

復古王政・七月王政下（1814年～1848年）のパリの音楽界

～ サロンコンサートから楽器製造まで ～

（音楽教育講座）市川 克明

Musical circles of Paris during the period of Bourbon Restoration and "Monarchie de Juillet" (1814 - 1848)

– From Salon concerts to the manufacture of musical instruments –

Katsuaki ICHIKAWA

(2020年9月1日受理)

序

1830年12月5日、前期ロマン派音楽を代表するエクトル・ベルリオーズ Hector Berlioz (*1803, †1869) 作曲の「幻想交響曲」が、パリ音楽院で初演された。ブルボン王朝の復古王政が七月革命により打倒されて数ヶ月後のことであった。また、同年2月には、ロマン派演劇の創始とも言われるヴィクトール・ユゴー Victor Hugo (*1802, †1885) の戯曲「エルナニ」が初演され文学上の論争が起こった¹⁾。20歳を目前にしたフランツ・リスト Franz Liszt (*1811, †1886) はパリでの生活を始め約7年、本格的にピアニストとしてのキャリアを積み始め、翌1831年2月にはヴァイオリンのヴィルトゥオーソであるニコロ・パガニーニ Nicolò Paganini (*1782, †1840) がパリで演奏会を開催し、リストやベルリオーズもその演奏を聴いて極めて大きな影響を受けた。さらに、同年秋には、フレデリック・ショパン Frédéric Chopin (*1810, †1849) がパリに移住している。そして、七月王政下のブルジョワたちによる「サロン」では、リストやショパン、有名無名の音楽家たちが演奏していた。また、ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (*1792, †1868)、ヴィンツェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (*1801,

†1835) らの歌劇が上演され、この時代、パリはヴィーンをしのぐ音楽の一大中心地であった。

同時期、産業革命はフランスでも始まり、技術革新は単に工業製品に留まらず、楽器製造の分野では極めて精密な金属加工や木材加工が可能となった。その結果、ピアノ製造、金管楽器のためのピストンの製造と装備、木管楽器の複雑化したキシシステム製作、さらにはオフィクレイドやサクソリン、サクソフォンなどの発明など大きな変革が起こり、復古王政・七月王政期のパリは、まさしくその一大中心地だったのである。

前世紀末に成立したパリ音楽院は、現在に至るまでその重要な地位は揺らぐことなく、創立以来、常にパリのみならずヨーロッパ全体の音楽界を牽引してきた。また、音楽院の教授、あるいは、修了者により、新型楽器や、新しいシステム、また、そのための教則本の出版などが、演奏家、作曲家、そして楽器製造家とのコラボレーションによりおこなれていったのもこの時代の大きな特徴である。同時に、音楽評論や音楽専門雑誌の発刊という新しい分野の成立、大量の楽譜出版など、現在に繋がる事象が次々に生じた。

本論で扱う個々の内容は専門的な研究者からはいずれも旧知に属する事柄であり、新事実を明らかにするものではない。しかし、これまで、作

曲、作曲家、演奏、楽譜、楽器、社会、政治、経済、思想など、それぞれが個別に論じられることが多く、音楽分野では、作曲家と作品にのみに注目が集まってしまう傾向が強かった。ここでは、独立して考察されることの多かった「音楽史」を、復古王政・七月王政下の約30年間のパリを中心に様々な事象を検証し、それが音楽史上どのような意味合いを持っていたのかを明確にしたい。旧来の「音楽史」から一旦距離をおき、それぞれを同時代的、すなわち水平的に時代を捉え、それぞれがどのように複雑に関係していったのかを概観する。

1. 社会情勢

本論の目的はこの時代の歴史を語ることではない。歴史一般や音楽史の詳細は専門書に譲るとして、ここでは、1814年以降の復古王政期とそれに続く七月王政期のナポレオン評価、ルイ16世 Louis XVI (*1754, †1793) 夫妻の復権、産業革命前後の交通事情、出版の「大衆化」、社会や産業の変革や社会生活に焦点を絞り、音楽との関係を軸に考察する。

復古王政初期、すでにフランス革命で生まれた市民意識は定着していたため、所有権の不可侵や法の下での平等など、革命の成果は保障され、選挙権や出版・信仰の自由などの権利へのあからさまな侵害は受け入れがたいものになっていた。しかし、旧貴族の中のユルトラ（極右王党派）、ブルボン王政派、オルレアニスム（中道右派、自由主義者）、ボナパルティスム、共和派、復古王政と革命の宥和あるいは妥協を目指す一派などが混在し、左右両派の衝突は不可避であった。ユルトラは、ルイ18世 Louis XVIII (*1755, †1824) の弟、アルトワ伯シャルル（後のシャルル10世）を中心人物とする亡命貴族（革命中、国外へ移住していた旧貴族）から構成されていたが、彼の次男ベリー公爵シャルル・フェルディナン・ダルトワ Charles Ferdinand d'Artois (*1780, †1820) が暗殺された後、検閲が復活、出版の自由は大きく制限を受けることになった。このようなあからさまなアン

シャン・レジームへの回帰に、自由主義者や共和派などは異議を唱え、また、民衆も不満を募らせていった [杉本, p. 80]。1824年に即位したシャルル10世 Charles X (*1757, †1836) は、より反動的政治を行い、すでに上層ブルジョワジーを形成していた産業資本家や金融業者は、王政と旧貴族支配に対する反発を強め、結果、1830年の七月革命の導火線となった。同年8月、オルレアン公ルイ＝フィリップ Louis-Philippe I^{er} (*1773, †1850) が「フランスの王」"Roi de France"ではなく、「フランス人の王」"Roi des Français" すなわち「市民王」として即位し七月王政が始まった。

高村は、その著書の中で、1814年から1848年の期間を、「封建体制の土台が、資本主義発展の波に洗われ、その中から自由主義、共和主義、社会主義、共産主義などの運動が勃興しつつ」あり、「1814年に始まる王政復古は封建主義勢力が再び権力を握った出発点であると同時に、七月革命、二月革命を経て、その勢力がやがて衰退していく出発点になった」と定義している [高村, p. 205]。また、カール・マルクスは「フランスにおける階級闘争」（1850年）の中で、「復古王政下では大地主（地主貴族）が、七月王政下では金融貴族と産業ブルジョアジーが、支配権の独占を維持してきた」、とこの時代の階級構成を分析している [高村, p. 206]。

1.1 復古王政期から七月王政期のナポレオン評価

百日天下の後、ナポレオン・ボナパルト Napoléon Bonaparte (*1769, †1821) はセント・ヘレナ島へ流刑にされるが、程なく、民衆の間で彼に関して様々な噂が現れた。ルイ18世治世下の政治的な噂の大多数は、ナポレオンに関するものであったとさえ言われている [工藤, p. 135]。1815-16年にかけてのナポレオンに関する噂の氾濫期においては、熱狂と期待と恐れが交錯している様相を見てとることができ [工藤, p. 143]、ナポレオンの帰国の噂が大量に流布された。そして、そのようなナポレオン信奉者にとっては、アンシャン・レジームの復活を阻止する救世主として、「戦士と

してのナポレオン」がイメージされた [工藤, p. 150]。1820年2月13日、王位継承予定者のベリー公が狂信的なボナパルティストにより暗殺され、ユルトラの象徴的存在であった彼の死は、ナポレオン支持者たちに高揚感をもたらしたのである。

1821年5月5日、流刑先のセント・ヘレナ島でナポレオンが死去した。ナポレオン退位以降、民衆の間に残っていた彼への恐怖は、死をもって勢いを失っていった [杉本, p. 80]。

ナポレオンの死の直後、ピエール＝ジャン・ド・ベランジェ Pierre-Jean de Béranger (*1780, †1857) は「五月五日 - 皇帝ナポレオンの死に寄せる歌」"Le Cinq mai - chant sur la mort de l'empereur Napoléon" というナポレオン讃歌の詩を公表した。ベランジェは、パリのシャンソン酒場で大人気だった民衆詩人で²、社会風刺の著作、また、彼の未発表の作品にはナポレオンに対する「ロマンセロ³」が含まれている。1823年末には、ナポレオンの口述に基づく「セント・ヘレナ回想録」がパリで出版され、また、翌年には早くも再版、1828年には新版が出版されるなど、ベストセラーとなった。ベランジェのシャンソンや、神格化した「ナポレオン伝説」を通じ、ナポレオンは美化され、軍事的栄光に包まれ、愛国的かつ実像よりも左翼的なナポレオン像が流布され、同時に、復古王政の支持基盤を侵食していった⁴。このようなナポレオンの戦功を讃える歴史書籍や、詩、パンフレット、絵葉書は、行商人が売りさばいたいわゆる「行商本」によりフランス全土に広まっていた [小倉, p. 31]。

ところで、1823年にパリを訪問したロッシェニは熱烈な歓迎を受けた。同時期に出版された「ロッシェニ伝」の序文の書き出しで、スタンダール Stendhal (*1783, †1842) は、「ナポレオンは死んだが、また別の男が出現して、モスクワでもナポリでも、ロンドンでもウィーンでも、パリでもカルカタでも、連日話題になっている」と様々な地域で高い評価を受けていることを絶賛している⁵。これはロッシェニの人気を表現しているとともに、スタンダールのナポレオンへの傾倒を意味し

ている。西川は、スタンダールの "romantique" を構成するのは英雄的な諸要素であり、それをナポレオンに求めた、と述べている [西川, p. 45-46]。しかし、このような意識はスタンダールに限らず、多くの一般民衆や知識人たちのナポレオン観と共通すると考えられる。

実際、1830年の七月革命最中にも、「自由万歳!」、「ブルボンを倒せ!」の声に混じって、「ナポレオン2世万歳!」という叫び声が聞き取れたと、後の外務大臣、首相などを歴任するフランソワ・ギゾー François Guizot (*1787, †1874) がその著書「我が時代の歴史のための回想」(1858年)の中で述べている [杉本, p. 103]。

1832年4月にはベリー公爵夫人マリー・カロリーヌ・ド・ブルボン Marie Caroline de Bourbon (*1798, †1871) がヴァンデでの叛乱を起こすなど、ブルボン王朝復活を求める勢力も根強く、同時に、ナポレオンを崇拜する勢力、あるいは「心情としてのボナパルティズム」も影響力を持っていた。七月王政政府はそのような社会の雰囲気や政権求心力に利用しようと試み、1833年7月28日、革命3周年に合わせ、ヴァンドーム広場の円柱の頂上部に青銅のナポレオン像を再建し、また、1836年に30年かけて完成した凱旋門を、フランス革命以後、ナポレオン時代、復古王政時代に至る各時代のフランスの栄光を讃えるレリーフで装飾し、さらに大理石のナポレオン像4体を組み込んだ [杉本, p. 112]。七月王政体制維持のため、ボナパルティズム、オルレアニズム、レジティミスム(ユルトラ)、さらに共和派を含む、国民統合、諸派融合を目論んだのである。

1840年春、小麦不作でパン価格が高騰、また経済不況で失業問題も深刻化し労働者のストライキが頻発した。また、第2次エジプト＝トルコ戦争で、トルコ支持のイギリスと対立するなど、内外の危機打開を図るため、ルイ・アドルフ・ティエール Louis Adolphe Thiers (*1797, †1877) が政権に返り咲いた。そして、彼は、ボナパルティズムを政権維持に利用しようとし、イギリスと交渉しナポレオンの遺骸の返還を実現した。5月12日、遺骸

の帰還が内務大臣シャルル・ド・レミュザ Charles de Rémusat (*1797, †1875) より公表され、その中で、彼は、「ナポレオンは、皇帝でもあり国王でもあり、我が国の正統な君主であった」[杉本, p. 125]、と正当な君主として認めナポレオンの名誉は公式的に回復された [松浦, p. 471]。また、「民衆の英雄の像と墓を、なんの危惧もなしに建立し崇拜しうるものがあるとすれば、それはおそらく、あらゆる勢力の統合役を、フランス革命のあらゆる願望の調停役を、はじめて果たした1830年王政なのであります」と [杉本, p. 125]、露骨にナポレオン崇拜を利用し、また、王党派、共和派、ボナパルティズム、七月王政派など、すべての市民の融和を目論み、政権の正当性を訴えている。

1840年12月15日、100万人もの市民が見守る中パリを凱旋し、アンヴァリッド（廃兵院）に到着した。アンヴァリッドにはルイ14世時代からナポレオン時代までの著名な軍人の心臓が安置され、対外戦争で捕獲した戦利品が飾られ、また、ナポレオンにより制定された「レジオンドヌール勲章」の第1回授与式（1804年7月14日）が、即位したばかりの皇帝により行われた場所でもある。軍事栄光の象徴が存在し、ナポレオンに対し十分な敬意を払うことができるこの場所の選択には、国民をナショナリズムで高揚させようとする意図があったことは明白である。

しかし、ナポレオン人気は七月王政の予想を超え高まり、また、それを体制維持に利用することもできずに、政府の支持基盤を危ういものとしていった。政治と社会への人々の不満のはけ口が、ナポレオンを崇拜することに結び付いたのである。それにもかかわらず、大ブルジョワ寄りの政府は、所得と資産の不平等を放置し、普通選挙も認めず、さらに検閲は徐々に強化し、その結果、共和派や社会主義者たちによる政府批判が高まり、1848年の二月革命に至った。

ナポレオンとベルリオーズ

ベルリオーズは共和制を嫌い、またナポレオンへ傾倒し、3000人を必要とする彼を称えるための大

交響曲の構想まで持っていた。結局これは実現しなかったが、既述の通り、ナポレオンの命日に因んだベランジェの詩によるバリトン独唱と合唱、管弦楽による「5月5日」op. 6（1832年）を作曲している。この曲はオラース・ヴェルネ Horace Vernet (*1789, †1863) に献呈された。彼は、復古王政時代に、当時オルレアン公であったルイ＝フィリップから依頼された戦闘場面を描いた絵画で頭角を現し、また、国王となったルイ＝フィリップに庇護されていた画家である。

さらに、伝説に包まれた皇帝ナポレオンを念頭においた作品として、政府からの委嘱で作曲した「葬送と勝利の大交響曲」"Grande symphonie funèbre et triomphale" op. 15、そして「テ・デウム」"Te Deum" op. 22 があげられる [井上, p. 196]。

七月王政政府とベルリオーズ

ベルリオーズは、1837年3月末、フランス政府より、七月革命および国王暗殺事件未遂事件（1835年7月28日）の犠牲者への慰霊祭のための「レクイエム」作曲の依頼を受けた。これは、彼に厚意をよせる内務大臣アドリアン・ド・ガスパラン伯爵 Adrien de Gasparin (*1783, †1862) の意向によるものであった。依頼を受けたベルリオーズは曲を完成させたが、7月28日にアンバリッド礼拝堂で開催予定であった式典は縮小され、この曲は演奏されなかった⁶。同年12月5日、アンヴァリッド礼拝堂において、この「レクイエム」は、「王の音楽の第1ヴァイオリン」の称号を持つ、フランソワ＝アントワーヌ・アブネック François-Antoine Habeneck (*1781, †1849) の指揮で初演された。これは、アルジェリア戦争で戦死したシャルル＝マリー・ドゥニ・ド・ダムレモン将軍 Charles-Marie Denys de Damrémont (*1783, †1837) と将兵のための陸軍省主催の追悼式での演奏であった。

1840年、政府は七月革命10周年を記念し、革命時の英雄的な犠牲者たちをバスティーユ広場に建立した記念碑の中に改葬することを決定し、盛大

な記念式典を企画していた。音楽愛好家である内務大臣ド・レミュザは、ベルリオーズにこの記念式典のために、形式も演奏形態もまったく一任ということで交響曲を依頼し、写譜や演奏者への支払いを含め予算総額 1 万フランが計上された [ベルリオーズ (2), p. 9]。そして、ベルリオーズは、野外演奏を念頭に置いた軍楽隊による「葬送と勝利の大交響曲」を作曲し、7月28日の式典で演奏された。

当日は、サンジェルマン・ロクゼロワ教会での記念ミサの後、ベルリオーズの指揮で、総勢約 200 名の管打楽器奏者が教会前で演奏を開始した。そして、コンコルド広場、マドレーヌ広場、グラン・ブルヴァールなどを経て、バステュー広場まで数時間かけ行進した。その際、最初に第 1 楽章「葬送行進曲」、そして第 3 楽章が前後 6 回繰り返し演奏された [久納, p. 48]。バステュー広場では、祈祷のあと、第 2 楽章の「追悼」、続いて第 3 楽章「昇天」が演奏された。しかし、行進中遺体を積んだ馬車が転覆しそうになったり、第 3 楽章演奏中、傍らで数万人の国民軍の行進が行なわれ演奏がかき消されるなど、満足な演奏とはならなかったようである [井上, p. 197, ベルリオーズ (2), p. 11]。先立つ、7月26日にヴィヴィエヌのホールでのゲネラルプローブでは、多くの友人、批評家、音楽家たちを招き、好評を得ている [久納, p. 48]。のちに、改めて室内演奏用に改作し、第 1 楽章にチェロとコントラバス、第 3 楽章には 80 名の弦楽器奏者 (弦四部) が任意パートとして追加された。また、終楽章にアントニー・デシャン Antony Deschamps (*1800, †1869) の詩による 6 声部からなる 100-200 名による合唱部分が付け加えられた [井上, p. 197]。

当時 27 歳のリヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (*1813, †1883) は、8月14日に同じ場所で行われたこの曲の 3 回目の演奏を聴いており、「この比類のない芸術家の天性の偉大さとエネルギーは、世界で唯一無比のものである」と、ベルリオーズへの敬意を表している [Tiersot, p. 456]。

七月王政が二月革命 (1848年2月24日) により打倒された後、ベルリオーズはロンドンに避難する。しかし、その後、ルイ＝ナポレオン Louis-Napoléon (*1808, †1873) がパリに戻り徐々に政治的影響力を増してくるという状況下、ベルリオーズは同年 10 月にパリに戻り、1830 年代から持ち続けていたナポレオン偉業を讃えるための構想をもとに「テ・デウム」の作曲に取り掛かった。翌 1849 年 8 月には一旦曲を完成させるが、1852 年と 1855 年に二度にわたる改定後、1855 年 4 月 30 日にパリ万国博覧会開幕記念行事の一環として、サントウスタッシュ教会で作曲者自身の指揮で初演された。

「ラ・マルセイエーズ」とベルリオーズ

革命歌「ラ・マルセイエーズ」"La Marseillaise" は、革命暦メスイドール (収穫月) 26 日 (1795 年 7 月 14 日)、すなわちバステュー監獄襲撃 6 周年の記念日に共和国公安委員会により国歌に制定された。1804 年には、ナポレオン皇帝により、国歌は「出陣の歌」"Chant du Départ"⁸ に変更され、王政復古時代を通じ、「ラ・マルセイエーズ」を公式に歌うことは禁止された。1830 年の七月革命中は、この曲は再び象徴的な意味で歌われ、その後解禁された。ベルリオーズは、1830 年にこの曲を独唱者と二群の合唱と管弦楽に編曲し、作詞作曲者であるクロード・ジョゼフ・ルージェ・ド・リール Claude Joseph Rouget de Lisle (*1760, †1836)⁹ に献呈 [ベルリオーズ (1), p. 164]、出版 (ブランデュ社・1830 年頃) した。

なお、公式的には、ルイ＝フィリップにより、七月革命直後に革命を称えて作られたより穏健な歌詞である「ラ・パリジェンヌ」"La Parisienne" を歌うことが命じられた¹⁰。

1.2 ヴィーンでのルイ 16 世の追悼式

ヴィーン会議の最中、ルイ 16 世の命日である 1815 年 1 月 21 日、市内の中心に立つシュテファン大聖堂でジギスムント・ノイコム Sigismund Neukomm (*1778, †1858) の「レクイエム」"Requiem à la mémoire de Louis XVI" が演奏さ

れた。4人の独唱と管弦楽、さらに300人以上の歌手からなる2群の合唱団という大編成のこの曲は、会議に参加していた王や諸侯たち、また、全ての会議参加国の重要人物の列席のもと演奏された [Beduschi, p. 29]。また、作曲者自身と友人のアントニオ・サリエリ Antonio Salieri (*1750, †1825)¹¹ の二人でそれぞれの合唱団を指揮した、とノイコムは記している [Beduschi, p. 29]。

ザルツブルク生まれのノイコムは、1809年11月、パリに転居し、ルイージ・ケルビーニ Luigi Cherubini (*1760, †1842) やフランソワ・ジョセフ・ゴセック François-Joseph Gossec (*1734, †1829)¹²、アンドレ＝エルネスト＝モデスト・グレトリ André-Ernest-Modeste Grétry (*1741, †1813)¹³ らと親交を結んだ。また、1812年、同年に没したヤン・ラディスラフ・ドゥシーク Jan Ladislav Dusík (*1760, †1812) の後任としてシャルル＝モーリス・ド・タレーラン Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (*1754, †1838) の専属ピアノ奏者となった¹⁴。ウィーン会議のフランス側全権タレーランは、会議開催中の記念式典で演奏させるためノイコムを同行させた。

タレーランの意図は明白で、ウィーン会議中に街の中心に位置するシュテファン大聖堂において、ルイ16世の追悼式を大規模な編成で行うことで、各国の王朝と体制をフランス革命前の状態に戻す、という彼の主張「正統主義」を強く印象付けるものであったことは疑いない。偶然とはいえ、後述するが、曲中にカトリックの聖歌の旋律が引用されていることも、教会との宥和という側面もあったといえよう。

ノイコムはこの追悼式のために、1813年作曲されていた「レクイエム」を改作した上で演奏することにし、それは追悼式の数日前の1815年1月15日に完了した [Beduschi, p. 26]。改作に際し「オフフェトリウム」"Offertorium" が付け加えられ、式では、ノイコムの妹のソプラノ歌手エリーゼ・ノイコム Elise Neukomm (*1789, †1816) が独唱した。この曲に関し、作曲者自身は独唱に関して、

「良い声と強い声を持っていることを条件として」
とも要求している¹⁵。

注目すべきことに、第3曲「続唱＝ディエス・イレ」"Sequence – Dies irae"、および第8曲「リベラ・メ」"Libera me" の冒頭では、グレゴリオ聖歌 "Dies irae" の旋律がユニゾンで引用されている¹⁶。また、和声的には初期ロマン派的ながらも精緻な対位法が用いられており、ステイレ・アンティコ（古様式）の影響が見られる。

1.3 パリでのルイ16世夫妻の追悼式

ウィーンでの追悼式が挙行されたルイ16世の命日である1815年1月21日、パリのマドレーヌ墓地に葬られていたルイ16世夫妻の遺体の一部が¹⁷、歴代のフランス王が安置されているパリ北側郊外のサン＝ドニ大聖堂に改葬され夫妻は名誉回復された。

王政復古後、ルイ18世は、兄であるルイ16世の命日に、追悼式を開催することを意図した。これは極めて政治的な意図を含んでおり、単にギロチンで処刑された兄王夫妻の追悼ということだけではなく、フランス革命とその後のナポレオン帝政によって断ち切られた「アンシャン・レジーム」最後の国王の正当な継承者であることを内外に知らしめる、ということを目的としていたことは疑いない [Krämer, p. 5]。



資料1：ルイ16世とマリー＝アントワネットの追悼式
聖サン・ドニ聖堂での遺体の到着

1815年1月21日

Arrival of the funeral procession with the remains of
Louis XVI and Marie-Antoinette in Saint-Denis
21. January 1815

1816年1月21日 マルティーニの「レクイエム」

翌1816年の命日に、サン・ドニ大聖堂で行われた追悼式では、ジャン・ポール・マルティーニ Jean Paul Martini (*1746, †1816) 作曲の「ルイ16世とマリー＝アントワネットのためのレクイエム」"Requiem à la mémoire de Louis XVI et Marie Antoinette" が演奏された。この初演の約3週間後の2月14日、作曲者マルティーニは逝去した。彼の葬儀は国家的行事として王政支持者より執り行われ、自身の「レクイエム」が演奏された [Krämer, p. 8]。

マルティーニはアルトワ伯の宮廷楽長などを務め、また、フランス革命直前の1788年には、王室楽団の音楽監督を任命されるも、革命のため結局就任することはなかった [Krämer, p. 8]。彼は、音楽院の作曲の教師 (1800-1802) を務め、また王政復古の約ひと月後の1814年5月10日には王室楽団の音楽監督となった [Scharnagl (大崎), NG17, p. 507]。マルティーニは、1815年、ルイ16世の追悼式のためのレクイエムの作曲を依頼されたが、このような経歴を見ると、極めて妥当な人選である。

曲の冒頭、および最後には「タムタム」(金属の銅鑼の一種) が用いられており、この楽器の使用は歌劇以外はほとんど例がない。しかし、マルティーニは明らかにゴセックの方法を受け入れる形で、フランス革命時の大規模な葬送音楽で用いていたこの楽器を効果的に用いている。また、ケルビーニやベルリオーズも「レクイエム」で使用した¹⁸。また、"Liber skriptus" では、印象的な長大なホルンの独奏があり、他の部分でもフルート、ファゴットなどに重要な独奏が割り当てられて、軍楽的なトランペットのファンファーレなど、この種の楽曲では例がないほど管楽器が重用されている。初演時の演奏では、王室楽団が担当したものと思われるが、パリ音楽院で訓練された非常に能力の高い管楽器奏者が担当したものと思われる。

1817年1月21日 ケルビーニのレクイエム

1817年の命日には、サン・ドニ大聖堂でケルビーニ作曲の「ルイ16世追悼のためのレクイエム」ハ短調 "À la mémoire de Louis XVI" が演奏

された。この曲は、1816年、ルイ18世の依頼で作曲され、独唱パートを持たず、四声の合唱と管弦楽という編成である。初演は成功し、後に、ベルリオーズ、ルードヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (*1770, †1827)、ロベルト・シューマン Robert Schumann (*1810, †1856)、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (*1833, †1897) らに高く評価された。特に、ベートーヴェンは「もしレクイエムを書けと言われたら、ケルビーニの曲だけを手本にしただろう」と言ったと伝えられている [井上, p. 182]。

独唱を排除し、また、合唱でのユニゾンの使用などは、当時高まり始めた中世・ルネサンス音楽への関心が反映されていると見られ、ステイレ・アンティコを積極的に取り入れオペラ的になるのを巧妙に避けている [井上, p. 183-184]。

「王の音楽監督」であったケルビーニは、1819年、ルイ18世戴冠式のためのミサ曲を委嘱された。しかし、ルイ18世は革命派、ボナパルティスト、ユルトラらと敵対しており、挑発を受け安全上の理由より戴冠式は直前に中止され、荘厳ミサ曲ト長調 "Messe solennelle pour le sacre de Louis XVIII" は演奏されなかった。

シャルル10世もケルビーニにミサ曲委嘱し、ランス大聖堂における戴冠式 (1825年5月29日) で「荘厳ミサ曲」イ長調 "Messe solennelle pour le couronnement de Charles X à Reims" が演奏されている。初演では、40名のソプラノ、28名ずつのテノールとバスというアルトを欠いた合唱団、102名の管弦楽、総勢200名を越す大編成で、139メートルの長さで55メートルの幅の大聖堂で演奏された。なお、ロッシーニはシャルル10世の戴冠を記念し、一幕もののドラマ・ジョコーソ「ランスへの旅」"Il viaggio a Reims" を作曲、パリのイタリア座で初演 (1825年6月19日) された。

1823年10月16日 プランタードのレクイエム

マリー＝アントワネット Marie-Antoinette (*1755, †1793) がギロチンで処刑されたのは、

1793年10月16日で、その没後30年を記念して追悼式が行われた。その際、シャルル＝アンリ・プランタード Charles-Henri Plantade (*1764, †1839) の「レクイエム」二短調が演奏された。この曲は、パリのフレ社より（出版年不詳）出版され、表紙には「ブイレリー男爵夫人」の名が記載され献呈されている。ドラトヴィツキはそのCD解説の中で、当時、王宮の死者のためのミサ曲には適切な楽曲がなく、急ぎで間に合わせるために、宮廷楽長のケルビーニではなく、プランタードのレクイエムが選択されたと推測している [Dratwicky, p. 28-29]。

ノイコムのレクイエムと同様、"Dies irae" では冒頭でグレゴリオ聖歌がユニゾンで引用され、その後、旋律は合唱で和音付けされたり、また、後半では、ポリフォニックに扱うなど非常に精緻な作曲法が特徴的である。

プランタードは、オランダのルイ・ナポレオン（1807-1810）、ルイ18世（1815-1824）、シャルル10世（1824-1830）の宮廷楽長で、オペラ座舞台監督（1812-1815）、パリ音楽院の声乐の教授（1799-1807, 1815-1816, 1818-1828）を務めた。また、フランス語の歌曲「ロマンス」の作曲家とも知られ、多くの楽譜が出版されている。1814年にオペラ座で上演したカンタータ「オシアンの叙情的シーン」"Une scène lyrique, imitée d'Ossian" の上演で王位についたばかりのルイ18世に認められ、1814年末レジオン・ドヌール勲章を贈られ、宮廷楽長にも任命された [Fétis (1866) vol. 7, p. 270]。しかし、1830年の七月革命の後、王党派と見なされ解雇された。

1.4 フランスとパリの交通事情 ～ 移動する音楽家

フランス最初の鉄道は、リヨンと周辺の炭鉱都市サンテチェンヌを結ぶ約58キロの石炭輸送を主目的とした民営鉄道である。1833年に鉄道法が制定され、国家の権限が明文化され、パリでは、1837年8月25日、サンジェルマンとの間に初めて鉄道が開通した [山田, p. 20-21]。1842年6月11日、新鉄道法が公布され、パリから放射状に配置

された7線区と横断線2線区（パリ＝オルレアン、パリ＝ルーアン）の敷設が決定され [鹿島, p. 22]、同時に、国内の幹線鉄道網の整備を政府が全面的に支援するという本格的な鉄道の敷設が緒に就いたのである [青木, p. 110]。

しかし、イギリスやドイツなど諸外国と比較し、フランスの鉄道の敷設は大幅に遅れ、本格的な鉄道網の建設は1850年代から60年代であった。したがって、七月王政期は鉄道事業の黎明期で、ようやく大都市近郊にのみ、新しい交通手段である鉄道が整備され始めた時代と言える。

その理由の第一は、ディリジャンス *diligence*¹⁹ と呼ばれる大型遠距離乗合馬車と郵便馬車 *malleposte* 制度が国内全土をカバーしており、鉄道の必要性が認められにくかったことにある。すでに1647年には、パリと43の地方市を結ぶ主要道に定期の乗合馬車が導入されていた。第二に、科学者が強く鉄道の危険性を主張したことで、蒸気機関車の出す煤煙の有害性や、スピードの人体への有害な影響、騒音や振動による沿線地価の下落などが懸念されていたのである。

郵便馬車のスピードはフランス革命から王政復古期まではほとんど変わらなかったが、七月王政期には四頭立ての快速馬車が使用され [鹿島, p. 33]、パリと地方都市の間は四輪有蓋タイプの4人乗りの馬車ベルリーヌが、地方都市同士には折りたたみ幌式のブリスカが用いられるようになった。その結果、従来の半分の時間で到着できるようになった。例えば、七月王政期、パリ＝ボルドー間（約600km）は快速郵便馬車で44時間かかったが、これは1814年の半分の時間である [鹿島, pp. 28, 33]。貴族やブルジョワジーは、自家用の旅行馬車で旅行する者も多く、荷物、食糧やワインなどを多量に積み込めるよう改造した大型ベルリーヌ型の馬車が用いられた [鹿島, p. 27]。また、ナポレオン帝政期には、イタリア方面を始めとする街道整備事業が推し進められ、ヨーロッパ諸国における道路建設と改良を促進し [石井, p. 292]、七月王政期には国内の交通事情は著しく改善していた。

一方、フランスの内陸運河は17世紀中に広く整備され、これらの運河により、物資の流通は促進され、産業革命時には極めて重要な役割を果たした。また、19世紀になると蒸気船が運行されるようになり、その速度や規模も非常に大きなものとなり、水路の運行ルートと競合する街道では、馬車の運行は中止されるようになった [本城, p. 249]。

パリの市内交通では、1828年には、3頭の馬に引かれ、12人から20人の乗客を運ぶことができる乗合馬車（オムニバス）が10路線で開業した²⁰ [本城, p. 216-217]。1830年には、すでに10の会社が40路線を100台以上の馬車で営業し、平均一日一台あたりで300名程度の乗客を運搬していたといわれている [本城, p. 220]。一方、ブルジョワジーなど富裕層は自家用馬車を所有することも多く、乗り物のために年9000フラン（約900万円 [鹿島, p. 16]）が必要であり、社交界にデビューするには総額年2万5千フランほどかかる [本城, p. 226]、と当時の小説に記述されている。これは、下級官吏の年間所得が1200フランであることを考えてもかなりの高額であると言える [本城, p. 226]。

19世紀前半には、スペイン、ポルトガルからロシア、また、アメリカ大陸に至るまで、音楽家は演奏旅行、あるいは就職先として移動することが活発化していった。例えば、ザルツブルク生まれのS. ノイコムは、サンクト・ペテルブルクのドイツ劇場の監督（1804-1808）、その後ストックホルムを経てパリでタレーランの私的ピアニスト（1809-1816）、南米のリオデジャネイロで宮廷楽長（1816-1821）を務め、その後パリに戻っている。

また、パガニーニやリストなどのヴィルトゥオーソがヨーロッパ各地を移動し、演奏会を成功させ、また製造された楽器や出版された楽譜が国を超えて販売されていったのは、交通機関の発達、とりわけ馬車移動・輸送の発達をなくしては成立し得ない。18世紀では考えられなかった、大規模な「音楽消費活動」は、ただ単に新興市民階級の芸術的な欲求を満足させただけではなく、音楽家そ

のものの地位を引き上げ、また、現在に続く音楽界の「仕組み」を作り上げた。

1.5 出版と音楽雑誌・音楽評論

ヨーロッパ諸国での急速で広範囲におよぶ技術革新は、出版界にも大きな変化をもたらした。19世紀初頭、フランスでは総金属製のスタンホープ印刷機が導入され、大判の新聞や雑誌を印刷することが容易になった [小倉, p. 25]。1811年には蒸気で作動し、1時間に約1000部の印刷が可能なシリンダー式の印刷機が、1840年には、1時間に3万部もの印刷が可能な輪転機も採用されている [小倉, p. 26]。同時に、それまでは麻や木綿などのボロ切れから上質紙を製造していたのが、木材パルプだけからの製紙が可能となり、安価で質の高い用紙が大量に供給されるようになり、書物や楽譜、定期刊行物の値段を引き下げることが可能となった。七月王政期になり、様々な技術革新が身を結び、経済状況が比較的安定し、また法的整備がなされ、さらに中産階級以上の教育の拡充などが整って、ジャーナリズムと出版の飛躍的な発展が実現された。とはいえ、出版業は極めて不安定であり、王政復古期から七月王政期を通じ、1年間に数十件の出版社の破産があることも珍しくなかったとも言われている [山田, p. 172-173]。

現在でもフランスを代表する新聞「ル・フィガロ」Le Figaro（1826- ）や、七月革命の際重要な役割を果たした「ル・ナショナル」Le Nationale（1830-1851）、「ジュールナル・デ・デバ（討論）」Journal des débats（1789-1944）、「ル・コンスティテュシヨネル（立憲）」Le Constitutionnel（1815-1944）、「ラ・コティディエンヌ（日報）」La Quotidienne（1790-1873）など、復古王政末期のフランスには、自由派からユルトラによるものなど様々な政治背景を持つ新聞雑誌を始め、大小合わせ約130もの定期刊行物が存在していた [山田, p. 48]。

19世紀フランスのジャーナリズムを代表する人物、エミール・ド・ジラルダン Emile de Girardin（*1806, †1881）は、1836年に近代的プレスの原

型とも言える日刊大衆紙「ラ・プレス」La Presseを創刊している。「ラ・プレス」は、上記のような政治的な新聞とは一線を画し、非政治的な情報を売り物とし、また、「学芸欄」、「新聞小説」を取り入れている [山田, p. 290]。特に、広告の全面的導入によって年間予約購読料をこれまでの大新聞の半額相当の40フランに抑えるなど、その存在は極めて画期的であった [山田, p. 48, 54-55]。フランスで最初の挿絵入り週刊新聞であるリリュストラシオン L'illustration (1843-1944) は、16ページからなり図版が多く掲載され、発行部数は一万数千部と高い人気を維持した。第1号の巻頭に掲載された、「われわれの目的」という宣言では、「政治、戦争、産業、風俗、演劇、美術、衣服と家具のモードに関するすべてのニュースがわれわれの対象となる」と記述され、19世紀フランスの生活と社会のあらゆる面を正確に捉えることを目指そうとし、その手段として図版を中心にすえた [木下, pp. 179-180]。

音楽分野においても、楽譜や書籍、そして音楽関連の刊行物の出版が相次ぎ、1830年前後にはパリ市内だけでも38の楽譜出版社が存在した [Lesure, p. 271-273]。さらに、各地で演奏会が開催され、コンサートプログラムが世に出回り、家庭用の楽譜出版が商業ベースに乗った。ベルリオーズ、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (*1784, †1871) やカスティル＝ブラーズ Castil-Blaze (*1784, †1857) など、音楽評論活動が活発化したことは極めて重要である。なお、フェティスは、1827年、音楽専門誌「ルヴュ・ミュージカル」Revue musicaleを創刊した。

さらに、1830年代になり次々に音楽雑誌が新たに刊行された。シュレザンジェ出版は1834年1月に「ガゼット・ミュージカル・ド・パリ」Gazette musicale de Parisを創刊、翌1835年11月の第2巻44号から、「ルヴュ・ミュージカル」と統合し、Revue et gazette musicale de Parisとなった。この雑誌は、この時代のパリの音楽界を非常に詳細に報告しており、現在ではこの分野の基礎研究の第一次資料となっている。月刊誌「ピアニスト」

Le Pianiste (1833-1835) は、わずか2年間ではあったが、バッハやクーラン、スカラッティ、モーツァルトらの伝記、ショパンやフンメルのパiano音楽の分析、リストやフェルディナント・ヒラー Ferdinand Hiller (*1811, †1885) らの演奏会評など極めて専門的かつ充実した記事が掲載されていた。この他、「ル・メネストレル」Le Ménestrel (ウージェール社・1833-1940)、「ラ・フランス・ミュージカル」La France musicale (エスキュディエ社・1837-1870) など様々な音楽雑誌に加え、娯楽とサロン雑誌、合唱団、宗教音楽、軍楽などの刊行物が出版された [ザルメン, p. 122]。

この時代、パリはヴィーンやライプツィヒと並び、専門的な音楽ジャーナリズムの中心地となっていた。以降、音楽ジャーナリズムは世界各地で現在に至るまで、音楽界で重要な役割を果たしている。ライプツィヒでは、ほぼ同時期にシューマンが「一般音楽新聞」Allgemeine musikalische Zeitung や、「新音楽時報」Neue Zeitschrift für Musik で音楽評論を行っていたことはよく知られているが、パリでの膨大な新聞雑誌記事は、当時、この街がいかに音楽で満たされ、また、最先端の流行に敏感であったかを如実に示している。

1.6 教育・特許・産業博覧会・度量衡

1789年以降、新しい国民を作りあげる「教育」が政治の重要な課題となり、それは大人の再教育にも重点が置かれ、同時に、時間や空間の再組織化、度量衡の統一が図られた。1793年10月には革命暦が導入され、十進法に基づきひと月30日が10日単位で三分割され、月や日の名称も自然や理性を反映するものとなり²¹、長さや重さの単位も十進法に基づくメートル法に統一され、国民の分裂を促すと考えられた方言を撲滅し、言語を標準フランス語に統一するために多様な手段が用いられた [松浦, p. 389]。結果として、これは教育機関の整備にも繋がった。1794年から95年にかけて、エコール・ポリテクニク École polytechnique や「高等師範学校」École normale supérieure が、1795年末には「フランス学士院」Institut de France が

大学の上部組織として創設された。このような学校教育制度は、第一に裕福な家庭の子どもを対象にし知識や科学を教え、ブルジョワ国家のエリートを形成することに重点を置いていた [松浦, p. 398]。音楽においては、一義的には軍楽隊養成が目的で、その一環で「音楽院」が創立されたのである。

また、産業が発達し、特許の概念も根付くこととなった。イギリスと同様、フランスにおいても国王によって特権が与えられるという形で特許権は導入されたが [秋田, p. 58]、1791年制定のフランス特許法では事前に審査することなく特許が取得されるので、出願が重要視される傾向にあった [秋田, p. 60]。楽器分野では、19世紀前半、ピアノのレペティション（ダブルエスケープメント）やハンマー、ダブルアクションペダル付きハープ、ベーム式フルートやクラリネット、ピストンヴァルヴやキシシステムなどの付属物、オフィクレイド、サクソフォーンの発明など無数の特許が認められている。

史上初の「産業博覧会」は、1798年、パリで開催され、様々な製品が出品された。第6回目（1823年）以降、木管楽器、金管楽器、ピアノなど様々な楽器が出品され [ジャンニーニ, pp. 250-269]、いくつもの楽器が受賞し、楽器の普及と演奏者の増加に寄与した。

これら全てが、フランス国内のアカデミズム、権威、国家発揚などと密接に結びついているのがこの時代の特徴である。

1.7 貨幣中心の経済の始まり

イギリスに遅れること約百年、1800年にフランス銀行が設立され、ようやくフランスでも本格的な貨幣のみによる経済が始まろうとしていた。例えば、18世紀には、音楽家も含めほとんどの「奉公人」の「所得」は賃金に加え、穀物、ワイン、蠟燭、薪など現物支給の割合も高く、また、現代とは全く異なる価値基準であったと言ってよい。同時に、フランス革命とナポレオン戦争によるインフレーションは、フランスのみならずヨーロッパ

諸国に大きな経済的な危機をもたらし、貨幣経済は混乱した。

王政復古から七月王政に至る時期は、産業資本家や富裕ブルジョワジーが次第に力をつけ、貨幣の役割が増大し、そのため、ある程度現代との「直接的」な比較が可能である。この時代の小説の中には、19世紀前半の貨幣に関する記述も多く、物価についても研究材料に値する内容が散見される。鹿島茂氏の『馬車を買いたい!』には次のような換算表が掲載されている。ある程度の参考になると思われるためここに引用する [鹿島, p. 58]。

19世紀の換算レート	
1 フラン ≒	1000円
1 スー = 1/20フラン ≒	50円
1 サンチーム = 1/100フラン ≒	10円
参考 [鹿島, p. 16]	

19世紀中葉のフランス人の年間所得

自営店主：	3830フラン
下請けの仕立て屋：	3271フラン
下級官吏：	1200フラン
肉体労働者：	830フラン
くず屋：	651フラン
学生の仕送り（年額）	1200-1500フラン
下宿代（年額）	1200フラン
パン1キロ当たりの値段（1840）：	約8スー ≒ 400円
	[鹿島, p. 74, 186, 189, 193]

音楽院関係者年俸（1830年）

ケルビーニ（院長）：	8000フラン
ヰメルマン（教授ピアノ）：	2000フラン
バイヨ（教授ヴァイオリン）：	2000フラン
	[Lesure, p.186]

1830年のパリ音楽院のほとんどの教授の年俸は2000フラン（200万円）かそれ以下で、院長のケルビーニのみ8000フラン（800万円）ある。で、これは特別である。自営店主や仕立て屋と比較し、また、当時のグランドピアノは1台約3000フランであることを考えると、教授職の年俸は必ず

しも高いとは言えない。しかし、例えば、バイヨは同年に、王室楽団で年棒2400フランを、ケルビーニは6000フランを得ているため [Lesure, pp.18-19]、個人の年間所得総額は個々の年棒を考慮する必要がある。

2. パリ音楽院とパリの音楽界²²

パリ音楽院はその創立以来現在に至るまで、フランス国内外で極めて重要な役割を果たし、世界の音楽界を先導してきたと言っても過言ではない。作曲家や演奏家の養成はもちろん、演奏会の開催、あるいは楽器や新しいシステムの採用、教則本に至るまで、パリ音楽院は常にその中心にあった。また、フランス革命終結後、ナポレオン帝政、復古王政、さらに七月王政下で、政治や当時の社会情勢により何度も改名、あるいは組織改編されてきた。ここでは、パリ音楽院の成立とその発展、音楽史上果たした役割を、その当時の教授陣や専攻あるいは部門を主軸に考察したい。

同時に、オペラ座やイタリア座を中心に、多くの歌劇公演も行われ、また、演奏会も開催されていた。さらに、1836年以降、オペラ座の舞踏会は仮装舞踏会となり、それまでの上品なワルツやコントルダンスの代わりに激しいリズムのカドリーユ Quadrille（4組の男女のカップルが四角になって踊る）をレパートリーに取り入れた [鹿島, p. 150]。その結果爆発的な人気を呼び、自由奔放であったため男女の出逢いの場ともなった [鹿島, p. 150]。カドリーユは1830年代、非常に流行し、演奏会や舞踏会、サロンコンサートなどでも演奏され、また、多くの楽譜が出版された。

本章では、音楽院から同心円上に広がる、パリ音楽界の実情を概観する。

2.1 パリ音楽院の成立とその歴史

フランスには、17世紀中期より「王立アカデミー」Académie royale de musique が存在し、1783年、「王立歌唱学校」École royale de chant が設立された。また管楽の分野では、1790年、ベルナル・サレット Bernard Sarrette

(*1765, †1858) により集められた共和主義者志願兵による軍楽隊をもとにした国家警備隊楽団が1792年に創立された。市立音楽学校は1793年11月8日（共和暦第2年ブリュメール18日）に正式に成立し、パリコミューンの名において、これらの成立を宣言し、市民のための音楽学校が王立声楽・朗読学校に合併され「国立音楽学院」L'Institut national de musique へと改組された。国民公会は院長にフランソワ・ジョセフ・ゴセックを指名、その運営に国家予算が割り当てられた。この音楽院の目的は、「軍楽隊養成学校」としての役割で、主として共和国の祭典などにおける奏楽の公務を担当する演奏家の育成であった。

さらに、その3年後、1795年8月3日（共和暦第3年テルミドール16日）の国民公会の議決により、国立音楽学院は、王立歌唱学校とともに廃止され、「音楽院」Conservatoire de musique に統合された。これは、国家主導で設置された最初の国民音楽教育機関であり、以来フランスにおける音楽家養成の中心となった。設立の際、国民音楽院の全教授が移籍し、サレット、ゴセック、ケルビーニ、アンドレ・グレットリ André Grétry (*1741, †1813)、ジャン＝フランソワ・ルスュール Jean-François Lesueur (*1760, †1837)、エティエンヌ＝ニコラ・メユール Étienne Nicolas Méhul (*1763, †1817) の6名が組織運営委員となり、主として器楽教育の体系化が進められた。音楽院設立の前後は、革命政府の要求もあり、軍楽隊演奏家の育成は重要な役割であった。したがって、管楽器奏者の養成は極めて重要視されたことは言うまでもない。

1801年、図書館の設立、1806年には、音楽・演劇学校 Conservatoire de musique et de déclamation と改編された。また、音楽院の最も重要な役割の一つに、1803年に制定されたローマ賞の音楽部門（作曲）を運営することがあげられる²³。ローマ賞は、本来建築、絵画、彫刻、版画の部門があり、王立アカデミーが審査を行っていたが、音楽が加わると同時に改組され、以来、フランス学士院を構成する芸術アカデミーが後援し

た。作曲の審査は、音楽院の7人の作曲家会員が行い、最終学年の優秀な学生にローマ大賞を与えた²⁴。

1814年の王政復古と音楽院内部の混乱で一時期音楽院は閉鎖され、1816年に再開し、フランシス・ペルヌ François Perne (1772, †1832, 在任: 1815 - 1822) が第2代学長に選出された。

第3代学長に就任したルイジ・ケルビーニは、音楽院を政治的な困難から遠ざけ、教育の質の充実を目指し、入学試験、卒業試験の制度や音楽院の組織を整備した。また、声楽伴奏 (1822年)、女性ピアノ (1822年)、ハープ (1825年)、男性ピアノ (1827年)、コントラバス (1827年) などの専攻が新たに設けられた²⁵。特に注目すべき点は、1833年には新たにトランペットとピストンホルン、1836年にはトロンボーンの各部門が設置された。さらに、音楽院は、新しいキーシステムを装備したフルート、オーボエ、クラリネット、ファゴットなどの評価に非常に大きな役割を果たした。

20年にわたり学長を務めたケルビーニは1842年に死去し、後任は同じく作曲家であるフランソワ・オーベール François Auber (*1782, †1871) である。

2.2 パリ音楽院の教授陣

ここでは、創立から七月王政末期までのパリ音楽院の主な教授、およびその関係者を取り上げる。特に、それぞれの楽器の「改良」の歴史と合わせて紹介する。

ピアノ

ピエール・ツィメルマン Pierre Zimmerman (*1785, †1853, 在任: 1811-1848) は、ケルビーニの下で作曲を学び、1811年から音楽院に助手として、1816年の改組後には常勤教授となった。19世紀を代表する音楽家である、セザール・フランク César Franck (*1822, †1890)、ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (*1838, †1875)、シャルル・グノー Charles Gounod (*1818, †1893)、シャル

ル＝ヴァランタン・アルカン Charles Valentin Alkan (*1813, †1888) らは門下生である。

アンリ・エルツ Henri Herz (*1803, †1888, 在任: 1842-1874) はヴィーン出身のピアニストで、1816年にパリ音楽院に入学し、作曲家のアントワーヌ・レイシャ Antoine Reicha (*1770, †1836) らに師事、ヴィルトゥオーソとしてヨーロッパ、ロシア、アメリカで演奏旅行を行った。1842年にはパリ音楽院のピアノ部門の教授となった。また、自身でピアノ製作にも携わった。楽器工房としてのエルツに関しては後述する。

ルイズ・ファランク Louise Farrenc (*1804, †1875, 在任: 1842-1872) は、レイシャに作曲、音楽理論などを師事、いくつもの作曲作品を残し、それらはシューマンにも認められている。1821年、著名なフルート奏者で楽譜出版を行っていたアリストイド・ファランク Aristide Farrenc (*1794, †1865) と結婚した。1842年、ファランク夫人は音楽院の二人目の女性教授に就任したが²⁶、わずか200フランの年俸であった。これは同年に採用されたアンリ・エルツよりもかなり少額で、補助職員並みの俸給であり、その後、8年にわたり男性教授相当の給与を求めて交渉していた。1850年になり、ようやく院長であるオーベールにより嘆願が認められた。

フルート

パリ音楽院創立当時のフルートの教授は、フランソワ・ドゥヴィエンヌ François Devienne (*1759, †1803, 在任: 1793-1803)、アントワーヌ・ユゴー Antoine Hugot (*1761, †1803, 在任: 1793-1803)、バイロイト出身のヨハン・ゲオルグ・ヴンダーリヒ Johann Georg Wunderlich (*1755, †1819, 在任: 1795-1816) である。ヴンダーリヒは、長らくコンセール・スピリチュエルでも演奏し、1781年からオペラ座の楽団で演奏していたが、1803年9月、ドゥヴィエンヌとユゴーが相次いで亡くなった後は、音楽院改組の1816年まで教授職を務めた。ヴンダーリヒの弟子の一人であるジョセフ・ギロウ Joseph Guillou (*1787,

†1853, 在任：1816-1828) は、ヴンダーリヒの後任として音楽院教授となるが、退任後、1830年にはブリュッセル、ベルリン、ストックホルムへ演奏旅行に、また、翌年サンクト・ペテルブルクに移住した。また、現在でも重要な木管五重奏のレパートリーとなっているアントワーヌ・レイシャの木管5重奏（作曲：1811-1820）を演奏したフルート奏者である。

ヴンダーリヒの弟子の中で最も重要なのは、ジャン＝ルイ・テュルー Jean-Louis Tulou (*1786, †1865, 在任：1829-1856) で、彼の父 ルイ＝プロスペル・テュルー Louis-Prosper Tulou (*1749, †1799, 在任：1795-1799) は音楽院創立時のファゴット部門の教授であった。J. L. テュルーは、1829年から1856年の長期間にわたり音楽院教授職を務めたが、音響的な理由から、新しく開発中であったベーム式フルートのパリ音楽院への導入に反対していた。現在、フルート教則本でよく知られたジョセフ・アンリ・アルテス Joseph-Henri Altès (*1826, †1895, 在任：1868-1893) はテュルーの弟子で、後に音楽院教授となった。

ギロウの弟子である、ルイ・ドリユス Louis Dorus (*1812, †1896, 在任：1860-1868) は²⁷、いち早くベーム式フルートを採用し、ヴァリエテ座 (1828-1830)、オペラ座 (1834-)、またテュルーとともに音楽院管弦楽団 (1835-1866) で演奏するなど、極めて有能なフルート奏者であった [Fétis (1866) vol. 3, p. 48]。1860年にはテュルーの後任として音楽院教授となり、ルイ・ロットによる改良型円筒管ベーム式フルートを導入した。なお、近代フランスを代表するフルート奏者であるポール・タファネル Paul Taffanel (*1844, †1908) は彼の弟子である。

オーボエ

ルイ15世下の歌劇場でオーボエやフルートを演奏していた父を持つ、アントワーヌ・サラントアン Antoine Sallantin (*1755, †1816, 在任：1793-1816) は、1768年、12歳の時にコンセール・スピリチュエルでフルート奏者としてデビューし

[Haynes, p. 419]、オペラ座楽団で演奏してしたが、革命により国外に移住し、1792年になり帰国し、国家警備隊楽団あるいはそれをもとに設立された市立音楽学校のメンバーとなった。音楽院創立とともに教授となり、1816年の改組までその職にあった。同じく、創立時の教授では、ジョセフ＝フランソワ・ガニエ Joseph-François Garnier (*1755, †1825, 在任：1795-1797) が重要で、1798年プレイエル社より「オーボエのための体系的メソッド」Méthode raisonnée pour de haut-bois を出版している。

サラントアンの弟子であった、ギュスターヴ・ヴォーグト Gustave Vogt (*1781, †1880, 在任：1816-1853) は、1812年から1834年までオペラ座でオーボエ奏者を務めていた。また、ナポレオン、ルイ18世、シャルル10世、そしてルイ＝フィリップの楽団でも演奏し、音楽院管弦楽団は創立時からのメンバーとして1844年まで所属していた。ヴォーグトは、1806年より音楽院で教えており、1816年、師のサラントアンの死後、教授職を受け継いだ。ベルリオーズやロッシニは彼の演奏能力を高く評価し、例えば、歌劇「ギョーム・テル」の序曲では彼を念頭に置いたオーボエの独奏を聞くことができる。1820年代から、しばしば名前を目にするアンリ・ブロード Henri Brod (*1799, †1839)、スタニスラス・ヴェルー Stanislas Verroust (*1814, †1863) などは彼の弟子である。

クラリネット

ジャン＝グザヴィエ・ルフェーヴル Jean Xavier Lefèvre (*1763, †1829, 在任：1795-1824) は、軍楽隊出身で音楽院創立時からのクラリネットの教授であり、また、18世紀後半から19世紀初頭の最も重要な演奏家の一人である。1802年出版のパリ音楽院が採用した「クラリネット・メソッド」Méthode de clarinette (ル・ロワ社・1802-03) は、当時の最も重要な教本として広く認められ、イタリア語やドイツ語に翻訳された。また、多くのクラリネットのための作品を残し、管

楽アンサンブルによる革命音楽のための楽曲などを残している。弟子には、現在でも広く演奏されるこの楽器の重要なレパートリーを残しているスウェーデンあるいはフィンランドのクラリネット奏者、ベルンハルト・クルーセル Bernhard Crusell (*1775, †1838) などがいる。

ドイツのマンハイム出身であったフレデリック・ベール Frédéric Berr (*1794, †1838, 在任: 1832-1838) は、パリ音楽院で学んだ後、1823年イタリア座のクラリネット奏者となり、また、1831年には音楽院教授に任命された。ベールは、音楽院と軍楽隊向けに「クラリネットの総合メソッド」Méthode complète de clarinette (メソニエ社・1836年)、「クラリネットのための漸進的練習曲」Etudes progressives pour la clarinette (メソニエ社・1836年) を出版している。彼は、イヴァン・ミュラー Ivan Müller (*1786, †1854) の発明した楽器のために「14鍵クラリネットの総合概論」Traité complet de la clarinette à 14 clefs (デュヴェルジェ社・1836年) を出版した。

ミュラーは、1809年パリに移住した楽器製作家で、1812年に13のキーからなる「クラリネット・オムニトニック」を売り出した。パリ音楽院に紹介され、教授であったルフェーブルとシャルル・デュヴェルノワ Charles Duvernoy (*1766, †1845, 在任: 1800-1802, 1808-1816) は、この革新的なクラリネットの音楽院への導入に賛成したが、ケルビーニやゴセックといった作曲家の審査員は反対し [竹内, p. 31]、この否定的な評価により彼の会社は倒産した。しかし、ミュラーの新型楽器は、その後約30年間のクラリネットの「改良」の歴史の第一歩となったことは間違いない。なお、ミュラーは、現在ではドイツ語圏を除く諸国では一般的であるねじで止める金属製リガチュアを考案し、すでに19世紀初頭には導入されていた [Shackleton (玉生), NG 6, p. 57]。

ベールの弟子であるイアサント・クローゼ Hyacinthe Klosé (*1808, †1880, 在任: 1839-1868) は、いち早くベーム式クラリネットを採用

し、現在最も有名なクラリネット教則本の一つである Méthode complète de clarinette (メソニエ社・1843年) を出版した。

ホルン

音楽院創立時の教授は、フレデリック・デュヴェルノワ Frédéric Duvernoy (*1765, †1828, 在任: 1795-1815)、ハインリヒ・ドムニク Heinrich Domnich (*1767, †1844, 在任: 1795-1817)、ジャン＝ジョセフ・ケン Jean-Joseph Kenn (*1757, †1840, 在任: 1795-1802) などである。ケンの弟子であるルイ＝フランソワ・ドープラ Louis-François Dauprat (*1781, †1868, 在任: 1816-1842) は、1802年より音楽院で師のレッスンを引き継ぎ、1816年より音楽院教授となった。彼は、ヴァルヴ付きホルンを採用せず、ナチュラルホルン奏者として活動し、19世紀前半を代表するホルン奏者として、ボルドー (1806-1808) やパリのオペラ座の管弦楽団 (1808-1831)、ナポレオンの帝国礼拝堂 (1811-1814) の、シャペル・ロワイヤル (王室礼拝堂, 1816-1830)、音楽院管弦楽団 (1828-1842)、そしてルイ＝フィリップのムジック・ド・シャンブル (室内楽団, 1832-1842) で演奏活動を行なった。また、レイシャの木管五重奏曲のホルンパートを担当したことでも知られている。彼は特に学生のために多くの曲を書きしたが、とりわけ「高音ホルンと低音ホルンのためのメソッド」Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse (ゼツテル社・1824年) は、当時のホルン奏者の演奏習慣である高音奏者と低音奏者それぞれについて詳述した、350ページ以上の規模を持つ極めて重要な教則本である [Snedeker, p. 160]。

ドープラの後任となり、現在でも用いられるホルン教則本を残したジャック＝フランソワ・ギャレ Jacques-François Gallay (*1795, †1864, 在任: 1842-1864) や、パリ音楽院管弦楽団のメンバーのジョセフ＝フランソワ・ルスロ Joseph-François Rousselot (*1803, †1880) はドープラの弟子である。

デュヴェルノワとドーブラの弟子であった、ピエール＝ジョセフ・メフレ Pierre-Joseph Meifred (*1768, †1868, 在任：1833-1864) は、ヴァルヴ付きホルンの受容の初期段階で最も重要なホルン奏者である。彼は、1818年にパリ音楽院ホルン科で第一等を獲得し、1833年には、音楽院に新設されたピストン付きホルン部門の教授となった。

メフレの引退後、音楽院のピストン付きホルン部門は閉鎖され、様々な論争はあったが、ようやく1903年になり復活した[Snedeker (2007), p. 207, 215]。同じく音楽院の教授であったギャレはピストン付きホルンは採用しておらず、彼をはじめとする「コルアルト（ホルン高音）奏者」は19世紀を通じナチュラルホルンを採用していた。20世紀初頭においてもパリにおいてナチュラルホルンの重要性は変わらず、音楽院のホルン部門の試験曲はナチュラルホルンでの演奏部分を含んでいた²⁸。

トランペット・トロンボーン

トランペット部門、トロンボーン部門は、創立後主として軍楽隊の養成のため存在していた。教授陣の氏名も残されているが、ここでは割愛する。

1833年、新たにトランペット部門が創設され、フランソワ・ドヴェルネ François Dauverné (*1799, †1884, 在任：1833-1869) が教授に任命されている。

彼は、金管教則本として有名なジャン＝バティスト・アルバン Jean-Baptiste Laurent Arban (*1825, †1889, 在任：1869-1874, 1880-1889) の師として知られている。なお、1869年、アルバンにより音楽院にピストン付きコルネット部門が設立された。

トロンボーン部門は1836年に新設、アントワーヌ＝ギョーム・ディエッポ Antoine-Guillaume Dieppo (*1808, †1878, 在任：1836-1871) が教授に任命されている。オペラ座、および音楽院管弦楽団の首席トロンボーン奏者であった彼のために、ベルリオーズは曲中でトロンボーンを際立たせ

たパッセージを書くなど、非常に高く評価していた。

また、創立以来1802年までは、セルパン部門も存在し教授が3名在職していた。

ヴァイオリン

創立以来、弦楽器、特にヴァイオリン教育に力を入れていたが、ここでは、重要な音楽院教授を列挙するにとどめる。ピエール・バイヨ Pierre Baillot (*1771, †1842, 在任：1795-1842)、ロドルフ・クレゼール（クロイツェル）Rodolphe Kreutzer (*1766, †1831, 在任：1795-1825)、ピエール・ロード Pierre Rode (*1774, †1830, 在任：1795-1810) は創立時からの教授で、3名の共著である「ヴァイオリン教本」Méthode de violon（ル・ロワ社・1802年）を音楽院の公式教則本として、出版した。19世紀初期の最も重要なヴァイオリン教本である。また、この3名は、19世紀を代表するヴァイオリン奏者として歴史に名を残している。なお、クレゼールは、1803年にベートーヴェンからヴァイオリンソナタ第9番 op. 47 いわゆる「クロツェル・ソナタ」を献呈されている。

バイヨは「ヴァイオリンの芸術」"L'Art du violon une méthode de violon"（ドゥポ・サントラル・デ・ミュージック社・1834年）を出版しているが、早くも1836年には、ハインリッヒ・パノフカ Heinrich Panofka (*1807, †1887) が翻訳し、ベルリンのシュレジンガー社（パリのシュレザンジェ出版の父が経営）より出版されている。

また、七月王政末期には、19世紀半ば以降、フランスヴァイオリン界を代表した、ジャン・デルファン・アラール Jean Delphin Alard (*1815, †1888, 在任：1843-1875) が教授に就任した。彼は「ヴァイオリンの演習」"École du violon"（シュレザンジェ社・1844年）を出版しているが、副題で、「音楽院での使用のための完全なそして漸進的な教則本」"Méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire" と記され、音楽院の公式教則本として19世紀を通じて使用された。

作曲・和声・対位法

音楽院の初期の作曲の教授に関しては、既に創立の歴史の項目で述べたので割愛する。

王政復古時代のパリ音楽院において、作曲や対位法などの分野で重要なのはアントワーヌ・レイシャである。彼はボヘミア生まれで、若年時代、ボン宮廷のフルート奏者であり、同年生まれで同楽団のヴィオラ奏者であったベートーヴェンと、生涯にわたる友情関係を築いたことはよく知られている。1794年、ボンがフランス軍に占領されハンブルクに移り、その後1802年にはヴィーンへ、さらに1808年、パリに移住した。翌年より音楽院で教え、1818年にはメユールの後継者として作曲科の教授に任命され、亡くなる1836年まで務めた。門下生には、ベルリオーズ、リスト、グノー、フランク、ファランク、ジョルジュ・オンスロー George Onslow (*1784, †1853)、フリードリヒ・フォン・フロトフ Friedrich von Flotow (1812-1883) などがおり、後の作曲家に非常に大きな影響を与えた。特に、「高等作曲教程」 *Traité de haute composition musicale* (ゼツテル社・1818年) は高い評価を得て、1835年 カール・チェルニー Carl Czerny (*1791, †1857) がドイツ語に翻訳し、20世紀初頭まで使用されていた。

レイシャは同僚の音楽院教授のために数多くの木管五重奏曲を残したことで知られ、現在でもこれらは重要なレパートリーである。また、ホルン(3本)のためのトリオ op. 82 はこの分野での最も重要な作品である。1815年以前には出版されていたと思われ²⁹、この時代の音楽院関係のホルン奏者を考慮すると、デュヴェルノワ、ドープラ、ドムニクの3名である可能性が高い。

このほか、ベルリオーズの師であったジャン＝フランソワ・ル・シュール Jean-François Le Sueur (*1760, †1837, 在任：1795-1802, 1818-1837)、この時代のフランス歌劇を代表するジャック＝フロマンタル・アレヴィ Fromental Halévy (*1799, †1862, 在任：1827-1862)、また、フェティスなども音楽院教授を勤めた。

2.3 音楽院演奏会協会管弦楽団の設立

1806年、音楽院のヴァイオリン科教授であったフランソワ・アントワーヌ・アブネック François-Antoine Habeneck (*1781, †1849, 在任：1808-1816, 1825-1848) は、1806年から1815年まで学生管弦楽団によるベートーヴェンの交響曲の演奏を積極的に行い、いくつかの楽曲のパリ初演を行うなど、フランスにおけるベートーヴェン受容の先駆けとなった。

彼は、コンセール・スピリチュエルでもしばしばベートーヴェンの交響曲を取り上げようとし³⁰、しばしば聴衆や演奏家双方から反発にあったため、このような音楽が共感を持って聴かれるような別組織を設立しようとした [サムソン, p. 130]。その結果、1828年、アブネックの提唱で、音楽院演奏会協会管弦楽団(以下音楽院管弦楽団) *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire* が設立された。

音楽院管弦楽団は、1967年にパリ管弦楽団に改組されるまで、常にフランスを代表する管弦楽団であった。発足後、アブネックの指揮でパリにおけるベートーヴェンの初の交響曲連続演奏が行われた。1828年春に、ベルリオーズはこの演奏会で初めてベートーヴェンの交響曲を聴き、その後、1830年までにはベートーヴェンのほとんどの交響曲、ヴァイオリン協奏曲、5つのピアノ協奏曲を聴き衝撃を受けている [久納, p. 20]。

従来、フランスでは革命の最中には、時代の要請に応え大衆的な歌唱や讃歌のような音楽が脚光を浴び、交響曲はドイツ語圏ほど重視されていなかった。事実、B. S. ブロークによれば、フランスの交響曲は、1778-1789年：110曲、1790-1800年：37曲、1801-1830年：25曲と、著しく減少している [Brook, p. 468]。このような時代、ベルリオーズはベートーヴェンに強い影響を受け、1830年、ロマン派音楽を代表する作品となった「幻想交響曲」*Symphonie fantastique* op. 14 (H. 48) を作曲した。

また、後に、パリ滞在中のヴァーグナーはアブネック指揮のパリ音楽院管弦楽団によるベートー

ヴェンの交響曲第9番の最初の3楽章を1839年末にリハーサルで、また、おそらく全曲を翌40年3月8日に聴いて大きな影響を受けたと言われている [Kropfinger, p. 34]。

2.4 「古楽」への傾倒 ～ バッハ・ヘンデルへ

19世紀前半には、過去の音楽、「古楽」が注目された。ベルリンでは、F. メンデルスゾーンによる J. S. バッハの「マタイ受難曲」の復活上演、またドイツ語圏やイギリスなどでは、G. F. ヘンデルや J. ハイドンのオラトリオが頻繁に演奏されるようになった。

ここでは、当時のパリにおける「古楽」演奏の様相を紹介する。

アレクサンドル・ショロンの王立宗教音楽院

パリ音楽院は言うまでもなく、パリのみならずフランス楽壇の中心であるが、最初は軍楽隊演奏者の養成、次いで、歌劇の上演、管弦楽演奏のための奏者の育成、そして作曲の教育、すなわち「現代」音楽を活動の中心に据えていた。それに対し、「古楽」への接近が試みられたのは、例えば、アレクサンドル・ショロン Alexandre-Étienne Choron (*1771, †1834) の活動である。ショロンは、バッハやヘンデルはもとより、パレストリーナなどバロック時代以前の音楽を、積極的にパリ市民に紹介している。彼は、最初は出版業者として活動し、1816年には、ルイ18世によりオペラ座の責任者に任命された。しかし、彼の改革には反発も強く、一年以内に辞職することとなった。その後、「王立古典・宗教音楽院」を設立したが、これはパリ音楽院に対する大胆な挑戦であった [ハスケル, p. 24]。この王立宗教音楽院は、国内はもとより外国からも生徒が集まり、1827年には、200名もの合唱団を収容する講堂が完成した。

復古王政最後の年、1830年1月から4月1日までの間に、王立宗教音楽院の演奏会が10回開催されているが [Lesure, p. 126-138]、これは音楽院管弦楽団の演奏会の回数を凌駕している。注目すべきことに、そのレパートリーを見ると、「アレクサンダーの饗宴」、オラトリオ「ユダス・マカベウス」、

「サムソン」、「エジプトのイスラエル人」、「メサイア」などからの抜粋など、非常に積極的にヘンデルの作品を取り上げている [Lesure, pp. 126-141]。また、ヘンデル以外には、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ、ハイドンやモーツァルトの作品も取り上げられた [Lesure, pp. 138-141]。

しかし、七月革命後、ルイ＝フィリップにより国家からの補助金は減額され衰退した [ハスケル, pp. 24-25]。事実、4月1日を最後に4ヶ月間演奏会は開催されず、規模が縮小されていったことは明白である [Lesure, pp. 140-141]。

このショロンの活動は、「宗教および古典歌唱音楽演奏協会」Société des concerts de musique vocale religieuse et classique（活動時期：1843-1846年）が引継ぎ、モスクワ公ナポレオン・ジョセフ・ネー Napoléon Joseph Ney (*1803, †1857) により後援され、主に15世紀から17世紀までの歌唱あるいは合唱曲を演奏した。また、同時期にショロンの同僚であったルイ・ニデルマイエール Louis Niedermeyer (*1802, †1861) は副監督を務め、演奏と出版のため楽譜の校訂にもあたった。また、後援者としてはモスクワ公夫人、メルラン夫人、タレーラン夫人など有力者が名を連ね、名誉会員としてオーベール、アレヴィ、オンスロウ、ヅィメルマン他の名があり、また、会計には大銀行家であったシャルル・ラフィット Charles Laffitte (*1803, †1875) が任に当たるなど発足時は極めて強固な組織であった³¹。

フェティスの「歴史的コンサート」

ショロンとは別に、古楽に対し深い興味を持ち紹介していたのは、ベルギー出身の音楽家、音楽学者のフェティスである。彼は、「ルヴュ・ミュージカル」を創刊し音楽評論も行なっていた。1832年4月8日、彼が図書館長を勤めていた音楽院で「歴史的コンサート」Les concerts historiques を開催し、そこでは、オペラの歴史をバロック初期のヤコポ・ペーリ Jacopo Peri (*1561, †1633) からジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (*1551,

†1618)、クラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (*1567, †1643)、そして、メユール、ロッシーニ、ヴェーバーに至る歴史を解説付きで概観した [ハスケル, p. 29]。同年12月には第2回を開催、以降、1833年、彼がパリを去り、ブリュッセル王立音楽院院長に就任後も、断続的にパリとブリュッセルで20年以上も開催し続けた³²。

2.5 ベルリオーズ「幻想交響曲」

1827年9月、ベルリオーズは、オデオン劇場でイギリスのシェイクスピア劇の上演を鑑賞、劇に熱中すると同時に、女優のハリエット・スミッソン Harriet Smithson (*1800, †1854) に片思いの恋心を抱く。翌、28年、創立されたばかりのパリ音楽院管弦楽団によるベートーヴェンの交響曲を演奏を聞き、魂を揺るがすような衝撃を受け、「芸術家の生涯においては、ときおり鋭い稲妻がたて続けに走るようなことがある。(中略)電光を孕んだ暗雲が芸術家に襲いかかり暴風雨となって吹きまくる。」と回想録に記している [ベルリオーズ (1), p. 123]。シェイクスピア、激しい恋心、ベートーヴェン、この3つの衝撃により天才的な想像力が芽生え、幻想交響曲の作曲へとつながったと言われる [久納, p. 7]。

幻想交響曲の内容に関してはあまりにも有名なもので詳細は割愛するが、初演は七月革命のわずか3ヶ月後、1830年12月5日日曜日、パリの「サル・デ・ムニュ・プレジール」Salle des Menus-Plaisirs で行われた。この演奏会では、彼自身によるオペラ「宗教裁判官」op. 3の序曲、当時パリで著名なヴァイオリン奏者であったクレティアン・ユラン Chretien Urhan (*1790, †1845)の独奏、アイルランドの歌曲集より「聖歌」op. 2-6 および「戦いの歌」op. 2-3、カンタータ「サルダナパールの死」、そして交響曲「ある芸術家の生涯のエピソード」(幻想交響曲) op. 14 が演奏された [Lesure, p. 152]。その際、アブネック指揮の下、音楽院管弦楽団のメンバー他100名以上の演奏家が共演している。なお、この演奏会の収益は七月革

命の負傷者の義援金に当てられ、また、ルイ＝フィリップの宮廷より300フランが下賜されている [Lesure, p. 28]。

幻想交響曲やその他の楽曲の評価にもかかわらず、1840年当時、ベルリオーズはパリの劇場から全く閉め出された状態で、作曲家として次第に影が薄くなっていくようだった [久納, p. 9]。1839年にパリ音楽院図書館員の職を得て、1852年には図書館長に、1856年には、アドルフ・アダン Adolphe Adam (*1803, †1856)の後任としてフランス学士院会員に選出され、ようやく地位と生活が安定した。しかし、ドイツ、オーストリア、ロシア地域など国外での評価や与えた影響とは逆に、フランスでは大きな成果を得ることができず、結局音楽院作曲科の教授に迎え入れられることはなかった。

3. サロンコンサート ～

リスト・ショパン・タールベルクを巡って

19世紀前半、パリにおいては、オペラや管弦楽曲の「歴史に残る」演奏会に加え、忘却の中に消えていった数知れない多くの小演奏会、いわゆるサロン・コンサートが音楽活動上重要な役割を果たしていたことは近年注目されている。

特にピアノ音楽では、ショパンやリストに代表されるパリでの演奏会、あるいは、フランツ・リストとジギスモント・タールベルク Sigismond Thalberg (*1812, †1871)の公開対決など断片的には音楽史上に現れる。本章では、様々なサロン・コンサートを概観し、当時のパリを代表する音楽家や外国出身の音楽家たち、そしてそれらのコンサートの主催者と演奏者に焦点を当て、パリの音楽界を概観する。

リストは預言者・ショパンは詩人

楽器としてのピアノ、ピアノ音楽、あるいは「ピアノ奏者」は、1820年代以降、音楽界においてそれまでとは全く異なる極めて重要な役割を果たすようになった。リストやフリードリヒ・カルクブレンナー Friedrich Kalkbrenner (*1785, †1849)、タールベルクといったヴィルトゥオーソは、ヨー

ロッパ各地で演奏会を行い名声を得た。また、ピアノに関する新しい発明が続々と発表され、あるいは特許を取得し、それはまた演奏そのものにも変化を与えていたのである。その中で、パリの社交界では「サロン」を中心に毎夜多くの演奏会が開かれ、その中でピアノは中心的な役割を担っていた。そして、この時代に刊行された音楽新聞、音楽雑誌にはこれらピアノ奏者の記事も数多く見られる。この章を始めるにあたり、象徴的な意味で次の韻文を引用したい。

Thalberg est un roi. タールベルクは王
Liszt est un prophète. リストは預言者
Choppin [sic] est un poète. ショパンは詩人
Hertz [sic] est un avocat. エルツは弁護士
Kalbrenner [sic] est un ménestrel. カルクブレンナーは宮廷詩人（ミンストレル）
Dohler [sic] est un pianiste. デーラーはピアニスト
Mme Pleyel est une sibylle. プレイエル夫人は巫女

これは、1845年4月6日の日刊大衆紙「プレス」の中のコラム「パリ便り」に掲載されている³³。寄稿者は、創刊者の妻であり作家でもあったデルフィーヌ・ド・ジラルダン Delphine de Girardin (*1804, †1855) である。彼女は、このコラムではシャルル・ド・ロネー子爵 Vicomte Charles de Launay という男性名で投稿していた[山田, p. 32]。

極めて慧眼であると同時に、その知性は、このコラムが人気になっていた理由がよく理解できる。また、「ショパンは詩人」は、現在でも言われていることであるが、その源泉がここに示されている。また、ピアノ製作家カミーユ・プレイエル Camille Pleyel (*1788, †1855) の夫人マリー・プレイエル Marie Pleyel (*1811, †1875) は³⁴、さしずめ「女性版リスト」ということか。

「サロン」とは

ハイデン＝リンシュは女性文化としてのサロンを「ヨーロッパ統一の思想」と密接な関係があり、歴史上、13世紀から宗教改革まで、啓蒙思想からフランス革命を特色とする18世紀、そして20世紀の統一ヨーロッパと三度歴史上現れ、またそれはヨーロッパのほぼ全域に及んでいると述べている[ハイデン＝リンシュ, p. 1]。それは、「文化的な自由活動の場」、「精神の飛び地」、また「堅苦しい原則を超えた自由な思考の場」であることで、「階級の相違を超えた自由な出会いの場」であり、とりわけ女性にとっては「解放」を意味した[ハイデン＝リンシュ, p. 2]。すなわち、女性が社交の中心となり、その住居にゲストを招き、文学、哲学、音楽、芸術一般、さらに政治を議論する場となり、詩や小説の朗読、音楽の演奏、演劇の上演などが行われたのである [ハイデン＝リンシュ, p. 253]。なお、今日的な意味を持つ概念としての「サロン」という言葉は、1807年、スタール夫人 Madame de Staël (*1766, †1817) の小説「コリヌ」の中で初めて用いられた [ハイデン＝リンシュ, p. 5]³⁵。

ザルメンによれば、19世紀前半、ジュリエット・レカミエ夫人 Juliette Récamier ("1777, †1849)、女流作家としても著名であるメルラン伯爵夫人 La comtesse Merlin (*1789, †1852)³⁶、マイエ公爵夫人 Duchesse de Maillé (1787-1851)³⁷、リストの愛人としても有名であるマリー・ダグー夫人 Marie d'Agoult (*1805, †1876) などの貴族や裕福な著名人、また演奏家、音楽教師、楽器工房、出版社が主宰するものなど、パリのセーヌ川の左岸、右岸には音楽を中心的な催しに据えているサロンが少なくとも850は存在した[ザルメン, p. 154]。

復古王政期、フランス革命以前からの旧貴族が復権し、革命により亡命していた旧貴族や有力者が帰国してきた。このような中世からの名門貴族らに加え、ラファイエット侯爵 Marquis de La Fayette (*1757, †1834)、閣僚や首相を務めたフランソワ・ギゾー François Guizot (*1787,

†1874) などの政治家、外交官、貴族院議員、王の私室付き貴族などもサロンを持った。そして、革命前の時代に対するノスタルジックな憧憬を呼び起こし、それを美化し、過去の生活形態を蘇らせようと試みるアンシャンレジームの信奉者たちと、新生フランスの代表者たちがサロンで一堂に会すこともあったと言われる [ハイデン＝リンシュ, p. 128]。

七月王政期になると、旧貴族は衰退し、帝政貴族、また、銀行家のジャコブ・マイエール・ド・ロチルド (ロスチャイルド) 男爵 Le baron James de Rothschild (*1792, †1868) などの新興貴族、そして、パリで亡命生活を送る外国の貴族によるものなど、非常に多彩なサロンが数多く存在した。

フランスの、自由主義的、ブルジョワ主義的な政策により、イタリアやポーランドから外国人貴族がパリに居住するようになった。特にミラノ出身のクリスティナ・トリヴルツィオ・ベルジョヨーソ公女 Cristina Trivulzio di Belgiojoso (*1808, †1871) や、ロシアのバグラチオン大公妃 Catherine Bagration (*1783, †1857)、ポーランドのアダム・イエジィ・チャルトリスキ Adam Jerzy Czartoryski (*1771, †1861) 公爵夫妻のサロンはよく知られていた。チャルトリスキは、1830年11月のポーランドの「十一月蜂起」の後、国民政府の首班に就任したが、ロシア軍によってポーランド義勇軍は敗北し、イギリスに亡命した。後にショパンが死去した時、マドレーヌ寺院とペール・ラシェーズ墓地で挙行された葬儀において、チャルトリスキが葬儀委員長を務めた。

同じくデルフィナ・ポトツカ伯爵夫人 Delfina Potocka (*1807, †1877) もポーランドの亡命貴族で、ショパンにピアノを師事するなど親交があり、彼は夫人にピアノ協奏曲第2番へ短調 op. 21 やワルツ op. 64-1 を献呈している³⁸。

この時代、貴族層を中心に約1万人がポーランドよりパリに亡命し、ポーランド独立派のうち大貴族層を中心とする立憲君主制を目指す一派に、1831年にパリに移住したショパンなど多くの文化人も加わった。

福田公子氏は、著書『19世紀パリのサロン・コンサート』で、七月王政期の音楽を取り巻く状況について、人間に対する評価基準は、「家系」よりもなんらかの「専門分野において一流である」という考えに次第に移行していった [福田, p. 187-188]、と述べている。また、著書の中では、当時の音楽雑誌を詳細に分析し、主催者、演奏者、客人、演奏曲目に至るまで詳細に記している³⁹。

パリ市内の4つの区域のサロン

「ラ・プレス」紙のコラム「パリ便り」には、当時のモードの法則を次のように表している。

「内閣は提案し、議会は採択し、貴族院は聖化し、政府は執行するが、モードの法則もまさに同じ。すなわち、モードは、ショセ＝ダンタンが提案し、フォーブール・サン＝トノレが採択し、フォーブール・サンジェルマンが聖化し、マレー地区が処刑・埋葬するのである [山田, p. 222]。

ショセ＝ダンタンは、経済力を備えてはいるが、文化的伝統・由緒を持たない裕福な新興ブルジョワジーの空間であり、最も活気にあふれていた。住民はロチルド男爵などの銀行家やティエールをはじめ、行政官、裕福な仲買人、製造業者、知的自由業者などであった [上田, p. 27]。オペラ座、イタリア座、ヴァリエテ座、ヴォードヴィル座、そしてパリ音楽院もこの区域にあった。そのため、オペラ歌手、舞踊家、作家のジョルジュ・サンド George Sand (*1804, †1876) やアレクサンドル・デュマ Alexandre Dumas (*1812, †1870)、画家のウジェーヌ・ドラクロワ Eugène Delacroix (*1798, †1863) などの画家、ショパン、カルクブレンナー、ヰイメルマン、アルカンなどのピアノ奏者、そして多くの芸術家や文学者が次々に移り住んだのである。

フォーブール・サン＝トノレ地区にはベルジョヨーソ公爵夫人など亡命貴族などが住み、比較的的自由主義的な雰囲気漂っていた。

フォーブール・サンジェルマンは経済力においてすでに没落の運命にあるがその文化的伝統・由緒

において最高位にある貴族階級の空間であり [山田, p. 222]、復古王政の時代には200～300の貴族が住んでいた [上田, p. 19]。例えば、在仏オーストリア大使のルドルフ・アポニー Rudolph von Apponyi (*1812, †1876) 伯爵の公邸はこの区域にあり、ロッシーニやカルクブレンナー、ショパン、リストなどが訪れた。

マレ地区には、流行に取り残された質素な旧貴族が静かに暮らす区域というイメージが形成されていた [上田, p. 23]。

フランツ・リスト

12歳の少年フランツ・リストは、1823年12月11日、パリ音楽院入学を目指し父親に伴われてパリに到着した。オーストリア宰相クレメンス・フォン・メッテルニヒ Klemens von Metternich (*1773, †1859) の紹介状を持っていたにもかかわらず、当時の音楽院は排外的な風潮が支配しており、外国人であるという理由で入学試験を受けるのを拒否されてしまった⁴⁰。リストの宿泊先、ホテル・ダングルテール Hôtel d'Angleterre は、ピアノ製作会社エラルーに面しており、エラルー父子はリストの演奏を聴くと彼の才能を見抜き、ダブルエスケープメントの7オクターブの音域を持つピアノを贈った [Walker, p. 92]。パリ到着から10日あまり後、12月22日の「レトワール」L'etoile 紙の記事では、リスト Leist (sic!) を「ピアノについての一流の才能」と「考える、完全な軽快さ、完全な安定性」を持っていると非常に高く評価している⁴¹。エステルハージ侯爵家の楽団のチェロ奏者でもあり、ハイドンやフンメルの下で演奏した経験もあった父リスト・アーダーム Liszt Ádám (*1776, †1827) は、息子フランツにピアニストとしてパリでデビューさせるため奔走し、同年の大晦日、ルイ18世の義理の娘であるベリー公爵夫人のサロンで演奏することになった [Walker, p. 96]。当日は、オルレアン公（後のルイ＝フィリップ）を始め200から300名の宮廷貴族、外交官や大臣を前に、リストはフンメルのピアノ協奏曲第3番短調 op. 89とチェルニーのピアノと管弦楽のための

変奏曲を演奏した。翌24年2月10日にエラルーのサロンでの私的演奏会 [Levin, p. 65]、3月7日、イタリア座で正式デビュー演奏会が行われ、モーツァルトの歌劇「フィガロの結婚」のアリアを主題としたファンタジーなどを演奏したとの記録が残されている⁴² [Wright, p. 302]。同時期に、レイシャに音楽理論を、フェルディナンド・パエール Ferdinando Paër (*1771, †1839) に作曲を習い始めている。

その後、イギリスでの演奏旅行を行うが、父の死などをきっかけにリストの音楽活動には長い空白期間が訪れた。彼の病はうつ病だったと言われている [浦久, p. 36]。パリ市内では「リストは死んだ」との噂が流れるほどであったが、実際、1828年10月23日、日刊紙「海賊船」Le Corsaire に実際に死亡記事「若きリッツの死」 "MORT DU JEUNE LISTZ" (sic!) が掲載された⁴³。

1830年の七月革命をきっかけにリストは覚醒し、後になり母にこの時のことを「大砲の音がわたしを醒めさせた」と語っている [浦久, p. 38]。同時に、この革命により権力と富を得たブルジョワが彼を後援することになった [浦久, p. 38]。友人であったベルリオーズもこの革命に参加し、同様に大きな影響を受けている。

リストは、その後、サロンでの演奏を開始するが、特によく知られたのはマリー・ダグー夫人との恋愛スキャンダルである。当時、フランスの貴族の結婚は、家と財産を継承するための契約に過ぎず、実際には形式的な婚姻関係も多く不倫は日常なことであった。したがって、リストの場合にスキャンダルとなったのはマリーの妊娠で、高位の伯爵夫人が身分の低い男の子どもを出産することは最も忌み嫌われることであった [浦久, p. 63]。そうしたスキャンダルから逃れるため、1835年5月、スイスへの逃避行に向かうこととなった。これ以降のフランツ・リストに関しては、様々な文献が出ているので、詳細は割愛する。なお、リストは音楽史上初めて「リサイタル」型の演奏会を開いたとされている⁴⁴。

フレデリック・ショパン

ショパンは、1831年10月5日にパリに到着するが、最初から定住を目指していたわけではなかった。翌年2月26日、サル・プレイエルでデビューコンサートを行い、「ドン・ジョヴァンニの主題による大変奏曲」や自作のピアノ協奏曲を演奏し⁴⁵、メンデルスゾーン、ベルリオーズらも彼の演奏を聴き、急速に認められるようになった。

当時ピアノのヴィルトゥオーソとしてよく知られていたカルクブレンナーは、プレイエルピアノ社の出資者でもあり、サル・プレイエルでのデビューに際しショパンを支援したと言われる。後にショパンはカルクブレンナーにピアノ協奏曲第1番ホ短調 op. 11 を献呈した。その後、ショパンの評価は高まり、オルレアン公の王家や宮廷人の内輪の集まりで演奏するようになった。

パリでは、リストとも友人関係であり、サロンでしばしば共演していたこともよく知られている。ショパンの演奏を聴いたリストは、ピアノの持つ詩的表現に驚愕し、またショパンはリストに敬服の念を抱いていた [浦久, p. 146]。

様々なサロンでのコンサート

ロンドンのサロンでは政治、貿易、スポーツに関する会話が比重を占めていたのに対し、パリの上流階級においては、1835年の「ガゼット・ド・サロン」Gazette des salons 紙によれば、「音楽は現在、全ての集会の基礎」となっていた [ザルメン, p. 158]。

1820年代末からヨーロッパで爆発的な人気を博していたパガニーニは、メルラン伯爵夫人のサロンの常連であった。メルラン夫人のサロンについては、『1830-1831年のパリの音楽』にも記述があり [Lesure, p. 125]、リストやロッシーニ、著名なソプラノ歌手マリー・マリブラン夫人 Maria Malibran (*1808, †1836)、イタリア座のオペラ歌手なども出演していた。声楽演奏が多いが、ピアノ音楽やチェロの独奏、あるいはチェロのみの合奏など、多彩なプログラムであるのがメルラン夫人のサロンの特徴と言える [福田, p. 142]。

パガニーニの弟子として知られた、カミッロ・シヴォリ Camillo Sivori (1815-1894) は、1843年3月8日にロチルド男爵のサロンで、何人もの声楽家による歌唱、二重唱や合唱曲の中で、ヴァイオリン独奏を2曲演奏している [ザルメン, p. 155]。このように、オペラからの楽曲や、ピアノ演奏も好まれたが、弦楽器や管楽器、アンサンブルも演奏されることが多かった。このように、サロンでの演奏会は、様々な種類の音楽が次々に演奏されることが普通であった。

ダグー伯爵夫人のサロンには、詩人であり政治家でもあったアルフォンス・ド・ラマルティーヌ Alphonse de Lamartine (*1790, †1869) など当時を代表する著名な文化人が訪れた。夫人自身もリストにピアノを師事するなど、演奏し、歌唱能力にもすぐれていた。リストは新作の連弾曲を夫人の演奏会で披露し、その際の連弾の相手は夫人自身と言われ、また、イニャース・モシュレス Ignaz Moscheles (*1794, †1870) の連弾曲を弾くなど、極めて高いピアノ演奏能力を有していたことは疑いない。さらに、音楽雑誌にも寄稿するなど、彼女の幅広い教養は、様々な言語や出生地の芸術家と学者を引きつけ、サロンは会話と文字、さらに音楽においても中心的な役割を果たしたのである [ハイデン＝リンシュ, p. 253]。また、ショパンの愛人であったジョルジュ・サンドとも共同でサロンを持つなど、1830年代後半、数年にわたりパリの社交界の中心的な役割を果たした。

これらのサロンでは、ピアノ音楽は重要なレパートリーであったが、とりわけ注目されるのは、当時流行したオペラからの編曲、いわゆる「オペラファンタジー」である。リストによる後年のこのジャンルの楽曲は今日でも頻繁に演奏されるが⁴⁶、1830年代以降のパリのサロンの新しいレパートリーであったことは疑いない。例えば、当時パリで人気を博していた夭逝の作曲家ベッリーニのオペラなどは好んで編曲され、事実、彼のオペラ「ノルマ」に基づく編曲ピアノ作品は1833-34年の短期間にチェルニー、タールベルク、モシェレス、L. ファランクによる楽曲を始め少なくとも6曲がパ

リのリショール、ファランク、メソニエ、シュレザンジェ社より出版されている [Levin, p. 172]。

リストとタールベルク

ベルジョヨーソ公女は、オーストリア帝国の支配下にあったミラノ出身で、イタリア独立運動に関与し、1830年、パリへ向かい、以後20年にわたる亡命生活を過ごした。1833年にサロンを開き、様々な著名人が集い、ミラノ在住時より親交のあったロッシェニ、ベッリーニ、ショパン、ジャコモ・マイアベーア Giacomo Meyerbeer (*1791, †1864) などの音楽家、当時パリ在住であった詩人ハイネリヒ・ハイネ Heinrich Heine (*1797, †1856)、また、ラファイエットやティエールも訪れるなど、非常に政治的かつ文化的なサロンであった。リストとは、1836年、逃避行からパリに戻った後に知り合っている。

その頃頭角を表していたのはジギスモント・タールベルクである。彼は、1835年11月にパリに到着し、早くも同月16日にオーストリア大使アポニー伯爵邸で演奏し、翌年1月24日にはパリ音楽院の演奏会で自作の「大幻想曲」op. 22 を演奏し、ロッシェニやマイアベーア、ベルリオーズなど多くの著名人たちに高く評価された。その後、タールベルクはリヨンやジュネーブでも成功を取っていた。一方リストは、1837年1月初旬、「ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル」で、2ページ以上にわたりタールベルクを鋭く批判する記事を投稿し⁴⁷、フェティスとの論争にも発展した [上田, p. 134]。リストとタールベルクはどちらが優れているか、それがこの時期パリ社交界での大きな話題となったのである。

この時期、ベルジョヨーソ公女は、リストに対し、当時人気のあった5人のピアニストと共同で、ベッリーニの歌劇「清教徒」の中の行進曲を主題に変奏曲を作り、3月31日に開催予定であった彼女のサロンでの「イタリア人貧困者のための慈善演奏会」で演奏することを提案した。そして、リストの呼びかけでショパン、タールベルク、チェルニー、エルツ、ヨハン・ペーター・ピクシス

Johann Peter Pixis (*1788, †1874)⁴⁸ による共作の演奏会用小品「ヘクサメロン」Morceau de concert "Hexaméron" が作曲された。ショパン担当分の変奏が期日に間に合わず、結局、この曲は演奏されなかったが、当日、現在でもよく知られた、リストとタールベルクの一騎討ち演奏対決が行われることとなった。先にタールベルクがロッシェニの「エジプトのモーゼ」の主題による幻想曲を、続いて、リストはパチーニの歌劇「ニオベ」の主題による大幻想曲 S.419 を演奏した。決着はつかず、公女は「タールベルクは世界一のピアニストであり、リストは世界にただひとりのピアニストである」という、有名な言葉を残した。なお、後に、リストは、この「ヘクサメロン」S. 392 を完成させ出版している⁴⁹。

ヱメルマン教授のサロン

パリ音楽院のピアノ部門の教授であったピエール・ヱメルマンは、「ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル」でも数多く紹介され、1830年代から1840年代にかけ、パリの社交界、プロフェッショナル音楽家、愛好家の間でも最高水準の音楽活動を行っているサロンとして広く知られていた [福田, pp. 183-184]。ヱメルマン教授のサロンコンサートに関しては上田泰史氏が「パリのサロンと音楽家たち」で極めて詳細に紹介している⁵⁰。

ここでは、彼のサロンの一般的特徴のみ触れる。ヱメルマンはドイツ出身の楽器製作者の長男で、パリに移住後ピアノを専門とし、パリ音楽院で学び後にピアノ部門の教授となった。また、個人教授も積極的に行い、多くの弟子を抱えていた。音楽院教授という社会的立場に加え、高い鑑識眼、広範な知識を持ち、新しい楽曲を紹介し、さらに若手の奏者に演奏の機会を与えることなど、他の芸術サロンとは色合いが異なっていた [上田, p. 112]、同時にパリの音楽界で指導的な役割を果たしていた。

当時、ヱメルマンの住居はパリの一等地であった、オペラ座裏手のショッセ＝ダントンとサン＝ラ

ザール通りの一角にあり、既述の通り銀行家や芸術家が多く住んでいた地区であった。

彼のサロンではピアノ曲はもとより、弦楽器を含む室内楽や歌曲なども好んで演奏され、当時の第一級の演奏家であったピアノ奏者のヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (*1771, †1858)⁵¹、声楽家のアドルフ・ヌリ Adolphe Nourrit (*1802, †1839)を始め、若手として頭角を表していたショパン、リスト、タールベルク、ヒラー、クララ・ヴィーク (シューマン) Clara Wieck (1819-1896) も演奏している。また、声楽家としても有名なヴァイオリン奏者のパノフカ⁵²、ヴァイオリンのヴィルトゥオーソとして名高いハインリヒ・ヴィルヘルム・エルンスト Heinrich Wilhelm Ernst (*1814, †1865)、19世紀後半の近代フランスヴァイオリン楽派を代表するジャン・アラール、シャルル・ダンクラ Charles Dancla (*1817, †1897)、アポリナリ・コンツキ Apollinaire Kontski (*1825, †1891)⁵³ などフランス内外の多くの有能な音楽家たちが演奏した。またヰイメルマンの音楽院での弟子であるアルカンやフランクもサロンで演奏し、しばしば自作曲を披露している。

ピアノ製作工房のサロン

『1830-1831年のパリの音楽』には23のサロンが記載されており、うち通常公演が有料のものは9、うち4つがピアノ製作工房のものである [Lesure, p. 125]。すなわち、ディーツ、エラール、パプ、そしてプレイエルであり、いずれも工房の所在地と同一である [Lesure, p. 125, 349, 352, 353]。

パプのサロンでは、例えば、1830年1月26日には、「イグナツ・モシェレスの夕べ⁵⁴」であり、彼の作品などが演奏され、2台ピアノ、ヴァイオリンとの室内楽、ファゴットの独奏など多彩なプログラムで、「パプによる新型装置によるピアノ」との記述がある [Lesure, p. 129]。

同様にエラールのサロンでは、同年1月19日に演奏会が開かれ、モシェレスのピアノ協奏曲第3番

や2台のピアノのための協奏曲が演奏されている。ピアノはエラール製であることが記され、またハーブの製作をしていたため、この楽器のための作品も演奏されている。

プレイエルでは、同年1月31日に「貧しい家庭のための慈善演奏会」が開かれ、カルクブレンナーのピアノ協奏曲第3番と幻想曲、テュルーのフルート独奏による「エア・ヴァリエ」、ヴォーグトのオーボエ独奏による幻想曲などが演奏され、プレイエル製の楽器が使用されている [Lesure, p. 130]。

1830年1月の後半だけでも、このように頻繁に演奏会が開催され、それぞれが制作したピアノが使用されていることがわかる。これらのサロンでは、単なる楽曲の演奏会であるというだけではなく、各ピアノ製造会社の自信の楽器が披露されており、同時に顧客開拓、あるいは、新型ピアノの紹介、といった目的もあるのは明白である。

楽譜出版社のサロン

シュレザンジェ社はショパンやタールベルクの作品を始め数多くの新作を出版し、音楽雑誌「ガゼット・ミュージカル・ド・パリ」を創刊した出版社である。1835年にフェティスの「ルヴュ・ミュージカル」と合併し、「ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ」となるが、リストやベルリオーズも頻繁に投稿していた。また、1839年よりパリに在住していたヴァーグナーは、1840年から42年にかけてこの出版社の依頼で様々な楽曲をピアノに編曲、あるいは取材のためベルリオーズに会い記事を書いている。

雑誌には、楽譜出版の広告、演奏会の紹介と講評、音楽評論が掲載され、店舗では楽譜や雑誌、演奏会の入場券の販売も行い、観客は雑誌を購入し情報を得て、演奏会で聴取した楽曲の楽譜を求め、という新しいビジネスモデルを確立した。また、シュレザンジェ社自体も音楽サロンを所有し演奏会を行っていた。これは、前述のピアノ製作工房の自社製作楽器の販促活動とも通じるものである。

例えば、1838年3月9日に開催されたシュレザンジェ出版の演奏会では、タールベルクによる自作の「ヴェーバーの歌劇『オベロン』の主題による幻想曲」に続き、エルンストラによるジョージ・アレクサンダー・オズボーン George Alexander Osborne (*1806, †1893) 作曲の弦楽四重奏、ハープ、チェロの独奏、さらに後半は声楽というプログラムである [福田, p. 208]。積極的にフランス国外の音楽を紹介していたことが特徴であるが、これは彼の父がベルリンで同名の出版社を経営し、共同楽譜出版などを行っていたことと無関係ではない。国際的なビジネスモデルの初期の例と言える。

シュレザンジェは、当時パリで最大規模の出版社の一つであったが、1846年1月にその権利をルイ・ブランデュス Louis Brandus (*1816, †1887)、ジェミ・ブランデュス Jemmy Brandus (*1823, †1873) 兄弟に売却した。

4. 楽器の「改良」と受容と拒絶、教則本

19世紀に入り、パリはヨーロッパ屈指の大都市となった。そしてこの街で、音楽史上重要な役割を果たすピアノ製造会社であるエラールはすでに18世紀後半からピアノを製造し、プレイエルも1807年にはピアノ製造を開始している。その後、ピアノは大型化し、時代は進むにつれ音域も広くなり音量もそれまでとは全く異なる楽器が作られ始めていた

また、1795年のパリ音楽院の創設以来、管楽器演奏の質が上がり、演奏者も増加し、重要な楽器工房がパリに集結した。そして、楽器製造分野の革新的技術は、すでに全ヨーロッパに伝わっていた。特に、ドイツにおける1813年のヴァルヴ装置の発明は、その後この分野で革新的な役割を果たした。精密な金属加工や、キィの取り付け、木工のボーリング技術などはイントネーションや細かな音量の調整を可能にし、また、大量生産を可能にした。軍楽隊や管弦楽で低音を担った、オフィクレイドの発明と受容も、1830年までの出来事である。

1830年以降は、ヴァルヴ装置が装着されたコルネットやホルンが徐々に定着し、また、それに伴う作曲上、演奏上の変化が現れ、多くの教則本が出版された。1840年代初頭にはサクソフーン族、サクソルン族が相次いで発表された。さらに、バーム式を採用したフルートやクラリネットの製造が始まり、それらはパリ音楽院での教育とも密接な関係を持ち、新型楽器と旧型楽器、それぞれを支持する演奏家たちによる受容と抵抗など、パリ音楽院を中心に様々な論争が起こったのもこの時代の特徴である。すなわち、ヴァイオリンなどの弦楽器を含め、どの楽器においても現代に続く楽器のシステムや演奏法の確立は、ほぼ19世紀中頃までに完成したと言っても過言ではない。そして、パリはその「変化」と「革新」の中心であったと言っても過言ではない。

本章では、19世紀初頭から、復古王政期、および七月王政期における楽器の発明や改良、改造、特許、楽器工房の変遷などを主題とし、同時期に産み出された楽曲や教則本などとの関連を中心に扱う。

4.1 エラール、プレイエルなど～ピアノ製作

セバスチャン・エラール Sébastien Érard (*1752, †1831) により創立されたエラール社は、ベートーヴェンにもピアノを献呈するなど、すでに19世紀前半にはその名声はフランス内外に届いていた。彼は、マリー＝アントワネット、ナポレオン、イギリス王ジョージ4世にも庇護され [Cranmer 他 (関根), p. 280]、ハープの改良にも務め、1811年、現在のハープの原型でもあるダブルアクションの楽器を完成させた。その後、ハープはパリで流行し、サロン音楽でも頻繁に取り上げられた。また、「幻想交響曲」の第2楽章では、史上初めて交響曲にハープが加えられた。

ピアノ開発の分野では、特に、1821年に特許を取得したいわゆるダブル・エスケープメント（レペティションアクション）は、ピアノ史に残る重要な発明で、現代ピアノアクションの原型となった。すなわち、これにより鍵が上がり切っていない状態

でも連打が可能で、そのため急速な同音反復、および演奏時の鍵盤のコントロールが容易になった。

音楽院教授のアンリ・エルツも1820年代にピアノ制作を始め、エラールのレペティションを改良し、現在のグランドピアノの標準的なアクションを完成させた。また、同時期、ハンマーの研究も行い、単層、あるいは複層の別の種類の材質によるもの、その材質もウサギの革からウールのフェルトまで、また、硬度を徐々に下げる最大9層に及ぶものまで多彩なハンマーを製作した⁵⁵。エルツのハンマーは、現代型ピアノが席卷する以前の、ショパンなどに代表されるピアノの音色を作り出していたと言われる。1838年、オペラ座裏手のヴィクトワール通りに、演奏会場「サル・デ・コンセール・エルツ」"Salle des Concerts Herz"を開館し、ここでは、ベルリオーズやオッフェンバックの作品など数多くの作品が初演された。1865年頃には、彼の会社はエラール、プレイエル、ガヴォーと並ぶフランスを代表するピアノ製作会社となった。

イニャース = ジョゼフ・プレイエル Ignace-Joseph Pleyel (*1757, †1831) は、ウィーン近郊出身の古典派を代表する作曲家としても有名であったが、パリに移住後、1805年楽譜出版社を創業、そして、1807年には、ピアノ製作を開始している。息子のカミーユ・プレイエルは、ピアノ製作者として極めて有能で、カルクブレンナーとパートナーを組み、プレイエルピアノの普及に努めた。カミーユ自身もピアノ奏者で、また、記述の通りプレイエル夫人は19世紀を代表するピアニストである。なお、1839年、オペラ座裏手に「サル・プレイエル」"Salle Pleyel"が落成した。このコンサートホールでは、ショパン、カルクブレンナー、フンメル、モシェレス、プレイエル夫人などの名ピアノ奏者や、11歳のサン・サーンスが初演奏を披露した。また、ショパンが愛好したピアノとしてプレイエルは不朽の歴史を刻んだのである。

ベビシュタインの師であるジャン・アンリ・パプ Jean-Henri Pape (*1789, †1875) は、1815年に創業し一時はパリ随一の巨大な工場を持つに至っ

た。パプもコンサートホールを持ち [Lesure, p. 125]、これは楽器販売に大きく貢献していた⁵⁶。パプのピアノは、1834年に産業博覧会では金賞を受賞しているが、とりわけ、アップライトピアノにおける、彼の貢献は注目に値する。

ヨハン・クリスティアン・ディーツ Johann Christian (*1804, †1888) も、当時パリを代表するピアノ製作者であった。1827年の産業博覧会では、5種のピアノを出品、メダルを与えられ、翌1828年には弓奏鍵盤楽器「ポリプレクトロン」を発表している [Cranmer (白砂), p. 149]。ディーツも演奏サロンを所有しており、ピアノ音楽、室内楽、オペラからの抜粋の音楽、ギター独奏など幅広い内容の演奏会を行なっている。その際、ディーツ自身がピアノを担当することも多かった [Lesure, pp. 125, 144, 155, 162, 167, 175]。

七月王政末期の1847年、ジョゼフ・ガブリエル・ガヴォー Joseph Gabriel Gaveau (*1824, †1903) もパリにピアノ会社を創立したが、19世紀後半には、エラール、プレイエルに次ぐ規模のピアノ会社となった。

4.2 木管楽器

フルートやクラリネットへのベーム式の導入、トリエベールによるオーボエの「改良」、そしてサクソフォンの発明、がこの時代の重要な項目として挙げられる。新しい楽器やシステムがどのように受容され、また拒否されたのかを詳述する。

ベーム式フルート (1832年型) の受容と抵抗

現在普及しているフルートのシステムは、ミュンヘンの楽器製作者テオバルト・ベーム Theobald Böhm (*1794, †1881) により発案されたことはよく知られている。1832年、円錐形の新型フルートを製作し、数年にわたりロンドンやパリ何度も演奏していたが、ようやく1837年までにパリのクレア・ゴドフロワ (子) Clair Godfroy aine (*1774, †1841) とルイ・ロット Louis Lot (*1807, †1896) によりこの円錐型ベーム式フルートを制作していた。これは、1837年10月21日の

「フランス通信」Le Courrier français⁵⁷ の広告で確認できる。それに先立ち、クレア・ゴドフロワが、息子のヴァンサン・イポリット・ゴドフロワ Vincent Hypolite Godfroy (*1806, †1868) と義理の息子であるロットに事業を売り渡し [ジャンニーニ, pp. 71, 75]、1833年に「ゴドフロワ (子) & ロット商会」Société Godfroy fils et Lot を設立していた。公式には1836年4月1日より業務提携を始め、フルート製作を行っていた [ジャンニーニ, p. 127]。

パリ音楽院フルート部門予備課程の教授であったヴィクトール・コシュ Victor Coche (*1806, †1881) や⁵⁸、音楽院管弦楽団のフルート奏者のルイ・ドリユス Louis Dorus (*1812, †1896) は、1830年代に円錐型ベーム式フルートを演奏していた。この新型フルートのために、コシュは「ゴードン発明のベームによって修正された、V. コシュとビュッフェ (弟) により改良された新型フルートを教えるのに使用する教則本」"Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet Jne" op. 15 (シヨナンベルジェ社・1839年) を⁵⁹、続きドリユスもゴトフロワのベーム式フルートのために、「新型フルートのための練習曲、ドゥヴィエンヌに基づき編纂された段階的教則本」"L'étude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne" (シヨナンベルジェ社・1845年) を出版している⁶⁰。

しかし、この時代円錐型ベーム式フルートが直ちに受け入れられたわけではない。事実、1840年前後のパリにおいて音楽院教授や演奏家、あるいは学生のフルート奏者40名のうち、円錐型ベーム式フルートを演奏していたのはドリユス、コシュ、カミュの教授と6人の学生のみであった [ジャンニーニ, p. 149]。19世紀前期は8鍵式の普及型フルートが一般化する時期であり [丹下, p. 9]、また、自らも楽器を製作していたテュルーはこの普及型フルートを改良し12鍵式の楽器を発表、1831年には音楽院の公式楽器として認められた [丹下, p.

10]。後に、テュルーは12鍵式フルートにベーム式のキーシステムの一部を取り入れた「完全なフルート」を製作し、1845年に音楽院の公式楽器に採用された [丹下, p. 10]。

音楽院教授であったテュルーは、新型ベーム式フルートには反対で旧型フルートを演奏し、また、彼自身で楽器製作も行い、この楽器のために数多くの楽曲を残している。旧式フルートのための教則本「ドゥヴィエンヌによるフルートのための完全な教則本」"Méthode complète pour la Flute par Devienne" を (オラニエ社・1835年) より、さらに、「漸進的・体系的フルート教則本：国立音楽院教育委員会採択「Méthode de flûte progressive et raisonnée : adoptée par le Comité d'enseignement du Conservatoire National de Musique" op. 100 (シャバル社・1842年) を出版している。

ドリユスは、1833年以前は旧式のフルートを使用し [Fétis (1866) vol. 3, p. 48]、その後新型円錐型ベーム式フルートを演奏するようになったと伝えられているが、新進の能力ある若手演奏者であった彼がこの時期にベーム式フルートを受け入れたことは、ゴドフロワとロットがこの楽器の製造に着手するきっかけとなった [ジャンニーニ, p. 131]。さらにドリユスは、円錐型ベーム式フルートに「クローズド gis キー⁶¹」を使用していたことで歴史に名を残している。また、「新型フルートのためのエチュード：ドゥヴィエンヌに基づく漸進的な教則本」"L'étude de la nouvelle flûte : méthode progressive arrangée d'après Devienne" (シヨナンベルジェ社・1845年) を出版している。

ベーム式フルートの音楽院への導入の可能性

1839年のパリの産業博覧会ではゴドフロワの円錐型ベーム式フルートは高く評価され [ジャンニーニ, p. 255]、フランス学士院にも承認されることになった。そして、パリ音楽院においては、同年12月30日から翌年1月18日まで、ベーム式フルートを音楽院で採用するか否かの公式審査が実施さ

れた。音楽院院長のケルビーニ（作曲）、アブネック（指揮・ヴァイオリン）、アレヴィ（作曲）、ドーブラ（ホルン）など9名の審議委員は、4回にわたりドリユス（ゴトフロワ製作円筒管ベーム式）、コシュ（ビュッフェ製作円筒管ベーム式）、テュルー（自作の普及型）など導入賛成派反対派双方の演奏を聴き、意見を聴取した [ジャンニーニ, p. 141]。その結果、「普及型フルートがより快いサウンドを持っているばかりか、音程も正しいと結論」づけられ [ジャンニーニ, p. 152]、新型ベーム式フルートの導入は審議委員により「延期」された。

その後、ドリユスが教授職に就任する1860年までの20年間は、テュルーの普及型フルートが音楽院の公式フルートとして引き続き採用された。

なお、雑誌「フランス音楽」においてポンテ克蘭子爵 Vicomte de Pontécoulant (*1795, †1882) はコシュに関し次のように記述している。コシュは「人でなしの若者」"enfant dénaturé" であり、「コシュ氏は能力に乏しく、全てのパッセージにおいて彼の楽器で正しく演奏できず」"M. Coche a été bien faible, et il n'a pas fait honneur à son instrument dans tous les passages"、"その演奏能力の低さのためにベームのフルートを非難すべきなのか?" "A cause de cette faiblesse d'exécution doit-on condamner la flute de Boëm?" と、手厳しく非難している⁶²。また、ニューグローヴ音楽大事典では、一連の論争は、「高名なベームの信用を落とそうとあらゆる手段を尽くしていたコシュの職業上の嫉妬に誘発されたものと見られる」と記述されている [Brown, p. 432]。このことが音楽院でのベーム式導入の「延期」にどのような影響を与えたかは不明であるが、興味深いエピソードである。

円筒型ベーム式フルート（1847年型）

1847年4月、ベームは新型「円筒管」フルートの、バイエルンでの特許を取得した。同年7月には、フランスで15年間の特許を得て、8月14日にはフランスでの特許をゴドフロワとロットに売却

した。このフルートは、現在のフルートとほぼ変わらず、トーンホールを大きくし、豊かな音量が出せる楽器で、指で塞ぐ事ができるようにカバードキーが採用されていた。

ゴドフロワとロットは、この円筒管ベーム式フルートを規格化し、今日に至るフレンチモデルの様式を確立し、さらに、1832年型に採用されていたリングキーの楽器も制作された。1851年のロンドンの万国博覧会では、ベーム、ゴトフロワらも同時にこの円筒管フルートを出品し高評価を得ている [ジャンニーニ, p. 259]。

さらに、1847年当時、ドリユスは、オペラ座および音楽院管弦楽団の首席フルート奏者であり、フランスでのこの円筒管ベーム式フルートの受容に大きな貢献をしたことは間違いない。1860年には、史上初めてベーム式フルートを使用するパリ音楽院教授となり、その後、音楽院ではルイ・ロットの金属製円筒管ベーム式フルートが公認楽器として採用された [ジャンニーニ, p. 204]。すなわち、1847年から1862年の15年間は、ゴドフロワおよびロットのみが円筒管ベーム式フルートを製作するという寡占状態にあり [ジャンニーニ, p. 169]、音楽院への正式導入は、今日世界中ほとんどの奏者が使用しているこの方式によるフルート受容の第一歩となったと言える。

ビュッフェ（弟）によるベーム式クラリネットの開発

楽器製作家ルイ＝オーギュスト・ビュッフェ（弟）Louis-Auguste Buffet jeune (*1789, †1864) は、音楽教授であったクラリネット奏者イアサント・クローゼと協力し、1839年から1843年にかけてベーム式フルートのキー構造をクラリネットに応用する楽器改良を行った、とこれまで理解されてきた。しかし、リドレーによれば、それはこの公式記録よりかなり早く、おそらくはベーム式フルートの発表（1832年）から1839年までの間である [Ridley, pp. 68-76]。また、ベーム自身が1831、1833、1834、1836、1837年にパリを訪問しており、その際に、ビュッフェにも会い、また、クラリネットへの応用に関して論じあった

可能性が極めて高く、同時に、クローゼの師であったフレデリック・ベールの果たした役割に関しても指摘している [Ridley, p. 72]。

また、1839年の産業博覧会では、L-A. ビュッフェはベーム式フルート、ピッコロとともに、「同じシステムに従って構築されたが、ベーム氏がまだクラリネットに適用することを求めていなかったクラリネット」を出品した [Rice (1988), p. 12]。この楽器がベーム式クラリネットである可能性も否定できない。

1844年、この17のキーを持つ新型楽器「可動リング付きクラリネット」"calrinette à anneaux mobiles" により [Shackleton (玉生), NG 6, p. 54]、ビュッフェはフランスの特許第16036号を取得した [Rice (2009), p. 67]。

一方、クローゼは、この新型ベーム式クラリネットのために、「可動リング付きクラリネットと 13 鍵クラリネットの指導のためのメソッド」Méthode pour l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à 13 clefs (メソニエ出版・1843年) を出版した。この教則本では、ベーム式によって大きく変わった運指について細かく説明され、それらを習得するための練習曲が多く含まれている [竹内, p. 34]。特に注目すべきのは、練習曲において全調が扱われていること、替え指やトリルの運指なども細かく記載されており、新型楽器が演奏上の技術的な幅を大きく広げたことは明白である。現在でも、ほとんどのクラリネット奏者が必ず使用する重要な教則本の一つである。

このベーム式クラリネットは、急速に広まり、現在ではドイツ語圏を除く世界各地ほとんどの地域で受容されている⁶³。それ以前の楽器のクロスフィンガリングなどの複雑な運指を解消することにより演奏を容易にし、クラリネットのレパートリーや作曲上の用法に多大な影響を与えた。

トリエベール一族（オーボエ）

現在のドイツのヘッセン出身のギョーム（ヴィルヘルム）・トリエベール Guillaume (Wilhelm)

Triebert (*1770-†1848) は、パリに移り、1810年、楽器工房を設立した。彼の次男であるフレデリック・トリエベール Frédéric Triébert (*1813-†1878) とともに楽器の改良を試み、19世紀フランスを代表するオーボエとファゴットの製造工房となった。

1840年、ギョームは、最初のメカニカルなオーボエ「第3方式」の特許を取得した。その後、T. ベームと L-A. ビュッフェからアイデアを採用し、メカニックとおよび音響的な改善を行った。すなわち、楽器本体を当時のドイツのものよりも細い円錐形とし、ビュッフェの考案によるニードルスプリング（針状のバネ）、パリの時計職人でもあったフルート製作者クロード・ローラン Claude Laurent (*1774-†1849) によるねじ式ボールを組み合わせたキーシステムを考案し、さらに、オーボエで初めてリングキーを採用した。

フレデリックも楽器製造の傍ら、コミック座のオーボエ奏者として活躍していたが、1842年には楽団のオーボエをトリエベール製造の楽器に置き換えた。また、ファゴット奏者でパリ音楽院教授であったウジェーヌ・ジャンクール Eugène Jancourt (*1815-†1901) の協力の下、フランス式「バスン」（ファゴット）を改良した。現在でもフランスを代表するオーボエメーカーの一つ、ロレーの創始者フランソワ・ロレー François Lorée (*1835-†1902) は、フレデリック・トリエベールの工房の最後の職長で、1881年楽器工房を設立した。

長男シャルル・トリエベール Charles Triébert (*1810, †1867) は、パリ音楽院で学び、1829年、オーボエ奏者として ギュスターヴ・ヴォーグトの門下で一等を受賞、イタリア座や創立されたばかりのパリ音楽院管弦楽団で演奏した。1855年、パリでの展示会でパリ展で、トリエベールはベームシステムをオーボエに取り入れ、ファゴットを「改良」したことでメダルを獲得した。

19世紀を通じ行われた、トリエベール一族の様々なダブルリード楽器の開発は、フランス製管楽器の品質の向上に貢献し、特にオーボエ製作に

においては果たした役割は極めて大きい。トリエベールによるいわゆる「第6方式」は、パリ音楽院で認められ、以来「コンセルヴァトワール式」とも呼ばれるようになった。

4.3 金管楽器

低音金管楽器オフィクレイドの発明、ヴァルヴンシステムの導入とその受容、そして、現在のブリティッシュブラスバンドなどで重要なサクソルン属の発明はこの時代を代表する大きな「変革」であった。パリにおける、金管楽器の製造とその変遷を概観する。

アラリ～オフィクレイドの発明と受容

管弦楽編成の大型化に伴い、低音金管楽器の充実、特に全ての半音を演奏できる楽器が必要とされていた。中世末期以来、セルパンは軍楽隊を始め、管楽アンサンブルでは頻繁に使用されていたが、より音量が充実し、特にイントネーションの優れた楽器が望まれていた。

チューバ以前の代表的な低音楽器であるオフィクレイドを発明したジャン＝イレール・アステ Jean-Hilaire Asté (*1775, †1840) は、1796年パリに居を構え、同時にアラリ Halary と名乗るようになった [Dudgeon, p. 267]。1804年から楽器を製造するようになり、1817年、キー付きビューグルを改造しオフィクレイドを発明、1821年には特許を取得、さらに、王宮衛兵がこの楽器を採用した [Dudgeon, p. 268]。アラリは1825年に引退し、ジャン＝ルイ・アントワーヌ・アラリ Jean-Louis Antoine Halary (*1788, †1861) が、養子としてアラリの名を継いだ [Rice, (2009) p. 68]。その後、息子のジュール＝レオン・アントワーヌ・アラリ Jules-Léon Antoine Halary (*1827, †1872後) が後継者となり、1873年に工房を売却するまで楽器製造を続けた。特に、19世紀後半は、多くの木管および金管楽器が製造された。

ガスパーレ・スポンティーニ Gaspare Spontini (*1774, †1851) は、1819年、歌劇「オリンピア」の中で史上初めてオフィクレイドを編成に加えた。

この楽器は、ファゴットのように下部で折れ曲がった金属製の円錐管からなり、サクソフォーンのように9から12個のキーが取り付けられた楽器で、チューバと同様にマウスピースを装着し演奏する。この楽器の採用により、金管楽器の低音部はより正確なイントネーションの半音階が可能となり、管弦楽に積極的に取り入れられた。特に、1830年初演のベルリオーズの「幻想交響曲」の終楽章では、セルパンに重ねる形で極めて効果的に使用されている。

ベルリオーズの「管弦楽法」の中では、バス、アルト、コントラバスのオフィクレイド、および F管ボンバルドン（ベルリオーズはピストン式の巨大なオフィクレイドと称している）、バス・チューバを紹介している [ベルリオーズ, pp. 430-435]。

その後も、主として管弦楽や軍楽隊で金管楽器群の低音を担い、アラリ、ゴトロ、ケノン、サクソなどにより製造された。チューバが発明されると、ドイツ語圏では急速に普及したが、フランスでは19世紀を通じ、オフィクレイドは引き続き使用され、1879年に雑誌「リリュストラシオン」にも掲載されるなど（資料2）、20世紀初頭まで生産されていた。



資料2：
オフィクレイド (リリュストラシオン, 1879年3月8日)
"Ophicleide", L'Illustration, March 8, 1879

ラウーとクルトワ（ホルン）

前世紀の後半、すでに楽器製造の一族のジョセフ・ラウー Joseph Raoux (*1725, †1787) は息子ルシアン＝ジョセフ・ラウー Lucien-Joseph Raoux (*1752, †1823) は、極めて質のよいインヴェンション・ホルンを製造していた。当時を代表するホルン奏者であり、創立したばかりの音楽院のホルンの教授であったドープラはこのラウーの楽器を演奏し、現在、この楽器はパリ音楽院楽器博物館に所蔵されている。ルシアン＝ジョセフの息子であるマルセル・ラウー Marcel Raoux (*1795, †1871) は、ドープラの弟子で、1813年、ナポレオンの軍楽隊に所属するが、その後除隊、1822年にはイタリア座の第2ホルン奏者、のちに第1ホルン奏者となった。同時に、父ルシアン＝ジョセフとともにホルン製造に関わった。

フランス革命勃発の年1789年に、アントワーヌ・クルトワ Antoine Courtois (*1770, †1855) は、パリのサン・ジェルマン地区のカルチュ・ラタンのマザラン通りに楽器製造工房を設立した。当時は、主として、ナチュラルホルンや軍楽隊のための金管楽器を製造していた。1799年、エジプト遠征中のナポレオンによるアッコ攻囲戦（サン＝ジャン・ダクレ Saint-Jean d'Acre）の際の将校の所有であったクルトワ製のトランペットは、現在ベルリンの楽器博物館に所蔵されている⁶⁴。その後、楽器がホルンのように半円でベルを右手で操作できるトランペットや、キー付きのビューグル、さらにオフィクレイドを製造し、1844年、息子であるドゥニ・アントワーヌ・クルトワ Denis Antoine Courtois (*1800, †1880) が後継者となった。1851年には、ヴァルヴシステムの特許を取得、長らくホルンやトロンボーンなど非常に性能のよい金管楽器で定評があったが、現在はビューフェ＝クランボン社の傘下となり、トロンボーンやフリーゲルホーンを製造している。

ヴァルヴ付き金管楽器

ピストン付きトランペット *trompette a pistons* は、1826年、スポンティーニにより初めてベルリ

ンよりパリに送られたとされている [Ledhuy, p. 186]。このトランペットは3本ピストンを備えており、パリの楽器製作家ジャン・ルイ・アントワーヌ・アラリにより複製された。1827年、さらにシュテルツェル型ヴァルヴ付きホルンが2本が届き、メフレによればその一本はドープラに、残りの一本は楽器製造会社アラリに送られた [Mürner, p. 225]。アラリは、その年のうちにこの楽器をもとに改良型ピストン付きホルンを製作したが、全ての点ではメフレの満足するものではなかったと言われる [Mürner, p. 226]。

メフレはおそらくこのいずれかの楽器を使用し、1828年3月9日のパリ音楽院管弦楽団第1回演奏会において、パリで初めてピストン付きホルンの独奏曲を公式演奏した。この演奏について、フェティスは、「通常のホルンでは演奏不可能な実行できない困難なパッセージを簡単に演奏し、新発明の利点をこの楽器に関してよく知らない聴取者に提示」し、また、「このピストン付きホルンが一般的に採用されることは間違いない」と述べている [Fétis (1828), p. 148]。

ベルリオーズは当時、スポンティーニと個人的な親交は無かったが、1827年6月29日、イポリット・シュラール Hippolyte Chélard (*1789, †1861) の歌劇「マクベス」の上演で、ピストン付きトランペットに注目したことは疑いなく、その後、ベルリオーズは序曲「ウェイヴァリー」op. 1 (1827年) で、この楽器を初めて導入している [Bickley, pp. 61-83]。その後、序曲「宗教裁判官」op. 3 (1827年)、幻想交響曲 op. 14 (1830年)、「ラ・マルセイエーズ」(1830年)、序曲「ロブ・ロイ」(1831年)で2本のナチュラルトランペットと1本のピストン付きトランペットを用いている [Macdonald, p. 191]。1829年8月3日初演のロッシーニの歌劇「ギョーム・テル」でもピストン付きトランペットが使用された [Tarr, p. 235]。

また、ベルリオーズは後に「幻想交響曲」を改訂し、現行版では2本のピストン付きホルンが指定されている。また、1844年の改訂版では、第

2楽章に技巧的なピストン付きコルネット独奏が書き加えられている。これは、音楽院在籍中で、ドヴェルネの弟子であった、J-B. アルバンの演奏を念頭に置いたものと考えられている。



資料3：

ピストン付きコルネット (クルトワ) 1833年

"Cornet à Pistons" in in B-flat, Courtois frères 1833

グノーは1839年、「ピストンホルンとピアノのための6つのメロディ」（コロムビア社・1839年）を出版し「友人ラウー」に献呈している。また、おそらく、同時期に「ピストンホルンのための教則本」Méthode de cor à pistons を作成し、後に出版（コロムビア社・1845年）した。この教則本は、2本のシュテルツェル型ピストン付きホルンを念頭に置いており、図入りで紹介されている。

「メロディ」がラウーへ献呈されていることから、ラウーのホルンもおそらくは2本ピストンであったと推測できる。彼の作曲の師であるアレヴィは、すでに1835年歌劇「ユダヤの女」でピストン付きホルンを指定している。すで、メフレは1833年よりピストン付きホルンを教え始め、グノーの周辺にもピストンホルンを演奏していた学生などがいたことは間違いなく、彼がこの新しい楽器に興味を持ったことは驚くに値しない。しかし、彼は結局最後までナチュラルホルンを愛好していたものと見られ、その後の作品ではピストン付きホルンは採用されていない。

ペリネ・ヴァルヴ

フランソワ・ペリネ François Périnet (*?, †1860後) は、現在のスイス国境に近いサヴォワの出身で、オーギュスト・ラウーの下、金管楽器製造を学び、また発明されたばかりのヴァルヴシステ

ムを知った。1829年に3番ヴァルヴ付きの新型コルネットを製造⁶⁵、その結果、全ての音域での半音階の演奏が可能となった。同年にラウーの工房を去っている。1838年に、「ペリネ・システム」として知られる、ピストンの管の入り口と出口部分の高さをずらしたヴァルヴの特許を取得した。これは、現在でもトランペットや他の金管楽器に使用されているシステムである。

メフレによれば、1842年に、J-L. A. アラリはペリネの開発したヴァルヴを受け入れ、数学や物理学の専門家であった彼は、そのピストンを改良した [Mürmer, p. 227]。

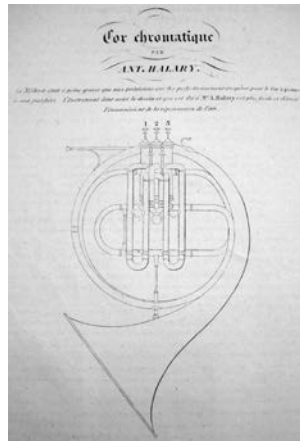
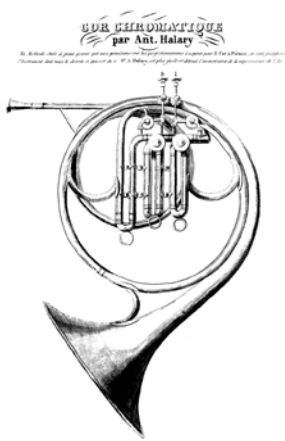
アラリは金管楽器製造会社として、軍楽隊の楽器を製造していたが、軍楽隊や劇場などへの楽器供給を独占していたアドルフ・サククス Adolphe Sax (*1814, †1894) などとの競争により業績が悪化し、1857年に事業を売却した。1859年には、「François Périnet, Pettex-Muffat & Cie」として事業を再開、現在では、狩猟用ホルン Trompe de Chasse を製造している。なお、フランソワ・ペリネは1860年代初頭には引退し、正確な没年は不明である。

上昇式ホルン ～ アラリとサン＝サーンス

J-L. A. アラリは、1849年に、第3ヴァルヴが長2度上昇する3本ヴァルヴ付きのホルンを製造し、当時のオペラ座のソロコルネット奏者で、パリ音楽院の教授、またギャルド・レピュブリケヌの副指揮者であったジャック・イポリット・モーリー Jacques Hippolyte Maury (*1834, †1881) に献呈している⁶⁶。

「コルバツソ（ホルン低音）奏者」であったメフレはヴァルヴ付きのホルンを積極的に採用し、「半音階あるいはピストン付きホルンのためのメソッド」"Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons"（リショー社・1840年）出版しアブネックに献呈した。この中で、メフレはアラリ製作の2本のロータリーヴァルヴを装着した「半音階ホルン」Cor chromatique を図入りで紹介している（資料4左）。また、この教則本を改訂再販

（リショール社・1849年）した際には、図の部分と同じくアラリのペリネ・ヴァルヴによるピストンホルンに差し替えている（資料4右）。また、このホルンは3番ピストンを押さえると、一全音上昇するいわゆる「上昇管付きホルン」である。すなわち、Fを基調とし、3番ピストンを使用するとG管となるホルンである [Meifred (1849), p. II]。この3番ピストン上昇型の楽器は、その後ダブルホルンが普及しても継承され、フランスでは1970年代まで主流であった。



資料4：

メフレの教則本 (1840)
（ロータリーヴァルヴ）

メフレの教則本 (1849)
（ピストンヴァルヴ

上昇3番管付き）

1849年、カミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (*1835, †1921) は、「2名のソプラノ、2名のコントラルト、オルガンとクロマティック・ホルンのためのアヴェ・ヴェルム」"Ave verum pour 2 sopranos et 2 contraltos, orgue avec cor chromatique obligé" の作曲を思い立ち [Ratner, p. 96-97]、曲は J-L. A. アラリに献呈（メイェンス・クーヴル社・1869年）された。

さらに、1853年、サン＝サーンスは「クロマティックホルンとオルガンのためのオッフエルトワール」"Offertoire pour orgue et cor chromatique" を J-L. A. アラリのために作曲および献呈し、作曲者自身により演奏された⁶⁷。この作曲当時、18歳であったサン＝サーンスは、サン・メリ教会 Saint-Merri のオルガン奏者となり（1853-1857）、交響曲第1番変ホ長調 op. 2

（1853）を作曲、H. ベルリオーズや F. リストに高く評価された。なお、交響曲第1番では、第3、4楽章で第1第2ホルンには in E の無弁ホルンを、第3第4ホルンには in E のヴァルヴ付きホルン（2 cors à Pistons en Mi ♯）を指定している。

4.4 サクソフォーン・サクソルンの発明と普及

アドルフ・サクスはベルギー生まれの楽器製作者、演奏家で、サクソフォーンの発明者として現在でも非常によく知られている。彼の父シャルル＝ジョセフ・サクス Charles-Joseph Sax (*1790, †1865) もブリュッセルで金管楽器を製作していた。1842年6月上旬、サクス一家はパリに移住した。A. サクスはパリ音楽院が開催した演奏会で初めてサクソフォーンを披露し、また雄弁に楽器について説明した。それを聴いた、ベルリオーズ、オーベール、スポンティーニ、ドニゼッティは高い評価を与えたのである。 [Ferraro, p. 8]。ベルリオーズは、6月12日の「ジュルナル・デ・デバ」誌で、「発明者の命名によるサクソフォーンは、19のキーを備えた金管楽器で、オフィクレイドのような形をしている。そのマウスピースは、金管楽器のようなものではなく、バスクラリネットに似ている。そのため、サクソフォーンはリード付き金管楽器という新しいグループの代表となった」と記述している⁶⁸。ここで、ベルリオーズは明らかにサクソフォーンを「リード付きのオフィクレイド」と述べており、これは、ほぼ同じ形状をした金管楽器の発音原理、すなわちトランペット型マウスピースを装着するサクソトロンバ、あるいはサクソルンとは別の新しい型の楽器であることを強調している。

次に、サクスがサクソフォーンを発明するきっかけになったと思われる、1830年代後半のバスクラリネットの改良に関して概説する。

バスクラリネットの原型はすでに前世紀に発明されていたが、パリの L-A. ビュッフェとオペラ座の首席クラリネット奏者であるイサーク・フランソワ・ダコスタ Isaac François Dacosta (*1778,

†1866) は、1833年に共同で改良した楽器を発表した [Rice (2009), p. 287]。マイアペーアは歌劇「ユグノー教徒」(1836年初演)の第5幕で、ダコスタのために、25小節の劇的かつ重要なバスクラリネットの独奏パートを書いた。サククスは、1837年11月15日にブリュッセルでの公演でこの楽曲を聴いている [Rice (2016), p. 92]。1839年の第9回パリ産業博覧会では、ダコスタはビュッフェ製作のバスクラリネットを演奏し、また、サククスも自作のバスクラリネットを持参しダコスタと彼の夫人の前で実演した。夫人はダコスタに、「サククスの(楽器の)音を聴くと、あなたの楽器は私には雑音に聞こえる」と評したと言われる [Rice (2016), p. 299]。サククスは、彼の父とともにブリュッセルでホルンやトランペット、コルネット、そしてオフィクレイドの製作を行っており、このような経験が、サクソフォーンの開発につながった。

A. サククスは、パリ移住後、1842年10月には楽器工房を設立するが、「バスクラリネットの演奏でも非常に有能である」との記述が残されている [Rice (2016), p. 299]。実際、サククスは、1843年12月初旬、ベルリオーズの「葬送と勝利の大交響曲」で、バスクラリネットパートをエドワール・デュプレ Édouard Duprez (*?, †?) と共に演奏している [Rice (2016), p. 98]。

さらに、サククスにとり最初の金管楽器での特許である「半音階楽器の新型システム」un nouveau système d'instruments chromatiques の5年間のフランス国内の特許(1843年8月17日)を取得している [Mitroulia, p. 42, 105]。また、後のサクソルンの原型でもある「サクソトロンバ」saxotromba (1845年10月13日)の [Carter, p. 76]、次いで、サクソフォーンの特許(1846年3月21日)を取得している [McBride, p. 112]。なお、サクソトロンバの特許申請の添付図面にはサクソトロンバよりも多くのサクソフォーンが描かれている [Mitroulia, p. 108]。

ところで、サクソフォーンはサククスにより、1844年2月3日、「サル・デ・コンセール・エル

ツ」において開かれた、ベルリオーズ主催の演奏会で初めて公式に紹介された。そして、「ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル」によれば、「響きは美しく、満足のいく音で満たされた」"ont paru d'un beau timbre et d'une sonorité aussi pleine que satisfaisante" と、高く評価されている⁶⁹。また、この演奏会では、このほか、いずれもサククス製作の「変ホ管ピストン付き小トランペット」、「変ロ管ピストン付き大ビューグル」、「ソプラノクラリネット」、「バスクラリネット」なども演奏された。なお、この演奏会では、ベルリオーズの序曲「ローマの謝肉祭」が初演された。

サククスは、1846年の特許申請時以降もサクソフォーンの改良を行い、1850年までの間に多くの修正が加えられていき [McBride, pp. 119-120]、現在でも細かな変化は続いている、とマクブライトは述べている [McBride, p. 121]。

ベルリオーズは、1844年出版の著書「管弦楽法」の中で、「クラリネット属の改良」でサククスによる新型バスクラリネットに言及している。

「22個のキーがあり、完全に安定した音程、半音階全音域にわたる均質な音、より大きな音といった面で従来の楽器をしのいでいる」と非常に高く評価している [ベルリオーズ, p. 289]。また、サククスによる新しい楽器、サクソフォーン族、サクソルン族、サクソトロンバ族、サクスチューバ族に関して言及している [ベルリオーズ, pp. 517-521]。

サクソフォーンは、ベルリオーズらが高く評価したのにも関わらず、管弦楽には積極的に取り入れられなかった。今日に至るまで、その例はフランスを中心にわずかな例があるのみである⁷⁰。しかし、軍楽隊においては、1845年、サクソフォーン、サクソルン属いずれも編成に加えられ、それは、1848年の二月革命以降も国民軍に引き継がれた。ジョルジュ・カストネル Georges Kastner (*1810, †1867) による「軍楽の総合的な手引き」Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises (ファルマン・デイド兄弟出版・1848年)には、「アドルフ・サククスによる

システムの新型楽器」としてサクソルンという名称で楽器が図入りで紹介されている [Kastner, p. XX]。ここでは、いずれも4本のシリンダー（ピストン）付きの変ホ管ソプラノ、変口管コントラト、変ホ管テノール、変口管バス、変ホ管コントラバス、およびサックス製のホルネットほか、サクストロンバ、サックス製ピストン付きホルンなどが詳細で紹介されている [Kastner, pp. XX-XXIV]。なお、この手引きには、円筒管バーム式フルート、6～13鍵のクラリネット、キービューグル、2つあるいは3つのピストンあるいはロータリーヴァルヴ付きのホルン、ピストン付きホルネット・トランペットなども図示され19世紀半ばにフランスの軍楽で使用されていた楽器を網羅している [Kastner, pp. X-XV]。

4.5 パリの楽器工房

1814年から1848年まで、管楽器製作においてパリは一大中心地であった。すでに、紹介した、ラウーやクルトワ、ゴトフロワなどは、18世紀以前から続く長い伝統を持ち、また、アラリ（1804年創業）、トリエベール（1810年）、ドウニ・ビュッフェ＝オジェ Denis Buffet-Auger（1825年）、ジャン＝ルイ・ビュッフェ Jean-Louis Buffet（*1813, †1865, 1830年から父ドウニ・ビュッフェ＝オジェのもと楽器製作開始）、ギシャール Guichard（1827年）、テュルー（1828年）、ルイ＝オーギュスト・ビュッフェ（1830年）、ベッソン Besson（1837年）、サックス（1842年）など多くの管楽器工房がパリで開業した。そして、そのいくつかはまた、1836年、ジャン＝ルイ・ビュッフェがゾエ・クランポン Zoe Crampon と結婚し、以来、ビュッフェ・クランポン社となり、現在、多くの子会社を持つ世界を代表する楽器製造コンツェルンとなっている。

レジュールの『1830-1831年のパリの音楽』には、228もの楽器工房が記録されている [Lesure, pp. 347-354]。既述の管楽器工房、ピアノではエラルール、プレイエルを始め、パプ、エルツ、ディーツなど、弦楽器では、フランソワ・シャノー

François Chanot (*1788, †1825,), ジャン＝バティスト・ヴィヨーム Jean-Baptiste Vuillaume (*1798, †1875, 1825年パリで開業)、シャルル＝フランソワ・ガン Charles François Gand (*1787, †1845)、弦楽器の弓では、フランソワ＝クザヴィエ・トゥルト François Xavier Tourte (*1747, †1835)、フランソワ・リュポ François Lupot II (*1774, †1837)⁷¹ などが記載されている [Lesure, pp. 347-355]。ヴィヨームは19世紀を代表するヴァイオリン製作者であり、また、トゥルトは現在でもこの分野の第一人者として世界的によく知られている。さらには、木管楽器のリード、弦、譜面台などの販売、調律師など90以上がリストアップされている [Lesure, pp. 355-357]。

おわりに

非常に長い研究報告になってしまったが、復古王政から七月王政にかけての様々な事象を音楽を中心に述べた。世界史上著名な人物、例えばナポレオン、ルイ＝フィリップ、ギゾー、タレーラン、ユゴー、ドラクロワ、また、音楽のそれぞれの分野の専門家には馴染みの深い、ベルリオーズ、ロッシーニ、マイアベーア、ベッリーニ（作曲）、パガニーニ、バイヨ、ダンクラ、トゥルト（ヴァイオリン）、ショパン、リスト、タールベルク、モシエレス、エラルール、プレイエル（ピアノ）、ゴトフロワ、ロット、ドリユス、バーム（フルート）、クローゼ、ビュッフェ（クラリネット）、ドプラ、ギャレ、メフレ、ラウー、クルトワ（ホルン）、サックス（サクソフォーン）、ベッソン（ユーフォニアム）、アルバン（金管楽器）など、あげればきりがなほどの重要人物が登場した。これらが、全て同時代にパリに在住していたのである。さらに、当時の「現代音楽」に加え、パレストリーナからヘンデル、モーツァルトまで「過去の音楽」に注目し、「楽曲を再現する」ということが、演奏会の中心になっていくのもこの時代の特徴の一つである。

そして、音楽院、音楽教育、音楽雑誌の刊行、楽器やそのシステムの発明と「改良」⁷²、そのための

教則本、演奏案内、演奏評、楽譜出版、室内楽演奏会、演奏会場（サロン）の創設、管弦楽団の創立、音楽評論の確立、交通機関の発展に伴う演奏旅行など、現在に続く、あるいは現在の種々の活動の根源とも言えるような様々な意味での「音楽産業」が発展していったのもこの時代である。例を挙げれば、「新型楽器を、新しい教育機関（パリ音楽院）で、教則本を用い、効率よく学んだ、新進気鋭の演奏家により、新曲を楽器会社あるいは出版社、あるいは公立の演奏会場で演奏し、その演奏会案内、および演奏後の評論を音楽雑誌に掲載し、来客した人々に楽譜や楽器を販売する」という現代的な音楽市場の原点がここにあると言っても過言ではない。それは、当時のパリ市内の劇場や演奏会場やサロン、楽器工房、楽器店、音楽出版社、演奏会の総数を見れば一目瞭然である。また、政治的な左右の「振れ」に伴い、その節目節目で音楽が重要な役割を果たし、極めて恣意的なプロパガンダも行われてきた。そして、音楽なり芸術が社会と極めて密接な関係を持っていたことが、「水平的に歴史を見る」ことにより浮き彫りとなった。

また、ある意味ではその前世紀よりも知られていなかった「近代」に、よく知られていない重要な項目があることが明確になり、新しい研究へのテーマが無数にあること知り得たのは、今回の研究の重要な収穫であった。



資料5：アドルフ・サクスの楽器工房（リリユストラシオン、1848年2月5日）

"Adolphe Sax's wind instrument factory", L'illustration, February 5, 1848

注

- 1 「近年の実証 研究によってその相対化が進められ、定説から伝説へと移行しつつ」あり、「これまでの文学史は『エルナニ』に多くを語らせすぎてきた」：鈴木和彦, 「『エルナニ』から少し離れて - 1830年代の古典主義とロマン主義に関する歴史的考察-」, フランス語フランス文学研究第115巻, 日本フランス語フランス文学会 2019, p. 143, 159
- 2 1826-1830年にはベランジェのシャンソンは売り上げがトップで、その推定最大部数は14-16万であり、その後も七月王政期を通じて、彼のシャンソンは出版部数上位を占めていた。山田, p. 100-101, 110-111
- 3 詩の一形式、「ロマンセ」とも言う。
- 4 復古王政期のナポレオンに関する様々な「噂」については、工藤光一氏の以下の論文に詳述されている。工藤光一, 「噂と政治的想像界：ルイ18世治下におけるナポレオンに関する噂.シャンパーニュ地方オーブ県を中心に」, 東京外国語大学海外事情研究所 2013
- 5 スタンダール, 「ロッシェニ伝」, みすず書房 1992, p. 3
- 6 経緯に関しては、ベルリオーズ回想録（1）, p. 300ff. に触れられている。
- 7 <http://www.hberlioz.com/Predecessors/wagner.htm>, (2020.8.5参照)
- 8 エティエンヌ・ニコラ・メユール作曲
- 9 軍人、作詞、作曲家、ルイ＝フィリップより年金（1830年より年額1500フラン、1832年より年額2000フラン）と別荘を与えられた。
- 10 カシミール・ドラヴィーニュ Casimir Delavigne (1793-1843) 作詞、フランソワ・オーベール作曲、二月革命以降は歌われなくなった。
- 11 イタリア生まれでウィーン在住の、神聖ローマ皇帝、オーストリア皇帝の宮廷楽長。
- 12 18世紀後半のフランスにおける交響曲の作曲家として当時はよく知られていた。1795年、パリ音楽院が創立され、視学官にケルビーニ、メユールらとともに任命された。
- 13 18世紀後半のフランスのオペラ・コミックの代表的作曲家。新設されたパリ音楽院の視学官に任命、ナポレオンよりレジオン・ドヌール勲章と年金を与えられた。
- 14 https://www.musicologie.org/Biographies/n/neukomm_sigismund.html (2020.8.2参照)
- 15 https://fr.wikipedia.org/wiki/Requiem_à_la_mémoire_de_Louis_XVI (2020.8.2参照)
- 16 この旋律は、ベルリオーズの幻想交響曲、サン＝サーンスの「死の舞踏」、ラフマニノフの「パガニーニの主題による狂詩曲」など他種の楽曲での引用例が多い。
- 17 遺体は酸化カルシウム（生石灰）で覆われており、遺体掘り起こしの際、はっきりと全てを識別するのは不可能であった。
- 18 ベルリオーズは、「レクイエム」（1837年）で4つのタムタムを使用している。
- 19 英米にはないフランス独特の4～6頭立ての巨大な四輪馬車、3つの車室に定員18名を収容することができた。鹿島茂, 「新版馬車が買いたい!」, 白水社 2009, p. 22
- 20 すでに1661年、哲学者、数学者のブлез・パスカル Blaise Pascal (1623-1662) によりパリ市内に乗合馬車（現在のバスに類似）は存在していたが、1691年、辻馬車（現在のタクシーに類似）の会社を買収されて姿を消していた。本城, p. 82
- 21 共和暦の導入とその様相に関しては、福島知己氏の「共和暦をめぐる」, 一橋大学社会科学古典資料センター年報 33, 一橋大学社会科学古典資料センター 2013, pp. 24-45 に詳細に報告されている。
- 22 パリ音楽院は、創立以来何度も改名しているが、本稿では煩雑さを避けるため、特記する必要のない限り基本的に「パリ音楽院」、あるいは断りのない限り単に「音楽院」と記載する。
- 23 1663年にルイ14世により制定、当初は、建築、絵画、彫刻、版画の各賞が設けられた。
- 24 受賞者は政府奨学金で4年間ローマの政府所有のヴィラ・デ・メディチ Villa Medici（ナポレオン・ボナパルトの所有で、在ローマ・フランス・アカデミーに移管した。ローマ賞は、美術アカデミーから送られるもので、ナポレオンは、フランスの若い芸術家に、古代とルネサンス期の名作を見て模写する機会をに与えることを望んだ。）でイタリア文化に触れ勉学に励むことができた。そして、その滞在中、時折り、パリに送付作品を提出し、技術に磨きをかける制度である。また、作品発表機会が保障、各地への旅行費用補助、兵役免除、およびパリ市内の各文化施設の無料での利用権などがあった。
- 25 <http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/histoire/> (2020.6.14)
- 26 最初の女性教授は、エレヌ・ド・モンジュール Héléne de Montgeroult (*1764, †1836, 在任：1795-1798)。
- 27 4.2で詳述する。

- 28 例えば、1906年の課題曲、ポール・デュカス (1865-1935) 作曲の「ヴィラネル」など。
- 29 https://www.musicologie.org/Biographies/r/reicha_antoine.html (2020.8.6 参照)
- 30 フランス革命中、1791年に途絶えるものの、ナポレオン時代から復活の計画がなされ、1818年、オペラ座支配人の呼びかけでアブネックの指揮で復活した。
- 31 "Société des concerts de musique vocale religieuse et classique" 設立趣意書, Paris 1843, p. 8
- 32 その際、パリ音楽院図書館所蔵の書籍や写本を持ち逃げした、というスキャンダルによりフェティスは批判されることとなった。
- 33 1846年4月6日「ラ・プレス」第2面、引用された様々な文献では最後の2行が入れ替わっているが、ここではオリジナルの順で示した。紙面では、1836年の創刊から12年間にわたり人気のコラム「パリ便り」が掲載されていた。
- 34 1832年にカミーユ・プレイエルと結婚。プレイエルとの結婚前、ベルリオーズと婚約しており、婚約破棄に激昂したベルリオーズは、ローマ滞在を切り上げ復讐のためパリに戻ろうとし、途中で気が変わってことなきを得た、というエピソードがある。
- 35 スタール夫人、「コリンナ 美しきイタリアの物語」、国書刊行会 1997、原題は "Corinne ou l'Italie" (コリンヌあるいはイタリア) で、1807年に出版された。彼女はスイス人銀行家ネッケルの娘で、幼少の頃から母のサロンでデイドロやダランベールらと接し影響を受けた。「サロン」という用語は、第四部「ローマ」の冒頭(「コリンナ」, p. 56)に現れ、これは、主人公コリンナがローマで主宰していた文学サロンである。
- 36 キューバのハバナ生まれ、本名 Maria de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo、1813年よりパリ在住。
- 37 本名: Blanche-Joséphine Le Bascle d'Argenteuil、「マイエ公爵夫人の回想録」で知られる。
- 38 いわゆる「子犬のワルツ」、なお、op.64-2 はロチルド男爵の娘、シャルロッテ・ド・ロチルド Charlotte de Rothschild (*1825, †1899) に献呈されている。
- 39 福田公子、「19世紀パリのサロン・コンサート」、北星社 2013
- 40 復古王政下で公的機関には排外主義的風潮があった。
- 41 "L'Étoile", 1823年12月22日月曜日, 第3面
- 42 William Wright, "Liszt and the Mozart Connection" in: Studia Musicologica, Vol. 48 No. 3/4, Budapest 2007, p. 302
- 43 <http://saintcricq.com/liszts-depression/#up7> (2020年8月13日参照), "Le Corsaire" 1828年10月23日, 第3面
- 44 リサイタル "recital" は、基本的に一人の演奏家のみが出演する「独奏会」で、1839年、ローマにおいてリストが初めて行った。また、1840年6月の、ロンドンでの演奏会で初めて「リサイタル」という言葉を使用した。
- 45 ピアノ協奏曲第1番ホ短調 op. 11、おそらくピアノ独奏、あるいは弦楽器との室内楽。
- 46 例えば「リゴレット」による演奏会用パラフレーズ "Paraphrase de concert sur Rigoletto" (ヴェルディ) S.434 (1859年)、「ノルマ」の回想 "Reminiscences de Norma de Bellini" (ベッリーニ) S.394 など。
- 47 "Revue et gazette musicale de Paris", 1837年1月8日, 17-20面, "Revue critique, M. Thalberg - Grande Fantasia OEuvre 22 - 1^{er} et 2^e Caprices, OEuvre 15 et 19"
- 48 マンハイム出身の作曲家、ピアノ奏者、1825年から1845年の間はパリに在住、最も成功したピアニストの一人であると見なされていた。
- 49 1839年、ウィーンのハスリンガー出版より。
- 50 上田泰史、「パリのサロンと音楽家たち」、カワイ出版 2018
- 51 クラマー=ビューローの練習曲で有名なドイツのピアノ奏者。
- 52 声楽家あるいは声楽教育者として有名であるが、当時はヴァイオリン奏者としてパリ (1834年頃から10年程度) で活躍していた。
- 53 ポーランド出身の音楽一家、後の1861年ワルシャワ音楽院を創設する。
- 54 "Soirée musicale de Moscheles"
- 55 https://de.wikipedia.org/wiki/Henri_Herz (2020.8.30参照)
- 56 3. サロンコンサート参照
- 57 1820年、フランソワ・ギゾー、シャルル・ド・レミュザなどのいわゆる「純理派」(王政復古きの中道一派)らにより創設された日刊紙、1851年廃刊。
- 58 予備課程 Classe préparatoire
- 59 "Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche"
- 60 L'Étude de la Nouvelle Flûte, méthode progressive arrangée après Devienne

- 61 G音の演奏では、左手小指を押さず、Gisを出す際には左手小指を押す方式。それ以前のフルートの運指に由来し現在の日本では主流である。
- 62 1840年1月19日, "La France musicale" 第5、6面 (pp. 29-30)
- 63 ヴィーンフィルハーモニー、ベルリンフィルハーモニーをはじめドイツ語圏ではエーラー式クラリネットが広く用いられている。
- 64 https://wpmanager.buffet-group.com/courtois/wp-content/uploads/sites/7/2018/06/ac_catalog_2018jp.pdf (2020.8.24閲覧)
- 65 現在のトランペットやホルネットと同様、第1ヴァルヴ全音下、第2ヴァルヴ半音した、第3ヴァルヴ1音半下の長さになっている楽器。
- 66 Camille Saint-Saëns, "Oeuvres pour cor et orgue", hrsg. von Claude Maury, Daniel Allenbach, Wernigerode 2016
- 67 自筆楽譜: [https://imslp.org/wiki/Offertoire_in_C_minor_\(Saint-Saëns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Offertoire_in_C_minor_(Saint-Saëns%2C_Camille)) (2020.8.30 参照)
- 68 1842年6月12日, "Journal des débats", 第3面
- 69 "Revue et gazette musicale de Paris", 1844年2月11日, 17-20面
- 70 モーリス・ラヴェルによるモDEST・ムソルグスキー作曲「展覧会の絵」の管弦楽版、アレクサンドル・グラズノフ作曲サクソフォン協奏曲、あるいはフランス近代音楽の数例である。むしろ、20世紀に入りアメリカを中心にジャズ音楽で積極的に用いられた。また、吹奏楽では主導的な役割を果たすにいたった。サクソルン属の楽器も、ブリティッシュスタイルコンサートバンドなどでは広く用いられている。
- 71 兄のニコラ・リュポ Nicolas Lupot (*1758, †1824) は、フランスで最も偉大なヴァイオリン、弓製作者と言われる。1794年、パリに移住。
- 72 「改良」、と常にカッコ付きにしている理由は、「改良」が必ずしもよい方向への「改良」ではないこと、それにより失われたものも多いこと、したがって本稿ではこの用語を非常に注意深く扱っている。

図版資料出典

- 資料1: ルイ16世とマリー＝アントワネットの追悼式, 聖サン・ドニ聖堂での遺体の到着 (1815年1月21日)
Arrival of the funeral procession with the remains of Louis XVI and Marie-Antoinette in Saint-Denis,
21. January 1815, in 1817/France/Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles, (© Fotostock, FAI-45006)
- 資料2: オフィクレイド (1879年3月8日, リリュストラシオン)
"Ophicleide", L'Illustration, 8. 3. 1879, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milan, (© Fotostock, DAE-BA051234)
- 資料3: ピストン付きホルネット (クルトワ) 1833年
"Cornet à Pistons", Courtois frères, 1833, (© Fotostock, AQT-AM170720_102081)
- 資料4: メフレの教則本, "Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons" (Paris, Richault, 1840, 1849)
- 資料5: アドルフ・サククス楽器工房 (1879年3月8日, リリュストラシオン)
"Adolphe Sax's wind instrument factory", Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milan, (© Fotostock, DAE-BA066655)

参考文献

欧文

- Ahmad, Patricia, "The Professors of The Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel", 1795-1908, (MA), Denton (TX) 1980
- Beduschi, Luciane, Sigismund Neukomm "Requiem", (CD), Alpha Classics (France) 2016
- Brook, Barry Shelley, "La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle Bd. I", Paris 1962
- Bickley, Diana, "The Trumpet Shall Sound: Some Reasons That Suggest Why Berlioz Altered the Part for *Trompette pistons* in his Overture *Waverly*", in: Historic brass society journal Vol. 6, New York 1994
- Carter, Stewart, "Kastner, the Distin Family, and the Emergence of the "New" Brasswind Instruments by Adolphe Sax", in: "Das Saxhorn" Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit, Romantic Brass Symposium 3", Schliengen 2020
- Dratwicky, Alexandre, Charles-Henri Plantade "Requiem", (CD), Bruxelles 2016
- Dudgeon, Ralph T., "The Keyed Bugle", Lanham (MD), 2004
- Fétis, François-Joseph, "Régénération de l'école royale de musique. Société des concerts", in: *Revue musicale* 3, Paris 1828
- Fétis, François-Joseph, "Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique" vol. 3, Paris 1866
- Fétis, François-Joseph, "Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique" vol. 7, Paris 1866
- Ferraro, Mathew C., "The Missing Saxophone: Why the Saxophone Is Not a Permanent Member of the Orchestra", Master of Arts (Youngstown State University), Youngstown (OH) 2012
- Haynes, Bruce, "Eloquent Oboe: A History of the Hautboy from 1640-1760", Oxford 2007
- Holoman, D. Kern, "The Société Des Concerts Du Conservatoire", 1828-1967, Berkeley (CA) 2004 Haynes, Bruce, The
- Kastner, Jean-Georges, "Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises", Paris 1848
- Koehler, Elisa, "A Dictionary for the Modern Trumpet Player", Lanham (MD) 2015
- Krämer, Jörg, Jean Paul Egide Martini "Requiem", (CD), Heidelberg 2017
- Kropfinger, Klaus, "Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven", Cambridge 1991
- Ledhuy, Adolphe, Henri Bertini, "Encyclopédie pittoresque de la musique", Paris 1835
- Lesure, François: "La musique à Paris en 1830-1831", Paris 1983
- Levin, Alicia Cannon, "Seducing Paris; Piano Virtuosos and Artistic Identity 1820-48", Diss. University of North Carolina, Chapel Hill (NC) 2009
- Macdonald, Hugh, "Berlioz's Orchestration Treatise A Translation and Commentary", Cambridge 2004
- McBride, William, "The Early Saxophone in Patents 1838-1850 Compared", in: The Galpin Society Journal Vol. 35, Oxford 1982
- Meifred, Joseph, "Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons", Paris 1849
- Mitroulia, Evgenia, "Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments", (Diss.), Edinburgh 2011
- Mürner, Martin, "Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich", in: "Romantic Brass, Französische Hornpraxis und historisch informierter Blech- blasinstrumentenbau, Symposium 2", hrsg. von Daniel Allenbach, Schliengen 2016
- Ratner, Sabina Teller, "Camille Saint-Saens 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works : Vol. 1 The Instrumental Works", Oxford 2002
- Rice, Albert R. (1988), "Berr's Clarinet Tutors and the 'Boehm' Clarinet", The Galpin Society Journal Vol. 41, Oxford 1988
- Rice, Albert R. (2009), "From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass: A History of the Large Size Clarinets", 1740-1860, Oxford 2009
- Rice, Albert R. (2016), "The bass clarinets of Adolphe Sax: his influence and legacy", in: *Revue belge de Musicologie* Vol. 70, Bruxelles 2016
- Ridley, E. A. K., "Birth of the 'Boehm' Clarinet", in: The Galpin Society Journal Vol. 39, Oxford 1986
- Snedeker, Jeffrey L., "Méthode de cor-alto et cor-basse", in: *Historic Brass Journal* Volume 4, New York 1992
- Snedeker, Jeffrey L., "Joseph Meifred's Méthode pour le cor chromatique ou a pistons (1840)", in: *Historic Brass Journal* Volume 4, New York 1992
- Snedeker, Jeffrey L., "Hand or Valve (or both): Horn Teaching, Technique, and Technology at the Paris Conservatoire, ca 1840-1903", in: *Paris: Un Laboratoire d'idées (Actes du colloque)*, Paris 2007, p. 207-218
- Tarr, Edward H., "The Romantic Trumpet" in: *Historic brass society journal* Vol. 5, New York 1993
- Tiersot, Julien, Theodore Baker, "Hector Berlioz and Richard Wagner", in: *The Musical Quarterly* Vol. 3, No. 3, Oxford 1917
- Walker, Alan, "Franz Liszt The Virtuoso Years, 1811-1847", Ithaca (NY) 1988
- Wright, William, "Liszt and the Mozart Connection" in: *Studia Musicologica*, Vol. 48 No. 3/4, Budapest 2007

邦文（翻訳本含む）

- 青木 栄一, 『鉄道の地理学－鉄道の成り立ちがわかる事典－』, WAVE出版 2008
- 秋田 将行, 『使用権制度の歴史－出願時基準要件の成立とその周辺』, 特技懇 第288号, 特許庁技術懇話会 2018
- 井上 太郎, 『レクイエムの歴史』, 平凡社 1999
- 上田 泰史, 『パリのサロンと音楽家たち 19世紀の社交界への誘い』, カワイ出版 2018
- 浦久 俊彦, 『フランス・リストはなぜ女たちを失神させたのか』, 新潮社 2013
- 小倉 孝誠, 『革命と反動の図像学－一八四八年、メディアと風景』, 白水社 2014
- 鹿島 茂, 『新版 馬車が買いたい!』, 白水社 2009
- 木下 賢一, 『フランスの挿し絵入り新聞 『イリュストラシオン』のコレクションについて』, 明治大学図書館紀要 (12), 明治大学図書館 2008, pp. 178-183
- 工藤 光一, 『噂と政治的想像界：ルイ18世治下におけるナポレオンに関する噂：シャンパーニュ地方オーブ県を中心に』, 東京外国語大学海外事情研究所 2013
- 久納 慶一, 『ベルリオーズ』, 音楽之友社 2005
- サムソン, ジム, 『西洋の音楽と社会 8 市民音楽の抬頭』, 音楽之友社 1996,
- ザルメン, ヴァルター, 『コンサートの文化史』, 柏書房 1994
- ジャンニーニ, トウーラ, 『フランスの偉大なフルート製作家たち：ロット一族とゴドフローワ一族1650年-1900年』, 村松楽器販売 2007
- 杉本 淑彦, 『ナポレオン伝説とパリ－記憶史への挑戦－』, 山川出版社 2002
- 高村 忠成, 『フランス復古王政の政治状況』, 創価法学第2巻, 創価大学法学会 1973
- ハイデン＝リンシュ, ヴェレーナ・フォン・デア, 『ヨーロッパのサロン－消滅した女性文化の頂点』, 法政大学出版局 2015
- 竹内 彬, 『パリ音楽院におけるクラリネットの学習教材の変容－イアサント・クローゼをモデルとして－』, 東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究A報告書《モデル×変容》2019,
- 丹下 聡子, 『アルテスのフルート教本再考－導音の奏法に見る19世紀の美意識－』, 愛知県立芸術大学大学院博士論文, 愛知県立芸術大学 2014
- デームリング, ヴォルフガング, 『ベルリオーズとその時代』, 西村書店 1993
- 西川 長夫, 『スタンダールのナポレオン』, Francia 第4巻, 京都大学フランス文学研究室 1960, pp. 41-51
- ハスケル, ハリー, 『古楽の復活』, 東京書籍 1992
- 福田 公子, 『19世紀パリのサロン・コンサート－音楽のある社交空間のエレガンス』, 北星社 2013
- ベルリオーズ, エクトール, 『管弦楽法』, 音楽之友社 2006
- ベルリオーズ, エクトール, 『回想録1』ベルリオーズ(1), 白水社 1981
- ベルリオーズ, エクトール, 『回想録2』ベルリオーズ(2), 白水社 1981
- 本城 靖久, 『馬車の文化史』, 講談社 1993
- 松浦 義弘ほか, 『世界歴史体系 フランス史2-16世紀～19世紀なかば』, 山川出版社 1996
- 山田 登世子, 『メディア都市パリ』, 藤原書店 2018

ニューグローヴ世界音楽大事典 (NG)

- Brown, Howard Mayer (奥田恵二訳), 「フルート」, 第15巻, 講談社 1994, pp. 424-436
- Cranmer, Margaret 他 (関根敏子訳), 「エラール」, 第3巻, 講談社 1994, pp. 279-280
- Cranmer, Margaret (白砂昭一訳), 「ディーツ, ヨハン・クリスティアン」, 第11巻, 講談社 1994, p. 149
- Scharnagl, August (大崎滋生訳), 「マルティーニ, ヨハン・パウル・エギーディウス」 第17巻, 講談社 1994, p. 507
- Shackleton, Nochmals (玉生雅男訳), 「クラリネット」, 第6巻, 講談社 1994, pp. 48-57