイタリア諸国とは異なっていた。これはフランス国王の経済的負担を減らすためになされた配慮であったが<sup>12</sup>、一つの学校に国費で一流の教師や伴奏者を雇うことで、王立歌唱学校はオペラ座、宮廷で演奏する音楽家の重要な供給源となった。この時に選ばれた場所が、パリの現在の9区に位置するベルジュール通りとポワッソニエール通りに仕切られた閑静な一角を占める館であった。王の興遊費<sup>13</sup>

<sup>5</sup> « Conserver »は « con » (一緒に) と « servare » 「取っておく」という2つの語素からなる。

<sup>6</sup> Anonyme, « conservare », Ronald Edward LATHAM, *Dictionary of medieval Latin from British Sources*, t. 2, Oxford, Oxford university press, 1981, p. 449.

<sup>7</sup> Anonyme, « conservo », *A Latin Dictionary, founded on Andrew's Edition of Freund's Latin Dictionary*, Charlton Thomas LEWIS (éd.), rev. par Charlton T. LEWIS et Charles SHORT, Oxford, the Clarendon press, 1880, p. 430.

<sup>8</sup> Ronald Edward LATHAM, *op. cit.*, p. 449.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Anonyme, « Conservatorio », *Dizionario della lingua italiana : nuovamente compilato*, Niccolò TOMMASEO et Giuseppe MEINI (éd.), t. 1, Torino, Unione tipografico-editrice, 1861, p. 599.

<sup>11</sup> 以下、イタリアにおけるコンセルヴァトリーオの解説は次の事典項目を参照。Janet RITTERMAN, « Conservatories », *GMO* (2015年9月1日アクセス)。

<sup>12</sup> Cf. *CP*, p. 5.

<sup>13</sup> 興遊費 (Menus plaisirs) とは、王室の支出のうち、通常支出に含まれない特別支出で、演劇やバレエなどに係る費用が興遊費に計上された。この点でも、ここに王立歌唱学校を置くことは現実的な利便性があった。Cf. Académie française, « Menu », *Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, France-Expansion,

館に隣接したこの建物は、1795年に創設されたパリ音楽院の本拠地となり、1911年にマドリード通りに移設されるまでこの場所で歴史を刻んだ<sup>14</sup>。パリ音楽院の組織的母体が王立歌唱学校だったとすれば、1793年に創設された国民音楽学校（Institut national de musique）はその精神的母体である。フランス革命後、軍楽隊養成学校として設置されたこの機関は、共和国の祭典等における奏楽等の公務にあたる音楽家の教育を目的としていた。これら2つの教育機関は、1795年に廃止されるとともに音楽院（Conservatoire de musique）という一つの機関に統合され、国家主導で設置された最初の国民音楽教育機関となった。以後、大文字で始まる音楽のコンセルヴァトワールは、パリ音楽院を指す固有名詞となる。これが、本論文の研究対象であるパリ音楽院<sup>15</sup>の起源である。

さて、L. シャサンは冒頭に引用した一節で、「音楽院」がしばしば「保守主義」と結び付けられると述べていた。これら両用語が、語源的見地から比較され、前者が過去の古典的作品を固持するがゆえに、刷新や革新を拒む「保守主義」の牙城である、といった見方があるとすれば、それは本研究で対象とする時代に成立したものだとは言い難い。というのも、そもそも、フランス語の« conservatisme »や« conservatiste »（保守主義者）という用語は、1886年になってようやくリトレのフランス語辞典の補遺で政治用語として立項された新語だったからである<sup>16</sup>。アカデミー・フランセーズのフランス語辞典においてこの語は初版から第8版（1932~1935）に至るまで、一度も立項されなかった。この事実に鑑みても、語彙の類似から19世紀の音楽院と保守主義を安易に同一線上に並べることは、語彙論上の正当性を欠く<sup>17</sup>。

とはいえ、19世紀以来、音楽院に対して「保守主義」の否定的なニュアンスを伴う見解がなかったわけではない。例えば、音楽院に敵対心を抱いていた代表的な人物としてフランス・リスト（1811~1886）が挙げられる。彼は、1823年にパリ音楽院から入学を拒まれて以来、「この学校 [パリ音楽院] と音楽院全般、とくにライブツィヒ音楽院に対してある種の敵意を抱き続け、その経営者たちを『旧弊な人々 (vieille perruque)』として扱い、彼らの教育を因習的で凝り固まったものと見做」<sup>18</sup>した。晩年のリストに師事したアメリカ人の生徒ラックマン Carl Lachmund（1853-1928）は、1882年になっても、リストは生徒がレッスンで上手く弾けないと「私は『教授 (pro-fes-sor)』ではないのですよ、と、おどけたように口

1762, p. 123.

<sup>14</sup> 当時の音楽院の外観は附録 I-29~I-32 を参照。

<sup>15</sup> パリ音楽院は共和制下においてはパリ国立音楽・朗唱院（Conservatoire national de musique et de déclamation）、帝政下においては帝国音楽・朗唱院（Conservatoire impérial de musique et de déclamation）と名称を変化させた。本論文ではこれらの名称の変化に拘らず、1795年の創設以降存続したこの機関をパリ音楽院と呼ぶ。

<sup>16</sup> Émile LITTRÉ, « CONSERVATISME », Dictionnaire de la langue française, supplément, Paris, L. Hachette, 1886, p. 88.

<sup>17</sup> 同じことは、音楽院と関連をもつアカデミーとアカデミズムの関係についてもいえる。音楽院教授レイハヤアレヴィ Jacques-Fromental HALÉVY (1799~1862)らが所属した学士院芸術アカデミー音楽部門は、1669年の設置以来、国家による芸術的威信発揚の機関として芸術活動の方向性を示してきた。アカデミズムという語が保守主義に近い旧套墨守のニュアンスを伴ってフランス語辞典に現れるのは、やはりリトレの辞典の補遺においてであり（Maximilien-Paul-Émile, LITTRÉ, « ACADÉMISME », Dictionnaire de la langue française, supplément, Paris, L. Hachette, 1886, p. 3. ここでは「アカデミズム」が「アカデミックの形式に対して厳格に固執すること (Attachement étroit aux formes académiques)」と定義されている）、『アカデミー・フランセーズ辞典』がこの語を受け入れたのは第8版においてである。

<sup>18</sup> LA GRANDVILLE, Frédéric De, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 127. « Il gardera tout sa vie une certaine aversion pour cette école et pour les Conservatoires en général, celui de Leipzig en particulier, traitant leurs administrateurs de « vieilles perruques », considérant leur enseignement comme routinier ou sclérosé. »

をすぼめて最後のシラブル [sor] を延ばし、軽蔑したように」、次のように述べたと回想している。「あなたは他へ行くべきです、こんなことのためなら、音楽院へ行きなさい」と<sup>19</sup>。小説家フロベール Gustave FLAUBERT (1821~1880) は、『紋切り型辞典』で音楽院を次のように「定義」している。「音楽院への加入は不可欠です」<sup>20</sup>。19世紀後半、音楽院は週刊誌に「加入 (s'abonner)」するのと同じくらい、音楽を学ぶ市民が当たり前のように通うもの、というイメージが定着していた。フロベールの警句は、同辞典におけるピアノの定義を参照した場合に、更に強い皮肉となる。「ピアノ：サロンの必需品 (Piano. Indispensable dans un salon)」<sup>21</sup>。パリ音楽院で開設されていたクラスの楽器で、ピアノは唯一『紋切り型辞典』に立項された項目であり<sup>22</sup>、音楽院の定義は容易にピアノと結びつけられる。

19世紀後半、ピアノをめぐる形成された、「因習的」、「教条主義的」な音楽院のイメージは、今日の音楽史記述にも認めることができる。リチャード・タラスキンは、即興の名手であったリストさえ、彼のピアノ協奏曲に見られるような有機的構成をもつ作品を書くようになったことを指摘した上で、リストが皮肉を述べた音楽院のテクニックの基礎訓練に、「自発的」な即興を対置させ、現在の音楽院教育に対する皮肉を述べている。

1849年までに、いかなる自発性も、「ただ単に」自発的ではありえなくなった。音楽院で訓練を受けたピアニストたちは[...], 全ての時間を「トリル、六度、オクターヴ、トレモロ、重音、カデンツァ」—但し彼・彼女らの自作カデンツァではない—に費やした。即興はもはやカリキュラムに含まれなくなり、世紀末までに、ヨーロッパの教養の (literate) 伝統に属する芸術家たちにとって、即興は失われた技術となった。これはつまり、教養の伝統がそれまで以上に全く、文字通りに、そして唯一の意味で、読み書きの (literate) 伝統になったということである。今日、おそらく、音楽院で訓練を積み、そのトリル、オクターヴ、重音のテクニックがリストに劣らないピアニストたちは、世界に何千人ではないにせよ、何百人は存在するだろうが、演奏会を即席のファンタジー [幻想曲] で終えることの出来る人はほぼ一人もいないだろう。我々はこれを進歩と呼ぶべきだろうか<sup>23</sup>?

L. シャサンが念頭に置いていた、「保守主義」に結び付けられた音楽院のイメージは、自発性や創造性、革新といった理念と切り離され、反復的な演奏技術訓練に基づく（したがっ

<sup>19</sup> «I am no Pro-fes-sor». This with a droll puckering of the lips and prolongation on the last syllable of the word, Then, with scorn: "Yous must fo elsewhere; go to a Kibservatorium for such things »LACHMUND, Carl, *Living with Liszt : from the diary of Carl Lachmund, an American pupil of Liszt : 1882-1884*, Alan WALKER (éd.), Stuyvesant, Pendragon press, 1994, p. 48.

<sup>20</sup> « Il est indispensable d'être abonné au Conservatoire. » Gustave FLAUBERT, *Le dictionnaire des idées reçues*, Paris, L. Conard, 1913, p. 422. 「加入」と訳した «abonner» という動詞は定期刊行物やガス、電気など日常的なサービスに加入するという意味で、本来、機関への登録には«inscrire»を用いる。

<sup>21</sup> Gustave FLAUBERT, *op. cit.*, p. 87.

<sup>22</sup> 但し、ホルンとして「狩のホルン (cor de chasse)」は立項されている。

<sup>23</sup> « By 1849, not even spontaneity could be "merely" spontaneous. Pianists trained in conservatories spent all their time (like Liszt in 1832) on "trills, sixths, octaves, tremolos, double notes and cadenzas" - but not on their own cadenzas. Improvisation was no longer part of the curriculum, and by the end of the century, for artists in the European literate tradition, it had become a lost art – which is to say, the literate tradition had become more truly and literally and exclusively literate. There are now probably hundreds if not thousands of conservatory-trained pianists in the world whose techniques at trills, octaves, and double notes are the equal of Liszt's, but hardly a one who can end a concert with an extempore fantasia. Should we call this progress? » Richard TARUSKIN, *Music in the Nineteenth-Century*, The Oxford History of Western Music vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 288.

て革新や変化に乏しい) 教育を行う機関と位置づけられた、スタティックな音楽院像<sup>24</sup>である。しかし、あらゆる音楽院は完全に自律的な教育機関ではありえず、シャサンが指摘するように、音楽院の存在意義は、音楽院が望むと望まざるとに拘わらず、音楽院の外側、つまり音楽院をとりまく社会的環境や哲学的・芸術的思潮との関係の中で必然的に規定されていくのであり、表面的には、同じ音階や重音、三度、六度、アルペッジョなどのテクニックを繰り返し教えているように見えても、時の流れとともに、演奏の目的や美学は変転していくはずである。本論文で筆者が提示しようとするのは、世紀中葉から後半のフランス社会においてパリ音楽院ピアノ科を巡って行われた「複雑な駆け引き」の実態、およびそれが音楽院のピアノ教育に及ぼした影響であり、換言すれば、ダイナミックな音楽院像の一端である。

教育のダイナミズムという点から見ると、ピアノ教育はとりわけ興味深い研究対象である。19世紀のフランスでは、産業革命以後、楽器製造業が長足の進歩を遂げ、ピアノ、管楽器を含めた楽器の「改良」と大量生産が促進された。第二帝政期、音楽活動への参与は裕福な資本家から中産階級へと、広く社会に浸透した。こうした背景の中で、ピアノは独奏楽器、伴奏楽器、合奏楽器として多くの市民が接しうる楽器となり、ブルジョワの家庭においては「サロンの必需品」となった。だが、その一方で、社会における芸術の有用性が盛んに議論されたこの時代、産業的進歩から芸術の「高貴な」性格を守ろうとする動きもパリ音楽院の内外で生じた。19世紀中葉から後期にかけてパリ音楽院ピアノ科に大きな変化をもたらした主たる要因の一つは、第二帝政期から第三共和制期にかけて促進された芸術の大衆化と伝統的なエリートの音楽観の絶えざる「駆け引き」にある。本論文が目指すのは、この両者の関係に着眼しつつ「変遷するピアノ科」の姿を描き出し、その歴史的意義を考察することである。

### 先行研究の状況

そのために、本論文では、制度、レパートリー、美学という3つの観点を設ける。まず、パリ音楽院の教育制度に関する史料研究は、既に19世紀から断続的に行われている。全体的視点から行われた研究としては、1850年代に音楽院を管轄した政府の劇場課長ラッサバティ Théodore LASSABATHIE (1800~1871) による『帝国音楽・朗唱院の歴史および収集・整理された資料集』(1860)<sup>25</sup>がある。これは王立朗唱学校から1859年までのパリ音楽院の管理体制と人事を、公文書に基づいて整理した制度史である。それから40年後、パリ音楽院の副書記官ピエール Constant PIERRE (1855~1918) は同様の観点から1031頁に及ぶ史料集成『国立音楽・朗唱院——歴史・運営関連資料集』(1900)<sup>26</sup>を刊行した。この著作は王

<sup>24</sup> 19世紀におけるアカデミズムと保守主義、創造性・自発性の欠如を恣意的に結びつける傾向は、これまで美術史研究においても批判されてきた。アカデミズムの再評価に強いインパクトを与えたのは1971年に刊行されたアルバート・ボイムの『アカデミーとフランス近代絵画』である。この研究は、前衛芸術が絶対的権威を獲得した1950年代から1960年代に、前衛の敵対者として措定されたアカデミーの実像を私設アトリエ、美術学校の教育実践の研究から炙り出した。ボイムはモダニズムとしての印象派手法が、アカデミックな絵画制作におけるスケッチを一つの完成された作品として成立させたものであることを明らかにした。伝統的な仕上げの段階を重視しない「スケッチ」風の絵画は、芸術家の自発性と独創性の証しとして礼賛されるようになったが、実は、モダニズムとアカデミズムは共犯関係にあったのだ、というのが彼の主張である。アルバート・ボイム、『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、東京：三元社、2005年。原書の書誌情報を右に示す。Albert, BOIME, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, 2<sup>e</sup> éd., New Haven, Yale university press, 1986, (1<sup>re</sup> éd., Londres, 1971), XIII-330 p.

<sup>25</sup> Théodore LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel-Lévy frères, 1860.

<sup>26</sup> Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Impr. nationale, 1900.

立音楽院から 1900 年に至るパリ音楽院の発展経緯を行政文書、公的書簡等から丹念に辿った研究で、各機関、各時代の総則およびその草案、教育に関する特別布告、歴代教員・受賞者、支出入、生徒数の統計をまとめている。この研究は、今日においても 19 世紀パリ音楽院研究の基礎資料となっている。ピエールの業績は、パリ音楽院出版研究センター長のボングラン Anne BONGRAIN によって継承され、2012 年に『国立音楽・朗唱院、1900~1930 年——歴史・運営関連資料集』<sup>27</sup>が刊行された。この史料集成は、30 年という比較的短い期間を扱っているが、ピエールの資料集には見られない豊かな図版を含む 750 頁に及ぶ大著である。

1970 年代以降、これらの史料研究の成果を基礎として、パリ音楽院に関する詳細な個別研究が行われてきた。創設期から 19 世紀のパリ音楽院に関しては、管理体制、生徒、復習教員、教授、伴奏者などの教育的役割を一次資料から詳細に明らかにした モレ Alain MOLLET の博士論文『パリ音楽・朗唱院——その起源から 1830 年まで』(1997)<sup>28</sup>がある。ピアノ科に特化した研究としては、1979 年にパリ＝ソルボンヌ大学で提出されたラ・グランヴィル Frédéric de LA GRANDVILLE の博士論文『創設から 19 世紀中葉までのパリ音楽院とピアノ』<sup>29</sup>が特筆される。この研究は、本論文の直接的な先行研究に位置づけられる。ラ・グランヴィルの博士論文は、2014 年に改訂を加えて『パリ音楽院におけるピアノの歴史』<sup>30</sup>として出版された。彼の研究は音楽院の管理体系からピアノ関連クラス、教授陣、生徒の活動、さらには楽器の観点から、クラヴサンがピアノ取って代わられていく初期の様相、楽器製造者と音楽院の関係、楽器の取り扱いに至るまで、多岐に亘って音楽院の全体的枠組みにおけるピアノ教育の役割を考察している。だが、19 世紀後半に関しては、いまだピアノ科の運営、教授の人事、生徒の役割等について論じた包括的な研究が存在しない。本論文の第一部は、ラ・グランヴィルの成果を更に 19 世紀後半へと推し進めるべく、上に挙げた先行研究・資料集のみならず、それらの中で扱われなかった種々の書簡や史料(フランス国立古文書館象蔵)に基づいて、1841 年から 1889 年に至るピアノ科をパリ音楽院の全体的な変遷の中に位置づける(期間の限定根拠については後述する)。

ラ・グランヴィルは、『パリ音楽院におけるピアノの歴史』の第 10 章で、本論文の主要な研究対象であるレパートリーも扱っている。ここでは 4 つの観点からレパートリーが考察されている。1) 学生による演奏会 (Exercices des élèves)、2) 図書館の受け入れ楽譜、3) 公式ピアノ・メソッド、4) 修了コンクール受賞者による演奏会。このうち 1 と 4 は、コンスタン・ピエールによって既に整理されている。彼の研究は、1830 年代以前のパリ音楽院で演奏された作品、あるいはされた可能性が高い作品を知るために必要な観点をほぼ網羅していると思われる。しかし、1840 年代以降に関しては、彼が扱っていないもう一つの重要な視点をもつことが可能となる。それが、定期試験のレパートリーである。パリ音楽院で毎年、原則前期と後期の 2 度に亘って行われた定期試験の演奏記録は、1841 年 6 月の後期試験から 1860 年代末まで、教授による生徒の学習状況報告書や試験官の評価メモに断続的に現れる。さらに 1870 年代から 1880 年代にかけては、これらの史料に加え、試験委員会の議事録にも演奏された作品が記録されるようになる。これらの記録は、データの量と多様性、規模

<sup>27</sup> Anne BONGRAIN, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012.

<sup>28</sup> Alain MOLLET, *Le Conservatoire de musique et de déclamation de Paris, depuis ses origines jusqu'à 1830*, thèse de doctorat, École pratique des hautes études, section historique, 1997.

<sup>29</sup> LA GRANDVILLE, Frédéric, *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu de XIX<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1979.

<sup>30</sup> *Id.*, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris*, Paris, l'Harmattan, 2014.

からしても、ピアノ科が受容した作品を詳細に知る上で、修了試験や受賞者演奏会以上に重要な史料群である。第二部では、これらの史料に基づいて定期試験曲目を再構築し、同時代の楽譜出版やフランスにおける作曲家受容の背景も考慮しながら、曲目の変遷を描き出す。

本論文第三部に対応する、美学とパリ音楽院ピアノ教育という主題は、これまでの研究で扱われてこなかった観点である。ここで筆者が用いる「美学」とは、演奏家や作曲家の実践・創作に関する美学でないことに注意が必要である<sup>31</sup>。この「美学」とは、七月王政時代に学問、政治に多大な影響を及ぼした哲学者クーザン Victor COUSIN (1792~1867) が折衷主義 (éclectisme) および唯心論 (spiritualisme) という思想的枠組みの中で扱った「美学」であり、ヴィーンのハンスリック Eduard HANSLICK (1825~1904) の『音楽美論』に見出されるような、哲学的美学である。

### 論文の構成

上に示した3観点は、本論文を構成する次の3部に対応している。第1部「パリ音楽院の教育制度とピアノ科 (1848~1889)」、第2部「定期試験のレパートリー (1841~1889)」、第3部「フランスの『音楽美学』とピアノ教育——V. クーザンとマルモンテルを中心に——」。

#### a. 第1部「パリ音楽院の教育制度とピアノ科 (1848~1889)」

第1部は10章から成り、1848年から普仏戦争の勃発する1870年までを扱う第1~5章を前半とし、普仏戦争とパリ・コミューンの収束する1871年からピアノ教授たちの世代交代が進む1880年代末までを扱う第6~10章を後半とする。ここでは、それぞれの時代に音楽院を管轄した省の大臣により認可されたパリ音楽院総則、認可されることのなかった総則草案条項、ピアノ科に関連する個別の政令 (décret) ・布告 (arrêté) を手がかりとして、1850年代から1880年代に至る教育体制の変遷を解明し、ピアノ科の位置づけを明確化する<sup>32</sup>。第1部の始点を1848年とするのには明快な理由がある。この年に起きた2月革命を契機として、パリ音楽院では1850年発布の総則 (以下50年総則と略記する) の基礎となる草案 (以下48年草案と略記する) が作成されたからである。草案は音楽院の教授たちによって起草され、1850年の総則 (以下50年総則と略記する) にその大部分が反映された。50年総則は1878年まで維持されたので、第二共和政から第三共和政初期に至る音楽院の教育体制の基本は、この総則の成立から理解しておく必要がある。一方、終点を1889年に定めたのは、第1に、世紀後半、最も長くピアノ科に在職し影響力を行使した教授 A.-F. マルモンテル Antoine-François Marmontel (1816~1898, 在職: 1848~1887) の在任期間を含むからである。第2に、この1880年代はマルモンテルの他にもマチアス Georges MATHIAS (1826~1910, 在職: 1862~1887)、ル・クーペ (1811~1887, 在職: 1854~1886)、マサール夫人 Louise-Aglaré MASSART (née MASSON, 1827~1884, 在職: 1874~1887) らが次々に退職しており、教授陣の世代交代が進んだため、1880年代を一つの区切りと見做すことができるからである。

第1章「総則改定と新しい管理体制 (1848)」では、48年草案作成のために召集された委

<sup>31</sup> 今日、フランスの音楽学領域の研究で「美学 (esthétique)」という用語が用いられる場合、演奏者、作曲家、時代に固有の美的態度という意味であることが殆どである。

<sup>32</sup> その過程で、筆者はピアノ科の個別的問題を扱う際にフランス国立古文書館に保存されている創設から20世紀初頭までのパリ音楽院アーカイヴの史料を多く参照している。創設から1925年までのパリ音楽院アーカイヴは資料系列 AJ 37/1~375 に分類されている。目録の書誌情報を右に示す。Élisabeth DUNAN, *Inventaire de la série AJ 37*, Paris, S. E. V. P. E. N., 1971.

員会の任務、それまでのパリ音楽院の歴史における総則起草の意義、委員会メンバーの傾向について考察する。また、当時の音楽院と政府の関連を明確にするために、音楽院を統括した上部組織にも触れる。

第2章「教授雇用体制の見直し」では、48年草案で定められ、50年総則で認可された教授の新しい任命・選出システムの特徴、教授の合理的な給与体系の確立、定年と退職金に関する新たな規定について、それ以前の雇用体制と比較しながら考察する。

第3章「クラスの再編成とピアノ科」では、1848年に教育がどのように再編されたのかを1841年の総則と比較しながら提示する。ここでは、ピアノ科のクラス数の変遷、専攻外ピアノ・クラスとしての鍵盤楽器学習クラスとピアノ専科の関係について論じる。次いで、50年総則で創設が明記された2つの新設クラス、器楽合奏クラスと民衆合唱クラスをピアノ科との関連において検討する。さらに、音楽院における歴史意識の高揚を示す新たな兆候として、これまで詳細に検討されてこなかった音楽史クラス創設の計画についても触れる。この計画は実現しなかったものの、後に1871年における音楽史クラス開設の直接的契機となる。

第4章「生徒と試験」では、生徒が年間を通して受けた試験（入試、定期試験、修了コンクール）とそれぞれの役割、審査員、試験が生徒に及ぼした影響を明らかにする。ここでは、審査団を構成した音楽家の傾向、ピアノ科への入学志願者数の変遷、修了コンクールの審査過程について、主に音楽院の公式文書から詳細に提示する。

第5章「ピアノ科諸クラスの変遷と総則改定案（1853~1871）」では、50年総則の適用以後、第二帝政期を中心に、1871年までにピアノ科で生じた様々な動きを扱う。ここではまず、この期間に着任した2人の教授、ル・クーペとマチアスをめぐる人事を取り上げる。教授、院長、大臣、その他の人々との間で交わされた書簡は、彼らの任命が、院長や大臣ら様々な登場人物の思惑の中で行われたことを示すだろう。次に、第二帝政期にピアノ科が被った特徴的な変化、とくに生徒数の著しい増加の問題を扱う。ピアノ実践者が増加する社会の需要に応じて、ピアノ科教授たちはどのような対応を迫られたのだろうか。ピアノ科の在籍者数を詳細に検討しながら、教授たちの教育的判断の意義を明らかにする。続いて、第二帝政末期の1870年に作成された総則改訂草案（以下70年草案と略記する）の詳細を検討する。この草案は50年総則に代わるものとして編まれたが、普仏戦争とコミューンによって大臣の認可を受けることなく破棄された。しかし、この草案条文の検討は、その後定められる1878年の総則と1850年草案の結節点として、音楽院が1870年の時点で目指した新しい教育制度像を示してくれるだろう。第1部の前半は、プロイセン軍によるパリ包囲とパリ・コミューンの期間にパリ音楽院がおかれた状況を提示する第6章「パリ包囲・コミューン下における音楽院の状況」で締めくくられる。

第1部の後半ではコミューンが鎮圧され音楽院が再開される1871年から1889年までを扱う。ここでは、この18年間を特徴づける次の5つの主題を時系列に沿って論じる。1) 1871年の総則変更、2) 教授の交代、3) 音楽史クラスの創設、4) 50年総則の改訂、5) ピアノ科における外国人の位置付け。

1871年は政治史における画期でもあったが、この年は音楽院においても大きな変化がもたらされた。第7章「50年総則改定とピアノ科諸クラスの変遷（1871~1889）」では、それを象徴する1871年の総則変更に関する省令を扱う。この変更は、音楽院の内部諸機関の編成に関するもので、増加した生徒の効率的な教育を目的としていた。教育上の変化はピアノ科教授陣にも生じた。1842年に任命されたファランク夫人とエルツが退任し、ドラボルド Élie-Miriam DELABORDE（1839~1913）とマサール夫人 Louise-Aglaré MASSART（née



MASSON, 1827~1884) が任命され、教授陣の「若返り」が図られた。ここではこの人事の詳細を、教授、院長の書簡を通して明らかにする。

1871年を特徴づけるもう一つの新しい出来事は、音楽史クラスの設置である。1848年以来温存されてきた音楽史クラスの開設計画は、この年、初めて大臣の承認を得るに至って実現された。第8章「音楽史クラスの創設(1871)」では、相次いで交代した3名の教授バルブロー Auguste BARBEREAU (1799~1879) とゴーチエ Eugène GAUTHIER (1822~1878)、ブルゴー＝デュクードレー Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY (1840~1910) に関する史料に依拠しながら、音楽史クラスが安定的に運営されるまでの人事と教育形態、教育内容について検討する。

第9章「1878年の再編成」では、1878年に発布された新総則(以下78年総則と略記する)の特徴を、50年総則、70年草案と比較し、それぞれの条文から継承された部分、変更が加えられた部分を明らかにする。

第2部を締めくくる第10章「外国人生徒受け入れ規定の変更(1886~1887)」は1870年代から1880年代を特徴づける外国人生徒の位置づけについて考察する。1886年にトマが大臣に報告した外国人生徒の人数増加とそれがもたらす問題はどこにあったのか。外国人学生の在籍者数、受賞者数を国籍ごとに分析することで、この点を明らかにする。

#### **b. 第2部「定期試験のレパートリー(1841~1889)」**

第2部では、本研究の中心的主題である定期試験のレパートリーを扱う。ここでは5つの章を通して、史料状況の提示、記録された演奏曲目データの分析を行い、1840年代から1880年代にかけてピアノ科のカノンが形成され変容していく過程を詳細に検討する。ここで対象とする時代を1841年まで遡るのは、この年から定期試験の記録が始まるからであり、1840年代から1880年代までの演奏曲目の変化の全体を見ることによって、全体的傾向がいっそう克明に理解されたと考えたからである。

まず、第1章「予備的研究——定期試験の実施と史料の状況」では、定期試験の実施状況と曲目の記録状況を提示するために、試験の日付と審査員の一覧を提示する。次いで、定期試験曲目の記録が現れる史料を分類し、各史料の性質と特徴について述べる。その上で、これらの分析の基礎となるデータの抽出・整理方法、曲目、ジャンル同定の手順を示す。さらに、作成した演奏曲目記録一覧に基づいて、判明した作曲家、作品番号、調性、ジャンルの件数、判明率を年代ごとに提示し、記録の全体的状況を明らかにする。

第2~5章では、1840年代から1880年代に至る定期試験曲目の変遷を年代別に検討する。各章では、年代毎のジャンルの傾向、作曲家の傾向を世代別に分析するが、演奏曲目の記録のみに依拠するのではなく、修了コンクールのレパートリー、ピアノ教授の言説、作曲家に関する音楽雑誌上の批評、同時代のジャンル観、作品の演奏状況など社会的コンテクストも考慮しつつ、定期試験曲目の傾向を解釈する。以下、各章の要点を示す。

第2章「1840年代：演奏技法の刷新——定期試験曲目の変遷1」：この年代では、18世紀後期に生まれた作曲家たち、とりわけフンメル Johann Nepomuk HUMMEL (1778~1837) の協奏曲およびソナタが作曲様式の規範と見做され、定期試験のレパートリーで重要な地位を占めていた。その一方で、ショパン、タールベルク Sigismond THALBERG (1812~1871) に代表される若い世代のヴィルトゥオーゾによる野心的な作品(協奏曲、オペラの主題による幻想曲)の受容が進んだ。この両面性が、伝統的作曲様式の保持とピアノ演奏技術の革新の両側面を追究する1840年代の特徴であることを指摘する。また、作品の価値付けに関わっていた概念として、作曲様式以外に集团的演奏様式としての「流派(école)」概念が重

要な役割を果たしていたことを明らかにする。

第3章「1850年代：新たな規範の創出——定期試験曲目の変遷2」：1840年代に引き続き協奏曲ではフンメル、モシェレス Ignaz MOSCHELES (1794~1870)、エルツ Henri HERZ (1803~1888) らの作品、ソナタではフンメル、ベートーヴェン Ludwig van BEETHOVEN (1770~1827) らの作品が主要な役割を担う一方、若い世代の作品については、「時代遅れ」のジャンルと見做されていたソナタが、次第にオペラの主題による幻想曲に取って代わった。また、ショパンは没後間もなくその精神的美質が評価の対象となり、規範的な地位が認められ始めた。この評価はマチアス、ヘラー Stephen HELLER (1813~1888) ら存命中の作曲家にも適用された。1850年代、こうした古典的形式、その背後にある「詩的」着想の美質を重視する傾向が顕著になったことを、この年代の特徴として指摘する。

第4章「1860年代：規範の強化と歴史意識の通俗化——定期試験曲目の変遷3」：この年代では、各ジャンルの代表的作曲家が定まってくる。ソナタではベートーヴェンとヴェーバー、協奏曲ではフンメル、フィールド John FIELD (1782~1837)、エルツ、フーガではバッハの作品が重視された。これに伴い、ピアノ科は存命作曲家よりも、過去の「大家」たちに比重を置くようになる。もう一つの傾向は、レパートリーの歴史的拡がりである。この時期、フレスコバルディ Girolamo FRESCOBALDI (1583~1643)、独仏の「クラヴシニストたち」の作品から教授マチアスの作品に至るまで、様々な時代の作品が記録された。この傾向を、ピアノ科教授マルモンテル Antoine-François MARMONTEL (1816~1898)、ル・クーペ、ファランク夫妻 Aristide et Louise FARRENC や彼らの友人メロー Amédée MÉREAUX (1802~1874) による歴史的レパートリー編纂および出版の動きと関連づけながら分析する。

第5章「1870~1880年代：カノンの確立と新時代の規範の模索——定期試験曲目の変遷4」：この20年間に、歴史的多様化の動きは次第に後退し、ジャンル、作曲家のヒエラルキーが明確化された。協奏曲よりもソナタが重視されるようになり、ベートーヴェン、ヴェーバー、ショパン、シューマン、メンデルスゾーンといった少数の「大家」の作品が不動の地位を獲得した。それまで協奏曲で重要な位置を占めてきたフンメルは、1880年代のうちに、これらの作曲家に完全に取って代わられた。その一方、普仏戦争後の新しい規範の模索が始まり、サン=サーンス、リスト、シューマンの作品が受容されるようになった。これらの作曲家の受容過程を、当時の演奏記録や教授たちの評価も参照しながら明らかにし、定期試験のレパートリーにおける彼らの作品の意義を検討する。

### c. 第3部「フランスの『音楽美学』とピアノ教育——V. クーザンとマルモンテルを中心に」

第3部では、第2部で検討したレパートリーの変遷の背後にある思想的背景として、フランスにおける美学思想に焦点を当てる。前半(第1~5章)と後半(第6~9章)の2部分で構成される。前半では、音楽院のピアノ教育を牽引したマルモンテルの美学的立場と、彼が参照した哲学者クーザンおよびハンスリックの美学思想の関連について論じ、後半では、彼らの思想がピアノ教育に与えた影響について具体的に考察する。クーザンの美学思想については先行研究が少ないため、彼の基本的な哲学的立場から芸術論、音楽論に至るまで、個別の章を設けてその概要を提示することとなる。

第1章『『基礎概念』執筆の動機と目的』では、マルモンテルの著作『音楽美学の基礎概念と諸芸術における美に関する考察』(1884、以下『基礎概念』と略す)に基づいて、マルモンテルにとっての「音楽美学」の射程を把握する。その上で、彼の美学的立場がとりわけエクレクティスム派(後にスピリチュアリズムと読み替えられた)の首領クーザンの思想と

共通点を持つことを指摘する。

第2章「世紀中葉のフランスにおける美学の位置」では、マルモンテルの美学的言説を19世紀の思想的コンテクストに位置づけるべく、フランスで美学という領域がいかなる議論を経て制度的に容認されたのかを検討する。ここでは学士院の精神科学・政治科学アカデミーが1859年に募集した「美の学 (science du beau)」に関する論文の査読報告や、美術アカデミーがまとめた芸術と産業の連携に関する報告に基づいて、美学が19世紀中葉に議論の俎上の載せられた背景、しかしながら独立した学問領域として確固たる地位を得難かった政治的・学問的状况を明らかにする。

第3章「V. クーザンの哲学的美学」では、マルモンテルとル・クーペが直接的な影響を受けたと考えられるクーザンの著作『哲学的断片集』(1826)に即して、彼のエクレクティスム哲学が経験哲学への反駁として成立した背景、その基礎となる諸概念および体系手法を概略的に示す。

第4章「V. クーザンの美学とマルモンテルの『基礎概念』」では、これまでほとんど研究対象とされてこなかったクーザンの芸術、とりわけ音楽に対する美学的立場を、彼の著作『真、善、美について』(1853)から読み解き、これを、マルモンテルの『基礎概念』に示された諸芸術(とくに音楽)と美に関する見解と比較する。この比較を通して、音楽の自律性、芸術に適用されたプラトン主義を主なトピックとして両者の類似点、相違点を提示する。

第5章「E. ハンスリック『音楽美論』の受容」では、ハンスリックの『音楽的に美なるものについて——音楽美学修正への貢献』<sup>33</sup>(以下『音楽美論』と略す)が『基礎概念』に与えた影響を指摘する。ここでは、フランスにおけるハンスリックの著作の受容過程を簡潔に辿った上で、マルモンテルが器楽の自律性と音楽の美的聴取態度の2側面からハンスリックを受容したことを明らかにし、受容の社会的背景についても検討する。

第6章「ピアノ教育における美学的関心——ピアノ科の教育における美学思想の影響1」以降の章では、第5章までに検討してきたマルモンテル、ル・クーペのスピリチュアリズム/エクレクティスム受容がピアノ教育にもたらした影響について論じる。第6章では、美学思想が教育において実際に重要な役割を担っていた事実を示すために、鍵盤音楽の歴史研究と美学を関連づけたメローの言説、1870年代に行われたル・クーペのクラスの定期試験プログラム、「知性」を重視する教授たちの生徒に対する評価文を具体的に検討する。

第7章「様式概念とジャンル選択の根拠——ピアノ科の教育における美学思想の影響2」では、「着想/天分に与えられた外観」と定義された様式概念の理論的側面に注目し、定期試験でとくに重視されたソナタ、フーガがジャンルの中でも高く位置づけられていた根拠について考察する。ここでは、1860年代にメローが音楽の様式、流派に関する独自の概念分類から両ジャンルを完全な音楽形態と位置づけたこと、マルモンテルがレイハの『旋律論』に依拠しながら、フレーズ理論を「様式」の原理と見做し、均整、多様性と統一性といった美的条件を重視していたことを示しながら、ジャンル選択の根拠を説明する。

第8章「『様式とメカニスム』——ピアノ科の教育における美学思想の影響3」では、様式概念のもう一つの側面、すなわち類型論としての性格に注目し、ルソー以降の様式概念の成立過程を概略的に辿りつつ、この様式概念が教育においてピアノ演奏の身体観を象徴する「メカニスム」概念(演奏の身体的側面)といかに関連付けられたのかを明らかにする。

第9章『パリ音楽院で採用されたピアノ練習曲集——ピアノ科の教育における美学思想の影響4』では、パリ音楽院音楽教育委員会が教材に認定/採用したピアノ練習曲集の分析

<sup>33</sup> Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1854.

を通して、様式概念とメカニズムの合一がいかなる観点から重視され、実践に移されたのかを検討する。ここでは、教授とその周辺のピアニスト兼作曲家たちによる6作品を例に挙げ、採用時の議事録、各曲集のタイトルの傾向、収録曲の様式・メカニズム上の特徴を分析する。この分析を通して、これらの作品に象徴される様式概念とメカニズム概念の関係が、クーザン的なスピリチュアリズムの文脈において理解しうることを示す。

本論文の結論では、第1部から第3部を通して検討した音楽院の制度、定期試験のレパトリー、美学についての考察を相互に関連付けながら、パリ音楽院ピアノ科の変遷が示す歴史的意義について考察を深め、最後に研究の展望を示す。

## 第1部

パリ音楽院の制度とピアノ科

(1848~1889)



## 第1章 総則改定と新しい管理体制（1848）

1840年代末のフランスは、1845~1846年の不作に端を発する経済危機と25歳以上の高額納税者のみに与えられていた選挙権の拡大要求をめぐり国民の政治不信が高まり、1830年以来続いてきたルイ=フィリップの七月王政は末期に差し掛かっていた。1847年になると、改革思想は政治的集会を禁ずる法の目を掻い潜り宴会の名の下に行われた、いわゆる改革宴会（*banquets réformistes*）の全国的な拡大を通して高揚した。2月、革命的様相を帯びる反政府派の運動を警戒した首相ギゾー François GUIZOT（1787~1874）が宴会の解散を命じたのに対し憤慨した民衆は、蜂起を起こした。その結果、ルイ=フィリップはイギリスに亡命、共和派による臨時政府が樹立された。このフランス2月革命後しばらくの間は、労働者とブルジョワの間に深まる対立から、6月に暴動が起こるなど未だ政治の安定は望めなかった。

しかしその一方で、王政の終焉を告げる1848年の2月革命は、同時にパリ音楽院の安定と繁栄を約束する新時代の夜明けでもあった。実際、この事件はパリ音楽院の教授たちの目に音楽院の制度刷新を敢行するまたとない機会と映った。そもそもパリ音楽院創立は共和暦3年テルミドール月16日（1795年8月3日）に遡る。音楽院が誕生したのは第一共和制下の国民公会においてであった。第二共和制の始まった1848年には、もう創設時の教授は1人も残っていなかったが、30年以上続いた王政の後に到来した共和政権は、音楽院がその起源において共和的理想の下に築かれたことを思い出さずにはいなかった。内務大臣が音楽院に「改善（*amériolations*）」を申し入れた1848年は音楽院の、つまりはピアノ科の体制に変化をもたらした1つの画期と見做すことができる。但し刷新とは言っても、それは過去との断絶をもたらすような抜本的な革命ではなかった。1848年の刷新は「再建のために破壊することではなく、建造物を修復し大きくする」<sup>34</sup>という、発展的なビジョンの中で比較的穏やかに行われた。1848年に起草され1850年に発布された音楽院の総則（*règlement général*）は、この理念を反映するものだった。

続く第二帝政期にはナポレオン3世の片腕オスマン Georges HAUSSMANN（1809~1891）による首都大改造により、パリは機能的かつ美的な現代都市へと変貌し、大きな経済的発展を遂げた。社会的環境の変化とともに、音楽院は少しずつ既存の枠組みを拡大し、教育制度に個々の変更を加えていった。しかし、音楽院の教育システムの変遷は政体の変化に比べれば比較的緩やかに進んだといえる。実際、50年総則は1878年まで28年間も維持されたし、1878年の総則は1892年まで大きな変更を被らなかった。

第1部を始めるにあたり、本章では音楽院の体制にもたらされた諸々の変化を明らかにすべく、この画期に大臣の要請を受けて設置された再編成のための委員会がどのように組織され、音楽院の存続と刷新が図られ、また再組織化が試みられたのかを、委員会の報告に基づいて検討する。

### 1-1. 音楽院総則草案作成委員会の設置

2月の政変から間もなく、音楽院は機関の存続を確保するため、臨時政府に対し音楽院の政府組織への参入と公的業務に関する協力を申し入れた<sup>35</sup>。この時、内務大臣ルドリュ=ロラン Alexandre LEDRU-ROLLIN（1807~1874）はオベール Daniel-François-Esprit AUBER

<sup>34</sup> « L'œuvre [...] que nous avons entreprise, n'était pas de détruire pour réédifier, mais de réparer, d'agrandir l'édifice. » CP, p. 366.

<sup>35</sup> François AUBER *et al.*, « Rapport au ministre de l'Intérieur, par la Commission du Conservatoire national de musique et de déclamation, sur les modifications à introduire dans le régime de cet établissement », daté du 18 juill. 1848, CP, p. 353. これ以下に記述する1848年の音楽院再編の流れはこの報告書に基づく。

(1782~1871) を長とする音楽院に対して教育組織改善の検討と報告書の作成を求めた。この要求は、音楽院幹部や教授たちの希望に合うものだった。というのも、彼らの側でもまた、1841年11月9日に制定されて以来保持してきた音楽院総則の変更と改善を求めることを望んでいたからである<sup>36</sup>。後述するように、その主眼は教授の年俵および退職年金の合理的な体系を確立することにあつた。かくして、音楽院では直ちに役員と教授による総会が開かれ、その内部に新組織検討の中枢を担う委員会 (Commission) が設置されることとなった。委員長には院長オベールが歓呼によって選出された。このように、まず、総則草案がオベールの主導により行われ、彼の最終的な意思決定の下で作成されるという前提が築かれた。委員は投票によって選出された。その結果、委員は各専攻を代表する11名の教授と教育委員会および管理部 (administration) の3名で構成された。構成員の詳細を次に示す。

表 I-1-1. 音楽院総則草案委員会のメンバー (1848)

N.B. 48年草案に基づき作成。Cf. CP, p. 353

役職名	氏名 (生没年)
院長	オベール
作曲科教授	アレヴィ
和声科教授	ル・クーペ
声楽科教授	パンスロン
オペラ朗唱科教授	ルヴァッスール
オルガン科教授	ブノワ
ヴァイオリン科教授	ジラル
ホルン科教授	マイフレード
ピアノ科教授	A.-F. マルモンテル
実践和声・伴奏科教授	バザン
朗唱科教授	サンソン
劇学習科教授 (劇学習委員会委員)	プロヴォー
教育委員会委員	ペロー
会計監査官	F.-H. レティ

選出結果の報告を受けた大臣は、3月14日の決定でこの委員会を認可し発足を許可した。

それから1ヶ月間、委員は平常の職務に従事しながら会議を重ね、各々が所属する科の教員たちと協議したり、教育の特殊的、全般的な問題に関して個人的見解を委員会に伝えたりしながら、新しい総則の草案作成に務めた。最後の事案を協議し終えると、委員会は作成した草案を総会で提示し、総会は満場一致でこれを承認した。民主的な手続きを経て決定されたこの総則草案は、7月18日に作成された最終報告書に添付され、内務大臣セナール Antoine SÉNARD (1800~1885) に提出された。

この報告書は、草案提出に至る過程を記した序文と総則草案からなる。序文には、1815年以来続いた王政からパリ音楽院が創設された第一共和制時代の理念に回帰しつつも、そこから第二共和制の新しい状況に即した体制を整えようとする姿勢を読み取ることができる<sup>37</sup>。序文の終結部にあたる段落では、音楽院創立期が回想され音楽院の共和的なルーツが

<sup>36</sup> 報告書の原文は右のような表現になっている。「L'appel spontané par lequel ce Ministre a provoqué l'expression de leurs vœux pour les améliorations que comporte le régime de cet établissement les a vivement sollicités」 「音楽院の体制を改善したいという音楽院職員の願望表明を喚起した大臣の自発的な訴えは、彼らの心を動かした。」 *Ibid.*

<sup>37</sup> パリ音楽院の創設を宣言する法令は1795年8月3日 (革命暦3年テルミドール月16日) に遡る。国民



想起されている。

革命暦 3 年テルミドール月 16 日に国民公会が發布した組織令によって、革命暦 2 年ブリュメール月 18 日の政令が内包していた萌芽を展開させ、国立音楽院が設立されたが、この政令は音楽院が自らの誇りとする一つの資格なのである<sup>38</sup>。

「革命暦 2 年ブリュメール月 18 日の政令」とは、王立歌唱学校とともにパリ音楽院の母体の一つであった国民音楽学校の創設を承認した 1793 年 11 月 8 日發布の政令である<sup>39</sup>。次いで 1795 年 8 月 3 日（革命暦 3 年テルミドール月 16 日）、パリ音楽院設置を定める法令（loi）と同時に、この法令を施行する目的で、王立歌唱学校および国民音楽学校から音楽院へ移行する方針を定めた政令が發布された<sup>40</sup>。その第 6 項は、音楽院の教育を共和国の祭典および軍楽に従事する音楽家を養成する機関と位置づけている<sup>41</sup>。つまり、パリ音楽院には国民衛兵軍楽隊員と祭典用音楽作品の供給源であった国民音楽学校の機能を継承した経緯があった。

共和的理念に基づく音楽院の社会的役割は、48 年草案でも強調されている。次に引用する草案の一節は、音楽院の理念的使命が音楽を通じた国家的感情の表明にあることを認めている。

特権という語が言語から放逐された今、音楽院が同様のあらゆる機関の先達として一心に保存し求めるものは、少なくとも義務と名誉に他ならない。人民の祭典を執り行う重要な日に、人民の中で様々な身分に出自をもつ若人、一つの芸術——国民公会を前にした共和派詩人<sup>42</sup>によれば、戦いに勝利し平和の悦楽をもたらす芸術

---

公会で布告された法令の原文は次の文献を参照。CP, p. 124-125.

<sup>38</sup> « Le décret organique de la Convention du 16 thermidor an III, qui, développant le germe contenu dans un décret du 18 brumaire an II, instituait le Conservatoire national de musique, est un titre auquel il se rattache avec orgueil. Il n'avait pas attendu les travaux de cette commission pour réclamer, par l'organe de son directeur, un droit qui, dans le principe, fut un des objets de sa fondation, celui de concourir à l'éclat et à la magnificence des fêtes nationales. » CP, p. 354.

<sup>39</sup> 政令原文は下記を参照。CP, p. 91.

<sup>40</sup> Cf. CP, p. 125-126.

<sup>41</sup> CP, p. 126. 第 6 項の原文は次の通り。「En considération des services rendus par la musique de la garde nationale dans l'exécution des fêtes publiques et dans la formation des élèves, ses membres recevront, par forme d'indemnité, une somme égale aux appointements qu'ils ont reçus depuis le 18 brumaire an II de la République, époque de décret qui établit l'Institut national de musique. » 「公的祭典の挙行および生徒の教育において国民衛兵の成す音楽的奉仕を考慮して、音楽院の成員は、共和国 2 年ブリュメール月 18 日、つまり国民音楽学校創立の政令が發布された時代以来彼らが受けてきた年俸と同じ金額を手当てとして受けることとする。」

<sup>42</sup> 「共和派詩人 *poète républicain*」とは劇作家でセーヌ＝エ＝オワーズ県の代議士を務めたシェニエ Marie-Joseph CHÉNIER (1764~1811) のことである。シェニエは、パリ音楽院創設を目前にした 1795 年 7 月 28 日（革命暦 3 年テルミドール月 10 日）、国民公会で行った演説で次のように述べている。「諸君にとって動揺させられたヨーロッパに次のことを証明することは光栄なこととなるだろう。無政府的なテロリズムと王党派のテロリズムの双方を内包しつつも、世々に至る賢しき共和的憲法を發布する共和国にとってはまさに絶え間ない勝利の連続である甚大な戦争の只中において、既に勝利を手中に収め、これから平和の悦楽を成すだろう芸術を、諸君は尚も奨励しようということを。」 « Il sera glorieux pour vous de prouver à l'Europe étonnée qu'au milieu d'une guerre immense, qui n'a été pour la République qu'une suite non interrompue de triomphes, contenant à la fois, dans l'intérieur, le terrorisme anarchique et le terrorisme royal, décrétant pour les siècles une constitution sage et républicaine, vous savez encore donner quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires et qui fera les délices de la paix. » Cf. Albert LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, deuxième partie, technique, esthétique, pédagogie*, vol. 6, Paris, Delagrave, 1925, p. 3 582. 草案序文中の「戦いに勝利し平和の悦楽をもたらす芸術」という表現はこの個所から取られている。

——の知識を修得した知的で熱狂的な若人を人民の祝祭で披露することは、誇るべきこととなるだろう。実際、これらの若き声以上にうまく国家的歓喜や悲哀を奏でるのに相応しく、またあらゆる盛儀で喚起する愛国的な歌の中でフランスが結束できるような調べがあるだろうか！<sup>43</sup>（傍点強調は筆者による）

「特権」の放逐とは無論、復古王政時代における王権の排除である。音楽院は、社会階級を超えた平等の理念を尊重しながらフランス国民のアイデンティティを強固にする点に、国家機関としての存在理由を求めている。

その一方、1848年における草案作成委員会の設置は、第二共和制下のパリ音楽院が第一共和制下のそれとは異なる役割を担おうとしていたことを示している。第一共和制下においてパリ音楽院の奉仕は、いわば国家によって付与された義務であり特権であった。それゆえ、音楽院を自主的に組織化する委員会の設置は望まれなかった<sup>44</sup>。組織化の主導権は国家にあったのである。しかるに、48年草案はパリ音楽院を「限定的なイニシアチヴではなく〔音楽院の〕全般的介入の成果（Le résultat d'une intervention générale et non d'une initiative limitée）」<sup>45</sup>と位置づけ、音楽教育改善に関する音楽院の主導的役割を強調している。

48年草案はこうして、一方では第一共和制の創設理念に立ち返りながらも、音楽院の主体性と一定の自律を容認するような新体制を追求した。

## 1-2. 音楽院の管理体制

再編成された第二共和制下のパリ音楽院は、いかして国家組織に組み込まれ、またその内部にはどのような機関が設けられていたのだろうか。次の表は、第二共和制下の音楽院管理体制を示している<sup>46</sup>。

---

る。

<sup>43</sup> « Aujourd'hui que le mot de privilège est banni du langage, c'est du moins un devoir et un honneur qu'il est jaloux de conserver et qu'il revendique, comme l'aîné de tous les établissements du même genre. Il sera fier de montrer, aux grands jours des cérémonies populaires, cette jeunesse intelligente et enthousiaste, sortie des rangs du peuple, initiée à la connaissance d'un art qui, suivant l'expression du poète républicain devant la Convention nationale, gagne les batailles et fait les délices de la paix. En effet, quels accents pourraient, mieux que ces jeunes voix, convenir au concert des joies ou des douleurs nationales, et s'unir dans ces chants patriotiques que la France évoque à toutes ses manifestations solennelles ! » CP, p. 354.

<sup>44</sup> « Il [le décret] n'avait pas attendu les travaux de cette commission pour réclamer, par l'organe de son directeur, un droit qui, dans le principe, fut un des objets de sa fondation, celui de concourir à l'éclat et à la magnificence des fêtes nationales. » 「この政令は、院長の声を借りて一つの権利——それは国家の祭典を輝かせ壮麗なものとするという創立目的の一つだった——を要請するために、本委員会の稼働を必要としなかった。」 CP, p. 354.

<sup>45</sup> CP, p. 353.

<sup>46</sup> この組織図作成には、次の二種類の史料を用いた。表中に註釈のない限り、音楽院より上位の機関については 1) An, 1848-1852, 音楽院内部については 2) CP, p. 399-459 (委員会構成), p. 873 (生徒数)。表中の管理部、委員会構成、生徒数等は、任意の年度（ここでは 1850 年）を代表させている。

表 I-1-2. 第二共和制下の音楽院管理体制 (1848~1852 年)

内務省 (Département de l'Intérieur)							
大臣		在任期間		大臣		在任期間	
アレクサンドル・ルドリュエロラン アドリアン・ルキュール アントワーヌ・セナール ジュール・デュフォール レオン・ド・マルヴィル		1848/2/24-1848/5/11 1848/5/11-1848/6/28 1848/6/28-1848/10/13 1848/10/13-1848/12/20 1848/12/20-1848/12/29		レオン・フォーシェ ジュール・デュフォール フェルディナン・パロ ピエール・ジュール・パロシュ クロード=マリウス・ヴァイス レオン・フォーシェ ルネ・ド・トリニ シャルル・オーギュスト (モルニー男爵)		1848/12/29-1849/6/2 1849/6/2-1849/10/31 1849/10/31-1850/3/15 1850/3/15-1851/1/24 1851/1/24-1851/4/10 1851/4/10-1851/10/26 1851/10/26-1851/12/2 1851/12/2-1852/1/22	
芸術庁 (Direction des Beaux-Arts)							
長官： シャルル・ブラン (1848-51) ド・ギザール (1851) ロミュー (1852)							
劇場課 (Bureau des Théâtres)							
課長：パザヌリー (1848-51) ラッサバティ (1852)  テアトル・リリックおよび国立音楽・朗唱院付政府役員： エドゥアール・モネ (1848-1867)							
国立音楽・朗唱院							
1850 年							
管理部		音楽学習教育委員会		劇学習教育委員会		寄宿学校	
院長	F. オベール (1842-1871)	委員長	オベール	委員長	オベール	3 名 (An, 1848-50 による)	
事務官	ド・ボシエヌ (1827-71)	政府役員	エドゥアール・モネ	政府役員	エドゥアール・モネ		
会計監査官	レティ (1819-67)	外部委員	L. ペロー	劇場課課長	パザヌリー		
監学官	フェリエール (1828-69)	作曲科教授	A. アダン	オデオン国立劇場付政府役員	アレクサンドル・モーザン		
図書館司書	ポッテ・ド・トゥールモン (1831-50)	声楽アンサンブル科教授	バトン	学士院、外部委員	スクリーブ		
	ベルリオーズ (1839-69)	作曲家教授	アレヴィ	外部委員	ド・プラナール		
図書館員	ルロワ (1830-71)	視学官	ジメルマン	外部委員	ドラヴィーニュ		
		声楽科教授	ボンシャル	外部委員	L. ペロー		
		ヴァイオリン科教授	ギラル	朗唱科教授	サンゾン		
		外部委員	アンブロワーズ・トマ	劇学習科教授	プロヴォー		
		図書館司書	ポッテ・ド・トゥールモン	劇朗唱科教授	ボーヴァレ		
		学士院、外部委員	マイヤベーア	補助委員	ジョルジュ=ヴェイメール嬢		
		事務官	ド・ボシエヌ	事務官	ド・ボシエヌ		
教員			生徒				
教員 71 名 (1850) *副次的なクラスの教員は除く			585 名以上 (1848) 590 名以上 (1849) 558 名以上 (1850) 521 名以上 (1851)				
クラス世話役							
7 名							

まず、音楽院を統括したのは内務省であった。内務省以下には芸術庁 (*Direction des Beaux-Arts*)、劇場課 (*Bureau des théâtres*) が設置された。劇場課には直接音楽院の運営に携わる政府役員が置かれ、音楽院内部の委員会の構成員をなした。1867 年まで音楽院付政府役員を務めたモネ Édouard MONNAIS (1798~1868) は自身もヴァイオリンを弾く愛好家で、シュレジンガー (シュレザンジェ) Maurice SCHLESINGER (1798~1871) の音楽雑誌『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌で「ポール・スミス Paul SMITH」名義で批評活動も展開していた<sup>47</sup>。モネは 1839 年、彼はオペラ座の副支配人、翌年にはテアトル・リリック付政府役員となり、この公職の延長線上でパリ音楽院を担当することとなった。

1842 年にケルビーニ Luigi CHERUBINI (1760~1842) の後を継いだ院長オベール Daniel-François-Esprit AUBER (1782~1871) 以下は、1842 年以後の体制を継承している。音楽院の内部運営は次の 3 部門で構成された。

①管理官 (*Personnels administratifs*) で構成される管理部、②教育に関する諸々の決定や審査を行う教育委員会 (*Comités d'enseignement*, 音楽学習委員会 *Études musicales* と劇学習委員会 *Études dramatiques* の 2 部分により構成)、③ 寄宿学校 (*pensionnat*)。次に、これら 3 つの内部機関の役割を示す。

#### ① 管理部

管理部は、院長、事務官 (*secrétaire*)、会計監査官 (*Contrôleur-Caissier*)、監学官 (*commis surveillant des classes*)、図書館司書 (*bibliothécaire*) と図書館員 (*cimmi à la bibliothèque*) で構成され、彼らの任命は内務大臣により行われた。管理職員はすべて 1848 年以前の成員を継承している。院長職は創設期の功労者サレット Bernard SARETTE (1765~1858, 在任期間: 1795~1815) が 1815 年の王政復古時に職を追われてからは、王国の総視学官ペルヌ François-Louis PERNE (1772~1832, 在任期間: 1816~1822) がその座を占め、次いで 1822 年から 1842 年までケルビーニが教育の陣頭に立った。1842 年、ケルビーニの死去に伴い、その弟子オベールが院長の職に就いていた。院長は音楽院の全業務を司り、設置された諸々の委員会の長を務め、委員会内での決定権をもった<sup>48</sup>。

#### ② 音楽教育委員会

教育委員会は 1832 年に設置され、1842 年、オベールが院長となった際に音楽学習教育委員会と劇学習教育委員会に分けられた。これらの委員会は院長を長とし、音楽院内外の人員で構成された。

48 年草案に基づいて大臣の認可を受けた 50 年総則では、音楽教育委員会は内務大臣によって任命される 12 名で構成され、うち委員長と音楽院付政府役員を含む 9 名は音楽院固有の人員、3 名は音楽院外部の人員によって占められるものと定められている<sup>49</sup>。表 I-1-2 が示すように、委員はオベール、アダン Adolphe ADAM (1803~1856)、アレヴィ、ヅィメルマン Pierre-Joseph-Guillaume ZIMMERMAN (1785~1853)、マイヤベーア Giacomo MEYERBEER (1791~1864)、トマ Ambroise THOMAS (1811~1896) ら作曲家を中心に構成され<sup>50</sup>、そこに声楽、器楽クラスの教授が偏りなく配置された。この音楽教育委員会は、声

<sup>47</sup> J.-M. FAUQUET, « MONNAIS, Guillaume-Édouard-Désiré », *DMF*, p. 812.

<sup>48</sup> 50 年則第 5 項。Cf. *CP*, p. 255.

<sup>49</sup> 50 年総則第 46 項。Cf. *CP*, p. 257. 表 I-1-2 では 13 名の名前が記されているが、議事録を作成する事務官ド・ボシェーヌは発言権をもつ人員に数えられていないと考えられる。

<sup>50</sup> ヅィメルマンは 1848 年 10 月に引退したピアノ科教授で、退職と同時にピアノ科の視学官となっていた。彼はケルビーニに作曲を師事した作曲家で、1821 年に作曲家教授の資格試験に合格している (ピアノ教育

楽、器楽の定期試験の審査にあたった。

劇学習教育委員会は院長、政府役員、3名の外部委員に加え、国立オデオン座およびテアトル・フランセ付政府役員を構成員とする旨が50年総則に明記された<sup>51</sup>。パリ音楽院は、将来の座員を受け入れる国立劇場と緊密な連結を図っていた。但し、当初はテアトル・フランセ座付き政府役員アルセーヌ・ウッセ Arsène HOUSSAYE (1814~1896) は委員に含まれず、外部委員が4名委員会の席を占め、1849年に引退した著名な悲劇女優ジョルジュ嬢 Marguerite-Joséphine WEIMER (Mademoiselle GEORGES, 1787~1867) が補助委員を務めるという変則的な編成を取った。この変則は1852年からウッセが委員会に参加するようになって解消された。

これらの委員会の主要な役割は、試験審査団の審査結果を受けて生徒の入学、在籍、退学の決定を下したり、教材の選択と採用を判断したりすることだった。50年総則では、在籍者の管理に係る詳細は省かれたが、1841年の総則第41項では次のように規定されていた。「すべての試験は委員会によって行われ、生徒の進捗を判断し、期待の持てない生徒の除籍を提案し、どの生徒が学習を終えたのかを決め、入学の出願について決定を下す」<sup>52</sup>。1850年以後も、この原則は変わらずに保持され実践された。また、48年草案は、これらの委員会は合同で教育総合委員会を形成し、教材の選択についての決定を行うものとしている。

合同教育委員会によって構築される教育は、生徒の学習に委ねられるべき諸作品の著者を誰とするかを決定するものとするが、但し、様々な様式の作品を排除することはない<sup>53</sup>。

この条項は50年総則には最終的に記載されなかった。教材採用の審議は実際に教育委員会で行われはしたが、ただし合同教育委員会ではなく音楽学習・劇学習委員会が別個に行った<sup>54</sup>。この条文には、草案作成委員会の総意として次のような注解がついている。

音楽院の教育は幅広く自由たるべきである。その教育は、あらゆるジャンルに取り組み機会を提供し、あらゆる進歩と芸術のあらゆる形式を容認しなければならないが、しかし何よりも、古典的な作者への崇敬とその伝統を保存すべきものである。  
[...] 音楽院とその外部から選ばれた音楽芸術の泰斗で構成される合同教育委員会は、これらの作品が賢明かつ寛大に選択されるために望まれる明白な説明と公正を保証する。

とはいえ、この<sup>エクレクティスム</sup>折衷主義の精神は基礎教育に関しては例外を甘受すべきである。たとえ様式とジャンルの多様性が完全な教育に不可欠な要素であるにしても、初期教育はメソッドの統一によって導かれるべきである<sup>55</sup>。

---

との兼任ができなかったために教授のポストをフェティスに譲った)。ピアノ曲の他、オペラ、ミサ曲を2曲ずつ書いている。

<sup>51</sup> CP, p. 257. Règlement généraux, 1850, Titre V, article 48.

<sup>52</sup> « Tous les examens sont faits par les Comités, qui jugeai les progrès des Élèves, proposent la radiation de ceux qui ne donnent aucune espérance, décident quels sont ceux qui ont terminé leurs études, et prononcent sur les demandes d'admission. » CP, p. 253.

<sup>53</sup> « Une instruction ultérieure, dressée par le Comité général d'enseignement, déterminera quels sont les auteurs dont les ouvrages devront être particulièrement livrés aux études des élèves, sans toutefois exclure les ouvrages d'un style différent. » CP, p. 354.

<sup>54</sup> 教材採用に関する個々の事例は本論文 III-6-3-5 を参照。

<sup>55</sup> « L'enseignement du Conservatoire doit être large et libéral. Il doit donner accès à tous les genres, admettre tous

音楽院は新しさと多様性の導入を認める一方で、基礎教育においては一貫した教育メソッドを重視した<sup>56</sup>。

### ③寄宿学校

1806年の政令<sup>57</sup>によって設置されたこの寄宿学校は、年金受給生（*pensionnaires*）制度とともに、国家の経済的支援に基づいてその生活を保障し、国立諸劇場で将来座員として活躍できる人員を要請する内部機関である。寄宿生制度は、試験で選抜された声楽専攻生徒にのみ（1826年からは12名前後の男子生徒にのみ）その門戸が開かれており、演劇の道を志す朗唱科の生徒は寄宿生ではなく、年金受給生にしか応募することができなかった。48年草案の注解によると、この当時、10名の声楽科の男子寄宿生と男女合わせて8名の朗唱科の年金受給生が在籍していた<sup>58</sup>。音楽院は寄宿学校が声楽の生徒にのみ開かれているという学科間の不均衡、女子生徒向けの年金受給制度の欠如を問題視したが、50年総則では結局10名の男子声楽寄宿生、10名の女子声楽年金受給生、朗唱科の男女それぞれ8名の年金受給生を認める<sup>59</sup>こととなり、朗唱科生の寄宿学校への編入は見送られた。その代わり、1841年施行の規則で排除されていた女子の受給生枠が声楽、朗唱科ともに設けられ男女間の不均衡は是正された。但し、1826年にケルビーニが廃止して以来、寄宿学校に女子生徒が編入されることは認められなかった。

---

les progrès, toutes les formes de l'art, mais il doit conserver, avant tout, le culte et la tradition des auteurs classiques, dont l'étude sera toujours la base de toute éducation solide. Le Comité général d'enseignement, composé [...] des sommités de l'art musical prises à l'élection dans le sein de l'établissement et au dehors, devra offrir toutes les garanties de lumière et d'impartialité désirables pour que le choix de ces ouvrages soit fait d'une manière éclairée et compréhensive. Toutefois cet esprit d'éclectisme doit subir une exception en ce qui concerne l'enseignement élémentaire. Si la diversité des styles et des genres est un élément nécessaire d'une éducation complète, les premiers pas doivent être guidés par l'unité de méthode. » *CP*, p. 354-355.

<sup>56</sup> 音楽院の教育と折衷主義（エクレクティスム）の関係については、本論文 III-6 以降で検討する。

<sup>57</sup> 政令の全文は *CP*, p. 163 を参照。

<sup>58</sup> *CP*, p. 60.

<sup>59</sup> 50年総則第 61~71 項。Cf. *CP*, p. 258.

## 第2章 教授雇用体制の見直し

48年草案作成委員会で重点的に議論されたのは次の3点である。a) 任命と選出のシステム、b) 給与体系の見直し、c) 合理的な昇給体系の確立。本章では、これらの事項にもたらされた変更とその動機を48年草案およびその注解に基づいて検討し、次いでピアノ科教授に対する影響を考察する。

### 2-1. 任命と選出のシステム

1841年のパリ音楽院総則では、教授は有給の正教授 (*professeur titulaire*) と無給の助教授 (*professeur adjoint*)<sup>60</sup>で構成されていた。これらの役職は、いずれも王立劇場特別委員会 (*commission spéciale des Théâtres royaux*) の助言に基づき大臣が院長の作成した候補者リストに基づいて任命することと定められていた<sup>61</sup>。ところが、1843年2月14日の省令は、王立劇場特別委員会が院長のリストに2名の名前を加える権限を認めた。48年草案は、音楽院における教育の責任者である院長オベールが指名しなかった人物が候補者一覧に加えられることを「既存の総則によって確立された保証システムの改悪 (*d'altérer le système de garanties établies par le règlement*)」<sup>62</sup>と見做し、反発した。その結果、50年総則では新しい任命方式が採用されることとなった。採用方式の概要は次の通りである。

-正教授：音楽教育に関するクラスについては、それぞれ3名ずつ候補者の名前を記載した2つのリストに基づいて、大臣が任命する。2つのリストのうち、一方は音楽教育委員会によって作成され、他方は院長によって作成される。劇朗唱クラスに関しては、劇学習委員会と院長によって同様に2つのリストが作成される。音楽、劇朗唱の2部門のために作成されたこれら2種類のリストに基づいて大臣が任命を行う<sup>63</sup>。

-助教授：院長が作成した候補者リストに基づいて大臣が任命を行う<sup>64</sup>。

このようにして、音楽院はとりわけ正教授の指名に内部人員の判断を反映されることができるようになった。院長の独断ではなく、パリ音楽院教授の代表と外部委員で構成される教育委員会の見解に基づいて任命が行われるようになったことで、以前よりも民主的な手続きにより候補者の指名が行われるようになった。

ところで、候補者リストに対するこの教育委員会の介入は、教授選出の方法において新たな局面を生み出すこととなった。1848年の再編成委員会では、「音楽院が人民の学校である」以上は、「教授職がもっとも自由であると同時に確かな保証に包まれた基礎の上に成り立つべきだ」<sup>65</sup>という前提に基づいて、教授採用を選抜試験に基づいて行うべきか、あるいは選

<sup>60</sup> 1841年パリ音楽院総則第13項。Cf. *CP*, p. 251.

<sup>61</sup> 同総則第14項。Cf. *Ibid.*

<sup>62</sup> *CP*, p. 365.

<sup>63</sup> 50年総則第34項。Cf. *CP*, p. 257.

<sup>64</sup> 同前、第36項。

<sup>65</sup> «...[L]a Commission, pénétrée de ce sentiment que le Conservatoire est une école populaire, a pensé qu'il convenait que le professorat fût institué sur les bases les plus libérales et, en même temps, entouré de réelles garanties. Elle avait à choisir entre le concours et l'élection. » 「教授の受け入れ許可について、音楽院が人民の学校であるとの考えを確信している委員会は、教授職がもっとも自由であると同時に確かな保証に包まれた基礎の上に成り立つべきだと考えた。委員会は、選抜試験にするか、選挙にするかを選ばねばならなかった。」*CP*, p. 364.

挙によって行ふべきかが議論された<sup>66</sup>。草案の条文注解によれば、委員会の判断は次のようなものであった。

大学のいくつかのファキュルテ〔学部〕で採用されている選抜試験には、実践的な芸術の教育のように個人教育が問題とされる場合、重大な不都合がある。このような芸術家は、もっとも高度な次元で極めて深い知識、完全な理論、輝かしい演奏をまとめて所持することができても、生徒との直接的な関係において教師の天分であるコミュニケーションの能力を欠いている可能性がある。選抜試験は、いくらかの美点を明るみに出す上では適しているが、この欠点を明らかにする上では役に立たない。加えて思春期の若者の教育が問題となっていること、性格、品行、良き名声が厳格に欠かすべからざる条件であることを忘れてはならない。これらは選抜試験での判断材料にはなりえないのだ。

これらの理由から、委員会は選挙に賛成の立場を表明する。委員会は、教授の採用が教授たち自身によって成されるべきであること、そして音楽院は、音楽院に貢献することができ、音楽院の仕事を分担するに相応しい教授を音楽院内に呼び込むことを望んだ<sup>67</sup>。

ここから、教授は音楽の技術的側面のみならず、指導力としての意思疎通能力、道徳的振る舞いによっても生徒の人格陶冶に貢献すべきことが期待されていたことが分かる。またこの注解は、この音楽院の権威を傷つけないために、教授と生徒の間に生じうる不適切な関係を予防することも意識しているように思われる。男女のクラスは別個に設けられていても、男性教授が女子クラスを受け持つことは珍しくなかった<sup>68</sup>。音楽院は、教授の人格が多感な生徒たちに及ぼす影響を考慮に入れ、また教員と生徒間に生じうるスキャンダルを回避するために選挙方式を採択したのである。

一方で、委員会は党派意識を生みやすい音楽院の体質がもたらす難点を指摘しつつ、あくまで教員の採用は、音楽院内外の人材を広く採用し、外部から転職を希望する候補者と内部の候補者に対して中立を保つことを表明することで、国家的機関にあるべき公平性を担保しようとした<sup>69</sup>。

---

<sup>66</sup> Cf. 48 年草案。CP, p. 364.

<sup>67</sup> « Le concours adopté dans certaines facultés universitaires a des inconvénients graves lorsqu'il s'agit d'un enseignement individuel comme celui d'un art pratique : tel artiste peut réunir au plus haut point les connaissances les plus profondes, la théorie la plus parfaite, la plus brillante exécution, et être dépourvu, dans ses rapports immédiats avec l'élève, de ce don de communication qui est le génie du maître. Le concours, propre à révéler certaines qualités, est impuissant à signaler ce défaut capital. De plus, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une école de l'adolescence, et que le caractère, la moralité, la bonne renommée sont des conditions rigoureusement indispensables, qui ne peuvent pas être la matière d'un concours. Par ces motifs, la Commission s'est prononcée pour l'élection; elle a voulu que le recrutement des professeurs se fit par les professeurs eux-mêmes; que le Conservatoire fût investi du droit d'appeler dans son sein ceux qu'il juge capables de lui rendre des services, et dignes de partager ses travaux. » *Ibid.*

<sup>68</sup> 例えばピアノ科教授アンリ・エルツは 31 年半、フェリックス・ル・クーペは 34 年間の長きにわたり女子クラスを担当した。

<sup>69</sup> « Ce mode de recrutement avait des inconvénients qu'il importait de prévenir. Il fallait que l'élection fût large, universelle, que tous les professeurs du Conservatoire fussent appelés à l'exercer, et cependant il était nécessaire de régler l'exercice de ce droit, de faire qu'il ne se disséminât point sur des candidats trop nombreux, d'empêcher la brigue, les sollicitations, les influences, d'assiéger les juges électeurs, comme il n'arrive que trop souvent dans des corps illustres qui se recrutent eux-mêmes. Il convenait surtout que le Conservatoire ne fût pas suspect d'esprit de coterie et d'intérêt personnel. Les places vacantes étant ambitionnées par les artistes du dedans et du dehors, on devait



## 2-2. 給与体系の見直しと昇給体系の確立

48年草案は、教員の年俸を専門性や勤続年数に応じて300~2000フランと定めると同時に、条文注解で教員の給与について次のような見解を示している。「だが、この給与のヒエラルキーを提示しただけでも、容易ならざる仕事に身を捧げた芸術家の正当な願望がどれほど低い給料に減じられているかが分かる<sup>70</sup>」。

この年俸は、世紀中葉のフランスにおいてどの程度の水準だったのだろうか。1846年、パリは120万人の人口を擁していた<sup>71</sup>。1847年にアンドレ・コシュ André COCHUT (1807~1890) が調査から導き出した見積もりによると、大人と子どもを含むパリ市民の就業状況の内訳は48%が工業関連の手工業者、11%が商業従事者、17%が有産階級または自由業者、24%が奉公人および下層階級者となっている<sup>72</sup>。このうち給料を受け取っている労働者階級の年俸をコシュは男性で909フラン、女性で391フランと見積もっている<sup>73</sup>。このうち生活費に1日最大で2フランをかける男性は10万人以上、1フランをかける女性は75000人以上とされる<sup>74</sup>。同報告の中で、1日2フランを費やす男性の消費内訳は次のように想定されている。

表 I-2-1. 1日2フランを費やす男性の出費内訳

N.B. 本表は上述のコシュによる報告655頁、注2に基づき作成。

費目	年間の出費 (単位：フラン)
小さなアパートの家賃	100
パン (1キロ30センチメートルのパンを1日750g消費と仮定)	82
低品質ワイン (1050センチメートルのワインを1日3dl消費と仮定)	55
その他の食品	292
衣類	100
照明、暖房、洗濯、家具新調、急の出費	101

この仮定に基づいて計算すると、365日間、この水準の生活を続けるには少なくとも730

---

éviter qu'un système de promotions faites en famille pour faciliter l'avancement successif du plus grand nombre pût porter préjudice, aux talents qui gagnent leurs grades dans des travaux publics, comme font les autres dans l'enceinte de l'école [...]」。「この採用方法には、重点的に予防すべき難点があった。選挙は偏見なく普遍的であり、すべての音楽院教授が選挙[権]を行使するよう求められるべきであった。しかしながら、この権利の行使を調整して、選挙権の行使が多く候補者の上に拡散されすぎないようにし、かつまた権謀術数や請願、影響力が選挙審査団を悩ませるのを防止する必要があった。というのも、こうしたことは人材を募集する著名な人々の集団においてはごく頻繁に起こるものだからである。音楽院は、わけても党派意識や個人的利害に係る嫌疑をかけられないことが望ましかった。空いたポストは内外の芸術家に熱望されるのである以上、大多数の教員の継続的な昇進を容易にするために内々につくられた昇進システムのせいで、音楽院内部で職位を得るとなれば変わらなく[音楽院外の]公的職業において職位を得るような人材が不利を被るという事態は避けなければならなかった」CP, p. 364.

<sup>70</sup> « Mais le simple exposé de cette hiérarchie d'appointements prouve à quelle modicité se sont réduites les légitimes ambitions d'artistes voués à un travail difficile » CP, p. 365.

<sup>71</sup> Louis GIRARD, *Nouvelle histoire de Paris, La deuxième République et le Second Empire 1848-1870*, Paris, Hachette, 1981, p. 135.

<sup>72</sup> André COCHUT, « Paris industriel. Statistique de l'industrie à Paris, résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847 et 1848 », *Revue des Deux Mondes*, nouvelle période t. 16, oct.-déc. 1852, p. 643.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 655.

<sup>74</sup> *Ibid.*, n. 2.

フラン以上の年収が必須となる。

また、歴史家のジラルール Louis GIRARD (1811~2003) によると、4 人家族の世帯が過度の金銭的懸念なしにブルジョア的生活を営むには 5 000~6 000 フランの年収が必要で、この収入に 10 万フランの資本金があれば、ゆとりある生活以上の暮らしが保証されたという<sup>75</sup>。こうした状況からパリ音楽院教授の収入をみると、教授たちの年収はごく慎ましいものであったことが分かる。もっとも低い教員の年俸は 300 フランであり、音楽院の仕事だけで生活することは困難だった。それゆえ個人レッスンや演奏会への出演等で生活費を補うか、配偶者の収入に依存する必要があった。パリ音楽院の予算表によると、1848 年時点におけるピアノ科の教授の年俸は次のようになっている。

表 I-2-2. ピアノ科クラス教授の年俸 (1848 年)

N.B. 本表は次の史料に基づき作成： «Budget de l'année 1848», AN, F 21/1 311<sup>76</sup>。

教授名	役職	年俸 (単位：フラン)
ヰィメルマン	男子クラス正教授	2 000
ローラン	男子クラス正教授	800
エルツ	女子クラス正教授	1 200
ファランク夫人	女子クラス正教授	1 000
コーシュ夫人	女子クラス助教授	0

1816 年以来有給の教員としてピアノ科で教えてきたヰィメルマンの報酬は 2 000 フランともっとも高い。彼には個人的な弟子も多く、七月王政期に典型的ブルジョアとしてシヨセ＝ダンタン界隈の新興住宅スカール・ドルレアンで妻と 1 男 4 女を育てた。附録 I-1 に示す絵画はヰィメルマンの自宅の一室を描いたもので、ピアノの他、肖像画やガラス細工などの装飾品がそのゆとりある暮らし向きを示している。

1842 年にピアノ科教授に就任したエルツ Henri HERZ (1803~1888) は、教授職以外にピアニスト兼作曲家、楽器製作者、音楽ホール経営者を兼ねていた。彼の給料がヰィメルマンに次ぐ 1 200 フラン、同年に就任したファランク夫人 M<sup>me</sup> Jeanne-Louise FARRENC (1804~1875) が 1 000 フランである。彼女はエルツとの比較においては不公平な待遇を受けている。ファランク夫人の夫、アリストィード Aristide FARRENC (1794~1865) はベートーヴェンの《フィデリオ》作品 72 のフランス初版<sup>77</sup>やいくつかのピアノ・ソナタ、ヴェーバー、フンメルの器楽作品を世に送り出していた出版社で、彼の収入がファランク夫人の給与を補うことができたであろう。1828 年から予科を担当し、1844 年に専科の正教授に昇進したローラン Adolphe-François LAURENT (1796~1867) は、1 日 2 フランを費やす労働者とそれほど変わりのない 800 フランしか年俸を得ていなかった。助教授のコーシュ夫人は、1829 年に 18 歳でピアノ科の教員になって以来、無給で任に当たってきた。彼女の夫はフルート科助教授であったため、夫婦ともに音楽院での稼ぎは当てにできなかった。但し、音楽院教授は毎日学校で教えていたわけではない。ピアノ科教授は週に 3 日、2 時間のレッスンをするほか<sup>78</sup>、教育委員等の役職を兼ねる場合にはそれらに出席するだけであった。したがって、彼らの給与水準を毎日のように働く労働者と単純に比較することはできないが、いず

<sup>75</sup> Louis GIRARD, *op. cit.*, p. 153.

<sup>76</sup> この予算表には、音楽院人員の年俸と 1848 年の再編成委員会の決定がもたらす新しい年俸額の双方が併記されている。

<sup>77</sup> Ludwig van BEETHOVEN, *Fidélío. Drame lyrique en trois actes*, Paris, chez A. Farrenc, 1826.

<sup>78</sup> 50 年総則第 42 項。Cf. CP, p. 257. ピアノ本科の時間割表は附録 I-2、I-3 参照。

れにせよ音楽院で教授活動から得る教授たちの収入は彼らの生活を支える全収入の一部を構成するに過ぎなかった。本項の冒頭の引用で指摘された「低い給料」とは、こうした教授たちの献身と専門性とつりあわない給与の低さを指していた。

教授と教授の極端な給料の格差を是正すべきだという主張も、こうした道義的な観点からなされたものである。教員の給与問題は、七月王政期に発布された総則に端を発している。1841年の総則第14項は、助教授クラスの教員が無報酬であることを定めている<sup>79</sup>。更に、同総則第17項では、生徒の中から助手の役目を担う無給の復習教員（*répétiteur*）が院長により任命され、教員が病欠や不在の際に代講することとされていた。

48年草案によると、音楽院には当時22名の無給教授が存在し、その多くが重要なクラスを担っており、その上、無給のまま奉職期間を最大で10年を数える教員もいるという状況だった<sup>80</sup>。一方、有給の教授も低い年俸に甘んじている教授は多く、48年草案中に記された統計によれば、年俸が低い順に、18名の教授が300~1000フラン、19名が1200~1500フラン、14名が1500~2000フラン、2名が2500フラン<sup>81</sup>の年俸を受けていた。ここから、音楽院の教育活動を支える大多数が低い給与に甘んじ、少数の教授だけに高給が認められていたこと分かる。再編成委員会は、その原因を生徒数の増加にあるとみている。生徒の増加に伴い、1人の教授が退任すると2名が教授に就任するが、前任者の給与が2分され新しい2教授に割り当てられる。48年草案の注解は、こうした状況の要請が、「職務の重要性、教授の名声と給料が釣りあわない」<sup>82</sup>状況を生んだと分析している。

この指摘の正しさは、音楽院の有給教員数と教員に割り当てられた年俸予算の推移を分析することによって確かめることができる。1842年から1849年の状態を示す下のグラフ<sup>83</sup>では、棒線（単位：左軸、人）が有給の教員および伴奏者<sup>84</sup>の数を示し、折れ線が教員・伴奏者の給与予算総額（単位：右軸、フラン）を示している。

---

<sup>79</sup> Cf. *CP*, p. 251.

<sup>80</sup> « On y trouve 22 professeurs non appointés, et dont plusieurs tiennent des classes importantes et comptent jusqu'à dix années de service. » *CP*, p. 363. 例えば、ピアノ科のコーシュ夫人は1829年2月に助教授の職に就いたので、20年も無給で教えていたことになる。

<sup>81</sup> もっとも高い給与を得ていたのは作曲家の2教授でカラファ Michele Enrico CARAFA (1787~1872) とアレヴィ Jacques-Fromental HALÉVY (1799~1862) である。Cf. AN, Conservatoire royal de musique et de déclamation, Projet de budget pour l'exercice 1848, F 21/1 311.

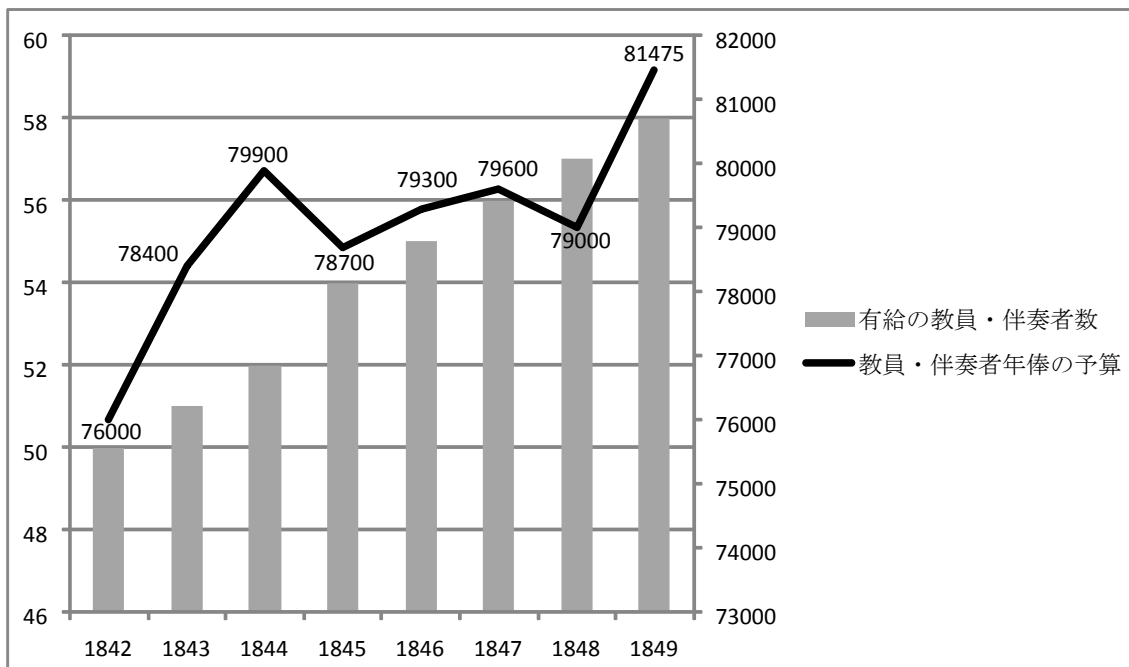
<sup>82</sup> « Aussi l'importance des services, la renommée des professeurs sont rarement en proportion avec le traitement qui leur est attribué. » *CP*, p. 363.

<sup>83</sup> コンスタン・ピエールがまとめた予算配分表を参照。Cf. *CP*, p. 991-996.

<sup>84</sup> コンスタン・ピエールのデータは伴奏者と教員の人数・給与をまとめて記しているのもので、ここでも伴奏者を数え入れた。この期間、伴奏者は年俸300~400フランの2名が雇われている。

グラフ I-2-1. 音楽院の有給教員・伴奏者数と教員に割り当てられた  
年俸予算の推移 (1842~1849)

N.B. 本グラフはコンスタン・ピエールによる予算配分表に基づき作成。Cf. CP, p. 991-996.



1842年から毎年教員数が増加しているにも拘らず、教員に割り当てられる予算総額は1845年から1848年にかけて78700フランから79000フランの間を上下している。七月王政末期に教員たちが置かれたこうした状況のなかで、教員たちは将来の給与に不安を感じていたはずである。

給与体系の見直しのために、委員会は教員の厳密な階層化と昇給の規則を定めた。48年草案の条文は、1841年に定められた正教授、助教授、復習教員という資格のカテゴリーを改め、正教授、教授資格者、復習教員という構成にすることを定めた。この内容は、1850年の総則第34項に盛り込まれた<sup>85</sup>。ここで新しい要素は教授資格者 (professeur agrégé) という肩書きである。48年草案の注解は、以前の階層化との違いを次のように説明している。

我々は、教員間の絶対的平等の原則を認めなかった。それぞれの教官は自身の専門において善き誠実な職務にあたっている。だが、才能、勤続年数、教育の特性にはそれらなりの等級があり、教育的ヒエラルキーの中でこの等級を再現することが重要であった。しかし、助教授という肩書きは、実情に反する事柄を表すものとして責任を負わされてきた。委員会は、不平等は認めつつも、従属関係を是認することは望まなかった。各教授は、自身のクラスにおいて他のどの同僚の教授とも交替することはない。彼は自身の教育に誇りと責任をもっているのだ。彼がコンクールへと送り出す生徒たちの責任は他の教授によって引き受けられ得るものではない。正教授に助教授を従わせるこの一種の従属関係は計画されたこの [新しい] システムによって完全に断ち切られる。それゆえ、この新しい状況を表現するために新しい

<sup>85</sup> « Le corps enseignant se compose de professeurs titulaires, professeurs agrégés, répétiteurs. » Cf. 48年草案, CP, p. 364. 50年総則は同文献 p. 257.

用語が必要とされた。その語は、我々が大学の語彙から借りたもので、我々の学校に存在している一つの教育の階級にほぼ対応する教授資格という肩書きとして用いられる<sup>86</sup>。

この決定に基づき、50年総則には「すべての正教授、教授資格者は有給である」<sup>87</sup>という文言が条文に明記され、それまで無給で教育に従事してきた助教授は、有給の教授資格者に昇格することとなった。一方、復習教員は無給のままとされたが、その理由は「生徒と教授の中間的な立場にある彼らは、まだ彼らが学校にもたらすものの対価を学校から享受しているため」<sup>88</sup>とされた。復習教員には、レッスンを受ける権利が認められていた。

音楽院が「正当な」ヒエラルキーを確立するためにしたことは、正教授、教授資格者、復習教員という3つの階層の確立に留まらなかった。それぞれの階層には更に細かい段階が設けられ、それに対応する年俸額が定められた。正教授と教授資格者は、原則としてそれぞれ次に示す4つの等級に分けられた。

表 I-2-3. 正教授と教授資格者の等級別年俸（50年総則）

N.B. 単位：フラン

等級	正教授		教授資格者	
	年俸	昇給額	年俸	昇給額
1等	2 000	200	1 000	100
2等	1 800	300	900	300
3等	1 500	300	600	300
4等	1 200	-	300	-

上の表が示すように、教授資格者には正教授の半額以下の給与しか認められなかったが、4等から3等、3等から2等の昇給額については正教授・教授資格者の昇給額が揃えられ、300フランとされた。

しかし、この原則には2つの例外が認められていた。一つは作曲科教授に認められた優位である。この例外は初め、48年草案で提示された「作曲教授は、彼らのレッスンが含む高度な学習ゆえに、一つの固有のクラスをなし、2 500フランの給料を享受する」<sup>89</sup>という条文に定められ、次いで50年総則第38項に盛り込まれた。ローマ賞候補者を送り出す作曲関

<sup>86</sup> « Nous n'avons pas admis le principe d'une égalité absolue entre les maîtres. Chaque professeur rend, dans sa spécialité, de bons et loyaux services. Mais le talent, l'ancienneté, le caractère de renseignement ont leurs degrés, et il importait de les reproduire dans la hiérarchie enseignante. Toutefois le titre d'adjoint a été changé comme exprimant une idée contraire au fait existant. La Commission, en admettant l'inégalité n'a pas voulu consacrer la dépendance. Chaque professeur, dans sa classe, ne relève d'aucun autre de ses collègues. Il a l'honneur et la responsabilité de son enseignement; les élèves qu'il produit au concours ne peuvent être revendiqués par d'autres; et cette espèce de lien d'inféodation, qui subordonnait les professeurs adjoints aux titulaires, est complètement rompu par le système projeté. Il fallait donc un mot nouveau pour exprimer une situation nouvelle : ce mot, nous l'avons emprunté au vocabulaire universitaire, qui se sert du titre d'agrégé pour désigner un grade de l'enseignement correspondant à peu près à celui qui existe dans notre école. » CP, p. 364.

<sup>87</sup> « Tous les Professeurs titulaires ou agrégés sont rétribués. » 50年総則第37項, CP, p. 257.

<sup>88</sup> « [T]enant le milieu entre l'élève et le professeur, ils reçoivent encore de l'école le prix de ce qu'ils lui donnent. » 48年草案, CP, p. 365.

<sup>89</sup> « Les Professeurs de Composition jouissant d'un traitement égal et fixe de 2,500 francs. » CP, p. 365, 257. 48年草案、50年総則第37項。

連諸科は、パリ音楽院、ひいてはフランス音楽界の権威を代表するゆえに、引き続き特別な位置づけが与えられた。もう一つの例外は、基礎クラスの給与に適用された固有の序列である。基礎クラスとは、楽器や声楽の各専攻に入る前の教育を行う諸クラスで、ソルフェージュ、口頭和声 (harmonie orale)、鍵盤楽器学習 (étude du clavier)、役学習 (étude des rôles) の4クラスから成っていた。基礎クラスの教員の給与は、各科専門クラスの教授より 200~400フラン低く位置づけられた。一方で基礎クラスの教授資格者の給与は専門クラスの基礎給与と同一とされた<sup>90</sup>。

表 I-2-4. 基礎クラスにおける正教授と教授資格者の等級別年俸 (50 年総則)

N.B. 単位：フラン。本表は 50 年総則第 37 項に基づき作成。Cf. CP, p. 257.

等級	正教授	教授資格者
	年俸	年俸
1 等	1 600	1 000
2 等	1 400	900
3 等	1 200	600
4 等	1 000	300

教授たちは就任後、これらの等級を勤続年数に従って上がっていくことができた。48 年草案とそれに基づく 50 年総則によると、すべての教授は就任当初、4 等の給与を受けることとされた<sup>91</sup>。但し、基礎クラスで正教授を務めていた教員が別の専門科目の教授に就任するときは、基礎クラスのとときに置かれていた等級よりも一つ高い等級に昇進することが認められた<sup>92</sup>。それ以外の新任教授は、3 年間の職務遂行の後、1 つ上の等級に進むことができた<sup>93</sup>。

### 2-3. 定年と退職年金

給与体系に加えて 1848 年の再編委員会では是正が求められたのは、定年と退職年金の受給額であった。退職年金の基準は初め、パリ音楽院の設置を定めた共和歴 III 年テルミドール 16 日の法令第 14 項に定められた<sup>94</sup>。それによると、音楽院の職員は勤続年数が 20 年に達した時点で、年俸の半額の退職年金を受ける権利が与えられ、更に 20 年を過ぎて勤務を続ける場合は、毎年年俸の 20 分の 1 の退職年金が加算されるものとされた。ところが 1832 年、パリ音楽院の年金に関する特別国庫設置を定める行政命令の第 7 項によって、20 年間の奉職後に認められる退職年金は過去 4 年間に亘る年俸の平均の 3 分の 1 へと緊縮され、それ以後は毎年年俸の 60 分の 1 ずつ増加するものの、年俸の半額は越えないものとされた<sup>95</sup>。1848

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> « Tout Professeur titulaire ou agrégé, à son entrée en fonctions, prend rang dans la quatrième classe et en a le traitement. » 50 総則第 40 項。CP, p. 257, 365.

<sup>92</sup> « Toutefois un Professeur déjà titulaire dans une classe élémentaire, s'il est appelé à une autre branche de service, prend rang dans la classe dont le traitement est immédiatement supérieur à celui dont il jouissait comme Professeur élémentaire. » *Ibid.*

<sup>93</sup> 但し、2 人の教授が同時に昇進するときは予算に負担が掛からないように勤続年数の高いもののほうにより高い給与が認められることとされた (50 年総則第 40 項)。Cf. CP, p. 366. また、第 41 項では 3 年間勤続したにも拘らず予算に余裕がない場合は、最初の給与額が割り当てられることと定められている。

<sup>94</sup> « Loi portant établissement d'un Conservatoire de musique à Paris pour l'enseignement de cet art. » Cf. CP, p. 125.

<sup>95</sup> Jean Baptiste DUVERGIER, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil*

年の再編成委員会が問題視したのは、次の2点であった。ただでさえ低い年俸にも拘らず、①20年間奉職しても年俸の3分の1しか年金が認められず、②年俸の半額の年金を得るために30年以上勤めようとする教員が増えることで、若い教員の採用が妨げられる。草案作成委員会は48年草案の注解で、音楽教育の特質と一般の国家公務員との相違を比較しながら、これらの問題点を炙り出している。

[委員会では] 音楽院の教授職が一般に著名な芸術家や腕の確かな教師のみに委ねられるとは考えられなかった。仮に彼らの内の何名かに関して、名声が芸術界に広まり始めたとしても、教師としての才能はそれよりもゆっくりとしか発展しないものである。通常、ある芸術家が音楽院に召喚される時は、人生も半ばに達している。故に、これらの教師は行政官吏と同一視することはできない。というのも、行政官吏は成人するかしないうちに、極めて慎ましい職に就いてキャリアを始め、30年勤めてもなお[老後の]安息が認められるほど歳を重ねているとは限らないからである。専攻科の大部分においては、音楽教育が理論的知識と知的な素質に加え、人が晩年に至ると等しいエネルギーでは保持し得なくなる演奏の身体的能力が不可欠なのだ。この点は忘れ去られてしまったようだ。現行のシステムは、経営を二つの暗礁の間に陥らせている。一つは20年間勤めあげた後で、生活に十分な年金を与えないまま芸術家たちを解雇してしまうこと、いまひとつは、その役職に見合うだけの活動ができず、いたずらに生き長らえてしまう教授を維持してしまうことだ<sup>96</sup>。(下線強調は筆者による)

「専攻科の大部分」とは無論、身体能力の維持を必要とする実技系の科目のことを指している。多くの声楽、器楽の教員と生徒を抱えるクラスには、常に若さが必要とされた。更に、音楽院は身体的な若さを身体能力のみならず「芸術的發展」という理念的観点からも重視した。草案の注解は次のように続けられる。

この考察に、次のことを加えて頂きたい。もし音楽がその本質において一つの永遠の芸術であるとしても、その形式は急速に姿を変え、変化する。停滞や不動性という非難を受けたくなければ、新しい才能が生まれ、これを音楽院に導入することは有用なことである。まことに、芸術の良き正しき伝統、純粹なメソッド、古典的傑作を保存するために設立された学校は、試験的な道、幻想の道へと身を投じるべき

---

*d'État, (de 1788 à 1830 inclusivement, par ordre chronologique), publiée sur les éditions officielles, t. 32, Paris, [出版社不詳] 1842, p. 345.*

<sup>96</sup> « On n'a pas réfléchi que le professorat du Conservatoire n'est en général confié qu'à des artistes renommés qu'à des maîtres éprouvés. Que si, pour quelques-uns d'entre eux, la célébrité a commencé à leur entrée dans le monde des arts, le talent du professeur ne se développe en général que plus lentement; et ordinairement un artiste est arrivé à la moitié de la vie lorsqu'il est appelé au Conservatoire. On ne peut donc assimiler ces maîtres aux employés d'administration qui commencent leur carrière, à peine majeurs, dans les plus modestes emplois, et que trente ans de service ne conduisent pas toujours à un âge assez avancé pour qu'ils puissent être admis au repos. On semble avoir oublié que, dans la plupart des spécialités, l'enseignement musical nécessite, outre les connaissances théoriques et l'aptitude intellectuelle, des moyens physiques d'exécution et de démonstration que l'homme ne conserve pas avec la même énergie dans l'arrière-saison de la vie. Le système actuel place l'administration entre deux écueils : l'un de renvoyer, après vingt ans de service, des artistes auxquels leur retraite ne suffira pas pour vivre ; l'autre, de conserver des professeurs qui n'ont plus l'activité suffisante pour leurs fonctions et se survivent à eux-mêmes. » CP, p. 363-364.

ではない。だが、またそうした学校は、形式において多様でその発展において無限である芸術が産出することのできる新しい要素から遠ざかるべきでもない。教師人員の刷新は一つの手段であり、音楽院が繁栄し輝くための条件である。1832年の行政命令は、教授に更に10年の加齢を強いる。厳しい経理がもたらす効果と言え、古参者の不毛な消耗を招き、新参者の前の障壁を分厚くするだけである<sup>97</sup>。(下線強調は筆者による)

音楽院はこのように古典的な基礎に立脚しながらも多様性を取り入れるために、新しい芸術的可能性と多様性を導入することを重視し、教員があまりに長く在職することを回避し若い才能を導入しようとした。この考えに立脚して、48年草案では音楽院創設当初の退職年金システムを復活させる条文が提示された。

教授または〔教授〕資格者の音楽院教授の退職年金は革命暦3年テルミドール16日の法律の措置に基づいて調整されることとなる〔…〕<sup>98</sup>。

だが、この条文は50年総則には組み込まれなかった。大臣は何らかの理由で音楽院の提案を受け付けなかったのである<sup>99</sup>。

更に48年草案では、定年について、「教授または教授資格者は勤続年数に拘らず60歳で退職すること」が定められた。但し、「作曲、和声、オルガン、口頭和声の教授については、65歳」が定年とされた<sup>100</sup>。この例外を設けた理由は、これらの科目が「声楽、管楽器、朗唱といった科目ほどは身体的手段を活発に用いる必要がない」<sup>101</sup>と考えられたからである。オルガン科が実技系ではなく作曲や和声クラスと同等に扱われているのは意外だが、これは、オルガンの実技が和声・対位法の知識に基づく即興の技術を要するため、理論系科目に分類されていたためである。実際、音楽院の新しいクラス編成の第8セクションは、オルガン・クラスと理論系諸科目を一つにまとめている<sup>102</sup>。

これらの定年の定めには次の理由から例外が設けられ、定年は最大で6年延長しうるものとされた。

<sup>97</sup> « Ajoutez à ces considérations que si la musique est, dans son essence, un art éternel, ses formes se modifient et varient rapidement. Des talents nouveaux se produisent, qu'il est utile d'introduire dans le Conservatoire, sous peine d'encourir le reproche de stagnation, d'immobilité. Il ne faut pas, il est vrai, qu'une école instituée pour conserver les bonnes et correctes traditions de l'art, l'enseignement des méthodes pures et des chefs-d'œuvre classiques, se lance dans la voie de l'essai et de la fantaisie ; mais il ne faut pas non plus qu'elle écarte les éléments nouveaux que peut produire un art multiple dans ses formes, infini dans ses développements. Le renouvellement du personnel enseignant est un des moyens, une des conditions de prospérité et d'éclat pour le Conservatoire. L'ordonnance de 1832 impose aux professeurs dix années de vieillesse de plus ; et ces rigueurs économiques ont eu pour effet d'occasionner des fatigues stériles aux anciens, et de multiplier des barrières devant les nouveaux. » CP, p. 364.

<sup>98</sup> « Les pensions de retraite des professeurs du Conservatoire, titulaires ou agrégés, seront réglées d'après les dispositions de la loi du 16 thermidor an III : des mesures législatives seront proposées à cet effet[...]. » CP, p. 366.

<sup>99</sup> 後述するように、1853年に市民年金 (pensions civiles) に関する法律が公布され、公務員の年金が統一されることになる。音楽院に固有の年金システムを認めなかった背景には、1850年の時点で3年後に公布されるこの法案に関する話題が既に大臣の念頭にあったのかも知れない。

<sup>100</sup> « Les professeurs titulaires ou agrégés doivent prendre leur retraite à 60 ans d'âge, quelle que soit la durée de leurs services. Cet âge est fixé à 65 ans pour les professeurs de composition, d'harmonie, d'orgue et d'harmonie orale. » CP, p. 366.

<sup>101</sup> « Cette exception est motivée par le caractère de l'enseignement, qui ne nécessite pas au même degré que les autres, tels que le chant, les instruments à vent, la déclamation, l'emploi actif de moyens physiques. » *Ibid.*

<sup>102</sup> Cf. 本論文表 I-3-2.



実際、退職の期限はすべての者にとって等しいわけではない。人間の精神的、身体的な強さは一様ではない。過ぎゆく年月に打ち勝ち、知性と身体の若さと活動を、他の者が休息にふさわしい熟年を迎える年限を越えてなお長く保つ、えり抜きの素質の持ち主がいる。規則にはなんらかの柔軟さをもたせる必要があった<sup>103</sup>。

48年草案の条文によれば、この延長は、音楽教育委員会を含む教授総会の投票で3年ごとに認められるものとされた<sup>104</sup>。定年に関するこれらの決定については、最終的に50年総則においては明文化されなかったが、過渡的措置として新総則の発効を待たずに直ちに適用されることとなった。

しかし、この定年と退職年金に関する提案は、1854年以降、実質上無効となる。というのも、1853年6月9日に成立した市民年金（pensions civiles）に関する法律により、それまで機関の会計によって異なっていた国家公務員の年金が、1854年から統一されることとなるからである<sup>105</sup>。この法律は、30年間勤続し60歳を迎えた者に年金受給を認めている。年金の算出方法は、退職年から数えて過去6カ年の給与の平均をとるものとされた。この法律は、ある程度年を重ねてから教授になる者の多い音楽院においては、教授たちの高齢化を招いた。ピアノ科のローランは退職時65歳、ファランク夫人は68歳、エルツは71歳だった。

#### 2-4. 過渡的措置

1848年の草案作成委員会は、草案が大臣の認可を得るまでの間、決定した新しい給与体系を即時適用することを求めた<sup>106</sup>。迅速な移行を可能にするために、48年草案では旧来の教員の地位と給与を、新基準に照らして変更するための客観的な基準が示された。次の表は48年草案で定められた役職の移行基準を教員のステイタスごとに示している。

表 I-2-5. 48年草案の定める役職の移行基準

N.B. 本表は次の史料に基づく。CP, p. 366.

48年草案以前		48年草案以後
正教授	⇒	正教授
助教授	⇒	教授資格者
無給の教員ないし第4等よりも低い給与の教員	⇒	正教授または教授資格者の第4等
有給で10年勤続した教授	⇒	第3等の教授
有給で15年勤続した教授	⇒	第2等の教授
有給で20年勤続した教授	⇒	第1等の教授

<sup>103</sup> « En effet, le terme de la retraite ne peut être égal pour tous; la force morale et physique des hommes n'a pas la même mesure. Il est des organisations d'élite qui triomphent des années, et qui prolongent la jeunesse et l'activité de l'intelligence et du corps au delà du terme où d'autres sont mûrs pour le repos. Il fallait donner à la règle une certaine élasticité. » CP, p. 366.

<sup>104</sup> « Toutefois, ce double terme peut être prorogé de six ans. Cette prorogation est prononcée en deux termes égaux de trois ans, par le vote de l'assemblée générale des professeurs, dans laquelle sont compris les membres du comité d'enseignement. » *Ibid.*

<sup>105</sup> Rodolphe DARESTE DE LA CHAVANNE (éd.), *Code des pensions civiles, contenant la loi du 9 juin 1853*, 7<sup>e</sup> édition, Paris, Paul Dupont, 1876, p. 34.

<sup>106</sup> 「現職の教授は即座に上で示された規則を適用される権利を有する。」 « Les professeurs actuellement en fonctions ont droit à l'application immédiate des règles ci-dessus posées [...] » CP, p. 366.

但し、予算に限りがあることから、助教授から教授資格者への移行については、次の基準を満たし、かつ投票により指名された者が教授資格者の地位を得られるものとされた。

1. 教授たちが生徒として獲得した賞の数
2. 教授たちが教え始めて以来、その生徒が獲得した賞の数
3. 勤続年数と職務の重要性

それ以外の者は、無給の地位に留まるものとされた。

給与体系の見直しや定年の明確化は、ピアノ科教授にどのような影響を及ぼしたのだろうか。次の表は、1848年時点のピアノ科各教授の年俸額、48年草案に基づいて算出された新年俸額<sup>107</sup>、1849年の実際の年俸額<sup>108</sup>を比較している。

表 I-2-6. 48年草案前後のピアノ科教授の年俸

N.B. 単位：フラン。本表は内務省で作成された1849年の音楽院予算案に基づく（Cf. AN, F 21/1 311）

クラス	教授名	役職	1848年時点の年俸額	48年草案に基づく新年俸額	実際の1849年の年俸額
男子クラス	ヰイメルマン	正教授	2 000	1 200	0
	マルモンテル	正教授	[800]	-	1 000
	ローラン	正教授	800	800	1 000
女子クラス	エルツ	正教授	1 200	1 200	1 200
	ファランク夫人	正教授	1 000	1 200	1 000
	コーシュ夫人	助教授	0	900	0

#### a) ヰイメルマン

まず、ヰイメルマンについて、彼はちょうど1848年に退職する決心をしていた。1849年の年俸額がゼロとなっているのはそのためである。当時63歳を迎えていた彼は、48年草案が大臣に提出された9日後の7月27日に内務大臣へ宛た手紙で、職務継続と退職の2つの可能性を提示している。退職の場合、彼は1848年に亡くなっていたピアノ科女子クラス教授ルイ・アダンと同じように、ピアノ科の視学官および音楽教育委員に任命されることを望んだ。

私は自分が60歳に達し、退官可能な教授のカテゴリーに位置づけられています。

貴殿から新規則草案を提案する任を負わされた委員会のメンバーたちは、謹んでその成果を貴殿に提示することでしょう。もしこの規則が貴殿の承認を受けますれば、大臣殿、私は幸いにもいらかの職務に当たらせて頂いた学校でさらに数年教鞭をとらせて頂くことを希望します。

しかしながら、大臣殿、もし貴殿が、音楽界がこのほど失ったルイ・アダンの名誉職を私に認めて下さるなら、今にも私はこの希望を放棄するでしょう。ルイ・アダン氏はピアノ科の視学官であり、音楽学習委員会の一員でした。彼の報酬は2 000フランでしたが、私は32年の勤続によって得られる退職年金を請求するに留め、

<sup>107</sup> この欄の数値は次の資料に含まれる1848年時点の年俸額、草案に基づいて算出された新年俸額の対照表に基づく。Conservatoire royal de musique et de déclamation. Budget de l'année 1848, AN, F 21/1 311.

<sup>108</sup> Ministère de l'Intérieur, Conservatoire national de musique et de déclamation. Projet de Budget pour l'exercice 1849, AN, F 21/1 311.

報酬は放棄するでしょう<sup>109</sup>。(下線強調は筆者による)

ヰィメルマンは結局、アダンと同じくピアノ科の名誉視学官と音楽学習委員の地位を認められ、辞任した<sup>110</sup>。彼の奉職期間は30年を超えていたが、提出されたばかりの草案内容は適用されず、1832年の行政命令に従う形で年俸の半額、即ち1000フラン<sup>111</sup>のみが認められた<sup>112</sup>。

こうして8月10日、彼は院長に辞表を提出し<sup>113</sup>、1000フランの退職年金を受けながら1849年以降は無給で視学官および音楽学習委員会委員の職務にあたることとなった。

#### b) マルモンテル

ヰィメルマンの後任として教授に任命されたマルモンテルは、1837年以来、ソルフェージュ科の助教授を務め、1843年からは無給の教授、1845年によりやく有給の教授となっていた。1848年時点での彼の年俸は800フランだったが、これは基礎クラス教授第4等の給与1000フランよりも低い額だった。そのため、彼がピアノ教授に任命された折、無給の教員ないし第4等よりも低い給与の教員は正教授または教授資格者の第4等の給与を受ける、という基準が適用され、基礎クラス教授第4等の給与である1000フランへの昇給が認められた。しかし、彼の新しいポストはピアノ科の正教授であるにも拘らず、彼は専科の正教授第4等の給与1200フランではなく、彼がそれまで教員をしていた基礎クラスの第4等の年俸に甘んじなければならなかった。彼に200フランの昇給を認めた理由を、内務省の予算表の備考欄は次のように説明している。

[マルモンテルは]2000フランの給与を享受していたヰィメルマンに代わってピアノ科教授の地位を得たばかりである。要求された200フランの昇給を彼に認めるのが公正である<sup>114</sup>。

---

<sup>109</sup> « Je me trouve placé dans la catégorie des professeurs du Conservatoire qui ayant atteint leur 60<sup>ème</sup> année peuvent être mis à la retraite.

Les membres de la commission chargés de vous proposer un projet de règlement nouveau, auront l'honneur de vous présenter ce travail ; s'il est approuvé par vous, Monsieur le ministre, je puis espérer qu'il me sera permis de professer encore quelques années dans une école, où j'ai été assez heureux pour rendre quelques services.

Cependant, dès ce moment, j'abandonnerais cette espérance, Monsieur le ministre, si vous vouliez bien m'accorder la position honorifique de Louis Adam, que l'art musical vient de perdre. M. Louis Adam était inspecteur des classes de piano et membre du comité des études. Ses honoraires étaient : 2 000 f, auxquels je renoncerais en me bornant à réclamer ma pension de retraite acquise par 32 années de service. [...] » Lettre de ZIMMERMAN au ministre de l'Intérieur, datée du 27 juill. 1848, AN, F 21/1 303.

<sup>110</sup> マルモンテルは次の著書において、ヰィメルマンの辞任が音楽院内部の同僚から放たれた敵意が一つの原因であったことを示唆している。Cf. *PC*, p. 199-200.

<sup>111</sup> 1832年の行政命令(オルドナンス)に基づくヰィメルマンの年金の計算は次の通りである。過去4年の年俸平均額=2000フラン。2000フラン×1/3+2000フラン×1/60×12年=1066.666... 年金は年俸の半額を越えないので1000フランがヰィメルマンの年俸である。

<sup>112</sup> Extrait du registre des délibérations du Comité de l'Intérieur et de l'Instruction publique, séance du 16 janvier 1849, AN, F 21/1 303.

<sup>113</sup> Lettre autographe de ZIMMERMAN à AUBER, datée du 10 août 1848, AN, AJ 37/72-4.

<sup>114</sup> « Vient d'obtenir la place de professeur de piano en remplacement de M. Zimmerman qui jouissait d'un traitement de 2 000 francs. Il est juste de lui accorder la légère augmentation de 200 francs demandée. » Ministère de l'Intérieur, Conservatoire national de musique et de déclamation. Projet de Budget pour l'exercice 1849, AN, F 21/1 311.

48 草案で示された基準に基づけば、この決定は公正とは言えない。このことは、草案の給与規定が予算を定める内務省に完全に受け入れられたわけではなかったことを示している。

c) ローラン

ピアノ予科の担任として 1828 年から音楽院で教えていたローランは、1835 年までピアノ予科の無給名誉教授、1835~1843 年にかけて助教授、1844 年からは正教授として任にあっていた。1846 年から初めて有給の正教授となり、その年俸は 1848 年の時点で 800 フランに達していた。表 I-2-7 が示すように、彼は 1848 年時点でピアノ科教授の中では勤続年数が 20 年で、もっとも長く音楽院で教えていた。1844 年までは予科を受けもっていたので、門下から受賞者を輩出する機会はなかったが、1844 年から 1848 年までは 1 等賞を 1 名、2 等賞を 2 名、次席を 4 名輩出した実績があった。こうした背景から、大臣は 200 フランの増給を認め、マルモンテルと対等な給与を認めた。内務省の予算表の備考欄にはローランについて増給理由が次のように記されている。

200 フランの増給。彼は長らくピアノ教授の中でもっとも低い給料を受けている。増給が彼に約束され、彼はこれを受けるに値する<sup>115</sup>。

このように、ローランもまたマルモンテルと同じように、専科の正教授でありながら基礎クラスの第 4 等に相当する給与に甘んじることとなった。

d) エルツとファランク夫人

女子クラスの教授に関して、勤続年数が 10 年に満たないエルツは、それまでの年俸 1 200 フランを維持し、草案と矛盾なく専科の正教授第 4 等の給与を認められた。一方、ファランク夫人に関しては、1 200 フランという 48 年草案に基づく見積もりにも拘らず、内務省は彼女に 1 000 フランしか認めなかった。この格差を、男性中心社会のもたらした問題と見るのは誤りではないだろう<sup>116</sup>。しかし一方で、1842 年に任命されたエルツとファランク夫人の間には、教育実績において差があったことも認めて置く必要がある。下に示す表 I-2-7 の比較が示すように、1848 年の修了選抜試験（コンクール）までに両者の門下から輩出された受賞者を比較すると、エルツのクラスからは 1 等賞、2 等賞がそれぞれ 7 名ずつ、次席が 8 名で、延べ 22 名の受賞者が出ている。一方で、ファランク夫人のクラスからは 1 等賞が 3 名、2 等賞が 1 名、次席が 7 名で、受賞者の延べ人数は合計 11 であるが、これはエルツのクラスにおける受賞者数の半分である。また、エルツは生徒時代にピアノ科で 1 等賞を得ているが、非音楽院出身者であるファランク夫人には比較されるべき受賞歴がなかった。つまり、内務省がこうした過去の学習・教育実績を考慮して 200 フランの給与の差をつけたとも考えられる。

<sup>115</sup> « Augmentation de 200 f. Il est le moins rétribué des professeurs de piano ; depuis longtemps une augmentation lui en promise et il mérite de l'obtenir. » *Ibid.*

<sup>116</sup> Bea FRIEDLAND, *Louise Farrenc, 1804-1875 : Composer, Performer, Scholar*, Michigan, UMI Research Press, 1980, p. 30.

表 I-2-7. 1848 年時点におけるピアノ科教授の在職期間、勤続年数、  
門下の受賞者数および生徒時代の受賞歴

N.B. 本表はパリ音楽院管理官・教官及び受賞者名簿に基づく。(Cf. CP, p. 436-459 ; 684-872)

クラス	教授	在任期間	1848 年 10 月 時点での勤 続年数	1848 年 8 月のコンクール までに門下から輩出され たピアノの受賞者数 (延べ人数)	生徒時代の受賞歴
男子クラス	ローラン	1828/1/25-1844/1/1 1844/1/1-1862/10/1	20	1 等賞 : 1 名 2 等賞 : 2 名 次席 : 4 名	ピアノ : 1 等賞(1822)
	マルモンテル	1848/9/13 -1887/10/1	0	0	ピアノ : 1 等賞(1832) ソルフェージュ : 1 等賞(1828) 和声・実践伴奏 : 2 等賞(1832) 対位法・フーガ (1835)
女子クラス	コーシュ夫人	1829/2/12-1851/7/1- 1851/7/1-1866	19	1 等賞 : 0 名 2 等賞 : 2 名 次席 : 5 名	ピアノ : 2 等賞(1829) ソルフェージュ : 1 等賞(1826) 和声・実践伴奏 : 1 等賞(1829)
	エルツ	1842/11/15 -1874/5/1	6	1 等賞 : 7 名 2 等賞 : 7 名 次席 : 8 名	ピアノ : 1 等賞(1818)
	ファランク夫 人	1842/11/15 -1873/1/1	6	1 等賞 : 3 名 2 等賞 : 1 名 次席 : 7 名	-

しかし、それでもファランク夫人の年俸に対する内務省の決定は不当なものであったといわざるを得ない。例えば著名なヴァイオリニスト、アラール Jean-Delphin ALARD (1815~1888) はファランクよりも遅く 1843 年 3 月に新任の教授として音楽院に就職したにも拘らず、1849 年には 1 000 フランから 1 200 フランに増給していた<sup>117</sup>。また 1847 年にヴァイオリン科教授に就任したジラルル Narcisse GIRARD (1797~1860) は、800 フランの初任給が翌年には 1000 フランに、1849 年には「優れた教授」で「その前任者が 2 000 フランを得ていた」という理由から、更に 200 フランの増給を認められ年俸は 1 200 フランに達していた<sup>118</sup>。

こうした状況に対して、ファランク夫人は 1850 年 11 月 11 日に院長オベールに宛てて次のような請願を出している。

およそ 15 ヶ月前、私が何名もの同僚と同じように増給を認めて頂きたいと謹んでお尋ねしましたところ、貴殿は私の要求を満たすため、いくらかの経営資金が使えるようになったらまずその機会を逃さない、との期待をもたせて下さいました。  
私の後に任命されたアラール氏、フランコーム氏、ならびにそれよりも更に遅く

<sup>117</sup> Ministère de l'Intérieur, Conservatoire national de musique et de déclamation. Projet de Budget pour l'exercice 1849, AN, F 21/1 311.

<sup>118</sup> *Ibid.*

音楽院に就職したジラルが増給を認められて2年が経ちます。他にも、さらに同様の厚遇を受けている教授が何名かおります。

院長殿、私はあえて、貴殿が私の給与を、各氏の給与と同額に定めようとしてくださることを期待致します。というのも、利害に係る動機は別としても、私が彼らと同様の援助を受けなければ、私に課された任務を遂行するのに必要な精一杯の熱意と勤勉さを〔教育に〕もたらしめていないと思われてしまいうということもあり得るのですから。〔…〕<sup>119</sup>（下線強調は筆者による）

1846年1月に教授職に就いたチェロ科のフランコーム Auguste-Joseph FRANCHOMME (1808-1884)が増給を認められたのは、実際には1855年のことであり<sup>120</sup>、ファランク夫人は一部事実を誤認している。それでも、自身の増給が後回しにされていることに苛立ちを感じていたのは理由のないことではなかった。1852年、この要求はようやく認められ、彼女も同僚のエルツと同じ1200フランの年俸を得ることとなった。

#### e) コーシュ夫人

女子クラスの助教授だったコーシュ夫人は、草案が大臣に提出された後、1849-1850年度は無給の助教授の地位にとどまったが、1849年から1850年にかけて2名の1等賞、1名の2等賞、2名の次席を出すという業績が認められ、1851年7月に教授資格者への昇進が決定、翌年から教授資格者第4等の給与として300フランを得ることとなった<sup>121</sup>。結果的には48年草案の基準に沿う形となったが、20年以上無給で教育に従事してきたにも拘らず、教授資格者の第4等の給与しか得られないというのは彼女にとっては喜ぶべき昇進とは言い難いものだったのであろう。長期間に亘る無給の奉職が考慮されない点にも、音楽院における女性教授の非常に厳しい立場をみてとることができる。

このように各教授の待遇を比較してみると、内務大臣の判断に基づいて48年草案に一致する移行措置が適用されたのはエルツのみであり、ローラン、マルモンテルはそれよりも低い額の昇給、ファランク夫人とコーシュ夫人はそれまでの年俸額を維持する結果となった。これは、内務省が音楽院の提案を限られた予算の中で反映しようとした結果ではあるが、48年草案に盛り込まれた教授たちの総意を十分に反映したとは、到底言えなかった。

しかし、音楽院内の合議によって給与体系を確立したことには、一定の意義が認められる。教員たちは、客観的な基準に基づいて昇進を要求できるようになり、いつまでも不当な給与に甘んじる必要がなくなったからである。総則において給与を明確に定める方式は、1878年時の総則改定でも踏襲され、以後、教員たちの安定した収入を保証することとなった。

---

<sup>119</sup> « J'ai l'honneur de vous demander, il y a environ quinze mois, de vouloir bien m'accorder, comme à plusieurs de mes confrères, une augmentation dans mon traitement, et vous me fîtes [*sic*] espérer que vous saisierez la première occasion où l'on pourrait disposer de quelques fonds, pour satisfaire à ma demande.

Voilà à peu-près deux ans que MMrs Alard et Franchomme, nommés professeur après moi, ont obtenu une augmentation, ainsi que Girard entré au Conservatoire beaucoup plus tard ; quelques autres encore ont joui de la même faveur.

J'ose donc espérer, Monsieur le Directeur, que vous voudrez bien fixer mes honoraires au même taux que ces Messieurs, car, mettant à part tous motifs d'intérêts, si je ne recevais pas comme eux cet encouragement, on pourrait croire que je n'ai pas mis tout le zèle et l'assiduité nécessaire pour bien remplir la tâche qui m'était imposée. » Lettre de Louise FARRENC à AUBER, datée du 11 nov. 1850, AN, AJ 37/69-2.

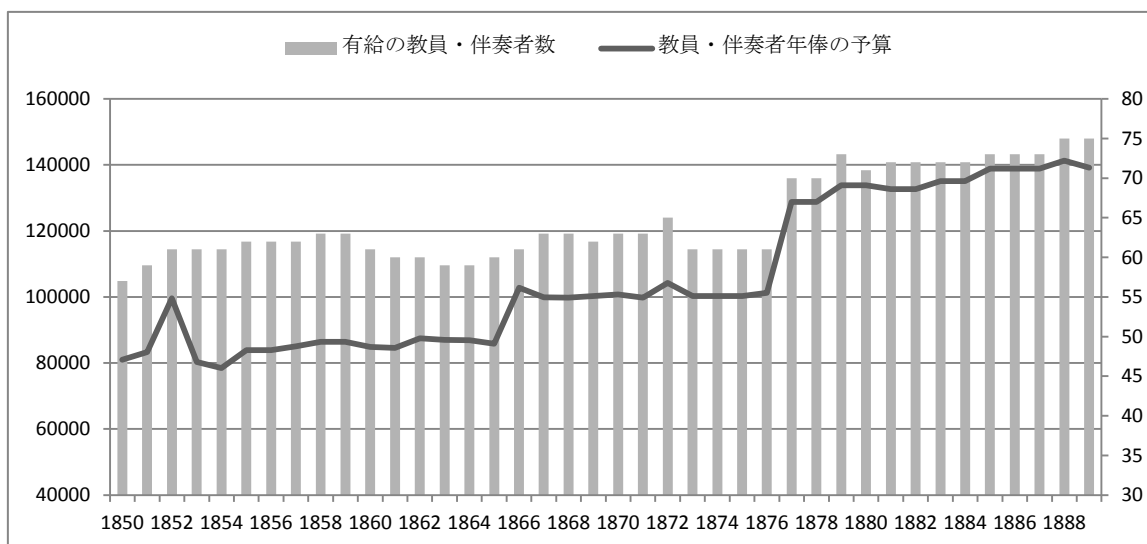
<sup>120</sup> Ministère de l'Intérieur, Conservatoire national de musique et de déclamation. Projet de Budget pour l'exercice 1852, AN, F 21/1 311.

<sup>121</sup> *Ibid.*

給与体系の確立を契機として、教員の給与には持続的な上昇がもたらされることとなった。次のグラフは、1850年から1890年までの有給教員・伴奏者の総計（棒、右軸、単位：人）と教員・伴奏者の年俸予算総額の推移（折れ線、左軸、単位：フラン）を示している<sup>122</sup>。

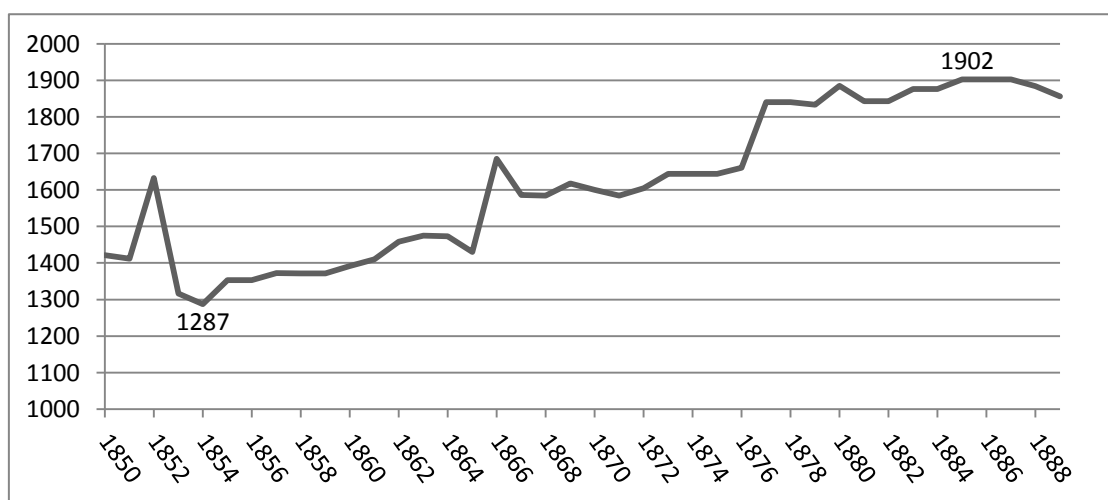
グラフ I-2-2. 有給教員・伴奏者の総計と  
教員・伴奏者の年俸予算総額の推移（1850~1890）

N.B. 左軸の単位：フラン、右軸の単位：人、1858~1876, 1878~1879, 1885~1889年は伴奏者の役職なし



1850年から1890年までの40年間、教員・伴奏者の数は57から75名に増加し、それに応じて教員の給与に当てられた予算総額も1850年の81,000フランから139,200フランへと約1.7倍に増加している。次のグラフは、教員・伴奏者に対する予算総額を一人あたりの平均給与額に置き換え、その推移を示している（単位：フラン）<sup>123</sup>。

グラフ I-2-3. 教員・伴奏者一人当たりの平均給与額の推移（1850~1890）



<sup>122</sup> このグラフは、コンスタン・ピエールがまとめた予算配分表に基づき作成した。Cf. CP, p. 991-996.

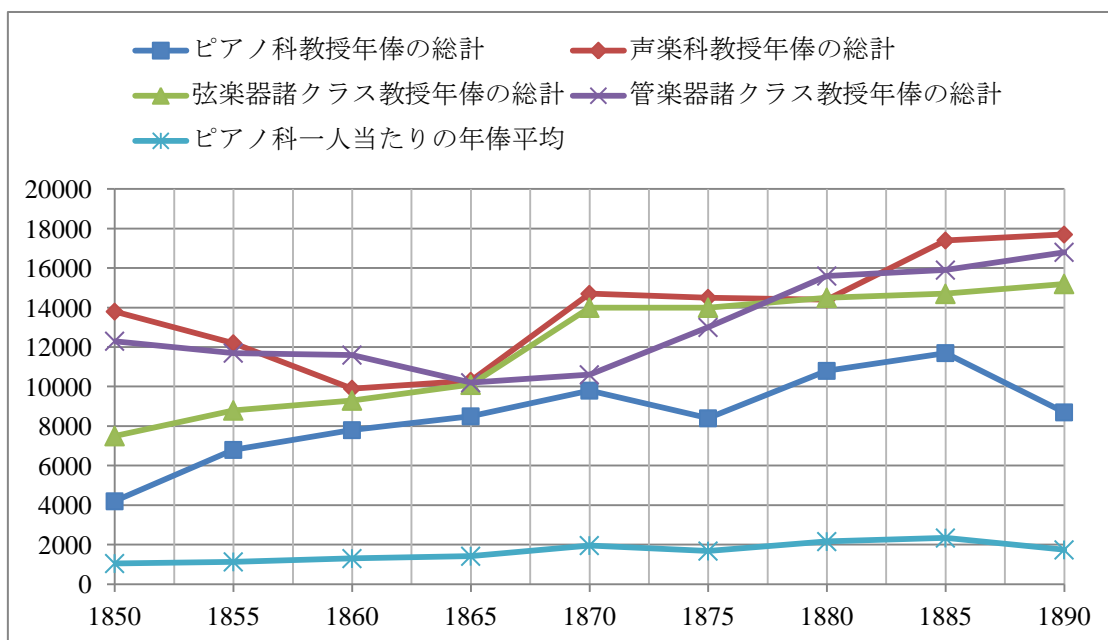
<sup>123</sup> 同前。

このグラフが示すように、一人の教員が得る平均年俵は、1 287 フランだった 1854 年以降、持続的に上昇し、最大で 1 902 フランまで上昇した。

ピアノ科教授たちに割り当てられた給与の総額、および一人当たりの平均年俵額も、全体的な上昇傾向を示している。次のグラフは、ピアノ科、声楽、弦楽器諸クラス、管楽器諸クラスの教員の年俵の合計、及びピアノ科教授一人当たりの年俵平均額の推移を 5 年ごとに示している<sup>124</sup>。

グラフ I-2-4. 5 年毎にみたピアノ科教員の年俵予算総額と  
一人当たりの平均年俵額の推移 (1850~1890)

N.B. 単位：フラン。右軸は「管理官、教職員の年俵総計」、左軸は「ピアノ科教授年俵の総計」  
および「一人当たりの年俵平均」



声楽科と管楽器諸クラス教授の年俵は 1865 年代前半までは下降するが、それ以後は上昇傾向に転じる。ピアノ科に関しては、ほぼ右肩上がりで給与額が増加しているが、これはおそらく、楽器普及に伴うピアノ教育の社会的な重要性増大が影響していると考えられる<sup>125</sup>。草案作成委員会のもとで定められた給与体系は、第二帝政と第三共和政の中でより多くの教員を雇い、一人当たりの給与を上昇させていくきっかけを与えたといえる。「再建のために破壊することではなく、建造物を修復し大きくする」<sup>126</sup>という委員会の目標は 19 世紀後半を通して実現されていくこととなる。

<sup>124</sup> このグラフは、コンスタン・ピエールがまとめた音楽院人員一覧に基づき作成した。Cf. CP, p. 424-433.

<sup>125</sup> 本論文 III-5-3 に引用するル・クーペの著作からの引用及びル・クーペのピアノ教材に関する III-9-2-2-2 におけるアカデミーの報告を参照。

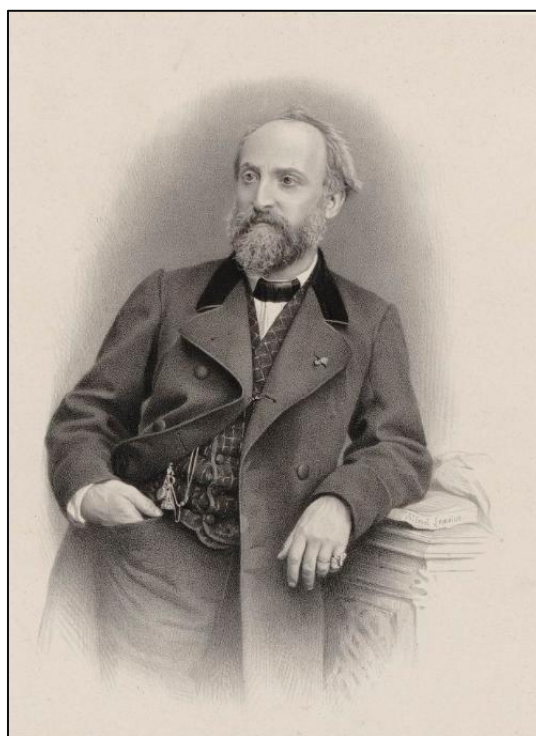
<sup>126</sup> « L'œuvre [...] que nous avons entreprise, n'était pas de détruire pour réédifier, mais de réparer, d'agrandir l'édifice. » *Ibid.*



図 I-2-1. ルイーズ・ファランクの肖像<sup>127</sup>



図 I-2-2. アントワーヌ=フランソワ・マルモンテルの肖像<sup>128</sup>



<sup>127</sup> Luigi RUBIO, *Louise Farrenc*, peinture à l'huile, 1835, coll. particulière. Image tiré de : Rebecca GROTJAHN und Christin HEITMANN (éd.), *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption, Frankreich Sophie Drinker Instituts*, vol. 2, BIS-Verlag, Oldenburg, 2006.

<sup>128</sup> Alfred LEMOINE, *Antoine-François Marmontel*, lithographe, ca 1880, 24 x 18 cm, Paris, BnF, Cote: Est. Marmontel A. 002, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8422275.



### 第3章 クラスの再編成とピアノ科

ピアノ科は、音楽院の教育編成においてどのような位置を占めていたのだろうか。草案作成委員会では、クラス編成の再検討が給与システムに次ぐ重要な論点となった。本章では、まず音楽院教育を構成する諸科の新編成を、48年草案と50年総則に基づいて提示する。続いて、ピアノ科およびピアノ科に関連する諸クラスの位置づけ、クラス相互の関係を検討する。

次頁から2頁に亘って掲載した表 I-3-1 と表 I-3-2 は、それぞれ 1841 年の総則に定められた旧クラス編成と、50年総則で規定された新クラス編成を示している。1842年と1850年のクラス構成を比較すると、50年総則では、41年総則でばらばらに併記されていた27の教育部門が8つの大きなセクションに分類されたことが分かる。ここではまず、ピアノ科に直接的・間接的に関係するセクションとして、基礎教育（とりわけ鍵盤楽器学習クラス）、ピアノ科、器楽合奏クラスについて検討し、次いで50年総則で新たに設置された器楽合奏クラスと民衆合唱クラスについて考察する。これらのクラスは、19世紀後半の音楽活動をめぐる環境の変化を反映しており、ピアノ科を取り巻く状況を理解する上で考察に値する。

#### 3-1. 基礎教育

第1カテゴリーの基礎教育は、ソルフェージュ、口頭和声、役学習、鍵盤楽器学習クラスの4区分で構成された。このカテゴリーは、各科の専門教育に入る前か、あるいは並行して行われる教育の基礎を提供する科目を含んでいる。ソルフェージュは音楽に関わる科目に進む多くの生徒が履修しており、教員の数も再編成前後でほとんど変わらず16名前後と、全科目の中でもっとも多かった。ソルフェージュ科は一人の教員に対して複数の生徒が合同で行われる合同ソルフェージュ（2クラス）と、個別ソルフェージュ（声楽生徒向け6クラス、器楽生徒向け6クラス）の2段階が設けられた。48年総案は、複数の生徒による合同ソルフェージュをより上位に位置づけたが、その理由は次のように説明されている。

音価や拍といった基本的な原則に係る一般諸概念は、教師が生徒に直接実践して見せる必要のないものであり、より多数の受講生に向けられればそれだけよく感じ取られやすいものである。声を合わせることは、発声と拍子の感覚を修正する効果がある。集団の直観的知性が御しがたく怠惰な個々人を訓練し、進歩させる<sup>129</sup>。

口頭和声は、1848年の再編成以前から引き継いだ科目<sup>130</sup>で、生徒に「耳の訓練と声による訓練を通して和音の分析、和声の予備知識」への手ほどきを行い、基礎教育と和声の高等教育の橋渡しをすることを目的としていた<sup>131</sup>。

---

<sup>129</sup> « Il est des notions générales, comme celles des principes rudimentaires, des valeurs et des temps, qui n'ont pas besoin d'une démonstration directe du maître à l'élève, qui se perçoivent d'autant mieux qu'elles s'adressent à un plus grand nombre d'auditeurs. A un degré un peu plus avancé, la réunion des voix a pour effet de rectifier l'intonation et le sentiment de la mesure; l'intelligence instinctive d'une masse entraîne et fait progresser les individualités rebelles ou paresseuses. » CP, p. 355.

<sup>130</sup> 1840年の教員一覧の中にはこのクラス名が記載されている。CP, p. 422.

<sup>131</sup> Cf. CP, p. 355. « Cette classe, qui initie les élèves par le travail de l'oreille et l'exercice oral à la décomposition des accords et aux notions préliminaires de l'harmonie, forme une sorte de lien entre l'enseignement élémentaire et l'enseignement supérieur. »

表 I-3-1. パリ音楽院クラス一覧 (1841 年総則)

N.B. 本表は次の史料に基づき作成 : Anr, 1842, p. 780-783.

	クラス種別	1842 年時点での教員数 (復習教員を含む)
1	発声	1
2	フランス語とその書法	-
3	舞台作法	1
4	役学習	1
5	オペラ朗唱	3
6	ソルフジェージュ (含合唱)	17
7	鍵盤楽器学習 (声楽生徒向け)	3
8	声楽	6
9	声楽アンサンブル	1
10	和声・実践伴奏	5
11	和声	2
12	対位法・フーガ・オペラ作曲	4
13	ピアノ	4
14	オルガン*	1
15	ハープ	2
16	ヴァイオリン	4
17	チェロ	2
18	コントラバス	1
19	フルート	2
20	オーボエ	2
21	クラリネット	1
22	ファゴット	1
23	ナチュラル・ホルン	1
24	ピストン付きホルン	1
25	トランペット キー付きトランペット	1
26	トロンボーン	1
27	劇学習	4
その他	フェンシング	1

\*4 分の 1 は女子生徒を受け入れた

表 I-3-2. パリ音楽院クラス一覧（1850年総則）

N.B. 本表は次の史料に基づき作成：An, 1852, p. 830-833. グレーの欄は新設のクラスまたは特別な変更が行われたクラス。

区分	クラス種別	1852年時点での教員数 (復習教員を含む)
1. 基礎教育	ソルフェージュ（合同、個別クラス）	16
	口頭和声	
	役学習	1
	鍵盤楽器学習(声楽、和声、作曲生徒向け)	5
2. 声楽	声楽	8
	声楽アンサンブル	1
3. -	オペラ朗唱	5
4. -	ピアノ	5
	ハープ	1
5. 弦楽器	ヴァイオリン	4
	チェロ	2
	コントラバス	1
6. 管楽器	フルート	2
	オーボエ	1
	クラリネット	1
	ファゴット	1
	ナチュラル・ホルン	1
	ピストン付きホルン	1
	トランペット	1
	トロンボーン	1
器楽アンサンブル（ピアノ、管・弦楽生向け）	1	
7. 和声・オルガン・作曲 <sup>132</sup>	オルガン（オルガン・即興）	1
	和声書法	2
	和声・実践伴奏	4
	作曲（対位法・フーガ、理想作曲）	4
8. 劇朗唱	劇朗唱	3
	舞踏	0
	フェンシング	1
その他	舞台作法	1
	上級合同民衆歌唱教育	1
	朗読法	1

<sup>132</sup> オルガンが和声、作曲とともに理論系学科に分類されたのは、48年草案によれば、次のような理由からであった。「この楽器の学習が主に即興を目的としており、オルガニストには欠かせない和声および作曲の学習と本質的に関係しているからである。」 Cf. CP, p. 358.

48年草案によれば、役学習科は上演に関する技術修得を目的とするオペラ朗唱クラスに進む前段階の学習として位置づけられ、「純粋に音楽的な練習を通して、オペラ朗唱クラスの勉強の準備をする」ことを目的としていた<sup>133</sup>。つまり、このクラスは実際に舞台所作を学ぶのではなく、オペラ作品に登場するアリアやレチタティーヴォを演技なしで練習するためのものであった。「役学習」とは、演技学習以前にオペラの様々な役柄の基礎を、音楽的訓練を通して学ぶ、という意味であったと考えられる。

鍵盤楽器学習科（男子2クラス、女子3クラス）は、実質的にはピアノを学ぶクラスだったが、声楽、和声、作曲科の生徒のみに開かれていた<sup>134</sup>。いわゆる専攻外ピアノ・クラスである。48年草案は、これらのクラスの目的を、声楽科の生徒がピアノで弾き歌いしながら練習できるようにすること、和声や作曲を学ぶ生徒が自作品を演奏できるようにすることと規定している<sup>135</sup>。この科目においては、ピアノはあくまで専科の技能を補うための手段として位置づけられている。48年草案におけるこのクラスの位置づけは次の通りである。

この教育は、生徒のさまざまな領域で必要とされる事柄を可能にする限りにおいて行われ、これら〔声楽、和声、作曲〕の生徒たちにのみ割り当てられるべきである。この教育は、ピアノ科の予備的教育に変更されることはできない〔…〕<sup>136</sup>。（傍点強調は筆者による）

この但し書きは、1848年以前にピアノ科志望の生徒が、本来の学科設置趣旨に反してこの学科に在籍しながらピアノ科への転科を待機していたという実状<sup>137</sup>を踏まえている。しかし、50年総則が適用されてから数年後には、鍵盤楽器学習科での経験がピアノ科転向の意志を刺激し、ピアノ科に転向する生徒が少なからず現れた。鍵盤楽器学習科からピアノ科への転向は、志望者の多かった女子クラスに特有の現象で、1852-1853年度から1854-1855年度にかけて13名の生徒が鍵盤楽器学習科からピアノ科に転向している。次頁の表は、これらの年度のうちにピアノ科へ転向した生徒の一覧<sup>138</sup>である。

---

<sup>133</sup> Cf. CP, p. 356. « Elle a pour objet de préparer les élèves, par des répétitions purement musicales, aux travaux des classes de déclamation lyrique, auxquelles sont réservées la mise en scène des morceaux appris, l'indication du sentiment et de l'action dramatique que comporte leur exécution au théâtre. »

<sup>134</sup> 50年総則第15項。Cf. CP, p. 256. 作曲と和声は男子にしか開かれていなかったため、女子でこのクラスを履修できたのは和声・実践伴奏科および声楽科の女子生徒である。

<sup>135</sup> 50年総則第16項。Ibid. 48年総則における該当箇所は Ibid., p. 356.

<sup>136</sup> « [...C] et enseignement doit rester dans les limites que comportent les besoins de ces divers ordres d'élèves, leur être exclusivement affecté, et il ne peut être converti en un enseignement préparatoire aux classes de piano [...] » CP, p. 356.

<sup>137</sup> Cf. FG, p. 85.

<sup>138</sup> この表は、フランス国立古文書館に所蔵されている次のパリ音楽院生徒名簿に基づく。Tableaux annuels des classes, première série, AN, AJ 37 154/5 ; AJ 37 155/1-2.

表 I-3-3. 鍵盤楽器学習科からピアノ科へ転向した生徒

1852-1853					
鍵盤楽器学習科クラス担任	生徒名	転科先（ピアノ科）のクラス担任	転科日	転科先での最終成績	他の学科における最終成績
ボフル夫人	ルユエデ Lehuédé	コーシュ夫人	1853/1/20	第3次席 (1855)	ソルフェージュ:1等賞 (1850); 声・実践伴奏:1等賞 (1855); オルガン: 第2次席 (1866)
	フリド Fridot	コーシュ夫人	1853/1/20	-	-
1853-1854					
鍵盤楽器学習科クラス担任	生徒名	転科先（ピアノ科）のクラス担任	転科日	転科先での最終成績	他の学科における最終成績
ボフル夫人	シャンボン Champon	ル・クーペ	1854/5/9	第3次席 (1856)	ソルフェージュ:1等賞 (1857)
	シュヴァーブ Schwaab	ファランク夫人	1853/12/26	第3次席 (1856)	鍵盤楽器学習:選外優良 (1853); 和声・実践伴奏:第1次席 (1860)
	ルクレルク Leclerq	エルツ	1853/12/26	1等賞 (1858)	ソルフェージュ:1等賞 (1855); 和声・実践伴奏:第2次席 (1860)
ルマルシャン夫人	ヴィレール Vilers	エルツ	1853/12/26	-	ソルフェージュ:第2次席 (1853); 鍵盤楽器学習:第2選外優良 (1853)
	ド・ロード de Roode	ル・クーペ	1854/3/9	-	-
ジュースラン夫人	バルル Barles	ファランク夫人	1853/12/26	第2次席 (1855)	ソルフェージュ:1等賞 (1853); 鍵盤楽器学習:主席選外優良 (1853); 和声・実践伴奏:1等賞 (1857)
	トゥーヴネル Thouvenel	エルツ	1853/12/26	2等賞 (1854)	ソルフェージュ:第1次席 (1853); 鍵盤楽器学習:主席選外優良 (1853)
	ランスビュルグ Rensburg	ル・クーペ	1854/3/9	第1次席 (1858)	-
1854-1855					
鍵盤楽器学習科クラス担任	生徒名	転科先（ピアノ科）のクラス担任	転科日	転科先での最終成績	他の学科における最終成績
ルマルシャン夫人	ブリュネ Brunet	エルツ	1854/12/21	-	-
	ステインヴェンデール Steinwender	ファランク夫人	1854/12/18	-	-
ジュースラン夫人	ブーキエ Bousquier	コーシュ夫人	1854/12/19	-	鍵盤楽器学習:主席選外優良 (1854)

ピアノ科に転科した生徒の例として、表の冒頭に名前が挙がっているルユエデ嬢 Adèle-Aurélie-Marie LEHUÉDÉ (1835~?) の事例をみてみよう。彼女は 1847 年 1 月にパリ音楽院に入学、1850 年にソルフェージュ科で 1 等賞を得てから同年 11 月に和声・伴奏科に登録、そして翌月にはボフル夫人 Madame Eaulalie BEAUFOUR (1813~1872, 旧姓 ヴィエurl ラング VIERLING) の鍵盤楽器学習クラスに登録した。和声・実践伴奏科での学習と並行して、約 2 年間鍵盤楽器クラスで学んだ後、1853 年 1 月 20 日に鍵盤楽器学習科を離れ、ピアノ科のコーシュ夫人のクラスに移った。ピアノ科での最終成績は 1855 年に獲得した第 3 次席であったが、同年の修了選抜試験（コンクール）では和声・伴奏科で 1 等賞を得、翌年にはオルガン科でも第 2 次席を得ている。彼女はその後、パリのサン＝ルイ＝ダントン教会（Église Saint-Louis-d'Antan）、サン＝フィリップ＝デュ＝ルール教会（Église Saint-Philippe-du-Roule）のオルガン伴奏者を歴任することとなる。

他の転科生には、転科後 1 等賞を獲得したルクレルク嬢 Aimée-Félicie LECLERCQ (1839~?)、2 等賞を獲得したトゥーヴネル嬢 Marie-Marguerite TOUVENEL (1838~1856) のように、独奏者としても優秀な成績を収めた生徒も存在する。ルクレルク嬢は、後にタルペ夫人 Madame TARPET として鍵盤楽器学習科の教授となった。

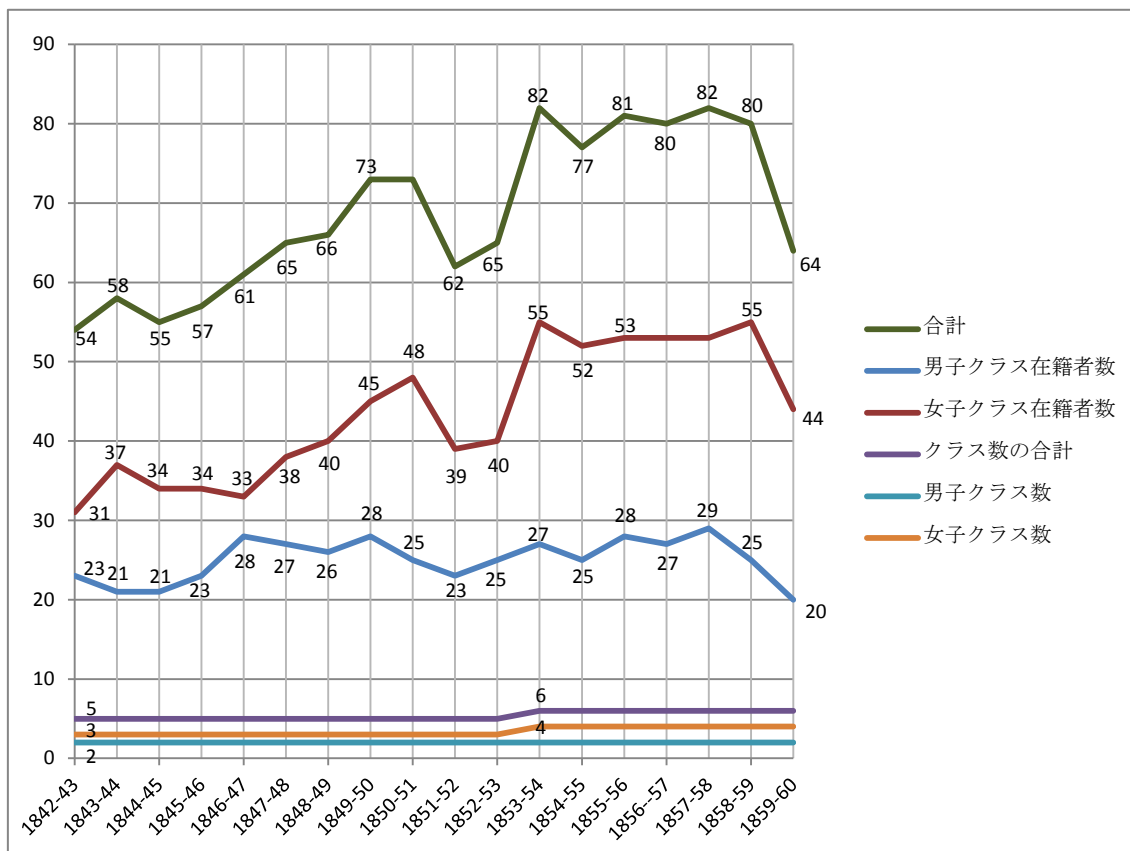
1853-1854 年度、彼女たちを含め鍵盤楽器学習科に在籍した多くの女子生徒がピアノ科に転科している。その一つの理由は、1854 年 3 月 1 日に、それまで和声・伴奏科の教授を務めていたル・クーペ Félix LE COUPPEY (1811~1887) がピアノ科教授に任命されることで女子クラスが 1 クラス増加し、受け入れ可能な女子生徒の人数が増えたためである。次のグラフ I-3-1 は、1842 年から 1860 年までのピアノ科における在籍者数<sup>139</sup>とクラス数の推移を示している。

---

<sup>139</sup> この在籍者数は、フランス国立古文書館に所蔵されている次のパリ音楽院生徒名簿に記載された生徒の人数に基づく（聴講生を含む）。Tableaux annuels des classes, première série, AN, AJ 37 153~AJ 37 156/2. 各年度のクラスの名簿は、定員よりも多くの生徒が記載されることが多い。それは年度内に行われる 2 度の入試で生徒が入れ替わる際、除籍となった生徒と新入生の両方の名前を記載しているからである。



グラフ I-3-1. ピアノ科の在籍者数の推移 (1842~1860)



このグラフから、1852-1853 年度に 40 名だったピアノ科の女子在籍者が、翌年度には 55 名となり 15 名増加したことが分かる。この増加によって、クラス間での生徒数の調整が行われた。鍵盤楽器学習クラス的女子生徒のうち、ピアノ科への転科を希望する 8 名がピアノ科の入学試験に合格し、エルツ、ファランク夫人、ル・クーペのクラスに割り振られたということになる。このように、鍵盤楽器学習科は、教育の補助的な役割を与えられてはいたが、ピアノ科への入学希望者が少なからず存在していた。

ピアノ科と鍵盤楽器学習科の関係は、教員に関しても指摘することができる。鍵盤楽器学習科は、男子 2 クラス、女子 3 クラスで構成され、教授はピアノ科の卒業生が担っていた。次頁の表 I-3-4 は、クラスの担当教官と任期の一覧である。これらの教官のほとんどは、ピアノ科で優れた成績を収めた卒業生であった。これに続く表 I-3-5 は、1848 年以降に存在した鍵盤楽器練習クラスを担当した教員の氏名、就任時の年齢、受賞歴をまとめたものである。

表 I-3-4. 鍵盤楽器学習科の担任

年度	男子クラス		女子クラス				
1840-1841	モザン MOZIN (1837~)			ヴィエルラング嬢 M <sup>lle</sup> VIERLING (M <sup>me</sup> BEAUFOR, 1831~)	ベルクトルド嬢 M <sup>lle</sup> Berchtold (1836~) [M <sup>me</sup> LEMARCHAND]		
1841-1842		A. ヴォルフ WOLFF	フォルグ FORGUE				
1842-1843							ジュースラン 嬢 M <sup>lle</sup> JOUSSELIN
1843-1844							
1844-1845							
1845-1846							
1846-1847		パドルー PASDELOUP					
1847-1848							
1848-1849	マッセ MASSÉ						
1849-1850	ポルトウオー PORTÉHAUT	ジレット GILLETTE					
1850-1851		クロアレ CROHARÉ					
1851-1852							
1852-1853							
1853-1854							
1854-1855							
1855-1856				ルロワ嬢 M <sup>lle</sup> LEROY (M <sup>me</sup> RÉTY)			
1856-1857							
1857-1858							
1858-1859							
1859-1860							
1860-1861							
1861-1862	アンチオー ム ANTHIOME						
1862-1863					ルージェ・ド・ リル嬢 M <sup>lle</sup> ROUGET DE LISLE (M <sup>me</sup> PHILIPON)		
1863-1864							
~~~~~							
1869-1870							
1870-1871						シェネ夫人 M <sup>me</sup> CHÉNÉ	
1871-1872							
1872-1873							
1873-1874					タルペ夫人 M <sup>me</sup> TARPET		
1874-1875		ドゥコンブ DECOMBES					
1875-1876							
~~~~~							
1885-1886							
1886-1887							
1887-1888							
1888-1889	(~1900 以 降)			(~1888)	(~1900 以降)	(~1900 以降) トルイユベール 夫人 M <sup>me</sup> TROUILLEBERT	

表 I-3-5. 鍵盤楽器練習クラス担当教官の受賞歴等

		教員氏名	就任時の年齢	ピアノ科での最終成績	その他の科目での最終成績
男子クラス	I	モザン	19	1等賞 (1837)	和声・実践伴奏：1等賞 (1836) 対位法・フーガ：1等賞 (1839) オルガン：2等賞 (1839) ローマ賞：次席グランプリ (1841)
		マッセ	26	1等賞 (1839)	ソルフェージュ：2等賞 (1837) 和声・実践伴奏：1等賞 (1840) 対位法・フーガ：1等賞 (1843) ローマ賞：首席グランプリ (1844)
		ポルトウオー	21	1等賞 (1848)	ソルフェージュ：1等賞 (1842) 和声・実践伴奏：1等賞 (1848)
		アンチオーム	27	-	和声・実践伴奏：第2次席 (1856) ローマ賞次席グランプリ (1861)
	II	ヴォルフ	21	1等賞 (1839)	-
		パドルー	27/28	1等賞 (1834)	ソルフェージュ：1等賞 (1832)
		ジレット	-	-	-
		クロアレ	30	1等賞 (1822)	ソルフェージュ：1等賞 (1834) 和声・実践伴奏：2等賞 (1837)
		ドゥコンブ	45	1等賞 (1846)	-
	III	フォルグ	18	1等賞 (1840)	ソルフェージュ：次席 (1836)
女子クラス	I	ヴィエルラング嬢	38	1等賞 (1834)	ソルフェージュ：1等賞 (1829) 和声・実践伴奏：1等賞 (1835)
		ルロワ嬢	28	2等賞 (1834)	ソルフェージュ：2等賞 (1845) 和声・実践伴奏：2等賞 (1850)
	II	ベルクトルド嬢	18	1等賞 (1836)	ソルフェージュ：1等賞 (1831) 和声・実践伴奏：次席 (1837)
		ルージェ・ド・リル	22	1等賞 (1858)	ソルフェージュ：1等賞 (1857) 和声・実践伴奏：第2次席 (1860)
		タルペ夫人	35	1等賞 (1858)	ソルフェージュ：1等賞 (1855) 和声・実践伴奏：1等賞 (1861)
	III	ジュースラン嬢	20	1等賞 (1839)	ソルフェージュ：1等賞 (1835) 和声・実践伴奏：1等賞 (1841)
		シェネ夫人	23	1等賞 (1867)	ソルフェージュ：1等メダル (1866)
	IV	トルイユベール夫人	51/52	1等賞 (1851)	ソルフェージュ：1等賞 (1850) 和声・実践伴奏：1等賞 (1841)

表 I-3-5 から分かるように、教官 18 名中 12 名は 20 代以下の若い生徒で、しかも在籍中にソルフェージュ科、ピアノ科、実践伴奏科で優秀な成績を収めた生徒である。ピアノ科での成績優秀者を重視するのは、1848 年の再編成以前から続く伝統<sup>140</sup>であった。そのため、専攻外生徒の補助的なピアノ演奏技術を養うという趣旨にも拘らず、教育の方向性は基本的にピアノ科と変わらず、修了試験では協奏曲を中心とした難易度の高い課題が課されていた<sup>141</sup>。これらのクラスの担当教官は、正教授ではなく復習教員か助教授／教授資格者によって担当された。鍵盤楽器学習クラスは、ピアノ科を卒業した有望な生徒が教育的なキャリアを積むための受け皿としての役割も果たしていたのである。

### 3-2. ピアノ科

48 年草案で、ピアノ科は種々の専門科目カテゴリーのうち、ハープとともに 4 番目のカテゴリーに位置づけられた。ハープとピアノが同類として扱われたのは、これらの楽器が伝統的に同一の製作所で作られてきたからであろう。19 世紀前半、パリ音楽院がピアノ科のために購入したグランド・ピアノは、すべてエラール社製であった<sup>142</sup>。パリ音楽院はエラールに「音楽院への楽器提供者 (Fournisseur du Conservatoire)」の資格を与えることで、通常よりも安価に楽器を購入する仕組みを適用していたのである<sup>143</sup>。1848 年の国家年鑑におけるパリ音楽院の項には、ピアノの項目に「エラール氏：ピアノ提供者、メール通り 13 番地 (M. Érard, fournisseur des pianos, 13 rue de Mail)」と記されている<sup>144</sup>。同様に、ハープの提供者もまたエラールであった。

ピアノ科のクラス数は、正教授が担当する男子 2 クラス、2 名の正教授が担当する女子 2 クラス、教授資格者が受け持つ女子 1 クラスの計 5 クラスが引き続き保たれることになった。だが、1853 年 3 月にル・クーペが和声教授からピアノ教授に転任して以後、ピアノ科は男子 2 クラス、女子 4 クラス、計 6 クラスの体制で 77~80 名の生徒を擁する大規模な学科となった (グラフ I-3-1 参照)。この編成は 1866 年まで存続した。

次頁の表 I-3-6 は、1840 年から 1890 年までの期間にピアノ科教授を務めた教授の一覧である。表の第 2 列に記されたローマ数字は、同一系列のクラスであることを示している。例えば専科男子クラス (I) は、ツイメルマン、マルモンテル、ディエメールが順に担任を務めた 1 つの系列に属するクラスである。これに続く表 I-3-7 は、1840 年から 1889 年までのピアノ科のクラスと教授を時系列に沿って表示した年表である。

ここに示したピアノ科の歴代教授のうち、12 名はピアノ科出身で、コーシュ夫人以外は 1 等賞受賞者である。そのうち 6 名は、和声・実践伴奏科でも賞または次席を得ており、5 名は対位法・フーガの受賞者である。この 5 名以外に、フーガ・対位法に精通したピアノ教授として、ケルビーニに師事した対位法作曲家でもあるツイメルマン、およびレイハに師事したファランク夫人を加えることができる。

ピアノ科の教授たちの多くは、ピアノに卓越していることはもとより、作曲の力量も備えていた。ピアノ教授たちには、生徒に演奏技術のみならず作品の分析的解釈、レパートリーについての広範な知識を生徒に教えることが期待されたと考えられる。

<sup>140</sup> Cf. *FG*, p. 84.

<sup>141</sup> 鍵盤楽器学習科の課題曲一覧は *CP*, p. 595-598 を参照。

<sup>142</sup> Frédéric DE LA GRANDVILLE, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 193.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Almanach national. Annuaire de la République française pour 1848-1849-1850*, 3 vol., Paris, A. Guyot et Scribe, 1850, p. 786.

表 I-3-6. ピアノ科担当教官とその受賞歴

N.B. 短剣符 (†) は死亡による退職を示す

		教員氏名・生没年	在任期間	ピアノ科での最終成績	その他の科目での最終成績
予科男子 クラス	I	ローラン	1828/1/25-1844/1/1 (15年11ヶ月)	1等賞(1822)	-
予科女子 クラス	II	コーシュ夫人	1829/2/12-1866† (37年)	2等賞(1829)	ソルフェージュ：1等賞(1826) 和声・実践伴奏：1等賞(1829)
専科男子 クラス	I	ヰイメルマン	1816/4/1-1848/10/1 (32年6ヶ月)	1等賞(1800)	和声：1等賞(1801) 作曲科教授資格試験合格(1821)
		マルモンテル	1848/9/13-1887/10/1 (39年11ヶ月)	1等賞(1832)	ソルフェージュ：1等賞(1828) 和声・実践伴奏：2等賞(1832) 対位法・フーガ(1835)：2等賞
		ディエメール	1887/10/1-1919 (32年2ヶ月)	1等賞(1856)	ソルフェージュ：1等賞(1855) 和声・実践伴奏：1等賞(1859) オルガン：2等賞(1860) 対位法・フーガ：1等賞(1861)
	II	ローラン	1844/1/1-1862/10/1 (18年9ヶ月)	1等賞(1822)	-
		マチアス	1862/10/1-1887/3/15 (24年6ヶ月)	-	対位法・フーガ：第1次席(1847) ローマ賞：次席グランプリ
		フィッツ	1887/4/1-1887/10/1 (6ヶ月)	1等賞(1855)	ソルフェージュ：1等賞(1854) 和声・実践伴奏：1等賞(1857) オルガン：1等賞(1860) 対位法・フーガ：1等賞(1860)
		ド・ベリオ	1887/10/1-1903/10/1 (16年)	-	-
	専科女子 クラス	I	L. アダン	1797/5/20-1842/11/15 (45年6ヶ月)	-
エルツ			1842/11/15-1874/5/1 (31年6ヶ月)	1等賞(1818)	-
マサール夫人			1873/5/1-1887/4/1† (14年11ヶ月)	1等賞(1840)	-
フィッツ			1887/10/1-1896† (9年3ヶ月)	1等賞(1855)	ソルフェージュ：1等賞(1854) 和声・実践伴奏：1等賞(1857) オルガン：1等賞(1860) 対位法・フーガ：1等賞(1860)
ファランク夫人			1842/11/15-1873/1/1 (30年2ヶ月)	-	-
ドラボルド			1872/1/1-1913† (31年11ヶ月)	-	-
II		ル・クーペ	1853/3/1-1886† (33年4ヶ月)	1等賞(1825)	和声・実践伴奏：1等賞(1828)
		A. デュヴェルノワ	1886/10/1-1907† (20年5ヶ月)	1等賞(1855)	和声・実践伴奏：第2次席(1859)

表 I-3-7. ピアノ科の担任 (1840~1889)

年度	専科					予科		
	男子		女子			女子	男子	
1840-41	ヰィメルマン		アダン			コーシュ夫人	ローラン	
1841-42								専科へ移行
1842-43								
1843-44				エルツ				
1844-45								
1845-46								
1846-47			(マルモンテルによる代講)					
1847-48	ローラン							
1848-49								
1849-50				(ル・クーペによる代講 1848/10/1-1851/10/1)			専科へ移行	
1850-51								
1851-52								
1852-53								
1853-54								
1854-55								
1855-56								
1856-57								
1857-58					ファランク夫人		コーシュ夫人	
1858-59								
1859-60								
1860-61								
1861-62								
1862-63	マチアス							
1863-64								
1864-65								
1865-66							4月、クラス閉	
1866-67								
1867-68								
1868-69	マルモンテル							
1869-70								
1870-71								
1871-72								
1872-73								
1873-74								
1874-75								
1875-76								
1876-77								
1877-78								
1878-79								
1879-80								
1880-81								
1881-82								
1882-83								
1883-84								
1884-85								
1885-86								
1886-87		フィッツ	(フィッツによる代講)					
1887-88	ディエメール	ド・ベリオ	(フィッツ, 1887/10/1)					
1888-89					デュヴェルノワ			

### 3-3. 新設されたクラス

音楽教育に関して、2つの重要な新設クラスが48年草案で提案され、実際に設置された。その1つ、器楽合奏クラス (*classe d'ensemble instrumental*) は、それまで存在していた声楽重唱クラス (*classe d'ensemble vocal*) に対応する器楽生徒のための科目として開設された<sup>145</sup>。草案の条文は、クラスの構成を次のように定めている。

器楽合奏クラスが1クラス、週に1度、弦楽科教授たちによって順に開かれる。毎回のプログラムはピアノ、弦楽器、管楽器の生徒が参加する形で組まれる<sup>146</sup>。

50年総則では、器楽教授が順にクラスを受け持つことと定められたが、実際にこのクラスを担任することとなったのは、ピアニスト兼作曲家ルネ・バイヨ René BAILLOT (1813~1889)<sup>147</sup>一人で、1887年までこの職位に留まった。現在の9区に位置するバイヨの自宅は、パリで「モーツァルトの協奏曲が演奏される類い稀な場所のひとつ」<sup>148</sup>として知られ、彼が独奏ピアノを担当し、その姉オーギュスティーン・ソゼ Augustine SAUZEY<sup>149</sup>がピアノでゴエリーの編曲した管楽器パートを演奏し、12名の弦楽奏者がこれを伴奏するという室内楽編成でこれらの協奏曲を演奏していた<sup>150</sup>。バイヨの室内楽科教授への任命は、こうしたパリにおける室内楽活動への貢献を背景としており、この科の設置によりピアノ科生が室内楽のレパートリーに親しむ機会が提供された。バイヨは1849年、1850年は無給で教育に従事したが、1851年に1000フランの年俸が決まり、1855年には1200フランに昇給した。

クラスの創設に関して、もう一つこの時代を象徴するのは、民衆歌唱教育クラスの設置である。1850年頃のパリでは、オルフェオンと呼ばれる愛好家による合唱運動<sup>151</sup>が盛期を迎えていた。音楽理論家、教育者ウィレム Guillaume-Louis BOCQUILLON-WILHEM (1781~1842) が1833年にパリで初めた合唱運動に端を発する<sup>152</sup>。月に1度、彼の下で学んだ生徒たちが集まって形成される合唱団に、ウィレムがオルフェオンの名を与えたのがこの運動の始まりである。1835年、彼は労働者階級の男性向けに無料の夜間講座を開いて大きな人気を博し、翌年にはパリ市の公認を受けてパリ市オルフェオン (*Orphéon de la Ville de Paris*) が発足した。ウィレムの没後、弟子のユベール Joseph HUBERT が1852年まで、次いでグノー Charles GOUNOD が1859年までパリ市オルフェオンの陣頭に立ってフラン

<sup>145</sup> これらのクラスは以後、1887年まで存続した。Cf. Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, « Le salon des refusés », *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, p. 32.

<sup>146</sup> « Une classe d'ensemble instrumental est faite une fois par semaine, à tour de rôle, par les professeurs d'instruments à archet. Les programmes de ces séances seront composés de manière que les élèves de piano, d'instruments à archet et à vent y participent également. » Cf. *CP*, p. 357.

<sup>147</sup> 彼は著名なヴァイオリニストのバイヨ Pierre BAILLOT (1771~1842) の息子である。

<sup>148</sup> « [L]'un des seuls endroits de la capitale où l'on pourra entendre les concertos de Mozart[...] » J.-M. FAUQUET, « BAILLIOT, René-Paul », *DMF*, p. 84.

<sup>149</sup> オーギュスティーン・バイヨは著名なヴァイオリン、ヴィオラ奏者のソゼ Charles Eugène SAUZEY (1809~1901) と結婚し、ソゼ夫人となった。この夫ソゼはバイヨの父とともにパリにおける室内楽普及運動の旗手であり、1837年から1840年にバイヨ弦楽四重奏団のヴィオラを担った。1849年、ソゼは音楽院チェロ教授フランコームの助言を受けて自宅や公共ホールで演奏会を催し、蒐集した古い時代の楽器を用いてオーギュスティーンやフランコーム、ルネ・バイヨと演奏し注目を集めた。

<sup>150</sup> J.-M. FAUQUET, « BAILLIOT, René-Paul », *DMF*, p. 84.

<sup>151</sup> 1860年代には、吹奏楽による器楽オルフェオンも盛んになった。

<sup>152</sup> D. M. DI GRAZIA, « Orphéon », *DMF*, p. 919. この段落のオルフェオンに関する記述は同じ事典項目に基づく。

ス全土へのオルフェオンの普及に貢献した。

1870年まで存続することとなるパリ音楽院における民衆歌唱教育クラスは、活発化する合唱運動を通じた労働者の教化運動促進、読譜、歌唱技術の向上を図る狙いがあった。このクラスの設置趣旨は、48年草案の第一章に掲げられており、草案作成委員会がこの運動を重視していたことが窺われる。

草案第1章は、次のような条文で開始される。

音楽院には夜間、歌の合同的民衆教育のため、子どもと成人男女向けの一つまたは複数のクラスが設置される。

その教授が、際立った適性を示すものと判断したこれらのクラスの生徒なら誰でも、音楽院の専門クラスに入学を許可される<sup>153</sup>。

仕事を終えた労働者が夜間<sup>154</sup>に通うものとされたこの合唱クラスの性質は、それまでの音楽院教育にはなかった全く新しい要素である。以前の音楽院は、国立劇場で歌う歌手、独奏者、伴奏能力に長けた専門性の高いピアニスト養成のシステムを確立し発展させてきたが、このクラスは音楽院に通う機会を得にくい労働者の愛好家を対象としていた。この条文案に付された注解は、この意義を次のように説明している。

オルフェオンの著しい成果と労働人口が芸術に対して愈々募らせている趣味は、大衆の要求に応じてこのクラスが創設されるのだ、ということ示している。音楽院は、新しい教育の源泉が開拓されることを喜ばしく思う。人々はその源泉で、各人の適性と素質に応じて水を汲みに来る。ある者にとってそれは労働の気晴らしであり、またある者にとっては素晴らしい能力の発見、そしておそらくは輝かしい天性の発見ともなるだろう。

これは同時に、この教育を実現するべく最良の条件下で用いられる様々なメソッドを試す手段にもなるだろう。巧みに導かれた実験によって裏付けられたこれら諸々のメソッドは、単純かつ手短に把握できる正確な諸概念を生徒に授け、合唱する善き大衆を育成すると同時に、音楽芸術の基礎知識をよりよく学んだ個々の歌手を育成するのに適した一つのシステムへと統合されるはずである。委員会は、音楽から概略的な事柄しか学ぶことしかできないこれらの人々の要望にしかるべき賛辞を贈った上で、この芸術が十全な教育の対象となる人々を引き受けたのである。委員会は、初歩から始まりいっそう高度な知識をもって締めくくられる一般教育システムを設けた<sup>155</sup>。

---

<sup>153</sup> « Il est ouvert au Conservatoire, le soir, une ou plusieurs classes, destinées aux enfants et adultes des deux sexes, pour l'enseignement simultané et populaire du chant.

Tout élève, de ces classes qui aura été signalé par son professeur comme présentant une aptitude particulière, pourra être admis dans les classes spéciales du Conservatoire. » CP, p. 354.

<sup>154</sup> このクラスは19時に開始された。Cf. CP, p. 683.

<sup>155</sup> « Les résultats remarquables de l'orphéon, le goût croissant de la population ouvrière pour l'art musical, signalaient cette création comme un besoin public. Le Conservatoire est heureux d'ouvrir de nouvelles sources d'enseignement où chacun viendra puiser selon sa convenance et son aptitude. Pour l'un, ce sera un délassement de ses travaux, pour l'autre, la révélation de facultés heureuses et d'une vocation peut-être brillante.

Ce sera en même temps le moyen de faire l'essai des méthodes diverses mises en usage pour réaliser cet enseignement dans les meilleures conditions. Ces méthodes, éprouvées par une expérience habilement dirigée, devront se fondre dans un système propre à donner aux élèves des notions simples, rapides et précises, et à former de



民衆歌唱クラスの設置背景には、労働者階級の音楽教育を通して、労働者に健全で知的な「気晴らし」や自己発見の場を提供し「善き大衆 (bonnes masses)」を育成しようという社会道徳的な意図があった。パリ音楽院は、空前のオルフェオン運動の隆盛を前にして、体系的な合唱教育を制度化し、運動の下支えを図った。このクラスは草案に基づいて 1850 年に設置されたが、草案と異なり、実際に受け入れを認められた生徒は成人男性のみだった<sup>156</sup>。専任の教授となったのはソルフェージュ科の合唱クラス教授バティスト Antoine-Édouard BATISTE (1820~1876) だった。彼の音楽院での学業成績は輝かしく 1837 年に和声で 1 等賞、1839 年にオルガンと対位法で 1 等賞、1840 年にはローマ賞コンクールで 2 等賞を得ている。

民衆歌唱クラスの設置は、一見ピアノ科には無関係に見えるが、本論文の主題である規範的レパートリーの成立過程の社会的、美学的背景に関連する大きな意味をもっている。オルフェオン運動に端を発する芸術の通俗化促進は、逆に音楽院の芸術家たちに芸術の貴族的特質を意識させた<sup>157</sup>。マルモンテルは 1884 年に、オルフェオンと音楽院の伝統的な専門教育の違いについて次のように述べている。

今日、賞賛すべき競争意識をもって年々数を増やしているオルフェオン、合唱協会、金管バンドや吹奏楽団の教化的影響は、音言語 (langues des sons) の読み方の基礎知識を少しずつ教示しながら音楽の趣味を大衆に広めている。いくつかの中心的な場所と重要な環境において、教育は非常に進展した。そして教育のおかげで諸々の音楽協会は、ディレタントの音楽家に美の感情の初歩を教えるような、価値の高い作品を練習するようになっている。これら数多の団体や祝祭では、それぞれの協会は献身的な教師の指揮下に置かれ、熱心に練習した曲や初見曲の演奏のために熱意と技量を競うことしばしばであるが、しかし、芸術を進歩させるのではなく、通俗化させている。その理想への傾斜と精妙な本質によって純粋な芸術が、本質的に貴族的なのだということを忘れてはならない。芸術は選り抜きの、繊細かつ敏感な魂の分け前であり、決して大衆の手に届くものではない。大衆の不完全でほとんど輪郭もできていない教育では、見事な仕上がりや和声、巧みに秩序付けられた傑作の全体と細部を評価することはできない<sup>158</sup>。(下線強調は筆者による)

---

bonnes masses chorales en même temps que des chanteurs individuellement mieux initiés aux principes de l'art musical. Après avoir payé ce juste tribut aux vœux de cette partie de la population qui ne peut faire de la musique qu'une étude sommaire, la Commission s'est occupée de ceux pour qui cet art est l'objet d'une éducation complète. Elle a constitué un système d'enseignement général commençant aux premiers éléments pour finir aux plus hautes connaissances. » *Ibid.*

<sup>156</sup> 50 年総則第 3 項。Cf. *CP*, p. 255.

<sup>157</sup> 世紀中葉における音楽の大衆化と国家公認の美学の関係については第 3 部第 2 章で論じる。

<sup>158</sup> « De nos jours, l'influence moralisatrice des orphéons, des sociétés chorales, fanfares et harmonies, dont le nombre s'accroît chaque année avec une louable émulation, popularise le goût de la musique en enseignant peu à peu les éléments de lecture de la langue des sons. Dans quelques centres et milieux importants, l'éducation est plus avancée, et permet aux sociétés musicales l'étude d'œuvres de haute valeur qui initient les musiciens dilettantes au sentiment du beau. Mais ces réunions nombreuses, ces festivals, où chaque société, sous la direction de maîtres dévoués, rivalise d'ardeur et souvent d'habileté pour l'exécution de morceaux étudiés, ou de pièces de lecture à vue, ne font pas progresser l'art, mais le vulgarisent. Il ne faut pas l'oublier, l'art pur, par ses tendances idéales et son essence éthérée, est essentiellement aristocratique ; il est le partage des âmes d'élite, délicates, sensibles, et nullement à la portée des masses, dont l'éducation incomplète, à peine ébauchée, ne peut apprécier la belle facture, l'harmonie, l'ensemble et les détails bien ordonnés d'un chef-d'œuvre. » *EEM*, p. 187-189.

40年近くに亘り音楽院教授としてパリの音楽活動のみてきたマルモンテルにとって、オルフェオン等の民衆的音楽活動は趣味の向上をもたらしたはしたが、そのことは「傑作」の美点を細部に至るまで評価し理解することと同じではなかった。

こうした視点から、器楽合奏クラスと民衆歌唱教育クラスをみると、一方は他の専攻クラスと同様、高度に専門的で「貴族的」な態度をとるクラスであり、他方は民衆教化という公徳の向上を目的とする民衆的なクラスである。パリ音楽院はこの時点で、その内部に芸術の純粋性と芸術の通俗化という2つの対立軸を形成した。

### 3-4. 幻の音楽史クラス

パリ音楽院において音楽史クラスが設置されたのは、1871年のことである<sup>159</sup>。しかし、1848年の時点で既に音楽史クラス創設が具体的に提案されていたことは、これまで指摘されてこなかった。ここで音楽史クラスの問題を扱うのは、音楽院における歴史意識の高揚もまた、ピアノ科における歴史意識の形成に一定の影響を及ぼしたと考えられるからである。

48年草稿は、補充クラスとして3つの科の創設を提案している。①劇芸術とオペラ芸術に特化した歴史・文学クラス、②音楽史クラス、③イタリア語クラス。これらの科目は1850年の新規則には盛り込まれず、直ちに開設されることはなかった。計画されたこれら3クラスのうち、歴史、文学クラスとイタリア語クラスは声楽と朗唱を専攻する生徒の教養と実技を補うものであったが、音楽史クラスは、音楽の生徒全般を対象としており、無論ピアノ科の生徒も参加することが想定されていた。48年草案の条文注解は、設置趣旨を次のように説明している。

[...] 音楽にはそれなりの歴史があり、その知識は良き音楽教育の本質的な要素である。諸流派、諸様式にはそれなりのモニュマン<sup>モニュマン</sup>の金字塔があるが、これらは、それらが生み出された時代から切り離してしまうと、完全には理解されえないものである。真の音楽家が知らなければならない——というものは作品から作曲家へと遡ることを好むものだから——伝記的領域から独立して、音楽史とは、音楽の生成、発展、形式、手法、表れにおいて音楽それ自体なのである。芸術の形而上学の漠然とした理論を避けるこの講義では、もっとも学習の進んだすべての音楽の生徒を対象とする<sup>160</sup>。

ここでは「音楽史」が扱う時代、楽派などに関する具体的内容は明示されていないものの、「伝記的領域からは独立」しており「音楽の生成、発展、形式、手法、表れ」を扱うという点で、各時代の作曲家についての概説ではなく、記譜された作品の形式分析・様式の比較を時系列に沿って扱うような講座が想定されていたことが推察される。音楽史の対象外とされた「芸術の形而上学」とは、本論文第3部で扱うクーザン Victor COUSIN (1792~1867)

<sup>159</sup> 創設時の教授はバルブロー François-Auguste-Camille BARBEREAU (1799~1879) で、1871年の10月から翌年10月まで講義を担当した。

<sup>160</sup> « La musique a son histoire, dont la connaissance est un élément essentiel d'une bonne éducation musicale. Les écoles, les styles ont leurs monuments, que l'on ne peut comprendre parfaitement si on les isole des époques qui les ont enfantés. Indépendamment de la partie biographique, qu'un véritable musicien doit connaître, car on aime à remonter de l'œuvre à l'auteur, l'histoire de la musique, c'est la musique elle-même dans sa génération, dans ses développements, dans ses formes, dans ses procédés, dans ses manifestations. Ce cours, qui devra éviter les vagues théories de la métaphysique de l'art, est destiné particulièrement aux élèves les plus avancés de toutes les branches de l'enseignement. » CP, p. 359.

のエクレクティズム哲学の芸術論を示唆しているのかもしれない。

ところで、この音楽史クラス開設の提案は、48年草案が作成された時点でのどの程度まで議論が進んでいたのだろうか。実は、4月から7月にかけて2人の教員がクラスの開設を要求し、このクラスの教授に立候補していた。その人物はマルダン Pierre MALEDEN (1806~?) とド・ラ・ファージュ Juste-Adrien LENOIR de LA FAGE (1801~1862) である。

リモージュ生まれのフランス人理論家、教育者のマルダンは、1841年からパリに定住し、サン=サーンス Camille SAINT-SAËNS (1835~1921) とゴットシャルク Louis MOREAU GOTTSCALK (1829~1869) に和声、対位法、フーガのレッスンを施した人物である<sup>161</sup>。

彼は4月6日、再編成委員会が音楽史クラスの開設を検討しているとの情報を得て、次のような手紙を一冊の論文<sup>162</sup>とともに委員会に宛てている。(但し、ここで彼は音楽史クラスを拡大解釈して音楽哲学のクラスとして議論を進めている)。

私はあなた方の総会で、生徒たちが文学史、音楽美学の教育を受けるクラスを音楽院に設置することについて議論されていたことを、間接的に知りました。この教育ないしクラスは、下に提示するような自然な区分に分けられ、その全体は音楽の哲学と名付けられ得るものとなるでしょう。これが、このクラスに与えられる名称だと聞いております。

委員の皆様、私はこのクラスの教授職への候補者として、投票に出席します<sup>163</sup>。

彼は続く段落で、授業の区分を次のようにまとめている。「技法の本質としての対位法、美学、音楽の観念学、旋律、劇詩、教育学、リズム、ソルフェージュ、母音発声、歌」<sup>164</sup>。特に「旋律との関係において考察されたリズム」について長年研究してきたというマルダンは、そこから帰結させた諸理論を音楽哲学講義に含めたいと述べている。第3部で見ると、当時「音楽の哲学」という表現は、音楽を感情や言葉で言い表せないものとして説明するのではなく、その存在根拠を和声やリズムの歴史的・理論的考察から体系的に論じる特殊音楽的な学問という意味で用いられていた<sup>165</sup>。同じ書簡におけるマルダンの発言は、彼の目的が感情ではなく知力による音楽の把握を目指していたことを示している。

<sup>161</sup> J.-M. FAUQUET, « MALEDEN, Pierre », *DMF*, p. 734. 同事典項目によれば、マルダンは1828年にパリで1年間フェティスの下で教育を受け、1829年から1831年にかけてダルムシュタットでゴットフリート・ヴェーバー Gottfried WEBER (1779-1839) に師事し、J. S. バッハの作品に関する知識を培った。その後、リモージュで音楽学校を営み、教育的成功を取ってから、和声と対位法を教えるために1841年、再びパリに住むようになった。

<sup>162</sup> Pierre MALEDEN, *Introduction à une revue des études et de l'enseignement musical*, Limoges, impr. de Chapoulaud, ca 1840. 「学習および音楽教育検討序説」と題するこの論文は印刷されたテキストだが、マルダンは手紙の中でこれを未刊の原稿としている。

<sup>163</sup> « J'ai appris indirectement qu'il avait été question dans votre assemblée d'établir au Conservatoire une Classe où des élèves recevraient des enseignements sur l'histoire de la littérature et l'esthétique de la musique. Cet enseignement ou classe aurait ses divisions naturelles que j'expose plus bas, et son ensemble pourrait être nommé Philosophie de la musique c'est m'a-t-on dit le nom qui lui aurait été justement donné dans le sein de votre assemblée. Je me présente à votre suffrage Messieurs comme candidat aux fonctions de professeur de cette classe. » Copie de la lettre de MALDEN à la commission du Conservatoire, datée du 6 avr. 1848, AN, AJ 37/83-8d.

<sup>164</sup> « contrepoint, essence technique, esthétique, idéologie musicale, mélodie, poème lyrique, science des études, rythme [sic], solfège, vocalisation et chant. » *Ibid.*

Maleden, AN, AJ 37/83-8d.

<sup>165</sup> Cf. 本論文 III-1-2.

目下、この哲学の本質は、以下の点にあると言えましょう。すなわち、芸術についての多くの事柄を哲学的観点から扱いながら、これらを専門的に解説すること、感情に対する学問の影響力を提示すること、一見、ともすれば靈感と感情の対象のように思われていたものを知力によって言い表すこと。そして、これによって靈感と感情に一層の活力を与えること、それらと芸術および理論の関連において、歌と単旋律聖歌の読譜教育の様々なメソッドを提示し、分析するということです<sup>166</sup>。(下線強調は筆者による)

翌5月30日、マルダンは再編成委員会が「音楽の哲学」ではなく音楽史クラスの開設を問題にしていることに気づき、再び立候補表明の旨を委員会に伝えた。しかし、その際も彼は音楽史が「音楽の哲学」に基づくべきだとして、後者の重要性を重ねて強調している。

私は貴委員会が、音楽史のクラスを音楽院に創設されようとしているのであって、4月に委員会宛てにお送りしました手紙で対象とした音楽哲学のクラスが問題になっているのではないらしいと聞きました。

問題のクラスに対して、三つの名称ないし命名を提案します。

1. 音楽哲学クラス
2. 音楽哲学・歴史クラス
3. 音楽史クラス

委員の皆様、哲学なき芸術史、歴史なき哲学はありません。皆様がこれらの名称のいずれを採択するにせよ、私は委員会の投票に出席する考えを変えませんし、再度、このクラスの役職の候補者として出席致します<sup>167</sup>。[…]

マルダンは結局、「音楽の哲学」のクラスを音楽院に開設させたいという意向を貫いた。彼が列挙した3つの可能性の順序は、彼の希望の序列を表している。つまり、マルダンは第一に音楽哲学クラスの創設を望み、次いで音楽哲学と音楽史を同時に扱うクラス、そして最後に音楽史だけを扱うクラスが創設されることを願った。彼が音楽史よりも「音楽哲学」を重視する理由が書簡の続きに語られている。まず、彼は歴史と哲学の教育的役割の相違を明確にすべく次のように述べる。

歴史クラスがもたらす直接的で第一義的な成果とは、諸事実についての知識、伝

<sup>166</sup> « Cette philosophie consisterait pour le présent à rendre raison spécialement de plusieurs choses de l'art en les traitant au point de vue philosophique, à exposer l'influence de la science sur le sentiment, à formuler à l'entendement ce qui avait pu paraître au premier abord être l'objet de l'inspiration et du sentiment ; et par là à donner à ces derniers plus de vivacité ; à exposer et à analyser dans leur rapports à l'art et à la théorie les diverses méthodes d'enseignement de la lecture musicale du chant et du plain-chant [...] » Copie de la lettre de MALEDEN à la commission du Conservatoire, datée du 6 avr. 1848, AN, AJ 37/83-8d.

<sup>167</sup> « J'ai appris que votre commission paraissait [*sic*] vouloir fonder au Conservatoire une classe d'histoire de la musique et non une classe de philosophie de la musique objet de ma lettre du mois d'avril à votre commission.

Trois noms ou dénominations se présentent pour la classe en question :

- 1-classe de Philosophie de la musique
- 2-classe de Philosophie et d'histoire de la musique
- 3-classe d'histoire de la musique

Comme l'on ne peut Messieurs professeurs l'histoire de l'art sans la philosophie et la philosophie sans l'histoire ; quelque soit celui de ce nous que vous adoptiez, je persiste à me présenter à vous suffrages et je me présente de nouveau comme candidat aux fonctions de cette classe. » *Ibid.*

記、文献、要するに音楽に関する学識であります。

反対に、芸術と学問における教育の理論・体系・メソッドの批判、今日的な分析と回顧的な分析——それは無論、論争的な観点から生徒たちの面前で考察されるでしょう——は、諸事実の解説、つまり純粋な歴史から導かれた帰結なのです<sup>168</sup>。

マルダンにとって、一方の歴史は客観的で「純粋な」諸事実を知ることによってその本質があり、他方の哲学は、それらの事実の総体からその手法たる批判と分析を抽象することによって得られた帰結に本質がある。では、彼はこのいずれが音楽院における教育に相応しいと考えたのだろうか。彼は次のように続ける。

ところで皆様、皆様方の分別ある熱意が音楽院の生徒にもたらす新しい教育の対象たるべきものと思しきは、この組織の目的からしましても、教授が手早く提示された歴史的諸事実と向き合って導き出したこれらのこの帰結なのです。生徒たちは、あるいは音楽院に関係するオペラや交響曲の作曲家や演奏家となり、あるいはこの種の作品の作曲・演奏を教える教師となるでしょう。これらの理由から、諸事実についての学識は、彼らには諸事実からの帰結たる芸術の哲学、とりわけ今日の芸術の哲学ほどは——確かに有利ではあるにせよ——有用ではないはずだと私には思われます。この哲学とはつまり、私の考えでは、生徒たちに対し、学校で芸術的理性、批判力、これまで芸術家が人生と歳月の経過のみから得てきた経験の成熟をもたらすことに向けられた哲学なのです<sup>169</sup>。（下線強調はマルダンによる）

このように、彼は教育において哲学を歴史に優先させる立場を明確に打ち出している。彼が繰り返し強調している帰結（induction）とは、経験的諸事実の観察から一般原則や法則を導き出す精神的営為である。しかるに歴史的事実についての学識は、個々の知識の総体であり体系を欠いている。したがって、彼は経験的事実についての知識よりも、教育においては多様性から普遍的原則を抽象するという自発的な精神作用の訓練の方が教育的意味が大きいと考えたのである。

無論、事実を扱うということは、必然的に歴史的視点を含むことになるが、しかしマルダンは歴史的事実の枚挙として音楽史を講じる場合には、現実的な問題が生じることを懸念して次のように述べる。

もし歴史が主要な対象とされるなら、哲学にはほとんど時間が残されないのでしょう。音楽の一般史は難しく漠然としていて、幾つかの時代では途切れています。そ

---

<sup>168</sup> « Les résultats immédiats et premiers d'une classe d'histoire sont la connaissance des faits, la Biographie, la Bibliographie, l'Érudition musicale en un mot.

Au contraire la critique dans l'art et dans la science, l'analyse actuelle et rétrospective des théories des systèmes et des méthodes d'enseignement — qui seraient considérées devant les élèves au point de vue polémique, bien entendu — sont des inductions tirées de l'exposé des faits c'est-à-dire de l'histoire pure. » *Ibid.*

<sup>169</sup> « Or Messieurs ce sont surtout ces inductions tirées par le professeur, devant les faits de l'histoire exposés rapidement, qui me sembleraient devoir être l'objet du nouvel enseignement que votre zèle éclairé offre aux élèves du Conservatoire, par le but de l'institution ces élèves seront où compositeurs et exécutants de drames lyriques et de symphonies qui s'y rattachent, ou professeurs de composition et d'exécution d'œuvres de ce genre à ces titres l'érudition des faits me parait [*sic*] devoir leur être moins utile—quoique certainement avantageuse—que la Philosophie de l'art est surtout celle de destinée dans ma pensée à donner à l'élève dans l'École la maturité de raison artistique, le pouvoir critique et l'expérience que l'artiste n'a reçu [*sic*] jusqu'ici que de la vie et des années. » *Ibid.*

れは広大で巨大であるゆえ、提示するには余りに長すぎます。皆様、音楽の一般史を含む何巻もの書籍に立ち返って考えてみてください。最後に、音楽の一般史は、受講者に極めて長く途切れ目のない長い語りの展開——若い芸術家たちはそれに巻き込まれてしまいます——を分析する能力と習慣を前提とするのです<sup>170</sup>。

マルダンにとって、限られた時間の講義で音楽通史を扱うことは、不可能な目論見に思われた。こうして彼は事実上、音楽史とは別に「音楽哲学」の授業の開講を音楽院に要求する形となった。

その一方で、彼は自分が任命されるための根回しを着々と進めていた。上の手紙と同日の5月30日、マルダンは内務大臣宛ての手紙で再編成委員会が音楽哲学のクラス開設に対して下した評価を次のように報告している。

音楽院における音楽哲学のクラスの教授職に任命して頂くことを貴殿に謹んで  
請願致します。

貴殿の決定に委ねられるべきこのクラスの創設を仕向けた私の要望書は、音楽院の特別委員会で提示され、この委員会の非常に影響力あるメンバーである作曲のアレヴィ氏によって支持されました。大臣殿、芸術的観点よりみて、貴殿が私の適正を保証するのが望ましいとお考えになられるのであれば、私は貴殿にこの件についてお知らせすることに関して氏の許可を得ております。

私の立候補は、私が訪ねた委員会のメンバーたちから好意的に見られており、彼らに「適性を示す」いくつかの証拠書類と著作を一部見本としてお送りしました。私はこれらの書類の一つを謹んで貴殿にお渡し致します。[…]

音楽院では年度がもうすぐ終わり、来年初頭には新しいクラスができることとなるのでしょう。この哲学クラスへの任命が急を要するという点について、貴殿の注意を引くことをお許しください。教授にはこのクラスの真面目な学習を一つの講座として準備し、秩序立てる時間が必要になるでしょう<sup>171</sup>。(下線強調はマルダンによる)

---

<sup>170</sup> « Si l'on rend l'histoire l'objet principal, il restera peu de temps à la philosophie : l'histoire générale de la musique est difficile, obscure, interrompue à quelques époques ; elle est vaste immense et par cela même très longue à exposer ; reportez votre pensée Messieurs aux volumes qui la renferment. Enfin elle suppose chez les auditeurs la faculté et l'habitude d'analyser de très longs développements oraux non interrompus dans lesquels de jeunes artistes devront s'embarrasser. » *Ibid.*

<sup>171</sup> « j'ai l'honneur de solliciter près de vous ma nomination aux fonctions de Professeur d'une classe de philosophie de la Musique au Conservatoire.

La demande, où j'ai provoqué la fondation de cette classe qui doit être soumise à votre décision, a été présentée à une commission spéciale au conservatoire et appuyée par M. Halévy compositeur membre très influent de cette commission. Je suis autorisé par lui[,] Monsieur le Ministre[,] à vous en informer, dans le cas où vous trouveriez bon, au point de vue de l'art, d'avoir une garantie de mon aptitude.

Ma candidature est vue favorablement, des membres de la commission que j'ai visités, et auxquels j'ai fait parvenir des pièces justificatives et un ouvrage comme spécimen. J'ai l'honneur de vous adresser l'une d'entre ces pièces. [...]

L'année classique expire bientôt au Conservatoire les nouvelles classes seraient ouvertes au commencement de l'année prochaine ; permettez-moi d'attirer votre attention sur l'urgence d'une nomination pour cette classe de Philosophie ; le professeur aura besoin de temps pour préparer et ordonner en un cours les études sérieuses de cette classe. » *Ibid.*

アレヴィは当時音楽院作曲科教授であったばかりでなく、1836年、レイハ没後、彼の席を引き継いで学士院芸術アカデミーの会員となっていた。マルダンがアレヴィの後ろ盾を強調するのはこのような理由からである。

2人目の候補者、ド・ラ・ファージュはパリ生まれで、初め、音楽理論に精通した2人の音楽家から教育を受けた<sup>172</sup>。一人は王政復古時代にパリ音楽院総視学官を務めた音楽家ペルヌ François-Louis PERNE (1816~1822)、もう一人は1817年に宗教音楽学校を創設した作曲家・音楽理論家ショロン Alexandre-Étienne CHORON (1771~1834)である。更にローマ滞在時には1828年からパレストリーナ研究の権威ジュゼッペ・バイーニ Giuseppe BAINI (1775~1844)の下で18世紀の多声様式を学んだ。博識な師の感化を受けた彼は、勤勉な著述家としても健筆を振るい、ショロンとともに17巻に及ぶ音楽教程『新完全音楽便覧』<sup>173</sup>を出版した。その第3部(1838)では、西洋古代および「現代」の音楽理論史が含まれる。1844年には東方へと関心を広げ、2巻からなる『音楽と舞踊の通史』<sup>174</sup>を著し、中国、イスラエル、インド(第1巻)、エジプト、ヘブライ(第2巻)の音楽と舞踊の歴史を音楽理論的観点から記述した。これらは、ド・ラ・ファージュの立候補を下支えする確かな業績であった。

彼はまず、音楽院の再編成委員会に宛てた手紙で、当面は無償で教授を引き受ける代わりに、音楽史講座の即時開講の意向を表明し、委員会の見解を求めた。

[...] 私は、音楽院に導入すべき音楽芸術史の授業の有用性について述べたいと思います。まさに多くの方が、この種の教育はあまりすぐには認められないだろうと考えました。そして、彼らの意見に基づいて、私は今から無給の音楽史講座を開講する許可を頂けないか大臣に何う決心をしました。 [...]

皆様、数年前に行って成功したと言えなくもないこの種の幾つかの講義と同様、私の著作は、おそらく全く世に知られなかったわけではありませんでした。これらの著作から、私が非常に難しい任務の後方でもたついたり、貴方がた教授陣ほどの卓越した集団にあまり見劣りしたりするような姿で加わることはならないことがお分かりいただけるでしょう。

とはいえ、皆様、大臣の承認が直ちに得られるとしましても、私はいかなる場合にも貴方がたの承認なしで事を済まそうとは思いません。ですから、たとえ貴方がたが私の手続きに反対なさらず、数ある音楽院の教室の一つで音楽史講義を即座に開講することを全く不都合とはお考えにならない何人かのメンバーのご意見を多数派の意見と見做してよいのだとしても、皆様自身がどうお考えになるか知りたいたいと思っております。この講座は今のところ公開で無料となるでしょう<sup>175</sup>。(下線強

<sup>172</sup> この段落に示すド・ラ・ファージュの略歴は、次に示す事典項目に依拠している。 F. GÉTRAU, « LA FAGE, Juste-Adrien LENOIR de », *DMF*, p. 655-656.

<sup>173</sup> Alexandre CHORON et DE LA FAGE, *Nouveau manuel de musique, ou Encyclopédie musicale*, 17 vol., Paris, Roret, s. d.

<sup>174</sup> Adrien DE LA FAGE, *Histoire générale de la musique et de la danse*, 2 vol., Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1844, XVI-614, 449, XXVIII-36 p.

<sup>175</sup> « [J]e veux parler de l'utilité d'un Cours d'Histoire de l'art musical à introduire dans le Conservatoire. Plusieurs même ont pensé qu'un enseignement de ce genre ne pouvait être admis trop promptement et d'après leur avis, je me suis décidé à demander au ministre l'autorisation d'ouvrir dès à présent et dans rétribution un cours d'Histoire musicale. [...]

J'ose croire, Citoyens, que mes travaux antérieurs qui peut-être ne sont pas tout-à-fait inconnus ainsi que les cours de ce genre que j'ai faits il y a quelques années non sans un certain succès, me mettront à même de ne pas rester

調はド・ラ・ファージュによる)

18 日後、ド・ラ・ファージュは内務大臣に直接手紙を送り、音楽史クラス開設の可否を問うた。

長い間、音楽院の教育に欠陥があることが指摘されてきました。すなわち、あらゆる点で非常に興味深く有用な、音楽芸術の歴史が教育課程に全く含まれていないのです。本機関に求められる刷新と改善を取り入れるべく任務を帯びた委員会は、誰の目にも明らかなこの空隙が埋められるべきだという決定を下しました。音楽史クラスが定期的に組織されることを期待しつつ、また私が申し出をするこの好機を利用して委員会の多くのメンバーが持つ意見を求めた上で、大臣殿、私は貴殿に、音楽院に公開かつ無償の音楽史講義を開設する許可を伺いに参ります […]。

私は以前に著書、とりわけ音楽史の最初の 2 巻を出版しておりますので、[講座を受け持つという] ちょっとした仕事に対して私が余りに劣りすぎることはないだろう期待を抱いておりますし、また貴殿が私の申し出を好意的に受け入れてくださること、音楽院委員会の多くのメンバーが必要な場合にはこれを支持してくださることを期待しております<sup>176</sup>。(下線強調はド・ラ・ファージュによる)

それぞれ音楽哲学と音楽史のクラス開設を切望したマルダンとド・ラ・ファージュの要望に対応したのは、1848 年、公教育省 (ministère de l'Instruction publique) に属する劇場および書籍局 (bureau des théâtres et de la librairie) 局長ロック Frédéric-Alexandre-Auguste LOCK (1813~1876) であった。ロックは、6 月 10 日付けの手紙でパリ音楽院院長に 2 名の要望書を転送し見解を求めた<sup>177</sup>。クラス開設に対するオベールの見解は次のようなものであった。

これらの案は草稿の段階であり、実現される前に音楽院教授総会の投票と内務大臣によって確認される必要があります。よって、ド・ラ・ファージュ氏、マルダン氏各候補に対し、まだ開設を認めるわけにはいきません。

---

trop en arrière une tâche aussi difficile et de ne pas figurer dans un corps aussi distingué que le vôtre d'une manière trop inférieure.

Toutefois, Citoyens, en supposant même que j'obtienne sans délai l'agrément du ministre, je ne voudrais en aucun cas me passer du vôtre et je désirerais en conséquence savoir de vous-même si vous ne désapprouvez pas ma démarche et si je puis regarder comme l'opinion de la majorité de la commission celle de quelques uns de ses membres qui ne voient aucun inconvénient à l'ouverture immédiate d'un cours d'Histoire musicale dans l'une des salles du Conservatoire. Ce cours serait quant à présent public et gratuit. » Lettre de DE LA FAGE à la commission du Conservatoire, datée du 12 mai 1848, AN, AJ 37/83-8d.

<sup>176</sup> « On a signalé depuis longtemps une lacune dans l'enseignement du Conservatoire de musique : l'histoire de l'art musical si intéressante et si utile sous tous les rapports n'est point comprise dans les études. La commission nommée pour introduire dans cet établissement les réformes et améliorations jugées nécessaires a décidé que ce vide reconnu de tout le monde devait être comblé. En attendant qu'une classe d'histoire musicale fait régulièrement constituée et après avoir consulté par l'opportunité de mes offres plusieurs membres de la commission, je viens, monsieur le Ministre, vous demande l'autorisation d'ouvrir au Conservatoire un cours public et gratuit d'histoire de la musique. [...]

Mes travaux antérieurs, notamment la publication des deux premiers volumes de mon Histoire de la Musique me donnent l'espoir que je ne me montrerai pas trop inférieur à une parcelle [de] tâche et me font espérer que vous accueillerez favorablement ma demande, qu'appuieraient au besoin plusieurs membres de la commission du Conservatoire. » Lettre de DE LA FAGE à la commission du Conservatoire, datée du 30 mai 1848, AN, AJ 37/83-8d.

<sup>177</sup> Cf. Deux lettres de F. LOCK à AUBER, datées du 10 juin 1848, AN, AJ 37/83-8d.



総則草案が必要とされる認可を受けましたら、草案に指定された方法で創設されることとなる新しい教育専門課程について、諸々の再考察を検討する理由が生じてくるでしょう。そのときになって、ド・ラ・ファージュ氏とマルダン氏の資格が最終的に試験されることとなります。

従いまして、局長殿、彼らが介入してきている [草案の] 規則を先回りして、また措置のために厳格に講じられる実行手段をいわば先取りして要求してきた許可を、ド・ラ・ファージュ氏とマルダン氏に与えることはできません<sup>178</sup>。

これらの書簡が収められているフランス国立古文書館のファイル (AJ 37/83-d) は、これ以後の書類を含んでいない。しかし、1850年に大臣が認可し、同年11月に発布された総則から、結果は明白である。音楽哲学クラスも、音楽史クラスも開設されることはなかった。この動機の詳細を知るには更なる調査が必要となるであろうが、50年総則には音楽史クラスだけでなく補充クラスとして48年草案で提案された他の2クラス、劇芸術とオペラ芸術に特化した歴史・文学クラスについても、イタリア語クラスについても、開設の旨は記されていない。アレヴィの支持を得ながら音楽史クラスが他の2クラスとも切り捨てられた点を見ると、おそらく音楽院の予算が補充諸クラスの設置を許さなかったのではないか。

音楽院における音楽史クラスは、こうして創設の機会を逃し、1871年の設置までその居場所を見出すことができなかった。それでも、1848年の時点で音楽史や「音楽の哲学」を教育プログラムに導入しようとする動きがあったこと自体は、続く20年間のパリ音楽院における歴史や音楽への学問的アプローチに対する関心の高揚を象徴する重要な出来事であった。

---

<sup>178</sup> « Ces idées encore à l'état de Projet, doivent avant s'être réalisées, être confirmées par le vote de l'assemblée générale des professeurs du Conservatoire et par la sanction de M le Ministre de l'Intérieur ; elles ne peuvent donc encore donner ouverture aux candidatures de MM Delafage et Maleden.

Lorsque le projet de règlement aura reçu la sanction qui lui manque, il y aura lieu d'examiner par les moyens indiqués dans le projet les diverses considérations refaites aux nouvelles spécialités d'enseignement qu'il aura créées ; et alors les titres de MM Delafage et Maleden seront soumis aux épreuves déterminées.

Il n'y a donc pas lieu, citoyen directeur, d'accorder à MM Delafage et Maleden l'autorisation qu'ils ont sollicitée par une sorte d'anticipation sur le règlement à intervenir et sur les moyens d'exécution qui sont pratiqué[s] pour le [sic] mesure en rigueur. » Lettre d'AUBER à LOCK, datée du 10 juin 1848, AN, AJ 37/83-8d.



## 第4章 生徒と試験

生徒に関して、48年草稿第5章「生徒、その入学、権利、義務」には、在籍可能な生徒の年齢、一年を通した試験の流れ、年金受給生の人数見直し、外国人生徒受け入れについての一般見解が示されている。本章では、ここに示された条文案、条文案注解、1851年の総則条文に基づいて、生徒に関する統計データやパリ音楽院の公的一次資料を参照しながら、入試、定期試験、修了選抜試験（コンクール）の時期、受験者数の動向、試験の教育的意義、審査の過程を明らかにする。

### 4-1. 入試

まず、生徒の在籍可能年齢は1841年の旧総則をほぼそのまま引き継ぎ、10歳以上21歳以下と定められた。この年齢制限を超える場合には、2年以内に課程を終えられるか、例外的な素質を有すると判断された場合にのみ在籍を許された。また48年草案では、1841年の総則に従い、12歳以下の生徒には識字能力が求められたが、1850年の総則でこの定めは外されている<sup>179</sup>。この文言の変更は、おそらく非識字の生徒の入学を認めるということではない。1796年の総則以来、改定されるごとに非識字の生徒の入学を認めない旨が4回も明記されてきたため<sup>180</sup>、規定が習慣化され明文化が避けられたと考えられる。というのも、音楽院において作曲理論、演奏メソッドの理解や文学的な台本の理解が生徒に要求されたからである。

48年草案は、各クラス最大で8名の正規生の他に、2名の聴講生の受け入れを認めている<sup>181</sup>。この内容は、50年の新総則第24項にそのまま反映された<sup>182</sup>。受験生たちは、除籍、退学等の理由でこのクラス人数枠に生じる空席をめぐり入試で競い合った。48年草案は、年度内に2度の入学試験（10月と翌年4月）が行われ、1回の試験で審査できる人数を全体で25名に限る旨を定めている<sup>183</sup>。但し、50年総則には、声楽に関して年に3回の入試が行われることが付け加えられた。

入試月とされる10月と4月は、実際には入試の開始時期を意味する。ピアノ科の入試は1~4月と12月（1853~1870年）に行われている<sup>184</sup>。これらの試験は、クラスに空きがなければ行われなかった。実際、1855、1860、1863、1865年には一度も試験が行われていない<sup>185</sup>。

また、受験者数の制限に関して、25名という数字には委員会による注解がついている。条文注解によると、その理由は、「あまりに多くの生徒の演奏を聴く事で、出願者の適正を評価できるという保証が不十分」になり、「疲労と混乱によって有害なミスが生じかねない」からであった<sup>186</sup>。

<sup>179</sup> 1841年総則第27項では、「12歳以下」という限定は設けられていなかった。Cf. CP, p. 252.

<sup>180</sup> 1796年総則第9章第4項、1800年の総則第2章第2項、1808年の総則第3章第13項、1822年の総則第4章第1項、1841年の総則第27項に、それぞれ生徒の識字についての定めがある。

<sup>181</sup> CP, p. 357.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>183</sup> Cf. 48年草案, CP, p. 359. 入試は1871年以降、年に1度となった。

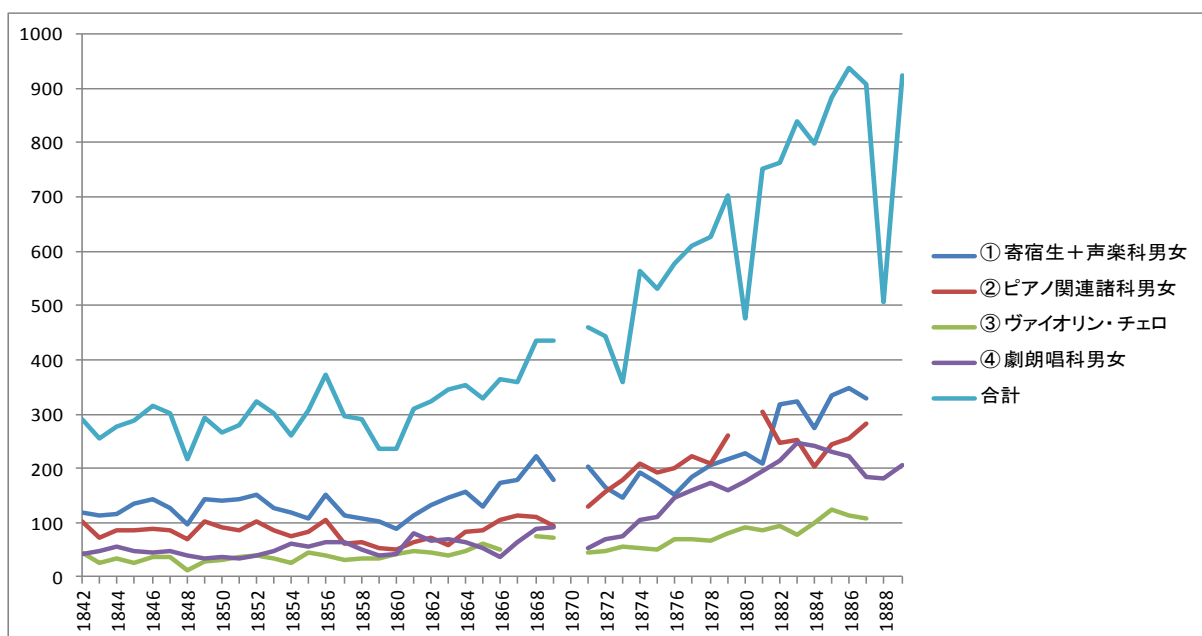
<sup>184</sup> 1853年以降の入試日程は音楽教育委員会の議事録（AN, AJ 37/194, 195, 206）から大部分を再構築できるが、記録されなかった入学試験もある。1871年以降、入試は10月後半~11月初旬に1度だけ行われた。

<sup>185</sup> このことは、これらの年の年度、翌年度のクラス名簿から分かる。クラス名簿には各生徒の音楽院入学年月日と各クラスへの登録年月日が記されているが、これらの年に入学した生徒は名簿の中に存在しない。音楽教育委員会の議事録も存在しないので、少なくともこれらの年には入試は行われなかった。

<sup>186</sup> « L'audition d'un trop grand nombre d'élèves, comme il s'en est souvent présenté, n'offre pas toutes les garanties désirables pour apprécier les aptitudes des aspirants. La lassitude et la confusion pourraient amener des erreurs préjudiciables [...] » CP, p. 359.

48年草案条文のうち、入試について50年総則から除外されたのは1回の審査可能人数を25名に限定するという定めであった。実際、50年新総則改定後最初に行われた11月25日の入試では、寄宿の年金受給生(pensionnaires)と通学生(externats)の試験に33名が参加している。このうち審査員の投票で7票以上を得た3名が寄宿生、1票、3票を得た2名が通学生として入学を許可されている<sup>187</sup>。同年12月24日に行われたピアノ科の入試では、更に多くの受験生を数える<sup>188</sup>。男子クラスだけをみると、その数は決して多くはない。14名の受験生が演奏し6名が合格した。しかし、女子の受験者数はそれをはるかに凌ぐ64名で、13名が合格している。しかも、これら64名の演奏は1回の試験枠の中で行われている。1回の試験で審査可能な生徒数の制限を総則から外さざるを得なかったのは、審査団が25名ずつを断続的に審査する場合、毎回の審査員の予定調整など現実的な困難があったからであろう。音楽院諸科の中でも特に受験者が多かったのは、寄宿制度のある声楽科とクラス数の多いピアノ科だった。次のグラフは、コンスタン・ピエールが作成した年度別受験者数一覧表<sup>189</sup>に基づいて筆者が作成したグラフである。ここでは、音楽院の学科が次の4つのカテゴリーに分類・比較されている。①声楽寄宿生+声楽科男女、②ピアノ関連諸科男女(専科、予科または鍵盤楽器学習クラス)、③ヴァイオリン科とチェロ科の合計、④劇朗唱科男女。ピエール作成の表における数値は、1869年以前に関しては各年度の受験者数の総計ではなく、もっとも多くの受験者が参加した入試一回分の参加者数、または年度内に行われた複数の入試参加者数の平均値に基づいている。

グラフ I-4-1. 声楽、ピアノ、ヴァイオリン・チェロ、朗唱各科の受験者数の推移 (1842~1889)<sup>190</sup>



<sup>187</sup> AN, AJ 37/194, p. 49-53.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 63-66.

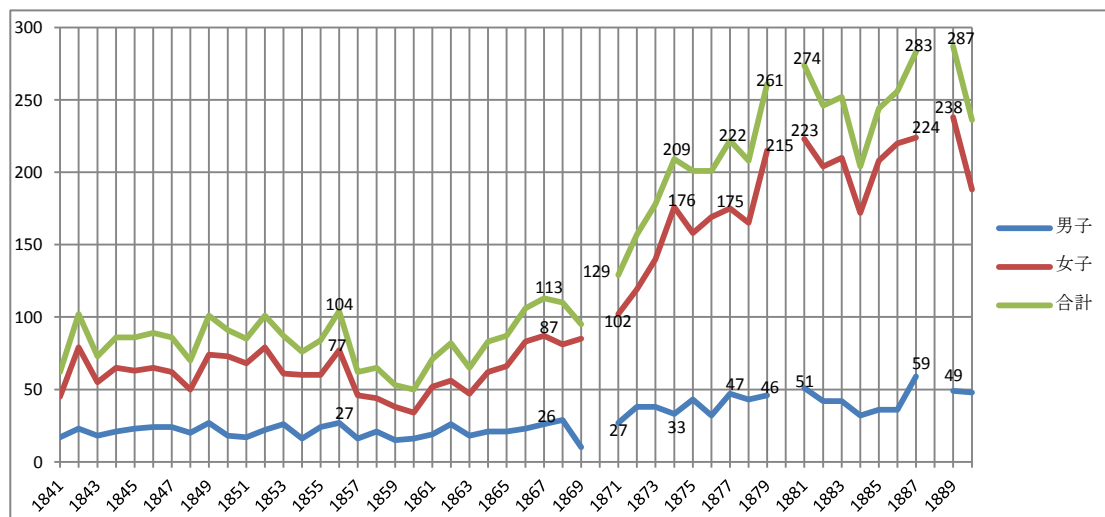
<sup>189</sup> Cf. CP, p. 974

<sup>190</sup> ピアノ諸科の入試は1871年以降、年に1回のみとなった。このグラフが依拠する各西暦は、年度の開始年を示す。例えば、1842は1842-1843年度に行われた入試を指す。空白の年はデータなし。Cf. *Ibid.*

グラフ線②の推移から、1850年前後、ピアノ科・鍵盤楽器科（1878年からはピアノ予科）諸クラスは1回の入試に100名前後の受験者が参加していたことが分かる。第二帝政期、ピアノ科がいかにも人気を博していたかが分かる。

ピアノ科の受験者数の多さは、常に女子の受験者数に由来している。次のグラフは、上のグラフと同じデータに基づいてピアノ関連諸科の受験者数の推移を男女別に比較している。

グラフ I-4-2. 男女別にみたピアノ科、鍵盤楽器学習科の受験者数の推移（1842~1889）



ピアノ専科と鍵盤楽器学習クラスは、いずれも1848-1849年度以降、男子2クラスに対し女子3~4<sup>191</sup>クラスであったため、女子クラスの受験者が多くなるのは当然ではあるが、男女のクラス数の比率にも拘らず、ほとんどの年において女子受験者は男子受験者の2倍以上となっている。フロベール Gustave FLAUBERT（1821~1880）が『紋切り型辞典』でピアノを「サロンの必需品（Indispensable dans un salon）」と手際よく形容したように<sup>192</sup>、世紀中葉、ピアノはブルジョワの家庭における子女教育に必須の楽器となっていた。音楽院における女子受験者数の多さが、こうしたステレオタイプな中流階級のイメージの定着と呼応していることは明らかである。

ところで、48年草案は1841年の総則とは異なり、一連の入試を、入学許可を認める最終段階とは見做さなかった。条文案によれば、最終的な入学許可を得るためには入試後、最初の定期試験でよい成績を収めなくてはならなかった<sup>193</sup>。すなわち、10月の入試で仮入学許可が下りた生徒は12月の定期試験、4月の入試を受験した生徒は6月の定期試験で、最終的な入学の可否が決定されることとなった。48年草案注解は、入学後、仮入学の生徒に与えられる2ヶ月間の意義を次のように説明している。

この間に、教授は生徒の能力を試し、ざっと聴いた〔入学〕試験を検証する時間をとる。というのも、それだけでは予期せぬ事態が生じたり、より相応しい志願者を

<sup>191</sup> 1854年から1866年までは女子は専科だけで4クラスあった。

<sup>192</sup> Gustave FLAUBERT, *Le dictionnaire des idées reçues*, Paris, L. Conard, 1913, p. 87.

<sup>193</sup> « Après leur première audition, les élèves ne sont d'abord admis que provisoirement. Leur admission définitive n'est prononcée qu'après l'examen semestriel qui suit celui de leur admission provisoire. » CP, p. 359.

犠牲にしてクラスを無能な生徒で満たしてしまったりする不都合が生じかねないからである。生徒にいつそう厳しい入学条件を課すこの措置がもたらす公正な結果として、二度の試験後、[生徒たちには]一定期間、クラスに留まることが保証されるということである<sup>194</sup>。

この条文注解は、それまでにここで指摘されたような「不都合」が実際に生じていたことを示唆している。ひとたび入学を認められた生徒でも、その生徒の演奏は偶然出来が良かったのかもしれないし、その生徒は学習意欲がそれほど高くない生徒かもしれない。その場合、生徒は長くクラスには在籍できず、賞を得ないまま除籍となる可能性が高くなる。このような生徒が増えると、ピアノ科の空席は音楽院の威信を高めるのに貢献しない生徒によって占められてしまい、演奏技術はいま一つでも、向上心があり伸びしろのある生徒が排除されてしまう。二重試験の導入は、こうした事態を避け、教育効率を上げるための方策だったと考えられる。この方法に関する草案条文は51年総則にそのまま反映された<sup>195</sup>。

入試に関して、最後に外国人の入学問題について触れておく。1850年以前のパリ音楽院における外国人の扱いは一定しておらず、ド・ラ・グランヴィルは、外国人入学志願者に対する処遇の変化を1796~1815年、1816~1822年、1822~1842年、1841年以降の4期に分けて説明している<sup>196</sup>。1850年以降の外国人生徒の待遇を理解するために、ド・ラ・グランヴィルの区分と観察に基づいて50年以前の外国人生徒の状況を下の表にまとめる。

**表 I-4-1. 1850年までの外国人受け入れ状況**

N.B. 本表は *FG*, p. 161-169 の記述に基づく。

1796~1815年	国籍上の外国人を同定することは困難。生徒名簿、受賞者名簿には、外国人風の響きをもつ名前は16名含まれる。
1816~1822年	名簿に県外または外国からの聴講生という席が設けられている。外国人は聴講生の枠で音楽院に受け入れられていた。
1822~1842年	外国人の受け入れを禁止。1822年6月5日の総則では外国人生徒を想定しているが、6月13日に院長ケルビーニは大臣に外国人受け入れ禁止を申し入れ決定が下された。1815年の王政復古以降フランスに広がった排他的傾向の表れ。 F. リスト：1823年12月11日にパリに到着、時宜を得ず入学不可。 C. フランク：1835年パリに到着。1836年10月4日、ケルビーニは入学拒否。父のフランス帰化の目処が立った段階で入学許可を得る。
1841年以降	1841年11月9日発行の総則第38項：「外国人生徒は音楽院の特別な許可を得れば入学が認められる。彼らはフランス人の生徒と同等の利益を享受し、同等の義務の下に置かれる。彼らは音楽院の賞を獲得するためにコンクールに出場することが認められる <sup>197</sup> 。」 1843年12月21日：4名の外国人に入学許可 1844年1月7日：7名の外国人に入学許可

<sup>194</sup> « Pendant cet intervalle, le professeur a le temps d'essayer les forces des élèves et de faire la contre-épreuve d'une audition rapide, qui peut donner lieu à des surprises et qui a l'inconvénient de peupler les classes d'élèves incapables au détriment d'aspirants plus dignes. La conséquence équitable de cette mesure, qui impose aux élèves des conditions plus sévères d'admission, est de leur garantir, après cette double épreuve, une certaine durée de séjour dans les classes. » *Ibid.*

<sup>195</sup> 50年総則第60項。 *CP*, p. 258.

<sup>196</sup> *FG*, p. 161-169.

<sup>197</sup> « Les Élèves étrangers peuvent être reçus au Conservatoire avec notre autorisation spéciale. Ils jouissent des mêmes avantages et sont soumis aux mêmes devoirs que les Élèves nationaux; ils peuvent être admis à concourir pour les prix du Conservatoire. » *CP*, p. 252.

50年総則第67項には、1841年の総則第38項とほぼ同じ条文が掲載され、大臣の「特別な許可 (notre autorisation spéciale)」に基づいて入学が認められるものとされた<sup>198</sup>。48年草案条文では、寄宿生や年金給費生への応募資格はなしとする一文があった<sup>199</sup>。条文注解で、音楽院は外国人生徒について、次のような基本姿勢を示している。

外国人の入学資格は現在も存在している。諸国民の交誼が政治的利害の領域で結ばれているようなときに、排他的精神は諸芸術に入り込もうとはしない。各人は自身の国で、自身のためにという格律は、知的社会のそれではない。あらゆる国が音楽院に弟子たちを送り、そのある者たちはフランスに定住し、またある者は母国に本学の教義をもち帰るということは、音楽院の名誉となる<sup>200</sup>。(下線強調箇所は原文ではイタリック)

ここには、芸術が政治的利害を超越するという知的普遍主義の立場が明示されている。普仏戦争以前のパリ音楽院の外国人に対する寛容は、諸外国の芸術界を遍く照らす世界の中心的近代的音楽教育機関としての自負の上に成り立っている。一方で、48年草案で寄宿生・年金給費生への応募資格を認めなかったことに関して、音楽院はその理由を専ら財政上の問題から説明している。

そうは言うものの、フランス人と同様に外国人の自由な入学資格は制限されねばならなかった。国家は寛大にも、無償教育の財源をそこに汲みとりに来るすべての者に配分している。だが、国家は財政支援金を確保し、納税者からの国庫収入を国土内の子どもたちを教育するために確保しておかねばならない。各クラスに入学を認められる生徒の数は限られているので、我々の同国人が得ようと争う空席を外国人に割り当てるということは、[財源の]非常に大きな割合を[外国人の]歓待に充てるということになる。しかも、優先的に満たすべき必要事項が沢山あって、もとより不十分な予算を主人[たる同国人]のために使うこともせずに<sup>201</sup>。

50年総則には、寄宿生・年金給費生に対するこの外国人入学制限は明文化されなかったが、その理由は判然としない。

<sup>198</sup> 条文の相違は「生徒 (Élèves)」が「志願者 (Aspirants)」に置き換えられた点のみである。

<sup>199</sup> « Toutefois ils ne sont pas admis à faire partie du pensionnat ni à jouir de la pension. » CP, p. 361.

<sup>200</sup> « Cette faculté d'admission des étrangers existe actuellement ; et ce n'est pas au moment où la confraternité des peuples s'établit dans la sphère des intérêts politiques, que l'esprit d'exclusion penserait à s'introduire dans les arts. La maxime : *Chacun chez soi, chacun pour soi*, n'est pas celle du monde intellectuel. C'est l'honneur du Conservatoire que toutes les nations lui envoient des disciples, dont les uns s'établissent en France, les autres reportent dans leur pays la doctrine de cette institution. [...] » *Ibid.*

<sup>201</sup> « Toutefois, le libre accès de l'école aux étrangers, comme aux nationaux devait être soumis à une restriction. L'État livre généreusement les sources d'un enseignement gratuit à tous ceux qui viennent y puiser ; mais il doit réserver les secours pécuniaires et les deniers des contribuables aux enfants de son territoire. Le nombre des élèves admis dans chaque classe étant limité, c'est faire à l'hospitalité une assez large part que d'attribuer à des étrangers des places que se disputent nos compatriotes sans mettre encore ces hôtes à la charge d'un budget déjà insuffisant pour tant de besoins qui doivent être les premiers satisfaits. Le nombre des élèves admis dans chaque classe étant limité, c'est faire à l'hospitalité une assez large part que d'attribuer à des étrangers des places que se disputent nos compatriotes sans mettre encore ces hôtes à la charge d'un budget déjà insuffisant pour tant de besoins qui doivent être les premiers satisfaits. » *Ibid.*

いずれにせよ、音楽院は 1850 年以降、1886 年に外国人生徒の増加に制限が加えられるまで、外国人に対して外国人生徒に対して寛容な態度を取り続けた<sup>202</sup>。こうした音楽院の姿勢は、第二帝政・第三共和政下でもたらされた経済成長、文化的コスモポリタニズム<sup>203</sup>を背景としている。

#### 4-2. 定期試験

すべての定期試験は、伝統的に練習ホール (Salle d'exercices) で行われていた<sup>204</sup>。12 月と 6 月の定期試験<sup>205</sup>は、学習の成果を定期的に確認することを目的としていたが、特に 6 月の試験は選抜修了試験 (コンクール) に出場する生徒を決めるという重要な機会でもあった<sup>206</sup>。

入学を最終的に許可された生徒は、少なくとも一年間は在籍する権利を得るものとされた<sup>207</sup>。この定めは、48 年草案で提案され 50 年総則第 62 項に盛り込まれた。一方、草案には在籍について更に詳細な規定が記されている。「この期間を過ぎ、定期試験後、委員会によって学習を継続する状態ではないと判断された生徒は、退学となる」<sup>208</sup>。この委員会とは、既にみた音楽教育委員会および劇教育委員会を指す。これらの委員会が定期試験において担うこの役割は、1841 年の総則第 41 項<sup>209</sup>を引き継いでいる。

院長と学習委員は、生徒の学習進捗状況を 2 種類の資料に基づいて知ることができた<sup>210</sup>。1 つは教授が作成する個々の生徒についての報告表 (以下、「教授報告」と略す)、もう 1 つは個々の審査員が審査中につけたメモである。判断材料として重要なのは、院長に提出することを義務付けられていた前者の教授報告である。教授報告の作成が始まったのは、1841 年の総則第 42 項<sup>211</sup>で作成義務が明文化されてからで、フランス国立古文書館に保存されている教授報告 (手稿) の最初のもは 1842 年に遡る。48 年草案、50 年総則では慣習化された手続きは明文化されなかったが、報告書は以後も作成され続けた。

この報告書は年度別に一冊の台帳にまとめられており、クラス毎に生徒名と担当教授による評価が表形式で記録されている。ここでは、一例としてアンリ・エルツの報告内容を提示する。

次に掲げる図 I-4-1 は、1851 年 12 月 19 日に行われた 1851-1852 年度の前期試験の際にエルツが作成した報告である。

<sup>202</sup> 1886 年の制限については本論文 I-10-1 を参照。

<sup>203</sup> 1855 年、67 年、78 年、89 年に行われた 4 回のパリ万博によって、パリの文化的コスモポリタン性はいっそう強められた。これらのパリ万博において音楽の地位が重視され、国際的な音楽展示が行われるようになった過程は右の文献に詳しい。井上さつき、『音楽を展示する——パリ万博 1855-1900』 東京：法政大学出版、2009 年。

<sup>204</sup> Jules MASSENET, *Mes souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte et C<sup>ie</sup>, p. 16. マスネによる練習ホールの描写箇所は附録 I-5 に抜粋し翻訳した。ホールの内部は附録 I-6-I-9 の図参照。

<sup>205</sup> 声楽科には「頻繁に生徒の熱意を刺激する必要がある」という理由で、3 月にも試験が課された。Cf. 48 年草案, CP, p. 361.

<sup>206</sup> 50 年総則第 79 項。Cf. CP, p. 359.

<sup>207</sup> Cf. 48 年草案条文案, CP, p. 359. Voir aussi : 50 年総則第 62 項。Cf. CP, p. 258.

<sup>208</sup> « Passé ce temps, l'élève qui, à la suite d'un examen semestriel, est jugé par le comité hors d'état de continuer ses études, cesse de faire partie de l'école. » CP, p. 359.

<sup>209</sup> CP, p. 253. 本論文 I-1-2 参照。

<sup>210</sup> これらの報告書については本論文 II-1-2-1 で詳しく扱う。

<sup>211</sup> 「正教授ないし助教授は、自身が受け持つクラスの試験の前日と試験の前に、生徒との進捗、熱意、[時間に対する] 厳格さに関する報告を院長に提出しなければならない。」 « Les Professeurs titulaires ou adjoints remettent au Directeur, le jour de l'examen de leurs classes et avant la séance, un rapport circonstancié sur les progrès, le zèle et l'exactitude de chacun de leurs Élèves. » CP, p. 253.



図 I-4-1. 1851 年 12 月 19 日の定期試験、ピアノ科、エルツによる生徒の評価報告

N.B. 表の日付は 12 月 5 日となっているが、19 日が正しい日付である。他のクラスの報告書はすべて斜線で修正してある。

史料：AN, AJ 37/270

Conservatoire National de Musique  
et de Déclamation. 1851

Examen de l'octave (Schubert 1851).

Classe de Piano

M. D. Erzy Professeur

Noms des Elèves.	Rapport du Professeur.
Chapone	Très bien Bonne musicienne.
Delvaux	Bien de mieux, pas d'erreur.
Desjardins	Très bien
Haton	Très-bien.
Lecomte	Passable.
Leynaud	Pas mal

Noms des Elèves.	Rapport du Professeur.
Carlier	Très mal fait bien. Bonne d'accent.
Sontou	Très studieux
Schon	Aucun accord (maître)
Faschi	Bonne élève sérieuse pour la fugue.
Lorion	Travaille beaucoup sans peu de disposition Bonne d'accent.
Marchand	La vice
de Brance	Be mal

エルツの定期試験報告は他の教授たちに比べ簡潔な評価しか記載されていないものの、生徒に対する教授の評価が、生徒の在籍継続にどのように関係しているかを読み取ることができる。附録 I-4 に示す表は、1851 年 12 月から 1853 年 6 月までに行われた 4 回の定期試験時に作成されたエルツの報告書の内容<sup>212</sup>（青欄）と 2 つの定期試験の間に生じた個々の生徒の動き<sup>213</sup>（受賞、除籍、退学等）を表示している。

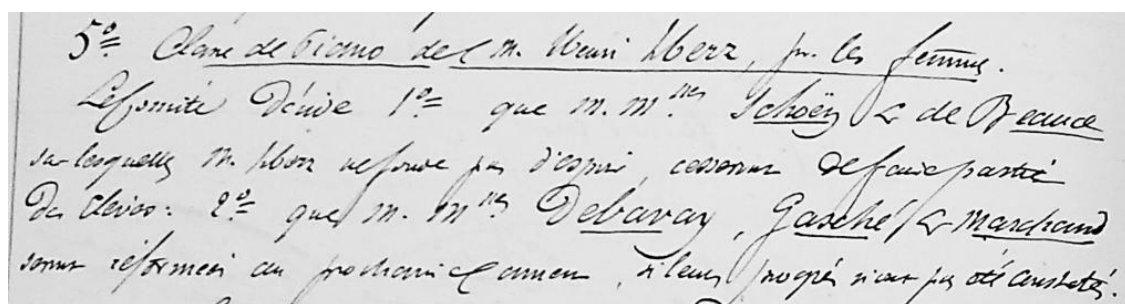
エルツの評価は「秀 (très bien)」「優 (bien)」「良 (assez bien)」「可 (passable)」のように、段階的に行われている。この他に「非常に勤勉」、「沢山練習したがほとんど素質なし (Travaille beaucoup mais peu de dispositions)」といった過去の努力に対する評価、「将来性なし (aucun d'avenir)」、「伸びる (très bien)」、「非常に伸びる (va très bien)」などの見通しに対する評価も認められる。

エルツは端的に生徒の学習状況や将来性を記すことで、音楽教育委員会が除籍すべき「学習を継続する状態ではない生徒」を判断しやすいように配慮している。1849 年 12 月 25 日にエルツのクラスに入学を許可されたショーエン嬢 M<sup>lle</sup> SCHOEN は、1851 年 12 月の試験で「将来性なし (耳が遠い) (Aucun avenir (sourde))」と記され、1852 年 6 月に「才能なし (Pas de moyens)」、1852 年 12 月には再び [新しい生徒と] 入れ替え 耳が遠い 将来性なし (A remplacer | Sourde et point d'avenir)」との評価を下され 1852 年 12 月 27 日、「委員会の決定」により同級のド・ボース嬢とともに除籍された。「耳が遠い」というエルツの指摘からショーエン嬢は、聴力上の問題からピアノ学習を打ち切られたことが窺われる。名簿に記された彼女の除籍の日付に該当する教育委員会議事録には、エルツのクラスについて次のように記されている (図 I-4-2)。

#### 5. エルツ氏の女子ピアノ・クラス

委員会は①エルツ氏が期待を掛けられないショーエン嬢とボース嬢が除籍となること、②ドバヴェ嬢、ガシエ嬢、マルシャン嬢は、進歩がはっきり示されなければ次の試験で [生徒構成] 再編の対象となることを決定する<sup>214</sup>。

図 I-4-2. 音楽教育委員会 第 677 回 (1852 年 12 月 27 日) 会議議事録より、  
エルツ・クラスに下された決定



<sup>212</sup> Rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, 1851-1853, AN, AJ 37/270- AJ 37/272.

<sup>213</sup> 受賞、除籍、退学等の情報は、右に示す生徒名簿への書き込みを参照している。Tableaux des annuels classes, pour les années scolaires, 1851-1852, 1851-1852, 1852-1853, AN, AJ 37/154-4, 5 ; AJ 37/155-1.

<sup>214</sup> « 5 Classe de piano de M. Henri Herz, pour la femme. Le Comité décide 1 que M. M. les Schoën et de Beauce sur lesquelles M. Herz ne fonde pas d'espoir, cessent de faire partie des élèves : 2 que M. M. les Debavay, Gasché et Marchant seront réformées au prochain examen, si leurs progrès n'ont pas été constatés. » AJ 37/194, p. 154.

翌年6月の試験まで判断が保留された3名のうち、ガシェ嬢 M<sup>lle</sup> GASCHÉ は1851年12月の試験では「良い生徒 フーガに特性あり (Bonne élève | spécialité pour la fugue)」という前向きな評価を受け、翌年6月にも「優」という好印象をエルツに与えたが、最終的に彼女は何かの理由で1853年5月、翌月の試験を待たずに退学 (démissionnaire) している。一般に、女子生徒の場合、退学の理由には学習の進捗状況以外に表中のシャルトレ嬢 M<sup>lle</sup> CHARTERET やロワゾー嬢 M<sup>lle</sup> LOISEAU の事例に見られるように結婚や健康上の理由があった。

マルシャン嬢 M<sup>lle</sup> MARCHAND の除籍は専ら学業上の問題に起因していた。彼女は1851年12月19日の試験で「伸びる (va bien)」と判断されたにも拘らずエルツの見通しは裏切られ52年6月9日の試験では「ほとんど進歩なし (Peu progrès)」、翌年6月15日の試験では「相変わらず、将来性なし (Toujours de même | pas d'avenir)」と評され、1853年9月30日に除籍された。名簿には、除籍の理由として「1851-1852-1853年のコンクールで賞を取らなかったため (rayée le 30<sup>7<sup>me</sup></sup> 1853. ayant concouru en 1851-1852-1853 sans succès)」<sup>215</sup>と記されている。

1852年9月30日に除籍となったペロネ嬢 M<sup>lle</sup> PEYRONET とスートン嬢 M<sup>lle</sup> SOUTON もまた「3回コンクールに出場した (ayant concouru 3 fois)」と記されている。このように3度の修了コンクールで1等賞を取れなかった場合に除籍となることは、1841年総則第44項から50年総則第85項に引き継がれた原則であった<sup>216</sup>。

1848年4月28日にピアノ科に登録したドバヴェ嬢 M<sup>lle</sup> DEBAVAY は、病によってピアノ科に在籍できなくなった生徒の一例である。適正が判断される1年目と、続く2年目は比較的順調な進歩を遂げた<sup>217</sup>。初めて臨んだ1848年6月の試験の際には「たいへん知的な幼い子ども、だが演奏という点からみればほとんど将来性はない (jeune enfant très intelligente mais peu avenir sous le rapport de l'exécution)」<sup>218</sup>とされつつも、12月の試験時には「まだ子どもだが、有望な子ども (C'est encore un enfant, mais un enfant qui promet)」<sup>219</sup>、1849年6月には更に評価が上がり、エルツの代講を務めていたル=クーペは報告書に「たいへん適性がある、素晴らしい指——この6ヶ月でたいへん著しい進歩 (Beaucoup de dispositions, d'excellents doigt. – Progrès très-sensibles depuis six mois)」<sup>220</sup>と記した。1850年に入ってから2度の定期試験の際には熱意と勤勉さが強調されたが、1851年6月の報告書には健康を害したことにより練習が進まない旨が次のように報告されている。「極めて勤勉な子ども——不運にも思わしくない健康が時折彼女の進歩を妨げるが、それでも進歩は本物である<sup>221</sup>。」エルツが1851年10月にアメリカから帰国し音楽院のレッスンに復帰したちょうどそのと

<sup>215</sup> Tableaux annuels des classes, pour l'année scolaire, 1852-1853, AN, AJ 37/154-5.

<sup>216</sup> 50年総則第85項, Cf. CP, p. 259. この項目は生徒の在籍期間について次のように定めている。「2年半の学習期間を経て、コンクールへの参加を認められなかった生徒はすべて管理対象外となる。

3回コンクールに参加して賞、次席を獲得しなかった生徒、2等賞を獲得して2回のうちに1等賞を獲得できなかった生徒は音楽院に在籍できない [...]» « Tout Élève qui, après deux années et demie d'études, n'a pas été admis à concourir, est rayé des contrôles.

Cessent également de faire partie du Conservatoire les Élèves qui, ayant concouru trois fois, n'ont pas obtenu de prix ni d'accessit, et ceux qui, ayant obtenu un second prix, ont concouru deux fois, sans succès, pour le premier. »

<sup>217</sup> 彼女がピアノ科に登録した当時、エルツはアメリカ旅行中でル=クーペがレッスンを代講していた。

<sup>218</sup> Rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, 1851-1853, AN, AJ 37/267

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Ibid., AJ 37/268.

<sup>221</sup> « Enfant très-studieuse-malheureusement sa mauvaise santé, entrave quelques fois ses progrès, qui néanmoins sont réels. » Ibid., AJ 37/270.

き、ドバヴェ嬢は病気によりスランプに陥っていたことになる。エルツは 1852 年 12 月の報告書に「入れ替え 将来性なし (à remplacer, |point d'avenir)」、翌年 6 月の報告書には再度「将来性なし (Point d'avenir)」と書き入れた。しかし、ドバヴェ上の場合は病気という特殊な事情とおそらく初期の勤勉さが考慮され、1841 年の総則以来慣習化していた「2 年半の学習期間を経て、コンクールへの出場を認められなかった生徒は管理対象外となる」<sup>222</sup>という定めにも拘らず、登録 4 年目が終わろうとする 1853 年 6 月の定期試験で「将来性なし」と判断されながらも、初めて修了選抜試験への出場を認められた。翌年 12 月 14 日、委員会はドバヴェ嬢を「余剰生徒 (élève en plus)」<sup>223</sup>として扱うことを決め、1854-1855 年度に初めて彼女は音楽院から除籍となった。

このように、音楽院の生徒たちがコンクールで 1 等賞を得るまで在籍し続けることは容易ではなかった。1851 年から 1853 年の間に無事修了することができたのは、表中オレンジ色で着色されたヴァトー嬢 M<sup>lle</sup> Sophie WATEAU (1831~?) のみであった。

---

<sup>222</sup> 50 年総則第 85 項, Cf. CP, p. 259.

<sup>223</sup> 「余剰生徒」は、ピアノ選科が通常よりも多く新入生を受け入れた場合に、コンクールで賞をとる期待が薄い生徒に与える名称で、除籍の準備ともいえる措置であった。1853 年 12 月 26 日の音楽教育委員会議事録では、通常の 10 名よりも多い 13 名の新入生の入学に仮の許可を出す代わりに、「ほとんど望みが持てないとの理由 (en raison du peu d'espérance)」で 3 名の生徒を「余剰」扱いとすることを決定している。この 3 名に含まれていたドバヴェ嬢と同級のキュエルクも、ドバヴェ嬢と同じく 1854-55 年度内に音楽院から除籍された。

### 4-3. 修了選抜試験（コンクール）

「コンクール」と呼ばれた修了選抜試験は、学生が登録している学科を正式に修了したことを認定するための試験で、学科ごとに試験が実施された。本節では、このコンクールの実施状況を明らかにするために、コンクールへの出場資格、審査員の構成、賞の区分と受賞者数の制限、審査過程、受賞式と賞の内容について検討する。

#### 4-3-1. コンクールへの出場資格

48年草案では、パリ音楽院の修了選抜試験は6月の定期試験後、8月の第1月曜日に行われるものとされている（50年総則では第86項）<sup>224</sup>。コンクールはすべての科に課され、ソルフェージュ科、鍵盤楽器学習科、口頭和声科以外の実技系学科のコンクールは、従来どおり公開で行われるものとされた<sup>225</sup>。正教授、教授資格者を問わず、クラス担任にはコンクール出場者を送り出す権利を有したが<sup>226</sup>、コンクールに出場可能な生徒は、クラス登録後、半年を経過していることが求められた<sup>227</sup>。この「半年」という規定は、2年半学習してコンクールへの出場を認められない者は除籍となることを定めた50年総則第85項と関連している。ピアノ科の生徒には12~1月入学の生徒と1~4月入学の生徒がいるが、前者は1年目の6月に行われる定期試験の時点で半年の学習期間を経ているので、初年度からコンクール出場資格がある（但し1月入学の生徒は入学日による）。しかし、3年目の6月には2年半を経過しているので3年目のコンクールには出場できない。一方、後者はこれとは逆に初年度のコンクールへの出場資格がないが、3年目の6月にはまだ2年半の年限に達していないので3年目のコンクールには出場資格がある（表I-4-2）。

表 I-4-2. 入学時期とコンクールの出場可能年度の対応関係

	初年度	2年目	3年目
12月（・1月）入学	出場資格有	出場資格有	出場資格無
（1月・）2~4月入学	出場資格無	出場資格有	出場資格有

このように、いずれの生徒も、コンクール出場資格を獲得するためのチャンスは少なくとも2回は等しく与えられていた。

6月の定期試験の出来に応じてコンクールへの出場が許可されると、実技系の生徒たちは告示された課題曲<sup>228</sup>に取り組み、本番に臨んだ<sup>229</sup>。審査団は、専攻科目の教授だけでなく、内部・外部の種々の音楽家たちによって構成された。この構成は、音楽部門と朗唱部門で異なり、音楽部門の審査には大臣の指名する4名の音楽院内部人員と、4名の外部人員、朗唱部門はすべて外部人員による審査が行われるものとされた<sup>230</sup>。審査は公平を期するため、

<sup>224</sup> 1841年の総則では8月の第2月曜日と定められていたので、一週間時期が早められた。クラス数の増加が原因であろう。

<sup>225</sup> 50年総則第80項。Cf. CP, p. 258. コンクールを公開すること自体は特段新しいことではなく既に1800年3月発効のパリ音楽院総則第11章第4項にその旨が記されている。Cf. CP, p. 234.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 第80項。48年草案は下記を参照。CP, p. 361-362.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 第84項。48年草案, CP, p. 362.

<sup>228</sup> 50年総則第87項は、コンクールの主題は院長の提案に基づいて教育委員会で決定されると定めている。CP, p. 259.

<sup>229</sup> コンクール当日の校庭の様子は附録I-26およびI-27の図像を参照。

<sup>230</sup> 48年草案, CP, p. 362 ; 50年総則第93項, CP, p. 359. 朗唱部門の審査員がすべて外部人員で構成される理由は、48年草案の条文注解で「この教育の性質による必要から」としか説明していない。50年総則ではクラス担当教員が自身の指導した生徒の審査に加わることを禁止していた（第94項）。それゆえ、自身のクラ

いずれの科においても、コンクールに自身のレッスンをした生徒が出場する場合、その教授は審査員から外れなければならない、この定めが犯された場合、その賞は無効となることが明記された<sup>231</sup>。

#### 4-3-2. 審査員の顔ぶれ (1850~1870)

ここで、1850年から1870年までのピアノ科修了コンクール審査員の顔ぶれをみてみよう。ピアノ科のコンクールは男女別に行われ、各クラスでコンクール出場資格を得た生徒が音楽院大ホール<sup>232</sup>に集合し、初見演奏課題と課題曲を演奏した。審査員の顔ぶれは、各コンクールの審査団の審議を記録した議事録から再構築することができる<sup>233</sup>。ここでは、1851年、1860年、1870年の審査員のみを提示する（表 I-4-3、全体の詳細な審査員一覧は次頁表 I-4-4 参照）。

表 I-4-3. パリ音楽院修了コンクール審査員 (1851、1860、1870 年)

N.B. 史料：AN, AJ 37/250-1, 2, 3 ; AJ 37/251-1

審査日	政府役員+音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	肩書き
1851/7/31	オベール	院長	C. プレイエル	楽器製作者
	Ed. モネ	政府役員	A. ボイエルデュ	作曲家
	バトン	声楽アンサンブル科教授	A. ゴリア	ピアニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
	F. バザン	和声・実践伴奏科教授		
	A. トマ	作曲家 (音楽学習委員)		
1860/7/25	オベール	院長	ビヤール	?
	Ed. モネ	政府役員	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	F. プノワ	オルガン科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者, 作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1870/7/22	オベール	院長	J. パドルー	ピアニスト、指揮者、作曲家
	A. トマ	作曲科教授	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	F. プノワ	オルガン科教授	Ch. ドリュウ	ピアニスト兼作曲家
	H. ポチエ	声楽科教授		
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授 寄宿生役学習教員	G. ファイフェール	ピアノ製造者

スの生徒が審査される際には、その都度席を外さなければならないという煩雑さが生じる。その上、朗唱部門のコンクールでは文学的テキストの理解、朗唱法、演技など劇に関する専門的知識が審査の観点となるため、音楽的前提に基づいて審査にあたる音楽の教授たちが審査に加わるべきものとは考えられなかったはずである。こうした事情から、審査員はすべて外部の人員で賄うのが望ましいと考えられたのであろう。

<sup>231</sup> この規定は48年草案で提案された。Cf. CP, p. 259.

<sup>232</sup> 大ホール内部の様子は附録 I-14-I-19 参照。

<sup>233</sup> Concours pour les récompenses, procès-verbaux des séances du jury : originaux signés par les membres et le directeur du Conservatoire président, AN, AJ 37/250-1, 2, 3 ; AJ 37/251-1. 年度別審査員一覧は附録 I-20、I-21 を参照。

表 I-4-4. コンクール審査員（1851~1870年）と審査参加日、参加回数

N.B. \*は音楽院出身者、\*\*はピアノ科出身者。年代別の審査団の成員については附録 I-24 を参照。

史料：AN, AJ 37/250-251

氏名、生没年	役職、肩書き	内部/外部の別	参加したコンクール審査の日付	参加回数
オベール*	院長	内部	1851/7/31 ; 1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1854/7/25 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1857/7/28 ; 1858/7/24 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1861/7/24 ; 1862/7/23 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21 ; 1870/7/22	20
Ed. モネ	政府役員	内部	1851/7/31 ; 1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1854/7/25 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1857/7/28 ; 1858/7/24 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1861/7/24 ; 1862/7/23 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21	19
A. トマ**	作曲家 (音楽学習委員)	内部	1851/7/31 ; 1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1854/7/25 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1857/7/28 ; 1858/7/24 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1861/7/24 ; 1862/7/23 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21 ; 1870/7/22	19
ブノワ*	オルガン科教授	内部	1853/8/2 ; 1854/7/25 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1857/7/28 ; 1858/7/24 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1861/7/24 ; 1862/7/23 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21 ; 1870/7/22	18
ラヴィーナ**	ピアニスト兼作曲家	外部	1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1858/7/24 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1861/7/24 ; 1862/7/23 ; 1865/7/25 ; 1867/7/23	11
J. コーエン**	ピアニスト兼作曲家	内部	1861/7/24 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23 ; 1869/7/21 ; 1870/7/22	9
ゴブラン*	ソルフェージュ科教授	内部	1851/7/31 ; 1853/8/2 ; 1854/7/25 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1862/7/23	8
スタマティ*	ピアニスト兼作曲家	外部	1854/7/25 ; 1855/7/25 ; 1856/7/25 ; 1858/7/24 ; 1860/7/25 ; 1862/7/23 ; 1864/7/21 ; 1866/7/23	8
A. ヴォルフ**	ピアニスト兼作曲家、 楽器製作者	外部	1855/7/25 ; 1857/7/28 ; 1859/7/26 ; 1860/7/25 ; 1861/7/24 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21	7
カストネル	作曲家	外部	1861/7/24 ; 1862/7/23 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23	7
ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニ スト兼作曲家	外部	1857/7/28 ; 1858/7/24 ; 1861/7/24 ; 1863/7/20 ; 1866/7/23 ; 1867/7/23	6
V. マッセ	作曲家	外部 (~1867) 内部 (1868~)	1857/7/28 ; 1863/7/20 ; 1864/7/21 ; 1865/7/25 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21	6

バトン	声楽アンサンブル科 教	内部	1851/7/31 ; 1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1854/7/25 ; 1855/7/25	5
ボイエルデュ	作曲家	外部	1851/7/31 ; 1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1864/7/21 ; 1867/7/23	5
ラコンブ	ピアニスト兼作曲家	外部	1856/7/25 ; 1859/7/26 ; 1868/7/21 ; 1869/7/21 ; 1870/7/22	5
ゴリア	ピアニスト兼作曲家	外部	1851/7/31 ; 1854/7/25 ; 1856/7/25 ; 1858/7/24	4
プレイエル	ピアニスト	外部	1851/7/31 ; 1852/7/29 ; 1853/8/2 ; 1854/7/25	4
F. バザン	和声・実践伴奏科教授	内部	1851/7/31 ; 1852/7/29	2
プリュミエ (父)	ハープ科教授	内部	1857/7/28 ; 1858/7/24	2
ビヤール	?	外部	1859/7/26 ; 1860/7/25	2
J. ヴィエニアフスキ**	ピアニスト兼作曲家	外部	1863/7/20 ; 1865/7/25	2
R. ド・ヴィルバック*	作曲家	外部	1868/7/21 ; 1869/7/21	2
サン＝サーンス*	ピアニスト、オルガニ スト兼作曲家	外部	1868/7/21 ; 1869/7/21	2
H.-H. ポチエ (1816-1878) **	役学習科教授, 作曲家	内部	1870/7/22	1
C. ドリュエ (1825-1915) *	ピアニスト兼作曲家	外部	1870/7/22	1
マイヤール (1817-1871)	?	外部	1857/7/28	1
J. パドルー (1819-1887) **	ピアニスト、指揮者、 作曲家	外部	1854/7/25	1
G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家	外部	1870/7/22	1
アレヴィ (1799-1862) *	作曲家	内部	1852/7/29	1



コンクール審査団には、50年総則で定められた音楽院内部人員と外部人員それぞれ4名ずつに加え、1869年までは、毎回政府役員のエドゥアール・モネが出席していた。また、投票権をもたない音楽委員事務官も、議事録を取るために審査に立ち会った。

まず、音楽院内部人員について見ると、委員長を務める院長オベール以下、声楽アンサンブル科、ソルフェージュ科、和声・実践伴奏科の教授たちが審査員を勤めており、ピアノ科教授は一人も含まれていない。音楽院は、内部審査員にピアノ科教授を含めなかった理由を4つの観点から説明することができた。

第1点は、1836年に雑誌『ル・ピアニスト』から、審査団にピアニストが少ないという点を批判されたときに音楽院が提示した「音楽的感情はどの楽器でも同じだ (le sentiment musical est le même pour tous les instruments)」という普遍主義である<sup>234</sup>。

第2点は、ピアノ科教授がレッスンを施したことのある生徒の審査に加わってはならないという原則である。コンクールはクラス毎ではなく、同じ科のクラスは同じ日にまとめて審査されたため、特定の生徒を審査するときだけその生徒のクラス担任教授が退席するということは、投票率の不均衡を招く。審査手続きの複雑化を避けるためには、ピアノ科の試験において初めから内部人員にピアノ科教授が含まれない方がコンクールを運営しやすかった。

第3点は、ピアノ教授ではなくとも、ピアノに精通した音楽院内部人員を選んでいる点である。声楽アンサンブル科教授のバトン、生徒時代ピアノ科に所属したことがあり、1814年にルイ・アダンのクラスからコンクールに送り出され2等賞を得ている。和声・実践伴奏科教授バザン François BAZIN (1816~1878) はローマ大賞受賞者で、1837年にピアノ科で1等賞、1839年にオルガン科で1等賞を得ている。和声・実践伴奏科は、ピアノ上でのスコア・リーディングの教育が行われていたため、鍵盤楽器を演奏できることが前提となっていた。理論と実践の双方においてバザンは深い見識をもっていた。オペラ作曲家、パリ音楽院院長として大成することとなるアンブロワーズ・トマは、ピアノに関しても達人であった。マルモンテルの前任者ヰメルマンのクラスで学んだ彼は、1829年にピアノ科で1等賞を得ている。後にマルモンテルは「トマがショパンの作品をたいへん見事に弾く」<sup>235</sup>と述べている。1870年に審査員を務めた声楽科教授ポチエ Henri-Hyppolyte POTIER (1816~1878) もまたヰメルマン門下で、1830年にピアノの2等賞を得ており、コーエン Jules COHEN (1835~1901) はマルモンテルのクラスで1850年に1等賞を得た。特にコーエンは早くからピアニスト兼作曲家としてのキャリアを開始しており、1856年、セーヌ県知事のオスマン男爵に献呈した難易度の高い《12の様式練習曲集》作品7<sup>236</sup>は、音楽教育委員会で教材としての採用が認められている。

最後に、1818年以来ソルフェージュ科教授を務めていたベテランのゴブラン Alexandre-Hyppolyte GOBLIN (1800~1879) に関しては、コンクールで課題曲に先立って行われる初見演奏の読譜能力の評価において妥当な人選であるといえる。

ピアノに関する専門的見識と演奏技量を備えた審査員を選ぶ傾向は、外部人員の選定においていっそう明確に表れている。次に示す棒グラフは、1851年から1870年までのコンクール審査員を務めた音楽家の審査参加回数を表している。オレンジの棒は音楽院外部人員、グレーの棒は内部審査員を示している。オレンジからグレーへのグラデーションは途中から音楽院内部人員に移行したことを表す。

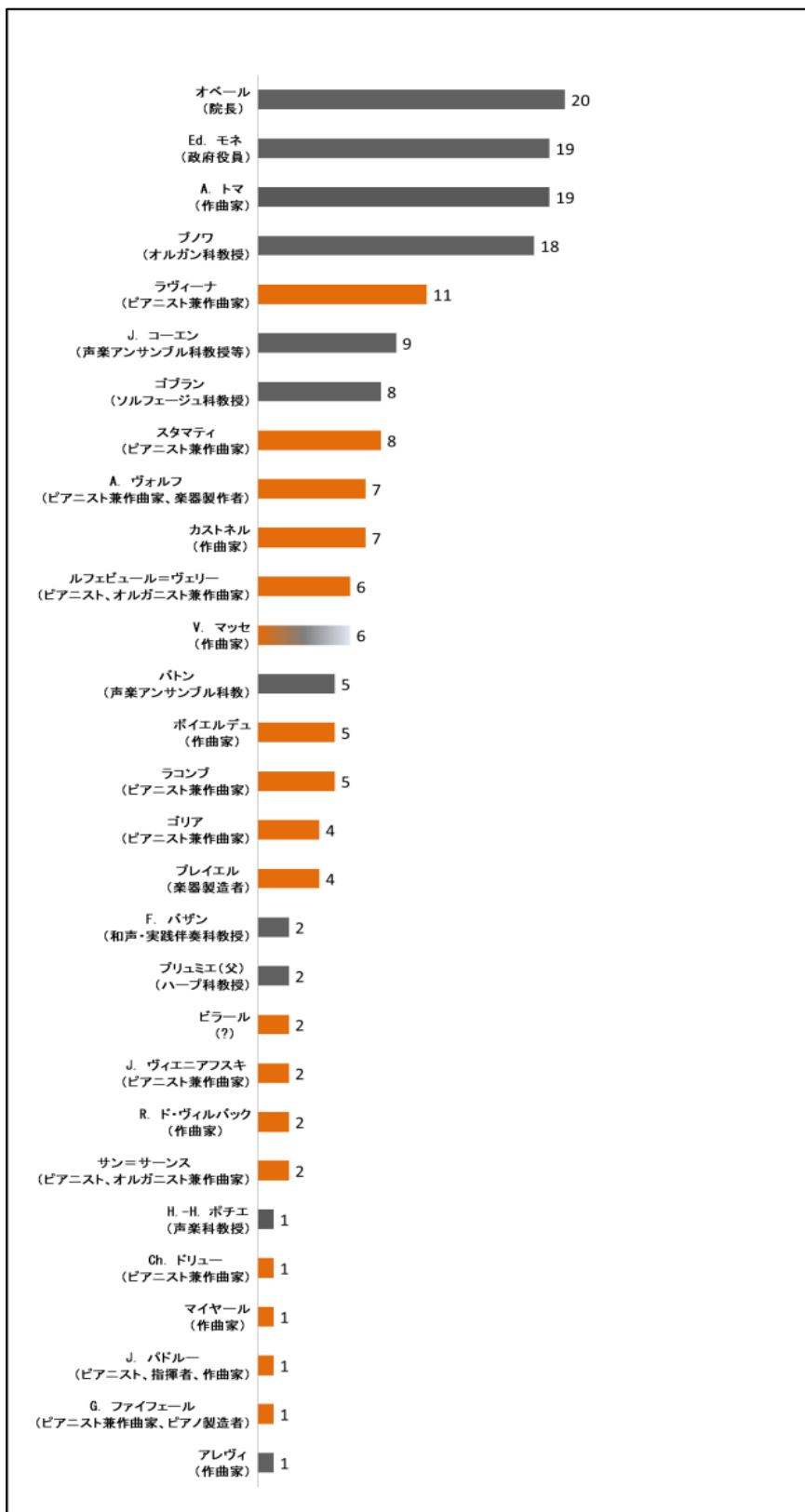
<sup>234</sup> Anonyme, « Concours du Conservatoire de musique », *Le Pianiste*, Meudon, Imprimerie de J. Delacour, 1834, n° 11, s. d., p. 163.

<sup>235</sup> « Thomas, qui joue Chopin d'une façon si merveilleuse. » *PC*, p. 200.

<sup>236</sup> Jules COHEN, *Douze grandes études de style*, op. 7, 2 vol., Paris, Jules Heinz, 1856.

### グラフ I-4-3. 修了コンクール審査員と審査出席回数 (1851~1870)

N.B. 下のグラフには、12名の音楽院内部審査員と、18名の音楽院外部審査員が含まれている（それぞれのカテゴリーに外部人員から内部人員に移行したマッセを数え入れている）。史料：AN, AJ 37/250-251



外部審査員 18 名の内、ピアニストまたはピアノ製造者として活動していた音楽家は 12 名を数える。この中で多くの割合を占めるのは、19 世紀前半にパリ音楽院ピアノ科のジィメルマン門下で 1 等賞を取ったピアニスト兼作曲家たちである。11 回出席しているラヴィーナ Henri RAVINA (1818~1906)、7 回のヴォルフ Auguste WOLFF (1821~1887)、6 回のルフェビュール=ヴェリー Louis-James-Alfred LEFÉBURE-WELY (1817~1869) とマッセ Victor MASSÉ (1822~1884)、5 回のラコンブ Louis LACOMBE (1818~1884)、4 回のゴリア Alexandre-Édouard GORIA (1823~1860)、2 回のヴィエニアフスキ Josef WIENIAWSKI (1837~1912)、1 回のパドルー Jules-Etienne PASDELOUP (1819~1887) の計 7 名、更にドリユー Charles DELIOUX (1825~1915) もピアノ科に籍を置かなかったがジィメルマンの生徒だった<sup>237</sup>。つまり、12 名の内 9 名はパリ音楽院教授の指導を受けたピアニスト兼作曲家だった。

他の 3 名の内訳は、8 回出席のスタマティ Camille-Marie STAMATY (1811~1870)、4 回のプレイエル Camille PLEYEL (1788~1855)、2 回のサン=サーンスとなっている。この 3 名のうち、スタマティとサン=サーンスはパリ音楽院に在籍したことがあり<sup>238</sup>、特に後者は 1851 年にオルガンの 1 等賞を得ている。また、スタマティは 1820 年代から 40 年代にかけて一世を風靡したピアニスト兼作曲家カルクブレンナー Frédéric KALKBRENNER (1785~1849)<sup>239</sup>の門弟でもあり、自身も優れたピアニスト兼作曲家として 1830 年代からパリで活動した<sup>240</sup>。彼の複数の練習曲集は、パリ音楽院教育委員会によって教材認定を受けている<sup>241</sup>。サン=サーンスは、オルガニストとしてはもちろん、作曲家、ピアニストとしても卓越していた。このサン=サーンスを 7 歳のときに生徒として迎えたのはスタマティだった<sup>242</sup>。

父イグナーツ・プレイエル Ignace-Joseph PLEYEL (1857~1831) が 1805 年に起こしたピアノ製作会社を継いだカミーユ・プレイエルは、1829 年にカルクブレンナーとともにイグナーツ・プレイエル社 (Ignace Pleyel et C<sup>ie</sup>) を立ち上げ、カルクブレンナーが 1849 年に没した後、上述のヴォルフを共同経営者に迎えた<sup>243</sup>。

このように、音楽院外部審査員は音楽院でジィメルマンのクラスを優れた成績で修了したか、カルクブレンナーを介して音楽院と直接・間接に関わりをもった音楽家・楽器製造者を主要構成員とした。

#### 4-3-3. 賞の区分と受賞者数の制限

審査団はどのような手続きを経て生徒の受賞を決定したのだろうか。審査員の投票によって配分が決定される賞には、1 等賞、2 等賞に加え、段階的な 3 つの次席賞が設けられて

<sup>237</sup> ドリユーは後にパリ音楽院で最初の音楽史講座を受け持つこととなるバルブローに和声を師事し、ついで 1845 年から 1849 年にかけてアレヴィの対位法・フーガのクラスに在籍した。ここで彼は 1845 年に第 1 次席を得ており、翌年にはローマ大賞コンクールにも挑戦している。

<sup>238</sup> スタマティは 1832-1833 年度、1833-1834 年度の間、アントニン・レイハの対位法・フーガクラスに登録していた。Cf. AN, AJ 37/151-1, 2. マルモンテルによれば、スタマティはオルガン科教授で長年コンクール審査員を務めた F. プノワからも作曲のレッスンを受けていた。スタマティの最初の《ピアノ・ソナタ》作品 8 はプノワに献呈されている。Cf. PC, p. 218.

<sup>239</sup> カルクブレンナーは、パリ音楽院でルイ・アダンのクラスに学び 1802 年に 1 等賞を得ている。

<sup>240</sup> スタマティは 1835 年 3 月 15 日にプレイエル社のサロンでデビューし、師であるカルクブレンナー、同門のオズボーン George Alexander OSBORNE (1806~1893) に加え、ヒラー Ferdinand HILLER (1811~1885)、ショパン Frédéric CHOPIN (1810~1849) ら著名なピアニスト兼作曲家と共演した。Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, p. 226-227.

<sup>241</sup> Cf. 本論文 III-9-2-2-1。

<sup>242</sup> Camille SAINT-SAËNS, *École buissonnière : notes et souvenirs*, Paris, Pierre Laffite & C<sup>ie</sup>, 1913, p. 6-7.

<sup>243</sup> C. プレイエルが 1855 年に亡くなると、ヴォルフはプレイエル社の社長として経営の陣頭に立った。

いた。それぞれの賞が 2 人以上で分け合われることは原則なしとされたが、審査員が満場一致で「同等の優れた美点」を認めた場合には例外的に 1 等賞が 2 名に認められた<sup>244</sup>。この例外的措置は生徒数の多い「声楽科を特に考慮して」導入したとされるが、他科にもこの例外を認めている<sup>245</sup>。但し、これはコンクール受験者に受賞機会を増やすことを目的としているのではなかった。48 年草案は、過去に賞の共有が「濫用 (abuser)」されたことへの反省に立ち、この例外的措置があくまで「等価の褒賞を授与すること (l'attribution d'une récompense égale)」<sup>246</sup>を目的とすることを強調している。この「濫用」は 1820 年代から 30 年代に見られたもので、例えばピアノ科男子クラスに限ってみても、一度のコンクールで 4 名の 1 等賞を出した年は過去に 2 回 (1824、1837)、3 名の 1 等賞を出した年に至っては 8 回 (1821、1822、1825、1831、1834、1835、1838、1839) もあった。48 年草案の条文注解は、この定めについて、「こうした例外は非常に稀なケースにしか適用されるべきではなく、審査団による必須の満場一致によってこの例外がなされる頻度は更に少ない<sup>247</sup>」と説明している。しかし、実際には声楽に次いで人数の多いピアノ科にあつては、1850 年以降、1 回のコンクールで 2 名以上が出ることは珍しくなかった<sup>248</sup>。

#### 4-3-4. 審査過程

コンクールは大ホールで行われた<sup>249</sup>。48 年草案および 1850 年総則 (第 95 項) において、審査の手続きは次のように定められた。まず、審査団は各賞について該当者の有無を確認し、院長はその結果を確認する。次に、受賞者を決するための投票が行われる。各委員は投票用紙に生徒の名前を記し、委員長が用紙を投票箱に回収する。委員長による開票が行われ、得票数に基づいて受賞者が決定される。1 等賞、2 等賞、次席について、この手続きが繰り返されるものとされた。

ここで、審査過程を示す一例として 1852 年のコンクール議事録を例に挙げる。次の図は、マルモンテルのクラスに在籍していたビゼー Georges BIZET (1838~1875) が参加したコンクールの審査状況を示す議事録からの抜粋である (図 I-4-3、図の下にその翻訳を添えた)。

<sup>244</sup> 50 年総則第 90 項。Cf. CP, p. 259. 投票の結果、満場一致ではなく、2 人の生徒が同等の多数票を得た場合、年長の生徒に賞が授けられることとされた。Cf. *Ibid.*, 50 年総則 89 項。

<sup>245</sup> 48 年草案条文注解。Cf. CP, p. 362.

<sup>246</sup> *Ibid.*

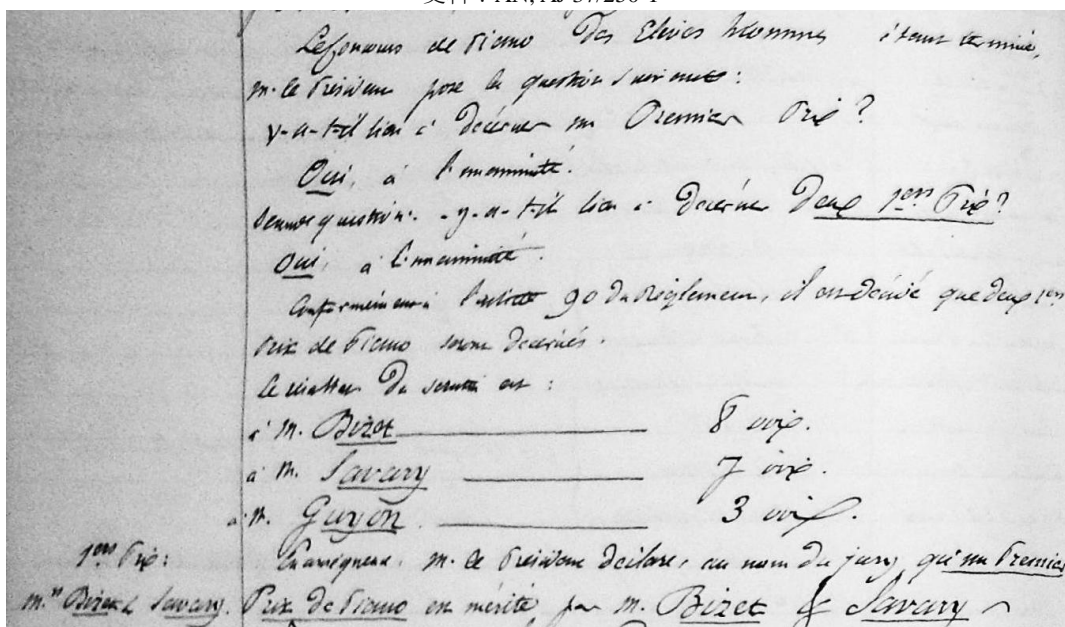
<sup>247</sup> « Cette exception qui doit recevoir son application seulement dans des cas très rares, et que l'unanimité nécessaire du jury rendra moins fréquente encore [...] » CP, p. 362.

<sup>248</sup> 1851 年~1859 年の期間だけをみても、ピアノ科男子クラスでは、2 名が同時に 1 等賞を得たコンクールは 4 回 (1851、1852、1855、1857)、女子クラスでは 3 名の同時 1 等賞受賞が 3 回 (1853、1857、1858)、2 名同時 1 等賞が 4 回 (1851、1854、1855、1856) もあった。特に女子クラスで同時受賞が多いのは、女子クラスの人数が多いため、クラスの数に見合った修了者を出す必要があったからである。

<sup>249</sup> 附録 I-18 に 1886 年の声楽コンクールの様子を描いた図を掲げた。

図 I-4-3. 1852 年 7 月 29 日、修了コンクール審査団議事録からの抜粋

史料：AN, AJ 37/250-1



男子生徒のピアノ・コンクールが終了し、委員長が次のように尋ねる。

1 等賞を授与すべき者はいるか？

満場一致で います

総則第 90 項に一致して、2 つの 1 等賞が授与されることに決まる。

投票の結果は次の通り。

ビゼー氏に — 8 票

サヴァリ氏に — 7 票

ギオン氏 — 3 票

この結果、委員長は審査団の名においてピアノの 1 等賞はビゼー氏とサヴァリ氏が受けるに値する旨を宣言する<sup>250</sup>。

13 名が出場したこの年のコンクールの審議は、概ね総則通りに行われていることが分かる。一方で、この例は、50 年総則第 90 項に定められた 2 名同時 1 等賞授与の基準は、必ずしも満場一致でなかったことも示している。総則第 90 項は、満場一致で「同等の美点」が認められた場合にしか同時受賞を認めていないにも拘らず、審査員全員の票を得たのはビゼーのみで、サヴォリは満場一致に一票届いていない。黙認された誤差は、過剰にならない

<sup>250</sup> « Le concours de piano des élèves hommes étant terminé, M. le président pose la question suivante :

y-a-t-il bien à décerner un Premier Prix ?

Oui, à l'unanimité.

Conformément à l'article 90 du Règlement, il est décidé que deux 1<sup>ers</sup> prix de Piano seront décernés.

Le résultat du scrutin est :

à M. Bizet — 8 voix

à M. Savary — 7 voix

à M. Guyon — 3 voix

En conséquence, M. le Président déclare, au nom du jury, qu'un Premier Prix de piano est mérité par M. Bizet & Savary. » AN, AJ 37/250-1.

い程度に、しかしより多くの優れた受賞者を世に送り出そうとする音楽院の野心の表れと見ることができるだろう。

#### 4-3-5. 授賞式と賞の内容

授賞式は、バカンスを挟んで新学年度開始後の11月に行われるものとされたが<sup>251</sup>、11月に行われたのは1851年だけで、その後1857年までは12月10日前後に、1858年以降はコンクール終了後の7月下旬から8月初旬に挙行されている。授賞式は、音楽院の威信発揚の機会だった。毎年、授賞式では内務大臣ド・トリニー René de THORIGNY (1789~1869) (1851年授賞式)、芸術庁長官ロミュー François-Auguste ROMIEU (1800~1855) (1852年授賞式)、国务大臣フルト (1853年授賞式) を初めとする、音楽院運営を管轄する政府機関の長官が参列し、教員、生徒たちをねぎらい、且つまた激励する演説を披露した<sup>252</sup>。コンクールを勝ち抜いた1等賞、2等賞の生徒には、賞と証書、次席の生徒にはブロンズのメダルが証書とともに贈られるものとされた<sup>253</sup>。48年草案も51年総則も、この賞の内容までは具体的に言及していないものの、ピアノ科の生徒には伝統的に種々の楽譜を1冊にまとめた合本が授与されていた<sup>254</sup>。ローランが担当する男子クラスに在籍し、1859年に1等賞を得たマスネは自著『わが回想』<sup>255</sup>のなかで、パリ音楽院で生徒に褒賞として与えられた品を示唆している。マスネは、ローラン自身から個人的に2冊の楽譜を贈呈されたことを記している。これらの楽譜は、1822年にローランがヅィメルマンのクラスからコンクールに出場して1等賞を受けた際に授与された賞品で、モーツァルトの《フィガロの結婚》のオーケストラ・スコアだった。ローランは愛弟子マスネに自身の記念の品を捧げたのである。その表紙には金字で、「遊興費管理庁 王立音楽・朗唱院 1822年コンクール ピアノの1等賞、ローラン氏に」<sup>256</sup>と書かれているという。

これと同様の楽譜が2冊、フランス国立図書館の音楽部門に保存されている。1つは1829年にアンブロワーズ・トマ、もう1つは1837年にテオドール・モザン Désiré-Théodore MOZIN (1818~1850) に1等賞の褒賞として授与された楽譜集である。この合本にはいずれも複数のピアノ練習曲集が収められている<sup>257</sup>。表紙には、マスネの記述に一致して、金字で学校名、コンクールの年、賞の種別、受賞者名が記されている(附録I-22の図像を参照)。

まだシャルル10世の治世下にあった時代のトマの楽譜には、ブルボン家を象徴するユリ

<sup>251</sup> 50年総則第96項。Cf. CP, p. 259.

<sup>252</sup> 1798年から1865年までの演説のテキストは下記文献に収められている。CP, p. 900-967.

<sup>253</sup> 50年総則第96項。Cf. CP, p. 259. ソルフェージュ科の生徒に授与されたメダルの図は附録I-21を参照。

<sup>254</sup> 褒賞の内容は、1800年の総則第11章第2項で初めて規定された。それによれば、各賞品は賞ごとに次のように定められている。1等賞…作曲：楽譜10冊、和声：楽譜10冊、朗唱：楽譜3冊、フランスの主要悲劇3作から1作品、声乐：楽譜6冊、ピアノ：楽譜6冊、ヴァイオリン：ヴァイオリン一丁、チェロ：チェロ一丁、フルート：フルート一本、オーボエ：オーボエ一本、クラリネット：クラリネット2本(H管〔原文は« en si 》、B管のことか?〕とC管)、全調ホルン1本、ファゴット：ファゴット一本。2等賞…作曲：楽譜6冊、朗唱：楽譜1冊、フランスの主要悲劇1作品、その他は楽譜2冊ずつ。次席…シュロを模った記章(palme)。奨励賞…音楽院のソルフェージュ教本の第2部。Cf. CP, p. 234. 1808年の総則第115項は単に「楽譜または楽器」と定めているだけである。Cf. *Ibid*, p. 242. 以後の総則には賞品についての具体的な記載はない。

<sup>255</sup> Jules MASSENET, *Mes souvenirs*, Paris, L. Lafitte, 1912.

<sup>256</sup> « Menus Plaisirs du Roi. École royale de musique et de déclamation. Concours de 1822. Premier prix de piano décerné à M. Laurent. » *Ibid*, p. 27.

<sup>257</sup> 詳細については右の論文を参照。Yasushi UEDA, *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) et les études pour piano, 1829-1840*, mémoire de Master 2 en Musique et Musicologie, sous la direction de Mme Danièle PISTONE, Université Paris IV, 2013, p. 13-47.

の紋章があしらわれ、ルイ=フィリップの御世だった 1837 年には芸術を司るアポロンの象徴、豎琴が刻印されている。こうした楽譜が公的な図書館に残っている例は稀であり、フランス国立図書館における筆者の調査では、1850 年~1880 年代までに授与された賞品の実例は見つかっていない。1840 年代以降、この慣習を温存していたとすれば、ピアノ科の生徒には楽譜集が贈られていた可能性がある。

この可能性を示すもう一つの史料として、1854 年に音楽院秘書室から楽譜出版者ウジェールに宛てられた手紙が挙げられる。この年の 8 月、ウジェール社は音楽院から注文を受けた楽譜を割引で提供する代わりに、音楽院の公認楽譜提供者の肩書きを得たが<sup>258</sup>、この肩書きを承認する音楽院の手紙には「生徒に配分すべき賞の準備に必要な措置を取る (prendre les mesures nécessaires pour préparer les prix qui doivent être distribués aux élèves)」<sup>259</sup> ことを求めている。すなわち、音楽院は受賞者にウジェール社の楽譜を褒賞として提供することを考えていた。

賞品には、50 年総則に規定された通り、証書が添付された。附録 I-20 に示す図は、エルツのクラスからコンクールに出場し、1862 年に 1 等賞を得たトロートマン嬢 M<sup>lle</sup> Marie-Christine TRAUTMANN (後にピアニストとしてのキャリアを歩むヤエル夫人 Madame JAËLL, 1846~1925) に授与された証書である。第二帝政期のこの証書の上部にはナポレオン帝国のシンボルである鷲の紋章が掲げられ、日付 (年代を経ているためほとんど消えかかっている)、審査団議事録から抜粋された文言<sup>260</sup>が引用され、引用が議事録と相違ないことを証明する事務官ド・ボシェーヌの署名、審査委員長兼院長オベールおよび政府役員モネのサインが書き込まれている。

このように国家的権威で飾られた生徒たちの賞は、同時に指導教授の名誉でもあり、受賞者を輩出することは教授たちの質を証明するために不可欠の成果であった。

---

<sup>258</sup> Lettre d'HEUGEL et C<sup>ie</sup> à Théodore LASSABATHIE, datée du 15 août 1854, AN, AJ 37/82/7j.

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> 「院長は審査団の名において (1862 年 7 月 23 日水曜日の会議)、ピアノの 1 等賞が 1846 年 8 月 17 日、シュタインゼルトツ (バ=ラン県) 生まれの帝国音楽・朗唱院の生徒でトロートマン (マリ=クリスティーヌ) 嬢に授与されることを宣言する」 « Le Président déclare, au nom du Jury (Séance du Mercredi 23 juill. 1862) qu'un Premier Prix de Piano est décerné à Mlle Trautmann (Marie Christine) née à Steinseltz (Bas-Rhin), le 17 août 1846, Elève du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation. »





## 第5章 第二帝政期のピアノ科諸クラスの変遷と総則改定案 (1850~1871)

1852年12月2日に決行されたルイ・ナポレオンのクーデターは鮮やかな成功を収め、第二帝政が樹立された。この影響はパリ音楽院にも及んだが、1850年に長い議論を経て採用された総則が発布されたばかりとあって、総則の全体的な見直しは図られなかった。50年総則は1878年まで変更を被らず、第二帝政下においても安定的に運用されたが、必要に応じて出される個別の政令や布告で対応が図られた。

但し、全面的な総則改訂の機運が無かったわけではない。1853年2月14日の政令<sup>261</sup>により、音楽院の管轄は帝国劇場局及び帝国公文書局とともに内務省から国務省に移管された。翌年2月6日、これに伴い音楽院は早くも運営・教育体制に変更を加えるため、委員会が召集された。布告によればそのメンバーはオベール（学士院会員、音楽院院長）、スクリーブ Eugène SCRIBE (1791~1861、アカデミー・フランセーズ会員)、アレヴィ（学士院会員）、ペラン Émile PERRIN (1814~1885、帝国オペラ=コミック座支配人)、サンソン Joseph-Isidor SAMSON (1793~1871、パリ音楽院教授)、ドゥーセ Camille DOUCET (国務院劇場局長、1812~1895) という顔ぶれであった<sup>262</sup>。しかし、「1854年3月13日から10月9日まで11回の会議を重ね、1850年総則に盛り込むべき様々な重要な変更が議論された」にも拘らず、大臣の「承認は全く得られ」なかった<sup>263</sup>。

1854年から1870年の間に発布されたパリ音楽院に関する政令・布告およびそれに関する史料は、コンスタン・ピエールによって整理されているが、その数は少ない。下に、これらの政令・布告等の見出しを列挙する。

- a) 1854/2/21 和声・実践伴奏科の男子2クラスに関する布告 (CP, p. 280)
- b) 1854/2/21 ピアノ科クラス増設についての布告 (CP, p. 308)
- c) 1854/12/21 歴史・文学クラスの創設 (CP, p. 309) <sup>264</sup>
- d) 1855/3/10 寄宿学校に関する規則 (CP, p. 301-302)
- e) 1855/10/6 生徒の入学に関する布告 (CP, p. 286-287)
- f) 1856/5/25 教授の指名・任命方式に関する総則変更 (AJ 37/65/2) <sup>265</sup>
- g) 1864/5/4 ローマ賞コンクールの諸条件の変更に関する皇帝への報告書 (CP, p. 274)
- h) 1864/5/4 ローマ賞コンクール組織に関する政令 (CP, p. 274-275)

<sup>261</sup> *Recueil général des sénatus-consultes, lois, décrets et arrêtés depuis le 1er décembre 1852 avec des notes et deux tables annuelles par les notaires et jurisconsultes rédacteurs du Journal des notaires XI<sup>e</sup> série, t. 1, Paris, Administration du Journal des notaires et des avocats, 1853, p. 87.*

<sup>262</sup> *Arrêté nommant les membres de la Commission ; 6 fév. 1854. Cf. CP, p. 369-370.* 3月15日にオペラ座支配人ロクプラン Nestor ROQUEPLAN (1805~1870) が委員に加わっている。*Arrêté nommant M. Nestor ROQUEPLAN de la Commission du Conservatoire, Cf. CP, p. 370.*

<sup>263</sup> «Du 13 mars au 9 octobre 1854, la Commission tint onze séances dans lesquelles on discuta diverses modifications importantes à apporter au règlement de 1850, qui ne reçurent point de sanction. » CP, p. 370.

<sup>264</sup> 1854年に開設されたこの科目は、歴史・文学クラスは48年に創設が企てられた美学（音楽哲学）・音楽史クラスとは異なり、「芸術および劇の観点から (au point de vue de l'art et du théâtre)」講じられる講義であった。つまり、劇朗唱科やオペラを学ぶ生徒が古典劇の伝統と教養を身につけるために設置された教養科目で、劇朗唱科教授サンソン Joseph-Isidore SAMSON (1793~1871) が担当した。

<sup>265</sup> この布告はCPには掲載されていない。

このうち、ピアノ科に直接関係するのは a)、b)、f) である。これら 3 つのうち、最初の 2 つの政令・布告は、次節で見るように、和声・実践伴奏科からル・クーペがピアノ科に転任したことに起因している。3 つ目の布告は中でもとりわけ重要である。国務大臣フルト Achille FOULD (1800~1867) の名の下に発布されたこの布告は、音楽院がもつ教授指名の権限を制限するもので、1850 年総則第 35・36 項を廃止し、新しい項目を設けるものであった。既にみたように、第 35 項では教授の任命は音楽学習委員会ないし劇学習委員会が作成する候補者リストおよび院長の作成する候補者リストの 2 つに基づいて内務大臣が任命する方式が定められていた。また第 36 項では、教授資格者は院長によって指名され大臣によって任命されるものとされていた。1856 年の布告は、これら 2 項を廃止し、次の文言に置き換えた。「正教授と教授資格者は、音楽院院長の提示に基づき国務大臣によって任命される」<sup>266</sup>。これによって事実上、音楽教育委員会から指名権が取り上げられ、院長のみにこれが与えられた。更に、音楽院の教員の任命権はもはや内務大臣ではなく国務大臣の手中に収められた。こうして、パリ音楽院は帝国の直接的な影響力の下に置かれることとなり、48 年草案に由来する音楽院の自発的で民主的な教授選出方式は廃止された。

その他の布告に関して、e) は主として声楽、オペラ朗唱、劇朗唱各科の生徒が入学後に踏むべき事務手続きを定めるものであり、ピアノ科の教育内容には無関係であるので、ここでは 1854 年 2 月の 2 つの布告、および教授選出方式の変更を定めた 1856 年の布告に関連する個別事項のみ扱うこととする。

#### 5-1. F. ル・クーペの教授着任をめぐるピアノ科女子クラスの増設の経緯 (1854)

a)、b) の布告はピアノ科に関連するもので、これらにより、50 年総則第 24 項「[ピアノ科には] 5 クラスあり、そのうち 2 つが正教授の担任する男子クラス、3 つが女子クラスで、うち 2 クラスを正教授が、1 クラスを教授資格者が担任する<sup>267</sup>」という内容を改め、次のように再規定した。「[ピアノ科には] 6 クラスあり、そのうち 2 つが正教授の担任する男子クラス、4 つが女子クラスで、うち 3 クラスを正教授が、1 クラスを教授資格者が担任する<sup>268</sup>」。このように女子クラスだけが 1 クラス増設された背景には次のような経緯があった。

ピアノ科の増設の発案は院長オベールによるものでも、音楽教育委員会によるものでもない。それは、1845 年からアメリカ旅行で音楽院を留守にしていたアンリ・エルツの代講を、1848 年 10 月から 1851 年 10 月まで引き受けていた、ル・クーペの個人的要望に端を発している<sup>269</sup>。要望書は音楽教育委員会に差し向けられたもので、1851 年に遡る。彼の要望の内容は次の通りである。3 年間エルツの代理を務めた後、彼が正教授の資格で担当していた和声・実践伴奏科のクラスを女子ピアノ科の 1 クラスに変更し、ピアノ科に編入することは可能か。これを受けて、オベールは 1851 年 10 月 18 日に教育委員会でこの問題を審議した。議事録は、委員会の見解を次のように記録している。

<sup>266</sup> « Les professeurs titulaires et agrégés sont nommés par le Ministre d'Etat, sur la présentation du Directeur du Conservatoire. » Arrêté concernant la modification du règlement, émis le 27 mai 1856 par Achille FOULD, au ministre d'État, AN, AJ 37/65/2.

<sup>267</sup> « Il y a cinq classes de piano, dont deux pour les hommes, tenues par des Professeurs titulaires, et trois pour les femmes, tenues par deux Professeurs titulaires et un agrégé. » CP, p. 256.

<sup>268</sup> « Il y a six classes de piano, dont deux pour les hommes, tenues par des professeurs titulaires et quatre pour les femmes, tenues par trois professeurs titulaires et un agrégé. » CP, p. 308

<sup>269</sup> ル・クーペはそれ以前、1843 年 6 月から和声・実践伴奏科の教授を務めていた。

### ル・クーペ氏の要望

委員会は、次いで和声教授ル・クーペ氏が正教授を務めているクラスを、女子生徒のピアノ・クラスに変更するために成された要望の検討に取りかかる。委員長は、ル・クーペ氏の手紙を読み上げたのち、提案された措置の利点と問題点を委員会に諮る。現在ピアノ学習を専門とするクラスは5つあり、内2つが男子クラス、3つが女子クラスだが、委員会は、女子クラスについて新しい1クラスを創設することが、なお有益であり望ましいとの認識を示した。その上、委員会はフェリックス・ル・クーペ氏が、あらゆる観点からこのクラスの職務遂行を委ねられるだけの資格があると判断した。実際、彼は3年来、エルツ氏の代講を務め、彼の受けもったクラスは失墜するどころかレベルを保持しており、例年のコンクールで14名の受賞候補者の指名、内5名が1等賞を勝ち取ったことは、そのことを証明している。[ル・クーペがピアノ科に異動した後の]和声・実践伴奏教授の職務において、[他の教授が]ル・クーペ氏に代わ[ってこのポストに就任す]る必要はないだろう。第2の教授であるバザン氏が2クラスの教育を担当すれば十分である。これらの理由で、委員会は大臣殿にフェリックス・ル・クーペ氏の要望を好意的に受け入れ、彼が力量のほどを示した教育を継続し、彼が離れたくない思っているもう一つの現実的に必要なクラスへと転向することを認めて頂くよう依頼することとした<sup>270</sup>。

ル・クーペのピアノ教育に関する実績は、首尾よくエルツの代講を務めた点にあった。その間に彼が5名の1等賞を輩出するという優れた指導実績が特筆されている。1848年にピアノ科教授に任命されたマルモンテルもまた、任命前はエルツの代講を務めた経験があった。この前例から分かるように、専科クラスを受け持つ経験は、ピアノ科教授資格を得るために有利に働く経歴であった。ル・クーペがピアノ科でエルツの代講をしている間、ル・クーペのクラスはもう一人の和声・実践伴奏科教授バザンが第2クラスとして担当していた。委員会は、ル・クーペが和声・実践伴奏科教授から抜けた場合、彼の担当していたクラスはF.バザン一人に任せてしまい、ル・クーペをピアノ科正教授に据える姿勢を示した。

オベールは会議の4日後、早速内務大臣フォシェ Léon FAUCHER (1803~1854)宛てに手紙をしたためた。そこには、単にル・クーペの教育業績以外に、ピアノ科を増設することの差し迫った必要性が強調されている。

<sup>270</sup> « Demande de M. Le Couppey

Le Comité s'occupe ensuite de la demande de M. Le Couppey, professeur d'harmonie, rendue à obtenir la transformation de la classe dont il est titulaire, en une classe de piano pour les élèves femmes. M. le président, après avoir donné lecture de la lettre de M. Le Couppey, consulte le comité sur les avantages et les inconvénients de la mesure proposée. Le comité a reconnu que, bien qu'il existe aujourd'hui cinq classes consacrées à l'étude du piano, 2 pour les élèves hommes et 3 pour les élèves femmes, la création d'une classe nouvelle pour ces dernières serait néanmoins une chose utile et désirable. Il lui a paru, en outre, que M. Félix Le Couppey, méritait, à tous égards, s'être appelé à la remplir. En effet, depuis 3 années, il a suppléé M. Henri Herz et, loin de déchoir, la classe tenue par lui a conservé son rang, comme l'attestent les 14 nominations, parmi lesquels figurent 5 1ers prix, remportés dans les concours annuels. M. Le Couppey ne serait pas remplacé dans ses fonctions de professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique, M. Bazin, second professeur, suffisant à l'enseignement des deux classes. Par ces motifs, le comité se décide à prier M. le ministre d'accueillir favorablement la demande de M. Félix Le Couppey, en lui promettant de continuer un enseignement dans lequel il a fait ses preuves et en convertissant une classe réellement nécessaire une autre classe dont il est pénible de séparer. » Comité d'enseignement des études musicales ou comité des études musicales : procès-verbaux originaux des séances, 646<sup>e</sup> séance, le 18 oct. 1851, AN, AJ 37/194, p. 106-107.

[新しいピアノの女子クラスを創設することが有益で望ましいという] このことを証明するのは、毎度の試験に押し掛けてくる志望者の人数に対して、現状のクラス数が周知の如く不十分だという状況です。委員会は定期的に、全く入学可能な若者を押し返し、ほとんどあてずっぽうに沢山の等しい能力と同程度の才能をもつ志望者を選ぶという苦しい選択に迫られています。

ピアノは日々普及を続けており、過剰と困惑が同じ割合で増加してやまないことは明らかです。

ピアニストの際限ない増加に怖気づいてしまわねばならないのでしょうか？委員会はそうは考えません。逆に、教授数が、生徒の数と歩みをとむにすることが合理的なのです。

ピアノの教授職はもっとも人気があり、誰にとっても一番収入を得られる仕事です。教授職は、音楽院のコンクールで勝ち取られる成功によってその適性が証明される若者たちに、名誉あるキャリアを保証してくれるのです。

我々 [フランスの] 首都にはすばらしい教師たちが十分たくさんいるにしても、地方はそれほど恵まれているわけではありません。地方はパリに若き才能の士を送る必要がありますし、その若き才士たちはパリで完成に向けて磨きあげられ、地方に教育の良き伝統をもたらします。

それゆえ、新しいピアノ・クラスを創設することの有用性について疑いの余地はないでしょう。とりわけ現在、音楽院の総則第 24 項は各クラスの定員を各クラスが [それまで] 抱えていた 10 名以上の代わりに、8 名に限っているのですから<sup>271</sup>。  
(傍点強調は筆者による)

オベールの強調点は 2 つある。前章で示したピアノ受験者数の増加<sup>272</sup>と地方におけるピアノ教師の需要である。1850 年 12 月 24 日に行われたピアノ科の入試では、女子の受験者数が 64 名に達していた。またグラフ I-4-2 で示したように、オベールが 1842 年に院長に就任してから 1856 年に至るまで、鍵盤楽器学習科とピアノ科の受験者の合計は常に 50 名を上回っていた。僅かな空席に押し寄せる女子志望者たちの審査は、既に運任せで行われるという自体が生じていたことが分かる。しかし、オベールはこの状況を社会的要請と捉え、

---

<sup>271</sup> «Ce qui le prouve, c'est l'insuffisance notoire du nombre actuel des classes relativement à celui des aspirantes, qui se pressent à chaque examen d'admission. Le comité se trouve périodiquement dans la dure nécessité de repousser des jeunes personnes tout à fait dignes d'être admises, et de choisir presque au hasard celles qu'il admet dans une foule de capacités égales et de talents du même degré.

Le piano continuant à se propager de jour en jour, il est certain que l'encombrement et l'embarras ne cesseront de s'accroître dans la même proportion.

Faut-il s'effrayer de la multiplication indéfinie des pianistes ? Le Comité ne le pense pas : au contraire, il trouve rationnel que le nombre des professeurs suive la même marche que celui des élèves.

Le professorat du piano est le plus populaire et le plus lucratif de tous. Il assure une carrière honorable aux jeunes personnes dont la vocation se constate par des succès obtenus dans les concours du Conservatoire.

Si notre capitale est assez riche en professeurs excellents, la province n'est pas aussi bien partagée. Elle a besoin d'envoyer à Paris de jeunes talents, qui s'y perfectionnent et lui rapportent ensuite les bonnes traditions de l'enseignement.

L'utilité de la création d'une nouvelle classe de piano ne saurait donc être révoquée en doute, à présent surtout que l'article 24 de notre nouveau Règlement limite à 8 élèves le personnel de chaque classe, au lieu de 10 et plus que chacune d'elle contenait. » Copie de la lettre d'AUBER à Léon FOUCHER, datée du 22 oct. 1851, AN, AJ 37/70-4.

<sup>272</sup> Cf. 本論文グラフ I-4-2.

ピアノ学習者が増加したのであれば教授の数をそれに比例させることが「合理的」であると考えた。パリ音楽院を中心とするフランス音楽専門教育の先導者としてオベールは、多くの地方出身者がパリで学習しそれを再び地方へもち帰ることで、フランス各地にパリ音楽院の教育的伝統を根付かせることができるとも考えている。

更に、オベールはル・クーペがピアノ科教授に転向することで、和声・実践伴奏科の教授数が減少したとしても影響はないと評価し、ル・クーペの転向を正当化した。50年総則第28項は、音楽院に和声クラスが6つあり、内2つが男子の和声・実践伴奏クラスで、4つが女子クラスであることを定めている<sup>273</sup>。これを念頭に、オベールは次のように書いている。

[ル・クーペがエルツのクラスを受け持つ間、バザンが和声・実践伴奏の2クラスを担当したその]結果は、2名の教授が同じ職務のために仕事をする場合に劣らず満足のいくものでした。その上、音楽院が他に4つの和声クラスを擁していることを忘れてはなりません。すなわち、エルヴァールとルベールが受け持つ和声のみの2クラス、ピアンネメとデュフレヌ夫人が担当する女子の和声・実践伴奏クラスです。その結果、男子の和声・実践伴奏クラスにおいて生徒数は、1人の教授がレッスンできないというほど多くはなっておりません。これは経験から明らかな事実です<sup>274</sup>。

だが、音楽教育委員会と院長の立場に対しては、別のところから異論が提出された。1852年11月11日に書かれた、時の内務大臣ペルシニー Victor DE PERSIGNY (1808~1872) 宛の無記名の書簡草稿は、この任命手続きを複数の観点から批判している。この手紙の草稿は、内務大臣が前任者シャルル・ド・モルニー Charles DE MORNY (1811~1865) から引き継いだル・クーペの一件について見解を求められて書かれたもので、著者名は現段階では不明である。この書簡で、書き手はまず、安易にクラスの数を増やすことはそもそも和声のクラス数を定めた総則第28項とピアノのクラス数を定めた総則第24項のみならず、音楽教育委員会と院長によって作成される候補者リストに基づいて大臣が任命するという総則第35項に抵触すると指摘する。その上で、適正な手続きを確認して次の3点を確認する。

1) 総則第28項を確実に変更し、和声クラスを一つ削除する。2) 第24項を確実に変更し、ピアノのクラスを一つ増やす。3) 最後に、第35項に一致して、新設クラスの[教授]候補者のリスト2つを提示する。

然るに音楽教育委員会は、まさにこの手続きの形式を、ル・クーペ氏を利するために回避すべきだと考えたのです<sup>275</sup>。

<sup>273</sup> CP, p. 256.

<sup>274</sup> « Les résultats n'ont pas été moins satisfaisants que lorsque deux professeurs travaillaient à la même tâche. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que le Conservatoire possède quatre autres classes d'harmonie ; savoir : deux consacrées à l'harmonie simple, tenues par M.M. Elwart et Reber, deux consacrées à l'harmonie et à l'accompagnement pratique pour les femmes, tenues par M. Bienaimé et M<sup>me</sup> Dufresne. Il en résulte que dans les classes d'harmonie et d'accompagnement pratique pour les hommes, le nombre d'élèves n'est jamais assez considérable pour qu'un seul professeur ne puisse leur donner leçon : c'est un fait démontré par l'expérience. » Copie de la lettre d'AUBER à LÉON FOUCHER, datée du 22 oct. 1851, AN, AJ 37/70-4.

<sup>275</sup> « 1° Décider qu'il y a bien de modifier l'art 28 du règlement et de supprimer une classe d'harmonie ; 2° Décider qu'il y a bien de modifier l'art 24 et d'augmenter le nombre des classes de piano ; 3° enfin présenter deux listes de candidat à la classe nouvelle conformément à l'article 35. Or c'est précisément cette forme de procéder que le Comité

しかし、正当な手続きを踏んで転科の前例を作るにしても、なお立ちはだかる問題点が指摘された。それは、仮にある教授が転科を希望しても、総則の規定を遵守する限り、転科先のポストを得るには他の優れた候補者たちと競い合わなければならない、という現実である。

実際、仮にこの全く合法的で規則に適った手続きが踏まれ、無用と宣言された和声・実践伴奏クラスが次いで廃止となれば、現職の正教授はこのことに失望し、別のクラスの正教授になることに積極的な確信が持てなくなるでしょう。というのも、新しいピアノのクラスが「これ以上は」不要だと判断されたり、ブリューダン、ラヴィーナ、アルカン、ゴリア、その他多くの著名な芸術家が必ずや記載される「候補者の」提示リストの上では、彼の名前にメリットが認められなくなってしまったりするということがありうるからです<sup>276</sup>。

ここに「著名な芸術家」としてに挙げられている名前は、皆ヅィメルマンのクラスで 1 等賞を得て国際的な名声を勝ち得ていたピアニスト兼作曲家たちである。「合法的」な転科が今回実現されたところで、この方式が遵守される限りは、他の教授が転科を希望しても、転科が成功する確率は極めて低い。したがって、この措置はル・クーベが利益を得るだけで、他の教授にとっては何のメリットもない、と手紙の著者は訴えている。

次に、手紙の著者はピアノ科のクラス数についてオベールとは正反対の主張をしている。

[...] 音楽院には、[ピアノに関して] 既に 5 つのクラス、すなわち 2 つの男子クラスと 3 つの女子クラスがあり、これに予科と見做しうる 5 つの鍵盤楽器学習クラスを加えなければなりません。このクラス数が、この楽器だけを学習するためには十分すぎることは確かです。賞と次席の数を増やすことは妥当でもなければ可能でもない状況にあって、第 4 の女子クラスはコンクール出場者を増加させてしまいます。もう一つのいっそう深刻な難点は、あまりに大きな群れをなす生徒なき若い教師たちが増大していくことです。音楽院教育委員会はこのことに怖じ気づいてはいませんが、貴殿は、希望を誤った若者たちから貴殿に日々寄せられる要望書の量をご覧になっているわけですから、この危険の重大さをご判断なさる上で私どもよりもよい立場にあられます。

これらの状況、これらすべての理由から、大臣殿、私は音楽院のクラスの現状を改変し、2 年来音楽院を総べてきた規則によって定められたクラスの専攻クラスに変更を加える理由はないと考えます。もっと長い試験運用を経て初めて、いくらかの変更がもたらされるのが相応しくかつ有益であるか否かが分かるでしょう<sup>277</sup>。

---

des études musicales avait cru devoir éviter dans l'intérêt de M. Lecoupey. » Le brouillon de la lettre d'un anonyme à Victor DE PERSIGNY, datée du 11 nov. 1852, AN, AJ 37/70-4.

<sup>276</sup> « [...] En effet si cette forme, parfaitement légale et régulière, était suivie, et que la classe d'harmonie et d'accompagnement pratique, déclarée inutile, fut par suite supprimée, le titulaire actuel s'en trouverait déchu, sans être positivement certain de devenir titulaire d'une autre classe, car il pourrait arriver, soit qu'une nouvelle classe de piano ne fût pas jugée nécessaire, soit que son nom ne figurât pas avec avantage sur les listes de présentation, sur lesquelles devraient être inévitablement portés des artistes célèbres, tels que M.M. Prudent, Ravina, Alkan, Goria et plusieurs autres. » *Ibid.*

<sup>277</sup> « Le Conservatoire en compte déjà cinq, deux pour les hommes, trois pour les femmes, auxquelles il faut joindre 5 classes d'études de clavier, qui peuvent être regardés comme préparatoires. Certainement ce nombre de classes est plus que suffisant pour l'étude d'un seul instrument. Une quatrième classe destinée aux femmes aurait l'inconvénient

女子クラスのコンクール出場者が更に増加するというこの著者の指摘は、正当なものである。既に男子クラスよりも 1 クラス分生徒数の多い女子クラスに更に新たなクラスが加わると、男子クラスに比べコンクールの受賞倍率は遥かに高くなり、男女間の不均衡が生じるからである。また、審査にかかる時間が増加するという事務上の問題も生じかねない。

ここで指摘されている「生徒なき若い教師」に関するもう 1 つの懸念は、若い生徒がコンクールで賞を得て社会に出てピアノ教師として活動するとき、教師の数が多すぎると生徒が不足して、彼ら・彼女らの生活が窮地に立たされるのではないか、という社会的観点から出されたものである。

パリ音楽院はかつて、ピアノ科の生徒の人数を削減した際、これと同じ問題点を指摘したことがあった。1822 年、当時就任したばかりの院長ケルビーニは、宮内大臣ラ・フェルテ男爵に宛てた手紙で、ピアノ科に 73 名（女子 32 名、男子 41 名）もの生徒が在籍していることに驚き、人数削減の必要性を訴えて次のように書き送ったことがある。

ピアノ志望者が多いことは、結果的に不当で好ましくありません。というのも、音楽院を卒業し、社会の中で教育に専念するために広がっている優秀だが月並みなピアニストたちが多く存在するということは、彼らが社会から集める雀の涙ほどの収入——もし彼らの数をもっと少なければ、その利益はいっそう多くなるでしょう——に鑑みて、彼ら各々にとって不利益であるのみならず、彼らに才能を授ける教師たちにも不利益をもたらすのです<sup>278</sup>。

ケルビーニは、音楽院から輩出された少数の優れたピアノ教授の利益を守ろうとしている。一方、ピアノの普及が進んだ 1850 年代、ピアノ教師の利益はケルビーニの時代のように「雀の涙ほど」であるどころか、「誰にとっても一番収入を得られる」とオベールが認識するほど利益を期待できる職業だった<sup>279</sup>。オベールに差し向けられた無記名者の批判は、約 30 年以前に出されたケルビーニの問題提起と同じ視点に立っている。だが、1840 年代から 1850 年代におけるピアノの生産台数の増加は、ピアノ実践者数の急激な上昇を示唆しており<sup>280</sup>、オベールの主張の方が、フランス社会におけるピアノ受容の実情に即している

---

de multiplier les concurrentes, sans qu'il fût raisonnable ni possible d'augmenter le nombre des prix et accessits. Un autre inconvénient plus grave encore, ce serait celui d'accroître la foule trop grande des jeunes professeurs sans élèves. Le Comité des études musicales pouvait ne pas s'en effrayer, mais vous êtes bien mieux placé que nous pour apprécier l'importance de ce péril, en voyant la quantité de demandes de secours qui vous sont adressées journallement par de jeunes personnes trompées dans leur espoir.

Dans ces circonstances, et par tous ces motifs, je pense donc, monsieur le ministre, qu'il n'y a pas lieu de modifier l'état actuel des classes du Conservatoire, ni de rien changer à leur spécialité déterminée par le règlement, qui depuis deux années régit le Conservatoire. Une plus longue expérience pourra seule nous indiquer s'il est bon et utile d'y apporter quelques changements. » *Ibid.*

<sup>278</sup> « [...] l'abondance des individus qui s'y destinent, devient abusive et pernicieuse par ses résultats, car la multiplicité des pianistes qui sortent de l'École, tant bons, que médiocres, et se répandent dans la société pour se livrer à l'enseignement, devient désavantageuse non seulement à chacun d'eux, vu le mince profit qu'ils en recueillent, et qui serait plus considérable s'ils étaient moins nombreux, mais aussi aux professeurs qui leur ont donné du talent, la clientèle desquels diminue, parce qu'elle leur est enlevée en partie par ces mêmes élèves empressés de gagner de l'argent. » *CP*, p. 307.

<sup>279</sup> ピアノの普及は、1855 年、パリ市内だけで 150 人ものピアノ製造者が働いていたという事実からも理解できる。Cf. Louis GIRARD, *op. cit.*, p. 266.

<sup>280</sup> 1820 年代から 1850 年代までのエラール社のピアノ生産台数（10 年毎）は次のようになっている。1820

いえる。

その後、この問題は約1年3ヶ月を経てようやく一つの結論へと導かれた。1854年2月21日、50年総則の第24項と第28項の改定を行うことで、ル・クーペの任命を可能にする布告が出された。その第1項では、ピアノ科は6クラス（男子2クラス、女子4クラス）で編成され、男子クラスは2名の正教授、女子クラスは3名の正教授と1名の教授資格者が受け持つものと定められた。第2項にはル・クーペが新しい女子クラスの教授に任命され、3月1日から職務を開始する旨が記された。第3項では、和声・実践伴奏科の男子2クラスを正教授が受け持つことを定めた50年総則第28項を改め、2クラスのうち一方のクラスは教授資格者が受け持つものされた<sup>281</sup>。

図 I-5-1. フェリックス・ル・クーペの肖像<sup>282</sup>



---

年代：2283台、1830年代：1652台、1840年代：7022台、1850年代：10977台。この生産台数の変遷だけをみても、ピアノの普及が20年代と50年代では比較にならないほど進んだことが分かる。これらの数字は、下記の文献の附録にある年毎の製造番号一覧から割り出した数字である。René BEAUPAIN, *La Maison Érard : manufacture de pianos, 1780-1959*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2005, p. 281.

<sup>281</sup> AN, AJ 37/40-4. この改定にも拘らず、ル・クーペがピアノ科教授に転向した後に補填された教員は、教授資格者ではなく復習教員のコラン Charles-Joseph COLIN (1832~1881) であった。彼はその後1856年までしかこのクラスを受け持たず、以後は1866年にデュプラート Jules-Laurent-Anacharsis DUPRATO (1827~1892) が着任するまで男子の和声・実践伴奏クラスはバザンの1クラスのみとなった。

<sup>282</sup> Anonyme, *Félix Le Couppey, ca 1860, photographie*, 16,5 x 11 cm, Paris, BnF, cote : Est. Le Couppey F.001, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8421772.



## 5-2. A. ローランの退任とマチアスの任命 (1862)

ル・クーペの任命から8年後の1862年、66歳で勤続年数35年目を迎えていたローランが引退することとなった。それに伴い新しい教授の指名が行われることとなるが、国務大臣とオベールの間に教授候補を巡る見解の対立が生じた。本節では、ローランの後任候補を巡る動きを院長、大臣、推薦者、候補者の書簡を通し、この時期の任命方式がもたらした問題点を明らかにする。

### 5-2-1. オベールの不可解な要望

1862年7月9日、院長オベールはローランが退任の意向を示したことを受けて、国務大臣ヴァレフスキ Alexandre Colonna WALEWSKI (1810~1868, 在任: 1860~1863) にピアノ科のクラス数削減を提案した。

帝国音楽・朗唱院にはピアノのクラスが6つあります。すなわち、ローランとマルモンテルが担任する男子2クラス、アンリ・エルツとル・クーペ各氏とファランク、ユーシュ各夫人が受け持つ4クラスです。

これに加え、鍵盤楽器学習用の5クラスがあり、これらは公開〔修了〕コンクールへの出場が認められていないことと、生徒たちが褒賞として賞ではなくメダルしか授与されないことを除けば、事実上ピアノ科と違いはありません。

閣下に思い出して頂きたいのは、近年、ピアノ科クラス数の縮小への努力がなされたまさにその時期に、女子クラスの1つが創設されたということです。ル・クーペ氏がその教授です。

現在、男子クラスの2教授の1人、アドルフ・ローラン氏が来る10月1日より退任を要求しています。

考えますに、大臣殿、かつてのクラスの秩序に回帰し、1850年11月22日付けの総則第24項に一致して、再び3クラスとするのはこの時でありましょう、4となったこのクラス数には深刻な必要性は全くありません。この削減——これを行うことで私は様々な教授たちに手つかずの給与を配分することができます——を実行するために、女子クラスの教授エルツ氏、ル・クーペ氏の1人が男子クラス教授としてローランに代わるべきでありましょう<sup>283</sup>。(下線強調は原文ママ)

<sup>283</sup> « Le Conservatoire Impérial de musique et déclamation compte six classes de piano, savoir :

Quatre Classes pour les Femmes, tenues par M. M. Henri Herz, Le Couppey, Mme Farrenc et M<sup>me</sup> Coche.

Il y a, de plus, Cinq Classes consacrées à l'étude de clavier et qui ne diffèrent réellement des classes de piano, qu'en ce qu'elles ne sont pas admises au concours public et que les élèves n'y reçoivent pour récompenses que des Médailles et non des Prix.

Je dois également rappeler à Votre Excellence que l'une des classes de piano destinées aux femmes est de création récente et date précisément de l'époque où l'on s'occupe de restreindre le nombre des classes de ce genre. — M. Le Couppey en est le Professeur titulaire.

Aujourd'hui, l'un des deux Professeurs des classes d'hommes, M. Adolphe Laurent, demande sa retraite à partir du 1<sup>er</sup> octobre prochain.

j'ai pensé, Monsieur le Ministre, que ce serait le moment d'en revenir à l'ancien ordre de classes et de ramener à Trois, conformément à l'article 24 du Règlement, en date du 22 novembre 1850, le nombre des classes de femmes, porté à quatre, sans aucune nécessité sérieuse.

Pour opérer cette réduction, qui me permettrait de répartir entre divers professeurs le traitement resté disponible, il faudrait que l'un des professeurs des classes de femmes, M. Herz ou M. Le Couppey, acceptât la mission de remplacer M. Laurent, comme Professeur d'une classe d'hommes. » Copie de la lettre d'AUBER à

オベールの口ぶりは8年前とは打って変わって、1854年には肯定的だったクラスの増加に今度は否定的な態度をとっている。しかも、オベールはル・クーペの任命に尽力したときのように、クラス編成を変えるための具体的な理由を提示せず、ただ「深刻な必要性がない」と述べるに留め、削減によって浮いた分の給与予算を他の教授たちに分配すれば教授の利益にもなると付け加えている。この説明はかなり不可解である。ル・クーペのために和声・実践伴奏科教授からピアノ科教授への転任の便宜を図ったのはオベール自身であり、ピアノが普及する時流に鑑み増設を強く推薦し、大臣に総則変更の布告を出させたのも院長オベールだった。この間に突然ピアノが不人気になったということはあるにない。にも拘らず、彼はなぜこの期に及んでクラス削減の話を持ち出したのだろうか。

その理由は、最後の一文と関係がある。オベールは、ローランの後釜に新たな人材を据えるよりは、長年信頼関係を築いてきた男性教授、すなわちエルツまたはル・クーペを男子クラス教授の地位につけたかったのである。1842年にオベールの下で教授に任命されたエルツは、1861年にオベールに大作《大ソナタ・ディ・ブラヴァーラ》作品200<sup>284</sup>を献呈し敬意を表している。それまで主として変奏曲、幻想曲、練習曲の枠内で創作していた彼が40頁に及ぶソナタを出版したのは、彼の創作歴において異例のことである。この背景には、エルツのある要望に快く応えたオベールの対応がある。前年の暮れに、エルツがオベールにレジオン＝ドヌールのシュヴァリエ章に推薦してもらえないか尋ねたところ、院長は快くこれに応じて大臣に推薦文をしたためている<sup>285</sup>。女性教授のファランク夫人、コーシュ夫人には引き続き女子2クラスを受け持たせ、男子2クラスはマルモンテルとル・クーペないしエルツに担任させることで、オベールはこれら2人の同僚のいずれかに、多くの職業音楽家を輩出してきた男子クラスの1つを受け持つという重要な責任を委ねようとしたのである。

## 5-2-2. ローランの空席を巡る人事

### 5-2-2-1. ジョルジュ・マチアス

しかし、事はオベールの思惑通りには進まなかった。ローランの空席を知った2人の才能と経験豊富な音楽家が立候補したのである。1人はマチアス Georges MATHIAS (1826~1910)であった。彼はフランス人だがドイツ人の父とポーランド系の母をもつ。1839年にパリ滞在中クララ・シューマンが「第2のリスト (ein 2<sup>ter</sup> Liszt) <sup>286</sup>」と称した神童で、カルクブレンナーに師事した後、ショパンの数少ない男性の弟子となった<sup>287</sup>。作曲にも意欲を燃やした彼は、1842年、16歳のときにパリ音楽院作曲科に登録しベルトン Henri-Montant BERTON (1766~1844)のクラスで学び、ベルトンの没後はアレヴィのクラス

---

WALEWSKI, datée du 9 juill. 1862, AN, AJ 37/84/7o. この書簡は音楽院側に残された手紙の写しで、署名は略されているが、予算配分という重要事項に権限をもつのは院長なのでオベールの手紙と同定できる。

<sup>284</sup> Henri HERZ, *Grande sonate di Bravura*, op. 200, Paris, chez l'auteur, 1861.

<sup>285</sup> Lettre d'AUBER au ministre d'État, datée du 22 déc. 1860. この手紙は下書きの状態に残されている。Voir aussi : Laure SCHNAPPER, *Henri Herz, Magnat du piano*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, p. 248. その後エルツは1863年に受勲した。

<sup>286</sup> 彼女の父に宛てた1839年3月19日付けの手紙。Berthold LITZMANN, *Clara Schumann : ein Künstlerleben : nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 302.

<sup>287</sup> エーゲルディンゲルはマチアスがピアノに関してはパリ音楽院に1年しかいなかったと述べているが、パリ音楽院ピアノ科の名簿にマチアスの名前が登録されたことは一度もない。彼が音楽院でレッスンを受けたとしたら、少なくとも聴講生としてである。Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, « MATHIAS, George-Amédée-Saint-Clair », *DMF*, p. 759.

に移った。アレヴィの下で、彼は 1847 年に対位法・フーガで第 1 次席を獲得し、翌年にローマ大賞第 2 等の第 2 席を得た<sup>288</sup>。

マチアスがローランの空席に応募したとき、彼はまだ 33 歳だった。立候補に際し、彼は強固な後ろ盾を得るために複数の有力者を頼った。

ローランの退任予定日は 10 月 1 日であったが、マチアスは早くも 1862 年 6 月 20 日までには情報を聞きつけて、国务大臣ヴァレフスキに請願書を書き送っていた。ここでマチアスは受賞歴、自作品の教育的価値を強調している。

私はこのほど音楽院のピアノ教授ローラン氏が 10 月 1 日から職務を離れることになったことを知りました。私は、閣下にローラン氏の後任となるための処遇を請願すべくお手紙を書いております。この地位を請求するのに私が活用できる履歴カードの中でも、1848 年に学士院 [のローマ賞コンクール] で作曲の第 2 大賞を獲得したこと、そして私がたいへん数多くの音楽作品の作曲者であることを閣下に思い出して頂けることでしょう。私の作品の多くは教育的な作品と見做されており、とくに一冊の大練習曲集は好意的な報告を受けた後に、音楽院の教育のために採用されました。

加えて、教育的観点から私が提示できる特別な保証についてお知りになりたいとお考えでしたら、私は学士院会員のアンブロワーズ・トマ氏がこの件についてあらゆる情報を提供してくれる適任者であると思います<sup>289</sup>。(下線強調は筆者による)

彼がこの手紙で述べている練習曲集は、この年に出版されていた 2 巻からなる《様式とメカニズムの特別な練習曲集》<sup>290</sup> 作品 28 である。この曲集が受けた「報告」とは、音楽院の音楽教育委員会（音楽学習部門）が教材として採用することを決定した際の報告を指している<sup>291</sup>。

この請願を受けた大臣は 6 月 20 日、同僚の侯爵にこの旨を報告し、早くもマチアスに好意的な姿勢を示した。

私はピアノ教師であるマチアス氏の請願を貴殿にお届けする任を負いました。1 年ほど前から馬車での外出を全く許さない重い体調不良でまだ自宅にこもっていただければ、私は彼に関して、立派で真面目な芸術家としても、人としても、彼の持つ美点を思いつく限り貴殿に申し上げたでしょう。

貴殿のもとで、芸術に関する [あらゆる] 証言がマチアス氏の立候補を支持する

<sup>288</sup> 音楽院での学習の他に、マチアスはバルブローの指導下で研鑽を積んだ。Cf. VC, p. 139.

<sup>289</sup> « Je viens d'apprendre que Monsieur Laurent, professeur de piano au Conservatoire, doit démettre de ses fonctions à partir du 1er octobre ; je viens réclamer de Votre Excellence la faveur de succéder Mr Laurent. Parmi les fiches que je permettrai de faire valoir pour prétendre à cette position[,] je rappellerai à Votre Excellence que j'ai remporté le deuxième grand prix de composition musicale à l'Institut en 1848, et que je suis auteur d'un assez grand nombre d'œuvres musicales dont plusieurs sont considérées comme morceaux classiques, et entr'autres, d'un recueil de grandes études adoptées pour l'enseignement du conservatoire à la suite d'un rapport très favorable. Du reste, si Votre Excellence voulait être complètement édifié sur les garanties particulièrement que je puis offrir au point de vue de l'enseignement, je crois pouvoir indiquer dans Mr Ambroise Thomas, membre de l'Institut, une personne compétente qui fournira tous les renseignements à ce sujet. [...] » Lettre de MATHIAS à WALEWSKI, s. d., AN, F 21/1 299.

<sup>290</sup> Georges MATHIAS, *Études spéciales de style et de mécanisme*, op. 28, 2 vol., Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1862.

<sup>291</sup> この報告と曲集については本論文 9-2-2-4 を参照。

こととなるでしょう<sup>292</sup>。(下線強調筆者)

マチアスの素性を良く知ったような書き振りから、ヴァレフスキとマチアスはこのとき既に知己であったと思われる。2人の出会いにはポーランド系のマチアスの母が関係しているかも知れない。というのも、ヴァレフスキはポーランド出身で、ナポレオン 1 世がマリー・ヴァレフスカ Marie WALEWSKA (1786~1813、彼女には 50 歳も年上の夫ヴァレンスキ公爵 Athanase WALEWSKI がいた) との間に設けた非嫡出子だったからである。

任命権をもつ国務大臣の他にマチアスが支持を取り付けたのは、かつてのオペラ界の大御所ロッシーニ Gioachino ROSSINI (1792~1868) であった。ロッシーニは《ウィリアム・テル》(1829 年初演) 以後、オペラの創作から手を引いていたものの名声は健在で、「生ける記念碑 (un monument vivant)」と見做されていた<sup>293</sup>。イタリアで 20 年ほど暮らした後、1855 年に妻とともに再びパリに移住していた。彼は自宅のサロンに各界の名士を招き、毎週土曜日に夜会を開いて音楽や談義の場を提供していた。そこにはプランテ Francis PLANTÉ (1839~1934) やディエメール Louis DIÉMER (1843~1919) といった、音楽院で受賞した若いピアニストたちも招かれていた<sup>294</sup>。マチアスがロッシーニの好意を得たのも彼のサロンだった可能性がある。既にロッシーニの推薦を取り付けていたマチアスは 6 月 21 日、推薦状を添付して、大臣ヴァレフスキにこう書き送っている。

謹んで高名なるロッシーニの手紙を閣下にご高覧願います。本状におきまして、氏は帝国音楽院でローラン氏の後継資格を得るために私がもちうる資格の数々を保証しようと仰っております。

ロッシーニ氏は、ご自身の後ろ盾によって閣下が [私の] 演奏を聴いて下さる 2、3 の機会を喜んで認めてくださるだろうと、私に期待をもたせて下さいました。ゆえに私が失礼を省みず、この光栄な処遇を求めることお許しください [...] <sup>295</sup>。

こうして、マチアスは任命の段になって優位に立つための手続きを着々と進めた。大臣宛ての書類に関しては成すべきことを終えてしまったマチアスは、7 月 6 日、大臣の妻に対し駄目押しの手紙を送った。

もし謹んで貴下の御前で演奏させて頂けますれば、この上なく熱烈な私の願いは

<sup>292</sup> « Je me suis chargé de vous remettre la pétition de Mr Mathias, professeur de piano et j'aurais été vous dire tout le bien que je pense de lui, comme grand et sérieux artiste et comme homme, si je n'étais encore retenu chez moi par une grave indisposition, qui depuis près d'un an, me permet à peine, quelque sorties en voiture.

Les témoignages artistiques qui appuieront auprès de vous, la candidature de Mr Mathias. » Lettre de WALEWSKI à un comte, datée du 20 juin 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>293</sup> Roseline KASSAP-RIEFENSTAHL, *Francis Planté (1839-1934), un siècle de piano*, [Mont-de-Marsan], l'Atelier des brisants, 2009, p. 101.

<sup>294</sup> Cf. *Ibid.*, p. 101-103. ロッシーニとピアニスト兼作曲家の結びつきは、ラヴィーナのようなベテランピアニスト兼作曲家の間にも見られる。ラヴィーナはピアノ曲《祈り——音楽詩》作品 51 を献上している。Cf. Henri RAVINA, *Invocation : poésie musicale*, op. 51, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, ca 1862.

<sup>295</sup> « J'ai l'honneur de mettre sous les yeux de Votre Excellence une lettre de l'illustre Rossini, dans laquelle il veut bien se porter garant des titres que je puis avoir pour obtenir la succession de Mr Laurent au Conservatoire impérial de musique.

Mr Rossini m'a fait espérer que, grâce à son patronage, Votre Excellence voudra bien m'accorder quelques moments d'audience : je prends donc la liberté de réclamer cette haute faveur [...]. » Lettre de MATHIAS à WALEWSKI, datée du 20 juin 1862, AN, F 21/1 299.

満たされることでしょう。私にとって、これは手段ではなく目的であります。この特別のご好意を認めて頂く事はできませんでしょうか？少なくとも、貴下にお目にかからないうちは何事も決定しないということをお認めて下さいませんか。伯爵夫人様、これについては何も不都合はないでしょう。と申しますのも、交代が取りざたされているピアノ科教授のローラン氏が引退するのはようやく 10 月になってからですし、そのときまで待つことを妨げる事案は何一つありません、[ですから、] この間に貴方に演奏をお聴き頂き、ご判断を仰ぐことを認めて頂くという私の願いが実現する機会がおそらくはあることでしょう [...] <sup>296</sup>。

あとは自身の演奏を大臣夫妻に聴いてもらい、信頼を勝ち取ろうという周到な準備である。

大臣とロッシェニ以外に、マチアスは長年の知り合いであった元老院の議長トロロン Raymond-Théodore TROPLONG (1795~1869) <sup>297</sup>、そして帝政を嫌い政界から退いて歴史研究に身を投じていたティエール Adolphe THIERS (1797~1877) からの支持も仰いでいた。実際、トロロンはオベールに推薦書を書き送ったとみられ、これに対するオベールの 7 月 9 日付けの返信が美術局のアーカイヴに残されている。この返信は、マチアスの支持者たちとオベールの間に著しい温度差があったことを示している。

まことに残念ながら、貴殿が若い芸術家——彼の美質は関心を引くに値します——のために私に宛てられました推薦について、良いお返事のために私のすべきことは何一つありません。私が選ぶのは、貴殿にも必ずやご理解いただける公正な感情から、ある別の芸術家と定まっております、つまり、音楽院がその才能と助力を活用することのできた古参の芸術家たちと決まっています [...] <sup>298</sup>。

音楽院側のアーカイヴには、ティエール宛てのほぼ同じ内容の手紙の下書きが残されている<sup>299</sup>。上の引用で言及された「別のある芸術家」がエルツ、ル・クーペなのか、あるいはオベールが同日に推薦書を作成したプリューダン Émile-Racine PRUDENT (1816~1863) なのかははっきりしない。というのも、院長がエルツまたはル・クーペを教授に就けたいと書いたのも、プリューダンへの推薦状を書いたのも、7 月 9 日だからである。ただ、マ

<sup>296</sup> « Si je pouvais seulement avoir l'honneur de jouer devant vous, mon vœu le plus ardent serait rempli. Ce n'est pas un moyen pour moi, c'est un but. Ne serait-il pas possible que cette faveur me fût accordée ? Ne pourrais-je obtenir au moins que rien ne soit décidé avant que j'aie eu l'honneur de vous être présenté ? Il n'y aurait aucun inconvénient à cela, Madame la Comtesse : Mr Laurent, le professeur qu'il s'agit de remplacer, ne se retire qu'au moins d'octobre, rien n'empêche d'attendre jusque[-]là, et pendant ce temps il se présentera peut-être une occasion pour moi de réaliser mon vœu d'être admis à être entendu et jugé par vous. » Lettre de MATHIAS à M<sup>me</sup> WALEWSKI, datée du 6 juill. 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>297</sup> マチアスは 1850 年に出版した《アレグロ・アパッショナート》第 1 番 作品 5 をトロロンに献上している。Cf. Georges MATHIAS, *Allegro appassionato pour piano*, op. 5, Paris, Brandus, 1850.

<sup>298</sup> « Je regrette de n'avoir point à vous faire une réponse favorable au sujet de la recommandation que vous avez bien voulu m'adresser, en faveur d'un jeune artiste que son mérite rend digne de l'intérêt. Mon choix, fixé depuis longtemps sur un autre candidat, s'arrête toujours, par un sentiment de justice que vous comprendrez, sur les artistes les plus anciens dans la carrière et dont le Conservatoire a été à même déjà d'utiliser de talent et les services [...]. » Copie de la lettre d'AUBER à TROPLONG, datée du 9 juill. 1862, AN, F 21/1 299. 音楽院側にもこの手紙の下書きが残されている。Cf. AN, AJ 37/71-2. 下書きの筆跡は事務官ボシェーヌのものである。

<sup>299</sup> Cf. *Ibid.*

ルモンテルが後に、プリュードアンがオベールの好んだ候補者だったと書いていることに鑑みれば<sup>300</sup>、プリュードアンのことを指している可能性が高い。

一方、ヴァレフスキも同日に2通の手紙を書いている。一通はトロロンから受け取った推薦状に対する返信で、オベールの意向を念頭に置いて「まだ教授任命の必要があるか分かりませんが」と述べつつも「マチアス氏の要望と〔貴殿の〕好意的なご関心をしっかりと記憶に留めます。この機会にあつて、その名誉は彼にとってたいへん力強い肩書きとして私の目に映ることとなるでしょう」と締めくくっている<sup>301</sup>。もう一通はシメイ大公 Prince CHIMAY<sup>302</sup>に宛てた手紙で、これもやはり大公からの推薦状に対する同一内容の返信である。

5日後の7月14日、リュクサンブール宮殿の元老院官房から、トロロンとオベールの手紙がマチアスに転送された。官房長官は「議長〔トロロン〕は、ご自身の働きかけの結果が貴殿の期待に添うものとならなかったことをたいへん残念に思っております」<sup>303</sup>とマチアスを気遣った。

図 I-5-2. ジョルジュ・マチアスの肖像<sup>304</sup>



<sup>300</sup> VC, p. 144.

<sup>301</sup> « Je ne sais encore s'il y aura lieu de pourvoir à la nomination d'un professeur de piano ; mais en tout cas, je fais prendre note de la demande de M<sup>r</sup> Mathias et le bienveillant intérêt dont [,] votre Excellence [,] l'honneur [*sic*] sera pour lui dans l'occasion un titre très puissant à mes yeux. » Minute de la lettre de WALEWSKI à TROPLONG, datée du 9 juill. 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>302</sup> シメイ家はベルギーの名門貴族で、この手紙にある「シメイ大公」は音楽愛好家としても知られたド・カラマン Marie Joseph Guy Henri Philippe DE RIQUET DE CARAMAN (1836~1892) かその父 Joseph DE RIQUET DE CARAMAN (1808~1886) とと思われる。

<sup>303</sup> « M. le président regrette beaucoup que le résultat de ses démarches n'ait pas répondu à votre attente. » Copie de la lettre du chef du cabinet du sénat à Mathias, datée du 14 juill. 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>304</sup> Anonyme, *Georges Mathias*, 1860, photographie, 10,5 x 6 cm, Paris, BnF, cote : Est. Mathias G. 003, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8422434.

### 5-2-2-2. エミール・プリュードン

この書簡から遡ること 11 日、7 月 3 日に大臣の下にはもう一人のピアニスト兼作曲家から立候補があった。エミール・プリュードンである。アングレアムの生まれで、調律師の父に育てられたが、タールベルク Sigismund THALBERG (1812~1871) がそうであったように、その整った容姿から高貴な身分の男女の落胤ではないかという噂があった<sup>305</sup>。

1828 年、彼は 11 歳のときにヅィメルマンの担任するピアノのクラスに登録し、1833 年に 1 等賞を得た。中音域に旋律を配し、それを幅広い音域のオクターヴで包み込むタールベルクの新しい技法を消化し《ランメルモールのレチアに基づく幻想曲》<sup>306</sup> 作品 8 (タールベルクに献呈) でフランスを代表する新鋭ピアニスト兼作曲家としての地位を確立した。

### 譜例 I-5-1. E. プリュードン 《ランエルモールのルチアによる幻想曲》作品 8 (1842)、 mes. 128-131

N.B. オレンジ色の強調は筆者による。この音域の符尾が下向きのパートが第 4 幕第 15 場、エドガルド (テノール) によるアリアの旋律を形成している

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of three systems of staves. The top system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The middle system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are orange highlights on certain parts of the score, specifically on the right-hand melody in the middle and bottom systems. The text 'Ben marcato la melodia' is written in the middle system, and '8va - Loco' is written in the bottom system. The page number '7' is visible in the top right corner.

アルカン Charles-Valentin ALKAN (1813~1888)、ラヴィーナとともにヅィメルマン門下の逸材として信頼を置かれた彼は、1840 年にピアノ科の公式メソッドとして採用されたヅィメルマンの教程『ピアニスト兼作曲家の百科事典』に 1 曲の練習曲を提供したことがあつ

<sup>305</sup> Albérique SECOND, « Chronique », *L'Univers illustré*, 6<sup>e</sup> année, n° 264, le 4 juin 1863, Paris, Michel Lévy, p. 210.

<sup>306</sup> Émile PRUDENT, *Fantaisie sur Lucia de Lamermoor de Donizetti*, op. 8, Paris, B. Latte, 1842.

た<sup>307</sup>。

ところで、プリュードンの立候補はこれが初めてではなかった。1848年、旧師ゾイメルマンが引退を表明した折、彼はマルモンテル、アルカンとともに、候補者リストに名を連ねた<sup>308</sup>。当時の内務大臣セナールが任命したのはマルモンテルだった。彼は後にプリュードンの特別な社会思想との関わりを示唆している。

オペール以後、芸術家が誰一人として逃れることのできなかつた狂気の小さな種に関して、プリュードンはとりわけ社会的な問題を扱うことに熱中した。フーリエ、サン=シモンは彼の預言者だった。新たな思想を信奉する知的な精神の持ち主、学問を愛する探求者プリュードンは、1830年の青春時代さながらに、人類を未知の道へと導く大きな潮流の中で道徳的な生活に目覚めた。彼が強く影響を被ったのは初期に抱いたこの幻影だった<sup>309</sup>。

リスト Franz LISZT (1811~1886) やダヴィッド Félicien DAVID (1810~1876) といった音楽家たちも与した1830年代の社会主義思想の興隆は、プリュードンの心も捉えていた。しかし、七月王政期にあって、立憲君主制の秩序を危険に晒しかねないサン=シモン主義に染まった音楽家は、パリ音楽院のような国家機関からは遠ざけられたのかもしれない。それから約30年後、プリュードンが同じ思想的背景を保持していたのかは分からない。しかしいづれにせよ、彼は国際的舞台の第一線で活躍する著名なフランスのヴィルトゥオーゾであり、1848年以来、更に経験を積んだ45歳のベテラン音楽家として、音楽院教授に相応しい技量を備えていた。

その自信は、1862年7月3日にヴァレフスキに宛てた立候補の書簡に示されている。

私は貴殿の御好意、すなわちローラン氏が引退して空席となる帝国音楽院ピアノ科教授の地位を謹んで請願致します。大臣殿、この件で、私が敢えて貴殿に立候補を一任させて頂くこととなりましたのは、「私が」 選ばれることが、オペール氏——彼は私を閣下に紹介したいと思っております—— にとって喜ばしいことだ、との確信を抱いているからであります。大臣殿、私の芸術活動が、私の切望する地位に見合うものとお考えになるのであれば私はたいへん幸いであり、その地位を貴殿に負うこと、そして多くの傑出した教師たちとともに我が国の芸術の発展に貢献することに対して、心から感謝申し上げます<sup>310</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>307</sup> Pierre-Joseph-Guillaume ZIMMERMAN, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840.

<sup>308</sup> Copie de la lettre d'AUBER à SENARD, ministre de l'Intérieur, datée du 26 août 1848, AN, AJ 37/65-1A. 次に示す書簡には、リストの中にラコンブ Louis LACOMBE (1818-1884) の名前も挙がっている。Copie de la lettre du « D<sup>en</sup> Marquis » à une dame anonyme, datée du 28 août 1848, AN, F 21/1 291.

<sup>309</sup> « Quant aux particularités caractéristiques, au petit grain de folie auquel d'après Auber, pas un artiste n'échappait— la manie spéciale de Prudent était de traiter les questions sociales. Fourier, Saint-Simon était ses prophètes. Esprit intelligent, chercheur amoureux de la science, croyant aux idées nouvelles, Pudent comme toute la jeunesse de 1830, s'était éveillé à la vie morale au milieu du grand courant qui entraînait l'humanité vers des voies inconnues, et ce premier mirage l'avait impressionné fortement. » PC, p. 67.

<sup>310</sup> « J'ai l'honneur de solliciter de votre haute bienveillance, la place de professeur de piano au Conservatoire impérial de musique devenu vacante pour la retraite de Monsieur Laurent, ce qui m'enhardit à vous soumettre la candidature Monsieur le Ministre, c'est que j'ai l'assurance qu'élus est agréable à Monsieur Auber, qui veut bien me présenter à votre Excellence, si vous pensiez Monsieur le Ministre, que mes travaux artistiques ne sont pas indignes de la position que j'ambitionne [...] je serais très heureux et très reconnaissant de vous la devoir et de contribuer avec



この手紙で、プリュードンがオベールの後ろ盾を当て込んでいるのは理由のないことではなかった。実際、彼に対するオベールの信頼は厚かった。オベールは7月9日にヴァレフスキに宛てた手紙で、ローラン引退の旨を告げた上で次のように書いている。

それゆえ、彼〔ローラン〕の後継者を任命する理由があるわけですが、私は、もっとも輝かしく堅実な諸々の資格を合わせもっているエミール・プリュードン氏を閣下に提案すべきだと思っております。音楽院の生徒だった彼は、音楽院の伝統と基本原則を余すところなく示しています。すなわち彼は、外国のヴィルトゥオーゾたちと堂々と競い合えるピアニスト兼作曲家としての才能によって、フランスのみならずスペイン全土でも傑出した教育者なのです。——教師としてもまた、彼はその証しを示しており、多くの優れた若い芸術家が彼の教育を受けました。

それゆえ、プリュードン氏を任命することには二重の利点があります。すなわち、何らかの方法で教育の進歩をもたらすと同時に、本校の名声を募らせ、一般的な期待に応えることになるでしょう<sup>311</sup>。(下線はオベールによる)

プリュードンには、音楽院における職歴が全くなかった。この点、オベールが重視した音楽院における年功は、エルツヤル・クーペに劣る。しかし、オベールはプリュードンの国際的名声と教育実績によってその欠点を補うことができると考えた。また、彼を音楽院ピアノ科教授のポストに据えることで——エルツがそれに貢献していたように——音楽院の対外的威信を高められるとみたのである。

一方、オベールの推薦を得てなお一抹の不安を拭えなかったプリュードンは、前年に御前演奏の機会を許可された皇后ウージェニー・ド・モンティジョ（エウヘニエ・デ・モンティホ） Eugénie DE MONTIJO (Eugenia DE MONTIJO, 1826~1920) の支持を取り付けるために、推薦状の執筆を依頼した。

昨年、光栄にも皇后陛下の御前で演奏するために呼んでくださった折、陛下が忝くも貴重なご好意のしるしを私にお示しになられたことから、陛下がかくもやんごとなきお気持ちをもって芸術と芸術家にお認めになる御庇護を、私は大胆を省みず、敢えて懇願することとなりました。この確信から私は、陛下が忝くも私の状況を提示させて頂く我が侘をお許しくださるだろうとの期待を抱きました。帝国音楽院ピアノ科の教授の一席が空きます。院長のオベール氏は、稀有な例外として、私がこの高い地位に就けるよう、國務大臣に私だけを紹介して下さいました。私は大臣殿の公正を疑うわけではございませんが<sup>312</sup>、沢山の野心が押しかけ働きかけている

---

tant d'illustres maîtres au développement de l'art de mon pays. [...] » Lettre autographe de PRUDENT à WALEWSKI, datée du 3 juill. 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>311</sup> « Il y a donc lieu à lui nommer son successeur et je crois devoir proposer à Votre Excellence M. Émile Prudent comme l'artiste réunissant en sa faveur les titres les plus brillants et les plus solides. – Elève du Conservatoire, il en représente toutes les traditions et tous les principes : Il est illustre l'enseignant, non seulement en France, mais dans l'Espagne entière, par un talent de pianiste et de compositeur qui soutient dignement la concurrence des virtuoses étrangers. – Comme Professeur, il a fait aussi ses preuves et plusieurs jeunes artistes de mérite ont été formés par ses leçons.

La nomination de M. Émile Prudent aurait donc le double avantage d'ajouter au renom de l'École, de rejoindre à l'attente générale, en même temps qu'elle servirait d'une manière certaine aux progrès de l'enseignement. » Copie de la lettre d'AUBER à WALEWSKI, datée du 9 juill. 1862, AN, AJ 37/65-1a.

やも知れません。陛下のご庇護は極めて強力であり、もし陛下が、この庇護を私に認めてくださるなら、それが公正に反しないのなら、また、私の芸術上の業績にいくらかの価値があるとお考えになられるのであれば、私にとってこの上ない幸運となるでしょう。陛下、もし陛下の善意において、忝くも私の懇願する地位にご関心がおありでしたら、私は陛下に対して自身の経歴の完成を負うこととなり、たいへんに幸いであると同時に、この新しいご好意のしるしに感謝を捧げることでしよう<sup>313</sup>。(下線強調は筆者による)

プリューダンの請願は7月31日、皇后官邸司令事務室 (Secrétariat des Commandes de la maison de l'Impératrice) の事務官から大臣ヴァレフスキに転送された。事務官は皇后の好意的な反応を大臣の手紙に書き記している。

皇后陛下の命により、帝国音楽院のピアノ教授の空席を得るべく陛下のご介入を請願しておりますエミール・プリューダン氏より出された要望書を、謹んで貴殿に転送いたします。

大臣殿、皇后陛下は、貴殿がオベール氏によって謹んで紹介されたこの芸術家エミール・プリューダン氏を、彼の請願する地位に任命されようとするのをみてお喜びになられることでしよう [...] <sup>314</sup>。(下線強調筆者)

プリューダンはマチアスの支持者たち以上に身分の高い皇后の支持をほとんど取り付けるところまで準備を進めることができた。

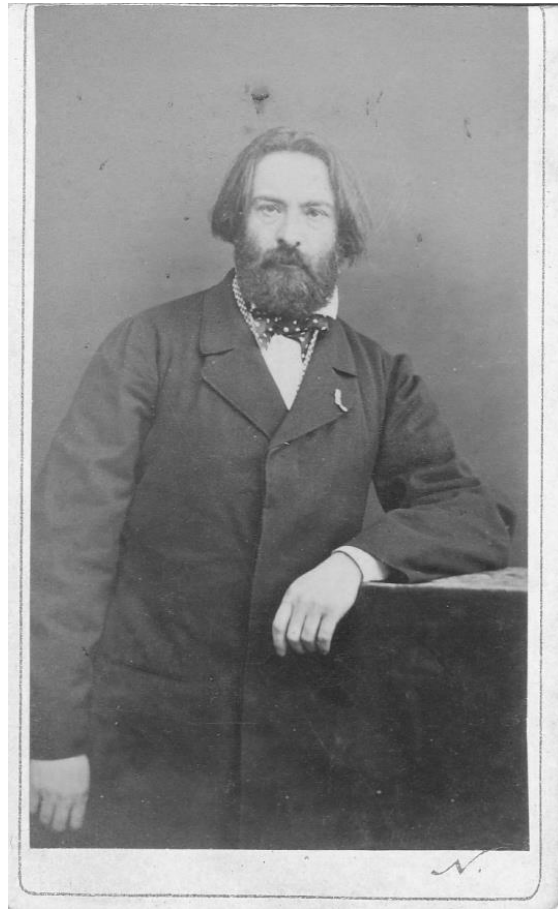
---

<sup>313</sup> « Le précieux témoignage de bienveillance dont Votre Majesté a daigné m'honorer quand j'ai eu l'honneur d'être appelé l'année dernière à me faire entendre devant elle, m'enhardit à oser solliciter l'appui que Votre Majesté accorde avec un sentiment si élevé aux arts et aux artistes. Cette conviction me fait espérer que Votre Majesté daignera excuser la liberté que je prends de lui exposer ma situation. Une place de professeur de piano au Conservatoire Impérial est vacante ; le Directeur, Monsieur Auber, par une rare exception m'a présenté seul à Monsieur le Ministre d'État pour occuper cette haute position. Je ne doute pas de la justice de Monsieur le Ministre, mais je ne sais que bien des ambitions se pressent et s'agitent. La protection de Votre Majesté est toute-puissante, et ce serait une haute fortune pour moi si Votre Majesté pouvait penser que cette protection peut m'être accordée, qu'elle n'est pas contraire à la justice, et que mes travaux artistiques ont quelque valeur. Si Votre Majesté, dans sa délicate bonté, daigne s'intéresser à la position que je sollicite, je lui devrai le couronnement de ma carrière et je serai bien heureux et bien reconnaissant de cette nouvelle marque de sa haute bienveillance. » Lettre autographe de PRUDENT à Eugénie DE MONTIJO, datée du 31 juill. 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>314</sup> « J'ai l'honneur, par ordre de l'Impératrice, de vous transmettre la demande ci-jointe émanée de Mr Emile Prudent, qui sollicite la haute intervention de sa Majesté afin d'obtenir la place de Professeur de piano vacante au Conservatoire Impérial.

L'Impératrice m'a chargé de vous faire savoir, Monsieur le Ministre, que Mr Émile Prudent ayant l'honneur d'être présenté par Mr Auber, Elle verra avec plaisir que Votre Excellence veuille bien appeler cet artiste à la position qu'il sollicite. » Lettre autographe de DEMAS-HINARD à WALEWSKI, s. d., AN, F 21/1 299.

図 I-5-3. エミール・プリューダンの肖像<sup>315</sup>



### 5-2-2-3. 任命

皇后ウージェニーの支持を取り付けようとするプリューダンの努力は徒労に終わった。大臣は、既に7月25日、マチアスを任命する布告を出していたからである。プリューダンはそのことを知らずに活動を続けていたことになる。マチアスを推薦したトロロンとロッシェニに任命を知らせる報告書が送られたのは、ようやく8月14日になってからであった。大臣はトロロンに「この状況下で、貴殿のお気に召すようにできたことを嬉しく思います」<sup>316</sup>と書き、ロッシェニには次のように満足を伝えた。

親愛なる高名なマエストロ、私はこのほどジョルジュ・マチアス氏を帝国・朗唱院のピアノ教授に任命いたしました。貴殿がなさったように、マチアス氏の美点を保証しつつ、貴殿は私に選択肢をお示しく下さいました。貴殿が庇護される若者は、その成功をひとえに極めて好意的で決定力ある貴殿の証言に負っております [...] <sup>317</sup>。

<sup>315</sup> NADAR, Félix, *Auber*, s. d., carte de visite, 9,5 x 5,5 cm, coll. privée.

<sup>316</sup> « [...] j'ai été charmé de pouvoir dans cette circonstance faire quelque chose qui vous fut agréable. » Minute de la lettre de WALEWSKI à TROPLONG, datée du 14 août 1862, AN, F 21/1 299.

<sup>317</sup> « Mon cher et illustre Maëstro, je vous annonce avec plaisir que je viens de nommer Mr Georges Mathias professeur de piano au conservatoire impérial de Musique de Déclamation. En garantissant comme vous l'aviez fait le mérite de Mr Mathias, vous avez dicté mon choix. C'est surtout à votre témoignage si favorable et si compétent que

結局のところ、ヴァレフスキはこうして著名なロッシーニの推薦状に説得され、オベールの意向を省みない決断を下した。8月18日、大臣はオベールに任命を伝えた。

この状況において、貴殿の提案を受け入れることが出来ず遺憾であります、何しろ、私はできれば常にそうしたいと思っておりますし、私がそのことに重きを置いていることを貴殿にお示しする機会があれば、真っ先にその機会を掴みたいと思っておりますゆえに<sup>318</sup>。

「この状況」の内容を文面から読み取ることはできないが、一連の書簡をみる限り、ヴァレフスキの内面には、ロッシーニの推薦を断ることができないという心情が働いたと思われる。

こうして、音楽院教育の功労者エルツとル・クーペ<sup>319</sup>に対する院長の敬意、音楽院の威信をヨーロッパ各国に知らしめるはずのプリュードンへの期待は、いずれも実を結ばなかった。この結果にオベールは納得することができたのだろうか。こうした状況が生み出された原因は、1856年に行われた教授選出方式の変更にもある<sup>320</sup>。しかし、この変更も、任命は院長の提案に基づいて行われることを定めていた。ローランの空席を巡る人事はこの点、1856年の教授選出・任命規定にも反している。現に、トマはマチアスを指名していなかった。任命権が政権「ナンバー2」の国務大臣に移行したことによって、国務大臣は強力にその任命権を行使し、院長の提案を結果的には無視さえしたのである。

ヴァレフスキ夫妻とロッシーニの好意を勝ち得たマチアスは、1887年にフィッツに取って代わられるまでこの職を奉ずることとなった。ピアノ科出身ではない若きマチアスの採用によって、音楽院の定期試験で選択される曲目にも少しずつ刷新が図られることとなる<sup>321</sup>。候補者だったプリュードンは、翌年5月、突然の病に襲われ急死した。エルツとル・クーペは同じ役職に留まり、晩年まで職務を果たすこととなる。

ところで、エルツ、ル・クーペを男子クラス教授に据える提案の理由として、オベールが挙げた女子クラス数の削減は、1866年3月、コーシュ夫人が亡くなったのを契機に、彼女の後任を取らずクラスを廃止することで実現することとなった。

### 5-3. 第二帝政期の生徒数増加

ここまで、第2帝政後期に至るピアノ科の個別人事をみてきた。この間、ピアノ科においては著しい生徒の増加が見られた。ピアノ科の肥大化はいかにして進行し、音楽院はこの事態にどう対処したのだろうか。ここでは、ピアノを取り巻く社会的背景も考慮しながらその詳細を検討する。

---

vosre jeune protégé est redevable de son succès. » Minute de la lettre de WALEWSKI à TROPLONG, datée du 14 août 1862, *ibid.*

<sup>318</sup> « Je regrette de ne pouvoir dans cette circonstance accueillir votre proposition, comme j'aimerais toujours à le faire et je saisis la 1ère occasion qui me sera offerte de vous témoigner tout le prix qui s'y attache. » Minute de la lettre de WALEWSKI à AUBER, datée du 18 août 1862, *ibid.*

<sup>319</sup> エルツとル・クーペを正式に指名した書類、および彼らが立候補したことを示す資料は音楽院のアーカイヴにも、美術局側のアーカイヴにも残されていない。推薦や任命に関する音楽院職員の資料はフランス国立古文書館のAJ 37/65/1-A, Bおよび職員の人事書類を個人別に整理したAJ 37/65~AJ 37/72に収められているが、これらにはエルツ、ル・クーペが1862年に立候補したことを示す書類は収められていない。

<sup>320</sup> 本論文第5章の導入部を参照。

<sup>321</sup> Cf. 本論文 I-5 の導入を参照。

ル・クーペをピアノ教授に任命する布告が出されたころのパリは、未曾有の首都近代化が粛々と進められつつあった。1853年6月23日に県知事に就任したオスマン男爵の指揮下で実施されたこの壮大な都市計画は、1844年にルイ・ナポレオンが獄中で書き上げた著作『貧困の根絶』<sup>322</sup>で示した理念に即して、労働者階級の生活向上、衛生と健康に支えられた豊かな社会の具現を目指すものであった。上下水道の拡充<sup>323</sup>、鉄道網の拡大<sup>324</sup>、市街の美観統一と市街蜂起および交通混雑対策を兼ねた新しい大通りの延長および開通<sup>325</sup>、中央市場の再建<sup>326</sup>、公園の設置による緑化<sup>327</sup>、ル・ペルチエ通りから現在の位置へのオペラ座移設<sup>328</sup>、更にパリ市を圍繞する徴税請負人の壁を撤廃し、パリ市の境界を軍事要塞ティエールの城壁まで拡大することで実現した市域拡大、12区から20区への行政区画再編――インフラ、スープラの両面で推進されたパリ大改造は、約20年の内に、現在のパリの景観をほぼ作り上げた。1853年、創設以来9区（旧2区、フォブール＝モンマルトル地区）のフォブール・ポワソニエール通りとベルジュール通りに面していたパリ音楽院の校舎の裏手にも、1本の路地が通された。取り壊しを免れたパリ音楽院の旧校舎の一部は、現在国立演劇学校（Conservatoire national supérieur d'art dramatique）として利用されているが、この通りは音楽院通り（Rue du Conservatoire）として旧パリ音楽院校舎の記憶を現在に留めている<sup>329</sup>。

<sup>322</sup> Louis-Napoléon BONAPARTE, *Extinction du paupérisme*, Paris, Pagnerre, 1844, 53 p.

<sup>323</sup> オスマン以前のパリの下水道はウルク用水、セヌ用水、湧水、グルネルの掘り抜き井戸に依存し、ウルク用水がもっとも多い100 000 m<sup>3</sup>を供給し、全体では134 000 m<sup>3</sup>であった。しかし約130万人を擁する1853年当時のパリでは季節による給水の不安定さもあり慢性的な水不足に悩まされ、街では多くの行商が通りで水を売って歩いた。パリの水道工事事業に任命されたベルグラン Eugene BELGRAND（1810~1879）の指揮下で飲料水に適した清浄な水が新たな水源から引かれた。飲用水用の貯水池が増設され、安全な飲用水が供給されるようになった。旧水道の水は飲用以外の家庭用水、工業用水に充てられた。ベルグランは前任者から下水工事も引き継いだ。彼は下水管を用途に見合った太さに応じて3種類に階層化し、周辺の下水管が主要な幹線排水管に統合されるように設計した。こうして主要な通りの地下にはそれまでになかった大・中規模の下水溝が掘られ、雨天時に市街地を水浸しにする冠水被害を軽減した。Cf. 松井道昭、『フランス第二帝政下のパリ都市改造』東京：日本経済評論社、1997年、235~251頁。

<sup>324</sup> 1850年代の鉄道網拡大は極めて著しい。1852年に国家が鉄道会社に払い下げた用地距離が7 400km、実際に敷設された鉄道の距離が3 870kmだったのに対し、1860年には前者が17 000km、後者が9 500kmとなった。僅か8年の間に、敷設距離は約2.5倍となっている。Cf. François CARON, «Chemin de fer», *Dictionnaire du Second Empire*, Jean TULARD (dir.), Paris, Fayard, 1995, p. 274

<sup>325</sup> パリの新しい幹線は街の中心に位置づけられたシャトレで交差するように計算された。東駅から一直線にセヌ川方向に南下するセバストポール通りの開通（1858年）は、東西を走り市役所、ルーヴル宮、チュイルリー宮を結ぶリヴォリ通りとシャトレ広場で交差した。

<sup>326</sup> パリの中央市場の建設はローマ賞受賞者の建築家バルタール Victor BALTARD（1805~1874）の設計に基づいてなされた。ガラスと鉄骨を用いた建物はロンドン万博で衆目を集めた水晶宮を彷彿させた。産業技術の粋を集めて建設されたこの建物は1972年、ポンピドゥー大統領 Georges POMPIDOU（1911~1974）の政権下で取り壊された。

<sup>327</sup> 第二帝政下に設置された、ないし建設が始まった主な公園はビュット＝ショーモン公園、モンソー公園、モンソー公園がある。ブローニュの森とヴァンセンヌの森も、小道や池、小川、競馬場（ブローニュの森）が整備され、市街地に新鮮な空気と休日の憩いの場を提供した。

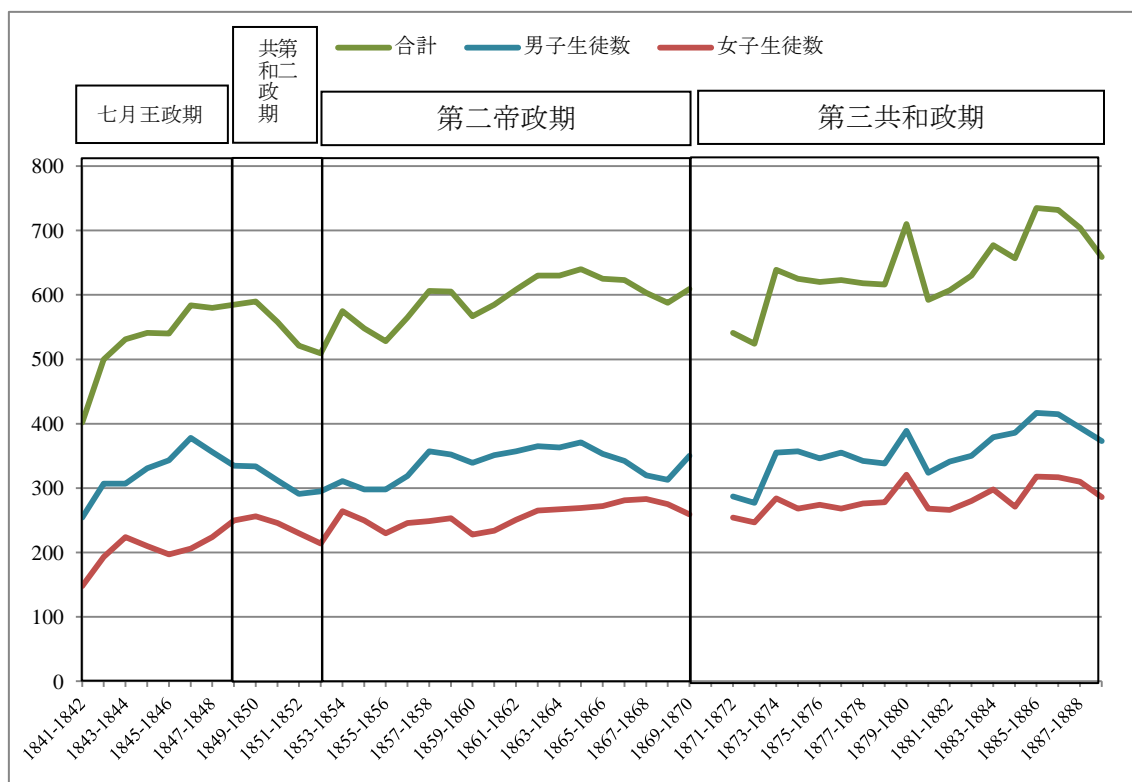
<sup>328</sup> ガルニエ Charles GARNIER（1825~1898）は1861年に国務大臣ヴァレフスキの下で行われた建築のコンペでその建築案が採用された。だが、完成は第三共和政時代に持ちこされ1875年1月を待たねばならなかった。ガルニエは1878年にパリ音楽院再建案（総工費564万フラン）が持ち上がった時、案の検討の為公共事業大臣に召喚され審議に加わった。次の資料に含まれる立法府第3期1881年特別審議会議事録附録冊子を参照。AN, AJ 37/77-15.

<sup>329</sup> 19世紀の旧校舎の姿は附録I-29~I-32の図像参照。

破壊と建造の騒音が鳴り止まない第二帝政期のパリにあって、「再建のために破壊することではなく、建造物を修復し大きくする」という1848年再編成の指針は、抜本的な首都大改造の動きとは対照的である。実際、音楽院は1878年に至るまで28年間、50年総則を保持しながら緩やかに規模を拡大していった。次のグラフI-5-1は、1841年から1889年に至る音楽院の生徒総数の推移を示している<sup>330</sup>。

グラフ I-5-1. パリ音楽院の生徒総数の推移 (1841~1889)

N.B. 生徒数は、各年の最大値を示し、聴講生は除外されている。



1841年に約400名だった生徒数は、七月王政後期から第二共和制期にかけて500~600名の間を推移し、第二帝政前期に初めて600名を越えた。帝政後期の1860年~1870年の期間、音楽院はほぼ毎年600名以上の生徒を擁していた。

ピアノ科の生徒数はどのように変化したのだろうか。ピアノ科の定員は50年総則以来、原則として1クラス8名の正規生と2名の聴講生を受け入れることを定めていたが、時にはこの規定を大きく逸脱した。既にみたように、1855、1860、1863、1865年にはピアノ科入学者がいなかった<sup>331</sup>。特に、1860年以降に入学試験が滞りがちになっていたことは、ピアノ科にほとんど空きが出ず、教授たちが新しい生徒の受け入れに消極的だったことを示唆している。下のグラフは、各年度のクラス名簿に記載された人数を男女別に示している<sup>332</sup>。

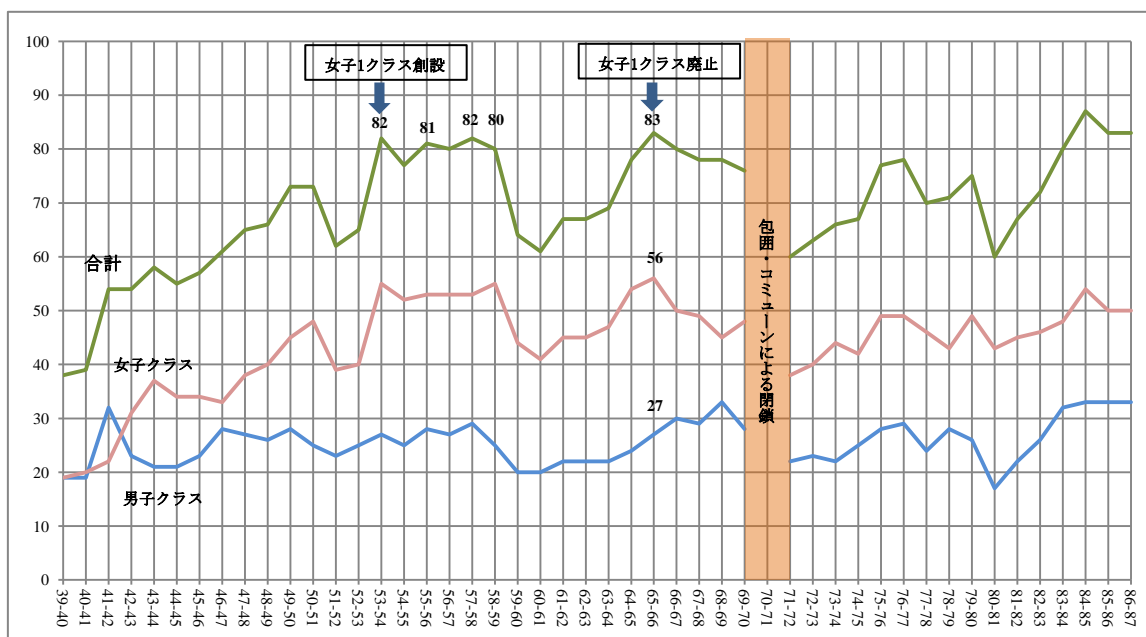
<sup>330</sup> このグラフはコンスタン・ピエールの統計に基づいて作成した。CP, p. 873.

<sup>331</sup> 1865年登録の生徒がないわけではない（マルモンテルのクラスのクラヴェー CLAVEAU とコーシュのクラスのジヌスティ嬢 M<sup>lle</sup> GINISTY）。前者はもともとマチアスのクラスに、後者はル・クーペのクラスにいた生徒であるから、実質的な新入生ではない。

<sup>332</sup> 年度内に生徒の入学・除籍・退学などによる異動があるため、名簿には短期間でも在籍した生徒の名前がすべて記載されている。それゆえ、各クラスの名簿には常に定員よりも多い10名以上の在籍者が記載さ

グラフ I-5-2. ピアノ科在籍者数の推移

N.B. このグラフはピアノ専科のみを対象としており、鍵盤楽器学習クラスの生徒数は値に含まれない



このグラフは、1850年代から1860年代にかけて、ピアノ科在籍者数が空前の規模に達したことを示している。1850年から1865年までに、在籍者数は5回、80名を超えているが、これはル・クーペの女子クラス増設が引き金となっている。その後、一時在籍者数が抑えられた後、1865-1866年度には再び80名を超え、ピアノ科在籍者数が83名となり、1842年のオベールの音楽院院長就任以来、値は最大となった。1866年3月、女子クラス教授コーシュ夫人が亡くなったのを機に女子1クラスが廃止されたため在籍者数は1870-1871年度まで緩やかに下降する。

1860年代のパリは実際、ピアノ実践者の増加が著しい時期であった。ピアノ教師の増加傾向は、オベールが1852年に「ピアノ教師は誰もが儲かる」と書いていた状況よりも、更に顕著になっていた。マルモンテルの友人で音楽著述家のコメタン Oscar COMETTANT (1819~1898) は、1862年の著書『音楽と音楽家』の中で次のように書いている。

今日、ピアニストはフランスばかりでなく外国のいたるところで楽器軍の大隊を成している。信じられるだろうか？パリだけでも、2万人のピアノ教師を数えることを！！たった一都市に2万人のピアノ教師、それはふつうでは信じがたいことではあるが、かといって、これほど確かな数字はないのだ。この事実は住民数を書きとめ、その社会的身分を記載することを目的とする国勢調査から確かめられたことである。この2万人のピアノ教師の全員が25フランの謝礼を話題にしているわけではなく、また彼らの中には1回のレッスン料をカフェ・オ・レ1杯の値段にするごく慎ましい教師もいる<sup>333</sup>。

れている。参照した史料を右に示す。AN, AJ 37/152-4~ AJ 37/160-6.

<sup>333</sup> « Les pianistes forment aujourd'hui, non-seulement en France, mais partout à l'étranger, le gros bataillon de l'armée instrumentale. Le croirait-on ? Paris, seul, compte vingt mille professeurs de piano !!! Vingt mille professeurs de piano dans une seule ville, cela paraît fabuleux, et pourtant rien n'est plus exact. On a pu s'assurer de ce fait par le

もはやピアノ教師は「誰でも儲かる」仕事ではなかった。

ピアノ教師の増加はピアノを習う人口の増加でもある。1860年代のピアノ実践者人口の増加は、実際にある時点でパリ音楽院ピアノ科に在籍していた生徒数の推移にも反映されている。この「ある時点」における各クラスの在籍者数を知るための参照点となるのは、年に2度の定期試験である。次のグラフ 1-5-3 は、教授報告<sup>334</sup>に基づいて数えた、各年度の前期・後期試験の際に在籍していたピアノ専科の生徒数の推移を示している（線の途切れはデータなしを意味する）。

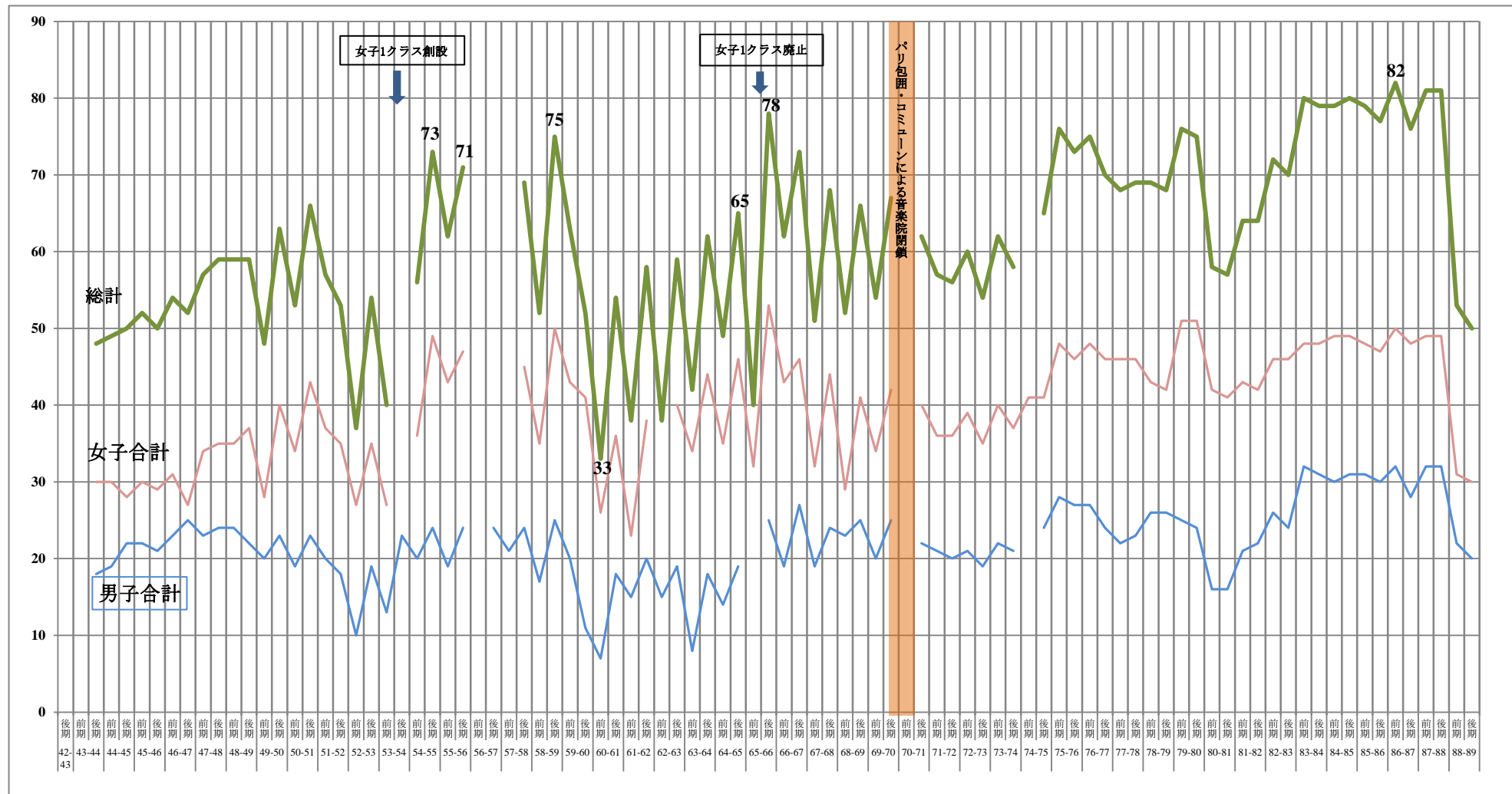
---

recensement qui a pour objet, comme on sait, de relever le nombre des habitants et de constater leur position sociale. Il est vrai que ces vingt mille professeurs de piano ne roulent pas tous sur des cachets à vingt-cinq francs, et que, parmi eux, il en est d'assez modestes pour taxer leur enseignement à raison d'une tasse de café au lait par leçon. » Oscar COMETTANT, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, p. 133-134.

<sup>334</sup> AN, AJ 37/269- AJ 37/262.



グラフ I-5-3. 前期・後期試験時のピアノ科在籍者数 (1842~1889)

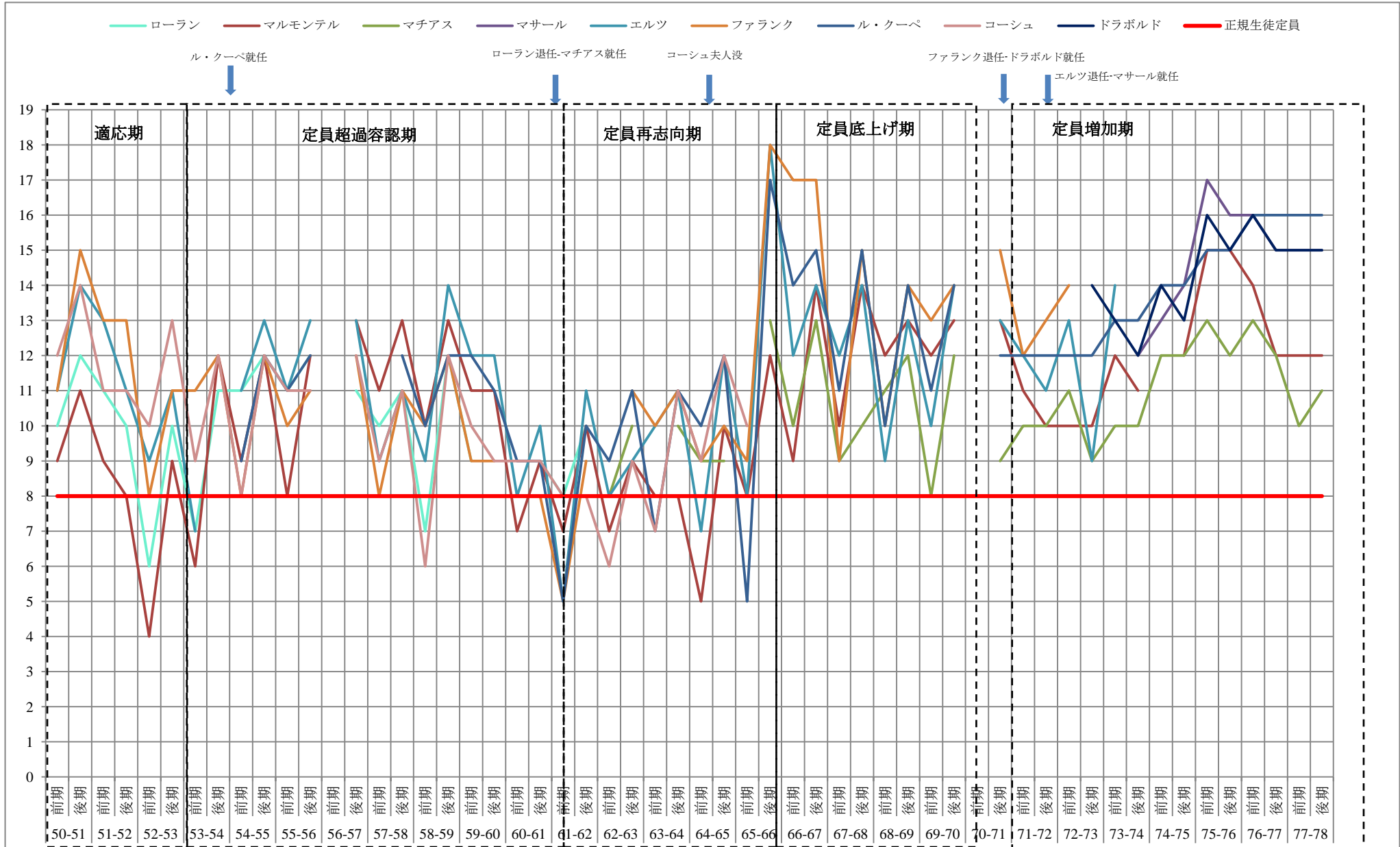


このグラフがジグザグ型を示すのは、10月に始まる新学期（前期）がコンクール後であるため生徒数が後期に比べ少なく、12月の入試で再び増加するためである。加えて1855、1860、1863、1865年（すなわち1854-1855年度後期~翌年度前期、1859-1860年度後期~翌年度前期、1862-1863年度後期~翌年度前期、1864-1865年度後期~翌年度前期）には入学者がなかったため、これらの時期、とくに1860~1865年の期間、生徒数は33名から65名の間を低い水準で推移している。

このグラフにおける在籍者数の最大値は78で、その時期はグラフI-5-2に一致してコーシュ夫人の女子クラス廃止の直後、すなわち1865-1866年度後期（1866年6月）のことである。この時、コーシュ夫人のクラスに在籍していた12名の生徒は、学年度中とあってファランク夫人、エルツ、ル・クーペの女子3クラスに割り振られた。この年度、これら3教授は唯でさえ在籍者数が多かったにも拘らず、コーシュ夫人のクラスにいた生徒を受け入れたことで、一時的に17~18名の生徒を抱えた。試験を受けているのがすべて正規生であることを考慮に入れれば、50年総則の基準値を2倍近く上回っている。こうした状況は確かに例外ではあるものの、総則の発効以来、各クラスの正規生数がしばしば8名を上回っていたことには注目に値する。定員についてはもはや50年総則の文言はほとんど効力をもたなかった。

次のグラフは、直前のグラフの内容、すなわち、各年度の前期・後期試験にピアノ科各クラスが擁していた生徒数の推移をクラス毎に比較している。

グラフ I-5-4. 前期・後期試験時のピアノ科在籍者数（1842~1878, クラス別の推移）



このグラフから、各クラスの生徒数の動向を大きく 5 つの時期に分けることができる。

1) 1850 年~1853 年：適応期

それまで抱えていた生徒数を減らし、現状を総則規定の定員に適応させる努力がなされた。

2) 1853~1861 年：定員超過容認期

第二帝政開始後、音楽院が国務省の管轄下に置かれて最初に迎えた 1853-1854 年度は、5 クラス中 3 クラスが定員内の人数で前期試験を迎えた。規則への適応が概ねこの年度の前期に完了すると同時に、ここから生徒数が定員をほぼ常時上回る。1860-1861 年度後期まで、ほとんどの場合、定員より多くの生徒が各年度の前期・後期試験時に在籍していた。この期間、定員以下だったクラスは延べ 8 クラスしかない。エルツのクラスでは、1858-1859 年度後期に最大値である 14 名に達した。定員の超過はもはや常時容認されていた。

3) 1861 年~1865 年：定員志向期

1861 年前期終了時、すべてのクラスが定員に戻る。この期間に定員以下だったクラスは延べ 20 クラスに及ぶ。50 年代の定員に対する認識の甘さが見直された。

4) 1866 年~1870 年：定員底上げ期

この時期、定員通りの人数になったクラスは延べ 1 クラスのみである。総則は改定されないまま、定員が底上げされた状態が続く。1866 年、コーシュ夫人のクラス廃止に伴う生徒配分をもたらした例外（1 クラス 17~18 名）を除けば、常時 9 名から 15 名の生徒が在籍していた。布告等で明文化されることのないまま、定員の底上げが図られた。

5) 1871 年~1878 年：定員増加期

この時期、もはや 1850 年総則の定員まで生徒数が下がることはなくなった。最低でも 9 名、平常時でも生徒数は最大で 17 名に達した。定員は 10~15 名程度との認識が共有されていた。

このように、1866 年以降、ピアノ科は正規生 8 名という定員の定めを反故にし、それよりも遥かに多い生徒を受け入れざるを得なくなっていた状況が分かる。その兆候は、既に 1864 年ころから見始めている。男子クラス教授マルモンテルは、教授報告書の末尾に、毎回、除籍・入学に関して最終決定を下す院長オベールに申し送るべき事項を記している。1864 年の 1 月の前期試験時、マルモンテルのクラスには定員と同じ 8 名の生徒が在籍していた。これについてマルモンテルは次のように記している。

私の生徒たちの学習と進歩、[時間に対する] 厳格さには賛辞を贈るばかりですが、私はぜひとも正規生の数を少なくとも 10 名、もし可能なら 11 名 にしたいです。私は学習を見ている多くの聴講生を抱えています。もっとも優れた生徒たちが私のクラスの人数を増やすために来てくれるなら、それは生徒たちにとっても私にとっても大きな励みとなるでしょう<sup>335</sup>。(下線強調はマルモンテルによる)

「多くの聴講生」という表現は、規定の 2 名を遥かに超える聴講生が正規生の傍らでマルモンテルのレッスンを見学したり、指導を受けたりしていたことを示唆している。その中には、マルモンテルが正規生として受け入れたい素質ある生徒たちがいたはずである。

<sup>335</sup> « Je n'ai que des éloges à donner sur le travail, les progrès et l'exactitude de mes élèves, mais je désire vivement que le chiffre des élèves titulaires soit au moins de dix, onze s'il est possible. J'ai un grand nombre d'élèves auditeurs dont je surveille les études. Ce serait un grand encouragement pour les élèves et le maître si les plus méritants venaient augmenter les personnes de ma classe. » Rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, l'année 1864-1865, AN, AJ 37/279, p. 40.

マルモンテルは、彼らのために正規生の枠を 10~11 名にまで拡大することで、より多くの才能を育てられると考えていた。

1 年後の試験で、マルモンテルは自身のクラスの生徒が減ってしまい、優れた聴講生たちがいるにも拘らず、不十分な生徒だけが残ってしまっていることを不満に思い、次のように書いた。彼は、1863 年に入試が行われなかったことを念頭に置いて次の伝言を書いている。

私は身勝手にも、私のクラスにできた空席を埋めるべく入試をして頂くことを、再度謹んで、切にお願い申し上げます。第 1 次席を取ったド・ロネー、第 2 次席のポウエルは、ピアノと作曲の学習を同時に扱うことが出来ませんでした。第 2 次席のトリュッフォーはドイツに向けて出発してしまいましたし、ハンガリー人のエルツカは時間を守らないということで退学になり、マルタンは 1 等賞を取りました。このように 5 つないし 6 つも空席があると、私のクラスは無に帰してしまいます。ですから、敢えて志望者を [入れることを] お願いしているのです。私のクラスには 10 名の聴講生がありますが、彼らは年度末に、私が優れた生徒の一群を貴方の前に提示するのを助けてくれることでしょう<sup>336</sup>。(下線強調はマルモンテルによる)

この時点で、名簿に記載されない聴講生が 10 名もマルモンテルのクラスに押しかけていたことになる。彼らは当然、前年に試験が行われなかったことについてマルモンテルに理由を尋ね、自分たちがいつ入学の機会を得られるのかとマルモンテルを急かしたのであろう。定員が満たされた状態でもなお、聴講生は正規生に劣らない人数がクラスに通い、空席ができれば入学をせがまれるという状況が教授の頭を悩ませていたと考えられる。

同じような状況は、もっとも多くの生徒がピアノ科に在籍した 1866 年 1 月の報告にも書き付けられ、マルモンテルはオバールに丁重に、しかし強い調子で現状をつぶさに報告し、現状改善を促し、正規生の数の増加を懇願した。

院長殿、深い敬意をこめてお願いいたしますが、クラスの無能な生徒を除籍するか、生徒の数を 12 名、12 名に、引き上げて下さい。デュフレーヌとピュジェ氏は更に在籍を続けることはできませんが、何年もコンクールに出場できていません。クラヴォー氏は私の同僚のクラスからお払い箱にされた生徒で、エミール・ブルジョワ氏はたいへん月並みな生徒、アルフォンス・ブルジョワは怠け者でマルサンにはほとんど才能がありません。ですから私はエネルギーと意志を無駄に浪費しています。そこで、私は委員会に無能な生徒を除籍にするか、無益に入学枠ができるのを待っているいっそう多くの生徒の入学を認めて頂くよう懇願いたします。この入学枠の一部は、例外的な厚遇を考慮して入学許可を認められた生徒によって満たされてしまっているのです<sup>337</sup>。

<sup>336</sup> « Je prends la respectueuse liberté de vous demande de nouveau avec instance un examen d'admission pour combler le vide qui s'est fait dans ma classe. Delauney[sic] 1<sup>er</sup> accessit engagé, Pauwer [sic] 2<sup>e</sup> accessit n'a pu mener de front ses études de piano et de composition, Truffaut 2<sup>e</sup> accessit est parti pour l'Allemagne, Herezka [sic] hongrois renvoyé comme inexacte Martin premier prix. Voilà cinq ou six places vacantes qui mettent ma classe à néant. J'ose donc vous prier des aspirants. J'ai dans ma classe 10 élèves auditeurs qui m'aideront à vous présenter à la fin de l'année scolaire [sic] une bonne série d'élèves. » *Ibid.*, p. 328.

<sup>337</sup> « Je prie très respectueusement Monsieur le Directeur de rayer les incapacités de la classe, ou de porter à 12 le nombre des élèves à 12. Mrs Dufrière et Puget peuvent être conservés en plus, mais ne peuvent concourir avant

マルモンテルは、このように出来の良くない生徒をクラスに居座らせるくらいなら、才能ある生徒を入学させるべきだと主張している。更に、おそらく特別な人脈を利用して「例外的な厚遇を考慮して入学を許可された生徒」が有望な生徒の入学を妨げている状況に苦言を呈して、1864年のときに掲げた「10名ないし11名」から更に人数を引き上げて「12名」にすべきだという要望を院長に突きつけた。

こうした状況のなかで、音楽院は1866年3月、コーシュ夫人が亡くなるのと同時にクラスを廃止したが、新しい教授が採用されることはなかった。その代わり、総則規定変更の手続きを経ることなく暗黙の了解として各クラスの定員を引き上げた。

総則と実情の齟齬が顕著になってきた1866年から4年後、音楽院ではようやく総則改定の委員会を組織する動きが生じた。

#### 5-4. 1870年の総則改訂案作成委員会

帝政が黄昏時を迎えていた1870年、16年ぶりに総則改訂のための委員会（commission）が招集された。この委員会の任務は、特別布告や政令によって継ぎはぎだらけになった50年総則を、当時の状況に即した形に作り直すことであった。ここで作成された草案は、最終的には普仏戦争とパリ・コミュンによって大臣の最終的な認可を得るには至らなかったが、総則の大部分の条文が書き上げられていた。本項では、委員会設置の過程と委員の顔ぶれを概観した上で、50年総則と1870年の草案（以下70年草案と略す）の相違、70年草案の特徴をピアノ科に着目しながら検討する。

1870年4月2日、芸術庁長官のリシャール Maurice RICHARD（1832~1888、在任期間：1870/1/2~8/10）は、総則改訂案を作成するために委員会設置の布告を出した。この布告の中で、設置趣旨は次のように端的に説明されている。

この[1850年11月22日発布の]総則が既に古い時代に遡ること、劇場運営課長の提案に基づき音楽院の組織と教育に施しうる改良を見直すことが有益と見られることに鑑み、次の布告を発布する。

第1項：音楽院の現行の総則を見直し、とりわけ教育的観点と学習のためになしうる変更を調査し提案するために、委員会が設置される<sup>338</sup>。

この委員会は、48年総則作成時のようにパリ音楽院が主導権を発動し、投票によって行われたのではなかった。70年草案作成委員会の委員は、初めから芸術庁長官の布告により委員会の構成が指定されていた。1848年の総則草案作成委員は、音楽院教授、音楽教育委員会委員、会計監査官、音楽院の運営を司る国家の上部機関役員の計14名で構成されていた。1870年の総則改訂案委員会はこの人数を約2倍に拡大し、29名もの委員が加わった。委員の選び方も1848年とは全く異なる。音楽院内部の人員は極力減らされ、大部分は外部

---

plusieurs années. M. Claveau a été renvoyé de la classe de mon collègue, M. Bourgeois Émile est un élève très médiocre, Alphonse Bourgeois paresseux, Marsan a peu de moyens, j'use donc mon énergie, ma volonté, en pure perte, et je supplie le comité ou de rayer les incapacités ou de permettre l'admission d'un plus grand nombre d'élèves qui attendent inutilement le cadre se trouvant en partie rempli par des élèves dont l'admission tient des considérations de bienveillance exceptionnelle. » Rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, l'année 1866-67, AN, AJ 37/280, p. 54.

<sup>338</sup> « Considérant que ce règlement remonte à une époque déjà ancienne et qu'il semble utile de le reviser, en recherchant quelles améliorations pourraient être introduites dans l'organisation et l'enseignement du Conservatoire, sur la proposition du directeur général de l'administration des théâtres, arrête :

Article premier. Une commission est instituée à l'effet de reviser le règlement actuel du Conservatoire, de rechercher et de proposer les modifications qui pourraient y être apportées, notamment au point de vue de l'enseignement et dans l'intérêt des études. » CP, p. 370.

人員によって構成された。次の表 I-5-1 は、布告に記された委員会の構成員とその肩書きである（音楽家は太字で強調した）。

表 I-5-1. 1870 年総則改定案作成委員会の構成員

N.B. \*はパリ音楽院受賞者、\*\*は音楽院で公的な役職についた人物、\*\*\*はその両方。史料：CP, p. 370.

名前	肩書き・(委員会における役職)
リシャール	芸術庁長官 (Ministre des beaux-arts) (委員長)
<b>オベール***</b>	音楽院院長、学士院会員、作曲家 (Directeur du Conservatoire, membre de l'Institut)
オジエ	学士院会員、詩人、劇作家 (Membre de l'Académie française) *出席なし
アブー	文筆家、芸術批評家 (Homme de lettres) *7回のみ出席
アズヴェド	文筆家、音楽批評家 (Homme de lettres, auteur d'écrits sur la musique)
ド・ボープラン	オペラ諸劇場および音楽院付帝国役員 (Commissaire impérial près les théâtres lyriques et le Conservatoire)
デスタンジュ	元老院秘書 (Secrétaire du Sénat) *出席なし
ド・シャルナセ	文筆家、音楽著述家 (Homme de lettres, auteur d'écrits sur la musique)
<b>コメッタン</b>	文筆家、音楽批評家、作曲家 (Homme de lettres, auteur d'écrits sur la musique)
<b>ダヴィッド**</b>	学士院会員、作曲家 (Membre de l'Institut)
ドゥーセ	劇場運営総支配人 (Directeur général de l'administration des théâtres) (副委員長)
ゴーチエ	詩人、作家、批評家 (Homme de lettres) *出席なし
<b>グヴァールト</b>	音楽著述家、作曲家 (Compositeur de musique)
<b>グノー*</b>	学士院会員、作曲家 (Membre de l'Institut)
ゲルー	元立法院代議士 (Ancien député du Corps législatif)
ジュヴァン	文筆家 (Homme de lettres) *第3回以降除名
ルグーヴェ	学士院会員、詩人、批評家 (Membre de l'Académie française) *7回のみ出席
ノジャン=サン=ローラン	立法院代議士 (Député au Corps législatif) *出席なし
ペラン	帝国オペラ座支配人 (Directeur du théâtre impérial de l'Opéra)
<b>ポニアトウスキ公</b>	元老院議員、作曲家、テノール歌手 (Sénateur, compositeur de musique)
ブレヴォー	作家、音楽著述家 (Homme de lettres, auteur d'écrits sur la musique)
<b>ルベール***</b>	学士院会員、作曲家協会会長 (Membre de l'Institut, président de la Société des compositeurs de musique)
<b>レイエール</b>	作曲家 (Compositeur de musique) *7回のみ出席
ド・サン=ジョルジュ	舞台作家および作曲家委員会委員長、台本作家 (Président de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques) *4回のみ出席
ド・サン=ヴァルリー	文筆家 (Homme de lettres)
スゴン	オデオン座付き帝国役員、批評家、小説家、劇作家 (Commissaire impérial près le théâtre de l'Odéon)
ティエリー	テアトル・フランセ総管理官 (Administrateur général du Théâtre-Français)
<b>トマ**</b>	学士院会員、作曲家 (Membre de l'Institut)
ヴァイス	国务院評定官、芸術庁総事務官 (副委員長) (Conseiller d'État, secrétaire général du Ministre des beaux-arts) *4回のみ出席

委員会は、音楽院を統括する芸術庁以下の政府役員（6名）、元老院代議士（1名）、学士院会員（7名、うち5名は作曲家）と非学士院会員の作曲家、作家、文筆家で構成されていた。『音楽芸術 (L'Art musicale)』誌上で委員会の問題点を声楽教育の観点から指摘した台本作家・声楽教育者のデルプラ Charles DELPRAT は、「声楽の実践的学習に直接関係する優れた人物がいない」<sup>339</sup>と真っ先に委員会における音楽家、とくに声楽家の少なさを問題視している。声楽のみならず、この委員会には音楽家が少ない。委員 29 名のうち作曲家は 8 名しかいない。そのうち、音楽院の職員は院長オベールと作曲家教授のトマ、ルベール Henri REBER (1807~1880)、図書館司書ダヴィッドの 4 名である。ルベールはパリ音楽院教授であると同時に、1862 年に結成された作曲家協会会長だった。当初トマが会長を務めたこの協会は、作曲家同士の結束を強め、サロンに依存しない音楽サークルや音楽協会の自立を促進し、「会員の芸術的・社会的利益を守る」<sup>340</sup>ことを目指していた。会員にはマルモンテル、グノー、フランク César FRANCK (1822~1890)、マスネ Jules MASSENET (1842~1912) を初めとした著名音楽家たちが入会しており、大臣や元老院議員に対して知的所有権、存命作曲家に開かれていたテアトル・リリックへの助成金要請などを行った<sup>341</sup>。

他の 4 名、ポニアトウスキ Joseph PONIATOWSKI (1917~1863)、グノー、コメッタン、レイエール Ernest REYER (1823~1909) のうち、ポニアトウスキとグノーはそれぞれに音楽行政と関わってきた音楽家である。ローマに生まれ、同地で教育を受けたポーランド貴族のポニアトウスキはテノール歌手兼作曲家となり、歌手活動をやめた後はフランスに帰化し、元老院議員として政治に参加していた。1850 年代から 1860 年代にかけて、パリでは彼のオペラ、ミサ曲が上演・出版された他、ニーデルメイエールの宗教音楽学校の教育監督委員長を務めるなど<sup>342</sup>、楽壇の一角を占めていた。フランスを代表するオペラ作曲家となっていたグノーは、既述のように 1852 年から 1859 年までパリ市オルフェオンの長を務めた経験がある。パリ音楽院で和声と作曲科に在籍したことのあるコメッタン Oscar COMETTANT (1819~1898) は博覧強記の音楽家兼文筆家で、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』、『ル・メネストレル』、『フランス・ミュージカル』などパリの主要な音楽雑誌に多くの論評を投稿し、単著でも 1867 年パリ万博の組織、運営、展示に関する詳細な報告<sup>343</sup>、同時代の音楽界に関するエッセイ<sup>344</sup>等、多様な主題を扱う数々の著作で知られていた。ピアノ作曲家としても 1840 年代以降、100 点近い作品を出版している<sup>345</sup>。

これら 8 名の音楽家の中には、ピアノ教授と関わりの深い作曲家も少なくない。トマは既に指摘した通り、マルモンテルと同門でピアノ科の 1 等賞受賞者だった。ルベールは数点のピアノ曲を書いており、ピアノ科の定期試験でもその作品が演奏されている。また、彼にはショパンと共通の弟子——カロール・ミクリ Karol MIKULI (1819~1897) とテレフセ

<sup>339</sup> « [...] Plus un nom de valeur pour ce qui regarde directement les études pratiques du chant. » デルプラは、フランスにおける声楽家のレベルの「全体的な低下の原因 (les causes générales de son abaissement)」を問題にしてこの批評を書いた。ここでは、1872 年に一つの冊子にまとめて出版された右テキストを参照している。Charles DELPRAT, *Le Conservatoire de musique de Paris et la commission du Ministère des Beaux-Arts en 1870*, Paris, imprimerie de Morris père et fils, 1872, p. 1.

<sup>340</sup> Laure SCHNAPPER, « Société des compositeurs de musique », *DMF*, p. 1 156.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 1 157.

<sup>342</sup> Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n. 36, le 5 août 1860, p. 287.

<sup>343</sup> Oscar COMETTANT, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 47.

<sup>344</sup> *Id.*, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, 524 p.

<sup>345</sup> コメッタンはマルモンテルとも親しく、1850 年に彼に《6 つの練習曲》作品 32 を献呈している。Oscar COMETTANT, *Six études de salon pour piano*, op. 32, Paris, O. Legouix, 1849.



ン Thomas TELLEFSEN (1823~1874) ——がいた。ショパンの彼に対する信頼は厚く、ポーランドの大家は死の床で未完のメソッドをアルカンカルベールに遺贈するよう周囲に漏らしたとされる<sup>346</sup>。グノーに関して、彼の義父はピアノ科教授ヅィメルマンだった。ヅィメルマンはマルモンテルが 1830 年代にショパンやリストとともに時を過ごした<sup>347</sup>サロンの主で、グノーは彼の第 4 女と結婚した。レイエールはピアノ科女子クラス教授ファランクの甥で、彼女から初期の作曲指導を受けた。このように、これらの委員は外部人員ではあるものの、ピアノ教育と無関係ではなく、委員会で適切な提案ができた筈である。

この委員会は、4 月 31 日から 8 月 4 日まで 31 回の会議を開いた。議事録はパリ音楽院側のアーカイヴには残されていないが、草案は一連の会議が終わるころまでには大部分が作成されていた。この草案は、50 年総則と 70 年草案を対照させた訂正条項を冊子にまとめる形で、フランス国立古文書館のパリ音楽院アーカイヴ保存されている<sup>348</sup>。この史料によれば、1870 年の委員会では、音楽院の管理部についての変更は提案されず、現状が保持されたが、一方で、教育科目の編成には多くの変更が加えられた。次頁の表 I-5-2 は、50 年総則に基づくクラス編成と 70 年総則草案に基づくクラス編成を比較している。

教育セクションの数は、8 から 9 に増加した。1850 年の基礎教育セクションは、口頭和声と役学習クラスが廃止され、鍵盤楽器学習クラスは第 4 セクション「鍵盤楽器とハープ」に統合され、結果としてソルフェージュのみが残された。ソルフェージュは成人部門と子ども部門に二分され、後者は基礎、中級、上級のようにレベルに応じたクラス分けが提案された。

和声と作曲は第 7 セクションから第 2 セクションに移動している。それまで理論系クラスに分類されていたオルガン・クラスは、第 4 セクションの「鍵盤楽器とハープ」に再分類された。和声書法科に関しては、相変わらず女性クラスの設置が提案されていない。一方、和声・実践伴奏科は男女ともに定員が 8 名から 12 名に拡大された。作曲科は、4 クラスで 1 クラスあたりの定員が 12 名だったが、3 クラスで 1 クラスあたり 10 名に縮小が図られている。

第 3 セクションのオペラ・クラスと朗唱クラスは、いずれもクラス数を拡大し、声楽はソルフェージュと同じように 3 段階にレベル分けされた。

第 4 セクションの鍵盤楽器とハープクラスは、それまで基礎教育セクションに分類されていた鍵盤楽器学習クラスと理論系セクションに分類されていたオルガンを含み込み、鍵盤楽器学習クラスはピアノ専科である「高等教育 (enseignement supérieur)」クラスに対置された。

弦楽器クラスには、ヴァイオリン・クラスが設置され、ヴァイオリン、チェロ科はクラス数を増やしている。一方、管楽器クラスには大きな変化は見られない。

第 7 セクションは、1848 年に挫折した「美学と音楽史、音楽に適用された学問的諸概念」の教育の為に設けられているが、これについては、クラス数や定員は示されていない。

第 8 セクションの劇朗唱クラスは 3 クラスから 4 クラスに拡大された。最後の第 9 部門は、1854 年 12 月 21 日の布告で設置された歴史・文学クラスを引き継いでいる。

<sup>346</sup> Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006, p. 178, n. 150.

<sup>347</sup> *PC*, p. 206-207.

<sup>348</sup> « Commission (Conservatoire de musique et de déclamation) 1870 », AN, AJ 37/3-2e. コンスタン・ピエールの資料集に収録されている草稿の変更箇所は、この資料とほとんど一致する。Cf., *CP*, p. 370-371.

表 I-5-2. 50年総則（左）70年草案（右）の比較（クラス編成、クラス数、定員）

N.B. クラス数ないし定員の増加が決定されたクラスは濃いグレー、  
変化がない場合は2番目に濃いグレー、削減が求められた場合は薄いグレーで数字欄を着色している  
史料：CP, p. 370-373, 255-256

区分	クラス種別	クラス数			1クラスあたりの定員
		男	女	計	
1. 基礎教育	ソルフェージュ（合同）	-	-	2	制限なし
	ソルフェージュ（個人指導）	-	-	12	12
	口頭和声	-	-	1	制限なし
	役学習	-	-	1	-
	鍵盤楽器学習（声楽、和声、作曲の生徒向け）	2	3	5	8（+聴講生2名）
2. 声楽	声楽	-	-	8	8（+聴講生2名）
	声楽アンサンブル	-	-	1	-
3	オペラ朗唱（オペラ・セリア、オペラ=コミック）			2	-
4	ピアノ	2	3	5	8（+聴講生2名）
	ハープ	-	-	(1)	
5. 弦楽器	ヴァイオリン	-	3	3	8（+聴講生2名）
	チェロ	-	2	2	8（+聴講生2名）
	コントラバス	-	1	1	8（+聴講生2名）
		-	-		

区分	クラス種別	クラス数			1クラスあたりの定員
		男	女	計	
1. ソルフェージュと音楽理論	成人部門（個人指導）	3	3	6	12
	-	-	-	-	-
	子ども部門（合同、基礎-中級-上級）	-	-	-	-
	鍵盤楽器学習クラスは第4セクションに統合	-	-	-	-
	-	-	-	-	-
2. 和声と作曲	和声書法	2	-	2	12
	和声・実践伴奏	2	2	4	12
	作曲（対位法・フーガ、自由作曲、楽器法）	-	-	3	10
3. 声楽とオペラ朗唱	声楽：レベル別3階級にクラスを分類。声楽アンサンブルは第2, 第3レベルから。	-	-	10	8
	オペラ朗唱（グランド・オペラ、オペラ=コミック各2クラス）	-	-	4	-
4. 鍵盤楽器とハープ	鍵盤楽器学習（ピアノ）	3	2	5	10
	高等教育クラス（ピアノ）	1	2	3	8
	ハープ	-	-	1	-
	オルガン（テクニックと典礼の両観点から指導）	-	-	1	-
5. 弦楽器	ヴァイオリン	-	-	4	8
	ヴィオラ	-	-	1	8
	チェロ	-	-	3	8
	コントラバス	-	-	1	8

6. 管楽器	フルート	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	オーボエ	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	クラリネット	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	ファゴット	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	ナチュラル・ホルン	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	ピストン付きホルン	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	トランペット	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	トロンボーン	-	-	1	8 (+聴講生 2 名)
	器楽アンサンブル (ピアノ、 管・弦楽生向け)	-	-	1	-
	オルガン (オルガン・即興)	-	-	1	-
7. 和声・オルガ ン・作曲	和声書法	2	-	2	12 (+聴講生 4 名)
	和声・実践伴奏	2	2	4	8 (+聴講生 4 名)
	作曲 (対位法・フーガ、理想作 曲)	-	-	4	12 (+聴講生 4 名)
8. 劇朗唱	劇朗唱	-	-	3	-
	舞踏	-	-	-	-
	フェンシング	-	-	-	-
その他	舞台作法	-	-	-	-
	上級合同民衆歌唱教育	-	-	-	-
	朗読法	-	-	-	-

6. 管楽器	フルート	-	-	1	8	
	オーボエ/コール・アングレ	-	-	1	8	
	クラリネット	-	-	1	8	
	バスーン	-	-	1	8	
	ホルン	-	-	1	8	
	半音階ホルン	-	-	1	8	
	ピストン付コルネット	-	-	1	8	
	トロンボーン (テノールとバ ス)	-	-	1	8	
	器楽アンサンブル (コンクール で賞または第 1 次席を獲得した ピアノ、管・弦楽生向け)	-	-	1	-	
	7. 美学と音楽 史、音楽に適用 された学問的諸 概念		-	-	-	-
			-	-	-	-
		-	-	-	-	
		-	-	-	-	
8. 劇朗唱	-	-	4	10		
9. 初等教育で用 いる諸概念と韻 律法、文学と一 般史		-	-	1	-	
		-	-	-	-	
		-	-	-	-	

ここから、1870年の総則草案について次の特徴を指摘することができる。

#### 1) 段階的教育の制度化

ソルフェージュクラス、声楽においてレベル別にクラスが分けられた。この点は、ピアノ科についてもいえる。ピアノ科の鍵盤楽器学習クラスは「高等教育」クラスと対置されることで、ピアノ初等科としての位置づけを色濃くしている。但し、鍵盤楽器学習クラスに登録できるのは、これまで通り、既に音楽院に登録した専攻外生徒のみ（但しソルフェージュ科の生徒は不可）とされた。

#### 2) 民衆歌唱教育クラスの削減

1850年に開講された夜間の民衆歌唱クラスは1870年に削減された。クラス閉鎖の布告やその理由を示す史料は、本研究にかかる調査の範囲内では発見することができなかった。しかし、第2帝政下でオルフェオン運動が活発化し、民衆歌唱教育の拡充が図られたことはクラス閉鎖理由の一つであろう。1850年代から60年代にかけて、オルフェオン運動飛躍的に発展し、1855年のパリ万国博覧会への参加を契機として1867年の万博では「オルフェオンの存在は一段と重みを増し、音楽展部門のひとつの柱として、フランス国内外からアマチュア合唱団を集めてコンクールやコンサートが大々的に催される」<sup>349</sup>こととなった。更に、パリ市では1862年にオルフェオンは大きくパリの右岸グループと左岸グループに分けられ、組織的な合唱教育が行われるようになっていた<sup>350</sup>。こうした背景から、音楽院は民衆歌唱教育推進の役目を終えることとなったと考えられる。

#### 3) 声楽・朗唱、弦楽器クラスの拡大

これらのクラスの生徒数増加が検討された背景には、世紀後半の公的演奏会活動の活発化が関係していると考えられる。1850年以降、パリのオーケストラによる演奏会活動において新しい団体の創設が相次ぎ、持続的な活動を展開していた。パリ音楽院演奏協会、オペラ座、テアトル・リリック等の既存のオーケストラによる演奏活動の傍らで、ヴァーグナーのタンホイザー序曲をパリで初演するなど精力的に新作を上演したサント・セシル協会（*Société Sainte-Cécile*）、パドルーがパリ音楽院演奏協会をモデルとして安価にオーケストラを聴くことのできる機会を提供しようと1853年に創設した若手芸術家の演奏協会（*Société des concerts des Jeunes Artistes*）、これを前身として1861年に立ち上げられ大衆をターゲットとした古典音楽のコンセール・ポピュレール（*Concerts populaires de musique classique*）などがいっそう大きな聴衆層を発掘しオーケストラの社会的受容を押し広げていた。

#### 4) ピアノ科の縮小

ピアノ科は作曲とともに唯一縮小が提案された学科である。鍵盤楽器学習クラスについてはクラス数と定員に変化はなかったが、第19回の会議では、専科の定員を8名に据え置き<sup>351</sup>、クラス数は5クラスから3クラスに縮小するという決定がなされた。しかし、これは時代の趨勢に逆行する決定といえる。既にみたように、1866年からピアノ科は聴講生の

<sup>349</sup> 井上さつき、前掲書、42頁。

<sup>350</sup> D. M. DI GRAZIA, « Orphéon », *DMF*, p. 920.

<sup>351</sup> この定員には例外が設けられた。1つのクラスが廃止された場合、他のクラスの定員は10名となる、というものである。これは、1866年3月にコーシュ夫人のクラスが閉鎖された際に女子クラスが17~18名もの生徒を受け入れざるを得なかったことを念頭に置いている。

増加から定員を暗黙裡に9名以上とした。ピアノの普及とともに潜在的なピアノ科志望者数が増大する状況において下されたこの判断は、現状に見合うものとは言えなかった。委員にピアノ科教授が含まれていれば、この提案に異論を呈したことであろう。

#### 5) 音楽史の重視

1848年に実現できなかった美学、音楽史、音楽の学問的諸概念を扱う科目の創設が再び検討された。1848年と1870年の2つの草案を隔てる約22年の間に、音楽の領域においても考古学、文化人類学的関心が高まり数々の著作が出版されたことが、この決定の背景になっていると考えられる<sup>352</sup>。翌年、この計画は初めて実現されることとなる。

70年草案は、プロイセンによる首都包囲、および続くパリ・コミューンがもたらした音楽院教育の中断、院長の交代など多くの要因が重なって実現されることはなかった。しかしこの草案は、第二帝政期に音楽院を取り巻く状況が変化するなかで、音楽院が直線的な規模の拡大と発展を目指したわけではないということを示している。殊に、生徒のピアノ専科の生徒増加が抑えられたことは、急速に普及するピアノ、それとともに増加するピアノ実践人口に対して音楽院の門戸を狭め、総則と矛盾する66年以降のピアノ科の生徒増加を抑制することで混乱した事態の収束を図ったと見られる。

---

<sup>352</sup> 1850年代から1860年代における音楽史についての著述についてはIII-1-3で扱う。



## 第6章 パリ包囲・コミュン下における音楽院の状況

コンスタン・ピエールは、70年草案作成委員会が政治的な諸事件により31回目で中断されたと書いている<sup>353</sup>。総則改訂委員会の継続が打ち切られた1870年8月4日は、普仏国境まで進軍していたフランス軍の部隊がヴィセンブルクで大敗を喫した日付に一致する。70年草案作成委員会は、情勢の悪化により活動の中止を余儀なくされ、再び招集されることはなかった。フランス近代史上の重要な画期である1870年と1871年は、パリ音楽院にとっても一つの節目となった。院長オベールは1871年に没し、サルヴァドール＝ダニエル Francisco SALVADOR-DANIEL (1831-1871) のごく短期的な院長期を経て、アンブロワーズ・トマが院長に就任した。動乱の中で、パリ音楽院の運営はどのように行われ、その下で教授たちはどのように行動したのだろうか。第1部前半の最後に、本章では、その過程をピアノ科に注目しながら辿り、ピアノ科にとってこれらの政治的事件がもった意義について考察する。

### 6-1. 包囲下のパリ音楽院

普仏戦争の遠因は、スペイン・ブルボン朝を打倒した1868年の9月革命にある。軍事クーデターに続く市民蜂起でイサベル2世（在位：1833~1868）<sup>354</sup>は、スペイン貴族出身の王妃ウージェニーがいるパリに亡命した。一方、スペインの臨時政府はビスマルク Otto von BISMARCK (1815~1898) の先々代にプロイセン王国宰相を務めたホーエンツォレルン＝ジグマリンゲン侯カール・アントン Karl Anton (1811~1885) の息子レオポルト王子 Leopold von HOHENZOLLERN-SIGMARINGEN (1835~1905) の擁立を目論んだ。フランス世論はこの動きを、プロイセンがスペインにおける勢力拡大を企んでいるものと見做し警戒した。皇后ウージェニー Eugénie DE MONTIJO (1826~1920) も世論に強く同調したので、皇帝は結局、在ベルリン・フランス大使を通して王子の即位を断念するよう申し入れた。それだけでは気が済まないウージェニーは、これに重ねて以後レオポルト王子がスペイン王座に関心をもたないとの確約を取り付けるよう大使に要請した。ヴィルヘルム1世は「問題は解決済み」として再度の面会を拒否した。ビスマルクは、この「解決済み」を省いて面会拒否の電報のみをメディアに流すことで、フランス世論の感情を刺激し、フランスがプロイセンと一戦交えるというかねての謀略を実現する舞台を演出した<sup>355</sup>。

兵力においても士気においてもプロイセン軍に劣るフランス軍は、8月4日の敗戦に続いて、アルザス、ロレーヌ地方でも敗北を喫し、パリには戒厳令が敷かれた。一連の戦いを経てセダンの要塞に立てこもっていた皇帝は、戦局をみて勝機なしと判断し、9月2日投降し自ら捕虜となった。それから2日後、パリで国防のために組織された臨時政府は共和国を宣言し、ナポレオン3世は失脚した。パリは9月19日から翌年1月26日までプロイセン軍に包囲され砲撃を受けた。1月28日にヴィルヘルム1世は国防政府と休戦協定を結び、普仏戦争は終結した。ここから和平交渉に向けて、2月8日に国民議会選挙が行われた結果、

<sup>353</sup> CP, p. 370.

<sup>354</sup> イサベル2世はいつもフランスのピアニストたちを歓迎していた。例えばマルモンテルと同門のアンリ・ラヴィーナは《創作主題による変奏曲 (Thème original varié)》作品23 (1849) を、マルモンテルの初期の生徒ジュール・コーエンは《サロン用大マズルカ (Grande Mazurka de salon)》作品9をイサベル2世に献呈している。マルモンテルの門弟コロメル Blas María COLOMER (1833~1917) は1860年にピアノ科で1等賞を取った後にスペインに出かけ御前の機会を与えられ「高価な贈り物」を贈られている。Cf. Anonyme, « Nouvelles », RGM, 28<sup>e</sup> année, n. 6, le 10 fév. 1861, p. 46.

<sup>355</sup> 鹿島茂、『怪帝ナポレオン三世』 東京：講談社学術文庫、2010年、548~552頁。

王党派が多数を占めた。ボルドーで召集された国民議会では、18日にティエール内閣が成立、アルザス・ロレーヌの割譲と50億フランの賠償金を支払うことで、プロイセンとの講和が結ばれた。

この不名誉な時代のフランスにあって、パリ音楽院はいかなる対応を迫られたのだろうか。本項ではまず、包囲下のパリ音楽院の状況を、当時の教員、生徒たちの状態を記録した一次資料に基づいて整理する。

包囲下のパリで、芸術活動は停滞した。マルモンテルのクラスで1857年に第2次席を取り、1861年にローマ大賞を受賞したデュボワ Théodore DUBOIS (1837~1924、1896年にパリ音楽院院長に就任)は、回想録の中で35歳の時に経験した普仏戦争の記憶を記している。「音楽が問題にされることはほとんどないだろう、人々は音楽を奏でなかったし、1871年の冬まではそうだった。芸術活動はいわばゼロだった」<sup>356</sup>。音楽院教授たちがその作品を称賛したシュテファン・ヘラー Stephen HELLER (1813~1888)も9月3日にパリを去った<sup>357</sup>。1870年の晩夏、バカンスも終盤に差し掛かっていたパリ音楽院も物々しい雰囲気にも包まれていた。9月19日、パリ包囲が伝えられると、オベールはこの事態に対応するために緊急の規則を發布した。10項目からなる規則のうち、「全般的措置 (disposition générale)」に相当する第4項までは、次のような内容である。

第1項：音楽院の運営に関わる職員は、本機関の業務以外のいかなる業務にも用いられはならない。各職員は常時、自身の持ち場に留まり、院長の裁量に従えるようにしていなければならない。

第2項：本機関に居住する公務員ないし従業員は運営にかかわりのない人間を夜間、ないし長期間にわたって自宅に入れてはならない。

第3項：屋根裏にある物は、地下室に移動しなければならない。上部の階にはいかなる可燃物も残らないようにすること。

第4項：水桶と手持ち用スポンジと湿らせた毛布を詰めたバケツを建物の至るところ、とくに上部の階に配備すること<sup>358</sup>。

---

<sup>356</sup> « Il ne sera guère question de musique, pour la bonne raison qu'on n'en faisait pas et que jusqu'à l'hiver 1871, la vie artistique a été pour ainsi dire nulle. » Théodore DUBOIS, *Souvenirs de ma vie*, présentés et annotés par Christine COLLETTE-KLÉO, Lyon, Symétrie, 2009, p. 89. デュボワはパリ包囲の時、パリにいた。包囲が終わるとすぐに家畜車を調達してパリから西に6キロ離れたロネの実家で数日様子を見てパリに戻り、そこでコミュニケーションを経験した。

<sup>357</sup> Stephen HELLER, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques EIGELDINGER, Paris, Flammarion, 1981, p. 233.

<sup>358</sup> « Art. 1<sup>er</sup> Les personnes attachées à l'administration du Conservatoire ne peuvent être employées à aucun autre service qu'à celui de l'établissement. Chacune d'elles doit rester constamment à son poste et à la disposition du Directeur.

Art. 2 Aucun fonctionnaire ou employé logé dans l'établissement ne pourra recevoir chez lui, pendant la nuit ou à demeure, une personne étrangère à l'administration.

Art. 3 Les objets qui se trouvent sous les combles doivent être transportés dans les caves. Aucune matière combustible ne restera à l'étage supérieur des bâtiments.

Art. 4 Des seaux d'eau et des baquets remplis, des éponges à main et des couvertures mouillées seront placés dans toutes les parties des bâtiments et spécialement aux étages supérieurs. » Daniel-François-Esprit AUBER, « Conservatoire national de musique et de déclamation, Règlement pour le service Intérieur (pendant la durée de



いつドイツ軍の攻撃を受けるかも知れず、陰謀が交錯し、国民衛兵の集会、デモ、暴動がはびこる不穏な状況下で、オペールは不審者の立ち入りを禁じ、火災に備えた。職員が持ち場を離れないようにすることも、指示系統を維持し、音楽院内の秩序を守るために必要であった。当時、戦況の悪化をみて既にパリから離れる市民も多かった。実際、パリ音楽院にも首都を後にした教授が少なからずいた。音楽院は、50年総則第52項で、教授たちに自宅で音楽院の授業を行うことを禁じていたが<sup>359</sup>、緊急事態につきこれを許可した<sup>360</sup>。

10月1日を迎え新学期が始まると、音楽院はこの時点でパリに不在の教授の一覧<sup>361</sup>を作成した(附録I-37)。在パリの教授は49名、不在の教授は29名を数えた。不在者一覧には名前と役職、その時点での居場所が記された。パリ包囲がバカンス中だったために、交通・郵便網が寸断され、パリに戻ることでできない教授が多かったのはやむを得なかった。そのような中、ピアノ科を不在にしていた教授はただ一人、マチアスだけであった。一方この日、生徒たちの中にはクラスに出席してくる者もいた<sup>362</sup>。

10月8日、公教育大臣総事務官(*secrétaire général*)のタイヤンディエ Saint-René TAILLANDIER (1817~1879)は、音楽院の人員に関する状況を一覧にまとめ大臣に伝えるよう申し入れた。

大臣殿は、貴殿に貴機関の人員の正確な状況を知らせるよう要請しております。パリにいる公務員のうち、大学以外の行政機関で誰が無給ないし有給の役職を受けているのか。誰が国民衛兵に加わっているのか、それは将校としてなのか、兵卒としてなのか。どの砲兵隊ないし歩兵隊なのか。不在者は極めて正確に、裏づけとなる法的根拠と不在理由を示しながら説明をしなければなりません。[音楽院の人員]リストがもしあるなら、事前の所見を加えて、これを短期間のうちに大臣殿に転送して頂きますように。このリストは教授だけでなく、肉体労働者に至るまですべての地位にいる職員を含むこととなります<sup>363</sup>。

混乱のなかで、政府は職員の公務離脱がないか厳密に監視しなければならなかった。大臣の求めに応じて、リストは1870年10月16日までの状況を示す資料として作成された。その結果、管理部、教授陣のうち30名が職務から離れていることが判明した。

---

l'État de siège) », daté le 19 sept. 1879, AN, AJ 37/2-2a.

<sup>359</sup> CP, p. 257.

<sup>360</sup> このことは、10月1日に作成された在パリの教授一覧およびパリ不在教授一覧に記されている。

<sup>361</sup> 在パリ教授のリスト: « Professeurs présents à Paris, au 1<sup>er</sup> 8bre 1870 et autorisés à faire leurs cours », AN, AJ 37/2-2a. パリ不在者リスト: « Membres du Conservatoire absents de Paris, à l'ouverture de l'École. Tous avaient été autorisés à faire provisoirement leurs cours chez eux »

<sup>362</sup> 右の史料には、ソルフェージュ科と鍵盤楽器学習科の諸クラスにこの日出席した生徒の数が記されている « Élèves présents (Solfège) aux classes le 1<sup>er</sup> octobre 1870/Étude de clavier », AN, AJ 37/2-2a.

<sup>363</sup> « M<sup>r</sup> le Ministre vous prie de lui faire connaître la situation exacte de votre personnel. Parmi les fonctionnaires qui se trouvent à Paris, en est-il qui aient accepté une place, gratuite ou payée, dans une administration en dehors de l'Université ? Quels sont ceux qui font partie de la garde nationale ? Est-ce comme officiers, ou comme soldats ? Dans quelle arme artillerie ou infanterie ? Les absents auront à expliquer avec dernière précision, et preuves légales à l'appui, les motifs de leur absence. Veuillez, je vous prie, transmettre cette liste à M<sup>r</sup> le Ministre dans un bref délai, avec vos observations préalables, s'il y a lieu. La liste devra comprendre, non seulement les professeurs, mais les employés de tout ordre et jusqu'aux hommes de peine. » Lettre de TAILLANDIER à AUBER, datée du 8 oct. 1870, *ibid.*

表 I-6-1. 1870 年 10 月 16 日に出勤可能だった職員・出勤不可能だった職員数

史料：AN, AJ 37/2-2a

役職	在	不在
管理部	8	1
正教授	25	27
助教授 [原史料ママ]	11	-
復習教員	10	1
軍楽クラス教授	8	1
合計	62	30
使用人	9	1

リストには、氏名・役職・年齢・勤続年数・給与・備考欄が設けられ、備考欄には各人の在・不在が書き込まれ、不在の場合は滞在先が記された（附録 I-38）。この史料からは、ピアノ科で唯一不在にしていた男子クラス教授マチアスがベルギーにいたことが分かる。この間、彼の門弟プーニョ Raoul PUGNO（1852~1914）が彼のクラスを引き受けた。

次いで、同じ 10 月 16 日時点における生徒名簿も作成された。同年 6 月の後期試験のときには 67 名を数えた正規生は、27 名にまで落ち込んだ。

表 I-6-2. 1870 年 10 月 16 日時点のピアノ科各クラス生徒数

史料：AN, AJ 37/2-2a

クラス	正規生数	聴講生数	合計
マルモンテル	4	0	4
マチアス (プーニョによる代講)	4	1	5
エルツ	5	1	6
ファランク夫人	11	1	12
ル・クーペ	3	3	6
合計	27	6	33

郵便制度が麻痺していたため、不在者からの手紙が届いたのはようやく 3 月になってからであった。フランス国立古文書館のパリ音楽院アーカイヴには、不在の教授たちから 3 月 10 日までに届いた手紙 14 通と、それ以後に届いた手紙 6 通、計 20 通が保存されている。教授たちは、院長を気遣いながら手紙に各々の消息を詳細に伝えている。例えば、マチアスは 2 月 18 日に次のように書き送っている。

私はようやく貴殿に謹んでお手紙を書き、近況を知りたいという貴殿の強い思いを満足させ、なかなか果たせないでいた義務を遂行する光栄を手にしています。

バカンスの折、私はプーローニユで母に寄り添い、それから一緒にブリュッセルに近い友人のところに行きました。そこで、私はたいへん重い病を患い、2 ヶ月間生死の境を彷徨い、ようやく数日前になって私の健康は回復しました。

院長殿、パリ包囲が引き起こした試練と喪失が貴殿の健康に不快な影響をもたらしていなければよいのですが。そのことを貴方の筆から知られば幸いです。私の数多い友人も、貴方に同じことをお尋ねているはずでありましょう。私のお尋ねが歓迎されることは期待しておりませんし、そのことを自身で確かめられるのに

長時間待たないで済めばよいと思っております<sup>364</sup>。[…]

マチアスが新学期にパリへ帰還できない理由は、バカンス中に患った重い病であった。

オベールの出身地カーンに近いヴィレルヴィルにいたヴァイオリン科教授マサール Lambert-Joseph MASSART (1811~1892) の手紙は、旅行先で聞いた音楽院の状況を心配し、また院長を安心させるために 1871 年 2 月 22 日付けの手紙で次のように書いている。

先ごろ私たちを打ちのめした悲痛な出来事の後で、私が生きている証しを貴殿にお送りすることをお許してください、郵便業務は少しずつ回復してきております故。

迅速かつ周到に行われたパリ包囲以来、そして音楽院が野外病院に変貌を遂げていた間も、私がなお海辺の村をさまよっていたことは貴殿のお耳に入れました。私どもは [音楽院の] この哀れな変わりようをトルーヴィルにいる貴殿のご友人の一人から聞きました。その方は同時に、貴殿のご健康が幸いにもこのおぞましい感情に耐えていることを教えてくれました。しかし、ありがたいことに、やがて結ばれる講和条約は、程なく自由にパリに戻られるようになるという希望を抱かせてくれます。パリへの帰還が認められ、鉄道の連絡が復旧次第、私はぐずぐずせず一途に帰路につくでしょう、と申しますのも、私は大急ぎで私の大切な生徒たちの中に再び姿を現したいからです。私が戻っても、クラスは全く不完全な状態でしょう、なぜなら私が見ている多くの若者たちは、外国にいる家族と再び合流したからです。ですが、彼らは私の最初の号令で戻ってくる用意ができています<sup>365</sup>。[…]

これらの手紙は、ナポレオン 3 世の投降に続くパリ包囲が、教授たちの感情を強く刺激していたことをよく物語っている。だがこうした状況下にあっても、マサールは生徒たちと連絡を取り合い、クラス内の結束を強め健気に振る舞って院長を元気づけた。

病みあがりのマチアスは、3 月半ばにパリに戻り、提出を求められていた不在証明の書類 (彼の場合は医師の診断書) をオベールに届けた。次に引用するのは 3 月 15 日のマチアスの手紙である。

---

<sup>364</sup> « Je puis enfin me prévenir l'honneur de vous écrire satisfaisant mon vif désir d'avoir de vos nouvelles, et remplir un devoir dont il me tardait de m'acquitter.

Aux vacances, j'accompagnai ma mère à Boulogne, puis nous nous rendîmes près de Bruxelles chez un ami, là je tombai très-gravement malade, pendant deux mois je fus entre la vie et la mort et ce n'est que depuis quelques jours que ma santé est rétablie.

J'espère, Monsieur le directeur, que les épreuves et les privations causées par le siège de Paris, n'ont pas eu d'influence fâcheuse sur votre santé. Je serais heureux de l'apprendre de votre illustre main, mais tant d'amis doivent vous adresser la même demande, que je ne puis espérer que la mienne soit accueillie, et j'espère n'avoir pas longtemps à attendre pour m'en assurer par moi-même. » Lettre de MATHIAS à AUBER, datée du 18 fév. 1871, *ibid.*

<sup>365</sup> « Après les douloureux événements [*sic*] qui viennent de nous accabler, permettez-moi de vous donner signe de vie, le service de la poste étant à peu près rétabli.

Vous avez appris que j'étais resté en exil, dans votre village du bord de la mer, depuis le rapide et rigoureux investissement de Paris et pendant que notre pauvre Conservatoire était converti en ambulance. Nous avons été informés de cette triste transformation par une personne de vos amis qui était à Trouville et qui nous a appris, en même temps, que votre santé, heureusement, supportait ces affreuses émotions. Mais, Dieu Merci, la paix qui va se conclure nous donne l'espérance de pouvoir bientôt rentrer librement à Paris. Aussitôt que cela sera permis et que les communications de notre chemin de fer seront rétablies, je ne retarderai pas d'un pur notre retour, car, j'ai bien hâte de me retrouver au milieu de mes chers élèves. Il est vrai que je retrouverai ma classe bien incomplète, car plusieurs de mes jeunes gens ont rejoint leurs familles à l'étranger ; mais ils se tiennent prêts à revenir à mon premier appel. [...] » Lettre de MASSART adressée à AUBER, datée du 22 fév. 1871, *ibid.*

バカンスの時期にたいへんに苦んだ私は、医師の忠告に従ってパリを離れました。しかし、9月と10月に私の病状は改善するどころか重くなるばかりでした。たいへん重い病にかかってから2ヶ月間、私は生命の危険に晒されました。

貴殿に提示するものの証拠として、この手紙に、手元にある幾つかの書類の写しを謹んで添付します。

院長殿、昨日から、私は貴殿の裁量に身を委ねられるようになったばかりです、どうか私に職務の再開を許可して下さいますように。[...] <sup>366</sup>

## 6-2. 音楽院の一時閉鎖——コミュン下のパリ音楽院

1871年、パリ音楽院は創立以来、初めて教育の中断を余儀なくされた。そのため、閉鎖された音楽院の様子を伝える資料はほとんどない。ここでは、テオドール・デュボワの回想を引用しながら、パリの音楽界の様子を一瞥するに留める。

ようやくパリに戻り授業を再開しようとした教授は、尚も安堵を取り戻すことができなかった。包囲下のパリでは、国防政府により国民衛兵が組織され、多くの市民がこれに加わっていた。一方、王党派が多数を占める議会はヴェルサイユに拠点を定め、武装したパリ市民との対決姿勢を強めていた。3月10日の議会では、家賃の支払い猶予が廃止され家主には半年前から不払いになっている家賃の取り立てが認められた<sup>367</sup>。政府とパリ市民の対立は、3月18日の事件で表面化する。市民の武装解除を目論む政府が、国民衛兵の手でモンマルトルの高台に移された大砲・散弾砲・12口径砲、計171門の回収を始めたことが引き金となって、憲兵と群衆が衝突し、衛兵に捕らえられたルコント将軍 Claude-Martin LECOMTE (1817~1871) とクレマン=トマ Jacques Léon CLÉMENT-THOMAS 将軍が殺害された。

この蜂起で共和政府は無力化され、3月26日、国民衛兵中央委員会がパリ・コミュン宣言し、史上初めて労働者階級による自治政府が樹立された。4月2日にコミュン打倒の作戦を開始したヴェルサイユ軍は5月21日にパリに入り、この日から28日まで一週間にわたる激しい市街戦が展開された。この戦いで双方の多くの捕虜が銃殺され、兵士、市民3万人が命を落とした<sup>368</sup>。23日から24日にかけてヴェルサイユ軍の使用した焼夷弾と放火によりパリの各地で火災が発生し、パリの市庁舎も火に包まれ貴重な公文書の多くは灰燼に帰した<sup>369</sup>。

コミュンの間、音楽家たちは他の一般市民と同様、各地区の大隊に加えられ訓練を受けた。ここで再びデュボワの回想を引用する。

---

<sup>366</sup> « Très-souffrant à l'époque des vacances, j'ai dû quitter Paris d'après le conseil de mon médecin ; mais, pendant les mois de septembre et d'octobre en l'état de ma santé, loin de s'améliorer, ne fit que s'aggraver ; et pendant les deux mois suivants une maladie très-grave mit ma vie en danger.

Je joins à cette lettre la copie d'une des pièces que je possède, à l'appui de ce que j'ai l'honneur de vous exposer.

De retour depuis hier, je viens, monsieur le directeur, me mettre à votre disposition, et vous prier de bien vouloir m'autoriser à reprendre mon service. [...] » Lettre de MATHIAS à AUBER, datée du 15 mars 1871, *ibid.*

<sup>367</sup> H. ルフェーヴル『パリ・コミュン』(Henri LEFEBVRE, *La proclamation de la Commune : 26 mars 1871*, Paris, Gallimard, 1965, 494 p.)、河野健二、柴田朝子、西川長夫訳、東京：岩波書店、下巻、2011年、19頁。

<sup>368</sup> 同前、331頁。

<sup>369</sup> 失われた資料でとくに惜しまれるのは、市民の出生、結婚、死亡記録 (*état civil*) である。1859年以前に作成された記録の大半(約800万件)が焼失したことは、以後の近代史研究に多くの支障を来している。

パリでは国民衛兵に武器をもたせ、私はグロ＝カイユ地区の駐屯衛兵隊に編入された。我々にはミニエー銃しかもたされなかった。我々はアンヴァリッドの広場で練習し、ヴォジラールとモンルージュの要塞で歩哨に立った。

軍隊に関する私の知識はごく初歩的なものだった。自分の武器の使い方をほとんど知らなかったといっても良いだろう。私が引き金を引いた銃のただ一発が危うく同胞を傷つけるところだった<sup>370</sup>。

[…]

私は国民衛兵連合の大隊に編入されたのだ！この間中、音楽はすっかり見捨てられていた！劇場も演奏会も沈滞していた！出来事を待つ誰もが悲劇的にならざるを得なかった、恐ろしく、啞然とするほどに<sup>371</sup>！

再び音楽は沈黙した。コミュンとその前後、パリ音楽院がどのように体制を維持しようとしたのか、その詳細は分からない。というのも、1871年7月までパリ音楽院の生徒名簿、諸委員会の議事録、教授によるクラス報告書を初めとする公文書が悉く欠落しているからである。しかし、少なくとも共和政府に承認されていた機関は、コミュンの下では合法的な運営は不可能となり、また現実的に、生徒や教授たちはバリケードの張り巡らされた市街地を歩いて学校に通うことなどできるはずもなかった。1870年10月にかろうじて再開した音楽院の教育は、遅くとも蜂起が起こる3月以降は完全に中断されたと考えてよいだろう。

コミュン鎮圧後の荒廃したパリで、音楽院はもう一つの悲しみを背負って教育を再開しなければならなかった。マチアスやマサールら音楽院教授たちが再会を願った院長オベールはコミュンの動乱の最中、5月12日に89歳で亡くなったのである。オベールの亡くなった日から、サルヴァドール＝ダニエルが院長の座に就いた。彼はヴァイオリニストであったが、諸民族の音楽に関心を寄せる音楽著述家でもあり、1860年代に非西洋、特にアラブの歌唱研究に関する著書を出版していた。しかし、彼は就任して11日目に正規軍によって射殺された。

---

<sup>370</sup> Théodore DUBOIS, *op. cit.*, p. 90. « A paris, on arma la Garde nationale et je fus incorporé dans un bataillon sédentaire du quartier du Gros-Caillou. On ne put nous donner que des fusils à tabatière ; nous faisons l'exercice sur l'esplanade des Invalides et montions la garde aux fortifications des quartiers de Vaugirard et de Montrouge. »

<sup>371</sup> « J'étais incorporé dans un bataillon fédéré ! Pendant tout ce temps, la pauvre musique était bien délaissée ! Les théâtres et les concerts étaient dans le marasme ! Tout le monde était dans l'attente d'événements qui ne pouvaient être que tragiques et qui le furent à un degré terrible et stupéfiant ! » *Ibid.*, p. 91.

図 I-6-1. D.-F.-E. オベールの肖像<sup>372</sup>



<sup>372</sup> NADAR, Félix, *Auber*, s.d [1869 ?], carte postale, 11,7 x 7,8 cm, coll. privée.

## 第7章 50年総則改訂とピアノ科諸クラスの変遷（1871~1889）

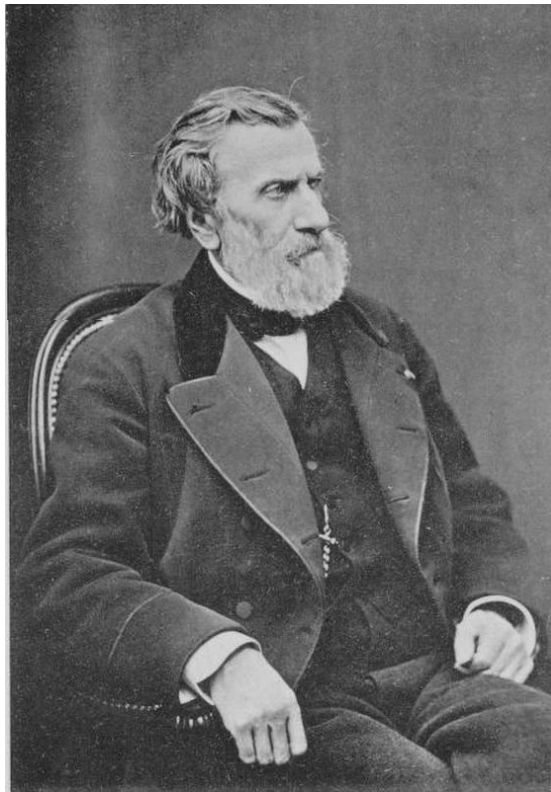
コミューンが過ぎ去った後、パリ音楽院では平常の教育を取り戻すと同時に、教育管理体制の見直しが図られた。そのために、既に古くなり時代に適応しなくなってきた50年総則の重要な部分にメスが入ることとなる。本章第1節では、教育再開時の音楽院の動きをみた上で、教育を運営する内部機関の再編成に関わる重要な省令の内容を、50年総則と比較しながら検討し、その意義を明らかにする。

この再編成とは別に、ピアノ科の教授陣にも動きが見られた。1870年代に入るとピアノ科教授の高齢化が進み、1874年までにファランク夫人とエルツが相次いで退職した。第2節では、彼らの引退理由と教授候補者たちの経歴を比較し、いかなる観点から2教授の後継者が指名・任命されたのかを検討する。

### 7-1. 教育再開と総則の変更（1871）

1871年7月1日、1856年以来作曲家教授を務めていたアンブロワーズ・トマが還暦を目前にして院長に任命され、新院長の下、パリ・コミューンで中断されていた教育が再開された。再開時、その年のコンクールの実施可否が問われた。本節では、再開直後の音楽院の対応を検討した後で、同年11月に公教育・宗教・美術省が発表した布告を取り上げる。この布告は、20年間保持してきた教育管理体制の見直しにかかわるもので、50年総則に変更を加え、1878年発布の新総則（以下78年総則と略記する）の基礎ともなる重要なものであった。

図 I-7-1. アンブロワーズ・トマの肖像<sup>373</sup>



<sup>373</sup> Anonyme, *Ambroise Thomas*, ca 1870, impression photomécanique, 11 x 8 cm, Paris, BnF, cote : Est. Thomas A. 019, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8425327.

### 7-1-1. コンクール中止の決定

コミュニオン後最初に開かれた音楽教育委員会では、ソルフェージュの後期試験に先立って公教育・宗教・美術大臣ジュール・シモン Jules SIMON (1814~1896) が院長トマに宛てた7月18日付けの手紙が読み上げられた。その内容は、既に年度末を迎えていたこの時期に、修了コンクールを実施すべきか否かという院長の問いに対する大臣の回答である。

院長殿、本年、音楽院の試験と例年のコンクールを通常通り実施すべきかとお問い合わせを貴殿より頂きました。私はこれが時宜を得ているとは思いません。これらの事件によって学習がたいへんに妨害され、コンクールのことなど考えられないほどのことでした。コンクールに欠陥があると、私が特に熱を上げて以前の正当な名声を立て直そうとしている機関の栄光にほぼ確実に新たな傷がついてしまうのではないかと考えております。

しかしながら、私は年度末の試験を実施するのはよいと思います、それは「実施されない」コンクールに代わって生徒たちへの良い刺激になることでしょう<sup>374</sup>。

大臣は、パリ包囲とコミュニオンによって教育が中断されたこと、学習不十分な状態で公開の修了コンクールが行われ、音楽院が対外的評判を落とすことの2点を懸念して、1870-1871年度の修了コンクールを見送る判断を示している。コンクールを見送る代わりに、大臣は非公開の年度末試験（後期試験）の実施を許可した。

大臣は、続けて1870年の総則改訂の折、デルプラによって指摘された生徒の質<sup>375</sup>を問題にして、怠惰な生徒を排除し天性(vocation)に恵まれ、かつ勤勉な生徒のみを育成することに力を注ぐよう申し入れた。

除名ないし退職が認められた教育諸委員会のメンバーは交代となります。そして貴殿は、これらの委員会が真の芸術家になるべき生徒だけをクラスに在籍させるということについて、十分留意したいとお考えです。無能な生徒や怠惰な生徒が、とても才能に恵まれ勤勉な生徒の席を占めてはなりません。私はこの点について委員会のメンバー諸氏の注意を喚起します。というのも、すべての人に真の奉仕をすることこそが、生来の素質と真の天性を混同しがちな親や若者たちを、正当なる厳格さを通して啓蒙することになるからです。

しかし、将来性のない生徒の前では厳しく振る舞う必要があるにせよ、勤勉な若者たちはいくら励ましてもしすぎることはありません。本性が「勤勉な」彼らに秘された影響を与えたのです。彼らの何名かにはおそらく期待する権利のあったこれらの賞が「教育の中断により」奪われてしまったことの埋め合わせをすべく、委員諸氏がもっとも相応しい措置として私に示そうと思われることについては、喜んで教育の実施を許可します。

---

<sup>374</sup> « Monsieur le Directeur, vous m'avez consulté pour servir si vous deviez procéder, cette année, comme à l'ordinaire, aux examens et aux concours annuels du Conservatoire : je ne pense pas que cela soit opportun. Les études ont été tellement entravées par les événements, qu'il ne paraît pas possible de songer à des concours dont la faiblesse, plus que probable, serait une nouvelle atteinte portée à la gloire d'une institution dont j'ai particulièrement à cœur de relever la vieille et légitime réputation. »

« Cependant, je crois qu'il serait bon de faire des examens de fin d'année qui seront, à défaut de concours, un utile stimulant pour les élèves. » AN, AJ 37/195-1, p. 135.

<sup>375</sup> Cf. 第1部「7-1-1. コンクール中止の決定」。



クラスの試験は7月の最後の2週間に行われることとなります<sup>376</sup>。

大臣が「特に熱を上げて立て直そう」としたのは、占領とコミュニオンで教育の遅れた音楽院であると同時に、生徒の増加による入学審査の困難<sup>377</sup>と生徒の質の低下が指摘された音楽院であった。

音楽院は年度末試験を実施し、8月3日までのうちにすべてのクラスの試験が終わった。

### 7-1-2. 教育体制の変更 (1871)

1871年11月9日、公教育・宗教・美術大臣の名において、未だ保持されていた50年総則における重要な改訂の布告が出された。改訂の対象とされたのは第5章、すなわちそれまで変更を被ってこなかった教育委員会の編成である。「10月31日付けの同院院長の手紙に鑑み、芸術庁長官の提案に基づいて」<sup>378</sup>出されたこの布告は、第46、47、49、50項の変更を決定した(表I-7-3に掲げた条文対照表を参照)。

変更の要点は、これまでの音楽学習・劇学習教育委員会の機能を教育評議会(Conseils d'enseignement)、入学審査団(Jurys d'admission)、クラス試験委員会(Comités d'examen des classes)と称する3つ新しい内部機関に分けたことにある。それぞれの機関の役割は次の通りである。

#### 1) 教育評議会

- 構成: 音楽学習教育評議会と劇学習教育評議会

音楽院院長(議長)、芸術庁長官、劇場局局长、学士院音楽セクションのメンバー、音楽院作曲科教授、音楽院総管理部事務官。この事務官には、発言権はあるが投票権はない。

- 役割: 音楽院教育についての一般的利害に関わる問題と措置について検討する(1872年の評議会構成員は表I-7-4参照)。

#### 2) 入学審査団

- 構成: 各科に設置され、教育評議会のメンバー(一部)とその科の正教授で構成される。院長が団長を務める。

- 役割: 入学志望者の試験審査にあたる。

#### 3) 試験委員会

- 構成: 各教育セクションに設けられ、教育評議会の成員と音楽院正教授から選出された6

---

<sup>376</sup> « Les membres des divers Comités des Etudes démissionnaires ou admis à la retraite, seront remplacés et vous voudrez bien veiller à ce que ces Comités ne maintiennent dans les classes que les élèves qui leur paraîtront appelés à devenir de véritables artistes. Il ne faut pas que les nullités ou les paresseux prennent la place des élèves bien doués et laborieux. J'appelle toute l'attention de Messieurs les Membres des comités sur ce point, car c'est rendre à tous un véritable service que d'éclairer, par une juste sévérité, les parents et les jeunes gens qui confondent souvent quelques dispositions naturelles avec une véritable vocation.

Mais, s'il est nécessaire de se montrer rigoureux avec les élèves sans avenir, on ne saurait trop encourager les jeunes travailleurs, en qui la nature a mis l'influence secrète et, pour les dédommager de la privation de ces prix, sur lesquels quelques-uns d'entre eux étaient, peut-être, en droit de compter, c'est avec plaisir que j'accorderai des enseignements à ce que, MM les membres du comité voudront bien me désigner comme en étant le plus dignes. » AN, AJ 37/195-1, p. 135.

<sup>377</sup> 本論文I-5-1に引用したオバールの手紙参照。

<sup>378</sup> « Vu la lettre du Directeur du Conservatoire en date du 31 octobre dernier ; Sur la proposition du Directeur des Beaux-arts », AN, AJ 37/195-1, p. 155.

名、および音楽院外部の芸術家で構成される（表 I-7-5 に 1872 年の各セッション委員を掲げた）。

- ・音楽院正教授の 6 名は、音楽院院長の提示（指名）と芸術庁長官の提案に基づいて大臣により任命される。

- ・この委員は、2 年ごとに半数を入れ替えることができる。

- ・委員を外れた者は、外れてから 2 年を経なければ同じ委員会に召集されることができない。

- ・教授は、自身のクラスないし自身の所属する教育科目審査のために召集された委員会には出場することができない。

- 役割：定期試験、修了コンクールへの出場許可、奨学年金の配分と増額を検討する。

このように、教育評議会は教育に関する中心的な意志決定機関として位置づけられ、その下に、規則や決定に従って入試や定期試験を実践する機関としての入学審査団・試験委員会が設けられることとなった。この機能分散により、評議員の事務的な負担を減らしつつも、多くの生徒の試験の管理が可能になった。

入学審査団の特徴は、その科目の教授に重点を置く点にある。次に 1871 年 11 月 23 日に行われたピアノ科入学試験の審査団の構成を示す。

表 I-7-1. ピアノ科入学試験の審査団の構成（1871 年 11 月 23 日）

役職	名前
政府劇場局長（音楽学習評議会委員）	A. ド・ボーブラン
作曲科教授（同前）	ルベール
和声・実践伴奏科教授（同前）	バザン
音楽史講師（同前）	バルブロー
ピアノ科教授	マルモンテル
ピアノ科教授	エルツ
ピアノ科教授	ファランク夫人
ピアノ科教授	ル・クーペ
音楽院総務官（発言権のみ）	ウジェーヌ・フェラン
教務長・事務官	エミール・レティ

10 名からなる審査団のうち、投票権をもつのは音楽学習評議会委員とピアノ科教授の計 8 名で、その半数をピアノ専科教授（全員）が占めている。入試では、受験生の将来性を専門的な観点から審査することが重視されていた。

一方、試験委員会ではこれと反対の措置が取られている。定期試験の審査には、その専攻の教授が加わることは認められなかった。50 年総則第 94 項は、審査の公平性を確保するためにコンクールで審査員が自身のクラスの審査に加わることを認めていなかったが、1871 年の改訂条文にも、類似した考え方が定期試験について反映されたといえる。その背景には、教授が自身のクラスから多くのコンクール出場者を輩出させ、他の同僚のクラスに出場者を出し渋るといった不公平な審査を排除する意図があったと考えられる。

しかし、専攻教授が審査に加わらないで実技の特性を正しく評価することができるのか、という批判が当然予想される。音楽院はこの批判を、専攻外教授の中でもピアノに精通した教授や同様の外部音楽家を委員に起用することで回避することができた。次の表は 1872

年 6 月 14 日に実施されたピアノ科後期試験の試験委員会の成員である。

**表 I-7-2. ピアノ科試験委員会の構成 (1872 年 6 月 14 日)**

N.B. グレーの行は、改訂条文に定められた 6 名の音楽院内部人員。

史料：AN, AJ 37/195-1, p. 233

役職	名前
院長、委員長	A. トマ
作曲科教授 (音楽学習評議会委員)	バザン
音楽史講師 ( <i>id.</i> )	バルブロー
外部委員 (作曲家)	G. ビゼー (1871-75)
声楽アンサンブル科教授	J. コーエン (1871-96)
ソルフェージュ科教授	H. デュヴェルノワ (1871-96)
役学習クラス教授	ポチエ (1871-78)
外部委員	サン=サーンス (1871-78)
ヴァイオリン科教授	ソゼ (1871-1896)
事務官	エミール・レティ

投票権のあった 9 名の内、6 名はピアノの実技に精通した音楽家である。既にみたように、トマとポチエは、ヅィメルマンのクラスでそれぞれ 1 等賞、2 等賞を受賞している。コーエン、ビゼーはマルモンテルのクラスの 1 等賞受賞者、サン=サーンスはピアニストとしても比類ない技量を誇ったヴォルトゥオーゾである。更に、和声・実践伴奏科は、ピアノ上でのスコア・リーディングを教えるので、前年までこのクラスの教授を務めていたバザンは当然ピアノ演奏と初見能力には長けていた<sup>379</sup>。このように、少なくともピアノ科に関して、試験委員会はピアノ演奏を専門的見地から判断できる人員を選ぶ配慮を怠らなかった。

<sup>379</sup>和声・実践伴奏科がピアノ演奏に優れていた教授を採用していたことはル・クーペが 1854 年にこの科からピアノ科に転任したことからも理解できる。

表 I-7-3. 50 年総則第 46、47、49、50 項と 1871 年改訂条文対照表

史料：CP, p. 257 ; AN, AJ 37/195-1, p. 155-156.

50 年総則	1871 年改訂条文
第 5 章 教育委員会について	第 5 章 教育委員会、入学審査団、クラス試験委員会について
第 46 項：教育は音楽学習および劇学習委員会の審議に一致して、院長によって取り決めが行われる。	第 46 項：音楽学習のための評議会が 1 つ、劇学習のための評議会 (Conseil) が 1 つ設置される。 これらの評議会のメンバーは、音楽院院長の提示と芸術庁長官の提案に基づいて任命される。
第 47 項：音楽学習委員会は 12 名で構成され、その内、院長と政府役員を含む 9 名は音楽院に所属する人員、他の 3 名は本機関外部の人員とする。	第 47 項 §1 音楽学習のための教育評議会の構成は次の通りである。 音楽院院長 (議長)、芸術庁長官、劇場局局長、学士院音楽セクションのメンバー、音楽院作曲科教授、[投票権はないが] 発言権をもつ音楽院総管理部事務官。 音楽院管理部総事務官が書記を担当する。 §2 音楽教育の各科に審査団を置く。各入学審査団は教育評議会のメンバーとその専攻の正教授で構成される。 §3 各音楽教育セクションに、クラス試験委員会が設置される。これらの委員会の委員は教育評議会の成員と音楽院正教授から選ばれた 6 名、および音楽院外部の芸術家で構成される。 6 人の委員は、音楽院院長の提示と芸術庁長官の提案に基づいて大臣により任命される。この委員は 2 年ごとに半数を入れ替えることができる。 委員を外れた者は、外れてから 2 年を経なければ同じ委員会に召集されることができない。 同院教授は、自身のクラスないし同じ教育科目の審査のための召集された委員会には参加することができない。
第 49 項：音楽学習および劇学習委員会の成員は院長の提案に基づき内務大臣によって任命される。	第 49 項 入学審査団は、志望者を審査するために召集される。 試験委員会はクラスの試験、賞をめぐる修了コンクールへの出場許可、奨学金の配分と増額を検討するために合同集会を開く。 集会は、その長となる院長の招集に基づいて開催される。
第 50 項：音楽学習委員会に召集される音楽院教授は教育の様々な専攻から選ばれなければならない。	第 50 項 音楽院に提出された作品は、特別教育評議会によって検討される。 専門分野の教授が、意見陳述のために院長によって招聘される。 第 50 項の 2 音楽学習のための教育評議会と劇学習のための教育評議会は、議長を務める院長によって召集されることができ、個別ないし合同で上級評議会として、音楽院教育についての一般の利害に関わる問題と措置について意見する。

表 I-7-4. 1872 年時の音楽院管理体制

N.B. 史料 : An, 1871-1872, p. 915-917. \*の人物は An に記載がないため、CP より補足 (CP, p. 429)

公教育・宗教・美術省 (Ministère de l'Instruction publique des Cultes et des Beaux-arts)					
大臣		在任期間			
ジュール・シモン		1870/9/5-1873/5/17			
ウジェーヌ・ペルタン		1871/1/31-1871/2/4			
ピエール=フレデリック・ドリアン		1871/2/4-1871/2/22			
サン=ルネ・タイヤンディエール		1871/2/22-?			
シャルル・ド・レミュザ		1872/8/14-?			
中央管理庁 (Administration centrale)		国立美術館庁 (Musées nationaux)			
美術部		劇場監督部			
部長: シャルル・ブラン (1871-73)		監督 : アレー ド・フルージュ (1873-?) 役員: ヴォコヴェイユ (1871-?)			
劇場局 (Bureau des théâtres)					
1871 局長: ド・ボープラン (1871-?)					
国立音楽・朗唱院院長					
1871-72					
管理部		音楽学習評議会		劇学習評議会	
院長	A. トマ (1871-96)	議長	トマ (1871-96)	議長	トマ
総務官	E. フェラン (1871-72)	中央管理庁美術部長	シャルル・ブラン (1871-73)	中央管理庁美術部長	シャルル・ブラン (1871-73)
事務長	レティ (1857-96)	劇場局長	ド・ボープラン (1871-79)	劇場局長	ド・ボープラン (1871-79)
図書館司書	F. ダヴィッド (1869-76)	作曲科教授	ルベール (1871-80)	劇作家	エルネスト・ルグーヴェ (1871-84)
下役主任	ピロー* (1870-81)	外部委員	グノー (1871-93)	詩人、劇作家	エミール・オジエ (1871-73)
下役	テルニユス* (1870-86)	図書館司書	F. ダヴィッド (1871-76)	朗唱科教授	ルニエ (1871-85)
図書館係	ヴェッケルラン (1869-1910)	作曲科教授	ヴィクトール・マッセ (1871-80)		
楽器博物館管理官・図書館員	シューケ (1871-86)	和声・実践伴奏科教授	バザン (1871-73)		
校医	バッセ	音楽史講師	バルブロー (1871-73)		
助校医	カルカッションヌ				
視学官	ポール・ルノワール				
音楽学習クラス試験委員会		劇学習クラス試験委員会		音楽学習	劇学習
1. 音楽学習評議会のメンバー 2. 音楽院の正教授から選出された人員と音楽院外部の芸術家 6 名		1. 劇学習評議会のメンバー 2. テアトル・フランセの総支配人 3. 専科の正教授 4. 音楽院外部の 4 名の芸術家		1. 音楽学習評議会メンバー 2. 専科の正教授	
教員			生徒		
73 名 (1872) *副次的なクラスの教員と軍楽クラスの教員は除く			541 名 (1871-72) 524 名 (1872-73)		
クラス世話役					
9 名					

表 I-7-5. 1872 年時の試験委員会の編成

N.B. 院長、政府役員、事務官は除く。括弧内の年代は委員を務めた期間  
1900 年までの委員リストは CP, p. 400-402 を参照

試験委員会 (1872)			
作曲、対位法・フーガ、オルガン (1871-78)		オペラ朗唱	
G. ビゼー (1871-75)	外部委員	デュブラート (1871-92)	和声・伴奏科教授
デュブラート (1871-92)	和声・伴奏科教授	アランズィエ (1871-79)	外部委員
エルヴァール (1871-77)	外部委員	ド・ルーヴァン (1871-74)	外部委員
ゴーチエ (1871-72)	外部委員	E. ペラン (1871-85)	外部委員
ルノー・ド・ヴィルバック (1871-78)	外部委員	E. レイエール (1871-77)	外部委員
サン=サーンス (1871-78)	外部委員	ド・サン=ジョルジュ (1871-75)	外部委員
和声		ピアノ、ハーブ	
ブノワ (1871-78)	外部委員 (元教授)	G. ビゼー (1871-75)	外部委員
バティスト (1871-72)	和声・伴奏科教授	J. コーエン(1871-96)	声楽アンサンブル科教授
デルドゥヴェーズ (1871-91)	外部委員	H. デュヴェルノワ(1871-96)	ソルフェージュ科教授
ル・クーペ (1871-81)	ピアノ科教授	ポチエ(1871-78)	役学習クラス
マチアス (1871-96)	ピアノ科教授	サン=サーンス (1871-78)	外部委員
スメ (1871-1888)	外部委員	ソゼ (1871-1896)	ヴァイオリン科教授
ソルフェージュ		弦楽器	
バタイユ (1871-72)	声楽科教授	R. バイヨ (1871-89)	器楽合奏科
マルモンテル 父 (1871-87)	ピアノ科教授	デルドゥヴェーズ (1871-91)	外部委員
C. ブリュミエ(1871-84)	ハーブ科教授	ドロップル (1871-76)	外部委員
サヴァール (1871-81)	和声科教授	G. アンル (1871-73)	外部委員
ヴェルヴォワット (1871-84)	外部委員	マッセ (1871-77)	作曲科教授
ヴェッケルラン (1871-19...)	外部委員	パドルー (1871-87)	外部委員
声楽		管楽器	
フォール (1871-78)	外部委員	R. バイヨ (1871-89)	器楽合奏科教授
E. ゴーチエ (1871-72)	外部委員	ドーヴェルネ (1871-75)	外部委員
G. アンル (1871-73)	外部委員	ドロップル (1871-76)	外部委員
ソゼ (1871-96)	ヴァイオリン科教授	フランコム (1871-84)	チェロ科教授
スメ (1871-88)	外部委員	ポリュス (1871-73)	外部委員
ヴェッケルラン (1871-96)	外部委員	ルースロ (1871-80)	外部委員
合奏		劇朗唱	
ブノワ (1871-78)	外部委員 (元教授)	E. ペラン (1871-85)	外部委員
コラン (1871-81)	オーボエ科教授	ド・サン=ジョルジュ (1871-75)	外部委員
フランコム (1871-84)	チェロ科教授	E. ティエリー (1871-90)	外部委員
ルノー・ド・ヴィルバック (1871-96)	外部委員	J. バルビエ (1871-1901)	外部委員
レイエール (1871-77)	外部委員	A. デュマ (1871-77)	外部委員
ヴェルヴォワット (1871-84)	外部委員	モンローズ (1871-80)	朗唱科教授
		ブレッサン (1871-77)	外部委員
		ドゥロネー (1877-94)	劇朗唱科教授

## 7-2. ピアノ科 2 教授の交代

1842年に任命された2人の教授、ファランク夫人とアンリ・エルツは、それぞれ1872年と1874年にピアノ科教授職を退いた。1804年生まれのパランク夫人と1803年生まれのエルツの相次ぐ退職は、マチアスの任命に続いて世代交代をもたらした。ファランク夫人の後任にはドラボルドが、エルツの後任にはマサール夫人が任命される。本項では、女子クラスの2教授の退職理由と、後任候補が任命された理由を、主に公教育・信仰・美術大臣、院長、教授たちの間で交わされた書簡に基づいて検討する。

### 7-2-1. ファランク夫人の引退とドラボルドの任命 (1872)

1872年11月17日、68歳を迎えていたファランク夫人は、公教育・信仰・美術大臣に辞表を提出した。「私は、今月末に音楽院における教職30年目を終えますので、来年1月1日より退職権の行使をお認め頂けますよう、謹んでお願い申し上げます […]」<sup>380</sup>。

12月27日、院長トマからも、ファランク夫人の要望が大臣に伝えられた。

ピアノ教授ファランク夫人が、1873年1月1日より退職年金の権利を行使することを要求しています。

私は、ファランク夫人が学校を去るのをみるのはたいへん名残惜しいと、彼女に伝えました。この学校で、30年に亘り教育に携わる間、彼女はその性格ならびに才能に帰すべき高い尊敬を享受しているのです。しかし、彼女の正式な退職を前にして、私にできるのはただ貴殿に彼女の要求を快く受諾して下さるようお願い申し上げます<sup>381</sup>。

マルモンテルは、ファランク夫人の性格を「完璧なまでに正確で、隙のないピューリタニズム的なものだった」<sup>382</sup>と回想している。トマはファランク夫人の退職に際し、この勤勉で真面目な性格、レイハの教えを受け峻厳な古典様式を固守する作曲家としての力量に敬意を表した。

トマの要望は大臣に受け入れられ、彼女は翌年の元日に、長年勤めた職場を去った。彼女は退職年金を申請し、2000フランの年金を得ることとなったが、ファランク夫人には後3年しか余命が残されていなかった<sup>383</sup>。

ファランク夫人の残した空席をめぐり、4人の候補者の名前が挙がった。ドラボルド Élie-Miriam DELABORDE (1839~1913)、フランシス・プランテ、シャルル・ドリユ、ジョルジュ・ファイフェール Georges PFEIFFER (1835~1908)である。このうち、ドリユとファイフェールは既に何度もピアノ科のコンクール審査員として音楽院の教育に貢献していた。既に著名なピアニスト兼作曲家、ピアノ教授としての地位を確立していたドリユ

<sup>380</sup> « Ma trentième année de professorat au Conservatoire de musique expirant à la fin de ce mois, j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien m'admettre à faire valoir mes droits à la retraite, à partir du premier janvier prochain [...] » Lettre autographe de M<sup>me</sup> FARRENC à Saint-René TAILLANDIER, datée du 17 nov. 1872, AN, AJ 37/69-2.

<sup>381</sup> « J'ai l'honneur de vous informer que Madame Farrenc, Professeur de Piano, demande à être admise à faire valoir ses droits à la Pension de retraite, à compter du 1<sup>er</sup> janvier 1873.

J'ai exprimé à Mme Farrenc tout mon regret de la voir quitter une Ecole où, pendant un enseignement de trente années, elle a joué de la haute estime due [sic] à son caractère comme à son talent, mais, devant sa détermination formelle, je ne puis que vous prier de vouloir bien accueillir sa demande. » Lettre de THOMAS à Saint-René TAILLANDIER, datée du 27 déc. 1872, F 21/1 298.

<sup>382</sup> « L'enseignement de M<sup>me</sup> Farrenc était d'une correction parfaite, d'un puritanisme rigoureux. » PC, p. 180.

<sup>383</sup> ファランク夫人は1875年9月15日、パリで没した。

一にとっては、これが 2 度目の立候補であった<sup>384</sup>。かつてパリ音楽院でピアノ教授を務めたヅィメルマンの個人的な弟子であったこと、音楽院でアレヴィに対位法・フーガを師事した経歴、そして著名なピアニスト兼作曲家としての活動歴<sup>385</sup>、教師としての名声は、彼が立候補するに十分な根拠となった。

ファイフェールの母クララはカルクブレンナーの弟子で、彼は母からピアノ指導を受けた後、作曲に関してはマルダンおよびドイツからフランスに移住したヴィオラ奏者・オルガニスト兼作曲家ダムケ Berthold DAMCKE (1812~1875)、そしてパリで活躍したピアニスト兼作曲家ベルティーニ Henri BERTINI (1798~1876) から指導を受けた<sup>386</sup>。とりわけベルティーニは教育者としての資質が高く評価されていたばかりでなく、作曲家としてもピアノ曲以外に、ヴァイオリン・ソナタ (作品 152、153、156) から弦、管楽器を含む九重奏曲に至るまで、様々な編成の室内楽も書く力量があった。ベルティーニは七月王政時代、女子の修了コンクール用課題曲<sup>387</sup>、寄宿生向けの課題曲を提供したこともある<sup>388</sup>。優れた師に恵まれたファイフェールは音楽院にこそ学ばなかったが、カルクブレンナーとベルティーニの流派に属するピアニスト兼作曲家として、音楽院に立候補する資格を備えていた。生涯に作品番号にして 144 点の作品を刊行したファイフェールは、立候補の時点で作品番号を 44 まで出版していた。その中には 2 曲のピアノ協奏曲 (作品 11 と 21) を含むピアノ作品、ピアノ 3 重奏曲 (作品 14)、チェロ・ソナタ (作品 28)、ピアノ 5 重奏曲 (作品 41) などの室内楽作品があり、一作のオペレッタも書いている。

私の芸術家及びその他の経歴、レッスン、そして私が一人で学習指導をしている聖母被昇天の祝日の演奏会で定期的に教授職を担っていることは、この [ピアノ] 教育における私の習慣を証明しています。

もうすぐ 14 年前のこととなりますが、私の協奏曲第 1 番が音楽院のクラスで採用されました。それ以来、私はその励みに押されるままの道を常に歩きました。それゆえに、どうか私の室内楽、管弦楽作品、そしてピアノ作品を親切にもご検討して頂きますよう、宜しくお願い申し上げます<sup>389</sup>。

教職歴、他の候補者をジャンルの多様性で圧倒する作曲家としての業績、とりわけ 1859

<sup>384</sup> 彼の 1 回目の立候補は、コーシュ夫人が亡くなる直前の 1865 年 12 月 23 日付けの国務大臣宛の手紙で表明された。ドリュエの請願については 1865 年 12 月 23 日付けの自筆書簡を参照。Cf. *Lettre autographe de Charles DELIOUX à Eugène ROUHER, datée du 23 déc. 1865, F 21/1 294, classeur « Delieux (Charles). »* 1872 年に彼が立候補したことは、政府の美術局長が公教育・信仰・美術大臣ド・レミュザ Charles DE RÉMUSAT (1797~1875) に宛てた書簡の写しに記されている。Cf. *Copie de la lettre de DE BEAUPLAN à DE RÉMUSAT, datée du 19 oct. 1872, AN, Ibid.*

<sup>385</sup> 1872 年までに、彼はピアノ曲を中心に作品番号 89 番までを出版していた。

<sup>386</sup> J.-M. FAUQUET, « Pfeiffer, Georges-Jean », *DMF*, p. 962.

<sup>387</sup> Henri BERTINI, *Solo composé pour le concours de 1836*, op. 109, Paris, H. Lemoine, 1836. ; *id.*, 2<sup>me</sup> *Solo composé pour le concours de 1838*, op. 121, Paris, H. Lemoine, 1838.

<sup>388</sup> *Id.*, *Solos (3) pour piano. Morceaux de concours à l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles*, op. 167, Paris, H. Lemoine, 1847.

<sup>389</sup> « Mes cours d'artistes et autres, mes leçons et bien des années de professorat régulier au Concert de l'Assomption où je dirige seul les études attestent de mon habitude de cet enseignement.

Il y a quinze ans bientôt que mon premier Concerto a été adopté pour les classes du Conservatoire et, depuis ce temps, j'ai toujours suivi la voie que me traçait cet encouragement ; permettez[-]moi donc de solliciter votre bienveillant examen de mes œuvres de musique de chambre, d'orchestre, et surtout de piano. » *Lettre autographe de PFEIFFER à Ambroise THOMAS, datée du 12 fév. 1872, AN, AJ 37/65/1B.*



年に出版された《ピアノ協奏曲 第1番》作品11<sup>390</sup>がパリ音楽院のクラスの教材として採用されたことを、彼は立候補の根拠としている。

しかしトマが注目したのは、これら2名の音楽家よりも更に年齢の若い名手だった。同年生まれのドラボルドとプランテである。トマは、大臣に宛てた12月27日付けの手紙の中で、彼らの才能と世間的名声という観点から両者に別格の地位を与えている。

音楽院のピアノ教授資格を要求することのできる候補者の中でも、ヴィルトゥオーゾとしての成功のみならず、世論がその才能の本質的に教育的な面からとりわけいっそう重視していると思われるのは、2人の候補者、ドラボルドとプランテの各氏です<sup>391</sup>。

ドラボルドは上流階級のミリアム Lina-Éraïm MIRIAM (1839~1913) という女性の息子であるが、父に関しては、民事上、それが誰であるのか判っていない<sup>392</sup>。後に音楽院ピアノ科教授となるドラボルドの友人フィリップ Isidor PHILIPP (1863~1858) は、ドラボルドの父がシャルル=ヴァランタン・アルカンであると信じて疑わなかった<sup>393</sup>。ドラボルドはパリ音楽院には入らず、アルカン、モシェレス、ヘンゼルト Alodf von HENSELT (1814~1889) に師事し、ヨーロッパ諸国、ロシアで演奏活動を行うピアニスト兼作曲家だった。彼は同時代のドイツ音楽の普及にも貢献し、1870年2月8日にブラームスの《ピアノ四重奏曲》作品34のフランス初演に参加している<sup>394</sup>。音楽院出身者ではないということは不利な条件ではあったが、ドイツ、オーストリアの古典的レパートリーの守護者であるアルカンとモシェレスの教えを受けたこと、ギロー Ernest GUIRAUD (1837~1892) やビゼーといった音楽院の期待の星と目された音楽家たちとも親しかったことが、この不利を補った。

一方のプランテは、その長い生涯を専ら演奏に捧げた名手で、作曲家を兼ねない初期の男性職業ピアニストだった。彼は、1849年12月26日に10歳でマルモンテルのクラスに登録し、翌年のコンクールで、前年から在籍していたビゼーを抜いて1等賞を獲得した。彼は著名な音楽家たちとの人脈もあった。ロッシェニから「プランテ坊や (le petit Planté)」と呼ばれ寵愛を受け、1866年にロッシェニの家で出会ったパリ滞在中のリストとは、以来友情で結ばれた<sup>395</sup>。モーツァルト、ベートーヴェン、シューマン、ウェーバー、メンデルスゾーンをはじめとするドイツ・オーストリアの古典的レパートリーの傍らで、彼は1869年に何度もリストの作品を演奏している<sup>396</sup>。

トマは悩んだ末、音楽的資質とは無関係の基準でドラボルドを指名することにした。

<sup>390</sup> Georges PFEIFFER, *1<sup>er</sup> Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre ad libitum*, op. 11, Paris, Retté, 1859.

<sup>391</sup> « Parmi les candidats pouvant prétendre au titre de Professeur de Piano au Conservatoire, il en est deux, M. M. Delaborde et Planté qui me paraissent [*sic*] plus particulièrement distingué par l'opinion publique, non seulement à cause de leur grand et légitime succès de virtuoses, mais aussi par le côté essentiellement classique de leur talent. » Lettre d'AUBER au ministre, datée du 27 dec. 1872, AN, F 21/1 295.

<sup>392</sup> Jean-Yves BRAS, « Qui était Élie-Miriam DELABORDE ? », *Société Alkan*, bulletin n 4, mars 1987, n. p.

<sup>393</sup> Ronald SMITH, *Alkan, The man, The music*, Londres, Kahn & Averill, 2000, p. 28.

<sup>394</sup> C. HIMELHARBE, « DELABORDE, Élie-Miriam », *DMF*, p. 367.

<sup>395</sup> プランテはそれ以前の1861年にエラーール夫人 M<sup>me</sup> Camille ERARD (1813~1889) 宅でリストに会っている。Cf. Roseline KASSAP-RIEFENSTAHL, *op. cit.*, p. 104.

<sup>396</sup> Cf. *Ibid*, voir la fiche sous PDF intitulée « List des concerts » dans le CD annexé à cet ouvrage.

これらの2人の名手から1人を選ぶのは困難なことでした。しかし、個人に関する都合を理由にするなら、プランテ氏が一年の大半をパリから離れて暮らし続けることを望んでいることを確信しましたので、貴殿にはドラボルド氏をファランク夫人に代わるピアノ教授として任命すること敢えて提案いたします

[…]

卓抜な芸術家を音楽院に迎える際、私はドラボルド氏の任命が我々[フランスの]ピアノ楽派に極めて有益な影響を及ぼすだろうと確信しております<sup>397</sup>。

院長は、頻繁に演奏旅行に出るプランテよりも、パリに留まる機会の多いドラボルドを指名するほうが本人たちの意に沿うであろうと判断したのである。

ドリュウとファイフェールについて、トマは「たいへん傑出した優れたピアニストで優れた作曲家シャルル・ドリュウとジョルジュ・ファイフェール氏の要望にも言及しなければならぬ」<sup>398</sup>と述べるに留めた。

トマの指名から僅か4日後、1872年の大晦日にドラボルドはファランクの後任として正教授に任命された。50年総則に従い、正教授第4等の資格で1200フランの年俸から彼の教授のキャリアはスタートした。

#### 7-2-2. エルツの引退とマサールの任命 (1874)

ドラボルドの就任から2年後の5月1日、もう1人の女子クラス教授アンリ・エルツが退職した。

1803年生まれ<sup>399</sup>のエルツは、既に71歳を迎えていた。エルツはファランクと同年の1842年に教授に任命されたが、任命から30年を経ても職務を継続していた。というのも、エルツは1846年から1851年までアメリカ旅行に出ているため勤続年数が30年に達するためにはなお6年の勤続が必要だったからである。しかし、彼は1880年を待たずに職を離れなければならなかった。その理由は彼の健康状態の悪化であった。1874年2月27日、既にレッススが困難なほど体調を害していたエルツは、トマに次のようにな提案をした。

しばらく前に、貴殿に3、4週間の休暇を認めて頂きたいと謹んで依頼しました折、貴殿はこの申し出を快諾するとおっしゃって下さいました。

この度は、是非休暇を認めて頂くと同時に、私が不在の間、ルティ夫人にクラスを担当してもらおうよう提案させて頂きたく手紙を書いております<sup>400</sup>。

<sup>397</sup> « Il m'eut été difficile de faire un choix entre ces deux maîtres. Mais ayant acquis la certitude que, pour des raisons de convenances personnelles, M. Planté tient à continuer de vivre loin de Paris une grande partie de l'année, je n'hésite pas à vous proposer de nommer M. Delaborde Professeur de Piano, en remplacement de Madame Farrenc.

J'ai la conviction que la nomination de M. Delaborde, en attachant au Conservatoire un artiste éminent, exercerait la plus salutaire influence sur notre Ecole de Piano tout entière. [...] » *Ibid.*

<sup>398</sup> « Je crois devoir aussi mentionner les demandes de MM Charles Delioux et Georges Pfeiffer tous deux pianistes des plus distingués et compositeurs de mérite. » *Ibid.*

<sup>399</sup> エルツの誕生日には諸説ある。L. シュナペールによれば、フランスにおける彼の結婚証明書では1806年生まれとなっている。一方、1888年の死亡証明は他界時の年齢を86歳としており、逆算すれば1803年となる。実際のところ、出生証明から彼の生年を明らかにすることはできない。彼の生まれたオーストリアにおいて出生証明の作成を定める民法は1811年に成立しており、シナゴークの文書はナチス政権下で処分されたからである(エルツはユダヤ人だった)。Cf. Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>400</sup> « Lorsque j'ai eu l'honneur – il y a quelque temps – de vous prier de vouloir bien m'accorder un congé de 3 à 4 semaines, vous avez eu l'obligeance de me dire que vous y consentiez très-volontaire.

Je viens dans aujourd'hui vous prier de vouloir bien m'accorder un congé et un même temps vous proposer

ルティ夫人（旧姓ルロワ） Emilie-Charlotte RETY (née LEROY 1828~?) は、エルツのクラスで 1845 年に 2 等賞を獲得し、1867 年以來、鍵盤楽器学習クラスの教授資格者として教えていた。エルツは既に、これ以前にも数週間の休養を余儀なくされていたことが分かる。その上に再び休暇を申し出るということは、彼の著しい職務遂行能力低下を示している。4 月 14 日、エルツは退職を決意した。疲労を反映した、かなり乱れた筆跡で彼は院長に再び手紙を書いた。

健康が、ピアノ教授として音楽院で教育を続けることを許しませんので、私を退職させて頂けますよう、貴殿に謹んでお願い申し上げます<sup>401</sup>。

半月後の 4 月 30 日、エルツは自宅がある 9 区の区役所で、健康不良により職務遂行が困難であることを証明する書類を取得し、音楽院に提出した<sup>402</sup>。それによると、病名は慢性気管支炎、原因は音楽院での教授活動に起因する疲労とされている<sup>403</sup>。これらの健康不良のため、エルツは長時間の会話が困難になっていたのである<sup>404</sup>。

同日、トマは直ちに公教育・信仰・美術大臣に手紙を書いた。

アンリ・エルツ氏は、手紙で彼の健康状態がもはや音楽院で授業を継続することを許さず、辞任の許しを請わざるを得なくなったと書いております。

エルツ氏は既に幾度も職務中断を余儀なくされました。もっとも、私は、その名が本校最大の名誉となるような芸術家の傑出した一人を、是非ともピアノ教育の頂点に据え続けたかったのではありますが、彼に決心を迫った深刻な理由を、不承不承でも飲み込まざるを得ません<sup>405</sup>。

トマは、ヨーロッパ中にその名声を轟かせたエルツを、音楽院の威信を引き立てる教授の 1 人として重用していた。彼がエルツの度重なる休職願を「快く」引き受けていたのはそのためであった。

院長はさらに、後継者についても言及している。院長は、マサール夫人（旧姓マソン） Louise Aglaé MASSART (née MASSON, 1827~1884) を単独で指名した。その理由について、トマはマサール夫人の略歴を挙げながら同じ手紙で次のように書いている。

---

Mme Rety pour faire la classe pendant mon absence. » Lettre autographe de HERZ à A. THOMAS, datée du 27 fév. 1874, AN, AJ 37/70-1.

<sup>401</sup> « Ma sainté ne me permettant pas de continuer mon enseignement comme professeur de piano au Conservatoire de musique, j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien me faire obtenir ma mise à la retraite. », lettre autographe de HERZ à THOMAS, datée du 14 avr. 1874, AN, AJ 37/70-1.

<sup>402</sup> « Certificat d'infirmité » daté du 30 avr. 1874, *ibid.*

<sup>403</sup> 後に提出された 6 月 13 日付けの診断書には、喉頭炎とも記されている。Cf. Certificat médical de Henri HERZ, daté du 13 juin 1872, *ibid.*

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> « Henri Herz m'écrit que l'état de sa santé ne lui permet plus de continuer de faire sa classe au Conservatoire et l'oblige à demander son admission à la retraite.

Déjà, à plusieurs reprises, M. Herz a dû interrompre son service et, malgré tout mon désir de conserver à la tête de l'enseignement du piano un artiste éminent dont le nom est de ceux qui honorent le plus notre École, je dois quoique à regret, me rendre aux raisons sérieuses qui lui ont dicté sa décision. » Minute de la lettre de THOMAS au ministre de l'Instruction public, des cultes et des beaux-arts, datée du 30 avr. 1875, AN, AJ 37/71-1.

エルツ氏の後継者の選択はたいへんに私を悩ませました。注目に値する一定数の傑出した芸術家たちがおりました。しかし、今回は、1人の女性芸術家に女子3クラスの1つを託すことが公正な判断であると思われました。またマサール夫人のもつ諸々の資格によって、この選択は根拠あるものとなるように思われました。

1840年にごく若くしてピアノの1等賞を得た後、マサール夫人は常に演奏で成功を収めてきました。高度な才能、純粋な様式は、彼女にヴィルトゥオーゾおよび音楽家としての多大な名声をもたらし、品位ある彼女の人柄がさらに彼女を取り巻く条件に加わりました<sup>406</sup>。

トマが指摘しているのは、卒業時の優秀な成績、演奏家としての傑出した才能、優れた人格である。

実際、マサールは愛想がよく真面目な人柄と、一線を画するピアノの才能で、10代のうちから上流階級や音楽家、批評家の間で注目を集めていた。マサールは初め、マルモンテルの個人指導を受けて音楽院受験を準備し、音楽院でコーシュ夫人、次いでルイ・アダンのクラスに入ってから、マルモンテルの助言を受けていた<sup>407</sup>。マサール夫人と長年の交流のあったマルモンテルの証言は、それだけに信頼できる。彼は11、12歳ころのマサールを次のように振り返っている。

神童の理想型で、常に微笑みを湛え、自身の課題に対しては熱心に取り組んだ。両親は彼女の熱意を刺激する必要はなかった。彼女は練習好きでピアノを大いに愛し、ほとんど宗教的な熱意をもってレッスンの時間を計算した<sup>408</sup>。

マルモンテルがレッスンを始めて1年半後には、フィールドのピアノ協奏曲の数々を「魅力ある繊細さで (*avec une délicatesse exquisite*)」演奏できるようになった彼女を、音楽院は「熱狂的に (*avec un enthousiasme*)」迎え入れ、その入学は「重要な出来事 (*un événement important*)」として認知された<sup>409</sup>。彼女がコーシュ夫人の受け持つ予科に登録したのは、1838年10月8日で、ピアノ科の長老アダンのクラスに入ったのが14歳になった翌年の同月14日のことだった。学習を終えた1840年のコンクールでもその存在感は際立っており、聴衆の「熱狂的な喝采を浴びて (*aux approuvements enthousiastes*)」1等賞を得た。17歳でルイ＝フィリップの次男ヌムール公爵の妻、ヌムール公爵夫人 *Victoire de SAXE-COBOURG-KOHARY, duchesse DE NEMOURS* の専属ピアニストとなり、七月王政下の宮廷で演奏した<sup>410</sup>。

彼女はファランク夫人のように作曲家ではなかったが、マルモンテルはその演奏を「正確だが、それでいて大家たちの作品から靈感を受けていた (*l'interprétation exacte, mais inspirée des œuvres des maîtres*)」<sup>411</sup>と評している。マルモンテルは彼女の作品に対する深い洞察力を

<sup>406</sup> « Le choix du successeur de M. Herz m'a vivement préoccupé. Un certain nombre d'artistes distingués méritaient de fixer l'attention. Mais, cette fois, il m'a semblé juste de confier à une artiste femme l'une des 3 classes consacrées aux demoiselles et les titres de Madame Massart m'ont pour de nature à justifier cette préférence. » *Ibid.*

<sup>407</sup> VC, p. 84-85.

<sup>408</sup> « M<sup>lle</sup> Masson était un type idéal d'enfant prodige, toujours souriante, empressée à ses devoirs. Les parents n'avaient jamais besoin de stimuler son ardeur ; elle aimait l'étude, adorait le piano et calculait les heures de leçon avec une ferveur presque religieuse. » *Ibid.*, p. 84.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> 彼女の才能は、オルレアン家に敵をもつブルボン系王族の支持者たちの集うフォブール＝サン＝ジェルマン地区のサロンでさえ好意的に受け入れられた。Cf. *Ibid.*, p. 86.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 90.

認めながら、マサール夫人に作曲家の靈感の体現者としての権威を付与している。彼女のレパートリーはベートーヴェン、ウェーバー、フンメル<sup>412</sup>といったドイツの作曲家の作品からレオン・クロイツェル Léon KREUZER (1817~1868)<sup>413</sup>、ゴリア Alexandre GORIA (1823~1860)、ラヴィーナ Henri RAVINA (1818~1906) といった同時代のピアニスト兼作曲家までを含んでいた。

マルモンテルは、1863年に出版されたクロイツェルの《ピアノ協奏曲》変ホ長調<sup>414</sup>をマサール夫人が演奏するのを聴いて以来、既に音楽院における彼女の存在感を強く意識するようになったと書いている。マサール夫人に献呈されたこの作品は、アレグロ、アンダンテ、スケルツォ、フィナーレの4楽章からなる大規模な交響的協奏曲で、ピアノにはオーケストラの厚い響きに拮抗するために、和音連打や幅広い音域を鳴らす両手のオクターヴによるアルペッジョなど、高度な技巧が駆使されている<sup>415</sup>。マルモンテルは、大人になった彼女の演奏様式を次のように説明している。

彼女の演奏様式には[子ども時代よりも]しっかりとした奏法が顕著になった。無邪気で抑制された表現はいつそう開放的になった。子どもらしい大胆さは華麗な走句へとその姿を変えた。いつその彩りが加わり、いつその深みを増した響きは、女性的なヴィルトゥオジティにいつその生彩と熱気をもたらし、彼女自身の美質をそのままに、このヴィルトゥオジティを男性的なものにした<sup>416</sup>。

「女性的」かつ「男性的」特徴を備えた彼女の演奏様式によって、彼女は古典的な作品から同時代の技術的難易度の高い名技的作品に至るまで、幅広いレパートリーに対応することができた。こうした点からも、彼女の教育的有用性が評価されたとも考えられる。

音楽院とマサールの結びつきを強固にしたいま一つの要因は、彼女が結婚した夫のランベール・マサールと開いた音楽サロンであった。マサール夫妻の自宅に出入りした人物として、マルモンテルはドイツ・オーストリアの古典音楽とその支持者たち(スタマティ、アルカン<sup>417</sup>)を擁護した批評家のドルティエグ Joseph Louis D'ORTIGUE (1802~1866)、ベルリオズ Hector BERLIOZ (1803~1869)、リスト、アントン・ルービンシテイン Anton RUBINSTEIN (1829~1894)、院長トマ、グノー、ルベール、マスネを挙げている。国際的に活躍するピアニスト兼作曲家、パリ音楽院出身の著名な作曲家、作曲教授たちが集うこの「たいへん人気の高い芸術的中心 (un centre artistique des plus recherchés)」<sup>418</sup>で、パリ音楽院の彼女に対

<sup>412</sup> 例えば、1849年1月21日にはオーケストラ団体ユニオン・ミュージカル (Union musicale) との共演でウェーバーのピアノ協奏曲を演奏している。Cf. Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 16<sup>e</sup> année, n°8, le 21 janv. 1849, n. p. 1851年4月にはブローニュー・シュル・メールでフンメルの協奏曲、「ラヴィーナ、ゴリアの近作」を演奏した。Cf. Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 18<sup>e</sup> année, n°19, le 6 avr. 1851, p. 4.

<sup>413</sup> 彼は戸籍上ルドルフ・クロイツァーの甥で(実際にはタルマ François-Joseph TALMA [1763~1826] の非嫡出子)、パリで批評家、作曲家として活躍した。歌曲、室内楽、ピアノ協奏曲、交響曲、宗教曲、ピアノ独奏曲、作曲教程など幅広い領域で質の高い作品を残しているが、ほとんど研究されていない。

<sup>414</sup> Léon KREUTZER, *Concerto de piano*, Paris, Imp. Salme, 1863.

<sup>415</sup> 楽譜は右のサイトで閲覧可能。BnF, *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500898p> (2015年5月11日アクセス)。

<sup>416</sup> « Son style s'est accusé d'une façon plus ferme ; l'expression naïve et contenue est devenue plus expansive ; les audaces enfantines se sont transformées en traits de bravoure ; une sonorité plus colorée, plus profonde, a donné plus d'accent et de chaleur à virtuosité féminine, en la virilisant, sans lui faire perdre aucune de ses qualités. » VC, p. 86.

<sup>417</sup> Ch.-V. アルカンもマサール夫人に敬意を払い、ピアノのための《歌曲集 第3集》作品65 (Paris, Richault, 1866) を献呈している。

<sup>418</sup> VC, p. 88.

する信頼は揺るぎないものとなっていた。

マサール夫人がエルツの後任に就くことには別の意義もあった。それは、エルツの前任者がルイ・アダン、つまりマサール夫人の旧師だったということである。マルモンテルは、任命時のマサール夫人の心情を推し量り、「かつて尊敬すべきルイ・アダンが担任したこのクラスで教鞭をとるとき、甘美な感情と正当な自尊心をなしとはしなかった」<sup>419</sup>だろうと書いている。マサール夫人の個人的な伝統意識は、ルイ・アダンが教授を務めていた時代にピアノ科の生徒だったトマも共有していたはずである。マサール夫人を教授に据えることは、音楽院教育の伝統意識を継承し、強固にするという点でも、重要な選択だった。

トマはこうした背景からマサールを指名し、大臣への手紙を3つの提案で締めくくった。

従って、大臣殿に謹んで次の事柄を提案致します。

1. 5月1日より年齢は60歳以上、勤続年数は26年以上を数えるエルツ氏の退職権を認めること

2. 氏の多大かつ正当な名声によって正当化される例外によって、エルツ氏に名誉教授の地位を認めること

3. 1200フランの年俸でマサール夫人をピアノ教授に任命すること<sup>420</sup>。

トマは、エルツに名誉称号を与えて音楽院ピアノ科の威信を維持しようとした。

エルツは、30年間の勤続に至らず退職のやむなきに至ったが、それでも過去6ヵ年分の給与の平均額2000フランの退職年金を享受することとなった。これは、1853年の6月9日の市民年金法第41項に定められた例外に基づく処置であった<sup>421</sup>。条項の第2条は職務遂行に起因する重大な事故により職務継続が困難となった場合には、勤続20年で50歳を超えていれば、30年勤続し60歳を超えた公務員と同じ年金を受けられることを定めている。区役所の職務遂行不可能を証明する書類に、彼の気管支炎および喉頭炎の原因が「音楽院の教育から被った多大な疲労」<sup>422</sup>と記されたのは、この定めを退職時の状況に厳密に適用させるためであった。

5月1日、エルツは退職し、マサールがその日からレッスン室を占めた<sup>423</sup>。

---

<sup>419</sup> «Ce n'est pas, croyons-nous, sans une douce émotion et sans un juste sentiment d'orgueil qu'elle a pris la direction de cette classe autrefois tenue par le vénérable Louis ADAM.» *Ibid.*

<sup>420</sup> «J'ai donc l'honneur de vous proposer, Monsieur le Ministre :

« 1° d'admettre à faire valoir ses droits à la retraite à compter du 1er mai, M. Henry Herz qui compte plus de 60 ans d'âge et plus de 26 ans de services ;

2° d'accorder le titre de Professeur honoraire à M. Henri Herz, par une exception qui justifie sa grande et légitime réputation ;

3° de nommer Professeur de Piano, Madame Massart, avec un traitement annuel de douze cents francs. » Copie de la lettre de THOMAS à MASSART, datée du 30 avr., AN, AJ 37/71-1.

<sup>421</sup> Rodolphe DARESTE DE LA CHAVANNE (éd.), *op. cit.*, p. 45-46.

<sup>422</sup> «[...] une grande fatigue qui lui fait éprouver son enseignement au Conservatoire. » « Certificat d'infirmité » daté du 30 avr., AN, AJ 37/70-1.

<sup>423</sup> この日付は公教育・宗教・美術省が発行した5月6日付けの退職および退職年金証明書に記載されている。Cf. AN, État des services de M. Herz. Henry, 6 mai 1874, AJ 37/71-1.

図 I-7-2. アンリ・エルツの肖像<sup>424</sup>



<sup>424</sup> E. DEMAISONS, *Henri Herz*, s. d., lithographie (?), 10 x 6 cm, Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg, cote : NIM. 34022, poste d'accès aux ressources électroniques de BnF : IFN- 10219304. この肖像は、彼の弟子、マリー・トロートマン（ヤエル夫人）に贈られたものである。

図 I-7-3. マサール夫人の肖像<sup>425</sup>



<sup>425</sup> LEVASSEUR, *Madame Louise Aglaé Massart*, 1879, estampe, 20 x 15 cm, BnF, département Musique, cote : Est.MassartL.A.001E, Poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 7721587.



## 第8章 音楽史クラスの創設（1871）

第3章でみたように、音楽院では1848年から音楽史クラスの創設が望まれていた<sup>426</sup>。音楽における歴史意識の高揚は、1860年代以降の音楽界に広く見られた<sup>427</sup>。音楽院内では、1848年のマルダン、ド・ラ・ファージュの要望のみならず、付属図書館の蔵書拡大<sup>428</sup>、音楽院構内に設置された音楽博物館の設置によっても刺激された。音楽図書館は1795年8月3日の音楽院設置に関する法律第10条で設置され、当初は「楽譜と音楽関連書籍、古い楽器や外国の楽器および今日使用されている楽器」<sup>429</sup>を収めるものと規定されていた。1834年に公的機関への寄贈が王令によって許可されたことにより、音楽院は積極的に蔵書の充実に取り組んでいた<sup>430</sup>。41年総則は、蔵書の内容を「音楽芸術に関する教育的・歴史的著作、フランスと外国のあらゆるジャンルの音楽作品全般、楽譜」<sup>431</sup>とし、多様な資料で図書館を充実させる方針を示した。

楽器収集に関しても、音楽院は設立当初から移民や王侯貴族から接收した楽器を所蔵していたが<sup>432</sup>、1861年の音楽博物館設置により、コレクションは博物館の専属管理官の下に置かれ、本格的な楽器収集が始まった。

1871年、パリ音楽院では音楽史クラス設置の3度目の試みがなされた。第2章では、院長によるクラスの設置要請、3名の初期のクラス担当教授に関連する史料を通して、このクラスがその初期にどのような授業を行ったのか明らかにする。

### 8-1. クラス設置の要請

1871年8月31日、アンブロワーズ・トマは、1848年の総則草案作成委員会での議論を思い出しながら、公教育大臣に音楽史クラスを含む3つの講座を創設する案を提出した。

長年、音楽院は音楽学習の水準を向上させるであろう高等教育が欠如していることが惜まれています。1848年、この教育の有用性は既に、私どもの名高い国立学校に導入すべき改善点を検討する委員会<sup>コンミッション</sup>によって認識されました。同じ願いは、1870年の委員会<sup>コンミッション</sup>でも表明されました。

経験と私自身の信念から、ある2つの委員会<sup>コンミッション</sup>の願い——それは同時に一般的な

<sup>426</sup> Cf. 本論文 I-3-3。

<sup>427</sup> 1867年のパリ万博の音楽展の主題は作曲、演奏に加え歴史が一つの柱に加えられた。Cf. 井上さつき、前掲書、104頁。

<sup>428</sup> 50年総則第99項は1834年の王令（ordonnance du roi）によって新刊の登録が増加したこと、楽譜・書籍購入のための予算が認められたことによって蔵書が増加したことに言及している。CP, p. 259, art. 99。

<sup>429</sup> « [La bibliothèque] est composée d'une collection complète des partitions et ouvrages traitant de cet art, des instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages qui nomme la bibliothèque. » CP, p. 124。

<sup>430</sup> 1834年の王令は、公的機関への遺贈・提供・寄贈を許可する内容である。Cf. J. B. DUVERGIER (éd.), *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, et avis du Conseil d'État*, t. 34, Paris, s. n., 1834, p. 14

<sup>431</sup> CP, p. 259, art. 99。

<sup>432</sup> « [...]ne collection d'ouvrages didactiques et historiques sur l'art de la musique, les partitions françaises et étrangères de tous les genres et de tous les compositeurs, et les œuvres de musique en général, s'augmente par des acquisitions et par l'exemplaire de chaque ouvrage déposé à la Librairie et destiné à enrichir cette Bibliothèque. », CP, p. 225. 傍点強調は筆者による。図書館内部の様子は附録 I-33~I-34 参照。

<sup>433</sup> Antonio Bartolomeo BRUNI, *Un inventaire sous la Terreur, état des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés*, introduction, notices biographiques et notes, par J. Gallay, Paris, G. Chamerot, 1890, p. 67. ここには1794年10月18日（共和暦3年ヴェンデミエール月17日）に翌年音楽院となる王の遊興費館に収められた9点の楽器のリストが掲載されている。楽器博物館内部の様子は附録 I-36 参照。

願いでもあります——に依って、今日、次の3講座の創設を提案致します。

1. 音楽美学と音楽史の講座
2. 歴史と劇文学の講座
3. 声楽の様々な古典的楽派を学ぶ声楽アンサンブルの講座<sup>433</sup>

この3講座のうち、1870年以前に提案されたのは1と2であり、3はトマの付け加えた案である。続けて彼はそれぞれの科目の概要を説明する。

美学講座は、とりわけ作曲クラスの生徒は必修で、和声の生徒と他の全教育科目の極めて優れた生徒は任意です。音楽院外部の人々も聴講を許されます。

ここで最終的な講義のプログラムを提示することはしませんが、その主たる構成は次の通りです。もっとも遠い時代から今日までの概略的な音楽史——音楽の古文書学。記譜法。様々な音楽システムの提示。——宗教音楽と世俗音楽。大家たちの伝記。彼らの作品の批判的研究、等々。

歴史と劇文学の講座は次の内容を含むこととなりましょう。劇芸術との関連における歴史の要約的研究。フランス演劇と外国演劇の傑作の分析。朗唱専科の生徒とオペラ朗唱科の生徒は、この講義を受ける義務があります。その他のクラス、とくに作曲と声楽の優秀な生徒は、この講義の聴講を認められます。

声楽アンサンブル講座は、声楽クラスの生徒向けのものとなるでしょう。大家の傑作から選ばれたアンサンブル作品（二重唱、三重唱、四重唱）の分析と演奏によって生徒は大楽派の様式を学びます<sup>434</sup>。

この説明から1と2の講座は、それぞれ音楽部門の理論系学科、朗唱部門の高等教養科目

---

<sup>433</sup> « Depuis longtemps on regrette l'absence au Conservatoire, d'un enseignement supérieur qui élèverait le niveau des études musicales et en serait le complément. Déjà, en 1848, l'utilité de cet enseignement a été reconnue par la Commission chargée de rechercher les améliorations à introduire dans notre grande Ecole nationale. Le même vœu a été exprimé par la Commission de 1870.

L'expérience et ma propre conviction m'imposent le devoir de répondre au vœu des deux commissions, qui est en même temps le vœu général, en proposant aujourd'hui la création de trois nouveaux cours :

1° Cours d'esthétique et d'histoire de la musique ;

2° Cours d'histoire et de littérature dramatiques ;

3° Cours d'ensemble vocal, étude des diverses écoles classiques du chant. » *CP*, p. 310.

<sup>434</sup> « Le cours d'esthétique, plus particulièrement obligatoire pour les élèves des classes de composition, serait facultatif pour les élèves d'harmonie et les élèves les plus distingués de toutes les autres branches de l'enseignement. Des personnes étrangères au Conservatoire pourraient y être admises. Sans présenter ici un programme définitif du cours, voici toutefois quels en seraient les principaux éléments : Histoire sommaire de la musique, depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours. — Paléographie musicale. Notations. Exposé des divers systèmes musicaux. — Musique sacrée et profane. Biographie des grands maîtres. Étude critique de leurs œuvres, etc.

*Le cours d'histoire et de littérature dramatique* comprendrait : L'étude sommaire de l'histoire dans ses rapports avec l'art dramatique. L'analyse des chefs-d'œuvre du théâtre français et des théâtres étrangers. Les élèves de déclamation spéciale et lyrique seraient tenus de suivre ce cours. Les élèves distingués des autres classes, notamment des classes de composition et de chant, y seraient admis. Des personnes étrangères à l'École pourraient être autorisées à y assister.

*Le cours d'ensemble vocal* serait destiné aux meilleurs élèves des classes de chant. Par l'analyse et par l'exécution des morceaux d'ensemble (duos, trios, quatuors, etc.), choisis dans les chefs-d'œuvre des maîtres, les élèves se formeraient au style des grandes écoles. » *Ibid.*

として位置づけられ、3は歴史的知識と演奏実践を結びつける科目として計画されたことが分かる。音楽史を含む美学講座は、トマの例示をみる限り、芸術における美や音楽美そのものの根源を問うものではなく、理論や作品批評をその内容としている。これは第3部で検討するように、19世紀中葉以降のフランスにおいて美学という領域が独立した学問領域として成立しておらず、音楽的文脈においては理論やその歴史と親和性が強かったという背景がある<sup>435</sup>。この3講座のうち、大臣が承認したのは1と2の歴史講座のみであり、1に関しては講座名から「美学」は省かれた<sup>436</sup>。

こうして1872年2月、音楽史講座がついに開講されることとなった。この講座を受けもったのは哲学者や歴史家ではなく、ローマ賞を獲得した経歴をもつ博識な作曲家たちであった。1872年2月22日に最初の授業が行われたこの音楽史の授業内容を知る手がかりはほとんどない。というのも、1878年に音楽史クラスの教授となったブルゴー=デュクードレー Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY (1840~1910) 以前の教授バルブロー Auguste BARBEREAU (1799~1879) とゴーチエ Eugène GAUTIER (1822~1878) は、講義内容を出版する間もなく交替していったからである。しかし、これらのクラスが音楽院内においてどのような生徒を対象としていたのかを知ることは、本論文第2部で検討するピアノ科のレパトリーにおける歴史意識の高まりとも無関係ではあり得ず、無視することはできない。そこで、ここではフランス国立古文書館に残された初期の音楽史クラスに関する資料を参照しながら、この講座が教育システムの中でどのように機能していたのかをみることにする。

## 8-2. オーギュスト・バルブロー

1871年9月12月に教授に任命されたバルブローは、既に72歳の老練な音楽家だった。マルモンテルによれば、バルブローは1824年のヴィーン滞在時にベートーヴェンに会ったことがあるという、フランスにおける数少ない歴史の証人でもあった<sup>437</sup>。19世紀初期に彼がパリ音楽院で収めた成績は輝かしいものである。ヴァイオリン科で1等賞(1813)、対位法・フーガのクラスで1等賞(1819)、カンタータ《アニェス・ソレル (Agnès Sorel)》でローマ大賞(1824)。卒業後は、1821~1826年、1829~1830年の2度に亘り、オペラ座の指揮者として活動した。以後、国民衛兵第7連隊の楽長、テアトル・フランセおよびヌヴォテ座のオーケストラ指揮者、サント=セシル協会指揮者(1854)を歴任した<sup>438</sup>。理論家としても筆を執り、3部からなる『作曲理論・実践教程』(1844)、純粋に理論的・数学的な思索に基づく『音楽システムの根源に関する研究』<sup>439</sup>(1852)を出版した。

彼に認められた年俸は2500フラン<sup>440</sup>で、マッセ、ルベール、バザンら作曲家3教授と並

<sup>435</sup> Cf. 本論文 III-1-2.

<sup>436</sup> 当時フランスにおいて美学という用語が十分に受容されていなかったことが原因であろう。Cf. 本論文 III-2-2.

<sup>437</sup> SV, p. 149.

<sup>438</sup> CP, p. 691.

<sup>439</sup> Auguste BARBEREAU, *Études sur l'origine du système musical*, Paris, Bachelier, 1852. この著作はフェティスとの論争を引き起こした。この論争は、次に示す雑誌上で刊行された公開書簡で展開された。Cf. François-Joseph FÉTIS, « Théorie de la musique. Études sur l'origine du système musical », *RGM*, 20<sup>e</sup> année, n° 4, le 23 janv. 1853, p. 25-28 ; n° 7, 13 fév. 1853, p. 49-52. この記事を契機として、バルブロー本人ではなくその門弟デュリュット François-Antoine-Camille DURUTTE (1803~1881) がこの著作を巡って論争を繰り広げる。Cf. François-Antoine-Camille DURUTTE, « Théorie de la musique. Études sur l'origine du système musical », *RGM*, 20<sup>e</sup> année, n° 8, le 20 fév. 1853, p. 57-60 ; n° 9, le 27 fév. 1853, p. 73-75 ; n° 11, le 13 mars, p. 88-91.

<sup>440</sup> CP, p. 429.

んで教授陣の中で最高額である。教授のカテゴリー別に昇給を定める 1850 年の総則に照らせば著しい例外的措置である。年俸の高さはバルブローの年齢と業績、実技科目に対する理論系科目の一般的優位に由来すると考えられる。実際、1871 年 9 月 12 日に発行された任命の布告で、バルブローは「音楽に関する重要な著作の著者」と認識されている<sup>441</sup>。

ところで、1871-1872 年度の後期から始まったバルブローの講義は、誰を対象としていたのだろうか。開講に先だつ 2 月 19 日、院長トマは作曲科教授たちに次のように書き送っている。

貴殿の生徒たちにバルブロー氏が一般音楽史の講義を今月 22 日、来る木曜日の 4 時から開始すること、とくに、作曲クラスの生徒たち向けであることを是非とも周知くださるよう、謹んで宜しくお願い申し上げます。彼らにとって、週に一度行われるこの講義は必修です<sup>442</sup>。

翌日、更に次のような告示 (avis) が出された。

和声、声楽諸クラスの生徒、器楽諸クラスの生徒は、各自の教授への申請と指示に基づいて、週に一度小ホールで開かれるこの授業に出席することが認められる<sup>443</sup>。

このように音楽史クラスは、作曲科の生徒については必修、和声、声楽、器楽は聴講可能という条件で開講された。ピアノ科の生徒も、当然この講義に参加した可能性があるが、この年度の出席表は音楽史クラス関連史料をまとめた国立古文書館のファイル (AJ 37/83/8d)<sup>444</sup>に保存されていないため、出席者についての情報は得られない。

しかしようやく開かれたこの音楽史講義は、バルブローの健康状態の悪化によって中断されてしまう。任命から約 1 年を経た 1872 年 9 月 19 日、バルブローは院長に辞表を提出した。この手紙には、彼が前月より「左半身の激しい神経痛 (violentes douleurs névralgiques au côté gauche)」に悩まされていたことが記されている<sup>445</sup>。バルブローは、彼が講義内容を出版する間もなく 1872-1873 年度の初日 (10 月 1 日) に任を解かれた。

講義内容を知ることは今となつては困難であるが、講義の形態を示すメモが前述のファイルに収められている。そこには授業を行うために用意する次の物品が挙げられている。テーブル 2 卓、ヴァイオリン一丁、コントラバス一台、グランド・ピアノ、架台に乗せた 6

<sup>441</sup> AN, AJ 37/67/2.

<sup>442</sup> « J'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien faire connaître à vous élèves que Mr Barbereau commencera son cours d'histoire générale de la musique jeudi prochain 22 de ce mois à 4 heures et que, plus particulièrement destinés aux élèves des classes de composition, ce cours qui aura lieu une fois par semaine est pour eux obligatoire. » Copie de la lettre d'Ambroise THOMAS adressée à REBER, à MASSÉ et à BAZIN, datée du 19 fév. 1872, AN, AJ 37/83/8d.

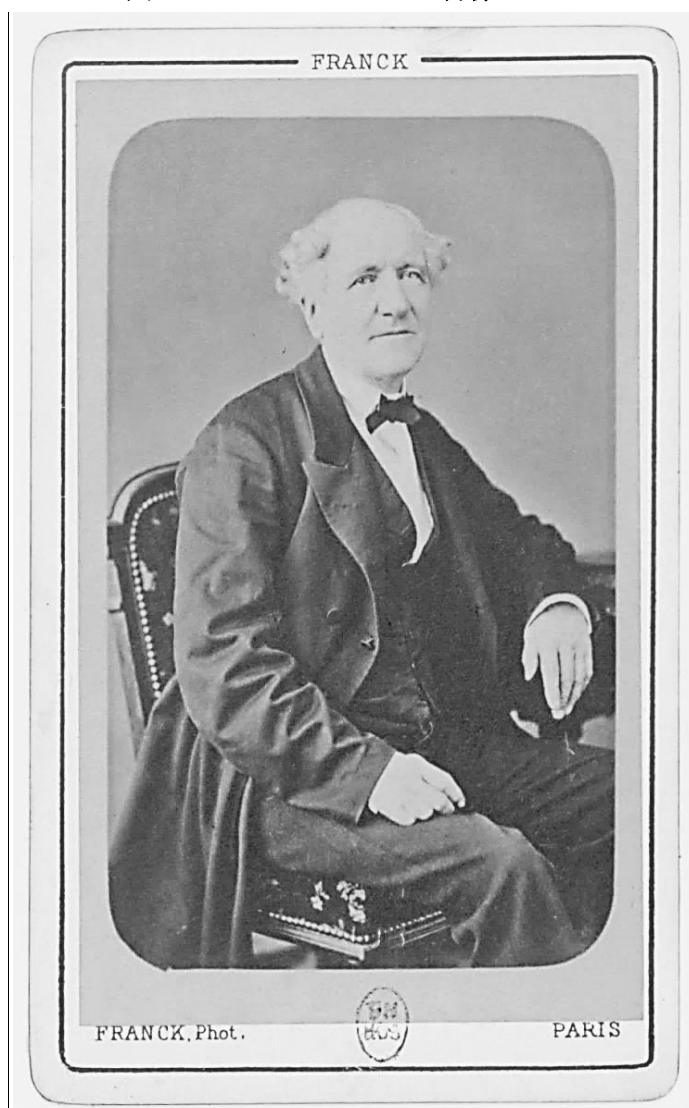
<sup>443</sup> « Les élèves des classes d'harmonie, de chant et les élèves des classes instrumentales peuvent sur leur demande et la désignation de leur professeur être admis à suivre ce cours qui aura lieu, une fois par semaine dans la petite salle du Conservatoire. » *Ibid.*

<sup>444</sup> このファイルには生徒以外の外部関係者に送られた出席許可状送付先一覧が残されている。23 名の名前を記したリストには、1870 年の総則改訂委員を務めた音楽著述家のド・シャルナセ Guy DE CHARNACÉ (1825~1909)、コメタン、楽器製作者のサククス Adolphe SAX (1814~1894)、音楽出版者ウジェール Jacques-Léopold HEUGEL (1815~1883)らの名前が含まれている。ウジェールは『ル・メネストレル』誌の発行者であり、ブルゴー=デュクードレーの講義原稿を掲載するなど、この後も音楽史講義に注目し続けている。

<sup>445</sup> Lettre autographe de BARBEREAU à THOMAS, datée du 19 sept. 1872, AJ 37/83/8d.

段の五線付黒板（縦 1.5 メートル、横 1.5 メートル）、白墨、湿ったスポンジ、雑巾等、テーブル上に遊動式書見台、白紙、五線紙、ナイフ、鉛筆<sup>446</sup>。定期試験が行われる小ホールで、1.5 メートル四方の黒板で行う講義は、決して大人数を想定したものではなかったことを示している。楽器、とくにヴァイオリンは、おそらく彼自身が演奏するものである（既述のようにバルブローは音楽院でヴァイオリンの1等賞を取っている）。コントラバスやピアノは彼の協力者や生徒が演奏することを想定していたかもしれない。確かなことは、パリ音楽院で行われた最初の音楽史の授業が実演を伴うものだったということである。

図 I-8-1. A. バルブローの肖像<sup>447</sup>



<sup>446</sup> « Deux tables | un violon | une contrebasse | piano à queue | tableau noir sur chevalet } de 1 m 05 de hauteur | sur 1 m 50 largeur | - avec 6 portées \*\* | avec craie | éponge humide | torchon, etc. | un pupitre mouvant sur la table | papier blanc | papier de musique | Canif | crayons. » *Ibid.*

<sup>447</sup> FRANCK, *Mathurin-Augustin Balthazar Barbereau*, 1879, photographie, 9 x 5 cm, publiée par Photographie Franck, Rue Vivienne 18 à Paris, Paris, BnF, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8415542.

### 8-3. ウジェーヌ・ゴーチエ

51歳のゴーチエ Eugène GAUTIER (1822~1878) は、1872年10月3日に発布された布告により、バルブローの後任として音楽史クラス教授に任命された<sup>448</sup>。バルブローよりも若いゴーチエは、前任者と良く似た経歴の持ち主である<sup>449</sup>。1838年にアブネック François-Antoine HABENECK (1781~1849) のクラスでヴァイオリンの2等賞を獲得し、9月にそのままオペラ座オーケストラの団員となる。ローマ賞コンクールで2等賞を得た1842年にパリ音楽院演奏協会の楽団員となり、1848年にオペラ座管弦楽団の副指揮者に、1849年頃から1852年、および1863年から1864年にかけては、イタリア座で声楽のコレペティトゥール (chef de chant) を務めた。1864年からはパリ音楽院で和声科の教授を務めていた。彼は作曲家としても、オペラ・コミックを多数発表している。

『ル・メネストレル』誌の記事は、同紙の執筆協力者でもあったゴーチエの音楽史教授就任を次のように伝えている。

[...] 彼 [バルブロー] の辞表は受理され、公教育大臣はアンブロワーズ・トマ氏の提示に基づいて一人の傑出した作曲家、すなわち音楽院の和声教授、サントウジェーヌ教会の楽長、現今における最良の音楽著述家の一人であるウジェーヌ・ゴーチエ氏を彼の後任に据えた。

彼が様々な雑誌、特に『メネストレル』に提供してきた古い時代の音楽と芸術家に関する数多くの記事は、特筆すべきものだった。[講義を] 興味深いものとするために E. ゴーチエ氏の成すべきことは、ただ記事を書いたのと同じように、講義を行うことである。[...] <sup>450</sup>

ここに言及されているゴーチエの記事の一例として、1869年に同紙に掲載された『パリ音楽院楽器博物館訪問』と題する記事が挙げられる。彼は3回に亘る連載で、「ほとんど人に知られていない」音楽院楽器博物館の来歴を解説した後で、古代ギリシアの豎琴、14世紀のセルパン、ルネサンス期のヴァージナル、エピネット、「興味深い所蔵品が豊富な」17世紀以降の楽器をかいつままで紹介し、政治的背景、同時代の音楽を取り巻く環境、音階、記譜法の変遷について解説している<sup>451</sup>。

ゴーチエの着任にあわせて、トマは音楽史の履修枠を広げた。1872年12月、前年と同じように院長は次のような告示を出した。

ゴーチエ氏は12月10日火曜日4時ちょうどから、一般音楽史講義を開始し、以後

<sup>448</sup> AN, AJ 37/69/3.

<sup>449</sup> この段落の記述は右の辞書項目に依拠している。Éric KOCEVAR, « GAUTIER, Jean-François Eugène », *DMF*, p. 506.

<sup>450</sup> « [...] Sa démission ayant été acceptée, le Ministre de l'instruction publique, sur la présentation de M. Ambroise Thomas, a nommé, pour lui succéder, un compositeur distingué, M. Eugène Gautier, professeur d'harmonie au Conservatoire, maître de chapelle de Saint-Eugène et l'un de nos meilleurs écrivains en musique.

Parmi les nombreux articles qu'il a donnés à divers journaux, entre autres au *Ménestrel*, sur la musique et les artistes anciens, beaucoup ont été remarqués. Pour être intéressant, M. E. Gautier, n'aura qu'à faire son cours comme il fait ses articles. [...] » Anonyme, « Paris et départements », *Le Mén.*, 38<sup>e</sup> année, n° 46, le 13 oct. 1872, p. 375.

<sup>451</sup> GAUTIER, Eugène, « Une visite au musée instrumental du Conservatoire », *Le Mén.*, Paris, Heugel, 1833-1940, 36<sup>e</sup> année, n° 44, le 3 oct. 1869, p. 345-347 ; n° 45, le 10 oct. 1869, p. 353-354 ; n° 46, le 17 oct. 1869, p. 361-362. この記事は後に彼の著作『バカンス中の音楽家——研究と回想』に収録された。Cf. Eugène GAUTIER, *Un musicien en vacances, études et souvenirs*, Paris, A. Leduc, 1873, 301 p.

毎週火曜日の同時刻にこれを継続することとなる。

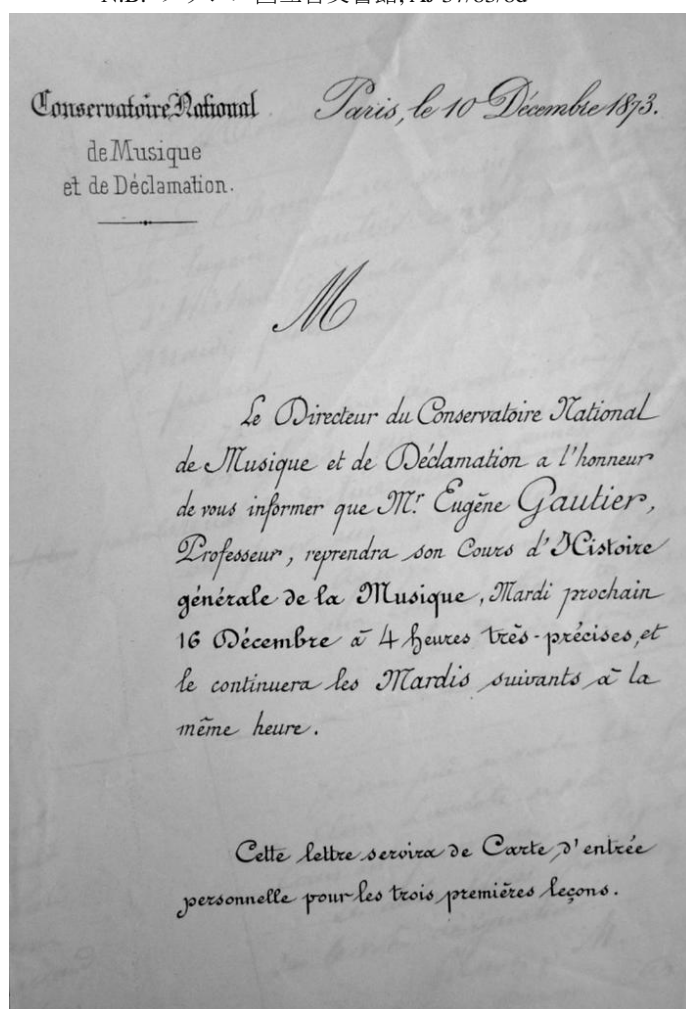
この講義は、作曲クラスの生徒と和声クラスの受賞者については必修である。

他の生徒は各自の教授の紹介に基づいて聴講を認められる<sup>452</sup>。

12月4日、トマはこの告示内容に合わせて、作曲科教授と和声科教授宛てに、生徒に授業開講の旨を周知するよう通達を出した<sup>453</sup>。フランス国立古文書館の前述のファイル（AJ 37/83/8d）には、音楽院外の関係者に送るために準備されたと見られる通知状の雛形が保存されている（図 I-8-2）。

#### 図 I-8-2. 音楽院外の関係者に宛てられた音楽史講義再開の通知状（1873）

N.B. フランス国立古文書館, AJ 37/83/8d



<sup>452</sup> « M. Eugène Gautier commencera son cours d'Histoire générale de la musique le mardi 10 Décembre à 4 heures précises et le continuera les mardis suivantes à la même heure. Ce cours est obligatoire pour les élèves des classes de composition et pour le lauréats des classes d'harmonie.

Les autres élèves peuvent y être admis sur la présentation de leurs professeurs. », brouillon de l'avis au sujet de l'ouverture de la classe de l'histoire générale de la musique, AN, AJ 37/83/8d, s. d.

<sup>453</sup> Brouillon des lettres de THOMAS aux professeurs de composition et d'harmonie, *ibid.*

最初の講義の日時と毎週火曜日に授業が継続される旨を記したこの通知状は、文末に書かれているように、最初の3回分の入場許可証として通用した。

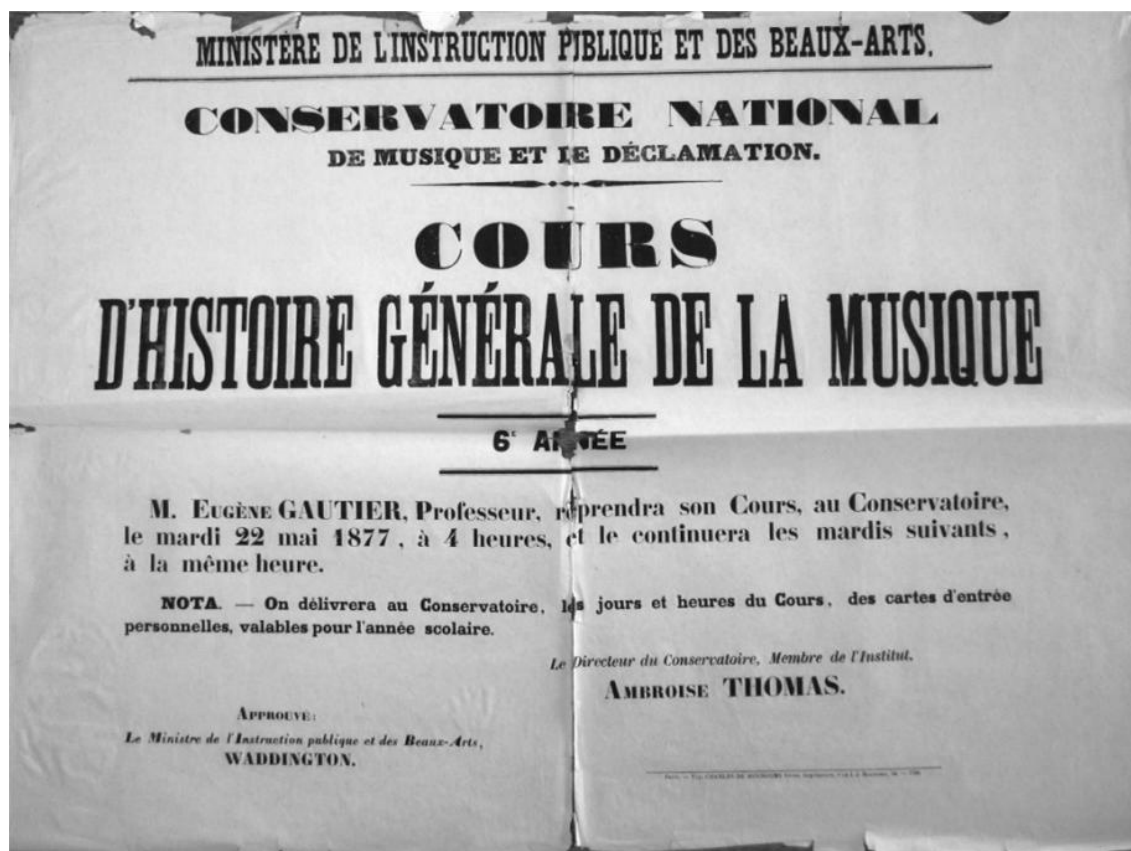
音楽院は、更に多くの聴講者に対して音楽史講座の門戸を開いていた。開講後の1月5日、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌は次のような告知を出している。

芸術家と愛好家は、毎週水曜日に音楽院で行われるウジェーヌ・ゴーチエ氏の音楽史講座に出席することができる。入室証は、フォブール・ポワソニエール通り15番地の事務局で配布中<sup>454</sup>。

この講座は音楽院教育の一環として公教育・芸術省の管理下で行われていたので、公益性を重視してこのような措置が取られたものと考えられる。この入場システムは、ゴーチエの講義最終年まで継続された。1876年以降、授業開始時に作成された掲示用ポスターには最上段に「公教育・芸術省 (Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts)」の文字が掲げられ、講義の日時を記した告知内容の下の註釈 (nota) には「音楽院では講義の日時、年度中有効の個人入室証が配布される」と記されている (図 I-8-3)。ポスター左下には公教育・美術大臣認可を受けた旨も明記されている。

図 I-8-3. 1877 年新学期の音楽史講義開始を知らせるポスター (1877)

N.B. フランス国立古文書館, AJ 37/83/8d



<sup>454</sup> « Les artistes et les amateurs peuvent être admis au cours d'histoire de la musique de M. Eugène Gautier, qui a lieu chaque mardi à quatre heures, au Conservatoire. Les cartes d'entrée se délivrent au secrétariat, 15, rue du Faubourg-Poissonnière. » Anonyme, « Nouvelles diverses », *RGM*, 40<sup>e</sup> année, n° 1, le 4 janv. 1873, p. 6.



1872年に始まったゴーチエの講座は好評を博したが、1878年4月1日、56歳のときに彼を襲った死により中断された。『ル・メネストレル』誌の訃報は、彼の授業の特徴を次のように振り返っている。

あるときは語られ、あるときは歌が奏でられた彼の音楽史講義は、極めて魅力的で人気のある教育科目の一つで、きめ細やかに語られた逸話は、ときに味気ない主題の上に生き生きとした煌く砂金を振りまいた。<sup>455</sup>

ゴーチエの授業もバルブローのそれと同様、実演を伴うものであったことが分かる。同じ記事は、更に彼が音楽史講義の出版を準備していたことを示唆している。

この教授の配慮の下に書かれた歴史講義の出版は、ウジェーヌ・ゴーチエが最後に力を注いだことの一つで、[出版の]時を得る前に彼を捕らえに来た無慈悲な病気の間も[彼は]執筆に取り組んでいたが、オクターヴ・ファイエのオペラ=コミック《黄金の鍵》で再び劇場運を試すべく、この安穩で静かな仕事を止めるという良からぬ着想を抱いた。彼はこの作品で、かつての穏健なジャンル、オペラ=コミックを復活させようとしていたのだ。その結末は、ゴーチエの幻想に致命的な一撃を与えるに等しく不幸なものとなり、たいへんに惜しむべき空席を残して、音楽院の授業から永久に離れたのだった<sup>456</sup>。

彼の講義内容を知るには彼の準備した手稿の発見を待つしかない。しかし、音楽史の授業が、作曲・和声クラスを受賞者にとって必修と定められ、更に音楽院外部の人々や教授の承諾を得たすべての生徒に開かれたことで、音楽の歴史的関心は助長されたはずである。実際にどのような学科の教授や生徒が出席していたのかは興味深い考察対象足りうるが、本研究に取り組む期間中に、1903-1904年度以前の登録簿は見出すことはできなかった（年度初めに作成される授業登録簿は、1905年にフォーレ Gabriel FAURÉ (1845-1924) が院長に就任する1904-1905年度から1910-1911年度までのものがフランス国立古文書館ピエルフィット分館に収められている<sup>457</sup>)。

---

<sup>455</sup> « Son cours d'histoire de la musique, tantôt parlé, tantôt chanté, était véritablement un enseignement des plus attrayants et des plus populaires où l'anecdote finement contée semait sur des sujets parfois arides ses vives et scintillantes paillettes. » J.-L. HEUGEL, « Nécrologie Eugène Gautier », *Le Mén.*, 44<sup>e</sup> année, n° 19, le 7 avr. 1878, p. 152.

<sup>456</sup> « La publication de ce cours d'histoire rédigé par les soins du professeur était l'une des dernières préoccupations d'Eugène Gautier et il y travaillait encore durant le cours de l'impitoyable maladie qui est venue le prendre avant l'heure mais il avait eu la malheureuse inspiration de quitter ce travail calme et paisible pour tenter encore une fois la fortune du théâtre avec la *Clé d'or*, une comédie d'Octave Feuillet par laquelle Eugène Gautier avait espéré faire revivre le genre tempéré des opéras-comiques d'autrefois. Le résultat fut d'autant plus malheureux qu'en portant un coup fatal aux illusions de Gautier, il se détournait pour jamais de son enseignement du Conservatoire où sa mort laisse un vide bien regrettable. » *Ibid.*

<sup>457</sup> AnF, AJ 37/83/8d.

#### 8-4. ルイ＝アルベール・ブルゴー＝デュクードレー

ゴーチエの後任として音楽史講義を担当したのは、ブルゴー＝デュクードレーだった。1878年の新総則第23項によれば、音楽史クラスを必修科目として課せられたのはゴーチエの時と同様、作曲・和声科の生徒たちであった。1878年10月7日の布告で講師に任命された初年度は無給だったが、翌年12月24日の布告により正教授の資格を得た<sup>458</sup>。

彼は初め法学を志したが、音楽院でアンブロワーズ・トマのクラスに入り、ローマ賞を獲得（1862年、大賞）、1866年までローマに留学した<sup>459</sup>。しかし、彼には前任者たちとは一線を画する独自の経歴があった。留学中にイタリアの民衆的歌（chant populaire）、民衆的合唱が彼の関心を捉え、帰国後、故郷ナントに2年間滞在する間に地方主義運動（mouvement régionaliste）の推進者の一人となった。彼は同地の新聞で民衆歌の定義、保存・継承方法、和声付けに関する記事を出版し議論を喚起した<sup>460</sup>。1875年1月から5月にかけて、ギリシアと小アジアで民衆歌を採譜し、「グレゴリオ聖歌でしか知らなかった古代旋法」<sup>461</sup>に出会ったとして、旅行の回想を『ギリシアと東方におけるある音楽的使命の回想』（1876）と題する小冊子、次いで『ギリシアの教会音楽についての研究——ギリシアと東方における音楽的任務、1875年1月から5月』<sup>462</sup>をまとめた。これらの著書で、彼はそれまで「余りに無視されてきた東方の音楽（la musique orientale, trop négligée）」<sup>463</sup>を西方人（Occidentaux）が理解する必要性を訴え、ギリシア人に自国の歌の継承を促しつつ、音楽的・考古学的関心と地方主義的関心を結びつけた。

彼は1878年11月21日に行われた最初の講義を、ローマ大賞を得て「音楽院を離れたのは16年前だが、昨日のことに思えます」<sup>464</sup>というフレーズで始めている。実際、彼は任命された当時、まだ38歳という若さだった。初講義の原稿は、12月1日から4日に亘って『ル・メネストレル』誌に全文が掲載された。彼は1909年10月に退任するまで、民衆音楽、フランス、ドイツ、ロシア音楽の歴史を扱ったが<sup>465</sup>、彼は1年目の講義のテーマを「フランス音楽の歴史」とした。その理由は、愛国的な動機に根ざしている。フランス音楽の歴史を扱うことは、フランス人の国民的アイデンティティを音楽的に強化する点で重視された。彼は「我々〔フランス人〕にとって、我々固有の古典的人物たちについて知ることほど必要なことはないと思われた」<sup>466</sup>と述べた上で、交響曲についてはドイツに譲歩しつつも、他国の音楽の諸伝統におけるフランス楽派（école française）が「栄光の運命（glorieuses destinées）」を歩み、「その起源から今日に至るまで、数え切れないほどの話題を提供し、魅力的な研究の尽きざる鉱脈となるだろう」<sup>467</sup>との見通しを受講者に抱かせてい

<sup>458</sup> CP, p. 439.

<sup>459</sup> M.-C. MUSSAT, « BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert », DMF, p. 172.

<sup>460</sup> Ibid.

<sup>461</sup> L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Paris, Hachette, 1876, p. 1.

<sup>462</sup> Id., *Études sur la musique ecclésiastique grecque, mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875*, Paris, Hachette, 1877.

<sup>463</sup> Ibid., « Préface », n. p.

<sup>464</sup> « Il y a seize ans que j'ai quitté le Conservatoire, et pourtant il me semble que c'est d'hier. » L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, « Cours d'histoire générale de la musique, séance d'ouverture », *Le Mén.*, 45<sup>e</sup> année, n° 1, le 1<sup>er</sup> déc. 1878, p. 1.

<sup>465</sup> M.-C. MUSSAT, *op. cit.*, p. 172.

<sup>466</sup> « Il me semble que pour nous, Français, rien n'est plus nécessaire que de connaître nos propres classiques. », *Le Mén.*, 45<sup>e</sup> année, n° 2, le 8 déc. 1878, p. 9.

<sup>467</sup> « [École française] fournirait d'innombrables sujets d'entretien et serait une mine inépuisable d'études

る。そしてこの主題設定の背景には、「我々の国家遺産の宝物を諸君の前に陳列し、それらを研究し、感嘆の眼差しで見つめようという考え、すなわち、かくも豊穡な大地の息子であることの秘された誇り」<sup>468</sup>があったからだと述べる。誇りを打ち砕かれた普仏戦争の敗戦とパリ包囲から約 7 年しか経ていないフランスの状況を考慮すれば、敷衍された地方主義としての国家主義的観点に立つブルゴー=デュクードレーの主題選択は、聴講者の同意を得易かったであろう。

彼は、全 20 回の講義の大部分をオペラに割り当てることを確認した上で、扱う時代を 5 区分する。次にこの時代区分を要約する。

1. テオドシウス帝の治世だった紀元後 380 年から 1000 年まで。長い夜の時代。アンブロシウスとグレゴリウス 1 世による 2 度の聖歌改革によって特徴付けられる。

2. 紀元後 1000 年から 1400 年。醸成期。初期の和声に通じた作曲家 (harmonistes) がいくつもの試みを行うが、「芸術の名は値しない (ils ne méritent pas le nom d'art)」。

3. デュファイ Guillaume DUFAY (1397 ?~1474) で始まる時代から 1560 年まで。デュファイは、「この [芸術の] 名に値する初めての和声作曲家」。

4. 1560 年から 1660 年まで。カヴァッリ Francesco CAVALLI (1602~1676) のパリ到着と《セルセ》上演の時期から。イタリア・ルネサンス<sup>469</sup>の時代。旋律の解放とオペラの誕生。

5. 1660 年から革命期まで。この時代は、リュリ Jean-Baptiste LULLY (1632~1687) で始まる。古典劇の時代。栄光のフランス楽派が今日まで優れた作品を生み出し、栄光の代表者たちを数え続けている。ラモーは (リュリやグルックに比して) 血統の上でも真の我々 (フランス人の音楽家) の祖先にあたる。

ローマ大賞を獲得し、ラモーの肖像が彫られた金メダルを授与されたとき、ラモー作品の「一音たりとも知らなかった」ことを聴講者の前で反省したブルゴー=デュクードレーにとって、この講義は、民衆歌研究の傍らに行った 16 年間の熱心なフランス音楽史研究の成果であった。

彼もまた、前任者たちと同じように講義に音楽家の出演を希望した。講義開始の 10 日前、彼は作曲の恩師でもある院長トマに次のように書き送っている。

親愛なる先生

過日お話しましたように、私はクレマン・ジャヌカンの《マリニヤンの戦い》を 12 月 12 日にあたる第 4 講では是非とも演奏させることができると強く願っております。私はコーエン氏に会いました。私はこの件について、彼にひとこと言ってお

---

attrayantes. » *Ibid.*, p. 10.

<sup>468</sup> « La pensée d'étaler devant vous et de les admirer avec vous, un secret orgueil enfin d'être le fils d'une terre si féconde [...] » *Ibid.*

<sup>469</sup> 訳注：一般に、16 世紀後半から 17 世紀にかけては通常バロック時代に区分されるが、ここでは雑誌記事に記載されている通り「ルネサンス」と記述した。

きました。彼は喜んで承諾してくれそうです。

ですがレティ氏曰く、アンサンブル・クラスは派遣演奏の準備に追われつつあるとのこと。

[そこで] 私は、先生と是非ともお会いする約束を取り付けたいとお尋ねしているわけですが、と申しますのも、私はこのことで先生とお話しするためにお会いする必要がありますし、私の要望を実現させる可能性について今から数日のうちに最終決定を下せたらと思うからです。

親愛なる先生、私が最初に行う 6 回の講義の最終的なプランと、実例として演奏してもらいたいと考えている曲の選択もお目にかけたいと思っています。これらの曲は、マリニヤンの戦いを除けば 4、5、ないし 6 名、最大でも四重唱 2 つ分しか必要としないでしょう。私は、先生に相談しないで行動するには、自身に課せられた責任を余りに重く感じています。その上、先生が私に手ほどきをくださった芸術について、先生と意見を交わすことは、私にとって何よりも嬉しいことです<sup>470</sup>。

(下線強調はブルゴー=デュクードレーによる)

フランソワ 1 世 François I<sup>er</sup> (1494~1547) の治世下に活躍したルネサンス期のフランスを代表するジャヌカン Clément JANEQUIN (ca 1485~1558) による《マリニヤンの戦い》は、1515 年イタリアのマリニャーノで実際に起こった騒乱を、擬音を駆使して描いた 4 声のシャンソンである。この作品は、既に 1844 年にパリで出版された宗教古典声楽曲集の第 5 巻に収められており<sup>471</sup>、曲例の選択と演奏用楽譜の準備そのものは困難ではなかった。

難しいのはむしろ、実例を提示するために必要な演奏人員の調達だった。彼は 1872 年に声楽アンサンブル科の教授となっていたジュール・コーエンの生徒に期待をかけたが、管理部事務官エミール・レティは派遣演奏の準備が遅れることを懸念して協力を渋ったので、相談しやすい恩師かつ院長のトマに直談判を試みたのである。また、38 歳という若さからくる不安と緊張を和らげ自信を付けることも、院長との面会を望んだ理由だったことが最

<sup>470</sup> « Cher maître,

Comme je vous l'ai dit l'autre jour, je désire vivement pouvoir faire chanter la Bataille de Marignan de Clément Jeannequin à ma 4<sup>e</sup> leçon qui tombera le 12 décembre. J'ai vu M. Cohen ; je lui en ai touché un mot : il paraît bien disposé.

Mais M. Réty me dit que la classe d'ensemble va être occupée par la préparation de l'exécution des envois.

Je viens vous demander de vouloir bien me forcer un rendez-vous. Car j'ai besoin de vous voir pour causer de cela, et je tiendrais à avoir d'ici à quelques jours une solution définitive sur la possibilité de réaliser mon désir.

J'ai le plus grand désir aussi, cher maître, de vous soumettre le plan définitif de mes six premières leçons, ainsi que le choix des morceaux que je compte faire exécuter à titre d'exemples. Ces morceaux, exempté la bataille de Margnan, ne demanderont que 4, 5, ou 6 interprètes, un double quatuor au plus. Je sens trop la responsabilité que m'incombe pour agir sans vous consulter ; d'ailleurs rien n'est plus doux pour moi que d'échanger avec vous des idées sur l'art auquel vous m'avez initié. » Lettre de BOURGAULT-DUCOUDREY Ambroise Thomas, datée du 11 nov. 1878, AN, AJ 37/83-8f.

<sup>471</sup> Joseph-Napoléon NEY (dir.), *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843*, vol. 5, Paris, Pacini, 1844, 133 p. この曲集は、作曲家モスコヴァ大公ジョゼフ=ナポレオン・ネーを中心に創設された宗教・古典声楽協会 (Société de musique vocale religieuse et classique) のレパートリーとして出版された。この団体は、1834 年頃に閉鎖されたショロン Alexandre-Étienne CHORON (1771~1834) の王立宗教・音楽学校の理念を継承するもので、その創立目的は「特に 16、17 世紀のフランス、ベルギー、イタリア、ドイツの大家によって書かれた声楽作品を、無伴奏ないしオルガン伴奏付で上演すること」であった (前掲書第 1 巻巻頭に掲載の「規則 Règlement」第 1 項)。ネーの作曲の師はピアノ科教授のツイメルマンだった。ツイメルマンはこの協会の自由名誉会員でもあった。

後の一文から分かる。

ブルゴー=デュクードレーは亡くなる前年にこの職を辞し、モーリス・エマニュエルがこのクラスを引き継ぐまでの32年間、音楽史教授を担い続けた。パリ音楽院の音楽史クラスは黎明期にいくつかの中断が認められるものの、ブルゴー=デュクードレーの任期中に定着し、音楽院の生徒たちが幅広い教養に触れる機会が提供された。

だが、音楽史の授業は、トマとデュボワの院長時代、生徒たちの間で必ずしも人気を博していたわけではなかった、という点には注意を払う必要がある。G. H. ウォルドゥはこの点について次のように指摘している。

トマとデュボワの院長時代、音楽史の講義は、現実的にカリキュラムの表面的な要素と見做されていた。生徒たちは、自分たちに出席を要求する1878年の布告を蔑み、自分たちにとって出席するのが良いと思われた場合にだけ出席した。教授たちは、その存在にほんの僅かしか重きを置いておらず、講義に生徒たちを出席させるよう協力してほしいというブルゴー=デュクードレーの願いも考慮しなかった<sup>472</sup>。

音楽史の教養を実技と等しく重視したフォーレが1905年に和声科、作曲科の学生に音楽史講義への出席を義務付けたのにはこのような背景があった<sup>473</sup>。フランス国立古文書館に1904-1905年度からしか音楽史講義登録簿が残っていないのは、1904年以前に音楽史講義への出席がそれほど重視されていなかったことに由来するのであろう。バルブロー、ゴーチエ、ブルゴー=デュクードレーが受け持った黎明期の音楽史講義には、一体誰が出席していたのだろうか（出席者がなければ授業は成り立たなかったはずである）。本研究では、この点についてこれ以上、この問題を追究しない。だが、マルモンテルのように歴史に高い関心をもつ教授が、講義に興味を持っていたことは十分にあり得るし、また、生徒に出席を勧めていた可能性も排除できない。その点では、ウォルドゥが述べるように、初期の音楽史講座を過小評価するよりは、フォーレの音楽院改革以前に約35年間も講義が音楽院で続けられたという事実の意味を考えることが重要であると思われる。この点については、今後の研究課題とすることとし、音楽院の制度史を1878年の再編成へと進めよう。

---

<sup>472</sup> « Pendant les directions de Thomas et de Dubois, le cours d'histoire de la musique était considéré pratiquement comme un élément superflu du programme. Les élèves dédaignaient l'injonction de 1878 qui leur demandait d'y assister, et ne le faisaient que lorsque bon leur semblait ; les professeurs n'accordaient qu'une importance minimale à son existence, et ne tenaient pas compte des prières de Bourgault-Ducoudray qui leur demandait de coopérer en envoyant les élèves à ses conférences. » Woldu, Gail Hilson, « Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire: les réformes de 1905 », *Revue de Musicologie*, tome 70, n° 2, 1984, p. 208.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 204.

図 I-8-4. ウジェーヌ・ゴーチエの肖像<sup>474</sup>



図 I-8-5. ブルゴー=デュクードレーの肖像<sup>475</sup>



<sup>474</sup> Anonyme, *Jean François Eugène Gautier*, 1870, photographie, 18,5 x 15 cm, Paris, BnF, cote : Est. Gautier 001, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8420214.

<sup>475</sup> François TOURANCHET, *Louis-Albert Bourgault-Ducoudray*, ca 1889, photographie, 14 x 10 cm, Paris, BnF, cote : Est. Bourgault-Ducoudray 004, Poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8415995.

## 第9章 1878年の再編成

1870年の規則改訂が政治的事件のために頓挫してから、音楽院は1878年まで個々の特別布告によって状況の変化に対応しながら50年総則を運用してきた。1871年から1878年までの間に出された音楽部門に関する院長・大臣の提案・布告には次のようなものがある。

-1871年 器楽と声楽のソルフェージュに区別を設ける布告<sup>476</sup>

器楽ソルフェージュのプログラム：1. 音楽の基礎概念、2. イントネーションとリズムの別個学習、3. 聴音、4. すべての音部記号によるソルフェージュ、5. 移調。声楽ソルフェージュのプログラム：1~3は器楽ソルフェージュと同じ。4. 1つの音部記号と複数音部記号によるソルフェージュ、5. 話される言葉を伴う読譜

-1871年8月26日：大臣に対する寄宿学校廃止の提案（A. トマ）<sup>477</sup>

-1871年8月31日：音楽美学・音楽史講座、歴史・劇文学講座、声楽アンサンブル（音楽の様々な古典的楽派の学習）講座の創設の提案（A. トマ）<sup>478</sup>

-1871年9月14日：寄宿学校廃止の布告（公教育・信仰・美術大臣）<sup>479</sup>

寄宿生のために組まれていた予算を通学の奨学年金受給生の奨学金に充てることを決定。

-1873年9月30日：オーケストラ・クラスの創設提案（A. トマ）<sup>480</sup>

-1873年10月13日：オーケストラ・クラス設置の布告（公教育・信仰・美術大臣）<sup>481</sup>。

-1873年11月26日：オーケストラ・クラスの時間割等を定める布告（A. トマ）<sup>482</sup>。

1878年9月9日、公教育・信仰・美術大臣の報告に基づいて、パリ音楽院の新しい上部組織を定める政令<sup>483</sup>が出され、その2日後に新総則（以下「78年総則」と略記する）が發布された。教授より上位の組織に関する規定はこれまで総則に組み込まれてきたが、今回は、この部分は政令（以下「78年政令」と略記する）で定められ、教育内容と教授、生徒、その他人員については総則で取り扱われる形をとった。

28年ぶりの総則改訂は、音楽院の教授や生徒にいかなる影響をもたらしたのだろうか。この点を明らかにするために、本章第1節では、1878年の大統領令と総則に基づいて、音楽院の管理体制、教員の給与体系、教育セクションおよびクラスの再編成にもたらされた変更点とその意義を、50年総則、70年草案と比較しながら検討する。章の後半を成す第2節では、この総則によって新たに定められた入試、定期試験、修了コンクールの規定をみた後で、1870年代から1880年代におけるコンクール審査員の構成の特徴を検討する。

### 9-1. 1878年の新総則

1878年の大統領令および新総則では、音楽院の管理体制、教育セクションおよびクラス

<sup>476</sup> CP, p. 280-281.

<sup>477</sup> CP, p. 302-304.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>482</sup> *Ibid.*

<sup>483</sup> « Décret portant organisation du Conservatoire national de Musique et de déclamation », *Ibid.*, p. 260-261. この時の大統領は1873年に選出されたド・マクマオン Patrice DE MAC MAHON (1808~1893) である。

の再編成、教授の給与に重要な変化がもたらされた。本節ではこれらの事項について、1878年の大統領令および78年政令・総則を50年総則、70年草案と比較しながら音楽院が過去の総則・草案からどの項目を取捨選択し、また新たな要素を加えて教育体制を更新したのかを考察する。

### 9-1-1. 音楽院の管理体制

78年政令は、次の5章(titres)で構成される。教育の編成を定める第1章、院長の任命と管理部の編成を定める第2章、教授陣の任命手続きを定める第3章、教育評議会、入学審査団、クラス試験委員会、劇部部門のコンクール審査団を定める第4章、一般的・過渡的措置(dispositions générales et transitoires)を定める第5章。

まず、人事に関する変更をみてみよう。下の表は50年総則と78年政令における院長、管理部、教員の人事に関する規定を比較している。

表 I-9-1. 50年総則と78年政令の比較：院長、管理部、教員の人事に関する規定

史料：CP, p. 255, 257, 260-261.

	50年総則	78年政令
院長	大臣により任命	大臣の提案に基づき大統領令により任命(第5項)
管理部の構成	1. 事務官 (secrétaire) 2. 会計監査官 3. 監学官 4. 事務長官補佐および諸々の下役 5. 司書 6. 図書館員	1. 事務長官 (chef du secrétariat 内部規律、備品、会計責任者) 2. 司書 3. 楽器博物館管理官 4. 事務長官補佐および諸々の下役 (第6項)
教授・伴奏者の任命	教授は大臣により任命。この任命は音楽・劇学習委員会と院長それぞれ提示する3名の候補者を記したリストに基づいてなされる。 * 但し 1856年の布告により院長の提示に基づく大臣の任命という方式に変更(1856年5月25日の布告)	教授と伴奏者は院長の提示と美術局長官の提案に基づき公教育・信仰・美術大臣が任命(第8項)
復習教員の任命	復習教員 (répétiteurs) は、各人が指導を受けている教授の提案に基づき、院長によって任命される。任期は3年まで。	復習教員は院長によって任命され、3年の任期を務める。申し出れば更新可能。(第9項)

まず院長に関して、50年総則で院長の任命権は大臣に属していたが、78年政令では、任命権限が大統領に移され、音楽院は共和国の長から直接信任を受けることとなった。管理部に大きな変更はないが、会計監査官の役割が事務長官の権限に統合された。また、1871年以来、楽器博物館の管理官が置かれるようになった。教授の任命は、1850年の定めでは教育委員会と院長がそれぞれ作成した候補者リストに基づいて行われることになっていたが、既にみたように1856年5月25日の布告でこの民主的な手続きは廃止され、教授および教授資格者は院長の提示に基づき、国務大臣により任命されるものとされていた。78年総則では、大臣の人事への直接的な介入は、間接的な手続きに変更された。すなわち、教授(および教授資格者、有給の伴奏者)は院長の提示(présentation)、美術局長官による提案(proposition)、公教育・信仰・美術大臣による任命(nomination)という3段階の手続きを経て任命が行われることとなった。これによって、マチアスの任命の際に生じた大臣の独断的な任命権の行使は生じにくくなった。とはいえ、指名権は50年総則に立ち返ることはなく、教授候補指名権が教授たちの手に戻ることはなかった。



生徒にとって教授職を得るための重要なキャリアの1つであった復習教員に関しては、3年の任期の後に更新可能という定めが加わった。

管理部の構成はこのように大きくは変化しなかったが、教授任命方式に関しては第二共和制下で成立した50年総則と比較すれば、政権の音楽院に対する主導権は強くなっており、教授たちで構成される内部組織よりは、院長と政府役員の権限が重視されるようになったといえる。

管理部の下に置かれる教育評議会、入学審査団、クラス試験委員会は、1871年11月9日の布告に由来している<sup>484</sup>。これらの内部機関は、50年総則で定められた教育委員会に代わって、生徒の管理を効率化するために1871年の布告で設置された。それまで入試、定期試験、教材の採用、認可等に係る決定を一手に引き受けた教育委員会の機能は、教育一般に関する決定機関、入試審査機関、定期試験審査機関の3つに分散された。

1871年の改訂条文と78年政令条文の間には幾つかの相違が見られる。次の表は、両者を比較し、相違する箇所を網掛けで強調している。

表 I-9-2. 教育評議会、入学審査団、試験委員会に関する  
1871年の改訂条文と1878年の政令条文の比較

史料：CP, p. 260-261 ; AN, AJ 37/195-1, p. 155-157.

項目	1871年改訂条文	1878年政令
教育評議会 (conseil d'enseignement) の構成・議長	音楽学習評議会と劇学習評議会からなる。議長は院長が務める。	音楽学習評議会と劇学習評議会からなる。議長は大臣または美術局長、彼らが不在の場合には院長が務める (第10項)。
音楽教育評議会の成員	1. 音楽院院長 (議長) 2. 芸術庁長官 3. 劇場局長 4. 学士院音楽部門の成員 5. 音楽院作曲科教授 6. 事務官	1. 美術局長 2. 音楽院院長 3. 美術局副局長 4. 学士院音楽部門の成員 5. 音楽院作曲科教授 6. 事務長官 (第11項)
音楽教育評議会の役割	音楽院教育についての一般的利害に関わる問題と措置について検討する。	同左
入学審査団	各科に設置され、教育評議会のメンバー (一部) とその科の正教授で構成される。院長が団長を務める。	同左 (第14, 15項)
試験委員会の構成	各教育セクションに設けられる。教育評議会の成員と音楽院正教授から選出された6名、および音楽院外部の芸術家で構成される	同左 (第16, 17項)
試験委員の任命と資格	音楽院正教授の6名は音楽院院長の提示と芸術庁長官の提案に基づいて大臣により任命される。	音楽院正教授の6名は大臣により任命される。[提示・提案の定めなし]
試験委員の交代	委員は2年ごとに半数を入れ替えることができる。	委員は2年ごとに1/3を入れ替えることができる。(第17項)
試験委員の再選	委員を外れた者は、外れてから2年を経なければ同じ委員会に召集されることができない。	なし
委員の資格に関する制限	教授は、自身のクラスないし自身の所属する教育科目の審査のための召集された委員会には参加することができない。	同左

<sup>484</sup> 本論文 I-7-1-2 参照。

1878年の政令では、教育評議会の議長が院長から大臣または美術局長に変更された。院長が議長を務めるのはこれら両者が不在のときに限られる。これによって、音楽院の重要な決定には大臣が直接参与することとなった。入学審査団に関しては、1871年の改訂条文がそのまま1878年政令条文に組み込まれた。

クラス試験委員会にもたらされた主な変更は、2年毎に認められる半数の委員入れ替えを1/3までに留めた点である。これは、半数の交代では審査員の流動性が高く、委員内での審査基準のコンセンサスが保たれにくいと考えられたからであろう。

次頁に、音楽院の組織図を示す。この図に示す体制は、1873年5月に就任した第3代共和国大統領マクマオン Patrice DE MAC MAHON（1808~1893、在任期間：1873~1879）のもとで確立され、1880年代の間、維持された。

表 I-9-3. パリ音楽院の音楽院管理体制 (1873-1889)

N.B. 史料 : CP, 400-402 ; AnI, 1873-1889.

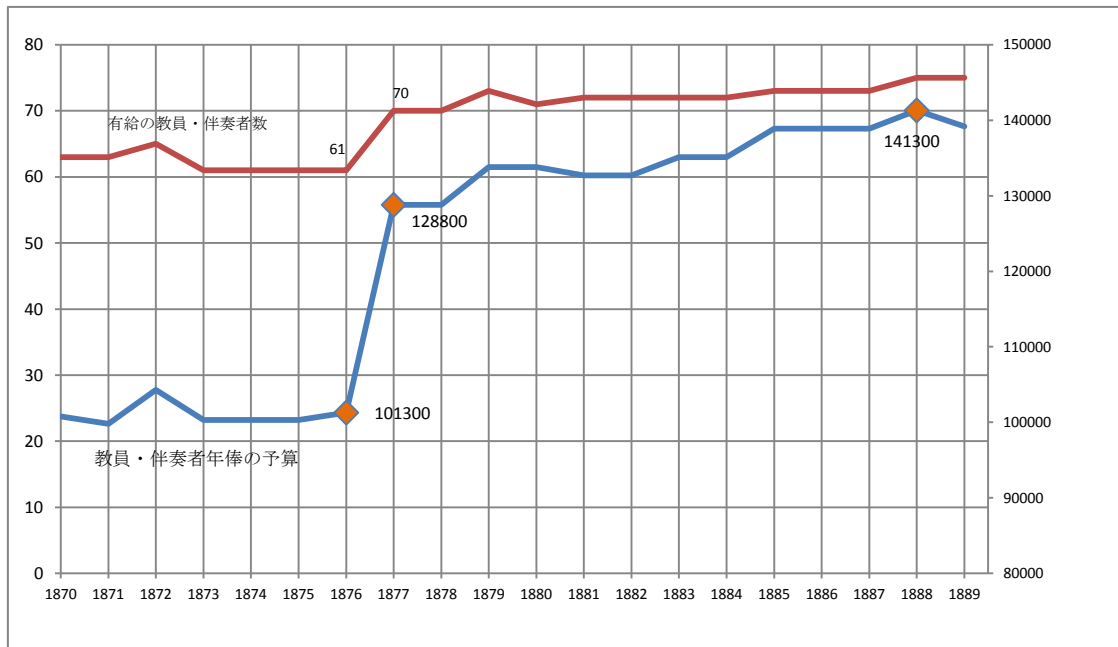
公教育・宗教・美術省公教育・宗教・美術省 (Ministère de l'Instruction publique des Cultes et des Beaux-arts)							
大臣		在任期間		大臣			
ウィリアム・アンリ・ワディントン アンセルム・バトビー オスカル・バルティ・ド・フルトウ アルトゥール・ド・キュモン アンリ・ワロン ウィリアム・アンリ・ワディントン ジョゼフ・ブリュネ エルヴェ・フェイ アジェノール・バルドゥ ジュール・フェリー		1873/5/18-1873/5/25 1873/5/25-1873/11/26 1873/11/26-1875/3/10 1875/3/10-1874/5/22 1874/5/22-1876/3/9 1876/3/9-17/5/1877 17/5/1877-23/11/1877 23/11/1877-13/12/1877 13/12/1877-4/2/1879 4/2/1879-14/11/1881		ポール・ベール ジュール・フェリー ジュール・デュヴォー ジュール・フェリー アルマン・ファリエール ルネ・ゴブレ マルセラン・ベルトロ ウジェーヌ・スピュレール レオポルド・フェイ エドゥアル・ロクロワ アルマン・ファリエール		14/11/1881-1882/1/30 1882/1/30-1882/8/7 1882/8/7-1883/2/21 1883/2/21-1883/11/20 1883/11/20-1885/4/6 1885/4/6-1886/12/11 1886/12/11-1887/5/30 1887/5/30-1887/12/12 1887/12/12-1888/4/3 1888/4/3-1889/2/22 1889/2/22-1890/3/17	
美術局 (Direction des Beaux-Arts) / (Section des Beaux-Arts, 1875~)				外局 (Service extérieur)			
局長: シャルル・ブラン (1870-73) シャルル=フィリップ・ド・シュヌヴィエール=ボ ワンテル (1873-78) ウジェーヌ・ギヨーム (1878-79)		エドモン・テュルケ (1879-80) アルベール・ケンプフェン (1880-82) ポール・マンツ (1882) アルベール・ケンプフェン (1882-87) ジュール=アントワーン・カスタンヤリ (1887-)		美術局			
劇場課 (Bureau des théâtres)							
課長: アルトゥール・ド・ボーブラン (1871-78) ウジェーヌ・デ・シャペル (1878-1889-)							
国立音楽・朗唱院 (1880)							
管理部		音楽学習評議会		劇学習評議会			
院長	トマ (1871-96)	院長	トマ (1871-96)	院長	トマ		
事務長官	レティ (1857-96)	中央管理庁美術部長	シャルル・ブラン (1871-73)	中央管理庁美術部長	テュルケ (1879-80)		
事務補佐	ピロー (1870-81) *	劇場局長	ド・ボーブラン (1871-79)	劇場課長	デ・シャペル (1878-89-)		
下役	ロート (1872-1900)	作曲科教授	ルベール (1871-80)	作曲科教授	エルネスト・ルグー ヴェ (1871-84)		
	テルニユス (1870-1886) *	外部委員	グノー (1871-93)	朗唱科教授	A. デュマ (1877-95)		
図書館司書	F. ダヴィッド (1869-76)	外部委員	レイエール (1877-96)	オペラ朗唱科教授	ルニエ (1871-85)		
図書館係	ヴェッケルラン (1869-19...)	作曲科教授	ヴィクトール・マッセ (1871-80)	教務長・事務官	レティ (1871-96)		
楽器博物館管理官	シュウケ (1871-86)	作曲科教授	マスネ (1878-96)				
校医	バッセ	作曲科教授	ギロー (1880-93)				
助校医	グーゲンハイム	教務長・事務官	レティ (1871-96)				
建築家	アドルフ・ランス						
視学官	ポール・ルノワール						
*CPの評議会成員一覧には議長未満の成員のみを記している。この表もCPに従う。							
音楽学習クラス試験委員会		劇学習クラス試験委員会		入学審査団			
1. 音楽学習評議会のメンバー 2. 音楽院の正教授から選出された人員と音楽院外部の芸術家 6名		1. 劇学習評議会のメンバー 2. テアトル・フランセの総支配人 3. 専科の正教授 4. 音楽院外部の4名の芸術家		音楽学習	劇学習		
				1. 音楽学習評議会メンバー 2. 専科の正教授	1. 劇学習評議会のメンバー 2. テアトル・フランセの総支配人 3. 専科の正教授 4. 音楽委員外部のメンバー4名		
教員			生徒				
71名 (1880) *副次的なクラスの教員と軍楽クラスの教員は除く			625名 (1874-75)		639名 (1882-83)		
			623名 (1876-77)		657名 (1884-85)		
			616名 (1878-79)		732名 (1886-87)		
			592名 (1880-81)		659名 (1888-89)		
クラス世話役 9名							

### 9-1-2. 教員給与の見直し

教員の任命方式変更に伴い、78年総則の第2章では教授の給与体系も見直され、教員の年俸は底上げされた。この給与改正は、1877-78年度予算が前年度の101300フランから128800フランに増額されたこととも関係がある。この27500フランの増額の一因は9名の雇用を増やしたこととも関係するが、仮に1人あたり2000フランの給与としても9名分の給与総額を超える増額である。これは、1842年以来最大の予算増額であり、公教育省が1870年代中葉以降、パリ音楽院の高等音楽教育にますます大きな価値を与えていたことが分かる<sup>485</sup>。次のグラフI-9-1は、1877年から1888年までパリ音楽院に割り当てられた予算額が右肩上がりで上昇したことを示している<sup>486</sup>。

グラフ I-9-1. 教員・伴奏者の年俸予算と有給教員・伴奏者数の推移

N.B. 左軸の単位：人 右軸の単位：フラン



次の表は、50年総則と78年総則に示された給与を比較している。

表 I-9-4. 正教授と教授資格者の等級別年俸 (50年総則と78年総則の比較)

N.B. 単位：フラン。史料：CP, p. 157, 262.

等級	50年総則				等級	78年総則			
	正教授		教授資格者			正教授		教授資格者	
	年俸	昇給額	年俸	昇給額		年俸	昇給額	年俸	昇給額
-	-	-	-	-	作曲教授	3 000	-	-	-
1等	2 000	200	1 000	100	1等	2 400	300	1 200	200
2等	1 800	300	900	300	2等	2 100	300	1 000	200
3等	1 500	300	600	300	3等	1 800	300	800	200
4等	1 200	-	300	-	4等	1 500	-	600	-

<sup>485</sup> この時期、共和国は地方都市の音楽教育の充実にも力を注いでいる。1872年にはリヨンに国立音楽院が創設されたことも、そのことを象徴している。

<sup>486</sup> 教員・伴奏者の人数および給与は右の文献を参照。CP, p. 995-996.

78年総則は50年総則と同様、年俸額に応じて教授を4つの等級に分けることを定めているが、作曲教授は例外的に1等よりも上位に位置づけられている。総則では規定されていないが、音楽史教授のブルゴー＝デュクードレーも1879年以降、作曲家教授と同じ年俸を得ている。この年俸3000フランを頂点として、1等が2400フラン、以下200ユーロずつ4等まで減額される。50年総則の年俸に比べ、どの等級も200~300フランの増額となっている。一方、教授資格者は1等が2400フランで、以下4等まで200フランずつ減額する。どの階級においても、教授資格者の年俸は50年総則の定めにくらべ100~300フラン増額している。

50年総則では、この他に基礎クラスに特別な給与等級が設けられていたが、基礎クラス廃止に伴い、給与は一律この体系に基づいて分配された。50年総則と同じく、教員の初任給は必ず4等から開始されるものとされ（第26項）<sup>487</sup>た。授業の回数は、作曲以外の学科は週3回、1回2時間のレッスンが行われ、作曲科は週2回と定められた（第27項）<sup>488</sup>。ピアノ科の教授たちは、1878年以前と同じ回数の授業を行うことになった。

### 9-1-3. 教育の再編成

50年総則の場合とは異なり、この政令および総則作成のために委員会が召集されたという史料は、少なくとも音楽院側のアーカイヴ（AN, AJ 37）には含まれない。1878年の総則がどのようなプロセスで形成されたかは判然としないが、50年総則、70年草案との比較により、教育の編成に関して前例を踏襲した部分と新しく組織した部分を知ることができる。

まず、4章（titres）からなる政令は、第2項で教育セクションの構成を提示している。78年総則の特徴は、50年総則と70年草案の双方の特徴を備えている。次の表 I-9-5 は50年総則、70年草案、78年総則のセクション構成を比較したものである。

表 I-9-5. 50年総則、70年草案、78年総則の教育セクション構成の比較

N.B. 最も濃いグレーは50年総則およびそこから継承されたセクション、次に濃いグレーは70年草案およびそこから継承されたセクション、薄いグレーは78年総則固有のセクション、着色なしの欄は50年総則以来変更されなかったセクション。史料：CP, p. 255-256, 261-262, 370.

セクション番号	50年総則	70年草案	78年総則
1	基礎教育	ソルフェージュと音楽理論	ソルフェージュと音楽理論
2	声楽	和声と作曲	和声、オルガン、作曲
3	[オペラ朗唱]	声楽とオペラ朗唱	声楽とオペラ朗唱
4	ピアノとハーブ	鍵盤楽器とハーブ	ピアノとハーブ
5	弦楽器	弦楽器	弦楽器
6	管楽器 (器楽合奏クラスを含む)	管楽器	管楽器
7	和声・オルガン・作曲	美学と音楽史、音楽に適用された学問的諸概念	合奏クラス
8	劇朗唱	劇朗唱	朗読と劇の発声法・朗唱法
9	(その他)	初等教育で用いる諸概念と韻律法、文学と一般史	一般音楽史と劇文学史

<sup>487</sup> CP, p. 262.

<sup>488</sup> Ibid.

上の表で色分けしたように、78年総則には50年総則を踏襲するセクションが2つ、70年草案に由来するセクションが3つ、50年総則と70年草案の双方を踏襲するクラスが3つある、78年総則に固有の新セクション（合奏セクション）が1つある。ここでは、70年草案から継承されたセクションと50年総則を踏襲するセクション、および新しいセクションの3種類が78年総則でどのように扱われているかをみてみよう。

### 9-1-3-1. 70年草案から継承されたセクション

まず、70年草案から継承されたセクションは「ソルフェージュと音楽理論」、「声楽とオペラ朗唱」、「一般音楽史と劇文学史」である。ソルフェージュは70年草案では成人部門（個人指導）と子ども部門（合同指導、基礎-中級-上級）に分けられていたが、1871年の布告を盛り込んだ78年総則では、下位区分は声楽と器楽の2クラスとされ、声楽科の生徒はソルフェージュが必修とされた<sup>489</sup>。「声楽とオペラ朗唱」セクションについては、70年草案では声楽クラスが3段階の級に分けられ、声楽アンサンブルが第2級以上の級に組み込まれていたのに対し、78年総則では、声楽クラスの指導は発声練習（vocalisation）と歌唱（chant）の2部分で構成された<sup>490</sup>。オペラ朗唱に関しては、グランド・オペラとオペラ=コミックの区別がそのまま踏襲されている。このように、78年総則では段階的教育のシステム化という観点は希薄になっている。

「一般音楽史と劇文学史」セクションについては既にみたとおり、1872年から音楽史講義が始まっていた。70年草案で「美学と音楽史、音楽に適用された学問的諸概念」と銘打たれたこのセクションは、劇朗唱科生向けの劇文学史のクラスを統合し、「一般音楽史と劇文学史」という1セクションを形成した。

### 9-1-3-2. 50年総則を踏襲するセクション

70年草案で変更が提案されたが、78年草案で50年総則を継承したセクションは「ピアノとハープ」と「和声・オルガン・作曲」である。

まず、「和声・オルガン・作曲」セクションに関して、オルガン・クラスは70年草案で和声・作曲セクションから切り離されて鍵盤楽器に統合されたが、78年総則では結局、50年総則と同様、理論系のセクションに組み込まれた。

一方「ピアノとハープ」セクションに関しては、70年草案では鍵盤楽器学習科が「基礎教育」セクションから「鍵盤楽器とハープ」セクションに統合されていた。この「鍵盤楽器」にはオルガン、ピアノ、鍵盤楽器学習の各クラスが含まれていたが、1878年草案ではこの語が再び「ピアノ」に置き換えられている。これはオルガンクラスが理論系セクションに保持されたことで、このセクションで扱われる鍵盤楽器が事実上ピアノのみとなったことに由来する。

セクション名は50年総則を引き継いだものの、クラス構成には特筆すべき変化が見られた。ピアノ予科の設置である<sup>491</sup>。このピアノ教育の階層化は、ソルフェージュ科や声楽科が70年草案でレベル別のクラス分けを避けたのとは対照的である。

実は、ピアノ予科が設置されたのはこれが初めてではない。遡ること52年、ケルビーニの院長時代、院長は自身が開設を提案した通奏低音クラス、鍵盤楽器学習クラスにピアノ

<sup>489</sup> CP, p. 262.

<sup>490</sup> *Ibid.*

<sup>491</sup> 予科はヴァイオリンクラスにも設置された（78年総則第16項）。Cf. CP, p. 262.

科志望者が多いのを見かねて、1826年3月28日にピアノ科に女子の予科を設け<sup>492</sup>、次いで1828年2月11日に男子クラスにも予科を設置した<sup>493</sup>。アンブロワーズ・トマが1828年8月22日、18歳で初めてパリ音楽院に登録したのは、創設後間もないこのピアノ予科であった<sup>494</sup>。それゆえ、ピアノ予科設置による段階的なピアノ教育は新しい要素ではない。トマはかつてのクラス編成を参照し、その構成を復活させたのである。

78年総則第12項は、ピアノ予科への入学を14歳未満としている<sup>495</sup>。これによって、声楽科など他科に入学した後にピアノ科に転向することが難しくなった。ピアノ予科は初めからピアノを志す生徒で構成されるようになり、より高い専門性が保証されるようになった。この措置によって、暗黙の了解としてピアノ予科の機能を担っていた鍵盤楽器学習クラスのピアノ科入学待機生は排除された。こうして、鍵盤楽器学習クラスの曖昧な実態は、いっそう明確化された。

ピアノ予科の設置に伴い、鍵盤楽器学習クラスの履修対象者は声楽科の生徒に限定された。クラス数も50年総則で定められた男女計5クラスから2クラス（男女各1クラス）に縮小された。

次の表は78年総則に定められたピアノ本科、予科、鍵盤楽器学習科のクラス数を示している。

表 I-9-6. ピアノ予科と本科のクラス数（78年総則 第11~13項）

史料：CP, p. 261

クラス種別	クラス数		
	男子	女子	計
ピアノ [本科]	2	3	5
ピアノ予科	2	3	5
鍵盤楽器学習	1	1	2

本科の男子2クラス、女子3クラスという編成は、1866年3月にコーシュ夫人のクラスが閉鎖されてから変化していない。予科にも同数のクラスがあるが、これはそれまでの鍵盤楽器学習科のクラス編成と同じである。つまり、78年総則では、それまで5クラスあった鍵盤楽器学習クラスの数をピアノ予科に割り当て、鍵盤楽器学習クラスの数を大幅に減らした。結果的に、ピアノ学習を目的としたクラス総数は、50年総則の10クラス（ピアノ本科5クラス+鍵盤楽器学習科5クラス）から12クラスへと2クラス増加した（ピアノ本科5クラス+予科5クラス+鍵盤楽器学習2クラス）。70年草案で縮小されるかに見えたピアノ科のクラス数は、ピアノの広範な普及という時代の趨勢に反することなく、78年総則によって拡大され、かつ専門性を重視した編成をとるようになった。

78年総則にピアノ科の定員に関する定めはないが、本科には概して50年総則で定められた8名よりも多い人数が各クラスに在籍し（グラフ I-9-2）、本科全体では57名から82名の生徒が在籍していた（グラフ I-9-3）。

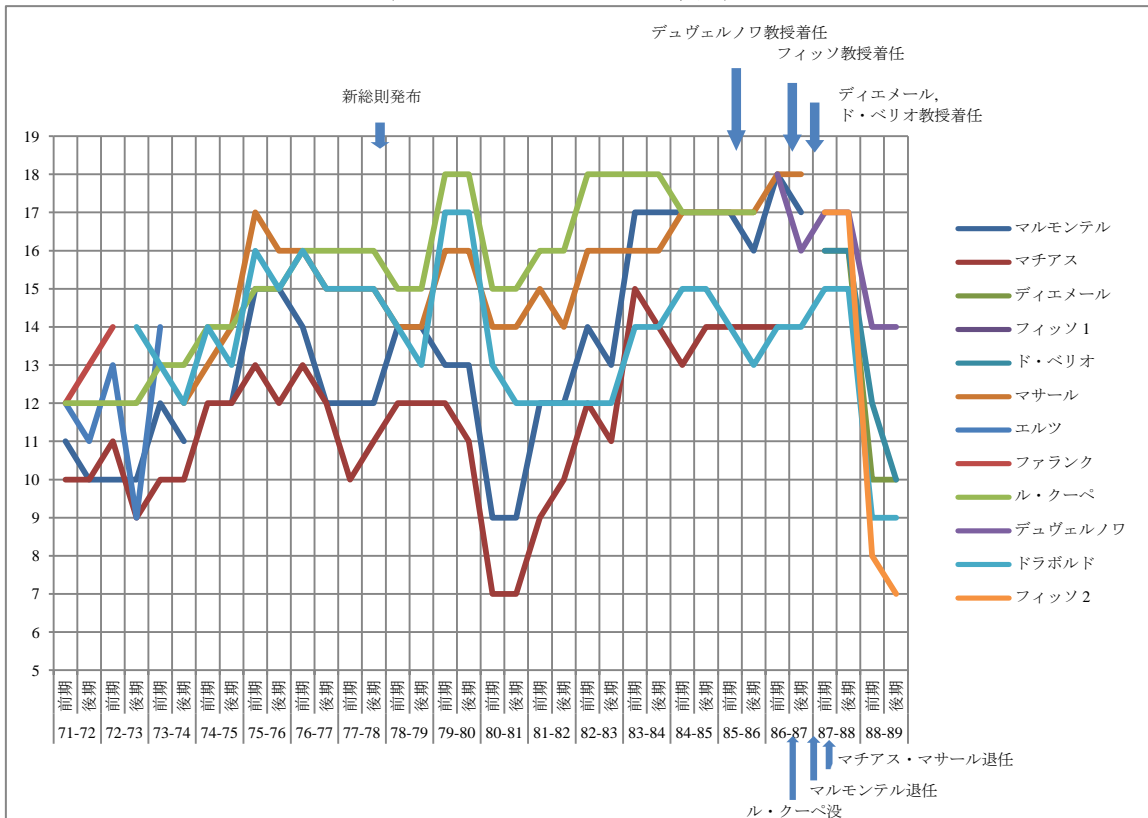
<sup>492</sup> Arrêté au sujet de la création de la classe préparatoire de piano pour les élèves femmes, daté du 16 mars 1826. AJ 37/84-70. Voir aussi : FG, p. 68-75.

<sup>493</sup> *Ibid.*

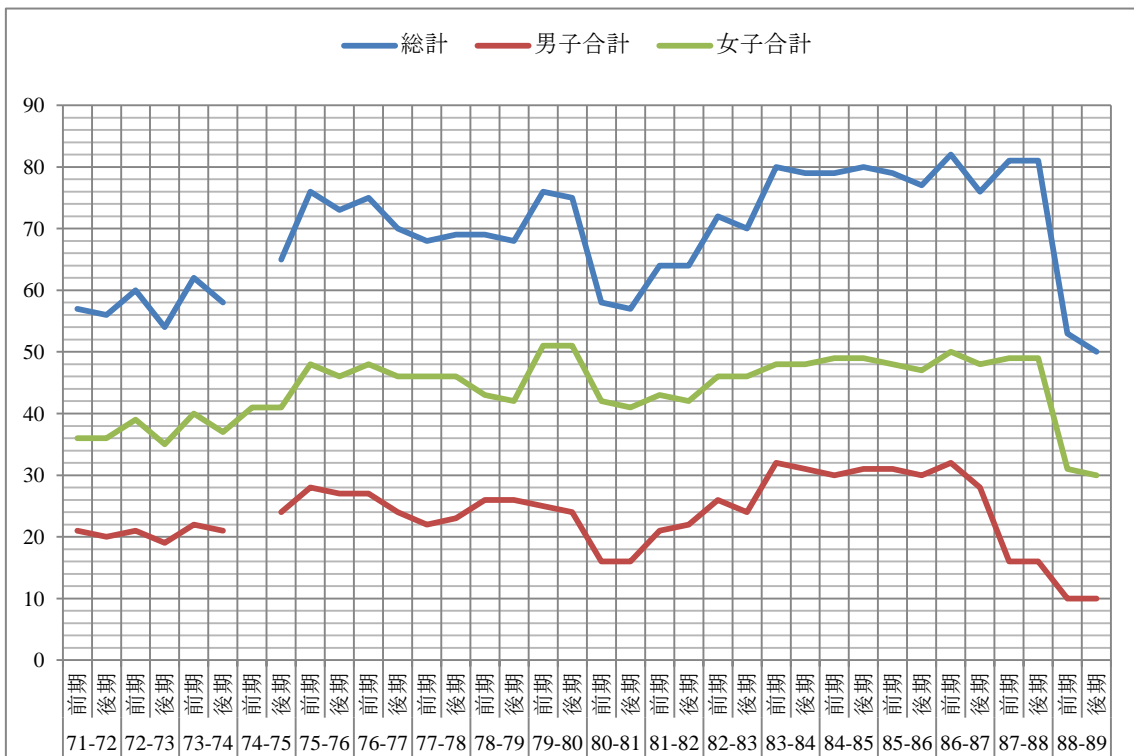
<sup>494</sup> Tableaux annuels des classes, première série, 1<sup>re</sup> oct. 1828-30 sept. 1830, AN, AJ 37/150-2.

<sup>495</sup> CP, p. 261.

グラフ I-9-2. ピアノ科前期・後期試験時のクラス別在籍者数の推移  
(1871-1872~1888-1889年度)<sup>496</sup>



グラフ I-9-3. ピアノ科前期・後期試験時のピアノ専科在籍者数の推移  
(1871-1872~1888-1889年度)



<sup>496</sup> このグラフ、及びグラフ I-9-3 は次の史料に基づく。AN, AJ 37/283~AJ 37/291.



1878-1879年度以降、1クラスの在籍者数が7名から18名の間で推移している。1クラスの在籍者数が7名まで落ち込む1880-1881年度および1888-1889年度は、前年に入試が実施されなかった年であり、例外と見做しうる。これらの年を除けば1878年から1889年まで、各クラス常時9名以上の生徒を抱えていた。1クラスの在籍者が18名となる事態は第二帝政期には例外的だったが、ル・クーペのクラスでは7回の定期試験時に18名の生徒が在籍している。ピアノ本科の在籍者数は、1886年前期試験時に1842年以降最大の82名に達した<sup>497</sup>。

### 9-1-3-3. 合奏セクション

新たに設置された合奏セクションに分類されたのは、声楽・器楽アンサンブルの2クラスおよび1873年の布告で設置されたオーケストラ・クラスである。このうち、声楽アンサンブルは声楽科の生徒が必修で、器楽アンサンブルはピアノ、弦・管楽器の受賞者が必修となった。オーケストラ・クラスに関しては、弦楽器と管楽器の生徒のみが必修であった<sup>498</sup>。

これらの合奏クラスに関して、それまで声楽合奏クラスは声楽セクション、器楽合奏クラスは管楽器セクションに分類されていた。これは70年草案においても同じであった。78年総則は、これらの合奏クラスを独立した1つのセクションにまとめた点に特色がある。とくに、器楽アンサンブルのクラスは、ハーブを除く器楽科の受賞者のみに履修を制限することで、合奏実習を、独奏学習の上位に位置づけている。ピアノ科の受賞者にも必修科目として室内楽が課されることによって、ピアノ科の生徒が室内楽のレパートリーに触れる機会は増加した。

## 9-2. 生徒と試験

78年総則は、入試、定期試験、修了コンクールの規定にも幾つかの変更をもたらした。本節では、50年総則と78年総則におけるこれらの試験に関する規定の相違を指摘しながら、音楽院がいかに増加する生徒数に対応しながら年間の試験を組織したのかを検討する。

### 9-2-1. 入試、生徒の資格

入学試験に関する78年総則の項目には、入学の年齢制限、二重の試験体制<sup>499</sup>など維持された項目もあるが、一方で、いくつかの変更や新たな追加も見られる。中でも重要なものを挙げる。まず、それまで年に2回（声楽科は3回）あった入試が年1回に減らされ、10月15日から翌月15日までの間に行われるものとされた。ピアノ科に関してはこの時期、11月前半に入試が行われていた。これは、パリ音楽院への入試受験者の一般的な増加、とくに女子受験者の増加に対して講じられた措置であると考えられる。実際、女子の受験者は1871年から1874年の3年間で74名も受験者が増加している<sup>500</sup>。受験者の増加はその後も続き、1879年11月4日から5日に亘って行われたピアノ本科の入試の1日目には、男子38名、2日目には女子105名が受験に臨んだ。これは前年度比で51名の増加であり、うち50名は女子の受験者である。

1879年の受験者増加を招いた一因には、地方から来る志望者に対する手厚い支援が定められたことがある。78年総則第38項は、セーヌ県を含め、パリ市外から来る受験者に対し旅費と滞在費、さらに不合格者には復路の旅費の支給も認めている。鉄道網の発達より都

<sup>497</sup> Cf. グラフ I-5-3.

<sup>498</sup> 78年総則第18~20項。Cf. CP, p. 262.

<sup>499</sup> Cf. 本文 I-4-1.

<sup>500</sup> Cf. 本論文グラフ I-4-2.

市間の人的流動性が高まったため、受験者を経済的に支援することでフランス全土から優れた才能を集めることができると考えられたのであろう。

新しい総則には、聴講生の位置づけも明記された。1864年1月の定期試験時にマルモンテルが正規生の他に多くの適性ある聴講生を抱えているとオベールに書いていた<sup>501</sup>。既にみたように、この時点で彼のクラスには10名もの聴講生がいた。これらの聴講生の受け入れは50年総則に照らせば規律違反であるが、院長はこれを黙認していた。78年総則第43項は、こうした聴講生受け入れに係る責任の所在を明確にしている。これによれば、院長は、受験者の中で合格には至らないが「もっとも適性ある志願者」を聴講生として受け入れることができるものとされた。但し、聴講可能な期間は1年度とすることで、正規生と資格が区別された。

外国人の入学は、引き続き「大臣の特別許可」に基づいて認められたが、78年総則では1つの制限が加えられた。それは修了コンクールへの出場資格が2年目からしか得られない、というものであった。もともとフランス人の正規生も学習期間を6ヶ月経なければコンクールには出場できなかったことを考慮に入れれば、正規生とは半年しか違いはないが、優れたフランス人生徒とコンクール出場資格に差をつけることで、フランス人受賞者を多く出すことを重視したのである。この動きは、次章で検討する1886年の外国人生徒に対する入学制限の予兆と見做すことができる<sup>502</sup>。

次の表 I-9-7 に、上に述べた50年総則と78年総則における入試に関する主な総則条文の内容とその相違をまとめた。

表 I-9-7. 入試に関する主な総則条文の比較 (50年総則と78年総則)

N.B. 網掛けは変更箇所を示す。史料：CP, p. 257-258 ; 261-264.

	50年総則	78年総則
年度開始月日	10月開始 (第51項)	10月の第1月曜日 (第31項)
試験時期	12月開始と6月開始の2回。声楽科は3回 (第59項)	10月15日から11月15日 (第36項)
志望者への旅費給付	[定めなし]	院長はすべての県の志願者をパリに来させることができる。パリに来る志願者は旅費とパリでの滞在費が支給される。入試不合格者には復路の旅費も支給される。(第38項)
年齢制限	10歳以上21歳以下。2年以内に課程を終えられるか、例外的な素質を有すると判断された場合にのみ在籍可。(第57項)	同左 (第39項) [*ピアノ予科は14歳未満]
2重入試	最初の入試で仮の入学許可が出される。次いで行われる最初の定期試験で最終的な入学許可が下りる。(第60項)	同左 (第40項)
聴講生	[定めなし ピアノ科は2名の聴講生受け入れを認めていた (第21項)]	院長は志願者の中からもっとも適正のある生徒を、全クラスに聴講生として受け入れることができる。聴講生は一年度しか在籍できない。(第43項)
外国人	大臣の特別許可があれば入学可能。フランス人の生徒と同じ資格を享受する (第67項)。	大臣の特別許可によって入学可能。フランス人の生徒と同じ資格を享受するが、学習の2年目からしか修了コンクールに出場することができない。(第49項)

<sup>501</sup> Cf. 本論文 I-5-3.

<sup>502</sup> Cf. 本論文 I-10-1.

## 9-2-2. 定期試験、修了コンクール

### 9-2-2-1. 50年総則との相違

定期試験に関して、78年総則における実質的な変更はない。第55項には、生徒の在籍継続や除籍を判断するという役割、コンクールに出場する生徒の決定、学習を終える段階に到達したか否かを判断するという役割が再び記されている。変更されたのは、生徒の進捗状況を判断する内部機関が教育委員会から学習評議会に置き換わった点のみである。

まず修了コンクールについては、実施時期が8月から7月に早められた。これは、修了コンクール出場者の増加に起因している。コンクール出場者は1864年に初めて500名を超え、1872年には政変の影響で一時349名まで落ち込んだが、1877年には早くも462名に達した<sup>503</sup>。ピアノ本科のコンクール課題曲は6月定期試験時の試験委員会で決定されたので、生徒の準備期間は一ヶ月余りとなった。この他、クラスの再編成に伴い、新総則に幾つかの新項目や変更がもたらされた。特に重要なのは、ピアノ予科にコンクールが設けられたことである。1820年代に創設された予科は、1866年にコーシュ夫人の女子クラスが閉鎖されるまでコンクール出場者を出すことはなかった。しかし、78年総則では予科のコンクール枠が設けられ、第63項の条文で、賞 (prix) ではなく1等から3等までのメダルを授与することが定められた。ただし第60項の条文は、コンクール出場資格を18歳未満の生徒に限定している。予科への入学可能年齢が14歳未満とされたことを考慮すると、ピアノ予科には10代前半から17歳までの若い生徒たちが在籍し、本科への登録を目指していたことになる。

除籍の規定にも変更がもたらされた。50年総則に定められていたように、78年総則でも、6月の定期試験で一定期間コンクールへの出場を認められなければ、除籍されるものとされた。この「一定期間」は、50年総則では2年半だったが、新総則では3年に延長されている。2度の入試を行っていた1878年以前は、2年半という年限を定めることによって入学時期に拘らずコンクール出場資格を得る機会が最低でも等しく2度は巡ってくるように計算されていた。しかし、78年総則で入試が年に1度となったことにより、入学時期の差を考慮する必要がなくなった。このため10~11月に入学する生徒たちには3年目の7月まで少なくとも3回、コンクール出場資格を得る機会が巡ってくるようになった。

一方で、50年総則第85項は、2等賞を獲得してからは2回コンクールに出場する内に1等賞を獲得できない生徒は除籍とする旨を定めていたが、78年総則第60項では、次席賞・賞にノミネート (nomination) されてから2回以内に成功を収めなければ (sans succès)、つまり、より上位の賞を取らなければ除籍となることが定められた。これによって、コンクールへの出場権を得た生徒には継続的に良い成績を収めることが求められるようになり、生徒の持続的な勤勉さが重視されるようになった。

修了コンクール課題曲の決定については、50年総則第87項をほぼそのまま引き継ぎ、院長の提案に基づき試験委員会によって決定されるものとされた (78年総則第61項)。この院長の提案 (proposition) は、院長の独断という意味ではなく、予め教授たちからなされる提示 (présentation) に基づいていた。6月の定期試験に際して作成される試験委員会の議事録には、1872年以降、コンクールの主題に関する決定事項が明記されるようになった。以下は1880年6月23日に行われたピアノ本科の男子クラス定期試験審査の議事録に記された典型的な一例である。「教授たちの提示に基づいて、院長氏がコンクール課題曲としてショパンのアレグロ・ド・コンセルを委員会に提案する」<sup>504</sup>。教授による提示に基づく院

<sup>503</sup> 数字はコンスタン・ピエール作成のコンクール参加者および受賞者の統計に基づく。Cf. CP, p. 897.

<sup>504</sup> « Sur la présentation des professeurs, M. le directeur propose au comité comme morceau de concours, l'Allegro de concert op. 46 de Chopin. » AN, AJ 37/206-3, p. 30.

長の提案という手続きは、それ以前から続く決定法だった。オベールがまだ院長だった時代、1862年6月にマルモンテルが作成した生徒の学習進捗報告には、院長に宛てに次のような伝達事項が記されている。

歌唱的で〔演奏の上で〕効果的かつ正確に書かれたコンクール課題曲として、ショパンのアレグロ・ド・コンセール作品46、ショパンの第2協奏曲、モシェレスの第4協奏曲を、院長殿、委員会、私の同僚ローラン氏に推奨いたします<sup>505</sup>。

この提示に基づいて院長が教育委員会に《ピアノ協奏曲 第2番》作品22を提案した結果、その年のコンクール課題曲はこの作品に決定された。1878年以降も、このようにしてピアノ科教授の事前提案に基づいて院長・委員が候補曲から1曲を定め、審議していたと考えられる。

だが、1881年や1885年のように、委員会に直接ピアノ教授が招集され候補曲が審議されることもあった。次の引用は、1881年6月24日の試験委員会議事録から抜粋した、女子クラスのコンクール課題曲選定の投票に関する部分で、ル・クーペのクラスの試験が終わったところでマサール夫人とドラボルドの2教授が委員会に呼ばれた。

ドラボルド氏とマサール夫人が〔委員会に〕招かれ、議長を務める院長は集まった教授たちに、コンクール課題曲を院長に提示することに賛成かと尋ねる。様々な提案と長い議論を経て、ル・クーペ氏とドラボルド氏はフンメルの子ナタ嬰へ長調作品81を提示することで合意する。マサール夫人はウェーバーの子ナタ変イ長調を提示する。議長はこれら2作品にショパンのバラード作品23を加える。

投票が実施される。

投票者数：6名

絶対多数：4名

ショパンのバラード 5票

ウェーバーの子ナタ 1票

この結果、ショパンのバラード 作品23が1881年女子生徒のコンクール課題曲となることとされる<sup>506</sup>。

この手続きから、課題曲の提案においてはピアノ科教授、院長が重要な役割を果たし、

---

<sup>505</sup> « Je recommande particulièrement à l'attention de Monsieur le directeur [,] du comité et de mon collègue Monsieur Lauret le 2<sup>e</sup> concerto de Chopin le 4<sup>e</sup> concerto de Moscheles et l'Allegro de concert de chopin comme d'excellents morceaux de concours chantants à effet et corrects. » AN, AJ 37/278, p. 110.

<sup>506</sup> « M Delaborde et M<sup>me</sup> Massart sont introduits et M. le Directeur président demande aux professeurs réunis s'ils sont d'accord pour lui présenter un morceau de concours. Après dévers propositions et une logue discussion, MM. Le Couppey et Delaborde se mettent d'accord pour présenter le finale de la sonate en fa #min. op.81 de Hummel. Mme Massart présente la sonate en la b de Weber. M. le président ajoute à ces deux morceaux la Ballade op.23 de Chopin.

Il est procédé au vote :

Nombre de votants 6

Majorité absolue 4

Pour la Balad de de Chopin 5 voix

— la sonate de Weber 1 voix

En conséquence la Ballade op.23 de Chopin sera le morceau de concours des élèves femmes en 1881. » AN, AJ 37/206-3, p. 121.

この提案に基づいて委員が最終的な決定を下していたことが分かる。

総則条文に戻ろう。50年総則ではコンクール終了後、受賞者に授与されるのは単に「賞(prix)」と「証書(diplôme)」としか書かれてなかったが、この賞の内容は、78年総則第66項で銀メダルであることが明記された。次の表は、上で検討した修了コンクールに関する主な総則条文をまとめ、変更点を示したものである。

表 I-9-8. 修了コンクールに関する主な総則条文の比較 (50年総則と78年総則) <sup>507</sup>

N.B. 網掛けは変更箇所を示す。史料：CP, p. 257-259 ; 263-264.

	50年総則	78年総則
出場資格	[定めなし]	ピアノ予科クラスとヴァイオリン予科クラスの生徒は18歳を超えると修了コンクールに出場できない。(第58項)
	学習期間が6ヶ月に満たない者はコンクールに出場できない。(第84項)	同左(第59項)
	2年半学習してコンクールへの出場を認められない者は除籍となる(第85項)	3年間学習してコンクールへの出場を認められないものは除籍となる(第60項)
	3回コンクールに出場して賞または次席を獲得できない者、2等賞を獲得してから2回のうちに1等賞を獲得できない者は除籍となる(第85項)	3回コンクールに出場して賞または次席を獲得できない者、賞または次席を獲得してから2回のうちにコンクールで(上位の)賞を取ることでできない者は除籍となる(第60項)
試験課題の決定	試験課題は毎年院長の提案に基づき教育委員会によって決定される(第87項)	試験課題は毎年院長の提案に基づき試験委員会によって決定される(第61項)
	コンクールは8月の第1月曜日に始まる(第86項)	コンクールは7月に行われる(第62項)
	1等賞、2等賞1つずつ、段階的な次席3つがすべての学科で授与される(第88項)	賞は1等賞、2等賞、第1次席、第2次席に分けられる。ピアノ予科とヴァイオリン予科クラスには第1～第3までのメダルがある。(第63項)
	[定めなし]	審査が有効であるためには、少なくとも7名の審査員の出席が必須である。(第64項)
	審査員はその年度自身がレッスンをした生徒が出場するコンクールの審査を担当することはできない。これに違反して得られた賞または次席はすべて無効とする(第94項)	同左(第65項)
	各賞の該当者有無が確認される。次いで各委員による無記名投票が行われ、得票数に応じて受賞者が決定される。2等賞以下の手続きもこれに従う(第95項)	審査団は非公開で審議を行う。同左(第66項)
	授賞式は11月に行われる。受賞者には賞(prix)、次席獲得者には銅メダルが贈られる。(第96項)	授賞式はすべてのコンクール終了後間もなく行われる。受賞者は証書を受け取る。1等賞と2等賞には銀メダルが贈られる。(第66項)
	1等賞を得た生徒は更に1年クラスに留まることができる(第97項)	同左(第67項)

<sup>507</sup> 78年総則は右の資料を参照。CP, p. 261-264.

### 9-2-2-2. 審査員の顔ぶれ（1870年代~1880年代）

ところで、1871年以降、修了コンクールの審査員の顔ぶれはそれ以前とどのように変化したのだろうか。次頁の表 I-9-9 は、1871年から1889年までの審査員一覧である。

まず、1850年から1870年までの20年間には29名の審査員を数えたのに対して、1872年から1889年の18年間は41名に上る。これらの音楽家のうち、音楽院教授は11名しかおらず、審査員の大部分が外部から招聘されたことが分かる<sup>508</sup>。これらの教授の内訳は、作曲家教授が5名（トマ、マッセ、ドリーブ Clément-Philibert-Léo DELIBES, 1836~1891）、マスネ、ギロー）、和声または和声・伴奏科教授が2名（ギロー、デュボワ）、オルガン科教授が1名（フランク）、ソルフエージュ科教授・教授資格者が2名（マンジャン Bocquet MANGIN, 1837~1907、ラヴィニャック Albert LAVIGNAC, 1846~1916）、声楽アンサンブル科教授1名（コーエン）、ヴァイオリン科教授1名（ソゼ Charles-Eugène SAUZEY, 1809~1901）となっている。これらの教授のうち、ピアノ科を出ていないのはヴァイオリニストのソゼのみである。つまり、ピアノ科の審査には1850年代・1860年代と同様、ピアノ教授が加わらないにしても、優れたピアノ奏者でもある教授たちが審査にあたっていた。

審査に出席した回数の多さで見ると、トマの23回に次いでギロー（マルモンテル門下、1858年に1等賞）が13回、マスネが9回（ローラン門下、1859年1等賞）、デュボワ（マルモンテル門下、1857年に第2次席）<sup>509</sup>が8回を占めており、ピアノ演奏に秀でた作曲家が多く審査に参加していたことが分かる（グラフ I-9-4）。

---

<sup>508</sup> マスネとドリーブは、それぞれ1878年と1881年から作曲家教授となった。

<sup>509</sup> デュボワはピアノに関しては第2次席までしか獲得せず、作曲家の道を歩み1861年にローマ大賞を得た。1896年に音楽院院長となるが、彼は生涯に亘ってピアノ作品を書き続け、音楽院の教授たちやサン=サーンス、パデレフスキといった名手に作品を献呈している。彼は1853年からピアノ作品を出版しており、1867年には初めて作品番号のついた本格的なピアノ独奏曲《小妖精の合唱と舞踏》作品7を出版しマルモンテルに献呈した。マルモンテルに献呈された作品には、他に1869年の《向き合って！——4つのカドリューユ》、《スケルツォ》作品10の2作がある。作品7に続く《オリエント風行進曲》作品8はもう一人のピアノ教授ル・クーペに献呈された。これ以降にも、《スケルツォとコラール》作品18（1868）をサン=サーンスに献呈するなど、絶えずピアノ音楽への関心を持ち続けた。《6つの演奏会練習曲》（1906）を一つの到達点とする彼の端正で機能的なピアノ書法は、彼自身のピアノの技量の高さを示すものである。

表 I-9-9. 修了コンクール審査員一覧 (1872~1889)

N.B. \*は音楽院出身者、\*\*はピアノ科出身者。M: マルモンテルのクラス出身者、Z: ツィメルマンのクラス出身者を示す  
年別の審査団構成は附録 I-25 参照。史料: AJ 37/251~AJ 37/252-2

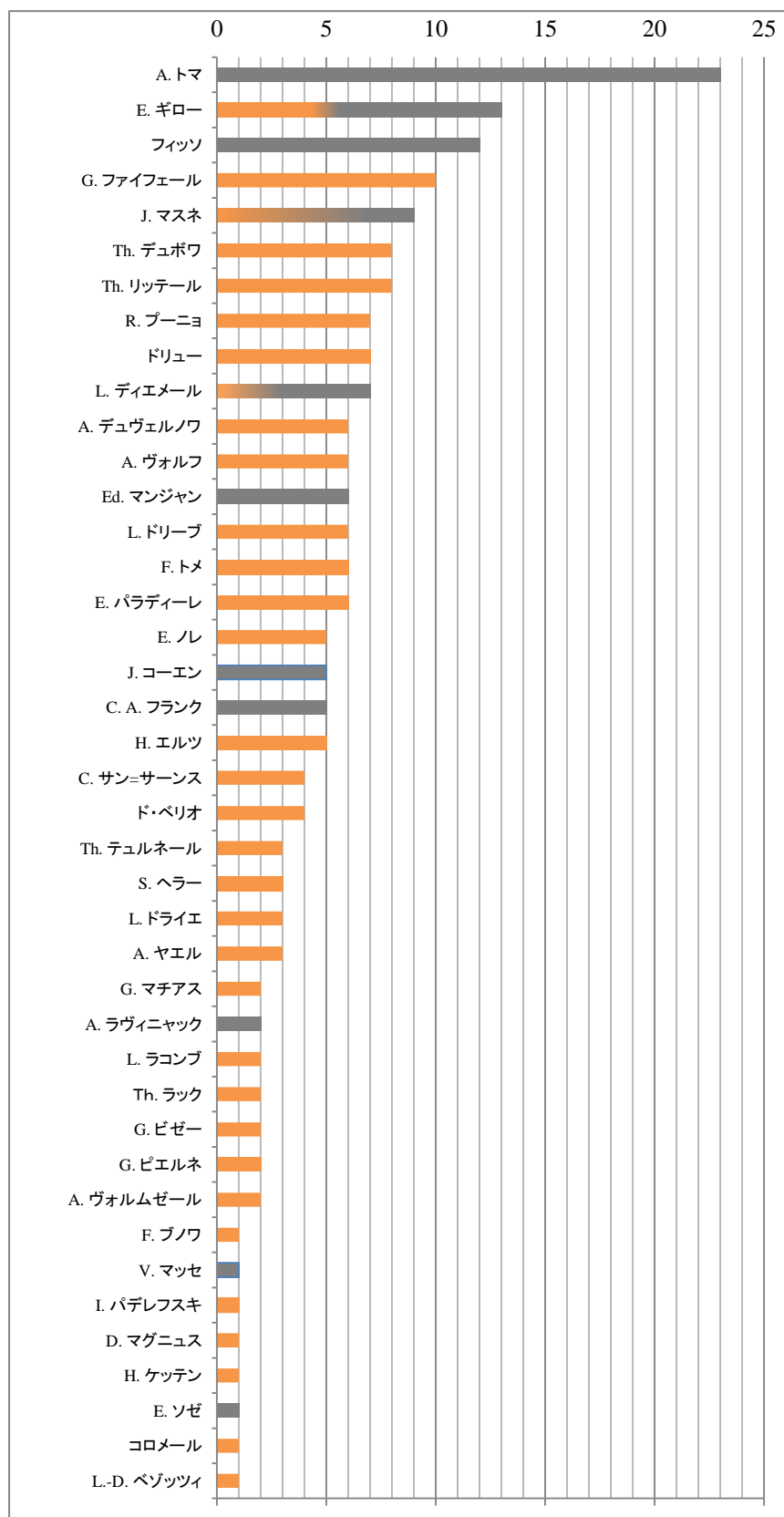
氏名、生没年	役職、肩書き	内部/外部 の別	参加したコンクール審査の日付	コンクール 参加回数
A. トマ** (Z)	院長	内部	1872/7/24; 1873/7/25; 1874/7/24; 1875/7/24; 1876/7/25; 1877/7/24; 1878/7/26; 1879/7/25; 1880/7/24; 1881/7/13; 1882/7/24; 1883/7/21; 1884/7/22; 1885/7/24; 1885/7/24; 1886/7/25; 1886/7/26; 1887/7/23; 1887/7/23; 1888/7/20; 1888/7/21; 1889/7/19; 1889/7/20	23
フィッツ**	ピアニスト兼 作曲家	外部	1872/7/27; 1873/7/25; 1874/7/24; 1875/7/24; 1876/7/25; 1877/7/24; 1878/7/26; 1879/7/25; 1881/7/13; 1883/7/21; 1884/7/22; 1885/7/25	12
ギロー**	1876年11月~ 和声・伴奏科教 授 1878年8月~作 曲家教授	外部/内部	1875/7/24; 1877/7/24; 1879/7/25; 1880/7/24; 1881/7/13; 1882/7/24; 1884/7/22; 1885/7/24; 1885/7/25; 1886/7/24; 1887/7/25; 1888/7/21; 1889/7/20	12
ファイフェール	ピアニスト兼 作曲家	外部	1875/7/24; 1877/7/24; 1879/7/25; 1881/7/13; 1883/7/21; 1885/7/24; 1886/7/24; 1887/7/25; 1888/7/21; 1889/7/20	10
マスネ**	作曲家 1878年~作曲家 教授	外部/内部	1873/7/25; 1875/7/24; 1876/7/25; 1881/7/13; 1883/7/21; 1885/7/25; 1886/7/24; 1887/7/25; 1889/7/20	9
リッテール	ピアニスト兼 作曲家	外部	1872/7/30; 1874/7/24; 1876/7/25; 1878/7/26; 1880/7/24; 1882/7/24; 1884/7/22; 1885/7/24	8
デュボワ**	1875年~和声科 教授、	内部	1877/7/24; 1880/7/24; 1881/7/13; 1885/7/24; 1885/7/25; 1886/7/26; 1888/7/20; 1889/7/19;	8
ドリュー	ピアニスト兼 作曲家	外部	1872/7/29; 1874/7/24; 1877/7/24; 1879/7/25; 1884/7/22; 1888/7/20; 1889/7/19	7
プーニョ	ピアニスト兼 作曲家	外部	1883/7/21; 1885/7/24; 1886/7/26; 1887/7/23; 1887/7/25; 1888/7/20; 1889/7/20	7
ディエメール** (M)	ピアニスト兼 作曲家	外部	1876/7/25; 1879/7/25; 1881/7/13; 1883/7/21; 1885/7/24; 1886/7/26; 1887/7/25	7
A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼 作曲家 1886年10月~ ピアノ科教授	外部	1875/7/24; 1879/7/25; 1881/7/13; 1884/7/22; 1885/7/24; 1886/7/26	6
パラディーレ**	作曲家	外部	1873/7/25; 1874/7/24; 1875/7/24; 1878/7/26; 1880/7/24; 1888/7/20	6
トメ**	ピアニスト兼 作曲家	外部	1884/7/22; 1885/7/24; 1886/7/24; 1887/7/25; 1888/7/21; 1889/7/19	6
ドリープ*	作曲家 1881年~作曲科 教授	外部/内部	1874/7/24; 1883/7/21; 1887/7/23; 1889/7/20; 1886/7/26; 1888/7/20	6
A. ヴォルフ**	ピアニスト兼 作曲家、楽器製 作者	外部	1873/7/25; 1876/7/25; 1878/7/26; 1880/7/24; 1882/7/24; 1884/7/22	6
C. A. フランク**	オルガン科教 授	内部	1872/7/28; 1873/7/25; 1887/7/23; 1888/7/21; 1889/7/19	5
マンジャン** (M)	ソルフェージュ 教授資格者	内部	1884/7/22; 1885/7/25; 1886/7/24; 1887/7/23; 1888/7/21; 1889/7/19	5
J. コーエン** (M)	声楽アンサン ブル科教授	内部	1872/7/26; 1874/7/24; 1875/7/24; (1887/7/25); 1878/7/26; 1880/7/24	5
E. ノレ	ピアニスト兼 作曲家	外部	1885/7/25; 1886/7/24; 1887/7/23; 1888/7/21; 1889/7/19	5
エルツ**	元ピアノ科教 授	外部	1876/7/25; 1878/7/26; 1879/7/25; 1881/7/13; 1883/7/21	5
ド・ベリオ	ピアニスト兼 作曲家	外部	1882/7/24; 1883/7/21; 1885/7/25; 1886/7/26	4
サン=サーンス*	ピアニスト兼 作曲家	外部	1872/7/31; 1874/7/24; 1876/7/25; 1878/7/26	4

ドラエー** (M)	ピアニスト兼作曲家	外部	1882/7/24 ; 1885/7/25 ; 1886/7/26	3
S. ヘラー	ピアニスト兼作曲家	外部	1876/7/25 ; 1878/7/26 ; 1880/7/24	3
テュルネール**	ピアニスト兼作曲家	外部	1882/7/24 ; 1886/7/24 ; 1886/7/26	3
マチアス*	元ピアノ科教授	外部	1888/7/20 ; 1889/7/20	2
A. ヤエル	ピアニスト兼作曲家	外部	1877/7/24 ; 1879/7/25	2
ヴォルムゼール**	ピアニスト兼作曲家	外部	1888/7/21 ; 1889/7/19	2
G. ヒエルネ** (M)	ピアニスト兼作曲家	外部	1888/7/20 ; 1889/7/20	2
G. ビゼー** (M)	作曲家	外部	1872/7/25 ; 1874/7/24	2
Th. ラック (M)	ピアニスト兼作曲家	外部	1888/7/20 ; 1889/7/19	2
ラコンブ (1818-1884) ** (Z)	ピアニスト兼作曲家	外部	1877/7/24 ; 1880/7/24	2
ラヴィニャック**	ソルフェージュ教授資格者	内部	1887/7/25 ; 1888/7/21	2
ベンツツィ**	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家	外部	1875/7/24	1
コロメール** (M)	ピアニスト兼作曲家	外部	1887/7/23	1
E. ソゼ	ヴァイオリン科教授	内部	1873/7/25	1
H. ケッテン**	ピアニスト兼作曲家	外部	1882/7/24	1
D. マグニユス	ピアニスト兼作曲家	外部	1882/7/24	1
I. パデレフスキ	ピアニスト兼作曲家	外部	1889/7/20	1
V. マッセ (Z)	作曲科教授 学士院会員	内部	1873/7/25	1
ブノワ*	オルガニスト 元音楽院教授	外部	1872/7/24	1



### グラフ I-9-4. 修了コンクール審査員と審査出席回数 (1872~1889)

N.B. オレンジ色は審査参加時点で音楽院外部審査員であったことを示す。



では、音楽院外部の審査員としてはどのような音楽家が招かれたのだろうか。30名の外部審査員<sup>510</sup>のうち21名はパリ音楽院出身者、そのうちサン=サーンスを除く18名がピアノ科出身者で、ケッテン Henri KETTEN (1848~1883)を除く17名が2等賞か1等賞の受賞者である。これらピアノ科出身の外部審査員にはある傾向が見られる。次に、18名のピアノ科出身者を、出身クラス別に示す。

- プラデール Louis-Barthey PRADHER (1782~1843) のクラス出身者：1名 (エルツ)
- ヅィメルマンのクラス出身者：3名 (ラコンブ、ベゾツツィ、ヴォルフ)
- マルモンテルのクラス出身者：13名 (フィッツ、デュヴェルノワ、ディエメール、パラディーレ、トメ、ドラエー、テュルネール、ヴォルムゼール、ピエルネ、ビゼー、ラック、コロメール、ケッテン)
- マチアスのクラス出身者：1名 (プーニョ)

ここから明らかなことは、ピアノ科出身の外部審査員の大部分は、マルモンテルのかつての門下生たちと、その前任者ヅィメルマン門下出身のピアニスト兼作曲家で占められているということである。この傾向は、マルモンテルが自身に近い音楽家に審査を依頼していたことを示唆している。彼の門下にいた生徒に関して、彼らは1830年代から1850年代生まれを中心とする20代から40代の若手・中堅音楽家で、一番若いのは1863年生まれのピエルネ Gabriel PIERNÉ (1863~1937)である。彼が1881年のコンクール審査に参加したとき、彼はまだ21歳だった。ピアノ科における古参の教授として、マルモンテルは自身の生徒に対して積極的に教育的経験の機会を提供したものと考えられる。実際、1842年生まれのデュヴェルノワ、1843年生まれのフィッツとディエメールの3名は、1886年と1887年に相次いでピアノ教授に就任し、ピアノ科の教授陣に世代交代をもたらすこととなった。

一方、ピアノ科出身ではない外部審査員の人選にはどのような傾向が見られるだろうか。非ピアノ科出身の外部審査員は、次の表に示す11名である。

---

<sup>510</sup> この数字には、この期間の途中からパリ音楽院教授となったマスネとドリーブは含まれていない。

表 I-9-10. 非ピアノ科出身の外部審査員

史料：AJ 37/251~AJ 37/252-2

氏名、生没年	役職、肩書き	参加したコンクール審査の日付	コンクール審査参加回数
ファイフェール	ピアニスト兼作曲家	1875/7/24 ; 1877/7/24 ; 1879/7/25 ; 1881/7/13 ; 1883/7/21 ; 1885/7/24 ; 1886/7/24 ; 1887/7/25 ; 1888/7/21 ; 1889/7/20	10
Th. リッター	ピアニスト兼作曲家	1872/7/30 ; 1874/7/24 ; 1876/7/25 ; 1878/7/26 ; 1880/7/24 ; 1882/7/24 ; 1884/7/22 ; 1885/7/24	8
Ch. ドリュール	ピアニスト兼作曲家	1872/7/29 ; 1874/7/24 ; 1877/7/24 ; 1879/7/25 ; 1884/7/22 ; 1888/7/20 ; 1889/7/19	7
E. ノレ	ピアニスト兼作曲家	1885/7/25 ; 1886/7/24 ; 1887/7/23 ; 1888/7/21 ; 1889/7/19	5
ド・ベリオ	ピアニスト兼作曲家	1882/7/24 ; 1883/7/21 ; 1885/7/25 ; 1886/7/26	4
S. ヘラー	ピアニスト兼作曲家	1876/7/25 ; 1878/7/26 ; 1880/7/24	3
A. ヤエル	ピアニスト兼作曲家	1877/7/24 ; 1879/7/25	2
G. マチアス	ピアニスト兼作曲家 元ピアノ科教授	1888/7/20 ; 1889/7/20	2
D. マグニウス	ピアニスト兼作曲家	1882/7/24	1
I. パデレフスキ	ピアニスト兼作曲家	1889/7/20	1
ブノワ	オルガニスト 元音楽院教授	1872/7/24	1

このうち、ブノワ以外はピアニスト兼作曲家である。ピアノ科教授の地位を切望していたファイフェールとドリュールは、1870年7月以来ピアノ科のコンクールに頻りに招かれている。

コンクールの審査員を8回務めたナント生まれリッター Théodore RITTER (1840~1886) は、ライブツィヒでモシェレス Ignaz MOSCHELES (1794~1870) とリストに教育を受けたピアニスト兼作曲家で<sup>511</sup>、パリではベルリオーズに高くその才能を高く買われた。この縁で、リッターは博識のピアニスト兼作曲家メロー Amédée MÉREAUX (1802~1874) とともに《キリストの幼時》のピアノ編曲<sup>512</sup>制作を手伝った。ピアノ作品を中心に書きながら、1860年代は1852年にパリで設立されたベートーヴェン後期四重奏協会 (Société des derniers quatuors de Beethoven) でピアノ・パートを担い、当時フランスで知られていなかったドイツの室内楽レパートリー (ベートーヴェン、シューベルト、シューマン、メンデルスゾーン) の紹介に貢献した。

ノレ Ernest NOLLET の生没年と経歴は不詳だが、彼はおそらくオーギュスト・ヴォルフの叔父である<sup>513</sup>。彼は1850年代から1917年までに約100点のピアノ曲を出版している。彼の《15の様式練習曲》作品25<sup>514</sup>、《15の旋律的練習曲》作品43<sup>515</sup>はいずれも1860年代

<sup>511</sup> VC, p. 253. リッターの経歴については次の辞書項目も参照した。J.-M. FAUQUET, « RITTER, Toussaint PRÉVOST (PRÉVOST-RITTER), dit Théodore », *DMF*, p. 1070-1071.

<sup>512</sup> Hector BERLIOZ, *L'enfance du Christ*, op. 25, transcription pour le piano par Amédée Méreaux et Théodore Ritter, Paris, S. Richault, 1855. リッターは単独でベルリオーズの《ロメオとジュリエット》のヴォーカル・スコア制作も担当した。Id., *Romeo et Juliette, Sinfonie dramatique : chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral*, op. 17, Leipzig, Winterthur, J. Rieter-Biedermann, 1858.

<sup>513</sup> Lettre de WOLFF à son oncle datée du 8 avr. 1884, AN, AJ 37/65-1b. この手紙には「我が叔父へ」としか宛名が書かれていないが、これを含むファイルはノレ個人に関わる書類をまとめた音楽院アーカイヴのファイルである。

<sup>514</sup> Ernest NOLLET, *15 études de style pour le piano*, op. 25, Paris, E. Girod, 1865, 53 p.

後半の作で、この頃、既に教育者としても一角の地位を占めていたことが分かる。長年審査委員を務めてきたヴォルフとの血縁関係もおそらく彼の審査参加に関係している。

ベリオ Charles-Vilfride DE BÉRIOT(1833~1914)は、七月王政期にパリで名声を確立した著名なヴァイオリニスト、シャルル・ド・ベリオ Charles DE BÉRIOT (1802~1870) と、早世した伝説的ソプラノ歌手マリブラン MALIBRAN (本名マリア・フェリシタス・ガルシア María Felicitas GARCÍA, 1808~1836) の息子で、1850年に軍楽学校に入るが、訓練を受けてきたピアノを諦めずピアニスト兼作曲家となった<sup>516</sup>。彼もディエメール、フィッツと同時期、1886年にマチアスの後任としてピアノ教授に就任することとなる。

ヘラー Stephen HELLER (1813~1888) は非ピアノ科出身の外部審査員の中では年長のベテランに属する<sup>517</sup>。ハンガリーのペシュトに生まれ、ヴィーンでチェルニーにピアノを、ハルム Anton HALM (1789~1872) とボクレット Karl Maria von BOCKLET (1801~1881) に作曲を師事した。1830年にアウクスブルクで演奏、作曲を行い、この頃から彼の作品を高く評価したシューマン Robert SCHUMANN (1810~1856) との文通<sup>518</sup>が始まった。これを契機として「ダヴィッド同盟」の一員に加えられ『音楽新報 (Neue Zeitschrift für Musik)』の同地特派員として文筆活動にも力を注いだ。シューマン作品はこれ以後、ヘラーにとってショパンと並び作曲の様式上のモデルとなり、ヘラー作品に取り込まれていった<sup>519</sup>。1838年にパリに来てカルクブレンナーの門を叩くが、折り合いが悪く師事を止めベルリオーズ、チャールズ・ハレ Charles HALLÉ (1819~1995)、ダムツケらの集うドイツ人を中心とするサークルで人脈を築いた。生前のショパンとも知己で、ヘラーは彼の作品を重視していた。1850年代から1860年代にかけてパリ音楽院のピアノ教授たちはヘラーの作品に大きな価値を見出し、マルモンテルとル・クーペは生徒を集めてヘラーの作品だけを演奏する夕べを催すことさえあった<sup>520</sup>。本論文第2部でも見るように、ヘラーの作品はマルモンテルとル・クーペのクラスの定期試験で頻りに演奏されていた。ヘラー自身も作品の普及に感謝してマルモンテルとル・クーペに連名で J.-J. ルソーの自伝的著作『孤独な散歩者の夢想』より着想を得た曲集《ある孤独者の散歩——6つの無言歌》作品 78<sup>521</sup>を献呈している。

ヤエル Alfred Jaëll (1832~1882) は、1866年にエルツの門下生だったトロートマンと結婚したピアニスト兼作曲家で、チェルニーとモシェレスに師事した後、1856年以来ハノーフ

<sup>515</sup> *Id.*, 15 études mélodiques pour le piano, op. 43, Paris, E & A. Girod, 1869.

<sup>516</sup> P. MORANT, « BÉRIOT [De Bériot], Charles-Wilfrid de », *DMF*, p. 126.

<sup>517</sup> この段落のヘラーの略歴は独自の註釈がない限り右の文献に依拠している。Stephen HELLER, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques EIGELDINGER, Paris, Flammarion, 1981.

<sup>518</sup> シューマンはヘラーの作品に自身と同じ感性を嗅ぎ取っていた。1836年10月23日付けの手紙で、シューマンはヘラーが彼に献呈した《ロンド＝スケルツォ》作品 8などの初期作品について、次のように述べている。「まるで自分の作品を弾いているような気がします、もっとも貴方の作品の方がずっと銀の輝きを放っていますが。」 Cf. Jean-Jacques ELGELDINGER, *op. cit.*, p. 93. シューマンとの文通は、ヘラーがパリに来たころから次第に途絶えていった。両者の交流は文通だけで、直接会うことは一度もなかった。

<sup>519</sup> シューマンの構想を踏襲する作品には《森の情景》作品 82を意識した《森の中で》と題する6曲からなる3作の性格小品集(作品 86, 128, 136)、シューマンの《幻想小曲集》作品 12の第3曲(なぜに?)に基づく《シューマンの主題による変奏曲》作品 142 (Paris, Hamelle, ca 1877) などがある。

<sup>520</sup> ル・クーペが開いたヘラー作品演奏会については右の記事を参照。Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste : Stephen Heller chez M. Le Couppy », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 2, le 12 déc. 1858, p. 13-14. マルモンテルのサロンでの演奏会は次の記事で報告されている。Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 33<sup>e</sup> année, n° 14, le 8 avril 1866, p. 110. マルモンテル家での演奏会では16曲のヘラー作品が演奏された。

<sup>521</sup> Stephen HELLER, *Promenades d'un solitaire, six mélodies sans paroles pour piano*, op. 78, Paris, J. Maho, 1851.

ァーの宮廷ピアニストとなり、ヨーロッパ各地を巡演し<sup>522</sup>ショパン、シューマン、ヘラー、ブラームスといった同時代の作曲家の作品を取り上げた<sup>523</sup>。

1882年に1回のみ審査に加わったマグニユス Désiré MAGNUS(1828~1883/4)は、ハイデルベルクで卓越したピアニスト兼作曲家フォルヴァイラー Charles VOLLWEILER(1813~1848)に師事した後、ブリュッセル音楽院でピアノの1等賞を得た<sup>524</sup>。後にパリに移り、1853年にサル・エルツやサル・サックスで自作を弾いた<sup>525</sup>。彼が出版した200を超える作品は、カプリースや舟歌などの性格小品が主だが、その中には70年代前半に出版した2作のソナタ(作品131と140)<sup>526</sup>と2作の全調を巡る練習曲集(作品161、189)がある<sup>527</sup>。音楽院の教育で重視されたこれらの教育的ジャンルにおける成果が音楽院とマグニユスの接点である。

1889年に審査に加わったパデレフスキ Ignacy Jan PADEREWSKI(1860~1941)は、1884年からヴィーンでチェルニーの門弟だったレシェティツキ Teodor LESZETYCKI(1830~1915)の指導下に入り、1885年から86年にかけてストラスブールの音楽院で教鞭を取った後、1888年に演奏活動のためパリに来てヴィルトゥオーゾとして注目を集めていた<sup>528</sup>。パリ音楽院との関わりは、このパリ訪問に始まったと思われる。

ブノワを除くこれらの外部審査員たちの特徴は、リッテール、ヘラー、ヤエル、パデレフスキに代表されるように、メンデルスゾーン、ショパン、シューマン、リストら1810年前後に生まれた作曲家の作品をレパートリーや作曲上のモデルとして受容した点にある。

この観点から、外部審査員はカルクブレンナーやモシェレスら18世紀後期に生まれた時代のピアニスト兼作曲家の作品ばかりでなく、より同時代に近い時代の作品に精通した、新しい規範の普及者だったといえることができる。

---

<sup>522</sup> P. MORANT, « JAËLL, Marie-Christine, née TRAUTMANN », *DMF*, p. 630.

<sup>523</sup> 彼がヘラーの作品を演目に含めていたことについては右の文献参照。Jean-Jacques ELGELDINGER, *op. cit.*, p. 15.

<sup>524</sup> Ernst PAUER, « Magnus, Désiré », *A dictionary of pianists and composers for the pianoforte with an appendix of manufactures of the instruments*, Londres, New-York, Novello & Ewers, 1895. マグニユスについての事典項目として右の文献も参照した。Anonyme, « MAGNUS (MAGNUS DEUTZ dit) », *FétisBsup.*, p. 147.

<sup>525</sup> この年のパリでの演奏会は『ル・メネストレル』誌上で何度か報じられている。例えばサル・サックスでの演奏会については右の記事を参照。Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 20<sup>e</sup> année, n° 14, le 6 mars 1853, p. 4.

<sup>526</sup> Désiré MAGNUS, *Grande Sonate*, op. 131, Paris, H. L. d'Aubel, 1870 ; *id.*, *Deuxième grande sonate*, op. 140, Paris, G. Flaxland, 1872

<sup>527</sup> *Id.*, *24 études mélodiques et de vivacité dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 189, Paris, Enoch père et fils, 1876 ; *id.*, *24 études de genre dans le style moderne et dans tous les tons*, op. 161 et 162, 2 vol., Paris, Louis Gregh, 1874.

<sup>528</sup> 『ル・メネストレル』誌が最初に報じた演奏会は3月にラムルー Charles LAMOUREUX(1843~1899)の指揮するコンサートだった。彼はこの演奏会で独奏を務めベートーヴェンの《ピアノ協奏曲》第5番 作品73とリストの《ハンガリー狂詩曲》第12番(S 244)を演奏した。Cf. Anonyme, « Paris et départements », *Le Mén.*, 55<sup>e</sup> année, n° 11, le 17 mars 1889, p. 87.



## 第10章 外国人生徒受け入れ規定の変更（1886~1887）

創設から19世紀末までに、音楽院が外国人の入学を制限したことは2度あった。1度目は第4章で扱ったケルビーニの院長時代（1822~1842）である<sup>529</sup>。この時期の外国人受け入れ拒否は、1815年の王政復古以来フランス社会に広がっていた排外主義的傾向がその背景にあった<sup>530</sup>。ケルビーニの晩年、1841年に新総則が發布されてからは、外国人にフランス人正規生と同等の権利が認められ、パリ音楽院で教育を享受することができた。48年草案は外国人の受け入れについてむしろ積極的な意味を見出して「あらゆる国が音楽院に弟子たちを送り、そのある者たちはフランスに定住し、またある者は母国に本学の教義をもち帰るといふことは、音楽院の名誉となる」<sup>531</sup>とさえ見解を表明していた。19世紀後半の外国人に対する音楽院の寛容は、1884年11月18日に日本の陸軍軍楽隊から2名の日本人、古矢弘政（1854~1923）と工藤貞二（?~1927）を受け入れたことにも象徴される<sup>532</sup>。

しかし、前章でみたように、78年総則には、修了コンクールへの出場資格が2年目からしか得られないという制限が付されていた。この外国人入学制限の予兆は、1886年に提出された院長トマの提案に基づいて、その翌年に下された大臣の決定によって実行された。但し今回の制限は、ケルビーニ時代のように外国人の受け入れを全面的に拒否するものではなく、パリの加速する国際化に伴い急増した外国人数をコントロールし、フランス人に一定の学習機会を確保するためのものであった。

本章の第1節では、外国人数に関する報告を提示した上で、トマに報告を作成させた音楽院の状況を、1870年代から1886年までのピアノ科における外国人在籍者数、受賞者数を分析しながら検討する。続いて第2節では、外国人生徒たちの国籍を比較し、フランスと諸外国の政治的・音楽的背景を考慮しながら各国の生徒の存在意義を考察する。第3節では、これらの外国人在籍者がピアノの修了試験において占めた割合を提示することで、外国人がコンクール受賞枠のなかでフランス人生徒に対しどの程度の影響力をもったのかを明らかにし、最後に第4節で大臣が下した外国人受け入れ制限に関する決定の意義を明確にする。

### 10-1. 外国人生徒の削減提案（1886）——A. トマの報告

音楽院の教育的措置について、ここではまず1886年に提案・実行された外国人の削減問題について検討する。ここで言う外国人とは、78年総則第49項に基づき外国籍生徒の資格で大臣の特別許可を得て入学した生徒である。本節ではまず、これらの外国人生徒たちの削減が提案された背景を、院長トマの報告に基づいて明らかにする。

この年の5月14日、院長トマは公教育・宗教・美術省の大臣ルネ・ゴブレ René GOBLET（1828~1905、在職期間：1885~1886）に外国人生徒の人数についてある報告を書き送った。この報告の冒頭で、トマは1879年以来外国人の割合が増加傾向にあることを具体的な数字とともに示している。

<sup>529</sup> Cf. 本論文 I-4-1.

<sup>530</sup> FG, *op. cit.*, p. 162.

<sup>531</sup> CP, p. 361.

<sup>532</sup> 塚原康子「19世紀末のヨーロッパに留学した日本の軍楽隊員」、『日中音楽比較研究国際学術会議論文集』東京：東京藝術大学、2014年、493~496頁。2人の在籍記録はパリ音楽院生徒名簿を参照。AN, AJ 37/160, 161.

数年来、音楽院に出願し入学を認められる外国人の数が次第に増加しております。バカンスと入試の時期にあたる第4四半期には、1879年入学の外国人17名、1880年入学の12名、1883年入学の24名、1884年入学の28名、そして1885年入学の31名がおりました。昨年度（1884-1885年度）の間に受講した計630名の正規生のうち、90名が外国人、これは1/7にあたります。幾つかの学科だけを個別に取り出してみると、外国人の割合は更に高くなります。例えば、ヴァイオリンの上級4クラスには61名の生徒のうち外国人は17名を数え、これは1/4を上回ります。このクラスの1つにおいては、外国人が多数派にさえなっており、17名中9名となっております<sup>533</sup>。

トマの挙げた数字によれば1879年から1885年までの6年間に外国人の生徒は約1.8倍に増加したことになる。1884-1885年度を受講生の7人に1人が外国人ということは、全体の約14%を外国人が占めていたということである。ヴァイオリン科だけをみるなら、その割合は約28%に上る。このヴァイオリンを初めとする弦楽器クラスの外国人の増加に対して、トマは弦楽器に関する特殊な事情から次のような懸念を表明している。

本学の弦楽器諸クラスは、ヴィルトゥオーゾを育成することだけを目指しているのではないだけに、この状況はなおさら異常です。と申しますのも、これらのクラスは我々〔フランスの〕劇場オーケストラや国家助成を受けている演奏会のオーケストラの募集を保証してくれているのです。この募集は、なるべくならフランス人芸術家の間でなされるのが公平と思われま<sup>534</sup>。

管楽器よりも多くの需要がある弦楽器にとって、オペラ座やオデオン座といった国立劇場はフランス人演奏家の重要な就職先であった。フランスの国家予算から給料が支給される以上、フランスのオーケストラの楽団員はフランス人であって然るべきだというのがトマの主張である。トマはピアノ科の外国人の多さにも言及し、教育に問題をきたしていることを指摘する。

ピアノのクラスにもやはり25名の外国人が在籍しています。毎年僅かな空席ができるからといって、審査団は必ずしもコンクールで1等の奨励メダルを獲得した予科の生徒を本科に入学させることができないのです<sup>535</sup>。

---

<sup>533</sup> « Depuis quelques années, le nombre des étrangers qui se présentent et qui sont reçus au Conservatoire augmente progressivement. Pour le 4e trimestre, époque des vacances et des concours d'admission, il y a eu : 17 étrangers reçus en 1879, 12 en 1880, puis 24 en 1883. 31 en 1884, et enfin 31 en 1885. Sur un nombre total de 630 élèves titulaires qui ont suivi les cours pendant la précédente année scolaire (1884-1885), il y avait 90 étrangers, c'est-à-dire un septième. La proportion est encore plus forte, en faveur des étrangers si l'on prend isolément certaines branches de l'enseignement. Ainsi pour les quatre classes supérieures, au violon, par exemple, on compte 17 étrangers sur 61 élèves, soit plus du quart. Dans une de ces classes, les étrangers sont même en majorité : 9 sur 17. » *CP*, p. 275.

<sup>534</sup> « Cette situation est d'autant plus anormale que nos classes d'instruments à archet ne sont pas seulement destinées à former des virtuoses : elles doivent aussi assurer le recrutement de nos orchestres de théâtres et de concerts subventionnés, recrutement qu'il semblerait juste de faire tout au moins de préférence parmi les artistes français. » *Ibid.*

<sup>535</sup> « Dans les classes de piano ne figurent pas moins de 25 étrangers. N'est-ce pas un chiffre bien élevé alors que le petit nombre de places vacantes chaque année, ne permet pas toujours au jury d'admettre, pour les classes supérieures, les élèves des classes préparatoires qui ont obtenu, au concours, la première médaille d'encouragement. » *Ibid.*



1878年の総則で打ち立てられた予科から本科へ、というフランス人生徒の段階的学習課程が、本科に外国人生徒が入り込むことでうまく機能しなくなっている状況がここで指摘されている。

この状況を指摘した上で、トマは外国人の熱意に一定の理解を示しつつも、ここで音楽院の教育が無償で行われていることを強調し、現状の外国人の受け入れ態勢は過剰ではないか、と大臣に懸念を促す。

私は音楽院とその教授におもねり、我々の教育にあやかりに来る外国人の熱意を無視するということではありません。しかし、この教育が無償で行われ、国家予算だけでその経費を賄っているということは忘れるべきではありません。従って、たいへんに気前良く外国人に認められた優遇が過剰だと思われないか、とくに彼らがフランス国民をまさに犠牲にして獲得するほどの割合でこの優遇が認められる場合にはそう思われはしないか、との懸念があってもよいのではないのでしょうか<sup>536</sup>。

誰が国家の恩恵を受けるべきか、という観点以外に、トマは更に、音楽院の生徒が受ける個人基金により設立された賞をも引き合いに出す。

大臣殿、貴殿のご注意を引くことが有益だと思われるもう一つの事案があります。年度末のコンクールに続き、個人基金に由来するまとまった金額の賞が受賞者に授与されています。ところが、1つだけ例を挙げますと、チェロの1等賞受賞者のためのジョルジュ・アンル賞は1000フランですが、この4年間のうちに3回も外国人が獲得しているのです<sup>537</sup>。

ジョルジュ・アンル賞はパリ音楽院演奏協会の指揮者やオペラ座音楽監督を歴任したアンル George HAINLE (1807~1873) の妻が夫の死後、その遺志を継いで1877年に設立された賞である。1885年までに9名がこの賞を得ており、1/3が外国人<sup>538</sup>によって占められたことをトマは重くみたのである。音楽院には当時、この他にも全科を対象とした500フランの奨学年金ニコダミ遺贈基金 (Legs Nicodami, 1868年~)、声楽科・オペラ科の1等賞に与えられる300フランの奨学年金ゲリノー賞 (Prix Guérinau, 1868年~)、ピアノ科女子の1等賞

---

<sup>536</sup> « Je ne méconnais pas ce qu'à de flatteur pour le Conservatoire et pour ses professeurs, cet empressement des étrangers à venir profiter de notre enseignement. Mais il ne faut pas oublier que cet enseignement est donné gratuitement, et que le budget de l'Etat en supporte seul les frais. Dès lors, ne peut-on craindre que la faveur accordée avec tant de libéralité aux étrangers ne paraisse excessive, surtout lorsqu'elle leur est faite dans des proportions telles qu'il [sic] ne l'obtiennent qu'au détriment de nos nationaux ? » *Ibid.*

<sup>537</sup> « Il est une autre considération sur laquelle il me semble encore utile, Monsieur le Ministre, d'appeler votre attention. A la suite des concours de fin d'année, plusieurs prix, provenant de fondations particulières et consistant en sommes d'argent, sont accordées aux lauréats. Or, pour ne citer qu'un seul exemple, le prix Georges Haine [sic], de 1,000 francs, destiné à l'élève ayant remporté le premier prix de violoncelle, a été obtenu *trois fois* par des étrangers, dans l'espace des quatre dernières années. » *Ibid.*

<sup>538</sup> ここで言及されている3名は1883年に受賞したオランダ人のサルモン Joseph SALMON とファン・ゲーンズ Daniel François VAN GOENS、1885年受賞のベルギー人のドレッセン François-Dieudonné DRESSEN である。Cf. CP, p. 1 005.

に与えられるポプラン賞 (Prix Popelin, 1879 年~) があつた。因みに、1879 年から 1885 年にこのポプラン賞を受けたのは、ピアノ科女子生徒 25 名の内 2 名のみである<sup>539</sup>。

これら 2 つの観点から行った考察の帰結として、トマは大臣に音楽院への外国人受け入れと個別基金に基づく賞の配分について判断を仰ぎ、次のように締めくくる。

こうしたことが、大臣殿、次のことを検討するために緊急に貴殿にご判断頂く必要があると思われた考察です。1.外国人のために各クラスに用意された席数を固定化する、ないしは各学科に年度内にできる空席の総計に比例する一部 [の席数] を外国人に割り当てることで、音楽院への外国人の入学制限を定めることが当然のことではないのか、2. 国立音楽・朗唱院のためにフランス国民によってなされた寄附金や遺贈金の恩恵に浴することを引き続き外国人に認めるが適当であるのかどうか<sup>540</sup>。

## 10-2. ピアノ科の外国人生徒

では実際、ピアノ科において、外国人学生はどの程度の割合を占めていたのだろうか。本節では、生徒名簿に記載された国籍に基づいてピアノ本科および各クラスにおける外国人生徒数の推移を明らかにし、各国の学生受け入れの一般的背景について考察する。

### 10-2-1. 生徒数の推移と国籍

パリ音楽院における外国人生徒数は、1880年代に入ると急速に増え始めている。1876-1877年度からパリ音楽院の名簿には、おそらく外国人の数を把握するために、外国人生徒の国籍が赤インクで記されるようになる (図 I-10-1)<sup>541</sup>。

---

<sup>539</sup> この 2 名は 1883 年受賞のイタリア人ルツィアーニ Maria-Gemma-Fortunata LUZIANI、1884 年受賞のド・ラ・モーラ Fernandes de LA MORA である。後に前者はリオデジャネイロ国立音楽院、後者はマドリード音楽院で教鞭をとる。

<sup>540</sup> « Telles sont, Monsieur le Ministre, les réflexions qu'il m'il m'a paru urgent de soumettre à votre haute appréciation dans le but de faire examiner : 1° s'il n'y aurait pas lieu de fixer des limites à l'admission des étrangers au Conservatoire, soit en déterminant le nombre des places qui pourrait leur être réservé dans chaque classe; soit en ne leur attribuant qu'une part proportionnelle sur le total des vacances qui se produiraient dans l'année pour chaque branche de l'enseignement ; 2° s'il convient de continuer d'admettre les étrangers à bénéficier des donations et des legs faits par des Français en faveur des élèves du Conservatoire national de musique et de déclamation ? » *Ibid*, p. 274.

<sup>541</sup> Tableaux annuels des classes, pour les années scolaires, AN, AJ 37/159-1~ J 37/160-6.

図 I-10-1. マチアス教授のクラス名簿 (1885-1886 年度)

N.B. 赤色の矢印は筆者による記入<sup>542</sup>。史料：AN, AJ 37/160-5.

*M. Mathias*

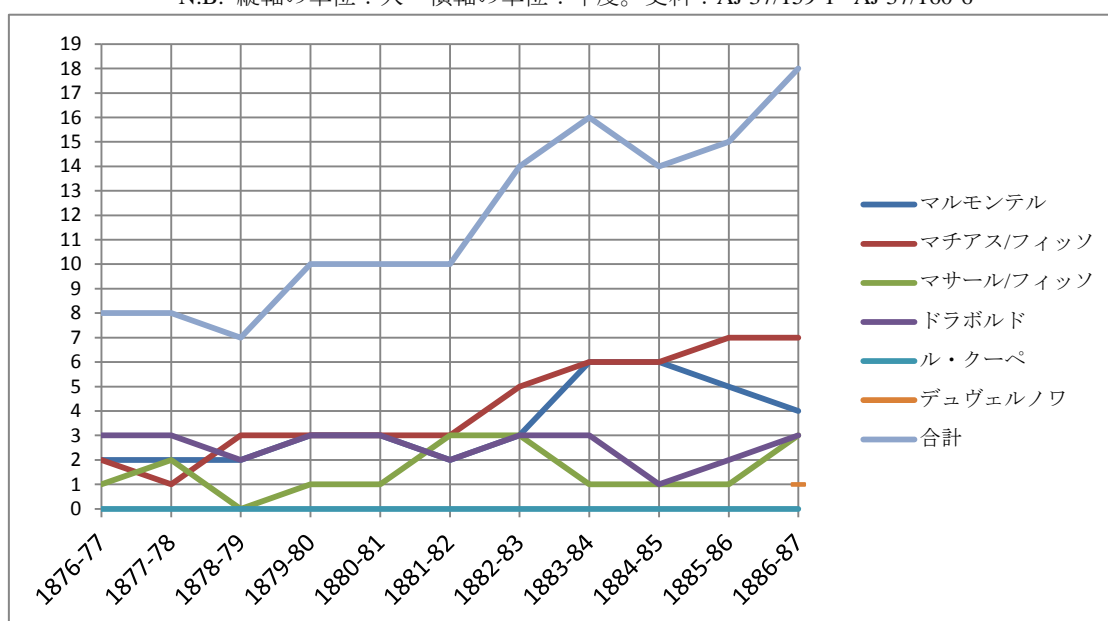
	Admission à l'École.	Admission à la Classe.			
2 <sup>e</sup> an. 86. a.c. 84	10 nov. 1882	16 nov. 1882	Noël		18.11.
2 <sup>e</sup> an. 86 2 <sup>e</sup> acc. 85	id	id	Williams <i>américain</i>		21.10. ←
a.c. 84-85-86	22 oct. 1877	id	+ Archainbaud <i>Josph</i>		14.3.
1 <sup>e</sup> an. 86. 2 <sup>e</sup> acc. 85	17 nov. 1881	17 nov. 1883	Sachaume		13.4.
1 <sup>e</sup> an. 86 2 <sup>e</sup> acc. 85	1 <sup>e</sup> nov. 1879	id	Pinchback <i>anglais</i>		17.10. ←
a.c. 85	9 nov. 1883	id	+ Arteaga <i>espagnol</i>		14.11. ←
	4 nov. 1879	id	+ Guignot		18.-
1 <sup>e</sup> an. 86. 1 <sup>e</sup> acc. 85	18 nov. 1879	id	+ Hirsch		18.3.
	7 nov. 1884	13 nov. 1884	Delgado <i>venezuelien</i>		21.6. ←
	id	id	+ Schelling <i>américain</i>		10.2. ←
	17 nov. 1881	id	Levadé		16.1.
	12 nov. 1879	id	Sambert <i>albert</i>		18.2.
a.c. 86	4 nov. 1879	id	Barthélemy		18.2.
	18 id	12 nov. 1881	+ Samart		17.3.
	6 nov. 1885	id	Riera <i>espagnol</i>		18.3. ←
	16 dec. 1884	id	Seloudios <i>grec.</i>		19.4. ←
	4 nov.	id	Satie		14.4.

<sup>542</sup> この記載は必ずしも生徒たちの出身地とは一致していないので、基本的には入学時点での国籍を記しているものと思われる。「アメリカ人」と書かれた生徒の中にはクーラス Jean-Mathieu-Philippe COURRAS のようにウルグアイ出身の生徒も含まれている。また 1877-1878 年度の名簿に記載されているダウエル DOWEL は「イギリス人」と記されているが、彼はアメリカ人作曲家兼ピアニスト、マクダウエル Edward Alexander MACDOWELL (1860~1908) と同一人物である。彼の母方の祖先はイギリス、父方の祖先はスコットランド=アイルランドに由来するため、イギリス人として登録していたと考えられる。以下の考察は、こうした複雑な背景は考慮せず、音楽院が認識していた生徒の国籍に基づいて分析を進める。

この記載に基づいて、ピアノ本科における外国人生地数の推移、出身地の人数を検討することが可能である。まず、下のグラフは 1876-1877 年度から 1886-1887 年度までにピアノ本科の名簿に記載された外国人生徒数の推移を表している。

グラフ I-10-1. ピアノ本科の名簿に記載された外国人生徒数のクラス別推移  
(1876-1877 年度~1886-1887 年度)

N.B. 縦軸の単位：人 横軸の単位：年度。史料：AJ 37/159-1~AJ 37/160-6



男子クラスと女子クラスでは、女子クラスの方が 1 クラス多いにも拘らず、特に 1881 年以降、男子クラスの方が女子クラスの教授たちよりも積極的に外国人を受け入れていることが分かる。これに対して、女子 3 クラスのうち、ル・クーペはこの期間、外国人を 1 人も受け入れていない。生徒の配分は 78 年総則第 41 項で院長の権限と定められているので、これにはトマと同生まれの旧友ル・クーペとの間で個人的な取り決めがあったと考えられる。ル・クーペのクラス以外の外国人在籍者総数は、1876-1877 年度から 1883-1884 年度までに 2 倍 (8 名から 16 名) となり、1886-1887 年度には 2 倍を越える 18 名となっていた。

次に、ピアノ本科の各クラスにおいて外国人生徒が占める割合をみてみよう。次頁のグラフ I-10-2 は、1876-1877 年度から 1886-1887 年度まで各クラスに在籍したフランス人生徒と外国人生徒の数と、各クラスの在籍者総数に対する外国人の割合を示している。

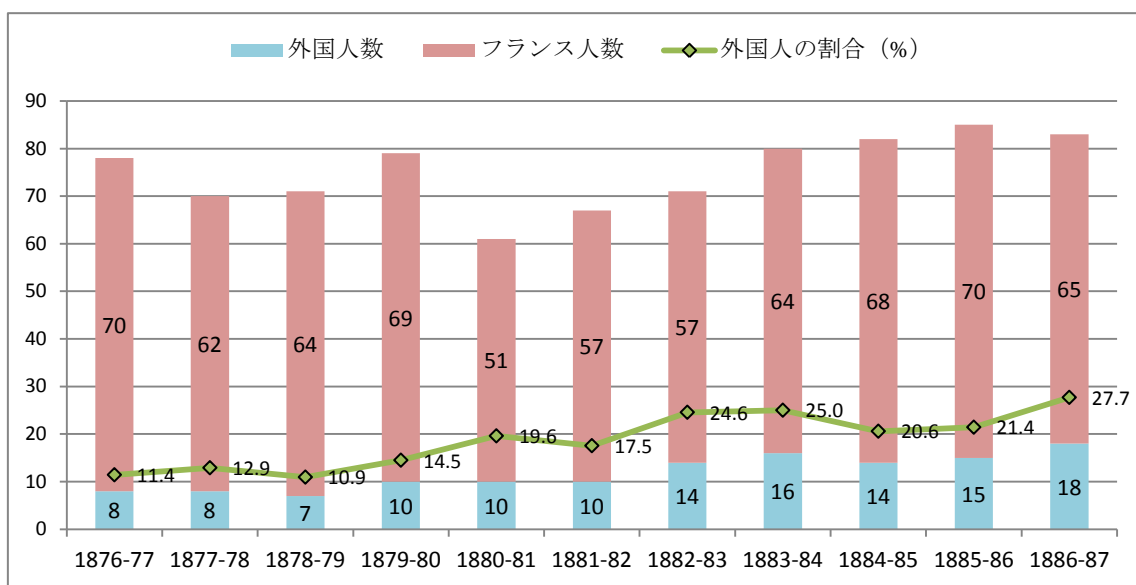


外国人の割合は、1880年以降急激に増加していることが分かる。特に男子クラスにおける割合が高く、マルモンテルのクラスでは1883-1884年度とその翌年度に35.3%、マチアスのクラスでは1880-1881年度以降、ほぼ毎年4割前後の外国人が在籍し、1886-1887年の段階では約半分の46.7%に達している。一方、女子クラスも1882-1883年度にはマサールのクラスで18.8%、ドラボルドのクラスで25%と最大になり、クラスの約1/5から1/4を外国人が占めた。

次のグラフは上のクラス毎ではなく、ピアノ本科全体としてフランス人生徒と外国人生徒の割合を示している。

グラフ I-10-3. ピアノ本科に在籍したしたフランス人生徒と外国人生徒の数と、ピアノ本科在籍者総数に対する外国人の割合（1876-1877年度~1886-1887年度）

N.B. 棒グラフの単位：人 線グラフの単位：パーセント

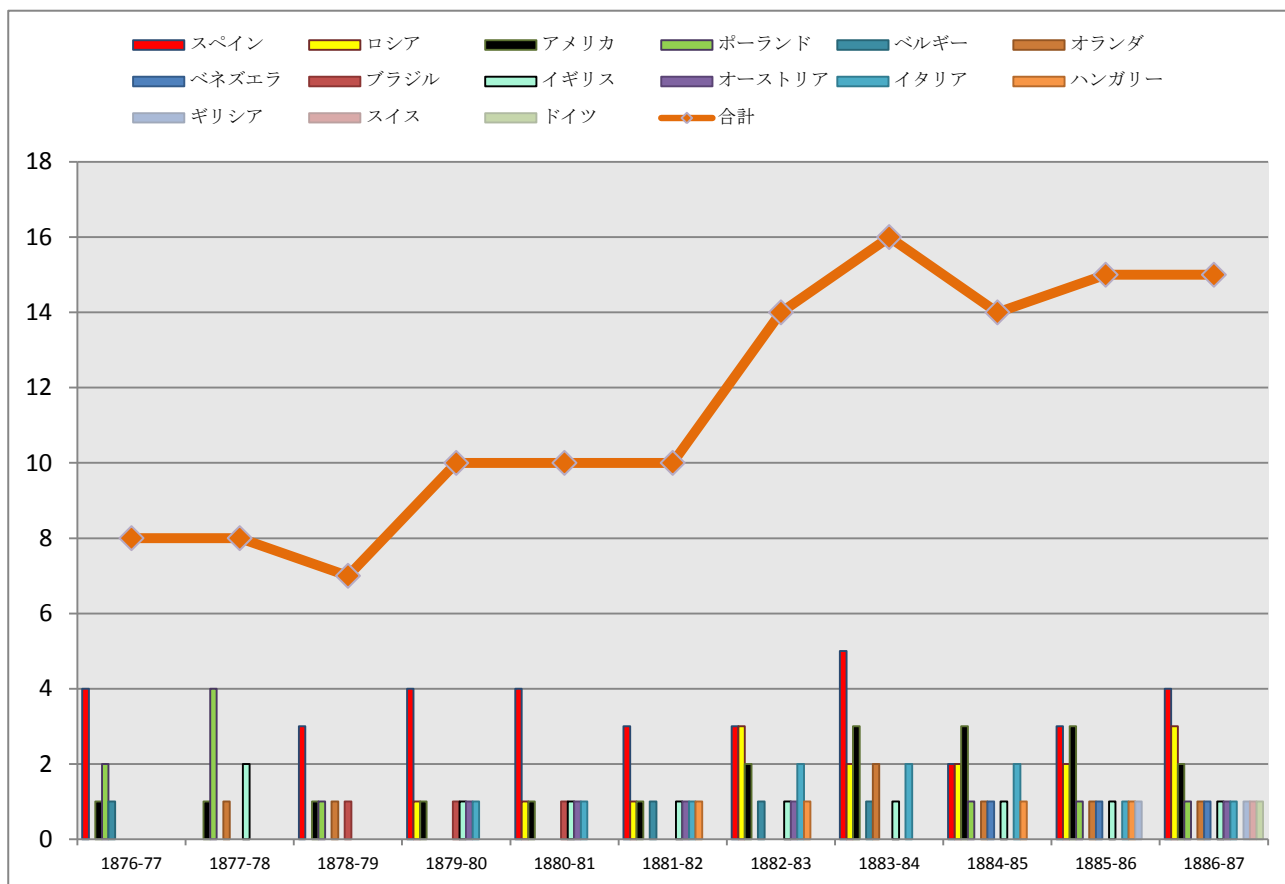


外国人の割合は1876-1877年度がもっとも低く11.4%、1886-1887年度が最大となり27.7%となっている。外国人生徒数割合の増加が著しいのは1881-1882年度から1882-1883年度で、7.1%も増加した。

### 10-2-2. 外国人生徒の国籍と受け入れの一般的背景

では、1880年ころに始まる外国人生徒の増加は、どの国からの生徒に起因しているのだろうか。次のグラフ I-10-4 は、各年度の外国人生徒数を国籍別に示している。

グラフ I-10-4. 各年度の外国人生徒の国籍別人数（1876-1877 年度~1886-1887 年度）



このデータは、多かれ少なかれフランスと諸外国の政治的・文化的関係を反映しているはずである。この観点から、それぞれの国籍の生徒について、フランスと外国人生徒の出身国の関係を見ながらこのグラフの傾向を分析する。

#### 10-2-2-1. スペイン人

もっとも人数が多いのは赤の棒グラフで示したスペイン人の生徒たちで、延べ 35 名を数える（実質生徒数は 13 名）。受賞者数も 5 名に上り、他の諸外国の生徒を圧倒している。

19 世紀を通してスペインとフランスは政治的にも文化的にも深い関係を築いてきた。世紀前半は自由主義に与する多くの知識人や芸術家たちがフェルナンド 7 世 Fernando VII (1784~1833、在位: 1808、1813~1833) の反動的な絶対政治を逃れてフランスに亡命した<sup>543</sup>。

1826 年にパリに定住し名声を博したギタリスト兼作曲家フェルナンド・ソール Fernand SOR (1778~1839)、1825 年に来仏しアルカンと親交のあったピアニスト兼作曲家サンティアゴ・マサルナウ Santiago MASARNAU (1805~1882) らが代表的な亡命音楽家である<sup>544</sup>。

フェルナンド 7 世没後、本来王位継承権のあった弟ドン・カルロスは先王の遺志により王位につくことができず、幼いイサベル 2 世が即位した。そのため、カルロスは自らカルロス 5 世を名乗り、ここからカルロス派（カルリスタ）とイサベル派の衝突が数度に亘っ

<sup>543</sup> M. BERGADÀ, « Espagne », DMF, p. 434.

<sup>544</sup> 画家のゴヤ Francisco DE GOYA (1746~1858) も 1824 年に弾圧を逃れてフランスに亡命している。



て生じた。1849年に第2次カルリスタ戦争が一旦終結すると、フランス移住への新しい動きが起こり、1853年にナポレオン3世がスペイン貴族出身のエウヘニエ・デ・モンティホ（ウージェニー・ド・モンティジョ）を王妃に迎えたこともフランスへの移民増加の契機となった<sup>545</sup>。1868年のクーデターに際してイサベル2世が亡命先に選んだのも、ウージェニーのいるフランスだった。パリではスペイン人のコロニーが形成され、知識人たちのサロンで芸術家たちの国際的交流が促進された<sup>546</sup>。これが1870年代から1880年代にかけてのスペイン人受容の文化的基盤となっていた。

この時期のピアノ科に見られるスペイン人の多さは、19世紀を通したスペイン移民受け入れの1つの結果であろう。実際、1877-1878年度以外はピアノ科には必ず2名から5名のスペイン人がいた。

### 10-2-2-2. アメリカ人

次に延べ人数が多い国は、黒の棒で示したアメリカで、延べ18名を数える（実質生徒数は7名）。但し、輩出されたアメリカ人受賞者は1名のみである<sup>547</sup>。

1840年代のパリでは、既にアメリカ人が著名な教授のレッスンを受けていた。アンリ・エルツが1845年から1851年にかけてパリ音楽院を留守にして演奏旅行<sup>548</sup>に出かけた理由の一つに、新世界へと巣立って行った多くの弟子たちの存在があった。エルツは旅行先で弟子たちが歓迎してくれることを期待していた<sup>549</sup>。アメリカでの音楽体験は「ジャクソンズ・マーチ」や「ヤンキー・ドゥードゥル」などの俗謡を素材とした《アメリカの国民歌による華麗な大幻想曲》作品158<sup>550</sup>（1846）の出版を通してパリのピアノ界にも及んだ。

パリで学んだアメリカの音楽家からも、1840年代に卓越したピアニスト兼作曲家が登場する。L.-M. ゴットシャルクは、1842年にパリに来てスタマティに師事し、シンコペーションを多用した《バンブーラ——ネグロの踊り、幻想曲》作品2<sup>551</sup>をはじめとする地域色の強い作品を発表し、際立った個性の音楽家として熱烈に受容された。このゴットシャルクはパリに来たばかりの時に音楽院への入学を試みているが、彼の回想によれば、当時の男子クラス教授ヰメルマンは「アメリカは鉄道の国ではあったが音楽家の国ではなかった」<sup>552</sup>と言いつち、ゴットシャルクを門前払いにしたという<sup>553</sup>。ゴットシャルクが来仏し

<sup>545</sup> M. BERGADÀ, *op. cit.*, DMF, p. 434.

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> アメリカ人として記載されたクーラはウルグアイのモンテヴィデオ出身である。Cf. 本論文 I-10-2-1.

<sup>548</sup> この間、彼は北米、メキシコ、南米を股にかけ400回以上のコンサートを開いた。« Henri H. », DMF, p. 591.

<sup>549</sup> Laure SCHNAPPER, *Henri Herz, magnat du piano : la vie musicale en France au XIX<sup>e</sup> siècle, 1815-1870*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 224.

<sup>550</sup> Henri HERZ, *Variations brillantes et grande fantaisie sur des airs nationaux américains*, op. 158 Paris, J. Meissonnier, 1846.

<sup>551</sup> *Id.*, *Bamboula. Danse des nègres. Fantaisie pour piano*, op. 2, Paris, Au bureau central de musique, 1849. バンブーラはシンコペーションを特徴とするアフリカ系住民の踊りで、ハイチが発祥とされる。その後アメリカへともたらされ、ゴットシャルクの住んでいたルイジアナ、ニューオーリンズにも既に18世紀にもたらされていた。

<sup>552</sup> “America was the country of railroads but not of musicians.” Louis Moreau GOTTSCHALK, *Notes of a pianist, preceded by a short biographical sketch with contemporaneous criticisms*, edited by his sister, Clara Gottschalk, translated from the French by Robert E. Peterson, London, J. B. Lippincott, 1881, p. 297.

<sup>553</sup> この発言を含む逸話の中で、ゴットシャルクはヰメルマンを「うんざりさせるようなピアニストで、学者ぶっていて、凡庸な作曲家」とこきおろしている。これはマルモンテルが「機知に富んだ話好きで、上品な精神の持ち主、趣味人のヰメルマンは愛想がよく繊細な人柄だった」« Causer spirituel, esprit distingué, homme de goût »と述べているのとは対照的である (Cf. PC, p. 196-197.)。ゴットシャルクの妹によ



た 1841 年当時、既に新しい総則が發布されており、その第 38 項で外国人の入学は大臣の特別許可によって可能だった。彼が入学のために正規の事務手続きを踏んだという証拠は確認されておらず<sup>554</sup>、彼は公的に入学を拒否されたわけではない。ゴットシャルクが語るヅィメルマンの発言の真偽は別としても、アメリカに対するステレオタイプなイメージがフランスの知識人や芸術家の間で共有されていたことは事実である。例えば、アメリカ原住民シャクタスと、純真で敬虔なクリスチャンの娘アタラの悲劇を描いたシャトーブリアン François-René DE CHATEAUBRIAND (1768~1848) の小説『アタラ』(1801) はロング・セラーとなり、19 世紀のフランスでは「高貴な野蛮さ/高貴な未開人 (noble sauvage)」、手つかずの自然というイメージが定着していた<sup>555</sup>。ヅィメルマンにとって産業化が進むアメリカはフランスで共有された理想のアメリカ像に反するものとして捉えられた可能性はある。

19 世紀前半がアメリカ人の志願者にとって困難な時代であったとしても、世紀中葉以降、ヅィメルマンの退任 (1848 年)、アメリカを実地に見聞したエルツの復帰 (1851 年)、物理的に仏米間の旅行が容易になったこと<sup>556</sup>もあり、音楽院は次第にアメリカ人に対して寛容になっていった。「イギリス人」と記されたアメリカ出身のマクダウエル<sup>557</sup>の入学が 1876 年に許可されたのもこの時期である。マクダウエルは後にドイツでの学習を経て北米を代表する作曲家兼ピアニスト、音楽教授となる。

### 10-2-2-3. ロシア人

3 番目に多いロシア人の生徒は、延べ 15 名を数える (実質生徒数は 6 名)。フランスを宮廷生活の模範としていたロシアの上流階級とフランスの間には、古くから音楽的交流があった。ヅィメルマンの師で 1798 年から 1803 年までピアノ科教授を務めたボイエルドゥ Adrien-François BOIELDIEU (1775~1834) は、ピアノ科教授のポストをプラデルに譲った後、サンクトペテルブルクのフランス・オペラ座の監督に就任した。1845 年にはパリでグリムカ Mikhail Ivanovich GLINKA (1804~1857) がベルリオーズの助力を得て自作の演奏会を開き、これが契機となって 1847 年、今度はベルリオーズがサンクトペテルブルクとモスクワを訪れロシアにおけるベルリオーズ受容の端緒が開かれた<sup>557</sup>。1840 年代から 60 年代にかけては、アントン・ルービンシテインがフランス諸都市を訪れピアニスト兼作曲家として注目を集めた。フランスのピアニスト兼作曲家ラヴィーナは 1858 年にロシアを訪れ一連の演奏会を開いて王室の歓待を受けた<sup>558</sup>。持続的な交流の糸は、1870 年代から 1880 年代に開花する。1876 年 12 月 10 日、サン=サーンスの推挙を受けたチャイコフスキーの《ロメオとジュリエット》がパドルーの指揮で上演された。グリムカ、チャイコフスキー、ルービ

---

って編纂されたゴットシャルクの逸話の信憑性は、パリについたばかりの 12、13 歳のゴットシャルクがどの程度フランス語を解したのか、どのような状況でこの逸話が語られたのかという点から十分に吟味される必要がある。

<sup>554</sup> 少なくとも 19 世紀前半のパリ音楽院とピアノ科の外国人出願者に関する史料を詳細に調査したグランヴィルの博士論文には言及がない。Cf. *FG*, p. 161-170.

<sup>555</sup> Cf. D. GILBERT, « État-Unis d'Amérique », traduit par C. et P. BLOOM, *DMF*, p. 440. 画家たちもジロデー Anne-Louis Girodet (1767-1824) 以後、この有名な小説を題材にしてアタラの死を描いている。

<sup>556</sup> *FG*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>557</sup> A. LISCHKÉ « Russie », *DMF*, p. 1 096.

<sup>558</sup> ラヴィーナのロシアでの活躍を知らせる報告としては次の記事を参照。Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 25<sup>e</sup> année, n° 14, 4 avril 1858, p. 113. ラヴィーナはこのロシア旅行の後、アレクサンドル 2 世に献呈した《帝国行進曲》作品 43 (1859)、ウクライナ民謡を引用した大作《ロシアの思い出》作品 64 を出版した。Cf. Henri RAVINA, *Marche impériale*, op. 43, Paris, J. Meissonnier fils, 1859 ; *id.*, *Souvenirs de Russie, fantaisie*, op. 64, Paris, Heugel, ca 1868.

ンシテインを初めとするロシア音楽のレパトリーは、1878年と1889年のパリ万博におけるロシア音楽コンサートで反響を呼び、ロシア音楽の幅広い受容をもたらした<sup>559</sup>。この反響は、1880年1月25日にコロヌ管弦楽団がチャイコフスキーの《交響曲 第4番》を演奏して収めた成功にも見ることができる。出版者マッカール Jean-Félix MACKAR (1837~1903) は、1878年の万博の折にフランスにおけるチャイコフスキーの版權獲得に成功した<sup>560</sup>。マルモンテルは1886年にチャイコフスキーと会い、チャイコフスキーは後にピアノ曲《ドゥムカ——ロシアの農村的情景》作品59をマルモンテルに献呈している。

このように、パリ音楽院とロシア人生徒の関係の背景には、19世紀を通じたロシアの為政者によるフランス人音楽家に対する寛容と、1870年代以降にロシア音楽に異国的情緒を見出したフランス人のロシア人音楽家に対する関心がある。

#### 10-2-2-4. ポーランド人

ロシアに次いでこの時期に多さが目立つのは、ポーランド人（延べ10名、実質生徒数5名）とイギリス人（同）の生徒である。諸隣国の侵攻とロシア帝国の圧政を受けてきたポーランドの政情は、19世紀を通して著しく不安定だった。祖国を離れた多くの亡命貴族、知識人、音楽家（特にピアニストたち）が19世紀初期からパリの芸術活動の一角を占めた。1810年にパリに来たピアニスト兼作曲家マリア・シマノフスカ Maria Agata SZYMANOWSKA (1789~1831) 以来、ソヴィンスキ Wojciech SOWIŃSKI (1803/5~1880、1830年パリ到着)、ショパン (1831年到着) とその友人フォンタナ Julien FONTANA (1810~1869、1832年到着)、ヴォルフ Édouard WOLFF (1816~1880、1835年到着)、コンツキ Antoni KAŃSKI (1817~1899、遅くとも1837年までに到着<sup>561</sup>) を初めとした若い才能が次々にパリを目指した。音楽家たちは、ポーランドの亡命貴族たちを中心に形成された文化サークルに招かれ、庇護を受けた<sup>562</sup>。

しかし、1822年、ケルビーニが露骨に音楽院入学規則に反映させた外国人嫌い(xénophobie)の傾向から、パリに歓迎されたポーランド人といえども、音楽院への入学は困難だった。実際、1830年のワルシャワ蜂起以後、1841年までの間、複数のポーランド人ピアノ志願者が居たが、いずれも入学を拒否されている<sup>563</sup>。一方で、パリ音楽院は1830年代後半から1840年代にかけてコンクール審査団に積極的にポーランドのピアニスト兼作曲家を招いており、ショパン (1837年)、コンツキ (1837~1840)、Ed. ヴォルフ (1847) の3人名が審査員を務めている<sup>564</sup>。

ポーランド人生徒が再び音楽院に受け入れられるのは、1842年にオベールが院長に就任してからのことである。オベール院長時代のパリ音楽院ピアノ科でポーランド人の唯一の受賞者は著名なヴァイオリニスト、ヘンリク・ヴィエニアフスキ Henryk WIENIAWSKI

<sup>559</sup> Cf. 井上さつき、前掲書、193~195頁。

<sup>560</sup> Anik DEVRIÈS, François LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. II, Genève, Minkoff, 1988, p. 291.

<sup>561</sup> コンツキは1837年にピアノ科教授ヅィメルマンのサロンで開かれた演奏会で自作品を演奏している。

Anonyme, « Chronique », *Le Mén.*, 5<sup>e</sup> année, n° 4, le 24 déc. 1837, n. p.

<sup>562</sup> 例えばショパンのチャルトリュスカ公爵夫人 Marcelina CZARTORYSKA (1817~1894) に対する関係がそうである。ショパンの弟子でもある卓越したピアニストでもあった彼女は、ショパンの没後もサン＝レイ島のランベール館でサロンを開き、音楽院のチェロ教授フランコーム、ヴァイオリン教授アラール、ソプラノ歌手のヴィアルド、グノーらを集めて演奏会を開いた。Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *op. cit.*, Paris, Fayard, 2006, p. 211.

<sup>563</sup> FG, *op. cit.*, p. 166-167. ここでは3名のポーランド人入学志願者の例が書簡に基づいて検討されている。

<sup>564</sup> これらの年のパリ音楽院コンクール議事録を参照。AN, AJ 37/249-5 ; AJ 37/250-1.

(1835~1880) の弟ユゼフ Józef WIENIAWSKI (1837~1912) である。彼らは先に挙げたエドゥアール・ヴォルフの甥にあたる。ユゼフ (ジョゼフ) は、1847 年にツイメルマンのクラスに入り、翌年マルモンテルのクラスに引き継がれ、1849 年には早くも 1 等賞を獲得した。厳格なピアニスト兼作曲家となったヴィエニアフスキは、モスクワとブリュセルの音楽院で教授を歴任することとなる。彼は 1863 年<sup>565</sup>と 1865 年にパリを訪れてコンクールの審査員を務めており、その後は 1889 年にはパデレフスキが 5 人目のポーランド人審査員となった。マルモンテルは 1882 年に出版したピアニスト兼作曲家たちの列伝『同時代のヴィルトゥオーゾたち』の中で、彼の演奏、作品、教育者としての資質を高く評価している<sup>566</sup>。ヴィエニアフスキのような才能が輩出されることで、教授たちの間でポーランド人の生徒に対する見方が変わっていったということもあり得る。1871 年に 1 等賞を得たジルバーベルク Cécile SILBERBERG (1858~?) は大西洋を渡り、ブラジルの帝室ピアニストとなった<sup>567</sup>。1870 年代から 1880 年代におけるピアノ科のポーランド人の存在は、19 世紀初期以来続くポーランドの亡命者に対して寛容な風土と、それが促進したポーランド人ピアニスト兼作曲家の活動の歴史の上に成り立っている<sup>568</sup>。

#### 10-2-2-5. イギリス人・アイルランド人

イギリス・アイルランドの音楽家がパリのピアノ音楽において果たした歴史的役割は、ポーランド人音楽家ほど重要ではない。音楽院でも、1876 年からの 10 年間に賞 (prix) を得た生徒は一人もいない。ただ一人、ロンドン出身のピンチバック Henri-Herbert PINCHBACK (1867~?) が次席を獲得しているのみである。

確かに、パリ音楽院ピアノ科は 19 世紀前半、クレメンティ Muzio CLEMENTI (1752~1832) とその弟子クラマー Johann Baptist CRAMER (1778~1851) を初めとする、イギリス在住のピアニスト兼作曲家の作品を重視していた。しかし、クレメンティはイタリア人、「ジョン」とイギリス風の名前で呼ばれた<sup>569</sup>クラマーはドイツ人である。当時イギリスに併合されていたアイルランド出身のフィールド John FIELD (1782~1837) もクレメンティの門弟で、その協奏曲は何度かパリ音楽院の修了コンクールに選ばれ、定期試験では度々生徒たちに課題として与えられた。しかし、フィールドに割り当てられていたイメージはマルモンテルの回想に示されているように、ノクターンにおける「ショパンの先駆者 (un précurseur de Chopin)」<sup>570</sup>であり、「師の美点、指の完全な独立、音の均質性、レガート演奏をすべて体得」<sup>571</sup>したクレメンティ派のピアニストという見方であった。ショパンがポーランドの象徴となったのとは異なり、国家や国民性に結びついた評価が彼に付与されることはなかった。

<sup>565</sup> この年は 1 月にポーランドでロシア帝国に対する蜂起が勃発している。この時、1830 年の時と同じくフランスではポーランドの行動に共鳴する多くの歌曲や賛歌が作られた。Cf. R. SUCHOZIEJKO, « Pologne », DMF, p. 986.

<sup>566</sup> SV, p. 290, 294 et 295.

<sup>567</sup> CP, p. 852

<sup>568</sup> 加えて、19 世紀を通してフランスで書かれ続けた大量のマズルカ、ポロネーズといったポーランド由来の音楽がフランス人にポーランドに対する親しみ抱かせていたことも考慮にいれてよいだろう。

<sup>569</sup> 音楽院で使用されたツイメルマンのピアノ・作曲メソッド『ピアニスト兼作曲家の百科事典』(1840) の献辞に見られるクラマーの名前の綴りは « John » となっている。Cf. Joseph ZIMMERMAN, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840.

<sup>570</sup> PC, p. 91. これはマルモンテルが音楽院の生徒だったときにフィールドの作品に見出していた印象を回想して述べられた表現である。

<sup>571</sup> « Élève préféré de Clementi, il en avait toutes les belles qualités, la parfaite indépendance de doigts, l'égalité et le jeu lié. » *Ibid.*

ピアノにおいてイギリスとフランスを直接に結ぶ重要人物は、クレメンティの弟子でドイツ系フランス人のカルクブレンナーである。彼は 1814 年から 1824 年までイギリスに滞在した。マルモンテルは彼の「イギリスやフランスの貴族と交際する習慣 (l'habitude de frayer avec la noblesse anglaise et française)」について述べているが、英国の上流階級との人脈はこの時に形成されたと考えられる。彼のもとにアイルランドを含むイギリスのピアニストが集まったのはそのためである<sup>572</sup>。アイルランド出身のオズボーン George-Alexander OSBORNE (1806~1893) も 1826 年にパリに来てカルクブレンナーの弟子となった。オズボーンはピアニスト兼作曲家、教師としてパリ、ロンドンで名声を博したが、1843 年以降はロンドンに移った。彼の作品はパリ音楽院でフィールド作品のように教育的規範となることはなかった。

19 世紀後半に活躍した英仏海峡沿いの町サン=マロに生まれた英国人ピアニスト、ゴッダード Arabella GODDARD (1836~1922) もカルクブレンナーの弟子だった<sup>573</sup>が、2 月革命の勃発によりフランスを離れロンドンに移住し、タールベルクの下で学習を継続し、同地を拠点に活動した。彼女がフランスで行った重要な演奏機会は 1878 年のパリ万博のイギリス音楽コンサートで、イギリスの先輩にあたるピアニスト兼作曲家ベネット William Sterndale BENNETT (1816~1875) の《ピアノ協奏曲》へ短調を演奏した。この万博におけるイギリス音楽のコンサートはロシア音楽が旋風を巻き起こしたほどには注目を集めなかった<sup>574</sup>。

1876 年から 1886 年にピアノ科に在籍した 5 名の生徒たちは一人もピアノの修了コンクールで賞を得ることなく音楽院を去っている

#### 10-2-2-6. その他

賞を獲得しなかったイギリス人生徒に比べ、イタリア人は人数こそ少ないが健闘している。イタリア人生徒の延べ人数は 11 名でポーランド、イギリス人生徒より多いものの、実質人数は僅か 3 名である。そのうち、ピエトラサンタ出身のガレオッティ Cesare GALEOTTI (1872~1929)、1883 年にポプラン賞を得たルツィアーニ嬢が 1 等賞を得ている。1870 年まで諸侯が分立していたイタリアには、各地で単発的にピアニスト兼作曲家が現れていた。ドイツの大家ヒラー Ferdinand HILLER (1811~1885) の激励を受けたボローニャのゴリネッリ Stephano GOLINELLI (1817~1891)<sup>575</sup>、ジェノヴァ生まれのガンビーニ Carlo Andrea GAMBINI (1819~1865)、インツァーゴ (ミラノ) のフマガッリ FUMAGALLI 家が輩出した 4 兄弟ディスマ・フマガッリ Disma FUMAGALLI (1826~1893)<sup>576</sup>、アドルフォ・フマガッリ Adolfo FUMAGALLI (1828~1856)、ポリービオ・フマガッリ Polibio FUMAFGALLI

<sup>572</sup> カルクブレンナーはイギリス、アイルランド民謡を題材にした作品を複数書いている (作品 16, 25, 50, 69, 87)。この多くはイギリス滞在時に出版されており、イギリスとの強い結びつきを良く示している。

<sup>573</sup> PC, p. 105.

<sup>574</sup> 井上さつき、前掲書、184~185 頁。

<sup>575</sup> ヒラーは 1841 年のイタリア旅行でゴリネッリと面会してその才能を称賛し、職業演奏家としての道を歩むことを勧めた (Cf. Francesco BUSSI, « Stefano Golinelli », *GMO*, 2015 年 4 月 6 日にアクセス)。ゴリネッリはフランス、イギリス、ドイツにも旅行した。彼の 3 つの《ピアノ・ソナタ》作品 53, 54, 70 は、それぞれタールベルク、ヒラー、ヰィメルマンに献呈されている。フランスで出版されたことが確認されている彼の作品には、《12 の大練習曲》作品 15 (Troupenas, 1844, これにはシューマンも『音楽新報』で注目した) のほか、1852 年に出版された 6 作のピアノ曲 (作品 71~76, Richault 1852) がある。ゴリネッリはイタリアに戻ると 1872 年に弟子タファノ Gustavo TAFANO (1844~1899) が着任するまで、ボローニャの音楽高校で教鞭を取った。

<sup>576</sup> ディスマは 1857 年から 1893 年にかけてミラノ音楽院で教授を務めた。Cf. Francesco BUSSI, « Fumagalli (1-5) », *GMO*, 2015 年 4 月 6 日にアクセス。

(1830~1900)<sup>577</sup>、ルーカ・フマガッリ Luca FUMAFGALLI (1837~1908)<sup>578</sup>らがイタリア国内あるいは諸外国で名声を得たピアニスト兼作曲家である。フマガッリ兄弟のうちもっとも著名なヴィルトゥオーゾはアドルフォで、彼は 1850 年から 1853 年にかけて断続的にパリを訪れて演奏している<sup>579</sup>。ミラノにはナポレオンの勅令により 1803 年にパリ音楽院をモデルとして創設されたミラノ音楽院が音楽的専門教育において重要な役割を果たしていた。フマガッリ 4 兄弟がピアノ、オルガン、作曲を学んだのはこの音楽院である。

続く世代で重要な音楽家は、ローマ出身のピアニスト兼作曲家ズガンバーティ Giovanni SGAMBATI (1841~1914) である。1862 年にリストに会い彼の弟子となり、ドイツに移ってアントン・ルービンシテイン、ヴァーグナーらと出会い国際的な人脈を築いた。1860 年代末に彼が自宅で始めた音楽の私塾は 1877 年に公認機関となり、ローマのサンタ=チェチーリア音楽院へと発展する。

1885 年に 1 等賞を得たガレオッティはズガンバーティの弟子だった。師と同じく和声、作曲でも頭角を現し、1889 年にデュボワの下で和声・実践伴奏の 1 等賞、翌年ギローの作曲クラスで 1 等賞を得た。1870 年世代でもっとも才能に恵まれた音楽家と目されたガレオッティは<sup>580</sup>、ピアノ曲、オペラ、室内楽、モテット、交響詩を書き著名な作曲家となった。音楽院におけるガレオッティの存在は、イタリアにおける近代的な音楽教育、特に器楽演奏・作曲の成熟を象徴している。

### 10-3. 外国人生徒削減案に影響を与えたピアノ科の状況

イタリア以下、オランダ、オーストリア、ベルギー、ハンガリー、ベネズエラ、ブラジル、ギリシア、スイス、ドイツは、いずれも延べ人数が 10 名以下、実質人数が 2 名以下の国々である。この中で、受賞者（次席は含まない）を出したのはオーストリア、ブラジル、スイス、ハンガリーの 4 カ国である。ペルー生まれで「スイス人」と記載されたストーブ Victor STAUB (1872~1953) は、後にディエメールの後任教授リスレール Joseph-Édouard RISLER (1873~1929) の後を次いでパリ音楽院教授となる。隣国のドイツからは、1889 年までピアノ本科への入学者がいなかった。普仏戦争後の全般的な国交沈滞とフランス側の屈辱的感情が尾を引いていたためであろう。その上、ドイツには既にメンデルスゾーンが創設したライプツィヒ音楽院、ヒラーが開いたケルン音楽院が存在し、充実した教育が行われていた。

さて、ここでこの時期のピアノ本科の受賞者数における外国人の人数の内訳をみてみよう。次の表 I-10-1 は各国の実質生徒数と、1 等賞・2 等賞の延べ人数を示している。

<sup>577</sup> ポビーリオは 1873 年から亡くなるまでミラノ音楽院ではオルガン科教授を務めた (~1900)。20 年以上に亘りミラノの聖チェルソ教会の楽長としても活躍した (Cf. *Ibid.*)。ピアノ、オルガン曲を中心に 300 近い作品を出版している。

<sup>578</sup> ルーカはアメリカに渡り、フィラデルフィア音楽院のピアノ科主任となった。帰国後はミラノで作曲と教授活動に専心した (Cf. *Ibid.*, *GMO*, 2015 年 4 月アクセス)。

<sup>579</sup> 特に 1853 年の『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌、『ル・メネストレル』誌上で彼のピアノ独奏やパリの音楽家との共演がたびたび報告されている。28 歳で夭逝するまでに彼は作品番号にして 112 点の作品を出版した。

<sup>580</sup> J.-M. FAUQUET, « GALEOTTI, Cesare, dit Cesarino », *DMF*, p. 497.

表 I-10-1. 各国の実質生徒数および 1 等賞・2 等賞の延べ人数

史料：CP, p. 587-588, 593-594

出身国	人数合計 (実質的な外国人生徒数)	1 等賞/2 等賞 (延べ人数)	第 1/第 2 次席 (同左)	賞・次席合計 (同左)
スペイン	13	7	2	9
イタリア	3	5	2	7
アメリカ	8	2	3	5
ロシア	6	0	1	1
ポーランド	5	2	0	2
イギリス	5	0	2	2
オーストリア	2	1	1	2
ブラジル	1	2	0	2
スイス	1	1	1	2
ハンガリー	1	2	1	3
ベルギー	2	0	0	0
オランダ	2	0	1	1
ベネズエラ	1	0	0	0
ギリシア	1	0	0	0
ドイツ	1	0	0	0
合計	-	20	12	32
フランス	-	28	31	59

1876 年から 1886 年にかけて在籍した外国人のうち、もっとも多く賞を獲得したのはスペインの生徒たちである。13 名の生徒たちは、10 年間のうちに 8 回も賞ないし次席を占めた。イタリアの生徒はわずか 3 人で 7 回も賞ないし次席を獲得した。アメリカ人の生徒は 8 人で実質人数は多いが、賞と次席の獲得回数は 4 回と受賞率は低い。ロシア人は 6 名の生徒が在籍していたが、1 人が次席を獲得したのみである。ポーランドは 5 名の在籍者のうち延べ 2 人が賞を得ており、ロシア人よりは良い成績を取めた。一方で、ポーランドと同数の生徒が在籍していたイギリス人は、2 回次席を受けたのみである。ベルギー、ベネズエラ、ギリシア、ドイツ人の生徒は賞も次席も獲得しなかった。

これらの外国人受賞者数をフランス人受賞者数と比較してみよう。外国人のうち賞を得たのは 20 名であるのに対し、フランス人受賞者は 28 名である。これは賞の約 4 割が外国人に与えられていたことを示す。一方の次席は 3 割弱が外国人に与えられた。賞と次席を合わせると、全受賞者の約 3 割半が外国人によって占められていた。

この分析から、この時期、トマに外国人生徒数の削減の提案を迫ったピアノ科の 2 つの要因を指摘することができる。

1 つ目は、スペイン、イタリアを中心とする受賞者の増加である。全体的にみても、外国人受賞者数は外国人次席獲得者数よりも多い。しかし、音楽院にとって外国人受賞者が多いこと自体にはメリットもあった。というのも、外国人受賞者が帰国して活躍すれば、パリ音楽院教育の名声を各国に流布することになるからである。しかし、一方では外国人受賞者の割合が 5 割に迫りつつあったことは、フランス本国の優秀なピアニスト自体が少なくなっていると見られ、国内におけるパリ音楽院の威信にかかわるといえる見方もできる。そこで、外国人の受賞者が出すぎないためにも、在籍する外国人の母数を減らす必要があった。

2つ目は、受賞することのない外国人在籍者の増加である。受賞者における外国人の割合が増えすぎること問題だったが、それ以上に受賞もせず、フランス人の権利を圧迫して空席を占める外国人の方が、問題視されたはずである。トマがとくに制限する必要があると感じていたのは、これらの外国人であると考えられる。実際、1876年から1886年までの間には、延べ130名の外国人生徒が在籍し、そのうち受賞者・次席獲得者は延べ32名しかない。これは、この時期の外国人生徒数の24.6%であり、受賞者だけでみるとその割合は更に低く15.3%に留まる。このことは、受賞者にも次席獲得者にもならなかった生徒が延べ98名も存在したことを意味する。これらの生徒は、音楽院にとっては対外的な音楽教育の威信を高めることに貢献しないばかりか、トマが指摘したように、予科で努力した若い生徒の進級を阻害していたことは明らかである。

#### 10-4. 外国人入学制限の決定

1887年2月1日、トマの報告を受けた公教育・信仰・美術大臣ベルトロ Marcellin BERTHELOT (1827~1907) は、外国人生徒の入学を制限するために次のように具体的な数字を提示した。

1886年5月14日付けの貴殿の文書を参照しまして、私は外国人生徒数が絶えず増えつつあること、幾つかのクラスにおいてはこれらの生徒が過半数にさえなっていることを確認しました。毎年音楽院に出願し、空席がなければ入学許可が出せないフランス人志願者を前にして、以前と同じ割合で外国人を受け入れることはもはや不可能と思われました。従って、私は今後、外国人が各クラス最大2名を超えて在籍することを認めないという決断を下しました<sup>581</sup>。

こうして、最大で1クラス7名を数えた外国人の生徒数は大幅に制限され、フランス人の学習機会が確保されることとなった。

1886年のトマの報告と翌年の決定は、パリ音楽院が諸外国にもたらした政治的・文化的影響が、音楽院創設後約90年近くを経て、今度はパリ音楽院自身に及んだ結果ともみることが出来る。ミラノ音楽院はナポレオンの勅令によりパリ音楽院より僅かに8年遅れて創設された。1832年に創設されたブリュッセル音楽院もまたミラノ音楽院同様、パリ音楽院を範としていた<sup>582</sup>。1830年に創設されたマドリッド音楽院はナポリの音楽院の伝統を手本とはしていたが、1830年から1854年までピアノ科の教授を務めたアルベニス・イ・バザンタ Pedro ALBÉNIZ Y BASANTA (1795~1855) は、パリでアンリ・エルツとカルクブレンナーに師事したピアニスト兼作曲家だった。フランスによって撒かれた音楽教育システム、近代的なピアノ教育の種は、何十年も遅れて開花し、とりわけラテン系諸国の若い才能は19世紀最後の四半世紀に更なる発展と活躍の場を求めてパリを訪れた。一方で、もとより確固たる音楽的伝統を有するドイツは、ライプツィヒを中心とする音楽専門教育制度が高

<sup>581</sup> « Me reportant à votre dépêche du 14 mai 1886, je constate que le nombre des élèves étrangers va toujours en augmentant et qu'il y a même certaines classes où ces élèves sont en majorité. En présence des aspirants français qui se présentent chaque année au Conservatoire, et que l'on ne peut admettre faute de places, il ne me parait plus possible de recevoir les étrangers dans les mêmes proportions que par le passé. J'ai décidé, en conséquence, qu'à l'avenir, il ne pourrait y avoir plus de deux élèves étrangers, au maximum, dans chaque classe. », CP, p. 274.

<sup>582</sup> 初代院長はパリ音楽院の対位法・フーガ教授を引退したばかりのフェティスだった。

度な独立性を確立していたこと<sup>583</sup>、普仏戦争という政治的事件による音楽的交流の断絶のため、パリ音楽院と歩みをともにすることはなかった。

---

<sup>583</sup> とはいえ、ドイツから来た留学生がいなかったわけではない。ドイツのヴェッセルビューレン (Wesselburen) 出身のニーマン Rudolf NIEMANN (1838~1898) は、モシェレスとダヴィッド Ferdinand DAVID (1810~1873) に学んだ後、1857年4月20日にマルモンテルのクラスに登録し、翌年のコンクールで次席を得た。GMO では、彼が1858年にアレヴィにも学び1858年に1等賞を得たと延べているが、クラス名簿には彼はアレヴィのクラスに登録した証拠はなく、どのクラスでも1等賞をとることなく1858年のうちにドイツへ発っている。Rose MAURO, « Niemann, Walter », GMO, 2015年5月アクセス。



表 I-10-2. ピアノ本科における外国人生徒一覧 (1876-1887)

N.B. 太字斜体は賞 (Prix) 獲得者、斜体は次席獲得者。史料 : CP, p. 587-588, 593-594

年度	クラス	外国人生徒名	外国人の数	在籍者総数
1876-77	マルモンテル	Castellanos (アメリカ) ; <b>Imnez</b> (スペイン)	2	15
	マチアス	Torrent (スペイン) ; <b>Trago</b> (スペイン)	2	14
	マサール	Gonzalès (スペイン)	1	17
	ドラボルド	Demeyer (ベルギー) ; Janiszewska (Claire); Janiszewska (Marie)	3	16
	ル・クーペ		0	16
1877-78	マルモンテル	Castellanos (アメリカ) ; Dowel (イギリス)	2	12
	マチアス	Meerlo (オランダ)	1	12
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Silberberg</b> (ポーランド) ; Nunn (イギリス)	2	15
	ドラボルド	Brzezicka (ポーランド) ; Claire Janiszewska (ポーランド) ; Janiszewska (Marie) (ポーランド)	3	15
	ル・クーペ		0	16
1878-79	マルモンテル	<b>Mesquita</b> (ブラジル) ; <b>Courras</b> (アメリカ)	2	14
	マチアス	Meerlo (オランダ) ; Saz (スペイン) ; <b>Vallejo</b> (スペイン)	3	14
	マサール		0	14
	ドラボルド	Claire Janiszewska (ポーランド) ; Garcia (スペイン)	2	14
	ル・クーペ		0	15
1879-80	マルモンテル	<b>Mesquita</b> (ブラジル) ; <b>Courras</b> (アメリカ) ; Ban (スペイン)	3	14
	マチアス	<b>Vallejo</b> (スペイン) ; <b>Calado</b> (スペイン) ; <b>Philipp</b> (オーストリア)	3	13
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Luziani</b> (イタリア)	1	17
	ドラボルド	Garcia (スペイン) ; Goodwin (イギリス) ; Kyriakoff (ロシア)	3	17
	ル・クーペ		0	18
1880-81	マルモンテル	<b>Mesquita</b> (ブラジル) ; <b>Courras</b> (アメリカ) ; Ban (スペイン)	3	9
	マチアス	<b>Vallejo</b> (スペイン) ; <b>Calado</b> (スペイン) ; Philipp (オーストリア)	3	8
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Luziani</b> (イタリア)	1	16
	ドラボルド	Garcia (スペイン) ; Goodwin (イギリス) ; Kyriakoff (ロシア)	3	14
	ル・クーペ		0	14
1881-82	マルモンテル	<b>Reitlinger</b> (ハンガリー) ; Levaux (ベルギー)	2	12
	マチアス	<b>Vallejo</b> (スペイン) ; <b>Philipp</b> (オーストリア) ; Alarcon (アメリカ)	3	10
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Luziani</b> (イタリア) ; <b>M<sup>lle</sup> de la Mora</b> (スペイン) ; Meredyth (イギリス)	3	15
	ドラボルド	Pajret (スペイン) ; de Reusner (ロシア)	2	13
	ル・クーペ		0	17
1882-83	マルモンテル	<b>Reitlinger</b> (ハンガリー) ; Levaux (ベルギー) ; <b>Galeotti</b> (イタリア)	3	14
	マチアス	<b>Philipp</b> (オーストリア) ; Alarcon (アメリカ) ; Rosetti (ロシア) ; Palliser (スペイン) ; Williams (アメリカ)	5	12
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Luziani</b> (イタリア) ; <b>M<sup>lle</sup> de la Mora</b> (スペイン) ; Meredyth (イギリス)	3	16
	ドラボルド	Pajret (スペイン) ; de Reusner (ロシア) ; Moukhine (ロシア)	3	12
	ル・クーペ		0	17
1883-84	マルモンテル	<b>Reitlinger</b> (ハンガリー) ; Levaux (ベルギー) ; <b>Galeotti</b> (イタリア) ; <b>Geloso</b> (イタリア) ; <b>Hollander</b> (オランダ) ; <b>Miquel</b> (スペイン)	6	17
	マチアス	Alarcon (アメリカ) ; Rosetti (ロシア) ; Palliser (スペイン) ; Williams (アメリカ) ; <b>Pinchbach</b> (イギリス) ; <b>Arteaga</b> (スペイン)	6	15
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> de la Mora</b> (スペイン)	1	16
	ドラボルド	Pajret (スペイン) ; Moukhine (ロシア) ; Villalobos (アメリカ)	3	14
	ル・クーペ		0	18
1884-85	マルモンテル	<b>Reitlinger</b> (ハンガリー) ; <b>Galeotti</b> (イタリア) ; <b>Geloso</b> (イタリア) ; <b>Hollander</b> (オランダ) ; <b>Miquel</b> (スペイン) ; Jackowski (ポーランド)	6	17
	マチアス	Rosetti (ロシア) ; Williams (アメリカ) ; <b>Arteaga</b> (スペイン) ; <b>Pinchbach</b> (イギリス) ; <b>Delgado</b> (ベネズエラ) ; <b>Schelling</b> (アメリカ)	6	16
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Seeliger</b> (ロシア)	1	17
	ドラボルド	Villalobos (アメリカ)	1	15
	ル・クーペ		0	17
1885-86	マルモンテル	<b>Reitlinger</b> (ハンガリー) ; <b>Geloso</b> (イタリア) ; <b>Hollander</b> (オランダ) ; <b>Miquel</b> (スペイン) ; Jackowski (ポーランド) ;	5	17
	マチアス	Williams (アメリカ) ; Williams (イギリス) ; <b>Arteaga</b> (スペイン) ; <b>Delgado</b> (ベネズエラ) ; <b>Schelling</b> (アメリカ) ; <b>Riera</b> (スペイン)	7	17
	マサール	<b>M<sup>lle</sup> Seeliger</b> (ロシア)	1	18
	ドラボルド	Villalobos (アメリカ) ; Nassberg (ロシア)	2	15
	ル・クーペ		0	18
1886-87	マルモンテル	<b>Geloso</b> (イタリア) ; <b>Hollander</b> (オランダ) ; <b>Miquel</b> (スペイン) ; <b>Staub</b> (スイス)	4	18
	フィッツ	Williams (アメリカ) ; <b>Pinchbach</b> (イギリス) ; <b>Delgado</b> (ベネズエラ) ; <b>Riera</b> (スペイン) ; <b>Veloudios</b> (ギリシャ)	7	15
	マサール(フィッツ)	<b>Seeliger</b> (ロシア) ; Gaffré (アメリカ) ; Panthes (オーストリア)	3	18
	ドラボルド	Nassberg (ロシア) ; Cherchewsky (ロシア) ; Szymansky (ポーランド)	3	14
	デュヴェルノワ	Beutter (ドイツ)	1	18

## 第1部の総括

第1部では、48年草案の起草から1886年の外国人受け入れ規定の変更に至るまで、パリ音楽院の公的資料を参照しながら、教育制度の変遷の中にピアノ科を位置づけてきた。2月革命後の共和的機運によって、音楽院は運営上の自立を獲得したかに見えた。50年総則に定められた音楽教育委員会の人選を反映した民主的な教授選出のシステムは、それを象徴している。ところが、権威帝政時代が始まると、このシステムは少なくともピアノ教授の任命に関しては全く機能しないまま、ル・クーペが例外的手続きによって任命され、1856年には任命権が国務大臣に帰属された。ローラン退職後の空席を巡るマチアスとプリュードンの競争においては、后妃と院長を味方につけたプリュードンよりも国務大臣に働きかけロッシェニの後ろ盾を得たマチアスに軍配が上がった。院長の意向を軽視する帝国政府の強権的態度は、音楽院から任命に関する自発性を剥奪した。本来共和的な理念の下に設置された音楽院を、帝政は警戒していたはずである。マチアスが選任されたのは彼の「適切な」根回しの賜物であったが、彼の任命は音楽院にとって決して悪い結果をもたらさなかった。彼のクラスは、将来のパリ音楽院ピアノ教授フィリップ Isidor PHILIPP (1863~1958) とプーニョ Raoul PUGNO (1852~1914) を輩出している。また、第2部で見るように、フランツ・リストの作品が音楽院の定期試験で初めて導入されたのは、マチアスのクラスにおいてであった。

政体の変化に翻弄されつつも、音楽院が一貫して保持したのは48年草案に示された「再建のために破壊することではなく、建造物を修復し大きくする」という理念であった。第二帝政および第三共和制初期に見られた著しい生徒数の増加、民衆合唱クラスの創設は、中産階級の拡大、鉄道網の発達とパリ万博に伴う国際的な人的流動性の促進を反映している。フランス人のみならず、ヨーロッパ諸外国から来る生徒の増加によって、パリ音楽院はヨーロッパの音楽院となった。

生徒の増加と多様化に伴って、ピアノ教授たちは、それまで以上に体系的で統一的な教育理念が要請されるようになる。第3部で見るように、マルモンテル、ル・クーペを初めとするピアノ教授は、普遍的な芸術的理想から読譜、解釈、身体の訓練に至るまでを、一貫したシステムの中で秩序付ける努力を迫られることとなる。

普仏戦争後の音楽史クラスの創設は、音楽院の歴史において重要な出来事ではあったが、音楽院の教授たちにとっては少々遅すぎた。このクラスの創設計画は1848年から温存されていた上に、個々のピアノ教授たちは1850年代以降、個々に歴史的レパートリーを探究していた。そのことは、第2部の定期試験曲目の研究において明らかにされるだろう。

ところで、科学に基づく社会の絶えざる進歩が信じられた時代の只中でかつてない繁栄を築いたパリ音楽院は、芸術にいかなる価値を見出していたのだろうか。この点を考える上で、序論で提示した問い、すなわち音楽院がいかなる対象を、いかにして、また何ゆえに保存したのか、という疑問に立ち帰る必要がある。第2部では、ピアノ科の定期試験レパートリーの研究を通して、音楽院が努めて保存し、あるいは刷新しようとした音楽的伝統と、それに対する音楽院の振る舞い方を検討する。

## 第2部

定期試験のレポートリー

(1841~1889)



## 第1章 予備的研究——定期試験の実施と史料の状況

第1部では、定期試験の実施時期とその役割を明らかにしたが、それ以上の詳細には踏み込まなかった。第2部を開始する本章では、まず定期試験の審査員の傾向を明らかにし、誰が生徒の半期ごとの学習進捗状況を評価したのかを年代ごとにみる。次に、演奏曲目の一覧を資料から構築する上で取り扱う資料の種類とそれらの状態を個別の例を挙げながら、筆者がどのような手順を経て曲目を同定したのか、曲目再構築の過程と方法を提示する。

### 1-1. 定期試験の審査員

第1部を通して修了コンクール審査団についてはその顔ぶれと傾向を詳細に検討し、コンクール審査団にはピアノ科教授は含まれないものの、ピアノ演奏に通曉した人選がなされていたことが分かった。では、年に2度、音楽院の小ホール（練習ホール）で行われた定期試験で生徒たちの演奏を評価したのはどのような審査員たちだったのだろうか。制度上、審査にあたる内部機関は1871年11月9日の省令<sup>583</sup>前後で異なる。そこで、ここでは1850年12月から1871年7月までと、1872年1月から1889年6月までの2期に分けて、審査員の構成の特徴をみる。

#### 1-1-1. 1850年から1871年まで

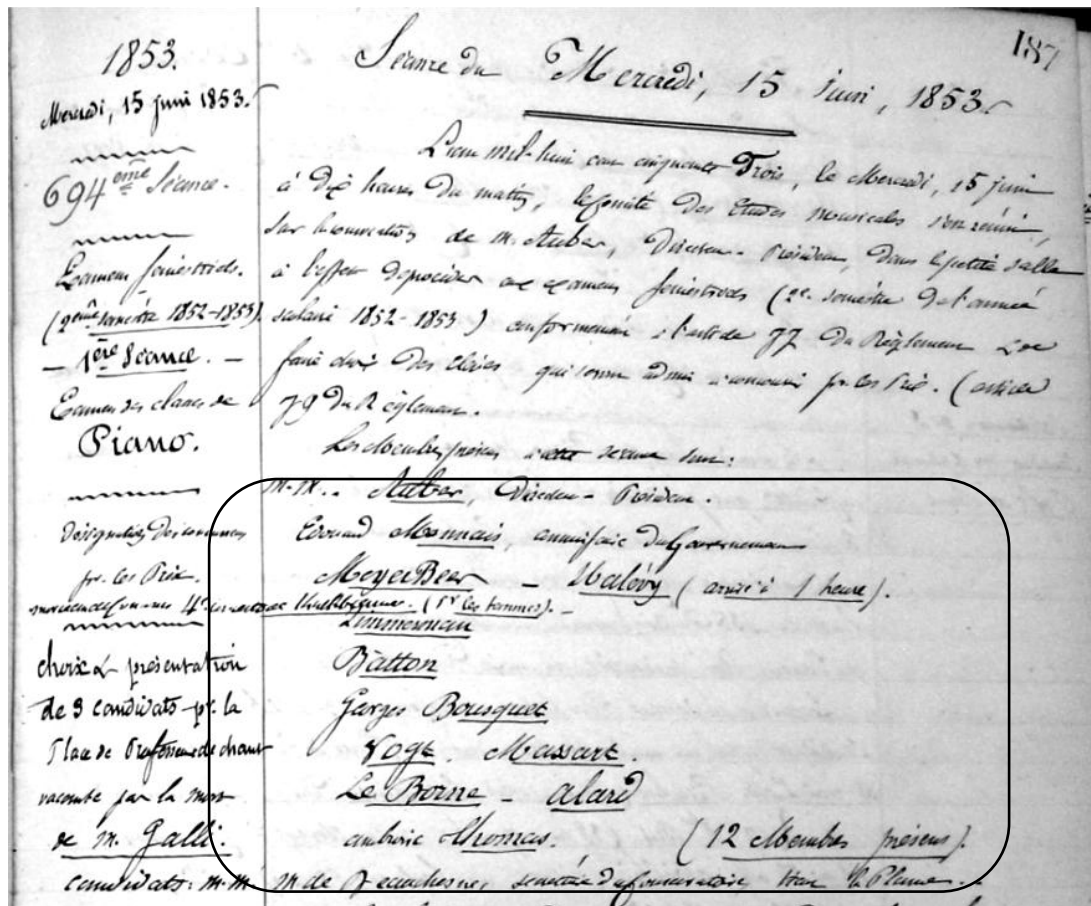
この時期、ピアノ科の定期試験は41回実施された。審査にあたったのは、50年総則に定められた音楽教育委員会の音楽学習委員であった。教育委員会の音楽学習部門は内部人員9名と外部人員3名によって構成されたが、12名全員が揃ったことは1853年6月の試験の時のみで、他の試験では5名から11名の委員が審査にあたった。各試験の試験官は同委員会の議事録から再構成することができる。次の図II-1-1は1853年6月15日の試験の際に作成された議事録の冒頭部分である。議事録の冒頭には毎回、日時、場所、院長を委員長とする旨、試験の種別（ここでは後期の定期試験）、試験実施に対応する総則項目の番号（第77、79項）が記された。これらの基本情報に続いて、試験官の名前が列挙される（枠線でマークした領域、マークは筆者による）。

---

<sup>583</sup> Cf. 本論文I-1-1-2。

図 II-1-1. 1853 年 6 月 15 日に行われた定期試験議事録（冒頭部分）

N.B. 史料：AN, AJ 37/194-2



ここに記されている試験官は次の 12 名と 1 名の書記官の名前である。

表 II-1-1. 1853 年ピアノ科後期試験の試験官（6 月 15 日）

N.B. \*はピアノ科受賞者

氏名	役職, 肩書き
オベール	委員長, 院長
Éd. モネ	政府役員
マイヤバーア (1791~1864)	外部委員, 作曲家
アレヴィ	作曲科教授
ヰイメルマン*	ピアノ科視学官
バトン*	声楽アンサンブル科教授
ブーケ	外部委員, 作曲家
フォークト	オーボエ科教授
マサール	ヴァイオリン科教授
ルボルヌ	作曲科教授
アラール	ヴァイオリン科教授
A. トマ	外部委員, 作曲家
A. ド・ボシエーヌ	書記

コンクールの審査団とは異なり、音楽学習委員会は固定された編成で朗唱部門以外の全クラスの審査を担うので、ピアノ科の試験だからといってピアノに精通した審査員が外部から補われるということにはなかった。1853年の審査員の編成に関する限り、ピアノの専門的な教育を受けたのはオベール、マイヤベーア、ヅィメルマン、バトン、トマの5名である。オベールは若い頃、1788年にドイツ経由でパリに来たイタリア出身のピアニスト兼作曲家ラデュルネール Ignace-Antoine LADURNER (1766~1823) の指導を受け、バイヨ Pierre BAILLOT (1771~1842) やロード (1744~1830) ら著名な音楽家と室内楽を共演するだけの力量があった<sup>584</sup>。外部委員のマイヤベーアもまたオペラ作曲家のキャリアを積むまではピアニスト、即興家として高い名声を得ていた<sup>585</sup>。彼は1834年にフェルディナント・ヒラーから高度な技巧を駆使し厳格な様式で書かれた《6つの練習曲集》作品15の献呈を受けている<sup>586</sup>。既に人生最後の年を迎えていたヅィメルマンはピアノ科の視学官、バトンとトマがピアノ科のかつての受賞者であったことは第1部で述べた<sup>587</sup>。他の試験官はヴァイオリン科、オーボエ科、作曲科の教授とヴァイオリンを演奏した政府役員のモネである。ボシェーヌは1871年まで欠かさず出席しているが、議事録をとるために参加しているのでコンクール参加者を決定したりする際には発言権をもたなかったと考えられる。このように定期試験の試験官は必ずしも特定の学科の専門家が行うわけではなかった。さらに全体的な傾向をみるために、次の表II-1-2に1850年12月から1871年7月までに試験官を務めた人物と参加した試験の日時を議事録に基づいてまとめた。表では審査への参加回数の多い人物から順に記した。

---

<sup>584</sup> H. SCHNEIDER, « AUBER, Daniel-François-Esprit », *DMF*, p. 68. ラデュルネールについては右の文献を参照。« Ladurner (Ignace-Antoine-François) », *FétisB*, t. 5, p. 158-159.

<sup>585</sup> M.-H. COUDROY-SAGHAI, « MEYERBEER, Jakob Liebmann MEYERBEER, Giacomo », *DMF*, p. 799. マルモンテルも彼がモシエレスと演奏会で競い合う「熟練のヴィルトゥオーゾ」だったと述べている。Cf. *PC*, p. 186.

<sup>586</sup> Ferdinand HILLER, *6 suites d'études pour le piano-forté*, op. 15, Paris, Delahante, 1834.

<sup>587</sup> Cf. 本論文 I-4-3-2。

表 II-1-2. 定期試験の試験官と参加した試験の日付 (1850-1871)

N.B. \*はピアノ科受賞者。試験別の審査団の構成は附録 II-8~II-10 参照。史料：AN, AJ 37/194-2~ AJ 37/195-1

オペール	委員長	院長	1850/12/11 ; 1851/6/11 ; 1851/12/19 ; 1852/6/9 ; 1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1853/12/14 ; 1854/6/2 ; 1854/12/14 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9 ; 1856/6/23 ; 1857/6/5 ; 1857/12/23 ; 1858/5/28 ; 1858/12/6 ; 1859/6/8 ; 1859/12/12 ; 1860/6/12 ; 1860/12/14 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30 ; 1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/1/22 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14 ; 1867/12/17 ; 1868/6/11 ; 1868/12/9 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27 ; 1870/6/16 ; 1871/7/29	40
Ed. モネ	委員	政府役員	1850/12/11 ; 1851/6/11 ; 1851/12/19 ; 1852/6/9 ; 1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1854/6/2 ; 1854/12/14 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9 ; 1856/6/23 ; 1857/6/5 ; 1857/12/23 ; 1858/5/28 ; 1858/12/6 ; 1859/6/8 ; 1859/12/12 ; 1860/6/12 ; 1860/12/14 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30 ; 1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/1/22 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14	32
A. トマ*	委員	地方音楽学校、 パリ音楽院分 校総視学官 (1855~) 作曲科教授 (1856~)	1850/12/11 ; 1851/6/11 ; 1851/12/19 ; 1853/6/15 ; 1853/12/14 ; 1854/6/2 ; 1854/12/14 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9 ; 1856/6/23 ; 1857/6/5 ; 1857/12/23 ; 1858/5/28 ; 1858/12/6 ; 1859/6/8 ; 1860/6/12 ; 1860/12/14 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30 ; 1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1864/1/22 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14 ; 1868/6/11 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27	32
ブリュミエ	委員	ハーブ科教授	1856/6/23 ; 1857/12/23 ; 1859/6/8 ; 1859/12/12 ; 1860/6/12 ; 1860/12/14 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30 ; 1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14 ; 1867/12/17	19
カストネル	委員	作曲家	1857/12/23 ; 1858/12/6 ; 1859/6/8 ; 1859/12/12 ; 1860/12/14 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30 ; 1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/1/22 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14	18
ドーヴェルネ	委員	トランペット 科教授	1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/1/22 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/12/17 ; 1868/6/11 ; 1868/12/9 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27 ; 1870/6/16 ; 1871/7/29	17
ブノワ	委員	オルガン科教 授	1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1864/1/22 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14 ; 1867/12/17 ; 1868/6/11 ; 1868/12/9 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27 ; 1871/7/29	16
バザン	委員	和声・実践伴奏 科教授 作曲科教授 (1871~)	1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/6/9 ; 1864/12/5 ; 1866/1/15 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14 ; 1867/12/17 ; 1868/6/11 ; 1868/12/9 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27 ; 1870/6/16 ; 1871/7/29	15



フォークト	委員	オーボエ科教授	1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1853/12/14 ; 1854/6/2 ; 1854/12/14 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9 ; 1856/6/23 ; 1857/6/5 ; 1857/12/23 ; 1858/5/28 ; 1858/12/6 ; 1859/6/8 ; 1860/12/14	14
ルベール	委員	作曲科教授	1862/6/13 ; 1862/12/18 ; 1863/6/5 ; 1864/1/22 ; 1865/6/7 ; 1866/1/15 ; 1866/6/13 ; 1866/12/10 ; 1867/6/14 ; 1867/12/17 ; 1868/6/11 ; 1869/6/1 ; 1870/6/16	13
ヴェッケルラン	委員	作曲家・著述家 音楽院図書館員 (1869~)	1864/12/5 ; 1865/6/7 ; 1866/6/13 ; 1867/6/14 ; 1867/12/17 ; 1868/6/11 ; 1868/12/9 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27 ; 1870/6/16 ; 1871/7/29	11
バトン*	委員	声楽アンサンブル科教授	1850/12/11 ; 1851/12/19 ; 1852/6/9 ; 1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1853/12/14 ; 1854/6/2 ; 1854/12/14	8
ガレ	委員	ホルン科教授	1856/6/23 ; 1857/6/5 ; 1857/12/23 ; 1858/5/28 ; 1859/6/8 ; 1859/12/12 ; 1860/6/12	7
ルボルヌ	委員	作曲科教授	1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1854/6/2 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9 ; 1857/6/5	6
ボープラン	委員	政府役員	1868/6/11 ; 1868/12/9 ; 1869/6/1 ; 1869/12/27 ; 1870/6/16 ; 1871/7/29	6
ヰィメルマン*	委員	ピアノ科総視学官	1850/12/11 ; 1851/6/11 ; 1852/6/9 ; 1852/12/27 ; 1853/6/15	5
L. マサール	委員	ヴァイオリン科教授	1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1854/12/14 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9	5
ダンクラ	委員	ヴァイオリン科教授	1858/5/28 ; 1858/12/6 ; 1859/6/8 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30	5
カラファ	委員	作曲科教授	1856/6/23 ; 1857/6/5 ; 1858/5/28	3
ブーケ	委員	作曲家、指揮者	1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1853/12/14	3
アラール	委員	ヴァイオリン科教授	1852/12/27 ; 1853/6/15 ; 1853/12/14	3
ガレ	委員	ホルン科教授	1860/12/14 ; 1861/6/7 ; 1861/12/30	3
アレヴィ	委員	作曲科教授	1853/6/15 ; 1855/6/22 ; 1856/1/9	2
マイヤベーア	委員	作曲家	1853/6/15	1
E. フェラン	諮問委員	政府役員	1871/7/29	1

ここに掲げた 26 名のうち、先に挙げたオベール、マイヤベーア、ヰィメルマン、バトン、トマ以外でピアノとかかわりが深い音楽家はバザン、ルベールのみである<sup>571</sup>。審査員の中ではオーボエ、ヴァイオリン、ホルン、ハーブ、トランペット、オルガン、作曲各科の教授が 10 回以上試験に立ち会っている。声楽関連の教授は 8 回参加のバトンのみであり、あまり重視されていないが、器楽に関しては、金管、木管、弦楽器、鍵盤楽器、理論系学科から偏りなく委員を選ぶことで、試験官の中に少なくとも一人はその楽器の教授か、その楽器と同じ教育セクションの教授が含まれるようになっていた。しかし、これは逆にいえば試験官の大部分は専門外の音楽家だということである。「音楽的感情はどの楽器でも同じだ」<sup>572</sup>という普遍主義は 1871 年まで定期試験審査の中で生き続けていた。定期試験は非公開で行われたため、公開の修了コンクールとは異なり音楽院外部からの批判を受けなかったということもこの体制が長く維持された理由の一つであろう。

### 1-1-2. 1871 年から 1889 年まで

1871 年の総則改訂以後、1842 年以来続いたこの定期試験審査体制に大きな変化がもたらされた。審査がクラス別に組織される試験委員会の手に委ねられたことによって、各科における試験官の専門性が重視されるようになったのである。それまでの教育委員会は同じ構成メンバーが全科の試験の審査に当たっていたが、1871 年 11 月以後は科ごとに音楽院正教授の 6 名と外部審査員からなるクラス試験委員会が設けられた<sup>573</sup>。この期間、各回のピアノ本科の試験に立ち会った試験官は 6 名から 10 名で構成され、人数は必ずしも一定していない。次の表 II-1-3 はその一例としてもっとも人数の多かった 1874 年 6 月の試験官の構成を示している。

表 II-1-3. 1874 年ピアノ科後期試験の試験官（6 月 23 日）

N.B. \*はピアノ科受賞者。史料：AN, AJ 37/206-1

氏名	役職・肩書き
A. トマ*	委員長、院長
マッセ*	作曲科教授
バザン	作曲科教授
ゴーチエ	音楽史クラス教授
ビゼー*	作曲家、外部委員
コーエン*	声楽アンサンブル科教授
デュヴェルノワ*	ソルフェージュ科教授
ポチエ*	役学習クラス教授
サン＝サーンス	作曲家、ピアニスト、オルガニスト、外部委員
ウジェーヌ・ソゼ	ヴァイオリン科教授
E. レティ	事務官、書記

書記のレティを除く 10 名のうち、この年は規定よりも多い 7 名の教授が審査にあたった。10 名の試験官のうち、委員長を含む 6 名がピアノ科受賞者である。それ以外の試験官においてもサン＝サーンスが卓越したピアニストとして名声を確立しており、バザンは 1871 年 10 月に作曲科教授に任命される以前は和声・伴奏科教授としてピアノ上でのスコア・リーディングを教えていた。したがって、試験官のうちでピアノ演奏と深い関わりがないのは作曲家で音楽史教授のゴーチエとヴァイオリン科教授のソゼのみである。

<sup>571</sup> バザンとピアノの関わりについては本論文 I-4-3-2、ルベールとピアノについては I-5-4 を参照。

<sup>572</sup> Cf. 本論文 I-4-3-2。

<sup>573</sup> 試験委員の一覧は右の文献を参照。CP, p. 400-402。

ピアノ奏者を重視するこの傾向は、1871年以降に顕著な特徴である。次頁の表 II-1-4 は、この期間の試験委員を参加回数の多い順に並べている。この時期、10回以上試験に立ち会った試験官は、書記のレティを除けば8名を数え、そのうちピアノ科の受賞者は6名（表中\*をつけた音楽家）で、非受賞者の2名はソゼとバザンのみである。受賞者6名のうち、デュヴェルノワ Henri DUVERNOY（1871~1896）、フィッツ、ディエメールは修了コンクールの審査員には名を連ねていなかった音楽家である。和声教授のデュヴェルノワ<sup>574</sup>は1838年にヅィメルマンのクラスで1等賞を得たピアニスト兼作曲家で、教育的で古典的なジャンルの作品は少ないが、ワルツ、ポルカ、無言歌、オペラの主題による変奏曲など約200点のピアノ作品を出版している。フィッツとディエメールはいずれもマルモンテルの優れた門下生で、それぞれ1887年にピアノ教授の地位につくまで専門的な外部審査員として審査に加わった。

試験への参加回数が10回未満の音楽家の大部分は、ピアノ演奏と関わりの深い音楽家たちで占められている。エルツ、マチアスは元ピアノ科教授として外部委員の資格で試験に立ち会っている。サン=サーンスに次ぐギロー Ernest GUIRAUD（1837~1892）とビゼー Georges BIZET（1838~1875）はマルモンテル門下で1等賞を取っているピアニストであり、マルモンテルに献呈されたギローの《ピアノ・ソナタ》作品1<sup>575</sup>、《演奏会用アレグロ》<sup>576</sup>、シュテファン・ヘラーに献呈されたビゼーの《半音階的変奏曲》<sup>577</sup>は定期試験でもしばしば演奏されている<sup>578</sup>。ルベール、ノレ、V. マッセ、デュボワはいずれも修了コンクール審査員であり、彼らとピアノの関係については既に第1部で述べた<sup>579</sup>。ドリーブ Léo DELIBES（1836-1891）は1850年に設置された民衆合唱クラスの教授バティストの甥で、パリ音楽院でアダンの作曲クラスとバザンの和声・実践伴奏クラスで学んだ後、テアトル・リリックとオペラ座で伴奏ピアニストを歴任した。1865年から1872年までオペラ座で合唱の次席コレペティトゥール（2<sup>e</sup> chef de chœur）を務める傍ら、バレエ音楽で本格的なキャリアを積むまでは1862年から1871年までマレ地区のサン=ジャン=サン=フランソワ教会でオルガニストも務めている。ドリーブはしたがって鍵盤楽器と無縁の作曲家ではない。彼は1881年にピアノ科教授に任命され、教育評議員の資格でクラス試験委員の一席を占めている。上記以外の試験官は二人の音楽史教授、バルブローとゴーチエである。

このように、1871年以降、ピアノ本科の定期試験においてはコンクールの審査におけるのと同様、音楽院内外の経験を積んだピアニストたちが生徒の学習状況の評価にあたるようになり、ピアノ教育の専門性向上が図られた。

<sup>574</sup> コンクール審査員を務めていたデュヴェルノワ Alphonse DUVERNOY（1842~1907）とは別人である。H. デュヴェルノワはローマ賞作曲コンクールで第2大賞を得ている。

<sup>575</sup> Ernest GUIRAUD, *1<sup>re</sup> sonate pour piano*, op. 1, Paris, Heugel, 1857.

<sup>576</sup> *Id.*, *Allegro de concert*, Paris, Durand Schoenewerk, 1885.

<sup>577</sup> Georges BIZET, *Variations chromatiques*, Paris, G. Hartmann, 1868.

<sup>578</sup> Cf. 本論文 II-5-2-9-2.

<sup>579</sup> コーエンとマッセについては本論文 I-4-3-2.、ルベールについては I-5-4.、デュボワについては I-3-2-2 を参照。

表 II-1-4. 定期試験の試験官と参加した試験の日付 (1871~1889)

N.B. \*はピアノ科の受賞者・次席獲得者。試験別の審査団の構成は附録 II-2 参照。史料：AJ 37/195-1, AJ 37/206~ AJ 37/304

A. トマ*	委員長	院長	1872/1/30; 1872/6/14; 1873/1/29; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1877/6/21; 1878/1/25; 1878/6/20; 1879/2/4; 1879/6/19; 1880/1/30; 1880/6/23; 1881/1/21; 1881/6/21; 1882/1/27; 1882/6/20; 1883/1/26; 1883/6/19; 1884/1/21; 1884/6/20; 1885/1/24; 1885/6/23; 1886/1/23; 1886/6/22; 1887/1/22; 1887/6/21; 1888/1/21; 1888/6/19; 1889/1/21; 1889/6/18	36
H. デュヴェルノワ*	試験委員	ソルフェージュ科教授 和声科教授 (1878~)	1872/1/30; 1872/6/14; 1873/1/29; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1877/6/21; 1878/1/25; 1878/6/20; 1879/2/4; 1879/6/19; 1880/1/30; 1880/6/23; 1881/1/21; 1881/6/21; 1882/1/27; 1882/6/20; 1883/1/26; 1883/6/19; 1884/1/21; 1884/6/20; 1885/1/24; 1885/6/23; 1886/1/23; 1886/6/22; 1887/1/22; 1887/6/21; 1888/1/21; 1888/6/19; 1889/1/21; 1889/6/18	36
ソゼ	試験委員	ヴァイオリン科教授	1872/1/30; 1872/6/14; 1873/1/29; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1877/6/21; 1878/1/25; 1878/6/20; 1879/6/19; 1880/1/30; 1880/6/23; 1880/6/23; 1881/1/21; 1881/6/21; 1882/1/27; 1882/6/20; 1883/1/26; 1883/6/19; 1884/1/21; 1884/6/20; 1885/1/24; 1885/6/23; 1886/1/23; 1886/6/22; 1887/1/22; 1887/6/21; 1888/1/21; 1888/6/19; 1889/1/21; 1889/6/18	36
J. コーエン*	試験委員	声楽アンサンブル科教授	1872/1/30; 1872/6/14; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1877/6/21; 1878/1/25; 1878/6/20; 1879/2/4; 1879/6/19; 1880/1/30; 1880/6/23; 1881/6/21; 1882/1/27; 1882/6/20; 1883/1/26; 1884/6/20; 1886/1/23; 1886/6/22; 1887/1/22; 1887/6/21; 1888/1/21; 1888/6/19; 1889/1/21	29
フィッツ*	外部委員	ピアノ科教授 (1887~)	1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1877/6/21; 1878/1/25; 1878/6/20; 1879/2/4; 1879/6/19; 1880/1/30; 1881/6/21; 1882/1/27; 1882/6/20; 1883/1/26; 1884/6/20; 1886/1/23; 1886/6/22; 1887/1/22; 1887/6/21; 1888/1/21; 1888/6/19; 1889/1/21	21
ポチエ*	試験委員	役学習クラス (1851~1875) 声楽科教授 (1875~)	1872/1/30; 1872/6/14; 1873/1/29; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1877/6/21; 1878/1/25; 1878/6/20;	14
ディエメール*	外部委員	ピアニスト兼 作曲家 ピアノ科教授 (1887~)	1881/1/21; 1881/6/21; 1882/1/27; 1882/6/20; 1883/6/19; 1884/1/21; 1884/6/20; 1885/1/24; 1885/6/23; 1886/1/23; 1886/6/22; 1887/1/22; 1887/6/21	13
バザン	教育評議員	作曲科教授	1872/6/14; 1873/1/29; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/2/2; 1876/6/20; 1877/1/31; 1878/1/25	11
H. エルツ*	外部委員	元ピアノ科教授	1879/2/4; 1879/6/19; 1880/6/23; 1881/6/21; 1882/6/20; 1883/6/19; 1884/6/20; 1885/6/23	8
サン=サーンス	外部委員	作曲家、オルガニスト、ピアニスト	1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23; 1875/1/22; 1875/6/22; 1876/6/20; 1877/6/21	7
ギロー*	外部委員	作曲家	1879/2/4; 1872/6/14; 1882/6/20; 1883/1/26; 1885/1/24; 1886/6/22; 1887/6/21	7

ビゼー*	外部委員	作曲家	1872/1/30; 1872/6/14; 1873/1/29; 1873/6/11; 1874/1/23; 1874/6/23	6
E. ゴーチエ	教育評議員	音楽史クラス 教授	1874/6/23; 1876/6/20; 1877/1/31	3
ドリーブ	教育評議員	作曲科教授 (1881~)	1886/1/23; 1887/1/22; 1889/1/21	3
マチアス	外部委員	元ピアノ科教 授	1888/6/19; 1889/1/21; 1889/6/18	3
バルブロー	教育評議員	音楽史クラス 教授	1872/1/30; 1872/6/14	2
ルベール	教育評議員	作曲科教授 (1862~) パリ音楽院分 校視学官 (1871~)	1873/1/29; 1873/6/11	2
ノレ	外部委員	ピアニスト兼 作曲家	1888/6/19; 1889/6/18	2
V. マッセ*	教育評議員	作曲科教授 (1866~)	1874/6/23;	1
デュボワ*	試験委員	和声科教授	1888/6/19	1

## 1-2. 定期試験演奏曲目の再構築

音楽院ピアノ科の生徒たちが修了コンクールで演奏していた作品がピアノ協奏曲やピアノ・ソナタであったことは、コンスタン・ピエールの調査によって既に明らかにされている<sup>580</sup>。年に2度の定期試験の内、とくに6月の後期試験はコンクール参加資格が問われる重要な試験であった。では、ピアノ科ではどの生徒も定期試験でコンクールの課題曲となりやすい曲目やこれらのジャンルを選び練習していたのだろうか。これまで、定期試験の曲目の全体像が把握されたことはなかったため生徒たちが学習課程の最終段階であるコンクールに到達するまでに取り組んだ作品についてはほとんど知られてこなかった。

試験曲目を解明することはフランス国立古文書館に残された一定の史料群からある程度まで可能である。しかし、これらの史料から必要なデータを抽出しまとめ上げるまでには複雑なプロセスを経なければならない。

本節では、曲目の提示と分析に先立って、まず定期試験のレパートリーを含む史料の種類とその状況を明らかにする。次いで、そこからいかにしてデータを抽出し分類し、可能なものに関してはいかにして曲を同定したのかを個別の事例を挙げながら説明する。

### 1-2-1. 史料の種類とその状況

定期試験の一覧を作成するために利用できる史料群はフランス国立古文書館ピエールフィット館に所蔵されている史料系列AJ 37に含まれる次の3種類である。

#### -A 群 : AJ 37/261~AJ 37/303<sup>581</sup>

教授が定期試験の直前に院長に提出する各生徒についての報告書。1842年~1913年、1921年~1925年<sup>582</sup>。以下、教授報告と略記する。この史料には定期試験直前にクラスに在籍していた生徒が記され、各生徒の進捗、資質等について教授の所見が記されている。

教授報告は、年度ごとに一冊の台帳に綴じられている(図 II-1-2)。内部には定期試験時に在籍していた生徒名がクラス毎に一覧化されている。図 II-1-2の右に示すように、クラス担任名に続いて第1列には生徒氏名、第2列に教授の報告が記されている。教授の報告は生徒の全般的な質、出席状況、勤勉さ、将来性などが記されている。

#### -B 群 : AJ 37/208~AJ 37/240<sup>583</sup>

個々の試験官による生徒たちの評価メモ。1824年~1914年。以下、試験官メモと略記する。試験中に試験官が記した評価に関する簡易的なメモである。この史料も台帳に綴じられているが、年代順ではなく記録者別に保存されている。図 II-1-3に示すのはヴァイオリン科教授シャルル・ダンクラと、彼の後に音楽学習委員となったフランソワ・バザンの記録を含む台帳(AJ 37/223-3)である。表紙にはフランソワ・バザンの名前のみが記されており、前半にはダンクラの1859年10月29日から1862年4月9日までの試験メモ、後半には1862年6月5日から1867年10月22日までの試験メモが収められている。図 II-1-3の右写真は1861年12月30日に行われたピアノ科の後期試験をダンクラが記録した1頁で、エルツ、ファランク夫人、ル・クーペ、コーシュ夫人のクラスに該当する部分である。ここでは各クラス的人数は1~5名分しか記されていない。つまり、試験官たちは、試験を受けた生徒全員についてメモを残しているわけではない。評価の内容は「多少の進歩 (quelques progrès)」、「ほとんど進歩無し (peu de

<sup>580</sup> CP, p. 584, 589. 本論文付録 I-13 参照。

<sup>581</sup> Rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, 1842-1913, 1921-1925, AN, AJ 37/261-AJ 37/303.

<sup>582</sup> Cf. 本論文 I-4-2.

<sup>583</sup> Concours ou examens d'admission et examens en cours d'année : notes de séance, 1824-1914, AJ 37/208-AJ 37/240.

progrès)」、「出来が悪い (faible)」などごく簡潔なものである。これは他の試験官についても同様である。

生徒の曲目調査においては、残されている限り試験に参加したすべての試験官の台帳を参照した。

#### -C 群 : AJ 37/193-3~AJ 37/195-5<sup>584</sup>

教育委員会、入学審査団、教育評議会、クラス試験委員会の議事録。以下、委員会議事録と略記する。書記を務めた事務官によって記録されたもので、1つの台帳に数年分の議事録が綴じられている。図 II-1-4 は 1873 年 1 月 29 日に行われた試験の議事録 (AJ 37/195-1) で、マチアス、エルツ、ファランク夫人のクラスに関する部分である。各クラスの生徒名の右にはそれぞれの生徒が演奏した作品情報が記されている。但し、後でみるように作品情報が記されるようになるのは、1871 年の総則変更後最初に行われた 1871 年 7 月 29 日からである。

これら 3 種の史料群のうち、本研究では 1842 年から 1889 年までのデータの状況を調査した。ここに含まれるすべての史料に各試験で各生徒が演奏した演奏曲目情報が記されているわけではなく、また年度によっては資料自体が欠落している場合もある。附録 II-1 に掲げる表は、史料の有無と各史料群における曲目情報 (作曲家、ジャンル、タイトル名等) の有無を試験実施日・クラス毎に表示している。

この表から、曲目情報の記録状況と各史料群の関係について次の特徴を指摘することができる。

#### 1-2-1-1. A 群の特徴

A 群の特徴については、第 1 部でエルツの教授報告を例に挙げて説明したが<sup>585</sup>、ここでは曲目の記載状況の視点から説明を補足する。A 群 (教授報告) の史料はほぼすべての試験、クラスについて残っている。欠落しているのは下記の 3 年度分のみである。

- 1842-43 年度 前期試験 (1842/12/23) : ズィメルマン、エルツ、ファランク夫人、  
コーシュ夫人のクラス
- 1856-57 年度 前期試験 全クラス記録なし
- 1870-71 年度 前期試験 全クラス記録なし

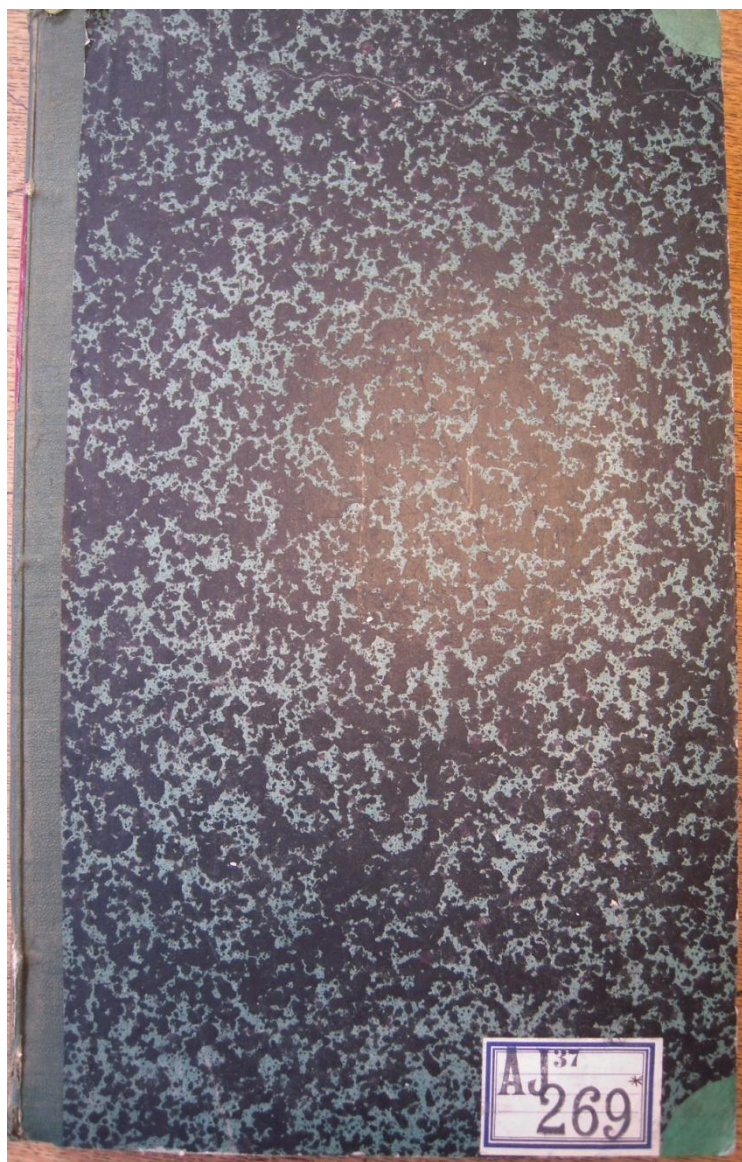
史料欠落の原因がはっきりしているのは、プロイセン軍によるパリ包囲とパリ・コミューン期にあたる 1870~1871 年度のみである。トマの院長就任直後の後期試験 (1871 年 7 月 29 日実施) 以後は A 群の大部分に演奏曲目が記されているが、それ以前のオベール院長時代に曲目が教授報告に書き込まれることは稀だった。

<sup>584</sup> Comité d'enseignement puis d'examens et jurys d'admission, AJ 37/193-3; Comité d'enseignement des études musicales ou comité des études musicales : procès-verbaux originaux des séances, AJ 37/194; Comité d'enseignement et conseil d'enseignement, jury d'admission et comités d'examens des études musicales, conseil supérieur d'enseignement, AJ 37/195.

<sup>585</sup> Cf. 本論文 I-4-2.



図 II-1-2. 教授報告 (A 群) の台帳の一例 (AJ37/269、1850 年 6 月、マルモンテルのクラスの 1 頁目)



生徒名

202

Conservatoire National de Musique  
et de Déclamation.

Examen du Lundi 10 Juin 1850.

Classe de *Liane*  
*M. Armandel* Professeur

Noms des Elèves.	Rapport du Professeur.
<i>Dahot</i> <i>à déjà concouru l'an passé</i>	<i>plusieurs années elles admissibles ont acquis et leur débiter autant qu'on le pouvait. je n'ai pas de reproches à lui adresser.</i>
<i>Letourneux</i> <i>second prix 1849</i>	<i>très bon élève. possède des qualités d'intonation, de sonnerie, de précision de talent pour les ensembles. je le félicite tout particulièrement à l'attention de Monsieur le Directeur.</i>
<i>Delcamp</i> <i>second prix 1847</i>	<i>très bonne organisation. et elle s'est toujours perfectionnée. travaille maintenant avec ardeur. je me félicite de ses progrès et de tout pour son élève.</i>
<i>Cohen</i> <i>à l'origine pour le concours de l'année dernière. je n'ai pas de reproches à lui adresser. il a pu se faire remarquer par son talent.</i>	<i>très bon élève. intelligent, sérieux, travaille avec ardeur. je félicite le vainqueur et le second. je n'ai pas de reproches à lui adresser.</i>
<i>Jurat</i> <i>est arrivé en dernière place.</i>	<i>très intelligent. mais toujours perdus, surtout dans les parties fatigues sans cesse. à la position de l'élève j'ai dû lui adresser des reproches.</i>
<i>Letourneux</i> <i>à l'origine pour le concours de l'année dernière. je n'ai pas de reproches à lui adresser.</i>	<i>à fait les progrès. les progrès sont remarquables. il a pu se faire remarquer par son talent.</i>

教授の報告



図 II-1-3. 試験官メモ (B群) の台帳の一例

(AJ 37/195-1, 1861 年 12 月 30 日、ダンクラによるエルツ、ファランク夫人、ル・クーペ、コーシュ夫人のクラスのメモ)

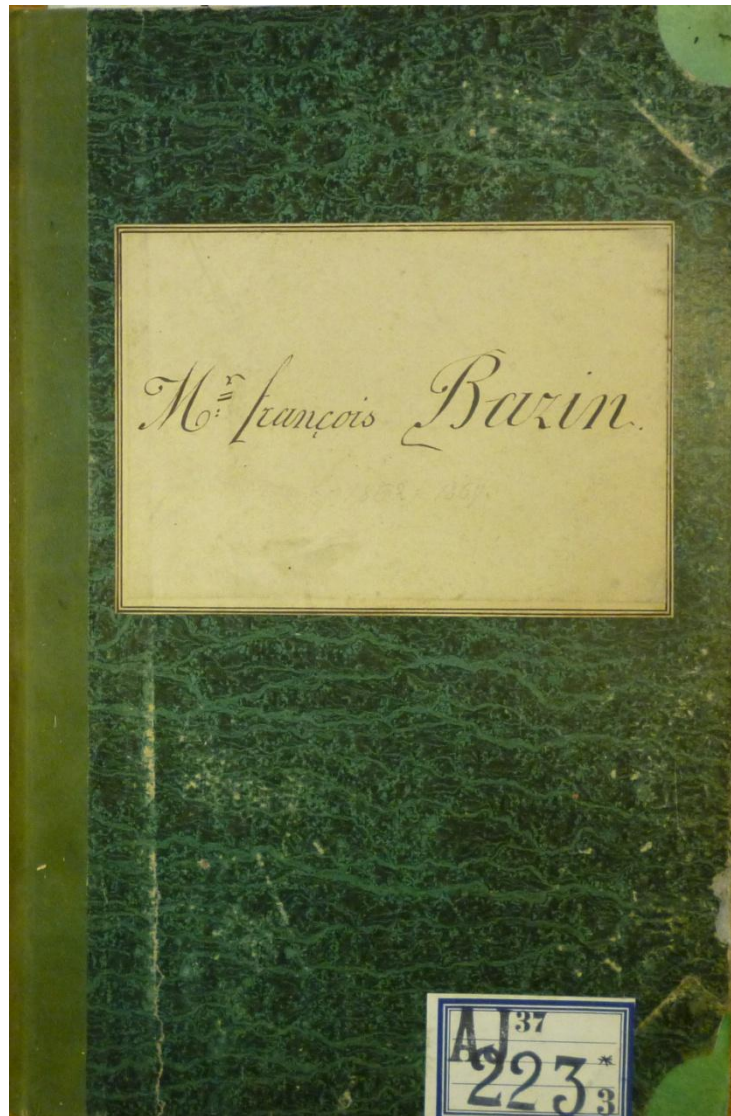
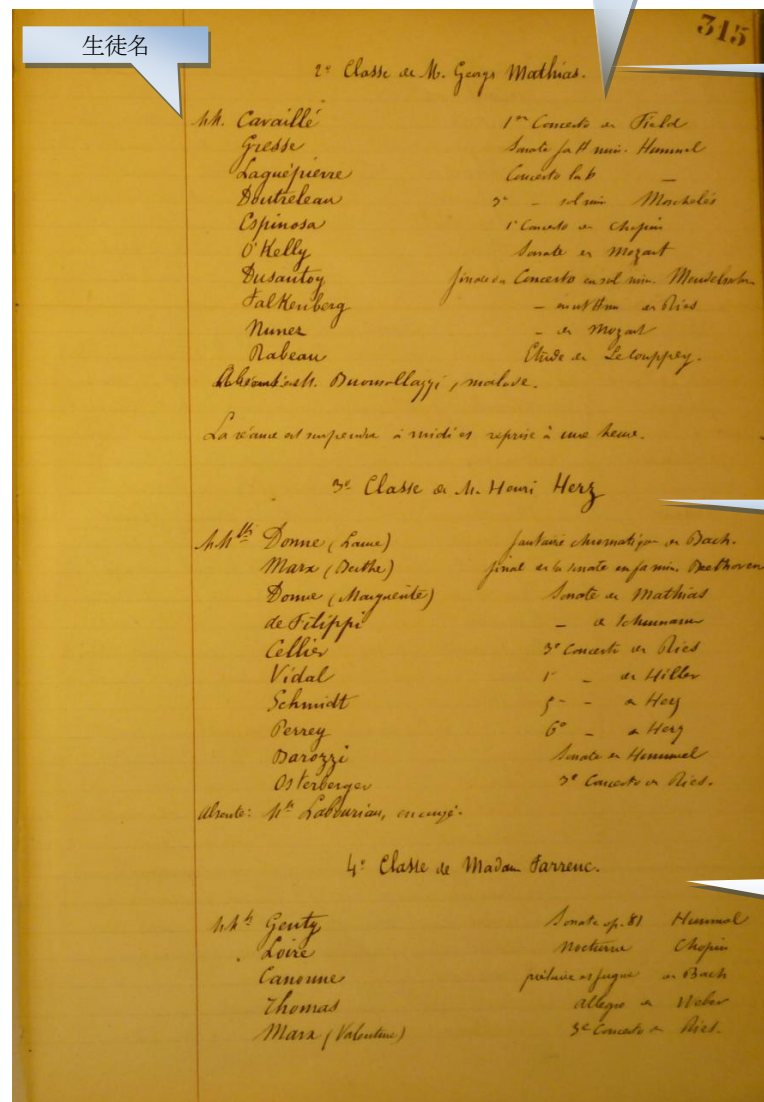
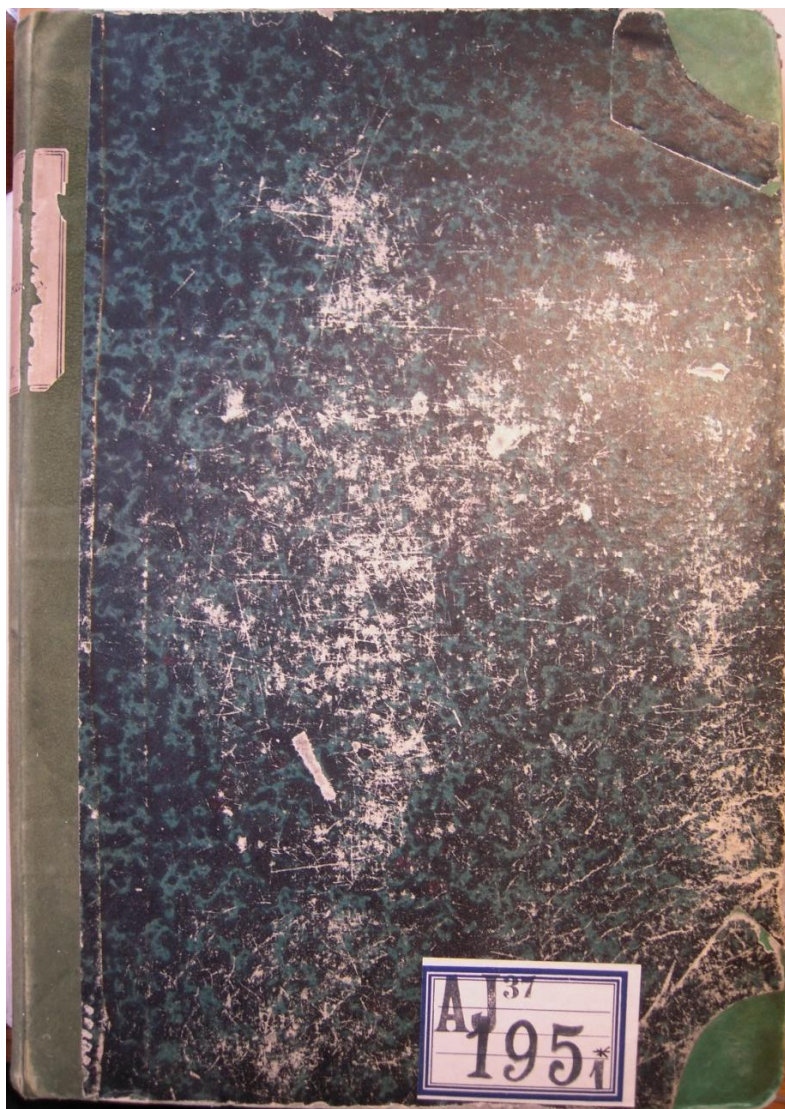




図 II-1-4. 教育委員会議事録 (C 群) の台帳の一例 (AJ 37/195-1, 1873 年 1 月 29 日)



次の表 II-1-5 は 1842 年から 1870 年までに演奏曲目が書き込まれた教授報告の一覧である。ここには一件だけでも曲目情報が書き込まれている史料を挙げた。

表 II-1-5. オベール院長時代に曲目が記録された教授報告一覧

史料番号	試験日	クラス
AJ 37/265	1846/6/6	ローラン
AJ 37/270	1851/6/11	ローラン
AJ 37/271	1852/6/9	ローラン
AJ 37/277	1860/6/12	マルモンテル、ローラン
	1860/12/14	ローラン
	1861/6/7	マルモンテル、ローラン
	1861/12/30	マルモンテル
AJ 37/278	1862/6/13	マルモンテル
AJ 37/279	1864/6/9	マルモンテル
	1865/6/7	マルモンテル
AJ 37/280	1867/6/14	マルモンテル
AJ 37/281	1869/6/1	マルモンテル
AJ 37/282	1870/6/16	マルモンテル、マチアス

この表が示すように、1840~1850 年代、教授報告に曲目が記されることは極めて稀で、ローランが 3 回の試験で、曲目を書きとめているだけである。1860 年代に入ると男子クラスの教授たちが時折曲目を書き込むようになる。マルモンテルが 9 回の試験、ローランが 2 回の試験、マチアスが 1 回の試験で曲目を記録した。

このように、1871 年以前に関して、教授報告からは部分的にしか試験曲目データを再構築することができない。次の図 II-1-5 は、1851 年 6 月 11 日に行われたローランによる教授報告の一部で、この時期の演奏曲目の貴重な記入例の一つである。右列の教授報告欄には、各生徒が演奏した曲目が、教授の報告とは異なる筆跡で記されている（上から順に「バッハのフーガ」、「マイヤーの第 1 協奏曲」、「メンデルスゾーンの協奏曲」、「ショパンの第 1 協奏曲」）。「+」印はコンクール参加可能な状態であることを示すものと考えられる。

図 II-1-5. ローラン教授の報告 (1851 年 6 月 11 日) <sup>586</sup>

N.B. 矢印は筆者による追加

Noms des Élèves.	Rapport du Professeur.
Dostinger	accusé de 1849. (Suzanne de Bach. ←)
Leroy	Travaillé beaucoup. a concouru en 1850. (1 <sup>er</sup> Concerto de Haydn.) ←
Boulland	a concouru 1850. Étère fort mais travaillé (Concerto de Mendels.) ←
Savary	Très excellent élève 2 <sup>e</sup> prix de 1850. (a été malade une partie d. l'année) (1 <sup>er</sup> Concerto de Chopin) ←

### 1-2-1-2. B 群の特徴

このメモは A 群のように院長ら第 3 者に提出する正式なメモではないので、試験官によりメモの質は様々である。生徒たちが演奏した曲目も丹念に書き取っている勤勉な教官もいれば、生徒の演奏を聴きながら退屈しのぎに幻想的なデッサンに身を委ねた教官もいる (附録 II-2 の図像参照)。使用言語は多くはフランス語だが、オルガン教授ブノワのように気まぐれにドイツ語、英語、イタリア語を用いる教授もいる。しばしば十分な注意を払わずに書かれたこれらのメモはしかし、とりわけ 1870 年以前における A 群における曲目記録の不足を補う点で真剣に扱う価値がある。実際、附録 II-1 の表が示すように 1860 年代に入ると A 群に記録されなかった曲目が多かれ少なかれ B 群に記録されている。図 II-1-6 は、1862 年 6 月 13 日に行われた試験で試験官を務めていたブノワがエルツ・クラスの生徒の演奏を聴いて記したメモである。左列から順に、生徒名、演奏曲、演奏に対する評価が記されている。図の下に翻訳をつけた (表 II-1-6)。

<sup>586</sup> AN, AJ 37/270.



図 II-1-6. プノワの定期試験メモの一例、1862 年 6 月 13 日の試験 (AJ 37/224-3)

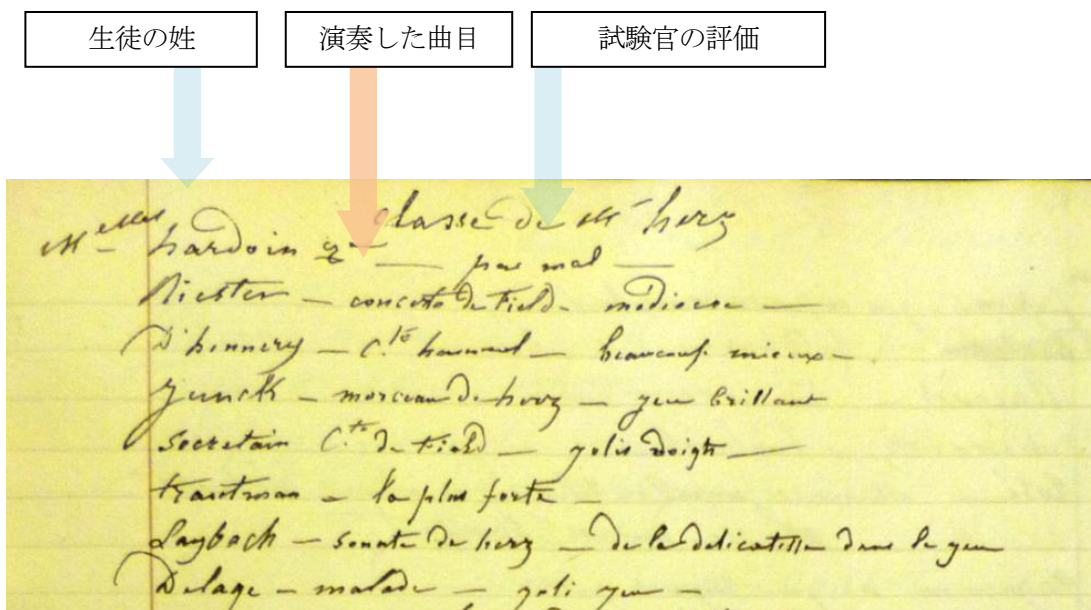


表 II-1-6. 図 II-1-6 の内容

N.B. 生徒名の表記は同時期の試験の教授報告に記載された綴りに従った

生徒名	演奏曲	プノワの評価	
アルドゥーン嬢	M <sup>lle</sup> Hardouin 2 <sup>e</sup>	-	かなり良い
リーステール嬢	M <sup>lle</sup> Riester	フィールドの協奏曲	平凡
デヌリ嬢	M <sup>lle</sup> Déneroy	フンメル協奏曲	ずっと良くなった
イユング嬢	M <sup>lle</sup> Jungck	エルツの作品	華々しい演奏
スクレタン嬢	M <sup>lle</sup> Secrétain	フィールドの協奏曲	きれいな指
トロートマン嬢	M <sup>lle</sup> Trautmann	-	もっとも秀でている
レイバック嬢	M <sup>lle</sup> Leybaque	エルツのソナタ	演奏に繊細さがある
ド・ラージュ嬢	M <sup>lle</sup> de Lage	(病気) <sup>587</sup>	愛らしい演奏

他の試験官の記録もこれと同様の形式で書かれている。プノワの例が端的に示すように、すべての生徒について演奏曲目が記されているわけではない。また、「フィールドの協奏曲」、「エルツの作品」のように曲目が完全には同定されない場合もしばしばである。但し「エルツのソナタ」の場合、エルツはソナタを一曲しか書いていないので《ピアノ・ソナタ》作品 200<sup>588</sup>と同定することができる。

B 群の史料には、ピアノ科の審査に参加したすべての試験官のメモが残されているわけではない。附録 II-3 に掲げた表に、B 群の各史料における演奏曲目情報の有無を年代ごとまとめた。

### 1-2-1-3. C 群の特徴

C 群における演奏曲目の記録は 1871 年以降に限られる。この年の内部機関再編の折に院長トマは教授報告、議事録に試験曲を記録するよう教授、書記官に周知したものと見られる。この

<sup>587</sup> 曲名の位置には、このように生徒の状態が記されている場合がある。この表示は、ド・ラージュ嬢が病気であったことを指すと思われる。

<sup>588</sup> Henri HERZ, *Grande sonate di Bravura*, op. 200, Paris, chez l'auteur, 1861.

影響はB群の試験官メモにも及んでおり、1871年以降の定期試験の大部分はA、B、C各群に演奏曲目の記録が残っている。

次の図II-1-7は、1875年1月22日の議事録からマルモンテル・クラスの試験記録の抜粋である。左列から、生徒氏名、受賞歴、演奏曲目・作曲家名が記されている。上から7人目はドビュッシーで、彼はバッハの《半音階的幻想曲とフーガ》(BWV 903)を演奏している。

図II-1-7. 1875年1月22日に行われた前期試験議事録より  
マルモンテル・クラスの抜粋 (AJ 37/206-1)

生徒の姓	受賞歴	演奏曲目、作曲家
196 1875. 1 <sup>re</sup> classe de M. Marmontel,		
M. Dolmetsch	(1 <sup>er</sup> au. 1873)	3 <sup>e</sup> sonate de Schumann
Rouvirolis	(2 <sup>o</sup> 6. 1873)	finale op. 57 Beethoven
Desgranges	(2 <sup>o</sup> 6. 1874)	Concerto à Vienne op. 26 Schumann
Lemoine	(2 <sup>e</sup> au. 1874)	Jeune de Mendelssohn
Mestres	(C. 1873-4)	Sonate de Beethoven (l'année)
Wiemsberger		prélude de Bach
Debussy	(2 <sup>e</sup> au. 1874)	fantaisie chromatique de Bach
Hugomenc		allegro fuoco Marmontel
Guind		finale de l'op. 13. Beethoven
Thomas		- op. 28 Mendelssohn
Sujol		- op. 10 Beethoven
Loyer		Gigue de Mozart
Absent: M. Braud, malade.		

A群やB群と同様、演奏曲目は作品番号やタイトルによって同定できるものと同定不可能なものがある。

### 1-2-2. データ整理 —— 一覧表の作成

A、B、C群の史料から可能な限り定期試験の演奏曲目を再構築するために、筆者は曲目の記録が始まる1840年代から1880年代の間にA、B、C群に記載されたこれらの曲目情報を史料別にすべてエクセルファイルに書き写し、1つの表にまとめた。附録II-4に表の一例として、1871年7月29日に行われた定期試験のマルモンテル・クラスの演奏曲目一覧を抜粋した。横にも長い表なので2頁に亘って表示している。表を2頁に分割した都合上、連続する行の対応を分かりやすくするために「①、②」などの行番号を付け加えた。

この表の前半は年度、試験の日付、クラス、生徒名、各史料に記載された曲目情報を転写しまとめている。一方、続く頁に掲げた表の後半には、表前半の各資料の記録から抽出した演奏曲データをまとめた。演奏曲データは、曲目の同定に役立つ要素、すなわち作曲家、作品番号、目録番号、調性、楽章、出版地・出版年(初演年)の各欄で構成される。

作品の同定の次元は一律ではない。例えば第②行の情報から同定しうるのは作曲家とジャン

ルのみ（ベートーヴェン、協奏曲）である。第⑩行の曲目情報からは作曲家、作品番号、ジャンル（ベートーヴェン、作品 10、ソナタ）を同定することができるが、3つのソナタからなるこのセットの第何番の何楽章が演奏されたのかは特定できない。楽章に至るまで完全に同定された作品は次の2作品のみである。⑨行目 エルツ《ピアノ協奏曲》作品 34 イ長調、⑩行目 ヴェーバー《ピアノ・ソナタ》作品 24 ハ長調 第4楽章。

最後の備考欄は教授報告に記された欠席情報などを記している。表後半の④、⑤、⑦、⑧、⑬の備考欄は次の内容が記されている。④「欠席」、⑤「欠席、退学」、⑥「休暇中。良い生徒、パリ包囲中は地方に滞在」、⑦「欠席」、⑧「欠席」、⑨「パリ包囲中に死亡」。

各年度についても同様の手法で各生徒の演奏曲目データを抽出することで、可能な限りの演奏曲目の再構築が可能となる。

### 1-3. ジャンル同定

定期試験演奏曲目の同定において音楽作品のジャンルに着目するのは、これが定期試験曲目における選択基準の一つとなっていると考えられるからである。事実、創設以来、修了コンクールの曲目の大部分は協奏曲とソナタで占められている。音楽教育委員会がピアノ教授の提案を汲みつつ、何らかの教育的・美的基準に基づいて特定のジャンルの作品を選択していたことは明らかである。ということは、定期試験の曲目においても同様に、教授たちによって共有されていた何らかの基準に従ってあるジャンルが選択されていたと考えるべきである。そこで本節では、レパートリーの分析を容易にするために、史料から作品を同定することのできた 337 曲<sup>589</sup>を基礎として、定期試験演奏曲目のジャンル分類の枠組みを提示し、いかなる観点からこの枠組みを設けたのかを説明する。

337 曲を一定の諸ジャンルに分類することには一定の困難が伴う。実際、ソナタや幻想曲などの名称は厳密に規定された形式や書法に基づく作品の総体を指し示すわけではない。仮になんらかのジャンルを指し示す名称が作品に与えられたとしても、その意味する対象は時代、地域、言語、演奏機会、楽器によっても異なり、変化する。また、個別の曲の実態（形式、書法）とジャンル名がもつ意味上の領域が厳密に一致するとも限らない。18 世紀中期から 19 世紀半ばまでの鍵盤楽器のための幻想曲について研究したバルトリとルーデは、即興的なジャンルである幻想曲 (fantaisie)、カプリース、トッカータ、前奏曲のジャンルを厳密に規定することの難しさについて次のように述べている。

実際、用語の問題は見かけ以上に複雑である。同種の曲を指すのに「ファンタジー」、「前奏曲」、「カプリース」、「カプリッチョ」、「メランジュ・アルモニック」その他多くの用語がある。「*improviser*」（即興する）という語がドイツ語の「*phantasieren*」に相当するとはいえ、フランス語でごく好んで用いられるのは「*préluder*」（前奏する）という動詞である。同様に、読者は本書を通して（C. P. E. バッハの後期幻想曲における多感様式からリストの《ダンテを読んで》に至るまで）感情的な内容を指すことを狙った詩的なタイトルにも出会うだろう。こうした意味上の不確定性は音楽学にとってしばしば解決し難い問題を引き起こしている。J. S. バッハ作品におけるトッカータと幻想曲の違いが今なお音楽学者たちの議論的になっているのもその一例である。ドイツ語では「ファンタジー」という用語がフランス語よりも頻繁に見られるが、1768 年に出版されたジャン=ジャック・ルソーの『音楽事典』が示すように、フランスでは

<sup>589</sup> 作品を同定できたということは、ここでは作品番号または作品目録番号が同定された作品およびいずれの番号も持たないが楽譜の存在が確認できた作品を指す。337 曲の一覧は附録 II-6、II-7 を参照。

むしろ「カプリース」という用語がよく使われる。一方で、これらの名称ははっきりとした機能を反映している。すなわち、「前奏曲」はショパンの例に見られるように全調をめぐる一連の曲集として書かれることで詩的な小練習曲集となるまでは、小規模で導入的な役割を担った。とすると、幻想曲ないしカプリースは概して前奏曲よりも大規模な作品に集中しているように思われる。トッカータはヴィルトゥオジティに特権を認めつつ、その即興的な側面を失う。例えばシューマンの《トッカータ》作品7には幻想曲らしいところは少しもない。だが、厳格な分類はやはり効果的ではなく、本書の主題には何の役にも立たない。従って、筆者は「ファンタジー」という包括的な用語を選び、この語の意味上の限界を随所で見極めることはしないことにする<sup>590</sup>。

このように、2人の著者は個別作品の分析の基礎となる「ファンタジー」概念の検討から出発し、その特徴を単に幻想曲と銘打たれたC. P. E. バッハ (1814~1888)、モーツァルト、フンメルらの鍵盤作品から、幻想曲風ソナタ (*sonata quasi una fantasia*)、ソナタ風幻想曲 (*fantasia quasi una sonata*)、シューマンの《ノヴェレッテ》に代表される「幻想曲」の語をタイトルにもたない作品に至るまでの幅広い作品群に「ファンタジー」の特徴を見出している。

定期試験の演奏曲目の変遷を分析するにはジャンルに基づく分類の枠組みが不可欠であるが、とはいえ、バルトリ、ルーデが「幻想曲」のためにしたように、ジャンルを表す各用語の社会的・美学的含意とその音楽的実体としての個別作品を広く検討する試みは、本論文の目的をはるかに超えてしまう。そこで、ここでは原則として出版された作品のタイトル、形式、楽器編成の3点に鑑みて、337曲を次の表に示す諸ジャンルに分類した。

---

<sup>590</sup> « En réalité, la question terminologique est plus complexe qu'elle ne le paraît au premier abord : on trouve pour désigner un même type de pièces les termes 'fantaisie', 'prélude', 'caprice', 'capriccio', 'mélange harmonique' et bien d'autres encore. Si 'improviser' se dit alors en allemand *phantasieren*, on emploie très volontiers en français le verbe 'préluder'. On rencontrera également, dans le cours de l'ouvrage, des titres poétiques visant à désigner le contenu émotionnel (depuis les *C. P. E. Bachs Empfindungen* pour la dernière fantaisie de ce compositeur jusqu'à *l'Après une lecture du Dante* de Liszt). Une telle indétermination sémantique pose des problèmes que la musicologie a souvent du mal à résoudre : la différence entre toccata et fantaisie chez J. S. Bach reste un débat de musicologues. Il semble que l'on trouve plus fréquemment le terme 'fantaisie' dans la sphère germanique alors que celui de 'caprice' abonde en France, comme l'atteste en 1768 le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau. Ces appellations reflètent en même temps des fonctions précises : le prélude reste de taille réduite et joue un rôle introductif, jusqu'au moment où sa mise en série dans tous mes tons débouche sur un cycle de petites études poétiques, par exemple avec Chopin. Les fantaisies ou caprices paraissent alors se focaliser sur des pièces de plus grande envergure. En privilégiant la virtuosité, la toccata finit par perdre son aspect improvisé : la *Toccatà* op. 7 de Schumann n'a plus rien d'une fantaisie. Mais l'efficacité d'un classement rigoureux demeure illusoire, et celui-ci ne servira en rien au propos du présent ouvrage. Nous avons choisi donc le terme générique 'fantaisie', quitte à en préciser en plusieurs endroits les frontières sémantiques. » Jean-Pierre BARTOLI et Jeanne ROUDET, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, J. Vrin, 2013, p. 11.



表 II-1-7. 定期試験演奏曲目のジャンル区分

ジャンル		下位ジャンル	
1	協奏曲 (Concerto)	1a	協奏曲 (Concerto)
		1b	小協奏曲 (Concertino)
		1c	独奏協奏曲 (Solo Concerto)
2	ソナタ (Sonate)	2a	ソナタ (Sonate)
		2b	ソナタ風アレグロ (Allegro-sonate)
3	ロンド (Rondo)	-	-
4	スケルツォ (Scherzo)	-	-
5	変奏曲 (Variations)	-	-
6	幻想曲 (Fantaisie)	6a	幻想曲 1 (Fantaisie 1)
		6b	幻想曲 2 (Fantaisie 2)
7	カプリース (Caprice)	-	-
8	バラード (Ballade)	-	-
9	舞曲 (Danse)	9a	ガヴオット (Gavotte)
		9b	メヌエット (Menuet)
		9c	ジーク (Gigue)
		9d	ボレロ (Boléro)
		9e	ポロネーズ (Polonaise)
		9f	サルタレッロ (Saltarelle)
		9g	タランテラ (Tarentelle)
		9h	ワルツ (Valse)
		9i	セギディーリャ (Séguidille)
		9j	種々の舞曲を含む組曲
10	ラプソディ (Rhapsodie)	-	-
11	練習曲 (集) (Études)	-	-
12	前奏曲 (集) (Préludes)	-	-
13	フーガ (Fugue)	-	-
14	トッカータ (Toccata)	-	-
15	性格作品 (集) (Morceaux caractéristiques)	15a	即興曲 (Impromptu)
		15b	ノクターン (Nocturne)
		15c	無言歌集 (Romances sans paroles)
		15d	舟歌 (Barcarolle)
		15e	クラヴサンのための小品集
		15f	その他の性格的小品 (集)
16	編曲 (Arrangement)	-	-
17	その他	-	-
18	同定不可	-	-

分類された作品の多くはジャンル名と作品のタイトルが一致しているが、一致しない作品に関しては編成、形式の観点からいずれかのジャンルに分類した。また、作品タイトルがジャンル名を示唆するにも拘らず、その内実はむしろ他ジャンルの特徴を顕著に反映する作品が存在する。そこで、こうした多様性を理解するために、以下、個々の作品の共通点を示しながら、各ジャンルの特徴を簡潔に示す。

### 1-3-1. 協奏曲

このジャンルの下位区分には、「1a. 協奏曲 (Concerto)」、「1b. 小協奏曲 (Concertino)」、「1c. 独奏協奏曲 (Solo concerto)」の3ジャンルを設けた。

### 1a. 協奏曲

この下位ジャンルに関しては、すべてこのジャンル名と出版楽譜のタイトルが一致している。いずれも3楽章で構成された協奏曲である。音楽院の試験では協奏曲が頻繁に演奏されたが、これが何らかの伴奏付で演奏されたという証拠はなく、生徒は独奏パートの指定された一部分、あるいはトゥッティを含めた独奏用編曲の場合にはトゥッティ部分も演奏したと考えられる<sup>591</sup>。試験における演奏方式については、修了コンクールについてイグナーツ・モシェレスの妻シャルロットが編纂した夫の証言が残っている。それによると、1860年の修了コンクールではオベールが各生徒につき4、5分しかもち時間を与えなかったとしている。そのため各生徒はトゥッティから8小節、第1楽章の独奏部の半分を演奏してから第3楽章の独奏部の後半へと飛んで残り時間を使ったという<sup>592</sup>。定期試験における演奏形態もこれに準ずるものであったと考えてよいだろう。

### 2a. 小協奏曲

このジャンルに分類したのは、ピアノとオーケストラのために書かれた次の5作品で、ピアノとオーケストラのために書かれ、かつソナタ形式の特徴を備えた作品である。ここに分類したのは、2楽章以下で構成されるピアノとオーケストラのための協奏的作品である。

表 II-1-8. 「小協奏曲」に分類した作品

作曲者	タイトル	作品番号	楽章数	調性	出版地、出版年
ヴェーバー	コンツェルトシュトゥック	79	1 (3部分)	f	Leipzig, 1823
Ch. マイヤー	演奏会用アレグロ 第1番	51	1	f	Paris, 1846
Ch. マイヤー	演奏会用アレグロ 第2番	60	1	fis	Paris, 1843
メンデルスゾーン	華麗なカブリッチョ	22	1	h	London, 1832
ディエメール	コンツェルトシュトゥック	31	2	E	Paris, 1892

ヴェーバーの《コンツェルトシュトゥック》作品79<sup>593</sup>は序奏 (Larghetto ma non troppo) とソナタ形式による第1部 (Allegro passionato)<sup>594</sup>、行進曲による第2部 (Tempo di Marcia)、ロンド形式による第3部 (Presto assai) からなるが、第1部では展開部と第2主題の再現が省かれるなど切り詰められた形式で書かれているので、このジャンルに分類した。

ディエメールの《コンツェルトシュトゥック》<sup>595</sup>は前奏 (Prélude) を伴う三部形式の第1楽

<sup>591</sup> 例えば、モシェレスがピアノ独奏用に編曲したベートーヴェンのピアノ協奏曲5作は1845年頃にパリのブランデュ社で出版されていた。Cf. Ludwig van BEETHOVEN, *Concertos*, arrangés pour piano seul par J. MOSCHELES, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>, ca 1845. これと同様のピアノ協奏曲の独奏用編曲はモーツァルト、ヴェーバー、フィールドの協奏曲についても存在する。

<sup>592</sup> Charlotte MOSCHELES, *Aus Moscheles Leben - Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, vol. 1, Leipzig, Duncker und Humblot, 1872, p. 304.

<sup>593</sup> このピアノ独奏版はフランスでは初め《サロン用作品—ラルゲット、アフエットウオーソ、アレグロ・パッションナート、行進曲とロンド (Morceau de salon — Larghetto, Affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giocoso)》というタイトルで出版されていた (Cf. Carl Maria von WEBER, *Le Croisé, concert-stück, morceau de salon pour piano*, op. 79, Paris, H. Lemoine, 1865.). 1865年には《十字軍—コンツェルトシュトゥック、サロン用作品》という標題付きの作品として出版された。 (Cf. *Id.*, *Marche du croisé, extraite du Concerto de Salon par Karl Maria von Weber*, op. 79, Paris, F. Janet.

<sup>594</sup> この作品の第1部では第2主題が再現されない。

<sup>595</sup> Louis DIÉMER, *Concert-Stück pour piano et orchestre* op. 31, J. Hamelle, 1892. Cote de BnF: D- 2793. この作品は彼の師マルモンテルに献呈されている。フランス国立図書館には上に掲げた1892年にアメル社から出たエディ

章 (Andantino) と序奏 (Allegro molto) を伴うソナタ形式による第 2 楽章 (フィナーレ) (Allegro giocoso) からなる。このフィナーレはヴェーバーの《コンツェルトシュトゥック》第 1 部とは異なり展開部と第 2 主題の再現を備えているが、提示部は反復されない。

シャルル・マイヤーの 2 つの《演奏会用アレグロ》<sup>596</sup>はオーケストラのトゥッティとピアノ独奏が交替するソナタ形式で書かれた事実上のピアノ協奏曲の第一楽章であるが、これらの 2 作品でも提示部は反復されない。フランス国立図書館にはピアノ独奏版のみが収められている。

メンデルスゾーンの《華麗なカプリッチョ》はピアノ独奏によるアンダンテの序奏とソナタ風の構造をもつロ短調の主部 (Allegro con fuoco) からなる。ロ短調の第 1 主題と行進曲風のイ長調による第 2 主題は提示された後に動機労作を伴う展開が続く、いずれの主題も再現される。第 2 主題がロ長調で再現される点に自由な扱いが見られるが、オーケストラ伴奏を伴い、ソナタ形式で書かれているという点で他の作品と共通している。

### 2c. 独奏協奏曲

このカテゴリーに分類されたのは、協奏曲の形式で書かれているが、編曲ではなく初めから独奏用の作品として書かれた次の 3 作品のである。

表 II-1-9. 「独奏協奏曲」に分類した作品

作曲者	タイトル	作品番号	楽章数	調性	出版地、出版年
ショパン	演奏会用アレグロ	46	1	A	Paris, 1841
Ed. ヴォルフ	演奏会大用アレグロ	39	1	fis	Paris, 1843
Ch. V. アルカン	全短調による 12 の練習曲	39	3	gis	Paris, 1857
				cis	
				fis	

アルカンの作品のタイトルは《全短調による 12 の練習曲》であるが、この曲集の第 8 番から第 10 番までの 3 曲は 3 楽章からなる (協奏曲) と題されている。

ショパンの《演奏会用アレグロ》作品 46 とエドゥアール・ヴォルフの《演奏会用大アレグロ》作品 39 はいずれもオーケストラ付きのピアノ協奏曲の第 1 楽章をピアノ独奏曲として作曲されたものである<sup>597</sup>。ピアノ独奏用の作品ではあるが、いずれもオーケストラのトゥッティと独奏部分が明瞭に書き分けられている。ヴォルフとアルカンはオーケストラの部分とソロの部分に指示を書いている。次の例はヴォルフの楽譜における指示の例である。

ション (オーケストラ総譜) のみが保存されている。このエディションは表紙に第何版かを示す指示がないので初版と見られる。1883 年にマルモンテルのクラスで、1885 年にル・クーペのクラスで演奏された当時は作曲者のパート譜から演奏された可能性がある。

<sup>596</sup> Charles MAYER, *Allegro de concert pour le piano*, op. 51, Paris, H. Lemoine, 1846. ; *Id.*, 2<sup>e</sup> *Allegro de concert pour piano*, op. 60, Paris, H. Lemoine, 1843. 第 1 番はマリー・プレイエル夫人に献呈されている。

<sup>597</sup> ヴォルフの《演奏会用アレグロ》はショパンに献呈されている。Cf. Édouard WOLFF, *Grand allegro de concert*, op. 39, Paris, Maurice Schlesinger, 1843.

譜例 II-1-1. Éd. ヴォルフ 《演奏会用大アレグロ》 作品 39 (1843)、mes. 1-4.

譜表の冒頭には「Concerto」という指示が見られ、ジャンルが明示される。また「Tutti」という指示は、冒頭の旋律がオーケストラを想定していることを演奏者に知らせている。次の譜例は独奏部分における第1主題の提示箇所の冒頭である。ここには「Solo」の指示が見られる。

譜例 II-1-2. 同前、mes. 101-104

1-3-2. ソナタ

ソナタには2つの下位区分、「2a. ソナタ」、「2b. ソナタ風アレグロ (Allegro-sonate)」を設けた。

2a. ソナタ

この下位ジャンルには「ソナタ」と題された88作品を分類した<sup>598</sup>。ベートーヴェンの《幻想曲風ソナタ》作品27のように即興的要素が導入されたソナタは幻想曲の要素を含むが、ここではあくまで初版時のタイトルにおいてソナタと題された作品はすべてこのカテゴリーに含めた。スカルラッティの単一楽章のソナタは18世紀に発展した複主題とその展開、再現に基づくソナタとは作曲原理が異なるが、このジャンルに含めている。ソナタというタイトルをもたない作品でこのカテゴリーに分類したのはアルカンの《すべての短調による12の練習曲》作品39の第7番である。この曲集の第4番から第7番は〈交響曲〉と題されており、第7番は最終楽章に相当する。

2b. ソナタ風アレグロ

このカテゴリーに分類したのは、19世紀の後半にしばしば「アレグロ」というタイトルで出版されたソナタ形式の特徴を備えた単一楽章の作品である。これらはショパンやヴォルフの《演奏会用アレグロ》とは異なり、協奏曲の様式を意図して書かれたのではなく、オーケストラの伴奏は考慮されずに書かれている。

<sup>598</sup> ソナタに分類した作品一覧は附録 II-7 参照。

表 II-1-10. 「ソナタ風アレグロ」に分類した作品

作曲家	タイトル	作品番号	調性	楽章数	出版地, 出版年
シュルホフ	ソナタ形式による 華麗なアレグロ	1	a	1	Paris, 1845
	アレグロ	51	E	1	Paris, 1860
マチアス	アレグロ・アパッショナート	5	e	1	Paris, 1850
	交響的アレグロ第1番	51	B	1	Paris, 1870
ギロー	演奏会用アレグロ	-	cis	1	Paris, 1885
サン＝サーンス	アレグロ・アパッショナート	70	cis-Cis	1	Paris, 1884

シュルホフ Jules SCHULHOFF (1825~1898) の《ソナタ形式による華麗なアレグロ》作品 1 はショパンに献呈された作品で、提示部の反復と展開部、再現部を備えた典型的なソナタの第一楽章に見られるアレグロである。

マチアスの《アレグロ・アパッショナート》作品 5 はホ短調の第 1 主題、ト長調の第 2 主題をもつ。ソナタ・アレグロ風の提示部に続くセクションでは第 1 主題の動機が展開される。主題の再現は第 2 主題がホ長調で再び現れるのみで、第 1 主題は再現されない。第 2 主題の再現が終わるとホ短調のコーダで曲が閉じられる。彼のもう 1 つの作品《交響的アレグロ第 1 番》作品 51<sup>599</sup>は変ロ長調の第 1 主題と変ニ長調の 2 つの主題を提示部にもち、その次に第 1 主題の諸動機に基づく展開セクションが来る。第 1 主題と第 3 主題は主調で再現される（第 2 主題は再現されない）。最後に第 1 主題がもう一度主調で展開的に再現されコーダに接続される点、この曲はソナタ型ロンドの特徴も備えている。

ギローの《演奏会用アレグロ》は嬰ハ短調の導入部と第 1 主題、ホ長調の第 2 主題をもち、提示部の経過的主題が動機を遠隔調で労作される展開部をもつ。この点はソナタ形式の枠組みを借りているが、展開部の最後で序奏の主題が属音上で再現された直後にコーダで結ばれる。ショパンやエドゥアール・ヴォルフが「演奏会用アレグロ」というタイトルで協奏曲様式の作品を書いたように、この作品も協奏曲に特徴的な技巧的パッセージが多用されているが、ショパンやヴォルフの《演奏会用アレグロ》のようにソロとオーケストラによるトゥッティの交替には基づいておらず、独奏作品として構想されている。

サン＝サーンスが 1884 年のパリ音楽院コンクール課題曲として書いた《アレグロ・アパッショナート》作品 70 は同年に独奏曲として出版された<sup>600</sup>。この曲は拍子の交替や分散和音の多用が目立ち即興的な幻想曲に近いが、ソナタ風の特徴も備えている。嬰ハ短調の第 1 主題、イ短調、ホ短調の経過的楽句に続くト長調の第 2 主題、ト短調で開始される第 1 主題の展開とホ長調のエピソードを擁する展開部、第 1 主題とイ短調の経過句のみが回帰する再現部にコーダが続く（第 2 主題は再現されない）。

### 1-3-3. ロンド

ロンドをジャンルとして規定するのはソナタと同様形式であり、ジャンル区分については明確な基準がある。ソナタの終楽章もしばしばロンド形式で書かれるが、ここではロンドというタイトルの独立した作品のみを分類した。このジャンルには次の 6 曲を分類した。

<sup>599</sup> Georges MATHIAS, *Allegro symphonique*, Paris, Hartmann, 1870. この作品はピアノ科教授着任前のドラボルトに献呈されている。

<sup>600</sup> Camille SAINT-SAËNS, *Allegro appassionato pour piano*, op. 70, Paris, A. Durand et fils, 1884.

表 II-1-11. 「ロンド」に分類した作品

作曲者	タイトル	作品番号	調性	初版年
メンデルスゾーン	カプリッチョ風ロンド	14	E	London, 1830
ショパン	ロンド	16	c/Es	Paris, 1834
ヴェーバー	華麗なロンド	62	Es	Berlin, 1819
フンメル	華麗なロンド	109	h	Paris, 1826
リース	優雅なロンド	122	f/F	London, 1823
モーツァルト	ロンド	[K 511]	a	Vienne, 1787

アンダンテで書かれたモーツァルトのロンド以外はプレスト、アレグロ、ヴィヴァーチェといった急速なテンポで書かれた名技的なロンドである。メンデルスゾーンとショパンのロンドにはアンダンテの序奏が付いている。

#### 1-3-4. スケルツォ

このジャンルに分類されたのは次の 10 曲である。スケルツォをジャンルとして規定する側面は 2 つある。一つはソナタの楽章から独立した 3/4 拍子のスケルツォとしての側面、もう一つはメンデルスゾーンに代表される 3/8, 6/8 拍子の性格的なスケルツォとしての側面である。

表 II-1-12. スケルツォに分類した作品

作曲者	タイトル	作品番号	調性	拍子	初版年
メンデルスゾーン	カプリッチョ風スケルツォ	[U 113]	fis	6/8	Paris, 1836
ショパン	スケルツォ第 2 番	31	b/Des	3/4	Paris, 1837
ターレベルク	スケルツォ	31	cis	6/8	Paris, 1838
ショパン	スケルツォ第 3 番	39	cis	3/4	Paris, 1840
ヘラー	スケルツォ	24	D	3/4	Paris, 1841
ショパン	スケルツォ第 4 番	54	E	3/4	Paris, 1843
ヘラー	幻想的スケルツォ	57	e/E	3/8-2/4-3/8-2/4	Paris, 1846
ファランク	スケルツォ	47	B	3/4	Paris, 1858
デュボワ	スケルツォとコラール	18	F	6/8	Paris, 1868
マチアス	スケルツォ第 2 番	63	A	3/4	Paris, 1881

スケルツォのジャンルとしての一義的な規定は拍子にある。ハイドンの弦楽四重奏 (作品 33) やベートーヴェンの交響曲、ピアノ・ソナタの伝統から、4 楽章で構成されるソナタ形式の楽曲の第 2 楽章または 3 楽章に、メヌエットの代替楽章として 3/4 拍子のスケルツォが置かれることは当時のフランスの音楽家や愛好家たちの間では広く知られていた<sup>601</sup>。ピアノのために書かれた独立したスケルツォの中でも、3/4 拍子で書かれた作品はこのヴィーン古典派に由来するスケルツォをジャンルの基準としている。ファランク夫人の《スケルツォ》作品 47 は変口長調の主部に対し下調のトリオをもつ厳格に古典的なスケルツォの形式を踏襲している。ショパンは 4 曲のスケルツォを通して一貫してこの拍子を守っているが、複数の主題を主部で提示し、

<sup>601</sup> 1828 年にパリ音楽院演奏協会が創設されて以来、ベートーヴェンの交響曲は音楽院大ホールで毎年のように演奏されていた。

主題再現の後に劇的なコーダを置くことで慣習的な枠組みを敷衍し、スケルツォを独立したピアノ曲のジャンルにしている。このソナタ的な構築法はリストに献呈されたヘラーの《スケルツォ》作品 24 においてははっきりと認めることができる。ヘラーの作品 24 はニ長調の第 1 主題にイ長調の第 2 主題を対置させ、それぞれのモチーフを用いて入念な動機労作を行った後で 2 つの主題を主調で再現している。マチアスの《スケルツォ第 2 番》作品 63 も 3/4 拍子で 3 部形式をとるが、テンポはプレスティッシモ（付点 2 分音符=120）で、伝統的なスケルツォの速度からは逸脱している。この作品も比較的大規模だが、タールベルクやヘラーとは異なりソナタ形式によらず、ポリフォニックな動機労作に基づいて展開しながら慣習的なスケルツォの枠組みを拡大している<sup>602</sup>。

3/4 拍子を採用しないスケルツォは 3/8 か 6/8 で書かれおり、3/4 拍子の伝統的なスケルツォに対して「スケルツォ」という言葉の本来の意味における諧謔的な性格に力点が置かれている。メンデルスゾーンの《カプリッチョ風スケルツォ》（U 113）は急速なテンポの 6/8 拍子で、スタッカートのリズムでその性格が強調されている。6/8 拍子のスケルツォはメンデルスゾーンの《カプリッチョ風スケルツォ》以後、タールベルク《スケルツォ》作品 31（1838）、デュボワの《スケルツォとコラル》作品 18（1868）に見られる。

メンデルスゾーンの《カプリッチョ風スケルツォ》は大きく 2 部分に分かれ、[A-B-C-D-C'] + [A'-B'-D-C に基づくコーダ] のように図式化される。

タールベルクの《スケルツォ》作品 31<sup>603</sup>は、おそらくメンデルスゾーンの《カプリッチョ風スケルツォ》をモデルにしている。実際、タールベルクのスケルツォは 6/8 拍子で書かれ、主題のリズムも、スタッカートの性格も全く同じである。ただ主題旋律が中声部に置かれている点のみが異なる。

譜例 II-1-3. F. メンデルスゾーン 《カプリッチョ風  
スケルツォ》 U 113（1836）、第 1 番、mes. 1-6<sup>604</sup>

Presto scherzando.

<sup>602</sup> 形式的観点からは 2 つの大きな部分からなり、前半は A-B- [A の展開 1] -B1- [A の展開 2] -C- [A の展開 3] -C1- [A の展開 4]、後半は前半を繰り返し C' と [A の展開] まで来たところでコーダに入る。

<sup>603</sup> Sigismond THALBERG, *Scherzo*, op. 31, Paris, Schlesinger, 1838.

<sup>604</sup> この作品に関して、譜例には次のエディションを用いた。Felix MENDELSSOHN, *Scherzo a capriccio*, Julius RIETZ (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, entre 1874-1882.

譜例 II-1-4. S. タールベルク 《スケルツォ》 作品 31 (1838)、mes. 1-10

The musical score for Schubert's Scherzo, Op. 31, measures 1-10. It begins with a piano introduction in G major, marked 'ritenuto.' The tempo then changes to 'a Tempo. tutto staccato.' The score is written for piano and consists of two systems of staves.

但し、形式は明快なソナタ形式を採用している。タールベルクは嬰ハ短調の第1主題に対してホ長調の第2主題を置き、再現部では第2主題（嬰ハ長調）、第1主題（嬰ハ短調）の順で主題が再び示される。

サン＝サーンスに献呈されたデュボワの《スケルツォとコラール》作品 18（ヘ長調）<sup>605</sup>は、ロンド風の形式（A-B-C-B'-A に基づく展開-B''-C'-Coda）で書かれ、変ト長調のセクション C（譜例 II-1-5）がコラール風の書法で書かれている。

譜例 II-1-5. Th. デュボワ 《スケルツォとコラール》 作品 18 (1868)、mes. 1-4

The musical score for Dubois's Scherzo and Choral, Op. 18, measures 1-4. It is in C major and 6/8 time, marked 'Allegro. (♩=126)' and 'p leggiero assai.' The score is written for piano and consists of two systems of staves.

譜例 II-1-6. 同前、mes. 81-90

The musical score for Dubois's Scherzo and Choral, Op. 18, measures 81-90. It is in C major and 4/2 time, marked 'CHORAL.' and 'ff avec ampleur.' The score is written for piano and consists of two systems of staves.

1846 年に出版されたヘラーの《幻想的スケルツォ》作品 57 は 3/8 拍子で書かれており、「幻想的 (fantastique)」という形容詞が示す通り、タールベルクの作品 31 やヘラーの作品 24 よりも大規模で複雑な書法をとる。この作品では、ホ短調の主題の他に複数のモチーフが提示される主部の後に、全く新しい主題による 4/2 拍子によるホ長調の中間部が置かれ、主題は主調で再現される。

<sup>605</sup> Théodore DUBOIS, 3 pièces de genre pour piano 1. Scherzo et choral, Paris, Heugel, 1869.



### 1-3-5. 変奏曲

変奏曲はソナタやロンドと同様、形式によってジャンルが規定される。変奏曲はロンド、スケルツォと同様に複数の楽章からなるソナタにもしばしば導入されるが、ここでは、タイトルに「変奏曲 (Variations/Air, romance) varié」の語を冠し、単独で出版された 16 作品をこのカテゴリーに分類した<sup>606</sup>。但し、次の組曲と練習曲集を構成する変奏形式の作品はこのジャンルに含めている。

表 II-1-13. 「変奏曲」に分類した作品のうち、表題に「変奏 (曲)」の語を含まない作品

作曲家	タイトル	作品番号/目録番号	調性	楽章	初版年
ヘンデル	クラヴサン組曲第 1 集 (組曲第 5 番)	HWV 430	E	IV	1720
ヘンデル	クラヴサン組曲第 2 集 (組曲第 8 番)	HWV 441	G	VI	1733
シューマン	12 の交響的練習曲	13	-	-	1837
アルカン	全短調による 12 の練習曲	39	e	XII	1857

ヘンデルのクラヴサン組曲のうち、《クラヴサンのための組曲集》(HWV 430) の第 1 集組曲第 5 番の終曲は〈エール・ヴァリエ〉(通称「調子の良い鍛冶屋」)であり、第 2 集第 8 番の第 6 曲はガヴォットの主題による 8 つ変奏からなる。

曲集全体で変奏曲を成すシューマンの《12 の交響的練習曲》作品 13 は 1852 年の第 2 版では《変奏形式による 12 の練習曲》というタイトルが与えられている。アルカンの《全短調による 12 の練習曲》作品 39 の終曲〈イソップの饗宴 Le Festin d'Ésope〉は練習曲集の一曲だが、8 小節の主題に基づく主題と 25 の変奏からなる。

### 1-3-6. 幻想曲

このカテゴリーには「6a. 幻想曲 1」と「6b. 幻想曲 2」の 2 つの下位ジャンルを設けた。前者には、独奏者の即興的な身振りを強調し、ソナタに接近しながらも自由な構成を志向するジャンルとしての幻想曲 (このジャンルの定義にはさらに説明を要するので、次の段落で近年の先行研究の定義を参照する)、後者には 1830 年代以降にピアノ曲の主要ジャンルとなったオペラ、歌曲を主題とした作品で、変奏形式から発展した作品を分類した。

#### 6a. 幻想曲 1

「幻想曲 2」に分類した種々の「幻想曲」は、作曲モデルとしてのソナタ、小規模な曲をまとめた曲集内で演奏技巧と様々な様式を学ぶための練習曲、固有のリズムによって特徴付けられる舞曲などとは異なり、ジャンルとしての定義が曖昧である。そもそも幻想曲がジャンルであるのかが疑われてきた。リーマン Hugo RIEMANN (1849~1919) は幻想曲を「非形式 (Nicht-Forme)」の楽曲と捉え<sup>607</sup>、そこから派生した「反ジャンル (Anti-genre)」としてのイメージが定着した<sup>608</sup>。つまり、バルトリとルーデが指摘するように、幻想曲は定義が不在であることによって幻想曲と呼ばれていたといえる。しかし、この二人の著者は C. P. E. バッハの幻想曲からリストの《ダンテを読んで——ソナタ風幻想曲》(1849 年完成) に至るまで幅広く幻

<sup>606</sup> 定期試験で演奏された変奏曲の一覧は附録 II-7 参照。

<sup>607</sup> Hugo RIEMANN, *Grundriss der Kompositionslehre*, II, Berlin, Hesse, 1905, p. 124.

<sup>608</sup> Jean-Pierre BARTOLI et Jeanne ROUDET, *op. cit.*, Paris, J. Vrin, 2013, p. 317.

想曲の実例の形式、書法、修辭的語法を分析した後で、幻想曲を肯定的な観点から「定義しうるジャンル (un genre définissable)」と位置づけ、幻想曲を規定する5つの観点を提示している。

① 社会的状況：幻想曲は聴衆に向けられた芸術的産出行為の習慣（ホール、サロンでの演奏会）によって規定される。これらの状況下では鍵盤上で即興し、即興を記譜すること、さらには書かれた作品において即興から天才的な力を再生産することが一義的な重要性をもっていた。博識の聴き手、目を見張るような効果を期待する聴き手にとって、幻想曲は聴き手が演奏者の能力を判断する手段となっていた。この点で、幻想曲は職業音楽家、音楽愛好家たちの間で共有されコード化されたジャンルであった。

② 教程における明確な位置づけ：ジャンルには教則本において共通に認められる性格が付与されるものである。周道的にしか扱われないにしても、C. P. E. バッハの『正しいクラヴィーア奏法』を注意深く読めば幻想曲についての一貫した肯定的な説明を見出すことができる。

③ 楽器：ソナタとともにクラヴサン、クラヴィコード、ピアノフォルテにおいて中心的な位置を占めるようになった幻想曲は、ソナタ以上にとりわけ独奏者の特異な表現を目指した。

④ 幻想曲の成立を促す演奏様式の諸伝統の存在：2つの技法の系譜がある。1つ目は17世紀の北ドイツの伝統で、発達した数字付低音に基づいて多様なフィギュレーションを発明した。C. P. E. バッハはこの伝統に再び生命を吹き込み、ギャラント様式の機械的な書法に対抗して18世紀後半に鍵盤音楽の語法を刷新した。2つ目は南ドイツとオーストリアの伝統で、1つの主題に基づく即興様式。主題をもつ幻想曲の発展を方向付ける。さらにモーツァルトの演奏様式の系譜（集团的様式）と個人に属する独自の演奏様式という区別が生まれる。モーツァルトの演奏の伝統（当時の用語では「流派」）に属する明快で端正なヴェルフル、フンメルの即興演奏に対して、ベートーヴェンの独自の即興様式が区別された。

⑤ 幻想曲に固有の様式的特徴：音楽ジャンルはひとまとまりの様式的特徴の集合によって規定される。ソナタでは主題、調性、形式の外形的特徴、フーガであれば書法の原理によってジャンルが定義される。鍵盤楽器のための自由な幻想曲についても、それらの様式上の特徴を枚挙することで、チャールズ・ローゼンがソナタについて「ソナタ様式」を指摘したように、幻想曲について「幻想曲の精神 (esprit de fantaisie)」を規定することができる。

バルトリ、ルーデが個別事例の丹念な検討から帰納したこれらのジャンル規定に基づいて、本論文でも幻想曲を1つのジャンルとして扱う。実際、次の表に挙げる10曲の幻想曲は形式も楽章数も一様ではないが、いずれにも幻想曲と呼ばれる様式上の正当な理由がある。ここでは、各曲の幻想曲としての特徴を簡潔に説明する。

表 II-1-14. 「幻想曲 1」に分類した作品

作曲者	タイトル	作品番号 [目録番号]	調性	演奏された 楽章・部分	楽章/主 要構成 部の数	出版地、初版 年 [作曲年]
バッハ	半音階的幻想曲とフーガ	[BWV 903]	d	I	2	[1720, rev. ca 1730]
モーツァルト	幻想曲	[K 475]	c	-	1	Vienne, 1785
フンメル	幻想曲	18	Es	Andante	3	Paris, 1806
				final		
シューベルト	「さすらい人」幻想曲	15 [D 760]	C	III	4	Vienne, 1823
シューベルト	幻想曲, アンダンテ, メヌ エット, アレグレット	78 [D 894]	h	III	4	Vienne, 1827
				G		
メンデルスゾ ーン	幻想曲—スコットランド風 ソナタ	28	fis	III (final)	3	Bonn, 1834
シューマン	幻想曲	17	Es	II	3	Leipzig, 1839
ショパン	幻想曲	49	f/As	-	1	Paris, 1841
ショパン	ポロネーズ=幻想曲	61	As	-	1	Paris, 1846
ヘラー	F.メンデルスゾーン=バル トルディの民謡—ソナタ形 式による幻想曲	69	D	-	4	Paris, 1849

フーガと対になったバッハの幻想曲は即興的で名技的な鍵盤トッカータや前奏曲と同種のはっきりとした形式的枠組みをもたないジャンルであり、北ドイツ楽派のオルガンのためのトッカータや前奏曲の伝統上に位置する主題をもたない幻想曲の例である。

導入としての幻想曲という点はモーツァルトの《幻想曲》(K 475)も同様である。この作品はウィーンのアルタリア社から 1785 年に出版された当時、同じハ短調のソナタ (K 397) に先立つ楽曲として出版された。しかし、比較的大規模 (全 176 小節) でテンポと性格の異なる 5 つの部分 (Adagio-Allegro-Andantino-Più Allegro-Primo Tempo) からなる。調性をはぐらかすような冒頭の和声進行、「アレグロ」におけるレチタティーヴォ、歌唱的な旋律、「ピウ・アレグロ」における名技的なパッセージは即興的で自由なジャンルとしての幻想曲の特徴をはっきりと示している<sup>609</sup>。

フンメルの《幻想曲》作品 18 は 19 世紀初期にこのジャンルの規範となったソナタ風の幻想曲である<sup>610</sup>。この幻想曲は遅いテンポ (Lento-Andante) の序奏、ソナタ風の提示部と展開部からなる第 1 部 (Allegro con fuoco)、ゆったりとしたテンポの第 2 部 (Larghetto e cantabile)、主題に続いて複数のエピソード<sup>611</sup>が交替する第 3 部 (Allegro assai-Presto) で構成されるが、各部分は途切れなく演奏される。

シューベルト、メンデルスゾーン、シューマン、ヘラーの幻想曲はいずれも複数の楽章から

<sup>609</sup> この作品は、ヴェルフル、シューベルト、カルクブレンナーを初めとする後続世代の作曲家たちによる幻想曲のモデルとなった。Cf. *Ibid.*, p. 159-164.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 295-298. この研究ではフンメルのモデルに倣った例としてクレメンティの《ソナタ形式による 2 つのカプリース》作品 47 (1821)、モシェレスの《英雄幻想曲》(ca 1822)、カルクブレンナーの《エッフェージュ・ミュージカ——大幻想曲》(1823) が挙げられている。

<sup>611</sup> バルトリ、ルーデは主題楽節 A 以外の他に 7 つのセクションを区別している。 *Ibid.*, p. 293.

なるソナタと幻想曲の双方の特徴を備えている。シューベルトの《幻想曲、アンダンテ、メヌエット、アレグレット》作品 78 (D 894) のタイトルは作曲者の自筆譜には「ソナタ」と記されていたが出版社ハスリンガーがこのタイトルを採用した<sup>612</sup>。各楽章は独立しており、「幻想曲」と命名されたソナタ形式の第 1 楽章はソナタの第 1 楽章の慣例的なアレグロではなく「モルト・モデラート・エ・カンタービレ」で始まり、主調は 10 小節目でロ短調へと逸脱するなど自由な主題の扱いが目立つ。シューベルトの作品 78 が幻想曲の要素を含むソナタであるとすれば、《「さすらい人」幻想曲》はソナタに接近した単一主題に基づくソナタである。途切れなく演奏される 4 部分（第 1 部はソナタ形式）からなり、各部分は反復音によって特徴付けられた単一の主題に関連付けられている。フェティスに献呈されたヘラーの《F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による幻想曲》作品 69<sup>613</sup> (1849) はソナタ風の幻想曲である。フランス初版の楽譜冒頭ページには、タイトル・ページとは異なり「幻想曲=ソナタ (Fantaisie-Sonate)」という簡潔な表題が記されている。このソナタ風幻想曲はメンデルスゾーンの《6 つの歌曲》作品 47 の第 4 曲〈民謡 (Volslied)〉の旋律を主題とする単一主題の 4 楽章で構成されている。単一主題の変容に基づいて各部分が統一されている点ではシューベルトの《「さすらい人」幻想曲》と共通するが、すべての楽章はメンデルスゾーンの《幻想曲——スコットランド風幻想曲》作品 28 のように、はっきりと終止線で区切られている。ヘラーのこの幻想曲はソナタ形式による第 1 楽章 (Poco sostenuto-Allegro vivace) の第 1 主題、第 2 主題は同一の主題に基づいている。第 2 楽章は 2 拍子のスケルツォ、第 3 楽章は 3 部形式の緩徐楽章、単一の主題の提示と主題動機の展開で構成されるが、第 4 楽章 (Allegro assai) は主題再現のない自由な形式からなる。第 4 楽章の主題はイ長調からすぐにホ長調へ転調し、主題の調的枠組みが意図的に曖昧にされている。形式の自由な扱いに加えてこうした主題に与えられた曖昧さも「幻想曲」というタイトルを正当なものにしている。

譜例 II-1-7.S. ヘラー《F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による幻想曲》作品 69 (1849)、mes. 1-13

リストに献呈されたシューマンの《幻想曲》作品 17 はアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル August Wilhelm von SCHLEGEL (1767~1845) の呼びかけで始まったベートーヴェン記念

<sup>612</sup> バルトリ、ルーデは第 1 楽章を「幻想曲」と銘打ったハスリンガーの意図を、単に商業的な思惑（当時幻想曲は流行のジャンルだった）のみならず、ベートーヴェンの幻想曲風ソナタの様式を受け継ぐ独創的な音楽家としての評価をシューベルトに与えようとした可能性を指摘している。Ibid., p. 246.

<sup>613</sup> Stephen HELLER, *Chant national de F. Mendelssohn-Bartholdy, fantaisie en forme de Sonate*, op. 69, Paris, 1849.

碑建立<sup>614</sup>のための寄付金集めの一環として作曲された。シューマンは作曲から出版までの間に複数のタイトル案を出している。1836年12月に複数の出版社に宛てた手紙にシューマンが書いた題名は「廢墟、戦勝記念品、栄冠、ベートーヴェン記念碑のための大ソナタ (Ruinen. Trophaeen. Palmen. Grosse Sonate f. d. Pianof. für Beethovens Denkmal)》であった<sup>615</sup>。次いで彼はこれを《詩集——廢墟、凱旋門、星座 (Dichtungen : Ruinen, Siegesbogen, Sternbild)》と題することを着想したが、初版のタイトルは3楽章全体を指して「幻想曲」という題名が採用された<sup>616</sup>。シューマンが自筆譜で「幻想曲」と名づけた第1楽章のタイトル選択における幻想曲とソナタとの間の揺れは、第1楽章の形式上の両義性にも見出される<sup>617</sup>。ハ長調のV度の波打つ伴奏で開始される冒頭の主題は、主和音への解決がないまま、第29小節で冒頭主題に類似する下行旋律による変ホ長調の旋律へと転じる (譜例 II-1-8)。

譜例 II-1-8. R. シューマン 《幻想曲》 作品 17 (1839)、mes. 25-30

The image shows a musical score for Schumann's 'Phantasie' Op. 17, measures 25-30. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a 'ritard.' marking above the staff. The second system has a red bracket underlining the bottom staff.

主題の調的枠付けが曖昧であるばかりでなく、第2主題らしい明確な主題は現れず、弁証法的な展開の手続きには関心が払われていない。129小節からは「伝説のような雰囲気 (Im Legendenton)」と指示された比較的緩やかな主題とは無関係のエピソードが挿入される。第225小節の再現部風のセクションが示すのは冒頭のハ長調の主題ではなく変ホ長調の主題風旋律で、冒頭主題は曲の終結直前に短く回想される (第286小節) にすぎない。第1楽章には、ロンド風の凱進行進曲としての第2楽章、歌唱的な様式の緩徐楽章としての第3楽章が続く。この《幻想曲》は「ソナタ」というタイトルが想定されたとはいえ、シューベルトが「ソナタ」として作曲した作品78の第1楽章がハスリンガーによって「幻想曲」と名づけられたのとは異なり、タイトル決定の過程、形式、楽章構成においてもシューマンのロマン主義的で詩的な美学が強く反映されている。この点で、この作品はシューベルトの《「さすらい人」》幻想曲とは楽曲の組織法は全く異なるが、ソナタの特徴を取り込んだ幻想曲と言える。

<sup>614</sup> この企画はベートーヴェンの生誕65年にあたる1835年12月に始まった。

<sup>615</sup> Jean-Pierre BARTOLI et Jeanne ROUDET, *op. cit.*, p. 303-304.

<sup>616</sup> 第1楽章の自筆譜には「廢墟、ピアノのための幻想曲」というタイトルが取り消し線で削除されている。Cf. *Ibid.*, p. 304.

<sup>617</sup> 以下の分析的な記述はバルトリ、ルーデの前掲書の分析図に依拠している。Cf. *Ibid.*, p. 308-309. 譜例は次の楽譜から抜粋している。Robert SCHUMANN, *Phantasie*, Clara Schumann (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.

モシェレスに献呈されたメンデルスゾーンの《幻想曲》作品 28<sup>618</sup>は「幻想曲」として出版されたが、作曲家自身によって「スコットランド風ソナタ」と呼ばれた<sup>619</sup>。実際、この曲の全体は複縦線とフェルマータで区切られた 3 部分で構成され多楽章のソナタが意識されている。嬰へ短調の第 1 部はソナタ形式のアレグロではなく前奏曲風のアルペッジョとトレモロ、明確な旋律が交替する即興的な書法が際立っている。第 1 部の結尾ではアルペッジョは嬰へ長調の主和音がダンパーを上げた状態で (*sempre ped.*) トレモロとアルペッジョが 10 小節に亘って鳴らされ、その残響の中で主題が単旋律で演奏される。

譜例 II-1-9. F. メンデルスゾーン 《幻想曲》 作品 28 (1834)、mes. 120-134

The image shows a musical score for Felix Mendelssohn's Fantasy, Op. 28, measures 120-134. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system shows a dense texture of tremolos and arpeggios in both hands, starting with a *pp* dynamic. The second system continues this texture, with dynamics ranging from *p* to *mf* and *dim*. The third system shows a transition to a single melodic line in the right hand, with the left hand providing a tremolo accompaniment. Dynamics include *p*, *sempre ped.*, and *pp*. The score is in G major and 2/4 time.

冒頭楽章におけるピアノの音響実験はベートーヴェンの《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 と共通している。このソナタの有名な第 1 楽章の初版譜<sup>620</sup>には「常に弱く、弱音ペダルなしで（あるいはダンパーペダルを踏んで） (*sempre piano senza sordino*<sup>621</sup>)」という指示が与えられている。これはアルペッジョが霧がかかったような音響効果を生み出すことを意図したものと読むことができる。メンデルスゾーンの《幻想曲》作品 28 の第 2 部は、イ長調の「アレグロ・コン・モー

<sup>618</sup> Felix MENDELSSOHN, *Fantasia*, op. 28, Bonn, Simrock, 1834. この作品に関して、以下の譜例には次のエディションを用いた。Felix MENDELSSOHN, *Phantasie*, op.28, Julius Rietz (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, entre 1874-1882.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>620</sup> Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata quasi una fantasia*, op. 27, Vienna, Gio. Cappi e Comp., 1802.

<sup>621</sup> “senza sordino”の解釈を巡っては諸説ある。「ダンパーペダルを踏んで」と解される場合には、ピアノの弦が解放され、互いに共鳴しあう。一方、「弱音ペダルなしで」と解する場合には、弦の響きを抑えるいくつかの機構を指すと考えられる。ルイ・アダムは、『ピアノ・メソッド』の中で、これらの機構について解説している。一つは「ペダル・ドゥ・ビュッフル (*pédale de buffle*)」と呼ばれた、水牛の皮ないしフェルトが弦に軽く触れる機構、もう一つは「ペダル・セレスト」と呼ばれた、布がハンマーと弦の間に挿入される機構で、後者はダンパーペダルと併用することで音色に変化を与えるが、ルイ・アダムは、このペダルは弱音で演奏するために用いてはならないとしている。Cf. ADAM, Jean-Louis, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. 220. “senza sordino”をめぐる初期の議論としては、次の記事を参照。Anonyme, “Beethoven and the Sordino Source”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 36, n° 630, 1<sup>er</sup> août 1895, p. 516-518.



ト」の3部形式でニ長調の中間部をもつ。結局、ソナタ形式をとるのは第3部のみである。無窮動風の第3部（「プレスト」）は嬰へ短調の急速な音階による第1主題と平行調による「カンタービレ」の第2主題を備え、提示部は反復される。展開部は末尾で嬰へ短調から同主調に転調し、先に第2主題が再現され、再び主調に戻ってから第1主題が回帰する。

ショパンの《幻想曲》作品49と《幻想ポロネーズ》作品61はショパンが生前に出版した「幻想曲1」のタイプの作品である。ショパンの作品49においては、フンメル、シューベルト、メンデルスゾーン、シューマンに見られたソナタの特徴がほとんど希薄になっている。葬送行進曲風の序奏「行進曲、グラヴエ（Marcia, grave）」に続いて前奏曲風のアルペッジョによるパッセージが現れる。

譜例 II-1-10. F. ショパン 《幻想曲》 作品 49 (1841)、mes. 43-44<sup>622</sup>



これは、この後、楽曲中の重要な区切れで毎回異なる調に移されて5回現れる (mes. 143, 180, 223, 321, 322) 重要なパッセージである。第43小節から始まるこの前奏風の楽句は「アジタート」と指示された第68小節の主題風の旋律を導く。

譜例 II-1-11. 同前、mes. 67-72



この主要旋律は第143小節ではハ短調で、第235小節では変ロ短調で現れる。この2度目の主題再現は、第68～142小節に対応する第235～309小節の74小節に対応しており、一種の再現部と見做すこともできるが、完全4度上の調に移調されており、変イ長調が確立されるとこ

<sup>622</sup> この作品に関して、譜例には次のエディションを用いた。Frédéric CHOPIN, *Fantaisie*, op. 49, *Complete Works for the Piano*, Carl MIKULI (éd.), vol.6, New York, G. Schirmer, 1895, p. 75-92.

の調で曲が閉じられる。また、この2度目の主題回帰の直前にはロ長調の緩徐セクション「レント・ソステヌート」が置かれている点も、この幻想曲の自由な語り口を特徴づけている。

《幻想ポロネーズ》作品 61 は、日本語ではこのように訳されるのが慣例となっているが、「Polonaise-Fantaisie」という出版譜に見られるタイトルは「ポロネーズ=幻想曲」と訳すべきものである。2つのジャンル名は並列されているのであり2語のうち一方が他方を修飾しているわけではない<sup>623</sup>。ポロネーズ風の要素は主要主題を導入する舞踏リズムにある。

譜例 II-1-12. F. ショパン 《ポロネーズ=幻想曲》 作品 61、mes. 19-26<sup>624</sup>

このリズムは第 116 小節でノクターン風のセクションが始まるまで随所に聴かれる。だが、それ以降は主題再現への推移部 (mes. 226-241) で一度だけしか現れない。つまり、ポロネーズはモチーフの性格という点においてしかジャンルの規定力をもたない。その一方で、幻想曲の特徴は作品の書法と構成の両面に認められる。《幻想曲》作品 49 と同様、主題の提示と再現という枠組みを除けばソナタ形式らしい特徴は認められない。幻想曲の特徴である即興的な身振りは序奏にはっきりと現れている。変イ短調から変ホ短調、ホ長調へと移ろい、第 22 小節で嬰ト短調の V 度音を変ホ音に読み替えて主調の変イ長調に至る (譜例 II-1-12)。この序奏で 4 回繰り返される 4 オクターヴ半の音域に及ぶアルペッジョはダンパー・ペダルを踏んだまま先立つ和音の響きの中でフェルマータの中で、ピアノの弦全体が共鳴するうように書かれている (譜例 II-1-13)。

譜例 II-1-13. 同前、mes. 1

<sup>623</sup> 「ポロネーズ」と「幻想曲」の語順が «Fantaisie-Polonaise» とはならないのは、この語順にした場合、「ポロネーズ」が形容詞として幻想曲を修飾しているように見えるのを避けるためであろう。

<sup>624</sup> この作品に関して、譜例には次のエディションを用いた。Frédéric CHOPIN, *Fantaisie-Polonaise op. 61, Complete Works for the Piano*, Carl MIKULI (éd.), vol.3, New York, G. Schirmer, 1895, p. 60-76.



この音響の作り方はメンデルスゾーンの《幻想曲》作品 28 第 1 部の末尾に見られたのと同様である（譜例 II-1-9）。

《幻想曲》作品 49 に「レント・ソステヌート」と指示された、主題とは全く異なる様式のセクションが置かれていたように、この幻想曲にも 3 つ緩徐セクションが設けられている（① 第 116~147 小節、② 第 148~181 小節：ピウ・レント、③ 第 182~205 小節、③' 第 216~225 小節）。とりわけ①、③、③' は右手に配置された柔軟なリズムの旋律と左手の簡素な伴奏がノクターン風のゆったりとした歌唱様式を喚起する。

#### 譜例 II-1-14. 同前、mes. 114-119

さらに、嬰ト短調で提示されロ長調で終わる③とへ短調で提示される③'の接続には再び冒頭の拍節のないアルペジオの音型が 2 回響く（第 214~215 小節）。主題は③'に続く推移を経て主調で回帰するが（第 242 小節）、その際、もはやポロネーズのリズムは現れず、左手の付点リズムの伴奏上で力強く奏でられる。

ショパンの《ポロネーズ=幻想曲》作品 61 はこのように即興的な要素が際立っている点、異なる様式（前奏曲、ポロネーズ、ノクターン）が交替する点、しかし主題の提示と再現によって枠付けられている点に《幻想曲》作品 49 との共通点が認められる。

「幻想曲 6a」に分類したこれら 10 曲すべてに共通する要素は即興的な書法であり、とりわけフンメルからシューマンに至る幻想曲はソナタ形式の特徴を多かれ少なかれ備えていた。ショパンはこの枠組みをほとんど放棄しながら新しい幻想曲の道を探っている。このように、ここに幻想曲というジャンルとして分類された作品は、即興的な書法を特徴とし、かつ慣習的形式に対する自由な創意を発露する場として理解することができる。

#### 6b. 幻想曲 2（オペラ等の主題に基づく幻想曲）

1847 年にフェティスは 1820 年代後期以来の「幻想曲」の動向を次のように観察している。

だがこの約 20 年、幻想曲ほど不自由なものはない。もはやそれはいつも変わらぬ手与のモデルに基づいてしか作られず、想像力とは全く関係がない。主題は常にオペラ のなんらかのアリアで、そのモチーフが変奏される<sup>625</sup>。

<sup>625</sup> « Mais depuis environ vingt ans, rien n'est moins libre que la fantaisie ; on ne la fait plus que sur un modèle donné qui est toujours le même, et dans lequel l'imagination n'est pour rien. Elle a toujours pour thème quelque air d'opéra dont le

これは、モーツァルト以前のドイツ=オーストリアの作曲家が「想像力の赴くままに (s'abandonnait aux caprices de son imagination)」<sup>626</sup>書いた幻想曲に関する記述と対比されたオペラの主題に基づく幻想曲についての見解である。1820年代からオペラのアリアや合唱の主題による変奏曲でその名が国際的に知られていたアンリ・エルツは、1837年からオペラの主題による変奏曲に「幻想曲」の名を与えるようになる<sup>627</sup>。6bに分類した作品の大部分は、30年代以降、オペラや歌曲から取られた1つ以上の主題の変奏に基づいて構成される幻想曲である。この点、このカテゴリーには6a「幻想曲」の分類で生じたようなジャンルの定義上の困難は生じない。

### 1-3-7. カプリース

定期試験曲目において同定されたカプリースには次の8曲が含まれる。

表 II-1-15. 「カプリース」に分類した作品

作曲家	タイトル	作品番号	調性	演奏された 楽章・部分	初版年
ヴェーバー	モメント・カプリッチョーゾ	12	B	-	Augsburg, 1811
メンデルス ゾーン	カプリッチョ	5	fis	-	Berlin, 1825
	3つの幻想曲またはカプリース	16	e	II	Vienne, 1831
	3つのカプリース	33	a	I	Paris, 1836
		b	III		
マチアス	カプリース	62	-	-	-
ディエメール	船頭の歌: 演奏会用カプリース	12	D	-	Paris, 1866
	カプリース	17	Des	-	Paris, 1868
ヘラー	F. メンデルスゾーンの主題に 基づく2つのカプリース	144	h	I	Paris, ca 1877

幻想曲と同様、カプリース、カプリッチョと題される作品もまた、様式が不定であることによって定義されるジャンルである。フェティスによるカプリースの定義はそのことを示している。

自由な様式の音楽作品で、その構成は定まっていない。この音楽ジャンルはかつて、とりわけヴァイオリンとクラヴサンにおいて流行した<sup>628</sup>。

フェティスは続いてロカテッリ Pietro Antonio LOCATELLI (1695~1764) とフィオリッロ Federigo FIORILLO (1755~1823) のヴァイオリンのためのカプリースを代表例として挙げている。前者の《ヴァイオリンの技法——12の協奏曲、25の任意のカプリース付》作品3<sup>629</sup>、後者

motif est varié. » François-Joseph FÉTIS, *La musique mise à la portée de tout le monde*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>, 1847, p 378.

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> エルツの出版した作品においては、ピアノ独奏曲では《オベールの「大使夫人」のモチーフに基づく幻想曲》作品95 (1837) がこの種の最初期の作品である。

<sup>628</sup> « Pièce de musique d'un style libre dont le plan n'est pas déterminé. Ce genre de musique a eu de la vogue autrefois, surtout pour le clavecin et le violon. » François-Joseph FÉTIS, *op. cit.*, p. 355.

<sup>629</sup> フランス国立図書館に収められている最初期のエディションは右の楽譜である。Pietro Antonio LOCATELLI, *L'Arte del violino. XII Concerto cioè violino solo con XXIV Capricci ad libitum*, op. 3, Paris, des Lauriers, 1781.

の《36 のカプリースを成すヴァイオリンのための練習曲》作品 3<sup>630</sup>はいずれも特定の音型の反復に基づく練習曲集の体裁をとっている。1820 年に出版されリスト、シューマンらのピアノ演奏技法探究に大きな影響を与えたパガニーニ Nicolò PAGANINI (1782~1840) の《24 のカプリース》作品 1 (1820) のカプリースもこの種のカプリースに加えることができる。ピアノにおいても、フランスのピアニスト兼作曲家アンリ・ベルティエニ (1798~1876) が 1834 年に出版した《25 のカプリース》<sup>631</sup>が練習曲の形式で書かれている。カプリースは一面ではヴァイオリンの伝統からこのように練習曲と内実が重なっている。

その一方で、メンデルスゾーンは「カプリッチョ」と題した作品において構造化を図っている。嬰へ短調の《カプリッチョ》作品 5 は急速な下行音階に基づく主題とゆったりとした歌唱風の主題が交互に現れ、A-B-A'-B' と図式化される。幻想曲にみられるような意表をつくような転調は見られず、形式に関しても B' が開始される際に B' を開始する主題が省略されるだけで、楽式上の論理からの際立った逸脱はない。《3 つの幻想曲またはカプリース》作品 16 はアンダンテ、スケルツォ、アンダンテの小規模な 3 曲からなり、2 つのアンダンテは 3 部形式、2 曲目のスケルツォは主調 (ホ短調) の第 1 主題と属調の第 2 主題をもつソナタ風の形式で書かれている。タイトルに「幻想曲」の語を含むこの作品には幻想曲らしい要素がないわけではない。第 1 曲の第 133 小節 (譜例 II-1-15<sup>632</sup>、2 段目) では前小節の属 7 から主調への解決の期待を裏切って *pp* で減 7 の和音が置かれている。この解決を延期する身振りは曲が閉じられる前にその後再度現れる。

譜例 II-1-15. F. メンデルスゾーン 《3 つの幻想曲またはカプリース》作品 16、  
第 1 番 (1831)、mes. 126-140

しかし、3 曲を通してこうした幻想曲風の身振りはここに見られるのみである。1832 年に出版したオーケストラとピアノのための《カプリッチョ》でソナタ形式を用いたメンデルスゾーンは、1836 年に出版した《3 つのカプリース》作品 33 で再びこの枠組みを用いた。第 3 番は 3

<sup>630</sup> Federigo FIORILLO, *Étude pour le violon formant 36 caprices*, op. 3, Paris, Sieber, ca 1788.

<sup>631</sup> Henri BERTINI, *Caprices pour le piano*, op. 94, Paris, H. Lemoine, 1834.

<sup>632</sup> この作品の譜例には次のエディションを用いた。Felix MENDELSSOHN, *Drei Phantasien oder Capricen*, op. 16, Julius RIETZ (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, entre 1874-1882.

曲とも純然たるソナタ形式で書かれており、第1曲と第3曲には遅いテンポの序奏が付いている。

ヴェーバーの《モメント・カプリッチョーズ》作品12は8小節からなる2つの主題（それぞれ変ロ長調とヘ長調）が交替する自由なロンド風の形式で書かれている。それぞれの主題をA、Bとすると、次のように図式化される。

図 II-1-8. C. M. v. ヴェーバー 《モメント・カプリッチョーズ》 作品12 の形式図

小節	1-8	9-16	17-24	25-50	51-58	59-98	99-130	131-149	150-153	154-184
部分	A	B	A	Aに基づく 推移	B	B・Aに基づく 推移	C	Aに基づく 推移	A	Coda
調性	B	F	B		F	Es	Es		B	B

練習曲としてのカプリース、複数の動機による作品の構造化を志向するメンデルスゾーンのカプリッチョ、自由なロンド風のヴェーバーのカプリッチョを「カプリース」の3つの方向性と捉えたと、定期試験で演奏された他の作品はこのいずれかに当てはまる。

ディエメールの《船頭の歌：演奏会用カプリース》作品12<sup>633</sup>は練習曲としてのカプリースの伝統上にある。この作品は序奏-A-B-A'と図式化される3部構成をとり、A部のテクスチュアは中声部の旋律とそれを上下で挟むバス、上声部のアルペッジョからなる。

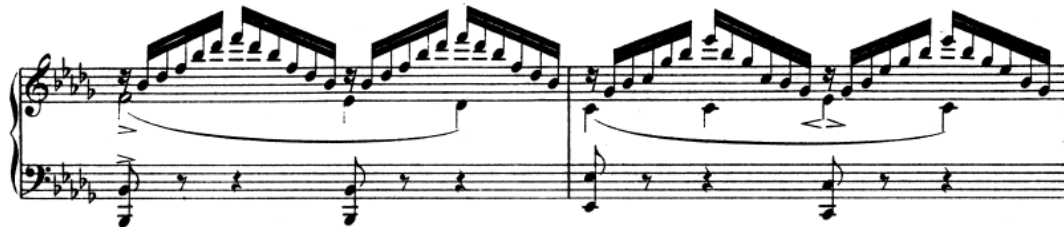
譜例 II-1-16. L. ディエメール 《船頭の歌——演奏会用カプリース》 作品12 (1866)、mes. 9-10

6小節からなる主題はニ長調から嬰へ長調、ニ長調、ト長調と次々に調を変えて繰り返される。これと同様の音型の反復はディエメール以前の練習曲にしばしば見られる。例えばメンデルスゾーンの《3つの練習曲》作品104bの第1曲は中声部に旋律を配し、アルペッジョを担う右手とバスを担う左手を交互に取るように書かれている。

<sup>633</sup> Louis DIÉMER, *Le Chant du nantonnier, caprice ou concert*, op. 12, Paris, Heugel, 1866.

譜例 II-1-17. F. メンデルスゾーン 《3つの練習曲》作品 104b (1868) 、mes. 1-2<sup>634</sup>

[Presto sempre *pp*]



1834 年に書かれたこの練習曲は 1868 年まで出版されなかったため、ディエメールがこの作品を知っていた可能性は低い。この種の書法はフランスでも練習曲の書法として定着していた。次に示す譜例は、パリ音楽院ピアノ科でマルモンテルに師事し、後に声楽アンサンブル科の教授となったジュール・コーエンの《12の様式の大練習曲》作品 7<sup>635</sup> 第 1 番の冒頭である。

譜例 II-1-18. J. コーエン 《12の様式の大練習曲》作品 7、第 1 番、mes. 1-2

コーエンのこの曲集は、1856 年にパリ音楽院で教材認定を受けた。この年はディエメールがピアノ科で 1 等賞を受けた年である。

一方、メンデルスゾーンのカプリッチョのようにソナタ形式の枠組みを参照しているのはヘラーの《F. メンデルスゾーンの主題に基づく 2 つのカプリース》作品 144<sup>636</sup> の第 1 曲 (ロ短調) である。この作品の楽譜冒頭ページのタイトルは「メンデルスゾーンの〈フィンガルの洞窟〉序曲の諸主題に基づくカプリース=エチュード」と記されている。エチュードという名称がここに付与されたのは、重音 (とくに 5 度、6 度) を多用する書法上の特徴のためであると考えられるが、形式的観点からみれば練習曲において一般的な 3 部形式ではなく、ソナタ形式の提示部と展開部、コーダからなる。2 つの主題は《フィンガルの洞窟》序曲の主題から、調性を変えずに取られており、展開部ではこれらの主題に基づく動機労作が行われる。

曲の末尾には第 2 主題に基づくレチタティーヴォが挿入されるが (譜例 II-1-19)、アレグロのコーダから突如レントの пассаージュが挿入される手法は、メンデルスゾーンの《3 つの幻想曲またはカプリース》作品 16 の第 1 曲に見られたのと同じく、即興的で意外性を喚起する幻想曲

<sup>634</sup> この作品の譜例には次のエディションを使用した。Felix Mendelssohn, *Drei Etuden*, op. 104b, Julius Rietz (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, entre 1874-1882.

<sup>635</sup> Jules COHEN, *Douze grandes études de style*, op. 7, Paris, Jules Heinz, 1856.

<sup>636</sup> Stephen HELLER, *Caprice caractéristique sur 2 thèmes de Mendelssohn*, op. 76, Paris, J. Maho, 1851.

風の要素である。

譜例 II-1-19. S. ヘラー 《F. メンデルスゾーンの主題による 2つのカプリース》  
作品 114 (1851)、第 1 番, mes. 112



ディエメールの《カプリース》作品 16 は、ヴェーバーの《モメント・カプリチョーズ》よりも複雑ではあるが、全体的な枠組みとしては作品 12 と類似した構造をもつ。下の表 II-1-16 は、両者の作品の共通する部分をグレーの網掛けにしている。

表 II-1-16. ヴェーバーの作品 12 とディエメールの作品 16 の比較

ヴェーバー 作品 12		ディエメール 作品 16	
部分	調性	部分	調性
A	B	A (a, a1)	Des
B	F	B (b, b1, b2)	f, As, c
A	B	A (a', a1')	Des
A に基づく推移		-	-
B	F	-	-
B・A に基づく推移	Es	-	-
C	Es	C (c, c1, c2)	Ces
推移		推移	
A	B	A (a'', a1'')	Des
Coda	B	Coda	Des

A-B-A のアーチ型の 3 部分に新しいモチーフを用いる C と A の再現が続くという構成が両者に共通する。

このように、定期試験で演奏されたカプリースは練習曲、幻想曲、ソナタ、ロンドといった様々な作曲原理の特徴を反映している点で、フェティスの述べたのと同様に一定の構成をもたない。しかし、楽曲構成法が任意であるとはいえ、書法は幻想曲ほど柔軟ではなく、即興的な身振りで意外性をもたせたり、意図的に規範からの逸脱を目指したりすることは少ない。また、曲集であってもそれぞれが単一の中小規模の独立楽曲として位置づけられる点にカプリースのジャンルとしての特徴を認めることができる。

### 1-3-8. バラード

このジャンルにはショパンの 4 曲のバラードのみが分類されている。ショパンのバラードはソナタ、幻想曲、カプリースの要素を含みつつも、全体としてはこのいずれとも異なる一貫したジャンルとしての特徴を備えている。バルトリ、ルーデは 4 曲に次の 5 つの共通点を指摘している<sup>637</sup>。

<sup>637</sup> J.-P. BARTOLI et J. ROUDET, *op. cit.*, p. 195.

- ① 2つの主題の提示とその展開に基づく（ソナタの形式モデル）
- ② 第1主題と第2主題の調性は3番を除いて主調-属調/平行調の関係をもたない（第1番：ト短調-変ホ長調、第2番：へ長調-イ短調、第3番：変イ長調-へ短調、第4番：へ短調-ロ長調）。
- ③ 第1主題がそのまま再現することはない。すぐに展開に向かい中断されたり（第2番）、性格に変化がつけられたり（第3番）、展開の中で再提示される（第1番、第4番）。
- ④ 第2番以外、第2主題は主調で回帰しない。
- ⑤ 動揺したヴィルトゥオーゾ的なコードに向かう大きなスパンでのクレッシェンド。

これらの特徴から、バルトリ、ルーデは、ソナタ形式を参照して楽曲の内的統一を図りつつも、主題の因習的な調的枠組みから意図的に逸脱し、一貫して劇的なコードへ向かう物語的な性格を与えた点に、バラードのジャンルの特性を認めている。さらに、2人は幻想曲を特徴付ける即興的な身振り（テンポの断絶、レチタティーヴォ、唐突な推移、レチタティーヴォ、長く続く意外性ある和声）がほとんど見られないという理由で、幻想曲と一線を画している点でバラードと幻想曲は異なるジャンルであると指摘する<sup>638</sup>。ここでは、これらの根拠に基づいて、ショパンのバラードを一つのジャンルとして区分した。

### 1-3-9. 舞曲

このジャンルには表 II-1-7 に示した 10 種の舞曲を分類した。それぞれの舞曲は固有の拍子とリズムによって特徴付けられる。ここに分類した舞曲はいずれも単独の舞曲または舞曲集（組曲を含む）として出版された作品である。ここでは様式化の程度は問わず、何らかの舞曲の名称をタイトルに冠して出版された作品が含まれている<sup>639</sup>。但し、アンブロワーズ・トマの《6つの性格的ワルツ》作品 4（1827/28）は、ドイツでは《6つのカプリース》<sup>640</sup>としても出版されていた。しかしその内実はワルツ集なのでこのカテゴリーに含めた。ここで、19世紀に普及したマズルカが記録に現れないことは注目に値する。これは、マズルカがしばしばテンポが遅く、華麗な技巧の追究を目指すジャンルではなかったからであろう。

### 1-3-10. ラプソディ

このカテゴリーに分類したのはリストの《ハンガリー・ラプソディ》（S 244）の第2番、第8番（1851）と第11番（1853）の3曲のみである。

1762年に出版されたアカデミー・フランセーズ事典第4版から1932から35年にかけて出版された第8版に至るまで、ラプソディは古代ギリシアにおけるホメロスの叙事詩の断章として定義されている。このラプソディはラプソドス（rhapsōdos）という語り手によって語られた。このジャンル名は従って特定の形式や性格を指し示すものではない。文学的名称を冠した初期の作品は1802年にライプツィヒで出版されたガレンベルク Robert Graf von GALLENBERG（1783~1839）の《ラプソディ》作品5とされる<sup>641</sup>。トマーシェク Václav Jan Křtitel TOMÁŠEK（1774~1850）とその門弟ヴォジーシェク Jan Václav VOŘÍŠEK（1791~1825）、ザイフリート Ignaz von SEYFRIED（1776~1841）、モシェレス、ドライショク Alexander DREYSCHOCK（1818~1869）を初めとするオーストリア以東で活躍したピアニスト兼作曲家たちによってこの

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>639</sup> 舞曲に分類した曲の一覧は附録 II-7 参照。

<sup>640</sup> Ambroise THOMAS, *Six caprices en forme de valse caractéristiques pour le piano*, op. 4, Leipzig, Fridrich Hofmeister, 1835.

<sup>641</sup> John RINK, « Rhapsody », *GMO*, consulté le 28 mai 2015.

曲名が用いられ、リスト以前は家庭音楽の主要ジャンルとして受容された<sup>642</sup>。ラプソディがヴァルトゥオーズ的なジャンルとしての明確なアイデンティティを確立するのは 1847 年以降にリストの一連の《ハンガリー・ラプソディ》が出版されてからである。これら一連の「気まぐれな叙事詩、半ばオシアン的、半ばボヘミア的(épopée fantasque, semi-ossianique et semi-bohémienne)」なラプソディは、民族的で叙事詩的な連想を植えた<sup>643</sup>。このように、自由な形式で書かれるこのジャンルは、主題の特定の民族的性格が、明示的か否かを問わず民族の英雄譚を背景とした技巧的ピアノ作品である点にジャンルとしての特徴が認められる。

### 1-3-11. 練習曲 (集)

練習曲は、文字通りには「練習のために弾く曲」という実用的なニュアンスを含んでいる。しかし、練習曲を単に実用的なジャンルとして規定することは練習曲の多様性と複雑な発展の過程を無視することになる。実際、練習曲はその発展・変遷の過程で 19 世紀半ばまでに実用性に留まらない特徴をもつようになった。ナタリー・フルー Natalie FROUD が区別したように、1830 年頃まではこのジャンルの曲集を指す語として単数形の「練習帳(étude)」と複数形の「練習曲集 études」があった<sup>644</sup>。フルーは、前者は一般的な意味での「練習(学習)帳」で、実用的な技巧の訓練に重点が置かれており<sup>645</sup>、後者が一般に既に一通りの技術を身につけた学習者がピアニストとしての完成を目指して取り組むものと位置づけている。しかし、「練習帳」であっても、一定の長さをもった小曲として書かれた例は少なくない。例えばイギリスで活躍したクレメンティの門弟クラマー Johann Baptist CRAMER (1771~1858) は 1804 年に出版した《42 の様々な調性による訓練課題としての練習曲 (Étude pour le piano en 42 exercices dans les différents tons)》<sup>646</sup>のタイトルに単数形を用いているが、各曲は 2 頁に亘り明確な主題をもつ楽曲として構成されている。リストの《超絶技巧練習曲集》S. 139 (1851) の最初のバージョンである《ピアノのための全長短調による 48 の訓練課題としての練習帳 (Étude pour le piano forte, en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs)》S 136 (1826) <sup>647</sup>もクラマーの先例に従うタイトルである。定期試験で演奏された練習曲<sup>648</sup>の中では、1805 年に出版されたシュタ

<sup>642</sup> Ibid. ドライショクはリストと並び数多くのラプソディを書いた作曲家で、7 作(作品 30, 37~40, 46, 98)がラプソディと題されている。

<sup>643</sup> Ibid. サン=サーンスによるオルガンのための《3 つのブルターニュの賛歌に基づくラプソディ (Trois rhapsodies sur des cantiques bretons)》(1866)、《オーヴェルニュのラプソディ (Rhapsodie d'Auvergne)》作品 73 (1884, ディエメールに献呈)、ラロ Édouard Lalo (1823~1892) の《ノルウェー風ラプソディ》(1879)、ブルゴー=デュクードレーの《カンボジア風ラプソディ》(1882) などがフランスにおけるラプソディのジャンル確立に貢献した。Cf. J.-M. FAUQUET, « rhapsodie », DMF, p. 1 066.

<sup>644</sup> Natalie FROUD, *Les études pour piano publiées à Paris de 1826 à 1840. Approche documentaire et analyse typologique*, thèse de doctorat de musicologie, sous la direction de Mme Danièle PISTONE, Université Paris IV, 2001, p. 97-102.

<sup>645</sup> フルーはパリの教育者シャルル・ショリュウ Charles CHAULIEU (1788~1849) の《必携——ピアニストのハンドブックあるいは日々のエチュード》作品 100 をその代表例に挙げている。Cf. Charles CHAULIEU, *L'Indispensable. Manuel des jeunes pianistes ou étude journalière*, op. 100, Paris, Meissonier, 1830. これは曲集というよりもメソッドに近く、全調をめぐるように組織され、毎日練習すれば 31 日で一巡するように書かれており、各課題は反復される 8 小節からなる。

<sup>646</sup> Johann Baptist CRAMER, *Étude pour le piano en 42 exercices dans les différents tons*, livre 1, Paris, M<sup>elles</sup> Erard, 1804, 81 p.

<sup>647</sup> Franz LISZT, *Étude pour le piano forte, en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 6, Paris et Marseille, Dufaut et Dubois-Boisselot, 1826. タイトルには「48」曲とあるが実際には 12 曲しか出版されなかった。

<sup>648</sup> 附録 II-7 に掲げた一覧表参照。



イベルト Daniel STEIBELT (1765~1823) の《様々な種類の練習課題を含む練習帳 (Étude contenant cinquante exercices de différents genres)》(1805)<sup>649</sup>はクラマーの第1集に倣うものである。

一方、クラマーが出版した2集目の《ピアノフォルテのための42の訓練課題形式としての一連の練習曲 (Suite des études pour le piano-forté en 42 exercices)》<sup>650</sup>では単数形ではなく複数形として練習曲が示されている。この場合、「étude」は総称ではなく各曲のことを指すことになる。この2つの区別は1830年代以降、「練習曲集 études」に統合されていく。「練習曲集」の各曲は概して3部形式で書かれているが、大規模な練習曲において作曲家たちは高度な演奏技巧を用いつつ様々な形式を用いて構造化を図っている。リストは《ピアノのための全長短調による48の訓練課題としての練習帳》S 136の最初の改訂稿である《12の大練習曲集》S 137 (1839)において、既に形式を拡大し、2つの主題をもつソナタ風の形式を導入している<sup>651</sup>。定期試験で演奏されたモシェレスの《力強さ、軽やかさ、カプリース：練習曲集》作品51<sup>652</sup> (1839/40, クラマーに献呈)の第3曲〈カプリース〉ト長調は、A (主調) - B (属調) - A (主調) - C (短6度調) - B (主調) - Coda という形式を用いており、ディエメールやヴェーバーのカプリースと類似した図式に基づいている。

エミール・プリューダンの《セギディーリャ——練習曲》作品45は舞曲ジャンルと交わっている。副題に練習曲というジャンルを用いつつ、スペインの舞踏セギディーリャの付点リズムで一曲を統一している。

さらに、世紀後半には練習曲集は様々なジャンルや様式の作品を中小規模の枠組みに収める曲集となる傾向も生じた。マチアスの《10のジャンル練習曲》作品10の第5番〈フガート〉やパリ音楽院で教材認定を受けた《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品28第14番〈フゲッタ〉は対位法的書法の練習曲である。この種の練習曲集は、単にアルペッジョや3度、6度、オクターヴなど技巧を習得するばかりでなく、作品の様式理解をも目的としている。

このように、「練習曲」のカテゴリーに分類した作品は、単なる演奏技術習得のための小品のみならず、ピアニスト兼作曲家にとっての演奏技巧探究の場としての練習曲集、諸様式、諸ジャンルの集合体としての練習曲集が含まれる。

### 1-3-12. 前奏曲 (集)

このジャンルには次の7曲を分類した。

表 II-1-17. 「前奏曲 (集)」に分類した作品

作曲家	タイトル	作品番号/目録番号	調性	曲集中の番号	出版年 [作曲年]
バッハ	平均律クラヴィーア曲集 第1集	BWV 866	B	XXI	[1722]
メンデルスゾーン	6つの前奏曲とフーガ	35	e/E	I	1837
	3つの前奏曲	104a	h	III	
ショパン	前奏曲集	28	B	XXI	1839
			b	XVI	
ヘラー	24の前奏曲集	82	-	-	1853

<sup>649</sup> Daniel STEIBELT, *Étude contenant cinquante exercices de différents genres*, op. 78, 2 livraisons, Lyon, M<sup>me</sup> Duhan, 1805.

<sup>650</sup> Johann Baptist CRAMER, *Suite des études pour le piano-forté en 42 exercices*, 2<sup>e</sup> livre, Paris, Melles Erard, 1809, 89 p.

<sup>651</sup> 例えば第10番へ短調は3種類の動機と2つの主題によりソナタ風の構造をもつ。Cf. Jim SAMSON, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University press, 2007, p. 125-128.

<sup>652</sup> Ignaz MOSCHELES, *La force, légèreté, et le caprice: études pour le piano*, op. 51, Paris, Benois aîné, 1839.

前奏曲のジャンルは、文字通りには主たる部分をなす作品への導入としての即興的な前奏という、演奏順序によって規定されている。「前奏曲」は19世紀の中ごろまでその本来の意味をもっていた。フェティスは前奏曲を次のように定義している。

短い幻想曲。これによって、楽器奏者は何度か目下の楽曲の演奏に備える。これらの幻想曲は過度に用いるべきではなく、前奏曲は短くあるべきである<sup>653</sup>。

ところが、前奏の習慣そのものは既に廃れつつあった。カルクブレンナーの絶筆となった『ピアニストの和声教程——前奏・即興をするための転調の合理的な原則』作品185（1849）で、彼はピアニストが前奏しなくなったことを次のように嘆いている。

作曲の教育法には悪習が存在する。それは、生徒が諸和音とそれらの転回形を学びながらも、しばしばこれらをどのように使うのか知らないということである。筆者は、ここに挙げる実例を数字の規則の上に基礎を置きながら、まさにこの欠陥を埋め合わせようとしているのだ。今日の優れたピアニストたちの中で、一体どのくらいの人が多少なりとも満足に前奏をすることができるだろうか？生徒たちに関して、即興において完全終止以上のことができる人は千人に一人も見られない<sup>654</sup>。

カルクブレンナーはこの教程の中で、基本形から属九の和音に至るまで次第に和音の種類を複雑にしつつ、多種多様な音型を応用しながら短い「前奏」の範例を提示している。数字付き低音を即興の基礎に据えるカルクブレンナーの即興原理は、カルクブレンナーの教程の約90年前に書かれたC. P. E. バッハの『正しいクラヴィア奏法』第2巻の第41章14節でも「幻想曲」の即興モデルとして提示されている<sup>655</sup>。それゆえ、フェティスが前奏曲を「短い幻想曲」と形容したのは数字付き低音に基づく鍵盤上での即興を念頭に置いているように思われる。

定期試験で演奏された前奏曲に関して、これらは即興としての前奏曲が様式化され記譜された短い楽曲として成立した作品で、2種類の前奏曲に分けられる。一つはJ. S. バッハの《平均律クラヴィア曲集》に代表されるフーガと対になり、これに先立つ小曲としての前奏曲で、もう一つは後続曲をもたない独立した前奏曲をまとめた前奏曲集である。この2つのタイプの前奏曲にはジャンル上の共通点がある。バッハが《平均律クラヴィア曲集》全調を巡るように構成したように19世紀初期のピアニスト兼作曲者たち（クレメンティ、フンメル、クラマー、ヴェルフル、エルツ、カルクブレンナー、モシェレス、ケスラー）たちも全調を網羅する前奏曲を書いている。定期試験演奏曲におけるショパンとヘラーの前奏曲集はこの伝統に従っている<sup>656</sup>。一方でメンデルスゾーンの《6つの前奏曲とフーガ》作品35における前奏曲は、フーガ

<sup>653</sup> « Fantaisie courte par laquelle les instrumentistes se préparent quelquefois à jouer le morceau qu'ils sont sous les yeux. Il faut être avare de ces fantaisies, et les préludes doivent être courts. » François-Joseph FÉTIS, *op. cit.*, p. 410.

<sup>654</sup> « Il existe un vice dans la manière d'enseigner la composition, qui ait que l'élève tout en apprenant à connaître les accords et leurs renversements, ne sait souvent comment les employer. C'est cette lacune que nous avons cherché à combler, en appuyant le plus possible nos exemples, sur des règles de chiffres. Combien parmi nos meilleurs Pianistes en est-il, qui puissent faire un prélude, tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n'en voit pas un sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite. » Frédéric KALKBRENNER, *Traité d'Harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation, pour apprendre à préluder et à improviser*, Paris, chez l'auteur, 1849.

<sup>655</sup> C. P. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, C. Ph. E. Bach. Printed by George Ludewig Winter, 1762, p. 341

<sup>656</sup> ショパンの作品28とヘラーの作品81は長調とその平行短調の順に5度圏を巡るように構成されている。J.-J.

と対になった前奏曲というバロック時代の構成法に直接根ざしている。このタイプの前奏曲について、試験では前奏曲とフーガが続けて演奏されることがしばしばあったが、その場合は前奏曲とフーガをそれぞれ別個のジャンルに分類した。

### 1-3-13. フーガ

フーガは対位法の一つの規範的書法として一つのジャンルをなす。主題、対主題、応答と主題の動機に基づく一つ以上の嬉遊部、ストレッタなどの構成がフーガ書法、形式を規定する具体的な要素である。定期試験で演奏されたフーガ<sup>657</sup>には、幻想曲や前奏曲と対で出版されたフーガ（バッハ、メンデルスゾーン）、組曲の一曲をなすフーガ（ヘンデル）、単独で出版された自由な形式のフーガを分類した。

### 1-3-14. トッカータ

編曲作品を別にすれば、定期試験曲目として同定されたトッカータはクレメンティの《トッカータ》作品 11（1784）とシューマンの《トッカータ》作品 7（1834）のみである。このジャンルはバロック時代と後期古典派以降では様式が異なる。トッカータは 18 世紀後半以降次第に即興的な要素を失い、チェンバロまたはピアノ音楽の文脈では独立した技巧的な作品として書かれるようになった。ここに分類された作品は、この種のトッカータでいずれも急速なテンポ、反復される技巧的な音型を特徴とする独立した作品である点にジャンルとしての特徴が認められる。クレメンティのトッカータは 3 楽章からなる《チェンバロまたはピアノフォルテのためのソナタ》作品 11（変ホ長調）に付随する小品として出版された（但しソナタからは独立している）。次の譜例が示すように、曲頭の主題は右手の 3 度の連続からなり、この後も 5 度、6 度の重音の連続や右手で演奏される急速な 11 度の音域に亘るアルペッジョなどの技巧が用いられる。

譜例 II-1-20. M. クレメンティ《トッカータ》作品 11（1784）、mes. 1-4<sup>658</sup>



半世紀後に出版されたシューマンの《トッカータ》作品 7 もまた右手の重音（3 度、4 度、5 度、6 度）の交替する練習曲風の作品である。

---

エーゲルディンゲルは、ショパンの《前奏曲集》作品 28 に関して、この作品にリュート風の書法やスティル・ブリゼの様式の参照、バッハ作品に現れる音型との類似を見出しながら、上に挙げたクレメンティからケスターに至る先人の影響よりも、むしろ断絶とバッハ作品からの直接的な感化を強調している。Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *L'univers musical de Chopin*, Paris, FAYARD, 2000, p. 145-146.

<sup>657</sup> 記録されたフーガは附録 II-7 の一覧を参照。

<sup>658</sup> Muzio CLEMENTI, *A Sonata for the piano-forte and a famous toccata for the harpsichord or piano-forte*, op. 11, Londres, J. Kerpen, [1784].

譜例 II-1-21. R. シューマン《トッカータ》作品7 (1834)、mes. 1-5<sup>659</sup>



規模はクレメンティのトッカータよりもはるかに大きく、属調による第2主題を導入している。イ短調で開始される展開部風のセクションの後に、これらの主題は主調で回帰する点、シューマンはソナタ形式の構造を参照している。

このジャンルの特徴はこのように、急速なテンポで技巧的な音型を反復する主題をもつ、独立した作品である点に認めることができる。

### 1-3-15. 性格的作品 (集)

このジャンルの特徴は、原則として各曲が単一主題で書かれ、「主要主題とその調性によって規定される情緒 (un affect) の様々なニュアンスの一つ一つに、様々な形を与える」点に認められている<sup>660</sup>。この種のジャンルの成立には、作曲上の美学的背景と社会的背景がある。バルトリとルーデは19世紀初頭にピアノのための性格小品が成立した背景を、規範的形式モデルからの解放の欲求 (manifestations d'un désir d'émancipation) の結果として説明している<sup>661</sup>。この動向はドイツ、オーストリア、ボヘミアの音楽家たちによって推進され、1820年代末までに出版されたトマーシェクの一連のエグローク、ヴォジーシェクの《ラプソディ》作品1と《6つの即興曲 (Impromptus)》作品7、後者を引き継いだシューベルトの《即興曲集》(D 899とD 935)、《楽興の時》(D 780)、《ピアノ小品集 (Klavier Stücke)》(D 947)、ベートーヴェンの一連の《バガテル》といった一群の作品に代表される<sup>662</sup>。これらのピアノ小品集が台頭した背後には、J. リンクが初期のラプソディについて指摘したように、ピアノを所有するようになった中産階級向けの家庭音楽 (Hausmusik) の需要があったことも忘れるべきではない<sup>663</sup>。手ごろな小品は「同時代の鍵盤楽器のヴィルトゥオーゾによって攪拌された、技巧的にいっそう野心的な『奔流』を水で薄めたバージョン」<sup>664</sup>として愛好家の需要を満たした。フランスではエロルド Ferdinand HEROLD (1791~1833) の「カプリース」というタイトルの下で出版された小品集 (作品4, 6, 7, 8, 12) が同様の役割を果たした<sup>665</sup>。

このカテゴリーに分類された46作品は、上に挙げた様式上の特徴と美学的、社会的成立背景

<sup>659</sup> 譜例には次のフランス初版を用いた。Robert Schumann, *Toccata*, op. 7, Paris, Ricault, ca 1840.

<sup>660</sup> « [C]es pièces brèves en un seul mouvement s'attachent à décliner chacune des différentes nuances d'un affect défini par le thème principal et par sa tonalité. » BARTOLI et ROUDET, *op. cit.*, p. 165.

<sup>661</sup> *Ibid.*

<sup>662</sup> *Ibid.*

<sup>663</sup> John RINK, *op. cit.*

<sup>664</sup> “[...A] watered-down version of the technically more ambitious ‘effusions’ churned out by contemporary keyboard virtuosos.” *Ibid.*

<sup>665</sup> BARTOLI et ROUDET, *op. cit.*, p. 165. これらの作品における新しいピアノ書法については右の文献で扱われている。Hervé AUDÉON, « Louis-Joseph-Ferdinand HEROLD (1791-1833) et le piano », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, musique image instrument : Le pianoforte en France 1780-1820*, Paris, CNSR ÉDITIONS, 2009, p. 203-225.

によって1つのジャンルとして規定することができる。

ピアノのための性格小品とは別に、このカテゴリーには17、18世紀のクラヴシニストたち(クープラン、ラモー)によって書かれたクラヴサンのための小品も含めた。これらピアノ以前に書かれた作品も考慮して、ここでは、作品のタイトルに応じて次の下位区分を設けた。「即興曲 (Impromptu)」、「ノクターン (Nocturne)」、「無言歌集 (Romances sans paroles)」、「舟歌」、「ピアノのために書かれたその他の性格的小品 (集)」、「クラヴサンのための小品集」。

即興曲にはシューベルト、ショパン、ヒラー Ferdinand HILLER (1811~1885)、ヘラーの作品が含まれる。性格的小品の1つの原型である即興曲は、ソナタのレトリック(複数の主題の弁証法的展開)を拒み自発的な表出、音楽的着想の自由な湧出を優先するゆえに、単純な3部形式を採用する<sup>666</sup>。ショパンの即興曲のうち、遺作の《幻想曲=即興曲 (Fantaisie-impromptu)》作品66(日本では通例「幻想即興曲」と訳されている)は「幻想曲」という語を含んでいるが<sup>667</sup>、この作品は、嬰ハ短調による主部と同主調(異名同音長の変イ長調で書かれている)による中間部をもつ明快な3部形式で構成されていることから、即興曲の一般的な形式的傾向に従っている。その上、「6. 幻想曲」のカテゴリーで検討したこのジャンルらしい特徴を顕著には示していないので、「即興曲」に分類した。

ノクターン (nocturne) として同定された作品はすべてショパンの作品である。「ノクターン」という用語はノットウルノ (notturuno) というイタリア語の形で、18世紀末には夜会用の器楽または声楽のためのアンサンブル音楽(セレナード)を指し、ハイドン、モーツァルト(屋外で演奏するために作曲)、フランスではジャダン Louis Emmanuel JADIN (1768~1853)らの作品に顕著な例が見られる<sup>668</sup>。フランス語のノクチュルヌ (nocturne) の形ではフィールドが1812年にピアノの為のノクターンを出版するまでは用いられなかったとする説もあるが<sup>669</sup>、実際にはフランスにおいても同種のアンサンブル作品が「ノクチュルヌ」というタイトルで出版されていた<sup>670</sup>。19世紀に入るとノクチュルヌはロマンス、シャンソネットとともにサロン用声楽曲として数多く出版されるようになった<sup>671</sup>。ピアノのためのノクターンは即興曲と同じく一般に3部形式を基本としており、ゆったりとしたテンポの歌唱的で装飾的な旋律にはしばしばアルペッジョの伴奏が伴う<sup>672</sup>。フィールドの16曲のノクターンと、これらをモデルとしつつより複雑な書法を適用したショパンのノクターン(遺作を含めて全21曲)によってジャンルとしての位置が定められた。定期試験曲目において同定されたショパンのノクターンは初期の作品13

<sup>666</sup> *Ibid.*

<sup>667</sup> このタイトルはショパンが命名したものではない。*Ibid.*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>668</sup> J.-M. FAUQUET, « nocturne », *DMF*, p. 870.

<sup>669</sup> Maurice J.E. BROWN et Kenneth L. HAMILTON, « Nocturne (i) », *GMO*, consulté le 29 mai 2015.

<sup>670</sup> この例は稀ではあるが、フランスの作曲家、ハープ奏者のド・マラン Marie-Martin Marcel de MARIN (1766~1847) はハープ(ピアノでも可)、2つのヴァイオリン、ヴィオラ、チェロという編成で「ノクチュルヌ」を出版している。Cf. Marie-Martin Marcel de MARIN, *Nocturne en quintetto pour la harpe, deux violons, alto et violoncello*, op. 14, Paris, Cousineau père & fils, ca 1798.

<sup>671</sup> フェティスは1847年になっても一般的なノクターンの編成を「通常一人のソプラノとテノール、または二人のソプラノのために書かれる作品」としている。この種のノクターンの代表的なフランスの作曲家にはロマニェズィ Antoine ROMAGNESI (1781~1850)、デュシャンジュ Pauline DUCHAMBGE (1778~1858) がいる。

<sup>672</sup> フィールドのノクターンの様式は声楽のノクターンよりもむしろイタリア・オペラにおけるカンティレーナ様式を鍵盤上に移していたが(Cf. Maurice J.E. BROWN et Kenneth L. HAMILTON, *op. cit.*)、この様式はフィールド以前のピアノ・ソナタや協奏曲の緩徐楽章に見られるものである。フィールドの師であるクレメンティの《ピアノフォルテのための3つのソナタ》作品33第3番の第2楽章は右手に置かれた歌唱的で装飾的な旋律、左手のアルペッジョなど後にノクターンと呼ばれるようになるジャンルの特徴を備えている。カンティレーナ様式のソナタの緩徐楽章を独立させて愛好家向けのより取り組みやすいジャンルにしたのがノクターンであるという見方も可能であろう。

(1833) から中期の作品 55 (1844) までの 6 曲が含まれる。

ドイツ語で «Lieder ohne Worte» として出版された無言歌集は、フランスでは一般に «Romance sans paroles» として出版されていた。「無言歌集」という表現が 1 つのジャンル名となったのは、メンデルスゾーンが出版した 8 集からなる無言歌 (作品 19、30、38、53、62、67、85、102) の影響が大きい。このカテゴリーに分類した作品は、メンデルスゾーンの 5 集 (作品 19、30、38、62、67)、ローゼンハイン Jacob ROSENHAIN (1813~1897) の 3 曲からなる作品 31、および「無言歌」というタイトルをもたないがメンデルスゾーンの先例をモデルとするヘラー、アルカンの作品を分類した。ここに含めたヘラーの《孤独者の散歩 第 3 集》作品 89 (1857) はルソー Jean-Jacques ROUSSEAU (1712~1778) の晩年の随想『孤独な散歩者の夢想 (Rêveries d'un promeneur solitaire)』(1782 年初版) から着想を得て《夢想》作品 58 (1848) を皮切りに書き始められた一連の作品の一つで、組曲としては《孤独者の散歩——6 つの歌詞のないメロディ》作品 76 (1851)<sup>673</sup>が最初の作品である。この副題は「ロマンス」の代わりに声楽ジャンルとしての「メロディ」を用いているが、ドイツ語の「歌曲 (Lieder)」をどうフランス語に訳すかという問題であって、無言歌 (Romance sans paroles) と意味に違いはない<sup>674</sup>。6 曲を一組にするという構成もメンデルスゾーンの無言歌集の構成を踏襲している。アルカンのピアノのための《歌曲集 (Chants)》第 5 集 作品 70 も 6 曲からなる小品集である。アルカンは 1857 年に出版した《歌曲集》第 1 集を 6 曲で構成した際、調性の配列 (ホ長調-イ短調-イ長調-イ長調-嬰へ短調-ト短調) をメンデルスゾーンの《無言歌集》第 1 集 作品 19 のそれに一致させている。このことから、アルカンはメンデルスゾーンの無言歌集をジャンルの規範としていることが分かるので、作品 70 も無言歌のカテゴリーに含めた。

舟歌は 19 世紀のピアノ音楽における主要なジャンルである。ヴェネツィアに起源をもつ舟歌は、18 世紀以来フランスにおいてはヴェネツィアの異国情緒を喚起する曲種として受容されていた<sup>675</sup>。バルカロールはヴェネツィアの魚売りを主人公とするオペラの《ポルティチの唾娘》(1828 年初演) 第 2 幕のアリア、ロッシーニ《ウィリアム・テル》(1829 年初演) 第 1 幕の漁師のアリア (第 1 幕) に用いられ十分に様式化されており、多くの場合 6/8 拍子で書かれ、ゆったりとしたテンポで歌われる。ピアノ曲における舟歌の様式化はメンデルスゾーンの一連の《無言歌集》で推し進められた (作品 19、作品 30 の第 6 番、作品 62 の第 5 番)。独立したピアノ作品としての舟歌は、ショパンが作品 60 を出版した 1840 年半ばにその地位を確立したと見られる。ショパン以前にフランスで出版されたピアノのための舟歌は 1840 年代中葉に出版が集中しており、その中にはリストに献呈されたボヴィ=リスベルク Charles-Samuel BOVY-LYSBERG (1821~1873) の《舟歌》作品 7 (1843)<sup>676</sup>、パリ音楽院出身のゴリア Alexandre GORIA (1823~1860) による《サロン用練習舟歌》作品 17<sup>677</sup>、メロー Amédée MÉREAUX (1802~1874) の《舟歌=練習曲》(1845)<sup>678</sup>、タールベルクの《舟歌》(1845)<sup>679</sup>といった作品がある。舟歌が練習曲として書かれている点は興味深い。

定期試験演奏曲として同定された舟歌はショパンの《舟歌》作品 60 (1846) と A. ルービンシテインの《舟歌》第 4 番 (1871) の 2 曲であり、1840 年代半ば以降にピアノ音楽のジャンル

<sup>673</sup> Stephen HELLER, *Promenades d'un solitaire, 6 mélodies sans paroles*, op. 76, Paris, J. Maho, 1851.

<sup>674</sup> ヘラーはハンガリーのペシュト出身だが、1830 年から 38 年までアウクスブルクで活動し、38 年から亡くなるまで、人生の大半をパリで過ごした。

<sup>675</sup> J.-M. FAUQUET, « barcarolle », *DMF*, p. 102.

<sup>676</sup> Charles-Samuel BOVY-LYSBERG, *Barcarolle pour piano*, op. 7, Paris, S. Richault, 1843.

<sup>677</sup> Alexandre GORIA, *Barcarolle d'étude de salon pour piano*, op. 17, Paris, Chabal, 1845.

<sup>678</sup> Amédée MÉREAUX, *Barcarolle-Étude*, Paris, M. Schlesinger, 1845.

<sup>679</sup> Sigismond THALBERG, *Barcarolle pour piano*, op. 60, Paris, J. Meissonnier, 1845.

となった作品として、このカテゴリーに分類した。

「その他の性格的小品（集）」というカテゴリーには、即興曲、ノクターン、無言歌とそれに類するタイトル以外の表題をもつ 23 作品をまとめた<sup>680</sup>。ここには、性格小品から発展し、3 部形式よりも複雑な発展的形式で書かれる作品も含まれる。例えば定期試験で演奏されたシューマンの《8 つのノヴェレッテ》作品 21（1839）の第 4 番（イ長調）は A-B-A'-C-A-B-A'-D [Noch Schneller]-A-B-A'-Coda と図式化される。「さらに速く Noch Schneller」と指示された 134 小節目まではアーチ型のロンド形式（但し B は常にニ長調、A' の前半はハ長調）のような構造をとり、これに新しい D と A, B の回帰が続く。第 6 番（イ長調）はさらに複雑で異なるモチーフの 5 部分の交替からなる。バルトリ、ルーデは第 6 番に規模、予見できない形式、3 度関係の転調に支配された気まぐれに推移する調性の運び、書法とエクリチュールの断絶といった特徴を挙げ、幻想曲としての資格を認めている。

一対の標題付きの作品からなるリストの《2 つの伝説》S 175（1865）は規模からして小品とは言えないが、性格小品から発展した標題音楽の一種としてこのカテゴリーに分類した。

### 1-3-16. 編曲

編曲というカテゴリーはそれ自体、作品の様式や形式に基づくジャンルではなく、ある楽器編成から他の楽器編成への書き換え行為であり、書き換えられた作品を指す。それゆえ、編曲作品の中には種々のジャンル（歌曲、オペラやカンタータのアリア、フーガ、行進曲、舞曲、序曲、協奏曲、前奏曲、トッカータ、フーガ）が含まれている。次頁の表 II-1-18 に、このカテゴリーに分類した作品を年代順に挙げる。

「1. 協奏曲」の箇所で述べたように、定期試験で演奏された協奏曲は、独奏用編曲がある場合にはそれらが用いられた可能性がある。それゆえ「1. 協奏曲」のカテゴリーに編曲としての協奏曲が含まれている可能性はあるが、ここではとくに編曲者が同定されたものを「16. 編曲」のカテゴリーに分類した。ここに挙げた独奏用編曲には、サン＝サーンスの《ピアノ協奏曲第 2 番》作品 22 のピアノ独奏用編曲、アルカンがピアノ独奏用に編曲しオリジナルのカデンツァを付けたモーツァルトの《ピアノ協奏曲第 20 番》とベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 3 番》作品 73 の 3 作である。これらの作品においては、オーケストラ・パートのリダクションとソロ・パートからなる編曲とは書法的に異なり、ピアノ独奏部分においても伴奏している重要なオーケストラのパートが組み込まれているばかりでなく、トゥッティも入念に編曲されている<sup>681</sup>。それゆえ、これらの作品では編曲独自の技巧上の難しさが伴うので、編曲に分類した。

ここで、リストの編曲作品に関して補足的な説明が必要であろう。というのも、リストの場合、編曲における原曲に対する忠実性の度合いは様々だからである。例えば、ヴァーグナーの《タンホイザー》序曲の編曲（S 442）はリストが「ピアノ・スコア（partition de piano）」と呼んだ、原曲テキストに対して「『オーケストラを着実にたどり、そしてその音量と音色の多様性の範囲を超えた特別な処理を何ひとつ与えない』という意味に基づき」、「『まるで神聖なテキストを翻訳するかのような厳正さで専念』した編曲にのみ適用される」<sup>682</sup>と理解していた

<sup>680</sup> 附録 II-7 の一覽参照。

<sup>681</sup> アルカンの協奏曲独奏用編曲については筆者の卒業論文で扱った。Cf. 上田泰、『シャルル・ヴァランタン・アルカンのピアノ・トランスクリプション』卒業論文、東京藝術大学、2007 年。

<sup>682</sup> 上山典子、「リストによるヴァーグナーのオペラ編曲法と『トランスクリプション』、『アレンジメント』、『ピアノ・スコア』の独自名称」、『静岡文化芸術大学研究紀要』浜松：静岡文化芸術大学、2014 年、第 15 巻、60 頁。引用中のリストの発言は 1837 年 9 月にリストがアドルフ・ピクテ Adolphe PICTET（1799-1875）に宛てた手紙の中で述べた言葉である。Cf. Franz LISZT, *Sämtliche Schriften. Vol. 1, Frühe Schriften*. R. Kleinertz (éd.). Wiesbaden, Breitkopf und Härtel. 2000, p. 120.

編曲形態であった。上に挙げたアルカンのピアノ協奏曲編曲もこれに類する編曲である。これに対し、《〈真夏の夜の夢〉より「結婚行進曲」と「妖精の輪舞」による演奏会用パラフレーズ》(S 410) やオペラ《エフゲニー・オネーギン》の「ポロネーズ」は、原曲の音型の変形と展開、楽節の付けたしを含む自由な編曲であり、華麗な技巧を織り込んだコンサート用パラフレーズである<sup>683</sup>。

表 II-1-18. 「編曲」に分類した作品

ジャンル	原曲の作曲家 =編曲者	タイトル	作品目録番号 [原曲の作品 目録番号/作 品番号]	調性	楽章/ 曲番 号	出版地、出版 社
歌曲	ロッシニ=リスト	音楽の夜会	S 424	a/A	IX	Milan, 1838
歌曲	シューベルト=リス ト	F. シューベルトの 12 の歌曲	S 558	g	III	Paris, ca 1837
				As	VI	Paris, ca 1837
フーガ	モーツァルト=ツイ メルマン	レクイエムのフーガ	[K. 626]	d	II	Paris, 1840
練習曲	パガニーニ=リスト	パガニーニによる超 絶技巧練習曲集	S 140/141			Paris, 1840 Leipzig, 1851
前奏曲とフ ーガ	リスト	オルガンのための 12 の前奏曲とフーガ	S 462 [BWV 543]	a	I	Leipzig, 1852
序曲	ヴァーグナー =リスト	《タンホイザー》序曲	S 442	E	-	Dresde, 1849
アリア	ヴァーグナー =リスト	《タンホイザー》と 《ローエングリン》の 2 曲	S 445	E	II	Leipzig: B&H, 1853, éd. rév. 1875
行進曲	メンデルスゾーン =リスト	《真夏の夜の夢》より 《結婚行進曲》と《妖 精の輪舞》による演奏 会用パラフレーズ	S 410	C	-	Leipzig, 1860
ピアノ協奏 曲	ベートーヴェン =アルカン	ピアノ協奏曲第 3 番	[op. 37]	c	I	Paris, 1860
ピアノ協奏 曲	モーツァルト =アルカン	ピアノ協奏曲第 20 番	[K 466]	d	III	Paris, 1861
室内楽	ベートーヴェン =サン=サーンス	弦楽四重奏曲第 9 番 のフィナーレ	[op. 59 N° 3]	G	-	Paris, 1869
トッカータ とフーガ	バッハ=タウジヒ	トッカータとフーガ	[BWV 565]	d	-	Berlin ca 1871?
舞台用音楽	ビゼー=ドラボルド	《アルルの女》のメヌ エット	-	c	-	Paris, 1873
ピアノ協奏 曲	サン=サーンス =ビゼー	協奏曲第 2 番	[op. 22]	g	II	Paris, 1876
アリア	バッハ=ル・クーペ	ペンタコステのアリ ア [Mein Gläubiges Herze]	[BWV 68]	F	-	Paris, 1878
舞曲	チャイコフスキ =リスト	オペラ《エフゲニー・ オネーギン》のポロネ ーズ	S 429	G	-	Moscou, 1880
トッカータ	バッハ=ピエルネ	トッカータ	[BWV 540]	F	-	Paris, 1883

<sup>683</sup> リスト自身はこの種の自由な編曲を、通常用いられる原曲テキストに忠実な編曲とは異なる意味で、独自に「トランスクリプション」と呼んでいた。Cf. 上山典子、前掲論文、59 頁。



### 1-3-17. その他

ここには上記のいずれのジャンルにも該当しないベルティーニ Henri BERTINI (1798~1876) の《独奏曲第2番》作品121(変イ長調)のみを分類した。この作品は1838年の修了コンクールのために書かれた作品で、ルイ・アダンの受け持つ女子クラスの課題曲である。華麗で持続的な演奏技巧を重視するこの作品は、序奏と異なるモチーフによる7つのセクション(A~G)とコーダからなる。基本的には急速なテンポのアレグロで音階、分散和音、オクターヴ、トリルを用いた技術的課題となる音型からなるが、CとFのセクションはカンタービレで歌唱的な旋律の表現が重視されている。「独奏曲(ソロ)」は、独奏者の練習成果を披露する難しい演奏技巧を駆使した作品という点において1つのジャンルと見做しうるのかもしれない。このタイトルをもつピアノのための作品は、ヰィメルマンの《独奏曲》作品19<sup>684</sup>、ローゼンハインの《2つの独奏曲——女子寄宿学校のためのコンクール用作品》作品39(1847)<sup>685</sup>、《独奏曲第3番——コンクール用作品と優雅なロンド》(1856)<sup>686</sup>、《ピアノのためのロンド(独奏曲第4番)》<sup>687</sup>(1868)などがある。

### 1-3-18. ジャンル同定不可

作品番号までは同定できたにも拘らず、ジャンルが同定できなかった作品にマチアスの《交響的アレグロ》作品61がある。この作品はドイツ、イギリス、イタリアの国立図書館にも蔵書が見つからなかった。タイトルから推察するに「ソナタ風アレグロ」のカテゴリーに分類した《交響的アレグロ》第1番と同種の作品と思われる。

以上18項目に分類した337曲は、作品が同定されたデータである。史料には、作曲家、ジャンルのいずれかあるいは両方のみが同定されたが、作品番号や作品目録番号等、出版年代の同定に至らない場合も多い。次章では、年代、クラスごとに作曲家、ジャンルの傾向を分析するが、それぞれの分析においては、作曲家名のみが同定された曲目データ、ジャンルのみで同定された曲目データも分析の対象とする。

## 1-4. データの全体像

次章で作曲家、ジャンルについてそれぞれの傾向を検討するに先立って、最後に1840年代から1880年代のデータを全体的観点から提示する。次頁の表II-1-19は、1840年代から80年代までに教授報告に記載された、各年代の生徒の人数、試験欠席者数、記録された作品のうち作曲家名、作品番号または作品目録番号、調性、ジャンルが同定された演奏曲目の数である。

生徒の延べ人数は、教授報告(A群)に記載された生徒を、前期・後期試験ごとに数え上げた数値である。データが欠落している試験の生徒数はここには含まれていない。1840年代から緩やかに増加し、約1000~1300名の間で推移していることが分かる。丸括弧内に表示した欠席者数は、教授報告に欠席(absent/e)、病気(malade)、休養中(en congé)、退学(démissionnaire)、或いは除籍(rayé/e)生徒と記された生徒の人数である<sup>688</sup>。教授報告には何も記されていない場

<sup>684</sup> Pierre-Joseph-Guillaume ZIMMERMAN, *Solo de piano*, op. 19, Paris, C. Perriot, Successeur de Mad<sup>e</sup> V<sup>e</sup> Leduc, ca 1830

<sup>685</sup> Jacob ROSENHAIN, *2 solos pour piano, morceaux de concours à l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles*, op. 39, Paris, Henry Lemoine, 1847.

<sup>686</sup> *Id.*, 3<sup>me</sup> solo pour piano, morceau de concours et rondo élégant, Paris, Heugel, 1856.

<sup>687</sup> *Id.*, *Rondeau pour ce piano (4<sup>me</sup> Solo de concours)*, Paris, G. Hartmann, 1868.

<sup>688</sup> 教授報告に「病気(malade)」と記された生徒の全員が欠席者であるかは断定できないが、ここではこの記載がある生徒はすべて「欠席者」のカテゴリーに分類した。

合も稀にあるので、ここで提示する欠席者数はこれらの記載から明らかになった限りにおいての数値である。1871年以降は試験委員会議事録（C群）に欠席者が明示されるので、1870年代と1880年代の数値はC群に依拠している。

**表 II-1-19. 各年代の定期試験演奏曲目データの生徒、作品に関する数値の比較  
(1840年代～1880年代)**

N.B. 数値はすべて延べ人数/件数

1840s=1840/6～1850/6；1850s=1850/12-1860/6；1860s=1860/12～1870/6；1870s=1871/7～1880/6；  
1880s=1880/1～1889/6<sup>689</sup>

年代	生徒数 (欠席者数)	作曲家名が判明 した作品件数 <sup>690</sup>	作品番号・(作品目 録番号)が同定され た作品件数 <sup>691</sup>	調性が同定され た作品件数	ジャンルが同 定された作品 件数
1840s	984(37)	231	125 (7)	123	209
1850s	1121(52)	112	41 (4)	41	105
1860s	1155(70)	471	169 (35)	198	419
1870s	1273(65)	1 366	1047 (118)	1 102	1 341
1880s	1296(55)	1 364	1 121 (103)	1 120	1 332

生徒数に関してはほぼ全体の数値が明らかになっているのに対し、演奏曲目データの判明率には年代によってかなりの差がある。既にみたように、とくに1870年以前は演奏曲目が教授報告と教育委員会/試験委員会の議事録に記されることは稀であったため、この期間は曲目が生徒数の半分以上しか分かっていない。次の表 II-1-20 に、演奏曲目の要素別（作曲家、作品番号/目録番号、調性、ジャンル）の判明率をまとめた。

**表 II-1-20. 演奏曲目の要素別（作曲家、作品番号/目録番号、調性、ジャンル）判明率**

N.B. この割合は教授報告に記載された生徒数から欠席者を  
可能な限り除いた数値に対する各演奏曲目要素数の割合である  
小数点第2位以下四捨五入

年代	「欠席者」を除 いた生徒数	作曲家判明率	作品番号/ 目録番号判明率	調性判明率	ジャンル判明率
1840s	947	24.4%	13.2%	13.0%	22.1%
1850s	1069	10.5%	3.8%	3.8%	9.8%
1860s	1085	43.4%	15.6%	18.3%	38.6%
1870s	1208	113.1%	86.7%	91.2%	111.0%
1880s	1241	109.9%	90.3%	90.3%	107.3%

1850年代は演奏曲目に関するデータがもっとも乏しく、作曲家、ジャンルについては1割程度しか記録が残されていない。作品番号/目録番号と調性、すなわち具体的な演奏曲目データは4割程度しか判明していない。1850年代よりも1840年代の記録状況が良いのは、次節でみるよ

<sup>689</sup> 1880年代に関しては他の年代と異なり、1889-1890年度の定期試験を含めていない。この理由は単に本論文の研究範囲を1889年までと定めているので、1890年にかかる年度を排除したためである。

<sup>690</sup> 編曲作品の場合、作曲家と編曲者の組み合わせを1単位として数え上げている。例えば「Wagner-Liszt」は一人の作曲家として数えている。

<sup>691</sup> 括弧内の数値は、母数の内、作品番号なしで出版されたが、作品目録番号が同定された作品の数。

うに試験官の中に丹念に曲目を記録した勤勉な教授たちがいたお陰である。

1860年代には曲名を記録する習慣が少しずつ定着し、約4割の作曲家、ジャンルについての情報が明らかになったが、それでも曲目が完全に同定されたのは1割5分程度にすぎない。システムティックに演奏曲目情報が記録されるようになった1870年代から1880年代は作曲家の判明率が10割を超えている。これは、1人の生徒が複数の作品を演奏するか、複数の中から当日指定されて演奏するという形態をとるクラスが出てきたためである。曲目データには、当日演奏されたか否かに拘らず、教授報告に記録された演奏曲目（すなわち生徒が試験のために準備した曲目）もすべて含めている。それでも、完全に同定することのできた作品の割合は8割5分程度に留まる。

このように試験記録状況にばらつきがあるために、各年代、とくに1870年以前と以後の傾向を単純に比較することはできない。しかし、例えば1840年代、1850年代または1860年代の限られたデータが示す傾向で、1870年代ないし1880年代に見られない特徴があるとすれば、それらは1840年代、1850年代、1860年代の固有の特徴と見做すことができる。1870年代と1880年代は大半の曲目が同定されているので全体的傾向を比較することが可能である。

この状況を踏まえて、以下、各年代固有の特徴を強調しながら演奏曲目の傾向を提示する。



## 第2章 1840年代：演奏技法の刷新——定期試験曲目の変遷 1

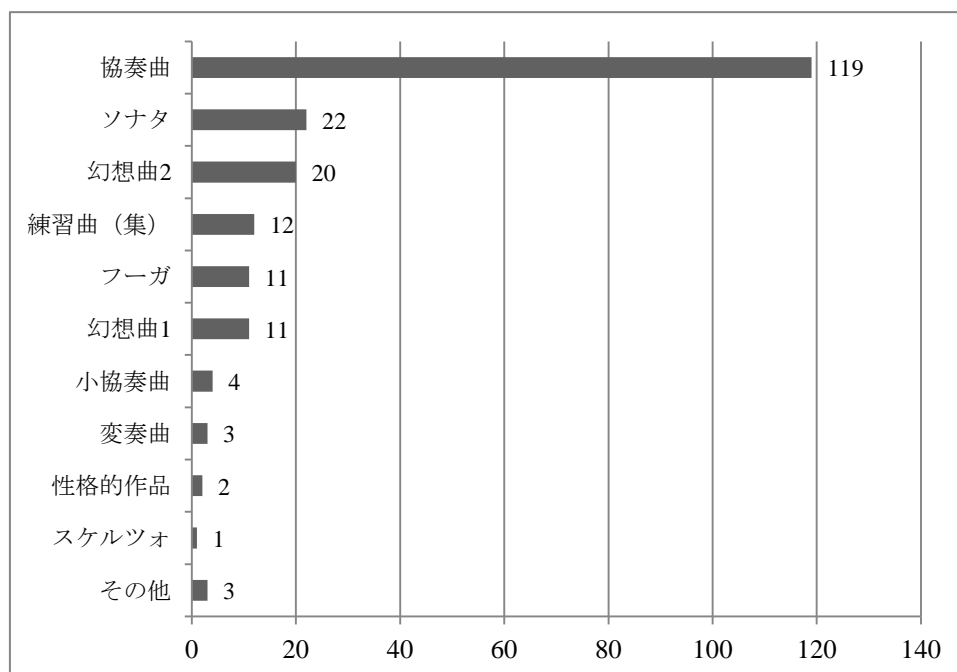
第1章では、定期試験における演奏曲目を分析する上で必要な予備的な事柄を扱った。ここからは、作成された定期試験曲目一覧、ジャンル区分に基づいてデータの傾向を分析する。ここでは、演奏曲目の作曲家（国、世代）、ジャンルの傾向を10年毎に検討する。この10年毎の区切りは1850年代から1880年代の4区分を形成するが、各10年の区切りは年度の終わりに一致させるものとする。したがって分析上の時代区分について「1850年代」と言われたときには、1850年10月から1860年6月までを指す。分析は1840年代からはじめるが、これは演奏曲目の記録が現れ始める1840年代と1850年代以降の傾向の相違点と連続性を明らかにすることで、19世紀後半の特徴的傾向を読み取りやすくするためである。

曲目の選択には、各教授の決定が重要な役目を果たしていると思われる。そこで、年代別の分析の後に、クラス毎の傾向の違いも検討する。

### 2-1. ジャンルの傾向

1840年代の曲目記録は主に2人の試験官、ル・クーペ（和声・実践伴奏科教授）とマイフレード（ホルン科教授）のメモに含まれている。前者の記録は1841年から1843年、後者の記録は1843年から1848年に亘っている。曲目を書き残すことが義務ではなかった時代にB群の試験官メモに残されたこれらの記録は全く偶然に書き留められたものであるだけに、貴重な史料である。A群にはほとんど曲目の記載はなく、1846年6月にローランが偶然鉛筆で曲目を書き込んでいるだけである。次のグラフは、得られたデータのうち、ジャンルが同定された209件のデータの内訳をジャンル別に示している。

グラフ II-2-1. 定期試験演奏曲目におけるジャンル別件数（1840年代）



もっとも多いジャンルは協奏曲である。このジャンルは2番目に多いソナタの約6倍近い119件に上る。史料のデータ数が限られているとはいえ、他ジャンルと大差がついているというこ

とは、協奏曲に認められた価値の一般的重要性を示しているとみてよい。協奏曲は修了コンクールで頻繁に課題曲に取り上げられたジャンルである。定期試験で協奏曲を準備してコンクールに挑むというプロセスを考えれば、協奏曲が定期試験で頻繁に演奏されたことは驚くべきことではない。そもそも、協奏曲は、フェティスが「楽器奏者の才能を際立たせるために用いられる楽曲の一種で、独奏者以外の複数の楽器奏者が伴奏する」<sup>692</sup>と簡潔に定義したように、独奏者が達成した高度な技巧を提示する曲種であった。1830年代から1840年代にかけて、コンサートでも演奏される練習曲が新しい技巧探求の場となるが、1820年代以降19世紀の間、このジャンルが修了コンクールの課題曲となることはなかった<sup>693</sup>。協奏曲は、演奏技巧のみならず歌唱的な旋律表現や第1楽章に代表されるソナタ形式の構造を理解するという学習の分析的側面において、単純な構造の練習曲よりも重視されたと考えられる。小協奏曲のジャンルの位置づけも協奏曲に準じるもので、記録された4件はすべてヴェーバーの《コンツェルトシュック》作品79である。

2番目に件数の多いソナタは独奏者の技巧を際立たせるという側面よりも、むしろ創作ジャンルとしての側面に高い価値が認められていた。すなわち、ソナタはとりわけ鍵盤上で演奏される交響曲としての位置づけによってジャンルのヒエラルキーの上位に位置づけられていた。交響曲やミサ曲も作曲している男子クラスの教授ヅィメルマンは、1840年に出版した『ピアニスト・作曲家の百科事典』において、ピアノのためのソナタについて次のように説明している。

一曲のソナタは一曲の室内交響曲であるが、これはちょうど一曲の交響曲がひとつのオーケストラ用ソナタであるのと同じことだ。

フンメルの《ソナタ》作品13をスコアに起こしてみなさい、そうすれば一曲の見事な交響曲ができるだろう。こうして創られた二つのものはそれぞれ同数の着想を必要とし、ただピアニストが利用できる素材〔としての楽器〕がより少ないというだけのことである<sup>694</sup>。

フェティスは1834年に「このジャンルの曲は、かつては首尾よく成功を勝ち得たが、現在ではほとんど見捨てられている」と述べたものの、これは同時代に作曲される絶対数のことを指したもので、18世紀後半から19世紀初期に生み出された過去のソナタについては、クレメンティ、ドゥシーク Jan Ladislav DUŠÍK (1760~1812)、ベートーヴェン、フンメル、ヴェーバーのソナタが1840年代に定期試験で重視されていた。ソナタが過去の音楽ジャンルであるという見方はヅィメルマンにも共通して見られる。彼は「私はこの作曲ジャンルが今後永久に放棄されるとしか思えない」<sup>695</sup>としつつも、次のような希望も表明している。「私は逆に、次のように考える。成功は、ベートーヴェン、フンメル、ドゥシーク、クラマーの傑作を継承するに足る作品を、将来、我々のもとにもたらす人を心待ちにしている、と」<sup>696</sup>。こうした表現は、ソ

<sup>692</sup> « Sorte de pièce de musique qui sert à faire briller le talent d'un instrumentiste, pendant que plusieurs autres l'accompagnent. » François-Joseph FÉTIS, *La musique mise à la portée de tout le monde*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>, 1847, p 364.

<sup>693</sup> 1818年のコンクールでは男女ともにクレメンティの「練習曲」が課題となっている。クレメンティは「練習曲」と題する作品を出版していないので、おそらく《パルナツソス山への階梯》からの一曲であろう。

<sup>694</sup> « Une SONATE est une symphonie, comme une symphonie est une Sonate d'orchestre.

Mettez en partition la Sonate œuvre 13 de Hummel et vous aurez une belle symphonie, l'une et l'autre de ces deux créations demandent la même somme d'idées, seulement le pianiste a moins de ressources à sa disposition. » Joseph Zimmerman, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> partie, p. 48.

<sup>695</sup> « [...N]e puis-je croire que ce genre de composition soit abandonné sans retour » *Ibid.*

<sup>696</sup> « [...]Je pense au contraire que le succès attend celui qui viendra nous doter de compositions dignes de succéder aux

ナタが既にこれらの作曲家によって高みへともたらされ、過去の創作ジャンルとして規範的な地位を与えられていたことを示している。1840年代の定期試験においてソナタを選択することには、技巧の獲得以上に生徒が作曲の模範的作品に親しむという意義があったと考えられる。

ソナタに次いでオペラ等の主題に基づく「幻想曲2」が第3の地位を占めていることは1840年代の著しい特徴である。20件のうち、19件はタールベルク Sigismund THALBERG (1812~1871) の作品 (作品9、33、40、43、52) で、1件がカルクブレンナーの作品 (作品144) である。タールベルクの作品がしばしば試験官によって書き留められたのは、それらが1830年代後半に、オペラの主題やモチーフに基づく幻想曲という新しいジャンル (それはこの時期、オペラの主題による変奏曲に取って代わった) を象徴する作品であり、とくにタールベルクは次項で詳述するように、1830年代後半以来、その画期的なピアノ書法で注目を集めたヴィルトゥオーゾだったからであろう。協奏曲やソナタとは異なり、この新しい幻想曲は規範的な作曲ジャンルではなかったが、音楽院は教育に新しい演奏技法を導入することを重視してタールベルクの幻想曲を1839年以来2度、修了コンクールの課題曲にしている。1回目は1839年の男子クラスのコンクールで、出版されたばかりの《ロッシニーの〈モーゼ〉の主題による幻想曲》作品33が課題曲に選ばれた。2度目は1842年の女子クラスのコンクールで、ルイ・アダン「教授が自ら選んだ (choisi par le professeur lui-même)」<sup>697</sup> 《ベッリーニのオペラ〈異国の女〉のモチーフに基づく幻想曲》<sup>698</sup>が課題曲となった。1840年代にオペラの主題による幻想曲が定期試験でさかんに導入されたのは、教授たちがそれまでのピアノ教育で教えられてこなかった技法を取り込むためであった。

「幻想曲2」に次いで「幻想曲1」が11件で、「フーガ」、「練習曲」がそれぞれ12件、3つのジャンルがほぼ肩を並べている。「幻想曲1」のうち、11件はフンメルの幻想曲である。史料上はほとんどが「フンメルの幻想曲 (Fantaisie de Hummel)」、「フンメルの幻想曲のフィナーレ (Finale de la fantaisie de Hummel)」という形で現れており、作品番号を明示したケースは1件 (作品18) しかない。フンメルがピアノのために書いた幻想曲で作品番号付のものは、作品18の他に、様々な性格の5曲からなる作品123とモーツァルトの《フィガロの結婚》に基づく作品124があるが、それでも、これら11件の演奏記録は《幻想曲》作品18と見做すのが妥当であろう<sup>699</sup>。というのも、タールベルクの幻想曲を弾いていた1840年代の生徒たちの水準に鑑みれば作品123と124は比較的易しすぎるからである。第1章でジャンルの特性を扱った際にみたように、この作品18は序奏、ソナタ風の提示部と展開部、歌唱的な緩徐セクション、急速なテンポのフィナーレからなる。この構成は1829年に女子クラスの課題曲となったカルクブレンナーの《大幻想曲「音楽の奔流」》作品68 (1823)<sup>700</sup>と全く同じである。バルトリ、ルーデの研究によればフンメルの作品18の構成は、クレメンティの《ソナタ形式による2つのカプリース》作品47、モシエレスの《英雄的幻想曲》(ca 1822)のモデルにもなっている<sup>701</sup>。フンメルの幻想曲は、連続するアルペッジョ、転調を繰り返す和音の連結、フガートなど様々な即興的パッセージを含みつつも、作曲ジャンルとしてはソナタに準ずる幻想曲として重視されたと考

---

chefs-d'œuvre de Beethoven, Hummel, Dussek, Cramer. » *Ibid.*

<sup>697</sup> R. [Édouard MONNAIS], « Conservatoire de musique et de déclamation — Concours annuels », *RGM*, 9<sup>e</sup> année, n° 45, le 6 nov. 1842, p. 36. この記事によれば、幻想曲の前にタールベルクの練習曲も1曲演奏された。

<sup>698</sup> Sigismund THALBERG, *Fantaisie pour le piano forte, sur des motifs de l'opéra la Straniera de Bellini*, op. 9, Paris, A. Farrenc, 1832.

<sup>699</sup> この曲は実際1846年に行われた女子クラスのコンクールの試験課題にもなっている。

<sup>700</sup> Frédéric KALKBRENNER, *Effusio musica, grande fantaisie pour le piano forte*, op. 68, Paris, I. Pleyel, 1823.

<sup>701</sup> Jean-Pierre BARTOLI et Jeanne ROUDET, *op. cit.*, Paris, J. Vrin, 2013, p. 296-297.

えられる。

パリ音楽院でエクリチュールの規範として教えられていたフーガがピアノ科でも重視されたということは当然である。1836年までパリ音楽院で対位法・フーガを教えていたレイハにとってフーガは主題、対主題の複数回にわたる提示と主題動機に基づく論理的展開によって「旋律の完全な統一性 (l'unité la plus parfaite)」を有し「その統一性が予め議論され実証され尽くされている (cette unité peut être parfaitement discutée et démontrée d'avance)」ジャンルであった<sup>702</sup>。ヅィメルマンは『ピアニスト・作曲家の百科事典』で彼が運指等の指示を書いたスカルラッティのフーガ (K 30) に対する註釈で、「フーガを練習する前にはこれを分析するのがよい。そうすると、演奏においてもその様々な仕掛けを際立たせることができる」<sup>703</sup>と書いている。1曲のフーガを通して随所に現れる主題の拡大、縮小、反行、逆行などの「仕掛け」を聴き手に明瞭に聴きとらせることがフーガの演奏の知的な側面として重視されていたことが分かる。また、技術的な面では、指の置き換えや3、4、5の指が交差するなど、通常の音階では例外とされる運指が頻出するため、ヅィメルマンは練習の前には指番号を書き込まなければならないとも書いている<sup>704</sup>。旋律を途切れないようにする滑らかな運指によって、フーガの細部まで演奏のニュアンスに反映させることがフーガ演奏の教育的要点であった。

「編曲」にカテゴライズしたモーツァルトの《レクイエム》から抜粋された〈キリエ〉のフーガを考慮に入れば、練習曲とフーガの記録は同じ頻度で記録されている。このことはこの時期の教育の傾向を反映する点として興味深い。というのも、フーガがピアノに限らないエクリチュールの規範として自明の価値を認められ、書法上の創意工夫を際立たせるために運指などの演奏技法が手段として用いられたのに対し、練習曲、殊に、練習曲というジャンルの「確立期」<sup>705</sup>にあたる1830年代に書かれた作品は、この手段としての演奏テクニックの革新性に重点が置かれるからである。フーガのように伝統を象徴するジャンルと練習曲のように演奏技法の革新を象徴するジャンルが共存するのは1830年代から1840年代にピアノ科の教育の基礎に据えられた折衷主義 (éclectisme) を体現している<sup>706</sup>。

2件以下のデータしか見いだせなかったジャンルは変奏曲、性格的小品、スケルツォである。変奏曲はヅィメルマンとピクシス Johann Peter PIXIS (1788~1875) の作品であることは分かっ

<sup>702</sup> Antoine REICHA, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie ; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante : le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques*, Paris, A. Farrenc, 1832, p. 56.

<sup>703</sup> « Avant de travailler une fugue, il est bon d'en faire l'analyse, cela met à même dans l'exécution, d'en faire ressortir les divers artifices. Il faut aussi d'avance s'assurer des doigtés et les écrire. » Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 91.

<sup>704</sup> *Ibid.*

<sup>705</sup> これはフルーがフランス国立図書館に法定納本された1826年から1840年までのピアノ練習曲 (集) に基づいて練習曲の出版数から導き出した呼称で、彼女は1826年から46年までを「確立期」と見做している。Cf. Natalie FROUD, *op. cit.*, p. 54. これは出版の上のみならず、この時期にショパンの2巻の練習曲集 (それぞれ1833, 1837年)、リストの《超絶技巧練習曲集》へと発展する《12の大練習曲》(1839)、その他にも、モシェレス、ケスラー Christoph KESSLER (1800~1871)、アルカン、タールベルク、ローゼンハイン Jacob ROSENHAIN (1813~1894)、デーラー Théodore DOEHLER (1814~1856)、ラヴィーナ、タウベルト Wilhelm TAUBERT (1811~1891)、ヘンゼルト (1814~1889) を初めとするピアニスト兼作曲家たちが一斉に最先端の技巧を駆使した練習曲集を出版し、練習曲に様式の多様性をもたらしたことから「確立期」という呼称が相応しい。

<sup>706</sup> 折衷主義 (エクレクティスム) は過去と現在の最良の成果を選択しまとめ上げることで、もっともすぐれたシステムを構築できるという考え方である。ヅィメルマンは『ピアニスト・作曲家の百科事典』の序文で「この著作は、様々な流派において優れていて有用と思われたものだけを含んでおり、ある流派だけを排他的に採用することはしなかった」と述べ、ピアノ教育における折衷主義の採用を宣言している (« Cet ouvrage contiendra-t-il ce que j'ai trouvé de bon et d'utile dans les diverses écoles ; je n'en ai adopté aucune exclusivement. » Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. II.)。第3部でみるように、折衷主義はこの時代の哲学の支配的な理論だった。Cf. 本論文 III-3-4。



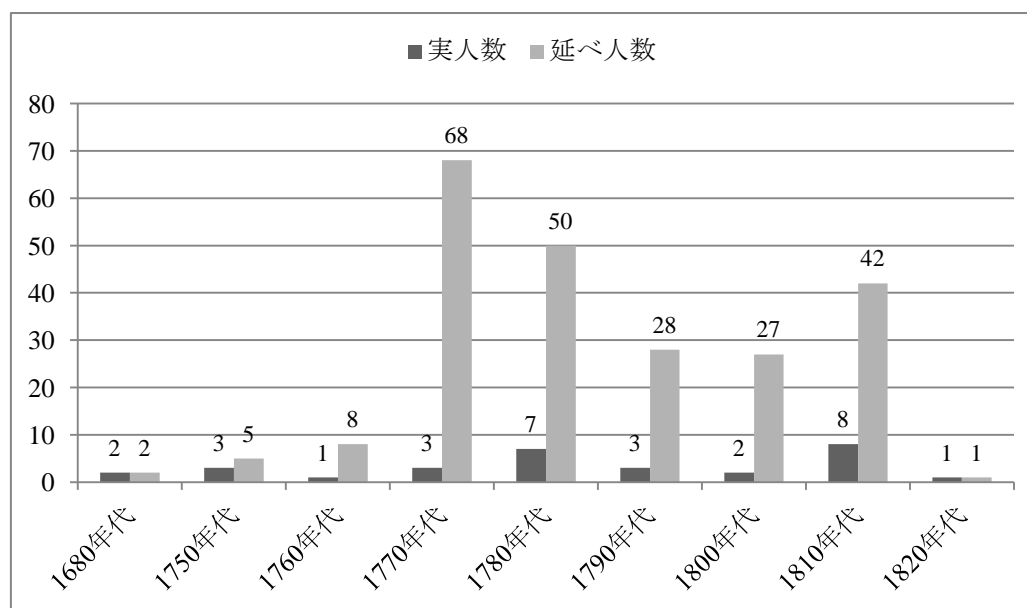
ているが作品は特定できていない。彼らの出版した変奏曲はすべてロマンスかオペラのアリアの主題に基づくものである。歌曲やオペラに基づく変奏曲は、これが1830年代のうちに幻想曲に取って代わられていたことに鑑みれば、この種の変奏曲の記録が少ないことは不思議ではない。性格小品はアンリ・エルツの「夢想 (rêverie)」と記された記録があるのみである。19世紀初期にソナタに代わる新しいジャンルとして普及した性格小品がこの時期にどの程度音楽院で受容されていたのかは、このデータだけでは判断できない。「その他」に分類された3曲のうち、1曲はベルティニーが修了コンクール用に書いた《独奏曲第2番》作品121で、他の曲も彼の「独奏曲」(第1番か第2番)である。

## 2-2. 世代別にみた作曲家の傾向

定期試験で演奏された作曲家の傾向を調べる1つの視点として、作曲者を生誕年、没年に基づいて分類することは、それぞれの年代におけるパリ音楽院がどの時代の鍵盤音楽の様式やジャンルを重視していたかを知る手がかりを提供してくれる。

次のグラフは作曲者の生誕年代別の出現頻度を比較している。

グラフ II-2.2. 定期試験演奏曲目における生誕年代別記録件数 (1840年代)



このグラフでは年代ごとの延べ人数に大きな差異が出ている。延べ人数が多いほど、その年代の作曲家の作品が重視された可能性が高いということになる。そこで、延べ人数の多い順に演奏された各世代の作曲家の作品を参照し、世代ごとの特徴をみていくことにする。

### 2-2-1. 1770 年代生まれの作曲家——作曲様式・演奏の規範としてのフンメル

この世代の作曲家は 1840 年代、68 回史料に記録されている（グラフ II-2-2）。記録が残された中では、どの世代の作曲家よりも演奏頻度が高い。中でも、次の表 II-2-1 が示すように、この世代の作曲家で史料における名前の出現頻度が突出しているのはフンメルである。

表 II-2-1. 1770 年世代の作曲家（1840 年代）

名前	生没年	記録件数
フンメル	1778-1837	52
ベートーヴェン	1770-1827	9
クラマー	1771-1858	7

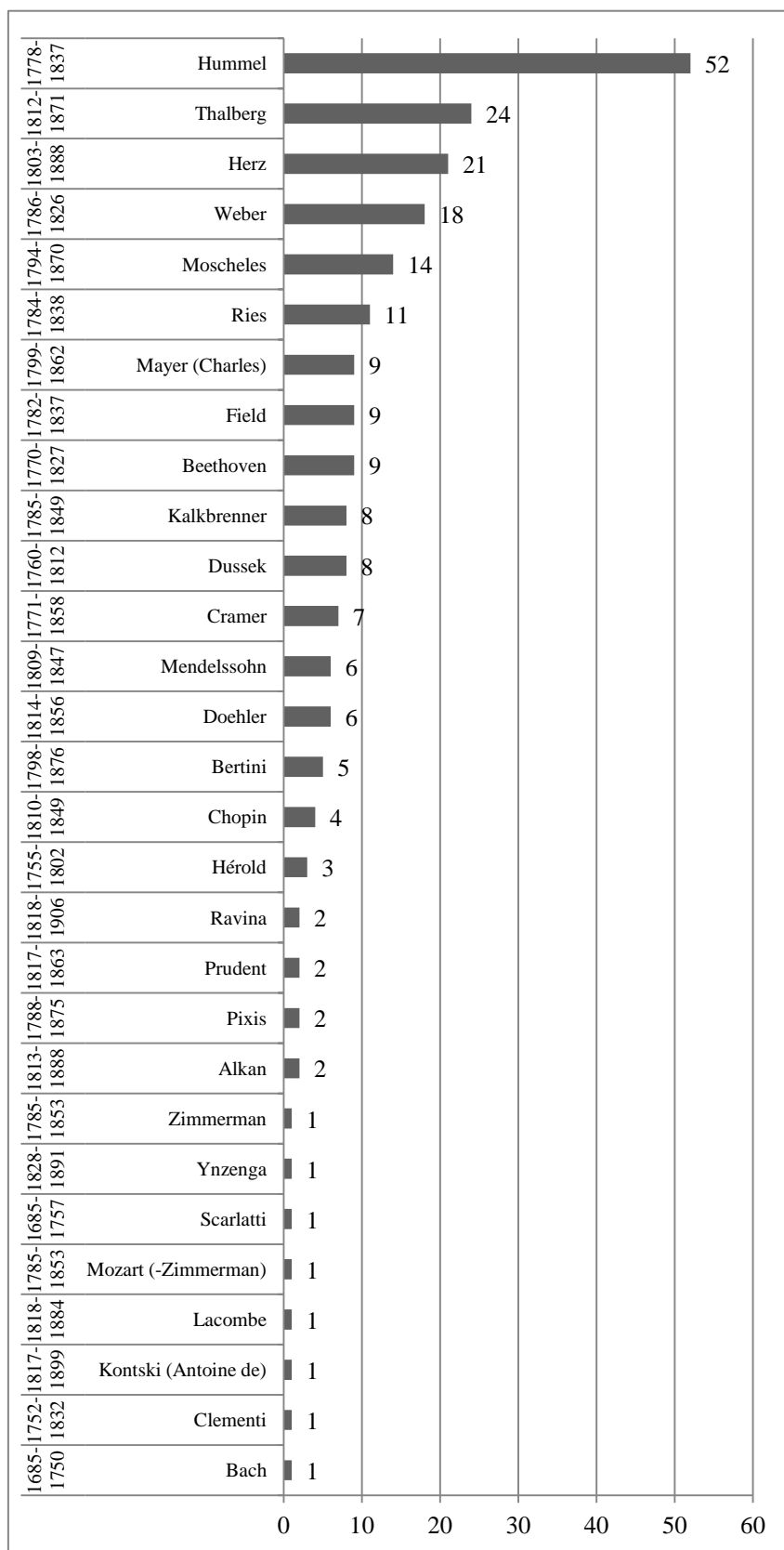
次頁のグラフ II-2-3 は、1840 年代にヅィメルマン、アダン、ローラン、コーシュ夫人（後 2 者は当時予科クラス担任だった）の定期試験で演奏された作品の作曲者名を、出現頻度の高い順に並べている。作曲者名が明らかとなった 231 件のうち、2 割強にあたる 52 件がフンメルの作品である。実際、1840 年代、パリ音楽院においてピアノ音楽、室内楽作曲家としてのフンメルの存在は十分に規範化されていた。修了コンクールでは、1850 年までにフンメルのソナタ（作品 81）、幻想曲（作品 18）、協奏曲（作品 85、89、作品番号のない最後のピアノ協奏曲へ長調）が課題曲になっており、男女の別を問わず、もっとも多くの作品がコンクール課題曲に選ばれた作曲家であった<sup>707</sup>。男子クラス教授のヅィメルマンは、パリ音楽院で教材として使用されていた『ピアニスト・作曲家の百科事典』のうち、作曲教程を成す第 3 部の「ピアノ音楽について」という項目で真っ先にフンメルの名前を挙げて、「ここで、特筆すべき大家、必ず参照しなければならない大家を挙げる。それはフンメルである。とりわけ合奏作品においては何人もこの大作曲家を凌駕することはできなかつた」と述べている<sup>708</sup>。パリ音楽院演奏協会では 1828 年の創設以来ベートーヴェンの交響曲がプログラムにおいて不動の地位を獲得していたにせよ、ピアノ音楽（とりわけソナタと協奏曲）と室内楽においてはフンメルに規範としての価値が認められていた。演奏曲目のデータにおいてフンメル作品の演奏頻度が高いのは決して偶然ではない。

52 件あるフンメルの記録のうち、半数以上を占める 29 件はピアノ協奏曲である。フンメルの協奏曲に見られるピアノ演奏技法の多様性は、ショパンやアルカンら 1810 年代のヴィルトゥオーゾが用いたピアノ書法に先行する多くの実例を含んでいる。例えば 1823 年にパリで出版された《ピアノ協奏曲》作品 85（イ短調）には、ショパンの重音による半音階による練習曲（作品 10-2）で用いられた親指以外の指の連続的交差が見られる。

<sup>707</sup> コンクール課題曲の一覧は右の文献を参照。CP, p. 584 et 589.

<sup>708</sup> « Ici le maître par excellence, celui qu'il faut consulter : c'est Hummel ; personne n'a dépassé ce grand compositeur, particulièrement dans les morceaux d'ensemble. Joseph ZIMMERMAN, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, 3<sup>e</sup> partie, Paris, chez l'auteur, 1840, p. 48.

グラフ II-2-3. 1840 年代の定期試験で演奏された作品の作曲者とその記録件数



次の譜例 II-2-1 は、第3楽章の3度のパッセージに、フンメルが自身の『ピアノ教程』<sup>709</sup> (1828) で提案した三度の半音階の運指番号を適用したものである。

譜例 II-2-1. J. N. フンメル 《ピアノ協奏曲》 作品 85 (1823)、第3楽章、mes. 164<sup>710</sup>

N.B. 運指番号は筆者による補足

3	4	3	5	4	3	4	3	4	3	5	4
1	2	1	3	2	1	2	1	2	1	3	2

ショパンは自身のメソッドの草稿でフンメルをもっとも運指に精通した人物として名前を挙げており、彼がフンメルから多くを汲みとったことは明らかである<sup>711</sup>。

フンメルの柔軟な指や手の用法は、この協奏曲と同じイ短調で書かれ、同じ楽想表示 (Allegro moderato) をもつアルカンの《室内協奏曲第1番》作品 10 (1832)<sup>712</sup>にも反映されている。和音を左右の手で急速に打ち鳴らす書法はその一例である。

譜例 II-2-2. 同前、第1楽章、mes. 213

[Allegro moderato. 4分音符=M.M. 132]

<sup>709</sup> Johann Nepomuk HUMMEL, *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*, Vienne, 1828, p. 188.

<sup>710</sup> 譜例には次の楽譜を用いた。Johann Nepomuk HUMMEL, *Concert*, Friedrich August ROITZSCH (éd.), Leipzig, C. F. Peters, ca 1882.

<sup>711</sup> Frédéric CHOPIN, *Esquisses pour une méthode de piano*, Jean-Jacques EIGELDINGER (éd.), Paris, Flammarion, 1993, p. 76.

<sup>712</sup> Charles-Valentin ALKAN, *Concerto di camera*, op 10, Paris, Richault, 1832.

譜例 II-2-3. Ch.-V. アルカン《室内協奏曲第1番》作品10 (1832)、第1楽章、mes. 106-107  
 [Allegro moderato. 4分音符=M.M. 120]



トリルの効果によって大きな音量を実現するこの書法は、フンメルの方法<sup>713</sup>、ツイメルマンの『ピアニスト・作曲家の百科事典』<sup>714</sup>のいずれにおいても練習課題として提示されている。フンメルはソナタ、協奏曲における規範的作曲家であると同時に、演奏技法においても1810年代生まれの若いヴィルトゥオーゾにとって、ピアノ書法の模範であったと言える。

フンメルに比べ、ベートーヴェンの名前が記録に現れる回数をはるかに少なく9回である。このうち、8件が「ソナタ」、1件が「ロンド」である。このうち、作品番号が同定されたのは2件のみで、それぞれ《悲愴ソナタ》作品13と《ソナタ》作品31（3曲のうちいずれか）である。パリ音楽院演奏協会の演目においてベートーヴェンの交響曲は不動の地位を獲得していたが、ピアニスト兼作曲家としてのベートーヴェンの受容はそれほど積極的ではなかった。メンデルスゾーンが1832年にパリ音楽院演奏協会とベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第4番》を共演したとき『ルヴュ・ミュージカル』の批評家はこの作品が「パリの公開演奏会では全く聴かれたことがなかった (n'avait été jamais entendu dans un concert publique à Paris)」<sup>715</sup>と書いている。1840年代から1850年代にかけて、音楽院の修了コンクールにおいてもベートーヴェンの存在感が希薄であったことは、ベートーヴェンの作品が1863年に男子クラスの修了コンクール課題曲となるまで一度も課題曲に選ばれなかったことから理解できる。女子クラスでは19世紀の間一度も（！）修了コンクールの課題曲として演奏されることはなかった。

とはいえ、ベートーヴェンの作品が19世紀前半の音楽院で全く受容されていなかったわけではない。ベートーヴェンのソナタは彼の存命中に既にルイ・アダンのピアノ・メソッドの譜例に作曲者を明記されずに一部のパッセージが引用されていた<sup>716</sup>。アダンのメソッド（1804）ではベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》作品2（1796）に収められた3曲のそれぞれから抜粋された4小節から26小節のパッセージが運指付きで掲載されている<sup>717</sup>。但し、ベートーヴェンのソナタがジャンルの規範として位置づけられていたかは疑わしい。というのも、ド・ラ・グランヴィルが指摘するように、これらの引用は専ら演奏技法上の文脈において引用されているにすぎないからである。そこではベートーヴェンの演奏流儀、流派としての美点や書かれた作品としての規範的価値は問題にされていない。

一方、1840年に出版されたツイメルマンの『ピアニスト・作曲家の百科事典』において、ベートーヴェンはフンメル、ドゥシーク、クラーマーとともに優れたソナタの作者として名前が挙げられている<sup>718</sup>。とりわけ「もっとも美しい (les plus beaux)」ベートーヴェンのソナタとし

<sup>713</sup> Johann Nepomuk HUMMEL, *op. cit.*, p. 374.

<sup>714</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 43.

<sup>715</sup> Anonyme, « Nouvelles de Paris—Concert du conservatoire », *RM*, 6<sup>e</sup> année, n° 8, le 24 mars 1832, p. 59.

<sup>716</sup> *FG*, p. 372.

<sup>717</sup> Jean-Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. 63-38.

<sup>718</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> partie, p. 48.

ては作品 2、10、13、14、22、26、28、31 が挙げられている<sup>719</sup>。定期試験の演奏記録に書き記された作品 13 と作品 31 は、ヅィメルマンの挙げた番号に含まれている。

ピアノ作曲家としてのベートーヴェンがソナタにおいて重視されるようになっていたとはいえ、彼の作品の演奏記録が 1840 年代においてフンメルに比べかなり少ないのは、音楽院が重視していた演奏様式（19 世紀の用語では「流派 école」）の概念と関係がある。マルモンテルがフイールドをクレメンティの継承者として高く評価していたことから分かるように、19 世紀において作品と演奏の価値はしばしば表裏一体のものと考えられていた。ヅィメルマンは『百科事典』の序文で「この著作は、様々な流派において優れていて有用と思われたものだけを含んでおり、ある流派だけを排他的に採用することはしなかった」<sup>720</sup>と述べている。このようにメソッドで流派が問題とされるのは、演奏技法が、間接的な影響関係や直接的な師弟関係で結ばれた集団（流派）のアイデンティティを規定する判断材料となっていたからである。

19 世紀前半のフランスにおいて、ピアニストとしてのベートーヴェンが何らかの「流派」の代表者として語られることは、フンメルに比れば稀であった。実際、フェティスの『音楽家全伝 (Biographie universelle des musiciens)』において、フンメルについては演奏家としての資質が語られるときに流派と関連付けられるが、ベートーヴェンの演奏についての記述はその発想の独創性に力点が置かれている。フェティスはフンメルについて次のように書いている。

演奏において、フンメルはモーツァルトの混合的な流派を継承し、まだ若い時分に 2 年間滞在したロンドンでクレメンティの下で培った規則正しいメカニズムの原理に従ってこの流派を完成させ、今度は彼自身が新しいドイツの流派の創始者となった [...] <sup>721</sup>。

一方、ベートーヴェンについては流派に関する記述は全く現れない。彼の即興に関する記述についてはモーツァルトの面前でフーガを演奏したという真偽不明の逸話が語られているが、そこには演奏の流儀よりも、モーツァルトが書きとめた「[最初に行った即興の主題の] 逆行形からとられた二重フーガ用の対主題を含む半音階的フーガの主題」に基づいて巧みに即興をこなした点が強調される。

ベートーヴェンはこの技法にはほとんど通じていなかったにも拘らず、仕掛けられた罠を直観的に見破った。彼はこの主題をたいへんな力量と独創性、真の天才を示しながら扱った [...] <sup>722</sup>。

さらに、ベートーヴェンの演奏には「流派」が認められないとする証言もある。1885 年にオスカー・コメタン Oscar COMETTANT (1819~1898) がピアニスト兼楽器製造者オーギュスト・ヴォルフ（プレイエル社の継承者）のアーカイヴに保存されていたコレクションに基づ

<sup>719</sup> 《幻想風ソナタ》作品 27 の 2 曲は、おそらく自由な書法と楽章構成によって、模範的なソナタとしては言及されなかったであろう。

<sup>720</sup> « Cet ouvrage contiendra-t-il ce que j'ai trouvé de bon et d'utile dans les diverses écoles ; je n'en ai adopté aucune exclusivement. » Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. II.

<sup>721</sup> « Dans l'exécution, continuant l'école mixte de Mozart, et la perfectionnant par les principes d'un mécanisme régulier qu'il puisa, jeune encore, auprès de Clementi, pendant le séjour de deux années qu'il fit à Londres, il fonda lui-même une école allemande nouvelle [...] » « Hummel, (Jean-Népomucène), », *FétisB*, t. 4, p. 384-388.

<sup>722</sup> « Beethoven, bien que peu avancé dans la science, devina par instinct le piège qu'on lui tendait. Il travailla ce thème avec tant de force, d'originalité, de véritable génie [...] ». » *Ibid.*, t. 1, p. 301.

いて刊行した音楽家の書簡集には、カミーユ・プレイエルが1800年に母に宛てた7月15日付けの手紙が引用されている。この手紙の中で、プレイエルはヴィーン訪問に際してベートーヴェンの即興を聞いた印象を次のように記している。

ついにベートーヴェンの演奏を聴きました。彼はラマールの伴奏で自作のソナタを1曲弾きました。彼はたいへんな演奏の技量をもっていますが、流派に属してはいませんし、彼の演奏は出来栄のよいものではありません、つまり彼の演奏は純粹ではないのです。彼はたいへん情熱的ですが、打鍵が少々強すぎます。彼は悪魔のように難しい技巧もこなしますが、それらを極めてはつきりと演奏するということがないのです<sup>723</sup>。(下線強調は筆者による)

ベートーヴェンのピアノ作品がフンメル作品よりも遅れて受容されたのだとすれば、それはベートーヴェンについてピアノ演奏の「流派」が問題にされなかった点にあるのではないか。実際、マルモンテルはフェルディナント・リースについて語るとき、マルモンテルはリースがクレメンティの流派とは異なると書きながらも、「ベートーヴェンの流派」という表現は慎重に避けて「影響 (influence)」という言葉を選んでいる<sup>724</sup>。

1840年代の音楽院の定期試験記録にベートーヴェンの名前がフンメルほどは頻繁に現れないのは、彼のピアノ作品がゆっくりとしか規範的地位を与えられなかったからであろう。その代わり、ベートーヴェンには交響曲において不動の権威的地位が保証されていた。

ベートーヴェンに対して、この世代のもう一人のピアニスト兼作曲家クラマーはクレメンティの門弟として「流派」に属していた。クラマーの重要性はクレメンティの100曲からなる教育的曲集《パルナツス山への階梯》(1817、1819、1826)に先駆けて2巻に亘る84曲からなる練習曲集(1804、1810)を出版したことにあり、これらの曲集はこのジャンルのモデルとなった。この84曲にクラマーは1835年に出版した《16の新しい練習曲》作品81<sup>725</sup>を加え、クレメンティのグラドゥスに倣って100曲の練習曲集とした。定期試験の演奏記録にある一件の「練習曲」はこれら一連の練習曲の1つであろう。他の6件の記録はすべて協奏曲で、《ピアノ協奏曲第5番》作品48(ハ短調-変ホ長調)と《ピアノ協奏曲》作品56(ホ長調)である。モーツァルトに作曲家として私淑していたクラマー<sup>726</sup>は、《16の新しい練習曲》作品81では

<sup>723</sup> « Enfin j'ai entendu Beethoven, il a joué une sonate de sa composition et Lamare l'a accompagné. Il a infiniment d'exécution, mais il n'a pas d'école, et son exécution n'est pas finie, c'est-à-dire que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tappe [sic] un peu trop ; il fait des difficultés diaboliques, mais il ne les fait pas tout à fait nettes. » Oscar COMETTANT, *Un nid d'autographes. Lettres inédites recueillies et annotées par Oscar Comettant*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 41. この書簡集には巻末にハイドン、ショパン、ベルリオーズ、ベートーヴェンの書簡のファクシミリが添付されており、このコレクションが実在したことに疑いの余地はない。但し、ここに引用したプレイエルの手紙の所在は現段階では不明である。

<sup>724</sup> PC, *op. cit.*, p. 207. 但し、1860年代にはベートーヴェンをモーツァルトとハイドンの「流派」に含める著者もいた。アメデ・メローは次の雑誌記事の中で「流派」の分類表を掲げ、モーツァルトの流派が生んだ作曲家としてコジェルフ、フルマンデル、シュタイベルト、ドゥシーク、ヴェルフル、ベートーヴェン、フンメルを挙げている。Amédée MÉREAUX, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes », *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> fév. 1863, p. 69.

<sup>725</sup> Johann Baptist CRAMER, *Seize nouvelles études pour le piano faisant suite aux 2 premiers livres*, op. 81, Paris, Delahante, 1835, p. 49.

<sup>726</sup> 彼が1847年にパリで出版した《12の旋律的大練習曲》は「モーツァルトへのオマージュ (Hommage à Mozart)」という文字がタイトル・ページに掲げられている。Id., *12 grandes études mélodiques pour le piano*, op. 107, Paris, Brandus, 1847.

テクニック上の挑戦を試みているが、彼の書いた9つの協奏曲はすべて1825年以前の作品であり、フンメルのように新しい演奏技法を開拓することよりも、モーツァルト風の様式<sup>727</sup>で歌唱的な旋律を歌わせることに主眼を置いている。クラマーがクレメンティの著名な弟子であったこと、練習曲というジャンルの確立に貢献したこと、18世紀後期の古典的伝統を継承していることに加え、彼がヰメルマンの個人的な友人であったこともこの時期のクラマー受容と関係している。ヰメルマンが『ピアニスト・作曲家の百科事典』を献呈したのはクラマーだった。

### 2-2-2. 1780年代生まれの作曲家——1820年代までに発展した演奏技法の成果

さて、次に史料に出現した頻度が高いのは1780年代生まれの作曲家たちである。出現頻度で見ればこの世代は1770年代に次いで2番目に多く、50件である。史料には次の6名の名前が挙がっている。

表 II-2-2. 1780年世代の作(編)曲者(1840年代)

名前	生没年	記録件数
ヴェーバー	1786-1826	18
リース	1784-1838	11
フィールド	1782-1837	9
カルクブレンナー	1785-1849	8
ピクシス	1788-1875	2
ヰメルマン	1785-1853	2

この世代のピアニスト兼作曲家は、1810年世代の作曲家たちほど、1830年代から1840年代にかけて注目された新しい書法を活用していない(この時期の技法の刷新については次項で述べる)。というのも、ショパンやタールベルクら1810年世代の若手音楽家がパリの第一線で活躍する1830年代後半から1840年代、彼らは既に亡くなっているか、ピアニスト兼作曲家としてのキャリアを終えつつあったからである。

定期試験で演奏されたこの世代のピアニスト兼作曲家たちの作品の大部分は1820年代以前に出版されたもので、とくに協奏曲においてはソナタ形式の第1楽章、歌唱的な主題による第2楽章、ロンド形式の3楽章で構成される古典的な枠組みの中に幅広い音域のアルペッジョ、急速な全音階、半音階からなる走句、最上声部に置かれる歌唱的な(cantabile)な旋律を展開させ、1820年代までに獲得された演奏技法の成果を結集させている。

この世代の作曲家の作品で史料上にもっとも多く現れたのはヴェーバーの作品で、18件の記録のうち4回が《コンツェルトシュトゥック》作品79、1件が《ピアノ・ソナタ》第3番作品49である。ヴェーバーのピアノ作品は出版社シュレジンガー Maurice SCHLESINGER (1791~1871)の手によって1822年以来パリで販売促進され、晩年の1824年にはオデオン座で《魔弾の射手》(フランス版タイトルは《ロビン・フッド (Robin des bois)》)が上演されたことによってパリにおけるヴェーバーの名声が確立された<sup>728</sup>。1823年にライブツィヒで初版が出た《コンツェルトシュトゥック》作品79は、遅くとも1830年にはオーケストラ総譜、弦楽四重

<sup>727</sup> 《ピアノ協奏曲第5番》作品48の第1楽章にはモーツァルトの《ピアノ協奏曲》(K 466)の第1楽章と類似した動機がいくつも用いられている。

<sup>728</sup> 上演はヴェーバーの同意を得ずにソヴァージュ Thomas SAUVAGE (1794~1877)とカスティル=ブラーズ CASTIL-BLAZE (1784~1857)の翻訳によって行われた。この時の上演はオリジナルに対してほとんど忠実ではなかった。Cf. C. SCHNEIDER, «WEBER, Carl Maria von», *DMF*, p. 1310.



奏版、ピアノ独奏版が出版されている<sup>729</sup>。連続した3部分からなるこの作品は協奏曲に準じるもので、グリッサンドや連続するオクターヴ（順次進行、跳躍進行）、急速な半音階を初めとする独奏者の技量を際立たせるパッセージが多く含まれている。

譜例 II-2-4. C. M. v. ヴェーバー 《コンツェルトシュトック》 作品 79 (1823)、  
第3楽章、mes. 124-136

[2分音符=M.M. 104]<sup>730</sup>

グリッサンド

ニ短調の《ピアノ・ソナタ第3番》作品49はアレグロの第1楽章、変奏形式の第2楽章、ロンド形式のフィナーレという伝統的な構成をとるソナタである。書法においても、第1楽章展開部で第1主題部のモチーフを主題とするフガート風の提示が用いられ厳格さが際立っている。

<sup>729</sup> Carl Maria von WEBER, *Morceau de salon, Larghetto, Affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giocoso*, Paris, Société pour la publication de musique classique et moderne [M. Schlesinger], Paris, 1830.

<sup>730</sup> 譜例に掲げたのは1830年のフランス版である。フランス版では3楽章のテンポは[2分音符=164]となっているが、明らかな誤植である。

譜例 II-2-5. C. M. v. ヴェーバー 《ピアノ・ソナタ第3番》作品49（1817）、  
第1楽章、mes. 137-147<sup>731</sup>

N.B. 各声部の主題の入りを示す記号は筆者による補足

音楽院がフーガをとりわけ分析的観点から重視したことは既に述べたが、ヴェーバーのソナタにおいても形式、書法の厳格さが重視されたと考えられる。その一方で、ヴェーバーは1810年代のピアニスト兼作曲家たちとは異なり中声部に旋律を置かないにせよ、より幅広い音域を響かせながら旋律を伴奏する書法を試みている。第2楽章で可能な限り充実した内声の伴奏上で最上声部の旋律を歌わせるために、右手の旋律と伴奏の機能を分離し、時には手の跳躍を伴いながら片手で伴奏2声部、旋律1声部を演奏できるように書いている。

譜例 II-2-6. 同前、第3楽章、mes. 114-122

[Andante con moto]

左手は右手とシンメトリーを成すように配置しされ、6声部が4オクターヴに亘って響く。

<sup>731</sup> 譜例には次のエディションを用いた。Carl Maria von WEBER, *Sonate III*, op. 49, Braunschweig, Henry Litolf's Verlag, 1869.

同じ書法は既にフンメルの《幻想曲》作品 18 (1806) にも見られる<sup>732</sup>が、音域は 3 オクターヴ半に留まる。上の譜例の 118 小節に見られるような両手の 1 オクターヴ以上の跳躍を伴いながら伴奏の音量を抑え旋律を際立たせるコントロールは、現代のピアノよりも鍵盤の幅が狭い当時の楽器を用いても、10 代の生徒の手にとっては容易ではなかったはずである。

リースの作品で記録されたのは 11 件ですべて協奏曲である。このうち 8 件が《ピアノ協奏曲第 3 番》作品 55 嬰ハ長調 (1815)、1 件が「ライン川への挨拶 (*Salut au Rhin*)」と題された《ピアノ協奏曲第 8 番》作品 151 変イ長調 (1828) である<sup>733</sup>。リースの協奏曲を初めてピアノ科の教育に導入したのはヰィメルマンである。1826 年、パリ音楽院では彼が独奏用に編曲したリースの《ピアノ協奏曲第 3 番》が 6 オクターヴのグランド・ピアノ用に書き換えたバージョンが修了コンクールの課題曲となった<sup>734</sup>。この楽譜は出版が報じられたにも拘らずフランス国立図書館には納本されていない<sup>735</sup>ため、どのような変更が加えられたのかは分からないが、1815 年に出版された作品がその後、6 オクターヴのピアノ用に音域を拡大したバージョンで演奏されたことは興味深い。この作品はその後 1841 年に男子クラスのコンクール課題曲、1845 年に女子クラスの課題曲となっているが、既に 6 オクターヴ半のピアノ<sup>736</sup>が普及していた 1840 年代にもピアノの音域に応じて音域を拡大して演奏された可能性がある。音域の拡大によって、過去に書かれた音階やアルペジヨは手・腕により大きな空間的移動を伴うように変更され、1840 年代の技術的要求を満たしたことは十分に考えうる。

ヴェーバーとリース以外の作曲家は、フランスでピアニスト兼作曲家、ピアノ教師として活動している。その 4 名のうち、フィールドとカルクブレンナーは、クレメンティの「流派 *école*」を代表するヴィルトゥオーゾと見做された権威あるピアニストだった。フィールドは 1832 年 12 月から短期間、パリに滞在した。当時パリ音楽院の生徒だったマルモンテルはヰィメルマンの紹介状を携えてプリュエダンら 3 人の同級生と連れ立ってフィールドに会いに行き、彼がクレメンティとクラマーの練習曲を演奏するのを聴いたことがある<sup>737</sup>。彼はフィールドを「教師中の教師たるクレメンティの伝統を誰よりもよく体得した」演奏家と見做していた<sup>738</sup>。フィールドは同時代の作曲家としても既にパリでは良く知られており、1823 年に女子クラスの定期試験で《ピアノ協奏曲——嵐による火災 (*L'incendie par l'orage*)》作品 39 が修了コンクールの課題曲に選ばれている。定期試験でも、フィールドの作品として記録されたのはすべて協奏曲である<sup>739</sup>。カルクブレンナーはパリ音楽院でカテルに和声を、ルイ・アダンにピアノを学び、それぞれ 1801 年と 1802 年に 1 等賞を得た、パリ音楽院ピアノ科を代表するヴィルトゥオーゾ

<sup>732</sup> ラルゲット・エ・カンタービレのセクション、第 384~389 小節。

<sup>733</sup> この作品はヴェーバーの諸作品と同様、A. ファランクによって 1820 年代後半に出版された。Ferdinand RIES, *Salut au Rhin, huitième concerto pour le piano-forte avec accompagnement d'orchestre*, op. 151, Paris, A. Farrenc, entre 1827 et 1828.

<sup>734</sup> この年の課題曲はコンスタン・ピエールの歴代課題曲一覧には掲載されていないが、次の史料から確認することができた。Anonyme, « Annonces diverses », *RM*, 1<sup>re</sup> année, 1827, p. 339.

<sup>735</sup> 出版告知には次の書誌情報が記されている。« Troisième concerto pour le piano, dédiée à Clementi, par F. Ries. Paris, veuve Leduc, rue de Richelieu, no 78. » *Ibid.*

<sup>736</sup> パリ音楽院はエラールと契約を結び楽器を購入していた。Cf. 本論文 I-3-1-2。

<sup>737</sup> *PC*, p. 91.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>739</sup> フィールドは今日では「前ショパン的」ノクターンというジャンルの創始者として位置づけられることが多いが、フィールドの作曲家としての重要性はむしろ協奏曲に認められていた。マルモンテルはとくに第 2~4 番について「非常に価値の高い作品である」とし、「現代のピアノ流派において最上の協奏曲に位置づけ」ている。*Ibid.*, p. 104. 一方、マルモンテルはノクターンが作曲家自身にとってはそれほど重要なジャンルではなく、フィールド自身「彼が詩的靈感に身を委ねて即興していたこれらの小品をほとんど重視していなかった」ことを証言している。*Ibid.*, p. 103.

兼教師だった。1803年から翌年にかけて滞在したウィーンでクレメンティの演奏を聴き<sup>740</sup>、1815年にイギリスに移住し1824年にパリに戻るまでの間にクラマーと並び称された<sup>741</sup>ことは、クレメンティの伝統を継承する正統なピアニストとしての威信を高める経歴となった<sup>742</sup>。カルクブレンナーの作品はフィールドと同様1820年代から30年代にかけて、3回パリ音楽院修了試験の課題曲になったことがあった<sup>743</sup>。「手導器 (guide-mains)」という演奏補助器具を開発し、『手導器を用いたピアノフォルテ学習のためのメソッド』<sup>744</sup>を執筆した教育者としても影響力のあった彼の作品は、音楽院でも重視された<sup>745</sup>。1840年代になっても定期試験では1829年に男子クラスの課題曲になった《ピアノ協奏曲》第1番作品61が演奏されている。一方で、カルクブレンナーに関しては歌曲の主題による幻想曲、性格的小品の演奏記録が残されている点は注目に値する。1841年の前期試験ではアダムのクラスの女子生徒が《〈随天使〉——A. フォーゲルの歌曲に基づく大幻想曲》作品144 (ca 1840) を、1842年にローランのクラスでは教授ヰィメルマンの一人息子が《炎——劇的情景》作品136 (1834/35)<sup>746</sup>を演奏している。これは、ショパン、タールベルクらよりもひと世代前の作曲家が野心的な演奏技法を取り入れて書いた作品が音楽院に受容されていたということを示している。例えば彼の作品144はホ短調の深刻な性格の歌曲を主題とし、序奏と主題、7つの変奏で構成される。1822年にエラルが特許を取得したダブル・エスケープメント機構を生かした同音連打や、連続的なオクターヴ、音域の広いアルペッジョが多用されている。ホ長調の最終変奏は、タールベルクとは異なるアプローチで広域なアルペッジョの中に変奏された主題を響かせることを試みている。

<sup>740</sup> カルクブレンナーはウィーンでハイドンの指導を受けたとされる。Paul DEKEYSER, « Kalkbrenner, Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael] », *GMO*, consulté le 6 juin 2015.

<sup>741</sup> *Ibid.*

<sup>742</sup> マルモンテルはカルクブレンナーを「クレメンティの継承者」と呼び、彼の演奏が「クレメンティの強力な影響下で変容を遂げ、カルクブレンナー自身がやがては流派の長となり、指導法においてもっとも権威ある教師となった」と書いている。*Ibid.*, p. 103. フェティスもまた、カルクブレンナーの一派は「クレメンティ楽派の最後の発展 (l'école de Kalkbrenner doit être considérée comme le dernier développement de celle de Clementi)」と見做すべきだ、と主張している。« Kalkbrenner (Frédéric-Guillaume) », *FétisB*, t. 4, p. 469.

<sup>743</sup> 1829年には《ピアノ協奏曲》第1番作品61が男子クラスの課題曲に、《大幻想曲「音楽の奔流」(Effusio musica)》作品68が女子の課題曲、さらに1835年に《ピアノ協奏曲》第4番が女子クラスの課題曲になっている。

<sup>744</sup> Frédéric KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains suivie de 12 études*, op. 108, Paris, Pleyel et C<sup>ie</sup>, 1831. 手導器については次の論文で詳しく論じた。上田泰史、「身体化される『古典音楽』——F. カルクブレンナーの『手導器』と《ピアノ・メソッド》に関する一考察——」、『東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻「音楽文化学論集」』東京藝術大学大学院音楽研究科、2011年、第1号、1～10頁。

<sup>745</sup> ヰィメルマンは『ピアニスト・作曲家の百科事典』(1840)で「手導器」を学習に有用なものとして認めている。Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 67.

<sup>746</sup> *Id.*, *Le Fou, scène dramatique pour le piano*, op. 136, Paris, Prilipp, entre 1834 et 1835.

譜例 II-2-7. F. カルクブレンナー 《〈墮天使〉——A. フォーゲルの歌曲による大幻想曲》作品 144、mes. 180-185<sup>747</sup>

N.B. 四角枠で囲った音符が旋律を形成する

[Maestoso 4 分音符=69]

男子クラスの教授ツィメルマンの作品では、「変奏曲 variations」とモーツァルトの《レクイエム》(K 626) から抜粋した〈キリエ〉のフーガが演奏されている。「変奏曲」の同定は不可能だが、モーツァルトのフーガの編曲は『ピアニスト・作曲家の百科事典』に収録された 2 頁の作品である。

### 2-2-3. 1810 年代生まれの作曲家——最新のピアノ書法

1810 年代生まれの作曲家が比較的多いことは 1840 年代の定期試験レパートリーにおける大きな特徴である。名前の出現頻度では 42 件と全体で 3 番目に多く、実人数（延べ人数ではない実際の人数）の上ではこの世代の作曲家がもっとも多く記録されており、8 名に上る。8 名の内訳は次の通りである。

表 II-2-3. 1810 年世代の作曲家（1840 年代）

名前	生没年	延べ人数
タールベルク	1812-1871	24
デーラー	1814-1856	6
ショパン	1810-1849	4
アルカン	1813-1888	2
ブリューダン	1817-1863	2
ラヴィーナ	1818-1906	2
コンツキ	1817-1899	1
ラコンブ	1818-1884	1

<sup>747</sup> 譜例には次のエディションを用いた。Frédéric KALKBRENNER, *L'Ange déchu*, op. 144, Louis Winkler (éd.), Braunschweig, Henry Litolf's Verlag, 1880.

タールベルク、デーラーはパリに来る前はヴィーンでキャリアを積んだチェルニーの門弟、アルカン、プリューダン、ラコンブ（彼はチェルニーにも師事した）、ラヴィーナはパリ音楽院ピアノ科男子クラス教授ヅィメルマン門下の精鋭であり、ショパン、コンツキはポーランドからパリに移住しキャリアを築いたヴィルトゥオーゾである。彼らは、一方ではクラマー、カルクブレンナー、ヴェーバーら後期古典派／初期ロマン派の創作ジャンル（ソナタ、変奏曲）を引き継ぎながらも、性格的作品、練習曲、オペラの主題による変奏曲においてピアノ書法、演奏技巧の刷新を図った若い世代の音楽家である。1840年代にはまだ20代から30代だった彼ら——もっともショパンだけは早い晩年を迎えていた——の作品が重視されたのは、とりわけ様々な時代の有用な美点を教育に取り込むヅィメルマンの折衷主義的な教育方針によるところが大きい<sup>748</sup>。

史料から確認された作曲家のうち、これら若手ピアニスト兼作曲家は延べ42名に上る。これは彼らの作品が少なくとも42回演奏されたことを示している。中でもタールベルクは24回ととくに多くの回数が記録されている。これは必ずしも史料の不足からくる偶然のデータの偏りではない。このことを示すためには、1830年代後半の音楽界に一種の社会現象を引き起こしたパリのタールベルク受容を思い起こす必要がある。

スイス生まれのタールベルクは1835年にパリに来て、1830年代後半、革新的なピアノ書法によってフランスの若いピアニスト兼作曲家たちの預言者となっていた<sup>749</sup>。1836年1月24日にパリ音楽院演奏協会の定期公演に出演したタールベルクの演奏を聴いて、ベルリオズは「リストがこのような効果を生み出すのをみたことがない<sup>750</sup>」と書いた。その効果をもたらす手法をベルリオズは見たままに次のように報告している。

旋律や極めて敏捷な走句さえ弾くために右手の2指（人差し指と小指）を頻繁に使い、その間に残りの3指が非常に複雑な伴奏を演奏することで、タールベルク氏は2手ではなく、いわば3本の手をもち得ているのだ<sup>751</sup>。

タールベルクは1838年にもヅィメルマンの自宅で行われた演奏会で出版前の《ロシーニの〈モーゼ〉の主題による幻想曲》作品33を演奏して、最後の変奏で聴き手に「初めは3本の手、次いで4本の手を、そしてオーケストラ全体を聴いている」<sup>752</sup>様な印象を与えた。

<sup>748</sup> とくに彼の革新的ピアノ書法への寛容の姿勢に対しては筆者の2つの修士論文で扱われている。Cf. 上田泰、『ピエール＝ジョゼフ＝ギヨーム・ヅィメルマンと七月王政期のパリ音楽院におけるピアノ教育— テクニックと「表現」の問題を中心に—』 修士論文、東京藝術大学、2009年；Yasushi UEDA, *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) et les études pour piano, 1829-1840*, mémoire de Master 2 en Musique et Musicologie, sous la direction de Mme Danièle PISTONE, Université Paris IV, 2013.

<sup>749</sup> この革新は、クレメンティとその門弟（クラマー、カルクブレンナー）に代表される18世紀生まれのピアニスト兼作曲家のソナタや変奏曲に対するもので、新しい形式と演奏技法が求められていたことを指す。マルモンテルは後にタールベルク到来の意義を次のように振り返っている。「クレメンティ、クラマー、カルクブレンナーには尚も熱烈な信奉者がいたが、同じ形式にうんざりしたヴィルトゥオーゾたちはソナタや主題変奏の外で新しい道を模索していた。そこへタールベルクが彼らに強力な助けを届けにやってきたのだ。」« [L]a grande école de Clementi, de Cramer, de Kalkbrenner avait encore ses adeptes fervents, mais les virtuoses, las des mêmes formes, cherchaient des voies nouvelles hors de la sonate e des thèmes variés. » *PC*, p. 158.

<sup>750</sup> « Je n'ai jamais vu que Listz [*sic*] produire un effet pareil », Hector BERLIOZ, « Premier concert du Conservatoire », *RGMP*, n° 5, 3<sup>e</sup> année, le 31 janv. 1836, p. 38. この時の演奏曲目は明らかにされていない。

<sup>751</sup> « L'usage fréquent qu'il fait de deux doigts de la de la main (l'annulaire et le petit), pour des chants et même des traits de la plus grande rapidité, pendant que les trois autres exécutent des accompagnements fort compliqués, autorise presque à dire, que M. Thalberg a trois mains au lieu de deux. » *Ibid.*, p. 38.

<sup>752</sup> « [O]n croit entendre d'abord trois mains, puis quatre mains, puis un orchestre tout entier. » Anonyme, « Soirées de M. Zimmerman », *Le Mén.*, 5<sup>e</sup> année, n° 14, le 4 mars 1838, p. 1.



ベルリオーズらが受けた印象は、楽譜上では次のように記譜されたものであった。次の譜例 II-2-8<sup>753</sup>は原曲のヴォーカル・スコアのモーゼのアリア〈祈り〉の冒頭、譜例 II-2-9はこのアリアの歌い出し2小節に該当するタールベルク作品33におけるこのアリアの最終変奏の冒頭である（マークした箇所は旋律パートで、原曲の平行長調に移されている。譜例 II-2-9<sup>754</sup>においては上段の符尾が下向きになっているパートが旋律線）。

譜例 II-2-8. G. ロッシーニ 《エジプトのモーゼ》、モーゼのアリア〈祈り〉冒頭

moïse.  
Des  
cieux ou tu ré - si - des grand Dieu toi qui nous

譜例 II-2-9. S. タールベルク 《ロッシーニの〈モーゼ〉の主題による幻想曲》作品33 (1839)、mes. 288-289

a Tempo.  
pp  
Ped. ben marcato il canto.  
una corda.  
Ped.  
S.

譜例 II-2-10 に示すパッセージの旋律線の運指は [5 (右) - 1 (左) - 4 (右) - 5 (右) - 1 (左) - 5 (右)] のように、右手の4, 5の指と左手の親指で交互に取り合うことによって巧みに中声部に旋律が配置されている。

<sup>753</sup> Gioacchino ROSSINI, *Moïse et Pharaon*, partition pour les voix et le piano, Paris, M. Schlesinger, 1827.

<sup>754</sup> Sigismond THALBERG, *Célèbre fantaisie pour le piano sur Moïse opéra de Rossini*, 2<sup>e</sup> édition, Paris Troupenas, 1839.

譜例 II-2-10. 同前、288 小節の旋律の運指

中声部に旋律を置くことは、1830 年代にピアノの改良によって中声部の音が豊かな持続を獲得したことと関係している。ヅィメルマンは、『ピアニスト兼作曲家の百科事典』において次のように書いている。

ピアノ製造の進歩は、タッチの方法に進歩をもたらした。かつて弱々しかった中声部は、今日では（とりわけグランド・ピアノでは）旋律がもっともよく展開される声部となっている。まさにこの中声部が声の調子と似通っており、またこの音域にこそピアノの肺があり、ここからゆったりとした歌が出てくるのである。

はじめは上声部に置かれていたが、[弦の] 振動に欠陥があり、力強い音、しかも乾いておらず甲高くない音を出すのが難しいことから、今では歌唱風の旋律を奏ではピアノの中声部が好まれている。このような旋律の扱い方のおかげで、ピアノは高貴さを帯び、様式は気高いものとなった<sup>755</sup>。

当時の平行弦のピアノにあつては、ダンパー・ペダルを上げた状態でも、旋律は幅広いアルペッジョの中に溶け込むことなく、*pp* で演奏されるアルペッジョの霞がかかった響きの中で「よく際立たせて（*ben marcato*）」演奏されるのが聴かれたであろう。

中音域で旋律を歌わせながら鍵盤の幅広い音域を響かせるこの新しい書法は、ベルリオーズに印象付けたように一見「複雑」に見えたが、ひとたびこの作品を出版してしまうと、それが至って機能的でシステムティックなものであることが分かった。フェティスはタールベルクの商品 33 の書法が出版されるや否や急速にピアニストや学習者の間に広まったことを次のように記している。

だがタールベルクが自身の作品 [作品 33] を出版して秘訣を漏らしてしまうと、あれほどの驚嘆を引き起こした [声部の] 組み合わせ方は極めて単純なものに見えた。そして人々はまだ十分に進歩していない生徒たちがこの作品——その見た目の難しさはたいへん強い感情を掻き立てた——を演奏するのを見て驚いた<sup>756</sup>。

<sup>755</sup> « Les progrès obtenus dans la facture du piano, ont amené des progrès dans la manière de le toucher. Le médium qui autrefois, en était la partie faible, est maintenant, (surtout dans les piano à queue) la partie où chant se développe le mieux. C'est ce médium qui est l'analogie du diapason des voix, c'est là aussi où se trouve la poitrine du piano, c'est de là qu'un chant large peut sortir.

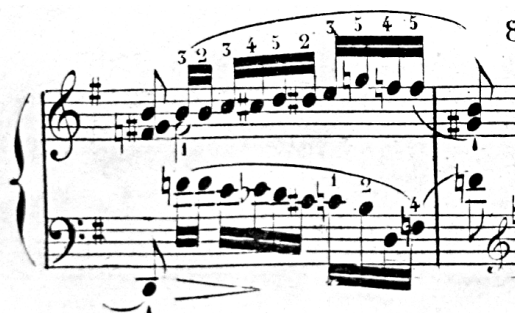
On a commencé par placer le chant dans la partie aigüe, mais le défaut de vibration et la difficulté d'obtenir un son fort, qui ne fût ni sec ni criard, est cause, que maintenant on préfère souvent pour chanter, le milieu du clavier ; cette manière d'employer la mélodie donne de la grandeur à l'instrument et ennoblit le style. » Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, Paris, chez l'auteur, 1840, p. 27.

<sup>756</sup> « [...M]ais quand Thalberg eut divulgué son secret en publiant sa musique, les procédés de combinaison qui avaient





譜例 II-2-12. 同前、mes. 412-413



この種の運指は既にヅィメルマンのパリ音楽院メソッド『ピアニスト兼作曲家の百科事典』で紹介されており、練習課題の一つとして整理されていた<sup>760</sup>。ショパンが頻繁に用いる親指以外の指同士の交差<sup>761</sup>は、ショパンの作品を通して 1840 年代には教育において定着しつつあったと考えられる。

ルッカ出身でウィーンに出てチェルニーとゼヒター Simon SECHTER (1788~1867) に師事したドイツ人のデーラーは、1838 年にパリに来て著名なヴィルトゥオーゾの一人に数えられた。彼の《ピアノ協奏曲》作品 7 (1835) は 1839 年に女子クラスの課題曲となっている。ウィーンで出版されたこの作品は 1841 年にコーシュ夫人のクラスで一度演奏されているが、1842 年と 1843 年にアダンとエルツのクラスの定期試験で記録された 3 件は彼の練習曲である。デーラーが 1843 年までに出版した練習曲はベルリオズに献呈された《[12 の] 演奏会用大練習曲》作品 30 (1839)<sup>762</sup>しかない。この曲集は実際、当時作曲者本人によって演奏されていた。マルモンテルは、師ヅィメルマンの家で 1830 年初頭から 1840 年代半ばまで定期的に行われていた音楽の夜会でデーラーがこの作品を演奏したことを、オベールとの会話とともに回想している。

私は、この演奏会のある回に、オベールがからかってみたいという気になって、演奏会用の曲をデーラーが演奏するのを聴きながら私にこう尋ねたのを覚えている。

「君は、いま彼が演奏している曲をご存知かね？」

「もちろんですよ、先生、演奏会用練習曲です。」

「この時刻には、エチュードは眠っていなければならないのにね。」

この言葉は不当なものだった<sup>763</sup>。

オベールの言葉は夜に「練習曲」が演奏されることを揶揄した言葉尻を捉えた洒落にすぎないが、このやりとりからはこの練習曲集が音楽院関係者の間では良く知られていたことが分かる。実際、デーラーはこの作品において楽器の響きを生かした演奏技法の探究を行っている。例えば、1843 年にエルツのクラスの生徒ドゥヴィル嬢 M<sup>lle</sup> Deville が演奏した「デーラーの片手だけの曲 (morceau de Doehler à une main)」はこの練習曲の第 7 番 (ロ長調) を指している (それ以前に出版されたデーラーの作品で、片手のみで演奏される作品はない)。この練習曲

<sup>760</sup> Yasushi UEDA, *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>761</sup> 同様の運指は 1840 年代に定期試験で演奏された可能性のある《ピアノ協奏曲第 2 番》作品 21 の第 2 楽章 (mes. 89~90)、第 3 楽章 (mes. 407, brillante 以降) 《ピアノ・ソナタ第 2 番》作品 35 の第 2 楽章 (mes. 37~44) にも見られる。

<sup>762</sup> Théodore DOEHLER, *Grandes Etudes de concert*, op. 30, Paris, J. Meissonnier, 1839.

<sup>763</sup> « Je me souviens qu'à l'une de ces soirées, Auber, en vaine de moquerie, me demanda en entendant Doehler exécuter une pièce de concert : « Savez-vous ce qu'il joue en ce moment ? – Mais, cher maître, une étude de concert. – A cette heure, les études devraient être couchées. Le mot était injuste. » PC, p. 198-199.

では後半で右手が加わるが、前半は左手のみで演奏される。譜例 II-2-13 で示した箇所は、序奏に続く主題の提示冒頭で、△で強調される中音域の音符がゆったりとした歌唱的旋律を形成する（譜例 II-2-14）。

譜例 II-2-13. Th. デーラー 《演奏会用大練習曲集》 作品 30 (1839) 、  
第 7 番、mes. 12-15

[Molto Lento]

譜例 II-2-14. 同前、旋律のみ

重音と和音によるアルペッジョの音域の上部またはアルペッジョの内側に置かれた旋律を中音域で響かせるという着想はターレベルクに由来するが、これを左手だけで演奏することを試みた点にデーラーの野心を認めることができる。彼の作品 30 は 3 回記録に現れている。

練習曲が演奏された他のピアニスト兼作曲家、アルカン、ラヴィーナ、ラコンブのうち、アルカンは 1832 年に修了コンクールの課題曲として彼の《室内協奏曲 (Concerto da camera)》作品 10 が選ばれている<sup>764</sup>。定期試験では彼の「行進曲」と「練習曲」が演奏されている<sup>765</sup>。ラヴィーナとラコンブの練習曲は 1830 年代から 1840 年代にかけてパリ音楽院で教材として採用されたことがある<sup>766</sup>。

1847 年の後期試験で 2 回記録された練習曲の作曲者ブリューダンは、アルカン、ラヴィーナ

<sup>764</sup> コンクール審査団の議事録には「協奏曲 (concerto)」としか書かれていないが、1832 年に出版された室内協奏曲を指している。これ以前にアルカンは協奏曲を出版していない。

<sup>765</sup> これらの情報だけから作品を同定することは難しいが、1847 年の後期試験でジメルのクラスで演奏された「行進曲」は 1846 年に出版された《凱行進曲 (Marche triomphale)》作品 25 か《葬送行進曲 (Marche funèbre)》作品 26 の可能性が高い。1848 年の前期試験で演奏された「練習曲」は同年に出版された《すべての長調による練習曲 (12 études pour le piano dans tous les tons majeurs)》作品 48 の可能性がある。

<sup>766</sup> 彼らの練習曲の特性は右に示す筆者の修士論文第 4 章を参照。Cf. 上田泰史、『ピエール=ジョゼフ=ギョーム・ジメルの七月王政期のパリ音楽院におけるピアノ教育 —— テクニックと「表現」の問題を中心に ——』 修士論文、東京藝術大学、2009 年。この修士論文で指摘したように、ラヴィーナもまた《演奏会用大練習曲》作品 1 の第 1 番で中音域に旋律を置いている。

とともにヰイメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』（1840）のために中音域に旋律を置くタールベルク風の練習曲を書いたことがある。

譜例 II-2-15. E. プリュードン《練習曲》、mes. 1-12

N.B. 枠線で示した上段の符尾が下付きの音符が旋律線（枠線は筆者による追加）

J. ヰイメルマン『ピアニスト兼作曲家の百科事典』（1840）、81 頁

*Les parties accompagnantes PP et legato.*  
(♩ = 96)  
ANDANTINO  
*Ben pronunziata la melodia.*

タールベルクの書法を早々に会得したプリューダンは 1844 年に《12 のジャンル練習曲》作品 16<sup>767</sup>を出版し、中音域の旋律を詩的なタイトルの付いた性格的な練習曲第 4 番〈小川〉の中で再び用いた。

譜例 II-2-16. E. プリュードン《12 のジャンル練習曲》（1844）、第 4 番〈小川〉、mes. 1-4

*a Tempo.  
egualmente e ben legato.*

1847 年に演奏されたプリューダンの「練習曲」の特定は不可能だが、タールベルクのピアノ書法の一時的受容によって生み出された歌唱的な練習曲であったと考えられる。この年に演奏されたもう一曲の作品はさらに年代が新しい《セグディーリャ——練習曲》作品 45<sup>768</sup>（1846）であることが分かっている。この作品がスペイン舞踊のタイトルをもつのは、スペイン王妃で後のイサベル 2 世の摂政を務めていたマリア・クリスティーナ・デ・ボルボン María Cristina DE BORBÓN（1806~1878）に献呈されているからである。右手の同音連打とトレモロを課題としたこの練習曲では、旋律は初め最上声部に置かれ、次いで 1 オクターヴ上に小指で弾かれる副次的な声部が加わる。主旋律は外声に置かれるのではなく、右手のトレモロと左手のバス、中音域の和音に挟まれた内声に置かれている（譜例 II-2-17）。ここにも、旋律を最上声部に置き、左手で伴奏するというピアノ書法から、幅広い音域（ここでは 5 クターヴ）を同時に響かせな

<sup>767</sup> Émile PRUDENT, *12 études de genre*, op. 18, Paris, Troupenas, 1844. この曲集は第 6 番までしか出版されなかった。「ジャンルの練習曲 (études de genre)」という用語は、フランス語の成句 «tableau de genre» から派生した新しい用語である。「Tableau de genre」は歴史画、風景画に対し静物画や肖像画など卑近な事物を描いた絵画の総称である。プリューダンは各曲にタイトルを付けることで絵画的なニュアンスを練習曲に与えようとしたと思われる。

<sup>768</sup> *Id.*, *Seguidille pour le piano*, op. 25, Paris, Bureau central, 1846.

から新しい旋律と伴奏の関係を探究する姿勢をみることができる。

譜例 II-2-17. E. プリューダン 《セギディーリャ》 (1846)、mes. 145-147 (コーダ)



この世代に属するコンツキはポーランド出身の音楽家で、音楽院出身ではなかったが 1837 年から 1840 年まで修了コンクールの外部審査員を務めたり、ヅィメルマン家の演奏会に出演したり<sup>769</sup>、彼に練習曲集を献呈<sup>770</sup>したりするなど音楽院と積極的な関わりをもった人物である。アルカン、プリューダンとともにヅィメルマンが 1848 年に引退を表明したときにピアノ教授のポストを希望した<sup>771</sup>が、院長の指名対象にはならなかった。1842 年の前期試験で演奏された彼の「練習曲 (étude)」は、彼がヅィメルマンに献呈した《12 の練習曲》作品 25 から選ばれた一曲であろう (コンツキはそれ以前に練習曲を出版していない)。

2-2-4. 1790 年代生まれの作曲家——モシェレスの重視

この世代の作曲家の名前は次の 3 名が記録されており、記録件数では 1810 年世代について 4 番目に多い。

表 II-2-4. 1790 年代生まれの作曲家 (1840 年代)

名前	生没年	記録件数
モシェレス	1794-1870	14
シャルル・マイヤー	1799-1862	9
ベルティーニ	1798-1876	5

モシェレス<sup>772</sup>は中でも比較的多くの記録が残っており、作曲家単位ではヴェーバーに次いで

<sup>769</sup> Cf. Anonyme, « Chronique », *Le Mén.*, 5<sup>e</sup> année, n° 4, le 24 déc. 1837, n. p.

<sup>770</sup> Antoine DE KONTSKI, *12 études pour le piano*, op. 25, Paris, chez Janet frères, n.d. この楽譜はフランス、ドイツの国立図書館には所蔵されておらず、ローマのサンタ・チェチーリア音楽院の図書館にのみ保存されているが、現時点で筆者は楽譜を参照していない。

<sup>771</sup> *Id.*, lettre au ministre de l'Intérieure, datée du 5 mai 1848. AN, AJ 37/65/1b.

<sup>772</sup> プラハ出身のモシェレスはプラハ音楽院の創設者ヴェーバー Bedřich Diviš WEBER (1766~1842) の指導を受けた後、ウィーンでアルブレヒツベルガー Johann Georg ALBERCHTSBERGER (1736~1809) とサリエリ Antonio SALIERI (1750~1825) の指導を受け作曲家のキャリアを準備した。ウィーンではアルタリア社の依頼を受けてベートーヴェンの監修下で彼のオペラ《フィデリオ》のリダクションを手がけている。1820 年と 21 年にパリでピアニストとして活動し、その傍らエラル社に依頼に応じてピアノのダブル・エスケープメント機構の開発に協力した。ベートーヴェン作品の普及にも力を注ぎ、1822 年にベートーヴェンの《幻想曲》(ハ短調) 作品 80 のフランス初演を手がけた(同年にモーツァルトの《レクイエム》のパリ上演も手がけている)。Cf. P. MORANT et J.-M. FAUQUET, « MOSCHELES, Ignaz », *DMF*, p. 822. 1830 年代後半から 1840 年代にかけて、彼はイギリスで

5 番目の頻度である。これは、彼が 1840 年代までにフランスで規範的音楽家としての評価を確立していた<sup>773</sup>ことを考えれば特別な順位ではない。演奏家としてのモシェレスはパリ音楽院教授たちの間でも関心の的だった。ルイ・アダムはある時、ヅィメルマンに「昨晚カルクブレンナー宅で行われた素晴らしい集いに、あなたが来られなかったことで私はすっかり怒っていますよ、モシェレスを聴くためにパリの大芸術家が勢ぞろいしているに立ち会えたのに」<sup>774</sup>と書いている。モシェレスに注目したルイ・アダムは、自身が手掛けたパリ音楽院の公式『ピアノ・メソッド』の第 2 版（1832）で譜例を差し替えた際にモシェレスのピアノ協奏曲第 2 番、第 3 番から抜粋したパッセージを練習課題として引用し<sup>775</sup>、ヅィメルマンも『ピアニスト兼百科事典』の随所でモシェレスの練習曲集の参照を勧めている（作品 70 と 95）。パリ音楽院では 1840 年代に修了コンクールの課題曲としてモシェレスの作品が演奏されることはなかったが、教授たちの関心に呼応して定期試験ではモシェレスの協奏曲が導入されていた。

規範的ピアニストという点では、モシェレスはフンメルが占めたのと同様の地位を占めている。しかし、彼がフンメルと異なるのは、様々な作曲家・時代の作品に相応しいとされた様式で演奏することのできる博識なピアニスト兼作曲家として敬意を払われていた点である。フェティスはモシェレスの学識と演奏様式について次のように述べている。

彼は大音楽家と呼びうる少数のピアニストの一人で、彼の記憶は過去の時代のもっとも名高い大家たちの作品で満たされていた。これらの大家一人ひとりの音楽に相応しい演奏様式について彼ほど精通し、場合に応じて演奏法を巧みに切り替えられる者はいなかった。彼はロンドンで行った興味深い演奏会でこの天分をはっきりと示した。バッハ、スカルラッチェ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、クレメンティ、ヴェルフル、ベートーヴェン、そしてあらゆる時代、あらゆる流派の極めて傑出した人物、さらには今日の若く大胆な革新者たちの作品を代わる代わる聴かせたのだ[...] <sup>776</sup>。（下

---

も盛んにベートーヴェン作品の普及に努めた。ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲およびピアノ協奏曲 5 曲の校訂、《莊嚴ミサ曲》（1832 年上演）、《交響曲第 9 番》（1837, 1838 年上演）のロンドン公演、ベートーヴェンの伝記（I. MOSCHELES, *The Life of Beethoven, Including His Correspondence with His Friends*, Londres, H. Colburn, 1841）の出版が特筆される活動である。

<sup>773</sup> モシェレスを良く知るフェティスは、モシェレスが 1823 年にブラハへの帰路、ドイツ各地で演奏した経験を通して演奏様式を身につけ、「ドイツの作曲家となり、ピアノについてはこの時代のもっとも規範的な演奏家となった」と書いている。「[...]cette transformation,] qui fait de Moscheles le compositeur allemand, pour le piano, le plus classique de son époque. » Cf. « Moscheles (Ignace) », *FétisB*, t. 6, p. 212. 彼はモシェレスの初期作品について次のようにも述べている。「当時の愛好家にはシリアスすぎた彼の音楽は大衆的な成功を勝ち得なかったが、玄人たちには見事な様式が斬新さと着想の新鮮味が等しく認められる作品と見做された」« Si sa musique, trop sérieuse pour les amateurs de cette époque, n'a point obtenu de succès populaire, elle est considérée par les connaisseurs comme des productions où l'excellence de la facture égale l'élégance et la nouveauté des idées. » *Ibid.* フェティスは 1840 年にモシェレスと『諸メソッドのメソッド (Méthode des méthodes)』と題するピアノ教程を執筆・出版しており、2 人は個人的に親しい間柄だった。このことから考えてもフェティスのモシェレスについての証言には信頼を置いてよいだろう。Cf. François-Joseph FÉTIS, *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris, chez Maurice Schlesinger, 1840.

<sup>774</sup> « Je suis bien fâché mon cher Zimmermann, que vous n'avez pu assister hier soir à la charmante réunion qui a eu lieu hier soir chez Kalkbrenner où vous auriez vu réuni l'élite de tous les grands artistes de Paris, pour entendre Moscheles. » Lettre autographe de Louis ADAM, s. d. n. l., BnF, LA-ADAM JOHANN LUDWIG-3, Cote de microfilm: VM BOB-19 931.

<sup>775</sup> Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire Royal de Musique*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, E. Troupenas, 1832, p. 160-166.

<sup>776</sup> « Il a fourni une preuve éclatante de cette aptitude dans d'intéressantes séances données à Londres. Tour à tour il y fait entendre des pièces de Bach, de Scarlatti, de Hændel, de Haydn, de Mozart, de Clémenti, de Wœlfl, de Beethoven, enfin des hommes les plus illustres de tous les temps et de toutes les écoles, sans oublier les jeunes et hardis novateurs de nos jours. »

線強調は筆者による)

モシェレスは既に 1830 年代にロンドンで「歴史的室内楽コンサート (classical chamber concerts)」や「歴史のソワレ (soirée historique)」と題するシリーズを始め、バッハやスカルラッティの作品をチェンバロで演奏していた<sup>777</sup>。1844 年には、ヴァイオリニストのエルンスト Heinrich Wilhelm ERNST (1814~1865) のコンサートに出演しベートーヴェンの《ヴァイオリン・ソナタ第 9 番》作品 47 や自ら編曲したバッハの《三重協奏曲》(BWV 1063) を Th. デーラー、弟子のメンデルスゾーンとともに演奏したことがパリでも報じられている<sup>778</sup>。つまり、後年にフェティスが証言する博識な音楽家としての評価は、1830 年代から 1840 年代に定着していたと考えてよい。彼はこのように、集団の様式としての流派の継承者、創始者というよりは「あらゆる流派」の演奏様式に自己を適応することのできる卓越した能力の持ち主として評価されていた。

しかし、流派としてのモシェレスの特徴が語られなかったわけではない。彼の演奏は、演奏の構築力に美質が認められていた。実際、モシェレスの演奏に関する証言には、聴き手を驚かせるような特殊な演奏効果ではなく、構成力に注目する傾向が見られる。フェティスは 1835 年にモシェレスの即興を聴いた時のことを回想している。彼がブリュッセルでモシェレスの演奏を聴いた時、モシェレスは与えられた 3 つの主題を一度に引き受け、立て続けにそれぞれの主題に基づいて即興した後で右手、左手に交互に主題を登場させ、一つの主題を他の主題に組み合わせ、「一度もためらう瞬間なく、しかも興味の歩みを止めることなく (sans qu'il y eût un seul instant d'hésitation, et sans que la progression d'intérêt s'arrêtât)」即興を終えた<sup>779</sup>。フェティスによれば、彼が即興する幻想曲の枠組みは予め下書きされた (tracé d'avance) ものだと思う人もおり、彼自身、1835 年のモシェレスの即興を「今聴いたばかりのものがほとんど信じられなかった (je croyais à peine ce que je venais d'entendre)」と書いている<sup>780</sup>。こうした即興の秩序 (ordre) をフェティスは「才能ある弁論家が演説の中で築きあげる秩序 (celui qu'un orateur établit dans ses discours)」<sup>781</sup>と比較している。

1846 年から 1848 年にピアノ科でエルツの教授代行を務めていたマルモンテルは、後にモシェレスの演奏一般にフェティスが認めた計算された語りとしての特性を認めている。

才気煥発でありつつも常に自制しながら演奏し、効果を狙うよりも巧みに語ることを目指す彼は、その様式の高貴さ、美しい音、簡潔でゆったりとしたフレージングによって聴く者の注意を引かずにはおかなかった<sup>782</sup>。

こうしたはっきりとしたフレージングによって作品の細部を聴かせる演奏家は、モシェレスの流派というカテゴリーに分類された<sup>783</sup>。

---

[...] *FétisB*, t. 6, p. 212.

<sup>777</sup> Jerome ROCHE et Henry ROCHE, « Moscheles, Ignaz (Isaac) », *GMO*, consulté le 8 juin 2015.

<sup>778</sup> Anonyme, « Correspondance particulière », *RGM*, 11<sup>e</sup> année, n° 28, le 14 juill. 1844, p. 240.

<sup>779</sup> *FétisB*, t. 6, p. 213.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>782</sup> « Exécutant plein de verve mais toujours maître de lui, visant moins à l'effet qu'au bien dire, il commandait l'attention par la noblesse de son style, sa belle sonorité, sa manière simple et large de phraser. » Antoine-François MARMONTEL, *PC*, p. 192-193.

<sup>783</sup> この後でみるように、マルモンテルはベルティーニ、エルツはこの「流派」に属するものとして理解している。

演奏しながら作曲するような彼の計算された演奏についての評価は、彼の作品に対する評価にも一致している。マルモンテルは1820年代に出版された協奏曲第2、3、4番（第3、4番は定期試験の演奏記録に含まれる）について語る時、演奏技法やそれがもたらす効果については全く触れず、むしろオーケストラの様式と書法の美点にのみ言及している。

[...] 第2、3、4番はこのジャンルのモデルである。高貴な様式、溢れる靈感、強烈な色彩を放つ和声によって、これらの作品は幾度も模倣された素晴らしい見本となっている。

これらの作品は着想の選択、創意工夫に富んだ走句によって際立っており、独奏ピアノの視点に立ってピアノの面白味を引き立てつつも、完璧な機転を利かせてオーケストレーションされている。オーケストラの音色は、響き関する驚くべき造詣に基づいて配分されている。伴奏の輪郭は優雅さと才気に満ち、非常に自由な足取りで動き、ピアノを支え、あるいは活気づけ、ピアノと競い合うが、オーケストラ伴奏が華やか過ぎて面白味を弱めたり、ソリストを屈服させたりするようなことは決してない<sup>784</sup>。

さらに、1843年後期試験の演奏記録に現れるモシェレスの《力強さ、軽やかさ、カプリース——練習曲集》作品51についてもマルモンテルは「一定の様式で書かれた作品 (les œuvres de style)」の1つに数えており、模範的作曲様式だけが問題にされている。

このように音楽院におけるモシェレスは、フンメルやショパンのように演奏の流派の代表者や演奏技巧の革新者としてよりは、彼自身の構築的な演奏と結びついた秩序立った模範的作品の作者として重視されていた。

シャルル・マイヤー Charles MAYER (1799~1862) はモシェレスのように既存の名声によって音楽院に受容されたのではなく、1840年代の一時的な注目によってその作品が音楽院のレパートリーに組み込まれた。当時プロイセン領だったケーニヒスベルク（現カリーニングラード）生まれのマイヤーはサンクトペテルブルクとモスクワで育ち、パリとはゆかりのない音楽家だったが、出版社に何らかの働きかけがあって1841年から彼のピアノ作品がパリで出版され始めていた<sup>785</sup>。パリ音楽院男子クラスの修了コンクールでは、1843年から45年にかけて連続してマイヤーの《演奏会用アレグロ》第2番 (Paris, 1843) と2つの協奏曲<sup>786</sup>が選ばれている。1849年にはさらに《演奏会用アレグロ》第1番 (Paris, 1846) が採用された。男子クラスに関する限り、合計4回に亘る修了コンクール課題曲への採用は作曲家単位では最多である。定期試験では、作品は同定できないが1843年から1848年にかけて9回「協奏曲」または「ソロ」が演奏されている。これらは修了コンクールで課題となった作品のいずれかである可能性が高い。既述のように、彼の2つの《演奏会用アレグロ》はオーケストラ伴奏付のピアノ協奏曲の第1楽

<sup>784</sup> « Les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> sont des modèles du genre ; la noblesse du style, la richesse de l'inspiration, la couleur vigoureuse des harmonies font de ces œuvres des types admirables plusieurs fois imités. Ajoutons que ces compositions, si remarquables par le choix des idées, l'ingéniosité des traits, sont orchestrées avec un tact parfait, en se plaçant au point de vue du piano récitant, prenant pour lui l'intérêt principal. Les timbres de l'orchestre sont distribués avec une entente merveilleuse de la sonorité; les dessins d'accompagnement pleins d'élégance et d'esprit, se meuvent avec une grande liberté d'allures, soutiennent ou animent le piano, concertent avec lui sans jamais absorber l'intérêt et écraser le soliste par une symphonie trop brillante. » *Ibid.*, p. 199-200.

<sup>785</sup> フランス国立図書館に所蔵されている最初のパリでの出版作品は《スケルツォ》作品63と《幻想曲》作品64である（いずれもルモワーズ社より出版）。

<sup>786</sup> この2作は《交響的協奏曲第2番》(Paris, Richault, 1847) 作品89のロンド楽章、《協奏曲第1番》作品70 (Paris, Lemoine, 1844) の第1楽章である。1844年に既に作品89が演奏されているということは、リショー以前にこの協奏曲の筆写譜ないしは何らかのエディションがパリ音楽院に存在したということを示唆する。



章と見做しうるもので、モシェレスやフィールドの協奏曲の規範的枠組みを踏襲するものである。

この時期のマイヤーに対する音楽院の著しい注目の理由はいくつか考えられる。ひとつはマイヤーがフィールドの流派の継承者と見做されていたことである。実際、マイヤーは1812年に移住したモスクワでフィールドに師事し、師の晩年まで活動をともにした<sup>787</sup>。マルモンテルはマイヤーについて「ジョン・フィールドの弟子を名乗る資格がある唯一のヴィルトゥオーゾ (le seule virtuose qui eût réellement le droit de se dire le disciple de John Field)」<sup>788</sup>だったと書いている。つまり、マイヤーはクレメンティに由来するフィールドの「流派」の人物として音楽院に受容されやすかった。2点目は、この時期出版されたマイヤーの作品が幻想曲、スケルツォ、協奏曲、「小協奏曲」としての2作《演奏会用アレグロ》がいずれも伝統的なジャンルに属していたため、革新性や「進歩」の導入を容認しつつも古典的作品を基礎に据える音楽院の教育姿勢<sup>789</sup>に一致したことである。3つ目はロシアに関わりをもつ作曲家や演奏家についてパリで流布していた情報である。1844年にフェティスの『音楽家全伝』初版の第8巻が出版された際、『ルヴェユ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の編集部はヴァイオリニスト兼作曲家のヴュータン Henri VIEUXTEMPS (1820~1881)に関する項目を紹介し、独自に註釈をつけた。フェティスがロシアで他の芸術家の助けを借りずに独自の作風を確立したと述べている点について、編集部は「この件に関して広まっていた噂 (les bruits qui circulaient à ce sujet)」に基づいて、ヴュータンの「親友 (ami intime)」で「見事なピアノ協奏曲の作者 (auteur d'un superbe conceto de piano)」としてマイヤーの名を挙げながら、ヴュータンの協奏曲のオーケストレーションがマイヤーの協奏曲と著しく類似していると指摘している。また、マイヤーへの注目は1845年にパリでベルリオーズの尽力により格林カの作品が上演されたこととも関係する。ベルリオーズはこの年、格林カを紹介する『ジュルナル・デ・デバ』誌の文芸欄で格林カがマイヤーの「卓越したレッスンのおかげで (grâce aux excellents leçons)」非常に優れたピアノ演奏の才能を身につけたと述べている<sup>790</sup>。このようにマイヤーの評判はこの時期、パリの音楽家たちの間で様々に語られていた。

マイヤーはこうした背景で1840年代半ばに俄然注目を集め、定期試験でもしばしば演奏された。マイヤーの作品は女子クラスでは修了コンクールの課題曲になったことはなかったが、1847年にコーシュ夫人のクラスの後期試験で演奏されている。

1840年代に記録されたこの世代の3人目の音楽家はベルティーニで、5件の記録が残っている。ロンドンに生まれたベルティーニはモシェレスと同様、1840年代までにピアニスト兼作曲家、教育者としての確かな地位を築き上げた音楽家だった。彼の兄 Benoist-Auguste BERTINI (1780~?) がイギリス滞在中クレメンティの弟子で弟の指導をしたことから、正統的なピアニストとして認められており、マルモンテルは加えて「音質、フレージング法と楽器を歌わせる流儀 (la qualité du son, la manière de phraser et de faire chanter l'instrument)」を指摘し、その演奏にフンメルとモシェレスの流派を認めていた。

作曲家としての当時のベルティーニの社会的成功は、演奏家としてよりも練習曲集、とりわけ《性格的練習曲集》作品66 (1828) に負っていた。マルモンテルは1830年代を「ベルティ

<sup>787</sup> Cf. Franz GEHRING, John WARRACK, « MAYER, Charles », *GMO*, consulté le 9 juin 2015.

<sup>788</sup> *PC*, p. 95.

<sup>789</sup> 48年草案の次の文言が思い出される。「音楽院の教育は幅広く自由たるべきである。その教育はあらゆるジャンルに取り組む機会を提供し、あらゆる進歩と芸術のあらゆる形式を容認しなければならないが、しかし何よりも、古典的な作者の崇敬と伝統を保存すべきものである。」 Cf. 本論文 I-1-2.

<sup>790</sup> Hector BERLIOZ, « Feuilleton du Journal des Débats, du 16 avril 1845 », *Journal des débats politiques et littéraires*, le 16 avr. 1845, p. 1.

一二の性格的練習曲が途方もない成功を収めた時代 (l'époque même de l'immense succès des études caractéristiques de Bertini)」<sup>791</sup>として回想している。しかし、音楽院教授や音楽に通じた文人たちにとって、ベルティーニはむしろ様々の編成の室内楽を通して古典的様式に通じた作曲家、「旋律作家 (un mélodiste)」として高く評価されていた<sup>792</sup>。この「旋律作家」という表現は、彼の演奏の特徴とされた「フレージング法と楽器を歌わせる流儀」と呼応している。ピアニスト兼作曲家としてのベルティーニの個性は、規則的な旋律のフレーズ構造を遵守して作曲し、演奏する点に認められていた。

定期試験で演奏されたアンリ・ベルティーニの《独奏曲第2番》作品121 (変イ長調)<sup>793</sup>は「その他」に分類された作品で、1838年に行われた女子クラスのコンクールのために書かれた。音楽院の定期試験の記録には「独奏曲 (solo)」が4件記録されている。このうち一件が作品121で、他は同定不可である。ベルティーニは1836年にも同じように「独奏曲」と題する作品 (作品109) をアダンのクラスの為に書いているが、1840年代に定期試験で演奏された「独奏曲」はこのいずれかであろう。1848年1月の定期試験でマイフレードは一件だけ「協奏曲」を記録しているが、ベルティーニは協奏曲を出版していないので、誤記と思われる。彼の《独奏曲第2番》作品121は、形式こそ複数のエピソードが並列されたポップリ風のものだが、書法と主題旋律の対比は明らかに協奏曲を意識している。譜例II-2-18に掲げたオクターヴの連続からなる冒頭は、協奏曲の第1楽章におけるオーケストラのトゥッティに続く独奏ピアノの典型的な身振りである。さらに、第107小節からは第2主題風の「カンタービレ」の楽想が現れる (譜例II-2-19)。このまま展開と主題の再現が伴えば、この作品はオーケストラ伴奏のない一曲のピアノ協奏曲と言って差し支えない。

<sup>791</sup> VC, 1882, p. 98.

<sup>792</sup> マルモンテルは室内楽に関してベルティーニを「正しい書法に関して確かで熟練した腕をもつ作曲家であるばかりか、まさしく文字通りの意味で格調高い様式を備えた大家であり旋律作家 (un compositeur à la main ferme, habile dans l'art de bien écrire, mais un maître au style élevé, un mélodiste dans la belle acception du mot)」であると評価している。ベルティーニの練習曲の人気は却ってこうしたベルティーニの作曲家としての本領を覆い隠してしまったことをマルモンテルは惜しんでいる。「彼の練習曲人気のおかげで、凝り固まった大衆の頭の中には輝かしくも危うい特殊なベルティーニ像が出来上がった。このジャンルの作品を崇拝する人々は、もっと大きな価値をもつ諸作品を評価することに対して、耳目を閉ざしてしまったのだ。」« Malheureusement pour le succès de la musique de salon et de concert de Bertini, la popularité de ses études lui a créé dans l'esprit routinier du public une spécialité à la fois brillante et dangereuse. Les nombreux admirateurs de ce genre de compositions ont fermé les yeux et les oreilles à l'appréciation d'œuvres de plus grand mérite. » PC, p. 19.

<sup>793</sup> Henri BERTINI, 2me solo, composé pour le concours de 1838, op. 121, Paris, H. Lemoine, 1838.

譜例 II-2-18. H. ベルティーニ 《独奏曲第2番》 作品 121 (1838)、mes. 1-7

譜例 II-2-19. 同前、mes. 107

ここから、「独奏曲」というタイトルには、単にピアノ独奏のための作品というよりは、オーケストラのピアノ独奏部分というニュアンスが強く含まれていることが分かる。実際、「独奏(ソロ)」という言葉は「第1独奏部 (1<sup>er</sup> solo)」のように用いられる場合には、トゥッティで区切られる「第1楽章の提示部」を意味した<sup>794</sup>。ベルティーニの「ソロ」は単なる無関連なエピソードの寄せ集めではなく、協奏曲を装いながら物理的に難しい演奏技巧とベルティーニの演奏・作曲の美点とされたフレージングという、2つの課題を生徒たちに示している。このような教育的な配慮が評価され、ベルティーニの作品は1840年代になっても演奏され続けていたと考えられる。

2-2-5. 1800年代の作曲家——モシェレス、フンメルの後継者としてのエルツ

表 II-2-5. 1800年代生まれの作曲家 (1840年代)

名前	生没年	延べ人数
エルツ	1803-1888	21
メンデルスゾーン	1809-1847	6

<sup>794</sup> 例えば1846年のコンクール議事録では「ショパンの第1協奏曲の第1独奏部 (premier solo du premier concerto de Chopin) のように書かれている Cf. AN, AJ 37/250-1, p. 22.

1800年代生まれのピアニスト兼作曲家は1790年代生まれとほぼ同数の延べ27件が記録されている。とりわけエルツは1840年代の定期試験演奏記録においてフンメル、ヴェーバーに次いで3番目に記録件数が多い作曲家であり、1840年代に存命中の音楽家としてはもっとも頻繁に記録された名前である。記録された18件のうち、15件が協奏曲（第2, 3, 4番）、1件が「幻想曲」、2件が不明となっている。

エルツは生涯に書いた8曲の協奏曲をすべてはっきりと分かれた3楽章形式で書いた<sup>795</sup>。エルツはリトルフ Henry LITOLFF（1818~1891）が6曲を書いて確立に貢献した「交響的（symphonique）」協奏曲<sup>796</sup>の潮流には与えず、フンメル、モシェレスといった先輩が確立した「華麗な（brillant）」協奏曲の伝統を維持した。しかし、彼はオーケストラに新しい響きを導入し、19世紀最初の世代として新しい指針を示した。例えば《協奏曲第3番》作品87の第3楽章ではフーガ風の古典的な書法にグランド・オペラ風のトライアングルを伴う行進曲が併置されている。

パリ音楽院でプラデーール Louis-Barthélemy PRADHER（1781~1843）に学び1818年に1等賞を得たエルツはカルクブレナーと同様、フランスを代表するピアニスト兼作曲家で、ブルボン朝の復古王政時代（1815~1830）に数多くの変奏曲を書き、ピアニスト、教師としてもとりわけ裕福な家の女性たちの間で絶大な人気を獲得した。実際、彼の作品の多くは女性に献呈されている<sup>797</sup>。2011年にエルツに関する研究を出版したシュナペールによると、1860年ころまで「女性的」な演奏は「古典的」な演奏と結び付けられ、顔の表情や身振りを控えた誇張のない正確な演奏によって代表され、「優美（grâce）」や「優雅（élégance）」という言葉によって形容された。対して「男性的」な演奏は「現代的（moderne）」な演奏という概念に結び付いていた。エルツのレパートリーと演奏様式は、このうち前者を代表するもので、彼自身、1839年に出版したメソッドで女性は「甘美で軽く、優美な様式で書かれた作品（les morceaux écrits dans un style doux, léger, gracieux）」を選んで演奏すべきだと書いている<sup>798</sup>。

「女性向けの作曲家（Un compositeur pour les femmes）」<sup>799</sup>として初期のキャリアを築いたエルツの作品は、確かにこの時期の定期試験では21件の記録中、19件が女子クラスで演奏されたものである。修了コンクールの試験でも1837年と1844年に《協奏曲第3番》作品87（1836）が課題曲に選ばれている。一方男子クラスでエルツの協奏曲が選ばれるのは1852年以降のことである。これは、エルツの作品が一般に「女性向け」だとする当時の社会的イメージに従って、とくに女子クラスでエルツの協奏曲が受容されたためである。しかし、定期試験で演奏されたエルツの協奏曲は、実際には確かに緩徐楽章において「優美」・「優雅」であり、楽章構成と形式の点で「古典的な」枠組みを踏襲しているにせよ、演奏技法においては決して「軽く」はなく、むしろ身体的には腕や上体の大きく急速な動きを必然的に要求する「現代的」な特徴を備えている。このことは《協奏曲第2番》作品74（1833）<sup>800</sup>の第3楽章の幾つかのパスセージを例示するだけで十分に理解することができる。次の譜例II-2-20は鍵盤の4オクターヴ以上の音域で和音を鳴らすために2オクターヴの両手の急速なポジション移動が見られる。ピアノの大部分の音域を同時に響かせたいという欲求は、必ずしも身振りを抑えた静かな身体とは合致し

<sup>795</sup> Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 187.

<sup>796</sup> ロンドン生まれのフランスのピアニスト兼作曲家リトルフ Henry LITOLFF（1818~1891）が1844年にベルリンで出版したのが初期の例で、彼はその後4作の交響的協奏曲を書いている。この新しいジャンルの協奏曲は4楽章で構成され、展開の主導権はオーケストラに与えられる。

<sup>797</sup> Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 49-54.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 55. Voir Henri HERZ, *Méthode complète de piano*, Paris, Meissonier, 1839, p. 21.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>800</sup> Henri HERZ, *Second concerto*, Paris, Troupenas, 1834.

ない。

譜例 II-20. H. エルツ 《協奏曲第 2 番》 作品 74、第 3 楽章、mes. 358-365

[Allegro vivo, 付点 4 分音符=92]

Musical score for Example II-20, measures 358-365. The score is written for piano and bass clef. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The score includes markings for 'Tutti. Solo.', 'Ped.', 'dim.', and 'p dolce leggier.' with an 8va octave sign.

また、次の譜例では右手が最大で 12 度跳躍し（上段）、続いてフンメルが和音によるトリルとして用いた、両手による和音の急速な交替（譜例 II-21）を全音階に適用している。これによって 3 声の音階をコーダのクライマックスにむかって可能な限り急速に、力強くクレッシェンドしながら演奏することが可能になる。右手が左手に重なるようにして打鍵しながら 4 オクターヴ以上の音階を上下行するので、ここでもやはり上体の左右の揺れが余儀なくされる。

譜例 II-21. 同前、mes. 391-408（コーダの直前）

[Allegro vivo, 付点 4 分音符=92]

Musical score for Example II-21, measures 391-408. The score is written for piano and bass clef. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The score includes markings for '8va', 'piu cresc.', 'Facilite.', 'molto cresc.', and 'Loco.' with an 8va octave sign.

これらの点をも、エルツの協奏曲は形式的枠組みが「古典的」ではあっても、奏法においては「現代的」＝「男性的」である。

また調性の点からみても、5 回記録された第 2 番（ハ短調-ハ長調）、4 回記録された第 3 番（ニ短調-ニ長調）は、いずれも同主調で 3 楽章を終えるが、第 1 楽章は短調で書かれており、むしろ深刻なジャンルに属する。

同じことは書法についても言える。既述のように《協奏曲第3番》<sup>801</sup>の第3楽章（ロンド）では、トライアングル付のグランド・オペラ風行進曲がフガートの楽節と交替する（譜例 II-2-22）。当時音楽院で女子にはその学習が開かれていなかった対位法・フーガは男性性を象徴する書法でもある。ロンドン・フィルハーモニー協会の依頼に応じて書かれたこの協奏曲で、エルツは耳の肥えたロンドンの玄人たちをトライアングル付の行進曲で楽しませながらも、知的な作曲家としての力量の片鱗を示しておく必要があったのだろう<sup>802</sup>。マルモンテルはサロンの「女性向け」に書かれた作品にさえ、対位法的な配慮が見出されることがあると述べることで、エルツが見かけ以上に古典的伝統に与する作曲家であることを強調している。

サロン、演奏会用に書かれたエルツの数多くの作品は、一見、こうした力強く厳格な音楽とは相容れないように見える。だが、アンリ・エルツの作品全体を掘り下げようとして注意深く楽譜を読む人は、軽い見かけをもつこれらの作品における和声の織り目に、芸術の偉大な伝統の中で教育された対位法の力強い横糸を見出すことになるだろう<sup>803</sup>。

譜例 II-2-22. H. エルツ 《ピアノ協奏曲第3番》作品 87（1836）、第3楽章、mes. 114-134

ところで、これと全く同じことは、既に1840年にヰィメルマンがオペールについても述べている。彼はオペールのオペラ《ポルティチの唾娘》第3幕の合唱「開いたばかりの市場へ（Au

<sup>801</sup> *Id.*, *Troisième concerto*, Paris, J. Meissonnier, 1837.

<sup>802</sup> この作品は1835年にエルツ自身によって初演された。Cf. Laure SCHNAPPER, *op. cit.* p. 117.

<sup>803</sup> « Ses nombreuses compositions de salon et de concert semblent au premier abord en contradiction marquée avec cette forte et sévère musique ; mais un lecteur attentif qui voudra approfondir l'œuvre entier de Henri Herz retrouvera dans le tissu harmonique de ces compositions, d'apparence légère la forte trame du contre-pointiste formé aux grandes traditions de l'art. » *PC*, p. 42.

marché qui vient de s'ouvrir)」を例に挙げて次のように述べている<sup>804</sup>。

現代の音楽作品には、フーガの厳格さはないが、どんな曲であれ、その仕上がりには「フーガの」勉強をした大家の姿が見出される。私は「哑娘」の市場の合唱を例に挙げる。

この曲には、フーガのあらゆる条件がまとめられているが、ここでこの技法は、いわば、作曲家も聴衆もそれと気づかないで用いられている。交響曲や四重奏といった幾つかの作品では、フーガの学習がいやおうなく求められる。そこでは、その主題を扱い、発展させる術を知ることがぜひとも必要なのである<sup>805</sup>。

エルツが「ピアノのオベール」と呼ばれていたとマルモンテルが述べているのは、両者のこうした共通点を意識してのことであろう<sup>806</sup>。古典的な作曲技法に通じた当時の聴き手は、このように一見「軽く」「優美」な作品に伝統的な書法を見出すことで作曲家の手腕を判断し作品を評価していた。この観点からみても、音楽院におけるエルツの位置づけは、彼の協奏曲が女子クラスで主に演奏されていたとはいえ「女性向けの作曲家」ではなく、「男性的」であるか、少なくとも「女性向け」を装いながら「男性的」な奏法・書法を体現するピアニスト兼作曲家であったというべきである。

演奏家としてのエルツに認められた「流派」の特徴に関して、マルモンテルは「バッハ、ヘンデルのフーガを演奏すれば類まれな完成度と細部の見事な仕上がりを示す」<sup>807</sup>彼の演奏の特徴を挙げて、「クレメンティ、フンメル、モシエレスの偉大な流派に由来している」<sup>808</sup>と断言している。属する流派の先覚者を3名も挙げていることは一見エルツの位置づけを見えにくくしているが、まずクレメンティに関しては、マルモンテルが実際に聴いた2人のクレメンティの弟子フィールドとクラマーの演奏における次のような共通点を指している。

クレメンティの庇護を受けた二人の門弟ジョン・フィールドとクラマーの演奏を私はしばしば聴いたが、いずれもバッハのフーガを師と同様に細部まで描き出していた。それぞれの異なる声部はいずれも音楽の語り口の中で重要性や面白味に対応した響きやアクセント、音色をもっていた<sup>809</sup>。

フンメルに関して、エルツは1830年代末から1840年代にフンメルの作品を演奏しており、音楽雑誌『ラ・フランス・ミュージカル』の批評家からは「着想 (pensée)」を「極めて正確に、

<sup>804</sup> この合唱では第144~152小節にフーガ風の主唱と応答が見られる。

<sup>805</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> partie, p. 31. « Aucun morceau de musique moderne n'a la sévérité de la fugue, mais dans la facture d'une pièce quelle qu'elle soit on retrouve le maître qui a fait ses études.

Je citerai le chœur du marché de la Muette, qui emprunte une partie de son charme, au savoir que son auteur a su y mettre. Ce morceau réunit toutes les conditions d'une fugue, mais l'art y est employé, pour ainsi-dire, à l'insu du compositeur et de l'auditeur. Certains ouvrages tels que symphonies, quatuors, exigent [*sic*] impérieusement l'étude de la fugue. Là il est de toute nécessité de savoir traiter et développer son sujet. »

<sup>806</sup> *PC*, p. 41.

<sup>807</sup> « Il exécute avec une rare perfection, un grand fini de détails les fugues de Bach et Haendel, les élèves de sa classe pourraient affirmer sa prédilection marquée pour ces grands maîtres. » *Ibid.*, p. 49

<sup>808</sup> « Comme exécutant et compositeur, Henri Herz procède bien certainement de la grande école de Clementi, Hummel, Moschelès » *Ibid.*, p. 49.

<sup>809</sup> « John Field et Cramer, les deux élèves de prédilection de Clementi, que j'ai souvent entendus, possédaient au suprême degré la diction de leur maître ; ils détaillaient, comme lui, les fugues de Bach ; chaque partie distincte avait la sonorité, l'accent, le timbre correspondant à son degré d'importance et d'intérêt dans le discours musical. » *Ibid.*, p. 55.

優雅に (de la manière la plus correcte, la plus élégante)」<sup>810</sup>完全に体現できる演奏家と見做されていた。さらに、ヘンデルのフーガであれフンメル作品であれ、それぞれの作曲家、時代の作品に相応しいとされた演奏様式で弾き分け、正確なフレージングによって細部を際立たせられることは、モシェレスの流派のもつとされた特徴である。実際、若きエルツはモシェレスの「もっとも熱烈な称賛者でもっとも熱心な信奉者「ses admirateurs les plus passionnés et ses disciples les plus ardents」<sup>811</sup>であり、作曲においてもモシェレスを範とすることを自認していたという<sup>812</sup>。

このように、1800年世代の代表者としてのエルツの位置づけは、前世代の規範的な流派の音楽家クレメンティとその弟子たち、フンメルとモシェレスのフランスにおける後継者として理解できる。エルツが19世紀の間、ピアノ科のレパートリーの中で重要な位置を占め続けるのは、1840年代に正統的な伝統を体現するフランスの音楽家としての地位を確立したからであり、単に「女性向けの作曲家」としての一般的成功にその名声を負っているのではなかった。

1800年代のもう一人の音楽家はメンデルスゾーンである。メンデルスゾーンは作曲家別での出現頻度でみると、残された記録の中では13番目(件数にして6回)とそれほど多くはない。しかも、これら6回の記録はすべてジイメルマンのクラスで1842年1月の試験で演奏された「フーガ」である。この「フーガ」は同年にパリで出版された《前奏曲とフーガ》WoO 13(ホ短調)の可能性がある。

1840年代のパリにおけるメンデルスゾーンの評価は作曲家としての評価に集中している。彼は既に1816年、1825年、1831~1832年の3度に亘りパリを訪れ、バイヨやベルリオーズといった著名な音楽家たちと知己を得ていた<sup>813</sup>。1832年のパリ滞在の折には、2月19日のパリ音楽院演奏協会の定期演奏会で《真夏の夜の夢》序曲が上演され、翌月18日に彼は同じ定期演奏会でピアニストとしてベートーヴェンの《ピアノ協奏曲》第4番(ト長調)作品58を演奏した。キャサリン・エリス Katharine ELLISの研究によれば、この時以来、批評界が彼に与えた位置づけは、一般にドイツのもっとも傑出した作曲家で「出来のよい作品 (well-crafted works)」の作者ではあるが(ベートーヴェンとの比較において)その「天才性 (genius)」については疑わしい、というものであった<sup>814</sup>。

実際、1832年にフェティスは《真夏の夜の夢》序曲の演奏を聴いて「本物の独創性というよりは独創性を装って (plutôt une affectation d'originalité qu'une originalité réelle)」いると書き<sup>815</sup>、それから10年以上を経ても画家で音楽愛好家・批評家のローラン Jean-Joseph-Bonaventure LAURENS (1801~1890)は「ドイツがメンデルスゾーンを大いに愛する一方で、我々はただ腕の良い人物とのみ見做すべきであり、我々は彼に大きな天才を認めていない」と述べている<sup>816</sup>。こうした批評は1840年代を通して繰り返された<sup>817</sup>。一方でブランシャール Henri BLANCHARD

<sup>810</sup> Cité par Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 110. Voir Anonyme, « Chronique musicale. Concert de M. Herz et Labarre », *La France Musicale*, le 6 déc. 1840, p. 433.

<sup>811</sup> *PC*, p. 187.

<sup>812</sup> マルモンテルは次のように書いている。「アンリ・エルツ [...], フンメルとモシェレスがお気に入り  
の模範で、自分はこの模範に直接由来しているのだと何度も口にしていた。」 « Henri Herz [...] a dit  
maintes fois que Hummel et Moschelès avaient été ses modèles préférés et qu'il en procréditait directement. » *Ibid.*,  
p. 190.

<sup>813</sup> Lucie KAYAS, « Mendelssohn, Félix », *DMF*, p. 782.

<sup>814</sup> Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995,  
p. 135.

<sup>815</sup> François-Joseph FÉTIS, « Nouvelles de Paris », *RM*, 6<sup>e</sup> année, n° 4, le 25 fév. 1832, p. 29.

<sup>816</sup> « [...] Pendant que l'Allemagne adore Mendelssohn, nous sommes encore à le considérer seulement comme un homme  
habile, et nous lui refusons le grand génie. » J.-B. LAURENS, « Revue critique. Second trio de Mendelssohn, pour piano,  
violon et violoncelle », *RGM*, 14<sup>e</sup> année, n° 6, le 7 fév., 1847, p. 48.

<sup>817</sup> Katharine ELLIS, *op. cit.*, p. 134-137.



によれば、フランク Césaire FRANCK (1822~1890) はリニョー Émile RIGNAULT (1812~1895) が 1841 年にメンデルスゾーンの《チェロ・ソナタ》作品 45 (変ロ長調) を演奏するのを聴いて、メンデルスゾーンを「ドイツの現代のモーツァルト (Mozart actuel de l'Allemagne)」<sup>818</sup> と呼んでいる。エリスによれば、確かな書法を身につけてはいるが独奏性に欠けるという否定的な評価と、彼をモーツァルトに喩える批評から浮かびあがるメンデルスゾーン作品のイメージは、「古典的な完成 (Classical perfection)」の域に達してはいるが、ただし「度を越した熟慮と計り知ることのできる計算の成果 (as the result of an excessive and detectable amount of calculation)」として完成の域に達しているにすぎない<sup>819</sup>、というものであった。

音楽院が彼のフーガを受け入れていたことは、模範的書法に長けたメンデルスゾーンというイメージに合致している。ツイメルマンは『ピアニスト・作曲家の百科事典』の中で、多声書法のピアノ作品の練習に有用な作品としてヘンデル、クレメンティ、チェルニーのフーガとともにメンデルスゾーンのフーガを参照することを勧めている<sup>820</sup>。

また、メンデルスゾーンの音楽家としての地位が議論される場合、作曲家としての資質が問われる場合が多く、ピアニストとしての評価はほとんど問題にされず、また彼の流派について語られることもない。これはメンデルスゾーンが 1832 年の滞在を最後に二度とパリで演奏しなかったことも関係しているだろう。メンデルスゾーンが 1832 年にパリ音楽院演奏協会のオーケストラとベートーヴェンの協奏曲を共演したとき、『ルヴュ・ミュージカル』誌の批評家はメンデルスゾーンが演奏において「繊細な才能、磨き上げられた演奏、最大限の賛辞に値する感性を披露した」<sup>821</sup> と書いている。フェティスは、メンデルスゾーンがまたどんなに難しい作品でも正確に弾くことができ、バッハのフーガを過度に速く弾いたこと、「表情豊かで繊細なニュアンス (expressive et plein de nuances délicates)」を備えていたことを回想している<sup>822</sup>。1832 年にメンデルスゾーンの演奏を聴いたというマルモンテルは、彼の演奏が「非常に正確 (très correcte)」で「細やかで繊細にニュアンスが付けられ (fin et délicatement nuancé)」ているが、カルクブレナー、エルツ、ショパン、リストの演奏の才に比べれば、彼のヴィルトゥオーゾとしての価値は「作曲家としての卓越した美点 (mérite transcendant du compositeur)」と釣り合っていなかった (pas proportionné) としている<sup>823</sup>。モシェレスの指導を受けたにも拘らず、メンデルスゾーンはモシェレスの流派の継承者という肩書きは付与されず、演奏の規範を代表する存在と見做されることはなかった。音楽院の修了試験で 1840 年代以前は一度も課題曲にならなかったのも、こうした理由からであろう。音楽院での彼に対する評価はしたがって、その保留付きではあるが規範的な書法を体現する作曲家という側面に向けられていた。

#### 2-2-6. 1750・1760 年代以前の作曲家——新しい世代に取って代わられる「古い」世代

パリ音楽院のレパートリーにおいて、表 II-2-6 に示すフンメルより前の世代に属する 18 世紀生まれ作曲家たちの作品は、後続世代の作品に取って代わられていた。これは、1830 年代から 1840 年代にかけてピアノ科がフンメル、モシェレス、エルツ、タールベルクのもたらしたピアノ演奏技法発展の成果を教育に取り入れることに努力を傾注していたためである。

<sup>818</sup> Henri BLANCHARD, « Concert », 8<sup>e</sup> année, n° 1, le 3 janv. 1841, p. 7.

<sup>819</sup> Katharine ELLIS, *op. cit.*, p. 136.

<sup>820</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 24.

<sup>821</sup> « M. Mendelssohn y a déployé une délicatesse de talent, un fini d'exécution et une sensibilité dignes des plus grands éloges. » Anonyme, « Nouvelles de Paris—Concert du conservatoire », *RM*, 6<sup>e</sup> année, n° 8, le 24 mars 1832, p. 60.

<sup>822</sup> « Mendelssohn-Bartholdy (Félix) », *Fétis B*, t. 6, p. 77.

<sup>823</sup> *SV*, p. 212.

表 II-2-6. 1850~1860 年代生まれ作曲家 (1840 年代)

名前	生没年	延べ人数
ドゥシーク	1760-1812	8
エロルド	1755-1802	3
クレメンティ	1752-1832	1
アダン	1758-1848	1

実際、ルイ・アダンが 1832 年に音楽院公式メソッドの増補改訂版を出したとき、協奏曲やソナタから抜粋されたドゥシークのパスページ練習課題はフンメルとモシェレスのソナタないし協奏曲からの抜粋に置き換えられた<sup>824</sup>。同様に、クレメンティはモーツァルトとともにベルティニー、ピクシス、ヰイメルマンに置き換えられた。エロルドの作品はメソッドには組み込まれていない。アダンの《ピアノ・ソナタ》(作品 8-1、8-2) だけは著者の権限を利用して《ピアノ・ソナタ》(作品 8-3、9) に差し替えるだけに留められた。

1840 年にヰイメルマンが『ピアニスト兼作曲家の百科事典』を出版した時には、演奏技術の源泉は協奏曲、ソナタから練習曲に移行していた。この世代でヰイメルマンが頻繁に言及したのはクレメンティの《パルナッソス山への階段》のみである。

定期試験で演奏された彼らの作品を出版年代からみても、これらの作品が 1840 年にはもう時代遅れの作品と見做されていたことが理解される。ドゥシークの協奏曲 (作品 27、49、70)、アダンのソナタはすべて 1810 年以前に出版された作品で、エロルドの《ピアノ協奏曲第 2 番》作品 21 は 1822 年に刊行されたが 1811 年に作曲されている<sup>825</sup>。クレメンティのソナタは同定されていないが、彼の最後のソナタは大作《捨てられたディドーネ (Didone abbandonata)》を含む 3 曲からなるセット (作品 50) で 1821 年に出版された。これらの作品はエラル社がダブル・エスケープメント機構で特許を取る以前の作品であり、1840 年代の 6 オクターヴ半から 7 オクターヴのピアノの音域を網羅しながら急速な連打や中音域の充実した響きを活用するために書かれてはいない。1760 年代以前の作曲家が残された記録において重要な地位を占めていないのには、こうした背景があると考えられる。

ところで、1756 年生まれのモーツァルトのオリジナル作品は演奏記録には見られないが、既にみたようにヰイメルマンが編曲した〈キリエ〉(《レクイエム》からの抜粋) が演奏されている。モーツァルトのフーガは、アダンの《メソッド》の増補・改訂版でも《組曲》(K 399) のフーガ付 (序曲) が残された。ピアノ科では、近代的なピアノの演奏技法が追究され、古い作品が新しい作品に置き換えられていく一方で、存在理由が楽器の発展に左右されない規範的書法としてのフーガに関しては刷新される必要がなかった。

### 2-2-7. バロック時代の作曲家——書法の模範

バロック時代の作曲家の存在は、まさにこの観点から正当化される。J. S. バッハと D. スカルラッチィはそれぞれ 1 件フーガの演奏記録が残っている。バッハのフーガは同定することができないが、1804 年に刊行されたアダンの《ピアノ・メソッド》では既に、《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻のハ長調のフーガ (BWV 846) が、ヘンデルの組曲から抜粋されたフーガ (HWV 429、427、432) とともに収録されており、これらは 1835 年の増補改訂版でも保持された。ヰイメルマンも『ピアニスト・作曲家の百科事典』でフーガの練習のために用いるべき作曲家の作品

<sup>824</sup> Yasushi UEDA, *op. cit.*, p. 137. 附録の新旧エディション対照表を参照。

<sup>825</sup> Hervé AUDÉON, *op. cit.*, p. 221. 附録の作品一覧参照。

として真っ先にバッハとヘンデルのフーガを挙げている<sup>826</sup>。

表 II-2-7. 1680 年代生まれ作曲家 (1840 年代)

名前	生没年	延べ人数
バッハ	1685-1750	1
スカルラッティ	1685-1757	1

スカルラッティのフーガに関しては、試験官の「猫のフーガ (fugue du chat)」という記録からト短調のフーガ (K 30) と同定できる。この作品は、猫が鍵盤の上を歩いて偶然生じた音の配列をそのまま主題にした (したがって 2 つの増音程を含む無調風の主題である) という逸話とともに、ヰメルマンの『ピアニスト・作曲家の百科事典』に収められている。

譜例 II-2-23. D. スカルラッティ 《フーガ》 (K 30)、mes. 1-8

*FUGUE DU CHAT* <sup>(1)</sup>  
par D. SCARLATTI.

Un chat en passant sur un clavier fit entendre les notes suivantes  Scarlatti en fit le sujet de la belle fugue que nous donnons ci-dessous.

Dans les anciennes éditions de ce morceau on ne trouve qu'un *b* à la clef. À l'époque où vivait Scarlatti on était dans l'usage de mettre à la clef un accident de moins que le ton ne le comportait.

Toutes les fois que le sujet ou la réponse se font entendre il faut les faire ressortir avec soin

MODERATO *legato*



ヰメルマンは冒頭の注解で猫の逸話を述べた後で、「古いエディション [複数] には音部記号のところには *b* が 1 つしか見られない」と書いている。ニ短調の調号で書かれた例はクレメンティが編纂した曲集『実践的な調べの選集 (Selection of Practical Harmony)』に収められている<sup>827</sup>。ヰメルマンは、先人のまとめた好古的な楽譜に好奇心を刺激され、単なる模範的なフーガのみならず、独特の主題をもつフーガが生徒たちに紹介されていたと考えられる。

2-2-8. 1820 年代の作曲家

一件だけ記録されたこの世代の作曲家は演奏した生徒自身で、スペイン人のインゼンガ José Inzenga (1828~1891) である。彼は音楽家の父とマドリッド音楽院で既に教育を受けており<sup>828</sup>、15 歳でピアノ科とエルヴァールの受け持つ和声のクラスに登録した。ローランのクラスに在籍した彼は 1846 年 6 月 6 日に自作を演奏しており、ローランは教授報告に「彼に自作を演奏することを認めた」と書き込んでいる<sup>829</sup>。彼はこの年に次席を獲得し、1847 年 9 月に除籍となった。

<sup>826</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 24.

<sup>827</sup> Muzio CLEMENTI (éd.), *Clementi's Selection of Practical Harmony for the Organ or Piano Forte; Containing Voluntaries, Fugues, Canons and Other Ingenious Pieces by the Most Eminent Composers*, Londres, Clementi, Banger, Davis & Collard, 1801. 旧パリ音楽院図書館の蔵書には、1819 年 6 月 24 日の日付が書き込まれたこの曲集が収められている。Cote de BnF: L 13 141.

<sup>828</sup> Robert STEVENSON, « Inzenga (y Castellanos), José », *GMO*, consulté le 17 juin 2015.

<sup>829</sup> AN, AJ 37/265.

この年、彼は短期的にオペラ・コミック座で合唱のコレペティトゥールを務めたが、やがてスペインに帰国して作曲家として活躍した。彼が演奏した作品を記録から同定することはできないが、既に価値の確立された作品を重んじる音楽院では、こうしたケースは稀であったと思われる。

### 2-3. まとめ——1840年代の全般的傾向

ここまで、1840年代に演奏された作品のジャンル、作曲家が定期試験のレパートリーにおいて占める位置をみてきた。この時期の定期試験曲目とその作曲家の検討から、音楽院がフンメルに代表される1770年世代とそれ以降の作曲家の作品、とりわけ1820年代以降に出版された協奏曲を通して確立された演奏技術を10代の生徒たちに修得させることを主な目的としていたことが明らかとなった。加えて忘れてはならないのは、当時30代だった若く野心的な1810年世代のヴィルトゥオーゾの作品が非常に重視されていた点である。フンメル、ヴェーバー、モシエレス、エルツが1820年代から1830年代にかけて協奏曲で提示した幅広い音域の活用、腕や身体全体の動きを要請するパッセージには飽き足らず、ターベルクの広音域に亘るアルペッジョと中音域の旋律を組み合わせる新しい歌唱の旋律書法、ショパンがフンメルから受け継いだ柔軟な運指法（2、3、4、5指の交差の常用）を生徒たちに親しませる努力がなされた。

この努力は、音楽院の国際的な威信を高めるために不可欠だった。というのも、音楽院は各国からパリに集う名手によって次々に更新されていく当時の演奏技法を生徒たちに習得させることで、諸外国の名手と拮抗するカルクブレンナーやエルツのような存在が輩出されることを期待していたからである。ここから、古典的な形式のジャンル（協奏曲、ソナタ）を教育の基礎に据えることを強調しながらも、1848年に「あらゆる進歩と芸術のあらゆる形式を容認しなければならない」という立場を表明した音楽院が、二重の教育方針を掲げた理由は明らかである。定期試験曲目のみならずヅィメルマンやアダンの音楽院メソッドにも見られるように、音楽院が理想とする流派の伝統と新しい技術革新を折衷的に扱うことは、音楽院の威信を対外的に高めるためには不可避であった。一方では古典と伝統によって過去との連続性を失わず歴史的権威の上に教育を成り立たせ、他方では保守的、排他的、時代遅れ等の批判を受けないように新しさを求めることが要請されたのである。

一方で、ピアノという楽器自体が産業的に発展しつつある中で、この新しさという観点は、ピアノ科が必然的に導入せざるを得なかったものでもある。1840年代までに鍵盤の音域は6オクターヴ半から7オクターヴへと拡大し、中音域も充実した響きを得るようになった<sup>830</sup>。その上、ピアノ教授たちはこの変化に極めて敏感だった。ヅィメルマンはピアノ・リュート製作者の息子だったし、エルツはピアノ製造の当事者でもあった。エルツは1837年にコンサート・ホール「サル・エルツ (salle Herz)」<sup>831</sup>に併設されたピアノ工房を建造した。産業的進歩の影響を被りやすいピアノ科は、演奏技術の刷新を受け入れないわけにはいかなかったのである。その結果、音楽院は演奏技法の刷新を取り入れながら、ジャンルの選択に関しては古い規範（協奏曲、ソナタ、フーガ）を重視した。実際、ピアノ科の教授たちは新しいジャンルとは言っても、流行のジャンルには無関心だった。カドリーユやコントルダンス、それらに取って代わりつつあったポルカ、ピアノの為に書かれる様式化されたワルツなどの舞曲は、全く選ばれなかったとは断定できないにせよ、記録には一件も現れていないことから、そのことは明らかである。ただ、クレメンティ、クラマーから発展した練習曲集と声楽的なフレージングを重視するタ

<sup>830</sup> 7オクターヴのピアノが普及するのは1840年以降のことであるが、エルツは既に1831年に7オクターヴのピアノで演奏していた。Cf. Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 198.

<sup>831</sup> これはパリで最初の演奏会専用ホールとなった。

ールベルクのオペラの主題に基づく幻想曲だけが刷新のために例外的に演奏曲目に組み込まれることを許された。

ジャンルの選択が教育の規範的枠組みを規定する一方で、作曲家の選択においては「流派」も重要な選択基準となっていることがわかった。「流派」は単なる師弟関係に留まらず、個人的な交流や私淑によって同定された（エルツとモシェレスの関係）。また師弟関係があっても同じ流派と見做されない場合もある。タールベルクはモシェレスやチェルニーの流派の代表者と言われるよりはむしろ独自の書法を考案し、演奏において新しい歌唱的な演奏表現技法を実現したことで流派の創始者と見做された<sup>832</sup>。

定期試験で重視された作曲家は、流派の創始者か継承者である場合が多い。録音技術のない時代、教授たちが実際に演奏を聴いたピアニスト兼作曲家たちの演奏とその様式は、書かれたメソッドや作品とともに、演奏教育における規範を確立する上で重要な参照点だった。様々な名手の演奏様式から教育システムに保存すべき演奏の質が割り出され、分類され形成されたカテゴリーが集団的演奏様式としての「流派」である。カテゴリーの生産者である教授たちは、創始者から継承者へ（クレメンティからフィールド、クラマー、カルクブレンナーへ）託された演奏の共通点を意識し、時には想像で補いながら、そこに伝統の権威を与え、彼らの作品を教材として生徒たちに教える。

このプロセスの中で、ある作品は排除され、ある作品はレパートリーとなる。例えばリストの作品が史料に一度も現れないのは、彼が流派の代表者と見做されなかったからではないか。確かに、彼の名前はショパン、アルカンとともに読譜がもっとも難しい作曲家の一人に数えられ、またショパン、タールベルク、ヘンゼルト、アルカンとともに熟達した生徒が参照できるもっとも難しいピアニスト兼作曲家として紹介されている<sup>833</sup>。にも拘らず、リストの名前はこれらのピアニスト兼作曲家とは異なり、個別の練習課題の註釈には現れず、譜例も挙げられていない。

音楽院教授たちのリストに対する見解は、おそらく後年のマルモンテルの記述に一致するものと思われる。定期試験では、タールベルクのオペラの主題に基づく幻想曲がしばしば記録されたが、1830年代から1840年代にかけては、リストの幻想曲は全く見られない。マルモンテルはリストの幻想曲について、彼を「驚異的な編曲者 (arrangeur étonnant)」として称賛しつつも次のように書いている。

仕上りの美点、様式の単純さと高貴さといったものは、理想を求める非常に強い衝動に駆られた知性に期待されるべきものとは、全く合致しないのだ。リストにあっては、ヴィルトゥオーゾ [としての側面] が余りに際立っていて、演奏家の大成功が作曲家に形式の単純さを軽視させ、天才的なエネルギーの代わりにエキセントリックなもの、奇妙なものを好んで探究させたのだ<sup>834</sup>。

簡潔な変奏手法に基づき、オペラから借用した旋律をほとんど変形させることなくフレーズを歌わせるタールベルクの幻想曲の方が、いっそう長く続き複雑な多様な技巧を汲み尽くすリストの幻想曲よりも、はるかに音楽院の理想に適っていたのである。また、リストの演奏を生

<sup>832</sup> PC, p. 160.

<sup>833</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.* 2<sup>e</sup> partie, p. 61 et 65.

<sup>834</sup> « [...]Le mérite de facture, la simplicité et la noblesse du style ne répondent pas absolument à ce que l'on devait espérer d'une intelligence pénétrée de tendances aussi vives vers l'idéal. Chez Liszt, le virtuose s'est trop affirmé, les grands succès de l'exécutant ont fait négliger au compositeur la simplicité de la forme et rechercher de préférence l'excentrique, le bizarre, à défaut de l'énergie géniale. », PC, p. 306.

涯に亘って聴いたマルモンテルは、弦を切りハンマーを折らんばかりのリストの強烈な打鍵を伴う演奏について次のように述べている。

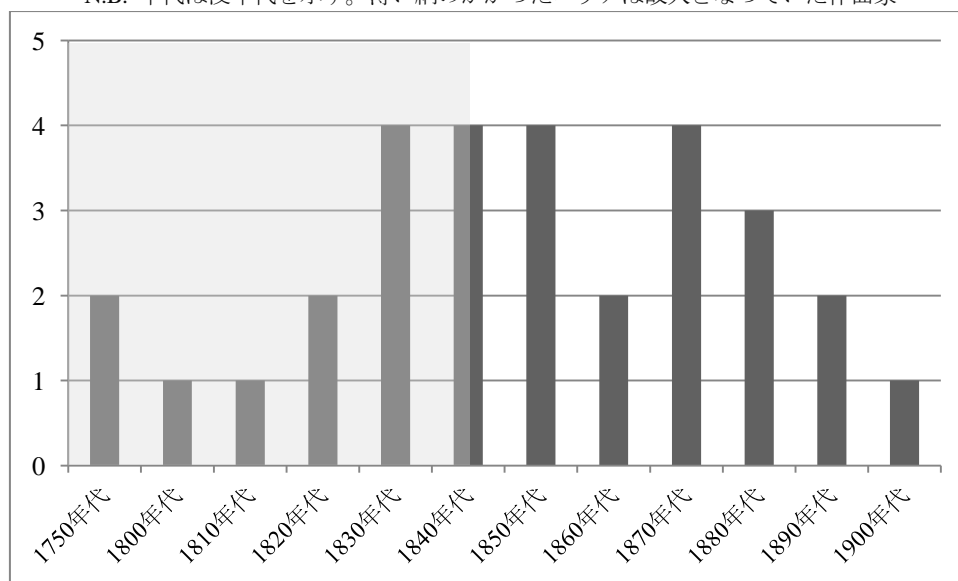
ただリストだけがあの無謀なまでの大胆な打鍵、霧がかかったようなざわめきの後で多用されるペダルから得られる鋭い響き、悩ましい嘆きと対比される粗暴なアクセント、どぎついコントラストとあらゆる流派の原理の埒外で探究される効果を生み出す絶え間ない手法を実践することができた<sup>835</sup>。(下線強調は筆者による)

「あらゆる流派の原理の埒外で (en dehors de tout principe d'école)」という表現を用いることによって、マルモンテルは彼の演奏が「流派」に類別できないものであることを強調している。伝統を前提としないリストの演奏は、音楽院の規範とはなり得ないものと見做されていたと考えられる。

ところで、「流派」に基づいて規範が成立するためには、演奏流儀の特徴を共有する集団である以上、その創始者が継承者が存命中であるか、あるいはその演奏を実際に何度も聴いた人が一定数存在していることが不可欠である。この観点から音楽院の定期試験で演奏された作品の作曲者の人数をみることは興味深い。定期試験演奏記録にのこった 30 名のうち 20 名が 1840 年代まで存命中で、既に故人となっていたのはその半数である (グラフ II-2-4)。

グラフ II-2-4. 定期試験演奏曲目一覧における作曲者の没年代別人数 (1840 年代)

N.B. 年代は没年代を示す。薄い網のかかったエリアは故人となっていた作曲家



1840 年代に存命中だった作曲家に加え、教授たちが比較的近い過去として捉えられる 1820 年代から 30 年代まで生きていた作曲家を数え入れると、これらの作曲家が大部分を占めることになる。つまり、教授たちは実際に演奏を聴いたか、演奏の特徴について同時代に様々な情報を得ることのできたヴィルトゥオーゾの作品を重視していたと推察される。1840 年代において

<sup>835</sup> « Seul Liszt peut mettre en pratique ces attaques de clavier hardies jusqu'à témérité, ces sonorités stridentes, obtenues à grand renfort de pédales succédant à des bruissements vaporeux, ces accents sauvages opposés à des plaintes langoureuses, ces procédés incessants de contrastes heurtés, d'effets cherchés en dehors de tout principe d'école. » *Ibid.*, p. 306-307.

一番若い教授は1804年生まれのファランク夫人であるが、彼女は1870年まで生きたモシェレスばかりでなく、1837年に亡くなったフンメルの助言を受けたことがあり、後者の演奏を間近に見聞きしたことは確かである。一方、1785年生まれのヅィメルマン、1758年生まれの老練な教授、ルイ・アダンならば、1810年代に活躍したヴィルトゥオーゾの演奏を聴く機会があったとしても不思議ではない。

限られたデータから判断する限り、1840年代の定期試験曲目の作曲者の多くは、このように教授たちの同時代人であった。教授たちは彼らの実演の記憶と作品を根拠として「流派」に基づく分類を行い、音楽院の理想とする演奏美学に一致する流派（とりわけクレメンティ、フンメル、モシェレス、タールベルクの流派）を教育の規範とした。一方で、時間的にも地理的にも遠く離れたバッハ、スカルラッチィについては、権威ある演奏の「流派」ではなく、権威ある作曲様式の見本としてのフーガが演奏されたと考えることができる。したがって、1840年代の定期試験の傾向は、次の3点にまとめることができる。

1. 演奏される作品は「流派」の代表者の中から選ばれた。
2. 選択された作品においては、作曲の規範である伝統的なジャンルが重視された。但し、新しい「流派」（タールベルク）についてはその流派を象徴するジャンル（オペラの主題による幻想曲）が選ばれた。
3. バロックの作曲家については、作品のジャンルの規範性という観点のみから作品が選ばれた。





### 第3章 1850年代：新たな規範の創出——定期試験曲目の変遷2

1850年代、幾つかの出版社により、1840年代にパリ音楽院で演奏された古典的作品を含む選集の編纂と普及が促進された。1852年にはピアノ科の2教授が古典音楽の編纂と出版に着手した。マルモンテルは『ル・メネストレル』誌を刊行するウジェール社と組んで古典音楽シリーズ『ピアノのエコール・クラシック (École classique du piano)』の刊行を開始した<sup>836</sup>。バッハ、スカルラッチェ、ハイドン、クレメンティ、モーツァルト、ドゥシーク、ベートーヴェン、フンメル、ヴェーバー、シューベルト、メンデルスゾーンら物故作曲家のみを集めたこの曲集は、1850年代のうちに第3シリーズまでが刊行され、156作品がマルモンテルの注解、運指、フレーズ、アクセント等付きで出版された。ウジェール社は1854年以降、音楽院にとって重要なパートナーとなる。この年の8月、ウジェールは音楽院を管轄する芸術庁劇場課の責任者ラッサバティ Théodore LASSABATHIE (1800~1870) に、音楽院が注文する楽譜を定価の2/3の価格で提供する代わりに「音楽院の楽譜店 (magasin de musique du Conservatoire)」の肩書きを認めてもらうよう要求し<sup>837</sup>、認められた<sup>838</sup>。ウジェールはラッサバティへの要望書の中で、次のように書いている。

音楽院の楽譜店の肩書きに値し、またこれを正当なものにすべく、我々は着手している古典作品の修正された楽譜の出版および教育に役立つ教材を明るみに出すことへの熱意を倍増させます<sup>839</sup>。(下線はウジェールによる)

「古典作品の修正された楽譜」とはもちろん、マルモンテルの『エコール・クラシック』のことを指している。

一方、ル・クーペはマオー社と協同して1852年から『古典的大家たち』というシリーズの刊行を開始した。このシリーズはクーブラン、バッハからショパンに至るまでマルモンテルと同様の作曲家たちの作品を含み、通し番号で120番までの様々な難易度の作品が出版された。1856年にはフラクスランド Gustave FLAXLAND (1821~1895) がシェーネヴェルク・デュラン社から『ピアニストの良き諸伝統 (Les Bonnes traditions du pianiste)』<sup>840</sup>を出版した。これらのエディションは、それまで音楽における知識人や裕福な好古家<sup>841</sup>の間でしか知られていなかった作品が、ピアノを实践する一般市民の間にも普及し始める契機となった。こうした新しい動きの反映を定期試験の演奏曲目にみることは興味深いことであろう。しかし、一方で1840年代から1880年代にかけて史料に記載された定期試験演奏曲目データのうち、1850年代は曲目を記録す

<sup>836</sup> 第1~3シリーズのカタログは本論文附録II-13、第4シリーズのカタログは本論文附録II-14を参照。

<sup>837</sup> « Désireux de mériter et de justifier le titre de magasin de musique du Conservatoire, nous doublerons de zèle dans la publication rectifiée, entreprise par nous, des œuvres classiques des grands maitres et la mise au jour d'ouvrages didactiques utiles à l'enseignement » Lettre d'HEUGEL et C<sup>ie</sup> à Théodore LASSABATHIE, datée du 15 août 1854, AN, AJ 37/82/7j.

<sup>838</sup> Lettre du secrétaire général au Conservatoire de musique à HEUGEL et C<sup>ie</sup>, datée du 21 août 1854, AN, AJ 37/82/7j.

<sup>839</sup> « Désireux de mériter et de justifier le titre de magasin de musique du Conservatoire, nous doublerons de zèle dans la publication rectifiée, entreprise par nous, des œuvres classiques des grands maitres et la mise au jour d'ouvrages didactiques utiles à l'enseignement » Lettre d'HEUGEL et C<sup>ie</sup> à Théodore LASSABATHIE, datée du 15 août 1854, AN, AJ 37/82/7j.

<sup>840</sup> Gustave FLAXLAND (éd.), *Les Bonnes traditions du pianiste*, Paris, Durand, Schoenewerk et C<sup>ie</sup>, 1856.

<sup>841</sup> 例えばゾイメルマンの博識と自宅の音楽コレクションは彼の生前から有名だった。『ラ・フランス・ミュージカル』は1840年に彼が「膨大な書物、楽譜の版 gravures、手稿譜、ほとんどが音楽に関連した自筆文書」、「バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、ラモー、ルソー、グレットリ等々の貴重な断片」を所有していることを報じている。Adolphe LEDUY, « Biographie des artistes contemporains—Zimmerman », *La France musicale*, n° 6, le 9 fév., 1840, p. 64.

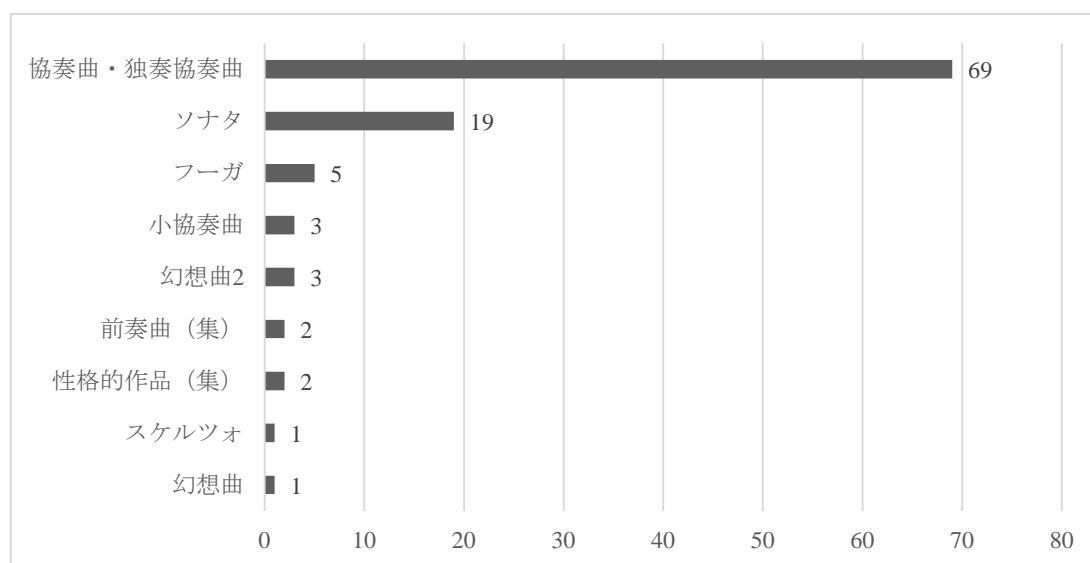
るという意識が試験官、教授たちにとってもっとも乏しい時期である。作曲家、ジャンルの判明率はいずれも 10%以下で、作品番号、作品目録番号、調性が同定されたものは 3.8%にすぎない<sup>842</sup>。それでも、ここでは、このごく限られたデータから、前章で明らかにした 1840 年代の傾向と比較しながら、1850 年代の新しい要素について検討する。

### 3-1. ジャンルの傾向——ソナタの再解釈と復権

まず、全体的な傾向から検討を始める。次のグラフ II-3-1 は 1850 年代の記録から明らかになったジャンル名を出現頻度順に示している。

グラフ II-3-1. 定期試験演奏曲目におけるジャンル別記録件数（1850 年代）

N.B. 「幻想曲」は「幻想曲 1」「幻想曲 2」の区別がつかない記録



記録された中では協奏曲（独奏協奏曲を含む）がもっとも多く、69 件で全件数の約半分を占める。これにソナタ、フーガ、小協奏曲といった 1840 年代に重視された古典的なジャンルが続く。フーガ以下、幻想曲、前奏曲、性格的作品（集）、スケルツォは 10 件未満しか記録がない。1840 年代以上に記録が少ないため、この順位がそのまま教授たちのジャンルのヒエラルキー観を示していると考えたのではないが、少なくとも協奏曲とソナタが他のジャンルに対してはるかに多いことは、1840 年代においてもこれらのジャンルが同じ順位を示していたことから考えても、全体的な傾向を反映しているものと見做しうる。実際、1850 年代の修了コンクール課題曲の選曲をみても、男子クラスの課題曲は 10 件中 7 件が「協奏曲」または「小協奏曲」に分類される作品で、女子クラスでは毎年、協奏曲が課題曲に選ばれた。記録された協奏曲の作曲者で、1840 年代に現れなかった作曲家にはヒラー、メンデルスゾーン、ヴェーバー、エドゥアール・ヴォルフがいる。この 4 者のうち、ヴォルフの作品以外は 1830 年代以前に出版された作品である。とくにヒラーに関しては、協奏曲は既に 1832 年に女子クラスの修了コンクールの課題曲に選ばれたこともあったので、1830 年代の定期試験でも既に演奏されていた可能性が高い<sup>843</sup>。ヴォルフに関しては、ピアノ独奏用の協奏曲という形態で作品を出版した《演奏会用アレ

<sup>842</sup> Cf. 本論文表 II-1-20.

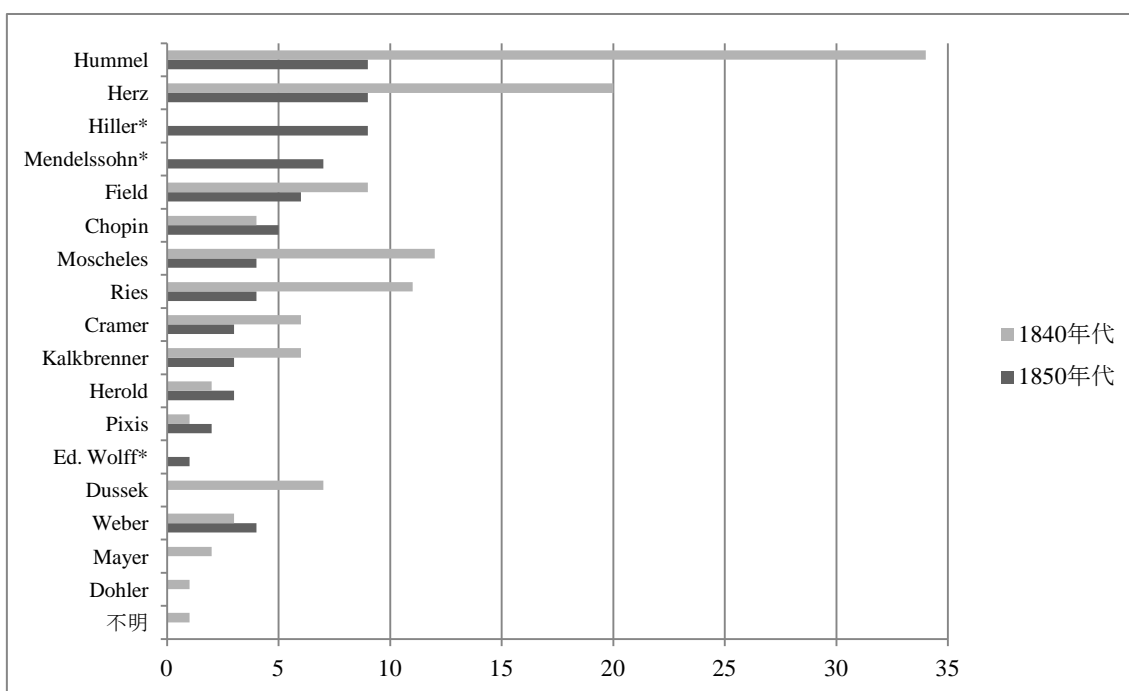
<sup>843</sup> 但し、ヒラーの協奏曲に関しては、1850 年代の文脈において新たな意味づけが行われた。この点については次節で検討することとして、ここではジャンルの全体的な傾向を提示することにする。

グロ》作品 39 (1843) が演奏されている。この作品は 1840 年代に出版されているので、比較的新しい作品を取り入れているといえるが、ジャンルの観点からは、1840 年代に尊重された伝統的な形式の枠組みから逸脱するものではなく、事実上、規範的な協奏曲である。

下のグラフ II-3-2 は定期試験演奏記録における各協奏曲作曲者の記録件数を 1840 年代と 1850 年代で比較している。グラフが示すように、上位はいずれの年代でもフンメルとエルツが占めている。以下、フィールド、ショパン、モシェレス、リース、クラマー、カルクブレンナー、エロルド、ピクシスの名前も 1840 年代と共通している。協奏曲に関して、1850 年代には未だ 1840 年代とは大きな変化がなく、協奏曲というジャンルの地位は今挙げた 1840、1850 年代に共通する作曲家たちの作品によって支えられていた。このように、演奏記録から判断する限り、協奏曲に対する音楽院の姿勢に大きな変化は見られない。

グラフ II-3-2. 協奏曲作曲者の記録件数 (1840・1850 年代)

\*: 記録された協奏曲の作曲者のうち 1850 年代に初めて現れた名前



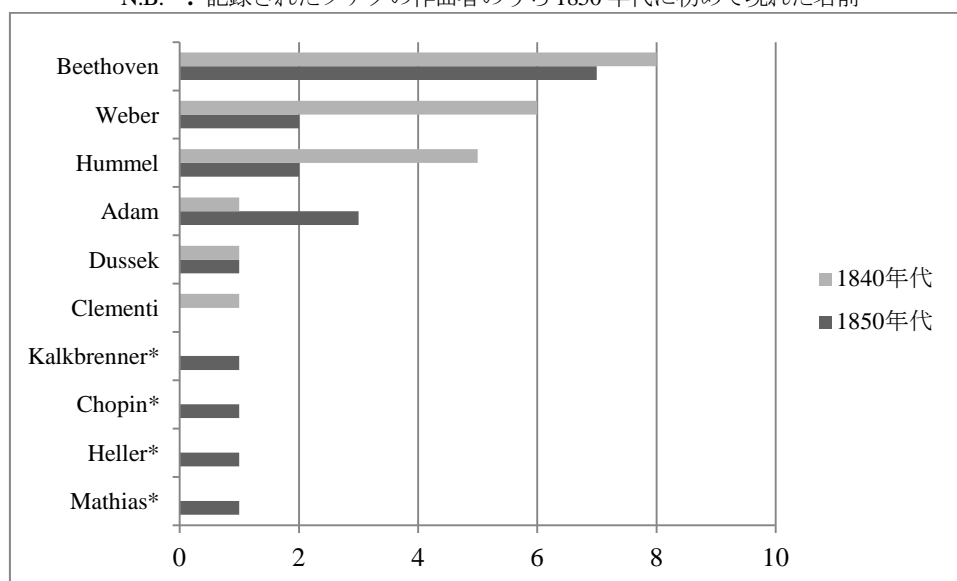
協奏曲に準じるジャンルとしての「小協奏曲」に該当する記録にはヴェーバーの作品は現れず、メンデルスゾーンの《カプリッチョ》作品 22 と 1840 年代に注目されたシャルル・マイヤーの《演奏会用アレグロ》の第 1 番と第 2 番が記録されている。

ソナタに関しては、ジャンル同定率が 22%であった 1840 年代に 22 件が記録されたのに対し、1850 年代にはジャンル同定率が約 10%だったにも拘らず 19 件が記録されている。これは、1840 年代よりも比較的大きな割合でソナタが記録されたことを意味する。1850 年代、音楽院においてソナタはさらにその重要性を強めたのだろうか。

作曲家ごとに比較してみると、1850 年代にソナタのジャンルで新しい動きがあったことが分かる。次のグラフは定期試験演奏記録におけるソナタの作曲者の記録件数を 1840 年代と 1850 年代とで比較している。

グラフ II-3-3. ソナタ作曲者の記録件数 (1840・1850年代)

N.B.\*: 記録されたソナタの作曲者のうち 1850年代に初めて現れた名前



ここには、1840年代の演奏記録には現れなかったカルクブレンナー、ショパン、ヘラー、マチアスの4名の名前が挙がっている。カルクブレンナーは1807年から1845年までの間に13曲のソナタを書いているが、1858年12月の定期試験で演奏されたソナタがどの作品かは同定できない。だが、彼の属する世代の作曲家のソナタが演奏されること自体はそれほど注目すべきことではないだろう。1780年代生まれの作曲家は、4曲のソナタを書いたフィールド、紛失した作品を含め7曲を書いたヴェーバー、14曲を書いたリースのように、18世紀の鍵盤音楽の支配的なジャンルで多くの作品を残しているからである。

むしろ重要なのは、ひとたびソナタが廃れ、変奏曲、幻想曲、性格小品、ポロネーズなどが支配的なジャンルとなった1820年代から1830年代に教育を受けて育った1810・1820年世代の作曲家たちのソナタである。彼らにとって、ソナタはもはや誰もが数多く作曲する流行の創作ジャンルではなく、「流派」の代表者たちの「傑作」として出会う作曲上の規範的なジャンルであった。定期試験で演奏されたショパンのソナタは《ピアノ・ソナタ第3番》作品58 短調（1845）で、ヘラーのソナタは同定できないが、若書きの第1番（1839）、既にパリで名声を確立していた時期の第2番（1846）、マルモンテルやル・クーペと親交を深めていた時期の第3番（1856）のいずれかである。1860年6月の後期試験で演奏されたマチアスのソナタも、演奏記録からは同定することはできないが、マルモンテルに献呈された《ピアノ・ソナタ第1番》作品20 短調（1855）か第3番 長調（1859）のいずれかである（第2番は出版されなかった）。

1850年代には未だソナタを時代遅れのジャンルと捉える傾向があったが、19世紀中葉、この世代の作曲家たちがソナタを出版するようになるにつれ、従うべき規範としてソナタが出版され、ソナタに肯定的価値を認める発言が見られるようになる<sup>844</sup>。例えば、次の一節は、ヘラーが1841年に自身のパトロンであるド・フロベルヴィル Eugénie de FROBERVILLE の姪アメリカの琴線に触れるようにと書き付けた回想録からの抜粋である。ここで彼は、カルクブレンナーに弟子入りをする際の面談で、彼の傲慢な態度に怒りを露わにし、このように皮肉を述べ立てる。

<sup>844</sup> Danièle PISTONE, « Caractéristiques et évolution des compositions pianistiques sous le Second EMPIRE », *Le piano dans la France du Second Empire*, Observatoire Musical Français, Université Paris IV, 2013, p. 18.

カルクブレンナー先生、私はどんなガイドもなしで済ませられるくらい上達した音楽家です。そのガイドが特許取得済みのあなたの手導器<sup>845</sup>だったとしてもね。私は一日に 8 時間練習していたことがあります。わたしはあなたのポロネーズもいくつか演奏したいへん苦しい思いをしました。『過ぎ去りし時よ！』私はもう音楽で袖飾りや紐飾りを作るのは御免です。1830 年の革命以来、私ども若きドイツは悪しき王たちを追い払いました。ポロネーズというアンシャン・レジームはよき立憲体制のソナタに取って代わられたのです。あなたの埃をかぶった鬘には要注意ですね！

運の悪いことに、騎士カルクブレンナー氏は文字通りの鬘をかぶっていた<sup>846</sup>。(傍点強調は原文イタリック、下線強調は筆者による)

ヘラーのテキストは読み手を楽しませるために脚色されているが、ポロネーズを王政時代に、ソナタを七月王政の立憲体制に比較している点には、ヘラーのソナタに対する見方がよく反映されている。彼は、このジャンルを絶対君主の横暴に取って代わる立憲君主制の秩序になぞらえることで、この時代に優位を占めるべきジャンルと見做すのである。

12 年後の 1853 年に『ル・メネストレル』誌上に掲載されたパリ出身のハーピスト兼作曲家、批評家のガタイェス Léon GATAYES (1805~1877) のソナタに関する記事は、当時におけるソナタの可能性に触れている点で興味深い。

100 年以上前、フォントネルは流行の音楽に悩まされて当時、次のように書いた。「ソナタよ、お前は私に何を欲するのか」。もし彼が一世紀遅く生きていたなら、今、どんな疑問の呻きが彼の苦しい胸から洩れてくるのか知りたいものである。ソナタはポプリに取って代われ、ポプリはカプリースと幻想曲によって王座から引きずり下ろされ、今度はこれらが奇抜なタイトル [の諸作品] に譲歩する運命にあったが、その一瞥は長くなるのでこの紙面では足りないだろう<sup>847</sup>。

<sup>845</sup> 筆者による註釈：「手導器 (guide-mains)」は、1830 年にカルクブレンナーが考案したピアノ練習補助器具で、細長い棒を鍵盤と平行に取り付け、その上に前腕を乗せて手首と指の力だけで演奏する器具である。カルクブレンナーはこの器具の効果を 2 つの観点から説明している。1) 自然な手のポジションを保つ。2) 各指が独立に動くようにする (Frédéric KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le piano forte à l'aide du guide-mains*, Paris, I. Pleyel, 1831, p. 2.)。Cf. 上田泰史、「身体化される『古典音楽』——F. カルクブレンナーの『手導器』と《ピアノ・メソッド》に関する一考察——」、『東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻「音楽文化学論集」』東京藝術大学大学院音楽研究科、2011 年、第 1 号、1~10 頁。カルクブレンナー、その弟子スタマティと、スタマティに師事したサン＝サーンスに焦点を当てた手導器に基づくメカニズム教育の伝統については次の論文も参照。Rémy CAMPOS « Le jeu perlé entre sociabilité et technique pianistique (1840-1920) », *Le piano dans la France du Second Empire*, textes réunis par Danièle PISTONE, actes de colloque, série « conférences et séminaire », n° 49, Paris, Université Paris IV, 2013.

<sup>846</sup> « Monsieur Kalkbrenner, dis-je d'une voix tremblante d'imagination, je suis assez musicien pour pouvoir me passer de tout guide, fût-ce votre guide-mains breveté lui-même. Il fut un temps où je travaillais huit heures par jour ; je jouais vos polonaises et je souffrais beaucoup. *Tempi passati !* Je n'aime plus les brandebourgs et les passementeries musicales. Depuis la Révolution de 1830, nous autres *Jeunes-Allemagne*, nous avons chassé les mauvais rois. L'ancien régime des Polonaises a été remplacé par celui des bonnes Sonates constitutionnelles. Et gare à vos perruques poudreuses !

Par malheur, M. Le Chevalier Kalkbrenner est pourvu d'une perruque en toutes lettres » Jean-Jacques EIGELDINGER, *Stephen Heller. Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Paris, Flammarion, 1981, p. 82.

<sup>847</sup> « Il y a plus de cent ans Fontenelle poursuivi par la musique, alors à la mode, s'écriait : *Sonate, que me veux-tu ?* Je voudrais bien savoir quels gémissements interrogatifs s'échapperaient maintenant de sa poitrine opprimée s'il eût vécu un siècle plus tard. La sonate a disparu pour faire place au *pot-pourri* ; le *pot-pourri* a été détrôné par le *caprice* et la *fantaisie*

ガタイェスが引用しているド・フォントネル Bernard Le Bovier DE FONTENELLE (1657~1757) の言葉はルソーの『音楽事典』の「ソナタ」の項目で引用された警句である。音楽を模倣の芸術と見做すルソーによれば、人間の声が発する音とそれに結びついた言葉によって模倣対象のイメージは心の内奥に届き、そのイメージが生み出す感情が喚起される<sup>848</sup>。彼にとって、言葉を伴わない器楽ジャンルとしてのソナタは具体的な模倣対象を正確に意味することができないために、声楽よりも低く位置づけられる。フォントネルの警句はその傍証として、引用されている。しかし、ガタイェスはソナタの流行が去った後に、再びソナタが新しい世代の作曲家にとって重要な作曲の場になることを確信する。

前世紀においてたいへんに流行したソナタはヴァイオリンに関しては、コヴェッリ、タルティーニ、ヴィオッティ、クロイツェル等、ピアノではエマヌエル・バッハ、ハイドゥン、モーツァルト、ベートーヴェン、クレメンティ、ドゥシーク、フンメル、フィールド等によって有名になった。だが、今日、熟練の教授マルモンテル氏が再び『ピアノのエコー・クラシック』を出版し、大家たちの省みられなくなった傑作を広めたときには、ソナタはいわば姿を消してしまっていた。ソナタは新しい世代全体に前世紀が生み出したこれら天才たちの深遠な着想を一から教えるはずである。そして、今日的な流派の幻想曲の足どり、現代的な演奏の進歩と新しい手法と結びついて、ソナタはある時点で完全な音楽教育をその成果としてもたらすに違いない<sup>849</sup>。(下線強調は筆者による)

ガタイェスは演奏技法の革新者としてリストとタールベルクの名前を挙げている。彼は、過去の「大家」のソナタを学ぶ若い世代が、19世紀の革新者の演奏技法に依拠してソナタを書くことで、ソナタというジャンルが新たな生命を生きることを期待した。彼はこのようにして書かれた新しい世代のソナタの一例として、ハーピスト、ピアニスト兼作曲家のゴッドフロワ Félix GODEFROID (1818~1897) が出版したばかりの《劇的ソナタ》作品 45<sup>850</sup>を紹介している。

この翌年、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上では、作曲家兼批評家のレオン・クロイツェルが、ピアニスト兼作曲家シュルホフ Julius SCHULHOFF (1825~1898) の《ピアノ・ソナタ》へ短調作品 37 (リストに献呈)<sup>851</sup>の出版に寄せて、「ソナタの分析をもう一度! (Encore l'analyse de la sonate !)」という記事を書いている。「もう一度」というのは、クロイツェルが2

---

qui à leur tour ont dû céder le pas à ces choses aux titres excentriques, dont la longueur nomenclature ne tiendrait pas sur cette feuille. » Léon GATAYES, « Une sonate », *Le Mén.*, 20<sup>e</sup> année, n° 25, le 22 mai 1853, p. 3.

<sup>848</sup> « C'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit y produire. » Jean-Jacques ROUSSEAU, « Sonate », *Dictionnaire de la musique*, Paris, V<sup>o</sup>e Duchesne, 1768, p. 460.

<sup>849</sup> « La sonate très à la mode dans le cours du siècle dernier a été illustrée pour le violon par Covelli, Tartini, Viotti, Kreutzer, etc., et pour, le piano par Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dussek, Hummel, Field, etc. Mais de nos jours elle avait pour ainsi dire disparu, lorsqu'un musicien éclairé, un habile professeur, M. Marmontel, a propagé de nouveau les chefs-d'œuvre négligées des grands maîtres en publiant son école classique de piano. Elle doit initier toute une nouvelle génération à la pensée profonde de ces génies qu'enfanta le siècle dernier, et, combinée avec les allures fantaisistes de l'école actuelle, avec les progrès et les nouveaux procédés de l'exécution moderne, elle doit aussi, dans un temps donné, avoir pour résultat une éducation musicale complète; car dans l'art comme dans la vie, les erreurs peuvent quelques fois rapporter d'utiles enseignements lorsqu'on rentre à temps dans la bonne voie dont on s'est momentanément écarté. » Léon GATAYES, « Une sonate », *Le Mén.*, 20<sup>e</sup> année, n° 25, le 22 mai 1853, p. 3.

<sup>850</sup> Félix GODEFROID, *Sonate dramatique pour piano*, op. 45, Paris, Heugel, 1853.

<sup>851</sup> Julius SCHULHOFF, *Sonate pour piano*, op. 37, Paris, J. Meissonnier fils, 1854.

ヶ月前にローゼンハイン Jacob ROSENHAIN (1813~1894)<sup>852</sup>のソナタについて分析的な批評を出していたからである。彼はこの記事で再びジャンルとしてのソナタを擁護する発言をしている。クロイツェルは「人々はソナタを迫害し、呪い、コンサートから追い出している」<sup>853</sup>と現状を嘆いてソナタの置かれた立場と自身のソナタに対する見解を対比させる。

今日、フォントネルの時代と変わらず、ソナタという言葉の概念は驚くほど衰退や凋落といった概念と結び付いている。ソナタとは、に雅な振る舞いを要求する善良な老婆であり、趣味良くカールした鬘をかぶり、なくなって久しいお色気の代わりにあらゆる種類の巧みな手口を用い、ルージュに白粉、ブルーやつけぼくろ、フリルにレース、見かけばかりの飾りをふんだんに使い濫用するが、こうしたものはみんな、乾燥して皺だらけのミイラをととも下手に飾るのにもほとんど成功していない。これが世の人々が考えるソナタだ。私はといえば、ソナタを音楽のもっとも十全な類型、永遠に若く、永遠に美しいミューズと見做している。私は、ラマルティエヌが創意の根源たる神性を熱愛し尊重したように、ソナタを愛し、ソナタを尊重する<sup>854</sup>。

クロイツェルは、一方では一般的なソナタのイメージとしてこれを前世紀の振る舞いや所作にしがみつくと老女に喩え、他方では瑞々しいミューズに喩え永遠に古びないジャンルとしてソナタの規範性を強調している。

ヘラー、ガタイェス、クロイツェルらの発言は、1840年代以降、再びソナタの価値が社会的に認められつつあったことを示唆している。実際、第二帝政期、既に亡くなった過去の作曲家のソナタを中心に、100曲単位でソナタがフランス国立図書館に納本された<sup>855</sup>。同時代の作曲家に関しては、法律に基づきフランスの各年の出版物をカタログ化した『フランス文献目録 (Bibliographie de la France)』に依拠して1853年から1870年までに出版されたソナタを調査したピストヌ Danièle PISTONEによれば、第二帝政前期 (1852~1859) にはローゼンハイン、ヘラー、ラコンブ、マチアス、シュルホフらを含む16名の20作品が見出されている (内一人はフィアール Cécile FIARD という、ショパンの弟子<sup>856</sup>とされる女性作曲家の作品である)<sup>857</sup>。1860年から1870年までにはエルツ、マルモンテル、ジョゼフ・ヴィエニアフスキを含む16名の17作品が挙げられている。

ドイツにおいても、かつてショパンとともにパリで活躍したヒラーが1851年に《ピアノ・ソナタ第2番》を作曲<sup>858</sup>、次いで1852年に《ピアノ・ソナタ第1番》を出版し、リストが1854

<sup>852</sup> Léon KREUZER, « Divers compositions de M. Rosenhain », *RGM*, 21<sup>e</sup> année, n° 11, le 12 mars 1854, p. 86-87.

<sup>853</sup> « On persécute la sonate, on la maudit, on la chasse de concert en concert. », *Ibid.*

<sup>854</sup> « Aujourd'hui, comme au temps de Fontenelle, l'idée du mot sonate s'allie merveilleusement avec l'idée de décrépitude et de caducité. La sonate, c'est une bonne vieille qui a encore des prétentions à la galanterie, qui porte une perruque artistement frisée, qui remplace par toutes sortes de procédés ingénieux des appas absents depuis longtemps, qui use et abuse à profusion du rouge, du blanc, du bleu, des mouches, des falbalas, des dentelles et des fanfreluches, tout cela pour réussir fort peu à parer très-mal une momie sèche et ridée. Voilà la sonate telle que les gens du monde la considèrent. Quant à moi, je la considère comme le type le plus accompli de la musique, comme la muse éternellement jeune, éternellement belle. Je l'adore et je la respecte, comme Lamartine adorait et respectait sa divinité inspiratrice. » *Id.*, « Encore l'analyse de la sonate ! », *RGM*, 21<sup>e</sup> année, n° 19, le 7 mai 1854, p. 153.

<sup>855</sup> Danièle PISTONE, *op. cit.*, p. 18.

<sup>856</sup> このソナタの表紙の献辞には「作曲者の師、ショパンの思い出へのオマージュ (Hommage à la mémoire de Chopin, son maître)」とある。Cf. Céline FIARD, *Sonate de Salon pour piano (à la mémoire de Chopin)*, op. 7, Paris, H. Lemoine, 1855.

<sup>857</sup> Danièle PISTONE, *op. cit.*, p. 18.

<sup>858</sup> このソナタは1861年まで出版されなかった。Ferdinand HILLER, *Zweite Sonate für Pianoforte*, Mainz, B. Schott's

年に実験的な《ピアノ・ソナタ》ロ短調 (S 178) を公にしたことから分かるように、1850年代は、1810、1820年世代のピアノ・ソナタが一つの創作ジャンルとして見直された時期であった。

若い世代のソナタを重視する傾向は男子クラスの修了コンクールにも現れている。1850年代、ソナタは1850年、1854年、1858年にコンクール課題曲となり、1810年代生まれのショパン、タールベルクのソナタ、そしてクロイツェルがいずれも批評記事を書いた、1825年生まれのシュルホフのソナタが演奏されている。これらの作品は演奏記録には現れていないが、修了試験の課題曲となった以上は定期試験でも演奏されている可能性が極めて高いので、その具体的な特徴をここで指摘することは無駄ではなからう。

1850年にはタールベルクの4楽章 (アレグロ・モデラート、スケルツォ・パストラレ、アンダンテ、フィナーレ・アジタート) からなる交響的な《大ソナタ》作品50ハ短調 (1845)<sup>859</sup>のフィナーレが修了コンクールで演奏されている。ソナタ形式によるこのフィナーレで、タールベルクはかつて幻想曲で用いた中音域の旋律とそれを取りまく広い音域に亘るアルペジオの組み合わせは用いていないものの、旋律については中音域、とくにソプラノからアルトの音域を重視している。例えば、変ホ長調で提示される第2主題 (譜例II-3-1) は行進曲風の性格をもち、初めは右手の高い音域で、オクターヴ下のパートと内声を伴って「堂々と (maestoso)」弾かれるように指示されている。続く推移部において、この主題のモチーフは中音域に移され、単旋律で現れる。

譜例II-3-1.S. タールベルク《大ソナタ》作品56 (1845)、第4楽章、mes. 58-60



Söhne, 1861.日付入りの草稿はベルリン国立図書館のオンラインデジタルコレクション (Disitalisierte Sammlungen) で閲覧できる。Cf. Ferdinand HILLER, *Sonate für Pianoforte in As dur von Ferdinand Hiller*, cote de SBB : Mus. ms. autogr. Hiller, F.15 N. SBB, *Disitalisierte Sammlungen*, [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN680544976&PHYSID=PHYS\\_0001](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN680544976&PHYSID=PHYS_0001) (2015年8月6日アクセス)。

<sup>859</sup> Sigismond THALBERG, *Sonate*, Paris, M. Schlesinger, ca 1845.



譜例 II-3-2. 同前、mes. 67-72

タールベルクはここで、幻想曲のように旋律の構成音を左右の手で交互に打鍵しながらつむぎ出す手法は避けているが、旋律を右手、伴奏を左手に担わせる旧来の書法を捨て、右手だけで旋律と16分音符の伴奏を同時に演奏するように書いている。タールベルクはソナタにおいても、幻想曲で発展させた中音域の旋律を重視し、旋律と伴奏に対し手を柔軟に割り当てるといふ発想を活かしていることが分かる。

シュルホフの《ピアノ・ソナタ》作品37<sup>860</sup>は、出版された1854年にコンクール課題曲となっている。シュルホフもまた、第2主題部で内声に旋律を置いている。第2主題が変イ長調で提示される際にはテノールとソプラノがオクターヴで主題を担う。とくに下のパートは右手と左手で交互に旋律の構成音を取るよう書かれている（譜例II-3-3 下段の冒頭2小節）。

譜例 II-3-3. J. シュルホフ《ソナタ》作品37、第1楽章、mes. 48-56

<sup>860</sup> Julius SCHULHOFF, *Sonate pour piano*, op. 37, Paris, J. Meissonnier fils, 1854. 以下に示す譜例は次のエディションを参照している。Id., *Sonate*, op. 37, Mainz, B. Schotts Söhne, 1854.

主題が繰り返される際には、今度は右手が分散和音を担い、旋律はテノールの音域にのみ現れ、やはり右手と左手が旋律の構成音を交互に取り合う。

譜例 II-3-4. 同前、mes. 67-75



マルモンテルは、1840年代にはまだ旋律は右手で演奏されるものだという先入観があったことを証言している。1842年にタールベルクの《ロッシーニの〈モーゼ〉の主題による幻想曲》作品33が修了試験の課題曲になったとき、「ほとんどタールベルクが採用した〔手の〕配置に気づいているものはいなかったので、ただ一人の女子生徒オラニエ嬢以外の女子生徒は、古い伝統、つまり旋律を右手で、伴奏を左手で弾く伝統に従って演奏した」<sup>861</sup>と述べている。こうした「古い伝統」によって植えつけられた先入観は、この種の新しい演奏技法を用いる作品が多く出版され、1850年代にパリ音楽院でも採用されることによって次第に薄れていったと考えられる。

1830年代から1850年代にかけて出版された比較的新しいソナタの導入は、ピアノ科における教育上の2つの要求を満たす上で重要であったと考えられる。一つは、1840年代にピアノ界が注目した新しいピアノ演奏技法を音楽院の生徒たちに親しませることができるという点、もう一つは、それが古典的なジャンルであるソナタという枠組みの中で可能になった点である。一点目は、オペラの主題に基づくタールベルクの幻想曲を通して既に試みられていた。しかし、その書法が試みられたのは幻想曲においてであり、この演奏技法上の革新は古典的なジャンルには属していなかった。しかし、1840年代から1850年代にかけて、1830年代に幻想曲を通して実現された刷新がソナタにもち込まれると、音楽院は喜んでこれを受け入れた。なぜなら、それは古典的な基礎を維持しながら進歩を排除しないという音楽院の基本姿勢と完全に一致したからである。定期試験と修了コンクールで演奏されたショパン、マチアス、ヘラー、タールベルクのソナタがどれもスケルツォ楽章を伴う4楽章構成を基本とする古典的な枠組みで書かれているのは偶然ではないだろう（但しシュルホフのソナタは（アレグロ-アンダンテ-アレグロ・アダルトの3楽章からなる）。一方でリストの《ソナタ》や連続して演奏される2部分からなるヒラーの《ソナタ》第1番 作品47のように、単一楽章の実験的なソナタはコンクールの課題曲にはならなかった。形式における革新は、音楽院にはすぐには受け入れられず、仮に

<sup>861</sup> PC, p. 159. « On se rendait si peu comme morceau de concours, fut exécutée par toutes les élèves moins une seule, M<sup>lle</sup> Aulagnier, je crois, suivant les traditions anciennes, c'est-à-dire le chant à la main droite et l'accompagnement à la main gauche. » この証言には一点矛盾がある。オラニエ Clémentine-Marie AULAGNIER (1827~?) 嬢がコンクールに参加して次席・賞を得た時期（1844年次席、1845年1等賞）と、タールベルクの作品が女子クラスの課題曲に選ばれた年（1842年）が一致していないのである。マルモンテルは、オラニエ嬢を別の生徒と勘違いしているか、あるいはコンクールと定期試験の記憶を混同している。実際、オラニエ嬢は年度末の選抜修了試験以外でタールベルクの作品を演奏している。彼女は1842年6月の試験では《バツリーニの「ストラニエーラ」のモチーフに基づく幻想曲》作品9を、1843年11月の試験では「トレモロ」と記された小品（《練習曲集》作品26-8か）を弾いた。

定期試験で演奏されていたとしても、そうした革新的なソナタは他の作曲家のソナタに比して大きな割合を占めることはなかったであろう。1850年代における1810年代、1820年世代のソナタは、このように「現代」的な演奏技法と「古典」的な形式的枠組みが結び付いたことによって音楽院で注目されたのである。

ソナタ以下のジャンルは演奏記録件数が5件以下であり、いずれのジャンルが重視されたのかははっきりしない。ソナタに次いで3番目の地位を占めていたフーガの記録は5回あり、すべて作曲者はバッハである。フーガとともに、前奏曲も演奏されている。2回記録された前奏曲は、1858年5月の試験でファランク夫人のクラスの生徒が演奏したもので、バッハのフーガとセットで演奏されている。フーガは1840年代に引き続き定期試験の中で一定の位置を占めていたと思われる。

オペラの主題に基づく幻想曲が3件記載されていることは興味深い。3件ともタールベルクの作品で、ベッリーニの主題に基づく幻想曲が2作（作品9、12）、ドニゼッティの主題に基づく幻想曲が1作（作品67）である。このうち、もっとも新しい《ドニゼッティの〈ドン・パスクアーレ〉のモチーフに基づく大幻想曲》作品67（1850）でも、タールベルクはバスと上声部の音階、アルペッジョに挟まれた中声部に旋律を置く書法を用いている<sup>862</sup>。この作品は1852年にローランのクラスで演奏されていることから、タールベルクのオペラの主題に基づく幻想曲は、新しいソナタの傍らで、1840年代に引き続き演奏技法のモデルとしての役割を果たしていた。

「性格的作品（集）」に分類された2作品はエルツの「夢想曲（Rêverie）」、ショパンの「即興曲（Impromptu）」であるが、同定はできない。このジャンルの作品は、コンクールの課題曲として選ばれることはなかったが、協奏曲やソナタよりも小規模で様々な様式で書かれるため、演奏技法のみならず作品の様式理解の上でもある程度重視されていた可能性がある。一件のみ記録されたスケルツォは、ファランク夫人が自身の生徒に弾かせた《スケルツォ》作品47（1858）<sup>863</sup>である。弦楽四重奏、交響曲のスケルツォ楽章の古典的様式で書かれたこの作品は、出版された年に試験で弾かれている。アントン・レイハに師事した彼女は交響曲、室内楽と同様、ピアノ作品においても古典的書法を尊重している。

#### 譜例 II-3-5. L. ファランク 《スケルツォ》 作品47、mes. 1-9



この種のスケルツォは、18世紀生まれの規範的作曲家の作品とともに教えられることで、厳格で正確な様式を生徒に親しませることができた。加えて、教授自身が作曲者であることも、ファランク夫人の指導に生きた古典的作曲家としての権威を与えたはずである。1850年代に、ショパンに代表される独立したピアノのジャンルとしてのスケルツォが演奏されたのかは分からないが、1860年代になるとその記録が見え始める。

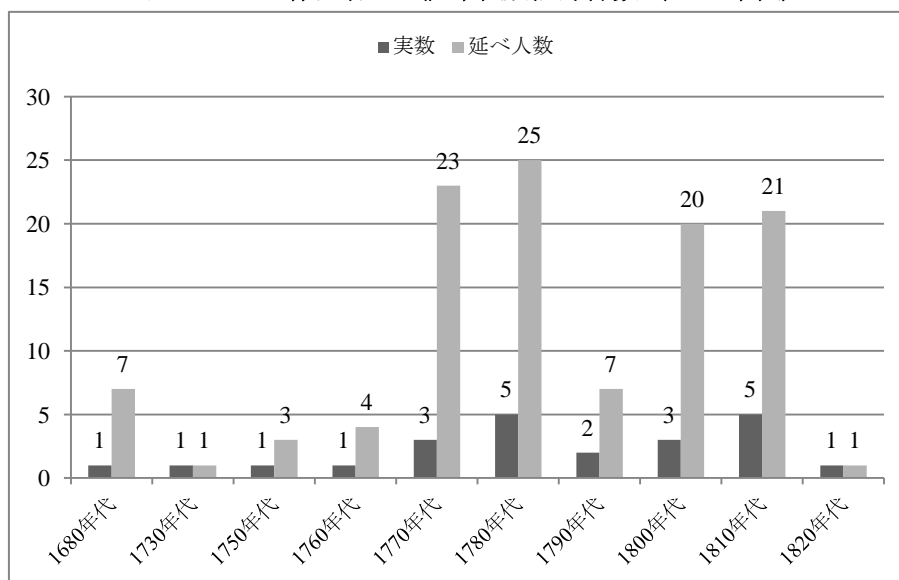
<sup>862</sup> Sigismond THALBERG, *Grande fantaisie sur des motifs de Don Pasquale de Donizetti*, op. 67, Paris, Chabal, 1850.

<sup>863</sup> Louise FARRENC, *Scherzo pour piano*, Paris, chez l'auteur, 1858.

### 3-2. 世代別にみた作曲家の傾向

1850年代は記録された作曲家データが少ないが、それでも作曲家の世代には1840年代と類似した偏りを見出すことができる。次のグラフII-3-4は、この年代における作曲者名の出現頻度を実数と延べ人数の2系列の棒グラフで表示している。

グラフII-3-4. 作曲者の生誕年代別記録件数（1850年代）



延べ人数で見れば、上位2世代は1770年代と1780年代生まれの作曲家で占められている。1810年世代は1840年代と同じく第3位を占めている。1840年代に第5位だった1800年代生まれの作曲家はここでは1810年世代とほぼ同数で、第4位を占めている。このように、20件以上の記録が見出されるのは、1840年代に20件以上の記録が見出された世代とほぼ一致している。では、各世代の作曲家やその作品において際立った相違は見られるのだろうか。以下、延べ人数の多い順に検討していく。

#### 3-2-1. 1780年代生まれの作曲家

史料に現れるこの世代の作曲家の内訳を下の表に示す。

表II-3-1. 1780年代生まれの作曲家と各々の記録件数（1850年代）

1780年代生まれの作曲家	記録件数
ヴェーバー	9
フィールド	6
カルクブレンナー	4
リース	4
ピクシス	2

定期試験で演奏された彼らの作品について同定されたジャンルは、協奏曲、ソナタに限られる。記録の多いヴェーバーは、ソナタと協奏曲が演奏されている。1840年代にしばしば演奏されたコンツェルトシュトックは記録には含まれないが、無論演奏されていた可能性はある。1840年代の記録に見られなかったヴェーバーの作品で、1850年代の演奏曲目として同定されたのは

《ピアノ・ソナタ》作品 24 (1812) である。この作品は 1851 年 6 月と翌年 6 月 (いずれもローランのクラス) で 2 回演奏されおり、いずれも第 4 楽章が演奏されている。この楽章は「無窮動 (mouvement perpétuel)」と呼ばれており、1853 年にブランデュ社はこの楽章だけを抜粋して上記のタイトルで出版した<sup>864</sup>。この楽章では、下の譜例 II-3-6<sup>865</sup>に示すような動きが 330 小節間絶え間なく続く。

譜例 II-3-6. C. M. v. ヴェーバー 《ピアノ・ソナタ》作品 24、第 4 楽章、mes. 1-3



このフィナーレが 1840 年代以前から演奏されていた可能性は十分に考えられるので、本作品が演奏されたこと自体は特段に新しい傾向と見做すべきものではない。この楽章は、絶え間なく続く 16 分音符の全音階、半音階、分散和音、アルペッジョで構成されるので、生徒が基本的な演奏テクニックの修得の度合いを測る試金石だったと考えられる。実際、「無窮動」をタイトルに冠する作品は、ブランデュがこのタイトルを用いる以前から、音楽院出身のピアニスト兼作曲家たちによって練習曲として出版されていた。1839 年には Ch.-V. アルカンが《片手ずつ、ないし両手のための 3 つの大練習曲》の第 3 曲 (プレスト、ハ短調) を両手のユニゾンで書き、これに「類似した、無窮の動きをもつ練習曲 (étude à mouvement semblable et perpétuel)」という題を付けている。ラヴィーナは 1848 年に《無窮動——演奏会用練習曲》作品 18<sup>866</sup>を出版したが、序奏付のこの作品は、主部は右手の急速な 16 分音符 (三連符) と左手の 8 分音符を基調とする伴奏で書かれ、12 頁に亘って展開される。ヴェーバーのこの Rondol楽章は、古典的ジャンルのソナタとしてではなく、一種の演奏技法修得の練習曲として音楽院で教えられていたと考えられる。1849 年にピアノ科で 1 等賞を得ていた 12 歳の J. ヴィエニアウスキは、1849 年 4 月 3 日にエラル社サロンのサロンでヴェーバーの「無窮動」を演奏している。批評家のアンリ・ブランシャールは「奏者の年齢のわりに演奏が非常に自然で、優美かつ軽快に、魅力的な活気をもってジョゼフ少年が演奏したヴェーバーの無窮動が、兄の演奏したバッハのト短調のフーガよりも我々の気に入った」<sup>867</sup>と書いている。急速なテンポで様々な音型 (音階、アルペッジョ、分散和音) を「自然に」、つまり演奏技術的に難なくこなし、「軽快さ」、「優美さ」、「活気」と

<sup>864</sup> Cf. Carl Maria von WEBER, *Le Mouvement perpétuel, rondo brillant pour piano*, Paris, Brandus, 1853. この楽譜のプレート番号は «M. S. 831» である。これは、ブランデュ社が買収したシュレジンガー社のプレートを印刷に用いたことを示す。このプレート番号からは 1829 年にプレートが制作されたことが分かる。おそらく、ブランデュは 1829 年にシュレジンガーが出版したヴェーバーの《ピアノ・ソナタ》作品 24 から終楽章のプレートをを用いてこの楽譜を出版した。これ以後、フランスでは複数の出版社が 1860 年代から 1880 年代にかけてこの楽章を出版するようになる。以下はその例である。Id., *Mouvement perpétuel, rondo*, Paris, Gambogi frères, 1866; id., *Mouvement perpétuel (Rondo extrait de la Sonate, op. 24)*, Paris, A. Leduc, 1878; Id., *Le mouvement perpétuel, rondo extrait de la Sonate, op. 24*, Paris, J. Iochene, 1886.

<sup>865</sup> 譜例には次の楽譜を用いた。Carl Maria von WEBER, *Klaviersonate*, op. 24, G. Henle Verlag, Munich, 1992.

<sup>866</sup> Henri RAVINA, *Le mouvement perpétuel, étude de concert*, op. 18, Paris, M<sup>me</sup> Cendrier, 1848.

<sup>867</sup> « [N]ous avons préféré le mouvement perpétuel de Weber comme plus naturel à l'âge de l'exécutant et dit d'une grâce, d'une légèreté et d'un [sic.] vivacité charmante par le petit Joseph, à la fugue de Bach, en sol mineur, exécutée par son frère aîné, Henri. » Henri BLANCHARD, « Auditions Musicales », *RGM*, 17<sup>e</sup> année, n° 16, le 21 avr. 1850, p. 136.

いった言葉で表される性格を体現している点に、ブランシャールは学習者の水準を超えたピアニストの姿を見出している。基礎的な技術の修得と表現の両面において、ヴェーバーの「無窮動」はうってつけの教材であった。

フィールドの場合は、1840年代と同じく専ら協奏曲が演奏されている。1840年代にも演奏された第2番、第4番に加え、1840年代には記録されなかった第1番が挙げられている。10代前半の若きフィールドによって書かれ1799年に初演された第1番は、ヴィーン古典派の様式を色濃く反映している。フィールドの初期の協奏曲における歌唱的な旋律と書法の簡潔さは、1850年代から1860年代にかけて「古典」の概念と積極的に結び付けられるようになるが、この点については次章でマルモンテル、ル・クーペの見解を比較しながらみることにする。

1840年代に演奏されたカルクブレンナー、リース、ピクシスの作品もまた協奏曲で、リースは第3番 作品 55 (1815)、カルクブレンナーは第1番 作品 61 (1823)、ピクシスは作品 100 (1826~1828) が弾かれており、記録からは1840年代との際立った相違は見出されない。

### 3-2-2. 1770年代生まれの作曲家

この世代に属する作曲家で、記録に残っているのは1840年代と同じくフンメル、ベートーヴェン、クラマーの3名で、史料上の記録件数の順序も全く変わりはない。記録された23件のうち、半数以上をフンメルが占めている点は、フンメルが引き続き重視されていた可能性を示唆している。演奏されたジャンルは1780年代生まれの作曲家たちと同様、協奏曲とソナタである。

表 II-3-2. 1770年代生まれの作曲家と各々の記録回数 (1850年代)

1770年代生まれの作曲家	記録件数
フンメル	13
ベートーヴェン	7
クラマー	3

フンメルの作品のうち同定されたのは、1840年代にも13回記録された作品89のみである。この作品は1859~1860年度の後期試験に2回のみ演奏記録が認められる。1850年代におけるフンメルの記録の多さは、この時期にフンメルが1851年と1858年の女子クラス、1856年の男子クラスで合計3回、修了コンクールで協奏曲(それぞれ作品113 変イ短調と作品89 ロ短調)が課題曲となっていることから分かる。1850年代に3回以上課題曲に選ばれた作曲家は、4回選ばれたショパンしかいない。

ベートーヴェンについては、7件のうち6件がソナタで、1件が「ロンド」である。このうち同定されたのは《ピアノ・ソナタ》作品13と作品31-2の2件で、いずれも1840年代にも記録に見られた作品である。

クラマーは3回記録されているが、このうち1回はハ短調の協奏曲の第5番(作品48)である。この作品もまた、1840年代に記録されていた。

記録からみる限り、1770年代生まれの作曲家に関しても1840年代と類似した選曲がなされ、フンメルが重視されていたと考えられる。

### 3-2-3. 1810年代以降の作曲家——存命中の「古典的」作曲家

1840年代に引き続き、1810年代生まれの作曲家の記録件数は多い。次の表 II-3-3はこの世代に属する5名のピアニスト兼作曲家を名前の出現頻度順に表示している。

表 II-3-3. 1810 年代生まれの作曲家と各々の記録件数 (1850 年代)

1810 年代生まれの作曲家	記録件数
ヒラー	9
ショパン	7
タールベルク	3
ヘラー	1
ヴォルフ	1

ここではヒラーの記録数が最多となっている。これらの記録はすべて 1858 年 5 月 28 日の試験の史料に現れるもので、ヒラーの《ピアノ協奏曲第 1 番》作品 5 が記録されている。クラス別でみると、ル・クーペのクラスで 7 件、ファランク夫人、コーシュ各夫人のクラスで 1 件ずつが記録されている。つまり、1857-1858 年度の女子クラス後期試験で注目を集めたことが窺われる。しかし、この年度に行われた修了試験はヒラーの協奏曲ではなく、男子がフンメル《ピアノ協奏曲第 3 番》作品 89、ショパンの《ピアノ・ソナタ第 3 番》作品 58 であり、ヒラーの協奏曲は修了コンクールの準備のために演奏されたわけではない。この作品が修了コンクールの課題となるのはその翌年である。本作品が 1832 年に女子クラスの課題曲となって以来、27 年ぶりに女子クラスの課題曲となり、1858 年にもクラスの定期試験で演奏されたのには、おそらくこの作品の第 1 楽章が 1856 年に再版されたことが関わっている。この再版は、ウジェール社から出版された『現代の古典的ピアノ作曲家たち (Classiques modernes du piano)』という存命中の作曲家による古典的様式の作品を集めたシリーズの一つに収められたもので、シリーズ全体をマルモンテルが編纂した。ヒラーの協奏曲の冒頭 (譜例 II-3-7) には、次のような註釈が付いている。

古典的な様式で書かれた音楽では拍節、ごく微細な部分にさえ見られる入念さ、厳密さに十分な注意を払い、高貴かつ単純な表現をし、高尚な性格の諸作品には欠かせない演奏の至芸 (Maestria) を示すことが必要とされる<sup>868</sup>。

<sup>868</sup> « La musique écrite dans le style classique exige une stricte observation de la mesure, du soin et de la précision dans les moindres détails, une expression noble et simple à la fois, enfin cette MAESTRIA d'exécution indispensable aux œuvres d'un caractère élevé. » Ferdinand HILLER, *Morceau de concours du Conservatoire, 1<sup>er</sup> concerto*, Paris, Heugel, 1856, p. 2.

譜例 II-3-7.F. ヒラー 《ピアノ協奏曲第1番》作品5、第1楽章 (1856) の冒頭

## CLASSIQUES MODERNES DU PIANO.

1<sup>er</sup> CONCERTO.

1<sup>re</sup> PARTIE.

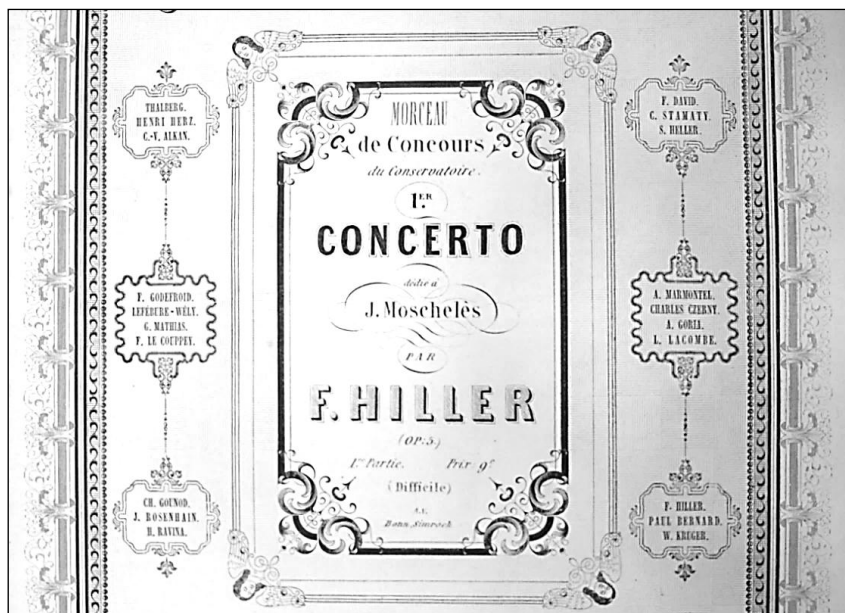
F. HILLER.

MORCEAU DE CONCOURS.

*N. B. La musique écrite dans le style classique exige une stricte observation de la mesure, du soin et de la précision dans les moindres détails, une expression noble et simple à la fois, enfin cette MAESTRIA d'exécution indispensables aux auteurs d'un caractère élevé.*

ヒラーの協奏曲は、1832年の修了コンクール時には同時代の20歳の作曲家による協奏曲として受容されたが、1850年代には細心の注意を払って演奏すべき古典的な協奏曲として扱われるようになったことが分かる。また、この作品がモシェレスに献呈されたということも、この作品に権威を与えたと考えられる。1856年のエディションの表紙では「コンクール課題曲 (morceau de concours)」の文字が掲げられ、タイトルを挟んでちょうど楽譜の中央にモシェレスの名前が来るようにレイアウトされている (図 II-3-1)。

図 II-3-1. F. ヒラー 《ピアノ協奏曲第1番》作品5、『現代の古典的ピアノ作曲家たち』に含まれるエディションの表紙 (1856)



ヒラーに次いで、ショパンの作品が7件記録されている。その内訳は、《協奏曲》第1番 作品11が4件、その他は《協奏曲第2番》作品21、《ピアノ・ソナタ第3番》作品58、「即興曲」がそれぞれ1件である。ショパンは1849年に亡くなったが、続く10年以内に、ショパンの作



品はフンメルやモシェレスの作品と並んで重視されるようになった。1850年代の修了コンクールをみても、男子クラスで1851、1857、1858年にそれぞれ第2協奏曲、第1協奏曲、第3ソナタ（いずれも第1楽章）が課題曲となり、女子クラスでは1855年に第1協奏曲の第1楽章が課題曲となっている。修了コンクールの課題曲において、ショパンは早くも1850年代にはもっとも多く演奏された作曲家となった。定期試験におけるショパンの記録が比較的多く見られることも、この傾向の反映と見られる。

タールベルクについては、既に前節でみたように、3件ともオペラの主題に基づく幻想曲である。3件の記録は1851年と1852年の後期試験に見られる。彼の幻想曲は尚も演奏され続けていたとはいえ、音楽院のレパートリーにおけるタールベルクの位置づけは、1850年代に少しずつ変化している。修了コンクールにおいて、タールベルクの幻想曲は1842年に女子クラスの課題曲となったのを最後に、課題曲のレパートリーからは姿を消し、1850年には幻想曲に代わって《大ソナタ》作品56が採用された。ウージェール社の『現代の古典的作曲家』シリーズ(1856)にはタールベルクの作品も含まれたが、この時選ばれたのは彼の幻想曲ではなく、ウージェール社から出版された近作《ピアノ三重奏曲》作品69(1853)<sup>869</sup>の第2楽章のピアノ独奏用編曲だった。1850年代の定期試験では、幻想曲に加え、タールベルクの古典的な形式の作品も受け入れられていたはずである。

ヴォルフについては1840年代と同様、再び《演奏会用アレグロ》作品39が1869-1870年度の後期試験で演奏されている。

記録件数が1件ではあるが、ヘラーの名前が1850年代に挙がったことは、彼がその後定期試験の曲目において占める重要性を考えれば特筆すべきことである。記録されたヘラーの作品は、彼がそれまでに3作を書いたソナタの終楽章のいずれかで、1858年5月28日の試験で演奏された。『ル・メネストレル』誌はこのことをわざわざ紙面を割いて報じている。修了コンクールの模様が報じられることはあっても、定期試験に関する記事が音楽雑誌に掲載されるということは極めて異例である。

音楽院ピアノ科の最近の学期末試験で、審査員と著名な院長オベール氏は生徒の一人によって演奏されたシュテファン・ヘラー氏のソナタを聴いてたいへん強い印象をもった。手から手へと回されたこの作品は異例の成功を収めたが、専ら古典的大家たちばかりが試験の名誉となっているだけに、このことはこの作曲家にとってうれしいことであった。これは、シュテファン・ヘラー氏がはかない人気をほとんど気かけず、純粋で無私無欲な信仰を音楽芸術に捧げた小さな芸術家の一団に属しているということである。これらえり抜きの人々にとって、公正さの時を告げる鐘はいつも遅れて鳴るものだ。だが芸術家たちの賛同、高度な知性をもつ人々の共感、真実に立脚しているという意識によって、彼らはこの道で励まされ忍耐強く継続する意志を得ているのだ<sup>870</sup>。

<sup>869</sup> Sigismond THALBERG, *1<sup>er</sup> Trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 69, Paris, Heugel, 1853.

<sup>870</sup> « Au dernier examen semestriel des classes de piano du Conservatoire, le jury et son illustre président M. Auber ont été vivement impressionnés par l'audition d'une sonate de Stephen Heller, exécutée par l'un des élèves, de Marmontel. Cette œuvre, passée de mains en mains, a obtenu un succès inusité, et d'autant plus flatteur pour le compositeur, que les maîtres classiques font exclusivement les honneurs de ces séances. C'est que Stephen Heller appartient à ce petit groupe d'artistes qui, peu soucieux d'une popularité éphémère, ont voué à l'art musical un culte pur et désintéressé. Pour ces hommes d'élite, l'heure de la justice sonne toujours tardivement ; mais le suffrage des artistes, la sympathie des intelligences élevées et la conscience d'être dans le vrai les soutiennent dans cette voie, et leur donne la volonté de persévérer. » Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 25<sup>e</sup> année, n° 27, le 6 juin 1858, p. 4.

ヘラーのソナタを演奏した「生徒の一人」は後にピアニスト兼作曲家となりコンクールの審査員にも呼ばれたマルモンテル門下のコロメール Blas María COLOMER (1833~1917) であったことが史料上の記録から分かる。

『ル・メネストレル』誌はウジュール社の出版する音楽定期刊行紙であるが、この記事でヘラー作品の販売促進を狙った宣伝と見做すことはできない。なぜなら 1838 年のパリ定住以降、ヘラーの作品を出版していたのはウジュール社ではなく、シュレジンガー、ブランデュ、マオー Maho 各社だったからである。つまり、この引用は定期試験を取材したか、試験の様子について報告を受けた記者が客観的事実として書いている。書き手は、音楽院で教えられるフンメル、モシェレス、フィールドといった過去の模範的なピアニスト兼作曲家の作品が尊重される音楽院において院長の称賛を勝ち得たことで、1840 年代からドイツを中心に高い評価を得ていたヘラーが、ようやく古典的な質をもつ作曲家として認められるようになったと見做している<sup>871</sup>。

ヘラーが 1850 年代急速に音楽院教授たちに受容されていたことは、様々な史料が物語っている。ヘラーと音楽院ピアノ教授との関わりは、遅くとも 1851 年には始まっていたと見られる。この年、ヘラーは 6 曲からなる《孤独者の散歩——6 つの無言歌》作品 78<sup>872</sup>をマルモンテルとル・クーペ二人への献辞付で出版しているからである。それから 7 年を経た 1858 年に、ヘラーのピアノ・ソナタがマルモンテルの生徒によって演奏されオベールの関心を引いたということになる。この年の 11 月 21 日、ル・クーペは門下生を自宅に集めてヘラーの作品だけを演奏するコンサートを催した。『ル・メネストレル』に掲載されたガタイェスの批評記事は、女子生徒たちとル・クーペ自身が代わる代わるヘラーの作品を演奏したことを報じている。この報告で彼はヘラーの作品に次のような特徴を認めている。

博識の音楽家——神秘の歌をもつ詩人——、ユーモアのある語り手たるシュテファン・ヘラーは、神秘と甘美な夢想に満ちた言語で魂の秘された調べを耳に教える。というのも、シュテファン・ヘラーは効果を追究していないからであり、時には着想がたいへん大胆に、しっかりと力強く提示されることがあるにしても、この力強さは着想に所属するものであり、物質的な力に存するのではないからである<sup>873</sup>。(下線強調)

<sup>871</sup> ヘラーの名声は既に 1840 年からフランスでも高まっていたが、フランスよりはドイツで高く評価されていた。ヴァイオリニストのエルンスト Heinrich Wilhelm ERNST (1812~1865) と共作した《12 の束の間の楽想》作品 30 はライブツィヒのキストナーが 2 000 フランで版權を買い、フェティスとモシェレスが共同執筆した『諸メソッドのメソッド』(1840)のために書いた練習曲《狩》はドイツでは「たいへん天才的な作品 (une œuvre « très géniale »)」と見做され、ベルリンのシュレジンガー社は 4 手版も出版するので独立した作品番号を与えて欲しいとヘラーに依頼するほど人気もあった (Cf. Lettre de Stephen Heller à Eugène de Froberville, datée du 1<sup>er</sup> août 1842. Voir : Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), *Stephen Heller: Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Paris, Flammarion, 1981, p. 105.) 1839 年にフランスとドイツのシュレジンガー社から出版された『全調短調 24 曲の練習曲』(ドイツでは『フレージングの技法—サロン曲集, 旋律的練習曲集』のタイトルで出版)は、1859 年までに 4 版 (第 4 版はルモワヌ社から出版)を重ねた。音楽雑誌上でも批評家 J.-J.-B. ローランのように熱心な支持者を獲得し、たびたび作品評が掲載された。J.-B. LAURENS, « Quatre arabesques, par Stephen Heller », *RGM*, 12<sup>e</sup> année, n° 24, le 15 juin 1845, p. 197-198 ; *id.*, « Revue critique. Valses pour le piano, par M. Stephe Heller », *RGM*, 12<sup>e</sup> année, n° 35, le 31 août 1845, p. 286-287.

<sup>872</sup> Stephen HELLER, *Promenades d'un solitaire, pour piano*, op. 78, Paris, J. Maho, 1851.

<sup>873</sup> « [...] Stephen Heller, —musicien érudit, — poète aux chants mystiques, — humoriste conteur, qui, dans un langage plein de mystère et de douce rêverie, initie l'oreille aux secrets accents de l'âme ? Car Stephen Heller ne cherche pas l'effet, si dans ses élans multiples la pensée se révèle parfois pleine d'audace, de puissance et de force, - cette puissance est dans l'idée, et non dans la force matérielle. » Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste : Stephen Heller chez M. Le Couppey », *Le*

は筆者による)

ここでは物質性と、精神の働きによって生み出される着想の対比が強調され、後者の豊かさがヘラーの美点として語られている。ヘラーは華麗な演奏効果には訴えず、物質世界ではなく「魂 *âme*」に由来する非物質的な着想を音で語る音楽家であると見做されるがゆえに詩人に喩えられている<sup>874</sup>。

翌年の1月9日には『ル・メネストレル』誌上で3ページに亘ってヘラーに関する複数の記事が掲載された。編集者(おそらくウジェール Jacques-Léopold HEUGEL)はル・クーペがヘラーの作品について書いた記事を紹介するにあたり、次のように書いている。

この研究は、我々がフェリックス・ル・クーペ氏に依頼したもので、氏は長きに亘りマルモンテル氏と協力してこの大家の音楽を普及させている。というのも、兩人はともに、その惜しむべき流行が時代遅れとなった余りに多くの楽譜の頁を、真の音楽の頁に置き換えようと考えたからである。偉大な流派に属するピアニスト、高尚な様式の作曲家たるシュテファン・ヘラーは自身の名前を一つの芸術の再生<sup>ルネッサンス</sup>に結び付けており、その芸術的傾向はフィールド、フンメル、ヴェーバー、その他、要するに、真なる芸術の傾向へと立ち返らせるものだ、ということをも確認しておこう<sup>875</sup>。(下線強調は筆者による)

1850年代、ピアノ科教授たちの中でもル・クーペとマルモンテルはヘラーの作品を普及させていた、つまり弟子たちに教えていたことがこの記述から読み取られる。そしてその普及の根拠には、ヘラーが「偉大な流派」に属するピアニスト<sup>876</sup>であり、フンメルら前世代の大家の伝統に属する同時代の生きた古典的大家である、という見解が据えられている。

女子クラス教授のル・クーペは「ピアニストの覚書帳 (Tablettes du pianiste)」と題するコラムで自ら筆を執り、ヘラーの作品16から91までの中から20作品を選び、難易度別に分類している。これらの作品に教育的観点から簡単なコメントを付けることが彼に依頼された内容だったが、それ自体はたやすい仕事だったと述べている。

この任務はたやすく遂行されるだろう、というのも、長いことこの大家の作品は音楽院の私のクラスおよび個人授業で学習されてきたからである。私の教育は排他的なものでは全くない。古典的傑作が私の流派の旗印であるとはいえ、過去の大芸術家に対する私の信仰は、我々の「フランスの」現代の数々のピアニストたちが当然の如く

---

*Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 2, le 12 déc. 1858, p. 14.

<sup>874</sup> これ以後、ヘラーはマスネ、ハンスリック、フェティスといった多くの著述家や音楽家によって詩人に喩えられるようになる。Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER (éd.), *op. cit.*, p. 41.

<sup>875</sup> « Cette étude, nous l'avons demandée à M. Félix Le Couppey, qui, de concert avec M. Marmontel, propage depuis longtemps la musique de ce maître. Car tous deux s'efforcent de substituer des pages de véritable musique aux trop nombreuses pages de notes, dont la regrettable mode a suffisamment fait son temps. Constatons d'abord que, pianiste de la grande école, compositeur au style élevé, Stephen Heller attache son nom à la renaissance d'un art dont les tendances ramènent à celui des Field, des Hummel, des Weber, etc., c'est-à-dire à l'art vrai. » J.-L. HEUGEL [...] et F. LE COUPPEY, « Tablettes du pianiste-Stephen Heller et ses œuvres », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 6, le 9 janv. 1859, p. 43.

<sup>876</sup> ピアニストとしてのヘラーは、子ども時代に出身地ペストの有力な指揮者、作曲家のプロイアー Ferenc BRÄUER (1799~1871)に師事し、1820年代半ばに到着したヴィーンではチェルニーに半年間学んだ(Jean-Jacques EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 7.)。しかし、上の引用ではヘラーの属する「流派」は個人名とは結び付けられてはいない。この「偉大な流派」はもっと一般的な意味での規範的な芸術家の集団という意味と解すべきであろう。

要求する称賛から奪うものは何もない<sup>877</sup>。

ピアノ科ではマルモンテルのクラスばかりでなく、ル・クーペのクラスでもヘラーの作品がたびたび演奏されていたことが分かる。ということは、定期試験においてもヘラーの作品は、実際に記録から分かっている以上に重要な地位を占めていたはずである。ル・クーペの記事にはガタエスによるヘラーの伝記的文章が2コラム分挿入され、ウジェールがヘラーと関連付けて書いた「現代の古典的ピアノ作曲家たち」という記事で締めくくられる。これは、無論ウジェールが企画した既述の楽譜シリーズのタイトルである。ル・クーペは「古典 (classique)」と「現代 (moderne)」を分けているが、ウジェールは現代にも古典の理念は通用すると考えていた。

実際、古典的なるものと現代的なるものをもっとも尊重すべき隔たりを必要とし、緊密なハイフンを要求するのではない。少なくとも老いさらばえた一つの世紀でない限り、一冊の本が古典的たることは不可能であるように思われる。あるいは多くの人士にとって学校の座席に座って教えられる書物だけしか古典的ではありえない。こうした事情からモミニはかく述べたのだ、「古典なるものは、感情と理性と完全に合致するものであって、<sup>ペダゴジスム</sup>教育論が鞭を手に教えるものではない」。

ところで、シュテファン・ヘラーの音楽の特性はまさにここにある。それは高尚で厳格で、論理的、理性といにしえの大家たちの様式に合致しており、この点こそが彼の音楽をほとんどめったに生まれない、古典的なものにしてしているのだ。このように、我々にとってシュテファン・ヘラーの作品はその作曲者の生前から古典的なのである。一方では、反論者たちにとってそれらは作者の死後——[死ぬわけには行かないので]止むなくシリアスな作品を出版して少なくとも僅かな栄光くらいは求める真面目な作曲家にしてみればほとんど励みにならない厳格な期限だ——にしか古典的にはならないのだが<sup>878</sup>。

ウジェールは、ヘラーの作品に「生きた古典的作曲家」としての格を付与することでヘラーの作品<sup>879</sup>を含む『現代の古典的ピアノ作曲家たち』の権威を正当化しようとしている。

1858年から1859年にかけてヘラーに開かれた「公的」な受容の扉は、音楽院において1810年代生まれの作曲家のソナタが1850年代に重視されるようになったという前節の内容と並行関係にある。だが、ヘラーに関しては単に技法ではなくその精神的な面において現代性が認め

<sup>877</sup> « Cette tâche me sera facile à remplir ; car, depuis longtemps, les compositions de ce maître sont étudiées dans mes classes du Conservatoire ainsi que dans mes cours particuliers. Mon enseignement n'est nullement exclusif ; et, bien que les chefs-d'œuvre classiques soient en quelque sorte le drapeau de mon école, mon culte pour les grands artistes du passé n'enlève rien à l'admiration que réclament à bon droit plusieurs de nos pianistes modernes. » J.-L. HEUGEL[...] et F. LE COUPPEY, *op. cit.* p. 43.

<sup>878</sup> « C'est qu'en effet le classique et le moderne paraissent appeler les distances les plus respectueuses et non l'intime trait d'union ; à moins d'un siècle de vétusté, il paraît impossible qu'un livre soit classique, ou bien encore n'est classique, pour beaucoup d'esprits, que le livre qui s'enseigne sur les bancs de nos écoles, ce qui a fait dire à Momigny : « Le classique est ce qui est le plus conforme au sentiment et à la raison, et non ce que le pédagogisme enseigne la férule à la main. »

« Or, c'est justement là le propre de la musique de Stephen Heller, elle est élevée, sévère, logique, conforme à la raison et au style des anciens grands maîtres, et c'est ce qui la rend classique à peine venue au monde. Ainsi, pour nous, les œuvres de Stephen Heller sont classiques du vivant de leur auteur, tandis que, pour nos contradicteurs, elles ne le seront qu'après sa mort, délai de rigueur peu encourageant pour les artistes consciencieux qui recherchent au moins un peu de gloire, — faute de mieux, — dans la publication d'œuvres sérieuses. » *Ibid.*, p. 45.

<sup>879</sup> ヘラーはこのシリーズに《祈り (Prière)》と題する作品番号なしの5ページの小品を提供した。

られたところに、彼に対する評価の特徴がある。音楽院は一方では、4 楽章構成のソナタという枠組みに 1830 年代以降に獲得されたピアノ演奏技法の成果を注ぎ込み、同時代の演奏技法と古典的形式の両立を図った。他方では、マルモンテルとル・クーペのクラスは、過去の「大家」たちの様式の伝統を継承する者としてのヘラーと、非物質的な「魂」によって語るロマン主義的な「詩人」ヘラーの両面を受け入れたのである。

### 3-2-4. 1800 年代生まれの作曲家——「現代の古典的作曲家」エルツと「斬新」なメンデルスゾーン

1840 年代、エルツとメンデルスゾーンの名前がこの世代の作曲家として史料に挙がっており、とりわけエルツの名前が多く記録されていた。1850 年代の記録では、この 2 名はこの世代で重要な地位を占めており、彼らに加えファランク夫人の名前が現れる。次の表 II-3-4 は、彼らの名前の記録件数を示している。

表 II-3-4. 1800 年代生まれの作曲家と各々の記録件数 (1850 年代)

1800 年代生まれの作曲家	記録件数
エルツ	10
メンデルスゾーン	9
ファランク	1

まず、10 件あるエルツの記録のうち、2 件はエルツ《ピアノ協奏曲第 1 番》作品 34 (イ長調) で 7 件は「協奏曲」とは記されているが同定はできない作品、1 件は「夢想曲 (rêverie)」と記された性格小品である。これらの記録は 1851 年 6 月および 1858 年 5 月と 12 月の定期試験の演奏記録に集中している。演奏されたクラスもマルモンテル、ローラン、エルツ、コーシュ夫人のクラスに亘っており、男女、クラスの別なくエルツの作品は重視され続けていたことが分かる。修了コンクールにおいては、1852 年に男子クラスで《協奏曲第 3 番》作品 87 の第 1 楽章、1857 年に女子クラスで《協奏曲第 5 番》作品 180 (へ短調-へ長調)<sup>880</sup>の第 1 楽章が課題曲となった。同定されない協奏曲の中には、これらの協奏曲も含まれている可能性がある。1850 年代の定期試験曲目データの不足を補うために、定期試験でも演奏された可能性の高い《協奏曲第 5 番》作品 180 の特徴を一瞥しておく。

1854 年にこの協奏曲が初演されたとき、この作品の初演を聴いた批評家のブランシャールは、この作品が「古典的かつ現代的な形式の性質を帯びている (participe de la forme classique et moderne)」と書いている<sup>881</sup>。エルツの第 5 協奏曲は同年に出版された新作で、楽章構成は尚も伝統的なソナタ形式の第 1 楽章、カンタービレの第 2 楽章とロンド形式によるフィナーレという伝統的な 3 楽章を保持しているが、エルツはこの作品で自身の新しい道へと踏み出している。第 1 楽章ではメンデルスゾーンが《協奏曲第 1 番》作品 25 (ト短調) でしたように、初めてオーケストラ提示部の代わりにピアノとオーケストラの協奏で簡潔な序奏を用いた。第 3 番のフィナーレで見られた様式の混合 (行進曲とフーガ) はなく、様式的統一が図られた。演奏技法にも新しい点が認められる。例えば第 2 楽章では冒頭にホルンで提示される主題がピアノに受け継がれ (譜例 II-3-8<sup>882</sup>)、最後に主題が示される際にはタールベルクが幻想曲で、シュルホフがソナタでしたように、主題が中音域に置かれる。

<sup>880</sup> Henri HERZ, *Cinquième Concerto pour le piano*, op. 180, Paris, tous les éditeurs de musique, 1854.

<sup>881</sup> Henri BLANCHARD, « Concert de M. Henri Herz », *RGM*, 21<sup>e</sup> année, n° 14, le 2 avr. 1854, p. 110.

<sup>882</sup> 譜例には次の楽譜を用いた。Henri HERZ, *Cinquième concerto*, op. 180, Mainz, B. Schott, 1857, 29 p.

譜例 II-3-8. H. エルツ 《ピアノ協奏曲第5番》 作品 180 (1857)、第2楽章、mes. 1-17

*Semplice ma espressivo.*  
(♩=104)  
TUTTI.  
Corni.

Andantino.

*p* *cresc.* Fl. e Ob.

*p* Fag.

SOLO. *Cantabile.*  
*mezza voce.* Ped. Ped.

譜例 II-3-9. 同前、mes. 104-105

a Tempo.

*p* *leggeriss.*

*mf* e ben marcato il canto. Ped.

右手は「極めて軽やかに (legierissimo)」、左手は旋律をよく際立たせて「(e ben marcato il canto)」と指示されたこの中音域の旋律は、バスと右手の64分音符によるアルペッジョのを縫うように左手で演奏される。1830年代の後半にショパン<sup>883</sup>やタールベルクが注目した中声部の旋律は、1850年代に基本的な書法として定着するに従って、年上のエルツによっても取り入れられた。

第5番では、第3番に見られたように、敏捷な腕の動きを要する箇所も多い。例えば第5番の第3楽章のコーダ直前には、練習曲風のエピソードが挿入される(譜例 II-3-10)。右手が、連続するオクターヴとその間に挿入される和音を担い、左手が軽快に跳躍してバスと音域の和音を担うこの書法自体は目新しいものではなく、ショパンの《12の練習曲》作品25の第9番(変ト長調)にもみられる(譜例 II-3-11<sup>884</sup>)。

<sup>883</sup> ショパンの《12の練習曲》作品25(1837)の第9番の中間部では左手で演奏される中声部に旋律が置かれている。

<sup>884</sup> Frédéric CHOPIN, *Études pour le piano*, op. 25, Paris, Maurice Schlesinger, 1837.

譜例 II-3-10. H. 同前、mes. 226-235

[Allegro agitato 付点 4 分音符=112]

*L'istesso tempo mà un poco meno vivo.*

The musical score for Example II-3-10 consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a *molto ritenuto.* marking and a *sf* dynamic. The tempo instruction *L'istesso tempo mà un poco meno vivo.* is placed above the first system. The second system continues the piece with alternating *p* and *mf* dynamics. The notation is dense, with frequent sixteenth-note runs in both hands.

譜例 II-3-11. F. ショパン 《12の練習曲》作品 25、第 9 番 (1837)、mes. 25-29

The musical score for Example II-3-11 is for Chopin's No. 9 of the 25 Preludes. It is in 2/4 time and marked *All' vivace.* The tempo is indicated as *♩ = 112*. The score is marked *leggiero*. The notation is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands, with dynamic markings of *sf*, *p*, and *mf*.

しかし、エルツは右手の表拍にもオクターヴを置き、左手の跳躍は急速なテンポで3オクターヴの音域で動く<sup>885</sup>。第5番に見られる中音域の活用、左手の絶え間ない跳躍は規範的な形式の枠組みに適用された「現代的」な要素である。

1840年代から変わらず規範であり続けたエルツに対して、メンデルスゾーンは1850年代にようやく定期試験でその地位を固め始める。だが、その受容はまだ確固たるものではなかった。1840年代に定期試験記録に見出されたメンデルスゾーン作品はフーガのみであった。しかし、1850年代の演奏記録にはフーガは見られず、代わりにピアノ協奏曲(7件)、《華麗なカプリッチョ》作品22(1件)といった協奏的な作品が現れる(他の1件は「ロンド」と記録された曲である)。メンデルスゾーンの作品が記録された時期は1858年5月と12月、1860年の6月に集中しているが、彼の《ピアノ協奏曲第1番》作品25は既に1850年、女子クラスにおける修了コンクールの課題曲に選ばれていた。

1850年代、パリにおけるメンデルスゾーンの受容に変化が起こる。1848年、パリ音楽院演奏協会は、前年の11月に亡くなったメンデルスゾーンを記念してメンデルスゾーンの作品だけで

<sup>885</sup> 同じ速度のメトロノーム・テンポを指定しているショパンも、第36小節で一度だけ左手の音域が3オクターヴに達するが、そこにはリテヌートの指示がある。

シーズンのプログラムを組んだ。これ以後、1850年代を通してメンデルスゾーンのオーケストラ作品は交響曲や《真夏の夜の夢》の抜粋を中心にパリ音楽院演奏協会のレパートリーに定着し毎年演奏された<sup>886</sup>。1858年にウジェールが問題にしたように、メンデルスゾーンもまた、死を契機に古典として継続的に受け入れられるようになったといえる。室内楽においても、音楽雑誌上ではロマン主義的な作品と見做されるようになり、スケルツォ楽章においてはとりわけ独創的な作曲家という評価が固められた<sup>887</sup>。だが音楽院ピアノ科におけるメンデルスゾーンの受容は、これらのジャンルに比べれば緩やかにしか進まなかった。1850年、メンデルスゾーンの第1協奏曲はパリ音楽院の課題曲に選ばれる前に、4月7日、プレイエル夫人 M<sup>me</sup> Marie-Félicité PLEYEL (née MOKE, 1811~1875) によって演奏されていた<sup>888</sup>。この演奏は、オーケストラ団体ユニオン・ミュージカル協会 (Société de l'Union musicale) の主催公演で行われた。この団体は、ヴァイオリニストのマネラ Louis MANERA が中心となって設立されたオーケストラで、1849年に第1回演奏会を開始したまだ若い演奏協会だった。この協会の特色は、パリ音楽院演奏協会よりも安い入場料で、しかもこの演奏協会がまだレパートリーにしていない作品を積極的に取り上げることにあった。1850年4月7日の公演でプレイエル夫人がこの協奏曲を演奏するまで、パリ音楽院演奏協会がこの作品が上演されたことはなかったし、1850年当時、この作品の総譜はまだ出版されていなかった。上演から約2ヵ月半後、オベールは女子クラスのコンクール課題曲にこの作品を採用することに決めた<sup>889</sup>。おそらく、オベールはプレイエル夫人の演奏に接してこの作品に関心をもった可能性がある。ユニオン・ミュージカル協会は11月17日にも女性ピアニスト兼作曲家マルタン M<sup>lle</sup> Josephine MARTIN (1821/22~1909)<sup>890</sup>を独奏者に招いてこの協奏曲を再演しているが、1850年代を通してこの協奏曲はまだ広くは受容されていなかった。実際、批評家のエドゥアール・マネは1858年にジョゼフ・ヴィエニャフスキがこの作品を演奏したとき、これが「フランスではほとんど知られていない (œuvre peu connue en France)」と書いている<sup>891</sup>。定期試験の記録からは、メンデルスゾーンの協奏曲が第1番か第2番であるかを同定することはできないが、このようにパリ音楽院の修了コンクール課題曲となり、1850年代に『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌で演奏が時折報じられた第1番の可能性が高い。

この作品が作曲者の没後まで受容されなかったのは、総譜が1862年まで出版されなかったことばかりが理由ではなく<sup>892</sup>、おそらくその形式の特徴もその理由の一つである。この協奏曲は、1858年にル・クーペ自ら編集を手がけたアンソロジー『ピアノの古典的作曲家たち (Les classiques du piano)』の一環として独奏版<sup>893</sup>が出版されていたが、ル・クーペは後に個々の作品に註釈をつけた際、メンデルスゾーンの協奏曲について、この作品が「彼以前には知られてい

<sup>886</sup> D.-K. ホロマンによる次のサイトの演奏会曲目一覧を参照。D. Kern HOLOMAN, *The Société des concerts du Conservatoire (1828-1967)*, <http://hector.ucdavis.edu/SdC/> (2015年6月6日アクセス)。

<sup>887</sup> Katherine ELLIS, *op. cit.*, p. 137.

<sup>888</sup> Maurice BOURGES, « Société des concerts (septième séance.), Union musicale. (sixième concert.) », *RGM*, le 14 avr. 1850, p. 129. ユニオン・ミュージカル協会は11月17日にもピアニスト兼作曲家マルタン M<sup>lle</sup> Josephine MARTIN を独奏者に招いてこの協奏曲を再演している。Sylvain SAINT-ÉTIENNE, « Concert de l'Union musicale », 17<sup>e</sup> année, n° 47, le 24 nov. 1850, p.389.

<sup>889</sup> Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 17<sup>e</sup> année, n° 25, le 23 juin 1850, p. 215.

<sup>890</sup> Cf. Eugène RAPIN, *Histoire du piano et des pianistes*, Paris, Georges Bridel et C<sup>ie</sup>, 1904, p. 470.

<sup>891</sup> Paul SMITH [Édouard MONNAIS], « Henri Wieniawski et Teresa Milanollo », *RGM*, 25<sup>e</sup> année, n° 15, le 11 avr. 1858, p. 117.

<sup>892</sup> パリでは1853年に2台ピアノ版が出版されていた。Felix MENDELSSOHN, *Grand Duo pour piano à 4 mains d'après le Concerto œuv. 25 de Félix Mendelssohn Bartholdy par F.-L. Schubert*, Paris, S. Richault, 1853.

<sup>893</sup> Félix MENDELSSOHN, *Concerto en sol mineur*, op. 25, Félix LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Maho, 1858.



なかった形式で (sous une forme inconnue jusqu'à lui)<sup>894</sup>書かれている、と述べた。オーケストラによる主題提示部はピアノとオーケストラによる協奏的な序奏に置き換えられ、すべての楽章はファンファーレで区切られる連続した3部分からなる。展開においてオーケストラが主要な動機を担う点でも交響的な協奏曲に接近しているこの作品は、フンメル、モシエレス、ショパンの協奏曲を規範とする音楽院にとっては例外的な協奏曲であり、直ちには受け入れがたいものであったと考えられる。それでも、ル・クーペは同じ註釈の中でこの協奏曲を「豊かで詩的な靈感 (riches et poétiques inspirations)」を一つにまとめた作品と見做している。さらに、この作品の演奏に必要な資質としては「軽やかさ、エネルギー、美しい音、輝かしいメカニズム、魂、輝きと熱気 (la légèreté, de l'énergie, un beau son, un brillant mécanisme, de l'âme, de l'éclat, de la chaleur)」を挙げた。ここからル・クーペは、物理的な演奏テクニック (メカニズム) のみならず、「魂」や「詩的」という言葉を用いてそれが精神的にも高度であるという価値付けをしている。精神性を重視するル・クーペの語り口はガタイェスのヘラーに対する評価と一致している。メンデルスゾーン協奏曲は、形式の新しさにも拘らず、こうした精神的な高尚さを重視する傾向の中で音楽院の教育に導入された。

一件だけ記録されたファランク夫人の作品は、前節で譜例を挙げた《スケルツォ》作品47である<sup>895</sup>。同世代のエルツに比べ、ファランク夫人は演奏技法の新しさには関心を払わず、確立された書法に忠実である。マルモンテルは、ファランク夫人が古典的様式の徹底した擁護者で、個人様式よりも規範性を重視していたことについて次のように述べている。「大家たちの歩んだ道から決して逸れようとはせず、彼らが採用し教えた名高い法則から自己を解放することのない、排他的なあの信者の礼拝堂に身を寄せていた」<sup>896</sup>。また別のところでは次のようにも書いている。

ファランク夫人はこれらの作品で、敢えて十分に彼女自身であろうとはしなかった。彼女の着想は、すっかりその模範に向けられており、これらの作品ではそれらの模範の型にあまり溶け込みすぎていて、彼女は自身の個人様式を十分に力強く表明しなかったのだ<sup>897</sup>。

1840年以降、パリでは厳格な書法によるファランク夫人の序曲、交響曲、ピアノ五重奏などの室内楽、ピアノ作品が上演され、彼女の手腕は——時に「女性としては」という保留付であったが<sup>898</sup>——一定の評価を得ていた。だが、ファランク夫人の新しい演奏技法に対する極度の無関心は、ブルージュ Maurice BOURGES (1812~1881) のように古典的様式の作品を擁護する批評家たちによってさえ欠点として指摘された。『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上でメンデルスゾーンの擁護者だったブルージュはファランク夫人が出版したばかりの《30の練習曲》作品26についての批評記事で、当時のヴィルトゥオーゾが過去の古典的様式に親しんでい

<sup>894</sup> EP, p. 96.

<sup>895</sup> Cf. 譜例 II-3-5.

<sup>896</sup> « M<sup>me</sup> Farrenc appartenait à cette chapelle de croyants exclusifs qui n'ont jamais voulu quitter la voie tracée par les maîtres, ni s'affranchir des lois reconnues, adoptées, enseignées par eux. » PC, p. 168.

<sup>897</sup> « M<sup>me</sup> Farrenc n'a pas suffisamment osé y être elle-même. Toute à l'administration de ses modèles, sa pensée s'y est trop fondue dans leur moule, elle n'a pas assez vigoureusement affirmé son style individuel. » *Ibid.*, p. 179.

<sup>898</sup> 例えば、1840年4月7日のパリ音楽院演奏協会で演奏されたファランク夫人の序曲について、ベルリオーズは「ファランク夫人は巧みに書かれ、女性にあっては類まれな才能をもってオーケストレーションされた序曲を我々に知らしめた」と書いている。「Madame Farrenc nous a fait connaître une ouverture bien écrite, et instrumentée avec un talent rare chez les femmes, » Hector BERLIOZ, « Septième Concert du Conservatoire », 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 29, le 9 avr., p. 248.

ないことを嘆きながら、ファランク夫人の練習曲の厳格さと作品の出来栄を「芸術にとって真の幸運 (une véritable fortune pour l'art)」称賛する一方で、次のようにも述べている。

《30 の練習曲》の作曲者〔ファランク夫人〕はまさにこの考えを念頭に置いていたように思われた。というのも、筆者はそこかしこにヘンデル、バッハ、モーツァルト、クレメンティ、フンメルの趣味で書かれた頁を見つけることができたからだ。だが作曲者は多様な形式を用いたり、あらゆる特徴的なニュアンスを取り入れたりすることはそれほど重視していない。それはつまり彼女の意図するところではないのだ。それに、全く現代的な流派の技法は彼女の作品には全く示されていない。今日このジャンル〔練習曲〕で練習されている練習曲の量を思えば、この〔現代的な技法の〕省略は重要ではないが、少なくとも筆者の視点から考察すれば全く非の打ち所がない作品と見做すことはできないだろう<sup>899</sup>。

確立された規範的様式を尊重するファランク夫人の姿勢は、定期試験で演奏された《スケルツォ》作品 47 (1858) にも見られた。ブルージュを完全には満足させなかったファランク夫人の徹底した規範の尊重は、古典的伝統を基礎に据えながら「進歩」を容認した音楽院<sup>900</sup>の基本的な教育的要求を満たすものではあったが、彼女は同世代のエルツが積極的に取り入れた演奏技法や形式における「現代の (moderne)」代表的作曲家とは見做されなかった。

### 3-2-5. 1790 年代生まれの作曲家

この世代の作曲家では、1840 年代に定期試験演奏曲目において重要な地位を得ていたモシェレスとマイヤーの 2 名が 1850 年代に 7 回記録されている。モシェレスに関しては協奏曲が 4 件 (うち第 3 番が 1 件、その他は同定不可)、マイヤーについては《演奏会用アレグロ》が 3 件 (うち第 1 番、第 2 番が 1 件ずつ、他は同定不可) となっている。モシェレスの第 3 協奏曲は第 4 番と並んで 1840 年代にもっとも記録された作品であり、マイヤーもまた 2 つの《演奏会用アレグロ》で重視された作曲家だった。1850 年代も引き続き彼らの作品の確立された地位は保証され、演奏曲目において一定の地位を占めていたと考えられる。

### 3-2-6. 1760 年代以前に生まれた作曲家

まず、1680 年代、1730 年代、1750 年代、1760 年代には、それぞれ次の作曲家が一人ずつ対応している。

---

<sup>899</sup> « [L]’auteur des Trente études nous semblait avoir été préoccupé de la même pensée. Car nous trouvions çà et là des pages écrites dans le goût de Haendel, de Bach, de Mozart, de Clementi, de Hummel. Mais l’auteur ne s’est pas assez attaché à varier les formes, à saisir toutes les nuances caractéristiques. Peut-être aussi n’était-ce pas son intention. D’ailleurs, le faire de l’école toute moderne n’est représenté nulle part dans son ouvrage ; et quoique cette omission perde de son importance par la quantité d’études travaillées aujourd’hui en ce genre, il ne saurait passer pour absolument complet, du moins en l’envisageant à notre point de vue. » Maurice BOURGES, « Revue critique », *RGM*, 7<sup>e</sup> année, n° 43, le 5 juill. 1840, p. 371.

<sup>900</sup> Cf. 本論文 I-1-2.

表 II-3-5. 1760 年代以前に生まれた作曲家と各々の記録件数 (1850 年代)

作曲者名	記録件数
J. S. バッハ	7
ドゥシーク	4
アダン	3
ハイドン	1

ドゥシークの 4 件のうち 3 件は協奏曲、1 件はソナタの終楽章である。同定された作品には 1840 年代には記録されなかった《ピアノ協奏曲第 5 番》作品 22 (1793)、《ピアノ・ソナタ》作品 22 (1812) がそれぞれ 1 件含まれる。後者のソナタは「我が軽き小舟 (Ma barque légère)」と記録された作品で、ドゥシークの遺作として出版されたソナタ (C 260) の第 3 楽章である<sup>901</sup>。この作品はフランスでは他の楽章から独立して出版されており<sup>902</sup>、1852 年にウジェールが出版したマルモンテル編集による『エコール・クラシック』の第 1 シリーズにも収められている。

アダンについては、1840 年代と同様、すべてソナタが記録されているがいずれのソナタかは同定できない。いずれも 1858 年 5 月の後期試験でコーシュ夫人のクラスの女子生徒たちによって演奏されている。ハイドンは、作曲家名しか記録されていないが、同年 12 月にマルモンテルのクラスで演奏された記録がある。1840 年代の記録では見られなかった作曲家である。『エコール・クラシック』の第 1 シリーズと第 3 シリーズ (1858) にはハイドンの作品が複数含まれているため、そこから何らかの作品をマルモンテルが選んで生徒に弾かせた可能性がある。

17 世紀生まれのバロック時代の作曲家は、1840 年代と同様、J. S. バッハのみが記録されている。7 件の記録の内訳は 5 件がフーガ、2 件が前奏曲で、1858 年 5 月の試験ではファランク夫人の門下生 2 人が前奏曲とフーガを対にして演奏している。バッハの前奏曲とフーガは 1840 年代から絶えず演奏されていた。

### 3-2-7. 1820 年代生まれの作曲家——ショパンの継承者としてのマチアス

このもっとも若い世代に属する作曲家はマチアスである。マチアスは 1847 年にローマ大賞第 2 等の第 2 席を得て以来、ソリスト、室内楽奏者、ピアノ音楽作曲家のみならず交響曲 (作品 22) や序曲 (作品 23) の作曲家としても注目を集め、1855 年に彼の《〈ハムレット〉序曲》作品 23 が上演された際には批評家のブランシャールは「フランス楽派の面目躍如たるべき作曲家 (un compositeur devant faire l'honneur de l'école française)」<sup>903</sup>と呼んでいる。

1860 年 6 月の定期試験でマルモンテルの生徒によって演奏されたソナタは同定できないものの、それまでに出版されたピアノ・ソナタのうち第 1 番か第 3 番のいずれかであることは確かである。マルモンテルは 1860 年に、自身に献呈された第 1 ソナタを「もっとも美しい現代のソナタ (les plus belles sonates modernes)」に分類し、第 3 ソナタを「このソナタだけは分析の主題として役立てられるだろう (Cette sonate seul pourrait largement servir de thème à une analyse)」<sup>904</sup>と書いている。マチアスはいずれのソナタにおいても、タールベルクやシュルホフのソナタと同様、中音域に歌唱的な旋律を置く書法を用いている。

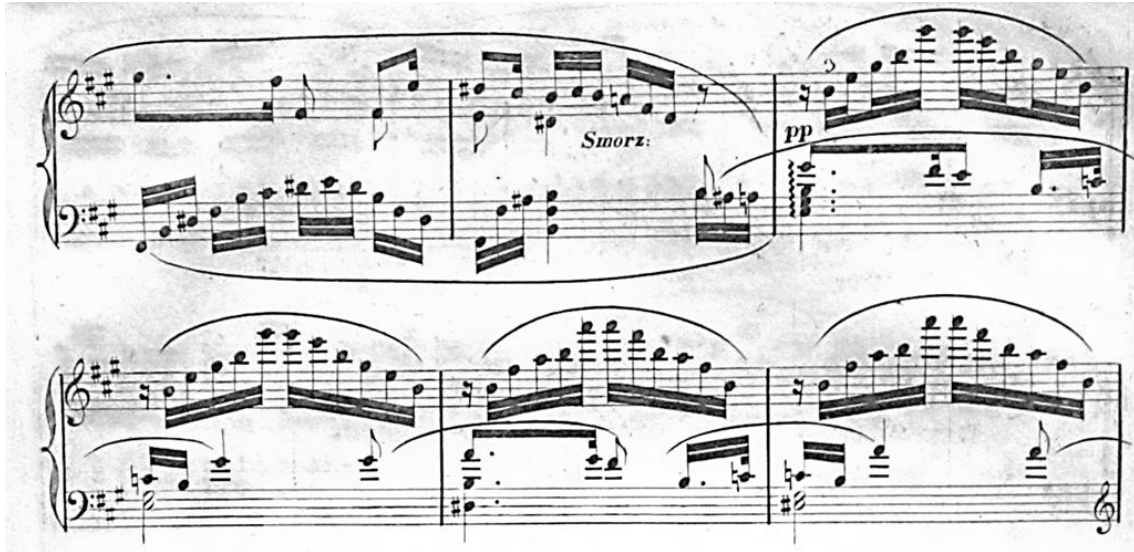
<sup>901</sup> この記載されたタイトルは、このソナタの終楽章がグレトリ André GRÉTRY (1741~1813) が作曲した喜劇《サランシーの花冠の乙女 (La Rosière de Salency)》のアリアに基づくのでこの名で呼ばれた。

<sup>902</sup> Jan Ladislav DUŠÍK, *Ma barque légère. Thème favori de Grétry. Rondeau pour le piano extrait de l'oeuvre posthume de J. L. Dussek*, Paris, I. Pleyel, s.d.

<sup>903</sup> Henri BLANCHARD, « Concerts. Matinées et soirées musicales », *RGM*, 22<sup>e</sup> année, n° 14, le 8 avr., 1855, p. 106.

<sup>904</sup> A.-F. MARMONTEL, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Georges Mathias et ses œuvres », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 46, le 14 oct. 1860, p. 362-365.

譜例 II-3-12. G. マチアス《ピアノ・ソナタ第3番》作品35、第3楽章、mes. 42-47<sup>905</sup>



また、マチアスの第1ソナタと第2ソナタはいずれも4楽章で構成され、第1番では第2楽章に〈スケルツォ=ポロネーズ〉(3/4拍子)、第2番では同じく第2楽章に〈スケルツォ=タランテラ〉(6/8拍子)と題する楽章を置き、伝統的なスケルツォを「現代的」な舞曲ジャンルと交差させ、ソナタに新しさをもたせている。

こうした演奏技法やソナタにおけるジャンルの選択の「現代性」はしかし、マチアスの受容においては外的な要因である。彼の重要性はピアニスト兼作曲家としてのより内面的な部分に見出されていた。実際、ピアニスト兼作曲家としてのマチアスの位置づけはヘラーに対する評価と類似している。この点について、1860年にマルモンテルが『ル・メネストレル』に寄稿した「マチアスとその作品」と題する論説<sup>906</sup>は、この年までにマチアスとその作品に対して見出された意義を知る上で興味深い。マルモンテルは、この記事で同時代の音楽、とくにピアノ教育に関する批評を展開し、次いでマチアスの略歴を紹介した上でその作品について語り始める。マルモンテルはまず、マチアスの作品における論理的な思考を取り上げ、作曲家としての資質を強調する。

筆者は臆せず断言するが、マチアス氏はピアノの現代的な大家の一人であり、主要な楽想と副次的な楽想の均衡を図る得がたい長所、弁論術における論理と同じく音楽の語り口にも決して欠かせない形式上の調和を手中に収めているのだ<sup>907</sup>。

次いでマルモンテルは、彼の所有する論理的な構成力は自ずから得られるものではなく、初めは先人の模範に従うことによって陶冶されるものだということを強調し、「天才の系譜 (filiation du génie)」としての「流派」の概念をもち出す。

<sup>905</sup> Georges MATHIAS, 3<sup>e</sup> sonate pour piano, op. 35, Paris, Richault, 1875.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 362-365.

<sup>907</sup> « Nous ne craignons pas d'affirmer que M. Georges Mathias est un des maîtres modernes du piano qui possède au plus haut degré cette précieuse qualité de pondération dans les idées principales et accessoires, et cette harmonie dans la forme, tout aussi indispensable au discours musical que la logique dans l'art oratoire. » *Ibid.*, p. 364

だが、個性に属するこの堅固な様式を獲得する以前に、すべての作曲家は師匠、彼にとっては理想美の表現である一つの模範に由来している。

この種の感情の類縁性と師の着想の伝達、すなわち真なる天才の系譜は創造と演奏の両観点から流派を形成する<sup>908</sup>。

この前提の下に、マルモンテルはマチアスをショパンの流派に帰属させる。これにはマチアスが1838年から、期間については諸説あるが、5年から8年に亘ってショパンの指導を受けていたという背景も考慮されている<sup>909</sup>。

楽想の自然さ、旋律の上品な輪郭、リズムの優雅な軽妙さ、さらに彼の洗練された和声の点もまた、マチアス氏は初期作品においてはショパンに由来している。彼はショパンが最良にしていた弟子の一人で、完成された演奏によってこのすばらしい芸術家をもっとも良く想起させる弟子である<sup>910</sup>。

マルモンテルは、マチアスをショパンという「天才の系譜」に位置づけた上で、ショパンとの共通点を次のように説明する。

彼の師のように、ジョルジュ・マチアスは楽器を詩的に美化し、また彼は芸術の目的が、目に訴えたり、音響や奇抜な技で無知な人々を驚かせたりすることではないということを理解していた。何よりも、すべてに優先させて、感動させ、心と想像力に語りかけなければならないのだ<sup>911</sup>。(下線強調は筆者)

ピアノを「詩的に美化する/理想化する (poétiser)」とは、すなわち物質としてのピアノを非物質的な精神的次元に高めるということを意味する。作品における非物質的な精神性と、言葉と耳目を驚かせる物質的な効果を対比させる語り口は、ガタイェスがヘラーの作品の有する力について「着想に所属するものであり、物質な力に存するのではない」と語ったのと同じ図式に基づいている。

その一方で、マルモンテルはショパンとマチアスの相違点も指摘する。それは「この芸術家が彼の師匠ほどにはヴィルトゥオーゾ [であること] には気を取られずに、望むものを自身で選んだ形式の中で表現する」点<sup>912</sup>であった。マルモンテルは、物質的な効果よりも知的な思考

<sup>908</sup> « Mais avant d'avoir acquis cette fermeté de style qui fait partie de l'individualité, tout compositeur procède d'un maître, d'un modèle qui pour lui est l'expression du beau idéal.

Cette sorte d'affinité de sentiment et cette transmission de la pensée du maître, véritable filiation du génie, constitue l'école au double point de vue de la création et de l'interprétation. » *Ibid.*

<sup>909</sup> Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006, p. 221.

<sup>910</sup> « Par la nature des idées, le contour distingué des mélodies, la désinvolture élégante des rythmes et aussi par ses recherches harmoniques, G. Mathias procède, dans ses premières œuvres, de Chopin, dont il fut un des élèves de prédilection, et celui qui, par la perfection de son exécution, rappelle le mieux cet admirable artiste. » A.-F. MARMONTEL, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Georges Mathias et ses œuvres », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 46, le 14 oct. 1860, p. 364.

<sup>911</sup> « Comme son maître, Georges Mathias a poétisé l'instrument, et il a compris que le but de l'art n'était pas de parler aux yeux, ou d'étonner les ignorants par des effets de sonorité ou de prestidigitation. Il faut avant tout, et pardessus tout, émouvoir, parler au cœur et à l'imagination. » *Ibid.*

<sup>912</sup> « [...] est facile de voir que l'artiste, plus maître de lui, moins préoccupé du virtuose, exprime ce qu'il veut et dans la forme par lui choisie. » A.-F. MARMONTEL, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Georges Mathias et ses œuvres », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 46, le 14 oct. 1860, p. 364.

を優先させる態度を指摘することで、マチアスの作品が精神的に高度な質を備えていることを強調している。しかし、マルモンテルはその美質が、彼自身によって演奏されることによって立ち上がるものだとする。

マチアスのピアノ音楽は、ショパンのそれのように、上手く弾かれるためにはしばしば作曲者自身によって表現されることを必要とする精巧な細部、多様な音色、曲の足取りの変化を示す。あらゆるニュアンスが詳細に指定されているにも拘らず、音色の意外な効果、拍節の変化が存在する。これらは、いわば作者の内なる、言葉では表しがたい着想なのである<sup>913</sup>。

マルモンテルは、「内なる、言葉では表しがたい着想 (*la pensée intime et intraduisible de l'auteur*)」というロマン主義的な表現を用いることで、マチアスの演奏と不可分に一体化した作品の本質がピアノの音として表現されるにも拘らず、非物質的な精神的次元に属していることを示そうとしている。

このように、マチアスに認められた特性は単に知的な作曲家であるばかりでなく、ピアニスト兼作曲家としてはショパンの流派の継承者であり、ショパン、ヘラーとともにピアノを通して理想的な精神の領域を志向する音楽的な「詩人」であった。

### 3-3. まとめ——近代的ピアノ書法の「古典化」と唯心論的 (*spiritualiste*) 傾向

この時期の演奏曲目データは、他の年代のそれに比べて乏しいものではあったが、1840年代の演奏曲目に見出された傾向との比較や教授の個々の作曲家に対する見解に基づいて主な傾向を明らかにした。

ジャンルの観点から見れば、1850年代においては、協奏曲、ソナタ、(バッハの) フーガ、前奏曲は1840年代に引き続き規範的なジャンルとして維持された。フンメル、モシエレス、マイヤー、エルツの協奏曲作品やソナタは、尚も重要な地位を占めていた。

その一方で、とりわけソナタにおいては新しい傾向が見られた。フンメル、ベートーヴェンら前世代のソナタのみならず、ショパン、ヘラー、マチアスら、1810年代から20年代生まれのより若い世代のソナタが積極的に導入されるようになった。とくに、ショパン以外の2名は存命中の作曲家で、伝統的な枠組みの中に1840年代を通して定着し始めた中音域に旋律を配置する書法が共通している。これは、コンクール課題曲に選ばれたシュルホフのソナタにも共通する特徴であった。ピアノの中音域で旋律を演奏することは、世紀中葉のエラールやプレイエルの平行弦のピアノでは、旋律を取り巻くアルペッジョや同時に響く和音の中でも音同士が混ざり合わずはっきりと際立って聴こえるということも、この書法が推進された理由の一つであろう。

そもそも、この書法とそれを演奏するための技法は1830年代後半以降、タールベルクのオペラの主題に基づく幻想曲を通して追究されたものであった。右手と左手にそれぞれ旋律、伴奏を担わせるという奏法に関する古い先入観を刷新したタールベルクの成果は、1840年代、幻想曲を通して音楽院の定期試験曲目に導入された。彼の幻想曲は1850年代にも定期試験で演奏されていたが、音楽院はいつまでも幻想曲という、ジャンルとしては未だ規範性を獲得していな

<sup>913</sup> « La musique de piano de Georges Mathias, comme celle de Chopin, offre dans son interprétation des finesses de détail, des variétés de timbres, des changements d'allure, qui souvent, pour être bien rendues, demandent d'être exprimées par le compositeur lui-même. Bien que toutes les nuances soient minutieusement indiquées, il se rencontre des effets imprévus de sonorité, des changements subits de mesure, de sentiment, qui sont pour ainsi dire la pensée intime et intraduisible de l'auteur. » *Ibid.*

い新しいジャンルを重視し続けることはなかった。確立された形式を重んじる音楽院では、幻想曲を通して発展した書法・演奏技法の刷新と古典の様式を両立させるために、古典的な形式的枠組みの中で新しい書法を適用した作品が望まれていた。

折しも、L. クロイツェルやガタイェスのように、18世紀生まれのドイツ=オーストリアの「大家」の擁護者たちは音楽雑誌上でソナタというジャンルの復権を主張した。彼らはそれまで時代遅れとされていたソナタを理想的な作曲ジャンルと見做し、同時代の作曲家によるソナタの存在価値を肯定した。彼らの見解は、古典的作品の学習を基礎とつつ革新の導入を容認するという一見矛盾した教育方針と一致している。このジャンル観の変容の中で、第1楽章がソナタ形式で書かれ、スケルツォまたは緩徐楽章を第2、3楽章とし、急速なフィナーレで締めくくるといった交響的な4楽章構成を基軸とする「現代的」ソナタ、は音楽院の定期試験、修了コンクールにおいて一定の地位を獲得した。この「古典的な現代」の確立を模索する1850年代のレパートリーの動向は、マルモンテルが編纂した『現代の古典的作曲家』シリーズのタイトルにも見出すことができる。

定期試験曲目における作曲家の選択も、この傾向を反映している。一方ではドゥシーク、ベートーヴェン、フンメル、モシェレスといった18世紀生まれの作曲家（とりわけフンメル）のソナタあるいは協奏的作品は、ジャンルの模範、従うべき大家としての地位を維持した。その一方で、19世紀生まれの作曲家たちの多くは、1840年代に発展した技法を取り入れながら、形式においてもいくらかの刷新を試みた（エルツの《協奏曲第5番》作品180）。エルツと同じ世代で、メンデルスゾーンは1847年に没してから音楽院のレパートリーへの定着が進んだ。メンデルスゾーンの《協奏曲第1番》作品25がパリで上演され、音楽院の修了コンクール、定期試験で導入されたのはその文脈においてであった。ファランク夫人は同じ音楽院教授でありながら、エルツとは異なる立場をとり続けた。彼女は刷新よりも保守に徹し、規範の様式の代弁者としての役割を演じた。1810年代以降の作曲家はピアノ音楽における「古典的な現代」の担い手（新しい書法の導入者）以上の、重要な存在意義が認められた。とりわけヘラー、ショパンとその弟子マチアスに認められた<sup>914</sup>唯心論的な特質<sup>スピリチュアリズム</sup>であった。彼らの作品は、とりわけ作曲者によって演奏される場合には、作曲者の精神に属する抽象的な着想（*idées/pensées*）の現象化と見做された。ショパンは1849年に亡くなっていたが、このように作曲者が不在の場合は、「天才の系譜」の最前線に位置するマチアスがこの不在を補う存在とされた。マルモンテルやガタイェスの見解によれば、彼らの作品・演奏はピアノという物質的媒体を通して言葉にできない（*intraduisable*）着想を現前させるが、聴き手を再び作曲家の「魂（*âme*）」にそれが属していた状態へと誘う。この詩的理想化（*poétisation*）を可能にする力を認められることによって、ヘラー、ショパン、マチアスには規範性が与えられた。3者の作品は、続く30年間は定期試験曲目においても一定の地位を占めることとなる。

<sup>914</sup> 筆者はここで「唯心論（*spiritualisme*）」という言葉を用いる際、折衷主義（*éclectisme*）が変容したV. クーザン唯心論（スピリチュアリズム）を念頭に置いている。クーザンの唯心論については本論文 III-1-5 を参照のこと。





## 第4章 1860年代：規範の強化と歴史意識の「通俗化」 ——定期試験曲目の変遷3

1860年代は、定期試験において、教官たちが曲目を記載する意識が少しずつ高まる時期である。データの約40%の作曲家・ジャンルが同定され、約15%の作品番号、作品目録番号が同定されている。それに伴い、選ばれるジャンル、作曲家の数、作曲家の属する世代も多様化する。しかし、この多様化は、単に記録件数が増加したということだけに起因するのではない。1850年を通した一般家庭へのピアノの普及と、それに伴いピアノ音楽の出版活動がますます盛んになったことに起因している。ピアノ音楽の出版数の増加により、1857年以降、『フランス文献目録』にはピアノ音楽のために別個項目が設置されるようになった<sup>915</sup>。

出版数の全体的な増加に伴い、過去の音楽の出版においても様々なシリーズが組まれた。第1シリーズから第3シリーズまで156作品の出版が終わっていた『エコール・クラシック』は、続編として1860年代に第4シリーズ（J. S. バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ドゥシーク等14名の作曲家）が刊行され、さらに重要なことには、同じく第4シリーズとして、ショパンの大部分の作品を含む曲集が出版され始めた。1868年には前年に開催された万国博覧会で第一等のメダルを獲得したことを掲げ、作曲家別に製本した曲集としても販売され始めた<sup>916</sup>。

この時期に始まった「古典音楽」のアンソロジーで重要なのはファランク夫人が出版者の夫アリスティード・ファランクと編纂した『ピアニストたちの至宝 (Trésor des pianistes)』である。この曲集は1861年に出版が始まり、1872年に完結するまで23巻（20分冊）の巨大なアンソロジーを形成した（1865年にアリスティードが没してからはファランク夫人が独力で編纂を継続した）。この中にはウィリアム・バード William BIRD (ca 1540~1623)、クラウディオ・メールロ Claudio MERULO (1533~1604) らルネサンスの大家からショパンに至るまで各時代の代表的作曲家66名の作品が収められた。このアンソロジーは予約制で販売され、普及は限られていたが、これらの抜粋は1861年にエラルのサロンでも演奏され、歴史的レパートリーは人々の耳目に触れた。ピアノ以前のより遠い過去への眼差しは、ピアニスト兼作曲家のメロー Amédée MÉREAUX (1802~1874) がマルモンテルの『エコール・クラシック』の補遺として編集を担当した『クラヴシニストたち』の出版によっても強化された。1862年にウジェール社から刊行されたこのアンソロジーは3巻（51分冊）に20名の作曲家の作品を収めていた。作曲家は年代順に配され、フレスコバルティ Girolamo FRESCOBALDI (1583~1643)、シャンボニエール Jacques Champion DE CHAMBONNIÈRES (1601/2~1672) からマルチェッロ Alessandro MARCELLO (1669~1747) までを第1巻、スカララッティから J. Ch. バッハ Johann Christian BACH (1735~1782) までを第2巻、クラヴサンおよびピアノの大家として、ハイドンからクラマーまでを第3巻にまとめた。この他にも、ガンボジ社から刊行された『古典的作曲家と現代的作曲家：ピアニストのレパートリー (Classiques et modernes, Répertoire des pianistes)』が、1863年から1871年にかけてバッハ、ベートーヴェン、モーツァルトを初めとする比較的平易なピアノ作品を世に送り出した。

こうした歴史的レパートリーへの関心は、既に1850年代の後半には顕著に見られるようになっていた。ル・クーペは1856年5月4日、自宅に生徒たちを招いて「歴史的演奏会 (séance

<sup>915</sup> Danièle PISTONE, *op. cit.*, p. 8.

<sup>916</sup> 作曲家別の曲集の出版はショパン、モーツァルト、ベートーヴェンの作品から始まった。右の広告を参照。Cf. Anonyme, « Primes 1868-1869 du Ménestrel. Journal du Monde musical », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 48, le 25 oct. 1862, p. 384.

historique)」を催した。彼と生徒たちはこの会合で、「16世紀から現代まで (depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle)」のピアノとクラヴサンのための作品を演奏した<sup>917</sup>。ガタイェスは、2年後にル・クーペの歴史的演奏会を思い出しながら、次のように書いている。

途方もない調査を行い、図書館という図書館を丹念に調べ、手稿譜を参照し、あるいはそれらを生徒に演奏させた。このようにしてメルロのトッカータ、シャンボニエールのエール・ヴァリエ、サラバンドについて語りながら、この音楽家兼考古学者はラモー、ヘンデル、バッハ——彼らは一年間隔で誕生している——、ハイドン、ベートーヴェン、モーツァルト、シューベルト、フンメル、ドゥシーク、シュタイベルト、クレメンティ、フィールド、リース、モシェレス、クラマーなどを調べた後で、メンデルスゾーンとショパンに到達したのだ<sup>918</sup>。

音楽院で教える傍ら熱心な研究者でもあったル・クーペは、1858年11月21日にも自身の女子生徒たちを集め自宅で同様の演奏会を催している。

好古の音楽家の視線は当時完全に廃れていたクラヴサンにも注がれた。1857年、故ゾイメルマンの門弟マルタン嬢は、1770年にパスカル・タスカン Pascal TASKIN<sup>919</sup>が制作したチェンバロを弾いて注目を集めた<sup>920</sup>。また Ch.-V. アルカンが《3つの古いユダヤの旋律》の3曲目を「オルガンまたはクラヴィチェンバロのために」書いたのも1854年のことであった<sup>921</sup>。

1860年代、こうした歴史的関心の拡大を背景として、定期試験のレパートリーは新たな局面を迎えることとなる。本章では、1850年の演奏曲目データに見られなかった新たな傾向に注目しながら1860年代の演奏曲目のジャンル、作曲家の傾向を検討する。

#### 4-1. ジャンルの傾向——協奏曲・ソナタの支配と多様化

1860年代は419件のジャンルが同定されている。次頁のグラフ II-4-1 は、史料に記録された定期試験演奏曲目における個々のジャンルの件数を多い順に示している。

グラフ中のジャンルのうち、上位2ジャンルは1840年代から変わらず協奏曲（独奏協奏曲を含む）とソナタで、フーガは1850年代から引き続き3番目に位置している。協奏曲の記録件数は213件で、全記録件数のほぼ半分を占めている。協奏曲の優位は、修了コンクールの課題曲にも関係している。1860年代、コンクールではほとんど毎年協奏曲が選ばれており、協奏曲以外のジャンルが課題曲となったのは1863年の男子クラスの修了コンクールで、この年に限ってベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》作品27-2のフィナーレが課題曲に選ばれている。

記録された定期試験曲目における協奏曲の作曲家としてはエルツとフィールドが圧倒的に多

<sup>917</sup> Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 23<sup>e</sup> année, n° 26, le 25 mai 1856, p. 4.

<sup>918</sup> « Pour arriver à ce laborieux résultat, l'éminent professeur a dû faire d'immenses recherches, fouiller les bibliothèques, consulter les manuscrits, deviner des signes passés à l'état d'hiéroglyphes, — les comprendre, les traduire, les interpréter ou les faire interpréter par ses élèves. C'est ainsi que parlant d'une toccata de Merulo, d'un air varié, d'une sarabande de Chambonnières, le musicien archéologue est arrivé à Mendelssohn et Chopin après avoir fouillé Rameau, Haendel, Bach, — nés à un an de distance l'un de l'autre, — Haydn, Beethoven, Mozart, Weber, Schubert, Hummel, Dussek, Steibelt, Clementi, Field, Ries, Moschelès, Cramer, etc. » Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste : Stephen Heller chez M. Le Couppy », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 2, 12 déc. 1858, p. 13.

<sup>919</sup> パスカル・タスカンは親子2代に亘りパリでクラヴサン製作に携わったが、いずれも名が同じであるため、父子いずれの作であるかは史料から判断できない。

<sup>920</sup> Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 24<sup>e</sup> année, n° 14, le 5 avr. 1857, p. 118.

<sup>921</sup> Cf. François LUGUENOT, « Catalogue de l'œuvre d'Alkan », *Charles Valentin ALKAN*, Brigitte François-Sappey (dir.), Paris, Fayard, 1991, p. 298.

い。グラフの下の方表 II-4-1 は記録された協奏曲の作曲者のうち、出現頻度の多い上位 10 名の名前を年代ごと（1840・1850・1860 年代）に示している。

グラフ II-4-1. 定期試験演奏曲目におけるジャンル別記録件数（1860 年代）

N.B. 「幻想曲」は幻想曲 1・2 のいずれか同定できない幻想曲

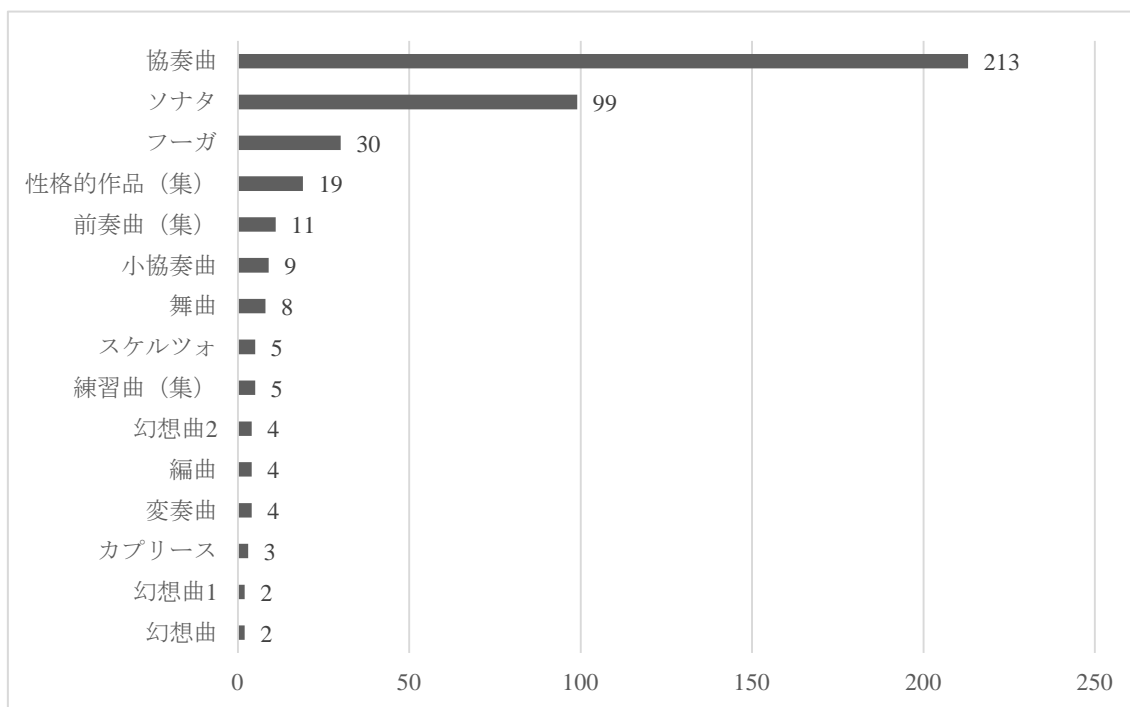


表 II-4-1. 記録件数が多い協奏曲（独奏協奏曲を含む）の作曲家上位 10 名

N.B. 丸括弧内の数字は記録された件数。濃い灰色の欄は 3 つの年代に亘って上位 10 名に入った作曲家、薄い灰色の欄は 2 つの年代に亘り上位 10 名に入った作曲家を示す

1840 年代	1850 年代	1860 年代
フンメル (34)	フンメル (9)	エルツ (44)
エルツ (20)	エルツ (9)	フィールド (40)
モシエレス (12)	ヒラー (9)	フンメル (24)
リース (11)	メンデルスゾーン (7)	メンデルスゾーン (15)
フィールド (9)	フィールド (6)	ショパン (14)
ドゥシーク (7)	ショパン (5)	モシエレス (12)
クラマー (6)	ヴェーバー (4)	リース (9)
カルクブレナー (6)	リース (4)	ドゥシーク (8)
ショパン (4)	モシエレス (4)	ヴェーバー (7)
ヴェーバー (3)	エロルド (3)	カルクブレナー (7)

もっとも多く記録されたエルツは先行する 20 年間にも常に上位 2 名に入っており、常に重視されていたことが分かる。フンメルは、作曲家判明率のより低い 1840 年代に比べても記録件数が低下しており、エルツ、フィールドに比べ重要度が下がっているように見えるが、それでも 3 番目に位置している。メンデルスゾーンは 1850 年代に導入されてから、安定的に定期試験で演

奏されるようになった。リース、モシェレス、ショパンは 1840 年代から変わらず上位 10 名に入っている。ドゥシーク、ヴェーバー、カルクブレunnerの協奏曲は 1850 年代の記録には現れなかったが、1860 年代にもまだ演奏されていた。

一方、10 位以下の作曲家と記録件数は次の表 II-4-2 ようになっている。

表 II-4-2. 記録件数が多い協奏曲（独奏協奏曲を含む）の作曲家、第 11 位以下

N.B. \* は 1860 年代の記録に初出の作曲家

作曲家	記録件数
Ch. マイヤー	6
ピクシス	4
バッハ*	3
ヒラー	2
ラヴィーナ*	2
ベートーヴェン*	1
ベネディクト	1
モーツァルト*	1
Éd. ヴォルフ	1

1850 年代までは記録に現れていたが、1860 年代の記録に現れなかった作曲家にエロルドとクラマーがいる。エロルドの協奏曲は 1870 年以後、定期試験では演奏されなくなりレパートリーから姿を消しており、1860 年代にはほとんど既に演奏されなくなっていたと思われる。一方でクラマーの協奏曲は、1870 年代には 2 件の演奏記録が残っていることからすると、1860 年代にはまだ若干演奏されていた可能性がある。

第 11 位以下に登場する作曲家のうち、協奏曲の作曲家で注目されるのは、初めて登場したバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ベネディクト、ラヴィーナである。バッハはそれまで前奏曲とフーガに記録が限られ、モーツァルトも 1840 年代に《レクイエム》のフーガからの編曲のみが記録されていたが、バッハは 1861 年に初めて《イタリア協奏曲》(BWV 971) がマルモンテルのクラスで、モーツァルトは 1866 年に《ピアノ協奏曲》ニ短調 (K 466) がマチアスのクラスで記録された。ベートーヴェンのソナタは、定期試験で 1840 年代から一定の地位を得ていたが、協奏曲の記録は未だ少なく、1865 年 6 月のマチアス・クラスの試験で初めて協奏曲が 1 件のみ記録された（但しいずれの協奏曲かは同定できない）。

ラヴィーナの協奏曲は 1867 年に出版された作品で、エルツと同様、新作が演奏された数少ない同時代の作曲家の一人である。フンメルとヴェーバーの門弟ベネディクト Julius BENEDECT (1804~1885) は、1868 年に 12 月の試験で初めて演奏されているが、作品の同定はできない。ベネディクトは 1867 年に 2 作の協奏曲（作品 89 と 90）を出版しているが、これらは 1820 年代から 30 年代に発表した楽章を再利用しており、新作と呼べるものではない<sup>922</sup>。定期試験での演奏時期がこれらの出版時期と近いことから、これらの協奏曲のいずれかである可能性が高い。

協奏曲に準じる小協奏曲は 9 回しか記録されていないが、ヴェーバーの《コンツェルトシュトゥック》作品 79、メンデルスゾーン《華麗なカプリッチョ》作品 22、マイヤーの《演奏会用アレグロ》作品 51、60 が 1850 年代に引き続き演奏されていた。

次に、2 番目に記録件数の多いソナタについてみてみよう。次の表は 1840、1850、1860 年代

<sup>922</sup> 作品 90 (変イ長調) の第 1 楽章は《コンチェルティーノ 第 1 番》作品 18 (1831)、第 3 楽章は《華麗なロンド》作品 5 (1823) の転用、作品 89 (変ホ長調) の第 1 楽章は《コンチェルティーノ 第 2 番》作品 29 (ca 1833) で、1839 年にはピアノ用編曲が出版されていた。Cf. Nicholas TEMPERLEY, « Benedict, Sir Julius », *GMO*, consulté le 24 juin 2015.

に定期試験で取り上げられたソナタの作曲者を記録件数の多い順に記している。

**表 II-4-3. 1840・1850・1860 年代におけるソナタの作曲者の比較**

N.B. 丸括弧内の数字は記録された件数。濃い灰色の欄は3つの年代に亘って記録された作曲家、薄い灰色の欄は2つの年代に亘り上位10名に入った作曲家を示す。\* は1860年代の記録に初出の作曲家

1840 年代	1850 年代	1860 年代
ベートーヴェン (8)	ベートーヴェン (7)	ベートーヴェン (34)
ヴェーバー (6)	L. アダン (3)	フンメル (13)
フンメル (5)	フンメル (2)	*モーツァルト (13)
L. アダン (1)	ヴェーバー (2)	ドゥシーク (8)
クレメンティ (1)	ドゥシーク (1)	*シュルホフ (5)
ドゥシーク (1)	ショパン (1)	ヴェーバー (5)
-	ヘラー (1)	マチアス (4)
-	カルクブレナー (1)	クレメンティ (3)
-	マチアス (1)	*ハイドン (3)
-	-	*エルツ (2)
-	-	*マルモンテル (2)
-	-	*スカルラッティ (2)
-	-	L. アダン (1)
-	-	*キルンベルガー (1)
-	-	*クラマー (1)
-	-	ショパン (1)
-	-	*シューマン (1)

1860 年代に定期試験で演奏されたソナタにおいて、もっとも多く記録されたのはベートーヴェンのソナタである。協奏曲においては1件しか記録されなかったベートーヴェンであるが、1860 年代に記録されたソナタの作曲者の中では、フンメルよりも21件多い34件の記録が見られた。1840 年代、1850 年代の演奏記録で同定できたベートーヴェンのソナタは作品13、31（第2番）だけだったが、1860 年代に入ると他に作品7、10（第2、3番）、27（第2番）、49（第2番）、111の演奏が確認される。とりわけベートーヴェンの後期ソナタが1866年12月にマチアスの生徒によって、翌年1867年12月にマルモンテルの生徒によって演奏されたことは注目すべき動向である。ベートーヴェンに次いで2番目に位置するフンメルのソナタは、1840年代から各年代において記録されてきた作品13、81に加え、作品106が新たに記録に現れる。フンメル以下、ドゥシーク、ヴェーバー、アダンが1840年代以来選ばれ続けてきた作曲家である。

マチアスとショパンのソナタは1850年代から引き続き演奏されている。

一方、1860年代にはそれまで記録に現れなかった作曲家が多く見られる。中でも重要なのは第3位を占めるモーツァルトである。モーツァルトのソナタは既に1804年に出版されたルイ・アダンの《ピアノ・メソッド》にはイ短調のソナタ（K 310）の第1楽章と第3楽章、イ長調のソナタ（K 331）が収録されており、パリ音楽院設立の初期からモーツァルトのソナタがピアノ教育に導入されていたことは明らかである。しかし、1840年代から1850年代にかけて、モーツァルトのソナタが全く演奏されなかったとはいえないにしても、これらの年代に一度もモーツァルトのソナタが記録されなかったのに対し、1860年代には13件の記録が残されていること、協奏曲においても初めてモーツァルトの作品が記録されたことは、モーツァルトが定期試験において一定の地位を占めるようになったことを示している。他の18世紀以前に生まれた作

曲家では、他にスカララッティ、キルンベルガー、ハイドン、1858年に没したばかりのクラマーのソナタが1860年代に初めて記録されている。但し、クラマーのソナタは1840年代にゾイメルマンによっても推奨されていたので<sup>923</sup>、これ以前に彼のソナタが定期試験で演奏されていた可能性は高く、クラマーの名前がここで初出したことは強調すべきではない。

シュルホフのソナタ（作品37）は、1850年代には記録には現れていなかったものの、1854年にコンクール課題曲に選ばれていたことを考えれば、これ以後に定期試験で取り上げられるようになっていたと推定される。1860年代にはコーシュ夫人、マチアス、マルモンテルのクラスで演奏されている。存命中の作曲家で初出の人物にはエルツ、マルモンテルの2教授とヘラーが含まれる。エルツとマルモンテルはマチアスと同様に、自作ソナタを生徒たちに演奏させた（エルツのソナタはマルモンテルのクラスでも演奏されている）。1860年代においても、存命作曲家によるソナタの作曲は、作曲者の高い芸術的地位を示すジャンルと見做されていた。パリ音楽院でアレヴィに作曲を師事したベルナル Paul BERNARD（1827~1879）は、1861年にエルツのソナタについて書いた記事で次のように述べている。

今日、そして既に数年来、反動が生じている。<sup>クラシシズム</sup>古典主義が再び人気を得、ソナタは高くしっかりと古典主義の旗を掲げている。確かに、幻想曲、ノクターン、軽い作品はそれらなりの魅力をもっている。だが、シリアスに構想され幅広い規模で扱われる作品は、趣味をもつ人々にとってはそれでもなお、音楽芸術の高貴さの真なる肩書きなのだ<sup>924</sup>。

最後に、重要な初出の作曲家としてシューマンが挙げられる。1870年6月に行われた1860年代の最終年度の後期試験では、マチアスのクラスの生徒がシューマンの《ピアノ・ソナタ第2番》ト短調（1839）を演奏した。これが1860年代に記録された最初の、かつ唯一の記録である。

フーガの記録は30件で、ソナタに次いで3番目に位置しており、全体の約14%を占めている。作曲家の大部分は以前と変わらずバッハだが、他にヘンデル、ポルポラの名前も記録されている。フーガは1840年代以来、記録の上位4番目以内に位置しており、1860年代においても重視され続けた。

一方で、「性格的作品（集）」は19件記録され、記録件数では4番目に位置している。それまでこのジャンルは1840年代と1850年代を併せても4件しか記録されてこなかったもので、1860年代に注目を集め始めたジャンルと言える。このうち12件は「即興曲」に分類したシューベルトとショパンの作品（ショパンは遺作の《幻想即興曲》を含む）で、1件はショパンのノクターン（同定は不可）である。他の7件にはシューベルトの《楽興の時》作品94（D780）、メンデルスゾーンの「ロマンス」（おそらく無言歌のいずれか）、シューマンの《アルバム綴り》作品124といった19世紀に書かれた作品に加え、クーブランの《クラヴサン曲集》およびラモアの《新クラヴサン組曲》からの抜粋も記録された。性格的作品への注目が興味深いのは、このジャンルの作品が修了コンクールの課題曲とはならない点にある。これらの作品が課題曲にならないにも拘らず、このジャンルが定期試験レパートリーの一角を占めるようになったこと

<sup>923</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> partie, p. 48.

<sup>924</sup> « Aujourd'hui et depuis quelques années déjà la réaction s'opère, le *classisme* reprend faveur et la sonate en tient haut et ferme le drapeau. Certes les fantaisies, les nocturnes, les œuvres légères ont leur charme; mais les morceaux sérieusement conçus et largement traités n'en resteront pas moins, pour les gens de goût, les véritables titres de noblesse de l'art musical. » Paul BERNARD, « Tablettes du pianiste et du chanteur. A propos d'une sonate de Henri Herz », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 13, le 24 fév. 1861, p. 100.

は、これらの作品を通して作曲家の個人様式、時代の様式を理解することが教育において一つの重要な課題となってきたからである。

性格小品に次いで 11 件記録された前奏曲はすべて J. S. バッハの作品で、うち 6 曲はフーガとセットで演奏されている。バッハの前奏曲とフーガは 1840 年代から絶えず演奏され続けている。

他のジャンルは記録件数が 10 件に満たないが、幾つかのジャンルには新しい動向が見られる。まず、8 件記録された舞曲は 1840・1850 年代には記録されなかった。このジャンルでは、ヴェーバーの《華麗なポロネーズ》作品 72 が 1 件記録されたほか、同定できないヴェーバーの「ポロネーズ」が 3 件、さらに J. S. バッハの「ブーレ」、「ガヴォット」、フレスコバルディの「バレ」、さらにリュリ (!) の「ジグ」といったバロック時代の作品が記録されている。リュリは鍵盤作品を書いていないため、これは編曲かリュリの作品として当時流通していた何らかの鍵盤作品である可能性が高い。この点については次節で情報を補足する。ここで重要なのは、記録されたこれらの舞曲が、1860 年代に普及していた実際の踊りを伴う舞曲（ワルツ、ポルカ、ボレロ、カドリーユ、マズルカ……）ではなく、様式化された過去の舞曲が選ばれている点である。D. ピストンヌは、ピエール・ラルースが編纂した『大百科事典 (Grand dictionnaire encyclopédique)』(1864~1876) で舞曲名の出現頻度を数え上げるという興味深い調査をしている<sup>925</sup>。これによれば、多い順にワルツが 136 回、ボレロが 46 回、ポルカが 40 回、カドリーユが 38 回……と続く。音楽院は、多くの市民が家庭や社交の場で受容していた同時代の舞曲ジャンルは排除し、ピアノ曲として様式化されたヴェーバーのポロネーズ、バロック時代の諸様式の一つとして見做された舞曲組曲を重視している。

スケルツォは 1850 年代にはファランク夫人の《スケルツォ》作品 47 の記録のみが見られたが、1860 年代にはショパンのスケルツォが初めて記録され、他の作曲家によるスケルツォの記録は見られない。5 件の記録のうち、4 件は《スケルツォ第 2 番》作品 31 と同定された。この作品はマチアス、マルモンテル、ル・クーペのクラスの定期試験で演奏されている。

スケルツォと同数記録された練習曲 (集) の作曲者、は 1 件がモシェレス、4 件がショパンである。いずれも作品は同定できないが、ショパン作品の受容が協奏曲、ソナタ以外のジャンルの拡大に貢献していることが分かる。

その一方で、「幻想曲 2」の後退はタールベルク作品の後退を示している。彼のオペラの主題に基づく幻想曲 (作品 9、46) は 1864、1865、1866 年にマチアスとファランク夫人のクラスで演奏されているが、タールベルクのこのジャンルの作品は 1866 年 12 月の試験以降、記録に現れなくなる。

スケルツォおよび「幻想曲 2」と同数記録された「変奏曲」には、3 つの時代の作品が含まれる。1 つは同時代の作品でエルツの新作《マールボロの人気の唄に基づく大変奏曲》、2 つ目はモーツァルトの変奏曲 (作品は同定不可)、3 つ目はヘンデルのクラヴサンのための《組曲第 2 番》の第 8 組曲から抜粋された変奏曲 (通称「調子のよい鍛冶屋」) である。舞曲に見られた時代的な広がりをここにも見出すことができる。

2 件のみ記録された幻想曲としては、フンメルの《幻想曲》作品 18、とメンデルスゾーンの《幻想曲——スコットランド風ソナタ》作品 28 が 1 件ずつ同定されている。前者が 1840 年代には 11 件記録されていたことを考えれば、選択される頻度は減少したとみることができる。一方、カプリーヌではメンデルスゾーンの作品が 2 件、ヘラーが 1 件記録されているが、いずれ

<sup>925</sup> Danièle PISTONE, « Les danses pour piano au siècle romantique : quelques aspects de l'évolution parisienne », *Piano et musique de danse dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis et édités par Juliana PIMENTEL et Gilles SAINT-ARROMAN, Paris, Observatoire Musical Français, 2010, p. 18.

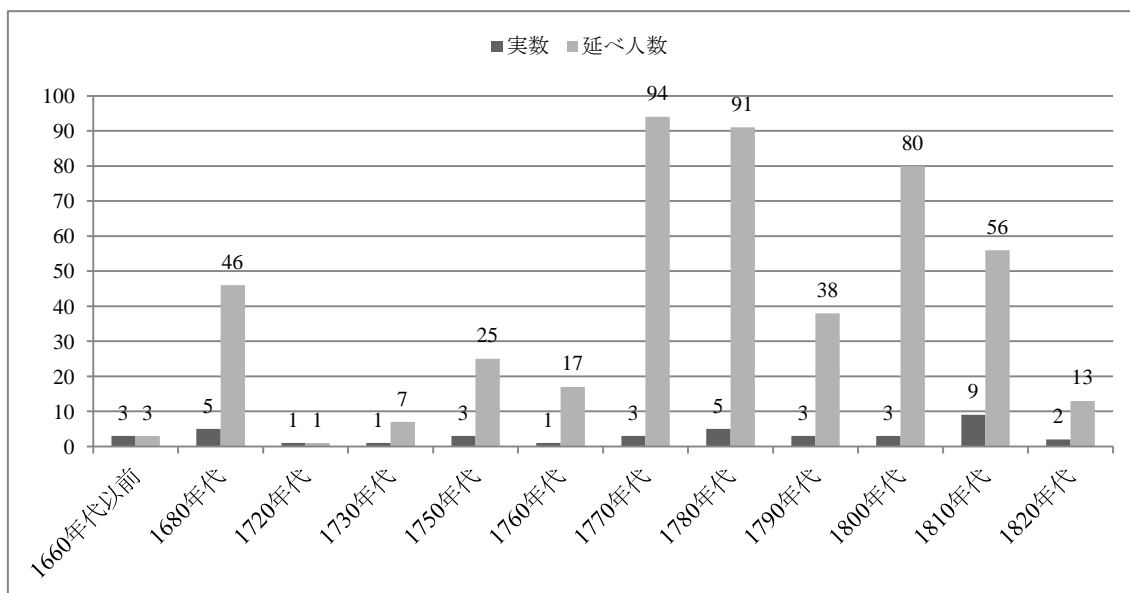
も作品の同定はできない。

最後に、編曲というカテゴリーに4件の記録がみられることも新しい動向である。このカテゴリーでは1840年代にツイメルマンが編曲したモーツァルトのフーガのみが記録されたが、1860年代にはラモアの「リゴドン」、モーツァルトの「交響曲」、ハイドンの「ト調の交響曲のフィナーレ (Finale de la Symphonie en sol)」が記録された。これらの編曲者は同定できないが、マチアスとル・クーペによる編曲ということは十分に考えられる。ル・クーペの『24の古典的編曲集』<sup>926</sup>にはラモアの〈リゴドン〉(《ダルダニユス》からの抜粋)、ハイドンの《交響曲第92番》ト長調 (Hob. I: 92) のフィナーレ、モーツァルトの《交響曲第40番》(ト短調) のメヌエットが収められている。一方でマチアスはパドルーが主催する「古典音楽のコンセール・ポピュレール」のレパートリーを編曲し、1863年からユアール HUARD 社より出版している。そこにはベートーヴェン、モーツァルト、ハイドンらの交響曲や室内楽の抜粋が含まれている<sup>927</sup>。鍵盤楽器以外の編成のために書かれた作品を演奏する技術は、ピアノ科ではなくむしろ和声・実践伴奏科の領域に属するが、ピアノ科でこれらの交響曲や合奏による舞曲の独奏用編曲が演奏されたことは、単に身体的な技術の獲得のみならず、18世紀以前の器楽レパートリーに対する広い生徒の知的関心を喚起するような教育が行われていたことを示している。

#### 4-2. 世代別にみた作曲家の傾向——作曲者の時代的拡がり

1860年代は演奏曲目の作曲者に著しい時代的な拡がりが見られる。これは、単に作曲者の判明率が先立つ20年間よりも高いというだけではなく、本章の冒頭でみたように、パリ音楽院の教授たちを中心とする歴史的な鍵盤音楽のレパートリーを編纂・出版する動きとも関連している。下のグラフ II-4-2 は、1860年代における作曲者の生誕年代別記録件数を実数と延べ人数の2系列で表示している。

グラフ II-4-2. 定期試験演奏曲目作曲者の生誕年代別記録件数 (1860年代)



まずこのグラフから分かるのは、取り上げられる作曲者の世代がより古い世代に向かって拡

<sup>926</sup> F. LE COUPPEY, *24 transcriptions classiques pour le piano*, Paris, J. Maho, 1863.

<sup>927</sup> Wolfgang Amadeus MOZART, *6 Grandes symphonies de Mozart, arrangées pour piano, par Georges Mathias*, Paris, Harand, 1861.



がりを見せている点である。1580年代生まれのフレスコバルディから1820年代の作曲家へと、扱われる作曲家の作品が拡大した。

その一方で、演奏頻度の高い作品が特定の作曲家に集中する傾向が見られる。1840年代以降、1770・1880年代、1800・1810年代生まれの作曲家の作品は多く記録されており、1860年代にはこれらの世代のいずれにおいても50件を超える記録がなされている。とくにフンメル、ベートーヴェンを含む1770年代、フィールド、ヴェーバー、リースを含む1780年代、エルツ、メンデルスゾーンを含む1800年代、ショパン、ヘラーを含むに1810年代については、3名から9名の限られた作曲家の作品が繰り返し演奏されていることが分かる。これに次いで記録が多いのは、20~50件の区間に位置する1680年代、1750・1790年代の作曲家の作品である。モーツァルト、クレメンティ、ルイ・アダンを含むこの世代の重要性は、とくにモーツァルトの作品の受容によって保たれている。記録件数が10件台の1760年代はドゥシークただ一人、20年代はマチアスとシュルホフ2名によって代表されている。10件に満たないが、1720年代生まれのキルンベルガー、1730年代生まれのハイドンも、それまでは記録されてこなかった作曲家である。以下、記録頻度の多い世代から順に、世代別の特徴を検討する。

#### 4-2-1. 1770年代生まれの作曲家——ソナタのベートーヴェンと協奏曲のフンメル

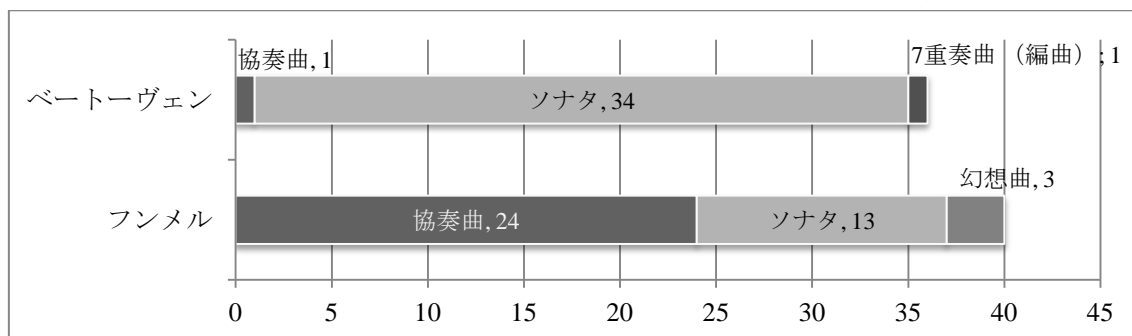
もっとも多い94件が記録されたのは1770年代生まれの作曲家の作品である。この94件の記録は次の3名の作曲家によって占められている。

表 II-4-4. 1770年世代の作曲者（1860年代）

作曲者名	生没年	記録件数 (延べ)
ベートーヴェン	1770-1827	50
フンメル	1778-1837	43
クラマー	1771-1858	1

フンメルはそれまでこの世代でもっとも多く記録されてきたが、1860年代においては、ベートーヴェンの記録がフンメルのそれよりも7件多くなっている。このことはベートーヴェンの重要性の増大を示している。しかし、パリ音楽院はベートーヴェンとフンメルにそれぞれ異なる重要性を割り当てている。ベートーヴェンとフンメルの記録のうち、ジャンルが同定された作品の内訳は次のようになっている。

グラフ II-4-3. ジャンルが同定されたベートーヴェンとフンメル作品の内訳（1860年代）



このグラフが示すように、ベートーヴェンではソナタに重点が置かれている。一方のフンメ

ルは協奏曲に比重が置かれているが、ソナタの割合も低くはない。ここから、1860年代に拡大したとみられるベートーヴェン作品の受容は、ピアノ・ソナタが重視された結果であることが分かる。それまでベートーヴェンのピアノ作品を修了コンクールの課題曲から排除してきた音楽院が、1863年に初めて《ピアノ・ソナタ》作品27嬰ハ短調のフィナーレを課題曲に採用したことからも、この時期にベートーヴェンのソナタの受容に変化が起こっていることが分かる。定期試験で演奏されたソナタのうち、同定されたのは次の8作品である。

表 II-4-5. 1860年代に演奏されたベートーヴェンのソナタのうち、同定された作品

N.B. ☆:マルモンテル編『エコール・クラシック』所収、

★:ル・クーペ編『古典的作曲家たち』所収、

▽:ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』に所収

作品番号	調性	楽章	初版年
7★	Es	IV (final)	1797
10-3☆	D	-	1798
13★▽	c	-	1799
26★☆▽	As	-	1802
27-2▽	cis	III (final)	1802
31-2★▽	d	III (final)	1803
49-2★▽	G	II (final)	1805
111▽	c	II (final)	1823

これらのベートーヴェンのピアノ・ソナタは、いかにして1860年代に定期試験で重要な地位を占めるようになったのだろうか。ベートーヴェンのソナタは、1840年までに『ベートーヴェンピアノ作品全集 (Collection complète des œuvres composés [sic] pour le piano forte par L. van Beethoven)』と題するシュレジンガー社のシリーズにおいて出版されており、教授、生徒たちがベートーヴェンのピアノ作品にアクセスすること自体は困難ではなかった。それでも、とりわけこの時期にベートーヴェンのピアノ・ソナタが音楽院教育において重視されるようになったことは、ウジェール社によるベートーヴェン作品の宣伝活動と関連があると思われる。

マルモンテルの『エコール・クラシック』シリーズが軌道にのると、ウジェールは1850年代末から1860年代初期にかけて、『ル・メネストレル』誌上で「大作曲家」たちの伝記と作品解説を掲載し、彼らに対する関心を広く喚起することを試みた。この宣伝活動は、ピアノに関連する教育的な話題や作曲家に関する解説を様々な執筆者が担当する連載コラム「ピアニストの覚書帳」<sup>928</sup>を通して行われた。初期に解説の対象となった作曲家には、1858年12月にマルモンテルとガタイェスが担当した「フレデリック・ショパン」<sup>929</sup>、翌年1月にル・クーペとガタイェスが担当した「シュテファン・ヘラーとその作品」<sup>930</sup>が挙げられる。ベートーヴェンの記事の連載が始まったのは1859年12月からで、執筆は官職につきながら作曲家、音楽著述家を兼ねていたバルブデット Hippolyte BARBEDETTE (1827~1901) が担当した。この連載は、翌年5月の第26号まで実に17回に及んだ。このコラムの第3回と第4回<sup>931</sup>ではベートーヴェン

<sup>928</sup> 1860年1月15日発行の第7号からは「ピアニストと歌手の覚書帳 (Tablette du pianiste et du chanteur)」とコラムのタイトルが改められた。

<sup>929</sup> Antoine-François MARMONTEL et Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste. Frédéric Chopin », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 1, le 5 déc. 1858, p. 4-6.

<sup>930</sup> F. LE COUPPEY et Léon GATAYES, « Stephen Heller et ses œuvres », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 6, le 9 janv. 1859, p. 43-44.

<sup>931</sup> Hippolyte BARBEDETTE, « Tablettes du pianiste. Beethoven et ses œuvres », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 4, le 25 déc. 1859,

のピアノ・ソナタ全曲が紹介され、各作品の被献呈者の名を挙げながら、作品についての印象を交えた簡潔な分析が行われている。この連載に加え、『ル・メネストレル』誌におけるベートーヴェンに対する関心は、ヴェーゲラーとリースによる『ベートーヴェンについての覚書』<sup>932</sup>から抜粋されたベートーヴェンの手紙の仏訳<sup>933</sup>が掲載されることによっても喚起された。

バルブデットの『ル・メネストレル』誌上での連載は、ソナタのイメージ構築にも一定の役割を果たしたと思われる。彼の各ソナタの解説は、レンツ Wilhelm von LENZ (1809~1883) の『ベートーヴェンと3つの様式』<sup>934</sup>の表現や様式区分、ベルリオーズ、ブラーズ・ド・ビュリー Henry BLAZE DE BURY (1813~1888) の言葉を借用し、自らも詩的な表現を多用しながら、これらのソナタに至高の芸術的地位を認めようとしている。例えば作品 27-2 の第1楽章（アダージョ・ソステヌート）に「崇高で悲痛な靈感 (inspiration sublime et désolante)」を認め、この楽章を「真の絶望の歌 (véritable chant du désespoir)」と表現し、一方作品 28 については「えも言われぬ愛の歌 (ineffable chant d'amour)」、「無限へと向かう曰く言いがたい靈感 (une inspiration indicible vers l'infini)」と評している。

こうしたベートーヴェンのソナタの理想化は、マルモンテルとル・クーペのベートーヴェンのソナタに対する註釈にも読み取ることができる。彼らはバルブデットのように文学的比喻の多用は避けているが、「天才 (génie)」や「崇高 (sublime)」などの表現をしばしば用いている。一例としてマルモンテルとル・クーペが作品 27-2 につけた註釈を比較する。

#### 1. マルモンテルの註釈

ベートーヴェンの情熱あふれる天才が輝くばかりに顕現しているこのソナタは、第1楽章では伴奏に関してレガートの演奏、神秘的な嘆きとして [自らを] 再現しているような旋律パートにおいては深淵な表現が求められる。フィナーレでは激しくエネルギーギッシュで激烈な演奏が求められる。フィナーレの付随的なフレーズ [第2主題?] は表情をつけて演奏されるべきだが、テンポは変えるべきではない<sup>935</sup>。(下線強調は筆者による)

#### 2. ル・クーペの註釈

嬰ハ短調のソナタはベートーヴェンの天才が完全に顕現されている傑作のひとつである。この崇高なページに刻まれた深い悲しみ、甘受された苦悩の感情の中でアンダンテ [訳者注：アダージョの誤記] を表現し、アレグロを、この楽章が要求する激情、生彩、情熱、激烈さを伴って演奏するためには、巧みなヴィルトゥオーゾの才能、さ

---

p. 27-28 ; n° 5 le 1<sup>er</sup> janv. 1860, p. 34-36.

<sup>932</sup> Ferdinand RIES et Franz Gerhard WEGELER, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, K. Bädeler, 1838.

<sup>933</sup> 『ル・メネストレル』誌に掲載されたのは、ルジャンティル Alexandre-Félix LEGENTIL (1821~1889) による翻訳である。翻訳原稿は第1部と第2部の2回に分けて連載された。Cf. « Notices biographiques sur Beethoven », *Le Mén.*, 29<sup>e</sup> année, n° 42, le 14 sept. 1862, p. 229-330 ; n° 43, le 21 sept. 1862, p. 337-340. ルジャンティルの翻訳は単行本としても出版されている。Cf. *Id.*, *Notices biographiques sur L. van Beethoven*, trad. de l'allemand par A.-F. Legentil, Paris, E. Dentu, 1862, XV-250 p.

<sup>934</sup> Wilhelm von LENZ, *Beethoven et ses trois styles, analyses des sonates de piano, suivies de l'Essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, Paris, A. Lavinée, 1855.

<sup>935</sup> « Cette Sonate, dans laquelle se révèle d'une manière si brillante le génie passionné de Beethoven, exige dans la première partie un jeu lié quant aux accopagnements, et une expression profonde dans la partie mélodique qui semble reproduire comme une plainte mystérieuse. Le FINALE demande une exécution [sic] impétueuse, énergique et chaleureuse. La phrase incidente du FINALE devra être exécutée [sic] avec expression mais sans altération du mouvement. » L. van BEETHOVEN, *Sonate n° 1*, op. 27, annotée et éditée par Antoine-François MARMONTEL, Paris, Heugel, 1852, p. 2.

らには大芸術家の魂が不可欠である<sup>936</sup>。(下線強調は筆者による)

両者の註釈は語彙が非常に良く似ている。まず、両者ともこのソナタをベートーヴェンの「天才」の「顕現」として捉えている。この天才性は第1楽章と第3楽章に彼らが見出した感情の激しさ、極端さによって強調されている。第1楽章については「神秘的な嘆き (plainte mystérieuse)」・「深い表現 (expression profonde)」、「深い悲しみ (tristesse profonde)」・「苦悩 (douleur)」、第3楽章については「激烈 (impétueuse/impétuosité)」といった言葉を用いて曲想が表現されている。両者の註釈にはテンポや演奏の物理的な技量(「巧みなヴィルトゥオーゾの才能」)についての見解は控えめで、精神的な特質の描写が際立っている。さらにル・クーペは演奏者側に「大芸術家の魂 (l'âme d'un grand artiste)」を求めている。ここでは、作曲者の属する演奏の「流派」はもはや問題ではなく、作品に内包される作曲家の精神を、演奏者もまた「大芸術家」として「表現 (traduire)」することが重視されている。ベートーヴェンのソナタはマルモンテル、ル・クーペ、ファランク夫人のクラスを中心に、すべてのクラスの試験で演奏が記録されている。ベートーヴェンのピアノ・ソナタが広く演奏されたという事実は、1860年代のピアノ科で、教育の眼目が規範的演奏様式としての個々の「流派」の学習と実践から、作品の精神的内包の表現へと移行していったこと示している。この内包は、バルブデットが作品28について「無限へと向かう曰く言いがたい靈感」と述べたように、際限のない宇宙として表現された。マルモンテルの「神秘的 (mystérieuse)」・「深淵な表現 (expression profonde)」という言葉やル・クーペの「崇高 (sublime)」といった語彙は、バルブデットが作品28について述べた精神的無限性と関連付けられる。ベートーヴェンのピアノ・ソナタの権威はこのように、ウージェールが自社の楽譜宣伝を兼ねたベートーヴェンの「理解」への努力、それと連動するマルモンテルの『エコール・クラシック』、ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』の出版、この動きに同調するル・クーペのエディションを通して強化されていった。

ベートーヴェンのソナタが重視されたもう一つの理由として、ピアノ・ソナタが交響曲作曲家としてのベートーヴェンの権威を代表することができたという点を指摘することができる。ル・クーペとマルモンテルは、ベートーヴェンの幾つかのソナタに交響的な特質を認めている。ル・クーペは作品7について「[このソナタの] 様式は、とりわけ2楽章以降において本質的に交響的で、楽器法の天分が随時顕現している。これは言うてみれば、ピアノ用に編曲された管弦楽である」<sup>937</sup>と述べている。またマルモンテルは、作品10-1、10-3への註釈で、同様に管弦楽的な特質を理解するよう演奏者に注意を促している。作品10-1については「全く交響的な色合いがこのソナタの第1楽章を特徴づけている。それゆえ可能な限りオーケストラの音色と響きの多様性を模倣することに意識を傾注しなければならない」<sup>938</sup>と述べている。

第2章でみたように、ソナタがピアノ上で再現される交響曲であるという見方は、1840年にヰイメルマンによっても表明されていた<sup>939</sup>。しかし、ヰイメルマンがソナタの規範として挙げ

<sup>936</sup> « La Sonate en ut dièse mineur est un des chefs-d'œuvre où se relève tout le génie de Beethoven. Pour traduire l'andante dans le sentiment de tristesse profonde, de douleur résignée dont cette sublime page est empreinte; pour interpréter l'allegro avec la fougue, le brio, la passion, l'impétuosité que réclame ce magnifique morceau, il faut le talent d'un virtuose habile et, plus encore, l'âme d'un grand artiste. » EP, p. 109.

<sup>937</sup> « Le style en est essentiellement symphonique et dans les trois dernières parties surtout, le génie de l'instrumentation se révèle à chaque instant. C'est, on peut le dire, de la musique d'orchestre transcrite pour le piano. » Ibid., p. 108.

<sup>938</sup> « Une couleur toute symphonique caractérise le premier morceau de cette sonate. On devra donc s'attacher à imiter autant que possible les variétés de timbre et de sonorité d'un orchestre. » L. van BEETHOVEN, *Sonate en ut mineur*, op. 10-1, annotée et éditée par Antoine-François MARMONTEL, Paris, Heugel, 1858, p. 2.

<sup>939</sup> Cf. 本論文 II-2-1.

たのはフンメル作品 13 であった。パリ音楽院演奏協会によって演奏される交響曲を通してベートーヴェンが勝ち得た規範としての地位を獲得したのとは対照的に、交響曲を書かなかったフンメルは、ピアニスト兼作曲家として重視されていた。この文脈において、フンメルは 1840 年代にベートーヴェンが交響曲において占めた地位を、ピアノ・ソナタにおいて占めることができた。ところが、フンメルが交響曲作曲家 (symphoniste) でない限り、フンメルには規範的なピアニスト兼作曲家以上の地位は与えられようがなかった。これに対して、1828 年のパリ音楽院演奏協会創立以来、毎年欠かさずに交響曲が演奏されてきたベートーヴェンは、器楽におけるジャンルのヒエラルキーにおいてもっとも高く位置づけられていた交響曲からピアノ音楽の領域へと降りていくことができた。その時、ベートーヴェンはピアニスト兼作曲家の「流派」の長として認められていなかったにも拘らず、交響曲作曲家としてそのピアノ・ソナタが権威ある作品として受容されることができた。ル・クーペやマルモンテルがベートーヴェンのソナタに管弦楽を聴くとき、彼らはピアニスト兼作曲家ではなく交響曲作曲家ベートーヴェンの権威をみているのである。

ベートーヴェンのソナタが重視されたのに対して、彼の協奏曲の受容が進まなかったのもこの点と関係がある。K. エリスが明らかにしているように、ベートーヴェンの協奏曲は 1840 年代から、独奏者を重視する「華麗な (brillant)」協奏曲とは異なる交響的な協奏曲と見做されていた<sup>940</sup>。1844 年 4 月 5 日にパリ音楽院演奏協会がチャールズ・ハレ Sir Charles HALLÉ (1819~1895) を独奏者に迎えてベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 5 番》作品 73 (変ホ長調) を演奏したとき、この上演を聴いて批評を書いたヘラーは、ベートーヴェンの第 7 交響曲が冒頭に上演されたことを念頭に置いて、「オブリガート・ピアノ付のもう一つの交響曲 (une autre symphonie avec piano obligé)」と表現している。ベートーヴェンのピアノ協奏曲を交響的な協奏曲として「華麗な協奏曲」と区別する視点は、1860 年のバルブデットの解説にも現れている。彼は、トゥッティで区切られる 3 つの独奏部をもつ伝統的な協奏曲において、第 1 独奏部 (提示部) が第 3 独奏部 (再現部) を調性以外の点でほぼ同様に繰り返されることを欠点と見做し、ベートーヴェンがいかにこの欠点を克服したかを次のように説明している。

ベートーヴェンは、彼の数々の協奏曲が全き交響曲かと思えるほどにオーケストラ伴奏を重視することでこの不都合を修正した。これらの交響曲にあって、主要 [独奏] 楽器は一つの重要な役割を担うことを制限され、唯一の主要楽器ではなくなり、例えば変ホ調の協奏曲に見られるように、時にはオーケストラを伴奏しさえするのだ<sup>941</sup>。

このように、ベートーヴェンの協奏曲は協奏的というよりは交響的なジャンルと見做されていたために、フンメルに代表される協奏曲の規範からは外れていた。この文脈において、ソナタはオーケストラに付随する楽器としてではなく、演奏者が一人でベートーヴェンの交響的精神に向き合うことのできるジャンルであった。だからこそ、ピアノ科はソナタの交響的特質を強調しつつベートーヴェンのソナタを重視し、一方では彼の協奏曲をほとんど受容しなかったといえる。

このことは、既にグラフ II-4-3 に示したフンメルの協奏曲の優位を説明している。フンメル

<sup>940</sup> Katharine ELLIS, *op. cit.*, p. 163

<sup>941</sup> « Beethoven a remédié à cet inconvénient, en donnant à l'accompagnement d'orchestre une telle importance, que ses concertos paraissent de véritables symphonies où l'instrument principal se borne à jouer un rôle important, non le seul, et parfois même accompagne l'orchestre, dans le concerto en mi bémol par exemple. » Hippolyte BARBEDETTE, « Tablettes du pianiste. Beethoven et ses œuvres », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 27, le 25 déc. 1859, p. 27-28 ; n° 5, le 4 mars 1860, p. 107.

の協奏曲は作品 85、89、110、113 の 4 作品が同定されており、コーシュ夫人以外のクラスでこれらの協奏曲が記録されている。一方、ソナタのうち同定されたのは作品 13、81、106 の 3 作品である。マルモンテルとル・クーペがフンメルの子ナタに対して付けた註釈は、ベートーヴェンのソナタに対するのとは異なる語り口で綴られている。マルモンテルは作品 13 と作品 106 に交響的な性質を認め、書法の精緻さ、それに伴う演奏上の難しさを解説しているが、そこには「崇高」や「神秘」、「深淵」といった作曲家の精神に関する抽象的な表現は見られない。例えば、マルモンテルが「フンメルのもっとも美しく難しいソナタの一つ (Cette sonate, l'une des plus belles et des plus difficiles de Hummel)」とする作品 106 への註釈で用いられる語彙は次のようなものである。第 1 楽章の「堂々たる開始(début magistral)」、「劇的な色彩(couleur dramatique)」、「交響的手法 (manière symphonique)」、第 2 主題の「単純さと高貴さ (simplicité et noblesse)」、「レガートで十分音価を保って (liés et soutenus)」演奏される伴奏、展開部冒頭の模倣的パッセージに求められる「極度の明瞭さ (extrême clarté)」、第 2 楽章 (スケルツォ) の主題の入り、模倣、バスラインにおける「生硬さ (dureté)」の回避、アンダンテの第 3 楽章における「繊細かつ軽妙に (avec délicatesse et légèreté)」演奏されるべき歌唱的な旋律、終楽章の「深刻な性格 (caractère sérieux)」、「緊密で力強い和声 (harmonie forte et serrée)」<sup>942</sup>。これらはいずれも、作品および演奏の性格的な質を表す表現であり、作曲者の精神的特質を言い表したものではない。作品 13 についても交響的な質が指摘されているが、やはり註釈は性格描写と表現手法に関する解説に終始している。フンメルはソナタにおいて、ベートーヴェンと同様にピアノにおける交響的作曲家として尊重されたが、一方で「崇高」さや「神秘的」といった美質は認められず、むしろ演奏様式を練磨するのに有益な作品として、ベートーヴェンのソナタとは本質的に異なる地位が割り当てられるようになった。このことは、マルモンテルが作品 106 の終楽章の教育的意義を「レガート様式と現代のピアノ音楽に適用された模倣を学ぶ」ことができる点に認めていることから明らかである。このようにフンメルのソナタは、同時代の作品の作曲様式に通用する演奏様式を修得するための有用性によって重視され、ベートーヴェンのソナタは精神的な美質が認められることによって、つまりそれ自体で高尚な美的価値を有するという見解によって尊重されたと言える。かくして試験曲目でベートーヴェンのソナタが多く演奏されるようになるにつれ、規範的な演奏様式の形成という 1840 年代以来のピアノ科教育におけるのとは異なる評価軸、すなわち演奏を通して天才の高邁な精神を体現するという新しい価値基準が強化されていった。

一方、ベートーヴェンが協奏曲の領域では受容されなかったことで、このジャンルにおけるフンメルの規範性は保持された。1860 年代、フンメルの協奏曲は、すべてのクラスで演奏されている。彼の協奏曲は 1840 年代に作品 85 (イ短調)、作品 89 (ロ短調)、作品 110 (ホ長調)、作品 113 (変イ長調) の 4 作品が記録されていたが、1860 年代においても同様にフンメルのこれら 4 作は定期試験で重要な地位を占めていた。ル・クーペは『ピアノの古典的作曲家たち』に収録されたフンメルの作品 89 につけた註釈で、次のようにこの作品に規範としてゆるぎない価値を認めている。

古典的協奏曲の完全なモデルである。曲の適正なプロポーション、旋律の音楽的な性質、毅然とした様式、豊かな和声、常にゆったりと、しっかりとした仕上がり、高尚な靈感——これらのいずれもが卓越した本作において称賛されるべき要素であり、そ

<sup>942</sup> Johann Nepomuk HUMMEL, *J. N. Hummel. Œuvres choisies en deux volumes*, A.-F. MARMONTEL (éd.), vol. 2, Paris, Heugel, 1869, p. 86.

の演奏にはすぐれた指さばき、華麗な演奏と高貴な感情が必要とされる<sup>943</sup>。

フンメルの協奏曲はこのように、1840年代から変わることなく、作曲様式と演奏技法の両面で「華麗な協奏曲」のモデルであり続けた。

#### 4-2-2. 1780年代生まれの作曲家——「ロマン主義的」なヴェーバーと「純粹」なフィールド

下の表 II-4-6 は、1860年代の定期試験で作品が記録された1780年代生まれの5名の作曲家を記録件数の多い順に示している。

表 II-4-6. 1780年世代の作曲家（1860年代）

作曲者名	生没年	記録件数 (延べ)
フィールド	1782-1837	42
ヴェーバー	1786-1826	24
リース	1784-1838	12
カルクブレンナー	1785-1849	8
ピクシス	1788-1875	5

もっとも多いフィールドの位置は際立っている。1840年代から1850年代にかけてはヴェーバーの記録数をもっとも多かったことを考えれば、フィールドの重視は1860年代の著しい傾向と言える。

記録されたフィールドの作品はすべて協奏曲で、同定された作品の記録件数の多いものから順に第2番(H31)が10件、第4番(H28)が7件、第1番(H27)が1件となっている。フィールドは協奏曲のジャンルにおいて、エルツに次いで多く記録された協奏曲の作曲家である。フィールドはエルツと同じく、1840年代以来多く演奏されていた作曲家で、協奏曲に関しては1840年代、1850年代を通して演奏記録件数上位5名の中に入っていた。

しかし修了コンクールにおいて、フィールドの協奏曲は1864年に一度だけ女子クラスの修了コンクールの課題に選ばれているにすぎない。それにも拘らず、なぜ1860年代に定期試験でこれほど多く記録されたのだろうか。

1850年代中葉から1860年代の初めにかけて、フィールドの協奏曲に関して発言している教授や批評家は、彼の協奏曲について特別な古典的美質を共通して認めている。1861年6月、バルブデットは音楽雑誌『ル・メネストレル』誌に投稿した「ショパンとその作品」と題する連載で、フィールドを協奏曲におけるショパンの先駆者と位置づけた上で、その特徴を次のように説明している。

カルクブレンナーの協奏曲を聴いてからフィールドの協奏曲を聴くと、装飾で仰々しく飾られた劇場から澄んだ小川のほとりの爽やかな草原に降りていくように感じられる。フィールドは決して大いなる高みに登ることはないが、彼のミューズはたいへん真実味があり、単純で、慎ましいので、人はすぐに彼女を愛するようになるだろう<sup>944</sup>。

<sup>943</sup> « Modèle parfait du Concerto classique. Les justes proportions du morceau, le caractère vocal de la mélodie, la fermeté du style, la richesse de l'harmonie, une facture toujours large et forte, une inspiration soutenue ; tout doit être admiré dans cette œuvre magistrale dont l'interprétation réclame de beaux doigts, une exécution brillante et un sentiment élevé. » *Ibid.*, p. 110.

<sup>944</sup> Hippolyte BARBEDETTE, « Tablettes du pianiste et du chanteur. F. Chopin et ses œuvres. II », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 28, le 9 juin 1861, p. 220. « Quand on passe des concertos de Kalkbrenner à ceux de Field, on croit descendre d'un

バルブデットは、フィールドを同世代のカルクブレンナーと比較し、後者の協奏曲を人為的な室内としての劇場に喩え、前者の協奏曲を「澄んだ (limpide)」小川、「爽やかな (fraîche)」草原といった自然物に喩えている。フィールドの協奏曲を手付かずの自然と比較するこの表現は、続く文に見られる「単純 (simple)」さ、「慎まし (discrète)」さに呼応している。

2人のピアノ科教授、ル・クーペとマルモンテルは、各々の編纂したフィールドの協奏曲のエディションで、フィールドについて類似した見解を述べている。ル・クーペはフィールドの《協奏曲第1番》を、1854年に『古典的ピアニストたち』の一環として刊行し、マルモンテルは本作を1855年に『エコール・クラシック』の第2シリーズで出版している。まずこの作品についての2人の見解を比較してみよう。マルモンテルは楽譜の冒頭に掲げた演奏者への注解で次のように書いている。

この協奏曲には再びフィールド作品を際立たせる美点が見出される。旋律は表情豊かで優美なフレーズの中で一切わざとらしくならないよう、単純に歌われなければならない。<sup>945</sup> (下線強調は筆者による)

マルモンテルはとりわけ旋律に注目している。フレージングについて述べた「わざとらしくならないよう (évitant toute affectation)」という表現は「自然に」の対義語である<sup>946</sup>。自然なフレージングのためには、要するに「単純」な歌い方が要求されることをマルモンテルは強調している。

一方、ル・クーペは1865年に出版した著書『ピアノ教育』<sup>947</sup>と題する著書(以下『ピアノ教育』と略す)の巻末で『古典的作曲家たち』の各収録曲について註釈をつけている。そこで彼はフィールドの第1協奏曲について次のように書いている。

[...] 旋律の声楽的な性格、伴奏の響きのよい配置、走句の織りなす優雅な彩、合奏の豊かさと純粹さ、これらすべてがこの魅力的な音楽の中にまとめられ、趣味と様式を形成し、ピアニストにとってもっとも本質的な美質を発展させる<sup>948</sup>。(下線強調は筆者による)

ここでは再び旋律の歌唱的な性格が美点として挙げられ、さらに合奏 (l'ensemble) については<sup>949</sup>「純粹 (pur)」という表現が用いられている。「純粹」はマルモンテルが用いた「単純 (simple)」

---

théâtre pompeusement paré d'ornements factices dans une fraîche prairie, au bord d'un russeau limpide. Field ne s'élève jamais à de grandes hauteurs, mais sa muse est si vraie, si simple, si discrète, qu'on se prend vite à l'aimer. »

<sup>945</sup> John FIELD, *1<sup>er</sup> concerto pour piano*, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel, 1855, p. 2. « On retrouve dans ce Concerto les qualités qui distinguent les compositions de Field. La mélodie doit être chantée avec simplicité, en évitant toute affectation dans les phrases expressives et gracieuses [...] »

<sup>946</sup> リトレの『フランス語辞典』にある « affectation » の項では、第一義に「自然さから隔たった仕方 (Manière qui s'éloigne du naturel)」と定義されている。Émile LITTRÉ, *Le dictionnaire de la langue française*, <http://littré.reverso.net/dictionnaire-francais/> (2015年8月8日アクセス)。

<sup>947</sup> EP, p. 96. この著作は公教育省の推薦を受けて1867年に再版され、ロッシーニに献呈された。

<sup>948</sup> « [...] Le caractère vocal de la mélodie, la disposition sonore des accompagnements, la texture élégante des traits, la richesse et la pureté de l'ensemble, tout est réuni dans cette charmante musique pour former le goût, le style, et développer les qualités les plus essentielles à un pianiste. » *Ibid.*, p. 96.

<sup>949</sup> この« l'ensemble » という語は「全体」という意味にも訳しうるが、ル・クーペは個々の美点について述べているのでここでは「合奏」と解しておいた。



の類語である。

ル・クーペは第2協奏曲についても「純粹」さという言葉を用いてその美的質を説明している。

軽やかで華麗な指、レガートな演奏、美しい音色、優雅で単純なフレージング法、優美さ、魅力、絶えず追究すべきあらゆる美点はこの協奏曲、『ピアノの古典的大家たち』の中でもっとも興味深い作品一つである本作品の知的な学習を通して獲得されるだろう<sup>950</sup>。(下線強調は筆者による)

『ピアノの古典的大家たち』に収められたもう一曲の協奏曲、第4番ではフィールドの音楽の全般的な質について再び同じような表現を用いて語られる。

フィールドの音楽は、極めて得がたいある美質の発展を導くことにかけては他のいかなる音楽よりもよくできている。その美点とは、ゆったりした広がり、甘美な音である。旋律の声楽的な性格、走句の流れるような形、和声のよく響く配置、これらすべてがこの魅力的な音楽の中にまとめられ、純粹で正確な流派の趣味を生徒に吹き込む<sup>951</sup>。(下線強調は筆者による)

バルブデット、マルモンテル、ル・クーペが強調した「単純さ」は、フィールドの協奏曲が1810年代に出版されたこととも関係がある。バルブデットが対比させたカルクブレンナーが最初の協奏曲を出版したのは1823年のことである。エラル社はその少し前、1821年に急速な連打を可能にするダブル・エスケープメント機構を開発しロンドンで特許を取っていた。1814年から約10年間イギリスに居住しロンドンを中心に活動していたカルクブレンナーは、この都市で同音連打やトレモロを多用した《協奏曲第1番》作品60を初演している。当時のピアノ製造の可能性を探究したカルクブレンナーの協奏曲は、伝統的な形式で書かれていたにせよ、それから30年を経てピアノ科教授たちの古典的純粹さという理想に合致しなくなっていた。実際、カルクブレンナーの作品は『古典的なピアニストたち』、『エコール・クラシック』、『ピアニストの至宝』のいずれにも含まれることはなかった。1860年代にカルクブレンナーの協奏曲が定期試験レパートリーで重視されなくなっていたことは作曲家判明率が24.4%の1840年代で6件の演奏記録があったにも拘らず、作曲家判明率43.4%の1860年代に7件しか記録されなかったことから明らかである。一方で、フィールドの協奏曲は、10回記録された第2番、4回記録された第4番を中心にすべてのクラスに演奏記録が見出される。フィールドは「単純さ」「純粹さ」という古典的美点が認められたことによってこの世代の重要な作曲家とみなされるようになったといえる。

ヴェーバーの記録件数は、フィールドの協奏曲の記録件数と比べるとフィールドの約6割に留まり、1840・1850年代の記録数順位もこの世代では2番目に下がっている。しかし、ヴェーバーの作品のジャンルは記録された5件の協奏曲（作品は同定不可）に留まらず、5件のソナ

<sup>950</sup> « Des doigts légers et brillants, un jeu lié, une belle sonorité, une manière de phraser élégante et simple tout à la fois, de la grâce, du charme, toutes les qualités enfin qu'on doit rechercher sans cesse s'obtiendront par l'étude intelligente de ce Concerto, l'un des morceaux les plus intéressants des *Classiques du Piano*. » *Ibid.*, p. 102.

<sup>951</sup> « La musique de Field est faite, mieux qu'aucune autre, pour amener le développement d'une qualité bien rare : l'ampleur et la suavité du son. Le caractère vocal de la mélodie, la forme coulante du trait, la disposition sonore de l'harmonie, tout est réuni dans cette charmante musique pour inspirer aux élèves le goût d'une école pure et correcte. » *Ibid.*, p. 100.

タ（第1番作品24、第2番作品39）、4件のポロネーズ（作品72と同定不可のポロネーズ）、2件のコンツェルトシュトゥック（作品79）が記録されている。これらのジャンルは、ポロネーズを除けば1840・1850年代にかけて演奏記録にも現れていたが、1860年代の記録で初めて記録された作品は《ピアノ・ソナタ第2番》作品39（変イ長調）である。この作品は、他の3つのソナタ（作品24, 49, 70）とともに、既に1853年にマルモンテルの『エコール・クラシック』でも出版されており、1850年代に演奏されていた可能性はある。だがヴェーバーのピアノ・ソナタは、「無窮動」として出版されていた第1ソナタ（作品24）の終楽章を除けば、受容が進んでいなかった。1862年5月から7月にかけて、『ル・メネストレル』誌のコラム「ピアノストの覚書」では9回に亘ってバルブデットの「ヴェーバーとその作品（Weber et ses œuvres）」と題する文章が掲載されている。その中で、彼はヴェーバーの4つの大規模なピアノ・ソナタの一般的な受容について次のように書いている。

ピアノ・ソナタは日々次第に評価されるようになってきた。かつてはほとんど第1ソナタのロンドばかりが演奏されていた。これは出版者たちが風変わりな着想から《無窮動》と名づけたものだ<sup>952</sup>。

第3章でみたように、「無窮動」は右手が絶え間ない16分音符を均質な音で演奏する技術を獲得するという観点から重視された。バルブデットは「風変わりな」と批評しているが、1853年に出版されたマルモンテルのエディションの註釈において、この名称はこの学習の目的に適合するという観点から肯定的に理解されている。

無窮動の名で知られるロンドは、そのリズムの中断なき活気によってこのタイトルを正当なものとしている。ヴェーバーの激しい精彩であふれた非常にはつらつとしたこの曲を、明快かつ華麗に演奏するには、完璧なアーティキュレーション、極度の軽快さが必要である<sup>953</sup>。

その一方で、ヴェーバーのソナタでは、ベートーヴェンのソナタへの註釈にも見られたように、作曲者に帰属させられる「靈感（inspiration）」、「天才／天分（génie）」も強調されている。例えば第1ソナタの註釈を、マルモンテルは「この作品のいたるところに、靈感が刻印されている」<sup>954</sup>という表現で始めている。第2ソナタへの註釈は、彼がヴェーバーに認めた独特な地位をさらにはっきりと示している。

この感嘆すべきソナタの各頁にはヴェーバーの天分が刻まれている。諸モチーフの劇的で情熱的な色彩、目新しい走句、大胆な転調によってこの作品は形式において古典的、着想においてロマン主義的である<sup>955</sup>。

<sup>952</sup> « Les sonates de piano sont chaque jour plus appréciées. On ne jouait guère autrefois que le rondo de la première, que les éditeurs ont eu la singulière idée de baptiser : *le Mouvement perpétuel*. » Hippolyte BARBEDETTE, « Weber. Sa vie et ses œuvres. Musique instrumentale III », *Le Mén.*, 29<sup>e</sup> année, n° 33, le 13 juill. 1862, p. 257.

<sup>953</sup> Carl Maria von WEBER, *Sonate en ut majeur*, op. 24, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel, 1853, p. 1. « Le RONDO, connu sous le nom de *Mouvement perpétuel*, justifie parfaitement son titre par la vivacité non interrompue de son rythme [*sic*]. Il faut une articulation parfaite et une extrême légèreté pour dire d'une manière claire et brillante cette pièce toute pétillante de la verve impétueuse de Weber. »

<sup>954</sup> *Ibid.* « Tout dans cette œuvre, porte le cachet de l'inspiration [...] »

<sup>955</sup> *Id.*, *Sonate en la bémol*, op. 39, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel, 1853, p. 2. « Chaque page de cette admirable sonate porte l'empreinte du génie de Weber. La couleur dramatique et passionnée des motifs, la nouveauté

ここでは、古典的形式に根ざしつつロマン主義的精神で書かれた作品という、ヘラーに対して認められたのと同様の位置づけが、ヴェーバーに対しても是認されている<sup>956</sup>。

マルモンテルがこのソナタに見出した「劇的」な色彩や「ロマン主義的」着想は、W. S. ニューマンに「『魔弾の射手』の狼谷の場面の部分々々を思い出させ」<sup>957</sup>た、トレモロで演奏される主音のペダルにその例を見出すことができる（図II-4-1）。

図II-4-1. マルモンテルによるヴェーバーの《ピアノ・ソナタ第2番》への註釈と作品冒頭部分



ヴェーバーのソナタに詩的で精神的な天分を見出す語り口は、1862年のバルブデットによる解説にも見出すことができる。彼は先に引用した1862年のヴェーバーに関する連載記事の中で、第2ソナタが「ソナタというよりは巨大な夢想曲で、そこではこの音楽家〔ヴェーバー〕は彼の魂の詩的な印象に身を委ねている」<sup>958</sup>と書いている。また1865年のル・クーペの註釈は次のようなものである。

des traits, la hardiesse des modulations, en font une œuvre classique par la forme, mais romantique par les idées. »

<sup>956</sup> マルモンテルの註釈は、1871年にヴェーバーの作品目録を出版したF. W. イェーンズ（1809~1888、彼もこのソナタにロマン主義的特質を見出している）に先立つものである。イェーンズは次のように書いている。「変イ長調の本ソナタ作品39の性格付けについては特記しておくべきである。このソナタがそのハ長調の前作に対してもつ関係は、おおよそヴェーバーのオペラ《オイリアンテ》と《魔弾の射手》が相互にもつ関係に等しい。後者が単に意識に我々の内なるドイツの本質を音楽的にもち込むのだとすれば、前者は我々を真に正しくロマン主義の世界へと昇らせる。」  
« Zur Charakterisirung [sic] von op. 39 der vorliegenden sonate in As, ist im Besondern zur bemerken: Sie verhalt sich zu ihrer Vorgängerin in C dur, op. 24, wie etwa Webers Opem ‘Euryante’ und ‘Freischutz’ sich zu einander verhalten. Wenn Letztere einfach den Kern deutschen Wesens in uns musikalisch zum Bewusstsein bringt, so erhebt Erstere uns recht eigentlich in die Welt der Romantik. » Friedrich Wilhelm JÄHNS, *Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin, Schlesinger, 1871, p. 213.

<sup>957</sup> William S. NEWMAN, *The Sonata since Beethoven, The Third and Final volume of A History of The Sonata Idea*, 3<sup>e</sup> édition, Chapel Hill, the University of North Carolina press, 1969, p. 257.

<sup>958</sup> Hippolyte BARBEDETTE, *op. cit.*, p. 258. « La sonate de Weber est moins une sonate qu’une immense rêverie, où s’abandonne aux impressions poétiques de son âme.

この美しいソナタの演奏に求められるのは、演奏の優れた才能ばかりではない。極めて高度な次元でヴェーバーの天分が刻印されたこの作品の夢想的で華麗、かつ情熱的な色彩をうまく表現するには、完全な音楽家で、指があらゆるメカニズムの難しさに慣れ親しんでいるだけでは不十分であって、さらに、真の芸術家の魂が必要なのである<sup>959</sup>。(下線強調は筆者による)

ル・クーペの発言には、身体動作として演奏技法（メカニズム）から音楽家、芸術家へと、具体的な次元からより抽象的で精神的な次元へと到達することによってヴェーバーの高度な「天分」の次元を再現できる、という階層的、上昇的な図式をみることができる。

《コンツェルトシュトゥック》についても、ル・クーペは同様の語彙を用いて演奏者にヴェーバーの「天分」に到達するための「大芸術家の才能」を要求している。

この見事な作品をそのあらゆる精彩のうちに表現するには、深遠な感情と非常に華麗な指さばき、要するに大芸術の才能が必要である。代わる代わる悲痛になり、心を引き立たせ、情熱的になるこの作品の性格は、ヴェーバーの天分の力強さを非常に高度な次元で示している<sup>960</sup>。(下線強調は筆者による)

一方、1858年に出版されたマルモンテルのエディションにおけるこの作品への註釈は、オーケストラのパートを重視している点で興味深い。次に引用する第1楽章と第2楽章の解説では、演奏技法についての具体的な注意点は全く喚起されず、作品の性格描写とオーケストラの音色を意識することに説明が終始している。

トゥッティの1頁目はソロの冒頭で用いられる悲痛で表情豊かな歌を予感させる。このフレーズが有する感情ははっきりと示されなければならない。偶発的、甘美で優美な楽想は輝きを放つ細部であるが、それらはこの悲痛な夢想の頁を偶発的に明るくするにすぎない。第2楽章は〔第1楽章の〕力強さとエネルギーの爆発の後に来る *pp* の中に消える。際立ったリズムの行進曲はオーケストラのためにとって置かれた。この行進曲のピアノへのトランスクリプションにおいては、オーケストラの感覚、音色の多様性、この楽章を特徴づける軍隊風の色彩から想を得なくてはならない [...] <sup>961</sup>。

(下線強調は筆者による)

<sup>959</sup> « L'interprétation de cette belle Sonate ne demande pas seulement un grand talent d'exécution. Pour bien rendre la couleur tout à la fois rêveuse, brillante et passionnée, de cette œuvre, qui porte à un si haut degré l'empreinte du génie de Weber, il ne suffit pas d'être un musicien parfait et d'avoir rompu ses doigts à toutes les difficultés du mécanisme, il faut plus encore, il faut l'âme d'un véritable artiste. » *EP*, p. 113.

<sup>960</sup> « Il faut un sentiment profond, des doigts fort brillants, en un mot un grand talent d'artiste pour rendre, dans tout son éclat, cette œuvre magnifique dont le caractère, tour à tour douloureux, entraînant et passionné, révèle à un si haut degré toute la puissance de génie de Weber. »

<sup>961</sup> C. M. von WEBER, *Morceau de salon, Sonate en ut majeur*, op. 24, Antoine-François MARMONTEL (éd.), op. 79, Paris, Heugel, 1858, p. 1. « La 1<sup>re</sup> page du Tutti fait pressentir le chant douloureux et expressif qui sert de début au solo. Le sentiment de cette phrase doit être fortement indiqué : les pensées incidentes, douces et gracieuses, sont de petits points lumineux, qui ne font qu'éclairer accidentellement cette page de douloureuse rêverie. Le second morceau s'éteint dans un PP après une explosion de force et d'énergie. La marche, d'un rythme accusé, a été réservée à l'orchestre ; il faut dans la transcription de cette marche au piano s'inspirer du sentiment de l'orchestre, de la variété des timbres et de la couleur martiale qui caractérise ce morceau [...]. »

図 II-4-2. マルモンテルによる《コンツェルトシュトゥック》への註釈と作品冒頭部分



第一楽章にマルモンテルが見出したのは「悲痛 (douloureux)」な性格で、1 頁目の主題からその性格を演奏において際立たせることを重視している。さらに、オーケストラによる序奏を「悲痛な夢想 (douloureuse rêverie) と表現しながら、マルモンテルは作曲者の想像力や自由な精神の飛翔に焦点を合わせている。先にみたように、この「夢想」という語はその後ル・クーペ、バルブデットもソナタにおける作曲者の「精神/魂 (âme)」、「天分 (génie)」の特徴を示すために用いていた。

《コンツェルトシュトゥック》やソナタへの註釈に見られるように、古典的な形式の作品において、個別の演奏技術の修得は作曲家の着想を再現するための前提、手段と位置づけられ、真の目的はピアニストが音楽家、さらに領域の垣根を越えた普遍的な「芸術家」として、演奏者自身がヴェーバーの創造的天分に接近するという点に定められるようになったことが分かる。一方で、初めて記録された舞曲ジャンルに属する《華麗なポロネーズ Polacca brillante》作品 72 (ホ長調) は、性格や様式ではなくメカニズムの習得においてその意義が認められている。ル・クーペの解説は次のようなものである。

このポロネーズを上手く演奏するには、華麗にアクセントを付け、正しく拍を守り、長きに亘る指の訓練が必要である。急速なパッセージ (今も変わらず推奨すべきものだ!) においては、ゆっくりと、個別に練習することで完全な均質性が得られるだろう<sup>962</sup>。

ここでは身体的側面(「長らく訓練された指 des doigts depuis longtemps exercés」)が重視され、作曲者の精神的素質については全く触れられていない。トリルで装飾された主題、左手の跳躍、右手の3連符による急速な音階と分散和音を伴うこのポロネーズを演奏することの意義は、作曲者の精神を体現することではなく、メカニズムの完成を提示する点に認められている。ヴェーバーの作品はこのように、ソナタと協奏的ジャンルの作品によって、定期試験演奏曲目の中で高い位置が認められた。

<sup>962</sup> « Pour bien exécuter cette Polonaise, il faut une accentuation brillante, une parfaite rectitude de la mesure, et des doigts depuis longtemps exercés. Dans les passages rapides (toujours la même recommandation !) on n'obtiendra une égalité absolue qu'à la condition de les étudier lentement et séparément. » EP, p. 102.



まり、この協奏曲にはメカニズム、表現を含めた演奏技法の達成度を測る試金石としての教育的意義が認められた。その一方でヴェーバーに認められた天分、やロマン主義的特質はリースの作品では強調されなかった。

カルクブレンナーとピクシスでは、いずれも協奏曲のみが記録されている。前者は第1番から第4番、後者は1840年代から変わらず作品100のみが記録された。マルモンテル、ル・クーペ、ファランク夫妻<sup>965</sup>のエディションにこれらの作品は含まれなかった。それゆえ彼らの作品に対する教授たちの個別的註釈は考察できないが、これらの古典的エディションに含まれなかったということは、その時点で受容の可能性が狭められるということでもある。またカルクブレンナーに関しては、バルブデットがフィールドの協奏曲と比較して「単純さ」を欠くと指摘したことが思い出される。1820年代から1830年代にかけて同音連打など当時の新しい演奏技法に力点を置いた彼の協奏曲は、それから30年以上を経た1860年代には、フィールドの協奏曲よりも新しいにも拘らず、楽器と演奏技法の発展をみてきた教授たちには、時代遅れのピアノ書法に基づいていると映ったであろう。音楽院教授たちにとってそれよりも重要だったのは、同世代の作曲家によって書かれた作品のうちでもより抽象化され「単純」＝「純粹」な書法の作品であり、また伝統的形式と演奏技法上の「目新し」さ（つまり独創性）を伴う「ロマン主義的 (romantique)」精神を両立するような作品であった。

#### 4-2-3. 1800年代生まれの作曲家——フランスの代表者エルツと規範的小品作家としてのメンデルスゾーン

次の表 II-4-7 はこの世代に該当する3名の作曲家を記録件数の多い順に示している。

表 II-4-7. 1800年世代の作曲者（1860年代）

作曲者名	生没年	記録件数 (延べ)
エルツ	1803-1888	48
メンデルスゾーン	1809-1847	30
ベネディクト	1805-1870	1

この表が示すように、半分以上はエルツの作品で占められている。記録された49件のエルツ作品のジャンル別内訳は、43件が協奏曲、2件がソナタ、1件が変奏曲、3件が同定不可となっている。次の表 II-4-8 は、協奏曲のうち作品が同定されたものの一覧である。

表 II-4-8. 記録されたエルツの協奏曲のうち、同定された作品と記録件数

記録された協奏曲	作品番号	冒頭の調性	出版/作曲 (初演) 年代	記録された回数
第1番	34	A	(1829 初演)	4
第3番	87	D	1836	2
第4番	131	E	1842-1843	1
第5番	180	F	1854	5
第6番	192	A	1858	4
第7番	207	h	1866	3

1860年代は、男子クラスの修了コンクールでは第6番が1860年と1868年(後者は第1楽章)、

<sup>965</sup> ここで挙げた1780年生まれ作曲家で、『ピアニストの至宝』に含まれるのはベートーヴェンとヴェーバーのみである。

第5番が1866年に課題曲となっており、男子クラスではこの時期もっとも多く課題曲に選ばれた。これは定期試験におけるこれらの協奏曲の記録頻度にも一致している。1858年に出版された第6番はオランダのエムス滞在中に書かれ、同国の王ウィレム三世 Willem III (1817~1890)に献呈されている。それまでの協奏曲と大きく異なるのは、終楽章〈合唱付東洋風ロンド〉にアッラーを讃える合唱を含めた点である。第3楽章に比重を置くためか、エルツは第1楽章の形式を第5番よりも簡潔にした。第5番でエルツは、オーケストラ提示部を省き代わりに協奏的な序奏を用いたが、第6番では第1楽章をさらに切り詰め、主題提示部とコーダのみで楽章を構成している。この協奏曲では、3度による右手のグリッサンド、和音による音階、左手の跳躍、オクターヴの連続など、用いられる技法自体は新しい要素をそれほど多くは含まない。

定期試験で3回記録された第7番は1859年に訪れたサンクトペテルブルクで彼を迎えたアレクサンドル二世 Aleksandr II (1818~1881) の妻マリア・アレクサンドロヴナ Maria ALEXANDROVNA (1824~1880) に献呈されている。この協奏曲で再び器楽のみの協奏曲に戻るが、第1楽章はやはりソナタ形式の提示部のみで構成され、終楽章は「スペイン風ロンド (Rondo espagnol)」と題され、「異国風」の趣味が導入された。

1862年6月と12月にそれぞれエルツとマルモンテルのクラスで演奏されたソナタは、1861年に出版された《大ソナタ・ディ・ブラヴーラ》作品200変ホ長調<sup>966</sup>である。3つの楽章 (Allegro con spirito-Adagio assai-Allegro molto con spirito) からなるこのソナタは、「ピアノのオベール (Auber du piano)」<sup>967</sup>と呼ばれたエルツの受勲に力を貸した、オベール<sup>968</sup>に献呈されている。ニューマンによれば、『ドイツ音楽新聞 (Deutsche Musik-Zeitung)』では、この作品は彼の他の作品とさしたる違はないと評された<sup>969</sup>。だが、フランスにおける評価は全く違った。このソナタの演奏を聴いたポール・ベルナルは、『ル・メネストレル』誌に寄せた記事を次のように締めくくっている。

とりわけ3つのうちの最後の楽章で、靈感は、この作品が一息で書かれたと思われるほどにたいへん活気づく。しかし靈感は学識の潜在力の助けを要請している。そこでは対位法があまねく支配的だが、旋律的着想がそれによって苦しめられることはなく、断片的なフーガは学校の教師の厳格すぎる衣装をまとうことなくそこに居場所を見出している。一人の芸術家には生涯のうちにこうした価値ある頁は数頁しか書くことができない。将来、このような創作物は誇らしいものとなるに違いない<sup>970</sup>。(下線強調は筆者による)

エルツの第3協奏曲の第3楽章でもフガートが挿入されていることは、第2章でみた通りであり、旋律の優美さの中で対位法を学識の証しとして用いることがフランスで重視されていたことについてはすでにそこで指摘した。ベルナルの批評は再びこの点を強調している。エル

<sup>966</sup> Henri HERZ, *Grande sonate di Bravura*, op. 200, Paris, chez l'auteur, 1861.

<sup>967</sup> Paul BERNARD, « Tablettes du pianiste et du chanteur. A propos d'une sonate de Henri Herz », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 13, le 24 fév. 1861, p. 100.

<sup>968</sup> Cf. 本論文 I-5-2.

<sup>969</sup> William S. NEWMAN, *op. cit.*, p. 507-508. Cf. Anonyme, « Grande Sonate di bravoura pour le piano par Henri Herz. op. 200. – Verlag von Schott's Söhnen in Mainz. », *Deutsche Musik-Zeitung*, 2<sup>e</sup> année, n° 29, le 22 juill. 1861, p. 229-230.

<sup>970</sup> « Au dernier des trois morceaux, surtout, l'inspiration devient tellement vivace que l'œuvre semble s'être formée d'un seul jet. Elle appelle cependant à son aide des ressources de la science. Le contre-point y règne en souverain presque d'un bout à l'autre sans que l'idée mélodique en souffre, et une parcelle de fugue y trouve place sans avoir revêtu le costume trop rigide du maître d'école. Un artiste ne peut écrire que quelques pages de cette valeur dans sa vie, et il doit être fier le lendemain d'une semblable création. » Paul BERNARD, *op. cit.*, p. 101.



ソのソナタのフィナーレでは、第 138 小節からフーガが開始される（譜例 II-4-3）。

譜例 II-4-3. 《大ソナタ・ディ・ブラヴァーラ》作品 200（1861）、  
第 3 楽章、mes. 138-145



このフーガは 3 声になり、3 声部目の主唱が提示されると、フーガの書法から離れて自由な展開に移行する。

1860 年代、エルツの新しい協奏曲とソナタが次々に定期試験やコンクールに導入されたのは、一方ではエルツが「古典的」かつ「現代的」な作曲家としての地位を確立していたからであり、他方では彼が 1860 年代までに長い間、国内外で「典型的なパリの音楽家 (un musicien typiquement parisien)」と見做され<sup>971</sup>、ヴィルトゥオーゾ、楽器製造者として名声を勝ち得ていたからだと考えられる。音楽院がエルツの作品を生徒に弾かせることは、エルツの名誉を、ひいてはフランスの威信を拡大させることになったはずである<sup>972</sup>。実際、1860 年代のエルツは名実ともにパリを代表する資格を手に行っている。1863 年にレジオン・ドヌールのシュヴァリエ章を受け<sup>973</sup>、1865 年にはフランスへの帰化を認められて市民権を獲得し、遅い結婚も実現した<sup>974</sup>。

メンデルスゾーンの演奏曲目の大部分を占めるのは、協奏曲（15 件、うち 3 件が作品 25 と同定された）と「小協奏曲」に分類した《華麗なカプリッチョ》作品 22（3 件）である。1850 年に《協奏曲第 1 番》作品 25 が女子クラスの修了コンクール課題曲に選定されて以来、定期試験では 1851 年と 1858 年に記録が見られた。既述のように、1858 年はル・クーペによる独奏版が出版された年である。1861 年には、イケルメール社からこの協奏曲を含むメンデルスゾーンのピアノ独奏曲選集<sup>975</sup>が出版されており、生徒たちにとって、この作品の入手可能性は次第に拓かれてきていた。1860 年代を通して、メンデルスゾーンの協奏曲はすべてのクラスの定期試験で一度は演奏されている。記録がないのは 1861 年、1863 年、1868 年の 3 年のみである。その一方、修了コンクールでは、メンデルスゾーンの協奏曲は一度も課題曲に採用されなかった。

<sup>971</sup> Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 251.

<sup>972</sup> エルツがフランス・ピアノ楽派のアイコンとしての役割を担っていたことは、1874 年に気管支炎のためエルツが授業に出られなくなったにも拘らず、オベールが彼を教授の地位に留めおこうとしていたことから明らかである。Cf. 本論文 I-1-2-2。

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>975</sup> Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Œuvres choisies pour piano seul*, Paris, A. Ikclmer, ca 1860.

だが、彼の協奏曲は、形式的にはフンメルの協奏曲の規範から逸脱するにも拘らず、前章でみたように、ル・クーペがこの作品に認めた高度な技術的要求と「豊かで詩的な靈感 (tant de riches et poétiques inspirations)」<sup>976</sup>という精神的な美質によって、定期試験で重要な位置を占めるようになった。

メンデルスゾーンに関してはさらに、「ロマンス」と「プレスト」が記録されている。前者の作品は同定できないが、一連の無言歌集（仏：Romance sans paroles）からの抜粋であることは明らかである。後者の「プレスト」は《幻想曲》（スコットランド風ソナタ）作品 28 の第 3 部（嬰へ長調）で、第 1 章で触れたように、絶え間ない 16 分音符で動く無窮動風の作品である（譜例 II-4-4）。この作品は、幻想曲というジャンルである故に選ばれたのではなく、メカニズムの向上に役立つ練習のための作品として位置づけられていた。このことは、この第 3 部がマルモンテル、ル・クーペのエディションにおいて他の部分とは切り離されて「プレスト」というタイトルを掲げて単独で出版されていたことから分かる<sup>977</sup>。ル・クーペは、この「プレスト」について「強く彩られ、急速かつ華麗な演奏 (exécution fort colorée, rapide et brillante)」が必要とされ、「メカニズムの観点だけから見れば、この作品は上級の才能をもつ生徒にとってさえも非常に難しい」<sup>978</sup>と述べている。

譜例 II-4-4. F. メンデルスゾーン《幻想曲》作品 28 (1834)、第 3 部冒頭

ロマンスの記録が定期試験に現れたことも、教授たちのエディションと関係がある。マルモンテルは『エコール・クラシック』の中で 1853 年にメンデルスゾーンの《無言歌集》第 3 集 作品 38 (1837) から第 4 曲 (イ長調) を除く 5 曲を出版した。この第 3 集はル・クーペの『古典的作曲家たち』にも収められている。ル・クーペは、メンデルスゾーンの無言歌が「正当な理由があつてこのジャンルの傑作と見做されている (considérés avec raison comme le chef-d'œuvre du genre)」と述べ、とくに第 6 曲 (デュエット) を「この作曲形式のもっとも完全な型である」と書いた。こうした性格的小品は、1860 年代に現れる即興曲と同様、修了コンクールの課題曲にはならないが、旋律的な表現、舟歌などの音楽ジャンル、様式の特徴を理解する上で重視されたと考えられる。

<sup>976</sup> EP, p. 112.

<sup>977</sup> Felix MENDELSSOHN, *Presto, Finale extrait de l'Op. 28*, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel, 1858 ; *id.*, *Presto en fa dièse mineur (extrait)*, Félix LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Maho, n. d.

<sup>978</sup> « Au point seulement du mécanisme, il présente de grandes difficultés, même pour des élèves d'un talent avancé. » EP, p. 110.

#### 4-2-4. 1810年代生まれの作曲家——ショパンとヘラーの規範化

1860年代に記録されたこの世代の作曲家は次の9名である。実数の点から見れば、この世代の作曲家の人数はもっとも多い。

表 II-4-9. 記録された1810年代生まれの作曲家と記録件数（1860年代）

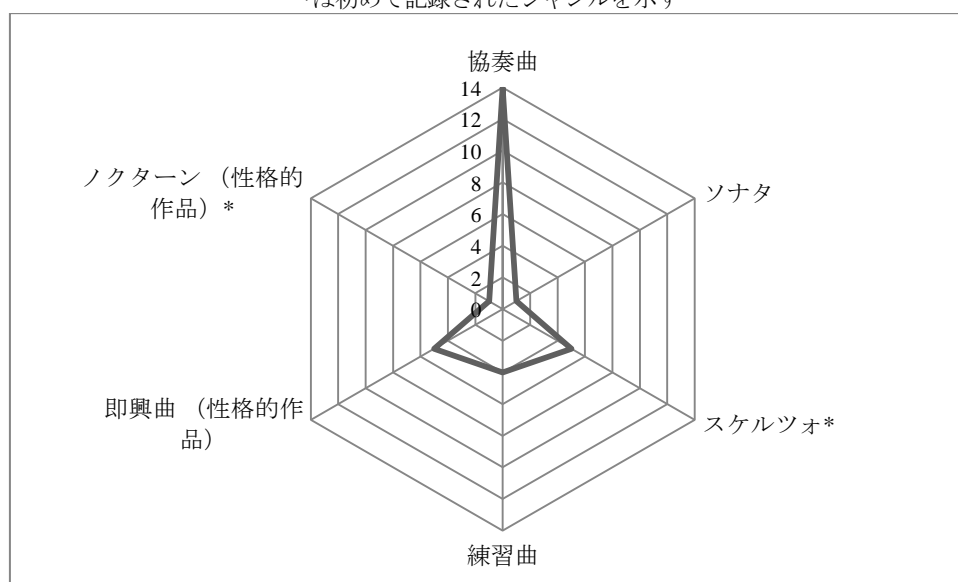
作曲家名	生没年	記録件数（延べ）
ショパン	1810-1849	34
ヘラー	1813-1888	5
タールベルク	1812-1871	5
マルモンテル	1816-1898	3
ラヴィーナ	1818-1906	3
ヒラー	1811-1885	2
シューマン	1810-1856	2
バザン	1816-1878	1
Éd. ヴォルフ	1816-1880	1

中でももっとも頻繁に記録されたのはショパンであり、この9名の中では1860年代、シューマンとともに少数の物故者の一人だった。だが、シューマンに比べてショパン作品の受容の方が早く進んだと見られる。記録された作品ジャンルも多様化し、協奏曲、練習曲、性格的作品（即興曲とノクターン）、スケルツォ、ソナタの5ジャンルが見出される。このうちノクターンとスケルツォは初めて記録されたジャンルである。しかし、記録件数を比較すると、協奏曲の件数は14件で圧倒的に多く、他のジャンルは3件以下である（グラフ II-4-4）。

グラフ II-4-4. 記録されたショパン作品のうち同定されたジャンルの記録件数

N.B. ジャンル同定不可の4件はグラフに含まれていない

\*は初めて記録されたジャンルを示す



下の表は、さらに同定された作品の内訳を示している。

表 II-4-10. 記録されたショパン作品のうち、同定された作品と記録件数

記録された作品	作品番号	冒頭の調性	出版/作曲/初演年代	記録された回数
協奏曲第1番	11	e	Paris, 1833	7
協奏曲第2番	21	f	Paris, 1836	1
スケルツォ第2番	31	b/Des	Paris, 1837	4
幻想曲=即興曲	66	cis	Paris, 1855	3

協奏曲では第1番がもっとも多く、すべてのクラスで記録が確認できる。第1番は1860年代に女子クラスで2度（1861、1868年）修了コンクールの課題曲となり、男子クラスでは第2番が2度（1862、1867年）課題曲となっている。さらに男子クラスでは、1869年に《演奏会用アレグロ》作品39が課題曲になっているので、1860年代のうちに通算5回、課題曲に選ばれたことになる。ショパンが修了コンクールでこれだけ多く取り上げられたことは、それ以前の年代ではなかった。定期試験におけるショパン作品、とりわけ協奏曲の記録件数が多いのは、この傾向に対応している。

協奏曲以外のジャンルが多様化した理由は、単に1860年代における作品の記録件数が増加したからだ、と考えることはできる。だが、この時期にそれまで記録に現れなかったスケルツォやノクターンが見られることは、1860年代の末までにル・クーペ、マルモンテル、ファランク夫人の編纂した「古典」作品シリーズにおいてショパンの作品が出版されたことと無関係ではなからう。次の表 II-4-11 は、これら3教授によって刊行された作品、刊行されなかった作品をジャンル別にまとめている。

表 II-4-11. 教授たちによって刊行されたショパン作品

シリーズ名	ジャンル名	下位区分	作品番号
ル・クーペ編『古典的作曲家たち』 (1852~) *ショパン作品は遅くとも1865年までに出版	協奏曲	-	11
	ソナタ	-	35/III
	スケルツォ	-	31
	舞曲	マヅルカ	7
		ワルツ	18; 34-2; 64-1, 2; 32
	性格的作品	ノクターン	9, 15, 55
		即興曲	29
子守唄		57	
練習曲	-	10, 25	
マルモンテル編『エコール・クラシック』 (1852~) *ショパン作品は1860年から第4シリーズとして刊行、1864年までに第4シリーズは完結。	表II-4-12以外の作品番号付のピアノ独奏/独奏とオーケストラのための作品、『諸メソッドのメソッド』中で出版された《3つの練習曲》		
ファランク夫人編『ピアニストの至宝』 (1861~) *ショパン作品は1869年に刊行	性格的作品	ノクターン	9-1; 9-2; 15-1; 15-2; 27-2; 32-1; 32-2; 48-2; 55-1

表 II-4-12. マルモンテルの『エコール・クラシック』第4シリーズで  
刊行されなかったショパン作品

N.B. \*は第5シリーズにおいて1887~89年頃に出版された

ジャンル名	下位ジャンル	作品番号
ソナタ	-	4
ロンド	-	5; 14; 73
スケルツォ	-	39; 54*
バラード	-	52*
幻想曲	幻想曲 1	49*
	幻想曲 2	13
前奏曲	-	28
変奏曲	-	12
舞曲	ワルツ	69*; 70*
	ポロネーズ	71*
	マヅルカ	17; 24; 30; 33*; 41; 42*; 56*; 59*; 67*; 68*
性格的作品	ノクターン	62*
	即興曲	66*
その他	-	72* (ノクターン、葬送行進曲、3つのエコセーズ)

上の表は、1860年代、音楽院教授のエディションを通してショパン作品の普及の重要な基礎が固められたことを示している。とりわけマルモンテルの『エコール・クラシック』においては、ショパン作品の大部分が出版された。《幻想曲》作品49、《スケルツォ》作品39, 54 (第3, 4番)、《前奏曲集》作品28、《バラード》作品52、多くのマヅルカなどは一部含まれていないものの、大部分の作品がマルモンテルによる註釈、実用に資する運指、補助的な強弱記号とともに出版されたことは、音楽院の学習者にとっても大きな影響力をもったと考えられる。

1860年から刊行が始まった『エコール・クラシック』のショパン作品シリーズ (第4シリーズ) は、1864年に4巻にまとめられ、アンソロジーとしても出版された (附録 II-14 の広告参照)<sup>979</sup>。これ以前の個別に出版された楽譜には、序文に代えて1858年12月3日に『ル・メネストレル』誌のコラム「ピアニストの覚書帳」で出版された、ガタイェスとマルモンテルによるショパンとその作品についての解説が掲載された<sup>980</sup>。ここからは、1860年代のショパンのイメージと教育的価値を定めることとなる基本的な作曲家・作品観が示されている。このテキストの前半では、ガタイェスによる作曲家ショパンとその作品に関する一般的な見解が述べられている。彼の強調点は、彼がショパンに認めた自然的所与としての「天分 (génie)」にある。彼はまず、ショパンに旋律と和声の「天分」を認めた上で、後者について語り始める。その中で、彼は「天分」と和声の「学識」(science/connaissance)を区別し、前者を「心の中でまずそれら [諸和音] の神秘的な詩情を感じ (en avoir senti d'abord la mystérieuse poésie dans le cœur)」るものとし、後者を「それら [諸和音] の無感動なあらゆる組み合わせを理性のみに従わせる習慣 (l'habitude d'en soumettre froidement toutes les combinaisons à la raison seulement)」と位置付け

<sup>979</sup> Antoine-François MARMONTEL (éd.), *École classique du piano [...] 4<sup>e</sup> série, F. Chopin, œuvres choisies en quatre volumes*, Paris, Heugel, 1864.

<sup>980</sup> 楽譜の序文では、1859年12月5日の記事からの抜粋とされているが、実際には1858年12月3日第1号からの抜粋である。Cf. Antoine-François MARMONTEL et Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste. Frédéric Chopin », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 1, le 5 déc. 1858, p. 4-6.

る。その上でガタイェスは「天分」と「学識」の関係をピグマリオン制作した、生命の宿る前のガラテア像と生命を宿した後のその関係に喩え、次のように書いている。

というのも、学識それ自体だけでは、それは美しいピグマリオンの像、だが生の息吹を吹き込まれる直前の立像であり——音楽における——芸術の天分、神の息吹とは、響きの物質的形態を唯一生気づける靈感なのである<sup>981</sup>。(下線強調は筆者による)

物理的な音程と協和の理論に「神秘的詩情」としての「靈感 (inspiration)」を吹き込むことにより、物質的状态から精神を伴う生きた状態に移行する。こう述べた上でガタイェスは、ショパンには生来この「神の息吹 (souffle divine)」が通っていることを強調する。

この靈感を、ショパンは自然から手に入れたのであり、——栽培されれば多様な形、香り、バラの全き完成へと至る森のノバラが咲かせる素朴な野生の花の如く——芸術家の修練が残りのことを成すのである<sup>982</sup>。

こうしてショパンの書き留めた作品は、ショパンという個人を通して神的靈感が吹きこまれたものと見做されることになる。この物質からより高次の非物質的靈感を生み出す作者としてのショパンを位置づけるガタイェスの修辭的説明は、前章でみたように、翌号でガタイェスがヘラーの音楽的着想について「物質な力に存するのではない」<sup>983</sup>と書いた時にヘラーに認めたのと同じ視点から書かれている。

一方、マルモンテルの解説はより実践的で教育的な視点からなされている。マルモンテルはショパンの作品を、「十分に進んだ (assez avancée)」演奏技術を修得し、「メカニズムと様式が十分に形成された (le mécanisme et le style assez formés)」生徒のみが取り組むべきものと見做し、その理由を次のように説明している。

詩情と感性に溢れる彼の音楽が、リテヌート、アツチェレランド、ストレット、テンポ・ルバートによって指示された拍の頻繁な変化を許容し、また要求しさえする。これらの指示は、まだ技量の備わっていない生徒たちに正確なリズム感を失わせ、間違った趣味、彼らにわざとらしい演奏をもたらしかねない。彼の旋律の数々はある時には優しくも悲痛で、またある時には野蛮なほどエネルギッシュな表現を備えているので、多様なニュアンス、音色と響きの真実味が必要とされる。この真実味に到達できるのは、大家たちを長く忍耐強く勉強することによって既に培われた生徒のみである<sup>984</sup>。

<sup>981</sup> « Car la science seule, c'est la belle statue de Pygmalion, mais avant d'avoir reçu le souffle de la vie, et dons l'art, — dans la musique, — ce souffle divin c'est l'inspiration qui seule anime la forme matérielle de la sonorité. » *Ibid.*, p. 6.

<sup>982</sup> « Cette inspiration, Chopin la tenait de la nature, et, — semblable à la simple fleur sauvage de l'églantier des bois qui cultivée doit arriver aux formes multiples, au parfum, à toute la perfection de la rose, — les études de l'artiste ont fait le reste. » *Ibid.*

<sup>983</sup> Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste : Stephen Heller chez M. Le Couppey », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 2, le 12 déc. 1858, p. 14.

<sup>984</sup> « Sa musique, pleine de poésie et de sensibilité, permet, exige même de fréquentes altérations de mesure, indiquées par des *ritenuto*, *accelerando*, *stretto*, *tempo rubato*, qui pourraient faire perdre à des élèves encore faibles le sentiment exact du rythme [*sic*], leur donner un goût faux et un jeu maniéré. Ses mélodies, d'une expression tantôt tendre et douloureuse, tantôt énergique jusqu'à la sauvagerie, exigent une variété de nuances, de timbres et de sonorités, à laquelle peuvent seuls atteindre les élèves déjà formés par une longue et patiente étude des maîtres. » Antoine-François

ひとたびショパンの作品に取り組むことができるまで上達した生徒は、「非常に詩的で独創的な (si poétique et si originale)」ショパンの作品の練習を通して「ショパンに特有の演奏表現と演奏ジャンル (l'expression et le genre d'interprétation particulier à sa musique)」を高度に発展させることができる、とマルモンテルは続けている<sup>985</sup>。ここから、マルモンテルがショパン作品の学習目的をその詩的特質、つまり理想的芸術理念へと生徒を引き上げる点、それがショパンの演奏様式を体得することによって実現されるという点に認めていることが分かる。ショパンの前で演奏し、またショパン自身の演奏を一度ならず聴いたことのあるマルモンテルにとって、ショパンの演奏様式に関する記述は、単に楽譜に記された記号以上のリアリティをもっていたことは確かである<sup>986</sup>。ショパン作品の学習には、常に作曲者の演奏様式が念頭に置かれていた。この点で、ショパンの教育における位置づけは、書かれた作品自体に理想的価値が付与されたベートーヴェンとヴェーバーのそれとは異なっている。

マルモンテルはこうした「ショパンの演奏手法の数々 (les procédés de Chopin)」を学ぶのに適したジャンルとしてノクターン、即興曲、バラード、「ワルツとマヅルカの幾つか (quelques-unes de ses valse et de ses mazurkas)」を挙げながら、これらの演奏に求められる特殊な質を次のように表現している。

これらの表情豊かなフレーズは、心をこめて感性豊かに表現すべき旋律線をもっている。旋律の細やかで繊細な装飾は時に際立った音を含んでおり、その後には極度に繊細な走句がくる。これらの走句はいわば、それらに付けられたよく響く和声の中に溶け込まなければならない。これは一本の弦が緩み、[音が] 消えるまでに響きのあらゆるニュアンスを通り過ぎるような効果である<sup>987</sup>。

バラードのように緩やかな主題をもつ中規模作品やワルツ、性格小品は、こうした演奏表現の細部を修得するために教育に導入されたと言える。一方で、スケルツォ、ポロネーズ、ロンド、変奏曲 (airs variés) にはこうした繊細な表現のみならず、「いっそうエネルギッシュなリズム、指使いを注意深く確かめ、選ばれるべき華麗で大胆な走句 (des rythmes [sic] plus énergiques, des traits brillants, hardis, dont le doigté devra être assuré et choisi avec soin)」、要するに技巧的な難しさも備えているため、より難易度の高い作品と見做されている。さらに、演奏表現・技巧のみならず、ショパンの「驚くべき創造的才能 (ses admirables facultés créatrices)」を示す作品としてソナタ (作品 35、58)、協奏曲 (作品 11、21)、練習曲集を挙げている。学習の順序として、マルモンテルはこれらの作品に取り組む前に「それほど重要でない作品で彼の様式で技量を培い、十全な演奏を身につけておく (s'être déjà formé à son style dans des œuvres moins importantes et posséder une exécution accomplie)」必要があると述べる。このような考え方に基づいて、ショパンの「もっとも際立った (les plus saillantes)」作品を選び、難易度順のリストを提示している。

---

MARMONTEL, « Tablettes du pianiste. Frédéric Chopin. », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 1, le 5 déc. 1858, p. 5.

<sup>985</sup> *Ibid.*

<sup>986</sup> Cf. *PC*, p. 3. マルモンテルは 1832 年にヅィメルマンのクラスで 1 等賞を獲得したその日の夜会でショパン、リストの前で演奏し、彼も二人の演奏を聴いて「初めて両者の驚異的な才能の真価を知った (apprécier pour la première fois leur merveilleux talent)」と書いている。

<sup>987</sup> « Ses phrases expressives ont un contour qu'il faut rendre avec âme et sensibilité. L'ornementation fine et délicate de ses mélodies renferme parfois des notes saillantes, suivies de traits d'une extrême délicatesse. Ils doivent en quelque sorte se fondre dans leur harmonie vibrante; c'est comme l'effet d'une corde qui se détend et, avant de s'éteindre, passe graduellement par toutes les nuances de la sonorité. » *Ibid.*

下の表 II-4-13 は、マルモンテルが難易度の低いものから高いものへと順に並べた一覧を表にまとめたもので、ショパン作品の学習課程を示している。

表 II-4-13. マルモンテルによるショパン作品の難易度に基づく序列<sup>988</sup>

N.B. 左列の「難易度」欄は筆者が便宜的に設けた  
灰色で強調した欄は、1860年代の定期試験の記録に現れた作品を示す。

難易度	タイトル	作品番号	マルモンテルのコメント
1	前奏曲集	28	比較的中級程度の小品、ショパンの様式と手法の概要を示す。
2	マヅルカ	6, 7, 50, 63	4つのマヅルカ組曲。ショパンが抜きこんでいるジャンル的小品。時にははっきりと際立ったリズムはしばしば歩調を変える。演奏家を導くこととなるのはこの曲種の性格である。
3	ノクターン	9, 15	歌唱的で表情の付いたノクターン
4	ワルツ	18	変ホ調のワルツ、十分に演奏が容易な曲
5	ボレロ	19	たいへん気のきいたボレロ。前掲曲同様にサロン用の作品だが、いっそう難しい
6	タランテラ/前奏曲	43/45	
7	ロンド	1, 16	敏捷で華麗なロンド。既に十分難しい。
8	ワルツ	34, 64	甘美なワルツ
9	ノクターン	27, 32, 37, 48, 55	ほぼすべてが感情、詩情、優美さを備えた傑作
10	即興曲	29, 36, 51	繊細さを備えたうっとりするような作品
	子守唄	57	
11	練習曲	10, 25	この難易度まで来たら、超絶的なメカニズム、様式の練習曲の両観点から極めて大きな利点のある作品 10 と 25 を始めて良い
12	バラード	14	[バラード:] 難しい
	クラコヴィアク	23, 38, 47	
13	ポロネーズ	3, 22, 26, 40, 44, 53, 61	極めて格調高い様式でたいへん大胆な演奏を要する曲。
14	スケルツォ	20	
	変奏曲 (モーツァルトの主題による)	31/2	
15	演奏会用アレグロ	46	
	舟歌	60	
16	ソナタ	35	驚くべき葬送行進曲がある
17	協奏曲	11, 21	
18	ソナタ	58	才能の円熟期只中にあるショパンの様式ももっとも美しく現れた作品

この表から、定期試験で記録された作品ジャンルがクラスにおいてどのように位置づけられていたかを知ることができる。ノクターン、即興曲はショパン作品固有のものとされた演奏様

<sup>988</sup> Id., « Tablettes du pianiste. Frédéric Chopin. », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 1, le 5 déc. 1858, p. 5.



式理解への導入として用いられ、この後に来る練習曲は高度な演奏技巧を修得し作品の様式への理解を深めるために取り組まれた。そして最後にソナタと協奏曲という古典的ジャンルを総合的に提示することで、ショパン作品を十分に理解し演奏したと見做された。

ル・クーペは1865年の著作で、自身の校訂した『ピアノの古典的作曲家たち』の全作品を6つの難易度に分けている。この中からショパンの作品を取り上げると、次の表II-4-14に示す難易度で並んでいる。

表II-4-14. ル・クーペによるショパン作品の難易度に基づく序列<sup>989</sup>

N.B. ( ) 内の数字は前表におけるマルモンテルの難易度番号を示す

難易度	ジャンル	作品番号
非常に易しい	-	-
易しい	-	-
中庸に難しい	-	-
十分に難しい	マヅルカ	7 (2)
	ワルツ	18 (4); 34-2 (8); 64-1,2 (8)
難しい	ノクターン	9 (3), 55 (9)
	ソナタ (抜粋)	35/III (16)
非常に難しい	ノクターン	15 (3)
	即興曲	29 (10)
	子守唄	57 (10)
極めて難しい	練習曲	10, 25 (11)
	スケルツォ	31 (14)
	協奏曲	11 (17)

ル・クーペは《ノクターン》作品9、15をマルモンテルよりも難しい作品として位置づけてはいるものの、全体としてはマルモンテルの難易度番号の通り、マヅルカから協奏曲まで次第に難しくなるよう順序立てられている。第2ソナタが「難しい (difficile)」に位置づけられているのは、ル・クーペが2楽章の抜粋しか扱っていないからである。

ショパンの導入に大きな役割を果たしたと思われるもう一つの要因は、1862年にショパンの弟子マチアスがパリ音楽院に就任したことである。マチアスはオペールの推薦する人物ではなかったが、ロッシェニの後ろだてを得て、首尾よくローランの後任のポストに収まった<sup>990</sup>。前章では、マルモンテルがマチアスにショパンの演奏の伝統を見出していたことを明らかにしたが、マチアスはマルモンテルやル・クーペら年上の教授たちからも、ショパンから演奏流儀を直接学んだ作曲家、演奏家として信頼を置かれていたはずである。

このように、1860年代におけるショパンの重視と演奏ジャンルの拡大は偶然ではなく、ショパン作品の演奏を記憶に留める教授たちがその演奏の特徴を説明し、段階的にそこに到達できるような教育的道筋をつけようとした彼らの努力の反映をみることができる。

以下、その他の作曲家について簡単にその位置を考察しておこう。まず、ヘラーの5件の記録から同定されたジャンルはカプリース、前奏曲、ソナタの3作である。いずれも作品は同定できないが、記録は少ないながらも1850年代からジャンルの多様化が見られる。これらの記録はいずれも、ヘラーの作品の宣伝者だったマルモンテルとル・クーペのクラスで記録されおり、

<sup>989</sup> EP, p. 85-110.

<sup>990</sup> Cf. 本論文I-5-2-2-1.

1860年代後半の試験に集中している（1866、1869、1870年）。1860年代後半には、ヘラーの作品をレパートリーとして定着させる動きが見られた。

1866年4月、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌は、1858年にル・クーペが企画したのと同様に、マルモンテルがスカル・ドルレアンの実家サロンに生徒を集めヘラーの作品を演奏させたことを報じている。

パリ音楽院教授の卓抜な教授マルモンテル氏は、去る日曜日、多数の生徒と若い芸術家の一団を自宅に集めた。マルモンテル氏は聴衆に、彼がたいへん高く買っているシュテファン・ヘラーの作品を評価してもらうことを考えたのだ。大ヴィルトゥオーゾ兼作曲家の作品が次々に演奏されたが、その中から我々は次の作品を挙げる。《狩り》[作品 29]、セレナード [作品 56]、《カンツォネッタ》[作品 100]、《サルタレッロ》[作品 77]、《牧歌的情景》[作品 50]、《タランテッラ》、一曲の《ソナタ》、《無言歌》等。[...] <sup>991</sup>

この記事からは、マルモンテルとその門弟の間で、既にヘラーの作品が多岐にわたって知られていたことが窺われる。1866年の6月、12月の試験のいずれにおいてもヘラーの作品が定期試験で記録されたことは、この年にマルモンテルが弟子たちとともに精力的にヘラー作品の普及に努めていたことの証しである。

ヘラーを古典的な作曲家の地位に据えようとする動きは、この時期に集中して起こっている。1867年、ブランデュ・エ・デュフォー社は『ピアノの古典音楽レパートリー』というシリーズの一環としてヘラーのアンソロジーを出版し、これにフェティス<sup>992</sup>が序文を書いた<sup>993</sup>。フェティスにとってヘラーは、芸術的退廃に抗う19世紀の稀有な芸術家の一人だった。彼は1866年12月4日付けの序文を次のように書き始めている。

今日、隠れることができず誰の目にも明白な一般的退廃の時代、感情と精神的信念が弱体化するときには避けることのできない芸術衰弱の時代の只中であってあちこちに少数のたいへん強靱な心の持ち主に会おうと心は慰められる。彼らは誘惑に抗い、俗悪な風潮に対する軽蔑、着想と形式の独創性が刻印された作品によってその個性のエネルギーをはっきりと示すことができるのだ<sup>994</sup>。

<sup>991</sup> « M. Marmontel, l'éminent professeur au Conservatoire, avait réuni chez lui, dimanche dernier, un groupe nombreux d'élèves et de jeunes artistes. M. Marmontel s'était proposé de faire apprécier à son auditoire l'œuvre de Stephen Heller, qu'il tient en grande estime. Seize morceaux du grand virtuose-compositeur ont été successivement exécutés, et parmi ces morceaux nous citerons : *la Chasse, la Sérénade, la Canzonnetta, la Saltarelle, Scènes pastorales, la Tarentelle, une Sonate, des Romances sans paroles, etc.* » Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 33<sup>e</sup> année, n° 14, le 8 avril 1866, p. 110.

<sup>992</sup> ヘラーはフェティスと長年面識があり、1856年には第3ソナタ（作品 88）を彼の面前で演奏することを申し出ている。このエディションの序文についてもヘラーはフェティスに感謝を告げ、一方では文通仲間であったシューマンの管弦楽作品に対するフェティスの批評には保留をつけている。 Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *Stephen Heller: Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Paris, Flammarion, 1981, p. 217, 227-229.

<sup>993</sup> Stephen HELLER, *Œuvre de piano, avec une préface de Mr J. Fétis*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1867, 188 p.

<sup>994</sup> « À une époque de décadence générale, qui ne peut se dissimuler et frappe aujourd'hui tous les yeux ; au milieu de ce temps d'amoindrissement de l'art, inévitable lorsque le sentiment et les convictions morales s'affaiblissent, il est consolant de rencontrer çà et là quelque âme bien trempée, capable de résister à l'entraînement, et de manifester l'énergie de son individualité par le dédain des courants vulgaires, et par des productions empreintes de l'originalité de la pensée et de la forme » *Ibid.*, n. p.

フェティスは1830年から1864年までに、こうした「少数の強靱な心の持ち主(quelque âme bien trempée)」としてメンデルスゾーン、ショパン、シューマン、ヘラーの名前を挙げている。この4名の中では当時ヘラーだけが存命中だった。フェティスは、ガタイェスがショパンに自然が与えた才能を認めたように、ヘラーが日々「神が彼に授けた才能(perfectionna chaque jour par le travail le talent que le Dieu avait mis en lui)に磨きをかけた」と書いている。この天与の才を、「俗悪な風潮」の影響を受けることなく発展させた点に、フェティスはヘラーの孤高の芸術家像を認め、文学作品以外の外的影響に依存しない詩的作曲家として描き出す。

シュテファン・ヘラーの性格は彼を夢想へと至らせる。孤独を友とする彼は、サロンでも道端でも接触する危険にさらされている俗物との有害な接触を避ける。彼は自身の着想をもち日々の友である詩人たちとともに生きている。彼は着想が彼を急き立てるとき、気が向くと自分を楽しませるために仕事をする。自由にさまよう彼の幻想が鍵盤上で彼の指を導く。幻想が彼の本性から出てくるので初めはその足取りは漠としているが、少しずつその幻想は詩へと姿を変え、その楽段は趣ある発展の中で展開される。最終的には自由な靈感から、主要な着想の独創性の下に隠される規則的な構想が生み出される<sup>995</sup>。(下線強調は筆者による)

フェティスは1866年に刊行された『音楽家全伝 (Biographie universelle des musiciens)』第4巻においても同様にヘラーを音楽的な詩人と位置づけ「人々はヘラーがショパン以上に、現代のピアノ詩人だということに気づくことになるだろう」<sup>996</sup>と書いている。「ショパン以上に」とフェティスが書いたのは、ヘラーが室内楽を書かず、ピアノ作品のみに創意を注いだからであろう。

ヘラー作品を古典的レパートリーに同化しようとするキャンペーンは2年後、再び『ル・メネストレル』誌上の「シュテファン・ヘラー」と題する記事でも行われた。若い批評家シャルル・バヌリエ Charles BANNELIER (1840~1899)は、1868年にウジェールがヘラーを生きた古典的作曲家と見做したのと同様の表現を用いて、ヘラーの規範的特質を強調している。彼は「いかなる偉人も死して初めて偉人となる (Nul n'est grand homme qu'après sa mort)」<sup>997</sup>という警句を引き合いに出し、ヘラーを例外と見做し、ショパンとシューマンの間に位置する詩的な作曲家として、その特徴を紹介する。

シュテファン・ヘラーはシューマンとショパンの間に位置する。彼は後者のほうにいつその共感を寄せ、進んで彼の影響を被っているように思われるが、筆者はむしろシューマンと彼を関連づけたい。彼の着想はショパンのそれほどは病的ではない。彼は、昔の高貴な夫人たちがその美貌を飾った高価だが取るに足りない装身具を満載するように、哀調を帯びたポーランドのピアニストの旋律を飾る気まぐれなアラベスク、

<sup>995</sup> « Le caractère de Stephen Heller le porte à la rêverie : ami de la solitude, il évite le contact pernicieux de la vulgarité, qu'on s'expose à coudoyer dans les salons aussi bien que dans la rue. Il vit avec sa pensée, avec les poètes, ses amis de tous les jours. Il travaille à ses heures, pour se plaire, et quand l'idée le presse. Errant librement, sa fantaisie dirige ses doigts sur le clavier. Vague d'abord dans son allure, comme est de sa nature la fantaisie, insensiblement elle devient saisissable et se transforme en poème, dont les périodes se développent dans une progression d'intérêt. De la liberté d'inspiration naît, en définitive, un plan régulier qui se cache sous l'originalité de la pensée première. » *Ibid.*

<sup>996</sup> « on reconnaîtra, sans aucun doute, que Heller est, bien plus que Chopin, le poète moderne du piano. » « Heller (Stéphen) » *FétisB*, t. 4, p. 288.

<sup>997</sup> Charles BANNELIER, « Stephen HELLER », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 48, le 25 oct. 1868, p. 380.

急速な走句に執着することを好まない。他方では、因習的な枠組みに努めて従うという事は決してなく、概して彼は、シューマン——彼の下では時に素地が隠されてしまふ——以上に自身の楽想を御している<sup>998</sup>。

バヌリエは、ヘラーをショパン、シューマンと比較し、ショパンよりも健全(非「病的 *maladive*」)で装飾が少なく、シューマンよりも整然とした書法で楽想が展開されるが、因習的でない点にヘラーの独自性を認めている。この後にバヌリエは《孤独者の散歩》作品 78、80、89、《前奏曲集》作品 81、《眠れぬ夜——18 の叙情的小品》作品 81<sup>999</sup>等を挙げながら、フェティスと同様にその詩的特性を強調している。

このように、1866 年から 1868 年にかけて、ヘラーをメンデルスゾーン、シューマン、ショパンと比較することによって、ヘラーを 19 世紀の生きた古典的作曲家として位置づける言説が集中的に刊行されたことは、ヘラー作品の普及に尽力してきたマルモンテルとル・クーペの努力と一致し、1860 年代に入りソナタに限られない複数のジャンルが定期試験でも記録されるようになったと考えられる。

演奏曲目においてヘラーの地位がより確かなものとなるにつれ、シューマンの作品も演奏曲目記録に現れるようになった。シューマンの作品は、1868 年と 1870 年 6 月の試験でそれぞれル・クーペ、マチアスのクラスで記録された。いずれも作品が同定されており、前者は「子守唄 (*Berceuse*)」、すなわち《アルバム綴り (*Albumblätter*)》作品 124 の第 16 曲と《ピアノ・ソナタ第 2 番》作品 22 である。パリでは、シューマンの生前にもそのピアノ曲がリショー社から出版されていたが、彼の作品が演奏会で上演され重要な地位を占めるようになるのは彼の没後であった<sup>1000</sup>。1857 年から 1872 年にかけて、パドルーは、若手芸術家協会とその後身コンセール・ポピュレールでシューマンの交響曲第 1 番 (1860 年 2 月)、第 3 番 (1857 年 1 月)、第 4 番 (1869 年 10 月)、ピアノ協奏曲 (1865 年 1 月、サン=サーンスによる独奏) を上演した。室内楽においても、《ピアノ五重奏曲》作品 44 が 1862 年 3 月と 67 年 11 月に上演されたが、アドルフ・ボット Adolphe BOTTE (1826~?) や Ed. モネら『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の批評家たちは、作曲の技量を評価したが自発的な靈感や天分を認めなかった<sup>1001</sup>。一方、出版においても、1863 年からフラクスランド Flaxland 社から交響曲<sup>1002</sup>、序曲<sup>1003</sup>の編曲、歌曲、室内楽、独奏・4 手用のピアノ作品が出版されるようになった。

<sup>998</sup> « La place de Stephen Heller est entre Schumann et Chopin ; et, bien que ses sympathies le portent davantage vers ce dernier, dont il paraît subir volontiers l'influence, nous le rapprocherions plutôt de Schumann. Sa pensée n'est point *maladive* comme celle de Chopin; il n'aime pas à s'attarder aux arabesques capricieuses, aux traits en fusées qui parent la mélodie de l'élégiaque pianiste polonais, à la manière de cette profusion de riches et futiles atours dont les grandes dames d'autrefois rehaussaient leur beauté. D'un autre côté, bien que ne s'étant jamais astreint à un cadre de convention, il est en général plus maître de son idée que Schumann, sous qui le terrain se dérobe parfois. » *Ibid.*, p. 380.

<sup>999</sup> Stephen HELLER, *Nuits blanches, 18 morceaux lyriques pour piano*, op. 82, J. Maho, 1853. ドイツ初版の原題は『花の絵、果実の絵、茨の絵 (*Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*)』で、ドイツの作家ジャン・パウル (1763~1825) の同名の長編小説のタイトル (通称『ジーベンケース』, 1796~97) から取られている。

<sup>1000</sup> リショー社からは作品 3、5、7、9、10、13、15、18、19、20 が 1834 年頃から 1840 年頃までの間に出版されている。1840 年から 1846 年まで、シューマン作品はパリでは全く出版されなかった。フランスにおける初期の出版作品については、次の事典項目を参照。Damien EHRHARDT, « SCHUMANN, Robert Alexander », *DMF*, p. 1 134. シューマンの生前パリで、1853 年に《マンフレード》がサント=セシル協会のオーケストラによって演奏されたことは例外的な選曲であった。Cf. *Ibid.*, p. 1135.

<sup>1001</sup> Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 165-169.

<sup>1002</sup> Robert SCHUMANN, *1<sup>re</sup> Symphonie à 4 mains*, op. 38, Paris, G. Flaxland, 1864. 同様に、第 2 番 (1863)、第 4 番 (1864) 番がフラクスランド社から出版された。

この時期のパリ音楽院ピアノ科におけるシューマン作品の受容は、シューマン作品をレパートリー化しようとする音楽家や出版者のこうした関心と連動している。

ル・クーペの『古典的作曲家たち』シリーズには、シューマンの《子どもの情景》作品 14 が収録された。ル・クーペは、この作品に対する註釈でシューマンを「古典」と称することを躊躇しながら次のように書いている。

シューマンの諸作品は厳密に言って、様式、またしばしば奇妙な和声の点で全く古典的ではない。だがこの「古典という」語が学ぶに値するものすべてを指し示すのなら、日ごと名声を高めているこの大家の諸作品を探究することは不可欠ということになる。《子どもの情景》と題された曲集に含まれる魅力的な作品は彼がもっとも成功したジャンルについておおよその理解を与えてくれる<sup>1004</sup>。

このようにル・クーペは、パリにおけるシューマン作品の上演機会が増加する状況の中で、ピアノ作品を自身のシリーズに導入したと見られる。「彼がもっとも成功したジャンル」とはピアノ曲を指していると思われる。1866 年にヘラーは、「確かに私にも、彼の才能はピアノのための作品とピアノを伴う作品においてとりわけ十全であり、それに多くの歌曲が続くのだと思われました」<sup>1005</sup>と書いている。ル・クーペは、シューマンのあらゆるジャンルの作品に通暁したヘラーを介して、シューマンのピアノ作品に関心をもった可能性がある<sup>1006</sup>。

1860 年代、ル・クーペのクラスでシューマンの作品が演奏されたという記録は確認できないが、1868 年と 70 年にマルモンテルとマチアスのクラスでソナタと小品が演奏されたことは、シューマンに対する一般的関心が広がる中で、教授たちもまた、シューマンをピアノ音楽における独自性ある作曲家として認識し始めたこと示している。

タールベルクについては、ヘラーとともに 5 件の記録がある。1864 年から 1866 年にかけて《ベッリーニの「ストラニエーラ」のモチーフに基づく幻想曲》作品 9 が 3 件、《ベッリーニの「夢遊病の女」に基づく大カプリース》作品 46 (1842) が同定されている。他の 1 件は「アンダンテ」と記録された作品である。作品 9 は 1840、1850 年代にも演奏されており、1860 年代になってもまだ演奏され続けていたことが分かる。タールベルクの作品はファランク夫人、マルモンテル、マチアスのクラスに記録が見られ、男子、女子のいずれのクラスにおいても、タールベルクが現代的な歌唱的演奏技法の見本として重視されていたことが分かる。タールベルクは当時まだ現役であり、パリの人々は彼自身の演奏を聴くことができたし、また教育的な編曲の出版も成功していた。この編曲は、1853 年から 1863 年にかけて、ウジェール社から《ピアノに応用された歌唱技法——大家の名作のトランスクリプション集》作品 70<sup>1007</sup>と題して出版されたもので、モーツァルト、ベートーヴェン、ベッリーニ、ヴェーバーといった 18、19

<sup>1003</sup> *Id.*, *Ouverture de la fiancée de Messine de Robert Schumann à 4 mains*, op. 100, Paris, G. Flaxland, 1863.

<sup>1004</sup> « Les œuvres de Schumann par le style, souvent aussi par l'étrangeté de l'harmonie, ne sont point classiques, à proprement parler ; mais si l'on entend par ce mot tout ce qui est digne d'être étudié, il sera indispensable d'explorer les productions de ce maître, dont la célébrité grandit tous les jours. Les charmantes pièces contenues dans le recueil intitulé : *Scènes d'enfants*, donnent une idée du genre dans lequel il a mieux réussi. » *EP*, p. 103.

<sup>1005</sup> « Certainement il m'a semblé, à moi aussi, que son talent est surtout complet dans ses ouvrages pour piano et avec piano, puis dans ses nombreuses Mélodie (*Lieder*). » Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *Stephen Heller. Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Paris, Flammarion, 1981, p. 217, p. 227-229.

<sup>1006</sup> ヘラーはこの 2 年後、シューマンに敬意を表して《子どもの情景》作品 124 と題するピアノ小品集を発表している。ピアノ音楽におけるシューマンの重要性は、ヘラーの創作におけるシューマンの受容によっても認識されていたと考えられる。

<sup>1007</sup> Sigismond THALBERG, *L'Art du chant appliqué au piano*, Paris, Heugel, 1863.

世紀の作曲家によるオペラの抜粋、歌曲の編曲を 24 曲収めている。1840 年代に歌唱声部を中音域に配する書法に貢献したタールベルクの演奏技法は、1850 年代から 1860 年代にこれらの編曲の中で体系化され、彼自身の演奏とともに、1860 年代にも模範として生き続けていた。

マルモンテルとヒラーの作品については、それぞれソナタと協奏曲が記録されている。いずれも同定することはできないが、彼らの作品は『現代の古典的作曲家』シリーズからの選曲と考えられる。前章で指摘したとおり、ヒラーの協奏曲は既にこのシリーズに組み込まれていた。実は、マルモンテルの《ピアノ・ソナタ》作品 8（ニ長調）<sup>1008</sup>もこのシリーズで初めて刊行され、1862 年に出版されている。タールベルクの作品のうち「アンダンテ」もこのシリーズに収録された《ピアノ三重奏曲》作品 69 の緩徐楽章のピアノ独奏用編曲<sup>1009</sup>ではないかと考えられる。

ヒラー、マルモンテル、タールベルクのこれらの作品はすべて、マルモンテルのクラスで演奏されている。マルモンテルは 1860 年 3 月、ル・クーペとともに『現代の古典的作曲家』を演奏する企画を引き受け、ディエメール、フィッツ、ラヴィニャック、まだピアノ科在籍中だったコロメールといった生徒やかつての弟子たちに、このシリーズの作品を演奏させている<sup>1010</sup>。ル・クーペのクラスからは、1858 年に 1 等賞を取ったばかりのレモリー嬢 Caroline RÉMAURY（1843~1913）がこの演奏会に参加した。この演奏会を報告する記事には、マルモンテルのソナタやヒラーの協奏曲が演奏されたという記述は見られないが、1810 年世代の作曲家の作品が 1860 年代に多く演奏されているのは、「いにしえの大家たちの厳格な様式で作曲された今日の所産を知らしめる（faire connaître les œuvres des Classiques modernes, c'est-à-dire les productions du jour écrites dans le style sévère des anciens maîtres）」<sup>1011</sup>というウジェール社の理念をマルモンテルやル・クーペが共有していたからである。

この他に記録されたラヴィーナ、バザン、ヴォルフの作品のうち、同定することができたのはラヴィーナの《協奏曲》作品 63（1867）とヴォルフの《演奏会用大アレグロ》作品 39 である。ヴォルフの作品 39 は 1858 年に記録されており、68 年にも一件記録されたが、いずれもマルモンテルのクラスにおいてである。マルモンテルは後にこの作品について次のように述べている。

この演奏会用アレグロは私が長いこと最上級の生徒のために採用してきた作品の一つだが、ただ一つ批判すべき点は——だがそれは少し経験を積んだピアニストの脳裏にすぐ浮かぶことだ——、ショパンに献呈されたこの作品が、[ショパンの]様式の類似がたいへんに著しいので、この大家によって署名されることもできただろう、ということだ。これは意図的ではないのではないか、エドゥアール・ヴォルフは自身の著名な、たいへん愛された同胞の気に入るように、F. ショパンによって採用された感情と手法において彼の着想を定式化したのではないか、とも考えられる<sup>1012</sup>。

<sup>1008</sup> Antoine-François MARMONTEL, *Sonate en ré*, Paris, Heugel, 1862.

<sup>1009</sup> Sigismond THALBERG, *Andante, transcrit pour piano de 1<sup>er</sup> trio*, Paris, Heugel, 1857.

<sup>1010</sup> Antoine-François MARMONTEL, « Soirées et concerts », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 17, le 25 mars 1860, p. 135.

<sup>1011</sup> *Ibid.*

<sup>1012</sup> « Cet allegro de concert est une des pièces d'étude que j'ai depuis longtemps adoptées pour mes élèves les plus avancés en virtuosité, la seule critique à faire, mais qui se présente tout de suite à la pensée des pianistes un peu expérimentés, c'est que l'œuvre dédiée à Chopin aurait pu être signée par le maître, tant l'analogie de style est frappante. On peut du reste se demander si ce n'est pas intentionnellement et pour complaire à son illustre et très-aimé compatriote qu'Édouard Wolff a formulé ses pensées dans le sentiment et la manière adoptés par F. Chopin. » *VC*, 1882, p. 108.

ヴォルフのこの作品の主題<sup>1013</sup>は、既にショパンの第1協奏曲の冒頭と類似しているが、全体として書法はショパンの協奏曲よりも厚く、連続的に急速な手の跳躍など鍵盤の幅広い音域を響かせるように書かれている。次の譜例は再現部の直前である。

譜例 II-4-5. Éd. ヴォルフ 《演奏会用アレグロ》 作品 39、  
mes. 394-399 (再現部直前)

[Allegro moderato]

再現部直前のこの箇所では、右手、左手がともに 1 オクターヴ以上の跳躍を繰り返し、397 小節から 398 小節にかけて右手がオクターヴ、左手が 3 度の半音階、第 399 小節の 3 拍目からは両手がオクターヴの分散和音となる。こうした分厚い音響の追究は、ショパンよりもむしろ彼が師事したターレベルクに負っていると考えられる。

ピアノ科においてショパンの作品が規範化したことは、定期試験曲目におけるヴォルフの《演奏会用アレグロ》の存在意義を失わせたと考えられるが、それでも 1880 年代に入るまで、ヴォルフの作品はマルモンテルとマチアスのクラスで演奏された。

ラヴィーナの《協奏曲》作品 63 は 1867 年に刊行され、翌年の 6 月にマルモンテルとエルツのクラスで 1 回ずつ記録された。ラヴィーナはこれまでに 2 作の練習曲集（作品 1、14、28）がパリ音楽院で教材認定を受けており、音楽院ピアノ科出身の優れたピアニスト兼作曲家、教育者として、たびたび修了コンクール審査員にも招かれていた<sup>1014</sup>。1867 年 6 月、定期試験の審査が終わった後、音楽教育委員会は続けてその年のコンクール課題曲について審議している<sup>1015</sup>。この時、ヒラーの《協奏曲第 1 番》作品 5 とラヴィーナの作品 63 が委員による投票にかけられた。最初の投票は 4 対 4 で、2 回目も 4 対 4 でヒラー派とラヴィーナ派に支持が二分された。3 回目の投票で、オベールは 3 名のピアノ教授に投票権を認めたが、この投票も 5 対 5、白票 1 で支持が二分された。さらに 4 回目の投票が行われ、7 対 4 で最終的にはヒラーに軍配が上がった。この経緯から、1868 年の定期試験で記録されたラヴィーナの協奏曲は、コンクール課題曲になり損ねた作品であったことが分かる。ラヴィーナの協奏曲は急-緩-急の 3 楽章で構成されるが、メンデルスゾーン第 2 協奏曲、エルツ第 3 協奏曲のように序奏は短く（16

<sup>1013</sup> Cf. 本論文譜例 II-1-1.

<sup>1014</sup> Cf. 本論文表 I-4-5.

<sup>1015</sup> 1867 年の教育委員会議事録を参照。AN, AJ 37/194.

小節)、冒頭の主調は変ホ長調で始まるにも拘らず、第2主題が提示されるまでにハ長調に転調し、楽章自体もハ長調で結ばれる。こうした調性の自由な扱いがヒラーの慣習的な形式の協奏曲と比較されたとき、後者の方が教育的に望ましいと考えられた可能性はある。だが、協奏曲で多くの新しい試みをしたエルツと同じくツイメルマン門下の友人マルモンテルは、彼の協奏曲を支持したであろう。ラヴィーナの協奏曲は、コンクール課題曲には選ばれなかったものの、彼の作品を巡る一件は同時代の作曲家の新作を導入しようとする音楽院の折衷主義的な姿勢をよく示している。この協奏曲は1858年5月2日にプレイエル社のサロンでラヴィーナ自身によって初演された<sup>1016</sup>。

#### 4-2-5. 1680年代以前に生まれた作曲家——「好奇 (curiosité)」の対象から「有益 (utilité)」な教材へ

1860年代に見られる新しい傾向の一つに、バロック時代以前の鍵盤音楽の作曲家に対する関心の拡大がある。次の表 II-4-15 に、この年代に記録された1680年代以前に生まれた作曲家と記録件数を示す。

表 II-4-15. 記録された1680年代以前生まれの作曲家と記録件数 (1860年代)

N.B. ◆ル・クーペ『ピアノの古典的作曲家たち』(1852~65以前)所収、\*メロー『クラヴニストたち』(1864~1867)所収、\*ファランク夫妻『ピアニストの至宝』(1861~1872)所収

作曲家	生没年	記録件数
J. S. バッハ◆★★	1685-1750	33
ヘンデル◆★★	1685-1759	5
スカルラッティ◆★★	1685-1757	5
ラモー◆★	1683-1764	2
フレスコバルディ◆★★	1583-1643	1
リュリ	1632-1687	1
F. クープラン★★	1668-1733	1
ポルポラ★★	1686-1768	1

作曲家名に付された記号が示すように、定期試験で取り上げられた作曲家の多くは教授たちのエディションに含まれる作曲家たちであることが分かる。8名のうち、もっとも多く記録されたのはJ. S. バッハの名前である。

バッハに関しては18件記録されたフーガ、9件記録された前奏曲は1850年代にも見られたが、1860年代にはそれまでには見られなかったブーレ(2件)、協奏曲(3件)が新たに記録されている。ジャンルが同定された32件のうち、作品を同定し得たの是一件のみで、1866年12月の試験でマチアスのクラスで演奏された《イタリア協奏曲》(BWV 971)である。K. エリスによると、パリにおけるこの作品のもっとも初期の演奏記録は1860年に遡る<sup>1017</sup>。これは4月16日に行われたケッテン Henri KETTEN (1848~1883)の演奏会における上演である<sup>1018</sup>。ケッテンはマルモンテルの生徒で、1861年12月の定期試験でバッハの「協奏曲」を演奏している。記録上は作品を同定することはできないが、これが前年に演奏した《イタリア協奏曲》である可能性は高い。この作品はその4年後、マルモンテルの『エコール・クラシック』の「補遺

<sup>1016</sup> Anonyme, « Paris et départements », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 24, le 10 mai 1868, p. 192.

<sup>1017</sup> Cf. Katharine ELLIS, *Interpreting the Musical Past—Early Music in Nineteenth Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 53.

<sup>1018</sup> Cf. Adolphe BOTTE, « Auditions musicales », *RGM*, 27<sup>e</sup> année, n° 17, le 22 avr. 1860, p. 150.



(appendice)」として出版された<sup>1019</sup>メローの『クラヴシニストたち』にも収録されている。同様に、同定できない作品の多くもメローや教授たちのエディションの収録曲から選曲されていた可能性がある。実際、記録されたバッハ作品のジャンルは、いずれも教授およびメローのエディションに収録されている。次の表 II-4-16~II-4-18 は、それぞれル・クーペ、メロー、ファランク夫人の曲集に収録されたバッハ作品の一覧である。濃い灰色で着色した行は、試験で記録されたジャンルの曲を含む作品である。

表 II-4-16. ル・クーペの『ピアノの古典的作曲家たち』に収録された  
バッハ作品 (1852~1865)<sup>1020</sup>

曲番号	ル・クーペによる カタログ上のタ イトル	収録曲・目録番号		調性	楽章番 号	カタログ 記載の難 易度
51	Deux gavottes	イギリス組曲第 6 番	BWV 811	d-D	VI	a. d.
72	4 pièces. Bourée, sarabande, gigue, menuet	イギリス組曲第 2 番他	BWV 807 他	a 他		d.
109	Trois préludes et trois fugues	同定不可	同定不可	同定不可	同定不 可	t. d.

表 II-4-17.A. メローの『クラヴシニストたち (1637 年から 1799 年まで)』に  
収録されたバッハ作品 (1864~1867)

巻	曲番 号	ウジェールのカタログ上の タイトル	左欄の曲を含む作品タイトル・ 目録番号		調性	楽章番 号	カタログ 記載の難 易度
第 8 巻	31	Prélude en si bémol	パルティータ 第 1 番	BWV 825	B	I	m. d.
	32	Allemande en si bémol				II	m. d.
	33	Courante en si bémol				III	m. d.
	34	Prélude en si bémol, min.	平均律クラヴィ ーア曲集 第 2 巻	BWV 891	b	XXII	m. d.
	35	Allemande en sol	フランス組曲第 5 番	BWV 816	G	I	f.
	36	Gavotte en sol				IV	f.
	37	Gigue en sol				VII	m. d.

<sup>1019</sup> Cf. 附録 II-15 に掲げる販売予告の図参照。『クラヴシニストたち』の発刊年は、フランス国立図書館の蔵書目録では 1864 年となっており、エリスもこれと同じ年代を刊年としている (Cf. Katharine ELLIS, *op. cit.*, p. 51)。だが、このシリーズは 1862 年までにはほぼ出来上がっていたものと見られる。というのも、附録 II-16 に示したように、1862 年 6 月 8 日に刊行された『ル・メネストレル』誌の第 28 号に掲載の販売予告には、このシリーズの詳細な内容、価格表示を伴う発売予告は掲載されているからである。ところで、このシリーズの最初に収録されたのプレート番号は H. 3631 (1) で、最後が H. 3682 (52) である。ドゥヴリエとルシュールが編纂した出版社事典には各社のプレート番号一覧が掲載されているが、このシリーズを刊行したウジェール社のプレート番号には欠落が多く、正確な年代を知ることはできない。そこで、メローのシリーズに含まれるプレート番号のうち、最小値と最大値に近いプレート番号の作品を検索すると、H. 3628 と H. 3687 がいずれも 1862 年に法定納本されていることが分かった (H. 3628 : Auguste GUIGNARD, *Le Pays, morceau de Salon pour piano*, op. 27, Paris, Heugel, 1862. ; H. 3687 : Jean-Baptiste ARBAN, *La Perle de l'Adriatique. Motif de J. Offenbach. Polka-Mazurka*, Paris, Heugel, 1862.) 従って、メローのシリーズについては、1862 年にはプレートが作成されたことは確実と思われる。メローは 1862 年 12 月 7 日から 1864 年 11 月まで『ル・メネストレル』誌上で、シリーズと目的や奏法、作曲家を解説する連載を行っている。この連載が終わってから、1864 年に楽譜が出版されたということになる。

<sup>1020</sup> Félix MENDELSSOHN, *Concerto en sol mineur*, op. 25, Félix LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Maho, 1858.

(上表の続き)

第9巻	38	Prélude en ré	6つの小前奏曲	BWV 936	D	I	f.
	39	Deux passe-pieds	フランス風序曲	BWV 831	h	IV	f.
	40	Invention en mi mineur à trois parties	シンフォニア	BWV 793	e	VII	m. d.
	41	Prélude en mi bémol	平均律クラヴィーア曲集 第2巻	BWV 876	Es	VII	a. d.
	42	Inv. en mi bém. à 3 parties	シンフォニア	BWV 791	Es	V	f.
	43	Prélude en fa mineur	平均律クラヴィーア曲集 第1巻	BWV 857	f	XII	m. d.
	44	Inv. en fa à 3 parties	シンフォニア	BWV 794	F	VIII	m. d.
	45	Preludio con fughetta, ré min.	前奏曲とフゲッタ	BWV 899	d	I	
	46	Sarabande en la mineur	パルティータ 第3番	BWV 827	a	IV	m. d.
第10巻	47	Concerto en fa	イタリア協奏曲	BWV 971	F		d.
第11巻	48	Deux Gavottes	フランス風序曲	BWV 831	h-D	III	f.
	49	Prélude et fugue en ré mineur	平均律クラヴィーア曲集 第1巻	BWV 851	d	VI	a. d.
	50	Prélude et fugue en ré majeur		BWV 850	D	V	a. d.
	51	Fugue en ut dièse mineur	平均律クラヴィーア曲集 第2巻	BWV873	cis	IV	d.
第12巻	52	Fantasia en ut mineur	幻想曲	BWV 906	c		
	53	Invention en fa mineur à 3 parties	シンフォニア	BWV 795	f	XI	a. d.
	54	Caprice sur le Départ de notre très-cher frère	カプリッチョ「最愛の兄の旅立ちにあたって」	BWV 992	B		d.

表 II-4-18. ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』  
第16回配本に収録されたバッハ作品 (1866)

楽譜上のタイトル	収録曲・目録番号	
Exercices pour le clavecin	6つのパルティータ	BWV 825-830

これ以前にもパリでは、リショー社からこれらのチェルニー校訂によるバッハの「ピアノのための」作品「全集 (collection complète)」が出版されていた<sup>1021</sup>が、表中に定期試験で演奏されたジャンルが含まれていることから分かるように、2人の音楽院教授、およびマルモンテルのエディションを補ったメローのシリーズが、音楽院のピアノ教育におけるバッハ作品の受容拡大に少なからぬ貢献をしたと考えることは自然である。実際、とりわけメローのエディションにおいてはバッハの存在が強調されている。『クラヴシニストたち』の表紙を提示しながら「メローの折衷主義と愛国的精神にも拘らず、彼の音楽的世界の中心には J. S. バッハが立っている」<sup>1022</sup>と K. エリスが指摘した通り、各曲の表紙に描かれた碑には、バッハと3人の息子たちの名前だけが、碑に刻まれた他の作曲家の名前とは別に、中央の雲の中に浮かんでいる(附録 II-16)。さらに、メローは1862年12月から1864年11月まで『ル・メネストレル』誌のコラム

<sup>1021</sup> Carl CZERNY (éd.), *Collection complète des compositions de J. Séb. Bach pour le piano avec ou accompagnement.*, nouvelle édition, Paris, S. Richault, n. d. [entre 1845-46 ?].

<sup>1022</sup> « For all Méreaux's eclecticism and patriotism, J. S. Bach stood at the center of at the center of his musical universe. » Cf. Katharine ELLIS, *op. cit.*, p. 50. 「愛国的」というのは、クーブラン、ラモーらフランスのクラヴシニストがこのシリーズに含まれているからであり、また「折衷的」というのはイタリア、ドイツ、フランスの作曲家が同じシリーズに収録されているからである。

「ピアニストと歌手の覚書帳」で連載した「クラヴサン奏者たち」と題する一連の記事で、彼は「バッハ一族 (la famille des Bach)」に 11 回分を割いている<sup>1023</sup>。この記事の中で、メローはクーペラン家とバッハ家と比較し、後者の優位を力説する。

フランスでは実際、クーペラン家の人々が 200 年間、その業績から音楽界を支配したが、それと同じように、ドイツではバッハ家の人々もまた、2 世紀の間同じことを成した。

だが多くの実りをもたらしたこの 2 つの音楽家の家系に、200 年間にわたる芸術の支配という際立った共通点があるとしても、これらの家系の各人が音楽の進歩に対して及ぼした影響を比較すると、この関係はもはや同じにはならない。私がクーペランに対してそうであったように全く公正な立場を取りつつも、認めねばならないことがある。それはヨハン・ゼバスティアン・バッハという名をもつ頂点に至るまで、バッハ家の人々が第一にはるかに多くの音楽家を輩出し、第二にこれらの音楽家の意義がいっそう大きく、その才能がいっそうシリアスで、その傾向がいっそう高貴であるということだ。彼の後にはエマヌエル・バッハという、あのもう一人の立法者たる芸術家が続いた。彼の普及者としての天分は音楽芸術の最終的な基本法たるソナタの論理的要素によって完成され、その要素はハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンへと引き継がれたのだ<sup>1024</sup>。(下線強調は筆者による)

ここでメローは芸術的頂点としての J. S. バッハとその息子たち（ここではエマヌエル・バッハ）の関係を敷衍して、ヴィーン古典派の作曲家たちもまたバッハ一族の精神的末裔と見做している。つまり、メローは「バッハ家の人々」というタイトルで、血縁に基づくバッハ一族を提示するように見せかけながら、権威ある芸術上の系譜を作り上げている。とくにフランスで確固たる地位が築かれていたベートーヴェンとバッハを結びつけることで、進歩的な芸術史観を提示し、フランスに対するドイツの芸術的優位を示そうとしている。

ところで、こうした歴史的視点からバッハの権威を構築することを可能にした背景には、17・18 世紀の鍵盤作品の普及に関するメローの原理的な発想があったことを忘れるべきではない。つまり、ここでエリスとは逆に、なぜバッハを中心に据えながらも、独仏伊を中心とする各国から選ばれた 20 名の作曲家の作品をシリーズ化したのか、という点を考えてみる必要がある。なぜなら、バッハを重視するだけならば、バッハの作品選集を編纂すればよいはずだからである。

<sup>1023</sup> 『ル・メネストレル』誌の次の号を参照。30<sup>e</sup> année (1862-63), n<sup>os</sup> 48, 51 et 52 ; 31<sup>e</sup> année (1863-64), n<sup>os</sup> 1-6, 8 et 9. メローの連載は 1867 年に一冊の書物にまとめられた。Amédée MÉREAUX, *Les clavecinistes de 1637 à 1790 : histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres : œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique*, Paris, Heugel, 1867.

<sup>1024</sup> « Les COUPERIN, en France, il est vrai, ont occupé de leurs travaux le monde musical pendant près de deux cents ans, comme les BACH l'ont fait aussi pendant plus de deux siècles en Allemagne.

Mais si entre ces deux races fécondes de musiciens il existe une coïncidence remarquable à l'endroit de la durée de leur règne artistique et deux fois séculaire, les rapports ne sont plus les mêmes lorsqu'on compare l'influence que chacune d'elles a exercée sur les progrès de la musique. Tout en rendant justice entière, ainsi que je l'ai fait, aux COUPERIN, il faut reconnaître que les BACH ont d'abord fourni un bien plus grand nombre de musiciens, et qu'ensuite la valeur de ces musiciens fut plus grande, leur talent plus sérieux, leur tendance plus élevée, jusqu'à cette sommité artistique qui a [le] nom Jean-Sébastien BACH, et qui a été encore suivie de cette autre figure d'artiste législateur, Emmanuel BACH, dont le génie vulgarisateur a complété par l'élément logique de la sonate, la constitution définitive de l'art musical pour le livrer à Haydn, Mozart et Beethoven. » Amédée MÉREAUX, « Tablettes du pianiste et du chanteur », *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 48, le 1<sup>er</sup> nov. 1863, p. 385.

メローは、1862年に『ル・メネストレル』誌で公開された『クラヴシニストたち』と題する連載の第一回<sup>1025</sup>で、編纂の指針となる2つの柱として歴史研究 (*travaux historiques*) と美的研究 (*travail esthétique*) を挙げている。彼にとって、音楽に関する歴史研究は彼以前にも深められてきた。ブルボン朝の復古王政時代に栄えたショロンの宗教音楽学校、1830年代のフェティスの歴史的コンサート (1832, 33, 35)、七月王政時代のモスコヴァ大公 Prince DE LA MOSKOWA (1803~1857) の主催する宗教古典音楽協会の歴史的宗教音楽演奏会<sup>1026</sup>、メロー自身の歴史的演奏会 (ルーアン: 1842, パリ: 1844) がその成果である。さらに、メローは過去の作品出版においてもクレメンティの『実践的な調べ選集』、「博識な音楽家の協会」がドイツで出版した「バッハとスカルラッティの新エディション」<sup>1027</sup>からファランク夫妻の『ピアニストの至宝』に至るまで努力がなされてきたことを認める<sup>1028</sup>。しかし、それにも拘らずこれらのエディションが広く普及しない原因はピアノ教育の中でクラヴサン作品が置かれた位置づけにあると彼は考えた。

クラヴサン奏者たちはほとんど知られていなかったし、大部分は名前だけが知られていたにすぎない。彼らの時代、彫版師がよく知らずにぞんざいに記したアグレマンの演奏記号とともに古い記譜法で彫られた彼らの作品は、一度ならず果敢な読譜者たちのやる気をくじいた。それらの演奏法に関する有用な資料を見出すこともできたようなメソッドは非常に稀で、そのうえそれらはたいへん不完全にしか書かれていなかったのだ。ここから、これらの作品の下手な、したがって好ましく演奏が生じ、その学習は着手されるや否や見限られたのである<sup>1029</sup>。

メローは、19世紀のエディションにおいてもこうした17・18世紀に用いられた記号の解釈が体系的に説明されていないために、いくらか整理された新しいエディションが出たとしても、作品は普及しないのだと考えた。そこで、メローは「学 (*science*)」としての歴史研究 («*le vrai*」の探究) に、演奏実践においてクラヴシニストの作品の美的質の理解を促すような「美学的探究 (*un travail esthétique*)」 («*le beau*」の探究) を結び付ける必要があると考えた。換言すれば、過去のヨーロッパ鍵盤音楽の遺産を調査・編纂しつつ、「音楽考古学と古い旋律言語の実践原理 (*des principes pratiques d'archéologie musicale, d'étude du vieux langage mélodique*)」<sup>1030</sup>、つまりメローが相応しいと判断した奏法を詳細に、分かりやすく読者に提示することによって、いつ

<sup>1025</sup> 『クラヴシニストたち』の編集目的と古い時代の音楽についての一般的見地を示した第1回と第2回のテキストは、縮約して楽譜の序文に用いられた。

<sup>1026</sup> モスコヴァ大公の歴史的演奏会については本論文 III-1-3。

<sup>1027</sup> チェルニー版の楽譜のことを指すと思われる。メローはこの文を書いたとき、1850年にライプツィヒで創設されたバッハ協会の出版活動も念頭に置いていたであろう。

<sup>1028</sup> Amédée MÉREAUX, «*Tablettes du pianiste et du chanteur, les clavecinistes (de 1637 à 1790), œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes*», *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n° 1, le 7 déc. 1862, p. 5.

<sup>1029</sup> «*Les clavecinistes étaient peu connus ; la plupart ne l'étaient que de nom. Leurs compositions, gravées en notation ancienne dans les éditions de leur époque, avec des signes d'exécution et d'agrément, indiqués sans soin par le graveur et mal connus, avaient plus d'une fois rebuté les plus courageux lecteurs. Les méthodes, où l'on aurait pu trouver d'utiles données sur la manière de les jouer, étaient fort rares, et, d'ailleurs, elles étaient très-imparfaitement rédigées. De là, infailliblement, mauvaise et par conséquent défavorable interprétation de ces œuvres dont l'étude était aussitôt délaissée qu'entreprise.*» *Ibid.*

<sup>1030</sup> Cf. *Id.*, «*Tablettes du pianiste et du chanteur, les clavecinistes (De 1637 à 1790), œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes*», *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n° 1, le 7 déc. 1862, p. 5.

そう多くの人々が過去の様々な時代の「クラヴシニスト」の作品を通して、ピアノ上で時代を超越する美<sup>1031</sup>に触れる機会を提供できると考えたのである。この発想は、メローの次の言葉によく示されている。「こうした音楽作品は数年前まではまだ好奇の対象であった。それは今日、教育に不可欠な実益となったのだ」<sup>1032</sup>。クラヴサンのための音楽が当時特殊な関心の対象だったことは、ル・クーペが自身のエディションについて述べたクープラン、ラモーの作品への註釈からも明らかである。例えばクープランの小品4曲をまとめた『ピアノの古典的作曲家たち』の第89番への註釈で、彼は「これらの小品は懐古的な研究の趣味をもつ人々に特別な興味を提供するだろう」<sup>1033</sup>と書き、ラモーの4曲を集めた90番については「学習の目標を提供するというよりは、過去の大家の作品を探究して自身の音楽教育を完成させたいと願う人々の好奇心を満足させる」<sup>1034</sup>ものとしての位置を占めるだろうと述べている。メローはこうした好古家を満足させるに留まらず、可能な限り多くのピアノ実践者に「クラヴシニスト」たちの作品を届けるために、フレスコバルディからシュタイベルトに至る作曲家の作品を抜粋し年代順に配置し、装飾記号をすべて計量的な音符に書き換え運指、速度記号、アクセント、強弱、フレーズ記号を書き加えたのだ<sup>1035</sup>。次の譜例Ⅱ-4-6<sup>1036</sup>と譜例Ⅱ-4-7<sup>1037</sup>はJ. S. バッハ《パルティータ》第1番（BWV 825）の前奏曲の冒頭を、ファランク夫人とメローのエディションで比較している。

---

<sup>1031</sup> メローは「美はあらゆる時代に存在し、永久不滅のものである（Le beau est de toutes les époques : le beau est impérissable）」と書いている。メローにとって、美は不変である故に「クラヴシニストたち」の作品をピアノで演奏することは何ら問題ではなかった。Cf. *Ibid.*, p. 12

<sup>1032</sup> « Cette littérature musicale était encore, il y a quelques années, à l'état de *curiosité* ; elle est, de nos jours, devenue une *utilité*, un élément indispensable d'éducation. » Amédée MÉREAUX, *op. cit.*, p. 5.

<sup>1033</sup> « Ces pièces offriront un intérêt particulier aux personnes qui ont le goût des études rétrospectives. » *EP*, p. 105.

<sup>1034</sup> « [...M]oins pour offrir un but d'étude que pour satisfaire la curiosité des personnes qui désirent compléter leur éducation musicale en explorant les œuvres des maîtres du passé. » *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>1035</sup> メローは装飾記号の意義を無視したわけではない。彼は各記号とその解釈を対照させている。

<sup>1036</sup> Johann Sebastian BACH, *Prélude*, Amédée MÉREAUX (éd.), Heugel, Paris, ca 1862.

<sup>1037</sup> *Id.*, *Exercices pour le clavecin*, Louise FARRENC (éd.), V<sup>o</sup> Farrenc, éditeur, Paris, 1866.

譜例 II-4-6. J. S. バッハ 《パルティータ》第1番 BWV 825 より、〈前奏曲〉の冒頭、A. et L. ファランク 『ピアニストの至宝』第11巻 (1866) より

**SUITE I.**

Prélude.

譜例 II-4-7. 同前、メロー 『ピアニストの至宝』第8巻 (ca 1862) より

Allegro moderato. (M. ♩ 80)

N. 31.

クラヴサン作品の「普及/通俗化 (vulgarisation)」を目指すメローにとって、こうした既存テキストに対する指示の追加は、当然、正当化されるべきことであった。彼はその理由を、次のように反語表現を使って述べている。

いにしへの大家たちのこうした音楽において、これを深め、豊かな学識、感情、繊細さと雅さが見出される場合、ニュアンスやアクセント付けの指示を書きこむことを控えることがどうしてできようか。むしろ、これは普及者の義務なのではないか。——それに、様式の規則、伝統の秘訣、表現のニュアンスについて質問すべく教師を呼べば、その教師は生徒のためになるように、またその作品と天分を高く評価してもらわねばならない作曲家の栄光となるように、知り得る限りのことを、最善を尽くして教えるのではないか。どうして、口頭の教えが書かれた教えと異なるということになるのだろう。どうして一方が禁じられ、他方がこれほど盛んに追究されるということがあろうか？<sup>1038</sup>

メローは、たとえ教師がいなくても、その楽譜からこれらの大家に「相応しい」表現を学ぶことができるようなエディションを作成することで、「サロンの必需品」と言われるほど普及したピアノの学習者たちにクラヴサンのレパートリーを普及することを願っていた。

メローのエディションでは旧来の装飾記号はもはや用いられなかったが、その存在が全く考

<sup>1038</sup> « Dans cette musique des anciens maîtres, où, quand on l'approfondit, on trouve tant de science, tant de sentiment, tant de finesse et d'élégance, peut-on s'abstenir d'indiquer les nuances et l'accentuation? N'est-ce pas là, au contraire, le devoir d'un vulgarisateur? — D'ailleurs, lorsqu'on appelle un professeur pour lui demander les règles du style, les secrets de la tradition, les nuances de l'expression, ce professeur ne doit-il pas enseigner de son mieux tout ce qu'il sait, dans l'intérêt de son élève et à la gloire des compositeurs dont il est appelé à faire apprécier les œuvres et le génie? Pourquoi une leçon écrite serait-elle différente d'une leçon orale? Pourquoi l'une serait-elle interdite tandis que l'autre est si vivement recherchée? » *Ibid.*, p. 13.

慮されなくなったのではない。その解釈は、『ル・メネストレル』の連載をまとめた『1637年から1790年までのクラヴシニストたち』と題する著作（1867）で種類ごとに解説された<sup>1039</sup>。この著作にはクラヴサンの歴史、各作曲家の伝記が収録されている。このように、「美的研究」を実践に移す手段としての楽譜編纂と、過去の音楽の演奏様式に関する普遍的な知的基盤となる「歴史研究」を分けることによって、メローはクラヴサンのレパートリーの啓蒙的な普及者として成功を収めた。

したがって、彼独自の編纂作業の本質はクラヴサン、または初期のピアノのために書かれた作品の演奏原理を体系的かつ実践的に提示することにあつたのであり、原理を提示するためには特定の作曲家だけでなく、様々な時代、地域の様式を比較する必要があつた。バッハ一族は確かにこのシリーズで重視されたが、メローの企画はこの点で、1850年以來バッハ作品の全集の編纂に着手していたライブツィヒのバッハ協会の企画とその趣旨は全く異なっていた。

音楽院のクラスでメローのエディションが使用されたという確たる証拠はないが、マルモンテルはメローの仕事に対し、1876年になつてもなおその重要性を認めている。

この懐古的探究は創意工夫に満ちた大家たち、そして現代のピアニストたちが進むべき道を拓いた天才たちの様式と言語に関するものであり、不可欠な業績であると同時に今なお素晴らしい仕事として認められている<sup>1040</sup>。

[…]

現代の記譜の慣行に倣い通常の記号、計量的な音価にすっかり書き直す作業を、メローは細心の注意を払って成し遂げた。倦むことを知らぬこの忍耐、そして非常に神経を使う作業の中で伝統的な規則を遵守したことは、この素晴らしい〔音楽的〕言語——それは今日ほとんど忘れられ、識者にしか知られていない——を明らかにし得たこの芸術家のもっとも偉大な名誉となっている。

メローの曲集を「音楽考古学の記念碑 (monument d'archéologie musicale)」<sup>1041</sup>と称するマルモンテルは、このようにメローの「現代的」記譜への書き換えには肯定的で、むしろそのことによってメローが「伝統」を「遵守」したと見做している。また、1864年の『ル・メネストレル』誌では、マルモンテルの門弟の中で1856年に1等賞を得たディエメールが、『クラヴシニストたち』から選んだ作品を演奏したことが何度も報じられている。2月21日付けの記事では『エコール・クラシック』の数曲とともに『クラヴシニストたち』から抜粋されたことをわざわざ明記して「魅力的なバッハの変口調の前奏曲 (le charmant prélude en si bémol, de J. S. Bach) と「ラモーの《ミュゼットとタンブラン》 (la Musette et le Tambourin, de Rameau)」<sup>1042</sup>が演奏されたことが報じられた。3月にはディエメールがボルドーでサラサーテ Pablo DE SARASATE (1844~1908) と共演した折、同じくメローとマルモンテルのエディションからの抜粋が演奏さ

<sup>1039</sup> Amédée MÉREAUX, *Les clavecinistes de 1637 à 1790 : histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres : œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique*, Paris, Heugel, 1867, p. 15-20.

<sup>1040</sup> « Cette étude rétrospective des formules et du langage musical des maîtres ingénieux et de génie qui ont frayé la route aux pianistes modernes, était une œuvre nécessaire et reste une belle œuvre.

[...] La traduction en caractères usuels et en valeurs mesurées suivant l'usage de la notation moderne a été accomplie par Méreaux avec un soin minutieux. Cette patience infatigable, ce respect des règles traditionnelles dans un travail aussi délicat, font le plus grand honneur à l'artiste qui a su mettre en lumière cette belle langue presque oubliée, ou connue seulement des érudits. » Cf. *PC*, p. 86.

<sup>1041</sup> *Ibid.*

<sup>1042</sup> Anonyme, « Paris et départements », *Le Mén.*, 31<sup>e</sup> année, n° 12, le 21 fév. 1864, p. 95.

れたと報告されている。さらに9月、プレイエル=ヴォルフ社のサロンでは、ウジェールの呼びかけで集まったパリと地方のピアノ教師を集めて、マルモンテルやラヴィーナら有名な教授の教材やエディションを演奏する会合が催され、そこでもディエメールはメロー自身とともに「著名なクラヴシニストの様々な作品」を2手や4手で演奏した<sup>1043</sup>。音楽院の公式楽譜納入出版者であるウジェールは、こうした音楽院出身のピアニストとタイアップしながら自社のエディションの宣伝を図ることで、音楽院と自社の権威を同時に高めていた。この点から考えても、メローのエディションがピアノ科に受容されていたと考えることは自然であり、バッハに限定されない17、18世紀のクラヴサンレパートリー拡大に重要な役割を担ったと考えられる。

定期試験で記録された名前のうち、リュリだけは教授たちのいずれのエディションにも含まれていないが、リュリは鍵盤作品を書いていないのでそれも当然である。この作品が本当にリュリの手によるものであるとすれば、それは編曲作品でしかありえない。1886年12月にル・クーペの生徒が「リュリ」の曲を演奏した際、3名の試験官たちは「ジグ」<sup>1044</sup>としか記していないため、それが誰の編曲によるものであったかは知ることができない。ル・クーペによる編曲ということもあり得る。一方で、「リュリ」と記録されたにも拘らず、演奏された「ジグ」がリュリの作品でなかった可能性を示す史料もある。1860年、ランボー Edward Francis RIMBAULT (1816~1876) によって編纂され出版された『ピアノフォルテ、その起源と進歩、構造』と題する研究書およびアンソロジー<sup>1044</sup>には、リュリ作とされるクラヴサンのための組曲が収められている(譜例 II-4-8)。だが、実際にはこの曲はフランスの作曲家ルイエ Jean-Baptiste LŒILLET (1680~1730) の《ハーブシコードまたはスピネットの練習——アルマンド、クーラント、サラバンド、エール、メヌエットとジグ》<sup>1045</sup>という作品である。フェティスによると、ルイエはガン (Gand) に生まれ1702年にパリで活動した後1705年からロンドンに移住して活動した<sup>1046</sup>。彼の名はリュリと同じで、姓のルイエも英語風に発音された場合に「リュリ」と類似した為このような誤解が生じたと考えられる。

譜例 II-4-8. J.-B. ルイエ《小品組曲》、〈アルマンド〉『ピアノフォルテ、その起源と進歩、構造』(E. F. ランボー編)、第3部 (1860) より

SUITE DE PIÈCES.

JEAN BAPTISTE LULLY, 1670.

ALLEMANDE.

N<sup>o</sup> 9.

この作品は、1895年ころにディエメールが校訂して出版した『フランスのクラヴシニストた

<sup>1043</sup> Anonyme, « Enseignement du piano. Séance de professeurs », *Le Mén.*, 31<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>42, le 18 sept. 1864, p. 334.

<sup>1044</sup> Edward Francis RIMBAULT (éd.), *The Pianoforte, Its Origin, Progress, and Construction*, Londres, Robert Cocks and Co., 1860.

<sup>1045</sup> Jean-Baptiste LŒILLET, *Lessons for the Harpsichord or Spinnet, vizt Almands, Corants, Sarabands, Airs, Minuets & Jiggs*, Londres, Daniel Wright, ca 1715.

<sup>1046</sup> « Lœillet, Jean-Baptiste », *FétisB*, t. 5, p. 336.



ち』と題するシリーズでも、クーラントとジークが抜粋され「リュリ」作として収録されている<sup>1047</sup>。1860年代、ランボーの曲集を参照したとすれば、ル・クーペがこの作品を選曲した可能性はある。

リュリの受容については不明な点が残るが、いずれにせよ1860年代の傾向として重要なのは、バッハ、スカルラッチェといったそれまで定期試験で演奏されてきた作品の他に、1860年代に「リュリ」、ラモー、クープランといったフランスのクラヴシニストの小曲をレパートリーに組み込む努力がなされたという点である。彼らの作品が修了コンクールの課題に選ばれることはなかったが、ピアノ科の教育に歴史的演奏様式という観点が導入されたことは1860年代の画期的な出来事であった。

#### 4-2-6. 1790年代生まれの作曲家——保留に付されたシューベルト

この世代の作曲家の記録件数は38件で「クラヴシニスト」たちに次いで多く記録が残されていた。次の表II-4-19は38件の内訳を示している。

表II-4-19. 記録された1790年代生まれの作曲家と記録件数（1860年代）

作曲者名	生没年	記録件数
モシェレス	1794-1870	16
マイヤー	1799-1862	15
シューベルト	1797-1828	7

モシェレスとマイヤーは1840年代以降、常に記録され続けている作曲家である。両者の記録件数はほぼ同数で、ジャンル別に見れば、モシェレスの16件のうち「協奏曲」が15件、「練習曲」が1件となっている。このうち同定された作品は、第2協奏曲 作品56が1件、第3協奏曲 作品60が3件となっている。第2協奏曲は1860年代に初めて同定された作品で、第3協奏曲は1840年代から記録され続けている。修了コンクールにおいてもモシェレスは変わらず重視されており、女子クラスで2回、1860年と1862年に課題曲にそれぞれ第4番と第3番が選ばれている。一方モシェレスは、男子クラスでは1855年を最後に修了コンクール課題曲に選ばれなくなっている。しかし定期試験では、マルモンテル、ローラン、マチアスのクラスで、1862年から1870年にかけて記録されている。未だ存命だったこともあり、モシェレスの作品は『エコール・クラシック』や『ピアニストの至宝』には収録されなかったが、教育においては必須の学習曲として重視されていたことが分かる。

マイヤーのジャンル別内訳は、協奏曲が5件、「小協奏曲」、すなわち《演奏会用アレグロ》（第1番・第2番）が4件、その他は同定不可である。マイヤーの作品は1853年に修了コンクールの課題になったのを最後に課題曲には選ばれなかったが、定期試験では1860年代を通して記録されている。彼はモシェレスよりも早く1862年に亡くなったが、教授たちのアンソロジーの中で作品が再版されることはなかった。

この世代の作曲家で注目されるのはシューベルトである。彼は1840年代に記録されていたベルティーニに取って代わり、定期試験でたびたび性格的小品が演奏されるようになった。記録された7件はすべてジャンルが記されており、6件が「即興曲」で1件が「楽興の時」である。このうち同定されたのは3件で、《即興曲》(D 899と935)か《楽興の時》(D 780)である。シューベルトの即興曲のうち、《4つの即興曲》(D 899)の第1番と第2番はマルモンテルの『エコール・クラシック』に収録されており、後者はル・クーペの『ピアノの古典的作曲家たち』

<sup>1047</sup> Louis DIÉMER, *Les clavecinistes français*, vol. 2, Paris, A. Durand et fils, ca 1895.

に収録されている。D 899 は既に 1840 年に出版されており<sup>1048</sup>、教授たちが楽譜を参照することはできた。シューベルトの作品について、これらの小品が好まれた理由は、1830 年代以降のフランスにおけるシューベルトの特徴的な受容のされ方にあると考えられる。

1830 年代以来、フランスにおけるシューベルトの知名度は、専ら仏訳された詩を伴うリートによって高められた。彼のリートは、当時流行していたフランスの室内歌曲ロマンスと並んで、サロンでしばしば演奏されていた<sup>1049</sup>。その上、それらの声楽曲については、独唱とピアノ以外にもリスト、ヘラーによるピアノ独奏用編曲、ベルリオーズとリストがそれぞれ 1860 年に書いた独唱とオーケストラのための編曲が存在し、広く知れ渡っていた。その一方で、シューベルト自身の器楽作品の受容は、1860 年代になっても歌曲ほどは進んでいなかった<sup>1050</sup>。1850 年代後半からパリで室内楽活動が盛んになると、ようやく室内楽がたびたび取り上げられるようになっていたが、それは室内楽団体がドイツ・オーストリアのレパートリーを探究する動きの中で生じたもので、必ずしも聴衆に受け入れられていたわけではなかった<sup>1051</sup>。例えば、アラール、フランコームがマルモンテルの門弟だったブランテ Francis PLANTÉ (1839~1934) と 1858 年に三重奏曲 (D 929) を演奏したとき、ブランシャールは次のような批評を書いている。

シューベルトの変ホ長調の三重奏曲第 2 番でこの演奏会は幕を開けた。多くの甘美だが小規模で、とりわけ節度と簡潔さで傑出している多くのリートの作者が彼の器楽においては長く冗漫なのは随分おかしなことである<sup>1052</sup>。

シューベルトの大規模な器楽の「冗長さ」については、1880 年代になってもマルモンテルが欠点として指摘している。

彼の協奏的諸作品は、性急で不注意な所産のもっともよい証拠である。そこには冗長さ、無駄な繰り返し、理由のないエピソード、くたびれるほどの誇張を伴う展開が見出される。全体は構成と均衡を欠いている。異なる諸部分は上手く連結されていない。多くの欠点、そして認めざるを得ないが、たびたび起こる単調さによって細部に宿る真の美しさが損なわれている<sup>1053</sup>。

「協奏的諸作品 (ouvrages concertants)」とは室内楽作品のことだが、ここで指摘された「欠点 (défaillances)」は意図的なものではなく、急いで書くために生じた不注意からくるものとさ

<sup>1048</sup> Franz SCHUBERT, *4 Impromptu pour le piano*, op. 142, Paris, S. Richault, 1840.

<sup>1049</sup> Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 132.

<sup>1050</sup> 1844 年にアブネックはパリ音楽院演奏協会で交響曲 ハ長調 (通称「グレート」、D 944) の上演を試みたが断念している。Cf. *Ibid.*, p. 134. この交響曲はその後、1851 年にリストの斡旋でサント=セシル協会の演奏会で上演された。

<sup>1051</sup> 1856 年から 1867 年の間にヴァイオリニストのアルマンゴー Jules ARMINGAUD (1820~1900) とチェリストのジャカール Léon JACQUART (1826~1886) の四重奏団がシューベルトのピアノ三重奏曲 (D 898)、弦楽四重奏曲 (D 810, 887)、弦楽五重奏曲 (D 956) を演奏している。Lucie KAYAS, « SCHUBERT, Franz », *DMF*, p. 1 133.

<sup>1052</sup> « Le deuxième trio en mi bémol, de Schubert, ouvrait la séance. Il est assez singulier que l'auteur de tant de lieder délicieux, mais de petite forme, qui se distinguaient surtout par la mesure, la concision, soit un peu long et verbeux dans sa musique instrumentale. » Henri BLANCHARD, « Auditions musicales », *RMD*, 25<sup>e</sup> année, n° 6, le 7 fév. 1858, p. 44.

<sup>1053</sup> « Ses ouvrages concertants sont la meilleure preuve de cette production hâtive et imprudente ; on y trouve des longueurs, des redites, des épisodes non motivés, des développements d'une exagération fatigante ; l'ensemble manque de plan et d'équilibre ; les différentes parties se reliaient mal. Défaillances nombreuses, et même, il faut bien l'avouer, monotonie fréquente, qui gâtent de réelles beautés de détail. » *SV*, 1880, p. 191.

れる。結局、彼はシューベルトについてはその独創性を認めつつも「シューベルトがこれから生きるのは歌曲によってのみである」と結論付けている<sup>1054</sup>。ピアノ作品においても、定期試験曲目でこの時期にソナタや幻想曲のような大規模作品が記録に現れないのは、ゆったりとした歌曲風の旋律を軸として転調しながらゆるやかに展開するシューベルト特有の手法が、簡潔と明快さを是とするフランスの作曲美学と一致しなかったからであると考えられる。一方で、小規模作品にはシューベルトの独創性が積極的に認められている。ル・クーペは、シューベルトの《4つの即興曲》(D 899) 作品 90-2 に対して「ロ短調の一時的なフレーズで、《魔王》の作曲者は非常に強い独創性を示すが、これはエネルギー感をもって、華麗で情熱的なアクセント付けをしながら演奏すべきである」<sup>1055</sup>と述べている。だが、《魔王》を引き合いに出しながら、ル・クーペは、シューベルトの主要な創作ジャンルがピアノ曲ではなく歌曲であることをほめかしている。教授たちがシューベルトに認めた地位はこのように、独創的ではあるが、その主要な創作領域は歌曲であって、ピアノ音楽においては小規模作品においてその美点が見られる作曲家、というものであったと考えられる。

#### 4-2-7. 1720・1730年代、1750・1760年代生まれの作曲家——モーツァルトの特権的地位 1860年代の定期試験では、これらの世代の作曲家として次の6名が記録されている。

表 II-4-20. 記録された1720・30年代、1750・1760年代生まれの作曲家と記録件数 (1860年代)

作曲者名	生没年	記録件数
モーツァルト	1756-1791	18
ドゥシーク	1760-1812	17
ハイドン	1732-1806	7
クレメンティ	1752-1832	5
キルンベルガー	1721-1783	1
L. アダン	1758-1848	1

この表からはモーツァルトとドゥシークが重要な地位を占めていることが分かる。とりわけモーツァルトは、1842年にヅィメルマンによって編曲された《レクイエム》から抜粋されたフーガが記録された他は、一度も記録されたことがない。一方でドゥシークは1840年代には8回、1850年代には4回記録されている。アダンもまた少数ながら、1840年代と1850年代に記録が見られ、クレメンティは1840年代のみ一件記録がある。ここから、1860年代にとりわけモーツァルトが重視されるようになったとみることができる。

モーツァルトに関連する18件の演奏記録には、ソナタ(13件)、変奏曲(2件)、協奏曲(1件)、交響曲(編曲, 1件)が含まれ、その他は同定不可である。このうち同定することができた作品は次の4作品である。

<sup>1054</sup> « C'est par les *lieder* que vivra Schubert » *Ibid.*, p. 194.

<sup>1055</sup> « La phrase incidente en *si* mineur, dans laquelle l'auteur du *Roi des aulnes* révèle si bien sa forte originalité, doit être rendue avec un sentiment énergique, avec une accentuation brillante et passionnée. » *EP*, p. 101.

表 II-4-21. 記録されたモーツァルトの演奏曲のうち、  
同定された作品とその記録件数（1860年代）

N.B. ◇マルモンテル『エコール・クラシック』（1852~）所収、◆ル・クーペ『ピアノの古典的作曲家たち』（1852~65  
以前）所収、☆ファランク夫妻『ピアニストの至宝』（1861~1872）<sup>1056</sup>所収

ジャンル	目録番号	調性	記録件数
ソナタ	K 310◇◆	a	5
ソナタ	K 331◆☆	A	1
協奏曲	K 466	d	1
ソナタ	K 457◇◆	c	1

記号が示すように、これらのうち3作品は、マルモンテルとル・クーペ、ファランクのエディションのいずれかに収録されている。K 331とK 310に関しては、1804年に出版されたルイ・アダンの《ピアノ・メソッド》に含まれており<sup>1057</sup>、パリ音楽院では古くから導入されていたことが知られている<sup>1058</sup>。パリ音楽院のマルモンテルとル・クーペは、学生時代にアダンのメソッドを参照していたはずであり、長年これらのソナタには親しんでいた可能性が高い。

モーツァルトの幾つかのソナタに対するル・クーペの註釈は、この時期の教育におけるモーツァルトのソナタの位置づけを理解する手がかりとなる。例えば、へ長調のソナタ（K 332）について彼は次のように書いている。

中級程度の生徒にとって取り組みやすいとはいえ、この美しいソナタはモーツァルトの大部分の作品と同様に、完璧に演奏されるためには芸術家の才能が必要とされる。  
第1楽章ではある程度のしっかりとした足取りが、アダージョでは物柔らかかで上品な様式が、ロンドでは急速な動きと才気と精彩が求められる<sup>1059</sup>。

「取り組みやすい」のは、書法の簡潔さから、物理的には基本的な演奏技法で無理なく演奏することができるからである。しかしル・クーペは、演奏に不可欠な要件としてヴェーバーのソナタの演奏にも要求した「芸術家の才能 (un talent d'artiste)」を挙げている。その才能の質を、ル・クーペは「上品 (soutenu)」、「才気 (esprit)」、「精彩 (verbe)」といった言葉で表現している。これらの質は、ル・クーペがモーツァルトの作品に認めた「優美さ (grâce)」（K 311、331、511）や「高貴さ」、「深遠な感情」（K 381）<sup>1060</sup>、「純粹さ」（K 311の第2楽章）という作品の質を演奏に反映させるために学習者がもつべき質の例として挙げられており、その資質を有することが「芸術家」の証しであった。実際、これらの作品の質を表す表現に一致して、演奏についても「優美」（K 475）、「単純な演奏 (jeu simple)」（K 511）という言葉が用いられている。この点でモーツァルトは、「単純さ」によって協奏曲が重視されたフィールドと同じように、「純粹」で「単純」という古典的の質によって重視され、演奏にもまたそれが求められた。

また、1866年11月の定期試験でマチアスのクラスで演奏された二短調の《ピアノ協奏曲》(K

<sup>1056</sup> 1869年に出版されたファランク夫妻の『ピアニストの至宝』には、K 330-333の4作のソナタが収められている。

<sup>1057</sup> Jean-Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. 164-178.

<sup>1058</sup> Yasushi UEDA, *op. cit.*, p. 135 et 136. K 331は第1楽章のみ、K 310は第1、3楽章のみ。

<sup>1059</sup> « Bien qu'accessible à des élèves de moyenne force, cette belle Sonate exige, comme la plupart des œuvres de Mozart, un talent d'artiste pour être interprétée avec perfection. Il faut déployer une certaine fermeté d'allure dans le premier morceau, un style onctueux et soutenu dans l'adagio et dans le Rondo, de la rapidité, de l'esprit et de la verve. » *EP*, p. 96.

<sup>1060</sup> これはフェティスの言葉として引用されている。Cf. *Ibid.*, p. 101-102.

466) は、当時のパリでは広く演奏される演目ではなかったが<sup>1061</sup>、音楽院室内楽科教授ルネ・バイヨやヴァイオリン科 E. ソゼとその妻オーギュスティヌ（旧姓バイヨ）といった音楽家たちの間では、既に室内楽の編成で演奏され、1830年代から知られており好んで演奏されていた<sup>1062</sup>。1857年にはリショー社からピアニスト兼作曲家ルービエ Henri ROUBIER (18..~1888) の校訂したピアノ協奏曲「全集」<sup>1063</sup>が出版されており、この協奏曲も「第 8 番」として 1857 年に刊行された<sup>1064</sup>。また、「古典音楽」の信奉者 Ch. V. アルカンは、1862 年にこの協奏曲の全楽章を自作カデンツァ付きで編曲している<sup>1065</sup>。マチアスの選択は、こうしたモーツァルトのピアノ協奏曲の普及と流通の機運を反映したものと思われる。1860 年代、モーツァルトに対する一般的関心は、1861 年に『メネストレル』誌上で連載されたモーツァルトの伝記と作品についての概説からなる 5 回の連載記事にも象徴的に現れている<sup>1066</sup>。この連載の最終回で著者デンヌ=バロン Dieudonné DENNE-BARON (1804~1865) はモーツァルトを「あらゆるジャンルで卓越し、輝くばかりの想像力から生まれた諸作品はあらゆるところで芸術を進歩させた」<sup>1067</sup>人物として説明し、彼のピアノ協奏曲は「それ以前にこの楽器のために書かれたものを、すぐにすっかり忘れさせる」<sup>1068</sup>と書いている。モーツァルトの器楽は、高い評価を与えられてきたオペラと等しく尊重されている。

彼の交響曲は、1830 年代から『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上では、とくに対位的書法が際立つ後期作品 (K 543、550、551) が冷淡で学術的すぎるという批判を被っており<sup>1069</sup>、世紀後半にはさらに彼のオペラに対する関心の高まりから、交響曲はさらに目立たない位置に追いやられた<sup>1070</sup>。この背景を考えると、『ル・メネストレル』における連載記事は、ピアノの古典的なレパートリーの普及に努めるウジュールの方針を下支えする内容と見られる。ル・クーペは、自身の編集したモーツァルトの《幻想曲》ハ短調に対して付けた次の註釈で、「この作品には、どの頁にも、《ドン・ジョヴァンニ》を創作した天才の力強い靈感を再び見出すことができる」<sup>1071</sup>と書いている。彼が交響曲ではなく《ドン・ジョヴァンニ》を引き合いに出さなければならなかったのは、モーツァルトの器楽における受容の悪さを念頭に置いているからだが、それでもピアノ科の教授がピアノのレパートリーにおいてモーツァルトを重視するようになったことは、ピアノ科における「古典的純粋さ」という理念が教育上、大きな意義をもっていたことを示している。

<sup>1061</sup> 定期試験で演奏された《ピアノ協奏曲》(K 466) は、1865 年までにパリで少なくとも 2 回は公開演奏会で取り上げられている。一度目は 1861 年 3 月 17 日、サル・エルツにおけるパリ音楽院若手芸術家協会における演奏会。パドルー指揮、独奏者は不明。同年 4 月 14 日、ユンバール嬢 M<sup>lle</sup> Léonide HUMBERT とアラール（とおそらくその他の器楽奏者）によりプレイエル=ヴォルフ社のサロンで上演。これらの情報はいずれも 1861 年に『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌に掲載された。前者は予告記事。Cf. Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 28<sup>e</sup> année, n° 11, le 17 mars 1861, p. 86. ; Anonyme, « Nouvelles », *RGM*, 28<sup>e</sup> année, n° 16, le 21 avril 1861, p. 126.

<sup>1062</sup> パリ音楽院教授 E. ソゼ教授のサロンは、モーツァルトの協奏曲が演奏される場所として名高かった。Cf. 本論文 I-3-2。

<sup>1063</sup> Henri ROUBIER (éd.), *Collection complète des 20 concertos de W. A. Mozart*, Paris, Richault, 1856-1858.

<sup>1064</sup> サン=サーンスがこのエディションの普及に努めたとされる。Cf. Lucie KAYAS et J.-M. FAUQUET, « Wolfgang Amadeus MOZART », *DMF*, p. 827.

<sup>1065</sup> Ch.-V. ALKAN, 8<sup>e</sup> concerto, en ré mineur, de Mozart, arrangé pour piano seul, avec cadences, Paris, Richault, 1861.

<sup>1066</sup> DENNE-BARON, « Tablettes du pianiste et du chanteur. », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 35-39, du 28 juill. au 25 août 1861.

<sup>1067</sup> « [I]l excelle dans tous les genres, et les produits de sa radieuse imagination font progresser l'art dans toutes ses parties. » *Id.*, « Tablettes du pianiste et du chanteur. », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 39, le 25 août 1861, p. 308.

<sup>1068</sup> « Ses concerto firent bientôt oublier tout ce qu'on avait écrit précédemment pour cet instrument. » *Ibid.*

<sup>1069</sup> Katharine ELLIS, *op. cit.*, p. 91.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1071</sup> « On retrouve à chaque page de ce morceau la puissante inspiration du génie qui a créé *Don Juan*. » *EP*, p. 100.

ドゥシークはモーツァルトと異なり、ピアノのためのソナタと協奏曲で確立されていた地位をそのまま保持している。ソナタと協奏曲の記録件数はそれぞれ 8 件である。

表 II-4-22. 記録されたドゥシークの演奏曲目のうち、  
同定された作品とその記録件数 (1860 年代)

N.B. \*は 1840・1850 年代に記録された作品

タイトル	作品番号	調性	記録件数
協奏曲第 12 番*	70	Es	4
協奏曲第 5 番*	22	B	2
協奏曲第 9 番*	27	F	2
協奏曲*	49	g	2
大ソナタ	35-3	c	2
ソナタ	39-3	B	2

この表から分かるように、同定された大部分の作品が 1840 年代・1850 年代に既に記録されている。作品 35-3 もマルモンテルの『エコール・クラシック』に収録されており、既に 1862 年に出版されている。ル・クーペは第 5 協奏曲への註釈で、ドゥシークの作品全般についての見解を述べている。

若い教師たちには、ドゥシークの音楽を生徒に学ばせることを推奨してもしすぎることはなかろう。クレメンティと同じくらい見事に書かれた彼の音楽は、より多くの魅力、優美さ、甘美さを湛えている。ある作品からは明瞭さ、透明さ、性格さ、指の独立、要するにメカニズムに属するあらゆる美質を得られるとすれば、別の作品からは心と想像力にいつそう訴える感情を発展させる<sup>1072</sup>。(下線強調は筆者による)

ル・クーペはこの註釈で、作品が物理的な演奏技術（メカニズム）の修得のみならず、演奏者が作品から汲みとるべき「感情 (sentiment)」表出の模範となる点に教育的意義を見出し、この点でクレメンティに勝る美点を認めている。この「感情」については、マルモンテルも作品 35-3 への註釈で学習者に注意を促している。

このソナタの最初のアレグロ楽章において支配的な感情はエネルギーで決然とした感情である。甘美で表情豊かなフレーズが巧みに対照され、第 1 楽章の劇的で変化に富んだ性格を非常にくっきりと目立たせている。アダージョは高貴で悲愴的な様式で際立っている<sup>1073</sup>。(下線強調は筆者による)

こうしたマルモンテルとル・クーペの註釈からは、メカニズムの上では「取り組みやすい」モーツァルトと比べれば教育的に有用で（とはいえ、モーツァルトに認められた「天分」については語られない）、クレメンティに比してはいつそう感情の対比に富む作曲家、という位置づ

<sup>1072</sup> « On ne saurait trop recommander aux jeunes professeurs de faire étudier à leurs élèves la musique de Dussek. Aussi bien écrite pour l'instrument que celle de Clementi, elle a peut-être plus de charme, de grâce et de suavité. Si l'une fait acquérir la netteté, la clarté, la précision, l'indépendance des doigts, toutes les qualités enfin qui relèvent du mécanisme ; l'autre développe, le sentiment en parlant plus au cœur et à l'imagination. » *EP*, p. 94.

<sup>1073</sup> « Le sentiment qui domine dans le 1<sup>er</sup> Allegro de cette sonate, est l'énergie et la résolution. Les phrases douces et expressives contrastent d'une manière heureuse, et font ressortir d'une façon plus claire le caractère dramatique et mouvementé de cette première partie. L'Adagio se distingue par un style noble et pathétique. »

けが割り出される。メカニズムにおいて重視されたクレメンティと、あらゆるジャンルで精神的に卓越した「天才」モーツァルトという両極の中間に、ドゥシークの位置は定められた。

1 件のみ記録されたルイ・アダンのソナタは、1860 年代のうちにほとんど演奏されなくなった。1866 年にファランク夫人のクラスで一度だけ記録されたが、これを最後に以後、レパートリーから消える。アダンのソナタは、1780 年代から 19 世紀初頭に出版され、彼の『ピアノ・メソッド』にも収録されたが、マルモンテル、ル・クーペ、ファランク夫妻のエディションには掲載されなかった。この理由の一つとして、彼が「古典」となるには長生きしすぎたことが考えられる。彼らのエディションに収められたもっとも新しい「古典的」作曲家はショパンであり、彼の作品は 19 世紀前半を代表する古典であった。しかるにモーツァルトの 2 歳年下のアダンは、1848 年に 90 歳で没した 18 世紀の作曲家であり、19 世紀を代表するには古すぎ、18 世紀を代表するにはあまりに同時代的な人物だった。事実、マルモンテルとル・クーペのエディションが出始めた時、アダンはまだ亡くなって 4 年ほどしか経っていなかった。クレメンティも 80 歳まで生きたが、彼は 1832 年に没し、20 年の月日が流れていた上に、フィールドを初めとする著名なピアニスト兼作曲家が多く輩出され、「流派の長」としての位置づけが早くに確立されていた。このように、複数のエディションが確立される時期と没年の時間的距離によっても、アダンの作品の寿命は左右されたと考えられる。実際、アダンのソナタの価値が後続の教授たちから何らかの理由で拒否されたわけではない。マルモンテルは 1876 年になってもなお、アダンのソナタについて「卓越した業績で、エマヌエル・バッハ、クレメンティ、ドゥシークの特徴を備えている」と書いているからである<sup>1074</sup>。

それぞれ 1720 年代、1730 年代生まれのキルンベルガーとハイドンについては、いずれも記録から同定できる作品はない。ハイドンに関して、7 件の記録の内訳は「ソナタ」が 3 件、「ロンド」が 3 件（ソナタのロンド楽章の可能性もある）、交響曲のピアノ用編曲が 1 件で、マルモンテル、マチアス、ル・クーペ、ファランク夫人のクラスの試験で記録された。マルモンテルの『エコール・クラシック』には、ハイドンの作品がカタログ番号にして 17 件、ル・クーペの『ピアノの古典的作曲家たち』には 6 件、ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』第 13 巻(1868)、メローの『クラヴシニストたち』にはそれぞれ 1 件が収録されており、ソナタを中心として、ハイドンの作品は教授たちの間では 1850 年代からよく知られていたと考えられる。ル・クーペはハイドンの《交響曲第 92 番》ト長調 (Hob. I: 92) のフィナーレの編曲の註釈で「才気、優美さ、精彩、つまりハイドンの天分を特徴づけるものがすべてここに集約されている<sup>1075</sup>」と書いている。「才気と精彩」は、モーツァルトのソナタにも同じように用いられた常套句だが、ハイドンにもまた「天分／天才」が認められている点は、1860 年代半ばには、モーツァルトに劣らない重要性がハイドンに認められていたことを示している<sup>1076</sup>。

キルンベルガーは、名前しか記録されていないので、どのジャンルの作品が演奏されたのかも分からない。キルンベルガーの作品は、教授たちおよびメローのエディションの中では、ファランク夫人の『ピアニストの至宝』にのみ収録されている。1869 年 12 月にマルモンテルのクラスの試験で演奏されたキルンベルガーの作品は、1867 年に出版された『ピアニストの至宝』第 12 巻に収められた《様々な小品集 (Diverses pièces)》から抜粋されたと考えることは可能である。というのもマルモンテルは、この巻の予約者一覧<sup>1077</sup>に名前を連ねており、『ピアニストの至宝』から、彼自身もレパートリー構築の着想を得ていたと考えられるからである。

<sup>1074</sup> « [Ces œuvres sont] d'un excellent travail et participent d'Emmanuel Bach, de Clementi et de Dussek. » *PC*, p. 241.

<sup>1075</sup> « L'esprit, la grâce, la verve, en un mot tout ce qui caractérise le génie d'Haydn se trouve ici réuni. » *EP*, p. 116.

<sup>1076</sup> マルモンテルは、2 人は「ほとんど等しい天分」をもっているが、同じ主題を全く異なる素材 (donné) を用いて表現した対極的な存在であると見做している。Cf. *SV*, p. 138-139.

<sup>1077</sup> Cf. A. FARRENC, *Trésors du pianiste*, Paris, M<sup>me</sup> Vve Farrenc, 1867, n. p.

#### 4-2-8. 1820 年代生まれの作曲家——「古典的」で「現代的」なシュルホフ

1860 年代の記録中もっとも若い世代は、1850 年代と同じく 1820 年代生まれの作曲家で、次の 2 名である。

表 II-4-23. 記録された 1820 年代生まれの作曲家と記録件数 (1860 年代)

作曲者名	生没年	記録件数
マチアス	1826-1910	7
シュルホフ	1825-1898	6

マチアスは、1862 年にローランの後任として男子クラスの教授となった。前章でみたように、これらの記録はすべて 1865 年から 1870 年の間に見出され、7 件の記録のうち 5 件はマチアスのクラス、他 2 件はマルモンテルとコーシュ夫人のクラスで演奏されている。前章では、1860 年代にマチアスの「ソナタ」が一件だけ記録されていたのをみたが、彼の就任後には記録数が増加していることが分かる。記録された 7 件の内訳としては、「スケルツォ」が 1 件（《スケルツォ》作品 26 かソナタのスケルツォ楽章）で、同定された《ピアノ・ソナタ第 1 番》作品 20 短調（1855）が 1 件、《交響的アレグロ第 1 番》作品 51 変ロ長調（1870）<sup>1078</sup>が 2 件、3 件が同定不可である。作品 51 は 1870 年に出版された作品で、同年 6 月の試験で、彼のクラスの生徒のうち 2 名が演奏している。前章でみたように、マルモンテルは同僚のマチアスを、ショパンの後継者たるピアニスト兼作曲家と見做しただけでなく、管弦楽作曲家としても高く評価していた<sup>1079</sup>。ソナタ形式に基づく<sup>1080</sup>この作品のタイトルからは、この作品が交響曲の第 1 楽章をピアノ上で作曲したというニュアンスを読み取ることができる。実際、この作品の第 1 主題には、力強く打ち鳴らされる弦楽器風の伴奏が付いている（譜例 II-4-9）。

譜例 II-4-9. 《交響的アレグロ第 1 番》作品 51 (1870)、mes. 1-2



こうした交響曲としてのピアノ作品は、ピアノ上の交響曲と位置付けられたソナタと同様に、ピアノ科の定期試験のレパートリーに組み込まれやすかった。その上、マチアスは自身の新作を生徒に「初演」させることで自作品のもたらす効果を客観的に判断し、審査員の反応をみたいという欲求をあるいは満たしていたのかもしれない。

シュルホフは 1850 年代、定期試験記録には現れていないが、1854 年にその《ピアノ・ソナタ》作品 37 が修了コンクールの試験で演奏されていることから、1850 年代以降、パリ音楽院

<sup>1078</sup> この作品は 2 年後にマサール夫人の後任として女子クラスの教授となるドラボルドに献呈されている。

<sup>1079</sup> Cf. 本論文 III-3-2-7。

<sup>1080</sup> Cf. 本論文 II-1-3-2 の項目「2. ソナタ (Sonate) / ソナタ風アレグロ」。



の定期試験で取り上げられていたと考えられる。1860年代にはシュルホフの「アレグロ」が3件、《ピアノ・ソナタ》作品37が2件記録されている。前者の「アレグロ」はソナタの第1楽章か、またはショパンに献呈された《ソナタ形式による華麗なアレグロ》作品1のいずれかである。

プラハ出身でトマーシェクに作曲を師事し、ヨーロッパ各国を旅行したシュルホフは1861年1月31日に3度目の旅行でパリを訪れ、演奏会を開いた。この機会に、マルモンテルは『ル・メネストレル』誌のコラム「ピアニストと歌手の覚書帳」に「シュルホフ」と題する記事<sup>1081</sup>を投稿し、その翌々号には彼の略歴を紹介するウジェールの文章<sup>1082</sup>が掲載された。ウジェールによると、シュルホフが最初にパリを訪れたのは17歳のとき（1842年頃）である。ウジェールによるシュルホフの略歴によると、この時彼は、「とあるピアノ製造者（un fabriquant de piano）」のサロンでショパンに会っている<sup>1083</sup>。ショパンは、彼の演奏を初めは無関心に聴いていたが、次第に惹きつけられてパリで演奏会を開くよう強く勧めたという<sup>1084</sup>。シュルホフが《ソナタ形式による華麗なアレグロ》作品1を献呈したのは、この激励に対する返礼であろう。2度目が1854年、そして1861年が3度目の訪問だった。1854年は、彼のソナタが修了コンクールの課題曲に選ばれた年であり、遅くともこの頃から、シュルホフはパリで重要なピアニスト兼作曲家と見做されていた<sup>1085</sup>。マルモンテルは、《ソナタ形式による華麗なアレグロ》作品1を含む初期作品<sup>1086</sup>が、1861年の演奏会以前にパリで高く評価されていたと証言している。これらの初期作品を彼は「楽想の独創的な表現は絶えず繊細で創意工夫に富んだ和声を伴い、目新しく華麗な形をとる走句に基づいている」<sup>1087</sup>と評している。マルモンテルがシュルホフに見出した「現代性」は「芸術と進歩を熱烈に愛する勤勉な芸術家 *Artiste laborieux, amant passionné de l'art et du progrès*」という表現にもみてとることができる。彼は《ピアノ・ソナタ》作品37から彼の「第2様式（*seconde manière*）」が始まるとみて、様式の変化を告げる作品と位置づけ、これ以降、彼の「いっそう高尚な理想へと向かう傾向は、聴衆を心地よく魅了し印象付けた第1様式様式から意図的に遠ざかっている」<sup>1088</sup>としている。つまりマルモンテルは、1854年に出版されたソナタ以後、シュルホフがいっそうシリアスな作曲家の道を歩んでいると見做した。これは、マルモンテルが聴いたシュルホフの演奏会の演目にも反映されている。シュルホフは自作の他に、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》作品81を「大家の権威をもって（avec l'autorité d'un maître）」演奏し、ハイドンのピアノ三重奏曲をジャカール Léon JACQUART（1826~1886）、デュピュイ DUPUIS を招いて上演した。この演奏についてマルモンテルは、シュルホフの作品に認めた「現代性」とは対照的な「古典的」特質について語っている。

<sup>1081</sup> Antoine-François MARMONTEL, « Tablettes du pianiste. Schulhoff », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 10, le 3 fév. 1861, p. 75-76.

<sup>1082</sup> J.-L. HEUGEL, « Tablettes du pianiste. Les hommes du jour, Jules Schulhoff. Notice biographique », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 12, le 23 fév. 1861, p. 92-93.

<sup>1083</sup> Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 76.

<sup>1084</sup> J.-L. HEUGEL, *op. cit.*, p. 93.

<sup>1085</sup> Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.* p. 75.

<sup>1086</sup> マルモンテルは次の作品番号を挙げている。《ソナタ形式による華麗なアレグロ》作品1、《華麗な大ワルツ》作品6、《3つの即興曲》作品8、《ボヘミアの歌——カプリース》作品10、《アジタート》作品15、《ギャロップ・ディ・ブラヴァーラ》作品17、《ワルツ》作品20、《ヴィーンの謝肉祭》作品22。

<sup>1087</sup> « le tour original des idées, toujours accompagnées d'harmonies fines et ingénieuses, et sur la forme neuve et brillante des traits. » *Ibid.*

<sup>1088</sup> « cette tendance de l'artiste vers un idéal plus élevé, s'éloignant avec intention de la forme première qui avait si agréablement séduit et impressionné le public. » *Ibid.*

これ以上の才気と精彩をもってこの感嘆すべき単純さを湛えた作品を演奏するのは不可能である。この作品では偉大な大家の天分がたいへんな力強さと人柄の善良さとともに各頁に示されているのだ<sup>1089</sup>。

ここでは「古典」の合い言葉である「単純さ」が用いられている。ハイドンの三重奏曲の古典的美質が彼らの演奏に反映されたことを、マルモンテルが認めていることが分かる。

このように、1861年までに、シュルホフは現代的かつシリアス古典的なピアニスト兼作曲家であるというイメージが定着し、定期試験でも彼の《ソナタ形式による華麗なアレグロ》作品1、《ピアノ・ソナタ》作品37が導入されたと考えられる。シュルホフの作品は、1864年から70年にかけて、コーシュ夫人、マチアス、マルモンテルのクラスの定期試験で記録された。

#### 4-3. まとめ——規範的作曲家の選定とその権威の内在化

1860年代の定期試験演奏曲目をジャンルの観点からみると、協奏曲とソナタが支配的であるという点は1840年代、1850年代と変わりがなかった。しかし、それぞれのジャンルにおいて、その代表者が定められた。ソナタにおいてはベートーヴェン、協奏曲においてはエルツとフンメル、フーガにおいてはバッハが重要な位置を占めた。このうち、マルモンテル、ル・クーペの註釈を通して見たように、1850年代から1860年代にかけて、ベートーヴェンにはそれまで交響曲に認められていた精神的高尚さ、天才性がソナタを通して教授たちの口から語られるようになった。ベートーヴェンの場合、1860年代までに、ソナタにおいてその規範的地位が確立された。一方、協奏曲においては「交響的」協奏曲よりも「華麗な」協奏曲に古典的単純性を見出す音楽院の美的基準から、「交響的」と見做されていたベートーヴェンの協奏曲はほとんど記録に現れず、むしろフンメルとエルツが演奏曲目の大半を占めた。マルモンテルは1880年になっても、交響的協奏曲について、モーツァルトの協奏曲の「明快で博識に裏付けられた単純さ (la claire et savante simplicité)」とは対照的に「幾人かの作曲家の交響的協奏曲」を「込み入っていて、くつろいで呼吸ができない作品 (œuvres touffus, où l'on respire si mal à l'aise)」<sup>1090</sup>であるとしている。このように1860年代には、協奏曲とソナタにおける規範的作曲家がはっきりと定められた。ベートーヴェン、フンメルに続く世代のヴェーバーとフィールドは、ちょうどベートーヴェンとフンメルと類似した関係にある。ヴェーバーは協奏的な作品とソナタの双方で高い地位を認められていたが、それは古典的な形式の中にロマン主義的な天才としての姿が認められたからであった。一方、同世代のフィールドは旋律、書法の「単純さ／純粹さ」ゆえに古典的特質が認められ<sup>1091</sup>、新しいピアノの機能性を活かしてより複雑な演奏技巧を導入したカルクブレンナーの協奏曲よりも、頻繁に演奏されるようになった。この価値基準に照らして、保留付で演奏曲目に導入されたのはシューベルトだった。仏訳された歌詞のついたリート（メロディ）において規範的地位を確立していたシューベルトは、歌曲の単純さにも拘らず、器楽においては「冗長な」作曲家と見做された。彼の作品が定期試験のレパートリーの一角を占めたのが即興曲を中心とした小品によってであったのはそのためである。

他の創作ジャンルにおける確立された規範性によってレパートリーに組み込まれたという点

<sup>1089</sup> « [...] est impossible de dire avec plus d'esprit et de verve cette musique d'une admirable simplicité où le génie du grand maître se révèle à chaque page avec tant de puissance et de bonhomie à la fois. » *Ibid.*, p. 76.

<sup>1090</sup> *SV*, p. 134.

<sup>1091</sup> ところで、マルモンテル、ル・クーペが音楽作品に対して強調する「純粹」や「単純」さという概念は、前世紀のドイツの美術史家ヴィンケルマン Johann Joachim WINCKELMANN (1717~1768) が『古代美術史』で古代ギリシア芸術の美を規定する際に強調した価値基準である。第3部でみるように、この著作は19世紀のフランスにおいても哲学者クーザンやフェティスによって読まれていた。Cf. 本論文 III-4-2-6。

で、シューベルトは交響曲を代表するベートーヴェン、オペラを代表するヴェーバー、モーツァルトと類似している。しかし、ピアノ科におけるシューベルトの受容と評価は、あくまで大きな保留付きだったといえる。この点、モーツァルトがパリにおける器楽の不人気と限定的な受容にも拘らず、1860年代、ピアノ科でとみに重視されるようになったのとは対照的である。モーツァルトのソナタに対して一般に認められた、書法の「高貴」で「優美」な単純さは、作曲家・作品に認められたこれらの質へと生徒を高める美質として強調された。モーツァルトに付与された精神的な質によって、ドゥシーク、クレメンティは、モーツァルトに次ぐ存在としての位置づけが与えられた。ル・クーペが『ピアノ教育』の中で、モーツァルト「ほどは高尚でない次元において、クレメンティ、ドゥシーク、シュタイベルト、クラマー、フンメル、フィールドもまた一群の作品を書いた」<sup>1092</sup>としているように、モーツァルトには相対的に高い価値が認められるようになった。

ショパンとヘラーは、他ジャンルにおける名声に依存しないピアニスト兼作曲家として重視された。ショパンに関しては、マルモンテル、ル・クーペのエディションを通して、協奏曲とソナタを頂点とする教育的グレードが設けられ、全体的な視点からショパン作品が体系的に提示された。ショパンとヘラーにおいては、いずれも「物質的な」ピアノ、客観的原理としての音楽理論を理想の高みへと向かわせる詩人としての地位が確実なものとなった。彼らは、ピアノを通して自律的な独自の創造的領域を拓いた、純粋にピアニスティックな音楽家としての地位が与えられた。一方で、同じ世代のタールベルクの演奏技法は、ピアニスト兼作曲家の間で標準化され、革新者としての役目を次第に終えつつあった。

メンデルスゾーンは、1860年代には無言歌において規範的な作曲家としての地位が認められた。同時に、《幻想曲》作品28のフィナーレがメカニズムのための教材として定着した。メンデルスゾーンの協奏的な作品は1850年代に引き続き受容されたが、協奏曲に関しては同世代のエルツが重要な地位を占め続けた。彼の協奏曲は、教育における「古典的」形式と「現代的」な書法の両観点でピアノ科の教育的要求に応え、かつ既に確立された国際的名声によって、欠かすことのできない音楽家となっていた。シュルホフもまた、現代の古典的ピアニスト兼作曲家と見做された若い音楽家だった。《ピアノ・ソナタ》作品37のシリアスなジャンルへの転向と書法の新しさ、ベートーヴェン、ハイドンの作品の権威ある演奏によってその存在が認められ、同世代の教授マチアスと並んで、定期試験のレパートリーの一角を占めた。

最後に、バッハ以前の仏独伊の作曲家たちによるクラヴサン作品が広く導入されたことは、1860年代の著しい特徴であった。メローの曲集『クラヴシニストたち』はこれらの作品の受容に大きな役割を果たしたが、この歴史的レパートリーの導入を正当化した要点は2つある。一つは、「形は移ろうが、本質は残る」<sup>1093</sup>という彼の言葉に示されるように、美は普遍であるがゆえに、それを表象する媒体が変化しても美的本質は変化を被らない。だから、歴史探究の成果をピアノ上での実践に移しても美的本質には到達することができる、という理念である。もう一つは、古い媒体（チェンバロ）を通して実践された奏法の記号を、新しい媒体（ピアノ）で演奏し理解できるように「翻訳」することで初めて、クラヴサンのレパートリーの美的特質を一般の学習者が理解できる、という実践的な編集方針である。

時代、国、流派を問わず、折衷的なレパートリー体系の成立を可能にする姿勢は、ル・クーペの次の発言にも良く現れている。「私は全く排他的ではない、それがどの流派に所属していよ

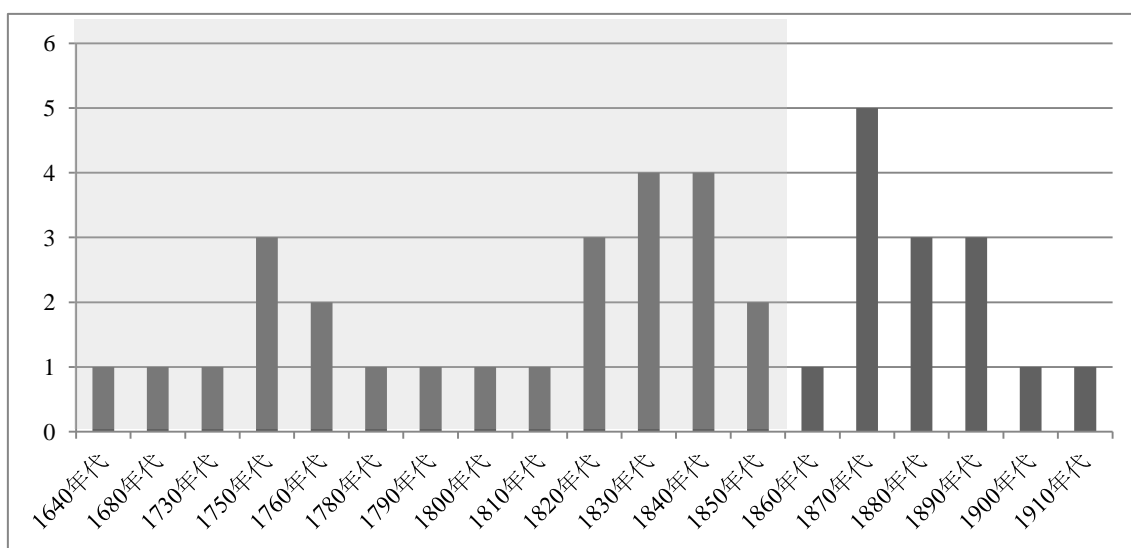
<sup>1092</sup> « Dans un ordre moins élevé, Clémenti, Dussek, Steibelt, Cramer, Hummel, Field ont également écrit une foule de morceaux. » *EP*, p. 18

<sup>1093</sup> « La forme passe : le fond reste. » Amédée MÉREAUX, « Tablettes du pianiste et du chanteur, les clavecinistes (De 1637 à 1790), œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes », *Le Mén.*, Paris, Heugel, 30<sup>e</sup> année, n° 2, le 14 déc. 1862, p. 12.

うと、それが見出されるのならどこであれ、私は真実に感嘆し、美に感嘆する」<sup>1094</sup>。この「排他的ではない」ということはしかし、すべてを肯定的に受け入れるということではない。ル・クーペは「美」の見出されるものを選択すべきであり、そのような作品が生徒の「健全な教育 (bonne éducation)」<sup>1095</sup>に資するものだと述べている。この選択の基準が、作品を通して作曲家たちに見出された「天分」、「深遠な感情」、「単純さ」、「純粹さ」などの美的特質であった。しかも、選択される作曲家は大部分が過去の作曲家であった。次のグラフは、定期試験の演奏記録において同定された作曲家の人数を没年代別に比較している。

グラフ II-4-5. 定期試験演奏曲目一覧における作曲者の没年代別人数 (1860 年代)

N.B. 年代は没年代を示す  
グレーの網のかかったエリアは故人となっていた作曲家



存命作曲家と物故作曲家の割合は 14:25 で、後者が多く選択されているという事実は、1868年にバヌリエが引き合いに出した「いかなる偉人も死して初めて偉人となる」という格言をよく表している<sup>1096</sup>。ル・クーペは著書の中で、「タールベルク、リスト、H. エルツ、シュテファン・ヘラー、その他多くの」<sup>1097</sup>存命中の作曲家に敬意を払うと述べてはいる。しかし、1840年代に30代以下の若いピアニスト兼作曲家（ショパン、タールベルク、ラヴィーナ、デーラー……）を積極的に取り上げることはなくなり、30代の作曲家はマチアスとシュルホフに限られた。このことは、ピアノ教授たちがますます同時代の作品よりも、過去の作品に教育的価値を見出すようになったことを示している。

このような選択に基づく作曲家・作品の価値付けは、生徒たちに一つの要求をもたらした。それは、ベートーヴェン、ヴェーバーの作品について言われたように、過去の作品を「芸術家の」精神をもって演奏するということであった。ところで、この「芸術家」として演奏するということは、暗譜による演奏と深くかかわっている。ル・クーペは著書の中で次のように述べ

<sup>1094</sup> « Je ne suis nullement exclusif et j'admire le vrai, j'admire le beau partout où il se rencontre, quelle que soit d'ailleurs l'école à laquelle il appartient. » *EP*, p. 20.

<sup>1095</sup> *Ibid.*

<sup>1096</sup> Charles BANNELIER, « Stephen HELLER », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 48, le 25 oct. 1868, p. 380.

<sup>1097</sup> *EP*, p. 21.

ている。

目で音楽を追うという根強い先入観は、この完成にむけた練習——凡庸さの限界を超えた才能を導くのはそのような練習のみだ——を常に害するだろう。この先入観から解放されると、演奏者はいっそう完全に自身の演奏する作品と一体化する。演奏者は性格、様式、色彩をよりよく把握するのだ。要するに、彼は芸術家として演奏するのである<sup>1098</sup>。(傍点強調は原文イタリック)

また別のところでは、「記憶力を鍛錬することによって感情が発達し精神は照らされ、知性は拡大し高貴になる」<sup>1099</sup>と述べ、暗譜の結果、大家たちの作品が演奏者に内在化される。

大家の作品、モーツァルト、ショパン、あるいはベートーヴェンの作品はやがて忠実に彼らの記憶に焼き付けられる。ちょうど、美しい精神をもつある人々がホラティウスのある叙事詩、ラ・フォンテーヌのある寓話、シェークスピア、モリエール、タッソ、ヴィクトール・ユゴーのある断章を愛しつつ記憶に留めるように<sup>1100</sup>。

ちょうど、詩作品が暗記されるように、音楽的「大家」たちの作品も精神に（そして実際には身体にも）留めることが推奨されたことが分かる。

ル・クーペは実際、1860年代に音楽院のクラスで暗譜を推奨していた。彼の教授報告にはそのことを示すメモが残されている。1864年6月の試験でラモアの《ダルダニユス》の〈リゴードン〉を弾いたブデル嬢 M<sup>lle</sup> Jeanne-Laure-Pauline BEDEL (1846~1897) について、ル・クーペは「この生徒は試験に暗譜で弾かれる 20曲 をもってきた」<sup>1101</sup>と書いている。さらに1868年6月の試験では、シューマンの《アルバム・の綴り》作品124から〈子守唄〉を弾いたガイヤール嬢 M<sup>lle</sup> Marie-Antoinette GAILLARD (1850~?) について、試験に「40曲を暗譜で (40 morceaux, par cœur)」<sup>1102</sup>もってきたと記している。1877年6月の試験では、ショヴォー嬢 M<sup>lle</sup> Marthe-Henriette-Esther Chauveau (1856~?) について、試験官のソゼが「なにもかも暗譜している！ フレスコバルディからタールベルクに至るまで (Mémoire tout! De Frescobaldi à Thalberg)」と驚きを含めて評価を記している。1860年代に顕著になり始めた暗譜の実践から分かるように、ピアノ科は特定の作曲家を選定し、その規範性を精神的側面から強化し、それを生徒たちに内在化させることで生徒たちが「健全な」精神をもつ「芸術家」として教育されるようなシステムを確立したといえる。

---

<sup>1098</sup> « La préoccupation constante de suivre la musique des yeux nuira toujours à ce travail de perfectionnement qui, seul, conduit le talent au-delà des limites vulgaires. Affranchi de cette préoccupation, l'exécutant s'identifie plus complètement avec l'œuvre qu'il interprète ; il en saisit mieux le caractère, le style, la couleur, en un mot, il joue *en artiste*. » F. LE COUPPEY, *ibid.*, p. 51.

<sup>1099</sup> « Par l'exercice de la mémoire le sentiment se développe, l'esprit s'éclaire, l'intelligence s'élargit et s'élève. » *Ibid.*, p. 55.

<sup>1100</sup> « [L]es, œuvres des grands maîtres, les plus belles productions de Mozart, de Chopin ou de Beethoven seront bientôt et fidèlement empreintes dans leur souvenir, de même que chez certaines personnes, à l'esprit orné, la mémoire conserve avec amour telle ode d'Horace, telle fable de La Fontaine, tel fragment de Shakespeare, de Molière, du Tasse ou de Victor Hugo. » *Ibid.*, p. 56.

<sup>1101</sup> « Cette élève apporte à l'examen 20 morceaux joués par cœur. », AN, AJ 37/279, p. 227.

<sup>1102</sup> AN, AJ 37/281, p. 275.



## 第5章 1870～1880年代：カノンの確立と新時代の規範の模索 ——定期試験曲目の変遷 4

第1章で述べたように、1870年代以降、定期試験の演奏曲目情報は教授報告にほぼ例外なく記録されるようになり、試験委員会の議事録にも書記の手によって逐一書き記されるようになった。この統一的な方針のおかげで、第3共和制の最初の20年間は、ジャンルの判明率・作曲家の判明率が100%に達し、作品番号／作品目録番号・調性の判明率も85%を超えている。1860年代以前は、限られた記録のデータに基づきその傾向をデータ以外の状況証拠から解釈せざるを得なかったが、1870年代と1880年代は、選曲の傾向をよりはっきりと浮かび上がらせることができる。これにより、年代間の直接的な比較も可能となる<sup>1103</sup>。1870年代と1880年代の欠席者を除いた生徒数はそれぞれ1208名、1279名で、その差は71名、つまり各年代の生徒数の1%未満にすぎない。したがって、1870年代と1880年代の記録件数、ジャンル、作曲家の割合を比較しながら、傾向を明らかにすることができる。

そこで、第5章ではこの20年間のデータを対照させながら、ジャンル、作曲家の傾向の相違を検討し、1840年代から1860年代の傾向との共通点、相違点を明確にする。

### 5-1. ジャンルの傾向

パリ音楽院は、1871年にはA. トマの院長就任に続き1850年総則の改訂が行われ、定期試験の審査は音楽学習委員会から試験委員会の手に移された<sup>1104</sup>。この転機にあつて、レパートリーの在り方も大きく変容する。

1870年代と1880年代のジャンル判明件数はほぼ等しく、それぞれ1342件と1332件である。下のグラフII-5-1とそれに続く表II-5-1は、それぞれの年代におけるジャンルの記録件数を比較している。表II-5-1は、グラフに示した記録件数に加え、順位を示したものである。

上位2ジャンルはソナタ、協奏曲で占められている。この2ジャンルの支配は1850年代から変わらないが、それまでもっとも多く記録されてきた協奏曲がソナタにその地位を譲ったのは注目すべき変化である。ここからまず分かる顕著な変化は、この20年間、継続的にソナタの記録件数が協奏曲の記録件数を上回ったということである。ソナタと協奏曲の記録件数の差は、1870年代には152件だったが、1880年代には309件に拡がり、ソナタの重要性がますます増大していることが分かる。

<sup>1103</sup> 両年代の比較において、試験数が同じではないことに注意されたい。1870-1871年度の前期試験はパリ包囲とコミュニケーションのために行われなかったため、1870年代には合計19回の定期試験が行われた。一方、1880年代については、本研究では1889-1890年度を扱っていないので、合計18回の定期試験のデータを扱っている。

<sup>1104</sup> Cf. I-7-1-2.

グラフ II-5-1. 各ジャンルの記録件数 (1870・80年代)

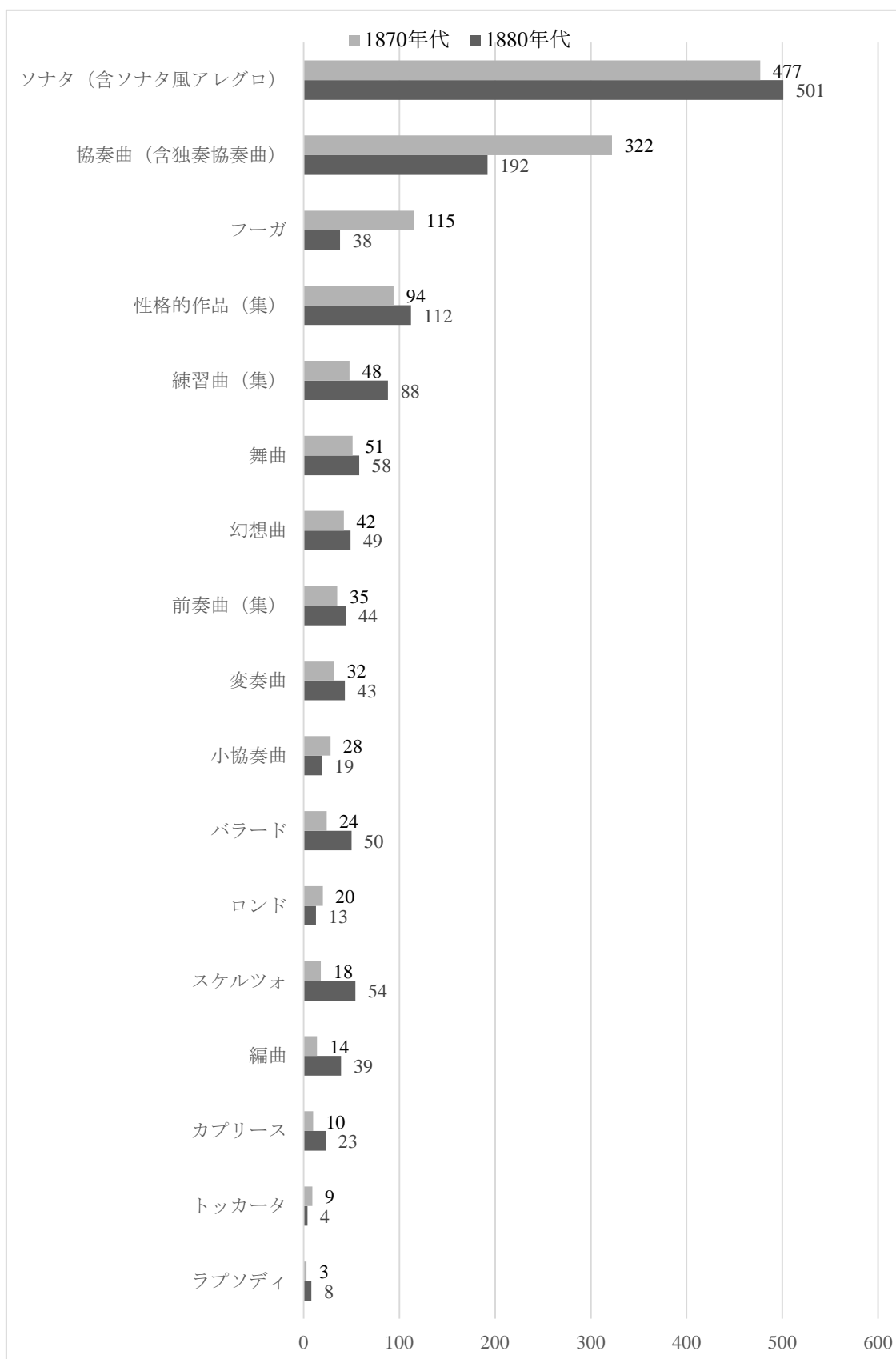




表 II-5-1. ジャンルの記録件数と順位の変動（1870・80 年代）

N.B. ソナタ風アレグロは 1870 年代：6 件、1880 年代：7 件  
 独奏協奏曲は 1870 年代：30 件、1880 年代：37 件  
 濃いグレーの欄は順位の下降を、薄いグレーは順位の上昇を示す

ジャンル	1870 年代	1880 年代	
	件数	件数	順位の変動 <sup>1105</sup>
ソナタ（含ソナタ風アレグロ）	474	501	-
協奏曲（含独奏協奏曲）	322	192	-
フーガ	115	38	9↓
性格的作品（集）	95	112	1↑
舞曲	51	58	-
練習曲（集）	48	88	2↑
幻想曲	42	49	1↓
前奏曲（集）	35	44	1↓
変奏曲	32	43	1↓
小協奏曲	28	19	4↓
バラード	24	50	4↑
ロンド	20	13	3↓
スケルツォ	18	54	7↑
編曲	14	39	3↑
カプリース	10	23	2↑
トッカータ	9	4	1↓
ラブソディ	3	8	1↑

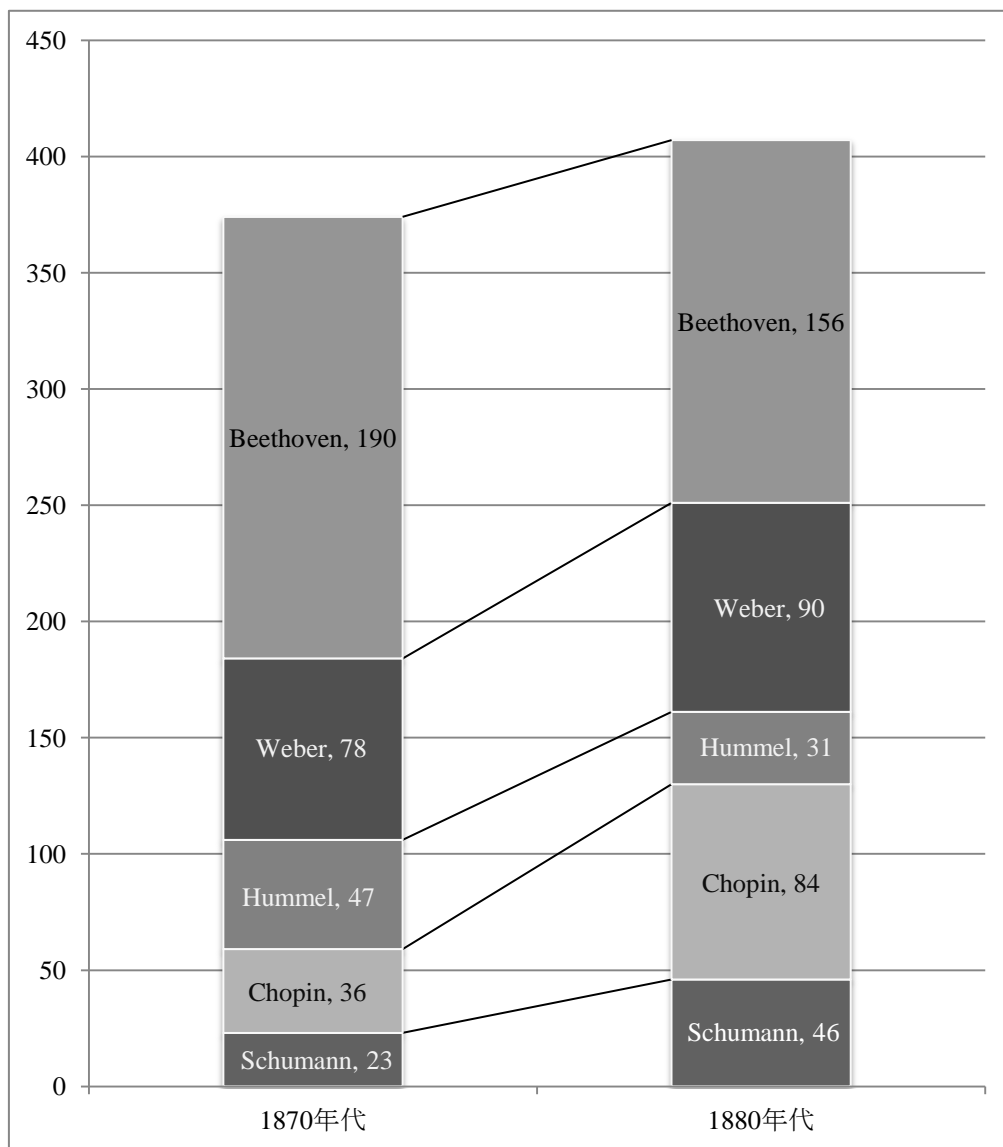
### 5-1-1. ソナタ——ベートーヴェンの維持とヴェーバー、ショパンの重視

次頁のグラフは、ソナタの作曲者のうち上位 8 名（ベートーヴェン、ヴェーバー、フンメル、ショパン、シューマン、モーツァルト、ヘラー、シューベルト）の作曲家名と記録件数を表示している。1870 年代に記録された 477 件のソナタのうち、410 件がこの上位 8 名で占められ、1880 年には 501 件中 433 件が上位 8 名によって占められている。8 名のうちとりわけ多くのソナタが記録されたのはベートーヴェンである。1860 年代から顕著になったソナタにおけるベートーヴェンの支配は著しく、1870 年代には、記録されたソナタの実に約 40% を占めていた。1880 年代にこの傾向はやや弱まるが、それでもベートーヴェン 31% を占めている。

記録上 2 番目に位置するソナタの作曲者は、1860 年代にはフンメルだったが、1870、1880 年代にはヴェーバーとなった。ソナタの記録件総数におけるヴェーバーの割合は、1870 年代には約 16%、1880 年代にはやや増加して約 31% となった。ヴェーバーに取って代わられたフンメルは、1870 年代には第 3 位に留まっているが、1880 年代にはショパン、シューマンに順位を譲り第 5 位となった。それでもフンメルは、この 20 年間を通してモーツァルト、ヘラー、シューベルトよりは高く位置づけられている。

<sup>1105</sup> この列の数字は、1870 年代の記録件数の順位が、1880 年代にいくつ上がったのか、あるいは下がったのかを示している。順位が上がった場合には上向きの矢印（↑）、下がった場合には下向きの矢印（↓）を記している。例えば、「4↓」は、1880 年代に、記録件数の順位が 4 つ下がったことを意味する。

グラフ II-5-2. 記録件数の多いソナタの作曲家上位 5 名と各々の記録件数



1870年代から1880年代にかけて、ショパンとシューマンのソナタの重要性が著しく増大したことも際立った変化である。ショパンとシューマンのソナタは、1860年代にはそれぞれ1件ずつしか記録を認めることができなかった。これは、1860年代のソナタの記録件数(99件)の約1%に過ぎず、1860年代の作曲家判明率が43.3%であることを考慮しても、低い割合である。しかし、1870年代にはショパンのソナタは36件で、記録されたソナタの7.5%を占め、シューマンのソナタは約5%を占めている。1880年代にショパン、シューマンのソナタはいずれも件数が増加し、前者は約17%、後者は約9%を占めるようになる。

次に、第8位以下の作曲家と記録件数は、次の表 II-5-3 に示すようになっている。

表 II-5-2. 記録件数第 5 位以下の作曲家と各々の記録件数 (ジャンル別)

N.B. 1870 年代の記録件数は件数の多い順に表示している (本章の以下の表も同様)

\*、\*\*はそれぞれ 1870 年代、1880 年代に初めてソナタの記録に登場する作曲家を示す  
「順位の変動」欄は 1870 年代の順位と 1880 年代の比較に基づく順位の変動を示す  
濃い灰色は順位の低下を、薄い灰色は順位の上昇を示す

作曲家	生没年	1870 年代の 記録件数	1880 年代 の記録件数	順位の変化
モーツァルト	1756-1791	16	10	1↓
マチアス	1826-1910	11	9	1↓
シューベルト*	1797-1827	9	4	4↓
ヘラー	1813-1888	9	10	1↑
チェルニー*	1791-1857	8	6	1↓
ドウシーク	1760-1812	8	1	5↓
シュルホフ	1825-1898	7	4	2↓
メンデルスゾーン*	1809-1847	6	5	0
タールベルク*	1812-1871	5	1	2↓
マルモンテル (父)	1816-1898	4	0	2↓
ハイドン	1732-1809	4	0	2↓
ルービンシテイン*	1829-1894	3	1	0
エルツ	1803-1888	3	4	2↑
スカルラッティ	1685-1757	2	4	3↑
ギロー*	1837-1892	2	21	9↑
クラマー	1771-1858	1	0	1↑
カルクブレナー	1785-1849	1	0	1↑
C. P. E. バッハ	1814-1788	1	1	2↑
モシェレス*	1794-1870	1	0	1↑
マルモンテル (子) *	1850-1907	1	0	1↑
シュポーア*	1784-1859	1	0	1↑
サン＝サーンス**	1835-1921	0	7	8↑
フィールド**	1782-1837	0	1	3↑
ローゼンハイン**	1813-1894	0	1	3↑
クレメンティ	1752-1832	0	1	3↑
アルカン**	1813-1888	0	3	4↑

1860 年代に記録されたが 1870 年代に記録されなくなった「ソナタ」ジャンルの作曲者は、キルンベルガーのみで、「ソナタ」の作曲者の大部分は 1870 年代も引き続き定期試験で演奏された。逆に、「ソナタ」において 1870 年代に初めて記録された作曲家は多く、シューベルト、チェルニー、タールベルク<sup>1106</sup>、アントン・ルービンシテイン、ギロー、エマヌエル・バッハ、モシェレス、アントナン・マルモンテル (教授アントワヌの養子)、シュポーアがこれに該当する。1870 年代に記録されたこれら第 5 位以下の作曲家は、全体の約 3%にしか満たず、件数のもっとも多いモーツァルトでも 16 件に留まる。このことは、いかに少数の作曲家のみに「ソナタ」のレパートリーが限られていったかを示している。その一方で、新たに記録された様々

<sup>1106</sup> 第 3 章でみたように、タールベルクのソナタは既に 1850 年代には修了コンクールの課題曲になっている。

な世代の作曲家の多さは、教授たち<sup>1107</sup>の折衷主義的な姿勢の表れとみることができる。

1880年代にはマルモンテル父子、ハイドン、クラマー、カルクブレナー、モシェレス、シュポーアの「ソナタ」が記録されなくなり、代わりにサン＝サーンス、フィールド、ローゼンハイン、クレメンティ、アルカンの「ソナタ」ジャンルの作品が新たに記録される。中でもサン＝サーンスは順位を8つ上げているが、これは1884年に行われた男子クラスの修了コンクールのために書かれた《アレグロ・アパッシオナート》作品70が定期試験で演奏されたためである。しかしそれ以上に、ギローは9つも順位を上げ、1880年代では6番目に多く演奏されている。これは彼の《演奏会用アレグロ》(1885)が女子クラスの修了コンクール課題曲となったことで演奏機会が増加したためである。

### 5-1-2. 協奏曲——フンメルからショパンへ

では、協奏曲の内訳はどのように変化したのだろうか。協奏曲は1870年代には322件、1880年代には192件が記録された。次頁のグラフは、記録件数の多い協奏曲の作曲者上位10名と各々の記録件数を示している。このジャンルでは、まず、1860年代から1870年代にかけて大きな変化が起こった。「協奏曲」ジャンルにおける1860年代の上位5名は、記録件数の多い順にエルツ、フィールド、フンメル、メンデルスゾーン、ショパンだった。1870年代には、これがショパン、フンメル、メンデルスゾーン、エルツの順位となり、ショパンとメンデルスゾーンの重要性が高まった。ショパンに次ぐフンメルの記録の多さからは、1870年代、尚もフンメルが協奏曲の規範であり続けたことが分かる。一方で、1860年代に44回記録されていたエルツの協奏曲はもはや24回しか記録されず、件数は大きく後退した。これには、エルツ自身が1874年に退職したこと、後任のマサール夫人がエルツの協奏曲をほとんど生徒に弾かせなかったことが影響している<sup>1108</sup>。エルツの退職後は、マルモンテル、マチアス、ル・クーペだけがエルツの協奏曲を生徒に演奏させ続けた。1860年代に40件が記録されて2番目の地位を占めていたフィールドの協奏曲は、1870年代には19件しか記録されず、重要性を失ったことが分かる。その一方で台頭してきたのはサン＝サーンスである。彼の《協奏曲第2番》作品22(1868)は1874年以来、新しいレパートリーとして急速に定着した。

1860年代には第6、7位を占めたモシェレスとリースの協奏曲は、1870年代にはそれぞれ8、7位となっており、位置づけの大きな変化はそれほど見られない。バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンの協奏曲は、1860年代の記録ではそれぞれ3件、1件しか記録されず、上位10名の中には入っていなかったが、1870年代にはバッハとモーツァルトはそれぞれ第9、10位を占めている。ソナタで支配的になったベートーヴェンは、協奏曲においては相変わらずその重要性が認められず、8件しか記録されなかった。

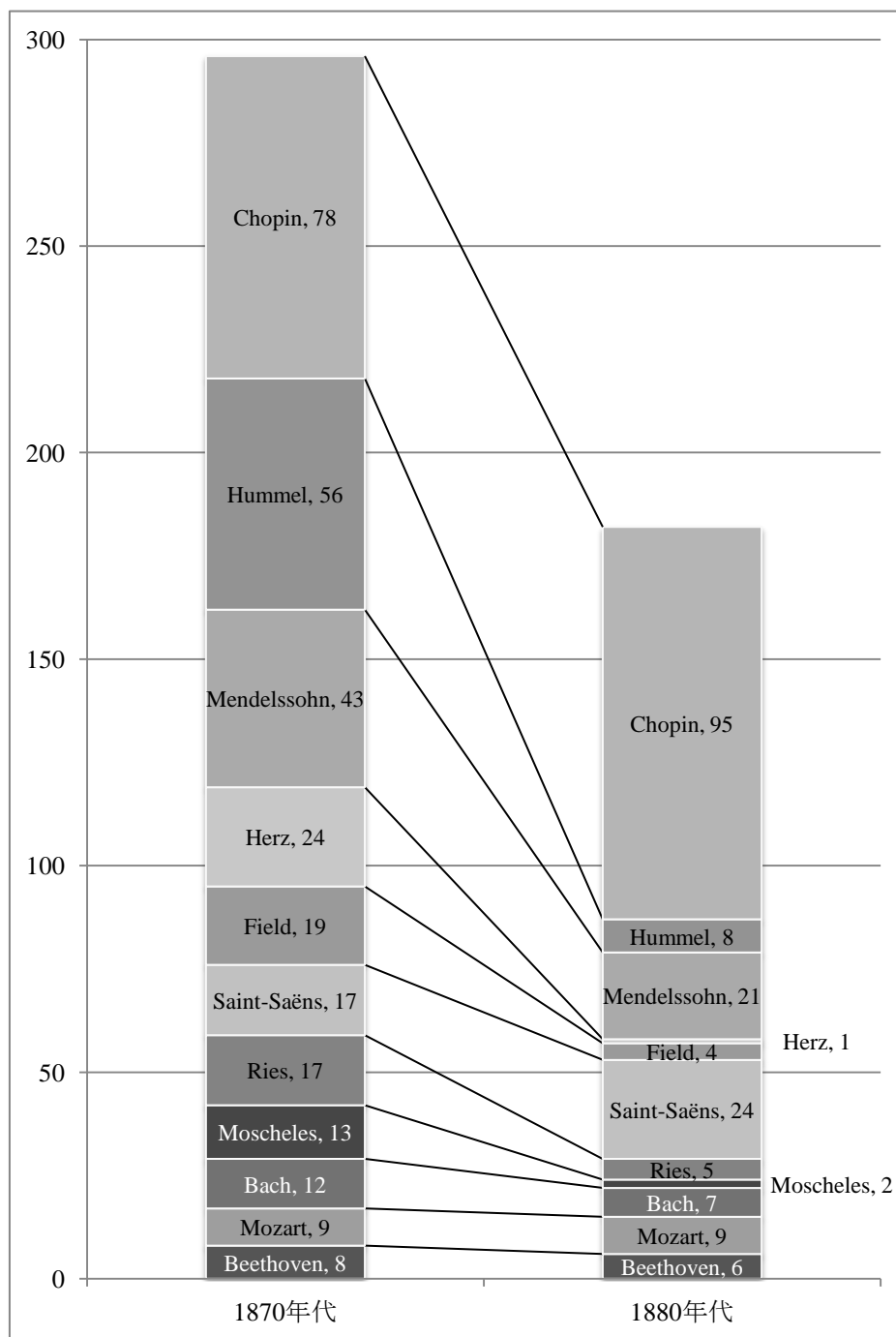
1880年代に入ると、協奏曲の記録件数は著しく減少する。これは、小協奏曲、ロンド、トッカータ、協奏曲、フーガ以外のジャンルで多かれ少なかれ記録件数が増加した結果である。協奏曲の作曲家の多くでは記録件数が減少しているが、ショパンとサン＝サーンスだけは増加している。ショパンは17件増、サン＝サーンスは7件増で、とりわけショパンに比重が置かれるようになった。これは、1880年代にショパンのソナタの記録件数が48件も増加したのと同じように、協奏曲においてもショパンを重視する傾向が強まったからである。一方で、記録件数が減少した作曲家の何名かについては、激減といってよいほどに演奏回数が減った。フンメルは48件、メンデルスゾーンは22件、エルツは23件、フィールドは15件、リースは12件、モシ

<sup>1107</sup> これらの作曲家は、ファランク夫人・マサール夫人以外のクラスで記録されている。

<sup>1108</sup> 1870年代においてマサールのクラスでエルツの協奏曲が演奏されたのは1874年6月の試験で、この1回のみである。

エレスは 11 件も減少した。ショパンが定期試験でこれほど重視されたのは、1889 年までに女子クラスで 6 回、男子クラスで 3 回、修了コンクールの課題曲に選ばれたことも影響していると考えられる。

グラフ II-5-3. 記録件数の多い協奏曲の作曲家上位 11 名と各々の記録件数



ここから、協奏曲とソナタを代表する作曲家の位置づけが次のように変化したことが分かる。1870 年代から 1880 年代にかけて、ベートーヴェンが 1860 年代にソナタにおいて占めていた地

位はさらに強化され、フンメルが占めていた地位はヴェーバーとショパンに取って代わられた。協奏曲において、フンメルの支配的な地位はショパンに、エルツが占めていた地位はメンデルスゾーンとサン＝サーンスに譲られた。

### 5-1-3. フーガ——ジャンルの後退

1870年代におけるフーガの記録件数は115件（全体の約8.5%）で、1860年代と同じく第3位を占める。これに対し、1880年代にはフーガの記録件数は大きく後退し38件となる。次の表II-5-3は、「フーガ」ジャンルの記録のうち、同定された作曲家とその件数を示している。

表 II-5-3. 同定されたフーガの作曲家と記録件数（1870・80年代）

作曲家	生没年	1870年代の記録件数	1880年代の記録件数
バッハ	1685-1750	82	22
メンデルスゾーン	1809-1847	13	10
ヘンデル	1685-1759	9	3
フレスコバルディ	1583-1643	2	0
モーツァルト	1756-1791	1	0
C. P. E. バッハ	1714-1788	1	0
アルブレヒツベルガー	1735-1809	1	0
ケルビーニ	1760-1842	0	1
チェルニー	1791-1857	0	1
ラルース・ラ・ヴィレット	1865-1941	0	1

まず、1870年代において圧倒的多数を占めるのはバッハのフーガであるが、これは1860年代から見られた傾向である。同定されたバッハのフーガは、《平均律クラヴィーア曲集》からの抜粋と《半音階的幻想曲とフーガ》(BWV 903)のいずれかである。後者は、1870年代より前には記録されたことのなかった作品である。メンデルスゾーンのフーガは、バッハに次いで第2位を占めているが、バッハの約1/6しか演奏されていない。このうち同定されたのは2件で、《6つの前奏曲とフーガ》作品35が選ばれている。メンデルスゾーンのフーガは既に1840年代にも記録されていたので、必ずしも新しい要素ではない。ヘンデルのフーガは、9件のうち《クラヴサン曲集 第1組曲》(HWV 429)からの抜粋が7件を占めている。以下、フレスコバルディの「フーガ」からアルブレヒツベルガーのフーガに至るまで、16世紀から18世紀の作曲家が選択されている。全体的に、1870年代には時代的な拮据が見られることが分かる。

次に、1880年代にもたらされた変化をみると、すべての作曲家の記録件数が減少している。フレスコバルディ、モーツァルト、C. P. E. バッハ、アルブレヒツベルガーのフーガが選ばれなくなった代わりに、ケルビーニ、チェルニー、ル・クーペの生徒ラルース・ラ・ヴィレット嬢 M<sup>lle</sup> Aimée-Marie-Marguerite-Mercédès LAROUSSE LA VILLETTE (1864~?) が新たに記録された。しかしこれらは、いずれも1件ずつしか記録されていない。

このように、1870年代から1880年代のフーガにおいては、バッハ、メンデルスゾーンを中心としながらもジャンル自体の重要性が後退した。

#### 5-1-4. 性格的作品（集）——シューマンとショパンの重要性

1870年代には1860年代に引き続き、性格的作品がフーガに次ぐ地位を占めた。このジャンルが重視された背景には、シューマンとショパンの作品の占める割合の増加がある。次の表II-5-4は、このジャンルで記録された作曲家とそれぞれの記録件数を記している。

表 II-5-4. 同定された性格的作品（集）の作曲家と記録件数（1870・80年代）

N.B. グレーの項目は記録件数が2件以下の作曲家

作曲家	生没年	1870年代の 記録件数	1880年代の 記録件数
シューマン	1810-1856	32	58
ショパン	1810-1849	31	33
メンデルスゾーン	1809-1847	8	4
ヘラー	1813-1888	7	5
シューベルト	1797-1828	3	4
ラコンブ	1818-1884	0	1
L. ヴュータン	1828-1901	0	1
ルービンシテイン	1829-1894	0	1
ド・ベリオ	1833-1914	0	2
チャイコフスキー	1840-1893	0	1
ラルース・ラ・ヴィレット	1865-1941	0	1
クーブラン	1668-1733	2	0
ローゼンハイン	1813-1894	2	0
リスト	1811-1886	1	1
ラモー	1683-1764	1	0
ポエリー	1785-1858	1	0
ルベール	1807-1880	1	0
ヒラー	1811-1885	1	0
アルカン	1813-1888	1	0
グーヴィ	1819-1898	1	0
シュルホフ	1825-1898	1	0
ドリュール	1825-1915	1	0

1870年代には94件中、シューマンとショパンがそれぞれ32件、31件となっており、このジャンルの記録件数の67%を占めている。これらの作品は《幻想小曲集》作品12、《クライスレリアーナ》作品16、《アラベスク》作品18、《8つのノヴェレッテ》作品21、《ヴィーンの謝肉祭》作品26、《森の情景》作品82からの抜粋である。一方、ショパンは《ノクターン》（作品15、27、32、48、55）の抜粋と《即興曲》（作品29、36、66）が記録された。ショパン、シューマン以外の作曲家については、件数が一桁しか記録されていない。中でも多いのはメンデルスゾーンとヘラーである。メンデルスゾーンは1860年代に引き続き《無言歌》（作品19、30、62、67）、ヘラーは《孤独者の散歩》作品89、《メロディ》作品120、《森の中で》作品128、《2つの即興曲》作品129、《2つの演奏会用間奏曲》作品135から抜粋が演奏された。シューベルトに関しては、3件の記録のうち2件が1860年代も記録された《4つの即興曲》作品90からの抜粋である。2件以下のみ記録された作曲家（表中、グレーでマークした部分）は、2人のクラヴシニストであるクーブランとラモーおよびポエリーを除けばルベール以下、皆存命中の作曲家たちである。このことは、同時代の作曲家の作品に対する関心の広がりを示しているが、ピアノ科の一般的傾向というよりはル・クーペのクラスの特徴である。というのも、上の表のク

ープラン、ラモー以下は、すべてル・クーペのクラスで記録されているからである。このジャンルでは全体として、むしろ上位2名のシューマン、ショパンに偏る傾向が顕著である。1874年にマチアスのクラスでリストの《伝説》から第1曲〈水の上を歩くパオラの聖フランチェスコ (St.François de Paule marchant sur les flots)〉(S 175)が取り上げられたことは、ピアノ科でリストの作品が演奏された最初の記録であり、画期的なことである。

1880年代になると、性格的作品が大幅に後退したフーガを抜いて第3位を占めるようになる。記録件数は18件増加したが、この増加は特定の作曲家、すなわちシューマン作品の増加に起因している。増加した18件のうち、12件はショパンの作品である。シューマンは6件増加し、メンデルスゾーン、ヘラーはそれぞれ2件、3件減少した。シューベルトは1件だけ増加したが、1870年代に記録された2件以下の作曲家はすべて記録から消えた。その代わりに、ラコンブ、L. ヴュータン、ルービンシテイン、マチアスの後任となったド・ベリオ、チャイコフスキー、ラルース=ラ・ヴィレットの作品がそれぞれ1作演奏された。1870年代からのこうした変化は、1880年代までにシューマンがソナタとともに性格的作品においても主要な地位を占めるようになったことが分かる。

#### 5-1-5. 舞曲——ポロネーズの支配的傾向

1860年代に舞曲は8件のみ記録され、記録件数では7番目に位置していた。作曲家はフレスコバルディ、リュリ、バッハ、ヴェーバーの4名だったが、1870年代には次の表II-5-5に示す9名の作曲家の舞曲51件が記録されている。

表 II-5-5. 同定された舞曲の作曲者と記録件数 (1870・80年代)

作曲者	生没年	1870年代 の記録件数	1880年代 の記録件数
ショパン	1810-1849	30	40
J. S. バッハ	1685-1750	9	3
ヘンデル	1685-1759	3	0
モーツァルト	1756-1791	3	0
グラウン	1704-1759	2	0
トマ	1811-1896	1	0
ヴェーバー	1786-1826	1	4
シャミナード	1857-1944	1	0
パラディース	1707-1791	1	0
ルービンシテイン	1829-1894	0	1
リスト	1811-1886	0	6
ダルベール	1864-1932	0	1
マルモンテル (父)	1816-1898	0	1
ゴンチエ	1865-1893	0	1
アルカン	1813-1888	0	1

ここで著しい地位を占めているのは、1860年代には舞曲が記録されなかったショパンである。ショパンのポロネーズ (作品 22、26、53) は、1870年代のピアノ科ではファランク夫人以外のクラスで30件が記録されている。ヴェーバーのポロネーズ (作品 72) は1件しか記録されておらず、この舞曲ジャンルはほぼ完全にショパンに取って代わられた。ショパンの30件を除いた21件のうち、13件はバロック時代の舞曲組曲でバッハ、ヘンデル、パラディースの作品である。その他はモーツァルトのジグ (K 573) が3件、院長トマの初期作品《6つのワルツ》



作品4からの抜粋、シャミナードの《メヌエット》作品5である。トマ、シャミナードの作品はル・クーペのクラスの試験で記録された。

1880年代に入るとショパンのポロネーズの導入はさらに進む。記録件数は7件増加し、すべてのクラスで演奏されている。作品も多様化し、作品22、26、53の他に19、40、41、44が記録された。ショパンに次いで多くのポロネーズが記録されるようになるのはリストである。6件の記録はマルモンテル、マチアス、ディエメールのクラスに見られ、このうち4件は《2つのポロネーズ》(S 223)である。ヴェーバーのポロネーズは再び増加し4件(うち3件が作品72)記録された。この他にポロネーズの作者として記録されたのはマルモンテルであるが、作品は同定できない。

ポロネーズの占める割合が増える一方で、バロック時代の舞曲は著しく後退し、バッハの3件の記録(「ガヴォット」、「ブーレ」、《イギリス組曲》)を除いて現れなくなる。その代わりに同時代の作曲家(ルービンシテイン、ダルベール、ゴンチエ、アルカン)による舞曲が記録される。記録されたアルカンの《サルタレッコ》作品23を除けば、同時代の作曲家の舞曲はバロック様式に基づく舞曲である。

**5-1-6. 練習曲(集)——ショパンの重視** 1860年代に8番目の地位を占めていたこのジャンルは、1870年代に5番目に位置しており、定期試験における演奏頻度が増加したと見られる。1860年代はショパンの練習曲が4件、モシエレスの練習曲が1件記録されていた。ショパンを重視するこの傾向は1870年代にも現れている。次の表II-5-6が示すように、ショパンの練習曲は48件中17件を占めており、すべてのクラスで記録されている。

表II-5-6. 同定された練習曲(集)の作曲者と記録件数(1870・80年代)

作曲者	生没年	1870年代の記録件数	1880年代の記録件数
ショパン	1810-1849	17	46
ヘラー	1813-1888	8	7
モシエレス	1794-1870	5	5
クラマー	1771-1858	3	0
クレメンティ	1752-1832	3	0
エルツ	1803-1888	2	0
カルクブレンナー	1785-1849	2	0
ヘンゼルト	1814-1889	2	12
ル・クーペ	1814-1887	1	0
メンデルスゾーン	1809-1847	1	1
シュタイベルト	1765-1823	1	0
ケスラー	1800-1872	1	1
リスト	1811-1886	1	4
サン＝サーンス	1835-1921	1	5
マチアス	1826-1910	0	2
ルービンシテイン	1829-1894	0	3
ドラボルド	1839-1913	0	1
J. コーエン	1835-1901	0	1

同定された練習曲は3曲しかなく、3曲とも《12の練習曲》作品10-12である。このジャンルでは初めて記録されたヘラーの練習曲は、彼の擁護者マルモンテルとル・クーペのクラスにおいてのみ記録されている。8件記録されたヘラーの練習曲のうち、7件は《ヴェーバーの〈魔弾の射手〉に基づく練習曲》作品127(1871)である。5件記録されたモシエレスの練習曲も特

定の作品に集中しており、うち3件は《力強さ、軽やかさとカプリース——練習曲集》作品50からの抜粋である。この作品は1843年に記録されて以来、およそ30年ぶりに記録に現れた。3件記録されたクラマー、クレメンティ以下はシュタイベルトからヘンゼルト、メンデルスゾーン、アルカン、リスト（《超絶技巧練習曲集》S 132）、マチアス、ルービンシテイン、サン＝サーンス、ドラボルドに至るまで、幅広い世代の作曲家の練習曲が選択されている。これらの練習曲は、ファランク、マサール両夫人以外のクラスの試験で記録されている。リストの練習曲は、1879年にドラボルドのクラスで初めて記録された。

1880年代に入ると、練習曲の記録件数は39件も増加する。この結果、ジャンルの順位は第4位に浮上する。増加した39件のうち、29件はショパンの練習曲で、ショパンがここまでみてきたジャンル同様、増加していることが分かる。作品番号が同定された24件のうち、18件が作品10で、6件が作品25からの抜粋である。ショパンに続いて多く演奏されるようになったのは、ヘンゼルトの練習曲集（作品2と作品5）からの抜粋で、ドラボルド、マサール夫人、デュヴェルノワのクラスの試験で演奏された。ヘラーは7件記録されており、このうち5件は1870年代と同じく、《ヴェーバーの〈魔弾の射手〉に基づく練習曲》作品127が記録されている。同様にモシェレスも、5件のうち3件が、1870年代に記録されたのと同じく作品51である。モシェレスに次いで4件記録されたリストの練習曲は、うち2曲が《3つの演奏会用大練習曲》（S 144）の第3番〈ため息〉と同定されている。サン＝サーンスの練習曲は1870年代に《6つの練習曲》作品52（1877）がル・クーペのクラスで1件のみ記録されていたが、この作品は1880年代には3件が記録された（他の2件は同定不可）。1870年代に記録されたクラマー、クレメンティ、エルツ、カルクブレンナー、ル・クーペ、シュタイベルト、アルカンの「練習曲」ジャンルの作品は、1880年には記録に現れなくなった。これらに代わって、より新しい世代のマチアス、ルービンシテイン、ドラボルド、J. コーエンの練習曲がそれぞれ1件記録された。

#### 5-1-7. 幻想曲——シューベルト以降の作品の重視

「幻想曲」ジャンルにおいては、1870年代以降、「幻想曲2」は完全に演奏されなくなった。これは、タールベルクに代表される、オペラの主題に基づく幻想曲の後退を意味する。マルモンテルは1876年の著作において、タールベルクに続く世代が同様の幻想曲を書き始めると次第にマンネリ化していったことを指摘し、次のように述べている。「同じ手法の濫用で、しまいには音楽を聴く耳はくたびれてしまった。趣味は変わり、流行はもはや30年前に聴衆を熱狂させたあの際限なき幻想曲には存在しないのだ」<sup>1109</sup>。「趣味 (gout)」と「流行 (mode)」の変化、そして1830年代後半から1840年代にかけてピアニスト兼作曲家たちの注目を集めた書法と演奏技法は、1870年代までにその新鮮さを失っていた。

一方、1870年代以降も残り続けた「幻想曲1」に関しては、次の8名の作曲者が記録されている。

<sup>1109</sup> « L'abus des procédés identiques a fini par lasser les oreilles musicales. Le goût a changé, la mode n'est plus à ces interminables fantaisies qui passionnèrent le public il y a trente ans. » *PC*, p. 163.

表 II-5-7. 同定された幻想曲の作曲者と記録件数（1870・80 年代）

作曲家	生没年	1870 年代の 記録件数	1880 年代の 記録件数
ショパン	1810-1849	11	13
バッハ	1685-1750	7	5
シューベルト	1797-1828	7	8
フンメル	1778-1837	7	2
メンデルスゾーン	1809-1847	6	10
シューマン	1810-1856	2	6
モーツァルト	1756-1791	1	0
ヘラー	1813-1888	1	5

1860 年代に記録されたフンメル、メンデルスゾーン以外に 6 名の作曲家が新たに見出される。

1870 年代、もっとも多く記録された作曲家はここでもショパンである。11 件あるショパンの記録のうち、8 件の作品が同定されており、うち 7 件は《幻想曲》作品 49、1 件が《ポロネーズ=幻想曲》作品 61 である。ショパンに次いでバッハとシューベルトの幻想曲が 7 件ずつ記録されている。バッハの幻想曲はすべて《半音階的幻想曲とフーガ》(BWV 903) からの抜粋、シューベルトは 2 件が《「さすらい人」幻想曲》ハ長調 (D 760) で、《幻想曲、アンダンテ、メヌエットとアレグロ》(D 894) は 4 件同定されている。シューベルトの受容はソナタにおいてよりも幻想曲において進んだことが分かる。バッハ、シューベルトに次いで、フンメルとメンデルスゾーンはそれぞれ 6 件記録されている。フンメルは 1860 年代に引き続き、いずれも《幻想曲》作品 18 のみを取り上げられている。メンデルスゾーンも同じく作品 28 がレパートリーに定着したが、専ら第 3 楽章の「 prestissimo 」のみが演奏されている。シューマン、モーツァルト、ヘラーはこのジャンルでは初めて記録された。《幻想曲》作品 17 が、1878 年と 1880 年にそれぞれル・クーペとマサール夫人のクラスで選曲された。モーツァルトの《幻想曲》ハ短調 (K 475) は 1878 年 6 月にル・クーペのクラスで、ヘラーの《F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による幻想曲》作品 69 は 1879 年 6 月にマルモンテルのクラスでピエルネ Gabriel PIERNÉ (1863~1837) によって演奏されている。

1880 年代に幻想曲の記録件数は 9 件増加する。件数の増加した作曲家は、ショパン、シューベルト、メンデルスゾーン、シューマン、ヘラーである。バッハ、フンメル、モーツァルトらのより古い時代の幻想曲は、1880 年代には選曲の頻度が減少したことが分かる。中でも増加が著しいのはメンデルスゾーン、シューマン、ヘラーである。このうち、メンデルスゾーンは 4 件増加しているが、作品 28 のフィナーレしか演奏されていないため、幻想曲というジャンルの特徴を重視した結果とは言えない。シューベルト、シューマン、ヘラーはいずれも選曲される作品自体に変化はないが、それぞれ件数が増加しており、シューベルト以降の 19 世紀に書かれた幻想曲が重視されるようになったことが分かる。

### 5-1-8. 前奏曲（集）——バッハの後退とショパンの台頭

1870年代と1880年代に記録された前奏曲の作曲者とそれぞれの記録件数を下の表に示す。

表 II-5-8. 同定された前奏曲の作曲者と記録件数（1870・80年代）

作曲者	生没年	1870年代の 記録件数	1880年代の 記録件数
J. S. バッハ	1685-1750	25	2
ショパン	1810-1849	7	29
メンデルスゾーン	1809-1847	2	11
ヘラー	1813-1888	1	0
ルービンシテイン	1829-1894	0	2

1860年代において記録された11件の前奏曲はすべてバッハの作品だった。1870年代にもまたバッハの前奏曲がこのジャンルの大半を占める。記録された25件の前奏曲のうち、19件はフーガとセットで演奏されており、メンデルスゾーンの2件も同様である。後続曲をもたない独立した前奏曲は、1870年代に初めて記録に現れる。7件記録されたショパンの《24の前奏曲》作品28（1839）と、1件記録されたヘラーの《24の前奏曲》作品81（1839）からの抜粋がこれに該当する。これらのうち、ショパンの前奏曲1件だけがドラボルドのクラスで、他の7件はすべてル・クーペのクラスで演奏されている。

1880年代になると、ショパンの前奏曲の記録件数が7件から29件に急増する。これら29件のうち、24件はル・クーペのクラスで記録され、他の5件はマサール夫人、ド・ベリオ、デュヴェルノワのクラスの試験で記録された。一方、バッハの前奏曲は23件減少し大幅に後退する。ヘラーの前奏曲はもはや記録されず、代わりにA. ルービンシテインの前奏曲が2件、マサール夫人のクラスで新たに記録された。メンデルスゾーンの前奏曲は、11件のうち2件がフーガとセットで演奏されており（1886年6月の試験ではE. サティによって演奏された）、2件が《6つの前奏曲とフーガ》作品35からの抜粋であることが分かっている。

このように、前奏曲においても、ショパンの作品にいつその重要性が置かれるようになったことが分かる。

### 5-1-9. 変奏曲——ベートーヴェン、シューマン、メンデルスゾーン

一方で、変奏曲はショパンの割合が比較的少ないジャンルである。次の表 II-5-8 は、同定された変奏曲の作曲者と記録件数を示している。1860年代において、このジャンルではモーツァルト、ヘンデル、エルツの作品しか記録されなかったが、1870年代には11名の名前が現れる。

表 II-5-9. 同定された変奏曲の作曲者と記録件数（1870・80 年代）

作曲者	生没年	1870 年代の 記録件数	1880 年代の 記録件数
メンデルスゾーン	1809-1847	9	9
シューマン	1810-1856	8	11
ヘンデル	1685-1759	4	2
モーツァルト	1756-1791	2	0
ブラームス	1833-1897	2	1
ビゼー	1838-1875	2	4
エロルド	1755-1802	1	0
タールベルク	1812-1871	1	0
ヘラー	1813-1888	1	1
マチアス	1826-1910	1	0
ベートーヴェン	1770-1827	1	12
ショパン	1810-1849	0	2
アルカン	1813-1888	0	1

1870 年代に「変奏曲」ジャンルで重要な位置を占めるようになったのはメンデルスゾーンの《厳格な変奏曲》作品 54 ニ短調（1841）で、9 件の記録のうち 7 件がこの作品と同定されている。他の 2 件のうち、同定された 1 件は《変奏曲》変ホ長調 作品 82（1850）である。メンデルスゾーンに次いで演奏されたこのジャンルの作品はシューマンの変奏曲で、8 件ともに《交響的練習曲》作品 13 である。この作品は、「練習曲」というタイトルにも拘らず、その形式からしばしば「交響的変奏曲（Variations symphoniques）」と記されている。4 件記録されたヘンデルの変奏曲のうち、3 件は《クラヴサン組曲》の第 5・8 組曲からの抜粋と同定されている。このジャンルで、ヘンデルは、唯一のバロック時代の作曲家である。2 件が記録されたモーツァルト（作品は同定不可）、ビゼー、ブラームスのうち、後 2 者は始めて記録に現れた作曲家である。ビゼーは、ドラボルドと師マルモンテルのクラスの試験で《半音階的変奏曲》（1868）が記録され、ブラームスはマチアスのクラスの試験で《パガニーニの主題による変奏曲》作品 35 が演奏された。1 件のみ記録されたのはマチアス、タールベルク、ヘラー、ベートーヴェンの変奏曲で、マチアスは《〈魔笛〉——モーツァルトの主題による変奏曲》作品 32、タールベルクは《ロマンス変奏》（1851）、ヘラーは《シューマンの主題による変奏曲》作品 142、ベートーヴェンは《独創主題による 32 の変奏曲》（WoO 80）である。ヘラーの作品は、マルモンテルによってドビュッシーの演奏候補曲として記されている。

1880 年代に入ると、ベートーヴェンの変奏曲の記録が 11 件増加する。12 件のうち 11 件は、1870 年代と同じく変奏曲によって占められており、1 件は《15 の変奏曲とフーガ》作品 35（「エロイカ変奏曲」）である。次いで、シューマンの《交響的練習曲》作品 13 も 3 件記録が増え、ベートーヴェンに次ぐ位置を占めた。メンデルスゾーンでは《厳格な変奏曲》が引き続き 9 件記録され、4 件のビゼー、2 件のブラームス、ヘラーがこれに続く。記録されたブラームスの変奏曲は 1870 年代と同じだが、ヘラーの変奏曲では、《ベートーヴェンの主題による 33 の変奏曲》（1871/1872）<sup>1110</sup>がドラボルドのクラスで演奏されている。1871 年に記録に現れたモーツァルト、エロルド、タールベルク、マチアスの変奏曲は、1880 年代には演奏されなくなり、代わりにショパンの《〈お手をどうぞ〉に基づく変奏曲》作品 2（1833）がデュヴェルノワのクラスで、アルカンの《すべての短調による 12 の練習曲》作品 39（1857）の終曲〈イソップの饗宴〉がディエメールのクラスで演奏された。

<sup>1110</sup> この作品はベートーヴェンの《32 の変奏曲》（WoO 80）の主題に基づく独自の変奏曲である。

### 5-1-10. 小協奏曲——ヴェーバーとメンデルスゾーンの維持

協奏曲に準じるこのジャンルでは、1860年代にはマイヤー（4件）、メンデルスゾーン（3件）、ヴェーバー（2件）の記録が見られた。次の表 II-5-10 が示すように、1870年代になってもやはりこれら3名の作曲家の作品が演奏されている。

表 II-5-10. 同定された小協奏曲の作曲家と記録件数（1870・80年代）

作曲家	生没年	1870年代の 記録件数	1880年代の 記録件数
ヴェーバー	1786-1826	12	9
メンデルスゾーン	1809-1847	11	9
マイヤー	1799-1862	5	0
ディエメール	1843-1919	0	1

但し、マイヤーの演奏頻度は減って5件（《演奏会用アレグロ 第2番》作品60）となり、もっとも多いのはヴェーバーの《コンツェルトシュトゥック》作品79で12件となった。メンデルスゾーンの《華麗なカプリッチョ》作品22も、ほぼ同数の11件が記録されている。

1880年代にはマイヤーが完全に演奏されなくなり、代わりにディエメールの《コンツェルトシュトゥック》作品31がマルモンテルのクラスで演奏された。

### 5-1-11. バラード——ショパン特有のジャンル

バラードを書いた作曲家は無論ショパンだけではなくジャック・エルツ<sup>1111</sup>、デーラー<sup>1112</sup>、エドゥアール・ヴォルフ<sup>1113</sup>、A. ヴォルフ<sup>1114</sup>、ゴリア<sup>1115</sup>、マイヤー<sup>1116</sup>、グートマン<sup>1117</sup>、タールベルク<sup>1118</sup>、ド・ベリオ<sup>1119</sup>など数多く存在するが、このジャンルではほぼショパンの作品だけが演奏されている。

表 II-5-11. 同定されたバラードの作曲家と記録件数（1870・80年代）

作曲家	生没年	1870年代の 記録件数	1880年代の 記録件数
ショパン	1810-1849	24	49
ラルース・ラ・ヴィレット	1865-1941	0	1

このジャンルが最初に記録されたのは、1875年6月、マルモンテルのクラスにおいてである。1870年代、つまり1875年6月から1880年6月にかけて24件記録されたバラードでは、第1番が15件、第2番が3件、第3番が4件、第4番が1件記録されている。

1880年代になっても、第1番が20件でもっとも多く記録されており、第2番が5件、第3番が13件、第4番が6件と、第3番が比較的多く演奏されるようになる。

<sup>1111</sup> Theodor DÖHLER, *Ballade pour piano*, op. 41, Paris, J. Meissonnier, 1842.

<sup>1112</sup> *Id.*, *La Suppliante, ballade pour le piano*, op. 65, Paris, Brandus, 1847.

<sup>1113</sup> Edouard WOLFF, *Deuxième ballade pour le piano*, op. 111, n° 1, Paris, M. Schlesinger, 1845.

<sup>1114</sup> Auguste WOLFF, *Ballade pour le piano*, op. 4, Paris, S. Richault, 1847.

<sup>1115</sup> Alexandre Édouard GORIA, *Ballade pour piano*, op. 37, Paris, Chabal, 1847.

<sup>1116</sup> Charles MAYER, *Ballade pour piano*, op. 115, Paris, S. Richault, 1850.

<sup>1117</sup> Adolph GUTMANN, *Ballade pour piano*, op. 19, Paris, Henry Lemoine, 1851.

<sup>1118</sup> Sigismond THALBERG, *Célèbre ballade pour piano*, op. 76, Paris, Heugel, 1862.

<sup>1119</sup> Charles-Auguste DE BÉRIOT, *Ballade pour piano*, op. 12, Paris, Schott, 1862.

一人だけ、自作のバラードを演奏したのは、「性格的作品」でも自作が記録されたラルース＝ラ・ヴィレットで、彼女の師ル・クーペはたびたび彼女の自作自演を認めていたことが窺われる。但し、彼女の出版楽譜は確認することができない。

#### 5-1-12. ロンド——メンデルスゾーンの維持

1860年代以前には「ロンド」という記録はあっても、これが独立したロンドであるのかソナタや協奏曲のロンド楽章であるのかが分からなかった。1870年代以降は、独立したロンドが同定されるようになる。1870年代には次の6名の作曲家が挙げられている。

表 II-5-12. 同定されたロンドの作曲者と記録件数 (1870・80年代)

作曲者	生没年	1870年代の記録件数	1880年代の記録件数
メンデルスゾーン	1809-1847	9	11
ヴェーバー	1786-1826	6	1
ショパン	1810-1849	2	1
モーツァルト	1756-1791	1	0
フンメル	1778-1837	1	0
リース	1784-1838	1	0

1873年に初めて記録されたメンデルスゾーンの《ロンド・カプリッチョーソ》作品14は、1870・80年代を通してもっとも多く記録されており、すべてこの作品で占められている。ヴェーバーの《華麗なロンド》作品62は1870年代にはメンデルスゾーンの作品14とほぼ同数が記録されたが、1880年代には1件しか記録されていない。同様に2件記録されたショパンの《ロンド》作品16は、1870年代には2件記録されていたが、1880年代には1件に減っている。ショパンの作品が減少したのはこのジャンルだけである。モーツァルトの《ロンド》イ短調(K511)、フンメルの《ロンド》作品16ロ短調、リースの《華麗なロンド》作品122へ短調 - へ長調は、1880年代には演奏されなくなった。このジャンルにおいては、1870年代から1880年代にかけて、演奏される作品がメンデルスゾーンに集中するようになっていることが分かる。

#### 5-1-13. スケルツォ——ショパンの《スケルツォ第2番》

バラードと同じく、スケルツォはほぼショパンの作品によって占められ、彼によって代表されるジャンルとなった。既に1860年代にはショパンのスケルツォは5件記録され、うち4件は《スケルツォ》第2番(1837)だった。1870年代の記録においても、17件のうち、同定された作品の件数は第1番が3件、第2番が13件、第3番が1件となっており、《スケルツォ》第2番(1837)がもっとも多くの割合を占めている(表II-5-13)。

表 II-5-13. 同定されたスケルツォの作曲者と記録件数（1870・80年代）

作曲者	生没年	1870年代の 記録件数	1880年代の 記録件数
ショパン	1810-1849	17	47
ヘラー	1813-1888	1	1
メンデルスゾーン	1809-1847	0	4
マチアス	1826-1910	0	2
デュボワ	1837-1924	0	1

1870年代にショパン以外でスケルツォが演奏されたのは、1880年6月にマルモンテルのクラスでメスキータ Carlos DE MESQUITA（1864~1953）がヘラーの《スケルツォ》作品24（1841）を演奏したときのみである。

1880年代に入ると、ショパンのスケルツォの記録は31件増加する。記録された47件の内訳は、第1番が9件、第2番が28件、第3番が7件、第4番が1件となっており、依然として《スケルツォ第2番》が主要な地位を占めた。ショパン以外のスケルツォは、いずれも19世紀の作曲家による作品である。メンデルスゾーンの《カプリッチョ風スケルツォ》（U 113）が4件記録されている他は、いずれも1860年代以降に書かれた作品で、マチアスの《スケルツォ第2番》作品63（1881）が2件、デュボワの《スケルツォとコラール》作品18（1868）が1件記録されている。

#### 5-1-14. 編曲——リストのトランスクリプション

「編曲」のカテゴリーは次の表 II-5-14 に示すように様々なジャンルを含んでいる。

表 II-5-14. 同定された編曲の作・編曲者と記録件数（1870・80年代）

作曲者-編曲者	生没年	ジャンル	1870年代の 記録件数	1880年代の 記録件数
バッハ=リスト	1811-1886	前奏曲とフーガ	4	7
サン=サーンス =ビゼー	1838-1875	協奏曲	2	4
ビゼー=ドラボルド	1839-1913	舞曲（メヌエット）	2	0
モーツァルト=アルカン	1813-1888	協奏曲	1	1
バッハ=ル・クーペ	1814-1887	アリア（カンタータより）	1	0
ベートーヴェン=アルカン	1813-1888	協奏曲	1	0
ベートーヴェン =サン=サーンス	1835-1921	フーガ（弦楽四重奏より）	1	1
メンデルスゾーン=リスト	1811-1886	行進曲（劇付随音楽より）	1	0
シューベルト=リスト	1811-1886	歌曲	1	4
バッハ=タウジヒ	1841-1871	トッカータとフーガ	0	2
ヴァーグナー=リスト	1811-1886	アリア、序曲、合唱	0	14
バッハ=ピエルネ	1863-1937	トッカータとフーガ	0	1
パガニーニ=リスト	1811-1886	カプリース	0	1
バッハ=ブロック	1873-1960	フーガ	0	1
ロッシニ=リスト	1811-1886	舞曲（タランテラ）	0	1
チャイコフスキ=リスト	1811-1886	ポロネーズ（オペラより）	0	1
バッハ=タウジヒ	1841-1871	行進曲	0	1



1860年代における編曲の記録件数は4件だった。1870年代に入ってもこのカテゴリーの作品は16件で、それほど多くはないが、1880年代に入ると40件に増加し、その重要性が高まっていることが分かる。ここで際立っているのは、リストによる編曲作品の多さである。リストによる編曲作品は1870年代には6件、1880年代には28件に増加し、編曲作品全体の過半数を占めている。

1870年代にもっとも多く演奏された編曲作品は、リストによるバッハの《オルガンのための6つの前奏曲とフーガ》(S 462)で、4件中3件がこの作品である。この作品が最初に記録されたのは1878年1月の定期試験で、このときはピエルネによって演奏された。フーガの編曲としてはこれ以外に、サン=サーンスが編曲したベートーヴェンの《弦楽四重奏》作品59-3のフィナーレがある。フーガに次いで編曲で重視されたジャンルは協奏曲で、4件が記録されている。ビゼーによるサン=サーンスの第2協奏曲の編曲、アルカンによるモーツァルトの第20協奏曲(K 466)とベートーヴェンの第3協奏曲(第1楽章のみ)の編曲である。アルカンの編曲には、アルカンによるカデンツァが付いている。その他は、ドラボルドによるビゼーの《アルルの女》から抜粋した〈メヌエット〉の編曲、ル・クーペによるバッハのカンタータ《神はかくもこの世を愛され》(BWV 68)のソプラノのアリアの編曲、リストによるメンデルスゾーンの《真夏の夜の夢》から抜粋した〈結婚行進曲〉の編曲(S 410)、リストによるシューベルトの歌曲編曲集《12のシューベルトのリート》(S 558)の第3番が記録されている。

1880年代に入ると、リストの編曲がますます頻繁に記録されるようになる。これらの作品は単なる編曲というよりも、しばしば改作と言ってよい創造的な編曲である。リストの編曲の中では、ヴァーグナーの《タンホイザー》から抜粋された〈糸紡ぎの歌〉の合唱の編曲が13件記録され、他の編曲作品よりも際立って多く登場している。これらの編曲は、いずれもル・クーペ、マルモンテル、マサール夫人、マチアスが退任した後の1887年以降に選ばれている。バッハの《オルガンのための6つの前奏曲とフーガ》と《12のシューベルトのリート》(S 558)は1870年代よりも増加し、それぞれ4件多く記録された。記録件数が3件以下の編曲作品には、バッハ作品の編曲が3件含まれる。一つは、3件記録されたタウジヒ Carl TAUSIG (1841~1871)による《トッカータとフーガ》ニ短調(BWV 565)、マルモンテルの生徒のピエルネによる、オルガンのための《トッカータとフーガ》ヘ長調(BWV 540)、ブロック Andréas BLOCH (1873~1960)による作品(同定は不可)である。この他、リストの《パガニーニに基づく超絶技巧練習曲集》(S 140/141)の第3番、同じくリストによるロッシーニの《音楽の夜会》から抜粋されたタランテラの編曲(S 424)と、チャイコフスキーのオペラ《エフゲニー・オネーギン》から抜粋したポロネーズ(S 429)の編曲、タウジヒによるシューベルトの「行進曲(marche)」(同定は不可)の編曲が1件ずつ記録されている。このように、編曲においては総じてリストの存在感が際立っている。

#### 5-1-15. カプリース

1860年代にメンデルスゾーンとヘラーの名前が3件記録されたが、1870年代においてもこの2名の作品だけが記録されている(表II-5-15)。

表 II-5-15. 同定されたカプリースの作曲者と記録件数 (1870・80 年代)

作曲者	生没年	1870 年代の 記録件数	1880 年代の 記録件数
メンデルスゾーン	1809-1847	9	13
ヘラー	1813-1888	1	2
マチアス	1826-1910	0	3
ヴェーバー	1786-1826	0	3
ディエメール	1843-1919	0	2

メンデルスゾーンでは、《3つの幻想曲またはカプリース》作品 16 と《3つのカプリース》作品 33 からの抜粋が記録されている。ヘラーの作品は同定できない。1880 年代になると、メンデルスゾーンの記録回数は 4 件増加し、記録された作品も、作品 16、33 に加え《カプリッチョ》作品 5 が新たに記録されるようになる。2 件記録されたヘラーの作品のうち、1 件は《F. メンデルスゾーンの主題に基づく 2 つのカプリース》作品 144 である。1870 年代に記録されなかった作品としては、ヴェーバーの《モメント・カプリッチョーズ》作品 12、マチアスの《カプリース》作品 62 が 3 件、ディエメールの《カプリース》作品 17 が 2 件、1880 年代に記録された。

#### 5-1-16. トッカータ

このジャンルでは、1870 年代にパラディース、バッハ、クレメンティ、シューマン、マルモンテル (父) の 5 名の作品が記録されており、幅広い時代の作品が選択されている (表 II-5-16)。

表 II-5-16. 同定されたカプリースの作曲者と記録件数 (1870・80 年代)

作曲者	生没年	1870 年代の 記録件数	1880 年代の 記録件数
シューマン	1810-1856	3	0
クレメンティ	1752-1832	2	0
パラディース	1707-1791	2	3
マルモンテル	1816-1898	1	0
バッハ	1685-1750	1	1

一方で、1880 年代にはクレメンティ以降の作曲家のトッカータは演奏されず、バロックの作品のみが演奏されている。

#### 5-1-17. ラプソディ

リストの作品は、練習曲、編曲、性格的作品においてすでに記録されていたが、ラプソディは定期試験の演奏記録において、リスト固有のジャンルである。1870 年代には《ハンガリー・ラプソディ》が 3 件記録されており、いずれもマチアスのクラスで 1876 年 2 月、1877 年 6 月、1878 年 6 月に記録されている。3 件のうち、同定されたのは 2 件で、第 2 番と第 6 番が演奏されている。1880 年代には 8 件に記録が増加し、1882 年と 1883 年にマチアスのクラスで記録されてからは 1887 年以降、デュヴェルノワ、ディエメール、ド・ベリオのクラスで記録された。1880 年代に同定されたのは第 2 番、第 8 番、第 11 番の 3 作品である。

## 5-2. 作曲家の傾向

同定された作曲家の人数は1870年代で延べ1369名、1880年代で延べ1365名となっており、ほぼ同数である。本節では、これらのデータを世代別に比較しながら、全体的傾向と個々の世代の傾向を明らかにする。

### 5-2-1. 全体的傾向

ジャンルの検討から既に明らかになったように、1870年代から1880年代にかけては「ソナタ」と「性格的作品」のジャンルにおいてシューマンが、「ソナタ」、「協奏曲」、「性格的作品」、「舞曲」、「練習曲（集）」、「幻想曲1」、「前奏曲集」、「バラード」、「スケルツォ」においてショパンが、「編曲」、「ラブソディ」においてはリストが主要な位置を占めるようになった。1860年代に1810年代生まれの作曲家を重視する傾向は、記録された作曲家の実数、延べ人数にも現れている。次頁の表II-5-17a、bは、1870年代、1880年代の定期試験演奏曲目における作曲者の生誕年代別記録件数（それぞれ実数と延べ人数）と順位を比較している。表に続くグラフII-5-4a・bおよびグラフII-5-5は、それぞれこれらの表の件数と延べ人数の割合を図示したものである。

表II-5-17aが示すように、1810年世代の作曲家は1870年代に実人数で21名、1880年代には18名となっている。延べ人数においてもそれぞれ、403名、675名となっており、1870年代から1880年代にかけて実数・延べ人数の両面において1810年世代の作曲家（主にショパン）の記録件数が最大であることが分かる。割合では、この世代の記録件数は全体の約30%を占めており、1860年代にはこの世代の作曲家の延べ人数における順位が第4位だったことを考えれば、この世代の作品が重視されるようになったことは明らかである。次いで延べ人数が多いのは、1860年代にもっとも多く記録された1770年世代の作曲家で、約23%を占める。しかし実数においては3名しかおらず、少数の作曲家（ベートーヴェン、フンメル）による作品が集中的に演奏されたことが分かる。この点は1860年代と変わりはない。延べ人数の第3位から第5位を占める1680年世代（主にバッハ）、1800年世代（主にメンデルスゾーン）、1780年世代の作曲家（主にヴェーバー）の記録件数は、1770年世代の作曲家の約半分にあたる150件前後が記録され、それぞれ約11%を占めている。1780年世代の作曲家は、1860年代にはもっとも多く記録されていたが、1810年世代、1770年世代の記録数増加によって大きく順位を下げた。第6位から第8位の以下の延べ人数は、さらにその半分から1/5（25~60件）しか記録されておらず、第5位以上の世代とは大きな差が開いている。1790年世代（主にシューベルト、モシエレス）の延べ記録件数は60件、1750年代（主にモーツァルト）は44件、1830年代（主にサン＝サーンス）は30件、1820年代（主にマチアス、シュルホフ）が25件となっており、割合にすると約2%から4%である。

表 II-5-17. 1870・80年代の定期試験演奏曲目における  
作曲者の生誕年代別記録件数と順位

N.B. 編曲作品の場合、「原曲の作者=編曲者」を1人として数えている

a. 実数

作曲者の 生誕年代	1870年代		1880年代	
	順位	記録 件数	順位の 変化	記録件数
1810年代	1	21	-	18
1830年代	2	8	-	10
1780年代	2	8	2	4
1820年代	3	6	1	4
1800年代	4	5	1	3
1860年代	5	4	3	0
1790年代	5	4	-	3
1680年代	5	4	-	3
1770年代	6	3	-1	3
1750年代	6	3	-	2
1730年代	6	3	2	0
1850年代	7	2	1	0
1760年代	7	2	-1	2
1700年代	7	2	-	1
1720年代	8	1	-	0
1870年代	8	1	-	0
1710年代	8	1	-1	1
1660年代	8	1	-	0
1580年代	8	1	-	0
1840年代	9	0	-6	5

b. 延べ人数

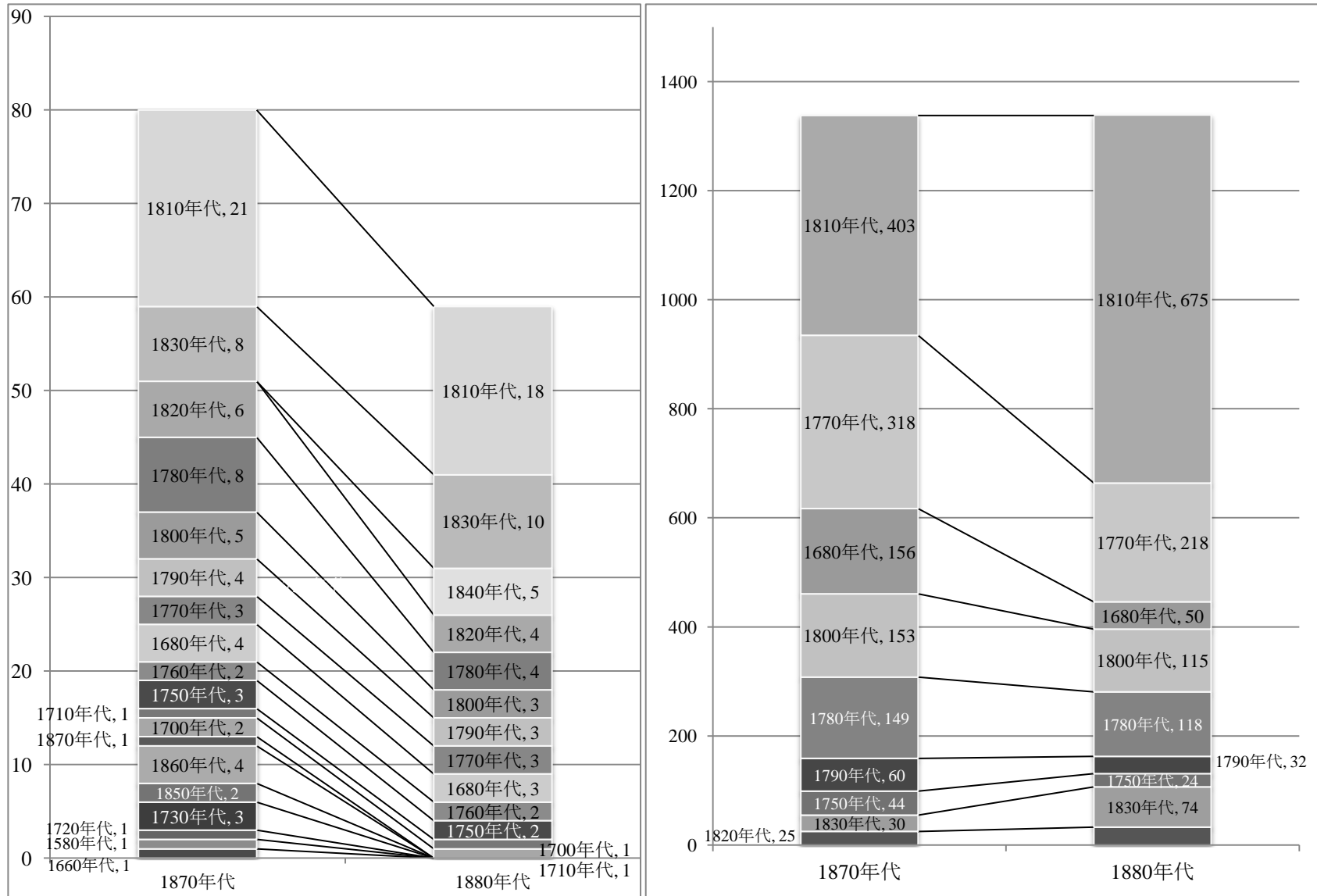
作曲者の 生誕年代	1870年代		1880年代	
	順位	記録 件数	順位の変動	記録件数
1810年代	1	403	-	675
1770年代	2	318	-	218
1680年代	3	156	3	50
1800年代	4	153	-	115
1780年代	5	149	-2	118
1790年代	6	60	2	32
1750年代	7	44	2	24
1830年代	8	30	-3	74
1820年代	9	25	-2	33
1760年代	10	10	2	3
1730年代	11	6	3	0
1700年代	12	5	-	3
1580年代	13	2	1	0
1660年代	13	2	1	0
1710年代	13	2	-1	3
1720年代	13	2	1	0
1850年代	13	2	1	0
1840年代	14	0	-4	10
1860年代	14	0	-3	6
1870年代	14	0	-1	1

グラフ II-5-4. 1870・80年代の定期試験演奏曲目における作曲者の生誕年代別記録件数

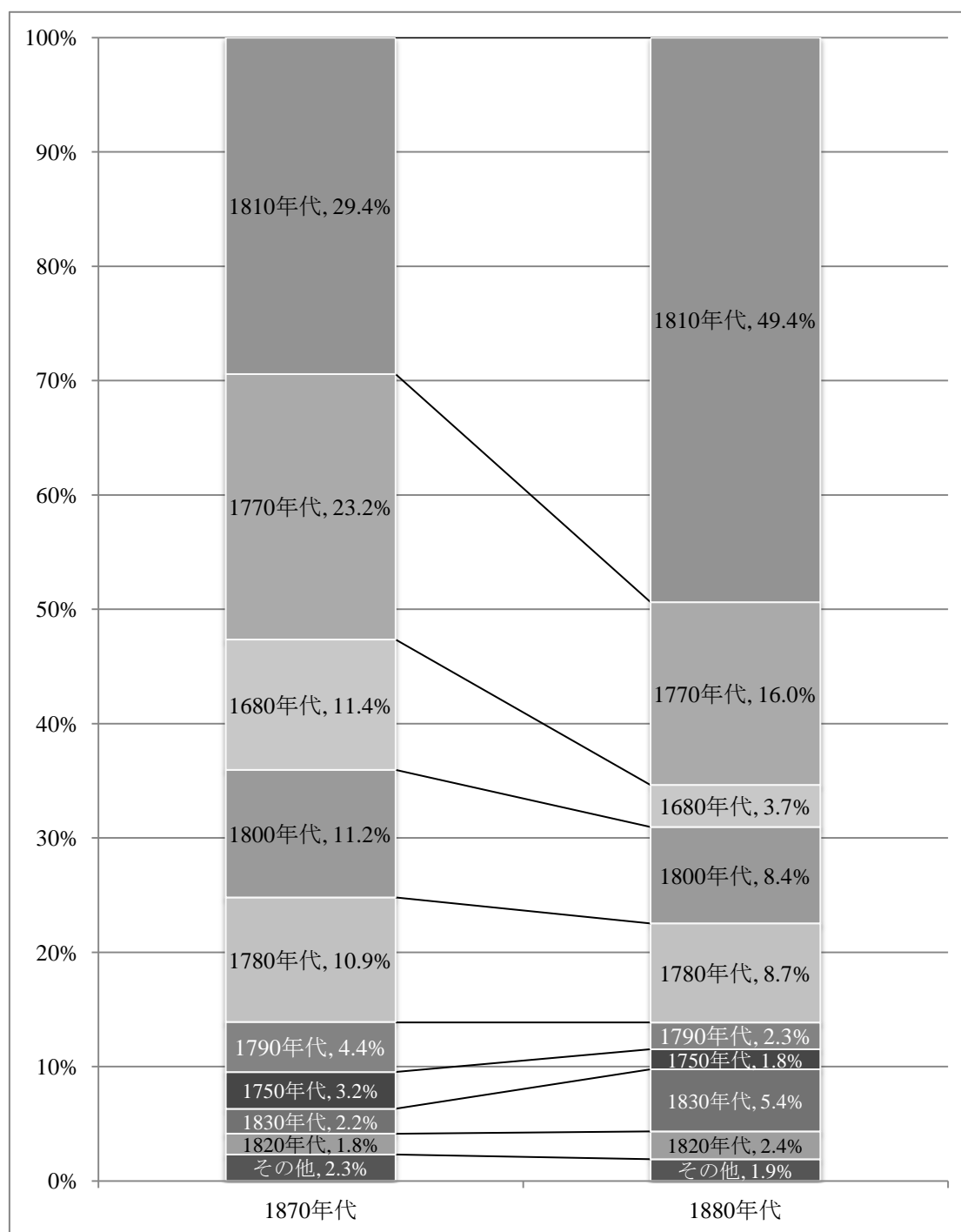
N.B. グラフ b は上位 9 項目のみ表示

a : 実数

b : 延べ人数



グラフ II-5-5. 1870・80年代の定期試験演奏曲目における作曲者の生誕年代別記録件数の割合



これらの割合は比較的小さいが、1830年代の作曲家の作品が記録に現れたのは初めてのことである。第10位以下は、1750年世代と1680年代を除く1760年世代以前の作曲家と1850年世代の作曲家（アントナン・マルモンテル）で、記録件数が10件以下である。このうち、1860年代には1760年世代のドゥシークは17件記録されていたが、1870年代にはシュタイベルトとドゥシークを合わせても10件しか記録されておらず、この世代の重要性が大きく後退したこと

が分かる。

1880年代には世代間の偏りがさらに大きくなる。1810年世代の作曲家は、実数が21件から18件に減っているにも拘らず、この世代の延べ人数が約30%（403件）から約50%（674件）まで増加している。反対に、1770年世代の順位は変わらず第2位を占めるが、延べ記録件数は100件減少し、占める割合は23%（318件）から16%（218件）へと縮小している。1870年代に第3位を占めていた、バッハを含む1680年世代の記録件数の縮小はさらに著しく、延べ記録人数は156件から、約1/3にあたる50件にまで減少した。その結果、延べ人数での順位は6位まで落ちた。これによって、1780年世代と1800年世代はそれぞれ第3位、第4位に浮上したが、延べ人数も、全体に占める割合も減少している。同様に減少したのは1790年代、1750年代、1760年世代で、完全に記録されなくなった世代は1580年世代、1660年世代、1730年世代、1720年世代、1850年世代である。ここから、18世紀以前に生まれた世代の作品の多様性が失われ、過去のレパートリーへの関心が薄れていることが分かる。

その一方で、ショパン以降の世代の記録件数は概して増加傾向にある。1820年世代の作曲家の延べ記録件数は25件から33件に増加し、サン=サーンスを含む1830年世代は30件から74件へと大きく記録件数を増加している。とくに後者の割合は、全体の5%を占めるまでに増えた。1840年世代、1860年代、1870年世代は、1880年代に初めて記録され、それぞれ10件、6件、1件記録された。いずれも1%に満たないが、1880年代にはショパン以降の世代の作曲家が重視されるようになってきていることが分かる。

それでは以下、1870年代の延べ人数の件数が多い順に、記録された各世代の作曲家の作品を挙げながら、変化の特徴を考察していく。

### 5-2-2. 1810年代生まれの作曲家——ショパンの優越とシューマンの台頭

前節でみた様に、1870年代から1880年代にかけて、多くのジャンルにおいてショパンの記録件数の増加が見られた。この傾向は、この世代の他の作曲家の記録件数と比較してみるといかに顕著であるかが分かる。次の表II-5-18は、1870年代と1880年代におけるこの世代の作曲家の記録件数を比較している。

表 II-5-18. 1810年代生まれの作曲家の記録件数（1870・80年代）

N.B. ここでは編曲は除いている

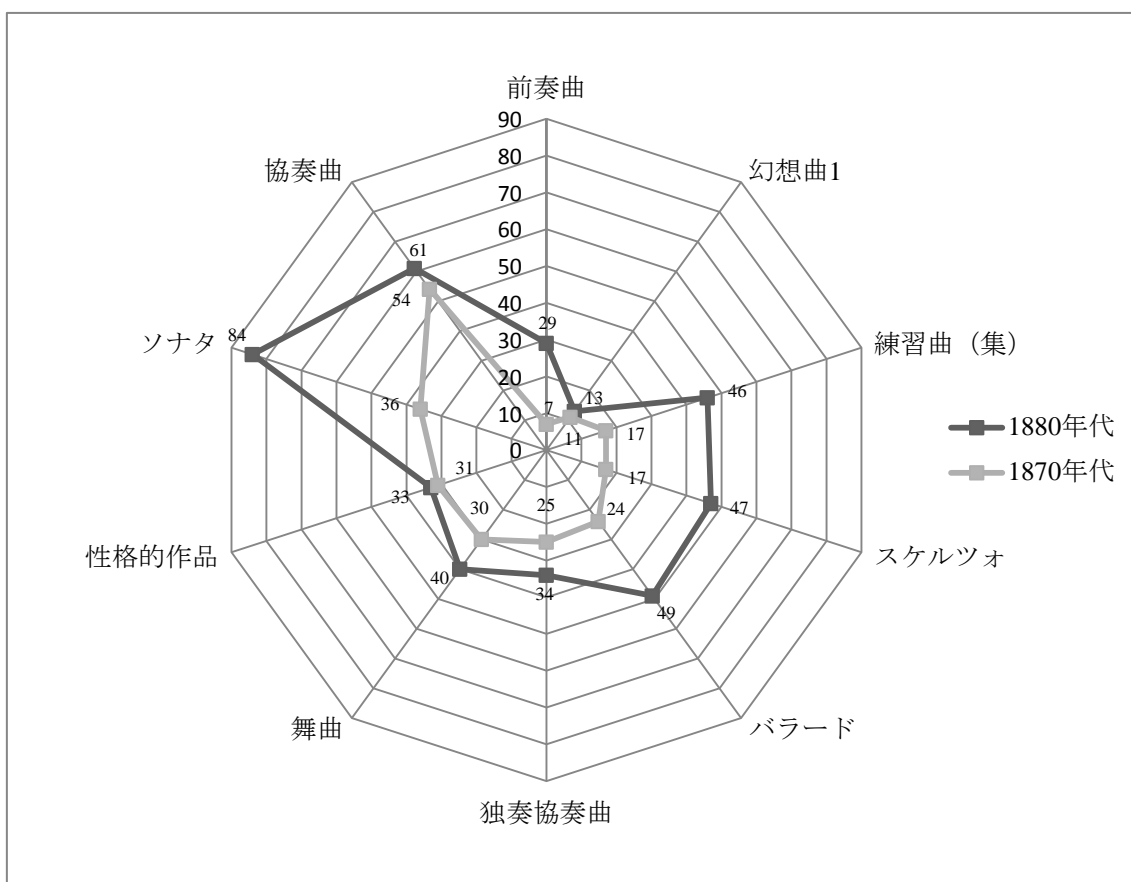
作曲家	生没年	1870年代の記録件数（延べ）	1880年代の記録件数（延べ）
ショパン	1810-1849	257	441
シューマン	1810-1856	69	124
ヘラー	1813-1888	29	31
アルカン	1813-1888	7	12
リスト	1811-1886	6	22
タールベルク	1812-1871	6	1
マルモンテル	1816-1898	5	1
ヒラー	1811-1885	4	0
ヘンゼルト	1814-1889	2	12
ローゼンハイン	1813-1894	2	1
ヴォルフ	1816-1880	2	0
トマ	1811-1896	1	0
ブリュッダ	1817-1863	1	0
グーヴィ	1819-1898	1	0
ラコンブ	1818-1884	0	1

### 5-2-2-1. ショパン

この世代において、ショパンが群を抜いて件数が多く記録される傾向は、既に1860年代の記録件数にも表れていた<sup>1120</sup>。1870年代において、ショパンはこの世代の作曲家の65%を占めており、1880年代になるとこの傾向はさらに強まり、68%を占めるに至る。1870年代と1880年代に演奏されたショパンのジャンル別記録件数の内訳は次の通りである。

グラフ II-5-6. 記録されたショパン作品のジャンル内訳と記録件数 (1870・80年代)

N.B. 記録件数の少ない次のジャンル、「同定不可」は含めていない  
 ロンド (1870年代: 2件、1880年代: 1件)、変奏曲 (1870年代: 0件、1880年代: 2件)、同定不可 (1870年代: 3件、1880年代: 2件)



1870年代には協奏曲がもっとも多く記録されている。このうち、第1協奏曲は33件、第2協奏曲は18件記録され、第1番の方が多く演奏されていた。協奏曲の下位ジャンルである「独奏協奏曲」に含まれる《演奏会用アレグロ》作品46は25件記録されており、ショパンにおいては協奏曲ジャンルの作品がもっとも重視されていたことが分かる。1880年代には記録数が7件増加し、第1番が38件、第2番が23件記録されているが、両者の割合は1870年代とほとんど変わらず、第1番の方が重視されている。

その一方で、ソナタは1870年代から1880年代にかけて大きくその位置付けが変化している。1860年代には記録件数において協奏曲と大きく差が開いていたソナタは、1870年代に重要な位置を占め始める。1870年代、ソナタは2番目に記録件数が多く、38件が記録された。このうち、

<sup>1120</sup> Cf. 本論文表 II-4-9.



28 件が同定されており、《ピアノ・ソナタ第 2 番》作品 35 が 9 件、《ピアノ・ソナタ第 3 番》作品 58 が 19 件となっている。楽章まで同定された作品に関して、第 2 ソナタは第 1、2 楽章、第 3 ソナタは第 1、4 楽章が記録されている。ここから、いずれも急速なテンポの楽章が演奏されていたことが分かる。

その一方で、ショパンのソナタではとりわけ第 2 番の第 3 楽章〈葬送行進曲〉が高く評価されていた。ル・クーペのエディションに抜粋として含められ、マルモンテルのエディションでは、第 2 ソナタの第 3、第 4 楽章がやはり抜粋として収録された。マルモンテル、ル・クーペはそれぞれの註釈において、その精神的特質を指摘している。マルモンテルは 1865 年にこの曲の註釈で、中間部について「天才的な発想だ、これは信念の光輝である！（trait de génie, c'est rayonnement de la foi !）」<sup>1121</sup>と書き、第 4 楽章については「様々な仕方でその詩的美質を高く評価することができる（on peut apprécier diversement le mérite poétique）」と述べている。ル・クーペは、第 3 楽章が「ショパンのもっとも高度な靈感の一つと見做されている（considéré avec raison comme l'une des plus haute inspiration）」<sup>1122</sup>としている。

1880 年代になると、ショパンのソナタの件数は 46 件増加し、協奏曲を抜いてもっとも主要なジャンルとなる。このうち第 2 ソナタは 26 件、第 3 ソナタは 48 件記録されており、第 3 ソナタの方が第 2 ソナタの約 2 倍近く多く演奏されていることに変わりはない。但し、第 2 ソナタについてはすべての楽章が記録されている。終楽章は 1884 年にマサール夫人のクラスで初めて記録され、第 3 楽章〈葬送行進曲〉は 1888 年 1 月 21 日にフィッソのクラスで初めて記録された。第 3 楽章の記録はこれが唯一である。第 3 ソナタでは、1870 年代から変わらず第 1 楽章と第 4 楽章のみが記録されている。1880 年代に第 2 ソナタの第 3、4 楽章が弾かれたことは興味深い。というのも、これらの楽章においては技術的な達成度は言うまでもなく、マルモンテルやル・クーペがそこに見出した「天才的発想」や「詩的美質」の表現が、とりわけ試験での評価の基準となっていたと考えられるからである。

同じことは、ソナタに次いで多く記録された「性格的作品」についても言える。1870 年代、このジャンルの作品は《即興曲》が延べ 17 件（作品 29、36、66）、《ノクターン》が延べ 20 件（作品 15、27、32、55、66、48）、《子守歌》作品 57 が 2 件、記録されている。このジャンルの小規模な作品は、修了コンクールの課題では一度も選ばれることがなかったが、1860 年代には既にソナタよりも多く記録されていた。ル・クーペは、《即興曲》作品 29 への註釈で次のように書いている。

この魅力的な即興の旋律線を表現するには、極めて確かなメカニズムが欠かせない。両手は絶対に揃っていないなければならないし、敏捷さは優雅さや気取らない性格を排除するものではない。だが、これが唯一の難しさというわけではない、というのも、非常に訓練された指だけではショパンの音楽を上手く演奏するには不十分だからである、さらに次のことが必要となる。この大芸術家の作品において支配的な、詩的で夢想的で情熱的な感情に浸らなければならない<sup>1123</sup>。

<sup>1121</sup> Antoine-François MARMONTEL (éd.), *Œuvres choisies de Frédéric Chopin*, vol. 4, Paris, Heugel, 1864, p. 97.

<sup>1122</sup> *EP*, p. 101.

<sup>1123</sup> «Un mécanisme très-sûr est indispensable pour rendre avec précision les traits mélodiques de cette charmante improvisation. L'ensemble des mains doit être absolu, et la rapidité n'exclure ni la grâce ni l'abandon. Mais là n'est pas la seule difficulté, car des doigts forts exercés ne suffisent pas pour bien interpréter la musique de Chopin. Il faut plus encore : il ne faut être pénétré du sentiment poétique, rêveur et passionné qui domine dans toutes les œuvres de ce grand artiste.» *Ibid.*, p. 108.

作品 29 に対する個別的な見解をショパン作品全般に敷衍するこの発言からは、ショパンの小規模作品が、スケルツォ、バラード、ソナタ、協奏曲といったより大規模な作品にも共通する、ショパン作品の一般的美質を理解するための契機として捉えられていることが分かる。一方、1876 年にマルモンテルは、ショパンのノクターンについて「ひとまとまりのノクターンには、やはりショパンの優しく優美な天分が刻印されている。筆者はあの感傷的な哀歌に並ぶものを知らない」<sup>1124</sup>と書いている。「ショパンの天分」という一般的見地からノクターンを捉える姿勢は、ル・クーペの解説と類似している。このような語り口からは、これらの小規模作品は個別的に価値をもつと言うより、大きなショパンの作品全体の中で価値づけられていることが分かる。これには、マルモンテルが 1860 年代にショパンの大部分の作品を校訂・出版したことで、ショパン作品に全体的な見通しが与えられたことが関係しているだろう。1870 年代、マルモンテルが付けた道筋に沿って、様々なジャンルの作品が教育に導入された結果、修了コンクールでは取り扱われないショパンの小規模作品にも特別な価値が与えられた。

1880 年になると、「性格的作品」の記録件数は 3 件だけ増えて 34 件となるが、ノクターン（作品 27、37、48、55）の記録数が著しく減少し 7 件となる。一方で即興曲（作品 29、36、51、66）は 3 件増加して 20 件に増加する。《子守歌》は 1870 年代と変わらず、2 件記録された他は、《舟歌》作品 60 が 4 件、《タランテラ》作品 41 が 1 件新たに記録された。

「舞曲」は、1860 年代におけるショパン作品の記録には一度も現れなかったジャンルだが、1870 年代には「性格的作品」に次いで多く記録されている。30 件記録された「舞曲」はすべてポロネーズで、作品 22、26-1、53 を含んでいる。このうち、もっとも多く演奏されたのは 11 件記録された《アンダンテ・スピアナートと華麗な大ポロネーズ》作品 22 である。1860 年代にポロネーズは一件も記録されず、むしろヴェーバーのポロネーズが 4 件記録されていた。しかるに、1870 年代に記録されたポロネーズは、ヴェーバーの一件の記録を除いてすべてショパンのポロネーズであることから、定期試験ではこの時期にポロネーズがショパンによって代表されるジャンルとして定着したことが分かる。

ところで、1872 年、男子クラスの修了コンクールの課題曲には初めて作品 22 が選ばれている。試験委員会の議事録によれば、これは「教授たちの提案に基づいて」決定されたとされる。ショパンに限らず、舞曲ジャンルが修了コンクールの課題曲になることは初めてのことであり、ピアノ科教授たちが協奏曲とソナタに留まらず、ショパン作品を広くレパートリーに組み込もうと努めていたことが分かる。

29 件記録されたバラードもまた、1860 年代には記録されなかったジャンルである。前節でみたように、4 つのバラードの中では、第 1 番がもっとも多く記録されている。実際、ショパンの《バラード第 1 番》作品 23 は、ショパンの作品においてもっとも詩的な作品と見做されていた。マルモンテルは 1865 年のエディションの註釈で、バラードについて次のように書いている。

ショパンの詩的な個性は、悲痛で情熱的な表現の真なる詩たるこのバラードにおいてもっとも完全に反映されている。感情が悲愴にまで高められるこれらのページを真に表現するには、あらゆる苦悩の色調を表すことのできる極限的な感受性、ゆったりとした歌における力強い響き、生硬さのない鋭いアクセント付け、そしてショパンの音楽を特徴付ける熱っぽい動揺が刻印された、急速な走句における輝きと大胆さが不可

<sup>1124</sup> « La collection des nocturnes porte aussi l’empreinte du génie tendre et gracieux de Chopin. Nous ne connaissons rien de comparable à ces élégies sentimentales. » PC, p. 10-11.

欠である<sup>1125</sup>。(下線強調は筆者による)

「感情が悲愴にまで高められる」という表現は、個別的感情が一つの普遍的な理念に昇華されることを意味する。ここではショパンの作品が高度な普遍的理念を内包すると見做されることによって、その「詩的」特質が強調されている。バラードは、1875年に初めて男子クラスにおいて修了試験の課題曲に選ばれた。この3年後、マルモンテルは4つのバラードについて「詩的で波乱に富む (poétiques et mouvementées)」と簡潔に説明しており<sup>1126</sup>、1860年代から繰り返されてきた「詩人」としてのショパン像は、1870年代にバラードが教育的枠組みに取り入れられることによって、生徒たちの間に定着していったと考えられる。

この傾向は1880年代にさらに強められ、記録件数は20件増加して49件となり、協奏曲に次ぐ頻度で記録されるようになった。この背景には、1880年代に修了コンクールで2度バラードが課題曲に選ばれたことも大きく影響していると思われる。1度目は1881年に女子クラスで《バラード第1番》、2度目は1887年に男子クラスで《バラード第3番》が課題曲となった。1度目の課題曲決定の際には、教授の間で意見が分かれ、試験委員による投票で課題曲が決定された。ル・クーペとドラボルドはフンメル《ピアノ・ソナタ》作品81のフィナーレ、マサール夫人はヴェーバーの《ピアノ・ソナタ》作品39を提案し、院長のトマがこれに《バラード第1番》を加えた<sup>1127</sup>。6名の試験委員の投票により、5対1でショパンのバラードが課題曲に決まった。これは、J. コーエン、H. デュヴェルノワ、フィッツ、ディエメール、エルツ、ソゼで構成される委員の大半もバラードを支持した結果である。2度目の選曲時には、マルモンテルの提案で異議なく決まった<sup>1128</sup>。1881年の投票は、ショパンのバラードが世紀中葉以来古典的作品と見做されてきたヴェーバー、フンメルのソナタよりも重視されるようになっていたことを示している。

練習曲とスケルツォは、1870年代にそれぞれ17件、16件記録されており、ほぼ同数である。いずれも1860年代に記録されていたジャンルである。1870年代の演奏記録において、練習曲のうち同定されたのは作品10-12の3件のみである。マルモンテルは作品10について、彼のエディションにおける註釈で「様式とメカニズムの両観点からこれらを真面目に練習することについてはいくら注意を喚起しても過ぎることはないだろう」<sup>1129</sup>と書いている。つまり、アルペッジョや重音などの物理的な身体運動の側面と、フレーズや強弱、性格といった各曲の質的側面の双方において重要性をもつ作品として、その価値を認めている。この視点は、例えば試験で演奏されたハ短調の作品10-12(通称「革命」)に、より具体的に示されている。この曲に付けた註釈で、彼は「エネルギー、情熱、熱烈で華麗な演奏がこの練習曲の際立った美質であり、この曲の劇的な感情が演奏上の難しさを支配しなければならない」<sup>1130</sup>と述べているが、

<sup>1125</sup> « La poétique individualité de CHOPIN se reflète de la manière la plus complète dans cette ballade, véritable poème d'expression douloureuse et passionnée. Il faut, pour traduire avec vérité ces pages où le sentiment s'élève jusqu'au pathétique, une sensibilité extrême qui puisse rendre tous les tons de la douleur, une sonorité puissante dans les chants larges, une accentuation incisive sans dureté, et enfin de l'éclat et de la bravoure dans les traits rapides empreints de l'agitation fébrile qui caractérise la musique de CHOPIN. » Antoine-François MARMONTEL (éd.), *Œuvres choisies de Frédéric Chopin*, vol. 4, Paris, 1864, Heugel, p. 2.

<sup>1126</sup> PC, p. 11.

<sup>1127</sup> AN, AJ 37/206-3, p. 121. 議事録の本文 I-9-2-2-1 を参照。

<sup>1128</sup> AN, AJ 37/304, p. 149.

<sup>1129</sup> « [...] Aussi ne saurions-nous trop attirer l'attention des pianistes sur la manière sérieuse de les travailler au double point de vue du style et du mécanisme. » Frédéric CHOPIN, *Premier livre d'études*, op. 10, Paris, Heugel, ca 1862, p. 2.

<sup>1130</sup> « De l'énergie, de la passion, une exécution chaleureuse et brillante sont les qualités saillantes de cette étude dont le sentiment dramatique doit dominer la difficulté d'exécution. » *Ibid.*, p. 50.

作品の劇的性格と「演奏上の難しさ」（ここではとくに左手の急速な動き）がそれぞれ「様式」と「メカニズム」に相当する。この観点から、マルモンテルはこの練習曲を「芸術家の美しき大練習曲 (belles et grandes études d'artistes)」と呼んでいる。彼は1876年にも、《練習曲集》作品10と作品25、および《24の前奏曲集》作品28を挙げて、これらだけで「音楽芸術におけるショパンの独自の立場は保証され、靈感ある作曲家、天才的な——とドイツ人なら言うであろう——創造者という真の地位が彼に与えられることだろう」<sup>1131</sup>と述べている。1870年代までには、練習曲を通してショパンの芸術的地位は高められたことが分かる。

1880年代には、練習曲の記録件数は29件増加し46件に達する。このうち同定された作品は、作品10が18件（第3、4、5〔通称「黒鍵」〕、8、10、12番、その他曲番号同定不可）、作品25が6件（第1、2、6、12番、その他曲番号同定不可）で、作品10の方が多く記録された。記録件数の増加に伴い、作品10は12番以外にも複数の番号が演奏されている。一度ではあるが、比較的テンポの遅い第3番が、1882年1月にマサール夫人のクラスで演奏されたことは注目に値する。というのも、マルモンテルは自身のエディションの註釈で、「この練習曲の詩的表出の感情は心をこめ、深く、十分に保った響きで表現されなければならない」<sup>1132</sup>と述べ、他の曲とは異なる特別な詩情を第3番に見出しているからである。ソナタの緩徐楽章と同様に、この練習曲が弾かれる際には旋律的な表現が重要な評価基準となり得たはずである。

16件記録されたスケルツォは、1870年代に第1番、第2番、第3番が記録されているが、もっとも多いのはこのうち第2番で、16件中10件がこれに相当する。スケルツォは、既に1860年代に4件が記録されており、いずれも第2番であった。ショパンのスケルツォの位置づけは1865年のル・クーペの註釈が示すように「全く同時に古典的でありロマン主義的である (classique et romantique tout à la fois)」<sup>1133</sup>というものであった。マルモンテルはとくに「神秘的で暗い色合い (La couleur mystérieuse et sombre)」をもつ冒頭3小節のユニゾンのモチーフが、全体に「幻想的な特徴 (cachet fantastique)」を付与していると述べ、このスケルツォの独自の新しい性格を強調している。マルモンテルは既に1865年6月の時点で、自身の生徒ラック Théodore LACK (1846~1921) がこの作品を試験で演奏するにあたって、報告書に「この作品は試しにコンクールの曲としてみてもよいだろう」<sup>1134</sup>と書いている。彼がこの曲を課題曲に推薦したのは、テンポが急速で高度に技巧的でありながら、歌唱的な旋律の表現にも適していると見做したからであろう。だが、この作品が最初にコンクール課題曲に選ばれたのは、1877年の女子クラスの試験においてであった。

スケルツォは、1870年代から1880年代にかけて30件も記録件数が増加し、バラード、練習曲とほぼ並んでいる。1885年には、男子クラスでも初めて修了コンクールの課題曲に選ばれた。この時も試験委員会と教授、院長の間で検討がなされている<sup>1135</sup>。教授たちはショパンの《バラード第3番》を推挙したが、委員と院長の見解も考慮され、さらに次の3作品が候補に挙げられた。《バラード第1番》作品23、《アンダンテ・スピアナートと華麗な大ポロネーズ》作品22、《スケルツォ第2番》作品31。6名の委員による投票の結果、満場一致で作品31が選ばれた。ここで注目されるのは、ピアノ科教授、院長、委員によって提案された候補曲がすべてショパ

<sup>1131</sup> «[...] assureraient seuls à Chopin une place à part dans l'art musical, et lui donneraient son véritable rang de compositeur inspire, créateur *génial*, comme diraient les Allemands, s'il n'avait déjà conquis cette place par tant d'œuvres du plus grand mérite. » *PC*, p. 11.

<sup>1132</sup> « Le sentiment de poétique expression de cette étude doit être exprimé avec âme, la sonorité profonde et soutenue. » Frédéric CHOPIN, *op. cit.*, p. 12.

<sup>1133</sup> *EP*, p. 112.

<sup>1134</sup> « Ce morceau pourrait être essayé comme pièce de concours » *AN, AJ 37/279*, p. 507.

<sup>1135</sup> *AN, AJ 37/207-1*, p. 283.

ンの作品で、しかも満場一致で選ばれたのが、それまで一度も課題曲になったことのない《スケルツォ第2番》だったという点である。こうした動きからは、1880年代にショパンの多様な作品を積極的に教育に定着させようという音楽院の意思を読み取ることができる。

11件記録された幻想曲のうち、7件は《幻想曲》作品49、1件は《幻想曲=ポロネーズ》である。「幻想曲」ジャンルのショパンの作品は、1860年代以前には記録に現れなかった。作品49が最初に記録されるのは、1873年6月のドラボルドの試験においてで、1877年6月以降、マサール夫人、ル・クーペがドラボルドに続いた。マルモンテルのクラスの試験で演奏されたのは1879年になってからで、この作品の受容は他のジャンルほど急速には進まなかった。この作品に関しては、マルモンテルのエディションが出版されるのは1883年のことであるが、1880年代になっても記録件数はほとんど変わらなかった。

《前奏曲集》作品28について、マルモンテルは1858年の時点では「比較的中級程度の小品、ショパンの様式と手法の概要を示す」<sup>1136</sup>と述べるに留まっていた。しかし、1876年には既に練習曲とともに「天才的な創造者 (créateur génial)」<sup>1137</sup>の証しとなる作品に数えられていた。それでも、前奏曲の記録件数がショパン作品のジャンル中もっとも少ないのは、曲の長さ故であると考えられる。マルモンテルは、退任するまで前奏曲を試験で生徒に弾かせることはなかった。一方、ル・クーペとドラボルドのクラスでは、1870年代に、生徒が少なくとも3回は第16番(変ロ短調)を弾いている。右手の音階と左手の跳躍を技術的課題とするこの前奏曲は、むしろ練習曲として導入されたと考えられる(譜例II-5-1<sup>1138</sup>)。

#### 譜例 II-5-1. F. ショパン 《前奏曲集》 作品28 (1839)、第16番、mes. 1-7

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's Preludes, Op. 28, No. 16. The page is numbered '8' in the top left corner. The score is for piano and is in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Presto con fuoco'. The score consists of two systems of music. The first system starts with a forte (f) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system includes a 'loco' marking and continues the melodic and rhythmic patterns. Pedal markings (Ped.) are present at the beginning and end of the first system. The score is labeled 'XVI' on the left side.

1880年代にはマサール夫人、ド・ベリオ、デュヴェルノワのクラスでも「前奏曲」が記録され、件数も27件へと大きく増加する。このうち、同定された3曲はいずれも第16番であった。

<sup>1136</sup> «Petites pièces relativement de moyenne force, donnant un aperçu du style et des procédés de Chopin.» Antoine-François MARMONTEL et Léon GATAYES, «Tablettes du pianiste. Frédéric Chopin», *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 1, le 5 déc. 1858, p. 5.

<sup>1137</sup> *PC*, p. 11.

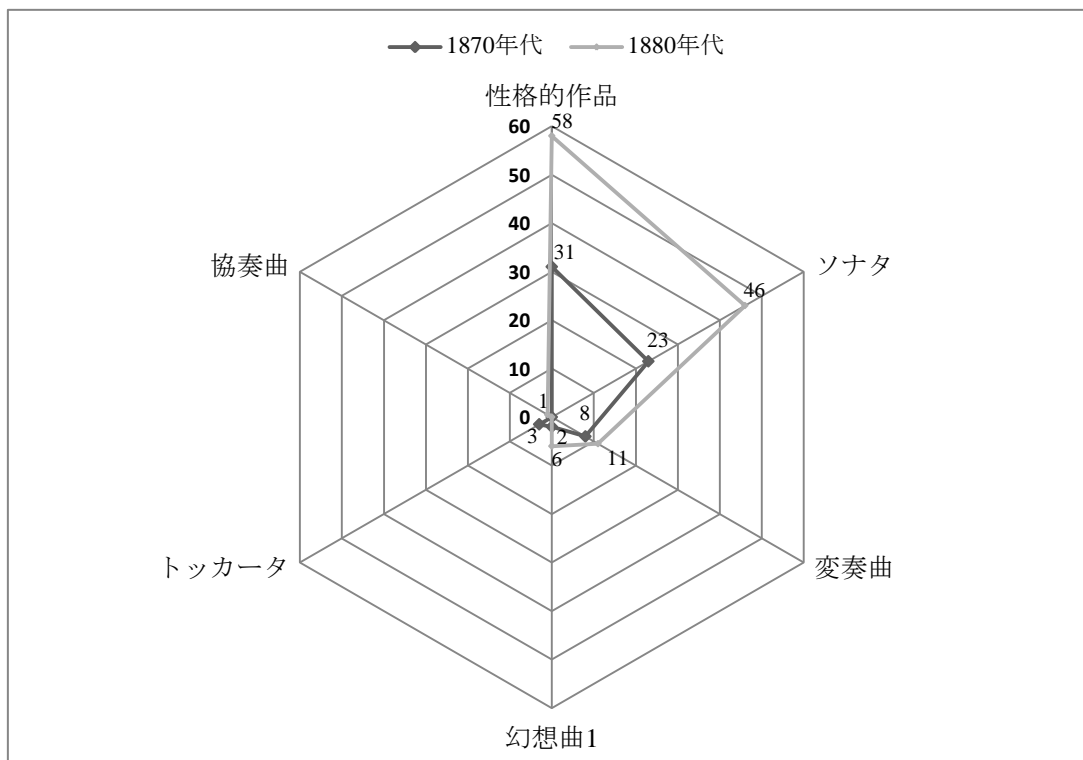
<sup>1138</sup> 譜例には右のエディションを用いた。Frédéric CHOPIN, *24 préludes pour le piano*, op. 28, Paris, Ad. Catelin & Co., 1839.

### 5-2-2-2. シューマン

1860年代、シューマン作品の演奏記録は2件しかなかった。だが、1870年代から1880年代にかけて次第に重要な地位を占めるようになり、1870年代には70件、1880年代には123件が記録された。次のグラフ II-5-7 はこれらの記録におけるジャンルの内訳と記録件数を示している。

グラフ II-5-7. 記録されたシューマン作品のジャンル内訳と記録件数 (1870・80年代)

N.B. 同定不可 (70代 : 1件, 1880年代 : 2件) はグラフに含めていない



ここから分かるように、1870年代から1880年代にかけてのシューマンの受容は「性格的作品」、「ソナタ」、「変奏曲」、「幻想曲1」のジャンルを中心としており、20年間でいずれのジャンルでも同程度の割合で受容が拡大している。

マルモンテルは、1880年に出版した『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の一章をシューマンに割いている。この執筆のためにマルモンテルは、1870年代にフラクスランド社から出版されていたシューマン作品のあらゆる編成・ジャンルの作品を熱心に研究した。マルモンテルは、シューマンの受容から十分な時間が経っていないことを考慮して決定的な評価を保留しつつも、その音楽的・歴史的重要性を主張している。

シューマンの諸傾向、作品、影響力に対する十全な判断に関して、ザクセンの大家がその兆しを見せている急激な変化の只中でこのような決定的な評価を下すことは時期尚早である。夢想的で集中的な性質、力強く複雑な才能、リートの詩人はまだ長い間、熱狂と定まらない批評の反応の中に置かれるだろう。だが、既に現在から、彼の先覚者としての役割は比類ないものであり、シューマンの名は歴史的・音楽的の価値を同

時に有している<sup>1139</sup>。

前章でみたように、1860年代はフランスにおけるシューマンの導入が活発になり始めた時期だったが、マルモンテルは1870年代に、シューマンを19世紀のピアノ音楽の先覚者として位置づけている。この「先覚者 (initiateur)」という表現は、1861年に《タンホイザー》がオペラ座で上演されて物議を醸したヴァーグナーに代表される、ドイツの19世紀の急進的な作曲家を念頭に置いている。このことは、次の引用にみるように、マルモンテルがシューマンを「未来の音楽 (musique de l'avenir)」と関連付けていることから分かる。

私は全く公平に、シューマンのピアノ作品を評価することができると思う。現代ドイツの流派の風変わりな様式、途切れがちで冗漫な様式にほとんど熱中していない分だけ、多少なりとも「未来の音楽」を意識している伝道者ロベルト・シューマンには、彼と同じ道を歩んだ大半の改革者たちよりも限りなく優れた音楽性を快く認めることができる<sup>1140</sup>。

つまりシューマンは、1870年代の内にドイツの新しい音楽的潮流の中でもっとも優れた作曲家として理解され、ピアノ作品が導入されるようになったと言える。1880年代におけるシューマン作品の受容拡大は、この評価が教授たちの間で共有され始めたことを示すものとして見られる。マルモンテル自身も、1887年から1890年にかけて『エコール・クラシック』の第5シリーズの一部として、シューマンの15作品を出版した<sup>1141</sup>。

では、具体的にどのような作品が定期試験で演奏されたのだろうか。次の表 II-5-19 に、個々の作品とその記録件数を示す。この一覧に基づいて個々のジャンルと作品の関係を、ジャンル毎に検討する。

---

<sup>1139</sup> « Quant à un jugement complet sur les tendances, l'œuvre et l'influence de Schumann, il est trop tôt pour porter cette appréciation définitive en pleine crise de l'évolution, dont le maître saxon a donné le signal. Nature rêveuse et concentrée, talent puissant et complexe, le chantre des *lieders* appartiendra pendant longtemps encore aux engouements comme aux réactions d'une critique indécise. Mais dès à présent son rôle d'initiateur est hors de conteste, et le nom de Robert Schumann a une double valeur historique et musicale. » SV, 1880, p. 246.

<sup>1140</sup> « Je crois pouvoir apprécier en toute impartialité l'œuvre de piano de Robert Schumann. Peu enthousiaste du style bizarre, bigarré, haché et diffus de l'école moderne allemande, il m'en coûte d'autant moins de reconnaître à Robert Schumann, apôtre plus ou moins conscient de la « musique de l'avenir », une musicalité infiniment supérieure à celle de la plupart des réformateurs qui ont marché dans sa voie. » *Ibid.*, p. 245.

<sup>1141</sup> 『エコール・クラシック』に含まれたのは次の作品である。作品 7, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 68, 82, 124。

表 II-5-19. 記録されたシューマンの作品と記録件数 (1870・80 年代)

N.B. 表示順は 1870 年代の記録件数の多い順

記録された作品	作品番号	ジャンル	1870 年代の記録件数	1880 年代の記録件数
ピアノ・ソナタ第 2 番	22	ソナタ	15	34
幻想小曲集 (ロマンチックな小品集)	12	性格的作品	9	4
12 の交響的練習曲	13	変奏曲	8	11
ヴィーンの謝肉祭	26	性格的作品	6	10
クライスレリアーナ	16		5	6
トッカータ	7	トッカータ	3	0
アラベスク	18	性格的作品	3	0
幻想曲	17	幻想曲	2	5
8 つのノヴェレツテ	21	性格的作品	3	6
ピアノ・ソナタ第 1 番	11	ソナタ	1	3
ピアノ・ソナタ第 3 番	14	ソナタ	1	7
森の情景	82	性格的作品	1	1
謝肉祭——4 音に基づく可愛い情景	9		0	19
パピヨン	2		0	2
ダヴィッド同盟舞曲集	6		0	1
ピアノ協奏曲	54	協奏曲	0	1

まず、「性格的作品」に分類した作品で 1870 年代に記録されたのは、《幻想小曲集》作品 12、《クライスレリアーナ》作品 16 (ショパンに献呈)、《アラベスク》作品 18、《8 つのノヴェレツテ》作品 21、《ヴィーンの謝肉祭》作品 26、《森の情景》作品 82 の 6 作品である。1868 年にル・クーペのクラスで初めて記録されたシューマンの小品は、1870 年代に入ると、ル・クーペのクラスを中心に、ファランク夫人以外のすべてのクラスで記録されるようになる。1870 年代に 5 件以上記録されたのは、作品 12 (8 件)、16 (5 件)、26 (6 件) の 3 作品である。フランスでは「ロマンチックな小品集 (Pièces romantiques)」<sup>1142</sup>のタイトルで出版されていた作品 12 は、9 件のうち 8 件がル・クーペ、1 件がマチアスのクラスで記録されている。この小品集からは、第 1 番〈夕べに (Au soir/Des Abends)〉、第 3 番〈なぜ? (Et pourquoi ?/Warum ?)〉、第 4 番〈ふさぎの虫 (Papillons noirs/Grillen)〉、第 5 番〈夜に (Nuitamment/In der Nacht)〉の 4 曲が記録されている。ショパンのノクターンが試験で演奏されていたように、シューマンにおいても遅いテンポの第 1、3 番が記録されている点は、修得されたメカニズムの上に成立する表現上の技術が評価の対象となっていたことを示唆している。このことは、急速なテンポの曲にも当てはまる。マルモンテルは、16 分音符の急速な伴奏が一貫して続く〈夜に〉について、1887 年に出版されたエディションで「表情豊かで熱っぽく波乱の感情。伴奏の熱を帯びた動揺は曲の間中保たれるが、旋律の面白味を弱める瞬間は少しもない<sup>1143</sup>」と書き、性格の表現に注意を促している。

《クライスレリアーナ》作品 16 は、1870 年代には第 1 番のみが専らル・クーペのクラスで記録されたが、1880 年代にはマサール夫人、マチアス、ド・ベリオ、フィッツのクラスでも演奏されるようになり、演奏される曲も第 1、2、7 番に拡大した。マルモンテルは 1890 年に出版したエディションへの註釈で、この曲集に高い芸術的価値を認めて次のように書いている。

<sup>1142</sup> Robert SCHUMANN, *Pièces romantiques pour le piano*, op. 12, Paris, J. Maho, 1857.

<sup>1143</sup> « Sentiment expressif, chaleureux, mouvementé. L'agitation fiévreuse de l'accompagnement conservée pendant la pièce entière, sans toutefois amoindrir un seul instant l'accentuation et l'intérêt mélodique. » *Id.*, *Pièces romantiques* op. 12, Paris, Heugel, 1887, p. 13.



シューマンの創造的天分、熱狂的な想像力はこの一連の性格的小品において、堂々たる権威をもってはっきりと示されている。だが、これらのページを望ましい感情の中で演奏するには素晴らしい指、さらには優れたヴィルトゥオジティをもっているだけでは十分ではない。これらの頁では幻想がいわゆる古典的な手法と緊密に結びつけられており、哲学者、思索家たる音楽家の天才的な頁を確信に満ちたアクセントを伴って演奏するには、真の芸術家の精神と感性をもつことが重要である<sup>1144</sup>。

演奏者にメカニズムの達成のみならず「真の芸術家の精神と感性 (l'esprit et la sensibilité d'un véritable artiste)」の必要性を主張する点は、ル・クーペが1860年代にベートーヴェンのソナタを演奏する生徒に「大芸術家の魂 (l'âme d'un grand artiste)」を要求したと類似している。さらに、シューマンに「古典的」特徴が認められている点も重要である。マルモンテルは既に1880年にこの点を指摘している。

先入観なく彼の作品全体を研究すると、彼の音楽様式が被った様々な影響と際立った変化があることにすっかり気づく。自由な幻想にはっきりと認められる傾向、また教育者に科された足かせを免れた彼の傾向にも拘らず、この作曲家が古典的な大家たちによって聖別された形式を彼のシリアスな作品の中に保存していることはたびたびある。シューマンの芸術的遺産に含まれるパッセージにベートーヴェン、ヴェーバー、メンデルスゾーン、ショパンからの遺贈物を、そしてリートと多声部の声楽曲にはフランツ・シューベルトのそれをたやすく見出すことができる<sup>1145</sup>。

マルモンテルは、過去の「大家」との連続性というこの観点から、《クライスレリアーナ》が全くの「自由な幻想 (fantaisie libre)」の産物ではなく、過去の作曲家に負っている故になお一層、高邁な「精神と感性」が演奏者に求められることを主張している。

《ヴィーンの謝肉祭》作品26は、1870年代、1880年代を通して第5番(フィナーレ)のみが記録されている。この作品は、1870年にはマルモンテルとマチアスのクラスでしか記録されなかったが、1880年代には彼ら2教授に加えドラボルド、ル・クーペ、デュヴェルノワ、フィッソのクラスでも演奏されるようになり、記録数も4件増加した。1880年代にはシューマンの作品について共通の理解が確立されたことが分かる。1880年の著書でマルモンテルは、この作品で《ラ・マルセイユーズ》が引用されることについて<sup>1146</sup>、ドイツ的抒情性 (lyrisme) に通じたシューマンが「フランスのことを決して悪く言ったのではない (n'a jamais médité de la France)」<sup>1147</sup> ことの証しとして、普仏戦争後のフランスにおけるシューマンの地位を擁護している。1887

<sup>1144</sup> « Le génie inventif, et l'imagination enfiévrée de R. SCHUMANN se sont affirmés dans cette suite de pièces caractéristiques, avec une autorité magistrale, mais il ne suffit pas d'avoir d'excellents doigts et même une grande virtuosité pour interpréter dans le sentiment voulu ces pages où la fantaisie s'unit si étroitement avec la facture, dite classique, il importe d'avoir l'esprit et la sensibilité d'un véritable artiste pour traduire avec l'accent convaincu ces pages géniales d'un musicien philosophe et penseur, malgré les lacunes que le trouble cérébral a pu y laisser. » *Id.*, *Kreiseriana*, Paris, Heugel, 1890, p. 13.

<sup>1145</sup> « Malgré ses tendances souvent affirmées pour la fantaisie libre, exempte des entraves imposées par les pédagogues, le compositeur essaie fréquemment de conserver à ses œuvres sérieuses les formes consacrées par les grands maîtres classiques. Il est facile de saisir au passage dans l'héritage artistique de Schumann plus d'un legs de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn, de Chopin et même de Franz Schubert, dans ses lieder et chants à plusieurs voix. » *SV*, p. 242.

<sup>1146</sup> 引用が行われるのは293~299小節である。

<sup>1147</sup> *SV*, p. 245.

年にマルモンテルは、自身で校訂したこの作品に対する註釈を次のように書き始めている。

この堂々たる幻想曲は、力強い音楽的気質の持ち主、深い思索家、詩人、哲学者を兼ねた天才の作曲家、R. シューマンの独創的で個人的な様式についてのはっきりとした趣をよく示している<sup>1148</sup>。

ここでは、《クライスレリアーナ》への註釈にはなかった「詩人 (poète)」という肩書きが加わっている。1850年代にショパンやヘラーに認められた、非物質的な理想を追究する作曲家としての評価がここには明示されている。同じ註釈でマルモンテルは、定期試験で演奏された第5番については「簡潔さと揺るぎなさのモデル (un modèle de concision et de fermeté)」と見做し、「ただ大家たちのみがこうした手腕の確かさと完璧な均衡をもってして書くすべを知る」<sup>1149</sup>と述べている。つまり、フィナーレだけ試験で取り上げられたのは、急速なテンポで重音や音階、分散和音にメカニクな教育的意義が見出されたからだけでなく、第1主題を再現しない簡潔なソナタ形式によるこの曲に見出された古典的美点が重視されたからでもあった。

1880年代には《アラベスク》作品18が記録されなくなった代わりに、1870年代に演奏されなかった初期作品《蝶々》作品2、《ダヴィッド同盟舞曲集》作品6、《謝肉祭——4つの音符に基づく可愛い情景》作品9が記録された。中でもとりわけ数多く記録されたのは作品9である。この19件のうち、17件はマサール夫人のクラスで演奏されている。1884年1月21日に行われた試験で、彼女は生徒たちに、この曲集の2、8、10番を除く18曲を分担して演奏させている<sup>1150</sup>。定期試験におけるこうしたプログラミングは、単に個々の生徒たちの進歩を測るためではなく、曲集の全体が弾かれるのを生徒、教授、審査員が共通に体験することを意図したものである。試験曲目を演奏会風に提示するこの試みを通して、マサール夫人は、それまでにマチアスのクラスで一人しか弾いたことのなかったこの曲集の作品を全体的に提示し、シューマン作品の価値を同僚に問いかけようとした。

性格的小品について多く記録されたジャンルはソナタである。1870年代に見られる23件の記録のうち、15件が《ピアノ・ソナタ第2番》作品22と同定されており、過半数を占めている。この作品が初めて記録されたのは、1872年1月に行われたエルツのクラスの試験においてであった。一方で第1、第3ソナタはそれぞれ1件しか同定されていない。1880年代には、46件の記録のうち34件が第2ソナタで、変わらずこの作品が重視された。第2ソナタを含むシューマンの大規模作品について、マルモンテルは次のように書いている。

音楽的で情熱的、色彩豊かな着想は真の詩的感情を湛えている。さらに認めるべきは、異なる部分の見事な配置、完璧な均衡と展開される諸部分の論理的な連関である。和声の構成は明瞭で、異論の余地なき熟練の手腕、美点の総体は、堂々たる業績に列せられ価値がある<sup>1151</sup>。

<sup>1148</sup> « Cette fantaisie magistrale donne bien la note exacte du style original et personnel de R. Schumann, tempérament musical puissant, compositeur génial doublé d'un penseur profond, poète et philosophe. » Robert SCHUMANN, *Carnaval de Vienne*, op. 26, Paris, Heugel, 1887, p. 2.

<sup>1149</sup> « [S]euls les grands maîtres savent écrire avec cette sûreté de main et cet équilibre parfait. » *Ibid.*

<sup>1150</sup> Cf. AN, AJ 37/289, p. 109-110.

<sup>1151</sup> « Les pensées musicales, chaudes et colorées, ont un véritable sentiment poétique. Il faut encore reconnaître la belle ordonnance des différentes parties, le parfait équilibre et l'enchaînement logique des développements. Le plan harmonique est clair, l'habileté de main incontestable, et l'ensemble mérite d'être placé au rang des œuvres magistrales. » SV, p. 241.

マルモンテルは、ここでシューマン作品を2つの側面から評価している。一つは《ヴィーンの謝肉祭》への註釈でも言及している「詩的 (poétique)」側面である。もう一つは、マルモンテルがやはり《ヴィーンの謝肉祭》作品9のフィナーレに対しても用いた「完璧な均衡 (parfait équilibre)」という表現に示される楽曲の古典的な構成である。マルモンテルは、一方で19世紀の古典としてのショパンやヘラーの作品を形容する「詩的」という語を用いながらも、他方では、主題とその展開が明快かつ論理的に行われる18世紀以来の古典的な楽曲構成法に美点を見出している。

しかし、マルモンテルは第2ソナタに見出した「明瞭さ」をシューマン作品一般に、常に見出していたわけではない。

高尚な息吹、凡庸で月並みなものに対する絶えざる嫌悪の点からすれば、シューマンを攻撃することは不可能である。だが、旋律の細部におけるもっとも明瞭な欠点は、シンコペーションの濫用と、当たり前のように移動されるアクセントについてのくたびれるほどの先入観である。あえぐようなリズムは演奏者や聴き手に息つく暇を与えない。頻繁に起こる転調、錯綜するリズムについて注意を促しておくのがよいだろう。これらは演奏者が不完全か単に凡庸である場合には、互いに「聴き手を」喜ばせることを妨げ、混乱が生じることは不可避となる。だがこれらのあまりに創意工夫に富んだ複雑さは、大規模であれ小規模であれ、彼のあらゆる作品の中にシューマンがもち込んだ細心の配慮を示すものでもある<sup>1152</sup>。(下線強調は筆者による)

ここでは、シューマン作品における不規則なアクセント付け、錯綜したリズムの多用、頻繁な転調が、シューマン作品の決定的な評価が保留される根拠として取り上げられている。しかし、下線で強調した文は、この複雑さ、シューマンの「細心の配慮 (soin minutieux)」を巧みに演奏に反映できることこそが、演奏者の卓越した解釈の能力と演奏の技量を示すことになるということを暗に述べている。

古典的形式に則った第2ソナタは、音楽院がシューマンを導入する上では異論のない作品であった。マルモンテルはこの「明瞭な」ソナタを足がかりにして、さらに複雑に書かれたシューマンの作品を理解しようと努めている。このように、シューマンの第2ソナタは、シューマンに対する評価の一つの判断基準となり、その周囲でこの作曲家の位置づけが行われるような、一つの評価軸であった。

性格的作品、ソナタ以外のジャンルは記録件数が少ないが、その中でも比較的多く記録されているのは、「変奏曲」ジャンルに分類した《交響的練習曲》作品13である。この作品が初めて記録されたのは、第2ソナタと同様エルツのクラスにおいてで、1873年6月の試験で演奏された。1870年代には、エルツに続いてマチアスとマサール夫人が生徒に演奏させている。1880年代には、マチアス、マサール夫人以外にも、マルモンテルと彼らの後任のディエメール、デュヴェルノワ、フィッツがこの作品を取り上げている。しかし、演奏される回数は1870年代から3件しか増えていない。この作品が性格的作品やソナタほど演奏されなかったのは、その規模と難易度のためであろう。マルモンテルは、1876年に出版した教材の一覧表の中で、シュー

<sup>1152</sup> « Au point de vue des aspirations élevées, de la perpétuelle horreur du banal et du vulgaire, Schumann est inattaquable. Et pourtant, dans le détail de la mélodie les défauts les plus apparents sont l'abus des syncopes et le parti pris fatigant du déplacement normal des accents ; les rythmes haletants ne laissent pas respirer l'interprète ou l'auditeur. Il convient de signaler les modulations fréquentes, les enchevêtrements de rythmes se contrariant à plaisir, et amenant, si l'exécution est imparfaite ou simplement ordinaire, un trouble inévitable. Mais ces complications trop ingénieuses prouvent aussi le soin minutieux apporté par Schumann dans toutes ses œuvres, petites ou grandes. » *Ibid.*

マンの作品 13 を「特別な訓練課題と超絶的に難しい練習曲集」というカテゴリーに分類している<sup>1153</sup>。だが、この作品は必ずしも技巧上の難しさのみによって試験で取り上げられた訳ではない。マルモンテルは、1889年に校訂したこの作品に次のような註釈を付けている。

この威厳ある作品においては、シューマンの強烈な個性が大きな権威、異論の余地なき天才的な激しさを伴ってはっきりと示されている。これほど感嘆すべきもの、つまり多様でかくも独創的な変奏の典型、あるいは音楽的創意をまとめ上げるエネルギー的な様式、完全な全体、多様性の中での統一性の中で変容する主要楽想は本当に知られていない。これらの見事な交響的練習曲は貴重かつ極めて強い興味をそそる作品であるが、芸術的な演奏と超絶的なヴィルトゥオジティを要求する<sup>1154</sup>。(下線強調は筆者による)

「多様性のなかの統一性 (l'unité dans la variété)」という表現から、マルモンテルは 16 小節の主題と 12 の変奏からなるこの作品を統一した全体として捉え、様式の一貫性に大きな価値を見出していることが分かる。彼は《ウィーンの謝肉祭》作品 26 のフィナーレにおいて、また第 2 ソナタへの註釈においても、構成の均衡に様式上の美点を認めていた。均整のとれた全体という評価の観点に変奏曲にも適用され、個々の変奏が示す多様性と同時に様式上の統一が認められている。マルモンテルが卓越した身体的演奏能力としての「超絶的なヴィルトゥオジティ (virtuosité transcendante)」のみならず「芸術的な演奏 (interprétation artistique)」という質を演奏者に要求するのは、作品の多様性と統一性を同時に理解する力、つまり作品の構成の細部と全体を同時に把握する、作曲上の理解力が必要だと考えたからである。この観点から、1873年に導入されて以降 1880 年代の末までにこの作品は変奏曲の模範的作品としての地位を獲得した。

リストに献呈された《幻想曲》作品 17 の記録件数は作品 13 よりもさらに少なく、1870 年代には 2 件、1880 年代には 6 件である。だが、この作品についてもマルモンテルは「詩的な着想 (pensée poétique)」、「全体として天才的 ([Cette œuvre] dans son entier est génial)」という言葉を用いて詩的特質を強調し、作品の様式を全体的観点から評価している。さらに、「ただ優れた芸術家たちだけが理解でき巧みに演奏しうる (ne peut être comprise et bien interprétée que par des artistes de valeur)」とも述べており、作品に相応しい「芸術的」演奏者を要求している。

1870 年代にマルモンテルとマチアスのクラスで 3 回のみ記録された《トッカータ》作品 3 は、1880 年代には全く演奏されなくなった。一貫した 16 分音符の重音と和音に基づく急速なこの作品は、一つの音型に基づくモチーフが反復される点で、メカニズムの鍛錬を重視している。そのためこの作品は、詩的性格や全体的構成が美点と認められていたシューマンの代表作とは見做されなかったと考えられる。このことは、1870 年代から 1880 年代にかけて、教育的力点がメカニク的な訓練よりも、その先にある作品の解釈に置かれていたことを示している。

協奏曲は 1880 年代に 1 件しか記録されていない。ヒラーに献呈されたイ短調の《ピアノ協奏

<sup>1153</sup> Antoine-François MARMONTEL, *Art classique et moderne du piano, Vade-mecum du professeur de piano. Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes*, Paris, H. Heugel, 1876.

<sup>1154</sup> « Dans cette magistrale composition, la puissante individualité de R. Schumann s'affirme avec une grande autorité, une intensité géniale incontestable, on ne sait vraiment ce que l'on doit le plus admirer ou des types divers et si originaux des variations, ou du style énergique qui relie ces inventions musicales, ces transformations de la pensée initiale, dans un ensemble parfait, l'unité dans la variété. Ces belles études symphoniques sont un travail précieux et du plus vif intérêt, mais exigent une interprétation artistique, une virtuosité transcendante. » Robert SCHUMANN, *Études symphoniques*, op. 13, Paris, Heugel, p. 2.

曲》作品 54 のパリにおける受容は、既に 1865 年に始まっていた。この年の 1 月にはサン＝サーンス、翌年には A. ヤエルが演奏している。これらの機会に際して批評家たちは、この協奏曲を一方では楽想の明快さ、その展開の魅力、主要楽想が独特の仕方で回帰する点を称賛し、他方では反復が多すぎると批判した<sup>1155</sup>。ピアノ科でシューマンの協奏曲がほとんど受容されなかったのはしかし、作品に対する評価が定まっていなかったというよりは、この作品が、音楽院が尚も導入に慎重だった交響的協奏曲の一種と見做されていたからである。マルモンテルは 1876 年の著書で、モーツァルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーンを交響的協奏曲の作曲者と見做し、シューマンをその「現代的」な後継者の一人と見做している<sup>1156</sup>。

### 5-2-2-3. ヘラー

ヘラーは、1860 年代にはタールベルクと同じ 5 件が記録され、この世代では記録件数に大きな差こそあれ、ショパンに次ぐ地位を占めていた。前節では、1860 年代にヘラーに規範的価値を認める言説が顕著になったことは確認したが、記録件数の少なさから、定期試験におけるヘラーの位置づけは判然としなかった。1870 年代にヘラーの名前は 29 件記録され、1880 年代には 2 件増加して 31 件となる。ショパン、シューマンの記録件数とは大きな差が開いているが、存命中の作曲家の中でヘラーは、この世代でもっとも重視された作曲家であったことが分かる。

1850 年代末から 1860 年代にかけて、ル・クーペ、マルモンテル、フェティスらによって主張されたヘラーの権威は、1870 年代には揺るぎないものとして定着した。1878 年にマルモンテルは自著『著名なピアニストたち』<sup>1157</sup>の中で、フェティスが示した孤高の芸術家としてのヘラーのイメージを繰り返し強化している。

シュテファン・ヘラーは、気高き感情と良心に長けたかの雄々しき芸術家という種族の一員である。芸術と類まれな個人の尊厳に深い敬意を払う彼ら芸術家は、強靱に鍛えられた心と選り抜かれた知性の持ち主であり、理想信仰の至上法則を生み出す人々である。そのような人々にとって、成功や束の間の人気に、一体何の意味があるだろうか、もし己の欠点や妥協と引き換えにそのようなものを買求めたり、流行を追って悪趣味に追従したりしなければならぬのだとしたら？自身の知的で精神的な喜びのために芸術を愛する芸術家たちは、大衆など気にはかけはしない。彼らはもっと高尚な目的をもち、たえず純粋な靈感と魅力的な形式を追い求めている。シュテファン・ヘラーはこうした自覚的で倦むことのない求道者の小さな一団に属している<sup>1158</sup>。

ここには、フェティスが見出した芸術的「頹廢」の時代に、大衆に迎合しない理想の追求者

<sup>1155</sup> Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 168. サン＝サーンスの演奏についてはジェルマ Maurice GERMA、ヤエルの演奏についてはバヌリエが『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌（1865 年第 5 号、1866 年第 15 号）に批評を書いた。

<sup>1156</sup> SV, *op. cit.*, p. 6.

<sup>1157</sup> マルモンテルのこの著作は、1876 年 10 月 22 日に出版された『ル・メネストレル』誌第 47 号で始まり、1878 年 4 月 20 日付けの同紙第 20 号まで連載された、30 名のピアニスト兼作曲家に関する文章を一冊にまとめたものである。

<sup>1158</sup> « Stephen Heller appartient à cette race d'artistes vaillants, aux sentiments élevés, à la conscience prédominante, ayant un profond respect pour l'art et une rare dignité personnelle, âmes fortement trempées, intelligences d'élite, faisant leur loi suprême du culte de l'idéal. Qu'important pour elles le succès et la popularité éphémères, s'il faut les acheter aux prix de défaillances ou de compromissions et sacrifier au mauvais goût en poursuivant la vogue ? Les artistes qui aiment l'art pour ses jouissances intellectuelles et morales se préoccupent peu de la foule ; ils ont un but plus élevé, ils poursuivent sans cesse la pureté de l'inspiration, et le charme de la forme. Stephen Heller est de ce petit groupe de chercheurs consciencieux et infatigables. » PC, p. 27.

としての「音楽詩人」ヘラーの姿が再び描き出されている。マルモンテルはさらに、大衆的趣味と距離を保ち「理想信仰 (culte de l'idéal)」に専念するヘラーの作品を、理想的な古典的作品についての知識に裏づけられた健全な音楽の模範として位置づけている。

引き締まった様式、自然で健全な形式は彼の作品の特徴であるが、それらは第一に、彼の知的な実直さと、あの類まれな曇りなき誠実さからきている。安易な作品が量産される昨今において、これらの特徴はどんなに賞賛してもしすぎることはない。それらはまた、古今の大家を熱心に研究する姿勢、深く瞑想し、高度に意識を集中させる習慣にも由来している。ヘラー作品がもつ上品で高貴な特徴はまさにこうした複合的な要因に負っているものであり、後世の人々にとってそれは、想像力溢れる作品へと導いてくれる真のパスポートとなるのだ<sup>1159</sup>。(下線強調は筆者による)

「古今の大家 (grands maîtres anciens et modernes)」を尊重し、その上に独創的な作品を生み出す作曲家としてのヘラーのイメージは、教育的文脈においては道徳的な意味をもつ。ヘラーはピアノ科の生徒たちを、量産されるポルカ、カドリーユ、ワルツや性格的作品などのジャンル<sup>1160</sup>から切り離し、生徒に物質的(身体的) 喜びより「知的で精神的な喜び (jouissances intellectuelles et morales)」、「健全 (sain)」さを提供する作曲家として重視された。ヘラーはこの人格的陶冶に資する同時代の稀有な作曲家として重視された。

次のグラフは、1870年代、1880年代に定期試験で記録されたヘラー作品のジャンルの内訳を示している。その直後に示す表は、記録された個々の作品と記録件数を一覧している。

---

<sup>1159</sup> « La fermeté de style, la forme naturelle et saine, qui caractérisent ses compositions, tiennent d'abord à sa probité intellectuelle, à cette rare et sereine loyauté qu'on ne saurait trop applaudir en ce temps de productions faciles. Elles tiennent aussi à son étude assidue des grands maîtres anciens et modernes, à ses habitudes de méditation profonde et de puissante concentration. Voilà les causes multiples auxquelles les compositions de Heller doivent ce cachet de distinction et de noblesse qui est le véritable passe-port des œuvres d'imagination auprès de la postérité. » *Ibid.*

<sup>1160</sup> マルモンテルは『著名なピアニストたち』の中でフェティスの述べる「頹廢」と同様の減少を同時代のピアノ音楽に見出し、次のように書いている。「だが、反対にオリジナルと自称するわりにはセンスや着想がからっぽで意味の通じない音楽のことばで書かれた小品に、なんとまあ滑稽味のあるタイトルや気取ったラベルが付けられていることだろう！」 « [...M]ais, en revanche, que de titres burlesques, d'étiquettes prétentieuses sur des pièces dites originales, mais vides de sens, d'idées, écrites dans un véritable patois musical ! »

PC, p. 163.

グラフ II-5-8. 記録されたヘラー作品のジャンル内訳と記録件数 (1870・80年代)

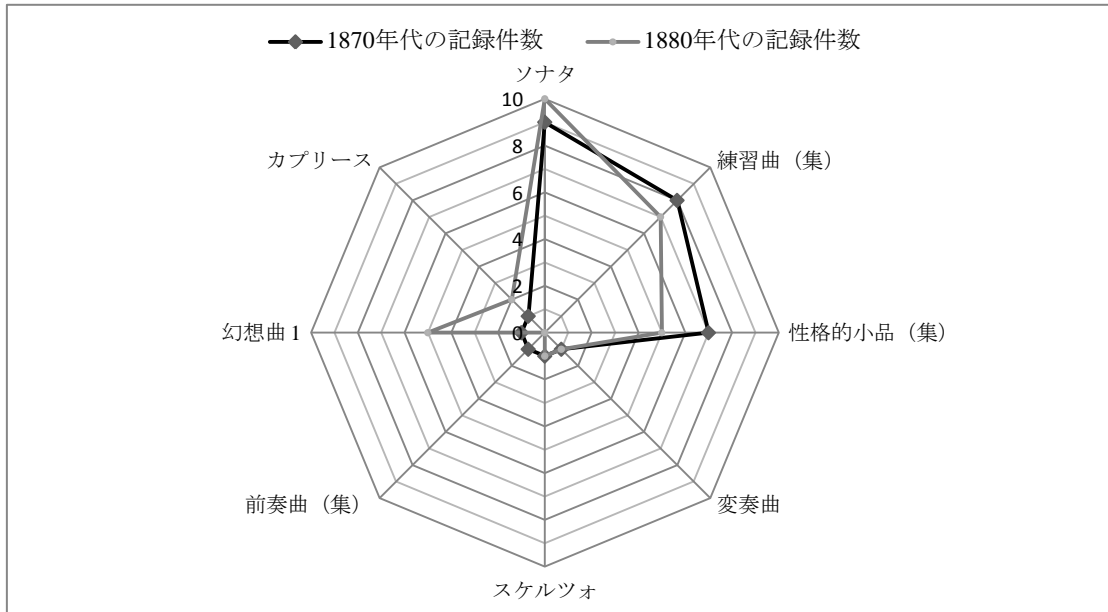


表 II-5-20. 同定されたヘラー作品の内訳と記録件数 (1870・80年代)

N.B. 濃いグレーで着色したタイトルは他の作曲家の主題に基づく作品、  
出版年が薄いグレーで色付された作品は 1870 年代に出版された楽曲

タイトル	ジャンル	作品番号	出版年	1870年代の記録件数	1880年代の記録件数
ピアノ・ソナタ第3番	ソナタ	88	1856	7	6
ヴェーバーの《魔弾の射手》に基づく練習曲集	練習曲(集)	127	1871	7	5
孤独者の散歩第3集	性格的作品	89	1857	2	0
スケルツォ	スケルツォ	24	1841	1	0
練習曲集	練習曲(集)	46	1844	1	0
F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による幻想曲	幻想曲	69	1849	1	5
24の前奏曲	前奏曲	82	1853	1	0
メロディ——リート	性格的作品	120	1867/68	1	0
森の中で	性格的作品	128	1872	1	0
2つの即興曲		129	1871/72	1	0
2つの演奏会用間奏曲		135	ca 1872	1	3
ベートーヴェンの主題による33の変奏曲	変奏曲	130	1871/72	0	1
シューマンの主題による変奏曲	変奏曲	142	1877	1	0
ピアノ・ソナタ第4番	ソナタ	143	ca 1877	1	3
幻想的スケルツォ	スケルツォ	57	1846	0	1
ソナタ第2番	ソナタ	65	1849	0	1
孤独者の夢 (J. J. ルソー)	性格的作品	101	1862	0	2
メンデルスゾーンの主題による2つのカプリース	カプリース	144	ca 1877	0	1

記録件数の上位3位は、1870年代、1880年代を通して上から順にソナタ、練習曲、性格小品という順になっている。協奏曲を書いていないヘラーの作品において、ソナタはもっとも古典的なジャンルであった。1870年代に記録された9件のソナタのうち、《ピアノ・ソナタ第3番》作品88が7件を占め、第4番が1件、その他は同定できない。ヘラーのソナタはマルモンテル、ル・クーペ、マチアス、ドラボルドのクラスで記録されており、ファランク、マサール両夫人のクラスでは、1870年代から1880年代を通して一度も記録されていない。

ヘラーの擁護者、マルモンテルの彼のソナタに関する見解は次のようなものであった。

ヘラーの優越性は、彼の3つのソナタによって改めて強く主張されることとなった。これら堂々たる作品の全体、細部のいずれにおいても、靈感の衰えを示す箇所は唯の一つさえ認めることができない。独創性はそれでいて尚も異論の余地がない。のびのびと展開されるこれら見事な作品は、着想の質、リズム、線の織り重ね方の点からみても、シュテファン・ヘラー個人の様式に属している。ヘラーは自分自身のみをよりどころとし、ベートーヴェン、ヴェーバー、シューマン、メンデルスゾーンのいずれの偉大なモデルをも基礎としないで作曲している。そうではなく、彼は自身でありつづけながらも、それらと肩を並べることができたのだ<sup>1161</sup>。(下線強調は筆者による)

ヘラーのソナタはこのように、彼の個人様式がもっとも際立つ作品として位置づけられ、過去のドイツの「大家」に匹敵する資格を与えられている。フェティスは1866年にヘラーをメンデルスゾーン、ショパン、シューマンと比較していたが<sup>1162</sup>、マルモンテルはさらにヴェーバー、ベートーヴェンまで引き合いに出し、ヘラーを古典的「大家」の一人に位置づけた。彼はさらに、ヘラーがオーケストラのために作品を書いていないにも拘らず、ピアニスト兼作曲家ではなく「管弦楽作曲家 (symphoniste)」と彼を見做している。

彼がピアノのために書いた作品は全体として重要なものである。いずれの作品にも様式に卓越した美点が認められる。気高い感情のこもったいくつもの上品な着想は、類まれな才能によって提示され展開されているのだ。そこに見出されるのは、ヴィルトゥオーゾの手腕と言うよりは、むしろ管弦楽作曲家のそれである<sup>1163</sup>。(下線強調は筆者による)

実際、《ピアノ・ソナタ第3番》作品88<sup>1164</sup>は楽章構成からしても、書法の点からみても交響的な特徴をもっている。楽章構成はアレグロ (ソナタ形式) -スケルツォ-アンダンテ-フィナーレ (ソナタ形式) である。第1楽章の第1主題は4度下行する動機a (譜例 II-5-2、mes.1-2) と

<sup>1161</sup> « La supériorité du compositeur devait s'affirmer avec une force nouvelle dans ses trois grandes sonates, œuvres magistrales où l'on ne peut saisir une seule défaillance d'inspiration ni dans l'ensemble ni dans les détails. L'originalité n'en est pas moins incontestable ; ces belles compositions, largement développées, appartiennent entièrement par la nature des idées, les rythmes et la contexture des traits, au style personnel de Stephen Heller. Le compositeur n'y relève que de lui-même, ne procède directement d'aucun des grands modèles, Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn ; mais il a su les égaler tout en restant lui. » *Ibid.*, p. 30.

<sup>1162</sup> Stephen HELLER, *Œuvre de piano, avec une préface de Mr J. Fétis*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1867, 188 p. Cf. 本論文 II-4-2-4.

<sup>1163</sup> « Ses compositions pour le piano forment un ensemble considérable. Toutes offrent un mérite supérieur de facture ; les idées distinguées, d'un sentiment élevé, sont présentées et développées avec un rare talent ; on y retrouve la main d'un symphoniste plus encore que celle d'un virtuose. » *PC*, p. 28.

<sup>1164</sup> Stephen HELLER, *3<sup>e</sup> sonate pour le piano*, Paris, J. Maho, 1856.



16分音符の上行音階の動機b（同譜例、mes. 3-4）からなる。

譜例 II-5-2. S. ヘラー《ピアノ・ソナタ第3番》作品88、第1楽章、mes. 1-5

このソナタでは、冒頭から既にオーケストラ風の声部書法が顕著である。左手の和弦的な伴奏（弦楽4部）を中声部におき、右手の動機aが最初は上声部（mes.1）、次いでバスで打ち鳴らされる（mes. 2）。3小節目の動機bを成す音型のアーティキュレーションは、8分音符ごとに交替する細かい弓の上下を想定しているように思われる。この主題は、展開部においてイ長調で現れた後、譜例 II-5-3 に示すように、動機aが切迫した間隔で現れ展開される。

譜例 II-5-3. 同前、mes. 92-101

また、主題再現を導く推移楽節においても、伴奏に動機cと動機aが利用されている。

#### 譜例 II-5-4. 同前、mes. 115-123

マルモンテルが見出した、ヘラーの「管弦楽作曲家」としての主題展開の手腕は、彼のこうした絶えざる動機労作の手法にあると考えられる。マルモンテルのクラスでは、1876年6月に入学後4年目のドビュッシーが第2楽章を、1878年6月にはピエルネがいずれかの楽章を演奏している。第4ソナタは1877年に出版されており、マルモンテルはこの作品を1878年6月の試験で真っ先に取り上げた。

1880年代に入ると、6件記録された第3ソナタの他、第4ソナタ（作品143）が3件、第2ソナタが1件記録された。ヘラーのソナタ全体としては、記録件数が1870年代よりも2件増えている。

ヘラーの性格的作品は、ソナタに次いで重視されたジャンルである。性格小品は、1870年代には専らル・クーペのクラスで、1880年代には専らマルモンテルのクラスで記録されている。このジャンルについて、マルモンテルは『著名なピアニストたち』（1878）で、ヘラー性格小品を対象として次のように書いている。

ヘラーはメンデルスゾーン、ショパン、フィールドと同様に、新しいタイプの性格小品を創った。彼の《孤独者の散歩》<sup>1165</sup>、《森の中で》<sup>1166</sup>、《眠れぬ夜》<sup>1167</sup>、《私の部屋を巡る旅》<sup>1168</sup>は、甘美で節度を備えた真の詩である。これらの作品では、音楽的靈感が比類なきまでに気高い靈感を湛えながら、詩や風俗的絵画と肩を張り合っている。こうしたいくつもの小品は、多様な感情と様々な性格をもち合わせた小さな傑作である。音の響きの中で心の琴線は悉く打ち震え、優しくうら淋しい、感動的な音を奏で

<sup>1165</sup> Stephen HELLER, *Promenades d'un solitaire, 6 mélodies sans paroles*, op. 78, 80 et 89, Paris, J. Maho, 1851 ; 1852 ; 1867.

<sup>1166</sup> *Id.*, *Dans les bois*, op. 86, 128 et 136, Paris, J. Maho, 1855 ; 1872 ; 1873.

<sup>1167</sup> *Id.*, *Nuits blanches, 18 morceaux lyriques pour piano*, op. 82, Paris, J. Maho, 1853.

<sup>1168</sup> *Id.*, *Voyage autour de ma chambre, 5 pièces pour piano*, op. 140, Paris, J. Maho, 1876.

る。奥深い背景の中で幻想的な精霊界が移ろい行く。優美さ、活気、優しさ、苦悩、平穩、絶望、あらゆる心のほとぼり、対照的な情熱の表現、我々の感情の広大な領域を成しているあらゆる色調——あれらの作品の中では、これらが儚く、あるいは長く尾を引いてこだましている。それらの作品の靈感は比類なき高みへ飛翔しながらも、決して彷徨うことなく自らを制している<sup>1169</sup>。(下線強調と脚註は筆者による)

マルモンテルはヘラーの性格小品をメンデルスゾーンの無言歌、フィールドのノクターンと並べて、このジャンルにおける彼の作品の重要性を際立たせている。彼は性格小品を通して、再びヘラーに詩情を認めている。ヘラーの作品に彼が見出す「幻想的な精神界 (monde fantastique des esprits)」が物質世界に対照される高次な精神的領域を指すことは作品の靈感が「比類ない高みへと飛翔」という表現からも明らかである。マルモンテルが指摘するちょうど20年前に、既にガタイェスが指摘した「物質的力」に依存しないというヘラーの着想<sup>1170</sup>という視点は、とりわけ性格的作品において強調される。さらにマルモンテルは、1864年にショパンの《バラード第1番》作品23について「あらゆる苦悩の色調を表すことのできる極限的な感受性 (une sensibilité extrême qui puisse rendre tous les tons de la douleur)」<sup>1171</sup>と述べたのと同様に、「我々の感情の広大な領域 (la gamme immense de nos sensations)」という表現を用いて、あらゆる個別的感情を包摂する普遍的感情をヘラーの性格小品に認めている。

この引用で挙げられた作品のうち、《孤独者の散歩》(作品78、80、89)と《森の中で》(作品86、128、136)は1850年代から1870年代にかけてヘラーが断続的に取り組んだ曲集で、作品89と128の抜粋が1870年代にそれぞれ2件、1件記録されている。後者はシューマンの《森の情景》の枠組みを参照しており、とりわけ第2集はシューマンの作品と同様、狩人が森に入って出会う情景を描いている。タイトルは、第1番〈森の入り口 (Entrée)〉、第2番〈森のざわめき (Bruits de la forêt)〉、第3番〈狩人の散策 (Promenade du chasseur)〉、第4番〈孤独な花 (Fleur solitaire)〉、第5番〈森の伝説 (Légende de la forêt)〉、第6番〈追われるリス (Écureuil poursuivi)〉、第7番〈帰り道 (Retour)〉となっており、第1番、第4番のタイトルはシューマンの第1番、第3番のそれと共通している(但しヘラーの〈孤独な花〉は単数形)。この時期のヘラーの性格的作品集に時折見られるように<sup>1172</sup>、第6番では第2番のモチーフが回想され、楽章間が主題的に関連付けられている。マルモンテルが繰り返し強調する詩情のみならず、こうした構造上の首尾一貫性も、マルモンテルがシューマンの《交響的変奏曲》作品13に認めた「多様の中の統一」という観点から、重視されたと考えられる。

マルモンテルが、1877年頃出版されたヘラーの第4ソナタを、翌年にピエルネの演奏曲目

<sup>1169</sup> « Heller, ainsi que Mendelssohn, Chopin et Field, a créé un moule nouveau pour les pièces caractéristiques. Ses *Promenades d'un solitaire*, *Dans les bois*, ses *Nuits blanches*, son *Voyage autour de ma chambre* sont de véritables poèmes exquis et sobres, où l'inspiration musicale, d'une incomparable élévation, rivalise avec la poésie et la peinture de genre. Plusieurs de ces pièces sont de petits chefs-d'œuvre de sentiments variés et de caractères différents. Vibrations sonores, où toutes les cordes de l'âme donnent leur note tendre, mélancolique, émue ; décor profond où passe le monde fantastique des esprits. Grâce, énergie, tendresse, douleur, calme, désespoir, toutes les fièvres du cœur, toutes les antithèses de la passion, tous les tons qui constituent la gamme immense de nos sensations, trouvent leur écho rapide ou prolongé dans ces œuvres saisissantes, dont l'inspiration ne s'égaré jamais et se domine elle-même, tout en planant à d'incomparables hauteurs. » PC, p. 28-29.

<sup>1170</sup> Léon GATAYES, « Tablettes du pianiste : Stephen Heller chez M. Le Couppey », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 2, le 12 déc. 1858, p. 14. Cf. 本論文 II-3-2-3.

<sup>1171</sup> Antoine-François MARMONTEL (éd.), *Œuvres choisies de Frédéric Chopin*, vol. 4, Paris, Heugel, 1864, p. 2.

<sup>1172</sup> シューマンの《子どもの情景》作品15の枠組みを参照したヘラーの《子どもの情景》作品124(1868)では終曲の第10番に第1番、第3番のモチーフが回想されている。

として記録したように、ル・クーペもまた 1870 年代、ヘラーの新しい性格的作品集を取り入れている。《2 つの即興曲》(1871/1872) 作品 129 は、刊行から間もない 1872 年 6 月の試験で演奏され、《森の中で 第 2 集》作品 128 (1872)、《2 つの演奏会用間奏曲》作品 135 (ca 1872) は 1878、1879 年の後期試験の折に記録されている。ショパン、シューマンが亡くなって 15 年以上の歳月が流れていたが、ヘラーは、1885 年に《マヅルカ》作品 158 を出版するまで創作活動を続けた。この点、ヘラーは 1850 年代以来、生きた古典的作曲家として常にショパンやシューマンと同等の重要性を認められ続けていたことが分かる。

記録されたその他のジャンルの作品には、練習曲、幻想曲、変奏曲、前奏曲集がある。これらのジャンルの作品において目立っているのは、他の作曲家の主題に基づく作品である。記録件数は少ないものの、1870 年以降におけるこうしたヘラーの位置づけを理解する上で、こうした作品は重要な手がかりを与えてくれる。

1870 年代には《ヴェーバーの〈魔弾の射手〉に基づく練習曲集》作品 127 が 7 件、《F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による幻想曲》作品 69 と《シューマンの主題による変奏曲》作品 142 がそれぞれ 1 件記録されている。1880 年代には、1870 年代に記録されなかった作品として《ベートーヴェンの主題による 33 の変奏曲》作品 130 が挙げられる。これら 5 作品のうち、作品 69 を除く 4 作品は 1871 年以後に出版された作品であり、記録された当時は全く同時代的な作品であった。次の表 II-5-21 に、それぞれの作品で引用された作品をまとめた。

表 II-5-21. 定期試験に記録されたヘラー作品のうち、他の作曲家の主題に基づく作品で引用される作品 (1870・80 年代)

ヘラー作品のタイトル	作品番号	ヘラー作品の曲/変奏番号：引用された作品
ヴェーバーの《魔弾の射手》に基づく練習曲集	127	第 1 番：《魔弾の射手》, 第 2 幕 フィナーレ (n° 10) Agitato 第 2 番：第 2 幕 2 重唱 (n° 6, エンヌヒエンとアガータ) 第 3 番：第 1 幕 アリア (n° 3, マックス) 第 4 番：第 2 幕 フィナーレ (n° 10) Allegro moderato
F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による幻想曲	69	《6 つの歌曲》作品 47 の第 4 曲〈民謡〉
ベートーヴェンの主題による 33 の変奏曲	130	主題：《32 の変奏曲》 WoO 80 第 21 変奏：《交響曲第 9 番》作品 125, 第 1 楽章 第 22 変奏：同前、第 2 楽章 第 28 変奏：《交響曲第 5 番》作品 67, 第 1 楽章 第 29 変奏：同前 第 32 変奏：《ピアノ三重奏曲》作品 1-3
シューマンの主題による変奏曲	142	主題：《幻想小曲集》作品 12, 第 3 番〈なぜ?〉 第 1 変奏：同前、第 1 番〈夕べに〉 第 3 変奏：《ノヴェレッテ》作品 21 第 8 番の第 1 トリオ 第 4 変奏：《幻想小曲集》作品 12 第 5 番〈夜に〉 第 5 変奏：《謝肉祭》作品 9 第 19 曲〈プロムナード〉? 終曲：同前、《子どもの情景》作品 15 第 13 番〈詩人は語る〉
メンデルスゾーンの主題による 2 つのカプリース	144	第 1 番：《フィンガルの洞窟》作品 26 序曲 第 2 番：《真夏の夜の夢》作品 61 より〈妖精の行進〉

この表から分かるように、ヘラーは 1 つ以上の作品から旋律素材を採用し、1 つの作品の中に組み込んでいる。とりわけ変奏曲においては、単に主題を変奏するだけでなく、扱う作曲家

の他作品を参照している。この手法は、ショパンが没したときヘラーが彼に捧げた変奏曲《ショパンの霊魂に (Aux mânes de Frédéric Chopin)》作品 71 (1849) で既に用いられており<sup>1173</sup>、ベートーヴェンの《熱情ソナタ》作品 57 の第 2 楽章の変奏主題に基づく変奏曲《ベートーヴェンの主題による 21 の変奏曲》作品 133 (ドラボルトに献呈) でさらに推し進められた<sup>1174</sup>。ここで、記録された作品のうち、1870 年代と 1880 年代に記録された変奏曲の特徴を一瞥しておく。

1878 年に出版されたヘラーの《シューマンの主題による変奏曲》作品 142<sup>1175</sup>は 1878 年 1 月に行われたマルモンテルのクラスの試験で、ドビュッシーによって演奏された。この作品はシューマンの《幻想小曲集》作品 12 の第 3 番〈なぜ?〉の 42 小節全体を主題とし (譜例 II-5-5)、5 つの性格変奏が続く。

譜例 II-5-5. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》作品 142、mes 1-6



5 つの変奏のうち、第 1、3、4 変奏は明示的にシューマンの他の作品を参照している。次の譜例 II-5-6 は、ヘラーの作品 142 の第 1 変奏の冒頭、譜例 II-5-7<sup>1176</sup>は参照元となっているシューマンの《幻想小曲集》作品 12 の第 1 番〈夕べに〉の冒頭を示している。

譜例 II-5-6. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》作品 142 (1877)、  
第 1 変奏冒頭



<sup>1173</sup> この作品はショパンの《24 の前奏曲》作品 28 第 4 番を主題とし、《12 の練習曲》作品 10-1 が引用されている。

<sup>1174</sup> 作品 133 では主題がモーツァルトの交響曲 (第 39 番)、ベートーヴェンの交響曲 (第 7、8 番)、《弦楽四重奏》作品 59-1、《熱情ソナタ》(第 1、3 楽章)、シューマンの《交響的練習曲》作品 13、ショパンの練習曲 (作品 25-1、作品 10-8)。

<sup>1175</sup> Stephen HELLER, *Variations sur un thème de Robert Schumann (Op. 12 No 3)*, op. 142, Paris, Maho, 1877, 17 p.

<sup>1176</sup> この作品の譜例には次のエディションを用いた。Robert SCHUMANN, *Phantasiestücke für das Pianoforte*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1838.

譜例 II-5-7. R. シューマン 《幻想小曲集》 作品 12 (1838)、  
第 1 番 〈夕べに〉 冒頭

DES ABENDS.

Sehr innig zu spielen.

Robert Schumann, Op. 12.

ヘラーは、調性もシューマンの原曲に合わせ、原曲の左手の伴奏音型と右手の 3 連符の音型を用い、巧みに主題を右手に組み込んでいる。

ヘラーの第 3 変奏では、シューマンの《ノヴェレッテ》作品 21 第 8 番の第 1 トリオが参照される。次の譜例 II-5-8 と譜例 II-5-9<sup>1177</sup>に、それぞれヘラーの第 3 変奏とシューマンの《ノヴェレッテ》第 8 番の冒頭を示す。ヘラーの変奏では、1 小節目で主題旋律の冒頭が付点リズムで示されるが、これは《ノヴェレッテ》の第 1 トリオの冒頭音型との類似から着想されている。次いで 3~4 小節目でシューマンのモチーフ（譜例 II-5-9 の mes. 5-8）が変形されて現れる。

譜例 II-5-8. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142 (1877)、  
第 3 変奏冒頭

N.B. 着色した箇所は主題旋律を示す

Comodo. (♩ = 108)

VAR. III.

<sup>1177</sup> この作品に関しては、次のエディションを参照した。Robert SCHUMANN, *Novelletten*, Clara SCHUMANN (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.



譜例 II-5-9. R. シューマン《ノヴェレッテ》作品 21 (1839)、  
第 8 番、mes. 125-132

TRIO I.  
Noch lebhafter. (♩ = 111.)

へ短調の第 4 変奏では、シューマンの《幻想小曲集》作品 12 から第 5 番のテクスチュアが参照される。ここでは、原曲冒頭 2 小節の f-e のモチーフ（譜例 II-5-11 の着色した箇所）を主題の冒頭の短 2 度（des-c、譜例 II-5-5）と関連付けて変奏が形成されている。

譜例 II-5-10. S. ヘラー《シューマンの主題による変奏曲》作品 142 (1877)、  
第 4 変奏冒頭

N.B. 枠で示した箇所は主題旋律を示す

Allegro agitato.

VAR. IV.

譜例 II-5-11. R. シューマン《幻想小曲集》作品 12 (1838)、  
第 5 番〈夜に〉冒頭

Mit Leidenschaft.

Robert Schumann, Op. 12.

第 5 変奏の後にはエピローグが置かれるが、ここでヘラーはシューマン《子どもの情景》作品 15 の終曲〈詩人は語る (Der Dichter spricht)〉と主要動機を交差させ、曲を〈シューマンは語る (Schumann parle)〉と題した。次の譜例 II-5-12 はヘラーの〈エピローグ——シューマンは

語る)、譜例 II-5-13<sup>1178</sup>はシューマンの〈詩人は語る〉の冒頭である。ヘラーはシューマンの〈詩人は語る〉の枠組みを用いながら、2、4小節目に主題の動機を引用している。

譜例 II-5-12. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142、  
〈エピローグ——シューマンは語る〉 冒頭

譜例 II-5-13. R. シューマン 《子どもの情景》 作品 15 (1839)、第 13 番 〈詩人は語る〉 冒頭

他作品を参照しながら巧みに他作品のモチーフや書法を変奏に同化するこの手法は、1882年6月に行われたドラボルドのクラスの試験でヴェルシュ嬢 M<sup>lle</sup> Antoinette-Marguerite-Ernestine-Cécile WELSCH (1858~?) が演奏した《ベートーヴェンの主題による 33 の変奏曲》 作品 130<sup>1179</sup>にもみることができる。この変奏曲はベートーヴェン自身の変奏曲《32 の変奏曲》ハ短調 (WoO 80) の 8 小節の主題をそのまま用いている (譜例 II-5-14)。

<sup>1178</sup> この作品の譜例には次の初版を用いた。Robert SCHUMANN, *Kinderszenen*, op. 15, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1839.

<sup>1179</sup> Stephen HELLER, *33 variations pour piano sur un thème de Beethoven*, op. 133, Paris, Maho, 1872.



譜例 II-5-14. S. ヘラー 《ベートーヴェンの主題による  
33の変奏曲》作品 130 (1872)、mes. 1-9

Stephen Heller, Op. 130.

Allegretto.

THÈME  
de  
Beethoven.

続く 33 の性格変奏のうち、第 21、22、28、29、32 変奏でシューマンはベートーヴェンの交響曲 (第 5 番、第 9 番)、《ピアノ三重奏曲》作品 1-3 を引用している。例えば、第 21 変奏と第 22 変奏では第 9 交響曲の第 1 楽章と第 2 楽章(スケルツォ)の動機が利用されている(譜例 II-5-15、II-5-16)。第 21 変奏では、原曲の 2 つの動機 (動機 a、b) が 1 小節目で提示され、動機 a の音程と動機 b のリズムを組み合わせた動機 c が、動機 a が主題の下行半音階バス上で交互に配置される。

譜例 II-5-15. 同前、第 21 変奏

Assai lento 動機 a 動機 b

VAR. 21  
(Anklänge  
der 9ten Sinfonie)  
No. 1

譜例 II-5-16. 同前、第 22 変奏

Allegro di molto

VAR. 22  
No. 2

第 28 変奏では、第 5 交響曲の第 1 主題のモチーフが利用され（譜例 II-5-17、動機 a）、第 29 変奏〈カプリッチョ〉では、この動機にさらに新しい即興的なモチーフ（譜例 II-5-18、動機 b）が加わる。この動機はベートーヴェンの第 5 交響曲の再現部でオーボエが奏でる動機である（原曲 mes. 268）。ヘラーは、交響曲の主要動機とこの動機の間、巧みに主題の動機を位置づけている。

譜例 II-5-17. 同前、第 28 変奏

Allegro vivace

VAR. 28  
(C moll Sinfonie)  
No. 1

動機 a

譜例 II-5-18. 同前、第 28 変奏、冒頭 6 小節

N.B. 色付の箇所は変奏主題に由来する動機

第 32 変奏では、ベートーヴェンの《ピアノ三重奏曲》作品 1-3 の主要主題が参照されている (譜例 II-5-19、左手)。原曲ではすべての楽器がユニゾンで演奏するこの主題に、ヘラーは変奏主題のモチーフを右手に重ねている (同譜例の色付箇所)。

譜例 II-5-19. 同前、第 32 変奏、冒頭 4 小節

N.B. 色付の箇所は変奏主題に由来する動機

単に一曲の主題のみを変奏するのではなく、原曲の作者の作品に関する全体的な知識に基づくこうした手法は、単なる模倣やパロディではなく、シューマン作品の創造的解釈と呼びうるものである。ヘラーが敬意を払う過去の作曲家の諸作品を血肉化し、独自の作品と昇華するヘラーの創作手法のこうした一面からも、マルモンテル、ル・クーペ、ドラボルドたちがヘラーの作品を重視し、定期試験でヘラーの作品を生徒に弾かせた理由が明らかとなる。彼らにとってヘラーは単に、フェティスが述べたように「音楽的な詩人」であったことによるのみ、また 1870 年以降ますます重視されるようになってきたショパン、ベートーヴェン、ヴェーバー、

シューマン、メンデルスゾーンら過去の大家の作品に精通していることによるのみ重要だったのではない。それに加えて、自ら創作主体として「過去の大家」たちの楽想を内面化し、それらを独自の作品としてすることができたからこそ、ヘラーの芸術家としての権威は現実味を帯びたはずである。1838年以來パリに住み続けるフランスの作曲家というリアリティの中で、ヘラーは18・19世紀の「古典的大家」と同時代のフランス人を結びつける、掛け替えのない翻訳者として機能していたのである。この点でヘラーはこの世代の存命作曲家たちの中で独特な地位を占めているといえる。

#### 5-2-2-4. アルカン

アルカンは定期試験の1840年代にジィメルマンとローランのクラスで記録されて以後、1870年代まで記録上には現れていなかったが、1870年代には延べ7件、1880年代には延べ12件の作品が記録されている。次の表II-5-22は、このうち楽章まで同定された作品の一覧である。

表 II-5-22. 同定されたアルカン作品の内訳と記録件数 (1870・80年代)

タイトル	作品番号	楽章	楽章／個別曲のタイトル	調性	出版年	記録件数
1870年代						
すべての短調による12の練習曲	39	VIII (第1楽章)	〈協奏曲〉	gis	1857	3
歌曲集第5集	70	IV	〈楽器の声 (La Voix de l'Instrument) 〉	a	1870	1
ベートーヴェンの協奏曲第3番	37	I	-	c	1860	1
1880年代						
サルタレッコ	23	-	-	e	1844	1
すべての短調による12の練習曲	39	VIII (第1楽章)	〈協奏曲〉	gis	1857	2
同前	<i>id.</i>	VII (第4楽章)	〈交響曲〉	es	1857	1
同前	<i>id.</i>	XII	〈イソップの饗宴 (Le festin d'Ésope) 〉	e	1857	1
モーツァルトの協奏曲第8番 [第20番]	-	III	-	d	1861	1

作品または楽章を同定し得ない記録としては、作品39が1870年代に1件、1880年代に3件、「スケルツォ」が1870年代に1件、「協奏曲」が1870年代に1件、1880年代に2件、「フィナーレ」が1880年代に2件存在する。

1850年代から1860年代の間には記録されなかったにも拘らず、1870年代に再びアルカンの作品が記録されたのには特殊な背景がある。

1848年にジィメルマンが退任を表明した折、アルカンはマルモンテルが任命されるのを阻止するため、あらゆる策を講じてマルモンテルの信頼を失墜させる努力をした過去があった。アルカンは例えば1848年9月3日に内務大臣に当たった手紙で、マルモンテルが教育的業績として挙げた受賞者や次席獲得者が、実際には自身の弟子や他の音楽家の弟子であることを「告発」している<sup>1180</sup>。この告発で怒髪が天を衝いたマルモンテルは、生徒に証明書を書かせて再び内務大臣に告発の不当性を訴えた<sup>1181</sup>。この一件があつてからマルモンテルとアルカンは不仲になっ

<sup>1180</sup> Lettre de Charles-Valentin ALKAN destinée au ministre de l'Intérieur, datée du 3 sept. 1848, AN, F 21/1291.

<sup>1181</sup> Lettre d'Antoine-François MARMONTEL destinée au ministre de l'Intérieur, s. d., AN, F 21/1299.

ていたが、1870年代には、アルカンに対するマルモンテルの態度は軟化していた。1878年の著作で彼は次のように書いている。

我々の人生の一時期、1848年にヅィメルマンのクラスの教授ポストが空いたことにか  
ら生じた闘争熱に起因する残念な誤解により我々は互いに距離を置いたが、それでも  
我々の相互の敬意は変わることなく、私の側としては、この芸術家への心からの賞賛、  
この勤勉な探求者、力強い創造者への強い好感が薄れることはない<sup>1182</sup>。

実際、マルモンテルはアルカンの作品に対して高い価値を認めている。次の引用で、前者は  
後者の独創性を強調している。

この傑出した人物の評価に際しては、比較に基づいて論じることを避けざるをえない。ショパン、ヘラー、リスト、タールベルクの輝かしい流派のいずれにも関連してはいるものの、彼[アルカン]はこれらのモデルのいずれをも直接的には反映していない。彼は彼自身であり、その美点と欠点によってのみ、唯ひとり、彼なのである。彼は彼のものであるところの言語で考え、話す。彼の上品な着想には精彩と信念があり、しばしば音楽的靈感は深い劇的な感覚を示している。例えば豊かで色彩感ある和声には不自然なところが全くなく、走句は極めて多様な形式をもち、その輪郭は創意にあふれ、巧みに描かれている。

したがって、ヴァランタン・アルカンには高い音楽的価値、読書と偉大な伝統の瞑想によって形作られた芸術家の気質を認めなければならないが、それは彼自身に依拠しているのであり、別個の流派をなしている。彼は孤独な道を求め、先人によって辿られた道に従うことよりも、険しい傾斜をよじ登ることを好んだ。英雄的な自覚と雄々しき不断の努力のおかげで、作品の美点を既得の名声によってではなく、こうした本質的で常に実りある分析によって判断するのに慣れている芸術家たちは、アルカンのような作曲家が問題となるときには、確実に彼を賞賛し評価することができるのだ<sup>1183</sup>。

ここで描かれるアルカンの独創性は、ショパン、ヘラー、リスト、タールベルクから同世代の作曲家との比較において説明されているだけでなく、2段落目で述べられているように、伝統からも独立した存在として強調されている。この点でアルカンは、ヘラーが自らの中に「古典的大家」の権威を内面化させ、自ら規範となったのとは異なる仕方で、理解されていたといえ

<sup>1182</sup> « Nous sommes d'autant plus heureux de rendre publiquement cet hommage à notre illustre confrère, qu'à un moment de notre carrière, en 1848, un malentendu regrettable, du à l'ardeur delà lutte pour la vacance de la classe de Zimmermann, nous a séparés, sans toutefois altérer notre mutuelle estime et sans diminuer chez moi l'admiration sincère pour l'artiste, la vive sympathie pour le chercheur laborieux et le producteur puissant. » *PC*, p. 126.

<sup>1183</sup> « Pour apprécier cette nature éminente, il faut éviter de procéder par comparaison. Tout en se rattachant à la brillante école de Chopin, Heller, de Liszt et de Thalberg, il ne reflète directement aucun de ces modèles : il est lui-même et lui seul par ses qualités comme par ses défauts ; il pense et parle une langue qui est sienne ; ses idées distinguées ont de l'accent, du relief, et souvent l'inspiration musicale accuse un profond sentiment dramatique : les harmonies riches et colorées n'offrent jamais rien de bizarre ; les traits ont une grande variété de formes ; leurs contours sont ingénieux et habilement tracés. Il faut donc reconnaître à V. Alkan une haute valeur musicale, un tempérament d'artiste formé par la lecture et la méditation aux grandes traditions, mais ne relevant que de lui-même et faisant école à part. Il a cherché les sentiers solitaires et a mieux aimé gravir des pentes abruptes que suivre les voies tracées par ses devanciers. Conscience héroïque, efforts virils et constants, qui lui assurent l'admiration et la reconnaissance des artistes habitués à juger du mérite d'une œuvre non par la popularité acquise, mais par cette analyse intime, toujours féconde, quand il s'agit d'un compositeur comme Alkan. » *Ibid.*, p. 122-123.

る。

アルカン作品が受容されたもう一つの要因は 1874 年にアルカンの非嫡出子とされるドラボルトが教授に就任したことである。ドラボルトがアルカンの作品をピアノ科の教育にもち込もうとしたことは、彼が 1873 年に教授に就任するなり、女子クラスの修了コンクールの課題曲としてアルカンの作品を提案していることから明らかである。1874 年 6 月 23 日の試験時、ドラボルトは試験委員会にアルカンの《すべての短調による 12 の練習曲集》作品 39 の第 8 番〈協奏曲〉嬰ハ短調の第 1 楽章を、同年の修了コンクールの課題曲とすることを提案し、この作品を院長、委員、教授に、幾つかの部分飛ばしながら演奏して聴かせた。マサール夫人はこれに同意したが<sup>1184</sup>、ル・クーペは反対だった。というのも、彼はこの作品には「コンクール課題曲に必要とされる諸条件が揃っていないとは思われない (ne pense pas que le morceau proposé réunisse les conditions nécessaires à un morceau de concours)」<sup>1185</sup>と考えたからだった。彼は「アルカン氏の才能に対して表す敬意にも拘らず (malgré toute l'estime qu'il propose pour le talent de M. Alkan)」<sup>1186</sup>反対を表明した。かくして、課題曲採用の是非は投票により決められることとなった。投票は院長以下、次の 10 名の委員に委ねられた。院長トマ、V. マッセ、F. ウジェーヌ・ゴーチエ、G. ビゼー、J. コーエン、H. デュヴェルノワ、H. ポチエ、C. サン＝サーンス、E. ソゼ。開票の結果、賛成を示す白球が 5 つ、反対を示す黒球が 5 つとなり、最終的な決定が院長に委ねられた。アルカンの旧友トマは、彼の〈協奏曲〉を採用することにした。

ル・クーペは 1873 年 6 月、1870 年代では最初にアルカンの作品を定期試験で取り上げた教授であることから、彼がアルカンの作品に敬意を払っていたことは間違いない。しかし、彼が反対したのはおそらく、〈協奏曲〉に代表される彼の大規模作品が古典的のプロポーシオンから故意に逸脱しているからであった。この点をマルモンテルは次のように指摘している。

しかしながら、既に述べたように、[彼の作品に] 批評を加えるべく括弧を開いて、次のことは認めて然るべきである。すなわちヴァランタン・アルカンの多数の重要な諸作品の中でも、多くの小品やソナタ、協奏曲にもちこまれたあの尋常ならざる展開を再び議論の俎上に載せることができるのだ。これらの作品で、この大家は、長い即興にまかせて自身の思考をばかすのを楽しんだ。我々は次のことを認める。それは、あらゆる組み合わせが創意工夫に富んだものであるにも拘らず、二次的な着想が占める極端な比率も、新しい効果を見せることなく結びを延々と引き伸ばす折り重なった楽節も、我々には理解できないということだ。簡潔さが欠如していること、いくつかの作品の和声的均衡にのみこころした保留を付けながらも、アルカンはそれでもなお、語のもっとも美しい意味において、大家であり続けている<sup>1187</sup>。(下線強調は筆者による)

実際、ショパン《ピアノ協奏曲第 1 番》作品 11 の第 1 楽章の所要時間は通常 20 分程度、《ピアノ協奏曲第 2 番》作品 21 は 15 分程度であるのに対し、ドラボルトの提案したアルカンの作

<sup>1184</sup> マサール夫人は過去にアルカンから《歌曲集》作品 65 (ca 1868) を献呈されたことがあった。

<sup>1185</sup> AN, AJ 37/206-1, p. 58.

<sup>1186</sup> *Ibid.*

<sup>1187</sup> « Il convient, cependant, nous l'avons dit, d'ouvrir une parenthèse pour la critique, et de constater franchement qu'on peut reprendre dans plusieurs compositions importantes de Valentin Alkan le développement anormal donné à plusieurs morceaux, sonates et concertos, où le maître s'est complu à noyer sa pensée dans de longues improvisations. Nous avouons, malgré toute l'ingéniosité des combinaisons, ne pas comprendre ces proportions abusives, données à des idées accessoires, ni ces périodes superposées qui éternisent les péroraisons sans apporter d'effets nouveaux. Sous ces réserves qui ne s'adressent qu'au manque de concision et ne visent que l'équilibre harmonique de quelques œuvres, Alkan reste un maître dans la plus belle acception du mot. » PC, p. 123.

品 39-8 は 28 分から 30 分を要し、その長さは、第 2 楽章と第 3 楽章に相当する第 9、10 番を合わせても第 1 楽章には及ばない。またアルカンの作品 39 は、各曲の調性が下行しながら 5 度圏を巡り、全短調を網羅するので、〈協奏曲〉の第 1 楽章（第 8 番）は嬰ト短調で始まるが、第 3 楽章（第 10 番）は嬰ヘ短調で終わる。こうした古典的比率から逸脱する作品の構成、協奏曲と題しながら主調で締めくくられない点に、ル・クーペは教育的観点から難色を示したと考えられる。

定期試験においてアルカンの作品が記録されたのは、その多くがドラボルドのクラスにおいてである。1870 年代は 7 件の記録中 5 件、1880 年代は 12 件中 8 件がドラボルドのクラスでの記録である。ドラボルドの他、1870 年代にはル・クーペ、マチアス（各 1 件）、1880 年代にはマルモンテル（2 件）、ル・クーペ、ディエメール（各 1 件）のクラスで記録されている。

ドラボルドは 1874 年にコンクールでアルカンの〈協奏曲〉第 1 楽章 作品 39-8 を提案する以前、既に同年 1 月の定期試験で 3 人の生徒に〈協奏曲〉の第 1、2、3 独奏部を演奏させている。そのうちの一人、ポワトヴァン M<sup>lle</sup> Marie-Adélaïde-Augustine POITEVIN は、その年のコンクールでこの作品を演奏して首尾よく 1 等賞を得た。

1880 年代には、1883 年と 1885 年の前期試験でマルモンテルも「交響的練習曲」（すなわち作品 39 のうち、〈交響曲〉と題された第 7 番から第 9 番のいずれか）を生徒に演奏させた。1885 年の 1、6 月、翌年 1 月の試験では、ドラボルドが盛んに生徒に〈協奏曲〉と〈交響曲〉を演奏させ、1886 年 6 月、1889 年 6 月にもこの練習曲集からの抜粋を演奏させた。

《すべての短調による 12 の練習曲》作品 39 の第 4 曲から第 7 曲を構成する〈交響曲〉は、〈協奏曲〉と同様、練習曲の調性プラン上ハ短調で始まり変ホ短調で終わるため、主調で締めくくられない。しかし、4 つの楽章はアレグロ・モデラート-〈葬送行進曲〉-〈メヌエット〉-〈フィナーレ〉（プレスト）というごく伝統的な構成をとり、マルモンテルが指摘した「極端な比率」は顕著ではない。マルモンテルが 1880 年代になって定期試験で取り上げた作品が〈交響曲〉だったのはこのためであろう。

だがル・クーペは、最後までアルカンの大規模作品を選ばなかった。1886 年 6 月の試験では、彼の生徒がアルカンの《サルタレッコ》作品 23 を演奏したのみであり、彼は小中規模のアルカンの性格的な作品や舞曲に限って教育的意義を見出していた。アルカンが亡くなる 1888 年には、6 月にマルモンテルの後継者ディエメールの生徒が、アルカンの作品 39 を締めくくる変奏曲〈イソップの饗宴〉を演奏している。この作品は、親友ヒラーがアルカンに献呈した《8 小節変奏》作品 57 と同様、8 小節の独創主題に基づく変奏曲で、25 の性格的変奏曲からなる。

アルカンの編曲作品は、1870 年代と 1880 年代に 1 件ずつ記録されている<sup>1188</sup>。1870 年代には、ドラボルドのクラスでベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 3 番》ハ短調 作品 37 の第 1 楽章が演奏された。このトランスクリプション<sup>1189</sup>は、オーケストラの伴奏と独奏部分を、可能な限り原曲のテキストに忠実にピアノの鍵盤上に書き換えたものだが、一方でアルカン独自の長大なカデンツァが付いており、協奏曲の第 1 主題はベートーヴェンの《交響曲第 5 番》の第 4 楽章の主要主題に変容する<sup>1190</sup>。試験委員のアンリ・デュヴェルノワは「アルカンのカデンツァ

<sup>1188</sup> これら 2 件以外に、1873 年 6 月 11 日の試験において、ドラボルドのクラスでポワトヴァン嬢が演奏したモーツァルトの《ピアノ協奏曲第 20 番》も、アルカンによる編曲である可能性がある。試験委員のソゼは「編曲」とだけ記し、編曲者の名前は挙げていないが、ドラボルドは翌年 1 月にポワトヴァンにアルカンの〈協奏曲〉作品 39-8 を弾かせていることから、その可能性は高いと思われる。

<sup>1189</sup> Ch.-V. ALKAN, *1<sup>er</sup> mouvement du concerto en ut mineur, op. 37 de Beethoven, pour piano seul, avec une cadence*, Paris, Richault, 1860.

<sup>1190</sup> この編曲の成立背景、編曲技法の詳細については筆者の卒業論文第 3 章で論じている。Cf. 上田泰、『シャルル・ヴァランタン・アルカンのピアノ・トランスクリプション』 卒業論文、東京藝術大学、2007 年。



(Cadence d'Alkan)」と記していることから、試験ではこのカデンツァも演奏されたと考えられる。1887年1月22日には、やはりドラボルドのクラスでアルカンの編曲したモーツァルトの《ピアノ協奏曲第20番》<sup>1191</sup>の第3楽章が演奏された。この編曲では、第1楽章と第3楽章にアルカンのカデンツァが付いており、第1楽章ではモーツァルトの《交響曲第41番》の第1主題が引用され、第3楽章では第1、2楽章と第3楽章の動機が組み合わされる。ベートーヴェンやモーツァルトの一つの作品を編曲しながら他作品も同時に参照されるという点では、ヘラーが変奏曲で示した手法と類似してはいる。しかし、ベートーヴェンの協奏曲の編曲に見られるように、カデンツァは197小節におよび、これは第1楽章のカデンツァ以外の部分をなす443小節の44%に相当する。ここにもマルモンテルが指摘した「極端な比率」を見出すことができる。ドラボルドはそれでも父の作品を定期試験で弾かせることを選んだ。

このように、アルカンの作品が1870年代から1880年代にかけて受容された背景には、ドラボルドの存在がある。また、古典的ジャンルの作品（協奏曲、交響曲、変奏曲）にはマルモンテルによって、保留付ではあるが教育的な価値を認められ、彼のクラスでも演奏された。但し、同年に生まれ同年に没したヘラーの作品ほどアルカンの作品が受容されなかったのは、それらが作品の古典的均衡を重んじるピアノ科の美学に合致しなかったためだったといえる。

#### 5-2-2-5 リスト

ヰィメルマンは、1840年に出版した音楽院公式メソッド『ピアニスト兼作曲家の百科事典』の中で、その作品の演奏がもっとも難しいピアニスト兼作曲家としてリストを紹介している<sup>1192</sup>。それゆえ、1870年以前のピアノ科で、もっとも卓越した生徒のために、リストの作品が取り上げられた可能性はなくはないが、少なくとも1870年代まで、リストの名前は定期試験の演奏曲目としても、修了コンクールの課題曲目にも一度も現れおらず<sup>1193</sup>、演奏されたとしても極めて稀であったと考えてよい。リストの作品は1870年代にピアノ科の定期試験で初めて記録され、ピアノ科で継続的に演奏されるようになった。

定期試験におけるリストの受容の土壌は、既に1860年代半ばに音楽院の外で培われていた。その大きな契機となったのは、リストが1866年3月に自作の《荘厳ミサ》(S 9)上演の機に7年ぶりにパリを訪れたことだった。同月15日に行われたサン=トウスターシュ教会で行われたこの作品の上演の失敗は、2月に母を亡くしていた失意のリストをさらに落胆させた。だが、彼はこのパリ滞在中でピアニスト兼作曲家としての新たな評価を得ることとなる。その重要な機会を提供したのがロッシェニだった。ミサ曲の上演の2日後、ロッシェニは自宅で催した夜会にリストを招き、ディエメールの演奏をリストに聴かせた。ロッシェニが「老年の罪 (Péchés de vieillesse) (1858~1868)」と呼んだ一群の作品から、ディエメールが《タタール人のボレロ (Boléro tartare)》、《旧体制時代の見本 (Spécimen de l'ancien régime)》の一部を演奏したのを聴いたリストはディエメールの華麗な演奏を大いに賞賛した<sup>1194</sup>。その数日後、ロッシェニはマルモンテルの旧友で、ベテランのラヴィーナやリストの演奏をまだ聴いたことのない<sup>1195</sup>マルモンテル門下

<sup>1191</sup> Ch.-V. ALKAN, 8<sup>e</sup> concerto, en ré mineur, de Mozart, arrangé pour piano seul, avec cadences, Paris, Richault, 1861.

<sup>1192</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.* 2<sup>e</sup> partie, p. 61 et 65.

<sup>1193</sup> ピアノ科の修了コンクールで初めてリストの作品が課題曲となるのは女子クラスにおいてで、1899年のことである。

<sup>1194</sup> Anonyme, « Paris et départements », *Le Mén.*, 33<sup>e</sup> année, n° 17, le 25 mars 1866, p. 134. カサップ=リーフェンシュタールは、プランテに関する研究の中でこの日付を3月17日としているが、実際にはこの日付は、ディエメールがロッシェニの作品を演奏した夜会の日付である。上記の『ル・メネストレル』誌の記事では、ディエメールがリスト作品を演奏した夜会は「その数日後」とされている。Cf. Roseline KASSAP-RIEFENSTAHL, *Francis Planté (1839-1934), un siècle de piano*, l'Atelier des brisants, 2009, p. 104.

<sup>1195</sup> Roseline KASSAP-RIEFENSTAHL, *op. cit.* p. 104-105.



の若き受賞者、ディエメール、ドラエー、ラヴィニャック、プランテらにリストを対面させた。この時ディエメールはリストの《伝説》(S 175)の第2曲〈水の上を歩くパオラの聖フランチェスコ (S<sup>t</sup>. François de Paule marchant sur les flots)〉(S 175)を演奏した。

ロッシェニを介した、フランスの若きピアニストたちとリストの出会いを通して、リストのピアノ作品は彼らのレパートリーの一部をなすようになった。とくにプランテは、リスト作品の受容が進んでいなかったパリでリストの宣伝者としての役割を果たすようになる<sup>1196</sup>。同年5月9日、プランテは再びロッシェニのマチネに招かれ、リストの交響詩《前奏曲 (Les Préludes)》(S 97)と《タッソー (Tasse)》(S 96)の2台ピアノ版を作曲者と演奏した。同日、リストはプランテを連れ立って、ショパンの高名な弟子で卓越したアマチュアとしても名高かったチャルトリュスカ公爵夫人 Princesse Marcelina ZARTORYSKA のソワレに出席し、これらの作品を上演した。リストは、パトロンのカロリーネ・ツー・ザイン=ヴィトゲンシュタイン侯子夫人に宛てた5月10日付けの手紙で、ロッシェニ家での交響詩の上演が「期待以上の成功 (a réussi au-delà de l'attente)」を収めたことを報告している<sup>1197</sup>。その2日後、リストは、今度は画家ドレ Gustave DORÉ (1832~1883) のサロンで、サン=サーンスとともに同じ演目を繰り返し、成功を収めた。ドレ宅の演奏会で、サン=サーンスは交響詩《ダンテの『神曲』に寄せる交響曲》(S 109)の第1楽章、《ベートーヴェンの〈アテネの廃墟〉の主題によるトルコ風カプリッチョ》(S 388)、《伝説》の中の一曲を演奏した。プランテとサン=サーンスは翌年、エラル夫人のサロンで交響詩《タッソー》と《葬送的英雄書簡詩 (Héroïde funèbre)》(通称「英雄の嘆き」、S 642)を、ベルリオーズを含む聴衆を前に披露した。

1866年はしたがって「作曲家リスト」のフランスにおける最初の受容の重要な画期であり、20代から30代の若い音楽院出身者のピアニストたちとサン=サーンスがリストと良好な関係を築いたことは、音楽院へのリスト作品の導入を準備したといえる。

ピアノ科の定期試験でリストの作品が導入されたのは、それから8年後のことである。1860年代の音楽院で、アルカン作品がドラボルドの尽力によって教育にもち込まれたように、1870年代に初めてリストの作品を繰り返し生徒に演奏させたのはマチアスだった。マチアスとリストがどのように直接関わり合ったのかは判然としないが、1826年生まれのマチアスは、10代前半から既にショパンに師事しており、ポーランドの大家の弟子として若い頃リストに紹介されていたかもしれない。だが、マチアスがリストの作品に積極的に触れるようになる契機を提供した可能性が高いのは、やはりロッシェニである。実際、ロッシェニはマチアスが1862年にローランの後任に任命されたとき、マチアスを強く後押ししていた<sup>1198</sup>。1866年にリストがパリを訪れた際、ロッシェニの仲介でリストに会うことはできたであろう。しかし、仮にマチアスがリストと直接的な交流をもたなかったとしても、パリでは1866年以後、プランテの演奏活動を通して、1874年までにリストの作品が演奏会で紹介されるようになっていた。プランテは1870年と1872年に、パリで少なくとも3回はリストの作品を公的なコンサートで演奏している<sup>1199</sup>。1870年5月にパリ市庁舎で行われたコンサートで、彼は《伝説》の第2番〈水の上を歩くパオラの聖フランチェスコ〉を演奏している。普仏戦争とコミュン直後にあたる1872年のリスト作品の演奏は、2回とも音楽院で行われている。4月28日に行われた「領土解放事業のための

<sup>1196</sup> この段落の記述はカサップ=リーフェンシュタールの前掲書 (p. 105-106) に基づく

<sup>1197</sup> Roseline KASSAP-RIEFENSTAHL, *op. cit.* p. 104-105. 引用元の文献: LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 6, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1893-1894, p. 119.

<sup>1198</sup> Cf. 本論文 I-5-2-2-1.

<sup>1199</sup> カサップ=リーフェンシュタールの文献には、史料から可能な限り開催の事実を辿ることのできたプランテの演奏会の一覧が付属CDに収められている。ここではこのCDに収録されたPDFファイル「演奏会一覧 (Liste des concerts)」を参照した。

フランス婦人愛国募金 (la souscription patriotique des Dames de France, au profit de l'œuvre de la Libération du territoire)」のための演奏会で、プランテは「ハンガリーの旋律 (Mélodie hongroise)」として紹介されたリスト作品を演奏している (図 II-5-1)。これはおそらく 1848 年から 1853 年にかけて出版された《ハンガリー狂詩曲》第 1 番から第 15 番までのいずれかである。

図 II-5-1. 「領土解放事業のためのフランス婦人愛国募金のためのコンサート」  
(1872 年 4 月 28 日) のプログラム<sup>1200</sup>

PROGRAMME :

1 <sup>o</sup> Trio en ut mineur.....	MENDELSSOHN	
Exécuté par MM. PLANTÉ, ALARD et FRANCHOMME.		
2 <sup>o</sup> Duo du <i>Stabat</i> .....	ROSSINI	
Chanté par Mesdames ALBONI et CARVALHO.		
3 <sup>o</sup> {	} MENDELSSOHN,	
		a. <i>La Harpe du Poète</i> , romance sans paroles.....
		b. Caprice-Scherzo.....
		c. Allegro de la sonate <i>appassionata</i> .....
d. Mélodie hongroise.....	LISZT.	
Exécutés par M. Francis PLANTÉ.		
4 <sup>o</sup> Poésies récitées par Mlle FAVART, du Théâtre-Français:		
5 <sup>o</sup> Donna Caritea; air de.....	MERCADANTE.	
Chanté par Madame ALBONI.		
6 <sup>o</sup> {	} HAYDN.	
		Hymne, } pour deux violons, alto, violoncelle et contre
} Menuet, } basse.....	} BOGHERINI.	
		Exécutés par ALARD, DANCLA, TROMBETTA, FRANCHOMME et GOUFFÉ.
7 <sup>o</sup> Air d' <i>Actéon</i> .....	AUBER.	
Chanté par Madame CARVALHO.		
8 <sup>o</sup> Études et 8 <sup>o</sup> Polonaise de.....	F. CHOPIN.	
Exécutées par M. Francis PLANTÉ.		
LE PIANO D'ACCOMPAGNEMENT SERA TENU PAR M. PERUZZI.		

プランテは翌月 5 日、ディエメール、アントナン・マルモンテルら後輩たちとティエール夫人が後援する戦争孤児 (Orphelins de la guerre) 募金のための演奏会に出演し、再び「ハンガリーの旋律」を弾いている<sup>1201</sup>。音楽院で行われたこれらの演奏会に、マチアスを初めとしたピアノ教授たちが足を運んだ可能性は十分に考えられる。

次の表 II-5-23 は、ピアノ科の各クラスでリストの作品が記録された件数をクラス・年代ごとに比較している。

<sup>1200</sup> Anonyme, « Soirée et concerts », *Le Mén.*, 38<sup>e</sup> année, n° 22, le 25 avr. 1872, p. 182-183.

<sup>1201</sup> Anonyme, « Soirées et concerts », *Le Mén.*, 38<sup>e</sup> année, n° 24, le 12 mai, 1872, p. 199.

表 II-5-23. 各クラスでリストの作品が記録された件数 (1870・80 年代)

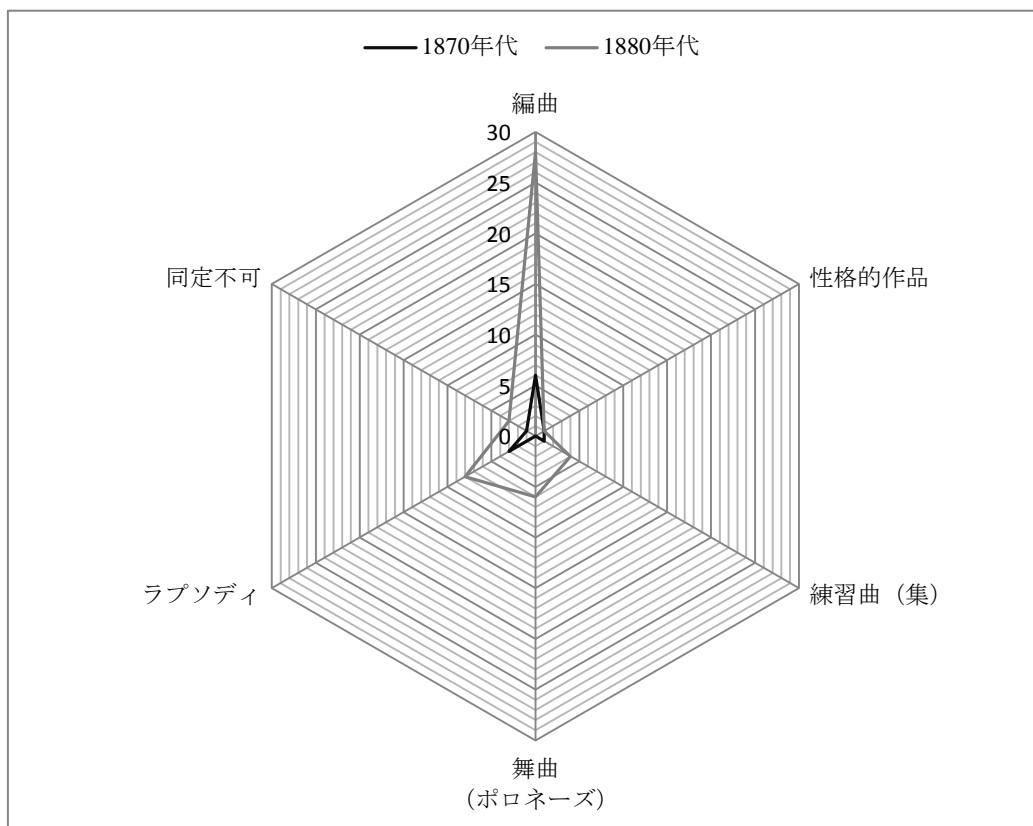
N.B. 括弧内の数字は記録件数のうち編曲の件数を示す

クラスの教授	1870 年代	1880 年代
マチアス	6 (1)	9 (4)
ドラボルド	2 (1)	1
ディエメール	-	9 (3)
マルモンテル	2 (2)	9 (5)
デュヴェルノワ	-	11 (9)
ド・ベリオ	-	4 (2)
マサール夫人	0	2 (1)
フィッツ	-	4 (3)

1870 年代にリストの作品が最初に導入されたのは 1874 年 1 月 23 日の試験においてで、マチアスの生徒グレース Pierre-André GRESSE (1850~?) が《伝説》(S 175) の第 2 曲〈水の上を歩くパオラの聖フランチェスコ〉を弾いた。一方でル・クーペは、同齡のリストの作品を決して取り上げなかった。しかしル・クーペの後任デュヴェルノワは、1886 年の教授着任以後、編曲作品を中心に、もっとも盛んにリスト作品を取り上げている。デュヴェルノワに続いて、マチアス、マルモンテル、その後任のディエメールのクラスでも、それぞれ 9 件リストの作品が記録された。ドラボルドはリストよりもアルカンを優先させているが、それでも 1880 年代には、リストの作品がすべてのクラスで演奏されるようになった。これは、彼の作品がレパートリーとして定着し始めたことの証しである。

一方で、リスト作品の記録件数をジャンル別に比較してみると、編曲作品がもっとも多く演奏されていることが分かる (グラフ II-5-9)。

グラフ II-5-9. 記録されたリスト作品のジャンル内訳と記録件数 (1870・80年代)



次の表 II-5-24 は、リストが作品を編曲した作曲家の記録件数を 1870 年代と 1880 年代で比較している。

表 II-5-24. リストが作品を編曲した作曲家の記録件数 (1870・80年代)

原曲の作者	1870年代の記録件数 (延べ)	1880年代の記録件数 (延べ)
J.S. バッハ	4	7
シューベルト	1	4
メンデルスゾーン	1	0
ヴァーグナー	0	14
チャイコフスキー	0	1
パガニーニ	0	1
ロッシーニ	0	1

1870 年代に記録されたのはバッハ、シューベルト、メンデルスゾーン作品の編曲で、いずれも既にピアノ科においてその作品が導入されていた作曲家である。これら 3 名のうち、バッハ作品の編曲がもっとも多く記録された。同定された編曲作品の一覧を掲げた下の表 II-5-25 に示すように、バッハに関しては《オルガンのための 6 つの前奏曲とフーガ》(BWV 543-548) の編曲 (S 462) の第 1 番が演奏されていたことが分かる。

表 II-5-25. 同定されたリストの編曲作品と記録件数 (1870・80年代)

原曲の作者	タイトル	目録番号 (H. Searle)	調性	曲番号	出版地、初版年	1870年代の記録件数	1880年代の記録件数
バッハ	オルガンのための6つの前奏曲とフーガ	S 462	a	I	Leipzig, 1852	2	6
				同定不可	Leipzig, 1852	1	0
メンデルスゾーン	《真夏の夜の夢》より、結婚行進曲と妖精の輪舞による演奏会用パラフレーズ	S 410	C	-	Leipzig, 1860	1	0
シューベルト	F. シューベルトの12の歌曲	S 558	g	III	Paris, ca 1837	1	3
			As	VI		0	1
パガニーニ	パガニーニによる超絶技巧練習曲集／パガニーニによる大練習曲集	S 140/141	-	III	Paris, 1840/Leipzig, 1851	0	1
ヴァーグナー	《タンホイザー》序曲	S 442	E	-	Dresde, 1849	0	1
	《タンホイザー》と《ローエングリン》からの2曲	S 445	E	II	Leipzig: B&H, 1853, éd. rév. 1875	0	1
	《さまよえるオランダ人》より〈糸つむぎの歌〉	S 440	C	-	Leipzig, 1860	0	12
チャイコフスキー	オペラ《イフゲニー・オネーギン》より〈ポロネーズ〉	S 429	G	-	Moscou, 1880	0	1
ロッシニー	音楽の夜会	S 424	a/A	IX	Milan, 1838	0	1

マルモンテル、マチアス、ドラボルドのクラスの試験で記録されたこの編曲は、1878年と1880年に集中しており、リストの編曲作品としては最初に導入されたものである。オルガンの足鍵盤のパートを、左手のオクターヴなどピアノ固有の技法に置き換えつつも、原曲のテキストに忠実なこのトランスクリプションが、音楽院にはとくに導入されやすかったと考えられる。1880年1月にマサール夫人のクラスの定期試験で演奏されたシューベルトの編曲作品は、《フランツ・シューベルトの12の歌曲》(S 410)の第3曲《君は我が憩い (Du bist die Ruh)》である。この編曲では原曲の旋律全体が提示されるが、小節の削除と追加、伴奏音型の変更、音域の拡大が行われ、ピアノスティックな表現が追究されている。1879年にマチアスのクラスでスペイン人のヴァレーホ Gennaro VALLEJO (1861-?) が弾いた《真夏の夜の夢》より、結婚行進曲と妖精の輪舞による演奏会用パラフレーズ》(S 410)はこれらよりもさらに自由なパラフレーズで、独自の前奏に続く行進曲の主部、トリオがいずれも多種多様な技巧で提示され、主題が再現する直前には、〈妖精の輪舞〉の音型に基づくカデンツァが挿入される。1870年代の末にこれらの編曲作品が導入されたのは、一方ではバッハ、シューベルトのような、既に過去に受容された作者の権威が編曲に見出されたからであったといえる。しかし他方では、メンデルスゾーン作品のパラフレーズのように、旋律、和声の枠組みを用いながらも独自のピアノ書法で展開される編曲が定期試験で演奏されたことは、ベートーヴェンやフンメルに代表される「古典」とも、エルツ、シュルホフ、ショパン、シューマンに代表される「現代的古典」とも異なる価値の枠組みを導入することが試みられたことを示している。

1880年代にはこの傾向がますます強まる。1887年1月には、《パガニーニに基づく超絶技巧練習曲》(S 140/141)の第3番〈ラ・カンパネッラ〉がマチアスのクラスで初めて演奏された。

だがとりわけ著しいのは、リストによるヴァーグナー作品の編曲が突出して多く演奏されるようになる点である。

作曲家としてのヴァーグナーの名がパリで知られるようになったのは、1861年の《タンホイザー》のパリ版の初演によってである。だが、既にその前年から、「未来の音楽」は音楽院の生徒たちを深く印象付けていた。1860年1月25日から2月8日にかけて、イタリア座では3度に亘り《タンホイザー》序曲と他の抜粋、《さまよえるオランダ人》序曲、《ローエン格林》からの抜粋が演奏された。当時22歳だったテオドール・デュボワは一度、運よくこれらの演奏会のリハーサルを見学する機会を得た。ヴァーグナーの指揮する演奏を聴いて、デュボワは次のように書いている

私の耳はこのような音楽を聴く準備がほとんどできていなかったため、そこでは大したことは理解できなかったということを告白しなければならない。しかしながら、私は楽想、オーケストレーションの中に何か美しく大きなものがあると感じ、すっかり感銘を受け、かつ困惑して外に出た<sup>1202</sup>。

フランシス・プランテは20歳のとき、ブローニュの森のほとりでエラル家の所有するラ・ミュエット館 (Château de la Muette) でヴァーグナーに会っている。彼は父に宛てた手紙で、ヴァーグナーの前でベートーヴェンの第1ソナタを弾いたところ、ドイツの大家は「この上ない喜び (imbratiguable blaisir [sic])」<sup>1203</sup> をもらったと述べた、と書いている<sup>1204</sup>。プランテは、バイロイトに詣でるほどではなかったが、ヴァーグナーの作品を愛しリストやヤエルによるヴァーグナー作品の編曲を好んで演奏した<sup>1205</sup>。

その一方で、音楽院の年長の音楽家たちは、ヴァーグナーにほとんど理解を示さなかった。1860年1月25日の上演を聴いたアルカンは、隣のボックス席にいたオベールが、ドルティーグに「これはたぶん未来のポルカになるだろうな (Ce sera là sans doute une polka de l'avenir.)」<sup>1206</sup> と耳打ちするのを小耳に挟んだとヒラーに書き送っている。アルカン自身も、「ヴァーグナーは音楽家ではなく、病気だという一言 (un seul mot que Wagner n'est pas un musicien, mais que c'est une maladie)」<sup>1207</sup> に要約して彼の音楽を拒んだ。定期試験で試験委員長を務めたトマもまたヴァーグナーには無理解だった。1861年の《タンホイザー》も嫌悪感なしに聴いたデュボワは、ヴァーグナー作品を聴くため、1879年にフォーレとミュンヘンへ、1880年代初頭に生徒のド・ラ・トンベル Fernand de LA TOMBELLE (1854~1928) とバイロイトへ旅している。バイロイトから帰ったデュボワは「ヴァーグナーの音楽をほとんど知らない (connaissait peu la musique de Wagner)」トマに、《パルジファル》にたいへん感銘を受けたことを話すと、院長は横にいた書記官のルティのほうを向いて「彼もだ! (Lui aussi!)」と言った、と回想録に記している<sup>1208</sup>。

年長者の無理解や多くの敵対者の存在にも拘らず、1864年にコンセール・ポピュレールの演

<sup>1202</sup> « Je dois avouer que mes oreilles étaient si peu préparées à entendre une pareille musique que je n'y compris pas grand-chose. Cependant, je sentis qu'il y avait là quelque chose de beau, de grand dans les idées, dans l'orchestration, et je sortis tout impressionné et troublé. » Théodore DUBOIS, *Souvenirs de ma vie*, présentés et annotés par Christine COLLETTE-KLÉO, Lyon, Symétrie, 2009, p. 41.

<sup>1203</sup> 正しくは « impraticable plaisir » であるが、ドイツ語訛りをからかってこのように書いている。

<sup>1204</sup> KASSAP-RIEFENSTAHL, *op. cit.* p. 99.

<sup>1205</sup> *Ibid.*

<sup>1206</sup> François LUGUENOT, « Coups de griffes et pattes de velours à travers la correspondance », *Charles Valentin ALKAN*, Brigitte François-Sappey (dir.), Paris, Fayard, 1991, p. 198.

<sup>1207</sup> *Ibid.*

<sup>1208</sup> Théodore DUBOIS, *op. cit.* p. 135.

奏会は《さまよえるオランダ人》序曲を上演し、以後 1882 年まで《リエントツィ》、《トリスタンとイゾルデ》、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》、《タンホイザー》、《ローエングリン》、《ヴァルキューレ》の抜粋を繰り返して演目に定着させた。1880 年代にはコンセール・コロニス、コンセール・ラムルーが、パドルーの定着させたレパートリーを引き継いだ。1887 年には、ラムルー Charles LAMOUREUX (1834~1899) の指揮で《ローエングリン》のフランス語版がパリ初演された<sup>1209</sup>。

若い世代のフランスの音楽家たちは、ヴァーグナー作品をめぐる上演環境の大きな変化の中で、部分的ではあったがヴァーグナーの音楽に触れる機会をもち、熱狂的な音楽家はバイロイトにまで足を伸ばした。マルモンテルの門弟ラヴィニャックは後に、ヴァーグナー作品の解説のみならず、バイロイトまでの交通案内や観光名所までを丁寧に記した『バイロイトへの芸術旅行』(1897)<sup>1210</sup>さえ著している。

実際、定期試験で取り上げられた延べ 14 件のヴァーグナー作品の編曲中、11 件は 1887 年以降、デュヴェルノワ (4 件)、ディエメール (2 件)、ド・ベリオ (2 件)、フィッツ (3 件) といった若い教授たちのクラスで取り上げられている。彼ら以前には、マサール夫人が 1881 年に《ローエングリン》より《エルザの結婚の行進》の編曲 (S 445) を取り上げ、マチアスのクラスで 1884 年に《タンホイザー》序曲の編曲 (S 442)、《さまよえるオランダ人》の《糸紡ぎの歌》の編曲 (S 440) が演奏されただけである。つまり、リストによるヴァーグナー作品の編曲の導入は、1886 年から 1887 年にかけての教授の世代交代が要因となっていた。

次に記録件数の多いジャンル、「ラプソディ」は 1870 年代に 3 件、1880 年代に 8 件記録された。音楽院のレパートリーにおいてこのジャンルがリスト固有のものである点で、「ラプソディ」の受容は、リストに対するピアノ科の本格的な理解の開始を告げている。初めて記録されたのは、1876 年 2 月の試験でマチアスの生徒でスペイン人のトラーゴ José-Maria-Bernardo-Lope TRAGO (1856~?) による演奏である。ピアノ科に入ったばかりのトラーゴについて、マチアスは報告書で「素晴らしいメカニズム、非常に優れた音楽家 (mécanisme superbe. Très bon musicien)」<sup>1211</sup>と書いている。このスペインの留学生が既に熟達していたのを見て、マチアスは「ラプソディ」の一曲を弾かせるのを認めたことが分かる。トラーゴは翌年の 6 月にも「ラプソディ 第 2 番」を弾いている<sup>1212</sup>。1880 年代に入ると、1882 年 6 月と 1883 年 1 月の試験でマチアスの 2 人の生徒がラプソディをそれぞれ 1 曲ずつ弾いたが、以後ル・クーペ、マルモンテル、マチアスの退任以前にラプソディは演奏されていない。1886 年から 1887 年にかけて教授陣の世代交代が行われると、1887 年 6 月の試験でデュヴェルノワは第 8 番 (嬰へ短調) を、ついで 1888 年の 1 月と 6 月の試験でディエメールはそれぞれ第 2 番 (嬰ハ長調) と第 11 番 (イ長調) を生徒に演奏させた。彼らは教授に就任して程なくして、自身の前任者 (ル・クーペとマルモンテル) が取り上げなかった作品を取り上げたのである。デュヴェルノワとディエメールに続いて、マチアスの後任者ド・ベリオが「ラプソディ」を取り上げたのは 1889 年 6 月 18 日の試験においてである。この試験で彼は、2 人の生徒に「ラプソディ」を演奏させた。この

<sup>1209</sup> 19 世紀のフランスにおけるヴァーグナー作品の上演一覧は、下記の文献を参照。FAUQUET, Joël-Marie, « Séjours et travaux de Wagner en France », DMF, Paris, Fayard, 2003, p. 1 300-1 305.

<sup>1210</sup> Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, C. Delagrave, 1897.

<sup>1211</sup> AN, AJ 37/285, p. 105.

<sup>1212</sup> 《ハンガリー・ラプソディ》の第 2 番であると思われるが、試験官のフィッツは「嬰へ長調 (fa# mineur)」と記しており、実際の調性 (嬰ハ長調) と一致しないため、演奏された作品の同定はできない。1878 年にマチアス門下のオーケリー Henri Joseph O'KELLY (1859~1938) が「ラプソディ 第 6 番 (6<sup>e</sup> Rhapsodie)」を演奏した際も、フィッツは「変ロ長調 (si b majeur)」と記しているが、実際には第 6 番は「変ニ長調」であるため、実際にいずれが演奏されたのかは同定できない。

日に行われた試験では、デュヴェルノワの生徒もこれを演奏している。こうした変化は、ラブソディが1887年を境としてレパートリーに定着していったことを示している。そしてこの受容を準備したのが、1870年代からリスト作品に対して寛容だったマチアスであった。

リストの練習曲は、1879年2月にドラボルドのクラスの試験で初めて記録された。彼の生徒ヴェルシュ嬢が演奏したのは、《超絶技巧練習曲集》(S 139) 第5番〈鬼火〉である。リストのこの練習曲集は、1870年代以降頻繁に定期試験で演奏されるようになった、ショパンの練習曲とは根本的に異なる構想の下に書かれている。フランスで受容されていた練習曲集の基本的な枠組みは、ショパンの練習曲集のように、特定の演奏技巧(アルペッジョ、重音、オクターヴ、和音、手の伸張、半音階等、それらの一定の組み合わせ)の反復的な音型を一曲の中で用いるというものであった。一方、リストの《超絶技巧練習曲集》は、音型の多様性を重視し、一つの練習曲で一つ以上の動機を展開させて一定の性格を与えつつも、異なる技巧を次々に用いる。第5番(鬼火)においてもそれは例外でなく、冒頭の17小節間の序奏で、既に半音階(mes. 1-6)、アルペッジョと重音の組み合わせ(mes. 7-8, 10-11)、中声部に置かれた旋律と和音を同時に演奏する書法(mes. 2-3, 5-6)が次々に現れる。主部においては、半音階に基づく右手の64分音符の重音が主な技術的課題となっており、左手では中声部の旋律を際立たせながら、これをバスと同時に演奏するように書かれている(譜例II-5-20<sup>1213</sup>)。

譜例 II-5-20. F. リスト 《超絶技巧練習曲集》 S 139 (1852)、  
第5番〈鬼火〉、mes. 16-21

この左手は、次に冒頭のモチーフが反復される際には、前打音を伴う16分音符による左手の跳躍へと変化する(譜例II-5-21)。

<sup>1213</sup> この作品に関して、譜例は次の初版を用いている。Franz LISZT, *Études d'exécution transcendante*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1852.



譜例 II-5-21. 同前、mes. 29-34

こうした様々な種類の演奏技巧を限られた枠組みの中で汲み尽くすリストの姿勢は、熟達した生徒のためにのみ取って置かれるべきものであった。1879年にドラボルドの生徒がこの練習曲を演奏したことは、この作品の教育的価値を測るための試みであったと思われるが、結局、以後10年間は定着しなかった。

1880年代になると「演奏会用練習曲 (étude de concert)」という記録が見られるようになる。記録された4件の練習曲のうち、同定されたのは2件で、いずれも《3つの演奏会用練習曲》(S 144)の第3番〈ため息〉(変イ長調)である。同定されない2件のうち、1886年1月にマルモンテルのクラスで記録された練習曲と、1888年6月にディエメールのクラスで記録された練習曲は、それぞれ教授報告において「演奏会用練習曲 (étude de concert)」、「練習曲 変イ調 (étude en ré b)」と記されており、これらは〈ため息〉と同一作品かもしれない。

〈ため息〉は、《超絶技巧練習曲集》に比べて演奏技法(アルペッジョ)と歌唱的な表現様式において一貫性が保たれており、教授たちにとっても、伝統的な練習曲の枠組みの中で捉えられる作品だったはずである(譜例 II-5-22<sup>1214</sup>)。その上、主題が再現する際の旋律の扱いでは、1840年代にピアノ科が好んで導入したターベルク風の手法が採用され、主題再現部の冒頭(譜例 II-5-23)では、両手が交互にアクセント記号(>)の付いた音で主題を取る。

<sup>1214</sup> この作品に関して、譜例は次の初版を用いている。Franz LISZT, *3 études de concert*, Leipzig, Fr. Kistner, 1849.

譜例 II-5-22. F. リスト 《3つの演奏会用練習曲》 S 144 (1849)、  
第3番 〈ため息〉、変イ長調、mes. 3-4

N.B. 譜例中の m.g., m.d.は筆者による補足

The image shows a musical score for Liszt's 'Three Studies for the Piano', No. 3, measures 3-4. The score is in F major and 3/4 time. It features a vocal line with the instruction 'cantando. dolce con grazia.' and a piano accompaniment. The piano part includes markings 'm.d.' and 'm.g.'.

譜例 II-5-23. 同前、mes. 53-54

The image shows a musical score for Liszt's 'Three Studies for the Piano', No. 3, measures 53-54. The score is in F major and 3/4 time. It features a vocal line with the instruction 'Un poco più mosso.' and a piano accompaniment. The piano part includes markings 'p dolce.' and 'non legato. egualmente.'.

この練習曲が1880年代に繰り返し演奏され定着したのは、この作品がリスト《超絶技巧練習曲集》よりも、既存の教育的枠組みの中で理解しうるものだったからであると考えられる。

性格的作品に分類したのは専ら《伝説》の2曲で、1870年代と1880年代にマチアスのクラスでそれぞれ1件が記録されている。既述の通り、この作品の第2曲は定期試験の記録において初めて現れた作品で、1880年代には第1曲〈小鳥に説教するアッシジの聖フランチェスコ〉が演奏された。この作品のフランス初版は1866年、リストによる作曲動機についての解説と、聖フランチェスコの伝説にまつわる標題のテキストとともにウージェール社から出ている<sup>1215</sup>。ディエメールがこの年、リストを前にしてロシーニ家で演奏した作品は、このエディションの出版と無関係ではないだろう。ディエメールの演奏を聴いた『ル・メネストレル』の記者はこの作品について「異質さと名状しがたい嵐のような猛りにも拘らず、極めて美しい作品 (une fort belle œuvre, malgré son étrangeté et les fureurs d'une tempête indéscriptible)」<sup>1216</sup>と評している。プランテがその後、この作品を公の場で演奏した頃には、この作品は知られるようになっていたが、音楽院での受容が進まなかったのには、教育における標題音楽の位置づけという問題が関連している。マルモンテルは1876年に、『ル・メネストレル』誌上でバヌリエが翻訳したハンスリックの『音楽美論』<sup>1217</sup>に触れ、彼自身もまた1884年の著作『音楽美学の基礎概念』<sup>1218</sup>で、音楽的創造の起源が自然現象（鳥のさえずり、波のざわめきなど）にあること、音楽がこうした

<sup>1215</sup> Franz LISZT, *Légendes*, Paris, Heugel, 1866.

<sup>1216</sup> Anonyme, « Paris et départements », *Le Mén.*, 33<sup>e</sup> année, n° 17, le 25 mars 1866, p. 134.

<sup>1217</sup> Cf. 本論文 III-5-1-2.

<sup>1218</sup> Antoine-François MARMONTEL., *Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts*, Paris, Heugel et fils, 1884, XI-444 p.

自然現象を表象できることを否定している<sup>1219</sup>。リストが、序文として付した標題の描写的テキストに関連させて、鳥のさえずりを模した高音域の音型や高下する波を描写したような伴奏音型を用いていることは、少なくともマルモンテルにとっては、音楽の本質的な理解に結びつくものではなかったはずである。とはいえ、1876年にマルモンテル自身は、6曲からなる《鐘の伝説 (Légende des cloches)》作品 121 と題するピアノ作品に、音楽著述家ベルトラン Gustave BERTRAND (1834-1880) の鐘に関する解説を一種の標題として掲げ、作品でも洗礼の鐘、復活祭の鐘、婚礼の鐘、クリスマスの鐘、臨終の鐘、警鐘の各種の響きを模倣的に扱っている。つまり、マルモンテルは音楽家としては標題音楽を排除しなかったが、教育者としては描写的傾向の強い作品を受け入れなかったと考えられる。

#### 5-2-2-6. その他の作曲家

以下、記録件数の少ない 10 名の作曲家を簡単に扱う。

タールベルクは 1871 年に亡くなった。彼の没後、彼のオペラの主題に基づく幻想曲が完全に演奏されなくなる点は重要な変化である。1870 年代に記録された 6 件のうち、5 件はソナタで、一件は「ロマンス変奏曲 (Romance variée)」として記録された変ホ長調の作品である。これらの作品を取り上げたのはエルツ、マルモンテル、ル・クーペら古参の教授たちで、ファランク夫人は別としてマチアス、マサール夫人、ドラボルドら若い教授たちは、既にタールベルクの作品を試験で生徒に演奏させなくなっていた。マルモンテルの生徒の中で、タールベルクのソナタを課題の一つとしたのはドビュッシーだった。1878 年 6 月の試験のため、彼はショパンまたはヴェーバーの「スケルツォ」とともにこの作品を準備したが、試験官が当日記録したのは前者である<sup>1220</sup>。1880 年代になると、タールベルクのソナタもほとんど記録されなくなり、1884 年 1 月のマルモンテル・クラスの試験で記録されただけである。

マルモンテルは、自作のソナタを 1870 年代に時折生徒に演奏させた。5 件記録された彼の作品のうち、4 件がソナタで 1 件が「トッカータ」と記された作品である。4 件のソナタのうち、1 件は《ピアノ・ソナタ》ハ短調作品 86 (ca 1866) と同定されている。1880 年代に入ると、彼が自作を生徒に演奏させることはほとんどなくなり、1886 年 1 月にただ一度だけ「ポロネーズ」を生徒が弾いただけである。

普仏戦争後のピアノ科で、ドイツ人の存命作曲家によるピアノ作品の受容は、フランスにゆかりのある音楽家に限られた。1850 年代、1860 年代に継続的に記録されていたケルンのヒラーは、1870 年代においても 5 件記録されている。このうち 4 件が協奏曲 (うち 1 件は《協奏曲》作品 5) で、1 件が性格的小品の《ギター——即興曲》作品 97 である。だが、1880 年代にはヒラーの作品は全く記録されなくなった。1870 年代に初めて記録に現れるマンハイム出身のローゼンハインは、1830 年代から 1840 年代にかけてケルビーニに認められ、パリでピアニスト兼作曲家として名を成した<sup>1221</sup>。1840 年代には交響曲作曲家としても成功し、第 1 番 (作品 42) はライプツィヒでメンデルスゾーンの指揮で演奏された<sup>1222</sup>。さらに 1851 年には、パリのオペラ座で《夜の悪魔 (Démon de la nuit)》を成功させており、フランスで作曲家としても確かな地位を築いている。マルモンテルは 1880 年に出版した『同時代のヴィルトゥオーゾたち』の第 1 章をローゼンハインに割り当て、1870 年以後、ローゼンハインがパリに戻らなくなったことを

<sup>1219</sup> Cf. 本論文 III-5-2-1.

<sup>1220</sup> 試験官のうち、フィッツと H. デュヴェルノワはショパンの「スケルツォ」を記しているが、教授報告と議事録はヴェーバーの「スケルツォ」を記録している。

<sup>1221</sup> VC, p. 5.

<sup>1222</sup> *Ibid.*, p. 8-9. ローゼンハインは他に 2 作の交響曲を書いている。

惜しんでいる<sup>1223</sup>。1870年代に彼の作品を取り上げたのは、パリ・デビュー当初からローゼンハインを知るル・クーペとマルモンテルのみであった。前者のクラスでは、1873年と1876年に《無言歌集》作品31の第3曲〈内なる闘争 (Lutte intérieure)〉が、後者のクラスでは1886年にドラフォッス Léon DELAFOSSE (1874~1955) が「ソナタ」と記録された作品 (作品47、70、74のいずれか) を演奏している。当時存命中のドイツ人作曲家の中で、例外的に演奏記録が増加したのはヘンゼルト Adolf von HENSELT (1814~1889) である。バイエルン王国出身で、1830年代初期にヴァイマルでフンメルに師事したヘンゼルトの作品は1830年代以後、パリの複数の出版社から出版され続けていた。1870年代から1880年代にかけてのヘンゼルト作品の受容は限られている。1840年に出版されたヅィメルマンのメソッド『ピアニスト兼作曲家の百科事典』でも、たびたび彼の練習曲が言及されているが、この練習曲に再び着目したのはドラボルドだった。ドラボルドは1877年6月と1879年2月の定期試験で、ヴェルシュ嬢とルフル嬢 Marie-Julie-Élisabeth LEFOUR (1861~?) に彼の練習曲を演奏させている。これらの練習曲を同定することはできないが、ヘンゼルトが出版した練習曲集は、1838年にパリで出版され《12の性格的練習曲》作品2と《12のサロン用練習曲》作品5の2作であるゆえ、これらのいずれかから抜粋された練習曲であると考えられる。とくに作品5は、1869年にルモワーズ社から再版<sup>1224</sup>され、79年には第11番が抜粋で出版されている。1880年代に記録された12件のうち同定された3件は、1件が作品2、2件が作品5からの抜粋である。この時期にはドラボルドだけでなく、マサール夫人、デュヴェルノワのクラスでもヘンゼルトの練習曲が演奏されている。ヘンゼルトの練習曲は、リストの《超絶技巧練習曲集》とは異なり基本的には単一主題の3部形式で構成され、一定の音型に基づいているが、1880年代に2件記録された作品5-6〈嵐の後の感謝の歌 (Danklied nach Sturm)〉(変イ長調) は、A-Aの変奏-B-Bの変奏という、練習曲としては独特な形式で書かれている。それでも、音型はリストのように多様ではなく、一定の手法で統一されている。Aの主題は、譜例II-5-24<sup>1225</sup>に示すコラール風の旋律である。Aの変奏は譜例II-5-25に示すように、右手で歌われる主題と、左手のアルペッジョと音階で構成される伴奏からなる。この手法は、BとBの変奏でも全く同様に繰り返される。

---

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>1224</sup> Adolf von HENSELT, *Douze études de salon pour le piano*, 2 livres, Paris, Gambaro, 1838.

<sup>1225</sup> この作品の譜例については次のエディションを用いている。Id., *Études de salon*, op. 5, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1872.



1850年代以来記録されてきたエドゥアール・ヴォルフの《演奏会用アレグロ》作品39は、1874年1月と1876年2月にそれぞれマチアスとマルモンテルのクラスで演奏されたきり、定期試験では演奏されなくなった。他の4名のフランス人作品はそれぞれ、A. トマの《6つの性格的ワルツ》作品4、グーヴィ Théodore GOUVY (1819~1898) の《3つのセレナーデ》作品39の第1番、プリュエダンの「スケルツォ」と記録された作品、ラコンブ Louis LACOMBE (1818~1884) の《自然の調和 (Harmonies de la nature)》作品22の第7番〈奔流 (Le torrent)〉(1846)である。ラコンブの作品以外は、いずれも作曲家の存命中に記録されている。また、プリュエダンのスケルツォ以外はいずれもル・クーペのクラスで取り上げられているが、この背景には、ル・クーペ独自の試験曲目の構成法がある。本論文 III-6-1 で触れるように、ル・クーペは生徒の試験曲目を時代順のプログラムとして組み、同時代の作品というカテゴリーの中で、自身と同世代の存命作曲家の作品を取り上げた。この方式を通して、少数ながら院長を含む同時代の著名な作曲家の小品が演奏された。

### 5-2-3. 1770年代生まれの作曲家——ベートーヴェンの支配とフンメルの後退

この世代の作曲家では、1860年代と同じくベートーヴェン、フンメル、クラマーの3名が記録されている。次の表 II-5-26 に、1870年代と1880年代におけるそれぞれの作曲家の記録件数を示す。

表 II-5-26. 1770年代生まれの作曲者 (1870・80年代)

作曲者	生没年	1870年代の記録件数	1880年の記録件数
ベートーヴェン	1770-1827	200	174
フンメル	1778-1837	112	44
クラマー	1771-1858	6	0

1870年代には、ベートーヴェンがフンメルの約2倍を占め200件が記録されている。一方でクラマーは6件しか記録されていない。1880年代にはフンメルの記録数の減少が著しく、半分以下に落ち込んでいる。クラマーの作品は1880年代に完全に演奏されなくなった。一方で、ベートーヴェンの記録件数は26件しか減少していない。このことは、1840年代以来フンメルに与えられてきた地位が失われていく過程を示している。

では、フンメルとベートーヴェンの間には、ジャンルに関してどのような相違と変化があるのだろうか。次の表 II-5-27 は、1870年代、1880年代における各作曲家の記録件数の内訳をジャンル毎に示している。

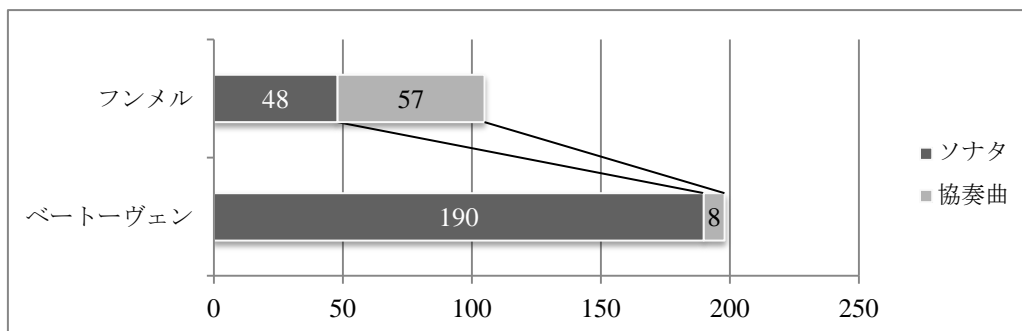
表 II-5-27. 1770年代に生まれた作曲者の記録件数のジャンル別内訳 (1870・80年代)

ジャンル	1870年代		1880年代	
	ベートーヴェン	フンメル	ベートーヴェン	フンメル
ソナタ	190	48	156	31
協奏曲	8	57	6	8
変奏曲	1	0	12	0
幻想曲	0	6	0	2
ロンド	0	1	0	0
同定不可	1	0	0	2

### 5-2-3-1. ベートーヴェン——歴史的「理解」の促進

ここでは、10件以上の記録データを含むジャンルであるソナタ、協奏曲、変奏曲の記録件数を比較する。次のグラフ II-5-10 は、1870 年代におけるフンメルとベートーヴェンの協奏曲とソナタの記録件数を比較している。

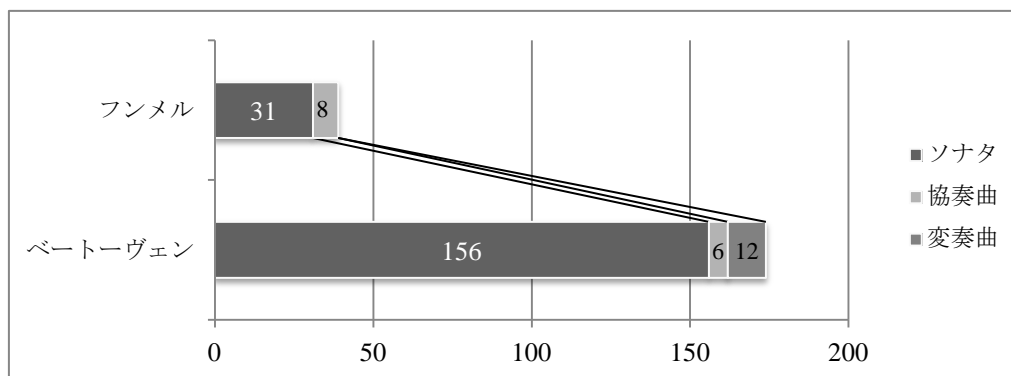
グラフ II-5-10. フンメルとベートーヴェンの協奏曲とソナタの記録件数比較 (1870 年代)



ここに示されている傾向は、前章でみたグラフ II-4-3 に示した 1860 年代の傾向と類似している。すなわち、フンメルにおいては協奏曲とソナタがほぼ拮抗しているが、協奏曲の方がやや多い。一方でベートーヴェンは、大部分がソナタで占められ、協奏曲はほとんど受容されていない。

1880 年代になるとこの傾向に変化が現れる (グラフ II-5-11)。

グラフ II-5-11. フンメルとベートーヴェンの協奏曲・ソナタ・変奏曲の記録件数比較 (1880 年代)



とりわけフンメルにおいては、それまでフンメル受容の中心的ジャンルだった協奏曲が 8 件しか記録されなくなり、反対にソナタが過半数を占めるようになった。一方のベートーヴェンは、変わらずソナタが約 9 割を占めているが、新たに変奏曲が 12 件記録された。

では、ベートーヴェンとフンメルの作品の記録において、どの作品が多く記録されているのだろうか。次の表 II-5-28 に、1870 年代または 1880 年代のいずれかにおいて 10 件以上記録されたベートーヴェンの作品を示す。

表 II-5-28. 10 件以上記録されたベートーヴェンの作品と記録件数 (1870・80 年代)

N.B. ☆:マルモンテル編『エコー・クラシック』所収、  
 ★:ル・クーペ編『古典的作曲家たち』所収、  
 ▽:ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』所収  
 濃いグレーの数値は各年代の最大値

ジャンル/タイトル	作品番号	調性	初版年	1870 年代の記録件数 (同定された楽章)	1880 年代の記録件数 (同定された楽章)
ピアノ・ソナタ第 21 番	53 <sup>☆★▽</sup>	C	1805	23 (I, III)	23 (I, III)
ピアノ・ソナタ第 32 番	111 <sup>☆▽</sup>	c	1823	23 (I, II)	27 (I, II)
ピアノ・ソナタ第 23 番	57 <sup>☆★▽</sup>	f	1807	22 (I, II, III)	24 (I, III)
ピアノ・ソナタ第 17 番	31-2 <sup>☆☆</sup>	d	1803	17 (I, III)	10 (I, III)
ピアノ・ソナタ第 14 番 (幻想曲風ソナタ)	27-2 <sup>★▽</sup>	cis	1802	15 (I, III)	27 (III)
独創主題による 32 の変奏曲	WoO 80	c	1807	1	11

1870 年代には、1860 年代には同定されなかった作品 53 (通称「ヴァルトシュタイン」/「日の出 (L'Aurore)」)<sup>1226</sup>、作品 57 (《熱情ソナタ》)、1860 年代に 2 件記録されていた作品 111 の 3 作品が、いずれも 20 件以上記録されていることが分かる。作品 53 と 57 が記録に現れたのは初めてではあるが、1865 年までにはマルモンテル、ル・クーペ、ファランク夫人のすべてのシリーズで出版されていた。

ル・クーペは 1865 年、《熱情ソナタ》を『ピアノの古典的大家たち』シリーズの中でもっとも難易度の高い作品として位置づけ、シリーズの最後に置いた。彼はこのソナタに次のような註釈を付けている。

このソナタほど難しいものはない。作曲家はこの見事な作品において彼の天分に自由な飛翔をもたらしつつ、演奏主題については——そのように感じられるのだが——ほとんど気かけなかった。ピアノのために書きながらも、彼はオーケストラを聴いていたのだ。常用外の音型、例外的な運指、この楽器には適用不可能な組み合わせ、ピアニストが出くわすもっとも厄介な難しさはここに由来しているのだ<sup>1227</sup>。

前章で既にみたように、マルモンテルはベートーヴェンの作品 10-1、10-3、ル・クーペは作品 7 への註釈で交響的な様式を見出していた<sup>1228</sup>。ここでもル・クーペは、構想の交響的性質を認め、このソナタが指から紡ぎだされたのでないために演奏が困難なのだ、と主張している。彼がこの点を欠点とは考えず、むしろ天分の「自由な飛翔 (libre essor)」と捉えている点は興味深い。というのも、ル・クーペはこのように説明することで、このソナタの創造的根源が物質的次元ではなく、「天分/天才 (génie)」という精神的美点に由来することを暗に言おうとして

<sup>1226</sup> フランスでは、おそらく Rond 楽章が与えるイメージから、この作品は「日の出 (L'Aurore)」という副題で呼ばれていた。マルモンテル、ル・クーペのエディションのいずれにもこの副題が付いている。

<sup>1227</sup> « Il n'existe rien de plus difficile que cette Sonate. Le compositeur, donnant dans cette œuvre magnifique un libre essor à son génie, s'est rarement préoccupé, on le sent, des moyens d'exécution. En écrivant pour le piano, il entendait l'orchestre. De là des formules inusitées, des doigtés exceptionnels, des combinaisons inapplicables à l'instrument ; de là les difficultés les plus scabreuses qu'un pianiste puisse rencontrer. » *EP*, p. 113.

<sup>1228</sup> 本文 II-4-2-1.



いるからである。

彼は作品 53 に関しても同様に、「ピアノ音楽ではほとんど用いられない音型 (formules rarement usitées dans la musique de piano)」によって演奏が難しく、様式を理解するために「多くの音楽的経験が要求される (exige en outre une grande expérience musicale)」<sup>1229</sup>と述べている。こうした表現は、既に演奏の流派から離れたところで作品の価値が測られるようになってきていたことを示している。これらのソナタは、1880 年代になっても同程度の頻度で演奏された。

《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 嬰ハ短調 (通称「月光」) は、作品 111 とともに、1880 年代にもっとも多く記録されたソナタである。マルモンテルとファランク夫妻のエディションに含まれるこのソナタは、1860 年代に既にル・クーペ、マチアスのクラスの定期試験で、それぞれフィナーレが 1 件ずつ演奏されている。このソナタの記録のうち、楽章まで同定できた記録は 1870 年代に 10 件、1880 年代に 15 件存在する。このうち、第 1 楽章 (アダージョ・ソステヌート) の記録は、1876 年 6 月にドラボルドのクラスに 1 件存在するだけで、他はすべて第 3 楽章 (プレスト・アジタート) である。第 1 楽章の記録回数が少ないのは、生徒の技術的な達成度を測る上で、急速な第 3 楽章が適していたからであると考えられる。次の表 II-5-29 に示すように、このソナタが 1880 年代に多く記録されているのは、本作品がル・クーペのクラスで多く取り上げられたからである。

表 II-5-29. ベートーヴェンの作品 27-2 のクラス別記録件数

N.B. ▼は男子クラス

クラス	記録件数	
	1870 年代	1880 年代
マチアス▼	4	4
ル・クーペ	4	10
マサール夫人	3	5
エルツ	1	0
マルモンテル▼	1	2
ドラボルド	2	3
フィッツ	0	1
ディエメール▼	0	1
ド・ベリオ	0	1

ル・クーペは 1885 年 6 月の試験で、生徒たちにショパンの《スケルツォ第 1 番》作品 31 とベートーヴェンの作品 27-2 の両方を記し、当日いずれかを指定して演奏させた。ショパンの作品 31 はそのまま、その年の修了コンクール課題曲となり、ベートーヴェンの作品 27-2 の第 3 楽章は、翌年に初めて修了コンクール課題曲となった。

作品 111 は 1870 年代に作品 53 や作品 57 と同じくらいの頻度で演奏されるようになった。次の表 II-5-29 は、1870 年代から 1880 年代にかけてベートーヴェンの作品 111 が記録された件数をクラス毎に示している。

<sup>1229</sup> EP, p. 112.

表 II-5-29. ベートーヴェンの作品 111 のクラス別記録件数

N.B. ▼は男子クラス

クラス	記録件数	
	1870 年代	1880 年代
マサール夫人	7	6
マチアス▼	5	2
ル・クーペ	4	5
エルツ	3	-
ドラボルド	2	0
ファランク夫人	1	-
マルモンテル▼	1	7
フィッツ	-	4
ディエメール▼	-	2
デュヴェルノワ	-	1

このソナタは初め、1871 年から 1872 年にかけてエルツとファランク夫人によって導入された。ル・クーペとマチアスがそれぞれ 1872 年、1874 年、このソナタを生徒に課して古参の教授に続いたが、もっとも盛んにこのソナタを取り上げたのは 1874 年に着任したマサール夫人だった。マサール夫人は、1875 年 1 月から 1880 年 6 月まで、1878 年を除いて毎年このソナタを生徒に演奏させた。1870 年代のマルモンテルのクラスでは、1875 年 6 月に 1 件のみ記録された。1870 年代前半に教授たちの間で価値が認められると、1876 年にマルモンテルとマチアスの提案により<sup>1230</sup>、このソナタの第 1 楽章が 1876 年の修了コンクール課題曲に選定された<sup>1231</sup>

1880 年代に入ると、マルモンテルは生徒にこのソナタを以前よりも頻繁に弾かせるようになり、マサール夫人、ル・クーペとともに後期ソナタの擁護者となった。上の表が示すもう一つの興味深い点は、女子クラスでベートーヴェンのソナタが 19 世紀に 1 度も修了コンクールの課題曲に選ばれなかったにも拘らず（男子クラスでは 8 回課題曲になっている）、定期試験ではむしろ女子クラスにおいての方が、ベートーヴェンの後期ソナタが多く演奏されているということである。これは、一つには女子クラスの数が男子クラスよりも多いということがある。一方で、音楽院は公開の修了試験で、女子生徒がベートーヴェン作品を弾く姿を決して人々には見せなかったが、非公開の定期試験において女子生徒にベートーヴェンの後期作品を演奏させていた事実は、この時期、大規模な「男性的」レパートリーを専門的に学ぶ機会が女子生徒にも開かれていたことを示している。

ところで、ベートーヴェンの後期ソナタに対する教授たちの理解は、作品 53、57 の理解と比較した場合、大きな相違があった。マルモンテルは 1880 年の著作『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の第 4 章「ベートーヴェン」で、レンツの提案に従ってベートーヴェンの創作様式を 3 つに区分している<sup>1232</sup>。レンツの区分に従ってピアノ・ソナタを区分すると、「第 1 様式 (première manière)」は作品 22 まで（第 1~11 番）、第 2 様式は作品 26 から作品 90（第 12~27 番）まで、第 3 様式は作品 101 から作品 111（第 28~32 番）に該当する。ここで、マルモンテルの「第 3 様式」によるソナタの理解とレンツのそれとを比較することで、マルモンテルの作品 111 についての考えが明確になるだろう。

レンツはこれら「第 3 様式」のソナタについて、次のように書いている。

<sup>1230</sup> AN, AJ 37/206-1.

<sup>1231</sup> このコンクールにはドビュッシーも参加したが、次席、賞のいずれの候補にもノミネートされなかった。

Cf. AN, AJ 37/251-2.

<sup>1232</sup> SV, p. 141-160.

この大家は神秘的なひらめきを得て最後の5つのピアノ・ソナタを書くこととなるが、これが彼の第3様式に他ならない。ベートーヴェンの着想は、この全く特殊な様式が示すように、絶えず複雑である。第3様式が現実的な存在の外側で過ぎ行く特殊な生に参与したとき、それらの着想は彼の思考の発露となる。その時、完全な難聴が彼と外的な印象とを分け隔て、もはやありのままの人間性、世界を再生するのではなく、それらのあるべき姿、あるいは想定された姿を再生するのだ。孤独者は彼が絶えず高める広大な理想の国に住まい、難聴がこの国を断崖絶壁で取り囲み、そのふもとで俗世の喧騒は消え去っていた。彼の思考は思い出と彼の魂における幻想世界の闘争で複雑化せずにはいなかったのだ。例を見ない途方もない瞑想の成果たるベートーヴェンの第3様式にもはや最初の2様式の自発性はないが、それは現実と闘いつづける興趣をもっているし、またこれからもつことだろう<sup>1233</sup>。(下線強調は筆者による)

レンツは、難聴がベートーヴェンを「俗世 (monde)」と切り離す瞑想へと駆り立て、後期ソナタの長大で複雑な様式が形成されたことを指摘しつつ、後期ソナタの精神の理想世界に身をおく神聖なベートーヴェン像を際立たせている。

一方、1880年代にマルモンテルがベートーヴェンの後期ソナタに対して持っていたイメージは、同じように理想的な天才像に基づきながらも、「欠点」を指摘するものであった。

毎日、私は相応しい感情で演奏できる音楽家たちに後期のピアノ・ソナタ作品 106、109、110、113 [sic] を演奏させているが、この比類ない大家はそれでもなお作曲家人生の夕暮れにあって、頻繁に衰えを見せている。靈感が崇高へと高められる感嘆すべきページの傍らで、思考は拡がり、果てしない展開の中に紛れ込み、そこで均衡と調性はぼやけ、逸脱してしまう。

さらに、おそらく、この和声の構築におけるバランスの欠如、幾つかの部分の均衡を欠いた展開、唐突で時に関係のない推移は、新たな先入観、和声研究と音楽形而上学のシステムの誇張に帰すべきものだろう<sup>1234</sup>。

<sup>1233</sup> « Le maître écrira les cinq dernières sonates de piano dans ce style de mystique révélation, qui est toute sa troisième manière. Les idées de Beethoven, telles que ce style tout exceptionnel les présente, sont toujours compliquées ; elles sont la manifestation de sa pensée, quand elle appartenait à une vie exceptionnelle s'écoulant en dehors de l'existence réelle. Une surdité complète le séparait alors des impressions extérieures, il ne reproduisait plus l'humanité, le monde, tels qu'ils sont, mais tels qu'il voulait qu'ils fussent, ou qu'il les supposait être. Solitaire habitant de la vaste cité qu'il élevait sans cesse, que sa surdité entourait de hautes falaises au pied desquelles expiraient pour lui les agitations du monde, sa pensée dut se compliquer du conflit de ses souvenirs et du monde fantastique de son âme ; fruit d'une immense méditation dont il n'y a pas d'exemple, la troisième manière de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières, mais elle a et aura à jamais l'intérêt de montrer le génie aux prises avec les réalités. » W. von LENZ, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>1234</sup> « Tous les jours je fais interpréter par des musiciens, capables de les exécuter dans le sentiment voulu, les dernières sonates de piano op. 106, 109, 110, 113 [sic], et je suis obligé de reconnaître que le maître incomparable n'en a pas moins eu de fréquentes défaillances au déclin de sa carrière de compositeur. A côté de pages admirables où l'inspiration s'élève au sublime, la pensée s'égaré, se noie en d'interminables développements, où la pondération, la tonalité sont troubles et comme dévoyées.

Peut-être encore faut-il attribuer ce manque d'équilibre dans l'édifice harmonique, ces développements disproportionnés de quelques parties, ces transitions brusques et parfois étranges, à l'exagération d'un parti pris nouveau, d'un système de recherches harmoniques et de métaphysique musicale. Les lectures philosophiques de Beethoven, ses rêveries mystiques ont dû aussi réagir fortement sur sa nature impressionnable, tout à la fois énergique et tendre. » SV, p. 158-159.

作品の構成の均衡を作品の価値の尺度とするマルモンテルにとって、後期ソナタの長大な変奏に見られるような「果てしない展開」は欠点に他ならなかった。しかし、それにも拘らずマルモンテルが日々のレッスンで後期ソナタを生徒に演奏させたのは、彼がそこにベートーヴェンの様式的発展の頂点を認めたからである。このことを言うために、彼はベートーヴェンの「熱烈な信奉者たち (admirateurs passionnés)」の見解を引き合いに出す。

ともあれ、専ら歴史的視点から、ベートーヴェンの生涯の後期とそれに関する作品について、多くの伝記作者が示した見解を再びここでもち出すべきである。その信仰が偶像崇拜にまで至るこれらの熱烈な信奉者たちによれば、漸次的だがはっきりとした3つの発展を区別する理由はなく、ベートーヴェンの創作における漠とした病的な結末についてはなお区別すべき理由がない。すべての発展は一つの状態にあり、互いに繋がっている。ほとんど遺作と云ってよい作品、臨終を目前にして書かれた作品は、普通の人間を困惑させる過度の崇高さを理想の近隣から借りている。不謬のベートーヴェンが誤ることはありえなかった。彼が完全でありながらも発展したのは、全く特別な仕方、世俗の人々には理解されない仕方によってである。彼の天才の頂点は英雄交響曲にあるのではない。頂点は後期作品の幻覚に満ち、熱を帯びた作品群にあるのだ<sup>1235</sup>。

ここでは「3つの様式」の中で相対的に様式的発展の頂点を定めるのとは別に、後期作品に向かって発展し理想へと高められる直線的な精神的発展の図式が示されている。その一方で、レントズの指摘したベートーヴェンの精神と俗界との隔絶が「世俗の人々には理解されない (mal comprise par les profanes)」という表現で繰り返されている。マルモンテルは、この見方をそのまま受け入れ、彼が指摘した「欠点」は「天分」や力強い「靈感」に包摂されると説明することで後期作品の存在意義を正当化する。

ベートーヴェンという名の巨大な音楽的天才に後世の人々が下した公平な判断と根拠ある称賛の前では、これらの誇張はなんら危険をもたらさない。狂信とはいっても、偶像の失墜を加速させるようなものであれば、真の神々を損なうことはなからう。そしてベートーヴェンは、晩年の不完全性と弱点にも拘らず、その天分の大胆さとその靈感の自由な飛翔と力強さによって一柱の神なのである<sup>1236</sup>。

このような理解によって、マルモンテルは自らを説得しベートーヴェンの作品 111 を受け入れ、1880年以後、1887年に引退するまで定期試験でたびたび取り上げるようになった。

<sup>1235</sup> « Quoi qu'il en soit, nous devons reproduire, ne fût-ce qu'au point de vue historique, l'opinion de plusieurs biographes sur cette dernière période de la vie de Beethoven et sur les œuvres qui s'y rattachent. D'après ces admirateurs passionnés, dont le culte touche au fétichisme, il n'y a pas lieu de distinguer trois développements progressifs mais distincts, encore moins une conclusion trouble et malade dans les productions de Beethoven. Tout se tient, tout s'enchaîne, et les œuvres presque posthumes, les compositions de l'avant-dernière heure, empruntent au voisinage de l'idéal cet excès de sublimité qui dérouté le vulgaire. Beethoven n'a pu se tromper étant infallible, et, s'il a progressé quoique parfait, c'est d'une manière toute spéciale et mal comprise par les profanes. L'apogée de son génie n'est pas dans la symphonie héroïque ; elle est dans le cycle halluciné et fiévreux des dernières compositions. » *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>1236</sup> « Devant le jugement impartial et l'admiration raisonnée de la postérité pour cet immense génie musical qui s'appelait Beethoven, ces exagérations n'offrent aucun danger. Le fanatisme qui accélère la chute des idoles, ne saurait nuire aux dieux véritables. Et Beethoven, en dépit des imperfections et des faiblesses de la dernière heure, est réellement un dieu par l'audace de son génie, le libre essor et la puissance de son inspiration. » *Ibid.*, p. 160.

ソナタ以外のジャンルで多く演奏されたのは、《独奏主題に基づく 32 の変奏曲》(WoO 80) と《15 の変奏曲》作品 35 で、後者は 1870、1880 年代を通して 1 件しか記録されておらず、記録された他の 11 件の変奏曲はすべて前者である。WoO 80 は、1880 年 1 月にフィッツが代講したマチアスのクラスで初めて記録された。これに続いて、1882 年 6 月にドラボルドのクラスの試験で、ヘラーの《ベートーヴェンの主題による 33 の変奏曲》作品 130 が記録されている。ヘラーの作品 130 が取り上げられてから、この作品は 1884 年 1 月以降、全ピアノ教授のクラスの試験で演奏されている。マルモンテル、ル・クーペ、ファランク夫人のいずれのエディションにも含まれていないこの作品を、教授たちはヘラーの作品を契機として重視するようになった可能性はある。

協奏曲に関しては、1865 年 6 月の試験でマチアスの生徒が第 1 番を演奏した記録が 1 件だけ見られた。1870 年代以降、ベートーヴェンの協奏曲の記録は専ら第 3 番 作品 37 (ハ短調) に限られ、1870、1880 年代には、それぞれ 8 件、6 件記録されている。オーケストラ提示部だけでなく、独奏部においてもオーケストラが主題の演奏に参加するベートーヴェンの協奏曲は、1870 年代から 1880 年代においても「交響的協奏曲」と見做され、音楽院では未だに十分には定着しなかった。

### 5-2-3-2. フンメル——ベートーヴェンの「天才」と比較された「学識」

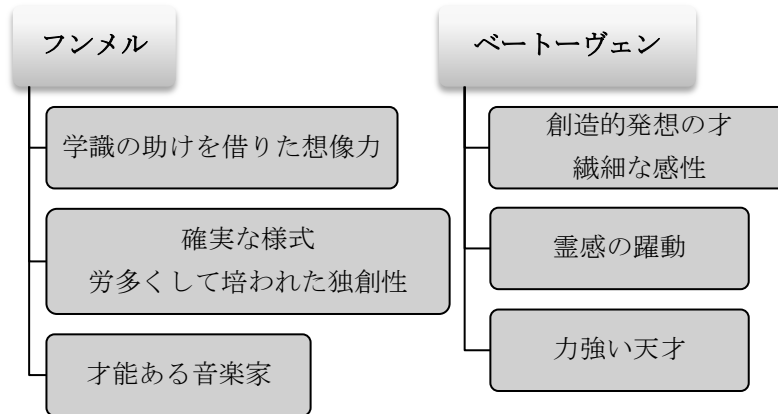
1870 年代、フンメルはベートーヴェンとの比較において評価されるようになった。マルモンテルは、1878 年に刊行した『著名なピアニストたち』の第 18 章をフンメルに割り当て、その冒頭で次のように述べている。

芸術上の比較が望ましいものであることは稀であるし、しばしば不都合をもたらすものではあるが、それでも年代の一致や様式上の関係から時に比較が必要とされることがある。フンメルにとって、ベートーヴェンと並べられ、この巨匠と比較されることは名誉なことであろう。ところがそれは全く喜ばしいことではない。等しく一線を画したこの二大家を互いに対比すること、それは学識の助けを借りた想像力と創造的な発想の才を、繊細な感性と対比させ、確実な様式、労多くして培われた独創性を靈感のはずみに対比することである。ここから、この同時代を生き競い合った二人の大家の不都合な対照がくるのである。ベートーヴェンは一人の力強い天才であり、フンメルは一人の才能ある音楽家であった。前者の威光は、後者の本当の美点をくすんだ光の中に置き去ってしまった。だから、精神的な努力によって、不滅なる交響曲作曲家の芸術の頂点にベートーヴェンをただ一人取り残しておかなくてはならない。そうしたら、彼の雄々しきライバルに対して与えられるべき正当な評価を下すことがいっそう容易になるだろう<sup>1237</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>1237</sup> « Rarement désirables, souvent désavantageuses, les comparaisons artistiques s'imposent quelquefois soit par des coïncidences de date, soit par des rapports de style. C'est un honneur sans doute pour Hummel d'être mis en parallèle avec Beethoven et comparé à ce maître illustre; en revanche ce n'est pas absolument un bonheur. Opposer l'un à l'autre ces deux maîtres également hors ligne, mais inégalement supérieurs, c'est opposer l'imagination aidée de la science à l'invention créatrice, le style acquis à la sensibilité native, l'originalité travaillée aux élans de l'inspiration. De là un contraste fâcheux entre ces deux grands artistes contemporains et rivaux. Beethoven était un puissant génie, Hummel un musicien de talent; le rayonnement du premier a laissé dans un jour insuffisant le mérite réel du second. Il faut donc, par un effort d'esprit, isoler Beethoven sur ce sommet de l'art qui appartient au symphoniste immortel, et il deviendra plus facile de rendre à son vaillant émule toute la justice qui lui est due. » PC, p. 176-177. フンメルの章は、1877 年に『ル・メネストレル』の次の号で出版されている。Id. « Les Pianistes célèbres, silhouettes et médailles, XII Hummel », *Le Mén.*, 43<sup>e</sup> année, n° 43, le 23 sept. 1877, p. 340-341.

この引用に示されたフンメルとベートーヴェンの属性は、次のようにまとめることができる(図 II-5-2)

図 II-5-2. マルモンテルによるベートーヴェンとフンメルの比較



この比較の特徴は、それぞれの才能が内面から自発的に湧き出るもの、つまり内発的なものであるか否かを問うている点にある。マルモンテルは、フンメルの才能が「学識 (science)」という外的な知識に基づくものであるがゆえに、様式が「確実 (acquis)」であり独創的だが、それは「学識」の探究を通して、つまり「労多くして培われた (travaillée)」独創性で見做す。一方で、ベートーヴェンには「学識」を超える「創造的発想の才 (l'invention créatrice)」が認められ、彼の創作は「学識」を動機としない「靈感のはずみ (élans de l'inspiration)」に鼓舞されている。この相違から、マルモンテルはフンメルを「一人の才能ある音楽家 (un musicien de talent)」と呼び、ベートーヴェンを「一人の力強い天才 (un puissant génie)」と呼んだ。

その一方で、フンメルの演奏を聴いたことのあるマルモンテルは、即興家としてのフンメルに限ってはこの自発性を認めて次のように書いている。

フンメルはピアノの偉大な巨匠の一人である。おそらく、彼はベートーヴェンの途方もない威光はもたないが、近代の第一人者であろう。だが作曲家としては第二線に位置するにすぎないとしても、瞬時の着想を定着させ、そこに命と形を与える技術にかけては右に出るものはいなかった。[...] 彼は音楽的着想を明晰に提示し正しい均衡の下に発展させる技法において卓越しており、無尽蔵の技法をもってして重要度に応じてそれらを結びつけ取り扱った。驚異的な即興家として、彼は比類なき完成度で靈感を導き統制する術を心得ていた。彼の即興はたいへんに秩序立てられており巧みで、そこでは学識と自発性が非常に見事に一体となるので、彼の演奏を聴いていると魅了され眩惑され、豊かな細部、創意工夫に富み、優れた技法で結び合わされ、かつたいへん見事に均衡のとれた組み合わせをもつこれらの所業 [即興] が、熟考の下に作られた作品であるかのように思われるのであった<sup>1238</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>1238</sup> « Hummel est un des grands maîtres du piano ; peut-être serait-il le premier des modernes sans immense rayonnement de Beethoven. Mais, s'il n'occupe que le second rang comme compositeur pianiste, il n'a été égalé par personne dans l'art merveilleux de fixer les idées instantanées, de leur donner la vie et la forme. [...] Il excellait dans l'art d'exposer avec clarté, de développer dans de justes proportions les idées musicales, qu'il reliait et traitait suivant leur importance avec un art infini. Improvisateur merveilleux, il savait conduire et régler l'inspiration avec une perfection sans pareille. Il y avait tant

マルモンテルは、書かれた作品よりも、瞬時の着想が書かれた作品のような均衡で提示し展開されるプロセスに高い価値を認めている。これは、フンメルに対する評価の根拠が、ベートーヴェンとの比較においては、作品よりもその演奏・即興能力に置かれていたことを示している。

1860年代にはフンメルの作品が43件記録されていたが、1870年代には作曲家の判明率が100%を超えているにも拘らず、1860年代とほぼ同数の49件しか記録されていない。記録におけるフンメル作品の減少は、フンメルの演奏を記憶する教授たち（エルツ、ファランク夫人、マルモンテル）が教授陣の中で過半数を占めていた時代が1870年代に終わったことと一致している。換言すれば、フンメルの作品の価値は、書かれた作品の様式と彼の演奏様式に対してもたれていたリアリティが車の両輪となることで保たれてきたものとも言える。ところが、車輪の片輪、すなわち作曲者本人の演奏の美点という側面が外れ、書かれた作品だけが残ったときに優先されたのは、書かれた作品に特別な天分が認められたベートーヴェンであった。

フンメルがベートーヴェンに対して重要性を失ったもう一つの要因は、前項でみたように、ベートーヴェンの精神性的側面が一連のソナタを通して時系列に沿って理解されるようになった一方で、フンメルについては同様の歴史的な発展（作曲様式の段階）が語られなかった点である。ベートーヴェンの作品には作曲様式の発展という歴史的価値が与えられた一方で、フンメルにはそれに対応する価値基準が設けられなかった。マルモンテルは、確かにフンメルのソナタについて「作品13と81はベートーヴェンのもっとも見事なソナタと比較しうる真の傑作である」<sup>1239</sup>と述べてはいるものの、彼は1870年代にベートーヴェンのソナタを36回定期試験で取り上げているのに対して、フンメルのソナタは7回しか取り上げていない。このことは、フンメルの演奏様式を記憶に留めていた世代の教授でさえ、今や作曲者のピアニスト兼作曲家としての才能よりも、書かれた作品を価値判断の基準に据えるようになってきたことを示している。

次の表II-5-30は、1870年代から1880年代にかけて定期試験で記録されたフンメルの作品のうち、同定された作品と記録件数の一覧である。

---

d'ordre, d'habileté dans ses improvisations, la science et la spontanéité s'y unissaient avec tant de bonheur, qu'en l'écouter, charmé, ébloui, on prenait pour le fruit d'un travail médité ces œuvres si riches de détails de combinaisons ingénieuses, enchaînées avec tant d'art équilibrées avec tant de bonheur. » *Ibid.*, p. 182-183.

<sup>1239</sup> « [...L]es op. 13 et 81 sont de véritables chefs-d'œuvre qui peuvent se comparer aux plus belles sonates de Beethoven. » *Ibid.*, p. 180.

表 II-5-30. 同定されたフンメル作品とその記録件数 (1870・80 年代)

N.B. ☆:マルモンテル編『エコール・クラシック』所収、

★:ル・クーペ編『古典的作曲家たち』所収、

▽:ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』所収

ジャンル/タイトル	作品番号	調性	初版年	1870 年代の記録件数	1880 年代の記録件数
ピアノ・ソナタ第 5 番 <sup>☆▽</sup>	81	fis	1819	31	22
ピアノ協奏曲第 3 番 <sup>★☆</sup>	89	h	1822	29	5
ピアノ協奏曲第 2 番 <sup>☆</sup>	85	a	1823	9	2
ピアノ・ソナタ第 6 番 <sup>☆</sup>	106	D	1825	8	3
幻想曲 <sup>★▽</sup>	18	Es	1806	7	2
ピアノ協奏曲第 5 番	113	As	1831	7	0
ピアノ・ソナタ第 2 番 <sup>★☆▽</sup>	13	Es	ca 1811	6	2
ピアノ・ソナタ第 3 番 <sup>★▽</sup>	20	f	ca 1807	1	0
華麗なロンド <sup>▽</sup>	109	h	1826	1	0
Les adieux : grand concerto	110	E	1826	1	0

ジャンル別にみると、1870 年代には協奏曲が 46 件、ソナタが 45 件でほぼ同数となっている。一方、作品別にみると、これらのジャンルにおいて記録の大部分は《ピアノ・ソナタ》作品 81 と《ピアノ協奏曲》作品 89 で占められていることが分かる。31 件記録された作品 81 は、1 つの作品の記録件数で比較すると、23 件記録されたベートーヴェンのソナタよりも多く演奏されている。ベートーヴェンのソナタが重視された 1870 年代にフンメルのソナタがもった重要性は、音楽院が奏法を体系化してきたピアノ書法と典型的なソナタの楽章構成と、マルモンテルが「学識」という言葉で表した厳格な書法が両立されている点にある。ピアノ書法に関して、ル・クーペがベートーヴェンの作品 53 や 57 について、ピアノには適さない音型を認めた一方で、フンメルの作品 81 では、音楽院が 19 世紀初期のメソッド以来体系化し、奏法を説明してきた音型が多用されている。例えば、1870 年代に頻繁に取り上げられた第 3 楽章では、提示部のコードッタを導く楽節で 4 度、5 度、6 度の重音の組み合わせ、両手の 3 度による音階が現れる（譜例 II-5-26<sup>1240</sup>、同じことは第 1 楽章にも言える）。

譜例 II-5-26. J. N. フンメル《ピアノ・ソナタ第 3 番》作品 81、  
第 3 楽章、mes. 77-79



同種の音型は《熱情ソナタ》には現れない。フンメルのソナタはこの点で、ベートーヴェンとの比較において、優れてピアニスティックな難しさを含むソナタと見做されていたと考えられる。

<sup>1240</sup> この作品の譜例は次のエディションから抜粋した。Johann Nepomuk HUMMEL, *Sonaten und Stücke für Pianoforte*, vol. 2, Louis KÖHLER et Friedrich August ROITZSCH (éd.), Leipzig, Peters, 1891.



一方、構成や書法の点からみると、このソナタは急—緩—急の3楽章からなり、第1楽章（アレグロ）と第3楽章（アレグロ・マ・ノン・トロppo）がソナタ形式で書かれ、第2楽章（ラルゴ・コン・モルト・エスプレッシオーネ）は、フィオリトゥーラで飾られた声楽的な様式で書かれている。フンメルが採用したソナタの典型的な楽章構成や、第3楽章の第2主題を成すフガートの対位法的書法（譜例 II-5-27）に代表される特徴を指して、マルモンテルは「確実な／既得の様式（style acquis）」と述べたと考えられる。対位法的な書法は《幻想曲》作品18にも際立っている（譜例 II-5-28<sup>1241</sup>）。

譜例 II-5-27. J. N. フンメル 《ピアノ・ソナタ第3番》作品81、  
第3楽章, mes. 45-55

譜例 II-5-28. J. N. フンメル 《幻想曲》作品18、mes. 479-494

<sup>1241</sup> この作品の譜例は次のエディションから抜粋した。Johann Nepomuk HUMMEL, *Fantasia*, op. 18, Louis KÖHLER et Louis WINKLER (éd.), Braunschweig, Henry Litolff's Verlag, s.d, 27 p.

しかし、こうした「学識ある」書法が必ずしもフンメルの否定的な理解に結びついたわけではない。実際、フンメルのソナタは1873年、男子クラスの修了コンクール課題曲にもなっている。書法の模範としてのフンメルのソナタに対する評価が下がったというより、むしろ全体的にベートーヴェンの歴史的・精神的価値が強調されるようになったことで、相対的にフンメルの作品が演奏される機会が減少したとみるべきである。フンメルのソナタは、1880年代になると記録件数は減少こそすれ、ドラボルドのクラスを中心に31件記録された。

フンメルの協奏曲は、1870年代にはジャンルとしては57件記録され、ソナタよりも9件多い。中でも作品89の記録は29件に上る。一方でベートーヴェンの協奏曲が8件しか記録されなかったことを考えれば、フンメルの協奏曲は1865年にル・クーペが書いたように「ジャンルのモデル」であり続けた。1872年の女子クラスでは、音楽院再開後の最初の修了コンクール課題曲として、作品89が採用されている、しかし前節でみたように、その地位は次第にショパンに取って代われ、1872年と1873年を最後に、フンメルの作品は修了コンクールのレパートリーから姿を消す。1880年代、フンメルの協奏曲の記録件数はソナタのそれとは対照的に激減し、前者はドラボルドとマチアスのクラスにおいて8件しか現れない。ベートーヴェンの協奏曲とほぼ同じ水準まで件数が低下したフンメルの協奏曲は、この時期に規範的地位をショパンに譲り渡した。

#### 5-2-4. 1680年代以前に生まれた作曲家——バッハの優越

1860年代にメロー、ファランク夫妻の努力によって、作曲家の伝記的文章とともに出版された16・17世紀のレパートリーは、演奏曲目の多様化を限定的にしかもたさなかった。実際、取り上げられた作曲家の多様性という観点からみると、その人数は1860年から1880年代にかけて次第に減少している。次の表II-5-31は、1860、1870、1880年代に取り上げられた、1680年代以前に生まれた作曲家の記録件数である。

表 II-5-31. 1680年代以前に生まれた作曲家の記録件数（1860~1880年代）

作曲家	生没年	記録件数		
		1860年代	1870年代	1880年代
J. S. バッハ	1685-1750	33	135	40
ヘンデル	1685-1759	5	16	5
スカルラッティ	1685-1757	5	4	5
クーブラン	1668-1733	1	2	0
フレスコバルディ	1583-1643	1	2	0
ラモー	1683-1764	2	1	0
リュリ	1632-1687	1	0	0
ボルボラ	1686-1768	1	0	0

この表からは、取り上げられた作曲家の人数が8名、6名、3名と年代を経るごとに減ったことのみならず、扱われた作曲家がバッハ、ヘンデル、スカルラッティに集約されたことがわかる。1880年代にはバッハ、ヘンデルの記録数が大幅に減少し、「クラヴシニストたち」への広い歴史的関心は薄れていった。その一方で、バッハに対する関心と知識はいつそう深まっていた。

##### 5-2-4-1. J. S. バッハ

マルモンテルの『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の第2章はバッハを扱っているが、ここに見られる次の言葉は、彼がバッハの器楽のみならず声楽作品に対する理解を深めていた

ことを示している。

大部分の音楽家の専門的見地からすれば、バッハの途方もない名声は、とりわけクラヴサン、オルガン、協奏曲のための作品に立脚している。だが、ここで大家の様式と影響力が際立っていることは認めるにしても、さらに前進して 30 巻のカンタータ、オラトリオ、合唱曲を通覧して、この天才的な精神の持ち主の創造力を余すところなく理解しなければならない。もっとも大胆な諸作品は幅広い構成、確かな筆致で書かれており、いずれも同様に比類ない作品である<sup>1242</sup>。

ここで言及される「30 巻」は、恐らくバッハ協会が編纂した、カンタータ、オラトリオを含む旧全集を指す<sup>1243</sup>。1870 代の定期試験曲目におけるバッハの圧倒的な優位はメローがバッハに認めた優越性を反映している。マルモンテルは同じ著作においてメローの見解を繰り返しているが、彼はクーランとの比較ではなく、ヘンデルとの比較においてその優越性を強調している。彼は上の引用で触れた大規模作品について、次のように述べている。

ただヘンデルだけが明瞭な線、自由な曲の運びに到達することができた。そこ [バッハの大規模作品] では苦労は消え去り、[作曲の] 実施がたいへん熟練している。そして大胆な構成と同時に優雅な形式、創意に富む走句、無限の多様性を評価するには、フーガの様式を実践しておかなくてはならない。これらの一線を画した創作物と比較しうるのはヘンデルの作品のみである。しかし、ヘンデルが合唱ミサ曲において、ときにいっそうエネルギッシュで魅力的な響きの効果を示すとしても、バッハは組み合わせの技法、オーケストラの構成、和声の多様性と豊かさにおいては尚もヘンデルに勝っている。尋常ならざる規模の精神をもつこの人物は和声的観点から見れば、何から何まで敢行し、見出したのだ<sup>1244</sup>。(下線強調は筆者による)

定期試験の記録件数に現れているバッハとヘンデルの差は、鍵盤作品以外の部分での作曲家に対する評価の差でもある。こうした評価には、バッハ作品の譜読みだけでなく、バッハ作品の聴取も大きく関わっている。実際、1860 年代後期からパリでは、バッハの声楽作品の上演が次第に盛んになり始めた。1868 年 4 月 7 日と 14 日、パンテオンでパドルーの指揮の下《マタイ受難曲》のフランス語版 (M. ブールジュ訳) が部分上演された。1870 年代には、さらに複数の合唱協会がプログラムにバッハ作品を取り込むようになった。次の表 II-5-32 に、J.-M. フォケが事典項目でまとめているものだけを挙げる<sup>1245</sup>。

<sup>1242</sup> « Au point de vue spécial de la plupart des musiciens, l'immense réputation de Bach repose surtout sur les œuvres de clavecin, d'orgue et sur les concertos. Mais, si marqués que soient ici le style, l'influence du maître, il faut aller plus avant et parcourir les trente volumes des cantates, des oratorios, des chœurs, pour comprendre toute la puissance créatrice de cet esprit génial. Les compositions les plus ardues sont écrites avec une largeur de plan, une sûreté de main[...] également incomparables. » SV, p. 32.

<sup>1243</sup> マルモンテルが上の引用を書いた 1880 年までに、バッハ協会は 28 巻を出版していた。

<sup>1244</sup> « Seul, Hændel a pu atteindre cette netteté de contours, cette liberté d'allures. Le travail y disparaît, tant la mise en œuvre est habile, et il faut avoir pratiqué le style fugué pour apprécier l'élégance de la forme, l'ingéniosité des traits, la variété infinie, en même temps que les audaces de la composition. A ces créations hors ligne on ne peut comparer que les œuvres de Haendel ; mais si ce dernier a parfois des rythmes plus énergiques, des effets de sonorité plus saisissants dans les masses chorales, Bach lui reste supérieur dans l'art des combinaisons, des dessins d'orchestre, de la variété et de la richesse des harmonies. Cet esprit d'une envergure extraordinaire a tout osé, tout trouvé au point de vue harmonique. » SV, p. 32.

<sup>1245</sup> J.-M. FAUQUET, « BACH, Jean-Sébastien », DMF, p. 82.

表 II-5-32. フランスで上演されたバッハ作品 (1870・80年代)

上演年 (月日)	団体名又は団体の代表者	タイトル	目録番号 (BWV)	備考
1874 (3/31, 4/2, 4)	ラムルー	《マタイ受難曲》	244	バヌリエ訳
1872	ブルゴー=デュクードレー	《カンタータ「破れ、砕け、壊て」》	205	
1874-75	ブルゴー=デュクードレー	《カンタータ「神の時こそいと良き時」(追悼行事 Actus tragicus)》	106	C. フランク指揮
1873	アルモニー・サクレ (Harmonie sacrée)	《カンタータ「フェーブスとパンの戦い」》	201	
1881	愛好家合唱協会 ギユイヨ・ド・サンブリ	《カンタータ「神はいにしえより我が王なり」》	71	
1882	(Guillot DE SAINBRIS)	《カンタータ「いざ来ませ、異邦人の救い主よ」》	61	
1885	コンコルディア (Concordia)	《カンタータ「我らの神は堅き砦」》	80	バッハ生誕200 年祭
		《マニフィカト》	243	

マルモンテルは、1880年の著作でラムルー、ブルゴー=デュクードレー、ド・サンブリの名を挙げ、彼らの演奏会でバッハの「「遺憾ながらごく少数の人にしか知られていない (malheureusement très peu connus)」管弦楽曲、カンタータ、ミサ曲が「聴衆に熱烈に歓迎されたことは、聴衆の趣味を偉大な宗教芸術の道へと導き、我々の音楽教育を完成させるときの到来を示している」<sup>1246</sup>と述べている。

上演環境の整備に加え、1876年にフォルケル Johann Nicolaus FORKEL (1747~1818) の『ヨハン・ゼバスティアン・バッハの生涯、芸術と芸術作品』<sup>1247</sup> の翻訳『ヨハン・ゼバスティアン・バッハの生涯、才能と業績』<sup>1248</sup>がグルニエ Félix GRENIER によって仏訳されたことも、フランスにおけるバッハ探究の裾野を広げたと考えられる。この著作には訳者による「16・17世紀のドイツにおける音楽的状況の概要 (un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)」が序文として掲載された。

このように、ピアノ科の定期試験におけるバッハ作品への集中は、鍵盤作品の個別的な評価というよりも、バッハとその作品に対する幅広い関心、一層深い知識の中で生じた現象であると考えられる。

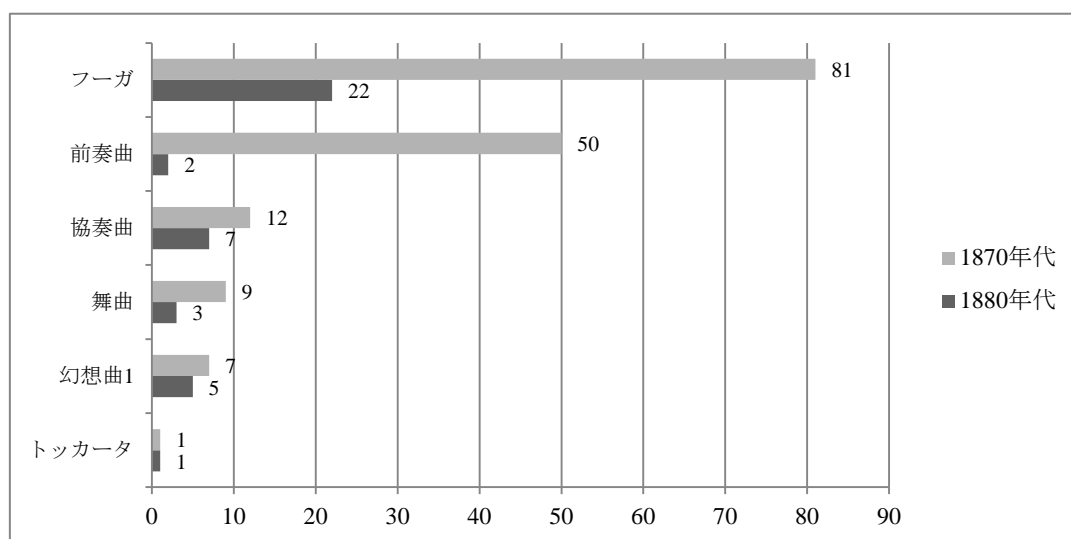
実際、バッハ作品に関してそれまで記録されてきた前奏曲、フーガ、協奏曲、舞曲以外にも、それ以前には全く記録に見られなかった幻想曲、トッカータが記録されており、レパートリーに広がり認められる。次のグラフは、それぞれのジャンルの記録件数を示している。

<sup>1246</sup> « [...] 'accueil empressé des auditeurs prouve que l'heure est venue de compléter notre éducation musicale en faisant entrer le goût du public dans les voies du grand art religieux. » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1247</sup> Johann Nikolaus FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802.

<sup>1248</sup> *Id.*, *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach, annoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, trad. par Félix GRENIER, Paris, J. Baur, 1876, 287 p. この翻訳は訳者の師 A. フランコームに献呈されている。

グラフ II-5-12. 定期試験の演奏記録における J. S. バッハ作品のジャンルと各々の記録件数 (1870・80年代)



1870年代には、それまでと変わらずフーガが主要なジャンルだった。この10年間には、前奏曲がしばしばフーガとセットで演奏されている。これらの大部分は《平均律クラヴィーア曲集》からの抜粋と推定されるが、《半音階的幻想曲とフーガ》が記録されるようになったことも、このジャンルの増加に貢献している。この作品では、幻想曲だけが単独で演奏されることもあった。「幻想曲1」はいずれもこの作品からの抜粋である。協奏曲は、同定された作品に関してはすべて《イタリア協奏曲》で、1860年代に引き続き、前奏曲とフーガに次いでしばしば取り上げられるようになった。1870年代には、それまで記録された《平均律クラヴィーア曲集》と《イタリア協奏曲》以外にも複数の作品が見出される。次の表 II-5-33 に、1870、1880年代に記録されたバッハ作品の記録のうち、同定された作品とそれぞれの記録件数を示す。

表 II-5-33. 同定された J. S. バッハ作品と各々の記録件数

タイトル	目録番号 (BWV)		調性	曲 (組曲) 番号, 部分		記録件数	
	1870年代	1880年代		1870年代	1880年代	1870年代	1880年代
平均律クラヴィーア曲集 第1巻、第2巻	847, 848, 850, 851, 855, 857, 860, 861, 866 / 871, 875, 881	848, 850, 858 / 871, 875, 881	-	II, III, V, VI, X, XII, XV, XVI, XXI / II, III, VI, XII	III, V, XIII / II, VI, XII	24	6
イタリア協奏曲	971		F	I, III	III	12	7
半音階的幻想曲とフーガ	903		d	I, II	I	10	5
パルティータ 第1番	825		B	VII	-	1	0
イギリス組曲 第6番	811		d	VI	-	1	0
パルティータ 第5番	829		G	-	-	1	0
イギリス組曲 第2番	807		a	V	-	2	0
前奏曲とフーガ	898		-	-	-	0	1

1870年代において同定された作品のうち、もっとも多いのは《平均律クラヴィーア曲集》である。1860年代以前にバッハ作品の大部分を占めていた前奏曲とフーガ、1870年代から1880

年代にかけてジャンルのみ同定された前奏曲とフーガも、この曲集からのものであると推定される。マルモンテルはバッハの「専らクラヴサンのために書かれた作品」について述べる時、真っ先に《平均律クラヴィーア曲集》と《フーガの技法》を挙げて、「これらだけでバッハの名は、17世紀におけるもっとも創意豊かで純粋な作曲家として不滅のものとなっている」<sup>1249</sup>と書いている（実際には、《フーガの技法》は必ずしもクラヴサンのための作品ではない）。この作品がピアニストによるフーガの理解のために重視されていたことは、ル・クーペが1880年に出版した《バッハの6つのフーガ》<sup>1250</sup>をみることでよく理解できる。これは単なるエディションではなく、タイトルには「総譜に書きなおされ、分析され、運指を記され (*mises en partition, analysées [sic] et doigtées*)」という説明が続く。これらはいずれも《平均律クラヴィーア曲集》の第1巻、第2巻から抜粋されており<sup>1251</sup>、主唱、応唱、対唱の指示、モチーフの展開の際には、どのモチーフが変形されているのかを記している。附録II-17に示す図は、ル・クーペが《バッハの6つのフーガ》の冒頭に置いた《平均律クラヴィーア曲集》第1巻の第13番 嬰へ長調 (BWV 858) である。

ここには「主唱 (*sujet*)」、「応唱 (*réponse*)」、「対唱 (*contre sujet*)」、「エピソード、デッサン A、リズム模倣として再び用いられる (*Épisode, Dessin A, reproduit en imitation rythmique [sic]*)」、「ドミナントのカデンツ (*Cadence à la dominante*)」など、フーガの展開の要点が楽譜中に詳細に記されている。ル・クーペはこの曲集の序文で、ピアニストがフーガを深く理解するために、フーガを総譜に書き直すことを強く勧めている。作曲科の学生がフーガを学習するときのように総譜で理解することによって、「各声部の進行がいつそう明瞭ではっきりとし」、フーガの学習は「主唱、応唱、対唱等、フーガの構成諸要素によく気づくために書かれた分析によって効果的に完成されるだろう」と書いている<sup>1252</sup>。別のところでは「フーガは [...] 2手で弾くのではない、10指で弾くのだ」<sup>1253</sup>とも書いているように、彼はピアノ用の大譜表ではなく総譜を用いることで、各声部の独立性を理解し、演奏においては独立した10指でフーガの構造を演奏に反映させることを重視した。この教育指針を示すために、ル・クーペは小規模だが精密に、多種多様な様式で書かれたバッハの《平均律》を範とし、分析の対象としたのだった。

《イタリア協奏曲》は、1860年代からマルモンテル、マチアスの生徒の何名かが演奏していた。メローのエディションにも含まれていたこの作品では、3楽章が頻繁に演奏された。1870年代に楽章まで同定された5件のうち4件、1880年代に楽章が同定された1件が第3楽章である。メローのエディションをみると、各声部に現れる上行音階の主題を、レガートでニュアンス (クレッシェンド、デクレッシェンド) を付けながら演奏することが求められている。急速な音階の基本的な演奏技術、多声部の弾き分け、ニュアンスの変化による表現技術を評価しやすいことから、この作品には教育的価値が置かれていたと考えられる (譜例II-5-29<sup>1254</sup>)。

<sup>1249</sup> « Il faut citer en première ligne les deux recueils connus sous le titre du *Clavecin bien tempéré* et de l'*Art de la fugue* à quatre parties, œuvres admirables qui, seules, immortalisent le nom de Bach comme le compositeur le plus inventif et le plus pur du XVII<sup>e</sup> siècle » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1250</sup> Johann Sebastian BACH, *6 Fugues mises en partition, analysées [sic] et doigtées*, F. LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Hamelle, 1880.

<sup>1251</sup> 第1番から第6番は《平均律クラヴィーア曲集》の次の作品に対応している (ローマ数字-アラビア数字は巻-曲番号を示す)。第1番 : I-13 (BWV 858)、第2番 : I-6 (BWV 851)、第3番 : II-2 (BWV 871)、第4番 : II-6 (BWV 875)、第5番 : I-15 (BWV 860)、第6番 : I-12 (BWV 857)。

<sup>1252</sup> « Ce travail, qui rend plus claire et plus distincte la marche de chaque partie, sera utilement complété par une analyse écrite, afin de bien se rendre compte des éléments constitutifs de la Fugue, tels que le *Sujet*, la *Réponse*, le *Contre-sujet*, etc. » *Ibid.*, n. p.

<sup>1253</sup> « Les fugues [...] doivent se jouer avec les *dix doigts* et non avec les *deux mains*. » *Ibid.*

<sup>1254</sup> Johann Sebastian BACH, *Concerto*, Amédée MÉREAUX (éd.), Paris, Heugel, s. d., 21 p.

譜例 II-5-29. J. S. バッハ 《イタリヤ協奏曲》 BWV 971、第3楽章冒頭、  
A. メロー編『クラヴィニストたち』第10巻より

同じことは《半音階的幻想曲とフーガ》にも言える。ル・クーペは亡くなる前年の1884年、《最も高名な大家の作品から抜粋された12の演奏会用作品》<sup>1255</sup>と題する曲集を刊行している。この曲集の第10番には《半音階的幻想曲とフーガ》の幻想曲のみが収められている。譜例 II-5-30が示すように、この曲集にはル・クーペによる註釈が付いている。

譜例 II-5-30. J. S. バッハ 《半音階的幻想曲》 (BWV 907) 冒頭、F. ル・クーペ編  
『最も高名な大家の作品から抜粋された12の演奏会用作品』より

1685 - SÉB. BACH - 1750

Le caractère de cette belle Pièce répond parfaitement au titre qu'elle porte. Là, en effet, le genre chromatique supplée, parfois, au sens précis de la tonalité; et le mot *Fantaisie* justifie le caprice de la forme, les harmonies inattendues, les contrastes fréquents, l'allure irrégulièrement mouvementée de cette riche improvisation.

<sup>1255</sup> Félix LE COUPPEY (éd.), *Le Recueil des pianistes. 12 morceaux de concert pris dans les œuvres des maîtres les plus célèbres et annotés*, Paris, J. Hamelle, 1884, 61 p.

ル・クーペの註釈は、《半音階的幻想曲》というタイトルを次のように説明している。

この見事な小品の性格、はこれがおもつタイトルと完全に呼応している。ここでは実際、半音階的ジャンルが時に調性の厳密な意味の代わりを担っている。さらに幻想曲という語は形式の気まぐれさ、予期せぬ和声、頻繁に生じるコントラスト、この豊かな即興の不規則なまでに変化する様相を裏付けている<sup>1256</sup>。

フーガの構造的要点を理解することを力説した彼の《平均律》のエディションとは対照的に、ここでル・クーペは減七和音が多用され、調性が明確に確立されない即興的手法が「幻想曲 (fantaisie)」本来の即興の意味を示すことを強調しながら、ジャンルの典型としてこの作品を説明している。彼はこの作品を、ジャンルの模範としての重要性に加え、音階やアルペッジョの強弱の原則を実践に移す上でも有用な教材と見做していたと思われる。上の譜例 II-5-30 では、常にデクレッシェンドで終わるフレーズの終わりを除いて、上行音型にはクレッシェンドが、下行する音型にはデクレッシェンドが書き込まれている。こうしたシステムティックな強弱 (nuance) の付け方は、1853 年に出版されたル・クーペの《訓練課題 15 集》<sup>1257</sup>にも見られる定型である (譜例 II-5-31)。

譜例 II-5-31. F. ル・クーペ 《訓練課題 15 集》(1853) より、課題第 70 番

The image shows a musical score for Exercise 70, consisting of two systems of piano exercises. Each system has a treble and bass clef staff. The music is written in 4/4 time and features a chromatic scale with various fingerings and dynamics. The first system starts with a treble clef and a bass clef, and the second system also starts with a treble clef and a bass clef. The score includes fingerings (1-5) and dynamics (crescendo and decrescendo) for both hands.

強弱をつけて練習課題を演奏することは、既に 1804 年のアダンの《ピアノ・メソッド》でも提案されており<sup>1258</sup>、ヅィメルマンは 1840 年に上行-下行の形で示される音階を初めは弱く、次に強く、最後にクレッシェンド-デクレッシェンドで弾くことを提案している<sup>1259</sup>。ル・クーペは、ピアノ科で教えられてきた音階の強弱法をこの作品のいたるところで適用している。

バッハ作品に適用された「クレッシェンドとデクレッシェンドの知的な濃淡 (la graduation intelligente des cresc. et des dimin.)」<sup>1260</sup>をマルモンテルは控えるべきであるどころか、不可欠な

<sup>1256</sup> « Le caractère de cette belle Pièce répond parfaitement au titre qu'elle porte. Là, en effet, le genre chromatique supplée, parfois, au sens précis de la tonalité; et le mot *Fantaisie* justifie le caprice de la forme, les harmonies inattendues, les contrastes fréquents, l'allure irrégulièrement mouvementée de cette riche improvisation. » Félix LE COUPPEY (éd.), *op. cit.*, p. 44.

<sup>1257</sup> Félix LE COUPPEY, *École du mécanisme, 15 séries d'exercices*, Paris, J. Maho, 1853.

<sup>1258</sup> Jean-Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. 20. 但しアダンはフォルテで始めピアノで終わる方法とその逆の方法の両方を勧めている。

<sup>1259</sup> Joseph ZIMMERMAN, *Encyclopédie du pianiste compositeur, 1<sup>re</sup> partie*, Paris, chez l'auteur, 1840, p. 13.

<sup>1260</sup> Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 30.



ものと考えていた。

何名かの古典的ヴィルトゥオーゾは誤って次のように考えていると思われる。すなわち、厳格な拍節、響きにおける強弱の欠如が厳格なまでに必要であると。こうした考え方は我々の意見ではない。我々は知識と趣味のある音楽家に会うことを嬉しく思う。彼らによれば、もしバッハが手元にピアノと現代オルガンをもっていたら、彼は自身の内なる考えにおいてたしかにはっきりと聴いたであろう精緻な意図を確実に指示していただろう。

次のことはいくら繰り返しても過ぎることではない。クラヴサンの不完全さは輝かしい演奏には常に適さないのだ、と主張して厳格で色彩のない演奏に閉じこもり、響き、表現、テンポのニュアンスをないがしろにすることは危険である。ゴセック、ハイドン、モーツァルトの交響曲を演奏するためにキーのないフルートやクラリネットを用いるのも同じことである<sup>1261</sup>。

マルモンテルによる「厳格な」解釈への批判は、ファランク夫人に向けられたものと見做すこともできる。マルモンテルは1878年の著作『著名なピアニストたち』で、ファランク夫人の教育者としての側面に触れて次のように書いている。

ファランク夫人の流派で教育を受けたピアニストは、演奏の規則正しさと異論の余地なき明晰さ、すばらしいメカニズム、全く誇張のない正当なアクセント付け、そして[楽譜に]書かれた字句を正確に、宗教的な配慮をもって遵守する点で際立っていた。あれほど正確でまじめで純粋なこの流派に不足していたのは、熱気と色彩だった。誇張に対する恐れは、この流派をもう一つの暗礁、すなわち冷淡さへと押し流していたのだ<sup>1262</sup>。

実際、ファランク夫妻が1866年に刊行したバッハの《パルティータ》は、第4章譜例II-4-6でみたように<sup>1263</sup>、メローのエディションと比較しても、強弱やスラーの指示が全くなく、後の「原典版(Urtext)」を編纂するような態度で編集が行われていることがわかる<sup>1264</sup>。しかしそのファランク夫人は1872年に退職し、1875年には亡くなっていたので、マルモンテルはこのようなバッハ作品の「厳格な」解釈を批判し、「正しい」演奏様式を公然と主張することができた。

クラヴサンを「不完全」な楽器と見做したマルモンテルは、しかし、クラヴサンに固有の美

---

<sup>1261</sup> « Certains virtuoses classiques pensent à tort, il nous semble, qu'une mesure stricte, l'absence de nuances dans la sonorité, sont rigoureusement nécessaires. Tel n'est pas notre avis, et nous sommes heureux de nous rencontrer avec des musiciens de savoir et de goût, d'après lesquels, si Bach avait eu sous la main le piano et les orgues modernes, il eut incontestablement indiqué les finesses d'intention qu'il entendait bien certainement dans sa pensée intime.

Nous ne saurions trop le répéter : il est puéril de se renfermer dans une interprétation stricte et sans coloris, de négliger les nuances de sonorité, d'expression et de mouvement, sous prétexte que les imperfections du clavecin ne se prêtaient pas toujours à une exécution brillante. Autant vaudrait se servir de flûtes et de clarinettes sans clefs pour exécuter les symphonies de Gosseck, Haydn et Mozart. » *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>1262</sup> « Les pianistes formés à l'école de M<sup>me</sup> Farrenc se distinguaient par la régularité et la netteté irréprochable de leur jeu, le mécanisme excellent, l'accentuation juste qui n'avait rien jamais d'exagéré, enfin la lettre écrite observée avec une exactitude, un soin religieux. Ce qui manquait à cette école, si correcte, si sérieuse et si pure, c'était la chaleur et la couleur. L'horreur de l'exagération l'avait poussée vers un autre écueil, la froideur. » *PC*, p. 172-173.

<sup>1263</sup> Cf. 本論文II-4-5。

<sup>1264</sup> Cf. 本論文譜例II-4-6 および譜例II-4-7。

質を認めなかったわけではない。1878年に彼は、クラヴサンの音色について次のように述べている。

クラヴサン、当時の和声に長けたヴィルトゥオーゾの手にかかるると魅力的な効果を生み出した。今日、芸術的な好奇心をもつ愛好家たちだけが過ぎし時代の驚異に関心を寄せているが、これらの楽器をよく調べることは多くの楽しみと全く独特な感興がある。それらは非常に正確かつ明瞭に語り、非常に魅力的ではっきりとした数々の音色をもっている。だが、この時代の文彩豊かな言語を理解し、音の現代的な効果、力強さ、強弱のコントラストを忘れ、音の持続が全く欠如している分を非常に密な和声とフレーズによる絶えざる装飾で補わなくてはならない<sup>1265</sup>。

マルモンテルは、クラヴサンそのものの美的価値を理解するには同時代の価値基準を放棄し、歴史主義的な立場からその音に向き合わなければならないことを理解していた。しかし、ピアノ教授としてのマルモンテルは、これらの装飾を重視するわけにはいかなかった。楽器の音の持続が短いという外的環境に装飾音の存在意義を見出していた彼にとって、これらの装飾は「時に異質であり、もはや [当時と] 同じ重要性も、目的ももっていない (parfois étranges, n'ont plus la même importance, le même but)」<sup>1266</sup>と述べている。

マルモンテルは、ピアノで弾かれる場合に装飾音の存在意義が失われる以上、クラヴサン作品の中でも装飾の少ない作品を弾くことが望ましいと考えた。バッハはこの条件を満たす作曲家だった。彼は、バッハが「同時代人たちに比して装飾音には従属的ではなかった (leur a moins obéi que ses contemporains)」<sup>1267</sup>と述べている。マルモンテルにとってバッハは、それゆえピアノに相応しい「クラヴシニスト」であった。この「同時代人たち」には当然、フランソワ・クーブランに代表されるフランスのクラヴシニストたちが含まれる。上に引用した見解が記されている『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の、バッハを扱う第2章に先立つ第1章では大クーブランが扱われており、読者はクーブランとの対比の中で、バッハのクラヴサン作品がピアノに「適した」音楽だという認識をもったであろう。

#### 5-2-4-2. ヘンデル

バッハ以外の作曲家で比較的件数が多いのは、16件記録されたヘンデルである。定期試験においてはバッハとの間に著しい記録件数の差があったが、1870年代から1880年代のフランスの演奏会活動において、ヘンデル作品の受容はバッハのそれに劣るものではなかった。とりわけ1873年、シルク・デ・シャンゼリゼでラムルー率いるアルモニー・サクレが複数回に亘って指揮した《メサイア》(HWV 56)、翌年上演された《ユダス・マカベウス》(HWV 63)によって、ヘンデルには確固たる地位が認められた<sup>1268</sup>。また1872年、イギリスで出版された伝記『ヘンデルの生涯』<sup>1269</sup>の作者シェルシェ Victor SCHGELCHER (1804~1893) が、1851年から1870

<sup>1265</sup> «[...]Le clavecin, sous les doigts habiles des virtuoses harmonistes du temps, produisait des effets charmants ; aujourd'hui les amateurs de curiosités artistiques s'intéressent seuls à ces merveilles d'une autre époque, et pourtant il y a un grand plaisir, une sensation toute particulière à interroger ces instruments délicats, qui parlent avec tant de précision et de netteté, ont des timbres si charmants et si clairs. Mais il faut comprendre la langue figurée du temps oublier les effets modernes de sonorité, de puissance, les contrastes de force et de douceur, suppléer à l'absence complète de la prolongation du son par des harmonies très-serrées et une ornementation incessante de la phrase. » *Ibid.*, p. 50.

<sup>1266</sup> *SV*, p. 29.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1268</sup> J.-M. FAUQUET, « HAENDEL, Georg Friedrich », *DMF*, p. 554.

<sup>1269</sup> Victor SCHGELCHER, *The Life of Handel*, Londres, Trübner, 1857.

年に亘る滞英生活の間に収集した膨大なヘンデル作品のコレクションをパリ音楽院図書館に寄贈したことも、研究者や音楽家に一次資料へのアクセスを可能にした象徴的な出来事として報じられた<sup>1270</sup>。

それにも拘らず、ピアノ科においてヘンデルの受容が進まなかったことはバッハの場合と対照的である。次の表 II-5-34 は、記録されたヘンデル作品の件数をジャンル別に比較している。

表 II-5-34. 定期試験の演奏記録におけるヘンデル作品のジャンルと各々の記録件数 (1870・80年代)

ジャンル	記録件数	
	1870年代	1880年代
フーガ	9	3
変奏曲	4	2
舞曲	3	0

定期試験で記録されたバッハ作品と比べ、ヘンデルの記録はジャンルもフーガ、変奏曲、舞曲（パッサカリア 1 件、ジーク 1 件）に限られており、極めて限定的にしか受容されなかったことが分かる。次の表 II-5-35 は、同定された作品を示しているが、これらはすべて《クラヴサン組曲》から取られた作品である。

表 II-5-35. 定期試験の演奏記録におけるヘンデル作品のジャンルと各々の記録件数 (1870・80年代)

タイトル	組曲番号	目録番号 (HWV)	曲番号	調性	ジャンル	記録件数	
						1870年代	1880年代
クラヴサン組曲第1集	4	429	I	e	フーガ	7	2
クラヴサン組曲第1集	5	430	IV	E	変奏曲	2	1
クラヴサン組曲第2集	8	441	VI	G	変奏曲	1	0
クラヴサン組曲第1集	7	432	VI	g	舞曲 (パッサカリア)	1	0
クラヴサン組曲第1集	2	427	IV	F	フーガ	1	0

この表のうち、1870年代に記録された変奏曲、舞曲、フーガはすべて、1873年1月と6月に行われたル・クーペのクラスの試験で記録されている。一方フーガは、マルモンテル、ル・クーペ、マチアスのクラスで記録されている。このことは、ル・クーペを除く大半の教授はフーガ以外のヘンデル作品を教育においてほとんど重視しておらず、バッハ作品を優先させていたことを示している。フーガはルイ・アダンの《ピアノ・メソッド》で早くも1804年に紹介されていたが、1880年にマルモンテルはヘンデルのフーガについてバッハのフーガとの比較において「バッハのフーガほど密な和声の織り目は見られないものの、類まれな様式の堅固さ、堂々たる様相を保持し、優れた教育プログラムに入るべきものである」<sup>1271</sup>と述べ、再びその教育的意義を強調している。しかし、この意義もバッハとの比較において語られており、ヘンデルには常にバッハに次ぐ地位しか与えられなかった。

この時期に、フーガ以外のジャンル（「ジーク」と「変奏曲」）を生徒に演奏させたのはマチアスのみである。1880年代にヘンデルの作品は、フーガさえほとんど演奏されなくなった。マ

<sup>1270</sup> Anonyme, « Haendel et la Collection Schoelcher », *RGM*, 39<sup>e</sup> année, n° 24, le 16 juin 1872, p. 189.

<sup>1271</sup> « Ces fugues, sans être d'un tissu harmonique aussi serré que celles de Bach, gardent une rare fermeté de style, une allure magistrale et doivent entrer dans le programme des fortes études. » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 60.

ルモンテル、マチアス、ル・クーペのクラスでそれぞれ1回がフーガが記録された他は、デュヴェルノワのクラスで2件、変奏曲が記録されたにすぎない。

### 5-2-4-3. スカルラッティ、クーブラン、フレスコバルディ

スカルラッティのソナタは、マルモンテルがピアノに適さないと考えた装飾音を多くは含んでいないので、ピアノ教育においては浸透していたと見られる。マルモンテルは1880年の著作で次のように書いている。

[スカルラッティの] 作品全体はそれでもなお、創意工夫と魅力の点で傑出している。我々は、昨今大いに流行している空虚な、あるいはもったいぶった音楽的な駄弁よりも、様式、見事な仕上がり、真面目に扱われた独創的な楽想を好むすべてのピアニストにドメニコ・スカルラッティの諸作品を研究するよう勧めている。加えて、多くのエディションによって、それらはバッハのエディションと同じように普及した。ファランク夫人は『ピアニストの至宝』で、またアメデ・メローは『著名なクラヴィシストたち』において、もっとも大きな美点を示す作品を含む素晴らしい選集を出版した<sup>1272</sup>。

確かに、ファランク夫妻のエディションにはスカルラッティの作品が130曲収められている。だが実際には、定期試験における1870年代と1880年代の記録件数はそれぞれ僅かに4件と5件である。1870年代にはマルモンテルとル・クーペのクラスで2件ずつ演奏されており、ル・クーペのクラスの試験で1873年6月と1875年1月に演奏されたのは《ソナタ》イ長調(K 113)と同定されている。ル・クーペは、マルモンテルが指摘した様式的観点のみならず、急速な手の交差を伴うこの作品を、技巧的観点からも有益なものと思ふと見做したと考えられる(譜例II-5-32)。

#### 譜例 II-5-32. D. スカルラッティ 《ソナタ》イ長調 K 113、mes. 40-49、 ファランク夫妻『ピアニストの至宝』第8巻(1864) p. 153より

スカルラッティのソナタは、1880年代にはマサール夫人のクラスで1件記録された他は、すべてデュヴェルノワのクラスの試験で演奏されている。このうち、マサール夫人のクラスで1886

<sup>1272</sup> « L'ensemble de l'œuvre n'en reste pas moins remarquable au point de vue de l'ingéniosité et du charme : et nous engageons tous les pianistes qui préfèrent le style, la belle facture, les idées originales sérieusement traitées au verbiage musical, vide ou prétentieux, trop en vogue de nos jours, à étudier les œuvres de Dominique Scarlatti. De nombreuses éditions les ont d'ailleurs popularisées à l'égal de celles de Sébastien Bach. M<sup>me</sup> Farrenc dans son Trésor des pianistes, Amédée Méreaux dans ses Clavecinistes célèbres, ont publié un choix excellent comprenant des compositions du plus grand mérite. » *Ibid.*, p. 45.

年1月に演奏されたのは《ソナタ》ト短調（K 450）と同定されている。同音連打、重音、片手で異なるリズムの2声部を弾く手法など、優れて鍵盤楽器的な技巧で書かれたこの作品もまた、近代的なピアノ教育のコンテクストに適用されやすかったと考えられる。

クープレンの作品は1870年代にしか記録されていない。マルモンテルは、クープレンに歴史的価値と作品の美的価値の双方を認めている。彼は、クープレンの歴史的な重要性を次のように記している。

フランソワ・クープレンの真の榮譽ある肩書きは、流派の長、そして異論の余地なく我々がフランスのクラヴシニストの第一人者であったということだ。ヨハン・ゼバスティアン・バッハと同様に、彼は自身の内に彼が生きた世紀の音楽的ヴィルトゥオジティの進歩、およびスコラ的な様式から精彩に富む劇的な表現的芸術——それは和声の手法、対位法の巧みな組み合わせ、カノン風模倣等の跡を継ぐものだ——への移行を要約したことで独自の榮譽を手にした。彼には真の大胆さ、たいへん豊かな着想、類まれなる獨創性を認めなければならない。彼の和声は非の打ちどころがなく、しばしば非常に豊かである<sup>1273</sup>。

メローがクープレン家をバッハ家と比較したように、マルモンテルもまたF. クープレンをフランス・クラヴサン楽派の長と見做し、作品の獨創性、「天才的な発想 (traits de génie)」<sup>1274</sup>を認めている。しかしクープレンの作品は、ピアノ上での演奏が問題とされた場合には、作品に書きこまれた豊かな装飾記号のために、適切な作品とはみなされなかった。マルモンテルは「旋律線、フレーズの輪郭に積載された装飾の一部を犠牲にする (sacrifier une partie des ornements qui surchargent le dessin de la mélodie, le contour de la phrase)」ことによって「純粋な着想 (l'idée pure)」が演奏に反映されると考えた<sup>1275</sup>。これは、マルモンテルにとって、クープレンの作品を「現代の楽器 (les instruments modernes)」で演奏すると、誇張されて気取っているように (à l'afféterie) 聴こえるためであった。そこで、いかに装飾を削るかが問題となるが、マルモンテルは作品のオーセンティシティを気にかけて、「旋律線を損なわず、フレーズの輪郭を変更せず書かれた元の楽譜に手を入れるには、趣味と知識を備えた芸術家でなくてはならない」<sup>1276</sup>と注意を促している。こうした装飾を考慮に入れないことを条件に、マルモンテルはクープレンの作品が「親密で染み入るような魅力、彼の靈感の繊細さを保持した (a gardé le charme intime et pénétrant, la délicatesse de ses inspirations)」こと、そして彼が「我々[フランス人]の最初の音楽的詩人の一人 (un de nos premiers poètes musicaux)」<sup>1277</sup>であることを認めた。

このような考えをもつマルモンテルは結局、1870年代から1887年に退職するまで一度もクープレンの作品を生徒に弾かせなかった。クープレンの作品を取り上げた教授はル・クーペただ一人である。彼の2人の生徒は1873年6月と1880年1月にそれぞれクープレンの《クラヴ

<sup>1273</sup> « Le véritable titre de gloire de François Couperin est d'avoir été chef d'école et, sans contredit, le premier de nos clavecinistes français. Comme Jean-Sébastien Bach, il a eu l'unique honneur de résumer en lui les progrès de la virtuosité musicale de son siècle, la transition du style scolastique à l'art expressif imagé et dramatique, qui a succédé aux procédés harmoniques, aux combinaisons ingénieuses du contrepoint, aux imitations canoniques, etc. Il faut lui reconnaître de réelles audaces, une grande abondance d'idées et une rare originalité. Ses harmonies sont irréprochables et souvent très riches. » *Ibid.*, p. 7.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1275</sup> *Ibid.*

<sup>1276</sup> « Il faut être artiste de goût et de savoir pour toucher à la lettre écrite et originale sans attaquer la ligne mélodique et sans altérer le contour de la phrase. » *Ibid.*

<sup>1277</sup> *Ibid.*, p. 13.

サン曲集 第3集》の第18 オールドルから〈修道女モニク (Sœur Monique)〉、同曲集第3 オールドルから〈お気に入り (La favorite)〉を演奏している。

この〈お気に入り〉は、ル・クーペの《最も高名な大家の作品から抜粋された12の演奏会用作品》(1880)に収録されている。ル・クーペはこのエディションで原曲の2/2拍子を4/4拍子に置き換え、スラー、強弱、運指番号を付け加えている。この点はマルモンテルがバッハ作品に対して強弱の導入を積極的に認めたのと同じ方針に基づいている。装飾音についても、ル・クーペはこの作品の註釈でマルモンテルと同様に、時に装飾音を省く必要があると説明している。

[...] 作曲者のテキストにおいて慣用記号で表されたアグレマンに関して、これらは、ここでは元のエディションの指示に厳格に一致するように音符に書き直されている。グランド・ピアノでは響きが豊かなので、演奏者はこれらのアグレマンの数を減らすことができる<sup>1278</sup>。(傍点付の語は原文ではイタリック)

「厳格に一致するよう」アグレマンを音符に書き直したとル・クーペが述べているように、初版譜と彼のエディションを比較すると、後者においてその大部分は丁寧に音符に書き換えられている。しかし、既に装飾音を省略している箇所も存在する。次の譜例 II-5-33 に示す初版冒頭<sup>1279</sup>では、第6・8小節2拍目裏の右手のそれぞれgとfにモルデントが付いている(網掛けで強調した箇所)。

譜例 II-5-33. F. クーペラン『クラヴサン曲集 第1集』第3 オールドル  
〈お気に入り——2拍子のシャコンヌ〉(初版)

ル・クーペのエディションでは、ダル・セーニョの記号を用いず最初の4小節の反復を楽譜に書き直しているので、上の譜例の箇所は下の譜例の9、11小節に相当するが、そこには上の

<sup>1278</sup> « Quant aux agréments, représentés dans le texte de l'auteur par des signes conventionnels, ils sont ici réalisés d'une manière rigoureusement conforme aux indications de l'Édition originale. Sur un Piano à queue, l'ampleur de la sonorité permet à l'exécutant de restreindre le nombre de ces agréments. » Félix LE COUPPEY (éd.), *Le Recueil des pianistes. 12 morceaux de concert pris dans les œuvres des maîtres les plus célèbres et annotés*, Paris, J. Hamelle, 1884, p. 50.

<sup>1279</sup> François COUPERIN, *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713.

譜例とは異なり、右手のモルデントは見られない。

譜例 II-5-34. 同前、ル・クーペ編《最も高名な大家の作品から抜粋された  
12の演奏会用作品》より

11. Gravement, sans lenteur (♩ = 96)

CHACONNE.

これらの箇所に関して、ル・クーペは右手のレガートの旋律線（冒頭動機の反行形）を強調するため、それらを意図的に省いたと思われる。

クープランとともに定期試験曲目として記録されたフランスのクラヴシニストにラモーがいる。マルモンテルは、ラモーによるクラヴサン作品がディエメール、エスキュディエ夫人 M<sup>m</sup>e Rosa ESCUDIER (1835~1880, 旧姓カストネル KASTNER)、サルヴァディエ夫人 M<sup>m</sup>e Wilhelmine SZARVÁDY (1843~1907)、レモリー夫人らによって「多くの魅力と才気をもって (avec tant de charme et d'esprit)」演奏されたと述べている<sup>1280</sup>。マルモンテルはラモーのクラヴサン作品について、クープランに関して述べたのと同様、装飾を差し引いて真価を評定すべきだと見做しつつ、ラモーをクープランとともに独創的なクラヴシニストの一人に数えている。

装飾とフィオリトゥーラの手法は古びていて時代遅れに思えるが、過ぎ去った時代の刺繍音を省けば、独創的で性格的な着想が発見される。そこでは際立った素朴さによって創意工夫と仕上がりの美点を排除されることは決してない。バスには動きがあり、17世紀の我々 [フランス] のクラヴシニストの同時代人たちの大部分よりもいっそう際立っている。但しクープランは例外で、彼の自然な魅力、楽想の選択における極度の上品さによって、彼は純粋な旋律作家、感情の和声作家である<sup>1281</sup>。(下線強調は筆者)

<sup>1280</sup> Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 81.

<sup>1281</sup> « L'ornementation et les procédés de fioritures semblent vieillis, surannés, mais, en éliminant ces broderies d'un autre temps, on découvre des pensées originales et caractéristiques, où la naïveté apparente n'exclut nullement l'ingéniosité et le



による)

しかし、それでも、マルモンテルがラモーの作品を定期試験で生徒に弾かせることはなかった。ラモーの作品が記録されたのは、1873年6月に行われたル・クーペ・クラスの定期試験の1回のみで、ここでは《新しいクラヴサン組曲集》から抜粋された〈未開人 (Les sauvages)〉が記録された。

このようなクープランとラモーの受容の在り方からみて、フランスのクラヴシニストの作品がル・クーペ以外のクラスで取り上げられなかった要因は2つ存在したことが分かる。一つは、それらがピアノ上では必然性なきものと見做されたことである。しかし、教授たちには装飾音をすっかり排除してしまう大胆さもなかった。その背景にあるのが2つ目の要因で、それは作曲者の書いたテキストを可能な限りそのまま残したいという、作曲者に対する敬意である。この2つの理由から、彼らはクープランとラモーの歴史的な重要性は認めつつも、実践にもちこむことをためらったのである。

フレスコバルディに関しては、1870年代にフーガが2件のみ、いずれもル・クーペのクラスで1875年1月と1879年2月に二短調の「フーガ」が記録されている。この作品はル・クーペが教授報告に譜例を添付しているため同定可能である。このフーガは、実のところオーセンティシティが確認されていない作品で、クレメンティが編纂した『実践的な調べ選集 (Selection of Practical Harmony)』<sup>1282</sup>に初めて収録された<sup>1283</sup>。ファランク夫妻もこのフーガを『ピアニストの至宝』に収録したが、おそらく彼らはクレメンティのエディションに基にして編集したと思われる。1880年以降、フレスコバルディの作品は演奏されなくなり、初期バロックの作曲家は定期試験のレパートリーから姿を消した。

#### 5-2-5. 1800年代生まれの作曲家——メンデルスゾーンの優位とエルツの後退

1860年代においてメンデルスゾーンとエルツの記録件数では後者の方が19件多かった。しかし、1870年代になるとこの形勢は完全に逆転し、メンデルスゾーンがこの世代で圧倒的多数を占めるようになる(表II-5-36)。

表II-5-36. 1800年代生まれの作曲家の記録件数 (1870・80年代)

作曲家	生没年	記録件数	
		1870年代	1880年代
メンデルスゾーン	1809-1847	122	109
エルツ	1803-1888	29	5
ケスラー	1800-1872	1	1
ルベール	1807-1880	1	0

#### 5-2-5-1. メンデルスゾーン

K. エリスはメンデルスゾーンの音楽について、1872年に音楽院出身のキューバのアフリカ

---

mérite de facture. Les basses ont du mouvement, une allure plus décidée que dans la plupart des compositions de nos clavecinistes du XVIIe siècle, à l'exception des œuvres de Couperin, dont le charme naturel, l'extrême distinction dans le choix des pensées musicales, font un mélodiste pur, un harmoniste de sentiment. » *Ibid.*, p. 80.

<sup>1282</sup> Muzio CLEMENTI (éd.), *Clementi's Selection of Practical Harmony for the organ or piano forte; containing voluntaries, fugues, canons and other ingenious pieces by the most eminent composers*, Londres, Clementi, Banger, Davis & Collard, 1801.

<sup>1283</sup> Frederick HAMMOND et Alexander SILBIGER, « Frescobaldi, Girolamo Alessandro », *GMO*, consulté le 28 juill. 2015.



系ヴァイオリニスト、ホワイト José WHITE (1836~1918) が演奏した《ヴァイオリン協奏曲》に対する批評<sup>1284</sup>を根拠に、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上では、1870年代になっても表現力を欠くという見解が優勢だったと述べている<sup>1285</sup>。しかしそれでも1870年ころから、パリでメンデルスゾーンとその作品に対する関心と公開演奏会のレパートリーへの定着が進んだことは確かである。コンセール・コロヌの定期演奏会では1873年以降、「19世紀の古典」としての地位を獲得し、パリ音楽院演奏協会でも《スコットランド交響曲》、《イタリア交響曲》がしばしば演奏され、ハイドンに匹敵する地位を獲得した<sup>1286</sup>。『ル・メネストレル』誌では、1867年の第46号から翌年の20号にかけて、バルブデットによる『メンデルスゾーンとその作品』と題する連載が26回に亘って掲載され<sup>1287</sup>、第22・23号ではメンデルスゾーンの作品一覧が提示された<sup>1288</sup>。これらの連載の第2部では、メンデルスゾーン作品が全ジャンルに亘って解説されている。さらに1873年には、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌でもノイコム Edmond NEUKOMM (1840~1903、作曲家 S. ノイコムの甥) が「若き日のメンデルスゾーン」と題する伝記を3度に亘って連載し<sup>1289</sup>、2年後には「メンデルスゾーンと新評伝」<sup>1290</sup>と題して、同じ著者が8回分の記事を寄稿した。グルニエは、フォルケルのバッハ伝を仏訳した翌年、F. ヒラーがケルンで出版した『フェリックス・メンデルスゾーン=バルトルディ、書簡と回想』<sup>1291</sup>の仏訳を刊行した<sup>1292</sup>。

こうした新たなメンデルスゾーン受容の中で、マルモンテルもまた1880年までに、過去のフランスにおけるメンデルスゾーンへの認識が変化したことを認めている。

メンデルスゾーン作品が、初めはフランスでほとんど熱烈に歓迎されなかったのは、率直に言えば、未だ不完全だった趣味、不完全な教育からくる過ちのためである。《アンティゴネ》の合唱や《聖パウロ》のオラトリオを、その正当な価値に照らして評価するためには、ディレッタントたちの一団の情熱が一般的な潮流に加わり、この潮流を変容させる必要があった。勇敢で確信に満ちた芸術家たちの献身がこの変容に強い影響を及ぼしたのであり、彼らの最良の報酬は S. バッハ、ヘンデル、メンデルスゾーンの傑作の造詣について、聴衆をいち早く手ほどきしたことであった<sup>1293</sup>。

<sup>1284</sup> Anonyme, « Concerts et auditions musicales », *RGM*, 39<sup>e</sup> année, n° 19, le 12 mai 1872, p. 149. この演奏会評は、メンデルスゾーンのヴァイオリン協奏曲が演奏者の「感情に、例えばベートーヴェンの協奏曲に比して多くを要求しない」と述べ、技巧的側面を強調している。

<sup>1285</sup> Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 140.

<sup>1286</sup> Lucie KAYAS, « Mendelssohn, Félix », *DMF*, p. 782.

<sup>1287</sup> 右に連載第1回の書誌情報のみを記す。Hippolyte BARBEDETTE, « Félix-Mendelssohn-Bartholdy [sic] », *Le Mén.*, 34<sup>e</sup> année, n° 46, le 13 oct. 1867, p. 361-362.

<sup>1288</sup> *Id.*, « Félix Mendelssohn-Bartholdy. Appendice. Catalogue des œuvres publiées ou inédites de Félix Mendelssohn-Bartholdy », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 22, le 26 avr. 1868, p. 172-173 ; n° 23, le 3 mai 1868, p. 181.

<sup>1289</sup> Edmond NEUKOMM, « La jeunesse de Mendelssohn », *RGM*, 40<sup>e</sup>, n° 3, le 19 janv. 1873, p. 18-19 ; n° 4, le 26 janv., 1873, p. 27-29 ; n° 5, le 2 fév., 1873.

<sup>1290</sup> *Id.* « Mendelssohn et ses nouveaux biographes », *RGM*, 42<sup>e</sup> année, n° 28, le 11 juill., 1875, p. 217-219. 以後7回の記事については号数のみ記す : n° 29, 30, 32, 33, 34, 35 et 36.

<sup>1291</sup> Ferdinand HILLER, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, Cologne, M. Du Mont-Schauberg, 1874.

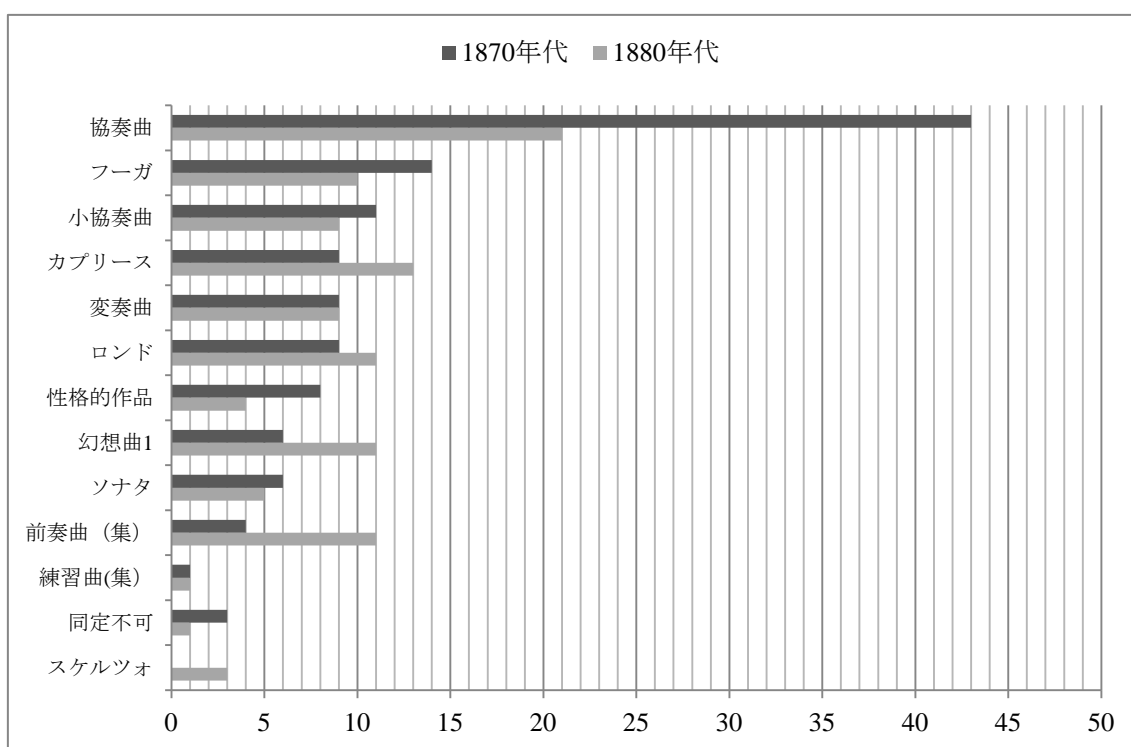
<sup>1292</sup> *Id.*, *Félix Mendelssohn-Bartholdy (lettres et souvenirs)*, trad. par Félix GRENIER, Paris, J. Baur, 1877.

<sup>1293</sup> « Si les œuvres de Mendelssohn n'ont reçu tout d'abord en France qu'un accueil peu enthousiaste, c'est, à parler franchement, la faute de notre goût encore imparfait, de notre éducation incomplète. Pour qu'on apprécîât à leur juste valeur les chœurs d'*Antigone* et l'oratorio de *Paulus*, il a fallu que la passion d'un groupe de dilettanti entrât dans le courant général et le transformât. Le dévouement d'artistes courageux et convaincus a puissamment activé cette transformation et leur meilleure récompense est dans la rapide initiation du public à l'entente des chefs-d'œuvre de S. Bach, de Haendel et de

バッハ、ヘンデルと並んで彼の付随音楽やオラトリオが知られるようになったことで、ピアニスト兼作曲家としての限定的な評価は、管弦楽、宗教音楽の作曲家としての評価に取って代わられたことが分かる。こうした評価の変容を背景として、定期試験ではメンデルスゾーンの作品が広く演奏されるようになった。次のグラフ II-5-13 は、記録されたメンデルスゾーン作品の件数をジャンル別に表示している。

グラフ II-5-13. メンデルスゾーン作品のジャンル別記録件数 (1870・80年代)

N.B. 1870年代は記録件数の多い順に表示している



グラフが示すように、1870年、1880年代を通して協奏曲がもっとも重要な位置を占めている。次いでフーガが両年代で比較的多い。つまり、メンデルスゾーンは1840年代以来重視されてきた協奏曲とフーガにおいて、規範的地位が認められていたことが分かる。一方で、同じ伝統的ジャンルであるソナタは、それぞれの年代で6件、5件ずつしか記録されなかったが、これは《ピアノ・ソナタ》作品6が初期の作品であるためだろう。だが《カプリッチョ》作品5とともに1820年代に出版された初期作品まで演奏されたということは、メンデルスゾーンに対する教授たちの高い関心を示しているともいえる。両年代を通して10件前後の記録が見られるジャンルは、小協奏曲、カプリース、変奏曲、性格的作品である。このうち、変奏曲は初めて記録されたジャンルである。

次に、記録された作品を具体的にみてみよう。次の表 II-5-37 は、定期試験で記録されたメンデルスゾーン作品のうち、同定された作品とそれらの記録件数を表示している。

Mendelssohn. » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 226.

表 II-5-37. 同定されたメンデルスゾーン作品 (1870・80 年代)

N.B. 濃いグレーは 10 件以上、薄いグレーは 5~9 件の記録を示す

1870 年代は記録件数の多い順に表示している

タイトル	作品番号	調性	同定された楽章		初版地, 初版年	記録件数	
			1870 年代	1880 年代		1870 年代	1880 年代
ピアノ協奏曲第 1 番	25	g	I, III	I, III	London, 1832	26	16
華麗なカプリッチョ	22	h	-	-	London, 1832	11	9
ピアノ協奏曲第 2 番	40	d	III	-	London, 1838	10	5
ロンド・カプリッチョ ーゾ	14	E	-	-	London, 1830	9	11
厳格な変奏曲	54	d	-	-	Vienna, 1841	7	9
幻想曲 (スコットランド・ソナタ)	28	fis	III (Presto)	III (Presto)	Bonn, 1834	6	10
Sonate	6	E	I, IV	II, IV	Berlin, 1826	3	3
3つの幻想曲またはカ プリース	16	e	II	-	Vienne, 1831	3	1
3つのカプリース	33	a	I	I, III	Paris, 1836	2	5
3つの前奏曲とフーガ	35	f	V	I, II, III, V	Paris, 1837	2	11
無言歌集	19	A	III	III	Bonn, 1845	2	1
無言歌集	30	fis	VI	-	Bonn, 1835	1	0
無言歌集	62	A	VI	-	Bonn, 1844	1	0
無言歌集	67	C	IV	IV	Bonn, 1845	1	1
変奏曲	82	Es	-	-	1850	1	0
3つの前奏曲	104a	h	II	-	1868	1	0
カプリッチョ風スケルツ ォ	U 113	fis	-	-	Paris, 1836	0	4
カプリッチョ	5	fis	-	-	Berlin, 1825	0	2
無言歌集	38	As	-	VI	Bonn, 1837	0	1
3つの前奏曲	104b	b	-	I	1868	0	1

記録された作品中でもとりわけ件数が多いのは《ピアノ協奏曲第 1 番》作品 25 である。ル・クーペが「豊かで詩的な靈感」を見出したこの協奏曲を、フェティスは 1867 年の『音楽家全伝』のメンデルスゾーンの項目で、交響曲よりも優れた作品として位置づけている。フェティスはこの協奏曲を「主要独奏楽器を伴う交響曲の一種 (sorte de symphonie avec un instrument principal)」と捉え、「至るところでしかるべき成功を収め、古典となった (obtenu partout un succès mérité et sont devunus classiques)」<sup>1294</sup>と書いている。この翌年に『ル・メネストレル』誌に寄せたメンデルスゾーンの作品解説で、著者のバルブデットはピアノ協奏曲の解説をフェティスに語らせている。フェティスはメンデルスゾーンの 2 つの協奏曲 (作品 25 と作品 40) を比較しながら解説している。第 3 章で述べたように、メンデルスゾーンの協奏曲は序奏を切り詰め、ピアノを序奏から導入している点、また、すべての楽章が切れ目なく演奏される点が慣習的な協奏曲との目立った違いである。これは第 1 番と第 2 番の両方に共通する。フェティスはとくに第 2 番の第 1 楽章について、「この形式は生き生きとして劇的で、古い形式よりもはるかに好ましい (Cette forme est animée, dramatique, et de beaucoup préférable à l'ancienne)」<sup>1295</sup>と述べている。さらに、独奏ピアノが導く「極めて活気ある très-animé」活気ある第 3 楽章については「精彩とい

<sup>1294</sup> « Mendelssohn-Bartholdy (Félix) », *FétisB*, p. 81.

<sup>1295</sup> Hippolyte BARBEDETTE, « Félix Mendelssohn-Bartholdy », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 18, le 29 mars 1868, p. 138.

う観点から、メンデルスゾーンの筆から生まれたどの作品にも優る (sous le rapport de la verve, l'emporte sur tout ce qu'a produit la plume de Mendelssohn)<sup>1296</sup>と書いている。フェティスにあっては、フンメルに代表される「古い」形式に代わる新しい規範としてメンデルスゾーンの協奏曲が高く評価された。

パリ音楽院は1850年以來、メンデルスゾーンのピアノ協奏曲を修了コンクールの課題曲に選ぶことは一度もなかったが、ピアノ科はフンメルの規範とは異なる基準に照らして、メンデルスゾーンの協奏曲を評価することができた。マルモンテルは1880年の著作で、2つの協奏曲を「一線を描する (hors ligne)」と評し、「ヴェーバーの名高いコンツェルトシュトゥックとの対比に耐える」<sup>1297</sup>と書いている。つまり、これらの作品は規模の上では協奏曲だが、急-緩-急の3部分が切れ目なく演奏される点で、既に古典としての地位を獲得していたヴェーバーの小協奏曲《コンツェルトシュトゥック》の枠組みにおいて、その価値が評定されたのである。ゆえに、メンデルスゾーンの協奏曲は「華麗な協奏曲」の伝統的規範から逸脱しているにも拘らず、重要な位置を占めることができた。1870、1880年代を通して10件前後記録された《華麗なカプリッチョ》作品22に関して、ピアノ協奏曲の独立した第1楽章と見做しうるこの作品が「小協奏曲のような構想で (dans le plan du concertino)」<sup>1298</sup>書かれた2つの協奏曲と同様に重視されたことは当然といえる。この作品は1870年に男子クラスの修了コンクール課題曲に選ばれている。

独奏ピアノのための作品は、ピアノ教育においてますます重視されるようになっていく。

1868年にバルブデットは『ル・メネストレル』に寄せた記事で、前奏曲とフーガ（とりわけ作品35）はメンデルスゾーンが「素晴らしい成功を収めた (réussit merveilleusement)」<sup>1299</sup>ジャンルと見做し、もっとも高く位置づけている。フーガは実際、1870年代にもっとも多く記録されたジャンルであり、この時期には2件しか同定されてはいないものの、その記録の多くは《6つの前奏曲とフーガ》作品35からの抜粋と推定される。1880年代になっても、この作品は11件が同定されており、このジャンルでは、メンデルスゾーンのピアノ独奏作品においてバッハの《平均律》に次ぐ地位を占めていたことが分かる。

また、バルブデットが「彼のもっとも愛らしい靈感の一つ (une de ses plus jolies inspirations)」と述べた《ロンド・カプリチオーズ》作品14が、男子クラスの修了コンクール課題曲に初めて選ばれている。

変奏曲のジャンルにおいて重視されるようになったのは《厳格な変奏曲》作品54<sup>1300</sup>である。この作品はシューマンの《交響的練習曲》作品13とともに、1870年代において、19世紀に書かれた独創主題による変奏曲の規範となった。《幻想曲》作品28については、1860年代と変わらず専ら第3部（プレスト）のみ記録に現れており、ジャンルの特徴とは別に、メカニズムに重点を置いた課題として受容された。

バルブデットは「無言歌」は別として、ピアノ独奏のために書かれた作品について、メンデルスゾーンをヴェーバーと比較している。

[メンデルスゾーンによるピアノ独奏のための作品を] 一気呵成に書き上げられた作品というよりも、様々な様式、寄せ集めでできた作品、一連の習作、パステイッチョ、

<sup>1296</sup> *Ibid.*

<sup>1297</sup> Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 225.

<sup>1298</sup> Hippolyte BARBEDETTE, « Félix Mendelssohn-Barthodly », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 18, le 29 mars 1868, p. 138.

<sup>1299</sup> *Id.*, « Félix Mendelssohn-Barthodly », *Le Mén.*, 35<sup>e</sup> année, n° 19, le 5 avr. 1868, p. 146.

<sup>1300</sup> この変奏曲はシューマンの《幻想曲》作品17と同様、ベートーヴェン記念碑建立の寄付金集めの一翼を担った作品である。

試作と見做したくなることもあろう。これらの譜読みは面白いが、例えばヴェーバーに由来する同種の一連の作品、カプリース、変奏曲などには心をとらえない<sup>1301</sup>

一方で、マルモンテルは 1880 年の著作でやはり無言歌以外の種々のピアノ独奏作品<sup>1302</sup>をヴェーバーと比較し、メンデルスゾーンを弁護している。

これらの作品はいずれも独創的な性格をもち、貴重な練習となる。メンデルスゾーンとヴェーバーのピアノ音楽の間には一定の類似がある。だが、この類似はこの大家のエネルギーな個性を全く損なうものではない<sup>1303</sup>。

協奏曲においてもそうであったように、マルモンテルはピアノ独奏作品においても、メンデルスゾーンにヴェーバーに匹敵する価値を認めている。これは、1870 年代のうちにピアノ科におけるメンデルスゾーンへの評価が全体的に向上したことを示している。さらに、ピアノ独奏曲におけるメンデルスゾーンの独創的な地位は、「性格的作品」のジャンルをなす一連の《無言歌集》によって不動のものとなった。マルモンテルは彼の《無言歌集》について次のように書いている。

これらの小詩は、ピアノ音楽にとってはシューベルトのリートに相当するものを形成している。性格と表現において全く異なるこれらの詩的着想のもつ魅力は、多様なリズム、形式、うっとりするような気品を伴う和声の伴奏によって高められている。これらの小品の型は、カプリースの型と同様に、メンデルスゾーンに帰されるものである<sup>1304</sup>。

1870 年代にはメンデルスゾーンの 8 集の無言歌集から同定されただけでも作品 19、30、62、67 が記録されていることから、必ずしも技巧的でないこれらの小品も、その「詩的」特質と性格の多様性といった表現上の観点から広く取り上げられていたことが分かる。シューマンの「性格的作品」に比べれば記録件数ははるかに少ないが、《無言歌》は、メンデルスゾーンのピアノ独奏曲においてはもっとも独創的な作品として重要な意味をもっていた。

#### 5-2-5-2. エルツとその他の作曲家

1870 年代、定期試験レパートリーにおけるエルツの記録件数は、記録が不完全だった 1860 年代の 48 件よりも少ない 24 件に激減し、1880 年代には 5 件しか記録されなくなる。これには、自作品を生徒に弾かせていたエルツが 1874 年に退職したことと、若い世代の教授たちがエルツの作品から離れていったことが影響している。1870 年代に記録された 24 件のうち、ジャンル

<sup>1301</sup> « [...] On serait tenté de voir une suite d'études, de pastiches, d'essais sur des styles divers, une œuvre de marqueterie enfin, plutôt qu'une œuvre de premier jet. Leur lecture est intéressante; elle n'est pas entraînante comme celle des œuvres de même nature, caprices, variations, etc., émanées de Weber par exemple. » Hippolyte BARBEDETTE, *op. cit.*

<sup>1302</sup> マルモンテルが挙げているのは次の作品番号である。作品 5, 6, 7, 14, 16, 22, 28, 35, 54, 82, 83, 92。

<sup>1303</sup> « Toutes ces œuvres ont un caractère très original et sont d'une étude précieuse. Il y a une certaine analogie entre la musique de piano de Mendelssohn et celle de Weber; mais cette affinité n'altère aucunement l'énergique individualité du grand maître. » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 225.

<sup>1304</sup> « Ces petits poèmes forment, pour la musique de piano, l'équivalent des lieder de Schubert, pour le chant; le charme de ces pensées poétiques, toutes différentes de caractère et d'expression, est rehaussé par des accompagnements variés de rythme, de forme et des harmonies d'une distinction exquise. Le moule de ces petites pièces caractéristiques comme aussi celui des caprices, appartient à Mendelssohn. » *Ibid.*, p. 224.

の内訳は協奏曲が 24 件、ソナタが 3 件、練習曲が 2 件である。1880 年代にソナタは 4 件に減るが、協奏曲はわずか 1 件に減る。次の表 II-5-38 は、それぞれの年代で同定された作品とそれらの記録件数を示している。

表 II-5-38. 同定されたエルツ作品 (1870・80 年代)

タイトル	作品番号	調性	同定された楽章		初版年	記録件数	
			1870年代	1880年代		1870年代	1880年代
協奏曲第 5 番	180	f	-	-	1854	9	1
協奏曲第 6 番	192	a	-	-	(1858 作曲)	4	0
大ソナタ・ディ・ブラヴェーラ	200	Es	III	I, III	1861	3	4
ピアノ協奏曲第 1 番	34	A	I	-	(1829 初演)	3	0
ピアノ協奏曲第 2 番	74	c	-	-	1834	2	0
ピアノ協奏曲第 8 番 (未刊)	-	?	-	-	-	2	0
ピアノ協奏曲第 3 番	87	d	-	-	1836	1	0
ピアノ協奏曲第 4 番	131	E	-	-	1842-43	1	0

エルツは退職の直前まで自身の作品を生徒に演奏させていた。1873 年 6 月と翌年 1 月には、未出版の第 8 協奏曲をそれぞれマルクス嬢 M<sup>lle</sup> Berthe-Rosalie MARX (1857~1925) とミクロス嬢 Marie-Aimée ROGER-MICLOS (1860~1950) に弾かせている。1870 年代にエルツの作品を演奏させていたのは、エルツ自身の他にマルモンテル、ル・クーペ、マチアスだけだった。

ファランク夫人は、1870 年代に入るともはやエルツの曲は取り上げなくなった。エルツの後任マサール夫人は、前任者の作品を定期試験で生徒に全く弾かせていないし、ファランク夫人の後任ドラボルドも同じであった。1880 年代に入ると、マルモンテルだけが熱心にエルツのソナタを生徒に与えた。マルモンテルの後任ディエメール、ル・クーペの後任デュヴェルノワは、1889 年までエルツの作品を取り上げなかったが、マチアスの後任者デュヴェルノワだけは一度のみ、1888 年 6 月の試験でエルツの第 5 協奏曲を取り上げている。同年の 1 月 5 日、誕生日の前日に亡くなったエルツを偲んでのことかもしれない。

この世代で初めて記録されたケスラー Joseph Christoph KESSLER (1800~1871) とルベール Napoléon-Henri REBER (1807~1880) は、いずれもル・クーペのクラスで記録されている。1873 年 6 月に記録されたケスラーの練習曲は 1828 年に出版された 24 曲からなる《練習曲集》作品 20 である<sup>1305</sup>。1830 年代には修了コンクールの褒賞としても受賞者に授与されていたこの極めて高度な演奏技巧を要する練習曲を、ル・クーペは尚も教育に活用していた。彼は『ピアノの古典的作曲家』シリーズの中にこの 24 曲を含めており、註釈で「華麗な演奏をなすあらゆる美点を修得すべく練習するのに、これほど有用なものはない」<sup>1306</sup>と述べている。

1873 年 6 月 11 日に演奏されたルベールの作品は《様々な小品 (Pièces diverses)》(1839/1840) の第 1 曲と同定されている。1862 年以來対位法・フーガクラスの教授を務めていたルベールは、かつてショパンとも親交があり、数は少ないがピアノ作品も書いている。この時の試験にはルベールも教育評議員として出席しており、ル・クーペは彼の作品を試験で聴かせることを考え

<sup>1305</sup> Joseph Christoph KESSLER, *Études pour piano*, op. 20, Paris, S. Richault, 1828.

<sup>1306</sup> « On ne peut rien travailler de plus utile pour acquérir toutes les qualités qui constituent une brillante exécution. » EP, p. 106.

て選曲したものと思われる。

### 5-2-6. 1780年代生まれの作曲家——ヴェーバーの優位とフィールドの後退

1800年代生まれの作曲家においてメンデルスゾーンとエルツの記録件数が逆転したように、1780年代生まれの作曲家においてはフィールドとヴェーバーが逆転し、1870・80年代に後者はメンデルスゾーンとほぼ同数が記録されるようになる。次の表 II-5-39 は、この世代の作曲家の記録件数を示している。

表 II-5-39. 1780年代生まれの作曲家の記録件数 (1870・80年代)

作曲家	生没年	記録件数	
		1870年代	1880年代
ヴェーバー	1786-1826	101	107
フィールド	1782-1837	19	5
リース	1784-1838	18	5
カルクブレンナー	1785-1849	7	1
ピクシス	1788-1875	2	0
ポエリー	1785-1858	1	0
シュポーア	1784-1859	1	0

1860年代の記録件数はフィールドが42件、ヴェーバーが24件となっていたが、フィールドの記録件数は、データが不完全な1860年代の半分以上にまで減少し、1880年代には一桁台まで落ち込む。一方のヴェーバーは、1870年代に101件まで記録件数が増加し、1880年代にはさらに6件増加する。リースは、1870年代から1880年代にかけてフィールドとほぼ同じ記録件数で推移している。カルクブレンナー、ピクシスは1870年代にすべて1860年代以下の水準となり、ピクシスは完全に記録から消える。

では、まずこの世代でとりわけ重視されたヴェーバーの位置づけを検討する。

#### 5-2-6-1. ヴェーバー

マルモンテルは『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』(1880)の第10章「ヴェーバー」を、その伝記的素描と作品評に充てている。ヴェーバーについての知識を深め、その歴史的な位置づけを標定することができたのには、いくつかの契機があったと考えられる。とくに重要なのは、1860年代後半にヴェーバーの息子マックス・マリア・フォン・ヴェーバー(1822~1881)による伝記と書簡集『カール・マリア・フォン・ヴェーバー：人生の絵画』(1864~1866)<sup>1307</sup>に基づくヴェーバー伝が、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上で連載されたことである。エドゥアール・モネとEd. ノイコムが分担して書いたこの要約は、1865年7月2日から1869年4月4日に至るまで41回に亘り、「息子の著述した伝記に基づくシャルル=マリー・ド・ヴェーバーに関する研究 (Études sur Charles-Marie de Weber, d'après la biographie écrite par son fils)」というタイトルで掲載された<sup>1308</sup>。マルモンテルが1880年にヴェーバーの伝記的な一章を書くことができたのは、1860年代後半から1870年代にかけてドイツの最新のヴェーバー研究を読むことができたからだろう。

<sup>1307</sup> Max Maria von WEBER, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 vol., Leipzig, E. Keil, 1864-66.

<sup>1308</sup> 連載記事が掲載されたRGMの号数のみを以下に挙げておく。1865年：n° 27, 29, 38, 43, 45, 48, 53；1866年：n° 4, 13, 18, 25, 33, 38, 39, 42, 43, 45；1867年：n° 4, 5, 13, 44, 47；1868年：n° 18, 21, 23, 25, 28, 31, 36, 39, 45, 49, 50, 51；1869年：n° 3, 12, 13, 14, 19, 24, 32。

マルモンテルのヴェーバーに関する記述からは、1870年代、同世代の他の作曲家に対していかなる点でヴェーバーに優越が認められたのかを読み取ることができる。マルモンテルは1870年代の間に、天才の傑作が芸術を刷新するという進歩的な歴史観を固め、ヴェーバーがロマン主義の夜明けを告げるそうした天才の一人であるとの確信を強めていた。マルモンテルの音楽史観は『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』（1880）の第10章「ヴェーバー」の冒頭で明確に示されている。

古典的作曲家とロマン的作曲家の大論争は昨日始まったことではない。いつの時代にも、多かれ少なかれ実践的で尚且つ多少なりとも大胆な改革派が存在した。主題を限るために、それぞれの音楽の盛期には妥協を許さない者たちがおり、不毛な革命者たち、そして荣誉ある革新者たち、天才的な反逆者たちもまた存在した。互いを無視し合う妬むような人や凡人の傍らに、いつの時代にも豊かな生産者がいて、芸術の美しい模範を刷新し、モーツァルト、グルック、ベートーヴェン、ヴェーバー、ロッシーニといった新しい神々の信仰を確立するためだけに古い祭壇を覆し、作曲の枠組みを拡大し、発想の性質に変化をもたらし、着想を劇的にする。こうした人々こそが真のロマン主義者たちであり、心からきわめて力強く賞賛する人々である。無能で拙劣な毀像論者たちは非難すべきであるにせよ、反対に認識しておかねばならないのは、芸術が必ずしも不変ではなく、もっとも高次の伝統は幾つかの時代に天才、すなわち優れて革新的な人物の靈感に屈しなければならないということである<sup>1309</sup>。(下線強調は筆者による)

マルモンテルにとって「真のロマン主義者」とは、伝統的枠組みを完全に破壊するのではなく、それを基礎としながら刷新を成し遂げる芸術家であった。マルモンテルは既に1853年、ヴェーバーの第2ピアノ・ソナタについて「形式において古典的、着想においてロマン主義的である (classique par la forme mais romantique par les idées)」<sup>1310</sup>と述べていたが、一つの作品に対するこの個別的発言は、ここでは「真のロマン主義者」の一般的条件として再提示されている。

さらにマルモンテルによれば、こうした「天才」の影響や権威を測るのは世に広まった楽想 (idées) の数ではなく、楽想の「力強さ (puissance)」である。したがってマルモンテルはただ1つの作品でさえも、それが「新しく (nouvelle)」、「雄々しく (virile)」、「大胆で (audacieuse)」、「靈感がある (inspirée)」ならば、ひとつの世紀を特徴づけ、一時代を開くには十分であると述べる<sup>1311</sup>。マルモンテルにとって、まさにヴェーバーが「ロマン主義」の体現者だった。

<sup>1309</sup> « Ce n'est pas d'hier que date la grande guerre des classiques et des romantiques. Il a existé de tout temps une double école de réformateurs, plus ou moins pratiques, plus ou moins ardents. Pour nous restreindre à notre sujet, chaque grande période musicale a possédé ses intransigeants, ses révolutionnaires stériles et aussi ses glorieux novateurs, ses révoltés de génie. A côté d'esprits envieux et de médiocrités se méconnaissant elles-mêmes, il y a eu de tout temps des producteurs féconds, renouvelant les beaux modèles de l'art, ne renversant les anciens autels que pour établir le culte de nouveaux dieux : Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Rossini, etc., élargissant le cadre de la composition musicale, changeant la nature des idées, dramatisant les pensées : voilà les véritables romantiques, ceux que nous admirons de toutes les forces de notre âme. S'il convient de condamner les iconoclastes impuissants ou inhabiles, ceux qui n'ont rien à mettre à la place des ruines faites par leur orgueil, il faut reconnaître, en revanche, que l'art n'est pas nécessairement immuable et que les plus hautes traditions doivent, à certaines époques, céder aux inspirations du génie, ce rénovateur par excellence. » Antoine-François MARMONTEL, *SV*, p. 161-162.

<sup>1310</sup> Carl Maria von WEBER, *Sonate en la bémol*, op. 39, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel, 1853, p. 2.

<sup>1311</sup> Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 225.



こうした種々の美点、厳格さと学識、着想する精神の自由な飛翔、実践する手腕の忍耐に裏付けられた確実さ、これらをヴェーバーほどよく一つに束ね、同時代のロマン主義において彼ほど幅広い取り分を要求できる作曲家はいない<sup>1312</sup>。

ヴェーバーの章を締めくくる一文で、マルモンテルはヴェーバーのロマン主義的特質を「天上的 (céleste)」、「超自然的 (surnaturel)」、「崇高 (sublime)」、「天才 (génial)」といった言葉で強調する。

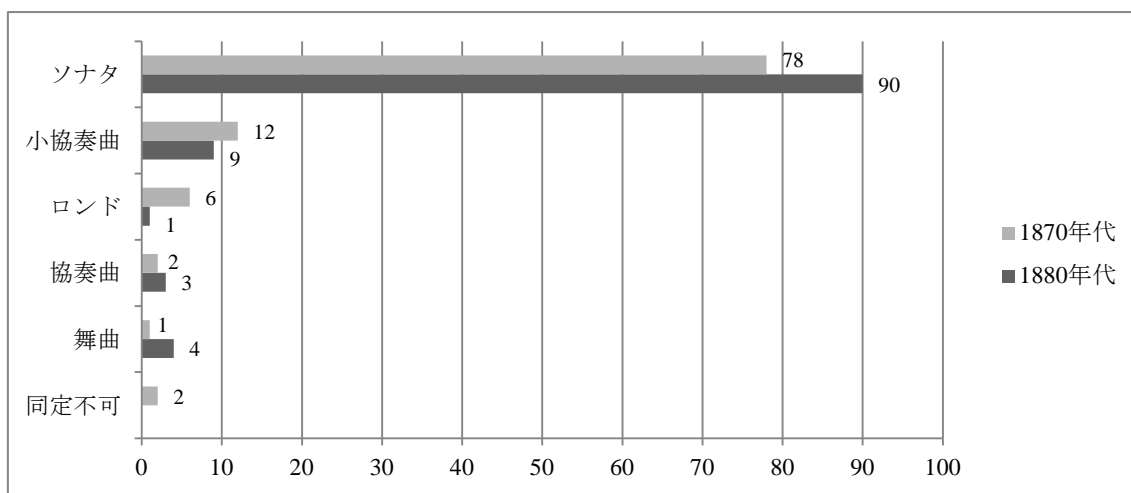
このような人物がヴェーバー、偉大な魂、多彩な精神の持ち主、本質的に天才的な素質、劇作曲家、管弦楽作曲家、詩人——天上界と地上界を結び合わせようとした夢想家の中でもっとも力強く崇高な人物、もっとも直接的で完全な超自然的感覚をもたらした作曲家なのであった<sup>1313</sup>。

1850年代にマルモンテルが彼の第2ソナタに見出していた彼のロマン主義性質は、彼の生涯、オペラ、器楽についての幅広い知識によって裏付けられ、1870年代のうちにピアノ科のレパートリーにおいても、ヴェーバーは特別な地位に押し上げられた。

ヴェーバー作品の記録は1870年以降、急速に「ソナタ」に集中し、このジャンルではベートーヴェンに次ぐ地位を占めるまでになった。次のグラフはヴェーバー作品のジャンル別記録件数を示している。

グラフ II-5-14. ヴェーバー作品のジャンル別記録件数 (1870・80年代)

N.B. 1870年代は記録件数の多い順に表示している



「ソナタ」の支配的傾向の一方で、1840年代、1860年代の記録に見られた「小協奏曲」(《コンツェルトシュトゥック》)の記録件数はソナタの記録件数と大きく差が開いており、1870年

<sup>1312</sup> « Ces qualités diverses, la vigueur et la science, le libre essor de l'esprit qui conçoit et la sûreté patiente de la main qui exécute, nul compositeur ne les a mieux réunies que Weber, et ne peut réclamer une plus large part dans le romantisme contemporain. Il y mérite même une place de créateur, dans le genre fantastique dont il a été l'initiateur et dont il reste le maître par excellence. » *Ibid.*, p. 162.

<sup>1313</sup> « Tel fut Weber, grande âme, esprit multiple, nature essentiellement géniale, musicien dramatique, symphoniste, poète, — le plus puissant et le plus sublime des visionnaires qui ont essayé de relier le monde céleste au monde terrestre, le compositeur qui a donné la sensation la plus directe et la plus complète du surnaturel. » *Ibid.*, p. 179.

代から 1880 年代にかけて 3 件減少した。「ロンド」は、《華麗なロンド》変ホ長調 作品 62 のみがこのジャンルに該当する。初めて記録に現れる作品だが、1880 年代には 1 件しか記録されなくなった。協奏曲は 1840 年代、1850 年代、1860 年代にそれぞれ 3、4、5 件記録されているが、1870 年代から 1880 年代にこれらの記録頻度は、1840 年代から 1860 年代における記録頻度以下の水準に下がった。「舞曲」はすべて「ポロネーズ」で、1860 年代と同じく、同定された作品はすべて《華麗なポロネーズ》作品 72 である。このジャンルは 1860 年代に 4 件記録されていたが、1880 年には取り上げられなくなった。

次の表 II-5-40 は、記録されたヴェーバー作品のうち、同定された作品と各作品の記録件数の一覧である。

表 II-5-40. 同定されたヴェーバー作品 (1870・80 年代)

N.B. 濃いグレーは 10 件以上、薄いグレーは 5~9 件の記録を示す  
1870 年代は記録件数の多い順に表示している

タイトル	作品番号	調性	同定された楽章		初版地/年	記録件数	
			1870 年代	1880 年代		1870 年代	1880 年代
ピアノ・ソナタ第 2 番	39	As	II, III, IV	I, III, IV	Berlin, 1816	40	40
ピアノ・ソナタ第 3 番	49	d	I	I, III	Berlin, 1817	20	39
コンチェルトシュトゥック	79	f	I, III	I, III	Leipzig, 1823	12	9
ピアノ・ソナタ第 1 番	24	C	I, III, IV	I, III, IV	Berlin, 1812	11	5
華麗なロンド	62	Es	-	-	Berlin, 1819	6	1
ピアノ協奏曲第 2 番	32	Es	-	-	Berlin, 1814	1	3
華麗なポロネーズ	72	E	-	-	Berlin, 1819	1	0
モメント・カプリチオーゾ	12	B	-	-	Augsburg, 1811	0	3
ピアノ・ソナタ第 4 番	70	e	-	-	Berlin, 1822	0	3

1870 年代から 1880 年代にかけてもっとも多く記録されたのは第 2 ソナタで、第 3 ソナタがこれに続く。第 1 ソナタでは、それまで「無窮動」の名で呼ばれた 4 楽章しか記録されたことがなく、メンデルスゾーンの《幻想曲》作品 28 のフィナーレと同様、技巧的観点から抜粋で演奏されてきたが、1870 年代には 3 件記録されたフィナーレの他に、第 1 楽章 (Allegro)、第 3 楽章 (Minuetto quasi scherzo) もそれぞれ 4 件、1 件が記録されている。

ヴェーバーのソナタは、多かれ少なかれこの時期の全ピアノ教授のクラスの定期試験で演奏されている。次の表 II-5-41 は、ソナタの記録件数をクラスごとに表示している。

表 II-5-41. クラス別にみたヴェーバーのソナタの記録件数

クラス担任	記録件数	
	1870年代	1880年代
ル・クーペ	23	24
マサール夫人	18	17
マルモンテル	12	13
マチアス	9	6
ドラボルド	9	0
ファランク夫人	3	-
ドラボルド	3	12
エルツ	1	-
デュヴェルノワ	-	13
ディエメール	-	4
ド・ベリオ	-	2
フィツソ	-	1

1870年代にはル・クーペのクラスでもっとも多く演奏され、マサール夫人のクラス、次いでマルモンテルのクラスで頻繁に取り上げられている。ル・クーペについては前章でみたように、とりわけ第2ソナタについて、その演奏には優れたメカニズムのみならず「真の芸術家の魂 (l'âme d'un véritable artiste)」<sup>1314</sup>が必要だと述べていたことが思い出される。実際、ル・クーペのクラスで取り上げられたソナタのうち、23件中17件が第2ソナタである。第5章第2節でみたように、マサール夫人は1887年にコンクール課題曲を決める際、ヴェーバーの《ピアノ・ソナタ》作品39を推していた。このことから分かるように、彼女はヴェーバーのソナタに高い価値を見出し、ル・クーペとともにたびたびソナタを取り上げており、1880年代には彼女のクラスでもっとも多く演奏されている（但し17件中3件は、フィツソが彼女の代講をした時期の記録である）。1880年代、マチアスとともに13回生徒にヴェーバーのソナタを演奏させたマルモンテルは、1880年にヴェーバーの4つのソナタについて次のように書いている。

彼のソナタはあらゆる観点から傑作である。博識に裏付けられた仕上がり、様式の高貴さ、和声の豊かさ、走句の大胆な新しさ、旋律のフレーズに備わる情熱は最大限の感嘆を掻き立てずにはおかない。これらの作品はこの大家の劇場向け作品と同程度に天才的である<sup>1315</sup>。

ドラボルド、デュヴェルノワといった若い教授たちもまた、1880年代には前任者に劣らず頻繁にヴェーバーのソナタを生徒に演奏させた。第4ソナタが初めて記録されたのは彼らのクラスにおいてである。1881年6月にはドラボルドのクラス、1887年6月と1889年1月の試験ではデュヴェルノワのクラスで演奏されている。

1870年代に12件記録された《コンツェルトシュトゥック》についてマルモンテルは、あら

<sup>1314</sup> EP, p. 113.

<sup>1315</sup> « Ses quatre sonates sont des chefs-d'œuvre à tous les points de vue. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer, de la facture savante, de la noblesse du style, de la richesse des harmonies, de l'audacieuse nouveauté des traits, de la passion des phrases de chant. Ces œuvres sont aussi géniales que les compositions dramatiques du maître. » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 177.

ゆる名ヴィルトゥオーゾたちがこの作品を演奏して聴衆の敬意を勝ち得たこと、また他の2作の協奏曲がこの作品の人気の陰に隠れてしまった当時の状況を報告している<sup>1316</sup>。ピアニストの技量を測る試金石となっていた《コンツェルトシュトゥック》は、定期試験においてもソナタに次いで多く記録された。一方、「陰に隠された (laissé dans l'ombre)」協奏曲は、1870年代、1880年代にはそれぞれ2件、3件しか記録されなくなった。

1887年6月と1889年6月にデュヴェルノワのクラスの試験でそれぞれ1件、2件演奏された《モメント・カプリチオーゾ》作品12 (1808年作曲) は、ル・クーペの校訂した曲集《最も高名な大家の作品から抜粋された12の演奏会用作品》に収録されている。ル・クーペはこの作品を「見事な激情的即興 (belle et fougueuse improvisation)」と述べているが、構造的にはロンド風の明快な形式で書かれている<sup>1317</sup>。極めて急速なテンポ (Prestissimo e leggieramente) で弾かれる重音の特徴的な主題と、次いで右手に現れる16分音符の動機 (アーティキュレーションにより3拍子を形成する) はそれら自体、マルモンテルがソナタについて用いた「走句の大胆な新しさ (l'audacieuse nouveauté des traits)」という表現で説明され得ただろう (譜例 II-5-35)。古典的な形式と「新しさ」の結合は、作品12のような小規模作品にも認められていた。

譜例 II-5-35. C. M. v. ヴェーバー 《モメント・カプリチオーゾ》作品12 (1811)、  
mes.1-12、F. ル・クーペ編『最も高名な大家の作品から  
抜粋された12の演奏会用作品』より

12. CAPRICCIO. Prestissimo e leggieramente (♩ = 116)

5-2-6-2. フィールドとその他の作曲家

1860年代、フィールドの協奏曲はその「単純さ」から古典的価値が見出されたにも拘らず、1870年代以降、フィールドは次第に定期試験のレパートリーから外されていく。フィールドは、

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1317</sup> Cf. 本論文 II-1-2-2-2.

ヴェーバーがそれに基づいて「ロマン主義者」として評価された舞台作品に対応する創作基盤をもっておらず、彼の評価は専らピアノ作品に基づいて下された。一方で、フィールドはピアノ作曲家としてショパンと比較された場合、作曲の枠組みに革新をもたらしたというよりは、ショパンによる革新を準備した存在と位置づけられた。例えばフィールドのノクターンについて、マルモンテルは1878年の『著名なピアニストたち』において次のように書いている。

フィールドは、原則として彼が詩的靈感に身を委ねて即興していたこれらの小品をほとんど重視していなかったが、にも拘らず、これらの表情豊かな曲は、このジャンルのモデルであり続けた。ショパンを措いてはいかなるヴィルトゥオーゾもフィールド以上の優美さ、感性、魅力をもって、この哀愁漂う表情豊かな小詩を細部まで描き出すことはなかった<sup>1318</sup>。

マルモンテルは、フィールドがノクターンを集中的に作曲したのではなく、作り込まれていない即興の反映としてこれらの作品を説明し、これをショパンが細密に労作することで、フィールド「以上の」美質をノクターンに与えたと見做している。マルモンテルが「作曲の枠組みを拡大し、発想の性質に変化をもたらし、着想を劇的にする」人々こそが「ロマン主義者」だと述べていたことに照らしてみると、少なくともこのジャンルにおいてフィールドは、1837年まで生きたにも拘らず「ロマン主義」以前の作曲家と見做されたといえる。

一方、マルモンテルは協奏曲について、革新者としてのフィールドの姿を限定的に見出している。とりわけ第2、3、4番は「華麗な協奏曲」を代表する重要作と見做している。

18曲のノクターンに加え、フィールドは自作品としてさらに7曲のピアノとオーケストラのための協奏曲を残した。中程度の難易度の第1番は、魅力的で優美な様式で書かれ、第2、3、4番は非常に価値の高い作品である。歌唱風の旋律は靈感と高貴さを伴う。これらの協奏曲は現代のピアノ流派において最上の協奏曲に位置づけられる。但し我々は、交響的な協奏曲に傾倒する今日の流派のことを言っているのではない<sup>1319</sup>。

だが、1817年以降の協奏曲、第5番〈嵐による火事 (L'incendie par l'orage)〉(1817)、第6番(1823)、第7番(1834)については、フィールドは更なる発展性を失ったとみている。

第5、6、7番の協奏曲はそれほど我々を喜ばせるものではない。その中には美しい頁や創意工夫に富んだいくらかの頁があるものの、様式の構想がよくない。これらは、模糊たる性格の幻想曲で、そこでは以前と同じ構成と手法が繰り返されている。着想それ自体ももはや魅力や新鮮な靈感を失っている<sup>1320</sup>。

<sup>1318</sup> « Field n'attachait dans le principe que peu d'importance à ces bluettes musicales qu'il improvisait à ses heures de poésie, et pourtant ces pièces expressives sont restées des modèles du genre. Nul virtuose, à l'exception de Chopin, ne détaillait avec plus de grâce, de sensibilité et de charme ces petits poèmes d'expression élégiaque, pensées intimes directement venues du cœur. » *PC*, p. 96.

<sup>1319</sup> « Field a encore laissé dans son œuvre, en outre des 18 nocturnes, 7 concertos pour piano et orchestre. Le premier, de force moyenne, est, dans son ensemble, d'un style charmant et gracieux. Les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> sont des compositions de grande valeur ; les phrases de chant ont de l'inspiration et de la noblesse ; les traits légers, brillants, offrent une grande élégance ; et ces concertos peuvent se placer parmi les meilleurs de l'école moderne du piano; nous ne disons pas de l'école actuelle dont les tendances sont au concerto symphonique. » *Ibid.*, p. 96-97.

<sup>1320</sup> « Les 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> concertos nous plaisent beaucoup moins. Il y a de belles pages et certaines ingéniosités, mais le style est décousu; ce sont des fantaisies d'un caractère indéfini où le plan et la facture laissent à redire; les idées elles-mêmes n'ont

マルモンテルがベートーヴェンの後期作品に、楽曲構成上の「衰え」を見出しつつも精神的「頂点」として理解する見方を受け入れたのとは対照的に、マルモンテルはフィールドの後期作品には同様の精神的発展性を見出していない。実際、1870年代から1880年代にかけて定期試験で演奏されたフィールドの作品は、協奏曲の第1番から第4番に限られている。次の表II-5-42に、記録されたフィールド作品とそれぞれの記録件数を示す（フィールドの作品はすべて同定されている）。

表 II-5-42. 記録・同定されたフィールド作品と各作品の記録件数（1870・80年代）

タイトル	目録番号 (Hopkinson, 1961)	調性	初版地/年	記録件数	
				1870年 代	1880年代
ピアノ協奏曲第1番	H 27	Es	Moscou, 1811	1	2
ピアノ協奏曲第2番	H 31	As	Moscou, 1811	12	2
ピアノ協奏曲第3番	H 32	Es	Moscou, 1811	2	0
ピアノ協奏曲第4番	H 28	Es	Saint-Petersbourg 1814; rév., 1819	4	1

これらの協奏曲を取り上げたのは、マチアス以前の世代に属する古参の教授であった。1870年代にはエルツ、ファランク夫人、ル・クーペ、マルモンテル、マチアス、1880年代にはマチアスのみがフィールド作品を生徒に弾かせている。マサール夫人、ドラボルド、ディエメール、デュヴェルノワ、ド・ベリオたちにとって、フィールドはもはや「現代的協奏曲」の代表としての権威をもたず、ショパンの協奏曲が完全にフィールドの領分を奪った。

教育におけるフィールドの評価が下がったもう一つの外的要因として、道徳的問題を挙げることができる。マルモンテルの『著名なピアニスト』の中で、フィールドはアルコール中毒者、愛煙家、無作法な人物として描かれている。例えば飲酒の習慣については次のように書いている。

私たちの驚きと幻滅といったらいかばかりだったろうか。なにしろ、この著名なピアニストの煙でいっぱいの部屋に足を踏み入れるや、私たちの目に飛び込んできたのは、この巨匠が安楽椅子に腰かけ、とんでもなく大きなパイプを口にくわえ、ビールジョッキにあらゆる地方のワインボトルに囲まれた姿だったのだから！彼の頭は少々大きくて頬の血色がよく、重苦しい顔の輪郭は彼の人相にファルスタッフのずるような雰囲気を与えていた<sup>1321</sup>。

[…]

教師中の教師たるクレメンティの伝統を誰よりもよく体得したフィールドのようなピアニストのレッスンは、たいへんに人気があった。だが、彼が追い込まれた有害な習慣のせいで成すことは覚束なく絶えず半睡状態に陥っているため、彼の才能に魅了された多くの顧客はやがて遠のいていった<sup>1322</sup>。

plus le charme et la fraîcheur de l'inspiration. » *Ibid.*, p. 97.

<sup>1321</sup> « Quels ne furent pas notre étonnement et notre désillusion, lorsqu'en entrant dans la chambre enfumée du célèbre pianiste, nous trouvâmes le maître assis dans son fauteuil, une énorme pipe aux lèvres, entouré de chopes et de bouteilles de toutes provenances ! Sa tête un peu forte, ses joues colorées, ses traits alourdis donnaient à sa physionomie un faux air de Falstaff. » *Ibid.*, p. 91.

<sup>1322</sup> « Les leçons d'un pianiste comme Field qui possédait mieux que personne les traditions de démenti, le maître des

さらに、上流貴族が集うフォブール・サンジェルマン界隈の夜会に招かれたときのフィールドの「無作法」について、マルモンテルは次のような回想を記している。

身体に優美さが欠如していることは、重要度から言って二次的なことである。己の才能と人間関係によって上流社会で生きていくよう定められた芸術家にとって重要なのは、人前では少なくとも、上層階級の礼儀作法と気品を備えていることだ。だが残念ながら、フィールドの場合はそうではなかった。無数の事実から一つを挙げるだけでも、彼が礼儀作法を欠いていたことが分かるだろう。ジョン・フィールドが最後にパリに滞在したとき、彼はドカーズ公爵夫人の豪華な音楽の夜会に招かれた。フィールドはこの招きにちゃっかり応じた、というのもそれは彼にとってみれば明らかに利益のあることだったからだ。但し、彼はあまりに長い手袋と、あまりにぴちぴちの靴という二重の面倒を身にまとってやってきた。フォブール・サン・ジェルマンの花飾りがサロンを満たしていた。だが、あまりの暑さにこの著名なヴィルトゥオーゾは窮屈さが募るのを感じて、早々にこの苦痛から逃れたいという気に駆られ、公然とスリッパを履くという妙案を思い付いた。この一件を目の当たりにしたアメデ・ド・メロー——彼は私と同様、フィールドの熱烈な称賛者だった——は、思い切って、この少々度を越した不注意について、この大ピアニストに注意をした。だが彼の善良な心遣いは理解されなかった。それに、もう時間の猶予はなかった。公爵夫人はフィールドに腕を差し伸べてピアノへと導いた。この無作法な芸術家に眉をひそめたいへんに明敏な来賓の微笑とひそひそ声をよそに、彼はそこで自作のノクターン、1曲のポロネーズ、第3協奏曲で何度も熱烈な喝采を浴びた<sup>1323</sup>。

パリの上流社交界という文脈で語られるこうした出来事は、サロンが演奏の場としての重要性をもっていた1870年代のパリにおいても、単なる逸話やカリカチュア以上のリアリティを讀者に与えたはずである。ブルジョワの子女が学ぶ音楽院の教育にあつては、マルモンテルによって語られたフィールドの道徳的／精神的(moral)欠点は当然歓迎されなかったはずであるし、彼の作品に対する評価にも一定の制限を加えたと思われる。

リースの記録件数は1870、1880年代を通してほぼ同じであるが、彼の作品はエルツ、フェアレンク夫人、ル・クーペ、マチアスのみならず、マサール夫人(1870年代に4件、1880年代に1件)、フィッソ(1件)によっても取り上げられた。

---

maîtres, étaient très recherchées ; mais son inexactitude, l'état de somnolence continuelle où le réduisaient ses funestes habitudes éloignèrent vite la clientèle nombreuse qu'avait attirée son talent. » *Ibid.*, p. 95.

<sup>1323</sup> « Les disgrâces corporelles sont d'une importance secondaire ; en revanche, il est capital pour l'artiste appelé par son talent et ses relations à vivre dans une société d'élite, d'avoir, au moins en public, la tenue et la distinction d'un homme de bonne compagnie. Il n'en était malheureusement pas ainsi pour John Field ; un fait entre mille donnera la mesure de son peu de savoir-vivre. Lors de son dernier séjour à Paris, John Field reçut une invitation de M<sup>me</sup> la duchesse Decazes, pour une soirée musicale d'apparat. Field se rendit exactement à cet appel, qui avait pour lui un intérêt palpable. Seulement il arriva avec des gants trop longs et des chaussures trop étroites, double embarras. La fleur du faubourg Saint-Germain remplissait le salon, mais la chaleur était si grande que le célèbre virtuose sentit sa gêne s'accroître, et, pressé de se soustraire à ce supplice, il eut l'ingénieuse idée de se mettre publiquement en pantoufles. Amédée de Méreaux, témoin de ce fait, et comme moi grand admirateur du talent de Field, se hasarda à présenter au grand pianiste une observation sur cette distraction un peu trop forte ; mais sa bonne intention fut mal comprise ; il n'était plus temps, du reste. La duchesse offrit son bras à Field et le conduisit au piano, où, malgré les sourires et les chuchotements des invités trop clairvoyants, que scandalisait le sans-gêne de l'artiste, il fit chaleureusement applaudir plusieurs de ses ravissants nocturnes, une polonaise et son troisième concerto. » *Ibid.*, p. 93-94.

### 5-2-6-3. リース

リースは、1862 年に出版された『ベートーヴェンについての覚書』<sup>1324</sup>によってもその存在は関心を集めていた。マルモンテルは『著名なピアニストたち』でリースにも一章を割り当て、リースの没後 40 年を経て、ようやく正しい歴史的評価が可能になったと述べている。この歴史的評価とは、ベートーヴェンとの差異を明確にしつつ、リース個人の芸術上の特性を見極めることであった。彼はリースの芸術的個性について次のように述べている。

我々にはフェルディナント・リースの時が到来したように思える。しばしば過度に大きく語られたり、また過度に小さく語られたりするこの人物に対して、遠近法が正しい比率で縮小し、今やこの人物は確固たる芸術的中庸の慎ましやかな微光の中にいるというべきである。人々がとりわけ輝かしい事柄として彼に帰着させたことは、むしろベートーヴェンに属するものであったが、その「固有の」領域は容易に定めることができる。彼個人に属するもの、彼に固有のものが何に対応しているかといえば、気高いというよりはむしろ純粹、崇高というよりはむしろ傑出している靈感、天才の情熱と混同すべきではない信念の炎である。高貴な諸作品、こうしたものがリースの遺産である。高貴さこそが、彼の主たる特徴であり彼に相応しい賛辞である<sup>1325</sup>。(下線強調は筆者による)

ベートーヴェンが孤高の天才、崇高な精神の持ち主として語られる一方で、その弟子リースには、天才はないが独自の「高貴さ (noblesse)」をもつ「中庸な moyen」芸術的個性があるという評価が割り当てられた。しかし、この「中庸」は必ずしも独創性の欠如を意味しなかった。むしろ、マルモンテルはベートーヴェンの影響の中でも彼が全く独創的だったと考え、次のように書いている。

手厳しい批評家たちがリースを激しく非難したベートーヴェンの模倣について、このデリケートな論点には品格が必要とされる。リースが師である大交響曲作家の影響を被ったということ、そして時々その反映が「彼の作品に」再び見出されるということに疑いの余地はないが、彼の作品の中には贋作も剽窃も先入観も存在しない。リースは、ベートーヴェンのコピストというよりも、むしろ彼の息子なのだ。真に独創的で、彼ら自身にしか由来せず、いかなる痕跡にも従わない芸術家はいかに少ないことだろう！モデルなしに創造するということは、ごく稀にしか例を挙げることができない現象である<sup>1326</sup>。

<sup>1324</sup> *Id.*, *Notices biographiques sur L. van Beethoven*, trad. de l'allemand par A.-F. Legentil, Paris, E. Dentu, 1862, XV-250 p.

<sup>1325</sup> « Il nous semble que l'heure est venue pour Ferdinand Ries. La perspective réduit à de justes proportions cette figure souvent trop arrondie, souvent aussi trop diminuée, et dont il convient de dire à présent qu'elle appartient à la lueur discrète de la forte moyenne artistique. Ce qu'on lui a prêté de particulièrement éclatant relevait plutôt de Beethoven et peut se délimiter facilement ; ce qui lui est personnel, inhérent, correspond à une inspiration moins haute que pure, moins sublime que distinguée, à une flamme de conviction qu'il ne faudrait pas confondre avec le feu du génie. De nobles œuvres, voilà ce que Ries a laissé. La noblesse en est le trait principal et l'éloge suffisant. » *Ibid.*, p. 205.

<sup>1326</sup> « Quant à l'imitation de Beethoven, que des critiques sévères ont durement reprochée à Ries, ce point délicat demande une distinction. Il n'est pas douteux que Ries ait subi l'influence du grand symphoniste, son maître, et qu'on en retrouve quelquefois le reflet, mais il n'y a dans son œuvre, ni pastiche, ni plagiat, de parti pris ; Ries est plutôt un fils qu'un copiste de Beethoven. Combien sont rares les artistes vraiment originaux, ne procédant que d'eux-mêmes, ne suivant aucune trace !



マルモンテルがリースに認めたのは、ベートーヴェンに見出した「広大な理想の国」としての精神に由来する容易には捉えがたい独創性ではなく、理解可能な独創性であった。

マルモンテルはリースをフンメルとも比較している。マルモンテルはフンメルが「学識 (science)」の助けを借りた想像力によって創造したと述べていたが、彼はリースの作品を「学識」の点においてフンメルに劣るものと見做した。

この芸術家の極めて熟練した手腕は、必ずしも長いスコラ的な勉強やいっそう強力な直観だけがもたらす手堅さや大胆な展開を示すわけではない。リースは、同時代人のフンメルよりも多くの作品を書いた。それでも、リースはヴィルトゥオーゾ作曲家のヒエラルキーにおいてはフンメルの下である<sup>1327</sup>。

このように、ベートーヴェンの自発的衝動、フンメルの学識の両面において、リースは彼らよりも低い位置に置かれた。

1870年代に記録された18件の記録のうち、16件は1860年代の記録でもっとも多く現れていた《ピアノ協奏曲第3番》作品55で、他の2件はそれぞれ第8協奏曲（作品151）と《華麗なロンド》作品122である。1880年代には第3協奏曲だけが5件記録された。

#### 5-2-6-4. カルクブレンナー

1870年代におけるカルクブレンナーの記録件数は、記録が不完全な1860年代と同じ7件である。カルクブレンナーの作品を取り上げたのは、ファランク夫人、ル・クーペ、マルモンテル、マチアスのみである。マルモンテルは1830年代から1840年代にかけて、カルクブレンナーの全盛期を知っていたし、マチアスはショパンの弟子になる前はカルクブレンナーに師事していた。加えて院長のトマもカルクブレンナーから助言を受けたことがあった<sup>1328</sup>。マチアスの世代までは、カルクブレンナーの存命中の成功を目の当たりにしており、教授たちの間でカルクブレンナーは過去に一世を風靡したピアニスト兼作曲家、ピアノ教授として記憶されていた。しかし、マチアスより若い教授たちはもはやカルクブレンナーの作品を顧みなくなった。7件の内訳は、第1協奏曲作品61と第3協奏曲作品80がそれぞれ2件、第4協奏曲作品125が1件、《手導器を用いてピアノを学ぶためのメソッド》作品108から抜粋された練習曲（第3番と第10番）が2件である。協奏曲に関して、第1番は1840、1850年代、第2番は1840、1860年代の記録に現れており、長らく定期試験で演奏され続けてきた。だが、1860年代にバルブデットがフィールドとの比較において「単純さ」の欠如を指摘したように、多くの華麗な走句で飾られたカルクブレンナーの協奏曲は古典的「単純さ」、リースに見出された「高貴さ」を重んじる傾向の中では時代遅れなものとして認識された。マルモンテルは『著名なピアニストたち』の中で、カルクブレンナーの作品全般について次のように述べている。

カルクブレンナーの作品の重要性とその数の多さを考慮に入れれば、彼の内に一流の大家の姿が認められるはずだ。彼の作品はどれをとっても高尚な性向、実に多様な様式と形式、そして靈感をもよく示し、着想を極めて正確に音楽言語に翻訳するそれ自

---

Créer sans modèle est un phénomène dont on cite bien peu d'exemples. » *Ibid.*, p. 211.

<sup>1327</sup> « [La] main très habile de l'artiste n'a pas toujours la sûreté ni les audaces d'allures que donnent seules les longues études scolastiques ou l'intuition, plus puissante encore. Ries a écrit un plus grand nombre d'ouvrages que son contemporain Hummel ; il n'en reste pas moins après lui dans la hiérarchie des compositeurs virtuoses. » *Ibid.*

<sup>1328</sup> *Ibid.*, p. 103.

体で堅牢かつ確かな手腕をはっきり見せている。しかし、付言しておくべきは、これらの作品の質と仕上がりの実際的な美点にも拘らず、F. カルクブレンナーの作品は古くなってしまった。それらの様式は時代遅れの月並みなものに見えてしまう<sup>1329</sup>。

それでも、カルクブレンナーのメソッド（作品 108）は 1869 年になっても第 6 版<sup>1330</sup>が出版され、著者の没後も重要な教材として普及していた。1873 年 6 月の試験でル・クーペの生徒が演奏したのは、このメソッドの練習曲集からの抜粋だった。

1880 年代に入ると、マチアスが 1886 年 1 月の試験でカルクブレンナーの協奏曲を生徒に弾かせたのを最後に、定期試験からカルクブレンナーの作品は姿を消した。1870 年代に 2 件記録されたピクシスの《ピアノ協奏曲》ハ長調 作品 100 は 1840 年代以来、記録件数は少ないものの各年代で記録されてきた。だが、マチアスがファランク夫人に続いて 1876 年 6 月にこの協奏曲を演奏させたのを最後に、ピクシスの作品は記録されなくなった。ボエリーとシュポーアの作品はそれぞれ《24 の小品》作品 20 の第 16 番（ト長調）と《ピアノ・ソナタ》変イ長調 作品 125 で、初めて記録に現れた作品であるが、これらはそれぞれル・クーペとマルモンテルのクラスで 1 回ずつ演奏されただけで、1880 年代に再び取り上げられることはなかった。

#### 5-2-7. 1790 年代生まれの作曲家——シューベルトへの曖昧な評価とモシェレスの後退

次の表 II-5-43 は、1870、1880 年代に記録されたこの世代の作曲家の記録件数を示している。

表 II-5-43. 1790 年代生まれの作曲家（1870・80 年代）

作曲家	生没年	記録件数	
		1870 年代	1880 年代
シューベルト	1797-1828	20	17
モシェレス	1794-1870	19	7
マイヤー	1799-1862	12	0
チェルニー	1791-1857	9	8

1870 年代にはチェルニーが初めて記録に現れた。他の 3 名の作曲家は、1860 年代においては記録件数の多い順にモシェレス、マイヤー、シューベルトだったが、1870 年代にはモシェレスとシューベルトの地位が逆転した。1880 年代になるとモシェレスとシューベルトの間には 10 件の差が開き、この世代ではシューベルトが重視されるようになった。チェルニーは 1 件減少したのみであるが、マイヤーは全く記録に現れなくなった。

##### 5-2-7-1. シューベルト

19 世紀後期、フランスにおけるシューベルトの受容は、少しずつではあるが進みつつあった。1886 年 12 月 12 日、コンセール・コロヌヌでは《交響曲第 9 番》(D 944) が上演された<sup>1331</sup>。

<sup>1329</sup> « Si l'on considère l'importance et le grand nombre des compositions de Kalkbrenner, on doit reconnaître en lui un maître de premier ordre ; toutes ses compositions affirment des tendances très hautes, une grande variété de style et de forme, souvent de l'inspiration et toujours une main ferme, sûre d'elle-même, traduisant la pensée dans la langue musicale la plus correcte. Mais il faut bien le dire : malgré toutes leurs qualités et un mérite réel de facture, les compositions de F. Kalkbrenner ont vieilli. Le style en paraît démodé et poncif. » *Ibid.*, p. 102.

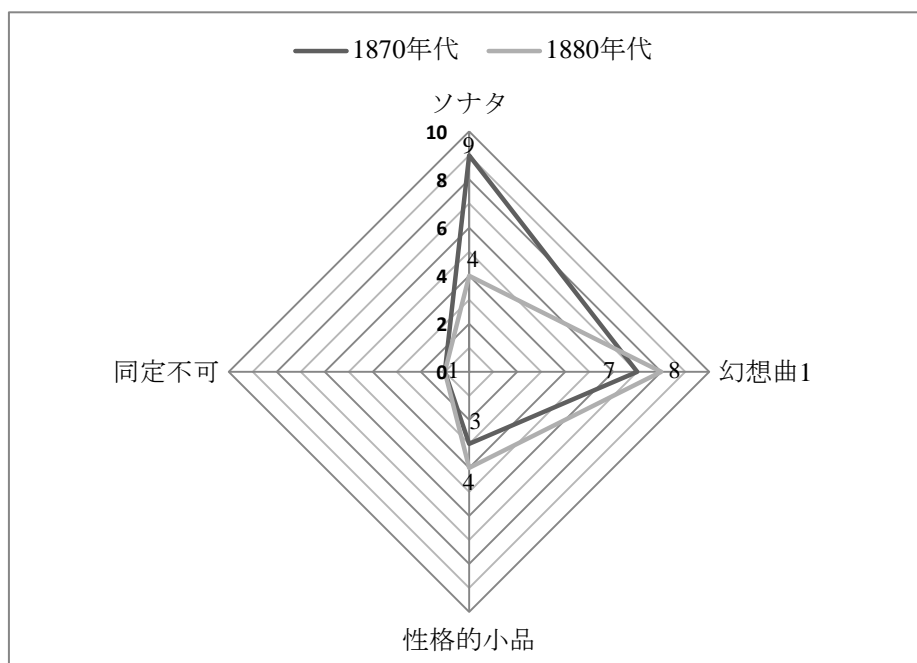
<sup>1330</sup> Frédéric KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains suivie de 12 études, en 2 parties*, op. 108, 6<sup>e</sup> éd. Paris, J. Meissonnier, 1869.

<sup>1331</sup> L. カヤスはこれがフランス初演だったと述べているが (Lucie KAYAS, « SCHUBERT, Franz », *DMF*, p. 1 134)、次に引用する批評の著者バルブデットは、これが 2 回目の完全な上演で、初演は「10 ないし 12 年前」にパドル

バルブデットは『ル・メネストレル』誌にこの演奏会の批評を寄せ、彫琢されすぎていると感じられた点、「思いがけない音色 (timbres inattendus)」に少々当惑しながらも、「聴衆は直感的にこの曲が美しいと感じ、敬意をもって聞き、分別をもって拍手した」<sup>1332</sup>。だがピアノ作品に関しては、十分に普及したとは到底言いがたい状況だった。デュカ Paul DUKAS (1865~1935) は、1895 年になっても「彼の交響曲はほとんど演奏されず、ピアノ音楽は全く演奏されない」<sup>1333</sup>と書いている。

1870 年代から 1880 年代にかけて、シューベルトのピアノ作品は 1860 年代に引き続き、一部のピアノ教授によって導入された。1860 年代の定期試験の記録に、シューベルトは「性格的作品」ジャンルにおいてしか見出されなかった。しかし、1870 年代には「ソナタ」、「幻想曲 1」のカテゴリーに属するジャンルが「性格的作品」よりも多く記録されるようになる。次のグラフ II-5-15 に、記録されたシューベルト作品のジャンル別記録数を示す。

グラフ II-5-15. シューベルト作品のジャンル別記録件数 (1870・80 年代)



前章でみたように、マルモンテルは『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の中でシューベルトの室内楽を「全体が構成と均衡を欠いている (l'ensemble manque de plan et d'équilibre)」と見做し、大規模作品における「冗長さ、無駄な繰り返し、理由のないエピソード、くたびれるほどの誇張を伴う展開 (des longueurs, des redites, des épisodes non motivés, des développements d'une exagération fatigante)」によって「細部に宿る真の美しさ (réelles beautés de détail)」が損なわれていると考えていた。だが、1870 年代にはソナタが 9 件取り上げられ、大規模な幻想曲 (D 760、D 894) も 7 件記録された。1870 年代において「ソナタ」の記録が現れるのは、ドラボル

一の手で行われたとしている。

<sup>1332</sup> «[...] Il sentait instinctivement que c'était beau et il écoutait avec respect, applaudissait avec discrétion. » Hippolyte BARBEDETTE, « Paris et départements », *Le Mén.*, 53<sup>e</sup> année, n° 3, le 19 déc. 1886, p. 22.

<sup>1333</sup> « Ses symphonies sont rarement exécutées, sa musique de chambre presque jamais, sa musique de piano pas du tout. » Paul Dukas, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique (avant-propos de G. Samazeuilh)*, Paris, Société d'Éditions Françaises et Internationales, 1948, p. 242.

ドとマチアス、1880年代にはドラボルドとド・ベリオのクラスにおいてのみである。つまり、シューベルトの大規模ピアノ作品はこの3名によってのみ取り上げられ、マルモンテルを初めとする他の教授はシューベルトのソナタを教育的に重視していなかったことが分かる。一方、「幻想曲1」に関しては1870年代にル・クーペ、ドラボルド、マサール夫人、1880年代にはル・クーペ、マチアス、ドラボルド、デュヴェルノワのクラスで演奏されている。シューベルト作品の両ジャンルを共通して生徒に弾かせているのはドラボルドとマチアスであり、マルモンテルの懐疑的評価にも拘らず、両教授は率先して「ソナタ」、「幻想曲1」を取り上げた。

一方で性格小品は3件に留まっている。1880年代にソナタの記録件数は性格的作品と同じ4件にまで減少するが、「幻想曲」は1件増加し、このジャンルが両年代においてシューベルトの主要ジャンルとなったことが分かる。

次の表II-5-44は、記録されたシューベルト作品のうち、同定された作品と各々の記録件数を示している。

表II-5-44. 同定されたシューベルト作品と各作品の記録件数 (1870・80年代)

タイトル	作品番号	目録番号 (Deutsch, 1978)	調性	記録された楽章		初版年	記録件数	
				1870年代	1880年代		1870年代	1880年代
幻想曲、アンダンテ、メヌエットとアレグレット	78	D 894	G	III, IV	III	1827	3	2
幻想曲	15	D 760	C	III	-	1823	3	3
4つの即興曲	90	D 899	Es	II	II	1827	2	1
ピアノ・ソナタ第17番	53	D 850	D	-	I	1826	1	3
ピアノ・ソナタ第14番	143	D 784	a	III (final)	-	1839	1	0
4つの即興曲	142	D 935	B	III	-	1839	0	2

これらのうち、初めて記録されたのは《幻想曲、アンダンテ、メヌエットとアレグレット》(D 894)、《「さすらい人」幻想曲》(D 760)、《ピアノ・ソナタ》第14番(D 784)、第17番(D 850)の4作品である。1870年代において比較的多く演奏されているのは、3件記録されたD 894とD 760である。本文第1章第2節でも述べたように、D 894はもともと「ソナタ」というタイトルをもっていた。この作品が演奏されたのはマサール夫人、ル・クーペ、ドラボルドのクラスにおいてで、最初に記録されたのは1875年6月に行われたマサール夫人・クラスの試験でのことだった。この作品は先立つ1875年2月19日に、エラル社サロンのアルカンが企画していた《6つの小さな古典音楽演奏会(Six petits concerts de musique classique)》<sup>1334</sup>の初回で演奏された。このシリーズの初年からアルカンと共演していたドラボルドは父を通してこの作品を知っていたはずであるし、1868年にアルカンからピアノのための《歌曲集 第3集》作品65を献呈されていたマサール夫人がアルカンの演奏会に足を運んだということも十分に考えうる。《「さすらい人」幻想曲》は1877年1月の試験で、ドラボルドの生徒マイヨション嬢 M<sup>lle</sup> Joséphine-Madelaine MAILLOCHON (1863-?) が初めて第3楽章(記録上は「スケルツォ(Scherzo) 」)を演奏し、1879年2月にはアンスラン嬢 M<sup>lle</sup> HAINCELAIN が第3楽章と

<sup>1334</sup> この演奏会は1873年に始まり、1876年と79年を除いて1880年まで毎年行われた(Cf. Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Charles-Valentin Alkan*, Paris, Bleu nuit éd., 2013, p. 146-147.

Collection : Collection Horizons, ISSN 1769-2571 ; 34)。1874年に行われた6回の演奏会のプログラムは書きの文献に複写が掲載されている。このプログラムでは、この作品は「ソナタ」と書かれている。Ronald SMITH, *Alkan, The Man, The Music*, Londres, Kahn & Averill, 2000, p. 63.

第4楽章を演奏している。以後、マサール夫人、マチアス、デュヴェルノワの生徒が演奏した記録に関しては、楽章を同定することはできないものの、第4楽章における冒頭のオクターヴによるフーガ書法、両手のアルペッジョ、和音の跳躍などに、技術的観点から教育的価値が認められたと考えられる。

ソナタはシューベルトの作品中、1870年代に定期試験でもっとも多く記録されたジャンルである。1870年代、ソナタはマチアスとドラボルドだけが生徒に演奏させている。同定されたソナタのうち第14番（イ短調）は、1874年6月の試験でマチアスの生徒の一人により第3楽章（Allegro vivace）が演奏された。第17番（ニ長調）は1880年1月にドラボルドの試験で演奏されたが、楽章は特定されない。2教授のシューベルトに対する関心は1880年代にはやや後退し、マチアスはソナタを試験で生徒に課さなくなった。一方のドラボルドは1881年1月に2人の生徒に、6月に1人の生徒にソナタを弾かせている。1月と6月の試験ではそれぞれ1人の生徒が第17番（うち1人が第1楽章）を弾いた。マチアスの後任ド・ベリオは、1888年1月の試験で同じソナタの第1楽章を生徒に弾かせている。

1860年代に7件記録された「性格的作品」は、1870年代には3件、1880年代には4件しか記録されなくなった。このジャンルで同定された作品に関しては、いずれも1860年代と同じく《4つの即興曲》作品90（D 899）と作品142（D 935）からの抜粋である。1870年代にこれらを取り上げた教授はル・クーペ、マルモンテル、ドラボルドである。マルモンテルは、小品に関しては例外的にシューベルトの教育的価値を認めていたことが分かる。D 899については、1860年代にファランク夫人のクラスで記録された第2番が、1873年1月と翌年同月の試験でそれぞれル・クーペ、ドラボルドのクラスで記録されている。1880年代に記録された4件の即興曲のうち、1件がマサール夫人のクラスで記録されている他はすべてマチアスのクラスの試験で弾かれている。1885年1月にマチアスのクラスで、同年6月にマサール夫人のクラスで演奏されたのは《「さすらい人」幻想曲》の主題と同じリズムに基づくD 925の第3番（変ロ長調）で、実質上の変奏曲である。

このように各ジャンルの受容の変化を比較してみると、ピアノ科はシューベルトに関しては1870年代にソナタの導入を試みたが、ドラボルドとマチアスの努力にも拘らず長大なソナタはレパートリーに定着しなかった。その代わり、明快な形式の即興曲が1860年代に引き続き受容された。一方で、シューベルトの長大さは「幻想曲」のジャンルでは受け入れられた。これはシューベルトのソナタは教授たちによって共有されていたジャンル観、すなわちソナタは明快な「均衡」と形式の簡潔かつ論理的な展開に基づくべきだという考えに合致しなかったが、「幻想曲」としてであれば、そうしたシューベルト作品の特質は理解可能であると考えられたのではないか。ともあれ、シューベルトに対するピアノ科の態度が、1860年代から1880年代に至るまで曖昧であり続けたことは確かである。

#### 5-2-7-2. モシエレス

長年パリ音楽院でその作品が重視されてきたモシエレスは1870年に没した。1870年代から1880年代にかけてのモシエレスの定期試験における位置づけは、ピアノ科における彼の死後の評価を示している。

1860年代に16件記録されたモシエレスの作品は、1870年代には19件記録されている。1860年代の記録データにおいて、作曲家判明率が50%に満たないことを考えれば、これはむしろモシエレスの作品記録は減少したとみたほうがよい。1880年代には記録件数がさらに減少し、7件しか記録されていない。しかしこれは、モシエレスの没後、作品に対する一般的な評価が下がった結果であるとは言えない。実際、マルモンテルはモシエレスを音楽と人格の両面で高く評価していた。彼は『著名なピアニストたち』の第18章「モシエレス」を次のように書き始め

ている。

名声の険しい絶頂を極め、比類なき個人的資質と誰もが認める第一流の美点によって芸術の頂点に到達する芸術家は数少ない。公正を欠く批評に悲しまれることを全く知らず、対抗意識や嫉妬の痛ましい攻撃を意識することのなかった芸術家はさらに少ない。モシエレスはそのような芸術的特権をもつ一人であった。音楽家、作曲家、ヴァルトゥオーゾとしての卓越した彼の能力は非常に高度な位置を占めていたので、彼の音楽人生の中であまりに頻繁に現れたいかなる卑しい情熱も、小さな憎悪も、彼の素晴らしく純粋な誉れに触れることはできなかったのだ。さらに、彼の誠実で気高い性格は、彼に即座の、しかも強い好感をもたらした。この偉大な芸術家、この紳士が万人の好評を得るためには、ただ姿を現しさえすればよかったのだ<sup>1335</sup>。(下線強調は筆者による)

フィールドの場合と異なり、ここでは芸術的・道徳的美点の両面が強調されている。こうしたマルモンテルの一般の評価にも拘らず、モシエレスの作品が次第に演奏されなくなっていったのは、教授の世代交代によるところが大きい。次の表 II-5-45 は、1870、1880 年代におけるモシエレス作品の記録件数をクラス毎に比較している（記録が確認されたクラスのみ）。

表 II-5-45. クラス別にみたモシエレス作品の記録件数（1870・80 年代）

クラス担任	1870 年代	1880 年代
マチアス	7	2
マルモンテル	6	4
ファランク夫人	4	-
ドラボルド	1	0
ル・クーベ	1	0
マサール夫人	0	1

この表が示すように、モシエレスの作品を生徒に弾かせているのは、ドラボルドを除けば 1820 年代以前に生まれた年長の教授たちである。中でもマチアス、マルモンテル、ファランク夫人は 1870 年代（ファランク夫人は 1872 年まで）にモシエレス作品を何度も取り上げている。一方でド・ベリオ、フィッツ、ディエメール、デュヴェルノワの 4 名は 1880 年代に就任後、一度もモシエレスの作品を生徒に課さなかった。

次の表 II-5-46 は、この時期に記録されたモシエレス作品の記録件数をジャンル別に表示している。

<sup>1335</sup> « Les artistes qui s'élèvent jusqu'aux sommets ardu de la célébrité, et atteignent les hautes cimes de l'art par une valeur personnelle incontestée, des qualités primordiales reconnues de tous sont en petit nombre ; plus rares encore ceux qui n'ont jamais connu les tristesses de critiques injustes, senti les atteintes douloureuses des rivalités et de l'envie. Moschèles a été un de ces privilégiés de l'art ; ses facultés exceptionnelles de musicien, de compositeur et de virtuose l'ont placé si haut, qu'aucune des mesquines passions, des petites haines, trop fréquentes dans la carrière musicale, n'a pu effleurer sa belle et pure réputation. Disons encore que la franchise et la noblesse de son caractère lui ont attiré des sympathies aussi vives qu'immédiates ; le grand artiste et le galant homme n'ont eu qu'à se produire pour conquérir la faveur universelle. » PC, p. 184.

表 II-5-46. モシェレス作品のジャンル別記録件数 (1870・80年代)

ジャンル	1870年代	1880年代
協奏曲	13	2
練習曲 (集)	5	5
ソナタ	1	0

1870年代には、1860年代以前と同じく「協奏曲」がもっとも多く記録されており、「練習曲 (集)」と初めて記録される「ソナタ」がこれに続く。1880年代に、協奏曲は専らマチアスのクラスの試験で演奏されただけで、「協奏曲」はもはや音楽院のレパートリーから姿を消しつつあった。次の表 II-5-47 は、同定された作品とそれぞれの記録件数を示している。

表 II-5-47. 同定されたモシェレス作品と各作品の記録件数 (1870・80年代)

タイトル	作品番号	調性	記録された楽章	初版年	記録件数	
					1870年代	1880年代
ピアノ協奏曲第3番	60	g	-	1820	6	2
ピアノ協奏曲第2番	56	Es	-	1823	3	0
ピアノ協奏曲第5番	87	C	-	1826	3	0
力強さ、軽やかさ、カプリース：練習曲集	51	G, c	II, III	Paris, 1839-40	3	3
ピアノ協奏曲第4番	64	E	-	1823	1	0
感傷的なソナタ	49	fis	-	1820	1	0
練習曲集	70	C	I	1828	1	0

第3協奏曲は、1860年代の記録のうち、同定された作品でももっとも多く記録された作品であり、1870年代においても重視され続けていた。マルモンテルはモシェレスが書いた8作のピアノ協奏曲のうち、第2番から第4番を「このジャンルの雛型 (modèles du genre)」<sup>1336</sup>、「高貴な様式、溢れる靈感、強烈な色彩を放つ和声によって、これらの作品は幾度も模倣される素晴らしい見本」<sup>1337</sup>と見做していた。彼はピアノ独奏部のみならず、オーケストレーションをとりわけ高く評価して次のように書いている。

オーケストラの音色は、響きについての驚くべき造詣に基づいて配置されている。伴奏の輪郭は優雅さと才気に満ち、非常に自由な足取りで動き、ピアノを支え、あるいは活気づけ、ピアノと競い合うが、オーケストラ伴奏が華やか過ぎて面白みを弱めたり、ソリストを屈服させてしまったりするようなことは決してない<sup>1338</sup>。

オーケストラとピアノのバランスを強調するこの記述の背後には、リトルフ Henri LITOLFF (1818~1891) に代表される「交響的協奏曲」に対する批判を読み取ることができる。マルモン

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 191. 一方で、第6-8番については「先立つ5つの協奏曲に見られる構成と明確さはもち合わせていない (n'ont pas la grande ordonnance et la clarté des cinq premiers)」としている。

<sup>1337</sup> « la noblesse du style, la richesse de l'inspiration, la couleur vigoureuse des harmonies font de ces œuvres des types admirables plusieurs fois imitées. » *Ibid.*

<sup>1338</sup> « Les timbres de l'orchestre sont distribués avec une entente merveilleuse de la sonorité; les dessins d'accompagnement, pleins d'élégance et d'esprit, se meuvent avec une grande liberté d'allures, soutiennent ou animent le piano, concertent avec lui sans jamais absorber l'intérêt ni écraser le soliste par une symphonie trop brillante. » *Ibid.*

テルにとって、モシェレスの協奏曲はフンメルの協奏曲と同様に「華麗な協奏曲」の模範として重視すべきものであった。

「練習曲（集）」に関して同定されたのはいずれも、《力強さ、軽やかさ、カプリース：練習曲集》作品 51 の第 2 番（軽やかさ）（ト長調）、第 3 番（カプリース）（ハ短調）と《練習曲集》作品 70 の第 1 番（ハ長調）である。マルモンテルは作品 51 についても「作曲技術の模範であり、そこでは典型的な着想が大家のみが有する手腕で展開されている」<sup>1339</sup>と述べ、作曲の見本としての地位を与えているばかりでなく、メカニズムの教育的観点からも高く評価している<sup>1340</sup>。だがこの作品 51 は、ファランク夫人の生徒が 1872 年 1 月の定期試験で演奏した他は、専らマルモンテルの生徒（そこにはドビュッシーが含まれる<sup>1341</sup>）が試験で弾いただけで、マルモンテルの退職とともに定期試験では演奏されなくなった。1879 年 2 月 4 日にマルモンテルの生徒でブラジル出身のメスキータ Carlos MESQUITA（1864~?）が弾いた《ソナタ・メランコリック》はリスト以前に書かれた単一楽章のソナタである。マルモンテルはこのソナタについて「これほど完璧で、靈感に溢れ、ピアノのためにうまく書かれた曲を私は知らない（je ne sais rien de plus parfait, de plus inspiré, de mieux écrit pour le piano）」と書いているが、これ以後、反復的に演奏されるようにはならなかった。

高く評価されながらも演奏頻度が減少して言った原因をマルモンテルの言説から特定することはできないが、1870 年まで生きたモシェレスが他の物故作曲家と同様の古典的地位を獲得するにはまだ時間を経えていなかったこと、また年を経たにも拘らず記録件数が減少したのは、その間に教授陣の世代交代が起こり、リストやサン＝サーンスの作品の方を導入する傾向が顕著になったことが要因であると考えられる。

### 5-2-7-3. マイヤーとチェルニー

マイヤーは既に 1862 年に故人となっていた。彼の作品は 1870 年代には 12 件記録されたが、1880 年代には完全に定期試験のレパートリーから消えた。12 件のうち、同定されたのは《演奏会用アレグロ》（同定されたのは第 2 番のみ、5 件）と《ピアノ協奏曲》作品 70（1 件）である。これらのジャンルの作品は 1860 年代と同じく記録されていた。マイヤーの作品を取り上げたのはエルツ、ファランク夫人、ル・クーペ、マルモンテル、マチアスで、1870 年代に教授に就任したドラボルドとマサール夫人はマイヤーの作品は取り上げなかった。

チェルニーは定期試験の記録には初めて現れた作曲家であるが、ピアノ科では 1830 年代に彼の練習曲やフーガが導入されていた<sup>1342</sup>。1870 年代から 1880 年代にかけての彼の作品の受容は、特定の作品に偏っている。1870 年代に記録された 9 件のうち 8 件が同定されており、そのすべてが《練習用大ソナタ》変ロ長調作品 268<sup>1343</sup>である。4 楽章（Allegro con spirito-Adagio

<sup>1339</sup> « sont des modèles de facture où l'idée typique est développée avec une habileté de mains que possèdent seuls les maîtres » *Ibid.*

<sup>1340</sup> 「これらの楽曲はメカニズムと特別な難技巧という観点からすばらしい練習となるが、それらは音楽的な着想の選択、多様性と走句の構成、そしてその色調を際立たせ、それらの曲をエネルギーで表情豊かで劇的に彩っている点が非常に特徴的である。」« Ces pièces, d'un travail excellent au point de vue du mécanisme et des difficultés spéciales, sont toutes remarquables par le choix de la pensée musicale, la variété et la contexture des traits, enfin par les harmonies ingénieuses et piquantes qui en rehaussent le ton et leur donnent une couleur énergique, expressive et dramatique. » *Ibid.*

<sup>1341</sup> ドビュッシーは 1874 年 6 月 23 日の試験で第 2 番を弾いている。

<sup>1342</sup> ツィメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』第 2 部第 2 章・3 章では、チェルニーの練習曲、訓練課題集（op. 92, 151, 161, 244, 245, 399, 400）が随所で参照すべき練習曲として挙げられている。Yasushi UEDA, *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) et les études pour piano, 1829-1840, mémoire de Master 2 en Musique et Musicologie*, sous la direction de Mme Danièle PISTONE, Université Paris IV, 2013, p. 131.

<sup>1343</sup> Carl CZERNY, *Sonate d'étude*, Paris, Richault, entre 1834 et 1835.



espressivo-Scherzo : Molto allegro quasi presto-Allegro con fuoco) からなるこのソナタのタイトルには、「新しい形式のパッセージの中でメカニズムの高度な熟練に至るための (pour faire atteindre l'habileté supérieur du mécanisme dans plusieurs nouvelles formes des passages)」という説明が付いている。すなわち、「練習用ソナタ (Sonate d'étude)」という表現は、練習曲に用いられるような、種々のメカニズム向上のためのパッセージを用いて書かれたソナタということである。実際、第1楽章だけでも重音 (3度、4度、5度、6度、7度) の連続的な組み合わせ、和音の跳躍 (譜例 II-5-37)、オクターヴ、ポリフォニックなパッセージ、両手で交互にアクセントを付けるパッセージ (譜例 II-5-36)、アルペッジョ、トレモロ、一方の手だけで旋律と伴奏を成す分散和音を弾く音型、装飾音など、多種多様な技術的課題が盛り込まれている。次の (譜例 II-5-36) に示す展開部のハ短調のエピソードでは、両手が対照的な動きをしながら一拍ごとに交互にアクセントが置かれる。これは両手の独立性を向上させるための課題である。再現部のコーダへの推移部に見られる (譜例 II-5-37) では、左手の分散和音と右手の重音が組み合わせられ、次いで右手の和音跳躍が置かれている。

譜例 II-5-36. C. チェルニー 《練習用大ソナタ》作品 268 (1834/35)、  
第1楽章、mes. 110-112

N.B. 指定冒頭のテンポは4分音符=144

譜例 II-5-37. 同前、mes. 194-199

1870年代に同定された延べ8件のこの作品の記録のうち、7件はドラボルドのクラスの試験に由来する。ドラボルドは1875年以降、1877年を除いて毎年生徒にこの作品を演奏させた。

1880年1月の試験では、マルモンテル門下のメスキータもこの作品を弾いた。1880年代に入ると、ドラボルドよりもマルモンテルがこの作品を積極的に取り上げるようになった。1880年代に記録された8件の記録のうち6件が同定されており、うち5件がこの《練習用ソナタ》である。マルモンテルは1884年から1885年にかけて延べ4名の生徒にこの作品を弾かせた。

1884年1月の試験で彼の生徒が演奏したもう一つのチェルニー作品は、メンデルスゾーンに献呈された《フーガ演奏と厳格な様式の作品の学習》作品400<sup>1344</sup>である。12の前奏曲とフーガで構成されたこの作品については、ヰイメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』で既に言及されており、マルモンテルは教授に就任する前からこの作品について知っていたはずである。だが、他の教授たちはこの作品を取り上げることはなく、メンデルスゾーンのフーガのように繰り返し演奏される曲目にはならなかった。

#### 5-2-8. 1700~1760年代生まれの作曲家——歴史的多様性の探究と後退

18世紀に生まれた作曲家であるベートーヴェンおよびフンメルの属する1770年代より前に生まれた作曲家たちの作品は、1870・80年代には、モーツァルトを除けば記録件数が10件に満たない。それゆえ本項では、1870年代以前生まれの18世紀の作曲家をひとまとめに扱うことにする。

1860年代の記録において18世紀生まれのもっとも古い作曲家はキルンベルガーだったが、1870年代にはグラウン Carl Heinrich GRAUN (1703~1759)、パラディース Domenico PARADIES (1707~1791) まで遡る。次の表 II-5-48 に、1870、1880年代におけるこれらの年代に属する作曲家の延べ記録件数（延べ（参考までに1860年代の記録件数も併記する））。

表 II-5-48. 1700~1760年代生まれの作曲家の記録件数（1860・70・80年代）

1870年代は件数の多い順に表示している

作曲家	生没年	記録件数		
		1860年代	1870年代	1880年代
モーツァルト	1756-1791	18	38	23
ドゥシーク	1760-1812	17	9	0
クレメンティ	1752-1832	5	5	1
ハイドン	1732-1809	7	4	0
パラディース*	1707-1791	0	3	3
C. P. E. バッハ*	1714-1788	0	2	3
グラウン*	1703/4-1759	0	2	0
アルブレヒツベルガー*	1736-1809	0	1	0
Ch. バッハ*	1735-1782	0	1	0
キルンベルガー	1721-1783	1	2	0
エロルド*	1755-1802	0	1	0
シュタイベルト*	1765-1823	0	1	0
ケルビーニ*	1760-1842	0	0	1

1860年代以来もっとも多く記録されたのはモーツァルト作品である。一方、ドゥシークは1870年代に、作曲家判明率が50%に満たない1860年代の約半分の9件まで記録が減少し、1880年代には全く演奏されなくなった。同じことはハイドンについても言える。「流派の長」として重視されてきたクレメンティの記録も減少傾向を辿り、1870年代には1860年代と同数しか記

<sup>1344</sup> Carl CZERNY, *Étude de l'exécution des fugues et des compositions dans le style sévère contenant 12 préludes et 12 fugues*, op. 400, Paris, Richault, 1837.

録されず、1880年代には1度しか弾かれていない。その一方で、1870年代に特徴的なのはそれまで記録に現れなかった多くの作曲家が記録されていることである。パラディース、C. P. E. バッハ、J. C. バッハ Johann Christian BACH (1735~1782)、グラウン、アルブレヒツベルガー、エロルド、シュタイベルトといった、それまで記録には現れなかった作曲家が多く現れる。これは選曲における歴史的関心の拡がりを示しているが、興味深いのは、1880年代になるとC. P. E. バッハとパラディースを除いて、上に挙げた作曲家の作品が演奏されなくなる点である。これは、1880年代にフレスコバルディ、クープラン、ラモーの作品が記録されなくなったことと並行する現象であり、1880年代にレパートリーに歴史的多様性をもたらそうとする動きが弱まったことを示している。

### 5-2-8-1. モーツァルト

1870年代においてモーツァルトとの作品を積極的に取り上げのはル・クーペだった。次の表II-5-49は、1870・80年代におけるモーツァルト作品の記録件数をクラス別に示している。

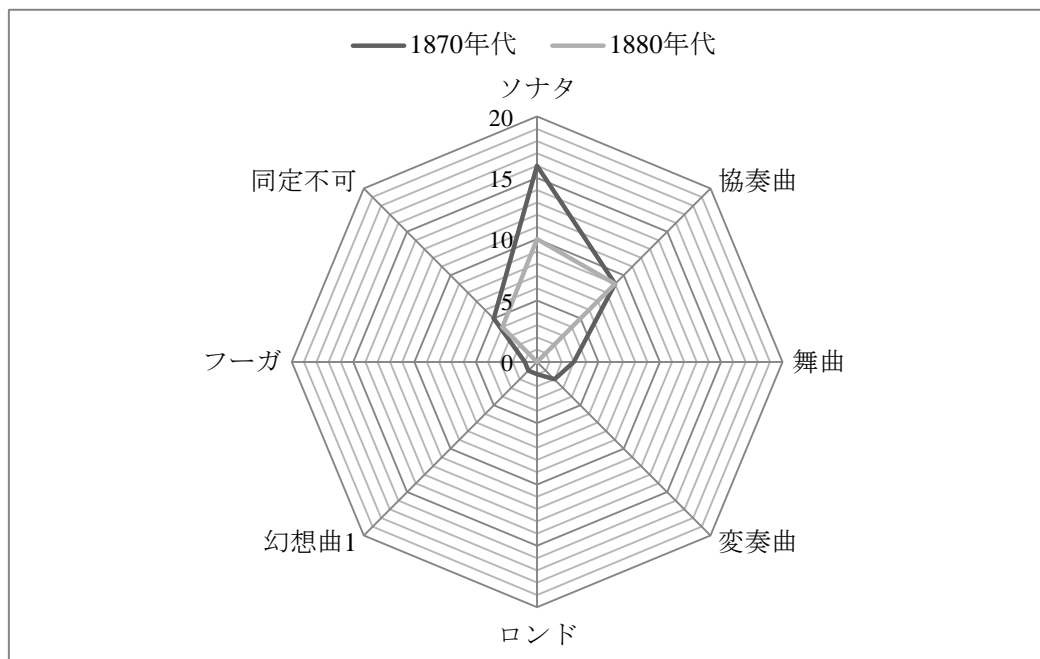
表 II-5-49. モーツァルト作品のクラス別記録件数 (1870・80年代)

クラス	記録件数	
	1870年代	1880年代
ル・クーペ	18	3
ドラボルド	7	7
マチアス	6	2
マルモンテル	5	4
ファランク夫人	1	0
マサール夫人	1	7
ド・ベリオ	0	1
デュヴェルノワ	0	1

ル・クーペに次いでモーツァルトを多く弾かせているのはドラボルドで、彼は教授就任後、1880年代にはマサール夫人と並んでもっとも頻繁にモーツァルト作品を生徒に課した。だが、この時期になると、ル・クーペほどモーツァルトのソナタを取り上げる教授はいなくなった。前章でみたように、ル・クーペは自身のエディションに収録したK 322について、取り組みやすかつ「芸術家の才能 (un talent d'artiste)」を必要とする作品であると述べていた。彼はチェルニーの《練習用ソナタ》で追究された高度なメカニズムよりも、単純さと明快さがもたらす「優美さ (grâce)」や「高貴さ (noblesse)」といった美的質の体現するモデルとして、1870年代にも引き続きモーツァルト作品をしばしば取り上げたと考えられる。

次のグラフII-5-16は、1870、1880年代に記録されたモーツァルト作品の記録件数をジャンル別に示している。

グラフ II-5-16. モーツァルト作品のジャンル別記録件数 (1870・80年代)



このグラフからは、1860年代に引き続き、1870、1880年代を通してソナタがもっとも多く記録されたことが分かる。1870年代に16件記録されたソナタのうち12件が同定されている。次の表 II-5-50 に、同定されたモーツァルト作品と各作品の記録件数を示す。

表 II-5-50. 同定されたモーツァルト作品と各々の記録件数

N.B. \*は1860年代にも記録された作品

タイトル/ジャンル	作品番号	調性	記録された楽章	初版地/年 [作曲年]	記録件数	
					1870年代	1880年代
ソナタ	K 310*	a	I, III	Paris, 1782	7	4
ジーク	K 574	G	-	[1789]	3	0
ピアノ協奏曲 第21番	K 467	C	I, II	[1785]	3	0
ピアノ協奏曲 第22番	K 466	d	I	[1785]	2	9
ピアノ・ソナ タ第12番	K 332	F	III	Vienne, 1784	3	0
ピアノ・ソナ タ第11番	K 331*	A	II	Paris, 1782	1	0
ロンド	K 511	a	-	Vienne, 1787	1	0
幻想曲	K 475*	c	-	Vienne, 1785	1	3
ピアノ協奏曲 第26番	K 537	D	III	[1788]	1	0

この表が示すように、1870年代に記録されたソナタは3作品 (K 310、331、332) のみであり、K 310 と K 331 は既に1860年代にも記録されていた。K 332 もル・クーペのエディション

に収録されていることから、1850年代以降に既に定期試験で演奏されていた可能性はある。モーツァルトのソナタの受容は限定的であるにせよ、「単純」で「純粹」な古典としての位置づけはマルモンテルによっても表明されている。彼は『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の中で次のように述べている。

独奏ピアノのための17曲のソナタは、創意と高貴な様式を備えた傑作である。3つの幻想曲と、とりわけ別個に出版された4つのロンドには、モーツァルトの天分に固有の甘美な魅力と劇的な精彩がある<sup>1345</sup>。(下線強調は筆者による)

ロンド(K 511)と幻想曲(K 475)は1870年代に1件ずつ記録されている。これらの作品が演奏されたのはいずれも1873年6月の試験で、両曲を自身のエディションの中に入れていたル・クーペのクラスの試験においてである。これらの作品がソナタほどには取り上げられなかった理由は、それぞれについて考えられる。K 511はテンポが比較的遅い(Andante)ために、協奏曲やソナタの第1楽章またはフィナーレを課す修了コンクールの準備には必ずしも向かなかった。《幻想曲》(K 475)は急速なセクション(Allegro, Più Allegro)を含むが、ジャンル特有の即興的な書法、明快で「単純」な構造をもたない点で教育上、ソナタほど優先的な順位を与えられなかった。このことは、シューベルト作品の特殊な受容を別とすれば、他の作曲家の「幻想曲1」に分類した作品の記録がソナタに比べて少ないことから説明される。実際、マルモンテルは作曲の模範としてモーツァルト作品の重要性を説明する際に、作品の即興性ではなく練り上げられた書法を重視して次のように書いている。

ヴィーンの巨匠のピアノ作品を学ぶことほど心惹かれる有益な学習はない。すべての若い作曲家がモーツァルトを暗譜すべきだろう、それは剽窃者として彼を模倣するためではなく、非常に純粹、正確で推敲されたあの美しい言語を修得するためである<sup>1346</sup>。(下線強調は筆者による)

1860年代の記録には1件しか現れなかった協奏曲は、1870年代と1880年代にそれぞれ9件記録されている。1870年代には3作の協奏曲(K 466、K 467、K 537「戴冠式」)が記録されている。マルモンテルはモーツァルトの協奏曲を「交響的協奏曲」の一種と見做していたが、前章のまとめで指摘したように、「明快で博識に裏付けられた単純さ(la claire et savante simplicité)」<sup>1347</sup>から高く評価していた。協奏曲は、1870年代にはル・クーペ(2件)、マチアス(5件)、ドラボルド(2件)のクラス、1880年代にはマルモンテル(1件)、ドラボルド(7件)、ド・ベリオ(1件)のクラスの試験で記録されている。マチアスとドラボルドは、とりわけモーツァルトの協奏曲を重視している。前者のクラスで同定されたのはK 467、K 537で、後者のクラスでは専らK 466が記録されている。ドラボルドのクラスで演奏されたK 466はアルカンの編曲だった可能性もある。

1870年代に3回、マルモンテルとル・クーペのクラスの試験で記録された《ジグ》(K 574)

<sup>1345</sup> « Les dix-sept sonates pour piano seul, sont des chefs-d'œuvre d'invention, et de style noble. Les trois fantaisies, et particulièrement les quatre rondos publiés séparément, ont un charme exquis et des accents dramatiques propres au génie de Mozart. » SV, p. 138.

<sup>1346</sup> « Il n'est pas d'étude plus attachante ni plus instructive que celle de l'œuvre de piano du grand maître viennois. Tous les jeunes compositeurs devraient savoir Mozart par cœur, non pour l'imiter en plagiaires, mais pour posséder cette belle langue si pure, si correcte, si châtiée. » *Ibid.*

<sup>1347</sup> SV, 1880, p. 134.

は、1857年5月にアントン・ルービンシテインがサル・エルツで上演したことで知られるようになった作品である<sup>1348</sup>。マルモンテルはこの年のうちに、この作品を『エコール・クラシック』の一曲として出版した。それゆえ、1870年代以前にもこのジークが定期試験で演奏されていた可能性は十分に考えられるが、1880年代には全く記録されなくなった。

### 5-2-8-2. ドゥシーク、クレメンティ、ハイドン

1870年代に記録されたドゥシーク作品の9件のうち、8件がソナタで1件が協奏曲である。1860年代においては、ジャンルが同定された記録に関してはソナタと協奏曲がそれぞれ8件ずつであった。1860年代と比較すれば、ソナタの割合が減少したことが分かる。1870年代にドゥシークのソナタを定期試験で取り上げていたのはマチアスとル・クーペであるが、9件のうち8件は後者のクラスで記録されている。

次の表II-5-51は、同定されたドゥシークの作品一覧である。

表II-5-51. 同定されたドゥシーク作品と各々の記録件数

タイトル	作品番号	作品目録番号	調性	記録された楽章	初版地/年 [作曲年]	記録件数	
						1870年代	1880年代
ピアノ・ソナタ	43	C 177	A	I	1800	2	0
ピアノ・ソナタ (パリへの帰還)	64	C 221	As	I	1807	1	0
ピアノ協奏曲第 12番	70	C 238	Es	-	1810	1	1
ピアノ・ソナタ	75	C 247	Es	-	1811	1	0
ピアノ・ソナタ	35	-	-	-	1797	1	0
ピアノ・ソナタ	35-1	C 149	B	I	1797	1	0
ピアノ・ソナタ	35-2	C 150	G	I	1797	2	0

マルモンテルは、ドゥシークの協奏曲、ソナタを初めとする作品が定期試験よりもむしろ鍵盤楽器学習科の入試のレパートリーとして定着していたことを証言している。

いくつかの作品には、とくに古臭く面白みに欠けるように思えるものもある。しかし、ドゥシークは趣味と流行の変化を重視してはいるが、この時代の類まれなる巨匠の一人であり、その音楽は古典的な教育のレパートリーに含まれ続けている。例えば、協奏曲第5、6、7、12番、ソナタ作品9、14、35、48、《パリへの帰還》、《クレメンティへの別れ》、《祈り》、《プロイセン王子の死に寄せる哀歌》は、音楽院のピアノ科入学試験で、とりわけ副科——このクラスは、奇妙な習慣に従って鍵盤学習クラスと呼ばれている——の入試でしばしば演奏されている<sup>1349</sup>。

とはいえ彼のソナタは、例えば作品43に典型的にみられるように、重音を多用するなど決し

<sup>1348</sup> Léon GATAYES, « Causerie musicale. Antoine Rubinstein. », *Le Mén.*, 24<sup>e</sup> année, n° 24, le 17 mai 1857, p. 2.

<sup>1349</sup> « Plusieurs ont singulièrement vieilli et nous semblent d'un médiocre intérêt ; mais, tout en faisant une large part aux fluctuations du goût et de la mode, en tenant compte de quelques formules surannées, Dussek est un des rares maîtres de l'époque dont la musique soit demeurée au répertoire de l'enseignement classique. Les 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup>, et 12<sup>e</sup> concertos, les sonates : op. 9, 14, 35, 48, *le Retour à Paris*, *les Adieux à Clementi*, *Invocation*, *l'Élégie sur la mort du prince de Prusse* sont joués souvent au Conservatoire à nos examens d'admission dans les classes de piano, particulièrement en vue des classes du second degré, qu'on a l'étrange habitude de désigner sous le nom de classes de clavier. » *PC*, p. 113-114.

て演奏が平易な作品ではない。ル・クーペは作品 35-1 と 43 の難易度を「難しい」部類に含めている<sup>1350</sup>。ここから理解されるのは、ドゥシークの作品が教育的に重視されてはいたが、それは「古典的教育 (l'enseignement classique)」の枠組みにおいてであったということである。ベートーヴェン以降のレパートリーを重視するピアノ専科において、1700~1760 年代以前に生まれた作曲家たちの作品の割合は減少傾向にあっただけでなく、1870 年代、専科においてはモーツァルトのソナタがこれらの世代の規範として確立されていた。ドゥシークの作品は、変化していく上級クラスの新しい教育の枠組みから外れて、専攻外でピアノ教育を受ける学生のレパートリーに移行したと考えられる<sup>1351</sup>。1880 年代にはマルモンテルが 1 人の生徒に《協奏曲第 12 番》作品 70 とソナタを弾かせているだけである。

クレメンティの作品は 1860 年代と同じく 5 件記録されており、うち 3 件がソナタだった。1870 年代にはクレメンティのソナタは記録されず、《バルナツソス山への階梯》からの抜粋と《トッカータ》作品 11 に限られている。ドゥシークと同様に、クレメンティの作品は定期試験で多くは記録されなくなったが、教育的には重視され続けていた。マルモンテルは、『著名なピアニストたち』の中でクレメンティを作曲家、演奏家、教育者、ピアノ製造者を兼ねた模範的な多才の人物として評価し、ピアノ音楽史における重要性を強調している。

クレメンティは、創造力と学識、靈感と不屈の意志、独創性と柔軟さをすべて同時にもち合わせていた。この流派の長クレメンティがピアノ音楽の歴史において、その名誉によって第一級の地位を確固として与えられているのは、これらすべての美点、その美点が驚く程に一つの個人に集まっているということで、彼が他とは一線を画する模範となり、あらゆる人物の中でも好奇心の強く、指導的な人物となっているからである<sup>1352</sup>。

[...]

彼はピアニスト兼作曲家たちの中でも最高の地位を占めている。彼は、エマヌエル・バッハとともに現代的なソナタの創始者であり、フィールド、クラマー、フンメル、モシェレス、カルクブレンナー、エルツ兄弟が彼に続いて栄光に満ちた伝統を継承したピアノの大いなる流派の確立者なのである<sup>1353</sup>。

---

<sup>1350</sup> EP, p. 101 et 105.

<sup>1351</sup> 1870 年代以降の予科、本科、鍵盤楽器学習クラスの定期試験レパートリーの相違、入学試験レパートリーの相違はそれ自体興味深い研究主題である。この点に関しては、今後の入学試験レパートリーの調査の成果によって確証が得られるだろう。

<sup>1352</sup> « Compositeur de premier ordre, virtuose incomparable, chef d'école, industriel, mécanicien, Clementi a tenu tous ces rôles avec une égale supériorité ; il a su pendant sa longue et laborieuse existence, acquérir l'admiration des dilettantes et la vogue du public, faire entrer l'art dans une voie nouvelle, et, — fortune rarement réservée aux inventeurs, — atteindre la richesse, sans rien laisser de son cœur aux broussailles du chemin. Il a eu tout à la fois l'imagination et le savoir, l'inspiration et la volonté persévérante, l'originalité et la souplesse. Et si la gloire du chef d'école lui assure le premier rang dans l'histoire du piano, cet ensemble de qualités spéciales, cet assemblage merveilleux font de l'homme un type absolument à part, une figure curieuse et instructive entre toutes. » PC, p. 45-46.

<sup>1353</sup> « Clementi occupe la première place parmi les pianistes compositeurs. Il est avec Emmanuel Bach, le créateur de la sonate moderne, le fondateur de la grande école de piano dont Field, Cramer, Hummel, Moschelès, Kalkbrenner et les frères Herz ont continué après lui les glorieuses traditions.

[...]

Clementi occupe la première place parmi les pianistes compositeurs. Il est avec Emmanuel Bach, le créateur de la sonate moderne, le fondateur de la grande école de piano dont Field, Cramer, Hummel, Moschelès, Kalkbrenner et les frères Herz ont continué après lui les glorieuses traditions. » *Ibid.*, p. 55-56.

1870年代にはフィールド、クラマー、カルクブレンナーの師として、クレメンティには集団的演奏様式としての流派 (école) として、ピアノ演奏の伝統の中で特別な地位が確立された。歴史的価値に加え、マルモンテルはピアノ作品 (とくに《パルナッソス山への階梯》、中・後期ソナタ) の美的価値と教育的価値も高く評価している。

正確でたいへん旋律的な作曲家、靈感溢れるが常に自制するクレメンティは、初心者のための小さなソナチネから大規模で美しいソナタ (作品 42, 48, 50)<sup>1354</sup>に至るまで、音階上の拍節的な定型、前奏曲、カデンツァから《パルナッソス山への階梯》に至るまで、入念に、良心的に、比類ない技法で彼のすべての作品を書いた。[パルナッソス山への]《階梯》は今日までに書かれた中でもっとも完璧な教育的作品である。そこではピアノ演奏技法が 100 の練習曲として示され、メカニズム、指の独立の特別な練習曲としてはもちろん、その大部分は趣味と様式の模範としても真の傑作である。《階梯》は一つの音楽の記念碑であり、ピアノの現代的な技法に捧げられた寺院の最高の天蓋なのだ<sup>1355</sup>。

マルモンテルは 1870 年代以降、定期試験においては 1883 年 1 月の試験で一度しかクレメンティの作品 (第 3 番〈捨てられたディドーネ——悲劇的情景 (Didone abbandonata-Scena tragica)〉) を生徒に演奏させていないが、1870 年代には、学外でクレメンティ自身の運指が書き込まれた《パルナッソス山への階梯》の楽譜を用いてレッスンをしたことを証言している<sup>1356</sup>。

1870 年代にクレメンティの作品を取り上げたのは、ドラボルド、マチアス、ル・クーペの 3 教授である。ドラボルドの師アルカンはヒラーに宛てた 1866 年 8 月 26 日付けの手紙で、ヒラーの子どもに「我が子よ、すべての各声部の音を保ち、それらの音価を厳格に守りながら《階梯》を練習し続けなさい」<sup>1357</sup>と書いている。ドラボルドは当然、父からクレメンティの作品を学んでいたはずである。マチアスの師ショパンもまた「クレメンティ派に由来し、その数々の練習曲をいつも生徒に勧め、その価値を認めていた」<sup>1358</sup>とマルモンテルは書いている。クレメンティは『ピアノの古典的作曲家』シリーズの中にソナチネとソナタ (作品 11、21、25、36)

<sup>1354</sup> 作品 42 と 48 は実際にはソナタではなく、前者はピアノ・メソッドであり後者はカプリースである。作品 40 番台に位置する 2 つのソナタ集作品 40、41 の誤記か。

<sup>1355</sup> « Compositeur au style correct et très mélodiste, inspiré, mais toujours maître de lui, Clementi a écrit toutes ses œuvres, depuis les petites sonatines pour les commençants jusqu'aux grandes et belles sonates (op. 42, 48, 50), depuis les formules mesurées sur les gammes, les préludes et points d'orgue, jusqu'au Gradus ad Parnassum, avec un soin, une conscience, un art incomparable. Le *Gradus* reste le plus parfait ouvrage d'enseignement écrit jusqu'à ce jour. L'art de jouer du piano y est démontré en cent études dont le plus grand nombre sont de véritables chefs-d'œuvre, tant comme études spéciales de mécanisme, d'indépendance de doigts, que comme modèles de goût et de style. Le *Gradus* est un monument musical, la clef de voûte du temple consacré à l'art moderne du piano. » *Ibid.*, p. 55.

<sup>1356</sup> 「クレメンティは、著名なハープ奏者で私が子ども時代に庇護を受けたナデルマンと親交があった。ナデルマンもまた音楽と楽器を扱う重要な商會を經營しており、クレメンティはいくつもの自作品の所有權を彼に売り渡していた。数年前、私はナデルマンの娘たちにクレメンティの指使いがぎっしりと書き込まれた《階梯》の楽譜を用いてレッスンをした。」« Clementi était très lié avec le célèbre harpiste Nadermann, qui fut un des protecteurs de mon enfance. Nadermann dirigeait aussi une importante maison de commerce de musique et de facture, et Clementi lui vendit la propriété de plusieurs de ses œuvres. J'ai donné, il y a quelques années, des leçons à l'une des filles de Nadermann sur un exemplaire du Gradus enrichi des nombreux doigtés de Clementi. » *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>1357</sup> « Mon enfant[,] continuez à travailler le *Gradus* en tenant surtout les notes de toutes les parties, rigoureusement suivant leur valeur. » Lettre d'Alkan à Hiller, datée du 26 août 1866, Cologne, Historisches Archiv, Ferdinand Hiller, Bestand 1051, n° 35, p. 457

<sup>1358</sup> « Chopin procédait évidemment de l'école de Clementi, maître dont il a toujours recommandé et apprécié les excellentes études. » *PC*, p. 4.



を含めている。彼は《6つの段階的ソナチネ》作品36への註釈で「クレメンティはピアノ教育の初期の間学ぶことのできる最良の作曲家の一人である」<sup>1359</sup>と書いている。ル・クーペの選曲のうち、もっとも難易度が高いカテゴリーに位置づけられたのは《トッカータ》作品11であり、「難しい (difficile)」作品の一つに含められている。だが、それより上位の「非常に難しい (très difficile)」、「極めて難しい (grande difficulté)」カテゴリーにはクレメンティの作品は現れない。クレメンティのソナタにはマルモンテルが1883年に演奏させた《3つのソナタ》作品50-3が含まれるが、クレメンティの大規模作品は教育的枠組みにおいてはほとんど重視されなくなっていた。それよりも、クレメンティにはアルカンやル・クーペの発言に示されるように、ピアノ教育においては基礎的な必須の教材としての地位が付与されていた。既に上達した生徒が学ぶピアノ本科ではそれゆえ、クレメンティの作品が占める割合は、マルモンテルの見出した重要性にも拘らず、小さなものとならざるを得なかった。

1870年代に記録されたクレメンティ作品のうち、同定されたのはル・クーペのクラスの試験で記録された《トッカータ》作品11、マチアスとドラボルドのクラスで取り上げられた《パルナツス山への階段》から抜粋された3曲のみである。

ハイドンの場合、交響曲、オラトリオの抜粋がパリ音楽院演奏協会で確固たる地位を確立していたが、ピアノ科の定期試験においてはごく僅かしか記録が見られない。マルモンテルは『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』の中で、ハイドン作品の総体について「これほど理想的に純粋で、『美は真の光輝である』と言ったプラトンの不滅の定義によく当てはまるものはない」<sup>1360</sup>と述べ、ハイドンの存在を理想の次元にまで引き上げている。にも拘らず、ハイドンの鍵盤作品は定期試験で4件が記録されたにすぎない。

この理由は、ハイドンの鍵盤作品がベートーヴェン、モーツァルトの鍵盤作品とは位置づけを異にするものと見做されたからである。マルモンテルは、ハイドンのピアノまたはクラヴサンのための作品に交響的というよりも室内乐的な性格を見出している。

協奏的なソナタ、とりわけソナタ、カプリース、エールの変奏曲、独奏ピアノのための協奏曲は魅力と独特の味わいを保っている。これは、モーツァルトとベートーヴェンの作品にしばしば見られるのとは異なり、複数の楽章をもち、その響き、音色、アクセントをピアノに移した交響曲ではない。この特別なジャンルにもち込まれた協奏的な室内楽の精神と言った方がよいだろう。まさにここに、独特の様式、楽器の効果についての高度な造詣、今日の熟練者たちが侮るべからざるヴィルトゥオジティがあるのだ<sup>1361</sup>。

マルモンテルの評価は決して否定的ではなく、彼はむしろ肯定的にハイドンの鍵盤作品の美点を評価しているが、ハイドンのソナタに交響的性格が見出されなかったことに、定期試験においてハイドン作品の受容が進まなかった一つの理由があると考えられる。

<sup>1359</sup> « Clementi est un des meilleurs auteurs que l'on puisse étudier pendant la première période de l'enseignement. » *EP*, p. 85.

<sup>1360</sup> « Quant à son œuvre, il n'en est pas de plus idéalement pur, ni qui réponde mieux à l'immortelle définition de Platon : "Le beau, c'est la splendeur du vrai." » *SV*, p. 105.

<sup>1361</sup> « Les sonates concertantes et notamment les sonates, caprices, airs variés, et les concertos pour piano solo, ont gardé un charme, une saveur à part. Ce n'est pas, comme souvent chez Mozart et Beethoven, la symphonie avec ses mouvements et ses effets de sonorité, de timbre, d'accents, transportée au piano. Ce serait plutôt l'esprit du quatuor et de la musique concertante de chambre approprié à ce genre spécial. Il y a là un style particulier, une entente supérieure des effets de l'instrument et une virtuosité que ne doivent pas dédaigner les habiles du jour. » *Ibid.*, p. 97.

しかし、交響曲の権威をピアノ教育に取り込む上でハイドンの鍵盤作品が重視されなかったとしても、ル・クーペはハイドンの7作品を『ピアノの古典的作曲家』に含め、ソナタには「高貴さ (noblesse)」、「深い感情 (sentiment profond)」<sup>1362</sup>を認め、メヌエットについては「全世紀の全大家のうちで、おそらくこれほどこのジャンルにおいて才知と精彩、精妙さと素朴な優雅さを示した人物はいない」<sup>1363</sup>と述べている。定期試験でハイドンの作品を取り上げたのはこのル・クーペだけであった。1870年代に記録された4件のうち、同定されたのは《ピアノ・ソナタ》ホ長調 (Hob. XVI 22) の第3楽章とハ長調 (Hob. XVI 48) の第2楽章である。ル・クーペが退職する1880年代には、ハイドンの作品は全く記録されなくなった。

### 5-2-8-3. その他の作曲家

他の作曲家は、各年代の記録件数の最大値が3以下である。

パラディース Pietro Domenico PARADIES (1707~1791) は1870年代に「トッカータ」が2件と「アルマンド」が1件、1880年代には3件「トッカータ」が記録されており、それらはいずれもル・クーペのクラスにみられる。「トッカータ」に関しては定期試験の記録だけからは同定し得ないが、もっとも可能性が高いのは《12のチェンバロ・ソナタ》(1754)から抜粋された第6ソナタの第2楽章 (Allegro、イ長調) である。ル・クーペは、1875年に出版したアンソロジー《もっとも著名な大家の作品から抜粋された50の学習曲 (50 études prises dans les œuvres des maîtres les plus célèbres)》<sup>1364</sup>の第13番にこの作品を収録している。ル・クーペはこの作品への註釈で、パラディースをスカルラッティの後継者として位置づけている。この作品には一種の練習曲としての役割が与えられており、註釈でル・クーペは、この曲は「申し分なく均質に (avec une irréprochable égalité)」演奏すべきであり、「可能な限り手を動かさずに専ら指によりアーティキュレーションを利用 (employer la seule articulation des doigts en conservant, autant que possible, l'immobilité de la main)」<sup>1365</sup>しなければならないと書いている (譜例 II-5-38)。これは、身体の静動性を基礎としてきた音楽院の<sup>1366</sup>伝統的な方針にも続く記述である。パラディースはこのような、歴史的関心と基礎的な演奏法の遵守という奏法の要求を満たすものとして位置づけられる。

---

<sup>1362</sup> EP, p. 91.

<sup>1363</sup> « De tous les grands maître du siècle dernier, aucun, peut-être, n'a déployé dans ce genre de composition plus d'esprit et de verve, plus de finesse et de grâce naïve » *Ibid.*, p. 94.

<sup>1364</sup> Félix LE COUPPEY (éd.), *50 études prises dans les œuvres des maîtres les plus célèbres*, Paris, J. Maho, 1875.

<sup>1365</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>1366</sup> 例えばレイ・アダムは《ピアノ・メソッド》の中で次のように書いている「フォルテでもピアノでも、音を実際立たせるためには指の力だけを用いることに慣れなくてはならない (il faut donc s'accoutumer à n'employer que la force des doigts pour faire ressortir les sons dans le *Forté* comme dans le *Piano*.)」 Cf. Jean-Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. 149.

譜例 II-5-38. D. パラディース 《チェンバロ・ソナタ第6番》、第2楽章冒頭、  
E. ル・クーペ 《もっとも著名な大家の作品から抜粋された  
50の学習曲》(1854)より

44

1710? - PARADIES - 1794?

PARADIES (Pierre Dominique,) compositeur et très-habile claveciniste de l'Ecole italienne, procède de Scarlatti, Napolitain comme lui, qui le précéda de trente ans environ. La *Toccatà* que nous donnons ici est extraite d'un Recueil de Sonates publié à Londres en 1754. Elle doit être jouée très-légerement, dans un mouvement rapide et avec une irréprochable égalité. Il faut, pour cela, employer la seule articulation des doigts en conservant, autant que possible, l'immobilité de la main.

13

TOCCATA.

**Presto** (♩ = 160)

C. P. E. バッハの作品は、1870年代に2件(ソナタ、フーガ)、1880年代に3件(ソナタ、他2件のジャンルは同定不可)記録されており、1880年代の1件がマルモンテルのクラスの実験で記録された他は、すべてル・クーペのクラスにおける記録である。このうち、確実に同定されたのは1873年6月に記録された《6つのソナタ》の第6番(H 75/W 63-6)である。1883年6月に演奏された「プレスト」は、ル・クーペの《50の学習曲》に「プレスト」というタイトルで収められている《5つのソナタ》(H 176/W 65. 39)である可能性が高い(譜例 II-5-39)。1870年代、ピアノ科教授たちはC. P. E. バッハがハイドンの先駆者、急-緩-急の3楽章からなる「現代的な(moderne)」ソナタの確立者であることを認識していた。ル・クーペは『50の学習曲』に収録した「プレスト」への註釈で次のように述べている。

現代的なソナタの構成と区切りを決定的に定着させた榮譽を正当な権利として要求することができる。諸部分の配列に関して、この模範的の典型は、四重奏、大オーケストラのための交響曲に再び見出されるものである。この新しい形式、彼以前には知られてなかった効果を創造しつつ、この大家は彼の継承者たちがたいへん輝かしく辿った道を拓いたので<sup>1367</sup>。

<sup>1367</sup> « [Emanuel Bach] peut revendiquer l'honneur d'avoir fixé d'une manière définitive, le plan et la coupe de la Sonate moderne, type-modèle, qui, pour l'ordonnance des parties, se retrouve dans le *Quatuor* et dans la *Symphonie* à grand orchestre. En créant une forme nouvelle, des effets inconnus avant lui, ce grand artiste a ouvert la voie que ses successeurs ont parcourue avec tant d'éclat. » Félix LE COUPPEY (éd.), *50 études prises dans les œuvres des maîtres les plus célèbres*, Paris, J. Maho, 1875, p. 14.

譜例 II-5-39. C. P. E. バッハ 《5つのソナタ》 H176/W 65. 39、第1楽章冒頭、  
 F. ル・クーペ 《もっとも著名な大家の作品から抜粋された  
 50の学習曲》(1854)より

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel), deuxième fils de Jean Sébastien, peut revendiquer l'honneur d'avoir fixé, d'une manière définitive, le plan et la coupe de la Sonate moderne, type-modèle, qui, pour l'ordonnance des parties, se retrouve dans le *Quatuor* et dans la *Symphonie* à grand orchestre. En créant une forme nouvelle, des effets inconnus avant lui, ce grand artiste a ouvert la voie que ses successeurs ont parcourue avec tant d'éclat. Cela seul suffirait pour le mettre au rang des plus célèbres musiciens. Emmanuel Bach a laissé un nombre considérable de compositions instrumentales, entre autres 89 Sonates dont l'une renferme le *Presto* que nous publions ici. Ce *Presto* doit être dit avec verve, avec esprit et dans un mouvement rapide.

この註釈から理解されるように、C. P. E. バッハの作品を取り上げることに、単に演奏技法を教えるだけでなく、作曲家の歴史的な重要性にも生徒の意識を向けさせる意図があったはずである。同じことは、1879年2月にやはりル・クーペのクラスで弾かれたクリスティアン・バッハ Christian BACH (1735~1782) の作品 (同定は不可) についても言えるだろう。

グラウンの作品では、マルモンテルのクラスで1873年1月と1876年2月に「ジグ」が記録されている。パリでは1858年にグラウンの《ジグ》変ロ短調が出版されているが<sup>1368</sup>、教授たちのエディションにグラウンの作品は一つも含まれておらず、マルモンテルがなぜこの作品を取り上げたのかは判然としない。

1879年2月にル・クーペのクラスの試験で弾かれたアルブレヒツベルガー Johann Georg ALBRECHTSBERGER (1736~1809) の「フーガ」は、同定できないがおそらくファランク夫妻の『ピアニストの至宝』第10巻に収録された10作のフーガの一つである。

キルンベルガー Johann Philipp KIRNBERGER (1721~1783) の作品では1877年1月にル・クーペのクラスの試験で「小品 (pièce)」が、1879年2月にマルモンテルのクラスの試験で「アレグロ (Allegro)」が記録されている。ル・クーペの《50の学習曲》には、これらのタイトルで収録されたキルンベルガーの作品がそれぞれ第37番《様々な小品集》第1集ロ短調、アレグロと第26番(同曲集第2集<sup>1369</sup>ホ長調)に収録されている。これらがル・クーペの校訂した曲と同一であるかは確証できないが、ル・クーペはキルンベルガーがJ. S. バッハの門弟であることを述べ、「フェティスによれば『彼のクラヴサン音楽は魅力的なもので溢れており、そこでは自然な趣味、優雅な単純さが輝いている』<sup>1370</sup>とフェティスの解説を引用している。

エロルドでは1840年代に協奏曲が記録されていたが、1872年1月の試験ではマチアスのク

<sup>1368</sup> Carl Heinrich GRAUN, *Gigue*, Paris, Flaxland, 1850.

<sup>1369</sup> 《様々な小品集》は、第1集から第3集までファランク夫妻の『ピアニストの至宝』第10巻と12巻にも収録されている。

<sup>1370</sup> «Sa musique de clavecin, dit Fétis, est remplie de choses charmantes, où brille un goût naturel, une élégante simplicité.» Félix LE COUPPEY (éd.), *op. cit.*, p. 84.

ラスで「変奏曲」が1件だけ記録されている。1881年6月にル・クーペのクラスで演奏されたケルビーニの作品は、ヅィメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』の第2部に収録されたハ長調のフーガである。この作品は本来、1789年に作曲された《カプリッチョまたは練習曲 (Capriccio ou étude)》と題する作品の終結部に置かれたフーガであった<sup>1371</sup>。

1873年6月にル・クーペのクラスで記録されたシュタイベルトの作品は《様々な種類の練習課題を含む練習帳 (Étude contenant cinquante exercices de différents genres)》(1805) 第11番 変ハ長調と同定されている。この作品もル・クーペの《50の学習曲》に第9番として収録されている。彼がこの練習曲に付した註釈は次のようなものである。

シュタイベルトの練習曲集はほとんど知られていないが、それはとりわけ興味深い頁を含んでおり、それらの頁はメカニズムの観点から異論の余地なき有用性を示している。本質的に旋律的な性格をもつこの練習曲は、たいへん腕を柔軟にして演奏されるべきである。それがなければ旋律声部がいくぶん生硬になることは避けられないだろう<sup>1372</sup>。

この練習曲では、旋律が最上声部に置かれ、右手の4と5の指に割り当てられている(譜例II-5-40)。

譜例 II-5-40. D. シュタイベルト《様々な種類の練習課題を含む練習帳》(1805)、  
第9番、E. ル・クーペ《もっとも著名な大家の作品から  
抜粋された50の学習曲》(1854)より

Les études de STEIBELT sont peu connues, et cependant elles renferment des pages intéressantes qui présentent, en outre, une utilité incontestable au point de vue du mécanisme. Celle-ci, d'un caractère essentiellement mélodique, doit être rendue avec une excessive souplesse de l'avant-bras, souplesse sans laquelle la partie vocale prendrait inévitablement une certaine dureté.

9

ÉTUDE.

*Agitato* (♩ = 76)  
*Con espressione.*

The image shows a musical score for a piano étude. It is labeled '9' and 'ÉTUDE.'. The tempo is 'Agitato' with a quarter note equal to 76 beats per minute, and the performance instruction is 'Con espressione.'. The score is in 2/4 time and features a melody in the right hand primarily using the 4th and 5th fingers, with fingerings like 4-5-4-5-4 indicated above the notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking 'mf' is present. The score is presented on a grand staff with treble and bass clefs.

ル・クーペが指摘する前腕の柔軟性とは、右手の内声に置かれた伴奏パートを、旋律を担う4、5指を軸として1-2、1-3指で連打する際に、指だけでなく手首全体を用いることで生じる前

<sup>1371</sup> この作品の全体は1982年まで出版されなかった。自筆譜は下記サイトで閲覧可能。The Morgan Library and Museum, <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114332> (2015年8月3日アクセス)。

<sup>1372</sup> « Les études de STEIBELT sont peu connues, et cependant elles renferment des pages intéressantes qui présentent, en outre, une utilité incontestable au point de vue du mécanisme. Celle-ci, d'un caractère essentiellement mélodique, doit être rendue avec une excessive souplesse de l'avant-bras, souplesse sans laquelle la partie vocale prendrait inévitablement une certaine dureté. » *Ibid.*, p. 28.

腕の動きのことを指している。

パラディースの作品においては「指だけで」アーティキュレーションを行うことを勧めていたが、ここでは前腕の動きを強調している。ル・クーペはこのように、時代の異なる作曲家の作品の書法に応じて、それぞれに相応しい身体の使い方を記している。

1870年代に教授たち、とりわけル・クーペが様々な世代の作曲家を取り上げたことは、単に定期試験において歴史的知識が重視されるようになったばかりでなく、それぞれの時代の書法に相応しい奏法を修得しながらこの観点をメカニズム、すなわち身体動作の観点からも生徒に同化させていくことが目指されたことを示している。だが、1880年代にはこの傾向は持続せず、本項で扱った13名のうち8名の作曲家の作品が記録に現れなくなった。

### 5-2-9. 1830年代——新たな規範の模索

1870年代から1880年代にかけて17世紀から18世紀中葉までに生まれた作曲家たちの作品の記録件数が減少したのとは対照的に、1820、1830年代生まれの中堅作曲家たちの作品が増加する。中でもサン=サーンスの協奏曲が1870、1880年代を通して多く、1880年代にはギローの作品がサン=サーンスに次いで頻繁に演奏されるようになった。

ところで、1871年は国民音楽協会が創立をみた年である。詩人ド・ボニエール Robert DE BONNIÈRE (1850~1905) のサロンで行われた音楽家たちの集いを契機として組織されたこの協会は2月25日、C. フランク、ギロー、サン=サーンス、マスネ、ガルサン Jules GARCIN (1830~1896)、フォーレ Gabriel FAURÉ (1845~1924)、カスティヨン Alexis DE CASTILLON (1838~1873)、デュパルク Henri DUPARC (1848~1933)、デュボワ、タファネル Paul TAFFANEL (1844~1908)、ビュッシーヌ Romain BUSSINE (1830~1899) らによって結成された<sup>1373</sup>。自国の若手作曲家の作品上演を促進することを趣旨とするこの団体は「アルス・ガリカ (Ars Gallica)」をモットーとして、委員会の投票で選ばれるフランス人作曲家の室内楽、管弦楽作品を上演し、1886年以降は外国人作曲家の古今の作品も取り上げるようになり演目に多様性が加えられた。

パリ音楽院もこの協会とは無縁ではない。1870年代の時点で見ると、創設者の多くがパリ音楽院の教授となっている。デュボワは1871年から和声クラスの教授資格者、75年から同クラスの正教授となり、フランクは1872年からオルガン科教授、ビュッシーヌは同年から声楽科教授、ガルサンは1875年からヴァイオリン科の教授資格者、ギローは1876年から和声・実践伴奏科教授、マスネは1878年から作曲科教授だった。創設から程なく、ディエメール、フィッソ、プランテラピアニストたちも会員に名を連ねた<sup>1374</sup>。音楽院の若手ピアノ教授が同協会の活動に加わったことは、当然、ピアノ科におけるレパートリーにも新しい要素をもたらす要因となったはずである。また、サン=サーンスは1870年代に、ギローは1870年代から1880年代にかけて試験委員として何度も定期試験の審査に当たっている。

1870年代、若い世代の作曲家たちの作品が定期試験のレパートリーの一角を占めるようになったのはこうした新しい風潮の反映である。

次の表 II-5-52 は、1870・80年代に記録されたこの世代の作曲家と作品の記録件数を示している。

<sup>1373</sup> Danièle PISTONE, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 113.

<sup>1374</sup> *Ibid.*

表 II-5-52. 記録された 1830 年代生まれの作曲家と各々の作品の記録件数 (1870・80 年代)

N.B. 記録件数の ( ) 内の数値は記録件数のうち、その作曲家が編曲した作品の件数

作曲家	生没年	記録件数 (延べ)	
		1870 年代	1880 年代
サン=サーンス	1835-1921	19 (1)	37
ビゼー	1838-1875	4 (2)	4
ブラームス	1833-1897	2	1
ギロー	1837-1892	2	21
デュボワ	1837-1924	1	0
ド・ベリオ	1833-1914	0	3
J. コーエン	1835-1901	0	1
ドラボルド	1839-1913	(2)	1
ジェレンスキ	1837-1921	0	1

### 5-2-9-1. サン=サーンス

上の表が示すように、サン=サーンスの記録件数は 1870 年代から 1880 年代にかけて最多であり、1880 年代には約 2 倍に増加している。次の表 II-5-53 に、サン=サーンス作品の記録件数をクラス別に示す。

表 II-5-53. サン=サーンス作品のクラス別記録件数 (1870・80 年代)

クラス	記録件数	
	1870 年代	1880 年代
ル・クーペ	9	3
ドラボルド	3	9
マサール夫人	3	5
マルモンテル	2	6
マチアス	1	4
ディエメール	-	3
デュヴェルノワ	-	2
フィッツ	-	5

サン=サーンスの作品はエルツ、ファランク夫人、ド・ベリオ以外のクラスで記録されており、1870 年代には女子クラス、とりわけル・クーペのクラスでもっとも多く記録された。ル・クーペは 1877 年 6 月の定期試験で 7 名の生徒に《ピアノ協奏曲第 2 番》<sup>1375</sup>を課している。1880 年代には男子クラスでも頻繁に演奏されるようになり、マルモンテルのクラスでは 6 件記録された。1887 年以降は、再びドラボルドが協奏曲を中心にサン=サーンスの作品を取り上げている。

演奏された作品のジャンルは「協奏曲」が圧倒的に多い。1870 年代は 18 件の記録のうち 17 件が第 2 協奏曲、1 件が《6 つの練習曲》作品 52 である。1880 年代には「協奏曲」が 24 件、「ソナタ風アレグロ」が 7 件、「練習曲」が 5 件、1 件が同定不可である。

これらの記録の内訳は、ごく限られた作品によって占められている。「協奏曲」はすべて第 2 番であるし、「ソナタ風アレグロ」は《アレグロ・アパッショナート》作品 70、練習曲は同定された作品に関してはすべて作品 52 からの抜粋である。次の表 II-5-54 に、記録されたサン=サーンス作品のうち、同定された作品とそれぞれの記録件数を示す。

<sup>1375</sup> Camille SAINT-SAËNS, 2<sup>e</sup> concerto pour piano et orchestre, Paris, Durand, Schoenewerk et C<sup>ie</sup>., 1875.

表 II-5-54. 同定されたサン=サーンスの作品と各々の記録件数

タイトル	作品番号	調性	記録された楽章		初版年	記録件数	
			1870年代	1880年代		1870年代	1880年代
協奏曲第2番	22	g	I, II	I, II	1868	17	21
協奏曲第2番 (ビゼーによる編曲)	22	g	-	-	1876	2	4
6つの練習曲	52	Des	-	VI	1877	1	4
アレグロ・アパッショナート	70	cis	-	-	1884	-	7

《ピアノ協奏曲第2番》作品22は、アントン・ルービンシテインが指揮者としてデビューすることを念頭に置いて作曲された作品で、1868年5月13日にサル・プレイエルで初演された<sup>1376</sup>。この作品は初演以後、1870年代の間にパリ、リール、リヨン、ボルドーなどフランスの主要都市、ライプツィヒ、ロンドン、ボストンなど外国でも、サン=サーンス自身や他のピアニストたちによって繰り返し演奏されている<sup>1377</sup>。この作品はパリ音楽院演奏協会、国民音楽協会の演奏会でも取り上げられた。これらの上演はそれぞれ1869年12月19日にアンル Georges HAINL (1807~1873)の指揮で、1873年5月4日にオデオン座にてコロヌ Édouard COLONNE (1838~1910)の指揮で、いずれもサン=サーンスのピアノ独奏で行われた。

この協奏曲が初めて修了コンクールの課題曲となったのは、1876年の女子クラスの修了コンクールにおいてである。この時は、教授たちの提案と一致に基づいて、異論が挟まれずに課題曲に選ばれている<sup>1378</sup>。この後、1888年には男子クラスの修了コンクール課題曲にも採用された。

定期試験の記録にこの作品が最初に記録されたのはその2年前、1874年6月23日に行われたドラボルドのクラスの試験においてである。この時から1889年まで、毎年定期試験ではサン=サーンスの第2協奏曲が演奏されるようになった。1870年代、記録件数においてサン=サーンスの協奏曲の占める位置はショパン、フンメル、メンデルスゾーン、エルツに次いで5番目であったが、1880年代にはショパンに次いで2番目に多く演奏されている。このことからみても、サン=サーンスの存在はピアノ科においてとりわけ重要な意味をもつようになっていたことが分かる。マルモンテルは『同時代のヴィルトゥオーゾ』（1882）の中でサン=サーンスの協奏曲について次のように書いている。

まずピアノとオーケストラのための3つの交響的協奏曲を挙げよう。そこでは靈感がしばしば悲愴にまで高められている。ト短調の協奏曲は1876年にコンクール課題曲に採用された。ヴィルトゥオーゾ・ピアニストたちは自身の果敢な美点を引き立てるためにこの曲を好んで演奏した。第1楽章の独特な区分によって、演奏者は美しい響き、表情豊かで華麗な演奏をはっきりと打ち出すことができる。タランテラのテンポのフィナーレは一貫した活気と精彩を湛えている。オーケストラは非常に巧みに扱われており、ピアノのために多くの透明感を残している。3つの協奏曲のうち、このヴィルトゥオーゾをもっとも際立たせているのは第2協奏曲である。非常に際立った独特な冒頭は、若き大家がバッハの様式から借用したものである<sup>1379</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>1376</sup> Sabina Teller RATNER, *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : a thematic catalogue of his complete works*, New York ; Oxford, Oxford University press, 2002, p. 353.

<sup>1377</sup> *Ibid.*

<sup>1378</sup> AN, AJ 37/206-1.

<sup>1379</sup> « Citons d'abord les trois concertos symphoniques pour piano et orchestre, où l'inspiration s'élève souvent au



る)

まず、マルモンテルはこの作品を交響的協奏曲に分類している。実際、この作品ではオーケストラが主要な主題を担う。第1楽章の再現部冒頭は弦楽器が主要主題を担い、両手の先立つ部分から続く両手のオクターヴの音型を継続する。だが、オーケストラが「ピアノのために多くの透明感を残している (laisse au piano une grande transparence)」とマルモンテルが指摘しているように、弦楽4部は *ff* だがユニゾンで主題を弾き、主題を引き立てながらも、ピアノの響きがかき消されないように配慮されている。

譜例 II-5-41. C. サン=サーンス 《ピアノ協奏曲第2番》作品22 (1868)、  
第1楽章、mes. 59-59

Tempo 1º (au tempo de cette mesure ou de deux temps de la mesure précédente)

マルモンテルはこれまでもみたように、名指しすることは避けながらも、たびたび「現代的な」交響的協奏曲に苦言を呈していたが、サン=サーンスの書法は異論なく新しい協奏曲の様式として受け入れた。

マルモンテルはさらに、作曲者の靈感が「しばしば悲愴にまで高められる (s'élève souvent au pathétique)」と書いている。これは、1865年にマルモンテルが出版したショパンのバラード第

---

pathétique. Le concerto en sol mineur a servi de pièce de concours au conservatoire, en 1876, et les pianistes virtuoses le choisissent de préférence pour faire valoir leurs qualités de bravoure. La coupe originale du premier morceau permet à l'exécutant d'affirmer une belle sonorité, un jeu expressif et brillant ; le finale, en mouvement de tarentelle, est d'un brio et d'une verve soutenus ; l'orchestre, très-habilement traité, laisse au piano une grande transparence. Des trois concertos, c'est celui qui met le virtuose le mieux en relief. Une particularité très-accusée du début est l'emprunt fait par le jeune maître au style de Sébastien Bach. » VC, p. 24-25.

1 番の註釈にみられた「そこでは感情が悲愴にまで高められる (où le sentiment s'élève jusqu'au pathétique)」という表現の繰り返しである。ここでもマルモンテルは作曲者の個別的靈感を、普遍的な「悲愴」という崇高な理念を垣間見させるものとして詩的に美化 (poétiser) している。

書法、美的特質におけるサン=サーンスの優越を認めるマルモンテルは、さらに形式および様式の特徴にも注目している。この協奏曲は、多くの点でフンメルに代表される「華麗な協奏曲」の形式と異なっている。第 1 楽章はアレグロではなくゆったりとしたテンポである。序奏にはオーケストラ提示部ではなく、バッハのオルガン幻想曲風の序奏が置かれている。主題の提示においてはソナタ形式の体裁をとり、主調の第 1 主題部 (mes. 10-26) に平行調の第 2 主題部 (mes. 27-35) が続く。だが、その次に来るのは動機労作が行われる展開部ではなく、華麗な 32 分音符による重音が多用される経過的楽節である。第 1 主題の再現 (mes. 69) には律動的なカデンツァが置かれ、第 2 主題は再現されずに第 1 主題部の諸動機が模倣的に、あるいは縮小形で扱われながら、再び冒頭の序奏が回帰して曲が閉じられる。マルモンテルの指摘する「独自の区分 (La coupe originale)」という表現は、こうしたソナタ形式の枠組みを残しながらも、独奏者を際立たせる即興的で自由な序奏、提示部の後に置かれた技巧的な経過部、主題の展開が集約される再現部、コーダとして用いられる序奏、といった柔軟な構成を指摘したものであろう。

1870 年代と 1880 年代を通して記録されているもう一つの作品は《6 つの練習曲》作品 52 である。1877 年に出版されたこの練習曲集は、1880 年 1 月にル・クーペのクラスで初めて記録された。マルモンテルはこの練習曲集にも言及して、その教育的利点について次のように書いている。

大練習曲集は極めて強い興味を備えた作品だが、既に仕上がったヴィルトゥオジティをもつピアニストだけが練習して実りを得られるものだ。超絶的な華麗さを湛えたこれらのページを躊躇せず弾こうと思うなら、両手の高度な独立が必要とされ、もはや難しさに気を取られてはいけぬ<sup>1380</sup>。(傍点は原文ではイタリック)

この作品は、その難易度ゆえに多くは記録されていないが、それでも 1880 年代になると 84 年以降、マルモンテル、マチアス、デュヴェルノワ、ディエメールのクラスの試験で演奏された。1880 年代に記録された 5 件のうち、4 件は第 6 番〈ワルツ形式による練習曲〉と同定されている。この作品はかつてエルツの生徒だったマリー・ヤエルに献呈されている。この練習曲は一定の反復的な音型に基づくのではなく、リストの《超絶技巧練習曲集》のように急速に、連続するオクターヴと重音 (全音階、半音階)、アルペッジョ、和音の跳躍など種々の技巧が複合的に扱われている。「もはや難しさに気をとられずに (ne plus avoir à se préoccuper de la difficulté)」と述べたのは、一曲の中にあらゆる種類の難しさが次々に現れるからである。

1885 年から 1889 年にかけて記録された《アレグロ・アパッショナート》作品 70 は、1884 年に行われたパリ音楽院男子クラスの修了コンクールのために作曲されたとされる<sup>1381</sup>。サン=サーンスの最近の主題目録編纂者ラトナー Sabina Teller RATNER は、この事実関係について詳細を記しておらず、音楽院側のどの人物がサン=サーンスに依頼したのかは判然とせず、依頼がなされたという確証はない。修了コンクールの課題曲を決定する音楽院試験委員会の議事録も、この依頼について何も語っていない。この作品がコンクール用に作曲されたとする説は、おそら

<sup>1380</sup> « Le recueil des *grandes études* est du plus vif intérêt, mais ne peut être fructueusement étudié que par des pianistes d'une virtuosité déjà formée ; il faut une grande indépendance des deux mains et ne plus avoir à se préoccuper de la difficulté, si on a le désir d'interpréter sans hésitation ces pages de bravoure transcendante. » *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>1381</sup> Sabina Teller RATNER, *op. cit.*, p. 381.

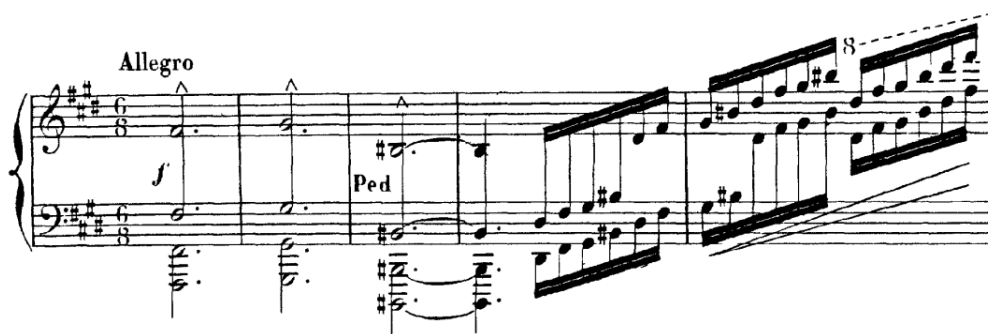
くコルトー Alfred CORTOT (1877~1962) の著書『フランスのピアノ音楽』に由来している<sup>1382</sup>。この点について真偽の判定は保留せざるを得ないとしても、音楽院でディエメールに学んだコルトーの記述は、この作品の成立・出版状況を考慮すれば、正しいように思える。1884年5月2日に旅先のバルセロナで完成を見たこの作品が、6月に出版され7月22日のコンクールで演奏されたという事実の流れからは、修了コンクールのために作曲および出版が行われたように見えるし、サン=サーンスのピアノ作品に通常存在する献辞が省かれているということも、この作品が特別な公的機会のために作曲されたことを伺わせる。一方、1884年6月20日の議事録には、ピアノ科の「教授たちの提案に基づいて (sur la proposition des professeurs)」<sup>1383</sup> 《アレグロ・アパッショナート》が採用されたと記されているだけである。ともあれ、音楽院が彼に修了コンクール用の作品を依頼したことが確かな事実であるなら、1880年代までにピアノ科がサン=サーンスを極めて重視するようになっていたといえる<sup>1384</sup>。

この作品は、1905年に出版されたオーケストラ伴奏付のバージョン<sup>1385</sup>出版されたが、本来はピアノ独奏用に書かれた<sup>1386</sup>。独奏で行われる修了コンクールを想定したのであれば、それも当然であろう。出版の翌年から、定期試験では毎年この作品が演奏されるようになった。生徒に弾かせている教授はマサール夫人、マルモンテル、ディエメール、フィツソの4教授である。教授たちはこの作品の冒頭を聴いて、コンクールと定期試験でたびたび演奏されていたリースの第3ピアノ協奏曲を想起した筈である。

譜例 II-5-42. F. リース 《ピアノ協奏曲第3番》作品55、第1楽章、mes. 1-6



譜例 II-5-43. C. サン=サーンス 《アレグロ・アパッショナート》作品70、mes. 1-5



<sup>1382</sup> Alfred CORTOT, *La musique française de piano*, 2<sup>e</sup> série, 2<sup>e</sup> édition (1<sup>er</sup> éd. : Paris, éditions Rieder, 1932), Paris, Presses universitaires de France, 1944, p. 59.

<sup>1383</sup> AN, AJ 37/207-1, p. 158.

<sup>1384</sup> サン=サーンスは1878年に芸術アカデミーの会員にも選出されており、社会的にも重要な地位を占めていた。

<sup>1385</sup> Camille SAINT-SAËNS, *Allegro appassionato*, Paris, Durand, 1905.

<sup>1386</sup> Sabina Teller RATNER, *op. cit.*, p. 381.

調性が同じ嬰ハ短調であるばかりでなく、冒頭のユニゾンの音型は音程を5度ないし6度下げただけである。これは、サン＝サーンスが音楽院向けの作品を書くにあたり、ピアノ科の学生によってしばしば演奏されていたリースの協奏曲を意図的に引用したと考えることも不可能ではなからう。

#### 5-2-9-2. ビゼーとギロー

2人の盟友ビゼーとギローは、マルモンテル門下の才人だった。ビゼーは1852年に、ギローは1858年にピアノの1等賞を受賞し、前者は次いで1857年に、後者は59年にローマ大賞を得ている。

ビゼーは1872年1月から、36歳の生涯を閉じる1年前の1875年6月まで6回に亘り音楽院の試験委員を務め、ドビュッシーらの試験を審査している。最初にビゼーの作品が定期試験で演奏されたのは、1874年6月に行われたドラボルドのクラスの試験においてである。つまりビゼーは、最後に参加した試験審査で自身の作品が演奏されるのを聴いたということになる。ビゼーはドラボルドと個人的に親しい間柄にあった。ドラボルドは1873年1月28日にサル・プレイエルで行った演奏会で、《アルルの女》の幕間に演奏されるメヌエットの自身による編曲<sup>1387</sup>を演奏している<sup>1388</sup>。この編曲は1879年2月と6月のマルモンテル・クラスの試験でも取り上げられた。1874年にアンギーナに侵されたビゼーは、緑を求めてパリ西部の郊外ブージュヴァルを訪れた折、同行したドラボルドとの親交を深めた<sup>1389</sup>。ビゼーは絵画、フェンシングを嗜むドラボルドとは水泳を共通の趣味とし、翌年の5月にはリウマチを発症していたにも拘らず、ドラボルドとセーヌ川で泳いだ。だが一方でドラボルドは、ビゼーの妻ジュヌヴィエーヴ Geneviève BIZET (旧姓 HALÉVY, 1849~1926) (作曲科教授だったJ.-F. アレヴィの娘) とも親しく、ビゼーはドラボルドに対して嫉妬心も抱いていた。ドラボルドはビゼーの死の翌年ジュヌヴィエーヴと入籍しているが、2年後に結婚を破棄している<sup>1390</sup>。ビゼーは交響曲、劇場音楽作曲家としてキャリアを積んでからも、公私両面の生活においてピアノ科の教授たちと関わりがあった。

マルモンテルは、ビゼーのピアノに対する深い見識と演奏の技量について次のように書いている。

作曲家となり、劇的、交響的芸術でもっとも優れた才能に恵まれた大家の一人となっても、ビゼーは熟練のヴィルトゥオーゾ、果敢な読譜者、模範的な伴奏者であった。常に引きしまっていて華麗な彼の演奏は豊かな響き、音色とニュアンスの多様性を獲得していた。それらは、彼が編曲した管弦楽作品を演奏するときには彼の演奏に模倣不可能な魅力をもたらした。

[…]

ジョルジュ・ビゼーは音を変化させ、指の繊細な、あるいは強烈な圧力のもとで音を流麗にする技法において卓越していた。熟達したヴィルトゥオーゾとして、彼は旋律を光の中で際立たせ、それでいて透明な和声の外皮を残しておく術を心得ていた。波打ったり律動的になったりするそのリズムは、語るような声部〔旋律〕と一体化していた<sup>1391</sup>。

<sup>1387</sup> Élie-Miriam-Éraïm DELABORDE, *Menuet de l'Arlésienne de G. Bizet, transcrit pour piano*, Paris, Choudens, 1873.

<sup>1388</sup> Hervé LACOMBE, *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 2000, p. 618.

<sup>1389</sup> *Ibid.*, p. 648.

<sup>1390</sup> *Ibid.*, p. 740.

<sup>1391</sup> « En devenant compositeur, et l'un des maîtres les mieux doués pour l'art dramatique et symphonique, Georges Bizet

教授たちは、作曲家としてのみならずピアニストとしてのビゼーの才能を高く評価していたからこそ、ビゼーの作品を定期試験に導入したのだった。

ビゼーの作品は、1870年代には以後、マルモンテルとル・クーペのクラスで2回ずつ記録された（ビゼーが編曲したサン=サーンスの第2ピアノ協奏曲<sup>1392</sup>は除く）。ドラボルドとマルモンテルのクラスで演奏されたのは《半音階的変奏曲》である。1868年に書かれたこの作品は、メンデルスゾーンの《厳格な変奏曲》やヘラーの《シューマンの主題による変奏曲》作品146と同様に重視された、独奏主題に基づく変奏曲の一つで、ヘラーに献呈されている。晩年のビゼーの書齋にはヘラーの8作品が収められていたことが知られている（作品16、29、33、70、77、82、103、104）<sup>1393</sup>。フランスにおける変奏曲の大家としてのヘラーに献呈するだけあって、ビゼーはかなり力を入れて書き、完成の折にはドラボルド宛てた手紙で「全く満足している（tout à fait content）」と達成感を露わにしている<sup>1394</sup>。

主題と14の変奏<sup>1395</sup>、コーダからなるこの変奏曲の主題は半音階進行をするバス声部として提示され（譜例II-5-44）、それぞれの変奏はいずれかの声部に半音階を含みながら様々な性格、書法で主題を変奏する。

#### 譜例 II-5-44. G. ビゼー 《半音階的変奏曲》（1868）、mes. 1-5

Moderato maestoso.

THÈME.

pp cre - scen - do - mol

Ped. \* Ped. \*

次に示す譜例II-5-45は第13変奏の冒頭である。

était resté virtuose habile, intrépide lecteur, accompagnateur modèle. Son exécution toujours ferme et brillante avait acquis une sonorité ample, une variété de timbres et de nuances, qui donnaient à son jeu un charme inimitable lorsqu'il interprétait ses transcriptions orchestrales [...].

Georges Bizet excellait dans l'art de moduler le son, de le rendre fluide sous la pression délicate ou intense des doigts. Il savait, en virtuose consommé, faire saillir le chant bien en lumière, tout en lui laissant l'enveloppe d'une harmonie transparente, dont le rythme ondulé ou cadencé s'identifiait avec la partie récitante. » SV, p. 262.

<sup>1392</sup> Camille SAINT-SAËNS, 2<sup>e</sup> concerto pour piano et orchestre, op. 22, transcrit par G. BIZET, Paris, Durand, 1876. この編曲は第2楽章のみである。

<sup>1393</sup> Hervé LACOMBE, *op. cit.*, p. 427.

<sup>1394</sup> *Ibid.*

<sup>1395</sup> Georges BIZET, *Variations chromatiques*, Paris, Hartmann, 1862. この作品には「演奏会用エディション (édition de concert)」(プレート番号: 4639)と「サロン用エディション (édition de salon)」(プレート番号: 4640)があり、後者では変奏の数が7つに切り詰められている。譜例には次のエディションを用いている。Georges BIZET, *Variations chromatiques*, édition de concert, Paris, Choudens, 1882.

譜例 II-5-45. 同前、mes. 189-200

VAR. 13.  
Mouvt des 1<sup>res</sup> Variations.

pp  
espressivo.  
mf  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.  
A.C. 4639.

第13変奏では、主音ペダルと右手のトレモロに姿を変えた主題に挟まれるようにして、中音域に歌唱的な旋律が置かれている。この変奏では、*pp*で演奏されるトレモロを背景として、*mf*の中声部が引き立てられる。この手法は、マルモンテルによって「旋律を光の中で際立たせ、それでいて透明な和声の外皮を残しておく」ビゼーの演奏の特徴を反映した書法である。マルモンテルはこの作品を「大家の手になる作品 (une composition écrite de main de maître)」と評した上で、次のように書いている。

幻想と創意工夫をこれ以上推し進めることは不可能である。これらの変奏の幾つかは優雅でうっとりするような魅力を湛えている。しかし、半音階的ジャンルがやむを得ず引き起こす先入観によって幾つかのどぎつい不協和音が生じるが、これらの陰はこの絵画に宿る数々の美しさを引き立たせるのに役立つ<sup>1396</sup>。

1880年代、ビゼーの作品ではこの変奏曲のみがマルモンテルとフィッツのクラスの試験で4件記録された。

ギローは1879年から1887年まで、7回試験委員に名を連ねた。ギローの作品の記録件数は、1870年代から1880年代にかけて2件から21件に大きく増加している。1870年代に記録された2件は、ギローがまだマルモンテルのクラスにいた1857年に出版した《ピアノ・ソナタ》作品1 (マルモンテルに献呈) で、1879年2月と6月にそれぞれマルモンテルとル・クーペのクラスの試験で演奏されている。1870年2月はちょうどギローが試験委員を務めるようになった時点であり、マルモンテルは既にバレエ、オペラ=コミックで実績を上げたかつての生徒に対する好意から、自身に献呈された彼のソナタを生徒に弾かせたのであろう。

翌年、ギローはパリ音楽院の作曲科教授となる。1884年1月にマルモンテルが再びソナタを取り上げた翌年、ギローは《演奏会用アレグロ》(嬰ハ短調)を出版する。この作品はエドゥアール・ヴォルフ、ショパンの同名の作品 (それぞれ作品39と46)とは異なり、ピアノ協奏曲としてではなく完全なピアノ独奏作品として書かれた、一種の単一楽章のソナタである。1886年1月の試験ではマルモンテル、マチアスがそれぞれ一人ずつ生徒にこの作品を弾かせ、ドラボルドが5人の生徒に弾かせた。それから1889年までマチアス、マルモンテル、ドラボルド、デュヴェルノワ、ド・ベリオ、ディエメールのクラスで演奏された。

この作品は、サン=サーンスの《アレグロ・アパッショナート》作品70と同様に嬰ハ短調で書かれ、短い即興的な序奏と2つの主題をもつが、再現部では序奏しか再現されず、形式的にはごく切り詰められている。展開部において扱われる主題は第2主題への移行を準備する経過

<sup>1396</sup> « Impossible de pousser plus loin la fantaisie et l'ingéniosité. Quelques-unes de ces variations sont d'une élégance et d'un charme exquis. Le parti pris forcé du genre chromatique produit cependant quelques dissonances âpres, mais ces ombres servent à faire ressortir les véritables beautés du tableau. » SV, p. 262.

的パッセージから取られている（譜例 II-5-46）。

譜例 II-5-46. E. ギロー 《演奏会用アレグロ》嬰ハ短調（1885）、mes. 46-50

[Allegro]

The musical score for Example II-5-46, measures 46-50, is presented in a grand staff format. The right hand (treble clef) features a melodic line with octaves (marked '8') and triplets (marked '3'). The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and octaves. The piece is marked 'Allegro' and includes dynamics such as 'p' (piano), 'dolce' (sweetly), and 'poco rubato' (slightly ad libitum).

右手の旋律の動機は展開部において、16分音符の急速な音階のパッセージで転調しながら右手と左手に交互に現れる。

譜例 II-5-47. 同前、mes. 89-92

The musical score for Example II-5-47, measures 89-92, is presented in a grand staff format. The right hand (treble clef) features a melodic line with octaves (marked '8') and triplets (marked '3'). The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and octaves. The piece is marked 'Allegro' and includes dynamics such as 'p' (piano), 'dolce' (sweetly), and 'poco rubato' (slightly ad libitum).

音階、アルペッジョ、オクターヴ、重音などの基本的なメカニズム上の要素に加え、主題の歌唱的表現、上の譜例に示した動機の論理的操作といった様式、分析上の観点からもこの作品は重視されたと考えられる。この作品は1889年、男子クラスの修了コンクール課題曲に選ばれた。

### 5-2-9-3. その他の作曲家

この世代の他の作曲家は、1870・80年代において3件以下しか記録されていない。1870年代に2件、1880年代に1件記録されたブラームスの作品は《パガニーニの主題による変奏曲》作品35と《ヘンデルの主題による変奏曲》作品35である。これらの作品は1876年と1877年の6月にマチアスのクラス、1885年6月にドラボルドのクラスで記録されている。ブラームスの作品は、1860年代にクララ・シューマンを通してパリで演奏されるようになってはいたが、こ

の時期にピアノ科で存命中のドイツの作曲家が取り上げられるのは珍しく、1820年代生まれのライネッケ Carl REINECKE (1824~1910) とともに数少ない例外である。実際、カヤス Lucie KAYAS が指摘するように、19世紀のフランスにおいてブラームスはとりわけ交響曲において「好まれざる音楽家 (le musicien mal aimé)」<sup>1397</sup>と呼ぶべき位置にいた。1880年にバヌリエは、パドルーの演奏会で上演された《交響曲第2番》作品73について批評した際、「小規模作品、室内楽において優れたブラームスは交響曲においては全くもって才能がない」<sup>1398</sup>とさえ書いている。

ブラームスの室内楽の受容を促進した一つの要因は、1870年にジムロックがパリのマオー社に作品18(《弦楽6重奏曲第1番》)、作品25(《ピアノ四重奏曲第1番》)、作品26(同第2番)、作品36(《弦楽6重奏曲第2番》)、作品38(《チェロ・ソナタ》)、作品40(《ホルン、ヴァイオリン、ピアノの為の3重奏曲》)の版權を売却したことである。マチアスがブラームスの変奏曲を取り上げた1876年には、年始のコンサート・シーズンでたびたびブラームスの作品が演奏されており、上に挙げた2つのピアノ四重奏曲も例外ではない。次の表II-5-55は1876年1月から6月までの間に『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上で報じられたブラームス作品の上演情報の一覧である。

表 II-5-55. 1876年の5月以前に演奏されたブラームス作品  
(『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌)

演奏日	主な演奏者	演奏された ブラームス作品	会場	号, 刊行日, 頁
1月27日	S. ド・ランジュ Samuel DE LANGE (1840-1811)	《ピアノ四重奏曲第1番》作品25	サル・プレイエル	n° 6, 6 fév. p. 46
2月7日	ルイ・ブライトナー Louis BREITNER (1851-1933)	《ピアノ四重奏曲第2番》作品26	サル・エラール	<i>id.</i> , p. 54
2月10日	ヤエル夫妻 Alfred et Marie JAËLL	「一連のハンガリー舞曲 (une suite de Danses hongroises de Brahms)」	サル・エラール	n° 6, 13 fév., p. 54
2月27日	パドルー Jules PASDELOUP (1819~1887)	《セレナーデ》 作品11	シルク・ディヴェール (コンセール・ポピュレール)	<i>id.</i>
4月5日	ニコラ・ガルキーヌ (ロシアのヴァイオリニスト) M. Nicolas Galkine, violoniste russe	《ピアノ四重奏曲第2番》作品26 「ハンガリー舞曲」 (ヨアヒム編)	サル・プレイル	n° 15, 9 avr. p. 119
4月6日	サルヴァディ夫人 Wilhelmine CLAUSS-SZARVADY (1834-1907)	《ピアノ協奏曲第1番》作品15	サル・プレイル	<i>id.</i> , p. 118
5月9日	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	n° 16, 14 mai p. 119

ブラームスのピアノ協奏曲に関して、4月6日のサルヴァディ夫人による演奏がパリ初演であった。上演は翌月にも行われ、いずれも批評者に概して好意的な印象を与えた<sup>1399</sup>。マチアス

<sup>1397</sup> Lucie KAYAS, « Johannes BRAHMS », *DMF*, p. 175.

<sup>1398</sup> Anonyme [Charles BANNELIER ?], « Nouvelles diverses, concerts. », *RGM*, 47<sup>e</sup> année, n° 48, le 28 nov. 1880, p. 383. Cf. Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 172.

<sup>1399</sup> K. エリスは無記名記事の著者をバヌリエと同定している (*ibid.*)。「パリでは全く公衆の前で演奏されてこなかったブラームスのこの協奏曲は、15という作品番号をもち、約15年前の作品である。これはほとんど主要



がブラームスの変奏曲を取り上げてみようと思ったのは、パリの演奏会におけるブラームス作品の上演に触発されたからであろう。1880年代には、1885年6月にドラボルドが1度だけ《ヘンデルの主題による変奏曲》作品35を生徒に課しているが、他の教授はサルヴァディ夫人やヤエル夫妻の活動にも拘らず、ブラームスの作品は全く取り上げなかった。

1877年1月にマルモンテルのクラスで演奏されたデュボワの《奇想的協奏曲 (Concerto capriccio)》ハ短調(プランテに献呈)は1875年に出版され<sup>1400</sup>、翌年4月に国民音楽協会での妻ジャンヌ・デュボワ Jeanne DUBOIS (旧姓 DUVINAGE) によってサル・エルツで初演された<sup>1401</sup>。マルモンテルはおそらくこの演奏を聴き、かつての弟子の作品を早速生徒に与えて弾かせたのであろう。

1880年代には、他にドラボルドとド・ベリオの2教授の作品が記録されている。ドラボルドの作品に関しては、1883年6月にマルモンテルのクラスで「練習曲」が1件記録されているが同定はできない。3件記録されたド・ベリオの作品は、いずれも彼のクラスで記録されたもので、うち2件は《乱れたリズムによる4つの小品》作品56<sup>1402</sup>で、サン=サーンスに献呈された第1番(前奏曲)のみが同定されている。タイトルが示す通り、この作品は頻りに拍子が交替し、ソルフェージュ的な観点からも教育的意義の認められる特殊な作品である(譜例II-5-48)。

譜例 II-5-48. Ch. W. ド・ベリオ《乱れたリズムによる4つの小品》(1880)  
作品56、第1番, mes. 1-4

ピアノを伴う交響曲であり、オーケストラがここで重要性を持たなければそれだけ興味が入念さと創意工夫を伴って本作の全部分に行き渡る。そこでは概して着想は力強く明快で、見事に終結が導かれる。形式がところどころ少々角ばっていて窮屈ではあるが、全く重要で正当に評価されたブラームスの幾つもの作品にもまして多くの魅力を放っている。」 « Le concerto de Brahms, qui n'avait jamais été exécuté en public à Paris, porte le chiffre d'œuvre 15 et date de quinze ans environ. C'est presque une symphonie avec piano principal, tant l'orchestre y a d'importance, tant l'intérêt est répandu avec soin et ingéniosité dans toutes les parties de l'ouvrage. La pensée y est en général forte et claire, bien déduite, et il se dégage du tout un charme plus grand que dans mainte composition de Brahms, même considérable et justement estimée, bien que la forme soit, par endroits, un peu anguleuse et gênée. » Anonyme, « Concerts et auditions musicales », *RGM*, 43<sup>e</sup> année, n° 15, le 9 avr. 1876, p. 118.

<sup>1400</sup> Théodore DUBOIS, *Concerto capriccioso*, Paris, E. et A. Girod, 1875.

<sup>1401</sup> *Id.*, *Souvenirs de ma vie*, présentés et annotés par Christine COLLETTE-KLÉO, Lyon, Symétrie, 2009, p. 123. テオドール・デュボワ協会のサイト上に詳細な作品目録が整備されている。L'Association Théodore Dubois, « Théodore Dubois-catalogue complet des œuvres », <http://www.theodoredubois.com/> (2015年8月6日アクセス)。

<sup>1402</sup> Charles-Wilfrid de Bériot, *4 Morceaux à rythmes rompus*, op. 56, Paris, J. Hamelle, 1880.

1885年6月にマルモンテルのクラスで記録されたJ. コーエンの「練習曲」は、記録からは同定できないが、マルモンテルに献呈されたジュール・コーエンの《12の様式の大練習曲》作品7（1856）からの抜粋の可能性が考えられる。

ポーランドの作曲家ジェレンスキ Władysław ŻELEŃSKI（1837~1921）の作品では、1888年6月に行われたディエメールのクラスの試験で「スケルツォ」が記録された。ジェレンスキはディエメールの弟子ストヨフスキ Zygmunt STOJOWSKI（1870~1946）の師であり、ストヨフスキからジェレンスキの作品を知った可能性がある。

### 5-2-10. 1820年代生まれの作曲家

この世代の作曲家では、1860年代に引き続き1870年代にはマチアスとシュルホフが比較的多く記録されている。一方、1880年代になると、それまで記録されなかったルービンシテインの作品がシュルホフよりも多く記録された。次の表II-5-56各作曲家の作品の記録件数を示している。

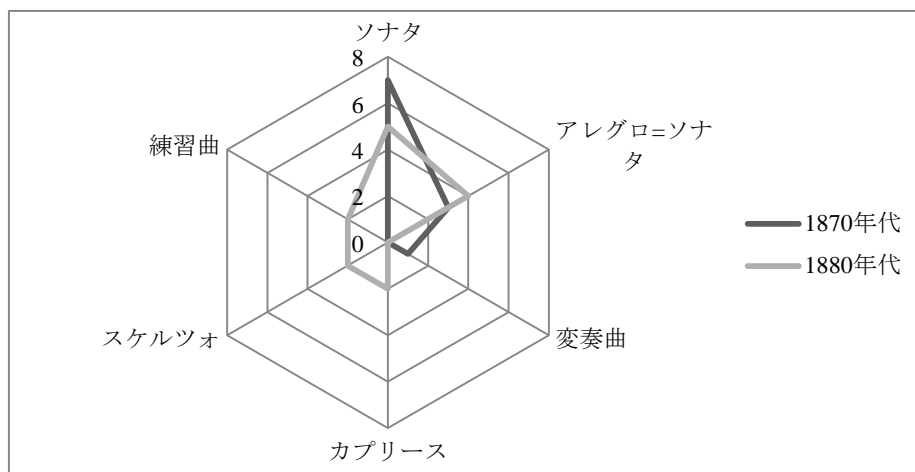
表 II-5-56. 1820年代に生まれた作曲家の作品の記録件数（1870・80年代）

作曲家	生没年	記録件数	
		1870年代	1880年代
マチアス	1826-1910	12	20
シュルホフ	1825-1898	8	4
ルービンシテイン	1829-1894	3	8
ドリュー	1825-1915	1	0
ライネッケ	1824-1910	1	0
L. ヴュータン	1828-1901	0	1

#### 5-2-10-1. マチアス

この世代では、1870、1880年代を通してマチアスがもっとも多く記録されているが、この傾向は1860年代と変わりはない。但し、1860年代に同定された作品が《ピアノ・ソナタ第1番》作品20と《交響的アレグロ第1番》作品51のみであったのに対し、1870、1880年代にはこれら2作品を含む次の8作品が同定され、次のグラフが示すようにジャンルも多様化していった。

グラフ II-5-17. マチアス作品のジャンル別記録件数（1870・80年代）



1860年代には、マチアスだけが自作品を自身の生徒に課していたが、1870、1880年代にはエルツ、マルモンテル、ディエメールといった他の教授も彼の作品を取り上げるようになったことが、ジャンルの多様化に結び付いている。

もっとも多く演奏されたジャンルは「ソナタ」と「ソナタ風アレグロ」で、伝統的なジャンルが重視されている。「スケルツォ」、「練習曲」、「カプリース」は1880年代に2件ずつ、「変奏曲」は1870年代に1件のみ記録されただけである。次の表 II-5-57 は、記録されたマチアス作品のうち、同定された作品とそれぞれの記録件数を示している。

表 II-5-57. 同定されたマチアス作品と各曲の記録件数

タイトル	作品番号	調性	同定された楽章		出版年	記録件数	
			1870年代	1880年代		1870年代	1880年代
ピアノソナタ第1番	20	h	I	-	1855	6	1
交響的アレグロ第1番	51	B	-	-	1870	2	3
アレグロ・アパッショナート	5	e	-	-	1850	1	1
魔笛、モーツァルトの主題による変奏曲	32	G	-	-	1861	1	0
ピアノソナタ第3番	35	F	IV	IV	1855	1	3
スケルツォ第2番	63	A	-	-	1881	2	2
カプリース	62	-	-	-	ca 1881?	0	2
様式とメカニズムの特別な練習曲集	28	a	-	VIII	1862	0	1
10のジャンル練習曲	10	H	-	IX	1851	0	1

マルモンテルは、『同時代のヴィルトゥオーゾたち』（1882）において、マチアスの交響曲、序曲、ピアノ協奏曲、室内楽、ピアノ・ソナタを挙げて、彼の作曲の傾向について次のように書いている。

注意深い読譜によっていっそう高い、しかしいっそう抽象的とも言える理想へと昇る作曲者の歩みのほどを示すのは、とりわけこれらの近作である。着想の展開とその変容、和声の組み合わせは全く新しい諸形式の手法をはっきりと示しており、それらはこうした重要性を帯びた試みに相応しい入念さをもって分析されることを要求する。

第2、第3ソナタはまさにこの着想の秩序付け、つまり楽想を公式化し取り扱う後期の手法に属している。この作曲家はいっそう複雑な言語で語るが、論理はいっそう緊密である。彼は主題の提示はそれほど重視しておらず、その展開にいっそうの重要性を与えている<sup>1403</sup>。

<sup>1403</sup> « C'est tout particulièrement dans ces dernières compositions qu'une lecture attentive donne exactement la mesure de la marche ascendante de l'auteur vers un idéal plus élevé, mais, disons-le aussi, plus abstrait. Le développement des idées, leur transformation, les combinaisons harmoniques, tout affirme un parti-pris de formes nouvelles, qui demanderaient à être analysées avec le soin que méritent des tentatives de cette importance.

Les deuxième et troisième sonates appartiennent à ce même ordre d'idées, à une seconde manière de formuler et de traiter la pensée musicale. Le compositeur parle une langue plus complexe, mais sa logique est plus serrée ; il accorde moins de valeur à l'exposition du sujet, et plus d'importance à son développement. » VC, p. 146.

もっとも多く演奏された《ピアノ・ソナタ第1番》ロ短調 作品20<sup>1404</sup> (マルモンテルに献呈)は、この観点から見れば「前期の手法」とみることができる。実際、第1楽章を比較すると、作品20において展開部は全体の14%しか占めないのに対し、作品35では約48%が展開部を占めている(表II-5-58)。

表II-5-58. マチアスのソナタ作品20と作品35の各部分の小節数・割合(第1楽章)

	作品20 (1855)			作品35 (1859)		
	小節	小節数	割合 (%)	小節	小節数	割合 (%)
序奏	1-16	16	7.0	12	1-12	4.6
提示部	16-93	78	33.9	12-56	15	17.2
展開部	94-126	33	14.3	57-182	126	48.1
再現部	127-216	90	39.1	182-242	61	23.3
コーダ	216-229	14	6.1	242-260	19	7.3

つまり、1870年代に作品20が多く記録されたということは、より簡潔で生徒が基本的構造を理解しやすいソナタが選択されたということである。作品20は序奏と2つの主題(ロ短調、ニ長調)をもち、展開部では序奏(譜例II-5-49)と歌唱的な第1主題(譜例II-5-50)<sup>1405</sup>だけが展開される。再現部は第2主題だけが同主調で再現され、展開部で扱われた序奏が再び利用されコーダを導く。

譜例II-5-49. G. マチアス 《ピアノ・ソナタ第1番》作品20、第1楽章、mes. 1-6

**Allegro con brio e appassionato** M.M. 

<sup>1404</sup> Georges MATHIAS, *Sonate pour le piano*, op. 20, Paris, J. Meissonnier fils, 1855.

<sup>1405</sup> この主題はシューベルトの連作歌曲《冬の旅》の第1曲〈おやすみ (Gute Nacht)〉の旋律と類似している。シューベルト作品を生徒に弾かせていた彼がこの歌曲集を知っていた可能性はある。

譜例 II-5-50. 同前、第1主題冒頭、mes. 14-19

一方、1880年代に記録された5件のソナタのうち3件は第3ソナタで、いずれもマチアスのクラスでのみ取り上げられている。このソナタで確定的な調性で提示される主題は一つしかないが、主題提示部では複数の特徴的な動機を含む主題風の動機が用いられ、展開の素材となる。次の譜例 II-5-51 は第1楽章の主要主題である。

譜例 II-5-51. G. マチアス《ピアノ・ソナタ第3番》作品35 (1859)、  
第1楽章、mes. 13-16

主題提示部の後半に「ため息をつくように (sospirando)」と指示された新しい動機 (mes. 30-31) が現れる (譜例 II-5-52、右手)。

譜例 II-5-52. 同前、mes. 28-31

この旋律の動機は展開部冒頭で変容され（右手）、変形された主要主題（左手）と組み合わせられる。

譜例 II-5-53. 同前、mes. 57-62

譜例 II-5-53 の右手の動機はさらに断片化され、この後 8 分音符 2 つと 4 分音符 1 つのリズム動機が徹底的に展開される。次の譜例 II-5-54 はこの動機と主要主題が組み合わせられる箇所である。

譜例 II-5-54. 同前、mes. 152-156

短い動機に基づく長大かつ細密な展開は、「入念に分析されることを要求する (demanderaient à être analysées avec le soin)」とマルモンテルが述べたマチアスの作曲様式の特徴を示している。ル・クーペが、1880年に出版した《バッハの6つのフーガ》<sup>1406</sup>で《平均律クラヴィーア曲集》のフーガを分析したように、マチアスもまた1880年代に演奏技術のみならず分析的観点から、自身のソナタに教育的意義を見出していたと考えられる。

同様のことは《交響的アレグロ第1番》作品51、マチアスを教授に推薦したトロロンに献呈された《アレグロ・アパッショナート》作品5についても言える。これらには第3ソナタに見られるような長大な展開はなく、むしろ華麗な演奏技巧に重点が置かれていた演奏会用の作品である。これらの作品は、1870、1880年代を通して専らマチアスのクラスで演奏されている。この《アレグロ・アパッショナート》はサン＝サーンスの同名の作品70に先んじて書かれた点で、このジャンルの先駆的作品とも言える。

1880年に1回ずつ演奏された練習曲は、《10のジャンル練習曲》作品10と《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品28である。作品28は1862年にパリ音楽院音楽教育委員会で教材として認定されて (adoptées) いる<sup>1407</sup>。タイトルが示す通り、この作品には〈重音によるレガー

<sup>1406</sup> Johann Sebastian Bach, *6 Fugues mises en partition, analysées [sic] et doigtées*, F. LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Hamelle, 1880.

<sup>1407</sup> Georges MATHIAS, *Études spéciales de style et de mécanisme*, op. 28, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1862.

トのアルペッジョ) (第15番)、〈レガートによる3度〉 (第16番) のように個々のメカニズムの要素をタイトルに冠した練習曲のみならず、〈カプリース〉 (第20番)、〈ソナタのフィナーレ〉 (第24番) のようにジャンル名、様式名を冠した練習曲、〈優雅さ〉 (第23番) のように性格的質を冠した練習曲が含まれている (詳しくは本論文 III-6 で詳しく検討する)。1889年6月の定期試験で演奏された作品は第8番〈敏捷さ (vélocité)〉と題された練習曲である。作品10は彼の師事した作曲科教授アレヴィに献呈されており、作品28同様、それぞれが様式上の特色をもつ練習曲だが、より大規模な演奏会用の練習曲集である。この練習曲集は、ゲーテの詩行を引用した〈ファウスト (Faust)〉、(第10番) や〈妖精の祈り (Prière des sylphes)〉 (第8番) のような詩的なタイトルをもつ点でも教育的な作品28とは性質を異にしている。1885年1月の試験で演奏された第10番は〈ドルイド僧たちの歌 (Chant des Druides)〉と題する曲である。サン=サーンスの練習曲集とは異なりこの練習曲では、一貫して両手で交互に重音を打ち鳴らすトレモロの音型に基づき、その上に旋律が重ねられる (譜例 II-5-55)。

譜例 II-5-55. G. マチアス 《10のジャンル練習曲》作品10、  
第9番 〈ドルイド僧たちの歌〉、mes. 1-3

この種の練習曲には、個別の音型の反復的練習と作品の様式理解の把握という2つの教育的意義が認められていたことが分かる。

オペラの主題から取られた変奏曲がほとんど記録に現れなくなった1870年代、1872年6月に演奏された《モーツァルトの『魔笛』に基づく変奏曲》は例外的な位置を占めているが、演奏されたのはこの1度だけである。一方で、ショパンの作品を通して定期試験のレパートリーに定着していたスケルツォ、メンデルスゾーン、ヴェーバーに代表されるカプリースに属する《スケルツォ第2番》作品63、《カプリース》作品62は1880年代にマチアスのクラスで2度ずつ記録されている。

5-2-10-2. シュルホフとルービンシテイン

ピアノ科はリストのソナタを教育に取り入れることはなかったが、彼に献呈されたシュルホフの《ピアノ・ソナタ》作品37は1854年にコンクール課題曲に選ばれて以来、1880年まで廃れることなくレパートリーに残り続けた。マルモンテルは『同時代のヴィルトゥオーゾたち』の中でこのソナタについて次のように書いている。

大ソナタ作品 37 は、ヴェーバーの息吹のように通り過ぎるように感じられる高尚な様式の作品である。そこにはまた、和声の彩、数々の走句、それらの波乱に富んだ様相においてはショパンとシューマンの影響も認められる<sup>1408</sup>。

シュルホフのソナタは、1870 年代から 1880 年代に重要な地位を与えられたヴェーバー、ショパン、シューマンのモデルに従う同時代人のソナタとして、1870 年代にはエルツ、ファランク、マルモンテルのクラスで、1880 年代にはル・クーペ、マルモンテル、マチアスのクラスの試験で演奏された。

1870 年代にはソナタ以外にも、ソナタ形式による《アレグロ》作品 1 と 51 がマルモンテルのクラスで、性格小品《オンディーヌ——イディール》作品 35 がル・クーペのクラスの試験で演奏された。マルモンテルはとくに、ショパンに献呈された作品 1 を重視しており、この作品が彼の「最良にしている作品の一つで、生徒の誰もが関心をもつことを確信して弾かせている」<sup>1409</sup>と書いている。だが、ル・クーペ、マルモンテル、マチアスが退職してから、後続の教授たちは 1880 年代にはシュルホフの作品を取り上げなかった。

ルービンシテインは 1857 年の演奏会以来、1858 年、1868 年、1882 年、1886 年にパリで何度も演奏し、サン＝サーンスを初め楽壇の権威者たちの絶大な信頼を勝ち得ていた<sup>1410</sup>。彼は 1862 年にサンクトペテルブルク音楽院を創設し、1867 年までその院長を務めており、ロシアにおいても彼自身、楽壇の若き重鎮であった（後に 1887 年から 1889 まで再び同役職に就く）。

マルモンテルは、エラールのサロンで何度も彼の演奏を聴いている。彼はパリのロシア貴族に感想を求められ、直ちに「多年来、これほどの才能ある外国の音楽家は一人としてパリに現れませんでした (depuis nombre d'années aucun artiste étranger de cette valeur ne s'était produit à Paris)」と返した<sup>1411</sup>。実際、1870 年代にルービンシテインの作品を試験で取り上げたのは専らマルモンテルで、1876 年 2 月、6 月、1878 年 1 月に《ピアノ・ソナタ》作品 12 が彼の生徒により演奏されている。彼はそのピアノ・ソナタと室内楽を、学識に基づく均整のとれた作品として歓迎した。

A. ルービンシテインはピアノ独奏用ソナタ、複数のピアノ、ヴァイオリン、チェロのための協奏的ソナタを書いた。高度な様式を備えたこれらの作品は、この大家の名声に全くもって相応しいものだ。楽想の提示、構想、展開、挿入楽節は、この作曲家の高尚な靈感、しっかりとした研究、学識と熟練の表現様式をはっきりと示している。私はしばしばソナタ 作品 12 の第 1 楽章を自身のクラスの試験で生徒に弾かせたが、

<sup>1408</sup> « [...] la grande sonate op. 37 est une composition de haut style où l'on sent passer comme souffle webérien ; on y constate aussi l'influence de Chopin et de Schumann dans la texture harmonique des traits et leur allure mouvementée. » VC, p. 77.

<sup>1409</sup> « [U]n de mes morceaux de prédilection, et je le fais jouer à tous mes élèves avec la certitude de les intéresser vivement. » *Ibid.*

<sup>1410</sup> Cf. Camille SAINT-SAËNS, *Portraits et souvenirs : l'art et les artistes*, Paris, Société d'édition artistique, 1900, p. 103. サン＝サーンスはルービンシテインを「ピアノの神々 (dieux du piano)」の一人に数え、初めてルービンシテインの演奏を聴いたときの印象を「はじめのいくつかの音を聴くや否や、私は打ちのめされ、征服者の馬車に繋がれてしまった！ (dès les premières notes, j'étais terrassé, attelé au char du vainqueur!)」と書いている。「征服者の馬車」とは、古代ローマの戦勝者が凱旋パレードで、敗者をその後ろに繋いで勝利を人々に知らしめるために乗った馬車である。

<sup>1411</sup> VC, *op. cit.*, p. 46.



この作品は常にその美しい構成と高貴な楽想によって際立っていた<sup>1412</sup>。

1882年2月、ルービンシテインのパリ再訪の折、マサール夫妻も自身の生徒にルービンシテインの演奏を聴きに行かせるのを決して忘れなかったとマルモンテルは書いている<sup>1413</sup>。実際、1880年代に記録された8件の記録のうち、4件はマサール夫人のクラスの試験で記録されており、ソナタのみならず《ガヴォット》作品38、「前奏曲 (prélude)」「練習曲 (études)」(いずれも同定は不可)を生徒に課した。この前奏曲は《6つの前奏曲》作品24か《前奏曲の導入をもつ自由な形式によるフーガ》作品53のいずれかである。ガヴォットと前奏曲はバロックの様式を参照した作品であり、古典的枠組みと「現代的」ピアノ演奏の奏法の美点を備えた作品として選択されたと考えられる。だが、前奏曲が演奏されているにも拘らず、彼のフーガが取りあげられなかったのは、自由な形式のフーガを厳格な様式のフーガに対して不完全なものと思われず厳格な立場の人々が存在したからであった。マルモンテルはルービンシテインの作品53について、次のように書いている。

前奏曲と自由な様式によるフーガは一人前の才能をもつヴィルトゥオーゾにとっては興味深い練習となる。この作品はしかし、厳格な人々の批判を招く。彼らは聖別された形式を変更し、幻想家の想像力が伝統との繋がりを荒々しく断ち切ってしまうことを認めない。この流派の厳格で絶対的な視点からすれば、ルービンシテインのフーガは手直しの余地があるのだが、私は自由で現代的なフーガとしては、[ルービンシテインの]それらよりも、メンデルスゾーンやサン=サーンスのフーガのほうを好んでいる。だが幻想家の決意を認めてしまえば、その作品はなおも興味深いものである。バッハのように明快に実施され、豊かな和声を持ち、創意工夫を凝らされたフーガを書くことは危険な試みであり、不完全な模倣を試みないほうがよいだろう<sup>1414</sup>。

メンデルスゾーンとチェルニーは例外としても、定期試験でサン=サーンス、ルービンシテインら存命中の作曲家の「自由な」フーガを取り上げることが、とりわけ厳格対位法とフーガを作曲の基礎として教える音楽院において少なからぬ反発を招き得たことは想像できる。寛容なマルモンテルは、H. コーエン Henry COHEN (1808~1880) の《10の演奏会用フーガ》(1878)<sup>1415</sup>をクラスで生徒に弾かせるなど、個別的には同時代の成果を導入しており、試験以外の機会にルービンシテインのフーガを生徒に弾かせていた可能性はあるものの、作曲科を頂点とする

<sup>1412</sup> «A. Rubinstein a écrit plusieurs grandes sonates pour piano seul, et des sonates concertantes pour piano et violon et violoncelle. Ces œuvres, de haut style, sont toutes dignes de la réputation du maître. L'exposition des idées, le plan, les développements, les épisodes affirment les inspirations élevées, les fortes études, la science et l'habileté de facture du compositeur. J'ai souvent fait jouer le premier morceau de la sonate op. 12 aux examens de ma classe, et cette œuvre a toujours été distinguée pour sa belle ordonnance et la noblesse des idées musicales.» *Ibid.*, p. 49-51.

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1414</sup> «Les préludes et fugues dans le style libre sont d'un intéressant travail pour les virtuoses d'un talent formé. Cette œuvre pourtant prête à la critique des rigoristes, qui n'admettent pas que l'on altère la forme consacrée, et que l'imagination d'un fantaisiste brise violemment avec la tradition. Au point de vue strict et absolu de l'école, les fugues de Rubinstein laissent à reprendre, et je leur préfère, comme fugues libres et modernes, celles de Mendelssohn et de Saint-Saëns. Mais le parti pris du fantaisiste étant admis, l'ouvrage reste intéressant. Écrire des fugues avec la clarté de mise en œuvre, la richesse d'harmonie et l'ingéniosité de Bach, est une entreprise dangereuse, et peut-être vaut-il mieux ne pas tenter des pastiches imparfaits.» *Ibid.*, p. 50.

<sup>1415</sup> Henry COHEN, *Dix fugues de concert pour le piano*, Paris, C. Alard, 1878. 表紙にはマルモンテルのクラスで採用された旨が記されている。この作品の各曲には、〈嵐と平穏 (Tempête et calme)〉(第1番)など、性格的な表題さえ付いている。

音楽院では、定期試験でこの種のフーガが演奏される余地はなかった。

マサール夫人以外には、ドラボルドが 1885 年 1 月にやはり「練習曲」(同定不可)を、マチアスが翌年同月に《舟歌第 4 番》作品 38 をそれぞれの生徒に弾かせている。マルモンテルとその後任ディエメールのクラスでは、それぞれ 1886 年 6 月と 1888 年 1 月に生徒のボーム Joseph-Marie-Edouard BAUME (1871~?) が第 1 ソナタと《2 つの演奏会用練習曲》の第 1 番(ハ長調、通称「間違った音 (fausses notes)»)を演奏した。次の表 II-5-59 に、上に挙げたルーベンシテイン作品のうち同定された作品の一覧を示す。

表 II-5-59. 同定されたルーベンシテインの作品 (1870・80 年代)

タイトル	作品番号	調性	同定された楽章		出版年	記録件数	
			1870 年代	1880 年代		1870 年代	1880 年代
ピアノソナタ 第 1 番	12	e/E	-	I, IV	Leipzig, 1855	1	3
ガヴォット	38	Fis	V	-	Meinz, 1856	1	0
舟歌第 4 番	-	G	-	-	Berlin, ca 1871	1	0
2 つの演奏会用 練習曲	-	C	I	-	1868	1	0

### 5-2-10-3. その他の作曲家

その他の作曲家はシャルル・ドリユー、カール・ライネッケ、ヴュータン Lucien VIEUXTEMPS (1828~1901) の 3 名である。ドリユーは 1870 年以來たびたび修了コンクールの審査員を務めていた有能なピアニスト兼作曲家で、1872 年にファランク夫人の後任候補として名前が挙がったことは第 1 部でみた<sup>1416</sup>。ドリユーとライネッケの作品は 1870 年代に 1 回ずつ、それぞれル・クーペとマルモンテルのクラスで記録されている。ドリユーは即興曲風の《プレスト》作品 73 が、ライネッケは「協奏曲」(同定不可)が記録されている。ライネッケはヒラーが院長を務めるケルン音楽院で教鞭を執った後、1860 年からゲヴァントハウス管弦楽団の指揮者を務めており、ライプツィヒ音楽院でもピアノと作曲を教えていた。マルモンテルがどのような経緯でライネッケの作品を知ったのかは分からないが、同じピアノ教授として関心をもったものと思われる。だが普仏戦争後のフランスでドイツの存命作曲家の作品が定期試験のレパートリーに定着することはなかった。

ヴュータンは著名なヴァイオリニスト、アンリ・ヴュータン Henri VIEUXTEMPS (1820~1881) の弟で、72 歳で亡くなるまでブリュッセルでピアノ教師をしていた<sup>1417</sup>。パリで出版された作品は少ないが、高い演奏技量をもつピアニストであったことがその作品から窺われる。1889 年 1 月にド・ベリオのクラスで演奏された《ハンガリー行進曲》作品 13 (ト短調)<sup>1418</sup>はド・ベリオ自身に献呈されており、重音、オクターヴを多用した演奏会用の作品である(譜例 II-5-56)。

<sup>1416</sup> Cf. 本論文 I-2-7-1.

<sup>1417</sup> Anonyme, « Nécrologie », *Le Mén.*, 67<sup>e</sup> année, n° 5, le 3 fév. 1901, p. 40.

<sup>1418</sup> Lucien VIEUXTEMPS, *Marche hongroise*, Mayance, Schott, ca 1858.

譜例 II-5-56. L. ヴュータン 《ハンガリー行進曲》 (ca 1858)、mes. 1-12

5-2-11. 1840~1870年代生まれの作曲家——教授を取り巻く音楽家たち

1760年代以前に生まれた作曲家の記録人数は、1870年代から1880年代にかけて減少していた。この減少の一方で、1880年代、新しい世代の作曲家の作品が積極的に導入された。次の表II-5-60は、1870・80年代の記録に現れた作曲家とそれぞれの記録件数を示している。

表 II-5-60. 定期試験で記録された1840年~1870年代生まれの作曲家と各々の記録件数 (1870・80年代)

N.B. \*は現役の生徒であることを示す。( )内の数字はその作曲家による編曲作品の件数

作曲家	生没年	記録件数	
		1870年代	1880年代
アントナン・マルモンテル	1850-1907	1	0
シャミナード嬢	1857-1944	1	0
ディエメール	1843-1919	0	4
タウジヒ	1841-1871	0	(2)
ラルース・ラ・ヴィレット嬢*	1865-1941	0	3
ブロック*	1873-1960	0	(1)
ピエルネ	1863-1937	0	(1)
ダルベール	1864-1932	0	1
ゴンチエ嬢*	1865-1893	0	1
グリーグ	1843-1907	0	1
チャイコフスキー	1840-1893	0	1

5-2-11-1. 生徒による自作自演

生徒が定期試験で自作自演したことを示す記録は、既に1840年代に見られる。1844年12月の試験では、ツイメルマンの生徒オクメル HOCMELLE が自作の演奏を認められている。だが、これにはオクメルは盲目 (aveugle) であるという身体上の事情があった。

1880年代以降、ハンディキャップを負わない生徒にも、時折自作自演が認められるようになる。定期試験で自作自演をしているのはル・クーペのクラスに在籍していたラルース=ラ・ヴィレット嬢とゴンチエ嬢 M<sup>lle</sup> Marie-Hélène GONTHIER (1865~1893)、マルモンテルのクラスに在籍していたアルザス地方出身のアンドレアス・ブロックである。次の表に、各生徒が演奏した試験の日付と記録された作品を示す。

表 II-5-61. 生徒自身によって作・編曲され、演奏された作品 (1870・80 年代)

試験年月日	生徒名	生没年	記録された作品	調性	出版年
1882/1/27	ラルース・ラ・ヴィ レト嬢	1865-1941	Ballade	-	-
1883/1/26			Impromptu	-	-
1884/6/20			Fugue	-	-
1886/6/22	ゴンチエ嬢	1865-1893	Gavotte	G	Paris, 1886
1887/6/21	ブロック	1873-1960	Fugue	-	-

ラルース=ラ・ヴィレットは 1854 年にバルト Adrien BARTHE (1828~1898) に作曲を学び、その妻バルト=バンドラーリ BARTHE-BANDERALI に声楽を師事した<sup>1419</sup>。彼女は 1882 年から 1884 年までに 3 回自作を演奏しているが、それらの作品はいずれも出版されていない。1882 年に第 2 次席を得た彼女は 1888 年に海軍大尉ストロール Émile STROHL (1863~1900) と結婚し、音楽院を去った。最初の夫の死後、1908 年にピアニストのルネ・ビッラ René BILLA (別名ビュルクスタール Richard BURGSTHAL) と再婚した彼女は、リタ・ストロールの名義で作曲家として活動を続け、多くの管弦楽作品を作曲し、《オーケストラのための 3 つの序曲 (Trois préludes pour orchestre)》、《森の交響曲 (Symphonie de la forêt)》(1901 ?) はそれぞれ 1904 年と 1911 年、ラムルー管弦楽団によりシュヴィヤール Camille CHEVILLARD (1859~1923) の指揮で上演された<sup>1420</sup>。

エレヌ・ゴンチエはラルース=ラ・ヴィレットと同門で、在籍中からピアノ作品を出版していた。彼女はギローのクラスで対位法・フーガを学び、1888 年に 1 等賞を得ている。対位法・フーガのクラスでは 1874 年に初めて女子生徒がコンクールで第 2 次席を得ている。1880 年にこのクラスの教授となったギローはクラスに男女ともに迎え入れており、彼のクラスには 1887 年には 4 名の女子と 2 名の男子がいた<sup>1421</sup>。ゴンチエが 1886 年に演奏した《ガヴオット》はル・クーペに献呈されている。彼女が対位法・フーガで 1 等賞を得た年のこのガヴオットはポリフォニックに展開される。その対位法的手腕は、例えばコーダの直前に置かれたストレッタにも見出すことができる。次の譜例 II-5-57 は主要主題の後に提示される新しい動機である。

<sup>1419</sup> Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 53.

<sup>1420</sup> *Ibid.*, p. 352. 彼女の自筆譜の多くは現在家族のアーカイヴに保存されている。

<sup>1421</sup> *Ibid.*, p. 59.

譜例 II-5-57. H. ゴンチエ 《ガヴオット》、mes. 16-25

ここで用いられる2種類の動機は、コーダの直前で組み合わせられてストレッタを形成する。

譜例 II-5-58. 同前、mes. 127-136

ル・クーペはこうした厳格な作曲技法を基礎とする作品を高く評価し生徒が演奏することを認めたと考えられる。彼が女子生徒の作曲に寛容だったことは、1878年6月の試験で、ル・クーペの個人的な生徒で作曲家としてのキャリアを歩み始めていたシャミナード Cécil CHAMINADE (1857~1944) の作品《メヌエット》作品5を生徒に弾かせていることから分かる。

マルモンテル門下のアンドレアス・ブロックは1892年にローマ大賞を獲得している。彼はギローとマスネに作曲を師事したが、1887年の時点ではまだ作曲科には登録していなかった。1889年にピアノ科で1等賞を獲得した後、1900年に和声でも1等賞を得ている。この編曲作品

の楽譜はフランス国立図書館には所蔵されておらず、出版されなかった可能性がある。

### 5-2-11-2. 優れた卒業生たち

それぞれ 1870 年代と 1880 年代に作品が記録されたアントナン・マルモンテル、ディエメール、ピエルネはいずれもマルモンテルのクラス出身である。マルモンテルが養子に迎え入れたアントナン Antonin MARMONTEL (1850~1907、旧姓コルバーズ CORBAZ、1901 年から女子クラス教授) の作品は 1879 年 6 月に演奏された《ピアノ・ソナタ》ハ短調<sup>1422</sup>で、院長のトマに献呈されている。このソナタは同年に出版されたばかりで、父アントワーヌ・マルモンテルはアントナンの新作を早速生徒に演奏させた。このソナタは 4 楽章 (Allegretto appassionato-Andante-Scherzo-Finale) で構成される古典的なソナタの枠組みに則っている。第 1 楽章と第 4 楽章はソナタ形式で書かれているが、マチアスの第 3 ソナタのように展開が引き伸ばされることなく簡潔にまとめられ、序奏から重音、アルペッジョなど多くの技術的課題を含むこのソナタを、父マルモンテルは躊躇うことなく生徒に課すことができた筈である。

#### 譜例 II-5-59. アントナン・マルモンテル《ピアノ・ソナタ》(1870)、mes. 1-6

The image displays a musical score for the first six measures of Antonin Marmontel's Piano Sonata in A minor. The score is written for piano and is in 2/4 time. It features a piano (p) dynamic. The first system shows the right hand with a triplet of eighth notes and the left hand with a triplet of eighth notes. The second system shows the right hand with a triplet of eighth notes and the left hand with a triplet of eighth notes. The third system shows the right hand with a triplet of eighth notes and the left hand with a triplet of eighth notes. The fourth system shows the right hand with a triplet of eighth notes and the left hand with a triplet of eighth notes. The fifth system shows the right hand with a triplet of eighth notes and the left hand with a triplet of eighth notes. The sixth system shows the right hand with a triplet of eighth notes and the left hand with a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as p, f, and Cresc. and performance instructions like Ped. and \*.

ディエメールの作品は、彼の教授就任前後に記録されている。まず、《コンツェルトシュトゥック》作品 31 はマルモンテルのクラスの試験で 1883 年と 1885 年 6 月に演奏された。この作品はマルモンテルに献呈されており、1882 年 3 月 2 月にリールの民衆演奏協会 (Société des concerts populaires) で演奏されている<sup>1423</sup>。ハ短調の前奏をもつハ長調の第 1 楽章とホ長調の第 2 楽章で構成されたこの作品では、第 2 楽章 (フィナーレ) のみが演奏されている。次いで 1886 年 6 月と 1888 年 1 月の試験では、それぞれル・クーペで《カプリース》作品 17 が、ディエメール自身のクラスで《船頭の歌——演奏会用カプリース》が演奏された。後者のカプリースの主部は、右手の急速なアルペッジョの下で内声の旋律を際立たせる練習曲風の書法に基づく<sup>1424</sup>。次の譜例は、初め *mf* で提示された主題が *ppp* で回帰する箇所である。32 分音符のアルペッジョを均質に弱音で演奏しながら中声部の旋律線を際立たせることを意図したこれらの指示は、単

<sup>1422</sup> Antonin MARMONTEL, 1<sup>re</sup> sonate, Paris, Henry Lemoine, 1870.

<sup>1423</sup> Gosselin GUY, *La symphonie dans la cité : Lille au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 2013, p. 277.

<sup>1424</sup> Cf. 本文譜例 II-5-60.

なる指の敏捷さのみならず、音色、音量の自在なコントロールへの意識を集中させる上で教育的にも有用な作品であったと考えられる。ディエメール自身の演奏<sup>1425</sup>にはこのニュアンスの差異をはっきりと聴き取ることができる。

譜例 II-5-60. L. ディエメール《船頭の歌——  
演奏会用カプリース》(1866)、mes. 73-74

[Allegro moderato]

1884年6月にマルモンテルのクラスで記録されたガブリエル・ピエルネによるバッハのオルガンのための《トッカータとフーガ》へ長調 (BWV 540) は1883年に出版されたばかりの編曲で<sup>1426</sup>、フランス人によるバッハ編曲としては初めて定期試験の記録に現れた。ピエルネはトッカータ部分のみ編曲している。フランス人によるバッハ編曲で試験において演奏されたのはピエルネとブロックの編曲のみである。

### 5-2-11-3. リストの弟子たち

一方、1871年に29歳で夭逝したリストの門弟タウジヒのバッハ編曲は、オルガンのための《トッカータとフーガ》ニ短調 (BWV 565) である。この編曲は1884年と1889年の1月の試験で、マルモンテルとディエメールのクラスの生徒によってそれぞれ1回ずつ演奏されている。1884年から1886年にかけてリストに師事したアウグスト・ストラダル August STRADAL (1860~1930) は当時あらゆるヴィルトゥオーゾがこの編曲を演奏していたと証言している<sup>1427</sup>。少なくとも1884年前後の『ル・メネストレル』誌においてフランスでこの作品が上演されたという記録はないものの、マルモンテルらが諸外国から訪れる音楽家を通してこの編曲について知った可能性がある。

1886年1月にマルモンテルのクラスで演奏されたダルベール Eugen D'ALBERT (1864~1932) の作品はニ短調の《組曲》作品1である。この作品は1883年に出版されており、タウジヒと同様リストの門弟だった彼の比較的新しい作品だった。ダルベールは1885年2月に何度もパリで演奏会を開いている。1885年2月1日にコロヌの演奏会でリストの《ピアノ協奏曲第1番》変ホ長調、ショパンのノクターンとポロネーズを演奏した際には「フランスでは今のところ全く知られていないピアニスト (un jeune pianiste jusque'ici complètement inconnu en France)」、「特筆

<sup>1425</sup> この作品は、1904年と1906年にディエメール自身によって録音されている。次の復刻CDを参照。Cf. *Legendary Piano Recordings, The Complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, Diémer and other G & T Rapties*, 2 CDs, Marston, 2008, track 27 et 29.

<sup>1426</sup> Johann Sebastian BACH, *Tocatta en fa majeur, transcrite du grand-orgue pour piano par Gabriel Pierné*, Paris, A. Leduc, 1883.

<sup>1427</sup> Russell STINSON, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 120. スティンソンの記述は次の文献に基づいている。Cf. August STRADAL, *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern, P. Haupt, 1929.

すべきヴィルトゥオーゾ (un virtuose remarquable)<sup>1428</sup>と評されている。その一週間後にダルベールは再びコロンスの指揮でベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第3番》、「ショパン」の「ノクターン」、「バラード」、リストの「即興曲」、「ポロネーズ」、ヴェーバーの《コンツェルトシュトゥック》<sup>1429</sup>を演奏した。おそらく、マルモンテルはダルベールのパリでの演奏会に先立つ1月に彼を紹介され、彼の《組曲》を知ったものと推察される。この作品は〈アルマンド〉、〈クーラント〉、〈サラバンド〉、〈ガヴョットとメヌエット〉、〈サラバンド〉、〈ジーク〉からなるバロックの標準的な舞曲組曲の様式で書かれており、試験用の作品として相応しいものであった。

#### 5-2-11-4. その他の外国人たち

この世代の他の2名の外国人作曲家はチャイコフスキーとグリーグである。

チャイコフスキーの作品を試験で生徒に演奏させたのはマルモンテルである。1887年1月の試験で、彼はチャイコフスキーの《ドゥムカ——ロシアの農村的情景》作品59を取り上げた。グリンカ、チャイコフスキーを初めとしたロシアの作曲家が1878年と1889年の万博で大きな反響を呼んだが<sup>1430</sup>、マルモンテルの選曲はむしろ1886年におけるチャイコフスキーとの個人的な接触が動機であろう。マルモンテルは1880年にチャイコフスキーのパトロン、フォン・メック夫人 M<sup>me</sup> Nadezhda Filaretovna VON MECK (1831~1894) に請われてドビュッシーを紹介し、ドビュッシーは夏の間、一家の伴奏者兼ピアノ教師を務めている<sup>1431</sup>。これがマルモンテルとチャイコフスキーを間接的に結ぶ最初の契機となった。マルモンテルが直接チャイコフスキーと会ったのは1886年のことで、ロシアの作曲家はこの年に《ドゥムカ》を作曲し老マルモンテルに献呈した。マルモンテルは、翌年1月の試験で早速、レオン・ドラフォスに演奏させた。チャイコフスキーにしても、自作品に著名なマルモンテルの名を冠してフランスでこれを出版することは、販売促進にも役立ったであろう。

グリーグの作品では、1889年6月にド・ベリオのクラスの試験で《ピアノ協奏曲》イ短調作品16が演奏されている。グリーグ Edvard Hagerup GRIEG (1843~1907) は既に1875年にノルウェー音楽の代表者としてスヴェンセン Johan Severin SVENDSEN (1840~1911) とともに『ル・メネストレル』誌上で紹介されており、その作品は「極めて優れた個性 (personnalité très-distinguée)」<sup>1432</sup>を示すものと評されている。1878年7月24日に行われたパリ万博では室内楽コンサートでグリーグの《ヴァイオリン・ソナタ第2番》作品13がスヴェンセンの作品とともに演奏されたことは<sup>1433</sup>、パリにおけるグリーグの知名度を高める新たな契機となった。1886年にグリーグは再び『ル・メネストレル』誌上でスヴェンセンとともに紹介された。今度は「スカンジナビアのショパン (un Chopin scandinave)」<sup>1434</sup>と呼ばれ、ここでスヴェンセンとの比較において一層「国民的 (national)」な作風の作曲家と見做された。

ピアノ教授もグリーグに無関心ではなかった。ディエメールはラムルーの指揮で1885年2

<sup>1428</sup> G. MORSAC, « Concerts et soirées », *Le Mén.*, 51<sup>e</sup> année, n° 10, le 8 fév. 1885, p. 80. 予告の記事は前号の次の箇所に掲載されている。Anonyme, « Concerts et soirées », *Le Mén.*, 51<sup>e</sup> année, n° 9, le 1<sup>er</sup> fév. 1885, p. 72.

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 79; Anonyme, « Concerts et soirées », *Le Mén.*, 51<sup>e</sup> année, n° 11, le 15 fév. 1885, p. 87. この号には同月11日と14日にはエラル社のサロンでも演奏会を開くとの告知も出ている。

<sup>1430</sup> Cf. 本論文 I-10-2-2-3.

<sup>1431</sup> フランソワ・ルシュール、『伝記 クロード・ドビュッシー』 笠羽映子訳、東京：音楽之友社、2003年、44頁。原書は右の通り。François LESURE, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994.

<sup>1432</sup> Adolphe JULLIAN, « La musique en Norvège Johan Svendsen et Edvard Grieg », *Le Mén.*, 41<sup>e</sup> année, n° 45, le 10 oct. 1875, p. 357.

<sup>1433</sup> Cf. 井上さつき、『音楽を展示する——パリ万博 1855-1900』 東京：法政大学出版、2009年、196頁。

<sup>1434</sup> Camille BENOIST, « La musique norvégienne. Johan Svendsen et Edvard Grieg (suite et fin) », *Le Mén.*, 52<sup>e</sup> année, n° 31, le 4 juill. 1886, p. 248.



月 1 日に《ピアノ協奏曲》作品 16 を弾いている<sup>1435</sup>。この協奏曲は 1888 年 2 月 1 日にもラムルーの演奏会のプログラムに組み込まれ、マルモンテルのクラスで 1882 年に 2 等賞を得たジャンサレル Jacques-René CHANSAREL (1864~1945) がこの作品を演奏した。1889 年に取り上げたド・ベリオは、これらの上演に少なからず影響されてグリーグの作品を選曲したものと思われる。

以上にみたように、この世代の作曲家による作品の多くはピアノ教授たちが献呈を受けたか、同時期に演奏に触れたと思われる作曲家のものである。ピアノ科は、若い世代の作曲家の作品を通して、控えめではあるが同時代の潮流を取り入れていたことが分かる。

### 5-3. まとめ

1870 年代から 1880 年代にかけての定期試験曲目にみられる傾向は、次の 3 点に整理することができる。1) 主要ジャンルを代表する作曲家の確定と規範性の強化、2) 歴史的多様性追究よりも個性・「天才性」を重視する傾向、3) 新時代の規範の模索。

#### 5-3-1. 主要ジャンルを代表する作曲家の確定と規範性の強化

1870 年代から 1880 年代にかけて、演奏曲目のレパートリーにおいては協奏曲とソナタの 2 ジャンルの合計がすべての記録件数の過半数を占めた。とりわけ「協奏曲」に対して「ソナタ」は完全な優位を占めるようになり、この傾向は、1870 年代から 1880 年代にかけて次第に強まった。ジャンルを代表する作曲家は 1860 年代から定まり始めていたが、1871 年以降、各ジャンルの代表者はますます絞られていく。この 20 年間に於いて、ソナタにおいてはベートーヴェンとヴェーバーが (1880 年代にはショパンも加わる)、協奏曲においてはショパンがジャンルを代表する作曲家となった。1870 年代まで比較的大きな割合を占めていたフンメルとエルツは、1880 年代には両ジャンルにおいて大幅に減少した。1840 年代以来、両ジャンルの規範的作曲家であったフンメル、エルツの権威は次第に失われていった。

しかし、ソナタと協奏曲がこの時期のレパートリーの大部分を占めたとしても、ジャンルの多様性が失われたわけではなかった。1860 年代に記録されたジャンルで 1870 年代に消えたジャンルは「幻想曲 2」のみであり、反対に「バラード」、「スケルツォ」、「トッカータ」、「ラブソディ」が新しいジャンルとして記録された。オペラの主題に基づく幻想曲がレパートリーから完全に外されたことは、作品についての価値基準の大きな変化を示している。この種の幻想曲は、必ずしも軽いジャンルと見做されていたわけではない。実際、マルモンテルは『著名なピアニストたち』の中で次のように書いている。

しかしながら、良い幻想曲を書くことは容易ではない。扱われる楽想の選択、それらの連続性、配置、いくつかのモチーフに割り当てられた重要性、挿入楽節の面白み、様々な着想が互いに結びつく手法、入念に調整された対比の効果、巧みに濃淡の付けられた効果は、作曲家の側に少なからぬ機転、巧みな手腕、創意工夫を要するものである<sup>1436</sup>。

マルモンテルはそれでもなお、このジャンルが廃れた原因を趣味と流行の変化に見出し、へ

<sup>1435</sup> HIPPOLYTE BARBEDETTE « Concerts et soirées », *Le Mén.*, 51<sup>e</sup> année, n° 10, le 8 fév. 1885, p. 79.

<sup>1436</sup> « Et pourtant ce n'est pas chose facile d'écrire de bonnes fantaisies. Le choix des idées traitées, leur succession, leur agencement, l'importance donnée à certains motifs, l'intérêt des épisodes, la façon dont les pensées se relient entre elles, les contrastes » bien ménagés, les effets bien gradués demandent de la part du compositeur beaucoup de tact, d'habileté, d'ingéniosité. » *PC*, p. 163.

ラー、プリュードン、シューマン、ビゼーの性格的な作品がこれに取って代わったとしている<sup>1437</sup>。さらに彼は「効果よりも着想を高く位置づけるすべての作曲家はあの古びた紋切り型の表現を捨て去り (tous ceux qui mettent l'idée au-dessus de l'effet, ont abandonné l'ancien cliché)」、「表出的な芸術、[音の] 彩色法に著しい進歩 (un progrès immense dans l'art expressif, dans la science du coloris)」がもたらされたと述べている<sup>1438</sup>。マルモンテルが指摘する趣味の変化とは、物質的で外面的と見做された「効果 (effet)」よりも内面的な「着想 (idée)」を重視するようになったことを指していたのである。実際、「性格的作品」は 1880 年代には「フーガ」よりも重視されるジャンルとなり、ショパン、シューマンがこのジャンルを代表した。

新たに記録されるようになったジャンルの中でも「バラード」、「スケルツォ」の大半はショパン、「ラプソディ」はリストによって占められており、彼らは新しいジャンルの代表者として規範的価値が与えられた。

その一方で、伝統的なジャンルであり続けた「フーガ」においては、バッハの規範化が完全なものとなった。バッハのフーガの高い位置づけは、一方では分析の対象となることで強化された。ピアノで多声音楽を演奏する際に必要となる同鍵上での指の置き換え、親指以外の指の交差など変則的な技術のみならず、主唱、対唱、嬉遊部における動機の展開を完全に理解することの重要性が、ル・クーペの《平均律クラヴィーア曲集》の抜粋に基づく分析的な総譜の出版によって強調された。バッハのフーガは、19 世紀のチェルニー、メンデルスゾーン、ルービンシテイン、サン＝サーンスらのピアニスティックな「自由な形式による」フーガとの対比においても、その規範性が強調された。マルモンテルは「自由な」フーガを認めた上で、現代の作曲家が、バッハのようなフーガを書くことは却って「危険は試み」であると注意を促した。バッハのフーガは「自由なフーガ」との対照においても完全な模範としての位置が標定された。

1870 年代以降、「編曲」ジャンルの重要性が次第に増大したことも注目すべき動向である。ここでもっとも重視されたのはリストによるバッハ、ヴァーグナー、メンデルスゾーン、シューベルト等の作品の編曲であった。バッハのオルガンのための前奏曲とフーガ (S 462) のピアノ用編曲は、ピアノ演奏の「現代的」効果とバッハのフーガの規範性を両立するものとして受容された。リストに続いてタウジヒ、ピエルネ、ブロックのバッハ編曲が、ピアノ科におけるオルガン作品受容の一翼を担った。ヴァーグナーの編曲は 1881 年以降に演奏されるようになったが、音楽院に本格的に導入されたのは 1887 年以降、教授たちの世代交代が生じた後のことである。ピアノ科におけるヴァーグナー編曲の受容が 1880 年代に始まったのは、パドルー、コロヌ、ラムルーの演奏会でヴァーグナー作品が取り上げられたことだけでなく、1883 年 12 月 23 日に行われたパリ音楽院演奏協会で初めてヴァーグナーの作品 (《タンホイザー》から抜粋された「行進曲」) が演奏されたことも一つの契機となっている。リストの編曲作品は、ピアノ科に同時代の作品が導入される上でも重要な役割を果たした。

### 5-3-2. 歴史的多様性の追究から「天才的」個性の強調へ

演奏される曲目が各ジャンルにおいて特定の作曲家に集中する一方で、1860 年代から 1870 年代にかけて顕著に見られたレパートリーの歴史的多様性は制限された。1860、1870 年代の鍵盤音楽探究の成果が次第にレパートリーに反映されなくなった代わりに、今度はジャンル・世代を代表する少数の作曲家の個別研究に関する知識が深められ、彼らの作品の創作史における重要性が重視され、それぞれの時代を代表する個性として彼らに特権的な地位が与えられた。

1870 年代、1880 年代を通してもっとも大きな割合を占めたのは 1810 年代生まれ、次いで 1770

<sup>1437</sup> Ibid.

<sup>1438</sup> Ibid.

年代生まれの作曲家だった。これら両世代の作曲家の記録件数は1870、1880年代に過半数を占めた。1810年世代はショパン、1770年世代はベートーヴェンが代表者となった。ショパンは協奏曲でもっとも重要な位置を占め、「ソナタ」、「バラード」、「性格的作品」（とくに即興曲とノクターン）、「スケルツォ」、「舞曲」（とくにポロネーズ）の各ジャンルでも中心的なレパートリーとなった。これは、1860年代にマルモンテルの『エコール・クラシック』におけるショパン作品の幅広い出版の成果とみることができるだろう。同時に、ショパン作品の受容拡大は、1860年代にショパンに認められた物質的効果を精神化・理想化する「詩人」としてのショパンの個性を広く定着させることに繋がったと考えられる。

ひとたびショパンに不動の地位が認められると、今度はシューマンの作品の価値が問題にされるようになった。シューマンに対しては全体的な評価は保留されたものの、記録件数は1870年代から1880年代にかけて着実に増加し、幾つかの作品（とくに作品13、16、22、26）は「均衡」、「多様性の中の統一」といった様式上の観点、および「情熱的で色彩豊かな楽想」、「詩的感情」といった言葉で表現される内面的な美質によって高い価値が与えられた。

シューマンより記録件数こそ少ないものの、この世代でヘラーが果たした役割も重要である。ヘラーは、この世代の存命者の代表であった。1860年代に引き続き、フェティスやマルモンテルによって「頹廢」が指摘される同時代において従うべき規範的作曲家としての地位がヘラーには保証された。ヘラーは性格的小品集、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、ヴェーバー、ショパン、シューマンの作品の枠組みや素材を用いて幻想曲や変奏曲、性格小品集を作曲することによって先人の権威を内在化し得た点で、生きた古典的作曲家としての格が認められた。ヘラーが同時代のパリに生きる作曲家であることは、ピアノ科の生徒にとっても大きな影響力をもったと考えられる。

ヘラーよりもさらに記録件数は少ないものの、リストの作品が記録され始めたことは重要な事実である。ゾィメルマン、マルモンテル、ル・クーペらは折衷主義を標榜していたにも拘らず、定期試験の記録にリストの作品は見出されなかった。音楽院がついにリストを受け入れたのは、同時代のレパートリーを積極的に取り入れていたマチアスだった。ロッシーニのサロンでプランテやディエメールらピアノ科出身者がリストと交流することを通して、伝説的な音楽家となっていたリストの作品を彼らが演奏したことが、リストの安定的な受容への道を拓いた。リストの作品は、フランスにおいてその作品を演奏するリスト以外のピアニストを獲得した時に初めてピアノ科のレパートリーとなった。換言すれば、リストの作品が音楽院出身者によって演奏されたということは、それが「あらゆる流派の原理の埒外」<sup>1439</sup>にあるとされたリスト演奏から、ピアノ科の教育的枠組みの中で培われた演奏に移されたということである。リストの作品はまさに、反「流派」（仏語では「*anti-école*」と表現できるだろう）から「流派」に置換されることで初めて、理解可能な個性としてピアノ科のレパートリーに加わることができたのである。

1770年代生まれの作曲家における大きな変化は、フンメルの記録件数の後退である。1860年代にはソナタにおいてベートーヴェンが規範的な作曲家となったように、フンメルは協奏曲において規範的な地位を認められていた。ところが、ショパン受容の拡大に伴って、とりわけフンメル協奏曲の記録件数は次第に減少し、1880年代には10件未満しか記録されなくなった。ソナタは協奏曲ほどまでは減少しなかったにせよ、このジャンルにおいてはベートーヴェンが圧倒的に大きな割合を占めた。この差は、両者の比較に基づく判断に由来している。ル・クーペは、ベートーヴェンのソナタがピアノ的な書法よりも管弦楽的な響きと構想を優先させていることを強調し、重視した。これは、演奏者（兼作曲家）個人の技量、ヴィルトゥオジテ

<sup>1439</sup> Cf. 本論文 II-2-3.

ィを判断基準とする旧来の視点はもはや重要性を失い、書かれた作品の様式を分析的に評価する視点に取って代わられていったことを示している。とはいえ、マルモンテルが述べたように、作曲様式に関してはフンメルにも高い価値が与えられていた。両者の違いを決定付けたのは、ベートーヴェンに認められた「創造的発想の才」、「靈感のはずみ」、「天才」といった言葉で表現される精神的特質だった。対するフンメルの様式を支えるのは「学識」であり、その独創性は努力によって培われたものと見做されるようになった。

ベートーヴェンのソナタに創造性の優越を認める教授たちの言説の根拠は、発展的なジャンル史観に求められたと考えられる。マルモンテルはエマヌエル・バッハとクレメンティが「現代的」ソナタの成立に貢献したことに触れ、ソナタが自由で多様な創造の場となったとして次のように述べている。

エマヌエル・バッハとムツィオ・クレメンティはソナタの厳格なまでに学的な性格を変化させ、旋律線の定型を変容させ、ひたすら和声に凝る代わりに理想的な靈感を吹き込み、それまでは舞台作品だけに用いられた楽想を活用しつつ、室内楽、およびとりわけピアノのために新しい技法を創り出した。それは、実をいえばいしへの大家に由来するものではあるが、そこでは堅苦しい定型から解放された音楽的靈感が自由に躍動し、形式のこの上ない多様性によって堂々とその個性を主張している<sup>1440</sup>。

この文脈にベートーヴェンを当てはめれば、彼はマルモンテルを困惑させた後期ソナタに至るまで、自由で多様でソナタというジャンルの可能性を極限まで発展させた作曲家ということになる。フンメルとベートーヴェンそれぞれの作品の価値付けは、レンツがそうしたのとは異なり、作品同士の絶対的な比較だけでなく、ベートーヴェンのソナタの位置と重要性を歴史的に標定しようとする言説を背景として行われた。

ベートーヴェンに先立つ世代の作曲家は、1860年代以降、取り上げられる人数が減少し、この時代のレパートリーには多様性が失われていった。1860年代以前に生まれた作曲家については、ファランク夫人やメローのエディションが出版されていたにも拘らず、それらの成果が定期試験のレパートリーに与えた影響は限定的であった。クラヴサンのための作品については、装飾音とピアノの関係が問題視されたのがその要因である。メローは1860年代に、クラヴシニストの作品を「有用性」という観点から装飾記号を音符に書き直したが、一方マルモンテル、ル・クーペは、ピアノで演奏する場合には時に装飾を省略することを推奨した。クラヴサンという楽器の必然性が作曲家に書かせた装飾音にはピアノ上ではその存在根拠をもたない、というのがその理由であった。一方、1870年代においてヘンデルとバッハは、パリにおける声楽作品の上演頻度と関連文献が増加するにつれて、定期試験でも比較的多く演奏されている。ベートーヴェンとフンメルが比較されたように、バッハとヘンデルに対しても比較に基づく価値付けが行われた。バッハをヘンデルより重視する根拠は、ここでもまた作曲様式の多様性から認識された「尋常ならざる規模の精神 (esprit d'une envergure extraordinaire)」<sup>1441</sup>に求められた。定期試験のレパートリーにおいては、1870年代には《平均律クラヴィーア曲集》に留まらないバ

<sup>1440</sup> « Emmanuel Bach et Muzio Clementi, en modifiant le caractère rigoureusement scientifique de la sonate, en transformant les formules en traits mélodiques, en substituant l'inspiration idéale aux recherches exclusivement harmoniques, en mettant en œuvre des pensées musicales, réservées jusque-là aux compositions dramatiques, ont créé, pour la musique de chambre, et tout particulièrement pour le piano, un art nouveau, procédant, à vrai dire, des maîtres anciens, mais où l'inspiration musicale émancipée des formules scolastiques se meut librement, affirme victorieusement son individualité par la souveraine variété des formes. » *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>1441</sup> Cf. 本論文 II-5-2-4-1。

ッハ作品の受容が見られた（とくにBWV 971、903）。バッハについては、上述したマルモンテルやル・クーペの言説を通して、とりわけ分析・学習対象である模範的なフーガの作者として、またこれらの世代の権威的の代表者としての役割が強調された。一方で、この世代に属する他の作曲家の記録件数は減少し、1880年代にはレパートリーの歴史的多様性は見られなくなった。

同じことは、1700年から1760年代生まれの作曲家についても言える。1870年代には、取り上げられる作品がモーツァルトの作品に集中した。ソナタ（とくにK 310、332）、協奏曲（とくにK 466）を中心とした作品を通して、モーツァルトは古典的「単純さ」と「純粹さ」を体現する代表的作曲家として位置づけられた。一方で1870年代には、ドゥシーク、クレメンティ、ハイドン、C. P. E. バッハを初めとする12名の作曲家の作品が取り上げられていたが、1880年代には5名しか記録されなくなった。こうした歴史的多様性の後退は、1886~1887年における教授の世代交代に伴い、過去・同時代から多くの優れた要素を選択し、優れたものを抽出して一つの体系を構築するという折衷主義的の観点が失われていったことを示している。

1780年代生まれの作曲家については、ヴェーバーへの集中が極めて顕著になり、記録件数においても同世代の他の作曲家を圧倒的に凌いだ。マルモンテルは既に1860年代、彼のソナタに見出していたヴェーバーの「ロマン主義的」特質をヴェーバーの生涯、作品全体に敷衍し、伝統に基づく刷新を実現した「真のロマン主義者」と彼を見做した。一方フィールドについては、1860年代には協奏曲において「純粹さ」が認められていたが、この属性はモーツァルトに帰されるものとなった。フィールドが専らピアノ以外のジャンルでヴェーバー以上の歴史的评价を得られなかったことも、フィールド作品の記録数減少に結び付いている。フィールドに与えられた地位は、ノクターンにおけるショパンの先駆者というものであり、協奏曲においては「現代的な」ピアノ協奏曲の先覚者であるものの、第5番以後は発展性を失ったものと見做された。さらにマルモンテルがフィールドの道徳的欠点を強調したことも、教育的枠組みにおけるフィールド受容に影響を与えた。一方、リースについてはそうした人格上の問題は指摘されず、独創性は認められたがベートーヴェンに見出された「崇高」、「純粹」といった普遍的理念、あるいはフンメルの評価を支えた「学識」には及ばない「中庸」な作曲家として位置づけられた。

1790年代生まれの作曲家の代表者は、1870年代にモシェレスからシューベルトへと移行した。シューベルトの記録は、1860年代には性格的小品に限られていたが、1870年代には大規模作品（ソナタ、幻想曲）が取り上げられるようになった。とはいえ、その受容はシューベルトに対する教授たちの評価の曖昧さを示している。1870年代にはソナタが比較的重視されたが、1880年代にはソナタよりも幻想曲に重点が置かれた。この変化はおそらく、歌曲作曲家として認識されていたシューベルトの大規模器楽作品に指摘された「冗長さ」が、音楽院のソナタ観には合致しなかった反面、幻想曲というジャンルの枠内でなら受容可能であるという認識がもたれるようになったからだと思われる。モシェレスを、マルモンテルは人格的にも様式の観点からも高く評価していたが、新しい作品を取り入れる若い世代の教授たちは1870年のモシェレスの死後、彼の作品を顧みなくなった。同じことは、1862年に没したマイヤーにも当てはまるだろう。一方でチェルニーは、様式というよりはメカニズムの観点から、主に《練習用大ソナタ》作品268が実用的観点から重視され、1880年代まで安定的な頻度で演奏された。

1800年代生まれの作曲家については、メンデルスゾーンの支配的な傾向とエルツ作品の記録件数の著しい減少によって特徴づけられる。メンデルスゾーンの生涯と作品全体を見渡す研究や書簡の出版を背景としつつ、協奏曲（作品25）を筆頭に、変奏曲（作品54）、無言歌集（作品19、30、62、67）をはじめ、ほとんどのジャンルの作品が記録された。とりわけ楽章間の切れ目なく演奏される協奏曲は、ヴェーバーの《コンツェルトシュトゥック》との類比から、形式的な例外性にも拘らず新しい規範として繰り返し演奏された。一方、エルツは退職とともに

その協奏曲が急速に演奏されなくなった。1871 年以降、国民音楽協会でサン=サーンスを初めとする中堅世代が国際的な名声を博し、新たなフランス楽壇の代表者となっていったことが主因と考えられる。

### 5-3-3. 新時代の規範の模索

ピアノ科の定期試験レパートリーには、1820 年代以降に生まれた中堅・若手作曲家たちの作品が積極的に導入された。これは、普仏戦争後のフランスにおいて新しいピアノ音楽のカノンを模索する動向とみることができる。

1820 年代生まれの作曲家では、1860 年代に引き続きマチアスの作品が多く記録されたが、ソナタ（作品 20、35）以外にも複数のジャンルが記録されるようになり、これらの作品はマチアス以外の教授のクラスでも取り上げられた。とりわけソナタは、その入念な展開によって分析対象としての教育的意義が認められた。シュルホフは、ソナタ（作品 37）を中心にヴェーバー、ショパン、シューマンの美点を備えた「現代的古典」としての地位を 1880 年代まで保った。マチアス、シュルホフに続いて 1870 年代、新たな規範と見做されるようになったのは外国人のルービンSTEIN だった。教授たちは彼の演奏と作品の両面を非常に高く評価し、第 1 ソナタ（作品 37）を中心に彼の作品を生徒に弾かせた。

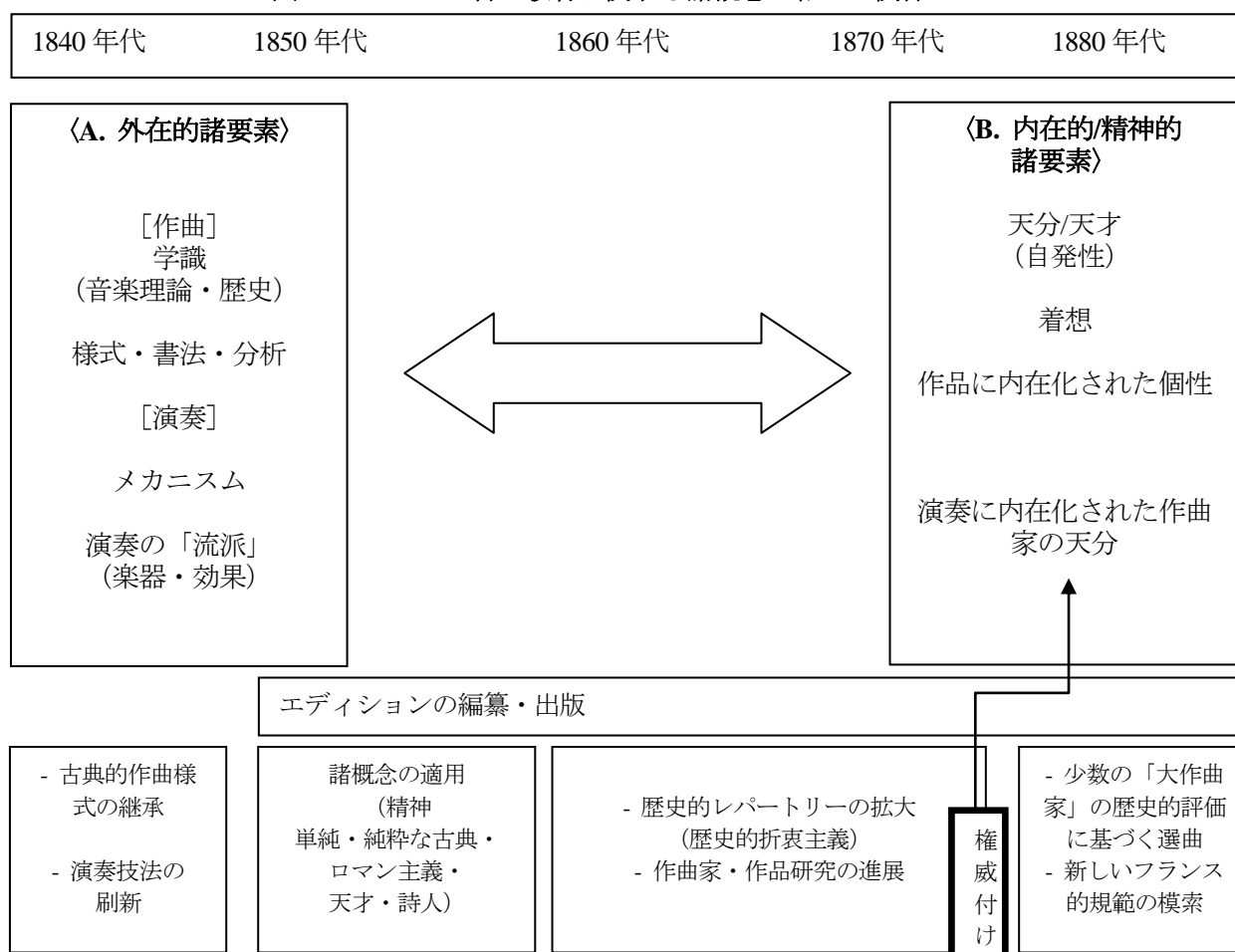
1830 年代生まれの作曲家では、国民音楽協会の担い手サン=サーンス、ギローを中心に受容が進んだ。中でもピアノ科にもっとも重要かつ新しい潮流をもたらしたのはサン=サーンスだった。彼はフランスの協奏曲作曲家としては、1870 年代から 1880 年代にかけてポスト・エルツの地位を不動のものとした唯一の作曲家だった。《ピアノ協奏曲第 2 番》作品 22 は急速にエルツの協奏曲に取って代わり、独奏曲においても練習曲集（作品 52）、1884 年にコンクール課題曲となった《アレグロ・アパッショナート》作品 70 が定着し始めた。ギローの作品では、《演奏会用アレグロ》が 1880 年代に急速に定期試験のレパートリーに定着した。夭逝したビゼーの作品は主に友人のドラボルド、師マルモンテルによって高く評価され、《半音階的変奏曲》がたびたび演奏された。一方、ドイツの存命作曲家ブラームスの作品はパリで室内楽、協奏曲が演奏されていたものの、定期試験のレパートリーには定着しなかった。

1840 年代以降に生まれたさらに若い世代に関して、もっぱら教授たちを取り巻く若い音楽家の作品によって占められ、大部分は 1880 年代に記録された。ベートーヴェンより前に生まれた世代の作曲家の実人数が 1880 年代に減少した反面、教授たちはかつての生徒や現役の学生の作品を取り上げた。これらの作品の作曲者は音楽院在籍者・出身者であり、非音楽院出身者であるフォーレ Gabriel FAURÉ（1845~1924）の作品は未だレパートリーには現れていない。一方、グリーグ、チャイコフスキーら外国の作曲家の受容は、パリ万博によって促進された 1870、1880 年代のパリにおける国家間の音楽的交流の影響を反映している。

## 第2部の総括

最後に、1840年代から1880年代までの各年代を特徴づける要素を図示しながら、定期試験レパートリーの変遷と意義を概念的に総括する。第1章から第5章を通して定期試験曲目の変遷を明らかにしながら、作曲家、作品、演奏に関する様々な概念が教授や同時代の批評家たちによって提示された。次の図が示すように、これらの概念は大きく「A. 外在的諸要素」と「B. 内在的/精神的諸要素」の2つのカテゴリーに分類することができる。

図 II-6-1. ピアノ科の教育に関する諸概念と相互の関係



「外在的諸要素」のカテゴリーには、次の諸概念が含まれる。まず、書かれた作品のレベルには①客観的知識としての学識（具体的には和声、対位法、フーガなどの作曲理論）、②作曲手法としての様式、書法、またその構造を把握する手段としての分析が挙げられる。次いで演奏のレベルには、③演奏の身体的技術としてのメカニズム、④集団的演奏様式としての「流派」が含まれる。1840年代において諸概念を代表するのはフンメルとターレブルクである。前者は協奏曲とソナタを代表する作曲家だった。ヅィメルマンは彼のソナタを交響曲として理解すべきだと考え、この教授がフンメルのソナタを作曲様式上の模範と見做した<sup>1442</sup>。この時期にフンメルのソナタが重視されたのは、その個人様式に基づいてというよりは、むしろフンメルのソ

<sup>1442</sup> Cf. 本論文 2-1。

ナタが普遍的な作曲原理を代表していると考えられたからである。ヅィメルマンはフンメル  
のソナタを総譜に起こすことを勧めたが、ここで彼は、ル・クーペがバッハのフーガを総譜にし  
て提示したのと同様、各声部に注目しながら分析的に楽譜を読むことを学習者に促している。  
ここでは、未だ作曲家の個人様式は問題にされていない。個人様式が意味をもつのは、むしろ  
演奏様式においてであった。演奏の側面に関しては、タールベルクがもたらした新しい演奏手  
法をピアノ科の教育システムに同化することが優先的課題になった。これは、いかに楽器の歌  
唱的旋律を中声域で効果的に響かせることを目的とした書法上の刷新であると同時にメカニ  
スム上の革新だった。旋律のフレーズと鍵盤の全体を活用する技巧を両立させるために、1840  
年代には新しい奏法の整理が進んだ。この状況下では、メカニスムの克服が教育上の大きな課  
題として認識された。定期試験において、ソナタよりも概して技巧的な協奏曲が重視される傾  
向もこの文脈で理解できる。こうした状況から、技巧の修得自体が一つの主要な目標たりえた  
のである。

カテゴリーA を主要目的とした教育の傾向から、カテゴリーB に示す内在的要素を指向する  
傾向への変化が 1850 年代から次第に顕在化し始めた。このカテゴリーではまず「天分／天才」、  
「自発性」、作曲家の「着想」、「作品に内在化された個性」といった、作曲者ないし作品の属性  
を示す語が含まれる。次に演奏に関しては、「演奏に内在化された作曲家の天分」と呼ぶべき演  
奏／演奏者の属性が挙げられる。

カテゴリーB が優位になっていく重要な契機となったのが、1850 年代から 1860 年代の間に  
教授たちが出版した「古典的」作品のエディションだった。1 つのシリーズに過去の様々な作曲  
家の作品を収録することを通して、作曲家のヒエラルキーが作られ始めた。とくにマルモンテ  
ル、ル・クーペの実用的エディションにおいて、彼らは註釈でモーツァルト、ベートーヴェン、  
ヴェーバー、ショパンの作品について「単純」、「純粹」、「天才」、「崇高」、「詩的理想化(poétisation)」  
という理念を強調した。彼らの作品は、作曲家に帰されるこれらの理念の反映と見做された。  
こうした語は、彼らの作品を作曲様式の模範としてではなく、模倣不可能な天才的な個性とし  
て提示するために用いられている。

一方で、1860 年代からはメローとファランク夫妻によって歴史的鍵盤音楽のレパートリーが  
追究され、定期試験のレパートリーには時代的な拮抗りがもたらされた。この歴史的折衷主義  
は、それぞれの時代において高次の美を表象する作曲家の作品を見出そうとする努力であった。  
しかし、作曲家・作品研究と並行して行われたこの歴史的レパートリーの探究は、フランスの  
クラヴィニストの「発見」などを通して、部分的にしかカノン形成に貢献しなかった。むしろ、  
教授や批評家による作曲家についての解説は、作曲家同士の比較に基づいて作曲家を階層化し、  
少数の作曲家を権威付けるための根拠として利用され、ヘンデルよりもバッハが、ハイドン、  
ドゥシークよりもモーツァルトが、フンメルよりもベートーヴェンが、リースよりもフンメル  
が、フィールドよりもヴェーバーが高く位置づけられた。とりわけマルモンテルの『著名なピ  
アニストたち』、『管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』は、単なる回想録ではなく、作曲家  
の歴史的評価を明確化するための言説として読むことができる。ここでの階層化は 1880 年代に  
決定的なものとなり、同年代にはジャンル・世代を代表する少数の作曲家によってレパートリ  
ーが構成されるようになった。

このように 1850 年代以降の流れをみると、カテゴリーB の諸要素は知識によって強化される  
ことで、次第にもっとも重要な理念的目的に高められていったことが分かる。同時に、カテゴ  
リーA の諸要素は目的ではなく手段として位置づけられるようになった。演奏の観点から見れ  
ば、分析的な視点は単なる構造理解を目指すのではなく、作曲家のいっそう抽象的な「着想」  
や「天分」といった、いっそう抽象的な理念に到達するための知性を陶冶する過程として位置



づけられたと考えられる。だとすれば、作品の分析的な理解を前提とした演奏は、それ自体が規範的作品に認められた理念を表象するものとして権威をもつようになるはずである。このためには、物理的な難点を克服し、自在なメカニズムを獲得することが最低限の条件となり、これを修得し分析的、歴史的な理解に基づく演奏をすることで、作曲家の権威は演奏者に帰属するようになる。

半世紀に亘る定期試験のレパートリーの変遷は、ピアノ音楽においてピアニスト兼作曲家の演奏様式によって規定されていた19世紀前半の価値基準が、書かれた作品とその作者の権威によって規定される価値基準への移行を示しており、現代的なピアニスト像の成立プロセスを明確に示すものであるといえる。

ところで、ここにはまだ解決しなければならない問題が残されている。なぜ、19世紀後半に急速に作品の精神性が至上の価値基準となったのだろうか。19世紀前半に教育を受けたピアノ科の教授たちは、どのような思想的環境の中でこのような理念を教育にもち込んだのだろうか。この問題に答えるべく、第3部では、マルモンテルを中心に、教授を取り巻いていた思想的環境を明らかにする。



## 第3部

フランスの「音楽美学」とピアノ教育

——V. クーザンとマルモンテルを中心に——



## 第1章 『基礎概念』執筆の動機と目的

第2部では、定期試験におけるレパートリーの変遷を観察しながら、1840年代から1880年代にかけて、作品の選択基準が、次第に作曲家、作品の精神的特質に求められるようになる傾向を明らかにした。第3部では、この時期のフランスで音楽作品の精神的特質に注目する言説が多く生み出され、強化された要因を、当時の大きな思想的枠組みのなかで捉える。第3部を開始する第1章では、まず、音楽を学問的に扱う諸領域（歴史、理論、美学）とピアノ科との関係を知る手がかりとして、マルモンテルの著作『音楽美学の基礎概念と諸芸術における美に関する考察』<sup>1443</sup>（以下『基礎概念』と略す）を取り上げ、第3部で扱う主題を焦点化する。

マルモンテルは、1848年8月にパリ音楽院ピアノ科男子クラスの教授に就任してから、1887年10月に退任するまでの間、他のどの教授よりも多くの著作を残した。1876年以降次々出版された彼の著作物は、彼の多年に亘る教育、読書経験に基づく知識を反映しており、世紀後半の音楽院ピアノ教育における思想的背景を研究する上で、主要な手がかりとなる。ここで、彼の著作全体における『基礎概念』の位置を理解しておくために、以下に彼の著作のタイトルを初版年代順に提示する。

1. 『古典的および現代的ピアノ技法——テクニック教育と美学に関するある教授の助言』（1876、以下『ピアノ技法』と略す）<sup>1444</sup>
2. 『ピアノ教授の手引き——古今の大家による精選された教程、練習曲、作品の論理的・グレード順総覧』（1876）<sup>1445</sup>
3. 『シルエットとメダイヨン——著名なピアニストたち』（1878）<sup>1446</sup>
4. 『シルエットとメダイヨン——管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』（1880）<sup>1447</sup>
5. 『シルエットとメダイヨン——同時代のヴィルトゥオーゾたち』（1882）<sup>1448</sup>
6. 『音楽美学の基礎概念と諸芸術における美に関する考察』（1884）
7. 『ピアノとその諸起源——作曲家とヴィルトゥオーゾの様式に対するピアノ製造の影響』（1885）<sup>1449</sup>

このうち、1と2は教育の実践的側面から書かれた教育指南書、3~5は音楽家の回想的評伝、6は、音楽を中心としつつも芸術全般における美学的諸問題に関心を向けた論考、7はピアノ製造とピアノ音楽の変遷を要約した一つの歴史書である。このうち、1と6は作品、演奏における表現や様式、美に関する考察を含んでいる。とくに、1で部分的にしか扱われなかったこれらの視点は、6で学問的見地から掘り下げられている。

本章では、『基礎概念』の献辞と序文から、この書物の刊行目的と執筆背景を明らかにし

<sup>1443</sup> EEM.

<sup>1444</sup> ACMP.

<sup>1445</sup> *Id., Vade Mecum du professeur de piano : catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains*, Paris, Heugel, 1876, II-187 p.

<sup>1446</sup> PC.

<sup>1447</sup> SV.

<sup>1448</sup> VC.

<sup>1449</sup> *Id., Histoire du piano et de ses origines : Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris, Heugel et fils, 1885, XV-464 p.

た上で、マルモンテルによって用いられた「美学」という用語の射程を捉える。ここでは、『基礎概念』以外にもフェティスを初めとしたその他の著者の発言を引用しながら、ウィーン大学でハンスリック Eduard HANSLICK (1825~1904) によって礎が築かれ、次いでアー ドラー Guido ADLER (1855~1941) が体系化の指針を示した体系的学問としての「音楽学 (Musikwissenschaft)」が不在であった当時、音楽と学問がいかに関連づけられていたのかを検討する。

### 1-1. 献辞

マルモンテルは『基礎概念』の冒頭にル・センヌという人物へ献辞を置いている。彼は、そこでル・センヌが音楽家列伝シリーズ『シルエットとメダイヨン』に協力してくれたことを謝している。この人物はおそらくマルモンテルの養子で父と同じく 1901 年にパリ音楽院ピアノ科教授となるアントナン・マルモンテル Antonin-Émile-Louis Corbaz MARMONTEL (1851~1907) の友人で、著述家・舞台音楽批評家のカミーユ・ル・センヌ Camille LE SENNE (1851~1931) である。献辞における次の一節は、マルモンテルのサークルで日常的に美学的な問題が議論の俎上に載せられていたことを窺わせる。

本書は、あのくつろいだ談義の反響である。あれらの談義のなかで、我が精神的同僚たる親愛なるアントナン、友たるドラボルドは、芸術のための芸術、劇についての感情、交響楽、「喜劇の作用」といった永遠の問題について、筆者と繁く論議した。これらの最たる論点は代わる代わる互いに密接に触れ合ったり反発し合ったりした。

本書は徹頭徹尾、私自身に他ならないが、同時に、[ともに議論した] 貴方がた全員でもある。我が親愛なるル・センヌ殿、私はこう確信している。本書を貴方に献呈すると同時に、我々がともに過ごした小憩の折、気取らない寸言として、つまり我々の日々の文筆および芸術上の務めを彩るかりそめの花として美学的な議論が盛りを迎えた時に、私とともに心から仲睦まじく本書について考えてくれたすべての人に、私は本書を捧げるのだ、と<sup>1450</sup>。

このように『基礎概念』はマルモンテルが個人的に読書を通して培った知識のみならず、公私に亘るピアノ教授活動の傍らでル・センヌ、音楽院ピアノ科の同僚ドラボルド<sup>1451</sup>、ピアニスト兼作曲家で後に音楽院教授となる息子アントナンらと交わした論点を含んでいる。これは、音楽院のピアノ教育と美学の接点を示す証拠であり、この著作を単にマルモンテル

<sup>1450</sup> « Il [ce livre] est l'écho de ces causeries intimes où mon cher Antonin, mon spirituel collègue et ami Delaborde, se sont joints si souvent à nous pour traiter l'éternelle question de l'art pour l'art, du sentiment scénique, de la symphonie et de "l'opération comique", tous ces extrêmes, qui tour à tour se touchent et se repoussent par tant de points.

Ce livre est moi-même tout entier, mais il est aussi vous tous. En vous le dédiant mon cher Le Senne, je suis sûr de l'adresser à tous ceux qui l'ont pensé avec moi dans la cordiale intimité de nos courts moments de repos, à l'heure où la discussion esthétique s'épanouit comme la formule sans prétention, la fleur passagère de notre double tâche quotidienne, littéraire et artistique. » *EEM*, p. I-II.

<sup>1451</sup> ドラボルド Élie-Miriam-Éraïm DELABORDE (1839~1913) はフランスのピアニスト兼作曲家で、1848 年、マルモンテルとともに恩師ヅィメルマンの後任の座を争ったアルカンの非嫡出子。生みの親はリナ・エライン・ミリアン Lina Éraïm MIRIAM という名の上流階級の女性とされる。アルカン、ヘンゼルト、モシェレスから手ほどきを受け、若くしてコンサート・ピアニストとして活躍した。1873 年に、ルイーゼ・ファランク (1804~1875) の後任としてパリ音楽院ピアノ科女子クラスの教授に就任した。Cf. C. HIMELFARB, « Delaborde, Élie-Miriam-Éraïm », *DMF*, p. 367.

個人の問題としてではなく、音楽院ピアノ科との関連で論じることの根拠の一つとなる。

## 1-2. 序文——学問的对象としての音楽

続く「序文」では、マルモントルの読書経験の片鱗が示される。この序文では、延べ約 50 名の歴史家、理論家ないし作曲家、哲学（美学）者の名前が挙げられている。マルモントルが歴史、理論、哲学という 3 つの領域について序文で触れたのは、19 世紀フランスにおいて「音楽美学（*esthétique musicale*）」という語が未だ明確な輪郭を成さず、音楽の起源や音楽システムの諸原理に関する知的な活動一般を漠然と指していたためである。このことを示すために、ここで、1830 年代から世紀中葉までのフランスにおいて、それぞれの理論家たちがいかにして音楽を独立した学問的对象として基礎付けようとしてきたかを、幾つかの例を挙げながらみてみよう。

19 世紀のフランスにおいて音楽を学問的对象とすることの可能性を強く訴えたのはフェティス François-Joseph FÉTIS (1784~1871) である。彼は、1837 年に「新しい学問（*science nouvelle*）」として「音楽の哲学（*philosophie de la musique*）」を提唱した。彼は『音楽家全伝（*Biographie universelle des musiciens*）』の初版に「音楽史の哲学要論」と題する論文<sup>1452</sup>添え、その序文で「音楽哲学」のもたらしうる成果を次のように占っている。

もしこの芸術 [*i.e.* 音楽] の実質的な諸原理が発見されたとしたら、もしこの芸術における最古の時代から今日までに生み出されたすべてのものを、いくらかの根本的諸観念に還元することができるとしたら、もしある芸術家、理論家、方法論者や音楽史家の所産を検証するときに、彼らの業績が属していたこれら諸観念の領域の検証 [法] を判別し、彼らがそれらを生み出した際に置かれていた状況を考慮することができたとしたら、どうだろう。そうだとしたら、これらの業績と所産の評価はもはや感情からくる何らかの印象ではなく、まさしく絶対的真実の表現となるであろう。ところで、こうしたことが、私が打ち立て、音楽の哲学という名を与えたこの新しい学問の直接的な成果にほかならないのだ<sup>1453</sup>。（傍点強調は筆者による強調は原文ではイタリック）

フェティスが理想に描いた「音楽哲学」とは感情がもたらす儂い印象に基づいた音楽についての陳述ではなく、作品、理論、歴史から普遍的諸原理を抽象し、各時代の歴史的な文脈をも考慮しつつ普遍的原則を開示してくれるような確固たる学問的体系であった。アカデミー・フランセーズの第 6 版（1835）は哲学の第一義を「物理的・心理的な諸事象をそれらの諸原因や諸々の効果を通して認識することを目的とする学問」<sup>1454</sup>と規定しているが、音楽

<sup>1452</sup> François-Joseph FÉTIS, « Résumé philosophique de l'histoire de la musique », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 1, Bruxelles, Meline, cans et compagnie, 1837, p. XXXVIII-CCLIV.

<sup>1453</sup> « Si les principes réels de l'art étaient découverts ; si tout ce qui a été fait dans cet art depuis les temps les plus anciens jusqu'à ce jour pouvait être ramené à un certain nombre d'idées radicales ; si, dans l'examen des productions d'un artiste, d'un théoricien, d'un méthodologue ou d'un historien de la musique, il était possible de discerner celui de ces ordres d'idées auquel appartiennent leurs travaux, et de tenir compte des circonstances où ils étaient placés au moment de la production ; alors l'appréciation de ces travaux et de ces productions ne serait plus le résultat de certaines impressions sentimentales, mais bien l'expression de la vérité absolue. Or, telles sont précisément les conséquences immédiates de cette science nouvelle que j'ai essayé de fonder et à laquelle j'ai donné le nom de *philosophie de la musique*. » *Ibid.*, p. XXX-XXXI.

<sup>1454</sup> « Science qui a pour objet la connaissance des choses physiques et morales par leurs causes et par leurs effets. » Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2, Paris, Firmin-Didot frères, 1835, p. 407. 下記サイトではアカデミー・フランセーズ辞典の各エディションを含む 17 世紀から 20 世紀のフランスの主要な辞典

的な事象の根源へと遡りあらゆる事象を認識するという点で、フェティスの「音楽哲学」はまさしく音楽に適用された哲学の方法論に他ならない。

フェティスの「音楽の哲学」の内実は音楽理論、とくに思弁的な和声理論と音楽システムの歴史の変遷の原則であった。『音楽家全伝』初版に先立って、1832年、フェティスは「音楽哲学と音楽史講義」と題する連続講義を行っている。その内容はリズム、拍、音階、和声等に関する歴史的知識と理論的考察であり、講義の概要は、同年5月26日から6月30日まで、フェティスが主幹を務めていた『ルヴュ・ミュージカル *Revue musicale*』誌上で8回に亘り連載された。この講義の第7回と第8回において、フェティスは有名な和声システムの4つの段階<sup>1455</sup>を提唱し、調性と転調の最終段階に位置づけられる「全調性的システム (*ordre omnitonique*)」が「ある場合には音階の完全な消滅をもたらし、音階を12の半音の対等な半音に分割する原因となるだろう」<sup>1456</sup>と予見した。こうした見通しは、和声の起源とその変遷を個別事例に基づき体系化し、変遷の原理を導き出すことで、来るべき音楽の将来を見通した「音楽哲学」の具体的成果とみることができる。

一方、音楽美学という用語の理解に関しては、「音楽哲学」以上に概念規定が遅く、理論家の間でも明らかな見解の不一致がみられる。1838年にフェティスは『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌に寄稿した「音楽美学の現状 (音楽に於ける美の学)」と題する連載記事において次のように述べている。

美が学問の対象となりうるということは、多くの人から不信の笑みを買うことである。そうした人々の浅薄な精神は外見にしか向けられず、彼らは感じ考える能力を分析することに縁がないのだ。彼らにとって美とは、あらゆる桎梏から解き放たれた想像力の生の産物であり、漠たる不定の感情によってしかその価値は認められ得ないものであって、そうした感情は自発的の歓喜、つまり不確かで神秘的な永遠の対象の諸法則以外に一切の法則を認めない。

だが、哲学と真面目な研究を遂行できる人にとって、美は学問的研究の対象になり得るばかりか、美それ自体で、それが何であるにせよ、きわめて実証的な学問の基礎を成すことができる<sup>1457</sup>。

フェティスはこのように音楽美学を、美を対象とする一学問領域と位置づけながらも、自ら音楽美学の枠組みの基礎付けや提案は行わず、記事ではあくまで「現状」の観察に徹し、

---

の横断検索が可能。 *Dictionnaires d'autrefois*, <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois> (2014年9月10日アクセス)。

<sup>1455</sup> 「単調性的システム *ordre unitonique*」、「移行調性的システム *ordre transitonique*」、「複調性的システム *ordre pluritonique*」、「全調性的システム *ordre omnitonique*」この訳語は大迫知佳子による。各段階の詳細と事例は下記論文 I-1-3 を参照。Cf. 大迫知佳子『フランソワ＝ジョゼフ・フェティスの音楽思想——その和声理論を中心に——』、人間文化研究科比較社会文化学、博士論文、お茶の水女子大学大学院、平成23年。

<sup>1456</sup> Anonyme, « Cours de philosophie musicale et d'Histoire de la musique, par M. Fétis. Huitième leçon », *RM*, n° 25, le 21 juill. 1832, p. 198.

<sup>1457</sup> « Que le beau puisse être l'objet d'une science, c'est un fait qui fait encore sourire d'incrédulité beaucoup de gens dont l'esprit superficiel ne s'attache qu'aux apparences, et qui sont restés étrangers à l'analyse des facultés de sentir et de penser. Pour eux le beau, produit brut d'une imagination libre de toute entrave, ne peut être apprécié que par un sentiment vague, indéterminé, qui n'admet d'autres lois que celles d'un plaisir spontané, éternel objet d'incertitude et de mystère. Mais, pour les hommes capables de philosophie et d'études sérieuses, le beau peut non-seulement devenir le sujet de recherches scientifiques, mais constituer par lui-même la base d'une science aussi positive que quelque autre que ce soit. » François-Joseph FÉTIS, « État actuel de l'esthétique musicale (Science du beau dans la musique) », *RGM*, 5<sup>e</sup> année, n° 1, le 7 janv. 1838, p. 4.



古代ギリシアと近世の独仏における様々な哲学者・音楽理論家の音楽における美に関する学説の批判的要約に終始している。フェティスはの中で「美の哲学 (la philosophie du beau)」を「滑りやすい斜面 (un terrain glissant)」と形容し、カント、フィヒテ、シェリング、ヘーゲルらドイツ観念論の代表者たちを念頭に置きつつ「その上ではもっとも厳格な競技者たちさえ躓かないわけにはいかない (sur lequel les plus vigoureux athlètes ont peine à ne pas trébucher)」と述べ、音楽美学の普遍的基礎を据えた学説の不在を惜しんでいる<sup>1458</sup>。

しかし「音楽美学」の名の下に音楽の学問的体系化を試みた人物がなかったわけではない。だが、その実質は和声論の新たな基礎付けの試みだった。フェティスと同じくベルギー出身の理論家デュリュット Francois-Antoine-Camille DURUTTE (1803~1881) は、フェティスを論敵とみなしパリで独自の和声理論体系を構築し、それを「音楽美学」と称した。彼は後にパリ音楽院で初めて音楽史の講義を担当することとなるバルブローに作曲を師事した理論家で、1855年に『音楽美学——技術、あるいは和声システムの一般法則』<sup>1459</sup>という大著を出版した。この著作は、音階と和声の根源を形而上的法則に求めたフェティスに対する反駁の書である。デュリュットはその序論で「音楽美学の現状では、すこしの誇張もなく、和声教程の数だけ和音の生成と分類のシステムがあると言ってよい」<sup>1460</sup>と説明しており、ここから音楽美学の内実が和声システムの研究と解されていることが分かる。音楽美学の基礎を音楽理論に認める彼の立場は、元ポーランド将校で1810年にパリに移住し、メシアニズムを標榜した歴史哲学者ハーネー＝ウロンスキー Josef HOËNÉ-WRONSKI (1778~1853)<sup>1461</sup>に依拠している。デュリュットは続いてハーネー＝ウロンスキーの『音楽の絶対哲学』と題する論考(未刊)の冒頭を引用している<sup>1462</sup>。この哲学者は、音から音色を捨象した時に残る振動の持続が音の存在根拠であり、振動の周期運動 (rythme) が音楽の存在をア・プリオリに規定するもの、つまり音の美的質であり、「音楽美学」の対象であると定義する<sup>1463</sup>。デュリュットの和声論は、この物理学的な前提から出発して、複雑な計算に基づく独自の理論を展開する。

しかしフェティスは、音の物理学と美学を結びつける彼の用語法をあっさりと退けた。

このタイトルを読むと、直ちに明白な矛盾が立ち現れる。というのも、美学は美を目的とする学の教義であるが、技術は真を目的とする学の教義だからである。ところで、美とは芸術の目的であり、真とは学問〔科学〕の目的である。技術は知識の領域であり、美学はイデー創出の領域である。技術と美学が辿る道は、それらの目的と同じくらい異なるものなのだ<sup>1464</sup>。

<sup>1458</sup> Cf. *Ibid.*, p. 7. « Au surplus, la philosophie du beau, bien plus avancée depuis les travaux de Fichte, de Schelling et de Hegel, qu'elle ne l'était au temps où Kant apparut comme un puissant réformateur, est pour tous ceux qui ont essayé de traiter de l'esthétique musicale un terrain glissant sur lequel les plus vigoureux athlètes ont peine à ne pas trébucher. »

<sup>1459</sup> Francois-Antoine-Camille DURUTTE, *Esthétique musicale, Technique, ou lois générales du système harmonique*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855, XXXIV-556 p.

<sup>1460</sup> « Dans l'état actuel de l'Esthétique musicale, on peut dire, sans la moindre exagération, qu'il existe autant de systèmes de génération et de classification des accords que de traités d'harmonie. » *Ibid.*, p. IV.

<sup>1461</sup> ハーネー＝ウロンスキーの思想概略は右の文献に垣間みることができる。ジャン・ルフラン、『19世紀フランス哲学』、川口茂雄監修、長谷川琢哉、根無一行訳、東京：白水社、2014年、104~105頁。原著の書誌情報は次の通り。Jean LEFRANC, *La philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 127 p.

<sup>1462</sup> *Ibid.*, p. V-VII.

<sup>1463</sup> *Ibid.*, p. V.

<sup>1464</sup> « A la lecture de ce titre, une contradiction manifeste se présente tout d'abord ; car l'esthétique est la doctrine de

技術 (technie) はギリシア語のテクネー (tekhnê) を語源にもつ。テクニーは近代的な意味での芸術だけでなく技術や学問を含む概念であるが、フランス語としての技術は後者の二義 (技術・学問) を指す接尾辞として用いられるのが普通である。フェティスは音と和声についての物理的探究と形而上的な美の問題を同一視することを拒否したのである。

その後も、音楽の領域において美学という語は、美を対象とする独立した学問を指す用語として定着することはなかった。フェリックス・クレマン Félix-Jacques-Alfred CLÉMENT (1822~1885) が『音楽の歴史——古代から現代まで』<sup>1465</sup>と題する歴史書を出版した際、その第1章は「美学」と題されていた。しかしその内容は、本文の冒頭に置かれた次の要約が示す通り、美それ自体に関する考察を含んでいない。「音楽の起源——自然の音楽——音に対する人間の行為——人類に固有の音楽的要素、即ち普遍的全音階的秩序の存在から証明された人類の統一性——音階」<sup>1466</sup>。

このように、フランスにおいて美学という語は、音楽の原理を学問的に基礎付けようとする音楽著述家たちの間で、コンセンサスなしに漠然と用いられていた。マルモンテルが「美学」の語を冠した『基礎概念』の序文で、音楽史、音楽理論の著述家に言及する背景には、当時の音楽美学という言葉がもつ、こうした意味上の幅広さがある。

### 1-3. 歴史的関心

他方で、19世紀後半の音楽と学問の連携は、音楽の考古学的、文化人類学的関心によっても推進された。1867年のパリ万博において、歴史は作曲、演奏とともに「音楽展示の3本柱のひとつ」を占め<sup>1467</sup>、万博と連動して1868年、芸術アカデミー (Académie des Beaux-Arts) が歴史的観点から劇音楽の定義を課題とした論文コンクールを主催した<sup>1468</sup>。さらに、1872年にはパリ音楽院でも音楽史の授業が始まった。こうした動きは学的対象としての音楽を、公認のアカデミズムに迎え入れようという風潮の顕著な表れである。

このような時代を経てきたマルモンテルは、『基礎概念』の序文で次の表 III-1-1 に示す9名の著者の名を挙げ、彼らの「古代、中世の音楽史、現代の舞台芸術に関する素晴らしい数々の著作」、これらの「たいへんに有益で貴重な書物」の「簡潔な概論や良心的な要約」が「世の人々の手に届かない」現状を惜んでいる<sup>1469</sup>。

---

la science qui a pour objet le beau ; et la technie est la doctrine de la science qui a pour objet le vrai : or le beau est le but de l'art, comme le vrai est celui de la science ; la technie est le domaine de la connaissance ; l'esthétique est celui de la création de l'idée. Les voies que l'une et l'autre suivent sont aussi différentes que leur objet. » « Durutte, (Le comte François-Camille-Antoine) », *FétisB*, t. 3, p. 90-91.

<sup>1465</sup> Félix CLÉMENT, *Histoire de la musique : depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1883, 820 p.

<sup>1466</sup> « Origines de la musique. — La musique de la nature. — Action de l'homme sur les sons. — Unité de la race humaine prouvée par l'existence d'un élément musical qui lui est propre, c'est-à-dire de l'ordre diatonique universel. — La gamme. » *Ibid.*, p 1. 第一章に「美 le beau」という言葉が現れるのは、建築の美の法則を統べる比率 proportion に言及した同書 18 頁の一箇所のみである。

<sup>1467</sup> Cf. 井上さつき、『音楽を展示する——パリ万博 1855-1900』 東京：法政大学出版、2009年、59~61頁。この箇所では、1867年2月18日に布告された「音楽作品の展示に関するアレテ」が訳出されており、その第1項に歴史を「音楽展示の3本柱のひとつ」とする旨が記されている。

<sup>1468</sup> « Chouquet, (Adolphe-Gustave) », *FétisBsup*, t. 1, p. 181.

<sup>1469</sup> *EEM*, p. III. « En lisant les beaux ouvrages de Fétis, Gevaert, Gousse-maker, Vitet, F. Clément, Lussy, Lavoix, Chouquet, Th. Lemaire, sur l'histoire de la musique aux temps anciens, au moyen âge, et sur l'art dramatique moderne, j'ai souvent regretté, qu'un précis succinct, un abrégé consciencieux de ces livres si instructifs et précieux ne soit pas mis à la portée des gens du monde, ceux-ci prenant chaque jour un plus vif intérêt aux questions si controversées qui touchent aux beaux-arts [...]. »

表 III-1-1. A.-F. マルモンテル『基礎概念』序文で引用される音楽史関連文献の著者

氏名	生没年
フランソワ=ジョゼフ・フェティス	1784-1871
フランソワ=オーギュスト・ジュヴァール	1828-1908
シャルル=エドモン=アンリ・ド ・コースマケール	1805-1876
リュドヴィク・ヴィテ	1802-1873
フェリックス・クレマン	1822-1885
マティス・リュシー	1828-1910
アンリ・ラヴォワ	1846-1897
アドルフ=ギュスターヴ・シューケ	1819-1886
テオフィール・ルメール <sup>1470</sup>	1784-1871

ここで、これらの著者の執筆活動について簡単に触れておく。筆頭に挙げられたフェティスは 1821 年から 1833 年にかけてパリ音楽院で対位法・フーガ教授の座を占め、1827 年に自ら創刊した定期刊行紙『ルヴュ・ミュージカル』で「音楽史について」<sup>1471</sup> (1828) や「音楽の哲学および音楽史講義」(1832)<sup>1472</sup>を初めとする多数の記事を書き、音楽の歴史、理論の可能性を論じた。音楽史への関心は、1869 年から 1876 年にかけて出版された 5 巻に亘る『もっとも古い時代から現代までの一般音楽史』(1869~1876)<sup>1473</sup>に結実した。

フェティスの後任としてベルギー王立音楽院の院長を務めた作曲家、音楽著述家のジュヴァール François-Auguste GEVAERT (1828~1908) は、フェティスとともにフランスとベルギーの音楽界を結ぶ 19 世紀における中心的人物<sup>1474</sup>であり 1875 年から 1881 年にかけて『古代音楽の歴史と理論』<sup>1475</sup>を出版した。

ド・コースマケール Charles-Edmond-Henri DE COUSSEMAKER (1805~1876) は法律関連の仕事の本職としたが、考古学、美術史に精通していたばかりか、音楽においては A. レイハに作曲を師事するという熱烈な愛好家だった。歴史的関心は専ら中世音楽に向けられ『中世の響きの歴史』<sup>1476</sup> (1852) や「音楽考古学 *archéologie musicale*」<sup>1477</sup>の実践として執筆に臨んだモンペリエ写本の紹介、記譜法の研究、古楽譜の現代譜化を含む大著『12・13 世紀の響きの技法』(1865)<sup>1478</sup>を著した。

批評家、歴史著述家のヴィテ Ludovic VITET (1802~1873) は、1819 年に高等師範学校に

<sup>1470</sup> Théophile LEMAIRE, *Le chant : ses principes et son histoire*, Paris, Heugel et fils, 1881, 456-16 p.

<sup>1471</sup> François-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique », *RM*, t. 4, 1829, p. 361-370 ; p. 385-393.

<sup>1472</sup> *Id.*, « Cours de philosophie musicale et d'histoire de la musique, par M. Fétis », *RM*, n° 17, le 26 mai 1832, p. 131-133 ; *ibid.*, n° 18, le 2 juin 1832, p. 139-141 ; *ibid.*, n° 19, le 16 juin 1832, p. 155-158 ; *ibid.*, n° 20, le 21 juill. 1832, p. 196-198.

<sup>1473</sup> *Id.*, François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* par F.-J. Fétis, 5 vol., Paris, Firmin Didot, 1869-76.

<sup>1474</sup> J.-M. Fauquet, « GEVAERT, François-Auguste », *DMF*, p. 513.

<sup>1475</sup> François-Auguste GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, imprimerie de C. Annoot-Braeckman, 1875-1881.

<sup>1476</sup> Edmond de COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, V. Didron, 1852, XIII-374-XLIV p. « Harmonie » は近代的和声学というニュアンスを多分に含む「和声」ではなく著者が序文で述べているように「もっとも広く一般的な意味」に理解されるべきであり、ここでは「響き」と訳した。

<sup>1477</sup> *Id.*, *L'art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, A. Durand, 1865, p. V.

<sup>1478</sup> *Ibid.*

入り哲学に身を投じる。後述するように、1822年に高等師範学校が廃止され職を追われたエクレクティスム派の哲学教授ジュフロワ Théodore Simon JOUFFROY (1796~1842) が自宅で開いた私塾に通い、彼の美学講義を傾聴した<sup>1479</sup>。復古王政期に野党系新聞『ル・グローブ (Le Globe)』で音楽批評家として活動していたが、歴史的題材の戯曲も書き文才を発揮した。1830年に内務大臣の座についたギゾーと親しく、同年に設置された歴史的建造物視察官 (inspecteur des monuments historiques) に任命された<sup>1480</sup>。こうした経歴から、彼の扱う主題は歴史、美術、考古学と多岐に亘る。音楽に関しては『ギリシア音楽小論』(1864)、4巻からなる評論集『芸術史研究』(1867)<sup>1481</sup>などがある。

オルガニスト兼作曲家のクレマン Félix-Jacques-Alfred CLÉMENT (1822~1885) は、パリ音楽院で司書を勤めていた一歳違いのヴェッケルラン Jean-Baptiste WECKERLIN (1821~1910)<sup>1482</sup>と並び、フランスにおける初期声楽復興運動の継承者である。ショロン Alexandre-Étienne CHORON (1771~1834)<sup>1483</sup>、フェティス<sup>1484</sup>、モスコヴァ大公 Prince DE LA MOSKOWA (1803~1857)<sup>1485</sup>ら、この分野での先駆者に続いて、バロック以前の宗教声楽作品に強い関心を寄せ、1867年のパリ万博でフェティス、ヴェッケルランらとともに音楽

<sup>1479</sup> Théodore JOUFFROY, *Cours d'esthétique : suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits et précédé d'une préf. par M. Ph. Damiron*, Paris, L. Hachette, 1843, p. XIV.

<sup>1480</sup> Prosper MÉRIMÉE, *La naissance des monuments historiques : la correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-1848)*, Préface de Françoise BERCÉ, Paris, p. 5. 1834年からは『カルメン』などで知られるプロスペール・メリメ Prosper MÉRIMÉE (1803~1870) が歴史的建造物視察官の地位に就いた。

<sup>1481</sup> Ludovic VITET, *Études sur l'histoire de l'art*, 4 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1864; *Id. Un mot sur la musique grecque*, Paris, impr. de J. Claye, 1867, 12 p. 『芸術史研究』は第1巻に7本の音楽評論、書評を含み、5つ目の評論は後述するフェティスの『音楽を万人の手に (*La musique mise à la portée de tout le monde*)』についての論説である。

<sup>1482</sup> ヴェッケルランは1872年に副司書に、1876年から1908年まではフェリシアン・ダヴィッド Félicien DAVID (1810~1876) の後任として正司書に任命された。彼の著書『ムジチアーナ』(1877)、『新ムジチアーナ』(1890)は愛書家として多種多様の出版物や未刊の一次資料をまとめた著書で、後者にはパリ音楽院創設時に政府が移民や受刑者から没収し、パリ音楽院に運びこまれた400点を超える楽器の一覧が含まれている。Cf. Jean-Baptiste WECKERLIN, *Nouveau musiciana, extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens avec illustrations et airs notés*, Paris, Garnier frères, p. 146-169.

<sup>1483</sup> ショロンは、1812年に設立され度重なる改称を経て1825年からフランス王立古典宗教音楽院 (Institution royale de musique religieuse de France) 内の王立特別歌唱学校 (École royale et spéciale du chant) と称する教育機関を統率した。この教育機関の目的は作曲家、演奏家を含めた教会音楽家を養成することであった (Cf. D. HAUSFATER, «Choron, Alexandre-Etienne», *DMF*, p. 272.)。王政復古期に潤沢な助成を受けていたこの学校は1830年の七月革命の影響で翌年助成金は46000フランから約4分の1の12000フランに切り詰められ、1834年にショロンが亡くなるのと同時に閉鎖された。

<sup>1484</sup> フェティスは、パリで教育的な目的で1832、1833年に4回、1835年に1回、歴史的演奏会を開催したが、1837年以降はベルギーでその活動を継続した。Cf. 井上さつき、前掲書、106頁。

<sup>1485</sup> モスコヴァ大公は、1843年に宗教・古典声楽協会 (Société de musique vocale, religieuse et classique) を創設した。その目的は、「無伴奏ないしオルガン伴奏による声楽のためにとりわけ17、18世紀フランス、ベルギー、イタリア、ドイツの大家によって書かれた作品を演奏すること」であった。(下記曲集の各巻冒頭に記載の協会規則«Règlement»を参照。Joseph-Napoléon NEY (prince DE LA MOSKOWA) (dir.), *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique fondée à Paris en 1843*, Paris, Pacini, 11 vol., 1843, pagination multiple.) この協会は、七月王政樹立によって閉鎖に追い込まれたショロンの教会音楽保存運動の精神を受け継いでいる。同団体は、1843年から1846年にかけて歴史的コンサートを開いている (例えば次の雑誌記事における第6回演奏会の報告を参照。Joseph ZIMMERMAN, «6<sup>e</sup> concert de la Société de musique vocale, religieuse et classique dirigé par le prince de la Moskowa», *FM*, 7<sup>e</sup> année, n° 15, le 14 avr. 1844, p. 115.)。1847年以降、活動記録は少なくともRGM上には見られなくなる。この協会の活動は長く続かなかつたが、副会長を務めたニーデルメイヤー Louis NIEDELMEYER (1802~1861) は、1853年に古典・宗教音楽学校を創立し、17世紀以前の音楽の研究・実践・教育は継続されることとなる。

の展示委員会の第4セクションをなす歴史的コンサート委員会の委員に任命された<sup>1486</sup>。彼は1860年と1883年に、それぞれ『一般宗教音楽史』<sup>1487</sup>、『音楽の歴史——古代から現代まで』<sup>1488</sup>を出版した。

スイス生まれ理論家マティス・リュシー Mathis LUSSY (1828~1910) は、多くのピアノ音楽の実例を含む『音楽表現教程——声楽、器楽におけるアクセント、ニュアンス、テンポ』(1877)<sup>1489</sup>や『音楽的リズム——その起源、機能、アクセント法』(1883)<sup>1490</sup>で、理論家として名声を確立した。音楽著述家エルネスト・ダヴィッド Ernest DAVID (1824~1886) とともに『記譜法の歴史——その起源から』(1883)<sup>1491</sup>を出版し、学士院から1835年創設のボルダン賞を授けられた。

アンリ・ラヴォワ Henri LAVOIX (1846~1897) は、フランス国立図書館の印刷文書部に勤めながら対位法を学び、やがて音楽史の研究に専念し<sup>1492</sup>『楽器法の歴史——16世紀から現代まで』<sup>1493</sup>(1878)、『音楽史』(1884)<sup>1494</sup>を出版した。彼は、バス歌手のルメール Théophile LEMAIRE とともに『歌——その諸原理と歴史』(1881)も手がけている<sup>1495</sup>。このルメールは1849年にパリ音楽院に入学し、声楽とオペラ、オペラ・コミックのクラスで学んだが、気管支炎のために歌手の道を断念して教育者として研究に取り組んだ。美術省の後ろ盾を得て書かれたこの共著の序文には、「この仕事を行うなかで、素晴らしい助言で何度も力づけて」<sup>1496</sup>くれたマルモンテルへの謝辞が含まれている。

ギュスターヴ・シューケ<sup>1497</sup>は、パリ音楽院博物館の管理責任者として重要な仕事をした人物である。フランスのル・アーヴル生まれだが、1840年からニューヨークで批評と教育に携わった後、1860年にパリに居を定めた。『メネストレル』、『アール・ミュージカル』、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』といったパリの主要音楽雑誌に記事を書く傍ら研究に勤しみ、1864年に処女作『音楽史——14世紀から18世紀末まで』<sup>1498</sup>を執筆、ボルダン賞を受けた。さらに1868年<sup>1499</sup>、シューケは芸術アカデミーが主催した論文コンクールで次の懸賞課題に基づく論文を書いた。「劇音楽を定義する——その起源と様々な性格を明らかにすること、即ち音楽芸術において、その下で劇的要素が支配的になった、ないし弱められたような影響の下に置かれた諸原因を規定すること。この観点からリュリを含む時代から今日

<sup>1486</sup> 井上さつき、前掲書、112頁。

<sup>1487</sup> Félix CLÉMENT, *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris, A. Leclère, 1861, XIII-597 p.

<sup>1488</sup> *Id.*, *Histoire de la musique : depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1883, 820 p.

<sup>1489</sup> Mathis LUSSY, *Traité de l'expression musicale accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Paris, Heugel, 1877, III-166 p.

<sup>1490</sup> *Id.*, *Le Rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris, Heugel, 1883, I-VII-105 p.

<sup>1491</sup> Ernest DAVID et Mathis LUSSY, *Histoire de la notation musicale, depuis ses origines*, Paris, 1882, VIII-212 p.

<sup>1492</sup> « Lavoix (Henri) », *FétisBsup.*, t. 2, p. 83.

<sup>1493</sup> Henri LAVOIX, *Histoire de l'instrumentation, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1878, XII-470 p.

<sup>1494</sup> Henri LAVOIX, *Histoire de la musique*, Paris, A. Quantin, 1884, 368 p.

<sup>1495</sup> Théophile LEMAIRE et Henri LAVOIX, *Le chant : ses principes et son histoire*, Paris, Heugel et fils, 1881, 456-16 p.

<sup>1496</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>1497</sup> シューケについては下記の辞書項目を参照。J.-M. FAUQUET, « CHOUQUET, Adolphe-Gustave », *DMF*, p. 273 ; « Chouquet, (Adolphe-Gustave) », *FétisBsup.*, t. 1, p. 181.É

<sup>1498</sup> *FétisBsup.*におけるこの人物の項目によれば、この著作は1878年の時点で出版されていない。今日、フランス国立図書館にも所蔵がないことから、現在まで刊行されていないと考えられる。

<sup>1499</sup> フォケは *DMF* の事典項目で受賞の年代を1871年としているが、シューケ自身は、自著でコンクールが行われたのは1868年であるとしている。これは *FétisBsup.* のシューケについての項目とも一致する。

までのフランスにおける舞台音楽の歴史の概要を提示すること」<sup>1500</sup>。彼はこのコンクールの受賞者となり、論文は『その起源から今日にいたる劇音楽の歴史』として2年後に出版された<sup>1501</sup>。1871年にパリ音楽院楽器博物館の管理責任者に就任し、その立場から『パリ国立音楽院博物館——当館楽器コレクションの体系的目録』<sup>1502</sup>（1875）を整備した。マルモンテルはこのシューケに自著『ピアノとその諸起源——作曲家とヴィルトゥオーゾの様式に対するピアノ製造の影響』（1885）を贈っている<sup>1503</sup>。

上に概観したように、マルモンテルは19世紀後半において、音楽とその歴史が本格的に学問として扱われ、学士院を初めとする公的機関から公認されるようになった現状を強く意識していることが分かる。まとまった数の優れた著者の名を紹介することによって、音楽がいかん学問的な対象として興味深い芸術分野であるかを強調し、読者の関心を掻き立てようとしたのである。

#### 1-4. 理論的関心

音楽と学問の連携を深めたもう一つの契機は和声理論である。マルモンテルは、フランスには和声理論に関して音楽史研究よりも長く誇るべき伝統をもつことを認識していた。彼はラモー Jean-Philippe RAMEAU（1683~1764）の名を筆頭に挙げ、「フランスの音楽芸術が和声学の根本的規範を負っている、天才的な音楽家にして極めて優れた思想家」<sup>1504</sup>として称揚している。そればかりか、彼は「協和に関する時に誤った計算や、何としても唯一真であると断言した推論」<sup>1505</sup>によって多くの批判を受けたにも拘らず、「絶対的信念と深い確信」<sup>1506</sup>を貫いた「不屈の」理論家の姿をラモーに見出し、ラモーの根音バスの理論化が以後百年に亘る和声理論の発展史の基礎となった点を強調する。

根音バスの創意工夫に富んだシステムを見出したのはラモーである。彼の教義は、当初抵抗を受けたものの、結局は理論家たちによって約一世紀に亘り採用された。ラモーの和声の規範、つまり彼の和音の分類と和音連結の法則は、フランスにおける和声学の進歩と普及を力強く助長した<sup>1507</sup>。

<sup>1500</sup> « Définir la musique dramatique : faire connaître ses origines et ses divers caractères : déterminer les causes sous l'influence desquelles prédomine ou s'affaiblit, dans l'art musical, l'élément dramatique, et, à ce point de vue, donner un aperçu sommaire de l'histoire de la musique dramatique en France, depuis et y compris Lully jusqu'à nos jours. » « Chouquet, (Adolphe-Gustave) », *FétisBsup*, t. 1, p. 181.

<sup>1501</sup> Gustave CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1873, XV-448 p.

<sup>1502</sup> *Id.*, *Le musée du Conservatoire national de musique : catalogue raisonné des instruments de cette collection*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1875, IX-145 p.

<sup>1503</sup> 自筆献辞入りの資料として BnF 音楽部門所蔵の下記資料を参照。Antoine-François MARMONTEL, *Histoire du piano et de ses origines : Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris, Heugel et fils, 1885, XV-464 p.

<sup>1504</sup> « ...l'art musical français doit son premier code de la science harmonique à l'illustre Rameau, musicien de génie et penseur de haute valeur. », *EEM*, p. IV.

<sup>1505</sup> « Les calculs quelquefois erronés de Rameau sur la résonnance et les déductions qu'à tout prix il affirmait être les seules vraies. » *Ibid.*

<sup>1506</sup> « [S]a foi absolue, sa conviction profonde [...]. » *Ibid.*

<sup>1507</sup> « C'est Rameau qui a trouvé l'ingénieux système de la basse fondamentale. Sa doctrine, combattue au début, a fini par être adoptée, par les théoriciens pendant près d'un siècle. Le code d'harmonie de Rameau, sa classification des accords et leurs lois d'enchaînement, ont puissamment aidé aux progrès et à la vulgarisation de la science harmonique en France. »

このようにラモーを和声システムの父と位置づけた上で、マルモンテルは続く百年間、和声学の重要性が広く認められ、学問・実践の両面で発展に寄与した教程の著者 20 名の名を列挙する。次の表は、筆者がこれらの著者の氏名、生没年、和声に関する主な教程、著作をまとめたものである<sup>1508</sup>。

表 III-1-2. A.-F. マルモンテル『基礎概念』序文で引用される和声教程の著者と  
その主な教程

氏名	生没年	主著
レー	1734-1810	『和声基礎提要——根音バスに基づく諸和音の一般理論』(1807) <sup>1509</sup>
ケルビーニ	1760-1842	『不協和音と協和音の規則的連続を生み出す作曲において実践された和声諸進行』(1847) <sup>1510</sup>
バルトン	1767-1844	『和音事典付き和声教程』(1814) <sup>1511</sup>
レイハ	1770-1836	『作曲教程、あるいは実践的和声 [...] の理論的完全教程』(1816-1818) <sup>1512</sup>
ペルヌ	1772-1832	『和声と伴奏の基礎教程』 <sup>1513</sup> (1822)
カテル	1773-1830	『和声教程』 <sup>1514</sup> (1802)
ドゥルラン	1780-1864	『パリ音楽院で教示された十全な概論を含む和声教程』(1838) <sup>1515</sup> 『和声の諸原則および全和音の一覧表 [...]』(s. d) <sup>1516</sup>
フェティス	1784-1871	『和声と伴奏の基礎的・要約的メソッド』 <sup>1517</sup> 『和声の理論と実践の完全教程』 <sup>1518</sup>
ルモワーズ	1786-1854	『実践的・理論的和声教程』 <sup>1519</sup>
パンスロン	1795-1859	『実践的和声と転調の教程』(1855) <sup>1520</sup>

<sup>1508</sup> 表中の文献情報は、下記の辞書項目における 19 世紀にパリで出版された和声教程の一覧およびフランス国立図書館蔵書目録を参照した。Cf. Jean-Pierre BARTOLI et Nicolas MEEÛS, « Harmonie et tonalité en France (évolution) », *DMF*, p. 564-574. フランス国立図書館蔵書目録については下記サイトを参照 [http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots\\_avancee.jsp?nouvelleRecherche=O&host=catalogue](http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_avancee.jsp?nouvelleRecherche=O&host=catalogue) (2014 年 9 月アクセス)。

<sup>1509</sup> Jean-Baptiste REY, *Exposition élémentaire de l'harmonie, théorie générale des accords d'après la basse fondamentale*, Paris, l'auteur, 1807, 198 p.

<sup>1510</sup> Luigi CHERUBINI, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances*, Paris, Croupenasa, 1847, 139 p.

<sup>1511</sup> Henri-Montan BERTON, *Traité d'harmonie suivi d'un Dictionnaire des accords*, 3 vol., Paris, Duhan et C<sup>ie</sup>, Paris, Duhan et C<sup>ie</sup>, 1814, 258 p.

<sup>1512</sup> Antoine REICHA, *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique [...]*, Paris, Gambaro, 1816-1818, 269 p.

<sup>1513</sup> Louis-François PERNE, *Cours élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, 2 vol., Paris, Dorval, 1822.

<sup>1514</sup> Charles-Simon CATEL, *Traité d'harmonie [...]*, Paris, Impr. du Conservatoire, 1802, 70 p.

<sup>1515</sup> Victor DOURLIN, *Traité d'harmonie contenant un cours complet tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris*, Paris, Philipp, 1838, 74 p.

<sup>1516</sup> *Id.*, *Tableau synoptique des accords*, Paris, Pacini, s. d.

<sup>1517</sup> Francois-Joseph FÉTIS, *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement [...]*, Paris, Petit, 1823.

<sup>1518</sup> *Id.*, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Maurice Schlesinger, 1844, 254 p.

<sup>1519</sup> Antoine Henry LEMOINE, *Traité d'harmonie pratique et théorique*, Paris, Henry Lemoine, 1835, 197 p.

イエーレンスペ ルジェ	1799-1831	『19世紀初期の和声およびこれを学習するためのメソッド』(1830) <sup>1521</sup>
バルブロー	1799-1879	『作曲教程——基礎的和声、旋律、協奏的和声』 <sup>1522</sup> 『音楽システムの起源に関する研究』(1863) <sup>1523</sup>
デュリュット	1803-1881	『音楽美学——技術(テクニー)、あるいは和声システムの一般法則』 <sup>1524</sup> 『フェティスによる彼の和声システムへの反論に対するカミーユ・デュリュット伯爵の応答』(1862) <sup>1525</sup> 『音楽美学——和声技術(テクニー)の基礎的要約とこの技術の補遺、旋律・和声およびこれらの協調における連結規則の提示』(1876) <sup>1526</sup>
ルベール	1807-1880	『和声教程』(1862) <sup>1527</sup>
コレ	1808-1851	『我が生徒への助言、あるいは音楽的汎和声への導入としての和声の基礎教程』(1847) <sup>1528</sup>
エルヴァール	1808-1877	『基礎概念から作曲までの初歩的学習——基礎知識、歌のメソッド、和声のメソッド』(1838) <sup>1529</sup> 『和声、伴奏、数字付き低音、総譜のピアノへのリダクション、移調の小手引き』(1839) <sup>1530</sup> 『現代的システムによる全和音の理論と実践を含む和声帳』(1841) <sup>1531</sup>

<sup>1520</sup> Auguste PANSEON, *Traité de l'harmonie pratique et des modulations en 3 parties*, Paris, Brandus, 1855, 322 p.

<sup>1521</sup> Daniel JELENSPERGER, *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier*, Paris, Zetter et C<sup>ie</sup>, 1830, 143 p.

<sup>1522</sup> Auguste BARBEREAU, *Traité de composition musicale divisé en trois parties. Harmonie élémentaire, mélodie, harmonie concertante*, Paris, chez Schonenberger, 2 vol., 396 p. ; 386 p.

<sup>1523</sup> *Id.*, *Étude sur l'origine du système musical*, Paris, Bachelier, Metz Pallez-Rousseau, 1863.

<sup>1524</sup> Francois-Antoine-Camille DURUTTE, *op. cit.*

<sup>1525</sup> *Id.*, *Réponse du comte Camille Durutte, d'Ypres, compositeur... à la prétendue réfutation de son système harmonique, par M. F.-J. Fétis, suivie de L'exposé du principe absolu du rythme musical et de la sanction physiologique de ce principe*, Paris, Mallet-Bachelier : E. Dentu ; Metz : Typ. Rousseau-Pallez, 1862, 31 p.

<sup>1526</sup> *Id.*, *Esthétique musicale. Résumé élémentaire de la technie harmonique et complément de cette technie, suivie de l'exposé de la loi de l'enchaînement dans la mélodie, dans l'harmonie et dans leur concours*, par le C<sup>te</sup> Camille Durutte, Paris, Gauthier-Villars, 1876, VI-411 p.

<sup>1527</sup> Henri REBER, *Traité d'harmonie*, Paris, Colombier, 1862, 287 p.

<sup>1528</sup> Hippolyte Raymond COLET, *Conseils à mes élèves ou traité élémentaire d'harmonie servant d'introduction à la Panharmonie musicale*, Paris, Q. Legouil, 1847, 200 p.

<sup>1529</sup> BURNETT, DAMOUR, et Antoine ELWART, *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, divisée en trois parties : connaissances préliminaires, méthode de chant, méthode d'harmonie*, Paris, bureau des Études élémentaires de la musique, 1838, 711 p.

<sup>1530</sup> Antoine ELWART, *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la basse ou un accompagnement de piano sous toute espèce de mélodie*, Paris, Colombier, 1839, IV-52 p.

<sup>1531</sup> *Id.*, *Feuille harmonique, contenant la théorie et la pratique de tous les accords du système moderne*, Paris, Colombier, 1841, 16 p.



		『歌手兼伴奏家——数字付き低音による鍵盤楽器、単純ないし複合的和声の教程』(1844) <sup>1532</sup>
サヴァール	1814-1881	『理論的・実践的完全和声教程』(1853) <sup>1533</sup>
バザン	1816-1878	『理論的・実践的和声講義』(1857) <sup>1534</sup>
デュラン	1830-1903	『和声講義』(1880-1881) <sup>1535</sup> 『理論的・実践的完全和声教程』(1881) <sup>1536</sup>
モミニ	1762-1842	『和声・作曲の完全教程』(1803-1806) <sup>1537</sup>

マルモンテルは、これらの教程が、「概して学問的というよりは実践的 (en général plus pratiques que scientifiques)」で「理論的論考はまれ (les dissertations théoriques sont rares)」<sup>1538</sup> としつつも、ラモアの没後、和声学の重要性は「絶えざる進歩、数多の教程に書き留められた貴重な観察を通して明白となり」、これらの教程においては「学問的かつ実践的な2つの要素が研究にいつそう広域で多様な地平を提供し、諸音を組み合わせる技法に尽きざる宝をもたらした」<sup>1539</sup> と述べ、和声理論の探究が音楽の学問的基礎付けに大きく貢献したことを強調している。

#### 1-5. 哲学的関心

音楽と学問の連携に対するマルモンテルの3つ目の関心は、哲学である。マルモンテルは、音楽が「真面目な」研究の対象たりうるというフェティスの主張を、哲学の領域で美の問題を扱った著者の名を挙げながら繰り返している。

美の法則に関するクーザン、ラムネー、フェリックス神父の美しく詩的な論考、ヴィテの素晴らしい研究は、諸芸術に関する比較的考察の、あの広大な領域を押し広げた。美の諸法則に関するこれらの興味深い探求は今日、それまでになかった重要性と活力をもっている<sup>1540</sup>。

ここで言及される4名のうち、クーザン Victor COUSIN (1792~1867)、ラムネー

<sup>1532</sup> *Id.*, *Le Chanteur-accompagnateur ou traité du clavier de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée*, Paris, chez l'auteur, 1844.

<sup>1533</sup> Augustin SAVARD, *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Maho, 1853, 318 p.

<sup>1534</sup> Francois-Emmanuel-Joseph BAZIN, *Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire*, Paris, L. Escudier, 1857, 400 p.

<sup>1535</sup> Émile DURAND, *Cours d'harmonie*, Paris, Alph. Leduc, 1880-1881, 418 p.

<sup>1536</sup> *Id.*, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Alphonse Leduc, 1881, 521 p.

<sup>1537</sup> DE MOMIGNY, Jérôme-Joseph, *Cours complet d'harmonie et de composition*, 3 vol., Paris, de Momigny, 1803-1806, 32 ; 96 ; 24 p.

<sup>1538</sup> *EEM*, p. VI.

<sup>1539</sup> « [U]ne valeur, une importance [de la science harmonique,] qui n'ont cessé de s'affirmer depuis par d'incessants progrès, par de précieuses observations consignées dans de nombreux traités, où les deux éléments scientifique et pratique ont offert aux études des horizons plus étendus et plus variés, et découvert aussi des trésors inépuisables dans l'art des combinaisons sonores. » *Ibid.*, p. V.

<sup>1540</sup> « Mais les belles et poétiques dissertations de Cousin [...] Lammenais, du père Félix sur les lois du beau, les belles études de Vittet [*sic.*], ont élargi ce vaste domaine de considérations sur les beaux-arts comparés. Ces intéressantes recherches sur les lois du beau, ont de nos jours une importance, une vitalité, qui jusque-là leur avait manqué. » *Ibid.*, p. VIII.

Hugues-Félicité Robert DE LAMENNAIS (1782~1854)、フェリックス Célestin Joseph FÉLIX, (1810~1891) は美と芸術に関する著作を書いている。彼らは3名とも、社会的・思想的立場上、異なる文脈に属している。クーザンは、ソルボンヌ大学と高等師範学校 (École normale supérieure) で教鞭を執った公認の現代哲学教授、後二者はキリスト教者としての立場から哲学を講じた聖職者である。ここではまず、3者の略歴を概観する。

クーザンは、1820年代に頭角を現し、七月王政下のパリで自らの打ち立てたエクレクティズム (折衷主義) を掲げ、思想界のみならず政界においても一世を風靡した哲学教授である。彼の思想体系は公認の哲学として制度化され、1830年代から1840年代にかけて政治、教育に絶大な影響をもたらした。1830年代、パリ＝ソルボンヌ大学の哲学正教授、高等師範学校長、さらに政治家として國務院委員 (Conseiller)、公教育国家評議員 (membre du Conseil de l'Instruction publique) を歴任、1840年には入閣を果たし、ティエールの采配の下、公教育大臣 (ministre de l'Instruction publique) の要職を占めた<sup>1541</sup>。その間に実現した教育と教授選出における宗教的中立性 (laïcité)、中等教育 (高校) における哲学教育プログラムの策定は、哲学教育を重視する以後のフランスの教育に大きな影響を与えた<sup>1542</sup>。

哲学教授としてのクーザンは、19世紀において大学で美について論じた最初期の教授で、彼の哲学的著作は19世紀を通して広く読まれた。美に関する最初期の出版物は、1818年の講義に基づく『哲学的断片集 (Fragmens philosophiques) 』 (1826)<sup>1543</sup>に収録された「現実美と理想美について (Du beau réel et du beau idéal)」<sup>1544</sup>と題する一章である<sup>1545</sup>。さらに、クーザンの同意の下、アドルフ・ガルニエ Adolphe GARNIER (1801~1864) によって出版された『[...] 絶対的諸観念の基礎に拠る哲学講義——真、美、善について』 (1836)<sup>1546</sup>では、いっそう多くの頁を割いて、自然、芸術における美が論じられた。この著作は、1853年にクーザン名義で『真、美、善について』<sup>1547</sup>として増補改訂が行われ、1891年に至るまで26版を重ねた。1847年以降、七月王政の終局とともにその推進力は次第に失われていったとはいうものの<sup>1548</sup>、この事実は彼の影響力がいかに根強く浸透していたかを物語っている。

ラムネーとフェリックスはいずれもカトリックの司祭だった。ラムネーは初め、ガリカニスムに反抗し教皇至上主義を標榜していた。だが、1830年に創刊した『未来』誌上で、国

<sup>1541</sup> Jean LEFRANC, « COUSIN, Victor, 1792-1867 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, p. 481-482. 同著者の下記文献においてもほぼ同様にクーザンの略歴が紹介されている。ジャン・ルフラン、前掲書、85~86頁。

<sup>1542</sup> 川口茂雄、「一九世紀フランス哲学の潮流」、『哲学の歴史——社会の哲学 (18-20世紀)』 東京：中央公論新社、第8巻、2007年、185頁。

<sup>1543</sup> Victor COUSIN, *Fragmens philosophiques*, Paris, A. Sautel et compagnie, 1826.

<sup>1544</sup> *Ibid.*, p. 265-278. この部分は瀧一郎による和訳がある。Cf. ヴィクトール・クーザン、「現実美と理想美について」、『美術科研究』、瀧一郎訳、大阪：大阪教育大学・美術教育講座・芸術講座、第18号、2000年、47~55頁。

<sup>1545</sup> 下記文献では、初出が1816年初版の『哲学初期試論集』とされている。Frederic WILL, *Flumen Historicum, Victor Cousin's Aesthetic and its Sources*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1965, p. 4. しかし、1816年刊の『哲学初期試論集』と題する著作はフランス国立図書館には納本されておらず、F. ウィルの記述の真偽は判らない。但し、1846年に出版された1816、1817年の講義に基づく『哲学初期試論集』の第2版には「現実美と理想美」が収録されている。

<sup>1546</sup> Victor COUSIN, *Cours de philosophie : professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, publié avec son autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours, par M. Adolphe Garnier*, Paris, Didier, 1836, VIII-495 p.

<sup>1547</sup> *Id.*, *Du vrai, du beau, du bien*, 23<sup>e</sup> édition, Paris, Didier, 1881.

<sup>1548</sup> Jean LEFRANC, *op. cit.*, p. 482. 1848年の二月革命で台頭した大統領ルイ＝ナポレオンは、クーザンを罷免し、その後、中等教育における哲学教育を廃止した。ジャン・ルフラン、前掲書、86頁。

家と宗教の分離、すなわち教皇至上主義と民主主義の両立を主張し、言論の自由を擁護したところ、1832年8月に教皇庁からこれを非難する回状が彼に差し向けられ、ローマへの疑念を抱くようになった。さらに同年、ポーランドのカトリック信徒たちを弾圧するロシア皇帝ニコライ1世に迎合的な教皇書簡<sup>1549</sup>に反発し、2年後に書いた『一信者の言葉』で教皇からの断罪を受け破門される。しかし、個人的な信仰を捨てることはなく、独自に思索を続け、彼の自由主義的カトリシズムは共和主義と神秘的社会主義へと向かった<sup>1550</sup>。

ラムネーの美に関する哲学的考察は1840年から1846年にかけて出版された『ある哲学の素描』の第3巻<sup>1551</sup>第8編「芸術について」および第9編「同主題の続き」に含まれている。この2編はその後、1865年に普及版として『芸術と美について』<sup>1552</sup>というタイトルの下、単独で再版された。クーザンの『真、美、善について』と同様、諸芸術の各論で音楽が個別に扱われている。

ベルギーとの国境に近いフランス北部ヌヴィル＝シュル＝レスコー生まれのフェリックスは、早くから聖職者になるための教育を受け、1837年にイエズス会に入った<sup>1553</sup>。彼はベルギーのトロンシエンヌ、フランスのサン＝タシュール、次いで再びベルギーのブリュージュレットで修練士時代を過ごした。哲学、科学、神学において研鑽を積み、1850年にアミアンに招かれてコレージュ・ド・ラ・プロヴィダンスで修辞学を教える傍ら、大聖堂で降臨節と四旬節の説教を担当した。その雄弁は高く評価され、翌年パリに召喚されサン＝トマ＝ダカン、サンジェルマン＝デ＝プレ、サン＝シュルピスの各教会で順に数年間説教を行った。1853年、フェリックスは司教シブール Marie Dominique Auguste SIBOUR (1792~1857) に任命されてラコルデール Jean-Baptiste-Henri LACORDAIRE (1802~1861) の後任として、ノートルダム寺院における四旬節の説教師となる。このラコルデールは1830年にラムネーが創刊した『未来』誌の元協力者で、その後ラムネーと絶縁して恭順なカトリック信者に立ち戻ったドミニコ会士であった。これにより、彼は1853年から1870年までノートルダム寺院で説教を行い、その内容は『カトリシズムによる進歩』<sup>1554</sup>と題する15巻からなる大著にまとめられた。芸術と美に関する講演は1867年の巻<sup>1555</sup>に収められており、「芸術の目標と性質」、「芸術の目的と芸術家の使命」、「人間と芸術家」、「芸術的退廃の諸原因」、「芸術における現実主義」、「芸術とキリスト教」と題する6回の講義が一冊にまとめられた。

ところで、なぜマルモンテルは、宗教的中立を掲げた大学教授と2人のキリスト教者（そのうち一人はカトリック教会からの破門者）の名前を列挙したのだろうか。おそらく、マルモンテルはクーザン、ラムネー、フェリックスの思想に共通の原理を見出していた。その原理とは、存在の絶対的原因として規定される神である。後でみるように<sup>1556</sup>、クーザンは人

<sup>1549</sup> 1832年10月9日にポーランドの司祭たちに差し向けられた回勅。1830年1月のワルシャワ蜂起について、民衆を扇動した司祭を諫め、主権者に従順たることを説いた。Cf. 大野一道、『民衆の発見—ミシュレからペギーへ』 東京：藤原書店、2011年、271~272頁。

<sup>1550</sup> フランツ・リストがこの『一信者の言葉』に共感し、ラムネーが聖ペテロ修道会を創設したラ・シェネーで彼と面会し、そこで《幻影》、《詩的で宗教的な調べ》、《旅人のアルバム》第1曲〈リヨン〉を作曲したことは既知の事実である。Alan WALKER, *Franz Liszt, traduit par Hélène PASQUIER*, Paris, Fayard, 1989, p. 163

<sup>1551</sup> Félicité LAMENNAIS, *Esquisse d'une philosophie*, t. 3, Paris, Pagnerre, 1840, 484 p.

<sup>1552</sup> *Id.*, *De l'Art et du beau*, Paris, Garnier frères, 1865, III-355 p.

<sup>1553</sup> *The Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/06032a.htm> (2014年9月13日アクセス)

<sup>1554</sup> Célestin Joseph FÉLIX, *Le Progrès par le christianisme, conférences de Notre-Dame de Paris*, 15 vol., Paris, A. Le Clère (A. Jouby et Roger), 1858-1872.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, l'année 1867.

<sup>1556</sup> 本論文 III-3-3.

間の内面、即ち意識を観察対象とする「心理学 (psychologie)」から出発し、エクレクティスムを方法論としつつ、後期にはスピリチュアリズム(唯心論)を自身の哲学として掲げた。ジャン・ルフランは、スピリチュアリズムという語を、「物質的決定論から独立した〈精神の自由なイニシアティヴ〉」を含意する標語として規定する。ここで言われる物質的決定論とは、人間の認識を生得的な感覚的諸力に還元するコンディヤック Étienne Bonnot DE CONDILLAC (1714~1780) らの経験主義的感覚論を指す。これに対して、身体的感覚ではなく精神の自発性によって存在の原理を把握しようとするスピリチュアリズムは、存在の絶対的原理として神の存在を是認し、人間の意識と神の関係を強調する。この点でスピリチュアリズムとカトリシズムは思想的構造を共有している。しかし、個々人の精神的自由と独立を前提とする前者は、カトリシズムの権威に拝跪することを拒み、また後者は、スピリチュアリズムに汎神論の嫌疑をかけて、1845年にクーザンの『哲学史』をヴァチカンの禁書目録に登録した<sup>1557</sup>。それでも、マルモンテルがクーザン、ラムネー、フェリックスの名前を挙げたこと、さらに、後でみるように、もう一人のピアノ科教授ル・クーペも、自著においてクーザンとフェリックスの言葉を引用している<sup>1558</sup>事実からは、ピアノ教授たちが音楽芸術における内面性、靈感の根源としての神的存在を意識していたことの証しに他ならない。

#### 1-6. マルモンテルの美学的立場

これら3名の哲学者・宗教思想家の名前を挙げた後に『基礎概念』の序文は結論に進む。そこでは、諸芸術における音楽の独立した地位の確保と、音楽芸術の進歩への期待が表明される。

「音楽」、すなわち歌、踊りのために取って置かれた他愛ない気晴らしは、今日では力強さ、生み出される効果において、詩、絵画、彫刻、建築にさえも匹敵し、また同時に、幾人かの批評家が何を言おうとも、一つの自由芸術でもあるのだ<sup>1559</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

ここには現実的諸条件から自由であればあるほど芸術本来の特性に合うという、クーザンの思想の反響を読み取ることができる。クーザンは1853年の『真、美、善について』で次のように述べている。

諸芸術は美的芸術と呼ばれるが、というのもそれらの唯一の目的が、観衆や芸術家の有用性を考慮することなく美の無関心的な感情を生み出すことにあるからである。それらはさらに自由芸術と呼ばれるが、というのも、それらは奴隷ではなく、自由な人間の芸術であり、魂を解放し、存在を魅了し、高貴にするからである。ここに、古代のアルテス・リベラーレス *artes liberales* とアルテス・インジェヌアーエ *artes ingenuae* という表現の意味と由来がある<sup>1560</sup>。

<sup>1557</sup> ジャン・ルフラン、前掲書、98頁。

<sup>1558</sup> Cf. 本論文 III-1-7。

<sup>1559</sup> « La musique, ce frivole passe-temps réservé aux chansons et aux danses, est bien de nos jours un art égalant en puissance, en effets produits, la poésie, la peinture, la statuaire, et même l'architecture, qui est bien aussi, quoi qu'en disent certains critiques, un art libéral. » EEM, p. VIII.

<sup>1560</sup> « Les arts s'appellent les beaux arts parce que leur seul objet est de produire l'émotion désintéressée de la beauté, sans regard à l'utilité ni du spectateur ni de l'artiste. Ils s'appellent encore les arts libéraux, parce que ce sont des arts d'hommes libres et non d'esclaves, qui affranchissent l'âme, charment et ennoblissent l'existence : de là le sens et l'origine de ces expressions de l'antiquité, *artes liberales*, *artes ingenuae*. » VBB, p. 204.

[…]

芸術の唯一の目的は美である。芸術はそこから遠ざかるや否や、自らを放擲してしまう。芸術は、自らに課された周囲の状況や、外的な諸条件に譲歩せざるを得ないことがしばしばある。だが芸術は常に正当なる自由を留めていなくてはならない<sup>1561</sup>。

マルモンテルが「批評家が何を言おうとも」という時、彼は音楽について語る批評家よりも、学的な権威に依拠しつつ、音楽の独立・自律的な存立根拠を求めようとしている。その根拠こそが、マルモンテルが『基礎概念』で要約しようとした、音楽の普遍的な諸原理であった。次の引用に示されるように、彼は、時代や流派を超越する真理としてその諸原理を説明している。

グレトリ、ベルリオーズ、アレヴィ、スクード、ルイ・アダン、メンデルスゾーン、サン＝サーンス、ヒラー、シューマン、ハンスリック、レイエール等々は、音楽的印象、才気と諧謔味ある幻想〔を湛えた著作物〕を出版した。そこでは、価値判断の見解がそれぞれの流派の観点に従って、きわめて独創的で、興味深い手法によって多様かつ非常に様々な題材の中で明示されている。だが判断の相違にも拘らず、誰もが認める一般的な諸原理、絶対的な諸公式がはっきりと際立っており、あらゆる流派がその諸原理を〔…〕真実と認めている。

こうしたことが、専門的な書き手たちによって表明された思想、感情から着想を得て、我々がまとめようとしたことである<sup>1562</sup>。

ここに列挙された作曲家、音楽著述家たちは、いずれも 18 世紀から 19 世紀にかけてフランス、ドイツ、オーストリアを中心に活躍した人物である<sup>1563</sup>。オペラ、交響曲、室内楽、ピアノ音楽を含む諸ジャンルで活躍した、多様な流派および国籍の音楽家の思想に共通した原理を見出し、これを自分なりに要約することが、マルモンテルの目的であった。彼のこうした立場は、時代、地域の相違を問わず、あらゆる哲学的諸体系には普遍的真理が含まれているとする、クーザンのエクレクティズムを反映している。しかしマルモンテルは、この普遍かつ不変の諸原理は、音楽の「進歩」(progrès) と相反するのではないかと自問する。

<sup>1561</sup> « Le seul objet de l'art est le beau. L'art s'abandonne lui-même, dès qu'il s'en écarte. Il est souvent contraint de faire des concessions aux circonstances, aux conditions extérieures qui lui sont imposées ; mais il faut toujours qu'il retienne une juste liberté. L'architecture et l'art des jardins sont les moins libres des arts. » *Ibid.*, p. 195.

<sup>1562</sup> « Grétry, Berlioz, Halévy, Scudo, L. Adam, Mendelssohn, Saint-Saens [sic], Hiller, Schumann, Hanslick, Reyer, etc., etc., ont publié leurs impressions musicales, de spirituelles fantaisies humoristiques où le sentiment d'appréciation s'est affirmé de la manière la plus ingénieuse, la plus intéressante et dans des données variées, souvent très différentes suivant les points de vue de l'école. Mais malgré la divergence des jugements, il ressort clairement des principes généraux reconnus par tous, des lois indéniables du beau, des formules absolues, que toutes les écoles, [...] admettent comme vraies.

C'est ce que nous avons cherché à résumer en nous inspirant de la pensée et des sentiments exprimés par les écrivains spéciaux. » *EEM*, p. VIII-IX.

<sup>1563</sup> 各人の生没年を下に示す。グレトリ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste (1741~1813)、ベルリオーズ Hector BERLIOZ (1741~1813)、アレヴィ Jacques-Fromental HALÉVY (1799~1862)、スクード SCUDO, Paul (1806~1864)、アダン Jean-Louis ADAM (1806~1864)、メンデルスゾーン Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809~1847)、サン＝サーンス Camille SAINT-SAËNS (1835~1921)、ヒラー Ferdinand HILLER (1811~1885)、シューマン Robert SCHUMANN (1811~1885)、ハンスリック Eduard HANSLICK (1825~1904)、レイエール Louis-Etienne-Ernest REYER (1823~1809)。

なぜなら、先人の打ち立てた原理がたとえ真的で優れたものであったとしても、それに盲従するだけでは、マンネリズムに陥るからである。マルモンテルはこの問題に対して、諸原理の尊重と進歩は矛盾しないと考え、次のように答えている。

ドラクロワ、フロマンタン、ガルニエ、そしてグルック、グレットリ、ルシュールの例に続き、ベルリオズ、ヴァーグナーは、この芸術 [i.e. 音楽] の使命とその諸傾向、到達すべき目的について、彼らなりの信仰と信条を表明した。これらの大家の多くにとって、古代の純粋な源泉に遡ることは、芸術を純化する唯一の手段であり、悪趣味とマニエリスムを無に帰するただ一つの手法だった。彼らは成功したのだろうか？彼らが自身の理論の拠り所とする実例は、本当に従ってよいものなのだろうか？彼らほどの大胆さと信念をもたずに彼らを模倣し、彼らの道を歩むことは、我々には深淵に導く狂気であるように思える。趣味に変化を加え、これを刷新すること、可能な限り良いもの、実現しうる限り良い物を探すこと、そこにこそ、進歩があるのだ<sup>1564</sup>。

マルモンテルにとって進歩とは、時代を超えて認められてきた諸原理を見つめつつも、独自の信念をもって芸術的活動に取り組むことであった。仮に誰かが諸原理から真理を見出し、それを具現するための手段を理論化したとしても、同じ手段を用い続けることは、単なる手段への狂信であり、手段は絶えず刷新して行くべきである。これに逆らって「芸術が変容したのにも拘らず、古代の絶対法則への回帰をシステムとすること」は、マルモンテルにとっては「エラールとプレイエルのグランド・ピアノを燃やして、エピネットとクラヴサン——それらには、それなりの繁栄の時代と天才的大家がいたのだ——に回帰することと同じくらい不自然」なことであった<sup>1565</sup>。こうして、不変の美を含む過去の範例を見つめながら、新しい芸術の手段を見つけて行くことが彼の美学的姿勢として結論づけられる。

我々の時代、我々の世紀の人間として生きよう、そして前に進もう、偉大な実例、古代の美しいモデルを忘れずに。我々はもはや同じ神々を崇拝することはないし、崇拝する神は、おそらくその中にはもういないだろう、だが他に信ずる対象がないのなら、真と美に対する愛と信仰を持とうではないか<sup>1566</sup>！

マルモンテルの生きる「現代」において、古代ギリシアの神々への信仰はもはやない。しかし、真と美は古代から変わらずにある。ならば真と美を神として崇拝しよう、というのが

---

<sup>1564</sup> « Delacroix, Fromentin, Garnier suivant l'exemple de Gluck, Grétry, Lesueur, Berlioz, Wagner, ont formulé leur foi, leurs croyances sur la mission de l'art, sur ses tendances[,] sur le but à atteindre. Pour plusieurs de ces maîtres, remonter aux sources pures de l'antiquité était l'unique moyen d'épurer l'art, la seule manière de mettre à néant le mauvais goût, le maniérisme. Ont-ils réussi ? les exemples dont ils ont appuyé leurs théories sont ils réellement bons à suivre ? les imiter, marcher dans leurs voies, sans avoir leur audace et leurs convictions, nous paraît être une folie conduisant à l'abîme. Modifier, réformer le goût, chercher le mieux possible et réalisable, voilà le progrès. » *EEM*, p. IX-X.

<sup>1565</sup> « [Mais] ériger en système le retour aux lois absolues de l'antique, alors que l'art s'est transformé, me semble aussi peu naturel que de brûler les pianos à queue d'Érard et de Pleyel pour revenir aux épinettes et aux clavecins, qui ont eu leurs jours de splendeur et leurs maîtres de génie. » *Ibid.*

<sup>1566</sup> « Soyons de notre temps, de notre siècle, marchons en avant, en n'oubliant pas les grands exemples, les beaux modèles de l'antique : nous n'adorons plus les mêmes dieux, peut-être même n'en avons-nous aucun, mais à défaut d'autres croyances, ayons l'amour et le culte du vrai et du beau ! » *Ibid.*, p. X.

彼の結論である。この「信仰／崇拜」(culte)はクーザンの哲学における一つのキーワードである。クーザンの思想における哲学と信仰の関係について、哲学者ジャック・ビヤールは、その著書『学派から共和国家へ——ギゾーとヴィクトール・クーザン』の中で次のように述べている。

哲学は宗教とこの共通項、すなわち、意外かもしれないが、信仰へ回帰する必要性を共有している。哲学にとっては真・善・美への信仰である。だが、この他に正当な信仰というものがあるだろうか？宗教はその信仰において、様式は異なるものの、これと異なることをするわけではない。信仰が必要とされるのは、第一に忘却に抗うためである。確かに、信仰は敬意を表すること、即ち尊ぶことである。だがそれは、とりわけ専念することである。信仰は、もはや大いなる者にしか関心を注がない、時のこの瞬間、空間のこの場所のことである。この意味で、宗教と哲学で信仰は共通している<sup>1567</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

クーザンによれば、信仰と哲学の違いは、宗教にあつては像(images)と象徴(symboles)を用い<sup>1568</sup>、哲学においては明確ではっきりとした諸観念を用いる点にある<sup>1569</sup>。つまり、マルモンテルがここで強調している信仰とは、宗教的信仰を通して真と美を尊ぶことではなく、真、善、美といった諸観念に対する信仰であり、哲学的な信仰である。ビヤールが言及する「真・善・美への信仰」は、クーザン自身が17世紀文学史編纂の一貫として手掛けた『サブレー夫人——高名な女性たちと17世紀の社会に関する研究』の序文で用いた表現<sup>1570</sup>である。マルモンテルは、それをほとんどそのままの形で繰り返しているのである。

#### 1-7. F. ル・クーペとの共通点

マルモンテルが挙げた3名の哲学者、思想家のうち、クーザンとフェリックス神父の著作の反映は、ル・クーペの著書『ピアノの教育——若い教師たちへの助言』(1865 初版、以下『ピアノ教育』と略す)にも見出すことができる。彼はこのピアノ教育の指南書の中で『真、美、善について』から教師の心構えとして次の一節を引用し自著を締めくくっている。

それなりに教師という肩書きに値する教師のもっとも甘美な報いとは、教師を易々と追い越し、教師を背後の遙か彼方へ置き去りにするような若く気高い精神の持ち主たちが、自分の歩んできた道へと駆け出すのを目の当たりにすることなのだ<sup>1571</sup>。

<sup>1567</sup> « La philosophie partage avec la religion ce point commun, peut-être inattendu, la nécessité d'un retour au culte. Culte du Vrai, du Beau et du Bien, pour la philosophie. Mais existe-t-il d'autres cultes légitimes ? La religion, dans ses cultes, ne fait pas autre chose, encore qu'elle le fasse différemment. Si le *culte* est nécessaire, c'est d'abord parce qu'il faut lutter contre l'oubli. Le culte est certainement ce qui d'abord rend hommage, c'est-à-dire honore. Mais c'est surtout ce qui cultive. Le culte est ce moment du temps, ce lieu de l'espace où l'on ne s'occupe plus que de ce qui est grand. C'est en se [*sic*] sens que le culte est commun à la religion et à la philosophie. » Jacques BILLARD, *De l'école à la république, Guizot et Victor Cousin*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 30.

<sup>1568</sup> « À la condition inhérente à tout culte, de présenter ces rapports si obscurs de l'humanité et du monde à Dieu sous des formes extérieures, sous de vives images, sous des symboles. » Victor COUSIN, *Cours de philosophie, leçons du cours de 1828, 1<sup>re</sup> leçon, 17 avril*, Paris, Pichon et Didier, 1828, p. 22.

<sup>1569</sup> « La philosophie est le culte des idées et des idées seules. » *Ibid.*, p. 27.

<sup>1570</sup> *Id. Madame de Sablé : études sur les femmes illustres et la société du XVII<sup>e</sup>*, Paris, Didier, 1854, p. XI.

<sup>1571</sup> « La plus douce récompense d'un professeur qui n'est pas trop indigne de ce titre est de voir s'élaner sur ses traces de jeunes et nobles esprits qui aisément le devancent et le laissent bien loin derrière eux. » *Ibid.*, p. 83. クーザンの原文は VBB2, p. 255-256.

この文章は、『真、美、善について』第2版（1855）の第2部「美について」の最後に付け加えられた一節である。これは、クーザンの著書の文脈では、彼に続いて美に関する研究を引き継ぐこととなる次世代の研究者に向けて放たれた言葉である<sup>1572</sup>。この引用から、ル・クーペが1860年代までに、クーザンの著書を読んでいたことは明白である。ル・クーペの著作においてクーザンの思想的立場は、教育において古典作品と現代作品のいずれを用いるべきか、ということの問題にした第4章に反映されている。ル・クーペはこの章で、古典的作品を重視しつつも、現代的作品の価値を排除すべきではないと述べた上で、「私は断じて排他的ではないし、真実に感嘆し、美が見出される場所なら何処であれ、加えて、それが属する流派が何であれ、美に感嘆する」<sup>1573</sup>と述べている。時代や流派に拘らず、美を認識させる最良のものを選択的に受け入れるこの姿勢は、エクレクティスムの方法<sup>1574</sup>そのものである。

ピアノ教育におけるエクレクティスムは、マルモンテルの師ヅィメルマン Pierre-Joseph-Guillaume ZIMMERMAN（1785~1853）の教育法に顕著である。マルモンテル自身、ヅィメルマンの教育の影響力が、彼の「熟練の教育とこの教授によって採用された作品選択におけるエクレクティスム」に負っていたと指摘している<sup>1575</sup>。エクレクティスム派の全盛期である七月王政期の只中に出版されたヅィメルマンのピアノ・メソッド『ピアニスト兼作曲家の百科事典（*Encyclopédie du pianiste compositeur*）』（以下『百科事典』と略す）の序文には次のような一文がみられる。「この著作には、私が様々な流派の中で、適切かつ有用であると認めたものが含まれることになるだろう。私は、それらのいずれかのみを採用することはしなかった」<sup>1576</sup>。音楽雑誌『ル・メネストレル』の記者は『百科事典』の書評でエクレクティスムの利点についてこう書いている。

確かに、エクレクティスムが推奨に値するのは、それが理論に適うからだ。というのも、このようにすれば、生徒は自らの気質を害されることなく、自身にもっとも

---

<sup>1572</sup> 先行するクーザンの文章は右の通りである。「[劇詩人コルネイユ、ラシーヌ、モリエール、画家のブッサンらを初めとする17世紀フランスの] 芸術家たちは構成において、そしてとりわけ表現において卓越している、彼らは常に思想、つまり道徳的で高貴な思想をもっている。このような理由で、我々は彼らに親愛の感情を抱き、彼らの機縁に関心を寄せ、その機縁はある種、我々の機縁であり、彼らの不当に評価された荣誉に捧げられた敬意は当然のように真なる美、即ち道徳美に捧げられたこれらの講義の最後を飾るのである。

これらの講義によって諸君がこの美を知り、愛することができるように！これらの講義が諸君のどなたか、かくも素晴らしい研究に身を委ねようという考えもたらし、人生をそれに捧げ己の名をそこに結びつけることができるように。」« [I]ls excellent dans la composition, surtout dans l'expression. Ils ont toujours une pensée, et une pensée morale et élevée. C'est par là qu'ils nous sont chers, que leur cause nous intéresse, qu'elle est en quelque sorte la nôtre, et qu'ainsi cet hommage rendu à leur gloire méconnue couronne naturellement des leçons consacrées à la vraie beauté, c'est-à-dire à la beauté morale. Puissent ces leçons vous la faire connaître, et surtout vous la faire aimer ! Puissent-elles aussi inspirer à quel- qu'un de vous l'idée de se livrer à de si belles études, d'y consacrer sa vie et d'y attacher son nom ! » Victor COUSIN, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1855, p. 192.

<sup>1573</sup> « Je ne suis nullement exclusif et j'admire le vrai, j'admire le beau partout où il se rencontre, quelle que soit d'ailleurs l'école à laquelle il appartient. » *EP*, p. 20.

<sup>1574</sup> Cf. 本論文 III-3-4.

<sup>1575</sup> « [L]arge et remarquable influence due à l'habileté de l'enseignement et à l'éclectisme dans le choix des œuvres adoptées par le maître » *PC*, p. 195.

<sup>1576</sup> « [...C]et ouvrage contiendra-t-il ce que j'ai trouvé de bon et d'utile dans les diverses écoles, je n'en ai adopté aucune exclusivement. » Joseph ZIMMERMAN, « Avant propos », *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840, p. II.



よく合うジャンルを選び、自身だけに属する独自の様式を創造することができるからだ<sup>1577</sup>。

ル・クーペもマルモンテルも、こうした 19 世紀前半の折衷主義的な教育観を引き継いでいたのである。

両教授のもう一つの共通点は、心の上昇を強調する点である。「心を挙げよ (Sursum corda)」は、これを象徴する彼らのモットーである。マルモンテルは『ピアノ技法』の最後をこの言葉で閉じている。

もし本書に野心があるとすれば、本書を開くこととなる人々の目前に、絶えず追求される目標、つまり次の真なる理想を再び示すことである。『心を挙げよ』<sup>1578</sup>。

ル・クーペは、『ピアノ教育』の第 4 版 (1882) の本文末に 5 つの格言を置いた。格言の著者は順にツイメルマン、無名者 A、シューマン、フェリックス神父、無名者 B である。このうち、無名者 B による格言は次の通りである。『<sup>スルスム・コルダ</sup>心を挙げよ！』心の高揚なくして才能の内に高揚はない<sup>1579</sup>。これは直前に挙げられたフェリックスが、あるアカデミー会員の言として引用する格言に関連する。

芸術が群集に理解されるようになるには、芸術が降りてゆかねばならないという誤った考えがもたれている。つまり、[本来は] 群集が芸術とともに昇るように、群集を高みに呼ぶほかないのだ<sup>1580</sup>。

フェリックスは『カトリシズムによる進歩』の第 2 講「芸術の目的と芸術家の使命」において、神が芸術家に与えた使命を次のように規定する。「人類を高めること。昇り高みに到達すること、これが芸術の本性であり本質そのものである」<sup>1581</sup>。「<sup>スルスム・コルダ</sup>心を挙げよ」は本来トリエント・ミサの奉献の祈りに先立つ叙唱のディアログで司祭が会衆に向けて発する言葉の一つである。フェリックスは芸術的文脈でこの言葉を用いることで人々の心を神へと向けさせ、芸術家に群集を導く司祭としての姿を見出している。

ところで、フレデリック・ウィルが指摘するように、「<sup>スルスム・コルダ</sup>心を挙げよ」は、クーザンのモットーでもあった<sup>1582</sup>。カトリシズムはスピリチュアリズムを容認しなかったが、クーザンの

<sup>1577</sup> « Certes, si l'éclectisme est recommandable, c'est en théorie, car, de cette manière, au lieu de se voir gêné dans ses inclinations, l'élève aura la liberté de choisir le genre qui lui convient le mieux et de se créer un style original qui lui appartienne en propre » Edmond VIEL, « Encyclopédie du pianiste-compositeur par J. Zimmerman », *Le Mén.*, 7<sup>e</sup> année, n° 22, le 26 avr. 1840, n. p.

<sup>1578</sup> « [S]i ce livre a une prétention, c'est de remettre sous les yeux de ceux qui l'ouvriront le but toujours poursuivi, le véritable idéal : *Sursum corda*. » Antoine-François MARMONTEL, *Art classique et moderne du piano*, Paris, H. Heugel, 1876, p. 179.

<sup>1579</sup> Félix LE COUPPEY, *De l'Enseignement du piano, conseils aux jeunes professeurs*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, L. Hachette, 1882, p. 106. « *Sursum corda* ! Sans l'élévation du cœur, il n'a jamais l'élévation dans le talent. »

<sup>1580</sup> « On a tort de croire que pour se mettre à la portée de la foule, l'art soit obligé de descendre : il n'a qu'à l'appeler en haut pour qu'elle monte avec lui. » Célestin Joseph FÉLIX, *Le Progrès par le christianisme, conférences de Notre-Dame de Paris*, année 1867, Paris, Librairie d'Adrien Le Clère, 1867, p. 67.

<sup>1581</sup> « [É]lever l'humanité. Monter et attirer en haut, c'est la nature et l'essence même de l'art. » *Ibid.*, p. 66.

<sup>1582</sup> Frederic WILL, *op. cit.*, p. 51.

方はカトリシズムと自身の哲学に矛盾はないと主張していた<sup>1583</sup>。そして『真、善、美について』の序文を次の文章で締めくくっている。

感嘆する心を持って、偉人と偉勲を信仰せよ。あるいは粗末な、あるいは凝ったあの苛立たしい文芸を拒絶せよ、それは、魂に語りかけて思想を高める代わりに、人間本性に宿る病苦の描写に楽しみを見出し、我々の懦弱を愛撫して、感覚と想像力に取り入るのだから。諸君の世紀の病から身を守れ、この快適な生活の致命的な趣味はあらゆる寛容な大望と相容れない。いかなる職業を選ぶにせよ、高い目標を持って、そしてその務めをゆるぎなく忠実なものとしよ。「心を挙げよ」、諸君の心を高く捧げよ、これこそが哲学、我々の全研究の中で押さえた哲学、諸君の先輩たちに教えた哲学、諸君が我々の最後の言葉、至高の教訓として諸君に残す哲学のすべてである<sup>1584</sup>。

同時代の頹廢から心を守り、上昇させよ、という若い読者に対するクーザンの訓戒は、芸術によって群集ともども心を高みに至らせよというフェリックスの発言とほとんど同一の内容を語っている。

こうした語り口の類似から、クーザンとフェリックスの信条は政治的、宗教的文脈においては区別されても、ピアノ教授たちの目から見ればそれほど遠くないどころか、ほとんど同様の主義をもっているように見えたはずである。彼らは神に属する永遠のイデーの表象行為として芸術を見做すラムネーの著書を読んだ後でも、同じ認識に立ったであろう<sup>1585</sup>。マルモンテルがクーザン、ラムネー、フェリックスの名を挙げたのは偶然ではなかったのである。このように19世紀後半、少なくとも2人のピアノ教授は同時代の哲学的思想を受容し、教育実践の思想的礎としていた。

### 1-8. 想定された読者

ところでマルモンテルは、『基礎概念』をどのような読者に差し向けようとしたのだろうか。オスカル・コメッタンは、『基礎概念』の出版に際して執筆した書評の中で、この著作の近い将来を次のように占っている。

「書物にはそれぞれの運命がある」と言ったのはホラティウスである。先般ウジエール社が刊行したマルモンテルによる本著書の運命は、私の知り得るところでは

<sup>1583</sup> J. ルフラン、前掲書、97頁。

<sup>1584</sup> *VBB*, p. VII-VIII. « Sachez admirer : ayez le culte des grands hommes et des grandes choses. Repoussez cette littérature énervante, tour à tour grossière et raffinée, qui se complait dans la peinture des misères de la nature humaine, qui caresse toutes nos faiblesses, qui fait la cour aux sens et à l'imagination, au lieu de parler à l'âme et d'élever la pensée. Défendez-vous de la maladie de votre siècle, ce goût fatal de la vie commode, incompatible avec toute ambition généreuse. Quelque carrière que vous embrassiez, proposez-vous un but élevé, et mettez à son service une constance inébranlable. *Sursum corda*, tenez en haut votre cœur, voilà toute la philosophie, celle que nous avons retenue de toutes nos études, que nous avons enseignée à vos devanciers, et que nous vous laissons comme notre dernier mot, notre suprême leçon. »

<sup>1585</sup> 例えば、ラムネーは芸術と神の関係について次のように述べている。「芸術の対象となる有限の外的で可感的な形の下で、神から出る何か、言い換えればこの形自体の非物質的な原型、つまりその形が明示し、無限なる美の光輝として形を照らす永遠のイデーが示現するのだ」« [...S]ous la forme finie, extérieure, sensible, qui est l'objet de l'Art, se révèle quelque chose de lui, c'est-à-dire le type immatériel de cette même forme, l'éternelle idée qu'elle manifeste et qui l'illumine comme un rayon du Beau infini. » Félicité LAMENNAIS, *op. cit.*, p 129.

ない。私にわかるのは、職業音楽家ならびに普通の愛好家たちが、この書物を読んで利益と喜びをえるだろう、ということだ。マルモンテル派のすべての生徒、音楽院で彼のクラスを出た生徒たちが、せめて彼らの書棚にこの素晴らしい書物のため  
の場所を設けるなら、我々はひと跳びで第2版に至るだろう<sup>1586</sup>。

コメッタンは、音楽の専門家のみならず、愛好家たちにもこの著書を推薦し、『基礎概念』がマルモンテルの門弟、そしてゆくゆくは音楽活動に携わる幅広い読み手に膾炙しうるものだと考えている。確かに、音楽を原理的に解説することは、19世紀後期において、以前にもまして一般的になっていた。フェティスは1832年に開いた「音楽哲学と音楽史講義」の初回で、次のように述べていた<sup>1587</sup>。

哲学と音楽は一般にともに歩むことのできない別々の事柄であると思われる。一方はかくも深刻だ！他方はかくも軽薄、あるいは、この語に関して多くの人々に言わせれば、かくも他愛ないのだ。これらを一致させる手立てはないものだろうか<sup>1588</sup>？

この発言は、1830年代、フランスでは音楽が一般に余興や感覚的な戯れにすぎないものとされ、学問的対象となることがまだ稀だったことを示している。だが、マルモンテルが1880年代に『基礎概念』を執筆したときまでに、状況は大きく変わっていた。既にみたように、音楽への学問的関心は知識人の間で格段に高まっていた。その背景には、1850年代以降、オルフェン運動や民衆的演奏会（concerts populaires）への参与を通して、音楽を愛好する大衆が形成されたことがある。『基礎概念』は、こうした新しい音楽愛好者を学問的に啓発することを目的としていた。そのことは序文における次の一説から読み取ることができる。

真面目に音楽芸術を学び、概略的な知識、簡潔な説明を求める愛好家一般にとって、美学の主要な諸問題——それは音楽の本質でさえある——を明快にまとめた要約を書くことは良いことであり、また有益かつ興味深いことである思われた。この著作は、フェティスの名著『音楽を万人の手に』に続くものである。もし私がいくつかの問題をうまく解決することができ、愛好家たちに、我々の芸術についてさらによく知りたいと思って頂けたなら、芸術と音楽の現代的な普及活動に捧げた時間は大いに報われることとなるだろう<sup>1589</sup>。（下線強調は筆者による）

---

<sup>1586</sup> « Les livres ont leur destinée, a dit Horace. Je ne puis savoir la destinée de ce volume de Marmontel que vient de publier la maison Heugel. Ce que je sais, c'est que les musiciens de profession, comme les simples amateurs, auront profit et plaisir à le lire. Si seulement tous les élèves de l'école Marmontel, tous les élèves sortis de sa classe au Conservatoire, faisaient dans leur bibliothèque une place à cet excellent ouvrage, nous le verrions d'un bond arriver à sa dixième édition. » Oscar COMETTANT, « Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts par A. Marmontel », *Le Mén.*, 50<sup>e</sup> année, n° 6, le 12 janv. 1884, p. 46.

<sup>1587</sup> Anonyme, « Cours de philosophie musicale et d'Histoire de la musique, par M. Fétis, première leçon (23 mai) », *RM*, n° 17, le 26 mai 1832, p. 131.

<sup>1588</sup> « La philosophie et la musique semblent en général deux choses qui ne peuvent aller ensemble. L'une si grave ! l'autre si légère, ou, pour dire le mot, si futile au gré de bien des gens ! Le moyen de les accorder ensemble ? »

<sup>1589</sup> « J'ai cru bon, utile, intéressant pour la généralité des amateurs qui étudient sérieusement l'art musical et désirent avoir des connaissances sommaires, des explications concises, d'écrire un abrégé résumant clairement les principales questions d'esthétique, qui sont l'essence même de la musique ; ce livre de doctrine fera suite à l'excellent ouvrage de Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde*. Si j'ai réussi à élucider quelques questions, et si j'ai pu

ここでマルモンテルは、「芸術と音楽の普及」に資する先駆的著作として、フェティスの『音楽を万人の手に』<sup>1590</sup> (1830) を挙げている。この書物は、1847年までに3版を重ねた売れ筋の音楽解説書で、「万人」向けとはいえ、専門的な知識に踏み込んだ内容を扱っている。この著作は、音楽の目的、起源、手段に関する考察から始まる4部構成を取り、各部には次のような見出しが与えられている<sup>1591</sup>。「第1部：音の3つの質、即ち抑揚、持続、強度の面から考察された音楽システムについて (Du système musical, considéré dans les trois qualités des sons, savoir : l'intonation, la durée, et l'intensité)」、「第2部：連続性と同時性の関係の面から考察された諸音について、およびそれらのもたらす結果について (Des sons considérés dans leurs rapports de succession et de simultanéité ; du résultat de ces choses)」、「第3部：演奏について (De l'exécution)」、「第4部：音楽に対する判断を下すために、人は音楽の生み出す感覚をいかに分析するのか (Comment on analyse les sensations produites par la musique, pour porter des jugements sur celle-ci)」。第4部の後には、テーマ別の文献一覧、人名および楽器、専門用語の一覧と、それらについての解説が続く。

マルモンテルは、まだピアノ科に在籍していた1830年代、この著作を通して音楽を体系的に説明することへの関心を抱いたということも有り得よう。この著書によって掻き立てられた関心、即ち、音楽の専門的知識を要約し、第二帝政と第三共和制下での経済的發展とともに拡大した芸術愛好家たちに、これを広く伝えようという意志が、『基礎概念』執筆の主要動機であった。

実際、市民の教養へのアクセス可能性は、1830年代から大きく変化していた。フランスにおける機能的非識字率 (illettrisme)<sup>1592</sup>の変化は、それを示す一つの指標であろう。1823~1843年の20年間の平均非識字率は、フランス83県で男性40.71%、女性58.08%であったのに対し、1882~1903年の20年では、90県で男性7.40%、女性10.70%と格段に低下している<sup>1593</sup>。フェティスが自著を差し向けた「万人」以上に、マルモンテルの想定し得た潜在的読者の絶対数は多かったと考えてよい。

19世紀を通して深められた音楽の専門知識を、上層の知識階級から解放することへの志は、マルモンテルの書いた次の一節によく表れている。

音楽史の一次史料に遡り、マルティーニ神父<sup>1594</sup>やメルセンヌ神父<sup>1595</sup>の珍しく興味深い貴重な書物を所有することは、熱心な学者、音楽学者にしか許されていない。

---

donner aux amateurs le désir de mieux connaître notre art, je serai largement récompensé du temps consacré à cette œuvre moderne de vulgarisation artistique et musicale. » *EEM.*, p. VII.

<sup>1590</sup> François-Joseph FÉTIS, *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*, Paris, Alexandre Mesnier, libraire, 1830, XI-408 p.

<sup>1591</sup> 以下の見出しは第3版による。 *Id.*, *La Musique mise à la portée de tout le monde, suivie d'un dictionnaire des termes de musique et d'une bibliographie de la musique*, Paris, Brandus, 1847.

<sup>1592</sup> 平易なテキストを読みこなすことができない非識字の状態を指す。

<sup>1593</sup> Jean-Pierre PÉLISSIER et Danièle RÉBAUDO, « Une approche de l'illettrisme en France », *Histoire & mesure*, XIX-1/2, 2004, p. 14. Mis en ligne le 15 juin 2007, <http://histoiremesure.revues.org/816> (2014年9月17日アクセス)。非識字率は婚姻届への男女の署名から割り出されるが、男女いずれかのデータ欠如の割合が30%を超える県は除外されている。

<sup>1594</sup> 訳者注：『音楽史』等を書いたジョヴァンニ・バッティスタ・マルティーニ Giovanni Battista MARTINI (1706-1784) を指す。 Cf. Giovanni Battista MARTINI, *Storia della musica*, 3 vol., Bologna, L. dalla Volpe, 1757-1781.

<sup>1595</sup> フランスの数学者、哲学者、音楽理論家マラン・メルセンヌ Marin MERSENNE (1588~1648) を指す。

今や非常に高い好奇心の領域に属するこれらの重要な書物を有意義に読み、数々の大部の論考、歴史集成から否定し得ない事実、絶対的真実、誤謬、根拠がないとされた諸原理を選び取ったり、取り除いたりすることができるのは、非常に学識の深い音楽家のみである。古代諸民族の音楽芸術、使用された楽器や、16・17世紀の優れた音楽家たちについての情報に関して極めて興味深いこれらの書物は、非常に稀少なものとなったので、いまなお残っている数の知れた部数の本は、彼らにしてみればレンブラントの銅版画やデューラー等々のデッサンと同等の価値をもっている。だが、これらの博識な宗教者の歴史的、哲学的著作の相当な重要性をないがしろにせずとも、フェティス、ジュヴァール、クースマケールの著作を読むことで時間と忍耐のいる研究を著しく節約できる<sup>1596</sup>。

マルモンテルは、専門的かつ真偽判定能力に長けた音楽史家や音楽理論家の成果を簡潔にまとめることで、専門家が見出してきた音楽の「絶対的真実」を、分かりやすく音楽的大衆に伝えることを望んだのである。

以上のように、『基礎概念』の最終的な目的は、理論、歴史、哲学が追究する真や美についての思索を、音楽との関連において説明し、愛好家の音楽的・知的発展を助長することにあつた。彼にとって、それは音楽院の生徒を含めた愛好家に「心を挙げよ」と語りかけることに他ならなかった。

この啓蒙の理念の支柱としてマルモンテルが依拠したと考えられるのが、とりわけクーザンのスピリチュアリズムである。確かに、ルイ・ナポレオンのクーデタ以後、クーザン派の思想的影響力は次第に衰え、ラヴェッソン Félix-Mollien RAVAISSON (1813~1900) のクーザン批判<sup>1597</sup>、伝統的な形而上学を社会学で乗り越えようとしたオーギュスト・コント Auguste CONTE (1798~1857) の実証主義哲学、スピリチュアリズムへ公然の敵対者テーヌ Hippolyte TAINE (1828~1893) の環境決定論など、思想的な競合勢力が台頭した。しかし、ソルボンヌ大学では、尚もクーザンの弟子ジュフロワの薫陶を受けた教授たち<sup>1598</sup>が教鞭を執り続け、クーザン派は「教育分野ではなお確固とした地位を維持」<sup>1599</sup>していた。

そこで、マルモンテルとル・クーペが依拠したスピリチュアリズム的美学観を哲学的な文脈の中で理解するには、まずマルモンテルが『基礎概念』のタイトルに掲げた「美学」という言葉が、フランス・アカデミズムにおいていかなる地位を占めていたのかを考察する必要がある。ことに、スピリチュアリズムの代表者クーザンの美に関する思索が世紀中葉のフラ

<sup>1596</sup> « Il n'est donné qu'à un petit nombre d'érudits, de musicologues passionnés, de remonter aux sources premières de l'histoire musicale et de posséder les livres rares, curieux et précieux du père Martini et du père Mersenne. Ces importants ouvrages, qui sont maintenant du domaine de la haute curiosité, ne peuvent être lus avec fruit que par des musiciens assez instruits pour choisir et dégager de ses nombreuses et volumineuses dissertations et compilations historiques, ce qui est indéniable, d'une vérité absolue, des erreurs et des principes reconnus faux. Ces livres on ne peut plus intéressants pour les renseignements concernant l'art musical chez les peuples de l'antiquité, et aussi sur les instruments en usage et les musiciens de valeur au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, sont devenus assez rares pour que le nombre connu des exemplaires encore existants, leur donne une valeur égale à celles des eaux fortes de Rembrandt [sic] et des dessins de Durer, etc., etc. Mais sans nier l'importance considérable des travaux historiques et philosophiques de ces savants religieux, on peut faire de notables économies de temps et de patientes recherches, en lisant les ouvrages de Fétis, Gevaert, et Coussemaker » *EEM*, p. VII.

<sup>1597</sup> Cf. 本論文 III-2-2-2.

<sup>1598</sup> ジョフロワの弟子セッセ Émile-Edmond SAISSET (1814~1863)、ジョフロワの後任ガルニエ Adolphe GARNIER (1801~1864)、クーザンのライシテ推進の結果ユダヤ人として初めてソルボンヌ大学教授に任命されたフランク Adolphe FRANCK (1810~1893) がその代表である。

<sup>1599</sup> J. ルフラン、前掲書、126頁。

ンスで占めた地位を見極めることで、マルモンテルの著作をより大きな思想的文脈に位置づけることができるであろう。そのことはまた、『基礎概念』の内容を具体的に検討するための背景を描き出す上で必要な作業と思われる。

## 第2章 世紀中葉のフランスにおける「美学」の位置

前章では、音楽に対する学問的関心がピアノ教授に及ぼした影響として、とりわけクーザンの思想に焦点を当てた。音楽の実践的・職業的教育に特化したように見えるパリ音楽院と哲学の関係を指摘することは、一見したところ意外に思われるが、既に1848年、マルダンが「音楽の哲学」と銘打った授業の解説を提案し、アレヴィの同意を得ていたことを思い起こせば、音楽の根源を考察することは、パリ音楽院にとって縁遠いことではなかった。実際、内務大臣に宛てたマルダンの手紙には、講義の要点として「技法の本質としての対位法、美学、音楽の観念学、旋律、劇詩、教育学、リズム、ソルフェージュ、母音発声、歌」<sup>1600</sup>を挙げていたし<sup>1601</sup>、添付された彼の論文には、「音はその性質においてもっとも深遠でかつもっとも曖昧である」<sup>1602</sup>というクーザンの一文が引かれている。このことは、既に1848年の時点で音楽院において、クーザン影響下にあった美学の教育的有用性がアレヴィにも認められていたことは注目に値する。

ところで、そもそも「美学」という学問は、フランスのアカデミズムにおいていかなる位置を占めたのだろうか。本章では、マルモンテルの『基礎概念』の背景にある世紀中葉のフランスにおける「美学」が喚起した諸問題について検討する。

### 2-1. 第二帝政下における公認の「美の学」

マルモンテルは、『基礎概念』のタイトルに「美学」という言葉を掲げたが、それは、ある明確な思想体系を想起させる自明の用語ではなかった。というのも、その四半世紀前のフランスにおいてさえ、美学は一つの学問領域として確立されていなかったからである。本節<sup>1603</sup>ではまず、第二帝政下において「美学」が扱われにくくなった政治的背景を提示する。しかしその一方で、産業化が進む社会において学士院の諸アカデミーを中心として、美を巡る議論が再び注目を集めた事例を紹介し、それらの意義について考察する。

#### 2-1-1. 政治的背景

19世紀のフランスで、美について多くを著述した最初の人物がクーザンであったことは既に述べた。1826年の『哲学的断片集』に「現実美と理想美」という論文を収録したクーザンは、1828年にソルボンヌ大学に復職した後も、真・善とならび芸術との関連でも美の問題を盛んに講壇で弁じた。4歳年下の門弟テオドル・ジュフロワもまた、1822年に高等師範学校のポストが消失してから、自宅で哲学講義を行った。しかし、若者の熱狂を掻き立てたクーザンとは対照的に、その内容は、当時の聴講者のノートによってしか知られていなかった<sup>1604</sup>。1826年に「10名ばかりの聴講生」<sup>1605</sup>を前に行われた美学講義の内容は、彼が

<sup>1600</sup> « contrepoint, essence technique, esthétique, idéologie musicale, mélodie, poème lyrique, science des études, rhythme [sic], solfège, vocalisation et chant. » Copie de la lettre adressée à la commission du Conservatoire par Maleden et datée du 6 avril 1848, AN, AJ 37/83-8d. 傍点強調は筆者による。

<sup>1601</sup> Cf. 本論文 II-3-3.

<sup>1602</sup> Victor COUSIN, *Cours de philosophie, Histoire de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. 1, Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 20. « [L]e son est tout ce qu'il y a de plus profond et de plus vague. » クーザンの原文では « le son est tout ce qu'il y a de plus profond à la fois et de plus vague » となっており、マルダンの引用では « à la fois » が削除されているが意味に変化はない。

<sup>1603</sup> 本節で扱う19世紀における美学の学問的位置づけに関する議論の枠組みは、下記の哲学論文を参照している。Christiane MAUVE, « Esthétique et éclectisme : autour de Victor Cousin », *Corpus, revue de philosophie*, n° 18/19, Patrice VERMEREN (éd.), Paris, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1991, p. 143.

<sup>1604</sup> Jean LEFRANC, « JOUFFROY Théodore, 1796-1842 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.),

亡くなった翌年の1843年に『美学講義』<sup>1606</sup>として出版されたが、クーザンほどは読まれなかった<sup>1607</sup>。だが、こうした少数の哲学的エリートの美学的思索は、芸術批評家に「理論の名において」作品を判断することを要請した。その結果、美について理論的に考えることは次第に大衆にも広まり、芸術家もまた、美学的思索に無関心ではなくなっていた<sup>1608</sup>。このことは、既にみたフェティスが1830年代に音楽雑誌上で出版した「音楽の哲学」や「音楽美学の現状」などの論説<sup>1609</sup>、アレヴィが1848年に示した「音楽哲学」の授業開講への関心からも理解される。マルモンテルは、『基礎概念』において次のように書いている。

今日、芸術の問題を扱う文献は、傑出した博学の人々、つまり美をそのあらゆる現れにおいて愛する人々のみならず、芸術家も、画家、音楽家、建築家も、歴史的・哲学的な高度な問題に対して強い関心を抱いている<sup>1610</sup>。

ところが、「美学」を制度化された一つの学問領域としてみたとき、クーザンとジュフロワの貢献は、大学における堅固で持続的な基盤を成したとは言い難い。美学の制度化に大きなダメージを与えたのは、クーザンが理想的体制と見做していた立憲君主制に基づく七月王政の終焉である。

ルイ・フィリップを「フランス国民の王」に立てた立憲君主政のねらいは、王政復古時代の宗教勢力と、革命後に高じたエリート集団側の新秩序確立の野心とを折衷させることで、政治的安定を確保することにあつた。1832年に公教育大臣 (*ministre de l'Instruction publique*) に就任したクーザンのかつての同僚ギゾー (彼はプロテスタントだった) は、1833年にクーザンの作成した報告書に基づき、いわゆる「ギゾー法」を成立させ、地方自治体に男子公立小学校の設置が義務付けられた。これにより、それまでカトリック教会に委ねられてきた初等教育が刷新された。精神を監視する権力としての教会が公教育に介入することを拒むギゾーにとって学校教育とは、宗教的・思想的教義に基づくのではなく、専ら理性と道徳意識 (*la conscience morale*) に基づくべきものであり、生徒が自らの自由な意識を通して学んだ事象の真実に気づくことが重要だった<sup>1611</sup>。他方、ギゾーはカトリック教会によって培われてきた精神的風土を排除することはせず、「キリスト教は、結局のところ、人民の宗教なのである」<sup>1612</sup>という口実の下に、これを容認した。このように、政治と宗教を穏やかに折衷

---

Paris, Presses universitaires, p. 988.

<sup>1605</sup> Charles LÉVÊQUE, *Le spiritualisme dans l'art*, Paris, G. Baillière, 1864, p. 149.

<sup>1606</sup> Théodore JOUFFROY, *Cours d'esthétique : suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits*, Ph. DAMIRON (éd.), Paris, L. Hachette, 1843, XX-372 p. ジュフロワの没後、同門のフィリップ・ダミロン Jean-Philibert DAMIRON (1894~1862) がジュフロワ夫人から手稿を委ねられ、これに序文を付けて出版した。

<sup>1607</sup> Charles LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 149. クーザンの『真、美、善について』が1881年までに23版を重ねたのに対し、ジュフロワの『美学講義』が1883年までに4版までしか出なかったことから、そのことは明らかである。音楽に関しても、クーザンに比べれば、それについての記述は圧倒的に少ない。

<sup>1608</sup> Christiane MAUVE, *op. cit.*, p. 143.

<sup>1609</sup> 本論文 III-2-2-1 参照。

<sup>1610</sup> « De nos jours, non seulement la littérature traitant les questions d'art compte d'éminents érudits, amants passionnés du beau dans toutes ses manifestations ; mais les artistes aussi, peintres musiciens, architectes, ont pris un goût très vif pour ces hautes questions historiques et philosophiques. » *EEM*, p. IX.

<sup>1611</sup> Jacques BILLARD, *De l'école à la république, Guizot et Victor Cousin*, Paris, Presses universitaires de France, p. 30.

<sup>1612</sup> クーザンの折衷主義と七月王政期の戦略の関連については下記の論文を参照。伊東道生、「哲学の制度化と折衷主義：七月王政期クーザンの国家戦略」、『メタフシカ』、大阪大学、2004年、第35巻第2



する教育戦略は、クーザンのエクレクティズムの制度化を象徴するひとつの事例である。1853年、クーザンは「我々が教える哲学のもっとも重要かつ有益な実践ではあるが、エクレクティズムはその原理ではない」<sup>1613</sup>と述べ、当初掲げていたエクレクティズムを取り下げ、より「堅固かつ寛容な」哲学の旗印としてスピリチュアリズムを掲げた。彼はその時にもなお、立憲君主制を擁護して次のように書いている。

この哲学[スピリチュアリズム]は当然の如く、すべての善なる原因の盟友である。それは宗教的感情を支え、真の芸術、すなわちその名に値する詩を助け、大いなる文学を支持する。それは権利の支柱なのだ。それはまた衆愚政治と圧政を拒絶する。それはすべての人に尊敬し合い、愛し合うことを教え、少しずつ人間社会を真の共和制へと導く。この寛容な心をもつすべての人の夢は、今日のヨーロッパにおいては、ただ立憲君主制だけが実現しうるのだ<sup>1614</sup>。

1853年6月15日付けの序文で言及されている「圧政」とは、1852年に始まる第二帝政に他ならない。クーデタで政権を掌握したナポレオン三世は、クーザンをソルボンヌ大学の現役教授職から引退させ名誉教授に据えたばかりか、公教育国家評議員の資格も剥奪した。1860年まで続く権威帝政下では、言論の自由が厳しく制限された。リベラル派の勢力の活発化を恐れた政府は、高校での哲学の授業を廃止し<sup>1615</sup>、大学では教育の監視が行われた。こうした政治的文脈においては、当然のことながら「新しい対象や理論的領域の発見、探究に有利な諸条件」<sup>1616</sup>が哲学にもたらされることはなかった。そのことは無論、哲学の一領域としての美学の発展を妨げた。「1860年において、哲学的美学の正当性、ましてフランスの哲学的美学の正当性ほど不確かなものはなかった——とりわけ大学においてはそうだった」<sup>1617</sup>。

## 2-2-2. 精神科学・政治科学アカデミーの懸賞論文コンクール (1859)

そのような時代に、学士院の一部門である精神科学・政治科学アカデミー<sup>1618</sup>は1859年、次の課題に対する懸賞論文を募集した。

美の学の諸原理の何たるかを研究せよ、自然、詩、諸芸術のもっとも確実な諸々の

---

号、101頁。

<sup>1613</sup> « L'éclectisme est une des applications les plus importantes et les plus utiles de la philosophie que nous professons, mais il n'en est pas le principe. » *VBB*, p. VII.

<sup>1614</sup> « Cette philosophie est l'alliée naturelle de toutes les bonnes causes. Elle soutient le sentiment religieux ; elle seconde l'art véritable, la poésie digne de ce nom, la grande littérature ; elle est l'appui du droit ; elle repousse également la démagogie et la tyrannie elle apprend à tous les hommes à se respecter et à s'aimer, et elle conduit peu à peu les sociétés humaines à la vraie république, ce rêve de toutes les âmes généreuses, que de nos jours en Europe peut seule réaliser la monarchie constitutionnelle. » *VBB*, p. V.

<sup>1615</sup> ジャン・ルフラン、前掲書、86頁。

<sup>1616</sup> « [Des] conditions favorables à la découverte et à l'exploration de nouveaux objet ou champs théorique. » Christiane MAUVE, *op. cit.*, p. 144.

<sup>1617</sup> « Rien n'était moins sûr, en 1860, que la légitimité d'une esthétique philosophique, qui plus est, d'une esthétique philosophique française — et même, et surtout dans l'Université. » *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>1618</sup> 精神科学・政治科学アカデミー (Académie des Sciences morales et politiques) は1795年に創設され、ナポレオン一世の総裁政府時代に一時廃止されたが七月王政期、公教育大臣ギゾーの下で1832年に復興し次の5つのセクションに分けられた。哲学、道徳、法律、公権・法解釈・政治および統計経済、一般および哲学史。この設立にはギゾーの傍らでクーザンも設立に寄与した。

美にそれらを適用し、美の学が、古代およびとりわけ現代において生み出したもっとも名高い諸体系の批判的検討を通して、この諸原理を確証せよ<sup>1619</sup>

アカデミーに寄せられた5件の応募論文のうち、もっとも高い評価を得たのはレヴェック Charles LÉVÊQUE (1818~1900) の論文だった。これは、1861年に『その実践と歴史において研究された美の学』<sup>1620</sup>として出版され、レヴェックの名を世に知らしめた。出版されたこの論文の付録には、査読者バルテルミー＝サン＝ティレール Jules BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE (1805~1895) の報告が収められており、そこからこの課題が出された背景を読み取ることができる。報告の結論では、芸術の急速な大衆化がもたらした結果に対する危機感が表明されている。

美に関するこれらの議論は、それらが必ずやもたらす喜ばしい影響を伴うので、今日極めて時宜を得たものである。今世紀ほど、諸芸術が培われ広く享受されたことはなかった。我々の風紀、体制、公の福利の絶えざる進歩は、社会のあらゆる階級にあの芸術享受の普及をもたらした。その必然的結果として、また多くの原因によって、諸作品の完成度はその数に見合わなくなっており、まさに芸術が拡散しながら凋落していくのがみてとられる。芸術自体が、あまりに頻繁にその高貴な使命を忘れ、危うい助言に耳を傾けて自らを産業と混同し、本来あるべき以上に有用性にとらわれている<sup>1621</sup>。

「芸術享受の普及」とは、例えば音楽においては民衆的な合唱運動およびその活動主体である合唱団オルフェオン<sup>1622</sup>、演奏にも踊るのにも平易なピアノの為のサロン舞曲<sup>1623</sup>、コンセール・ポピュレール<sup>1624</sup>といった音楽活動が、広い市民層に浸透したことを暗に指しているのであろう。芸術の大衆化と功利主義に芸術の退廃をみたサン＝ティレールは、その原因を大衆と芸術家の双方に見出している。

それ〔芸術〕はとりわけ大衆を喜ばせようとし、大衆は芸術を富ませる。だが大衆の趣味は、芸術を愛する芸術家たちの趣味を更正するには、未だ十分に教化されて

---

<sup>1619</sup> « Rechercher quels sont les principes de la science du Beau et les vérifier en les appliquant aux beautés les plus certaines de la nature, de la poésie et des arts, ainsi que par un examen critique des plus célèbres systèmes auxquels la question du Beau a donné naissance dans l'antiquité et surtout chez les modernes ? » Charles LÉVÊQUE, *La Science du beau étudiée dans ses applications et dans son histoire*, t. 1, Paris, A. Durand, 1861, p. 369.

<sup>1620</sup> *Ibid.*, 2 vol.

<sup>1621</sup> « Ces discussions sur le Beau, avec les heureuses conséquences qu'elles ne peuvent manquer de porter, sont aujourd'hui très-opportunes. Jamais les arts n'ont été ni plus cultivés, ni plus généralement goûtés que dans ce siècle. Nos mœurs, nos institutions, et le progrès incessant de l'aisance publique, ont amené cette diffusion des jouissances de l'art dans toutes les classes de la société. Il en est résulté nécessairement, et par bien des causes, que la perfection des œuvres ne répond pas à leur nombre; et l'on peut justement trouver que l'art s'abaisse en se répandant. Trop souvent l'art lui-même, oubliant sa noble mission et écoulant de périlleux conseils, se confond avec l'industrie et se préoccupe de l'utile plus qu'il ne doit. » *Ibid.*, vol.1, p. 398-399.

<sup>1622</sup> Cf. 本論文 I-3-2.

<sup>1623</sup> 1840年代から50年代にかけてポルカ、マズルカ、レドヴァといったタイトルの作品が多く書かれるようになった。Cf. Danièle PISTONE, « Les danses pour piano au siècle romantique : quelques aspects de l'évolution parisienne », *Piano et musique de danse dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis et édités par Juliana PIMENTEL et Gilles SAINT-ARROMAN, Paris, Observatoire Musical Français, 2010, p. 17.

<sup>1624</sup> 本文「5-2-5. 音楽の聴取」参照。

いるとは全く言えない。大衆の方も芸術家の方も、利にさとい媚びで墮落している。

[...] <sup>1625</sup>

### 2-2-3. ド・ラボルド侯爵『芸術と産業の統合について』に関する芸術アカデミーの報告 (1858)

産業の進歩と芸術の凋落に関する見解は、これ以前にも芸術アカデミーによって表明されていた。それは、音楽院作曲科教授で1854年から芸術アカデミーの常任秘書を務めていたアレヴィの「ド・ラボルド侯爵の『芸術と産業の統合について』と題する著作に関する報告」<sup>1626</sup>に現れている<sup>1627</sup>。1858年、国務・帝室大臣フルト Achille FOULD (1800~1867)、文部・宗教大臣ヴァイヤン Jean-Baptiste Philibert VAILLANT (1790~1872)、農・商・公共事業大臣ルエール Eugène ROUHER (1814~1884) の求めに応じて作成されたこの報告書は、その2年前に学士院会員のド・ラボルド侯爵 Léon DE LABORDE (1807~1869) が、1851年のロンドン万博第30審査団の報告者としてまとめた著作『芸術と産業の統合について』<sup>1628</sup>に対する芸術アカデミー<sup>1629</sup>の公式見解をまとめたものであった。この審査団の役割は、「産業の芸術に対する適用 (Application des Arts à l'Industrie)」というカテゴリーにまとめられた美術品と製品を審査することであった<sup>1630</sup>。アレヴィの報告書には、ド・ラボルド侯爵の著書に関する公共事業大臣の一般見解が引用されている。

彼 [i.e. ド・ラボルド侯爵] はとりわけ、次のことを懸命に論証しようとしている。すなわち、芸術は純粹に貴族的な享有対象であることを止め、逆に、普及され通俗化されるべきだということ、だがそのためには、芸術が産業と結びつき、芸術に実践的有用性を付与する応用に参与し、少しずつ芸術を万人の知性にアクセス可能な状態にする必要がある<sup>1631</sup>。

芸術アカデミーは大臣とこの見解を共有しながら、ド・ラボルド侯爵の示した命題を次の観点から検討した。

---

<sup>1625</sup> « Il cherche surtout à plaire au public, qui l'enrichit ; et le goût du public n'est point encore assez éclairé pour rectifier celui des artistes qui l'aime; de part et d'autre, on se corrompt mutuellement par une complaisance intéressée. » Charles LÉVÊQUE, *op. cit.*, vol. 1, p. 398-399.

<sup>1626</sup> Fromental HALÉVY, *Rapport sur l'ouvrage de M. le comte de Laborde, intitulé « De l'union des arts et de l'industrie »*, Paris, impr. de Firmin-Didot, 1858, 29 p.

<sup>1627</sup> サン・ティエールが施した脚注から、彼がアレヴィの報告書を参照していたことが分かる。Charles LÉVÊQUE, *op. cit.*, vol. 1, p. 399.

<sup>1628</sup> Léon DE LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, impr. impériale, 1856, 2 vol., 407, 635 p.

<sup>1629</sup> この著作の検討に当たった委員会は次のメンバーで構成されていた。ロベール＝フルーリー Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY (画家、1897~1890)、アロー Jean ALAUX (画家、1786~1864)、プティト Louis PETITOT (彫刻家、1794~1872)、イトルフ Jacques Ignace HITTORFF (建築家、1792~1867)、デュバン Félix DUBAN (建築家、1797~1870)、ガットー Jacques-Édouard GATTEAUX (1788~1881)、トマ Ambroise THOMAS (作曲家、1811~1896)、ニューヴェルケルク Émilien de NIEUWERKERKE (1811~1892)、アレヴィ。

<sup>1630</sup> Fromental HALÉVY, *op. cit.*, p. 2.

<sup>1631</sup> « Il s'attache notamment de démontrer que l'art doit cesser d'être une jouissance purement aristocratique, qu'il doit, au contraire, se répandre et se vulgariser ; mais qu'il a besoin, dans ce but, de s'associer à l'industrie et de se prêter à des applications qui lui donnent un caractère d'utilité pratique et le rendent peu à peu accessible à l'intelligence de tous. » *Ibid.*, p. 4.

[アカデミーがド・ラボルドの著書から受けた印象から、] 次のことを問題にしなければならなかった。芸術が本当に「万人の知性にアクセス可能な状態になるべく、産業と連携する必要」があるのか、「芸術に実践的有用性を付与する応用に参与するような芸術の通俗化」というこの教義が、芸術のもっとも高貴な美質と対立することはないのか、芸術の本質、真の使命に反することはないのか、そしてまさに、こうした考えの下でこそ、社会のあらゆる階級に、趣味と芸術への愛を普及しようと務めるべきではないのか<sup>1632</sup>。

これらの論点を吟味するにあたり、アカデミーは芸術の大衆化に必ずしも否定的な立場をとったわけではない。まず、芸術アカデミーの基本見解は次のように示される。

これは真実であるが、音楽は、この語の厳密な意味において、何ら実用的なものには応用されえない。音楽は可視的な形には結びつかないし、その領域は生の必要性がわれわれに課し、あらゆる部分で我々を束縛するこの物質的な、触知可能な世界に属するのではない<sup>1633</sup>。

しかしその一方で、労働者階級の男性を主体とするオルフェオン運動が言及される時には、芸術普及活動の肯定的な側面が指摘される。グノー Charles-François GOUNOD (1818~1893) 率いるパリ市のオルフェオンについては、読譜ばかりでなく旋律的表現の教育に貢献している実情が特筆され、「これらの教育的努力は失われることなく、著しい進歩がはっきりと示された」<sup>1634</sup>と評価されている。さらに、パリ音楽院に新しく設置された民衆合唱クラス<sup>1635</sup>には、毎年「音楽院の他の講義とは無縁の200名以上の成人生徒が足繁く通い」<sup>1636</sup>、トゥールーズやマルセイユ、リール、メスの音楽院でも同様の教育が熱心に行われている現状が報告されている。美術アカデミーは、こうした芸術への手ほどきが「以後、我々の国民教育の良き実践に注ぐべき力」<sup>1637</sup>の一つになることを期待した<sup>1638</sup>。

こうした背景を踏まえ、再びサン＝ティレールの発言に戻ろう。彼が美の学 (Science du Beau) を「時宜にかなったもの」と考えたのは、一方では芸術の凋落を引き起こし、他方では社会的進歩に資する芸術の普及という実情に直面して、今一度「大衆、芸術、批評に、

---

<sup>1632</sup> « Elle a dû se demander alors si l'art avait réellement "besoin de s'associer à l'industrie pour devenir accessible à l'intelligence de tous ;" si ce système, si cette doctrine de la "vulgarisation de l'art, se prêtant à des applications qui lui donnent un caractère d'utilité pratique", n'était pas opposé aux plus nobles qualités de l'art, contraire à son essence, à sa véritable mission ; et enfin, si c'était sous l'influence de ces idées qu'il fallait chercher à répandre dans toutes les classes de la société le goût et l'amour des beaux-arts. » *Ibid.*

<sup>1633</sup> « La musique, cela est vrai, ne peut s'appliquer à rien d'utile, dans le sens rigoureux de ce mot. Elle ne s'attache à aucune forme visible, et son domaine n'est pas de ce monde matériel, tangible, que les nécessités de la vie nous imposent, et qui nous enserme de toutes parts. » *Ibid.*, p. 20

<sup>1634</sup> « Les efforts de cet enseignement n'ont pas été perdus, et de notables progrès ont été signalés. » *Ibid.*

<sup>1635</sup> Cf. 本論文 I-3-2.

<sup>1636</sup> « fréquentée annuellement par plus de deux cents élèves adultes, étrangers aux autres leçons du Conservatoire » Fromental HALÉVY, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1637</sup> Fromental HALÉVY, *op. cit.*, p. 22. « les forces qu'il faut désormais consacrer à la bonne pratique de notre enseignement national. » この文言は 1857 年 11 月 3 日に文部・宗教大臣がパリの高等師範学校で行った演説からの引用である。Cf. Anonyme, « Partie non officielle », n° 88, le 4 nov. 1858, *Journal général de l'instruction publique et des cultes*, p. 654.

<sup>1638</sup> *Ibid.*

この学問が立脚する永遠の諸原理を思い出させることは無駄ではない<sup>1639</sup>と考えたからであった。クーザンが1820年代に大学で美学を講じて以降、美学が高等教育講壇で論じられる機会は少なくなり、「コレージュ・ド・フランスのギリシア、ラテン哲学教育の枠で、例えば『唯心論的美学のプラトンの諸起源』が論じ<sup>1640</sup>られるに留まり、この機関で教えた美学教授は、哲学者ではなく美術批評家のシャルル・ブラン Charles BLANC (1813~1882)、彫刻家でやはり美術批評家の Eugène GUILLAUME (1822~1905) であった<sup>1641</sup>。美に関する公的な論議が下火になった第二帝政期、ますます発展するフランスの経済、産業の状況が、アカデミーに再び芸術の位置付けの確認を要請したのである。かくしてアカデミーは「美の番人」<sup>1642</sup>として、時代に即した思想の中で芸術美の権威を、再び際立たせることとなったのである。

## 2-2. 「美の学」が公認哲学にもたらした諸問題

では、美を学問的対象として扱う場合、その領域にはどのような呼称が適用されたのだろうか。マルモンテルが『基礎概念』のタイトルに「美学 (esthétique)」という言葉掲げたのとは対照的に、1859年の懸賞論文課題に、この語は不在であった。その代わりに用いられた表現は「美の学 (science du Beau)」である。本節では、これらの呼称の受容を概観した上で、1860年前後のフランスにおいて、美を扱う学問が一つの学問領域として広く容認され難かった思想上の背景について考察する。

### 2-2-1. 「美の学」と「美学」

1838年、フェティスは『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌上で「音楽美学の現状」について報告した際<sup>1643</sup>、記事の見出しに「音楽美学の現状 (音楽に於ける美の学)」という文言を掲げ「美学」が「美の学」であることを、読者に知らせなければならなかった。「美学」という言葉に対する認知度の低さは、音楽に限ったことではない。1840年にシャルル・ベナール Charles BÉNARDがヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1770~1831) の『美学講義』<sup>1644</sup>の分析的解説と部分訳を出版したとき、次のように序文を始めている。

哲学の領域を構成するあらゆる学問の中でも、美を論じ、芸術におけるその表れを

<sup>1639</sup> « [C]e n'est pas en vain qu'on rappelle au public, aux artistes, à la critique, les principes éternels sur lesquels la science repose. » Charles LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 399.

<sup>1640</sup> Christiane MAUVE, *op. cit.*, p. 114. « Il fallait se contenter, par exemple, de traiter des 'origines platoniciennes de l'esthétique spiritualiste' dans le cadre de l'enseignement de la philosophie grecque et latine au Collège de France [...] »

<sup>1641</sup> *Ibid.*, p. 154, n. 6.

<sup>1642</sup> « C'est notre Académie qui en est la gardienne [...]. » Charles LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 400. レヴェックのようなスピリチュアリズムの支持者がプラトン主義的なアイデアを前提とした美学を支持し、アカデミーに受け入れられたことは、アカデミーの語源とも関連する。アカデミーの語源はプラトンのアテネ近郊に開いた学園の名称 (アカデメイア) であり、アカデミー・フランセーズ辞典 (1894) においても初版から第6版 (1835) に至るまで「アカデミー」の第一義にはこの古代学園の意が置かれている。リトレの『フランス語辞典』(1872) でも同様であるが、この辞典では第2義に「プラトンとその継承者の教義それ自体 (La doctrine même de Platon et de ses successeurs)」とある。更に、第3義には、第2義を拡張した語義としてアカデミー・フランセーズに代表される「文人、知識人、芸術家の団体 (compagnie de gens de lettres, de savants ou d'artistes.)」という定義が来ている。このことは、19世紀後半にアカデミー・フランセーズとプラトンの思想、およびプラトン主義、新プラトン主義が同じ意味の領域を共有していたことを示している。

<sup>1643</sup> Cf. 本論文 III-1-2.

<sup>1644</sup> ヘーゲルの『美学講義』はヘーゲル自身の手になる著書ではなく、弟子 Heinrich Gustav Hotho (1802~1873) が講義録に基づいて編纂し1835年に出版したものである。

研究する学問ほど高く、強い関心を掻き立てる学問はない。しかるに、我々 [フランス人] のあいだでこれほど培われなかった学問はない。フランスにおけるその名はほとんど知られていない<sup>1645</sup>。

この発言は、クーザンやジュフロワの講義にも拘らず、美を対象とする学問の名称としての「美学」という語が、フランスにおいて未だ馴染みの薄いものだったことを示している。こうした状況の原因は、フランスにおける「美学」に対する一般的な疑念にある。19世紀フランスにおける詩学について論じたアンヌ・ニコラ Anne NICOLASは、「美学」という言葉に対する反発の例を挙げている<sup>1646</sup>。例えば、歴史家で碑銘・文学アカデミー会員のテリー Augustin THÉRY (1796~1878) は、『若年女性教育のための完全教程』第3部(「16歳から20歳向け」)に収められた「哲学の諸概念」(1844)と題する解説文で、「美とはつまり、ドイツにいる我らの隣人が、美学という奇妙な名前前で偽装した学問の対象である」<sup>1647</sup>と述べている。1865年に『音楽の哲学』を出版したボーキエ Charles BEAUQUIER (1833~1916)にとってもやはり、ドイツ観念論者の「自然、人間、神についての完全な体系を包摂し」、「極めて錯綜した難解さの中で存在と生成、客観と主観が互いに衝突し対立し合う」美学は魅力的な学問体系ではなかった<sup>1648</sup>。彼によれば「フランス的精神の持ち主」は「美学という語が発せられるのを聴くと不安で慄かすにはいられない」のであった<sup>1649</sup>。

マルモンテルが『基礎概念』を出版した後の1886年になっても、同じアカデミー会員でギリシア学者のエッゲール Auguste-Émile EGGER (1813~1885) は、『ギリシア人における批評の歴史』の第2版の序文で、「こんにち、[本書の初版が出版された] 1849年と同じく、私は美学という語、つまり最近美の学と芸術の理論に適用されたこの語の使用を避けようと思った」<sup>1650</sup>と書いている。エッゲールにとってより適切な言葉は、ギリシア人が「精神的

<sup>1645</sup> « De toute les sciences dont se compose le domaine de la philosophie, aucune ne doit exciter un plus haut et plus vif intérêt que celle qui traite du beau et qui étudie ses manifestations dans l'art. » Charles BÉNARD, *Cours d'Esthétique par W.-F. Hegel, analysé et traduit en partie*, Grimblot, Raybois et C<sup>ie</sup>, 1840.

Et cependant il n'en est aucune qui ait été moins cultivée parmi nous. Son nom en France est à peine connu. » ベナールはこの解説書の後に 1855 年、詩に関する章の全訳を出版した。 *Id.*, *La Poétique, par W. F. Hegel, précédée d'une préface et suivie d'un examen critique. Extraits de Schiller, Goethe, Jean-Paul, etc., sur divers sujets relatifs à la poésie*, 2 vol., Paris, Ladrangé, Vve Joubert, 1855.

<sup>1646</sup> Anne NICOLAS, « L'esthétique impossible : Les Poétiques françaises du XIX<sup>e</sup> siècle », *Langue française*, n° 49, 1981, p. 12. 19世紀前半における美学に対する抵抗者はディアーズによっても多数挙げられている。ホフマン Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN (1776~1822)、スタンダール STENDHAL (1783~1842)、ジョルジュ・サンド George SAND (1804~1876)、サント=ブーヴ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE (1804~1869)、ニザール Jean Marie Napoléon Désiré NISARD (1806~1888)、ラビッテ Charles LABITTE (1816~1845)、ラマルティエヌ Alphonse de LAMARTINE (1790~1869)。 Cf. José-Luis DIAZ, « De la poétique à l'esthétique (1800~1850) », *Romantismes, l'esthétisme en acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 27-47. この論文は下記サイトで閲覧可能。 *Open edition books*, <http://books.openedition.org/pupo/1513#ftn> (2014年9月10日アクセス)。

<sup>1647</sup> « Le beau enfin, c'est l'objet d'une science que nous voisins d'Allemagne ont déguisée sous le nom bizarre d'esthétique [...]. » Augustin THÉRY, *Cours complet d'éducation pour les filles*, 3<sup>e</sup> partie, éducation supérieure (16 à 20 ans), Notions de philosophie, Paris, Hachette, 1844, p. 27.

<sup>1648</sup> 傍点強調は原文ではイタリック。 « [C]es Esthétiques allemandes qui, à propos de musique, renferment système complet sur la nature, sur l'homme et sur Dieu, et où l'être et le devenir, l'objectif et le subjectif se heurtent et se combattent dans la plus obscure mêlée. » Charles BEAUQUIER, *Philosophie dans la musique*, Paris, Germer Baillière, 1865, p. V.

<sup>1649</sup> « [...P]our un esprit français peu familiarisé avec les conceptions abstruses, et qui n'avait jamais pu entendre prononcer le mot Esthétique sans un certain frissonnement d'appréhension [...]. » *Ibid.*, p. 8.

<sup>1650</sup> « Aujourd'hui comme en 1849, j'ai voulu éviter l'emploi du mot *esthétique*, mot d'une, application récente à la

所産の判断に適用」<sup>1651</sup>した批評 (critique) という語であった。「美学」という語は、1753年に初めてフランス語に導入され<sup>1652</sup>、1776年にディドロとダランベールの『百科事典』の補遺に「新しい用語」<sup>1653</sup>として紹介されて以来、200年を経てもギリシア・ラテンの伝統に根ざした用語ではなく、ドイツ、とくにバウムガルテンが「上位認識能力を導く学問」に対して「下位認識能力を導く学問」と規定した「感性論」としての美学 (aesthetica) に由来する「最近の」用語として遠ざけられていたのである。

サン＝ティレールは、先に挙げた懸賞論文に対する報告書で、「美学」という名称をむしろ肯定的に受け入れるが、それでも慎重な説明を加えている。

哲学において、美の学が傑出した地位を占めた世紀は、厳密に言ってほとんどない。1750年に、そのタイトルで有名になった著作でこれを命名したのはバウムガルテンである。彼はそれを美学と呼んだ。今日、慣用が認めさせたこの名称を——それには不十分なところがあるものの——好意的に受け入れなければならない。いま、美学について語るときに、美の学が問題となっていることを知らぬ者はいない [...] <sup>1654</sup>。

「それが不十分なところもあるとはいえ」という但し書きには、「美学」を「美の学」の完全な同義語として扱うことへの躊躇がみて取れる。1855年にヘーゲルの『美学講義』の「詩」に関する部分が、フランス語に訳されてはいたものの、アカデミーは「美学」という語をフランスにおける哲学の伝統にそのまま接ぎ木するわけには行かなかったのである。もしそれができるとすれば、クーザンが据えた新しい哲学的美学の土台に自らを再び接続する他なかったであろう。

### 2-2-2. 批評家・芸術家の領分と哲学者の領分

哲学の領域に「美の学」を位置づける際、公認哲学が直面しなければならなかったもう一つの問題は、アカデミズムの側と批評家・芸術家の側の、美をめぐる言論上の縄張り意識であった。1853年5月4日、画家ドラクロワ Eugène DELACROIX (1798~1863) は、国立美術館運営局長 (directeur général des musées nationaux) のド・ニューヴェルケルク Alfred Émile O'Hara DE NIEUWERKERKE (1811~1892) に招待されて、ルーヴル美術館で行われた哲学者ラヴェッソン Félix-Mollien RAVAISSON (1813~1900) の公演を聴きに行った。「芸術な

---

science du beau et à la théorie des beaux-arts [...] » Auguste-Émile EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, introduction à l'étude de la littérature grecque, 2<sup>e</sup> édition, Paris, G. Pedone-Lauriel, 1886, p. VIII-XI.

<sup>1651</sup> *Ibid.*, « [L]e mot critique, que les Grecs ont introduit [...], s'appliqua d'abord au jugement des œuvres de l'esprit », p. 872.

<sup>1652</sup> 『デジタルフランス語宝鑑 (Le Trésor de la langue Française informatisé, 略称 TLFi)』によれば、フランス語文献によるこの語の初出はドイツの思想家ボゾーブル (1690~1760?) の『哲学論』とされる。Cf. Louis de BEAUSOBRE, *Dissertations philosophiques, dont la première roule sur la nature du feu, et la seconde sur les différentes parties de la philosophie et des mathématiques*, Paris, Durand, 1753, p. 163. Cf. TLFi, <http://atilf.atilf.fr> (2014年10月9日アクセス)。

<sup>1653</sup> Anonyme, « ESTHETIQUE, (Beau-Arts.) », *Supplément à l'Encyclopédie; ou, Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, t. 1, Amsterdam, Chez M.M. Rey, 1776, p. 872.

<sup>1654</sup> « Il n'y a guère qu'un siècle que la science du Beau proprement dite a pris un rang distinct dans la philosophie ; c'est Baumgarten qui, en 1750, lui a donné son nom dans un ouvrage devenu célèbre à ce titre; il l'a appelée Esthétique. Il faut bien, aujourd'hui, accepter cette dénomination que l'usage a consacrée, toute défectueuse qu'elle peut être; et quand on parle maintenant d'Esthétique, personne n'ignore qu'il s'agit de la science du Beau [...] » Charles LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 370-371.

いし芸術の進歩について」語られたこの講演の印象を、画家は日記に書き記している<sup>1655</sup>。ドラクロワは、「美はある与えられた一時点」、すなわちジョット GIOTTO DI BONDONE (ca 1267~1337) やペルジーノ PERUGINO (1446/47~1523) が活躍した「13世紀から15世紀の間にしか見出されない」、「ラファエロは、その初期の試みから衰えていく」、「古代はその試みの半分においてのみ評価するに足る」という要点を挙げている<sup>1656</sup>。さらに古代アテナイの政治家ペリクレス PÉRICLÈS (ca 495 av. J.-C.~429 av. J.-C.) とアテナイの彫刻家フェイディアス PHEIDIAS (ca 490 av. J.-C.~430 av. J.-C.) の交友を挙げつつ、「他分野の偉人との友好なき大芸術家は存在しない」<sup>1657</sup>とするラヴェッソンに対して、次のように反駁する。「なんと奇異な愛情だろう！アリストテレスは、その美学教程の冒頭や最後に、美についてのいかに素晴らしい数々の論理も、人を美に出会わせることはないし、この先もないだろうと言っている」<sup>1658</sup>。ドラクロワは、ラヴェッソンが同時代の美術と芸術家の自律性を軽視しているように感じ、後半が始まる前に退席した。日記は、自身とともに退出した仲間をみて抱いた感想で締めくくられる。「そこで私は、自分と同じように行動し、美の上に十全に築き上げられた何人かの模範的な人々に勇気づけられた」<sup>1659</sup>。彼にとって、美との出会いは、学問を通して生じるべきものではなかった。

体系的美学に対する抵抗はその2年後、ボードレール Charles BAUDELAIRE (1821~1867) が『ル・ペイ』誌に寄せた「美術に適用された進歩の現代的観念——活力の立ち退き」と題する万国博覧会についての批評によっても表明された。

ハインリヒ・ハイネがそう呼んだように、宣誓した現代の美学教授の一人は——繰り返しになるが——異様な現象に対して何を述べ、何を書くだろうか。彼はもっと頻繁に天上的なものに顔を向けたら天才であるのに。美の凝り固まった非常識人は、おそらく理屈に合わないことをいうことだろう。——インクで汚れた学問、野蛮人より野蛮な雑然とした趣味、それは空の色を、植物のかたちを忘れ、動物界の動きや匂いを忘れ、ペンで引きつり痙攣した指は、もはや交感の巨大な鍵盤の上を敏捷に駆け巡ることはできない<sup>1660</sup>。(傍点強調は筆者による)

<sup>1655</sup> Eugène DELACROIX, « Fragments du journal d'Eugène Delacroix », *Revue des Deux Mondes*, 62<sup>e</sup> année, t. 116, Paris, Bureaux de la Revue des deux mondes, 1898, p. 939-940. « Invité par Nieuwerkerke à aller entendre au Louvre un discours sur l'art ou les progrès de l'art d'un sieur R... » ラヴェッソンは、1852年に文部省から高校におけるデッサン教育の問題を検討するための委員会の長を勤めており、ドラクロワも委員の一人だったので、両者は知己だった。ラヴェッソンはダヴィッド Jacques-Louis DAVID (1748~1825) の弟子からデッサンのレッスンを受けたことが有り、パガニーニやスタマティー家など音楽家のデッサンでも知られる画家アングル Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780~1867) が高く評価するほどの腕前だった。Cf. Pierrette BONET, « RAVAISSON Félix-Mollien, 1813-1900 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, p. 1 586.

<sup>1656</sup> « [L]e Beau n'est qu'à un point donné, et il ne se trouve qu'entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle presque exclusivement ; Giotto et, je crois, Pérugin, sont le point culminant ; Raphaël décline à partir de ses premiers essais ; l'antique n'est estimable que dans une moitié de ses tentatives [...] ». Eugène DELACROIX, *op.cit.*, p. 939.

<sup>1657</sup> « Il n'y a pas de grand artiste sans l'amitié d'un héros ou d'un grand esprit dans un autre genre. » *Ibid.*

<sup>1658</sup> « Quelle affection singulière ! Aristote, dit-il en commençant, met en tête ou à la fin de ses traités d'esthétique que les plus beaux raisonnements sur le Beau n'ont jamais fait et ne feront jamais rencontrer le Beau à personne. » Eugène DELACROIX, *Journal, précédé d'une étude sur le maître par M. Paul Flat ; notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot*, t. 2, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Plon-Nourrit, 1893-1895, p. 180-181.

<sup>1659</sup> « J'y ai été encouragé par l'exemple de quelques personnes qui se sont trouvées, ainsi que moi, suffisamment édifiées sur le Beau. » *Ibid.*, p. 940.

<sup>1660</sup> « Que dirait, qu'écrirait, — je le répète, en face de phénomènes insolites, un de ces modernes professeurs-jurés d'esthétique, comme les appelle Henri Heine, ce charmant esprit, qui serait un génie s'il se tournait plus souvent vers



彼は次のように続ける。自身は幾度も美を語るための体系の中に籠もろうとしたが、それはいつも「自発的で思いがけない普遍的生命力をもつ作品」に裏切られた。「哲学的背教」(ces apostasies philosophiques)の恐怖から逃れるために、彼は「感じるだけで満足する」<sup>1661</sup>ことにした。「様々な芸術工場のアトリエに住まう、あらゆるジャンルのアカデミックな精神におそれながら許しを乞う」<sup>1662</sup>ことで、彼の哲学的意識は安らぎを見出した。そしてボードレーは、美を学的に取り扱うことへの不信を表明する。「もし美を表現することを任されたすべての人が、自らを宣誓した教授たちの規則に一致させてしまえば、美それ自体は地上から消え失せてしまうだろう」<sup>1663</sup>、なぜなら「いかなる典型、観念、感覚も、単調で非人称的で巨大な統一性の中で倦怠と無の如く、渾然一体となるのだから」<sup>1664</sup>。そして「宣誓した教授 (le professeur-juré)」を「暴君兼特権的知識人 (tyran-mandarin)」、「神に成り代わる不信心者」(un impie qui se subsiste à Dieu)と揶揄する<sup>1665</sup>。

こうした美学に対する芸術家やボードレーのような文筆家からの反発を意識して、哲学者は彼らへの配慮を怠らず、哲学が美の領域に立ち入ることの正当性を主張しなければならなかった。1859年に精神科学・政治科学アカデミー主催の懸賞論文でデビューしたシャルル・レヴェックは、1864年に出版した『芸術におけるスピリチュアリズム (Le Spiritualisme dans l'art)』(1864)の序文で、哲学を木の幹に喩える。そして歴史哲学、医学の哲学、政経哲学などの諸学問がその幹から分岐し、そのようにして「美の哲学的な学問」もまた、真、正義、有用性といった概念の周囲に「真の哲学的な学問」、「正義の哲学的学問」、「有用性の哲学的学問」が形成されるのと同じように<sup>1666</sup>、美の観念に対応して一つの哲学が学問として成り立つ、と彼は説明する<sup>1667</sup>。その上で、レヴェックは哲学が美の問題を扱うことの正当性を強調する。

哲学者たちに美の問題を扱う資格がない、ということは認められないだろう。もし

---

le divin ? L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute ; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres ; — science barbouillée d'encre, goût bâtard, plus barbare que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*. » Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques : L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Edition de H. Lemaître, 1990, p. 213.

<sup>1661</sup> « Je me suis contenté de sentir. » *Ibid.*, p. 214.

<sup>1662</sup> « J'en demande humblement pardon aux esprits académiques de tout genre qui habitent les différents ateliers de notre fabrique artistique. » *Ibid.*

<sup>1663</sup> « Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre. » *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>1664</sup> « [...] Tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. » *Ibid.*, p. 215.

<sup>1665</sup> *Ibid.*

<sup>1666</sup> 哲学が真・善(正義)・美に対応する学問領域の根幹をなすという考え方はクーザンのVBBの序文でも強調されている。「哲学はいつの時代も、真・美・善の根本的諸観念の上を巡っている。哲学的に展開された真の観念は心理学、論理学、形而上学である。善の観念は私的・公共的道德となり、美の観念はドイツでは美学と呼ばれるかの学問となる[...]。」« La philosophie, dans tous les temps, roule sur les idées fondamentales du vrai, du beau et du bien. L'idée du vrai, philosophiquement développée, c'est la psychologie, la logique, la métaphysique; l'idée du bien, c'est la morale privée et publique; l'idée du beau, c'est cette science qu'en Allemagne on appelle l'esthétique [...]. » VBB, p. 14.

<sup>1667</sup> Charles LÉVÊQUE, *Le Spiritualisme dans l'art*, Paris, G. Baillière, 1864, p. XI.

彼らが、それは趣味人や批評家のために取り置かれた純粋に文学的な研究主題だ、と主張するのなら、次のように答えられるだろう。諸体系を有する心理学者、形而上学者、道学者、歴史家の一致団結した努力を要する〔美についての〕研究は、高度に哲学的な性格を帯びており、プラトン、アリストテレス、カント、ヘーゲルの異論の余地なき足跡をたどるよう哲学者たちに決心させるであろう<sup>1668</sup>。

そして彼はこの要請に応えるのがスピリチュアリズム哲学であり、既にその「安定的な土台」はクーザンとジュフロワによって据えられたと述べる。だが、レヴェックにとって美学が哲学の一領域というだけでは不十分だった。クーザンの貢献の上に成り立つ美学は、彼にとって最も重要な領域であった。実際、彼は「哲学の全部分の中でも、それが描出し掻き立てる甘美な感情、それが絶えずその諸原理から生み出すべき多種多様な適用例〔…〕によって、もっとも魅力ある」<sup>1669</sup>領域だと言い切っている。

しかし、レヴェックは美の問題が哲学の専売特許であるという主張は慎重に避け、哲学に反感の目を向ける「芸術家たち」に対する繊細な配慮を怠らなかつた。

〔…〕何人かの芸術家たちは、我々が習慣的に想像する以上に強力な理性の力を備えている。天才的な芸術家はおしなべて、多かれ少なかれ思索を経た存在なのだ。我々は、彼らの純粋に理論的な思考をまとめ、集めるだけで、一度ならず書く事を思いめぐらせた書物を構成することもできるだろう、そしてその書物の真のタイトルは『大家たちの美学』となるだろう。今日までを扱うこの書物は、ウジェーヌ・ドラクロワ、シャルル・シマール、アレヴィのページを含むことだろう。こうした人々や、さらに他の人々の理論に耳を閉ざし、それに無関心でいるどころか、芸術と美の友たる哲学者たちは、著作、発想、対話を探し求め、読み、味わい、議論していたのだ<sup>1670</sup>。

レヴェックは、このように芸術家に歩みよりつつ、芸術家に哲学者としての性質を認めながら、哲学と芸術家の対立を緩和しようと務めている。実は、哲学者と芸術家の妥協は先だつ懸賞論文のサン＝ティレールの報告書でも強調されていた。彼はその報告で、「美の学を扱うのに不可欠な資格は、哲学者のそれと芸術家のそれである」<sup>1671</sup>と述べていた。そして、

---

<sup>1668</sup> « Les philosophes ne sauraient donc être admis à se récuser sur la question du beau. S'ils prétextaient que c'est là un sujet d'études purement littéraires réservé aux hommes de goût et aux critiques d'art, on leur répondrait que des recherches qui réclament les efforts réunis du psychologue, du métaphysicien, du moraliste, de l'historien des systèmes, ont au plus haut degré le caractère philosophique, et on les mettrait en demeure de poursuivre ces recherches sur les traces, incontestablement philosophiques, de Platon et d'Aristote, de Kant et de Hegel. » *Ibid.*

<sup>1669</sup> « De toutes les parties de la philosophie, l'esthétique, par les sentiments exquis qu'elle décrit et réveille, par les objets auxquels elle ramène la pensée, par les applications variées qu'elle est tenue de faire à chaque instant de ses principes, est celle qui a le plus d'attrait. » *Ibid.*, p. X-XI.

<sup>1670</sup> « [...C]ertains artistes ont plus de force de raison qu'on n'a coutume de l'imaginer. Tous les artistes de génie ont plus ou moins philosophé. On pourrait même, rien qu'en recueillant et rassemblant leurs pensées purement théoriques, composer un livre que plus d'une fois nous avons songé à écrire, et dont le titre vrai serait : *L'Esthétique des maîtres*. Conduit jusqu'à nos jours, ce livre contiendrait des pages d'Eugène Delacroix, de Charles Simart, d'Halévy [...]. Loin de fermer l'oreille aux théories, loin d'y rester indifférents, de tels hommes, et d'autres encore, recherchaient, lisaient, goûtaient, discutaient les livres, les idées, les entretiens des philosophes amis de l'art et de la beauté. » *Ibid.*, p. XIV-XV.

<sup>1671</sup> Charles LÉVÊQUE, *La Science du beau étudiée dans ses applications et dans son histoire*, t. 1, Paris, A. Durand, 1861, p. 371.

彼がレヴェックの論文の全体的な長所を次のように語っている。

彼は、哲学者であると同時に芸術家である。必ずしも厳密であるわけではないものの、彼はこの学問の諸原理を深く分析することができ、芸術作品を熱心に感じ取っている。彼はギリシアとローマを訪れたことがある。その上、彼は音楽家のように思える<sup>1672</sup>。

レヴェックは、彼の論文第2巻の第5章で音楽における美を扱っているが、音楽に関しては、クーザンのように一般原理を提示するだけでは終わらず、宗教曲ではペルゴレージの《スターバト・マーテル》、オペラではモーツァルトの《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、オラトリオとしてはハイドンの《天地創造》、そして器楽ではベートーヴェンの《交響曲》第6番が個別に検討されている。その語り口は、調性や和声など専門的な理論的見地に立つものではないものの、それでもベルリオーズのような芸術家兼批評家がするように、個別作品を分析しながら「音楽家のように」振る舞う態度が、哲学的「美学」には要請され、評価の対象となったのである。

他方で、クリスチアーヌ・モーヴが指摘するように、レヴェックによって示された芸術家に対する妥協は、むしろ批評・芸術と哲学がそれぞれに守ってきた領分の「古い分配の資格を剥奪 (disqualifiait les anciens partages)」<sup>1673</sup>し、美の領域を征服しようとする哲学側の野心とみることもできる。レヴェックは『芸術のスピリチュアリズム』の序文で次のように述べている。

もし、スピリチュアリズムが早くに美学の国を占領していなければ、他の者たちがそこに住み着き、その結果、哲学には困難が生み出され、困惑が掻き立てられていただろう。スピリチュアリズムはこの地方を征服するために、そこをよりよく耕すために使う時間と労力を費やさなければならなかった<sup>1674</sup>。

美学的領域を征服するために、レヴェックはスピリチュアリズムの美学は「数々の心理的効果や美の本質について反省する」ことに満足せず<sup>1675</sup>、「徹底して諸事実、諸作品の理論の法則を提示し」、「理性と経験を代わる代わる用いる」<sup>1676</sup>哲学的手法が重要だ、と強調する。

すなわち、美術館やアトリエ、遺跡、演奏会に足を運び、作品の成立現場で実際に作品の検証を経て、再び反省を通して理論を構築するというプロセスを重視している。ボードレーが一つの体系を支持しようとしても、絶えず実作品に裏切られて美学と手を切ったのとは

---

<sup>1672</sup> « [I] sait analyser avec profondeur, si ce n'est toujours avec exactitude, les principes de la science, et il sent passionnément les chefs-d'œuvre de l'art. Il a visité la Grèce et Rome; de plus, il semble être musicien. » *Ibid.*, p. 373.

<sup>1673</sup> Christiane MAUVE, *op. cit.*, p. 152.

<sup>1674</sup> Charles LÉVÊQUE, *Le spiritualisme dans l'art*, Paris. G. Baillière, 1864, p. XII. « Si le spiritualisme n'eût point occupé de bonne heure les riches contrées de l'esthétique, d'autres s'y seraient établis et de là lui auraient créé des embarras et suscité des obstacles ; et il lui eût fallu dépenser à conquérir cette province un temps et des forces mieux employés à la cultiver. »

<sup>1675</sup> « Elle [l'esthétique spiritualiste] ne s'est pas bornée à [...] réfléchir sur les effets psychologiques et sur l'essence du beau. » *Ibid.*, p. XV.

<sup>1676</sup> « Ce remède consiste à montrer les lois de la théorie au fond même des faits et des œuvres, et n'est autre chose que la méthode philosophique elle-même se servant tour à tour de la raison et de l'expérience. » *Ibid.*

反対に、哲学的美学は、個別的な作品の検証を理論構築の根拠としつつ、批評の領分を絡め取って行こうとしたのである。

スピリチュアリズムが個別作品を軽視してきたことへ反省は、レヴェックの『芸術におけるスピリチュアリズム』の3年後に作成された、エクレクティズムの凋落を象徴する論文として知られるラヴェッソンの『19世紀フランス哲学についての報告』<sup>1677</sup>の中で、クーザン批判となって表れている。1867年に開催されたパリ万博と連動し、文部大臣デュリュイ Victor DURUY (1811~1894) の依頼で作成されたこの報告書で、ラヴェッソンは、クーザンが「その美学において常に、いわば個別的な事物の現実性の上から、抽象的な一般性を俯瞰させるようなあの教義」に留まり、芸術の議論がその一般性の上で解決されるような教義が「彼の哲学のすべて」だったと批判している<sup>1678</sup>。ラヴェッソンにとっては「個別的な作品こそが、芸術的なものの成立現場とみなされた」のであった<sup>1679</sup>。

フランスにおけるスピリチュアリズムの美学は、こうしてクーザンとその弟子ジュフロワが築いた哲学的基礎に依拠しつつ、1860年代、実作品の検討へとその領域を拡大しながらいっそう経験的側面を重視するようになった。クーザンのエクレクティズムないしスピリチュアリズムに対しては、思想界においてはラヴェッソンの『19世紀フランス哲学についての報告』、H. テーヌの『19世紀フランスの哲学者たち』(1857)<sup>1680</sup>に代表される批判が相次いだものの、既にみたようにマルモンテルヤル・クーペといった1810年代生まれの古参の音楽院教授は、1860年代から1880年初頭にかけて尚もクーザンを参照していた。

---

<sup>1677</sup> *La Philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Impr. impériale, 1868, 266 p.

<sup>1678</sup> « Victor Cousin, dans son esthétique, demeura donc toujours fidèle à cette doctrine qui faisait planer en quelque sorte au-dessus de la réalité des choses individuelles une généralité abstraite, sur laquelle l'art devait toujours se régler; et cette doctrine fut sa philosophie tout entière. » Félix RAVAISSON, *La Philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Impr. impériale, 1868, p. 22-23.

<sup>1679</sup> 川口茂雄、前掲書、201~202頁。

<sup>1680</sup> Hippolyte-Adolphe TAINÉ, *Les philosophes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L. Hachette, 1857, 367 p. テーヌは第二版の序文で次のように述べ公認哲学を批判している。「読者が、問題となったのが純粋な思弁ではなく、支配的な公認哲学だったということを考慮してくれるなら、私を許してくれるはずだ。その哲学はこの四半世紀来人々を育て、さらに四半世紀のあいだ、人々を育てるだろう。精神が開かれるや否や、彼らの精神を取り上げ、制度の全力を尽くしてその人々に圧力を加える。そして、その哲学は人々の中に残り、彼らの残された人生の中で人々を繋ぎとめてしまう。そしてあらゆる手口で、あらゆる口を通して、あらゆる創意と努力を常に傷つけたり窒息させたりする。私自身もこれを被ったのであり、私はこれについてはほかの仕方では語ることはできないと感じている。」« Le lecteur me pardonnera s'il considère qu'il s'agissait non de spéculation pure, mais d'une philosophie régnante, officielle, qui forme les esprits depuis un quart de siècle, qui les formera encore pendant un quart de siècle, qui les prend du moment où ils s'ouvrent, qui pèse sur eux avec toute la force d'une institution, qui dure en eux, qui les tient dans le reste de leur carrière, qui, sous toutes les formes et par toutes les bouches, vient à toute minute heurter ou étouffer toute invention et tout effort. Je l'ai subie moi-même, et je sens bien que je n'aurais pu en parler autrement. » Cf. *Id.*, *Les philosophes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L. Hachette, 1860, p. III. 「私自身もこれを被った」とは、テーヌが哲学の教授資格試験に失敗した原因を、審査団がクーザンの門弟たちである教授陣によって構成されていたためと考えていたという、個人的感情にも由来する。Cf. ジャン・ルフラン、前掲書、140~141頁。

## 第3章 V. クーザンの哲学的美学

前章では、19世紀中葉のフランスにおける「美学」の学問的位置づけを確認した。では、復古王世時代から世紀中葉にかけて勢力を誇ったクーザンの美学の内実とは、いかなるものだったのか。クーザンの哲学的美学においても、音楽美学は未だ独立した学問ではなく、諸芸術の美学の一領域として扱われていた。そこで、クーザンの美学とマルモンテルの『基礎概念』との関係を見る前に、クーザンの思想の要点を押さえて置くことが必要となる。本章では、主に『哲学的断片集』（1826）<sup>1681</sup>の序文に即しつつ、エクレクティスムにおける理性の位置づけ、理性、人間、神の関係、そこから導かれたエクレクティスムの方法論の特徴を提示する。

### 3-1. 経験哲学への反駁

19世紀前半の公認哲学の礎を築いたクーザンは、エクレクティスムの一派を牽引した教授である。彼の哲学は、時代のいかなる要請が生み出したのだろうか。本節ではまず、彼がエクレクティスムを打ち立てる契機となった思想的背景を概観する。

クーザンは、1810年に高等師範学校（École normale supérieure）に入学して哲学を志し、1814年には助手として教壇に立ち、翌年に師と仰いだロワイエ＝コラル Pierre-Paul ROYER-COLLARD (1763~1845) の代理講師としてソルボンヌ大学で教鞭を執った<sup>1682</sup>。1817年のドイツ旅行ではヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1770~1831) との友好を築き、彼やシェリングらドイツ・ロマン主義哲学者の影響下で、プラント主義思想研究へと進む。1820年、オペラ座前で発生したベリー侯暗殺事件を象徴的契機として、復古王政が自由主義の抑圧を強めると、クーザンの自由思想は超王党派から危険視され学部のポストを失った。自由思想の温床と見做された高等師範学校も1822年に廃止へと追い込まれ、1826年まで閉鎖の憂き目に遭う。職業的不遇の20年代、彼はプラトン主義思想の研究に力を注ぎ、プロクロス PLOCRUS (412~485) のテキスト編集（全6巻）<sup>1683</sup>やプラトン PLATON (428/427 av. J.-C.~348/347 av. J.-C.) 全集の翻訳（全13巻）<sup>1684</sup>、デカルト René DESCARTES (1596~1650) の著作<sup>1685</sup>の編集に着手した。とりわけ古代プラトン主義思想の研究は、後に彼の美学の下地をなすこととなる。

クーザンが目指したのは、大革命後のフランス哲学を支える堅牢なシステムの樹立だった。彼にとって克服すべき旧システムは、イギリスではロック John LOCKE (1632~1704) とヒューム David HUME (1711~1776)、フランスではコンディヤックに代表される18世紀以前の経験主義であり、直接的には大革命期とナポレオン時代を支配したイデオロギー学派<sup>1686</sup>の哲学だった。彼が経験主義哲学に不足を感じたのは、感覚的所与を起点として認識を説明しようとする立場からは、「諸感覚が捉えたものだけからは説明し得ない現実的諸要素」

<sup>1681</sup> Victor COUSIN, *Fragmens philosophiques*, Paris, A. Sautel et et compagnie, 1826.

<sup>1682</sup> 以下クーザンの略歴は次の文献に基づく。Jean LEFRANC, « COUSIN, Victor, 1792-1867 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, p. 481-485.; 川口茂雄、前掲書、174~190頁。独自に補った情報には適宜脚注を付した。

<sup>1683</sup> PROCLUS, *Opera, Philosophie platonique*, 6 vol., Victor Cousin (éd.), Paris, 1820-1823.

<sup>1684</sup> PLATON, *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, 13 vol., Paris, Bossange Frères, 1822-1846.

<sup>1685</sup> René DESCARTES, *Œuvres de Descartes*, Victor COUSIN (éd.), 11 vol., Paris, F.-G. Levrault, 1824-1826.

<sup>1686</sup> 「イデオロギー」という語は今日一般に用いられる「イデオロギー」という語とは異なり、本来は「諸々の感覚と観念との分析」と定義された。これは哲学者トラシー Antoine Destutt de TRACY (1754~1836) の定義だが、歴史的には個別の学派や思想というよりは、コンデクヤックが投げかけた観念と感覚の関係を巡る論及を広く指す語として理解されている。Cf. J. ルフラン、前掲書、10~17頁。

<sup>1687</sup>がある、つまり、知性によって把握される事象が哲学の対象たりえなくなってしまうのではないか、と考えたからであった。

クーザンによれば、経験主義が依拠した分析と観察という方法は、カント Immanuel KANT (1724~1804) の批判哲学、スコットランド常識学派のリード Thomas REID (1710~1796) によっても手法を変えて絶えず用いられた<sup>1688</sup>。つまりそれまでのヨーロッパの哲学は分析と観察という同一の地平に立っていた。しかるに、クーザンは 19 世紀、大革命後のフランスにおいて分析的な精神は破壊されてしまったので、観察と経験に基づく新たな理論を構築しなければならないと考えていた。

あらゆるジャンルにおける廃墟の中に生まれた我々は、再建の必要を感じている。この必要は本質的で緊急かつ絶対的なものだ。我々の生きる現状には、我々にとっての危険が存在しているが、しかし、我々が先人たちよりも過去に対して公正になるなら、我々は彼らほど過去の上に安住することはできない。我々は先人と時代を放免し、ただ観察と経験のみを信仰している。これが我々の現状であり、我々はこれを甘受しなければならない<sup>1689</sup>。

観察と経験を方法論として保持しなければならないとしたら、新しい時代にこれをいかに用いるべきか。クーザンは、観察が真実と信念に到達せず、学問において不十分な結果しかもたらしてこなかったとすれば、問題は観察という方法にあるのではない、人間の存在を認識の生得的諸手段(人間の諸感覚)に還元してしまうために、人間が自身の本性 (*notre nature*) から抜け出せずにいる点に問題があると考えた<sup>1690</sup>。このように、観察という方法そのものは否定されるのではなく、常に「発見の唯一の道具」として是認され、「十全にうまく用いられた人間の本性」として肯定される<sup>1691</sup>。クーザンによれば、観察を通じた発見に基づいて構築された諸体系は、時を超えて持続してきた。時間の経過の中で、これら諸体系の仮説的な部分は破壊されたが、観察によって発見された古今不変の真実によって生命を吹き込まれた仮説は破壊を免れた。例えばピュタゴラスの数の定理やプラトンのイデア論、アリストテレスのカテゴリー論は、感覚が捉えたものだけからは説明できない要素が知性に存在するからこそ、時代をかいくぐることができたのであり、マルブランシュ Nicolas de MALEBRANCHE (1638~1715) の「神において見る (Vision en Dieu)」説<sup>1692</sup>、ライプニッ

<sup>1687</sup> « [...] y a dans l'intelligence des éléments réels inexplicables par les seules acquisitions de sens. » *Ibid.*, p. VII.

<sup>1688</sup> クーザンによれば、哲学は「批判」であり、批判は常に観察と経験である。またリードは人間の現実の行為の中で分析された人間の精神とその諸力を出発点とした点で、観察に基づいているとされる。Cf. *Ibid.*, p. V

<sup>1689</sup> « Nés au milieu de ruines en tout genre, nous sentons le besoin de reconstruire; ce besoin est intime, pressant, impérieux ; il y a péril pour nous dans l'état où nous sommes, et pourtant si nous sommes plus justes que nos pères envers le passé, nous ne pouvons pas nous y reposer plus qu'eux ; nous amnistions nos pères et le temps, et nous n'avons foi qu'à l'observation et à l'expérience. Ainsi nous sommes ; il faut nous y résigner. » *Ibid.*, p. VI.

<sup>1690</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>1691</sup> *Ibid.*, p. VII. « [L']observation, c'est-à-dire la nature humaine acceptée comme unique instrument de découverte, bien employée suffit [...] »

<sup>1692</sup> オラトリオ会司祭でフランスの哲学者マルブランシュは『真実の探求 (*Recherche de la vérité*)』(1674~1675) と題する著作 (第3巻) で、デカルト的な観念の生得説を否定し、我々の知力は、我々の創造者たる神において直接的に物体を認識するという「神において見る (Vision en Dieu)」説を唱えた。Cf. Geneviève RODIS-KEWIS, « MALEBRANCHE Nicolas, 1638-1715 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, p. 1 248.

ツ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ (1646~1716) の予定調和説<sup>1693</sup>が時代をかいくぐることができたのは、精神に存在の概念を示唆する一なる意識、即ち神が存在するからであった<sup>1694</sup>。ゆえに、これらの有名な仮説は、真実と関係を保つゆえに廃れないのである。このように、クーザンは、過去のあらゆるシステムにおける真なるものの発見こそが、観察の所産である、と考えた<sup>1695</sup>。

しかし、18世紀の経験哲学における観察の手法は、クーザンにとって過剰であった。教会を初めとする既成権力への反動として生じた18世紀の経験哲学は、感覚の中に明示的事実を求め、ついには「その濫用によってしか自身を照らし出すことのできない革命的精神の盲目」<sup>1696</sup>に至った。可感的対象にしか向けられない経験哲学における観察は、クーザンにとって全く不完全であった。そこで彼は、観察を感覚ではなく人間の内面、すなわち意識に適用する。「再び意識の中に入り、その現象のすべてを、それらの違いを、それらの関係を、入念に研究すること、これが哲学の第一の研究である」<sup>1697</sup>。これをクーザンは学生時代にその講義を受けたメヌ・ド・ビラン Pierre MAINE DE BIRAN (1766~1824) やラロミギエール Pierre LAROMIGUIÈRE (1756~1837) に従って「心理学 (Psychologie)」と呼んだ。

### 3-2. 理性の反省性・自発性

意識の研究へと向けられたクーザンの哲学は、どのような観点から既存の心理学を推し進めたのだろうか。彼によれば、意識は感性 (sensibilité)、意志 (volonté)、理性 (raison) という不可分な三要素で構成される<sup>1698</sup>。このうち理性に関して、それは一方では意志をもった自由な自我 (le moi)、つまり主観性の座としての自我との関係においては主観的となりうるが (人間的理性)、原理的には、非人格的 (impersonnelle) なものとして位置づけられる。理性が非人格的であるというとは、理性が理性それ自体としては、特定の人間に属さず、普遍性を有するというにほかならない<sup>1699</sup>。クーザンは、普遍的理性を措定することによって、人格的 (意志的) な原因から存在論を導こうとしたビランの心理学の限界を押し広げ、これに普遍的な基礎を与えた<sup>1700</sup>。このように、理性を人間の意識に働きかける非人格的な力と見做すことで、この普遍的理性は心理学と存在論、すなわち意識と存在という二極の橋渡しをする<sup>1701</sup>重要な契機として捉えられた。

理性は、さらに二つの形式、すなわち自発性 (spontanéité) と反省性 (réflexion) の両面

---

<sup>1693</sup> ライプニッツの予定調和説 (l'harmonie préétablie) は、彼の心身論における概念で、身体と心の関係の原因を神に求めるデカルト由来の立場では、心身のうちに生じる事柄は常に神による奇跡として説明されてしまう。これを解決するために心身は各々の本性に基づいて調和しており、この調和はあらかじめ神によって確立 (préétablie) されたものであるとした。Cf. 小田部胤久、「ヴォルフとドイツ啓蒙主義の暁」、『哲学の歴史——理性の劇場 (18-19世紀)』 東京：中央公論新社、2007年、第7巻、69~70頁。

<sup>1694</sup> Victor COUSIN, *op. cit.*, p. VII.

<sup>1695</sup> *Ibid.*, p. VIII. 「つまるところ、諸時代を通して点在する諸システムにおける真的かつ持続的なすべてのものは、哲学のために——しばしば哲学者の知らぬ間に——作動する観察の所産である。[...]」  
« Au fond tout ce qu'il y a de vrai et de durable dans les systèmes épars à travers les âges est l'ouvrage de l'observation qui travaille pour la philosophie souvent à l'insu du philosophe [...] »

<sup>1696</sup> « [La philosophie du dix-huitième siècle] s'y [les sensations des faits évidens] repose, [...] par l'aveuglement de l'esprit de révolution qui ne pouvait s'éclairer que par son excès même » *Ibid.*, p. IX.

<sup>1697</sup> « Rentrer dans la conscience et en étudier scrupuleusement tous les phénomènes, leurs différences et leurs rapports, telle est la première étude du philosophe ; son nom scientifique est la *psychologie*. » *Ibid.*, p. XII.

<sup>1698</sup> *Id.*, *Fragments philosophiques*, Paris, Ladrangé, 1833, p. 18.

<sup>1699</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>1700</sup> Cf. ジャン・ルフラン、前掲書、89頁。

<sup>1701</sup> « La raison est en quelque sorte le pont jeté entre la psychologie et l'ontologie, entre la conscience et l'être » Victor COUSIN, *Fragments philosophiques*, Paris, Ladrangé, 1833, p. 42.

から説明される。これらは人間の活動のあらゆる現実的形式を包摂する意識の働き<sup>1702</sup>として位置づけられる重要な概念であり、またクーザン哲学のもっとも独創的な部分とされる<sup>1703</sup>。人間の行為を予め規定する意識の構成要素は意志 (*volonté*) であるが、自発性は意識に先立つ産出的な原因 (*une cause productrice*) である。それは明確に概念化されない純粹かつ直接的な力で、因果性と自我の源泉として位置づけられる<sup>1704</sup>。

反省に先立つ働きが自発性である。それは、我々が今日もしばしば熟考を経ずに働かせていることであり、自発的に成すべきことを我々に見つけてくれる理性的統覚、つまり、個人的活動が最初に、ごく自発的に作動し解決されることである。それは外部の刺激によってではなく、一種の直接的な靈感によって起こり、反省の上位に位置し、しばしば反省より優れたものである<sup>1705</sup>。

自発性が意識の出発点であるなら、反省は意識の回帰点である<sup>1706</sup>。それは、自発性の後に来る熟慮 (*délibération*) で、あらゆる行動の条件として位置づけられる<sup>1707</sup>。自発性と反省はいずれも人間と真理を結びつける理性の働きであるが、これらの違いは「知性との同一性」という一点にある<sup>1708</sup>。真実を自発的に統覚 (*aperception*) する直接的な働きは、「意識の深みにおいてそれと分からぬうちに起こるが、その後、論理的形式の下で、つまり反省の手中で必然的概念となる事柄の、紛うことなき基礎となる」<sup>1709</sup>。このように自発性は意識の背後に生じる事象であり、そこに知性は介入しない。一方で反省は自発性によって吹き込まれた力を見つめ、それを論理化し概念化する作用である。

### 3-3. 神、人間、理性

自発性・反省性という二側面からなる理性は、とりわけ前者の性質から神の概念と直結される。次に、クーザンの哲学において人間の意識がいかにして神と結び付けられるのかをみてみよう。

クーザンは、意識の働きを内的要素 (*éléments internes*) と外的現象 (*éléments externes*) の2側面から説明する。一方の内的要素は、意識に起こる理性、活動 (*activité*)、感覚 (*sensation*) の不可分な現象からなり、これらのうち、自由な活動、すなわち自我が与えられれば、自動的に理性と感覚が作動して意識が成立する<sup>1710</sup>。この時、自我は理性の介入によって、初め

---

<sup>1702</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1703</sup> ジャン・ルフラン、前掲書、50頁。

<sup>1704</sup> Victor COUSIN, *Fragments philosophiques*, Paris, Ladrangé, 1833, p. 29-30.

<sup>1705</sup> « C'est un fait que même aujourd'hui nous agissons souvent sans avoir délibéré, et que l'aperception rationnelle nous découvrant spontanément l'acte à faire, l'activité personnelle entre aussi spontanément en exercice et se résout d'abord, non par une impulsion étrangère, mais par une sorte d'inspiration immédiate, supérieure à la réflexion et souvent meilleure qu'elle. » *Ibid.*, p. 28.

<sup>1706</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1707</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>1708</sup> « La différence de la réflexion à la spontanéité, est la seule différence possible dans l'identité de l'intelligence. » *Ibid.*, p. 45.

<sup>1709</sup> « [...] Je fait instantané, mais réel, de l'aperception spontanée de la vérité, aperception qui, ne se réfléchissant point immédiatement elle-même, passe inaperçue dans les profondeurs de la conscience, mais y est la base véritable de ce qui, plus tard, sous une forme logique et entre les mains de la réflexion, devient une conception nécessaire. » *Ibid.*, p. 23.

<sup>1710</sup> *Ibid.*, p.38.



て自我自身と感覚を区別することが可能となり<sup>1711</sup>、感覚は、同じく理性の働きによって、自我の支配が及ばない原因、すなわち意識の外部にある非我と関係をもつことができる<sup>1712</sup>。これらの内的要素が心理的事実だとすれば、他方の外的要素は存在論的事実であり、それは人間 (homme)、自然 (nature)、神 (Dieu) の3つの実体 (substance) から成るとされる<sup>1713</sup>。このうち神は、実体であると同時に原因、有限かつ無限である全体として提示される<sup>1714</sup>。

<sup>1711</sup> *Ibid.*

<sup>1712</sup> Cf. *Ibid.*, p. 33. 「それゆえ理性は、自我とは無関係、かつ自我の支配が及ばない場所にある原因、すなわち外的原因に感覚を結びつける」。« [E]lle [la raison] la rapporte donc à une cause étrangère au moi, placée hors de la domination du moi, c'est-à-dire à une cause extérieure. »

<sup>1713</sup> *Ibid.*

<sup>1714</sup> 存在の根源として超越的な第一原因という発想には、クーザンが親しんだ新プラトン派哲学の反響がみてとれる。例えばプロクロスは『神学綱要』の第11命題「すべての存在は、ただ一つの原因、すなわち第一原因から出発する」の解説において次のように述べている。「[...] 存在には諸原因が必要であり、また、原因は結果から区別され、原因の無限遡行は不可能であるとする、諸存在には第一の原因があり、それぞれの存在は、あたかも根から木がはえるように、その第一原因から出発するのであって、ある存在は第一の原因に近くあるが、他の存在は遠くにある。というのも、〈多〉はすべて〈一〉に次ぐものであるいじょう、すべてのものにはただ一つの源がなければならないということが、既に示されているからである (命題 五)」 Cf. プロクロス、「神学綱要」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』、田中美知太郎訳・編、東京：中央公論社、1980年、455頁。こうした根源的原因の発想はプロティノス PLOTINUS (205~270) から受け継がれたものであり、プロティノスにあっては根源的な「第一者」(ἐν) と呼ばれる (VI, 9, 2. PLOTINUS, *Ennead VI. 6-9*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988, p. 34. 日本語訳は右の文献を参照。プロティノス、「善なるもの一なるもの」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』、田中美知太郎訳・編、東京：中央公論社、1980年、291頁。プロティノス『エネアデス』は、1845年にフランス語で抜粋が翻訳された。訳者は1859年の精神科学・政治科学アカデミー懸賞論文の報告を作成することとなるバルテレミー＝サン＝ティレールである。Cf. J. BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE, *De l'École d'Alexandrie, rapport à l'Académie des sciences morales et politiques, précédé d'un Essai sur la méthode des Alexandrins et le mysticisme, et suivi d'une traduction de morceaux choisis de Plotin*, Paris, Ladrance, 1845, CXI-315 p. (『エネアデス』から訳されたのは下記の部分である。I, 2, 1; I, 3, 4; I, 6; II, 8, 1-2; II, 8, 9; II, 8, 18; III, 2, 2; III, 2, 8; III, 2, 15; III, 8, 7; III, 9, 3; III, 3, 15-16; III, 3, 24; III, 3, 32; III, 4, 1-2; III, 8, 1-8; V, 1, 1; V, 1, 4; V, 1, 6; V, 3, 12; V, 3, 17; V, 4, 2; V, 5, 3; V, 5, 6; V, 5, 13; VI, 1, 13; VI, 5, 7; VI, 7, 12-37; VI, 7, 41-42; VI, 8, 15; VI, 9, 6-7; VI, 9, 10) .クーザンが「絶対原因」と見なした神は、確かにこの第一原因に比較しうるものであるが、逆にクーザンが神は「一にして多 (un et plusieurs)」であると述べる際には (Victor COUSIN, *Fragments philosophiques*, Paris, Ladrance, 1833, p. 40.)、プロティノス、プロクロスのいずれからも遠ざかる。彼らにとって第一者が万有 (つまり多) であるとするともそもそも「一者」ではなくなるゆえに、「一者は万有ではない」(VI, 9, 2. « οὐ τοίνυν οὐδὲ τὸ ἐν τὰ πάντα ἔσται. » Cf. PLOTINUS, *op. cit.*, p. 310. 邦訳は下記の文献を参照。プロティノス、前掲書、291頁。「自然、観照、一者について」の第9節も参照 (前掲書、p. 294)。プロクロスは同じことを「〈多〉はすべて〈一〉に次ぐものであるいじょう、すべてのものにはただ一つの源がなければならない [...] 」という表現で述べている。プロクロス、前掲書、456頁)。しかし、「一にして多」というクーザンの表現は、「〈一〉を分有していない〈多〉があることは不可能である」(同前、449頁)、つまりすべての〈多〉は〈一〉を分有しているというプロクロスの第五命題における記述を端的に言い表しているとも考えられる。19世紀の哲学者では、シェリング Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING (1775~1854) の同一哲学がクーザンの神の概念に近い。シェリングは『芸術哲学』(1802~1803, 1804~1805年の講義草稿)の序文で、「一つの絶対的な存在者」を措定しつつ、それが同時に総体性と同一であることを認めている。「神 [=絶対者] と宇宙とは、同一である、あるいは [より正確に言えば] 同一なものを異なった観点からみたものである。神とは、同一性の側面から考察された限りでの宇宙であり、[すべてを包括する] 全体である、というのも、神は唯一実在的なものであり、その外部には何者も存在しないからである。それに対し、宇宙とは、総体性の側面から捉えられた限りにおける神である。[このように、両者は同一性と総体性という側面において異なるが、しかし] 哲学の原理である絶対的理念においては、同一性と総体性は再び同一である。(強調はシェリング、[ ] 内の補記は訳者による)」 Cf. フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ヨーゼフ・シェリング、『シェリング著作集——同一哲学と芸術哲学』、伊坂青司、西村清和編、伊坂青司・西村清和他訳、京都：燈影舎、2009年、219頁。原書の書誌情報を右に示す。Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, « Philosophie der Kunst », dans *Friedrich Wilhelm Joseph von*

全体としての神は、神であると同時に人間、自然でもあり、3要素の全体でもある。

では、人間はいかにして自らの意識を神と関連付けるのか。上にみたように、意識上のあらゆる事象は、意識の内的現象（理性、活動、感覚）、および自我が理性の働きによって区別する自我と感覚、感覚が意識の中に捉える非我を含みこむ。とすれば、自分自身を意識する人間は、意識が包摂するあらゆる観念を必然的に所持するということになる。ここから、自己を知るということは、即ち自己以外のすべてのもの、つまり意識の外的実体である自然と神を知る、という帰結が導かれる。言い換えれば、人が自己の存在について考えるということは、神について考えるということにほかならない<sup>1715</sup>。このようにして、人間と神の間の必然的な結びつきが確立される。この両者の仲介を担うのは理性であり、神の息吹は、理性を媒介として人間の意識に現れる。

神と人間の関係について述べた次の一節には、新プラトン主義的な原理を読み取ることができる。

[...] 人類は理性を信ずるのであり、これ、つまり、自我と一時的な関係のなかで意識の中に現れるあの理性を信じないということとはできない。それは、弱められてはいるものの、まさに永遠の実体の只中から流出する、かの原初的な光の尚も純粋な反映であり、この永遠の実体とは、実体・原因・知性の全体なのである<sup>1716</sup>。

原因と実体、精神界と物質界、心理学と存在論を含み込む、全体としての一なる神<sup>1717</sup>から流出した光が人間の意識にもたらされるという「上から下へ」の図式は、プロティノスの流出説と重なる。流出説においては、善なる一者から知性（nus）と魂（psyche）が流出して知性的世界の形相（eidos）が構成され、さらにその影像としての感覚的世界の事物にそれらが流れ込むことで、人間や自然、家屋といった、形あるもの、つまり形相に与ったものが存立する<sup>1718</sup>。知性的世界と感性的世界の相互的関与は、クーザンの次の記述にも明確に現れている。「それ [理性] は、神から降り来て人間へと向かい、理性に未知なる世界の消息を知らせる賓客として意識に現れる [...]」<sup>1719</sup>。

理性は、このように彼岸から放たれた光であり「必然かつ普遍の啓示」（une révélation nécessaire et universelle）<sup>1720</sup>として位置づけられる。クーザンの語り口は宗教的な色合いを強め、理性は、次のような言葉に読み替えられる。「世に来てすべての人を照らす」（illuminat omnem hominem Venientem in hunc mundum）<sup>1721</sup>真の光、「神と人間の必須の仲介者」（le

---

Schelling *sämtliche Werke*, K. F. A. Schelling (éd.), t. 5, Stuttgart et Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag, 1859, p. 366.

<sup>1715</sup> Victor COUSIN., *Fragments philosophiques*, p. 41-42.

<sup>1716</sup> « En effet le genre humain croit à la raison et ne peut pas ne pas y croire, à cette raison qui apparaît dans la conscience en rapport momentané avec le moi, reflet pur encore quoique affaibli de cette lumière primitive qui découle du sein même de la substance éternelle, laquelle est tout ensemble substance, cause, intelligence. » *Ibid.*, p. 42.

<sup>1717</sup> 「神は一である」 « le Dieu est un. » *Ibid.*, p. 37.

<sup>1718</sup> 例えば、多くの著者によってしばしば引かれる家屋の例は次の箇所を参照。I, 6, 3. PLOTINUS, *Ennead I. 1-9*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988, p. 338-343. 邦訳は下記文献を参照。プロティノス、前掲書、242頁。

<sup>1719</sup> Victor COUSIN., *op. cit.*, p. 41. « [Elle (la raison)] descend de Dieu et s'incline vers l'homme ; elle apparaît à la conscience comme un hôte qui lui apporte des nouvelles d'un monde inconnu [...] »

<sup>1720</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1721</sup> *Ibid.* ヨハネによる福音書第1章第9節にある言葉。この一節は先行詞「真の光 lux vera」にかかる。訳は下記文献を参照。日本聖書協会（編）、「新約聖書」、『聖書 新共同訳』 東京：日本聖書協会、2001年、

médiateur nécessaire entre Dieu et l'homme)、「ピタゴラス、プラトンのロゴス」(ce λόγος de Pythagore et de Platon)、神にとっては代弁者、人間にとっては師となる「言葉」(verbe)。

こうして人間は、絶えず意識のうちに人格 (la personnalité = 自我)、非人格非我 (l'impersonnalité = 非我、自然)、神の摂理 (la providence de Dieu) をみるという、人間意識の特性が提示される。

### 3-4. 「エクレクティスム」

ここでようやく、クーザンの掲げたエクレクティスムの理解へと進むことができる。本章の最後に、ここまで紹介してきたクーザンの思想的概略を踏まえつつ、エクレクティスムの意義を検討する。

理性を介して神と結ばれた人間の意識は普遍的であるがゆえに、宗教や民族の違いによって制約を受けることがない。クーザンが、「諸君は常住いたるところで、大衆たちが形式のみ異なる同じ信仰に生きるのをみる」<sup>1722</sup>と言ったのはそのためである。しかし、すべての人が理性を介した神の光に照らされて真理をみることができるとしても、誰もがそれについて思考し語る哲学者たりうるわけではない。「真理は万人に、学問は少数に」<sup>1723</sup>と彼が書いているように、哲学者は人類の特権階級として位置づけられる。換言すれば、理性の自発性は万人に働きかけるが、反省は「知性の一つの段階」(un degré de l'intelligence)<sup>1724</sup>であるゆえに、そこに到達した者しか発動することができないということである。したがって、哲学者の役割はあらゆる時代、あらゆる場所において神の息吹を受けた人類の言葉に耳を傾け、それを集め体系化することにその本質が認められる。

人類の魂はそれ自体で諸存在の秘密を発見し、それらを時代から時代へと鳴り響く預言的な歌として表現する。人類の傍らで、哲学はいわば注意深く人類に耳をそばだて、その言葉を集め、それらを書き記す。そして靈感の時が過ぎ去ったとき、それらの言葉を提示する。自身の天分を意識せず、しばしば自身の創作物について認識をもたない素晴らしい芸術家に対する尊敬の念をもちながら。自発性は人間の本性の天分であり、反省はいくらかの人間の天分なのだ<sup>1725</sup>。

この箇所では芸術家が引き合いに出されるのは、クーザンが芸術家を自発的な——しかし反省を欠く——人類の代表とみなしているからであろう<sup>1726</sup>。

---

163 頁。

<sup>1722</sup> « [V]ous verrez que toujours et partout les masses qui seules existent vivent dans la même foi, dont les formes seules varient. » *Ibid.*, p. 44.

<sup>1723</sup> « [L]a vérité pour tous, la science pour tous » *Ibid.*

<sup>1724</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1725</sup> « L'ame [*sic*] de l'humanité est une ame [*sic*] poétique qui découvre en elle-même les secrets des êtres, et les exprime en des chants prophétiques qui retentissent d'âge en âge. A côté de l'humanité est la philosophie qui l'écoute avec attention, recueille ses paroles, les note pour ainsi dire ; et quand le moment de l'inspiration est passé , les présente avec respect à l'artiste admirable qui n'avait pas la conscience de son génie et qui souvent ne reconnaît pas son propre ouvrage. La spontanéité est le génie de la nature humaine, la réflexion est le génie de quelques hommes. » *Ibid.*

<sup>1726</sup> 芸術家に対して哲学者が優位とする見方は、シェリングの『学問論 (大学における研究の方法についての講義)』(1803)の第14講にもみられる。「哲学者にあっては主観的なかたちで反省されるのとおなじ原理が、芸術家にあっては客観的であるために、芸術家はその原理に対して主観的に、あるいは意識的になれることはできない。」(Cf. F. W. J. v. シェリング、前掲書、375頁；原書の該当頁は下記のとおり。F. W. J. v. Schelling, « Vorlesung über die Philosophie der Kunst », *op. cit.*, p. 348-349.)

理性の自発性を時代、場所を超越した働きとして捉える見方は必然的に、哲学と両輪をなす歴史へと彼を向かわせた。それは、歴史上の多様な体系の中に不変的要素を見出すためであった。

人類の歴史において、東方世界は、その強力な自発性が人類に不壊なる基礎をもたらした、かの第一義的な運動〔神的靈感を受けること〕を表象している。異教徒の世界、ならびにとりわけキリスト教は、反省を表象しており、反省は少しずつ発展して自発性に参与し、反省に特有の自由でもって自発性を解体し再び構成する。その一方で、世界の精神はあらゆる形式の上を飛翔し、中心であり続ける。だがこのあらゆる形式、このあらゆる世界、物質的、知的ないし歴史的存在のあらゆる段階において、同じ構成要素が、それらの多様性と調和の中に再び見出される<sup>1727</sup>。

このように、ある高みから多様な過去を俯瞰し観察することによって、意識の不変・普遍的な要素を抽出し体系として構築することこそが彼の目指したシステムであり、これをクーザンは「エクлекティスム」(éclectisme)<sup>1728</sup>と呼んだ。

エクлекティスムは通例「折衷主義」と和訳されるが、「混淆主義」(syncrétisme)とは明確に区別される。例えばリトレのフランス語事典では、第一義に「折衷的な哲学、古代の混淆主義とも言われた哲学者たちの体系で、彼らは先行する体系を一つの体系にまとめようとした」<sup>1729</sup>とした後で、「今日的」な意味として「先立つ諸体系における諸理論、とくにプラトン主義、デカルト、カント、スコットランド学派から採られた諸観念を用いて一つのシステムを作ろうとした哲学」と記し、クーザンの哲学の方法論を説明している<sup>1730</sup>。クーザンは、『哲学的断片集』第2版の序文で、折衷主義を混淆主義と同一視するエクлекティスム批判に対し注意深く反駁している。

エクлекティスムはあらゆる諸体系をすべて混ぜ合わせるのではない。なぜなら、エクлекティスムはいかなるシステムも手付かずのままにはしておかないからである。それは諸体系の各々を二つの部分、すなわち偽なる部分と真なる部分に分ける。それは前者を破壊し、再構成の作業において後者のみを受け入れる。各体系の真なる部分こそを、エクлекティスムは別の体系の真なる部分、すなわち真を真につけ加え、そこから真なる全体を形作る。エクлекティスムは、決してある体系の全体を別の体系の全体に混ぜ合わせることはない。ゆえにそれはすべてのシステムを混淆するのではない。エイレイティスムはゆえに混淆主義ではない。前者は後者

---

<sup>1727</sup> « Enfin, dans l'histoire de l'espèce humaine, le monde oriental représente ce premier mouvement dont la spontanéité puissante a fourni au genre humain sa base indestructible ; et le monde payen [sic], et surtout chrétien , représente la réflexion qui se développe peu à peu, s'ajoute à la spontanéité, la décompose et la recompose avec la liberté qui lui est propre, tandis que l'esprit du monde plane sur toutes ses formes et demeure au centre ; mais sous toutes ces formes, dans tous ces mondes, à tous les degrés de l'existence physique, intellectuelle ou historique, les mêmes éléments intégrans se retrouvent dans leur variété et leur harmonie. » Victor COUSIN., *op.cit.*, p. 46-47.

<sup>1728</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>1729</sup> « Philosophie éclectique, doctrine de philosophes anciens, dits aussi syncrétistes, qui essayaient de réunir dans un même système les systèmes antérieurs. » Cf. Émile LITTRÉ, « Éclectisme », *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, L. Hachette, 1874, p. 1 284.

<sup>1730</sup> « De nos jour, philosophie qui a essayé de faire un système nouveau avec des théories triées dans les systèmes antérieurs, et particulièrement avec des idées prises au platonisme, à Descartes, à Kant et à l'école écossaise. » *Ibid.*

の反対である<sup>1731</sup>。

このようにエクレクティズムは、様々な時代の思想から不変の真理を抽出し一つの体系にまとめ上げるのであるから、ここには単に相異なるものを混ぜ合わせるという消極的なニュアンスはない<sup>1732</sup>。このエクレクティズムの立場から、クーザンは積極的に自身の哲学手法と歴史を結びつけようとした。

常に心理学的手法に忠実である私は、これを歴史にもち込むことになるだろう、そして諸体系を意識の諸事象と付き合わせ、各々の体系に意識の完全な表象を——獲得はし得ないにせよ——求める私は、やがて私のその後の研究が大いに発展させた、あの成果に至るだろう。即ち、各体系は諸現象・諸観念の一つの秩序を表している。この秩序は確かに極めて現実的なものだが、意識においては唯一のものではない。それにも拘らず、その体系の中で、その秩序はほとんど排他的な役割を果たす。ここから、それらのシステムが偽なものではなく、不完全なのだということが分かる。そしてさらに、不完全なすべての体系を集めれば、一つの完全な、意識の全体性に相応しい体系が得られることになるだろう、ということと分かる<sup>1733</sup>。

過去に打ち立てられた諸体系の各々は個別に存在し、閉じられた固有の秩序をもつが、各体系の秩序は、意識において彼岸からくる共通の光に照らされて、同じ真実を提示する。だからこそ、哲学史研究を通して、あらゆる不完全な体系から真なる部分を取り出して、新しい完全な哲学体系へと再構成することが必要とされたのである。

1826年の『哲学的断片集』から2年後、リベラル派のマルティニャックが内務大臣の座に着くと、クーザンはかつて高等師範学校からの解雇という不幸をともにしたギゾー

<sup>1731</sup> « L'éclectisme ne mêle pas ensemble tous les systèmes ; car il ne laisse intact aucun système; il décompose chacun d'eux en deux parties, l'une fausse, l'autre vraie ; il détruit la première et n'admet que la seconde dans le travail de la recombinaison. C'est la partie vraie de chaque système qu'il ajoute à la partie vraie d'un autre système, c'est-à-dire la vérité à la vérité pour en former un ensemble vrai. Il ne mêle jamais un système entier à un autre système entier ; il ne mêle donc pas tous les systèmes. L'éclectisme n'est donc pas le syncrétisme; l'un est même l'opposé de l'autre [...] » Victor COUSIN, *op. cit.*, p. LV.

<sup>1732</sup> この語について、川口茂雄はさらに詳しく解説している。「この語はギリシア語のエクレゲイン (ἐκλέγειν/eclegein) に由来する。語幹にロゴスと関連するレゲインが入っているが、直接反映しているのは『言う』ではなくむしろ [...] 『採り集める』という意味のほうである。アレクサンドレイアのクレメンスは、特定の学派に偏らず、最良の要素を選びすぐって教えることが真に哲学の名に値する、という趣旨で『エクレクティコス』といった語を用いた。時を経て一八世紀、ディドロが『百科事典』の項目『エクレクティズム』を執筆したが、それはディドロにとって、自ら考え、そのことを通じて他者の思想を受け入れてゆく、啓蒙精神のあるべき姿を示す言葉と解された。その後一九世紀初頭にも、ピランが著作の中でエクレクティズムという語を肯定的意味合いで用いている。」 Cf. 川口茂雄、前掲書、179~180頁。川口が思い出させるように、1871年から1874年までフランスに留学していた中江兆民(1847~1901)は、『理学鉤玄』と題する最初期の西洋哲学の概説書で、クーザンのエクレクティズムを「撰択説」と訳している。その背景にはクーザンの意図に即した適切な理解があったからにはほかならない。 Cf. 同前、179頁、注8。同著者による下記文献の「訳者あとがき」も参照。ジャン・ルフラン、前掲書、191~192頁。

<sup>1733</sup> « Toujours fidèle à la méthode psychologique, je la transportai dans l'histoire, et confrontant les systèmes avec les faits de conscience, demandant à chaque système une représentation complète de la conscience sans pouvoir l'obtenir, j'arrivai bientôt à ce résultat que mes études ultérieures ont tant développé, savoir : que chaque système exprime un ordre de phénomènes et d'idées, qui est très-réel à la vérité, mais qui n'est pas seul dans la conscience, et qui pourtant dans le système joue un rôle presque exclusif; d'où il suit que chaque système n'est pas faux, mais incomplet ; d'où il suit encore qu'en réunissant tous les systèmes incomplets, on aurait une philosophie complète, adéquate à la totalité de la conscience. » Victor COUSIN, *op. cit.*, p. 48.

François-Pierre-Guillaume GUIZOT (1787~1874)<sup>1734</sup>もろともソルボンヌ大学の教壇に返り咲き、若者から熱狂的な歓迎を受けた。この年ソルボンヌが受け入れたクーザン、ギゾー、ヴィーユマン Abel-François VILLEMMAIN (1790~1870) の3名教授の講義は、最大1800名に上る聴講生を擁したという<sup>1735</sup>。クーザンの講義は閉講とともにその年の内に出版され国内外で広く読まれた<sup>1736</sup>。

---

<sup>1734</sup> ギゾーは1812年にフランス近代史の教授に任命されていたが、復古王政の右傾化の影響で1822年に講義を禁止されていた。1828年には國務院にポストを得、1830年1月にフランス下院議員に選出される。8月には内務大臣に任命され(但し3ヶ月しか続かなかつた)、1832年に公教育大臣 (*ministre de l'Instruction publique*) に就任、1833年にクーザンの作成した報告書に基づいて「ギゾー法」を成立させ公教育の改革を推進した。

<sup>1735</sup> Jean LEFRANC, « COUSIN Victor, 1792-1867 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, p. 481-482.

<sup>1736</sup> ジャン・ルフラン、前掲書、46頁。1828年の講義集はクーザンの肖像付きで出版された。Cf. Victor COUSIN, *Cours de philosophie, leçons du cours de 1828*, Paris, Pichon et Didier, 1828.

## 第4章 V. クーザンの美学とマルモンテルの『基礎概念』

クーザンの美学に関する専門的研究は極めて少ない。初期のまとまった研究は、比較文学者フレデリック・ウィルの『歴史の流れ——ヴィクトール・クーザンの美学とその源泉』<sup>1737</sup> (1965) である。この著作でウィルは、「ヴィクトール・クーザンは偉大な哲学者ではなかった」という、クーザンに対する当時の哲学史における一般的評価<sup>1738</sup>を冒頭から提示しつつも、クーザンの『真、美、善について』と哲学史講義を参照しながら彼の美に関する諸概念をプラトン主義、新古典主義の伝統の中に位置づけている<sup>1739</sup>。また、前章でも参照したクリスチアーヌ・モーヴは、ラヴェッソンのクーザン美学批判を批判するという形で、ラヴェッソンによるクーザン美学の解釈の恣意性を問題視した。本章では、主にクーザンの『真、美、善について』において、美が主題とされる第6講から第9講に依拠しつつ<sup>1740</sup>、先行研究から得た知見を踏まえて各講で提示される議論を要約し、各講に対応するマルモンテルの『基礎概念』中の論点を取り上げ、両者の異同を比較検討する。

『真、美、善について』の第6～9講は、それぞれ第6講「人間の精神における美について (Du beau, dans l'esprit de l'homme)」、第7講「対象に宿る美について (Du beau, dans l'objet)」、第8講「芸術について (De l'art)」、第9講「様々な芸術について (Des différents arts)」という見出しが与えられている。第6講では美を前にした時の人間の心の動き、とりわけ美と崇高の感情についての定義が示され、次いで第7講では客体や行為に属する美として物質美、知性美、道徳美が規定される。第8講では前2講で示された諸原理に基づいて天才、崇高、模倣といった芸術家および芸術に関する問題、芸術の使命が論じられる。第9講では、芸術の分類と、自由という尺度からみたそれぞれの芸術の特性と欠点が説明される。音楽が個別に扱われるのはこの部分においてである。

### 4-1. 「人間の精神における美について」

クーザンは、『真、美、善について』の第2部で美の問題を扱うにあたり、美に関する過去の研究の簡潔な総括を行う<sup>1741</sup>。その概略は、次のように語られている。プラトン、アリストテレスが親しんだ美の研究が哲学にもち込まれたのは、18世紀になってからのことであり、それ以前、中世以来のスコラ哲学はこれを歓迎しなかった。18世紀については、『美についての試論』を著したイヴ＝マリー・アンドレ<sup>1742</sup>を除けば、美についての研究は、未だ哲学にとって馴染みの薄い分野だった。また、17世紀のロック、18世紀のコンディヤックら経験主義の哲学者は、美の問題を扱わなかった。後に続くディドロ Denis DIDEROT (1713~1784) は、芸術と美に熱意をもっていたが、体系を確立することなく、その時々々の印象に身をゆだねたに過ぎなかった。18世紀に現れたスコットランド学派の哲学者とカン

<sup>1737</sup> Frederic WILL, *op. cit.*, 1965, 97 p.

<sup>1738</sup> 川口茂雄によれば、「より緻密でダイナミックな歴史認識を伴った新しいタイプの19世紀哲学史が登場するようになった」のは1990年ころからとされる。クーザンは時代区分の中で個々の哲学者、学派、主義の全体像を捉え得る視点において、比較的近年になってその重要性が際立ってきたのである。Cf. ジャン・ルフラン、前掲書、85~86頁。

<sup>1739</sup> 但し、クーザンの美学とそれ以前の思想家の影響関係を論じる際に、しばしば出典が明記されないことは惜まれる。

<sup>1740</sup> 17世紀のフランス絵画を扱う第10講「17世紀のフランス芸術について」は、個別論なのでここでは取り上げない。

<sup>1741</sup> VBB, p. 142-144.

<sup>1742</sup> Yves-Marie ANDRÉ, *Essai sur le beau, où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique*, Paris, H.-L. Guérin et J. Guérin, 1741.

トは、美を学問的教義の中に据えた。だが彼らは、人間の天分による美の再生という難問には取り組まなかった<sup>1743</sup>。

このようにクーザンの美学の議論は、ヘーゲル、シェリングら、カントに続くドイツの芸術哲学の主導者には直接言及することなく、古代ギリシアとカント以前の18世紀の美学を総括し<sup>1744</sup>、それぞれの体系の利点を見定めるエクレクティズムの視点からなされている。

クーザンの美に関する議論は、前章でみた意識の観察、すなわち心理学 (psychologie) を出発点とする。それはつまり美を前にした時の心の状態 (état de l'âme) の研究であり、それゆえに「人間の精神における美」が最初に扱われる。ここでは、第6講で主に問題にされる「美と快」、「美の感情と崇高の感情」、「想像力」、「趣味」の4点を検討する。

#### 4-1-1. 「美」と「快」

この論点<sup>1745</sup>は「感覚主義 (sensualisme)」<sup>1746</sup>に対する反駁の契機として取り上げられる。クーザンの反論はおおよそ次のように行われる。「美しさ (beauté) の領域は、我々の目にさらされる物質世界よりも広く」、「人間の本性全体、人間の魂、天分の限界」のみが美の領域の限界である<sup>1747</sup>。この美しさとは、人間の英雄的行為、芸術作品などを前にしたときに認識される共通の質で、判断の対象となるものである。しかるに感覚論は、感覚それ自体に忠実であろうとするために、美を快に還元しなければならなかった。たしかに多くの場合、美しさは快いものだ。では、美と快の相違はどこにあるのか。ある人が快と感じる一方で、自身がそれを快と感じない場合、それは感受性 (sensibilité) の相違である。では、自身にとってある対象が快であると同時に美であるのに、別の人にとってはそうではないと感じる場合はどうか。この場合、美の判断は理性に依拠しており、快・不快に対する判断のように、変わりやすい判断に基づいて行われているのではない。美的判断は、器官の発達、体調、大気の状態や神経の状態によって感じ方が変わる個人的印象としての快とは異なり、「理性が

<sup>1743</sup> クーザンはジュール・バルニー Jules BARNI (1818~1878) のフランス語訳を通しての『判断力批判』、『美と崇高の感情に関する観察』を読んだ。Immanuel KANT, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime, par Emm. Kant, traduit de l'allemand par J. Barni, Paris, Ladrance, 1846. Cf. VBB, p. 14, n. 2.*

<sup>1744</sup> 美学を含む18世紀の哲学総括の試みは1819~1820年に行われた講義に基づく『18世紀の道徳哲学史講義』においてなされた。Cf. Victor COUSIN, *Cours d'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle, professé à la Faculté des lettres, en 1819 et 1820*, Étienne VACHEROT et Arsène DANTON (éd.), 4 vol., Paris, Ladrance, 1839-1842.

<sup>1745</sup> これとほぼ同じ議論は、『現代哲学史講義』にもみられる。Cf. Victor COUSIN, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne, nouvelle édition revue et corrigée, 1<sup>re</sup> série, t. IV*, Paris, Ladrance, 1846, p. 103-104.

<sup>1746</sup> クーザンが「感覚主義」という時に念頭にあるのは、とりわけロックとコンディヤックである。『哲学史講義』では、「感覚主義者」として彼らの他にエルヴェシウス Claude-Adrien HELVETIUS (1715~1771)、ド・サン＝ランベール Jean-François de SAINT-LAMBERT (1716~1803) を挙げている。Victor COUSIN, *Cours de l'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle, professé à la Faculté des lettres, en 1819 et 1820*, 1<sup>re</sup> partie, VACHEROT, Étienne et DANTON, Arsène (éd.), Paris, Ladrance, 1839, p. 41-45. 今日、この「感覚主義」という用語を、彼らの思想に対して用いることは歓迎されていない。ルフランは次のように述べている。「感覚主義という語には、『感覚的=官能的 sensuel』という形容詞との連想もあって、[...] 道徳的に低いものだというニュアンスが、感覚主義への反対者からどこかずるい仕方で帯びさせられた。ちなみにコンディヤックはキリスト教的スピリチュアリズムを自分と相容れないとして否認したことは一度もないのだけでも。そういうわけだから、必要不可欠では全然ない感覚主義という語は、使用を回避するほうが望ましい。」ジャン・ルフラン、前掲書、13頁。

<sup>1747</sup> « [L]e domaine de la beauté est plus étendu que le monde physique expose à nos regards [...] il n'a d'autres bornes que celles de la nature entière, de l'âme et du génie de l'homme. » VBB, p. 145.



すべての人間に命ずる絶対的判断」<sup>1748</sup>である。この原理に基づかなければ、《ベルヴェデーレのアポロ》が、ある人には美しく、また別の人には美しくない、ということになる。美についての判断はすべて相対的になり、もはや「美」も「醜」もなくなり「ホッテントートのヴィーナスがメディチのヴィーナスと対等になるだろう」<sup>1749</sup>。

マルモンテルは、原理的な説明はしないものの、美と快の混同に対して注意を払っている。例えば、『基礎概念』の「道徳美について」という章では、芸術全般について、「愛らしい、有用だ、快いなどは確かに重要な意味をもつが、美に匹敵するものでは全くない」と述べている<sup>1750</sup>。さらに彼は「音楽における美について」という章で、快が美に匹敵しない理由をより明確に述べている。

仮に音楽が耳に快い仕方で音を組み合わせる技法、音の万華鏡、聴覚を楽しませるための工夫に富んだアラバスクの継起にすぎないとしたら、感受性が強く、理想主義的で詩的な魂 [をもつ人々] の言語であることをやめてしまい、言葉の助けを借りずに、夢想から恍惚まで、説得力ある魅力から抗いがたい高揚に至るまで、この上なく生き生きとした感情を我々の内に引き起こす神秘的な力を否定することになるだろう<sup>1751</sup>。

すなわち、音楽は内面、すなわち魂から出て、内面へ働きかける芸術であるから、感覚に対して快であるだけでは不十分なのだ、と彼は考えている。

では、感覚が必ずしも美の判断をもたらさないのだとしたら、美を前にした時に何が美の知覚を可能にするのか。それは美の感情 (sentiment du beau) である、とクーザンは言う。

#### 4-1-2. 「美の感情」と「崇高の感情」

クーザンによれば、感情は感覚よりも高く位置づけられる美の知覚能力である<sup>1752</sup>。感情

<sup>1748</sup> « [C]’est le jugement absolu que la raison dicte à tous les hommes. » *Ibid.*, p. 148.

<sup>1749</sup> « [I] n’y aura ni beau ni laide, et la Vénus hottentote égalera la Vénus de Médicis. » *Ibid.*, p. 150. 「ホッテントートのヴィーナス」はヨーロッパ人が南部アフリカ出身のコイコイ人女性サーキ・バートマン Saartjie BAARTMAN (1789?-1815) に与えた呼称。フランスの解剖学者のキュヴィエ Georges CUVIER (1769-1832) は、サブサハラ・アフリカの人種を、「体型がもっとも獣に近いもっとも下等な人種 (la plus dégradée des races humaines, dont les formes s’approchent le plus de la brute)」と見做し、見世物の対象としてパリに連れてこられたバートマンの死後、「科学的進歩」の名の下に彼女の全身の型を採り、解剖した。その「成果」は、1817年に医学アカデミーで発表された (Cf. Gilles SOËTSCH « Georges Cuvier, un nouveau regard sur le monde », *Exhibitions : L’invention du sauvage*, sous la direction de BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles et SNOEP, Nanette Jacomijn, Paris, Acte sud, 2012, p. 64.)。クーザンが「ホッテントートのヴィーナス」を引き合いに出すのは、当時もっとも「獣に近い」とされたコイコイ人女性の身体的特徴と、ギリシア的な身体美を象徴するアフロディーテ像を対比することで、修辭的効果を狙ったからである。こうした人種的偏見は当時の知識人たちの間では科学の名の下に正当化され強化されていた。クーザンのテキストもその一翼を担う例として読むことができる。

<sup>1750</sup> « Le joli, l’utile, l’agréable, etc., sont des adjectifs qui ont certes une importante valeur, mais qui ne sont nullement des équivalents du beau. » *EEM*, p. 153.

<sup>1751</sup> « [...] si la musique n’était que l’art de combiner les sons d’une manière agréable à l’oreille, un kaléidoscope sonore, une succession d’arabesques ingénieuses destinés à récréer le sens auditif, la musique cesserait d’être la langue des âmes sensibles, idéalistes, poétiques, et il faudrait nier sa puissance mystérieuse à éveiller en nous, sans le secours de la parole, les émotions les plus vives, les sentiments les plus divers, depuis la rêverie jusqu’à l’extase, depuis le charme persuasif jusqu’à l’enthousiasme irrésistible. » *EEM*, p. 261.

<sup>1752</sup> *VBB*, p. 151.

は、「一つの原理ではないにせよ、一つの真なる重要な事実である」<sup>1753</sup>。美的判断は、対象を前にしたときに起こる、美的知覚の最初の契機として説明される。

諸君は、それ〔自然の対象〕が美しいと判断すると同時に、その美しさをも感じ取る、つまり諸君が甘美な感情を覚え、共感と愛の感情を通してその対象へと惹きつけられることは、確かではないか？また別の場合には、諸君は違う仕方で判断し、反対の感情を抱く。愛が美の判断を伴うように、嫌悪は醜の判断を伴う<sup>1754</sup>。

このように、美の感情は愛、共感という2つの心の働きによって対象と主体が結び付けられることで生じる。同様の現象は、自然物のほか、偉人の行動、美德を前にしても起こるとされる<sup>1755</sup>。

美の感情が生じると、心は「高揚」(l'enthousiasme)する。それは「対象が美しいほど、対象が魂に与える喜びが活気づくほどに、愛が熱を帯びることなく深まる」<sup>1756</sup>ような状態である。そして、判断が支配的でありながらも、感情によって活気づいた賞賛(admiration)の念は次第に増大し、人間の本性(nature)の限界を超える動きや激しさを、魂に刻印するまで増大する。

ところで感覚の哲学(la philosophie de la sensation)は、感情を美の観念として説明していない。それは「快の感覚と美の観念を混同」<sup>1757</sup>しており、その結果、美への愛は欲求(désir)としてしか説明されない。ここで、感情と欲求の違いが説明される。欲求とは所有を目的とする心(l'âme)の動きであり、必要がもたらすものである。それは不足や欠陥、苦しみを前提とし、激しく、悲痛な性格をもつ。これに対し、美の感情はあらゆる欲求や不安から解放されており、魂を高め高揚させる。このように美の特性は、欲求を刺激したり燃え立たせたりするのではなく、これを純化し、高貴にする点にある<sup>1758</sup>。ゆえに、真の芸術家は、感覚よりも魂に意識が向いており、美の感情を高揚にまで至らしめることができたとき、彼は芸術の勝利を手にする事ができる<sup>1759</sup>。

クーザンは次に、この美の感情を崇高の感情から区別する。美の感情は、理性によって対象の全体的調和が把握でき、感覚によって細部を把握できるときに発動する。対象が眼前から消え去っても、対象ははっきりと想起され、観照する魂は「甘美で静かな喜び、一種の晴れやかさ(une joie douce et tranquille, une sorte d'épanouissement)」<sup>1760</sup>をもたらす。一方、崇高の感情は、星空や大洋といった、全体のかたちが明確でない対象に対して発動される。感覚は、その詳細を捉えることはできないが、理性は全体を把握することができる。感覚は全体を把握しえず、想像力はこれをはっきりと心に表象することができない。感覚と想像力は

<sup>1753</sup> « [S]i le sentiment n'est pas un principe, c'est un fait vrai et important [...]. » *Ibid.*, p. 151.

<sup>1754</sup> « N'est-il pas certain qu'en même temps que vous jugez qu'il est beau, vous sentez aussi sa beauté, c'est-à-dire que vous éprouvez à sa vue une émotion délicieuse, et que vous êtes attiré vers cet objet par un sentiment de sympathie et d'amour ? dans [sic] d'autres cas, vous jugez autrement et vous éprouvez un sentiment contraire. L'aversion accompagne le jugement du laid, comme l'amour le jugement du beau. » *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>1755</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1756</sup> « Plus l'objet est beau, plus la jouissance qu'il donne à l'âme est vive et l'amour profond sans être passionné. » *Ibid.*

<sup>1757</sup> « Elle le [l'idée du beau] confond avec la sensation agréable [...]. » *Ibid.*, p. 153.

<sup>1758</sup> « Le propre de la beauté n'est pas le désir, mais de l'épurer et de l'ennoblir. » *Ibid.*, p. 154.

<sup>1759</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>1760</sup> *Ibid.*

対象を捉えようとして膨らむが、対象はそこから逃れてしまう<sup>1761</sup>。ここから、壮大さ (le grandeur) という認識が生じる。壮大さはこのように、人間の感覚、想像力と均衡がとれていない事によって生まれ、対象の巨大さは無限という観念を喚起する<sup>1762</sup>。この点が、崇高の感情と美の感情の違いである。

ではマルモンテルは、感情と美の関係をどのように説明しているのだろうか。クーザンは、美の感情が自然の対象物に対してのみならず、人間の英雄的行為や献身的行為を前にしても生じると述べていた。マルモンテルの『基礎概念』における「道徳美について」の章では、感情の生じる様子が次のように述べられる。

道徳美の感情をもつということは、いきいきとした共感、抗しがたい魅力、寛大かつ高貴で慈しみ深い好意の物語に深い満足を覚え、あるいは大いなる献身へと自然に高揚することである<sup>1763</sup>。(下線強調は筆者による)

美の感情が、対象と共鳴し引かれ合い高揚するという説明は、クーザンによる説明と一致する。「いきいきとした (vive)」という形容詞も、美の感情が魂を高揚させる活力である点を強調している。さらにその少し後で、マルモンテルは芸術における美の感情について次のように述べている。

諸芸術において美の感情を抱くなら、その人は美、調和、統一、多様、とりわけ表現の眞実性を構成する全体および細部の美点を示す想像力ある作品や造形的作品に対して、本当の喜び、論理的な賞賛の念を抱く人である、ということだ<sup>1764</sup>。(傍点強調は原文イタリック)

クーザンは、美の感情が賞賛 (admiration) を活気づけ増大させると説明したが、ここでも美の感情が喜び、賞賛と結びつけられている。この喜びと賞賛が論理的 (raisonné) であるということは、美的対象を観照する魂が「甘美で静かな喜び」を持つとクーザンが説明した心の冷静さに対応している。これは、クーザンが感覚的欲求の特徴として説明した熱を帯びた激しさ、悲痛さとは対照的である。このようにマルモンテルにとって、美の感情はクーザンの説明する感覚的欲求とは異なる。マルモンテルは美の感情と崇高の感情の区別を問題にはしていないが、音楽における美について述べる時には無限という概念を用いる(この点については後述する)。

<sup>1761</sup> *Ibid.*, p. 155-156. この事態は『判断力批判』においては構想力 (Einbildungskraft) の挫折 (非合目的性) として説明される。この「構想力の能力の非合目的性」を通して「諸理念の源泉としての理性」は覚醒する。Cf. イマヌエル・カント、『判断力批判 上』 東京：岩波書店、1999年、125~130頁。下記文献の解説も参照。今道友信(編)、『西洋美学のエッセンス』 東京：ペリカン社、1994年、新装版、176~177頁。

<sup>1762</sup> 崇高と広大さは以前にバーク『崇高と美の観念の起源』(初版：1757)において「容積が大きいことは崇高の強力な原因である」と説明されている。Cf. エドモンド・バーク、『崇高と美の観念の起源』、中野好之訳、東京：みすずライブラリー、80頁。

<sup>1763</sup> « Avoir le sentiment du beau moral, c'est éprouver une vive sympathie, un attrait irrésistible, une satisfaction profonde au récit d'actions généreuses, nobles et charitables, ou s'exalter naturellement pour les grands dévouements. » *EEM*, p. 153.

<sup>1764</sup> « Avoir le sentiment du beau dans les arts, s'entend d'une personne qui éprouve un plaisir réel, une admiration raisonnée pour les œuvres d'imagination ou plastiques qui offrent les qualités d'ensemble et de détails qui constituent le beau, l'harmonie, l'unité, la variété et surtout la vérité d'expression. » *Ibid.*

### 4-1-3. 想像力

想像力 (imagination) を問題にする際、クーザンはまず対象の像 (image) を心に持続させる力としての想像力を挙げる。想像力の基礎をなすのは記憶 (mémoire) である。記憶には2つの作用がある。ひとつはある対象を前にしていたことを思い出す作用、いまひとつは対象の様態 (見、感じ、判断したときの状態) を思い出す作用である。後者の場合、記憶は像 (image) となるが、これは想像的記憶 (mémoire imaginative) と呼ばれる<sup>1765</sup>。だが、想像力にはさらに重要な働きがある。「記憶がもたらす数々の像に集中する精神がそれらの像を解体し、像のさまざまな特徴から [特徴のいくつかを] 選び取り、そこから新しい像を形成する」<sup>1766</sup> 力である。想像力は、美の感情との関係においては次のように説明される。「それ (美の感情) は、想像力がその靈感を汲み取り豊かになる源泉である」<sup>1767</sup>。つまり想像力は美の感情とともにしか作動することができず、美の感情が失われるとすべては生気を失ってしまう。ここで、クーザンは想像力の生み出すものが物質的な像に限定されないことを示しながら、その創造的な側面を強調する。その際に、像を扱う画家ではなく音を扱う音楽家の存在が際立てられる。

音を想起し、そこから [音を] 選び取り、新しい効果をそこから引き出すためにそれらを組み合わせること、これは音が像ではないにも拘らず、想像力の働きではないか。真の音楽家は画家よりも少なからぬ想像力をもっている<sup>1768</sup>。

このように想像力は、物質的制約から自由であり、その能力に際限はなく、いかなるものにも適用される。その特徴とはまさに「あらゆる美なる対象ないしは記憶、あるいは想像上の対象の観念だけに対してすら、魂を強く揺さぶる」<sup>1769</sup> ことにある。

では、想像力は美といかなる関係をもつのか。クーザンはこれを、想像力の世界と物質世界の対比によって説明する。想像力の目から見れば、現実世界には活気がない。というのも、現実においてはありのままを見るしかないからだ。これとは反対に、想像力は像 (image) から望むがままにすべてを作り出し、無意識のうちに変容させ、意のままに美しくする<sup>1770</sup>。この特性をもって、クーザンは芸術家と「実証的な人々」を対比させ、芸術における前者の優位を強調する。

いわゆる実証的な人々とは、想像力のない人々のことであって、彼らは現実を変容

<sup>1765</sup> VBB, p. 158.

<sup>1766</sup> « L'esprit s'appliquant aux images fournies par la mémoire les décompose, choisit entre leurs différents traits, et en forme des images nouvelles. Sans ce nouveau pouvoir, l'imagination serait captive dans le cercle de la mémoire. » VBB, p. 158.

<sup>1767</sup> « [...N]ous disons qu'il est la source où l'imagination puise ses inspirations et devient féconde. » *Ibid.*, p. 159.

<sup>1768</sup> « Se rappeler des sons, choisir entre eux, les combiner pour en tirer des effets nouveaux, n'est-ce pas là aussi de l'imagination, bien que le son ne soit pas une image ? Le vrai musicien ne possède pas moins d'imagination que le peintre. » *Ibid.*, p. 159.

<sup>1769</sup> « Son caractère distinctif est d'ébranler fortement l'âme en présence de tout objet beau, ou à son seul souvenir, ou même à la seule idée d'un objet imaginaire. » *Ibid.*, p. 160.

<sup>1770</sup> *Ibid.*, p. 160-161. この説明の該当箇所の原文を右に示す。« Aux yeux de l'imagination, le monde réel languit auprès de ses fictions. On peut sentir que l'imagination devient la maîtresse à l'ennui des choses réelles et présentes. Les fantômes de l'imagination ont un vague, une indécision de formes, qui émeut mille fois davantage que la netteté et la distinction des perceptions actuelles. Et puis, à moins d'être entièrement fou, et la passion ne nous rend pas toujours ce service, il est très-difficile de voir la réalité autrement qu'elle n'est, c'est-à-dire très-imparfaite. Au contraire, on fait de l'image tout ce qu'on veut, on la métamorphose à son insu, on l'embellit à son gré. »

させる代わりに、現実的に見、取り扱うものしか認識しない。一般に、彼らは感情よりも理性が勝っており、厳格かつ深く誠実であることができる。彼らは詩人にも芸術家にもならないであろう。芸術家と詩人を成すもの、それは、それがなければ他のすべてのものが空虚であるような良識と理性とならんで、感受性豊かでたいへん刺激を受けやすい心、とりわけいきいきとした力強い想像力である<sup>1771</sup>。

美の感情を心に存続させ、再生された像によって心を鼓舞する力である想像力は、このように芸術家にとって必須の条件として位置づけられる。

マルモンテルは『基礎概念』の「作曲家がもつべき資質について」という章で、想像力を作曲家の欠くべからざる資質に含めている。

第一に、想像力に恵まれず、着想と創意を欠き、産出し創造する熱意をもたない作曲家は、卓越した音楽家ではありえないだろう、博識でよき教訓をもっていたとしても、作曲家の系譜に分類されることはありえない<sup>1772</sup>。

では、マルモンテルは想像力をどのように規定しているのだろうか。彼は「音楽家としての想像力とは響きのよい着想、甘美な旋律となつてほとぼしり流れ出る内的な源である」<sup>1773</sup>と定義する。このように定義された想像力は、想像力が靈感を汲み取る源泉としてクーザンが説明した美の感情に近い。マルモンテルによれば、この想像力は、彫刻家にとっては心の奥底で観想し可感的な諸形の下に再現する神秘的な心象 (vision) であり、詩人や小説家にとっては新しい着想の創造力 (puissance créatrice) であり、創造の才 (don d'invention) と結びついた着想の魅力である<sup>1774</sup>。マルモンテルは、芸術家の想像力をほとんど創造力の同義語として説明しており、彼が想像力という場合には、新しい像の形成力というよりも、着想力の方に力点が置かれていることがわかる。

しかし、クーザンにおいてもマルモンテルにおいても、想像力が芸術作品の制作に不可欠な産出の契機とみなされていることには変わらない。実際、マルモンテルはクーザンが「実証的な人々」と「芸術家」を区別したのと同様の仕方で、単なる「実践家」と想像力ある「芸術家」を区別している。

想像力なき芸術家はすぐれた実践家ではありうるが、決して創造者たることはできない。神的な閃き、豊かな熱意に欠ける彼らが、生を目指す独創的な作品を生み出

<sup>1771</sup> « Ce qu'on appelle les hommes positifs, ce sont les hommes sans imagination, qui n'aperçoivent que ce qu'ils voient et traitent avec la réalité telle qu'elle est au lieu de la transformer. Ils ont, en général, plus de raison que de sentiment; ils peuvent être sérieusement et profondément honnêtes; ils ne seront jamais ni poètes ni artistes. Ce qui fait l'artiste et le poète [*sic*], c'est, avec un fonds de bon sens et de raison sans lequel tout le reste est vain, un cœur sensible, irritable même, surtout une vive, une puissante imagination. » *Ibid.*, p. 161.

<sup>1772</sup> « Tout d'abord, un compositeur qui n'est pas doué d'imagination, qui manque d'idées, d'invention, qui n'a pas la fièvre de produire, de créer, pourra être un excellent musicien, érudit et de bon conseil, mais ne peut être classé dans la famille des compositeurs. » *EEM*, p. 177.

<sup>1773</sup> « L'imagination pour le musicien, c'est le foyer interne qui bouillonne et s'épanche en pensées harmonieuses, en suaves mélodies. » *Ibid.*

<sup>1774</sup> *Ibid.* この説明の該当箇所を右に示す。« L'imagination pour le musicien, c'est le foyer interne qui bouillonne et s'épanche en pensées harmonieuses, en suaves mélodies. Pour le peintre ou le statuaire, c'est la vision mystérieuse qu'il contemple au fond de son âme, et reproduit sous des formes sensibles en idéalisant sa pensée ; pour le poète et le romancier, l'imagination, c'est la puissance créatrice d'idées nouvelles, c'est le charme de la pensée unie au don d'invention. »

すことは断じてない<sup>1775</sup>。

マルモンテルにとって「実践家」は、想像力がないために新しい着想を生み出し得ない。言い換えれば、既存の素材を組み合わせて新しい像を形成することができない。「実践家」が「博識でよき教訓をもっていたとしても作曲家の系譜には分類さえない」のは、クーザンの言い回しを借りるなら、想像力よりも「理性が勝っている」からである。では、どうすれば想像力を養うことができるのか。マルモンテルはここで、記憶から独創的な着想が生み出されるまでの過程を説明する。

想像力を養い、豊かにしなければならない。そのためには、日々記憶を新しい豊かさで富ませることが重要である。大家の個性的で独創的な美点を同化するためではなく、彼らの様式のあらゆる秘訣を手にするために [...] 多くを読まなくてはならない。読譜と記憶のお陰で、我々の脳内には無意識のうちにしばしば最上の結果をもたらす知的な作業が起こる。諸観念の融合から新しく真に独創的な発想が不意に生じるが、もっともそこには第一諸原因の潜在的な影響がある<sup>1776</sup>。

この説明には、記憶を通して保存された像が神秘的な融合を果たし、新たな像が創出されるという過程が示されている。ここには、クーザンが説明した、記憶に留めた像を解体し再構成するという想像力の作用と類似した創造的プロセスを見出すことができる。

#### 4-1-4. 「趣味」

ところでクーザンは、想像力、理性に加えて趣味人 (*homme de goût*) は「美しさに対する分別をもちつつも、激しい愛をもたなければならない」<sup>1777</sup>と述べている。この趣味とは、「美しさを評価する (*apprécie la beauté*)」<sup>1778</sup>判断力であり、それによって賞賛が生じるようなものである。賞賛とは、「懐疑的で無力な小さな批判ではなく、大いなる批判、実り多き批判の心、つまりいわば趣味の崇高な部分である」<sup>1779</sup>。

趣味が対象の質を判断する繊細な能力であるという規定は、18世紀以来、辞書の一般的な定義にみられる<sup>1780</sup>。カントの『判断力批判』において、趣味は認識とともに判断の契機として捉えられ、殊に趣味判断は美に向けられる<sup>1781</sup>。クーザンは趣味について、カントの

<sup>1775</sup> « Les artistes sans imagination peuvent être d'habiles *praticiens*, mais ne deviendront jamais des *créateurs*. L'étincelle divine, la flamme fécondante leur faisant défaut, ils ne produisent jamais d'œuvres originales destinées à vivre. » *Ibid.*

<sup>1776</sup> « Il faut nourrir et féconder l'imagination, et pour cela il importe de meubler chaque jour la mémoire de richesses nouvelles. Il faut lire beaucoup, non pour s'assimiler les qualités individuelles, originales des maîtres, mais pour posséder tous les secrets de leur style [...]. Grâce à la lecture et à la mémoire, il se fait à notre insu, dans notre cerveau, un travail intellectuel qui très souvent produit les meilleurs résultats. De la fusion des idées surgissent des pensées nouvelles et vraiment originales, malgré l'influence latente des causes premières. » *Ibid.*, p. 178.

<sup>1777</sup> « [L]'homme de goût doit posséder l'amour éclairé mais ardent de la beauté [...]. » *VBB*, p. 163-164.

<sup>1778</sup> Le « goût qui apprécie la beauté [...]. » *Ibid.*, p. 164.

<sup>1779</sup> « [E]lle est l'âme de la grande critique, de la critique féconde : elle est pour ainsi dire la partie divine du goût. » *Ibid.*

<sup>1780</sup> 例えば、アカデミー・フランセーズ辞典の第4版(1862)で「趣味」は、「判断の分別、繊細さ(« *Le discernement, la finesse du jugement* »)」と定義されている。これがとくに芸術における美しさの判断として定義されるのは1835年の第6版においてである。下記サイトを参照。<https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois> (2015年9月15日アクセス)。

<sup>1781</sup> カント『判断力批判』第32節「趣味判断の第一の特有性」を参照。Cf. イマヌエル・カント、『判断力

ように趣味が経験や論理に先立つ働きであるか否かは検討していないが、美の判断に関わる心の働きとしてこれを重視している。クーザンによる詳細な趣味の定義は、1836年の『絶対的諸観念の基礎に基づく哲学講義——真、美、善について』によりはっきりと示されている。彼はそこで、自然における多様性 (variété)、統一性 (unité)、心 (moral) に、人間における表象 (représentation)、理性 (raison)、美の感情 (sentiment du beau) を対応させて、人間におけるこの3つの働きが趣味を成すとしている。すなわち、表象の多様性を統括するのが理性であり、芸術が生命を汲み取る源泉が美の感情である。彼にとって趣味とは、表象の多様性から、精神によって非物質的な美を見抜く働きであった。そのことは、次の一節によく示されている。「趣味に施しうるもっとも高度な練磨は、趣味の感覚の練磨である。道徳〔精神〕美に至るために、物質的な外見を絶えず破るよう自らを鍛えなければならぬ」<sup>1782</sup>。1853年の『真、美、善について』でクーザンが趣味に関する詳細な規定に触れていない理由は定かではないが、クーザンがそこで「美しさを評価する趣味 (「*goût qui apprécie la beauté*」)<sup>1783</sup>と述べるときには、物質的な美しさではなく、精神的な美しさについて述べていると考えるべきであろう。

マルモンテルは『基礎概念』の「職業的専門教育について」という章で、趣味について次のように述べている。

真と美の探究は芸術的探求の領域である。この至高の目的に向かって、子どもたちの教育は導かれなくてはならない。子どもたちの特別な能力、生来の才能、適性が、子どもたちを素晴らしい芸術のキャリアを歩むよう駆り立てるのだ。しばしば趣味と想像力に絶対的の原則はないと断言されるが、我々の見解はそうではない。芸術家の創造を鼓舞し導く神秘的な力に命令を下すための不変法則は存在しないが、長い経験、分析の習慣、公正と真なる表現、理想美の探求が趣味をよき道へと導き、発展させ、形成し、想像力の脱線を避けるはずだと我々は信じている<sup>1784</sup>。

趣味が美の探究の経験を通して形成・発展するように子どもたちは指導されるべきだ、というマルモンテルの見解を、クーザンの表現に適用すれば、美しさを愛する趣味人となるように生徒を指導せよ、ということである。マルモンテルにおいても美を希求する心と趣味は、不可分に結び付けられている。そして、その美は物質的・表面的美ではなく非物質的な「理想美」である点にクーザンの趣味概念との共通点を見ることが出来る。

---

批判 (上)』、牧野英二訳、東京：岩波書店、1999年、148頁。

<sup>1782</sup> « [L]a plus haute culture qu'on puisse donner au goût, c'est la culture du sentiment du beau ; il faut s'exercer sans cesse à briser les enveloppes matérielles pour arriver à la beauté morale. » Victor COUSIN, *Cours de philosophie : professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, Paris, Paris, Didier, 1836, VIII-495 p.

<sup>1783</sup> VBB, *Ibid.*, p. 164.

<sup>1784</sup> « La recherche du vrai et du beau est le champ de l'exploration artistique ; vers ce but suprême doit être dirigée l'éducation des enfants que leurs facultés spéciales, leurs dons naturels, leur vocation, incitent à suivre la belle carrière des arts. On affirme assez généralement qu'il n'y a pas de principes absolus pour le goût et l'imagination, tel n'est pas notre avis ; il n'y a pas de lois immuables pour commander aux forces mystérieuses qui inspirent et dirigent la création de l'artiste, mais nous croyons qu'une longue expérience, l'habitude de l'analyse, la recherche constante du juste, de l'expression vraie, du beau idéal, doivent guider dans la bonne voie, développer et former le goût, empêcher les écarts d'imagination. » EEM, p. 161.

## 4-2. 「対象における美について」

前節では、人間における美が問題となったが、次に、本節では、人間の外部の対象に認められる美に関する諸問題を扱う。ここでは、クーザンが挙げる以下の論点について、マルモンテルとクーザンのテキストを比較する。「美と有用性、ふさわしさ」、「均整」、「物質美・知性美・道徳美」、「統一と多様」、「道徳美・理想美・神」。

### 4-2-1. 美と有用性、ふさわしさ

「甘美にして有用 (*dulce et utile*)」というラテン語の表現は、古代ローマの詩人ホラティウス Quintus Horatius Flaccus (65 av. J.-C. ~8 av. J.-C.) の『詩論』に由来する<sup>1785</sup>。詩の教育的役割と娯楽的役割の両面を指し示すこの表現は、19世紀の音楽家たちにも知られていた。マンハイムに生まれロンドンで活躍したクラマー Johann Baptist CRAMER (1771~1858) は、1816年に《甘美にして有用なもの——ピアノ・フォルテのための6つの小品》作品55<sup>1786</sup>を出版している。美と有用、ふさわしさに関する議論はホラティウスよりもさらに古く、プラトンの『ヒippiアス (大)』に見られ、クーザンの議論はこの対話篇に依拠している<sup>1787</sup>。美とは何かが問われるこの著作では、ソクラテスがヒippiアスから次々に美の定義を引き出し、その都度、それらの定義が不十分であることが証明されていく。有用性、ふさわしさは、いずれもこれらの定義の中に含まれている。つまり、次に提示するクーザンの論点はごく古典的なものといえる。

『真、美、善について』の第7講「対象に宿る美」は、美と有用性 (*utilité*)、ふさわしさ (*convenance*) を同一視する説に批判を加えることから始まる。彼にとって、有用性と美を結びつけることは「感覚主義」が美と快を結びつけるのと原理的には同じことであり、形式が異なるにすぎない<sup>1788</sup>。では、有用性は美といかなる点で異なるのか。クーザンはその違いを次のように例示する<sup>1789</sup>。有用なものは必ずしも美しくない。例えば、レバーや滑車は有用でしかない。また、美しいものは必ずしも有用ではない。古代の甕は美しいが、その用途は問題にならない。そして、美しくかつ有用なものは、有用さとは別のところでも美しいものである。シンメトリーや秩序だった配置 (*ordre*) がその例で、必要な時にすぐに見つけられる上に、その美しさは即座に見出される<sup>1790</sup>。

有用性に類似した概念としてクーザンは次に、ふさわしさ (*convenance*) と美の関係を説明するために、機械を例に挙げる<sup>1791</sup>。例えば、機械が目覚しい効果を生み時間を節約するのは機械の有用性であり、機械がある目的の為にしかるべく部品が配置されているのはふさわしさである。つまり、このふさわしさは、目的と手段が適合していることである。例えば、装飾も優雅さもない椅子は、安全に心地よく腰掛けられる点で、手段と目的が適合している

<sup>1785</sup> ホラティウスの『詩論』の第333行には「詩人が狙うのは、役に立つことか、よろこばせることだ」(*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*) とある。Cf. HORACE, *Satires, Epistles and Ars poetica*, G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978, p. 478. 邦訳は右の文献を参照。ホラティウス、『詩論』、岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年、298頁。

<sup>1786</sup> Johann Baptist CRAMER, *Dulce et utile, recueil de 6 morceaux pour le forte-piano*, op. 55, Paris, M<sup>elles</sup> Erard, 1816.

<sup>1787</sup> VBB, p. 165-166, note 1. 『ヒippiアス (大)』は1827年にクーザンの翻訳によって出版されている。PLATON, « Hippias ou du beau », traduit par V. Cousin, *Œuvres de Platon*, t. 4, Paris, Librairie de Bossange frères, 1827.

<sup>1788</sup> VBB, p. 166.

<sup>1789</sup> *Ibid.*

<sup>1790</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>1791</sup> *Ibid.*



が、美しいとは言えない<sup>1792</sup>。

有用性、ふさわしさと美の関係についての議論はマルモンテルにもみられる。彼は、「美しい (beau)」という形容詞の幅広い適用範囲を説明しながら、精神や人間の行為以外にも有用性やふさわしさと関連でもこの語が用いられると説明する。

魂のさまざまな情緒、生のさまざまな行為に適用され、しばしば生を持たないものにも適用される「美しい」という言葉は、非常に多様な意味をもち、美質や美德が問題となるとはいえ、その定義は観念、感情あるいはこの形容詞が修飾する対象によってさまざまである。例えば正義、善、真、その有用性やふさわしさ、適合性は我々にはっきりと示される対象である。美しい心、美しい性格、美しい行為は、互いに非常に異なる比較基準を示しているし、像として示される場合、比較基準は機械や家、公的建造物の美しさのそれとはいっそう隔たっている。[機械や家の]こうした美しさはある明確な目的、つまり有用性とふさわしさの程度によって獲得された成果なのであり、有用性とふさわしさが、機械や家や家具を評価し形容するのに役立つのである<sup>1793</sup>。

ここで、マルモンテルは精神的な美、ないし行為として表象される道徳美と、有用性、ふさわしさと美には大きな隔たりがあることを強調し、精神的な美と有用性を同一視することを拒んでいる。家や機械に対して用いられる「美しい」という形容詞は単なる合目的性の程度に過ぎず、賞賛を掻き立てるような美ではない。このことは、既にみたように、マルモンテルが快とともに、有用についてもまた「全く美に匹敵するものではない」と述べていた<sup>1794</sup>こととも共通する。とはいえ、マルモンテルはピアノ教育の手段としては有用性を拒否するわけではない。彼はおそらくホラティウスの『詩論』第 343 行の「(詩人は) 快と益を混ぜ合わせる (Miscuit utile dulci)」<sup>1795</sup>という表現を念頭に置いて、次のように述べている。

とくに思い出さなければならないのは、教育の魅力は生徒に関心をもたせること、適宜快なるものと有用なものを混ぜ合わせ、論理的分析によって趣味を形成し、生

<sup>1792</sup> F. ウィルは、クーザンの有用性が美ではないという議論について、スコットランドの哲学者ハチスン Francis HUTCHESON (1694~1746) の影響を指摘している (Frederic WILL, *op. cit.*, p. 57. 但しウィルは影響関係を指摘しただけで典拠となるハチスンの著作には触れていない)。ハチスンは『美と徳の観念の起源』において、感覚を視覚や聴覚といった外的感覚と、美や調和の観念を知覚する能力、すなわち内的感覚に区分する (Cf. 第 1 論文、第 10、11 節。フランシス・ハチスン、『美と徳の観念の起源』、山田英彦訳、東京：多摩川大学出版部、1983 年、29~30 頁)。その内的感覚は欲求とは異なり、対象に関する利害への無関心によって特徴付けられる (第 1 論文、第 14 節。同前、32~33 頁)。したがって、「家屋、庭園、衣服、道具は、便利な、有益な、暖かな、快適なものとして私たちに推奨されるではあろうが、決して美しいものとしてではない」(第 1 論文、第 15 節。同前、33 頁。)とされる。この箇所は、クーザンによっても『現代哲学史講義』で引用されている (Cf. Victor COUSIN, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne, nouvelle édition revue et corrigée, 1<sup>re</sup> série, t. 4, Paris, Ladrance, 1846, p. 87.*)。

<sup>1793</sup> « Le mot “beau” appliqué aux diverses affections de l’âme, aux divers actes de la vie, souvent aussi aux choses inanimées, prend des significations très différentes, dont la définition varie suivant l’idée, le sentiment, ou l’objet que cet adjectif qualifie, qu’il s’agisse de qualités ou de vertus : du juste, du bien, du vrai, ou d’objets dont l’utilité, la convenance et l’appropriation nous sont clairement démontrés. Une belle âme, un beau caractère, une belle action, n’offrent que des points de comparaison très éloignés, et encore, en procédant par images, avec la beauté d’une machine, d’une maison, d’un édifice public. Ce sont les résultats obtenus par un but défini, le degré d’utilité et de convenance, qui aident à faire apprécier et qualifier ainsi la machine, le meuble, la maison. » *EEM*, p. 150.

<sup>1794</sup> Cf. 本論文 III-4-1-1.

<sup>1795</sup> 第 343 行。HORACE, *op. cit.*, p. 478. 邦訳は右の文献を参照。ホラティウス、前掲書、302 頁。

徒がづらいものや消化しにくいものをもたないようにする点にある<sup>1796</sup>。

こうした教育の原則はマルモンテルの師ヅィメルマンの教えに由来するものであろう。ヅィメルマンは1840年に出版した『ピアニスト兼作曲家の百科事典』の序文で「彼ら〔子供たち〕が既に知っていて、誉れ高く再現するような旋律を教えながら、彼らの趣味に寄り添うことが重要である」<sup>1797</sup>と述べていた。しかし、有用性や快を重視する初期教育の指針は、マルモンテルにおいてはあくまで精神的な美へ生徒を導くための手段として位置づけられている点に注意を払うべきである。

#### 4-2-2. 均整

クーザンはふさわしさに加え、対象に宿る美の条件として均整 (proportion) を挙げる。彼によれば、均整は美の一つの条件であり、幾何学的な形からは逸れるにせよ、あらゆる美しい対象にはある種の「生き生きとした幾何学」 (géométrie vivante)<sup>1798</sup>が存在する。しかし、木々や嵐、単独の詩行などには厳密な均整が認められず、むしろ不規則性が心を打つ。こうした事象は、幾何学的な形が我々の内に賞賛を掻き立てるような性質とは別物である。このように、クーザンにとって均整は美の必須条件ではない。

美の本質が均整や均斉 (symétrie) にあるのではないとする説は、既に3世紀のプロティノスにみられる。プロティノスは、『エネアデス』第1論集の第1論文で、「どのようなものにおいても、美とは均衡がとれ、適切さを備えている」<sup>1799</sup>とするストア派の均斉説を退けている。均斉説に従えば「美しいのは全体だけで、その各部分のひとつひとつは美しくないが、それらがまとまって全体となれば美しく」<sup>1800</sup>なるということになる。しかし「全体が美しいのなら部分も美しいのでなければならぬ」<sup>1801</sup>。さらに、これに続いて美しい色や太陽の光、夜空の星の輝きには均斉がないにも拘らず、なぜ美しいのか、と言うプロティノスの問いかけは<sup>1802</sup>、木々や嵐における不規則性がなぜ心をうつのか、というクーザンの指摘<sup>1803</sup>と全く同じである。

マルモンテルは『基礎概念』で均整という言葉が随所で用いている。例えば「造形芸術と音楽の関係」と題する章で均整は、建築との類比において優れた音楽作品の美点の一つに数えられている。パレストリーナからヴェルディに至る大家の名前を挙げながら、彼は次のように述べる。

さらに、彼らの創作物について、それらが建築的だと言うことができる。というのも、何一つ誇張することなく〔建築との〕比較を続けるなら、次のことが容易に認められるからである。彼らの作品の構想と構成は、全体と細部において統一性を湛

<sup>1796</sup> « Il doit surtout se souvenir que le charme de l'instruction consiste à intéresser l'élève, mêler à propos l'agréable à l'utile, et former le goût par des analyses raisonnées, n'ayant rien d'amer, ni d'indigeste » *EEM*, p. 171.

<sup>1797</sup> ZIMMERMAN, Joseph, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840. « [i]l importe de flatter leur goût en leur enseignant des chants qu'il [sic] connaissent déjà, et ils seront tout glorieux de reproduire »

<sup>1798</sup> *VBB*, p. 168.

<sup>1799</sup> I, 6, 1. PLOTINUS, *Ennead I. 1-9*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988, p. 234. 邦訳は右の文献より引用。プロティノス、「美について」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』、田中美知太郎訳・編、東京：中央公論社、1980年、239頁。

<sup>1800</sup> *Ibid.* 邦訳は同前、240頁。

<sup>1801</sup> *Ibid.* 同前。

<sup>1802</sup> *Ibid.* 同前。

<sup>1803</sup> *VBB*, p. 168.

え、和声的建造物において完全性を湛える素晴らしい均整を示しており、このような均整は、もっとも腕のいい学識ある建築家でさえも、それ以上良くは成しえないであろう<sup>1804</sup>。（傍点強調は原文ではイタリック）

マルモンテルがここで述べている均整は、具体的には例えばフレーズ構造における均整であると考えられる<sup>1805</sup>。「様式について」と題する次の章では、均整は優れた音楽様式的美質として提示される。

大いなる様式をもつとされる作品は、天才的な創作においてしか見出されない次の美質の全体を統合している。すなわち真なる靈感と深い学識、高貴で詩的な着想に統合され、秩序正しく明晰に提示され、異論の余地なくバランスのとれた均整のなかで展開される美と公正の感情である<sup>1806</sup>。（下線強調は筆者による）

ここで均整は、美の感情と公正（*juste*）の感情に与えられた形として理解されている。マルモンテルにとって均整は、美の感情によって高められた心の現れである。ところがマルモンテルは、この均整のとれた形は、それだけでは全く不十分だとも述べている。「造形芸術と音楽の関係」の章で、マルモンテルは次のように書いている。「外的な形は、それがいかに完璧なものであったとしても、着想、靈感がなければ芸術の退廃である」<sup>1807</sup>。マルモンテルにとって均整は、完璧な外形、すなわち形の均整だけでは美的に不完全であると考えている。この点で、均整と美の関係に関するマルモンテルの見解は、クーザンの考え方と一致する。

#### 4-2-3. 統一と多様

美を構成する要素として、クーザンは次に統一と多様を挙げる<sup>1808</sup>。これは、既に前項のプロティノスの均斉説批判でみたように、均整、均斉（シンメトリー）と表裏一体をなす伝統的なトピックである。クーザンは花の例を挙げる。花には統一、秩序、均整、シンメトリーがある。その一方で、色の濃淡、細部も同時に保たれている。数学もそうであるように、美しいものは、抽象的な原理ではなく、長い一連の帰結（*conséquences*）があることによって美しい。この詳細を伴う一連の帰結を、クーザンは生（*la vie*）、動（*mouvement*）と呼ぶ。「生なき美しさは存在しない。それは動であり多様性である」<sup>1809</sup>。

マルモンテルは「生徒とヴィルトゥオーゾがもつべき様式の美点」の章で、統一と多様について次のように述べている。

---

<sup>1804</sup> « On peut dire encore de leurs créations qu'elles sont architecturales; car en continuant la comparaison et sans rien exagérer, il est facile de reconnaître que la conception et le plan de leurs œuvres offrent *les plus admirables proportions*, tant d'unité dans l'ensemble et les détails, tant de perfection dans *l'édifice harmonique*, que le plus habile et savant architecte ne saurait mieux faire. » *EEM*, p. 289.

<sup>1805</sup> Cf. 本論文 III-6-2-2.

<sup>1806</sup> « Une œuvre dite de grand style, doit réunir un ensemble de qualités que l'on ne trouve que dans les créations géniales : l'inspiration vraie et une science profonde, le sentiment du beau et du juste uni à de nobles et poétiques pensées, exposées avec ordre et clarté, développées dans des proportions d'un équilibre irréprochable. » *Ibid.*, p. 108.

<sup>1807</sup> « La forme extérieure, quelque parfaite qu'elle soit, sans l'idée, sans l'inspiration, c'est la décadence de l'art. » *EEM*, p. 294.

<sup>1808</sup> *VBB*, p. 160.

<sup>1809</sup> « Il n'y a pas de beauté sans la vie; et la vie, c'est le mouvement, c'est la diversité. » *Ibid.*

何よりもまず重要なのは、芸術家がそれぞれの大家に固有の精神と様式に、自己を同一化しながら、公正でよく均衡の取れた表現の感情を保ち、あらゆる誇張から身を守り、豊かにフレーズを作り、細かな部分にこだわらず、主要な着想をよく際立たせ、副次的な着想は影に残しながら面白みのバランスを保つことである。

これは対照の法則であり、統一の中の多様の法則でもあり、あらゆる芸術に共通の原則である<sup>1810</sup>。（下線強調は筆者による）

音楽作品における統一性は、既に19世紀前半において作曲科教授レイハ Antoine REICHA (1770~1836) によっても重視されている<sup>1811</sup>。マルモンテルの場合は、これを音楽固有の美質ではなく、諸芸術の一般法則として提示している。さらに、「諸芸術に関する美」の章では、生と動を「現代的な」諸芸術の原則として挙げる。

芸術の美における不変法則の数々を列挙し、うまく定義するのは難しいことだが、それというのも、ある時代に唯一の真実として認められた諸原理は、変化せずに行きわたることがないからである。異教徒の造形芸術の純粹で素朴な美は、もはやルネサンスの美ではなく、現代の芸術は、敬虔な尊敬の念をもって先立つ幾世紀の大家たちの傑作を賞賛しながら、その理想を着想の別の次元に置いた。その次元とは即ち、表現、生、動である。美を構成する法則のこうした重要な変化は、あらゆる芸術に当てはまるが、とりわけ音楽についてよく当てはまる<sup>1812</sup>。（傍点強調は原文ではイタリック）

着想や靈感なき形式を芸術の退廃として批判したように、マルモンテルは形式の統一と多様性、生と動を諸芸術の原則に据えている。均整と統一・多様性によって美がいきいきと輝くとする点で、マルモンテルの見解はクーザンのそれに一致している。

#### 4-2-4. 物質美・知性美・道徳美

クーザンは、統一と多様性があらゆる次元の美に適用されるとした上で、対象の美しさを物質美、知性美、道徳美の3種に分類する<sup>1813</sup>。物質美 (*beauté physique*) は、可感的対象 (*les objets sensibles*) に存するもので、この対象の色、音、形、動きが美の感情を生み出す。2つ目の知性美 (*beauté intellectuelle*) は、感覚世界から精神、真実、学問へと人間が高まるときに見出される美で、物質美よりも厳格で現実性が低い。身体を統御し、知性を統べる普遍諸法則、長大な推論を生み出す大いなる原諸理、芸術家、詩人、哲学者における創造的天

<sup>1810</sup> « Il importe, avant tout, que l'artiste, en s'identifiant à l'esprit et au style particulier à chaque maître, conserve un sentiment juste et bien pondéré de l'expression, se garde de toute exagération, phrase avec ampleur, évite les minuties, équilibre l'intérêt en mettant bien en lumière la pensée principale, et en laissant dans l'ombre les idées accessoires.

C'est la loi des contrastes et aussi celle de la variété dans l'unité, principes communs à tous les arts. » *EEM*, p. 174.

<sup>1811</sup> Cf. 本論文 III-6-2-2-3.

<sup>1812</sup> « Les lois fixes du beau dans les arts sont difficiles à énumérer et à bien définir, car les principes reconnus comme les seuls vrais à une époque, ne restent pas immuables. Le beau, pur et simple, de l'art plastique païen, n'est plus le beau de la Renaissance, et l'art moderne, tout en admirant avec un pieux respect les chefs-d'œuvre des grands maîtres des siècles précédents, a placé son idéal dans un autre ordre d'idées : dans l'expression, la vie, *le mouvement*. Ces modifications importantes des lois constitutives du beau, s'appliquent à tous les arts, mais plus spécialement à la musique [...]. » *Ibid.*, p. 248.

<sup>1813</sup> *VBB*, p. 169-170.

分はどれも美しく、その美しさが知性美である<sup>1814</sup>。3つ目の道徳美 (*beauté morale*)<sup>1815</sup>は、正義、ヒロイズム、慈善、愛国心に存する美で、物質美、知性美よりも優れているとされる。このように美は、自然、観念、感情、行為など様々な次元に存在するもの見做される。クーザンはここで、「美について」と題されたプロティノスの第1『エネアデス』、第6論文に言及する<sup>1816</sup>。彼は、「美とはそれ自体、何であるか」というプロティノスの問いを、相異なる形や行為の美に共通する質とは何か、と読み替え、芸術家の場合が検討される。芸術家は様々な美しさに囲まれながらも、一つの作品を作らなければならない。もし、自然の中に本質的に相異なるばらばらの美しさしかないのだとしたら、芸術は見せかけの統一によって我々を欺いているということになる。しかし、実際に芸術作品が統一的なものとして成立するのは、「芸術家は芸術が表現する統一を自身の作品に運び込むために、どこかで垣間見たはず」<sup>1817</sup>だからである。

マルモンテルは美の種類を体系的に分類してはいないが、物質、知性、道徳における美しさを区別している。例えば、「音楽における美について」という章には次のように述べている。

物質的ないし道徳的な美しさは、それが何であるにせよ、詩人であれ、画家であれ、彫像家であれ、音楽家であれ、建築家であれ、芸術家の感受性の強い諸器官に、絶えず極めて強い作用をもたらすはずである<sup>1818</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

<sup>1814</sup> 物質美、知性美、道徳美の区別はプロティノスの第1『エネアデス』、第6論文「美について」に依拠している。プロティノスはこの論文で、美を感性界の美と知性界の美に分類している。(Cf. プロティノス「美について」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』、田中美知太郎訳・編、東京：中央公論社、1980年、241頁)。プロティノスによれば、感性界の美は知性界の美の映像にすぎない、つまり知性界「(あの世)から抜け出し、素材(界)に降りてきてこれを飾り付け、(その素材を身にまどって)姿をあらわし、われわれをびっくりさせる亡霊(影)のようなもの」である(同前、243頁)。このように感性界の美は、知性界の美と一体となっているが、一方で、感性界の美に先立つ美として、正義や節制といった人徳の美が挙げられる(I, 6, 4. 同前、244頁)。この徳は、魂の浄化として説明され、知性の働きによって魂は知性界に引き上げられ、真実在と美の根源たる神にまで高められる(I, 6, 6. 同前、247頁)。

<sup>1815</sup> クーザンの道徳美について、ウィルはこの概念がスコットランド学派のリードに由来することを指摘している(Frederic WILL, *op. cit.*, p. 57.)。クーザンは確かに、『現代哲学講義』第23講でジュフロワのフランス語訳に基づいてリードの『人間の知的能力詩論』第8論文、第4章の美に関する議論を紹介している(Cf. Victor COUSIN, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne, nouvelle édition revue et corrigée, 1<sup>re</sup> série, t. 4, Paris, Ladrance, 1846, p. 526-574.*)。そこでは、可感的な形をとる作品の美しさは、作者の精神に宿るそれらの反映にすぎないとされ、「あらゆる美しさが宿るのは、根源的に知的・道徳的な完全性と精神の活発な能力の中で」(« C'est [donc, selon moi,] dans les perfections intellectuelles et morales et dans les facultés actives de l'esprit que réside primitivement toute beauté. »)であるとされる(Thomas REID, *Œuvres complètes de Thomas Reid, chef de l'école écossaise, t. 5, traduit par Th. Jouffroy, Paris, A. Sautet, 1829, p. 292.*)。

<sup>1816</sup> VBB., p. 171.

<sup>1817</sup> « [C]ette unité que l'art exprime, il doit l'avoir entrevue quelque part pour la transporter dans ses ouvrages. » VBB, p. 172. 芸術家が「どこかで垣間見た」はずの統一的な美という言い方は、芸術家が心眼によって「はかりしれない美しさ」を見るプロセスを簡略的に表現したものと思われる。プロティノスは、そのような美を見るためにはまず「すぐれた善き人」の作品を眺め、その作者の魂を見つめ、それに慣れたら次に自分自身を見つめて「徳のもつ神のような栄光」が自身の上に輝きわたり、自分自身の美しさが現れるまでそれを続ける。そしてたち現れた清らかな自己と自身が交わったときに人は「心眼そのもの」となって「大いなる美を観ることができる」。プロティノス、前掲書、251~252頁。

<sup>1818</sup> « La beauté physique ou morale, quelle qu'elle soit, doit toujours exercer une action très puissante sur l'organisation impressionnable des artistes, qu'ils soient poètes, peintres, statuaires, musiciens ou architectes. » EEM, p. 263.

さらに、「着想」の源泉について述べた箇所では、着想が道德、物質、知性のいずれかの領域に所属するものとして説明されている。

独創的で想像的な着想は、自発的に起こったり苦勞してようやく生じたりするものだが、その出現の原理と性質が何であれ、またその第一原因が道德、物質、知性のいずれの領域に属するにしても、着想の出現は、常に気分や脳の特定の性向、神により分与された特別な能力、構想力の強さ、教育法、脳の活動、想像力の活発さに対応している。強靱な意志に統御され、経験、知識、趣味によって導かれ、真と美への愛によって高揚したこれらの創造的な源泉にこそ、諸着想はある部分を負っているのだ<sup>1819</sup>。（下線強調は筆者による）

美の属する領域を道德、物質、知性の3つに分けている点は、明らかにクーザンに負っている。更に、クーザンの提示する3種の美の中でも、マルモンテルは第19章を「道德美」と題し、その一節において、道德美の定義について同時代の哲学者たちを参照したことを明らかにしている。

正義、真、善、社会の進歩への愛、人類、慈善、寛容、献身、勇氣、ヒロイズムへの愛は、道德的な美しさに属する美德であり、それらが一つまとめられると理想的な完成をなす。プラトンは美を真の光輝、真の原理の絶対的完成と形容した。多くの現代の複数の哲学者たちは道德美を定義した。可感的、能動的かつ真なる形の下で、魂のもっとも高貴な諸力を表明すること、と。そして、その諸力とはすなわち正義、真、善に対する熱烈な愛である<sup>1820</sup>。（傍点強調は原文ではイタリック）

このようにマルモンテルは、道德美（le beau moral）を正義、真、善に向けられた「愛」の表明（manifestation）と理解していた。クーザンは、道德的美しさ（la beauté morale）が「正義」、「ヒロイズム」、「慈善」、「献身」などの精神に存するとは述べているものの、それらを表明すること自体を道德美と規定しているわけではない。しかし、これらの精神がなければ表明はありえないのであるから、結局のところ、マルモンテルも道德美を精神に認めていることになる。

続いてマルモンテルは、この道德美の生得性を強調する。彼によれば、美しい魂は寛大な感情、大いなる献身、自己を省みない犠牲的慈善心をもち、道德美、真、善へと高揚する<sup>1821</sup>。そして彼は、善、正義、真に対する寛容な熱望は、教育や模範、健全な読書の賜物であるが、

---

<sup>1819</sup> « L'écllosion spontanée ou laborieuse de l'idée originale, créatrice, quels que soient son principe et sa nature, que sa cause première relève de l'ordre moral, physique, intellectuel, correspond toujours à l'état d'âme, aux dispositions particulières du cerveau, aux facultés spéciales départies par la Providence, à la puissance de conception, au mode d'éducation, à l'activité cérébrale et à la vivacité d'imagination. C'est à ces sources créatrices dirigées par une forte volonté, guidées par l'expérience, le savoir et le goût, exaltées par l'amour du vrai et du beau que sont dues en partie les idées. » *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>1820</sup> « Le juste, le vrai, le bien, l'amour du progrès social, l'amour de la patrie, de la famille, de l'humanité, la charité, la générosité, le dévouement, le courage, l'héroïsme, sont des vertus qui participent à la beauté morale et qui, réunies, constituent la perfection idéale. Platon a qualifié le beau, la splendeur du vrai, la perfection absolue du principe de toute vérité. Plusieurs philosophes modernes ont défini le *beau moral* : la manifestation, sous une forme sensible, active et vraie, des plus nobles facultés de l'âme : l'amour passionné du juste, du vrai, du bien. » *Ibid.*, p. 151.

<sup>1821</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

人はその最初の種を自身の内にもっているものと見做す<sup>1822</sup>。このようにマルモンテルは、道徳美を真、善に匹敵する形而上的な美とみなし、人間の意識にはこの道徳美を指向する愛がア・プリオリに組み込まれていると考えていた。

では、道徳美は物質美、知性美とどのように関係付けられるのだろうか。上の引用で、マルモンテルは道徳的な美しさの統一が「理想的な完成」をもたらすと述べ、それをプラトンの真の絶対的原理、すなわちイデアと同一視しようとしているように見える。マルモンテルにとって、「理想的な完成」として立ち現れる道徳美は至高の美であり、物質美、知性美を包摂する理想的な美であった、と理解することができる。この点にも、物質美、知性美に対して道徳美を優位とするクーザンの説の反映をみるのが可能である。

#### 4-2-6. 道徳美・理想美・神

物質美、知性美、道徳美という3種類的美を区別したクーザンは、次にこれらを統一するような一つの美へと論を進める。

彼によれば、物質美と知性美は、道徳美、正確には精神美全体 (*toute beauté spirituelle*) へと解決される<sup>1823</sup>。そのことを示す実例として、クーザンはヴィンケルマン *Johann Joachim WINCKELMANN* (1717~1768) の『古代美術史』で展開される紀元前4世紀のギリシア由来の彫像《ベルヴェデーレのアポロ》(附録 III-1) についての描写を取り上げる。ヴィンケルマンの古代美術史は1764年にドレスデンで初版が刊行され、2年後にはフランス語版<sup>1824</sup>が出版されていた。

クーザンが脚注で引用するのは、「ギリシア人の美術」を扱う第1部第4章にある「表出」の段、「ローマ人の中でのギリシア美術」と題された第2部第4章の「ギリシア本土から掠奪された彫像」の段にある一節である<sup>1825</sup>。次に示すのは第1部からの引用箇所である。

《ベルヴェデーレのアポロ》は彼が弓矢で殲した竜のピュトンへの不快の念のなかで、また神にとっては取るに足らぬ勝利への蔑みのなかで、神の本性を表象しなければならなかった。しかもこの像で神々の中でもっとも美しい神を造形しようとした美術家は、賢明にもただ、その不快の念を古代の詩人が怒りの座とする鼻に、そして蔑みを唇に現すにとどめた。すなわち彼は、下唇を尖らし、顎を前へ突き出すことによって蔑みを示し、鼻の孔を膨らませることによって不快を表したのであった<sup>1826</sup>。

<sup>1822</sup> *EEM*, p. 152.

<sup>1823</sup> « Or, nous pensons qu'elles se résolvent dans une seule et même beauté, la beauté morale, entendant par là, avec là beauté morale proprement dite, toute beauté spirituelle. » *VBB*, p. 72-73.

<sup>1824</sup> *Johann Joachim WINCKELMANN, Histoire de l'art chez les anciens*, traduit par Gottfried Sellius, 2 vol., Paris, Saillant, 1766. クーザンが参照したのは1802~1803年の下記エディションである。*Id.*, *Histoire de l'art chez les Anciens*, 3 vol., Paris, chez Bossange, Masson et Besson, 1802-1803. 『古代美術史』は広く学識ある芸術家や著述家に読まれていた。フェティスは1829年に「音楽の歴史について」という記事の中でヴィンケルマンの同著が音楽を扱っていないことを指摘している。Francois-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique », *RM*, 12<sup>e</sup> année, t. 4, Paris, Bureau du Journal, p. 361. « Mais ce que Winckelmann a si heureusement exécuté pour les arts du dessin, personne ne l'a fait jusqu'ici pour la musique. »

<sup>1825</sup> これらの見出し訳は次のドイツ語からの和訳に基づく。ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン『古代美術史』、中山典夫訳、東京：中央公論美術出版、2001年。以下の引用もドイツ語から訳された本書の訳に依拠するが、比較のためその都度脚注には上の挙げたエディションからのフランス語訳を引用する。

<sup>1826</sup> 同前、140頁。フランス語の訳文は次の通り。「L'Apollon du Vatican nous offre ce dieu dans un mouvement d'indignation contre le serpent Python, qu'il vient de tuer à coups de flèches, et dans un sentiment de mépris sur une victoire si peu digne d'une divinité. Le savant artiste, qui se proposait de représenter le plus beau des dieux, a placé la

ヴィンケルマンの《ベルヴェデーレのアポロ》についての描写は、神の「表出」(expression)の典型として提示されている。その際に問題となるのは、もはや比率や均衡といった物質的な美の要素ではなく、複雑な内面的な描写である。クーザンはヴィンケルマンに即して、蔑み、侮蔑の混じった怒り、勝利の自尊心、神性、人間性といった精神的印象を強調する<sup>1827</sup>。彼はついで、ヴィンケルマンの分析が精神的に高揚していることを指摘するが、それはクーザンが引用した次のヴィンケルマンの記述にみられる。

このアポロ像は、破壊をまぬかれた古代作品のすべてのなかで美術の最高の理想である。作者は、この作品をまったく理想の上に築き、素材からは、目に見えるものとするに必要とされるものだけを取った。このアポロ像は、ホメルス之歌うアポロが他の詩人のうたうすべてのアポロにまさるように、他のすべてのアポロ像を凌駕する。体軀は人間を超えて聳え立ち、姿勢はこの神に満ちる偉大さを示す。至福の園に居るが如く、永遠の春は、完成された壮年の魅力である雄々しさを瑞々しい若さで覆い、四肢の誇らしげな構えの上で、繊細な優しさと戯れる。精神でもって非物質の美の王国に至れ。地上の自然を超える美で精神を満たし、天上の自然の創造主となるよう努めよ。そこには死すべきもの、貧しき人間の求めるものは何もないのだから。血が肉を暖めることもなく、筋がそれを動かすこともない。像の全輪郭に満ちるのは、優しいせせらぎの如くに注ぐ天の精霊である<sup>1828</sup>。(下線強調は筆者による)

下線で強調した部分は、フランス語訳では前半部分がかなり短縮されて「芸術の傑作の美点をあまねく感じ取るには、知性的な美しさに身を浸し、これを見抜き、できるなら天上の自然の創造主とならねばならない」となっている。しかし、いずれの意味にとっても、非物質的な力によって、像を見る者が天上へと魂を高揚させ根源的な創造主と一体化するという、「下から上へ」の図式が認められる。この過程をクーザンは「ヴィンケルマンの語調は少しずつ高揚へと高まり、分析は精神的な美しさへの賛美となる」<sup>1829</sup>と表現している。

クーザンによれば、このように物質的な形が道徳的な美しさを表象するということは、彫

---

colère dans le nez, qui en est le siège selon les anciens, et le dédain sur les lèvres. Il a exprimé la colère par le gonflement des narines, et le dédain par l'élévation de la lèvre inférieure, ce qui cause le même mouvement dans le menton. » Johann Joachim WINCKELMANN, *op. cit.*, t. 1, Paris, chez Bossange, Masson et Besson, 1802, p. 419.

<sup>1827</sup> *VBB*, p. 172-173.

<sup>1828</sup> 同前、330~331頁。フランス語原文は次の通り。「De toutes les statues antiques qui ont échappé à la fureur des barbares et à la main destructive du temps, la statue d'Apollon est sans contredit la plus sublime. On dirait que l'artiste a composé une figure purement idéale, et qu'il n'a employé de matière que ce qu'il lui en fallait pour exécuter et représenter son idée. Autant la description qu'Homère a faite d'Apollon surpasse les descriptions qu'ont essayées après lui les autres poètes, autant cette statue l'emporte sur toutes les figures de ce même dieu. Sa taille est au-dessus de celle de l'homme, et son attitude annonce la grandeur divine qui le remplit. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Élysée, revêt d'une aimable jeunesse son beau corps et brille avec douceur sur la fière structure de ses membres. Pour sentir tout le mérite de ce chef-d'œuvre de l'art, il faut se pénétrer des beautés intellectuelles et devenir, s'il se peut, créateur d'une nature céleste ; car il n'y a rien qui soit mortel, rien qui soit sujet aux besoins de l'humanité. Ce corps, dont aucune veine n'interrompt les formes, et qui n'est agité par aucun nerf, semble animé d'un esprit céleste, qui circule comme une douce vapeur dans tous les contours de cette admirable figure. » Johann Joachim WINCKELMANN, *op. cit.*, t. 2, Paris, chez Bossange, Masson et Besson, 1802, p. 427. クーザンはこの段落の続く文章もまるごと引用している。

<sup>1829</sup> *VBB*, p. 175 « Le ton du savant antiquaire s'élève peu à peu jusqu'à l'enthousiasme, et son analyse devient un hymne à la beauté spirituelle. »



像でなくとも生身の人間にも当てはまる。彼は次のように説明する。自らの務めを運命に捧げ、徳の為に自身の運命を犠牲にすると、彼の姿は美しく見える。ところが別の状況下では、彼の姿は平凡で取るに足らないものにさえ見える。つまり、凡庸な姿も、彼が示した魂に照らされて高貴になり、美しい性格を帯びる<sup>1830</sup>。ソクラテスはプラトンの『饗宴』の最後を飾るアルキビヤデスの演説で、サテュロスのマルシユアスに容姿を比較される。それにも拘らず、死の床で毒人参を口に含もうとするソクラテスの姿は崇高に見える<sup>1831</sup>。その亡骸は美しさを保ち、彼を生き生きとさせていた精神の痕跡が残っている。これは人間の姿が、徳と天分 (génie) がなくても、常に知的・道徳的本性を省みているからであり、人間から非生物へと降りていったとき、そこに知性の影が見出される限りにおいては尚も美しさがみられるのである。

この考えをさらに敷衍して、砂の一粒から巨大な山脈に至るまでクーザンはあらゆる存在物には生が宿っている (animé) とさえ述べる<sup>1832</sup>。ここから、「形はそれだけで形ではありえない。何かの形である。物質的な美しさは精神的かつ道徳的内面の美しさのしるしである」という帰結を導き、これを「美の原理であり美の統一」と見做す<sup>1833</sup>。

クーザンは、この理論を直接には「感覚の対象に存するあらゆる美しさは、精神の美しさからの借り物であり、そこに由来するのだ」<sup>1834</sup>と述べたリードに負っていると述べており、これがプラトンの考え方を思い出させると述べている<sup>1835</sup>。しかし、プラトンにとっての美は人間の内面的な美ではなく、形而上的な神的世界の美である。そこで、そのような形而上世界的美をクーザンは理想美 (la beauté idéale) と呼ぶ<sup>1836</sup>。クーザンは更に次のように説明を続ける。理想は個物や個物の集合に存在するのではない<sup>1837</sup>。いかに美しい自然物といえ

<sup>1830</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>1831</sup> *Ibid.*, p. 176. クーザンは画家ダヴィッド Jacques-Louis DAVID (1748~1825) の油絵《ソクラテスの死》を念頭に置いている。

<sup>1832</sup> クーザンのこうした発言がカトリック教会からの汎神論の嫌疑を招いたはずである。

<sup>1833</sup> *Ibid.*, p. 168. « La forme ne peut être une forme toute seule, elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une beauté intérieure qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau. »

<sup>1834</sup> « [...A]ll the beauty of the objects of sense is borrowed, and derived from the beauties of mind. » Thomas REID, *Essays on the intellectual powers of man*, Dublin, L. White, 1786, p. 480. 次に示すジュフロワのフランス語訳はかなりの意識である。« [...L]a beauté sensible n'est que l'image de la beauté morale » (「可感的な美は道徳的な美しさの似像にすぎない」) Cf. Thomas REID, *Œuvres complètes de Thomas Reid, chef de l'école écossaise*, t. 5, traduit par Th. Jouffroy, Paris, A. Sautet, 1829, p. 308.

<sup>1835</sup> *VBB*, p. 308.

<sup>1836</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1837</sup> 1829年の『現代哲学講義』における理想の定義はこれとは違い、「プラトンの不動の手法は抽象であり、抽象が理想への傾斜を彼にもたらしている」« le procédé constant de Platon est l'abstraction, et le caractère constant de cette abstraction est une tendance idéale. » と述べている。Cf. Victor COUSIN, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, 1<sup>re</sup> série, t. 1, Paris, Didier, 1829, p. 269. これはF. ウィルが指摘するように新古典主義の思想家カトルメール・ド・カンシー Antoine-Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY (1755~1849)の受容に由来する明らかなプラトンの誤読である。Cf. F. Will, p. 23. ド・カンシーは芸術における模倣を問題にする際、理想としてのモデルは「物質的にはどこにも存在せず」、精神が「これを複製し発見する」ものであると考える。彼にとって理想的な模倣とは従って「諸観念の世界において模倣すること (limitation dans le monde des idées)」と規定される。しかし、理想に向かうということは必ずしも美的なものに向かうのではなく、恐ろしさの理想や醜さの理想も存在するという。さらに、理想模倣のプロセスは理想の観想に基づくのではなく、多数の個別の対象を観察し、そこから一般性を引き出すこと、すなわち抽象によって可能になるとされる。Cf. Antoine-Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, impr. de J. Didot, 1823, p. 190-192. 1829年の『現代哲学講義』におけるクーザンのプラトンの誤読はしかし、53年の *VBB* においてカンシーの抽象説を離れプラトンの形而上的な

ども、高次元な美の模造にすぎない。理想は近づけば近づくほど後退し、最終的には無限、つまり神の中に理想は存するということになる。「真、つまり絶対的理想とは神に他ならない」<sup>1838</sup>。物質世界の創造者であり知的・道徳的世界の父なる神に比べれば、あらゆる自然の美しさは、すべて不完全なのであるから、人は可感的世界の美に隷属すべきではない、その見え方の背後に存在する至高の組織者、幾何学者、芸術家を見るべきなのである<sup>1839</sup>。

このような神の規定の上で、クーザンは次のように物質美、知性美、道徳美を位置づける。物質美は知性美と道徳美の外観であり、真の光輝 (*splendeur du vrai*) たる知性美は全真実の原理である<sup>1840</sup>。そして道徳美は正義 (*justice*) と慈善 (*charité*) からなり、これらを表現するものはあらゆる作品の中でもっとも美しいものを完成させる。言い換えれば、善なる人間はすべての芸術家の中でもっとも偉大である。正義とは、人間の法が作ったものではないし、あらゆる人間の法は、これを表現しようとするものにすぎない。正義そのものは、それ自体の力で永続する。我々がその正義を確かめようとするなら、自らの意識に降りていけばよい。というのも、神の恩恵 (*bienfaits*) は、自然のもっとも大きなものにもっとも小さなものにも行き渡っているからである。この恩恵が我々の賞賛と感謝を混ぜ合わせ、被造物への愛に満ちた一なる神 (*un Dieu*) を宣言する<sup>1841</sup>。このように、神は物質美、知性美を包括する道徳美の根本原理として、物質美、知性美、道徳美という3つの美しさの原理であるという帰結が導かれる<sup>1842</sup>。

さらに、クーザンによれば、理想美の源泉たる神は同時に崇高でもある。その崇高さは、その無限性、絶対的統一という究極性にある。かくして、神は崇高と美の統一であり、最終的に、万有の絶対的統一かつ無限の多様 (*l'absolue unité et l'infinie variété*) として規定される<sup>1843</sup>。

この美にして崇高である神の論証を権威付けるために、クーザンは最後にプラトンの『饗宴』でディオティマが自身の演説を締め括る2段落を引用する<sup>1844</sup>。クーザンの引用中、もっとも重要なのは至高の美への上昇について述べた次の一節である。

地上の個々の美しきものから出発して、かの最高美を目指して絶えずいよいよ高く昇りゆくこと、ちょうど梯子の階段を上るようにし、一つの美しき肉体から二つのへ、二つのからあらゆる美しき肉体へ、美しき肉体から美しき職業活動へ、次には美しき職業活動から美しき学問へと進み、さらにそれらの学問から出発してついにはかの美そのものの学問にほかならぬ学問に到達して、結局美の本質を認識するまでになることを意味する<sup>1845</sup>。

---

上昇説にいつそう即するように軌道修正している。

<sup>1838</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1839</sup> *Ibid.*

<sup>1840</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

<sup>1841</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>1842</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1843</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>1844</sup> *Ibid.*, p. 182-183.

<sup>1845</sup> 211c. 原文は下記文献を参照。Platon, *Lysis Symposium Gorgias*, G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975, p. 206. 日本語訳は次の文献より引用。プラトン、『饗宴』、久保勉訳、東京：岩波書店、2007年、134頁。クーザンのフランス語訳は次の文献を参照。Platon, *Banquet*, traduit par Victor Cousin, t. 6, Paris, Pichon et Didier, 1831, p. 318. 右にクーザンによる該当部分の仏語訳を示す。  
« [C]’est de commencer par les beautés d’ici-bas, et les yeux attachés sur la beauté suprême, de s’y élever sans cesse en passant pour ainsi dire par tous les degrés de l’échelle, d’un seul beau corps à deux, de deux à tous les autres, des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux sentiments aux belles connaissances, jusqu’à ce que, de connaissances

このように、クーザンはヴィンケルマンを介して芸術にプラトンの上昇説を適用することで、芸術における美の理論の基礎を準備した。

では、マルモンテルは道德美、理想美、神といった概念をどのように説明しているのだろうか。『基礎概念』にも、彫像の美について語られる部分がある。ここで、彼は彫像を見る人々の精神が高揚する様を、次のように描写している。

ルーヴルの守衛たちは、強力な反射鏡を携えて、光を古代の彫像に光を投影しながら多くの来館者の足元を照らしていた。ミロのヴィーナスのところまでやってくると、高揚の歓声に続いて拍手がどっと沸き起こり、歓声は知的な群衆の間に漂う気配に感応した冷たい天蓋の下で鳴り響いた。天才による彫像の記念すべき勝利である。その不滅の作品は、三千年の時を経て称賛を掻き立てているのだ<sup>1846</sup>。（下線強調は筆者による）

この経験の描写には、クーザンがヴィンケルマンの口を借りて提示した、心の高揚の過程を見出すことができる。マルモンテルは、この称賛が単なる感動に由来するのではなく、鑑賞者を「知的な」と故意に形容することで、鑑賞者が知性を通して高揚に至ったことを強調しようとしている。マルモンテルはクーザンが述べたような道德的質にまでは言及していないものの、現実的な形の彼方に美が存在すると考えている。

では、マルモンテルは、物質美、知性美、道德美を統一する根源的な美を、理想という概念との関係において、どのように説明しているのだろうか。彼は、「人類の偉大なる諸時代における美」と題する章で、理想を次のように定義している。

もっとも真で完全な形において、ある着想、感情を表現すること、こうしたことが我々の考えるに、理想の目的である。とすれば、理想は建築、絵画、彫刻、詩、音楽、舞踏術といった、無限に多様な美の表れの中でも美の最上に真なる表現ということになるだろう。諸芸術の特徴的で最終的な完成である理想は、美と真のもっとも純粋な表現であり、これを、その名に値する芸術家は一種の内的な映像の中に観想する<sup>1847</sup>。

彼にとって理想は、それが神の中にあると述べたクーザンと同様、形而上的な美と真に由来するもので、それは芸術家の内面、すなわち意識に像となって現れる。この「内的な像」

---

en connaissances, on arrive à la connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet que le beau lui-même, et qu'on finisse par le connaître tel qu'il est en soi. » *VBB* における引用文は「c'est de commencer [...]」が「Pour arriver à cette beauté, il faut commencer [...]」に改変されている。また、クーザン訳では「職業活動」が「感情 (sentiments)」となっている。

<sup>1846</sup> « Les gardiens du Louvre, munis de puissants réflecteurs, éclairaient la marche de nombreux visiteurs, en projetant la lumière sur les statues antiques. En arrivant à la Vénus de Milo, des cris d'enthousiasme, suivis de plusieurs salves d'applaudissements, retentirent sous ces froides voûtes électrisées par le fluide qui court dans les foules intelligentes ; mémorable triomphe pour le statuaire de génie dont les œuvres immortelles excitent l'admiration à trois mille ans de distance. » *EEM*, p. 248.

<sup>1847</sup> « Exprimer une idée, un sentiment dans la forme la plus vraie, la plus parfaite, tel est, croyons-nous, le but de l'idéal. L'idéal serait alors l'expression souverainement vraie du beau dans l'infinie diversité de ses manifestations : architecture, peinture, statuaire, poésie, musique, chorégraphie. L'idéal, perfection caractéristique et dernière des arts, est l'expression la plus pure du beau et du vrai, que l'artiste digne de ce nom contemple dans une sorte de reflet intérieur. » *Ibid.*, p. 37.

は、キケロが『弁論家について』の中で規定したような、単なる心象としてのアイデアではない<sup>1848</sup>。マルモンテルの場合、その内的原像は理想の「映像 (reflet)」、すなわち形而上的な美と真の反映として理解されている。マルモンテルにとって、理想美 (le beau idéal) は「自身の着想を詩的、表現的、かつ真に実現することを、熱烈に求める芸術家の灯台たるこの輝く星」<sup>1849</sup>と言い換えられる、天上的なものに他ならない。理想美をこのように説明するマルモンテルにとって、美と神の概念はごく自然に結びつく。彼はクーザンではなくラムネーの『ある哲学の素描』第3巻から一節を引いて次のように述べる。

ラムネーが見事に書いたように、感覚に作用する外的形象による美の再現たる芸術、つまり人間がその諸作品のなかで生み出すことのできるような美は、神、宇宙の概念と必然的な関係をもつ<sup>1850</sup>。

さらに、マルモンテルは『基礎概念』を結ぶ「エピローグと要約」で、クーザンが述べたのと同じように、神を至高の芸術家とみなしている。

我々はまさに知性によって絶対者、無限、善を知覚する。人によって創造された美は芸術の可感的な諸形の下での真の表明に他ならない。ゆえに、人は無限小のものを無限大のものと比較しながら、神がその驚くべき創造において至高の芸術家ということができるのだ<sup>1851</sup>。

このようにマルモンテルは、個々の芸術作品は小さなものであるが、真を表明した作品を通して、その背後に無限大の神を見ることが出来る以上、芸術創造の根源的原因は神にあるのだ、ということをおうとしている。

『基礎原理』では、プラトンを引用して芸術家や芸術作品の鑑賞者が神的世界へ至る過程について説明されていない。しかし、マルモンテルが天才について語る次の記述は、彼がプラトンのな上昇説を念頭に置いたことを示唆している。

時に、強烈な個性の持ち主、靈感を受けた先駆者たち——彼らの大胆な創造力は、通常のしかし漸進的な人類の歩みを凌駕する——は、垣間見た理想と自らを分け隔てる一続きの段階を一跳びに跳び越える<sup>1852</sup>。

<sup>1848</sup> キケロは、彫刻家フェイディアスが、ユピテルやミネルヴァの像を自身の精神の中にあつた「格別な美の形象」(species pulchritudinis eximia) に基づいて制作したと述べている。彼はこれをアイデアと呼んだ。Cf. CICERO, *Orator*, ii, 9. Cf. CICERO, *Brutus Orator*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1971, p. 310. 上の引用の日本語訳(「格別な美の形象」)は右の文献を参照。E. パノフスキー、『アイデア——美と芸術の理論のために』、伊藤博明、富松保文訳、東京：平凡社、2004年、31頁。

<sup>1849</sup> EEM, p. 164. « [L]e beau idéal, cette étoile lumineuse qui est le phare de l'artiste cherchant fiévreusement la réalisation poétique, expressive et vraie de sa pensée. »

<sup>1850</sup> « [A]insi que l'a si excellemment écrit Lamennais, l'art étant la reproduction du beau sous une forme extérieure qui affecte les sens, le beau, tel que l'homme peut le produire dans ses œuvres, a une nécessaire relation avec la conception de Dieu et de l'univers. » *Ibid.*, p. 115. Cf. Félicité LAMENNAIS, *Esquisse d'une philosophie*, t. 3, Paris, Pagnerre, 1840, p. 288.

<sup>1851</sup> « C'est par l'intelligence que nous avons la perception de l'absolu, de l'infini, du bien. Le beau créé par l'homme, n'est autre chose que la manifestation du vrai sous les formes sensibles de l'art. On peut donc dire, en comparant l'infiniment petit à l'infiniment grand, que Dieu, dans ses merveilleuses créations, est l'artiste suprême. » EEM., p. 428.

<sup>1852</sup> « De loin en loin de puissantes individualités, des précurseurs inspirés, dont l'ardente imagination devance la

「理想と自らを分け隔てる一続きの段階」とは、プラトンの表現では「地上の個々の美しきものから出発して、かの最高美を目指して絶えずいよいよ高く昇りゆくこと」を可能にする「梯子の階段」に対応している。このように、マルモンテルが、芸術に適用されたプラトンの上昇説を受容していたことは明らかである。

#### 4-3. 「芸術について」

ヴィンケルマンを介して芸術にプラトンの上昇説をもち込み、「対象における美について」の章において『饗宴』のクライマックスを引用した上で、続く「芸術について」へと議論を進めることは、クーザンの美学の巧みな戦略といえる。というのも、プラトンは実際には美と芸術を直接には結び付けなかったからである。「詩人追放論」<sup>1853</sup>で名高い『国家』の第10巻や『ソピステス』で芸術と芸術家に向けられた非難は、パノフスキーの説明によると、次のように要約される。

芸術家にできるのは次の二つのどちらかにすぎない。一方では、芸術家はせいぜいのところ忠実な写しを造り出すだけで、つまりは「似像を作る模倣」(mimētikē eikastikē)として、感覚によって捉えられる現実の内容を、そしてただそれだけを事実と照らしながら模写するにすぎない。この場合、芸術家は、結局はアイデアを模倣しているだけの現象世界をさらにまた写しとるといって、空しい仕事に満足してしまっているのである。他方では、芸術家は人の目を欺く信頼できない虚像を造り出す、つまりは「見かけを造る模倣」(mimēsis phantastikē)として、大きなものを小さく、小さなものを大きくし、そうしてわれわれの不完全な眼を惑わせる。そのうえ、芸術家が造り出したものはわれわれの魂の混乱を増幅させるもので、真の価値という点から見れば、現象世界にさえ劣るもの、つまり「真理から三番目に遠いもの」(trition ti aoi tēs aletheias)なのである<sup>1854</sup>。(下線強調は筆者による)

プラトンは教育的観点から『国家』の第3巻で、音楽、文芸が魂に及ぼす望ましい効力を賞賛しているものの<sup>1855</sup>、第10巻で展開される詩と造形芸術に対する強い反感の背景には、芸術が、すでにアイデアの模倣である世界を再び模倣しているという二重模倣の問題があった。

---

marche normale mais progressive de l'humanité, franchissent d'un bond les étapes successives qui les séparent de l'idéal entrevu. » *Ibid.*, p 256.

<sup>1853</sup> 595A-608B. Platon, *Republic*, vol. 2. G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, p. 418-468.

<sup>1854</sup> « [...E]ntweder bringt des Künstler, günstigenfalls, gewissenhafte Abbilder hervor, die im Sinne der μιμητικὴ εἰκαστικὴ die Inhalte der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, aber eben nur die Inhalte der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, den Tatsachen entsprechend wiedergeben — dann begnügt er sich mit einer nutzlosen Verdoppelung ohnehin nur die Ideen nachahmenden Erscheinungswelt; oder aber er erzeugt unzuverlässige und trügerische Scheinbilder, die im Sinne der μιμητικὴ φανταστικὴ das Große verkleinern und das Kleine vergrößern, um unser unvollkommenes Auge irrezuleiten — dann steigert seinen Produkt sogar die Verwirrung in unserer Seele und steht an Wahrheitswert selbst hinter der Erscheinungswelt zurück, ein τρίτον ταπὸ τῆς ἀληθείας. » E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 3. 日本語訳は下記文献より引用。E. パノフスキー、前掲書、23-24頁。

<sup>1855</sup> 401D. Platon, *Republic*, vol. 1. G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978, p. 257-258. 日本語訳は次の訳書を参照。プラトン、『国家 (上)』、藤沢令夫訳、東京：岩波文庫、1997年、218頁。「[...] リズムと調べというものは、何にもまして魂の内奥へと深くしみこんでいき、何にもまして力強く魂をつかむものなのであって、人が正しく育てられる場合には、気品ある優美さをもたらしてその人を気品ある人間に形づくり、そうでない場合には反対の人間にするのだから」。

『国家』をフランス語訳していたクーザンはこのことを知っていながら、あえて諸芸術に高い哲学的地位を与えるために、実際には新プラトン主義的な芸術論を、ヴィンケルマンを中継としてプラトン主義と直結させたのである。

本節では「第8講 芸術について」の章で話題となる「天分」、「模倣」、「芸術の目的と自律」の3つのトピックについて、クーザンとマルモンテルの見解を比較する。

#### 4-3-1. 天分

「第8講 芸術について」で、クーザンはまず芸術作品とそれを生み出す天分 (*génie*) に関する考察に着手する。彼によれば、芸術とは人間による自由な美の再生であり、美を再生する内なる能力は天分と呼ばれる<sup>1856</sup>。また天分は、趣味が至高の段階に達した状態としても説明される。趣味に不可欠の要素は想像力、感情、理性であったが、天分には、これに創造力 (*puissance créatrice*) が加わらなければならない。趣味の本質は判断、議論、分析することにあるが、創造すること (*inventer*) はしない。一方、天分は何よりもまず創造する<sup>1857</sup>。とはいえ、天分を備える人間は、創造力の主ではなく、人に天分を吹き込む何か (*un je ne sais quoi qui inspire le génie*) が存在する。クーザンは、これを人間と神とを媒介する存在、ダイモーンに相当する神のかつ理性的なものと考え<sup>1858</sup>。

天分には、産出する欲求の強さ (*besoin qu'il a de produire*) と産出力 (*puissance de produire*) という2つの特徴が認められる<sup>1859</sup>。両者は互いに不可欠な要素である。というのも力なき欲求は天分を装う病気であり、天分ではない。偽りの天分、激しいが無力な想像力は不毛な空想の中で燃え尽き何も偉大なものを生み出さない。天分だけが構想 (*conceptions*) を創造へと変換する美德をもつ。

クーザンはさらに、天分の本質が自然模倣にあるという考えを拒否し「天分は創造するとしても、模倣しない」<sup>1860</sup>という。では天分は自然に優越し、神のライバルとして振る舞うのか、という問いには否と答え、天分はあくまで神と人間を媒介するものであり、被造物たる自然も、人間の天分も、それぞれの仕方て神を表現しているにすぎないとする。

天分についてのマルモンテルの定義は、『ピアノ技法』に明示されている。この著書の「様式」と題する章で、マルモンテルは様式と天分を区別しながら「天分の属性とは創造する天性である [...]」。天分の特徴は創造することにある [...]」<sup>1861</sup>と書いている。さらに、次の記述では天分は靈感 (*inspiration*) とほとんど同一視されている。「靈感は自発的であり、それは天分が噴出させる熱線である」<sup>1862</sup>、「靈感、それはごく単純に天分であり、神は少数の選ばれた人にしかこれを分与しなかった」<sup>1863</sup>。天分は神が人間に与えたものであり、人間固有のものではない。クーザンが、天分を人間と神を結ぶものと考えたように、マルモ

<sup>1856</sup> *VBB*, p. 184.

<sup>1857</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>1858</sup> プラトンの『饗宴』におけるディオティマの演説では死すべきものと不死のものを取り次ぐ中間者としてダイモーンの存在が指摘される。Cf. 202E-203A. Platon, *Lysis Symposium Gorgias*, G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975, p. 218. 日本語訳は次の訳書を参照。プラトン、『饗宴』、久保勉訳、東京：岩波書店、2007年、114~115頁。

<sup>1859</sup> *VBB*, p. 186.

<sup>1860</sup> « Si le génie crée, il n'imite pas. » *Ibid.*

<sup>1861</sup> « L'attribut du génie est le don de créer [...] Le caractère du génie est dans l'invention [...] » Antoine-François MARMONTEL, *Art classique et moderne du piano Conseils d'un Professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, Paris, H. Heugel, 1876, p. 90.

<sup>1862</sup> *Ibid.*, « L'inspiration est spontanée, c'est le trait de feu que fait jaillir le génie. »

<sup>1863</sup> *Ibid.*, p. 142. « L'inspiration, c'est tout simplement le génie, et Dieu ne l'a départi qu'à un petit nombre d'élus »

ンテルもまた天分は神から人間に差し向けられた賜物とみなしている。クーザン同様、マルモンテルにとってもまた、天分は、人間と神的世界を結ぶ役割を果たす。マルモンテルは次のように書いている。

いくらかの特権的な人々だけが、この靈感の賜物を所持しており、それは大家の内なる着想を一目で見抜かせ、時には大家の創造した着想の核心のより先へと入ることを許すのだ<sup>1864</sup>。

「大家の創造した着想の核心よりも先へ」進むことができるということは、個人の着想を超えた、着想の普遍的な源泉に近づくということである。ここから、マルモンテルが天分を、神と人間の間を往来する媒介者とみていることが理解される。

#### 4-3-2. 模倣

天分の働きと属性を明らかにした後で、クーザンは芸術における創造と模倣という古典的な議論に取り組む。彼によれば、絶対的創造は神にしか属さないゆえに、芸術は模倣である。だが、仮に芸術が自然の再現であるとすれば、芸術の唯一の利点は複製をつくること(copier)になる。しかるに、生が与えられている以上、本質的には模倣不可能なはずの作品を、平凡に複製することほど不毛なことはない<sup>1865</sup>。では、自然と芸術家の関係はどうか。芸術家は自然を観想し賞賛するが、自然界のすべてのものが等しく称賛に値するわけではない。自然はいかに美しくとも、どこかに欠陥が存在する。現実的なものはすべて不完全である。自然の要素から無作為に顔のパーツを集めて一つの顔を作ると、怪物になってしまうだろう。ということは、芸術家は自然を研究しつつそれぞれの理想を抱き、これを修正して創造しているのだ<sup>1866</sup>。

では、この創造はいかなるプロセスを経て行われるのか。クーザンによれば、理想は、芸術家が熱心に観照する対象であり、反省によって純化され、感情によって活気づけられる<sup>1867</sup>。理想は天分を温め、理想が実現され、生気づくのを見ようという抗いがたい欲求を鼓舞する。この理想の実現を可能にするために、天分は自然から使える素材をすべて取り出し、「自然に範をもたない作品 (des œuvres qui n'ont pas de modèle dans la nature)」<sup>1868</sup>を引き出す。芸術が模倣するのはつまり、「空想ないし着想された理想 (l'idéal rêvé ou conçu)」に他ならない<sup>1869</sup>。無論、クーザンにとってこの「着想された理想」は、単なる芸術家の幻想ではなく、天分の力によって理想世界から芸術家の内面へと運ばれてきた像である。

ところで、そのようにして創られた作品は、生に溢れる自然と比較すれば、一次的創造(自然の創造)よりも劣った二次的創造ということになるが、知性美・道徳美においては一次的創造よりもはるかに優れている。というのも、人間が生み出す作品は、自然の中に隠された真なる美の基礎となる道徳美に形を与え、これを明るみに出すからである。ここから、芸術の目的は「物質美の助けを借りた道徳美の表現である。物質美は、道徳美の象徴にほかなら

<sup>1864</sup> *Ibid.* « Quelques natures privilégiées possèdent seules ce don de l'inspiration qui leur fait deviner à première vue la pensée intime du maître, et quelquefois même leur permet d'entrer plus avant dans le cœur de l'idée par lui créée [...] »

<sup>1865</sup> *VBB*, p. 187

<sup>1866</sup> *Ibid.*

<sup>1867</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

<sup>1868</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>1869</sup> *Ibid.*

ない」<sup>1870</sup>という規定が導かれる。ここで、自然と芸術の違いが浮き彫りにされる。一方の自然においては、道徳美の象徴は曖昧にしか現れていないが、生を比類ない次元でもっている。他方、この象徴をはっきりと示す芸術は、道徳美を表現しつつ、深い感情（*émotion*）の源泉へと直接差し向けられているので、自然よりもより強く感動させる（*pathétique*）ことができる<sup>1871</sup>。

では、マルモンテルの模倣観はいかなるものか。芸術作品とモデルの関係について次のように述べている。

音楽家は純粋な芸術は常にもっとも美なる諸型の中からそのモデルを選び出し、自然を理想化しながらこれ〔自然〕を再現するだろう。高度な様式の作品を創造する音楽家は、理想美を目指しながら高貴で上品な音楽的着想、心からの靈感を選択しなければならない。というのも、内なる焰と高揚は、一般平均を超えて高ぶる創作物には欠かすことができないからである<sup>1872</sup>。（下線強調は筆者による）

ここで、「もっとも美なる諸型（*les types les plus beaux*）」が、少なくともありのままの自然でないことは明らかである。2文目で述べられるように、モデルとして選ぶべき「美なる諸型」は、芸術家の内面的な「着想（*idées*）」である。この「着想」は、マルモンテルが、理想の反映（*reflet*）として説明した内面的原像である。また、「自然を理想化しながらこれ〔自然〕を再現する」ということは、素材として自然を用いてその原像にふさわしい形を与え、作品として提示する、という意味に解することができる。マルモンテルにとって、素材（自然）と内的理想像の一致が模倣の理想的な姿であった。次の一節には、この点が明確に現れている。

形の機能は、理想的なモデルを精神に現前させることである。芸術家の作品とは、選ばれた諸々のモデルを、真と美の観点から物質的な、しかし理想化された諸々の形の中で再現することである。芸術家はまさに神的な着想に肉を与えながら構想の最上の高みにまで上昇する。〔芸術作品の〕真と美は、本質的に着想の中に、型の中に存するのであって、型を表す形象にあるのではない。形のために形を求めることは、芸術をその一つの要素に還元することであり、着想なき純粋な形象は芸術を損なうばかりでなく、これを破壊し物質化することである<sup>1873</sup>。

ここでは、「着想」は形象の原型としての「型（*type*）」であり、模倣対象たる芸術家の内

---

<sup>1870</sup> *Ibid.* « [L]a fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique. Celle-ci n'est pour lui qu'un symbole de celui-là. »

<sup>1871</sup> *Ibid.*, p. 188-189.

<sup>1872</sup> *EEM.*, p. 108-108a « L'art pur choisira toujours ses modèles parmi les types les plus beaux, et reproduira la nature en l'idéalisant. Le musicien qui crée une œuvre de haut style, visant le beau idéal, doit choisir des idées musicales nobles, distinguées, d'une inspiration sincère, car la flamme intérieure, l'enthousiasme, sont indispensables pour les productions qui s'élèvent au-dessus de la moyenne ordinaire. »

<sup>1873</sup> « La fonction de la forme est de rendre présent à l'esprit le modèle idéal. L'œuvre de l'artiste est de s'efforcer de reproduire, au point de vue du vrai et du beau, sous des formes matérielles mais idéalisées, les modèles choisis. C'est en incarnant l'idée divine, la création, que l'artiste s'élève jusqu'aux plus hautes conceptions. Le vrai et le beau résident essentiellement dans l'idée, dans le type, et non dans la forme qui manifeste le type. Rechercher la forme pour la forme même, c'est réduire l'art à un de ses éléments, la *forme pure* sans l'idée, sans l'expression, c'est non-seulement mutiler l'art, mais le détruire en le matérialisant. » *Ibid.*, p. 294.



的な像として提示されている。この着想に現実の素材を付与しながら、つまり肉を与え（incarniser）ながら芸術作品は制作される。そして、そのイデーは神的（divine）と形容され、形而上的な由来をもつことが示されている。このように、マルモンテルの模倣観は、普遍的理想に由来する着想を模倣対象と見做すクーザンの考え方と同一線上にある。

### 4-3-3. 芸術の目的と自律

芸術一般についての美的考察を締めくくりに際して、クーザンは芸術のあるべき姿を議論する。第一に問題とされるのは、芸術の目的が錯覚（illusion）であるという命題への反駁である<sup>1874</sup>。彼によれば、古代ギリシアの画家ゼウクシス（Zeuxis）の描いたブドウを雀がついばみに来たという伝説のように、錯覚を起こさせることが芸術の目的であるとしたら、それは描かれた対象が生き生きしているという条件においてのみ正しい<sup>1875</sup>。錯覚自体は完全ではありうるが、まったく魅力がないこともあるだけに、芸術の目的ではない。もし劇をみていて本当にイフィゲネイアが20歩先で父親に殺されていると錯覚したら、恐怖に震えて飛び出すだろう<sup>1876</sup>。また芸術が哀れみ（piété）と恐怖（terreur）を引き起こすことだけを目的とするのであれば、自然の無力なライバルになり下がってしまう<sup>1877</sup>。人が事切れる場面に接するときには喚起される感情は、哀れみと恐怖を和らげ支配する美の感情である<sup>1878</sup>。

続いて、クーザンは美の感情と道徳的・宗教的感情を混同する立場を拒否する<sup>1879</sup>。彼が否定するのは、芸術を宗教と道徳に従属させ、我々をよりよい存在にし、神へと高めることにこそ芸術の目的があるとする理論である。しかし、芸術と宗教・道徳には本質的な区別がある。理想美を表現する芸術は、魂を純化し無限なる神へと高める。芸術は魂をより良い状態へと導くが、その向上は間接的に生み出される。間接的というのは、これが作品を通して起こるからである。まず芸術家を活気付けるのは、美の感情である。芸術家が観者／聴者の心に浮かばせようとするのは、彼の心を満たす、この美の感情である。次いで芸術家は、美の徳（la vertu de la beauté）に身をゆだね、これを強める。芸術家はこの徳をもって作品を制作する。そして、「芸術家が美の甘美な感情をえり抜きの何人かに得させたとき、彼自身の作品を制作した」<sup>1880</sup>ことになる。クーザンはこの純粹で無関心的（désintéressé）な感情を、「道徳的感情・宗教的感情の高貴な結合」<sup>1881</sup>（un noble allié du sentiment moral et du sentiment religieux）と表現する。道徳的かつ宗教的なこの感情は、それ自体で特殊な感情であり、芸術はこれに基づいて、今度はそれ自体が独立した力となる。このように、芸術家が美の感情によって高揚し、作品の中にこれを息づかせたときに喚起される宗教的・道徳的感情が芸術独自の感情であり、ここから芸術の独立という概念が導かれる。「芸術はそれ自身にしか依拠しない」<sup>1882</sup>。

かくしてクーザンは、芸術と宗教・道徳の分離が、自由の名の下に諸領域の独立を導くと主張する。政教分離は、この考えの現れの一つである。

---

<sup>1874</sup> VBB, p. 192.

<sup>1875</sup> Ibid., p. 193.

<sup>1876</sup> Ibid., p. 194.

<sup>1877</sup> Ibid., p. 194-195.

<sup>1878</sup> Ibid., p. 195-196.

<sup>1879</sup> Ibid., p. 196.

<sup>1880</sup> Ibid.

<sup>1881</sup> Ibid.

<sup>1882</sup> « Il [l'art] ne relève que lui-même » Ibid., p. 197.

芸術、国家、宗教は、それぞれが固有の作用を個別的にもつ力である。それらは互いに助け合うが、あるものが他のものに追従することはない。そのようなことがあれば、その分野は頽廃する。自由を失うと、その魅力と主権を失う<sup>1883</sup>。

芸術の自由と独立、領域間の非干渉を強く主張するクーザンは、さらに「芸術はそれ自体で一種の宗教である」<sup>1884</sup>と述べる。神は真、善、美のイデーを通して顕現する。このいずれもが神から出たものである以上、いずれを通しても神に至る。ところで、理想美は無限なるものの反映であるから、神に通じるのであり、従って「芸術はそれだけで本質的に道徳的であり宗教的である」<sup>1885</sup>という帰結が導かれる。かくして、芸術作品は素材を通して無限へ至る道であるという芸術の一般原理が示される。

すべての芸術は、その形象が大小のいずれであろうと、文飾的であろうと、また歌われるものであれ話されるものであれ、真に美しくまた崇高で無限へと導く優美な、あるいは厳格な夢想へと魂を放つ。無限とは、魂が想像力の翼に乗って理性から崇高と美の未知を、そして真と善の道を通して呼吸する共通の言葉である。美の生み出す感情は、この方向へと魂を差し向ける。この感情こそが、人間に慈悲深い感情を得させるのだ<sup>1886</sup>。

では、マルモンテルは芸術の一般的目的をどのように理解していたのか。マルモンテルは、絵画や音楽における錯覚の作用を認めてはいるが<sup>1887</sup>、彼にとって、それは手段や技法の原則ではあっても、目的ではない。彼にとって、芸術の目的はあくまで「真と美」の表現である。「同じ理想、諸感情において同じ類似性をもつすべての芸術は、次の一つの目的を目指す。それは真と美の表現である」<sup>1888</sup>。同様の表現は、諸芸術において「均衡」や「シンメトリー」といった共通の用語が用いられることを指摘した「音楽と他の諸芸術に共通する表現」と題する章にもみられる。

こうした比喩表現の一致から、美の本源的諸法則は、異なる起源と全く別個の構成

---

<sup>1883</sup> « [L]’art, l’État, la religion, sont des puissances qui ont chacune leur monde à part et leurs effets propres ; elles se prêtent un concours mutuel ; elles ne doivent point se mettre au service l’une de l’autre. Dès que l’une d’elles s’écarte de sa fin, elle s’égaré et se dégrade. » *Ibid.*, p. 198.

<sup>1884</sup> « l’art est aussi à lui-même une sorte de religion. » *Ibid.*, p. 198.

<sup>1885</sup> « l’art est par lui-même essentiellement moral et religieux [...]. » *Ibid.*, p. 199-200.

<sup>1886</sup> « L’infini c’est là le terme commun où l’âme aspire sur les ailes de l’imagination comme de la raison, par le chemin du sublime et du beau, comme par celui du vrai et du bien. L’émotion que produit le beau tourne l’âme de ce côté ; c’est cette émotion bienfaisante que l’art procure à l’humanité. » *Ibid.*, p. 200.

<sup>1887</sup> マルモンテルは例えば、遠近法について次のように述べている。「絶対的の原則をもつこの遠近法の技術は、空間中の存在物を出現させる、つまり現実的な錯覚を創り出すためには不可欠である。」« [C]et art de la perspective, qui a ses principes absolus, est indispensable pour donner l’apparence de l’existence dans l’espace, l’illusion de la réalité. » (Cf. *EEM*, p. 252)。また、彼は標題交響曲について次のように述べている。「これはすなわち、絵画的、描写的で、幻想を見せ、聴衆の心の中に多かれ少なかれ正確な錯覚を生じさせるために特別に作曲された音楽であり、音楽画家の発想のなかで、音楽＝造形的な着想を表現する標題と響き、絶えず動き、リズムの効果を正確に標題と関連づけることに専念する音楽である。」« [M]usique pittoresque, descriptive, spécialement composée pour faire illusion, évoquer des visions plus ou moins précises dans l’esprit des auditeurs, incessamment préoccupés de rapporter exactement au programme les effets de sonorité, de mouvements, de rythmes [sic] qui, dans la pensée du peintre musicien, expriment une idée musico-plastique. » (Cf. *Ibid.*, p. 252)。

<sup>1888</sup> « Tous les arts ont un même idéal, la même affinité de sentiments, tendent au même but : l’expression du vrai et du beau. » *Ibid.*, p. 287.

要素をもつにも拘らず、同一の思考と崇高な目的、すなわち美と真の理想化された再現の中にそれらをまとめあげている、と結論付けることができる<sup>1889</sup>。(下線強調は筆者による)

前項でみたように、マルモンテルにとって芸術の本質は、形而上的世界の真と美の映像、つまり型としての理想的イデーに具体的な素材(自然)を与えながら、美と真を再現することにあつた。ここではそのことが再び、「真と美の再現」という簡潔な言葉で、芸術の目的として表現されている。マルモンテルは、クーザンのように宗教に匹敵する力を芸術に認めているわけではなく、また「道徳美について」と題する章においても、芸術作品と道徳美の緊密な関係は提示されていない。しかし、序文で彼が趣味や個々人の芸術観の変化を超越する「真と善に対する信仰を持つ」と述べていたように、芸術家は、自らの内に抱く理想的な美の映像をもって、真と善を信仰すべきだと考えていたことは明らかである。

実際、クーザン同様、マルモンテルは芸術を宗教とは独立した自律的な精神領域として捉えている。彼はパレストリーナの高度に体系化された対位法技法に、音楽の宗教からの独立をみている。

高度な才能をもつ音楽家たちは、この偉人[パレストリーナ]がラファエロと同様、  
[...] 聖典の表現豊かな意味に隷属することなく、芸術のための芸術を作り、真の宗教的音楽様式を打破することに強く貢献した<sup>1890</sup>。

また、「諸芸術における美」と題する章では、各芸術分野の独立をはっきりと認めている。

だが、何世紀にも亘る試み、暗中模索、前進と停滞を経て、それぞれの芸術はその自律性と独立性、個別の働きを獲得した。例えば音楽は、詩や舞踊と結びつけられることができたが、それまで支配者だった年上の二つの姉妹芸術に隷属的であることをやめた。彫像師は、色彩や素材に頼ることなく生命、動き、情熱を表現することができる<sup>1891</sup>。

こうした宗教からの芸術の独立、諸芸術の自律を支持する立場は、クーザンの主張と重なっている。

---

<sup>1889</sup> « [I] est permis de conclure de cette coïncidence d'expressions imagées, que, malgré des origines différentes et des éléments constitutifs très distincts, les lois primordiales du beau les réunissent dans une pensée identique, dans un but suprême ; la reproduction idéalisée du beau et du vrai. » *Ibid.*, p. 282.

<sup>1890</sup> *EEM*, p. 62. « [...] Des musiciens de haute valeur affirment que ce grand homme qui, ainsi que *Raphaël*, a fait de *l'art pour l'art*, sans s'assujettir [...], au sens expressif des textes sacrés, a fortement contribué à détruire le vrai style musical religieux. »

<sup>1891</sup> « Mais, après plusieurs siècles d'essais, de tâtonnements, de progrès et de temps d'arrêt, chaque art a conquis son autonomie, son indépendance, son action individuelle : la musique a pu s'allier à la poésie et à la danse, mais a cessé d'être tributaire servile de ses deux sœurs aînées, jusque-là ses dominatrices ; la statuaire a su exprimer la vie, le mouvement, les passions, sans recourir au coloris et aux métaux. » *Ibid.*, p. 249.

#### 4-4. 「諸芸術について」

『真、善、美について』の第9講では、表現概念の規定および諸芸術の区分と特性について論じられる。諸芸術の区分においては、他芸術との比較において音楽に独特な地位が与えられている点で、注目に値する。本節では、これらのトピックについて、クーザンのテキストとマルモンテルのそれを比較しながら、両者が音楽における美をいかに規定しているのかを検討する。

##### 4-4-1. 表現

諸芸術の関係、個々の芸術領域の特性を論じ始めるにあたり、クーザンは再び理想へと話題を戻し「理想と無限を表現すること」<sup>1892</sup>を芸術の法則として位置づける。彼によれば、無限を秘めた理想は「有限から無限へと魂を昇らしめる神秘的な階梯」<sup>1893</sup>であり、有限の素材によって理想と無限を表現することこそが芸術の法則である<sup>1894</sup>。諸芸術はそれらが心に喚起する美と無限の感情との関係によってのみ存立するが、これを可能にするのが表現である。では表現の対象とは何か。それは「不可視的、不可触的な何か (*quelque chose d'invisible et d'impalpable*)」と言われるが、それは後でイデー、精神、魂、不可視 (*l'invisible*) なもの、無限と言い換えられる<sup>1895</sup>。形象は感覚に向かい、表現は魂に向かう。感覚に対して形象、色、音、言葉を提示し、感覚の背後に隠された魂を興奮させるのが芸術である<sup>1896</sup>。要するに、クーザンにとっての表現とは、芸術家の着想を感覚で捉えられる形の下で提示することである。

前項でみたように、マルモンテルにとって芸術の目的は「真と美の表現」であった。『基礎概念』の「諸芸術に関する美について」と題する章で、マルモンテルはたびたびこれを可感的 (*sensible*) 素材による非可感的な着想 (*pensée*) の表現と言い換えている。

異論の余地なく美の第一法則は、表現の真性、すなわち可感的な形象の下で、着想、情熱を理想化された、しかしいきいきとした真なる状態で表明することである<sup>1897</sup>。

[…]

形によって可感的な状態にされた着想の完璧な表現は、筆者が考えるに、情熱的な芸術家によって絶えず追いつめられ、決して完全には達せられない目的である<sup>1898</sup>。

[…]

諸芸術における美とは、夢想された理想について我々の感覚に語りかける諸形の下で、内的感情、芸術家の魂を揺さぶる感情を表明することであり、それは可触、可感的な状態にされた不可視の着想である<sup>1899</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック、下線強調は筆者による)

<sup>1892</sup> « Ainsi, exprimer l'idéal et l'infini d'une manière ou d'une autre, telle est la loi de l'art. » *VBB.*, p. 202.

<sup>1893</sup> « [L]'échelle mystérieuse qui fait monter l'âme du fini l'infini. » *Ibid.*

<sup>1894</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>1895</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>1896</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>1897</sup> « La première loi du beau dans les arts est, sans contredit, la *vérité d'expression*, la manifestation idéalisée, mais *vivante et vraie*, d'une pensée, d'une passion sous des formes sensibles. » *EEM.*, p. 246.

<sup>1898</sup> « L'expression parfaite de l'idée rendue sensible par la forme est, croyons-nous, le but sans cesse poursuivi et jamais complètement atteint par l'artiste passionné. » *Ibid.*, p. 254.

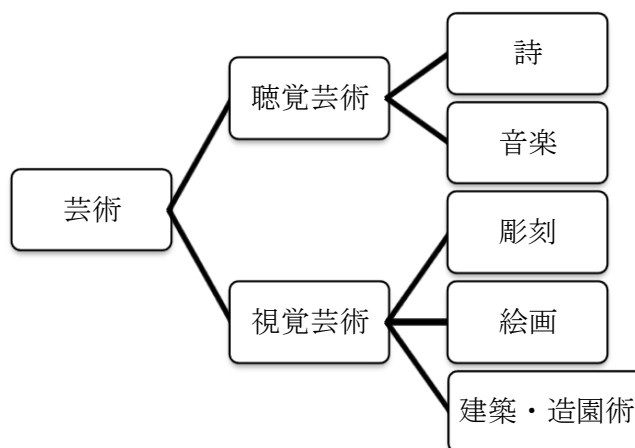
<sup>1899</sup> « Le beau dans les arts, c'est la manifestation sous des formes parlant à nos sens de l'idéal rêvé, des sentiments intimes et des émotions qui agitent l'âme de l'artiste, *c'est la pensée invisible, rendue palpable, rendue sensible.* » *Ibid.*, p. 257.

この「理想化された着想」は、既にみたように、真と美の反映たる内的原像としてのイデーである。クーザンが「理想は近づけば近づくほど後退する」<sup>1900</sup>と述べたようにマルモンテルにとっても理想は追究しても絶えず遠のき「完全には達せられ」ことはない。両者は、感覚で捉えられる素材を用いて無限へと精神を導くという点に芸術表現の本質をみている。

#### 4-4-2. クーザンによる芸術の区分と各芸術の特性

続いてクーザンは、芸術の表現が差し向けられる感覚に従って芸術を分類する。感覚は味覚、嗅覚、触覚、視覚、聴覚に分類されるが、最初の3つの感覚は美の感情を生じさせないという理由で区分の基準から除外される。味覚は快の判定はするが、美を判定することはない。また、嗅覚が美の判定に寄与しているように思えるのは、既に美しい対象から発散されるからであって、例えばバラの香りそれ自体は快であっても美しくはない。触覚は視覚以上には形象の規則性の認識に寄与しない。したがって、芸術は、視覚と聴覚の芸術に大別される<sup>1901</sup>。視覚の芸術には絵画、彫刻、造園術、聴覚の芸術には詩と音楽が分類される(図 III-4-1)。

図 III-4-1. クーザンによる芸術の分類



クーザンによれば、これら諸芸術は、職能 (*métier*) と区別される。彼は、その根拠として諸芸術の自由を強調すべく、古代の自由学芸の概念を適用する。彼によれば、諸芸術の目的は有用性、観衆、芸術家に目を向けることなく、ただ美しさの無関心的な感情 (*émotion désintéressée*) を生み出すことである。これらの芸術は、自由芸術 (*arts libéraux*) と呼ばれるが、それはこれらが奴隷ではなく、自由な人間の芸術であり、魂を解き放ち、存在を魅了し気高くするからである。これが古代における自由学芸 (*artes liberales, artes ingenuæ*) の本来の意味である<sup>1902</sup>。これに対し、職能 (*métier*) は有用性を目的とする技術であり、自由芸

<sup>1900</sup> « L'idéal recule sans cesse à mesure qu'on en approche davantage. » *VBB*, p. 179.

<sup>1901</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>1902</sup> *Ibid.*, p. 204. « *artes ingenuæ* » は転じて「高貴な学芸」とも訳すことができる。この場合は奴隷に対する自由であると同時に、階級的に卑しい「熟練的技術 (*artes mechanicae*)」の対をなす概念と理解される。佐々木健一によれば、「[頭の仕事と手の仕事という] この差別は、既に古代ギリシアに存在したが、定着させたのは中世のラテン世界である。貴の部分は自由学芸 (*liberal arts*)、賤の部分は熟練的技術 (*mechanical arts*) と呼ばれた」。Cf. 佐々木健一、『美学辞典』 東京：東京大学出版、1995年、32頁。クーザンがこの直後に「高貴さを伴わず、实际的・物理的な有用性を目的とするような芸術はない」(*VBB*, p. 204.) と述べるの

術の高貴さを伴わない<sup>1903</sup>。

次に、クーザンは雄弁術、歴史、哲学を美的芸術 (beaux-arts) から除外する。雄弁術は、聴衆の心に無関心的な真実の感情を生み出すことはなく、技法は手段にすぎない。哲学はもっぱら真実と徳を目的とするのであり、歴史は未来への生きた教訓として、過去を語り描写する<sup>1904</sup>。これに対して、芸術の唯一の目的は美である<sup>1905</sup>。

#### 4-4-2-1. 自由を基準とした各芸術の特性

芸術の領域を絵画、彫刻、造園術、詩、音楽の5つに限定した上で、クーザンはまず各領域の「自由」を基準として、芸術の特性を論じる。宗教、国家からの芸術の独立を説いた彼は、ここでも芸術は外部から課された諸条件の中で自由を保たなければならない、と主張する。不自由さの中からすばらしい結果を引き出すのが芸術家の天分であるが、一方で、過剰な自由は芸術を退廃へと向かわせる<sup>1906</sup>。

自由と外的環境からの独立を基準とした場合、建築と造園術は、彫刻、絵画よりも不自由な芸術として位置づけられる。建築の価値は便利さ、快適さ (commodité, confort) にあるのではない。建築には実用的でない細部に芸術的要素がある<sup>1907</sup>。

彫刻には他の芸術にはない固有の優美さがある。しかし彫刻には、絵画とは異なり色の生彩とは無縁であり、詩の動性や音楽の曖昧さを伝えることが不足している<sup>1908</sup>。

音楽は曖昧さを特性とする。ここで、クーザンは詩と切り離された音楽、つまり器楽を念頭に置きつつ音楽の描写能力を否定し、ただ感情を喚起する力だけを認める。

もっとも博識な交響曲作曲家に表現すべき嵐を与えてみよ。ひゅうひゅうという風音や雷鳴を模倣することほど容易なことはない。しかし、いかなる和声の組み合わせによって、夜の帳を引き裂くほの白い雷光や、山のように盛り上がったたり下がったり、底なしの深遠に落ち込むように見える波を眼前に現出させるというのか。聴き手が事前に主題を知らされていなければ、聴き手は主題を予想できず、それが嵐か戦いなのか判別できない。学識や天分にも拘らず、音は形を描くことはできない。音楽は不可能に戦いを挑まないことを推奨されているのだ。音楽は波の上下や他の現象も同様に表現することはない。音楽は、音によって我々の心の内に嵐の様々な情景の間に次々に起こる感情を喚起することにおいて、よりよい成功を収めるだろう。かくして、ハイドンは、絵画のライバルとなり、絵画を打ち負かしさえするだろう。というのも、音楽には絵画よりもいっそう深く魂を動かし、揺さぶる力があるからだ<sup>1909</sup>。

---

はこの対比に基づいている。

<sup>1903</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1904</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>1905</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>1906</sup> *Ibid.*

<sup>1907</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

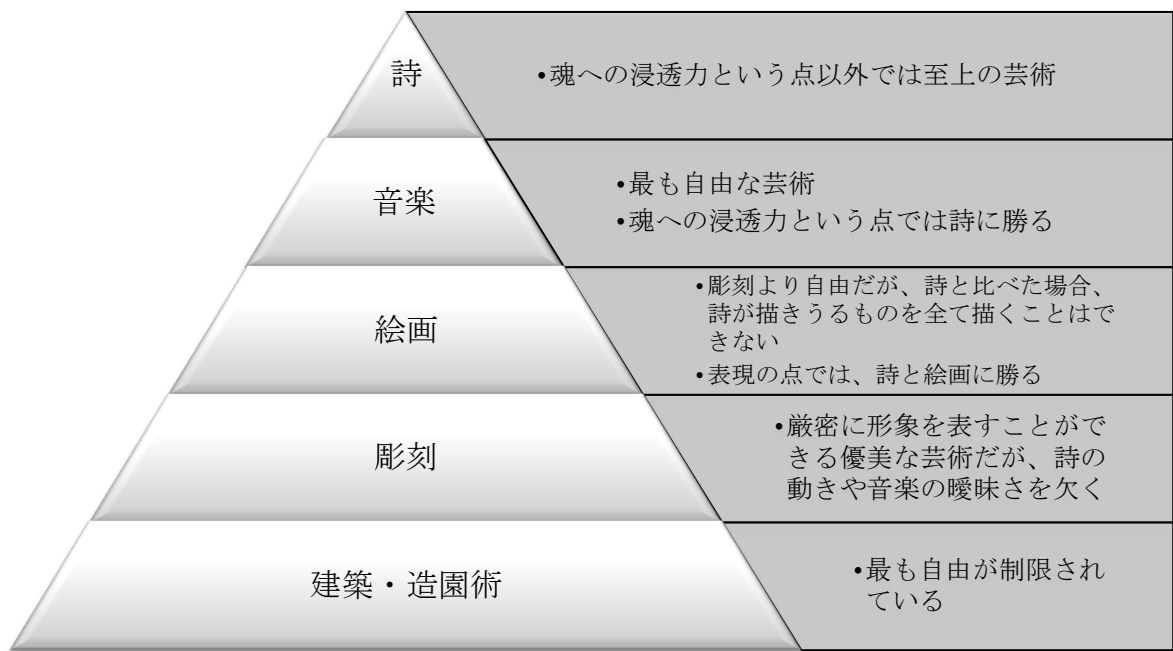
<sup>1908</sup> *Ibid.*, p. 208-209.

<sup>1909</sup> « Donnez au plus savant symphoniste une tempête à rendre. Rien de plus facile à imiter que le sifflement des vents et le bruit du tonnerre. Mais par quelles combinaisons d'harmonie fera-t-il paraître aux yeux la lueur des éclairs déchirant tout à coup le voile de la nuit, et ce qu'il y a de plus formidable dans la tempête, le mouvement des flots qui tantôt s'élèvent comme une montagne, tantôt s'abaissent et semblent se précipiter dans des abîmes sans fond ? Si l'auditeur n'est pas averti du sujet, il ne le soupçonnera jamais, et je défie qu'il distingue une tempête d'une bataille. En dépit de la science et du génie, des sons ne peuvent peindre des formes. La musique bien conseillée se gardera de

ここで音楽は、内面への浸透力という点で、絵画よりも高い地位を与えられている。さらに絵画は詩と比較されるとき、「少なくとも絵画は詩が描くものすべてを描くことはできない」として詩の優位が認められる<sup>1910</sup>。その例としてクーザンはヴェルギリウスの『アエネーイス』に登場する女神ペーメー<sup>1911</sup>は無数の目、耳、口をもつが、絵画にすると馬鹿げた怪物になるだろうと述べ、「詩は絵のように (Ut ouctura poesis)」<sup>1912</sup>というホラティウスの古言を退ける<sup>1913</sup>。

このように、クーザンの説明に従って、もっとも自由度の低い芸術から自由度の高い芸術を序列化すると、次のように図示することができる。

図 III-4-2. クーザンによる自由度に基づく芸術の序列



諸芸術の自由度に基づく序列は、下から順に、外的条件の制約を受けやすい建築・造園術、色彩に依存せず形象のみで魅力をもつ彫刻、色彩の精彩と形象の正確さを併せもつ絵画、曖昧だが絵画に勝る浸透力をもつ音楽、あらゆる自由な表現が可能な詩という順序になる。F.

lutter contre l'impossible ; elle n'entreprendra pas d'exprimer le soulèvement et la chute des vagues et d'autres phénomènes semblables ; elle fera mieux avec des sons elle fera passer dans notre âme les sentiments qui se succèdent en nous pendant les scènes diverses de la tempête. C'est ainsi qu'Haydn deviendra' le rival, le vainqueur même du peintre, parce qu'il a été donné à la musique de remuer et d'ébranler l'âme plus profondément encore que la peinture. » *Ibid.*, p. 209. ここで挙げられたハイドンの名前にクーザンは脚注をつけてハイドンの《嵐》という「ピアノ曲」の参照を促しているが、実際にはピアノ曲ではなく重唱と合唱、オーケストラのための《嵐》(Hob.XXIVa-8)である。

<sup>1910</sup> VBB, p. 208-209.

<sup>1911</sup> VIRGIL, *Eclogues Georgics Aeneid I-VI*, vol. 1, édition révisée, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974, p. 408, lignes 181-183.

<sup>1912</sup> 第 361 行。Cf. HORACE, *op. cit.*, p. 480. 邦訳は右の文献を参照。ホラティウス、『詩論』、岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年、251頁。

<sup>1913</sup> VBB, p. 210.

ウィルは、この序列を「ヒエラルキー」と呼ぶが<sup>1914</sup>、クーザンは必ずしも各芸術の絶対的優劣を論じているのではなく、自由の度合いについて述べている点に注意すべきである。実際、第9講のねらいは諸芸術を階層化することではなく、諸芸術は理想という一つの目的と、それに応じた様々な手段をもつことを示し、「何らかのイデーを表現しない芸術作品は何の意義もない。それはあれやこれの感覚にさし向けられながら、精神、魂へと浸透し、魂を感動させ高める着想と感情をもたらさなければならない」<sup>1915</sup>という表現の一般法則を、個々の芸術の特性に注目しながら読者に理解させることにある、という点に注意を払う必要がある。

#### 4-4-2-2. 表現を基準とした各芸術の特性（音楽、絵画、詩）

クーザンは再び「芸術の至高の目的」<sup>1916</sup>である表現を尺度として、個々の芸術をそれぞれの特性に基づいて分類する。その際に重点が置かれるのは、音楽と詩である。

彼は、音楽について比較的多くの行を割いている。音楽の特質の要点は次の通りである。

##### ① 魂への浸透力・無限の想像力

それ〔音楽〕は異論の余地なく、もっとも浸透的で、深く、内的な芸術である。音と魂のあいだには物理的にも精神的にも驚くべき関連がある。魂は、音がそこで新たな力を得る反響のようである。〔…〕音楽の立てる騒音が少なければ少ないほど、音楽は琴線に触れる。ペルゴレージにいくつかの音と純粹で甘美な声を与えてみよ、彼は諸君を天までさらし、無限の空間へと連れて行き、消し難い夢想の中に没入させる。音楽固有の力は想像力に際限ない道を拓くこと、驚くべき柔軟さで各人のいかなる資質にも適うこと、もっとも簡素な旋律の音で我々の平常の感情や好ましい情動を激しくしたりなだめたりする点にある。この点で、音楽は比類なき芸術である<sup>1917</sup>。（下線強調は筆者による）

クーザンにとって、想像力とは「記憶がもたらす像に集中する精神が、その像を解体し、それらのさまざまな特徴から〔そのいくつかを〕選び取り、そこから新しい像を作り上げる」<sup>1918</sup>力であった。しかし、音楽はそもそも表象する具体的な像がない。「想像力に際限ない道を拓く」という表現は、この特殊な事情から生じている。音楽において、想像力が具体的な像をもたない分、その力は理想から出た音楽家の抽象的な着想に向かうので「際限が

<sup>1914</sup> Cf. F. WILL, *op. cit.*, p. 78.

<sup>1915</sup> « Toute œuvre d'art qui n'exprime pas une idée ne signifie rien ; il faut qu'en s'adressant à tel ou tel sens, elle pénètre jusqu'à l'esprit, jusqu'à l'âme, et y porte une pensée, un sentiment capable de la toucher ou de l'élever. » *VBB*, p. 210.

<sup>1916</sup> *VBB*, p. 211.

<sup>1917</sup> « [C]'est l'art sans contredit le plus pénétrant, le plus profond, le plus intime. Il y a physiquement et moralement entre un son et l'âme un rapport merveilleux. Il semble que l'âme est un écho où le son prend une puissance nouvelle. On raconte de la musique ancienne des choses extraordinaires. Et il ne faut pas croire que la grandeur des effets suppose ici des moyens très-complicés. Non, moins la musique fait de bruit, et plus elle touche. Donnez quelques notes à Pergolèse, donnez-lui aussi quelques voix pures et suaves, et il vous ravit jusqu'au ciel, il vous emporte dans les espaces de l'infini, il vous plonge dans d'ineffables rêveries. Le pouvoir propre de la musique est d'ouvrir à l'imagination une carrière sans limites, de se prêter avec une souplesse étonnante à toutes les dispositions de chacun, d'irriter ou de bercer, aux sons de la plus simple mélodie, nos sentiments accoutumés, nos affections favorites. Sous ce rapport, la musique est un art sans rival : elle n'est pourtant pas le premier des arts. » *VBB*, p. 211-212.

<sup>1918</sup> « L'esprit s'appliquant aux images fournies par la mémoire les décompose, choisit entre leurs différents traits, et en forme des images nouvelles. » *VBB*, p. 158.



ない」のである。このことは、「真の音楽家は画家よりも少なからぬ想像力をもっている」<sup>1919</sup>と彼が述べていることにも合致する。

#### ② 曖昧さ

その一方で、クーザンは音楽の短所も指摘する。この指摘は、無限の表現は何も表現しないと同じではないか、という反論によってなされる。

音楽は、他のどの芸術よりも無限の感情を掻き立てる、というのも、音楽はその効果において曖昧で漠としていて不定であるからだ。音楽は彫刻の正反対に位置するが、彫刻におけるすべてのものは決定的な正確さで定められているので、音楽ほどは無限へと向かわないのである。こうしたことが音楽の長所であると同時に短所でもある。音楽は、すべてを表現すると同時に、個別的には何も表現しない。 [...] 音楽は描くのではない、感動させるのだ。音楽は想像力を作動させるが、像を再現する想像力ではなく、心臓を打たせる想像力である。というのも想像力を像の支配する世界に限定するのは馬鹿げたことだからである<sup>1920</sup>。(下線強調は筆者による)

#### ③ 表象の間接性

ひとたび感動した心は、他のすべてを揺り動かす。このようにして、音楽は間接的に、ある程度まで、像やイデーを喚起することができる。だが、その直接的かつ本来の力は表象的想像力にも知性にも基づかない。それは心に基づくのだ。このことは、素晴らしい長所である<sup>1921</sup>。(下線強調は筆者による)

音楽の表象能力は、間接的なものとしてしか規定されえない。というのも、音楽の直接的な力は心に働きかけることであり、そこから構築される像 (images) は音楽の産物ではなく、各人の想像力の産物だからである。

#### ④ 音楽は個別的な感情を表現しない

その一方で、クーザンは音楽の直接的な表現対象を限定的に認めている。しかしそれは、具体性を伴わない、もっとも基本的な感情にすぎない。

音楽の領分は感情であるが、まさにそこでこそ、音楽の力は広いというよりはむしろ深いのであって、音楽が何らかの感情を比類ない仕方で表現しても、音楽はその内のほんのごく僅かしか表現しない。連想によってすべてを喚起することはできるが、直接的にはそのうちの極めて僅かなもの、しかも、せいぜい無数のニュアンスを伴う悲しみや歓びといった、もっとも単純で基礎的な感情を生み出すだけだ。音

<sup>1919</sup> *Ibid.*, p. 159. Cf. 本論文 III-4-1-3.

<sup>1920</sup> « [E]lle éveille plus que tout autre art le sentiment de l'infini, parce qu'elle est vague, obscure, indéterminée dans ses effets. Elle est juste l'art opposé à la sculpture, qui porte moins vers l'infini, parce que tout en elle est arrêté avec la dernière précision. Telle est la force et en même temps la faiblesse de la musique : elle exprime tout et elle n'exprime rien en particulier. [...] La musique ne peint pas, elle touche ; elle met en mouvement l'imagination, non celle qui reproduit des images mais celle qui fait battre le cœur, car il est absurde de borner l'imagination à l'empire des images. » *Ibid.*, p. 212-213.

<sup>1921</sup> « Le cœur une fois ému ébranle tout le reste ; c'est ainsi que la musique peut indirectement et jusqu'à un certain point susciter des images et des idées ; mais sa puissance directe et naturelle n'est ni sur l'imagination représentative ni sur l'intelligence ; elle est sur le cœur : c'est un assez bel avantage. » *Ibid.*, p. 213.

楽に、高邁さや高潔な決意、その他のこの種の感情を表現するよう求めてみよ、それは、音楽が湖水や山岳を描くのと同じくらい不可能なことだ。音楽は自身にできるように振る舞う。音楽は大きいもの、早いもの、強いもの、柔らかいもの等を用いるが、残りは想像力の仕事であり、想像力は想像力の気に入るものしか作らない。同じように、ある者は山を、ある者は湖を思い浮かべる。軍人はそこで英雄的な靈感を汲み取り、孤独者は宗教的な靈感を汲む<sup>1922</sup>。(下線強調は筆者による)

このように、クーザンにとって音楽をほとんど具体的な表象の対象をもたない領域として提示している。

#### ⑤ 言葉の作用と音楽の分離

では、言葉を伴う音楽において、歌詞と音楽はどのような関係にあるのか。クーザンは、次のように音楽の力と言葉の力をはっきりと分離する。

おそらく言葉は、音楽表現を限定するだろうが、その場合、美点は音楽ではなく言葉の方にある。ときに言葉は音楽に正確さを刻印し、これが音楽を殺し、音楽から固有の効果、つまり曖昧さと不明瞭さ、単調さを取り去るが、同時に豊かさと深さも奪う [...] 私は「記譜された朗唱」という、歌の有名な定義を決して認めない。簡素な朗唱が、耳を聳するばかりの伴奏よりも好ましいことは間違いない。だが、音楽には固有の性格を残しておかねばならないし、また音楽からその欠点も美点も奪ってはならない。とりわけ音楽をその目的から逸らしてはならないし、音楽がもたらし得ないものを音楽に求めてはならない<sup>1923</sup>。

音楽は、言葉との関係を断ち切ることによって、無限へと通じる曖昧さを発揮することができる。言葉の音楽に対する干渉は、言葉の長所を音楽に与えながら、音楽の長所を奪ってしまうことになる。このように考えるクーザンにとって、歌(chant)と朗唱の区別は厳格になされるべきものであり、歌はむしろ、「言葉を伴う音」と定義されねばならなかったであろう。

#### ⑥ 魂を無限へと上昇させる力

---

<sup>1922</sup> « Le domaine de la musique est le sentiment, mais là même son pouvoir est plus profond qu'étendu, et si elle exprime certains sentiments avec une force incomparable, elle n'en exprime qu'un fort petit nombre. Par voie d'association, elle peut les réveiller tous, mais directement elle en produit très-peu, et encore les plus simples et les plus élémentaires, la tristesse et la joie avec leurs mille nuances. Demandez à la musique d'exprimer la magnanimité, la résolution vertueuse, et d'autres sentiments de ce genre, elle en est aussi incapable que de peindre un lac ou une montagne. Elle s'y prend comme elle peut; elle emploie le large, le rapide, le fort, le doux, etc., mais c'est à l'imagination à faire le reste, et l'imagination ne fait que ce qui lui plaît. Sous la même mesure, celui-ci met une montagne et celui-là l'océan; le guerrier y puise dès inspirations héroïques, le solitaire des inspirations religieuses. » *Ibid.*

<sup>1923</sup> « Sans doute les paroles déterminent l'expression musicale, mais le mérite alors est à la parole, non à la musique; et quelquefois la parole imprime à la musique une précision qui la tue et lui ôte ses effets propres, le vague, l'obscurité, la monotonie, mais aussi l'ampleur et la profondeur [...]. Je n'admets nullement cette fameuse définition du chant: une déclamation notée. Une simple déclamation bien accentuée est assurément préférable à des accompagnements étourdissants; mais il faut laisser à la musique son caractère, et ne lui enlever ni ses défauts ni ses avantages. Il ne faut pas surtout la détourner de son objet et lui demander ce qu'elle ne saurait donner. » *Ibid.*, p. 213-214.

既に見たように、クーザンはプラトンの上昇説を、ヴィンケルマンを仲介して本来の文脈から切り離し、芸術に適用した<sup>1924</sup>。次の引用でクーザンは、音楽が感情表現を目的としないこと、そして、魂を無限の神的領域へと魂を上昇させることが音楽の本質であるということ語っている。

音楽は、複雑な感情やわざとらしい感情を表現するためにできているのではない。音楽の独特な魅力は、魂を無限へと高めることである。音楽は故に当然のように宗教と結びつくし、とりわけ心の宗教である無限の宗教に結びつく。音楽は、永遠の慈悲の下で震える魂を改悛、希望、愛の翼に乗せて運ぶ点で卓越している。ローマ、ヴァチカンのカトリック信仰の盛儀に際してレーオ、デュランテ、ペルゴレージの、古い聖典に基づく旋律を聴いた人は幸いである！彼らの魂は階級や国、信仰の区別なく天を垣間見る瞬間に立ち会い、簡素で自然で普遍的なあらゆる感情からなる不可視の、神秘的な諸階段を経て天に昇り、それらの感情は被造物なる人間の胸から彼岸へと向かう息吹を引き出すのだ<sup>1925</sup>！（下線強調は筆者による）

このように音楽は、諸芸術の中でも、とりわけ人間の魂を理想世界へと上昇させる力があるものと考えられた。

②～⑤に示した音楽の自律に関する論点は、必ずしもクーザン独自の考えではない。フランスにおける器楽の自律性概念は 18 世紀に活躍した音楽家、文芸批評家のシャバノン Michel-Paul-Guy DE CHABANON (1729~1792) の音楽論に既に見られる。シャバノンは 1785 年に出版した著書『それ自体として、また話し言葉、諸言語、詩、劇との関係において考察された音楽について』<sup>1926</sup>で当時主流だった音楽模倣論を批判し、音楽が直接的・具体的に表現する力、自然や話し言葉等を模倣する力を認めず、性格 (caractère) による作品の内的統一という観点から器楽の自律とその声楽に対する優位を説いた<sup>1927</sup>。だが、スピリチュアリズムの文脈において器楽による表現の不定性を無限の理想世界と結びつけた点はクーザンらしい視点である。

さて、音楽に続いて、クーザンは絵画の表現上の特性について述べる。彼は表現的にもつ

<sup>1924</sup> Cf. 本論文 III-4-2-6.

<sup>1925</sup> « Elle n'est pas faite pour exprimer des sentiments compliqués et factices, ou terrestres et vulgaires. Son charme singulier est d'élever l'âme vers l'infini. Elle s'allie donc naturellement à la religion, surtout à cette religion de l'infini qui est en même temps la religion du cœur ; elle excelle à transporter aux pieds de l'éternelle miséricorde l'âme tremblante sur les ailes du [sic] repentir, de l'espérance et de l'amour. Heureux ceux qui, à Rome, au Vatican, dans les solennités du culte catholique, ont entendu les mélodies de Léo, de Durante, de Pergolèse sur le vieux texte consacré ! Ils ont un moment entrevu le ciel, et leur âme a pu y monter sans distinction de rang, de pays, de croyance même, par ces degrés invisibles et mystérieux, composés pour ainsi dire de tous les sentiments simples, naturels, universels, qui sur tous les points de la terre tirent du sein de la créature humaine un soupir vers un autre monde ! » *VBB.*, p. 214-215.

<sup>1926</sup> Chabanon, Michel Paul Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, chez Pissot, 1785.

<sup>1927</sup> 模倣論に対するシャバノンの反駁については次の 2 論文を参照。小穴晶子、「模倣からキャラクターへ——シャバノンの音楽論」、今道友信編、『精神と音楽の交響——西洋音楽美学の流れ』東京：音楽之友社、1997 年、268～293 頁；廣瀬百合子、「18 世紀フランスの音楽論とシャバノン（模倣論批判に示された音楽の自律についての考察）」、『一橋研究』一橋大学大学院、第 27 巻、第 1 号、101～122 頁。

クーザンがシャバノンの音楽論を読んでいたかは不明だが、音楽知識人の中でシャバノンの著作は知られていた。例えばフェティスはシャバノンが音楽模倣論に反対的立場の人物であったことを既に 1830 年代に指摘している。Cf. François-Joseph FÉTIS, « Etat actuel de l'esthétique musicale (Science du beau dans la musique) », *RGM*, 5<sup>e</sup> année, n°5, 4 fév. 1838, p. 46.

とも曖昧な音楽と、もっとも厳密な彫刻を芸術の両極に配し、その中間に絵画を位置づける。絵画には、音楽と彫刻の双方の長所が認められる。絵画は音楽ほど曖昧ではないが、「音楽と同様に魂のもっとも深い感情を表現」<sup>1928</sup>し、「音楽よりは正確で彫刻と同じくらい感動させる」<sup>1929</sup>。また彫刻のように「絵画は彫刻と同様に対象の可視的な形象を際立たせる」が、さらにそこに生 (*la vie*) を加える。「絵画は美をあらゆる形象で表現し、人間の魂を豊かで多用な感情の中で表現するがゆえに」<sup>1930</sup>、彫刻と音楽よりも表現上、高い地位が認められる。

しかし、そのような絵画も、詩よりは下に置かれる。クーザンは、詩に音楽と絵画の双方の長所を見出している。理想美を表現するために言葉を理想化する詩は、音楽、絵画、彫刻の長所を併せもつとされる。詩は言葉に韻律の魅力と力強さを与える。それは「通常の声と音楽の中間的な何か (*quelque chose d'intermédiaire entre la voix ordinaire et la musique*)」、「物質的でありながら非物質的な何か (*quelque chose à la fois de matériel et d'immatériel*)」であり、「もっともはっきりした輪郭や形象のように、有限で明快で厳密 (*quelque chose [...] de fini, de clair et de précis, comme les contours et les formes les plus arrêtées*)」でありながら色のように生彩があり、音のように「感動的 (*pathétique*)」で無限である<sup>1931</sup>。選択され美化された (*transfiguré*) 言葉は、もっとも精気にあふれた普遍的象徴となる<sup>1932</sup>。この象徴の力によって、詩は「彫刻と絵画のように可感な世界のすべての像を反映」し、「絵画と音楽のように感情を反映」することができる<sup>1933</sup>。しかも、詩は音楽にはできないほど、多様に感情を反映し、詩が喚起する像 (*images*) は絵画が追いつかないほど急速な連続の中に映し出される<sup>1934</sup>。

他の芸術に可能なすべてのことが詩には可能であるばかりか、詩は、詩にしかできないことを表現する。それは思想 (*pensée*) である、とクーザンは言う。「思想は諸感覚、感情から完全に切り離され、色も形もなく、いかなる音も取り逃さない、いかなる視線にも姿を晒さない。思想はもっとも崇高な飛翔、もっとも洗練された抽象の中にある」<sup>1935</sup>。

かくして、詩においては像 (*images*)、感情、思想が別々に在りながらかつ混在し、「祖国 (*patrie*)」や「神 (*Dieu*)」などの言葉によってこの上なく明確で深遠かつ広大な世界を心に生み出す<sup>1936</sup>。クーザンは音楽と詩を競合させながら、最後にペルゴレージの《スターバト・マーテル》の〈怒りの日〉に言及し、「怒りの日、その日は (*Dies irae, dies illa*)」にお

<sup>1928</sup> « [C]omme la musique, elle exprime les sentiments les plus profonds de rame, et elle les exprime tous. » *Ibid.*, p. 216.

<sup>1929</sup> « Comme la sculpture, elle marque les formes visibles des objets, mais en y ajoutant la vie [...]. » *Ibid.*

<sup>1930</sup> « [P]arce qu'elle exprime davantage la beauté sous toutes ses formes, l'âme humaine dans toute la richesse et la variété de ses sentiments. » *Ibid.*

<sup>1931</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

<sup>1932</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>1933</sup> *Ibid.*

<sup>1934</sup> *Ibid.*

<sup>1935</sup> « [L]a pensée, entièrement séparée des sens et même du sentiment, la pensée qui n'a pas de formes, la pensée qui n'a pas de couleur, la pensée qui ne laisse échapper aucun son, qui ne se manifeste dans aucun regard, la pensée dans son vol le plus sublimé, dans son abstraction la plus raffinée. » *VBB*, p. 217. クーザンは「思想」という言葉をここで明確に定義していない。アリストテレスの『詩学』で示されたように、「思想」は現象としてたち現れる出来事それ自体とは異なり、それを用いることによって、出来事が喚起する哀れみや恐れ、それらを増幅したり小さくしたりするようなものとして解することができる。思想は、感情や感覚に先立つものである。Cf. 1456a-b. ARISTOTE, *Poétique*, HAEDY, J. (éd.), Paris, Les belles lettres, 1995, p. 57-58. 邦訳は右の文献を参照。アリストテレス、『詩学』、松本仁助・岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年、72-73頁。

<sup>1936</sup> *VBB*, p. 217.

いてもっとも感動させるのは、言葉なのか音楽なのか、と自問する。この言葉には、音楽なしでも既に恐るべき効果が備わっており、はっきりとした感情、深くかつ一定のイデーが含まれている。このように「人間の言葉は、詩によって理想化されると、音符の深みと輝きをもつ」<sup>1937</sup>。そのような詩は、あらゆる芸術のうちで完成の模範であり、すべての芸術を包摂する<sup>1938</sup>。

#### 4-4-3. マルモンテルによる諸芸術、とりわけ音楽の特性の規定

マルモンテルは、感覚に基づく体系的な芸術区分を提示していないものの、『基礎原理』の「造形芸術と音楽の関係」と題する章で、建築、彫刻、絵画を主に扱い、比喩を用いながら芸術間の類似を指摘する。彼はこの章で、「絵画、彫刻が視覚の造形術であると同様に、音楽は、耳の造形術である」<sup>1939</sup>と述べている。これは、クーザンではなくラムネーの表現からの明らかな借用であるが<sup>1940</sup>、ここからマルモンテルの諸芸術の分類が、視覚と聴覚という2つの感覚に基づいていることが分かる。

##### 4-4-3-1. 自由芸術

彼にとって、想像力と関わる芸術の諸領域は、これらの「自由芸術 (les arts libéraux)」であった。マルモンテルはクーザンと同様、古代の自由学芸 (artes liberales) という表現をそのまま諸芸術に適用し、実業、つまり古代ならびに中世の区別に基づく熟練の技術 (artes mechanicae) と対比させている。

自然・物理科学の領域の中で、また機械・産業・金融上の創造に関わる極めて多様な知的構想の中で、着想を探究し発信する場合には、文芸的である以上に、職業的所与に基づいて導かれた堅固な教育が要求される。そこでは想像力の取り分は自由芸術におけるよりも少ない<sup>1941</sup>。(下線強調は筆者による)

マルモンテルにとって、科学、産業、経済の領域において重要なのは職能であり、この点でこれらの領域と諸芸術は区別される。また、クーザンが有用性を目的とする職能 (métier) を「自由芸術」と対比させ、後者に無関心的な感情を生み出すという「高貴な」属性を認めたとように、マルモンテルも職能と芸術の区別、芸術の無関心的性格について語っている。

落伍者、つまり教えるために不可欠の教育も受けずに、突然芸術家になるような盲目的な富の犠牲者は、なるほど利益を得るに値し、またそれにふさわしい人間ではあるが、彼らの弟子たちにとっては不幸なことに、そうした人々がまずもって追究するもの、専門職に求めるものは、生活の糧なのだ。こうした知性をもった気高き乞食たちにとって、芸術は時に営利的な職業となるが、たいがいの場合、その実践

<sup>1937</sup> « La parole humaine, idéalisée par la poésie, a la profondeur et l'éclat de la note musicale [...]. » *Ibid.*, p. 219.

<sup>1938</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>1939</sup> « La musique est la plastique de l'ouïe [...]. » *EEM*, p. 292-293.

<sup>1940</sup> « Plastique de l'ouïe, si on peut le dire, la musique, elle aussi, revêt d'un corps l'idée immatérielle, mais d'un corps aérien, qui échappe à l'œil, et que saisit seul le sens le plus délié, le plus délicat. » Félicité LAMENNAIS, *Esquisse d'une philosophie*, t. 3, Paris, Pagnerre, 1840, p. 33.

<sup>1941</sup> « La recherche et l'émission de l'idée dans le domaine des sciences naturelles et physiques, dans les conceptions si diverses de l'intelligence humaine, touchant aux créations mécaniques, industrielles, financières, demandent une forte instruction dirigée sur des données particulières et plus professionnelle que littéraire; la part de l'imagination y est moindre que dans les arts libéraux. » *EEM*, p. 70.

ときたらひどいものである<sup>1942</sup>。

また別の箇所では、いかに巧みに技術を使う職能をもった人であっても、想像力をもち、道徳的物語から靈感を汲み取る芸術家には到底及ばないと述べている。

腕の良い実践家、つまり手に職の付いた人は、なるほど有益な存在であり、意見を求めるに値するが、芸術家とは言えない。自然の壮大さを目の当たりにして魂が印象づけられ、想像力が高揚し、諸感覚が感動する芸術家、あるいは歴史書、大家や古代の英雄たちが成し遂げた偉業の中に彼らの内に靈感を呼び覚ます感情、芸術の神聖な輝きを保ち、美に対する自らの愛と信仰を維持する動機を見出す芸術家は、筆者が考えるに、自らの着想を表現する物質的手段だけを探し求める才能のある実践家より、彼らの手腕がいかなるものであっても、はるかに勝っている<sup>1943</sup>。

マルモンテルは、この高貴な「自由芸術」の概念が直ちに獲得されたのではなく、既に引用したように「何世紀にも亘る試み、暗中模索、前進と停滞を経て、それぞれの芸術はその自律性と独立性、個別の働きを獲得した」<sup>1944</sup>と述べていた。さらに、とりわけ音楽は「その極めて古い起源にも拘らず、独立した、それ固有の実体を生きる一つの自由芸術となるのは、ようやくこの数世紀のこと」<sup>1945</sup>である、と彼は書いている。同時代の諸芸術を自由に独立した表現領域として捉えていたマルモンテルにとって、各芸術がそれ自体で固有の生命を生きる以上、芸術家は、芸術以外の現世的利益や技術の修得に対しては無関心的態度をとるべき存在であった。

#### 4-4-3-2. 音楽の特性

『基礎概念』では、クーザンが示したような体系的な芸術の区分は示されておらず、また自由度に基づく各芸術の序列化は行われていない。マルモンテルは「詩芸術について」と題する章で、芸術の序列化や階層化についてはむしろ否定的な態度をとっている。「ヒエラルキー、つまり、ある芸術の他の芸術に対するある種の優位性を確立することに、重要性はほとんどない」<sup>1946</sup>と述べている。但し「教訓的な作用」と「人間の知的感性に対する影響」<sup>1947</sup>においては、詩が諸芸術の中で第一の芸術と認めている<sup>1948</sup>。これは、古代において詩人が

---

<sup>1942</sup> « Les déclassés, victimes de l'aveugle fortune, qui s'improvisent artistes sans avoir l'instruction nécessaire pour enseigner, sont méritants et dignes d'intérêt, mais malheureusement pour leurs disciples, ce qu'ils recherchent avant tout, ce qu'ils demandent à la profession, ce sont des moyens d'existence. Pour ces nobles mendiants de l'intelligence, l'art devient un métier, lucratif, quelquefois, mais trop souvent mal pratiqué. » *Ibid.*, p. 168.

<sup>1943</sup> « Le praticien habile, l'homme du métier, est certes utile, bon à consulter, mais n'est pas un artiste ; l'artiste dont l'âme s'impressionne, dont l'imagination s'exalte, dont les sens sont émus à la vue des splendeurs de la nature, ou celui dont le cœur sensible trouve dans la lecture de l'histoire, dans les hauts faits des grands hommes ou des héros de l'antiquité, des émotions qui éveillent en lui l'inspiration, des motifs qui entretiennent le feu sacré de l'art, et soutiennent son amour et sa foi pour le beau, aura, croyons-nous, une immense supériorité sur le praticien de talent, quelle que soit son habileté; qui cherchera uniquement le moyen matériel d'exprimer sa pensée. » *Ibid.*, p. 255.

<sup>1944</sup> *EEM*, p. 249. Cf. III-4-3-3.

<sup>1945</sup> 傍点強調は筆者によるは原文イタリック。« [C]elle-ci [la musique], malgré ses origines très anciennes, est un art libre indépendant, vivant de sa propre substance, que depuis quelques siècles. » *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>1946</sup> « Il importe peu d'établir une hiérarchie une sorte de prééminence d'un art sur un autre. » *EEM*, p. 131.

<sup>1947</sup> « l'action moralisatrice » ; « l'influence sur la sensibilité intellectuelle de l'homme », *Ibid.*

<sup>1948</sup> *Ibid.*

神々を讃え、祖国への愛、法への敬意を歌い歴史を語り<sup>1949</sup>人生の教師として尊重されたことを念頭に置いた発言である。マルモンテルはクーザンと同様、詩に像 (images) を自由に喚起する能力、(クーザンによれば音楽と絵画のように) 心を感動させる力を認めている。

詩才とは、豊かな想像力をもち、もつとも楽しい絵画、もつとも豊かな像を意のままに喚起することができる、という点に本質がある。詩人はうっとりするような感受性に恵まれ、人類の苦悩へと高められ、想像によって創り出されたものではあるが、詩人の頭の中で生きている虚構的存在の不幸に感動しなければならない。詩人は歴史家であり哲学者であり、画家であり道学者であり、語り、描き、感動させ、魅了し、納得させる術を知らなくてはならず、こうしたことがきわめて神的な言語の中であらゆる魅力を実現し、理性、感覚、精神、心に語りかけ、耳を心地よく楽しませ、魂の内奥にしみこむのである<sup>1950</sup>。(傍点は原文イタリック、下線強調は筆者による)

では、音楽に関して、マルモンテルはその特性をいかなる点に見出しているのだろうか。クーザンが指摘した音楽の表現上の特性6点について、マルモンテルの見解を「音楽における美について」と題する章に基づいてみてみよう。

#### ① 魂への浸透力

音楽が卓越した魂への浸透力をもつという見解を、マルモンテルはたびたび強調している。

我々の感覚をうっとりさせ、知性を魅了し、我々の心に触れ、魂に浸透するこの不思議な芸術の絶えざる奇跡にも拘らず、理性、分析的な精神は、不完全にしかその作用の仕方を規定し、一定の、確実に明確な方法で美の諸法則を提示することができない<sup>1951</sup>。

[…]

音楽は、いかなる芸術にもまして我々の感覚を打ち、我々の内に多様で激しい感情を生み出すが、そこから哲学者や詩人たちは、音楽とは心に直接訴えかけるものだ、と述べてきた。作曲家の芸術は、精神、想像力のあらゆる表明と同様に、複雑な芸術である<sup>1952</sup>。(下線強調は筆者による)

---

<sup>1949</sup> *Ibid.*

<sup>1950</sup> « Le don poétique consiste à posséder une riche imagination, à pouvoir évoquer à volonté les plus riants tableaux, les plus riches images. Il faut être doué d'une exquise sensibilité, s'exalter aux douleurs de l'humanité, s'attendrir sur les malheurs d'êtres fictifs créés par l'imagination, mais qui vivent dans le cerveau du poète. Il faut être historien, philosophe, peintre, moraliste, savoir raconter, décrire, émouvoir, charmer, convaincre, et cela dans une langue toute divine, qui réalise toutes les séductions, qui parle à la raison, aux sens, à l'esprit, au cœur: qui flatte harmonieusement l'oreille pour s'insinuer dans les profondeurs de l'âme. » *Ibid.*, p. 137.

<sup>1951</sup> « Malgré les prodiges incessants de cet art magique qui ravit nos sens, charme notre intelligence, touche notre cœur et s'infiltré dans notre âme, notre raison et notre esprit d'analyse ne peuvent qu'imparfaitement définir son mode d'action, et poser d'une manière stable, fixe, positive les lois du beau. » *EEM*, p. 261.

<sup>1952</sup> « La musique, plus qu'aucun art, frappe nos sens pour produire en nous les émotions variées et intenses qui ont permis aux philosophes et aux poètes de dire qu'elle allait directement au cœur. L'art du compositeur, comme toute manifestation de l'esprit, de l'imagination, est un art complexe. » *Ibid.*, p. 262.

さらに、クーザンが「音と魂のあいだには物理的にも精神的にも驚くべき関連がある」<sup>1953</sup>と述べたように、マルモンテルは、感覚と魂の双方への強い影響力を指摘する。

音楽は感覚論的であると同時に<sup>スピリチュアリスト</sup>唯心論的な芸術である。響き、リズムによって音楽芸術は我々の器官に働きかける。だが、理想的な美を完成させるのに貢献する感情と表現は我々の想像力に語りかけ、魂に訴えかける<sup>1954</sup>。

[…]

音楽は直接には感覚に作用し、思索的には精神に作用する。しかし、その影響が神経系統に対して直接的に及ぶのだとすれば、つまり、その影響が表現された音楽的着想の性質に従って動揺を引き起こしたりなだめたりするのだとすれば、魂の情動に対する極めて生き生きとした作用を、音楽に認めないわけにはいかない<sup>1955</sup>。

このように、人間に対する音楽の作用を感覚と精神の両面に認めながらも、マルモンテルの力点は、精神の働きである想像力、魂への作用に置かれていることは明白である。

## ② 曖昧さ

クーザンは、すべてを表現し且つまた個別的には何も表現しないという音楽の特性を、音楽固有の長所であり短所であると捉えたが、マルモンテルは、音楽の曖昧さを欠点とは捉えない。

すべての芸術は、それぞれが固有の領域において、特別な法則に従いながら美の理想的典型を実現することを目的としている。例えば、音楽は魅了し感動させる恩寵に与っている。我々の器官に対するその迅速な作用は、精神に正確ではっきりとした諸イデーを伝えることではなく、様々な印象を与えることを目的としている<sup>1956</sup>。

(傍点強調は原文ではイタリック、下線強調は筆者による)

ここで彼は、明確なイデーを伝達する音楽の力を否定している。音楽が直接に内面にもたらすのは、形象化された内的理想像ではなく、漠とした印象にすぎない。このように、マルモンテルは音楽の表象能力が極めて限られているということを、ここで認めている。さらに、後述するように、音楽に複雑な感情の表現が不可能であることを認めた上で、この曖昧さを音楽に固有の魅力と見做して次のように述べている。「音楽の曖昧さ、不確定さ、それこそが音楽の魅力であり、特別な詩情なのである」<sup>1957</sup>。

<sup>1953</sup> VBB, p. 158. Cf. 本論文 III-4-4-2-2.

<sup>1954</sup> « C'est un art à la fois sensualiste et spiritualiste ; par la sonorité et le rythme [sic], il agit sur notre organisme ; mais le sentiment et l'expression qui concourent à parfaire le beau idéal, parlent à notre imagination et s'adressent à l'âme. » EEM, p. 262.

<sup>1955</sup> « La musique agit directement sur les sens, spéculativement sur l'esprit ; mais, si son influence est immédiate sur le système nerveux, si elle excite ou calme l'agitation suivant la nature des idées musicales exprimées, on ne peut lui dénier une action très vive sur les affections de l'âme. » Ibid., p. 274.

<sup>1956</sup> « Tous les arts ont pour but de réaliser, chacun dans sa sphère et suivant des lois spéciales, un modèle idéal du beau : la musique a le don de charmer et à émouvoir ; elle agit directement sur nos sens pour parler à l'âme ; elle nous touche et nous entraîne, mais son action vivace sur notre organisme n'a pas pour objectif de transmettre à l'esprit des idées précises et distinctes, mais bien de donner des sensations. » Ibid., p. 258-259.

<sup>1957</sup> « Le vague et l'indéfini de la musique, voilà son charme et sa poésie spéciale. » Ibid., p. 274-275.



### ③ 表象の間接性

クーザンは、音楽がある程度像やイデーを喚起できても、直接的に対象を表象する力を認めなかった。像が喚起されるのは、ただ音楽を聴いた各人の想像力によるのであった。この点についてマルモンテルは、序曲と性格的交響曲 (*symphonie caractéristique*) を例に挙げて、ほとんど同様のことを書いている。

序曲や性格的な交響曲は、支配的な着想、つまりある一定の感情を装うことができる。[...] だが、こうした次元の発想にさらに踏み込むこと、つまり、[それらが]言葉の力すら借りて人物やドラマの挿話を意味しているのだ、と主張する様は、我々には音楽の幻灯機として振る舞っているように見える。絵画と素描のこうした連なりは、高尚な使命を帯びた純粋な芸術を脱線させるように思われる<sup>1958</sup>。(傍点強調は原文イタリック、下線強調は筆者による)

マルモンテルはこの引用において、標題音楽の理念を批判している。彼にとって、標題付き交響曲が描き出しているように見える具体的事物は、実は「幻灯機」によって映し出される影にすぎず、「純粋な芸術」の本質的な現れではない。また、彼は別の所で、オーケストラが巧みにクレッシェンドの効果を用いることで、ある程度までなら日の出の効果を描出できると述べている。だが、その結果はあくまでも「はっきりと提示された標題によって既に予め知らされていた、訓練を積んだ耳に詩的幻想を与える」<sup>1959</sup>という条件付きのものである。ここでは、クーザンが「聴き手が事前に主題を知らされていなければ、聴き手は主題を予想できず、それが嵐か戦いなのか判別できない」<sup>1960</sup>と述べたのと同じことが語られている。

### ④ 音楽は個別的な感情を表現しない

クーザンは、音楽に複雑な感情表現の可能性を認めず、音楽が感情を表現できるとすればそれは「悲しみや喜びといったもっとも単純で基礎的な感情」<sup>1961</sup>に限定された。同様に、マルモンテルは、音楽そのものにほとんど感情表現の可能性を認めていない。次の引用でマルモンテルは、音楽自体は感情を表現するのではなく、我々が、音楽の性格に対応した感情を掻き立てられているだけだ、と主張している。

着想、形式のいずれの点からしても、音楽における美は絶対的な原理であり、その全く特殊な本質と無縁の感情に依存しない原理である。だが、甘美で優しい旋律、エネルギーに溢れ、力強くリズムづけられた歌によって音楽的着想の表情豊かな性格と類似した感情を我々の内に生じさせる力を否定することはできない。我々の考えを要約すれば、こういうことだ。音楽の潜在的な作用とは、直接的に我々の感情

<sup>1958</sup> « Une ouverture ou une symphonie caractéristique peuvent affecter une idée prédominante, un *sentiment déterminé* ; [...] mais entrer plus avant dans cet ordre d'idées, avoir la prétention de désigner les personnages et les épisodes d'un drame, même avec le secours des paroles, nous semble faire acte de lanterne magique musicale ; cette série de tableaux et d'esquisses nous paraît faire dévier l'art pur de sa haute mission. » *Ibid.*, p. 268.

<sup>1959</sup> « [Ce dessin musical...] donne une poétique illusion aux oreilles exercées, déjà prévenues par un programme clairement exposé. » *Ibid.*, p. 272.

<sup>1960</sup> *VBB*, p. 209. Cf. 本論文 III-4-4-2-1.

<sup>1961</sup> *VBB*, p. 213. Cf. 本論文 III-4-4-2-2.

に訴えかけながら魂に至るということである<sup>1962</sup>。

[…]

音楽は我々の内に、我々を揺さぶる感情に対応する感情を生じさせ、掻き立てる。だからといって、人間の感情の全範囲を表現するというというのは定義として幅がありすぎるし、思い上がりである<sup>1963</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック、下線強調は筆者による下線強調は筆者による)

マルモンテルにとって、音楽は感情を喚起するが、音楽における美そのものは感情に依拠していない。つまり、喚起される感情は音楽の表現対象ではない。こうした発言の背景には、ハンスリックからの影響も濃厚であるが、この点については第5章で検討する。

### ⑤ 音楽と言葉の作用との分離

クーザンが峻別した音楽の力と言葉の力は、各芸術の独立性を主張するマルモンテルによってもはっきりと示されている。

それ[音楽的靈感]は悲しく、甘美で、悩ましく、力強く、快活だが、たとえ厳密かつ正確な仕方と言葉の助けを借りたとしても、それは表現せず、描写することはない。[…] 一体、どうやって雷鳴のにぶい轟きと心の嵐を見分けるのだろうか。心の不安は、眠気の描写とも解釈されうるだろう。小川のささやきと葉擦れの音の違いは一体何だろうか<sup>1964</sup>。(傍点強調は筆者による、下線は原文イタリック)

ここでマルモンテルは、音楽が具体的な概念を表現し描写する能力を明確に否定している。彼は、言葉の力を借りれば、音楽は何らかの描写が可能であるように見えるが、それは音楽固有の力によるのではなく、実際には言葉に固有の力によって可能となるのだ、と主張している。したがって、彼にとって標題付きの交響曲が表現するかのように見えるものは、「錯覚」にすぎない。

[標題付き交響曲は]、錯覚を見せ、聴衆の心の中に多かれ少なかれ正確な錯覚を生じさせるべく特別に作曲された絵画的、描写的音楽であり、それは音楽画家的思考のなかで、音楽＝造形的な着想を表現する、響き・動き・リズムの効果を、厳密に標題と関連付けることに絶えず気を取られている<sup>1965</sup>。

<sup>1962</sup> « [L]e beau en musique est un principe absolu, indépendant par ridée, parla forme, des sentiments étrangers à son essence toute spéciale. Mais on ne peut refuser à la musique le pouvoir d'éveiller en nous, par ses mélodies suaves et tendres, par ses chants énergiques et fortement rythmé [sic], des sentiments analogues au caractère expressif de la pensée musicale. Résumons notre pensée : l'action virtuelle de la musique [sic] est d'arriver à rame en frappant directement nos sens. » EMM, p. 272.

<sup>1963</sup> « [La musique] éveille et suscite en nous des sensations qui répondent aux sentiments qui nous agitent : de là cette définition trop large et cette prétention d'exprimer toute la gamme des sentiments humains. » Ibid., p. 274-275.

<sup>1964</sup> « [E]lle est triste, douce, langoureuse, vigoureuse, enjouée, énergique, mais ii exprime pas, ne dépeint pas, ne spécifie pas ces différents états de l'âme, si elle n'y est aidée par la parole d'une manière exacte et précise. [...] Gomment distinguer les tempêtes de l'âme du sourd grondement de l'orage ; la quiétude de l'esprit pourra aussi bien être interprétée comme la peinture du sommeil ; quelle différence établir entre le susurement [sic] du ruisseau et le bruissement du feuillage. » Ibid., p. 266.

<sup>1965</sup> « [...M]jusique pittoresque, descriptive, spécialement composée pour faire illusion, évoquer des visions plus ou moins précises dans l'esprit des auditeurs, incessamment préoccupés de rapporter exactement au programme les effets de sonorité, de mouvements, de rythmes [sic] qui, dans la pensée du peintre musicien, expriment une idée

既に見たように、マルモンテルにとって、錯覚は芸術の手段ではあっても目的ではなかった<sup>1966</sup>。つまり、言葉の作用と音楽の作用を混同する標題音楽の理念は、芸術本来の目的からの逸脱を意味した。

#### ⑥ 魂を無限へと上昇させる力

マルモンテルは、「諸芸術に関する美」と題する章で「垣間見た理想と自らを分け隔てる一続きの段階を一跳びに跳び越える」<sup>1967</sup>天才について語っていた。形而上的な世界に由来する無限の理想へと上昇することは、創作者に望まれることであるが、マルモンテルは聴衆を無限へと上昇させるについては、はっきりと語っていない。しかし彼は、聴き手が聴取を通して理想を知覚しうると考えていたことは確かである。まず、マルモンテルにとって、音楽は無限の一部であり、その起源は神的な (divin) 宇宙であった。

音楽、言葉、我々の感覚、能力、身体的・精神的な素質は、神の発露であり、大いなる無限大の一片である。我々は、唯物論者たちがどう考えようとも、[音楽が]単なる物質の振動 [であるという考えには] 与さない。古代異教文明の人々はキリスト教徒たちよりもはるか前に、音楽芸術が神的な起源をもつと考えた。その起源は、その初源的な本質において神的であり、我々の感覚、魂に対する驚くべき作用の点からして、なおいっそう神的なのである<sup>1968</sup>。

次に、マルモンテルにとって音楽の望ましい聴取法は、「集中的かつ分析的な聴取 (l'audition attentive analytique)」であった<sup>1969</sup>。この聴取は、作曲家の思考の展開を辿る聴取であり、「知性を働かせて聴き、分析し、感じ、理解する」ことである<sup>1970</sup>。これは音楽の「美的な喜び (plaisir esthétique)」であり、その本質的な条件は「芸術作品をそれ自体として聴くことができる」ことであった<sup>1971</sup>。ところで、マルモンテルは知性 (intelligence) の働きを次のように説明している。「まさに知性によって我々は、絶対なるものと無限なるもの、善なるものを知覚する」<sup>1972</sup>。人間の生み出す美を「芸術の可感的形式の下で真を表明すること」<sup>1973</sup>と定義するマルモンテルにとって、知性は作品を通して究極の真へと至ることを可能にする人間の力であった。知的な聴取は鳴り響きを通して心が真へと上昇するための望ましい態度として提示されているのである。

さて、ここまでの考察から、一般的な美から特殊音楽的な美に至るまで、マルモンテルの

---

musico-plastique. » *Ibid.*, p. 268-269.

<sup>1966</sup> Cf. 本論文 III-4-3-3.

<sup>1967</sup> Cf. 本論文 III-4-2-6.

<sup>1968</sup> « La musique, la parole, nos sens, nos facultés, notre organisation physique et morale, sont une émanation divine, une parcelle du grand infini. Nous ne sommes pas, quoique en [sic] pense l'école matérialiste, de simples vibrations de la matière. Les païens, bien avant les chrétiens, ont donné une origine divine à l'art musical, divine dans son essence primitive, et divine encore par son action merveilleuse sur nos sens et sur notre âme. » *EEM*, p. 260.

<sup>1969</sup> Cf. 本論文 III-5-2-5.

<sup>1970</sup> « Écouter et analyser avec intelligence, sentir et comprendre [...]. » *EEM*, p. 149.

<sup>1971</sup> « [P]ouvoir écouter une œuvre d'art pour elle-même[...]. » *Ibid.* マルモンテルの「集中的聴取」については次章で詳しく検討する。

<sup>1972</sup> « C'est par l'intelligence que nous avons la perception de l'absolu, de l'infini, du bien. » *Ibid.*, p. 428.

<sup>1973</sup> « Le beau créé par l'homme, n'est autre chose que la manifestation du vrai sous les formes sensibles de l'art. » *Ibid.*

美についての見解がクーザンの美学思想に依拠していることが明らかとなった。しかし、マルモンテルが受容した音楽美学に関して、もう一つの影響を指摘する必要がある。それは、1877年にフランスにもたらされたハンスリックの音楽美学である。次章では、ハンスリックの思想が、どの程度までマルモンテルの美学観に影響を与えていたのかを検討する。

## 第5章 E. ハンスリック『音楽美論』の受容

本章では、『基礎原理』にハンスリックの『音楽美論』が与えた影響について検討する。マルモンテルは、『基礎概念』の序文でハンスリックの名を音楽著述家の一人として挙げたばかりでなく<sup>1974</sup>、「音楽における美について」と題する章で、器楽の、感情からの独立を主張する際に、ハンスリック<sup>1975</sup>の見解に触れている。

ハンスリックの有名な『音楽美論』は、彼がウィーン大学教授の地位に就くための教授資格論文として書かれたもので、クーザンの『真、善、美について』の初版の翌年、1854年に初版が刊行された。この書において彼は、音楽の表現内容が感情にあるとする伝統的な感情美学を批判した。彼によれば、音楽は言語を介さない、音による純粋な構築体であるがゆえに、特定の感情や概念を正確に描写したりすることはできない。だが音楽は、感情を表現しない代わりに、感情の「力動的なもの (Das Dynamische)」<sup>1976</sup>は表現することができる、故に「鳴り響きつつ動く形式が、ひとえに音楽の内容であり対象である」<sup>1977</sup>。彼のこうした音楽の定義は、音楽における形式主義美学の成立の契機とされ、美学史上、重要な位置を占めている。ハンスリックの著作は、1876年に仏訳が刊行された他、1884年にイタリア、1891年にイギリスでも翻訳され、広く人々に知られることとなった。

本章では、ハンスリックの著作がフランスで翻訳出版された経緯を、フランスの定期刊行紙や一次資料から明らかにし、次にマルモンテルの『基礎概念』とハンスリックの『音楽美論』のテキストを比較しながらマルモンテルに対するハンスリックの影響を明らかにする。

### 5-1. フランスにおけるハンスリック受容

フランスにおけるハンスリックの著作の受容は遅くとも1860年代に遡る。本節ではまず、1864年に定期刊行紙に掲載された彼の公共的演奏会に関する記事の概略を提示した上で、その延長線上に位置する『音楽美論』仏訳の出版過程を辿る。

#### 5-1-1. 初期の投稿記事 (1864)

1864年、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌にはハンスリックによる「ウィーンにおける初期の公共的演奏会」と題する短い記事が掲載された<sup>1978</sup>。この記事で、彼は具体的な音楽家の名前を挙げながら1770年代から1810年代に至る公共的演奏会 (concerts publics) の変遷を、社会構造の変化の中で捉える。この記事の趣旨は次のようなものであった。1770年代、ウィーンには演奏会用ホールがなく<sup>1979</sup>、交響曲は劇場で幕間に演奏されていた。定期演奏会の創始者はモーツァルトであり、1782年、ウィーンに定住した彼は、アウガルテンでマルティン Philipp Jacob MARTIN の企画する午前のコンサート・シリーズを始めた。

<sup>1974</sup> Cf. 本論文 III-1-6。

<sup>1975</sup> ハンスリックは1856年から1895年までウィーン大学で音楽美学教授の地位を占めていた。

<sup>1976</sup> VMS, p. 16.

<sup>1977</sup> « Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. » *Ibid.*, p. 32. フランス初版が依拠した第五版では簡潔な表現に変わっている。« Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen. » VMS5, p. 45.

<sup>1978</sup> Eduard HANSLICK, « Les premiers concerts publics à Vienne », *RGM*, 31<sup>e</sup> année, n° 27, le 3 juill. 1864, p. 213-214.

<sup>1979</sup> ウィーンに公共的演奏会専用のホールができたのは1870年のことである。Cf. 吉田寛、「聴衆とは何か——ハンスリックの音楽批評と公共的演奏会活動」、『美学』、美学会、東京：美術出版社、第50巻第1号、1999年、32頁。もっとも、ウィーンの楽友協会には1810年代から小ホールが設置されており、演奏会が行われていたことは考慮すべきである。

このときに、器楽は個人的なサークルから公共的領域に参入した。19世紀の最初の10年には、管弦楽・室内楽の公開演奏会はほとんど行われなくなった。上流階級のメセナは消え、音楽は中流階級の庇護下に置かれるようになった。演奏会は、キーゼヴェッター Raphael Georg KIESEWETTER (1873~1850) のようなディレクターの自宅で行われるようになった。ヴァイオリニストのシュパンツィヒ Ignaz SCHUPANZIG (1776~1830) は、ウィーンで最初に予約制による弦楽四重奏の公共演奏会シリーズを企画した。

以上が記事の要旨であるが、この演奏会史の断片は、おそらく1869年に出版されることとなる『ウィーンにおける演奏会活動の歴史』<sup>1980</sup>のために準備されたものである。吉田寛によれば、この著作では18世紀の家長的時代を前史として、1800~1830年が「ディレクター連合」(Association der Dilettanten)<sup>1981</sup>の時代として位置づけられ、続く1830年からウィーン3月革命が起こる1848年までが「ヴィルトゥオーゾ時代」(Virtuosenzeit)<sup>1982</sup>として区分される。この時代は、ヴィルトゥオーゾとイタリア・オペラの隆盛をみるが、純粋器楽の公共演奏会にとっては停滞期と見做される。そして1849年からこの著作の出版される前年の1868年までは「芸術家連合の時代」(Association der Künstler)と名付けられ、演奏会活動における芸術的成熟期と位置づけられる<sup>1983</sup>。

フランスで紹介されたウィーン演奏会活動史の断片は、それ自体では、パリの読者に外国の歴史的事実を枚挙しているようにしか受け取られなかったであろう。だが、この演奏会活動史は、実は全体として13年後にフランスで全訳されることとなる『音楽美論』の主張とも関連している。吉田の指摘するように、聴取と演奏会活動における器楽の純粋性を重視するハンスリックの立場は、1848年のウィーン3月革命とその挫折を契機として明確な形をとるようになった<sup>1984</sup>。1844年から革命までのハンスリックの初期批評は、ホフマンのロマン主義的感情美学、ヘーゲル学派のキリスト教＝ロマン的芸術観、精神性の弁証法的発展に基づく進歩史観に根ざしていた<sup>1985</sup>。ところが、労働者の暴動を端緒として起こったブルジョワ主導の一連の革命運動が皇帝フランツ・ヨーゼフ一世によって鎮圧され旧体制が復活すると、ハンスリックの思想は1848年の挫折を画期として「音楽の社会的な可能性を断念し、現実の社会を忘れて純粋に音楽に没入する場としての演奏会、またはそのような観照の対象としての音楽作品を理想と考え始めた」<sup>1986</sup>。しかしその一方で、音楽(器楽)の独立は必ずしもその社会性の否定を意味するのではなく、むしろ芸術の民主化と表裏一体を成していた。とはいえ、それは野放図な民主化ではなく、自律的と見做された器楽作品を、それに相応しい態度で聴取する聴衆の姿勢(ハンスリックによれば純粋観照 *reine Anschauung*)<sup>1987</sup>

<sup>1980</sup> *Id.*, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 vol., Wien, W. Braumüller, 1869-1870, XV-438, XII-534 p. この著書で論じられる演奏会活動の理念についての記述は、右の論文に依拠している。吉田寛、前掲書、28~29頁。

<sup>1981</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>1982</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>1983</sup> *Ibid.*

<sup>1984</sup> 以下、この段落におけるハンスリックの音楽美学思想の変遷については、下記の文献を参照。吉田寛「ハンスリックの『自律的』音楽美学再考——〈音楽的に美なるものについて〉の成立と改定の過程を中心に——」、『音楽学』、44/2、1999、103~117頁。

<sup>1985</sup> 前掲書、106~107頁。

<sup>1986</sup> 前掲書、111頁。

<sup>1987</sup> *VMS*, p. 70.

を前提とした上で獲得されるべき芸術の公共化<sup>1988</sup>であった。そのような演奏会活動の成熟を、ハンスリックは 1848 年以降のウィーンの音楽界に見出していた。

ハンスリックによる絶対音楽の理念は、このようにウィーンにおける美学的かつ社会的な二重の要請の産物であった。こうした背景を考えれば、1864 年にフランスで出版された記事は、ハンスリックの主張の片鱗を開示しているにすぎず、さして重要な意味をもつ論考ではなかったであろう。だが、ハンスリックとフランスの関係は 1867 年と 1878 年に開催された二度のパリ万博訪問を通してさらに深まり、これがフランスにおける『音楽美論』出版の道を開くこととなる。

### 5-1-2. フランスにおける『音楽美論』出版の経緯

1867 年、ハンスリックはパリ万博で初めて行われた音楽展で、カンタータと賛歌の二部門からなる作曲コンクールの審査団に設けられた 4 つの外国人席の 1 つを占めた<sup>1989</sup>。さらに、7 月 5 日から 9 日にかけて行われたオルフェオンの祭典では、6 日に開催されたフランス国内のオルフェオン・コンクールの審査員、8 日に行われた優秀団体による国際オルフェオン・コンクール、同月 14~16 日に行われた器楽オルフェオン・コンクールの 6 席からなる外国人審査員も務め、16 日に行われた、第 1 等級の資格で参加した吹奏楽団のコンクールの審査に当たっている<sup>1990</sup>。また、同日の大賞を決めるコンクールでも、21 名からなる国際審査団の一席を占めた<sup>1991</sup>。さらに、同月 21 日にはヨーロッパの軍楽コンクール審査員も務めている<sup>1992</sup>。続く 1878 年に開かれたパリ万博の折、ハンスリックは再びパリを訪れ、楽器部門の審査員を務めている<sup>1993</sup>。

『音楽美論』のフランス語版がブランデュ社 (Brandus et C<sup>ie</sup>) から出版されたのは 1878 年の万博の前年、1877 年のことであり、ハンスリックは翌年のパリ訪問に合わせて出版の手はずを整えていたと考えられる。1876 年 11 月 26 日、ブランデュ社の刊行する『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌に、ライブツィヒで『音楽美論』第 5 版が出版されたとの知らせが告知欄に掲載された。

ウィーンの傑出した批評家である Ed. ハンスリック氏の名著の増補改訂第五版が、このほどライブツィヒで出版された。この書籍 (140 頁からなる 12 折り版) は、『音楽的に美なるものについて』と題するものである<sup>1994</sup>。

つまり、出版者ブランデュは 1876 年 11 月の時点でこの本に関心を抱いていたことが分

<sup>1988</sup> ここでの「公共」とは聴衆が「自らの資産と趣味、教養によって主体的に」「私人として」参加することで形成されるような社会集団のあり方を指す。このように公共性には「原理的には開かれていながらその度ごとに閉じた共同体を形成する」という両義性がある。(吉田寛「聴衆とは何か——ハンスリックの音楽批評と公共的演奏会活動」、『美学』、50/1、1999 年、32 頁。)

<sup>1989</sup> 井上さつき、前掲書、67 頁。 Voir aussi : Oscar COMETTANT, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 47.

<sup>1990</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>1991</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>1992</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>1993</sup> Gustave CHOUQUET, *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. – Classe 13. Rapport sur les instruments de musique et les éditions musicales*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 1.

<sup>1994</sup> « La cinquième édition, corrigée et augmentée, d'un excellent ouvrage de M. Ed. Hanslick, l'éminent critique viennois, vient de paraître à Leipzig. Le livre (un in-12 de 140 pages) a pour titre : Vom Musikalisch-Schönen (Du beau en musique). » Anonyme, « Nouvelles diverses », *RGM*, 43<sup>e</sup> année, n° 48, le 26 nov. 1876, p. 383.

かる。ところが、出版の交渉が既に 1876 年の末に別の出版者との間で開始されていたことを示す手紙がある。上の告知から一週間もたたないうちに、敏腕の出版者マッカール Jean-Félix MACKAR (1837~1903) は、ハンスリックに『音楽美論』出版の話をもちかけていた。12 月 4 日、マッカールに対する返信でハンスリックはフランス語で次のように書いている。

1876 年 12 月 2 日に頂いたお手紙の返信としまして、取り急ぎ貴下の申し入れを受け入れ、300 フランで、拙著のフランス語版『音楽美論』が出版されるすべての国における独占的所有権を貴下にお譲り致します。但し、以下のことが条件です。翻訳者の権利が、私か私の友人フレデリック・サルヴァディによって承認されること、そして翻訳者が決まり次第、私に 300 フランを送りいただくこと、全額を受領した後、私が直ちに 300 フランの領収書を貴方にお送りし、最終的に拙著のフランス語版の所有権が貴方に移ること。

この度の出版で貴方が良い仕事をして下さりますよう、心よりお祈り申し上げます<sup>1995</sup>。

ところが、ハンスリックの懇切な対応にも拘らず、最初にフランス語版を刊行したのはマッカールではなく、ブランデュだった。翌 1877 年 1 月 7 日、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』には次のような告知が掲載された。

本紙『ガゼット・ミュージカル』は、Ed. ハンスリック氏の注目すべき著作『音楽美論』のフランス語翻訳を独占的に出版する権利を獲得した。出版は間もなく本誌にて開始される予定<sup>1996</sup>。

この告知通り、同年 3 月 11 日から 7 月 13 日まで 15 回に亘り『音楽美論』のフランス語版全文が連載されることとなった。マッカールの出版交渉が頓挫した理由を裏付ける史料は現段階では確認されていないが、ハンスリックの文面からすると、おそらくマッカールは、ハンスリックかその友人サルヴァディ Friedrich SZARVADY (1822~1882)<sup>1997</sup> が納得する翻訳者を見つけることができず、12 月から 1 月初旬にかけて、ハンスリックはブランデュにフ

---

<sup>1995</sup> « Monsieur !

En répondre à votre lettre du 2 décembre 1876 je m'empresse de vous annoncer, que j'accepte vos offres et que vous cède au prix de 300 francs (trois cents francs) la propriété exhaustive pour tous les pays de l'édition française de mon ouvrage "Vom Musikalisch-Schönen", à condition que le choix du traducteur sera agréé par moi où par mon ami M. Frédéric Szarvady, et que vous m'enverrez les 300 frs. aussitôt que le choix du traducteur sera réglé. La quittance des 300 frs, que je vous enverrai immédiatement après la recette de cette somme, vous transféra d'une façon définitive les droits [*sic*] de propriété de l'édition française de mon livre.

Dans l'espoir que vous ferez une bonne affaire avec cette publication, je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments le plus distingués. » La lettre de HANSLICK à MACKAR, datée du 4 dec. 1876, Paris, BnF, département de la musique, cote : W-4 (21).

<sup>1996</sup> « *La Gazette musicale* a acquis le droit exclusif de publier, en traduction française, le remarquable ouvrage de M. Ed Hanslick, *Du Beau dans la musique*. Nous commencerons cette publication très-prochainement. » Anonyme, article sans titre, *RGM*, 44<sup>e</sup> année, n° 1, le 6 janv. 1877, p. 6.

<sup>1997</sup> サルヴァディはハンガリー出身の外交官で、ハンスリックより 10 歳程年下でプラハ出身のピアニスト、ヴィルヘルミーネ・クラウス Wilhelmine CLAUSS (1834~1907) と結婚した。1857 年以降、サルヴァディ夫人はパリに定住していた。



ランス語版の権利を委ねたのではないか<sup>1998</sup>。ブランデュは翻訳を批評家シャルル・バヌリエ Charles BANNELIER (1840~1899) に託した<sup>1999</sup>。このバヌリエは、1867年から1880年にかけて、ブランデュ社が発行する『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の主要な寄稿者であった。彼はドイツ語に造詣が深く、1874年、ラムルーがバッハの《マタイ受難曲》を上演する際、テキストの仏訳を担当した実績があった。そればかりか、バヌリエはパリ音楽院で和声、対位法・フーガのクラスに学び、それぞれ次席を得るなど音楽的素養も兼ね備えた人物で、ベルリオズの《幻想交響曲》の連弾版編曲(1878)<sup>2000</sup>も手がけるだけの力量があった。J.-M. フォケの指摘するように、サルヴァディがバヌリエとハンスリックの仲介役となったという事実<sup>2001</sup>は確かであろう。『音楽美論』のフランス語版が書籍として刊行された際、扉にはピアニストとして名高いサルヴァディ夫人ことヴィルヘルミーネ・クラウス Wilhelmine CLAUSS (1834~1907) への献辞として「友好の思い出と、かの偉大な芸術家へのオマージュ」(Souvenir amical et hommage à la grande artiste) の文言が添えられた。マルモンテルによれば、クラウスにとって「バッハ、スカルラッティ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェンは神であり続け、現代の作曲家ではメンデルスゾーン、シューマン、ショパン、ヘラーは進歩を鼓舞する真正な人物」であった。ドイツのレパートリーの普及者であった彼女は、1858年2月20日、パリではまだ「例外的」であったバッハの《半音階的幻想曲とフーガ》を演奏し<sup>2002</sup>、また1879年にはブラームスの《ピアノ協奏曲第1番》作品15のパリ初演を行っている<sup>2003</sup>。ハンスリックが自身の美学と演奏会活動の理念に適合する作曲家の作品を擁護する同郷のピアニストに自著のフランス語版を献呈したのは尤もなことであった。

1876年3月11日、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の第10号に序文が掲載されると、7月までに15回に亘って『音楽美論』の翻訳が連載された。連載の日付、内容は以下の通りである<sup>2004</sup>。

---

<sup>1998</sup> マッカールは翌年のパリ万博の音楽出版部門でブロンズ・メダルを得たほか、フランスにおけるチャイコフスキー作品の所有権を獲得し『音楽美論』出版の挫折は埋め合わされることとなった。

<sup>1999</sup> バヌリエはその後、1897年にドイツ第8版(1891)に基づくフランス第2版(1893)の翻訳も手がけた。

<sup>2000</sup> Hector BERLIOZ, *Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties* op. 14, réduction pour le piano à 4 mains par Ch. Bannelier, Paris, Brandus, 1878, 107 p.

<sup>2001</sup> J.-M. FAUQUET, « BANNELIER, Louis-Charles-Antoine », *DMF*, p. 97.

<sup>2002</sup> Katharine ELLIS, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 53.

<sup>2003</sup> Cf. 本論文表 II-5-55.

<sup>2004</sup> 各章の見出しはフランス語版に基づく。

表 III-5-1. 『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌 (1877) に  
 連載された『音楽美論』の各回の見出し

月/日	号	頁	見出し
1/7	1	6	[連載告知]
3/11	10	73-75	「第 5 版 序文」(« Préface de la cinquième édition »)
3/18	11	81-83	「第 1 章 感情の美学」(« L'esthétique du sentiment »)
3/25	12	89-91	同上
4/1	13	97-99	「第 2 章 感情の表現は音楽の内に存するのではない」(« L'expression des sentiments n'est pas renfermée dans la musique »)
4/15	14	113-115	同上
4/29	17	129-137	同上
5/13	19	146-147	「第 3 章 音楽における美」(« Le beau dans la musique »)
5/20	20	153-155	同上
6/3	22	169-171	「第 4 章 音楽の主観的印象の分析」(« Analyse de l'impression subjective de la musique »)
6/10	23	177-179	同上
6/17	24	185-187	同上
6/24	25	193-196	「第 5 章 音楽享受の仕方において、病理学と対置して見た場合の美学」 (« L'esthétique, par opposition à la pathologie, dans la manière de sentir la musique »)
7/1	26	201-204	同上
7/8	27	209-212	「第 6 章 自然との関係において見た美学」(« La musique dans ses rapports avec la nature »)
7/13	28	217-219	「第 7 章 音楽における形式と内容の概念」(« Les notions de forme et de contenu dans la musique »)
11/11	43	357	[書籍版刊行の告知]

### 5-2. マルモンテルの『基礎原理』とハンスリックの『音楽美論』

『基礎概念』の執筆中、マルモンテルが『音楽美論』のフランス初版を手元に置き参照していたことは、彼がフランス語版の原文を直接引用していることから明白である。マルモンテルは、音楽が「それ固有の生命を生きることができるのであって [...]、感情と思想を表現するための手段ではない」<sup>2005</sup>と述べたあとで、『音楽美論』(バヌリエ訳)の序文から次のフレーズを引用している。「美は常に、感情の直接的な自明性の上に立脚している」<sup>2006</sup>。

<sup>2005</sup> « [...]la musique peut [...] vivre de sa vie, et n'est pas un moyen servant à l'expression des sentiments et des pensées. » EEM, p. 273.

<sup>2006</sup> « [...]Le beau reposera toujours sur l'évidence immédiate du sentiment [...]. » Ibid. ドイツ語原文は右の通り。  
 « [...]Der letzte Werth des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. » (「美の究極的な価値は、常に諸感情の直接的自明性に立脚している」)。VMS5, p. VI. 渡辺護はこの部分を次のように訳して

これは、ハンスリックが、自分は感情そのものを否定しているのではなく、感情から音楽の原理を抽出することが誤りだと主張しているのだ、と力説する序文で発せられた言葉である。

『基礎概念』においてハンスリックの影響が色濃いのは、ハンスリックの著書のタイトルをそのまま借りた第28章「音楽における美について (Du beau dans la musique)」および、音楽とその他の芸術の特徴を比較した第29章「音楽とその他の芸術に共通する表現」である。両者のテキストを突き合わせてみると、マルモンテルの扱う論点とそれについての判断が、如何にハンスリックに負っているかがよく分かる。ここでは幾つかの主要な論点に絞って両者を比較する。

---

いる「美の究極の価値の在るところには感情も直接にまた明瞭に存在する」。Cf. エドゥアルト・ハンスリック、『音楽美論』、渡辺護訳、東京：岩波書店、1980年、13頁。

### 5-2-1. 音楽は自然の中に手本をもたない

マルモンテルは、建築と音楽は別として、絵画、彫刻、詩は「自然と理想化された崇高な感情を手本とする」<sup>2007</sup>と述べている。一方で、音楽芸術は「決して自然の模倣とその調和からきているのではない」、そして「音の生成の作因、リズムと和声の規則は我々の知るところであるとしても、音楽芸術の源は非物質的で神秘的である」<sup>2008</sup>と書いている。その理由は次のように説明される。

自然の力によって生み出されるざわめき、例えば森で吹く風の唸り声、海のうめき声、波が刻むリズム、嵐の音、等々は詩的な気質をもつ想像力豊かな作曲家に靈感を与えこそすれ、自然がたてる大声は、模範とはみなされ得ないし、いかなる音楽的な原則をも含んでいない。鳥の歌についても同じことがいえる。鳥たちの軽やかなヴォカリーズ、彼らの即興の驚くべきカプリースは、たしかに自然の旋律ではあるが、原初的な音楽、人間の歌の出発点には何の役にも立たなかった<sup>2009</sup>。

この見解は、『音楽美論』第6章「音楽芸術の自然に対する関係 (Die Beziehungen des Tonkunst zur Natur)」に依拠している。ハンスリックはここで、人間外部の自然から発せられる音を、楽音とは無縁の単なる噪音と見做し、人間の音楽に向かう要素ではないとして、次のように述べている。

小川のさざめき、海の波の岩をたたく音、雪崩のとどろき、旋風の狂う音は人間の音楽の誘因となり、手本とはならなかったであろうか？おおよそささやく音、ヒューヒューという音、とどろく音は我々の音楽となんら関係がないのであるか？我々はこれにたいしまったく然りと答えざるをえない。[...]

自然の音生活におけるもっとも純粋な現象たる鳥の歌でさえも人間の音楽にはなんらの関係がない。鳥の歌は我々の音階にあわないのである<sup>2010</sup>。

---

<sup>2007</sup> « La peinture, la statuaire et la poésie ont pour modèles la nature et les grands sentiments idéalisés. » *EEM*, p. 258.

<sup>2008</sup> « L'art musical [...] ne dérive nullement de l'imitation de la nature et de ses harmonies. Les sources de l'art musical sont immatérielles, mystérieuses, quoique les causes de la production du son et les lois du rythme [*sic*] et de l'harmonie nous soient connues. » *Ibid.*

<sup>2009</sup> « Les bruits produits par les éléments, les gémissements du vent dans la forêt, les plaintes de la mer le rythme [*sic*] cadencé des vagues, les éclats de la tempête, etc. etc., peuvent certainement impressionner et inspirer un compositeur d'imagination à la fibre poétique, mais les grandes voix de la nature ne sauraient être prises pour modèles et ne contiennent aucun principe musical. On peut en dire autant du chant des oiseaux : leurs légères vocalises, les merveilleux caprices de leurs improvisations, sont bien des mélodies naturelles, mais n'ont pu servir de point de départ à la musique primitive, au chant humain. » *EEM.*, p. 260.

<sup>2010</sup> « Sollte das Rieseln des Baches, das Klatschen der Meereswellen, der Donner der Lawinen, das Stürmen der Windsbraut nicht Anlaß und Vorbild der menschlichen Musik gewesen sein? Hatten all' die lispelnden, pfeifenden, schmetternden Laute mit unserem Musikwesen nichts zu schaffen? Wir müssen in der That mit Nein antworten. Alle diese Aeußerungen der Natur sind lediglich Schall und Klang, d.h. in ungleichen Zeittheilen aufeinander folgende Luftschwingungen. [...]

Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Scala nicht angepaßt werden kann. » *VMS*, p. 117-118. 日本語訳は渡辺護の訳書から引用。エドゥアルト・ハンスリック、『音楽美論』、渡辺護訳、東京：岩波書店、1960年、164-165頁。フランス語版の該当箇所：*BM*, p. 107.

ハンスリックがこのように考えるのは、絵画、彫刻、詩においては模範となる自然美が創作の素材 (Stoff) として予め存在しているのに対し、音楽には模倣する対象がないとみるからである<sup>2011</sup>。これは「音楽には自然美がない」<sup>2012</sup>ということの意味する。そうであれば、作曲家はモデル (手本としての自然美) を「変形することができないのであり、あらゆる部分を創り出す」<sup>2013</sup>ことになる。マルモンテルが「音楽芸術の源は非物質的で神秘的である」と述べるときに念頭に置いているのは、ハンスリックが指摘しているこの「着想の創出」であり、所与の自然とは異なる、着想の出所としての神的な理想世界である。

一方でマルモンテルは、「音楽表現は動きの類比によって情熱、そして自然現象さえも、ある程度までは描き出す点において卓越している」<sup>2014</sup>とも述べている。自然美をモデルとしない音楽が、模倣によらず自然現象を「描き出す (peindre)」という表現は、先の見解と一見矛盾する。しかし、彼によれば、音楽が鳴り響きとして表現しうるのは、ある自然現象における出来事の継起に認められる動的な性質であって、自然現象そのものではない。そのことは日の出を例に挙げる次の発言から読み取ることができる。

まさに模倣の感情によって、そしてきわめて様々な要素を用いながら、響きは光にとって代わり、おおよそではあるが、日が少しずつ明けて行き、そして輝き、地平線を照らす太陽の段階的な感情を聴衆に与える。巧みに導かれたこのクレッシェンドの効果が、次第にもっともかすかなピアノッシモから、もっとも驚くべきフォルティッシモへと上っていくと、この微細な音楽的デザインは、漸次的にオーケストラのすべての響きによって少しずつ大きくなり、反響し、強くなり、大合唱の力強さと一つになってイメージを形成し、はっきりと提示された標題によって既に予め知らされていた、訓練を積んだ耳に詩的幻想を与える<sup>2015</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

ここで、マルモンテルは「巧みに導かれたクレッシェンドの効果」「微かなピアノッシモ」から「驚くべきフォルティッシモ」が太陽の上昇、光の変化に類似した印象をもたらすものの、それらの動的性質は日の出という現象を明確かつ直接的に表現するのではないということをはっきりと述べている。「日の出」という概念は、言葉による音楽の動的な特徴が標題

<sup>2011</sup> VMS5, p. 120-121.

<sup>2012</sup> « Es gibt kein Naturschönes für die Musik. » *Ibid.*, p. 121. 傍点強調は筆者による強調は原文では大型文字による強調。

<sup>2013</sup> « Der Componist kann gar nichts umbilden, er muß Alles neu erschaffen. » *Ibid.*, p. 122.

<sup>2014</sup> « [L'expression musicale] excelle à peindre par *analogie de mouvement*, les passion, et même jusqu'à un certain point les phénomènes de de la nature[...] » *EMM*, p. 271. 下線部は原文ではイタリック。この箇所は、明らかにハンスリックの以下の文を参照している。「降りくるふわふわとした雪、鳥の羽ばたき、上りくる太陽を音楽として画くのは、類似した種類の聴覚を生み出し、これらの現象との力動的な類似を認識することによってのみである。」« On ne peindra en musique des flocons de neige qui tombent, des oiseaux qui voltigent, le soleil qui se lève, qu'en faisant naître des sensations acoustiques d'un ordre analogue, ayant une affinité dynamique avec ces phénomènes. *BM*, p. 40.

<sup>2015</sup> « [C]'est bien par un sentiment d'imitation, et en se servant d'éléments très différents, que la sonorité se substitue à la lumière, pour donner approximativement aux auditeurs la sensation progressive du jour qui se lève peu à peu, puis du soleil qui resplendit et illumine l'horizon. Ces effets de *crescendo* habilement conduits, s'élevant graduellement du pianissimo le plus faible au fortissimo le plus formidable, ce *dessin musical minuscule*, qui va grandissant peu à peu, se répercutant, renforcé successivement par tous les timbres de l'orchestre, s'unissant à la puissance d'un chœur nombreux, fait image, donne une poétique illusion aux oreilles exercées, déjà prévenues par un programme clairement exposé. » *EEM*, p. 271-272

の助けを借りるという条件の下でしか聴き手に提示することができない。この考え方は、ハンスリックが強調する「概念的な内容は言葉において考えられうるものでなければならぬ」<sup>2016</sup>という前提、すなわち音楽は言葉の助けなしにはいかなる概念的内容をも表すことができないという考えに根ざしている。

### 5-2-2. 音楽と感情の表現

「音楽は感情を表現しない」という命題の正しさを証明することは、『音楽美論』の主要な論点である。この著作の第2章『感情の表現』は音楽の内容ではないで、彼は感情が音楽の内容であり、表現されるべきイデーであるとする美学的立場を批判する。批判されたこの感情美学においては、音楽を構成する楽音や旋律、和声は感情を表現するための素材、つまり手段にすぎず、音楽の表現対象は、それらの手段を用いて聴き手の中に生み出される愛や怒りの感情である<sup>2017</sup>。しかしハンスリックによれば、ある一定の感情（Ein bestimmtes Gefühl）は聴き手の心が音楽に対して自由に与えるものであり、音楽に固有の属性ではない<sup>2018</sup>。その理由は次のように説明される。一定の感情（例えば「愛情」）は、感情を生じさせる表象（例えば「愛する人」）がなければ「一定の感情」ではありえない。ところで、この「一定の感情」は、具体的内容を伴う一つ概念である。概念的な内容は、言葉において考えられ得るものでなければならぬのであるから、言葉を用いない器楽は、「概念において（in Begriffen）」一定の感情を表現することはできない<sup>2019</sup>。「概念が音楽の形成力の範囲外にある」<sup>2020</sup>以上、音楽は感情から概念的要素を取り除いたもの、強弱や緊張、弛緩といった動き、即ち「感情の力動的なものだけ」（Nur das Dynamische）<sup>2021</sup>を表現することになる。これが、「音楽とは鳴り響きつつ動く形式である」<sup>2022</sup>というハンスリックの有名な定義の根拠となる。したがって、聴き手の心に生じる一定の感情は、音楽ではなく聴き手自身が生み出したものと見做される。

マルモンテルは『基礎概念』の第29章「音楽と他の諸芸術に共通する表現」において、感情と概念が表裏一体であるというハンスリックの論点に関連して次のように述べている。

音楽は、朗唱されたり歌われたりする言葉がなくても、そのエネルギッシュな抑揚、決然たるリズムによって、我々の内に十分優しい、情熱的な、英雄的な感情を生じさせるのであり、音楽はその嘆くような旋律、模倣的な和声によって、我々の悲しみの反響を生み出すだろう。しかし、完全に特定の特殊な性質をもたない音楽は、言葉だけが指示し得る事柄を厳密な正確さで表現することはできないであろうし、音楽は正確に語ることも、描写することもできない。音楽の表現は曖昧で、不定である<sup>2023</sup>。（下線強調は筆者による）

<sup>2016</sup> « [...] Jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können. » 傍点強調は原文では大型文字による強調。VMS5, p. 137.

<sup>2017</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>2018</sup> « [D]as Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein. » *Ibid.*, p. 17. 「愛や怒りはしかし、我々自身の心がその〔音楽〕の中に運び入れているだけなのである。」

<sup>2019</sup> « Ein bestimmtes Gefühl (noch mehr eine Leidenschaft und ein Affect) existirt als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. » 「一定の感情（さらには情熱、情緒）はただ概念をもってのみ説明されうるような現実的で歴史的な内容なしには決して存在しない。」

<sup>2020</sup> « [Die Begriffen] außer dem Gestaltungsbereich der Musik liegen. », VMS5, p. 19.

<sup>2021</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>2022</sup> « Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen. », VMS5, p. 45.

<sup>2023</sup> « La musique, sans le secours de la parole déclamée ou chantée peut bien éveiller en nous des sentiments tendres,

ここで、マルモンテルが「言葉だけが指示し得る事柄」という表現でハンスリックの「概念」や「一定の感情」というキーワードを言い換えているのは明らかである。音楽がそのような特定の感情を表現すると主張するとしたら、マルモンテルにとってそれは越権行為であった。既にみたように、彼は「人間の感情のあらゆる段階を表現するというのは定義として幅がありすぎるし、思い上がりである」と述べていた<sup>2024</sup>。この文言は「音楽の内容としてはおおかた一致して人間の諸感情の全段階が挙げられたものである」<sup>2025</sup>というハンスリックの文言に基づいている。

しかしこうしたマルモンテルの発言は、ハンスリックがその中で思考したドイツ・ロマン主義美学の思想的コンテクストの見直しという文脈に置かれるのではなく、むしろ音楽表現の不定性に価値を置く、クーザンの美学の延長線上に位置づけられている。実際、マルモンテルは一定の感情が音楽の内容ではありえないことを認めながらも、ハンスリックのように形式が音楽の本質であるとまでは言い切らない。

マルモンテルはアラベスクや万華鏡の比喩をもち出して、音楽がこれらの形象や玩具のように、単なる聴覚的な快や楽しみをもたらすものではないことを強調していた<sup>2026</sup>。この比喩は、おそらくハンスリックの『音楽美論』第3章「音楽美」からの借用である。この章でハンスリックは、音楽がいかにか情緒的な内容なくして美的な形式として成立するのかを説明するために、アラベスクと万華鏡の様態を音楽と比較し、前者を絶えず自らをつむぎ出す自己形成 (Selbstbildung) する動体として捉え、後者を次々に移り変わる色彩と形態の興味を提供するものとして提示する。そしてアラベスクの自己形成を「芸術的精神の活発な流出 (thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes)」とみた場合、それは音楽的印象に類似したものとなり、万華鏡が次々に生み出す単なる模様の変化の様態が「芸術的創造精神の直接的な発現 (unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes)」にまで高まったのが音楽である、という<sup>2027</sup>。

音楽とアラベスク・万華鏡の共通点と相違に関するハンスリックの説明を念頭に置いて、マルモンテルは、音楽が「音の万華鏡や聴覚を楽しませるための工夫に富んだアラベスクの継起」でしかなければ「敏感で、理想主義的で、詩的な魂の言語であることをやめてしまう」<sup>2028</sup>と述べていた。ハンスリックは芸術的創造精神の発露としての自己充足的な形式に音楽の本質を見出したが、マルモンテルは「鳴り響く形式 (formes sonores)」を、「音楽を構成する諸要素 (les éléments constitutifs de la musique)」の一つとしてしかみておらず、むしろ知性を通して神的世界の普遍的な美を把握するというクーザン流の形而上的なアイデア観に力点を置いている。ここに、マルモンテルに対するハンスリックの影響の限界を見て取ることができる。

---

passionnées, héroïques, nous inciter au courage par ses accents énergiques, par ses rythmes [sic] décidés, elle fera écho à notre douleur par ses chants plaintifs, par ses harmonies imitatives, mais n'ayant pas de caractère parfaitement déterminé, spécial, elle sera impuissante à exprimer d'une manière rigoureusement exacte ce que la parole seule peut indiquer, elle ne peut ni raconter ni peindre avec précision ; son expression est vague, indéterminée. » *EEM*, p. 277-278.

<sup>2024</sup> Cf. 本論文 4-4-3-1. *Ibid.*, p. 275.

<sup>2025</sup> « Als Inhalt der Musik hat man ziemlich einverständlich die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühle genannt [...] » *VMS5*, p. 16-17.

<sup>2026</sup> *EEM*, p. 261. Cf. 本論文 4-1-1.

<sup>2027</sup> *VMS5*, p. 45-46.

<sup>2028</sup> *EEM*, p. 261.

### 5-2-3. 器楽の自律性・純粋性<sup>2029</sup>

音楽が特定の感情を概念的に規定しえないというハンスリックの主張から、音楽が表現対象としてもつものは何か、という問いが生じる。彼はこれに対して、音楽の表現対象は音楽以外の条件に依存しない、独立した「音楽的イデー (musicalische Ideen)」であると答える<sup>2030</sup>。

「完全に現象化された音楽的イデーは既に独立した美であって、それ自体が目的であり、ここで始めて感情や思想の表現手段や素材となるべきものではない」<sup>2031</sup>。独立した特殊音楽的なイデーの規定に基づいて、ハンスリックは、それを表現する器楽の純粋性を強調する。

「器楽ができないことについては、音楽ができるとは断じていえない。なぜなら器楽のみが、純粋で絶対的な音楽だからである」<sup>2032</sup>。

一方マルモンテルは、『基礎概念』第28章「音楽における美について」で、音楽の自律性を次のように説明している。

音楽はそれ自体で、特有の実質、固有の着想、効果で生きており、それらは音楽に特別に備わっているものだ。[...] 音楽が固有の生命を生きることができるということを証明する確かな事実、それは一流の大家たちによって書かれた、心地よい響きの要素だけを際立たせるかなりの数の器楽作品である。音楽的なフレーズと着想は、高貴で優雅で非常に特徴的で、それらの美しさ、表情、完璧さを芸術とは無縁の感情に負っているということはない<sup>2033</sup>。(傍点強調は筆者による)

このように器楽の自律性を強調した上で、彼は音楽美を「イデー、形式の点で絶対的であり、その極めて特殊な本質とは、芸術とは無縁の感情から独立した原則」<sup>2034</sup>であると規定する。マルモンテルはここで、ハンスリックと同様の論理で音楽美を器楽の自己充足性、純

<sup>2029</sup> フランスにおける器楽の自律性概念に関して、ハンスリックとマルモンテルの間に音楽著述家シャルル・ボーキエが存在することを指摘しておく。M. E. ボンズが指摘しているように、彼が『音楽における哲学』(Charles BEAUQUIER, *Philosophie dans la musique*, Paris, Germer Baillière, 1865) で示した器楽観には、感情美学、感覚論を批判し、形式的ダイナミズムに音楽の本質を見出している点でハンスリックの影響が目立っている (Cf. Mark Evan Bonds, *Absolute music: the history of an idea*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 229.)。ボーキエによれば、音楽が人間の感情に作用するのは作品の内容と見做されてきた感情ではなく音の運動であり、器楽の本質は旋律的な線の運動にある。彼は次のように述べている。「[...] 諸音が感情に作用するのは、ごく一般的かつ抽象的な仕方によってであり、感情が運動——つまり音の純粋に機械的な側面——である限りにおいてである ([...] les sons agissent sur les sentiments, c'est de la façon la plus générale, la plus abstraite, en tant que le sentiment est du mouvement, c'est-à-dire par le côté purement mécanique du son.)」 「一曲の交響曲は、聴覚の領域にあっては数々の線が運動する巨大な装飾的絵画に他ならない [...]」。

(Une symphonie n'est donc autre chose, dans la sphère de l'oreille, qu'un vaste tableau décoratif dont les lignes sont en mouvement [...].) Cf. Charles BEAUQUIER, *op.cit.*, 191 et 197.

<sup>2030</sup> VMS5, p. 45.

<sup>2031</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、76 頁。ドイツ語の原文は次の通り。「Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken » *Ibid.*

<sup>2032</sup> 前掲書、48 頁。「Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es ; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.» VMS5, p. 27.

<sup>2033</sup> « La musique vit d'elle-même, de sa propre substance, de ses idées, des effets qui lui sont particuliers. C'est un art à la fois sensualiste [...] Un fait positif établissant que la musique peut vivre de sa vie propre, c'est le nombre considérable de compositions instrumentales écrites par des maîtres de premier ordre, et ne relevant que de l'élément euphonique; les phrases et pensées musicales peuvent être nobles, élégantes, très caractéristiques, sans devoir leur beauté, leur expression, leur perfection à des sentiments étrangers à l'art. » *EEM*, p. 262-263.

<sup>2034</sup> « [...] le beau en musique est un principe absolu, indépendant par l'idée, par la forme, des sentiments étrangers à son essence toute spéciale. » *Ibid.*, p. 272.



粹性という観点から基礎づけ、音楽的なイデーの絶対性を認めている。

このような自律的器楽の作曲家の代表としてマルモンテルが引き合いに出すのは、J. S. バッハ、C. P. E. バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンであり、マルモンテルによれば、彼らは「自身の芸術とは無縁の着想を音楽に翻訳することを念頭に置かずして、自らの室内楽、大規模管弦楽を書いた」<sup>2035</sup>。マルモンテルは、とりわけ J. S. バッハの創作について次のように書いている。

私が感情の表現を除いて、音楽に固有のある特別な美を認めないという結論を導くとなると、それは私の考えに反することになるだろう。この理想的な美は、何世紀もの間存在している。あるとてつもない名前がそのことを要約している。J. S. バッハ。この巨大にして完全無欠の人物は、自身の想像力や驚くべき産出力を掻き立てるのに適した題材を音楽的に戯れに扱<sup>(1)</sup>以外の目的では、決して表現の中に感情を求めなかった。[...] この比類なき天才は、この上なく甘美な旋律、この上なく大胆な和声、上品さ、魅力、優雅さ、着想、形式、内奥を何から何まで創造し発見したのであり、純朴なものから崇高なものに至るまで彼はすべてを実践に移したのである。これは、他の諸感情が混じらない純粋な音楽を書くことだけに専念したということなのである<sup>2036</sup>。(傍点は原文ではイタリック、下線強調は筆者による)

原註：<sup>(1)</sup>《別れ、出発、友の嘆き》と題された、陽気な時代に書かれた楽しくおどけた幻想曲。

原文に付された注釈から、「産出力を掻き立てるのに適した題材を音楽的に戯れに扱」つた例としてマルモンテルが念頭においているのが、クラヴサンのための組曲《カプリッチョ「最愛の兄の旅立ちにあたって」》(BWV 992)であったことが分かる。マルモンテルは、標題の付いた6曲からなる《カプリッチョ》に示される戒めや悲しみ、御者の歌やラッパといった要素が、創造の源泉としては音楽外的な、不純な要素であると考えている。こうした見解は、「作曲家は一定の内容の表現について考えない」<sup>2037</sup>というハンスリックの立場に立脚している。

### 5-2-5. 音楽の聴取

マルモンテルは『基礎概念』第18章「聴衆の役割について」で、望ましい聴取態度について論じている。マルモンテルはこの章でもハンスリックの一文を註釈なしにいくらかの変

<sup>2035</sup> « J.-S. Bach, Em. Bach, Haendel, Haydn, Mozart et Beethoven lui-même ont écrit leur musique de chambre, la plupart de leurs grandes œuvres instrumentales, sans penser à traduire en musique une pensée étrangère à leur art. » *Ibid.*, p. 272.

<sup>2036</sup> « [I] serait contraire à ma pensée de conclure que je n'admets pas un beau spécial, particulier à la musique, en dehors de l'expression des sentiments. Ce beau idéal existe depuis des siècles ; un nom immense le résume : J.-S. Bach. Cet homme colossal, absolu, n'a jamais cherché dans l'expression des sentiments, excepté pour en plaisanter musicalement (1) des sujets propres à inciter son imagination, sa merveilleuse fécondité. [...] C]e génie sans pareil a tout inventé, tout trouvé, les pensées mélodiques les plus exquis, les harmonies les plus audacieuses, la grâce, le charme, l'élégance, l'idée, la forme, le fond, il a tout mis en œuvre ; depuis le naïf jusqu'au sublime, et cela sans jamais se préoccuper que d'écrire de la musique sans alliage d'autres sentiments. [Note 1] Adieux, départ, lamentation des amis, petite fantaisie amusante et drolatique écrite dans un jour de gaieté. » *Ibid.*, p. 263-264.

<sup>2037</sup> « An die Darstellung eines bestimmten Inhaltes denkt der Tonsetzer nicht. » *VMS5*, p. 56. 第6版(1881)以降では「Tonsetzer」(作曲家)が「instrumentale Tonsetzer」(器楽作曲家)に変更される。

更を加えながら引用しており<sup>2038</sup>、彼がハンスリックの影響下でこの章を設けたことは明白である。

ハンスリックは『音楽美論』の第5章で、音楽聴取のあり方を「美的 (ästhetisch)」聴取と「病的 (pathologisch)」聴取の2通りに分類した。ハンスリックによれば、感情は純粹観照に付随するものであるが、それが音楽美に対する喜びであることを意識している限りにおいてのみ芸術に妥当する感情となる<sup>2039</sup>。この意識をしっかりと携えて聴取に臨む場合、聴者は起こりくる感情を甘受し、それに耽溺することなく、「各作品の特殊なもの、芸術的に個別的なもの (das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle)」<sup>2040</sup>に至るまで、その美を享受することができる<sup>2041</sup>。この享受のプロセスは、聴者が聴くことを通して「作者の意志」に従う精神的追跡作業として捉えられ、ハンスリックはこれを「ファンタジーの追考 (Nachdenken der Phantasie)」<sup>2042</sup>と呼ぶ。この事象を作品の側から見れば「作品の固有の芸術的形成 (Die eigenthümliche künstlerische Gestaltung einer Composition)」<sup>2043</sup>が聴き手の注意力を支配するということであり、「芸術的モメントは精神から発して精神に向かう」<sup>2044</sup>という状態である。聴者の精神的満足は、このような作品との関係が成立することで初めて得られる。

これに対し、病的享受は意識的な聴取ではなく、「音楽の原初的なものにたいする快感 (die Lust am Elementarischen der Musik)」<sup>2045</sup>から生み出される興奮状態を指す。この興奮は、作品の特殊性や個性の理解には結びつかない漠とした作曲の一般的性格によってのみ規定された感覚的な興奮状態とされる<sup>2046</sup>。

マルモンテルの聴取についての説明は、ほぼハンスリックの図式に即して行われているが、用語の選択は異なる。彼は「美的」—「病的」という言葉の代わりに「集中的かつ分析的 (attentive analytique)」—「受動的 (passive)」という用語で対立を示す。マルモンテルは章の冒頭で、聴くことの意義を、作品と聴者の間に起こる迅速な精神的な交流に見出す。

初めて聴く音楽作品の美しさについて正しい感情をもつためには、聴き手の側に何らかの精神的な活動、イデーと印象の交換をさせてくれるような特別な耳の教育が要求される。こうした種のを聴くと言うことは、大きな知的喜びであり真なる

<sup>2038</sup> EEM, p. 149. 原文から引用されたのは次の一文である。« Dès que la musique n'est pas le but, mais un moyen pour nous amener à un état moral déterminé, elle devient accessoire et cesse d'agir en art pur, libre, indépendant. » (「音楽が目的ではなく我々をある規定の道徳的状态へと導く手段となるや、それは付随的なものとなり純粹で自由で独立した芸術として振る舞うことを止める」) バヌリエ訳のフランス語原文は右の通り « Dès que la musique n'est plus qu'un moyen de nous amener à un certain état moral, elle prend rang parmi les accessoires, les décors, et cesse d'agir comme art pur. » (「音楽がもはや我々をある気分へと導く手段でしかなくなるや、音楽は付随的で装飾的な位置を占め、純粹な芸術として振る舞うことを止める。’) BM, p. 100.

<sup>2039</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、137頁。Cf. VMS, p. 95.

<sup>2040</sup> 同前、138頁。Cf. *Ibid.*, p. 96.

<sup>2041</sup> 『『芸術的享受』という語が的確に表現するように、美に相応するのは享受であって甘受ではない」 « Dem Schönen entspricht ein Geniesen, kein Erleiden, wie ja das Wort "Kunstgenuß" sinnig ausdrückt. » *Ibid.*, p. 105. 渡辺訳では文脈を考慮して « Erleiden »を「感情耽溺」と訳している。Cf. エドゥアルト・ハンスリック、前掲書 149頁。

<sup>2042</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、150頁。Cf. VMS5, p. 106.

<sup>2043</sup> 同前、138頁。Cf. VMS5, p. 96.

<sup>2044</sup> 同前、137頁。Cf. *Ibid.*, p. 95. « [...] künstlerischen Moment, das ja aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet. »

<sup>2045</sup> Cf. *Ibid.*, p. 97.

<sup>2046</sup> *Ibid.*, p. 96.

芸術の楽しみである<sup>2047</sup>。

この引用における「イデーと印象の交換」は、作品と聴者の間に生じる「交代する知的な流通関係、このような不断の『与えること』と『受けること』が意識されず電光のごとく行われる」<sup>2048</sup>関係としてハンスリックが説明した箇所の言い換えである。続く文章でマルモンテルは、愛好家の聴取態度に批判的な見解を示す。彼はそこで、「正しい」聴者は作品の一般的性格から受ける漠然とした印象に身を委ねるのではなく、作曲家のイデー（細部）を作品の中に辿りつつも全体を把握することの必要性を訴えている。

しかるにディレッタントやそう見做されている人々のうちで、作曲家の思考を判別し、一次的なイデーをその発展と変容の中に辿り、要するに全体と細部において作品を正確に理解できる状態にある者がいかに少ないことか。

作曲家の感覚を分析し、巨匠の創作物を想像力によって辿りながら集中的に聴くということは、持続的な意志に加えて時に何らかの知的努力を要するが、このように理解された聴取が常にこうした聴取態度を取ることでできる人々にもたらす生き生きとした満足と美的享受は、この精神的集中の課業により引き起こされた軽い労苦をたちどころに忘れさせてくれる<sup>2049</sup>。

「一次的なイデーをその発展と変容の中に辿る」過程、「作曲家の感覚を分析し、巨匠の創作物を想像力によって辿りながら集中的に聴く」行為は、ハンスリックの「精神的追跡（*dies geistige Nachfolgen*）」、「ファンタジーの追考」に対応し、「全体と細部において作品を正確に理解できる」ことを聴取の条件とする点は、ハンスリックの美的享受における「各作品の特殊なもの、芸術的に個性的なもの」の理解に呼応している。こうした聴取態度から得られる満足を、ハンスリックが「聴者の精神的満足感（*die geistige Befriedigung*）」<sup>2050</sup>と呼んだように、マルモンテルも集中的聴取から得られるものが、知的努力の後にもたらされる「生き生きとした満足」として説明している。

さらに、「集中的聴取—受動的聴取」の対照に「理解する—感覚によって知覚する」という対立項を対応させている点もハンスリックに由来する。次の引用でマルモンテルは、理解と感覚することの相違を端的に述べている。

高度な様式による音楽作品の集中的分析的聴取は、繊細な鑑定人として作曲家の思考の展開を追うことのできる知的な音楽愛好家に、正しい聴き方の褒賞である高貴

---

<sup>2047</sup> « Avoir le sentiment juste des beautés d'une œuvre musicale que l'on entend pour la première fois, demande de la part de l'auditeur une certaine activité d'esprit, une éducation spéciale de l'oreille qui permette un échange rapide d'idées et d'impression. » *EEM*, p. 147.

<sup>2048</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、150頁。Cf. *VMS5*, p. 106. « Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber - und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzvoll vor sich geht. »

<sup>2049</sup> « Mais combien peu de dilettantes, ou réputés tels, sont en état de s'identifier avec la pensée du compositeur, de suivre l'idée première dans ses développements et ses transformations, en un mot, d'avoir la compréhension, en un mot, d'avoir la compréhension exacte de l'œuvre dans son ensemble et ses détails.

Écouter attentivement en analysant ses sensations, en suivant par l'imagination la création du maître, demande une volonté persistante parfois un certain effort intellectuel, mais la satisfaction vivace et la jouissance esthétique qu'une audition ainsi comprise, donne toujours à ce qui savent y recourir, leur fait vite oublier la fatigue légère causée par ce travail de concentration. » *Ibid.*, *EEM*, p. 147.

<sup>2050</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、150頁。*VMS5*, p. 105.

で強い喜びを得させる。音楽愛好家全般にとって、聴取は知覚された感覚の物質的な喜びをもたらす。だが知的な芸術家にとって、聴くことは理解するというこである<sup>2051</sup>。(下線強調は筆者による)

ここでマルモンテルが「愛好家全般」について述べていることを、ハンスリックは、美的観照なしに「音楽を聴く人、ないし実際には感ずる人の数は非常に多い」<sup>2052</sup>、そうした人からは「各作品の特殊なもの、芸術に個性的なものは彼の理解から洩れてしまう」<sup>2053</sup>という表現で述べている。マルモンテルは、「愛好家たち」が聴取から得る物質的な喜びを、香りや陶酔といった心地よい感覚的刺激、物質的な悦楽と比較する。

聴く喜び、音楽の物理的作用に受動的に身を委ねるということは、感覚を知覚し、印象を感受するということである。だが芸術的な側面、論理的な感情、分析的精神は、受動的な聴き手から洩れてしまう。彼は、花の香りのごとき響きの波に浸っているのであって、創造の源泉や芸術家の靈感へと遡及することに、苦勞や、いっそうよい場合に得るであろう喜びというものを感じない。彼は精神、評価の感情に何の呼びかけもなさないのだ。彼にとって、それは全く物質的な悦楽であって、そこに精神と知性の居場所はない。こうした無意識的で、作品の美しさに気づき得ぬ聴き手にとって、高貴な靈感、創意に富む組み合わせ、壮大で情熱的な構想の示す見事な秩序、産出される効果は、多少なりとも激しい感覚へと還元されてしまう。つまりこの受動的聴取は、ある者には漠たる甘美な夢想、一種の魅惑的な物憂さを得させ、またある者には音響の甘美な陶酔、至純の悦楽、情動の粗野で病的な感覚よりも純粹で馥郁たる印象を得させるが、そうした印象は、傑作の分別ある意識的な称賛が芸術家にもたらすような強く深い満足から遠く隔たっていることは確かである。ただ感覚に訴えるだけの高揚は、精神と魂のかの高貴な満足とは比較するべくもない<sup>2054</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>2051</sup> « L'audition attentive analytique, d'une œuvre musicale de haut style procure au mélomane intelligent qui peut suivre en appréciateur délicat toutes les évolutions de la pensée du compositeur, des jouissances nobles et fortes, juste récompense de sa manière d'écouter. Pour la généralité des amateurs de musique, l'audition donne le plaisir matériel de sensations perçues, mais, pour l'artiste intelligent, entendre c'est comprendre. » *EEM*, p. 149.

<sup>2052</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、138頁。Cf. *VMS5*, p. 96. « Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. »

<sup>2053</sup> 同前。« [...]Das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle seiner Auffassung entschwindet. » Cf. *Ibid.*

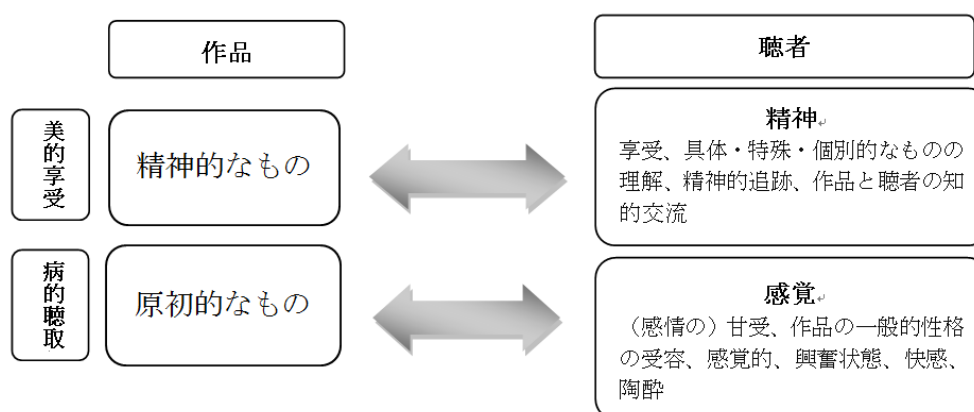
<sup>2054</sup> « S'abandonner passivement au plaisir d'écouter, à l'action physique de la musique, c'est percevoir une sensation, recevoir une impression ; mais le côté artistique, le sentiment raisonné, l'esprit d'analyse échappent à l'auditeur passif; il s'imprègne des ondes sonores comme du parfum des fleurs, sans prendre la peine ou mieux le plaisir de remonter à la source créatrice, à l'inspiration de l'artiste ; il ne fait aucun appel à l'esprit, au sentiment d'appréciation; pour lui c'est une jouissance toute matérielle, à laquelle l'esprit et l'intelligence n'ont aucune part. Pour ces auditeurs inconscients, incapables de se rendre compte des beautés d'une œuvre, la noblesse des inspirations, l'ingéniosité des combinaisons, la belle ordonnance d'une conception grandiose ou passionnée, l'effet produit, se réduisent à une sensation plus ou moins vive : cette audition passive procurera aux uns une vague et délicieuse rêverie, une sorte d'allanguissement [*sic*] magnétique, aux autres la douce ivresse des sonorités, un plaisir éthérisé, impressions plus pures et plus suaves que les sensations grossières ou malsaines des passions, mais qui certes sont bien éloignées de la satisfaction vive et profonde que donne à l'artiste l'admiration raisonnée et consciente d'un chef-d'œuvre. L'enthousiasme tout sensuel d'un dilettante ne peut être comparé à cette noble satisfaction de l'esprit et de l'âme. »

花の香り<sup>2055</sup>や心地よい感覚的刺激に喩えられた受動的聴取は、『音楽美論』において「絶え間ない夢想 (stetes Dämmern)」<sup>2056</sup>、「上等の葉巻 (eine feine Cigarre)」、「刺戟的な味をもつ珍味佳肴や温かい入浴 (ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad)」<sup>2057</sup>、「アカシアの甘美な香り (Der süße Athem eines Akazienbaumes)」、ひいてはスープを「啜る (Verzehren)」<sup>2058</sup>ことと比較される。ハンスリックの規定する病的な聴取とは、このように感覚的快感が支配し、精神的で静観的な判断に及ばない聴取である。受動的聴取を「花の香り」、「夢想」、「陶醉」などに喩えるマルモンテルの場合もまた、感覚対精神という図式の中で受動的聴取を集中的分析的聴取に対するものとして位置づけていることが分かる。

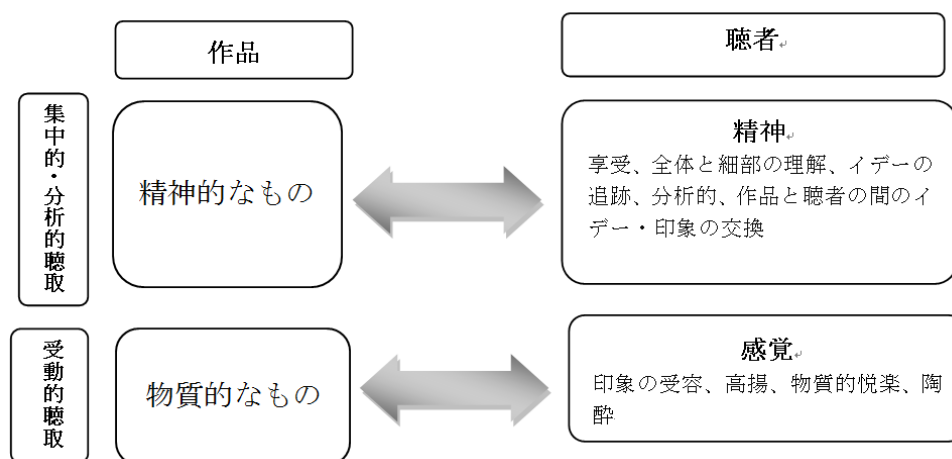
下の図 III-5-1 は、ハンスリック、マルモンテルによるこれら二種の聴取を図示したものである。右列に示す聴者の「精神」「感覚」の各欄には、二種の聴取態度に関わるキーワードをまとめた。

図 III-5-1. ハンスリックとマルモンテルによる聴取の構造

a. ハンスリック：美的享受と病的聴取



b. マルモンテル：集中的分析的聴取と受動的聴取



<sup>2055</sup> マルモンテルにおける「花の香り」の比喩は『音楽美論』第5章で引用されるシェイクスピアの『十二夜』の一節に由来していると考えられる。そこでは音楽が菫の香りに喩えられている。Cf. VMS5, p. 97.

<sup>2056</sup> エドゥアルト・ハンスリック、前掲書、140頁。Ibid., p. 96.

<sup>2057</sup> 同前。Ibid., p. 97.

<sup>2058</sup> 同前、141頁。Ibid., p. 98.

### 5-3. 『音楽美論』受容の背景

本章第1節でみたように、ハンスリックの『音楽美論』執筆の背景には、従来の感情美学やヘーゲル哲学から脱却し、形式主義的音楽美学の正当性を打ち立てる意図があった。そして彼の美学思想は、1848年以降のウィーンにおける公共的演奏会活動理念実現への意志を動機の一つとしていた。

1870年まで演奏会専用のホール (salle de concert)<sup>2059</sup>がなかったというウィーンで、器楽が美的に享受される場としての公共的演奏家活動の成熟に時間がかかったのだとしても、パリでは事情が異なる。なぜマルモンテルは、交響的演奏会が早くから行われていたパリで、理想の聴衆について論じる必要があったのだろうか。本章の最後に、マルモンテルによるハンスリック受容の意義について、音楽をとりまくパリの社会的・文化的状況から考察する。

コンセール・スピリチュエル<sup>2060</sup>に代表されるように、パリには、18世紀に遡る公開演奏会の長い歴史がある。19世紀に入ると、パリ音楽院を中心に予約制の公開演奏会が行われていた。既に1801年、学生、受賞者、教員で構成されるオーケストラがフランス演奏協会 (Société des Concerts français) として演奏会を開始していた<sup>2061</sup>。この団体は一年で解散したが、その後も学生オーケストラの演奏会は続けられた。こうした背景から1811年にはパリ音楽院ホールが建設され、1828年にパリ音楽院演奏協会 (Société des Concerts du Conservatoire) が設立された。同年3月9日にベートーヴェンの《交響曲》第3番〈英雄〉で幕を開けて以来、音楽院ホールは以後、20世紀に至るまで首都の格式高い保守の牙城として存続した。

とはいえ19世紀初期の時点では、パリ音楽院ホールのような演奏会専用ホールはまだ例外的であった。当時、見世物を行う会場の数は1806年の政令によって管理されていたからである<sup>2062</sup>。そこで重要な役割を担ったのがピアノ製造者たちである。彼らはそれぞれの社屋に「サロン」と呼ばれるショールームを構え、そこで公開演奏会を行った<sup>2063</sup>。プレイエル、エラル、パープといったピアノ製造者のサロンは、カルクブレンナー、エルツ、ショパン、リスト、スタマティ、タールベルク、アルカン、クララ・ヴィークら国内外の著名なヴィルトゥオーゾたちを聞くことのできる場所として決定的な役割を担った。しかし、ピアノ製造者による本格的な演奏会専用ホール (salle) の建設は、アンリ・エルツの貢献を待たねばならなかった。ピアノ製造者でもあったエルツは1838年、進取の気性に富む芸術家や銀行家が住むショセ＝ダンタン界隈のヴィクトワール通りに700名余り<sup>2064</sup>を収容するサル・エルツを建設した。次いでプレイエルは1834年にロシュフーコー通りに獲得した新たな土地を利用して、1839年に演奏会専用のサル・プレイエルをオープンした。エラルが同様の演奏会専用ホールを整備するのはその19年後、1860年のことである。

<sup>2059</sup> J.-M. フォケはフランスにおける演奏会専用ホールを次のように定義している。「器楽、演出のない声楽の公開演奏のために特別に建設、整備された建物」。J.-M. FAUQUET et Laure SCHNAPPER, « Salle de concert », *DMF*, p. 1 113.

<sup>2060</sup> コンセール・スピリチュエルは、1725年、ルイ15世の宮廷楽団のオーボエ奏者フィリドール Anne Danican Philidor (1681~1728) によって設立された。その目的は、カトリックの祭日に娯楽的なオペラに代わって宗教的作品を演奏することにあった。

<sup>2061</sup> Henri de CURZON, *L'histoire et de la gloire de l'ancienne salle du Conservatoire de Paris (1811-1911)*, Paris, Éditions Maurice Senart et C<sup>ie</sup>, 1917, p. 18.

<sup>2062</sup> Laure SCHNAPPER, *Henri Herz, magnat du piano : La vie musicale en France au XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1870)*, Paris, Éditions EHESS, 2011, p. 211.

<sup>2063</sup> *Ibid.*

<sup>2064</sup> Anonyme, « Nouvelles », *La France musicale*, 12 août 1838, p. 263. 実際の席数は平土間に308席、周囲を取り囲むように配置された360席で合計668席だった。Cf. J.-M. FAUQUET et Laure SCHNAPPER, *op. cit.*, p. 1 114

もちろん、劇場でピアノの演奏会が行われることがなかったわけではない<sup>2065</sup>。音楽専用ホールにおける公共的演奏会はウィーンに比べて半世紀以上長く継続されており、音楽の集中的な聴取の環境の整備は進んでいたといえる。その点、マルモンテルはハンスリックのように娯楽の場としての劇場でピアノを演奏する<sup>2066</sup>ことを危険視する必要はなかったし、演奏会場における聴衆の集中的な音楽聴取の態度も醸成されていたように思われる。

しかしその一方で、世紀後半のパリの音楽生活には、新しい状況が生まれていた。ここで今一度、1858年に芸術アカデミー秘書のアレヴィが作成した報告書と1859年のアカデミー懸賞論文の報告を作成した査読者バルテルミー＝サン＝ティレールが書いた1861年の報告を思い出してみる必要がある。芸術アカデミーは芸術と産業の連携について、芸術の通俗化が芸術本来の「高貴な」美質と対立することはないのか、と問いかけ、「高貴な芸術」を保存しつつ「あらゆる階級に興味と芸術への愛を普及」する必要性を主張した<sup>2067</sup>。またバルテルミー＝サン＝ティレールは「我々の風紀、体制、公の福利は社会のあらゆる階級にあの芸術享受の普及をもたらした」と述べ、芸術がブルジョワの占有物ではなくなり労働者階級にも開かれるようになったこと、その結果「諸作品の完成度はその数に見合わなくなっており、まさに芸術が拡散しながら凋落していく」現状を認めていた<sup>2068</sup>。

こうした状況下で第二帝政期、この芸術の凋落と頹廢は音楽の論壇でもたびたび繰り返されるようになっていた。フェティスは1857年、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌に次のようなタイトルの連載を5回に亘り掲載した。「若い作曲家の状況を改善し、音楽の頹廢に打開策を講じるために何ができるか」<sup>2069</sup>。若く才能ある作曲家がローマ賞を得てローマに学ぶことの無用性を主張した第1回の連載で、彼は音楽もまた芸術の全般的頹廢(décadence)の一翼を担っていることを指摘する。

もっとも長けた先見の明をもつ目さえ驚かすような悲しき真実がある。それを打ち明けるのがいかほど辛くとも、その証拠から逃れることはできない。音楽よ、お前は私に何を言うのか？あらゆる芸術は頹廢の時代にある！頹廢は一時的なものでしかないだろう、少なくともそう期待しよう。だがそれは誰の目にも明らかなのだ。想像力ある文学は何処にある？劇作品は？1857年のおぞましい展覧会、常軌を逸した喧騒の後、絵画は何処にあるというのか？その展覧会では、形式、真実、思想と感情の高揚をどれをも否定している状況のなかで、良い絵画は2、3幅も認められない。イデー、創造力に取って代わるあらゆるジャンルの定型を濫用するような状況の中で、音楽における美の理想は何処に？大芸術家はかわるがわる姿を消し、その経歴に終止符を打った。彼らの作品に対する敬意は日毎に弱まっている。彼らのためたき能力を発展させた真面目で長く忍耐強い研究は、若者たちによって軽視され、彼らはより優れた素質に恵まれていると思いで、修得することを望まず、

<sup>2065</sup> 例えば1838年にパリを訪れたテオドール・デーラ Théodor DOEHLER (1817~1856) は、同年4月13日にパリ音楽院ホールで行われたパリ音楽院演奏協会のコンサートに出演した4日後、当時イタリア・オペラの劇場として利用されていたヴァンタドゥール座の演奏会の主役を務めタルベルクと共演した。Cf. Henri BLANCHARD, « M. Doehler », *RGM*, 5<sup>e</sup> année, n° 16, le 22 avr. 1838, p. 168.

<sup>2066</sup> 吉田寛「聴衆とは何か—ハンスリックの音楽批評と公共的演奏会活動」、『美学』、50/1、1999年、32頁。

<sup>2067</sup> Cf. 本論文 III-2-2-3。

<sup>2068</sup> Cf. 本論文 2-2-2 参照。

<sup>2069</sup> François-Joseph FÉTIS, « Que peut-on faire pour améliorer la condition des jeunes compositeurs et pour porter remède à la décadence de la musique ? », *RGM*, 25<sup>e</sup> année, n° 4, le 24 janv. 1858, p. 25-27 ; n° 6, le 7 fév. 1858, p. 41-43 ; n° 8, le 21 fév. 1858, p. 57-59 ; n° 11, le 14 mars 1858, p. 81-83 ; n° 13, le 28 mars, p. 101-103. この連載は、フェティスがベルギーの芸術アカデミーの講座で行った公演の内容である。

安易な芸術ばかりを指向する<sup>2070</sup>。

芸術の「退廃」が公然と語られるようになった19世紀中葉にあって、フランス国民の音楽教育に責任を負う音楽院のピアノ教授たちは、状況の「改善」に無関心であることはできなかった。パリ音楽院女子クラスの教授フェリックス＝ル・クーペは『ピアノ教育』の冒頭で次のように述べている。

数年来、ピアノの教育は相当に発展した。かつて音楽の学習は輝かしい教育の特権と考えられていた。今日、状況はもはやそうではない。社会的階級を問わず、経済的豊かさの状況にほぼ関係なく、若者はピアノ演奏の術を知らなくてはならない。

少し前まではまだ限られていた教師の人数は、生徒の数に応じて増加する定めであったし、日ごとにいっそう増加する傾向にある。たいへんに広く開かれた職業は、仕事に名誉ある生活の糧を求める多くの人々の野心を掻き立てることとなった。ここから新しい衝動が生まれ、中流階級にたいへん広まった欲求、すなわちピアノの教育によって実り多い収入を生み出そうという欲求が生じたのだ<sup>2071</sup>。

ル・クーペは「社会階級を問わず」と述べているが、実際にはフランスにおいてピアノの実践が労働者階級にまで及んでいたと考えるべきではない。実際、英米に比して、フランスのピアノ産業は労働者階級の市場にはいまだ開かれておらず、ブルジョワの楽器、すなわち「サロンの必需品」であり続けた<sup>2072</sup>。とはいえ、労働者階級の人々がピアノ演奏を耳にする機会は確実に増えていた。「人々がスープを啜る小さなレストランの個室やカフェでも客

---

<sup>2070</sup> « Il est une triste vérité qui frappe les yeux les moins clairvoyants ; si pénible qu'il soit de l'avouer, on ne peut se soustraire à son évidence : la musique, que dis-je ? tous [sic] les arts sont dans une période de décadence ! Elle ne sera que momentanée, espérons-le du moins ; mais elle est flagrante. Où en est la littérature d'imagination ? Où en est le théâtre ? Où en est la peinture, après l'exposition monstrueuse de 1857, après ce tohu-bohu d'extravagances où l'on remarquait à peine quelques bons tableaux au milieu de cette multitude de négations de la forme, de la vérité, de l'élévation de la pensée et du sentiment ? Où est l'idéal du beau en musique, dans l'abus des formules de tout genre qui se substituent à l'idée, à la puissance créatrice ? Tour à tour les grands artistes ont disparu ou terminent leur carrière ; le respect pour leurs œuvres s'affaiblit de jour en jour ; l'étude sérieuse, longue, patiente, qui avait développé leurs heureuses facultés, est dédaignée par des jeunes gens qui, se croyant doués d'une organisation supérieure, ne veulent pas de ce qu'on apprend et n'ont de penchant que pour l'art facile. » *Ibid.*, p. 25-27. 1857年の展覧会とは、この年の官展（Salon）を指していると思われる。写実主義を標榜するクールベ Jean Désiré Gustave COURBET (1819~1877) はこの年の官展で、《セーヌ河畔の娘たち（夏） Les demoiselles des bords de la Seine (Été)》と題する、河畔に寝そべる娼婦を描いた大型の油彩画を出品しスキャンダルを引き起こした。この作品を所蔵するパリのプチ・パレの下記サイトを参照。<http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/les-demoiselles-des-bords-de-la-seine-ete> (2015年9月3日アクセス)。

<sup>2071</sup> « Depuis quelques années l'enseignement du piano a pris une extension considérable. Autrefois l'étude de la musique était regardée comme le privilège [sic] d'une éducation brillante. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi. Dans tous les rangs de la société dans presque toutes les conditions de fortune, une jeune personne doit savoir jouer du piano.

Le nombre des professeurs, assez restreint il y a peu de temps encore, a dû s'accroître avec celui des élèves et tend chaque jour à s'accroître davantage. Une carrière si largement ouverte devait éveiller l'ambition de tant de personnes qui demandent au travail d'honorables moyens d'existence. De là une impulsion nouvelle, de là un désir très-répandu dans les classes moyennes : celui de se créer de fructueuses ressources par l'enseignement du piano. » *EP*, p. 1-2.

<sup>2072</sup> Cyril EHRlich, *The piano, a History*, Oxford, Clarendon press, p. 125.



をもてなし、富裕層のサロンのみならず、時に公共の場にも置かれた」<sup>2073</sup>。その上、世紀中葉以降、音楽専用ホールの増加とともに、演奏会活動に参加する聴衆は中流・上流階級に限定されなくなっていった。1860年代に急増する新しいピアノ実践者たちの周囲には、公共的演奏会場の増加に比例して音楽聴取の機会が増加していた。マルモンテルやル・クーペが教育を受けた1820年代から1830年代の音楽聴取の場は、公共的演奏会場とはいえ、パリ音楽院ホールのように、座席の権利が世襲さえされる半ば閉ざされた空間もあった<sup>2074</sup>。教授が自宅で催す音楽の夜会<sup>2075</sup>や亡命貴族が取りもつサロン・コンサートに出入りするには、音楽界の名士や上流社交界との確かな繋がりが必要であった<sup>2076</sup>。世紀後半のパリにおける音楽聴取空間の解放を考える上で、マルモンテルと同じくヅィメルマンのクラスで1等賞を得たパドルー Jules-Etienne PASDELOUP (1819~1887) が第二帝政の開始とともに始めた大衆向けの音楽活動は象徴的である。彼は、パリ音楽院演奏協会をモデルとして、パリ音楽院受賞者で構成されるオーケストラ「若手芸術家演奏協会 (Société des concerts des Jeunes Artistes)」を組織し、1853年、サル・エルツで最初のコンサートを成功させた。パリ音楽院演奏協会よりも手頃な価格で入場できるこの演奏会では、以後、1860年まで古典的レパートリーのみならず数々の新作も上演された。さらに、パドルーは1861年に「ポピュレール・ド・ミュージック・クラシック (Concerts populaires de musique classique)」を設立し、更に幅広い階級の市民が入場できる、新しい聴取の場を設けた。本拠地となったシルク・ナポレオン (Cirque Napoléon) は、職人や小ブルジョワの住むマレ地区付近に建造された約5000席を擁するサーカス場で、「若手芸術家演奏協会」のシリーズよりもさらに安い入場料<sup>2077</sup>で古今の管弦楽作品を人々に提供し、熱狂的に迎えられた<sup>2078</sup>。この団体による演奏会は、1874

<sup>2073</sup> « Celui-ci [piano] est aussi l'hôte des restaurants des petits cabinets où l'on soupe, et des cafés. Il est admis parfois à l'orchestre, non seulement dans les salons des riches, mais aussi dans les salles ouvertes au public. » Danièle PISTONE, *Le piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*, thèse de doctorat, université Paris IV, 1973, p. 81.

<sup>2074</sup> D.Kern HOLOMAN, *The Société des Concerts du Conservatoire 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 98-99. ここでは二人娘をもつアブネック夫人が夫の没後、直系の子孫だけに譲渡されるよう座席の権利を弁護士に委ねたこと、やオーボエ奏者のフォークトの娘が座席の待機リストに記載される際優遇を受けていたことなど複数の事例が報告されている。

<sup>2075</sup> マルモンテルがパリ音楽院でピアノを師事したヅィメルマンのサロンは1830年代から40年代の半ばにかけてショセ=ダンタン界限の新興住宅街「ヌーヴェル・アテネ」の中心的な演奏会場となり、フランスと外国の演奏家のパリ・デビュー演奏が最初に行われる場所として有名だった。公開演奏会場ではなかったにも拘らずコンサートの進取的内容から演奏会の内容は音楽雑誌上で報告された。Cf. Constance HIMELFARB, « Le foyer d'art de Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman : un salon de pianistes dans la Nouvelle-Athènes sous Louis-Philippe », *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, série : Art & société, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 171.

<sup>2076</sup> 1815年から1848年までのパリの社交、とくにサロンに関する研究は下記を参照。Anne MARTIN-FUGIER, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris : 1815-1848*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990, Paris, Perrin, 2011. サロンにおける音楽については次の箇所に詳しい。Ibid., p. 414-421.

<sup>2077</sup> 「コンセール・ポピュレール・ド・ミュージック・クラシック」は2.5フラン、1.25フラン、0.75フランであった。これは「5フランと3フランの席しかなかった」という若手芸術家演奏協会の入場料よりもはるかに安い。Cf. 浅井香織、『音楽の〈現代〉が始まったとき——第二帝政下の音楽家たち』東京、中央公論社、1989年、243頁。浅井はコンセール・ポピュレールのコンサート入場料のもっとも高い席に5フランの席を含めているが、少なくとも第1回演奏会に関する記事を出した『ル・メネストレル』誌と『ルヴェユ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の報告を見る限り、5フランの席については記載がない。Cf. P. S. [Paul SMITH], « Concerts populaires de musique classique au Cirque Napoléon », *RGM*, 28<sup>e</sup> année, n° 44, le 3 nov. 1861, p. 346 ; *L'Art musical*, « Concert populaire de musique classique », 1<sup>re</sup> année, n° 64, 17 octobre 1861, p. 346.

<sup>2078</sup> 音楽ジャーナリズムにおけるコンセール・ポピュレールの第一回演奏会の受容には、肯定的なもの

年にコロヌが始めたシャトレ演奏芸術協会 (Association artistique des concert du Châtelet, 通称: Concerts Colonne) の演奏会シリーズと競合しながら 1884 年まで続いた。

コンセール・ポピュレールが新しい器楽の聴衆の獲得という文脈において、画期的な意味をもったことは強調されるべきである。『ル・メネストレル』誌に掲載された 1861 年 10 月 27 日の演奏会評で、メローは器楽が大衆に開かれたことを歓迎している。彼は、それまでオルフェオンの活動を通して合唱を通じた音楽教育運動を「教化の強力な原動力 (ce puissant mobile de moralisation)」、「労働者が心地よい気晴らしと彼らの疲れと苦しみの忘却を見出す高尚な喜び」<sup>2079</sup>と位置付けた後で次のように述べる。

声楽についてあれほどしっかりと保証されてきたあの<sup>2079</sup>大衆化、それを器楽にももたらす時が到来した。そこには成し遂げるべき複雑微妙な使命があった。器楽は声楽よりも容易には大衆に理解されない。あまりに深く根付いている先入観に従って、人が「器楽を大衆の手の届く状態にする」と呼ぼうとした事柄、つまり、器楽を大

---

否定的なものの双方がある。『ル・メネストレル』誌上に批評を書いた A. メローは、大衆に古典音楽享受の機会が開かれたことを歓迎している (Cf. Amédée MÉREAUX, *Premier concert populaire de musique classique (Cirque Napoléon)*, *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 49, le 3 nov. 1861, p. 385-386)。『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌のポール・スミス Paul SMITH (批評家エドゥアール・モネの筆名) は、批評を次のように締めくくっている。「我々はこの続きを吉と占う。そして、我々がこの [演奏会の] 創始がもたらしうる結果を残らず詳述する機会を逸することはないだろう。さしあたって、パドルー氏が果敢にも意表を突く、巧みな何事かをしたことに賛辞を贈ろう。(N]ous en augurons bien pour la suite, et nous ne perdrons pas notre temps à déduire toutes les conséquences que cette création peut amener. En attendant, félicitations M. Padeloup d'avoir osé quelque chose d'inattendu, d'habile.)」(Paul SMITH, *op. cit.*, p. 364.) このように、パドルーの最初の試みが厳格な音楽家や熟練の批評家の歓迎を受けたと見るのは今日一般的な見方である (Cf. O. MORAND, « Concerts populaires de la musique classique », *DMF*, p. 306)。ここでこの点に敢えて触れたのは、この第一回演奏会の受容について先行研究の偏りを指摘するためである。『音楽の (現代) が始まったとき』で浅井は「各誌の批評は何とも不遜な口ぶりである」と書いている。浅井は『ジュルナル・デ・デバ』誌、『ラール・ミュージカル』誌、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の批評に基づいてこのように述べている。例えば、浅井は『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』の批評の一節を、批評家の大衆に対する優越的感情を示すものとして次の一文を引用している。「つまりわれわれは今後、これまで少数の人々だけがもっていたある音楽観を大衆も等しくもつことができたかどうかのみを問題としていかなければならないのだ。それは大衆の熱狂ぶりによって計るしかないのだが、この熱狂をもって、大衆がこうした高尚な音楽作品を自分の生活の中に取り込むほどパリの一般的な音楽水準が上がってきていると、安易に言ってよいものだろうか?」(浅井、前掲書、245~246 頁)。これは引用として提示されているが、原文の忠実な訳ではなく、抄訳である。だが、この抄訳は原文の文意を損ねているように思われる。この箇所は、正確には次のように訳されるべきである。「問題は次のことを知ることにある。多数の人々が少数の人々と同じ意見をもつのかどうか、つまりもっとも壮大で高尚な傑作が、それまでそこに全く近寄ることのできなかつた大勢の人々に理解されるのかどうか、ということが問題であった。パドルー氏自身はこう考えた。我らがパリの都市の音楽教育が到達した水準にまで、多くの人々のレベルを引き上げることができるのだ、そして、フランスのオルフェオンから輩出され、合唱協会を満たすあの無数の生徒たち——但し、既に音楽を気晴らしや情熱としている他の多くの生徒や愛好家はその数に入れない——に階級を変えさせることができるのだ、と。« Il s'agissait de savoir si le grand nombre serait du même avis que le petit : si les chefs-d'œuvre les plus vastes et les plus élevés seraient compris d'une multitude qui n'avait jamais pu en approcher. M. Padeloup a pensé, lui, qu'au point où l'éducation musicale de notre cité parisienne était arrivée, on pouvait en hausser le niveau, et faire changer de classe à ces innombrables élèves qui sortent de nos orphéons et remplissent les Sociétés chorales, sans compter bien d'autres étudiants et amateurs, dont la musique est aussi devenue la récréation ou la passion. » Cf. Paul SMITH, *op. cit.*, p. 346. ここでは、浅井が読み取った大衆に対する批評家に対する疑念は表明されておらず、パドルーの信条が客観的に紹介されているだけである。

<sup>2079</sup> « [...] C]e plaisir élevé dans lequel le travailleur trouve un agréable délassement, l'oubli de ses fatigues et de ses peines, et les bienfaits[...] » Amédée MÉREAUX, « Premier concert populaire de musique classique (Cirque Napoléon) », *Le Mén.*, 28<sup>e</sup> année, n° 49, le 3 nov. 1861, p. 385-386.

衆化するという口実のもとに平凡で陳腐なものにすることを、相変わらず試み続けねばならぬ必要があるだろうか？大衆は、その生まれもった音楽の趣味から、彼は群をなしてそうした演奏会に出向くということもあるだろうが、[だからといってそのような]大衆に凡庸な交響曲、幻想曲やカプリースの名で飾られたポップリ、喜劇風のシャンソネットが挿入されたワルツ、ポルカを聴く機会を提供しなければならない必要がどこにあるだろうか？演奏会について言えば、見世物を成り立たせるために温存されてきた旧弊の上をだらだと這いまわっていなければならぬ理由はいずこに、そして犯罪と滑稽な風刺が二流の劇場のためにあるように、軽薄な音楽と低俗な喜劇が大衆的演奏会のためになければならぬ必然性が、いったいどこにあるのか？いや、そんな必要は断じてない！このことを民衆的演奏会の問題と考え、こうした演奏会の企画を手がける芸術家の使命をかくも堂々と理解した点で、パドルー氏にはあらん限りの賛辞を受ける権利がある。(下線強調は筆者による)<sup>2080</sup>。

第1回の演奏会では、ヴェーバーの《オベロン》序曲、ベートーヴェンの《田園交響曲》、メンデルスゾーンの《ヴァイオリン協奏曲》(ソロを担ったのはベテランのアラル Delphin ALARD (1815~1888)、ハイドンの《賛歌》<sup>2081</sup>が上演された。メローによれば、聴衆は「あまりに短い2時間 (les deux heures trop courtes)」のうちに「感じたあらゆる喜びと感情」を、喝采に変えて指揮者に捧げ、演奏会は成功裏に終わった。メローは記事を次の言葉で締めくくっている。「[この2時間は]器楽と大家たちによる古典的傑作普及の新時代の幕開けとみることができる」<sup>2082</sup>。

古典的作曲家の器楽が新たな聴衆を獲得したことで、大衆には「容易に理解できない」と考えられていた器楽の演奏会において、彼らが何を、いかに聴取すべきかを説明する必要が生じた。ピアノの実践者にとってもオーケストラ演奏会の普及は重要な意味をもっていた。ピアノ科男子クラス教授ジョルジュ・マチアスは1862年から『コンセール・ポピュレールで演奏された傑作 (Chefs-d'œuvre exécutés aux concerts populaires)』と銘打ったオーケストラ

<sup>2080</sup> « Cette vulgarisation, si bien assurée à la musique vocale, il était temps de la donner aussi à la musique instrumentale. Il y avait là une mission délicate à remplir. Les instruments se font comprendre des masses moins facilement que la voix. Fallait-il, d'après des préjugés trop accrédités, essayer encore ce qu'on a bien voulu appeler "mettre la musique instrumentale à la portée des masses", c'est-à-dire la faire commune et banale sous prétexte de la rendre populaire ? Fallait-il aux masses, que le goût inné de la musique amènerait en foule à ces concerts, offrir l'audition de plates symphonies, de pois-pourris décorés des noms de fantaisies ou caprices, de valse, de polkas, entremêlées de chansonnettes comiques ? Fallait-il, pour les concerts, se traîner sur les errements suivis pour les spectacles, et réserver aux concerts populaires la musique triviale et de bas comique, comme on réserve le crime et la charge aux théâtres de second ordre ? Non, cent fois non ! et M. Padeloup a droit à toutes les félicitations possibles, pour avoir compris aussi dignement qu'il l'a fait la question des concerts populaires, et la mission de l'artiste qui entreprenait de les organiser. » *Ibid.*, p. 386.

<sup>2081</sup> この曲はおそらく《弦楽四重奏》作品76-3〈皇帝〉の第2楽章である。この作品は60年代「オーストリア賛歌」として知られ、1867年3月10日に行われたパリ音楽院演奏協会の演目にも取り上げられ、弦楽オーケストラで演奏されている。『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌はその知名度を次のように書いている。「民衆的演奏会のおかげで、この魅力と学識ある傑作を人は今では諳んじている(いくらかの食傷気味になった人々は、この曲を余りに知りすぎていることを嘆いてさえいる)。」 « Le célèbre *Hymne autrichien* de Haydn, ce chef-d'œuvre de grâce et de science qu'on sait maintenant par cœur, grâce aux concerts populaires (quelques gens blasés se plaignent même de trop le connaître). Anonyme « Concert et auditions musicales de la semaine », *RGM*, 34<sup>e</sup> année, n° 11, le 17 mars 1867, p. 85.

<sup>2082</sup> « [Les deux heures...] qu'on peut regarder comme le point de départ d'une nouvelle ère de propagation pour la musique instrumentale, et pour les chefs-d'œuvre classiques des grands maîtres. » Amedée MÉREAUX, *op. cit.*, p. 386.

作品 40 曲のピアノ編曲シリーズを刊行した<sup>2083</sup>。コンセール・ポピュレールの演奏会に足を運んだ音楽院の生徒たちは、遅かれ早かれここで耳にした作品の効果を、教授の教育的配慮の下に作られた編曲を通してピアノ上で再現することとなったであろう。実際にオーケストラが生み出す効果<sup>2084</sup>を思い出しながら古典作品の編曲を演奏することは、集中的な聴取の結果として成されるのであり、マルモンテルが聴取態度の理想をハンスリックに依拠しながら音楽実践者に伝えようとした背景には、こうした時代と社会の要請がある。

ところで、マルモンテルが集中的聴取を推奨した一方、ピアノ教育の現場においては聴取に基づく記憶は歓迎されていなかった事実は興味深い。女子クラス教授ル・クーペは 1865 年に出版した『ピアノ教育について』の第 9 章「生徒が音楽的記憶力を行使することの有用性について」で聴取に基づく演奏の危うさに警鐘をならしている。

若年の生徒にあっては、すばらしい記憶力と同時に読譜にたいへん難儀するという事態が頻繁に認められる。しばしば耳は、目と指がまだ習得していないものを記憶に留める。その結果、無数の不正確さと、絶えず教師を警戒させずにはおかない欠点が生じる。だから次のことはいくら繰り返してもしすぎることはなかるう。暗譜で演奏しようとする前に、音楽〔楽譜〕を用いてたいへん上手に演奏しなくてはならない、習得しなければならぬのであり、記憶に留めねばならぬのではない！そしてそのためにフレーズや走句、定型を比較し、類似や違いを認め自分のために目印を作り、要するに演奏する対象を分析しなければならない<sup>2085</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

若年者のピアノ教育においては分析的読譜が聴取に先立つべきだ、と考えるル・クーペの主張からは、聴取＝受動的記憶形成、分析的読譜＝能動的学習の契機という図式を読み取ることができる。即興や即興的装飾が演奏実践において普通に行われていた時代に、他者の演奏に基づいて作品を記憶することは、読譜を通じた分析的精神の練磨を妨げる行為とみなされた。しかし反面、公共演奏会の数がますます増加し、古典的作品の聴取機会が広く提供されるという新たな現実が生徒たちを取り巻いていた。だからこそマルモンテルは、分析的読譜と同様、聴取においても集中的・分析的態度を要求し、聴取を精神的陶冶に資するものとして位置づける必要があったのである。

---

<sup>2083</sup> Cf. Franz PAZDÍREK, *Manuel universel de la littérature musicale; guide pratique et complet de toutes les éditions classiques et modernes de tous les pays*, vol. 10, Paris, Costallat, 1904, p. 313-314.

<sup>2084</sup> シルク・ナポレオンの音響は決してよくはなかったにせよ、パドルーの指揮とオーケストラの技術は高かったことは『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌でも報告されている。Cf. Paul SMITH, *op. cit.*, p. 346.

<sup>2085</sup> *EP*, p. 50-51. « On constate fréquemment chez les jeunes élèves tout à la fois une heureuse mémoire et beaucoup de difficulté pour lire la musique. Souvent l'oreille retient ce que les yeux et les doigts n'ont pas encore appris. Il en résulte des inexactitudes sans nombre et des inconvénients qui doivent tenir sans cesse le professeur en éveil. Il ne saurait donc trop répéter aux élèves qu'il faut jouer très-bien avec la musique avant de chercher à jouer par cœur ; qu'il faut *apprendre* et non *retenir* ! qu'il faut pour cela comparer les phrases, les traits les formules ; constater les analogies ou les dissemblances ; se créer des points de repère, en un mot analyser ce que l'on exécute. »

## 第6章 ピアノ科の教育における美学思想の影響 1——ピアノ教育における美学的関心

ここまで、マルモンテル、ル・クーペの著作にクーザン的なエクレクティスムないしスピリチュアリズム、およびハンスリックの美学論が反映されていることを明らかにしてきた。第6章から始まる第3部後半では、マルモンテルおよびル・クーペの美学思想が教育実践にもたらした影響について考察する。本章では、まず、ピアノ音楽において美の問題が重要な問題として扱われていた事実を示すべく、マルモンテルとメローの言説に依拠しながら、鍵盤音楽と真・美の概念がいかに関連づけられたのかを明らかにする。次に、教授の美学的立場が定期試験における選曲にもたらした影響について考察すべく、1870年代にル・クーペのクラスで行われた試験記録および教授報告における教授たちの生徒に対する評価文を例に挙げ、彼らの美学的信念がどのように教育実践に反映されていたのかを検討する。

### 6-1. 鍵盤音楽における「真」と「美」

マルモンテルの『基礎原理』には、クーザンのスピリチュアリズムの影響が色濃く反映されていた。さらに、ル・クーペは『ピアノ教育』（1865）においてクーザンの『真、美、善について』を引用していた。おそらく、マルモンテルとル・クーペは1853年に『真、美、善について』が刊行されて以来、1860年代半ばまでにはクーザンの著作を読み、レパートリー形成の思想的基礎とすることを考えていたと思われる。

実際、1860年にマルモンテルがマチアスの作品について書いた雑誌記事には、クーザンの影響が明瞭に認められる。下に、クーザンの用語を借りたと思われる箇所を引用する。

だが個性に属する様式のあの堅固さを獲得する以前に、すべての作曲家は、彼にとって理想美の表明たるある大家、あるモデルに由来している。[…]  
美であり善であるものを愛するすべての音楽家は、流派や名前にとらわれることなくかならずや我々の立場を共有するだろう<sup>2086</sup>。（下線強調は筆者による）

「理想美の表明」としての模範的作品および作曲家に言及するマルモンテルは、明らかに「理想美の表明たる芸術は魂を純化し無限、すなわち神へと高める」<sup>2087</sup>と述べたクーザンの発言を念頭に置いている。また、美は普遍であるゆえに「流派や名前」といった現実的要素を超えんとする考え方は、エクレクティスムの基本的な姿勢を反映している。

ところで、第2部でみたように、1860年代はメロー、ファランク夫妻が校訂したエディションを通して、定期試験の曲目に歴史的拡がりが見られた時期であった。この時期、レパートリーの歴史的探究と並行して、「美学」に基づいて鍵盤音楽を理解しようとする言説が見られる。実は、メローは『クラヴシニストたち』シリーズを編纂するにあたって、「美学」を思想的基盤にしていた。ここでは、マルモンテルとも近い関係にあったメローの言説を通して、鍵盤音楽と美学がどのように関連づけられていたのかを検討する。

<sup>2086</sup> « Mais avant tout d'avoir acquis cette fermeté de style qui fait partie de l'individualité, tout compositeur procède d'un maître, d'un modèle qui pour lui est l'expression du beau idéal  
[...]

Tous les musiciens qui aiment ce qui est beau et bien, sans préoccupation d'école ou de nom, partageront certainement notre opinion » A.-F. MAROMONTEL, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Georges Mathias et ses œuvres », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 46, le 14 oct. 1860, p. 364-365.

<sup>2087</sup> « [L]'art qui exprime la beauté idéale épure l'âme en l'élevant vers l'infini, c'est-à-dire vers Dieu. » VBB, p. 196.

1862年にメローが『クラヴシニストたち』シリーズの刊行に寄せて『ル・メネストレル』誌上でシリーズの概要と詳細を紹介する連載を始めた際、彼はクーザン風の口調で自身の美学的立場を提示している。

形は移ろうが、本質は残る。美はすべての時代に所属する。つまり美は不滅なのだ。——これは歴史、哲学、音楽芸術を研究したすべての優れた精神の持ち主が幾度となく繰り返してきたことだ。[…]

美とはなにか。——芸術の哲学はプラトンの声を借りて次のように述べる。美は真の光輝である、と<sup>2088</sup>。

メローが冒頭に述べる「形」はクーザンの「物質（美）」に、本質は「理想（美）」に対応している。さらに、プラトンの言として引用される「美は真の光輝である (le beau est la splendeur du vrai)」という定義<sup>2089</sup>は「真実の光輝たる知性美 (La beauté intellectuelle, splendeur du vrai)」<sup>2090</sup>という表現でクーザンによっても用いられていた。

では、メローにとって、クラヴサン作品における「物質美」と「理想美」はそれぞれ何に対応するのだろうか。まず、彼にとって物質美は、クラヴシニストたちが記譜した演奏、すなわち楽譜と、そこから再構築すべき演奏法に存する（これらは、いずれも現実的かつ物理的次元に属する要素である）。中でも、クラヴシニストたちに特有の装飾法は、彼らの音楽を規定する特徴的な美的要素だった。したがって、この現実的要素に物質美を発見するためには、単に書かれている装飾記号をそのままエディションに書き写すだけでは不十分であり、装飾法の美学を明快に説明する論理を打ち立てなければならなかった。そこで、彼は、かつてのクラヴサン奏者兼作曲家たちが、どのように装飾音を旋律に付加したのかを歴史的に検証する必要性を認識し、これを「真」の探究と位置づけた。

ゆえに、美を発見するために成すべきことは、第一に真の探究である。17、18世紀の器楽作品に真を見出すためには、装飾音を取り払い、アグレマンの記号[…]の下に註釈をつけるのでは不十分である。これに加えて、理論とアグレマンの意味を研究し、その作品を作曲している作曲者の思考がいかなるものであったのか、またそれを表現する手法、その表現を実現すべく、作曲者がそこから全く芸術的かつ音楽的な総体を生み出すためにアグレマンを旋律に結び付けたその手法を理解す

<sup>2088</sup> « La forme passe : le fond reste. — Le beau est de toutes les époques : le beau est impérissable. — Voilà ce qui a été dit et répété cent fois par tous les esprits supérieurs qui ont étudié l'histoire et la philosophie de l'art musical. Qu'est-ce que le beau ? — La philosophie de l'art, par l'organe de Platon, dit : le beau est la splendeur du vrai. » Amédée MERAUX, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes », *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n° 2, le 14 déc., 1862, p. 12.

<sup>2089</sup> 「美は真の光輝である」というフレーズは、この通りの表現ではクーザンのプラトン訳には現れない。この表現は、おそらく『パイドロス』(250a-250b)に述べられる内容、すなわち人間の靈魂があの世界で真実在をみており、その時目撃した美は「燦然と輝いていた (La beauté était toute brillante)」ということをも端的に表現したものである。Platon, « Phèdre, ou de la beauté », *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, t. 5, Paris, Rey et Belhatte, 1851, p. 56-57. このフレーズは19世紀の知識人たちによって頻繁に引用されたもので、1862年8月4日にパリ音楽院の授賞式で行われた国務大臣ヴァレフスキの演説にも変形した形で現れている。彼は「プラトンが述べたように美が善の光輝であり威光であるなら、まずは善を探究しよう、そこから美を放射せしめるために (Si le beau est la splendeur et le rayonnement du bien, comme l'a dit Platon, cherchons d'abord le bien pour en faire rayonner le beau.)」と述べ、「真」を「善」に置き換えている。

<sup>2090</sup> *Ibid.*, p. 180.

るに至らねばならないのだ。

作品とクラヴシニストたちの演奏に属するこの知性、つまり私に真を、そして真に基づいて美を開示すべき知性へと到達するために、私は現代人の中でも、芸術における現実美の伝統と継承をもっとも集中的に取り扱った人々の著作を参照した<sup>2091</sup>。(下線強調は筆者による)

装飾音が作曲家の思考を理解する手がかりとなる、と考えるメローにとって、装飾音はマルモンテルがそう考えたように、単にクラヴサン音の持続が短いという「欠点」に帰されるべきものではなかった。むしろ、彼は装飾音を現実的な美的要素と見做し、クラヴシニストの作品全体の背後にある理想美の反映と考えていた<sup>2092</sup>。

メローの唯心論的な観点は、あらゆる時代の音楽にも適用されうる。さらに、「現実美」の認められるあらゆる作品が「理想美」をその内奥に秘めているとすれば、時代のみならず、ジャンルや流派もまた、熟慮と反省の対象となりうる。この考え方が教育にもち込まれた場合、レパートリーはいっそう多様化するであろう。

## 6-2. ル・クーペのクラスの定期試験曲目にみるエクлекティズムの実践

実際、第2部で見たように、1860年代から1870年代のレパートリーには時代的広がりが観察された。音楽院教授の中でも、とりわけクーザン流の原理を教育実践に反映させたのはル・クーペである。彼は『ピアノの教育』の中で「私は全く排他的ではない、それがどの流派に所属していようと、それが見出されるのならどこであれ、私は真実に感嘆し、美に感嘆する」<sup>2093</sup>と述べていた。この言葉は、彼のクラスの定期試験曲目に明確に反映されている。ここでは、1870年代に行われたル・クーペのクラスの定期試験プログラムを例に取り、曲目選択におけるエクлекティズムの影響を指摘する。

教授報告の中には、ル・クーペのクラスで行われた幾つかの試験に関して興味深い史料が残されている。ル・クーペは1873年1月と6月、1875年1月、1880年1月、1881年6月に行われた5回の試験で、生徒たちが準備した曲を譜例付きで記録している<sup>2094</sup>。こうした記録は極めて例外的である。これらの記録は、試験当日のために生徒が準備した作品が含まれており、曲目の構成は年によって異なる。次の表は、上に挙げた5回の試験演目の史料に基づいて、各生徒が準備した作品の分類を示している。

---

<sup>2091</sup> « Il faut donc, pour découvrir le beau, chercher d'abord le vrai. Pour trouver le vrai dans les œuvres instrumentales des dix-septième et dix-huitième siècles, il ne suffit pas de supprimer les ornements et de prendre la note simple sous les signes d'agrèments, qui d'ailleurs la laissent à découvert, il faut encore, en étudiant la théorie et la signification des agrèments, arriver à comprendre quelle était la pensée de l'auteur en créant son œuvre, quelle était son intention en ornant sa mélodie et quelle était aussi la manière dont il devait l'exprimer et dont, pour réaliser cette expression, il devait unir les agrèments au chant de façon à en faire un tout artistique et musical.

Pour parvenir à cette intelligence des compositions et de l'exécution des clavecinistes, intelligence qui devait me révéler la vérité et d'après la vérité le BEAU, j'ai consulté parmi les modernes ceux qui se sont le plus préoccupés de la tradition et de la transmission du beau réel dans l'art. » Amédée MÉREAUX, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agrèments et ornements du temps, traduits en toutes notes », *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n° 2, le 14 déc., 1862, *op. cit.*

<sup>2092</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>2093</sup> « Je ne suis nullement exclusif et j'admire le vrai, j'admire le beau partout où il se rencontre, quelle que soit d'ailleurs l'école à laquelle il appartient. » F. LE COUPPEY, *op. cit.*, p. 20.

<sup>2094</sup> AN, AJ 37/283 ; AJ 37/284 ; AJ 37/287.

表 III-6-1. ル・クーペのクラスにおける定期試験の選曲方式  
(1873年1月、1875年1月、1880年1月、1881年6月)  
N.B. 史料：AN, AJ 37/283, 287,

試験日	試験曲
1873/1/29	バッハのフーガ（および前奏曲）と任意の1曲
1873/6/11	-フーガ、練習曲、および次の時代の作品からそれぞれ1曲ずつ - 1700~1750年 / 1750~1800年 / 1800~1850年 / 現代 (Epoque actuelle)
1875/1/22	2曲の自由な組み合わせ
1880/1/30	任意の1~2曲
1881/6/21	バッハ《平均律クラヴィーア曲集》からフーガ1曲 任意の作品1~2曲

この5回のうち、3回はバッハの《平均律クラヴィーア曲集》から抜粋されたフーガが課されている。その中でも注目すべきは、1873年6月に行われた試験である。この試験では、（おそらくは）ル・クーペによって設けられた5つのカテゴリーに従って選曲が行われている。最初の2つはジャンルに注目したカテゴリーで、フーガと練習曲（ここには前奏曲も含まれる）、他の4つは1700年から1870年代までを半世紀ずつに区分した時代に基づくカテゴリーである。この時代カテゴリーは、必ずしもその期間に作品が出版されたということではなく、その作曲家の活動時期がその期間に一致していることが条件であった。「現代」のカテゴリーにはもっぱら存命中の作曲家の作品が分類された。

次頁の図 III-6-1 は、ル・クーペの生徒の1人、タラヴァン嬢 M<sup>lle</sup> TARAVANT が準備した6曲を記載したプログラムである。続く頁の表 III-6-2 には、この試験でル・クーペの生徒が準備した作品の一覧を示す。

この試験において注目すべきは、ル・クーペが歴史的演奏会として定期試験のプログラムを構成している点である。彼は既に1856年、自宅に生徒を集めてピアノによる「歴史的演奏会」を開いている<sup>2095</sup>。ル・クーペの弟子たちも参加した演奏会について、アンリ・ブランシャールは次のように報告している。

[...] 古典的詩神<sup>ミューズ</sup>の信奉者たちはとりわけピアニストの中に多く、彼らはもっぱらバッハ、大クーペラン、ヘンデル等々にかけてのみ誓う。ル・クーペ氏は彼らの作品を自身のピアノ教育の基礎に据えているが、かといって現代の作曲家に対して彼らに相応しい評価を拒んでいるわけではない。彼は『16世紀から現代に至る歴史的音楽会』題する非常に興味深い音楽のマチネを催し、35曲を演奏した。メールロ、フレスコバルディ、シャンボニエール、クーペラン、ラモー、スカラッティ、ヘンデル、バッハ、ハイドン、クレメンティ、モーツァルト、デュセック、シュタイベルト、ベートーヴェン、クラーマー、フンメル、フィールド、リース、ヴェーバー、モシエレス、シューベルト、メンデルスゾーン、ショパン、タールベルク、シュルホフ、ヘラー、エルツの作品が、この豊かなプログラムで惜しみなくつぎ込まれた [...] <sup>2096</sup>。

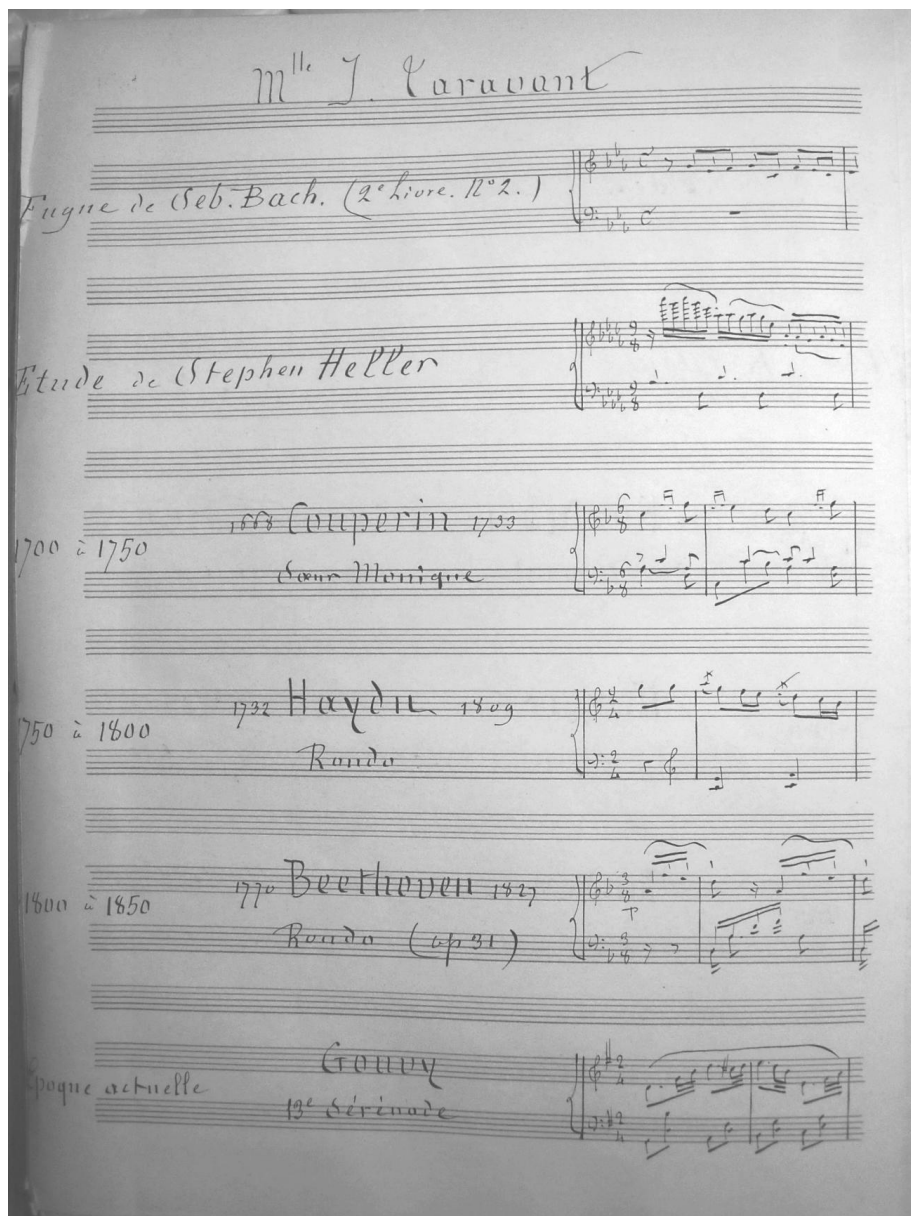
<sup>2095</sup> Cf. Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Mén.*, 23<sup>e</sup> année, n° 26, le 25 mai 1856, p. 4.

<sup>2096</sup> « [...] Nous avons bon nombre de partisans de la muse classique, surtout parmi les pianistes, qui ne jurent que par Bach, Couperin-le-grand, Haendel, etc., etc. M. Le Couppey fait de leurs œuvres la base de son enseignement du piano, sans refuser aux modernes l'estime qu'ils méritent. Il a donné une matinée musicale fort intéressante, sous le



1850年代の中ごろから、ル・クーペは歴史を自身の教育の柱として打ち出していたことが分かる。1873年6月の試験は15年以上に亘り関心を持ち続けた歴史的レパートリー探究をピアノ科の教育の枠組みにもち込んだ例として特筆される。

図 III-6-1. 1873年6月11日に行われたル・クーペのクラスの定期試験曲目で  
 J. タラヴァン嬢が準備した曲の記録  
 N.B. 史料：AN, AJ 37/283



titre de *Séance de musique historique depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle*, dans laquelle il a été joué trente-cinq morceaux. Mérulo, Frescobaldi, Chambonnières, Couperin, Rameau, Scarlatti, Haendel, Bach, Haydn, Clémenti, Mozart, Dusseck, Steibelt, Beethoven, Cramer, Hummel, Field, Ries, Weber, Moscheles, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Thalberg, Schulhoff, Heller et Herz ont fait les frais de ce plantureux programme [...] » Henri Blanchard, « Concert. Matinées et soirées musicales. », 23<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 20, 18 mai 1856, p. 1.

表 III-6-2. 1873年6月11日に行われたル・クーペのクラスの定期試験曲目

N.B. 史料：AN, AJ 37/283

生徒名	M <sup>lle</sup> BALUTET				M <sup>lle</sup> MANOTTE				M <sup>lle</sup> DANDEVILLE			
区分	作曲家	作品名	作品番号 [作品目録 番号]	演奏さ れた 楽章/曲 番号	作曲家	作品名	作品番号 [作品目録 番号]	楽章/曲 番号	作曲家	作品名	作品番号 [作 品目録 番号]	演奏さ れた 楽章/曲 番号
フーガ	バッハ	平均律クラヴィ ーア曲集第2集	[BWV 872]	III	バッハ	平均律クラヴィ ーア曲集第1集	[BWV 860]	XV	バッハ	平均律クラヴィ ーア曲集第1集	[BWV 855]	X
練習曲	メンデルスゾ ーン	3つの前奏曲	104a	II	シュタイ ベルト	様々なジャンルの 練習課題を含 む50の練習曲	78	XI	クラマ ー	42の練習課題と しての練習曲集	-	-
1700-1750	バッハ	パルティータ 第1番	[BWV 825]	VII	ラモー	新しいクラヴサ ン曲集	-	XIV	バッハ	イギリス組曲第2 番	[BWV 807]	V
1750-1800	モーツァルト	ソナタ	[K 332]	III (finale)	ハイドン	ソナタ	[Hob. XVI 22]	III (finale)	クレメン ティ	トッカータ	11	-
1800-1850	シューマン	幻想小曲集	12	V	カルクブ レンナー	12の練習曲	108	X	フンメル	ピアノ・ソナタ第 2番	13	III (finale)
現代	ヘラー	メロディ ——リート	120	VII	アルカン	歌曲集第5集	70	IV	ヒラー	ギターレ——即 興曲	97	-

生徒名	M <sup>lle</sup> DECAGNY				M <sup>lle</sup> POTTIER				M <sup>lle</sup> MÉGE-BENON			
フーガ	バッハ	平均律クラヴィ ーア曲集第1集	[BWV 851]	VI	バッハ	平均律クラヴィ ーア曲集第2集	[BWV 875]	VI	バッハ	平均律クラヴィ ーア曲集第2集	[BWV 881]	XII
練習曲	モシェレス	練習曲集	70	I	ショパン	練習曲集	10	XII	ヘラー	24の前奏曲	82	III
1700-1750	ヘンデル	クラヴサン組曲第1 集より第5組曲	[HWV 430]	IV	スカルラッ ティ	ソナタ	[K 113]	-	ヘンデル	クラヴサン組曲第 1集より第4組曲	[HWV 429]	I
1750-1800	ドゥシーク	ピアノ・ソナタ(「パ リへの帰還」)	64	I	C. P. E. バッハ	6つのソナタと しての試作品	[H 75]	I	モーツァ ルト	ソナタ	[K 310]	I
1800-1850	メンデルス ゾーン	無言歌集	30	VI	ベートーヴ ェン	ソナタ	22	III	ヴェーバ ー	ソナタ第2番	39	III
現代	エルツ	協奏曲第5番	180	II	ルベール	様々な小品	13	I	ドリユ ー	プレスト	73	-

生徒名	M <sup>lle</sup> DE PRESSENSÉ				M <sup>lle</sup> TARAVANT				M <sup>lle</sup> CHAUCHERAU			
フーガ	バッハ	平均律クラヴィーア曲集第1集	[BWV 857]	XII	バッハ	平均律クラヴィーア曲集第2集	[BWV 871]	II	バッハ	平均律クラヴィーア曲集第1集	[BWV 866]	XXI
練習曲	ショパン	練習曲集	10	V	ヘラー	Etudes	46	XXIX	ケスラー	Etudes	20	I
1700-1750	バッハ＝ル・クーペ	《神はかくもこの世を愛され》よりペンテコステのアリア	[BWV 68]	-	クープラン	クラヴサン曲集第3集より第18オールド	-	III-18	ヘンデル	クラヴサン組曲第2集より第8組曲	[HWV 441]	VI
1750-1800	モーツァルト	ソナタ	[K 310]	III	ハイドン	ソナタ	[Hob. XVI 48]	II	モーツァルト	ソナタ	[K 331]	II
1800-1850	メンデルスゾーン	幻想曲（スコットランド・ソナタ）	28	III	ベートーヴェン	ソナタ	31-2	-	ベートーヴェン	ソナタ	31-1	III
現代	ヘラー	孤独者の散歩第3集	89	IV	グーヴィ	3つのセレナーデ	39-1	G	タールベルク	ロマンス変奏曲	-	-

生徒名	M <sup>lle</sup> RABUTEAU				M <sup>lle</sup> DEBILLEMONT				M <sup>lle</sup> PENAU			
フーガ	バッハ	平均律クラヴィーア曲集第1集	[BWV 848]	III	バッハ	平均律クラヴィーア曲集第1集	[BWV 847]	II	バッハ	平均律クラヴィーア曲集第1集	[BWV 861]	XVI
練習曲	クラーマー	42の練習課題としての練習曲集	-	XXXIII	チェルニー	練習曲	?	?	カルクブレナー	12の練習曲	108	III
1700-1750	ヘンデル	クラヴサン組曲第1集より第7組曲	[HWV 432]	VI	バッハ	イギリス組曲第6番	[BWV 811]	VI	ヘンデル	クラヴサン組曲第1集より第2組曲	[HWV 427]	IV
1750-1800	ドゥシーク	ソナタ	43	I	モーツァルト	ロンド	[K 511]	-	モーツァルト	幻想曲	[K 475]	-
1800-1850	ヴェーバー	華麗なロンド	62	-	ショパン	幻想曲＝即興曲	66	-	ベートーヴェン	ソナタ	26	-
現代	シュルホフ	オンディーヌ——イディール	35	-	トマ	6つのカプリース（6つの性格的ワルツ）	4	III	ローゼンハイン	無言歌集	31	III

この試験でル・クーペの生徒が準備した作品の作曲家は、総勢 33 名に上る。次の表に、作曲家とその記録件数をカテゴリー別に示す（表 III-6-3）。

表 III-6-3. ル・クーペの生徒が 1873 年 6 月の試験で準備した作品の作曲家

N.B. \*は 1870 年代においてこの試験でのみ記録された作曲家を示す。

区分	作曲家	記録件数	区分	作曲家	記録件数	
フーガ	J. S. バッハ	12	1800-1850	ベートーヴェン	4	
練習曲	クラーマー*	2		メンデルスゾーン	2	
	ショパン	2		ヴェーバー	2	
	ヘラー	2		カルクブレナー*	1	
	カルクブレナー*	1		フンメル	1	
	モシエレス	1		ショパン	1	
	シュタイベルト*	1		シューマン	1	
	ケスラー*	1		現代	ヘラー	2
	メンデルスゾーン	1			アルカン	1
	チェルニー	1			ヒラー*	1
	ヘンデル	5	エルツ		1	
1700-1750	J. S. バッハ	4	ルベール*		1	
	クープラン*	1	ドリュエ*		1	
	ラモー*	1	グーヴィ*		1	
	スカルラティ*	1	タールベルク		1	
1750-1800	モーツァルト	6	シュルホフ		1	
	ハイドン	2	トマ*		1	
	デュセック	2	ローゼンハイン*	1		
	クレメンティ	1				
	C. P. E. バッハ*	1				

この表からは、ル・クーペはフーガを除いて、それぞれのカテゴリーでなるべく多くの作曲家の作品が演奏されるよう、プログラムを構成していることが判る。モーツァルト、ヘンデル、バッハ、ベートーヴェンはそれぞれ 4 件以上が記録されてはいるが、過半数の 25 名が 1 件しか記録されていない。しかもそのうち 15 名は、1870 年代に行われた全クラスの試験においてこの回の試験にしか記録されていない作曲家である。このことは、ル・クーペがいかに生徒の学習する作品に多様性をもたせようとしていたかを示している。

このように、1 人の生徒が異なる時代の作品を演奏する課題の組み方は、現代の高等音楽教育機関の試験にも通じる。こうした教育上の配慮は、演奏の時代様式が顕著に意識され始めたことを示している<sup>2088</sup>。ル・クーペは、様々な時代の作品を等しく扱い、各時代の作品にふさわしい様式で演奏することを通して、それらに共通する普遍的な美を生徒に感得させることを目指したのである。

<sup>2088</sup> Cf. 本論文 II-5-2-8-3. 筆者はこの項で、ル・クーペが、パラディースの作品については指だけでアーティキュレーションを付け、シュタイベルトの練習曲については前腕の柔軟さを利用すべきだと考え、それぞれの時代の様式に「相応しい」身体の使い方を規定していることを指摘した。

### 6-3. 教授報告にみる知性の重視

ところで、マルモンテルは「美は真の光輝である」という公式を念頭において、「人によって創造された美は芸術の可感的な諸形の下での真の表明に他ならない」と考えていた<sup>2089</sup>。彼は、「真の光輝」は神から発しており、「絶対者 (l'absolu)」、「無限かつ善 (l'infini, le bien)」なる神を知覚するのは専ら知性 (intelligence) の力によってであることを強調している<sup>2090</sup>。マルモンテルは、この知力 (les facultés intellectuelles) が「学習と教育によって改善可能 (perfectibles par l'étude et l'éducation)」であると述べている。つまり彼は、教育を通して美の根源を知覚するための知性を陶冶することができると信じていた。

この観点から、ピアノ科の教授たちが教授報告で生徒の評価を記す際に、たびたび「知性 (intelligence)」「知的 (intelligent/e)」という語を用いていた事実は興味深い。次の表に、1863年6月の教授報告でこれらの言葉が用いられた評価文を抜粋する。

表 III-6-4. 1863年6月の教授報告における「知性 (intelligence)」、  
「知的 (intelligent/e)」の用例<sup>2091</sup>

N.B. 太字強調は筆者による。

b>

クラス	生徒名	教授の評価	邦訳
マチアス	Suiste	Cet élève <b>intelligent</b> , et ne manque pas de goût. Doigts faibles, travail inégal. Organisation assez heureuse.- Lecture faible.	この生徒は <b>知的</b> で趣味も欠いていない。指はおぼつかなく、むらがある。素質は十分にある。——譜読みはおぼつかない。
	Cavalier	Cavalier ira bien. Ce n'est encore qu'un véritable enfant, mais les doigts tout bons, et il est à présumer que <b>l'intelligence</b> se développera. Il a fait de très-grands progrès sous le rapport de l'exécution.	カヴァリエは良くなるだろう。全くの子どもにすぎないが、指はたいへん良く、 <b>知性</b> が発達していくだろうと考えられる。演奏に関してはたいへん進歩した。
	Rambour	Exécution meilleure. Et fait des progrès <b>Intelligence</b> médiocre.	演奏は前より良くなった。進歩している。 <b>知性</b> は平凡。
	Lawenthal	<b>Intelligent</b> et zélé. Encore beaucoup à faire pour réformer sa manière de jouer. Il en est à sa dernière année. - Mérite d'être recommandé. Travaille bien.	<b>知的</b> で熱意がある。演奏法はまだ修正点がある。彼は最終年を迎えている。推薦に値する。よく練習している。
ファランク夫人	Drevet	Jeu un peu faible; mais elle est <b>intelligente</b> et ira bien.	やや心もとない演奏だが、彼女は <b>知的</b> で良くなるだろう。
ル・クーペ	Bedel	Organisation très-fine. Élève intelligente et studieuse.	非常に繊細な素質をもっている。彼女は <b>知的</b> で勤勉。
コーシュ夫人	Viallon	Grande intelligence, élève zélée et docile[.] très-bonne musicienne.	すばらしい <b>知性</b> をもっている。熱意があり、且つ従順な生徒。非常に良い。

マルモンテルもまた、他の年で頻繁にこれらの語を用いている。次の表は、後に彼の養子となるアントナン・コルバーズと、ドビュッシーに対する評価文の抜粋である。

<sup>2089</sup> EEM, p. 428.

<sup>2090</sup> Ibid.

<sup>2091</sup> AN, AJ 37/278.

表 III-6-5. マルモンテルの教授報告における「知性 (intelligence)」  
「知的 (intelligent/e)」の用例<sup>2092</sup>

N.B. 太字部分は筆者による強調

下線強調はマルモンテルによる

試験日	生徒名	教授の評価	邦訳
1865/6	コルバース	Très bon élève, nature <b>intelligente</b> et fine. Bon lecteur. A fait de sensibles progrès. J'en suis très content.	非常に良い生徒で、 <b>知的</b> で繊細な性質をもっている。よく譜読みができる。明白な進歩を遂げた。これに私はたいへん満足している。
1875/1	ドビュッシー	Fantaisie chromatique de Bach élève très <b>intelligent</b> et studieuse. Beaucoup d'avenir	非常に <b>知的</b> で勤勉な生徒。大いに将来性あり。
1875/6	ドビュッシー	Chopin Rondeau op. 16 Véritable tempérament d'artiste[.] charmant enfant très <b>intelligent</b> très studieux.	真の芸術家気質。非常に <b>知的</b> かつ非常に勤勉な魅力ある子ども。
1876/2	ドビュッシー	Ronde de Weber Bon élève, <b>intelligent</b> , studieux. Mais un peu <u>brouillon</u> et <u>étourdi</u> . Devrait étudier avec plus de soin.	<b>知的</b> で勤勉な良い生徒。だが少々 <b>粗雑</b> で <b>軽率</b> 。もっと注意深く練習する必要があるだろう。
1877/6	ドビュッシー	Concerto en ré de Mendelssohn a renoncé de son étourderie et prit gout [sic] au travail[.] je suis content de ses progrès et de son <b>intelligence musicale</b> .	粗忽さからは離れ、学習に <b>趣味</b> をもつようになった。彼の進歩と <b>音楽的知性</b> に満足している。
1878/1	ドビュッシー	Variation d'Heller, sur un thème de Schumann étudie beaucoup mieux[.] moins emporté que par le passé. <b>Intelligent</b> [.] Deviendrait un artiste qu'il veut s'astreindre à plus de <b>réflexion</b> .	ずっとよく練習した。以前に比べて短気ではなくなった。 <b>知的</b> 。いっそう <b>反省</b> するよう努めれば、芸術家になるだろう。

マルモンテルはドビュッシーに対してしばしば「知性」、「知的」の他に、「反省」、「趣味」という語も用いて、精神的進歩を評価している。

マルモンテルが教育において生徒の知性を重視していたことは、テオドール・デュボワも証言している。「今でも親愛なるマルモンテルがはっきりとこう言うのが聞こえる。『私の教育は芸術家の知的発展を損なうこともなければ、その趣味を損なうこともないのだよ！』<sup>2093</sup>。彼はこのように、生徒たちの知的発展を促し、美的判断力としての趣味を練磨し、作品に対する反省的な態度を助長することで、真・善・美の理想へと生徒たちの精神を向上させることができる信じ、実践した。

ここでみた生徒に対する教授たちの評価は、彼らの教育姿勢の傾向を示すものであるが、同時に、音楽院の教育的・美的理念を反映していると考えられる。というのも、教授報告は院長に差し向けられた報告書であるゆえ、評価は院長や音楽教育委員会の基本的な教育理念に即して書かれていると考えられるからである。

<sup>2092</sup> AN, AJ 37/279 ; 284 ; 285 ; 287.

<sup>2093</sup> « Cher Marmontel, je l'entends encore affirmant : « Vous voyez que mon enseignement ne nuit pas au développement intellectuel de l'artiste ni au développement de son goût ! » Théodore DUBOIS, *Souvenirs de ma vie*, présentés et annotés par Christine COLLETTE-KLÉO, Lyon, Symétrie, 2009, p. 29.

## 第7章 ピアノ科の教育における美学思想の影響 2——様式概念とジャンル選択の根拠

クーザンの音楽美学論は、音楽の曖昧さ、その間接的な表象力、無限の想像力といった観点から人間精神への影響を説明するが、一方で音楽における現実美の根拠となる具体的要素、すなわち趣味、反省の対象となる要素については議論を深めていない。それは空気の振動としての音なのか、音程なのか、音階、旋法、あるいは形式、様式、演奏なのか。クーザンは音楽の現実的側面には深くは踏み込まなかった。

しかし、教育や文筆に携わる音楽家にとってはむしろ、日々演奏し指導する作品をいかに抽象的な美学論へと接続するかが重要な課題だったはずである。本章ではまず、1860年代にフーガとソナタに対して規範的なジャンルとしての地位が付与されていたことを示すために、再びメローの言説を参照し、ジャンルの美的位置づけを確認する。次に、「現実美」の条件として規定された様式概念に注目し、マルモンテルがレイハの『旋律論』に依拠つつ、どのように音楽における様式概念を構築したのかを検討する。この検討を通して、フレーズ理論に基づく様式概念が、ソナタ、フーガといったジャンルの高い地位を理論的・美学的側面から支えていたことを明らかにする。

### 7-1. メローの概念分類図

本節では再び、メローが『ル・メネストレル』誌に連載した『クラヴシニストたち』についての解説を参照する。というのも、メローは「クラヴシニストたち」に関する研究から、作品形成の根幹をなすと考えられた諸概念を帰納し、ソナタ、フーガという2ジャンルに規範的な地位を与えているからである。

メローは1863年2月に掲載された連載記事の中で、美学は彼の研究の基礎であるが、その美学は具体的な音楽的知識に根ざしたものでなければならないと考え、次のように述べている。

美学は美についての学識であり、研究は真に向けられた感情である。既に述べたように、美学こそがクラヴシニストたちの作品における装飾の維持、選択、優れて適切な変更を統括するのだ。したがって、私がこれから諸原則を展開しようとする教義が依拠するのは、まさに美学なのである。その目的は、数々の着想の内奥と性質の点で非常に興味深いこの音楽の演奏の諸規則を、できる限り定着させることである。

とはいえ、この教義は同時に、その作品を理解してもらうことが問題となる、すべての作曲家たちの様式、傾向、表現方式に関する知識に基づいていなければならない。実際、作品のジャンル、性格、アグレマンまでもが、多くの作曲家において、ひいては同じ作者の複数の作品においてすら、異なる手法で表現されるのであって、この相違を明瞭に区別するためには、芸術の論理を手段として用いなければならない。それゆえ、私の普及の仕事をしてできる限り簡易かつ着実に成し遂げるために、芸術的諸要素の分析を通して彼らの所産を総括すべく、論を進めた。すなわち様式分析を行うことで、そこから流派についての総括が導かれた<sup>2094</sup>。(下線強調は筆者)

<sup>2094</sup> L'esthétique est la science du beau, l'étude est le sentiment du vrai : c'est l'esthétique, ai-je dit, qui doit présider au maintien, au choix, aux modifications bien appropriées, des ornements dans les œuvres des clavecinistes. C'est donc sur l'esthétique que repose la doctrine dont je vais développer les principes, pour fixer, autant que cela est possible, les règles de l'interprétation de cette musique si intéressante, d'ailleurs, quant au fond et à la nature des

による)

彼はこのように、「クラヴシニストたち」の作品をピアニストの間に普及させるためには、美学的基礎を成す個別的な様式研究が必要だと考えた。そこでメローは、作品に見出した書法、性格、様式、流派を統括的に提示するために、これらの要素を幾つかの概念カテゴリーに分類し、次に示す独自の表を作成した(図 III-7-1)<sup>2095</sup>。この図の下には、筆者による翻訳を付けた(図 III-7-2)。

図 III-7-1. A. メローによる「クラヴシニスト」の作品、演奏に関する諸概念の分類図

CLASSIFICATION DES ÉLÉMENTS DE L'ART INSTRUMENTAL, RELATIVEMENT A LA MUSIQUE DE CLAVECIN, ET D'APRÈS L'HISTOIRE DES TRAVAUX DES CLAVECINISTES			
ÉLÉMENTS			
SCIENCE	RHYTHME	SENTIMENT	BRAVOURE
<p>CONTEPOINT. Développement des idées. Unité de pensée et de facture. LA FUGUE Modèle de toute composition musicale (1)</p>	<p>GRACE : ÉLÉGANCE. Types de la Danse imités par les Clavecinistes: Allemande : courante: Sarabande : gigue: Passacaille : chaconne: etc., etc.</p>	<p>EXPRESSION : ESPRIT Types psychologiques: Imitations de caractères : COPPENIN et RABEAU Sœur MARIQUE l'Indifférente. Pièces descriptives : Les Berg-ries : le Rappel des Oiseaux : Pièces expressives : Les Bacchantes : les Soupirs : Invention en mi hémol et en fa mineur, S. BACH</p>	<p>EXÉCUTION : TRAITÉ. Formules instrumentales. — Habilité de mécanisme. — Formes techniques.</p>
CLASSIFICATION DES STYLES, D'APRÈS L'ANALYSE DES ÉLÉMENTS			
STYLES			
STYLE LIÉ	STYLE CADENCÉ	STYLE ORNÉ <sup>(2)</sup> EXPRESSIF	STYLE BRILLANT
<p>FRESCOBALDI. J. SÉBASTIEN BACH G.-F. HANDEL</p>	<p>L. COUPERIN—J.-S. BACH H. PURCELL—F. HANDEL F. COUPERIN — RAMEAU</p>	<p>CHAMBDONNIÈRES—J.S. BACH F.COUPERIN—G.F.HANDEL RAMEAU</p>	<p>BENEDETTO MARCELLO DOMENICO SCARLATTI</p>
<p>De ces Éléments et de ces Styles sont sorties les formes logiques de la Composition Musicale, desquelles est née la SONATE, qui en est le plus parfait modèle et qui offre le cadre et la coupe les plus favorables aux productions du génie musical. La sonate est devenue, en effet, le type de la symphonie, du quatuor, de l'ouverture. — Emmanuel BACH a créé la SONATE. Il a été imité par le P. MARTINI, DE BOLOGNE, SCHOBERT, ECKART, CHRÉTIEN BACH, et continué par HAYDN, MOZART et CLEMENTI, qui sont les chefs des deux écoles classiques du piano, à la fin du dix-huitième siècle.</p>			
ÉCOLES			
<p><b>HAYDN et MOZART</b> Compositeurs et Clavecinistes, procédant d'EMMANUEL BACH, deviennent les chefs de l'école qui a produit : KOZELUCK, HULLMANDEL, STRIBELT, DUSSECK, WOLFFLT, BERTHOVEN, HUMMEL.</p>		<p><b>MUZIO CLEMENTI</b> Essentiellement instrumentiste, procédant d'EMMANUEL BACH et de DOMENICO SCARLATTI, devient le chef de l'école qui a produit : J.-B. CRAMER, JOHN FIELD, KLENGEL, KALKBENNER.</p>	

idées.

Toutefois, cette doctrine doit aussi être basée sur la connaissance du style, des tendances et des formules de tous les compositeurs dont il s'agit de bien faire comprendre les œuvres. En effet, selon le genre et le caractère de l'œuvre, le même agrément peut être rendu différemment chez plusieurs auteurs et même dans plusieurs pièces du même auteur, et, pour bien déterminer cette différence, il faut avoir recours à la logique de l'art. Aussi, afin d'arriver avec le plus de facilité et de certitude possible à l'accomplissement de mon œuvre de vulgarisation, ai-je procédé par l'analyse des éléments de l'art pour former les synthèses de ses produits : j'ai fait l'analyse des styles, qui m'a donné la synthèse des écoles. » Amédée MÉREAUX, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes. VIII Les Écoles », *Le Mén.*, 30<sup>e</sup> année, n° 9, le 1<sup>er</sup> fév. 1863, p. 69.

<sup>2095</sup> *Ibid.*



図 III-7-2.A. メローによる「クラヴシニスト」の作品、演奏に関する諸概念の分類図  
(和訳)

クラヴサン音楽に関連し、クラヴシニストの業績の歴史に依拠した 器楽芸術の基礎的諸概念の 分類 基礎概念			
<b>学識</b>	<b>リズム</b>	<b>感情</b>	<b>ブラヴーラ</b>
<b>対位法</b> 諸イデーの展開 思考と技法の統一  <b>フーガ</b> あらゆる作曲の規範 (1)	<b>優美さ：エレガンス</b> クラヴシニストたちによ って模倣された舞曲の類 型： アルマンド、クーラント、 サラバンド、ジーク、パッ サカリア、シャコンヌ 等々	<b>表現：精神</b> 心理的類型 性格の模倣： クーブランとラモー 《修道女モニク》《無頓着な女》 描写的小品： 《田園詩》《鳥たちの呼び声》 表現的小品 《バックナール》、《ため息》、 S. バッハのインヴェンション (変ホ調とへ短調)	<b>演奏：走句</b> 器乐的定型句 - メカニズムの巧みさ - 技術的な形態
諸概念の分析に基づく様式の 分類 様式			
<b>レガート様式</b>	<b>律動的様式</b>	<b>装飾の様式 (2)・表出的様式</b>	<b>華麗様式</b>
フレスコバルディ J. S. バッハ G. F. ヘンデル	L. クーブラン—J. S. バッハ H. パーセル—G. F. ヘンデル F. クーブラン—ラモー	シャンボニエール—J. S. バッハ F. クーブラン—G. F. ヘンデル、 ラモー	ベネデット ・マルチェッロ ドメニコ ・スカルラッティ
これらの諸概念と様式から作曲の論理的諸形式が導かれ、これらの諸形式からソナタが生まれた。ソナタはその 中でもっとも完全な模範であり、音楽的天才の創作物にもっとも好ましい枠組みと [形式上の] 区分 (coupe) を 提供する。実際、ソナタは交響曲、四重奏、序曲の典型である——エマヌエル・バッハはソナタを創出した。 彼は P. マルティーニ、ド・ボローニュ、ショーベルト、エッカルト、クリスティアン・バッハによって模倣され、 ハイドン、モーツァルト、クレメンティが彼の後継者となった。後継者たちは、18 世紀末にピアノの 2 流派の長 となった。			
流派			
<b>ハイドンとモーツァルト</b>		<b>ムツィオ・クレメンティ</b>	
エマヌエル・バッハに由来する彼ら作曲家兼クラ ヴシニストは、次の人々を生み出した流派の長とな る コジェルフ、フルマンデル、シュタイベルト、ド ウシーク、ヴェルフル、ベートーヴェン、フンメル		本質的に器乐的で、エマヌエル・バッハとドメニコ・ス カルラッティに由来する彼は、次の人々を生み出した流派 の長となる J. B. クラマー、J. フィールド、クレンゲル、カルクブ レンナー	

[表の註釈]

(1) 創造と作曲を混同してはならない。——創造とは必ずしも学識に依存することのない、自然的天分の自発的な行いである。つまり、旋律的創意とはまさに楽想を気取りなく発信することにあるのだ。——作曲とは、学識によって豊かになった天分の行いである。作曲すること、それは真に芸術的な全体をそこから作るために着想の数々を連携させることである (*Componere*、すなわち集め、ひとまとめに配置すること) <sup>2096</sup>。

(2) 私はこの要素 (感情) の下に装飾の様式と表出の様式を置いた。実際、装飾は表出の横溢と言うことができる。その証拠に、イタリアの歌手たちは、自身の非常に強く感じる旋律をたえず飾り立てる傾向にある。その一方で、北方の歌手たちはそれほど情熱的ではなく、フィオリトゥーラをほとんど用いない。しかし両者にはどちらにも真の音楽的感情がある <sup>2097</sup>。

メローの表は、「クラヴシニストたち」の作品とその演奏の美を議論する基礎となる具体的事象を分類している。この分類は基礎概念 (*éléments*)、様式 (*styles*)、流派 (*écoles*) の3大カテゴリーに分かれている。基礎概念の4つの下位区分を成す学識 (*science*)、リズム (*rythme*)、感情 (*sentiment*)、ブラヴーラ (*bravoure*) のうち、最初の2つは理論的要素、リズムは舞曲の種類、感情は性格類型、ブラヴーラはメカニズムに関する身体的・物質的要素である。学識に関して、メローはこの概念に註釈を付けている (上図の註釈1)。ここで彼は、創造と作曲の違いに注意を促し、前者が天分 (*génie*) によって引き起こされる自発的な精神の働きであり、後者は学識に基づく天分の働きと説明する。これをクーザンの用語に置き換えるなら、前者は自発的な理性に鼓舞された産出力としての天分であり、後者は反省を経た天分である。

これら4つの基礎概念は、その下に表示された4つの異なる様式に対応している。これらは、4つの基礎概念の具体的事象を分類したもので、各カテゴリーには代表的な作曲家が挙げられている。レガート様式 (*style lié*) は対位法的書法に基づく作品を念頭に置いているが、この書法とレガートが結びつけられるのは、鍵盤楽器演奏の視点からである。すなわち、この種の作品では各声部の旋律が途切れないように、同鍵上で指の置き換えなどの技法を用いて、フレーズを「なめらかに」際立たせることが求められたからである <sup>2098</sup>。

<sup>2096</sup> « Il ne faut pas confondre *composition* avec *création*. — *Création*, c'est l'œuvre spontanée du génie naturel, sans le concours nécessaire de la science: c'est l'invention mélodique qui peut s'arrêter à l'émission simple d'une pensée musicale; ce qui arrive souvent. — *Composition*, c'est l'œuvre du génie fécondé par la science. Composer, c'est coordonner ses idées pour en faire un tout vraiment artistique. (*Componere*, assembler, disposer ensemble.) » *Ibid.*

<sup>2097</sup> « J'ai placé sous le même élément (*sentiment*) le style orné et le style expressif: en effet, on peut dire que l'ornementation est une exubérance d'expression. Nous en avons la preuve chez les chanteurs italiens qui sont toujours enclins à broder les mélodies qu'ils sentent si vivement, tandis que les chanteurs du Nord, moins chaleureux, ne font que peu d'usage des fioritures. Ils ont pourtant l'un et l'autre le sentiment vrai de la musique. » *Ibid.*

<sup>2098</sup> ルイ・アダンは、『ピアノ・メソッド』(1804)の中で、スタッカートよりもレガートを優先させることを勧めている。「時に作曲者は繋げて演奏されるべき音楽的フレーズを指示することがあるが、もし、レガートスタッカートか、選択をゆだねられた場合、レガートを取り、レガートは慎むべきである。それは、いくらかのパッセージを作り、巧みに作りだされるコントラストによってレガートの長所を感じさせるためである。」« Quelquefois l'auteur indique la phrase musicale qui doit être liée, mais lorsqu'il abandonne le choix du legato ou du staccato au goût de l'exécutant, il vaut mieux s'attacher au legato et réserver le staccato pour faire ressortir certains passages, et faire sentir, par un contraste amené avec art, les avantages du legato » Jean-Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. 151. 「レガート様式」がマルモンテルやメローによって多声様式と結び付けられた背景として、「厳格様式」を意味するドイツ語の « *gebundener Stil* » がフランス語に直訳された可能性も指摘できる。フランス語の「なめらかな (*lié*)」には「厳格な」というニュアンスは

「リズム」要素に対応する律動的様式 (style cadencé) の欄では、舞曲組曲の作曲家たちの名前が挙げられている。装飾の様式、表出的様式 (style orné, style expressif) のカテゴリーにおいて、「装飾」と「表出」が並列されている理由は、註釈 (2) に示されている。メローは、装飾とは内面的感情が外面に横溢したものであると見做している。メローが装飾を単なるクラヴサンの「欠陥」という物理的条件に帰しているのではないということは、ここからも理解される。彼にとって装飾は一つの美的条件と見做しうる現実的要素だった。マルチェッロとスカルラッティを代表する華麗様式 (style brillant) は音階、アルペッジョ、同音連打など名技性を重視する様式である。

メローは、上に挙げられた 8 つのカテゴリーから作曲の論理的形式が抽象され、作曲原理としてのソナタが生まれたと述べている。彼がソナタを「もっとも完全な規範」と見做すのは、各基礎概念と様式がソナタ形式に集約されていると考えたからであろう。実際、各要素をソナタの楽章に対応させると、第 1 楽章は動機の展開に基づく点で「学識」を象徴し、メヌエット・スケルツォ楽章は「リズム」を、緩徐楽章は「感情」を、華麗なフィナーレは「ブラヴァーラ」を象徴するものとして理解できる<sup>2099</sup>。メローは、エマヌエル・バッハをソナタの始祖と見做し、そこから派生した 2 流派としてハイドン・モーツァルトの流派とクレメンティの流派を区別した。図中の説明によれば、前者は作曲家兼ピアニストの流派であり、後者はスカルラッティの「華麗様式」の流れを汲む「純粋に器乐的な」演奏家兼作曲家である。

このように、この図からは、メローが「クラヴシニストたち」と呼んだ鍵盤楽器奏者兼作曲家たちをソナタの発展に必要な要素を準備した音楽家、あるいは形式の発展に寄与した音楽家として提示していることが分かる。彼はフーガを「あらゆる作曲の規範」と見做したように、ソナタをフーガ以降に成立した「もっとも完全なモデル (le plus parfait modèle)」と捉え、2 つの流派の音楽家たちをその発展の担い手として提示している。では、規範的作曲ジャンル、ソナタとフーガは、具体的にはなぜ、またいかにしてピアノ教育の規範たりえたのだろうか。

## 7-2. マルモンテルの様式論

パリ音楽院におけるピアノ教育的文脈の中でこの問題を考察するにあたり、マルモンテルの『基礎原理』と『ピアノ技法』で提示される様式概念は、ソナタとフーガの美的基礎づけの根拠を知る手がかりを与えてくれる。本節では、マルモンテルの様式に関する言説に即して、この根拠の所在を明らかにする。

### 7-2-1. 様式の定義

マルモンテルは『基礎原理』の「様式について」と題された章のなかで、様式を次のように定義している。

様式とは個々人の表現方法であり、内的な感情を性格づけ、作曲家の着想、ヴィルトゥオーゾの演奏を固有の色調で彩るものであるが、それが自然の純粋な賜物であることはほとんどない。この貴重な美点は、まさに熟考し、大作曲家たちを比較研究することを通してこそ獲得される。<sup>2100</sup> (下線強調は筆者による)

---

ないが、ドイツ語において「gebundener Stil」は「レガート様式」ではなく「厳格様式」と訳されるのが通例である。

<sup>2099</sup> この観点から見れば、協奏曲も作曲原理的にはソナタの一種と見做すことができるだろう。

<sup>2100</sup> « Le style, mode d'expression individuel, caractérisant le sentiment intime, colorant d'un ton particulier la pensée du compositeur ou l'interprétation du virtuose, est rarement un pur don de nature : c'est par la réflexion, par

マルモンテルによれば、様式とは表現手法一般のことを指し、後天的に得られるものである。『ピアノ技法』でも、彼は異なる表現を用いてほぼ同様のことを述べている。

様式は天分ではないが、天分を引き立たせる輝かしい外観である。天分の特質とは創造する天賦の才である。様式とは巧みに述べる技法である。天分は生命をもたらす、様式は形式をもたらす。天分の特徴は創造することであり、様式の特徴は制作の巧みさにある。[...] 靈感は自発的に起こるが、まさに閃きこそが天分を湧き起こさせるのである。これに対し、様式美を獲得するには長く時間のかかる修養が必要である。勉強と省察だけがこの種の美点を発展させる。<sup>2101</sup>（下線強調は筆者による）

ここでは様式が、自発的靈感ないし天分と対比され、天分に与えられた外観、ないし外観を纏わせる技法として説明されており、それが学習によって獲得されるものと位置付けられている。様式を身に付けるには、いわば学識の助けを借りる必要があるということになる。天分と様式の対比は、メローにおける創造（*création*）と作曲（*composition*）の対比に相当し、もとを辿ればクーザンにおける理性の自発性と反省性に対応している。

### 7-2-2. 音楽作品と「様式」

では、マルモンテルは音楽における「様式」の特性をどのように説明しているのか。彼にとって、様式とは天分の「外観」であったが、以下に引用する『基礎原理』の一節によれば、その「外観」はその内実である着想ないし靈感が「高尚」であり「真」であることによって初めて十全なものとなる。

様式はあらゆる感情を取り込みうるのだが、しかし真の権威を得るとなれば、様式は大なる情熱、気高い熱望の念を備え、イメージに富んだ、詩的な表現ということになるだろう。純粹な芸術はもっとも美なる典型の中から模範を選びとり、その性質を理想化しながら再現するだろう。高尚な作品を創造する音楽家は、理想的な美を見ながら真の靈感を備えた高貴で上品な着想を選ばねばなければならない [...] <sup>2102</sup>。

様式は着想の真実性と一体となることによって初めて高尚なものとなり、規範としての権威を纏うというのである。マルモンテルはさらに様式が規範化される条件についても述べている。

---

l'étude comparée des maîtres, qu'on acquiert cette précieuse qualité. » *EEM*, p. 107.

<sup>2101</sup> « Le style n'est pas le génie, mais l'enveloppe brillante qui sert à le faire valoir. L'attribut du génie est le don de créer ; le style est l'art de bien dire. Le génie donne la vie, le style donne la forme. Le caractère du génie est dans l'invention, celui du style dans l'habileté du travail. [...] L'inspiration est spontanée, c'est le trait de feu que fait jaillir le génie ; tandis que, pour acquérir la beauté de style, il faut une longue et lente culture. Le travail, la réflexion peuvent seuls développer ce genre de mérite. » *ACMP*, p. 90.

<sup>2102</sup> « Il [le style] peut s'assimiler tous les sentiments, mais, pour prendre une autorité véritable, il sera l'expression imagée, poétique, des grandes passions, des aspirations élevées. L'art pur choisira toujours ses modèles parmi les types les plus beaux, et reproduira la nature en l'idéalisant. Le musicien qui crée une œuvre de haut style, visant le beau idéal, doit choisir des idées musicales nobles, distinguées d'une inspiration sincère [...]. » *EEM*, p. 108-108<sup>a</sup>.

曲を書くという長い習慣、着想を提示する技法におけるある種の熟練を通して必ず獲得される技術上の長所を所持しているだけでは不十分なのであって、想像力に情熱、衝動、表現の真実味、優雅な輪郭、そして調和的な均衡がもれなく備わっていないなければならない。様式を提示するために、個性的で独創的なだけでは不十分である。あの権力、権威、力強さは、極めて現実的に、大作曲家、創造者、その作品が楽派を成す人々にのみ属するのであり、従うべき模範として認められるのである<sup>2103</sup>。

(下線強調は筆者による)

彼によれば、想像力によって「情熱、衝動、表現の真実味 (la chaleur et l'élan, la vérité expressive)」と表現される着想の性質と、「優雅な輪郭」「調和的な均衡」(les contours élégants et les proportions harmonieuses) といった音楽の外観、即ち様式の条件が統合された状態において初めて、音楽作品は規範となり権威付けられる。そしてこの規範性は、後世の人々がそれに従うことによって強化されていく。次の一文で、マルモンテルは規範的作曲家に言及して次のように述べている。

J.-S. バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、グルック、ベートーヴェン、ヴェーバー、ロッシーニ、オペールといった天才的な大家のように楽派を成すだけの様式を創造できない人々は、少なくとも批判を被らない、純粹で正しく、練り上げられた形式を身につけるようになるだろう<sup>2104</sup>。

つまり、理想的な音楽的外観である様式を創造し得るのは、一部の「天才」に限られる。そして様式が規範性を帯びるということは、「天才的な大家」に続く人々によって、その「様式」が踏襲され、個々の着想をそこに流し込むべき「型」として認められるということである。そのことは、次に示すマルモンテルの文章にいっそう明確に表れている。

他者とは全く異なる様式をもち、そこに自らの着想を溶かしこむような型を創造し発明することは、特権的な性質の持ち主にしか認められていない。だが、天才の属性の一つであるこの貴重な天与の才を欠き、独創的で個人的な一つの様式をもっていないのなら、[確立された] 様式をもたなければならない<sup>2105</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

もしある作曲家が個人的・独創的な「一つの様式 (un style)」を創造しうる天才でないのなら、既に大家たちによって創造された「様式 (du style)」を修得し、自身の作曲に適用すべきであると考えている<sup>2106</sup>。マルモンテルが「様式は天分ではないが、天分を引き立たせる輝かしい外観である」と言うとき、その「様式」とは常に天才的な発想によって創造

<sup>2103</sup> « Il ne suffit pas de posséder les qualités techniques qu'une longue habitude d'écrire, et une certaine habileté dans l'art d'exposer la pensée, font toujours acquérir ; il faut que l'imagination ait tout à la fois la chaleur et l'élan, la vérité expressive, les contours élégants et les proportions harmonieuses. Il ne suffit pas d'être personnel et original pour faire preuve de style. Cette puissance, cette autorité, cette force, n'appartiennent bien réellement qu'aux maîtres, aux créateurs, à ceux dont les œuvres font école, et s'imposent comme modèles à suivre. » *Ibid.*, p. 108<sup>a</sup>.

<sup>2104</sup> *Ibid.*, p. 108<sup>b</sup>.

<sup>2105</sup> « Il n'est permis qu'à des natures privilégiées, d'avoir un style absolument distinct, de créer, d'inventer un moule pour y fondre leurs pensées. Mais à défaut de ce don précieux, qui est attributs du génie, il faut avoir *du style*, si l'on ne peut avoir un style original et personnel. » *Ibid.*, p. 108<sup>d</sup>.

<sup>2106</sup> « du » は部分冠詞であり、不可算なもの、多数のものの一部につく冠詞である。

されるものとは限らず、過去の「天才的な音楽家」によって生み出された既に存在する典型でもありうる。

### 7-2-3. マルモンテルの様式概念と A. レイハの『旋律論』

では、大家の優れた「様式」とは具体的に作品のいかなる特徴を指すのだろうか。『基礎原理』における「様式の規則」について語った次の一節は、マルモンテルが「様式」について説明する際に依拠している美的観点を知る上で重要な内容を含んでいる。

芸術において、音楽の語り口に生命を与えるのはとりわけ展開であるが、それは作曲家の様式や個性の中に認められる。モチーフは美的感覚を通して選択され、はっきりと提示されることが重要なのであり、さらに作品全体が、その総体と詳細において注意や魅力、印象を保ち続け、見事な仕上がりと極めて均整のとれた釣り合いによって関心を引くようであればならない。フレーズとペリオード<sup>2107</sup>は完璧な統一感の下に組み立てられていなければならない。というのも、至上の法則は、芸術作品のすべての部分がうまく導かれた演説の総括のように、創造的な着想に基礎をおくことを要求からである。筆者が考えるに、これこそが、作曲家たちがしっかりと遵守しなければならない様式のもっとも重要な規則である<sup>2108</sup>。（下線強調は筆者による）

ここには着想を巧みに提示する技法、すなわち「様式」の条件が示されている。ここにみるマルモンテルの語り口には、世紀前半のパリ音楽院作曲科教授で作曲家・音楽理論家として名高いレイハ<sup>2109</sup>の影響を認めることができる。ここではレイハの著作『旋律論』（1814年初版、1832年再版）<sup>2110</sup>における言説とマルモンテルの上の引用やその他の彼の言説を比較しながら両者の関連を検討する<sup>2111</sup>。

<sup>2107</sup> 訳者注：「ペリオード」とは後述するように、「デッサン」や「マンブル」とよばれる旋律のフレーズを構成するいくつかの小部分からなる旋律のまとまりをさす。

<sup>2108</sup> « C'est particulièrement dans l'art des développements ingénieux qui donnent la vie au discours musical, que l'on reconnaît le style et l'individualité d'un compositeur ; il importe que les motifs soient choisis avec goût et clairement exposés, il faut encore que l'œuvre entière, dans son ensemble et dans ses détails, soutienne l'attention, charme, impression, excite l'intérêt par ses belles qualités de facture, et les proportions bien équilibrées. Les phrases et les périodes doivent se coordonner dans un sentiment parfait d'unité : car une loi suprême veut que toutes les parties d'une œuvre d'art se fondent dans l'idée créatrice comme dans la synthèse d'un discours bien conduit. Voilà, croyons-nous, les lois primordiales du style, loi que les compositeurs doivent connaître et scrupuleusement observer. » *Ibid.*, p. 108<sup>a</sup>.

<sup>2109</sup> レイハは1818年にメユール Étienne-Nicolas MÉHUL (1763~1817) の後任としてフーガ・対位法のクラスの教授に任ぜられ、1836年に亡くなるまで教鞭を執った。彼がパリ音楽院内外で指導した生徒には H. ベルリオーズ、F. リスト、Ch. グノー、C. フランクが含まれる。

<sup>2110</sup> Antoine REICHA, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie ; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante : le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques*, (Paris, chez l'auteur, 1814, 1<sup>re</sup> éd.), 2<sup>e</sup> éd, Paris, A. Farrenc, 1832. 以下、TM と略す。

<sup>2111</sup> 少なくとも、マルモンテルが『基礎原理』を著した時点でレイハの『旋律論』を知っていたのは明らかである。『基礎原理』の「フレーズ」と題された章で、マルモンテルは旋律に関する優れた教程としてレイハの『旋律論』を挙げているからである (Cf. EEM, p. 77)。マルモンテルとレイハの間には年齢的に一世代分の隔りがあるが、レイハの著作が出版されたのは、マルモンテルがピアノおよび対位法・フーガクラスで賞を受けた時期（それぞれ1832年に1等賞、1835年に2等賞）とほぼ一致しており、パリ音楽院の熱心な一学生であった若きマルモンテルは、このときに既にレイハの著作に触れていたはずである。マ

『基礎原理』と『ピアノ技法』はレイハの『旋律論』の約半世紀後に出版されたが、マルモンテルは明らかにレイハの音楽に関する美学的な立場、それを支える彼の理論を踏襲している。上の引用で、マルモンテルは作品の構成を「演説」のそれに喩えている。こうした音楽と言語の類比はもともと、レイハやそれ以前のドイツやフランスの作曲家・理論家の著作にしばしばみられるが<sup>2112</sup>、少なくともマルモンテルが身近に接したレイハの『旋律論』とマルモンテルの著作の関連性は軽視できない。というのも、実際、マルモンテルは用語の多くをレイハから借りているからである。レイハは『旋律論』の本論冒頭で旋律を一般的に次のように定義している。

旋律は感情の言語である。我々は自らの感覚の論理を知らないが、それでもなお旋律に関して極めて教育的な事柄と一般的な有用性について語ることができるということは事実である<sup>2113</sup>。(下線強調は筆者による)

一方、マルモンテルは『ピアノ技法』の「アクセント付け (l'accentuation)」について述べた章で次のように音楽を説明している。「音楽は音の言語であり、すぐれて感情の言語であるのだから、アクセント付けが基本的な構成要素の一つであるのはしごく当然である」<sup>2114</sup>。音楽を「感情の言語」とみなす両者の前提からは、言語におけるフレーズと同様に、音楽のフレーズが単語や句に相当する小部分からなり、一つの統一的なまとまりを形成するという文法的理解が導かれる。ここでは典型的な例として、音楽を文章の句読点に喩えた両者の説明を比較する。

レイハは『旋律論』において旋律の基本構造をデッサン (dessin)、マンブル (membre) / リズム (rythme)、ペリオード (période) という4つの用語を用いて説明している<sup>2115</sup>。デッ

---

ルモンテルが1833年に初めて対位法・フーガのクラスに登録したとき、彼の担任はレイハの助教 (professeur adjoint) を務めていたエルヴァール Antoine ELWART (1808~1877) だった。

<sup>2112</sup> 例えばドイツの音楽理論家コッホ (Heinrich Christoph KOCH, 1749~1816) は、3巻からなる理論書『作曲入門試論』(Versuch einer Anleitung zur Composition, Leipzig, A. F. Böhme, 1782-1793) 第2巻第2部「旋律の機械的諸規則について」において4小節の旋律を実例に挙げながら旋律の主題を文法における主語、フレーズを締めくくるカデンツ部分を述語に喩えている。Cf. Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Jo Wilhelm SIEBERT (éd.), Hannover, Siebert Verlag, 2007, p. 359-361. フランスではショロン Alexandre-Étienne CHORON (1771~1834) がレイハ以前に音楽と言語の類比に基づいて作曲論を書いている。Cf. A.-E. CHORON, *Principes de composition des écoles d'Italien*, 6<sup>e</sup> livre, Paris, Auguste Le Duc et C<sup>ie</sup>, 1808.

<sup>2113</sup> « La Mélodie est le langage du sentiment, et, quoique nous ne connaissons pas la logique de nos sensations, il n'est pas moins vrai qu'on peut dire des choses fort instructives et d'une utilité générale sur la Mélodie » *TM*, p. 8.

<sup>2114</sup> « La musique étant étant la langue des sons et celle du sentiment par excellence, il est tout naturel que l'accentuation soit un de ses éléments constitutifs. » *ACMP*, p. 109.

<sup>2115</sup> これらの語は意味内容から判断してそれぞれ「楽句」「楽節」「楽段」などと訳しうるであろうが、こうした訳語はレイハの旋律論とは直接関連のない文脈においても用いられることがあるため、ここではあえて原語の呼称を用いる。「フレーズ」「マンブル」「ペリオード」という語は本来、文章構造を説明するための用語であるが、これらはレイハ以前にも音楽のフレーズ構造を説明するために用いられていた。例えばショロンは『イタリア楽派の作曲諸原理』第5巻において、ペリオードが複数の規則的な「マンブル」から構成されると説明している (Cf. A.-E. Choron, *op. cit.*, p. 5.)。レイハは多かれ少なかれショロンの前例に倣っているが、「デッサン」という言語とは関係の薄い語を導入し、「旋律の終止 (cadence mélodique)」の概念と結び付けながら独自に旋律構造を体系的に推し進めた点に彼の独自性が認められる。彼は『旋律論』の23頁で敢えて「旋律に用いられる専門用語一覧」を設けて、「1/4終止」などレイハ固有の用語との関連で「マンブル」などの言葉を定義している。このような表が必要とされたのは、「デッサン」や「マンブル」といった用語が音楽用語としてまだ定着していなかったからであろう。それゆえ、マルモンテルが「旋律の終止」、「マンブル」、「デッサン」などの語を引用するとき (マルモンテルは *ACMP*, p. 20 において「シンメトリックなデッサン」という言葉を用いている)、彼の念頭にあったのはレイハの『旋律論』にお

サンは旋律の最小構成要素であり、マンブルは一つ以上のデッサンによって構成され、ペリオードは異なる複数のデッサンとマンブルによって構成される。それぞれの構成要素は 1/4 終止 (1/4 cadence)、1/2 終止、3/4 終止、完全終止 (cadence parfaite) などと呼ばれる旋律の終止を示す音によって区切られる<sup>2116</sup>。例えば下の譜例 III-7-1<sup>2117</sup>では、12 小節の旋律が 3 つのマンブルに分けられ、さらにそれぞれのマンブルが 2 つのデッサンに分けられている (譜例には記されていないが、それぞれのマンブルを構成する 2 つのデッサンを分けているのは 1/4 終止とされる<sup>2118</sup>)。

譜例 III-7-1.A. レイハによるデッサン・マンブル・終止の分析例、

『旋律論』第 2 版 (1832) より

史料 : TM, planches du texte, p. 2.

The image shows a musical score for 'Parsello' by Reicha, marked 'Andante'. The score is divided into three members. The first member is labeled '1<sup>er</sup> membre, composé de 2 dessins différents.' and contains two sketches: '1<sup>er</sup> dessin.' and '2<sup>d</sup> dessin.'. It ends with a 'cadence'. The second member is labeled '2<sup>d</sup> membre, comp: de 2 dessins dif:' and also contains two sketches: '1<sup>er</sup> dessin.' and '2<sup>d</sup> dessin.'. It ends with a 'cad:'. The third member is labeled '3<sup>em</sup> membre, comp: de 2 dessins dif:' and contains two sketches: '1<sup>er</sup> dessin.' and '2<sup>d</sup> dessin.'. It ends with a 'cadence parfaite'.

それぞれのマンブルは 1/2 終止によって分割され、最後のマンブルは完全終止で締めくくられる。これら複数のマンブルによって構成されるフレーズの集合をレイハはペリオード呼んでいる。

このように様々な旋律的終止によってフレーズを区切る方法を、レイハは言語における句読法になぞらえて説明している。

音楽において、概して終止は文法の句読点、例えばコンマ (,)、コロソ (:)、セミコロソ (;)、ピリオド (.) に非常に類似している。ゆえに 1/4 終止はコンマと呼ぶことができ、それを (,) という記号で表すことができ、1/2 終止は (;) の記号やコロソ (: ) で、完全終止はピリオド (.) で表すことができる。したがって、一つの旋律的なデッサンは、もしそれが一つのマンブル全体を構成しない場合、一つのコンマであり、旋律のマンブル全体がコロソであり、ペリオードはピリオドである<sup>2119</sup>。

ける用語であったと考えるのが妥当であろう。

<sup>2116</sup> この「終止」は、和声学における「半終止」「完全終止」などと必ずしも一致しない、独特の概念であることに注意されたい。例えば、ハ長調において 1/2 終止を示す旋律の終止音は g, b, d, e であり、完全終止を示す終止音は c である。 Cf. TM, p. 1.

<sup>2117</sup> TM, planches du texte, p. 2.

<sup>2118</sup> Ibid., p. 11. 1/4 終止と 1/2 終止は良く似ているが、レイハによればこれらは旋律の終止感の強さによって明確に区別される。

<sup>2119</sup> « En général les cadences, dans la Musique, ont une grande analogie avec la ponctuation grammaticale ; par exemple, avec la virgule (,), le double point (:), le point et virgule (;) et le pont final (.). C'est pourquoi on pourrait appeler le quart de cadence une virgule, et le désigner par le signe (,), la demi-cadence avec le signe (;) ou le double point (:), et la cadence parfaite avec le point (.). Par conséquent un dessin mélodique, s'il ne forme pas un membre entier, est une virgule, et le membre entier d'une Mélodie est un pont et virgule, et la période un point. » Ibid., note au bas de la p. 11. 同様の理解に基づく説明は、晩年の著作『オペラ作曲家の技法あるいは声楽作曲の完全教程』



言語文法における句読法のように、旋律にもそれを節目づける技法があるというレイハの基本的な考え方は、マルモンテルの『基礎原理』の「フレーズ」と題する章に見られる以下の記述の前提となっている。

巧みにフレージングをするには音楽の語り口のあらゆる部分を綿密に区切るすべを知らなければならない。作品の性格、表現、ニュアンスを明らかにするだけでなく、フレーズの各マンブルをその重要度に応じてアクセント付けしなければならない。また、フレーズの発展を句読点で区切る息継ぎの位置、休符、終止を示さねばならない<sup>2120</sup>。(下線強調は筆者による)

ここで「マンブル」という語は、音楽のフレーズを構成する一単位という意味で用いられており、レイハの『旋律論』におけるフレーズの説明を念頭に置いていることが分かる。このように、音楽と言語の類比に基づき専門用語を用いながら旋律を分析的に把握する姿勢はレイハの理論に従うものである。

ところで、マルモンテルは「釣り合い (les proportions)」や「統一 (unité)」という言葉を用いて作品全体がバランスよく構成されていることを「様式」の条件としていた。マルモンテルにとって、フレーズは単に「句読点」によって明確に区切られているだけでは不十分であり、各構成要素が互いに引き立て合う、均整のとれた統一体でなければならない。このような考え方は、フレーズの「シンメトリック」な構成が、音楽の統一性の主要な一条件であるとするレイハの見解から導かれている。レイハは『旋律論』の「旋律および楽曲一般の統一性と多様性に関する考察 (Observation sur l'unité et la variété de la mélodie et en général d'un morceau de musique)」という項目において、次のように述べている。

音、音階、終止の単調さは転調によって避けられるが、転調が統一を損なわないためには明快で自然であることが望まれる。様々な音色や音域、ピアノとフォルテ、異なるリズムの見事な混合、短いものも長いものもありつつ、それでいてシンメトリックに配置されたフレーズとペリオード、見事に釣り合いのとれた様々な音価の音符や休符は多様性を維持する<sup>2121</sup>。(下線強調は筆者による)

ここでの「シンメトリー (symétrie)」は、左右対称という意味ではなくフレーズを構成する各部分の規則正しい調和的な配置を意味する。この語は『旋律論』の冒頭で示される基礎的な概念であり、次に示す譜例 III-7-2 によって説明される。

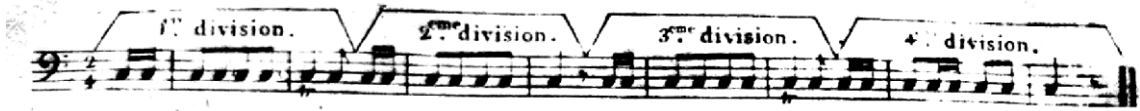
---

にも見出すことができる。Cf. *Id.*, *L'art du compositeur dramatique ou cours complet de composition de vocale divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de planches*, Paris, A. Farrenc, 1833, p. 32-33.

<sup>2120</sup> « Pour bien phraser, il faut savoir scander minutieusement toutes les parties du discours musical. Il faut non seulement mettre en lumière le caractère, l'expression et les nuances de la composition, mais aussi accentuer chaque membre de phrase suivant son degré d'importance. Il faut indiquer scrupuleusement les respirations, les temps d'arrêt, les cadences qui ponctuent les développements de la phrase. » *EEM*, p. 79.

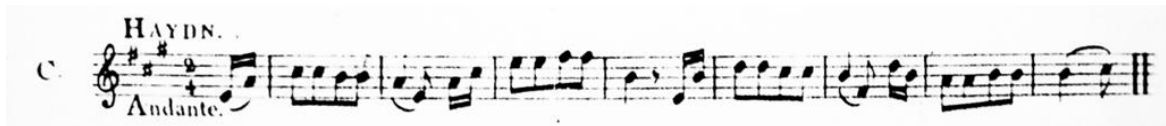
<sup>2121</sup> *TM*, p. 55. « On évite la monotonie des sons, des gammes et des cadences par des modulations, mais qui soient franches et naturelles, pour ne pas nuire à l'unité. Un mélange heureux de différents [sic] timbres, de diapasons, *du Forte et du Piano*, des différents rythmes [sic.] ; des phrases et des périodes courtes et longues, mais symétriquement distribuées, et différentes valeurs de notes et d'intervalles bien proportionnées entretiennent la variété. »

譜例 III-7-2. シンメトリックなリズムの例、同前



この譜例<sup>2122</sup>は、ハイドンの《交響曲第53番「帝国」》(Hob. I-53)の第2楽章冒頭のリズムを抽出したものである。音型には若干の変更が加えられている。レイハによれば、このパッセージが聴く者の注意を引きつけるのは、そこに「シンメトリー」が存在するからである。これが「シンメトリー」たるゆえんは、1) 括弧で示された各区画(あるいは「デッサン」)がいずれも2小節で構成されている点、2) 各区画の間に休止点が認められる点(但し必ずしも休符が置かれているわけではない)、3) いずれの区画も同じテンポで動く点、4) 区画を隔てる各休止点が、等しい間隔で置かれている点に求められる<sup>2123</sup>。レイハはこの規則的なリズムに「よく選ばれた (des sons bien choisis)」音が与えられることによって、「真の旋律 (une véritable Mélodie)」が生み出されるとして、ハイドンの主題を提示する<sup>2124</sup>。

譜例 III-7-3. シンメトリックなリズムをもつ旋律の例、同前



レイハによれば、このような規則性と各部分の調和が、マイクロにはフレーズに、そしてマクロにはペリオードの間にも存在することによって楽曲に統一感を与えられる。

マルモンテルが楽曲の「よく釣り合いのとれた均整 (les proportions bien équilibrées)」と言うとき、それはこうした旋律における「シンメトリー」を意味し、これによって「フレーズとペリオードは完璧な統一感」が獲得されている状態を指す。彼は実際、『ピアノ技法』で「シンメトリックなデッサン (dessins symétriques)」<sup>2125</sup>という用語を用いているが、ここで彼が意識しているのは明らかにレイハの旋律論である<sup>2126</sup>。このように、マルモンテルの用語の選択と用法は、レイハの『旋律論』の文脈において矛盾なく理解することができる。

7-2-4. ソナタとフーガ

マルモンテルが依拠するレイハの旋律理論は、クーザンが美の一条件として認めた均整を音楽的文脈の中で説明するための足がかりとなり得た。マルモンテルにとって、旋律の均整は様式に求められる美点であり、作品における現実美の説明を可能にする客観的要素であったといえる。

ところで、メローは図 III-7-1 に示した表の中で、作曲原理としてのソナタについて、これが「もっとも完全な模範であり、音楽的天才の創作物にもっとも好ましい枠組みと区分り

<sup>2122</sup> TM, planches du texte, p. 1.

<sup>2123</sup> Ibid., p. 9.

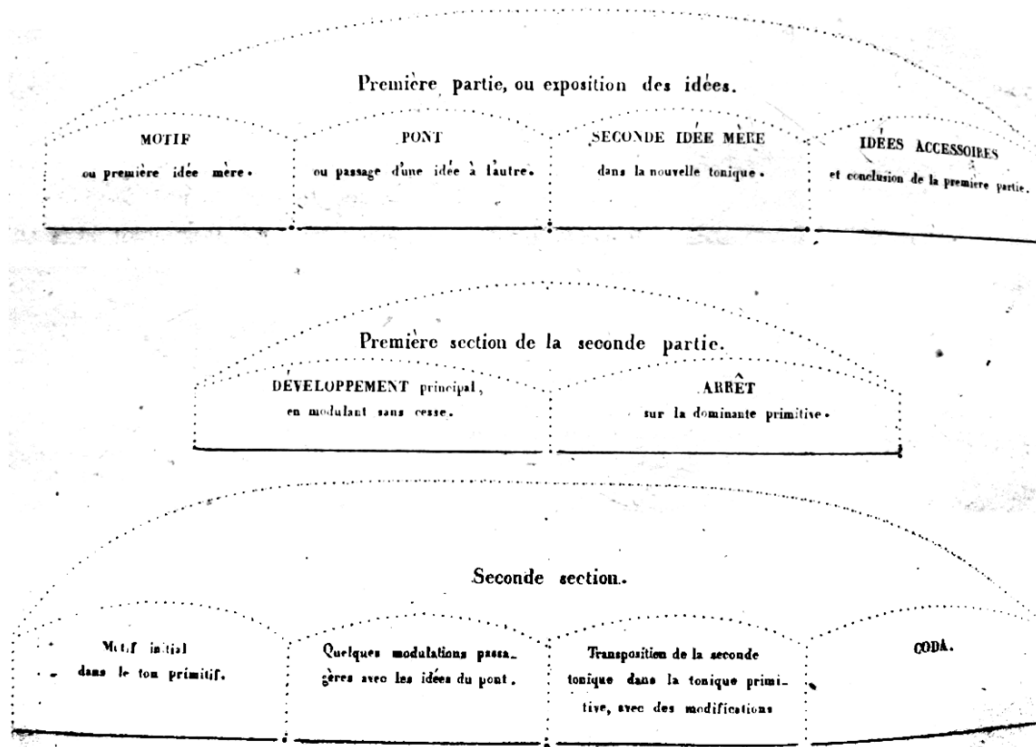
<sup>2124</sup> Ibid. 各区画のアウトタクトは、実際にはすべて付点リズムである。

<sup>2125</sup> ACMP, p. 20.

<sup>2126</sup> マルモンテルが「シンメトリックなデッサン」に言及する箇所については本論文「8-4-1. 『指の独立』とフレーズ理論」で引用する。

を提供する」<sup>2127</sup>と述べていた。メローは実のところ、若い頃にレイハに作曲を師事している<sup>2128</sup>。ここで用いられている「区切り (coupe)」という言葉を用いる際に、メローはおそらくレイハの形式図を念頭に置いている。レイハはソナタ形式を「2部分大クープ (La grande coupe binaire)」と呼び、『高等作曲教程』(1824)の中で次のように図示している<sup>2129</sup>。この図の下に筆者による訳を示す。

図 III-7-3. レイハによるソナタ形式の説明図

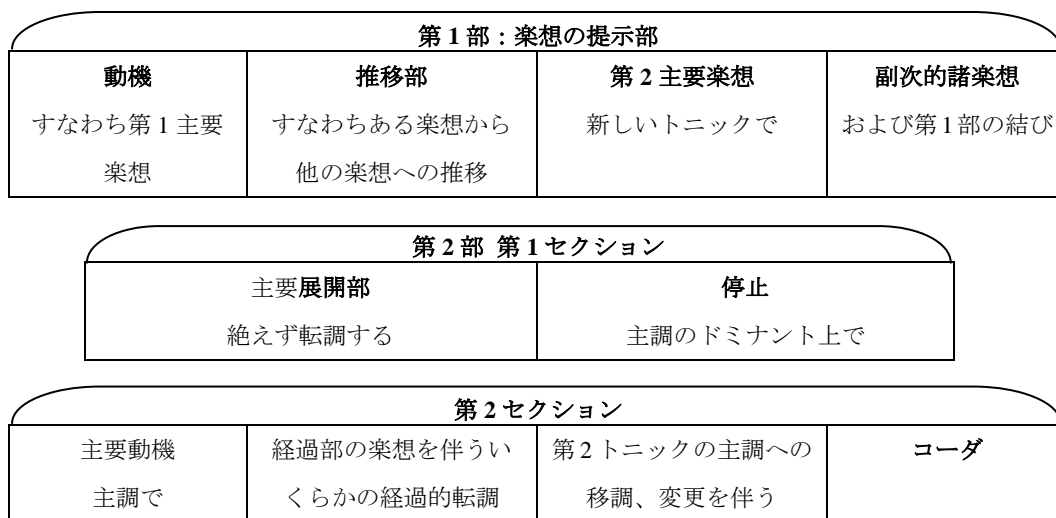


<sup>2127</sup> « [la sonate] est le plus parfait modèle et qui offre le cadre et la coupe les plus favorables aux productions du génie musical. » Amédée MÉREAUX, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes », *Le Mén.*, 31<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> fév. 1863, p. 69.

<sup>2128</sup> *PC*, p. 80-81.

<sup>2129</sup> Antoine REICHA, *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter et C<sup>ie</sup>, 1824, p. 300.

図 III-7-4. レイハによるソナタ形式の説明図（和訳）



レイハは全体（クープ）を2つの大部分に分け、前半を提示部、後半を展開部と再現部として説明している。第1部は2つの主題提示とそれを結ぶ推移、第1部を締めくくるコデッタの4区分からなり、第2部第1セクションは展開と再現部を準備する停止部分の2区分、第2セクションは第1部と同様の2つの主題再提示と推移、コーダの4区分で構成されている。このように、第2部第1セクションを中心にちょうど対称になるように説明された「2部分大クープ」は構造的にもシンメトリックであり、また各小部分はデッサン、マンブル、ペリオードで構成される。このように、全体と細部の両面において図式的均整を体現し、主題の展開的な扱いにおいても高度に分析的・反省的な精神の働きを要求するという点からも、メローはソナタを規範的ジャンルと見做したと考えられる。

メローが認めたソナタの美的規範性は、レイハの旋律論を尊重するマルモンテルによっても支持されたはずである。実際、1876年の『ピアノ技法』から1884年の『基礎原理』にかけて、マルモンテルがレイハに依拠しながら様式概念を規定した時期は、定期試験においてソナタが協奏曲以上に重視されるようになった時期と重なっている。これは、ピアニストの華麗なメカニズムを重視する協奏曲よりも、諸主題の論理的展開に重きを置くソナタの方がピアニストの分析的精神の陶冶に資するジャンルとして重視されるようになったことの証しである。高められたソナタの権威はさらに、ショパンのバラード、スケルツォ、「ソナタ風アレグロ」に分類した単一楽章の諸作品、「性格的作品」に分類したシューマンの《ヴィーンの謝肉祭》作品26のフィナーレ、「カプリース」に分類したメンデルスゾーン《3つの幻想曲またはカプリース》作品16を初めとした、ソナタ形式の特徴をもつ作品の受容にも影響したと考えられる。

定期試験において重視されたもう一つのジャンルであるフーガを、メローはソナタ以前に確立された「あらゆる作曲の模範（*modèle de toute composition musicale*）」と見做していた。フーガは形式や構造が問題となる以前に、同鍵上での指の置き換えなど多くの特殊な運指が要求されるという演奏技法上の要請から、19世紀初頭以降、音楽院ピアノ科において教育上重要なジャンルと見做されていた<sup>2130</sup>。一方、作曲教育においてフーガは規範的なエクリ

<sup>2130</sup> ルイ・アダンの音楽院公式『ピアノ・メソッド』（1805）、ヅィメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』（1840）にはいずれもフーガ練習のための課題曲が収められている。

チュールであり、作曲科では 19 世紀を通して対位法・フーガのクラスで教えられ続けられた。1818 年から 1836 年にかけてこのクラスで教鞭を執ったレイハは、『旋律論』においてフーガの重要性を次のように説明している。

[フーガにおいて旋律は] 同様に音階の統一性を遵守しなければならず、また次のことを前提としている。すなわち、うまく転調し、旋律的着想を巧みに展開し、後述するように、それを利用する術を心得ていること、また、旋律がもっとも完全な統一を要求するということである。[...] フーガはもっとも明白な統一性を要求するものである。フーガは今日までのところ、この統一性が予め議論され尽くされ、実証されている唯一の所産である<sup>2131</sup>。

フーガにおいては、主唱 (sujet)、対唱 (contre-sujet) が転調しながら各声部で提示され、それらが幾つものリズム動機に分解され展開の素材となり、あるいは拡大・縮小され、あるいは他のリズム・モチーフと組み合わせられる。レイハにとって、高度に知的で論理的な操作を要求するフーガは、旋律の論理性と統一性という観点から、もっとも優れた書法であった。メローがフーガを「あらゆる作曲の模範」と書いたとき、彼の念頭にはこうしたレイハのフーガ観があったと考えられる。

フーガにおける「統一性」に関連して、ル・クーペは『ピアノ教育』において、ピアニストがフーガの中で出会う独特な要素として「細部の多様性と全体の統一 (la variété des détails, l'unité de l'ensemble)」に言及している<sup>2132</sup>。本論文 III-4-2-3 でみたように、クーザンによれば多様な細部は美の必要条件である「生」 (la vie)、「動」 (mouvement) の現れであり、統一は均整やシンメトリーによって表象される<sup>2133</sup>。この文脈でフーガを理解するなら、フーガはそれ自体で美の現実的必要条件を満たすもっとも自律的な音楽ジャンルであったといえる。定期試験でフーガが 1880 年代まで重要な位置を占め続けたのは、こうした理解が背景にあると考えられる。マルモンテルが厳格な手法で展開されないルービンシテインやメンデルスゾーンの「自由なフーガ」を認めつつも、バッハのフーガに優越性を認めたのは、後者のフーガが厳格な統一を体現しているからであった。

---

<sup>2131</sup> « [...] La Mélodie] doit de même observer l'unité de gammes, et qu'elle suppose qu'on sait bien moduler, bien développer ses idées mélodiques, et en tirer parti, comme nous le verrons plus bas, et qu'elle exige l'unité la plus parfaite. [...] La fugue est ce qui exige l'unité la plus évidente ; elle est jusqu'à présent la seule production où cette unité peut être parfaitement discutée et démontrée d'avance. » A. Reicha, *TM*, p. 56.

<sup>2132</sup> Johann Sebastian BACH, *6 Fugues mises en partition, analysées [sic] et doigtées*, F. LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Hamelle, 1880.

<sup>2133</sup> *VBB*, p. 160.



## 第8章 ピアノ科の教育における美学思想の影響3——「様式」と「メカニズム」

前章では、フレーズ理論に基づく様式概念が、音楽作品における現実美を規定していたことを確認した。一方、様式概念には、性格やジャンルの類型と関連付けられる側面がある。類型論に関連する「様式」は、その変遷の過程で個別の創作主体と結び付けられ、作曲家や演奏家が着想や天分を表現する独自の手法として規定されるようになる。この意味での様式概念は、19世紀後半のピアノ教育において、メカニズム概念に対置されつつ、重要な役割を果たした。

本章ではまず、ルソー以降の音楽における様式概念の変遷を概略的に辿り、マルモンテルが様式概念を「着想」／「天分」に与えられた外観として定義した背景を明示する。ところで、19世紀中葉以降、この様式概念とメカニズム概念はピアノ教育を支える重要な理念的支柱であった。第2節以降ではこの事実注目しつつ、様式概念が演奏実践と具体的にどのように関係づけられていたのかを明確にする。

### 8-1. 様式概念の変遷——創造主体に規定される演奏様式の成立

ルソーが定義したように、様式のもっとも広い定義は思考の表現手法 (*manière d'exprimer ses pensées*) である<sup>2134</sup>。表現手法としての様式は、そこに認められる美的質や表現主体の属性によって様々に規定される。したがって、様式的特徴は一元的なものではなく、多様な側面から規定されるものである。本節では、音楽における様式概念の多元性を整理しつつ、マルモンテル以前の様式概念の変遷を辿り、マルモンテルの様式概念の歴史的な位置づけを明確にする。

佐々木健一『美学事典』によれば、様式的な特徴とは直観的に感じ取られる「全体的な統一像」<sup>2135</sup>である。この全体像が、どの主体に結び付けられるかによって、様式は「多義的・多層的」な様相を呈する。この事典項目には、一般的に用いられる様式の例として、時代様式、民族様式、流派の様式、個人様式、ジャンルの様式が枚挙されている<sup>2136</sup>。佐々木はこうした様式概念が決定的に成立をみたのは18世紀前半のことであり、時代様式、ジャンル様式に加えてディドロとダランベールが編纂した『百科事典』の「様式」の項目<sup>2137</sup>において「直観の様式」が認識されたことが、この概念の拡張に大きく貢献したとしている。佐々木は、この項目で扱われる詩、絵画、音楽のいずれにおいても様式が「ジャンルの様式」と「直観の様式」の2種類に集約されるとしている。次頁の表 III-8-1 は、ルソーが音楽の様式について書いた項目に挙げた種々の様式とそれらの美的質を表す語を、筆者が整理したものである。3列からなるこの表は、ルソーの記述に即して、左端の第1列に上位の様式、第2列に左列の様式に対応する下位様式ないし美的質、第3列以下は同様にさらに下位の様式／美的質を表示している。

<sup>2134</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, « Style », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 15, Paris, Briasson, 1751, p. 551.

<sup>2135</sup> 佐々木健一、『美学事典』 東京：東京大学出版会、1995年、128頁。

<sup>2136</sup> ジャンルと様式の違いは次のように規定される。「ジャンルというときには、いくつかの客観的基準もしくはコードによって規定され、社会的に通用している作品の類別に焦点を置き、様式というときには、その作品群に特有の表現性に注目している。」同前、129頁。

<sup>2137</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 556.

表 III-8-1. ルソー「音楽における様式」にみられる種々の様式と各々の美的質

N.B. グレーの枠内の諸様式はジャンル様式を、色のない枠内の諸様式は直観様式を示す

[style individuel	個人様式	style de Handel / de Rameau / de Lully / de Destouches ヘンデル/ ラモー/デトウーシュの様式		
[style national	民族様式	<ul style="list-style-type: none"> <li>style des Italiens イタリア人の様式</li> <li>style des Français フランス人の様式</li> <li>style des Espagnols スペイン人の様式</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>piquant, fleuri, expressif 刺激的・装飾的・表出的</li> <li>naturel, coulant, tendre 自然・流麗・優しい</li> </ul>
style de ecclésiastique	教会様式	<ul style="list-style-type: none"> <li>la majesté 威厳</li> <li>la piété 慈悲</li> <li>grave, sérieux, 荘重、深刻</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>les passions 情熱</li> <li>admiration 賞賛</li> <li>l'étonnement 驚嘆</li> <li>la douleur 苦悩</li> </ul>
style dramatique/récitatif	劇的/叙唱様式	les passions	情熱	
style des musiques pour la chambre	室内様式			<ul style="list-style-type: none"> <li>la tendresse 優しさ</li> <li>l'amour 愛情</li> <li>la compassion 同情</li> <li>les autres passions その他の穏やかな情熱</li> <li>douces</li> </ul>
style de motet	モテット様式	<ul style="list-style-type: none"> <li>style varié 多様な様式</li> <li>style fleuri 華麗な様式</li> <li>style susceptible 感受性の強い様式</li> </ul>		
style de madrigal	マドリガル様式	style affecté	情動的様式	
style hyporchématique	イポルケム様式 (« hyporchème » はアポロンを讃える合唱歌)	<ul style="list-style-type: none"> <li>le plaisir 悦楽</li> <li>la joie 歓喜</li> <li>la danse 舞踊</li> <li>le mouvement prompt 速く、生き生きとしたテンポ、</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>gai 陽気</li> <li>triste 悲しい</li> <li>languissant 活気のない</li> <li>animé 生氣ある</li> <li>gai 陽気な</li> <li>martial 戦争/軍隊の</li> </ul>
style symphonique	交響様式	style des instruments 諸楽器の様式		
style mélismatique	メリスマ様式	style naturel 自然な様式		
style de fantaisie	幻想様式	style des instruments	楽器の様式	<ul style="list-style-type: none"> <li>style des violons ヴァイオリンの様式</li> <li>style des flûtes フルートの様式</li> <li>style des trompettes トランペットの様式</li> </ul>
style phantastico		une manière de composer et d'exécuter, libre de toute contrainte	あらゆる束縛から自由な作曲・演奏の方法	<ul style="list-style-type: none"> <li>ariettes アリエッタ</li> <li>villanelles ヴィツラネッル</li> <li>vaudevilles ヴォードヴィル</li> </ul>
style de danse	舞踊様式	<ul style="list-style-type: none"> <li>style des sarabandes サラバンド様式</li> <li>style des menuets メヌエット様式</li> <li>style des passe-pieds パスピエ様式</li> <li>style de gavottes ガヴォット様式</li> <li>style des rigaudons リゴードン様式</li> <li>style des bourrées ブーレ様式</li> <li>style des gaillardes ガイヤール様式</li> <li>style des courantes クーラント様式</li> </ul>		



グレーの枠内に示される教会様式、劇的様式、室内様式、モテット様式、マドリガル様式等は演奏の場、形式、歌詞など客観的な基準により規定されるジャンル様式である。一方、色のない枠線内の要素は、「多様な」、「華麗な」、「自然な」、「感受性の強い」など日本語では形容動詞や形容詞で表現される美的質によって表現される様式である<sup>2138</sup>。さらに、ここには作曲家個人や民族に帰される様式も含まれる。佐々木はこれらが「直観的類型であるだけでなく、明瞭に創造主体に由来するものとして捉えられている」として、類型の認識に創造主体が関連付けられ、創造主体間の差異が問題とされるに至って「本格的な様式概念が一般的用語法レベルで成立してきた」<sup>2139</sup>と説明している。

音楽を含む芸術作品の様式に関して、様式の定義は次第に明確に想定された創造主体の表現手法という意味で用いられるようになる。『アカデミー・フランセーズ辞典』第5版(1789)と第6版(1835)の相違はこの変化を示している。次の一節は、第5版の「様式」の項の第4義からの引用である。

様式とは比喩的にもくだけた表現においても、行動や話の仕方を意味する。[...] 広義には、絵画、彫刻、建築において、芸術家特有の構成手法、制作手法のことを様式と呼ぶ。これらの芸術において、様式という語は構成の特徴に適用される。絵画が良き様式で書かれている。この建造物は大様式で造られている。この語は音楽にも適用される<sup>2140</sup>。

ここでは、未だ表現主体としての個人に帰される様式については語られていない。「芸術家特有の (*particulière à l'Artiste*)」という表現における「芸術家」は特定の芸術家ではなく芸術家全般のことを指しているからである。一方、1835年の第6版でこの部分は第5義に移され、次のように書き換えられた。

様式は、絵画、彫刻、建築、音楽のような美的芸術において、芸術家に特有の制作手法を意味する。この絵は誰々の大家の様式で描かれている。様式は作品の性格も意味する。この絵画は良き様式で描かれている。この建造物は非常に壮大な様式によっている。エジプト様式、エトルリア様式。このオペラの序曲は素晴らしい様式で書かれている<sup>2141</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>2138</sup> この種の美的質は、シャバノンによって性格 (*caractère*) と呼ばれたものに対応している。彼は感情と性格を区別し、音楽それ自体の内的統一の表れとして直観的様式としてのキャラクターを規定した。Cf. 小穴晶子、前掲書、278~284頁。

<sup>2139</sup> 佐々木健一、前掲書、130頁。

<sup>2140</sup> « Style, signifie figurément et familièrement, La manière d'agir, de parler. [...] Dans la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, on appelle par extension, Style, la manière de composer et d'exécuter, particulière à l'Artiste. Dans les mêmes Arts, on applique aussi le mot de Style, au caractère de la composition. Cette Peinture est de bon style. Cet édifice est du plus grand style. On l'applique aussi à la Musique. » Académie française, « Style », *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, t. 2, Paris, J. J. Smits, 1798, p. 603. アカデミー・フランセーズ辞典は下記サイトより第8版までの横断検索が可能。*The ALTEFL Project*, <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17> (2015年8月17日アクセス)。

<sup>2141</sup> Académie française, « Style », *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, t. 2, Paris, Firmin-Didot frères, Paris, P. Dupont, 1835, p. 782. « STYLE dans les Beaux-Arts, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique, se dit de la manière d'exécuter particulière à l'artiste. Ce tableau est dans le style de tel maître. Il se dit aussi Du caractère de la composition. Cette peinture est de bon style, d'un bon style. Cet édifice est du plus grand style. Le style égyptien. Le style étrusque. L'ouverture de cet opéra est d'un excellent style. »

ここにもやはり「芸術家に特有な制作手法 (la manière d'exécuter particulière à l'artiste)」という表現がみられるが、その直後に「誰々の大家の様式で描かれている」のように個別の表現主体を想定した用法が示されている。

1839年にパリでイタリア語から翻訳され刊行されたリヒテンタール Peter LICHTENTHAL (1780~1853) の『音楽事典』における「様式」の項目<sup>2142</sup>では、音楽におけるジャンル様式、直観の様式がさらに詳細に規定されている。次頁の表 III-8-2 では、諸芸術の分類が最上位の様式分類として用いられ、その下に音楽の様々な様式が列挙されている。この表で、筆者は再びこれらの要素をジャンル様式と直観の様式に分類した。音楽のジャンル様式としては、書法の様式と呼ぶべき「ホモフォニー様式」、「ポリフォニー様式」が挙げられ、後者の下位には「フーガ様式」が置かれている。「ポリフォニー様式」と「フーガ様式」は、直観の様式の「シリアスな様式」の下位様式としても挙げられている。直観様式にはルソーにも見られた個人様式、民族様式、時代様式、性格様式がいろいろ多様かつ具体的に示されている。

リヒテンタールは個人様式について述べる際、18世紀フランスの博物学者ビュフォン Georges-Louis Leclerc DE BUFFON (1707~1788) の格言「文体はまさに人である (文は人なり、Style c'est l'homme même)」という格言を引き合いに出しつつ、「様式とは、芸術家が対象を検討し表象する独自の技法に従って、自身の芸術作品に刻印した特別な痕跡である」<sup>2143</sup>と述べている。佐々木が指摘するように、ビュフォンの格言は本来、人間の個性の表現を指すのではなく、表現される内容は神与のものであり、これに秩序を与えるのが人間の領分なのだ、という当時の創作観を言い表している。リヒテンタールはこれを個性の表現と読み替えていることが分かる<sup>2144</sup>。また、音楽における様式概念は、絵画や建築と異なり、作曲者とは別に演奏者というもう一つの表現主体が介在するゆえに、他の芸術ジャンルよりも複雑な分類が行われる。リヒテンタールがヴァイオリニストの名前を挙げながらそれぞれの演奏様式について語ったことは、演奏における個人様式という概念が1830年代までに一般化してきていたことを物語っている。

フェティスは1839年に出版した『音楽を万人の手に』の第2版で、様式を作曲と様式の両側面から規定している。

様式：この語は、音楽が話題となるときには、作品の際立った性格やある演奏家の才能を指すために使われる。作曲に関して、様式は、曲のジャンル、書法に対して、とりわけ着想の特性にその本質がある。演奏については、芸術家が手にした何らかの個別的な流儀であり、それは改善を目指して準備し、練習したことの成果である<sup>2145</sup>。

<sup>2142</sup> Pierre LICHTENTHAL, « Stile=Style », *Dictionnaire de musique*, t. 2, traduit et augmenté par Dominique MONDO, Paris, Bureau de la France Musicale, 1839, p. 309-313.

<sup>2143</sup> « [L]e style est cette empreinte spéciale imprimée par l'artiste dans ses ouvrages d'art, suivant sa manière particulière d'envisager et de représenter un objet. » *Ibid.*, p. 310.

<sup>2144</sup> 19世紀的文脈において誤読されたこの表現は、今日でも誤った意味で頻繁に用いられている。筆者はフランスの大学で教授たちがエクリチュールについて説明する際にこの格言を引用するのを何度か聞いた。

<sup>2145</sup> « STYLE, s. m. On se sert de ce mot, en parlant de la musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. A l'égard de la composition, le *style* consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. A l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études. » François-Joseph FÉTIS, *La musique mise à la portée de tout le monde exposé succinct des tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en avoir fait une étude approfondie*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>, 1839, p. 389.

### 表 III-8-2. P. リヒテンタール『音楽事典』における「様式」の分類

N.B. グレーの枠内の諸様式はジャンル様式、その他の諸様式は直観様式

#### ジャンル様式

style plastique	造形様式	style épique	叙事的様式
style pittoresque	絵画様式	style dramatique	劇的様式
style musical	音楽様式	style théâtral	劇場様式
style poétique	詩の様式	style d'église	教会様式
		style de chambre	室内様式

#### (書法の様式)

style homophonique	ホモフォニー様式		
style polyphonique	ポリフォニー様式	style fugué	フーガ様式 (≡ style sérieux)

#### 直観の様式

(時代様式)

style personnel individuel  
/personnel

[制作様式]

style de Raphaël  
style de Cimarosa  
style de Titien  
style de Palestrina  
style de Grétry  
style de Händel

ラファエロ様式  
チマローザ様式  
ティツィアーノ様式  
パレストリーナ様式  
グレトリ様式  
ヘンデル様式

[演奏様式]

style de Tartini  
style de Viotti  
style de Paganini

タルティーニ様式  
ヴィオッティ様式  
パガニーニ様式

#### (民族様式)

style grec      ギリシア様式  
style romain    ローマ様式  
style égyptien   エジプト様式  
style étrusque   エトルリア様式  
style français   フランス様式  
style flamand    フランドル様式 etc

style de la musique italienne moderne  
現代イタリア音楽様式 etc.  
style de la musique italienne ancienne  
古イタリア様式

#### (性格様式)

style sérieux      シリアスな様式

style libre          自由な様式  
style grossier      粗野な様式  
style noble          高貴な様式  
style idéal          理想的な様式  
style naturel        自然な様式  
style correct        正確な様式  
style élégant        優雅な様式  
style persuasif      説得力ある様式  
style convenable    適正な様式  
style religieux      宗教的様式  
style simple         単純な様式

{ style polyphonique    ポリフォニー様式  
  style fugué            フーガ様式

style grave          荘重な様式  
style dramatique    劇的な様式 (∈ジャンルの様式)  
style de société     社交様式  
style majestueux    威厳ある様式  
style bouffe         滑稽な様式  
style fluide          流れる様式  
style lié             レガート様式

ここで彼は、作曲に関して個人様式に言及していないものの、演奏については個人様式を認めている。これは演奏様式の差異が、個々人の身体を介して現れるため、物理的に様式を見分けやすかったためであろう。

作曲における様式についてフェティスは、間接的に様式とジャンルおよび書法との違いについて説明している。彼によれば、様式はジャンル、書法のような客観的コードによって規定されるのではなく、「着想 (idées)」との関係において捉えられる点に本質がある。この点でフェティスの様式概念は、様式を「天分の外観」と捉えるマルモンテルの様式概念に近づいていることが分かる。

さらに時代を下って、1870年代、リトレの『フランス語辞典』(1873~1874)では、美術 (beaux-arts) 用語としての定義が挙げられている。ここでの定義は次のようなものである。

美術用語。構成と制作の特徴。この絵画は優れた様式をもっている。まずは思想をもちなさい、そうすればその後で様式をもつことになるでしょう (ディドロ、『絵画のサロン』)

[…]

絶対的用法。様式：真実に明瞭に特徴的な外観をまとわせながら、これを高貴にする技法。

様式はギリシア様式、つまり細部の単純さによって獲得される威厳を指すためにも用いられる。

ある同じ時代に属する芸術家たちの作品の一般的特徴

とくに、一人の芸術家に属する諸作品の一般的特徴。この絵画は誰々の大家の様式で描かれている。[…]<sup>2146</sup>

ここではまず、様式は構成、制作における思想 (pensée) の表現手法の特徴として定義され、次いで絶対的用法として「真実」の外観としての意味が示される。これはいずれも表現内容との関係における様式規定であり、フェティスやマルモンテルの基本的な様式概念と同様の見方を反映している。「ギリシア様式」は民族様式であると同時に古代ギリシアを念頭に置いている点で時代様式でもある。引用の最後に挙げられた2つの定義は、それぞれ明確に時代様式と個人様式を問題にしている。

1876年に出版されたマルモンテルの『ピアノ技法』における「様式は天分ではないが、天分を引き立たせる輝かしい外観である」<sup>2147</sup>という定義がフェティスやリトレの様式概念に従っていることは明らかである。マルモンテルはさらに1884年の『基礎概念』においても、「高度な様式の作品を創造する音楽家は理想美を目指しながら高貴で上品で心からの霊

---

<sup>2146</sup> « Terme de beaux-arts. Caractère de la composition et de l'exécution. Cette peinture est de bon style.

Ayez d'abord la pensée, et vous aurez du style après. [Diderot, Salons de peinture]

[…]

Absolument. Style l'art d'ennoblir le vrai, et de l'achever en le revêtant d'une apparence nettement caractéristique.

Style s'emploie aussi pour désigner le style grec, c'est-à-dire la grandeur obtenue par la simplicité des détails.

Caractère général des œuvres des artistes d'une même époque.

Particulièrement, caractère général des œuvres d'un artiste. Ce tableau est dans le style de tel maître.

[...] » Emile LITTRÉ, « Style », *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, Paris, Librairie L. Hachette, 1874, p. 2 053.

リトレの辞書はオンライン版も利用可能。 *Dictionnaire français* « Littré », <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais> (2015年8月17日アクセス)。

<sup>2147</sup> *ACMP*, p. 90.

感を選択しなければならない」と書いている<sup>2148</sup>。彼らはいずれも着想、思想、天分といった精神的要素、あるいは知性の対象である真が、可感的形式の下で提示することを様式と呼んでいる点で共通している。このように、フェティス以降、音楽における様式概念は、抽象的な表現対象との関連において理解されるようになったといえる。

マルモンテルはこの様式観の下に、従来の個人様式、流派の様式、性格様式を初めとする直観の様式、および劇場様式や宗教様式などのジャンルの諸様式を枚挙している。次の表 III-8-3 は、『ピアノ技法』と『基礎概念』における「様式について」と題する項目でマルモンテルが挙げた様式を、直観の様式とジャンル様式に分類し整理したものである。表の右欄には、その様式を代表する作曲家としてマルモンテルが挙げた人物の名前、及びマルモンテルの解説を要約的に示す。

表 III-8-3. 『ピアノ技法』と『基礎原理』で挙げられた様式の分類<sup>2149</sup>

N.B. ( ) 内の説明はマルモンテルの記述に基づく。

直観の様式	マルモンテルが挙げる作曲家
簡潔な様式 style simple	モーツァルト、ハイドン、ベートーヴェン (とくに彼らのアンダンテ <i>ACMP</i> , p. 93)
高雅で優雅な様式 style élégant, gracieux	フィールド・フンメル・デーラー
悲愴的・華麗・イメージに富む様式 style pathétique, brillant, imagé	ベートーヴェン・ヴェーバー、ショパン、メンデルスゾーン、モシエレス、ヒラー、アルカン、ヘラー
牧歌の様式 style pastoral	(これらの牧歌的、英雄的、ないし宗教的作品は、極めて性格づけられた特徴をもっているゆえに、様式の資格を欠くこともある。 <i>EEM</i> , p. 108 <sup>b</sup> .)
英雄の様式 style héroïque	
[時代様式]	(ランベール、クーブランまで遡る <i>ACMP</i> , p. 94)
[流派の様式]	J.-S. バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、グルック、ベートーヴェン、ウェーバー、ロッシーニ、オベール
[個人様式]	[作曲様式] (同じ作曲家の作品に共通するその作者の特徴。「文は人なり」に象徴される <i>ACMP</i> , p. 91) [演奏様式] (大家たちの作品を忠実に演奏し、そこに演奏者自身の個性を刻印する能力のある芸術家に認められる)
ジャンル様式	下位ジャンル
劇場様式 style dramatique	グランド・オペラ、オペラ・コミック、半性格的オペラ、オペラ・ブッフア、現代ではグランド・オペラに近づいているオペラ・コミック

<sup>2148</sup> *EEM*, p. 108a.

<sup>2149</sup> Cf. *ACMP*, p. 90-95 ; *EEM*, p. 107-108<sup>d</sup>.

宗教的様式 style religieux	教会音楽、オラトリオ、演出なしの宗教オペラ
交響的様式 style symphonique	協奏曲、ソナタ、協奏的な作品。交響曲やソナタの形式・手法による 室内楽を含む
フーガ様式 style fugué	(バッハ一族に代表される ACMP, p. 94)

ここに挙げられた諸様式は、いずれも直観的様式とジャンル様式に分類することができ、様式類型を示す用語もルソーやリヒテンタールと変わりがないことが分かる。この表には民族様式が挙がっていないが、マルモンテルは『基礎概念』の第 32~38 章でフランドル、イギリス、スペイン、イタリア、ドイツ、ロシア、フランスの「音楽的民族性 (nationalité musicale)」について述べている。これらの章で彼が実質的に言及しているのは、民族様式である。だが、演奏様式に関して、マルモンテルがこれを創造主体と関連させている点は注目すべき新しい点である。マルモンテルは演奏の基本原則について次のように書いている。

表現の偉大な技術とは、それぞれの大家たちを特徴づけている感覚のなかで、彼らの様式を構成する様々な節回し、着想の表現の細やかさを翻訳するすべを身につけているということであり、それは、気取りなく、簡潔で、芸術の完全性たる、あの自然さを伴っている状態なのである<sup>2150</sup>。(下線強調は筆者による)

リヒテンタールは演奏における個人様式に言及した際、タルティーニ、ヴィオッティ、パガニーニらの自作自演を基本とするヴィルトゥオーゾを念頭に置いていたが、ここでは「大家たち」の作品の解釈者としての演奏者が想定されている。マルモンテルは、演奏者が表現主体でありながらも、その主体性が作品の創作主体によって規定されるべきものと考えていることが分かる。

## 8-2. ピアノ演奏における「様式」対「メカニズム」の構図の成立

18 世紀末の類型論から出発し、創作主体の「着想」や「天分」、ないし普遍的「真実」と結び付けられた様式概念は、19 世紀中葉以降のピアノ教育において、メカニズム概念に対置されることによって、その重要性が強調されるようになる。本節ではまず、このメカニズム概念の定義とその教育的意義を、いくつかの用例に基づいて検討する。

創作様式に依拠する演奏様式という考え方は、創作様式に相応しい身体を要請する。この状況を象徴する概念が、「様式」に対置された「メカニズム」の概念である。楽器演奏の身体的側面を意味するこの語の用例は、19 世紀初頭に遡る。ルイ・アダンの《ピアノ・メソッド》(1804)の冒頭には、メソッド作成委員メヌール Étienne-Nicolas MÉHUL (1763~1817) が音楽院総会で発表した報告文書が引用されており、そこには次のような一節がある。

彼 [アダン] は正当な理由があつて次のように考えている。ひとたび我々の能力が発展しきってしまうと、我々の演奏能力は年を追うごとに少しずつ低下する。そして、単なる輝かしい機械となることを強いられた「ピアニスト」たちは、純粹にメカニクな訓練のためだけに利用していた時間をいつか後悔することになるだろう。ゆえに、彼はピアニス

<sup>2150</sup> « Le grand art de l'expression est de savoir traduire, dans le sentiment qui caractérise chaque maître, les tours variés, les finesses de pensée, d'expression dont se compose leur style, et cela sans affection, simplement, avec ce naturel qui est la perfection de l'art. » ACMP, p. 95.

トたちに、あらゆる大家の楽譜を練習することを勧め、ピアノ上でそれらの効果を過度に歪めることなく演奏する手法を学ぶための、すばらしい手段を提供するのである<sup>2151</sup>。(下線強調は筆者による)

この引用では、「メカニスム」の形容詞形「メカニック (mécanique)」が純粹に身体的な訓練という意味で使われている。ここでは「様式」という語は用いられていないものの、「純粹にメカニックな訓練」が、創作主体である「大家」によって規定される「効果 (effets)」に對置されている。この「効果」は、創作様式上の特徴と言い換えることもできよう。

様式とメカニスムの對置は、1830年代になると教育的なジャンルである練習曲集 (études) の周辺で顕著になる。この時期、「メカニスム」と同時に様式的側面を重視する練習曲が次々出版されている。1837年にモシェレスがパリで出版した《ピアノの為の新しい練習曲集——様式とブラヴァーの発展のために》<sup>2152</sup>は、この種の作品の初期の例である。この2年後には、アダンの門弟カルクブレンナーも《様式と向上の練習曲集》作品143<sup>2153</sup>と題する作品を出版している。作曲家・音楽著述家のカストネル Jean-Georges KASTNER (1810~1867) は、『ル・メネストレル』誌に寄稿した批評記事で、カルクブレンナーの練習曲集について次のように書いている。

メカニスムの点からと同様、表現の点で先生を越え、自らを向上させたい人は、カルクブレンナー氏のメソッドの補遺として用いられる24の大《練習曲》に助力を求めるのがいいだろう。和声の豊かさと純粹さ、新鮮で上品な旋律、ゆったりとしてかつ識者らしい仕上がり、こうしたことはこの注目すべき出版物の全般的な特徴である<sup>2154</sup>。(下線強調は筆者による)

カストネルはここで、「メカニスム」と「表現」という演奏の両側面に注目している。和声の「豊かさ」、純粹さ、旋律の「新鮮」さ、「上品」さといった語は、作品の様式の質を表しており、演奏においては表現に関わるものである。

ちょうど同じ時期、1840年に『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌に掲載されたブルジュ Maurice BOURGES (1812~1881) によるファランク夫人の練習曲集《全長短調に

---

<sup>2151</sup> « Il pense avec raison qu'une fois parvenus au plus grand accroissement de nos forces, les années dégradent peu à peu nos moyens d'exécution, et que les *Pianistes* qui se sont condamnés à n'être que de brillantes machines, regretteront un jour le tems [*sic*] qu'ils auront exclusivement employé à un travail purement mécanique. En conséquence, il leur conseille l'étude des partitions de tous les grands maîtres [*sic*], et il leur donne d'excellents [*sic*] moyens pour apprendre à les exécuter sur le Piano, sans trop en altérer les effets. » Jean-Louis ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, p. II.

<sup>2152</sup> Ignaz MOSCHELES, *Nouvelles grandes études caractéristiques pour le piano pour le développement du style et de la bravoure*, op. 95, Paris, Schlesinger, 1837.

<sup>2153</sup> F. Kalkbrenner, *25 grandes études de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à sa méthode de piano*, op. 143, Paris, Meissonnier, 1839. タイトル中の « perfectionnement » とは、「完成」を指す « perfection » とは異なり、より「完全な状態に向かうこと」なので、ここでは « perfectionnement » を「向上」と訳した。

<sup>2154</sup> « Ceux qui voudront passer maîtres et se perfectionner, tant sous le rapport de l'expression que sous le rapport du mécanisme, feront bien aussi de recourir aux vingt-cinq *Études* qui servent de complément à la méthode de M. Kalkbrenner. Richesse et pureté harmonique, mélodie fraîche et distinguée facture large et savante, tels sont les traits généraux de cette remarquable production. » Georges KASTNER « Vingt-cinq grandes études de style et de perfectionnement par Fréd. Kalkbrenner », *Le Mén.*, 9<sup>e</sup> année, n° 15, le 13 mars 1842, n. p.

よる 30 の練習曲》作品 26 に関する批評では、様式とメカニズムの双方を向上させることがヴィルトゥオーゾとなる上での必要条件として提示されている。

ヴィルトゥオーゾの技芸は実際、2 つの明確に異なる分野、全く対照的な性質の 2 要素に分けられる。それらの組み合わせは、完全な楽器奏者を成す上で不可欠なものである。これらの 2 要素を讀者諸氏は既にこう名づけた。すなわちそれは、思考、感情、魂であり、どの呼称を選ぶかは重要な問題ではない。[もう一つの要素、]それは身体、身体器官、不可視的な指導者の可視的な代弁者である。言い換えるなら、メカニク的な能力と知的な能力は、その双方が高度な次元に達すると、演奏の理想を実現するために協働するのだ。ここから、漸次的な訓練を通して物質的かつ心理的なこの二重の働きを規定する積極的な必要性が生じる。それゆえ、ヴィルトゥオーゾになる準備をさせ、ヴィルトゥオーゾを育成するために採用される段取りは、誰の目にも明らかな欠陥を避けたいのであれば、これらの 2 つの本質的な芽を同時に開花させるということになるだろう。この原則は議論される必要がない。それはこの上なく明白なことなのだ<sup>2155</sup>。

[…]

構想と細部における明白さ、着想の選択と配置、形式の正確さ、実践者向けの作品にとっては不可欠なもの、すなわち運指にみられる完全な知性が一つにまとめられ、その結果、この曲集は真に古典的な一冊、メカニズムを発展させるだけでなく、趣味——とどのつまりは分析である——を育成し、様式を見抜く技術を養うのに相応しい一冊となっている<sup>2156</sup>。

ブルージュは様式に関連する「思考、感情、魂 (la pensée, le sentiment, l'âme)」、「知的な能力 (puissance intelligente)」、「趣味 (goût)」、「分析 (analyse)」などの概念に、メカニズムに関連する「身体器官」という表現を対置させている。クーザンによれば、趣味の本質は判断、議論、分析することであったが、ブルージュはまさに「趣味」をこの意味で用いている、反省、分析といった精神の働きがまさに「様式を見抜く」上で必要な能力であり、また表現行為を遂行する身体「指導者」であった。

様式にメカニズムを対置させる構図は、ごく伝統的なデカルト的心身二元論に基づいている。このように、ピアノ教育において身体は、様式の「現実美」の背後にある作曲者の心理的／精神的美質を演奏において実現するための媒体として位置づけられた。

1830 年代末から 1840 年代初頭に繰り返し語られた様式対メカニズムの構図は、ショパン

<sup>2155</sup> « L'art du virtuose se divise de fait en deux branches bien distinctes, en deux éléments d'une nature absolument opposée, dont la combinaison est indispensable pour constituer l'instrumentiste complet. Ces deux éléments : vous les avez déjà nommés : c'est la pensée, le sentiment, l'âme, peu importe l'appellation que vous choisirez ; c'est le corps, l'organe physique, interprète visible d'une invisible direction ; en d'autres termes, la puissance mécanique et la puissance intelligente qui portées ensemble au plus haut degré, concourent à réaliser l'idéal de l'exécution. De là, nécessité positive de déterminer par un exercice progressif cette double opération matérielle et psychique. Tous les procédés mis en œuvre pour préparer et former le virtuose devront donc, sous peine d'imperfection flagrante, favoriser le développement simultané de ces deux germes essentiels. Ce principe ne souffre pas de discussion ; il est de la dernière évidence. » Maurice BOURGES, « Revue critique », *RGM*, 7<sup>e</sup> année, n° 43, le 5 juill. 1840, p. 370.

<sup>2156</sup> « La clarté dans le plan et les détails, le choix et l'arrangement des idées, la correction de la forme, et ce qui est indispensable pour un ouvrage destiné au praticien, la parfaite intelligence du doigté se réunissent pour faire de ce recueil un livre vraiment classique, propre non seulement à développer le mécanisme, mais encore à former le goût, qui n'est en dernière analyse, que l'art de discerner les styles. » *Ibid.*, p. 371.



にさえ影響を与えている。1840年代前半から中葉にかけて書かれたピアノ教程の草稿で、ショパンはメカニズムの分類について書き始めるにあたり次のように述べている。「無論、[ここでは] 音楽的感情や様式が問題となるのではなく、純粹に演奏のテクニック上の側面が問題となるのだ。これを私はメカニズムと呼ぶ<sup>2157</sup>」。

1874年に出版されたリトレの『フランス語辞典』第4巻には「メカニズム」という項目が立てられ、それまで『アカデミー・フランセーズ辞典』には見られなかった音楽用語としての定義が初めて現れた。ここでは、メカニズムが様式に対置される概念として明確に規定されている。

楽器のメカニズムとは、難しい演奏の物理的な側面のことを意味する。ヴァイオリンのメカニズム、ピアノのメカニズム。ある種のヴァイオリニストたちについては次のように言われる。彼はすばらしいメカニズムをもっている。彼は確かなメカニズムをもっている、彼は楽器のメカニズムに精通している。こうした表現は、彼が難しさという点から、十分にその楽器の経験を積んでいるということを指す。通常、メカニズムは表現、様式に対置される<sup>2158</sup>。(下線強調筆者)

マルモンテルが様式論を展開する背景には、このように1830年代末以降に顕著になり、1870年代に一般的用法として確立された「様式」の対語としての「メカニズム」が存在している。

### 8-3. メカニズムの基礎としての「指の独立」

では、マルモンテルは様式概念との関係において、メカニズムの重要性をいかなる観点から重視しているのだろうか。本節では「指の独立」という観点から、この点をもう少し掘り下げて検討する。

『ピアノ技法』においてマルモンテルは、「完全に独立した指のアクションはまさにメカニズムの第一条件である」<sup>2159</sup>と言っている。彼の「メカニズム」教育の基礎にあるのは「指の独立 (indépendance des doigts)」であった。これは、両手の5指が独立に動くこと、すなわち、各指で自在に強弱などのニュアンスをコントロールできる状態を指す。「指の独立」は19世紀前半以来、パリ音楽院の「メカニズム」教育において非常に重視されてきた観点であったが、最初にこの点に注目した練習作品を書いたのはクレメンティである。1817年から1826年にかけて出版されたピアノ曲集《パルナツソス山への階梯》の第1曲は、「指の独立」のための練習曲の一つである。

---

<sup>2157</sup> « Il n'est question [ici] bien entendu ni du sentiment musical ni du style, mais *purement* de la partie *technique* du jeu, que j'appelle le mécanisme. » Frédéric CHOPIN, *Esquisses pour une méthode de piano*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques EIGELDINGER, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 2010, p. 60.

<sup>2158</sup> « Le mécanisme d'un instrument, se dit de la partie matérielle d'une exécution difficile. Le mécanisme du violon, du piano. On dit de certains violonistes : il a un beau mécanisme, il a du mécanisme, il connaît bien le mécanisme de son instrument, pour dire qu'il possède bien la pratique de cet instrument, au point de vue de la difficulté. On oppose ordinairement le mécanisme à l'expression, au style. » Émile LITTRÉ, « Mécanisme », *op. cit.*, t. 3, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1874, p. 481-482.

<sup>2159</sup> *ACMP*, p. 19.

譜例 III-8-1. M. クレメンティ 《パルナツス山への階段》、第 1 番、mes. 1-5<sup>2160</sup>

MUZIELL'S  
Metronome  
♩ = 60  
Con velocità

特定の指を固定したまま他の指を動かすこの練習法は、ルイ・アダンのピアノ・メソッドには含まれていないが、アダンの門弟カルクブレンナーのメソッドにはこの練習課題が含まれている。彼は『「手導器」を用いてピアノ・フォルテを学ぶためのメソッド』<sup>2161</sup> (1831) で、次のような練習課題を掲載している<sup>2162</sup>。

譜例 III-8-2. F. カルクブレンナー 『メソッド』における指を独立させるための練習課題例

Adagio, Les rondes doivent se tenir sans être frappées, pour rendre les doigts indépendants.  
Je recommande d'observer les nuances des premiers exercices.

et poi sempre piu Allegro.  
N.º 1.

カルクブレンナーが指の独立を重視したのは、打鍵する指から音が発せられる以上、演奏のニュアンスづけは指の繊細なコントロールによって行われなければならないと考えられたからである。それゆえ、腕の力を借りて演奏することは推奨されず、腕の動作が必要となるのは、専ら手のポジションを移動するときだけだ、と考えられた。カルクブレンナーは、同じメソッドの中で次のように述べている。

手の動きは手首だけから生じ、指の動きは手につながる指骨だけから生ずるものである。これがメカニズムのもっとも重要な部分なのである。というのも、ピアノの音はまさに、ここにかかっているからなのだが、しかし同時に、大多数のピアニストが重視していないのはまさにここなのである<sup>2163</sup>。(下線強調は筆者による)

<sup>2160</sup> Muzio CLEMENTI, *Gradus ad Parnassum*, vol. 1, Bonn et Cologne, Simrock, 1817.

<sup>2161</sup> Frédéric KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le piano forte à l'aide du guide-mains*, Paris, I. Pleyel, 1831.

<sup>2162</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2163</sup> « Il faut que [...] le mouvement de la main ne vienne que du poignet, et le mouvement des doigts seulement de la phalange qui les rattache à la main. Voilà la partie la plus essentielle du mécanisme, puis que c'est d'elle que dépend le son du piano, et cependant, c'est celle à laquelle la plupart des pianistes attachent le moins d'importance. » *Ibid.*,

同様の考え方は、パリ音楽院で用いられたツイメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』(1840)にもみられる。このメソッドには、次の譜例 III-8-3 に示す音型で始まる指の独立練習課題が、116 パターン収められている<sup>2164</sup>。

譜例 III-8-3. J. ツィメルマン『ピアニスト兼作曲家の百科事典』における  
指を独立させるための練習課題例



この練習法は、明らかにクレメンティとカルクブレンナーからきている。指の独立を重視するメソッドは、演奏中の「無駄な動き」を排除することを要求する。ツイメルマンはこのメソッドの中で、身体の動きについて次のように述べている。

[...] 私はそれゆえ、ピアノを弾く人が体や頭のあらゆる種類の揺れを慎むことを要求する。そして、両腕は鍵盤の様々な部分に向かうためだけに動くようにして欲しい。要するに、ピアノの音を引き出すのに直接関係のある唯一の動因は指であり、せいぜい手首までなのである<sup>2165</sup>。

こうした静かな身体所作は実際、とりわけカルクブレンナーの演奏に特徴的であった。マルモンテルは彼の身体の使い方を次のように説明している。

指の完全な独立、今日頻繁にみられる腕の動き、頭と身体の揺れがないこと、完璧に保たれた姿勢。一つに結び合ったこれらすべての美点は、我々の忘れ得ないものであり、聴衆を聴く喜びへといざない、骨の折れる指の体操によって、聴衆の気をそらせることはない<sup>2166</sup>。(下線強調は筆者による)

指の独立を促進する練習システムの追究は、カルクブレンナーの門弟スタマティによって急進化された。彼は 1858 年に出版した『指のリズム (Le rythme [sic] des doigts)』(1858)において、メトロノームに合わせながら、可能な限りの組み合わせを用いて指を動かす訓練課題を体系的に提示している。彼は例えば、1本の指を動かす場合は他の4本の指を固定し、2本の指を動かす場合には他の3本を固定する、という手法で、基礎練習課題を5つに分類している。次に示す譜例 III-8-4 は、2本の指を固定し、他の3本の指を動かす10の組

p. 14.

<sup>2164</sup> Joseph ZIMMERMAN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 4-5.

<sup>2165</sup> « Je demande donc particulièrement, qu'une personne que touche le piano, se garde de toute espèce de balancement du corps ou de la tête, je demande également que les bras ne fassent que les mouvements nécessaires pour se porter dans les diverses parties du clavier, en un mot, ce sont les doigts et tout au plus le poignet, qui sont les seuls agents chargés de faire sortir le son du piano. » *Ibid.*, 1<sup>re</sup> partie, p. 2.

<sup>2166</sup> « Ajoutons que l'indépendance parfaite des doigts, l'absence de bras, si fréquents de nos jours, nulle agitation de la tête ni du corps, une tenue parfaite, toutes ces qualités réunies, et bien d'autres que nous oublions, laissaient l'auditeur tout au plaisir d'écouter, sans le distraire par une gymnastique fatigante. » *PC*, p.108.

み合わせに基づく練習課題である<sup>2167</sup>。

### 譜例 III-8-4. C. スタマティ『指のリズム』における指の独立のための練習課題例

4 TROIS DOIGTS. (\*)

La main présente aussi dix groupes de trois doigts:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
M. D. 1 2 3	2 3 4	3 4 5	1 2 4	2 3 5	1 3 4	2 4 5	1 2 5	1 4 5	1 3 5
M. G. 5 4 3	4 3 2	3 2 1	5 4 2	4 3 1	5 3 2	4 2 1	5 4 1	5 2 1	5 3 1

7歳のときにスタマティの門弟となったサン＝サーンスは、練習に手導器を用いた<sup>2168</sup>。定期試験でも演奏されたサン＝サーンスの《6つの練習曲》作品52(1877)<sup>2169</sup>の第2番は、〈指の独立のために〉と題されており、同時に演奏される各和音のうち、大きな音符で記された音を際立たせ、旋律線を浮かび上がらせることを意図して書かれている(譜例III-8-5)。

### 譜例 III-8-5. C. サン＝サーンス《6つの練習曲》作品52より、第2番〈指の独立のために〉

N° 2. POUR L'INDEPENDANCE DES DOIGTS.

à Monsieur W. KRÜGER. C. SAINT-SAËNS. Op. 25.

Andantino malinconico.

PIANO.

クレメンティからサン＝サーンスに至るまで脈々と続く「指の独立」の追究は、後に「真珠飾りのような演奏 (jeu perlé)」という比喩表現で呼ばれる「フランス的な」ピアニストの演奏様式を定着させる要因となったと思われる。これは「フランスのピアニストが首飾りの真珠のように音を切り離す習慣 (l'habitude des pianistes français de détacher les notes comme les perles d'un un collier)」<sup>2170</sup>について言われるようになった表現である。

#### 8-4. 「指の独立」と様式概念

では、メカニズムの基礎たる「指の独立」という理念は、どのように様式概念と関連付

<sup>2167</sup> Camille STAMATY, *Le Rythme des doigts. Exercices-types pouvant servir à l'étude la plus élémentaire comme au perfectionnement le plus complet du mécanisme du piano à l'aide du métronome*, Paris, Heugel, 1858, p. 4.

<sup>2168</sup> Camille SAINT-SAËNS, *École buissonnière. Notes et souvenirs*, Paris, Pierre Laffite & C<sup>ie</sup>, 1913, p. 7.

<sup>2169</sup> 譜例中の作品番号は25となっているが、これは誤植である。

<sup>2170</sup> Rémy CAMPOS « Le jeu perlé entre sociabilité et technique pianistique (1840-1920) », *Le piano dans la France du Second Empire*, textes réunis par Danièle Pistone, actes de colloque, série « conférences et séminaire », n° 49, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 101.

けられるのだろうか。続いて本節では、マルモンテルが様式の原理と考えたフレーズ理論、次いで直観の様式、ジャンル様式としての様式概念とメカニズムの関係を明らかにする。

#### 8-4-1. 「指の独立」とフレーズ理論

マルモンテルのメカニズム観は、ヅィメルマン、カルクブレンナーによって体系的に示された「指の独立」に基礎を置いている。実際、マルモンテルは1864年に出版した『すべての長短調による新しい日々の練習』の序文において次のように述べている。

ここでは、専ら敏捷さと「レガート演奏」が問題となっており、その鍵となるのは音階練習なのだが、筆者はどれほど生徒たちに良質な音を探究し、細心の配慮で記されたニュアンスやアクセント付けを遵守することを勧めても勧め過ぎることはない。そのためには、指の動作を腕の動きから完全に独立した状態にしつつ、自分の音を良く聴き、それぞれの指の均等な力、両手の調和を獲得することに専念しなければならない。また、生徒はまさに指の力と衝撃によってのみ鍵盤を打ちならし、響きを変化させ、いわば音を「統率し」、「波打た」せる様々な方法を学ばなければならないのである<sup>2171</sup>。(下線強調は筆者による)

この引用には、マルモンテルが指の独立を重視する表現上の根拠が認められる。すなわち、10指をそれぞれに独立させることによって作品の繊細なニュアンスやアクセント付け、すなわち様式的特徴を音響的に実現することが可能になるゆえに、指の独立がメカニズムの最重要課題となるのである。

この観点は、とりわけフーガの演奏に関するマルモンテルの助言において強調されている。マルモンテルは『ピアノ技法』において、フーガを演奏する際には、その構造的特徴を際立たせるよう助言している。

①響きの漸次的な変化、リズムのアクセント、対話の感覚は、この種の作品の演奏において優位でなければならない。②互いに交差しもつれ合い、それでいて明瞭な足取りを保つべき多様なリズムの巧みな組み合わせを、細部にいたるまで明確に表現するための精神が必要とされる。だが、③洗練された細やかさを要求する和声の繊細さを十分に感じさせるには、指の独立もまた必要である。<sup>2172</sup> (下線は筆者による)

<sup>2171</sup> « Bien qu'il ne s'agisse ici que de l'agilité et du *jeu lié*, dont l'étude des gammes est la clef, nous ne saurions trop recommander aux élèves de rechercher une bonne qualité de son, et d'observer avec un soin minutieux les nuances et les accentuations indiquées. Il faut, pour cela, s'écouter, s'étudier à acquérir une force égale de chaque doigt, et un ensemble parfait des deux mains, en rendant l'action des doigts complètement indépendante du mouvement des bras. C'est aussi par la seule force et la seule impulsion des doigts que l'élève devra travailler les différentes manières d'attaquer le clavier, de modifier la sonorité, de *conduire* et d'*onduler* pour ainsi dire le son. » Antoine-François MARMONTEL, « Préface », *Nouvelle étude journalière dans tous les tons majeurs et mineurs spécialement composée pour piano*, Paris, Heugel, 1864.

<sup>2172</sup> « La graduation de sonorité, l'accent rythmique, le sentiment du dialogue, doivent prédominer dans l'exécution de ces œuvres. Il faut de l'esprit pour rendre clairement dans tous les détails les combinaisons ingénieuses de rythmes [*sic*] variés qui se croisent, s'enchevêtrent, et doivent pourtant conserver une allure distincte. Mais il faut aussi une grande indépendance de doigts pour bien faire sentir les finesses harmoniques, qui demandent une exquise délicatesse de toucher. » *ACMP*, p. 94.

下線部①にみられる「リズムのアクセント (accents rythmiques [sic])」とは、マルモンテルにとってフレーズの分節を際立たせるのに重要な演奏のポイントであった。この用語は、スイスの音楽理論家でパリを拠点に活動していたリュシー Mathis LUSSY (1828~1910) が自著『音楽表現論——声楽と器楽におけるアクセント、強弱およびテンポ』<sup>2173</sup>において用いた概念である。ここでリュシーにとっての「リズム」という概念が、フレーズの構成要素であるマンブルを指す点に注意が必要である<sup>2174</sup>。彼は音楽的現象を特徴づける基本的要素として3種のアクセント、すなわち「計量的アクセント (accent métrique)」、「リズムのアクセント (accent rythmique [sic])」、「感情のアクセント (accent pathétique)」を挙げる。これらの簡潔な定義は次の通りである<sup>2175</sup>。

- 計量的アクセント：拍を示し、これを感じさせるアクセント（直観に向けられる）
- リズムのアクセント：楽想を含む諸音のグループ（マンブル）を区分するアクセント（知性に向けられる）
- 感情のアクセント：上記2種のアクセントの規則性を予期せぬ仕方で乱す強い諸音（感情に向けられる）

マルモンテルは、『ピアノ技法』の「リズムのアクセント」という項目で、この語を「旋律的なデッサンの主要音符に絶えず付随する響きの抑揚、あるいはその形状が、同じ型の反復をたびたび示すようなくつかの旋律線」<sup>2176</sup>と規定している。つまり、マルモンテルは規則的に現れる旋律の構成要素を感じさせるアクセントのことを「リズムのアクセント」と呼んでおり<sup>2177</sup>、リュシーの概念を借用していることは明らかである。

下線部②と下線部③で、マルモンテルは演奏における精神と身体、様式とメカニズムの両側面を対比させている。彼は下線部②で分析的精神の必要を訴え、下線部③でメカニズムの基礎をなす指の独立の必要性が述べられている。フーガにおいて、それぞれの声部をニュアンスに富んだ独立した旋律として聴かせるためには、10指を自在にコントロールする必要があるからである。

フーガの演奏に関するマルモンテルの助言は、彼にとって演奏の一般的原則であった。彼は『ピアノ技法』の「指の独立」の項目において、次のように述べている。

[...] それぞれの指が個別に動くにせよ、同時にまとまりとして動くにせよ<sup>2178</sup>、片手ずつで弾くにせよ、両手で弾くにせよ、指と耳を拍によるリズムの分割、強拍のアクセント付け、シンメトリックなデッサンのアクセント付けに親しませ、数々の主要な打鍵法、響きの多様性、そして得られた音の美点を感じ味わい、次第にテンポを速

<sup>2173</sup> Mathis LUSSY, *Traité de l'expression musicale : accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Paris, Heugel, 1877, p. 11.

<sup>2174</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>2175</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>2176</sup> « Nous donnons le nom d'*accents rythmiques [sic]* aux inflexions de sonorité qui accompagnent toujours la note initiale des dessins mélodiques, ou certains traits, dont la configuration offre de fréquentes répétitions des mêmes formules. » *ACMP.*, p. 115.

<sup>2177</sup> この他にマルモンテルは *f* や、音符につくアクセント記号 (>) などを指して「響きのアクセント」と呼んでいる。これは演奏を印象付けたり、着想の性質を特徴づけたりする目的で用いられるとされるが、「リズムのアクセント」と同様にフレーズ構造を聴かせるためにも用いられるとされる。Cf. *Ibid.*, p. 112.

<sup>2178</sup> 訳者注：「指が個別に」動くとは単音のパッセージを引く場合、指が「同時にまとまりとして動く」とは連結された和音を演奏する場合などである。

められるように指と耳を慣らさなくてはならない<sup>2179</sup>。(下線強調は筆者による)

拍によるリズムの分割は、リュシーの用語に従えば、「計量的アクセント」であり「強拍のアクセント」は「リズムのアクセント」に相当する。マルモンテルは、さらに「シンメトリックなデッサン」というレイハの用語を用いて、フレーズ構造を知覚できるようにアクセント付けすることの重要性を強調している。このように、フレーズ構造を演奏に反映させることを美点とする演奏観は、レイハ自身の『旋律論』における「旋律の演奏法と旋律の装飾法について」というセクションにもみることができる。

美しい声の素朴な音の数々は、我々にとって既に多くの魅力を備えている。これらの音が次に異なる音価、規則的な小節、シンメトリックに配分された終止、規則的で巧みに連結された音階、非常に均整のとれたリズム、楽段に分配・分割されたとき、そしてこれらすべてが簡素で甘美な和声で伴奏されたとき、魅力は必ずや抗いがたいものとなるはずである<sup>2180</sup>。(下線強調は筆者による)

声楽の演奏についてなされたこの主張は、フレーズの特徴を際立たせることを重視する点でピアノ演奏におけるマルモンテルの主張と一致している。

このように、マルモンテルは音楽院の伝統的な演奏観に依拠しながら、ピアノ演奏におけるメカニズムと様式を緊密に関連づけた。1870年代までに、「メカニズム」の概念は、創作様式を演奏様式に移し替えることを可能にする物理的媒体と位置づけられた。

#### 8-4-2. メカニズムと類型としての様式

では、「指の独立」を基礎とするメカニズム概念は、直観的様式、ジャンル様式といった、類型としての様式概念とは、どのように関連づけられたのか。この問いに答える手がかりとなるのは、1860年10月21日に『ル・メネストレル』誌上で刊行されたベルナル Paul BERNARD (1827~1879) の「様式とメカニズム」と題する記事<sup>2181</sup>である。ベルナルは、パリ音楽院でアレヴィに作曲を師事した作曲家兼批評家であった。この記事は、同年に出版された《様式とメカニズム——12の性格的練習曲》作品56<sup>2182</sup>の序文を同雑誌に転載した

<sup>2179</sup> «[...] Ainsi, soit que les doigts agissent isolément ou par groupes, les mains séparées ou réunies, il faudra habituer l'oreille et les doigts aux divisions rythmiques [sic.] des temps, à l'accentuation des temps forts et à celle des dessins symétriques, les accoutumer aux principaux modes d'attaques du clavier, aux variétés de sonorité, à sentir et apprécier la bonne qualité du son obtenu, à savoir accélérer graduellement le mouvement [...]». » *ACMP*, p. 20.

<sup>2180</sup> « Les simples sons d'une belle voix ont déjà beaucoup d'attrait pour nous. Quand ensuite ces sons sont partagés et divisés en différentes valeurs de notes, dans une mesure régulière, en cadences symétriquement distribuées, en gammes régulières et bien enchaînées, en rythmes [sic.] et périodes bien proportionnés ; et quand enfin tout ceci est accompagné d'une harmonie simple et douce, le charme doit nécessairement devenir irrésistible. » A. Reicha, *TM*, p. 58. ここでレイハが問題にしているのは声楽であるが、マルモンテル同様にフレーズ構造の遵守を演奏の前提としている。そもそも、マルモンテルがピアノ演奏の模範と考えていたのは声楽であった。彼は *ACMP* における「様式」の章でピアニストを初めとする器楽奏者は声楽を参考とするように勧め次のように述べている。「和声の規則と旋律の規則は、もちろん演奏法において遵守しなければならない規則である。だが、なによりもまず声楽のアクセントはヴィルトゥオーゾが決しておろそかにしてはならない導きである。」(*ACMP*, p. 91-92.)

<sup>2181</sup> Paul BERNARD, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Style et mécanisme Douze études de Paul Bernard », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 47, le 21 oct. 1860, p. 371-372.

<sup>2182</sup> *Id.*, *Style et mécanisme, douze études caractéristiques*, op. 56, Heugel, Paris, 1860. この曲集全体は師アレヴィに献呈されており、各曲はル・クーペ、マルモンテル、ジョゼフフィーヌ・マルタンらフランスの主要な

ものである。彼はこの序文の中で、次のように述べている。

練習曲の大きなグループには、2つの主たる支流がある。一つはメカニズムの実際的な難しさに特化するものであり、例えば、指の独立、アーティキュレーション、華麗さ、手の柔軟さと軽妙さである。もう一つは様式の知的な難しさを目的とするものであり、例えばアクセント、ニュアンス、表現、感性である。いくらかの練習曲集は、この二つの支流を単一の流れに統合している。本曲集は、いくぶんこのジャンルに属している。そのようなわけで、私は次のようなタイトルを掲げたのである——様式とメカニズム<sup>2183</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

様式とメカニズムを練習曲集の主要な2側面と見做す視点は、既にブルージュによるフランク夫人の練習曲集批評で提示されたものである<sup>2184</sup>。だが、ベルナールはさらに練習曲と種々の直観的様式の関係に言及している。

様式の練習曲は、生徒たちを純粋な形式に慣れさせ、あらゆるジャンルを教え込む。例えばそれは、厳格なジャンル、表出的なジャンル、軽やかなジャンル、輝かしいジャンル、といったものである。同様に、様式の練習曲によって、生徒は書かれた作品の精神に釣り合った演奏の思慮分別をいやおうなくその演奏に取り入れることになる。単純で引き締まった思考からは、必然的に、正確で的確な様式が生じる。音楽——そこでは、すべては感情によってしか存在しない——においては、演奏家はすぐにお気に入りの作曲家の癖を蒙る<sup>2185</sup>。(下線強調は筆者による)

ベルナールがここで「ジャンル」として挙げる「厳格」、「表出的」、「軽やか」、「輝かしい」といった美的質および「正確で的確な様式」は、いずれも直観様式に分類される。彼はさらに、直観的様式類型をジャンルの様式類型および創作主体に結び付けている。

このように、モーツァルトの作品を極めた人は繊細で優美になるであろうし、ヴェーバーでは、エネルギーで情熱的、勢いにあふれるようになり、ベートーヴェンでは壮大で悲愴的になるであろう。また、ショパンでは、指は、移り気な想像の詩的靈感に従うであろう。ノクターンを弾きすぎれば、柔弱で気取った演奏になるだろうし、舞曲であれば、演奏を飛び跳ねるようなものにするであろう。リズムミッ

---

ピアノリストたちに献呈されている。

<sup>2183</sup> « Dans la grande famille des études deux branches principales se présentent. L'une s'occupe des *difficultés matérielles du mécanisme* : l'indépendance des doigts, l'articulation, le brillant, la flexibilité et la légèreté de la main. L'autre prenant pour but les *difficultés intellectuelles du style* : l'accentuation, les nuances, l'expression, le sentiment. Certains recueils d'études réunissent ces deux branches en une seule. Celui-ci est un peu de ce genre, et c'est pour cela que nous avons inscrit sur notre titre : Style et Mécanisme [...]. » Paul BERNARD, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Style et mécanisme Douze études de Paul Bernard », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 47, le 21 oct. 1860, p. 372.

<sup>2184</sup> Cf. 本論文 8-2.

<sup>2185</sup> « Elles [les études de style] habituent l'élève à des formes pures, et le façonnent à tous les genres : le sérieux, l'expressif, le léger, le brillant. Elles le forcent de même à mettre dans son jeu une sagesse d'exécution en rapport avec l'esprit de l'œuvre écrite. D'une pensée simple et serrée résulte nécessairement un style correct et précis. En musique, où tout n'existe que par le sentiment, l'exécutant reçoit bien vite le pli de son auteur favori. » Paul BERNARD, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Style et mécanisme Douze études de Paul Bernard », *Le Mén.*, 27<sup>e</sup> année, n° 47, le 21 oct. 1860, *op. cit.*



クな作品が過ぎれば、乾いた、神経質な演奏になるだろう。<sup>2186</sup>。

次の表 III-8-4 は、ベルナールが上の引用で各創作主体（作曲家）とジャンルに見出した直観的様式の類型をまとめたものである。

表 III-8-4. ベルナールが作曲家とジャンルに見出した直観的様式の類型

作曲家	様式の類型
モーツァルト	繊細で優美 (fin et gracieux)
ヴェーバー	エネルギーで情熱的、勢いにあふれる (énergique, passionné, plein d'élan)
ベートーヴェン	壮大で悲愴的 (grandiose et pathétique)
ノクターン	柔弱で気取った (mou et maniéré)
舞曲	飛び跳ねるような (sautillant)
リズムミクな作品	乾いた、神経質な (sec et nerveux)

ベルナールがこのように図式的に作曲家・ジャンルを幾つかの様式類型に結び付けたのは、次の観点から「様式の練習曲」の有用性を強調するためであった。

ということは、あらゆるジャンル上で、相異なる環境の中に身をおくことの利点が理解される。そして、ひとたびこの観点からみると、様式とメカニズムの練習曲から引き出すことのできる可能性が認識されるであろう。つまり、この種の練習曲集は、ピアノ特有の観点から、統一的に書かれた作品、あらゆる性格、難しさ、様式を扱った一定の作品をまとめた曲集なのだ<sup>2187</sup>

すなわち、各作曲家、各ジャンルには、それぞれの美的質の傾向性があるので、種々の作品を実践的に学ぶ前に、一般的美的カテゴリーの多様性に親しんでおくことが重要だというのである。と同時に、実践で遭遇する様々な演奏技法上の難しさも訓練することで、様式、メカニズムの両面から、十全な教育的基礎が形成される。このような基礎教育を通してこそ古典的作曲家たちの様々なジャンルの作品を演奏する際に、ピアニストはそれぞれの様式的差異を見分ける知性を養い得ると考えられたのである。実際、ベルナールは様式の練習曲が「完全に古典音楽の訓練を準備しており、それはいわば古典音楽への導入であり、反映なのである」<sup>2188</sup>とも書いている。

ここから、メカニズムは「規則的な伴奏のデッサン (les dessins d'accompagnement réguliers)」、「繊細で入念な和声 (les harmonies fines et recherchées)」、「周期的な [主題の] 回帰 (retours périodiques)」<sup>2189</sup>といった、様式の理論的側面を演奏に反映させる上で不可欠

<sup>2186</sup> « Ainsi, celui qui se complait dans les œuvres de Mozart sera fin et gracieux ; avec Weber on deviendra énergique, passionné, plein d'élan ; avec Beethoven, grandiose et pathétique. Avec Chopin, les doigts se plieront au souffle poétique des caprices de l'imagination ; trop de nocturnes produiront un jeu mou et maniéré ; la musique de danse le rendra sautillant, l'abus des œuvres rythmiques, sec et nerveux. » *Ibid.*

<sup>2187</sup> « On comprend donc l'avantage qu'il y aura à se tenir dans un milieu divergent sur tous les genres, et une fois sur ce terrain, on reconnaîtra les ressources qu'on peut tirer des études de style et de mécanisme, c'est-à-dire des cahiers réunissant, au point de vue de spécial du piano, des œuvres précises, écrite avec unité et traitant tous les caractères, toutes les difficultés, tous les styles. » *Ibid.*

<sup>2188</sup> « [L]es études de style préparent parfaitement le travail de la musique classique dont elles sont en quelque sorte l'instruction et le reflet » *Ibid.*

<sup>2189</sup> *Ibid.*

であると同時に、「作品の精神」に相応しい演奏表現を可能にする自在な身体能力として位置づけられた。

## 第9章 ピアノ科の教育における美学思想の影響4——パリ音楽院で採用されたピアノ練習曲集

ベルナールの序文で提示された「様式とメカニズム」の練習曲集の有用性は、1850年代以降のパリ音楽院において非常に重視されていた。第3部を締めくくる本章では、最後にパリ音楽院の音楽教育委員会がこの種の練習曲集をどのように評価したのかを検討する。

1840年代から1860年代にかけて、パリ音楽院では音楽院内外の音楽家が院長に自作のメソッドや練習曲集を提出し、音楽教育委員会がこれを審議し教材としての採用（adoption）又は認定（approvation）する習慣があった<sup>2190</sup>。本章では、これらの練習曲集のタイトル、教育委員会議事録で強調される用語と作品の実例に基づいて、ピアノ科の教育実践における様式概念の具体的意義について考察する。

### 9-1. 作曲者とタイトルの傾向

音楽教育委員会が1840年代から1860年代にかけて採用または認定を与えた練習曲集は少なくとも48作品あり、そのうち議事録から採用／認定が確認されたのは34件である。議事録から採用／認定を確認することのできない練習曲集については、楽譜の表紙や音楽雑誌で採用／承認が周知されている<sup>2191</sup>。議事録に記録された練習曲集は、完全に音楽院公認と見做しうる。一方、議事録に審議内容が記載されていないにも拘らず採用／認定された練習曲集については、どう考えるべきか。実のところ、フランス国立古文書館に所蔵されている音楽教育委員会の議事録は、提出されたすべての練習曲集の採用／認定に関する審議内容を含んでいるわけではない。実際、出版譜には議事録の抜粋が印刷されているにも拘らず、オリジナルの議事録では審議内容が略されている場合が見受けられる（ジュール・コーエン《12の様式の大練習曲（12 grandes études de style）》作品7はその一例である）。このことは、音楽院の試験運営に直接関わりのない審議内容が、別の紙に書き留められた可能性を示している<sup>2192</sup>。したがって、議事録の抜粋が楽譜に印刷されていないからといって、それらの練習曲集が委員会の審議を経ずに採用／認定されたとは断定することはできない。仮に審議を経ないで採用／認定を示す文言が出版譜に掲げられたとすれば、それは原則として、院長とピアノ教授ないし作曲者の間で個人的な合意が取り交わされたと考えるべきであろう。仮に作曲者や出版者が自らの裁量で採用／認定を語っているとすれば、それは虚偽の記載を公にすることとなり、作曲者と出版社の社会的信頼は大きく損なわれたはずである。出版譜に採用／認定の文言を掲げることは社会的信用の上に成り立っており、単なる販売促進の目的で出版社や作曲家が濫用できるものではなかった。

附録 III-4 に示す表は、1839年から1870年までの間に音楽院で採用／認定された練習曲・練習曲集の一覧である。作曲者、タイトル情報に加え、出版年、認定／承認された年代、参照史料等の情報もこの表にまとめた。採用／認定された練習曲の作者には12名のパリ音楽院出身者（内J. コーエンは後に声楽アンサンブル科教授）、5名のピアノ科教授（ファランク夫人を除く4名はパリ音楽院出身）、7名の外部作曲家が含まれる。12名の音楽院出身者のうち9名がピアノ科出身者で、そのうち6名（マルモンテル、ラヴィーナ、ラコンブ、ゴリア、コーエン、フォルグ）は、ヅィメルマンのクラスの受賞者である。

<sup>2190</sup> 1830年代の末にもピアノ科で採用された練習曲集は存在するが（附録 III-4 参照）、これらは音楽教育委員会で審議された形跡はなく、院長の独断で採用認定がなされていた可能性がある。

<sup>2191</sup> 附録 III-2 および附録 III-3 に掲げた楽譜の表紙の写真を参照。

<sup>2192</sup> 実際、フランス国立古文書館の史料 AJ 82/7 には、議事録に含められなかった議事録の断片が見出される。

7名の外部作曲者のうち、4名は外国人で、ローゼンハン、クリューガー Wilhelm KRÜGER (ドイツ、1820~1883)、ベルクソン Michel BERGSON (ポーランド、1820~1898)、グレゴワール Joseph GRÉGOIRE (ベルギー、1817~1876) が含まれる。シュトゥットガルト出身のクリューガーは、1845年からパリに定住した優れたピアニスト兼作曲家で、パリにおけるドイツ慈善協会 (Société de bienfaisance allemande) の創設者だった<sup>2193</sup>。彼は1870年に解散するまで、この協会で独仏の音楽家交流促進の一翼を担った。彼自身も1856年にシューマンの《ピアノ三重奏曲》作品63のパリ初演に貢献している。フランスのピアニスト兼作曲家たちからの信頼も厚く、サン=サーンスは、彼に《6つの練習曲》作品52の第2番〈指の独立のために〉<sup>2194</sup>を献呈し、ポール・ベルナルは《様式とメカニズム——12の性格的練習曲》作品56の第3番〈騎士たちの行進 (Marche des chevaliers)〉を彼に献呈している。ベルクソンは、1850年代にパリで活動し、1863年にジュネーヴの音楽院教授、後に院長となった<sup>2195</sup>。1867年に出版された彼の《新しい性格的練習曲集》作品50は、表紙にベルリンとジュネーヴの音楽院で採用され、パリ音楽院で教材認定された旨が記されている<sup>2196</sup>。各曲の被献呈者の中には、パリ滞在中に知己を得たと思われるマルモンテル、エルツ、メロー、ル・クーペ、ベルナル、マチアス、ディエメール、クリューガーの名前が挙がっている。グレゴワールはアントヴェルペン出身で、主にドイツとベルギーで活動したが、在仏の音楽家とも交流があり、教材認定を受けた彼の《大練習曲集》作品99の第7番から第9番はそれぞれル・クーペ、マチアス、コーシュ夫人、第10番はベルナル、第12番はクリューガーに献呈されている。

非音楽院出身のフランス人には、パリでピアニスト兼作曲家、教師として活動していたタレクシー Adrien TALEXY (1821~1881)、ニコロ=イズアール夫人 M<sup>me</sup> Ninette NICOLO-ISOUARD (1814~1876)、詳細不明のダルジャントン Antonin d'ARGENTON が含まれる。ニコロ=イズアール夫人は作曲家ニコラ・イズアール Nicolas ISOUARD (1773~1818) の娘で、ピアノ協奏曲 (ニ短調) を含むピアノ作品を10点以上出版している。

このように、パリ音楽院が認定した作品の大部分は、パリ音楽院出身者、教授、教授たちと交流のあった外国の音楽家だった。彼らが提出する教材の採用/認定は、教育委員会の審議以前に、院長の裁量で内定されていたと考えられる。というのも、委員会でピアノ作品が不採用と判断されたケースは、1844年6月6日にコンツキ Antoine de KONTSKI (1817~1899) とビヤール BILLARD が委員会に宛てた「多数の作品 (plusieurs œuvres)」を不採用とした2件しかないからである。この時の不採用の理由は、「この楽器の学習に捧げられ、完全な課程を成す作品の数は完全に定められている (le nombre des ouvrages consacrés à l'Étude de cet instrument et qui forment un cours complet est définitivement arrêté [...])」<sup>2197</sup>というものだった。

では、採用された練習曲のタイトルには、どのような特徴と傾向が認められるのだろうか。次頁の表 III-9-1 は、タイトルに見出される様々な修飾語句を「a. 様式・表現」、「b. メカニズム」、「c. 難易度」、「d. 演奏の機会・場」、「e. 複合型」に分類している。

<sup>2193</sup> J.-M. FAUQUET, « Wilhelm KRUGER », *DMF*, p. 650.

<sup>2194</sup> Cf. 譜例 III-8-5.

<sup>2195</sup> Jerzy MORAWSKI, « Bergson [Bergsohn], Michał [Michel] », *GMO*, consulté le 20 août 2015.

<sup>2196</sup> Michel BERGSON, *Nouvelles études caractéristiques pour piano*, Paris, Heugel, 1867.

<sup>2197</sup> AN, AJ 37/194/1, p. 101.

表 III-9-1. 採用・認定を受けた練習曲（集）のタイトルにおける修飾語句の分類  
（1840年代-1860年代）

N.B. 典拠となる楽譜詳細及び一覧は付録 III-4 を参照のこと。

a. 様式・表現	b. メカニズム	c. 難易度	d. 演奏の機会・場	e. 複合型	
1840年代					
性格的 caractéristiques	オクターヴの en octaves	非常に易しい très faciles	サロン用 de salon	様式と向上の de style et de perfectionnement	a+b
表現の expressives	-	中級の d'une moyenne difficulté	演奏会用 de concert	-	-
歌唱的 chantantes	-	初歩の primaires	音楽院の du Conservatoire	-	-
華麗な brillantes	-	-	-	-	-
1850年代					
絵画的 pittoresques	-	-	-	様式とメカニズムの de style et de mécanisme	a+b
表現の expressives				様式とメカニズムの芸術的な artistiques de style et de mécanisme	a+b
様式の de style				易しく段階的で旋律的な mélodiques faciles et progressives	a+c
性格的 caractéristiques				歌とメカニズム Chant et mécanisme	a+b
1860年代					
ジャンルの de genre	-	基礎的で段階的な élémentaires et progressives	演奏会用 de concert	メカニズムと軽快さの段階的 な progressives de mécanisme et de légèreté	a+b+c
性格的 caractéristiques	-	特別で段階的な spéciales et progressives	-	敏捷さと表現の d'agilité et d'expression	a+b
表現の expressives	-	段階的な progressives	-	メカニズムと表現の段階的な progressives de mécanisme et d'expression	a+b+c
-	-	非常に易しく、オクターヴ なしの très faciles et sans octaves	-	様式と超絶的演奏の de style et d'exécution transcendante	a+c
様式と表現の de style et d'expression	-	易しく、オクターヴなしの faciles et sans octaves	-	様式とメカニズムの de style et de mécanisme	a+b

カテゴリーaには、「様式の」、「表現の」、「性格的」、「絵画的」といった修飾語句が分類されている。この種の練習曲は各年代で採用されているが、「様式」という言葉が単独で用いられたのは1850年代からである。bにおいては「オクターヴの」という修飾句があるのみである。本来メカニズムの向上を含意するジャンルである練習曲において、メカニズムに関連する語が単独で用いられることが少ないのは当然といえる。cの難易度に関する修飾語句は1840年代と1850年代にみられる。タイトルに「易しい」や「初歩の」などが付く練習曲集は、ピアノ本科向けではなく、予科や鍵盤楽器学習クラス向けの教材と考えるべきであろう。dには「演奏会用」、「サロン用」、「音楽院の」といった語句が含まれる。「演奏会用」は概して華麗な技巧を駆使する規模の大きい練習曲であり、「サロン用」はより小規模で性格的な側面が強調される。1850年代以降、「サロン用」の練習曲集は採用されてい

ない。もっとも注目すべきカテゴリーはeである。1850年代から1860年代にかけて、「メカニズム」と様式的特徴を対比させる語句を組み合わせた練習曲集が多く採用されている。「メカニズム」とともに用いられた語は「様式」、「芸術的」、「旋律的」、「歌」、「軽快さ」、「表現」である。この変化は、1850年代以降、「メカニズム」対「様式」の図式が練習曲というジャンルに定着したことをよく示している。

## 9-2. 議事録のテキストおよび各練習曲集の特徴

では、音楽教育委員会は、いかなる観点からこれらの練習曲集を採用／認定したのだろうか。本節では、委員会の議事録の内容と練習曲の実例を挙げながら、様式とメカニズムの関係をピアノ教育の実践的観点から検討する。ここで取りあげるのは、1850年代から1860年代にかけて委員会の審議に基づいて採用された練習曲集のうち、3名のピアノ教授を含むパリ音楽院出身の6名、すなわちラヴィーナ、ゴリア Alexandre GORIA (1823~1860)、スタマティ、ル・クーペ、マルモンテル、およびマチアスの練習曲集である。

### 9-2-1. ジャンル・性格の様式の練習曲集

#### 9-2-1-1. H. ラヴィーナ《25の練習課題兼練習曲集》作品28 (1853)

この練習曲集はラヴィーナにとって、1839年に出版された《12の演奏会用練習曲》作品1、《12の様式と向上の練習曲》作品14以来、ピアノ科で採用された3作目の練習曲集である。この作品28は、タイトルに様式に関連する用語を含んではいないものの、「練習課題(exercices)」と「練習曲(études)」という語の対比によって、この作品のメカニクな側面と様式的側面を暗示している。「練習課題兼練習曲集(exercices-études)」というタイトルが示すように、この曲集は特殊な手法で構成されている。ほとんどの曲は2~3頁の小曲で、しばしば曲の前半または後半、あるいは全体が反復される。この小さな枠組みの中で、一定の音型が反復的に扱われている点に「訓練課題」の特徴が認められる。一方、練習曲としての特性はまさに「様式」的観点にある。フェティスは『音楽を万人の手に』第2版で「訓練課題集」を定義した際、「訓練課題集」と「練習曲集」の相違を次のように説明している。

訓練課題：声楽の練習または楽器演奏用の難しい走句を集めたもの。訓練課題集は一般に、多かれ少なかれ旋律的な曲の形式を一切とらない点で練習曲集とは異なる<sup>2198</sup>。

つまり練習曲(集)には、メカニズムの訓練のみならず「旋律的」という様式的要素が必要条件として認められていた。ラヴィーナが「訓練課題集」と「練習曲集」を結びつけたのは、「メカニズムと様式」の対比を想定していたからである。この意図は、音楽教育委員会によってもしっかりと認められた。1853年4月7日の委員会議事録には、次のような記載がみられる。

帝国音楽院教育委員会は、ラヴィーナ氏が判断を委ねた《ピアノのための訓練課題集兼練習曲集》と題された新しい作品をよく読んで調べた結果、この作曲者が定めた目的を達成していると考え、①この作品は、各曲の様式の多様性、魅力的な旋律の数々、高雅な和声の点で際立っており、②訓練課題という形式のもとで、我々

<sup>2198</sup> « Recueils de traits difficiles destinés à l'étude du chant ou du jeu des instruments. Les exercices diffèrent en général des études en ce qu'ils ne sont point arrangés dans une forme de pièce plus ou moins mélodique. » F.-J. FÉTIS, *La musique mise à la portée du tout le monde*, Bruxelles, Hauman et C<sup>ie</sup>, 1839, p. 335.

が現代の音楽で出会うあらゆる難しさを統合し、そして<sup>2199</sup>その優美な形式によって、単独で練習される難しいメカニズムの無味乾燥さを消し去っている<sup>2199</sup>。

[署名：オペール、エドゥアール・モネ、バトン、アレヴィ、ジョルジュ・ブーケ、アンブロワーズ・トマ]（下線強調は筆者による）

下線部①では、「魅力的な旋律の数々 (le charme de ses mélodies)」が注目されており、下線部②に示された巧上の「難しさ」と対比されている。下線部③では、①の様式的特徴と②のメカニズムの関係がまとめられ、この作品の様式側面が物理的（身体的）動作の機械的反復に精神的価値を付与しているとしている。

下線部①で述べられている「様式の多様性 (la variété du style)」は、性格様式の多様性を指している。このことは、各曲の冒頭に掲げられた楽想表示の多様性から理解することができる。次の表 III-9-2 は、25 曲の冒頭に置かれたイタリア語の楽想用語の一覧である。

表 III-9-2. H. ラヴィーナ 《25 の訓練課題兼練習曲》作品 28 (1853) の曲頭で  
用いられる各曲の楽想用語

N.B. 斜体は美的質、またはジャンルを表す修飾語句

曲番号	楽想表示	斜体部分の訳	性格に関する各曲 冒頭の表現	斜体部分の訳	調性
1	Allegro moderato	-	-	-	Es
2	Andante <i>flebile</i>	哀愁ある	<i>con tristezza</i>	悲しみをもって	c
3	Tempo di <i>marcia</i>	行進曲の	-	-	As
4	Allegretto <i>giocosco</i>	おどけた	-	-	D
5	Andantino <i>lusingando</i>	機嫌を窺うような	-	-	F
6	Moderato <i>scherzando</i>	諧謔的な	-	-	C
7	Allegro <i>sciolto</i>	身軽な	-	-	B
8	Agitato <i>dramatico</i>	劇的な	-	-	F
9	Presto	-	<i>Egualmente</i>	-	a
10	Lento <i>piacevole</i>	愉快的な	-	-	As
11	Presto <i>sciolto</i>	身軽な	<i>Staccato</i>	-	E
12	Tempo giusto <i>agevole</i>	軽やかな	-	-	G
13	Larghetto e sostenuto	-	<i>Straccinato</i>	引きずるように	D
14	Allegro	-	<i>Volteggiando</i>	ひらひら舞うように	H
15	Allegro <i>sostenuto</i>	-	<i>Morbido</i>	柔らかに	Fis
16	Moderato <i>morbido</i>	柔らかな	<i>Lusingando</i>	機嫌を窺うように	B
17	Allegretto	-	<i>Simplice</i>	単純に	fis
18	Allegro <i>con brio</i>	生彩ある	<i>Ardito</i>	大胆に	B
19	Allegretto <i>disinvolturato</i>	頓着しない	<i>Appassionato</i>	情熱的に	h-H
20	Alla breve <i>spirituoso</i>	才気煥発な	<i>Leggierissimo</i>	軽快に	F
21	Tempo <i>rubato</i>	-	-	-	Es
22	Allegro <i>scherzando</i>	諧謔的な	-	-	H
23	Moderato	-	<i>Dolce e cantare</i>	甘美に、歌うように	E
24	Allegretto	-	<i>Con delicatezza</i>	繊細に	e
25	Prestissimo <i>con impeto</i>	激して	<i>Con fuoco</i>	燃え盛るように	c

<sup>2199</sup> « Le Comité d'Enseignement du Conservatoire Imperial de Musique, après avoir pris connaissance du nouvel ouvrage intitulé *Exercices-Études* pour le Piano, que M. Henri Ravina soumet à son appréciation, pense que l'auteur a atteint le but qu'il s'est proposé. Cette œuvre, remarquable par la variété du style de chaque étude, par le charme de ses mélodies et de son harmonie distinguée, réunit sous la forme d'exercices toutes les difficultés qu'on rencontre dans la musique moderne, & par sa forme gracieuse, fait disparaître l'aridité de ces difficultés de mécanisme, travaillées isolement. » AN, AJ 37/194-2. Voir aussi : Henri Ravina, *25 exercices-études*, op. 28, Paris, Lemoine et fils, 1853.

この表に示された楽想用語は、第3番の「行進曲の」を除いてすべて性格類型を示す表現である。これらの楽想用語は、作品のどのような特徴に対応しているのだろうか。次の譜例 III-9-1 は、この曲集の第2番（ハ短調）の冒頭である。

譜例 III-9-1. H. ラヴィーナ 《25の訓練課題兼練習曲》 作品 28、第2番、mes. 1-4

メカニズム上の課題は右手でトレモロの伴奏とレガートの旋律を引き分けること、右手を伸張させる点にある。右手のトレモロは、とりわけ *pp* で演奏されることが要求されている。一方、「哀愁のある (*fleBILE*)」や「悲しみをもって (*con tristezza*)」といった性格類型は、ハ短調という調性の選択、「アンダンテ」という緩やかなテンポに対応している。さらに、上の譜例の旋律に付けられたスラーは、単にレガートを示すばかりでなく、フレーズのまとまりを示している。第2小節2拍目から開始される最上声の旋律は、第4小節1拍目の8分音符で終わる。ここは和声的観点からみても、属七から主和音への解決の瞬間である。そして再び第4小節2拍目から新しいフレーズが始まる。これに対して、左手のスラーはリュシーの用語を借りれば「計量的アクセント」に対応したスラーであり、和音の単位である2拍ずつのまとまりを示している。和声に関しても一定の創意工夫が認められる。第11小節には、ナポリ和音が1小節半挿入され、*ff*で強調される場面がある（譜例 III-9-2）。

譜例 III-9-2. 同前、mes. 9-12

N.B. 感嘆符は筆者による追加

予期せぬ和声展開によって単調な旋律の反復を避けている点も、この曲の様式的側面を際立たせる要素の一つである。

次に、ジャンル様式の例として第3番（変ト長調）を挙げる。第3番のメカニズム上の課題は右手でスタッカートと和音とレガートの旋律を引き分けることにある。次の譜例 III-9-3 は序奏の冒頭である。



譜例 III-9-3. 同前、第3番、mes. 1-4

ジャンルの特性を示すのは、偶数拍子、第1小節の右手で演奏されるトランペット風3連符、付点リズム、左手のスタカートである。主題の冒頭部分には、このように「旋律をよく際立たせレガートで弾く (ben marcato e legato la melodia)」との指示がある(譜例 III-9-4)。

譜例 III-9-4. 同前、mes. 15-19

ここでも第2番と同様、最上声部と伴奏声部の強弱が厳密に書き分けられ、旋律は *f* で演奏されることが求められている。この曲にはまた、変イ長調からイ長調への半音階的転調もみられる(譜例 III-9-5)。

譜例 III-9-5. 同前、mes. 25-29

N.B. 和音記号、感嘆符は筆者による追加

この転調の位置は、第26小節に始まる短いクレッシェンドの終点に位置しており、高揚感と音楽的色彩の変化をもたらす。議事録で指摘された「高雅な和声」は、こうした変化に富んだ和声の扱いに見出すことができる。

9-2-1-2. A. ゴリア 《現代のピアニスト——様式とメカニズムの練習曲集》作品 70 (1854)

ゴリアは、ラヴィーナより5歳年下のヅィメルマンの生徒だった。6曲からなる作品70は続編の作品72とともに12曲からなる練習曲集を形成しているが、教育委員会で審議され

たのは前半 6 曲のみで、後半はその 2 年後に出版された（だが、作品 72 にも作品 70 と同じ表紙が用いられ、議事録の抜粋が掲載されている。表紙の写真は附録 III-3 参照）。

次の表に、作品 63 と作品 70 の各曲タイトル、調性、献呈先を示す。

表 III-9-3. A. ゴリア《現代のピアニスト——様式とメカニズムの練習曲集》作品 70 (1854) の詳細

曲番号	タイトル	調性	献呈先
1	夢想 (Rêverie)	A	エルツ
2	村の踊り (Danse villageoise)	H	ル・クーペ
3	表情豊かなメロディ (Mélodie expressive)	As	コーシュ夫人
4	イディール (Idylle)	B	マルモンテル
5	カンティレーヌ (Cantilène)	Ges	ジョゼフィーヌ・マルタン
6	チェルケス風行進曲 (Marche Tcherkess)	D	ルフェビュール・ヴェリー

ゴリアはいずれの曲も、彼と年齢の近い同門のピアニスト兼作曲家およびパリ音楽院教授に献呈している。タイトルに関しては、第 1 番〈夢想〉を除いて、ジャンル様式、性格様式、民族様式を組み合わせた簡潔なタイトルとなっている。6 曲のタイトルのうち、「踊り」、「メロディ」、「イディール」、「カンティレーヌ」、「行進曲」はいずれも確立されたジャンル様式を指している。第 2 番の「メロディ」は、単に旋律という意味だけでなく、ドイツ語のリートに相当する歌曲という意味がある。一方、「表情豊かな」という形容詞は美的質を表し、「チェルケス風」はコーカサス地方に位置する土地の民族様式を指している。このように、この曲集にはジャンル様式、性格様式、民族様式の複合的様相を認めることができる。

作品 70 について、楽譜に掲載された議事録の抜粋を次に訳出する。

下に署名する音楽院音楽教育委員会委員は、A. ゴリアによる《現代のピアニスト》と題された作品の最初のシリーズ、すなわち、前奏曲とこれらの曲の演奏法に関する註釈付きの、様式とメカニズムの練習曲集をよく調べた後に、この曲集に十全な承認を与える。曲に先立つ前奏と註釈は、この作品の有用性に多くのものを加える新たな要素である。練習曲そのものに関して、それらの優れた要素、すなわち様式およびメカニズム上の双方の利点、および純粹で正確な書法から、この作品は本質的に教育的な出版物となっているので、当委員会はこの音楽院の基礎教育に採用する<sup>2200</sup>。

[署名：オベール、マイヤベーア、アレヴィ、アンブロワーズ・トマ、バトン、ルボルヌ、ジョルジュ・ブーケ、アラール、マサール、フォークト、エドゥアール・モネ、ボシェーヌ]（下線強調は筆者による）

委員会は、ここで様式とメカニズムという言葉を対比させながら、この 2 つの要素が両立

<sup>2200</sup> « Les soussignés, Membres du Comité des Études musicales du conservatoire, après avoir pris connaissance de la première série de l'ouvrage intitulé : LE PIANISTE MODERNE, par A. Goria, collection d'études de style et de mécanisme, avec préludes et annotations sur la manière d'exécuter ces œuvres, donne son entière approbation à ce Recueil. Les préludes et annotations précèdent chacune de ces Études, sont de éléments nouveaux qui ajoutent beaucoup à l'intérêt de cet ouvrage. Quant aux Études en elles-mêmes, leur excellente facture, leur double mérite comme style et mécanisme, enfin la manière pure et correcte dont elles sont écrits, font de cette œuvre une publication essentiellement didactique, et le Comité l'adopte pour l'enseignement élémentaire du Conservatoire. » GORIA, *Pianiste Moderne : études de style et de mécanisme*, op. 70, Paris, Heugel, 1854, n. p.

していることによってこの作品が「本質的に教育的 (essentiellement didactique)」になっていると判断した。

上の引用で言及されている「註釈」は、各曲の冒頭に書きこまれた数行の文章で、演奏上の注意が書き込まれている。例えば、第3番〈表情豊かな旋律〉の註釈は次のようなものである。

この全き様式と表現の練習曲は、数学的な拍節の厳密な正確さを遵守することなく「テンポ・ルバート」で演奏されなければならない。音楽のフレーズは、速度を遅くしたり速めたりする場所を十全に示している。また、和音が拍ごとに変わるところでは、必ず小節の半分のところで注意深くペダルを踏みかえることも非常に重要である。旋律の意義を変えてしまうような混乱も避けること<sup>2201</sup>。

次の譜例 III-9-6 が示す主題冒頭では、旋律の各音符にテヌートとスタッカートを組み合わせた記号が置かれている。

譜例 III-9-6. A. ゴリア 《現代のピアニスト》 作品 70、  
第3番 〈表情豊かな旋律〉 mes. 17-20

註釈で言及された「テンポ・ルバート」に関して、第19~20小節には「ポーコ・リタルダンド (poco rit.)」の指示がみられる。この指示は、第19小節の5拍目に始まり、第20小節の旋律声部の冒頭3音にかかっている。ここにはesからcへ上行する6度の跳躍がある。メカニズムの観点から見ればこの6度跳躍は技術的に全く容易であるが、ここでは「メロディ」すなわち歌曲が念頭に置かれているので、この跳躍は旋律の特別な強調点として意識されている。ピアノ演奏の物理的諸条件とは無関係に記されるこうした記号は、優れて様式的な配慮と見做すことができる。ゴリアがこの曲を「全き様式の練習曲」と呼んだ一つの理由はこの点に認められる。

## 9-2-2. 時代様式、個人様式の統合

### 9-2-2-1. スタマティ『古典・現代のピアニストの学校』(1858年採用)

スタマティに関して、筆者は前章8-3で、彼のメソッド『指のリズム』に言及した。実は、このメソッドは1858年に教育委員会がひとまとめに採用したスタマティの作品群の一つである。「指の独立」を基礎としたメカニズム教育の伝統の中で、確かにスタマティは「メカ

<sup>2201</sup> « Cette étude toute de style et d'expression, doit être jouée A TEMPO RUBATO, sans observer la rigoureuse précision de la mesure mathématique. La phrase musicale indique suffisamment les endroits auxquels on doit ralentir ou presser. Il est aussi très nécessaire de relever avec soin LA PEDALE toutes les demi-mesures, l'harmonie étant différente à chaque temps ; on évitera ainsi une confusion qui altérerait le sens de la mélodie. » *Ibid.*, p. 3.

ニシャンたちの黄金時代 (L'âge d'or des mécaniciens)」<sup>2202</sup>の代表者であった。しかし、スタマティのメカニズム追究は、様式という側面と併せて理解しなければ、その本質を見誤ることになる。

1858年に採用された彼の一連の作品は、『古典的・現代的ピアニストの学校 (l'École du Pianiste classique et moderne)』というタイトルの下にまとめられている。このシリーズに含まれる4作の練習曲集のタイトルを下に示す。

- 《ヴェーバーの〈オベロン〉のアリアに基づく6つの性格的練習曲》作品33<sup>2203</sup>
- 《歌とメカニズム——小さな手のための25の練習曲》作品37<sup>2204</sup>
- 《歌とメカニズム——24の中級の練習曲》作品38<sup>2205</sup>
- 《歌とメカニズム——24の完成にむけた練習曲》作品39<sup>2206</sup>

このシリーズには更に、『指のリズム』および「音楽院の思い出 (Souvenirs du Conservatoire)」と題した7曲からなるシリーズが含まれる。後者の編曲集は、パリ音楽院演奏協会のレパートリーから抜粋したピアノ独奏用トランスクリプションである。次の表 III-9-4 にその内容を示す。

表 III-9-4. 1858年に練習曲集とともに採用された編曲作品

タイトル	出版年代
ラモーのカストールとポリュックスの有名な合唱、第2 アンダンテ、瞑想曲 Célèbre chœur de Castor et Pollux de Rameau, 2 <sup>e</sup> andante, méditation op. 25	1856
マルチェッロの詩篇第18番『神は天の栄光に語り』作品26 18 <sup>e</sup> Psaume de Marcello « I cieli immensi narrano » paraphrasé op. 26	1856
ベートーヴェンの《エグモント》のロマンスと軍歌、劇的カプリース 作品27 Romance et chanson militaire d'Egmont de Beethoven, caprice dramatique op. 27	1856
ベートーヴェンの第8交響曲のアレグレット・スケルツァンド Allegretto Scherzando de la 8 <sup>e</sup> symphonie [de Beethoven], transcription	1856
モーツァルトのピアノとヴァイオリンの為ソナタ 第4番より、アンダンテ Andante de la 4 <sup>e</sup> sonate pour piano et violon [de Mozart], transcription pour piano	1856
グレットリのアナクレオンのアリア、変奏トランスクリプション 作品40 Air d'Anacréon de Grétry, transcription variée op. 40	1859
マルティーニの《愛の歓び》、アンダンテ、瞑想曲 Plaisir d'amour de Martini, andante, méditation op. 24	1855

このように『古典的・現代的ピアニストの学校』は、メソッド、初歩的な練習曲から上級の練習曲、そして編曲集を含んでおり、全体として体系的かつ実践的な教育プログラムを形成している。

ピアノ演奏におけるメカニズム概念に注目して「真珠飾りのような演奏 (jeu perlé)」について小論を書いたカンポス Rémy CAMPOS は、これら一連の作品が「初歩から楽器のメカニズムの十全な修得にいたるまで、生徒——およびその教師——に随伴する完全なメソッ

<sup>2202</sup> Rémy CAMPOS, *op. cit.*, p. 107.

<sup>2203</sup> Camille STAMATY, *Six études caractéristiques sur Obéron, opéra de Weber*, op. 33, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1857.

<sup>2204</sup> *Id.*, *Chant et mécanisme : 25 Études faciles pour les petites mains*, op. 37, Paris, Heugel, 1858.

<sup>2205</sup> *Id.*, *Chant et mécanisme : 20 Études de moyenne difficulté*, op. 38, Paris, Heugel, 1858.

<sup>2206</sup> *Id.*, *Chant et mécanisme : 24 Études de perfectionnement*, op. 39, Paris, Heugel, 1858.

ドとして提示されている」<sup>2207</sup>と書いている。しかしこの説明は、メカニズムにしか注目していない点で、これらの作品の教育的意義を十全に言い表しているとはいえない。実際、この作品群について、教育委員会もマルモンテルも、メカニズムよりもむしろ様式に力点を置いてこれらの作品の教育的価値を議論しているからである。まず、議事録は次のように採用の根拠を説明している（引用中、下線はメカニズムに関する言及、波線は様式に関する言及を示している）。

音楽院音楽教育委員会は、カミーユ・スタマティ氏の諸作品を調べた上で、『古典的・現代的ピアニストの学校』という一般的タイトルの下にまとめられた訓練課題集と練習曲集からなる完全な本教程が、巧みなピアニストのみならず、彼らに良き音楽の趣味を吹き込みつつ、真の音楽家を育てる性質を帯びていることを喜んで認めた。

ゆえに、教育委員会は取り急ぎ、パリ音楽院の諸クラスのために次の作品を採用する。1. 《歌とメカニズム》と題されたカミーユ・スタマティ氏の3冊の練習曲集。これらは極めて旋律的かつ真に段階的な70曲を下らない練習曲を含み、あらゆる年齢、あらゆる難易度に差し向けられている。2. 彼の《ヴェーバーの〈オペロン〉に基づく性格的練習曲集》、および《音楽院の思い出》は、もともと優れたトランスクリプション集であり、[生徒たちを] 大家の音楽に親しませることを目的としている。

メトロノームを用いる『指のリズム』の訓練課題集については、マルモンテル氏の優れた見識に基づく意見と一致した。氏は、熟慮の末に、カミーユ・スタマティ氏の『指のリズム』の定型を、記された通りに集中して学習することで、必ずや柔軟で引き締まった、かつ急速なアーティキュレーション、レガート演奏、あの指の伸張、指と手首の独立が急速に獲得され、これによって走句のあらゆる組み合わせ、実に様々なアクセントを用いて容易に演奏できるようになる。ゆえに全く新しいプランに基づいて構想されたこの著作は、これまで出版されたもともと有用なものの一つに分類することができる<sup>2208</sup>。

[署名：オベール、マイヤベーア、アレヴィ、カラファ、アンブロワーズ・トマ、G. カストネル、エミール・ペラン、フォークト、ガレ、プリュミエ、エドウ

<sup>2207</sup> Rémy CAMPOS, *op. cit.*, p. 118.

<sup>2208</sup> « Le Comité des Études musicales du Conservatoire, après avoir pris connaissance des ouvrages de M. CAMILLE STAMATY, réunis sous le titre général de *l'École du Pianiste classique et moderne*, se plaît à reconnaître que ce cours complet d'exercices et d'études est de nature à former non-seulement d'habiles pianistes, mais aussi de véritables musiciens, en leur inspirant le goût de la bonne musique.

Le Comité d'enseignement s'empresse donc d'adopter pour les classes du Conservatoire : 1° Les trois livres d'études de M. Camille Stamaty, intitulés *Chant et Mécanisme*, ne comprenant pas moins de 70 études des plus mélodiques et réellement progressives, s'adressant à tous les âges comme à tous les degrés de force ; 2° Ses études caractéristiques sur *Obéron* de Weber, et ses *Souvenirs du Conservatoire*, transcriptions du meilleur style, destinées à familiariser les élèves avec la musique des grands maîtres.

Quant aux exercices du *Rythme des doigts*, à l'aide du *Métronome*, le Comité s'associe à l'opinion toute compétente de M. MARMONTEL, qui, après un mûr examen, a déclaré que l'étude consciencieuse des formules du *Rythme des doigts* de M. Camille Stamaty, telles qu'elles sont indiquées, ne peut manquer de faire acquérir promptement une articulation souple, ferme et rapide, un jeu lié, cette extension et cette indépendance des doigts et du poignet qui permettent d'exécuter avec facilité toutes les combinaisons de traits, toutes les variétés d'accents. Aussi peut-on classer cet ouvrage, conçu sur un plan complètement [sic] neuf, parmi les plus utiles publiés jusqu'à ce jour. », Camille STAMATY, *Chant et mécanisme: 24 Études de perfectionnement*, op. 39, Paris, Heugel, 1858.

アール・モネ、ボシェーヌ] (下線強調は筆者による)

まず第1段落では、一連の作品が単にメカニズムに長けた「巧みな」ピアニストを養成するのみならず、「良き音楽の趣味」や「真の音楽家」の教育を可能にする点が強調されている。「趣味」は美的判断力であり、「巧みなピアニスト」に対置された「音楽家」は、ここでは音楽に対する美的判断力に長けた人、という意味で用いられている。《歌とメカニズム》に言及する第2段落で用いられる「旋律的」という形容詞は、練習曲集の表情的側面およびフレージング法などの様式的側面を示唆している。《音楽院の思い出》に関しては、それが「大家たち」の作品の編曲集であることが特筆されている。「大家たち」は作曲様式の規範であることによって「大家」と呼ばれるのであり、「大家」への言及は、間接的には様式への言及である。『指のリズム』について述べた第3段落では、機械的な練習を通して「様々なアクセントを用いて容易に演奏できるようになる」という目標が掲げられている。このアクセントは、リュシーが挙げた「リズムのアクセント」や「感情のアクセント」を初めとするフレージングに関わるアクセントとして理解することができる。このように教育委員会はスタマティの一連の作品に対して、メカニズムと様式の両観点から評価を下していることが分かる。

マルモンテルは、1858年12月19日付けの『ル・メネストレル』誌上で、『古典的・現代的ピアニストの学校』を紹介している<sup>2209</sup>。この批評記事で、マルモンテルは冒頭からビュフォンと書簡作家セヴィニエ侯爵夫人 la marquise DE SÉVIGNÉ (1626-1696) の言葉を対比させて、様式(文体)を論点に据える。

ビュフォンを引いて「文は人なり」と言うことが正しいなら、おそらく文学よりも音楽において、この評価は正当かつ明白であろう。なによりも理屈と論理が支配的で、作家の拡がりゆく美質を麻痺させてしまう純粋に文学的な著作に比べ、靈感を受けた芸術家の魂、精神、感受性は、詩情、感情、表現を備えた作品において、はるかに自然に表現される。

ド・セヴィニエ夫人が「文体がその人自身とあまりに異なっているので、[文体からは] その人だとわからないような人たちがいる」と述べたことが、芸術の名門に属する他の人々[すなわち芸術家]に比べて、厳密に音楽家に当てはめられるとは思わない。筆者にとって、作曲家の様式は、ほとんどの場合、厳密な人物像なのだ<sup>2210</sup>。(傍点強調は原文ではイタリック)

マルモンテルは、続いて文体(様式)は作者の鏡であるという公式<sup>2211</sup>を、スタマティに

<sup>2209</sup> Antoine-François MARMONTEL, « Tablettes du pianiste. Camille Stamaty. École du pianiste classique et moderne », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 3, le 19 déc. 1858, p. 18.

<sup>2210</sup> « S'il est vrai de dire avec M. de Buffon : *Le style*, c'est l'homme, il nous semble qu'en musique, peut-être plus qu'en littérature, cette appréciation est juste et palpable. L'âme, l'esprit, la sensibilité d'un artiste inspiré, se traduisent avec bien plus d'abandon dans des œuvres de poésie, de sentiment et d'expression, que par des travaux purement littéraires, où le raisonnement et la logique dominant avant tout et paralysent les qualités expansives de l'écrivain.

Nous ne pensons donc pas que ce mot de M<sup>me</sup> de Sévigné : « *Il est des gens dont le style est si différent d'eux-mêmes qu'on ne saurait les reconnaître*, » puisse aussi exactement s'appliquer aux musiciens qu'aux autres membres de la grande famille artiste ; pour nous, le style du compositeur est le plus souvent l'image exacte de l'homme. » *Ibid.*

<sup>2211</sup> 既述の通り、これはビュフォンの本来の用法から逸脱した誤用である。Cf. 本論文 III-8-1.

当てはめて次のように続ける。

カミーユ・スタマティ氏は、筆者の言を裏付けている。というのも、彼の作品にはエリート芸術家の特徴であるシリアスな美質が刻印されており、それらはまた、礼儀正しく良き伝統をもつ上流人士がはっきりと示す、あの気品、良き趣味の印を備えているからだ。要するに、教養と着想がそこでは優雅な形式と一体になって見出されるのだ。彼の書法は自然かつ単純で、たえず興味を催させ、スコラ的な学者気取りで疲れさせることが少しもない。スタマティ氏がその教養を誇示することはないが、それでも彼の音楽には表現手法の大きな美点が、全体に亘って認められるのだ。真の作曲家にとってこの表現手法という語は、合理的な構想、着想の性質および曲の性格と均整のとれた展開、そして単調ならざる統一と雑多ならざる多様性を意味する<sup>2212</sup>。(下線強調は筆者による)

スタマティの作品全般に対するマルモンテルの評価において、「気品」、「自然」さ、「単純」さ、「趣味」といった様式の美的質、および「表現手法」、「均整」、「多様」、「統一」といった様式の外的な美的要素が強調されている。『古典・現代のピアニストの学校』について語るにあたり、マルモンテルは優れた様式を備えた作曲家としてのスタマティ像を提示しているのである。

実際、当時スタマティはパリで作曲家としての高い評価が定着していた。彼は1832から1833年にかけてパリ音楽院でレイハから対位法・フーガの指導を受けている。その後ライプツィヒに遊学し、メンデルスゾーンにも師事した<sup>2213</sup>。彼は1850年代までに、シューマンが激励を惜しまなかった<sup>2214</sup>ピアノ協奏曲（作品8、カルクブレンナー師に献呈）<sup>2215</sup>、2作のピアノ・ソナタ（作品8と20）<sup>2216</sup>、練習曲集、数々の性格的作品（集）を出版していた。

マルモンテルは『古典的・現代的ピアニストの学校』に含まれる3巻の練習曲集『歌とメカニズム』にスタマティの作曲家としての力量を見出し、再び様式に力点を置きつつその美点を強調している。

これら歌とメカニズムの練習曲集は、一つの統一的な全体を成しており、ピアニストの教育に対してこの上なく段階的で多様な全体を提示している。それらは、どの

<sup>2212</sup> « M. Camille Stamaty justifie notre dire ; car si presque toutes ses compositions sont empreintes des qualités sérieuses qui caractérisent l'artiste d'élite, elles ont aussi ce cachet de distinction, de bon goût qui annonce l'homme du monde élevé aux bonnes manières, aux bonnes traditions ; en un mot, le savoir et l'idée s'y trouvent unis à une forme élégante. Sa manière d'écrire, naturelle et simple, intéresse toujours et ne fatigue jamais par une pédanterie scholastique. M. Stamaty ne tire pas vanité de son savoir, et pourtant on reconnaît généralement dans sa musique un grand mérite de facture. Pour les véritables compositeurs, le mot facture signifie un plan raisonné, un développement proportionné à la nature de l'idée, au caractère du morceau, enfin l'unité sans monotonie, la variété sans disparates. », Antoine-François MARMONTEL, « Tablettes du pianiste. Camille Stamaty. École du pianiste classique et moderne », *Le Mén.*, 26<sup>e</sup> année, n° 3, le 19 déc. 1858, p. 18.

<sup>2213</sup> *PC*, p. 218.

<sup>2214</sup> Robert SCHUMANN, « Concerte für das pianoforte. Camille Stamaty, concert für das Pfte., mit Begl.d. Orch. (a moll)[...] », *Neue Zeitschrift für Musik*, 3<sup>e</sup> année, n° 9, le 31 janv. 1837, p. 35-36.

<sup>2215</sup> Camille STAMATY, *Concerto pour le piano, avec acc. d'orchestre*, op. 2, Paris, Prilipp et C<sup>ie</sup>, 1837. スタマティは幼少時からピアノ教育を受けていたものの、初めはセーヌ県職員をしていたので作曲家としてのキャリアは20代半ばから始まった。

<sup>2216</sup> *Id.*, *Grande Sonate pour piano*, op. 20, Paris, Prilipp, 1854. ; *id.* *Sonate pour piano*, op. 8, Paris, M. Schlesinger, 1843.

曲をとってみても、いっそうメカニスム上の難しさに特化した諸定型においてすら、優雅な旋律的節回しが備わっている。あるいは伴奏し、あるいは協奏的に扱われる バスには多大な和声的興味があり、決して補填的な声部にはならない<sup>2217</sup>。(下線強調は筆者による)

ここでは「メカニスム」に「優雅な旋律的節回し (un tour mélodique)」、「和声的興味 (grand intérêt harmonique)」といった様式的特徴が対置されている。

では次に、この《歌とメカニスム》の特徴を具体的にみてみよう。ここでは、《歌とメカニスム——24の向上の練習曲》作品39を例に、各曲のタイトルと楽曲の特徴を検討する。次の表 III-9-5 に、各曲の表題を示す。附録 II-4 に示す図は、楽譜に印刷された各曲のインチピットである。

表 III-9-5. C. スタマティ《歌とメカニスム——24の向上の練習曲》作品39の  
各曲タイトル

曲番号	各曲のタイトル	調性
1	使者 Le messenger	C
2	おしゃべりたち Les casquets	C
3	小川のほとりで (祈り) Au bord du ruisseau (Prière)	As
4	装鞍のらっぱ Le Boute-Selle	A
5	小スケルツォ Scherzetto	F
6	アリエッタ Ariette	D
7	古様式 Vieux style	g
8	プレステツァ Prestezza	Es
9	幻想的レドヴァ Redowa fantastique	e
10	仮面をつけた人々 Les masques	C
11	魅力に駆られて Sous le charme	As
12	コロンビーヌ Colombine	Des
13	望みは捨てずに! Espère encore!	d
14	素朴な話 Simple histoire	G
15	バッカナール Bacchanale	g
16	リート Lied	Es
17	煌き Les étincelles	c
18	追憶 Souvenance	As
19	渦巻き La tournoyante	E
20	木の葉とそよ風 Feuille et Zéphir	Des
21	満帆 La pleines voiles	E
22	慰藉 Consolation	B
23	見捨てられた女 Abandonnée	f
24	大饗宴 L'orgie	F

<sup>2217</sup> « Aussi ces études de chant et de mécanisme forment-elles un tout homogène et présentent-elles pour l'éducation du pianiste, l'ensemble le plus gradué et le plus varié. Elles ont toutes un tour mélodique élégant, même dans les formules plus spécialement consacrées aux difficultés du mécanisme. Les basses, soit qu'elles accompagnent ou concertent, ont un grand intérêt harmonique et ne sont jamais partie de remplissage. » Antoine-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 18.



24 曲のうち、「小スケルツォ」、「アリエッタ」、「幻想的レドヴァ」<sup>2218</sup>はジャンル様式、「古様式」は時代様式に分類しうるタイトルである。その他のタイトルは、描写的なタイトル（「装鞍のラッパ」、「満帆」等）や内面的状態（「望みは捨てずに」、「慰藉」）を表す詩的なものが殆どで、性格様式に分類できる。ここでは、ラヴィーナやゴリアの練習曲集に見られなかった時代様式の例として、第7番〈古様式（Vieux style）〉に注目する。次の譜例 III-9-7 に、この曲の冒頭4小節を示す。

譜例 III-9-7. C. スタマティ 《24 の向上の練習曲》 作品 39（1858）、  
第7番〈古様式〉ト短調、mes. 1-4

この練習曲はバロックの時代様式を参照しているが、それはフランスの装飾の様式ではなく、メローが「レガート様式」と呼んだ対位法的ジャンルの鍵盤作品の様式である。この作品は、バッハの2声の《インヴェンション》の第14番（BWV 785）を一つのモデルにしているように思われる。次の譜例 III-9-8 は、スタマティが実際に所有していた<sup>2219</sup>チェルニー版のバッハ曲集に含まれる《インヴェンション》の第14番である<sup>2220</sup>。

<sup>2218</sup> マズルカに類似した3拍子の舞曲。第2帝政期にフランスで流行し始め、このタイトルのピアノ舞曲が多く書かれるようになった。

<sup>2219</sup> 2013年、筆者はパリで古書店を営むルールマン François ROULMANN からスタマティの音楽蔵書を購入したとの連絡を受け、氏の許可の下、それらの大部分を写真に収めた。《インヴェンション》を含むチェルニーが校訂したバッハ作品のエディションもここに含まれていたものである。これらの蔵書の大部分は、筆者を介して日本の機関や個人の手へ渡った。附録 III-8 に示す鑑定書に挙げた I-VI の現在の所蔵者は、次の通りである（個人については本論文への掲載許可を得ている）。I・V. 日本大学、II. 国立音楽大学付属図書館、III. 山越茂樹氏（石川県立音楽堂元館長）、VI. 金澤攝氏（作曲家・ピアニスト）。鑑定書に記載された楽譜に加え、スタマティ自身の初版譜を集めた合冊が現在 VI と同一の所有者によって保存されている。この他、モーツァルトの《フィガロの結婚》等の幾つかのオペラのオーケストラ総譜（声楽パートは含まない）がアメリカの個人収集家によって購入された。

<sup>2220</sup> Carl CZERNY (éd.), *Collection complète des compositions de J. Séb. Bach pour le piano avec ou accompagnement.*, nouvelle édition, Paris, S. Richault, n. d [entre 1845-46 ?].

譜例 III-9-8. J. S. バッハ 《インヴェンション》 第 14 番 BWV 785、mes. 1-4

両楽曲に共通するのは、調号の数、右手に配置された 16 分音符よりも細かい単位に分割された拍（スタマティでは 16 分音符の 6 連音符、バッハでは 32 分音符）と 16 分音符のみによる拍の交替、16 分音符からなる拍がジグザグの音型をなす点、左手の冒頭 3 小節の伴奏が 8 分音符のみで構成されている点である。

教育委員会が強調した様式上の教育的美点は、このように時代様式、ジャンル様式、性格様式を参照した練習曲を一つの曲集にまとめることで、多様な様式を統一的な規模の曲を通して学習できるという点にあったといえる。

9-2-2-2. ル・クーペ『基礎的で段階的なピアノ教程』（1861 年採用）

1861 年 6 月 17 日に採用されたル・クーペの『基礎的で段階的なピアノ教程』は、1858 年から 1860 年代にかけて出版された次に示す 6 作品からなる練習曲集、訓練課題集、およびメソッドをまとめたものである。

- 《ピアノの ABC——初心者のためのメソッド》<sup>2221</sup>
- 《アルファベット——非常に易しくオクターヴなしの 25 の練習曲》作品 17（1858）
- 《リズム、拍子の学校——易しくオクターヴなしの 25 の練習曲》作品 22（1860）
- 《敏捷さ——メカニズムと軽快さの 25 の段階的練習曲》作品 20（1858）
- 《様式 ——25 のジャンル練習曲》作品 21（1860）
- 《メカニズムの学校——15 の訓練課題集》<sup>2222</sup>

これらの一連の作品は教育委員会で採用されたばかりでなく、フランス学士院の芸術アカデミーの認定も受けた。ここではまず、1861 年 7 月 13 日に審議が行われた同アカデミー音楽部門の報告を提示する。

① ピアノがあらゆる楽器の中で、その学習が現代の音楽芸術の発展にもっとも大きな影響を及ぼす楽器であることは明らかである。

それゆえ、真面目で掘り下げられたピアノ教育を促進してくれるようなメソッ

<sup>2221</sup> Félix LE COUPEY, A. B. *C du piano : méthode pour les commençants*, Paris, J. Maho, n. d.

<sup>2222</sup> *Id.*, *École du mécanisme, 15 séries d'exercices*, Paris, J. Maho, 1856.

ドは何であれ考慮に値する。この楽器がこれほど広く弾かれる状況にあつて、必然的に多くの軽薄な作品が生み出されたことに私たちが頭を抱えているだけに、それはなおさらのことである。

そのメソッドがすばらしい流派をなす諸原理を含み、<sup>②</sup>様式の知性——これなしではバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバー、フンメル、メンデルスゾーン、ショパンの傑作を演奏することはできないだろう——を所有し、これを伝えることのできるような才人を激励する必要性は、かつてないほど高まっている。

真の関心に値する教育的著作の中でも、我々は音楽院教授フェリックス・ル・クーペ氏の著作を挙げる。

彼が『基礎的で段階的なピアノ教程』というタイトルの下でアカデミーに委ねた作品は、創意工夫に富み、かつ見事に配列されたピアノのメカニズムに係る技法、このメソッドの様々な部分が互いに巧みに関連づけられている点、そしてうまく構想され、見事に書かれた数々の練習曲——それらは生徒の<sup>③</sup>様式と趣味を形成せずにはおかない——によって傑出している。

我々は、真面目な仕事と長く豊かな経験の成果たるフェリックス・ル・クーペ氏の作品が、真にかつ有益に活用される運命にあると考える<sup>2223</sup>。

[音楽部門の成員：オベール、カラファ、トマ、ルベール、クラピソン、ベルリオーズ]

この報告の骨子は、下線①~③に対応する次の3点である。①ピアノ音楽において様式が重視されるようになった社会的背景。ピアノが幅広い社会階級に浸透したことによって、知性の陶冶に資さない大量の教材が氾濫している。②様式を理解することの目的と意義。「大家の傑作」を、それにふさわしい様式で演奏するために必要な知性の練磨が目指されるべきである。③このシリーズの練習曲集がこの目的に資する理由。それらは「大家」の作品の演奏にふさわしい様式的特徴を見抜くための趣味を養うのに役立つ。

このようにル・クーペの一連の教程は、「サロンの必需品」となったピアノの実践者をメカニズムと様式の観点から「大家の作品」へと導く確かな道標として、その教育的価値が高く評価されたのである。

---

<sup>2223</sup> « Le Piano, sans contredit, est de tous les instruments celui dont l'étude a exercé la plus grande influence sur le développement de l'art musical à notre époque.

Aussi, toute méthode qui peut favoriser l'enseignement sérieux, approfondi du Piano, est une œuvre utile et qui mérite d'autant plus d'être prise en considération, que nous sommes envahis par une foule de productions frivoles qui naissent inévitablement de l'usage si général de cet instrument.

Il est donc plus que jamais nécessaire d'encourager les efforts des hommes de talent dont la méthode renferme les principes constitutifs d'une belle École, et qui possèdent et transmettent l'intelligence du style sans lequel on ne saurait interpréter tant de chefs-d'œuvre de S. BACH, MOZART, BEETHOVEN, WEBER, HUMMEL, MENDELSSOHN, CHOPIN, etc., etc.

Au nombre des travaux didactiques dignes d'un véritable intérêt, nous citerons ceux de M. FÉLIX LE COUPPEY, professeur au conservatoire.

L'ouvrage qu'il vient de soumettre à l'Académie sous le titre de : *Cours de Piano élémentaire et progressif*, se distingue par des procédés ingénieux et bien coordonnés relatifs au mécanisme du Piano, par l'habileté avec laquelle les diverses parties de cette méthode se lient entre elles, et enfin par des études heureusement conçues, bien écrites et qui doivent former chez les élèves le style et le goût.

Nous pensons que l'ouvrage de M. FÉLIX LE COUPPEY, fruit d'un travail consciencieux, d'une longue et féconde expérience, est appelé à rendre de véritables et utiles services. » *Id.*, *Le style, 25 études de genre*, op. 21, Paris, J. Maho, 1856.

一方、音楽院教育委員会の議事録では、芸術アカデミーが注目した知的教育の長所に加えて、ル・クーペの教程の段階的・前進的な性格、様式の旋律的特性を高く評価している。

音楽教育委員会は『基礎的で段階的なピアノ教程』という一般的タイトルの下にまとめられた6作品を検討した。これらは、そのメソッドと教育における成功によって常に音楽院で卓越しているル・クーペ氏が委員会に委ねたものである。

これらの様々な練習曲においてとりわけ注目されたのは、それらが論理的な順序で互いに連結されていることと、博識に基づいたそれらの前進性および本質的に旋律的な性格である。

著者はとりわけ生徒の音楽的知性を発展させることに専心しており、またとりわけ《メカニズムの学校》と題された作品の序文で、ピアニストがそれによって美しい音を獲得できるような手順について、全く新しい概略を提示している。

ゆえに委員会は全会一致で音楽院の諸クラスでこれらの作品を採用する根拠があるという見解を支持する<sup>2224</sup>。

[署名：オベール、マイヤベーア、アレヴィ、カラファ、アンブロワーズ・トマ、G. カストネル、ダンクラ、ガレ、プリュミエ、フォークト、エミール・ペラン、エドゥアール・モネ、ボシェーヌ] (下線強調は筆者による)

ここでは、初歩から次第に複雑で実践的な次元へと生徒を導く構成が高く評価されており、この「前進性 (progression)」の本質が「音楽的知性の発展」にある点が指摘されている。

このシリーズに含まれるル・クーペの練習曲集4作のうち、「様式」の語をタイトルに冠した練習曲集は最後に位置づけられている。ここでは、この《様式——25のジャンル練習曲》作品21の特徴を具体的にみてみよう。この曲集は、各曲が1~2頁で完結する小規模な練習曲集で、難易度的にはピアノ本科向けとはいえないが、補助的な役割を果たすことはあったかもしれない。各曲にはタイトルがついているが、全体として詩的・描写的な表現は避けられ、類型的なジャンル様式に力点を置いている。次の表に、各曲のタイトルを示す。

---

<sup>2224</sup> « Le Comité des Études musicales a examiné les six ouvrages réunis sous le titre général de *Cours de Piano élémentaire et progressif* que lui a soumis M. FÉLIX LE COUPPEY, l'un des professeurs qui, par la bonté de sa méthode et le succès de son enseignement, s'est toujours distingué au Conservatoire.

Ce que le Comité a particulièrement remarqué dans ces diverses études, c'est l'ordre logique dans lequel elles s'enchaînent, leur savante progression et leur caractère essentiellement mélodique.

L'auteur s'est attaché surtout à développer l'intelligence musicale des élèves, et, notamment dans la préface du livre intitulé : *École du mécanisme*, il a donné des aperçus complètement nouveaux sur les procédés par lesquels les pianistes peuvent obtenir une belle sonorité.

Le Comité est donc unanimement d'avis qu'il y a lieu d'adopter ces ouvrages pour les classes du Conservatoire. »

表 III-9-6. F. ル・クーペ 《様式——25 のジャンル練習曲》 作品 21 の各曲タイトル

曲番号	タイトル	調性
1	前奏曲 Prélude	C
2	カンティレーナ Cantilène	a
3	牧歌 Pastorale	C
4	山人の歌 Chant des montagnes	G
5	ヴィツラネッル Villanelle	C
6	お告げの祈り L'Angelus	As
7	ヴェネツィアの女 Venitienne	G
8	狩人の合唱 Chœur de chasseurs	D
9	セレナード Sérénade	g
10	カンツォネッタ Canzonetta	G
11	サラバンド (古風な様式) Sarabande (Style ancien)	f
12	ワルツ Valse	D
13	バラード Ballade	g

曲番号	タイトル	調性
14	トリル Le trille	H
15	即興曲 Impromptu	a
16	軍隊行進曲 Marche militaire	Es
17	バリトン Le baryton	B
18	バッカスの歌 Chanson bachique	Es
19	旋律的練習曲 Étude mélodique	C
20	バレエのエール Air de ballet	e
21	カプリース Caprice	G
22	カノン Canon	G
23	メヌエット Minuetto	Es
24	ミゼレーレ Miserere	A
25	タランテラ Tarentelle	a

スタマティの《24 の向上の練習曲》作品 39 と同様に、ここでもジャンル様式、時代様式が併置されている。だが、ル・クーペの練習曲集に認められる新しい特徴は、これらがしばしば個人様式の特徴も備えている点である。

例えば、第 10 番〈カンツォネッタ〉(ト長調) はシチリアーノの様式で書かれている。

譜例 III-9-9. F. ル・クーペ 《様式——25 のジャンル練習曲》 作品 21 (1860)、第 10 番〈カンツォネッタ〉ト長調、mes. 1-6

Allegretto. (♩ = 92).

この練習曲の学習成果は、例えば 1860・1870 年代にル・クーペのクラスの定期試験で演奏されたモーツァルトの《ピアノ・ソナタ》イ長調 (K 311) の第 1 楽章を開始する変奏主題の様式理解に結びつき得るものである。

譜例 III-9-10. W. A. モーツァルト 《ピアノ・ソナタ》 K 311 (1782)、mes. 1-6

**TEMA.**  
Andante grazioso.

一方、ル・クーペの曲集の第10番〈サラバンド（古い様式）〉は、バロックの舞曲組曲を参照している（譜例 III-9-11）。

譜例 III-9-11. F. ル・クーペ 《様式——25のジャンル練習曲》作品21（1860）、  
第10番〈サラバンド（古い様式）〉、mes. 1-7

**SARABANDE**  
(STYLE ANCIEN)

Moderato. (♩ = 48)

XI. *mf*

この〈サラバンド〉では、4小節+4小節で構成される冒頭の楽節で、両手がそれぞれ交互に8分音符と2分音符・4分音符を担う。この特徴は、J. S. バッハ《フランス組曲 第4番》（変ホ長調）のサラバンドと共通している。

譜例 III-9-12. J. S. バッハ 《フランス組曲 第4番》 BWV 815、〈サラバンド〉、mes. 1-10  
(チェルニー編)

さらに、ル・クーペは第8番〈バラード〉(ト短調)でショパンの《バラード 第1番》作品23の調性、伴奏音型、旋律的動機の音型を用いている。

譜例 III-9-13. F. ル・クーペ 《様式——25のジャンル練習曲》作品21 (1860)、  
第8番〈バラード〉、mes. 1-12

N.B. 太い弧線は筆者による追加

太い弧線で示した音型は、次の譜例に示すショパンの作品23の主題と共通の要素である。

譜例 III-9-14. F. ショパン 《バラード 第1番》 作品 23、mes. 4-12

ル・クーペは、このようにジャンルの代表的作曲家の様式的特徴をごく小さな枠組みの中で再現している（〈バラード〉は全体で31小節、〈サラバンド〉は20小節しかない）。この練習曲で彼が目指した主要目的の一つは、「大家」たちの作品の個別的特徴を抽出し、ジャンルの一般的特徴として類型化することにあつたと考えられる。これによって生徒は、アカデミーの報告で列挙された「大家たち」の「傑作」の様式上の美点を知的に把握する準備ができると考えられたのである。

9-2-2-3. A.-F. マルモンテル 《24の敏捷さと表現の練習曲》 作品 45（1862年採用）

1857年に出版されたマルモンテルの《24の敏捷さと表現の練習曲》作品45は、1862年11月6日の委員会では他の5つの練習曲集とともに採用された。以下に引用するのは、楽譜にも掲載された議事録からの抜粋である。

帝国音楽院音楽教育委員会は、著者である知識人マルモンテル氏が提出した以下の新作を検討した。

《100の基礎的で段階的な譜読みのレッスン》

《24の小さな性格的練習曲》[作品9]、《24の特別で段階的な練習曲》

《24 [sic] のメカニズムと表現の段階的練習曲》[作品62]、《24の敏捷さと表現の練習曲》[作品45]

《24の性格的大練習曲》[作品65]

この一連のレッスンと練習曲集には、ピアニストの完璧な教育に向けられた一種の教程を形成する相互の連関と繋がりがあることは容易に気づかれる。実際、ある曲集は、生徒の指のための真のリズム・ソルフェージュとなっており、拍子の要求に慣れ親しむことを目的としている。また他の練習曲集は、それぞれの曲に適用されている旋律的な性格と難しい技巧のジャンルの観点から、メカニズムおよび様式上の要素にとりわけ適しているように思われる。

続く [2冊の] 練習曲集は、難しさにせよ表現上のアクセント付けにせよ、もっとも高度な段階に属している。

終わりに、最後に挙げた [この2冊の] 練習曲集は、他の曲集が基礎を据えた教



育、すなわち常によき伝統に従う教育の頂きを飾っており、こうした教育が、長らくフランスのピアノ楽派の名誉となっているピアノ教授に期待されていたはずである。それゆえ委員会は、上にタイトルを挙げた作品を音楽院のクラスで使用するために採用する理由があると判断した<sup>2225</sup>。

[署名：オベール、アンブロワーズ・トマ、プリュミエ、ドヴェルネ、フランソワ・バザン、H. ルベール、ジョルジュ・カストネル、エドゥアール・モネ、フォークト、ボシェーヌ]（下線強調は筆者による）

ここでは、練習曲集 6 作の採用根拠の一つに、これが初級から上級まで難易度順に組織されていることが挙げられている。初級者向けの《24 の小さな性格的練習曲》作品 9 には「性格的」という形容詞が付いており、教育の初期の段階から性格様式の理解が重視されていることが窺われる。ピアノ本科で用いられ得たのは、作品 45、62、65 の 3 作品であると考えられる。マルモンテルの作品 45（1857）にも、ゴリアやラヴィーナの練習曲集には見られなかった歴史様式と個人様式が反映されている。

譜例 III-9-15 に示す第 2 番（ト短調）は部分的にはあるが、時代様式を参照している。ト短調、6/8 拍子で書かれたこの作品は、舟歌の特徴も留めているが、右手はジグのような絶えず 8 分音符で動く。この旋律にはプラルトリラーや複前打が多数書き込まれている（単前打音が 8 箇所、複前打音が 4 箇所、プラルトリラーが 5 箇所）。

譜例 III-9-15. A.-F. マルモンテル 《敏捷さと表現の 24 の練習曲》作品 45（1857）、  
第 2 番、mes. 18-23

[Andantino con moto]

<sup>2225</sup> « Le Comité des Étude musicale du Conservatoire Impérial de Musique a examiné les ouvrages nouveaux que lui a soumis leur auteur Monsieur Marmontel, savoir :

*Cent Leçons élémentaires et progressives de Lecture musicale,*  
*24 petites Études Caractéristiques et 24 Études Spéciales et progressives*  
*24 [sic] Études progressives de mécanisme et d'expression et 24 Études d'agilité et d'expression*  
*24 Grandes Études Caractéristiques*

Dans cette suite de leçons et d'Études, il est facile d'apercevoir la liaison, l'enchaînement qui en font une espèce de cours destiné à l'éducation complète du pianiste. En effet, les unes constituent pour les doigts de l'élève un véritable solfège rythmique, et ont pour but de l'habituer aux exigences de la mesure. Les autres, par leur caractère mélodique et le genre de difficulté à laquelle chacune d'elles s'applique, semblent surtout propres aux éléments du mécanisme et du style.

Celles qui suivent appartiennent à un ordre plus élevé, soit de difficultés soit d'accentuation expressive.

Enfin, les dernières couronnent un enseignement dont les autres avaient posé les bases, enseignement toujours conforme aux bonnes traditions, et tel qu'on devait l'attendre d'un professeur dont les travaux honorent depuis longtemps l'École française du piano.

Le Comité a donc pensé qu'il y avait lieu d'adopter les ouvrages, dont les titres précèdent, pour l'usage des Classes du Conservatoire. » Rapport du Comité des études sur les ouvrages de M. Marmontel, le 6 nov. 1862. AN, AJ 37/82/7c.

第 2 部でみたように、マルモンテルはクラヴサンの作品をピアノで演奏する際、装飾音を用いることに否定的な立場をとっていた<sup>2226</sup>。にも拘らず、彼がここで装飾音を多用したのは、「クラヴシニスト」の様式を参照したからだと考えられる。マルモンテルが念頭に置いていた可能性があるのは、例えばクープランの《クラヴサン曲集》に含まれる〈アンゼリカ (L'angelique)〉(イ短調) のような作品だったと考えられる。

譜例 III-9-16. F. クープラン 《クラヴサン曲集》第 1 集 (1713)、第 5 オールドル、  
〈アンゼリカ〉、mes. 16-22

N.B. 矢印は筆者による

マルモンテルの第 2 番では旋律に半音階進行が見られ、左手は分散和音によって伴奏されているため、クープランの作品と演奏効果は異なるものの、短調の 6/8 拍子で書かれている点は共通している。ところで、マルモンテルは後に《12 のダンスのエール——古風な様式による曲集》<sup>2227</sup> (1875) と題する舞曲集を出版している。この曲集はガヴォット、シャコンヌ、トリコット、サラバンド、ブーレ、ジークがそれぞれ 2 曲ずつ収められており、ガヴォットはそれぞれルイ 14・15 世時代の宮廷人の名を借りて〈ラ・ポンパドゥール (La Pompadour)〉、〈ニノン・ド・ランクロ (Ninon de l'Enclos)〉と題されている(附録 III-6 に示すこの作品の表紙には、宮廷の仮装舞踏会の模様が描かれている)。マルモンテルは定期試験ではフランスのクラヴシニストの作品を生徒に弾かせなかったが、クープランやラモアのクラヴサン作品に強い関心を抱いていたことは確かである。作品 45 第 2 番の装飾音もまた、こうした 17、18 世紀の鍵盤音楽に対する関心の表れと見ることができる。

一方、第 14 番 (ハ短調) には個人様式への参照が顕著である。次の譜例 III-9-17 に第 14 番の冒頭を示す。

<sup>2226</sup> Cf. 本論文 II-5-2-4-3。

<sup>2227</sup> Antoine-François MARMONTEL, *Douze Airs de danse, suite de Pièces dans le style ancien*, op. 122, Paris, Heugel, 1875.

譜例 III-9-17. A.-F. マルモンテル 《敏捷さと表現の 24 の練習曲》 作品 45 (1857)、  
第 14 番、mes. 1-9

この作品がショパンの《12の練習曲》作品 10 第 12 番（通称「革命」、譜例 III-9-18）を参照していることは明らかである。調性、松葉型のクレッシェンド・デクレッシェンドを伴うアルペッジョの伴奏、右手のオクターヴの旋律が両者に共通している。

譜例 III-9-18. ショパン 《12の練習曲》 作品 10、第 12 番、ハ短調、mes 9-12 (1833)  
[Allegro con fuoco 4分音符=160]

しかしショパンの第 12 番と異なり、マルモンテルの第 14 番においては、左手のアルペッジョの音域が 2 オクターヴを越えることはなく、簡易化されている。さらに、ショパンの第 12 番が 85 小節（全 340 拍）であるのに対し、マルモンテルの第 14 番は 39 小節（全 78 拍）しかなく、規模はショパンの第 12 番の約 1/4 である。この比較から、マルモンテルがいつそう取り組みやすい小さな枠組みの中で、ショパンの練習曲の様式を予め学習させようとしていたことが分かる。

この練習曲集では、各曲の冒頭に註釈が付されている。個人様式を参照する一方、彼は

14 番への註釈で一般的な表現様式にも注意を促している。

バスを伴う伴奏のデッサンは、動揺と早いテンポにも拘らず、非常に均質に保たなければならない。オクターヴの旋律は非常に表情豊かに、よく音を保って、声楽の手法で歌う<sup>2228</sup>。

「非常に表情豊かに (*très expressive*)」、「声楽の手法で (*d'une manière vocale*)」という表現は、それぞれ特定の性格様式、ジャンル様式に関連する。マルモンテルはここであえて個人様式には言及していない。ル・クーペによる「様式の」練習曲集と同様に、ここで彼は個人様式を参照しつつも、一般的性格、ジャンルにおける表現手法の原則を生徒に理解させようとしていることがわかる。

#### 9-2-2-4. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)

1862 年に出版されたマチアスの《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 は、議事録において初めて時代様式が明示的に言及された練習曲集である。この議事録でも、音楽委員会はメカニズム上の種々の難しさが体系的に整理されている点を認めつつ、「音楽的」側面、「様式」的特徴を強調している。

帝国音楽院音楽教育委員会は、マチアス氏が委ねた《ピアノのための 24 の特別な練習曲》を検討した。

きわめて多くあるこの種の作品の中でこれらの練習曲を際立たせている特徴は、これが、生徒の向上を目的とする一般的な訓練課題にとどまらない点にある。各練習曲は、タイトルに示されたピアノの特別な難しさを克服することを目的としている。すなわち、アルペッジョ、音階、三度、六度、レガート、トレモロ、スタッカート等々。さらに、作曲者は音楽的重要性を優位に立たせ、同種の作品が常々提供する味気ない練習を忘れさせるよう努めながら、この練習曲を、様々な時代の様式の初歩を教えるのに役立つように書いた。結論として、委員会はマチアス氏の練習曲を作曲家とピアニストの際立った利点が等しく表明されている作品として承認する<sup>2229</sup>。(下線、傍点強調は筆者による)

[署名：オベール、アレヴィ、F. カラファ、アンブロワーズ・トマ、ジョルジュ・カストネル、E. ペラン、フォークト、ガレ、プリュミエ、Ch. ダンクラ、C. ドウーセ、Ed. モネ、ボシェーヌ] (下線強調は筆者による)

<sup>2228</sup> Antoine-François MARMONTEL, *24 études d'agilité et d'expression*, op. 45, Paris, Heugel, p. 36. « Il faut conserver beaucoup d'égalité dans le dessin d'accompagnement de la Basse, malgré l'agitation et la rapidité du mouvement. La Mélodie en octaves, très expressive, soutenue, et en chantant d'une manière vocale. »

<sup>2229</sup> « Le Comité des études musicales du Conservatoire Impérial de Musique a examiné les *Vingt-quatre études spéciales pour piano*, que lui a soumises M. Georges Mathias.

Ce qui distingue ces études du plus grand nombre des productions de ce genre, c'est qu'elles ne consistent pas seulement en exercices généraux destinés au perfectionnement de l'élève, chacune a pour but d'aider à vaincre une difficulté spéciale de l'instrument, ainsi que l'indiquent leurs titres : les arpèges, les gammes les tierces, les sixtes, le *legato*, le *tremolo*, le *staccato*, etc. En outre, l'auteur les a écrites de manière à ce qu'elles puissent servir à initier au style des différentes époques, en s'attachant à ce que l'intérêt musical prédomine et fasse oublier ce qu'un pareil offre toujours d'aride. En conséquence, le Comité approuve les Études de M. Georges Mathias comme une œuvre dans laquelle se manifestent à un égal degré le mérite éminent du compositeur et celui du pianiste. » Georges MATHIAS, *Études spéciales de style et de mécanisme*, op. 28, Paris, Heugel, 1862.

しかし、マチアスの作品 28 には、時代様式を示唆するタイトルの練習曲は含まれていない。各曲のタイトルの付け方は、主にメカニズムの諸要素に注目している。次の表に、24 曲の各タイトルを示す。

表 III-9-7. G. マチアス《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 の各曲タイトル

曲番号	タイトル	調性	曲番号	タイトル	調性
1	アルペッジョ (Les arpèges)	c	13	転調 (Les modulations)	Fis
2	レガート (Le legato)	C	14	フゲッタ (Fughetta)	fis
3	5 本指 (Les cinq doigts)	G	15	レガートによる重音 のアルペッジョ (Les arpèges lié en notes doubles)	Des
4	トレモロ (Le tremolo)	g	16	レガートの三度 (Les tierces liées)	cis
5	音階 (Les gammes)	D	17	左手 (La main gauche)	f
6	スタッカートの和音 (Les accords détachés)	d	18	グルペット (Le groupetto)	As
7	テンポ・ルバート (Le tempo rubato)	A	19	3 度と 6 度 (Les tierces et les sixtes)	Es
8	敏捷さ (La vélocité)	a	20	カプリース (Caprice)	es
9	反復音 (Les notes répétées)	E	21	トリル (Le trille)	B
10	スタッカート (Le staccato)	e	22	手の交差 (Les croisements de mains)	b
11	表現 (L'expression)	H	23	エレガンス (L'élégance)	F
12	シンコペーション (Les syncopes)	h	24	ソナタのフィナーレ (Finale de Sonate)	f

これらのタイトルのうち、創作様式に関するものは第 11、13、14、20、23、24 番の 5 曲である。このうち直観の様式に属するのは第 11 番〈表現〉、第 23 番〈エレガンス〉の 2 曲、書法の様式に属するのは第 13 番〈転調〉、第 14 番〈フゲッタ〉の 2 曲、ジャンルの様式に分類されるのは第 20 番〈カプリース〉と第 24 番〈ソナタのフィナーレ〉の 2 曲である。演奏様式に関するものとしては第 7 番〈テンポ・ルバート〉が挙げられる。他の 17 曲のタイトルは、メカニズムの諸要素に言及したものである。

タイトルをみる限り、この曲集ではメカニズムと様式の練習曲が任意に配置されているようだが、調性配列に着眼すると、同主調関係の 2 曲を隣接させ長・短調の対比を際立たせながら 5 度圏を巡り、全調を網羅するように書かれていることがわかる。この練習曲集は同じ作品番号をもつショパンの《24 前奏曲集》作品 28 のように、調的な一貫性が意図されている。

調的一貫性をもつ以上、この曲集は、議事録が言及するように「音楽的重要性」を優位に立たせているはずである。実際、メカニズムに関するタイトルをもつ曲においても、マチアスは様式的観点を明確に打ち出している。例えば、第 1 番〈アルペッジョ〉が前奏曲の様式で書かれていることは明らかである（譜例 III-9-19）。

譜例 III-9-19. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》(1862)、  
作品 28 第 1 番 〈アルペッジョ〉ハ短調、mes. 1-5

アルペッジョに基づく前奏曲の書法は、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第 1 集の第 1 曲 (譜例 III-9-20) に典型が見られる。

譜例 III-9-20. J. S. バッハ 《平均律クラヴィーア曲集 第 1 集》、第 1 番 BWV 846、  
〈前奏曲〉、mes. 1-6 (チェルニー編)

両者に共通するのは、曲集の冒頭に置かれている点、4/4 拍子のハ調で書かれ、アルペッジョによる音型反復に基づいて即興的に転調していく点、冒頭 2 小節に I 度-II 度の第 3 転回形 (但しマチアスは主音を半音下げてナポリの II 度を用いている) を用いてバスを固定している点である。バッハのこの前奏曲は、当時グノーがピアノ独奏用に編曲してゴリアに献呈した《瞑想曲》<sup>2230</sup> (1857 年刊。今日《アヴェ・マリア》として広く知られる作品) としても知られており、マルモンテルが編纂したシリーズ『現代の古典的ピアノ作曲家たち (Classiques modernes du piano)』に収められていた。マチアスは、随所で強弱やダンパーペダルとソフトペダルを同時に踏むなど繊細なペダルの指示を書いている。この点、マチアスの練習曲はすぐれてピアニスティックであるが、アルペッジョの定型による前奏曲の書法の伝統に寄り添っている点では時代様式を反映しているといえる。

<sup>2230</sup> Charles GOUNOD, *Méditation sur le 1<sup>er</sup> prélude de S. Bach*, Paris, Heugel, 1858.

この種の擬バロック的書法は、メンデルスゾーンの《6つの前奏曲とフーガ》作品35やチェルニーの《フーガ演奏と厳格な様式の作品の学習》作品400<sup>2231</sup>に先例がある。後者の前奏曲第1番はハ短調で書かれており、冒頭はやはりアルペッジョによるI度-II度の第3転回形の和声進行で始まる。

譜例 III-9-21. C. チェルニー 《フーガ演奏と厳格な様式の作品の学習》作品400 (1837)、  
第1番〈前奏曲〉、mes.1-2



マチアスの第1番〈アルペッジョ〉はこうしたバッハの鍵盤作品受容の中で捉えることができる。

〈フゲッタ〉と題された第14番（嬰へ短調）もまたバロックの時代様式に属する2声の自由なフーガである。

譜例 III-9-22. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品28 (1862)、  
第14番〈フゲッタ〉、mes 1-14



ジーク風のフーガは、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第2巻に収められている嬰ト長調のフーガ (BWV 577) にもみられる。

この他、マチアスは特定の創作主体と結びついた19世紀の様式も採用している。第10番〈スタッカート〉（ホ短調）を特徴付けるのは、メンデルスゾーンと彼に続く作曲家たちが性格的作品の中で用いた3/8拍子の急速な音型である（譜例 III-9-23）。

譜例 III-9-23. 同前、第10番〈スタッカート〉ホ短調、mes. 1-10

<sup>2231</sup> Carl CZERNY, *Étude de l'exécution des fugues et des compositions dans le style sévère contenant 12 préludes et 12 fugues*, op. 400, Paris, Richault, 1837.

N.B. 第10小節の(＃)は筆者による補足

**LE STACCATO.**

Andantino (M.M. ♩ = 152)  
pp  
10  
(＃)

マチアスに近い年齢の作曲家では、マチアスと教授職をめぐり競ったプルーダンの作品に類似した書法が認められる。《妖精の踊り》作品 41<sup>2232</sup>（ベルリオーズに献呈）の序奏には次のパッセージが繰り返し現れる。

譜例 III-9-24. E. プルーダン 《妖精の踊り》作品 41（1852）、mes. 112-121

[Allegro tranquillo]

Leggiero  
pp

「妖精」と関連づけられた 3/8 拍子の軽快な音型は、メンデルスゾーンによる《真夏の夜の夢》作品 61 の第 1 幕後に演奏される〈スケルツォ〉（ト短調）に先例が見られる。

マチアスの第 10 番には、メンデルスゾーンのピアノのため《カプリッチョ》作品 5（1825）と構成上の共通点が認められる。メンデルスゾーンの作品 5 には、136 小節目の反復記号から次のような主題が現れる（譜例 III-9-25<sup>2233</sup>）。

<sup>2232</sup> Émile PRUDENT, *La danse des fées*, op. 41, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>., 1852.

<sup>2233</sup> 譜例には次の楽譜を使用した。Felix MENDELSSOHN, *Capriccio*, op. 5, Julius RIETZ (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, entre 1874-1882.



譜例 III-9-25. F. メンデルスゾーン 《カプリッチョ》 作品 5 (1825)、mes. 132-148  
[prestissimo]

この主題は、スタッカートによって特徴付けられるスケルツォ風の第 1 部と対照をなす第 2 部の開始を告げている。ここでは、左手の 16 分音符の走句の上に、ゆったりとした旋律が置かれている。

同様の対比は、マチアスの第 10 番にも見られる。ホ長調の中間部では、16 分音符の走句が左手に配され、その上で右手により、*p* によるゆったりとした旋律が歌われる。(譜例 III-9-26)。

譜例 III-9-26. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》 作品 28 (1862)、  
第 10 番 〈スタッカート〉、mes. 92-104

これらの類似からこの第 10 番の様式が、19 世紀前半にピアノ書法に定着した一つの時代様式であり、またメンデルスゾーンを典型とする点では個人様式の反映とみることができる。

一方で、第 23 番 〈エレガンス〉 (ヘ長調) には、タイトルに示された直観の様式ばかりでなく、時代様式、ジャンル様式、個人様式も認められる。次の譜例は、この作品の冒頭 3

小節である。

譜例 III-9-27. 同前、第 23 番 〈エレガンス〉、mes. 1-3

タイトルが「エレガンス（優雅さ）」という美的質を示す一方で、書法は明らかに彼の師 ショパンの《3つのノクターン》作品 15（1833）<sup>2234</sup>の第 1 番を参照している。

譜例 III-9-28. ショパン 《3つのノクターン》作品 15、第 1 番、mes. 1-4

両曲はいずれもへ長調で書かれ、中声部には絶えざる反復音が置かれている。また、左手の和音構成音は両者ともまったく同じである。マチアスの旋律には複前打音、アクセント（mes. 1-2）、装飾的な音符の分割（mes. 3）など声楽的ディクシヨンの特徴がみられる。これらは、ショパンの第 9~10 小節にも「極めて繊細に（delicatiss.）」という指示とともに見出される要素である（譜例 III-9-29、枠で囲んだ部分）。

<sup>2234</sup> Frédéric CHOPIN, *Trois nocturnes*, op. 15, Paris, Maurice Schlesinger, 1833, 11 p.

譜例 III-9-29. 同上、第1番、mes. 5-12

N.B. 枠線は筆者による追加

ショパンの作品 15-1 には、中間部に「コン・フォーコ」と指示された激情的な部分があるが、マチアスは「エレガンス」のタイトルに示された性格を一貫して保持する。この〈エレガンス〉は、19世紀前半、ショパン、ノクターンという3重の条件によって、時代様式、個人様式、ジャンル様式の特徴を備えている。

第24番〈ソナタのフィナーレ〉と題された《様式とメカニズムの練習曲集》の終曲は、へ短調の練習曲である。23の長短調を巡り第24曲でへ短調に至って、マチアスがこのタイトルを選択したことは偶然ではなかろう。へ短調はベートーヴェンの《熱情ソナタ》作品57の調性であり、スタマティの作品8(1843)や音楽院での修了コンクールで課題曲にもなったシュルホフ(1854)の《ピアノ・ソナタ》作品37もこの調性で書かれている。

マチアスの狙いは、ソナタのフィナーレでしばしば用いられるロンドやソナタといった形式を再現することではなく、ベートーヴェンのソナタを範として一定の性格を提示することにある。実際、この練習曲は図式的には序奏-A-B-A'-コーダという明快な形式で書かれている。

だが序奏は長く、44小節を数える。この序奏には、ベートーヴェンのソナタ、とりわけ《熱情ソナタ》作品57と《幻想曲風ソナタ》作品27-2(嬰ハ短調)の特徴を参照している。マチアスの第24番(allegro agitato)は次のように始まる。

譜例 III-9-30. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品28(1862)、  
第24番〈ソナタのフィナーレ〉、mes. 1-3

弱音(p)の指示は第12小節まで維持され、第12小節の4拍目でハ短調の減七和音の第3転回形がアルペッジョで突発的に挿入される。

譜例 III-9-31. 同前、mes. 11-13

同様の対比はベートーヴェンの《熱情ソナタ》第1楽章のほぼ同じ位置、第13-14小節にみられる。ここでは、*pp* から *f* へと音の強さが急激に変化し、減七和音が下行する分散和音で強調される。

譜例 III-9-32. L. v. ベートーヴェン《熱情ソナタ》作品 57 (1803)、第1楽章、mes. 11-14<sup>2235</sup>

マチアスの冒頭動機は第22小節で、スタッカートの和音で演奏される動機に変化する(譜例 III-9-33、枠で囲んだ部分)。

譜例 III-9-33. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、第24番〈ソナタのフィナーレ〉、mes. 17-23

N.B. 小節番号および枠線は筆者による追加

<sup>2235</sup> 譜例には次のエディションから抜粋した。Ludwig van BEETHOVEN, *Sonaten für das Pianoforte*, série XVI, t. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862.

この動機には、「音量を落としてアジタートで (*sotto voce agitato*)」という指示が与えられている。第 19 小節はフォルティシモ (*ff*) であり、第 20~21 小節にかけてディミヌエンドが指示されて前後の対比が強調されている。

同様のスタッカートの音型と強弱の対比は、ベートーヴェンの《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 のフィナーレの第 2 主題後半に見出すことができる (mes. 43-46)。第 43~47 小節に示されるスタッカートのモチーフには弱音 (*p*) の指示があり、その直前の小節は 2 拍毎に *sf* が置かれている。

譜例 III-9-34. L. v. ベートーヴェン 《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 (1802)、  
第 3 楽章、mes. 40-47、第 2 主題後半

N.B. 枠線は筆者による追加

さらにマチアスがトレモロを多用する点も、ベートーヴェンの同曲のフィナーレと類似した音響効果を生み出している。マチアスの第 24 番の第 37~41 小節は主部に向かって弱音 (*pp*) から強音 (*tutta forza*) へとクレッシェンドする劇的な 5 小節である。



譜例 III-9-35. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、  
第 24 番 〈ソナタのフィナーレ〉、mes. 37-47

N.B. 鉤括弧は筆者による追加

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with a treble clef on the right and a bass clef on the left. It features a series of chords and a melodic line. Markings include 'pp Ped.' above the right staff, 'cres' below the right staff, and 'pp' below the left staff. The second system also has two staves. The right staff has a treble clef and the left has a bass clef. Markings include 'f.' above the right staff, 'cres' below the right staff, 'do.' below the right staff, and 'tutta forza' below the right staff. The third system has two staves. The right staff has a treble clef and the left has a bass clef. Markings include 'con somma energia.' below the left staff and 'sempre Ped.' below the left staff. A red bracket is drawn above the first system, and a dashed line with the number '8' is drawn above the second system.

力強い主題へと向かう同様のトレモロの効果は、ベートーヴェンの作品 27-2 のフィナーレにあっては提示部の反復を導く第 68~69 小節の 2 小節間に認められる。ここではトレモロに類似した効果を生む分散和音に伴うクレッシェンドが、冒頭の主題を導く。

譜例 III-9-36. ベートーヴェン 《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 (1802)、第 3 楽章、mes. 65-70

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with a treble clef on the right and a bass clef on the left. It features a series of chords and a melodic line. Markings include 'cresc..' below the left staff and 'fp' below the right staff. The second system also has two staves. The right staff has a treble clef and the left has a bass clef. It features a first ending bracket marked '1.' above the right staff.

このように第 24 番は、ベートーヴェンのソナタにおける強弱法や書法の特徴を借用することで、「ベートーヴェンの性格」の類型を生徒に示している。

ここまで、音楽教育委員会が1850年代から1860年代に採用したラヴィーナ、ゴリア、スタマティ、ル・クーペ、マルモンテル、マチアスの練習曲集の特徴を検討してきた。「様式とメカニズム」の練習曲は初め、性格様式・ジャンル様式に基づいて作曲されたが、1858年以降、時代様式、個人様式を統合しながら「大家の傑作」の演奏を明確な目標に据えた教材として書かれるようになった。教育委員会は、生徒をこの目標へと向かわせるために、楽典およびソルフェージュの初歩からメカニズムの向上、様式の知的把握に至るまで、生徒を段階的に前進させるような構成を高く評価した。そしてこの目標に到達することで、多様な「古典的」レパートリーをジャンル、性格、時代、作曲家の個性といった観点から「作品の様式に相応しい」仕方で演奏するための基礎が完成する考えられたのである。

### 第3部の総括

第3部を通して、19世紀後半の美学思想とピアノ科教育の間に緊密な関係があることを明らかにした。クーザンの哲学と芸術論を扱った前半では、彼が物質美、知性美、精神美、理想美へと上昇する図式を構築し、これを諸芸術に適用したことを確認した。その過程で、彼は音楽、とりわけ器楽をすぐれて自由な芸術と位置づけ、魂への浸透力、無限の想像力を喚起する点にその固有性を認めた。しかしクーザンは、音楽における美の現実的な側面を具体的に語ることはなかった。それは彼の『真、美、善について』の枠組みを超える議論であった。これに対し、ハンスリックの『音楽美論』は、音楽の専門家によって語られた美学論としてマルモンテルの注目を引いた。マルモンテルは、ハンスリックによる音楽美の絶対性、器楽の自律性といった概念を、クーザンにおける諸芸術の独立という思想を補強する学説として援用したが、「鳴り響きつつ動く形式」に音楽美の本質があるとする『音楽美論』の主張は受容しなかった。その代わりに、マルモンテルはクーザン的なスピリチュアリズムに立脚して、音楽における美を現実的な次元から規定することに注意を向けた。

マルモンテルは様式概念に注目することで、音楽における美の現実的規定が可能になると考えた。様式概念には2つの側面が認められた。一方は理論的側面で、これはレイハの『旋律論』に即したフレーズ構造の分析的認識に立脚する。この意味での様式は、時代、作曲家、作品の性格、ジャンルを問わず、普遍的に適用される原理であった。マルモンテルの著作を通して、この原理は作品の客観的価値判断基準と位置づけられた。「シンメトリー」や「均衡 (proportion)」といった概念を用いて様式概念を明示的に規定したことは、音楽作品における「現実美」の特徴を客観的に生徒に説明することを可能にした。

様式概念のもう一つの側面は、着想／天分に与えられた外観としての様式で、その表れの諸相が、ジャンルの様式、時代様式、民族様式、性格様式、個人様式などの諸様式であった。ルソー以来発展してきたこの様式概念は、ピアノ教育の一つの精神的支柱であった。ル・クーペのクラスで行われた定期試験の折衷主義的なプログラム、1850年代から1860年代に採用／認定された練習曲集からは、この様式概念が教育において重要な役割を果たしていたことがよく理解される。とりわけ音楽教育委員会が採用した練習曲集については、これらを通してメカニズムと様式類型の把握力を練磨することが生徒に期待された。様式に向けられた反省と知性の力を高めることで、この様式という外観の先にある着想／天分を見抜くことが可能になると考えられた。ピアニストが見抜くべき着想や天分とは、まさしく「大家」と呼ばれた作曲家たちのそれであった。芸術アカデミーがル・クーペの教材に認定を与えた折に「様式の知性なしではバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバー、フンメル、メ

ンデルスゾーン、ショパンの傑作を演奏することはできない」と述べたのは、まさにこの観点からであった。

ところで、採用された数々の練習曲集は、マチアスの作品 28 を除いて定期試験の演奏記録に現れていない。だが、この事実をもって、ピアノ科のレッスンにおいてこれらの練習曲がほとんど活用されていなかったと断言することはできない。練習曲集の役割は、定期試験で演奏される「古典的」レパートリーの演奏を準備することにあつたのであり、「大家の傑作」の演奏を助ける教育的手段と位置づけられていた。しかるに、定期試験は原則的にコンクールに向けた「古典的」作品の練習成果を披露する機会である。この点を考慮すれば、これらの練習曲集が活用されたのは、試験曲に取り組む前の段階であつたと見做すのが妥当であろう。

いずれにせよ重要なのは、音楽教育委員会とピアノ科教授たちが様式を 2 つの側面から規定し、一方を作品の現実的美点を把握するための理論的原理、他方を作品の多様な現実的外観からピアニストを作曲者の着想／天分へと向かわせる契機として重視していた事実である。この背後には、分析的読譜とそれに基づく演奏を通して知性美に至り、次いで作曲家の着想／天分を見抜き、その精神的な美を観照するという唯心論的な思想プログラムがある。マルモンテルにとって、天才的着想は形而上的理想世界に由来するのであるから、作曲家の精神美の観照は理想美の観照へと人を導くこととなる。このように、1850 年代から 1880 年代にかけてのピアノ教育理念は、クーザンのスピリチュアリズムの文脈においてもっともよく理解されるのである。

第二帝政の樹立と共にエクレクティスム派の影響力が減退したとはいえ、その思想は 19 世紀前半に教育を受けた知識人や文化人の意識に深く根を下ろしていたと思われる。実際、1862 年 8 月に音楽院の授賞式で演説をした国務大臣ヴァレフスキは、教職員と生徒に向けて次のように語りかけている。「プラトンが述べたように、美が善の光輝であり威光であるなら、美を燦然と輝かせる善をまず探究しようではないか」<sup>2236</sup>。クーザンが『真、美、善について』で論じた芸術におけるプラトンの美の概念は、国務大臣から教授に至るまで、広く共有されていたと考えられる。

ところで、19 世紀後半のパリ音楽院において、ピアノ科教育がクーザンのスピリチュアリズムと手を携えたのはなぜだったのか。それは、ピアノが芸術と産業の両面を象徴する楽器だったからであろう。ド・ラボルド侯爵による『芸術と産業の統合について』に関する報告を書いた芸術アカデミー、レヴェックの懸賞論文『その実践と歴史において研究された美の学』を受賞させた精神科学・政治科学アカデミーが共通に直面した問題は、芸術の通俗化から芸術の「高貴さ」をいかにして守るか、ということだった。分野を問わず芸術の「凋落」や「退廃」が叫ばれるようになった 1850 年代末から 1860 年代にかけて、時代は哲学者や教育者に、芸術における「高貴な美」を再規定するよう要請したのである。その際、物質世界と人間の心および形而上的理想を自発的理性によって橋渡しするクーザン流のスピリチュアリズムの芸術論は、有効な学説と見做されたはずである。

とりわけピアノ教育には、スピリチュアリズム的美学が適用されやすい社会的背景があつた。芸術アカデミーは、ル・クーペの教材採用に際してまとめた報告で、ピアノを「異論の余地なくあらゆる楽器中、その学習が現代の音楽芸術の発展にもっとも大きな影響を及ぼす楽器」と述べていた。ピアノを「サロンの必需品」と形容したフロベールの観察が端的に示すように、当時ピアノは広い社会階層に急速に浸透していた。無数の舞曲や「軽薄な著作物」

<sup>2236</sup> « Si le beau est la splendeur et le rayonnement du bien, comme Platon l'a dit, cherchons d'abord le bien pour en faire rayonner le beau. » CP, p. 963.



が氾濫する時代に、ピアノ教授たちにとって、近代的産業技術の賜物であるピアノを通して、音楽における純粹で高貴な理想という理念を人々に提示することが急務であった。この使命を遂行するために、ピアノ教育は理念的支柱となるべきスピリチュアリズムの美学を必要としたのである。



## 結論

本論文を結ぶにあたり、最後に各所で扱ったいくつかの主要な論点を互いに関連づけ、補足しながら総括し、パリ音楽院ピアノ科の変遷が19世紀音楽史においてもつ意義についていくつかの観点から考察する。

### エクлекティズムからスピリチュアリズムへ

19世紀後半のパリ音楽院におけるピアノ教育は、理念的観点から見れば、クーザン流のエクлекティズムからスピリチュアリズムへの変遷に対応している。過去・同時代のあらゆる体系を参照し、各体系の最善の部分を選択・統合して優れた体系を構築するエクлекティズムは、方法論に力点を置く。一方、スピリチュアリズムは「心を挙げよ (Sursum corda)」というモットーに象徴されるように、普遍的な理想を志向する目的論的性格が強い。ピアノ教育におけるエクлекティズムは、その全盛期である七月王政期にヅィメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』の執筆理念としても採用された。彼は「この著作には、私が様々な流派の中で、適切かつ有用であると認めたものが含まれることになるだろう」と述べていた<sup>2237</sup>。エクлекティズムを教育の原理とする旨は、教授たち自身の手によって定められた48年総則草案にも明記されていた。「音楽院の教育はあらゆるジャンルに取り組む機会を提供し、あらゆる進歩と芸術のあらゆる形式を容認しなければならない」<sup>2238</sup>。だがその一方で、48年総則は、「何よりも、古典的な作者への崇敬とその伝統を保存すべきものである」<sup>2239</sup>と付け加えていた。ここに見られる理念の二面性は、1848年以降のピアノ教育の発展を特徴づける、エクлекティズムとスピリチュアリズムの両面を予示していたように見える。実際、ピアノ科は1850年代以降、それまでの折衷主義的なメソッドを維持しつつも、スピリチュアリズム的観点から「崇敬すべき古典的な作者」を規定することに力を注ぐようになった。

ピアノの古典的レパートリー形成が本格化した時期——それはマルモンテルの『エコール・クラシック』の刊行(1852)に象徴される——と、クーザンがスピリチュアリズムを宣言した『真、美、善について』(1853)の出版時期はほぼ重なっている。ピアノ科教授たちはこれ以後、スピリチュアリズムと手を携えて古典たるべき作曲家、作品の選定と価値づけ、およびその普及に並々ならぬ努力を注いだ。彼らは、著作や楽譜への註釈を通して、精神的観点から作曲家、作品を相互に比較し序列化することによって、「崇敬」の対象を限定していった。

「第3部の総括」で指摘したように、ピアノ科がスピリチュアリズムを教育理念の支柱に据えた背景には、「芸術の産業化」が芸術を退廃へと向かわせている、という危機感があった。実は、こうした懸念は、ピアノ音楽の文脈においても既に1855年、レンツによって表明されていた。レンツは『ベートーヴェンと3つの様式』において、産業化に伴う「芸術的頹廢」を嘆き、その原因を七月革命に見出している。

筆者は、芸術における趣味の腐敗と物質的志向の根源が、1830年の革命にあると考えている。この革命はフランス社会を歪めつつ、芸術を歪めた。芸術を促進し、

<sup>2237</sup> Joseph ZIMMERMAN, « Avant propos », *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840.p. II. Cf. 本論文 I-1-7.

<sup>2238</sup> Cf. 本論文 I-1-2.

<sup>2239</sup> *Ibid.*

これを繁栄させるのは、ベルサイユ宮殿を美術館にすることでも、芸術家たちに彼らの天性とは無縁の道を拓いてやることでも、一大国を複式の簿記台帳に変えてしまうことでもなく、人を、永遠の真実に向けられた彼固有の信念の中に維持することなのだ<sup>2240</sup>。(下線強調は筆者による)

レンツは資本家を優遇するルイ・フィリップの治世に芸術と国家の通俗化が進み、人々が「永遠の真実」から目を背け、芸術を産業に結びつけるようになったと考えていた。レンツにとって、タールベルクはこの「物質的志向」を象徴する存在だった。レンツはタールベルクの作品と演奏が、「[物理的]動作の領域を超える着想として (*comme idées qui dépasseraient la sphère d'action d'un instrument*)」<sup>2241</sup>重視されていることに異議を申し立てている。「音楽は、人がこれと共鳴して生の美化された像をそこに見る分だけにしか価値を持たない」<sup>2242</sup>と考えるレンツにとって、タールベルクの演奏と作品は「自発性 (*spontanéité*)」と「詩情の観念すべて (*toute idée de poésie*)」<sup>2243</sup>を排除した「冷たい完全さ (*perfection froide*)」<sup>2244</sup>に立脚していた。一方、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバー、ショパン、リストは彼にとって、物質的領域を超越した音楽家であった<sup>2245</sup>。

1850年以降のピアノ教育は、おおむねレンツの見解に沿って展開している。実際、第2部で検討した定期試験曲目の変遷過程は、そのことをよく示している。ピアノ科は1830年代後期から1840年代にかけて熱狂的にタールベルクを受容したが、1850年代から1860年代にかけて、タールベルクの幻想曲は定期試験においてその重要性を失っていった。レパートリーの選択基準は、演奏手法に注目する「流派 (*école*)」から、過去の作曲家・作品に固有の着想 (*idées*) や詩情 (*poésie*) といった精神的美質に移って行った。

この目に見えない作曲家の精神的美質を根拠づけるために、ピアノ科の教授や批評家たちは、作曲家の個別研究や楽譜への註釈において、修辭的文体を駆使して彼らの精神的美質を強調した。スピリチュアリズムの芸術論は、そうした言説の思想的基盤として共有された。ベートーヴェンについて述べたアンリ・ブラーズ・ド・ビュリーの語り口はその典型である。彼は器楽をもっともロマン主義的な芸術と位置づけたホフマン E. T. A. HOFFMANN (1776~1822) に触れた上で次のように書いている。

ベートーヴェンのロマンティズムは人間の魂を目的としている。瞑想的精神の持ち主、交響曲の詩人は、ただ壮大な言語でプラトンからスピノザに至るまで、あらゆる偉大な天才が思索した、かの無限の真実を翻訳するに留めた。彼を通して […]心理学が音楽へと移り、音の言語は、音楽の語り口の演説的な豊かさや華麗さについて何も言わずして、形而上的諸観念のための表現方式を見出したのである<sup>2246</sup>。(下

<sup>2240</sup> « Nous faisons remonter l'origine du goût vicié du jour et des directions matérielles dans l'art, à la révolution de 1830, qui, en faussant la société française, faussa l'art. Ce n'est point en convertissant le palais de Versailles en un musée, en ouvrant aux artistes des voies étrangères à leur vocation, en changeant un grand pays en un livre de comptoir à partie double qu'on encourage l'art et le fait prospérer, mais bien en maintenant l'homme dans les croyances d'éternelle vérité qui lui sont propres. » *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>2241</sup> Wilhelm von LENZ, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2242</sup> « [L]a musique n'a quelque valeur qu'autant qu'on sympathise avec elle, pour y voir l'image embellie de la vie. » *Ibid.*

<sup>2243</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>2244</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2245</sup> *Ibid.*

<sup>2246</sup> « Le romantisme de Beethoven a l'âme humaine pour objet ; esprit contemplatif, le chantre de symphonies se

線強調は筆者による)

ここで用いられている「心理学」が意味するのは、意識の観察に向けられた学問としての心理学であり、クーザンがスピリチュアリズムの先覚者たちから受け継いだ用語である。ドイツから取り入れたロマン主義的音楽観<sup>2247</sup>と唯心論的哲学を発展させた 19 世紀のフランスにあっては、器楽と形而上的理想が結び付けられやすい思想的土壌があった。

スピリチュアリズム的ロマン主義は、本論文第 2 部でたびたび引用したガタイェス、ル・クーペ、マルモンテル、バルブデットの言説にも色濃く反映されている。この立場から、彼らはメンデルスゾーン、ショパン、ヘラー、マチアスといった 19 世紀生まれの作曲家のみならず、ヴェーバー以前の作曲家、特にベートーヴェン、モーツァルト、J. S. バッハに対して高い精神的価値を認めた。マルモンテルがヴェーバーについて「天上界と地上界を結び合わせようとした夢想家の中でもっとも力強く崇高な人物、もっとも直接的で完全な超自然的感覚をもたらした作曲家」<sup>2248</sup>と述べたのは、まさにこの観点からであった。こうした語り口は、《ベルヴェデーレのアポロ》を批評して「精神でもって非物質の美の王国に至れ」と述べたヴィンケルマン、それに賛同するクーザン<sup>2249</sup>と共通の基盤の上に立っている。

スピリチュアリズム的美学に基づく個々の作曲家・作品の権威付けは、こうした修辭的文体を駆使して読み手を文学的に説得するという手段を通して行われた一面がある。音楽的かつ文学的言説の産出と流布を通して、音楽の理想的宇宙が人々に意識され、共有され強化された。とりわけ芸術の「凋落」が叫ばれた時代には、この啓蒙戦略が不可欠と見做されたのである。

### 「演奏流派の様式」から「作品の様式」へ

ピアノ科の変遷を特徴付ける 2 つ目の観点は、作曲家、作品の評価基準の変化である。48 年草案に音楽史クラスの創設案が盛り込まれたとき、注解には「芸術の形而上学の漠然とした理論を避ける」<sup>2250</sup>と明記された。実践的技能の修養を目的とする音楽院にとって、抽象的な芸術論は音楽院の教育的枠組みを超える主題であった。形而上的理想を掲げながらも、教育には音楽に適用された具体的かつ特殊な対象が必要とされた。そこで重視されたのが歴史的観点と様式に関する理論的観点であった。

1871 年の音楽史クラス創設以前、17 世紀以降の鍵盤音楽を体系的に理解するための努力は既に始まっていた。歴史的解説、註釈とともに出版されたマルモンテル、ル・クーペ、メロー、ファランク夫妻のエディションは、演奏教育に歴史的視点を提供した。この成果は定期試験のレパトリーにも反映されていた。エクレクティズムが歴史と車の両輪をなしたよ

---

borne à traduire, dans un splendide langage, ces éternelles vérités sur lesquelles, de Platon à Spinoza [sic], tout grand génie a spéculé ; par lui, [...] la psychologie a passé dans la musique, et la langue des sons, sans rien dire de l'ampleur oratoire, de la magnificence du discours musical, a trouvé des formules pour les idées métaphysiques. » Henri BLAZE DE BURY, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 9. このテキストは次の文献に所収されたものである。Id., « Du romantisme dans la littérature et la musique en Allemagne. Le chevalier Charles-Marie de Weber », *La revue des deux mondes, augmentée d'articles choisis dans les meilleurs recueils et revues périodiques*, t. 3, Bruxelles, 1846, p. 224.

<sup>2247</sup> フランスにおけるドイツ・ロマン主義の受容については右の文献を参照。Emmanuel REIBEL, *Comment la musique est devenue romantique : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, p. 191-203 et 220-228.

<sup>2248</sup> Cf. 本論文 II-5-2-6-1.

<sup>2249</sup> Cf. 本論文 II-4-2-6.

<sup>2250</sup> « Ce cours, qui devra éviter les vagues théories de la métaphysique de l'art, est destiné particulièrement aux élèves les plus avancés de toutes les branches de l'enseignement. » CP, p. 359 Cf. 本論文 I-3-4.

うに<sup>2251</sup>、エクレクティズム的理念を掲げていたピアノ教育が歴史探究へ向かったのは必然であった。ピアノ教育におけるエクレクティズムと歴史の表裏一体性は、1873年6月にル・クーペのクラスで行われた定期試験プログラムにおける演目の時代的多様性にも明瞭に認めることができた<sup>2252</sup>。

しかし、この歴史的探究は、1860年代から1870年代にかけてレパートリーにおける折衷的傾向を促進したものの、1880年代に入るとレパートリー形成に対する影響力を弱めた。それは、過去への眼差しが、過去の作曲家に対するあらたな価値付けを促したからである。その要因となったのは、個人様式の尊重という姿勢である。個性を芸術的価値の指標とする立場は、1855年にレンツによって示されている。彼は似たもの同士になろうとする「社交人兼作曲家 (l'artiste-homme du monde)」を批判しながら、「芸術家、作曲家はとりわけ個性を表現するのである」<sup>2253</sup>と書いている。マルモンテルにとっても個性的で独創的であることは望ましいことだった。『基礎原理』において「独創的で個人的な一つの様式をもっていないのなら、様式をもたなければならない」<sup>2254</sup>と書いていた。佐々木健一が解説するように、フランス語で区別される不定冠詞をもつ「一つの文体 (un style)」は「個性的偏差」を指すが、部分冠詞をもつ「文体 (du style)」は「鍛錬された文体」を指す<sup>2255</sup>。つまり後者においては他者の様式との差異は問題にならない。個人様式が重要性を帯びてきた背景には、音楽院教授たちが歴史的レパートリーの編纂を通して、個々の作曲家を比較する機会が増加したからであろう。しかし、この「個性的偏差」は無条件に価値判断の基準となったわけではなかった。実際、マルモンテルは「個性的偏差」に価値を見出しながらも、「鍛錬された文体」の証である作品の均整、統一を選曲の原則としていた。そのことは、ベートーヴェンの後期ソナタに高い精神的価値を見出しつつも、様式的観点から高く評価しないという、マルモンテルの曖昧な態度によく表れている<sup>2256</sup>。マルモンテルがアルカンの作品に均整の欠如を見出したのもまた、同様の価値観に基づいている。つまり、「個性的偏差」値が高くとも、均整を重んじる伝統的な様式原理から逸脱する作品は、カノンとしての地位を与えられなかった。

この「個性的偏差」に関して強調しておくべきは、これが作曲者の演奏流儀ではなく、作品の書法に基づいて割り出されたものだ、ということである。本論文第2部第2章で見たように、19世紀前半以前は、集団的演奏様式である「流派」の概念が重要な意味を持った。例えば、シューマンはまだピアニスト兼作曲家を志していた折、ピアノ教則本の草稿で異なる練習音型に「フィールドのタッチで (Fieldischer Anschlag!)」、「モシエレスのタッチで (Moschles'scher Anschlag)」、「フンメル (タッチで, Hummelscher)」などと記している<sup>2257</sup>。これは、世紀前半、演奏における「個性的偏差」が、作品の様式に劣らず、いかに重要だっ

<sup>2251</sup> Cf. 本論文 I-3-4.

<sup>2252</sup> Cf. 本論文 III-6-2.

<sup>2253</sup> « Les hommes du monde ne prennent-ils pas à tâche de se ressembler tous le plus qu'ils peuvent ? Dans ce qu'on appelle le *monde*, l'individu ne s'efface-t-il pas devant un principe ? Or, l'artiste, le compositeur surtout, expriment une individualité. Ce n'est donc pas la moins étrange des illusions du jour que de vouloir ériger l'exception en règle, tout en baissant les hauteurs de l'art au niveau de la *fashion*, reproduire, en un mot, l'hermaphrodite de l'artiste-homme du monde, du pianiste-pouvoir social, créés de nos jours, et déjà tant perfectionnés. » Wilhelm von LENZ, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2254</sup> « [I]l faut avoir *du style*, si l'on ne peut avoir un style original et personnel. » *Ibid.*, p. 108<sup>d</sup>. Cf. III-7-2-2.

<sup>2255</sup> 佐々木健一、前掲書、134頁。

<sup>2256</sup> Cf. 本論文 II 5-2-3.

<sup>2257</sup> Cf. 鄭理耀『シューマンとピアノ・テクニック—運指練習から多面的な音楽活動へ—』東京藝術大学音楽研究科、博士論文、2016年、第2章第3節。

たかを物語っている。

演奏様式の偏差は、演奏の個人様式の差異と、演奏者個人が属する演奏様式の系譜の差異に基づいて同定された。しかし、世紀後半になると、作品様式という一般原則が評価の基準となった。この様式原理は、フレーズ理論と類型論の2側面から規定された。前者に関して、マルモンテルはレイハの『旋律論』に立脚して旋律的諸要素（デッサン、マンブル、ペリオード）の均整、細部と全体における統一を美的判断の客観的基準と見做した。この基準は、レパートリーの選択においても一定の影響を及ぼした。1870年代以降受容が進んだシューマン作品はこの基準に合致する作品（《ヴィーンの謝肉祭》作品9、《ピアノ・ソナタ第2番》作品22）がレパートリーとして定着した<sup>2258</sup>。反対にシューベルトの大規模作品はこの観点から受容が限定された<sup>2259</sup>。一方、類型論としての様式概念が立脚していたのは、様式が着想／天分／真実に与えられた外観である、という考え方であった。この抽象的「実体」に到達するために、作品の外観である様式を分類し、諸様式の特徴を分析的に把握することが必要とされた。音楽院で教材として採用／認定された練習曲集の検討からは、教育が性格様式、ジャンル様式の把握から、次第に時代様式、個人様式をも含む多様な様式理解を生徒に要求するようになったことが明らかになった。これらの練習曲では、様式概念に対置されたメカニズムは、作品の様式的特徴を現実的音響において実現する手段と位置づけられていた。そしてその本質は、「指の独立」に認められた。「指の独立」は個々の技巧（音階、重音、オクターヴ、アルペッジョ、ポリフォニー演奏など）を自在に扱うだけでなく、フレーズの分節を際立たせる種々のアクセントを付ける上でも、演奏における必須条件であった。いわばメカニズムは、創作様式を演奏様式に変換する媒体であり、知的領域と物質的領域、可知的領域（intelligible）と可感的領域（sensible）を仲介するインターフェースとしての役割を担っていた。「様式とメカニズム」の練習曲集はこの変換法を、多様な様式に応じて、小規模な枠組みの中で効率よく学ぶためのシステムである。タイトルや作曲者の助言が書き込まれこの種の教材は、自習にも適していたはずである。特に1860年代以降、ピアノ科の生徒数が増加するなかで、こうした練習曲集が次第に重視されるようになったことは必然であった。

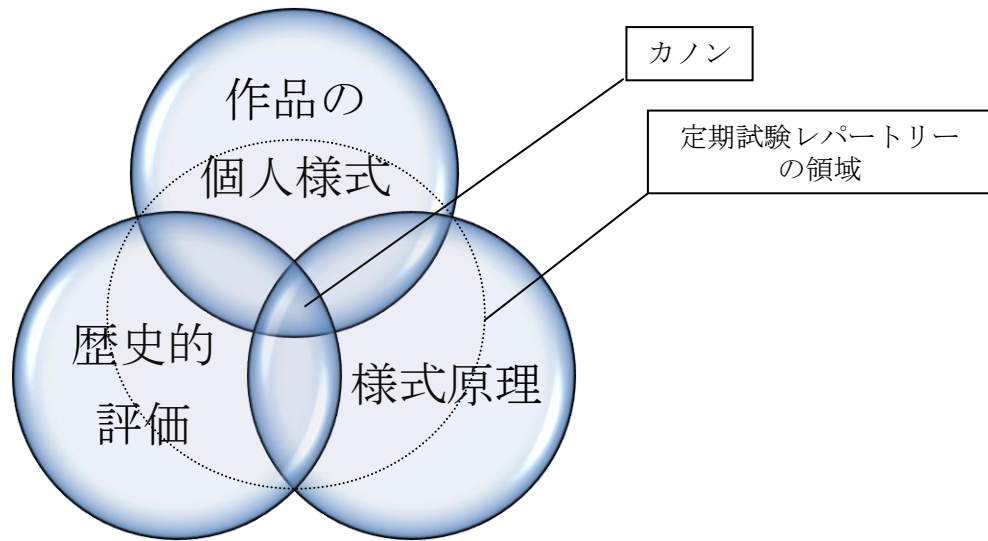
#### 定期試験におけるカノン形成の諸条件

本論文を通して明かにした作曲家・作品に対する評価基準を考慮に入れ、定期試験レパートリーにおけるカノン形成の条件をまとめると、次の3点に集約される。①作曲家に対する歴史的評価が進捗していること、②個人様式が同定されていること、③（フレーズ理論、類型論としての）様式原理に基づいていること。ある作品がカノンとしての地位を確かなものにするには、これら全ての条件を満たす必要があった（図 III-4-3）。

<sup>2258</sup> Cf. 本論文 II-5-2-2-2.

<sup>2259</sup> Cf. 本論文 II-4-2-6.

図 III-4-3. パリ音楽院ピアノ科定期試験におけるレパートリー及びカノン形成の諸条件



上の図が示すように、定期試験では、必ずしもこれら全ての条件を満たす作品が演奏されたわけではなく、幅広い曲目が選択された。それは、定期試験が、生徒を審査すると同時に、演奏される作品の教育的適性を判断する機会だったからである。定期試験では、各クラスの教授の教育方針が、限定的ではあるものの、最初に社会的に事象化する場所だった（「限定的」というのは、定期試験が非公開だったからである）。定期試験が行われる練習ホールには、院長、試験委員が出席し、ピアノ科教授もそこに立ち会うことができた。定期試験では教授たちが様々な作曲家、時代、ジャンルの作品を生徒に演奏させながら作品の価値を同僚や委員に問いかける機会であり、単に生徒の進捗を評価する以上の意味をもつ実験的な場であったといえる。録音技術誕生前夜にあつて、すでに規範化された作品のみならず、試験的に導入された作品が多くの子供によって弾かれる定期試験は、試験に立ち会う教授や試験官にとっても貴重な機会となったであろう。

このように、定期試験は評価の定まった作品を演奏する機会であったというよりは、カノンに関する合意形成の場でもあった。このことは、ピアノ科教授たちが同時代の新しいカノンを積極的に模索していたという事実からも確かめることができる。教授たちは、エルツ、リスト、アルカン、ヘラー、タールベルク、マチアス、シュルホフ、ルービンシテイン、ビゼー、ギロー、サン＝サーンスといった、時に自分よりも若い世代の作曲家の作品を生徒に弾かせた。彼らの作品は、協奏曲、ソナタ、ソナタ形式の枠組みを用いた単一楽章作品、変奏曲、練習曲、性格的作品、編曲作品を初めとする多くのジャンルに拡がっており、一度ならず演奏され、彼らの多くには、「現代の古典的作曲家」としての資格が認められていた。教授や試験官たちは、常に新しい「古典」を追究していたのである。

#### ピアノ科にとって「古典」とは

古今の作品に向けられたピアノ科のまなざしは、過去においてと同様に、現在、未来の古典たる作品を見出そうとする音楽院の積極的な姿勢を示している。音楽院は、常に過去と現在の中に新たな規範を求め、それを正当化するための理論を構築した。つまり、ピアノ科にとって、古典概念は、普遍かつ不変の模範という意味とともに、進歩の概念を含んでいた。これに関して、サント＝ブーヴ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE（1804~1869）は1850年、



美文として名高い「古典的著者とは何か (Qu'est-ce qu'un classique)」と題する論考で、「古典的著者」を次のように定義している。

古典的著者とは何か。私の定義しようと思うに、真の古典的作者とは、人間的精神を豊かにし、その宝物を実際に増大させ、人間的精神を一步前進させ、曖昧ならざる何らかの精神的真実を発見し、あるいは知り尽くされ、探究され尽くされたように思われるこの心の中に、何らかの永遠の情熱を再び捉えた著者である。それは、何であるにせよ—とはいっても、幅広く大きな、繊細にして良識ある、それ自体で健全で美しい一つの形式のもとにその思考、観察、発想を表した著者である。それは彼固有のある文体で皆に語りかけつつも、新語を用いず新しく、新しいと同時に古く、たやすくあらゆる時代にとって同時代的であるような文体で書く、誰の文体でもあるように思われる著者である<sup>2260</sup>。(下線強調は筆者による)

ここで重要なのは、「古典的著者」が、「人間的精神」の進歩、すなわちヒューマニティの進歩を促すような作品を書いた存在として定義されている点である。この意味では、古典的著者は後代の人々にとって、新たな創造を促す力でもある。したがって、伝統を尊重することと創造的であることとは矛盾しない。実際、マルモンテルは、古典的原理は尊重の対象であるが、これに盲従することはマンネリズムであり、美的判断力としての趣味を向上させ、新たな価値を見出していくことが重要だと考えていた<sup>2261</sup>。「趣味に変化を加え、これを刷新すること、可能な限り良いもの、実現しうる限り良い物を探すこと、これが進歩である」<sup>2262</sup>。古典と進歩が表裏一体であるからこそ、「進歩」を体現する同時代の作曲家は「現代の古典的作曲家 (les classiques modernes)」と称され得たのである。教授たちが同時代人の作品を生徒に演奏させたのは、彼らの多くがこうした「古典」観を共有していたからであると考えられる。ピアノ科にとって「古典」とは、尊重しつつも、新たな創造と探究を促すような存在であり、将来の新たな「古典」を引き寄せる力であった。それゆえに、定期試験のレパトリーにおいては、古典的作品の規定と同時に、新しい作品が導入され、それが新しい古典足りうるかが問われ続けた。ここから、ピアノ科の教育が原型的に動的であったことが理解されるのであり、まさにこの観点から、序論で提示した「絶えず変遷する」機関としての音楽院像の本質を捉えることができる。

#### ピアニストの社会的地位の変化——創造主体から理想美の追求者へ

ところで、様式とメカニズムの合一を実現したピアニストは、社会においていかなる地位を獲得するのだろうか。知性と合一した身体、あるいは身体化された知性が演奏を通して現前するとき、聴衆／観衆は、眼前のピアニストの身体にだけでなく、言説を通してしか理解していなかった作曲者の「着想」、「天分」、「理想」に対して強い臨場感をもちうる。哲学に

<sup>2260</sup> « Qu'est-ce qu'un classique ? Un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau, sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges. » Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, t. 3, Paris, Garnier frères, n. d., p. 42.

<sup>2261</sup> Cf. *EEM*, p. IX-X.

<sup>2262</sup> « Modifier, réformer le goût, chercher le mieux possible et réalisable, voilà le progrès. » *Ibid.*, p. X.

よって築き上げられ、批評、教育を通して流布された唯心論的美的パラダイムを演奏者と聴衆が共有している場合には、とりわけそうである。

実際マルモンテルは、聴衆に演奏者と同じ精神的地平に立つこと要請した。彼は『基礎原理』でハンスリックを援用して「集中的聴取」が「受動的聴取」よりも優れたものと見做した<sup>2263</sup>。公共的演奏会活動が増加し、幅広い社会的階級の市民が音楽享受の機会を得るようになった19世紀後半のパリにあって、マルモンテルは芸術が「品位」を落とすことなく、聴き手の方が芸術の目指す「高貴な」理想へと接近することを願っていた。マルモンテルが1870年代以降、ピアノに関する歴史、伝記、教育、美学に関する著作を出版したのは、著名なピアノ教授としての立場を利用して、音楽院の唯心論的教育理念を社会的に是認させるためであったはずである。

こうした背景の中で、ピアニストは音楽教育のヒエラルキーの中で新たな地位を獲得した。オペラ作曲を頂点とするパリの音楽界のヒエラルキーは、音楽院の教育的階層に反映されている。頂点にはオペラ作曲家の登竜門であるローマ大賞獲得を目指す作曲科があり、その下に和声・実践伴奏科が置かれ、ここから種々の実技学科が分岐し、底辺に教育的基礎としてのソルフェージュ科が置かれる。19世紀後半の教育を通して、ピアニストは単に身体的技能に秀でているだけでなく、様式の原理、歴史的レパートリー、作品の属する時代や作曲家の様式に「相応しい」演奏様式に通暁すべき存在となった。ピアニストは知性によって把握した「大家」の着想／天分の体現者となり、場合によっては作曲者に天分を吹き込んだ神的理想さえ聴き手に垣間見させるかもしれないのである。ピアニストに帰属された知的特性が社会的に是認されることで、ピアニストの地位は作曲家の属する知的領域へと引き上げられ、作曲者の権威に応じて演奏者もまた崇敬の対象となり得る状況がうまれた。それとともに、ピアニスト兼作曲家の全盛期は暮れていき、男性の中にもフランシス・プランテのように「大家の傑作」の演奏を生業とする職業ピアニストが誕生し始めた。

この事態を19世紀というより大きな時間的枠組みで捉えたとき、19世紀中葉から後半にかけて、ピアニストに求められる資質に大きな転換があったことが理解される。そのことは、音楽院で楽譜に基づく演奏と即興の関係を見れば明らかである。即興で一曲、ないし協奏曲のカデンツァを演奏することは、18世紀後半から19世紀前半に至るまで、ピアニスト兼作曲家にとって不可欠の美質であった。「幻想曲」というジャンルの成立に深く関わる鍵盤上での即興は、「活動する天分の継起 (celle [progression] du génie à l'œuvre)」<sup>2264</sup>にほかならず、「天才」や「崇高」といったロマン主義的理念に結びついていた。世紀前半、即興の方法論は、レイハの『和声の技法 (*Kunst der praktischen Harmonie*)』(1802～1808)やチェルニーの『ピアニストにもできる即興の技法』<sup>2265</sup>によって理論化された。数字付低音は彼らのメソッドにおいて即興の一つの基礎であったが、それはパリ音楽院においても、ヅィメルマンの『ピアニスト兼作曲家の百科事典』(1840)で、即興(前奏, *préluder*)の技法として示されている<sup>2266</sup>。だが、1849年に『ピアノの和声教程——前奏および即興を修得するための転調の理論的原則』を出版したカルクブレンナーがその序文に書いていたように、この時点で、彼は「今日の優れたピアニストたちの中で、一体どのくらいの人か多少なりとも満足に前奏をすることができるだろうか？」と嘆かなければならないほど<sup>2267</sup>、即興はピアニスト

<sup>2263</sup> Cf. 本論文 III-5-2-5.

<sup>2264</sup> Jean-Pierre BARTOLI et Jeanne ROUDET, *op. cit.*, p. 336.

<sup>2265</sup> Carl CZERNY, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes* op. 200, Paris, Schlesinger, 1834, 108 p.

<sup>2266</sup> Joseph ZIMMERMAN, « Avant propos », *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840, p. 18-20.

<sup>2267</sup> Cf. II-1-3-12.

の教育において重要性を失いつつあった。序論で見たように、タラスキンは現代のピアニスト対しても、カルクブレンナーと同様の見解を示し、「これが進歩と呼べるだろうか」と書いていた。しかし、19世紀後半における即興習慣の衰退は、消極的な歴史的事象として理解されるべきなのだろうか。この事象を消極的に捉えるこうした見解の背景には、演奏者の自発性、創造性の欠如という考え方があつた。それを端的に表すのが、反復的なテクニック練習という、メカニズムの訓練であつた。しかし、本論文第2部で見たように、パリ音楽院の教育の場合、1840年代には新しく高度なメカニズムの修得が目標とされたが、年代を下るにつれて、ピアノ科は「傑作」の解釈と「大家」の精神の体現を目指すようになり、演奏技術の修得は手段として位置づけられるようになった。したがって、第一に、ピアノ科の教育の本質は、メカニク的な技術訓練にあつたのではない。むしろ、メカニズムと様式の両概念を通して、生徒を作品の分析的解釈、歴史的知識へと誘い、「知的な」演奏者として教育することが目指された。第二に、即興習慣が教育において衰退したことは事実であるが、世紀後半のパリ音楽院で成立したスピリチュアリズム的教育プログラムは、この事実を消極的には捉えなかつた。むしろ、ピアノ実践者が急増する時代にあつて、即興に代わつてピアニストの美的地位を保証するような理論が必要とされ、スピリチュアリズムがこの理論形成に大きな影響をもたらした。その結果、演奏者は作品の解釈を通して「大家」の天才に参加することによって作曲者の威光に包まれ、普遍的な理想美に自らを同化させるというより複雑なプロセスが成立した（図 III-4-4）。

図 III-4-4. 19 世紀前半と後半におけるピアニストの役割

19 世紀前半：	演奏—即興＝演奏者の天才の発露
19 世紀後半：	演奏—解釈＝演奏者による作曲者の天才への参与＝演奏者は普遍的な理想美に同化する

このように、19世紀後半のピアノ教育においては、自発性や創造性が放棄されたのではなく、創造主体(作曲者)の自発性の流れに演奏者とその知性を通して参与することによって、創造主体と演奏者の境界は乗り越えられ、普遍的な理想美において両者が合一し、結果的に演奏者もまた創造的精神の一部と見做されるようになった、と考えるほうが正しい。

こうした新しい教育の枠組みが確立された背景には、本論文第1部で見たように、ピアノ科の学生の増加、フランス社会におけるピアノの急速な普及がある。社会政策の一環として市民の合唱運動が促進された時代に、ピアノ演奏能力もまた市民の文化的ステイタスとなり、音楽院はより多くの生徒(特に女性)に教育を施す必要が生じた。これに伴い、国際的な名声を有する一握りの鍵盤楽器奏者が、即興によってパトロンである王侯貴族の御前で自己の想像力の奔流を示していた時代とは異なり、ピアニストが「天才的な」即興家として教育されるべき社会的必然性は失われた。その結果、パリ音楽院のピアノ科は、「天才」としてのヴィルトゥオーゾ像に代わる、新たな、かつ高尚な教育の目標を掲げ、それを実現するための理論を必要とした。しかも、女子クラスの人数が常に男子クラスよりも多かったこの時代のパリ音楽院にあつて、その理論は、創造主体としての地位が十分に認められていなかった女性にとっても「相応しい」ものであるべきだった。こうした現実的な要請に応えるべく、マルモンテルやル・クーペといった教授たちは、ピアニストの美的地位を強調することのできる理論としてスピリチュアリズムを参照したと考えられる。このように、本論文を通して見た19世紀後半におけるパリ音楽院ピアノ教育の変遷は、創造主体から理想美の追究

者へ、というピアニストのイメージ転換の過程を示している。

## 展望

最後に、本研究によって拓かれた展望について述べる。本論文は、音楽院の制度的背景、定期試験レポートリー、教育の理念的背景という3つの柱を、主に文字資料、楽譜テキストに依拠して検討した。この点で、この論文はピアノ教育の理念的・社会的背景をめぐる一つの言説研究であり、現実に鳴り響いた音や当時の楽器に関する経験的観察に十分立脚しているわけではない。だが、当時使用された楽器や演奏補助器具、演奏録音などの史料からピアノ教育実践を検討することは、本研究の成果をさらに現実的側面から検証することを可能にするだろう。実際、教授たちが生徒に示した分析、演奏の原則が、いかなる物理的条件の下、いかにして演奏に反映されたのかを探究することは、興味深いと同時に、本研究をさらに深化させるうえで不可欠である。幸い、19世紀後期から20世紀初期にかけてパリ音楽院が購入した楽器は、エラール社の請求書<sup>2268</sup>を通して再構築することができる。音楽院の楽器博物館に由来するパリの音楽博物館（Musée de la musique）には、当時の数多くのピアノが所蔵され、公開されている。同博物館のサイトでは、2009年からエラール、プレイエル、ガヴォー各社の楽器販売台帳が公開されている<sup>2269</sup>。録音史料探索に関しても、フランスには望ましい研究環境が整っている。1975年に設立されたフランス国立視聴覚研究所（Institut national de l'audiovisuel 略称：INA）では、保存された膨大な放送録音史料の検索が可能となっている。2000年以降、ピアノの歴史的録音の商業化が進み、録画、録音史料へのアクセスもますます容易になってきている。今日、われわれはサン＝サーンスやプランテがピアノを演奏している姿を動画で見ることができ、復刻されたCDを通して彼らの演奏を聴くこともできる。音楽院のクラスに在籍していたエルツの弟子ロジェ＝ミクロス、フィッソ門下のパンテース Marie PANTHÈS（1871~1955）、そしてディエメール自身の演奏録音も復刻されている<sup>2270</sup>。こうした歴史的録音普及の背景に、個々のレコード会社の収集努力、公的放送機関の協力があるのは言うまでもない。

同時期、歴史的録音は、学術領域においても本格的に扱われるようになった。ロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校をホスト機関として2004年に設立された録音音楽歴史・分析研究センター（Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 略称：CHARM）は5年間に亘り録音音楽の分析解析ソフトを無償で公開し、演奏録音の分析手法の発展に大きく貢献した。演奏研究は、CHARMの後継機関として2009年に設立された創造的実践としての音楽パフォーマンス研究センター（The AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice 略称：CMPCP）に受け継がれ、パフォーマンス研究といういっそう広い文脈の中で展開を見た。音楽学におけるこうした新しい研究領域は、ピアノ教育史研究にも明るい未来を拓いている。

その一方で、19世紀の公的音楽教育史研究では、いまなお地道な基礎史料研究が要請されている。2015年1月から6月にかけて、フランスでは国立研究事業所（L'Agence nationale de la recherche）の助成を受けて「19世紀フランスにおける公的音楽教育の歴史（Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle（1795~1914））」と題する研究事業が

<sup>2268</sup> AN, AJ 37/53-6.

<sup>2269</sup> Cf. パリ楽器博物館 HP 内の次のサイト：<http://archivesmusee.citedelamusique.fr/plevel/>（2015年9月10日アクセス）。

<sup>2270</sup> Cf. *Legendary Piano Rerfordings, the complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, and Diémer and other G & T Rapities*, 2 CDs, Marston, 2008 ; *Masters of the French Piano Tradition*, CD, Arbiter, 2006 ; *Pianistes Françaises*, 2 CDs, Marston, 2008.

実施された<sup>2271</sup>。このプログラムでは、パリ音楽院教育に関する研究も大いに重視された。フランスでパリ音楽院研究が再び関心を集めたのは、パリ音楽院創立 200 年にあたる 1995 年以後のことである。1979 年の博士論文以来、パリ音楽院研究に関心を持ち続けているフレデリック・ド・グランヴィルが 5 月におこなった発表では、創設期の名簿、生徒に対する視学官の評価など、これまで明るみに出たことなかった史料に基づいて、教育運営の実体が克明に提示された。彼の努力により、音楽院の生徒の名簿も音楽学研究所 (Institut de recherche en musicologie 略称: IreMus) のデータベース<sup>2272</sup>に加えられることとなるだろう。

また、政治的な文脈に目を向けた場合、特に普仏戦争後 20 年間のフランスにおいて、敗戦の屈辱にも拘わらず、自国のサン＝サーンスよりもベートーヴェンやシューマンをはじめとするドイツ＝オーストリアの音楽に精神的な高尚さが認められた背景は更に考察していくべき課題である。普仏戦争から第一次世界大戦の約 45 年間に、フランス音楽における国民主義的風潮は高まり、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルらが「現代フランス音楽」の代表者として注目を集めるようになる。本研究を、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて更に推し進めることで、普仏戦争後のフランス的カノンの形成過程の諸要因が更に克明に理解されるようになるだろう。

このように今後、音楽の公教育研究は、演奏研究、史料研究を車の両輪として、幅広い視点から行っていくことに発展の可能性を見出すことができる。主題の広さと深さから、この領域では研究者間の連携および研究遂行に資する人材育成も重要な課題である。

さらに、学術研究の外に目を向ければ、現在進行中の演奏会活動や専門的な演奏教育活動がある。歴史研究は、職業的訓練を兼ねる実技学習とどのように関連付けられていくべきなのだろうか。1999 年に採択されたボローニャ宣言以後、欧州では音楽院・大学間の相互単位認定制度の確立が推進された。パリ＝ソルボンヌ大学にも学部、修士、博士の全課程に音楽院の学生が在籍している。演奏家の高度な学術的貢献は、演奏者兼研究者による講演と演奏によって社会に還元される。学術・実技の連携をいっそう強化することによって、音楽とその教育に関する歴史的研究の成果、演奏家の音楽的修練の成果は、独特な公共的価値をもつようになるのではないか。

本研究が、今後、筆者の多岐にわたる社会貢献の糧となるのみならず、公的音楽教育史研究の発展に寄与することを期待したい。

---

<sup>2271</sup> 研究会のプログラムは下記のサイトを参照。[http://www.iremus.cnrs.fr/sites/default/files/seminaire\\_hemef\\_-\\_programme.pdf](http://www.iremus.cnrs.fr/sites/default/files/seminaire_hemef_-_programme.pdf).

<sup>2272</sup> IreMus 内の次のページを参照。<http://www.iremus.cnrs.fr/fr/bases-de-donnees>. 2015 年 9 月現在は「音楽院の生徒 (Élèves du Conservatoire de Paris)」という項目のみが立てられている。





## 参考史料・文献一覧





## 目次

<b>1. 史料</b> .....	<b>821</b>
1.1. 一次史料（手稿） .....	821
1.1.1. Pierrefitte-sur-Seine, Archive nationale de France .....	821
1.1.1.1. Série AJ 37 : Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et de déclamation（パリ音楽院アーカイヴ） .....	821
1.1.1.2. Série F 21 : Beaux-Arts, Théâtres (XIX <sup>e</sup> siècle).....	822
1.1.2. Historisches Archiv der Stadt Köln .....	823
1.1.3. Paris, Bibliothèque nationale de France (Département de la Musique).....	823
1.2. 楽譜 .....	823
1.3. 1950年以前に出版された著書.....	836
1.3.1. 欧文文献.....	836
1.3.2. 和文文献.....	848
1.4. 1950年以前に出版された辞書・事典項目 .....	848
1.5. 19世紀に出版された定期刊行物の記事 .....	849
1.5.1. <i>Le Ménestrel</i> .....	849
1.5.2. <i>Revue et gazette musicale de Paris</i> .....	853
1.5.3. <i>Revue musicale</i> .....	856
1.5.4. <i>La France musicale</i> .....	857
1.5.5. <i>L'Art musical</i> .....	857
1.5.6. <i>Le Pianiste</i> .....	857
1.5.7. <i>Revue des Deux Mondes</i> .....	858
1.5.8. <i>Univers illustré</i> .....	858
1.5.9. <i>Journal des débats politiques et littéraires</i> .....	858
1.5.10. <i>Deutsche Musik-Zeitung</i> .....	858
1.5.11. <i>Neue Zeitschrift für musik</i> .....	858
1.5.12. <i>The Musical Times and Singing Class Circular</i> .....	858
1.6. 画像史料 .....	858
<b>2. 文献</b> .....	<b>862</b>
2.1. 欧文文献 .....	862
2.1.1. 1950年以降に出版された著書 .....	862
2.1.2. 学位論文.....	865
2.1.3. 雑誌論文、論集に所収の論文 .....	866
2.1.4. 事典・辞書項目 .....	867
2.2. 和文文献（訳書を含む） .....	872
2.2.1. 書籍.....	872
2.2.2. 学位論文.....	873
2.2.3. 雑誌論文.....	874
2.2.4. 複数著者による論集の一章 .....	874
2.2.5. 事典項目 .....	875
<b>3. インターネット・サイト</b> .....	<b>875</b>
3.1. 論文・記事.....	875
3.2. 事典.....	876
3.3. 辞書.....	877
3.4. 図書館.....	877

3.5. 美術館・博物館.....	877
3.6. その他.....	877
<b>4. 視聴覚資料.....</b>	<b>877</b>

## 1. 史料

### 1.1. 一次史料 (手稿)

#### 1.1.1. Pierrefitte-sur-Seine, Archive nationale de France

##### 1.1.1.1. Série AJ 37 : Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et de déclamation (パリ音楽院アーカイヴ)

- AJ 37/2-2a : Lettre de MASSART à AUBER, datée du 22 fév. 1871.  
Lettre de MATHIAS adressée à AUBER, datée du 15 mars 1871.
- AJ 37/3-2e : Commission (Conservatoire de musique et de déclamation), 1870.
- AJ 37/40-4 : La brouillon de la lettre d'un anonyme à Victor DE PERSIGNY, datée du 11 nov. 1852.
- AJ 37/40-4 : Copie de la lettre d'AUBER à Léon FOUCHER, datée du 22 octobre 1851.
- AJ 37/65-1a : Copie de la lettre d'AUBER à SENARD, ministre de l'Intérieur, datée du 26 août 1848.  
Copie de la lettre d'AUBER à WALEWSKI, datée du 9 juillet 1862,
- AJ 37/65-1b : Lettre d'Antoine DE KONTSKI, au ministre de l'Intérieure, datée du 5 mai 1848.  
Lettre autographe de PFEIFFER à Ambroise THOMAS, datée du 12 fév. 1872.  
Lettre de A. WOLFF à son oncle, 8 avr. 1884.
- AJ 37/67-2 : Arrêté de la nomination de A. BARBEREAU, chargé au cours d'histoire générale de la musique, daté du 21 sept. 1871.
- AJ 37/69-2 : Lettre de Louise FARRENC à AUBER datée du 11 nov. 1850.  
Lettre autographe de M<sup>me</sup> FARRENC à Saint-René TAILLANDIER, datée du 17 nov. 1872, AN, AJ 37/69-2.
- AJ 37/69-3 : Arrêté de la nomination d'Eugène GAUTIER, chargé au cours d'histoire générale de la musique, daté du 3 oct. 1872.
- AJ 37/70-1 : Lettre d'AUBER au ministre d'État, datée du 22 déc. 1860.  
Certificat d'infirmité, daté du 30 avr., 1874.  
Lettre autographe de HERZ à THOMAS, datée du 27 fév. 1874.  
Lettre autographe de HERZ à THOMAS, datée du 14 avr. 1874.  
Etat des services de M. Herz. Henry, 6 mai 1874, AJ 37/71-1.
- AJ 37/70-4 : Copie de la lettre d'AUBER à Léon FOUCHER par Beauchesne secrétaire, datée du 22 oct. 1851.
- AJ 37/71-1 : Minute de la lettre de THOMAS au ministre de l'Instruction public, des cultes et des beaux-arts, datée du 30 avr. 1875, AN, AJ 37/71-1.
- AJ 37/71-2 : Copie de la lettre d'AUBER à TROPLONG, datée du 9 juill. 1862.
- AJ 37/72-4 : Lettre autographe de ZIMMERMAN à AUBER, datée du 10 août 1848.
- AJ/37/77-15 : Projets d'agrandissement et de reconstruction, 15 janvier 1881.
- AJ 37/82/7c : Rapport du Comité des études sur les ouvrages de M. Marmontel, le 6 nov. 1862.
- AJ 37/82/7j : Lettre d'HEUGEL et C<sup>ie</sup> à Théodore LASSABATHIE, datée du 15 août 1854.  
Lettre du secrétaire général au Conservatoire de musique à HEUGEL et C<sup>ie</sup>, datée du 21 août 1854.
- AJ 37/83-8d : Copie de la lettre de MALEDEN à la commission du Conservatoire, datée du 6 avr. 1848.

- Lettre autographe de BARBEREAU à THOMAS, datée du 19 sept. 1872.  
Copie de la lettre de MALEDEN à la commission du Conservatoire, le 6 avril 1848.  
Lettre d'AUBER à LOCK, datée du 10 juin 1848.  
Lettre de De La Fage à la commission du Conservatoire, datée du 6 avril 1848.  
Deux lettres de F. Lock à Auber, datées du 10 juin 1848.  
Brouillon de l'avis au sujet de l'ouverture de la classe de l'histoire générale de la musique, s. d.  
Copie de la lettre d'Ambroise THOMAS à REBER, à MASSÉ et à BAZIN, datée du 19 fév. 1872.
- AJ 37/83-8f : Lettre de BOURGAULT-DUCOUDREY à Ambroise THOMAS, datée du 11 nov. 1878.
- AJ 37/84-7o: Arrêté au sujet de la création de la classe préparatoire de piano pour les élèves femmes, daté du 16 mars 1826  
Copie de la lettre d'AUBER à WALENSKI, datée du 9 juill., 1862.
- AJ 37/150-2  
~AJ 37/161 : Tableaux annuels des classes, première série et deuxième série, 1820-1892.  
AJ 37 193-3 : Comité d'enseignement puis d'examens et jurys d'admission  
AJ 37/194  
~AJ 37/195 : Comité d'enseignement des études musicales ou comité des études musicales : procès-verbaux originaux des séances, 1849-1905.
- AJ 37/206  
~AJ 37/207-1: Concours ou examens d'admissions et examens en cours d'année : procès-verbeaux de scéances, études musicales, 1807-1885.
- AJ 37/208  
~AJ 37/240 : Concours ou examens d'admission et examens en cours d'année : notes de séance, 1824-1914.
- AJ 37/249-5 : Concours. Procès-verbeaux du jury, copies puis origineaux, 1837-1845.
- AJ 37/250  
~AJ 37/252 : Concours pour les récompenses, procès-verbaux des séances du jury : originaux signés par les membres et le directeur du Conservatoire président, 1846-1897.
- AJ 37/264  
~AJ 37/292 : Rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, 1815-1890.  
AJ 37/304 : Examens. Procès-verbeaux originaux des séances des comités d'examens semestriels des études musicales, 1886-1898.

#### **1.1.1.2. Série F 21 : Beaux-Arts, Théâtres (XIX<sup>e</sup> siècle)**

- F 21/1291 : Copie de la lettre du « D<sup>en</sup> Marquis » à une dame anonyme, datée du 28 août 1848.  
Lettre de Charles-Valentin ALKAN destinée au ministre de l'Intérieur, datée du 3 sept 1848.
- F 21/1294 : Copie de la lettre de De Beauplan à De Rémusat, datée du 19 oct. 1872.  
Lettre de Delioux à Eugène Rouher, datée du 23 déc. 1865, classeur « Delioux (Charles) ».
- F 21/1295 : Lettre d'AUBER au ministre, datée du 27 dec. 1872.

- F 21/1296 : 公教育・信仰・美術省が発行した 5 月 6 日の退職および退職年金証明書
- F 21/1298 : Lettre de Thomas à Saint-René TAILLANDIER, datée du 27 déc. 1872.
- F 21/1299 : Lettre de MATHIAS à WALEWSKI, s.d.,  
 Lettre autographe de PRUDENT à WALEWSKI, datée du 3 juill. 1862.  
 Lettre autographe de PRUDENT à Eugénie DE MONTIJO, datée du 31 juill. 1862.  
 Lettre de MATHIAS à WALEWSKI, datée du 20 juin 1862.  
 Lettre de MATHIAS à M<sup>me</sup> WALEWSKI, datée du 6 juill. 1862.  
 Copie de la lettre d'AUBER à TROPLONG, datée du 9 juill. 1862.  
 Copie de la lettre du chef du cabinet du sénat à MATHIAS, datée du 14 juill. 1862,  
 Lettre autographe de DEMAS-HINARD à WALEWSKI, s.d.  
 Minute de la lettre de WALEWSKI à TROPLONG, datée du 14 août 1862.  
 Lettre de WALEWSKI à un comte anonyme, datée du 20 juin 1862.  
 Lettre d'Antoine-François MARMONTEL au ministre de l'Intérieur, s. d.
- F 21/1303 : Lettre de ZIMMERMAN destinée au ministre de l'Intérieur, datée du 27 juill. 1848.  
 Extrait du registre des délibérations du Comité de l'Intérieur et de l'Instruction publique, séance du 16 janvier 1849.
- F 21/1311 : Comptes, rapports, comptes de la caisse de secours et du produit des exercices d'élèves, rapport sur les plans et devis d'un théâtre dramatique, 1846-1855.

### 1.1.2. Historisches Archiv der Stadt Köln

Lettre d'ALKAN à HILLER, datée du 26 août 1866, Cologne, Historisches Archiv, Ferdinand Hiller, Bestand 1051, n° 35, p. 457

### 1.1.3. Paris, Bibliothèque nationale de France (Département de la Musique)

LA-ADAM JOHANN LUDWIG-3, Cote de microfilm : VM BOB-19 931. Lettre autographe de Louis ADAM, s. d. n. l.,

La lettre de HANSLICK à MACKAR, datée du 4 dec. 1876, Paris, BnF, département de la musique, cote : W-4 (21).

## 1.2. 楽譜

ALKAN, Charles-Valentin, *1<sup>er</sup> mouvement du concerto en ut mineur, op. 37 de Beethoven, pour piano seul, avec une cadence*, Paris, Richault, 1860, 41 p.

ALKAN, Charles-Valentin, *8<sup>e</sup> concerto, en ré mineur, de Mozart, arrangé pour piano seul, avec cadences*, Paris, Richault, 1861, 61 p.

ARBAN, Jean-Baptiste, *La Perle de l'Adriatique. Motif de J. Offenbach. Polka-Mazurka*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1862, 5 p.

BACH, Johann Sebastian, *6 Fugues mises en partition, analysées [sic] et doigtées*, F. LE COUPPEY éd., Paris, J. Hamelle, 1880, 25 p.

- BACH, Johann Sebastian, *Toccatà en fa majeur, transcrite du grand-orgue pour piano par Gabriel Pierné*, Paris, A. Leduc, 1883, 11 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonata quasi una fantasia op. 27*, Vienna, Gio. Cappi e Comp., 1802, 15 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Fidélío. Drame lyrique en trois actes*, Paris, chez A. Farrenc, 1826, V-535 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Concertos*, arrangés pour piano seul par J. MOSCHELES, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>, ca 1845, 45 p.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate op. 27-1*, annotée et éditée par Antoine-François MARMONTEL, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1852, p. 15.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonate en ut mineur, op. 10-1*, annotée et éditée par Antoine-François MARMONTEL, Paris, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1858, p. 15.
- BERGSON, Michel, *Nouvelles études caractéristiques pour piano*, op. 60, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1867, 46 p.
- BERNARD, Paul, *Style et mécanisme, douze études caractéristiques*, op. 56, Heugel et C<sup>ie</sup>, Paris, 1860, 53 p.
- BERTINI, Henri, *Caprices pour le piano*, op. 94, 2<sup>e</sup> éd., Paris, H. Lemoine, 1843, p. 105.
- BERTINI, Henri, *Solo composé pour le concours de 1836*, op. 109, Paris, H. Lemoine, 1836, 17 p.
- BERTINI, Henri, *2<sup>me</sup> Solo composé pour le concours de 1838*, op. 121, Paris, H. Lemoine, 1838, 19 p.
- BERTINI, Henri, *Solos (3) pour piano. Morceaux de concours à l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles*, op. 167, Paris, H. Lemoine, 1847, n. p.
- BERTINI, Henri, *Études caractéristiques composées pour le piano-forte*, op. 66, Paris, Henry Lemoine, s. d., 91 p.
- BERLIOZ, Hector, *L'enfance du Christ*, op. 25, transcription pour le piano par Amédée Méreaux et Théodore Ritter, Paris, S. Richault, 1855, 12-187 p.
- BERLIOZ, Hector, *Romeo et Juliette, Sinfonie dramatique : chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral*, op. 17, Leipzig, Winterthur : J. Rieter-Biedermann, 1858, 118 p.

- BERLIOZ, Hector, *Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties*, op. 14, réduction pour le piano à 4 mains par Ch. Bannelier, Paris, Brandus, 1878, 107 p.
- BÉRIOT, Charles-Auguste de, *Ballade pour piano*, op. 12, Paris, Schott, 1862, 9 p.
- BÉRIOT, Charles-Auguste de, *4 Morceaux à rythmes rompus* op. 56, Paris, J. Hamelle, 7 ; 5 ; ? ; 7 p.
- BIZET, Georges, *Variations chromatiques*, Paris, Hartmann, 1862, 15 p.
- BIZET, Georges, *Variations chromatiques*, édition de concert, Paris, Choudens, 1882, 15 p.
- BIZET, Georges, *Variations chromatiques*, édition de salon, Paris, Choudens, 1882, 9 p.
- BOVY-LYSBERG, Charles-Samuel, *Barcarolle pour piano*, op. 7, Paris, S. Richault, 1843, 7 p.
- CHAULIEU, Charles, *L'Indispensable. Manuel des jeunes pianistes ou étude journalière*, op. 100, Paris, Meissonier, 1830, 45 p.
- CHOPIN, Frédéric, *Premier livre d'études*, op. 10, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, ca 1862, 55 p.
- CHOPIN, Frédéric, *Premier concerto en mi nat. mineur*, op. 11, Paris, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Heugel, n.d, 47 p.
- CLEMENTI, Muzio, *A Sonata for the piano-forte and a famous toccata for the harpsichord or piano-forte*, op. 9, Londres, J. Kerpen, [1784], 15 p.
- CLEMENTI, Muzio (éd.), *Clementi's Selection of Practical Harmony for the Organ or Piano Forte ; Containing Voluntaries, Fuguesm Canons and Other Ingenious Pieces by the Most Eminent Composers*, 4 vol., Londres, Clementi, Banger, Davis & Collard, 1801 ; 1802 ; 1811 ; 1814, 145 ; 157 ; 123 ; 121 p. Cote de BnF : L 13 141.
- CLEMENTI, Muzio, *Gradus ad Parnassum*, vol. 1, Bonn, Cologne, Simrock, 1817, n. p.
- COHEN, Jules, *Douze grandes études de style*, op. 7, 2 vol., Paris, Jules Heinz, 1856, 27 ; 36 p.
- COMETTANT, Oscar, *Six études de salon pour piano*, op. 32, Paris, O. Legouix, 1849, 37 p.
- COUPERIN, François, *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713, 79 p.
- CRAMER, Johann Baptist, *Étude pour le piano en 42 exercices dans les différents tons*, livre 1, Paris,



- M<sup>elles</sup> Erard, 1804, 81 p.
- CRAMER, Johann Baptist, *Suite des études pour le piano-forté en 42 exercices, 2<sup>e</sup> livre*, Paris, Melles Erard, 1809, 89 p.
- CRAMER, Johann Baptist, *Dulce et utile, recueil de 6 morceaux pour le forte-piano*, op. 55, Paris, M<sup>elles</sup> Erard, 1816, 39 p.
- CRAMER, Johann Baptist, *Seize nouvelles études pour le piano faisant suite aux 2 premiers livres*, op. 81, Paris, Delahante, 1835, 49 p.
- CRAMER, Johann Baptist, *12 grandes études mélodiques pour le piano*, op. 107, Paris, Brandus, 1847, 53 p.
- CZERNY, Carl, *Sonate d'étude*, Paris, Richault, entre 1834 et 1835, 41 p.
- CZERNY, Carl, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes* op. 200, Paris, Schlesinger, 1834, 108 p.
- CZERNY, Carl, *Étude de l'exécution des fugues et des compositions dans le style sévère contenant 12 préludes et 12 fugues*, op. 400, Paris, Richault, 1837, 117 p.
- CZERNY, Carl (éd.), *Collection complète des compositions de J. Séb. Bach pour le piano avec ou accompagnement.*, nouvelle édition, Paris, S. Richault, n.d [entre 1845-46 ?], n. p.
- DELABORDE, Élie-Miriam-Éraïm, *Menuet de l'Arlésienne de G. Bizet, transcrit pour piano*, Paris, Choudens, 1873, 7 p.
- DIÉMER, Louis, *Le Chant du nantonnier, caprice ou concert pour piano* op. 12, Paris, Heugel, 1866, 11 p.
- DIÉMER, Louis, *Concert-Stück pour piano et orchestre*, op. 31, J. Hamelle, 1892, 72 p.
- DIÉMER, Louis (éd.), *Les clavecinistes français*, vol. 2, Paris, A. Durand et fils, ca 1895, 75 p.
- DÖHLER, Theodor, *Ballade pour piano*, op. 41, Paris, J. Meissonnier, 1842, 9 p.
- DÖHLER, Theodor, *La Suppliante, ballade pour le piano*, op. 65, Paris, Brandus, 1847, 7 p.
- DUBOIS, Théodore, *Concerto capriccioso*, Paris, E. et A. Girod, 1875.
- DUBOIS, Théodore, *Douze études de concert*, Paris Heugel et Cie, 1906, pagination diverse.
- DUBOIS, Théodore, *3 pièces de genre pour piano 1. Scherzo et choral*, Paris, Heugel, 1869, 11 p.

- DUŠÍK, Jan Ladislav, *Ma barque légère. Thème favori de Grétry. Rondeau pour le piano extrait de l'oeuvre posthume de J. L. Dussek*, Paris, I. Pleyel, s.d., 9 p.
- FIORILLO, Federigo, *Étude pour le violon formant 36 caprices*, op. 3, Paris, Sieber, ca 1788, 32 p.
- FIARD, Céline, *Sonate de Salon pour piano (à la mémoire de Chopin)* op. 7, Paris, H. Lemoine, 1855, 25 p.
- FARRENC, Aristide (éd.), *Trésors du pianiste, Collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup> avec le concours de M<sup>me</sup> Louise Farrenc*, 24 vol., Paris, M<sup>me</sup> Vve Farrenc, 1867, pagination diverse.
- FIELD, John, *1<sup>er</sup> concerto pour piano*, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1855, p. 2-27.
- FLAXLAND, Gustave (éd.), *Les Bonnes traditions du pianiste*, Paris, Durand, Schoenewerk et Cie, 1856, 205 p.
- GODEFROID, Félix, *Sonate dramatique pour piano*, op. 45, Paris, Heugel, 1853, 19 p.
- GORIA, Alexandre Édouard, *Barcarolle d'étude de salon pour piano*, op. 17, Paris, Chabal, 1845, 11 p.
- GORIA, Alexandre Édouard, *Ballade pour piano*, op. 37, Paris, Chabal, 1847, 9 p.
- GOTTSCALK, Louis Moreau, *Bamboula. Danse des nègres. Fantaisie pour piano*, op. 2, Paris, Au bureau central de musique, 1849, 15 p.
- GOUNOD, Charles, *Méditation sur le 1<sup>er</sup> prélude de S. Bach*, Paris, Heugel, 1858, 7 p.
- GRAUN, Carl Heinrich, *Gigue*, Paris, Flaxland, 1850, 7 p.
- GUIGNARD, Auguste, *Le Pays, morceau de Salon pour piano*, op. 27, Paris, Heugel, 1862, 9 p.
- GUIRAUD, Ernest, *1<sup>re</sup> sonate pour piano*, op. 1, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1857, n. p.
- GUIRAUD, Ernest, *Allegro de concert*, Paris, Durand Schoenewerk, 1885, 11 p.
- GUTMANN, Adolph, *Ballade pour piano*, op. 19, Paris, Henry Lemoine, 1851, 13 p.
- HELLER, Stephen, *Chant national de F. Mendelssohn-Bartholdy, fantaisie en forme de Sonate*, op. 69, Paris, Brandus, 1849, 23 p.

- HELLER, Stephen, *Promenades d'un solitaire, 6 mélodies sans paroles*, op. 76, Paris, J. Maho, 1851, 11 p.
- HELLER, Stephen, *Promenades d'un solitaire, 6 mélodies sans paroles pour piano*, op. 78, Paris, J. Maho, 1851, 11 p.
- HELLER, Stephen, *Nuits blanches, 18 morceaux lyriques pour piano*, op. 82, Paris, J. Maho, 1853, n. p.
- HELLER, Stephen, *Dans les bois*, op. 86, 2 livres, Paris, J. Maho, 1855, 11 ; 13 p.
- HELLER, Stephen, *Dans les bois*, op. 128, 4 livres, Paris, J. Maho, 1872, 11 ; 11 ; 11 ; 11 p.
- HELLER, Stephen, *Nouvelle suite de promenades d'un solitaire*, Paris, J. Maho, 1852, 11 p.
- HELLER, Stephen, *3<sup>e</sup> suite de promenades d'un solitaire*, Paris, J. Maho, 1867, 19 p.
- HELLER, Stephen, *Œuvre de piano, avec une préface de Mr J. Fétis*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1867, 188 p.
- HELLER, Stephen, *Dans les bois, 21 morceaux pour piano*, op. 86, 128, 136, Paris, J. Maho, s. d.[ca 1873], 119 p.
- HELLER, Stephen, *Voyage autour de ma chambre, 5 pièces pour piano*, op. 140, Paris, J. Maho, 1876, 23 p.
- HENSELT, Adolf von, *Douze études de salon pour le piano*, 2 livres, Paris, Gambaro, 1838 29 ;26 p.
- HENSELT, Adolf von, *Douze études de salon pour le piano*, op. 5, Paris, H. Lemoine, 1869, n. p.
- HENSELT, Adolf von, *Études de salon op.5*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1872, 63 p.
- HERZ, Henri, *Variations brillantes et grande fantaisie sur des airs nationaux américains*, op. 158, Paris, J. Meissonnier, 1846, 15 p.
- HERZ, Henri, *Grande sonate di Bravura*, op. 200, Paris, chez l'auteur, 1861, n. p.
- HILLER, Ferdinand, *6 suites d'études pour le piano-forté*, op. 15, Paris, Delahante 1834, 75 p.
- HILLER, Ferdinand, *Morceau de concours du Conservatoire, 1<sup>er</sup> concerto*, Paris, Heugel, 1856, 17 p.

- HUMMEL, Johann Napomuk, *J. N. Hummel. Œuvres choisies en deux volumes*, A.-F. MARMONTEL (éd.), vol. 2, Paris, Heugel, 1869, 184 p.
- HUMMEL, Johann Napomuk, *Sonaten und Stücke für Pianoforte*, vol. 2, Louis KÖHLER et Friedrich August ROITZSCH (éd.), Leipzig, Peters, 1891, pagination diverse.
- HUMMEL, Johann Napomuk, *Fantasie* op.18, Louis KÖHLER et Louis WINKLER (éd.), Braunschweig, Henry Litolf's Verlag, s.d, 27 p.
- KALKBRENNER, Frédéric, *Vingt-quatre Préludes pour le piano-forte dans tous les tons majeurs et mineurs pouvant servir d'exemple pour apprendre à préluder*, op. 88, 2 vol., Paris, I. Pleyel et Fils Aîné, s. d., 21 ; 38 p.
- KALKBRENNER, Frédéric, *Vingt-quatre Études dans tous les modes majeurs et mineurs pour le piano-forte*, op. 20, Paris, Sieber et fils, s. d., 67 p.
- KALKBRENNER, Frédéric, *Effusio musica, grande fantaisie pour le piano forte*, op. 68, Paris, I. Pleyel, 1823, 27 p.
- KALKBRENNER, Frédéric, *Le Fou, scène dramatique pour le piano*, op. 136, Paris, Prilipp, entre 1834 et 1835, 13 p.
- KALKBRENNER, Friedrich, *25 grandes études de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à sa méthode de piano*, op. 143, Paris, Meissonnier, 1839, 73 p.
- KESSLER, Joseph Christoph, *Études pour piano*, op. 20, Paris, S. Richault, 1828, 109 p.
- KESSLER, Johann Christoph, *Études pour le piano-forte*, Paris, Richault, s. d., 109 p.
- KREUTZER, Léon, *Concerto de piano*, Paris, Imp. Salme, 1863, 119 p.
- KONTSKI, Antoine de, *12 études pour le piano*, op. 25, Paris, chez Janet frères, 59 p.
- LASSUS, Roland de, « Ce faux amour », *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843*, Ney, Joseph-Napoléon (dir.), vol. 5, Paris, Pacini, 1844, p. 49-54.
- LE COUPPEY, Félix, *École du mécanisme, 15 séries d'exercices*, Paris, J. Maho, 1856, 41 p.
- LE COUPPEY, Félix, *Le style, 25 études de genre*, op. 21, Paris, J. Maho, 1856, 41 p.
- LE COUPPEY, Félix, *24 transcriptions classiques pour le piano*, Paris, J. Maho, 1863, pagination multiple.

- LE COUPPEY, Félix, *A. B. C du piano : méthode pour les commençants*, Paris, J. Maho, n. d, 59 p.
- LE COUPPEY, Félix (éd.), *50 études prises dans les œuvres des maîtres les plus célèbres*, Paris, J. Maho, 1875, 177 p. LISZT, Franz, *Étude pour le piano forte, en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 6, Paris et Marseille, Dufaut et Dubois-Boisselot, 1826, 37 p.
- LE COUPPEY, Félix (éd.), *Le Recueil des pianistes. 12 morceaux de concert pris dans les œuvres des maîtres les plus célèbres et annotés*, Paris, J. Hamelle, 1884, 61 p.
- LISZT, Franz, *3 études de concert*, Leipzig, Fr. Kistner, 1849, 11 ;11 ;11 p.
- LISZT, Franz, *Études d'exécution transcendante*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1852, 55 p.
- LISZT, Franz, *Légendes*, Paris, Heugel, 1866, 13 p.
- LOCATELLI, Pietro Antonio, *L'Arte del violino. XII Concerto cioè violino solo con XXIV Capricci ad libitum*, op. 3, Paris, des Lauriers, 1781, 97 p.
- LEILLET, Jean-Baptiste, *Lessons for the Harpsichord or Spinet, vizt Almands, Corants, Sarabands, Airs, Minuets & Jiggs*, Londres, Daniel Wright, ca 1715, 15 p.
- MAGNUS, Désiré, *Grande Sonate*, op. 131, Paris, H. L. d'Aubel, 1870, 35 p.
- MAGNUS, Désiré, *Deuxième grande sonate*, op. 140, Paris, G. Flaxland, 1872, 29 p.
- MAGNUS, Désiré, *24 études de genre dans le style moderne et dans tous les tons*, op. 161 et 162, 2 livres, Paris, Louis Gregh, 1874, n. p ; n. p.
- MAGNUS, Désiré, *24 études mélodiques et de vivacité dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 189, Paris, Enoch père et fils, 1876, 41 p.
- MATHIAS, Georges, *Allegro appassionato pour piano*, op. 5, Paris, Brandus, 1850, 15 p.
- MATHIAS, Georges, *Études spéciales de style et de mécanisme*, op. 28, 2 vol., Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1862, n. p ; n. p.
- MARIN, Marie-Martin Marcel de, *Nocturne en quintetto pour la harpe, deux violons, alto et violoncello*, op. 14, Paris, Cousineau père & fils, ca 1798, n. p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Sonate en ré*, Paris, Heugel, 1862, 31 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Douze Airs de danse, suite de Pièces dans le style ancien*,

- op. 122, Paris, Heugel, 1875, pagination diverse.
- MARMONTEL, Antoine-François, *24 études d'agilité et d'expression*, op. 45, Paris, Heugel, 95 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Nouvelle étude journalière dans tous les tons majeurs et mineurs spécialement composée pour piano*, Paris, Heugel, 1864, 24 p.
- MARMONTEL Antonin, *1<sup>re</sup> sonate*, Paris, Henry Lemoine, 1870, 31 p.
- MATHIAS, Georges, *Allegro symphonique*, Paris, Hartmann, 1870, 15 p.
- MATHIAS, Georges, *3<sup>e</sup> sonate pour piano op. 35*, Paris, Richault, 1875, 39 p.
- MATHIAS, Georges, *Sonate pour le piano op. 20*, Paris, J. Meissonnier fils, 1855, 39 p.
- MATHIAS, Georges, *Études spéciales de style et de mécanisme*, op. 28, Paris, Heugel, 1862, n. p.
- MAYER, Charles, *2<sup>e</sup> Allegro de concert pour piano*, op. 60, Paris, H. Lemoine, 1843, 25 p.
- MAYER, Charles, *Allegro de concert pour le piano*, op. 51, Paris, H. Lemoine, 1846, 27 p.
- MAYER, Charles, *Ballade pour piano*, op. 115, Paris, S. Richault, 1850, 9 p.
- MENDELSSOHN, Felix, *Grand Duo pour piano à 4 mains d'après le Concerto*, œuvre 25 de Félix Mendelssohn Bartholdy par F.-L. Schubert, Paris, S. Richault, 1853, 41 p.
- MENDELSSOHN, Félix, *Concerto en sol mineur*, op. 25, Félix LE COUPPEY (éd.), Paris, J. Maho, 1858, 37 p.
- MENDELSSOHN, Felix Bartholdy, *Presto, Finale extrait de l'Op. 28*, MARMONTEL, Antoine-François (éd.), Paris, Heugel, 1858, 11 p.
- MENDELSSOHN, Felix Bartholdy, *Œuvres choisies pour piano seul*, Paris, A. Ikelmer, ca 1860, 188 p.
- MENDELSSOHN, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke*, Julius RIETZ (éd.), vol. 24, Leipzig, Breitkopf & Härtel, entre 1874-1882.
- MÉREAUX, Amédée, *Barcarolle-Étude*, Paris, M. Schlesinger, 1845, 15 p.
- MÉREAUX, Amédée (éd.), *Les claveciniste, de 1637 à 1790*, 3 vol., Paris, Heugel, s. d., pagination diverse.

- MOSCHELES, Ignaz, *Nouvelles grandes études caractéristiques pour le piano pour le développement du style et de la bravoure*, op. 95, Paris, Schlesinger, 1837, 52 p.
- MOSCHELES, Ignaz, *La force, légèreté, et le caprice : études pour le piano*, op. 51, Paris, Benois aîné, 1839, 29 p.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, *6 Grandes symphonies de Mozart, arrangées pour piano, par Georges Mathias*, Paris, Harand, 1861, pagination diverse.
- NEY, Joseph-Napoléon (prince de la Moskowa) (dir.), *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique fondée à Paris en 1843*, Paris, Pacini, 11 vol., 1843, X-152 ; 128 ; 142 ; 146 ; 133 ; 146 ; 146 ; 117 ; 155 ; 132 ; 158 p.
- NOLLET, Ernest, *15 études de style pour le piano*, op. 25, Paris, E. Girod, 1865, 53 p.
- NOLLET, Ernest, *15 études mélodiques pour le piano*, op. 43, Paris, E & A. Girod, 1869, 50 p.
- PFEIFFER, Georges, *1<sup>er</sup> Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre ad libitum*, op. 11, Paris, Retté, 1859, 43 p.
- PRUDENT, Émile, *Fantaisie sur Lucie de Lamermoor de Donizetti*, op. 8, Paris, B. Latte, 1842, 20 p.
- PRUDENT, Emile, *12 études de genre*, Paris, Troupenas, 1844, pagination diverse.
- PRUDENT, Emile, *Seguidille pour le piano*, op. 25, Paris, Bureau central, 1846, 12 p.
- PRUDENT, EMILE, *La danse des fées* op. 41, Paris, Brandus et C<sup>ie</sup>, 1852, 15 p.
- RAVINA, Henri, *Le mouvement perpétuel, étude de concert*, op. 18, Paris, M<sup>me</sup> Cendrier, 1848, 15 p.
- RAVINA, Henri, *25 exercices-études*, op. 28, Paris, Lemoine et fils, 1853, 72 p.
- RAVINA, Henri, *Pianiste Moderne : études de style et de mécanisme*, op. 70, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1854, n. p.
- RAVINA, Henri, *Marche impériale*, op. 43, Paris, J. Meissonnier fils, 1859, 12 p.
- RAVINA, Henri, *Invocation : poésie musicale*, op. 51, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, ca 1862, 7 p.
- RAVINA, Henri, *Souvenirs de Russie, fantaisie*, op. 64, Paris, Heugel, ca 1868, 15 p.

- RIES, Ferdinand, *Salut au Rhin, huitième concerto pour le piano-forte avec accompagnement d'orchestre*, op. 151, Paris, A. Farrenc, entre 1827 et 1828, 39 p.
- ROSENHAIN, Jacob, *2 solos pour piano, morceaux de concours à l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles*, op. 39, Paris, Henry Lemoine, 1847, n. p.
- ROSENHAIN, Jacob, *3me solo pour piano, morceau de concours et rondo élégant*, Paris, Heugel, 1856, 7 p.
- ROSENHAIN, Jacob, *Rondeau pour ce piano (4<sup>me</sup> Solo de concours)* Paris, G. Hartmann, 1868, 7 p.
- ROUBIER, Henri (éd.), *Collection complète des 20 [21] concertos de W. A. Mozart*, Paris, Richault, 1856-1858, pagination diverse.
- Camille SAINT-SAËNS, *2<sup>e</sup> concerto pour piano et orchestre*, Paris, Durand, Schoenewerk et C<sup>ie</sup>., 1875, 111 p.
- SAINT-SAËNS, Camille, *2<sup>e</sup> concerto pour piano et orchestre*, op. 22, transcrit par G. BIZET pour piano seul, Paris, Durand, 1876, 50 p.
- SAINT-SAËNS, Camille, *Allegro appassionato pour piano*, op. 70, Paris, A. Durand et fils, 1884, 13 p.
- SAINT-SAËNS, Camille, *Allegro appassionato*, Paris, Durand et fils, 1905, 27 p.
- SCHUMANN, Robert, *Pièces romantiques pour le piano*, op. 12, Paris, J. Maho, 1857, 13 p.
- SCHUMANN, Robert, *Ouverture de la fiancée de Messine de Robert Schumann à 4 mains*, op. 100, Paris, G. Flaxland, 1863, n. p.
- SCHUMANN, Robert, *1<sup>re</sup> Symphonie à 4 mains*, op. 38, Paris, G. Flaxland, 1864, 55 p.
- SCHUMANN, Robert, *Pièces romantiques*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1887, 27 p.
- SCHUMANN, Robert, *Carnaval de Vienne*, op. 26, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1887, 23 p.
- SCHUMANN, Robert, *Kreisleriana*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1890, 31 p.
- SCHUMANN, Robert, *Études symphoniques*, op. 13, Paris, Heugel, n. d., 36 p.
- SCHUBERT, Franz, *4 Impromptu pour le piano*, op. 142, 2 livres, Paris, S. Richault, 1840, 17 ; 19 p.



- SCHULHOFF, Julius, *Sonate pour piano*, op. 37, Paris, J. Meissonnier fils, 1854, 23 p.
- STAMATY, Camille, *Concerto pour le piano, avec acc. d'orchestre*, op. 2, Paris, Prilipp et C<sup>ie</sup>, 1837, 35 p.
- STAMATY, Camille, *Sonate pour piano*, op. 8, Paris, M. Schlesinger, 1843, 27 p.
- STAMATY, Camille, *Grande Sonate pour piano*, op. 20, Paris, Prilipp, 1854, 35 p.
- STAMATY, Camille, *Six études caractéristiques sur Obéron, opéra de Weber*, op. 33, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1857, 8 p.
- STAMATY, Camille, *Chant et mécanisme : 25 Études faciles pour les petites mains*, op. 37, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1858, 41 p.
- STAMATY, Camille, *Chant et mécanisme : 20 Études de moyenne difficulté*, op. 38, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1858, 39 p.
- STAMATY, Camille, *Chant et mécanisme : 24 Études de perfectionnement*, op. 39, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1858, 57 p.
- STEIBELT, Daniel, *Étude contenant cinquante exercices de différents genres*, op. 78, 2 livraisons, Lyon, M<sup>me</sup> Duhan, 1805, 111 p.
- THALBERG, Sigismond, *Fantaisie pour le piano forte, sur des motifs de l'opéra la Straniera de Bellini*, op. 9, Paris, A. Farrenc, 1832, n. p.
- THALBERG, Sigismond, *Barcarolle pour piano*, op. 60, Paris, J. Meissonnier, 1845, 11 p.
- THALBERG, Sigismond, *Grande fantaisie sur des motifs de Don Pasquale de Donizetti*, op. 67, Paris, Chabal, 1850, 23 p.
- THALBERG, Sigismond, *1<sup>er</sup> Trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 69, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1853, n. p.
- THALBERG, Sigismond, *Andante, transcrit pour piano de 1<sup>er</sup> trio*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1857, 9 p.
- THALBERG, Sigismond, *Célèbre ballade pour piano*, op. 76, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1862, 11 p.
- THALBERG, Sigismond, *L'Art du chant appliqué au piano*, Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1863, n. p.
- THOMAS, Ambroise, *Six caprices en forme de valse caractéristiques pour le piano*, op. 4, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1835, 15 p.

- THOMAS, Ambroise, *Six walses caractéristiques pour le piano op. 4*, Paris, Richault., ca 1828, 18 p.
- VIEUXTEMPS, Lucien, *Marche hongroise*, Mayance, Schott, ca 1858, 11 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Morceau de salon, Larghetto, Affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giocoso*, op. 79, Paris, Société pour la publication de musique classique et moderne, Paris, 1830, p. 181-205.
- WEBER, Carl Maria von, *Le Mouvement perpétuel, rondo brillant pour piano*, Paris, Brandus, 1853, 25 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Sonate en ut majeur*, op. 24, MARMONTEL, Antoine-François (éd.), Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1853, 28 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Sonate en la bémol*, op. 39, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1853, 36 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Morceau de salon*, op. 79, Antoine-François MARMONTEL (éd.), Paris, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1858, 25 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Le Croisé, concert-stück, morceau de salon pour piano*, op. 79, Paris, H. Lemoine, 1865, 29 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Marche du croisé, extraite du Concerto de Salon par Karl Maria von Weber*, op. 79, Paris, F. Janet, 1865, 5 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Mouvement perpétuel, rondo*, Paris, Gambogi frères, 1866, 13 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Mouvement perpétuel (Rondo extrait de la Sonate op. 24)*, Paris, A. Leduc, 1878, 13 p.
- WEBER, Carl Maria von, *Le mouvement perpétuel, rondo extrait de la Sonate op. 24*, Paris, J. Iochene, 1886, 11 p.
- WOLFF, Édouard, *Grand allegro de concert*, op. 39, Paris, Maurice Schlesinger, 1843, 31 p.
- WOLFF, Édouard, *Deuxième ballade pour le piano*, op. 111, n° 1, Paris, M. Schlesinger, 1845, 7 p.
- WOLFF, Auguste, *Ballade pour le piano*, op. 4, Paris, S. Richault, 1847, 5 p.
- ZIMMERMAN, Pierre-Joseph-Guillaume, *Solo de piano op. 19*, Paris, C. Perriot, ca 1830, 11 p.

### 1.3. 1950年以前に出版された著書

#### 1.3.1. 欧文文献

ADAM, Jean-Louis, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, 236 p.

ADAM, Louis, *Méthode de piano du Conservatoire Royal de Musique*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, E. Troupenas, n. d., 250 p.

ANDRÉ, Yves-Marie, *Essai sur le beau, où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique*, Paris, H.-L. Guérin et J. Guérin, 1741, n. p.

BACH, C. P. E., *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 vol., Berlin, C. Ph. E. Bach. Printed by George Ludewig Winter, 1762, VIII-135 ; X-342 p.

BARBEREAU, Auguste, *Études sur l'origine du système musical*, Paris, Bachelier, 1852, 135 p.

BARBEREAU, Auguste, *Traité de composition musicale divisé en trois parties. Harmonie élémentaire, mélodie, harmonie concertante*, Paris, chez Schonenberger, 2 vol., 396 p. ; 386 p.

BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE, Jules, *De l'École d'Alexandrie, rapport à l'Académie des sciences morales et politiques, précédé d'un Essai sur la méthode des Alexandrins et le mysticisme, et suivi d'une traduction de morceaux choisis de Plotin*, Paris, Ladrance, 1845, CXI-315 p.

BAZIN, François-Emmanuel-Joseph, *Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire*, Paris, L. Escudier, 1857, 400 p.

BEAQUIER, Charles, *Philosophie dans la musique*, Paris, Germer Baillière, 1865, VIII-204 p.

BEAUSOBRE, Louis de, *Dissertations philosophiques, dont la première roule sur la nature du feu, et la seconde sur les différentes parties de la philosophie et des mathématiques*, Paris, Durand, 1753, 231 p.

BÉNARD, Charles, *Cours d'Esthétique par W.-F. Hegel. analysé et traduit en partie*, Paris, Grimblot, Raybois et C<sup>ie</sup>, 1840, 348 p.

BÉNARD, Charles, *La Poétique, par W. F. Hegel, précédée d'une préface et suivie d'un examen critique. Extraits de Schiller, Goethe, Jean-Paul, etc., sur divers sujets relatifs à la poésie*, 2 vol., Paris, Ladrance, Vve Joubert, 1855, n. p.

BERTON, Henri-Montan, *Traité d'harmonie suivi d'un Dictionnaire des accords*, 3 vol., Paris, Duhan et C<sup>ie</sup>, Paris, Duhan et C<sup>ie</sup>, 1814, 258 p.

- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Paris, Hachette, 1876, 43 p.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, *Études sur la musique ecclésiastique grecque, mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875*, Paris, Hachette, 1877, 127 p.
- BRUNI, Antonio Bartolomeo, *Un inventaire sous la Terreur, état des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés*, introduction, notices biographiques et notes, par J. Gallay, Paris, G. Chamerot, 1890, XXXIV-238 p.
- BURNETT DAMOUR et ELWART, Antoine, *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties : connaissances préliminaires, méthode de chant, méthode d'harmonie*, Paris, bureau des Études élémentaires de la musique, 1838, 711 p.
- BLAZE DE BURY, Henri, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. XVI-289 p.
- CATEL, Charles-Simon, *Traité d'harmonie : adopté par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Impr. du Conservatoire, 1802, 70 p.
- CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, chez Pissot, 1785 459 p.
- CHERUBINI, Luigi, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances*, Paris, Croupenasa, 1847, 139 p.
- CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, Jean-Jacques EIGELDINGER (éd.), Paris, Flammarion, 1993, 139 p.
- CHORON, Alexandre et DE LAFAGE. *Nouveau manuel de musique, ou Encyclopédie musicale*, 17 vol., Paris, Roret, s. d, pagination multiple.
- CHORON, Alexandre, *Principes de composition des écoles d'Italien*, 6<sup>e</sup> livre, Paris, Auguste Le Duc et C<sup>ie</sup>, 1808, 272 p. ; 74 ; 123 ; 400 ; 128 ; 411 p.
- CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1873, XV-448 p.
- CHOUQUET, Gustave, *Le musée du Conservatoire national de musique : catalogue raisonné des instruments de cette collection*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1875, IX-145 p.
- CHOUQUET, Gustave, *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. –*

*Classe 13. Rapport sur les instruments de musique et les éditions musicales*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, 68 p.

COMETTANT, Oscar, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, 524 p.

COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, V-737 p.

COMETTANT, Oscar, *Un nid d'autographes. Lettres inédites recueillies et annotées par Oscar Comettant*, Paris, E. Dentu, 1886, n. p.

CLÉMENT, Félix, *Histoire de la musique : depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1883, 820 p.

CLÉMENT, Félix, *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris, A. Leclère, 1861, XIII-597 p.

COLET, Hippolyte Raymond, *Conseils à mes élèves ou traité élémentaire d'harmonie servant d'introduction à la Panharmonie musicale*, Paris, Q. Legouil, 1847, 200 p.

CORTOT, Alfred, *La musique française de piano*, 3 vol., 2<sup>e</sup> série, 2<sup>e</sup> édition (1<sup>er</sup> éd. : Paris, éditions Rieder, 1932), Paris, Presses universitaires de France, 1944, 252 p. ; 252 p. ; 292 p.

STRADAL, August, *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern, P. Haupt, 1929, 173 p.

COUSIN, Victor, *Fragmens philosophiques*, Paris, A. Sautel et compagnie, 1826, L-438 p.

COUSIN, Victor, *Cours de philosophie, leçons du cours de 1828*, 3 tomes en 2 vol. : vol. 1, Introduction à l'histoire de la philosophie, 1828 ; vol. 2., t. 1. Histoire de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle, 1829 ; [vol. 2] t. 2, Histoire de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle. École sensualiste, 1829 Paris, Pichon et Didier, 1828-1829, 48 ; 510 ; 560 p.

COUSIN, Victor, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, 1<sup>re</sup> série, t. 1, Paris, Didier, 1829, 510 p.

COUSIN, Victor, *Fragments philosophiques*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Ladrance, 1833, LX-408 p.

COUSIN, Victor, *Cours de philosophie : professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, publié avec son autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours, par M. Adolphe Garnier*, Paris, Didier, 1836, VIII-495 p.

COUSIN, Victor, *Cours d'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle, professé à la Faculté des lettres, en 1819 et 1820*, VACHEROT, Étienne et DANTON, Arsène (éd.), 4

- vol., Paris, Ladrance, 1839-1842, n. p.
- COUSIN, Victor, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, nouvelle édition revue et corrigée, 1<sup>re</sup> série, t. 4, Paris, Ladrance, 1846, 627 p.
- COUSIN, Victor, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853, VIII-494 p.
- COUSIN, Victor, *Madame de Sablé : études sur les femmes illustres et la société du XVII<sup>e</sup>*, Paris, Didier, 1854, XII-464 p.
- COUSIN, Victor, *Du vrai, du beau et du bien*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Didier, 1854, VIII-499 p.
- COUSSEMAKER, Edmond de, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, V. Didron, 1852, XIII-374-XLIV p.
- COUSSEMAKER, Edmond de, *L'art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, A. Durand, 1865, 4 p.-XII-292 p.-CV-123 p.
- CURZON, Henri de, *L'histoire et de la gloire de l'ancienne salle du Conservatoire de Paris (1811-1911)*, Paris, Éditions Maurice Senart et C<sup>ie</sup>, 1917, 23 p.
- DARESTE DE LA CHAVANNE, Rodolphe (éd.), *Code des pensions civiles, contenant la loi du 9 juin 1853*, 7<sup>e</sup> édition, Paris, imprimerie et librairie administrative de Paul Dupont, 1876, 261 p.
- DAVID, Ernest et LUSSY, Mathis, *Histoire de la notation musicale, depuis ses origines*, Paris, 1882, VIII-212 p.
- DUKAS, Paul, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique (avant-propos de G. Samazeuilh)*, Paris, Société d'Éditions Françaises et Internationales, 1948, 691 p.
- DELACROIX, Eugène, *Journal, précédé d'une étude sur le maître par M. Paul Flat ; notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot*, t. 2, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Plon-Nourrit, 1893-1895, 496 p.
- DELPRAT, Charles, *Le Conservatoire de musique de Paris et la commission du Ministère des Beaux-Arts en 1870*, Paris, imprimerie de Morris père et fils, 1872, 36 p.
- DUVERGIER, Jean-Baptiste (éd.), *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, et avis du Conseil d'État (de 1788 à 1830 inclusivement, par ordre chronologique), publiée sur les éditions officielles.*, t. 34, Paris, s. n., 1834, 308 p.
- DUVERGIER, Jean-Baptiste (éd.), *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens et avis du conseil d'État, (de 1788 à 1830 inclusivement, par ordre*

- chronologique*), publiée sur les éditions officielles, t. 32, Paris, s. n., 1842, 447 p.
- DESCARTES, René, *Œuvres de Descartes*, Victor COUSIN (éd.), 11 vol., Paris, F.-G. Levrault, 1824-1826, n. p.
- DOURLEN, Victor, *Traité d'harmonie contenant un cours complet tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris*, Paris, Philipp, 1838, 74 p.
- DOURLEN, Victor, *Tableau synoptique des accords*, Paris, Pacini, s.d.
- DURAND, Émile, *Cours d'harmonie*, Paris, Alph. Leduc, 1880-1881, 418 p.
- DURAND, Émile, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Alphonse Leduc, 1881, 521 p.
- DURUTTE, François-Antoine-Camille, *Esthétique musicale, Technique, ou lois générales du système harmonique*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855, XXXIV-556 p.
- DURUTTE, François-Antoine-Camille, *Réponse du comte Camille Durutte, d'Ypres, compositeur... à la prétendue réfutation de son système harmonique, par M. F.-J. Fétis, suivie de L'exposé du principe absolu du rythme musical et de la sanction physiologique de ce principe*, Paris, Mallet-Bachelier : E. Dentu ; Metz : Typ. Rousseau-Pallez, 1862, 31 p.
- DURUTTE, François-Antoine-Camille, *Esthétique musicale. Résumé élémentaire de la technique harmonique et complément de cette technique, suivie de l'exposé de la loi de l'enchaînement dans la mélodie, dans l'harmonie et dans leur concours*, par le C<sup>te</sup> Camille Durutte, Paris, Gauthier-Villars, 1876, VI-411 p.
- EGGER, Auguste-Émile, *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs, introduction à l'étude de la littérature grecque*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, G. Pedone-Lauriel, 1886, X-587 p.
- ELWART, Antoine, *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la basse ou un accompagnement de piano sous toute espèce de mélodie*, Paris, Colombier, 1839, IV-52 p.
- ELWART, Antoine, *Feuille harmonique, contenant la théorie et la pratique de tous les accords du système moderne*, Paris, Colombier, 1841, 16 p.
- ELWART, Antoine, *Le Chanteur-accompagnateur ou traité du clavier de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée*, Paris, chez l'auteur, 1844, 96 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie d'exercices gradués et dans tous les tons, par l'étude desquels les amateurs pourront*

- arriver promptement à accompagner la basse chiffrée et la partition*, Paris, Petit, 1823, 52 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*, Paris, Alexandre Mesnier, libraire, 1830, XI-408 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *La musique mise à la portée du tout le monde*, 2<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Hauman et C<sup>ie</sup>, 1839, 448 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris, chez Maurice Schlesinger, 1840, 109 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Maurice Schlesinger, 1844, 254 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *La musique mise à la portée de tout le monde, suivie d'un dictionnaire des termes de musique et d'une bibliographie de la musique*, Paris, Brandus, 3<sup>e</sup> éd. 1847, 524 p.
- FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours par F.-J. Fétis*, 5 vol., Paris, Firmin Didot, 1869-1876. VIII-527 ; VII-421 ; 561 ; 555 ; 49 p.
- FÉLIX, Célestin Joseph, *Le Progrès par le christianisme, conférences de Notre-Dame de Paris*, année 1867, Paris, Librairie d'Adrien Le Clère, 1867, 348 p.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach, annoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, trad. par Félix GRENIER, Paris, J. Baur, 1876, 287 p.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802, 81 p.
- GAUTIER, Eugène, *Un musicien en vacances, études et souvenirs*, Paris, A. Leduc, 1873, 301 p.
- GEVAERT, François-Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 vol., Gand, imprimerie de C. Annot-Braeckman, 1875-1881, XVI-450 ; XXIII-652 p.
- GOTTSCHALK, Louis Moreau, *Notes of a pianist, preceded by a short biographical sketch with contemporaneous criticisms, edited by his sister, Clara Gottschalk*, translated from the French by Robert E. Peterson, London, J. B. Lippincott, 1881, 480 p.
- HALÉVY, Fromental, *Rapport sur l'ouvrage de M. le comte de Laborde, intitulé « De l'union des arts et de l'industrie »*, Paris, impr. de Firmin-Didot, 1858, 29 p.



- HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen : ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Weigel, 1854, 104 p.
- HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 vol., Wien, W. Braumüller, 1869-1870, XV-438 ; XII-534 p.
- HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen : ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 5<sup>e</sup> édition, Leipzig, J.A. Barth, 1876, 138 p.
- HERZ, Henri, *Méthode complète de piano*, Paris, Meissonier, 1839, 139 p.
- HILLER, Ferdinand, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, Cologne, M. Du Mont-Schauberg, 1874, VIII-196 p.
- HILLER, Ferdinand, *Félix Mendelssohn-Bartholdy (lettres et souvenirs)*, trad. par Félix GRENIER, Paris, J. Baur, 1877, 359 p.
- HUMMEL, Johann Nepomuk, *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*, Vienne, Bei T. Haslinger, 1828, 468 p.
- JÄHNS, Friedrich Wilhelm, *Carl Maria von Weber in seinen Werken : chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin, Schlesinger, 1871, 480 p.
- JELENSPERGER, Daniel, *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier*, Paris, Zetter et C<sup>ie</sup>, 1830, 143 p.
- JOUFFROY, Théodore, *Cours d'esthétique : suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits*, Ph. DAMIRON (éd.), Paris, L. Hachette, 1843, XX-372 p.
- KALKBRENNER, Frédéric, *Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains suivie de 12 études*, op. 108, Paris, Pleyel et C<sup>ie</sup>, 1831, 78 p.
- KALKBRENNER, Frédéric, *Traité d'Harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation, pour apprendre à préluder et à improviser*, Paris, chez l'auteur, 1849, 61 p.
- KANT, Immanuel, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, par Emm. Kant, traduit de l'allemand par J. Barni, Paris, Ladrance, 1846, XVI-343 p.
- LABORDE, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, impr. impériale, 1856, 2 vol., 407, 635 p.

- LA FAGE de, Adrien, *Histoire générale de la musique et de la danse*, 2 vol., Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1844, XVI-614, 449 ; XXVIII-36 p.
- LAMENNAIS, Félicité, *Esquisse d'une philosophie*, t. 3, Paris, Pagnerre, 1840, 484 p.
- LAMENNAIS, Félicité, *De l'Art et du beau*, Paris, Garnier frères, 1865, III-355 p.
- LAVIGNAC, Albert, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, C. Delagrave, 1897, VI-584 p.
- LAVOIX, Henri, *Histoire de l'instrumentation, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1878, XII-470 p.
- LAVOIX, Henri, *Histoire de la musique*, Paris, A. Quantin, 1884, 368 p.
- LE COUPPEY, Félix, *De l'Enseignement du piano, conseils aux jeunes professeurs*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, L. Hachette, 1868 (1<sup>re</sup> édition, Paris, L. Hachette, 1865), III-118 p.
- LE COUPPEY, Félix, *De l'Enseignement du piano, conseils aux jeunes professeurs*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, L. Hachette, 1882, III-141 p.
- LEMAIRE, Théophile et LAVOIX, Henri, *Le chant : ses principes et son histoire*, Paris, Heugel et fils, 1881, 456, 16 p.
- LEMOINE, Antoine Henry, *Traité d'harmonie pratique et théorique*, Paris, Henry Lemoine, 1835, 197 p.
- LENZ, Wilhelm von, *Beethoven et ses trois styles, analyses des sonates de piano, suivies de l'Essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, 2 vol., Paris, A. Lavinée, 1855, 211 ; 192 p.
- LÉVÊQUE, Charles, *La Science du beau étudiée dans ses applications et dans son histoire*, t. 1, Paris, A. Durand, 1861, n. p.
- LÉVÊQUE, Charles, *Le spiritualisme dans l'art*, Paris, G. Baillière, 1864, XXIV-184 p.
- LITZMANN, Berthold, *Clara Schumann : ein Künstlerleben : nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, 406 p.
- LUSSY, Mathis, *Traité de l'expression musicale accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Paris, Heugel, 1877, III-166 p.
- LUSSY, Mathis, *Le Rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris, Heugel, 1883, I-VII-105 p.

- MALEDEN, Pierre, *Introduction à une revue des études et de l'enseignement musical*, Limoges, impr. de Chapoulaud, ca 1840, 3 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Notices biographiques sur L. van Beethoven*, trad. de l'allemand par A.-F. Legentil, Paris, E. Dentu, 1862, XV-250 p.
- MARMONTEL, Antoine-François (éd.), *Œuvres choisies de Frédéric Chopin*, 4 tomes reliés en deux vol, Paris, Heugel, 1864, 127 ; 163 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Art classique et moderne du piano, Vade-mecum du professeur de piano. Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes*, Paris, H. Heugel, 1876, II-187 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Art classique et moderne du piano : conseil d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, Paris, H. Heugel, 1876, 179 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Silhouettes et médaillons, Les Pianistes célèbres*, Paris, Heugel et fils, 1878, VII-312 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Silhouettes et médaillons, Symphonistes et virtuoses*, Paris, Heugel et fils, 1880, 266 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Silhouettes et médaillons, Virtuoses contemporains*, Paris, Heugel et fils, 1882, 301 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts*, Paris, Heugel et fils, 1884, XI-444 p.
- MARMONTEL, Antoine-François, *Histoire du piano et de ses origines : influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris, Heugel et fils, 1885, XV-464 p.
- MARTINI, Giovanni Battista, *Storia della musica*, 3 vol., Bologna, L. dalla Volpe, 1757-1781, 546;424; 494 p.
- MASSENET, Jules, *Mes souvenirs (1848-1912)*, Paris, Pierre Lafitte et Cie, 352 p.
- MÉREAUX, Amédée, *Les clavecinistes de 1637 à 1790 : histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres : œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique*, Paris, Heugel, 1867, 87 p.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*, avant-propos à l'éd. de 1998 de BERCÉ, Françoise, Paris, Éd. du CTHS, 1998, 22-LXXX-335 p.

- MOSCHELES, Ignaz, *The Life of Beethoven, Including His Correspondence with His Friends*, Londres, H. Colburn, 1841, n. p.
- MOSCHELES, Charlotte, *Aus Moscheles Leben - Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, vol. 1, Leipzig, Duncker und Humblot, 1872. n. p.
- MOMIGNY, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition*, 3 vol., Paris, de Momigny, 1803-1806, 32 ; 96 ; 24 p.
- PIERRE, Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, XXIII-1031 p.
- PANSEYON, Auguste, *Traité de l'harmonie pratique et des modulations en 3 parties*, Paris, Brandus, 1855, 322 p.
- PAZDÍREK, Franz, *Manuel universel de la littérature musicale; guide pratique et complet de toutes les éditions classiques et modernes de tous les pays*, vol. 10, Paris, Costallat, 1904, 1042 p.
- PERNE, Louis-François, *Cours élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, 2 pts., Paris, Dorval, 1822, 460 p.
- PLATON, *Banquet*, t. 6, traduit par Victor Cousin, Paris, Pichon et Didier, 1831, 493 p.
- PLATON, *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, t. 4, Paris, Bossange, 1827, 477 p.
- PLATON, *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, t. 5, Paris, Rey et Belhatte, 1851, 440 p.
- PLOTINUS, *Ennead VI. 6-9*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988, X-345 p.-8.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, impr. de J. Didot, 1823, XII-435 p.
- RAPIN, Eugène, *Histoire du piano et des pianistes*, Paris, Georges Bridel et Cie, 1904, 508 p.
- RAVAISSON, Félix, *La Philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Impr. impériale, 1868, 226 p.
- REBER, Henri, *Traité d'harmonie*, Paris, Colombier, 1862, 287 p.
- REICHA, Antoine, *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, Gambaro, 1816-1818, 269 p.
- REICHA, Antoine, *Traité de haute composition musicale*, 2 vol., Paris, Zetter et C<sup>ie</sup>, 1824, 235 ;

361 p.

REICHA, Antoine, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie ; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante : le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques*, (Paris, chez l'auteur, 1814, 1<sup>re</sup> éd.), 2<sup>e</sup> éd, Paris , A. Farrenc, 1832, 106 p.

REICHA, Antoine, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition de vocale divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de planches*, Paris, A. Farrenc, 1833, 115 p.

REID, Thomas, *Essays on the Intellectual Powers of Man*, 2 vol., Dublin, L. White, 1786, XVI-424; IV-482 p.

REID, Thomas, *Œuvres complètes de Thomas Reid, chef de l'école écossaise*, t. 5, traduit par Th. JOUFFROY, Paris, A. Sautélet, 1829, 418 p.

REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue romantique : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, 463 p.

REY, Jean-Baptiste, *Exposition élémentaire de l'harmonie, théorie générale des accords d'après la basse fondamentale*, Paris, l'auteur, 1807, 198 p.

RIEMANN, Hugo, *Grundriss der Kompositionslehre*, vol. II, Berlin, Hesse, 1905, 466 p.

RIES, Ferdinand et WEGELER, Franz Gerhard, *Notices biographiques sur L. van Beethoven*, trad. de l'allemand par A.-F. Legentil, Paris, E. Dentu, 1862, XV-250 p.

RIES, Ferdinand et WEGELER, Franz Gerhard, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, K. Bädeler, 1838, XIV-164 p.

RIMBAULT, Edward Francis (éd.), *The Pianoforte, Its Origin, Progress, and Construction*, Londres, Robert Cocks and Co., 1860, XVI-420 p.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, tome 3, Paris, Garnier frères, n. d., 547 p.

SAINT-SAËNS, Camille, *École buissonnière : notes et souvenirs*, Paris, Pierre Laffite & C<sup>ie</sup>, 1913, 366 p.

SAINT-SAËNS, Camille, *Portraits et souvenirs : l'art et les artistes*, Paris, Société d'édition artistique, 1900, VIII-246 p.

SAVARD, Augustin, *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Maho, 1853, 318 p.

- SCHÛLCHER, Victor, *The Life of Handel*, Londres, Trübner, 1857, XXXII-443 p.
- STAMATY, Camille, *Le Rythme des doigts. Exercices-types pouvant servir à l'étude la plus élémentaire comme au perfectionnement le plus complet du mécanisme du piano à l'aide du métronome*, Paris, Heugel, 1858, 25 p.
- TAINÉ, Hippolyte-Adolphe, *Les philosophes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L. Hachette, 1857, 367 p.
- THÉRY, Augustin, *Cours complet d'éducation pour les filles*, 3<sup>e</sup> partie, éducation supérieure (16 à 20 ans), Notions de philosophie, Paris, Hachette, 1844, VI-216 p.
- VITET, Ludovic, *Études sur les beaux arts*, essais d'archéologie et fragments littéraires, 1855, t. 1, 461 p.
- VITET, Ludovic, *Études sur l'histoire de l'art*, 4 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1864, 370 ; 432 ; 416 ; 401 p.
- VITET, Ludovic, *Un mot sur la musique grecque*, Paris, impr. de J. Claye, 1867, 12 p.
- WECKERLIN, Jean-Baptiste, *Nouveau musiciana, extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens avec illustrations et airs notés*, Paris, Garnier frères, 1890, XII-423 p.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les anciens*, traduit par Gottfried Sellius, 2 vol., Paris, Saillant, 1766, 360 ; 343 p.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les Anciens*, 3 vol., Paris, chez Bossange, Masson et Besson, 1802-1803, 695 ; 692 ; 405 p.
- WEBER, Max Maria von, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 vol., Leipzig, E. Keil, 1864-1866, 569 ; 741 ; 304 p.
- ZIMMERMAN, Joseph, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, 1<sup>re</sup> partie, Paris, chez l'auteur, 1840, 51 p.
- ZIMMERMAN, Joseph, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, 3<sup>e</sup> partie, Paris, chez l'auteur, 1840, 77 p.
- Anonyme, *Almanach national. Annuaire de la République française pour 1848-1849-1850*, 3 vol., Paris, A. Guyot et Scribe, 1850, 1095 p.

Anonyme, *Recueil général des sénatus-consultes, lois, décrets et arrêtés depuis le 1er décembre 1852 avec des notes et deux tables annuelles par les notaires et jurisconsultes rédacteurs du Journal des notaires XI<sup>e</sup> série*, t. 1, Paris, Administration du Journal des notaires et des avocats, 1853, 623 p.

### 1.3.2. 和文文献

マルモンテル、アントワーヌ＝フランソワ、『教師必携 ピアノ古今審美学説』、Murakoshi, Y. Sato 訳、陸軍戸山学校、1888年。

### 1.4. 1950年以前に出版された辞書・事典項目

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Menu », *Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> édition, t. 2, Paris, la Veuve de Bernard Brunet, 1762.

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Style », *Dictionnaire de l'Académie française*, 5<sup>e</sup> édition, t. 2, Paris, J. J. Smits, 1798, p. 603.

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Style », *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> édition, t. 2, Paris, Firmin-Didot frères, 1835, p. 782.

FLAUBERT, Gustave, *Le dictionnaire des idées reçues*, Paris, L. Conard, 1913, 95 p.

LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Deuxième partie, technique, esthétique, pédagogie*, vol. 6, Paris, Delagrave cop., 1925, 3 920 p.

LICHTENTHAL, Pierre, « Stile=Style », *Dictionnaire de musique*, t. 2, traduit et augmenté par MONDO, Dominique, Paris, Bureau de la France Musicale, 1839, p. 309-313.

LITTRÉ, Maximilien-Paul-Émile, « ACADÉMISME », *Dictionnaire de la langue française*, supplément, Paris, L. Hachette, 1886, p. 3.

LITTRÉ, Maximilien-Paul-Émile, « CONSERVATISME », *Dictionnaire de la langue française*, supplément, Paris, L. Hachette, 1886, p. 88.

LITTRÉ, Maximilien-Paul-Emile, « Éclectisme », *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, L. Hachette, 1874, p. 1 284.

LITTRÉ, Maximilien-Paul-Emile, « Mécanisme », *Dictionnaire de la langue française*, t. 3, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1874, p. 481-482.

LITTRÉ, Maximilien-Paul-Emile, « Style », *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, Paris, Librairie L. Hachette, 1874, p. 2 052-2 053

PAUER, Ernst, « Magnus, Désiré », *A Dictionary of Pianists and Composers for the Pianoforte with an Appendix of Manufactures of the Instruments*, Londres et New York, Novello, Ewer and Co., 1895, p. 75

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Style en musique », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 15, Paris, Briasson, 1751, p. 551-557.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Sonate », *Dictionnaire de la musique*, Paris, V<sup>ve</sup> Duchesne, 1768, p. 459-460.

Anonyme, « ESTHETIQUE, (Beau-Arts.) », *Supplément à l'Encyclopédie; ou, Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, t. 2, Amsterdam, Chez M.M. Rey, 1776, p. 872-873.

Anonyme, « CHOUQUET, (Adolphe-Gustave) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F.-J. Fétis. Supplément et complément*, Arthur POUGIN (dir.), t. 1, p. 181-182.

Anonyme, « LAVOIX (Henri) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F.-J. Fétis. Supplément et complément*, Arthur POUGIN (dir.), t. 2, p. 83.

Anonyme, « MAGNUS (MAGNUS DEUTZ dit) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F.-J. Fétis. Supplément et complément*, Arthur POUGIN (dir.), p. 147.

## 1.5. 19 世紀に出版された定期刊行物の記事

### 1.5.1. *Le Ménestrel*

BANNELIER, Charles, « Stephen HELLER », *Le Ménestrel*, 35<sup>e</sup> année, n° 48, 25 oct. 1868, p. 380.

BARBEDETTE, Hippolyte, « Tablettes du pianiste. Beethoven et ses œuvres », *Le Ménestrel*, 27<sup>e</sup> année, n° 4, le 25 déc. 1859, p. 27-28 ; n° 5, 1<sup>er</sup> janv. 1860, p. 34-36 ; n° 14 le 4 mars 1860, p. 107-108.

BARBEDETTE, Hippolyte, « Tablettes du pianiste et du chanteur. F. Chopin et ses œuvres. II », *Le Ménestrel*, 28<sup>e</sup> année, n° 28, 9 juin 1861, p. 219-220.

BARBEDETTE, Hippolyte, « Weber. Sa vie et ses œuvres. Musique instrumentale III », *Le Ménestrel*, 29<sup>e</sup> année, n° 33, 13 juill. 1862, p. 257-259.

BARBEDETTE, Hippolyte « Félix-Mendelssohn-Barthodly [sic] », *Le Ménestrel*, 34<sup>e</sup> année, n° 46, 13 oct. 1867, p. 361-362.



- BARBEDETTE, Hippolyte, « Félix Mendelssohn-Barthodly. Appendice. Catalogue des œuvres publiées ou inédites de Félix Mendelssohn-Barthodly », *Le Ménestrel*, 35<sup>e</sup> année, n° 22, le 26 avr. 1868, p. 172-173 ; n° 23, 3 mai. 1868, p. 181.
- BARBEDETTE, Hippolyte, « Félix Mendelssohn-Barthodly », *Le Ménestrel*, 35<sup>e</sup> année, n° 18, 29 mars 1868, p. 137-139.
- BARBEDETTE, Hippolyte, « Félix Mendelssohn-Barthodly », *Le Ménestrel*, 35<sup>e</sup> année, n° 19, 5 avr. 1868, p. 145-146.
- BARBEDETTE, Hippolyte, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 51<sup>e</sup> année, n° 10, 8 fév. 1885, p. 79.
- BARBEDETTE, Hippolyte, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, 53<sup>e</sup> année, n° 3, 19 déc. 1886, p. 22
- BENOIST, Camille, « La musique norvégienne. Johan Svendsen et Edvard Grieg (suite et fin) », *Le Ménestrel*, 52<sup>e</sup> année, n° 31, 4 juill. 1886, p. 248.
- BERNARD, Paul, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Style et mécanisme Douze études de Paul Bernard », *Le Ménestrel*, 27<sup>e</sup> année, n° 47, 21 oct. 1860, p. 371-372.
- BERNARD, Paul, « Tablettes du pianiste et du chanteur. À propos d'une sonate de Henri Herz », *Le Ménestrel*, 28<sup>e</sup> année, n° 13, 24 fév. 1861, p. 100-101.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, « Cours d'histoire générale de la musique, séance d'ouverture », *Le Ménestrel*, 45<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> déc. 1878, p. 1-3.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, « Cours d'histoire générale de la musique, séance d'ouverture II », *Le Ménestrel*, 45<sup>e</sup> année, n° 2, 8 déc. 1878, p. 9-10.
- COMETTANT, Oscar, « Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts par A. Marmontel », *Le Ménestrel*, 50<sup>e</sup> année, n° 6, 6 janv. 1884, p. 45-46.
- DENNE-BARON, « Tablettes du pianiste et du chanteur. », *Le Ménestrel*, 28<sup>e</sup> année, n° 35-39, du 28 juill. au 25 août 1861, p. 275-277 ; p. 284-286 ; p. 292-293 ; p. 299-301 ; p. 308-310.
- GATAYES, Léon, « Une sonate », *Le Ménestrel*, 20<sup>e</sup> année, n° 25, 22 mai 1853, p. 3.
- GATAYES, Léon, « Causerie musicale. Antoine Rubinstein. », *Le Ménestrel*, 24<sup>e</sup> année, n° 24, 17 mai 1857, p. 1-2.
- GATAYES, Léon, « Tablettes du pianiste. Stephen Heller chez M. Le Couppy », *Le Ménestrel*,

26<sup>e</sup> année, n° 2, 12 déc. 1858, p. 13-14.

GAUTIER, Eugène, « Une visite au musée instrumental du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 36<sup>e</sup> année, n° 44, 3 oct. 1869, p. 345-347 ; n° 45, 10 oct. 1869, p. 353-354 ; n° 46, 17 oct. 1869, p. 361-362.

HEUGEL, Jacques-Léopold et LE COUPPEY, Félix, « Tablettes du pianiste-Stephen Heller et ses œuvres », *Le Ménestrel*, 26<sup>e</sup> année, n° 6, 9 janv. 1859, p. 43-44.

HEUGEL, Jacques-Léopold, « Tablettes du pianiste. Les hommes du jour, Jules Schulhoff. Notice biographique », *Le Ménestrel*, 28<sup>e</sup> année, n° 12, 23 fév. 1861, p. 92-93.

HEUGEL, J.-L., « Nécrologie Eugène Gautier », *Le Ménestrel*, 44<sup>e</sup> année, n° 19, 7 avr. 1878, p. 152.

JULLIAN, Adolphe, « La musique en Norvège Johan Svendsen et Edvard Grieg », *Le Ménestrel*, 41<sup>e</sup> année, n° 45, 10 oct. 1875, p. 356-357.

KASTNER, Georges, « Vingt-cinq grandes études de style et de perfectionnement par Fréd. Kalkbrenner », *Le Ménestrel*, 9<sup>e</sup> année, n° 15, 13 mars 1842, n. p.

LE COUPPEY, Félix et GATAYES, Léon, « Stephen Heller et ses œuvres », *Le Ménestrel*, 26<sup>e</sup> année, n° 6, 9 janv. 1859, p. 43-45.

MARMONTEL, Antoine-François et GATAYES, Léon, « Tablettes du pianiste. Frédéric Chopin », *Le Ménestrel*, 26<sup>e</sup> année, n° 1, 5 déc. 1858, p. 4-6.

MARMONTEL, Antoine-François, « Tablettes du pianiste. Camille Stamaty. École du pianiste classique et moderne », *Le Ménestrel*, 26<sup>e</sup> année, n° 3, 19 déc. 1858, p. 18-19.

MARMONTEL, Antoine-François, « Soirées et concerts », *Le Ménestrel*, 27<sup>e</sup> année, n° 17, 25 mars 1860, p. 134-136.

MARMONTEL, Antoine-François, « Tablettes du pianiste et du chanteur. Georges Mathias et ses œuvres », *Le Ménestrel*, 27<sup>e</sup> année, n° 46, 14 oct. 1860, p. 362-365.

MARMONTEL, Antoine-François, « Tablettes du pianiste. Schulhoff », *Le Ménestrel*, 28<sup>e</sup> année, n° 10, 3 fév. 1861, p. 75-76.

MARMONTEL, Antoine-François, « Les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons, XII Hummel », *Le Ménestrel*, 43<sup>e</sup> année, n° 43, 23 sept. 1877, p. 340-341.

MÉREAUX, Amédée, « Premier concert populaire de musique classique (Cirque Napoléon), *Le Ménestrel*, 28<sup>e</sup> année, n° 49, 3 nov. 1861, p. 385-386.

- MÉREAUX, Amédée, « Tablettes du pianiste et du chanteur, les clavecinistes (de 1637 à 1790), œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes », *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 1833-1940, 30<sup>e</sup> année, n° 1, 7 déc. 1862, p. 4-5.
- MÉREAUX, Amédée, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes. II Discussion – plan de l'ouvrage », *Le Ménestrel*, 30<sup>e</sup> année, n° 2, 14 déc., 1862, p. 12-14.
- MÉREAUX, Amédée, « Les Bach », *Le Ménestrel*, 30<sup>e</sup> année (1862-63) : n<sup>os</sup> 48 (le 1<sup>er</sup> nov. 1863), p. 385 ; 51 (le 22 nov. 1863), p. 408-409 ; 52 (le 29 nov. 1863), p. 416-417, 31<sup>e</sup> année (1863-64) : n<sup>os</sup> 1 (le 6 déc. 1863), p. 4-5 ; 2 (le 13 déc. 1863), p. 13-14 ; 3 (le 20 déc. 1863), p. 20-22 ; 4 (le 27 déc. 1863), p. 29-30 ; 5 (le 3 janv. 1864), p. 36-37 ; 6 (le 10 janv. 1864), p. 45 ; 8 (le 24 janv. 1864), p. 60 ; 9 (le 31 janv. 1864), p. 67-70.
- MÉREAUX, Amédée, « Tablettes du pianiste et du chanteur », *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 1833-1940, 30<sup>e</sup> année, n° 48, 1<sup>er</sup> nov. 1863, p. 384-385.
- MÉREAUX, Amédée, « Les clavecinistes (De 1637 à 1790), Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et exécutées avec leurs agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes. VIII Les Écoles », *Le Ménestrel*, 30<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> fév. 1863, p. 69.
- MORSAC, G., « Concerts annoncés », *Le Ménestrel*, 51<sup>e</sup> année, n° 10, 8 fév. 1885, p. 79-80.
- VIEL, Edmond, « Encyclopédie du pianiste-compositeur, par J. Zimmerman », *Le Ménestrel*, 7<sup>e</sup> année, n° 22, 26 avr. 1840, n. p.
- Anonyme, « Chronique », *Le Ménestrel*, 5<sup>e</sup> année, n° 4, 24 déc. 1837, n. p.
- Anonyme, « Soirées de M. Zimmerman », *Le Ménestrel*, 5<sup>e</sup> année, n° 14, 4 mars 1838, p. 1.
- Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 16<sup>e</sup> année, n° 8, 21 janv. 1849, n. p.
- Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 18<sup>e</sup> année, n° 19, 6 avr. 1851, n. p.
- Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 20<sup>e</sup> année, n° 14, 6 mars 1853, p. 3-4.
- Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 23<sup>e</sup> année, n° 26, 25 mai 1856, p. 3-4.
- Anonyme, « Nouvelle diverses », *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 25<sup>e</sup> année, n° 27, 6 juin 1858, p. 3-4.

- Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 27<sup>e</sup> année, n° 36, 5 août 1860, p. 287-288.
- Anonyme, « Appendice des classiques-Marmontel. Étude rétrospective de l'École du piano. Les Clavecinistes (De 1637-1790) Amédée Méreaux », *Le Ménestrel*, 29<sup>e</sup> année, n° 28, 8 juin 1862, p. 224.
- Anonyme, « Notices biographiques sur Beethoven », *Le Ménestrel*, 29<sup>e</sup> année, n° 42, 14 sept. 1862, p. 229-330 ; n° 43, 21 sept. 1862, p. 337-340.
- Anonyme, « Primes 1868-1869 du Ménestrel. Journal du Monde musical », *Le Ménestrel*, 35<sup>e</sup> année, n° 48, 25 oct. 1862, p. 384.
- Anonyme, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, 31<sup>e</sup> année, n° 12, 21 fév. 1864, p. 94-95.
- Anonyme, « Enseignement du piano. Séances de professeurs », *Le Ménestrel*, 31<sup>e</sup> année, n° 42, 18 sept. 1864, p. 334.
- Anonyme, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, 33<sup>e</sup> année, n° 17, 25 mars 1866, p. 134-136.
- Anonyme, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, 35<sup>e</sup> année, n° 24, 10 mai 1868, p. 191-192.
- Anonyme, « Soirée et concerts », *Le Ménestrel*, 38<sup>e</sup> année, n° 22, 25 avr. 1872, p. 182-184.
- Anonyme, « Soirées et concerts », *Le Ménestrel*, 38<sup>e</sup> année, n° 24, 12 mai, 1872, p. 199.
- Anonyme, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, 38<sup>e</sup> année, n° 46, 13 oct. 1872, p. 375-376.
- Anonyme, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 51<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> fév. 1885, p. 71-72.
- Anonyme, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 51<sup>e</sup> année, n° 11, 15 fév. 1885, p. 87-88.
- Anonyme, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, Paris, 55<sup>e</sup> année, n° 11, 17 mars 1889, p. 86-87.
- Anonyme, « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 67<sup>e</sup> année, n° 5, 3 fév. 1901, p. 40.

### **1.5.2. Revue et gazette musicale de Paris**

- BERLIOZ, Hector, « Premier concert du Conservatoire », *Revue et gazette musicale de Paris*, 3<sup>e</sup> année, n° 5, 31 janv. 1836, p. 38-39.
- BERLIOZ, Hector, « Septième Concert du Conservatoire », *Revue et gazette musicale de Paris*, 7<sup>e</sup> année, n° 29, 9 avr. 1840, p. 247-248.

- BLANCHARD, Henri, « M. Doehler », *Revue et gazette musicale de Paris*, 5<sup>e</sup> année, n° 16, 22 avr. 1838, p. 168-169.
- BLANCHARD, Henri, « Concert », *Revue et gazette musicale de Paris*, 8<sup>e</sup> année, n° 1, 3 janv. 1841, p. 5-7.
- BLANCHARD, Henri, « Auditions Musicales », *Revue et gazette musicale de Paris*, 17<sup>e</sup> année, n° 16, 21 avr. 1850, p. 135-136.
- BLANCHARD, Henri, « Concert de M. Henri Herz », *Revue et gazette musicale de Paris*, 21<sup>e</sup> année, n° 14, 2 avr. 1854, p. 110-111.
- BLANCHARD, Henri, « Concerts. Matinées et soirées musicales », *Revue et gazette musicale de Paris*, 22<sup>e</sup> année, n° 14, 8 avr. 1855, p. 106-107.
- BLANCHARD, Henri, « Auditions musicales », *Revue et gazette musicale de Paris*, 25<sup>e</sup> année, n° 6, 7 fév. 1858, p. 44.
- BOTTE, Adolphe, « Auditions musicales », *Revue et gazette musicale de Paris*, 27<sup>e</sup> année, n° 17, 22 avr. 1860, p. 149-151.
- BOURGES, Maurice, « Revue critique », *Revue et gazette musicale de Paris*, 7<sup>e</sup> année, n° 43, 5 juill. 1840, p. 370-371.
- BOURGES, Maurice, « Société des concerts (septième séance.), Union musicale. (sixième concert.) », *Revue et gazette musicale de Paris*, 17<sup>e</sup> année, n° 15, 14 avr. 1850, p. 129.
- DURUTTE, François-Antoine-Camille, « Théorie de la musique. Études sur l'origine du système musical », *Revue et gazette musicale de Paris*, 20<sup>e</sup> année, n° 8, 20 fév. 1853, p. 57-60 ; n° 9, 27 fév. 1853, p. 73-75 ; n° 11, 13 mars 1853, p. 88-91.
- FÉTIS, François-Joseph, « État actuel de l'esthétique musicale (Science du beau dans la musique) », *Revue et gazette musicale de Paris*, 5<sup>e</sup> année, n° 1, 7 janv. 1838, p. 4-7.
- FÉTIS, François-Joseph, « Théorie de la musique. Études sur l'origine du système musical », *Revue et gazette musicale de Paris*, 20<sup>e</sup> année, n° 4, 23 janv. 1853, p. 25-28 ; n° 7, 13 fév. 1853, p. 49-52.
- FÉTIS, François-Joseph, « Que peut-on faire pour améliorer la condition des jeunes compositeurs et pour porter remède à la décadence de la musique ? », *Revue et gazette musicale de Paris*, 25<sup>e</sup> année, n° 4, 24 janv. 1858, p. 25-27 ; n° 6, 7 fév., p. 41-43 ; n° 8, 21 fév., p. 57-59 ; n° 11, 14 mars, p. 81-83 ; n° 13, 28 mars, p. 101-103.
- HANSLICK, Eduard, « Les premiers concerts publics à Vienne », *Revue et gazette musicale de*

Paris, 31<sup>e</sup> année, n° 27, 3 juill. 1864, p. 213-214.

KREUZER, Léon, « Divers compositions de M. Rosenhain », *Revue et gazette musicale de Paris*, 21<sup>e</sup> année, n° 11, 12 mars 1854, p. 86-87.

KREUZER, Léon, « Encore l'analyse de la sonate ! », *Revue et gazette musicale de Paris*, 21<sup>e</sup> année, n° 19, 7 mai 1854, p. 153.

LAURENS, Jean-Joseph Bonaventure, « Revue critique. Valses pour le piano, par M. Stephe Heller », *Revue et gazette musicale de Paris*, 12<sup>e</sup> année, n° 35, 31 août 1845, p. 286-287.

LAURENS, Jean-Joseph Bonaventure, « Quatre arabesques, par Stephen Heller », *Revue et gazette musicale de Paris*, 12<sup>e</sup> année, n° 24, 15 juin 1845, p. 197-198.

LAURENS, Jean-Joseph Bonaventure, « Revue critique. Second trio de Mendelssohn, pour piano, violon et violoncelle », *Revue et gazette musicale de Paris*, 14<sup>e</sup> année, n° 6, 7 fév. 1847, p. 48-49.

NEUKOMM, Edmond, « La jeunesse de Mendelssohn », *Revue et gazette musicale de Paris*, 40<sup>e</sup> année, n° 3, 19 janv. 1873, p. 18-19 ; n° 4, 26 janv. 1873, p. 27-29 ; n° 5, 2 fév., 1873, p. 33-35.

NEUKOMM, Edmond, « Mendelssohn et ses nouveaux biographes », *Revue et gazette musicale de Paris*, 42<sup>e</sup> année, n° 28, 11 juill. 1875, p. 217-219.

R., [MONNAIS, Édouard], « Conservatoire de musique et de déclamation — Concours annuels », *Revue et gazette musicale de Paris*, 9<sup>e</sup> année, 6 nov. 1842, n° 45, p. 435-436.

SAINT-ÉTIENNE, Sylvain, « Concert de l'Union musicale », *Revue et gazette musicale de Paris*, 17<sup>e</sup> année, 24 nov. 1850, n° 47, p. 388-389.

SMITH, Paul [MONNAIS Edouard], « Henri Wieniawski et Teresa Milanollo », *Revue et gazette musicale de Paris*, 25<sup>e</sup> année, n° 15, 11 avr. 1858, p. 117-118.

S., P. [SMITH, Paul], « Concerts populaire de musique classique au Cirque Napoléon », *Revue et gazette musicale de Paris*, 28<sup>e</sup> année, n° 44, 3 nov. 1861, p. 346

Anonyme, « Correspondance particulière », *Revue et gazette musicale de Paris*, 11<sup>e</sup> année, n° 28, 14 juill. 1844, p. 240.

Anonyme, « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 17<sup>e</sup> année, n° 25, 23 juin 1850, p. 215.

Anonyme, « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 24<sup>e</sup> année, n° 14, 5 avr. 1857,

p. 118-119.

Anonyme, « Nouvelle », *Revue et gazette musicale de Paris*, 25<sup>e</sup> année, n° 14, 4 avr. 1858, p. 112-114.

Anonyme, « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 28<sup>e</sup> année, n° 6, 10 fév. 1861, p. 45-46.

Anonyme, « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 28<sup>e</sup> année, n° 11, 17 mars 1861, p. 86-87.

Anonyme, « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 28<sup>e</sup> année, n° 16, 21 avr. 1861, p. 125-127.

Anonyme, « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 33<sup>e</sup> année, n° 14, 8 avr. 1866, p. 109-111.

Anonyme « Concert et auditions musicales de la semaine », *Revue et gazette musicale de Paris*, 34<sup>e</sup> année, n° 11, 17 mars 1867, p. 85-86.

Anonyme, « Nouvelles diverses », *Revue et gazette musicale de Paris*, 40<sup>e</sup> année, n° 1, 4 janv. 1873, p. 6-7.

Anonyme, « Concerts et auditions musicales », *Revue et gazette musicale de Paris*, 39<sup>e</sup> année, n° 19, 12 mai 1872, p. 149-150.

Anonyme, « Haendel et la Collection Schoelcher », *Revue et gazette musicale de Paris*, 39<sup>e</sup> année, n° 24, 16 juin 1872, p. 189.

Anonyme, « Concerts et auditions musicales », *Revue et gazette musicale de Paris*, 43<sup>e</sup> année, n° 15, 9 avr. 1876, p. 118-120.

Anonyme, « Nouvelles diverses », *Revue et gazette musicale de Paris*, 43<sup>e</sup> année, n° 48, 26 nov. 1876, p. 382-383.

Anonyme, article sans titre, *Revue et gazette musicale de Paris*, 44<sup>e</sup> année, n° 1, 6 janv. 1877, p. 6.

Anonyme [BANNELIER, Charles ?], « Nouvelles diverses, concerts. », *Revue et gazette musicale de Paris*, 47<sup>e</sup> année, n° 48, 28 nov. 1880, p. 383-384.

### **1.5.3. *Revue musicale***

Anonyme, « Annonces diverses », *Revue musicale*, t. 1, 1<sup>re</sup> année, n° 13, mai 1827, p. 338-339.

FÉTIS, François-Joseph, « Sur l’histoire de la musique », *Revue musicale*, t. 4, 2<sup>e</sup> année, 1829, p. 361-370 ; p. 385-393.

FÉTIS, François-Joseph, « Nouvelles de Paris », *Revue musicale*, t. 12, 6<sup>e</sup> année, n° 4, 25 fév. 1832, p. 28-29.

FÉTIS, François-Joseph, « Cours de philosophie musicale et d’histoire de la musique, par M. Fétis. Première leçon (23 mai) », *Revue musicale*, t. 12, 6<sup>e</sup> année, n° 17, 26 mai 1832, p. 131-133.

FÉTIS, François-Joseph, « Cours de philosophie musicale et d’histoire de la musique, par M. Fétis. Deuxième leçon », *Revue musicale*, t. 12, 6<sup>e</sup> année, n° 18, 2 juin 1832, p. 139-141.

FÉTIS, François-Joseph, « Cours de philosophie musicale et d’histoire de la musique, par M. Fétis. Troisième leçon », *Revue musicale*, t. 12, 6<sup>e</sup> année, n° 20, 16 juin 1832, p. 155-158.

FÉTIS, François-Joseph, « Cours de philosophie musicale et d’Histoire de la musique, par M. Fétis. Huitième et dernière leçon », *Revue musicale*, t. 12, 6<sup>e</sup> année, n° 25, 21 juill. 1832, p. 196-198.

Anonyme, « Nouvelles de Paris—Concert du conservatoire », *Revue musicale*, t. 12, 6<sup>e</sup> année, n° 8, 24 mars 1832, p. 59-60.

#### **1.5.4. *La France musicale***

ES [ESCUDIER, Léon ?], « Chronique musicale. Concert de M. Herz et Labarre », *La France Musicale*, 3<sup>e</sup> année, n° 49, 6 déc. 1840, p. 433-434.

LEDUY, Adolphe, « Biographie des artistes contemporains—Zimmerman », *La France musicale*, 3<sup>e</sup> année, n° 6, 9 fév. 1840, p. 63-64.

ZIMMERMAN, Joseph, « 6<sup>e</sup> concert de la Société de musique vocale, religieuse et classique dirigé par le prince de la Moskowa », *La France musicale*, 7<sup>e</sup> année, n° 15, 14 avr. 1844, p. 115

Anonyme, « Nouvelles », *La France musicale*, 1<sup>re</sup> année, n° 27, 12 août 1838, p. 263.

#### **1.5.5. *L’Art musical***

O. C. [COMETTANT Oscar ?], « Concert populaire de musique classique », *L’Art musical*, 1<sup>re</sup> année, n° 64, 17 oct. 1861, p. 365.

#### **1.5.6. *Le Pianiste***

Anonyme, « Concours du Conservatoire de musique », *Le Pianiste*, Meudon, Imprimerie de J. Delacour, 1834, n° 11, s. d, p. 161-170.



### **1.5.7. *Revue des Deux Mondes***

BLAZE DE BURY, Henri, « Du romantisme dans la littérature et la musique en Allemagne. Le chevalier Charles-Marie de Weber », *La revue des deux mondes*, tome 3, Bruxelles, 1846, p. 223-261.

COCHUT, André, « Paris industriel. Statistique de l'industrie à Paris, résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847 et 1848 », *Revue des Deux Mondes*, nouvelle période t. 16, octobre-décembre 1852, p. 638-670.

DELACROIX, Eugène, « Fragments du journal d'Eugène Delacroix », *Revue des Deux Mondes*, 62<sup>e</sup> année, t. 116, livraison du 15 avr., 1898, p. 928-944.

### **1.5.8. *Univers illustré***

SECOND Albérique, « Chronique », *L'Univers illustré*, 6<sup>e</sup> année, n° 264, 4 juin 1863, Paris, Levy, p. 209-210.

### **1.5.9. *Journal des débats politiques et littéraires***

BERLIOZ, Hector, « Feuilleton du Journal des Débats, du 16 avril 1845 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 avr. 1845, p. 1-2.

### **1.5.10. *Deutsche Musik-Zeitung***

Anonyme, « Grande Sonate di bravoura pour le piano par Henri Herz. op. 200. – Verlag von Schott's Söhnen in Mainz. », *Deutsche Musik-Zeitung*, 2<sup>e</sup> année, n° 29, 22 juill. 1861, p. 229-230.

### **1.5.11. *Neue Zeitschrift für musik***

SCHUMANN, Robert, « Concerte für das pianoforte. Camille Stamaty, concert für das Pfte., mit Begl.d. Orch. (a moll)[...] », *Neue Zeitschrift für Musik*, 3<sup>e</sup> année, n° 9, 31 janv. 1837, p. 35-36.

### **1.5.12. *The Musical Times and Singing Class Circular***

Anonyme, "Beethoven and the Sordino Source", *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 36, n° 630, 1<sup>er</sup> août 1895, p. 516-518.

## **1.6. 画像史料**

BARRE, Jean-Jacques, *Médaille de Solfège*, 1861, bronze, 5 cm, Paris, coll. privée.

BERAUD, Jean, *Paris-Salon 1899. Le cours de comédie au Conservatoire, ca1899*, estampe en couleur reproduite d'après la peinture exposé au Salon de 1899, 20,5 x 29,4 cm [feuilleton], 13,1 x 17,4 cm [cadre intérieur], coll. de l'auteur.

- BOURGIER, *Une scène de la Société des concerts du Conservatoire*. 17.0 x 22.8 cm [feuillet], 1861, dessin reproduit en lithographe, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 904.
- CLAIR-GUYOT, Jean, « La Vieille salle historique de l'ancien conservatoire dans laquelle se passent les concours de fin d'année », *L'Illustration*, 83<sup>e</sup> année, n° 4291, 30 mai 1925, p. 538.
- CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION, *Diplôme du Conservatoire impérial de musique, premier prix de piano décerné à Marie-Christine Trautmann en 1862*, 34 x 45 cm, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, cote : P.JAELL.M.905.
- DEMAISONS, E., *Henri Herz*, s. d., lithographie(?), 10 x 6 cm, Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg, cote : NIM. 34022, poste d'accès aux ressources électroniques de BnF : IFN- 10219304.
- FRANCK, *Mathurin-Augustin Balthazar Barbereau*, 1879, photographie, 9 x 5 cm, publiée par Photographie Franck, Rue Vivienne 18 à Paris, Paris, BnF, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8415542.
- GERMAIN, P. S., *Salle des concerts du Conservatoire*. 1843, dessin reproduit en lithographe, 17.6 x 24.0 cm [feuillet], BnF, cote : Va 286/10-11 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 896.
- GSELL, Laurent *La cour du Conservatoire avant le concours*, dessin reproduit en lithographe, 12.7 x 21.0 cm [feuillet], 1899, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 929.
- LAFAYE, Prosper, *Pierre-Joseph Zimmermann dans son appartement du square d'Orléans*, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 60 x 73,5 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- LANCELOT, D., *Les écoles publiques ; - Le Conservatoire de Musique. – La salle des concours.*, dessin reproduit en lithographe, 16.6 x 22.2 cm [feuillet], 1868, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 908.
- LEMOINE, Alfred, *Antoine-François Marmontel*, lithographe, ca 1880, 24 x 18 cm, Paris, BnF, Cote: Est. Marmontel A. 002, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8422275.
- LEVASSEUR, *Madame Louise Aglaé Massart*, 1879, estampe, 20 x 15 cm, Paris, BnF, cote : Est.MassartL.A.001E, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 7721587.

MORAND, Eug., *Autour des concours du Conservatoire. - Une classe, Faubour Poissonnière*, dessin reproduit en lithographe par E. H. DEL'ORME, 31.0 x 45.8 cm [feuillet], 1892, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 923.

NADAR, Félix, *Auber*, s. d., carte de visite, 9.5 x 5.5 cm, coll. privée.

NADAR, Félix, *Auber*, s. d [1869 ?], carte postal, 11.7 x 7.8 cm, coll. privée.

PIROU, Eugène, *Centenaire du Conservatoire national de musique et de déclamation, 1795-1895*, 1895, photographie, 21 x 28,5 cm, publiée dans *Le Monde Musical* à Paris en 1895, Paris, BnF, cote : Est Conservatoire centenaire 087, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8454196.

REICHA, *Au conservatoire de Musique. - Une séance du concours de chant*, gravé par H. Dochy, image dans *Le Monde Illustré*, 30<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1531, 31 juill. 1886, p. 57.

RENOUARD, *Au Conservatoire : classe de trombone, professeur M. Delisse*. Dessin d'après nature reproduit en lithographe, 23.6 x 32.6 cm [feuillet], 1886, BnF, cote : Va 286/10-12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 917.

RYCKEBUSCH, *Les écoles publiques. - Le Conservatoire de musique. - Cours de chant*, dessin reproduit en lithographie, 11.4 x 15.1 cm [feuillet], 1868, BnF, cote : Va 286/10-11 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 907.

TOURANCHET, François, *Louis-Albert Bourgault-Ducoudray*, ca 1889, photographie, 14 x 10 cm, Paris, BnF, cote : Est. Bourgault-Ducoudray 004, Poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8415995.

TOUSSAINT, Maurice, *Madame Sarah-Bernhardt Faisant sa classe, au Conservatoire*, dessin lithographé, 31.1 x 24.4 cm [feuillet], ca 1907, BnF, cote: Va 286/10-11 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 936.

Anonyme, *Apollon du Belvédère*, marbre, vers 130, h : 2 m 24 cm, Vatican, Musée Pio-Clementino, image tirée depuis Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0\\_Apollon\\_du\\_Belv%C3%A9d%C3%A8re\\_-\\_Cortile\\_Ottagono\\_-\\_Museo\\_Pio-Clementino\\_-\\_Vatican\\_\(2\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Apollon_du_Belv%C3%A9d%C3%A8re_-_Cortile_Ottagono_-_Museo_Pio-Clementino_-_Vatican_(2).JPG) (2015年10月2日アクセス)。

Anonyme, *Félix Le Couppey*, ca 1860, photographie, 16,5 x 11 cm, Paris, BnF, cote : Est. Le Couppey F.001, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8421772.

Anonyme, *Georges Mathias*, ca 1860, photographie, 10,5 x 6 cm, Paris, BnF, cote : Est. Mathias G. 003, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8422434.

- Anonyme, *Ambroise Thomas, ca 1870*, impression photomécanique, 11 x 8 cm, Paris, BnF, cote : Est. Thomas A. 019, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8425327.
- Anonyme, *Jean François Eugène Gautier, 1870*, photographie, 18,5 x 15 cm, Paris, BnF, cote : Est. Gautier 001, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8420214.
- Anonyme, *Conservatoire de musique de Paris, - Musée historique de l'instrumentation, fondé par M. Clapisson.- Portrait du fondateur, 1866*, dessin reproduit en lithographe, 17,8 x 23,8 cm, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 906.
- Anonyme, *Paris.- Une séance de la Société des concerts du Conservatoire de musique. - Salle nouvellement restaurée., 1866*, dessin reproduit en lithographe, 17,8 x 22,8 cm [feuillet], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 905.
- Anonyme, *Le bi-centenaire de Bach. Concert donné au Conservatoire par la Société chorale « La Concordia », 1885*, dessin reproduit en lithographe, 33,1 x 22,9 cm [feuillet], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 910.
- Anonyme, *La cour du Conservatoire, 1900*, photographie, 8,5 x 11,5 cm, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 937.
- Anonyme, *Le jury du Conservatoire national de musique pour l'admission dans les classes de chant (Salle du Théâtre), 1903*, photographie, 17 x 22,5 cm [feuillet], BnF, cote : Va 286/10-12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 931.
- Anonyme, *Salle de lecture de la bibliothèque, 1909*, photographie, 10,7 x 14,4 cm, BnF, cote : Va 286/11-12 (Topographie de la France), Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier, H 70 938.
- Anonyme, *93. Conservatoire de musique fondé sous Louis XVI. Hôtel des Menus Plaisirs du Roi, 15. Faubourg Poissonnière, 1911*, carte postale photographique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur.
- Anonyme, *Le Conservatoire de Musique, s.d.*, photographie, 9,7 x 7,0 cm [feuillet], BnF, cote : Va 286/10-11 (Topographie de la France), Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier, H 70 898.
- Anonyme, *Entrée des concerts du Conservatoire de Musique, 1848*, dessin reproduit en lithographe, 15,2 x 15,6 cm [feuillet], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 903.

## 2. 文献

### 2.1. 欧文文献

#### 2.1.1. 1950年以降に出版された著書

ARISTOTE, *Poétique*, J. HAEDY (éd.), Paris, Les belles lettres, 1995, 99 p.

BARTOLI, Jean-Pierre et ROUDET, Jeanne, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, J. Vrin, 2013, 387 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosité esthétiques : L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Édition de H. Lemaitre, 1990, 958 p.

BEAUPAIN, René, *La Maison Érard : manufacture de pianos, 1780-1959*, Paris ; Budapest ; Torino, l'Harmattan, 2005, 283 p.

BILLARD, Jacques, *De l'école à la république, Guizot et Victor Cousin*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 232 p.

BONDS, Mark Evan, *Absolute Music : the History of an Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2014, xiii-375 p.

BONGRAIN, Anne, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012, 748 p.

BONGRAIN, Anne et POIRIER, Alain (dir.), *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, 444 p.

BOIME, Albert, *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*, 2<sup>e</sup> éd., New Haven, Yale university press, 1986, (1<sup>re</sup> éd., Londres, 1971), XIII-330 p.

CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 2010, 138 p.

CICERO, *Brutus Orator*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1971, X-537 p.

DEVRIÈS-LESURE Anik et LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. II. De 1820 à 1914, Genève, Minkoff, 1988, 509 p.

DUBOIS, Théodore, *Souvenirs de ma vie*, présentés et annotés par Christine COLLETTE-KLÉO, Lyon, Symétrie, 2009, 229 p.

DUNAN, Élisabeth, *Inventaire de la série AJ 37*, Paris, S. E.V. P. E.N., 1971, 197 p.

EHRlich, Cyril, *The piano, A History*, Oxford, Clarendon press, p. 254.

- EIGELDINGER, Jean-Jacques (éd.), *Stephen Heller. Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Paris, Flammarion, 1981, 338 p.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000, 372 p.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, nouvelle éd. mise à jour, Paris, Fayard, 2006, 454 p.
- ELLIS, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, XIII-301 p.
- ELLIS, Katharine, *Interpreting the Musical Past : Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005, XXII-298 p.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *Charles-Valentin Alkan*, Paris, Bleu nuit éd., 2013, 176 p.
- FRIEDLAND, Bea, *Louise Farrenc, 1804-1875 : Composer, Performer, Scholar*, Michigan, UMI Research Press, 1980, X-269 p.
- GIRARD, Louis, *Nouvelle histoire de Paris, La deuxième République et le Second Empire 1848-1870*, Paris, Hachette, 1981, 471 p.
- GROTJAHN, Rebecca et HEITMANN, Christin (éd.), *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption, Frankreich Sophie Drinker Instituts*, vol. 2, BIS-Verlag, Oldenburg, 2006, 280 p.
- GUY, Gosselin, *La symphonie dans la cité : Lille au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 2013, 504 p.
- HELLER, Stephen, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques EIGELDINGER, Paris, Flammarion, 1981, 338 p.
- HOLOMAN, Dallas Kern, *The Société des Concerts du Conservatoire 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004, XVI-620 p.
- HORACE, *Satires, Epistles and Ars poetica*, G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978, 508 p.
- KASSAP-RIEFENSTAHL, Roseline, *Francis Planté (1839-1934), un siècle de piano*, [Mont-de-Marsan], l'Atelier des brisants, 2009, 510 p.
- KOCH, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Jo Wilhelm SIEBERT (éd.), Hannover, Siebert Verlag, 2007, 582 p.
- LACHMUND, Carl, *Living with Liszt : from the diary of Carl Lachmund, an American pupil of*

- Liszt : 1882-1884*, Alan WALKER (éd.), Stuyvesant, Pendragon press, 1994, XLVI-421 p.
- LACOMBE, Hervé, *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 2000, 863 p.
- LA GRANDVILLE, Frédéric, DE, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, L'Harmattan, 2014, 290 p.
- LASSABATHIE, Théodore, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, 572 p.
- LAUNAY, Florence, *Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2006, 544 p.
- LESURE, François, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, 498 p.
- LEFRANC, Jean, *La philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 127 p.
- LISZT, Franz, *Sämtliche Schriften. Vol. 1, Frühe Schriften*. R. Kleinertz (éd.). Wiesbaden, Breitkopf und Härtel. 2000, XVII-686 p.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris : 1815-1848*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990, Paris, Perrin, 2011, 596 p.
- NEWMAN, William S., *The Sonata since Beethoven, The Third and Final volume of A History of The Sonata Idea*, 3<sup>e</sup> édition, Chapel Hill, the University of North Carolina press, 1969, XXVI-854 p.
- PISTONE, Danièle, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979, 243 p.
- PLATON, *Lysis Symposium Gorgias*, G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975, 535 p.
- PLATON, *Republic*, vol. 1. G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978, 535 p.
- PLATON, *Republic*, vol. 2. G. P. GOOLD (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, 532 p.
- PLOTINUS, *Ennead I. 1-9*, 7 vol., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988, pagination multiple.
- RATNER, Sabina Teller, *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : a thematic catalogue of his complete works*, New York ; Oxford, Oxford University press, 2002, XXVII-628 p.

- RICHARDS, Annette, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, XIII-256 p.
- ROSEN, Charles, *Sonate formes*, édition révisée, New York, W. W. Norton & Company, 1988, 453 p.
- SAMSON, Jim, *Virtuosity and the Musical Work : The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University press, 2007, 240 p.
- SCHNAPPER, Laure, *Henri Herz, Magnat du piano : la vie musicale en France au XIXème siècle, 1815-1870*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, 319 p.
- SMITH, Ronald, *Alkan, The Man, The Music*, Londres, Kahn & Averill, 2000, 298 p.
- STINSON, Russell, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford, Oxford University Press, 2006, VIII-232 p.
- TARUSKIN, Richard, *Music in the Nineteenth-Century*, The Oxford history of Western music vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2010, XXII-905 p.
- VIRGIL, *Eclogues Georgics Aeneid I-VI*, vol. 1, édition révisée, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974, XVI ; 593 ; 8 p.
- WALKER, Alan, *Franz Liszt*, traduit par Hélène PASQUIER, Paris, Fayard, 1989, 1162 p.
- WILL, Frederic, *Flumen Historicum, Victor Cousin's Aesthetic and its Sources*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1965, 97 p.
- 2.1.2. 学位論文**
- FROUD, Natalie, *Les études pour piano publiées à Paris de 1826 à 1840. Approche documentaire et analyse typologique*, thèse de doctorat de musicologie, sous la direction de Mme Danièle PISTONE, Université Paris IV, 2001, 558 p.
- LA GRANDVILLE, Frédéric, DE, *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu de XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat de musicologie, sous la direction de M<sup>lle</sup> Édith WEBER, Université Paris IV, 1979, 402 p.
- MOLLET, Alain, *Le Conservatoire de musique et de déclamation de Paris, depuis ses origines jusqu'à 1830*, thèse de doctorat, Ecole pratique des hautes études, section historique, 1997.
- PISTONE, Danièle, *Le piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*, thèse de doctorat, université Paris IV, 1973, 594 p.



UEDA, Yasushi, *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) et les études pour piano, 1829-1840*, Mémoire de Master 2 en Musique et Musicologie, sous la direction de M<sup>me</sup> Danièle PISTONE, Université Paris IV, 2013, 150 p.

### 2.1.3. 雑誌論文、論集に所収の論文

AUDÉON, Hervé, « Louis-Joseph-Ferdinand HEROLD (1791-1833) et le piano », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, musique image instrument : Le pianoforte en France 1780-1820*, Paris, CNSR ÉDITIONS, 2009, p. 203-225.

CAMPOS, Rémy, « Le jeu perlé entre sociabilité et technique pianistique (1840-1920) », *Le piano dans la France du Second Empire*, textes réunis par Danièle PISTONE, actes de colloque, série « conférences et séminaire », n° 49, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 101-122.

CHASSAIN Laetitia, « Le Conservatoire et la notion d' « école française », Anne-Marie BONGRAIN et Alain POIRIER (dir.), *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, p. 15-27.

DIAZ, José-Luis, « De la poétique à l'esthétique (1800~1850) », *Romantismes, l'esthétisme en acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 27-47.

BRAS, Jean-Yves, « Qui était Élie-Miriam DELABORDE ? », *Société Alkan*, bulletin n° 4, mars 1987, n. p.

HIMELFARB, Constance, « Le foyer d'art de Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman : un salon de pianistes dans la Nouvelle-Athènes sous Louis-Philippe », *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, série : Art & société, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 171-183.

LUGUENOT, François, « Catalogue de l'œuvre d'Alkan », *Charles Valentin ALKAN*, Brigitte François-Sappey (dir.), Paris, Fayard, 1991, p. 283-301.

LUGUENOT, François, « Coups de griffes et pattes de velours à travers la correspondance », *Charles Valentin Alkan*, Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY (dir.), Paris, Fayard, 1991, p. 191-202.

MAUVE, Christiane, « Esthétique et éclectisme : autour de Victor Cousin », *Corpus, revue de philosophie*, n° 18/19, Patrice VERMEREN (éd.), Paris, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1991, p. 143-155.

NICOLAS, Anne, « L'esthétique impossible : Les Poétiques françaises du XIX<sup>e</sup> siècle », *Langue française*, vol. 49, n° 1, 1981, p. 5-13.

PISTONE, Danièle, « Les danses pour piano au siècle romantique : quelques aspects de l'évolution parisienne », *Piano et musique de danse dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis et édités par Juliana PIMENTEL et Gilles SAINT-ARROMAN, Paris, Observatoire Musical Français, 2010, p. 1-34.

PISTONE, Danièle, « Caractéristiques et évolution des compositions pianistiques sous le Second EMPIRE », *Le piano dans la France du Second Empire*, Observatoire Musical Français, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 7-28.

REYNAUD, Cécil, « Une vertu contestée: l'idéal de virtuosité dans la formation des élèves des classes de piano au Conservatoire de Musique (l'époque Cherubini) », *Le Conservatoire de musique de Paris : Regards sur une institution et son histoire*, Emmanuel HONDRE (éd.), Paris, Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995, p. 121.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Le salon des refusés », *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, p. 29-40.

SOËTSCH, Gilles, « Georges Cuvier, un nouveau regard sur le monde », *Exhibitions : L'invention du sauvage*, sous la direction de Pascal BLANCHARD, Gilles BOETSCH et Nanette Jacomijn SNOEP, Paris, Acte sud, 2012, p. 64.

UEDA, Yasushi, « Innovation ou conservatisme au Conservatoire national de musique : la mesure administrative de Luigi Cherubini et l'éclectisme de Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1840-1841) », *Musicologie*, n° 9, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 7-19.

UEDA, Yasushi, « Autour de Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman dans ses dernières années. Les études de piano adoptées au Conservatoire de musique de Paris, 1851-1854 », *Le piano dans la France du Second Empire*, acte de colloque organisé par l'Observatoire musical français, Paris, 2013, textes réunis par Danièle Pistone, p. 57-70.

WOLDU, Gail Hilson, « Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire: les réformes de 1905 », *Revue de Musicologie*, tome 70, n° 2, 1984, p. 199-228.

#### 2.1.4. 事典・辞書項目

BARTOLI, Jean-Pierre et MEEÛS, Nicolas, « Harmonie et tonalité en France (évolution) », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 564-574.

BERGADÀ, Montserrat, « Espagne », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 434-435.

BONET, Pierrette, « RAVAISSON Félix-Mollien, 1813-1900 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, 1984, p. 1586-1589.

- CARON, François « Chemin de fer », *Dictionnaire du Second Empire*, Jean TULART (dir.), 1995, Paris, Fayard, p. 274-283.
- COUDROY-SAGHAI, M.-H., « MEYERBEER, Jakob Liebmann MEYER BEER, Giacomo », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 799-801.
- EHRHARDT, Damien, « SCHUMANN, Robert Alexander », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 1134-1135.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, « MATHIAS, George-Amédée-Saint-Clair », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 759.
- FAUQUET, Joël-Marie, « BACH, Jean-Sébastien », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 81-82.
- FAUQUET, Joël-Marie, « BAILLIOT, René-Paul », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 84.
- FAUQUET, Joël-Marie, « BANNELIER, Louis-Charles-Antoine », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 97.
- FAUQUET, Joël-Marie, « barcarolle », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 102.
- FAUQUET, Joël-Marie, « CHOUQUET, Adolphe-Gustave », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 273.
- FAUQUET, Joël-Marie, « GALEOTTI, Cesare, dit Cesarino », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 2003, p. 497.
- FAUQUET, Joël-Marie, « GEVAERT, François-Auguste », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 513.
- FAUQUET, Joël-Marie, « KRÜGER, Wilhelm », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 650.
- FAUQUET, Joël-Marie, « MALEDEN, Pierre », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 734.
- FAUQUET, Joël-Marie, « MONNAIS, Guillaume-Édouard-Désiré », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 812.

- FAUQUET, Joël-Marie, « PFEIFFER, Georges-Jean », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 962.
- FAUQUET, Joël-Marie, « RITTER, Toussaint PREVOST (PREVOST-RITTER), dit Théodore », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1070-1071.
- FAUQUET, Joël-Marie, « HAENDEL, Georg Friedrich », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 554-555.
- FAUQUET, Joël-Marie, « nocturne », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 870.
- FAUQUET, Joël-Marie, « rhapsodie », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 1 066.
- FAUQUET, Joël-Marie et SCHNAPPER, Laure, « Salle de concert », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1 113.
- FAUQUET, Joël-Marie, « Séjours et travaux de Wagner en France », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 1 300-1 305.
- FÉTIS, François-Joseph, « DURUTTE, (Le comte FRANÇOIS-CAMILLE-ANTOINE) », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 3, p. 90-91.
- FÉTIS, François-Joseph, « Heller (Stéphen) », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 4, p. 287-288.
- FÉTIS, François-Joseph, « Hummel, (Jean-Népomucène), », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 4, p. 384-388.
- FÉTIS, François-Joseph, « Kalkbrenner (Frédéric-Guillaume) », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 4, p. 469-470.
- FÉTIS, François-Joseph, « Moscheles (Ignace) », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 6, p. 211-214.
- FÉTIS, François-Joseph, « Mendelssohn-Bartholdy (Félix) », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 6, p. 77-84.

- FÉTIS, François-Joseph, « LŒILLET, Jean-Baptiste », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 5, p. 336-337.
- FÉTIS, François-Joseph, « LADURNER (Ignace-Antoine-François) », François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, t. 5, p. 158-159.
- GÉTRAU, Florence, « LA FAGE, Juste-Adrien LENOIR de », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 655-656.
- GILBERT, David, « États-Unis d'Amérique », traduit par C. et P. BLOOM, *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2003, p. 439-441.
- GRAZIA, Donna Di, « ORPHÉON », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 919-920.
- HAUSFATER, Dominique, « CHORON, Alexandre-Étienne », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 272.
- HIMELFARB, Constance, « DELABORDE, Élie-Miriam-Éraïm », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 367-368.
- KAYAS, Lucie, « BRAHMS, Johannes », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 175-176.
- KAYAS, Lucie, « MENDELSSOHN, Félix », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 782.
- KAYAS, Lucie et FAUQUET, Joël-Marie, « MOZART, Wolfgang Amadeus », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 827-828.
- KAYAS, Lucie, « SCHUBERT, Franz », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 1133-1134.
- KOCEVAR, Éric, « GAUTIER, Jean-François Eugène », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 506.
- LEFRANC, Jean, « COUSIN Victor, 1792-1867 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, 1984, p. 481-485.
- LEFRANC, Jean, « JOUFFROY Théodore, 1796-1842 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis

- HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, 1984, p. 988-990.
- LISCHKE, André, « Russie », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1096.
- MORAND, Olivier, « Concerts populaires de musique classique », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 305-306.
- MORANT, Philippe, « BÉRIOT [De Bériot], Charles-Wilfrid de », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 126.
- MORANT, Philippe, « Henri H. », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 591-592.
- MORANT, Philippe, « JAËLL, Marie-Christine, née TRAUTMANN », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 630.
- MORANT, Philippe et FAUQUET, Joël-Marie, « MOSCHELES, Ignaz », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 822.
- MUSSAT, Marie-Claire, « BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 172.
- RODIS-KEWIS, Geneviève, « MALEBRANCHE Nicolas, 1638-1715 », *Dictionnaire des philosophes*, Denis HUISMAN (dir.), Paris, Presses universitaires, 1984, p. 1 247-1 255.
- SCHNAPPER, Laure, « Société des compositeurs de musique », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1 156-1 157.
- SCHNEIDER, Corinne, « WEBER, Carl Maria von », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 1310-1311.
- SCHNEIDER, Herbert., « AUBER, Daniel-François-Esprit », dans *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 68-70.
- SUCHOWIEJKO, Renate, « Pologne », *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 985-986.
- Anonyme, « Conservare », Ronald Edward LATHAM (éd.), *Dictionary of medieval Latin from British Sources*, t. 2, Oxford, Oxford university press, 1981, p. 449.
- Anonyme, « Conservatorio », *Dizionario della lingua italiana*, Niccolò TOMMASEO et Giuseppe MEINI (éd.), t. 1, Torino, Unione tipografico-editrice, 1861, p. 599.

Anonyme, «Cconservo », *A Latin Dictionary, founded on Andrew's Edition of Freund's Latin Dictionary*, Charlton Thomas LEWIS (éd.), rev. par Charlton T. LEWIS et Charles SHORT, Oxford, the Clarendon press, 1880, p. 430.

## 2.2. 和文文献（訳書を含む）

### 2.2.1. 書籍

浅井香織、『音楽の〈現代〉が始まったとき——第二帝政下の音楽家たち』 東京：中央公論社、1989年、297頁。

アリストテレス、『詩学』、松本仁助・岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年、326頁。

井上さつき、『音楽を展示する——パリ万博 1855-1900』 東京：法政大学出版、2009年、375頁。

ヴィンケルマン、ヨハン・ヨアヒム、『古代美術史』、中山典夫訳、東京：中央公論美術出版、2001年、427頁。

大野一道、『民衆の発見——ミシュレからペギーへ』 東京：藤原書店、2011年、391頁。

鹿島茂、『怪帝ナポレオン三世』 東京：講談社学術文庫、2010年、605頁。

カント、イマヌエル、『判断力批判（上）』（Immanuel KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, Berlin und Libau, Lagarde und Friederich, 1790.）、牧野英二訳、東京：岩波書店、1999年、344頁。

シェリング、『シェリング著作集——同一哲学と芸術哲学』（SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (éd.), *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling sämtliche Werke*, t. 5, Stuttgart et Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag, 1859.）、伊坂青司、西村清和編、伊坂青司・西村清和他訳、京都：燈影舎、2009年、462頁。

日本聖書協会（編）、『聖書 新共同訳』 東京：日本聖書協会、2001、480頁、（付録）55頁。

バーク、エドマンド、『崇高と美の観念の起源』（Edmund BURKE, *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757.）、中野好之訳、東京：みすずライブラリー、220頁。

パノフスキー、エルヴィン、『イデア——美と芸術の理論のために』（Erwin PANOFSKY,

“Idea”, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Verlag Bruno Hessling, Berlin, 1860.)、伊藤博明、富松保文訳、東京：平凡社、2004年、420頁。

ハンスリック、エドゥアルト、『音楽美論 (Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 9<sup>e</sup> éd., Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1896.)』、渡辺護訳、東京：岩波書店、1980年、202頁。

プラトン、『饗宴』、久保勉訳、東京：岩波書店、2007年、193頁。

松井道昭、『フランス第二帝政下のパリ都市改造』 東京：日本経済評論社、1997年、430頁。

ホラーティウス、『詩論』、岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年、356頁。

ルシュール、フランソワ、『伝記 クロード・ドビュッシー』 (François LESURE, *Claude Debussy : biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994) 笠羽映子訳、東京：音楽之友社、2003年、455頁。

ルフェーヴル、アンリ、『パリ・コムューン』 (Henri LEFEBVRE, *La proclamation de la Commune: 26 mars 1871*, Paris, Gallimard, 1965.) 河野健二、柴田朝子、西川長夫訳、東京：岩波書店、2011年、下巻、306頁。

ルフラン、ジャン、『19世紀フランス哲学 (Jean LEFRANC, *La philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998)』、川口茂雄監修、長谷川琢哉、根無一行訳、東京：白水社、2014年、194頁。

ルルー、シャルル『教師必携 ピアノ古今審美学説』 (Antoine-François MARMONTEL, *Art classique et moderne du piano : Conseil d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, Paris, H. Heugel, 1876.)、Murakoshi, Y. Sato 訳、上・下巻、陸軍戸山学校、1888年、162 ; 166頁。

### 2.2.2. 学位論文

上田泰、『シャルル・ヴァランタン・アルカンのピアノ・トランスクリプション』 卒業論文、東京藝術大学音楽学部楽理科、2007年。

上田泰、『ピエール＝ジョゼフ＝ギヨーム・ツイメルマンと七月王政期のパリ音楽院におけるピアノ教育——テクニックと「表現」の問題を中心に——』 修士論文、東京藝術大学音楽研究科、2009年。

大迫知佳子、『フランソワ＝ジョゼフ・フェティスの音楽思想——その和声理論を中心に——』、博士論文、お茶の水女子大学大学院、人間文化研究科比較社会文化学、2011年。



鄭理耀『シューマンとピアノ・テクニク—運指練習から多面的な音楽活動へ—』博士論文、東京藝術大学音楽研究科、2016年。

### 2.2.3. 雑誌論文

伊東道生、「哲学の制度化と折衷主義：七月王政期クーザンの国家戦略」、『メタフュシカ』、大阪大学、2004年、35巻、2号、97~104頁。

上田泰史、「身体化される『古典音楽』——F. カルクブレンナーの『手導器』と《ピアノ・メソッド》に関する一考察——」、『東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻「音楽文化学論集」』 東京藝術大学大学院音楽研究科、2011年、第1号、1~10頁。

上山典子、「リストによるヴァーグナーのオペラ編曲法と『トランスクリプション』、『アレンジメント』、『ピアノ・スコア』の独自名称」、『静岡文化芸術大学研究紀要』静岡文化芸術大学、2014年、第15巻、57~66頁。

クーザン、ヴィクトール、「現実美と理想美について」、『美術科研究』、瀧一郎訳、大阪教育大学・美術教育講座・芸術講座、2000年、第18巻、47~55頁。

塚原康子、『19世紀末のヨーロッパに留学した日本の軍楽隊員』、『日中音楽比較研究国際学術会議論文集』 東京藝術大学、2014年、493~496頁。

廣瀬百合子、「18世紀フランスの音楽論とシャバノン（模倣論批判に示された音楽の自律についての考察）」、『一橋研究』 一橋大学大学院、第27巻、第1号、101~122頁。

吉田寛、「ハンスリックの『自律的』音楽美学再考——〈音楽的に美なるものについて〉の成立と改定の過程を中心に——」、『音楽学』、日本音楽学会、1999年、第44巻、2号、103~117頁。

吉田寛、「聴衆とは何か——ハンスリックの音楽批評と公共的演奏会活動」、『美学』、美学会、東京：美術出版社、1999年、第50巻、第1号、25~36頁。

### 2.2.4. 複数著者による論集の一章

小穴晶子、「模倣からキャラクターへ——シャバノンの音楽論」、今道友信編、『精神と音楽の交響——西洋音楽美学の流れ』 東京：音楽之友社、1997年、268~293頁。

小田部胤久、「ヴォルフとドイツ啓蒙主義の暁」、『哲学の歴史——理性の劇場（18-19世紀）』 東京：中央公論新社、2007年、第7巻、42~74頁。

川口茂雄、「一九世紀フランス哲学の潮流」、『哲学の歴史——社会の哲学（18-20世紀）』 東京：中央公論新社、2007年、第8巻、174~267頁。

プロクロス、「神学要綱」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』、田中美知太郎  
訳・編、東京：中央公論社、1980年、443~586頁。

プロティノス、「善なるもの一なるもの」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロ  
ス』、田中美知太郎訳・編、東京：中央公論社、1980年、122~146頁。

プロティノス、「美について」、『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』、田中美知  
太郎訳・編、東京：中央公論社、1980年、238~252頁。

### 2.2.5. 事典項目

1. 佐々木健一、『美学事典』 東京：東京大学出版会、1995年、248頁。

## 3. インターネット・サイト

### 3.1. 論文・記事

#### Université Paris Ouest Nanterre La Défence

DIAZ, José-Luis, « De la poétique à l'esthétique (1800~1850) », *Romantismes, l'esthétisme en  
acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Presses universitaires de Paris  
Ouest, 2009, p. 27-47, <http://books.openedition.org/pupo/1513#ftn42> (2014年9月10日  
アクセス)。

#### Histoire & mesure

PÉLISSIER, Jean-Pierre et RÉBAUDO, Danièle, « Une approche de l'illettrisme en France »,  
*Histoire de la mesure*, 2004, p. 116-202, mis en ligne le 15 juin 2007,  
<http://histoiremesure.revues.org/816> (2014年9月17日アクセス)。

### **Institut de France**

« L' Académie des Beaux-Arts », <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/les-acad%C3%A9mies/lacad%C3%A9mie-des-beaux-arts> (2015年10月18日アクセス)。

### **3.2. 事典**

#### **Grove music online**

\* <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> アクセスは有償登録した機関のみ。

BUSSI, Francesco, « Stefano Golinelli » (2015年4月6日アクセス)。

BUSSI, Francesco, « Fumagalli (1-5) » (2015年4月6日アクセス)。

BROWN, Maurice J. E. et HAMILTON, Kenneth L., « Nocturne (i) » (2015年5月29日アクセス)。

DEKEYSER, Paul, « Kalkbrenner, Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael] » (2015年6月26日アクセス)。

EASTICK, Martin, « Moszkowski, Moritz » (2015年9月1日アクセス)。

GEHRING, Franz et WARRACK, John, « Mayer, Charles » (2015年6月9日アクセス)。

HAMMOND, Frederick et SILBIGER, Alexander, « Frescobaldi, Girolamo Alessandro » (2015年7月アクセス)。

RINK, John, « Rhapsody » (2015年5月28日アクセス)。

RITTERMAN, Janet, « Conservatories » (2015年9月アクセス)。

ROCHE, Jerome et ROCHE, Henry, « Moscheles, Ignaz (Isaac) » (2015年6月アクセス)。

STEVENSON, Robert « Inzenga (y Castellanos), José » (2015年6月アクセス)。

TEMPERLEY, Nicholas, « Benedict, Sir Julius » (2015年6月アクセス)。

MORAWSKI, Jerzy, « BERGSON [BERGSOHN], Michał [Michel] » (2015年8月20日アクセス)。

#### **The Catholic Encyclopedia**

*The Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/06032a.htm> (2014年9月13日アクセス)。

### 3.3. 辞書

LITTRÉ, Émile, *Le dictionnaire de la langue française*, <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>

The ALTEFL Project, *Dictionnaire d'autrefois*, <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17>

Analyse et traitement informatique de la Langue française, *TLFi (Trésor de la langue française informatisé)*, <http://atilf.atilf.fr>

### 3.4. 図書館

BnF, *Catalogue général*,

[http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots\\_avancee.jsp?nouvelleRecherche=O&host=catalogue](http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_avancee.jsp?nouvelleRecherche=O&host=catalogue)

Gallica (BnF 電子資料検索) : [gallica.bnf.fr/](http://gallica.bnf.fr/)

Disitalisierte Sammlungen (SBB 電子資料検索) : <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche/>

### 3.5. 美術館・博物館

Le Petit Palais (Paris) : <http://www.petitpalais.paris.fr>

The Morgan Library and Museum (New York), Music Manuscript on line :  
<http://www.themorgan.org/music>

Musée de la musique (Paris) : <http://archivesmusee.citedelamusique.fr/pleyl/>

### 3.6. その他

D. Kern HOLOMAN, *The Société des concerts du Conservatoire (1828-1967)* :  
<http://hector.ucdavis.edu/SdC/>

L'Association Théodore Dubois : <http://www.theooredubois.com/>

Programme du « Séminaire du projet de recherche Histoire de l'enseignement de la musique » :  
[http://www.iremuscns.fr/sites/default/files/seminaire\\_hemef\\_-\\_programme.pdf](http://www.iremuscns.fr/sites/default/files/seminaire_hemef_-_programme.pdf)

Institut de recherche en musicologie (IreMus) : <http://www.iremuscns.fr/>

## 4. 視聴覚資料

*Legendary Piano Recordings, The Complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, Diémer and other G & T Rapities*, 2 CDs, Marston, 2008.



## グラフ・図・表・譜例索引

### 1. グラフ

グラフ I-2-1. 音楽院の有給教員・伴奏者数と教員に割り当てられた年俸予算の推移 (1842~1849) .....	46
グラフ I-2-2. 有給教員・伴奏者の総計と教員・伴奏者の年俸予算総額の推移 (1850~1890) .....	57
グラフ I-2-3. 教員・伴奏者一人当たりの平均給与額の推移 (1850~1890) .....	57
グラフ I-2-4. 5年毎にみたピアノ科教員の年俸予算総額と一人当たりの平均年俸額の推 移 (1850~1890) .....	58
グラフ I-3-1. ピアノ科の在籍者数の推移 (1842~1860) .....	67
グラフ I-4-1. 声楽、ピアノ、ヴァイオリン・チェロ、朗唱各科の受験者数の推移 (1842~1889) .....	86
グラフ I-4-2. 男女別にみたピアノ科、鍵盤楽器学習科の受験者数の推移 (1842~1889) ....	87
グラフ I-4-3. 修了コンクール審査員と審査出席回数 (1851~1870) .....	100
グラフ I-5-1. パリ音楽院の生徒総数の推移 (1841~1889) .....	128
グラフ I-5-2. ピアノ科在籍者数の推移.....	129
グラフ I-5-3. 前期・後期試験時のピアノ科在籍者数 (1842~1889) .....	131
グラフ I-5-4. 前期・後期試験時のピアノ科在籍者数 (1842~1878, クラス別の推移) .....	133
グラフ I-9-1. 教員・伴奏者の年俸予算と有給教員・伴奏者数の推移.....	190
グラフ I-9-2. ピアノ科前期・後期試験時のクラス別在籍者数の推移 (1871-1872 ~1888- 1889 年度) .....	194
グラフ I-9-3. ピアノ科前期・後期試験時のピアノ専科在籍者数の推移 (1871-1872 ~1888-1889 年度) .....	194
グラフ I-9-4. 修了コンクール審査員と審査出席回数 (1872~1889) .....	203
グラフ I-10-1. ピアノ本科の名簿に記載された外国人生徒数のクラス別推移 (1876-1877 年度~1886-1887 年度) .....	214
グラフ I-10-2. 各クラス在籍したフランス人生徒と外国人生徒の数、および各クラスの 在籍者総数に対する外国人の割合 (1876-1877 年度~1886-1887 年度) .....	215
グラフ I-10-3. ピアノ本科に在籍したしたフランス人生徒と外国人生徒の数と、ピアノ 本科在籍者総数に対する外国人の割合 (1876-1877 年度~1886-1887 年度) .....	216
グラフ I-10-4. 各年度の外国人生徒の国籍別人数 (1876-1877 年度~1886-1887 年度) .....	217
グラフ II-2-1. 定期試験演奏曲目におけるジャンル別件数 (1840 年代) .....	287
グラフ II-2-2. 定期試験演奏曲目における生誕年代別記録件数 (1840 年代) .....	291
グラフ II-2-3. 1840 年代の定期試験で演奏された作品の作曲者とその記録件数.....	293
グラフ II-2-4. 定期試験演奏曲目一覧における作曲者の没年代別人数 (1840 年代) .....	328
グラフ II-3-1. 定期試験演奏曲目におけるジャンル別記録件数 (1850 年代) .....	332
グラフ II-3-2. 協奏曲作曲者の記録件数 (1840・1850 年代) .....	333
グラフ II-3-3. ソナタ作曲者の記録件数 (1840・1850 年代) .....	334
グラフ II-3-4. 作曲者の生誕年代別記録件数 (1850 年代) .....	342
グラフ II-4-1. 定期試験演奏曲目におけるジャンル別記録件数 (1860 年代) .....	365
グラフ II-4-2. 定期試験演奏曲目作曲者の生誕年代別記録件数 (1860 年代) .....	370
グラフ II-4-3. ジャンルが同定されたベートーヴェンとフンメル作品の内訳 (1860 年代) .....	371

グラフ II-4-4. 記録されたショパン作品のうち同定されたジャンルの記録件数.....	389
グラフ II-4-5. 定期試験演奏曲目一覧における作曲者の没年代別人数（1860年代） .....	422
グラフ II-5-1. 各ジャンルの記録件数（1870・80年代） .....	426
グラフ II-5-2. 記録件数の多いソナタの作曲者上位5名と各々の記録件数.....	428
グラフ II-5-3. 記録件数の多い協奏曲の作曲者上位11名と各々の記録件数.....	431
グラフ II-5-4. 1870・80年代の定期試験演奏曲目における作曲者の生誕年代別記録件数..	447
グラフ II-5-5. 1870・80年代の定期試験演奏曲目における作曲者の生誕年代別記録件数 の割合 .....	448
グラフ II-5-6. 記録されたショパン作品のジャンル内訳と記録件数（1870・80年代） .....	450
グラフ II-5-7. 記録されたシューマン作品のジャンル内訳と記録件数（1870・80年代） ..	456
グラフ II-5-8. 記録されたヘラー作品のジャンル内訳と記録件数（1870・80年代） .....	465
グラフ II-5-9. 記録されたリスト作品のジャンル内訳と記録件数（1870・80年代） .....	486
グラフ II-5-10. フンメルとベートーヴェンの協奏曲とソナタの記録件数比較（1870年代） .....	497
グラフ II-5-11. フンメルとベートーヴェンの協奏曲・ソナタ・変奏曲の記録件数比較 （1880年代） .....	497
グラフ II-5-12. 定期試験の演奏記録におけるJ. S. バッハ作品のジャンルと各々の記録件 数（1870・80年代） .....	511
グラフ II-5-13. メンデルスゾーン作品のジャンル別記録件数（1870・80年代） .....	524
グラフ II-5-14. ヴェーバー作品のジャンル別記録件数（1870・80年代） .....	531
グラフ II-5-15. シューベルト作品のジャンル別記録件数（1870・80年代） .....	541
グラフ II-5-16. モーツァルト作品のジャンル別記録件数（1870・80年代） .....	550
グラフ II-5-17. マチアス作品のジャンル別記録件数（1870・80年代） .....	572

## 2. 図

図 I-2-1. ルイーズ・ファランクの肖像.....	59
図 I-2-2. アントワーヌ＝フランソワ・マルモンテルの肖像.....	59
図 I-4-1. 1851年12月19日の定期試験、ピアノ科、エルツによる生徒の評価報告.....	91
図 I-4-2. 音楽教育委員会第677回（1852年12月27日）会議議事録より、エルツ・クラスに下された決定.....	92
図 I-4-3. 1852年7月29日、修了コンクール審査団議事録からの抜粋.....	103
図 I-5-1. フェリックス・ル・クーペの肖像.....	114
図 I-5-2. ジョルジュ・マチアスの肖像.....	120
図 I-5-3. エミール・プリューダンの肖像.....	125
図 I-6-1. D.-F.-E. オベールの肖像.....	152
図 I-7-1. アンブロワーズ・トマの肖像.....	153
図 I-7-2. アンリ・エルツの肖像.....	169
図 I-7-3. マサール夫人の肖像.....	170
図 I-8-1. A. バルブローの肖像.....	175
図 I-8-2. 音楽院外の関係者に宛てられた音楽史講義再開の通知状（1873）.....	177
図 I-8-3. 1877年新学期の音楽史講義開始を知らせるポスター（1877）.....	178
図 I-8-4. ウジェーヌ・ゴーチエの肖像.....	184
図 I-8-5. ブルゴー＝デュクードレーの肖像.....	184
図 I-10-1. マチアス教授のクラス名簿（1885-1886年度）.....	213
図 II-1-1. 1853年6月15日に行われた定期試験議事録（冒頭部分）.....	232
図 II-1-2. 教授報告（A群）の台帳の一例（AJ 37/269、1850年6月、マルモンテルのクラスの1頁目）.....	242
図 II-1-3. 試験官メモ（B群）の台帳の一例.....	243
図 II-1-4. 教育委員会議事録（C群）の台帳の一例（AJ 37/195-1、1873年1月29日）.....	244
図 II-1-5. ローラン教授の報告（1851年6月11日）.....	246
図 II-1-6. ブノワの定期試験メモの一例、1862年6月13日の試験（AJ 37/224-3）.....	247
図 II-1-7. 1875年1月22日に行われた前期試験議事録よりマルモンテル・クラスの抜粋（AJ 37/206-1）.....	248
図 II-1-8. C. M. v. ヴェーバー《モメント・カプリッチョーゾ》作品12の形式図.....	270
図 II-3-1. F. ヒラー《ピアノ協奏曲第1番》作品5、『現代の古典的ピアノ作曲家たち』に含まれるエディションの表紙（1856）.....	346
図 II-4-1. マルモンテルによるヴェーバーの《ピアノ・ソナタ第2番》への註釈と作品冒頭部分.....	381
図 II-4-2. マルモンテルによる《コンツェルトシュトゥック》への註釈と作品冒頭部分.....	383
図 II-5-1. 「領土解放事業のためのフランス婦人愛国募金のためのコンサート」（1872年4月28日）のプログラム.....	484
図 II-5-2. マルモンテルによるベートーヴェンとフンメルと比較.....	504
図 II-6-1. ピアノ科の教育に関する諸概念と相互の関係.....	593
図 III-5-1. ハンスリックとマルモンテルによる聴取の構造.....	711
図 III-6-1. 1873年6月11日に行われたル・クーペのクラスの定期試験曲目でJ. タラヴァン嬢が準備した曲の記録.....	723
図 III-7-1. A. メローによる「クラヴシニスト」の作品、演奏に関する諸概念の分類図.....	730



図 III-7-2. A. メローによる「クラヴシニスト」の作品、演奏に関する諸概念の分類図 (和訳) .....	731
図 III-7-3. レイハによるソナタ形式の説明図 .....	741
図 III-7-4. レイハによるソナタ形式の説明図 (和訳) .....	742
図 III-10-1. パリ音楽院ピアノ科定期試験におけるレパートリー及びカノン形成の諸条件 .....	810

### 3. 表

表 I-2-1. 1 日 2 フランを費やす男性の出費内訳 .....	43
表 I-2-2. ピアノ科クラス教授の年俸 (1848 年) .....	44
表 I-2-3. 正教授と教授資格者の等級別年俸 (50 年総則) .....	47
表 I-2-4. 基礎クラスにおける正教授と教授資格者の等級別年俸 (50 年総則) .....	48
表 I-2-5. 48 年草案の定める役職の移行基準 .....	51
表 I-2-6. 48 年草案前後のピアノ科教授の年俸 .....	52
表 I-2-7. 1848 年時点におけるピアノ科教授の在職期間、勤続年数、門下の受賞者数および生徒時代の受賞歴 .....	55
表 I-3-1. パリ音楽院クラス一覧 (1841 年総則) .....	62
表 I-3-2. パリ音楽院クラス一覧 (1850 年総則) .....	63
表 I-3-3. 鍵盤楽器学習科からピアノ科へ転向した生徒 .....	65
表 I-3-4. 鍵盤楽器学習科の担任 .....	68
表 I-3-5. 鍵盤楽器練習クラス担当教官の受賞歴等 .....	69
表 I-3-6. ピアノ科担当教官とその受賞歴 .....	71
表 I-3-7. ピアノ科の担任 (1840~1889) .....	72
表 I-4-1. 1850 年までの外国人受け入れ状況 .....	88
表 I-4-2. 入学時期とコンクールの出場可能年度の対応関係 .....	95
表 I-4-3. パリ音楽院修了コンクール審査員 (1851、1860、1870 年) .....	96
表 I-4-4. コンクール審査員 (1851~1870 年) と審査参加日、参加回数 .....	97
表 I-5-1. 1870 年総則改定案作成委員会の構成員 .....	137
表 I-5-2. 50 年総則 (左) 70 年草案 (右) の比較 (クラス編成、クラス数、定員) .....	140
表 I-6-1. 1870 年 10 月 16 日に出勤可能だった職員・出勤不可能だった職員数 .....	148
表 I-6-2. 1870 年 10 月 16 日時点のピアノ科各クラス生徒数 .....	148
表 I-7-1. ピアノ科入学試験の審査団の構成 (1871 年 11 月 23 日) .....	156
表 I-7-2. ピアノ科試験委員会の構成 (1872 年 6 月 14 日) .....	157
表 I-7-3. 50 年総則第 46、47、49、50 項と 1871 年改訂条文対照表 .....	158
表 I-7-4. 1872 年時の音楽院管理体制 .....	159
表 I-7-5. 1872 年時の試験委員会の編成 .....	160
表 I-9-1. 50 年総則と 78 年政令の比較：院長、管理部、教員の人事に関する規定 .....	186
表 I-9-2. 教育評議会、入学審査団、試験委員会に関する 1871 年の改訂条文と 1878 年の政令条文の比較 .....	187
表 I-9-3. パリ音楽院の音楽院管理体制 (1873~1889) .....	189
表 I-9-4. 正教授と教授資格者の等級別年俸 (50 年総則と 78 年総則の比較) .....	190
表 I-9-5. 50 年総則、70 年草案、78 年総則の教育セクション構成の比較 .....	191
表 I-9-6. ピアノ予科と本科のクラス数 (78 年総則 第 11~13 項) .....	193
表 I-9-7. 入試に関する主な総則条文の比較 (50 年総則と 78 年総則) .....	196
表 I-9-8. 修了コンクールに関する主な総則条文の比較 (50 年総則と 78 年総則) .....	199
表 I-9-9. 修了コンクール審査員一覧 (1872~1889) .....	201
表 I-9-10. 非ピアノ科出身の外部審査員 .....	205
表 I-10-1. 各国の実質生徒数および 1 等賞・2 等賞の延べ人数 .....	224
表 I-10-2. ピアノ本科における外国人生徒一覧 (1876~1887) .....	227
表 II-1-1. 1853 年ピアノ科後期試験の試験官 (6 月 15 日) .....	232

表 II-1-2. 定期試験の試験官と参加した試験の日付（1850~1871）	234
表 II-1-3. 1874年ピアノ科後期試験の試験官（6月23日）	236
表 II-1-4. 定期試験の試験官と参加した試験の日付（1871~1889）	238
表 II-1-5. オベール院長時代に曲目が記録された教授報告一覧	245
表 II-1-6. 図 II-1-6 の内容	247
表 II-1-7. 定期試験演奏曲目のジャンル区分	251
表 II-1-8. 「小協奏曲」に分類した作品	252
表 II-1-9. 「独奏協奏曲」に分類した作品	253
表 II-1-10. 「ソナタ風アレグロ」に分類した作品	255
表 II-1-11. 「ロンド」に分類した作品	256
表 II-1-12. スケルツォに分類した作品	256
表 II-1-13. 「変奏曲」に分類した作品のうち、表題に「変奏（曲）」の語を含まない作品	259
表 II-1-14. 「幻想曲 1」に分類した作品	261
表 II-1-15. 「カプリース」に分類した作品	268
表 II-1-16. ヴェーバーの作品 12 とディエメールの作品 16 の比較	272
表 II-1-17. 「前奏曲（集）」に分類した作品	275
表 II-1-18. 「編曲」に分類した作品	282
表 II-1-19. 各年代の定期試験演奏曲目データの生徒、作品に関する数値の比較（1840年代～1880年代）	284
表 II-1-20. 演奏曲目の要素別（作曲家、作品番号／目録番号、調性、ジャンル）判明率	284
表 II-2-1. 1770年世代の作曲者（1840年代）	292
表 II-2-2. 1780年世代の作（編）曲者（1840年代）	298
表 II-2-3. 1810年世代の作曲者（1840年代）	303
表 II-2-4. 1790年代生まれの作曲家（1840年代）	311
表 II-2-5. 1800年代生まれの作曲者（1840年代）	317
表 II-2-6. 1850~1860年代生まれ作曲者（1840年代）	324
表 II-2-7. 1680年代生まれ作曲者（1840年代）	325
表 II-3-1. 1780年代生まれの作曲家と各々の記録件数（1850年代）	342
表 II-3-2. 1770年代生まれの作曲家と各々の記録回数（1850年代）	344
表 II-3-3. 1810年代生まれの作曲家と各々の記録件数（1850年代）	345
表 II-3-4. 1800年代生まれの作曲家と各々の記録件数（1850年代）	351
表 II-3-5. 1760年代以前に生まれた作曲家と各々の記録件数（1850年代）	357
表 II-4-1. 記録件数が多い協奏曲（独奏協奏曲を含む）の作曲者上位 10 名	365
表 II-4-2. 記録件数が多い協奏曲（独奏協奏曲を含む）の作曲者、第 11 位以下	366
表 II-4-3. 1840・1850・1860年代におけるソナタの作曲者の比較	367
表 II-4-4. 1770年世代の作曲者（1860年代）	371
表 II-4-5. 1860年代に演奏されたベートーヴェンのソナタのうち、同定された作品	372
表 II-4-6. 1780年世代の作曲者（1860年代）	377
表 II-4-7. 1800年世代の作曲者（1860年代）	385
表 II-4-8. 記録されたエルツの協奏曲のうち、同定された作品と記録件数	385
表 II-4-9. 記録された 1810年代生まれの作曲家と記録件数（1860年代）	389
表 II-4-10. 記録されたショパン作品のうち、同定された作品と記録件数	390

表 II-4-11. 教授たちによって刊行されたショパン作品 .....	390
表 II-4-12. マルモンテルの『エコール・クラシック』第4シリーズで刊行されなかった ショパン作品 .....	391
表 II-4-13. マルモンテルによるショパン作品の難易度に基づく序列.....	394
表 II-4-14. ル・クーペによるショパン作品の難易度に基づく序列.....	395
表 II-4-15. 記録された1680年代以前生まれの作曲家と記録件数（1860年代） .....	402
表 II-4-16. ル・クーペの『ピアノの古典的作曲家たち』に収録された.....	403
表 II-4-17. A. メローの『クラヴシニストたち（1637年から1799年まで）』に収録され たバッハ作品（1864~1867） .....	403
表 II-4-18. ファランク夫妻の『ピアニストの至宝』第16回配本に収録されたバッハ作 品（1866） .....	404
表 II-4-19. 記録された1790年代生まれの作曲家と記録件数（1860年代） .....	411
表 II-4-20. 記録された1720・30年代、1750・1760年代生まれの作曲家と記録件数 （1860年代） .....	413
表 II-4-21. 記録されたモーツァルトの演奏曲のうち、同定された作品とその記録件数 （1860年代） .....	414
表 II-4-22. 記録されたドゥシークの演奏曲目のうち、同定された作品とその記録件数 （1860年代） .....	416
表 II-4-23. 記録された1820年代生まれの作曲家と記録件数（1860年代） .....	418
表 II-5-1. ジャンルの記録件数と順位の変動（1870・80年代） .....	427
表 II-5-2. 記録件数第5位以下の作曲家と各々の記録件数（ジャンル別） .....	429
表 II-5-3. 同定されたフーガの作者と記録件数（1870・80年代） .....	432
表 II-5-4. 同定された性格的作品（集）の作者と記録件数（1870・80年代） .....	433
表 II-5-5. 同定された舞曲の作者と記録件数（1870・80年代） .....	434
表 II-5-6. 同定された練習曲（集）の作者と記録件数（1870・80年代） .....	435
表 II-5-7. 同定された幻想曲の作者と記録件数（1870・80年代） .....	437
表 II-5-8. 同定された前奏曲の作者と記録件数（1870・80年代） .....	438
表 II-5-9. 同定された変奏曲の作者と記録件数（1870・80年代） .....	439
表 II-5-10. 同定された小協奏曲の作者と記録件数（1870・80年代） .....	440
表 II-5-11. 同定されたバラードの作者と記録件数（1870・80年代） .....	440
表 II-5-12. 同定されたロンドの作者と記録件数（1870・80年代） .....	441
表 II-5-13. 同定されたスケルツォの作者と記録件数（1870・80年代） .....	442
表 II-5-14. 同定された編曲の作・編曲者と記録件数（1870・80年代） .....	442
表 II-5-15. 同定されたカプリースの作者と記録件数（1870・80年代） .....	444
表 II-5-16. 同定されたカプリースの作者と記録件数（1870・80年代） .....	444
表 II-5-17. 1870・80年代の定期試験演奏曲目における 作者の生誕年代別記録件数と順 位 .....	446
表 II-5-18. 1810年代生まれの作曲家の記録件数（1870・80年代） .....	449
表 II-5-19. 記録されたシューマンの作品と記録件数（1870・80年代） .....	458
表 II-5-20. 同定されたヘラー作品の内訳と記録件数（1870・80年代） .....	465
表 II-5-21. 定期試験に記録されたヘラー作品のうち、他の作曲家の主題に基づく作品で 引用される作品（1870・80年代） .....	470
表 II-5-22. 同定されたアルカン作品の内訳と記録件数（1870・80年代） .....	478

表 II-5-23. 各クラスでリストの作品が記録された件数 (1870・80年代) .....	485
表 II-5-24. リストが作品を編曲した作曲家の記録件数 (1870・80年代) .....	486
表 II-5-25. 同定されたリストの編曲作品と記録件数 (1870・80年代) .....	487
表 II-5-26. 1770年代生まれの作曲家 (1870・80年代) .....	496
表 II-5-27. 1770年代に生まれた作曲家の記録件数のジャンル別内訳 (1870・80年代) ..	496
表 II-5-28. 10件以上記録されたベートーヴェンの作品と記録件数 (1870・80年代) .....	498
表 II-5-29. ベートーヴェンの作品 27-2 のクラス別記録件数 .....	499
表 II-5-30. 同定されたフンメル作品とその記録件数 (1870・80年代) .....	506
表 II-5-31. 1680年代以前に生まれた作曲家の記録件数 (1860~1880年代) .....	508
表 II-5-32. フランスで上演されたバッハ作品 (1870・80年代) .....	510
表 II-5-33. 同定された J. S. バッハ作品と各々の記録件数.....	511
表 II-5-34. 定期試験の演奏記録におけるヘンデル作品のジャンルと 各々の記録件数 (1870・80年代) .....	517
表 II-5-35. 定期試験の演奏記録におけるヘンデル作品のジャンルと 各々の記録件数 (1870・80年代) .....	517
表 II-5-36. 1800年代生まれの作曲家の記録件数 (1870・80年代) .....	522
表 II-5-37. 同定されたメンデルスゾーン作品 (1870・80年代) .....	525
表 II-5-38. 同定されたエルツ作品 (1870・80年代) .....	528
表 II-5-39. 1780年代生まれの作曲家の記録件数 (1870・80年代) .....	529
表 II-5-40. 同定されたヴェーバー作品 (1870・80年代) .....	532
表 II-5-41. クラス別にみたヴェーバーのソナタの記録件数 .....	533
表 II-5-42. 記録・同定されたフィールド作品と各作品の記録件数 (1870・80年代) .....	536
表 II-5-43. 1790年代生まれの作曲家 (1870・80年代) .....	540
表 II-5-44. 同定されたシューベルト作品と各作品の記録件数 (1870・80年代) .....	542
表 II-5-45. クラス別にみたモシェレス作品の記録件数 (1870・80年代) .....	544
表 II-5-46. モシェレス作品のジャンル別記録件数 (1870・80年代) .....	545
表 II-5-47. 同定されたモシェレス作品と各作品の記録件数 (1870・80年代) .....	545
表 II-5-48. 1700~1760年代生まれの作曲家の記録件数 (1860・70・80年代) .....	548
表 II-5-49. モーツァルト作品のクラス別記録件数 (1870・80年代) .....	549
表 II-5-50. 同定されたモーツァルト作品と各々の記録件数 .....	550
表 II-5-51. 同定されたドゥシーク作品と各々の記録件数 .....	552
表 II-5-52. 記録された 1830年代生まれの作曲家と各々の作品の記録件数 (1870・80年 代) .....	561
表 II-5-53. サン=サーンス作品のクラス別記録件数 (1870・80年代) .....	561
表 II-5-54. 同定されたサン=サーンスの作品と各々の記録件数 .....	562
表 II-5-55. 1876年の5月以前に演奏されたブラームス作品 (『ルヴュ・エ・ガゼット・ ミュージカル』誌) .....	570
表 II-5-56. 1820年代に生まれた作曲家の作品の記録件数 (1870・80年代) .....	572
表 II-5-57. 同定されたマチアス作品と各曲の記録件数 .....	573
表 II-5-58. マチアスのソナタ作品 20 と作品 35 の各部分の小節数・割合 (第1楽章) ....	574
表 II-5-59. 同定されたルービンシテインの作品 (1870・80年代) .....	580
表 II-5-60. 定期試験で記録された 1840年~1870年代生まれの作曲家と 各々の記録件数 (1870・80年代) .....	581

表 II-5-61. 生徒自身によって作・編曲され、演奏された作品（1870・80年代） .....	582
表 III-1-1. A.-F. マルモンテル『基礎概念』序文で引用される音楽史関連文献の著者 .....	605
表 III-1-2. A.-F. マルモンテル『基礎概念』序文で引用される和声教程の著者と その主な 教程 .....	609
表 III-6-1. ル・クーペのクラスにおける定期試験の選曲方式（1873年1,6月、1875年1 月、1880年1月、1881年6月） .....	722
表 III-6-2. 1873年6月11日に行われたル・クーペのクラスの定期試験曲目 .....	724
表 III-6-3. ル・クーペの生徒が1873年6月の試験で準備した作品の作曲家 .....	726
表 III-6-4. 1863年6月の教授報告における「知性（intelligence）」、「知的 （intelligent/e）」の用例 .....	727
表 III-6-5. マルモンテルの教授報告における「知性（intelligence）」 「知的 （intelligent/e）」の用例 .....	728
表 III-8-1. ルソー「音楽における様式」にみられる種々の様式と各々の美的質 .....	746
表 III-8-2. P. リヒテンタール『音楽事典』における「様式」の分類 .....	749
表 III-8-3. 『ピアノ技法』と『基礎原理』で挙げられた様式の分類 .....	751
表 III-8-4. ベルナルが作曲家とジャンルに見出した直観的様式の類型 .....	763
表 III-9-1. 採用・認定を受けた練習曲（集）のタイトルにおける修飾語句の分類（1840 年代~1860年代） .....	767
表 III-9-2. H. ラヴィーナ《25の訓練課題兼練習曲》作品28（1853）の曲頭で用いられ る各曲の楽想用語 .....	769
表 III-9-3. A. ゴリア《現代のピアニスト——様式とメカニズムの練習曲集》作品70 （1854）の詳細 .....	772
表 III-9-4. 1858年に練習曲集とともに採用された編曲作品 .....	774
表 III-9-5. C. スタマティ《歌とメカニズム——24の向上の練習曲》作品39の各曲タイ トル .....	778
表 III-9-6. F. ル・クーペ《様式——25のジャンル練習曲》作品21の各曲タイトル .....	783
表 III-9-7. G. マチアス《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品28の各曲タイトル .....	791

#### 4. 譜例

譜例 I-5-1. E. プリューダン 《ランエルモールのルチアによる幻想曲》作品 8 (1842)、 mes. 128-131.....	121
譜例 II-1-1. Éd. ヴォルフ 《演奏会用大アレグロ》作品 39 (1843)、mes. 1-4.....	254
譜例 II-1-2. 同前、mes. 101-104.....	254
譜例 II-1-3. F. メンデルスゾーン 《カプリッチョ風 スケルツォ》U 113 (1836)、第 1 番、 mes. 1-6.....	257
譜例 II-1-4. S. タールベルク 《スケルツォ》作品 31 (1838)、mes. 1-10.....	258
譜例 II-1-5. Th. デュボワ 《スケルツォとコラール》作品 18 (1868)、mes. 1-4.....	258
譜例 II-1-6. 同前、mes. 81-90.....	258
譜例 II-1-7. S. ヘラー 《F. メンデルスゾーン=バルトルディの民謡——ソナタ形式による 幻想曲》作品 69 (1849)、mes. 1-13.....	262
譜例 II-1-8. R. シューマン 《幻想曲》作品 17 (1839)、mes. 25-30.....	263
譜例 II-1-9. F. メンデルスゾーン 《幻想曲》作品 28 (1834)、mes. 120-134.....	264
譜例 II-1-10. F. ショパン 《幻想曲》作品 49 (1841)、mes. 43-44.....	265
譜例 II-1-11. 同前、mes. 67-72.....	265
譜例 II-1-12. F. ショパン 《ポロネーズ=幻想曲》作品 61、mes. 19-26.....	266
譜例 II-1-13. 同前、mes. 1.....	266
譜例 II-1-14. 同前、mes. 114-119.....	267
譜例 II-1-15. F. メンデルスゾーン 《3つの幻想曲またはカプリース》作品 16、第 1 番 (1831)、mes. 126-140.....	269
譜例 II-1-16. L. ディエメール 《船頭の歌——演奏会用カプリース》作品 12 (1866)、 mes. 9-10.....	270
譜例 II-1-17. F. メンデルスゾーン 《3つの練習曲》作品 104b (1868)、mes. 1-2.....	271
譜例 II-1-18. J. コーエン 《12の様式の大練習曲》作品 7、第 1 番、mes. 1-2.....	271
譜例 II-1-19. S. ヘラー 《F. メンデルスゾーンの主題による 2つのカプリース》作品 114 (1851)、第 1 番、mes. 112.....	272
譜例 II-1-20. M. クレメンティ 《トッカータ》作品 11 (1784)、mes. 1-4.....	277
譜例 II-1-21. R. シューマン 《トッカータ》作品 7 (1834)、mes. 1-5.....	278
譜例 II-2-1. J. N. フンメル 《ピアノ協奏曲》作品 85 (1823)、第 3 楽章、mes. 164.....	294
譜例 II-2-2. 同前、第 1 楽章、mes. 213.....	294
譜例 II-2-3. Ch.-V. アルカン 《室内協奏曲第 1 番》作品 10 (1832)、第 1 楽章、mes. 106- 107.....	295
譜例 II-2-4. C. M. v. ヴェーバー 《コンツェルトシュトック》作品 79 (1823)、第 3 楽章、 mes. 124-136.....	299
譜例 II-2-5. C. M. v. ヴェーバー 《ピアノ・ソナタ第 3 番》作品 49 (1817)、第 1 楽章、 mes. 137-147.....	300
譜例 II-2-6. 同前、第 3 楽章、mes. 114-122.....	300
譜例 II-2-7. F. カルクブレナー 《〈墮天使〉——A. フォーゲルの歌曲による 大幻想 曲》作品 144、mes. 180-185.....	303
譜例 II-2-8. G. ロッシーニ 《エジプトのモーゼ》、モーゼのアリア〈祈り〉冒頭.....	305
譜例 II-2-9. S. タールベルク 《ロッシーニの〈モーゼ〉の主題による 幻想曲》作品 33 (1839)、mes. 288-289.....	305

譜例 II-2-10. 同前、288 小節の旋律の運指.....	306
譜例 II-2-11. F. ショパン 《ピアノ協奏曲第 1 番》 作品 11 (1833)、第 1 楽章、mes. 408-409 .....	307
譜例 II-2-12. 同前、mes. 412-413.....	308
譜例 II-2-13. Th. デーラー 《演奏会用大練習曲集》 作品 30 (1839)、第 7 番、mes. 12-15	309
譜例 II-2-14. 同前、旋律のみ .....	309
譜例 II-2-15. E. プリューダン 《練習曲》、mes. 1-12 .....	310
譜例 II-2-16. E. プリューダン 《12 のジャンル練習曲》 (1844)、第 4 番 〈小川〉、mes. 1-4 .....	310
譜例 II-2-17. E. プリューダン 《セギディーリャ》 (1846)、mes. 145-147 (コーダ) .....	311
譜例 II-2-18. H. ベルティエニ 《独奏曲第 2 番》 作品 121 (1838)、mes. 1-7 .....	317
譜例 II-2-19. 同前、mes. 107.....	317
譜例 II-2-20. H. エルツ 《協奏曲第 2 番》 作品 74、第 3 楽章、mes. 358-365 .....	319
譜例 II-2-21. 同前、mes. 391-408 (コーダの直前) .....	319
譜例 II-2-22. H. エルツ 《ピアノ協奏曲第 3 番》 作品 87 (1836)、第 3 楽章、mes. 114-134 .....	320
譜例 II-2-23. D. スカルラッティ 《フーガ》 (K 30)、mes. 1-8 .....	325
譜例 II-3-1. S. タールベルク 《大ソナタ》 作品 56 (1845)、第 4 楽章、mes. 58-60.....	338
譜例 II-3-2. 同前、mes. 67-72 .....	339
譜例 II-3-3. J. シュルホフ 《ソナタ》 作品 37、第 1 楽章、mes. 48-56.....	339
譜例 II-3-4. 同前、mes. 67-75 .....	340
譜例 II-3-5. L. ファランク 《スケルツォ》 作品 47、mes. 1-9 .....	341
譜例 II-3-6. C. M. v. ヴェーバー 《ピアノ・ソナタ》 作品 24、第 4 楽章、mes. 1-3.....	343
譜例 II-3-7. F. ヒラー 《ピアノ協奏曲第 1 番》 作品 5、第 1 楽章 (1856) の冒頭.....	346
譜例 II-3-8. H. エルツ 《ピアノ協奏曲第 5 番》 作品 180 (1857)、第 2 楽章、mes. 1-17....	352
譜例 II-3-9. 同前、mes. 104-105.....	352
譜例 II-3-10. H. 同前、mes. 226-235.....	353
譜例 II-3-11. F. ショパン 《12 の練習曲》 作品 25、第 9 番 (1837)、mes. 25-29 .....	353
譜例 II-3-12. G. マチアス 《ピアノ・ソナタ第 3 番》 作品 35、第 3 楽章、mes. 42-47.....	358
譜例 II-4-1. F. リース 《ピアノ協奏曲》 第 3 番 作品 55 (1815)、第 1 楽章、mes. 100-106 .....	384
譜例 II-4-2. 同前、mes. 100-106.....	384
譜例 II-4-3. 《大ソナタ・ディ・ブラヴァーラ》 作品 200 (1861)、第 3 楽章、mes. 138-145 .....	387
譜例 II-4-4. F. メンデルスゾーン 《幻想曲》 作品 28 (1834)、第 3 部冒頭.....	388
譜例 II-4-5. Éd. ヴォルフ 《演奏会用アレグロ》 作品 39、mes. 394-399 (再現部直前) ....	401
譜例 II-4-6. J. S. バッハ 《パルティータ》 第 1 番 BWV 825 より、〈前奏曲〉の冒頭、A. et L. ファランク 『ピアニストの至宝』 第 11 巻 (1866) より .....	408
譜例 II-4-7. 同前、メロー 『ピアニストの至宝』 第 8 巻 (ca 1862) より .....	408
譜例 II-4-8. J.-B. ルイエ 《小品組曲》、〈アルマンド〉 『ピアノフォルテ、その起源と進歩、構造』 (E. F. ランボー編)、第 3 部 (1860) より .....	410
譜例 II-4-9. 《交響的アレグロ第 1 番》 作品 51 (1870)、mes. 1-2.....	418



譜例 II-5-1. F. ショパン 《前奏曲集》 作品 28 (1839) 、 第 16 番、 mes. 1-7 .....	455
譜例 II-5-2. S. ヘラー 《ピアノ・ソナタ第 3 番》 作品 88、 第 1 楽章、 mes. 1-5 .....	467
譜例 II-5-3. 同前、 mes. 92-101 .....	467
譜例 II-5-4. 同前、 mes. 115-123.....	468
譜例 II-5-5. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142、 mes 1-6.....	471
譜例 II-5-6. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142 (1877) 、 第 1 変奏冒頭 .....	471
譜例 II-5-7. R. シューマン 《幻想小曲集》 作品 12 (1838) 、 第 1 番 〈夕べに〉 冒頭 .....	472
譜例 II-5-8. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142 (1877) 、 第 3 変奏冒頭 .....	472
譜例 II-5-9. R. シューマン 《ノヴェレッテ》 作品 21 (1839) 、 第 8 番、 mes. 125-132.....	473
譜例 II-5-10. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142 (1877) 、 第 4 変奏冒頭 .....	473
譜例 II-5-11. R. シューマン 《幻想小曲集》 作品 12 (1838) 、 第 5 番 〈夜に〉 冒頭 .....	473
譜例 II-5-12. S. ヘラー 《シューマンの主題による変奏曲》 作品 142、 〈エピローグ——シューマンは語る〉 冒頭.....	474
譜例 II-5-13. R. シューマン 《子どもの情景》 作品 15 (1839) 、 第 13 番 〈詩人は語る〉 冒頭 .....	474
譜例 II-5-14. S. ヘラー 《ベートーヴェンの主題による 33 の変奏曲》 作品 130 (1872) 、 mes. 1-9.....	475
譜例 II-5-15. 同前、 第 21 変奏 .....	475
譜例 II-5-16. 同前、 第 22 変奏 .....	476
譜例 II-5-17. 同前、 第 28 変奏 .....	476
譜例 II-5-18. 同前、 第 28 変奏、 冒頭 6 小節.....	477
譜例 II-5-19. 同前、 第 32 変奏、 冒頭 4 小節.....	477
譜例 II-5-20. F. リスト 《超絶技巧練習曲集》 S 139 (1852) 、 第 5 番 〈鬼火〉 、 mes. 16-21 .....	490
譜例 II-5-21. 同前、 mes. 29-34 .....	491
譜例 II-5-22. F. リスト 《3 つの演奏会用練習曲》 S 144 (1849) 、 第 3 番 〈ため息〉 、 変イ長調、 mes. 3-4.....	492
譜例 II-5-23. 同前、 mes. 53-54 .....	492
譜例 II-5-24. A. v. ヘンゼルト 《12 のサロン用練習曲》 作品 5、 第 6 番 〈嵐の後の感謝の歌〉 、 mes. 1-5.....	495
譜例 II-5-25. 同前、 mes. 17-18 .....	495
譜例 II-5-26. J. N. フンメル 《ピアノ・ソナタ第 3 番》 作品 81、 第 3 楽章、 mes. 77-79 .....	506
譜例 II-5-27. J. N. フンメル 《ピアノ・ソナタ第 3 番》 作品 81、 第 3 楽章、 mes. 45-55 .....	507
譜例 II-5-28. J. N. フンメル 《幻想曲》 作品 18、 mes. 479-494 .....	507
譜例 II-5-29. J. S. バッハ 《イタリア協奏曲》 BWV 971、 第 3 楽章冒頭、 A. メロー編『クラヴィニストたち』 第 10 巻より .....	513
譜例 II-5-30. J. S. バッハ 《半音階的幻想曲》 (BWV 907) 冒頭、 F. ル・クーペ編『最も高名な大家の作品から抜粋された 12 の演奏会用作品』 より .....	513
譜例 II-5-31. F. ル・クーペ 《訓練課題 15 集》 (1853) より、 課題第 70 番 .....	514

譜例 II-5-32. D. スカルラッティ 《ソナタ》イ長調 K 113、mes. 40-49、ファランク夫妻 『ピアニストの至宝』第8巻(1864) p. 153より	518
譜例 II-5-33. F. クープラン『クラヴサン曲集 第1集』第3オールドル〈お気に入り——2 拍子のシャコンヌ〉(初版)	520
譜例 II-5-34. 同前、ル・クーペ編《最も高名な大家の作品から抜粋された12の演奏会用 作品》より	521
譜例 II-5-35. C. M. v. ヴェーバー《モメント・カプリチオーゾ》作品12(1811)、 mes.1-12、F. ル・クーペ編『最も高名な大家の作品から抜粋された12の演奏会用 作品』より	534
譜例 II-5-36. C. チェルニー《練習用大ソナタ》作品268(1834/35)、第1楽章、mes. 110-112	547
譜例 II-5-37. 同前、mes. 194-199	547
譜例 II-5-38. D. パラディース《チェンバロ・ソナタ第6番》、第2楽章冒頭、F. ル・ク ーペ《もっとも著名な大家の作品から抜粋された50の学習曲》(1854)より	557
譜例 II-5-39. C. P. E. バッハ《5つのソナタ》H176/W 65. 39、第1楽章冒頭、F. ル・クー ペ《もっとも著名な大家の作品から抜粋された50の学習曲》(1854)より	558
譜例 II-5-40. D. シュタイベルト《様々な種類の練習課題を含む練習帳》(1805)、第9 番、F. ル・クーペ《もっとも著名な大家の作品から抜粋された50の学習曲》 (1854)より	559
譜例 II-5-41. C. サン=サーンス《ピアノ協奏曲第2番》作品22(1868)、第1楽章、 mes. 59-59	563
譜例 II-5-42. F. リース《ピアノ協奏曲第3番》作品55、第1楽章、mes. 1-6	565
譜例 II-5-43. C. サン=サーンス《アレグロ・アパッショナート》作品70、mes. 1-5	565
譜例 II-5-44. G. ビゼー《半音階的変奏曲》(1868)、mes. 1-5	567
譜例 II-5-45. 同前、mes. 189-200	568
譜例 II-5-46. E. ギロー《演奏会用アレグロ》嬰ハ短調(1885)、mes. 46-50	569
譜例 II-5-47. 同前、mes. 89-92	569
譜例 II-5-48. Ch. W. ド・ベリオ《乱れたリズムによる4つの小品》(1880) 作品56、第 1番、mes. 1-4	571
譜例 II-5-49. G. マチアス《ピアノ・ソナタ第1番》作品20、第1楽章、mes. 1-6	574
譜例 II-5-50. 同前、第1主題冒頭、mes. 14-19	575
譜例 II-5-51. G. マチアス《ピアノ・ソナタ第3番》作品35(1859)、第1楽章、mes. 13-16	575
譜例 II-5-52. 同前、mes. 28-31	575
譜例 II-5-53. 同前、mes. 57-62	576
譜例 II-5-54. 同前、mes. 152-156	576
譜例 II-5-55. G. マチアス《10のジャンル練習曲》作品10、第9番〈ドルイド僧たちの 歌〉、mes. 1-3	577
譜例 II-5-56. L. ヴュータン《ハンガリー行進曲》(ca 1858)、mes. 1-12	581
譜例 II-5-57. H. ゴンチエ《ガヴオット》、mes. 16-25	583
譜例 II-5-58. 同前、mes. 127-136	583
譜例 II-5-59. アントナン・マルモンテル《ピアノ・ソナタ》(1870)、mes. 1-6	584

譜例 II-5-60. L. ディエメール《船頭の歌——演奏会用カプリース》(1866)、mes. 73-74 .....	585
譜例 III-7-1. A. レイハによるデッサン・マンブル・終止の分析例、『旋律論』第2版(1832)より .....	738
譜例 III-7-2. シンメトリックなリズムの例、同前 .....	739
譜例 III-7-3. シンメトリックなリズムを持つ旋律の例、同前 .....	740
譜例 III-8-1. M. クレメンティ《パルナッソス山への階梯》、第1番、mes. 1-5 .....	756
譜例 III-8-2. F. カルクブレナー『メソッド』における指を独立させるための練習課題例 .....	756
譜例 III-8-3. J. ズィメルマン『ピアニスト兼作曲家の百科事典』における指を独立させるための練習課題例 .....	757
譜例 III-8-4. C. スタマティ『指のリズム』における指の独立のための練習課題例 .....	758
譜例 III-8-5. C. サン=サーンス《6つの練習曲》作品52より、第2番〈指の独立のために〉 .....	758
譜例 III-9-1. H. ラヴィーナ《25の訓練課題兼練習曲》作品28、第2番、mes. 1-4 .....	770
譜例 III-9-2. 同前、mes. 9-12 .....	770
譜例 III-9-3. 同前、第3番、mes. 1-4 .....	771
譜例 III-9-4. 同前、mes. 15-19 .....	771
譜例 III-9-5. 同前、mes. 25-29 .....	771
譜例 III-9-6. A. ゴリア《現代のピアニスト》作品70、第3番〈表情豊かな旋律〉mes. 17-20 .....	773
譜例 III-9-7. C. スタマティ《24の向上の練習曲》作品39(1858)、第7番〈古様式〉ト短調、mes. 1-4 .....	779
譜例 III-9-8. J. S. バッハ《インヴェンション》第14番 BWV 785、mes. 1-4 .....	780
譜例 III-9-9. F. ル・クーペ《様式——25のジャンル練習曲》作品21(1860)、第10番〈カンツォネッタ〉ト長調、mes. 1-6 .....	783
譜例 III-9-10. W. A. モーツァルト《ピアノ・ソナタ》K 311(1782)、mes. 1-6 .....	784
譜例 III-9-11. F. ル・クーペ《様式——25のジャンル練習曲》作品21(1860)、第10番〈サラバンド(古い様式)〉、mes. 1-7 .....	784
譜例 III-9-12. J. S. バッハ《フランス組曲第4番》BWV 815、〈サラバンド〉、mes. 1-10(チェルニー編) .....	785
譜例 III-9-13. F. ル・クーペ《様式——25のジャンル練習曲》作品21(1860)、第8番〈バラード〉、mes. 1-12 .....	785
譜例 III-9-14. F. ショパン《バラード第1番》作品23、mes. 4-12 .....	786
譜例 III-9-15. A.-F. マルモンテル《敏捷さと表現の24の練習曲》作品45(1857)、第2番、mes. 18-23 .....	787
譜例 III-9-16. F. クープラン《クラヴサン曲集》第1集(1713)、第5オールドル、〈アンゼリカ〉、mes. 16-22 .....	788
譜例 III-9-17. A.-F. マルモンテル《敏捷さと表現の24の練習曲》作品45(1857)、第14番、mes. 1-9 .....	789
譜例 III-9-18. ショパン《12の練習曲》作品10、第12番、ハ短調、mes. 9-12(1833) .....	789
譜例 III-9-19. G. マチアス《様式とメカニズムの特別な練習曲集》(1862)、作品28第1番〈アルペッジョ〉ハ短調、mes. 1-5 .....	792

譜例 III-9-20. J. S. バッハ 《平均律クラヴィーア曲集 第1集》、第1番 BWV 846、	792
譜例 III-9-21. C. チェルニー 《フーガ演奏と厳格な様式の作品の学習》作品 400 (1837)、 第1番〈前奏曲〉、mes.1-2	793
譜例 III-9-22. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、第 14番〈フゲッタ〉、mes 1-14	793
譜例 III-9-23. 同前、第10番〈スタッカート〉ホ短調、mes. 1-10	793
譜例 III-9-24. E. プリューダン 《妖精の踊り》作品 41 (1852)、mes. 112-121	794
譜例 III-9-25. F. メンデルスゾーン 《カプリッチョ》作品 5 (1825)、mes. 132-148	795
譜例 III-9-26. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、第 10番〈スタッカート〉、mes. 92-104	795
譜例 III-9-27. 同前、第23番〈エレガンス〉、mes. 1-3	796
譜例 III-9-28. ショパン 《3つのノクターン》作品 15、第1番、mes. 1-4	796
譜例 III-9-29. 同上、第1番、mes. 5-12	797
譜例 III-9-30. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、第 24番〈ソナタのフィナーレ〉、mes. 1-3	797
譜例 III-9-31. 同前、mes. 11-13	798
譜例 III-9-32. L. v. ベートーヴェン 《熱情ソナタ》作品 57 (1803)、第1楽章、mes. 11- 14	798
譜例 III-9-33. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、第 24番〈ソナタのフィナーレ〉、mes. 17-23	798
譜例 III-9-34. L. v. ベートーヴェン 《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 (1802)、第3楽章、 mes. 40-47、第2主題後半	799
譜例 III-9-35. G. マチアス 《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 (1862)、第 24番〈ソナタのフィナーレ〉、mes. 37-47	800
譜例 III-9-36. ベートーヴェン 《幻想曲風ソナタ》作品 27-2 (1802)、第3楽章、 mes. 65-70	800



平成 27 年度  
東京藝術大学音楽研究科音楽文化学専攻  
博士論文

パリ国立音楽院とピアノ科における教育  
(1841~1889)  
——制度、レパートリー、美学——

附録

上田泰史

学籍番号：2309909

## 目次

附録 A. 本文に挿入した表中の人名一覧（あいうえお順） .....	5
附録 I-1. P. ラファイエ『ピエール=ジョゼフ=ギヨーム・ヅィメルマン、スカール・ドルレ アンのアパルトマンにて』 .....	13
附録 I-2. ピアノ専科（本科）男子クラスの時間割 .....	14
附録 I-3. ピアノ専科（本科）女子クラスの時間割 .....	16
附録 I-4. エルツによる生徒の評価および生徒の受賞、除籍・退学に関する情報（1851~1853） .....	19
附録 I-5. マスネによる練習ホールの描写、『わが回想』（1848~1912）より .....	21
附録 I-6. 練習ホールの内部（オペラ・コミックのクラスの授業風景） .....	22
附録 I-7. 同前、サラ=ベルナルによる劇朗唱科のレッスン風景（1907年） .....	23
附録 I-8. 同前、コントラバスの定期試験の様子（1886） .....	24
附録 I-9. 同前、声楽科入学試験審査員（1903） .....	25
附録 I-10. 授業風景（オペラ・クラス、1868年） .....	26
附録 I-11. 同前（トロンボーン・クラス、1886年） .....	27
附録 I-12. 同前（朗唱クラス、1892年） .....	28
附録 I-13. 修了コンクール課題曲一覧（1818~1900） .....	29
附録 I-14. パリ音楽院大ホールにおけるパリ音楽院演奏協会の公演（1843） .....	30
附録 I-15. 同前（1861） .....	31
附録 I-16. 同前、改修後の内装（1866） .....	32
附録 I-17. 舞台側から見た音楽院大ホール（1868） .....	33
附録 I-18. パリ音楽院大ホールにおける声楽のコンクール風景（1886） .....	34
附録 I-19. パリ音楽院大ホールの内部（1925） .....	35
附録 I-20. 1862年のコンクールにおけるトロートマン嬢の1等賞証書 .....	36
附録 I-21. G. ミュール=ボーモン嬢に授与されたパリ音楽院のソルフェージュ科3等メダ ル（1861年） .....	37
附録 I-22. A. トマ（左）と Th. モザン（右）に授与された楽譜集のカバー（1829, 1837） .....	38
附録 I-23. ピアノ科修了コンクール審査員一覧（1837~1847） .....	39
附録 I-24. ピアノ科修了コンクール審査員一覧（1848~1870） .....	41
附録 I-25. ピアノ科修了コンクール審査員一覧（1870~1889） .....	45
附録 I-26. オペラ科のコンクール当日の校庭（1899年） .....	49
附録 I-27. 劇朗唱部門、悲劇クラスのコンクール当日の校庭（1900年） .....	50
附録 I-28. 音楽院の中庭（1900年） .....	51
附録 I-29. フォブール=ポワッソニエール通りから見たパリ音楽院の正面入り口 .....	52
附録 I-30. 取り壊し直前のパリ音楽院校舎（1911年） .....	53
附録 I-31. パリ音楽院の正門（1899年、ジャン・ベローによる油彩画の複写） .....	54
附録 I-32. パリ音楽院の正門 .....	55

附録 I-33. パリ音楽院付属図書館内部 (1895) .....	56
附録 I-34. パリ音楽院付属図書館の閲覧室 (1903) .....	56
附録 I-35. 楽器博物館創設者クラピソンと所蔵楽器の一部 (1866) .....	57
附録 I-36. パリ音楽院博物館内部 (1895) .....	57
附録 I-37. 1870年10月1日時点でパリに不在の音楽院教授リスト (1870年10月1日作成) .....	58
附録 I-38. 1870年10月16日時点での教授一覧 (ピアノ教授を含む頁のみ抜粋) .....	59
附録 I-39. 1870年10月16日時点での生徒一覧 (ピアノ専科のみ抜粋) .....	60
附録 II-1. 史料および曲目情報の有無 (1840~1889) .....	61
附録 II-2. B群における試験官たちのデッサン .....	66
附録 II-3. B群 (試験官メモ) における曲目情報有無 (1840~1890) .....	67
附録 II-4. 1871年7月29日のマルモンテル・クラスの試験曲目記録状況 .....	75
附録 II-5. 定期試験曲目一覧 .....	77
附録 II-6. 同定された定期試験曲目一覧 (作曲家別、全337作品) .....	77
附録 II-7. 同定された定期試験曲目一覧 (ジャンル別) .....	86
附録 II-8. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1840~1850) .....	95
附録 II-9. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1850~1860) .....	96
附録 II-10. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1860~1871) .....	97
附録 II-11. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1871~1880) .....	98
附録 II-12. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1881~1889) .....	99
附録 II-13. 『エコール・クラシック』第1~3集のカタログ (1853) .....	100
附録 II-14. 『ル・メネストレル』紙に掲載された『エコール・クラシック』第4シリーズ の広告 (1863年6月16日、第37号) .....	101
附録 II-15. A. メロー『クラヴサン奏者たち』の販売予告 .....	102
附録 II-16. 『クラヴサン奏者たち』第4巻の表紙 .....	103
附録 II-17. J. S. バッハ《平均律クラヴィーア曲集》第1巻、第13番 BWV 858、ル・クー ペ編 (1880) .....	104
附録 II-18. ラ・コンコルディアによる J. S. バッハ生誕200年記念演奏会の模様 (パリ音楽 院大ホール、1885年) .....	105
附録 III-1. 《ベルヴェデーレのアポロ》 (ヴァチカン美術館) .....	106
附録 III-2. H. ラヴィーナ《様式と向上の練習曲集》作品14 (1847) の表紙 .....	107
附録 III-3. A. ゴリア《現代のピアニスト——様式とメカニズムの練習曲集》作品72 (1856) の表紙 .....	108
附録 III-4. パリ音楽院教育委員会で教材としての採用、または認定を受けた練習曲集 (1839~1868) .....	109
附録 III-5. C. スタマティ《歌とメカニズム——24の向上の練習曲》作品39の各曲のタイト ルとインチピット .....	112
附録 III-6. A-F. マルモンテル《12のダンスのエール——古風な様式による曲集》作品122 の表紙 .....	113



附録 III-7. マチアス《様式とメカニズムの特別な練習曲集》作品 28 の表紙.....	114
附録 III-8. カミーユ・スタマティの蔵書（楽譜）鑑定書 .....	115

## 附録 A. 本文に挿入した表中の人名一覧（あいうえお順）

N. B. 生徒名を原語で表記した表 I-10-2、表 III-6-2 の人名はこの表に含まれない。

姓（カタカナ表記）	名、姓（欧文表記）	生没年
アズヴェド	Alexis AZEVEDO	1813-1875
アダン（L.）	Jean-Louis ADAM	1758-1848
アダン（アドルフ）	Adolphe ADAM	1803-1856
アブー	Edmond ABOUT	1828-1885
アブネック	François-Antoine HABENECK	1781-1849
アラール	Jean-Delphin ALARD	1815-1888
アランズィエ	HALANZIER	?-?
アルカン	Charles-Valentin ALKAN	1813-1888
アルドゥーアン嬢	M <sup>lle</sup> Élisabeth-Clémence-Lucile HARDOUIN	1846-?
アルブレヒツベルガー	Johann Georg ALBRECHTSBERGER	1736-1809
アレヴィ	Jacques-Fromental HALEVY	1799-1862
アンセルム・バトビー	Anselme BATBIE	1828-1887
アンチオーム	Eugène-Jean-Baptiste ANTHIOME	1836-1916
アンル	George HAINLE	1807-1873
イェーレンスベルジェ	Daniel JELENSPERGER	1799-1831
イユング嬢	M <sup>lle</sup> Marie-Albène-Joséphine-Augustine-Thérèse IUNGCK	1848-?
ヴァーグナー	Richard WAGNER	1813-1883
ヴァイス	Claude-Marius VAÏSSE	1799-1864
ヴァイス	Jean-Jacques WEISS	1827-1891
ヴァトー嬢	M <sup>lle</sup> Sophie WATEAU	1831-?
ヴィエニアフスキ	Józef WIENIAWSKI	1837-1912
ヴィエルラング嬢	M <sup>lle</sup> VIERLING (M <sup>me</sup> BEAUFOR)	1813-1872
ヴィテ	Ludovic VITET	1802-1873
ヴィルバック（ド・）	Renaud DE VILBAC	1829-1884
ヴィレール	Émélie-Caroline VILERS (Pfeffel)	1837-1853
ヴェーバー	Carl Maria VON WEBER	1786-1826
ヴェッケルラン	Jean-Baptiste WECKERLIN	1821~1910
ヴェルヴォワット	VERVOITTE	?-?
ヴォコヴェイユ	Auguste-Emmanuel VAUCORBEIL	1821-1884
ヴォルフ（A.）	Désiré-Auguste-Bernard WOLFF	1821-1887
ヴォルフ（Éd.）	Édouard WOLFF	1816-1880
ヴォルムゼール	André-Alphonse-Toussaint WORMSER	1851-1926
ヴェータン	Lucien VIEUXTEMPS	1828-1901
エス嬢（姉）	M <sup>lle</sup> HESS 1 <sup>re</sup>	?-?
エドゥアール・ロクロワ	Édouard LOCROY	1838-1903
エルヴァール	Antoine-Aimable-Élie ELWART	1808-1877
エルツ	Henri HERZ	1803-1888
エルネスト・ルグーヴェ	Ernest LEGOUVÉ	1807-1903
エロルド	Louis-Ferdinand HEROLD	1791-1833
エンゼルト	Adolf von HENSELT	1814-1889
ド・モルニー男爵	Charles Auguste Louis Joseph DEMORNY (dit comte DE MORNY)	1811-1865
オジエ	Émile AUGIER	1820-1889
オバール	Daniel-François-Ésprit AUBER	1782-1871
カーエン	Manoël CAHEN	1850-?
ガシェ嬢	M <sup>lle</sup> GASCHÉ	?-?
カストネル	Jean-Georges KASTNER	1810-1867
カテル	Charles-Simon CATEL	1773-1830

カラファ	Michel CARAFA	1787-1872
カルカッションヌ	CARCASSONNE	?-?
カルクブレンナー	Frédéric KALKBRENNER	1785-1849
ガレ	Jacques-François GALLAY	1795-1864
ギザール	Anicet Blanc de GUIZARD	1797-1879
キュエルク嬢	M <sup>lle</sup> CUERCQ	?-?
キュモン (ド・)	Arthur DE CUMONT	1818-1902
ギヨーム	Eugène GUILLAUME	?-?
ジラール	Narcisse GIRARD	1797-1860
キルンベルガー	Johann Philipp KIRNBERGER	1721-1783
ギロー	Ernest GUIRAUD	1837-1892
グーヴィ	Théodore GOUVY	1819-1898
グーゲンハイム	GOUGENHEIM	?-?
クースマケール	Charles-Edmond-Henri de COUSSEMAKER	1805-1876
クーブラン	François COUPERIN	1668-1733
グノー	Charles GOUNOD	1818-1893
クラーマー	Johann Baptist CRAMER	1771-1858
グラウン	Carl Heinrich GRAUN	1703-1759
グリーグ	Edvard Hagerup GRIEG	1843-1907
クリューガー	Wilhelm KRÜGER	1820-1883
グレゴワール	Joseph GRÉGOIRE	1817-1876
グレトリ	André-Ernest-Modeste GRÉTRY	1741-1813
クレマン	Félix-Jacques-Alfred CLÉMENT	1822-1885
クレメンティ	Muzio CLEMENTI	1752-1832
クロアレ	Louis-Joseph-Arneau CROHARÉ	1820-1895
ゲ・ド・マンスール	Achille GAIX DE MANSOUR	1830-?
ケスラー	Joseph Christoph KESSLER	1800-1872
ゲルー	Adolphe Georges GUÉROULT	1810-1872
ケルビーニ	Luigi CHERUBINI	1760-1842
コーエン	Jules COHEN	1835-1901
コーシュ夫人	M <sup>me</sup> Marie-Anna COCHE (M <sup>lle</sup> MAZELIN)	1811-1866
ゴーチエ(E.)	Eugène GAUTIER	1822-1878
ゴーチエ(Th.)	Théophile GAUTIER	1811-1872
ゴブラン	Alexandre-Hippolyte GOBLIN	1800-1879
ゴブレ	René GOBLET	1828-1905
コメッタン	Oscar COMETTANT	1819-1898
コラン	Charles-Joseph COLIN	1832-1881
ゴリア	Alexandre-Édouard GORIA	1823-1860
ゴンチエ	M <sup>lle</sup> Marie-Hélène GONTHIER	1865-1893
コンツキ	Antoni KATSKI	1817-1899
サヴァール	Marie-Gabriel-Augustin SAVARD	1814-1881
サン=ヴァルリー (ド・)	DE SAINT-VALRY	?-?
サン=サーンス (ド・)	Camille SAINT-SAËNS	1835-1921
サン=ジョルジュ (ド・)	Henri DE SAINT-GEORGES	1799-1875
サンソン	Joseph-Isidore SAMSON	1793-1871
ジェヴェール	François-Auguste GEVAERT	1828-1908
シェネ夫人	M <sup>me</sup> Sophie-Louise Charlotte CHENÉ (M <sup>lle</sup> MULLER)	1847-?
ジェレンスキ	Władysław ŻELEŃSKI	1837-1921
シモン	Jules SIMON	1814-1896
シャサル嬢	M <sup>lle</sup> Rose-Charlotte-Lovely CHASSAL	1830-1900
シャペル (デ・)	Eugène DES CHAPELLES	1839-1926
シャミナード	Cécil CHAMINADE	1857-1944

シャルトレ嬢	M <sup>lle</sup> CARTERET	?-?
シャルナセ (ド・)	Guy DE CHARNACÉ	1825-1909
シャルル・ド・レミュザ	Charles de RÉMUSAT	1797-1875
シャンボン	M <sup>lle</sup> Eugénie-Louise CHAMPON	1838-?
シュヴァーブ	M <sup>lle</sup> Marie-Héloïse SCHWAAB	1839-?
ジュヴァン	Benoist JOUVIN	1810-1886
ジュヴァール	François-Auguste GEVAERT	1828-1908
シューク	Adolphe-Gustave CHOUQUET	1819-1886
シューク	Adolphe-Gustave CHOUQUET	1819-1886
ジュースラン夫人	M <sup>lle</sup> Louise-Fanny JOUSSELIN	1822-1870
シューベルト	Franz SCHUBERT	1797-1828
シューマン	Robert SCHUMANN	1810-1856
シュタイベルト	Daniel STEIBELT	1765-1823
シュナイツフェツフェール	Jean-Madeleine-Marie SCHNEITZHOEFFER	1785-1852
シュヌヴィエール=ポワンテル (ド・)	Marquis DE CHENNEVIÈRES-POINTEL	1820-1899
シュポーア	Louis SPOHR	1784-1859
シュルホフ	Julius SCHULHOFF	1825-1898
ショーエン嬢	M <sup>lle</sup> SCHOEN	?-?
ショパン	Frédéric CHOPIN	1810-1849
ジョルジュ=ヴェイメール嬢	M <sup>lle</sup> GEORGES-WEYMER	?-?
ジレット	Émile-Nicolas GILLETTE	1823-1850
スートン嬢	M <sup>lle</sup> SOUTON	?-?
スカララッティ	Domenico SCARLATTI	1685-1757
スクリーブ	Augustin Eugène SCRIBE	1791-1861
スクレタン嬢	M <sup>lle</sup> Constance-Marie SECRÉTAIN	1850-?
スゴン	Albéric SECOND	1817-1887
スタマティ	Camille-Marie STAMATY	1811-1870
STEINWENDER	STEINWENDER	?-?
スピネッティ	SPINETTI	?-?
スピュレール	Eugène SPULLER	1835-1896
スメ	SEMET	?-?
セナール	Antoine SÉNARD	1800~1885
ソゼ	Charles Eugène SAUZEY	1809-1901
タールバルク	Sigismond THALBERG	1812-1871
タイヤンディエ	Saint-René TAILLANDIER	1817-1879
ダヴィッド	Félicien DAVID	1810-1876
タウジヒ	Carl TAUSIG	1841-1871
タリオ	TARIO	?-?
ダルジャントン	Antonin d'ARGENTON	?-?
ダルベール	Eugène Francis Charles d'Albert	1864-1932
タルペ夫人	M <sup>me</sup> Aimée-Félicie TARPET (M <sup>lle</sup> LECLERCQ)	1839~ ?
タレクシー	Adrien TALEXY	1821-1881
ダンクラ	Charles DANCLA	1817-1907
チェルニー	Carl CZERNY	1791-1857
チャイコフスキー	Piotr Ilitch TCHAIKOVSKI	1840-1893
ヰイメルマン	Pierre-Joseph-Guillaume ZIMMERMAN	1785-1853
ディエメール	Louis DIÉMER	1843-1919
ディエリー	Edouard THIERRY	1813-1894
デーラー	Théodore DOEHLER	1814-1856
デスタンジュ	Gustave Louis Chaix D'EST-ANGE	1800-1876
デヌリ嬢	M <sup>lle</sup> DÉNERY	?-?

デュヴェルノワ (A.)	Victor-Alphonse DUVERNOY	1842-1907
デュヴェルノワ (H.)	Charles-Henri-Edmond DUVERNOY	1844-1927
デュヴォー	Jules DUVAUX	1827-1909
デュフォー	Jules DUFAURE	1798-1881
デュプラート	Jules Laurent DUPRATO	1827-1892
デュボワ	Théodore DUBOIS	1837-1924
デュマ	Alexandre DUMAS fils	1824-1895
デュルー	Jean-Louis TULOU	1786-1865
デュルケ	Ed. TURQUET	?-?
デランドル	DESLANDRE	?-?
デルドゥヴェーズ	Edme-Marie-Ernest DELDEVEZ	1817-1897
テルニユス	TERNUS	?-?
トゥーヴネル	Marie-Marguerite THOUVENEL	1838-1856
ドゥーセ	Camille DOUCET	1812-1895
トゥールモン (ド・)	Auguste BOTTÉ DE TOULMON	1797-1850
ドゥコンブ	Emile DECOMBES	1829-1912
ドゥシーク	Jan Ladislav DUŠÍK	1760-1812
ドゥルラン	Victor DOURLIN	1780-1864
ドゥロネー	Louis-Arsène DELAUNAY	1826-1926
ドーヴェルネ	François-Georges-Auguste DAUVERNÉ	1799-1874
ドバヴェ嬢	M <sup>lle</sup> Henriette-Anne DEBAVAY	1837-?
トマ	Ambroise THOMAS	1811-1896
トメ	Francis THOMÉ	1850-1909
ドラヴィーニュ	DELAVIGNE	?-?
ドラボルド	Eraïm-Miriam DELABORDE	1839-1913
ドリーブ	Léo DELIBES	1836-1891
トリニ (ド・)	René de THORIGNY	1798-1869
ドリュール	Charles DELIOUX	1825-1915
トルイユベール夫人	M <sup>me</sup> Caroline TROUILLEBERT (M <sup>lle</sup> LÉVY)	1835-?
ドルメツチ	Victor-Auguste DOLMETSCH	1852-1904
トロートマン嬢	M <sup>lle</sup> Marie-Christine TRAUTMANN	1846-1925
ドロップル	DELOFFRE	?-?
ニコロ=イズアール	Annette-Julie dite Ninette NICOLO-ISOUARD	1814-1876
ノジャン=サン=ローラン	Jules NOGENT-SAINT-LAURENT	1814-1882
ノレ	Ernest NOLLET	?-?
ハイドン	Josef HAYDN	1732-1809
バイヨ (R.)	René BAILLOT	1813~1889
パガニーニ	Niccolò PAGANINI	1782-1840
バザヌリー	BAZENERYE	?-?
バザン	François BAZIN	1816-1878
バタイユ	Charles-Amable BATAILLE	1822-1872
バッセ	BASSET	?-?
バッハ (C. P. E. )	Carl Philipp Emanuel BACH	1714-1788
バッハ (Ch.)	Christian BACH	1735-1782
バッハ (J. S.)	Johann Sebastian BACH	1685-1750
バティスト	Antoine-Édouard BATISTE	1820-1876
パデレフスキ	Ignacy Jan PADEREWski	1860-1941
パドルー	Jules-Étienne PASDELOUP	1819-1887
バトン	Désiré-Alexandre BATTON	1798-1855
パラディース	Pietro Domenico PARADIES	1707-1791
バルドゥ	Agénor BARDOUX	1829-1897
バルビエ	J. BARBIER	?-?

バルブロー	Auguste BARBEREAU	1799-1879
バルレ	M <sup>lle</sup> Marie-Hippolyte-Gusrave BARLES	1837-1872
バロ	Ferdinand BARROT	1806-1883
バロシュ	Pierre Jules BAROCHE	1802-1870
パンスロン	Auguste-Mathieu PENSERON	1875-1859
パンスロン	Auguste PANSERON	1796-1859
ピエール=フレデリック・ドリアン	Pierre-Frédéric DORIAN	1814-1873
ピエルネ	Gabriel PIERNÉ	1863-1837
ピクシス	Johann Peter PIXIS	1788-1875
ビゼー	Georges BIZET	1838-1875
ビヤール	BILLARD	?-?
ヒラー	Ferdinand HILLER	1811-1885
ピロー	PILLAUT	?-?
ファイフェール	Georges PFEIFFER	1835-1908
ファランク夫人	M <sup>me</sup> Jeanne-Louise FARRENC (M <sup>lle</sup> DUMONT)	1804-1875
ファリエール	Armand FALLIÈRES	1841-1931
フィールド	John FIELD	1782-1837
フィッソ	Alexis-Henri FISSOT	1843-1896
ブーヴティエ	BOUVETIER	?-?
ブーキエ	Anne-Anaïs BOUSQUIER	1839-?
ブーケ	Georges BOUSQUET	1818-1854
プーニョ	Raoul PUGNO	1852-1914
フルージュ (ド・)	Hallays DE FOURGES	?-?
フルトゥウ (ド・)	Oscar Bardi DE FOURTOU	1836-1897
フェイ	Hervé FAYE	1814-1902
フェティス	Francois-Joseph FÉTIS	1784-1871
フェラン	Eugène FERRAND	?-?
フェリー	Jules FERRY	1832-1893
フェリエール	James FERRIÈRE	1799-1873
フォークト	Gustave VOGT	1781-1870
フォーシェ	Léon FAUCHER	1803-1854
フォーール	Jean-Baptiste FAURE	1830-1914
フォルグ	Victor-Émile-Esprit FOURGUES	1823-1876
ブノワ	François BENOIST	1894-1878
ブラームス	Johannes BRAHMS	1833-1897
ブランナル (ド・)	De PLANARD	?-?
ブラン	Charles BLANC	1813-1882
フランク (C.)	César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert FRANCK	1822-1890
フランク (J.)	Jean-Hubert-Joseph FRANCK	1825-1891
フランコーム	Auguste FRANCHOMME	1808-1884
フリド	FRIDOT	?-?
プリューダン	Émile PRUDENT	1817-1863
ブリュネ	Joseph BRUNET	1829-1891
プリュミエ (子)	Ange-Conrade-Antoine PRUMIER	1820-1884
プリュミエ (父)	Antoine PRUMIER	1794-1868
ブルジョワ	émile-Arthur BOURGEOIS	1849-?
プレイエル	Camille PLEYEL	1788-1855
プレヴォー	H[yppolyte ?] PRÉVOST	1807-1880
フレスコバルディ	Girolamo FRESCOBALDI	1583-1643
ブレッサン	BRESSANT	?-?
プレッスヴォー嬢	M <sup>lle</sup> Clara-Pauline PRESSEVAUX	1830-?

プロヴォー	Jean-Baptiste-François PROVOST	1798-1865
ブロック	Andréas BLOCH	1873-1960
フンメル	Johan Nepomuk HUMMEL	1778-1837
ベートーヴェン	Ludwig VAN BEETHOVEN	1770-1827
ベール	Paul BERT	1833-1886
ベッイッシエ	BEISSIER	?-?
ヘラー	Stephen HELLER	1810-1849
ペラン	Emile PERRIN	1814-1885
ペリオ (ド・)	Charles-Vilfride DE BÉRIOT	1833-1914
ベルクソン	Micael BERGSON	1820-1898
ベルクトルド嬢	M <sup>lle</sup> Victoire BERCHTOLD (M <sup>me</sup> LEMARCHAND)	1817-1873
ペルタン	Eugène PELLETAN	1813-1884
ベルティニー	Henri BERTINI	1798-1876
ベルトロ	Marcellin BERTHELOT	1827-1907
ベルトン	Henri-Montan BERTON	1767-1844
ペルヌ	François Louis PERNE	1772-1832
ベルリオーズ	Hector BERLIOZ	1803-1869
ペロー	Louis PERROT	1798-1865
ペロネ嬢	M <sup>lle</sup> PEYRONET	?-?
ヘンデル	Georg Friedrich HÄNDEL	1685-1759
ボイエルドュ (A.)	Adrian-Louis-Victor BOIELDIEU	1815-1883
ボイエルドュ (L.)	Louis BOIELDIEU	1815-1883
ボエリー	Alexandre BOËLY	1785-1858
ボーヴァレ	Pierre-François BEAUVALLET	1801-1873
ボース嬢 (ド・)	M <sup>lle</sup> DE BEAUCE	?-?
ボーブラン (ド・)	Arture DE BEAUPLAN	1823-1919
ポール・ルノワール	Paul LENOIR	?-?
ボシェーヌ (ド・)	Alfred DE BEAUCHESNE	1804-1876
ポチエ	Henri-Hyppolyte POTIER	1816-1878
ポニアトウスキ	Joseph PONIATOWSKI, Prince	1817-1863
ボフル夫人	M <sup>lle</sup> VIERLING (M <sup>me</sup> BEAUFOUR)	1813-1872
ポルトウオー	Louis-Adolph PORTEHAUT	1823-?
ポルポラ	Nicola PORPORA	1686-1768
ポンシャル	Louis-Antoine-Éléonor PONCHARD	1787-1866
ボンニア嬢	M <sup>lle</sup> BONNIAS	?-?
マイフレッド	Joseph-Pierre MEIFRED	1791- 1867
マイヤー	Charles MAYER	1799-1862
マイヤール	Aimé MAILLART	1817-1871
マイヤベアー	Giacomo MEYERBEER	1791- 1864
マグニユス	Désiré MAGNUS	1828-1883/4
マサール	Lambert-Joseph MASSART	1811-1892
マサール夫人	M <sup>me</sup> Louise-Aglaié MASSART (MASSON)	1827-1887
マチアス	Georges MATHIAS	1826-1910
マッセ	Vicor MASSÉ	1822-1884
マルヴィル	Léon DE MALEVILLE	1803-1879
マルシャン嬢	M <sup>lle</sup> MARCHAND	?-?
マルモンテル	Antoine-François MARMONTEL	1816-1889
マルモンテル (息子)	Antonin MARMONTEL	1850-1907
メンデルスゾーン	Felix MENDELSSOHN	1809-1847
モーザン	Alexandre MAUZIN	?-?
モーツァルト	Wolfgang Amadeus MOZART	1756-1791
モザン	Désiré-Théodore MOZIN	1818-1850

モシェレス	Ingaz MOSCHELES	1794-1870
モネ	Édouard MONNAIS	1798-1868
モンローズ	Antoine-Louis-Martial MONROSE	1811-1883
ヤエル	Alfred JAÉLL	1832-1882
ユラン嬢	M <sup>lle</sup> Louise-Hélène HURAND	1841-?
ラージュ嬢	M <sup>lle</sup> DE LAGE	?-?
ライネッケ	Carl REINECKE	1824-1810
ラヴィーナ	Jean-Henri RAVINA	1818-1906
ラヴォワ	Henri LAVOIX	1846-1897
ラコンブ	Louis LACOMBE	1818-1884
ラッサバティ	Théodore LASSABATHIE	1800~1871
ラモー	Jean-Philippe RAMEAU	1683-1764
ラルース・ラ・ヴィレット嬢	M <sup>lle</sup> Aimée-Marie-Marguerite-Mercédès LAROUSSE LA VILLETTE	1864-?
ランス	Ad. LANCE	?-?
ランスビュルグ	Célestine RENSBURG	1838-?
リース	Ferdinand RIES	1784-1838
リーステール嬢	Mlle RIESTER	?-?
リシャール	Maurice RICHARD	1832-1888
リスト	Franz LISZT	1811-1886
リッター	Théodore RITTER	1840-1886
リップレー	Tony-Henri RIEFFLER	1854-1880
リュシー	Mathis LUSSY	1828-1910
リュリ	Jean-Baptiste LULLY	1632- 1687
ル・クーペ	Félix LE COUPPEY	1811-1887
ルヴァッスール	Nicolas-Prosper LEVASSEUR	1791-1871
ルーヴァン (ド・)	De LEUVEN	?-?
ルージェ・ド・リル嬢	M <sup>lle</sup> Antoinette-Mathilde ROUGET DE LISLE (M <sup>me</sup> PHILIPON)	1841-?
ルースロ	ROUSSELOT	?-?
ルービンシテイン	Anton RUBINSTEIN	1829-1894
ルキュール	Adrien RECURT	1798-1872
ルグーヴェ	LEGOUVÉ	1807-1903
ルクレルク嬢	M <sup>lle</sup> LECLERCQ (M <sup>me</sup> Aimée-Félicie TARPET)	1839-?
ルコント嬢	M <sup>lle</sup> LECOMTE	?-?
ルドリュ=ロラン	Alexandre LEDRU-ROLLIN	1807-1874
ルニエ	François-Joseph-Philoclès REGNIER ( DE LA BRIÈRE)	1807-1885
ルノー・ド・ヴィルバック	Renaud DE VILBACK	1829-1884
ルフェビュール=ヴェリー	Louis James Alfred LEFÉBURE-WELY	1817-1869
ルベール	Henri REBER	1807-1880
ルボルヌ	Simon LEBORNE	1797-1866
ルマルシャン夫人	M <sup>me</sup> LEMARCHAND (Victoire BERCHTOLD)	1817-1873
ルメール	Théophile LEMAIRE	1784-1871
ルモワヌ	Antoine Henry LEMOINE	1786-1854
ルユエデ嬢	Adèle-Aurélie-Marie LEHUÉDÉ	1835-?
ルルー	Charles LEROUX	1851-1926
ルロワ嬢	M <sup>lle</sup> Emilie-Charlotte LEROY (M <sup>me</sup> RÉTY)	1828-?
レイエール	Ernest REYER	1823-1909
レイハ	Antoine REICHA	1870-1836
レイバック嬢	M <sup>lle</sup> LEYBAQUE	?-?
レー	Jean-Baptiste REY	1734-1810
レオポルド・フェイ	Léopold FAYE	1828-1900



レティ (父)	François-Hyppolyte RÉTY	1789-1877
レティ (子)	Émile-Ernest-Hippolyte RÉTY	1833-1915
レモリー	Caroline RÉMAURY	1843-1913
ローゼンハイン	Jakob ROSENHAIN	1813-1894
ロート	LEHOT	?-?
ロード (ド・)	DE ROODE	?-?
ローラン	Adolphe-François LAURENT	1796-1867
ロッシーニ	Gioachino Antonio ROSSINI	1792-1868
ロミュー	François-Auguste ROMIEU	1800-1855
ロラン嬢	M <sup>lle</sup> LLORENS	?-?
ロレンツィーティ嬢	M <sup>lle</sup> Élisabeth-Aristide-Héloïse LORENZITI	?-?
ロワゾー嬢	M <sup>lle</sup> LOISEAU	?-?
ワディントン	William Henry WADDINGTON	1826-1894
ワロン	Henri WALLON	1812-1904

附録 I-1. P. ラファイエ 『ピエール=ジョゼフ=ギヨーム・ヅィメルマン、スカール・ドルレアンのアパートマンにて』<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Prosper LAFAYE, *Pierre-Joseph Zimmermann dans son appartement du Square d'Orléans*, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 60 x 73.5 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

## 附録 I-2. ピアノ専科（本科）男子クラスの時間割

N. B. この時間割表は、1848-49 年度~1872-73 年度のクラス名簿（AN AJ 37 154-1~ AJ 37 158-1）の記載に基づく。1873-74 年度以降は名簿に時間帯の記載なし。

### 1. 1848-49 年度

	月	火	水	木	金	土
8:30	ローラン		ローラン		ローラン	
9:00						
9:30						
10:00						
10:30	マルモンテル		マルモンテル		マルモンテル	
11:00						
11:30						
12:00						
12:30						
13:00						
13:30						
14:00						

### 2. 1853-54 年度

	月	火	水	木	金	土
8:30	ローラン		ローラン		ローラン	
9:00						
9:30						
10:00						
10:30	マルモンテル		マルモンテル		マルモンテル	
11:00						
11:30						
12:00						
12:30						
13:00						

### 3. 1855-56 年度

	月	火	水	木	金	土
8:00	ローラン		ローラン		ローラン	
8:30						
9:00						
9:30						
10:00	マルモンテル		マルモンテル		マルモンテル	
10:30						
11:00						
11:30						
12:00						
12:30						
13:00						
13:30						
14:00						

4. 1858-59 年度

	月	火	水	木	金	土
8:00						
8:30						
9:00		ローラン		ローラン		ローラン
9:30						
10:00						
10:30						
11:00						
11:30	マルモンテル		マルモンテル		マルモンテル	
12:00						
12:30						
13:00						
13:30						
14:00						

4. 1862-63 年度

	月	火	水	木	金	土
8:00						
8:30						
9:00		マチアス		マチアス		マチアス
9:30						
10:00						
10:30						
11:00						
11:30	マルモンテル		マルモンテル		マルモンテル	
12:00						
12:30						
13:00						
13:30						
14:00						

5. 1873-74 年度

	月	火	水	木	金	土
10:30						
11:00						
11:30	マルモンテル	マチアス	マルモンテル	マチアス	マルモンテル	マチアス
12:00						
12:30						
13:00						
13:30						
14:00						

附録 I-3. ピアノ専科（本科）女子クラスの時間割

1. 1848-49 年度

	月	火	水	木	金	土
8:30						
9:00		エルツ		エルツ		エルツ
9:30						
10:00						
10:30						
11:00						
11:30						
12:00	ファランク 夫人		ファランク 夫人		ファランク 夫人	
12:30						
13:00						
13:30						
14:00						
14:30		コーシュ 夫人		コーシュ 夫人		コーシュ 夫人
15:00						
15:30						
16:00						
16:30						
17:00						

2. 1851-52 年度

	月	火	水	木	金	土			
11:00									
11:30	ファランク 夫人	エルツ	ファランク 夫人	エルツ	ファランク 夫人	エルツ			
12:00									
12:30									
13:00									
13:30									
14:00									
14:30		コーシュ 夫人		コーシュ 夫人		コーシュ 夫人			
15:00									
15:30									
16:00									
16:30									
17:00									

3. 1852-53 年度

	月	火	水	木	金	土			
10:00									
10:30									
11:00		エルツ		エルツ	ファランク 夫人	エルツ			
11:30	ファランク 夫人		ファランク 夫人				エルツ		
12:00								エルツ	
12:30									エルツ
13:00									
13:30		エルツ							
14:00	エルツ								
14:30			エルツ						
15:00				エルツ					
15:30					エルツ				
16:00		エルツ							
16:30	エルツ								
17:00			エルツ						

4. 1854-55 年度

	月	火	水	木	金	土			
8:30									
9:00		ル・クーペ		ル・クーペ		ル・クーペ			
9:30									
10:00									
10:30									
11:00		エルツ		エルツ	ファランク 夫人	エルツ			
11:30	ファランク 夫人		エルツ				エルツ		
12:00								エルツ	
12:30									エルツ
13:00									
13:30		エルツ							
14:00	エルツ								
14:30			エルツ						
15:00				エルツ					
15:30					エルツ				
16:00		エルツ							

5. 1862-63 年度

	月	火	水	木	金	土				
8:00										
8:30										
9:00		ル・クーペ		ル・クーペ		ル・クーペ				
9:30										
10:00										
10:30										
11:00										
11:30	ファランク 夫人	エルツ	ファランク 夫人	エルツ	ファランク 夫人	エルツ				
12:00										
12:30										
13:00										
13:30										
14:00		コーシュ 夫人		コーシュ 夫人		コーシュ 夫人				
14:30										
15:00										
15:30										
16:00										

6. 1866-67 年度

	月	火	水	木	金	土				
8:00										
8:30										
9:00		ル・クーペ		ル・クーペ		ル・クーペ				
9:30										
10:00										
10:30										
11:00										
11:30	ファランク夫 人	エルツ	ファランク夫人	エルツ	ファランク 夫人	エルツ				
12:00										
12:30										
13:00										
13:30										
14:00										

附録 I-4. エルツによる生徒の評価および生徒の受賞、除籍・退学に関する情報（1851~1853）

生徒名	シャサル CHASSAL	ドバヴェ DEBAVAY	プレッセヴォー PRESSEVAUX	ヴァトー WATEAU	ルコント LECOMTE	ペロネ PEYRONET	シャルトレ CHARTERET	スートン SOUTON	ショーエン SCHOEN
クラス 登録年月日	1847/10/19	1848/4/28	1849/4/21	1849/4/21	1849/10/28	1849/12/22	1849/12/20	1849/12/25	1849/12/25
受賞、除籍・退学 関連情報	1851年 第2次席		1851 第3次席	1851 2等賞				[1850 次席]	
1851/12/19の試験 (1851-52年度前期試験) 時の教授の評価	秀 良い奏法	あまり才能なし 将来性なし	良	秀	可	かなり良い	可もなく不可もなし 将来性なし	非常に勤勉	将来性なし(耳が遠い)
受賞、除籍・退学 関連情報							結婚、1852/5/31 除籍		
1852/6/9の試験 (1851-52年年度後 期試験) 時の教授の評価	非常によい生徒	病気	伸びる	秀	休学	良		非常に 伸びる	才能なし
受賞、除籍・退学 関連情報						3回コンクールに 参加したので 1852/9/30 除籍		3回コンクールに 参加したので 1852/9/30 除籍	
1852/12/27の試験 (1852-53年度前期試験) 時の教授の評価		[新しい生徒と] 入れ替え 将来性なし			[新しい生徒と] 入れ替え 一年間休学 将来性なし				[新しい生徒と] 入れ替え 耳が遠い 将来性なし
受賞、除籍・退学 関連情報					1853/1/31 除籍。 健康上の理由により4ヶ月 欠席。				1852/12/27、委員会の決定により 除籍
1853/6/15の試験 (1852年度後期試験) 時の教授の評価	伸びる	将来性なし	変化なし	秀					
受賞、除籍・退学 関連情報	1852-1853年度に 1等賞を取れなかった ので 1853/9/30に除籍、	[1854/12/14日の委員会の決定により過 剩生徒として在籍存 続。] [1854-55年度内に 除籍]	[1853-54年度内に 除籍]	1853 1等賞 [1854/10/1 修了]					



(上表の続き)

生徒名	ガシェ GASCHÉ	ロワゾー LOISEAU	マルシャン MARCHAND	ド・ボース DE BEAUCE	エス 姉 HESS 1 <sup>re</sup>	ロラン LLORENS	ロレンツィーティ LORENZITI	ボンニア BONNIAS	キューエルク CUERCQ	ユラン HURAND
クラス登録年月日	1850/12/28	1850/1/2	1851/1/2	1851/1/4	1853/1/18	1853/1/18	1853/1/14	1853/1/14	1853/1/20	1853/1/20
受賞、除籍・ 退学関連情報										
1851/12/19 の試験 (1851-52 年度前期試験) 時の教授の評価	良い生徒 フーガに特 性あり	沢山練習したがほ とんど素質なし 将来性なし	伸びる	かなり良い						
受賞、除籍・退学関連情 報		1852/3/30 健康上の 理由で退学								
1852/6/9 の試験 (1851-52 年年後期試験) 時の教授の評価	優		ほとんど 進歩なし	可						
受賞、除籍・退学関連情 報										
1852/12/27 の試験 (1852-53 年度前期試験) 時の教授の評価				[新しい生徒と]入 れ替え 将来性 なし						
受賞、除籍・ 退学関連情報	1853/5/6 退学			1852/12/27、委員会 の決定により除籍						
1853/6/15 の試験 (1852 年度後期試験) 時の教授の評価			相変わらず 将来性なし		非常にのびる	良い生徒	とても出来が悪い	病気	将来性なし 時間の無駄	素敵で 良い生徒
受賞、除籍・ 退学関連情報			1851-1852-1853 年のコンクール で賞を取らなか ったため 1853/9/30 除籍。		除籍。1853/12/8 退学	1854/11/1 除籍	1854 第 2 次席; 1855 2 等賞 [1855/10/1 退学。 オルガンクラスに 移行。]	1853 年 11 月 19 日退 学	1853/12/26 およ び 1854/12/14 の委員会の決 定により過剰 生徒として存 続。 [1854-55 年度内に除籍]	[1855 第 3 次席]

## 附録 I-5. マスネによる練習ホールの描写、『わが回想』（1848~1912）より<sup>2</sup>

この試験用のホールは一種の劇場のような外観を呈しており、ボックス席の列とバルコニー席を一つずつ備えていた。ホールは執政政府時代の様式で造られていた。正直に言って、私はそこに入るときには必ず何らかの感情が私を捉えるのだった。まるで暗い穴のようにぽっかりと開いた一階正面のボックス席に、私は第 1 執政ボナパルトと彼の青春時代の優しき伴侶ジョゼフィーヌの姿を見る思いに駆られたものだ。彼の表情は生気に溢れ美しく、彼女は優しく親切で微笑みを湛えた眼差しで、両人が立ち合いに来た最初の試験を受ける生徒たちを激励した。気高く善良なジョゼフィーヌは、芸術に捧げられたこの聖域を彼らが訪問し、他の多くの重大な懸念事項が掻き立てる事柄をそこに持ち出しながらも、いずれは必ずや戦争の恐怖に巻き込まれるであろう若者と触れ合ううちに、まとりわりつく懸念は和らげられた。

加えて、この小ホール——パリ音楽院演奏協会の名でよく知られているホールと混同してはならない——は、初代院長サレットから最近に至るまで、この機関で行われた、悲劇、喜劇クラスを含む全クラスの試験が実施されたまさにその場所なのだ。また、そこでは毎週何度かオルガンの授業も行われていた。というのも、ホールの奥には二段鍵盤の大オルガンがあって、大きな壁布に隠れていたからだ。使い古された、甲高い音のするこの老いさらばえた楽器の横には、そこを通過して小さな舞台になっている演壇に入る運命の扉があった。長年に亘って、ローマ賞と呼ばれる作曲賞の予備審査の上演が行われたのもまたこのホールだった。

Cette salle, destinée aux examens, représentait une sorte de petit théâtre, avec un rang de loges et une galerie circulaire. Elle était conçue en style du Consulat. Je n'y ai jamais pénétré, je l'avoue, sans me sentir pris d'une certaine émotion. Je croyais toujours voir assis dans une loge de face, au premier étage, comme en un trou noir, le Premier Consul Bonaparte et la douce compagne de ses jeunes années, Joséphine ; lui, au visage énergiquement beau ; elle, au regard tendre et bienveillant, souriant, et encourageant les élèves aux premiers essais desquels ils venaient assister l'un et l'autre. La noble et bonne Joséphine semblait, par ses visites dans ce sanctuaire consacré à l'art, et en y entraînant celui que tant d'autres graves soucis préoccupaient, vouloir adoucir ses pensées, les rendre moins farouches par leur contact avec cette jeunesse qui, forcément, n'échapperait pas un jour aux horreurs des guerres.

C'est encore dans cette même petite salle — ne pas confondre avec celle bien connue sous le nom de Salle de la Société des Concerts du Conservatoire — que, depuis Sarette, le premier directeur, jusqu'à ces derniers temps, ont été passés les examens de toutes les classes qui se sont données dans l'établissement, y compris celles de tragédie et de comédie. Plusieurs fois par semaine également, on y faisait la classe d'orgue, car il s'y trouvait un grand orgue à deux claviers, au fond, caché par une grande tenture. A côté de ce vieil instrument, usé, aux sonorités glapissantes, se trouvait la porte fatale par laquelle les élèves pénétraient sur l'estrade formant la petite scène. Ce fut dans cette salle aussi que, pendant de longues années, eut lieu la séance du jugement préparatoire aux prix de composition musicale, dits prix de Rome.

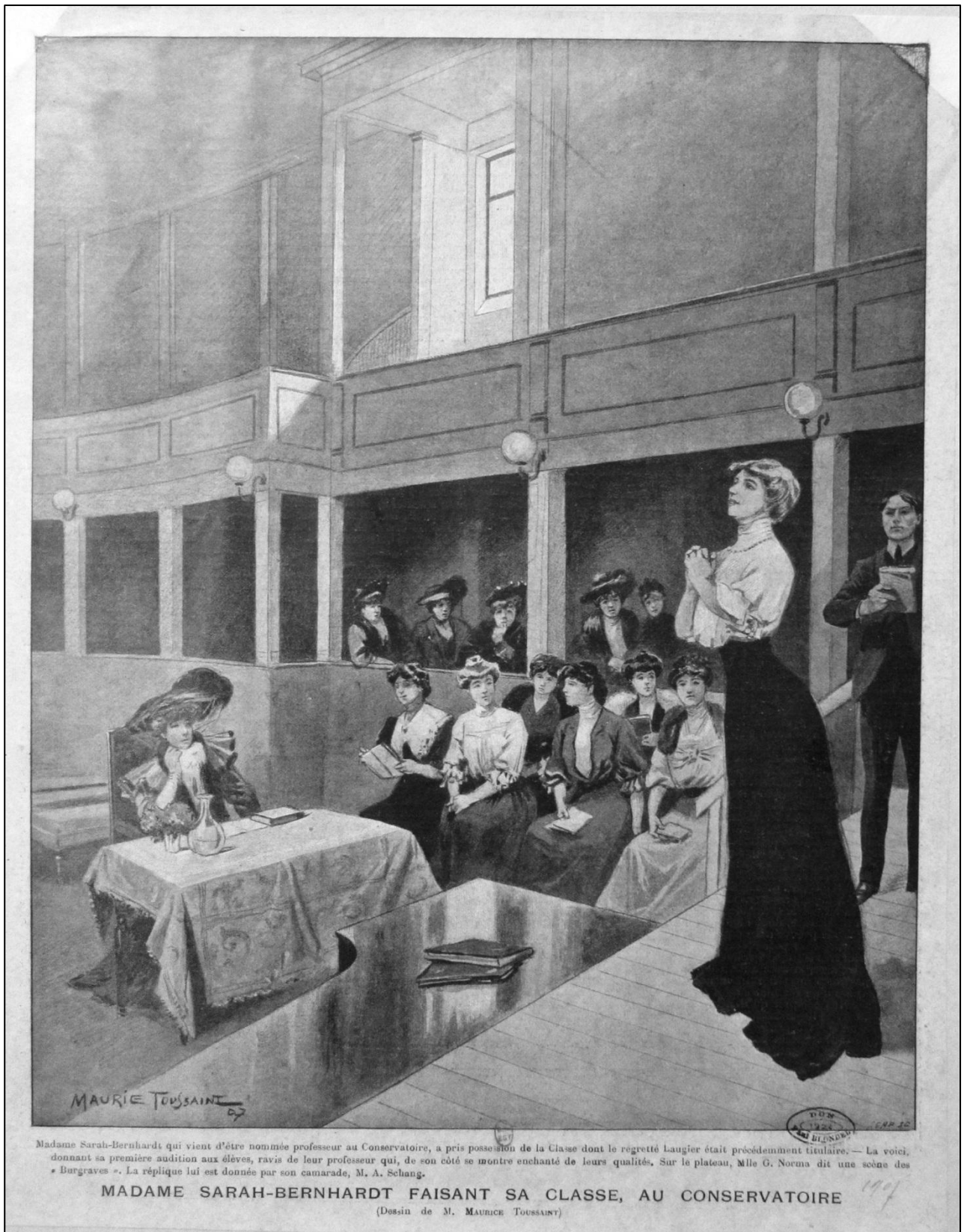
<sup>2</sup> Jules MASSENET, *Mes souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte et C<sup>ie</sup>, p. 15-16.

附録 I-6. 練習ホールの内部（オペラ・コミックのクラスの授業風景）<sup>3</sup>



<sup>3</sup> Jean BÉRAUD, *Paris-Salon 1899. Le cours de comédie au Conservatoire*, ca 1899, estampe en couleur reproduite d'après la peinture exposée au Salon de 1899, 20,5 x 29,4 cm [feuille], 13,1 x 17,4 cm [cadre intérieur], collection de l'auteur.

附録 I-7. 同前、サラ＝ベルナールによる劇朗唱科のレッスン風景（1907年）<sup>4</sup>



<sup>4</sup> Maurice TOUSSAINT, *Madame Sarah-Bernhardt Faisant sa classe, au Conservatoire*, lithographie, ca 1907, 31.1 x 24.4 cm [feuille], BnF, cote: Va 286/10-12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 936.



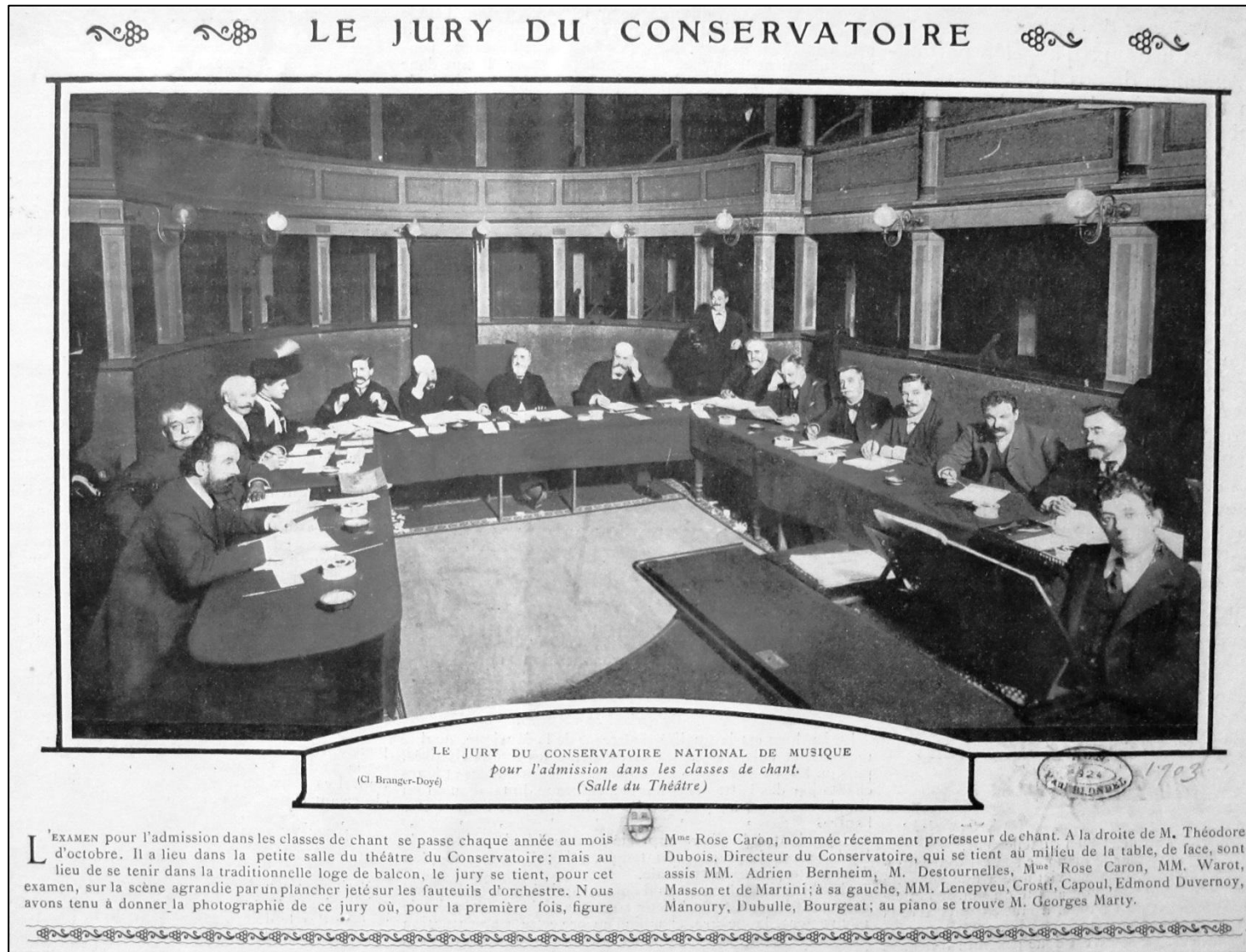
附録 I-8. 同前、コントラバスの定期試験の様子 (1886)<sup>5</sup>

N.B. 音叉を前にしているのが院長トマ、院長の向かって右に座っているのはシャルル・グノー



<sup>5</sup> Anonyme, *Au Conservatoire : l'examen de contrebasse*, dessin d'après nature de M. Renouard, BnF, cote: Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 918.

附録 I-9. 同前、声楽科入学試験審査員 (1903) <sup>6</sup>



<sup>6</sup> Anonyme, *Le jury du Conservatoire national de musique pour l'admission dans les classes de chant (Salle du Théâtre)*, 1903, photographie, 17 x 22.5 cm [feuilleton], BnF, cote : Va 286/10-12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 931.

附録 I-10. 授業風景 (オペラ・クラス、1868年)<sup>7</sup>



<sup>7</sup> RYCKEBUSCH, *Les écoles publiques. — Le Conservatoire de musique. — Cours de chant*, 1868, dessin reproduit en lithographie, 11.4 x 15.1 cm [feuilleton], BnF, cote : Va 286/10-11 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 907.



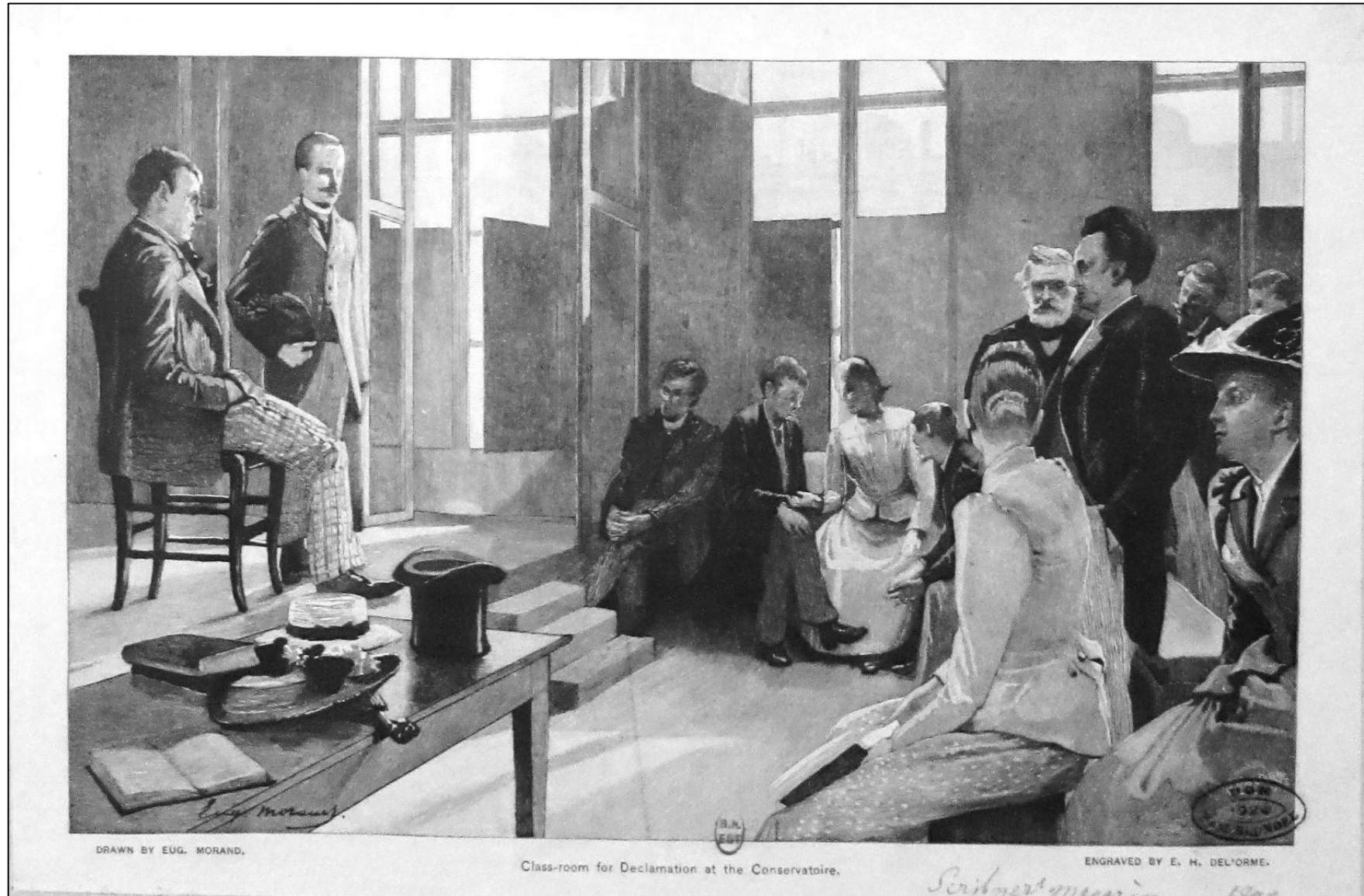
附録 I-11. 同前 (トロンボーン・クラス、1886年)<sup>8</sup>



<sup>8</sup> RENOARD, *Au Conservatoire : classe de trombone, professeur M. Delisse*, 1886, dessin d'après nature reproduit en lithographe, 23.6 x 32.6 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/10-12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 917.



附録 I-12. 同前 (朗唱クラス、1892 年)<sup>9</sup>



<sup>9</sup> Eug. MORAND, *Autour des concours du Conservatoire. - Une classe, Faubour Poissonnière*, 1892, dessin reproduit en lithographe par E. H. DEL'ORME, 31.0 x 45.8 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 923.

附録 I-13. 修了コンクール課題曲一覧 (1818~1900) <sup>10</sup>

A. 男子クラス

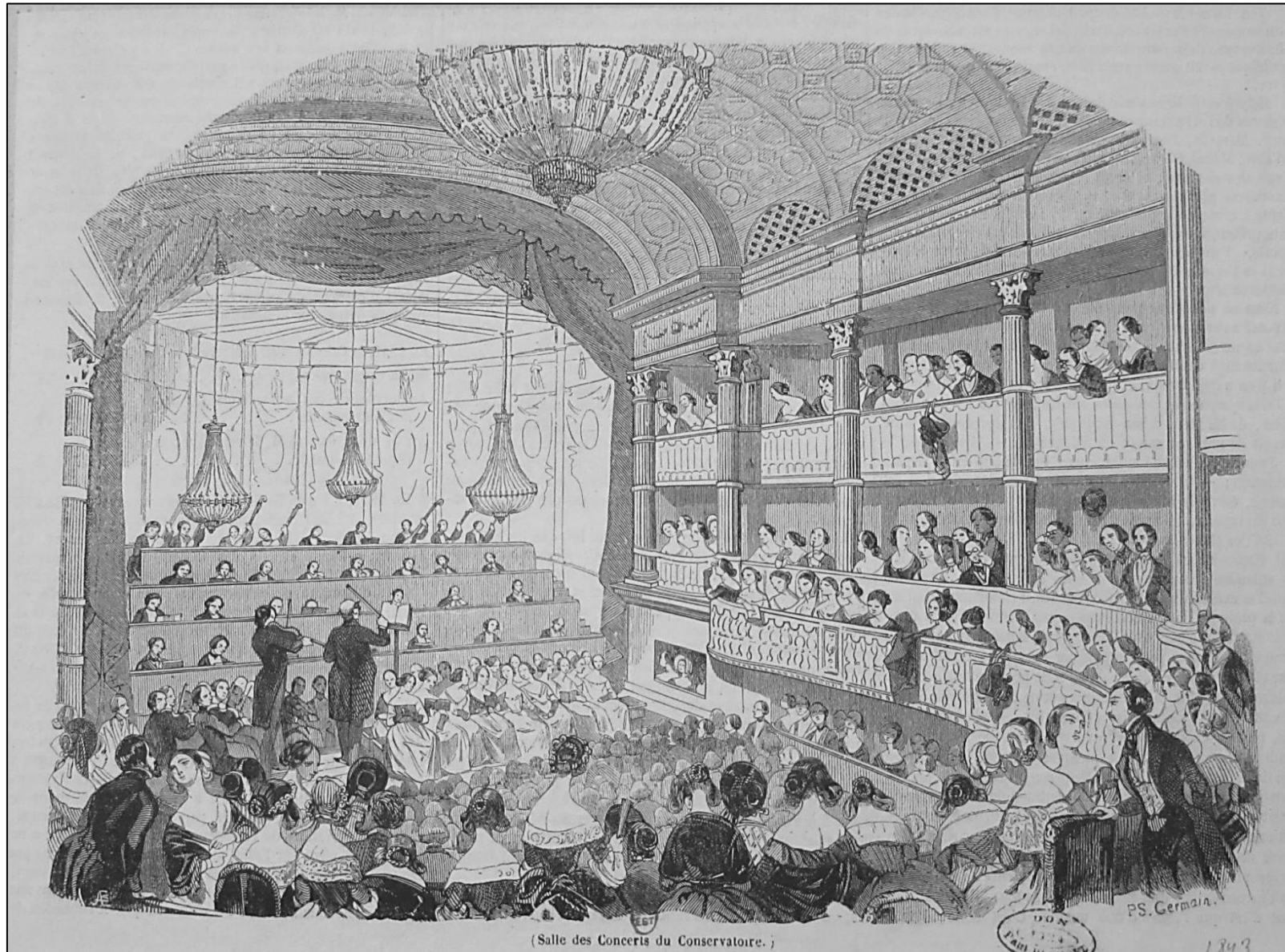
MORCEAUX DE CONCOURS.		
1818. { Étude . . . . . Clementi. Concerto en <i>mi</i> ♭ . . . . . Dussek.	1853. Allegro op. 51 (3 <sup>e</sup> solo). Ch. Mayer.	1880. Finale de la sonate op. 57. Beethoven.
1819. Morceau . . . . . Cramer.	1854. Sonate <i>fa</i> min. (1 <sup>er</sup> all.). Schuloff.	1881. Grand allegro de conc. . . Ed. Wolff.
1823. Concerto . . . . . Hummel.	1855. 3 <sup>e</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> <i>sol</i> min. (1 <sup>er</sup> solo). Moscheles.	1882. Sonate <i>si</i> min. (1 <sup>er</sup> all <sup>e</sup> ). Chopin.
1824. 2 <sup>e</sup> concerto . . . . . Field.	1856. Conc. <i>si</i> min. (1 <sup>er</sup> solo). Hummel.	1883. Rondo capriccioso op. 14. Mendelssohn.
1829. Concerto en <i>ré</i> min. . . . . Kalkbrenner.	1857. 1 <sup>er</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> <i>mi</i> min. (1 <sup>er</sup> solo). Chopin.	1884. All <sup>e</sup> <i>appassionato</i> op. 70. Saint-Saëns.
1832. Concerto . . . . . Alkan ainé.	1858. Allegro, sonate op. 58. Chopin.	1885. Scherzo <i>si</i> ♭ mineur. . . . Chopin.
1833. Sonate . . . . . Hummel.	1859. C <sup>o</sup> (dédié à Moscheles). Hiller.	1886. Finale de sonate <i>ut</i> ♯ min. Beethoven.
1835. Concerto . . . . . Chopin.	1860. 6 <sup>e</sup> concerto . . . . . H. Herz.	1887. 3 <sup>e</sup> ballade <i>la</i> ♭ . . . . . Chopin.
1836. Solo . . . . . Thalberg.	1861. 4 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . . Kalkbrenner.	1888. Concerto <i>sol</i> mineur. . . . Saint-Saëns.
1837. Concerto <i>la</i> mineur . . . . Hummel.	1862. 2 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Chopin.	1889. Allegro de concert . . . . . Guiraud.
1838. Concerto <i>si</i> mineur . . . . Hummel.	1863. Son. <i>ut</i> ♯ min. op. 27 (fin). Beethoven.	1890. 1 <sup>er</sup> ballade op. 23 <i>sol</i> min. Chopin.
1839. Variations sur <i>Moïse</i> . . . . Thalberg.	1864. 1 <sup>er</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Chopin.	1891. Sonate en <i>la</i> ♭ op. 39. . . . Weber.
1840. { Fugue du Requiem . . . . . Mozart. Fragment de concerto . . . . . Weber.	1865. Concerto <i>fa</i> min. <i>Le Retour du croisé</i> (frag.) . . . . Weber.	1892. Allegro de conc. op. 46. Chopin.
1841. 3 <sup>e</sup> concerto . . . . . Ries.	1866. 5 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . H. Herz.	1893. Fantaisie op. 49 <i>fa</i> min. Chopin.
1842. Concerto <i>si</i> mineur. . . . . Hummel.	1867. 2 <sup>e</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> <i>fa</i> min. (1 <sup>er</sup> solo). Chopin.	1894. Thème varié <i>do</i> majeur. Saint-Saëns.
1843. 2 <sup>e</sup> allegro . . . . . Meyer.	1868. 6 <sup>e</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> <i>la</i> min. (1 <sup>er</sup> solo) . . H. Herz.	1895. 4 <sup>e</sup> concerto ( <i>ré</i> mineur). Rubinstein.
1844. Rondo du 2 <sup>e</sup> concerto. . . . Mayer.	1869. All <sup>e</sup> de <i>e</i> <sup>o</sup> <i>la</i> maj. (1 <sup>er</sup> p <sup>o</sup> ). Chopin.	1896. 4 <sup>e</sup> ballade op. 59 <i>fa</i> min. Chopin.
1845. Concerto op. 70 (1 <sup>er</sup> solo). Mayer.	1870. Capriccio op. 22. . . . . Mendelssohn.	1897. Andante et finale de la sonate op. 57 <i>fa</i> min. Beethoven.
1846. 1 <sup>er</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Chopin.	1872. Polonaise op. 22. . . . . Chopin.	{ 1 <sup>er</sup> scherzo ( <i>si</i> mineur). Chopin.
1847. Sonate op. 81 (finale) . . . . Hummel.	1873. Sonate en <i>fa</i> ♯ op. 81. . . . Hummel.	1898. { Finale de la sonate op. 10, n <sup>o</sup> 2 ( <i>fa</i> ) . . . . . Beethoven.
1848. Sonate en <i>fa</i> ♯ min. op. 81 Hummel.	1874. 2 <sup>e</sup> concerto en <i>fa</i> min. . . . Chopin.	{ 1 <sup>er</sup> allegro de la sonate op. 31, n <sup>o</sup> 2 <i>si</i> ♭ maj. Beethoven.
1849. Allégo du conc. op. 51 Mayer.	1875. 1 <sup>er</sup> ballade . . . . . Chopin.	1899. { Momento di Capriccio. . . . . Weber.
1850. Sonate op. 56 (finale) . . . . Thalberg.	1876. Sonate op. 111 (1 <sup>er</sup> morc.) Beethoven.	{ Andante et fin, op. 81. Beethoven.
1851. 2 <sup>e</sup> conc. <i>fa</i> min. (1 <sup>er</sup> solo). Chopin.	1877. 2 <sup>e</sup> sonate <i>sol</i> min. (1 <sup>er</sup> m.) Schumann.	1900. { Hallucination. . . . . R. Schumann.
1852. 3 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . H. Herz.	1878. Sonate <i>la</i> ♭ op. 39. . . . . Weber.	
	1879. Allegro de conc. op. 46. Chopin.	

B. 女子クラス

MORCEAUX DE CONCOURS.		
1818. { Étude . . . . . Clementi. Concerto <i>mi</i> ♭ . . . . . Dussek.	1852. 4 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Field.	1878. Sonate en <i>si</i> mineur. . . . Chopin.
1819. Morceau . . . . . Cramer.	1853. 4 <sup>e</sup> conc. op. 123 (1 <sup>er</sup> solo) Kalkbrenner	1879. 6 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> morc.) . . H. Herz.
1823. 5 <sup>e</sup> concerto ( <i>L'Incendie après l'orage</i> ). . . . . Field.	1854. 2 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Field.	1880. Allegro, op. 46 . . . . . Chopin.
1824. Concerto en <i>si</i> mineur. . . . Hummel.	1855. 1 <sup>er</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> en <i>mi</i> min. (1 <sup>er</sup> solo) Chopin.	1881. Ballade, op. 23. . . . . Chopin.
1829. Fantaisie <i>Effusio musica</i> . Kalkbrenner.	1856. 3 <sup>e</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> (frag. du 1 <sup>er</sup> morc.) Ries.	1882. 2 <sup>e</sup> sonate en <i>sol</i> mineur. Schumann.
1832. Concerto . . . . . F. Hiller.	1857. 5 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . H. Herz.	1883. Concerto en <i>sol</i> mineur. Saint-Saëns.
1833. Concerto en <i>la</i> ♭ . . . . . Hummel.	1858. Concerto en <i>si</i> min. (fragment du 1 <sup>er</sup> morc.) . . . . Hummel.	1884. Sonate en <i>si</i> mineur. . . . Chopin.
1834. Concerto . . . . . Weber.	1859. Conc. op. 100 (1 <sup>er</sup> morc.) Pixis.	1885. All <sup>e</sup> de conc. en <i>ut</i> ♯ min. Guiraud.
1835. 4 <sup>e</sup> concerto . . . . . Kalkbrenner.	1860. Conc. en <i>mi</i> maj. (1 <sup>er</sup> et 3 <sup>e</sup> solo) . . . . . Moscheles.	1886. 2 <sup>e</sup> conc. en <i>fa</i> mineur . . Chopin.
1836. Solo . . . . . Bertini.	1861. 1 <sup>er</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Chopin.	1887. Fant <sup>e</sup> , op. 15 en <i>ut</i> maj. Schubert.
1837. 3 <sup>e</sup> concerto (fragment) . . . H. Herz.	1862. 3 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Moscheles.	1888. 1 <sup>er</sup> conc. en <i>mi</i> mineur. . Chopin.
1838. Solo . . . . . Bertini.	1863. 3 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> partie) . . . . Ries.	1889. All <sup>e</sup> de concert, op. 46. . . . Chopin.
1839. Concerto . . . . . Döhler.	1864. 2 <sup>e</sup> conc. en <i>la</i> ♭ (1 <sup>er</sup> solo) Field.	1890. Concerto en <i>sol</i> mineur. Saint-Saëns.
1840. Dernier concerto . . . . . Hummel.	1865. Conc. en <i>si</i> min. (1 <sup>er</sup> et 3 <sup>e</sup> solo) . . . . . Hummel.	1891. All <sup>e</sup> de concert ( <i>ut</i> ♯ min.) Guiraud.
1841. 1 <sup>er</sup> concerto . . . . . Dussek.	1866. Conc. en <i>la</i> ♭ (frag.) . . . . Hummel.	1892. Ball. en <i>sol</i> min., op. 23. Chopin.
1842. Fantaisie . . . . . Thalberg.	1867. Conc. en <i>fa</i> min. (1 <sup>er</sup> solo) Hiller.	1893. Concerto en <i>fa</i> mineur . . Chopin.
1843. Concerto en <i>fa</i> mineur. . . . Weber.	1868. 1 <sup>er</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> en <i>mi</i> min. (1 <sup>er</sup> solo) Chopin.	1894. Var. sérieuses en <i>ré</i> min. Mendelssohn
1844. 3 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> morc.) . . . H. Herz.	1869. 3 <sup>e</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> en <i>ut</i> ♯ min. (1 <sup>er</sup> solo) Ries.	1895. All <sup>e</sup> de concert, op. 46. . . . Chopin.
1845. 3 <sup>e</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Ries.	1870. 6 <sup>e</sup> concerto . . . . . H. Herz.	1896. Carnaval, op. 9 <i>la</i> ♭ maj. Schumann.
1846. Fantaisie op. 18 (frag.) . . . Hummel.	1872. Concerto en <i>si</i> mineur. . . . Hummel.	1897. All <sup>e</sup> de concert <i>ut</i> ♯ min. Guiraud.
1847. 1 <sup>er</sup> concerto (1 <sup>er</sup> solo) . . . . Chopin.	1873. All <sup>e</sup> de concert op. 46. . . . Chopin.	1898. { Fugue en <i>sol</i> mineur. . . . Bach.
1848. Sonate op. 58 (1 <sup>er</sup> morc.) Chopin.	1874. Conc. en <i>sol</i> ♯ mineur. . . . Alkan (Ch.).	{ 2 <sup>e</sup> ballade en <i>fa</i> ; finale. Chopin.
1849. Conc. en <i>si</i> min. (frag.) . . . Hummel.	1875. 2 <sup>e</sup> <i>e</i> <sup>o</sup> en <i>fa</i> min. (1 <sup>er</sup> morc.) Chopin.	{ Andante varié en <i>fa</i> min. Haydn.
1850. Conc. en <i>sol</i> min. op. 25 (1 <sup>er</sup> solo) . . . . . Mendelssohn	1876. Concerto en <i>sol</i> mineur. Saint-Saëns.	{ 1 <sup>er</sup> 3 <sup>e</sup> Rhapsodie en <i>la</i> min. Liszt.
1851. Conc. en <i>la</i> ♭ (1 <sup>er</sup> solo) . . . Hummel.	1877. Schero en <i>si</i> ♭ mineur. . . . Chopin.	1900. { Prélude et fugue <i>ut</i> ♯ maj. J.-S. Bach
		{ 2 <sup>e</sup> concerto . . . . . Chopin.

<sup>10</sup> CP, p. 584 et 589.

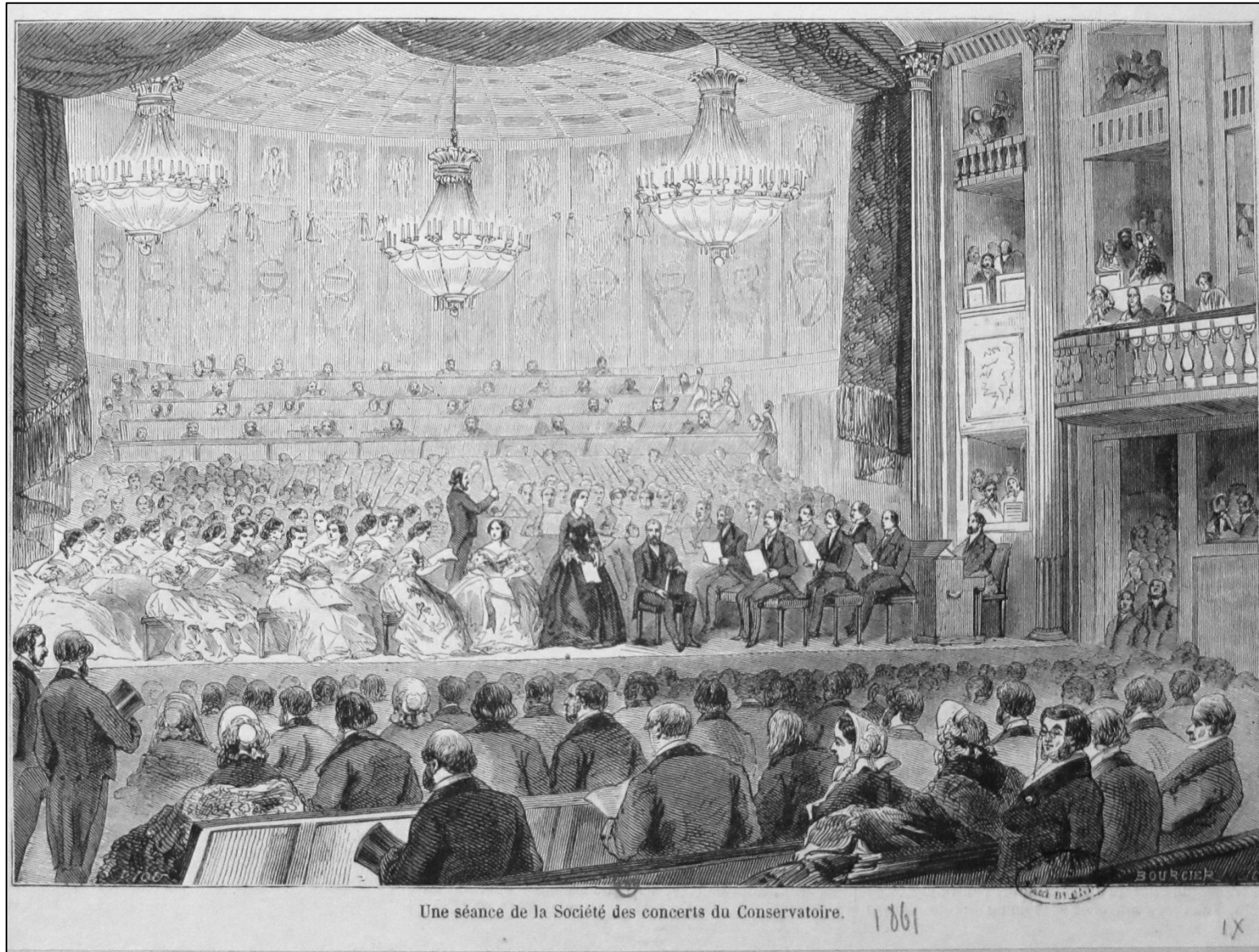
附録 I-14. パリ音楽院大ホールにおけるパリ音楽院演奏協会の公演 (1843)<sup>11</sup>



<sup>11</sup> P. S. GERMAIN, *Salle des concerts du Conservatoire*, 1843, dessin reproduit en lithographe, 17.6 x 24.0 cm [feuilleton], BnF, cote : Va 286/10-11 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 896.

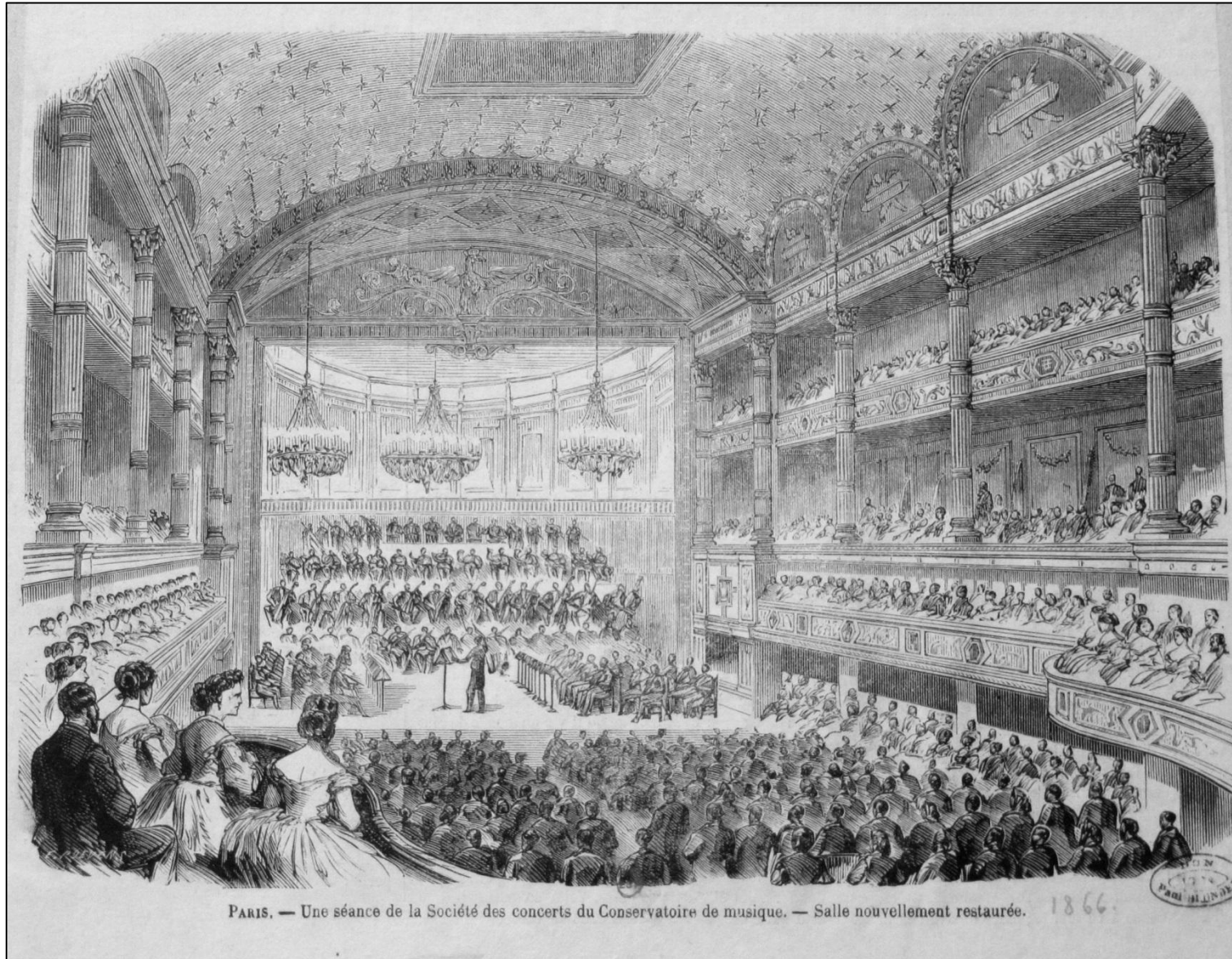


附録 I-15. 同前 (1861)<sup>12</sup>



<sup>12</sup> BOURGIER, *Une scène de la Société des concerts du Conservatoire*, 1861, 17.0 x 22.8 cm [feuilleton], dessin reproduit en lithographie, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 904.

附録 I-16. 同前、改修後の内装（1866）<sup>13</sup>



<sup>13</sup> Anonyme, *Paris. - Une séance de la Société des concerts du Conservatoire de musique. - Salle nouvellement restaurée.*, 1866, dessin reproduit en lithographe, 17.8 x 22.8 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 905.

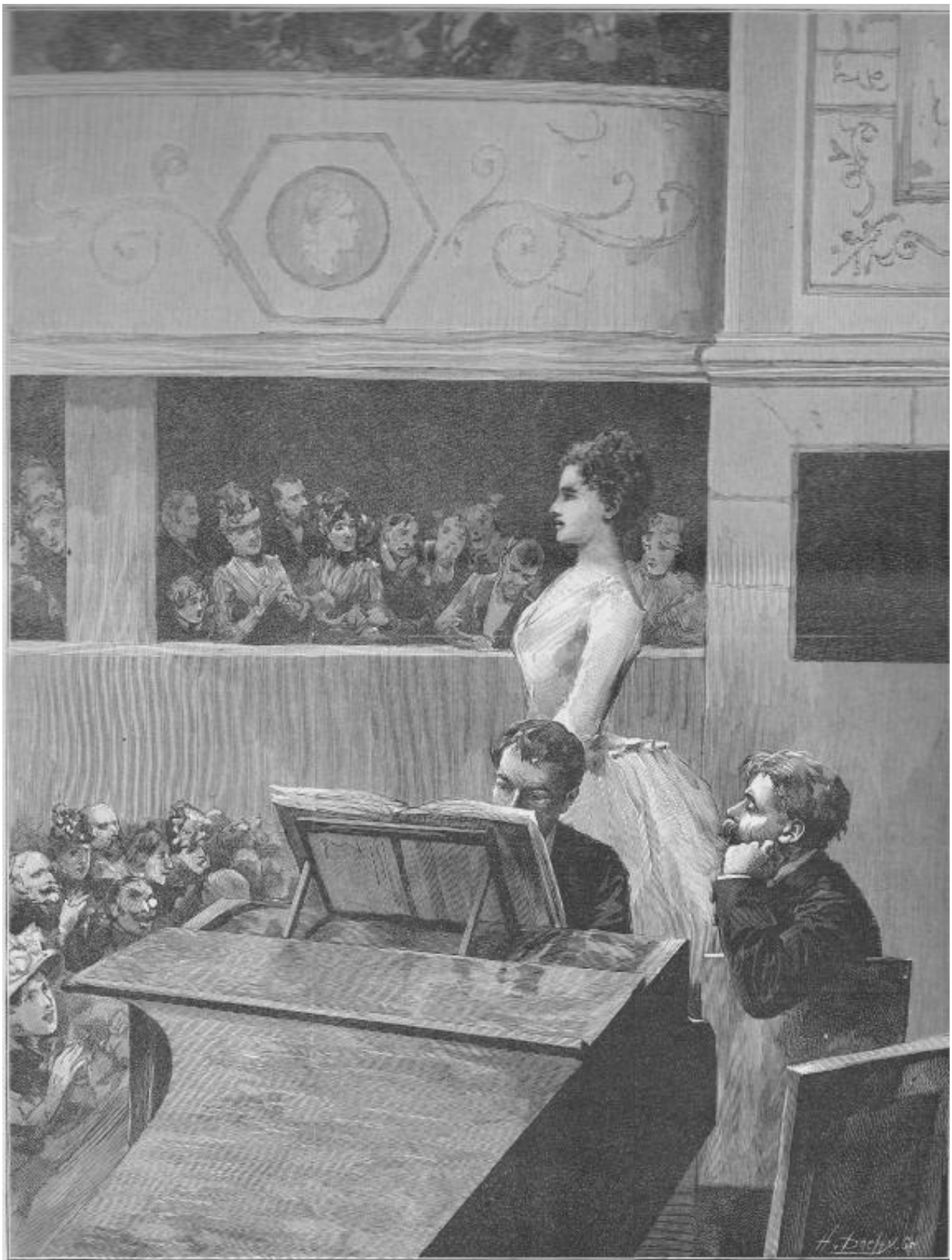


附録 I-17. 舞台側から見た音楽院大ホール (1868) <sup>14</sup>



<sup>14</sup> D. LANCELOT, *Les écoles publiques ; - Le Conservatoire de Musique. - La salle des concours.*, dessin reproduit en lithographe, 1868, 16.6 x 22.2 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 908.

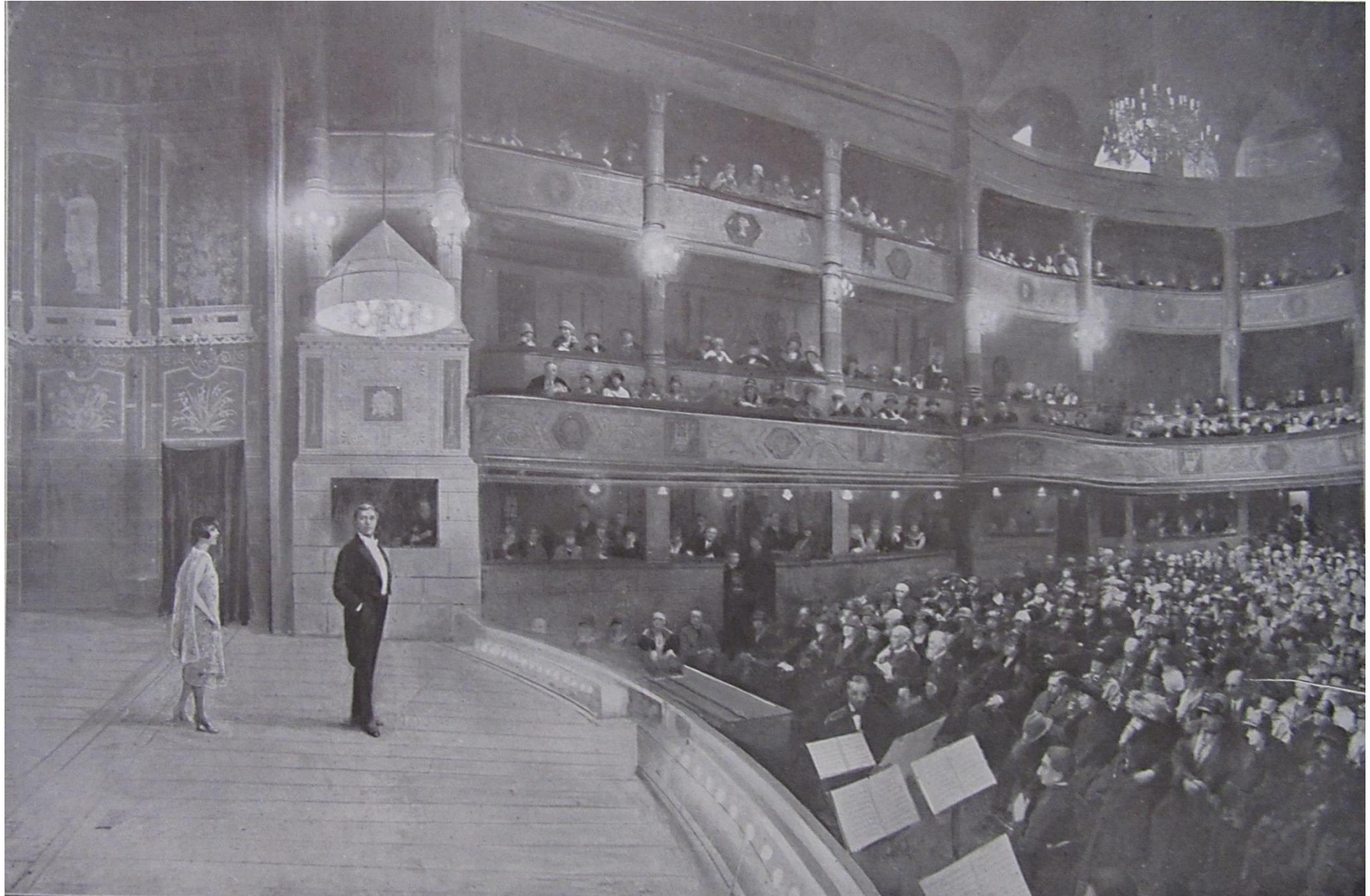
附録 I-18. パリ音楽院大ホールにおける声楽のコンクール風景 (1886)<sup>15</sup>



<sup>15</sup> REICHA, *Au conservatoire de Musique. - Une séance du concours de chant*, gravé par H. Dochy, image dans *Le Monde Illustré*, 30<sup>e</sup> année, n° 1531, le 31 juill. 1886, p. 57.



附録 I-19. パリ音楽院大ホールの内部 (1925) <sup>16</sup>



<sup>16</sup> Jean CLAIR-GUYOT, « La Vieille salle historique de l'ancien conservatoire dans laquelle se passent les concours de fin d'année », *L'Illustration*, 83<sup>e</sup> année, n° 4 291, le 30 mai 1925, p. 538.



附録 I-20.1862 年のコンクールにおけるトロートマン嬢の 1 等賞証書<sup>17</sup>



<sup>17</sup> Diplôme du Conservatoire impérial de musique, premier prix de piano décerné à Marie-Christine Trautmann en 1862, 34 x 45 cm, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, cote : P.JAELL.M.905. 画像は右のサイトより転載。BnF, Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b102200052> (2015年4月3日参照)。

附録 I-21. G. ミュール=ボーモン嬢に授与された  
パリ音楽院のソルフェージュ科 3 等メダル (1861 年) <sup>18</sup>



<sup>18</sup> Jean-Jacques BARRE, *Médaille de Solfège*, 1861, bronze, 5 cm, Paris, coll. privée.



附録 I-22. A. トマ (左)<sup>19</sup>と Th. モザン (右)<sup>20</sup>に授与された楽譜集のカバー (1829, 1837)



<sup>19</sup> BnF, département de la musique, cote :G. 1 386 (1-4).

<sup>20</sup> *Ibid.*, L. 12 727-L. 12 729.

### 附録 I-23. ピアノ科修了コンクール審査員一覧 (1837~1847)

N. B. 附録 I-22~附録 I-23 の表は、コンクール審査議事録 (AN AJ 37/249-5~AJ 37/251-1) に基づき作成。  
但し、投票権のない書記官は除いた。氏名の原語表記は附録 2 を参照のこと。

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1837/8/3	ケルビーニ	院長	カルクブレンナー	ピアニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	H. エルツ	ピアニスト兼作曲家
	シュナイツフェツフェール	オーボエ科教授	J. エルツ	ピアニスト兼作曲家
			ショパン	ピアニスト兼作曲家
			A. ド・コンツキ	ピアニスト兼作曲家
			Ch.-V. アルカン	ピアニスト兼作曲家
1838/8/2	ケルビーニ	院長	プレイエル	楽器製作者
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	J. エルツ	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	Ch.-V. アルカン	ピアニスト兼作曲家
	シュナイツフェツフェール	オーボエ科教授	A. ド・コンツキ	ピアニスト兼作曲家
	ヰイメルマン	ピアノ科教授		
	アダン	ピアノ科教授		
1839/8/2	ケルビーニ	院長	クラーマー	ピアニスト兼作曲家
	シュナイツフェツフェール	オーボエ科教授	A. ド・コンツキ	ピアニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	J. エルツ	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	Ch.-V. アルカン	ピアニスト兼作曲家
			F.-J. デイジ	ハーピスト兼作曲家
1840/8/3	ケルビーニ	院長	コンツキ	ピアニスト兼作曲家
	シュナイツフェツフェール	オーボエ科教授	リトルフ	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	バトン	作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	プレイエル	楽器製作者
1841/8/2	ケルビーニ	院長	プレイエル	楽器製作者
	ドゥルラン	和声・実践伴奏科教授	F.-J. デイジ	ハーピスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授		
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
	シュナイツフェツフェール	オーボエ科教授		
1842/11/4	オバール	院長	アドルフ・アダン	作曲家 (学士院会員)
	アブネック	ヴァイオリニスト兼作曲家、視学官	フェシー	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	H. エルツ	ピアニスト兼作曲家
	ボッテ・ド・トゥールモン	図書館司書		
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
	シュナイツフェツフェール	オーボエ科教授		

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1843/8/7	オベール	院長	フェシー	ピアニスト兼作曲家
	ブノワ	オルガン科教授	バトン	作曲家
	パンスロン	声楽科教授		
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授		
	ピアンネメ	和声・実践伴奏科教授		
	マルモンテル	ソルフェージュ科教授		
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1844/8/1	オベール	院長	トマ	作曲家
	アブネック	ヴァイオリニスト兼作曲家、視学官	Éd. ヴォルフ	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
	マルモンテル	ソルフェージュ科教授		
1845/8/1	アブネック	院長代理	トマ	作曲家
	ルイ・ペロー	音楽学習教育委員会委員	プリュードン	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	フェシー	ピアニスト兼作曲家
	マルモンテル	ソルフェージュ科教授		
1846/7/31	オベール	院長	プリュードン	ピアニスト兼作曲家
	エドゥアール・モネ	政府役員		
	アレヴィ	作曲科教授	フェシー	ピアニスト兼作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	トマ	作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	バトン	作曲家
	マルモンテル	ソルフェージュ科教授		
	モザン	ソルフェージュ科教授		
1847/7/31	オベール	院長	プリュードン	ピアニスト兼作曲家
	エドゥアール・モネ	政府役員	Éd. ヴォルフ	ピアニスト兼作曲家
	アレヴィ	作曲科教授	ゴリア	ピアニスト兼作曲家
	ルボルヌ	作曲科教授	トマ	作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	バトン	作曲家
	バザン	和声・実践伴奏科教授		

附録 I-24. ピアノ科修了コンクール審査員一覧 (1848-1870)

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1848/8/3	オベール	院長	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	アレヴィ	作曲科教授	トマ	作曲家
	ル・クーペ	和声・実践伴奏科教授	バトン	作曲家
	エルヴァール	和声・実践伴奏科教授	ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	バザン	和声・実践伴奏科教授		
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1849/7/21	オベール	院長	プリューダン	ピアニスト兼作曲家
	エドゥアール・モネ	政府役員	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	アレヴィ	作曲科教授	ローゼンハイン	ピアニスト兼作曲家
	バトン	声楽アンサンブル科教授		
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
	バザン	和声・実践伴奏科教授		
	モザン	ソルフェージュ科教授		
	トマ	作曲家 (音楽学習委員会)		
1850/7/19	オベール	院長	プレイエル	楽器製作者
	エドゥアール・モネ	政府役員	ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	ヰイメルマン	ピアノ科視学官	ローゼンハイン	ピアニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	バザン	和声・実践伴奏科教授		
	トマ	作曲家 (音楽学習委員会)		
1851/7/31	オベール	院長	C. プレイエル	楽器製作者
	Ed. モネ	政府役員	A. ボイエルデュ	作曲家
	バトン	声楽アンサンブル科教授	A. ゴリア	ピアニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	A. トマ	作曲家
	F. バザン	和声・実践伴奏科教授		
1852/7/29	オベール	院長	A. トマ	作曲家
	Ed. モネ	政府役員	C. プレイエル	楽器製作者
	バトン	声楽アンサンブル科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	アレヴィ	作曲科教授	A. ボイエルデュ	
	F. バザン	和声・実践伴奏科教授		
1853/8/2	オベール	院長	A. トマ	作曲家
	Ed. モネ	政府役員	C. プレイエル	楽器製作者
	バトン	声楽アンサンブル科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	A. ボイエルデュ	作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1854/7/25	オベール	院長	C. プレイエル	楽器製作者
	Ed. モネ	政府役員	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	バトン	声楽アンサンブル科教授	A. ゴリア	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	J. パドルー	ピアニスト、指揮者、作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授	A. トマ	作曲家
1855/7/25	オベール	院長	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	Ed. モネ	政府役員	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	バトン	声楽アンサンブル科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者、作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授		
1856/7/25	オベール	院長	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	Ed. モネ	政府役員	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	A. ゴリア	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1857/7/28	オベール	院長	V. マッセ	作曲家
	Ed. モネ	政府役員	マイヤール	
	A. トマ	作曲科教授	ルフェビュール＝ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者、作曲家
	プリュミエ (父)	ハーブ科教授		
1858/7/24	オベール	院長	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	Ed. モネ	政府役員	ルフェビュール＝ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	A. ゴリア	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	プリュミエ (父)	ハーブ科教授		
1859/7/26	オベール	院長	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	Ed. モネ	政府役員	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者、作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	ビヤール	?
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1860/7/25	オベール	院長	ビヤール	
	Ed. モネ	政府役員	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者、作曲家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1861/7/24	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	ルフェビュール＝ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者、作曲家
	J. コーエン	寄宿生学習科教員		

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1862/7/23	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	ヴェッケルラン	作曲家、音楽著述家
	ゴブラン	ソルフェージュ科教授		
1863/7/20	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	V. マッセ	作曲家
	A. トマ	作曲科教授	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	J. ヴィエニアフスキ	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	寄宿生学習科教員		
1864/7/21	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	V. マッセ	作曲家
	A. トマ	作曲科教授	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	A. ボイエルデュ	作曲家
	J. コーエン	寄宿生役学習科教員		
1865/7/25	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	V. マッセ	作曲家
	A. トマ	作曲科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	J. ヴィエニアフスキ	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	寄宿生役学習科教員		
1866/7/23	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	ヴェッケルラン	作曲家、音楽著述家
	A. トマ	作曲科教授	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	スタマティ	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	寄宿生役学習科教員		
1867/7/23	オベール	院長	G. カストネル	作曲家、学士院会員
	Ed. モネ	政府役員	A. ボイエルデュ	
	A. トマ	作曲科教授	ルフェビュール=ヴェリー	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	H. ラヴィーナ	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	寄宿生役学習科教員		
1868/7/21	オベール	院長	サン=サーンス	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	Ed. モネ	政府役員	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者、作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	R. ド・ヴィルバック	作曲家
	V. マッセ	作曲科教授		
J. コーエン	寄宿生役学習科教員			



審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1869/7/21	オベール	院長	サン＝サーンス	ピアニスト、オルガニスト兼作曲家
	Ed. モネ	政府役員	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	作曲科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者
	F. ブノワ	オルガン科教授	R. ド・ヴィルバック	作曲家
	V. マッセ	作曲科教授		
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授、寄宿生役学習教員		
1870/7/22	オベール	院長	J. パドルー	ピアニスト、指揮者、作曲家
	A. トマ	作曲科教授	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	F. ブノワ	オルガン科教授	Ch. ドリュウ	ピアニスト兼作曲家
	H. ポチエ	声楽科教授	G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授 寄宿生役学習教員		

附録 I-25. ピアノ科修了コンクール審査員一覧 (1870~1889)

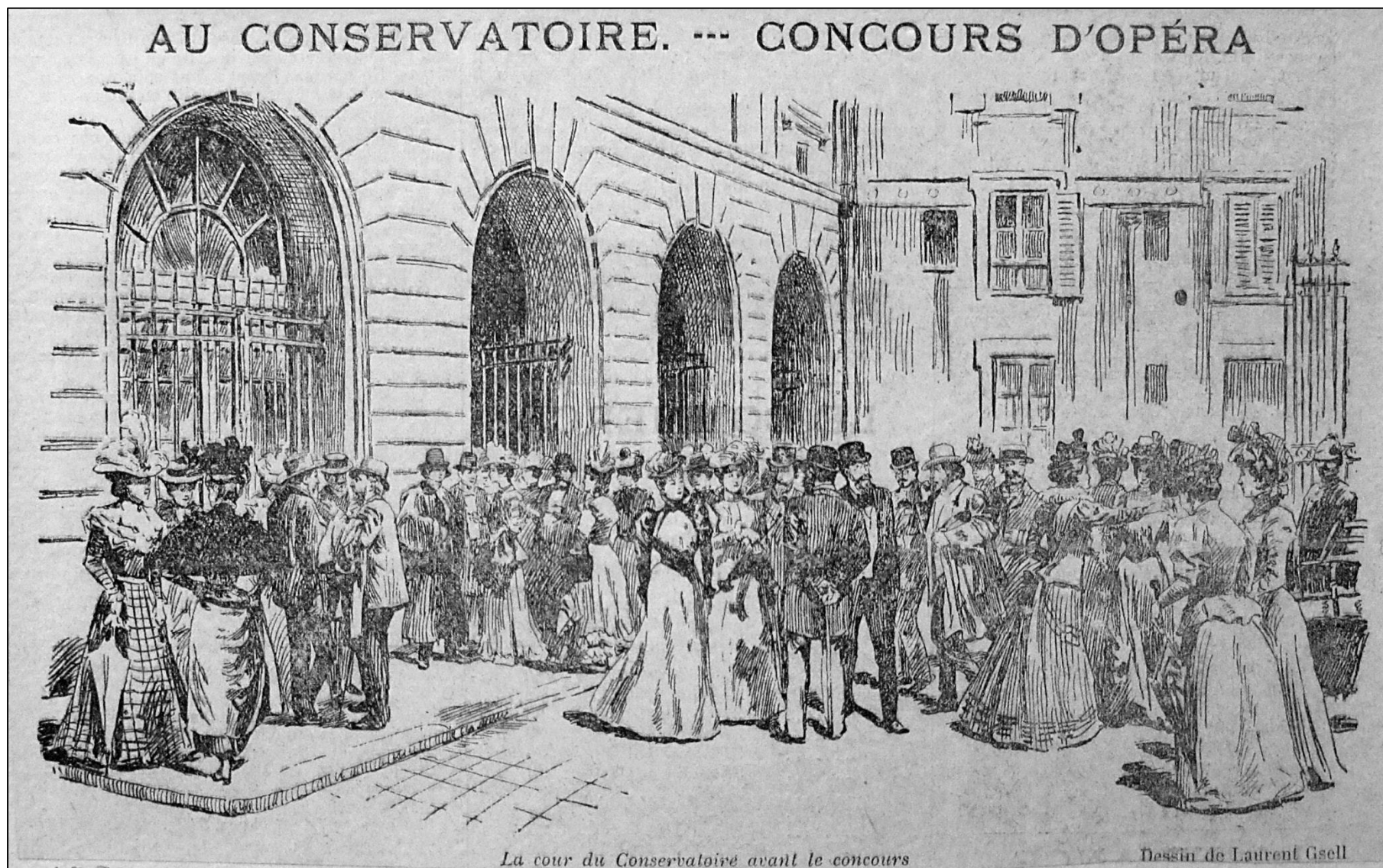
審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1872/7/24	A. トマ	院長	ビゼー	作曲家
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授	ブノワ	オルガニスト、元オルガン科教授
	フランク	オルガン科教授	フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			ドリュウ	ピアニスト兼作曲家
			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
		サン＝サーンス	オルガニスト、ピアニスト兼作曲家	
1873/7/25	A. トマ	院長	フィッツ	ピアニスト兼作曲家
	フランク	オルガン科教授	マスネ	作曲家
	V. マッセ	作曲科教授	A. ヴォルフ	楽器製作者
	E. ソゼ	ヴァイオリン科教授	パラディーレ	ピアニスト兼作曲家
1874/7/24	A. トマ	院長	ビゼー	作曲家
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授	ドリーブ	作曲家
			ドリュウ	ピアニスト兼作曲家
			フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			パラディーレ	ピアニスト兼作曲家
			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
		サン＝サーンス	オルガニスト、ピアニスト兼作曲家	
1875/7/24	A. トマ	院長	ベゾツツイ	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授	A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼作曲家
			フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			ギロー	作曲家
			マスネ	作曲家
			パラディーレ	ピアニスト兼作曲家
		G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家	
1876/7/25	A. トマ	院長	ディエメール	ピアニスト兼作曲家
			フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			ヘラー	ピアニスト兼作曲家
			H. エルツ	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ科教授)
			マスネ	作曲家
			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
			サン＝サーンス	オルガニスト、ピアニスト兼作曲家
		A. ヴォルフ	楽器製作者	
1877/7/24	A. トマ	院長	ドリュウ	ピアニスト兼作曲家
	Th. デュボワ	和声科教授	A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	和声・伴奏科教授	フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			ヤエル	ピアニスト兼作曲家
			L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
		G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家	

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1878/7/26	A. トマ	院長	フィッツ	ピアニスト兼作曲家
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授	ヘラー	ピアニスト兼作曲家
			H. エルツ	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ科教授)
			パラディーレ	ピアニスト兼作曲家
			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
			サン＝サーンス	オルガニスト、ピアニスト兼作曲家
			A. ヴォルフ	楽器製作者
1879/7/25	A. トマ	院長	H. エルツ	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ科教授)
	ギロー	作曲科教授	ドリュー	ピアニスト兼作曲家
			ディエメール	ピアニスト兼作曲家
			A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼作曲家
			フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			ヤエル	ピアニスト兼作曲家
			G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
1880/7/24	A. トマ	院長	ヘラー	ピアニスト兼作曲家
	Th. デュボワ	和声科教授	L. ラコンブ	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	パラディーレ	作曲家
	J. コーエン	声楽アンサンブル科教授	Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
			A. ヴォルフ	楽器製作者
1881/7/13	A. トマ	院長		
	マスネ	作曲科教授	H. エルツ	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ科教授)
	ギロー	作曲科教授	ディエメール	ピアニスト兼作曲家
	Th. デュボワ	和声科教授	A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼作曲家
			ヤエル	ピアニスト兼作曲家
			フィッツ	ピアニスト兼作曲家 (女子クラスのみ)
			G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
1882/7/24	A. トマ	院長	ド・ベリオ	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	L. ドラエー	ピアニスト兼作曲家
			H. ケッテン	ピアニスト兼作曲家
			D. マグニユス	ピアニスト兼作曲家
			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
			Th. テュルネール	ピアニスト兼作曲家
			A. ヴォルフ	楽器製作者
1883/7/21	A. トマ	院長		
	マスネ	作曲科教授	H. エルツ	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ科教授)
	ドリーブ	作曲科教授	ド・ベリオ	ピアニスト兼作曲家
			ディエメール	ピアニスト兼作曲家
			フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
		プーニョ	ピアニスト兼作曲家	

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1884/7/22	A. トマ	院長	ドリユー	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼作曲家
	マンジャン	ソルフェージュ科教授 資格者	フィッツ	ピアニスト兼作曲家
			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
			トメ	ピアニスト兼作曲家
1885/7/24	A. トマ	院長	A. ヴォルフ	楽器製作者
	ギロー	作曲科教授	ディエメール	ピアニスト兼作曲家
	Th. デュボワ	和声科教授	A. デュヴェルノワ	ピアニスト兼作曲家
			G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
			プーニョ	ピアニスト兼作曲家
1885/7/25			Th. リッター	ピアニスト兼作曲家
			トメ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	院長	ド・ベリオ	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	L. ドラエー	ピアニスト兼作曲家
	マスネ	作曲科教授	フィッツ	ピアニスト兼作曲家
1886/7/24 ピアノ男子クラス	Th. デュボワ	和声科教授	ノレ	ピアニスト兼作曲家
	マンジャン	ソルフェージュ科教授 資格者		
	A. トマ	院長	ノレ	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
	マスネ	作曲科教授	トメ	ピアニスト兼作曲家
1886/7/26 ピアノ女子クラス	マンジャン	ソルフェージュ科教授 資格者	Th. テュルネール	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	院長		
	ドリープ	作曲科教授	ド・ベリオ	ピアニスト兼作曲家
	Th. デュボワ	和声科教授	L. ドラエー	ピアニスト兼作曲家
			ディエメール	ピアニスト兼作曲家
1887/7/23 ピアノ男子クラス			プーニョ	ピアニスト兼作曲家
			Th. テュルネール	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	院長		
	ドリープ	作曲科教授	コロメール	ピアニスト兼作曲家
	フランク	オルガン科教授	ノレ	ピアニスト兼作曲家
1887/7/25 ピアノ女子クラス	マンジャン	ソルフェージュ科教授 資格者	プーニョ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	院長	ディエメール	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授		
	マスネ	作曲科教授	G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
	ラヴィニャック	ソルフェージュ科教授 資格者	プーニョ	ピアニスト兼作曲家
1888/7/20 ピアノ女子クラス	J. コーエン (欠席)	声楽アンサンブル科教授	トメ	ピアニスト兼作曲家
	A. トマ	院長	マチアス	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ教授)
	Th. デュボワ	和声科教授	パラディーレ	作曲家
	ドリープ	作曲科教授	ドリユー	ピアニスト兼作曲家
			Th. ラック	ピアニスト兼作曲家
		ピエルネ	ピアニスト兼作曲家	
		プーニョ	ピアニスト兼作曲家	

審議日	音楽院内部人員		音楽院外部人員	
	名前	役職	名前	主な肩書き
1888/7/21 ピアノ男子クラス	A. トマ	院長	ノレ	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
	フランク	オルガン科教授	トメ	ピアニスト兼作曲家
	ラヴィニヤック	ソルフェージュ科教授 資格者	ヴォルムゼール	ピアニスト兼作曲家
	マンジャン	ソルフェージュ科教授 資格者		
1889/7/19 ピアノ男子クラス	A. トマ	院長	ドリユー	ピアニスト兼作曲家
	Th. デュボワ	和声科教授	ノレ	ピアニスト兼作曲家
	フランク	オルガン科教授	ラック	ピアニスト兼作曲家
	マンジャン	ソルフェージュ科教授 資格者	ノレ	ピアニスト兼作曲家
			トメ	ピアニスト兼作曲家
			ヴォルムゼール	ピアニスト兼作曲家
1889/7/20 ピアノ女子クラス	A. トマ	院長	パデレフスキ	ピアニスト兼作曲家
	マスネ	作曲科教授	マチアス	ピアニスト兼作曲家 (元ピアノ教授)
	ドリーブ	作曲科教授	G. ファイフェール	ピアニスト兼作曲家
	ギロー	作曲科教授	ピエルネ	ピアニスト兼作曲家
			プーニョ	ピアニスト兼作曲家

附録 I-26. オペラ科のコンクール当日の校庭 (1899 年)<sup>21</sup>

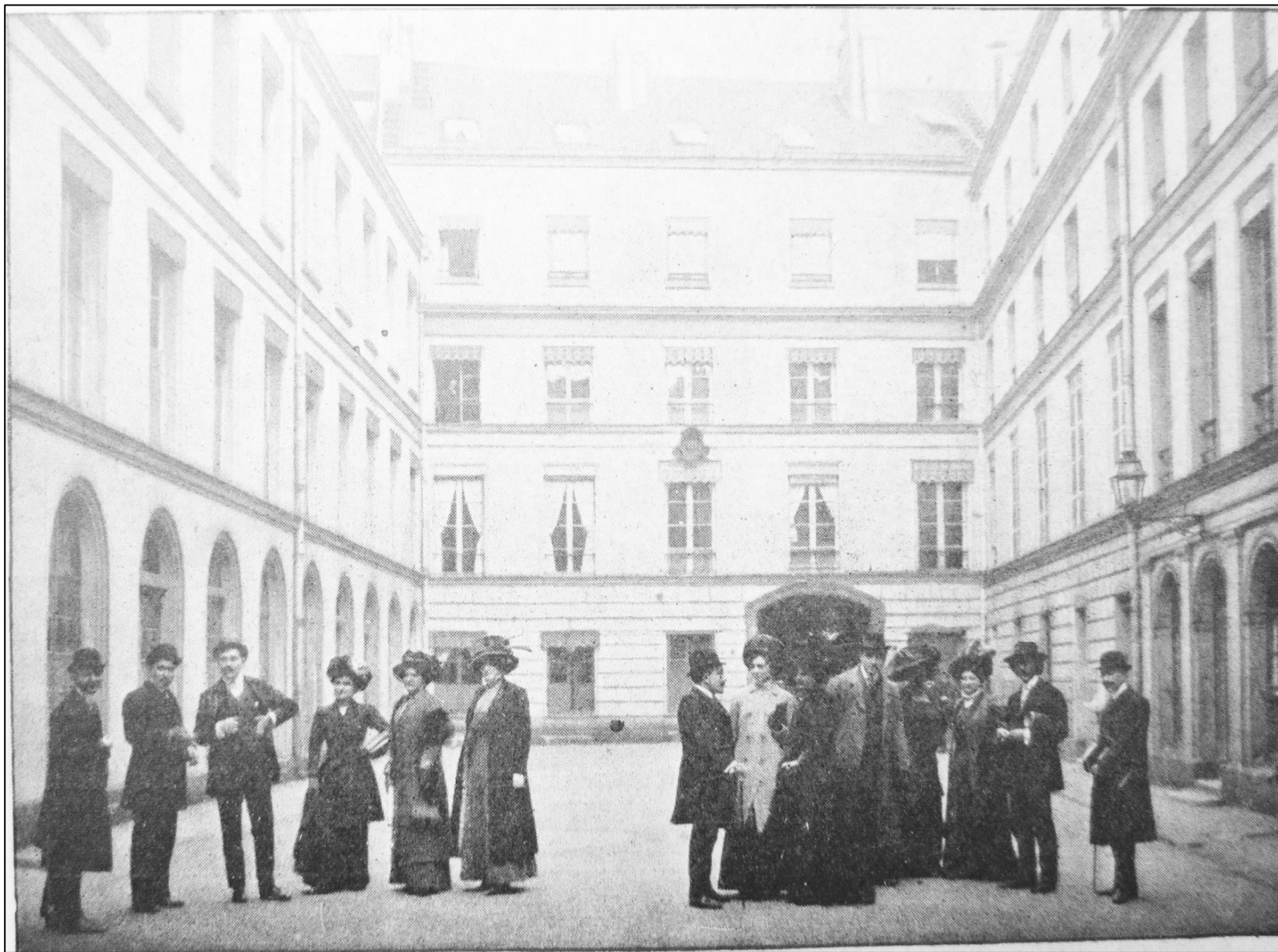


<sup>21</sup> Laurent GSELL, *La cour du Conservatoire avant le concours*, dessin reproduit en lithographe, 1899, 12.7 x 21.0 cm [feuilleton], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 929.





附録 I-28. 音楽院の中庭 (1900 年)<sup>23</sup>



<sup>23</sup> Anonyme, *La cour du Conservatoire*, 1900, photographie, 8.5 x 11.5 cm, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 937.



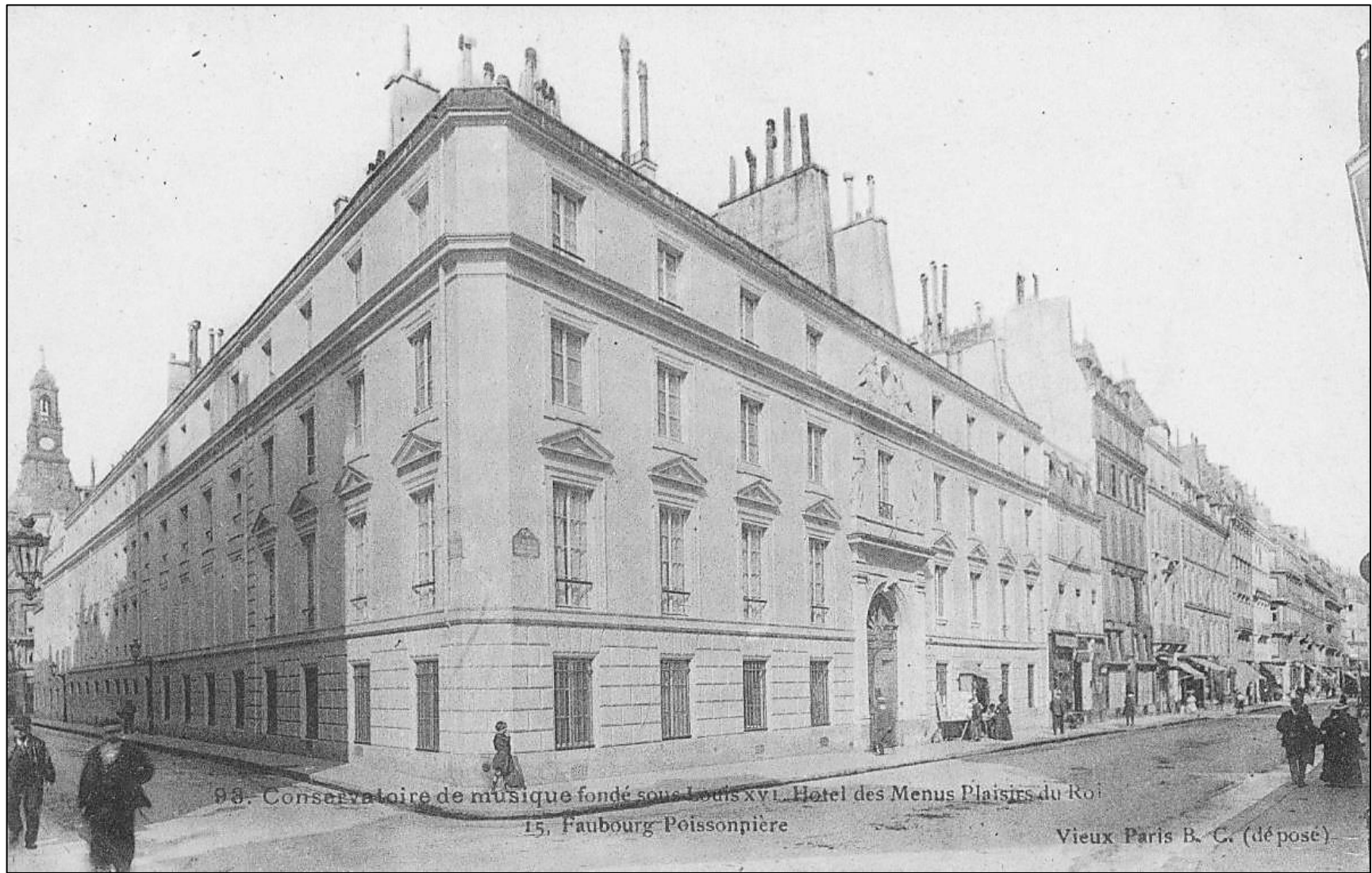
附録 I-29. フォブール=ポワッソニエール通りから見たパリ音楽院の正面入り口<sup>24</sup>

N.B. 写真は 1843 年に改修されたのファサード、1911 年の取り壊しまでこの状態で存続した



<sup>24</sup> Anonyme, *Entrée des concerts du Conservatoire de Musique*, 1848, dessin reproduit en lithographe, 15.2 x 15.6 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 903.

附録 I-30. 取り壊し直前のパリ音楽院校舎 (1911 年)<sup>25</sup>



<sup>25</sup> Anonyme, 93. Conservatoire de musique fondé sous Louis XVI. Hôtel des Menus Plaisirs du Roi, 15. Faubourg Poissonnière, 1911, carte postale photographique, 9.0 x 14.0 cm, collection de l'auteur.

附録 I-31. パリ音楽院の正門（1899年、ジャン・ベローによる油彩画の複写）<sup>26</sup>



JEAN BÉRAUD. — LE CONSERVATOIRE

Un tableau parisien s'il en fut, raconté par le plus parisien des peintres, le plus alerte, le plus vivant, le plus endiablé des pinceaux. Jeunes premiers déjà sûrs d'eux-mêmes, Paganini promis au pavé ou à la gloire, futures pensionnaires du Théâtre-Français ou futures cabotines, beaux papillons à qui la vie brisera les ailes, chrysalides

d'études franchissent les portes du Conservatoire sous le regard amusé du passant. C'est un des succès du Salon, une page remplie d'humour, un morceau sans prétention et que pourtant les amateurs s'arracheront s'il n'est déjà retenu par le Luxembourg ou le musée Carnavalet.

<sup>26</sup> Jean BÉRAUD, *Le Conservatoire*, peinture à l'huile reproduite en lithographe, 1848, 21.6 x 27.0 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 928. オリジナルはパリのカルナヴァレ美術館（musée Carnavalet）所蔵。

附録 I-32. パリ音楽院の正門<sup>27</sup>



<sup>27</sup> Anonyme, *Le Conservatoire de Musique*, photographie, s.d., 9.7 x 7.0 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/10-11 (Topographie de la France), Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier, H 70 898.



附録 I-33. パリ音楽院附属図書館内部 (1895) <sup>28</sup>



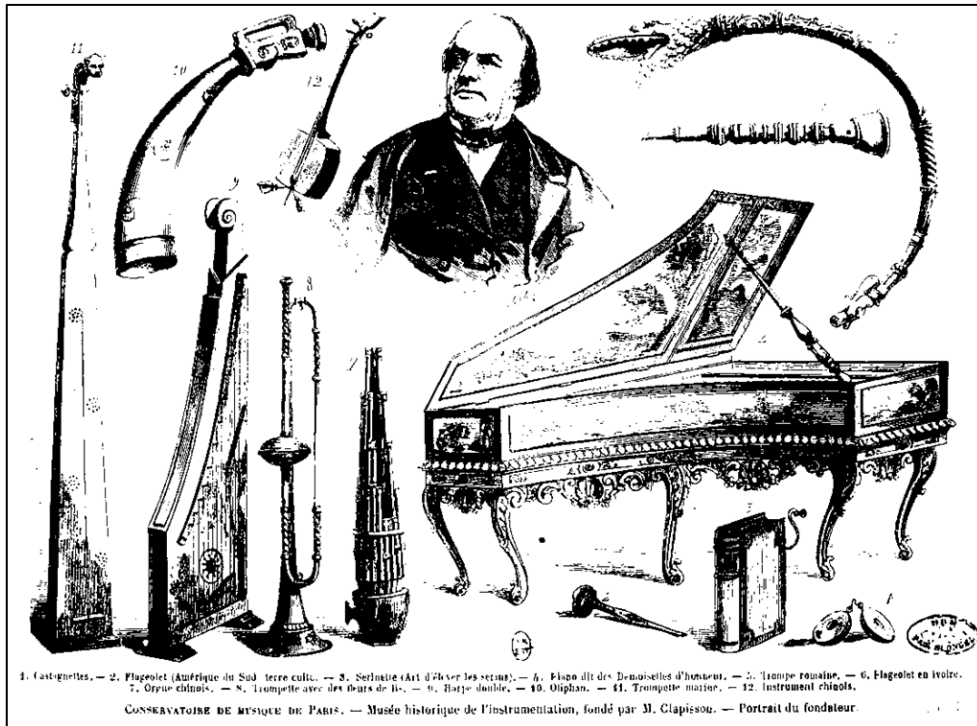
附録 I-34. パリ音楽院附属図書館の閲覧室 (1903) <sup>29</sup>



<sup>28</sup> Eugène PIROU, *Centenaire du Conservatoire national de musique et de déclamation, 1795-1895*, 1895, photographie, 21 x 28,5 cm, publiée dans *Le Monde Musical* à Paris en 1895, Paris, BnF, cote : Est Conservatoire centenaire 087, poste d'accès aux ressources électroniques : IFN- 8454196.

<sup>29</sup> Anonyme, *Salle de lecture de la bibliothèque*, 1909, photographie, 10.7 x 14.4 cm, BnF, cote : Va 286/11-12 (Topographie de la France), Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier, H 70 938.

附録 I-35. 楽器博物館創設者クラピソンと所蔵楽器の一部（1866）<sup>30</sup>



附録 I-36. パリ音楽院博物館内部（1895）<sup>31</sup>



<sup>30</sup> Anonyme, *Conservatoire de musique de Paris, - Musée historique de l'instrumentation, fondé par M. Clapisson. - Portrait du fondateur*, 1866, dessin reproduit en lithographe, 17,8 x 23,8 cm, BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 906.

<sup>31</sup> Eugène PIROU, *Centenaire du Conservatoire national de musique et de déclamation, 1795-1895*, 1895, photographie, 21 x 28,5 cm, publiée dans *Le Monde Musical* à Paris en 1895, Paris, BnF, Cote (département de la musique) : Est Conservatoire centenaire 088 bis.

附録 I-37. 1870 年 10 月 1 日時点でパリに不在の音楽院教授リスト (1870 年 10 月 1 日作成)

Conservatoire Impérial  
de Musique  
ou  
de Déclamation. Membres du Conservatoire  
de Paris, à l'ouverture de l'École. Tous ces maîtres  
ont autorisé à faire provisoirement leurs Cours chez eux.

Paris, le Samedi, 1<sup>er</sup> Octobre, 1870.

- 1<sup>er</sup> M<sup>re</sup> Batiste, Professeur de Solfège. (
- 2<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Benoist, Prof. d'orgue. (à Nantes).
- 3<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Bux, Professeur de Chœur. (à Paris).
- 4<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Nicolas Massé, Prof. de Composition. (à Ennemaire).
- 5<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Jacques Mathias, Prof. de Piano. (
- 6<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Jules Cohen, Prof. de Solf. d'Ensemble. (à Bruxelles).
- 7<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Chassart, Prof. de Violoncelle. (à Villerville-Cabris).
- 8<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Charles Suvernoy, Prof. de Violoncelle. (à Étretat).
- 9<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Bressant, Prof. de Déclamation. (à St. Valery). —
- 10<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Regnier — id — (à London).
- 11<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Monrose — id — (à Nichy).
- 12<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Wekerlin — connu à la Bibliothèque (à Paris).
- 13<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Masses, Prof. de Chœur. (à Belgique).
- 14<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Savard, Prof. d'Harmonie. (à Ennemaire).
- 15<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Reber, Prof. de Composition. (à Alsace).
- 16<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Bataille, Prof. de Chœur. (à Alsace).
- 17<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Roger — id — (

- 18<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Baillot (à Paris).
- 19<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Laget (Prof. de Chœur). — (à Beauvais).
- 20<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Franckomme (Prof. d'Instrumentale). — (à Vielleville).
- 21<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Chevillard — Prof. de Piano. — (à London).
- 22<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Delle Sedie (Prof. de Chœur). (à Stalle).
- 23<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Hocker (Prof. d'Opéra Comique). — (
- 24<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Coliken (Prof. de Basson). — (à Granville).
- 25<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Arban (Prof. de Cornet). — (à Moussy).
- 26<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Obin (Prof. de Grand-orgue). (à Beauvais).
- 27<sup>e</sup> M<sup>re</sup> Beaufils (Prof. de Violoncelle). — (



附録 I-38. 1870 年 10 月 16 日時点での教授一覧 (ピアノ教授を含む頁のみ抜粋)

Noms	Emplois	Age		Temps de service	Traitemen- t	Observations
		ans	mois			
Gautier	Professeur de Harmonie acc.	48.	7	6 . .	1500	Garde-Nat. 6 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup>
Duprato	id agrège id	48.	2	4 . 6	1000	3 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 7 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 6 <sup>e</sup> Comp <sup>te</sup>
Demay-Dufresne	id id id	48.	2	25 . 4	1000	présente
Elvau	id Harmonie écrite	61.	4	30 . 6	2000	présent.
Savard	id id	56.	2	10 . 10	1800	absent. - en Normandie
Ballaille	id de Chant	48.	1	19 . 8	2000	absent. - à Nantes
Masser.	id id	59.	8	17 . 3	2000	absent. - en Belgique
Lager.	id id	48.	10	14 . 5	2000	absent. - à Toulouse
Grossel.	id id	52.	1	18 . 1	2000	Garde Civique
Vaulbron	id id	45.	1	5 . 5	1500	Garde Civique
Welle sedie	id id			3 . 8	2000	absent. - à Londres
Bax	id id	41.	8	3 . .	1200	absent. - à Bordeaux
Roger	id id	54.	9	1 . 11	2000	absent. - à
Baliste	id de solfège collectif	50.	6	30 . 9	1600	absent. - à Madrid
LeBel	id id id	57.	8	18 . 9	1600	Garde Civique
Barion.	id id (pensionnaires)	68.	3	45 . .	1600	3 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> adjut. 7 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup>
Duvernoy Henri	id id individuel	49.	11	22 . .	1600	3 <sup>e</sup> Civique
Mercie Gorte	id agrège id id	48.	6	6 . .	600	présente
Alkan Napoléon	id id id id	44.	8	4 . 6	600	Garde Civique
Durand Emile	id id id id	40.	8	4 . 6	600	3 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 9 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup>
Hersant.	id id id id	40.	4	1 . 7	300	présente
Coben Jules	id Ensemble vocal	34.	11	2 . .		absent.
Lolier	id Etude des rôles	54.	8	32 . 11	1600	présent.
Benoist	id de Orgue	76.	1	51 . 6	2000	absent. - à Nantes
Marmontel	id de Piano	54.	8	25 . .	2000	3 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 6 <sup>e</sup> B <sup>at</sup> 6 <sup>e</sup> Comp <sup>te</sup>
Malbias	id id	44.		8 . .	1800	absent. en Belgique
Herz Henri	id id	64.	9	22 . 11	2000	présent.
Larrenc	id id	66.	4	27 . 11	2000	présente
Le Couppey	id id	59.	6	33 . 4	2000	3 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 116 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 9 <sup>e</sup> Comp <sup>te</sup>
Crobare	id agrège Etude du Clavier	50.	8	28 . 8	1000	3 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 117 <sup>e</sup> Bat <sup>on</sup> 9 <sup>e</sup> Comp <sup>te</sup>
Kely	id id id	42.		3 . 9	600	présente



附録 I-39. 1870 年 10 月 16 日時点での生徒一覧 (ピアノ専科のみ抜粋)

Piano			
m. Marmontel 20, R. Bailbou 4 Elèves	Thome	(m. Amb. Thomas)	19. 11 a conc. 70
	Guérouh	(m. Decombes)	14. 2
	Spinetti		20. 5
	Bouvelier		18. 3
El. de m. Malbias, faite par l'élève Ligno 1. R. Monsieur le Prince 4 Elèves	Buondolazzi		19. 8 a.c. 1867, 8, 9, 70
	Cresse		20. 7
	Doutreleau	(m. St. Duvernoy)	19. "
	Laquepierre	(Rentré le 16 Février)	15. 4
	Dubantoy	auditeur	
m. Herz Henri 48, R. de la Victoire 5 Elèves	m <sup>lle</sup> Marie		17. 5 1 <sup>re</sup> acc <sup>te</sup> 1870
	Donne Laure	(m. Gautier)	19. 4 3 <sup>e</sup> id id
	Marx Berthe	(m. Gautier)	13. 2 3 <sup>e</sup> id id
	Poileux Marie	(m. Gautier)	21. 3 5 <sup>e</sup> id id
	Le Callo		19. 11 a.c. 70 (2 <sup>e</sup> 7)
	Mélogan	auditeur	
m <sup>lle</sup> Tarrere 10, R. Bailbou Classe divisée en 2 Sections	1 <sup>re</sup> Section		
	m <sup>lle</sup> Barrande		23. 10 1 <sup>re</sup> acc <sup>te</sup> 1870
	Loire Alice		21. 4 2 <sup>e</sup> id id
	de Massas		22. 1 a.c. 1870, (1 <sup>re</sup> 2, 59)
	Canonne		23. 5
	Marx Valentine	(m <sup>lle</sup> Mercier)	14. 3
	2 <sup>e</sup> Section		
	Genty	(m <sup>lle</sup> Dufréne)	20. 2 a.c. 1870, (1 <sup>re</sup> 2, 59)
	Gjerly-Bernard Marie		22. 4 a conc. 1869-70

11 Elèves	m <sup>lle</sup> Gaidreau	(m. Gautier)	19. 4 a conc. 1870
	Thomas		18. 11
	Poilevin	(m. Baliste)	15. 6
	Rouch (ancienne élève de m. Secouppéy)		16. 8
	Jungmann	auditeur	
m. Secouppéy 47, R. Laffille 5 Elèves	m <sup>lle</sup> Guibry		18. 7 2 <sup>e</sup> Prix 1870
	Liauzun		15. 5 a.c. 1870, 2 a. 69
	Masson		18. 11
	Quinbrange	auditeur	
	Aron Duperré	id	
	Pottier	id	
Etude du Clavier			
m <sup>lle</sup> Dousselin <sup>décédée</sup> † 7 septembre 1870. Classe faite provisoirement par m <sup>lle</sup> Müller 25, R. des Petits Hôpitaux 10 Elèves	m <sup>lle</sup> Müller	(m <sup>lle</sup> Targem)	17. 4 3 <sup>e</sup> m <sup>re</sup> 1870
	Seger	(m <sup>lle</sup> Devainne)	18. 7 3 <sup>e</sup> id id
	Quinbrange		11. 11 5 <sup>e</sup> id id
	Decagny	(m. Gautier)	12. 2 3 <sup>e</sup> id id
	Guillon	(m. Gautier)	19. 6 a.c. 1869-70, 3 <sup>m</sup> 58
	Mélogan, Demissionnaire, le 10 <sup>g</sup> (m <sup>lle</sup> Barles)		a conc. 1870
	Desmazes, admise le 16 Novembre (m <sup>lle</sup> Barles)		12. 5
	Mabin, auditeur, élève du 9 <sup>g</sup> (m <sup>lle</sup> Ducand)		11. 7
	Lefevre, admise le 28 Novembre (m <sup>lle</sup> Daumic)		13. 4
	Vivien, id le 7 Décembre (m <sup>lle</sup> Barles)		15. 6
	Budzynska	auditeur	

附録 II-1. 史料および曲目情報の有無 (1840~1889)

凡例	
$\alpha$ 列: ○…史料あり ×…史料なし	
$\beta$ 列: A…A群に曲目情報史料あり B…B群に曲目情報あり C…C群に曲目情報あり ×…曲目記録なし	

年度	学期	試験日	教授報告 (A群)の 有無 (= $\alpha$ )	曲目記録の 有無・種類 (= $\beta$ )	$\alpha$	$\beta$	$\alpha$	$\beta$	$\alpha$	$\beta$	$\alpha$	$\beta$	$\alpha$	$\beta$
			ヅィメルマン		ローラン		アダン		コーシュ夫人					
1839-40	後	1840/6/15	○	×	○	×	○	×	○	×				
1840-41	前	1840/12/9	○	×	○	×	○	×	○	×				
	後	1841/6/18	○	B	○	B	○	B	○	B				
1841-42	前	1842/1/14	○	B	○	B	○	B	○	B				
	後	1842/6/6	○	B	○		○	B	○	B				
			ヅィメルマン		ローラン		エルツ		ファランク夫人		コーシュ夫人			
1842-43	前	1842/12/23	×	×	○	B	×	×	×	×	×	×		
	後	1843/6/16	○	B	○	B	○		○	B	○	B		
1843-44	前	1843/10/9	×	×	○	B	×	×	×	×	×	B		
		1843/10/10	×	×	×	×	×	×	×	×	○	×		
		1843/11/18	○	×	×	×	○	B	○	B	×	×		
	後	1844/6/10	○	×	○	×	○	×	○	B	○	×		
1844-45	前	1844/12/5	○	B	○	×	○	×	○	×	○	×		
	後	1845/6/25	○	×	○	×	○	×	○	B	○	×		
1845-46	前	1845/12/10	○	×	○	×	○	×	○	B	○	×		
	後	1846/6/6	○	×	○	A	○	×	○	×	○	×		
1846-47	前	1846/12/15	○	B	○	B	○	×	○	×	○	×		
	後	1847/6/18	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B		
1847-48	前	1848/1/5	○	B	○	B	○	B	○	×	○	×		
	後	1848/6/14	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		

(上表のつづき)

1848-49	前	1848/12/13	○	×	○	×	○	×	○	B	○	×		
	後	1849/6/6	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		
1849-50	前	1849/12/3	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		
	後	1850/6/10	○	B	○	×	○	×	○	×	○	×		
1850-51	前	1850/12/11	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		
	後	1851/6/11	○	×	○	A	○	×	○	×	○	×		
1851-52	前	1852/12/27	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		
	後	1852/6/9	○	×	○	A	○	×	○	×	○	×		
1852-53	前	1852/12/27	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		
	後	1853/6/15	○	×	○	B	○	×	○	B	○	×		
1853-54	前	1853/12/14	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×		
	後		マルモンテル		ローラン		エルツ		ファランク夫人		ル・クーペ		コーシュ夫人	
	後	1854/6/2	○	×	○	×	×	×	○	×	×	×	○	×
1854-55	前	1854/12/14	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
	後	1855/6/22	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
1855-56	前	1856/1/9	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
	後	1856/6/23	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
1856-57	前	記録なし	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	後	1857/6/5	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
1857-58	前	1857/12/23	○	×	○	×	○	×	○	×	×	×	○	×
	後	1858/5/28	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B
1858-59	前	1858/12/6	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B
	後	1859/6/6	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
1859-60	前	1859/12/12	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×
	後	1860/6/12	○	A	○	A	○	×	○	×	○	×	○	×
1860-61	前	1860/12/14	○	×	○	A	○	×	○	×	○	×	○	×
	後	1861/6/7	○	A, B	○	A, B	○	B	○	B	○	B	○	B

(上表のつづき)

1861-62	前	1861/12/30	○	A, B	○	B	○	B	○	×	○	B	○	B
	後	1862/6/13	○	A, B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	×
			マルモンテル		マチアス		エルツ		ファランク夫人		ル・クーペ		コーシュ夫人	
1862-63	前	1862/12/18	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	×
	後	1863/6/5	○	B	○	B	○	×	○	B	○	B	○	B
1863-64	前	1864/1/22	○	B	○	×	○	B	○	B	○	B	○	B
	後	1864/6/9	○	A	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B
1864-65	前	1864/12/5	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B
	後	1865/6/7	○	A, B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B
1865-66	前	1866/1/15	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B
			マルモンテル		マチアス		エルツ		ファランク夫人		ル・クーペ			
	後	1866/6/13	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B		
1866-67	前	1866/12/10	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B		
	後	1867/6/14	○	A, B	○	B	○	B	○	B	○	B		
1867-68	前	1867/12/17	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B		
	後	1868/6/11	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B		
1868-69	前	1868/12/9	○	B	○	B	○	B	○	B	○	×		
	後	1869/6/1	○	A, B	○	B	○	B	○	B	○	B		
1869-70	前	1869/12/27	○	B	○	B	○	B	○	B	○	B		
	後	1870/6/16	○	A, B	○	A, B	○	B	○	B	○	B		
1870-71	前	記録なし	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×		
	後	1871/7/29	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1871-72	前	1872/1/30	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	A, B, C	○	C, B		
	後	1872/6/14	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	A, B, C	○	C, B		
			マルモンテル		マチアス		エルツ		ドラボルド		ル・クーペ			
1872-73	前	1873/1/29	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1873/6/11	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		

(上表のつづき)

1873-74	前	1874/1/23	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	C, B	○	A, B, C		
			マルモンテル		マチアス		マサール夫人		ドラボルド		ル・クーペ			
	後	1874/6/23	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	A, B, C	○	A, B, C		
1874-75	前	1875/1/22	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	C, B	○	A, B, C		
	後	1875/6/22	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1875-76	前	1876/2/2	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	C, B	○	A, B, C		
	後	1876/6/20	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	C, B	○	A, B, C		
1876-77	前	1877/1/31	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	C, B	○	C, B		
	後	1877/6/21	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	C, B	○	C, B		
1877-78	前	1878/1/25	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1878/6/20	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B	○	A, B, C		
1878-79	前	1879/2/4	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1879/6/19	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B		
1879-80	前	1880/1/30	○	A, B, C	○	B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	B, C		
	後	1880/6/23	○	A, B, C	○	B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1880-81	前	1881/1/21	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	C, B		
	後	1881/6/21	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, C		
1881-82	前	1882/1/27	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1882/6/20	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	×		
1882-83	前	1883/1/26	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1883/6/19	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	B, C		
1883-84	前	1884/1/21	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	B, C		
	後	1884/6/20	○	A, B, C	○	B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1884-85	前	1885/1/24	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	B, C		
	後	1885/6/23	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1885-86	前	1886/1/23	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1886/6/22	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		

(上表のつづき)

1886-87	前	1887/1/22	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1887/6/21	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1887-88	前	1888/1/21	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1888/6/19	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
1888-89	前	1889/1/21	○	A, B, C	○	B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		
	後	1889/6/18	○	A, B, C	○	B, C	○	A, B, C	○	A, B, C	○	A, B, C		



附録 II-2. B 群における試験官たちのデッサン

- |                               |                      |                      |
|-------------------------------|----------------------|----------------------|
| ① ルベール (エルツの肖像、AJ 37 226-1)   | ② 同左                 | ③ バトン (AJ 37 224*.2) |
| ④ アレヴィ (AJ 37 227-3)          | ⑤ 同左                 | ⑥ アレヴィ (AJ 37 225-4) |
| ⑦ オベール (AJ <sup>37</sup> 213) | ⑧ アレヴィ (AJ 37 225-4) |                      |



①



②



③



④



⑤



⑥



⑦



⑧

附録 II-3. B 群（試験官メモ）における曲目情報有無（1840~1890）

N. B. ○…曲目情報あり - …情報なし ×…史料なし

委員		Meifred	Le Couppey	Halévy	Cherubini	Schneitzhoeffer	Bottée de Toulmon	Auber	Habeneck	Monnais	Louis Adam
史料番号		AJ 37/225-2 AJ 37/230-2	AJ 37/225-3 ; 4	AJ 37/225-4	AJ 37/208-3; 4	AJ 37/224-1, 2	AJ 37/227-4, 5	AJ 37/209 …211	AJ 37/223-1,2	AJ 37/214 -2; 3	AJ 37/230-2
史料に含まれる委員在任期間		1842/12/09 -1847/07/03 1847/10/01 -1848/12/26	1841/02/26 -1842/12/28 1843/02/13 -1843/10/10	1844/12/02 -1849/12/20	1836/03/08 -1840/12/22 1841/01/15 -1842/02/12	1841/3/17-1842/ 01/20	1842/02/02 -1845/12/22 1848/6/13 -1849/11/06	1842/3/17 -1845/12/14 1849/12/03 -1856/07/01	1831/12/06 -1842/12/27 1843/02/02 -1848/06/14	1841/12/04-1 848/6/15	1842/12/29 -1845/10/09
年度	試験日										
1840-41	1840/12/9	×	×	×	-	-	×	-	×	×	×
	1841/6/18	×	○	×	-	-	×	-	×	×	×
1841-42	1842/1/14	×	○	×	-	○	×	-	×	-	×
	1842/6/6	×	○	×	×	×	-	-	-	-	×
1842-43	1842/12/23	-	○	×	×	×	-	-	×	×	-
	1843/6/16	○	○	×	×	×	-	-	-	×	-
1843-44	1843/10/9	-	○	×	×	×	×	-	-	-	-
	1843/10/10	-	○	×	×	×	×	-	-	-	-
	1843/11/18	○	-	×	×	×	×	-	×	-	-
	1844/6/10	○	×	×	×	×	×	-	-	-	-
1844-45	1844/12/5	○	×	-	×	×	×	-	×	-	×
	1845/6/25	-	×	×	×	×	×	○	×	-	-
1845-46	1845/12/10	○	×	×	×	×	×	-	×	×	×
	1846/6/6	-	×	×	×	×	×	-	×	×	×
1846-47	1846/12/15	○	×	×	×	×	×	-	×	×	×
	1847/6/18	○	×	×	×	×	×	-	×	×	×
1847-48	1848/1/5	○	×	×	×	×	×	-	×	×	×
	1848/6/14	×	×	×	×	×	-	-	-	-	×
1848-49	1848/12/13	×	×	×	×	×	×	-	×	×	×
	1849/6/6	×	×	×	×	×	×	-	×	-	×
1849-50	1849/12/3	×	×	×	×	×	×	-	×	-	×
	1850/6/10	-	-	×	×	×	×	×	×	×	×



(上表の続き)

委員		Batton	Vogt	A. Adam	Meyerbeer	Louis Perrot	Tulou	Marmontel	Zimmerman	Halévy	Laurent	Goblin	Prumier	Tario
史料番号		AJ 37/224-2 AJ 37/224-3	AJ 37/230-2	AJ 37/228	AJ 37/214-1	AJ 37/229-3	AJ 37/225-1	AJ 37/230-2	AJ/34/226-3	AJ 37/225-4 AJ 37/227-3	-	-	-	-
史料に含まれる委員 在任期間		1842/3/17 -1849/12/20	1845/12/01 -1846/12/17	1842/02/07 -1851/12/11	1835/10/07 -1854/03/15	1842/12/08 -1852/01/11	1840/03/17 -1841/12/17	1845/12/01 -1846/12/17	1848/10/09 -1849/12/20	1844/12/02 -1849/12/20 1843/11/17 -1844/11/26	-	-	-	-
年度	試験日													
1840-41	1840/12/9	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1841/6/18	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1841-42	1842/1/14	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1842/6/6	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1842-43	1842/12/23	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1843/6/16	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1843-44	1843/10/9	-	×	-	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1843/10/10	-	×	-	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1843/11/18	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1844/6/10	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1844-45	1844/12/5	-	×	×	×	×	×	×	×	-	×	×	×	×
	1845/6/25	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1845-46	1845/12/10	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1846/6/6	-	×	×	×	×	×	-	×	×	×	×	×	×
1846-47	1846/12/15	-	×	×	×	×	×	○	×	×	×	×	×	×
	1847/6/18	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1847-48	1848/1/5	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1848/6/14	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1848-49	1848/12/13	-	×	×	×	×	×	×	○	×	×	×	×	×
	1849/6/6	-	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1849-50	1849/12/3	×	×	×	×	×	×	×	-	×	×	×	×	×
	1850/6/10	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×

(上表の続き)

委員		Auber	Monnais	Dancla	Alard	Zimmerman	Gallay	Batton	Thomas	Halévy
史料番号		AJ 37/211 ; 212	AJ 37/214-2	AJ 37/223-2	AJ 37/223-2	AJ 37/226-3 ; 4	AJ 37/226-4 AJ 37/227-1	AJ 37/224-3	AJ 37/230-3	AJ 37/226-1
史料に含まれる委員在任期間		1849/12/03-18 56/07/01 1856/10/30-18 66/6/29	1848/07/08-1 856/07/02 1856/10/30 -1862/10/ 24	1858/05/27 -1859/10/26	1852/11/20 -1857/12/30	1848/10/09 -1849/12/20 1850/04/01 -1853/6/17	1856/03/12 -1859/06/14 1862/06/14 -1864/06/17	1850/06/10 -1855//07/04	1858/03/28 -1866/01/29	1850/11/25 -1861/10/28
年度	試験日									
1850-51	1850/12/11	-	-	×	×	-	×	-	-	×
	1851/6/11	-	-	×	×	-	×	×	-	×
1851-52	1851/12/19	×	-	×	×	×	×	-	-	×
	1852/6/9	-	-	×	×	-	×	-	×	×
1852-53	1852/12/27	-	-	×	-	-	×	-	×	×
	1853/6/15	-	-	×	×	○	×	-	-	-
1853-54	1853/12/14	-	×	×	-	×	×	-	×	×
	1854/6/2	-	-	×	×	×	×	×	-	×
1854-55	1854/12/14	-	-	×	×	×	×	-	-	×
	1855/6/22	-	-	×	×	×	×	×	-	-
1855-56	1856/1/9	-	-	×	×	×	×	×	-	×
	1856/6/23	-	-	×	×	×	-	×	-	×
1856-57	1856 年度 前期×資料 なし	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1857/6/5	-	-	×	×	×	-	×	-	×
1857-58	1857/12/23	-	-	×	×	×	-	×	-	×
	1858/5/28	-	-	○	×	×	-	×	○	×
1858-59	1858/12/6	-	-	○	×	×	-	×	○	×
	1859/6/8	-	-	-	×	×	-	×	-	×
1859-60	1859/12/12	-	-	×	×	×	×	×	×	×
	1860/6/12	-	-	×	×	×	×	×	-	×

(上表の続き)

委員		Vogt	Leborne	Massart	Prumier	Bousquet	Meyerbeer	Batton	Carafa	Kastner
史料番号		AJ 37/231-2	AJ 37/225-4 AJ 37/231-1	AJ 37/217-2	AJ 37/229-1	AJ 37/229-1	AJ 37/214-1	AJ 37/224-3	AJ 37/224-3	AJ 37/229-3
史料に含まれる委員在任期間		1852/12/27 -1861/04/19	1852/11/20 1852/12/27 -1858/03/25	1852/11/20 -1858/03/06	12/03/ 1856 -1861/02/20	1852/11/20 -1854/03/16	1854/03/15	1850/6/10 -1855/07/04	1856/03/12 -[1859 ?/12]/24	1857/04/15 -1861/12/5
年度	試験の日付									
1850-51	1850/12/11	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1851/6/11	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1851-52	1851/12/19	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1852/6/9	×	×	×	×	×	×	×	×	×
1852-53	1852/12/27	-	-	-	×	-	×	×	×	×
	1853/6/15	-	-	-	×	○	-	-	×	×
1853-54	1853/12/14	-	×	×	×	-	×	-	×	×
	1854/6/2	-	-	×	×	×	×	×	×	×
1854-55	1854/12/14	-	×	×	×	×	×	-	×	×
	1855/6/22	-	-	-	×	×	×	×	×	×
1855-56	1856/1/9	-	-	×	×	×	×	×	×	×
	1856/6/23	-	×	×	-	×	×	×	-	×
1856-57	1856 年度前期 ×資料なし	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	1857/6/5	-	-	×	×	×	×	×	-	×
1857-58	1857/12/23	-	×	×	-	×	×	×	×	判読不可
	1858/5/28	-	×	×	×	×	×	×	-	×
1858-59	1858/12/6	-	×	×	-	×	×	×	×	判読不可
	1859/6/8	-	×	×	-	×	×	×	×	判読不可
1859-60	1859/12/12	×	×	×	-	×	×	×	×	判読不可
	1860/6/12	×	×	×	×	×	×	×	×	×

(上表の続き)

委員		F.Benoist	Auber	Bazin	Massé	Dauverné	Monnais	Beauplan
史料番号		AJ 37/224-3, 4	AJ 37/212 ; 213	AJ 37/223-3,4	AJ 37/229-2	AJ 37/227-1, 2	AJ 37/214-4; 215-1	AJ 37/220-3
史料に含まれる 委員在任期間		1862/06/05 -1863/04/15	1856/10/30 -1866/06/29	1862/06/05 -1863/04/15	1868/06/05 -1871/08/01	1862/06/05 -1864/06/17	1856/10/30 -1862/10/24	1853/06/27 -1868/06/09
年度	試験の日付	1863/05/28 -1871/08/03	1866/10/16 -1870/06/24	1863/05/28 -1871/08/03		1864/11/07 -1871/08/03	1862/12/09 -1867/06/21	
1860-61	1860/12/14	×	-	×	×	×	-	×
	1861/6/7	×	-	×	×	×	-	×
1861-62	1861/12/30	×	-	×	×	×	-	×
	1862/6/13	○	-	-	×	○	-	×
1862-63	1862/12/18	○	-	○	×	-	-	×
	1863/6/5	○	-	-	×	○	-	×
1863-64	1864/1/22	○	-	×	×	○	-	×
	1864/6/9	○	-	-	×	○	-	×
1864-65	1864/12/5	○	-	-	×	-	-	×
	1865/6/7	○	-	×	×	-	-	×
1865-66	1866/1/15	○	-	-	×	-	×	×
	1866/6/13	○	-	×	×	○	-	×
1866-67	1866/12/10	○	-	○	×	○	-	×
	1867/6/14	○	-	-	×	×	-	×
1867-68	1867/12/17	○	-	-	×	-	×	×
	1868/6/11	○	-	-	-	○	×	-
1868-69	1868/12/9	○	-	○	×	○	×	-
	1869/6/1	○	-	-	×	○	×	-
1869-70	1869/12/27	○	-	-	×	○	×	-
	1870/6/16	○	-	-	-	○	-	×

(上表の続き)

委員		Thomas	Kastner	Henri Reber	Dancla	Weckerlin	Galley	Prumier	Vogt
史料番号		AJ 37/230-3, 4	AJ 37/230-1	AJ 37/226-1, 2	AJ 37/223-3, 4	AJ 37/214-1	AJ 37/227-1	AJ 37/229-2	AJ 37/231-2
史料に含まれる委員在任期間×		1858/03/25 -1866/01/29 1866/03/19 -1873/06/12	1861/12/05 -1867/06/24	1862/06/05 -1864/06/16 1864/11/08 -1880/06/09×	1859/10/29 -1862/04/09 1867/12/09 -1878/06/18	1864/12/02 -1871/08/01	1859/06/14 -1862/04/02×	1861/04/12 -1867/12/27	1852/12/27 -1861/04/19×
年度	試験の日付								
1860-61	1860/12/14	-	×	×	×	×	-	×	-
	1861/6/7	○	×	×	-	×	-	○	×
1861-62	1861/12/30	-	判読不可	×	-	×	-	-	×
	1862/6/13	-	判読不可	-	×	×	×	-	×
1862-63	1862/12/18	○	判読不可	×	×	×	×	○	×
	1863/6/5	×	判読不可	-	×	×	×	○	×
1863-64	1864/1/22	×	判読不可	-	×	×	×	×	×
	1864/6/9	-	判読不可	×	×	×	×	-	×
1864-65	1864/12/5	○	判読不可	×	×	-	×	-	×
	1865/6/7	○	判読不可	-	×	-	×	-	×
1865-66	1866/1/15	○	判読不可	-	×	×	×	-	×
	1866/6/13	○	判読不可	-	×	-	×	-	×
1866-67	1866/12/10	○	判読不可	-	×	×	×	-	×
	1867/6/14	-	×	-	×	-	×	-	×
1867-68	1867/12/17	×	×	-	×	-	×	-	×
	1868/6/11	-	×	-	×	-	×	×	×
1868-69	1868/12/9	×	×	-	×	-	×	×	×
	1869/6/1	-	×	-	×	-	×	×	×
1869-70	1869/12/27	-	×	×	×	-	×	×	×
	1870/6/16	×	-	×	×	×	×	×	×

(上表の続き)

		院長	試験委員兼教育評議員				試験委員							
委員		トマ	バザン	ド・ポー ラン	バルブロー	ルベール	ヴェッケルラ ン	ソゼ	H. デュヴ エルノワ	フィツ	ドーヴェ ルネ	ブノワ	エルツ	ギロー
史料番号		1866/03/19 -1873/06/12	AJ 37/223-4	AJ37/220-3	AJ 37/232-1	AJ 37/226-2	AJ 37/214-1	AJ 37/233-1	AJ 37/238-1	AJ 37/238-2	AJ 37/227-2	AJ 37/224-4	AJ 37/238-3	AJ 37/239-1
史料に含まれる委員 在任期間			1867/12/09 -1867/10/22	1876/06/27 -1872/01/24	1871/01/31 -1877/06/20	1864/11/08 -1880/06/09	1864/12/02 -1871/08/01	1871/11/11 -1887/01/14	1874/01/29 -1894/06/14	1876/01/27 -1879/06/17	1864/11/07 -1871/08/03	1863/07/28 -1871/08/03	1879/01/28 -1887/6/23	1879/01/27 -1880/06/23
年度	試験の日付													
1870-71	1871/7/29	○	○	○	×	×	-	×	×	×	○	○	×	×
1871-72	1872/1/30	○	×	×	×	×	×	○	○	×	×	×	×	×
	1872/6/14	×	○	×	○	×	×	○	○	×	×	×	×	×
1872-73	1873/1/29	○	○	×	×	○	×	○	○	×	×	×	×	×
	1873/6/11	-	○	×	×	×	×	○	○	×	×	×	×	×
1873-74	1874/1/23	○	○	×	×	×	×	○	○	×	×	×	×	×
	1874/6/23	○	○	×	×	×	×	○	○	×	×	×	×	×
1874-75	1875/1/22	-	○	×	×	×	×	○	○	×	×	×	×	×
	1875/6/22	○	○	×	×	×	×	○	○	×	×	×	×	×
1875-76	1876/2/2	-	○	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
	1876/6/20	○	-	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
1876-77	1877/1/31	○	○	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
	1877/6/21	○	×	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
1877-78	1878/1/27	○	○	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
	1878/6/20	○	×	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
1878-79	1879/2/4	○	×	×	×	×	×	○	○	○	×	×	○	○
	1879/6/19	○	×	×	×	×	×	○	○	○	×	×	-	○
1879-80	1880/1/30	○	×	×	×	×	×	○	○	○	×	×	×	×
	1880/6/23×	○	×	×	×	×	×	○	○	×	×	×	-	○

(上表の続き)

		院長	試験委員								
委員		トマ	H. デュヴェ ルノワ	ソゼ	フィッソ	ディエメー ル	エルツ	ノレ	マチアス	ギロー	デュボワ
史料番号		AJ 37/308...310	AJ 37/238-1	AJ 37/233-1; 2	AJ 37/238/2	AJ 37/239-2	AJ 37/238-3	AJ 37 /231-3	AJ 37/237-1	AJ 37/239-1	AJ 37/237-1
史料に含まれる委員 在任期間		1879-1895	1874/01/29 -1894/06/14	1871/11/11 -1887/01/14 1887/01/17 -1894/07/30	1880/01 -1897/06/11	1881/06/16 -1887/06/21	1879/01/28 -1887/6/23	1888/07/24 -1907/06/18	1872/06/10 -1888/06/04	1879/01/27 -1880/06/23	1879/01/13 -1891/01/20
年度	試験の日付										
1880-81	1881/1/21	○	○	○	○	○	×	×	×	×	×
	1881/6/21	-	○	○	○	○	-	×	×	×	×
1881-82	1882/1/27	○	○	○	○	○	×	×	×	×	×
	1882/6/20	○	○	○	○	○	-	×	×	○	×
1882-83	1883/1/26	○	○	○	○	×	×	×	×	×	×
	1883/6/19	○	○	○	○	○	-	-	×	×	×
1883-84	1884/1/21	○	○	○	○	○	×	×	×	×	×
	1884/6/20	○	○	○	○	○	-	-	×	×	×
1884-85	1885/1/24	○	○	○	○	○	×	×	×	×	×
	1885/6/23	○	○	○	○	○	-	-	×	×	×
1885-86	1886/1/23	○	○	○	○	○	×	×	×	×	×
	1886/6/22	○	○	○	○	○	×	×	×	×	×
1886-87	1887/1/22	○	○	○	×	○	×	×	×	×	×
	1887/6/21	○	○	○	×	-	×	×	×	×	×
1887-88	1888/1/21	○	○	○	×	×	×	×	×	×	×
	1888/6/19	○	○	○	×	×	×	○	○	×	○
1889-90	1889/1/21	○	○	○	×	×	×	×	○	×	×
	1889/6/18	○	○	○	×	×	×	○	○	×	×

附録 II-4. 1871 年 7 月 29 日のマルモンテル・クラスの試験曲目記録状況

N. B. 網掛けをした生徒は、欠席者

年度	試験日	クラス	生徒名	史料別曲目データ												
				A 群 (教授報告)	C 群 (議事録)	B 群 (試験官メモ)										
1870-71	1871/7/29	Marmontel		AJ 37/282-1;	AJ 37/195-1; AJ 37/206-1,2,3	トマ AJ 37/230-4; 307; 308	バザン AJ 37/223-4	バルブロー AJ 37/232-1	ルベール AJ 37/226-2	ソゼ AJ 37/233-1	H. デュヴェルノワ AJ 37/238-1	フィッソ AJ 37/238-2	ドーヴェルネ AJ 37/227-2	ブノワ AJ 37/224-4	ギロー AJ 37/239-1	エルツ AJ 37/243-3
			① Rieffler	2e concerto de Chopin	le 2e concerto de Chopin	Chopin 2e concerto	2e concerto de Chopin	-	-	-	-	-	2e concerto Chopin	2e concerto Chopin	-	-
			② Wormser	Concerto en mi ♭ Beethoven	Concerto en mi ♭ Beethoven (3e solo)	Beethoven Concerto mi ♭	Concerto en mi ♭ de Beethoven	-	-	-	-	-	Concerto Beethoven	Concerto en mi ♭ Beethoven	-	-
			③ Dolmetsch	1er morceau sonate de Schumann	la sonate de Schumann	Schumann Sonate	Sonate de Schumann	-	-	-	-	-	Sonate de Schumann	Sonate de Schumann	-	-
			④ Bourgeois	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			⑤ Cahen	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			⑥ Thomé	Prélude et fugue Mendelssohn	Prélude et fugue de Mendelssohn	Mendelssohn Prélude et fugue	Prélude et fugue de Mendelssohn	-	-	-	-	-	-	Prélude et fugue de Mendelssohn	-	-
				-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
				-	-	-	Prélude et fugue de Mendelssohn	-	-	-	-	-	Fugue de Mendelssohn	Prélude et fugue de Mendelssohn	-	-
			⑦ Beissier	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			⑧ Brunet	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			⑨ Bouvetier	1er concerto de H. Herz	1er concerto de Herz	Herz Concerto 1er	1er concerto de Herz	-	-	-	-	-	1er concerto de Herz	Concerto de Herz	-	-
			⑩ Guerout	Finale de la sonate op.10 Beethoven	Sonate op.10 de Beethoven (finale)	Beethoven Final de la sonate 10	Finale de la sonate op.10 Beethoven	-	-	-	-	-	Rondo de Beethoven	Rondo de Beethoven	-	-
			⑪ Spinetti	Le mouvement perpétuel [finale de l'op.24*] Weber	Sonate op. 24 de Weber (finale)	Weber finale op. 24	Le mouvement perpétuel Weber	-	-	-	-	-	Finale de concerto Weber	Finale de l'o. 24 de Weber	-	-
			⑫ Deslandre	Finale de l'op op.31 Beethoven	Sonate op. 31 de Beethoven (finale)	Beethoven finale sonate 31 sol	Finale de la sonate op.31 Beethoven	-	-	-	-	-	Rondo de sonate de Beethoven	Rondo de la sonate en sol de Beethoven	-	-
			⑬ Leroux <sup>32</sup>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

<sup>32</sup> この人物が、マルモンテルの門弟として知られるルルー Charles LEROUX (1851.3.13~1926.7.4) であるかは判然としない (シャルル・ルルーは、1884 年に来日し、日本陸軍軍楽隊の指導にあたり《扶桑歌》、《抜刀隊》を作曲した。日本に初めてマルモンテルの著作を紹介したのはルルーである。第 3 部で扱うマルモンテルの『古典的および現代的ピアノ技法——テクニック教育と美学に関するある教授の助言』(ACMP) は『教師必携 ピアノ古今審美学説』(Murakoshi, Y. Sato 訳、陸軍戸山学校、1888 年) として翻訳・出版された)。第一に「包囲中に死亡」という備考欄の記載 (次頁参照) が真実であれば、この人物はシャルル・ルルーとは考えられない。だが、名簿の年齢 (19 歳 5 ヶ月) から推定される生誕年は、彼がピアノ科に登録した日 (1871 年 1 月 3 日) から逆算する 1851 年 7 月となり、ルルーの生誕年月に正確に一致する。これに関する真偽の同定は、本研究の目的を超えるため保留とする。



(上表の続き)

	抽出データ							備考
	作曲家	作品番号	目録番号	調性	楽章	出版地, 出版年 (初演年)	ジャンル	
①	Chopin	21	-	f	-	Paris, 1836	Concerto	-
②	Beethoven	-	-	-	-	-	Sonate	-
③	Schumann	-	-	-	I	-	Sonate	-
④	-	-	-	-	-	-	-	absent
⑤	-	-	-	-	-	-	-	absent, démissionnaire
⑥	Mendelssohn	-	-	-	-	-	-	-
		-	-	-	-	-	Prélude	-
		-	-	-	-	-	Fugue	-
⑦	-	-	-	-	-	-	en congé. Bon élève. Est resté en province pendant le siège.	
⑧	-	-	-	-	-	-	absent	
⑨	Herz	34	-	A	I	(1829 初演)	Concerto	-
⑩	Beethoven	10	-	-	-	Vienne, 1798	Sonate	-
⑪	Weber	24	-	C	IV (final)	Berlin, 1812	Sonate	-
⑫	Beethoven	31	-	-	final	Zurich, 1803-4	Sonate	-
⑬	-	-	-	-	-	-	-	mort pendant la siège

## 附録 II-5. 定期試験曲目一覧

別付資料「附録 II-5」を参照。

## 附録 II-6. 同定された定期試験曲目一覧（作曲家別、全 337 作品）

N. B. 作品名は基本的にフランス語表記に従う

作曲者名 (作曲者-編曲者)	作品名 (またはジャンル名)	作品番号	作品目録番号	ジャンル	下位ジャンル
Alkan	Saltarelle	23	-	舞曲	サルタレッコ
Alkan	12 études dans tous les tons mineurs	39	-	ソナタ (第 4 番) / 独奏協奏曲 (第 8 番) / 変奏曲 (第 12 番)	
Alkan	5 <sup>e</sup> recueil de chants	70	-	性格的作品 (集)	無言歌集
J. S. Bach	2 <sup>e</sup> Suite anglaise	-	BWV 807	舞曲	
J. S. Bach	6 <sup>e</sup> Suite anglaise	-	BWV 811	舞曲	
J. S. Bach	1 <sup>re</sup> Partita	-	BWV 825	舞曲	
J. S. Bach	5 <sup>e</sup> Partita	-	BWV 829	舞曲	
J. S. Bach	Le Clavier bien tempéré I	-	BWV 866	前奏曲/フーガ	
J. S. Bach	Le Clavier bien tempéré II	-	BWV 871	前奏曲/フーガ	
J. S. Bach	Prélude et fugue	-	BWV 898	前奏曲/フーガ	
J. S. Bach	Fantaisie chromatique et fugue	-	BWV 903	幻想曲/フーガ	幻想曲 1
J. S. Bach	Concerto italien	-	BWV 971	協奏曲	
C. P. E. Bach	18 Probestücke in 6 Sonaten	-	H 75 (第 6 曲)	ソナタ	
Bach-Le Couppey	Air de pentacôte	-	BWV 68	編曲	
Bach-Liszt	Sechs Präludien und Fugen für die Orgel	-	S 462	編曲	
Bach-Pierné	Toccatà	-	BWV 540	編曲	
Bach-Tausig	Toccatà et Fugue	-	BWV 565	編曲	
Beethoven	Sonate	2-1	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	2-2	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	2-3	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	7	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	10-1	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	10-3	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	13	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	14-2	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	15	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	22	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	26	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	27-2	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	31-1	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	31-2	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	31-3	-	ソナタ	
Beethoven	15 variations	35	-	変奏曲	
Beethoven	3 <sup>e</sup> Concerto	37	-	協奏曲	
Beethoven	Sonate	49-1	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	49-2	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	53	-	ソナタ	

Beethoven	Sonate	57	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	81a	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	90	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	106	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	109	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	110	-	ソナタ	
Beethoven	Sonate	111	-	ソナタ	
Beethoven	32 Variationen über ein eigenes Thema	-	WoO.80	変奏曲	
Beethoven-Alkan	3 <sup>e</sup> concerto	37	-	編曲	
Beethoven-Saint-Saëns	Finale du 9 <sup>e</sup> quatuor de Beethoven	-	-	編曲	
Bertini	2 <sup>e</sup> solo	121	-	その他	
Bizet	Variations chromatiques	-	-	変奏曲	
Bizet-Delaborde	Menuet de L'Arlésienne de Georges Bizet	-	-	編曲	
Boëly	24 Pièces	20	-	性格的作品 (集)	その他
Brahms	Variationen über ein Thema von Paganini	35	-	変奏曲	
Chaminade	Menuet	5	-	舞曲	メヌエット
Cherubini	Fugue	-	-	フーガ	
Chopin	<i>La ci darem la mano</i> Varié	2	-	変奏曲	
Chopin	Etudes	10	-	練習曲 (集)	
Chopin	1 <sup>er</sup> concerto	11	-	協奏曲	
Chopin	Nocturne	15	-	性格的作品 (集)	ノクターン
Chopin	Rondo	16	-	ロンド	
Chopin	Boléro	19	-	舞曲	ボレロ
Chopin	1 <sup>er</sup> Scherzo	20	-	スケルツォ	
Chopin	2 <sup>e</sup> concerto	21	-	協奏曲	
Chopin	Grande Polonaise Brillante précédée d'un Andante Spianato	22	-	舞曲	ポロネーズ
Chopin	1 <sup>re</sup> Ballade	23	-	バラード	
Chopin	Etudes	25	-	練習曲 (集)	
Chopin	Polonaise	26	-	舞曲	ポロネーズ
Chopin	Nocturne	27	-	性格的作品 (集)	ノクターン
Chopin	Préludes	28	-	前奏曲	
Chopin	Impromptu	29	-	性格的作品 (集)	即興曲
Chopin	2 <sup>e</sup> Scherzo	31	-	スケルツォ	
Chopin	Nocturne	32	-	性格的作品 (集)	ノクターン
Chopin	2 <sup>e</sup> Impromptu	36	-	性格的作品 (集)	即興曲
Chopin	2e Ballade	38	-	バラード	
Chopin	3e Scherzo	39	-	スケルツォ	
Chopin	Polonaise	40	-	舞曲	ポロネーズ
Chopin	Tarentelle	41	-	舞曲	タランテラ
Chopin	Polonaise	44	-	舞曲	ポロネーズ
Chopin	Allegro de concert	46	-	協奏曲	独奏協奏曲
Chopin	3 <sup>e</sup> Ballade	47	-	バラード	

Chopin	Nocturne	48	-	性格的作品 (集)	ノクターン
Chopin	Fantaisie	49	-	幻想曲	幻想曲 1
Chopin	3° Impromptu	51	-	性格的作品 (集)	即興曲
Chopin	4° Ballade	52	-	バラード	
Chopin	Polonaise	53	-	舞曲	ポロネーズ
Chopin	4° Scherzo	54	-	スケルツォ	
Chopin	Nocturne	55	-	性格的作品 (集)	ノクターン
Chopin	Berceuse	57	-	性格的作品 (集)	その他
Chopin	3° Sonate	58	-	ソナタ	
Chopin	Barcarolle	60	-	性格的作品 (集)	舟歌
Chopin	Polonaise-Fantaisie	61	-	幻想曲	幻想曲 1
Chopin	Fantaisie-impromptu	66	-	性格的作品 (集)	即興曲
Clementi	Toccatà	11	-	トッカータ	
Clementi	3 Sonates	50	-	ソナタ	
Clementi	Gradus ad Parnassum	-	-	練習曲 (集)	
Clementi	Gradus ad Parnassum II	-	-	練習曲 (集)	
Couperin	3° livre de pièces de clavecin Ordre n° 18	-	-	性格的作品 (集)	クラヴサンのための小品集
Couperin	1er livre de pièces de clavecin, 3e ordre	-	-	性格的作品 (集)	クラヴサンのための小品集
Cramer	Deux Sonatas pour le piano-forte	8-1	-	ソナタ	
Cramer	1 <sup>er</sup> concerto	10	-	協奏曲	
Cramer	5° concerto	48	-	協奏曲	
Cramer	7° concerto	56	-	協奏曲	
Cramer	Suite des études pour le piano-forté en 42 exercices	-	-	練習曲 (集)	
Cramer	Etude pour le piano-forté en 42 exercices dans les différents tons	-	-	練習曲 (集)	
Czerny	Grande sonate d'étude	268	-	ソナタ	
Czerny	Etude d'exécution des fugues et des compositions dans le style sévère	400	-	前奏曲/フーガ	
D'Albert	Suite	1	-	舞曲	
De Bériot	4 Morceaux à rythmes rompus	56	-	性格的作品 (集)	その他
Delieux	Presto	73	-	性格的作品 (集)	即興曲
Diémer	Le chant du nautonnier, caprice de concert	12	-	カプリース	
Diémer	Caprice	17	-	カプリース	
Diémer	Concert-Stück	31	-	協奏曲	小協奏曲
Doehler	1er concerto	7	-	協奏曲	
Doehler	12 Etudes de concert	30	-	練習曲 (集)	
Dubois	Scherzo et choral	18	-	スケルツォ	
Dubois	Concerto capriccio	-	-	協奏曲	
Dusseck	Trois sonates	9	-	ソナタ	
Dusseck	5° concerto	22	C 97	協奏曲	

Dussek	6 <sup>e</sup> concerto	27	C 104	協奏曲	
Dussek	Grande Sonate	35-1	C 149	ソナタ	
Dussek	Grande Sonate	35-2	C 150	ソナタ	
Dussek	Grande Sonate	35-3	C 151	ソナタ	
Dussek	Sonate	39-3	C 168	ソナタ	
Dussek	Sonate	39	-	ソナタ	
Dussek	12 <sup>e</sup> concerto de Dussek	70	C 238	協奏曲	
Dussek	Sonate	43	C 177	ソナタ	
Dussek	9 <sup>e</sup> concerto	49	C 187	協奏曲	
Dussek	Le retour à Paris : Sonate	64	C 221	ソナタ	
Dussek	Sonate	75	C 247	ソナタ	
Field	1 <sup>er</sup> concerto	-	H 27	協奏曲	
Field	4 <sup>e</sup> concerto	-	H 28	協奏曲	
Field	2 <sup>e</sup> concerto	-	H 31	協奏曲	
Field	3 <sup>e</sup> concerto	-	H 32	協奏曲	
Frescobaldi (?)	Fugue	-	-	フーガ	
Gonthier	Gavotte	-	-	舞曲	ガヴオット
Gouvy	3 Sérénades, pour piano	39-1	-	性格的作品 (集)	その他
Grieg	Concerto	16	-	協奏曲	
Guiraud	Sonate	1	-	ソナタ	
Guiraud	Allegro de concert	-	-	ソナタ	ソナタ風アレグ ロ
Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (2 <sup>e</sup> suite)	-	HWV 427	舞曲	
Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (4 <sup>e</sup> Suite)	-	HWV 429	舞曲	
Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (5 <sup>e</sup> suite)	-	HWV 430 (第 6 曲)	変奏曲	
Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (7 <sup>e</sup> suite)	-	HWV 432	舞曲	
Händel	2 <sup>de</sup> Suite des pièces (8 <sup>e</sup> suite)	-	HWV 441 (第 4 曲)	変奏曲	
Haydn	Sonate	-	Hob. XVI 22	ソナタ	
Haydn	Sonate	-	Hob. XVI 48	ソナタ	
Heller	Scherzo	24	-	スケルツォ	
Heller	Scherzo fantastique	57	-	スケルツォ	
Heller	2 <sup>e</sup> sonate	65	-	ソナタ	
Heller	Chant national de F. Mendelssohn-Bartholdy, fantaisie en forme de Sonate	69	-	幻想曲	幻想曲 1
Heller	24 Préludes	82	-	前奏曲	
Heller	3 <sup>e</sup> Sonate	88	-	ソナタ	
Heller	3 <sup>e</sup> Suite de promenades d'un solitaire	89	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Heller	Rêveries d'un promeneur solitaire (J. J. Rousseau)	101	-	性格的作品 (集)	その他
Heller	Mélodies: Lieder	120	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Heller	Etudes sur Freyschütz de Weber	127	-	練習曲 (集)	
Heller	Dans les bois, nouvelle série, 7 morceaux	128	-	性格的作品 (集)	その他
Heller	2 Impromptus	129	-	性格的作品 (集)	即興曲

Heller	33 variations sur un thème de Beethoven	130	-	変奏曲	
Heller	2 Intermèdes de concert	135	-	性格的作品 (集)	その他
Heller	Variations sur un thème de Schumann	142	-	変奏曲	
Heller	4 <sup>e</sup> Sonate	143	-	ソナタ	
Heller	Deux caprices sur des thèmes de F. Mendelssohn	144	-	カプリース	
Heller	Promenades d'un solitaire	70/80/89	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Henselt	Douze études caractéristiques	2	-	練習曲 (集)	
Henselt	Douze études de salon	5	-	練習曲 (集)	
Herz	Grand concerto	34	-	協奏曲	
Herz	2 <sup>e</sup> concerto	74	-	協奏曲	
Herz	3 <sup>e</sup> concerto	87	-	協奏曲	
Herz	4 <sup>e</sup> concerto	131	-	協奏曲	
Herz	5 <sup>e</sup> concerto	180	-	協奏曲	
Herz	6 <sup>e</sup> concerto	192	-	協奏曲	
Herz	Grande sonate di bravura	200	-	ソナタ	
Herz	7 <sup>e</sup> concerto	207	-	協奏曲	
Herz	Grandes variations brillantes sur l'air populaire de Malborough	209	-	変奏曲	
Hiller	Concerto	5	-	協奏曲	
Hiller	Zur Guittare, Impromptu	97	-	性格的作品 (集)	即興曲
Hummel	Grande sonate	13	-	ソナタ	
Hummel	Fantaisie	18	-	幻想曲	幻想曲 1
Hummel	Sonate	20	-	ソナタ	
Hummel	Sonate	81	-	ソナタ	
Hummel	Grand concerto	85	-	協奏曲	
Hummel	Grand Concerto	89	-	協奏曲	
Hummel	Sonate	106	-	ソナタ	
Hummel	Rondo brillant	109	-	ロンド	
Hummel	Les adieux : grand concerto	110	-	協奏曲	
Hummel	Grand concerto	113	-	協奏曲	
Hummel	Dernier concerto	-	-	協奏曲	
Hummel	Sonate	-	-	ソナタ	
Kalkbrenner	1 <sup>er</sup> concerto	61	-	協奏曲	
Kalkbrenner	2 <sup>e</sup> concerto	80	-	協奏曲	
Kalkbrenner	3 <sup>e</sup> concerto	107	-	協奏曲	
Kalkbrenner	Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains[...] suivie de 12 études	108	-	練習曲 (集)	
Kalkbrenner	4 <sup>e</sup> concerto	125	-	協奏曲	
Kalkbrenner	Le fou	136	-	性格的作品 (集)	その他
Kalkbrenner	L'Ange déchu, mélodie de A. Vogel, grande fantaisie	144	-	幻想曲	幻想曲 2
Lacombe	Les Harmonies de la nature	22	-	性格的作品 (集)	その他
Lacombe	Etude en octave	40	-	練習曲 (集)	

Le Couppey	Étude, préface à la vélocité: 15 études de mécanisme	26	-	練習曲 (集)	
Liszt	Deux légendes	-	S 175	性格的作品 (集)	その他
Liszt	Etudes d'exécution transcendante	-	S 139	練習曲 (集)	
Liszt	Trois grandes études de concert	-	S 144	練習曲 (集)	
Liszt	Deux polonaises	-	S 223	舞曲	ポロネーズ
Liszt	2 <sup>e</sup> Rhapsodie hongroise	-	S 244	ラブソディ	
Liszt	8 <sup>e</sup> Rhapsodie hongroise	-	S 244	ラブソディ	
Liszt	11 <sup>e</sup> Rhapsodie hongroise	-	S 244	ラブソディ	
Lucien Vieuxtemps	Marche hongroise	11	-	性格的作品 (集)	その他
Marmontel (Antoine)	Sonate	86	-	ソナタ	
Marmontel (Antonin)	1 <sup>re</sup> Sonate	-	-	ソナタ	
Mathias	Allegro appassionato	5	-	ソナタ	ソナタ風アレグロ
Mathias	10 Etudes	10	-	練習曲 (集)	
Mathias	1 <sup>re</sup> sonate	20	-	ソナタ	
Mathias	Etudes spéciales de style et de mécanisme	28	-	練習曲 (集)	
Mathias	La Flûte enchantée, variations sur un thème de Mozart	32	-	変奏曲	
Mathias	3 <sup>e</sup> sonate	35	-	ソナタ	
Mathias	1 <sup>er</sup> Allegro symphonique	51	-	ソナタ	ソナタ風アレグロ
Mathias	Caprice	62	-	カプリース	
Mathias	2 <sup>e</sup> Scherzo	63	-	スケルツォ	
Mayer	1 <sup>er</sup> Allegro de concert	51	-	協奏曲	小協奏曲
Mayer	2 <sup>e</sup> Allegro de concert	60	-	協奏曲	小協奏曲
Mayer	Grand concerto	70	-	協奏曲	
Mendelssohn	Capriccio	5	-	カプリース	
Mendelssohn	Sonate	6	-	ソナタ	
Mendelssohn	Rondo capriccioso	14	-	ロンド	
Mendelssohn	Trois fantaisies ou caprices	16	-	カプリース	
Mendelssohn	Romance sans paroles	19	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Mendelssohn	Capriccio brillant	22	-	協奏曲	小協奏曲
Mendelssohn	1 <sup>er</sup> concerto	25	-	協奏曲	
Mendelssohn	Fantasia (Sonate écossaise)	28	-	幻想曲	幻想曲 1
Mendelssohn	Romance sans paroles	30	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Mendelssohn	Trois caprices	33	-	カプリース	
Mendelssohn	Six Préludes et fugues	35	-	前奏曲/フーガ	
Mendelssohn	Romance sans paroles	38	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Mendelssohn	Variations sérieuses	54	-	変奏曲	
Mendelssohn	2 <sup>e</sup> concerto	40	-	協奏曲	
Mendelssohn	Romance sans paroles	62	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Mendelssohn	Romance sans paroles	67	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Mendelssohn	Variations	82	-	変奏曲	

Mendelssohn	Trois préludes	104a	-	前奏曲	
Mendelssohn	Trois études	104b	-	練習曲 (集)	
Mendelssohn	Scherzo a capriccio	-	U 113	スケルツォ	
Mendelssohn-Liszt	Concertparaphrase über Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum	-	S 410	編曲	
Moscheles	Sonate mélancolique	49	-	ソナタ	
Moscheles	La force, la légèreté et le caprice: Etudes	51	-	練習曲 (集)	
Moscheles	2 <sup>e</sup> concerto	56	-	協奏曲	
Moscheles	3 <sup>e</sup> concerto	60	-	協奏曲	
Moscheles	4 <sup>e</sup> concerto	64	-	協奏曲	
Moscheles	5 <sup>e</sup> concerto	87	-	協奏曲	
Mozart	Sonate	-	K 311	ソナタ	
Mozart	Sonate	-	K 310	ソナタ	
Mozart	Sonate	-	K 331	ソナタ	
Mozart	Sonate	-	K 332	ソナタ	
Mozart	Sonate	-	K 457	ソナタ	
Mozart	Concerto	-	K 466	協奏曲	
Mozart	Concerto	-	K 467	協奏曲	
Mozart	Fantaisie	-	K 475	幻想曲	幻想曲 1
Mozart	Rondo	-	K 511	ロンド	
Mozart	Concerto	-	K 537	協奏曲	
Mozart	Gigue	-	K 574	舞曲	ジューグ
Mozart-Alkan	20 <sup>e</sup> concerto	-	K 466	編曲	
Paganini-Liszt	Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini/Grandes études de Paganini	-	S 140/141	編曲	
Pixis	Concerto	100	-	協奏曲	
Prudent	Séguidille, étude	25	-	舞曲	セギディーリャ
Rameau	Nouvelles suites de pièces de clavecin	-	-	性格的作品 (集)	クラヴサンのため の小品集
Ravina	1 <sup>er</sup> Concerto	63	-	協奏曲	
Reber	Pièces diverses	13	-	性格的作品 (集)	その他
Ries	3 <sup>e</sup> concerto	55	-	協奏曲	
Ries	Rondo élégant	122	-	ロンド	
Ries	8 <sup>e</sup> concerto "Salut au Rhin"	151	-	協奏曲	
Rosenhain	Romances sans paroles	31	-	性格的作品 (集)	無言歌集
Rossini-Liszt	Soirées musicales	-	S 424	編曲	
Rubinstein	1 <sup>re</sup> Sonate	12	-	ソナタ	
Rubinstein	Gavotte	38	-	舞曲	ガヴオット
Rubinstein	4 <sup>e</sup> barcarolle	-	-	性格的作品 (集)	舟歌
Rubinstein	2 études de concert	-	-	練習曲 (集)	
Saint-Saëns	2 <sup>e</sup> concerto	22	-	協奏曲	
Saint-Saëns	Six études	52	-	練習曲 (集)	
Saint-Saëns	Allegro appassionato	70	-	ソナタ	ソナタ風アレグ ロ
Saint-Saëns - Bizet	2 <sup>e</sup> concerto	22	-	編曲	
Scarlatti	Sonate	-	K 113	ソナタ	



Scarlatti	Sonate	-	K 450	ソナタ	
Schubert	Fantaisie	15	D 760	幻想曲	幻想曲 1
Schubert	Sonate	53	D 850	ソナタ	
Schubert	Fantaisie, Andante, Menuetto und Allegretto	78	D 894	幻想曲	幻想曲 1
Schubert	4 Impromptus	90	D 899	性格的作品 (集)	即興曲
Schubert	6 Moments musicaux	94	D 780	性格的作品 (集)	その他
Schubert	4 Impromptus	142	D 935	性格的作品 (集)	即興曲
Schubert	Sonate	143	D 784	ソナタ	
Schubert-Liszt	12 Mélodies de François Schubert	-	S 558	編曲	
Schulhoff	Allegro brillant en forme de sonate	1	-	ソナタ	ソナタ風アレグ ロ
Schulhoff	Ondine, Idylle	35	-	性格的作品 (集)	その他
Schulhoff	Sonate	37	-	ソナタ	
Schulhoff	Allegro	51	-	ソナタ	ソナタ風アレグ ロ
Schumann	Toccata	7	-	トッカータ	
Schumann	Papillons	2	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	Davidsbündlertänze: 18 character-pieces	6	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	Carnaval: scènes mignonnes sur quatre notes	9	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	1 <sup>re</sup> Sonate	11	-	ソナタ	
Schumann	Phantasiestücke (Pièces romantiques)	12	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	12 Etudes symphoniques	13	-	変奏曲	
Schumann	3 <sup>e</sup> sonate	14	-	ソナタ	
Schumann	Kreisleriana: Fantasien	16	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	Fantaisie	17	-	幻想曲	幻想曲 1
Schumann	Arabesque	18	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	8 Novelletten	21	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	2e Sonate	22	-	ソナタ	
Schumann	Carnaval de Vienne	26	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	Concerto	54	-	協奏曲	
Schumann	Waldszenen	82	-	性格的作品 (集)	その他
Schumann	Albumblätter	124	-	性格的作品 (集)	その他
Spohr	Sonate	125	-	ソナタ	
Steibelt	Etude contenant cinquante exercices de différents genres	78	-	練習曲 (集)	
Tchaïkovski-Liszt	Polonaise aus der Opera <i>Jewgeny Onegin</i>	-	S 429	編曲	

Tchaikovsky	Dumka, Scène rustique russe	59	-	性格的作品 (集)	その他
Thalberg	Fantaisie pour le piano forte, sur des motifs de l'opéra <i>la Straniera</i> de Bellini	9	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Grande fantaisie et variations pour le piano sur les motifs de Norma, de Bellini	12	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Scherzo	31	-	スケルツォ	
Thalberg	Fantaisie pour le piano, sur des thèmes de l'opéra <i>Moïse</i> de G. Rossini	33	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Fantaisie pour le piano, sur des motifs de <i>La Donna del Lago</i> de Rossini	40	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Andante final de <i>Lucie de Lamermoor</i> , varié pour piano	43	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Grand Caprice sur des motifs de <i>La Somnambule</i> de Bellini	46	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Grande Fantaisie sur <i>la Muette de Portici</i>	52	-	幻想曲	幻想曲 2
Thalberg	Grande Sonate	56	-	ソナタ	
Thalberg	Romance variée	-	-	変奏曲	
Thomas	Six Caprices [Six Wales caractéristiques]	4	-	舞曲	ワルツ
Wagner-Liszt	Ouverture zu <i>Tannhäuser</i>	-	S 442	編曲	
Wagner-Liszt	Spinnerlied aus dem <i>Fliegenden Holländer</i>	-	S 440	編曲	
Wagner-Liszt	Zwei Stücke aus <i>Tannhäuser</i> und <i>Lohengrin</i>	-	S 445	編曲	
Weber	Momento capriccioso	12	-	カプリース	
Weber	1 <sup>er</sup> Sonate	24	-	ソナタ	
Weber	2 <sup>e</sup> concerto	32	-	協奏曲	
Weber	2 <sup>e</sup> Sonate	39	-	ソナタ	
Weber	3 <sup>e</sup> Sonate	49	-	ソナタ	
Weber	Rondo brillant	62	-	ロンド	
Weber	4 <sup>e</sup> Sonate	70	-	ソナタ	
Weber	Polacca brillante	72	-	舞曲	ポロネーズ
Weber	Concert-Stück	79	-	協奏曲	小協奏曲
Ed. Wolff	Allegro de concert	39	-	協奏曲	独奏協奏曲

附録 II-7. 同定された定期試験曲目一覧（ジャンル別）

ジャンル	下位 ジャンル	作曲家	タイトル（ジャンル名）	作品番号	作品目録番号
協奏曲	協奏曲	J. S. Bach	Concerto italien	-	BWV 971
		Beethoven	3 <sup>e</sup> Concerto	37	-
		Chopin	1 <sup>er</sup> concerto	11	-
		Chopin	2 <sup>e</sup> concerto	21	-
		Cramer	1 <sup>er</sup> concerto	10	-
		Cramer	5 <sup>e</sup> concerto	48	-
		Cramer	7 <sup>e</sup> concerto	56	-
		Doehler	1 <sup>er</sup> concerto	7	-
		Dubois	Concerto capriccio	-	-
		Dussek	5 <sup>e</sup> concerto	22	C 97
		Dussek	6 <sup>e</sup> concerto	27	C 104
		Dussek	12 <sup>e</sup> concerto de Dussek	70	C 238
		Dussek	9 <sup>e</sup> concerto	49	C 187
		Field	1 <sup>er</sup> concerto	-	H 27
		Field	4 <sup>e</sup> concerto	-	H 28
		Field	2 <sup>e</sup> concerto	-	H 31
		Field	3 <sup>e</sup> concerto	-	H 32
		Grieg	Concerto	16	-
		Herz	Grand concerto	34	-
		Herz	2 <sup>e</sup> concerto	74	-
		Herz	3 <sup>e</sup> concerto	87	-
		Herz	4 <sup>e</sup> concerto	131	-
		Herz	5 <sup>e</sup> concerto	180	-
		Herz	6 <sup>e</sup> concerto	192	-
		Herz	7 <sup>e</sup> concerto	207	-
		Hiller	Concerto	5	-
		Hummel	Grand concerto	85	-
		Hummel	Grand Concerto	89	-
		Hummel	Les adieux : grand concerto	110	-
		Hummel	Grand concerto	113	-
		Hummel	Dernier concerto	-	-
		Kalkbrenner	1 <sup>er</sup> concerto	61	-
		Kalkbrenner	2 <sup>e</sup> concerto	80	-
		Kalkbrenner	3 <sup>e</sup> concerto	107	-
		Kalkbrenner	4 <sup>e</sup> concerto	125	-
		Mayer	Grand concerto	70	-
		Mendelssohn	1 <sup>er</sup> concerto	25	-
		Mendelssohn	2 <sup>e</sup> concerto	40	-
		Moscheles	2 <sup>e</sup> concerto	56	-
		Moscheles	3 <sup>e</sup> concerto	60	-

		Moscheles	4 <sup>e</sup> concerto	64	-	
		Moscheles	5 <sup>e</sup> concerto	87	-	
		Mozart	Concerto	-	K 466	
		Mozart	Concerto	-	K 467	
		Mozart	Concerto	-	K 537	
		Pixis	Concerto	100	-	
		Ravina	1 <sup>er</sup> Concerto	63	-	
		Ries	3 <sup>e</sup> concerto	55	-	
		Ries	8 <sup>e</sup> concerto "Salut au Rhin"	151	-	
		Saint-Saëns	2 <sup>e</sup> concerto	22	-	
		Schumann	Concerto	54	-	
		Weber	2 <sup>e</sup> concerto	32	-	
	小協奏曲	Diémer	Concert-Stück	31	-	
		Mayer	1 <sup>er</sup> Allegro de concert	51	-	
		Mayer	2 <sup>e</sup> Allegro de concert	60	-	
		Mendelssohn	Capriccio brillant	22	-	
		Weber	Concert-Stück	79	-	
	独奏協奏曲	Alkan	12 études dans tous les tons mineurs	39-8	-	
		Chopin	Allegro de concert	46	-	
		Ed. Wolff	Allegro de concert	39	-	
	ソナタ	ソナタ	Emm. Bach	18 Probestücke in 6 Sonaten	-	H 75 no. 6
			Beethoven	Sonate	2-1	-
			Beethoven	Sonate	2-2	-
Beethoven			Sonate	2-3	-	
Beethoven			Sonate	7	-	
Beethoven			Sonate	10-1	-	
Beethoven			Sonate	10-3	-	
Beethoven			Sonate	13	-	
Beethoven			Sonate	14-2	-	
Beethoven			Sonate	15	-	
Beethoven			Sonate	22	-	
Beethoven			Sonate	26	-	
Beethoven			Sonate	27-2	-	
Beethoven			Sonate	31-1	-	
Beethoven			Sonate	31-2	-	
Beethoven			Sonate	31-3	-	
Beethoven			Sonate	49-1	-	
Beethoven			Sonate	49-2	-	
Beethoven			Sonate	53	-	
Beethoven			Sonate	57	-	
Beethoven			Sonate	81a	-	
Beethoven			Sonate	90	-	
Beethoven			Sonate	106	-	
Beethoven	Sonate	109	-			

	Beethoven	Sonate	110	-
	Beethoven	Sonate	111	-
	Chopin	3e Sonate	58	-
	Clementi	3 Sonates	50	-
	Cramer	Deux Sonatas pour le piano-forte	8-1	-
	Czerny	Grande sonate d'étude	268	-
	Dussek	Trois sonates	9	-
	Dussek	Grande Sonate	35-1	C 149
	Dussek	Grande Sonate	35-2	C 150
	Dussek	Grande Sonate	35-3	C 151
	Dussek	Sonate	39-3	C 168
	Dussek	Sonate	39	-
	Dussek	Sonate	43	C 177
	Dussek	Le retour à Paris : Sonate	64	C 221
	Dussek	Sonate	75	C 247
	Guiraud	Sonate	1	-
	Haydn	Sonate	-	Hob. XVI 22
	Haydn	Sonate	-	Hob. XVI 48
	Heller	2 <sup>e</sup> sonate	65	-
	Heller	3 <sup>e</sup> Sonate	88	-
	Heller	4 <sup>e</sup> Sonate	143	-
	Herz	Grande sonate di bravura	200	-
	Hummel	Grande sonate	13	-
	Hummel	Sonate	20	-
	Hummel	Sonate	81	-
	Hummel	Sonate	106	-
	Hummel	Sonate	-	-
	Marmontel (Antoine)	Sonate	86	-
	Marmontel (Antonin)	1 <sup>re</sup> Sonate	-	-
	Mathias	1 <sup>re</sup> sonate	20	-
	Mathias	3 <sup>e</sup> sonate	35	-
	Mendelssohn	Sonate	6	-
	Moscheles	Sonate mélancolique	49	-
	Mozart	Sonate	-	K 311
	Mozart	Sonate	-	K 310
	Mozart	Sonate	-	K 331
	Mozart	Sonate	-	K 332
	Mozart	Sonate	-	K 457
	Rubinstein	1 <sup>re</sup> Sonate	12	-
	Scarlatti	Sonate	-	K 113
	Scarlatti	Sonate	-	K 450
	Schubert	Sonate	53	D 850
	Schubert	Sonate	143	D 784
	Schulhoff	Sonate	37	-

		Schumann	1 <sup>re</sup> Sonate	11	-
		Schumann	3 <sup>e</sup> sonate	14	-
		Schumann	2 <sup>e</sup> Sonate	22	-
		Spohr	Sonate	125	-
		Thalberg	Grande Sonate	56	-
		Weber	1 <sup>er</sup> Sonate	24	-
		Weber	2 <sup>e</sup> Sonate	39	-
		Weber	3 <sup>e</sup> Sonate	49	-
		Weber	4 <sup>e</sup> Sonate	70	-
		Alkan	12 études dans tous les tons mineurs	39-4	-
	ソナタ風アレグロ	Guiraud	Allegro de concert	-	-
		Mathias	Allegro appassionato	5	-
		Mathias	1 <sup>er</sup> Allegro symphonique	51	-
		Saint-Saëns	Allegro appassionato	70	-
		Schulhoff	Allegro brillant en forme de sonate	1	-
Schulhoff		Allegro	51	-	
ロンド		Chopin	Rondo	16	-
		Hummel	Rondo brillant	109	-
		Mendelssohn	Rondo capriccioso	14	-
		Mozart	Rondo	-	K 511
		Ries	Rondo élégant	122	-
		Weber	Rondo brillant	62	-
スケルツォ		Chopin	1 <sup>er</sup> Scherzo	20	-
		Chopin	2 <sup>e</sup> Scherzo	31	-
		Chopin	3 <sup>e</sup> Scherzo	39	-
		Chopin	4 <sup>e</sup> Scherzo	54	-
		Dubois	Scherzo et choral	18	-
		Heller	Scherzo	24	-
		Heller	Scherzo fantastique	57	-
		Mathias	2 <sup>e</sup> Scherzo	63	-
		Mendelssohn	Scherzo a capriccio	-	U 113
		Thalberg	Scherzo	31	-
変奏曲		Alkan	12 études dans tous les tons mineurs	39-12	-
		Beethoven	15 variations	35	-
		Beethoven	32 Variationen über ein eigenes Thema	-	WoO.80
		Bizet	Variations chromatiques	-	-
		Brahms	Variationen über ein Thema von Paganini	35	-
		Chopin	<i>La ci darem la mano</i> Varié	2	-
		Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (5e suite)	-	HWV 430 (第6曲)
		Händel	2 <sup>de</sup> Suite des pièces (8e suite)	-	HWV 441 (第4曲)
		Heller	33 variations sur un thème de Beethoven	130	-
		Heller	Variations sur un thème de Schumann	142	-
		Herz	Grandes variations brillantes sur l'air populaire de Malborough	209	-

		Mathias	<i>La Flûte enchantée</i> , variations sur un thème de Mozart	32	-
		Mendelssohn	Variations sérieuses	54	-
		Mendelssohn	Variations	82	-
		Schumann	12 Etudes symphoniques	13	-
		Thalberg	Romance variée	-	-
幻想曲	幻想曲 1	Chopin	Fantaisie	49	-
		Chopin	Polonaise-Fantaisie	61	-
		Heller	Chant national de F. Mendelssohn-Bartholdy, fantaisie en forme de Sonate	69	-
		Hummel	Fantaisie	18	-
		Mendelssohn	Fantasia (Sonate écossaise)	28	-
		Mozart	Fantaisie	-	K 475
		Schubert	Fantaisie	15	D 760
		Schubert	Fantaisie, Andante, Menuetto und Allegretto	78	D 894
		Schumann	Fantaisie	17	-
	幻想曲 2	Kalkbrenner	L'Ange déchu, mélodie de A. Vogel, grande fantaisie	144	-
		Thalberg	Fantaisie pour le piano forte, sur des motifs de l'opéra <i>la Straniera</i> de Bellini	9	-
		Thalberg	Grande fantaisie et variations pour le piano sur les motifs de Norma, de Bellini	12	-
		Thalberg	Fantaisie pour le piano, sur des thèmes de l'opéra <i>Moïse</i> de G. Rossini	33	-
		Thalberg	Fantaisie pour le piano, sur des motifs de <i>La Donna del Lago</i> de Rossini	40	-
		Thalberg	Andante finale de <i>Lucie de Lamermoor</i> , varié pour piano	43	-
		Thalberg	Grand Caprice sur des motifs de <i>La Somnambule</i> de Bellini	46	-
		Thalberg	Grande Fantaisie sur <i>la Muette</i> de Portici	52	-
カプリース	Diémer	Le chant du nautonier, caprice de concert	12	-	
	Diémer	Caprice	17	-	
	Heller	Deux caprices sur des thèmes de F. Mendelssohn	144	-	
	Mathias	Caprice	62	-	
	Mendelssohn	Capriccio	5	-	
	Mendelssohn	Trois fantaisies ou caprices	16	-	
	Mendelssohn	Trois caprices	33	-	
	Weber	Momento capriccioso	12	-	
バラード	Chopin	1 <sup>re</sup> Ballade	23	-	
	Chopin	2 <sup>e</sup> Ballade	38	-	
	Chopin	3 <sup>e</sup> Ballade	47	-	
	Chopin	4 <sup>e</sup> Ballade	52	-	
舞曲	ガヴオット	Gonthier	Gavotte	-	-
		Rubinstein	Gavotte	38	-
	メヌエット	Chaminade	Menuet	5	-

	ジーグ	Mozart	Gigue	-	K 574
	ボレロ	Chopin	Boléro	19	-
	ポロネーズ	Chopin	Grande polonaise brillante précédée d'un Andante Spianato	22	-
		Chopin	Polonaise	26	-
		Chopin	Polonaise	40	-
		Chopin	Polonaise	44	-
		Chopin	Polonaise	53	-
		Liszt	Deux polonaises	-	S 223
		Weber	Polacca brillante	72	-
		サルタレッ ロ	Alkan	Saltarelle	23
	タランテラ	Chopin	Tarentelle	41	-
	ワルツ	Thomas	Six Caprices [Six Wales caractéristiques]	4	-
	セギディー リヤ	Prudent	Séguidille, étude	25	-
	種々の舞曲 を含む組曲	J. S. Bach	2 <sup>e</sup> Suite anglaise	-	BWV 807
		J. S. Bach	6 <sup>e</sup> Suite anglaise	-	BWV 811
		J. S. Bach	1 <sup>re</sup> Partita	-	BWV 825
		J. S. Bach	5 <sup>e</sup> Partita	-	BWV 829
		D'Albert	Suite	1	-
		Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (2e suite)	-	HWV 427
		Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (4e Suite)	-	HWV 429
		Händel	1 <sup>re</sup> Suites des pièces (7e suite)	-	HWV 432
	ラプソディ	Liszt	2 <sup>e</sup> Rhapsodie hongroise	-	S 244
		Liszt	8 <sup>e</sup> Rhapsodie hongroise	-	S 244
		Liszt	11 <sup>e</sup> Rhapsodie hongroise	-	S 244
	練習曲 (集)	Chopin	Etudes	10	-
		Chopin	Etudes	25	-
		Clementi	Gradus ad Parnassum	-	-
		Clementi	Gradus ad Parnassum II	-	-
		Cramer	Suite des études pour le piano-forté en 42 exercices	-	-
		Cramer	Etude pour le piano-forté en 42 exercices dans les différents tons	-	-
		Doehler	12 Etudes de concert	30	-
		Heller	Etudes sur Freyschütz de Weber	127	-
		Henselt	Douze études caractéristiques	2	-
		Henselt	Douze études de salon	5	-
		Kalkbrenner	Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains... suivie de 12 études	108	-
		Lacombe	Etude en octave	40	-
		Le Couppey	Etude, préface à la vélocité : 15 études de mécanisme	26	-
		Liszt	Etudes d'exécution transcendante	-	S 139
		Liszt	Trois grandes études de concert	-	S 144



		Mathias	10 Etudes	10	-
		Mathias	Etudes spéciales de style et de mécanisme	28	-
		Mendelssohn	Trois études	104b	-
		Moscheles	La force, la légèreté et le caprice: Etudes	51	-
		Rubinstein	2 études de concert	-	-
		Saint-Saëns	Six études	52	-
		Steibelt	Etude contenant cinquante exercices de différent genres	78	-
前奏曲		Chopin	Préludes	28	-
		Heller	24 Préludes	82	-
		Mendelssohn	Trois Preludes	104a	-
「前奏曲/フーガ」欄も参照のこと					
フーガ		Cherubini	Fugue	-	-
		Frescobaldi (?)	Fugue	-	-
「前奏曲/フーガ」欄を参照のこと					
前奏曲/フーガ		J. S. Bach	Le Clavier bien tempéré I	-	BWV 866
		J. S. Bach	Le Clavier bien tempéré II	-	BWV 871
		J. S. Bach	Prélude et fugue	-	BWV 898
	(幻想曲 1)	J. S. Bach	Fantaisie chromatique et fugue	-	BWV 903
		Czerny	Etude d'exécution des fugues et des compositions dans le style sévère	400	-
		Mendelssohn	Six Préludes et fugues	35	-
トッカータ		Clementi	Toccatà	11	-
		Schumann	Toccatà	7	-
性格的作品 (集)	即興曲	Chopin	Impromptu	29	-
		Chopin	2 <sup>e</sup> Impromptu	36	-
		Chopin	3 <sup>e</sup> Impromptu	51	-
		Chopin	Fantaisie-impromptu	66	-
		Delioux	Presto	73	-
		Heller	2 Impromptus	129	-
		Hiller	Zur Guittare, Impromptu	97	-
		Schubert	4 Impromptus	90	D 899
		Schubert	4 Impromptus	142	D 935
	ノクターン	Chopin	Nocturne	15	-
		Chopin	Nocturne	27	-
		Chopin	Nocturne	32	-
		Chopin	Nocturne	48	-
		Chopin	Nocturne	55	-
	無言歌集	Alkan	5 <sup>e</sup> recueil de chants	70	-
		Heller	3 <sup>e</sup> Suite de promenades d'un solitaire	89	-
		Heller	Mémoires : Lieder	120	-
		Heller	Promenades d'un solitaire	70/80/89	-
		Mendelssohn	Romance sans paroles	19	-
		Mendelssohn	Romance sans paroles	30	-
Mendelssohn		Romance sans paroles	38	-	

		Mendelssohn	Romance sans paroles	62	-
		Mendelssohn	Romance sans paroles	67	-
		Rosenhain	Romances sans paroles	31	-
	舟歌	Chopin	Barcarolle	60	-
		Rubinstein	4° barcarolle	-	-
	クラヴサンのための小品集	Couperin	3° livre de pièces de clavecin Ordre n° 18	-	-
		Couperin	1 <sup>er</sup> livre de pièces de clavecin, 3° ordre	-	-
		Rameau	Nouvelles suites de pièces de clavecin	-	-
	その他の性格的小品 (集)	Boëly	24 Pièces	20	-
		Chopin	Berceuse	57	-
		De Bériot	4 Morceaux à rythmes rompus	56	-
		Gouvy	3 Sérénades, pour piano	39-1	-
		Heller	Rêveries d'un promeneur solitaire (J. J. Rousseau)	101	-
		Heller	Dans les bois, nouvelle série, 7 morceaux	128	-
		Heller	2 Intermèdes de concert	135	-
		Kalkbrenner	Le fou	136	-
		Lacombe	Les Harmonies de la nature	22	-
		Liszt	Deux légendes	-	S 175
		Lucien Vieuxtemps	Marche hongroise	11	-
		Reber	Pièces diverses	13	-
		Schubert	6 Moments musicaux	94	D 780
		Schulhoff	Ondine, Idylle	35	-
		Schumann	Papillons	2	-
		Schumann	Dauidsbündlertänze : 18 character-pieces	6	-
		Schumann	Carnaval: scènes mignonnes sur quatre notes	9	-
		Schumann	Phantasiestücke (Pièces romantiques)	12	-
		Schumann	Kreisleriana: Fantasien	16	-
		Schumann	Arabesque	18	-
		Schumann	8 Novelletten	21	-
		Schumann	Carnaval de Vienne	26	-
		Schumann	Waldszenen	82	-
	Schumann	Albumblätter	124	-	
	Tchaikovsky	Dumka, Scène rustique russe	59	-	
編曲		Bach-Le Couppey	Air de pentacôte	-	BWV 68
		Bach-Liszt	Sechs Präludien und Fugen für die Orgel	-	S 462
		Bach-Pierné	Toccatà	-	BWV 540
		Bach-Tausig	Toccatà et Fugue	-	BWV 565
		Beethoven-Alkan	3° concerto	37	-
		Beethoven-Saint-Saëns	Finale du 9° quatuor de Beethoven	-	-
		Bizet-Delaborde	Menuet de L'Arlésienne de Georges Bizet	-	-
		Mendelssohn-Liszt	Concertparaphrase über Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum	-	S 410
		Mozart-Alkan	20° concerto	-	K 466

		Paganini-Liszt	Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini / Grandes études de Paganini	-	S 140/141
		Rossini-Liszt	Soirées musicales	-	S 424
		Saint-Saëns - Bizet	2 <sup>e</sup> concerto (trans. par Bizet)	22	-
		Schubert-Liszt	12 Mélodies de François Schubert	-	S 558
		Tchaïkovski-Liszt	Polonaise aus der Opera <i>Jewgeny Onegin</i>	-	S 429
		Wagner-Liszt	Ouverture zu <i>Tannhäuser</i>	-	S 442
		Wagner-Liszt	Spinnerlied aus dem <i>Fliegenden Holländer</i>	-	S 440
		Wagner-Liszt	Zwei Stücke aus <i>Tannhäuser</i> und <i>Lohengrin</i>	-	S 445
その他		Bertini	2 <sup>e</sup> solo	121	-

附録 II-8. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1840~1850)

試験日	委員長	政府役員	委員								書記官
1840/12/9	ケルビーニ	-	シュナイツフェッフエール	ル・クーペ	ゴブラン	プリュミエ					
1841/6/18	ケルビーニ	-	シュナイツフェッフエール	ル・クーペ	ゴブラン	プリュミエ					A. ド・ボシエヌ
1842/1/14	ケルビーニ	Ed. モネ	シュナイツフェッフエール	ル・クーペ	ゴブラン	タリオ					A. ド・ボシエヌ
1842/6/6	オベール	Ed. モネ	バトン	Ad. アダン	ル・クーペ	アブネック	シュナイツフェッフエール	ゴブラン			A. ド・ボシエヌ
1842/12/23	1842-43 年度前期史料なし										
1843/6/16	オベール	-	アブネック	B. ド・トゥールモン	L. アダン	バトン	ル・クーペ	マイフレッド			A. ド・ボシエヌ
1843/10/9	オベール	Ed. モネ	アブネック	マイアペーア	L. アダン	マイアペーア	バトン	Ad. アダン	ル・クーペ	マイフレッド	A. ド・ボシエヌ
1843/10/10	オベール	Ed. モネ	アブネック	マイアペーア	バトン	Ad. アダン	ル・クーペ	マイフレッド			A. ド・ボシエヌ
1843/11/18	1842-43 年度 11 月史料なし										
1844/6/10	オベール	Ed. モネ	アブネック	L. アダン	B. ド・トゥールモン	マイフレッド	マルモンテル				A. ド・ボシエヌ
1844/12/5	オベール	Ed. モネ	アレヴィ	バトン	B. ド・トゥールモン	マイフレッド	マルモンテル				A. ド・ボシエヌ
1845/6/25	オベール	Ed. モネ	L. アダン	マイフレッド	ブノワ	マルモンテル					A. ド・ボシエヌ
1845/12/10	オベール	-	バトン	マイフレッド	マルモンテル						A. ド・ボシエヌ
1846/6/6	オベール	Ed. モネ	バトン	マイフレッド	マルモンテル	バザン					A. ド・ボシエヌ
1846/12/15	オベール	-	バトン	マイフレッド	マルモンテル						A. ド・ボシエヌ
1847/6/18	オベール	-	バトン	マイフレッド	テュルー	マルモンテル	バザン				A. ド・ボシエヌ
1848/1/5	オベール	-	バトン	ル・クーペ	マルモンテル	バザン					A. ド・ボシエヌ
1848/6/14	オベール	Ed. モネ	アブネック	バトン	L. ペロー	B. ド・トゥールモン	マルモンテル				A. ド・ボシエヌ
1848/12/13	オベール	Ed. モネ	ヰィメルマン	バトン							A. ド・ボシエヌ
1849/6/6	オベール	Ed. モネ	バトン								A. ド・ボシエヌ
1849/12/3	オベール	Ed. モネ	ヰィメルマン								A. ド・ボシエヌ
1850/6/10	オベール	Ed. モネ	バトン	A. トマ							A. ド・ボシエヌ

附録 II-9. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1850~1860)

試験日	委員長	政府役員	委員										書記官
1850/12/11	オベール	Ed. モネ	ヰィメルマン	バトン	A. トマ								A. ド・ボシエーヌ
1851/6/11	オベール	Ed. モネ	ヰィメルマン	A. トマ									A. ド・ボシエーヌ
1851/12/19	オベール	Ed. モネ	A. トマ	バトン									A. ド・ボシエーヌ
1852/6/9	オベール	Ed. モネ	バトン	ヰィメルマン									A. ド・ボシエーヌ
1852/12/27	オベール	Ed. モネ	バトン	ヰィメルマン	フォークト	ルボルヌ	マサール	アラール	ブーケ				A. ド・ボシエーヌ
1853/6/15	オベール	Ed. モネ	マイアペーア	アレヴィ	ヰィメルマン	バトン	ブーケ	フォークト	マサール	ルボルヌ	アラール	A. トマ	A. ド・ボシエーヌ
1853/12/14	オベール	-	A. トマ	バトン	ブーケ	アラール	フォークト						A. ド・ボシエーヌ
1854/6/2	オベール	Ed. モネ	A. トマ	フォークト	ルボルヌ	バトン							A. ド・ボシエーヌ
1854/12/14	オベール	Ed. モネ	A. トマ	バトン	フォークト	マサール							A. ド・ボシエーヌ
1855/6/22	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ルボルヌ	フォークト	アレヴィ	マサール						A. ド・ボシエーヌ
1856/1/9	オベール	Ed. モネ	アレヴィ	ルボルヌ	フォークト	A. トマ	マサール						A. ド・ボシエーヌ
1856/6/23	オベール	Ed. モネ	カラファ	A. トマ	フォークト	ガレ	ブリュミエ						A. ド・ボシエーヌ
1856-57 年度前期史料なし													
1857/6/5	オベール	Ed. モネ	ルボルヌ	ガレ	カラファ	A. トマ	アレヴィ	フォークト					A. ド・ボシエーヌ
1857/12/23	オベール	Ed. モネ	A. トマ	フォークト	ガレ	ブリュミエ	カストネル						A. ド・ボシエーヌ
1858/5/28	オベール	Ed. モネ	A. トマ	フォークト	ガレ	ダンクラ	カラファ						A. ド・ボシエーヌ
1858/12/6	オベール	Ed. モネ	A. トマ	フォークト	カストネル	ダンクラ	ブリュミエ						A. ド・ボシエーヌ
1859/6/8	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ガレ	フォークト	ブリュミエ	ダンクラ	カストネル					A. ド・ボシエーヌ
1859/12/12	オベール	Ed. モネ	カストネル	ブリュミエ	ガレ								A. ド・ボシエーヌ
1860/6/12	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ガレ	ブリュミエ								A. ド・ボシエーヌ

附録 II-10. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1860~1871)

試験日	委員長	政府役員	委員							書記官
1860/12/14	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ガレ	カストネル	ブリュミエ	フォークト			A. ド・ボシエヌ
1861/6/7	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ガレ	カストネル	ダンクラ	ブリュミエ			A. ド・ボシエヌ
1861/12/30	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ガレ	カストネル	ダンクラ	ブリュミエ			A. ド・ボシエヌ
1862/6/13	オベール	Ed. モネ	ルベール	カストネル	ブノワ	ブリュミエ	A. トマ	バザン	ドーヴェルネ	A. ド・ボシエヌ
1862/12/18	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ブノワ	カストネル	ルベール	バザン	ブリュミエ	ドーヴェルネ	A. ド・ボシエヌ
1863/6/5	オベール	Ed. モネ	カストネル	バザン	ブリュミエ	ドーヴェルネ	ルベール	バザン		A. ド・ボシエヌ
1864/1/22	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ルベール	カストネル	ブノワ	ドーヴェルネ			A. ド・ボシエヌ
1864/6/9	オベール	Ed. モネ	A. トマ	カストネル	ブノワ	バザン	ブリュミエ	ドーヴェルネ		A. ド・ボシエヌ
1864/12/5	オベール	Ed. モネ	A. トマ	カストネル	ブノワ	バザン	ブリュミエ	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン	A. ド・ボシエヌ
1865/6/7	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ルベール	カストネル	ブノワ	ブリュミエ	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン	A. ド・ボシエヌ
1866/1/15	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ルベール	カストネル	ブノワ	バザン	ブリュミエ	ドーヴェルネ	A. ド・ボシエヌ
1866/6/13	オベール	Ed. モネ	ルベール	カストネル	ヴェッケルラン	A. トマ	ブノワ	ブリュミエ	ドーヴェルネ	A. ド・ボシエヌ
1866/12/10	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ルベール	カストネル	ブノワ	バザン	ブリュミエ	ドーヴェルネ	A. ド・ボシエヌ
1867/6/14	オベール	Ed. モネ	A. トマ	ルベール	カストネル	ブノワ	バザン	ブリュミエ	ヴェッケルラン	A. ド・ボシエヌ
1867/12/17	オベール	-	ルベール	ブノワ	バザン	ドーヴェルネ	ブリュミエ	ヴェッケルラン		A. ド・ボシエヌ
1868/6/11	オベール	-	ド・ボーブラン	A. トマ	ルベール	ブノワ	バザン	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン	A. ド・ボシエヌ
1868/12/9	オベール	-	ド・ボーブラン	ブノワ	バザン	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン			A. ド・ボシエヌ
1869/6/1	オベール	-	ド・ボーブラン	A. トマ	ルベール	ブノワ	バザン	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン	A. ド・ボシエヌ
1869/12/27	オベール	-	ド・ボーブラン	A. トマ	バザン	ドーヴェルネ	ブノワ	V. マッセ	ヴェッケルラン	A. ド・ボシエヌ
1870/6/16	オベール	ボーブラン	ルベール	バザン	G. アンル	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン			A. ド・ボシエヌ

附録 II-11. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1871~1880)

試験日	委員長	委員									書記官
1871/7/29	A. トマ	-	ド・ボープラン	バザン	ブノワ	ドーヴェルネ	ヴェッケルラン	E. フェラン (投票権なし)			E. レティ
1872/1/30	A. トマ	バルプロ ー	ビゼー	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	ソゼ				E. レティ
1872/6/14	A. トマ	バザン	バルプロ ー	ビゼー	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	ソゼ			E. レティ
1873/1/29	A. トマ	ルベール	バザン	ビゼー	H. デュヴェルノワ	ポチエ	ソゼ				E. レティ
1873/6/11	A. トマ	ルベール	バザン	ビゼー	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ		E. レティ
1874/1/23	A. トマ	バザン	ビゼー	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ			E. レティ
1874/6/23	A. トマ	V. マッセ	バザン	E. ゴーチエ	ビゼー	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ	E. レティ
1875/1/22	A. トマ	バザン	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ				E. レティ
1875/6/22	A. トマ	バザン	コーエン	H. デュヴェルノワ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ				E. レティ
1876/2/2	A. トマ	バザン	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ポチエ	ソゼ				E. レティ
1876/6/20	A. トマ	バザン	E. ゴーチエ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ		E. レティ
1877/1/31	A. トマ	バザン	E. ゴーチエ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ポチエ	ソゼ			E. レティ
1877/6/21	A. トマ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ポチエ	サン=サーンス	ソゼ				E. レティ
1878/1/25	A. トマ	バザン	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ポチエ	ソゼ				E. レティ
1878/6/20	A. トマ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ポチエ	ソゼ					E. レティ
1879/2/4	A. トマ	H. エルツ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ギロー					E. レティ
1879/6/19	A. トマ	H. エルツ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ギロー	ソゼ				E. レティ
1880/1/30	A. トマ	コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ						E. レティ
1880/6/23	A. トマ	H. エルツ	H. デュヴェルノワ	ギロー	ソゼ						E. レティ

附録 II-12. ピアノ科定期試験審査員一覧 (1881~1889)

試験日	委員長	委員								書記官
1881/1/21	A. トマ	ドリーブ	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ	ディエメール				E. レティ
1881/6/2	A. トマ	マスネ	J. コーエン	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	エルツ	ソゼ		E. レティ
1882/1/27	A. トマ		J. コーエン	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ			E. レティ
1882/6/20	A. トマ		ギロー	J. コーエン	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	H. エルツ	ソゼ	E. レティ
1883/1/26	A. トマ		ギロー	J. コーエン	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ			E. レティ
1883/6/19	A. トマ		ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	H. エルツ	ソゼ			E. レティ
1884/1/21	A. トマ		ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ				E. レティ
1884/6/20	A. トマ		H. エルツ	J. コーエン	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ		E. レティ
1885/1/24	A. トマ		ギロー	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ			E. レティ
1885/6/23	A. トマ		H. エルツ	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ			E. レティ
1886/1/23	A. トマ		ドリーブ	J. コーエン	H. デュヴェルノワ	ディエメール	フィッツ	ソゼ		E. レティ
1886/6/22	A. トマ		ギロー	J. コーエン	ディエメール	H. デュヴェルノワ	フィッツ	ソゼ		E. レティ
1887/1/22	A. トマ		ドリーブ	J. コーエン	H. デュヴェルノワ	ディエメール	フィッツ	ソゼ		E. レティ
1887/6/21	A. トマ		ギロー	J. コーエン	H. デュヴェルノワ	ディエメール	ソゼ			E. レティ
1888/1/21	A. トマ		J. コーエン	H. デュヴェルノワ	ソゼ					E. レティ
1888/6/19	A. トマ		J. コーエン		H. デュヴェルノワ	デュボワ	マチアス	ノレ	ソゼ	E. レティ
1889/1/21	A. トマ		ドリーブ	J. コーエン	H. デュヴェルノワ	マチアス	ソゼ			E. レティ
1889/6/18	A. トマ		マチアス	H. デュヴェルノワ	ノレ	ソゼ				E. レティ



# ÉCOLE CLASSIQUE

DU

APPROUVÉE PAR MM.  
**AUBER, A. ADAM, BERLIOZ, BENOIST, BESOZZI, P. BERNARD, CARAFA, CLAPISSON, F. DAVID, C.-A. FRANCK, GEVAERT, GOUNOD, GODEFROID, GORIA, HALÉVY, HENRI HERZ, KRUGER, LIMNANDER, LACOMBE, LEFÈBRE, LAURENT,**

APPROUVÉE PAR MM.  
**MEYERBEER, MASSÉ, MAILLART, MATHIAS, NIEDERMAYER, ONSLOW, ÉMILE PRUDENT, PLANTÉ, G. ROSSINI, RÉBER, ROSENHAIN, STAMATY, THALBERG, THOMAS, ZIMMERMANN, M<sup>me</sup> COCHE, MASSART, MARTIN, TARDIEU de MALLEVILLE.**

# PIANO

ACCOMPAGNÉE D'OBSERVATIONS TRADITIONNELLES SUR LE STYLE DE CES ŒUVRES ET LA MANIÈRE DE LES EXÉCUTER.

REVUE, DOIGTÉE  
 ET  
 ACCENTUÉE PAR

## MARMONTEL

PROFESSEUR  
 AU  
 CONSERVATOIRE.

### 1<sup>re</sup> SÉRIE.

**HAYDN.**  
 1 Op. 41. 3 Sonates (1<sup>re</sup> en *la bém.*, M. D.) 7 50  
 2 Air varié et caprice (M. D.) 7 50  
 (Le caprice plus difficile.)  
 3 Les sept paroles du Christ..... 19 \*  
 (En deux suites), chacune..... 7 50  
 Moyenne forte, mais difficile d'interprétation comme style.)

**MOZART.**  
**THÈMES VARIÉS.**  
 (Moyenne difficile comme notation, mais difficile sous le rapport du fait d'accentuation.)  
 4 Mariages Samnites..... 4 50  
 5 Lison dormait..... 6 \*  
 6 La Belle Française..... 6 \*  
 7 Je suis Lindor..... 6 \*  
 8 Une Fièvre brûlante..... 5 \*  
 9 Menuet de Dupont..... 5 \*  
 10 Ah! vous dirai-je, maman..... 5 \*  
 11 1<sup>re</sup> Sonate en *ut* majeur (M. D.)..... 6 \*  
 12 Sonate en *la* mineur (M. D.)..... 6 \*  
 13 1<sup>re</sup> Sonate en *fa* nat. majeur (D.)..... 6 \*  
 14 Op. 41. Fantaisie et Sonate en *ut* min. 9 \*  
 (Difficile et remarquable comme style.)

**DUSSEK.**  
 15 L'Adieu, andante (M. D.)..... 5 \*  
 16 Op. 62. La Consolation (M. D.)..... 5 \*  
 17 Ma Barque légère, rondo en *mi b* (M. D.) 5 \*  
 18 Op. 35. N<sup>o</sup> 1. Sonate (A. D.)..... 7 50  
 19 Op. 64. Le Retour à Paris (D.)..... 9 \*

**CLEMENTI.**  
 20 Op. 2. Sonate en *ut* majeur (P. D.)..... 5 \*  
 21 Op. 46. Sonate (A. D.)..... 6 \*  
 22 Op. 46. Sonate..... 7 50  
 (Très difficile que les deux précédentes.)  
 23 Op. 44. Toccata (assez difficile)..... 4 50

**BEEHOVEN.**  
 24 Op. 2. Sonate en *fa* mineur (M. D.)..... 6 \*  
 25 Op. 6. Sonatine à 4 mains (F.)..... 6 \*  
 26 Op. 12. Sonate pathétique..... 7 50  
 (Difficile surtout comme style.)

27 Op. 26. Sonate en *la bémol* maj. (D.)... 7 50  
 28 Op. 27. N<sup>o</sup> 1. Sonate en *ut* dièse mineur (très difficile d'expression)..... 6 \*  
 29 Op. 33. Six bagatelles (M. D.)..... 9 \*  
 30 Op. 35. Andante..... 6 \*  
 (Morceau d'expression assez difficile.)  
 31 Six valse et marche funèbre (M. D.)... 5 \*  
 32 Op. 45. 3 Marches à 4 mains (M. D.)... 7 50  
 33 Op. 49. 2 Sonatines (F.)..... 6 \*

**STEIBELT.**  
 34 Les Papillons, rondo (M. D.)..... 5 \*  
 35 L'Orage, rondo pastoral (M. D.)..... 5 \*

**WEBER.**  
 36 Op. 24. Sonate en *ut* majeur (F. D.)... 9 \*  
 36 bis Mouvement perpétuel extrait de l'Op. 24 (D.)..... 6 \*  
 37 Op. 28. Variations sur *Joseph* (D.)... 6 \*  
 38 Op. 39. Sonate en *la bémol* (F. D.)... 9 \*  
 39 Op. 50. Grande polonaise (D.)..... 5 \*  
 40 Op. 62. Rondo en *mi bémol* (D.)... 6 \*  
 41 Op. 65. L'Invitation à la valse (D.)... 5 \*  
 42 Op. 72. 2<sup>e</sup> Polonaise (D.)..... 5 \*

**HUMMEL.**  
 43 La Contemplation, andante et fantaisie. (Moyenne difficile)..... 5 \*  
 44 Op. 8. Chanson nationale autrichienne. (Moyenne difficile)..... 5 \*  
 45 Op. 44. Polonaise en forme de rondo en *mi bémol* (M. D.)..... 5 \*  
 46 Op. 43. Sonate en *la bémol*, dédiée à Haydn (D.)..... 7 50  
 47 Op. 49. Rondo quasi *fantasia*..... 5 \*  
 (Assez de la moyenne difficulté.)  
 48 Op. 48. Caprice (A. D.)..... 6 \*  
 49 Op. 53. *Belia Capriciosa* (D.)..... 7 50

**MENDELSSOHN.**  
 50 Op. 5. Caprice (D.)..... 6 \*  
 51 Op. 14. Rondo capriccioso (D.)..... 6 \*  
 52 Op. 38. Une recueil de romances sans paroles..... 7 50  
 (Pièce d'expression d'une interprétation difficile.)

### 2<sup>me</sup> SÉRIE.

**HAENDEL.**  
 53 Prélude, gigue et courante (D.)..... 6 \*  
 54 Chaconne variée (A. D.)..... 5 \*  
 55 Air varié en *mi* naturel majeur (D.)... 3 75  
 56 2 Grandes Fugues en *fa* naturel majeur et *mi* naturel mineur (D.)..... 6 \*  
 57 *Aria con variazioni* en *ré* naturel mineur (D.)..... 6 \*

**CLEMENTI.**  
 58 Op. 36. Trois sonatines faciles et progressives (F. D.)..... 6 \*  
 59 Op. 36 bis. Trois sonatines, de 2<sup>e</sup> (F. D.) 7 50  
 60 Op. 14. Sonate en *mi bémol* maj. (M. D.) 6 \*  
 61 Op. 42. N<sup>o</sup> 1. Sonate en *sol* nat. majeur et *mi* naturel mineur (D.)..... 7 50  
 (Très peu plus difficile que l'Op. 14.)

**J. B. CRAMER.**  
 62 *Le Petit Rien*, air varié (F.)..... 4 50  
 63 *On dit qu'à quinze ans*, de (F.)..... 4 50  
 64 Air anglo-caldonien varié..... 5 \*  
 (Un peu plus difficile que les précédents.)  
 65 Op. 8. Sonate en *fa* nat. majeur (M. D.) 7 50  
 66 Op. 49. Sonate en *mi bémol* maj. (M. D.) 6 \*  
 67 Op. 30. La Parodie, sonate en *si bémol* majeur (un peu plus difficile)..... 6 \*

**J. S. BACH.**  
 68 Gigue et courante (D.)..... 5 \*  
 69 2 Gavottes favorites (M. D.)..... 4 50  
 70 Toccata en *mi* naturel mineur (D.)..... 5 \*  
 71 Fugue en *la* naturel mineur (F. D.)... 6 \*  
 72 3 Fugues (D.)..... 4 50

**HUMMEL.**  
 73 Op. 106. Sonate en *ré* nat. majeur (D.)... 9 \*

**C. M. DE WEBER.**  
 74 Op. 3. Six pièces faciles à 4 mains (F.)... 7 50  
 75 Op. 3 bis. Do - do à 4 mains (F.)..... 9 \*  
 76 Op. 7. Variations sur l'air: *Vien qua Dorina bella* (D.)..... 7 50  
 77 Op. 12. *Momento di capriccio* (D.)... 4 50

**STEIBELT.**  
 78 Polonaise de M<sup>me</sup> Billington (F.)..... 4 50  
 79 Op. 37. Sonate en *ut* nat. maj. (M. D.)... 6 \*  
 80 Rondo ture (F.)..... 4 50

**F. RIES.**  
 81 Op. 15. Variations s. thème hongrois (D.) 7 50  
 82 Op. 42. Rondo élégant en *la bém.* (A. D.) 5 \*

**D. SCARLATTI.**  
 83 Pièces en *sol* naturel majeur et allegro en *fa* naturel mineur (D.)..... 5 \*  
 84 Pièce en *ré* naturel majeur et presto en *sol* naturel mineur (D.)..... 5 \*  
 85 Sonate en *la* naturel majeur (D.)..... 3 75  
 86 Pièces en *sol* naturel majeur et en *la bémol* majeur (F. D.)..... 5 \*

**J. FIELD.**  
 87 3 premiers nocturnes..... 6 \*  
 (Morceau d'expression assez difficile.)  
 88 4<sup>e</sup> Nocturne (D.)..... 4 50  
 89 *Midi*, rondo favori (M. D.)..... 5 \*  
 91 4<sup>e</sup> Concerto (un peu plus difficile)..... 9 \*

**MOZART.**  
 92 Sonate à 4 mains en *ré* nat. maj. (A. D.) 7 50  
 93 Do - do à 4 mains en *si bém.* maj. (A. D.) 7 50  
 94 Do - do en *la* naturel majeur (M. D.)... 6 \*  
 95 Do - do en *ré* naturel majeur (M. D.)... 7 50

**BEEHOVEN.**  
 96 Op. 81. Sonate: les Adieux, l'absence et le Retour (D.)..... 7 50  
 97 Rondo en *ut* naturel majeur (M. D.)... 5 \*  
 98 Op. 79. Sonate en *sol* majeur (A. D.)... 6 \*  
 99 Op. 31. Adagio varié (A. D.)..... 5 \*  
 100 Variations sur *Une fleur brisée* (M. D.)..... 5 \*  
 101 Op. 57. Sonate en *fa* nat. min. (F. D.)... 9 \*  
 102 Op. 53. L'Aurore, sonate en *ut* nat. (D.) 9 \*  
 103 Variations à 4 mains sur un thème de Waldstein (M. D.)..... 7 50  
 104 Op. 22. Sonate en *si bémol* (D.)... 7 50

### 3<sup>me</sup> SÉRIE.

**HAYDN.**  
 105 Op. 11. Sonate (M. D.)..... 6 \*  
 106 Op. 19. Caprice avec variations (A. D.) 6 \*  
 107 Op. 13. Caprice en *ut* (A. D.)..... 6 \*  
 108 13<sup>e</sup> Sonate (M. D.)..... 5 \*  
 109 19<sup>e</sup> Sonate (M. D.)..... 7 50  
 110 Sonate en *ut* (F.)..... 6 \*  
 111 *Menuet du Dourif* (M. D.)..... 3 75

**CRAMER.**  
 112 Retour du printemps (M. D.)..... 6 \*  
 113 Le songe de J.-J. Rousseau, variations (M. D.)..... 6 \*

**WEBER.**  
 114 Op. 2. Thème original varié (A. D.)... 6 \*  
 115 Op. 49. 3<sup>e</sup> grande Sonate (F. D.)... 9 \*  
 116 Op. 33. Variations sur un thème bohémien (M. D.)..... 4 50  
 117 Op. 70. 2<sup>e</sup> Sonate (F. D.)..... 9 \*  
 118 Op. 79. Concerto-Sluc (croisé) (D.)... 9 \*

**BEEHOVEN.**  
 119 Op. 2. N<sup>o</sup> 2. Sonate en *fa* (A. D.)..... 7 50  
 120 Op. 2. N<sup>o</sup> 3. Sonate en *ut* (A. D.)..... 9 \*  
 121 Op. 7. Grande sonate en *mi bémol* (D.) 9 \*  
 122 Op. 10. N<sup>o</sup> 1. Sonate en *ut* mineur (A. D.)..... 7 50  
 123 Op. 10. N<sup>o</sup> 2. Sonate en *fa* (D.)..... 6 \*  
 124 Op. 10. N<sup>o</sup> 3. Sonate en *ré* (A. D.)... 7 50  
 125 Op. 14. Sonate n<sup>o</sup> 2 (D.)..... 7 50  
 126 Op. 28. Sonate pastorale (D.)..... 9 \*  
 127 *La Motinara* variée (M. D.)..... 5 \*

**CLEMENTI.**  
 128 Op. 37. Sonate en *la* (M. D.)..... 7 50  
 129 Op. 50. Sonate: *Didonea bandonata* (D.) 9 \*

**GELINECK.**  
 130 Op. 12. Variations sur le menuet du ballet *Le Nozze di Sordani* (M. D.)... 6 \*  
 131 Op. 45. Variations sur: *O ma tendra musella* (M. D.)..... 5 \*

**HUMMEL.**  
 132 Op. 20. Grande sonate (D.)..... 9 \*  
 133 Op. 70. Six Polonaises (M. D.)..... 6 \*  
 134 Op. 85. Allegro du concerto en *la* mineur (D.)..... 7 50  
 135 Op. 89. Concerto en *si* mineur (exécuté aux concours du Conservatoire) (D.) 9 \*  
 136 Op. 121. Rondo élégant (A. D.)..... 9 \*  
 137 Op. 7. Variations sur un thème d'Armide de Gluck (A. D.)..... 7 50  
 138 3 Trolleytes à quatre mains (M. D.)... 7 50

**FR. SCHUBERT.**  
 139 Op. 164. 7<sup>e</sup> grande sonate (F. D.)... 9 \*  
 140 Op. 90. N<sup>o</sup> 1. Improvisi (A. D.)..... 6 \*  
 141 Op. 90. N<sup>o</sup> 2. do (A. D.)..... 6 \*

**STEIBELT.**  
 142 Op. 25. *Disperazione*, grande sonate (A. D.)..... 9 \*  
 143 Op. 37. Sonate (F.)..... 6 \*  
 144 Op. 41. 3 Sonates (M. D.)..... 7 50

**DUSSEK.**  
 145 Op. 16. Sonate (M. D.)..... 6 \*  
 146 Op. 71. Variations sur *Vive Henri IV* (F.)..... 6 \*  
 147 Rondo du 9<sup>e</sup> Concerto (M. D.)..... 6 \*  
 148 Variations: *L'Amour est un enfant trompeur* (M. D.)..... 3 75  
 149 Variations de *Blaise et Habet: Chantons l'hymne*..... 4 50  
 150 *La Matinée*, rondo (D.)..... 5 \*

**MOZART.**  
 151 2<sup>e</sup> Sonate en *fa* (A. D.)..... 5 \*  
 152 Gigue (A. D.)..... 3 \*  
 153 Sonate en *ré* majeur (A. D.)..... 9 \*

**MENDELSSOHN.**  
 154 Op. 6. Sonate (F. D.)..... 9 \*  
 155 Op. 7. Pièce caractéristique (extraite) (D.)..... 5 \*  
 156 Op. 28. Presto (extrait) (D.)..... 5 \*

(Signes d'abréviations: F., facile. — M. D., moyenne difficulté. — D., Difficile. — P. D., peu difficile. — A. D., assez difficile. — T. D., très difficile.)

N. B. Chaque école, chaque maître, ayant ses doigtés, ses nuances, toutes choses privées de règles absolues, l'ÉDITION-MARMONTEL ne prétend point imposer ses indications: elle se borne à les recommander comme étant élaborées avec soin d'après les traditions et les autorités les plus compétentes.  
 Les 4<sup>me</sup>, 5<sup>me</sup> et 6<sup>me</sup> Séries de cette nouvelle Édition, se composant chacune de 52 Morceaux, et embrassant toute l'ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO, depuis BACH, HAENDEL, SCARLATTI jusqu'à nos jours, paraîtront successivement d'année en année.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, HEUGEL et C<sup>e</sup>, Éditeurs pour la France et l'Étranger,

ABONNEMENT À LA LECTURE MUSICALE. — (FOURNISSEURS DU CONSERVATOIRE.) — VENTE ET LOCATION DE PIANO.

Toute reproduction, même partielle, des doigtés, accentuations et annotations de MARMONTEL, est rigoureusement interdite.

Typ. Charles de Mourguens frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 2370.

# ÉCOLE CLASSIQUE

APPROUVÉE PAR MM.

AUBER, A. ADAM, BERLIOZ, BENOIST,  
BESOZZI, PAUL BERNARD, CARAFA, CLAPISSON,  
F. DAVID, C.-A. FRANCK, GEVAERT, GOUNOD,  
GODEFROID, GORIA, HALÉVY, H. HERZ, KASTNER,  
KRUGER, LIMNANDER, LACOMBE,  
LEFÈBURE-WÉLY, LAURENT,

DU

# PIANO

APPROUVÉE PAR MM.

MEYERBEER, MASSÉ, MAILLART, MATHIAS,  
NIEDERMEYER, ONSLOW, PHILIPOT, PRUDENT,  
PLANTÉ, G. ROSSINI, REBER, ROSENHAIN,  
STAMATY, THALBERG, THOMAS ZIMMERMANN,  
M<sup>me</sup> COCHE, MASSART, MARTIN,  
T. de MALLEVILLE, TORRAMORELL.

ACCOMPAGNÉE D'OBSERVATIONS TRADITIONNELLES SUR LE STYLE DES ŒUVRES CLASSIQUES ET LA MANIÈRE DE LES EXÉCUTER,

REVUE, DOIGTÉE  
ET  
ACCENTUÉE PAR

## MARMONTEL

PROFESSEUR  
AU  
CONSERVATOIRE.

CATALOGUE.

1. Op. 1. RONDO en *mi* mineur (pièce élégante, originale), dédié à M<sup>me</sup> de Lindé (A. D.)... 6 "
2. Op. 2. LA CI DAREN LA MANO, de *Don Juan*, variations pour le piano (beau morceau de concert) (F. D.)... 9 "
3. 1<sup>re</sup> POLONAISE BRILLANTE, en *mi* majeur, avec introduction (morceau à effet) (D.)... 7 50
4. Op. 6. CINQ MAZURKAS, dédiées à M<sup>me</sup> la comtesse Pauline Plater (M. D.)... 6 "
5. Op. 7. QUATRE MAZURKAS, dédiées à M. Johns. (M. D.)... 6 "
6. Op. 9. TROIS NOCTURNES, dédiés à M<sup>me</sup> Pleyel (très-mélodieux) (M. D.)... 7 50
7. Op. 10. PREMIER LIVRE D'ÉTUDES (beau style) (T. D.)... 48 "
8. Op. 11. PREMIER CONCERTO en *mi* nat. mineur (belle œuvre) (T. D.)... 15 "
9. Op. 15. TROIS NOCTURNES, dédiés à F. Hiller (D.) 6 "
10. Op. 16. RONDO en *mi* bémol, dédié à M<sup>me</sup> Caroline Hartmann (morceau brillant) (D.)... 7 50
11. Op. 18. GRANDE VALSE en *mi* bémol (M. D.) 6 "
12. Op. 19. BOLÉRO (œuvre gracieuse et rythmique) (A. D.)... 7 50
13. Op. 20. PREMIER SCHERZO, dédié à M. T. Albrecht (D.)... 7 50
14. Op. 21. DEUXIÈME CONCERTO en *fa* naturel mineur (belle œuvre) (T. D.)... 15 "
15. Op. 22. GRANDE POLONAISE, précédée d'un andante d'un beau style, dédié à M<sup>me</sup> d'Est (morceau à effet) (T. D.)... 9 "
16. Op. 23. BALLADE (très-poétique), dédiée à M. le baron Stockhausen (T. D.)... 7 50
17. Op. 25. DEUXIÈME LIVRE D'ÉTUDES (même ordre de difficulté que le premier livre) (T. D.)... 18 "
18. Op. 26. DEUX POLONAISES, dédiées à M. Desseuer (D.)... 7 50
19. Op. 27. DEUX NOCTURNES, dédiés à M<sup>me</sup> la comtesse d'Appony (mélodieux et expressifs) (D.) 6 "
20. Op. 29. PREMIER IMPROMPTU en *fa* bémol (original et très-joli morceau), dédié à M<sup>me</sup> Caroline de Lobau (D.)... 6 "
21. Op. 31. DEUXIÈME SCHERZO en *si* bémol mineur (beau morceau à effet) dédié à M<sup>me</sup> Adèle de Furstenstein (D.)... 9 "
22. Op. 32. DEUX NOCTURNES (très-remarquables), dédiés à M<sup>me</sup> la baronne de Billing (A. D.)... 6 "
- Op. 34. TROIS VALSES (délicieux morceaux de salon):  
N<sup>o</sup> 1. En *fa* bémol, dédiée à M<sup>me</sup> de Thun Hohenstein (A. D.)... 6 "
- N<sup>o</sup> 2. En *fa* mineur, à M<sup>me</sup> la baronne d'Ivry (A. D.)... 6 "
- N<sup>o</sup> 3. En *fa* nat. maj., à M<sup>me</sup> d'Eichthal (A. D.) 6 "

4<sup>ME</sup> SÉRIE.

## ŒUVRES CHOISIES

DE

# F. CHOPIN.

En consacrant toute notre 4<sup>e</sup> série de l'*École classique du Piano* à une nouvelle édition des œuvres choisies de F. CHOPIN, nous devons dire dans quelles conditions cette reproduction a été faite : CHOPIN écrivait avec soin ses indications de nuances et d'expression, nous avons donc scrupuleusement respecté la lettre écrite dans tous ses détails, nous bornant à rectifier nombre de fautes de gravure, à rétablir les accents et les accidents oubliés, à compléter les trop rares doigts des éditions primitives, en indiquant, de plus, d'après les traditions du maître, le caractère d'exécution qu'il importe de donner à chaque morceau.

Les recherches harmoniques de F. CHOPIN ont à coup sûr leur raison d'être et sont d'une orthographe irréprochable; mais elles exigent une correction de gravure d'autant plus rigoureuse : l'omission du moindre accident change complètement le sens musical, et comme les *retards* et les *appoggiatures* abondent dans l'œuvre de ce maître, on comprendra facilement combien les plus légères inexactitudes créent des impossibilités d'exécution.

D'autre part, la forme originale et les contours inusités des traits de la musique de CHOPIN offrent le plus souvent des doigts exceptionnels que nous avons cru indispensable d'indiquer, en les présentant même quelquefois sous des aspects différents.

Tel a été le travail du professeur, complété par celui de l'éditeur, qui a reproduit chaque œuvre dans une nouvelle disposition, avec une gravure plus large, plus claire, de manière à faciliter le plus possible la lecture de cette musique, difficile à comprendre, difficile à exécuter, mais dont les qualités classiques et romantiques à la fois ne peuvent manquer d'intéresser et d'attacher les amateurs de l'école ancienne comme ceux de l'école moderne.

CATALOGUE.

26. Op. 33. SONATE en *si* bémol mineur (belle marche funèbre) (D.)... 9 "
27. Op. 36. DEUXIÈME IMPROMPTU en *fa* ditse majeur (très-joli morceau) (D.)... 5 "
28. Op. 37. DEUX NOCTURNES (le premier surtout est remarquable) (A. D.)... 6 "
29. Op. 38. DEUXIÈME BALLADE en *fa* majeur, dédiée à M. Robert Schumann (D.)... 5 "
30. Op. 40. DEUX POLONAISES (caractéristiques) dédiées à M. Jules Fontana (D.)... 6 "
31. Op. 43. TARENTELE ORIGINAL (D.)... 6 "
32. Op. 44. POLONAISE en *fa* ditse mineur, dédiée à M<sup>me</sup> la princesse Charles de Beauvau (D.)... 7 50
33. Op. 45. PRÉLUDE, dédié à M<sup>me</sup> la princesse Tchernicheff (D.)... 6 "
34. Op. 46. ALLÉGO DE CONCERT (belle facture), dédié à M<sup>me</sup> Muller (T. D.)... 7 50
35. Op. 47. TROISIÈME BALLADE en *fa* bémol majeur, dédiée à M<sup>me</sup> de Noailles (T. D.)... 7 50
- Op. 48. DEUX NOCTURNES (XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles), dédiés à M<sup>me</sup> Duperré :  
N<sup>o</sup> 1. En *si* naturel mineur... 6 "
- N<sup>o</sup> 2. En *fa* ditse mineur... 6 "
36. Op. 50. TROIS MAZURKAS, dédiées à M. Léon Smitkowski (A. D.)... 7 "
37. Op. 51. TROISIÈME IMPROMPTU en *si* bémol, dédié à M<sup>me</sup> la comtesse Esterhazy (D.)... 6 "
38. Op. 53. HEUTIÈME POLONAISE en *fa* bémol majeur, dédiée à M. Aug. Léo (T. D.)... 7 50
39. Op. 55. DEUX NOCTURNES (d'un sentiment de profonde tristesse), dédiés à M<sup>me</sup> Stirling (A. D.)... 7 50
40. Op. 57. BERCEUSE (très-jolie rêverie) (D.)... 5 "
41. Op. 58. GRANDE SONATE en *si* mineur (T. D.)... 15 "
42. Op. 60. BARCAROLLE ORIGINAL, dédiée à M<sup>me</sup> la baronne de Stockhausen (T. D.)... 7 50
43. Op. 61. POLONAISE, fantasie en *fa* bémol majeur, dédiée à M<sup>me</sup> Veyret (T. D.)... 7 50
44. Op. 63. TROIS MAZURKAS dédiées à M<sup>me</sup> Laura Czosnowska (A. D.)... 6 "
- Op. 64. TROIS VALSES (célèbres):  
N<sup>o</sup> 1. En *ré* bémol, dédiée à M<sup>me</sup> la comtesse Potocka (A. D.)... 5 "
- N<sup>o</sup> 2. En *mi* ditse mineur, dédiée à M<sup>me</sup> Nathaniel de Rothschild (A. D.)... 5 "
- N<sup>o</sup> 3. En *fa* bémol, dédiée à M<sup>me</sup> la comtesse Catherine Branicza (A. D.)... 5 "
- VINGT-QUATRE PRÉLUDES :  
50. Premier livre (M. D.)... 9 "
51. Deuxième livre (M. D.)... 9 "
52. Troisième livre (M. D.)... 10 "

(Signes d'abréviations : F., facile. — M. D., moyenne difficulté. — D., difficile. — P. D., peu difficile. — A. D., assez difficile. — T. D., très-difficile.)

N. B. Chaque école, chaque maître, ayant ses doigts, ses mouvements, ses nuances, toutes choses privées de règles absolues, l'ÉDITION-MARMONTEL ne prétend point imposer ses indications : elle se borne à les recommander comme étant élaborées avec soin d'après les traditions et les autorités les plus compétentes.

Les 1<sup>re</sup>, 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> Séries de cette nouvelle Édition, se composant chacune de 52 Morceaux, et embrassant toute l'ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO, depuis BACH, HANDEL, SCARLATTI jusqu'à nos jours, sont publiées, et en vente au *Ménestrel*.  
Les 4<sup>me</sup>, 5<sup>me</sup> et 6<sup>me</sup> séries sont sous presse et paraîtront successivement.

Paris, AU MÈNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, HEUGEL et C<sup>o</sup>, Éditeurs pour la France et l'Étranger.

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE. — (FOURNISSEURS DU CONSERVATOIRE.) — VENTE ET LOCATION DE PIANOS.

Toute reproduction, même partielle, des doigts, accentuations et annotations de MARMONTEL, est rigoureusement interdite.

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT, au MÊNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

APPENDICE DES CLASSIQUES-MARTELL — ÉTUDE RÉTROSPECTIVE DE L'ÉCOLE DU PIANO

LES CLAVECINISTES (De 1637 à 1790) AMÉDÉE MÉREAU

Œuvres choisies classées dans leur ordre chronologique, revues, corrigées et accentuées  
 Rédigées : 1° de considérations générales sur la nature et la tendance du génie des plus célèbres CLAVECINISTES, 1  
 CLAVECIN, jusqu'à l'adoption du PIANO ; 2° de notices biographiques avec portraits ; 3° de la théorie et de l'histoire  
 des études de CHAMBOURNIERS, PURCELL, COUPERIN, BACH, RAMEAU, MARPURG et CLEMENTI.

**G. FRESCOBALDI** (1637.)  
 1<sup>re</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Canzone (difficile). | L'Entrée des Dieux, pavane (assez difficile).  
 Courante (facile). | Sarabande (m. d.).

**Louis COUPERIN** (1658.)  
 2<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sarabande en canon d'une exécution facile. | Prélude et menuet en fa, air de trompette, marche, prélude et allemande en sol, chacune (facile).

**François COUPERIN, dit le Grand** (Vers 1700.) — La première publication n'a eu lieu qu'en 1715.  
 3<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Le Réveil matin, 1713 (m. d.). | Les Haricots (m. d.).  
 Les Vendanges (facile). | La Villers (moyenne difficulté).  
 4<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Les Papillons, 1713 (m. d.). | Les Barrières mystérieuses, Musette à quatre mains, 1714 (facile).  
 La Zénobie, 1718 (moyenne difficulté).  
 5<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Les Bergeries, 1718 (m. d.). | Passacaille, 1718 (p.).  
 6<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Carillon de Cytihère, 1722 (m. d.). | La Dodo (moyenne difficulté).  
 Sœur Monique (m. d.). | Les Petits Moulins à vent (m. d.).  
 7<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Musette de Choisy, à quatre mains (moyenne difficulté). | Musette de Taverny, à quatre mains (moyenne difficulté).

**Jean-Sébastien BACH** (1708 à 1750.)  
 8<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Prélude en si bémol (m. d.). | Prélude en si bémol min. (m. d.).  
 Allemande en si bémol (m. d.). | Allemande en sol (facile).  
 Courante en si bémol (m. d.). | Gigue en sol (facile).  
 9<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Prélude en ré (facile). | Inv. en mi bém. à 3 parties (p.).  
 Deux passe-pieds (facile). | Prélude en fa mineur (m. d.).  
 Invention en mi mineur à trois parties (moyenne difficulté). | Prélude en fughetta, ré min.  
 Prélude en mi bémol (m. d.). | Sarabande en la mineur (m. d.).  
 10<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Concerto en fa (p.).  
 11<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Fugue en ut dièse mineur (m. d.). | Prélude et fugue en ré majeur (assez difficiles).  
 Prélude et fugue en ré mineur (assez difficiles). | Deux Gavottes (faciles).  
 12<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Fantasia en ut mineur. — Invention en fa mineur à 3 parties (m. d.). — Caprices sur le Départ de notre très-cher frère (m. d.).

**Georges-Frédéric HANDEL** (1700 à 1741.)  
 13<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Allemande en mi mineur (m. d.). | Courante en sol mineur (m. d.).  
 Courante en mi majeur (m. d.). | Prél. et fugue en mi min. (m. d.).  
 Sarabande en mi mineur (p.). | Gigue en fa mineur (m. d.).  
 14<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Quatrième concerto en fa (m. d.).  
 15<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Allemande en la (m. d.). | Largo en fa dièse min. (m. d.).  
 Courante en la (m. d.). | Fugue en fa dièse mineur (p.).  
 Prélude fa dièse min. (m. d.). | Gigue en fa dièse min. (m. d.).  
 16<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Ouverture en sol mineur (m. d.). | Gigue en ré mineur (facile).  
 Courante en ré mineur (m. d.). | Fugue en si bémol (difficile).  
 Sarabande en ré mineur (p.). | Sarabande en sol mineur (p.).  
 Passacaille (m. d.).

N. B. — M. AMÉDÉE MÉREAU ne prétend pas imposer les indications qu'il donne pour l'exécution des ornements, pour le doigté et les accentuations. Il est le premier à reconnaître que souvent pour le même passage il y a plus d'un doigté à adopter, en raison de la différente conformation des mains ou du plus ou moins d'éducation des doigts. Il reconnaît aussi que, dans les limites de la vérité et du bon goût, l'expression musicale peut avoir son libre arbitre. — Toutefois, il a pensé que, dans une édition destinée à propager et à vulgariser une musique peu connue, il était utile de diriger l'interprétation de cette musique en proposant les moyens de l'exécuter le plus correctement et plus facilement possible. Ainsi, il a traduit en valeurs mesurées les figures d'exécution ou signes d'ornements, d'après les préceptes consignés dans les meilleures méthodes des différentes époques auxquelles appartiennent les pièces publiées. Dans le même but, il a donné, pour certaines formes compliquées, des doigtés spécialement combinés pour la marche aisée, claire et distincte des parties. — Il a choisi, pour les passages simples, le doigté qui permet le mieux de tirer un bon son de l'instrument et d'en modifier l'intensité pour rendre fidèlement toutes les inflexions de la diction musicale. Car il ne faut pas perdre de vue que cette musique doit être, de nos jours, exécutée sur le piano, dont on ne saurait trop mettre en œuvre les qualités sobres, si bien exprimées par le nom même donné au PIANO-FORTE quand il fut substitué au CLAVECIN.  
 Quant aux accendebans, il lui a paru indispensable d'en prescrire pour une musique à laquelle peu de pianistes sont initiés. C'est, du reste, en se conformant aux traditions classiques, et après avoir étudié profondément la manière de tous les maîtres dont il examine les œuvres, qu'il a indiqué des nuances d'expression appropriées, avec le soin le plus respectueux, au style de chaque pièce et de chaque auteur. — Dans les considérations générales qui précèdent cette publication, M. AMÉDÉE MÉREAU développe les raisons esthétiques qui l'ont dirigé dans son travail de publicité et de vulgarisation des pièces choisies des célèbres clavecinistes. — On sait que, s'inspirant de l'exemple du savant musicien, M. FÉLIX, et professeur comme lui le culte de la musique classique, M. AMÉDÉE MÉREAU a donné, d'abord à Rouen, en 1842, puis à Paris, en 1844, des Concerts historiques dont notre salle du Conservatoire a gardé le meilleur souvenir. Disciple fervent de l'ancienne école, et appartenant à une famille de clavecinistes distingués, — qui lui a légué les saintes traditions de cette école, — il a hérité en outre de toute une bibliothèque de précieux ouvrages et manuscrits du temps, collectionnés avec une véritable religion. Tels sont les titres de M. AMÉDÉE MÉREAU à la confiance des artistes et des amateurs de musique classique, auxquels s'adresse la publication des clavecinistes.

**Benedetto MARCELLO** (1715.)  
 17<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 SONATES : Allegro en mi bémol (m. d.). — Andante en si bémol (m. d.). — Presto en ut mineur (m. d.).

**Domenico SCARLATTI** (Vers 1735.)  
 18<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Sonate en la mineur (m. d.). | Sonate en fa majeur (m. d.).  
 Sonate en ut maj. and. (m. d.). | Sonate en ut majeur (m. d.).  
 19<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en sol majeur (m. d.). | Sonate en ut dièse min. (m. d.).  
 Sonate en ut majeur (m. d.). | Sonate en mi majeur (m. d.).  
 20<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Sonate en fa mineur (m. d.). | Son. en mi bémol, and. (m. d.).  
 Sonate en si bémol (moyenne force). | Sonate en sol mineur, fuge du Chat (difficile).  
 21<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en fa, cantabile (p.). | Sonate en fa dièse min. (m. d.).  
 Sonate en la majeur (p.). | Sonate en la majeur (p.).  
 22<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en ré majeur (m. d.). | Sonate en ré mineur (m. d.).  
 Sonate en la majeur (m. d.). | Sonate en ré majeur (m. d.).

**Louis-Philippe RAMEAU** (1731.)  
 23<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Les Tendres plaintes (m. d.). | Les Niais de Sologne (p.).  
 24<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 L'Entretien des Muses (m. d.). | Les Soupirs (m. d.).  
 Les Cyclopes (m. d.).  
 25<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 5 fr.  
 Musette (m. d.). | Le Rappel des Oiseaux (m. d.).  
 Tambourin (m. d.). | Sarabande (facile).  
 Les Trois Mains (p.).  
 26<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Les Triolets (m. d.). | La Joyeuse (m. d.).  
 Gavotte variée (p.).  
 27<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 5 fr.  
 L'Indifférent (facile). | La Poule (assez difficile).  
 Deux menuets (facile). | L'Égyptienne (assez difficile).  
**TELEMANN N. PORPORA SCHROETER** (Vers 1735.)  
 28<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Fughetta (facile). | 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> caprices | 5<sup>e</sup> Concerto (facile), fugués (p.).

**Charles-Philippe-Emmanuel BACH** (1709 à 1785.)  
 29<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en la mineur (m. d.). | Prélude en ut mineur (m. d.).  
 Fantaisie en ut (p.).  
 30<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Fantaisie et fugue en ut min. (p.). — Sonate la bémol (m. d.).  
 31<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Sonate en si mineur (m. d.). | Rondo en mi bémol (m. d.).  
 32<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Prélude et fugue en la (m. d.). | Sonate en mi bémol (m. d.).

**Le Père J.-B. MARTINI, de Bologne** (1738 à 1767.)  
 33<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en si mineur (p.).  
 34<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr. 50.  
 Sonate en mi mineur (m. d.). | Canon en ré mineur (m. d.).  
 Adagio en ré mineur (m. d.). | Courante (difficile).  
 Gavotte en ré mineur (m. d.). | Gigue (difficile).  
 35<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Sonate en sol mineur (p.).  
 36<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en ut (p.).  
 37<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en fa mineur (p.).

**Friedmann BACH** (Vers 1700.)  
 38<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Polonaises (m. d.). | Leçon (m. d.).

**SCHOBERT** (1760 à 1785.)  
 39<sup>e</sup> LIVRAISON. — 7 fr. 50. — Sonate en si b. Op. 4 (m. d.).  
 40<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en la, Op. 14 (p.). | Sonate en ut, Op. 14 (m. d.).  
 41<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 5 fr.  
 Sonate en ut mineur, Op. 14 (assez difficile).  
 42<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 6 fr.  
 Sonate en ré mineur, Op. 14 (assez difficile).

**ECKARD** (1765.)  
 43<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr. — Sonates (m. d.).  
**J. CHRÉTIEN BACH** (Vers 1770.)  
 44<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50. — 6<sup>e</sup> Concerto (m. d.).  
 45<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en ut mineur (m. d.). — Sonate en la (m. d.).

TRAIT D'UNION  
 DU  
**CLAVECIN AU PIANO**

**Muzio CLEMENTI** (Vers 1771.)  
 46<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Sonate en fa, avec var. sur l'air : Sonate en sol mineur, Op. 7  
 Je ne puis danser, Op. 1 (p.). (assez difficile).  
**Joseph HAYDN** (Vers 1771.)  
 47<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 2<sup>e</sup> Concerto en sol (m. d.).  
**W. A. MOZART.** (Vers 1772.)  
 48<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 3<sup>e</sup> Concerto en ut majeur, Op. 4 (assez difficile).

**KIRNBERGER KOZELUCK RICHTER** (Vers 1777.) (Vers 1778.) (Vers 1785.)  
 49<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 9 fr.  
 Gavotte et fugue | Variations de la Sonate en la bémol. | Air du mariage de Figaro : Tout finit par des chansons (m. d.).  
 Prélude et fugue | Op. 18 (m. d.). | Varié (p.).

**J.-L. DUSSECK** (Vers 1786.)  
 50<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en ré, Op. 9 (difficile).  
 Larghetto du 3<sup>e</sup> concerto. Op. 5 (moyenne difficulté).  
**D. STEIBELT** (Vers 1787.)  
 51<sup>e</sup> LIVRAISON. — 9 fr. — Sonate en mi b. Op. 4 (p.).

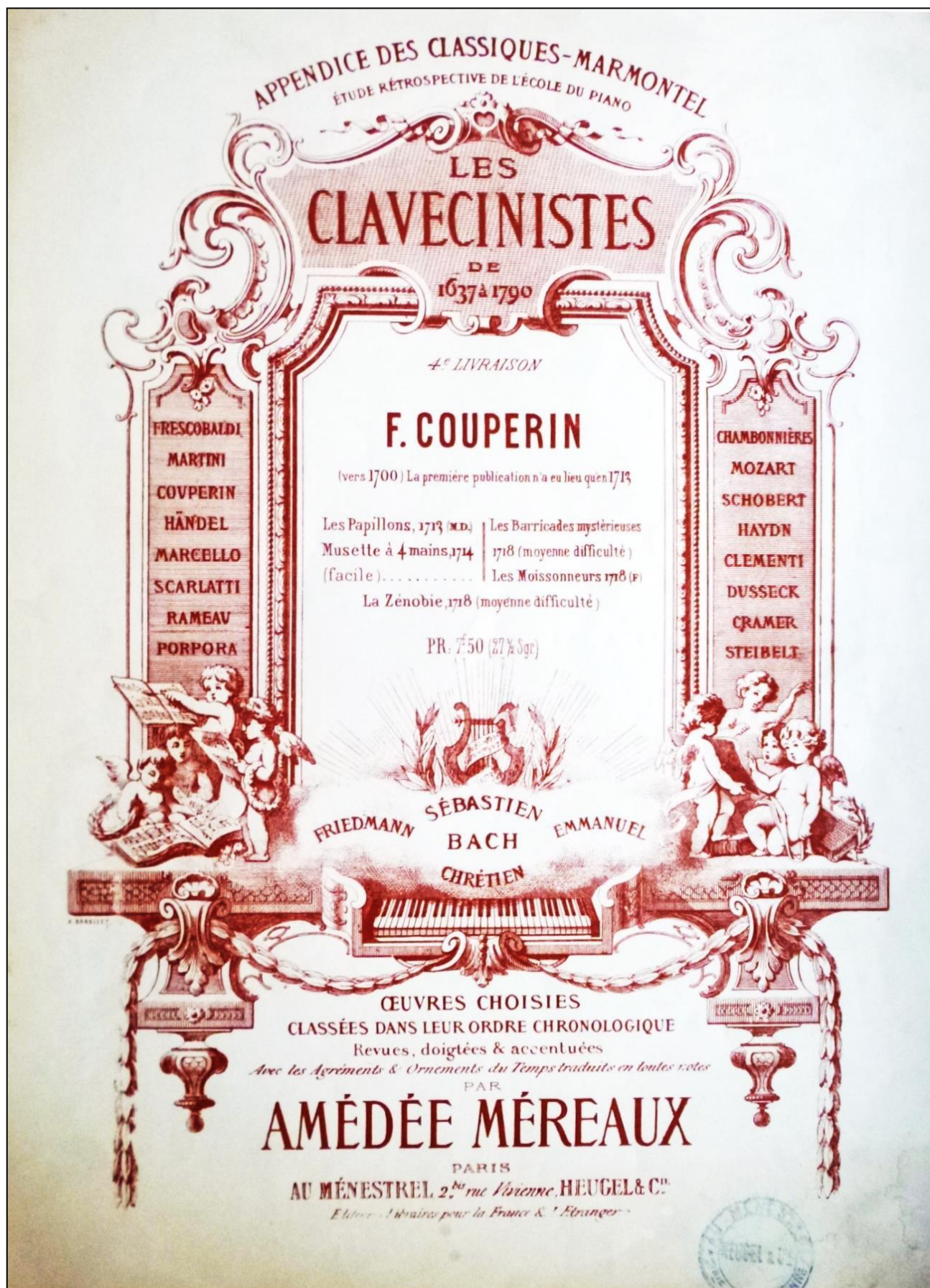
**HULLMANDEL** (Vers 1787.)  
 52<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate sol mineur (moyenne difficulté).  
 Sonate en fa, Op. 6 (assez difficile).

**J.-B. CRAMER** (Vers 1789.)  
 53<sup>e</sup> LIVRAISON. — Prix : 7 fr. 50.  
 Sonate en ré, Op. 9 (difficile).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



附録 II-16. 『クラヴサン奏者たち』第4巻の表紙







附録 II-18. ラ・コンコルディアによる J.S. バッハ生誕 200 年記念演奏会の模様  
(パリ音楽院大ホール、1885 年)<sup>34</sup>



<sup>34</sup> Anonyme, *Le bi-centenaire de Bach. Concert donné au Conservatoire par la Société chorale « La Concordia »*, dessin reproduit en lithographie, 1885, 33.1 x 22.9 cm [feuille], BnF, cote : Va 286/12 (Topographie de la France, Paris, 9<sup>e</sup> Arrt., 5<sup>e</sup> quartier), H 70 910.

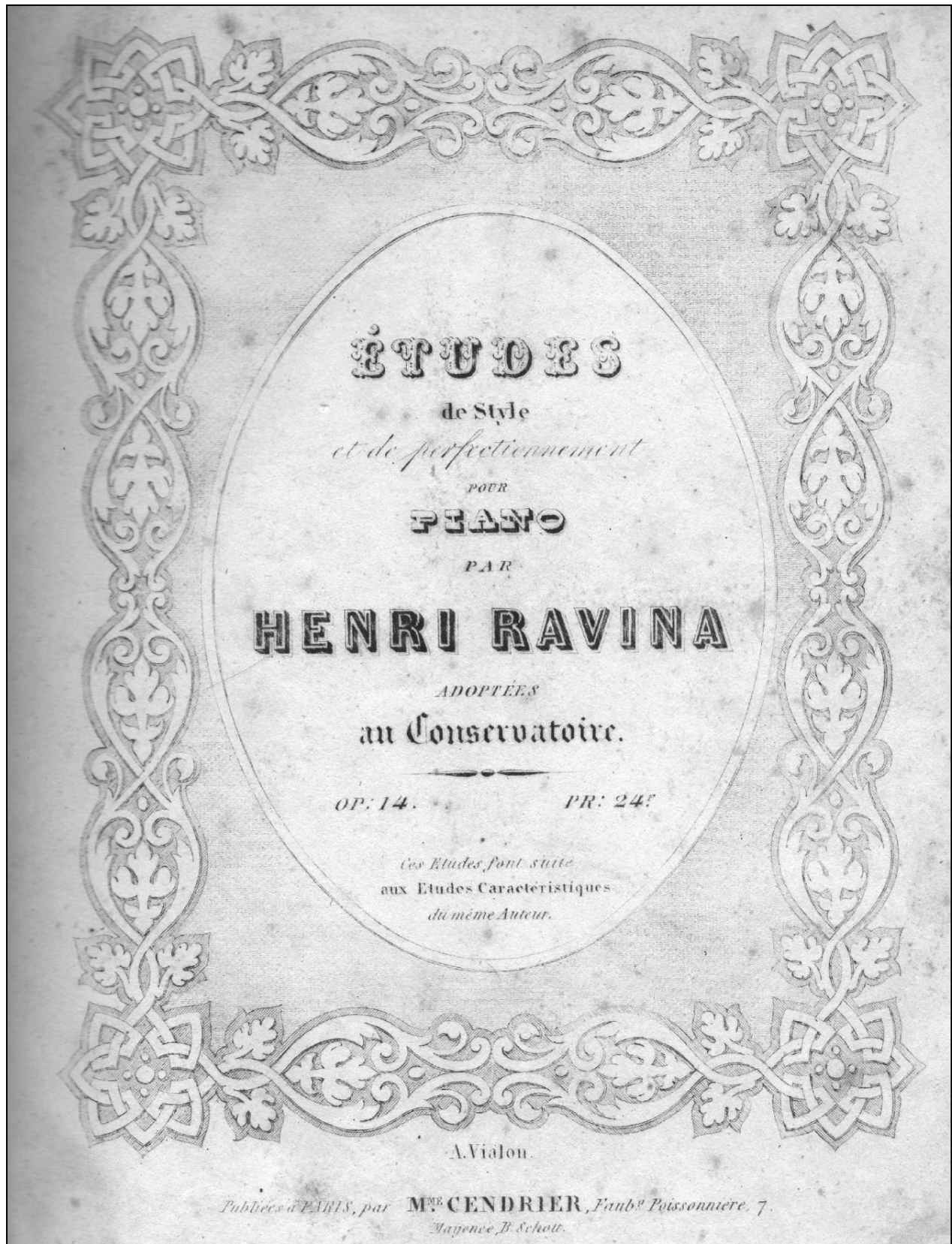
附録 III-1. 《ベルヴェデーレのアポロ》  
(ヴァチカン美術館)<sup>35</sup>



<sup>35</sup> 画像はウィキメディア・コモンズ (<https://commons.wikimedia.org/>) より転載。バチカン美術館の像は2世紀に制作されたローマ人による複製 (オリジナルは消失)。ルネサンス期にローマ近郊で発見されユリウス二世が自身の立てたベルヴェデーレ宮に置いたところから「ベルヴェデーレのアポロ」の名がある。両下膊は別材後補。

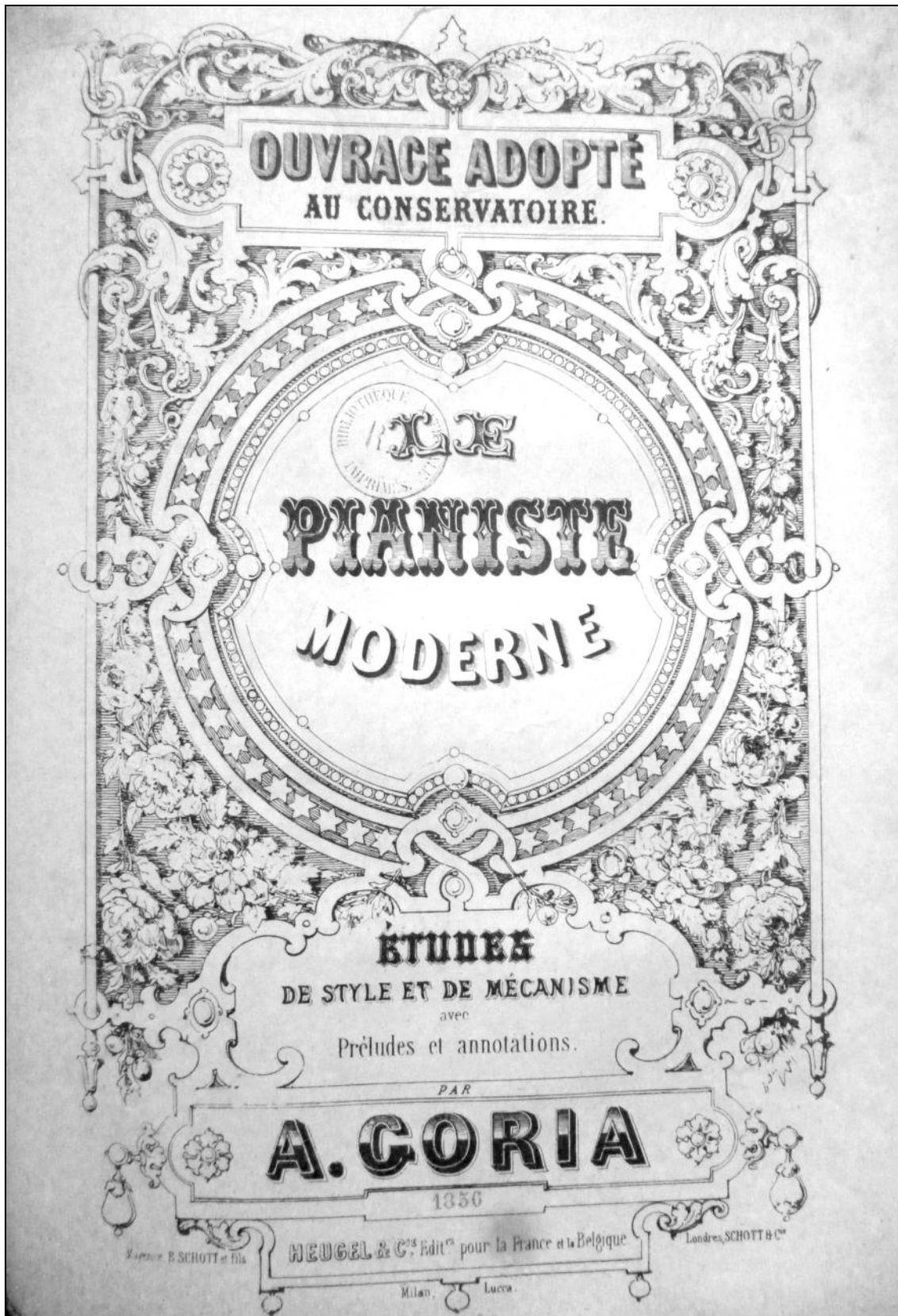
附録 III-2. H. ラヴィーナ《様式と向上の練習曲集》作品 14 (1847) の表紙

N. B. 作曲者名の下に「音楽院で採用 (adoptées au Conservatoire)」との記載がみられる。





附録 III-3. A. ゴリア 《現代のピアニスト——様式とメカニズムの練習曲集》  
作品 72 (1856) の表紙



(BnF, VM8 S-295)

附録 III-4. パリ音楽院教育委員会で教材としての採用、または認定を受けた練習曲集（1839~1868）

N. B. 太字の作曲家は音楽院教授、\*は音楽院科出身者 dl：法定納本年（l'année de dépôt légal）

作曲家		タイトル	出版年代	採用/承認年代	採用/承認の 同定に用いた 史料種別	史（資）料	採用/承認の別
姓	生没年						
ラヴィーナ*	1818-1906	<i>Douze études de concert</i> op. 1	1839 dl	-	出版譜	-	採用
ローゼンハイン	1813-1894	<i>Douze études caractéristiques</i> op. 17	1839 dl	1841	雑誌記事	RGM 21 mars 1841	採用 (ケルビーニによる決定)
ル・クーペ*	1811-1887	<i>Douze études de salon pour le piano</i>	1842 dl	3 avr. 1843	議事録 雑誌記事	AN AJ 37/194-1 ; <i>Le Mén.</i> , 9 avr. 1843	採用
ファランク夫人	1804-1875	<i>30 études</i> op. 26	ca 1839	1845	辞典	NG, vol.8, p. 581	採用 (?) *一次資料からは採用の確認不可
ラコンブ*	1818-1884	<i>Étude en octaves</i> op. 40	1845 dl	1846	雑誌記事	<i>Le Mén.</i> , 22 mars 1846	採用
エルツ*	1803-1888	<i>15 études d'une moyenne difficulté</i> op. 119	1841 cot	12 juin 1846	議事録	AN AJ 37/194-1	採用
		<i>15 études brillantes</i> op. 119	1841 cot				
		<i>Études du Conservatoire, classe du piano (1<sup>er</sup> degré) : 24 études très faciles pour les commençants</i> op. 151	1846 dl				
		<i>Études du Conservatoire, classe du piano (2<sup>e</sup> degré) : 24 études faciles expressément composées pour les jeunes élèves qui peuvent encore atteindre l'étendue de l'octave</i> op. 152	1846 dl				
		<i>Études du Conservatoire, classe du piano (5<sup>e</sup> degré) : 18 grandes études de concert (première force)</i> op. 153	1846 dl				
ラコンブ*	1818-1884	<i>Études de salon</i> op. 38	1847 (雑誌記事)	1847	雑誌記事	<i>Le Mén.</i> , 19 sept. 1847 ; <i>FM</i> , 5 dec., 1847	採用
ル・クーペ*	1811-1887	<i>12 études expressives</i> op. 6	1844 dl	25 mars 1847	議事録	AN AJ 37/194-1	採用
		<i>24 petites études chantantes, composées pour les petites mains</i> op. 7	1845 dl				
		<i>24 études primaires</i> op. 10	1847 dl				
ラヴィーナ*	1818-1906	<i>12 études de style et de perfectionnement</i> op. 14	1847 dl	1847	出版譜	BnF Vm8s 569	採用
ラコンブ*	1818-1884	<i>6 études de style et de mécanisme</i> op. 10	1850 (雑誌記事)	1850	雑誌記事	<i>Le Mén.</i> , 17 nov. 1850	採用
ゴリア*	1823-1860	<i>Six grandes études artistiques de style et de mécanisme</i> op. 63	1851 dl	1851	出版譜 雑誌記事	BnF, L. 6311 (1-6) ; <i>Le Mén.</i> , 9 nov. 1851	採用
ラヴィーナ*	1818-1906	<i>Exercices-Études</i> op. 28	1853 dl	7 avr. 1853	議事録	AN AJ 37/194-2	採用

(上表の続き)

ゴリア*	1823-1860	<i>Le pianiste moderne : études de style et de mécanisme avec préludes et annotations</i> op. 70, premier série	1854 dl	1854	出版譜 雑誌記事 議事録	BnF, L. 6305 (1-6) ; <i>Le Mén.</i> , 29 oct. 1854	採用
スタマティ*	1811-1870	“les deux œuvres de piano” [25 études op. 11]	entre 1845 et 1846 cot.	26 déc. 1853	議事録	AN AJ 37/194-2	採用
		[12 études pittoresques op. 21] (Voir RGM 13 août 1854)	1854 dl				
タレクシー	1821-1881	20 études expressives op. 80	1854 dl	31 mars 1855	議事録	AN AJ 37/82-7c	認定
コーエン*	1835-1901	12 grandes études de style op. 7	1856 dl	13 nov. 1855	出版譜 議事録	BnF Vm8s 150 (1)	採用
フランク*	1825-1891	25 études mélodiques faciles et progressives pour le piano op. 28	1857 dl	7 avril 1857	雑誌記事 議事録	RGM ; <i>Le Mén.</i> , 10 mai 1857 ; BnF Vm8s 886 ; AN AJ 37/82-7c	認定
ゴリア*	1823-1860	<i>Le pianiste moderne : études de style et de mécanisme avec préludes et annotations</i> op. 71, deuxième série	1856 dl	-	出版譜	BnF	(採用)
ニコロ=イズアール	1814-1876	6 études expressives op. 10	1842-1845 (プレート番号)	7 avril 1857	議事録	AN AJ 37/82-7c	委員会は推薦に値する (recommandable) と判断
アルジャントン	?	12 études	1851 dl	29 déc. 1857	議事録	AN AJ 37/82-7c	認定
スタマティ*	1811-1870	Six Études caractéristiques sur des airs d'Obéron de Weber op. 33	1857	1858	出版譜 雑誌記事 議事録	BnF Vm8s 1000 BnF Vm8s 999 (1-3) <i>Le Mén.</i> , 19 déc. 1858	
		Chant et mécanisme: vingt-cinq études pour les petites mains op. 37	1858				
		Chant et mécanisme : Vingt études de moyenne difficulté op. 38	1858				
		Chant et mécanisme : Vingt-quatre études de perfectionnement op. 39	1858				
ル・クーペ*	1811-1887	L'alphabet, 25 études très faciles et sans octaves op. 17	1853 dl	17 juin 1861	議事録 雑誌記事		採用
		Le rythme, école de la mesure : 25 études faciles et sans octaves op. 22	1860 dl				
		L'agilité, 25 études progressives de mécanisme et de légèreté op. 20	1858 dl				
		Le style, 25 études de genre op. 21	1860 dl				

(上表の続き)

フォルグ*	1823-?	<i>Pathétiques, grandes études de style et d'exécution transcendent</i>	-	15 janv. 1862	議事録	AN AJ 37/82/7c	委員会によりピアノ科で有益に使用されると判断された
ゲ・ド・マンズルー*	1830-?	<i>6 études d'expression</i>	1861 dl	23 juin 1862	議事録	AN AJ 37/82/7c	委員会は推薦に値する (recommandable) と判断
マルモンテル*	1816-1898	<i>L'art de déchiffrer : 100 études élémentaires et progressives de lecture musicale</i>	1862 dl	6 nov. 1862	議事録	AN AJ 37/82/7c ; <i>Le Mén.</i> 14 déc. 1862	採用
		<i>École élémentaire de mécanisme et de style : 24 petites études caractéristiques</i>	1847 dl				
		<i>24 études spéciales et progressives op. 9</i>	1846 (雑誌記事)				
		<i>24 études caractéristiques op. 25</i>	1849 (雑誌記事)				
		<i>24 études d'agilité et d'expression op. 45</i>	1857 dl				
		<i>25 études progressives de mécanisme et d'expression op. 62</i>	1862 dl				
ベルクソン	1820-1898	<i>Nouvelles études caractéristiques op. 60</i>	1867 dl	1867	出版譜	BnF, Vm8s 771	認定
クリューガー	1820-1883	<i>24 études de concert dans tous les tons majeures et mineurs op. 145</i>	1867 dl	26 mars 1867	出版譜 議事録	BnF Vm8s 374	認定
マチアス*	1826-1910	<i>Études spéciales de style et de mécanisme op. 28</i>	1862 dl	1862	出版譜 議事録	BnF Vm8s 526	採用
グレゴワール	1817-1876	<i>École moderne du piano (24 études de style et d'expression) : grandes études op. 99</i>	1864 dl	1 <sup>er</sup> oct. 1868	出版譜 議事録	BnF, Vm8s 297-298 ; AN AJ 37/82-7c	認定
		<i>École moderne du piano (24 études de style et d'expression): études progressives. op. 101</i>					

附録 III-5. C. スタマティ 《歌とメカニスム——24 の向上の練習曲》 作品 39 の  
各曲のタイトルとインチピット

*Ecole du Pianiste classique et moderne.*

**CHANT et MÉCANISME.**

ÉTUDES PROGRESSIVES PAR DIVISÉES EN 3 LIVRES.

**C. STAMATY**

CATALOGUE thématique du **3<sup>e</sup> LIVRE**, 24 Etudes de perfectionnement

N° 1. **LE MESSAGER.** *Allegro.*

N° 2. **LES CAQUETS.** *Vivo e leggerissimo.*

N° 3. **AU BORD DU RUISSEAU (Prière.)** *Mod<sup>o</sup> molto.*

N° 4. **LE BOUTE-SELLE.** *Allegro.*

N° 5. **SCHERZETTO.** *Animato.*

N° 6. **ARIETTE.** *Andante, esando molto.*

N° 7. **VIEUX STYLE.** *Tempo moderato.*

N° 8. **PRESTENZA.** *All<sup>o</sup> molto.*

N° 9. **REDOWA FANTASTIQUE.** *All<sup>o</sup> gr<sup>o</sup>te.*

N° 10. **LES MASQUES.** *All<sup>o</sup> giocando.*

N° 11. **SOUS LE CHARME.** *Mod<sup>o</sup>-rato molto.*

N° 12. **COLOMBINE.** *Allegretto.*

N° 13. **ESPÈRE ENCORE!** *Andante con moto.*

N° 14. **SIMPLE HISTOIRE.** *And<sup>o</sup>, non troppo lento.*

N° 15. **BACCHANALE.** *Allegro deciso.*

N° 16. **LIED.** *Andantino sempre cantando.*

N° 17. **LES ÉTINCELLES.** *Vivo.*

N° 18. **SOUVENANCE.** *Moderato.*

N° 19. **LA TOURNOYANTE.** *Vivo e leggerissimo.*

N° 20. **FEUILLE ET ZÉPHYR.** *Moderato.*

N° 21. **À PLEINES VOILES.** *Allegro moderato.*

N° 22. **CONSOLATION.** *Mod<sup>o</sup>, esando, sempre legato.*

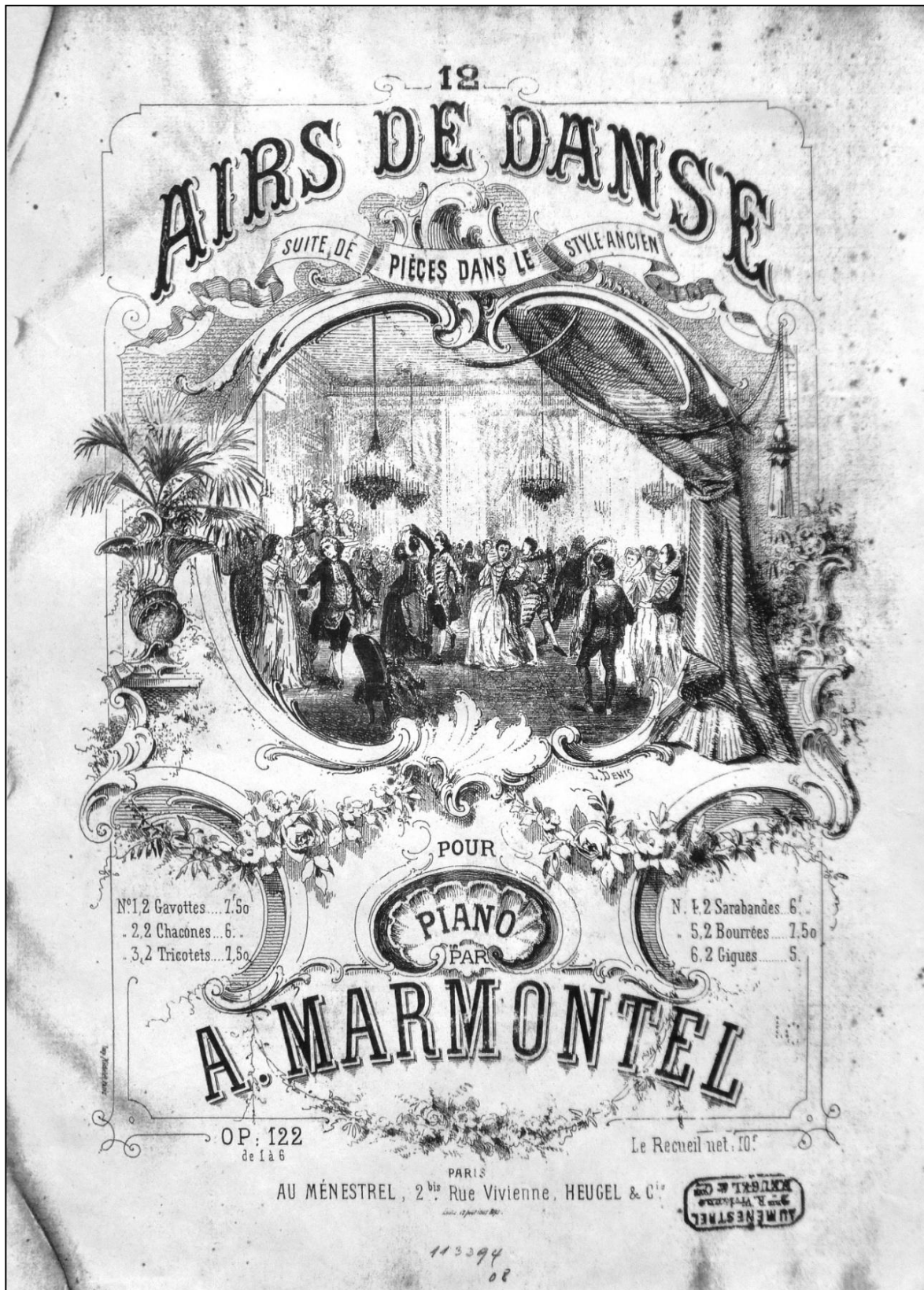
N° 23. **ABANDONNÉE.** *M<sup>o</sup>to molto pp<sup>o</sup>.*

N° 24. **L'ORGIE.** *All<sup>o</sup> gr<sup>o</sup>te.*

H. 2049.

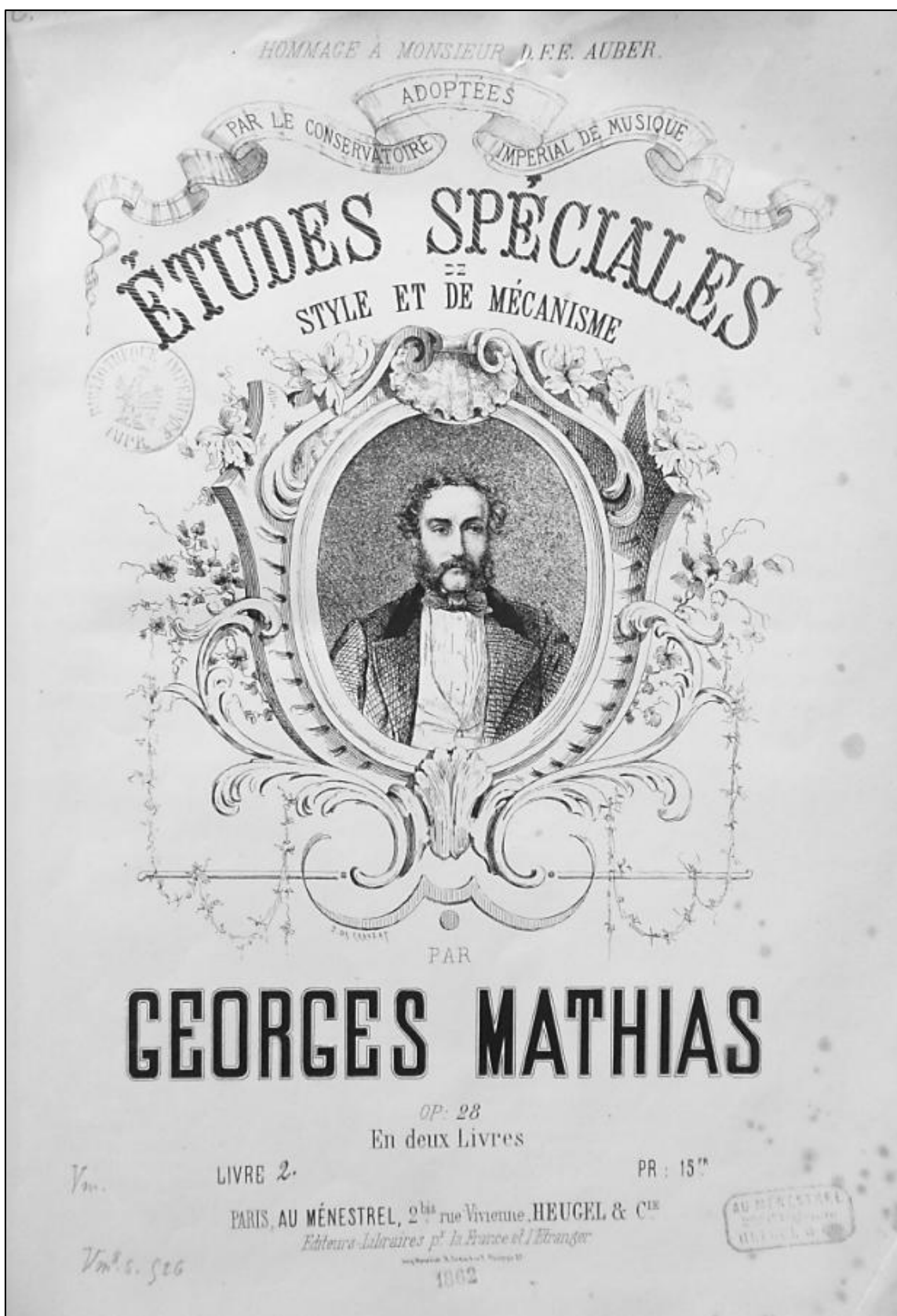
(BnF, VM8 S-625)

附録 III-6. A.-F. マルモンテル 《12のダンスのエアール——古風な様式による曲集》 作品 122 の表紙



(BnF, VM12- 19 237)





## Attestation d'expertise

Paris, 13 mai 2013

### Sujet : Collection Stamaty

Je soussigné, François ROULMANN, expert en livres anciens de musique et directeur de la Librairie de Musique Ancienne François Roulemann, se situant 12 rue Beautreillis 75004 Paris, atteste que les partitions mentionnées ci-dessous, achetées par Monsieur Yasushi UEDA en février 2013, soussigné, proviennent de la bibliothèque de Camille Stamaty (1811-1870), pianiste-compositeur. Les partitions ont été acquises auprès des descendants de Mr Stamaty et portent parfois son ex-dono manuscrit.

I. J. S. Bach, Collection complète des compositions de J. Séb. Bach pour le piano avec ou sans accompagnement, nouvelle édition revue et corrigée avec soi, accompagnée d'une Préface sur l'exécution et la mesure des temps, d'après le métronome de Maelzel, par Ch. Czerny, 4 vols. Paris, Simon Richault, 1846.

Prix : 1,200 euros

II. L. v. Beethoven, Collection complète des œuvres de Beethoven, composées pour le piano forte, 4 vols, Paris, société pour la publication classique et moderne, entre 1834-1840.

1,300 euros

III. L. v. Beethoven, Collection de symphonies L. van Beethoven en grande partition, édition dédiées à la Société des concerts de l'École royale de Musique, 2 vols, Paris, A. Farrenc, n. d. [entre 1828-1830].

1,200 euros

IV. F. Mendelssohn, Drei Concert-Ouverturen, N° 1 Des Sommernachtraum, N° 2 Die Fingals-Höhle, N° 3 Meeresstille und glückliche Fahrt componiert und seiner Loniglichen Höheit dem Kronprinzen con Preussen, chrffurchtsvoll wugeeignet con Felix Mendelssohn, 1 vol. Leipzig, Breitlopf und Härtel, 1835.

V. F. Mendelssohn, Ouverture aus Mälncchen con der schönen Melusine componirt von Felix Mendelssohn Bartoldy, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1836.


IV et V réunis

1,000 euros

VI. O. Lassus, G. Palestrina, *et al.*, Collection de musique vocale religieuse et classique, 2 vols, Paris, Pacini, ca 1843.

600 euros

Total : 5,300 euros





## 附録 II-5







































	Lopez	-	-	-	-	Concerto de Weber	Weber	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Laurent	
	Kowalski	-	-	-	-	Concerto de Ries ut # mineur	Ries	3e concerto	55	-	-	cis	-	-	Bonn, 1815	Concerto	-	-	1858/5/28	Laurent	
	Suiste	-	-	-	-	La barque légère	[Dussek]	Sonate	-	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Laurent	
	Barbant	-	-	-	-	Concerto de Cramer	Cramer	Concerto	-	-	-	-	-	-	C 260 III (finale)	Concerto	-	-	1858/5/28	Laurent	
	Gregh	-	-	-	-	Concerto la de Hummel	Hummel	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Laurent	
	David	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Laurent	
Marmontel	Bentayoux	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Guiraud	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Doussan	-	-	-	-	Concerto Ed. Wolff	Wolff	Allegro de concert	39	-	-	fis	-	-	Paris, 1843	Solo Concerto	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Emmanuel	-	-	-	-	Concerto de Weber	Weber	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Noignier	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Hess	-	-	-	-	Concerto de Kalkbrenner	Kalkbrenner	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Godefroid	-	-	-	-	Sonate de Beethoven	Beethoven	Sonate	-	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Lavignac	-	-	-	-	Rondo de Weber	Weber	Rondo	-	-	-	-	-	-	-	前定不可	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Niemann	-	-	-	-	Sonate de Beethoven	Beethoven	Sonate	-	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Marmontel	
	Colomer	-	-	-	-	Finale de sonate de Heller	Heller	Sonate	-	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Marmontel	
Gallois	-	-	-	-	Fantaisie de Hummel	Hummel	Fantaisie	-	-	-	-	-	-	-	Fantaisie	-	-	1858/5/28	Marmontel		
Duvernoy	-	-	-	-	Concerto de Hummel	Hummel	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Marmontel		
Ketten	-	-	-	-	Concerto de Hummel	Hummel	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Marmontel		
Herz	Leclercq	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Herz	
	Wilden	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Herz	
	de Besançole	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Herz	
	de Lage	-	-	-	-	Rondo de Concerto de Moscheles	Moscheles	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Herz	
	Thurner	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Herz	
	Marx	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Herz	
	Peschel	-	-	-	-	Concerto de Mendelssohn	Mendelssohn	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Herz	
	Hardouin	-	-	-	-	Concerto de Herz	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Herz	
	Elic	-	-	-	-	ibid.	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Herz	
	Menne	-	-	-	-	Rondo de Hummel	Hummel	-	-	-	-	-	-	-	-	前定不可	-	-	1858/5/28	Herz	
Farrenc	Barnard	-	-	-	-	Concerto de Herz	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Herz		
	Touvenel	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Farrenc	
	Mongin	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Farrenc	
	Sabatier-Blot	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Farrenc	
	Bessagnet	-	-	-	-	Concerto de Field	Field	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Farrenc	
	Steinwender	-	-	-	-	[une] prélude [et] une fugue de Bac [Bach]	Prélude [...] J. S. Bach	Bach	Prélude	-	-	-	-	-	-	Prélude	-	-	1858/5/28	Farrenc	
						[...] Fugue J. S. Bach	Bach	Fugue	-	-	-	-	-	-	-	Fugue	-	-	1858/5/28	Farrenc	
	Roy	-	-	-	-	Prélude [...] J. S. Bach	Bach	Prélude	-	-	-	-	-	-	-	Prélude	-	-	1858/5/28	Farrenc	
						[...] Fugue J. S. Bach	Bach	Fugue	-	-	-	-	-	-	-	Fugue	-	-	1858/5/28	Farrenc	
	Picard	-	-	-	-	Concerto de Cramer	Cramer	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Farrenc	
Paul	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Farrenc		
Darguin	-	-	-	-	Concerto de Field	Field	4e concerto	-	-	-	H 28	Es	-	Saint-Petersbourg 1814; rév., 1819	Concerto	-	-	1858/5/28	Farrenc		
Limonaire	-	-	-	-	Concerto de Field 1er	Field	1er concerto	-	-	-	H 27	Es	-	Moscou, 1811	Concerto	-	-	1858/5/28	Farrenc		
Lenoir	-	-	-	-	Concerto de Hummel	Hummel	Concerto	-	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Farrenc		
Le Couppéy	Remaury 2e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Le Couppéy	
	Rouget de Lisle	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Le Couppéy	
	Gazeaud	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
	Reinsburg	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Le Couppéy	
	Desportes 2e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Le Couppéy	
	Beulo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Le Couppéy	
	Blanc	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
	Bloch	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
	Gautier	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
	Celliez	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
Coche	Peitjean	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
	Lévy 2e	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Le Couppéy		
	Corrége	-	-	-	-	Sonate d'Adam	Adam	Sonate	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Coche		
	Wahl	-	-	-	-	Concerto de Moscheles	Moscheles	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Coche		
	Delafosse	-	-	-	-	1er concerto de Herz	Herz	Grand concerto	34	-	-	A	-	(1839初演)	Concerto	-	-	1858/5/28	Coche		
	Merin	-	-	-	-	2e Concerto de Field	Field	2e concerto	-	-	-	H 31	As	-	Moscou, 1811	Concerto	-	-	1858/5/28	Coche	
	Chardon	-	-	-	-	Concerto de Hiller	Hiller	Concerto	5	-	-	As	-	Paris, 1830/31	Concerto	-	-	1858/5/28	Coche		
	Paul Gayard	-	-	-	-	Sonate d'Adam	Adam	Sonate	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Coche		
	Rabier	-	-	-	-	concerto	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/5/28	Coche	« vien d'être très malade »	
	Mariwillers	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Coche	« absente »
Deshays	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/5/28	Coche		
Mental	-	-	-	-	Sonate d'Adam	Adam	Sonate	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/5/28	Coche			
Laurent	Coche	-	-	-	-	Rondo	Mendelssohn	Rondo	-	-	-	-	-	-	前定不可	-	-	1858/5/28	Coche	« ravé, se retire »	
	Puol	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Laurent		
	David	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Massenet	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Bernard	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Kowalski	-	-	-	-	Kalkbrenner. Sonate	Kalkbrenner	Sonate	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Suiste	-	-	-	-	Concerto	Dussek	Concerto	61	-	-	d	-	Paris, 1823	Concerto	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Barbant	-	-	-	-	Concerto	Dussek	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Gregh	-	-	-	-	Concerto	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Laurent		
	Marmontel	Bentayoux	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel	
Doussan		-	-	-	-	Haydn	Haydn	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Emmanuel		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Noignier		-	-	-	-	Herz-Concerto	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Hess		-	-	-	-	Beethoven-Sonate	Beethoven	Sonate	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Lavignac		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Niemann		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel	« Rayé. C'était très bon élève, mais je n'ai pas de nouvelles depuis trois mois. »	
Colomer		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Gallois		-	-	-	-	Hummel-Sonate	Hummel	Sonate	-	-	-	-	-	-	Sonate	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Duvernoy		-	-	-	-	Field-Concerto	Field	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Marmontel		
Herz	Ketten	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Marmontel	AJ 37/223-2 : « Malade »	
	Wilden	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Herz		
	de Lage	-	-	-	-	Hummel-Concerto	Hummel	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Herz		
	Thurner	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Herz		
	Marx	-	-	-	-	Moscheles concerto	Moscheles	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Herz		
	Peschel	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1858/12/6	Herz		
	Hardouin	-	-	-	-	Concerto	Herz	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Herz		
	Elic	-	-	-	-	Réverie	Herz	-	-	-	-	-	-	-	Morceaux caract	-	-	1858/12/6	Herz		
	Menne	-	-	-	-	Concerto	Weber	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto	-	-	1858/12/6	Herz		
	Barnard	-	-	-	-	Concerto	Ries	Concerto	-	-	-	-	-	-	Concerto						





	Mairargue	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Le Couppey
	Abazafr	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Le Couppey
Coche	Deshays	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Montal	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Coche 2c	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Lindenheimer 1rc	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Montal 2c	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Dajre	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Callaht	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Michelin-Compte	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche
	Desnoyer de Biéville	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1860/6/12	Coche

















	de Common	-	Concerto de Herz	Concerto de Herz	-	-	Concerto 7e Herz	Herz	7e concerto	207	-	h	-	1866	Concerto	-	1866/12/10	Herz		
Farrenc	Coevoët	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Farrenc		
	André	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Farrenc		
	Deves 2e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Farrenc		
	Humas	-	Sonate de Beethoven	Sonate Beethoven	-	-	-	Beethoven	Sonate	-	-	-	-	-	Sonate	-	1866/12/10	Farrenc		
	Deved	-	Impromptu de Schubert	4 Impromptus de Schubert mi b	-	-	-	Schubert	4 Impromptus	90	D 899	Es	II	1827	Morceaux caractéristiques	Impromptu	1866/12/10	Farrenc		
	Donne (Louise)	-	Concerto de Herz	Concerto de Herz	-	-	Herz	Concerto	Herz	-	-	-	-	-	Concerto	-	1866/12/10	Farrenc		
	Porterant	-	Concerto de Pixis	Concerto de Pixis	-	-	Herz	Concerto	Pixis	100	-	C	-	Paris, 1826-28	Concerto	-	1866/12/10	Farrenc		
	Guilden 1ère	-	Sonate de Clementi	Sonate	-	-	-	Sonate	Clementi	-	-	-	-	-	Sonate	-	1866/12/10	Farrenc		
	Lhomme	-	Rondo de Ries	Rondo de Ries	-	-	-	Rondo	Ries	-	-	-	-	-	同定不可	-	1866/12/10	Farrenc		
	Bastin	-	Concerto de Hummel	Concerto de Hummel en mi b	-	-	-	Grande sonate	Hummel	13	-	Es	-	Paris, ca 1811	Sonate	-	1866/12/10	Farrenc		
	Maurice	-	Fantaisie de Thalberg	Fantaisie de Thalberg	-	-	Thalberg-Straniera	Fantaisie pour le piano forte, sur des mo	Thalberg	9	-	b/Des	-	Paris, 1832	Fantaisie	Fantaisie 2	1866/12/10	Farrenc		
	Doumergue	-	Concerto de Weber	Concertus&(sic.) Weber	-	-	Weber-Concerto	Concerto-Stück	Weber	79	-	f	-	Leipzig, 1823	Concerto	Concertino	1866/12/10	Farrenc		
	Barrande	-	Concerto de Dussek	12e (concerto) de Dussek	-	-	-	12e concerto de Dussek	Dussek	70	C 238	Es	-	1810	Concerto	-	1866/12/10	Farrenc		
	Gintaly	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Farrenc	« Rayé »	
	Brodin	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Farrenc	« Soivent malade, travaille peu »	
	de Massas	-	Concerto de Mendelssohn	Concerto de Mendelssohn	-	-	Concerto-Mendelssohn	Mendelssohn	Concerto	-	-	-	-	-	Concerto	-	1866/12/10	Farrenc		
	Praly 1ère	-	Sonate d'Adam	Sonate d'Adam	-	-	-	Sonate	Adam	-	-	-	-	-	Sonate	-	1866/12/10	Farrenc		
	Rifant	-	Concerto de Mayer	Concerto de Mayer	-	-	-	Concerto	Mayer	-	-	-	-	-	Concerto	-	1866/12/10	Farrenc		
Le Couppuy	Savit	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Hugget	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Muller	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Robin de la Hautière	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy	« en congé »	
	Lacroix	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Boulat-Le Bel	-	Toccata de Scarlatti	Toccata de Scarlatti	-	-	Scarlatti	Scarlatti	Toccata	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Tiger	-	Fugue de Porpora	Fugue de Porpora	-	-	Porpora	Fugue de Porpora	Fugue	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Gaillard	-	Fugue en mi mineur de Handel	Handel	-	-	Handel	1re Suites des pièces (4e Suite)	Handel	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Maurton	-	Sœur de Monique de Coup	Couperin Sœur monique	-	-	Couperin	3e livre de pièces de clavecin Ordre no	Couperin	-	-	F	III	Paris, 1722	Morceaux caractéristiques	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Bloch	-	Gigue de Lully	Lully gigue	-	-	Gigue	Lully	Gigue	-	-	-	-	-	Danse	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Péan	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Renan 1ère	-	Les sauvages de Rameau	Rameau les sauvages	-	-	Rameau	Nouvelles suites de pièces de clavecin	Rameau	-	-	g	XIV	Paris, ca 1729-30	Morceaux caractéristiques	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Blankenstein	-	Gavotte de S. Bach	Gavotte de S. Bach	-	-	Bach	Gavotte	Bach	-	-	-	-	-	Danse	-	1866/12/10	Le Couppuy		
	Chart	-	Ballet de Frescobaldi	Frescobaldi-Ballet	-	-	Frescobaldi 1639	Ballet	Frescobaldi	-	-	-	-	-	Danse	-	1866/12/10	Le Couppuy		
1866-1867	1867/6/14	Marmontel	Corbaz	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Marmontel		
	Hierbaum	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Marmontel		
	Emile Bourgoin	2e Allegro	-	-	-	-	Mayer	2e Allegro de concert	Mayer	60	-	fa	-	Paris, 1843	Concerto	Concertino	1867/6/14	Marmontel		
	Maran	Finale de la Symphonie en sol	-	-	-	-	Haydn	Symphonie	Haydn	-	-	-	-	-	Arrangement	-	1867/6/14	Marmontel		
	Wormser	1er morceau du 6e Concerto	-	-	-	-	Herz	6e concerto	Herz	192	-	a	I	1858 (m.daté)	Concerto	-	1867/6/14	Marmontel		
	Sabavre	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Marmontel	« En loge pour le concours de Rome »	
	Calès	Sonate Le retour à Paris	-	-	-	-	Dussek	Sonate	Dussek	-	-	-	-	-	Sonate	-	1867/6/14	Marmontel		
	Arnaud	Concerto mi mineur	-	-	-	-	Chopin	1er concerto	Chopin	11	-	e	-	Paris, 1833	Concerto	-	1867/6/14	Marmontel		
	Bonnet	Allegro de Sonate	-	-	-	-	Marmontel	Sonate	Marmontel	-	-	-	-	-	Sonate	-	1867/6/14	Marmontel		
	Thomé	Finale du Septuor	-	-	-	-	Beethoven	Septuor	Beethoven	-	-	-	-	-	Arrangement	-	1867/6/14	Marmontel		
	Winggärtner	Caprice	-	-	-	-	Mendelssohn	Caprice	Mendelssohn	-	-	-	-	-	Caprice	-	1867/6/14	Marmontel		
	Diehlendres	2e Allegro	-	-	-	-	Mayer	Sonate	Mayer	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Marmontel		
	Beuret	Sonate la mineur	-	-	-	-	Mozart	Sonate	Mozart	K.310	-	a	-	Paris, 1782	Sonate	-	1867/6/14	Marmontel		
	Rice	Concerto en la mineur	-	-	-	-	Hummel	Grand concerto	Hummel	85	-	a	-	Paris, 1823	Concerto	-	1867/6/14	Marmontel		
Mathias	Rembour	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Hess	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Auzende	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Bismozozan	-	Concerto de Hummel en si min.	-	-	-	Hummel	Grand Concerto	Hummel	89	-	b	-	Paris, ca 1822	Concerto	-	1867/6/14	Mathias		
	Cavalier	-	Sonate en la b) de Hummel	-	-	-	Hummel	Sonate	Hummel	-	-	-	-	-	Sonate	-	1867/6/14	Mathias		
	Courade	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Devillers	-	Moscheles	-	-	-	Moscheles	-	Moscheles	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Osserdeller	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Covallé	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Meyer	-	Mendelssohn	-	-	-	Mendelssohn	-	Mendelssohn	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	de Martini	-	Impromptu de Schubert fa min.	-	-	-	Schubert	Impromptu	Schubert	-	-	f	-	-	Morceaux caractéristiques	Impromptu	1867/6/14	Mathias		
	Simon 2e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
	Greese	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Mathias		
Herz	Thibault	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Wilden 3e	-	-	-	-	-	Mendelssohn	Concerto	Mendelssohn	-	-	-	-	-	Concerto	-	1867/6/14	Herz		
	Hardy	-	Concerto Mendelssohn	-	-	-	Mendelssohn	Concerto	Mendelssohn	-	-	-	-	-	Concerto	-	1867/6/14	Herz		
	Le Callo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Barbati	-	Concerto Mendelssohn	-	-	-	Mendelssohn	Concerto	Mendelssohn	-	-	-	-	-	Concerto	-	1867/6/14	Herz		
	Jain 2e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Ferni	-	Concerto de Herz	-	-	-	Herz	Concerto	Herz	-	-	-	-	-	Concerto	-	1867/6/14	Herz		
	Krasinska	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Moreau	-	Concerto de Chopin	-	-	-	Chopin	Concerto	Chopin	-	-	-	-	-	Concerto	-	1867/6/14	Herz		
	Godin	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz	« En congé »	
	de Common	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Dajon	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Marie	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
	Sommer	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Herz		
Farrenc	Coevoët	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Farrenc		
	André	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Farrenc		
	Deves 2e	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Farrenc		
	Humas	-	Finale de la sonate de Hummel	-	-	-	Hummel	Sonate	Hummel	-	-	-	-	-	finale	Sonate	-	1867/6/14	Farrenc	
	Deved	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Farrenc		
	Donne (Louise)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Farrenc		
	Pioretant	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1867/6/14	Farrenc	« Malade, en congé »	











































1870-1880 1880/130

Table with columns for composer, work title, instrument, and other details. Rows include composers like Chopin, Schumann, Liszt, and works such as 'Nocturne', 'Caravall', 'Etudes symphoniques', etc.



