

一般社団法人 全日本ピアノ指導者協会（ピティナ）
調査報告書 第5号

2018年11月

19世紀ピアニスト列伝

アントワーヌ＝フランソワ・マルモンテル 著 上田泰史 訳・解説

序

読者の皆様が著名なピアニストたちに関する研究を歓迎してくださったことで、私は 30 編の草稿から成る最初の連載記事を一冊にまとめることにしました。僭越ながら私は、彼らの評判は移ろいこそすれ、運命までは変わらないだろうとの考えから、本書がいわば、いっそう思慮分別のある体裁を取ってれば、『メネストレル』誌で連載した記事と同様の激励を受けるだろうとの期待を抱いていますⁱ。

この著作に最終的な形を与えるにあたり、本文に変更を加えようとは思いませんでした。初めから、最良の着想、回想、そして善意を含み込めていたからです。私は彼らを順々に語り、説明し、提示し、その才能を論証しました。しかし、これら最低限の解説においては一定の美学的な先入観が認められこそすれ、偏った批判や悪意に出会うことはまったくないでしょう。私は、ただ真実のために執筆に取り組んだのです——芸術の天空から決して消えることのない、理想というただ一筋の光に照らされながら。

私の同僚は驚くかもしれません。なぜなら、この最初の文集にオルガン、クラヴサン、ピアノのために数々の傑作を生み出し、分けても器楽分野に威信を添えた偉大な管弦楽作曲家、オペラ作曲家たちの名前が含まれていないのですから。私は、芸術界におけるこれら古今の大家たちについての専門的な研究は、次に刊行を予定している文集のために取っておくほうがよいと思ったのですⁱⁱ。そのあとで、私は再びピアニストを扱います。そのさいには著名な音楽家の画廊のなかで、特殊ではありますが、重要な地位を占めるに相応しい同時代のヴィルトゥオーゾ、作曲家、教授たちについて書くことに専心しようと考えています。

ともあれ、本書は善き意志の証明であると同時に、約束の証明でもあります。この二つの資格のもと、私は良心を保証し本書を読者に委ねます。その名が音楽芸術の歴史と進歩に分かちがたく結びついている大家たちを、彼らが心の内に抱いていた感情とその個性とともに、よりよく知らしめることができれば幸甚の至りです。

マルモンテル

i この著作はもともとウージェル社が主宰していた『ル・メネストレル』誌に、マルモンテルが投稿していた同題名の連載記事である。連載は、第 42 年第 47 号（1876 年 12 月 22 日発行）で最初の記事（本書第 1 章）が掲載されて開始し、第 44 年第 20 号（1878 年 4 月 14 日発行）の最後の記事（本書第 30 章後半）で終了した。

ii マルモンテルは、1878 年に初版を刊行した本著『シルエットとメダイオン——著名なピアニストたち』に続いて、1880 年に『シルエットとメダイオン——管弦楽作曲家とヴィルトゥオーゾたち』、1882 年に『シルエットとメダイオン——同時代のヴィルトゥオーゾたち』を出版している。1878 年の時点で、彼には列伝 3 部作を書く計画があったことが分かる。

目 次

序	3
第 1 章 フレデリック・ショパン (1810~1849).....	7
Frédéric-François Chopin (Fryderyk Franciszek Chopin)	
第 2 章 アンリ・ベルティエニ (1798~1876).....	17
Henri-Jérôme Bertini	
第 3 章 シュテファン・ヘラー (1813~1888).....	25
Stephen István Heller	
第 4 章 アンリ・エルツ (1803~1888).....	33
Henri Herz (Heinrich Herz)	
第 5 章 ムーツィオ・クレメンティ (1752~1832).....	43
Muzio Clementi	
第 6 章 エミール・プリューダン (1817~1863).....	53
Émile-Racine Prudent, Gauthier dit	
第 7 章 プレイエル夫人 (1811~1875).....	61
Marie-Félicité-Denise Pleyel, née Moke, dite Camille	
第 8 章 アメデ・ド・メロー (1802~1874).....	67
Jean-Amédée Le Froid de Méreaux	
第 9 章 ジョン・フィールド (1782~1837).....	75
John Field	
第 10 章 フレデリック・カルクブレンナー (1785~1849).....	81
Frédéric Kalkbrenner (Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner)	
第 11 章 ヤン・ラディスラフ・デュセック (1860~1812).....	89
Jan Ladislav Dussek (Johann Ladislaus [Ludwig] Dussek / Dusík)	
第 12 章 シャルル = ヴァランタン・アルカン (1813~1888).....	99
Charles-Valentin Alkan (Morhange)	
第 13 章 ヨハン・バプティスト・クラマー (1771~1858).....	107
Johann Baptist Cramer, dit John	
第 14 章 ルイ = モロー・ゴットシャルク (1829~1869).....	113
Louis-Moreau Gottschalk	
第 15 章 ダニエル・シュタイベルト (1865~1823).....	123
Daniel Gottlieb Steibelt	
第 16 章 ジギスモント・タールベルク (1812~1871).....	131
Sigismond-Fortuné-François Thalberg	

第 17 章	ファランク夫人 (1804~1875).....	139
	Jeanne-Louise Farrenc, née Dumont	
第 18 章	ヨハン・ネポムク・フンメル (1778~1837).....	145
	Johann Nepomuk Hummel	
第 19 章	イグナーツ・モシエレス (1794~1870).....	151
	Ignace-Joseph Pleyel (Ignaz Josef Pleyel)	
第 20 章	ジョゼフ・ヰィメルマン (1785~1853).....	159
	Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman	
第 21 章	フェルディナント・リース (1784~1838).....	167
	Ferdinand Ries	
第 22 章	カミーユ・スタマティ (1811~1870).....	175
	Camille-Marie Stamaty	
第 23 章	フェルディナント・ヒラー (1811~1885).....	183
	Ferdinand (von) Hiller	
第 24 章	ルイ・アダン (1758~1848).....	191
	Jean-Louis Adam	
第 25 章	テオドール・デーラー (1814~1856).....	197
	Theodor (von) Döhler	
第 26 章	モンジュール夫人 (1764~1836).....	203
	Hélène-Antoinette-Marie de Nervo de Montgeroult, Countess de Charnage	
第 27 章	ルフェビュール = ヴェリー (1817~1869).....	209
	Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, dit Lefébure	
第 28 章	アレクサンドル・ゴリア (1823~1860).....	219
	Alexandre-Édouard Gorla	
第 29 章	カール・チェルニー (1791~1857).....	227
	Carl Czerny	
第 30 章	フランツ・リスト (1811~1886).....	235
	Franz Liszt (Ferenc Liszt)	
解説	248
訳者あとがき	254
付録：人名一覧	256

凡例

- 1 翻訳は、下記の原書（第二版）を底本とした。
Antoine-François Marmontel, *Les pianistes célèbres. Silhouettes et médailles*, 2^e éd., Paris, Heugel, 1888, 324 p.
- 2 本文中の脚注ならびに本文末の追記は、原著者による。
- 3 各章のリード文、小見出し及び画像は訳者が適宜挿入した。
- 4 作品番号や理解を助けるための補足的な表現は、訳者が [] で補った。
- 5 章ごとの後注は、訳者による。本文にみられる年代や事実の誤認などについては、気づく範囲で後注に正しい情報を示した。
- 6 特に解説が必要と思われた人物については、巻末の「付録：人名一覧」で解説した。

第1章

フレデリック・ショパン
Frédéric Chopin

『著名なピアニストたち』の第1章を飾るのは、「ピアノの詩人」フレデリック・ショパンです。

著者のマルモンテルはポーランドでショパンが受けた教育についてはほとんど書いていませんが、マルモンテルはパリに来たショパンを直に知り、彼の前で演奏したこともあります。この章は、ショパンについての回想であると同時に、生前のショパンについての貴重な証言でもあります。

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

生誕からパリ到着まで

この名前を見ると、甘く感動的なたくさん
の思い出とともに、大いなる高貴な靈感
がよみがえる。それは詩情と苦悩が織りな
す栄光を何年も保ち続けた名前であり、こ
の画廊¹⁾の扉を開くのに相応しい。神々し
い光に照らされているながら、かくも深く人
間的な顔立ち。理想に魅了され、天才の証
が刻印された優れた本性。だが、それは多
くの試練を経験し、そして人間世界と彼の
本性とを結ぶ憂いや悲哀が関わり合ったこ
とによって、いっそう、魅力と共感に満ち
たものとなった。

フレデリック = フランソワ・ショパン
は1810年2月22日²⁾、ワルシャワに近い
ジェラゾヴァ・ヴォラに生まれた。彼の家
族はフランスに出自を持ち³⁾、裕福とは言
えない家庭だった。彼自身はといえば、繊
細な上にひ弱な虚弱体質だったため、苦し
い少年時代を過ごし、たびたび周囲をひど
く不安がらせた。しかし、親切で大変優し
い心、ほっそりとした気品ある顔立ちで、
早くから、誰もが彼に好感を抱いた。9歳
のとき、いくらか健康状態もよくなったので、
両親は音楽とピアノを始めさせることにし

た。その進歩の早いこと。わずか数年で、
個性——それはのちに燦然と輝くことにな
る——がくっきりと現れた。それはすなわ
ち、優雅さ、感受性、あのうっとりするよ
うな柔らかさ、要するにショパンの天性の
真髄だ。

この大芸術家の並外れた気品は、時とと
もにその度合いを強めていくが、しかしす
でに通人たちの関心を引き、彼らの耳を魅
了するほどに際立っていた。それは、もと
よりの素質と、ラジヴィウ公爵の寛大な庇
護のもとでたいへん行き届いた教育に由来
していた。[というのも]公爵はお気に入りの
幼いショパンをワルシャワで最高の中学
校に入学させ、熱心にショパンの進歩を見
守っていたのだ。ショパンが少年時代の初
期を過ごしたこの環境は、感受性の強い気
質にまたとない影響を及ぼすこととなった。
学術、文学、芸術の泰斗である上流人士集
団と継続的に交わったことで、彼は想像力
が生み出した傑作に宿る詩的な魅力に触れ
る契機を得たのだ。その後、ショパンの祖
国で起きた不幸な出来事⁴⁾がパリへと導い
たとき——そのときは立ち寄るだけのはず
だったが、亡くなるまでの17年間、この街
で生活した——あの高雅な貴族たち、かつ
て少年時代のショパンを庇護し、その天才
を見抜いたポーランド移民の花形と再会し
た。まさにこのパリで、誰もが彼に好意を
寄せ、愛情と知的な愛好家精神^{ディレクティブニスム}が醸し出す
甘美な雰囲気^{ディレクティブニスム}に包まれて、ショパンはその
洗練された趣味を磨いた。だがそれは、ス
ラヴ民族の清らかで情熱的な詩、愛と英雄
の歌、甘美な詩的芳香、それに遠く離れた
祖国 [ポーランド] の思い出であるにしては
少々凝ったものだった。

ペダルの達人

1832年⁵⁾、ショパンはパリに到着し芸術界に姿を現した。この年は、私がツィメルマンのクラスで一等賞を獲得したこともあり、私にとっていろいろな意味で思い出深い⁶⁾。その日、音楽の夜会で私は光栄にもショパンとリストに紹介され、二人の偉大な巨匠を前にして若気に任せて演奏した。両者の驚くべき才能の真価を知ったのは、このとき初めてだった。ショパンの敏捷で神経質な指にかかると、いかに困難で巧緻な走句にも、どんなにほっそりとした「旋律の」輪郭にも、上品かつ繊細に強弱と抑揚が与えられた。ショパンの感動的でありながら博識に裏打ちされた手さばきで演奏すると、優雅な、あるいは表情豊かな旋律のフレーズが浮き立ち、輝き、彩られた。演奏に耳を傾けながら、聴衆は広がる感動の魅力に身を委ねていたが、この感動はショパンの洗練された素質、病的で感受性の強い気質から来ているのだった。まことに、ショパンは音楽に過敏な人であり、オペールはそんな彼を一言でこう表現したものだ。「彼は生涯、死と隣り合わせに生きていた」と。

ショパンのヴィルトゥオーゾとしての才能の基礎は、ボヘミアの作曲家でバッハの熱烈な崇拝者であったジヴニーの優れたレッスンによって培われた。若いヴィルトゥ



ラジヴィウのサロンで演奏するショパン。ヘンリク・シェミラツキ（1843～1902）、1887年作。

オーゾのピアノ学習に施された熟練の指導、そして繊細で感受性豊かな資質のおかげで、ショパンの演奏は早い段階であの独自の魅力と、類いまれな気品を具えた個性を現した。それらは、表出的なジャンルにおいてショパンが卓越していることを堂々と示すこととなるのだ。博識の音楽家でワルシャワ音楽院の学長を務めていたエルスネルは、当時16歳だったショパンに和声理論と作曲法を教えた。エルスネルについては後述することにして、ひとまず偉大なヴィルトゥオーゾに話を戻そう。

均等な指の力に加え、繊細で完全に独立した両手は、明らかにクレメンティ派に由来している。ショパンは、クレメンティの数々の練習曲⁷⁾をいつも生徒に勧め、その価値を認めていた。一方で、ショパンの独自性はといえば、音の運びと抑揚づけの驚くべき技法にあった。ショパンの打鍵法はとても個性的で、タッチはしなやかで柔らかく、おぼろげに移ろうその響きの秘密を知るものはただ一人ショパンだけだった。

ショパン以前のどんなピアニストも、あれほど敏感で巧みに、ペダルを交互に、あるいは組み合わせで用いることはなかった。現代のヴィルトゥオーゾときたら、往々にして、節度をわきまえずひっきりなしにペダルを使用するが、これは重大な誤りであって、そのようにして生み出される響きの効果は、繊細な耳を疲れさせ、苛立たせる。これとは対照的に、ショパンはペダルを常に用いながらうっとりするような和声、聴き手の意表を突いて魅了する、美しい旋律のざわめきを聴かせることができた。驚嘆すべきピアノの詩人は、自身の着想を理解し、感じ取り、表現することに通じていた。ピアニストたちはこれをたびたび模倣しようとしたが、ごちない真似事にしかなら

なかった*。

ショパンが生み出す響きの効果をいくつかの画法と比較してみるなら、この偉大なヴィルトゥオーゾは、熟練の画家が光と周囲に漂う大気を扱うように、音に抑揚を与えていたと言える。旋律のフレーズと走句の巧妙なアラベスクを、夢と現実が生み出す中間色で包み込む——これこそ技芸の極みであり、まさにショパンの技芸なのだ。

空想的で過剰に敏感なショパンの想像力は、好んで霊界に通っては青白い亡霊や恐ろしい怪物どもを呼び出した。この音楽詩人は薄明かりのなかで即興演奏して悦に入り、そのぼんやりとした微かな光が、夢想的な着想、哀調を帯びた呻き、そよ風のため息、夜の暗澹たる恐怖に、息を呑むような要素を添えた。

最後の公開演奏会の想い出

死——それはどんな強靱な体でも、しばしば急速にこれを破壊してしまう——は、12年をかけてショパンのか弱い身体組織の繊維を少しずつ蝕んでいった。この著名な芸術家は、1837年から胸部疾患に侵された。友人や鼠屑にしている生徒たちの熱心な介抱により、病の進行は一時的に回避された。その後、たびたび新たな発作に襲われ、いっそう穏やかな気候を求めてフランスを離れることを余儀なくされた。天賦の才に恵まれた心気高きジョルジュ・サンド夫人はショパンにとって献身的な恋人であり、彼を連れ立ってマヨルカ島を訪れた。医者たちがこの土地の温暖な気候を勧めた

* 原注：とはいえ、幸いにもこのヴィルトゥオーゾの貴重な美点を体得した特権的な芸術家のなかには、プレイエル夫人、ゴットシャルク、F. プランテ各氏がいる。

のだ。病は目に見えてよくなったが、それはもはや避けられない破滅のなかに刻まれた一歩に過ぎなかった。1840年から、病の兆候が再び、しかも前よりもはっきりと現れた。肺結核は、大芸術家の力強い意志と活力を日に日に害しながら進行していった。

1845年から1848年にかけての長い晩年、ショパンの苦しみはいっそう激しくなり、咳はほとんど止まらなくなった。それでも、私はサル・プレイエルで行われた最後の演奏会を包んだ筆舌に尽くしがたい熱狂を覚えている。フランコーム、アラール、ショパンの友人と熱烈な信奉者たちは、あの忘れがたい数々の夕べのために協力を惜しまなかった。ショパンはひどく興奮していた。会場には親友たち、そう、あの選りすぐりの取り巻きの顔が見られたからだ。彼らは、ショパンの周囲で魔法の円を形作っていた。それは魅力と優雅さと美しさとがあたかも一つになって大芸術家の復活を祝福する夢幻境であり、ショパンの感性、優しさ、情熱によって完全無欠な世界になった。

ショパンと弟子たち

ショパンの指導とレッスンは、パリの上流貴族階級の間で非常に高い人気を誇った。ショパンは貴族たちにとって無二の偶像^{アイドル}だった。上品な物腰、洗練された礼儀、何かにつけて見せる少々気取った垢抜けた振る舞いからして、ショパンは優雅な貴族の模範的教師だった。彼は高貴な身分の人々が熱意を惜しまずにこの上なく温かい友情を示してくれるのを目の当たりにしていた。

夢想的で憂鬱な性格からロマン主義に著しく傾倒し、そしてまた冷たく堅苦しい教条主義的技法の様相とは対極的にある、青空の下での学校さばりをやっていたにもか

かわらず、ショパンは古典的大家を愛して止まなかった。モーツァルトは彼の神であり、J. S. バッハはすべての生徒に勧めるお気に入りの大家の一人だった。

ショパンのレッスンを受け、彼の様式や手法を吸収するという途方もない特惠を被ったピアニスト兼作曲家として、グートマン、リスベルク、そして私の敬愛する同輩ジョルジュ・マチアスの名前を挙げない訳にはいかない。シメー大公妃、チャルトリスカ公爵夫人、エステルハーギー公爵夫人、ポトツカ・ド・カレルギス公爵夫人、デスト公爵夫人、ミュレール嬢、ノアイユ嬢はショパンが愛情を注いだ生徒であったし、デュボワ（旧姓オメアラ）夫人も最良の生徒で、その才能によって師の特徴的な伝統と手法をきわめて忠実に守った弟子の一人に数えられる。

ショパンの生徒たちは、師に対して称賛以上の感情を持っていた。それは偶像への崇拜にほかならなかった。大いに苦痛を被った晩年、ポーランド一流の名家の女性は誰もがショパンの看護人になることを切に望み、賛嘆すべき忠誠心を抱きながらも、慈善夫人団体が行う辛く、しかし尊敬に値する仕事を妬ましく思った。フェティスがショパンとその性格、つまり芸術家であると同時に人間でもあるショパンに下した手厳しい評価は、このことから不正確だと考えなければならない。あのような献身的行為を掻き立てることのできる人物がどうしても不誠実で、自己中心的で陰険だなどということが出来るだろうか？⁸⁾ ショパンは彼固有の才能に宿る精神、心、大芸術家に相応しい気高く繊細な感情の持ち主だった。だからこそ、我々が見たいのはこの詩的な人物が、あたかも貴重で少しの混じりけもない純粋な金属製の薄いメダルのように輝くと

ころなのだ。

仮面のショパン

[とはいえ] ショパンの性格が一様でなかったことは認めざるを得ない。とりわけショパンの世界の外にいる凡庸な芸術家に対する侮蔑的な態度がそれだ。こうした感情の上での貴族意識とフェティスが仄めかしたこととはまったく別の事柄だ。人は私たちに本心を隠してまでショパンをさも優しい人物のように見せようとするが、ショパンは生涯、最良の友人にさえ偽善的で完璧で絶対的かつ専横な仮面をつけて接した。あるいは、こうやってしまった方が、いっそう簡潔で正しいのかもしれない。ショパンは神経質で感受性が強く病気がちで苛立ちやすく、惜しみない愛情をかけられ、何でもしてあげると、ご機嫌を取られて甘やかされた子どものように、あまりに安易に気まぐれな駄々をこねる人だった。それがために、放言の数々は時に耐え難いものとなり、心からの深い友情の持ち主は内心の奥まったところで傷つき、まっとうな自尊心の持ち主は著しく気分を害した。思い出をよく探れば、この種の攻撃の二つや三つを見つかることも出来るだろうが、ブラック・ユーモアを口にしてしまうこの厄介な衝動はショパンの高貴な心から来るというよりも、彼の慢性的な激しい苦しみに口実を求める方が自然だろう。

私たちはショパンの才能に対して常に深い賛嘆の念を抱いていた。もっとはっきり言うなら、それはショパンの為人に強い共感を抱いていたのだ。親しい門弟さへ例に漏れず、いかなる芸術家といえどもショパンの作品を学ぶ機会はなかったし、演奏してもらうことも望めなかった。いくら共感を抱いたところで、この偉大な音楽家と私

たちとの関係は疎遠ではかないものでしかなかった。ショパンは少数の熱烈な支持者である友人の一団に囲われ、褒めそやされ、見守られていた。取り巻きたちは煩わしい訪問客や半端な称賛者たちからショパンを保護していたのだ。ショパンに面会するのは困難だった。ショパン自身がシュテファン・ヘラーという名のもう一人の大芸術家に語ったように、ショパンとの面会に漕ぎ着けるまでには何度も「挑戦」しなければならなかった。この「挑戦」は、シュテファン・ヘラーほどは私の心をとらえなかった。私は信仰が狂信へと転ずるあの信徒たちの小さな教会の一員にはなり得なかったのだから。

それでも、私はショパンの人相をざっと描くことができるくらいには、ショパンのことをよく知っている。それに、今、私の目の前には、ドラクロワの描いた素晴らしい肖像画がある⁹⁾。これは苦しみ^{みぎわ}に苛まれ、打ちひしがれた晩年のショパンを描いたものだ。その顔つきにはすでに崇高さが刻まれ、夢想的で陰鬱な眼差しは、天地の狭間、夢と臨終の汀を漂っている。面長の顔はたいへん際立っていて、目鼻立ちはくっきりとして鋭い。だがそれでいて表情を作る線は美しく、楕円形の顔、鷲鼻、調和の取れた顔の曲線は、この病める人相にショパン特有の詩的な気品を与えている。

見渡すショパンの作品群

ショパンの作品は全体として一つの重要なまとまりを成しており、たいへん興味深



い。というのも、この大家は月並みなものを嫌悪し大衆的な種のをほとんど好まなかったので、安っぽい成功のために作曲することは決してなかったからだ。ショパンの音楽はこの上なく入念に考えられて作曲され、和声は常に優雅で時に過剰なほど凝っている。走句は創意工夫に富み見事に練り上げられ、旋律的で歌唱的で表情豊かなフレーズは、高貴な、あるいは憂鬱な感情に彩られている。これらを好むのは、洗練された趣味を持つ音楽家かショパンの目新しく大胆な筆致の繊細な語り口に魅了されたヴィルトゥオーゾに限られる。年を経るごとに、ショパンはもとより非常に個人的な様式に、さらなる力強さと特徴、そしてなおいっそうのはっきりとした個性を与え、一過性の影響やほかない流行に身を任せることは決してなかった。音楽に造詣の深い教養人たちの賛辞にたいへん敏感だったショパンは、群衆の喝采には見向きもしなかった。大勢の聴衆がショパンの貴族的な性格に愛着を感じることはなかったし、ショパンも大衆的な成功にはまったく関心がなかった。もっとも、そんな決意を抱くショパンを支えていたのは、相対的に見れば失敗に終わった、「過去の」いくらかの試みだったのだが¹⁰⁾。

ショパンの作品から曲を選び出そうというのは、いくぶん大胆な試みだろう。それでも、あえてこの避けては通れない無謀を冒すことにしよう。初めに挙げるとすれば、次の作品だ。2つの見事なソナタ（作品35と58）、ピアノとオーケストラのための2つの素晴らしい協奏曲（ホ短調とヘ短調、作品11と21）、ピアノとチェロのためのポロネーズ¹¹⁾、ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための三重奏曲¹²⁾、数多のマズルカ集（作品6、7、17、24、30、33、41、50、56）。マズルカ集

はショパンが想像力のあらゆる魅力を込めた〔ポーランドの〕国民的な音楽ジャンルであり、リズム、意表を突く転調、巧みに生み出される対照が、これらの小曲をうっとりするような魅力を与えている。

ノクターンを集めてみると、そこにはやはりショパンの柔和で優美な才気が刻まれている。私はこれら感傷的な哀歌に並ぶものを知らない。作品9、15、27、32、37、48、55¹³⁾、61〔いずれもノクターン〕、『お手をどうぞ』にもとづく大変奏曲¹⁴⁾、数々の見事なポロネーズ作品22、26、40、53、61を挙げよう。これらのポロネーズは優雅な形式と気品ある様式が完全に調和して溶け合い、劇的で活力に満ち陰りのある響きが音符となって移ろってゆく。

バラード（作品23、38、47、52）は詩的で起伏に富み、多大な効果を生む作品だ。ポレロ、舟歌、子守歌、タランテラはそれだけでまったく独自の種を成す性格的小品で、いずれも現代ではそこかしこに模倣的な作品が溢れているにもかかわらず、ショパンには独創性が認められる。作品29、36、51の即興曲第1、2、3番、遺作の即興曲は優雅にして想像力豊かで、かつ甘美な感情を具えた小品だ。《演奏会用アレグロ》作品46は実に気高い協奏曲様式の作品だ。数々のワルツを採りだしてみても、細部にはこの上ない魅力が見出される。それは着想の選び方、線の織り合わせ方、予期せぬ転調からきている。そこでは涙のあとに微笑みが、陽気さのあとには悲哀が続く。この輝かしい作品一覧を3つの有名な曲集、すなわち2冊の練習曲集〔作品10、作品25〕と、1冊の前奏曲集で締めくくりにしよう。これら3作だけで音楽芸術におけるショパンの独自の地位は揺るぎないものとなるだろう。そして、靈感ある作曲家、「天才的な」

——とドイツ人なら言うかもしれない——創造者という真の階位が〔ショパンに〕授けられることだろう。もしショパンが数多くの優れた作品によってこの地位をまだ勝ち得ていなかったのなら。

作曲家としての誇り

芸術への深い愛からか、過剰な自意識からか、いずれにせよショパンは自分が書いたの楽譜の原稿に手を加えられるのが許せなかった。ほんのちょっとした変更でさえショパンには重大な誤りに思われ、そのようなことはショパンの近親者さえも許されることはなかった。ショパンを熱烈に称賛していたリストも例外ではなかった。私は、師のヰメルマンがしたように、音楽院の修了者選抜試験の課題曲としてショパンのソナタ、協奏曲、バラード、アレグロ¹⁵⁾を生徒たちに演奏させた。だが、課題曲を抜粋に限って演奏させなければならなかったものだから¹⁶⁾、私はこうした改変を紛れもない冒涇だと見なすショパンを傷つけてしまうことを思うと、心苦しくなる¹⁷⁾。

ショパンは姉の腕に抱かれて、1849年10月17日に息を引き取った。姉は、永遠の光に向かって開いた冥府への扉の敷居をまたぐ手助けをして欲しいという弟の呼びかけに応じて、ワルシャワから駆けつけたのだった。ショパンの葬儀は10月30日、パリのあらゆる名士、ポーランド移民の名家を含む選り抜きの群衆を前にして、マドレーヌ寺院で執り行われた。時は流れたが、モーツァルトのミサ曲《レクイエム》、ルベールがこの哀しき式典のためにオーケストラ編曲したショパンのソナタ作品35の葬送行進曲が掻き立てたどてつもない印象は、今でも感動とともに蘇ってくる¹⁸⁾。1度目のくり返し部分に現れるぎこちないバスの執

拗な動きが生み出す悲痛な効果に、心は締めつけられた。だが、続く中間部のトリオの形式でフレーズが、刺々しい現実の苦悩をすぐに忘れさせ、永遠の喜びを夢見させてくれた。

風に舞う靈感

芸術家の仲間内で、私はしばしば室内楽作曲家としてのショパンの作品分類についての微妙な問題を討議した。ショパンの様式の重要性と現実的な影響についてはまったく異論の余地はない。しかし、このヴィルトゥオーゾに対する称賛という点で一致している我々も、ショパンの作品の音楽的な価値となると立場がもの見事に分かれる。多くの芸術家にとっては表現豊かで独創的な作曲家。何人かの芸術家の間では優雅で優美な、「魅惑の」作曲家。貧しい精神の持ち主には奇抜で不可解な作曲家。私たちの時代が生んだ最も議論を呼ぶ作曲家であると同時に、一方では真面目で天才的な大家であり続けるだろう。

私はショパンを、最初のひと羽ばたきで

無上の高みへと自らを運んでしまうような力強く飛翔する鷲と比較したくはない。ショパンにはそのような崇高な大胆さもなければ、よい意味での無鉄砲さもなかった。彼の作品に宿る優しさ、感動、あるいは親密な、はたまた悲痛な魅力が、大いなる想像の息吹——それは〔ショパンの作品には〕欠けているか、間欠的にしか現れない——に取って代わることはない。ショパンの靈感は時に舞い上がるが、結局は再び地に墜ちて砕け散る。むらなく、自由で何者にも囚われることなく飛翔することはない。至純の世界では、そのような飛翔だけが唯一の支えとなるのだ。しかし天分とは、芸術の領域で未知の形式を発見することにのみ、その本質があるのではない。それは、あの貴金属、凡人には見つけることのできない鉱物、すなわち着想・靈感に、ごつごつした、あるいは澄み切った外観を与えて磨き上げることに宿るのだ。

まさにこの意味で、ショパンは天才的な作曲家であり、短い詩節で語る詩人であり、小さな幅で絵を描く偉大な画家なのだ。

- 1) 「この画廊」とは、この列伝『著名なピアニストたち』のこと。マルモンテルは30名の伝記の一つ一つを一枚の絵画に喩え、これらをまとめたこの著作を「画廊」と呼んでいる。
- 2) 原書では、ショパンの生年は1808年2月8日と誤記されている。こんにちの定説では、ショパンの誕生日は2月22日、または3月1日とされている。
- 3) ショパンの父ミコワイ・ショパンはフランス人、母ユスティナ・クシジャノフスカはポーランド人。
- 4) 1830年から1831年にかけて起こったワルシャワ革命とその鎮圧。ロシア帝国の支配に対する自由主義者、民族主義者たちの不満から勃発、1830年11月に大きな暴動（11月蜂起）が起こり、これを契機として翌年ロシアとポーランドの戦争が始まったがロシア軍に鎮圧された。愛国者ショパンはパリへの移動中にこのニュースを受けて激しく落胆した。
- 5) 実際には、ショパンがパリに到着したのは1831年。
- 6) マルモンテルは当時パリ音楽院のピアノ科で教授P.-J.-G. ヴィメルマン（1785～1853）に師事していた。音楽院では一等賞を獲るとその科を修了することができた。
- 7) クレメンティの100曲からなる教育的な曲集《パルナツソス山への階梯》を指す。
- 8) フェティスの人名事典（第2版）のショパンの項目には、マルモンテルが指摘するようなショパンの人格についてのネガティブな判断は見られない。フェティスの別の記述に対する批判か。

- 9) ウジェーヌ・ドラクロワ（1798～1863）によるショパンの肖像。1838年ごろの作とされているが、それが本当なら必ずしも最晩年のショパンを描いたものではない。もともとジョルジュ・サンドとショパンの二人を描いた一幅の絵画として制作されたが未完に終わり 1863～1874年の間に切り離されて現在の状態に至る。この絵画はマルモンテルの義理の息子で同じくパリ音楽院ピアノ教授となったアントナン・マルモンテル（1851～1907、マルグリット・ロンの師としても知られる）に渡り、彼の没後パリのルーヴル美術館蔵に遺贈された。
- 10) この「試み」の内容ははっきりしないが、大衆に迎合しようとして失敗したなんらかの経験を指すと思われる。
- 11) 《序奏とポロネーズ》作品3（ウィーン初版、1831）。
- 12) 作品8（ライプツィヒ初版、1832）、ラジヴィウ公に献呈。
- 13) 原書には54とあるが、一連のノクターンをここで挙げようとしているのなら、作品55の誤り。作品54は《スケルツォ》第4番。
- 14) 作品2（ウィーン初版、1830）
- 15) 《アレグロ・ド・コンセール》作品46のこと。形式的に実質上の協奏曲なので、パリ音楽院の試験では好んで演奏された。
- 16) パリ音楽院のコンクール（修了選抜試験）は多くの学生が参加するので、協奏曲など、楽章が抜粋で演奏された。
- 17) マルモンテルは1848年にヅィメルマンの後任としてパリ音楽院ピアノ科教授に就任。ショパンが亡くなったのはその直後であるから、実際に生きているショパンにマルモンテルが「心苦しく」なるわけではない。亡きショパンを思いやっているとということ。
- 18) これらの作品のほか、ショパンの前奏曲がオルガンで演奏された。演奏したのはヅィメルマン門下のピアニスト、オルガニスト兼作曲家のルフェビュール＝ヴェリー（1817～1869）。

第2章

アンリ・ベルティーニ
Henri Bertini

フレージング法と楽器を歌わせる流儀はフンメルとモシェレスの流派に属していた。ヴィルトウオジティという点ではカルクブレナーとエルツには及ばなかったが、それでもベルティーニは一通りの演奏技法、すなわち類まれな価値を有し、すばらしい手本となる完全かつ個性的な演奏を手にしてきた。その上、彼はほかと一線を画する教師で、厳格できわめて配慮の行き届いたレッスンをした。ベルティーニが教育から手を引いたとき、私は彼の多くの生徒を指導したが、彼の流派で培った基礎がまったく揺るぎないものだったということを確認することができた。

伝統と革新の狭間で

パリ音楽院でピアノ科女子クラスの教授を務めていた尊敬すべきルイ・アダンは、ベルティーニに対して好感を抱いていたが、それはアダンの作曲家としてのベルティーニの美質をきわめて高く評価していたからだった。ベルティーニはいくつもの選抜試験用独奏曲をアダンのクラスのために特別に作曲した。この大家〔ベルティーニ〕の作品はかなりの数にのぼる。作品番号にして200近くあり、その大部分がきわめて重要なものだ。音楽的構想が自然で明快な点からして、ベルティーニは旋律的な作曲家の流派に属している。主要楽想は常に上品ではっきりと提示され、決して凡庸なくり返しをあの手この手でごまかすような凝った節回しになることはない。もったいぶったところや気取りは微塵もなく、わざとらしさを嫌悪し、雄弁に語る技法²⁾にかけては巨匠音楽家、つまり己の才能に静かなる確信を持ち、自由な音楽の運び方で自らの着想を表す大家の特徴を具えている。こうした音楽の運びは、楽曲の主題についての完

全な知識と目的への直接的な洞察力によってしか実現されないものだ。

だがベルティーニのピアノ曲や二重奏、三重奏、四重奏、五重奏、六重奏、九重奏などの協奏的な作品は、単に言葉の狭い意味で旋律的な作品というわけではない。ベルティーニには靈感と形式がある。彼の作品にあっては、もとより好ましく音楽的な着想が、深い思慮に裏打ちされた、至妙の均衡のなかで展開される。変奏され、多くの面白みを持つ挿入楽節の数々は、しなやかかつ豊かで、しっかりとした研究に裏打ちされた想像力を示している。この大家の熱を帯びた色鮮やかな和声によって、彼を現代のロマン主義者たちのなかに厳密に分類することもできるだろう。ただしそれも、もしベルティーニがああロマン主義者たち³⁾の誰よりも上手く調性感を放棄するすべを心得ていたとすれば、の話だ。調性感とは重要な指標であり、「未来の」と呼ばれる音楽家たち⁴⁾によって狂わされたあの真の羅針盤——そしてまた、選ばれたモチーフを導き発展させる手法の、完璧な首尾一貫性のことでもある。これらはいずれも主要な着想に関連づけられており、作品中で多様性の中の統一性を維持するのだ⁵⁾。

飾り気がなく力強い性格と内向的気質を持つベルティーニは、音楽的空想に耽溺することはまったくなかったし、妄想の国土や夢想の天空を彷徨いはしなかった。そのような場所には、大いなる芸術の厳格な側面とは何一つ共通するものはない⁶⁾。正しい言語で人の関心を引きつけ、魅了し、感動させ、着想の選択、靈感の純粋性に専心する——こうしたことが、ベルティーニの主な考え方だった。理想的な美を愛し、自らのなかに抱いた理想のモデルをじっと見つめ、決して自らの道を逸れて趣味や流

行の移ろいに身を委ねるといふことはなかった。

練習曲の光と影

ベルティーニの絶大な人気は、とりわけ練習曲とカプリースという特別なジャンルに結びついている。彼はまさにこのジャンルで特別な地位を獲得し、若い作曲家たちが大急ぎでベルティーニのあとに従うこととなる偉大な道を拓いた。彼があらゆる難易度を含む数多の練習曲集のなかで集中的に取り組んだのは、平易な曲、難しい曲、短い曲、ないし展開された曲のそれぞれに、非常に明確な模範的旋律を与えることだった。克服すべき難技巧は、歌唱的な形式のもとに提示されている。練習曲が、敏捷さという非常に個別的なジャンルを扱っていても、絶えることがない走句はいつでも音楽的な輪郭をとっている。その上、きわめて明快なリズムと大変念入りな和声をも具えたこれらの小品が広く成功を収めた主要かつ特筆すべき要因は、まさにここに



アンリ・ベルティーニ

ベルティーニは20以上の練習曲集、前奏曲、特別な訓練課題集を書いたが、それらは基礎から超絶的なものまで、すべての難易度を網羅している。《性格的練習曲集》[作品66]、《奇想練習曲集》[作品94]、《芸術的練習曲集》[作品125]は最もすぐれた美点を持つ作品だ。平易な練習曲および中程度の練習曲は、ピアノ教育に専念する人なら知らない人はいない。これらの練習曲は、生徒たちの興味を引きつけながらも、訓練へ

と導いてくれるものだ。私は4手用の練習曲を高く評価している。出版業者ルモワーズが出した2つの〔連弾用〕曲集はうっとりするような魅力を具えている。

ベルティーニはショーネンベルグ出版商会のために、再びあらゆる難易度の練習曲集に着手した。〔ベルティーニをめぐる出版業者間の〕こうした個人的な競争は、二重の意味で慎重さを要する企てだったが⁷⁾、それによってベルティーニの成功はただ募りゆくばかりだった。

この著名な作曲家は、さらに非常に多くの4手用連弾曲を残した。それらはいずれも巧みな配置法、協奏的な扱い方の点で真の価値を有する。数多くのサロン小品、ロンド、ノクターン、変奏曲、ディヴェルティメント、カプリース、ファンタジーなどのなかでもとりわけ見事な作品として、パリ音楽院のために特別に書かれた2つのコンクール用ソロ〔作品109、121〕、大ポロネーズ（作品93）、演奏会用変奏曲（作品69〔68〕）⁸⁾、演奏会用ロンド（作品105）、劇的ファンタジー（作品118）、華麗な行進曲（作品161）などが挙げられる。ベルティーニによるサロンや演奏会用の作品の成功を考えれば残念なことだが、彼の練習曲人気のおかげで、凝り固まった大衆の頭のなか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拜する人々は、もっと大きな価値を持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。

三重奏曲〔作品20、48、70〕、四重奏曲〔作品25、31、39、76〕⁹⁾、六重奏曲〔作品85、114、124〕、九重奏曲といったベルティーニの協奏的作品を見れば、彼が単に正しい書法に関して確かな熟練した腕を持つ作曲家であるばかりか、まさしく文字通りの意味

で格調高い様式を具えた大家であり旋律作家であることが分かる。その理由は、もう一度述べておかねばならないが、想像力と学識ある音楽家ベルティーニが不可能を追い求めることに夢中にならなかったからだ。彼は、着想の選択において品格のある作品、見事に展開が導かれ、均衡の取れた健全かつ厳格な和声を具えた作品を完璧に書くことで満足した。臆することなく断言するが、ベルティーニの室内楽作品は、大家たちの室内楽に雄々しくも匹敵するものだ。

動乱の30年代と隠退

ベルティーニは大掛かりなピアノ・メソッドを出版した。この書物では、彼のピアノ教育の基礎知識が類いまれな論理的精神とうまく結びついている。それぞれの新しい事柄はしかるべきときに、きわめて明快に提示される。どの部分も、完璧に段階的になるように関連づけられているので、私はこの重要作を、現代のピアノ演奏法に関して最も完全で、最も成功したメソッドの一つだと考えている。

世を忍び、ありふれた友情をほとんど好まず、いくらか厭世的な人物であったベルティーニは、人生も終わりにさしかかったころ、何人かの親友が示す愛情のなかに、かけがえのない愛着と優しさを見出した。ベルティーニの心は、彼らの示すそうした感情に飽きることがなかった。私は光栄にも、45年前に自身のキャリアをスタートさせたときからこの大音楽家を知っている。当時、ベルティーニは勇敢で情熱的な性格の持ち主で、力強い1830年世代を代表する一群の詩人や芸術家のなかで堂々たる位置を占めていた。あのころは、何と豊かな熱気が社会のすみずみまで満ちていたことだろう。それはラマルティーヌ、ユゴー、ミュッ

セ、ウジェーヌ・ドラクロワ、ラムネー、ラコルデール、エロール、オベール、アレヴィといった人々の栄光の時代であり、勝利の絶頂期だった。人々は大いなる芸術的革新の夜明けを目の当たりにし、それが政治的・社会的な大改革の驚異を照らすと信じていた¹⁰⁾。数々の色褪せた栄光、大胆な試み——それでもなお、いくらかの目新しい発想、そしてとりわけ気高い思い出が、今も消えることなく残っている。

30年ほど前、ベルティーニは人生の喧騒に疲れ、彼の落ち着かない性格とは一見相容れない休息を求めて、親友たちが近くに住むメイラン¹¹⁾の近郊に居を定めた。もう長いこと、ベルティーニはいわば永遠の世界への門口に立って、無限の地平をじっと観望していた。彼は、好んでその地平の神秘を探究し、死が信仰の平穏とともに訪れるのを見ていた。ベルティーニは過去の思い出のなかにある種の憂鬱な悲しみを見出し、死を迎える前から永遠の光に包まれ、憩っていた。つまり、彼は生の極限、信仰、青春時代の憧れ、魂の高揚、そしてキリスト教の哲学に帰ったのだ。これは芸術家気質の人々にとって、おそらくそうした傾向を持たない人々以上に欠くべからざる要素だろう。こうした人々は実際、人生の波乱、栄光と幸福の夢を打ち砕く失望のため、幾多の長い試練を受ける。彼らはあるいは見極め、また夢に見たいっそう崇高な祖国を必要としている。それが彼らの慰めとなり、隠れ家となるのだ。

内なる熱狂

晩年、ベルティーニは好んでグルノーブルのグランド＝シャルトルーズ修道院¹²⁾を訪れた。彼はそこでオルガンに向かい、宗教的感情から靈感を得た調べを即興し、神

の慈悲を信じる心の誓いを捧げた。この長い瞑想は78歳になるまで続いたが、その平穏と静謐を打ち消すものは何もなかった。

私は人生の盛りにあるベルティーニに会ったことがある。美しく高貴な顔立ちで、思索家らしい気力に満ちた横顔、広くて禿げあがった額、深く瞑想的な眼差し。濃い口髭、房のようになった顎鬚は、彼の精神に似つかわしい決然たる性格を、あの男性的な人相に与えていた。彼は慎ましく端正な外見を纏いながらも、芸術や政治の話題になると、その下には心の内奥から湧き出る熱狂的本質を隠していた。実直だが神経質なベルティーニは、著名な芸術家、ヴィトゥオーゾ、作曲家たちの才能に敬意を表していた。だが、拍手喝采の喧騒は彼にとってどうにも耐え難いものだった。そんなとき、ベルティーニは演奏会場をよく抜け出したものだ。こうした奇妙な行動は神経過敏からくるのであって、狭量な嫉妬が原因ではなかったということを、私は何度も確認することができた。ほぼ同じころ、我々は目の当たりにしなかつただろうか？ 成功を収めていたライバルのタールベルクに対して、リストがほとんど寛容ならざる評価を下していたのを。これは惜しむべき弱点だが、偉大な芸術家にあっては想像しう

る共通の現象だ。過度に高ぶった自尊心は、彼らの感性を病的で苛立ちやすいものにしてしまう。

ベルティーニは、芸術の歴史に栄誉ある名を残している。彼の重要な作品は、私以前の世代¹³⁾の特徴を示す記念碑の一つとして残り続けるだろう。現代の作曲家たちは別の方法で作曲しているが、彼ほどは優れていない。師にせよ弟子にせよ、我々はこの偉大な音楽家の優越性には頭を垂れなければならない。

ベルティーニは78歳でこの世を去ったが、何も勲章を受けることはなかつた¹⁴⁾。それは理解し難い神秘であり、おそらくこの謎に答えを求めるべきではないのだろう。だが、[勲章を授けるといふ]この種の好意が惜しげもなく振りまかれる時代を我々が生きていることを考えれば、それは悲しい事実である¹⁵⁾。さらに述べ添えておこう。才能に対する正当な報いによってこの著名なピアニストの心が励まされることはなかつたにせよ、ベルティーニはあの世で美しく勤勉な生涯を有意義にまっとうしたという確信を得ることになるだろう。それ故、この芸術家に祝福を捧げ、墓石のほとりで、善き意志を持つこの人物に最後の別れを告げよう。

- 1) 19世紀の文脈ではパレストリーナの作曲法を範とする厳格対位法を指す。
- 2) マルモンテルが「雄弁に語る技法」と言う場合、それはフレージングの技法を意味する。
- 3) ヴァグナーやリストら19世紀後半に従来の調性システムの枠組みを超えた和声を実践に応用した作曲家たちを指す。リストの作曲様式に対するマルモンテルの見解は、239～240ページも参照のこと。
- 4) 3)に同じ。「未来の音楽／音楽家」という言葉は、19世紀中葉に新しい音楽の潮流を指すためにベルリオーゾら音楽家、批評家のあいだで用いられた。ヴァグナー、リストと結びつけられることが多い。
- 5) ベートーヴェンの交響曲のように、一つのモチーフにもとづいて展開する手法を指すが、必ずしもソナタ様式を指すとは限らず、フーガもその典型。多様性のなかの統一は、和声、対位法、フーガの知識と実践を前提とするパリ音楽院において重視された。マルモンテルは後年の著書でもこの点をしきりに強調している。
- 6) この2文は明らかに「未来の音楽家」に対する批判である。ドビュッシーの師だったマルモンテルはしかし、

将来の大家の新しい和声の実験を興味深く見守っていた。マルモンテルは必ずしも新しい潮流を認めない偏狭な保守主義者ではなかった。

- 7) 一方では出版業者同士の関係、他方では作曲家・出版業者間において緊張が生じるということ。
- 8) 作品 68、69 はいずれも変奏曲だが、作品 69 は連弾作曲である。マルモンテルは独奏曲の作品 68 を念頭に置いているのかもしれない。
- 9) ピアノ四重奏は《セレナード》というタイトルで出版された。
- 10) サン＝シモン主義を主流とする 1830 年代の社会主義思想を指す。サン＝シモン主義の運動は、哲学者サン＝シモン（1760～1825）とその門弟たちによって確立され拡大した。その主張は優れた指導者のもとで社会を組織し、産業階級を基礎とした生産力向上を実現することで社会全体の幸福が獲得されるというもの。ルイ＝フィリップを君主とする七月王政下では労働者階級は軽視されていたため、サン＝シモン主義者の主張は実際の政治にはほとんど反映されず、また理想を実現する手立てが示されないため空想的社会主義とも言われる。1852 年に始まる第二帝政下で、皇帝ナポレオン 3 世はこの理想の実現を推し進めた。芸術は運動普及のための有効な手段とされ、理想に共感した多くの音楽家たち（交響曲作家ではベルリオーズ、フェリシアン・ダヴィッド、ピアニスト兼作曲家ではリスト、ヒラー、エミール・プリュエダン、名テノール歌手のアドルフ・ヌーリなど）がこの運動に関与した。
- 11) メイラン：スイス、ジュネーヴ州の街。フランス南東の国境付近に位置する。
- 12) グランド＝シャルトルーズ修道院：フランス南東部イゼール県、人里離れた山奥にある修道院。縁起は 11 世紀に遡る。19、20 世紀に閉鎖と保護がくり返されたが、1941 年以降、政府の正式な承認を得てカルトジオ会の修道僧たちが修行を営んでいる。
- 13) マルモンテルは 1816 年生まれなので、それ以前の世代の音楽家を指す。ベルティエニは 1798 年生まれ。
- 14) フランス政府が政治、軍隊、文化功労者などに対して与える栄誉勲章レジオン・ドヌール勲章のことを指す。マルモンテル自身は教育的功績が認められ 1862 年に受章していた。1860 年代初頭、ピアノ教師たちが相次いでこの勲章を授けられている（177 ページ参照）。
- 15) 勲章授与の基準が甘くなった傾向への皮肉と、ベルティエニがその音楽的・教育的業績にもかかわらず受勲しなかったことへの疑問を呈している。

第3章

シュテファン・ヘラー

Stephen Heller

日本では、全音楽譜出版社とカワイ出版社からいくつかのヘラー作品が出版されています。

もっぱら中級程度の練習曲作曲家として知られていますが、ヘラーはショパンの取り巻きの一人として、またシューマンの主催する芸術家サークル「ダヴィッド同盟」の一員として、その作品が正当に評価されていた作曲家です。ヘラーよりずっと年下のドビュッシーも学生時代、ヘラーの作品をピアノの試験で弾いていました。ヘラーは本書著者のマルモンテルとも親しい間柄でした。



ヘラーの誕生

現代の流派に圧倒的な影響力を持ち、著しい才能と高い地位によって認められ、ライバルも敬意と称賛を表明せずにはいられないようなあらゆる傑人たち——そんな人々に対して公正であることは、義務だ。シュテファン・ヘラーのごとく、生き生きとした芸術的感動に個人的な思い出を彩る数々の魅力を添えてくれる、とくに感じのよい容貌の人物に対しては、義務を越えて喜びとなる。しかし、その感情もいっせいの困惑を生じ、複雑なものとなることがある。それがどんな場合かと言えば、ほんの小さなことでも批難は書くまいとしたり、いかなる流派の影響も受けていないかのように書こうとするなど、要するに、肖像作家が芸術家自身とその人物への私的な思い入れに縛られることなしに描こうとするときだ。

これから私が着手するように、たくさんの私的な思い出と忘れ得ぬ印象を必ずや呼び覚ます名前に触れようとする場合、執筆

の上ではまさにこうしたことに、気を使わなければならない。実際には、ベルリオーズがしたように切り抜けることもできる¹⁾。彼はかつて、仲のよい作曲家に対して公正さ——それも厳格なまでの公正さという良識を盾に取り、自らが手本とした作曲家を気の向くままにこき下ろした。ためらうことなくそんな批評を書いたとき、ベルリオーズは「友人に遠慮しなければならないなら、批評なんか成り立たなくなる」と答えたのだった。これは矛盾であるばかりか、逆の考え方としては行き過ぎている。こうしたことが、[批評を書く上で] どうにも避けがたい二つの障害物なのだ²⁾。しかしながら、私の後ろ髪を引く誘惑があるにせよ、ごく謙虚になって、自信を持って友人である偉大な芸術家を描く筆を手早に進めることにしよう。まったく異論のない現代の大家の高度な才能と混じり気のない名声が、私を安心させてくれるのだから。

シュテファン・ヘラーは1814年5月15日³⁾、ハンガリーのペシュトに生まれた。別格の才能に恵まれ、一部の人々と同じように、彼もまた、ほかの子どもがまだ音楽のアルファベットをたどたどしく読む年齢のころには、早熟の子どもで傑出したヴィルトゥオーゾだったに違いない。ヘラーは急速に進歩したので、父はヘラーの個人的な好みを助長しつつ息子を音楽の道に進ませ、抗いがたい使命感に従うことにした。多くの演奏会に登場したこの若きピアニストの経歴を辿ることはし



青年時代のシュテファン・ヘラー

ないでおこう。ヘラーの輝かしい演奏の美点が、ヴィルトゥオーゾの戦闘的な生涯へと一歩を踏み出した9歳の時分から、すでに高く評価されていたということ思い出せばそれで十分だ。

パリの浮世と芸術家魂

シュテファン・ヘラーのピアノ教師は、ペシュトではプロイアー⁴⁾で、その後ウィーンではチェルニーとA. ハルムに師事した。シュラールとチブルカという老オルガニストは、この若い芸術家に和声と作曲の基礎を教えた。だが、シュテファン・ヘラーは、大家たちの作品を注意深く読み、彼らの作品をよく考えながら分析し、さまざまな様式や主だった灵感の数々を比較した。そして、彼らの天分を導いた思考を深く掘り下げることで、最初の着想をはっきりと表現し展開する技法において、ヘラーが見せたあの確かな手腕と経験をものにしたのだった。それは、まさしく作曲家ヘラーの才能が示す際立った特徴の一つである。

シュテファン・ヘラーは10年間休むことなく、青春時代と若き活力を費やしてハンガリー、ポーランド、ドイツのあらゆる主要都市で演奏会を行った。しかし、喝采と歓迎にもかかわらず、絶え間ない大旅行、つまり放浪の生活は、この芸術家の穏やかで内省的な性格に合うものではなかった。彼はもっと大きな反響と静かな環境を欲していた。パリを訪れ、この地で作曲家として名を挙げようという思いに駆られ、ヘラーは1838年、アウクスブルクを離れ、お気に入りの街、たくさんの愛すべき思い出に溢れた街となるパリへ行く決心を固めた。

ヘラーはパリで新たな闘いとたくさんの労苦、そして危険に挑み始めた。パリは文明の中心、啓蒙と知性の中心地、揺るぐこ

となき栄光の祖国だ。しかし一方で、はやりと束の間の人気の安息地でもある。ここ俗世の街では悪趣味が白昼堂々と横行し、成功は狡猾さの成果であって、必ずしも才能の報いではない。己の力量を信じたヘラーは勇敢に闘い、休みなく仕事を続けた。そして卓越した作品のすべてでもって、無感動な群衆にさえ自らの価値を認めさせた。それは芸術家ヘラーにとっての成功であると同時に、芸術にとっての成功でもあり、二重の意味で大きな一歩となった。私は、人々にシュテファン・ヘラーの作品が知られ、高く評価され、愛されるよう手助けをすることで、今を生きる世代の音楽的趣味を向上させ、教育を完全なものとするのに真摯に貢献したと考えている。

シュテファン・ヘラーは、気高い感情と良心に長けた雄々しき芸術家という種族の一員だ。芸術と個人の稀有な威厳に深い敬意を払う彼らは、強靱に鍛えられた精神と選り抜かれた知性の持ち主であり、各々に理想信仰の至上法則を生み出す。もし、自身の欠点や妥協と引き換えに束の間の成功や人気を探し求めたり、流行を追い求めて悪趣味に追従しなければならぬ時代だとしても、そうした知性や精神の持ち主にとって、かりそめの評判などに、いったい何の意味があるだろうか。自身の知的で精神的な喜びのために芸術を愛する彼らは、大衆など気にかけない。もっと高尚な目的を持ち、絶えず純粋な灵感と魅力的な形式を追い求めているのだ。シュテファン・ヘラーは、こうした良心的で疲れを知らない探求者の小さな一団に属している。引き締まった様式、自然で健全な形式は彼の作品の特徴だが、それらは第一に、彼の知的な実直さと、類い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、こうした特徴はどんなに称賛してもし過ぎることはない。彼の様式と形式はまた、古今の大家を熱心に研究する姿勢、深く瞑想し、強く意識を集中させる習慣にも由来している。ヘラー作品は、その上品で高貴な特性を、まさにこうしたさまざまな要因に負っている。それは後世の人々にとって、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。

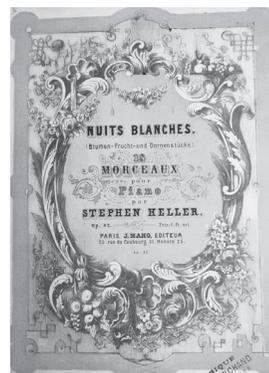
性格小品に融合された、独仏のエスプリ

シュテファン・ヘラーは、自身の芸術〔音楽〕に対して絶えず純粋な無償の愛と、疲れ知らずの勤労家を持つような豊かで清らかな情熱を抱き、心に宿しているのはただ気高い着想ばかりであった。陳腐な靈感や安っぽくありふれた受け狙いにヘラーは眼もくれず、確信を持って己の道を歩んだ。かくして、彼はあのように独創的かつ詩的で心に染みわたるような魅力を放つ、個性の光る全作品を書くことができた。そこにはヘラーの好んだ大家シューマン、メンデルスゾーン、ショパンの影響が、繊細で洗練された芳香のようにただ移ろってゆく。実際、これをシュテファン・ヘラーが内心に秘めた崇拜と言っても差し支えない。彼はそれでもなお、音楽の神々たるバッハ、ハイドン、モーツァルト、グルック、ヴェーバー、ベートーヴェンに対して情熱と尊敬の念を抱いていた。それは〔画家の〕アングルが、これらの天才を賛美したのにも劣らない。

ヘラーがピアノのために書いた作品は、全体として重要性を帯びている。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、類を見ない才能によって提示され展開されている。そこに見出されるのは、ヴィルトウオーゾの手腕と言うよりは、むしろ

管弦楽作曲家のそれだ。ヘラーは独自のリズム語法を持っており、巧緻にしてあるいは華麗な、あるいは軽妙な旋律線で音楽のフレーズを縁どるやり方などは、きわめて個性的だ。彼の和声はあくまで凝っていて非の打ちどころがなく、健全な性質、率直かつ誠実で、甘ったるさや気取りのない靈感、控えめで力強く、誇張を避け、美辞麗句を用いずに処理することのできる、控えめな気質が感じられる。

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的小品を創った。《孤独者の散歩》⁵⁾、《森の中で》⁶⁾、《眠れぬ夜》⁷⁾、《私の部屋を巡る旅》⁸⁾は、甘美にして慎ましさを具えた真の詩だ。これらの作品では、比類なき高みに昇った靈感が、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、多様な感情と性格を持ち合わせた小さな傑作だ。音の響きのなかで心の琴線はことごとく打ち震え、優しくう



シュテファン・ヘラー《眠れぬ夜》の表紙

ら寂しい、感動的な音を奏でる。奥深い背景のなかで幻想の精霊界が移ろいゆく。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、人間の感情の広大な領域を成しているすべての色調——あのような魅力的な作品の数々にあっては、これらがはかなく、あるいは長く尾を引いて木霊^{こだま}している。作品の靈感はこの上ない高度を飛翔しながらも、決して彷徨^{さまよ}うことなく自らを制している。

《[4つの] アラベスク》⁹⁾、《ヴェネツィア

の情景》¹⁰⁾、《セレナード》¹¹⁾、《ボレロ》¹²⁾はきわめて独創的な性格的小品だ。シュテファン・ヘラーによるいくつもの《練習曲集》と《前奏曲集》¹³⁾は、教育のなかでも特別の位置を占めている。《〈フレージングの技法〉の予備練習曲集》¹⁴⁾、《フレージングの技法(新しい練習曲集)》¹⁵⁾は趣味と様式の点ですばらしい作品だ。ベルティーニの練習曲集の著しい成功に続いて、この40年の間にサロン用、風俗画風、表現、敏捷さといった数多くの練習曲集が生み出されたので、それらの多かれ少なかれ音楽的な作品を分類するために1冊の本が必要になるだろう。だが、この〔練習曲の〕大洪水のただなかで、超越的な価値を有する作品がどれなのかを見分けなければならない。ヘラーの力強い個性は、競い合うほどに際立つばかりだった。それは同時代の凡庸な作品を背景として、はっきりと浮き立っている。

ヘラーとショパン

ヘラーの優越性は、彼の3つのソナタ¹⁶⁾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と細部のいずれにおいても、靈感の衰えを示す箇所はただの一つさえ認めることができない。それでいて、独創性は異論の余地がない。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見ても、シュテファン・ヘラー個人の様式に属している。ヘラーは、その作品において自分自身で輝きを放ち、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模範をも直接には基礎としないで作曲している。彼は自分であり続けながらも、大作曲家たちと肩を並べることができたのだ。

《スケルツォ》(作品7、24)¹⁷⁾、とりわけ

リストに献呈されたもう1曲の《スケルツォ》(作品57)¹⁸⁾は、いずれも非常に重要な作品であり、きわめて独創的な型を用いて書かれている。交響的カプリースは厳格さと快活さが際立つ作品である。タランテラ(作品53¹⁹⁾、61、85²⁰⁾には活気と光輝、ナポリ風情そのものを宿す精彩があり、ワルツ(作品43、44、93)²¹⁾は大作作曲家の筆致を示す磨き抜かれた宝石だ。田園詩、戯曲、オペラ=コミックへの3つの序曲²²⁾が示す様式上の美点を評価しつつも、初めから先入観を持って作品に臨むのはよくない。《[ヴェーバーの]『魔弾の射手』にもとづく大練習曲》²³⁾は、ヘラーの実に多彩な姿を新たな光のもとに晒している。ヴェーバーの楽想によるこの種のパラフレーズは大変に強い興味をそそるものであり、《ベートーヴェンの主題による変奏曲》と《シューマンの主題による変奏曲》²⁴⁾は威風堂々とした作品だ。[シューベルトの]《ます》²⁵⁾、《きけ、きけ、雲雀^{ひばり}》、[メンデルスゾーンの]《愛の谷》²⁶⁾、[シューベルトの]《郵便馬車》[作品35]、《泉》²⁷⁾もまた個性を示す作品であり、即興曲(作品18²⁸⁾、作品98²⁹⁾)はうっとりするような魅力を具えた作品だ。

ショパンとヘラーのすばらしい豊かな素質は、しばしば比較、対比される。人々は批評家の好意的な評価に倣って、ときにはショパンを、ときにはヘラーを第一級の音楽家に格付けした。私はほぼ常に真実に寄り添う二人を比較しようとは思わない。ショパンとヘラーのいずれがいつそう多くの称賛を受けるべきなのか、知ろうとは思わない。私は兩人ともに共感を持っているのだから。そうではなく、ショパンの栄光をくすませることなく、公正であろうと思っている。崇高な芸術を希求する彼ら二人の大芸術家、いずれも劣らぬ二人の詩人は、本

質的に異なるそれぞれの性分や気質を持っているのだ。ヘラーとショパンはそれでもなお、音楽芸術の歴史において互いに手をたずさえている。つまり、彼らは高みにある天与の才能と豊かな靈感という点で、兄弟なのだ。

才能に劣らない慎ましさを持ち合わせたシュテファン・ヘラーは、もはや自らをヴィルトゥオーゾだとは考えていない。にもかかわらず、ヘラーはまったく文字通りの意味でヴィルトゥオーゾ³⁰⁾だった。彼自身が反論するとしても、今でもそうなのだ。ヘラーは我々の前で内々に、一度ならず未出版作品を初演してくれた。彼のきめ細やかで繊細な演奏、自然で簡潔なフレージング法は、絶えず我々を魅了した。彼の演奏流儀は偉大なドイツの巨匠、フンメルとモシェレスから派生している。ヘラーが鍵盤に迫る。そして流れ出る甘美で心地よい響きは、決して力づくの効果や誇張を狙うのではなく、ごく打ち解けた美質によって趣を醸し出し、心をとらえ、愛着を抱かせるのだ。

芸術に心を捧げた教養人、教師としてのヘラー

ヘラーのレッスンは、美を見極められる愛好家と、彼の作品のこの上なく大きな美点を正当に評価する芸術家たちの間で非常に人気がある。その上、彼のたいへんに独創的な作品には、演奏となると作曲者ヘラーだけがはっきりと指摘し詳述することのできる個性的な面がいくらかある。さらに、ヘラーは自身の作品を望ましい感情に即して理解し演奏することのできる生徒しか取らない。彼は教育に関して金銭欲も物欲も持たないのだ。無味乾燥で、ときに報われさえしない教師課業から逃れたなら、彼の貴重な助言を称賛する多くの人々はいなく

なってしまうだろう。それでも、芸術は数々の新しい作品に恵まれた。まさにこれこそが、無私無欲で富を求めず、静かに作曲家の道に邁進することを望んだシュテファン・ヘラーにごく似つかわしい成果なのだ。



シュテファン・ヘラー

シュテファン・ヘラーは非常に豊かな記憶を具えた教養人だ。この繊細で優雅な才人は、芸術上のあらゆる問題に強い関心を持ち、文学界のことに関しては知らないことはない。ヘラーがくつろいだ調子で話し、心の底から笑いを誘うほどに打ち解けてくるや、彼の会話は魅力的で上質な機知に富んだものとなる。ヘラーの非常に孤独な人生は、仕事と読書のなかを過ぎていった。彼の物腰は丁寧だが、慎ましいものだ。若い芸術家を喜んで迎え入れ、友には忘れられない真心を持って接する。流行や大衆の気まぐれが味方している芸術家について、ヘラーが厳しい言葉で語ったり、苦言を呈するところを、私は見たことがない。真の謙虚さ——そうだからといって、彼の才能に感情が欠けていると言いたいのではない——を具えたヘラーにとって、根拠ある賛辞を受けることには満足するが、つまらぬ平凡な称賛は侮辱に等しい反感であり、当惑の種だった。

この芸術家・作曲家ヘラーをざっと描写してみよう。いくらかの線があれば、この人物を描くのに十分事足りるだろう。気品ある輪郭、整った目鼻立ち、幅のあるがっしりとした顔立ち。禿げ上がった頭、ほっそりとした鼻、好意を湛えて微笑んだ口。

突き出した目、深い眼差しはしばしば瞼の下に隠れ、夢想的で憂いを含んだな微光のなかに霞む。そこには、ときおり仄かに嘲笑的な光が射す。年月を経て、ふさふさした絹のような髪は銀色に変わった。それはいくつもの時代の大きな発展を際立たせている。

時代の一名士、音楽の詩情においてはショパンの兄弟、そして着想の性質や表現と細部にまで及ぶ学識の点で、交響曲の大家たち、メンデルスゾーン、そしてシューマンの近い親戚。そのような人物がシュテファン・ヘラーである。

- 1) ベルリオーズは批評家として、いくつかの雑誌や新聞上で健筆を振っていた。ベルリオーズの批評は分析的ではあるものの、齒に衣着せぬ率直な物言いが特徴的である。
- 2) 「二つの障害物」とはつまり、気を使って批判できなくなるのも問題であるし、友情を無視して率直に批判しすぎるのもやりすぎだ、という二つの難しさのことを指す。
- 3) ヘラーの生没年には諸説ある。彼は自身の誕生日を5月15日と認識していたが、生年については曖昧で、ときによって1813年、あるいは1814年と言っている。また、彼のよい理解者だったド・フォルベルヴィル親子への手紙では、1815年生まれだとしている。こうした混乱を招いているのは、彼の出生記録が焼失しているためである。だが、スイスの音楽学者J.-J. エーゲルディングゲルはヘラーが1813年生まれであることを示す有力な二つの証拠をその著書で提示している。一つはシュテファンとその両親の洗礼証明書だ。この書類は1822年5月14日、「9歳の誕生日」の前日に作成されているという。ここから逆算すれば彼は1813年生まれとなる。もう一つの資料は、ヘラーが子どものころに通っていたペシュトの学校の名簿で、1822年には9歳、1823年には10歳と記されている。この名簿がヘラーの誕生日より前に作成されたのか、あとに作成されたのかはエーゲルディングゲルの報告からは定かではないが、いずれにせよ、この二つの資料から、ヘラーが1813年生まれであると考えるのが妥当とみなされている。
- 4) 原文ではBauerとなっているが、Bräuerの誤記。
- 5) 《孤独者の散歩 *Promenades d'un solitaire*》作品78(1851)、80、89。ジャン＝ジャック・ルソーの著作の『孤独な散歩者の夢想』から靈感を受けた連作の無言歌集。作品78はマルモンテルと彼の音楽院での同僚フェリックス・ル・クーペに献呈。いずれも6つの小品から成る。ほかに《孤独な散歩者の夢想》作品101がある。
- 6) 《森の中で *Dans les bois*》作品86、128、136。こちらは友人シューマンの《森の情景》作品82の翻案というべき作品。作品86と128は7曲の組曲、作品136は6曲より成る。
- 7) 《眠れぬ夜 *Nuits branches*》作品82(Paris, M. Schlesinger, 1853)。
- 8) 《私の部屋を巡る旅》作品140(Paris, Maho, 1876)。ヘラー後期の作。5曲からなる小品集。
- 9) 《4つのアラベスク *Quatre arabesques*》作品49(Schlesinger, 1844)。
- 10) 《ヴェネツィアの女 *Vénitienne*》作品52のことか？
- 11) 《セレナード *Sérénade*》作品56(Paris, Brandus et C^{ie}, 1846)。
- 12) 《ユダヤの女、アレヴィの歌劇のモチーフによるボレロ *La juive, boléro sur un motif de l'opéra de Halévy*》作品32を指すと思われる。
- 13) ヘラーには少なくとも5集の前奏曲集(作品79、81、117、119、150)がある。なかでも最も規模が大きいのは《24の前奏曲集》作品81。
- 14) 《25の旋律的練習曲——『フレージングの技法』の導入用 *25 études mélodiques pour servir à l'introduction à l'Art de phraser*》作品45(Paris, M. Schlesinger, 1840)。パリ、リヨン、ベルリン、ミラノの各都市で出版され、ヘラーの名を一躍有名にした。日本でも全音楽譜出版社から出版されている。
- 15) 《フレージングの技法 *L'art de phraser*》作品16(1839刊)。ドイツでは「旋律的練習曲」という副題とともに出版された。原書では« nouvelles études »と括弧書きされているが、理由は不明。

- 16) おそらく第2番口短調作品65 (Paris, Brandus et Cie, 1849)、第3番ハ長調作品88 (Paris, Maho, 1856)、第4番変口短調作品143 (Paris, Hamelle, ca.1877) の3曲を指す。いずれも4楽章構成の大作。このほかに初期の第1番作品9 (Leipzig, Kinster, 1839) がある。
- 17) 作品7は《ロンド＝スケルツォ》作品8の誤り? 《スケルツォ第2番》作品27 (Paris, Schlesinger, 1840-1841)。
- 18) 《幻想的スケルツォ》作品57 (Paris, Brandus et Cie, 1846)。
- 19) 《タランテラ》作品53 (Paris, M.Schlesinger, 1845-1846)。
- 20) 《2つのタランテラ》作品85 (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1855)。クララ・シューマンに献呈。
- 21) 《感傷的なワルツ》作品43、《村のワルツ》作品44、《2つのワルツ》作品93。
- 22) Stephen Heller, *Ouverture pour un drame; Ouverture pour une pastorale; Ouverture pour un opéra-comique* op. 126, Paris, J. Maho, 1869.
- 23) 《ヴェーバーの『魔弾の射手』による練習曲 *Étude sur Freischütz de Weber*》作品127 (Paris, Maho, 1875)。
- 24) 《シューマンの主題による変奏曲》作品142 (Paris, Hamelle, ca.1877)。
- 25) 《シューベルトの『ます』にもとづく華麗なカプリース》作品55。
- 26) メンデルスゾーンの歌曲《愛の谷》作品67。
- 27) 《シューベルトの『美しき水車小屋の娘』より「何処へ?」にもとづく華麗なカプリース》作品55。
- 28) 《H. ルベールの歌曲 *Hai Luli* にもとづく即興曲》作品18。
- 29) 《シューマンの歌曲による即興曲》作品98 (Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1861)。
- 30) 「ヴィルトゥオーゾ」という言葉の語源は、「美德」を意味するラテン語の «virtus» である。演奏技術に長けた音楽家に対して用いられ、ときには表面的な名技性を批判するネガティブな意味で用いられる。ここでは「美德」という本来のニュアンスをもつポジティブな意味で使われている。

第4章

アンリ・エルツ

Henri Herz

エルツはアルファベットで Herz と書き
ますが、“H” を発音しないフランスで生涯
のほとんどを過ごしたのでここでは「エル
ツ」と表記します。1803 年生まれのエルツ
はピアニスト兼作曲家、楽器製造者、ピア
ノ教授として 1888 年に 85 歳の誕生日を
目前に没するまで、長きに渡りパリのピア
ノ界に君臨しました。のちにエルツの音楽
に辛辣な批評を加えるようになるシューマ
ンさえ、初期にエルツのピアノ協奏曲をモ
デルとして協奏曲の作曲を試み、演奏技巧
を学び取ろうとしました。ドイツ・ロマン
主義を中心に語られる一般的な 19 世紀音
楽史の枠組みでは、しばしばエルツは名技
的だが軽薄な流行作曲家の代表例としてみ
なされる傾向がありますが、1870 年ごろ
までは、フランスを代表するピアニスト兼
作曲家として称えられていました。マルモ
ンテルのエルツに対する評価もたいへん高
く、当時のフランスの音楽家から見たエル
ツの評価を代弁し

ています。2011
年には、初めてア
ンリ・エルツに捧
げられたモノグラ
フィが、ロール・
シュナッペール社
会科学高等研究院
(EHESS) 教授に
よって出版されま
した。このような
書籍を読むと、エ
ルツに関しては 20 世紀以降に広まった先
入観を排して、作品をいろいろ調べてみよ
うという気にさせられます。



2011 年に出版されたロール・シュナッペール教授の著書『アンリ・エルツ、ピアノの重鎮：19 世紀のフランスにおける音楽生活（1813～1870）』



神童、ウィーンからパリへ

この人物こそ、最も好意に溢れ、偉大で、
有益な人々のなかに数えられる芸術家だ。
彼は古参者でありながら、常に巨匠であり
続けている。気品とエスプリの点で、かく
もフランス的な作品が収めた途方もない成
功のおかげで、音楽の趣味は広まり、フラ
ンス・オペラの優れたモチーフは巷に知れ
渡った。傑出したヴィルトゥオーゾであり
作曲家アンリ・エルツは、この言葉の洗練
された意味において、これからも普及者で
あり続けることだろう。虚しくも、何人か
の現代のピアニストたちは、一つの過去に
対して不公正な態度を取り——彼らの目か
ら見れば、自分たちが知られていなかった
過去にこそ最大の誤りがあるというのだが
——エルツたちを流行遅れの取るに足らな
い、表面的な価値しか持たない作曲家呼ば
わりしている。アンリ・エルツとその勇敢
な兄ジャックは、それでもなお一線を画す
二つの個性であり、[音楽表現における] 雄
弁術にかけては二大巨匠であり、一流の二
人の作曲家であり、この二人を、こんにち
の群小編曲家たちと比較することは断じて
許されない。

アンリ・エルツは、フェティスによると、
1806 年 1 月 6 日にウィーン（オーストリア）
で生まれた。この日付の信憑性については
さて置いて、[ここでは] 言及するに留めよう。
驚くべき音楽の才能に恵まれたアンリ・エ
ルツは、その素質をごく幼い時分から発揮
した。この早熟な本性の持ち主は、芸術一
家の恵まれた環境のなかで急速に成長した。
モーツァルトよろしく、エルツもまた 8 歳
でいくつかのソナタを書き、演奏会で喝采
を浴びた。大音楽家ではないにせよ、美的
感覚に長けた音楽家であった彼の父はしか

し、ある優れたひらめきを得た。パリへ行き、息子に高度な技術教育を受けさせ、そのすばらしい才能を厳格なメソッドで発達させようと思い立ったのだ。10歳でパリ音楽院に入学を許可されたアンリ・エルツは、すぐさまプラデールのクラスで輝かしい一等賞を獲得した。プラデールは、非常に厳しい教師だったにもかかわらず、自身の驚嘆すべき生徒に強い好感と、さながら父が息子に抱くような温かい関心を示した。この若きヴィルトゥオーゾは、すでにウィーンでオルガニストのヒュンテンにざっと学んだ和声と対位法の勉強を、ドゥルランとレイハの指導のもと継続した。

ここで、この著名なピアニストの伝記を書き、大変勤勉で充実した彼の生涯を一步一步辿る必要はない。偉大な模範の人物に関する興味深い専門的な研究について書くことは、別の誰かに委ねることにしよう¹⁾。それは、成功に対しては貪欲だが、練習を疎かにすることがあまりに多い、若い芸術家のためになるだろう。アンリ・エルツは、まさに日々の絶えざる練習によって、一流の巨匠の列にのぼりつめた。この意志は、彼の諸作品の主な靈感のなかで重要な役割を果たしている。彼の作品はきわめて独特で多様な性格と形式で書かれているが、いずれも優雅さと気品が刻印されている。こうしたものは、ほとんどのピアニストが同じように持ち合わせているものではない。

いかなるヴィルトゥオーゾ兼作曲家といえども、あれほど若くして正当な人気を獲得し



若き日のアンリ・エルツ
(1832年)

た者はない。それなのに、この芸術家は、自身の音楽的信念を犠牲にしたり、様式を変えてまで悪趣味に迎合したり、流行に乗ったり、成功の花道の奥へとどんどん踏み入ることは決してなかったことは、声を大にして言わなければならない。アンリ・エルツは、才能の円熟期に様式を変えたり、枠組みを拡大したりすることはあった。しかし、作曲家が従うべき原理にはいつも忠実で、彼がお気に入りの模範としたモシェレス、フィールド、フンメルに忠実だった。

生涯青春

さて、この著名な芸術家の人物描写に戻り、この音楽家の生涯を書くことは伝記作家に任せるとしよう。アンリ・エルツの人相は、典型的なユダヤ人顔だ。額は突き出ている、鷹鼻、澄んで大きく見開いた目は彼の聡明さと好意を表している。口元は、しっかりとした唇で際立ち、縁どられており、顎は丸みを帯びている。はっきりとした輪郭線を持つこの顔は、どの部分ももっぱら素朴ではっきりしている。わずかに首を傾げ、眼差しで問いかける癖がある以外は、とくにこれといった特徴はない。背丈は平均より少し高く、調子の取れた歩き方には、引きずるような軽い揺れが目立っていた。

アンリ・エルツは、彼の長く輝かしい音楽の経歴が終わる時期まで、若きアンリ・エルツという肩書きを当然のように用いたがった。長い歳月は、生来の活動的な性質と、雄々しき性分に何の影響も及ぼさなかったようだ。ここに至ってもなお、彼の意志は衰えを知らなかった。つまり、意志が本性に勝ったのだ。今は亡きサン＝ジョルジュ侯爵と同じように、アンリ・エルツは、いわば永遠の青春を告げられた身であり、青

春を保ち続けている。芸術家としての彼を語るのに比べれば、人間としての彼を語るこの方がずっと少ない。この作曲家はその創造力を根深く保ち続けており、ヴィルトゥオーゾの才能にしても、優美さもきらめきも、何一つ損なわれることはなかった。話し上手な彼は、昔と変わらずすばやく口撃を仕掛け、^{はんぼく}反駁し、鋭く繊細な答弁を豊かにくり出した。アンリ・エルツは、自身の生き方、生活習慣において、礼儀正しく、身だしなみがよい完璧な紳士^{ジェントルマン}であり続け、高貴な気品を少しも失うことなく二つの世代を生き抜いた。

この貴族的な礼儀作法、独特な「そうあるべきように（コム・イル・フォ *comme il faut*）」というのは、生粋のイギリス人の特徴だ。アンリ・エルツは、イギリス出身の隣人たちと多くつき合うなかで、これを身につけたのだろう。だが、この芸術家の愛情と好意に満ちた性分によって、英国人特有の冷たさや堅苦しい面は正された。アンリ・エルツは、長らくアメリカにも滞在していた。この旅行は半年のはずが4年に延長され、その期間中に、私は1845年、音楽院の彼のクラスで代行を務めるという名誉に与った。私の友情と〔院長〕オベールが示した力強い賛同を信頼して、アンリ・エルツは1848年に私が師ヰメルマンの後任となるまで、彼が普段教育に当たっていた生徒たちを私に任せたのだった。

この旅行に関しては、アンリ・エルツがアメリカの思い出を記した魅力的な著作²⁾を読む必要がある。この繊細で溢れんばかりの諧謔^{ユーモア}みを湛えたエスプリ、まったくの善意、話術の類いまれなる誠実さは、きわめて特別な光のなかで正当に評価しなければならない。この著作は、習俗研究や実地に描かれた素描集として、また楽団の指揮

者や泥棒音楽愛好家——旅行中のディレクターから何オンスもの金を巻き上げ奪ったものの、芸術を愛する気持からアンリ・エルツの登場に頭を垂れた——に始まり、自分たちが出席する演奏会——そこでは讃歌の代わりに、ヴィルトゥオーゾ的なファンタジーやエール・ヴァリエ³⁾が弾かれた——を後援し、誇りに思う宣教師たちに至るまで、楽しく風変わりな人物が代わる代わる登場する著作として、真の文学的価値を具えている。

教師、ピアノ製造者、ホール経営者として

アンリ・エルツは、北米と南米——メキシコ、ペルー、チリ、ブラジル、カリフォルニア、ハバナ、ジャマイカ、ニューヨーク、ニューオーリンズ、ボルティモア、フィラデルフィア、ヴェラクルス——を、四方八方何度も巡った。彼は400回以上の演奏会を開き、聴衆の熱狂は静まることなく、至る所で喝采を浴び、別れを惜しまれた。我々フランス人は彼の数々の比類ない成功を誇らしく思ってしかるべきだ。というのも、心、精神、才能の繊細で気高い本性という点から見て、アンリ・エルツほどにフランス的な芸術家は存在しないのだから。大旅行から戻ったアンリ・エルツが日中を教育に費やし、夜遅くまで作曲に捧げたのは、もっと最近になってからのことだ。彼の助言を請う生徒たちは数多くいたが、何度かのレッスンをしてもらうにはずっと前から予約しておく必要があった。ヴィルトゥオーゾになる宿命を信じる若い娘たち⁴⁾にとって、この名教授に轟巔にされている生徒だと自称することが、どれほどの喜びだったろうか！ それでも、彼女たちが師のレッスンを受けに行くには、ある種の恐れや不安がないわけではなかった。これは、アンリ・

エルツが厳しさや過度の要求のために恐れられたのではなく、この教授が洗練された礼儀やきちんとした身なりの内側に、生徒のちょっとした



欠点に対する鋭く皮肉っぽい冷やかしを隠していたからだ。ささやかな口撃や、皮肉まじりにからかったりするこの行為が、標的を逃すことはまずなかった。それは耐えがたい痛みはないにせよ、少なくとも長い間ひりひりするような火傷を負わせた。

エルツの門下で教育を受けた女性ピアニストはかなりの数にのぼり、華々しい一団を成している。芸術にとっては残念なことに、ヴィルトウオジティに身を捧げた大部分の若い女性たちは、ほどなく華のない家庭的義務のためにこれを断念している⁵⁾。ジャエル（ヤエル）夫人、モンティニ夫人、サルヴァディ夫人、マサール夫人、プレイエル夫人、ジェゼフィーヌ・マルタン夫人は偉大な個性であり、輝かしい例外であると同時に、この社会一般の決まり事の証左ともなっている。

何年か前に、教授職に疲れたアンリ・エルツは引退し、パリ音楽院で受け持っていたクラスを去った。彼はこの学校で自身の最初の成功、華やかな思い出、かけがえない伝統の証を残したが、それを受け継ぐことができたのはマサール夫人だった。引退してからというもの、この傑出した芸術家〔アンリ・エルツ〕は、活動と確かな経験を彼の重要なピアノ製造業の経営指揮に捧げた。創業40年以上になるこの商社は、さまざまな運命に出くわした。創業したころは不運に見舞われたものの、会社はフランス

の楽器製造業のなかで徐々に第一線の地位を獲得していった。諸々の要因から生じた失敗を償うために、アンリ・エルツは1845年にフランスを離れてしまった。結局、巧みな経営指揮と腕利きの工員、利発な技師、そしてとりわけ楽器製造の多岐にわたる改善に向けられた綿密で絶えることのない配慮のおかげで、アンリ・エルツ社は今やあのすばらしい芸術産業の頂点を占めている。アンリ・エルツの工房から出荷されたピアノは、大変有名な商社が製造したフランスや外国の楽器と比較しても見劣りしない。それらは、エラル社やプレイエル社のピアノと同様に、万国博覧会で次々と多数の等級の賞を獲得している。

偉大な芸術家ならびに著名な楽器製造者としての功績に、コンサート・ホール⁶⁾を建設の折、彼が主導権を発揮したことをつけ加えておこう。このホールは音楽を聴くのに適した優雅で知的な模範だ。この傑出した芸術家、そして高く評価された工場の長は、しかるべくしてレジョン・ドヌール^{オ・フィジエ}二等勲章に叙せられた。

作曲家、演奏家として

アンリ・エルツの作品は数も多く、様式も多種多様で、あらゆる難易度の曲を含んでいる。特筆に値する作品を枚挙するには、長大な目録が必要になるだろう。この大家の全作品は、作品番号にして250にのぼる⁷⁾。膨大なコレクションから何を選ぶにしても、避けがたく辛い犠牲を払うことになるのはやむを得ない。とりわけ人気のある曲のなかから、以下を記そう。〔ロッシーニの〕『チェネレントラ』にもとづく幻想曲⁸⁾、〔カラファの〕『ヴィオレッタ』にもとづく変奏曲⁹⁾、〔ガイユ夫人の歌曲〕『私のファンシェット』にもとづく変奏曲¹⁰⁾、〔メユールのオペラ〕

『ジョゼフ』中のロマンスにもとづく変奏曲、[歌曲]『小さな太鼓』による変奏曲¹¹⁾、[ヴァイグルの]『スイスの一家』にもとづく変奏曲¹²⁾、[ロッシーニの]『コリントの包囲』にもとづく変奏曲¹³⁾、[オベールの]『大使夫人』による幻想曲¹⁴⁾、[オベールのオペラ]『黒いドミノ』にもとづく幻想曲¹⁵⁾、[ドニゼッティのオペラ]『連隊の娘』による幻想曲¹⁶⁾、[ロッシーニのオペラ]『オテッロ』にもとづく幻想曲¹⁷⁾、[エロールの]『クレルクの草原』による変奏曲¹⁸⁾、ウィーンのレントラーにもとづく変奏曲¹⁹⁾。8つの協奏曲は重要な作品であり、様式の気高さで大変熟練した仕上がりが一つに結ばれている。上品で多様な形を取る走句は絶えず華麗に見事に運ばれてゆく。オベールに献呈されたソナタは卓越した作品だ。アンリ・エルツは大変易しい程度から超絶的な難度のものまで、8つの練習曲集を書いた。18曲から成る最後の大練習曲²⁰⁾は、趣味ときわめて華麗な技巧の手本であり続けている。彼はまた、ラフォンと共同でヴァイオリンとピアノのための協奏的二重奏曲を作曲した²¹⁾。

私は、ヴィルトゥオーゾとして人気の絶頂にあるアンリ・エルツの演奏をしばしば聴いている。また、私は彼の作品を注意深く聴くことで、彼の流派の特徴的な長所のいくつかを自分のものにしようとさえ試みたものだから、私が彼の生徒であると思う



レッスンをするアンリ・エルツ

人もいた。つまり私は、事情をよく知った上で、ピアニスト兼作曲家のなかで最も有名な、この大家の演奏法やスタイルを評価しているのだ。人が、彼をピアノのオベールだと称したのも、もっともなことだ。ジラルダン夫人は、機知に富んだ[彼女のペンネーム]ロネー子爵の文芸欄で、著名なピアニストたちと社会におけるいくつかの職業を比較している²²⁾。アンリ・エルツのために選ばれた社会的地位の典型は、ピアニストの弁護人だった。それはつまり、絶えざる変奏を伴うあらゆる主題にもとづいて、随意に刺繍を施す才気溢れる音楽の弁士ということだった。これは正当な評価と言うよりも、上辺だけの評価だ。アンリ・エルツは、表面的なことを口にするおしゃべり好きや、時間通り杓子定規に働く弁護士ではなく、驚くほど流暢に、比類なきまで高雅に、見事な音楽言語と大家たちの語彙を用いて語る、すばらしい即興演奏家だった。彼の様式はいつもの確で華々しく、やすやすと高貴さに、そしてしばしば高尚さに達していた。彼の協奏曲のアンダンテはこの上なく美しい[楽想を湛えた]ページをいくつも含んでおり、一流の作曲家の靈感を受けた息吹が流れている。

アンリ・エルツの演奏の個性は常に優雅さ、エスプリ、優れた気品、抑制された表現にあった。非の打ちどころなき彼のヴィルトゥオジティは、驚くべき明瞭さ、最も困難な走句における透明感、大演奏家に欠かせない美点を何ら失うことなく、超絶的な難技巧に取り組むことを可能にした。アンリ・エルツは卓越した左手を持っており、それは音楽の語り口のなかで、活発できわめて興味深い役割を担っていた。こんにち、多くのピアニストは、生まれながらにして右手の双子姉妹であり、右手の補助である

左手を軽視しているが、彼らのことだ、それも当然のことだろう。

アンリ・エルツの創意

演奏家、作曲家として、エルツがクレメンティ、フンメル、モシェレスの偉大な流派に由来していることはきわめて確実だ。彼がバッハやヘンデルのフーガを演奏すれば、類いまれな完成度と細部の見事な仕上がりを示すので、彼のクラスの生徒たちならエルツがこれらの大家に著しい愛着を抱いていると断言することができるだろう。サロンや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注意深く楽譜を読む人は、軽い見かけを持つこうした作品の和声の織り目に、芸術の大いなる伝統のなかで教育された対位法の丈夫な横糸を見出すことになるだろう。

ソナタ、主題変奏曲、大規模な幻想曲は、もはや過去のものとなった。ノクターンやパラフレーズなどは時代遅れになりつつある。ただ、果敢な芸術家の小さな一団だけが、交響的な協奏曲のなかに表現と壮大な様式を求めている。流行はといえば、いわゆる「ジャンルの」曲²³⁾、性格的小品、表情豊かな小品、描写的小品などと声楽やオーケストラの編曲作品が占めている。人々は純粋で飾り気のない着想を求めているのだ。趣味が変化し、用いられる形式が変わったということ、実際、芸術は何か得をしたのだろうか？ 実のところ、純粋で高尚な様式を保持し、絵画的で描写的なジャンルを流派の伝統に結びつけることのできた何人かの稀有な強い個性の芸術家は別として、作曲家の技術は著しい退廃を被った。作曲言語の正書法さえ知らないあらゆる種類の

音楽家たち、まさに彼らこそが、仰々しくてうぬぼれた、馬鹿げた肩書を求めることに躍起になって、美的感覚もなければ面白みもなく、文法とよき趣味に背



アンリ・エルツの肖像（フランス国立図書館 Gallica より転載）

いた不正確な語彙で書かれた惨めな音楽の名札をぶら下げているのだ。

アンリ・エルツはといえば、新しい流行に追従することはなかった。しかし、それと同時に、生涯同じような変奏曲をくり返し作曲し、型のなかに同じ主題や同じ題材を溶かし込んだ多くの芸術家が当然受けるべき非難を、彼は受けることがなかったのだ。いかなる作曲家も、このジャンルにおいてもはや発明することはなく、意識的に革新を追い求めることはなかった。我々はいつの日か、専門的な概論のなかで、エルツによって創られ大衆に投げられたそのような多種多様な刺繍音、幾千の創意に富んだ走句——無数の「模倣者」たちはそれらを盗みに来た——を吟味することができるようになるだろう。

アンリ・エルツは、自身の作品と、それがもたらすものによってこそ報われるのだ、と考える^{かっかく}赫々たる先覚者たちの系譜に属している。彼の集めた多くの名誉、ヴィルトゥオーゾとしての国際的な成功、作曲家としての人気、工場長として受けた高い尊敬、苦勞して得られた大きな富、あらゆる人々の敬意、女人たちの称賛、芸術界での特別な地位——こうしたもののおかげで、エルツはかつてと同じように気取りなく謙虚で、好意的であり続けた。この芸術家の美しく

知的な顔立ちは、運命の試練と時の侵蝕に耐えた。その容貌は飾り気のない、厳格だが、非常に好感の持てる誠実さを湛える線を失うことはなかった。そして清らかな横

顔は、そのような顔立ちをこんなに最も高く、同時に愛されている人相として示しているのだ。

- 1) アンリ・エルツに関する専門的な学術書が出版されたのは、2011年のことである。高等社会科学研究所のロール・シュナップール教授が著した『アンリ・エルツ、ピアノの重鎮：19世紀のフランスにおける音楽生活（1815～1870）』（Edition EHESS, 2011）がそれである。氏は記者の博士論文の指導教官の一人でもある。
- 2) 1866年にフォール社から出版されたアンリ・エルツの『我がアメリカ旅行』。会話を交えた軽快なタッチで描かれているアメリカ演奏旅行随想録。Henri Herz, *Mes voyages en Amérique*, Paris, Faure, 1866.
- 3) ロマンズなど流行の声楽曲の旋律にもとづく変奏曲。
- 4) アンリ・エルツはパリ音楽院で女子クラスの教授だった。19世紀、パリ音楽院は女子と男子のクラスは棟が異なっていたため、声楽のアンサンブル以外に男女が顔を合わせる機会はほとんどなかった。
- 5) 社会における女性の権利はこんにち以上に制限されており、女性が作曲家として活躍することは当時の社会通念上、ふさわしいことではないとされた。音楽院の作曲クラスも、原則的には、女性には開かれておらず、当然、学士院が主催するローマ賞コンクールも応募できるのは男性のみだった。教授職に関しても、給料は男性教授の方がよい傾向がはっきりと見て取れる。こうした状況下において、19世紀のパリ音楽院教授では、本書に登場する、モンジュール夫人ならびにファランク夫人が作曲家として活躍した。
- 6) サル・エルツと呼ばれたパリで最初の音楽専用ホール。当初は、1838年にピアノ工房に併設されたホールだった。ベルリオーズは自作オラトリオ《キリストの幼年時代》を1856年にここで上演している。1858年に改築とともに、全668席の豪華なホールに生まれ変わった。1885年に閉館。
- 7) エルツの作品番号の最後は、実際には作品244の《ビゼーの『カルメン』にもとづく幻想曲》である。
- 8) 《ロッシェニの『チェネレントラ』のカヴァティーナにもとづく変奏曲》作品60(1831)。
- 9) 《カラファの『ラ・ヴィオレット』の人気のカヴァティーナにもとづく華麗な変奏曲（軍隊風序奏とフィナーレ付き）》作品48(1829)。
- 10) 《歌曲『私の素敵なファンシェット』にもとづく華麗な変奏曲》作品10(1823)。
- 11) 《人気の歌曲『小さな太鼓』にもとづく華麗な変奏曲》作品41(1828)。
- 12) 《ヴァイグルの『スイスの一家』の主題にもとづく大変奏曲》作品6。
- 13) 《ロッシェニの『コリントの包囲』のギリシア人の合唱と行進による変奏曲》作品36(1827)。
- 14) 《オベールの『大使夫人』のモチーフにもとづく幻想曲》作品95(1837)。
- 15) 《オベールのオペラ『黒いドミノ』のモチーフによる華麗な幻想曲》作品106(1839)。
- 16) 《ドニゼッティのオペラ『連隊の娘』の有名な行進曲による軍隊幻想曲》作品163(1850)。
- 17) 《ロッシェニのオペラ『オテッロ』の行進曲にもとづく幻想曲と変奏曲（管弦楽伴奏付き）》作品67(1832)。
- 18) 《エロールの『クレルクの草原』から人気の三重唱にもとづく華麗な変奏曲》作品76(1834)。
- 19) 《ウィーンのレントラーにもとづく演奏会用変奏曲（序奏とフィナーレ付き）》作品92(1837)。
- 20) 《18の演奏会用大練習曲》作品153(1846)。
- 21) 《アドルフ・アダンのオペラによる二重奏曲》作品96。
- 22) ここで問題にされているのは、1845年に出版されたジラルダンの記事に掲載された韻文。「ピアノにおいて、ターベルクは王、リストは預言者、ショパンは詩人、エルツは弁護士、カルクブレンナーは吟遊詩人、プレイエル夫人は巫女、デーラーはピアニスト」。
- 23) 19世紀中葉から後半にかけて、フランスでは「ジャンルの小品」「ジャンルの練習曲」などと題する作品がしばしば書かれた。これは絵画における「ジャンルの絵」からくる表現で、17世紀より、芸術的地位の高

いとされた歴史画に対して、卑近な事物を描いた絵画がこう呼ばれた。19世紀にはネガティブなニュアンスは薄らいでおり、音楽では自然や心理描写に関する言葉をタイトルに掲げた小品に用いられた。

第5章

ムーツィオ・クレメンティ
Muzio Clementi

1752年生まれのクレメンティは、世代的にはハイドン（1732年生）とモーツァルト（1756年生）の間に位置し、ショパンがパリに到着した翌年の1832年、ハイドン生誕百年に亡くなりました。古典期と初期ロマン主義の時代を生き抜いたクレメンティは、こんにちソナチネの作曲家として知られるに過ぎませんが、作品34、40、50などに代表される大規模な中・後期のソナタはベートーヴェンのソナタにも劣らない魅力を湛えた傑作です。かの名手ホロヴィッツもまたクレメンティの作品の価値を正に評価し録音に取り組んだピアニストの一人です。

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

誕生から少年時代まで

その芸術が人々の知られるところとなったピアニストたちの画廊¹⁾には、たいへん魅力的で好感の持てる顔が収められているが、そのなかであって、この人物ほどに複雑な個性、豊かな気質、強力で異論の余地のない影響力を持つ者はほかに見当たらない。一流の作曲家、比類なきヴィルトゥオーゾ、流派の長、企業家、機械技師であったクレメンティは、これらすべての役割を演じながら、そのいずれにおいてもほかより優っていた。彼はその長く勤勉な人生を通じて、ディレッタントの称賛と大衆の人気を一身に集め、芸術を新しい道へと導き、心の内から道端の茂みに至るまで、何一つ置き去りにすることなく富を手中に収めた。もっとも、こうしたことは、物事の創始者にはめったに訪れない好運とも言える。クレメンティは、想像力と学識、靈感と不屈の意志、独創性と柔軟さをすべて同時に持ち合わせていた。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

て第一級の確固たる地位を与られているのは、こうした特別な美点のすべて、つまりこの驚異的な美点の集合ゆえに、彼がほかと一線を画する模範であり、あらゆる人物のなかでも好奇心の強い、指導的な人物であるからにほかならない。

ムーツィオ・クレメンティは1752年、ローマに誕生した。彼の父は金銀細工師で、熱心な音楽愛好家だった。彼は息子が6歳のときにはもう、ソルフェージュとクラヴサンを習わせ始めた。幼いクレメンティは非常に優れた素質に恵まれていたので著しい進歩を遂げ、ほどなく目を見張るヴィルトゥオジティを身につけるようになった。イタリアのメソッドに従って、彼はバルティメンティは通奏低音および数字つきバスによる〔実践的な〕伴奏と、クラヴサンのために書かれた作品を学んだ。彼に和声、対位法、クラヴサンを教えたのは、コルディチェッリという名のオルガン奏者だった。14歳のときには、クレメンティは並はずれた才能を具え、大家たちの伝統にもとづく確固たる音楽教育をすっかり我が物としていた。熱烈な音楽愛好家ベックフォード卿は、当時クレメンティの演奏に接する機会があった。彼はこの若きヴィルトゥオーゾの父に、息子をイギリスに連れていき、クレメンティの将来を請け負いたいと直ちに申し入れた。

デヴォンシャーの領地に居を定めたクレメンティは、疲れることも忘れて勉強に熱中し、練習と古典的な作品の読譜に専念することができた。クレメンティは周囲の気遣い、敬意、愛情に包まれながら養子としての待遇を受け、文学や音楽を豊富に揃えた書斎に出入りして自分のためになるあらゆる事柄——ここが父の家であったなら、これらが彼に与えられることはなかっただろう——を見出した。快適な暮らしばかり

か、彼には貴族社会への自由な出入りも保証された。そんなクレメンティの自立した生活は、この上なく華やかで実り多いものだった。

勤勉な学習時代と上流社会での生活

特別な土地に持ち込まれた稀少植物のように、クレメンティの素質は、優しさと献身的な心遣いが育んだ新しい生活の温かな輝きのなかで花開いた。旋律作家の感性に恵まれたクレメンティは、たゆまず大家の作品を勉強したおかげで、イタリア的な天分を彩り豊かで力強いドイツ芸術の和声と結びつけることができた。J. S. バッハ、ヘンデル、スカルラッチィはクレメンティのお気に入りの作曲家で、彼らの音楽を毎日熱心に勉強した。この熱意は老年期になってもまったく変わることがなかった。彼の勤労に対する正確さと合理的なスケジュールたるやたいへんなもので、社交上の義務をこなすために自分の日課が妨げられてしまうと追加の勉強時間を設け、これを自らの義務としていたほどだった。彼は同時に文学的教養への配慮も怠らず、次々にくり返し本を読み、これが中等教育の代わりとなった。

このように、ベックフォード卿、まったく家父長的な家族生活、貴族階級とのわりのおかげで、クレメンティは一人前の紳士となり、同時にヴィトウオジティの極みに到達した。いかなる芸術家と言えども、クレメンティのあの驚くべき両手の均質性、明瞭で磨き上げられたフーガ演奏の技術と工夫を凝らした細部を際立たせる技法を、持ち合わせてはいなかった。この若き巨匠は恐れず、ためらうことなく、作曲家、そしてヴィルトウオーゾの交戦的な生活に入ることができた。

今の世代に属する芸術家が、クレメンティの演奏を聴く幸運に浴することはほとんどなかった。それでも、私は何人もの先人たちから、この傑出した大家の演奏の美点について情報を得ることができた。彼の正確で規則正しい驚くべきメカニズムにもとづくと、手は静かな動きを獲得した。しなやかで敏捷で、独立し、比類なきまでに均質な指だけが、鍵盤から甘美な魅力を引き出した。J. S. バッハ、ヘンデル、マルティーニ、マルチェッロ、スカルラッチィの作品を、これほどまで理想的に演奏する者はほかにいなかった。彼の演奏の明確さは例外的で、多様な強弱と相まって、フーガ様式で書かれた美しい数々の作品の細部を、この上なく繊細な意図に従って余すところなく照らし出した。クレメンティの庇護を受けた二人の門弟ジョン・フィールドとクラー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。異なる声部の各々は、いずれも音楽の語り口のなかで、重要性や面白みに見合った響きやアクセント、音色を持っていた。

まさに厳格な様式を深く掘り下げて研究したことで、クレメンティは、彼が大家中の大家のゆえんたる、あの指の独立、完全な均質性、レガートの凝縮された心地よく響く演奏を我が物とする術を知ったのだ。創意に溢れ天才すら兼ね具えたクレメンティは、学識に根ざした定型表現²⁾、つまり彼が模範とした大作曲家についての個人的な知識から、豊かな個性を引き出すことができた。エマヌエル・バッハがしたように、クレメンティによってソナタ形式の枠組みは拡大され、表情豊かで声楽的な旋律の要素は、彼の多くの作品のなかで形になっていった。そしてついに、クレメンティは

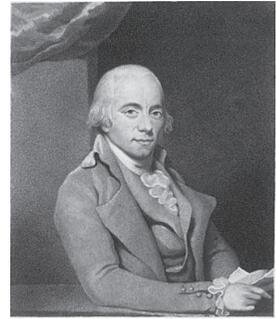
過去と現代の芸術を結びつけ、今度は彼自身が流派の長となったのだった。

イタリアの音楽的感性とドイツの豊かな和声

豊かな変容は一日にして起こるものでもなければ、クレメンティの影響のみで起こるのでもない。ハイドン、モーツァルト、デュセックもまた、この移行期において誉れ高い貢献をした。

18歳のとき³⁾、クレメンティは最初のソナタ(作品2)を出版した。これが大きな成功を収め、ロンドンへ移り住むことを決心した。この街で、彼はイタリア座の伴奏ピアニストに招かれた。かくして彼は恩人のもとを離れたが、生涯、感謝の念を片時も忘れることはなかった。この指導伴奏者の重要な役職のおかげで、クレメンティは音楽的な知識を増やし、たいへん著名な歌手の演奏に触れ、声楽の偉大な模範を学ぶことができた。ヘンデルのオラトリオ、ポルポラやサッキニー、ペルゴレージのオペラが、彼の想像のなかで鳴り響くようになった。これらの天才たちが到達した至高の頂へと自身の靈感を高めることはないにせよ、少なくとも心に留めておいた美しい旋律の形として、特別な室内楽作品に保存するという優れた発想を抱いた。かくしてクレメンティは、イタリアの旋律作家の自然な感情と、とりわけドイツ的天分の特徴である和声の彩あやを絶えず結び合わせることができた。かの有名なハイドンと同様、クレメンティは徹底的にエマヌエル・バッハの作品を研究し、細心の注意を払って分析した。この大芸術家エマヌエル・バッハの慎ましく穏やかで内省的な人生には輝かしい成功は何一つなかったが、高貴な着想や学

識に裏づけられた作品に彼がもたらした新しい形式と創意工夫に満ちた軽やかで華やかな走句によって、彼は現代音楽の創造者の列に加わっている。



1770年⁴⁾にクレメンティが最初出版したソナタ集(作品2)⁵⁾は、そのころ愛好家たちの間で大変な熱狂を巻き起こした。これらはピアノまたはチェンバロ用に作曲されている。1760年にピアノ製作者ツンペがイギリスにもたらした新しい楽器〔ピアノ〕は、まだチェンバロとクラヴィコードに取って代わってはいなかった。我々の祖先が愛したこれらの楽器には、当時多くの愛好者が存在した。

次のことは理解しておかねばならない。チェンバロは、和声の実践に長けたヴィルトゥオーゾの手にかかると、魅力的な効果を生み出した。こんにち、芸術的好奇心を持つ愛好家たちは、もっぱらいにしえの達人に関心を寄せているが、これらの楽器をよく調べてみることに、大変な喜びと、独特の感覚を味わうことができる。それらは非常に正確で明瞭な音を発し、たいへんに魅力的ではっきりとした音色を具えているのだ。だが、当時の文彩豊かな〔音楽的〕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、音の持続がまったく欠如している分を、密な和声とフレーズによる間断なく続く装飾で補わなくてはならない。

チェンバロとピアノ、モーツァルトとクレメンティ

羽または金属でできた撥弦用のツメの代わりに、ハンマーを用いることを最初に考えたのはバルトロメオ・クリストフォリ・ディ・フランチェスコには違いないが、この試みは不完全な結果となり、クラヴサンが優勢であることに変わりはなかった。1716年、フランスの楽器製作者マリユスとドイツ人のシュレーターが行った新しい試みは実を結ばなかった。だが、いっそう巧みな技師たちが、ついに先人たちの発見を実践的に応用した。イギリスのツンペ、ドイツのジルバーマン、フランスのセバスチャンならびにジャン＝バティスト・エラールが重要なピアノ工房を設立し、クラヴサンの敗北を確かなものにした。多様な打鍵によって音を変化させ、芸術家の知的な意思をハンマーに伝達し、指の動きに対して鍵盤が敏感に反応するという機能は、この上なく創意工夫に富む発明だった。音に力強さが与えられるのと同時に、鍵盤の音域は広がった*。

1780年、クレメンティは初めてパリを旅した。パリで受けた歓迎は大変に熱烈だったため、彼は今なお心に抱き続けていたイタリアの熱狂ぶりを思い出し、祖国イタリアの映し鏡を見ているようだった。宮廷で弾くことを許された彼の完璧な演奏は、王妃マリー・アントワネットを魅了した。王妃はクレメンティを好意的に歓迎し、彼女の兄で音楽愛好家として名高い皇帝ヨーゼフの庇護を彼に保証し、ウィーンに行くよ

う勧めた。1781年、クレメンティはミュンヘン、次いでウィーンを訪れ、そこで彼は20歳年上のハイドン、4歳だけ年下のモーツァルトと友情を結んだ⁶⁾。二人の天才たちは、このヴィルトゥオーゾ兼作曲家の類いまれな美点を正当に評価し、ドイツの愛好家たちはこの芸術家に心からの喝采を捧げた⁷⁾。

打ち解けた夜会を好んだ皇帝ヨーゼフの最大の楽しみは、モーツァルトとクレメンティの演奏を交互に聴くことだった。モーツァルトのたいへんな天才と、クレメンティの稀有な作曲の才能を比較しようというのではない。しかし、驚異的な即興家で並外れたクラヴサン奏者のモーツァルトは、クレメンティが根気強く追い求めた卓越したヴィルトゥオジティを持ち合わせていなかった。旋律的な作曲家の気質を持つ点ではいずれもイタリア的だが、彼らは別々の道を歩んでいた。モーツァルトはすでにはるか高い領域を滑翔しており、演奏に関する栄冠は自身のライバルに譲ることができたのだ。

このドイツ滞在は、クレメンティにとって勝利の連続となった。彼は1782年⁸⁾にロンドンへ戻ると、すぐに新たなパリへの遠征に着手し、そこで前回同様の熱狂を受けた。だが、芸術的観点から見れば、彼のドイツ旅行はよりいっそう得るところの大きいものだった。自らがその天才性を認めていた大家たちと直接関係を築いたことで、作曲家クレメンティの様式は有益な影響を受けないはずがなかった。注意深く、年代順にクレメンティの作品を研究してみれば、この点についての私の見解は容易に確かめられる上に、彼の書法が徐々に変化していることがはっきりと分かるだろう。

* 原注：メローが著した専門的な一章は、大変興味深く読むことができるだろう。それは、『クラヴサン奏者たち』への序を成す巻に収められたもので、クラヴサンとピアノの歴史について書かれている。

楽器製造者、教師として

1781年から1792年にかけて、クレメンティはイギリスを離れず、ここでの彼の非凡な活動は、作曲や数多くのレッスンに費やされた。クレメンティのレッスンは大変な人気で、高額な謝礼が支払われた。会社倒産に巻き込まれ、資財運用の賜物だった相当な金額を失ったクレメンティは、友人⁹⁾の力強い励ましと彼らの財政援助とで、重要なピアノ製造会社を創設した。経験と配慮、熱心に修得しようと励んだ機械に関する専門知識をそこへつぎ込んだ。彼がのちに友人のコラードと共同経営することになるこの楽器製造会社は、クレメンティの活躍のおかげでヨーロッパ中に知れ渡り、彼にとって新しい財源となった。この会社はピアノの技術に大きな前進をもたらしたと同時に、いっそう完成された楽器によって、あらゆるタッチの要求やあらゆる音の変化に応えるといった、さまざまな効果を引き出す可能性を芸術家たちに提供しただけに、なおいっそう重要だ。

1802年、クレメンティは数多くの演奏会でその名を世に知らしめたお気に入りの門弟ジョン・フィールドとともに、3回目のパリ旅行へ出かけた。この弟子は大家にふさわしい力量を持ち、称賛の的となった。オペール——彼の回想はたいへん豊かで、集めるに値するくらい貴重なものだった——が私に語ったことには、クレメンティが旅行でフランスを訪れ彼の愛するパリに滞在するたびに、オペールはその演奏を聴いたが、クレメンティは決まって同じような熱狂をもって迎えられたのだという。クレメンティはパリで何度もピアノ越しに「オーケストラを」指揮し、交響曲を演奏した¹⁰⁾。ヴィルトゥオーゾとしての成功が貶められると

いうことはあり得なかったにせよ、交響曲作曲家クレメンティはこのジャンルの大家と同列には位置づけられなかった。クレメンティは、著名なハープ奏者で私が幼少時代に庇護を受けた人物の一人、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会を経営しており、クレメンティはいくつもの自作品の所有権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、クレメンティによる指使いがぎっしりと書き込まれた《グラドゥス》の楽譜を用いてレッスンをした。

ジョン・フィールド、クラーマー、ツォイナー、クレンゲル、ベルティーニ、カルクブレンナーは、ピアノの現代的な楽派の長クレメンティのお気に入りの生徒だった。だが、クレメンティと知り合いになり、助言を求めることのできたヴィルトゥオーゾは百単位にのぼる。クレメンティほど人気のあるピアノ教師はいなかった。アンリ・エルツもまた何度か彼のレッスンを受けた。メローは、感謝と称賛の念を込めながら、私にあの傑出した大家と親しく過ごしたいくつもの機会のことをしばしば語ってくれた。だが、クレメンティの流派を常に最も完全に体現したのは、ジョン・フィールドにほかならない。クレメンティはフィールドを連れてドイツとロシアを横断する旅へ出た。1802年から1816年にかけて、フィールドはかくしてヨーロッパを駆け巡り、作曲家・ヴィルトゥオーゾとして喝采を浴び、教師として人気を高め、高揚した雰囲気の中なかで、何者も打ち破ることのできない強靱な意志を持って生きた。

エマヌエル・バッハとムーツィオ・クレメンティは、あくまで学識に根ざしたソナタの性質を変化させ、紋切り型の表現手法を旋律的な走句へと変容させ、ひたすら和

声だけに凝る代わりに、理想的な靈感を吹き込んだ。それまでは劇場作曲家だけに用いられた音楽的な楽想をも活用しつつ、室内楽および、とりわけピアノのために新しい芸術を創り出した。実を言えば、それはいにしへの大家に由来するものではあるが、二人の創出した芸術にあっては、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。

正しい様式を身につけ、旋律的な書法に長け、靈感を湛えながらも常に自制する作曲家クレメンティは、初心者向け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）、音階にもとづく拍節的な定型表現から前奏曲とカデンツァ、《パルナツソス山への階梯》に至るまで、入念かつ良心的に、比類のない技法で彼のすべての作品を書いた。《グラドゥス》はこんにちまでに書かれたなかで、最も完璧な教育的作品だ。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¹¹⁾、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。《グラドゥス》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天蓋を固定する^{かなめいし}要石なのだ。

19世紀ピアノ音楽の基礎の確立者

伝記作家たちは、クレメンティの様式が不正確で、着想が凝り過ぎていと非難している。純粋な旋律作家で大家の系譜に属するクレメンティは、作品の大部分において高尚な様式を具えた確かな手腕と、健全な靈感と精彩、ハイドンとモーツァルトのような活気とを結びつけている。クレメンティが〔古典時代からロマン的時代への〕過渡期に作曲したことを考慮すれば、彼の作品は

全体として重要であり、その価値に異論の余地はない。クレメンティは同時代の大家たちと自分を比べることができないと思っていたし、また、どんなときも彼らと同等になろうとは思わなかったが、それでも彼はピアニスト兼作曲家たちのなかで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だ。

クレメンティの作品一覧には、100曲のソナタ（内40曲余りはヴァイオリン、フルートまたはチェロの伴奏付き）、2台ピアノのための大二重奏曲が1曲、4手用二重奏が4曲含まれる。数あるソナタからは、作品2、7、8、9、10、14、17、22、26、33、40、42、46を挙げよう。これらの作品が書かれた時代に目を向ければ、ほとんどすべての作品に表現技法上の美点、溢れんばかりの斬新な想像力、実にさまざまな旋律的着想、多種多様な走句を認めることになるだろう。それらは鍵盤のすみずみまで駆け回り、巧みに響きを配置し、古い手法を放棄している。だが、それは形式をおろそかにしているのではなく、著名なクラヴサン奏者たちによってもたらされた進歩をピアノという新楽器に適用した結果なのだ。

クレメンティはしたがって、正当な資格があって認められるのであり、ピアノの現代的な技法の偉大な推進者として、ベルガー¹²⁾、シュタイベルト、ドゥシーク、クラマーたちはクレメンティが通した道を辿った。しかし、百年来、フーガに類するジャンル、装飾的な舞曲、変奏曲、序曲の域を出なかった音楽の流れを変えた名誉は、クレメンティの元に戻るべきだ。それらの

ジャンルは、非常に引き締まった豊かな和声の織り目を持つけれども、きわめて単調で、声楽的なアクセントと純粋な旋律的フレーズは、ごく些細な位置を占めているに過ぎない。言うまでもなく、[こういった旧来の音楽の] 一覧からは、かのバッハ、ヘンデル、スカルラッチィ、クープラン、ラモー、マルティーニの作品は除外する。これらの偉大なる創造者たちは、あらゆることを試み敢行するに及んだ。彼らの作品を注意深く読むと、単に萌芽的というよりも、全体的に熟練の音楽家が手にしたフレーズ、旋律、色彩豊かで劇的なレチタティーヴォを頻繁に認めることができる。

さらに、有名になったソナタ作品 50、《歌曲『リーズに会った』にもとづく幻想曲》、《有名な主題『月の光』にもとづく幻想曲》、著名な大家たちの様式によるいくつもの性格的小品、24 のワルツと 12 の [民衆的舞曲] モンフェリーヌ、前奏曲と訓練課題^{エグゼルシス}、そして《ピアノ演奏法序説》(グラドゥス)¹³⁾。くり返しになるが、真の芸術的記念碑たるこの作品 [グラドゥス] は、それだけでクレメンティの名を不滅たらしめるものだ。それは想像の及ぶ限り、最も完全な形で現代的様式を要約している。非常に声楽的な輪郭で描き出された旋律の着想は色彩豊かに提示され、クラヴサン奏者たちにとって非常に重要だった装飾が絶えない伴奏を伴わなくとも、くっきりと際立っている。《グラドゥス》は真面目な生徒たちに、そして偉大な技法を愛する芸術家たちに、この上なく優れた趣味の模範、あらゆるジャンルのなかから選りすぐられた実例、そして高貴な、厳格な、優美な、表現的な、悲愴的な様式を示している。メカニズム、リズム、装飾に特化した練習曲もまた、クレメンティがきわめて正確にその規則を書き表した、あ

の指の独立と音楽の自由な音楽の運びが両手に具わるよう、見事に構想されている。

蓄財家の奇妙な癖と古老音楽家の若き精神

クレメンティはクラヴサンの大家たちの貴重な傑作集を八つ折り判で 4 冊出版した。しかし、こんにちではこの曲集をめったに見ることはない¹⁴⁾。クレメンティの交響曲、序曲を聴く機会に巡りあったことはないが、オベールは、クレメンティのオーケストラ作品には相対的な美点があるだけで、獨創性はなく、ハイドンやモーツァルトのような色彩豊かで創意工夫と変化に富んだ作品と並べると、とても色あせて聴こえる、と私に断言した。ならばクレメンティのためには、ヴィトルルオーソ作曲家の偉大で見事な顔を残しておくことにしよう。クレメンティはこの分野の第一人者で、数々の規則を書き記した典範^{コード}を定めた。現代のピアニストは、誰もがクレメンティの偉大な流派の門下生だ。

クレメンティは、富にかけては度を超えた欲望を持っていた。財産を獲得し、キャリアの半ばで被った多大な損失、つまり大切な貯金を飲み込んでしまったあの倒産を償うためなら、どんな犠牲も高くはつかなかった。疲れを知らない勤勉家のクレメンティは、一日 14 時間、高額な謝礼でレッスンをし、その合間に作曲と工場視察の時間を見つけていた。彼はフランス、ドイツ、ロシアで行ったコンサートの収益を貯金することが楽しみで、それを隠さなかった。クレメンティは旅先であらゆる個人私的支出、例えば食事



や宿泊、灯りにかけるお金を節約することにも細心の注意を払って、紙を買うわずかな出費でさえよしとしないで親しい人の家で手紙をしたためるほどの儉約家だったものだから、演奏旅行はその分大きな儲けがあった¹⁵⁾。アンリ・エルツは、私におもしろい目撃談を語ってくれた。クレメンティがプチ・カローのホテルに到着すると、そこにはすでに彼の才能を熱狂的に信奉する生徒たちが待っていた。クレメンティは旅行用のトランクをみんな3階に運んでくれるポーターに、すべての仕事代としてたったの10サンチーム¹⁶⁾しかチップを渡さなかったという。

すばらしい知性の持ち主のこんな狭量な精神とおかしな癖については、さまざまな説明がされてきた。少年時代を巧みな金銀細工師だった父のもとで過ごしたために、おそらくはクレメンティの心の内で金などの貴金属への愛着が育ったのだろう。思春期をベックフォード卿の屋敷で何不自由ない生活を送ったために、ゆとりある暮らしを続け、裕福な老年期に備えることに関心と願望を抱くようになった。こうしたことが、パガニーニを除く、どんな作曲家も遠く及ばないクレメンティのお金に対する頑な執着に影響したと考えられている。

1752年にローマに誕生したムーツィオ・クレメンティは、1832年3月10日にロンドンでその生涯を閉じた。クレメンティの

もとには富が舞い込んだ。それは少なくともクレメンティ自身が期待しなかったほど大きなもので、共同経営者のコラードが指揮を取っていたクレメンティのピアノ製造業からくるものだった。生涯の終わりに、クレメンティは少年時代に暮らした環境を求め、ロンドン近郊にある自分の一領地となっていた田舎に隠退し、非常に勤勉な安逸のなかで、音楽の長老の一人として称賛と敬意に包まれ、敬愛された。クレメンティは友人と表敬に訪れる人々を親しげに迎えたが、演奏を聴かせることはなかった。けれども、最期の日まで、健全な勤労の習慣——偉大な芸術家となるにはこの習慣に尽きる——を崩すことはなかった。

伝記作家たちはクレメンティの晩年の感動的な逸話を残している。珍しくロンドンを訪れたとき、クラーマー、モシェレスら著名な音楽家たちからもてなしを受けた。食事が終わると、クレメンティは演奏するよう請われた。80歳の高齢であるにもかかわらず、彼は即興演奏で聴衆を驚かせた。そこに息づく若々しい着想、ヴィルトウオーゾの大胆さ、色彩としっかりとした様式は、いまでも成功の絶頂にあるころと変わっていないことをはっきりと物語っていた。そしてこれが本当の別れの宴^{うたげ}となった。クレメンティはそれからほどなくして、1832年3月10日に亡くなったからだ。

- 1) 著者マルモンテルは本書を画廊にたとえてこのような表現を用いている。
- 2) フーガやカノンなどの古典的作曲書を指す。
- 3) クレメンティが作品2を出版したのは、実際には1779年なので、年にして彼が27歳のころである。
- 4) 実際の初版年は1779年。
- 5) これ以前に、1771年に出版されたと考えられている《6つのソナタ》作品1が存在する。
- 6) モーツァルトは、内心ではクレメンティをまったく好んでいなかった。彼はのちに父に「クレメンティは

機械に過ぎない」などと悪評したり、「ペテン師だ」などと悪口を書いている。こうしたクレメンティに対する極端な反応は、すでに19世紀的な、あるいは近代的なピアノ演奏のメカニズムを体現していたクレメンティに対する無理解や不信感とも考えることができる。

- 7) 現在、ウィーンはオーストリアの首都だが、当時は神聖ローマ帝国の帝都。ここでは統一前の地域名としてドイツと呼ばれている。
- 8) 実際には彼がロンドンに戻ったのは1785年。
- 9) クレメンティの会社Clementi & C^o. 創立のために出資したのは1798年のこと。以下の人物と共同出資した。ハイド Frederick Augustus Hayde、コラード Frederick William Collard、バンガー Josiah Banger、デイヴィス David Davis。
- 10) クレメンティは当時の習慣に従って、自作交響曲の演奏のさい、鍵盤楽器で通奏低音のパートを演奏しながら指揮をしていた。
- 11) 「メカニズム」とは、身体の物理的な所作を指す言葉。「表現」や「様式」という概念から、純粋に身体の物理的機能を分離して考えるためにしばしば用いられる。
- 12) 原書ではキンベルガー Kimberger と記されているが、こんにち知られている当時のピアニスト兼作曲家でこの名の人物は見当たらない。作曲家ヨハン・フィリップ・キルンベルガー Kirnberger (1721~1783) の誤記とも思えるが、キルンベルガーはクレメンティよりも年上の作曲家。マルモンテルは、クレメンティの弟子ルードヴィヒ・ベルガー (1777~1839、メンデルスゾーンの師) のことを書こうとしたのかもしれない。ここではベルガーのことと推定し、このように訳した。
- 13) 《ピアノ演奏法序説 *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*》は1801年に書かれた課題曲集つきの教則本。マルモンテルは「グラドゥス」と書いているが、実際には《グラドゥス・アド・パルナッスム》と《ピアノ演奏法序説》は別の作品。
- 14) これは、次のタイトルで出版された曲集である。《実践的楽曲撰集》(1801、1802、1811、1814)。クレメンティ自身を含め、26名の古典的作曲家の鍵盤楽曲が収録されている。
- 15) 第26章205ページに、クレメンティがピゴー夫人の家で手紙を書いていたという挿話が見られる。
- 16) サンチームは貨幣の基準単位の100分の1。10サンチームはチップ程度のごく小さな金額。

第6章

エミール・プリューダン
Émile Prudent

ショパンがポーランド生まれのピアノ詩人なら、プリュードンは生まれも育ちもフランスのピアノ詩人です。その優美な歌唱的な表現と自然の情景を彷彿とさせる絵画的な作風は、1836年にパリで旋風を巻き起こしたタールベルクの影響下から出発し、1840年代にフランスを代表するピアノの個性として開花しました。



※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

ピアノの詩人と謳われたフランスのピアノ作曲家

プリュードンの幼少時代には、これといって飛びぬけた特徴はない。彼のなかに、特別に恵まれた素質や、著名な芸術家の列に加わることを約束されるような兆しは何一つなかった。プリュードン（エミール・ブニエ）¹⁾は1817年4月4日、アングレームに生まれた。1826年7月12日、パリ音楽院のソルフェージュ科の生徒としてラリヴィエールのクラスに入り、二等賞を獲得した。[ピアノに関しては]彼は当時助教授だったローランのクラスに出席していただけだったが、それは次にヅィメルマンのピアノのクラスに入るためだった²⁾。今は亡き我らの師が持つ生徒選びの手腕は優れたもので、一目見るやエミール・プリュードンに将来のピアニストの姿を認めた。

当時、私はプリュードンの仲間でありライバルだった。我々の同門には、のちの音楽院院長アンブロワーズ・トマ、ポティエ、ピッチンニの孫、ラヴィーナ、コディーヌ、

ベゾッツィ、ラコンブがいる。プリュードンは1831年に二等賞、1833年に一等賞を獲った。この成功のあと、彼は芸術家として活動的な道に足を踏み入れ、初めのうちは苦心惨憺して暮らした。習いに来る生徒の数は少なく、彼は両親に過度の負担をかけないように、しばしば「舞踏会をする」、つまり、カドリーユ³⁾を演奏しなければならなかった。プリュードンは1836年、何度もタールベルクの演奏を聴く機会があった。同世代のすべてのピアニストと同様に、彼もこの新しい流派の美点に感銘を受け、生み出される効果に感嘆した。そして、この著名なピアニスト兼作曲家の流儀を我が物にしようという考えと野心で、頭のなかはいっぱいになった。

タールベルクの演奏を聴いた芸術家は誰もが、彼のたっぷりとした美しい響き、ピアノの中音域に歌唱的なフレーズを配置し、親指でアクセントをつけながらたびたび旋律を両手で交互に取り合うきわめて独特な奏法、そしてあの斬新で輝かしく、称賛すべき数多^{あまた}の軽快な走句を高く評価した。これらは、ときに繊細なアラベスク模様となって、きらめく音の打ち上げ花火となってほとぼしり、またときに鍵盤の音域をくまなく駆け巡り、調和し、輝かしく透き通る網のように、主題の着想を包み込むのだった。ピアノを歌わせるこの驚くべき技法は、音を見事に制御して未知の響きの効果をこの楽器から引き出すことによって、あらゆる美点は一体となり、愛好家と芸術家を幻惑し、魅了した。

フランスの若い芸術家の一団が、演奏法と書法の点でかなりの影響を受けたのは当然だった。プリュードン、ゴリア、ゴットシャルク、オズボーンらは、これらの新しい表現形式に心を奪われた。この時期に彼

らが書いた作品は、このウィーンの巨匠に直接由来している。しかし、しばしば大きな成功を取めたこうした模倣は、文字通りの意味での模倣^{もさく}ではない。それらは、巧みさや創意工夫を欠いてはおらず、流行の大家の影響があまりに鮮やかに息づいている。のちに、この模倣熱が過ぎ、創案者が自らこの表現法に見切りをつけてしまうと、フランスの若き一派は、プリュードンを筆頭として、アルペッジョと分散和音で曲をしつらえようという先入観にとらわれないピアノ音楽に戻っていった。

タールベルクの庇護と批評家たちの不当な評価

タールベルクが熱狂を引き起こし、大成功を取めたまさにこの時期に、プリュードンはあえて地方に引きこもった。それは、精神を統一し、忍耐の要る勉強に身を委ねるためだった。そうして彼は確かなメカニズム、熱気と精彩溢れる演奏の修得を目指したのだ。以来、これらはプリュードンの演奏の特徴となると同時に、言ってみれば、彼が範と仰いだ新しい大家〔タールベルク〕の魅惑的な美点を我が物としたのである。多年にわたる厳しい苦労を経て、プリュードンは隠退から復帰し孤独な生活に終止符を打つと、地方で数回の演奏会を行った。そこで勝ち得た成功によって自信を手にし、今や将来に確信を持ったプリュードンは、その並々ならぬ努力に報いるべき名声を得ようと、パリに戻った。彼はまず、ヰィメルマンのサロンで、次いでプレイエル社〔のショールーム〕で演奏した。歓迎、喝采、歓声を受けたプリュードンは、ついに自身の価値と紛うことのない大きな飛躍を実現したと確信するに至った。だが、ヴィルトウオーゾへの道に真の復帰を果たしたのは、

タールベルクがイタリア座で行った演奏会に参加したときのことだった。当時、タールベルクは輝く名声と驚嘆すべきその才能の威光に包まれていた。

この若きフランス人ピアニストの紹介は、〔この演奏会の〕高名な受益者タールベルクによって大変繊細に、優美に執り行われ、とりわけ広く評判をとっていたタールベルクの演奏に接して間もない選りすぐりの聴衆は、プリュードンをたいへん高く評価した。二人の芸術家は、タールベルクの《〔ベッリーニのオペラ〕『ノルマ』のモチーフにもとづく2台ピアノのための二重奏曲》⁴⁾ですばらしい演奏を聴かせ、熱狂的な拍手喝采を浴びた。プリュードンは、のちの称賛者となる多くの友人たちに再び呼び戻され、熱狂した観客の求めに応じて、すでに有名になっていた自作の《〔ドニゼッティのオペラ〕『ルチア』にもとづく幻想曲》⁵⁾を演奏しなければならなかった。

このソワレを機に、プリュードンの名声と成功は日増しに膨らんでいった。そればかりか、若き作曲家は知的で親身な熟練の出版業者たちと出会うという幸運にも恵まれた。彼らは、影響力を行使してプリュードンの作品の出版と発展を促した。有名なピアノ製造者たちは、こぞって自分のピアノが、光栄にも愛想のよい才人プリュードンに支持されることを願って競い合い、どのフィルハーモニー協会も、我先にと壮麗な音楽イベントへの賛助出演を要請した。

プリュードンは、フランス内外で非常に多くの演奏会を行った。ヴィルトウオーゾとして、作曲家としての名を成したことで、彼はまだ若くしてレジョン・ドヌール勲章を受けた。物質的充足と作品の人気に多くの実りをもたらした度重なる旅行をやめ、一息つくためにプリュードンがパリに戻る

と、そこには相変わらず、彼の助言を受けようと駆けつけるたくさんの生徒の団がいた。私は、長い教授歴のなかで、彼の指導下で教育を受けた生徒を何人も受け持ったが、健全な芸術上の学識にもとづいた彼の教育が、きわめて高度な理想を見据えていることを確認することができた。もしプリューダンがもっとパリに定住していれば、間違いなく彼は音楽院の教授になっていただろう。そこには彼のしかるべき居場所があった。彼のレッスンと助言は、音楽の発展をさらに一歩推し進めていたことだろう。

彼を誹謗中傷する人々——羨望的にならない傑出した芸術家など存在するだろうか？——は、このヴィルトゥオーゾが聴衆の前で「気取ってみせる」習慣ばかりか、フレーズの末尾や、あらかじめ強調されることが決まっているパッセージで、拍手喝采をそそる種のわざとらしいやり方を非難した。——思うに、このような判断は残念な解釈と明らかな誇張にもとづいている。

日々聴衆に接し、その親切を身を持って知り、自分の方も好意的だと確信しているヴィルトゥオーゾは、この素朴な信頼感のなかで、演奏している作品が聴衆の期待に完全に応じているかどうか、眼差しや仕草で聴衆に訴えることが当然できるものだ。思うに、これこそが、プリューダンが非難されているわざとらしい頭の動きや、鍵盤上での手の動きに関する正しい説明なのだ。それなのに、批評家たちはこの芸術家の正確で華麗な演奏、力強い響きや気品に溢れ優雅で効果的な作品の見事な構成に非難すべき点を見出せないものだから、小さな汚れや取るに足らない欠点、せめていくらかの癖や弱点を探し出さなければならない。そんなものは凡俗で言い出したらきりのな

い話ではないか。パガニーニやセルヴェ、リストの奇抜さについて書くのに、いったい、どれほどたくさんのページが必要になるだろう！

心広き音楽家

活力に満ち一人前になったプリューダンは、まだいくらかぶっきらぼうな振る舞いを残していたが、青春時代のように気取らなくなっていた。しかし、こうした親しげな見かけの下に、人はすぐさまエスプリを認めていた。彼の精神は、言葉の慣用的な意味で洗練されているとは言えないにせよ、繊細で思慮深く、初期の教育で不足していた知識を読書と観察を通して吸収しようとしていた。プリューダンの顔立ちは全体・細部ともに整っていた。小さな口、切れ長の目、栗色で濃くふさふさとした顎鬚のおかげで、彼の顔の輪郭はとてもぼやけていた。このヴィルトゥオーゾは、絹のように艶やかで長く伸びているがまとまりにくい髪を、しばしば頭を振って後ろにやることがあった。この癖は、少々荒っぽい表現を余儀なくされる華麗な曲を演奏しているとき、プリューダンには大変よく見られた。

思春期の私は同じ門下生として、寛大で、忌まわしい欠点とは無縁なライバルとしてのプリューダンをとてもよく知っていた。その欠点とは、羨望、嫉妬心であり、それは往々にして芸術家たちの心を台無しにするものだ。私は、人生で



プリューダンの生前に出版された雑誌に掲載されたカリカチュア。著者マルモンテルが不満だったのは、奇抜な風貌を、ことさらにあげつらう批評家たちの偏った視線だった。

2度の重要な状況で、プリュードンの優れた本性を判断することができた。1832年、私と彼はすでに二等賞を獲得していたので、一等賞に向けて努力していた。その年、私だけが満場一致で一等賞を獲得したが、プリュードンは少しの悔恨の情も見せず、私に飛びついて抱きしめた。1848年、私が音楽院のピアノ科教授に任命される時、エミール・プリュードンとヴァランタン・アルカンも、大臣の指名候補者リストに記載されていた。二人のライバルが私に比べて優位に立っていることに、異論の余地はなかった。プリュードンはすでに有名なヴィルトゥオーゾで作曲家でもあったし、アルカンは壮大な様式を持つピアニストであり、抜きん出て独創的な作曲家だったのだから。教育上の成功、教師としての名声、学校への奉仕が認められ、大臣は私を選任した。私が任命された当日、私はプリュードンに会ったが、彼は愛情を込めて私と握手を交わし、思いがけず素直にこう言った。「任命されなかったのは残念だけど、僕は[大臣]お気に召す候補者ではなかったのだから、この選択を歓迎するよ」。

性格上の特徴、すなわちオペラによれば、芸術家が誰一人として逃れることのできなかった狂気の小さな種に関して、プリュードンがとくに熱中したのは、社会的な問題を扱うことだった。フーリエ、サン＝シモンは彼にとって予言者だった⁶⁾。新たな思想を信奉する知的な精神の持ち主で、学問を愛する探究者プリュードンは、1830年を生きたすべての青年と同様に、人類を知られざる道へと導く大きな潮流のなかで、道徳的な生活に目覚めた。彼が影響を強く被ったのは初期に抱いたこの幻影だった。

プリュードンはまだ若くしてこの世を去ったが、それでも彼はすでに長い活動を

通して獲得してきた、疑いようのない名声を十分に保っている。彼の作品は相当数にのぼるため、ピアニストたちの間で最もよく知られている作品のみを挙げることにする。《オペラ『ランメルモールのルチア』による幻想曲》[作品8]、《オペラ『ユダヤの女』による大幻想曲》[作品26]、《オペラ『ユグノー教徒』による大幻想曲》[作品18]、《オペラ『白衣の婦人』による大幻想曲》[作品29]、《オペラ『黒のドミノ』による大幻想曲》[作品51]は、美しい演奏会用の作品だ。『リゴレット』[作品61]、『ドン・パスクワレ』[作品13]、『トロヴァトーレ』[作品55]、『エルナニ』[作品31]、『リゴレット』にもとづくカプリース[作品62]もまた、壮大な効果を発揮する、完璧に書かれた作品だ⁷⁾。《ラ・ファランドール》[作品33]、《セギディーユ》[作品25]、《妖精の踊り》[作品41]、《アリエルの夢》[作品61]は、輝かしいサロン用の作品だ。《交響的協奏曲》[作品34]、《3つの夢》[作品67]は、オーケストラ・パートに巨匠の筆致が見られるきらびやかな様式を持つ。《エチュード＝リート集》[作品60]、《ツバメ》[作品11]、《夜警》[作品10]、《鬼火》[作品16-6]はいずれも軽妙な性格の見本であり、優雅で魅力溢れる着想のひな形だ。

幻想の風景画家プリュードン：その美学と最期

『ウィリアム・テル』、『悪魔のロベール』、『湖』によるカプリースの三重唱⁸⁾(それぞれ作品30、20、38、43)、ならびに『恩寵のアリア』の傑出したトランスクリプション⁹⁾、《ベッリーニの『清教徒』にもとづく演奏会用カプリース＝エチュード》[作品24]、《『夢遊病の女』にもとづく演奏会用カプリース＝エチュード》[作品23]——これらの作品

を、我々は黙って見過ごすわけにはいかない。プリュードンは、性格的小品においてこそ、いっそう独特な形でその個性を示している。音楽詩人プリュードンの気質は、とりわけ描写的な音楽と風俗画風の音楽を好んだ。夢の世界に属する自然を熱烈に愛したプリュードンは、しばしば田園風の主題や田園恋愛詩、^イデ^イニール^エグローグ^グ、牧歌からたいへん見事に着想を引き出した。《小川》[作品 16-2]、《草原》[作品 54]、《田園》[作品 39]、《森》[作品 35]、《家路に着く羊飼》[作品 42]、《ナイアード (水の精)》[作品 45]、《さらば、春よ》[作品 53]、《孤独》[作品 65] といった作品のタイトルは、芸術家プリュードンを支配する感情、作曲家としての彼の好み、そして牧歌的なジャンルにおいて彼が実際に卓越していたことをはっきりと示している。

プリュードンは、単純で素朴な表現によるこれらの小さな詩を強く愛した。そこでは自然さが全体に行きわたり、音楽のフレーズは決して気取りを見せたり誇張されることはない。しかし、私が彼と音楽について親しくおしゃべりをしているときに彼から聞いたのは、これと著しく矛盾することだった。プリュードンは風景画家を好まず、彼らのことを大きな水平線を称賛する平凡な人々のなかに数え入れていた。自然を模倣する美しい和声、自然の甘美なざわめきが彼のなかに響いていたのだ。これらは靈感が訪れるときにこの作曲家の想像力によっ

て喚起はされるものの、現実世界では、彼がこうした神の創造の驚異を観想したいという欲求に駆られることはなかった。プリュードンにとって、田舎の理想的な幸福と言えは魚釣りだった。おそらく、この無邪気な気晴らしのおかげで、彼は、いっそう魅力的な幻想を心ゆくまで巡らせることができたのだろう。《ナイアード (水の精)》、《妖精の踊り》、《鬼火》、《3つの夢》は、多分、視線が釣り糸と魚をおびき寄せる疑似餌の動きを注意深く追っているそのときに、この芸術家の脳内から舞い立つように出てきたのだろう。

1863年6月5日、成功の真っただなかで、突然の死が彼を襲った。彼が辛く忍耐のいる活動で実らせた果実を収穫しようとした、まさにそのときだった。数日間だけ病床に伏したプリュードンは、まれにしか治らない病、偽膜性咽喉炎の発作で亡くなった。この病が事故のように突如訪れたために、プリュードンは臨終に先立って満足に多くの友人に別れを告げることができなかった。かくも早く我々の愛情から引き離されてしまったこの秀でた同僚、竹馬の友に、^と永久^わのときのなかで敬礼を捧げよう。それは天命をまっとうした死だ。死はこの芸術家、いわば戦闘の最中にあるこの兵士を捕らえてしまった。まさに勝利を手中に収め、経験したことのない熱狂に酔いしれようとしているそのときに。

- 1) プリュードンの本名は、エミール = ラシーヌ = ゴディエだが、フェティスもエミール = プニエ Émile-Beunié と記している。このヴァリエーション由来は現在のところ不明である。
- 2) 音楽院のピアノ科は予科と専科に別れており、予科で学習の積んで教授が認めれば専科に移ることができた。多くの生徒がまず予科に入るが、卓越した生徒は初めから専科に入るケースもある。
- 3) 民衆的な舞曲の一種。ピアノ音楽としては19世紀前半に流行。
- 4) Sigismond Thalberg, *Grand Duo pour deux pianos sur un motif de "La Norma" de Bellini par S. Thalberg* op. 12, Paris,

Colombier, 1842.

- 5) Émile Prudent, *Fantaisie pour piano sur Lucie de Lamermoor de Donizetti* op. 8, Paris, B. Latte, 1842.
- 6) このくだりは、19世紀に活発化したサン＝シモン主義者の活動を指す。哲学者アンリ・ド・サン＝シモン（1760～1825）は、生産階級を社会基盤とみなす、のちの社会主義の理論的枠組みを構築したフランスの思想家。彼の没後、門人たちによって彼の遺志の継承が図られ、1830年の七月革命を期に思想の普及活動が高揚した。音楽の啓蒙力はサン＝シモン主義者たちにとって歓迎すべき武器であり、リスト、ペルリオーズ、フェリシアン・ダヴィッドら作曲家やテノール歌手のアドルフ・ヌーリも活動に関与した。しかし、中産階級市民を優遇するルイ＝フィリップの治世下（七月王政、1830～1848）では、彼らの思想は直接政策に反映されることはなく、あくまで理想にとどまった。社会福祉や労働組合などに関する政策を実行に移したのは、1852年に政権を奪取し第二帝政を開始した皇帝ナポレオン3世の治世になってからのこと。
- 7) これらの「カプリース」は、順に次の作品を指す。《ヴェルディのオペラ『リゴレット』より四重唱》作品61（1861）、《ドニゼッティの『ドン・パスカアーレ』より四重唱》作品13、《オベールの『黒のドミノ』にもとづく大幻想曲》作品55（1858）、《『エルナニ』にもとづくカプリース》作品31、《ヴェルディのオペラ『リゴレット』より「女心の歌」》作品62（1861）。
- 8) これらの三重唱曲にもとづく曲は以下の作品を指す。《ロッシーニの『ウィリアム・テル』の大三重奏曲》作品33（1844）、《マイアベーアの『悪魔ロベール』の大三重奏曲》作品20（1845）、《ニーデルメイエールの『湖』にもとづくカプリース》作品43（1854）。
- 9) 次の作品を指す。《マイアベーアの『悪魔ロベール』——恩寵のアリアにもとづく幻想曲》作品38（1860）。

第7章

プレイエル夫人 Madame Pleyel

フランスの有名なピアノ・メーカー、プレイエルの2代目社長、カミーユ・プレイエルに嫁いだマリー・モーク(1811~1875)。女性が自立した作曲家や楽器奏者として活躍するのが難しかった時代、プレイエル夫人は決して多くは作曲しませんでした。演奏家として非常に高い評価を勝ち得ました。カミーユ・プレイエルの友人だったショパンは、彼女に有名な《ノクターン》作品9を献呈しています。



それぞれの領域で今世紀の文学ないし芸術の輝きに一筋の光線を加えた彼女ら名士たちに、プレイエル夫人の名を加えることはしるべきことだろう。

好感に溢れ愛らしい顔立ちには、機知に富んだ表情、魅力的な輪郭が具わり、その容姿は彼女を知る人なら誰もが記憶に留めている。だが、たちまち人をとらえる彼女の軽妙かつ煥発な気品は、どのようなペンも再びなぞることはできないし、また、いかなる回想録も彼女の溢れる生氣と活気を表現することはできないだろう。彼女には品位、好意、感性のすべてが具わっていた。そしてこれらの女性的美点——芸術家の真の魅力——は、彼女とともに消え去った。残されたのは、ただしかるべくして知れ渡った名前と芸術史において消すことのできないページばかりだ。



少女の天分とその変容

あまりに広く流布した偏見のために、女性性は、不断の省察、熱意に満ちた意志、たゆまぬ研究、さまざまな知識を必要とするあらゆる知的な仕事に対して十分な適性がないとされ、二次的な地位しか認められない。こうした主張は、抽象的あるいは実証的な学問の場合なら、もしかすると容認されるのかもしれない。しかしそれは、精神や想像力、とくに芸術や感情が支配的な仕事となると、いっそう逆説に近い。そればかりか、女性の強い個性は、一般に言われている男性の女性に対する普遍的優越に対して、堂々と異議を申し立てることとなるだろう。19世紀に限ってみても、スタール夫人、ジョルジュ・サンド、ローザ・ボヌール、ジャックマル嬢、マリブラン、マルス嬢、ラシェルといった高名な人物に対して、優位に立てる男性名士のどれほど少ないことか。そ

マリー・モーク——のちのプレイエル夫人——は、ベルギー人の父とドイツ人の母の間に生まれた。彼女はごく幼いころからきわめて著しい音楽への適性を示したため、両親は彼女の生来の美的感覚に逆らうことなく、とある熟練の教師にマリーの最初の音楽教育を委ねた。プレイエル夫人のヴィルトゥオーゾとしての才能の発達は、はっきりと4つの時期に分かれる。神童で心優しいモーク嬢は、ジャック・エルツの幼いすばらしい生徒で、その早熟な技量と子どもらしい大胆さで皆を驚嘆させた。その少しあとに、少女はモシェレスの助言を受け、クレメンティ派を継承するカルクブレナーのお気に入りの生徒となった。この教師の確かで愛情に満ちた指導によって、モーク嬢は華麗で正確な演奏をするヴィルトゥオーゾとなり、演奏の美点と見事な様式で、しばしば喝采を浴びた。

モーク嬢がプレイエル夫人となったとき、

細部まで行き届いた繊細で、若い女性とは思えない演奏は、目に見えて変化した。それは彩りと表現を増したように思え、女性的側面、つまり甘美さ、優美さ、表出性といったものがいっそうはっきりと際立つようになった。とはいえ、芸術の純潔さである、あのよき趣味という慎ましさが損なわれたわけではなかった。この魅力的な変貌を、彼女は間違いなく夫とショパンに負っている。それは若さと美貌の魅力をすっかり具えた活気溢れる才能の、豊かで生気みなぎる本性が経験した新たな発展だった。

優美さと力強さの驚くべき調和や、類いまれなる音楽の素質は、内なる感情の持続的で強力な作用と、人生の波乱がもたらした影響のもとで新たな変容を被ることとなった。才能を向上させ、芸術の極限に到達することを願うヴィルトゥオーゾなら、誰も粘り強く根気のいる日々の修練が、すでに手にしている美点を前進させ発展させるのに不可欠な手段であることを知っている。だが、表現にまで自らを高め、芸術の詩情に到達するためには、ときに危険を伴う悪路を歩み、冒険に身を投じ、事故にさえ見舞われなければならない。暗喩として言うのではなく、このことは、人間の魂と同様に、古くからある真実だ。およそほとんどの大芸術家たちは、多大な苦しみの辛くも貴重な試練を通して、初めて完成の域に達し、清らかな泉から表現に富む感情を汲み取ったのだ。

ピアノの詩神^{ミュージズ}

プレイエル夫人はこうした辛酸を舐めた。女性として、経験した苦悩を、芸術家プレイエル夫人は、靈感として見出した。彼女はまた、じわじわとやってくる疲労、自発的にしているさすらいの日々に悲しみを帯

びた苛立ちを覚えた。そして到底愛着の湧くはずもない放浪生活が、望郷の念と帰郷熱を起こさせることもたびたびあったに違いない。しかし、運命はその願いをよそに、彼女の進むべき道を定めた。プレイエル夫人は人生の大部分において、著名なヴィルトゥオーゾたちによくある命運を辿ったのだ。彼女はヨーロッパ中を駆けまわって演奏会を開き、その圧倒的な才能で熱狂を巻き起こし、群れを成す愛好家を夢中にさせた。この偉大な芸術家は、ウィーン、ドレスデン、プラハ、サンクトペテルブルク、ロンドンで、熱狂的に歓迎された。メンデルスゾーンとリストはプレイエル夫人の擁護者となった。人々は彼らが彼女のコンサートの初日に喝采を送り、一連の大成功に協力を惜しまない様子を目撃した。

ドイツとロシアを長く旅行する間に、リストとタールベルクの演奏を何度も聴いたことは、彼女の様式と高度なヴィルトゥオジティのある種の効果に、決定的な影響を及ぼした。リストの大胆な走句、タールベルクの美しく力強い響きは、プレイエル夫人の新たな研究主題となった。自身の芸術を熱烈に愛した彼女は、何年にもわたる絶え間ない修練によって、彼ら現代的なヴィルトゥオジティの巨匠が持つ超越的な美点を我が物とするために、己と向き合うことを熱烈に望んだ。

まさにこの時期のことだ。彼女の度重なるパリ旅行のあるときに、私はこの大芸術家を自宅に迎え、招待客の前で演奏してもらおうという喜びに^{あずか}与った。プレイエル夫人は、非の打ち所がないほど優美に、メンデルスゾーンのトリオ、フンメルのアンダンテ、ジュール・コーエンの練習曲の1曲、リストの幻想曲、そしてロッシーニの《夜会》¹⁾からタランテラを演奏した。その

晩、彼女の素晴らしい才能があらゆる面で理想的な完全性を具現しているように思えた——表現、力強さ、うっとりするような繊細さ、感性、情熱、そして何にも増して比類なき演奏の純粋性。私は今でも特徴的な細部を思い出せるが、それはこの才士の抵抗し難い魅力を証明していた。私の側にはサン＝トレール侯爵夫人がいた。彼女はウィーンですでにプレイエル夫人と知遇を得ており、どういう事情があったのかは知らないが、[自分をプレイエル夫人に]紹介しないで欲しいと私に頼んでいた。だがどうだろう、魅力に抗うことができず、幻惑に屈して立ち上がり、真っ先にこの傑出したヴィルトゥオーゾに手を差し伸べ、熱烈な賛辞を述べたのは、この高貴な奥方だった。

プレイエル夫人とは言えば、慎んでこの勝利を享受した。気取らず、自然体で、受けを狙おうともせず、会話をやめてピアノに向かい、完璧なまでに優雅に、彼女のレパートリーからとびきり美しい曲の数々を我々に聴かせてくれた。そして、驚くほど柔軟に様式を変えながら、真面目な作品から熱烈な幻想曲に至るまで、ベートーヴェン、ヴェーバー、ショパン、メンデルスゾーン、リストの作品を代わる代わる演奏した。

感受性が強く、大胆で高揚した素質を持ち、自らの熱狂へと思い留まることなく身を委ねるプレイエル夫人は、夢から現実へと移っていったが、本人はそのことに気づいていなかった。プレイエル夫人は魅力的な才気の下に熱気、憂鬱、悲哀を帯びた核心を秘めていたが、快活なひらめきが不器用にそれを隠していた。彼女の気品には、決してわざとらしいところがなかった。彼女の会話は豊かで機知に富んでいた。そして、この大芸術家の心はきわめて寛大な感情と大変に繊細な感覚に開かれていた。プ

レイエル夫人は成熟期に入ってから、成功で輝いていたところと変わらない若さを保っていた。自身の芸術に愛を捧げた彼女は、その驚嘆すべき演奏の情熱的な衝動に身を委ねようと思うときには、ピアノから靈感を受けた詩神になるのだった。彼女の演奏に耳を傾けていると、その才能の支配力に立ち向かうことは不可能だった。それを証明する出来事として、再び放浪を強いられたのちに、この無類のヴィルトゥオーゾがパリに再び姿を現し、イタリア座で演奏会を開いて勝利を手にしたあの上以上に、めざましいものを挙げることはできない。

熱狂の演奏会

得てして忘れっぽい大衆は、彼女の人生の波乱に満ちた側面のことは記憶に留めていた。彼女が冷淡に迎えられたのはそのためだ。私はそれまでにないほど心配していた。この若い女性、まことに称賛すべき才能に恵まれたこの芸術家が、狭量な心で野次の口笛にさらされる姿を思い浮かべていたのだ。幸いにも、この見当はまったくの外れだった。それどころか、プレイエル夫人は空前の成功を勝ち得たのだ。この偉大な魅惑のピアニストは、悪意さえ抱く冷淡な聴衆が、次第に活気づき、熱狂するほど自身に喝采を送ってくれたのを見て歓喜した。それにしても、何と理想的なまでに完璧な演奏だっただろう！ ヴェーバーとメンデルスゾーンの協奏曲では何と靈感に満ちた腕の冴えを見せたことだろう！ フンメル作品18のアンダンテは何と優美で、尽きることのない魅力が溢れていたことだろう！ そしてロッシーニのタランテラは、あの演奏に匹敵するほど生き生きと彼女が演奏するのを聴いたことがな

いし、またイタリアの即興音楽家を思わせる熱烈で気ままで、予測不可能な、私の思いの及ばないあの弾き方には、今まで接したことがない。

この時期のプレイエル夫人の天才的靈感は、至高の次元に及んでいた。彼女の魔法の指にかかると、どんな作品でも価値を得て、作曲家自身が夢にも見なかった重要性を帯びるのだった。この驚嘆すべきヴィルトゥオーゾの演奏は、カルクブレンナーの清明さ、ショパンの甘美な感性、エルツの才気煥発な気品、タールベルクの美しく力強い響き、リストの見事な大胆さなど、流派の長たちの完全さを余すところなく兼ね備えていた。

2度目の演奏会でも同様の熱狂が引き起こされた。いかなるヴィルトゥオーゾも、これほど聴衆を深く感動させ、完全なまでに圧倒する感情を生み出すことはなかった。翌年、プレイエル夫人は、同じような喝采をいくつも浴びたのち、ブリュッセルの芸術サークルに再び戻った。そこでは、交友関係と家族の絆が彼女の心を捉えた。プレイエル夫人は1848年からこの地に定住した。彼女の母はここで退職し長らく生活していたのだ。彼女の旧友フェティスは「ブリュッセル」王立音楽院の博識な院長で、彼女の才能を熱烈に称賛していたので、彼女をこの重要な学校のピアノ教授に迎えることを強く望んでいた。プレイエル夫人は彼の懇願を聞き入れ、1848年、教授に任命された。自身が師事した教師が持っていた、さまざまなメソッドの優れた部分を残らずまとめて凝縮した折衷主義的な彼女の教育のおかげで、この傑出した芸術家は、受講者がとても多い、評価の高いクラスを組織することができた。彼女はほんの数年で、最も輝かしい成功を収めたのだった。

喜ばしいことに、私は何人も彼女の生徒の音楽教育を引き継ぎ、彼女の流派が卓越していること、そして生徒たちのなかに技法のすべてが真に統合されていることが分かった。その流派は、音楽に属する美のさまざまな要素を構成するあらゆる原則を、一つの教義体系にまとめていた。彼女の教育の継承者デュボンとブラッサンは、ベルギーのピアノ楽派を維持するために、先人が引き上げた高度な水準を維持する榮譽に与った。

真に迫るショパン作品の演奏

プレイエル夫人は作曲家ではなかったが、非常に創意に溢れる装飾家で、旋律のフレーズに繊細で洗練された輪郭のアラベスクを優美に縫い取った。その例として、フンメルのアンドァンテ（作品18）が挙げられる。これは「ウジェールが出していた定期刊行誌」『メネストレル』の編集者が出版したもので、この著名なヴィルトゥオーゾが付加した魅力的な変奏にもとづいている。プレイエル夫人によるこの種の装飾は、ショパンに由来している。彼女はショパン作品の演奏において他の追隨を許さなかった。彼女の軽やかでしなやかな指は、いわばそれ自体が奏でているように、熟慮の労を少しも見せることなく、空気のように軽く生き生きとした、うっすらと透き通るような足取りの走句を即興していた。これらはショパンがノクターンやバラード、即興曲のなかで用いるのを好んだものだ。

専門的な伝記作家たちは、過度の親切心からか、ほとんど全員が出生証明書と彼女の正確な没年月日、没地について口をつぐんでいる。フェティスは、上品な親切心から、プレイエル夫人がパリで出生したと述べるに留めている。だが、このように慎重な遠

慮の態度を取る理由は、もはやどこにもない。マリー＝フェリシテ・モークは1811年7月4日にパリに生まれ、1875年3月30日にサン＝ジョス＝タン＝ノード(ブリュッセル)で亡くなった。不毛な人生の波に疲れ、成功に無感動になり、身近な人々に愛され、生徒たちに熱愛されたこの大芸術家は、穏やかに瞑想し、最後の休息を味わいながら我々の元を去った。

プレイエル夫人は音楽界にくっきりとした足跡を残した。それは大いなる輝きから放たれた閃光だが、彼女のヴィルトゥオーゾの技法に触れる記述はなにも残さなかった。その秘密を保存し得るのは、伝統のみだ。

かの美しく魅力的な個性を描いたこの慎ましいパステル画〔訳注：本章のこと〕が、豊かな才能のなかにまとめ上げられた美点のすべてを蘇らせる一助となれば幸いだ。この偉大なヴィルトゥオーゾの足跡を辿ろうという称賛すべき野心を抱く芸術家たちは、彼女の幸福を打ち崩した恐るべき幾多の障害を免れることになるだろう。その一方で、彼女がそうであったように、あらゆるジャンル、あらゆる様式のなかに真実の表現を絶えず追い求めながら、彼女の演奏の理想的な完璧さを再び見出そうと努力することになるだろう。

- 1) ロッシーニの《夜会》: 1835年にパリで出版された声楽曲集《音楽の夜会》。8つのアリエッタと4つのデュオで構成される。さまざまなジャンルのイタリア歌曲を集めたもので、タランテラは第8番に収められている。

第8章

アメデ・ド・メロー
Amédée de Méreaux

私たちがこんにち気軽に手にすることのできるモーツァルトやバッハの作品。これらの普及は、もとはと言えば19世紀の造詣深い音楽家たちが愛好家・学習者用に楽譜を編纂したことに始まります。パリに生まれルーアンで活躍した作曲家兼ピアニストのメロー（1802～1874）は厳格かつ想像力溢れる作曲家、古典曲集の編纂者として19世紀のパリで名を馳せました。



アメデ・ド・メロー

ちなみに、「アメデ」はモーツァルトのファーストネーム「アマデウス」のフランス語読みで、「神に愛された」という意味です。



学習時代と社交界での名声

私がこれから肖像を素描しようとしている傑出した人物、とてつもない勤勉家、並外れた批評家の名を書くとき、決まってある当然の感情が掻き立てられる。本章では、同僚としての私が抱くこの芸術家に対する共感が、ごく個人的な記憶と結び合う。それは人生の同じ岐路に立つ我々二人の存在を、ある瞬間に交わらせた奇妙な巡り合わせの思い出だ。今から40年前、私はちょうどルーアンに定住しようとしていた。そんな折、ヴィルトゥオーゾとして出かけた放浪の旅に疲れ、ノルマンディーの大都市に住むようになったのが、つまるところ、このメローだったのだ。我々はあの日、同じ人生の転換期に出会った。そして今、私は一人、墓前に立っている。彼岸に旅立った

このライバル、この仲間に最後の敬意を表するために。

ジャン＝アメデ・ルフロワ・ド・メローは1802年9月18日パリ生まれで、貴族の出だった。オラトリオ会でオルガニストを務めていた彼の父は優れた教師で、長らく当時の音楽界のあらゆる著名人と関わりがあった。彼はオルガンとピアノのために多数の作品を書いた。アメデ・ド・メローの祖父は1754年にパリで生まれ、やはり優秀な作曲家で、1767年から1793年まで音楽家として活動した。彼の作品には、オラトリオ《エステル》、《サムソン》、複数のカンタータ、オペラ＝コミック、いくつものグラントペラ¹⁾がある。彼はパリ音楽院の母体である国民音楽学校²⁾の教授だった。アメデ・ド・メローの母は、秘書官ブロンデルの娘である。ブロンデルは、キャリアの最初は弁護士で、王妃マリー・アントワネットの首飾り事件³⁾で訴訟を起こし、その後、ラモワニオン・ド・マルゼルブの下で^{こくじしやうしよ}国璽尚書秘書官になった。

アメデ・ド・メローの両親は息子を弁護士業に就かせたかったので、彼は非常に念の入った文学の教育を受けたが、その一方、父のもとでピアノを始め、10歳のときにはレイハから和声のレッスンを受けた。クレメンティもまたパリ滞在中、彼に助言を与えている。若きメローの審美眼は主に音楽に向けられていたが、それは日を追うごとに確かなものになっていった。彼の両親は、古典教育と専門的な教育をいかに両立できるかを心得ていた。大きな選抜試験の授賞式の日、シャルルマーニュ中等学校〔訳注：現在の高校に相当する〕の生徒だったド・メローは、遅刻したために厳格な掟によって校門をくぐらせてもらえなかった。そこで彼はヴィーユマンの博士服に身を隠して入校し

賞を受けなければならなかった。

もろもろの勉強を終えたのち、ド・メローは再びレイハのもとで対位法とフーガを学んだ。彼の想像力は出版業者リショー（父）によって刊行されたいくつもの作品によってはっきりと示された。なかでもポロネーズ（作品3）は版を重ねた。ヴィルトゥオーゾおよび教師としてのメローの初期の成功がきっかけとなって、彼の友人で中等学校の同窓生だった有名な考古学者シャルル・ルノルマンは、ボルドー男爵の音楽教師という名誉ある職を彼に得させた。貴族階級の人々に愛された

ド・メローは、レカミエ夫人が取り持つ大変声望の高いサロンに加わるという榮譽に浴した。1830年の革命はこの人間関係に終止符を打った。フォブール・サン＝ジェルマン⁴⁾に



レカミエ夫人 (F.ジェラル)

住むこの貴族は、パリに別れを告げて長らく首都を離れ、自分の所領に隠退した。メローとは言えば、あの政治的動乱で生徒が各地に散らばってしまった多くの芸術家たちと同様にパリを捨て、ベルギーやイギリスを旅した。

多彩な活動

イギリスに滞在する間、メローはマリブラン、ダモロー両夫人と2つのコンサートシーズンをこなした。1832年、メローはショパンと何度も『プレ・オ・クレール』⁵⁾にもとづく自作デュオを演奏した。私がこの傑出したヴィルトゥオーゾの演奏を聴き、交友が始まったのもこの時期だった。輝

かしくとても正確な彼の演奏は、当時アンリ・エルツが最も優雅に体現していたフランスの流派よりも、ドイツの流派に根ざしていた。純粋に古典的なメローは、リストが当時すでに預言者となっていたロマン主義の一派には与していなかった。ロンドンで、メローは、パリの芸術界に輝かしい思い出を残したクララ・ラヴデー嬢を生徒に持った。

1835年、メローは波乱に富んだヴィルトゥオーゾの生活を手放し、ルーアンに定住した。この街で、彼はたちまち広く人々の共感を得た。彼が第一に考えたのは、ポイエルデュエの思い出に敬意を表することだった。メローは彼の友人であったし、このときも変わることなく彼を熱烈に称賛していた。メローの発案で、この著名なルーアン市民の心臓を埋葬する式典が恭しく催された。フンメル、フィールド、モシェレス、カルクブレンナーと友情の絆で結ばれたメローは、ピアニストとしての美点や作曲家としての高度な才能ばかりでなく、音楽著述家、愛書家としての博識、ならびに文人、博学の音楽家としての多岐にわたる教養によって尊敬を集めていた。彼はパリ音楽院で催された特別な演奏会で、その証拠を反論の余地のないほどに何度も示すことができた。これらの演奏会で彼は歴史的な音楽を扱ったが、その思い出は当時の愛好家たちの記憶に残り続けた。『ルーアン新聞』の文芸欄の編集長に迎えられたメローは、この重要な専門紙にまったく新たな威信を添えた。彼の批評や賛辞は、芸術家に対して大きな意味を持った。彼は、芸術家たちに対して、ほとんど最高判事のような存在となっていた。

ド・メローは教育をたいへん好んでいたが、それは学者ぶっていたのではなく、芸

術の進歩に対する関心から来ていた。彼のすばらしい経験、追想、深い造詣、さまざまな様式や流派についての理論的知識によって、彼は見解を求めるときまたとない教師になった。彼は多くの芸術家の一団を後世に残した。そのいずれもが、見事で厳格なこの教授の美点を受け継いでいる。私が個人的に知っている人物は多い。タルデュー夫人（旧姓シャルロット・ド・マルヴィル）、クララ・ラヴデー嬢、シャリテ嬢、ラコント嬢、ヴェツィネ嬢、サンソン夫人、A. ド・メロー夫人。メロー夫人は才能と誠意を具えた芸術家にして、優しく献身的な友であり、夫の晩年をあの繊細ないたわりの心で包み込んだ。マイヨ、マドゥレ、カロン、クラン、アンリ・マルタン、ルシアン・ド・トレームらもまた、メローのピアノと作曲のレッスンを受けた。

一般に言われているように、ある派閥が被る不利益を顧みず、ほかの派閥をしきりに褒めるひどく偏った職業批評家たちに、芸術批評が任されている——そんな実情を彼が嘆くのを、私は何度も耳にした。人々は、影響力や支配的な権威を恐れている。批評の専門家たちは、そうしたものを、自らの敵、ときにはライバルに対抗して、つまり反対の立場をとることで手に入れるのだ。だが、もし公正かつ好意的であること、そして特定の派閥だけに肩入れしないことが批評家の最も重要な責務だとすれば、聴衆の趣味を育んだり新たに



ルーアン出身の作曲家ボイエールデュー（1775～1834）の肖像。この肖像を展示しているルーアン美術館には、彼の記念品を展示するコーナーがある。19世紀、ヨーロッパで名声を博した作曲家だけに、ルーアンでは郷土の偉人という扱い。

これを作り変える義務を負う批評家たちは、十分な実践や技術に関する知識を持っていなければならぬのではないだろうか？ なぜなら、彼らは自らがそのように判断する理由を提示し、それらを明々白々な実例で根拠づける必要があるのだから。知性から生まれた著作の評価は、概して博識な文人に委ねられる。芸術作品も同様に、経験を積んだ芸術家によって価値判断が下されるべきなのだ。その評価は、確かな審美眼やそれまで積んできた経験にもとづかず、頭で判断しようとする上辺だけの批評家の下すものに比べれば、常に好ましいものとなるだろう。

芸術家と文筆活動

メローは将来、類を見ない傑出した批評家の見本となっていることだろう。それは理想的で、学者ぶらず博識で、気取りなく学識を具え、常に反論を許さない、さまざまな比較にもとづく判断に立脚した批評家だ。才気に溢れ良心を抱き、芸術とは無縁の影響に縛られない著述家メローは、妥協して自身の見解を述べたり、惜しみなく賛辞を与えたり、反感で何らかの芸術家を悩ませたりすることは決してなかった。批評家としての彼の名は、アレヴィ、アダン、ベルリオーズに並ぶ。こんにち、音楽批評家にも多くの秀でた専門家たちがいる。E. レイエール、サン＝サーンス、ジョンシエール、スービ（ド・ラモーニュ）、ゴーチエ、コメッタン、その他さらに多くの批評家たちは、いわばメローに連なる系統に属している。彼らは権威と欠かすべからざる公平無私の態度を持って専門的な問題を論じつつも、行き過ぎたり、アゼヴェドやフィオレンティーノ、スクードが持つような偏見に陥ることはない。つまり、才能、知識、

良心のある芸術家たちが、彼らの芸術に関係する美学上の問題を論じることに、何ら問題はない。アングル、ドラクロワ、フロマンタン、ルソーもまた、優れた専門家として、絵画の大なる原理について議論した。このように〔専門家としての芸術家が、議論において〕度を越したり、混乱したりするようなことがあったとしても、専門家でない人間が同様の議論をするほど罪は重くはないだろう。それは、芸術についての基礎的な原理や、最も単純な規則を無視して芸術についての教養を論じるという、あまりに凡俗なことなのだ。

メローは少なくとも教養の深い音楽家であったばかりか、識者という言葉の意味を余すところなく体現した人物だった。彼は知的教養を具備していたが、芸術家たちには概してこれがあまりに不足している。手段としてのメカニズム〔訳注：演奏の物理的な側面〕は問題ではなく、理想的な美を構成する感情が問題であるのに、教養が欠如しているせいで彼らの様式は一向に洗練しない。

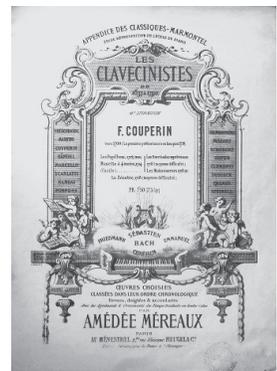
メローは音楽の美学に関するあらゆる問題を非常に高度な水準で論じた。芸術や音楽が道徳的通念に対して持つべき影響力への省察や、それらが社会の進歩に与える著しい作用についての考察は、数々の論説や小冊子ではっきりと示されてきた。これらは、この批評家、思想家の高度な気高い性向を知る上ではうってつけのものだ。

1858年、ルーアンの科学・文芸・芸術アカデミーに迎えられた彼は、1865年にこの協会の会長に任命された。音楽家にはきわめてまれにしか認められることのないこの栄誉は、この芸術家の性格ならびに博識に対して、同時に捧げられた二重の敬意だった。

「古典音楽」の普及者・作曲家として

メローの文学的な著作、専門書は数多く、非常に多岐にわたる。これらを読めば、彼の知識の厚みと、きわめて確かな判断力がいかにどのものか理解することができる。彼の作品は作品番号にして120に上り、さまざまな性格と様式を具えている。1曲の荘厳ミサ曲、複数のカンタータ、三重奏曲、四重奏曲が1曲ずつ、複数の協奏曲、オルフェオン⁶⁾のための合唱曲、いくつもの主題変奏曲、ポロネーズ、ファンタジー、1曲の《哀歌ソナタ》⁷⁾、そして、クレメンティの《グラドゥス・アド・パルナッスム》に並ぶ重要性と音楽的価値を持つ、ピアノのための大練習曲集⁸⁾。もっとも、メローは、生涯にわたって純粋に古典的な作曲家だった。彼が大胆で、調和の取れた活気溢れる表現をするときにさえ、彼のなかにはクレメンティ、クラーマー、フンメル、モシェレスに忠実な生徒の姿を感じることができる。

ここで〔メローの編纂した古典鍵盤曲集〕《クラヴサン〔訳注：チェンバロのこと〕奏者たち》の話題に入ろう。この音楽考古学的な記念碑は、大なる芸術の高みに位置づけられるもので、1637年から1790年まで存在したクラヴサン奏者たちの作品を含む、この上なく興味深いものだ。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



メローが編纂した『クラヴサン奏者たち』の第4集の表紙。これにはクーペランの作品が収められている。装飾音は17、18世紀は特殊な記号で表記されたが、メローは実用的観点から記号をすべて音符に置き換えている。

進むべき道を拓いた天才たちの様式と「音楽的」言語に関するものであり、当時欠かすことのできない仕事であったと同時に、今なおすばらしい業績として認められている。読譜者はこの曲集で年代順に作品を辿り、いわば様式の段階的な変化を一步ずつ追っていく。そして素朴な旋律ながらも力強く織り込まれた和声を持つこれらの作品を注意深く分析しながら、数々の着想がどの時代のものかを知るばかりでなく、ある世紀に大変流行したので、修熟すればとても役に立つ装飾に再び出会うことができる。

メローは、現代の記譜の慣行に即して、[古い装飾記号を]細心の注意を払って通常の記号、計量的な音価にすっかり書き直した。根気強い忍耐と、非常に神経を使う作業のなかで、伝統的な規則を遵守したことは、すばらしい「音楽的」言語——それはこんにちほとんど忘れられ、識者にしか知られていない——を明るみに出したこの芸術家の最も大きな名誉となっている。これほど重要な計画を成し遂げるには、深い学識と力強い意志のある人物が必要だったということだ。メローは、偉大な芸術家としてこの任務を果たした。[曲集各巻の冒頭に掲載された]作曲家の略歴、歴史的な解説、さまざまな作曲家の様式に関する考察、それぞれの作曲家の手法や趣向の適切な比較を通して、これらの貴重な曲集はクラヴサンとフォルテ・ピアノの真の歴史として提示されており、すべての芸術家が知識として身につけ、できる限り吸収すべき高度な音楽的教養の講義録を成している。

気高きルーアン市民の闘病と最期

私は今でも、アメデ・ド・メローの好感に満ちたあの表情が目浮かぶ。力強さと人柄のよさが輝く顔、活動的で愛情に溢れ

た容貌、くっきりと浮かび上がる輪郭、揺るぎなく見通しのよい眼差しはそれでいて好意に満ち、それはまさにあの雄々しき精神の反映そのものだった。1874年4月25日、多くの友人と生徒の愛情、彼が熱烈に愛したある女性の深い愛着を残したまま、メローは亡くなった。3年来、肺に生じていたアンギーナによって彼の頑強な身体組織は蝕まれたが、彼はこの手ごわい病の進行を近親者に知られないように努めた。善良で愛想がよく微笑みの絶えないメローは、まさに堅忍不拔の精神で、病の苦痛によるいく度とない危機に耐え、周囲の人々には安心させる言葉をかけた。

彼の死はルーアン市に深い悲しみをもたらした。人々に愛された芸術家は、ノルマンディー地方の都市にとって、養子のような存在だった。ルーアンのアカデミーは彼を会長の座に据え、正式に上流市民の称号を与えたのだった。ルーアンの芸術家たちは一人残らず博愛的精神のもとに団結し、メローのために大芸術家にふさわしい葬儀を営んだ。愛慕の念をともにする人々が墓の周りに参集し、そしてその死が集まった人々の精神の高揚を掻き立てるように感じさせる死者たちは、何と幸せだろう！

メローの墓のほとりで読まれた弔辞は、ヴィルトゥオーゾであり、傑出した作曲家、そして卓越した文筆家という三つのかけがえのない栄光に贈られた輝かしい賛辞だ。だが、重ねて述べておきたい。まさにメローの名を高からしめたこれらの美点に加えて、



アメデ・ド・メロー（フランス国立図書館 Gallica より）

彼はさらに実直な心、揺らぎない良心、彼の芸術〔音楽〕に対する強い愛、きわめて繊細な感情を具えた勇ましき精神を持って

た。それゆえ彼の名は、全生涯がこの先長く模範となり、高尚な教訓となっている大家の列に加わるにふさわしいのだ。

- 1) この当時、グラントペラはまだジャンルとして確立されていなかった。おそらく、マルモンテルはグルックの《オルフェオ》のような神話に取材したオペラのことを指している。
- 2) 1795年に創設された国立パリ音楽・朗唱院は、2度の移転を経て、現在もパリの19区に存続する音楽教育機関。フランス革命期、軍楽隊員養成機関だった国民音楽学校を基盤とし、ここにかつて王立歌唱学校を統合して成立した。
- 3) ルイ16世の治世末期の1785年に起きた宝石を巡る詐欺事件。事件を起こしたのはジャンヌ・ド・ラ・モット伯爵夫人という貴族。彼女は、王妃マリー・アントワネットが宝石商ペーマーの製作した贅沢な首飾りに関心があることを知っていた。伯爵夫人はまた、王妃に嫌われていたロアン枢機卿が何とか王妃に取り入れられたいという下心を抱いていることも承知していた。この二人の心理を利用して、伯爵夫人は、自分が親しい王妃との間を取り持つからと称し、枢機卿に王妃があこがれていた超高額の首飾りを彼に買させた。伯爵夫人は王妃にこれを渡すと言いながら、首飾りを分解して各方面に売り払って利益を得た。この一件で民衆には、王妃が人々の苦しい生活をよそに贅沢な首飾りを購入したという噂が広まり、王家への反感を煽る要因の一つとなった。この事件は裁判沙汰となり、最終的に枢機卿が勝訴した。
- 4) フォブール・サン＝ジェルマン：セーヌ川を挟んで、チュイルリー宮殿の向かいに位置する地区で、おおよそ現在の7区にあたる。19世紀前半のパリは、4つの界隈、すなわちマレ地区、ショッセ＝ダンタン地区、フォブール＝サン＝トノレ地区、フォブール・サン＝ジェルマン地区によって社交人の階級の住み分けがなされていた。フォブール・サン＝ジェルマンは、なかでも由緒ある貴族が多く住む華々しい界隈で、音楽家がここの住人のサロンに招かれるのは大変名誉なことだった。今でも高級住宅街である。
- 5) 《『プレ・オ・クレール』の人気の三重唱曲にもとづく4手の幻想曲と華麗な変奏曲》作品34。
- 6) 1830年代のフランスで始まった合唱運動を担う男性合唱団。その主体は一般市民で、パリ市は公的な音楽教育の一環としてオルフェオンの運動を推進した。この運動は1850年ころからフランス各地に広がり、さまざまな団体が集まってコンクールを催す大規模なイベントが行われた。合唱イベントはしばしば軍楽の吹奏楽バンドのコンクールと同時に開催され、アマチュアの団体は独自の旗を掲げユニフォームを身に纏って参加した。ここには現在の全国合唱コンクールや吹奏楽コンクールの原型が認められる。作曲家のシャルル・グノーは1852年にパリ市のオルフェオンの監督に就任し普及に貢献した。
- 7) 《哀歌ソナタ *Sonate élégiaque*》作品99は、メローが1870年に出版した5楽章構成のソナタ。マルモンテルに献呈された。第1楽章にはヴィクトル・ユゴーの詩が、第2～5楽章にはラマルティエヌの詩が引用されている。各楽章のタイトルは「葬送行進曲」、「真夜中に——夢想」、「祭りの間に」、「祈り」、「哀しみに」。
- 8) この作品は1855年に出版された《60の性格的奇想曲としての大練習曲集——自由様式と厳格様式による》作品63を指す。5分冊で出版された。メローの作品中最大の練習曲集で、おそらく19世紀に書かれたピアノ作品としても最大級のもの。技巧において当時の最も体系的で難易度の高い練習曲であるばかりでなく、古今の様式を取り込んだ知的な傑作で、メローの博識が遺憾なく披露されている。本作はフランス学士院音楽部門でも高く評価され、音楽部門の公的な推薦を受けた。

第9章

ジョン・フィールド
John Field

シヨパンを知る人なら一度は聞いたことがあるジョン・フィールドの名前。「ノクターン」という歌唱的な小品を数多く作曲し、このジャンルにおいてはシヨパンの先駆者と位置づけられています。



ジョン・フィールド (1782～1837)

しかし、実際、彼の人柄、演奏となるとあまり知る機会がありません。ここでは、シヨパンよりも28歳年上の名手の非常に際立った個性が生き生きと描かれています。

※※※※※※※※※※※※※※※※※※

誕生から独立まで

ジョン・フィールドの音楽的個性の重要性、その著しい独創性、またその様式と手法がもたらした明らかな影響は、いずれも甚だしいものだ。それだけに、この短い評論において、音楽芸術、とりわけピアノの現代的な流派にこの大家が及ぼした作用について、触れないわけにはいかない。そこで、名声を手中に収め、ヴィルトゥオーゾとしての深い印象が今なお我々の思い出のなかに残り続けている、偉大で、一風変わった音楽家の人相を素描することにしよう。

ジョン・フィールドは、1782年、ダブリンの劇場オーケストラに所属する音楽家の息子として、この街に生まれた。同じ街のオルガニストだった彼の祖父は、ごく幼少のフィールドに音楽の手ほどきをした。この老教師の教え方が厳格で荒っぽかったために、彼は最初の学習にほとんど魅力を感じず、教師が生徒に愛情を示さないとき

には、勉強は不毛な時間だった。とある若気の過ちによって、彼は一時期家族のもとを離れたが、生活が逼迫してくると、すぐさま家族のもとに戻ってきた。このとき、フィールドは16歳だった。数年後、ロンドンのオーケストラに職を得た彼の父は、息子をロンドンに連れて行きクレメンティに引き合わせ、彼はその愛弟子となった。この高名な大家は、お気に入りの生徒とともにパリ、ドイツ、ロシアを巡る一連の旅行に乗り出した。クレメンティのコンサートでフィールドが演奏すると、大変受けがよかった。人々は、20歳のヴィルトゥオーゾの演奏に、名高い流派の長[クレメンティ]の輝かしく卓越した美点を認めて感嘆した。とくにJ. S. バッハとヘンデルの作品の見事な演奏流儀には、うっとりとして聴き入った。イギリスとドイツであれほど人気のあるこれらの大家は、当時のフランスではまだ特別な地位を得ておらず、彼らの力強い天分が認められることとなるのはそののちのことだ。

フィールドはクレメンティとともにウィーンに滞在する間、対位法の大家アルブレヒツベルガーのレッスンを受けた。それからクレメンティとともにサンクトペテルブルクを訪れ、いくつもの演奏会で演奏し、例によって成功を収め、最終的にロシアに定住することに決めた。そのころ、クレメンティはと言えば、1803年の春にロンドンに戻ることを考えていた。今度は自らが指導者となり、あらゆる保護監督から解放されたフィールドは、名声の絶頂のただなかで、流行の教師、引っ張りだこのヴィルトゥオーゾとなった。彼は数多くの実りある演奏会を、ロシアの主要諸都市、クールラント、リトアニア、ペテルブルク、モスクワで開き、何年にもわたりペテルブル

クとモスクワに滞在した。残念なことに、ジョン・フィールドは怠け癖と大層な美食趣味があり、強いワインがことのほか好きだった。それゆえレッスンはおぼつかなく、稼いだお金を湯水のように使い、だれかれ構わず貸してしまうので、輝かしい地位にいながらそれをうまく利用することもできず、稼いだかなりの金額をロシアでまったく貯めることをしなかった。

音楽と人間のギャップ

1831年、ジョン・フィールドはロンドンに戻り、行く先々の夜会と演奏会で熱狂的な喝采を浴びた。1801年にこの若き芸術家を称賛した人々は、見事な変貌を遂げたヴィルトゥオーゾを目の当たりにしたのだった。甘美で優しく、また悲壮な表現が、初期の輝かしい美点に加わっていた。1832年、ジョン・フィールドは再びパリを訪れた。ここは彼の成功を最初に目撃した街だ。私はその当時16歳だったが、子どもじみた空想に身をゆだねてお気に入りの巨匠の人相を思い描いてはこれを美化していた。とりわけ、頭のなかで空想上のフィールドを創り出した。その魅力的で詩的な作品、洗練された繊細な輪郭、軽快で空気のように重量感がなく、曲がりくねる旋律を光線のように貫く走句を持つ旋律的な作品、こうしたものが私に彼の顔を推測させるがままに。そして終いには、ショパンほどの情熱^{しま}や薄暗い夢想、心を引き裂くような悲痛さ、病的な側面はそれほどでもないにせよ、私は好んでフィールドのなかにショパンの先駆者の姿を見出していた。私はヰィメルマンのクラスの生徒だったが、師はパリに一時滞在する外国の芸術家たちのことを熱心に私たちに教えてくれた。紹介状を携えて、私は同門生のプリュエダ¹⁾、A. プティ、F.

シヨレと一緒にフィールドの住む宿を訪れた。私たちの驚きと幻滅といったらどれほどだっただろうか。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、ビールジョッキを持ち、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²⁾のずるそうな雰囲気を与えていた。

彼がこんな有様で午前中から酩酊しているにもかかわらず、私は次のことを証言せざるを得ない。ヰィメルマンの手紙に目を通したフィールドは、私たちを快く迎え、大変愛想よく我々にいくつかの曲を演奏して



ファルスタッフのイメージ。フォン・グリュッツナー Eduard von Grütznér (1846 ~ 1925) 画

あげようと言ってくれたのだ。類いまれな完成度と、驚くべき仕上がりでクラマーとクレメンティのエチュードが2曲演奏されると、我々はこの偉大なヴィルトゥオーゾの指の敏捷さと甘美なまでに洗練されたタッチを認めた。別れ際に、彼は音楽院ホールで行われる次のコンサートの入場券を何枚も渡してくれた。我々はこの芸術家に大変満足して彼のところから引き揚げたが、人物には惨めな印象を抱いた。

思うに、ジョン・フィールドが節制を欠く有害な習慣を身につけたのは、サンクトペテルブルクとモスクワに長期滞在していたときだろう。彼が過剰摂取していたスピ

リッツやシャンパンは彼の頑強な健康を侵食し、少しずつ演奏の見事な美点を破壊していった。

サロンでスリッパは NG

ジョン・フィールドの粗野な性格と俗物的な外見は、ヴィルトゥオーゾ作曲家の輝かしい美点とは不快なほど対照を成していた。姿を見ずに彼の演奏を聴くと、優美で高雅でときに高尚な様式すら帯びた着想に魅了された。だが、目を開けるとあの繊細で洗練された演奏、あの驚くべきふわりとした音を、あれほど鈍重な外見の芸術家から発しているということが、ことのほか意外に思われるのだった。こうしたことは、普通ではあり得ないように思われたし、まるで現実との矛盾であるかのように思われた。あれほどぎゅっと詰まった外見を持つ、この偉大なピアニストの思い出を呼び覚ますとき、私は思わずある著名な女性歌手について述べたロッシーニの言葉が頭に浮かぶ。「彼女はあたかもヒバリを飲み込んだゾウのようだ」。この冷やかしを向けられた芸術家は、実際大きな体つきをしていた。だが彼女はジョン・フィールド以上に気品、エスプリ、心の繊細さを持っており、それは身体的な欠陥を忘れさせた。

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だ。己の才能と人間関係で上流社会を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エチケットと気品を具えていることだ。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、彼がどれほど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、彼はドゥカーズ公爵夫

人の豪華な音楽の夜会に招かれ、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。ただし、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来た。フォブール・サン＝ジェルマン³⁾の花形がサロンに詰めかけていた。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ついた。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、少々行き過ぎた迂闊な行動について、この大ピアニストを注意をした。だが彼の善良な心遣いは理解されなかった。それに、もう時間の猶予もなかった。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る、あまりに目ざとい来賓の微笑とひそひそ声をよそに、彼はそこで自作のうっとりするようなノクターン、1曲のポロネーズ、第3協奏曲を演奏し、何度も熱烈な喝采を浴びた。

パリに何か月か滞在し、パリ音楽院ホールでいく度か演奏会を開いたのち、ジョン・フィールドは、再び放浪の向う見ずで、これとってあてのない人生に戻っていった。残念なことに、彼は身から出た錆によって、どこへでも必需品を持ち歩く典型的なさすらいの芸術家となった。彼はすでに生活にも骨を折るようになっていた。闘病生活を送り、ほとんど進歩はせず、酩酊に対する不治の情熱に絶えず取り憑かれていた。我々は、南フランス、イタリアのほぼ全土、ベルギー、オランダなどにおける、彼の遍歴を辿ることはしない。出演した数多くの演

奏会が辿ったさまざまな運命は、到底、彼の期待に応えるものではなかった。暴飲暴食によってさらに悪化した過酷な病のために、彼はナポリで1年ほど身動きが取れなくなった。彼は大変な苦境に陥り、やむなくこの街で入院した。彼の才能に魅了され、彼の精神的、身体的な貧しさに心を痛めたスラヴの上流階級家庭の気遣いで、ジョン・フィールドはロシアに連れて行かれた。そこで数か月の回復期を過ごす間に、彼はウィーンで演奏したが、1837年1月11日にモスクワで息絶えた。

この人物にもっぱら芸術家として評価を下すために、彼の振る舞いに見られる欠点、弱点、誤りに目をつぶれば、ジョン・フィールドは芸術の歴史において、そしてとりわけピアノの流派のなかで、第一級の地位を占めている。クレメンティの愛弟子であるフィールドは、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していた。だが、彼の演奏にはきわめて独特な側面もあった。表情豊かなタッチ、極度な繊細さによって、フィールドは甘美な色調の響きを手にしていた。急速な走句に聴かれる軽やかさは比類ないものだった。彼の指にかかると、歌うようなフレーズは、ごく少数のヴィルトゥオーゾだけが見出すことのできた、甘美で優しい感情がこもっていた。ざらざらした外見の下に、フィールドは感性の偉大なる核心を秘めていたに違いない。それだけ、彼の音楽は魅力、繊細さ、感受性に溢れていたのだから。

作品概観

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、大変人気があった。しかし、彼が追い込まれた有害な習慣

のせいで、することは覚束なく、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生徒はやがて遠のいていった。著名なピアニスト兼作曲家のシャルル・マイヤーは、ジョン・フィールドの弟子としての資格を実際に有していた唯一のヴィルトゥオーゾだ。

フィールドは、ノクターンと総称される、性格的小品のジャンルの創始者だった。これは夢想曲^{レヴリー}やちょっとした瞑想曲の類いの楽曲で、フィールドの作品では、優しくもときに少々気取った感情を伴う着想は、多くの場合、アルペッジョや分散和音の波打つバスが作り出す心地よい静かな揺れを伴い、これらが旋律的なフレーズを支える。また、思いもよらない転調によってこの伴奏が旋律に活気を与えるが、伴奏がこの朗唱風の声部と対話することはきわめてまれだ。

フィールドは基本的に、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、にもかかわらず、これらの表情豊かな曲は、このジャンルのひな形であり続けた。ショパンを除く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、魅力を持って、この哀愁漂う精彩豊かな詩的小曲を細部まで描き出すことはなかった。現代的楽派の多くの作曲家は、フィールドが示した見本に従い、刺繍音で飾られたノクターンを書いたが、それらは往々にして下手な複製であるか、重々しい模倣だ。とは言いつつも、十分な幅の括弧書きを設けて、フィールドと同じく限られた慎ましやかで控えめで気取らない粹組みのなかで、魅力的で詩的な繊細さから優しく夢想的な感情に至るまでを表現した若き大家たちを認めなければならない。Ch. マイヤー、デーラー、ゴット

シャルク、ラヴィーナ、ローゼンハイン、ドリュエ、グートマンは、そうしたわずかな大家のなかに属している。ショパン、メンデルスゾーン、シューマン、シュテファン・ヘラーも同様にノクターンを書いたが、彼らは別の感情の幅のなかで、より大きな枠組みを用いていた。憂愁、悲哀、苦悩、諦観、あるいは絶望が、彼らのノクターンにいつそう薄暗く劇的な性格を与えている。そして最後に、フィールドのノクターンにあるように、一つだけではなく二つの主要な着想がほとんど常に提示され、展開され、感情の対照、リズムの対立を持っている

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、全体として魅力的で優美な様式で書かれ、第2、3、4番は非常に優れた作品だ。歌唱風の旋律は靈感と高貴さをまとっている。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。ただし、交響的な協奏曲に傾倒するこんにちの流派のことを言っているのではない。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。な

かには美しく創意工夫に富んだ箇所もいくらかあるものの、様式の構想がよくない。これらは、曖昧な性格の幻想曲で、以前と同じ構成と手法がくり返されている。着想自体も、もはや魅力や新鮮な靈感を失っている。しかし、非常に成功した作品——4つのソナタ（うち最初の3曲はクレメンティに献呈）、いくつものディヴェルティメント、ロンド、幻想曲、ポロネーズ、変奏曲が彼の作品全体を完全なものにしている。今挙げたこれらの曲の多くには、とりわけ独創性と走句の繊細な輪郭という観点から、本当の美点を持っていることを簡潔に指摘しておく。

つまるところ、流派の長ではないにせよ、第一級の作曲家たるジョン・フィールドは、最も愛すべきピアノの大家の一人なのだ。彼の優しく詩的な音楽は、人を魅了し、感動させ、我々の心をとらえる。彼の繊細で洗練された筆の下には、ごくまれに悲壯的な音調が見られる。しかし、劇的で情熱的な衝動によって深く心を動かされることはないにせよ、少なくとも、うっとりするほど甘美な印象に、心は奪われるのだ。

- 1) 以下4名は、いずれもマルモンテルと年の近い同門生。エミール・プリューダン Emile Prudent (1817～1863、1833年一等賞)、フランソワ・ショレ Louis-François Chollet (1815～1851、1828年一等賞)、オーギュスト・プティ Charles-Auguste (Anatole) Petit (1818～?, 1836年一等賞)。
- 2) シェイクスピアの喜劇『ウィンザーの陽気な女房たち』の主要登場人物。老年で好色、狡猾で太った醜い人物として描かれている。ヴェルディのオペラ《ファルスタッフ》の台本もこの作品の翻案。
- 3) フォブール・サン＝ジェルマン：73ページの4) 参照。
- 4) レヴリー Réverie は「夢想」を意味する単語で、ゆったりとした無言歌風の作品のタイトルとして19世紀にしばしば使用された。

第 10 章

フレデリック・カルクブレンナー
Frédéric Kalkbrenner

カルクブレンナーと言えば、ショパンの伝記に必ず登場する人物として名を記憶に留めている方も多いでしょう。パリ到着後ほどなく入門の誘いを受けましたが、ショパンは丁重にこれを断った人物であり、ショパンがピアノ協奏曲第1番を献呈した、あのカルクブレンナーです。でも、彼は「ショパンに振られた」人物としてだけ記憶されるにはちょっと惜しい、この時代のピアノ界を語る上で欠かせない重要人物です。



F.カルクブレンナー

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

音楽一家に生まれて

芸術界に子孫を残すという幸運に浴するのは、いくつかの特権的な家系に限られる。カルクブレンナー家の人々は、一種の芸術の名門を成すというこの類いまれな幸福に恵まれた。私がこれからその肖像を描く著名なピアニストの父は、クリスティアン・カルクブレンナーと言い、1755年9月22日、ハノーファーの小さな町ミュンデンに生まれた。その父もやはり音楽家で、名をミカエル・カルクブレンナーと言った。クリスティアン・カルクブレンナーは大変に勤勉な青年時代を過ごした。作曲家としての努力や真面目な働きに対しては、彼が信頼を置くことのできた庇護者たちさえ無関心だった。それでも、彼の忍耐はついにこの誠意のない待遇に打ち勝った。1789年、彼はベルリンの宮廷礼拝堂楽団長に任命され、のちには、プロイセン王子ハインリヒ

によってラインスベルクにある王子の礼拝堂楽長に選任された。1年間ここに滞在したあと、戦争に起因する諸事情で彼はフランスに移り、パリでオペラ座合唱指導者の地位を得た。複数のオペラ、カンタータ、オラトリオ、音楽史に関する著述が、このF.カルクブレンナーの父の比較的重要な作品全体を成している。

フレデリック＝ギヨーム・カルクブレンナーは1784年〔訳注：正しくは1785年〕、カッセルに誕生した。初期の音楽の学習は、父の指導のもとで行われ、パリ音楽院で継続された。1798年からルイ・アダン——今なお我々〔フランス人〕がその魅力的なオペラに喝采を送っている人気作曲家〔アドルフ・アダン〕の父——のクラスに入った若きカルクブレンナーは、急速な進歩を遂げ、その優れた素質と師の献身的な指導のおかげで、1800年には二等賞を、翌年には一等賞を得た。同時に、彼は優れた作曲家で非常に価値ある教本の著者であるカテル教授¹⁾に師事し、和声と作曲も学んだ。



カルクブレンナーがパリ音楽院で師事したジャン＝ルイ・アダン (1758～1848)

ヨーロッパ全土で才能を認めてもらおうと野心を燃やす、あらゆる大ヴィルトゥオーゾたちと同様に、成功を欲し、また外国の巨匠の演奏を進んで聴いたり比べたりしたカルクブレンナーは、1803年にパリを離れ1806年まで3年間ウィーンに住んだ。父の訃報に接しパリに戻った彼は、再びフランスを離れロンドンに落ち着くこととなった。彼はここに10年間定住し、イギリスの複数の名家から歓待を受け、彼らの子女の

教育を任された。しかし、カルクブレナーはフランスを忘れたわけではなく、毎年、定期的と言えるくらいには帰国して友人と会っていた。1817年、ドイツを巡る演奏旅行に



パリ音楽院における和声の師
シャルル＝シモン・カテル(1773
～1830)

出かけ、数知れぬコンサートを開き、ヴィルトゥオーゾとしての類いまれな才能と、とりわけ彼の演奏のまったく驚くべき均質性によって人々の敬意を集めた。最終的に、1826年、彼はパリに居を定める決心を固めた。ここで彼を待っていたのは、最も絢爛たる門下生であり、才能に匹敵する人としての気品を具えた大芸術には必ずついて回るあの敬意だった。

クレメンティの継承者

カルクブレナーは例外的なヴィルトゥオーゾであり、ピアニスト、教師として得た二重の名声は、数多くの美点に裏づけられていた。現代ピアノ流派の創始者たるクレメンティの継承者カルクブレナーは、この巨匠の驚嘆すべきメカニズム²⁾を従うべき模範、理想的な演奏のひな形と見なした。彼は1803年にウィーンでしばしばクレメンティの演奏を聴き、彼の弟子にまどなった。この著名なピアニストの演奏は、クレメンティの強い影響のもとで変容を遂げ、カルクブレナー自身がやがては流派の長となり、指導法において最も権威ある教師となった。彼の指にかかると、ピアノは驚くべき響きを奏で、しかもそれは全然耳に障るように甲高くはなかった。というのも、彼は決して力づくの効果を求めている

なかったからだ。レガートかつソステヌートで弾き、よく響き、完璧な均質さを具えた彼の演奏は、聴き手を驚かせるというよりも、むしろ魅了した。そして、この上なく大胆な走句においても失われない圧倒的な明瞭さ、きわめて難儀な走句、比類のない華麗さを誇る左手によって、彼は一線を画するピアニストであった。さらにつけ加えよう。完璧な指の独立、こんにちでは頻繁に用いられる無駄に動かない腕³⁾、完全に平静を保つ頭と胴体、理想的な姿勢——これらが一体となり、今は思い出せない多くの美点と相まって、聴くものをすっかり悦びへと誘い、聴いて疲れる体操[のような演奏]で聴衆の気をそらせることはなかった。カルクブレナーのフレーズング技法には、表情と伝わりやすい熱気がやや欠けてはいたが、様式はいつでも高貴で真実味があり、偉大な流派に属するものだった。

カルクブレナーはピアノのために多くの作品を書いた。彼の作品は、常に正確で批判を許さない和声にもとづき、たいへん対話的に扱われており、両手が等しい重要性を持つように書かれているので、知るほどにたいへん興味をそそられ、とても得るところの多い出来栄えを示している。入念に書かれた作品のなかでは、次の作品に注意を促しておく。2つの五重奏曲(うち一つはピアノと弦楽用)、ピアノとヴァイオリンの二重奏曲、ピアノとヴィオラまたはチェロのための複数の二重奏曲。いくつもの4手用ソナタと小品、ピアノ独奏用ソナタ(うち一つは左手に重点を置いたもの)、通常の編成によるオーケストラ付きの5つの協奏曲、非常に多くのロンド、幻想曲、主題変奏曲、奇想曲、数々のフーガ、重要度の高い練習曲集。そして、最後に挙げるべき作品は、手導器⁴⁾を用いる理論的・実践的な大教程だ⁵⁾。

この著作が大きな成功を収めた要因は、少なくとも私が考えるに、カルクブレンナーが非常に上手く公式化した卓越したメカニズムの規則にあると言える。著者の名前が持つ権威と、著作の末尾に置かれた見事な練習曲もまた、力強くこの著作の人気の一翼を担っている。しかし、もしメソッドという言葉によって段階的でごく漸進的に組織された教育、つまり初歩的な原則からゆっくりと芸術の至高の状態へと高められる教育を意味するなら、私は良心に何ら恥じることなく、こう述べざるを得ない。そのような前進の仕方は存在しない。この著作はメソッドではなく、上級者用の卓抜な助言集なのだ、と。

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。カルクブレンナーの作品は、どれをとっても高尚な特徴、実に多様な様式と形式、そして靈感をもよく示し、着想をきわめて正確に音楽言語で表現する、それ自体で堅牢かつ確かな手腕をはっきり見せている。しかし、付言しておかなければならないのは、これらの作品の質と仕上がりの実際的な美点にもかかわらず、F. カルクブレンナーの作品は古くなってしまった。これらの様式は時代遅れで、独自性を欠くように見えてしまう。

ピアノ製造と「マスタークラス」

カミーユ・プレイエルは想像力に富んだ見識ある音楽家で、美的判断力と洗練されたタッチを持ち、美しきエリート魂を宿すピアニストだった。そんな彼はピアノ製造のため、1824年⁶⁾にカルクブレンナーと提携を結んだ。経営者としての知的な意志、楽器製造にもたらされた絶えざる改良のおかげで、プレイエル社は当初、イギリスの

名高いピアノ製作者ブロードウッドの楽器をモデルとしていたが、固守しうるだけの独自性を勝ち取った。変わることはない管理、カルクブレンナーの間断ない助言と芸術家としての多大な影響力、彼が製造につき込んだ比較的多額の資本のおかげで、共同経営者プレイエルは力強く、商社を一流にまで押し上げることができた。プレイエル社は、こんにち、オーギュスト・ヴォルフの如才ない経営のもとで存続している。

次のことを特記しておこう。クレメンティ、カルクブレンナー、エルツ⁷⁾はいずれも傑出した音楽家であり、著名な楽器製造者だった。フルート奏者のテュール、オーボエ奏者のフォークトもまた著名な楽器製造者、より正確に言えば、彼らの友人や同僚のピアノの大家たちと同様に、芸術産業の長であった。

カルクブレンナーは、数多くの個人レッスンとは別に、非常に人気のある講座を開いていた。これを受講するには、すでに才能が芽吹いていなければならないばかりか、この大家の要求に対する絶対的な服従を余儀なくされた。カルクブレンナーの流派で教育を受けた輝かしいピアニストといえば、異論の余地なく、のちにカミーユ・プレイエルの夫人となるモーク嬢⁸⁾だった。この偉大な芸術家は当時神童で、基礎についてはジャック・エルツに師事し、続いてパリに立ち寄ったモシェレスの助言を受けた。だが、クレメンティとその傑出した継承者たちの特徴となっている、あの両手の完璧な均質さと驚くべき明瞭さは、まさにカルクブレンナーによって培われた。のちに、魅力、感性、詩情が加わり、才能の第三の最終的な変容を彼女はタールベルクの新しい奏法の影響、ならびに彼女の夫の助言に負うこととなった。スタマティもまた、カ

ルクブレンナーの愛弟子となり、指を律動的に独立させる彼の教育の伝統に従う恩恵に浴した⁹⁾。著名な音楽院院長であるアンブロワーズ・トマ氏は、ヰムルマンのクラスの生徒だが、彼もまた、カルクブレンナーの貴重な助言を得た。

カルクブレンナーは、1849年6月11日¹⁰⁾、プレイエル社に大きな繁栄をもたらして、65歳で亡くなった。一流の音楽家、傑出した作曲家、ヴィルトゥオーゾの模範であり、流派の長、そして抜きん出た教師だったこの大芸術家には、性格にいくらかの狭量さがあった。成功はどれも当然の権利として自分に帰すべきだと考えていたし、体系を重んじる人には誰しもあるように、自身のメソッドで教育された芸術家、あるいは少なくともその優越性をはっきりと口にする芸術家にしか美点を認めていなかった。完全な指の独立とその卓越した動作、例えばアーティキュレーション、打鍵、レガートで均質かつソステヌートで弾く奏法を目指すすばらしい原則を知ったのは、我々「の世代」が最初だった。だが、それはあくまで当座の影響のもとに据えられ公式化されたのであって、演奏者は軽妙さ、表情、力強さを具えた調べにおいて、決して手首、前腕と上腕の動作をためらうべきではない。これに反することは深刻で大きな誤りであり、ヴィルトゥオーゾなら誰でもそのことを先入観なく認識している。

芸術家の奇妙な虚栄心

すでに述べたが、カルクブレンナーにはほかのどの芸術家よりも、自己を愛するという欠点があった。ここではいくつもの証拠のなかからその一つを挙げよう。パリに立ち寄ったモシェレスは、ロンドンで親しくなった、友人のカルクブレンナーの家で

食事をとった。食事が終わると音楽会が催され、家の主^{あるじ}はまだ手稿譜の状態にある連弾ソナタを初見で弾いてみないかと申し出た。モシェレスは、礼節を重んじる人間として、また偉大な芸術家として、主の手稿譜をたいへん巧みに初見で演奏した。そこに居合わせた友人たちは、そのとき、この著名な来訪者に自作のすばらしい練習曲のいくつかを弾いて欲しいとねだった。しかし、そんなことは主であるカルクブレンナーは考えもしていなかったので、彼は慎み深さが肝要だと理由をつけて、慌ててピアノの蓋を閉じてしまった。そうして彼は初見演奏に寄って必然的に掻き立てられた「弾くのか弾かないのか分からない」どっちつかずな印象のなかに聴衆を置き去りにして満足した。

もっとも、カルクブレンナーは上品で非常に礼儀正しい人物ではあった。しかし、さらにある欠点を持っていた。それは、彼が自分を大貴族だと思っていることだった。イギリスやフランスの貴族と交際する習慣は、彼にとっては第二の天性のようなものだった。彼は、びっくりするほど馴れ馴れしく、その習慣について話したものだ。彼の言うことを信じるなら、彼はド・ラ・ロシュフーコー家¹¹⁾の人々と親友で、ド・カラマン男爵と日常的に食事をもとにする客人だった。某閣下は、自身の狩りを始めるために彼を待った。ド・ボヴォー大公は、彼に昼食をともにしたいと願い出た。「しかしだね、客に一人、私の嫌いな人がいたものだから、私の食卓用具一式はご用意ただかなくてもいいと大公にお知らせしたのだよ」。あるいは、さらにこんなことも口にしていた。「ねえ、あなたはご存知でしょう、ルイ＝フィリップ¹²⁾が、よければ貴族院議員の肩書きを受けないかと、私に尋ねてき

たことを。私は、お礼を申し上げ、お断りするのが賢明だと思ったのだ。私は政治家ではないしね、完全に独立した立場を保っていたかったのだよ。国王は、私に遺憾の念を表明されたのだよ。

この無分別な虚栄心は、カルクブレンナーにあってはまったく一本調子なものとなっていた。それは、人生のあらゆる些細な行動にも表れている。紛れもない事実として、次の非常に特徴的な出来事を語るができる。カルクブレンナーは、著名人と何人かの高名な芸術家を招いた豪華な夕食会を開いていた。最初の料理が出て、君主の食卓にのぼるような一尾の立派な魚が来客の称賛的となると、カルクブレンナーはこれを話のタネに次のような小話を語り始めた。「皆様方、この魚にはまったくお金がかかっておりません。どういうことかと申しますと……私は今朝、極上の一尾を選ぶために自ら卸売市場に出向いてきたのです。こちらの魚が、私の賓客に相応しかろうと思ひまして、値切ることもせず、業者のご夫人に名刺をお渡ししたのです。私の名前を見るや、高度な芸術的感性を持たれていると見えたその庶民女性は、動揺して私に尋ねたのです。私が、パリの名士の間で名を馳せている著名な芸術家、あの大カルクブレンナー先生ではないですか、と。私は、そう、私がおの人です、と答えました。そうしましたら、たっつの願いで、称賛の印としてこの魚を贈り物として受けとって欲しいと請われたのです。そしてここは讓歩

して、こちらの魚を受けとるほかになく、これを私は喜んで皆様方にご提供しているのでございます」。

カルクブレンナーの顔つきには気品があった。目鼻立ちは整ってはいたが、やや濃いくらいくっきりとしていた。穏やかだが漠とした目には、厚い眉が影を落としていた。大きくて微笑みをたたえた口は、ある種冷笑のような作り笑いを見せていた。カルクブレンナーは平均以上の身長で、歩きぶりは規則的で、物腰は素っ気なくもったいぶっていた。彼は過剰な丁寧さを装い、これを上流社会の習慣の反映だと信じていた。この振る舞いによって、彼は遠くからでも外交官の容姿に見えた。内心に秘めたこうした思い込みが、彼にとっては大きな喜びだった。

さらに、カルクブレンナーは、何につけてもこの上ない学者気取りに徹していた。上流階級の礼儀作法博士の彼は、いかにして彼らが食卓につくべきか、社交界ではどう振舞えばよいかを旧友に教えていた。彼は大芸術家であるより、はるかに熟練した医師であると思っていたため、ショパンに対してさえも、手導器と自身のメソッドの訓練課題を推奨するのをためらわなかった。しかし、傑出した作曲家、例外的なヴィルトゥオーゾ、一線を画すピアノ教師、著名な流派の長、そして偉大な製造会社の設立者のすばらしい美点を称えるために、これらのおかしな癖のことは忘れてしまおう。

- 1) 理論家としても優れたカテルは、パリ音楽院設立後まもなく組織された和声の公式メソッド『和声教程』(1802)の著者である。
- 2) 52 ページの 11) を参照。
- 3) カルクブレンナーが音楽院で師事したルイ・アダンは、ピアノの演奏のために腕の力を極力使わないこと

を推奨した。現在のピアノに比べてハンマーの軽かったピアノの演奏においてはこうした演奏は理にかなっており、また「エレガント」な姿勢とされた。

- 4) 手導器 guide-mains は鍵盤に沿って装着するバーで、これで両手を支える演奏補助器具。
- 5) カルクブレンナー《手導器を用いてピアノ・フォルテを学ぶためのメソッド》作品 108 (1831)。
- 6) 実際にカルクブレンナーがプレイエル社の経営に加わったのは 1829 年。
- 7) ピアニスト兼作曲家アンリ・エルツは 1838 年にピアノ製造を開始、1885 年まで長きにわたって工場を経営した。
- 8) 結婚は 1831 年のこと。プレイエル夫人については第 7 章を参照。
- 9) スタマティはのちに、幼いサン＝サーンスのピアノ指導者となる。カルクブレンナーのメソッドを受け継ぐ彼の教育法は、メトロノームを用いて徹底的に指の関節の柔軟性と独立性を高めることを目指した教則本《指のリズム》作品 36 (1853) で体系化されている。
- 10) カルクブレンナーの没日を 6 月 10 日とする資料もある。彼が亡くなったアンギャン・レ・バンには 1850 年以前の死亡証明書が保管されていないため、正確な死亡日を知ることはできない。
- 11) 10～11 世紀から続くフランス有数の名家。フランス美術院の長ソステヌ・ド・ラ・ロシュフェーコーは子爵の位を持つ貴族で、カルクブレンナーと同年生まれだった。
- 12) 七月王政期 (1830～1848) のフランス国王。1830 年の革命でブルボン王朝を駆逐し、オルレアン家のルイ＝フィリップ (1773～1850) が王座に就いた。シュテファン・ヘラーによれば、カルクブレンナーは王太子娘エレヌ・ド・メクランブル＝シヴランにレッスンをしていた。カルクブレンナーがピアノ独奏用に編曲したベートーヴェン交響曲全集は、国王に献呈されている。

第 11 章

ヤン・ラディスラフ・デュセック
Jan Ladislav Dussek

古典的な作品への導入として、

ソナチネ・アルバムの洗礼を受けたピアノ学習者ならば、デュセック（チェコ語の発音ではドゥシーク）の名前は「ソナチネ第17番」の作者と



J. L. デュセック（ドゥシーク）、
A. ウィルヘルム画、1810。フランス国立図書館 Gallica より

して記憶の片隅に残っているかもしれません。クレメンティやチェルニーと同じように、初級者向けの作品だけで名前が残っているデュセックも、ベートーヴェンやシューベルトの先駆者として評価が進んでいます。こんにち「ドゥシーク」と表記されることが多いですが、訳本文ではフランス人である著者の発音に忠実に「デュセック」と表記しています。

ピアノの名手、作曲家としての門出

いにしへのボヘミア王国とハンガリーが生み出した種族、祝福されし土地、選ばれし国、肥沃な土地、分けても音楽的な豊かさを湛えた土地について私が語り始めると、統計学的関心を持った伝記作家なら、名家に関するある研究に好奇心をそられるだろう。物事の根源へとさかのぼること、つまり一見したところ自然現象のように自発的に生じた持続的なこの芸術動向の起源について考えることは、興味深いことだろう。綺羅星のごとく輝く個性の集団が形成された原因は、まさに天に、国籍に、血統に、大地に、環境の及ぼす影響にあると考えるべきだ。そのすべてが、ヴィルトゥオジティ、作曲、ないし教育の領域に消えがたい痕跡

を残したのだから。

デュセックは、こうしたチェコとスラヴに豊かな芸術性をもたらした先覚者の一人だ。彼は1761年2月9日¹⁾、傑出した音楽家でありオルガニストだった、ボヘミアのチャースラフにある聖堂参事会礼拝堂の楽長の息子としてこの街で生まれた。5歳より、父から音楽表現様式の初歩を学んだ。9歳のとき、彼はオルガンで趣ある前奏を弾き、創意溢れる伴奏をしてみせるほどに、早熟さが際立っていた。デュセックと同様、親愛なる故ルフェビュール＝ヴェリーもまた神童で、まだ年端もいかない時分に、驚くべき手法で即興をしていた。デュセックと同様、彼も熟練オルガニストの息子で、8歳のときには神経麻痺に倒れた父の代わりができるほど上達していた。

デュセックはやがて、ソプラノ児童合唱団の一員としてイフラヴァの修道院に入り、そこで行き届いた指導のもと、文学と音楽の学習が行われた。生徒の素質と知性をきわめて公正に評価するイエズス会の神父たちは、彼に多くの愛情を注いだ。デュセックはクッテンベルク²⁾で人格を完成の域に高め、プラハで哲学講義を行い、この街でバカロレア論文³⁾の審査を受けるというすばらしい光栄に浴した。ドイツの教育課程には、芸術と文学の学習という好ましい組み合わせが用意されており、これを適用することで、ドイツ人には優越がもたらされ——これに異論を挟むことはできないだろう——、同時に大いなる真の芸術的感情の下地が育まれたのだ。こうした実例は、フランスではほとんど理解されていないとは言わないまでも、見本とされていないに等しい。

論文を書き上げたあと、デュセックはボヘミアを離れ、ベルギーとオランダで彼

の庇護者であるメンネル伯爵につき従った。彼はメヘレン、アムステルダム、デン・ハーグで2年過ごした。彼はオルガニストとしていくつもの主要な教会に雇われたが、すでに得ていたピアニストや大ヴィルトウオーゾとしての名声によって、彼は州長官の子女の教師に選任される榮譽を受けた。1783年、デュセックはハンブルクを訪れ、著名にして慎み深い大芸術家エマヌエル・バッハ⁴⁾に助言を求めた。この人物は現代的なソナタの創始者で、新しい型を作り、それまで用いられてきた和声の定型スコラスティックや教条主義的な手法を断ち切った最初の人だ⁵⁾。そうした音楽語法は、その当時オペラでは用いられなくなっていたものの、器楽においてはあたかも永久不滅のものになるようにしているかに見えた。この天才的な人物の激励と指導を受けて、デュセックはついに己の力量を自覚し、ベルリンに赴いた。この地で彼の作曲家、ヴィルトウオーゾとしての二つの才能は、広く称賛を巻き起こした。

栄華と零落

デュセックは、ベルリンからサンクトペテルブルクへと旅立った。ラジヴィウ侯爵はここで彼を2年間、リトアニアにある自身の所領に招いた。1786年と1788年に、デュセックはパリに来て宮廷で演奏し、王妃マリー・アントワネットは大変好意的に彼を迎えた。パリを離れると、イタリアを訪れ、ミラノでいくつもの演奏会を開いた。イタリア人は熱狂的に彼を受け入れ、大歌手に匹敵する喝采を浴びせた。1788年、デュセックはしばらくパリで過ごしたが、大革命の鈍いどろき、通りの喧騒、迫りくる社会動乱を避けるために、彼はイギリスに安全な場所を求めるほかなかった。

彼はイギリスでも同じような熱狂を目の当たりにしたが、突然、クレメンティのような交渉人になろうという運の悪い考えが浮かんだ⁶⁾。しかし、彼には几帳面な習慣もなければ、厳格な経済的手腕も持ち合わせてはいなかった。自身の芸術である音楽には熱心だったが、「貴族に招かれる」享樂好きで陽気な食客、愛想のよい話好きで、まったくの快樂主義として人生に向き合うこの気楽な芸術家には、投資家を生み出すような資質が何一つ備わっていなかった。彼は音楽に関する商業活動に、健全な経営には不可欠の活気も、一貫した考えも、特別な才覚をも持ち込むことがなかったのだ。この試みは、デュセックにとって深刻な金銭的困窮の種となり、そのために彼は大勢の債権者の追跡を逃れるため、ロンドンを去り、1800年にハンブルクに逃避した。

この駆け足の素描を通して、気まぐれで絶えず落ち着きのないデュセックの人生の一面がうかがえる。彼の生涯にはまた、小説めいた面もあった。絶えざる旅行の間、この華麗で人当たりのよいピアニストには、ごく当然の成功がついて回った。彼の揺るぎない教養、礼儀正しく上品な作法、途方もない才能、立派な風采は、デュセックに一通り以上の勝利をもたらした。往々にして、天才とヴィルトウオジティは、精神や美と同じ程度に魅力を発揮するものだ。熱狂、過度の感受性、あるいは無自覚の虚栄心——女性たちが、大衆の好意を勝ち取った芸術家たちに抗いがたい情熱を抱いてしまうことはよくある。

デュセックは、同じように人を魅惑していた。ロシアの大公妃の優しい愛情を賜った彼は、のちのショパンやリスト、デーラーのように、そしてまた、多かれ少なかれ自ら進んで愛の犠牲者となったその他多くの

人々のように、ディレッタント⁷⁾の称賛からは遠ざけられ⁸⁾、彼の才能ですっかり魅了したこの高貴な奥方の支配と領地のなかで、2年間暮らした。しかし、いかに美しい小説にも必ず終わりがあり、最後のページをめくらなければならないのが常である。互いに倦怠感を抱いたか、正気に返ったか、この新しいアルミード⁹⁾は自分の囚人を放立たせた。神童はかれこれ20年ぶりに会う父の元へ戻り、父に挨拶のキスをした。

これが1802年のことだ。このあと数年間、デュセックは、プロイセンのフェルディナント王子の楽長、ヴィルトウオーゾとして仕え、続いて、彼が亡くなると、イーゼンブルク大公に仕えた。だが、動乱と帝政による中央集権化の恐るべき時代¹⁰⁾にあって、芸術作品も芸術家も、好むと好まざるとにかかわらず、パリを目指した。1788年に、デュセックは、彼をフランスに引き留めようとするマリー・アントワネットの恵み深い懇願を断っていた。しかし、1808年の暮れ、タレーラン大公が持ちかけた契約を引き受け、彼は、タレーランによる音楽の夜会の主催者兼監督となった。かくしてデュセックは、元オータン司教に仕え、パリでその熱っぽい人生の晩年を過ごした。この契約で、彼には多くの余暇ができたが、これが彼の健康を害する原因となった。この著名なピアニストは過度な肥満となり、身体に偽ることのできない障害をきたした。本来、彼は活動的な生活を送ることで、これを抑止しなければならなかった。しかし、波乱の人生に疲れていたにせよ、病的な倦怠に侵されていたにせよ、



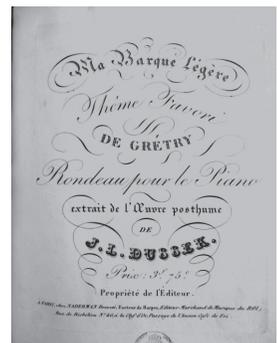
デュセックは絶対的な安静を望んでいた。^{ファルニエンテ}無為の暮らしが彼の生活習慣となり、一日の大半をベッドの上で過ごしていた。一方で、この衰弱と無気力を抑えるために、デュセックはスピリッツ¹¹⁾を飲むという有害な習慣を身につけた。

この害悪と薬の取り合わせが彼の死を早め、1812年3月20日、デュセックは51歳¹²⁾でパリに没した。

優美で繊細なその作品

デュセックの作品は、作品番号にして80を数える¹³⁾。12のオーケストラ付き協奏曲、2台ピアノのための協奏的交響曲¹⁴⁾、ピアノと弦楽器のための五重奏曲¹⁵⁾と四重奏曲¹⁶⁾が1曲ずつ、数多くの協奏的ソナタ——すなわちフルート、ヴァイオリン、チェロの伴奏付きソナタ——、9つの4手用二重奏曲、3つの4手用フーガ¹⁷⁾、1曲のフーガ付き幻想曲¹⁸⁾、53のピアノ独奏ソナタ。さらにフェティスは彼の伝記のなかで、ロンドンで上演された2つのオペラ¹⁹⁾、荘厳ミサ曲²⁰⁾、複数のドイツ語オラトリオ²¹⁾、数多くの声楽曲、宗教曲を挙げている。

また、軽い音楽の一覧からは、数多くのロンド、エール・ヴァリエ、そして魅力的な夢想曲^{レヴリー}にも言及しておかなければならない。《告別》²²⁾、《慰め》²³⁾、人気のロンド《我が軽き小舟》²⁴⁾、ロンド《ラ・マチネ》²⁵⁾、『アンリ4世万歳』²⁶⁾、『賛歌を歌わん』²⁷⁾にもとづく変奏曲など。デュセックはまた、イギリスで



J.L. デュセック『グレットリの人気の主題、〈我が軽き小舟〉：ピアノのためのロンド』、初版表紙（個人蔵）

一冊のピアノ・メソッドも出版しフランス語に翻訳された。しかし、この著作はほとんど出版されなくなり、印刷用プレートは失われる運命にあった。

これらの作品は、すべてが同等の価値を持っているわけではない。いくつかの作品は、とくに古びていて、際立った面白みに欠けるように思えるものもある。しかし、デュセックは趣味と流行の移ろいを重視しており、時代遅れの表現様式を用いているが、この時代の類い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今なお含まれている。例えば、協奏曲第3、5、6、7、12番、ソナタ作品9、14、35、48、《パリへの帰還》²⁸⁾、《クレメンティへの別れの言葉》²⁹⁾、《祈り》³⁰⁾、《プロイセン王子の死に寄せる哀歌》³¹⁾は、パリ音楽院のピアノ科の入試で、とりわけ副科——このクラスは、おかしな習慣に従って鍵盤学習クラスと呼ばれている³²⁾——の入試でしばしば演奏されている。この作品一覧のなかで、忘れずに挙げておかなければならないのは、とりわけ、ト短調と変ホ調の協奏曲³³⁾、ピアノとヴァイオリンによるヘ調の二重奏曲³⁴⁾だ。この作品は、著名なピアニストのアラベッラ・ゴッダード、こと大音楽批評家の妻となったデイヴィソン夫人によって、ロンドンで大変な評判を得た。さらに、ヘ短調の四重奏曲³⁵⁾、変ホ調の五重奏曲³⁶⁾、弦楽四重奏曲（ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ）³⁷⁾は、威厳を保ち、決して色褪せることはない。

なぜこれらの作品を採り上げるかと言えば、それらがいずれも引き締まった様式、卓越した仕上がりを示しているからだ。よく手にはまる華麗な走句は、ピアノ作品として完璧に書かれている。歌唱的なフレーズは高貴さ、精彩、熱気を湛え、音楽的靈

感はしばしば劇的な域にまで高められている。コジェルフ、ジャダン、エルマン、ゲリネック、プレイエルのピアノ作品でさえ、たいへん深い忘却の淵に沈んでいる。これとは反対に、デュセックの作品には、部分的ではあるが流行が及ばず影響や時代の作用に耐えるものがある。それは、彼の作品の様式が非常に強い個性をはっきりと打ち出しているからだ。彼の音楽的着想が率直かつ高貴であるために、作品は長くその命脈を保つのだ。旋律のフレーズは、優美かつ繊細で、心から出る生気を浮き彫りにしている。創意工夫に富み、輝きを放つ走句は多様な形式で書かれている。しっかりと豊かに織り込まれた正確な和声には、はっとさせる効果や、大変な大胆さが見て取れる。

ライバル、シュタイベルトとの比較



J.L. デュセック(ドゥシー
ク、1760～1812)



D. シュタイベルト
(1765～1823)

しばしば、シュタイベルト³⁸⁾とデュセックは互いに比較の対象となったが、とはいえこの二人は、作曲家、ヴィルトゥオーゾとしてまったく異なっていた。豊かで創意に富むな想像力に恵まれたシュタイベルトは、好ましい靈感で輝きを放つ何ページ分もの楽想を驚くほど容易に即興した。だが、作品を書くとなると、ほとんど推敲されておらず、散漫で、十分とは言いがたかった。様式を磨き切るには無頓着で、確固た

る構想を持たないシュタイベルトは、魅力的な着想を狂ったように書き散らかした。良識ある芸術家ならば、そこからすばらしい解決策を引き出すこともできたろうに。反対にデュセックは、シュタイベルトほど豊かな想像力は持ち合わせておらず、またそれほど「天才的」——ドイツ人ならこう言うだろうが——でもなく、純粋な対位法作曲家ではなかったとは言え、正確かつ推敲された音楽的語彙を用いて、見事な音楽的言語を書くための和声学の奥義を十分に会得していた。

この二人の芸術家は、作曲家の美点において異なっていたが、それと同じくらいヴィルトゥオーゾの才能という点でも著しい違いがあった。ここに道德的という観点も加えよう。人間であることと音楽家であることの間には、素質、性格の上でこれと同様の対照や対立が見られるものだ。デュセックは、自らを律し、社会通念に従い、良識があり、整然と物事を考えるのを常とし、完璧な審美眼を働かせつつ、高貴な様式で、堂々たる着想、形式の作品を演奏していた。寛大な友、社交人、教養と才気溢れる人物としての彼の演奏は、その人格のあらゆる性質を体現していた。彼はピアノを歌わせて聴く者をうっとりさせ、同時に、きらびやかで斬新な走句を用いたすばらしく大胆な演奏で熱狂を引き起こす術も心得ていた。

シュタイベルトは、感情の繊細さ、教育、性格において不十分な点が認められたが、その驚くべき想像力が放つ閃光と幻惑によって、大衆と強力な庇護者の好意を勝ち得た。大変な腕前の持ち主ではあったが、様式が不確かなヴィルトゥオーゾだった。また天才的な旋律作曲家である彼の表情豊かで歌唱的で情熱的な音楽は、靈感で輝い

てはいるものの、豊かで多様な着想は脈絡なく次々に現れ、互いにぎこちなく結ばれ、即興のようにとりとめがない。シュタイベルトは常に効果を狙い、それを得るためにしばしばよき趣味を犠牲にしていた。そしてそのことをほとんど気にかけていなかった。彼こそが、反復音のパッセージと変奏とトレモロ付きの幻想曲³⁹⁾を、かくも大いに流行させた張本人だ。彼はこれらを弾くことに関しては抜きん出ている。それは当時、驚きと称賛的だった。

シュタイベルトは群がる愛好家を幻惑させたものの、その人柄といえあまり感じのよいものではなかったし、まして尊敬に値する人ではなかった。これとは正反対に、デュセックは、その信望、上品な作法、教養、豊かな精神によって人を惹きつけ魅了した。愛想がよく親切で、律儀なこの大芸術家は、さらに才知に富んだ話者としての名声もあった。

デュセックはクレメンティ、クラーマー、カルクブレンナー、エルツのように、流派^{エコール}を成さなかった。彼の名を自らの誇りとし、彼の門弟であることを自他ともに認める著名なピアニストの名は一人として挙げることはできないが、この傑出した大家は、作曲家、ヴィルトゥオーゾとして従うべきすばらしい伝統を残した。私は1年間、デュセックの非常に卓越した一人の女生徒ド・B夫人にレッスンをしたことがある。この夫人は、私よりも30歳も年上のとても才能のあるピアニストだったが、彼女が私のところにやってきたのは、おそらく教育に生じた変化を報告しようという好奇心に駆られたからだろう。ド・B夫人は、心からの称賛を交えて、デュセックが音を表現する見事な手法や、高貴で簡潔な様式、歌唱的なフレーズを弾くときの深く印象的なタッチ、

色彩感を与える鮮やかな演奏について語った。にもかかわらず、彼女は私と練習しながら、現代の表現様式にもたらされた改良が、力強さと甘美さを具えた効果、多様な音色、響きのうねり、流暢な快い響きに相応しいということを確認していた。先代のヴィルトゥオーゾはそれらを生み出す術を知らなかった。だが、こうしたことは、細部の

欠陥や不備であって、デュセックが生きたその時代にはそうならざるを得なかったのだ。それでも、この傑出したピアニストが、今なお輝ける異国楽派を生み出した先覚者の一人として、最も興味深く、好感が持てる人物であることに変わりはない。この一派をこんにち継承しているのは、シュテファン・ヘラー、リスト、シュルホフだ。

- 1) 現在、彼の誕生日は2月12日とされている。
- 2) こんにち、クトナー・ホラ（チェコ語）の呼称で知られるチェコ中央部の都市。
- 3) 現在のフランスにおけるバカロレア制度（大学入学資格試験）とは異なり、ここでは教会法の大学で3年間学んだのち、大学の定める形式の学位公開審査を受けるシステムを指す。
- 4) カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（1714～1788）のこと。
- 5) C. P. E. バッハは、それまで主流だった組曲の伝統から急一緩一急の3楽章形式のソナタを確立し、大胆な和声、転調で激しい情念の表現を全面に押し出す「多感様式」の代表的音楽家として知られる。19世紀のフランスでも、彼のソナタとピアノ教程『クラヴィア演奏の正しい技法についての試論』は、教育の現場で途絶えることなく受け継がれていた。
- 6) クレメンティはピアノの製造と販売、出版業を営み、成功していた。クレメンティの経営手腕については48ページを参照。
- 7) 愛好者の意。ときに否定的なニュアンスで用いられる。
- 8) ショパンは活動の中期から後期にかけて次第に公開コンサートを行わなくなり、限られた貴族のためにサロンで演奏した。上流階級の取り巻きが常に彼を「保護」していたために、一般の愛好家がショパンと接触することはきわめて困難であったと言われている。
- 9) イタリアのルネサンス期に活躍した詩人トルクヴァート・タッソ（1544～1595）の戯曲『解放されたエルサレム』に登場する魔女で、十字軍の兵士を誘惑し軍の無力化を図る。グルック、ハイドン、ロッシーニなど、多くの作曲家が《アルミーダ》というタイトルでオペラを書いている。
- 10) ナポレオン1世による軍事独裁体制を指す。ナポレオンは1804年に皇帝となり、第一帝政を打ち立てた。中央集権化とは、もちろん、帝都パリへの権力集中である。
- 11) 蒸留酒。ウイスキー、ブランデー、ラム、テキーラなどが代表的。19世紀に精製の技術が発達し、普及した。
- 12) デュセックの没年は、正しくは52歳。
- 13) 厳密には、作品番号77までが出版された。
- 14) 《2台のピアノのための協奏曲》作品63（1805～1806作曲、1807刊）。
- 15) 《ピアノ五重奏曲》作品41（1803刊）。
- 16) 《ピアノ四重奏曲》作品56（1804刊）。
- 17) 《3つの室内フーガ *Trois fugues à la camera*》作品64（1808刊）。
- 18) ヘ長調作品76（1811刊）。
- 19) 「2つのオペラ」はフェティスによって言及されおり、いずれも英語のオペラだったという。うち一つは、クロー Howard Crow による主題目録にある音楽劇“The Captive of Spilberg”（1798年11月4日、抜粋上演）か。
- 20) 《独奏、合唱、オーケストラのための荘厳ミサ曲》（1811作曲）。
- 21) 1786年作曲。

- 22) 《告別 *Adieu, a favorite duett composed by Mr. Kelly*》(1791 頃刊)。
- 23) 変ロ長調作品 62 (1807 刊)。
- 24) 《グレトリの『我が軽き小舟』にもとづくロンド *Rondo sur l'air Ma barque légère [de la Rosière de Salency] de Grétry*》は、遺作のソナタ変ホ長調 (Craw の作品目録番号 260) の第 3 楽章。
- 25) 《3つのソナタ *Three sonatas*》イ長調、作品 25-2。デュセックの生前、第 4 楽章が本体から切り離されて別個にこのタイトルで販売されていた。
- 26) 『アンリ 4 世万歳の歌』にもとづく変奏曲》ハ短調、作品 71-5。
- 27) 《賛歌を歌わん *Chantons l'Hymn*》作品 6-3。デゼード Niocola Dézède のオペラの主題にもとづく作品。
- 28) ピアノ・ソナタ《パリへの帰還 *Le retour à Paris*》作品 64 (1807 刊)。
- 29) 《告別、新作大ソナタ *The Farewell, A new grand sonata*》作品 44 (1800 刊)。本作はクレメンティ社から出版され、クレメンティ当人に献呈された。
- 30) 《祈り *Invocation*》へ短調、作品 77 (1812)。作品番号がついた最後の作品。
- 31) 《プロシア王子ルイ・フェルディナントの死に寄せる調和的哀歌 *Élégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse*》へ短調 (1806~1807 作曲)。2つの楽章から成る。
- 32) このクラスは本来、声楽科の学生が、自分でピアノ伴奏をしながら歌う技術を学ぶために設立されたので「鍵盤学習クラス *la classe d'étude du clavier*」と呼ばれていた。すでに 19 世紀初期に存在したが、一時廃止され、1822 年に復活。そのさいには、ピアノ科志望の学生が少なからず在籍するようになり、ピアノ専科の準備クラスという性格を帯び始めた。
- 33) ト短調、作品 49。ホ短調の協奏曲は作品 1-2、3、15、70 のいずれかを指す。
- 34) 《二重奏曲》へ長調作品 11。
- 35) 《ピアノ四重奏曲》作品 56 (1804 刊)。調性は実際には変ホ長調。
- 36) 《ピアノ五重奏曲》作品 41 (1799 作曲)。調性は実際にはハ短調。
- 37) 《弦楽四重奏曲》作品 60 (1806 作曲)。
- 38) 1800 年、シュタイベルトは自作の主題による即興をベートーヴェンの前で披露したが、ベートーヴェンは、今度はその主題を逆さまにして即興を披露し、シュタイベルトが敗北したという逸話。出典はベートーヴェンの門弟フェルディナント・リースと F. G. ヴェーゲラーの著書『ルードヴィヒ・ファン・ベートーヴェンに関する伝記的覚書 (Ferdinand Ries and Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, K. Bädecker, 1838)』。
- 39) 彼の書いたトレモロのパッセージの一例として、譜例に示す《「イシアの神秘」のアリアにもとづく 9つの変奏付き幻想曲》の第 8 変奏冒頭を参照。シュタイベルトは、音楽史上初めてペダルの指示を楽譜に記して出版した人物として知られている。

譜例：D. シュタイベルト《「イシアの神秘」のアリアにもとづく 9つの変奏付き幻想曲》第 8 変奏冒頭

Var. 8^a
Mour. Andante.

The image shows a musical score for the 8th variation of Schubert's 'Fantasy with 9 variations on the air from 'The Secret of Asia''. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef, with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Mour. Andante.' and the dynamics are 'pp'. The second system continues the piece with similar notation. The score features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, and a prominent tremolo effect in the right hand.

第 12 章

シャルル = ヴァランタン・アルカン
Charles-Valentin Alkan

ンが真面目に行われるはずもなく、数週間後に中断を余儀なくされた。

アルカンがヴィルトゥオーゾとして頭角を現し始めたのはこのころのことだ。ヰメルマンの最員の生徒だった彼は、師の後ろ盾を得て夜会



パリ音楽院和声・実践伴奏科、男子クラス教授、V. ドゥルラン (1780～1864)。ローマへの留学のさいにエステ荘で知り合ったD. アンゲルによる肖像画。

という夜会で紹介された。そこで、アルカンは華々しい数多くの客人に袖を引かれた。若くもすでに傑出した彼の才能に与えられた支援のおかげで、ヴァランタン・アルカンは17歳のときから多くの著名なヴィルトゥオーゾの一人に数えられていた。

私は、今なお、父アルカン氏のある家、あの大変に質朴な環境が目につかぶ。ヴァランタン・アルカンの才能はそこで培われ、勤勉な青春時代が育まれた。私はそこで、ソルフェージュのレッスンと基礎的な音楽教育を受ける一団の子どもたちに混ざって、ラヴィーナやオノレと一緒に、寄宿生として数か月を過ごした。そこはちょうど予備校のようなところで、若い情熱に満ちた音楽院の附属施設さながらだった。ヴァランタン・アルカンの部屋で、何と素敵な夕べを安上がりに過ごしたことだろうか。彼はまだ孤立していなかったし、壮年期の世捨て人の面影もなかった。彼は我々みんなと同じように、陽気で楽しく、人生を信じて、信仰と情熱、そして青春時代の愛しき幻想を抱いていた。

誰とも似ない、独自の美学

すでにヴィルトゥオーゾとしての名声を

すっかり手中に収めていた彼は、和声の勉強に加えて、ヰメルマンから対位法とフーガの揺るぎない厳格なレッスンを受けた。ヰメルマンは非常に熟達した対位法作曲家であり、この教育に熱心だった。ヴァランタン・アルカンが彼の最員の生徒であったことは述べてきた。それは、勤勉で、探究心旺盛で、偉大なる芸術を愛し、はかない名声には決しておもねることなく、凡庸を嫌い、評判には目もくれずに我が道を行く芸術家の鏡として、ヰメルマンが我々に示した生徒でもあったということだ。それに実際、作曲と靈感に宿る無垢な誠実さからして、ヴァランタン・アルカンはヒラー、ショパン、シュテファン・ヘラーの陣営に位置づけられる。しかし、加えて言うなら、同語反復や常套表現に対する嫌悪感から、彼はときどき、逆の方向に進み過ぎるきらいがあった。彼はいくつかの枠組みを過度に押し広げ、協奏曲とソナタを、いく編にも分けられた真の詩へと変容させた。こうして通常のバランスを崩し、均整の取れた和声の枠組みに変化を加えたが、なぜこうした革新をもたらしたのか、彼はその動機を必ずしも説明していない。このような保留はあるが、アルカン作品は、ヰメルマンの理想と予言によく応えている。彼の作品は、一人の大家の姿を、この「大家という」語の「精神的」な意味で示し、深い信仰と不屈の信念を持つ人の姿を体現している。そのような人物の作品は、第一級の美しさで強く輝きを放つものだ。

ショパンにつき従っていた文壇や芸術界の名士たちは、アルカンを詩芸術の同志としてその列に加えた。このサークルでは、相互の称賛はいくぶん直感的にされており、文学と時間芸術の美的判断が多大な影響と作用を及ぼしていた。ユゴー、ラムネー、デュ

マ、ジュール・サンドー、ジョルジュ・サンド、アリ・シェフェール、ドラクロワの名前を挙げるのは、つまり、これらの綺羅星のような中心人物たちが、ロマン主義に属し、新しい道を探求し、古典の旧弊と手を切ろうとしていた、ということ言うためだ。創意に満ちた形式や特異な表現手法に対するV.アルカンの情熱は、この潮流に合致し、ロマン主義に受け入れられることを運命づけられていた。ショパンは愛情を振りまく人ではなかったし、ほんのわずかな芸術家にしか友人と呼ぶだけの好意を示さなかったが、アルカンのことはヴィルトゥオーゾ、作曲家としてきわめて高く評価していた。二人の共感は、因習的でありきたりな美しさに勝る[至高]美への信仰、凡俗でありふれたものへの嫌悪に由来しており、これによって二つの一流の魂は結び合っていた。ショパンの死後、彼の愛弟子たちが何人も亡き師の伝統を継承しようと、アルカンのもとにやってきた。

しかし、二人の大家の気質には本質的かつ根本的な違いがあった。彼らが等しく抱いた理想への希求は、まったく別の形で示された。とにかく、ヴァランタン・アルカンはまったく独創的で個性的な[音楽的]容顔を見せている。この傑出した人物の評価にさいしては、比較にもとづいて論じることを避けざるを得ない。彼は、ショパン、ヘラー、リスト、タールベルクの華麗な流派のいずれにも関係してはいるものの、直接これらの模範を映し出していない。アルカンは彼自身で完結しており、その美点と欠点によってのみ、ほかの誰でもない、彼なのだ。彼は固有の言語で考え、語る。彼の上品な着想には精彩と奥行きがあり、しばしば音楽的靈感は深く劇的な感覚で際立っている。例えば、彩り豊かな和声には

不自然なところがまったくなく、走句はきわめて多様な形を取り、その輪郭は創意に溢れ、巧緻に描かれている。

したがって、ヴァランタン・アルカンには高い音

乐的価値、読書と偉大なる伝統へ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ものであり、個別の流派を成している。彼は孤独な道を求め、先人が辿っ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。英雄的な自覚と勇ましい不断の努力のおかげで、既得の名声によってではなく、本質的で常に実りある分析によって作品の美点を判断すること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、確実に彼の作品の美点を称賛し評価することができた。

作品概観

しかし、すでに述べたように、[彼の作品を]批評のために、余談ながら次のことを素直に認めるべきだ。ヴァランタン・アルカンの多数の重要な諸作品において、多くの小品やソナタ、協奏曲にもたらされたあの尋常ではない展開を、再び議論の俎上に載せることは可能だ。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ぼかすのを楽しんだ。あらゆる[音の]組み合わせが創意工夫に富んだものであるにもかかわらず、二次的な着想が占める極端な割合も、新しい効果を見せることなく結びを長々と引き延ばす折り重なった楽節も、我々



着座のアルカン

には理解することができない。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ついてのみこうした保留がつくものの、アルカンはそれでもなお、語の最も美しい意味において、大家であり続けている。

ヴァランタン・アルカンの全作品一覧をここに記す必要はないが、彼の最も重要な作品のなかから、以下の作品を特記しておく。《25の前奏曲》作品31、《すべての長調による12の練習曲》作品35、《すべての短調による12の練習曲》作品39、練習曲《友情》[作品31-2]、《片手ずつと両手のための3つの大練習曲》、《3つのロマンティックなアンダンテ》作品13⁵⁾と《3つの詩的な小品》作品15⁶⁾、《3つのスケルツォ》作品16。——《葬送行進曲》作品26、《凱進行曲》作品27、《サルタレロ》作品23。——《ジグとエール・ド・バレエ》[作品24]⁷⁾、《オーヴェルニュのプーレ》作品29、《ドイツ風メヌエット》[作品46]、《4つの即興曲》作品32、真の人生の詩⁸⁾である《大ソナタ》作品33、4手の《3つの行進曲》作品40、《室内協奏曲》第1、2番。[《すべての短調による12の練習曲》作品39の]協奏曲・交響曲は主要作で、この芸術家は高度な様式と非常にエネルギッシュで独創的な個性とを、12の性格的な楽曲にまとめ上げている⁹⁾。——12の詩的な曲集《12か月》は魅力的で、中級程度のピアニストでも取り組みやすい小品集だ。《シュタイベルトの主題にもとづく変奏曲》[作品1]、独奏ピアノ用の《ソナチネ》[作品60]、《ピアノとチェロのためのソナタ》作品47、ピアノ独奏用に編



アルカンが所有していた足鍵盤付きピアノ「ペダリエ」(エラール社製)。

曲された《音楽院の思い出》¹⁰⁾、《室内楽の思い出》¹¹⁾、ピアノ独奏用でカデンツァ付きのベートーヴェンの協奏曲とモーツァルトの協奏曲の編曲¹²⁾、オルガンと足鍵盤付きピアノ¹³⁾のための多数の小品。

無尽蔵の技巧を具えたピアニスト

この簡潔な要約を見れば、アルカンを現代的な流派の傑出した大家たちの列に加えている諸作品の重要性を、ざっと把握することができる。彼はまた、青年期と壮年期に演奏で大成功を収めたものの、厳密に言えば、大衆と相変わらず距離を取り続けた。彼を称賛する人々は、コンサート・ヴィルトウオーゾのありふれた[演奏]効果の眩惑に身を任せることのない、[精神上]特権階級に属する芸術家と愛好家たちだった。64歳¹⁴⁾になってなお、この大芸術家は威厳ある演奏は衰えを見せなかった。悪趣味を敵視してはばからない、彼の揺ぎなく正確で律動的なタッチには、禁欲的で確信に満ちた彼の本性に相応しい、権威と峻厳さが宿っていた。彼は耳に障る紋切り型の表現を注意深く避けつつも、無尽蔵の演奏技法によって自身の演奏する作曲家の様式を持つ、非常に多様なニュアンスに順応することができる。それは、それぞれの巨匠の美点を深く、かつ絶えず研究したことを証明する類いまれな成果だ。クーブランとラモーは、飾らない気品という点においては、優しくも熱っぽい詩情に包まれたフィールドとショパンのように演奏できない。スカルラッチィとクレメンティの華麗な妙技は、モシェレスとヴェーバーのそれとは別物だ。モーツァルト、フンメル、ベートーヴェン、メンデルスゾーンは、大変に異なった性質を持っており、表現技法に精通した偉大な巨匠のみが、唯一これを自分のもの

とし、表現することができるのだ。

現代の流派には、頻繁なテンポの変化が非常によく見られるが、メトロノームの拍を厳格に遵守するアルカンはその影響をまったく受けていない。彼は飛び抜けて華麗に足鍵



カメラに背を向けるアルカン

盤付きピアノを弾き、著名なオルガニストでピアニストのサン＝サーンス¹⁵⁾、ヴィドール、フィッツ、ギルマン、ドラボルドといった、このジャンルにおけるライバルや教師たちも彼の演奏を認め、称賛した。そして、その誰もが勇ましき老古参者の見本に従い、バッハ、ヘンデル、メンデルスゾーン の作品に敬意を表した。これらの作品の演奏において、ペダリエは積極的に音楽的な対話の一翼を担い、ピアノとオルガンの調和を完成させた。

いくつかの写真が見せているような、背後から見たヴァランタン・アルカンの肖像を描いているのではない。彼の知的で独特

な人相は、横ないし正面から見つめる価値がある。頭はがっしりとしていて、発達した額は思想家のそれだ。口は大きく、笑みを含み、鼻は均整が取れている。年月が経って口髭と髪は白くなり、いくらかしわの跡が刻まれ、全体が引き立てられている。目は細く、少々嘲笑的だ。アルカンは現在 64 歳になった。傾いた歩き方、清教徒のような [飾らない] 出で立ち、英国国教会の司祭カラビ¹⁶⁾ のような外見を与えている。ラビについて彼は博識だった。

学識があり、洗練されたエスプリ、疲れを知らない努力の人、アルカンは、ピアノのフランス楽派の頂点を支える傑出した芸術家の一団のなかで、最高の知性、最も普遍的なエスプリを具えた一人だ。人生の一時期、1848 年にツィメルマンのクラスで教授の地位が空いたこと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だけ¹⁷⁾、私は公にこの傑出した同僚に敬意を表することができて幸いだ。そのような過去があっても、お互い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称賛、この勤勉な探求者、力強い創造者への揺るぎない好感が薄れることはない。

- 1) もともと「アルカン」は父の名で、姓はモランジュという。モランジュは一族の出身地である村の名から取られている。A. ウォーカーによれば「アルカン」はヘブライ語で「神は慈悲深かりき」を意味する。ユダヤ教の信仰厚く、家父長的な家族で育った子どもたちが「アルカン」を姓にすることは自然である。
- 2) アルカンは、実際には数回パリを離れている。1 回目は 1827 年のベルギー旅行、2 回目は 1833 年と 1835 年の 2 回にわたるイギリス旅行である。
- 3) 兄弟のほかに姉セルスト・アルカン (1812~1897) がいる。長男シャルル＝ヴァランタン以下、エルネスト・アルカン (1816~1876)、マキシム・アルカン (1818~1897)、ナポレオン・アルカン (1826~1906)。末子のナポレオンはパリ音楽院ソルフェージュ科の教授となり、長男とともに名声を得た。
- 4) 公文書では 11 月 30 日。
- 5) 原書では作品 18 となっているが、13 の誤りであるため、訂正した。
- 6) 正確なタイトルは《悲愴的ジャンルの 3 曲》。フランツ・リストに献呈された。

- 7) 正確なタイトルは《ジークと古風な様式のエール・ド・バレエ》作品24(1844刊)
- 8) 4楽章からなるこのソナタは、第1楽章〈20代〉、第2楽章〈30代 ファウストのように〉、第3楽章〈40代 幸せな夫婦〉、第4楽章〈50代 縛られたプロメテウス〉と題されており、人の生涯の4つの時期に対応している。
- 9) 12の練習曲のそれぞれには標題がついている。1.〈風のように〉、2.〈モロースのリズムで〉、3.〈悪魔のスケルツォ〉、4~7.〈交響曲〉、8~10.〈協奏曲〉、11.〈序曲〉、12.〈イソップの饗宴〉。
- 10) 《音楽院の思い出》はパリ音楽院ホールで行われたコンサートのレパートリーから抜粋し編曲したもので、それぞれ6曲からなる2集が1847年と1861年に出版された。
- 11) 《音楽院の思い出》の姉妹作で、1866年に出版。
- 12) ベートーヴェン《ピアノ協奏曲第3番》作品37の第1楽章、モーツァルト《ピアノ協奏曲第20番》ニ短調の全楽章をピアノ独奏用に編曲したもので、それぞれ1860年、1861年に出版された。
- 13) 「ピアノ・ベダリエ」はピアノ製造者エラールが1840年代に開発した足鍵盤付きのピアノのこと。シューマン、リスト、アルカン、グノー、ボエリー、ブラームスらがこの楽器のために作品を書いている。
- 14) 著者マルモンテルがこの文章を執筆していた1877年現在のアルカンの年齢。
- 15) サン＝サーンスは、アルカンが晩年にエラール社屋で催した古典音楽コンサートの共演者でもあった。フランク、サン＝サーンス、ヴィドールといったオルガンの大家がアルカンに敬意を払っていたことの意味はきわめて大きい。足鍵盤付きピアノのために書いたアルカンの《ルターのコラル 〈我らの神は堅き岩〉》にもとづく即興曲《作品69(1866)》のような大規模作品は、彼のオルガニスト、ピアニストとしての力量を十分に裏づけている。
- 16) ユダヤ教の律法博士。
- 17) 1848年に、パリ音楽院の師ヱィメルマンの退職に伴い、アルカン、マルモンテルを含む後継者が4名挙げられ、結局マルモンテルが教授に任命され、アルカンは師のポストを継げなかった。この一件で、その後数年にわたり、アルカンはマルモンテルに対して否定的な発言をくり返した。

第 13 章

ヨハン・バプティスト・クラマー
Johann Baptist Cramer

ピアノを長く学んでいる方、教えている方は、「クラマー=ビューロー 60の練習曲」というピアノ教材を見たことがあるのではないのでしょうか。「クラマー=ビューロー」は、ヨハン・バプティスト・クラマーが作曲した84の練習曲を、リストの弟子だったハンス・フォン・ビューロー（1830~1894）がのちに選曲、編集したため、こう呼ばれているのです。本章は、ドイツに生まれイギリスで活躍したクラマーの物語です。ちなみに、彼はイギリス育ちということもあり、当時は「ヨハン」ではなく英国風に「ジョン」と呼ばれていました。



ヨハン・バプティスト・クラマー

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

クレメンティの高弟

ヨハン・バプティスト・クラマー——それは今なお人々に知れ渡った名前だ。力強く勇敢な芸術家たちが属する世代からふいに現れたその名は、次のありふれた格言とは矛盾している。「芸術界において、息子たちは、滅多に父の美質を引き継ぐことがない」。この高名なピアニストの祖父、そしてとりわけ父は、優れた音楽家だった。クラマー家の系譜によると、この一家の長は、シレジア¹⁾のザカウで1705年に生まれたヤーコプ・クラマーである。彼は、フルート奏者、ならびにティンパニ奏者としてファルツ選帝侯の楽隊に所属していた。1745年、マンハイムに生まれたその息子ヴィルヘルムは、一流のヴァイオリン奏者

となった。神童だった早熟なヴィルトゥオーゾは、7歳のときに協奏曲を演奏して彼の庇護者ファルツ選帝侯を驚嘆させた。熟練教師たちのいる学校で教育を受けた彼は、ごく若くして、識者たちの評価もめざましく、気高い様式を具えた才能を自分のものにした。彼は1722年まで、君主の私的な楽隊に所属していたが、この時期に出かけたロンドン旅行で、彼のヴィルトゥオーゾとしての成功は大変大きな反響を呼んだ。そのため、[イギリスの]王はこの偉大な芸術家がイギリスへの定住を決心してくれるよう、相当な給与を払って彼をオペラ座の指揮者に任命した。ヴィルヘルム・クラマーは、ヴァイオリン協奏曲7曲、2つのヴァイオリンのための二重奏曲6曲、2つのヴァイオリンとバスのための三重奏曲6曲を出版している。高度な才能を具えた音楽家の彼は、それに相応しい息子を持つ幸運に恵まれた。

著名なピアニストのヨハン・バプティスト・クラマーは、1771年2月24日にマンハイムで生まれた。ごく幼い時分にロンドンに連れて来られたクラマーは、手始めにヴァイオリンを学んだ。しかし、クラヴァサンとピアノへの趣味が際立っており、適性も火を見るより明らかだったので、父は息子のはっきりとした望みに対して無理を強いることはなかった。彼の教育はベンサー、シュレーター、そして最後にクレメンティの手に委ねられた。クラマーがこの大家の生徒だったのは、1年足らずのことだ。だが、彼の助言、実例、普遍的原則は実りをもたらした。クレメンティの[他の]いかなる弟子も、彼の流派と様式の刻印を、これほど深くは持ち合せていない。やや時を経て1785年、クラマーはカール・フリードリヒ・アーベルのもとで音楽理論、

和声、作曲を学んだ。

旅への情熱と、自身のヴィルトゥオーゾとしての能力をはっきりと示そうという思いから、彼は大陸のあらゆる大都市を訪れた。彼の非常に正確で純粋な演奏は、至るところで、審美眼を持つ音楽家の称賛を掻き立て、彼らはクラーマーの簡潔で高貴な様式、ピアノを歌わせる見事な手法を高く評価した。イギリスに戻ると、彼は数多くの作品を書いた。ソナタ、協奏曲、ロンド、行進曲、エール・ヴァリエ、幻想曲、ノクターン、バガテル、ワルツ、そして4手用の二重奏曲、ピアノとハープのための二重奏曲、ピアノと弦楽器の五重奏曲1曲と四重奏曲1曲。クラーマーの全作品には105曲のソナタ²⁾が含まれ、その多くが、非常に高い様式的価値と真の技法上の美点を示している。何年か後に、クラーマーは再びドイツ、イタリアを旅行し、第二の祖国、ロンドンに戻った。

クレメンティ門下のリーダー

非常に勤勉な性格のクラーマーは、自分の時間を指導と作曲とに分けた。だが、J. B. クラーマーが、自身クレメンティの忠実な弟子であることを示したのは、なにもスコラスティック堅苦しい様式、和声の運び方、嬉遊曲、フーガ、メカニクな走句などや、両手の完璧なアンサンブルにおいてばかりではない。この大家クレメンティのすばらしい原則は、簡素で節度ある装飾、歌唱的なフレーズの旋律的で声楽的な節回しにも認められる。要するに、[クレメンティとクラーマーの]様式・手法が著しく似通っているため、クラーマーの際立った個性を称賛しつつも、我々は彼のなかにクレメンティの長男の姿、すなわち彼の流派の直系を代表する音楽家であり、最も権威ある継承者の姿を見出して

いるのだ。

この比類なき系譜は、ヴィルトゥオジティという点だけから認識すべきものではない。それは、クラーマーの全作品にきわめて明瞭に表れており、とりわけ我々が[クレメンティの]《パルナッソス山への階梯》³⁾と同等に評価する、正当な名声を得た練習曲集⁴⁾においても然りだ。この類似は、ジョン・フィールド——もっとも、彼はクレメンティの最員の生徒だったけれども——の作品以上に際立っており、はっきりと感ずることができるといえる。両手が同じ動きをする全音階の書法、クレッシェンドとデクレッシェンドの長い周期で徐々に鍵盤の音域を広げながら駆け巡る軽快で輝



J. B. クラーマー 《42のさまざまな調性による訓練課題としての練習曲》、フランス初版の表紙(1804)

かしい走句は、大家クレメンティとその高名な弟子たちの作品のなかに、非常に多様な形で必ず見出される。またクレメンティもクラーマーも、芸術の純粋な源泉から着想を汲み取り、ゼバスティアンおよびエマヌエル・バッハ、ヘンデル、スカルラッティら偉大なチェンバロ奏者を模範とした。

クラーマーのレッスンは非常に人気があり、イギリス貴族はクレメンティの堂々たるライバルを高く評価していた。私の旧友で著名な交響曲作家のジョルジュ・オンスローは彼〔訳注：クラーマー〕の愛弟子の一人だった。作曲家クラーマーに話を戻すと、彼の作品はすべてが等しい価値を持っているというわけではなく、また面白みと様式が、すべての作品で同じ水準にあるわけではない。この作曲家の正当な名声には相応

しからぬ、速筆に任せて書いた多くの編曲さえあることは認めておかなければならない。晩年の作品は靈感を欠き、そこにはもはや推敲された厳格な様式を持つ書き手の姿を見出すことはできない。クラマーの大部分のソナタと協奏曲は、せいぜい図書館に残っているに過ぎない。印刷用の原版は溶かされてしまい、現代のピアニストは彼の作品の大部分を伝聞でしか知らない。

作曲家としての評価

さらにつけ加えるなら、クラマーの作品は、たいへん実践的な利点と異論の余地のない音楽的価値があるにもかかわらず、クレメンティ、デュセックの作品と比べればはるかに時代遅れだ。慣用的な言い方をすれば、これらの作品は、興味を掻き立てずにはおかないものの、それらを見下ろしてしまおう「凡庸」な雰囲気を持っている。とはいえ、現在、学校教育のレパートリーに残っている作品から、次のものを挙げよう。ピアノとオーケストラのための7つの協奏曲。これらのすばらしい出来栄の作品には、高貴な様式、上品な和声、華々しくもよく手に馴染むように書かれた走句の、実に多様な構成を認めないわけにはいかない。3つの4手のための作品（作品24、34、50）⁵⁾は、人々に知られてしかるべき作品だ。ノクターン（作品32、54）⁶⁾とソナタ（作品8、49、58）⁷⁾についても同じことが言える。クラマーが105曲のソナタを書いたことはすでに述べたが、両手の一貫した協奏的な面白みがあるおかげで、読譜の課題としてこれ以上優れたものは思い当たらない。さらに、ピアノと弦楽器のための五重奏曲と四重奏曲1曲ずつ（作品61と28）⁸⁾、3つの三重奏曲⁹⁾を挙げておこう。

クラマーはクレメンティと同様、その

見事な練習曲、とりわけ最初の2冊の練習曲集、その続編を成す16の練習曲¹⁰⁾、さらに《甘美にして有用なもの》¹¹⁾と題されたモンジェ



J.B. クラマー

ルー夫人に捧げら

れたカプリース集を書いたことで、音楽芸術の真の記念碑を打ち立てようとした。[各曲が]長くとも2ないし4ページにわたるこれらの感嘆すべき小品では、音楽的なフレーズが簡潔かつ正確で、余計な装飾はまったくなく、小さな枠組みのなかに凝縮されており、純粋でしばしば創意に富み、豊かな和声を伴っている。それは、指の独立と均等性を獲得するためにたいへん有意義な指の動作の定型、そして真の才能を獲得しようとするピアニストが決して無視してはならない趣味と様式の模範となるものだ。

これらの練習曲集の途方もない人気は、次のことを誇らしげに示している。長期にわたる[この練習曲集の]成功は、数々の有益な着想を表現するために調和のとれた形式を見いだせる芸術家たちを、誇らしげに報い続けているのだ。大変引き締まった線、特別な興味を持つ各種の練習曲の扱いには、まれに見る足取りの自由さと、きわめて均整の取れた展開を妨げない簡潔さがある。両手は常に音楽の語り口に対して均等に関わり合い、主要楽想は巧みに転調され、何度も現れては、技巧の難所であれ、ひときわ独特な優美さをまとって提示される旋律的なフレーズの節回しに対してであれ、生徒の注意を向けさせる。

世代間のギャップを越えて

クラマーは、アンダンテの楽曲を演奏することにおいては群を抜いていた。いかなるヴィルトウオーゾも彼ほど完璧で魅力的にモーツァルトのアダージョを弾くことはできなかった。彼の演奏は、両手の指の驚くべき均質性と、完全な独立という点で傑出していた。彼のフレージング、ピアノを歌わせる手法は、表現と自然さの見本だった。

1832年ごろ、クラマーはイギリスを離れパリに住んだ。それからブローニュ＝シュール＝メールに定住し、そこで何年も過ごした。彼は音楽の潮流から外れて隠居生活を送り、ボエリー、カルクブレンナー、プレイエル¹²⁾といった数名の親友だけを客人として迎えた。もし、それでも敬うべきピアノの「長老」を知りたがる一人の若い音楽家が、思い切って彼の質素な室内に足を踏み入れ、彼に「自分の演奏についての」意見を求めたなら、彼は喜んで大胆さ、響きの質、自身の力を鼻にかける現代の演奏家たち、彼らの芸達者ぶり、しなやかさ、巧みな奇術を枚挙し、こう口にするだろう。「こんな音楽は、私の貧弱な耳には音が大き過ぎるし、年老いた私の指にはきつ過ぎる」。しかし、現代のヴィルトウオーゾのなかで、バッハとヘンデルのフーガに遡らないまでも、クレメンティとクラマーの練習曲を申し分なく完璧に演奏できる人はどれほど少ないことだろう！

つまるところ、ピアノの音を微妙に変化させることに長けたクラマーは、うるさく騒ぎ立てるような流派に対して至極当然の反感を抱いていたのだ。判断が冷静で控

えめな彼は、流行のピアニストの才能とヴィルトウオジティに対して意見を述べなければならぬときには、こう述べるに留めた。「X、Y、Zの各氏はとても音が大きく、彼らの演奏は目が眩むようだ。彼らは向こう見ずな大胆さで私を仰天させる。一方、私にはもっと輝きの少ない響きを好むという弱点があるし、危険な跳躍や音楽の高度な体操は趣味ではない。私は現実的な自分のピアノの方を好むがね」。

この大家の理論には、諸手を挙げて同意する。超絶的なヴィルトウオジティは不可欠な手段ではあるが、目指すべき目的ではない。真の規範は、人を魅了し、感動させ、心をとらえることだ。「技巧上の」難しさにはそれなりの存在意義はあるが、それは副次的な地位に留まるべきであり、驚き、あるいは懸念を引き起こすためのものとして重視されるべきではない。

J. B. クラマーの人相には、冷たく厳格な側面があった。面長で整った顔立ち、引き締まってしっかりとした眼差しは、非の打ちどころのない身なりや優れたきちんとした振る舞い、そして作法通りだが少し杓子定規という、完全な紳士の物腰と調和して、全体的にとっても上品な類いの人間を形作っていた。クラマーは、パリとブローニュ＝シュール＝メールに何年も滞在したのちに、第二の祖国である愛しいイギリスに戻った。彼はこの国に対し、深い信仰心と熱烈な愛国心を持っていた。クラマーは、クレメンティのように、かくしゃくとした老年で、才能と演奏の見事な質を失わないままに、ロンドン近郊にて84歳で他界した。

- 1) ポーランド、チェコ、ドイツにまたがる地域で、18世紀にはプロイセンとハプスブルク家の間で、割譲を巡る抗争がくり広げられた。
- 2) クラーマーは、少なくとも118曲のソナタを出版している。作品番号付きのソナタのなかには、作品番号なしで出版された古いソナタの再出版もあるので、118は延べの曲数である。
- 3) 《パルナツス山への階梯（グラドウス・アド・パルナツスム）》はクレメンティによる100曲からなる曲集。単なる機械的な練習曲ばかりでなく、フーガ、ソナタなど、多様な様式の作品が組曲形式で提示されている。1817年、1819年、1826年と3巻に分けて出版された。
- 4) 《42のさまざま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*》（1804）、《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*》（1809）。日本で知られる「クラーマー＝ビューロー」の60の練習曲は、この曲集からハンス・フォン・ビューローが後年60曲を選んで編集した曲集。
- 5) 《2台ピアノのための大二重奏曲》作品24。作品34、50は、いずれもピアノのためのソナタであり、4手用作品としての出版は確認できていない。
- 6) 《ピアノ、ヴァイオリン、チェロのためのノットウルノ》作品32、《ピアノのためのノットウルノ》作品54。
- 7) へ長調作品8（1792～1793）、変ホ長調作品49（1811）、変ロ長調作品58（1817）。
- 8) 作品61は、実際にはピアノ独奏用の変奏曲。ピアノ五重奏曲は作品60（1817以前）、作品69（1823）、作品79が確認されている。いずれもピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスのための作品。ピアノ四重奏曲は作品28（1803）のほかに作品35がある。
- 9) この3つの三重奏曲がどの作品を指すのかは不明。クラーマーは、多くのピアノ・ソナタをヴァイオリンとチェロの伴奏付きで書いている。
- 10) 《16の練習曲》と題された練習曲集は作品81と95の2作がある。84の練習曲の続編として書かれたのは作品81（1835）で、ドレスデンの宮廷オルガニストで作曲家のアウグスト・アレクサンダー・クレンゲルに献呈された野心的な練習曲集。
- 11) 「甘美にして有用」というフレーズは、ホラティウスの『詩学』から引用された一節で、詩は味わい深く教育的なものであるべきだ、との考えを示している。クラーマーにとっては、教育的な作品のあるべき姿を言い表した金言だっただろう。
- 12) オーストリア出身で、パリで活躍した作曲家、出版業者、楽器製造者のイニャース＝ジョゼフ・プレイエルは1831年に亡くなっているので、おそらくプレイエル社2代目のカミーユ・プレイエル（1788～1855）のことであろう。カミーユ・プレイエルはカルクブレンナーを共同経営者に迎え、会社の隆興に大きく寄与した。クラーマーもプレイエル社とは長年の交流があったはずである。

第 14 章

ルイ = モロー・ゴットシャルク
Louis-Moreau Gottschalk

ルイ＝モロー・ゴットシャルク（1829～1869）。彼はアメリカで少年期を過ごし、パリに渡って国際的な名声を獲得した音楽家です。ショパンも激賞した彼の業績は、こんにちでも忘れられることなく語り継がれています。

ピアノが大躍進を遂げた19世紀、ピアノ音楽における初期の「モノクロ」の古典的形式美は俄然、豊かな色彩を帯びた絵画的な美にとって代わられます。ゴットシャルクはなかでも強烈な色彩を放つ音楽画家と言ってもよいでしょう。本文の1段落目は少々抽象的な内容ですが、このような19世紀中葉以前と以降のピアノ音楽の変化を言い表しています。



ルイ＝モロー・ゴットシャルク
(1829～1869)

アメリカ出身のヴィルトゥオーゾ

芸術の泉が湧き出る場所は実に多様であり、その源はしばしば神秘的で人目につかない。しかし、精神を高ぶらせる熱源はほとんどの場合、魂の内奥に存在する。まさにここでこそ、靈感、感受性、想像力はその輝きを汲み取り、膨張力を手にするのだ。我々に先立ち、初めて近代的な流派の基礎を据えた作曲家たちは、こんにちあれほど流行している絵画的、描写的で色彩豊かな[音楽の]側面を、ほとんど知らないかなおざりにした。彼らの様式の性格と力強さの本質は、着想の巧みな提示と連関、十全な展開にあった。彼らは絵画的技法を強く打ち出そうとしたのではなく、練り上げられ

た一つの音楽的言語のなかで、純粹に書くということに満足していたのだ。

それは理論的に思考する音楽家の一派だった。だが、今や音楽芸術は絵画や文学と同じく新たな道を見出し、さまざまな党派を含むようになった。例えば理想主義、自然主義、感受主義¹⁾の諸派。さらにこんにちでは東方趣味の代表者たちとして、フェリシアン・ダヴィッド、レイエール、ビゼーがいる。彼らの名は、[画家の]ドウカン、マリラ、フロマンタンの名に呼応している。グノー、ヴィクトール・マッセ、デュプラートといったフランスの新ギリシア派²⁾の作曲家たちは、[画家の]アモン、ジェロームならびに初期ギリシア様式の画派全体を思い出させる。ピアニスト兼作曲家の領域では、厳密な意味での風景画家、風俗画家、感傷主義者ないし画趣志向の一団が現れた。メンデルスゾーン、リスト、ショパン、シュテファン・ヘラー、プリュードン、ローゼンハイン、ヴォルフ、ドリユー、シュルホフなどの作曲家の手になる、数多くの性格的小品は、いわば描写的な様式による真の珠玉の名品だ。音楽詩人であり、自然を愛する彼らは、さまざまな国の習俗、性格、気質を音による言語で翻訳しながら、遠い祖国や失われた国を歌った。

ゴットシャルクはその作品の個性と品位、独創性ならびに並外れたヴィルトゥオジティによって、この流派のなかでも特別な地位を占めるにふさわしい。ルイ＝モロー・ゴットシャルクは、1829年5月8日にニューオーリンズで生まれた。私の友人であるL. エスキュディエは、「著名なヴィルトゥオーゾたち」に関する本³⁾のなかで、1828年生まれとするフェティスの間違いを訂正し、エスキュディエがひいきにしているこのピアニストのために、たいへん興味

深く詳細にわたるページを割いている。そこに込められた感情は、あまりに早くして我々の元を去ったこの芸術家——愛想よく、詩人の想像力を持ち、真摯で忠実な心を持つ人物——に捧げられた敬意だ。ショパンにもリストにも師事しなかったゴットシャルクは、その細やかで洗練された、夢見がちな気質の点で、傑出した大家の特徴を帯びていた。彼はショパンのように、幼いころから温かい愛情と優しい気配りに包まれ、特権環境に生まれ育ったので、教養と教育についての配慮はとても念の入ったものだった。ゴットシャルクの祖父母がニューオーリンズへとやってきた、興味深く小説めいたエピソードをすべて語る必要はない。彼の母方の祖先はサン＝ドマンゲ⁴⁾のブリュスレ伯爵夫妻だ。ルイ＝モロー・ゴットシャルクの父はエドゥアール・ゴットシャルク卿で、ケンブリッジ大学で学位を取ったイギリス人の科学博士として、若いころに旅行をしていた。旅行好きの彼をルイジアナへと導き、若き女伯爵ブリュレと結婚後、この地方に定住した。この結婚でたくさんの子どもが誕生し、ゴットシャルクの兄弟姉妹は全員が大変才能に恵まれた。

ゴットシャルクの家族は、ポンチャートレイン湖⁵⁾のほとりにある片田舎に住んでいた。少年期の印象が、将来の作曲家の現実離れした想像力に大きく影響したに違いない。神秘的な森のざわめき、手つかずの自然が奏でる漠然とした調べと詩がこの芸術家の趣味と精神を育み、決定的な痕跡を刻み込んだ。インディアンとクレオール⁶⁾の歌、非常に独特なリズムを持った黒人の歌、たいへん魅力的で素朴なその土地の旋律がこの音楽家の記憶を満たし、のちにこれらすべての素材が彼の頭に溶け込み、新たな気性を生み出すこととなる。

パリ・デビューとショパンの称賛

1841年⁷⁾、ゴットシャルクは神童としての音楽教育をいっそう完全なものにすべく、パリにやってきた。とりわけ、チャールズ・ハレ、そしてカミーユ・スタマティが彼の師となった。1844年⁸⁾、彼はことのほか愛情を注いでくれたプレイエル社のホールで、最初の演奏会を開いた。ショパンもまた、この若い芸術家への好感を隠さなかった。彼はこの繊細な性格の持ち主に、自分とよく似た優しく鋭敏な素質を見出しうれしく思ったのだ。マルダンから和声のレッスンを受けたあと、ゴットシャルクは作曲を始め、自作のバラードを書いた。《オシアン》⁹⁾、《バンブーラ》¹⁰⁾、《バナナの木》¹¹⁾、《サバンナ》¹²⁾、《オシアン風舞曲》¹³⁾、《マンチニール》¹⁴⁾などの作品は、1848年と1849年¹⁵⁾に出版されたが、まだ素描に過ぎず、下絵の段階だった。

私がゴットシャルクと知り合ったのは1848年のことだ。カミーユ・プレイエル¹⁶⁾が、将来の有望なヴィルトゥオーゾとして彼のことを知らせてくれたのだった。彼の最初の演奏会を聴いているので、私の賛辞はいささかの誇張も含んでいない。上品で控えめな彼の気質は、第一に好感が持てた。表現豊かな演奏、ショパン風の響きはすっかり聴く者を魅了していた。彼の名声が続に就くと、初期作品〔の発行部数〕は急速に増えていった。エスキュディエ社で彼の作品が出版されると、たちまち成功を収めた。

これらの作品に現れている大変際立った個性を見誤るなどということはあり得なかった。魅力的な着想、優雅な和声はまったく独特で、たゆむことのないリズムの運びと調和している。これらの物憂げなクレオールの旋律、律動的な拍を持つ黒人の舞

曲は、ゴットシャルクの作品にある植えつけられた郷土趣味、特別な香り、比類なきまでに真正な地域色の精彩を添えている。

1849年、ゴットシャルクはサヴォワ地方とスイス¹⁷⁾を旅行した。彼がロシアの大公妃に紹介されると、彼女はロシアの上流貴族社会に、気取らない厚意と歓迎の意を表して彼を迎え入れた。たいへん高く評価されたゴットシャルクは、イヴェルドン¹⁸⁾で慈善演奏会を開いて慈悲心を示した。1850年から1851年にかけて、彼は多くの集会で演奏した。彼の輝かしく表現豊かなヴィルトゥオジティは、ショパンの美点を思い出させるものだった。判断力に長けたカミーユ・プレイエルは、若き友人のなかにピアノの詩人の、うっとりするような繊細さが見出されると言って憚らなかった。この時期、ゴットシャルクは《若きアンリの狩り》¹⁹⁾の見事な編曲を私に献呈して、好意を示してくれた。この曲を、彼は私の生徒で友人のジョゼフ・ヴィエニャフスキと2台ピアノで演奏した。彼の幻想曲《ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン》²⁰⁾も同年の作品だ。

ヨーロッパから北米、南米制覇の旅

王妃たつての願いでスペインに呼ばれたゴットシャルクは、ボルドー、バイヨンヌ²¹⁾でいくつもの演奏会を開いたが、これは「イベリア」半島のすべての大都市、とくにマドリッドで、彼を待っていた勝利の喝采への前奏曲となった²²⁾。著名なヴィルトゥオーゾは、並々ならぬ熱気を引き起こ



ルイ＝モロー・ゴットシャルク
(1829～1869)

した。市役所からは賛辞が贈られ、宮廷の最も傑出した名士たちに紹介された。エスコリアル²³⁾でも同様に歓声で迎えられ、もてなしを受け、讃称され、称号を授かり、ゴットシャルクは、部隊を観閲するという特別な名誉にさえ浴した。これは熱狂の軍部クーデター^{プロモンチアメント}と言ってもよいことだった。父の急な求めでアメリカに呼ばれたゴットシャルクはしかし、スペインを離れなければならなかった。彼はマドリッドの愛好家たちが捧げてくれた黄金の栄冠は、忘れずに持ち帰った。そこには次のような銘が刻まれていた。「スペインの詩人、ゴットシャルク」。もし伝説を信じるなら、彼は王女の心までも持ち帰ったことになる。この小説じみた恋愛事件によって、スペイン政府がゴットシャルクにマドリッドを発つよう要請したということになるだろう。

ゴットシャルクは急いでポルトガルを横断し、アメリカ行きの船に乗った²⁴⁾。アメリカで、彼は四方八方へと駆け巡った。彼は、故国の預言者²⁵⁾であるばかりか、全国的な激しい狂熱を引き起こし、リスト、アンリ・エルツ、タールベルク²⁶⁾に匹敵する拍手を目の当たりにし、彼の名声は普遍的なものとなった。ほどなくして、彼は新世界の征服を成し遂げた。ニューヨーク、ニューオーリンズでは、彼の来訪は熱烈な歓声で迎えられた。群衆に宿まで導かれ、行政官の訓示を受け、彼はまごうかたなき勝利を収めたのだった。数々の演奏会の収入は尋常ならざる金額に達し、アメリカの貴婦人たちはさらに、これにダイヤモンドのボタンを加え、親愛なる同郷人への個人的な土産とした。

スペインを離れたとき、ゴットシャルクは、王妃がキューバの総督に宛てた、ごく個人的な推薦状を携えていた。彼の大きな

芸術的名声に総督の庇護が加わったことで、ハバナでのきわめて熱烈な歓待はそれに見合うものとなった。彼は数日で国民的な熱愛の対象となった。それゆえ、放浪の習慣が身についていたにもかかわらず、彼はこの魅惑の国に長いこと滞在した。彼はこの島の忠実な友達のもとへ何度も舞い戻り、愛情に包まれた生活に身を浸した。それが彼の優しい性格にすばらしく合っていたのだ。私はゴットシャルクとの友情を誉れとする数々のハバナの名士と知り合ったが、彼の親友エスパデロのように、誰もが彼に深い愛情と限りない賛美の念を抱いていた。

ゴットシャルクは1855年、ニューヨークに戻り、たいへん華々しい人気を博した数多くのシリーズコンサートを開いた。北米、南米——チリ、リマ、セント・トーマス島、トリニダード、ポルトープランス、プエルトリコ——を東奔西走する彼の旅をここで追う必要はないだろう。著名な興行主ストラコシュと当時14歳のパッティは、大陸をまるごと横断する芸術旅行を企画した。1860年に始まったこの旅行²⁷⁾は、3年間続いた。疲労と勝利、苦勞と喜び、突発的な感情と持続的な感情の連続は、最も強靱な気質さ



モーリス・ストラコシュ（1825～1887）



アデリーナ・パッティ（1843～1919）

えも打ち砕くものだった。ゴットシャルクがそこで命を落としたのは、それからほどなくのことだった。

ショパンを思わせる容姿と性格

高貴で上品、まったくもって貴族的な若きゴットシャルクは、ショパンととても似たところがあった。ほっそりとして整った顔立ち、面長で、優しく夢見るような眼差し、憂いを湛えた個性。ほとんど病的とも言える過敏な感受性、神経質な性格、選り抜かれた素質など、精神もこの容姿に呼応していた。ゴットシャルクは卓越した教育を受け、いくつもの言語を話し、熱心に行われた厳格な勉強によって、初期の知識を揺るぎないものにした。自らを高め靈感の幅を押し広げながらも、彼は非常に際立った個性を変えることなく保っていた。そしてショパンとの類似にもかかわらず、彼は非常に異なる源泉から「着想を」汲み出した。ゆえにこそ我々は、彼のなかに模倣不可能な様式をなぞろうとする冴えない模倣者の姿ではなく、独自の気質を持つ音楽家の、しかもショパンを継承しようとはせずに感嘆すべき大家〔の伝統〕に加わる音楽の姿を認めるのだ。

いくらかの細部、旋律線、響きのうねりはショパンを思わせることもあるだろうが、それでも全体としてはまったく独特な色合いを保っている。ショパンとは違った感情に鼓舞され、別の空のもとに生み出されたゴットシャルクの作品は、きらめき、精細、決然とした、个性的かつ地方色豊かな音楽の流れが見出される。ゴットシャルクの和声はうっとりするほど優雅ではあるものの、ショパンに見られる念の入った洗練された和声——非常に丈夫な横糸を持つその濃密な織り目は、ときに可能性の極限に至って

いる——は滅多に示さない。

年を経るにつれて、ゴットシャルクの風貌は男らしくなった。濃褐色の顔色、濃い口髭、頭の動かし方には、軍隊的な雰囲気があった。彼は繊細で魅力的な精神と、どんな上辺の教養よりも、ずっと好ましい生来の気品を具えていた。彼の魅力的な会話には奥行きがあった。真剣に考えられた彼の手紙は、正しい分別、事に当たって習慣的に道理を求める観察者の思慮深い性分をはっきりと示していた。私は彼が申し分ない審美眼をもって非常に高度な視点から、美学的な諸問題を扱ったいくつもの批評記事を大変興味深く読んだことを覚えている。ゴットシャルクの絶え間ない旅行によって、彼がパリから遠ざけられたことは惜しまれる。そこには、彼にふさわしい本当の環境があった。そこで、彼は自らをめいっぱい発展させることができただろう。

その上、彼はフランスに強い愛着を持っており、いつもこの街に戻ってくると語っていた。だが、死によってその想いは妨げられることとなった。彼はブラジルであるコンサートの翌日、急死した。新たな喝采のただなかで大きな富を「作り直す」まさにそのときだった。というのも、最初に築き上げた富は、あまりに寛大な態度と運用不全により衰えていたからだ。彼の海外の友人は何人も、私には無縁のこの激情的な人生の波乱について知らせてくれた。演奏会で稼いだ相当の金額は、跡形もなく彼の指の隙間から滑り落ちていった。何人かのとても献身的な友人は、不運からくる厄災を繕うために、一度ならずこの著名なヴィルトゥオーゾを助けに行かねばならなかった。慈善的な熱意とあつという間に勝利をものにす点でリストのライバルだったゴットシャルクは、健康と同様に富も惜し

むことはなかった。

激動の人生の終焉と独自の音楽世界

激動と身をすり減らすような活動で成り立つこの熱っぽい生活は、青春の力をすっかりたいらげてしまった。彼は黄熱に侵され、この恐ろしい病魔が、破滅への道に終止符を打った。ブラジルはリオ・デ・ジャネイロでのことだった。彼はそこで最初の災禍を被った。彼は戦いを望み、続けざまに演奏会と音楽祭を開催し、彼を称賛する聴衆の喝采に興奮を掻き立てられた。[1869年] 11月24日、彼は途方もない成功を手にし



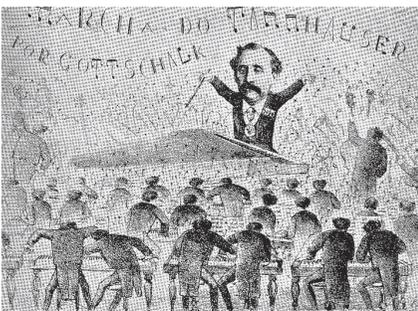
若き日のL. M. ゴットシャルク
(フランス国立図書館 Gallica より)

た。26日、彼は精根尽きていたが、2度目の演奏会を開こうと、大劇場に赴いた。だが、彼が美しい哀歌《死せる女よ！》を弾き始めた直後、彼は卒倒した。3週間後、意識を失わないまま、彼と永遠とを分け隔てる時間を数えながら死んでいった。リオ・デ・ジャネイロの人々とすべての音楽協会が、遍くたれこめた悲しみのただなかで、葬儀を盛大に執り行った。

ゴットシャルクの名は、彼の友人の想い出のなかに生き続けるだろう。作曲家としての仕事では、彼はショパンに近い存在だ。ヴィルトゥオーゾとしては、リストとタールベルクの間位置づけられる。ゴットシャルクはピアノからまったく独特な響きの効果を引き出していた。神経質になったり過度に繊細になったりする彼の演奏は、聴く者を驚かせ、魅了した。彼はたいへん巧みに、完璧な機転を利かせてペダルを用

いたが、我々の意見では、おそらく、ややウナ・コルダペダルを多用しすぎていた。細部にこだわる批評家たちは、ピアノの非常に高い数オクターヴの音域に彼が細やかな刺繍音、繊細なアラベスクを書いたと言って非難した。この観察は正当なものではあるが、強調しなければならないのは、ゴットシャルクの多くの作品は、リズム、着想の性質から言って、電光の照射を思わせるいくつもの音でできた調和的な音階のなかできらめく、鋭い響きの効果に向いているということだ。

早世を予感して取り憑かれたように作曲し、熱く激しい活動を展開したゴットシャルクは、わずかな年月の間に比較的、相当数の作品を出版した。それらは独創的で創意に富み、繊細に磨き上げられ、この芸術家の類いまれな〔職業的〕良心をはっきりと示す出来栄えを具えている。若き楽派が力強い音とタールベルクの流儀を目指して誰もが熱狂していたのをよそに、ゴットシャルクはアルペッジョの先入観²⁸⁾にまったくと言ってよいほど追随することがなかった。この先入観は長い間、その発明者〔であるタールベルク〕を疲れさせるほどに、まこと熱中の的となっていた。ゴットシャルクはこの



最晩年、1869年10月5日に予定されたゴットシャルクのコンサートの告知。リオ・デ・ジャネイロでは巨大な音楽祭のディレクターとしても活躍した。オーケストラの編成は28台のピアノ、56人のピアニスト、112手、560の指、40のクラリネット、60のフルート、70のホルネットという「モンスターコンサート」が予定されたが、実際はそれよりも規模は小さかったという。

模倣熱を避け、詩的な夢想の、あのまったく特別な味わい、際立って独創的な個人的性格を自身の作品に保つ術を心得ていた。《イエルサレム》²⁹⁾、《ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン》³⁰⁾、《トロヴァトーレ》³¹⁾にもとづく大幻想曲はいくらかタールベルクの影響を浮き彫りにしているが、これは例外だ。ゴットシャルクが頻繁に引き立たせたのは、もっぱら自然な靈感、彼以前には不毛だった土地々々の思い出と印象、甘美な旋律、斬新なリズム、響きのよいざわめき、つまりこの芸術家が豊かにした音楽の世界のすべてだった。

「尽きない魅力と個性」を湛える作品集

《バンブーラ》³²⁾、《バンジョー》³³⁾、《コロンビア》³⁴⁾、《ガッリーナ》³⁵⁾は国民歌風の性格を持つ。だがゴットシャルクは、《オシアン》³⁶⁾、《過ぎし時の反映》³⁷⁾、《最後の希望》³⁸⁾、《リコルダーティ》³⁹⁾、《ため息》⁴⁰⁾、《子守歌》⁴¹⁾といった夜想的な哀歌で、いっそう自由で完全な詩人の姿を見せている。優しく感動的で情熱を帯びた音符は、芸術家の精神が横溢する心の無垢な詩のなかで繊細に響く。《哀歌》⁴²⁾、《風の囁き》⁴³⁾、《枯葉が落ちる》⁴⁴⁾、《恍惚》⁴⁵⁾、《最後の愛》⁴⁶⁾——これらはいずれも尽きない魅力と個性の見事な特徴を具えている。ゴットシャルクはカプリースとダンスのエールにも秀で、これらにおいて、おそらく彼はいっそう完全な独自性を示している。自由な曲の運びとリズム、先入観がまったくない新鮮な靈感によって、これらサロン用および演奏会用の作品は繊細に彫琢され、巧みに照らし出された切子面を持つ貴石のごとく、玉虫色に輝く。想い出として、次の作品も挙げておこう。《きらめき》⁴⁷⁾、《いたずらな妖精》⁴⁸⁾、《泉の精》⁴⁹⁾、《踊

り》⁵⁰⁾、《鳩》⁵¹⁾、《愛の春》⁵²⁾、《風刺》⁵³⁾、《クレオールの瞳》⁵⁴⁾。これらこそ、甘美なピアノ作品であり、そこではわざとらしさは狙われず常に靈感が見出され、作曲家は豊富に自身の想像力と青春の活気を振りまいている。次の作品も我々の大いに愛するものだ。《アラゴンのホタ》⁵⁵⁾にもとづくカプリース、《牧人と騎手》⁵⁶⁾、《ギタネッラ》⁵⁷⁾、《ポーランド》⁵⁸⁾、《家庭の魅力》⁵⁹⁾、《トレモロ》⁶⁰⁾、《幸福の追想》⁶¹⁾——これらは旋律的で独創的で、上品な和声、創意溢れる輝かしい走句を具えた燦然と輝く作品だ。

この急ぎ足の一覧に次の作品を加えよう。夜の大行進曲《至上の栄光》⁶²⁾、荘厳な行進曲《[ブエルト・リコの思い出——] ギバロスの行進曲》⁶³⁾、大行進曲《ユニオン》⁶⁴⁾、

英雄的カプリース《開放の叫び》⁶⁵⁾、《大スケルツォ》作品 57。——これらの価値ある作品はいずれも豊穡な想像力と、作曲家の柔軟な才能をはっきりと現している。

ゴットシャルクの作品では、扱われる主題の多様性や様式の独自性が欠如したものは一つもない。彼はつまり、作曲家としてもヴィルトウオーゾとしても、現代芸術の偉大な大家たちが占める場所のすぐ隣りに位置づけられるだけの人物なのだ。彼のあれほど際立った個性は、同時代を生きた人々の記憶に消し難い思い出を残し、彼を評価したすべての人々は、崇敬にも似た愛情のこもった優しさを持ち続けた。旧友の一人だった私が、彼に好意的な称賛を込めたこの最後の思い出を彼に捧げるというのは、心に沁みるものがある。

- 1) 感受主義 *impressionniste* は一般的なフランス語ではなく、おそらくマルモンテルが独自に用いた言葉。印象主義 *impressioniste* とは異なる点に注意。直接感情に訴えかけることを主眼として作品を書く作曲家を指す、と解釈できる。マルモンテルは別の著書『音楽美学の基礎原理』という本で、のちに音楽を次のように定義している。「音の連なりによって印象づける (*impressonner*) 芸術」。
- 2) 新ギリシア派とは、1845 年ごろから約 10 年間続いた絵画の傾向で、古代ギリシアに情熱を注ぐ若い画家らによって形成された。新古典主義のような厳格な古典の見直しから歴史画の改革を目指し、軽快で精彩に富むギリシアの作風を拓いた。
- 3) ここで言及されているのは、エスキュディエの著書『音楽誌——我が回想: ヴィルトウオーゾたち』(1868)。Léon Escudier, *Littérature musicale. Mes souvenirs. Les Virtuoses*, Paris, E. Dentu, 1868.
- 4) サン = ドマングは現在のハイチ共和国。17 世紀末から 1804 年までフランスの植民地だった。
- 5) ポンチャートレイン湖は、アメリカ合衆国ルイジアナ州の南東部に位置する湖。
- 6) クレオールとは、中南米、西インド諸島の植民地に生まれ育ったヨーロッパ人を指す。とくにフランス、スペイン人を言う。
- 7) ゴットシャルクがパリに発ったのを、1842 年 5 月とする資料もある。
- 8) このデビューコンサートは、実際には 1845 年 4 月 2 日のことである。
- 9) 副題は〈2 つのパラード〉。1847~1849 年作曲。オシアンは、3 世紀ごろにスコットランドで活躍したとされる伝説的な詩人。L. M. Gottschalk, *Ossian, 2 ballades pour piano* op. 4, Paris, Bureau central de musique, 1850.
- 10) 副題は〈黒人たちの踊り、幻想曲〉。1846~1848 年作曲。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伝えられ、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すでに 18 世紀にもたらされていた。Idem, *Bamboula. Danse des nègres. Fantaisie pour piano* op. 2, Paris, s.n., 1849.
- 11) 副題は〈黒人たちの歌〉。1848 年作曲。Idem, *Le Bananier, chanson nègre pour piano* op. 5, Paris, Bureau central de

- musique, 1850.
- 12) 副題は〈クレオールのバラード〉。1847～1849年作曲。 *Idem, La savane, ballade créole* op. 3, Paris, s.n., 1849.
 - 13) 1850年作曲。 *Idem, Danse ossianique composée pour le piano* op. 12, Paris, Bureau central de musique, 1851.
 - 14) 副題は〈セレナード〉。1849～1850?年作曲。マンチニールは熱帯に生えるトラダイグサ科の樹木で、その実は毒性が非常に強く、危険視されている。 *Idem, Le Mancenillier, sérénade pour piano* op. 11, Paris, Bureau central de musique, 1851.
 - 15) 《マンチニール》、《オシアン風舞曲》、《バナナの木》は、1850年、1851年に出版された作品である。
 - 16) 二代で全盛期を創りだしたピアノ製造者ブレイエル父子のうち、息子のカミーユ・ブレイエルで、会社の経営にあっていた。
 - 17) スイス旅行は、実際には1850年の夏のこと。
 - 18) スイスのヴォー州にある街イヴェルドン＝レ＝バンを指す。
 - 19) *Idem, La chasse du jeune Henri, morceau de concert* op. 10, Paris, Bureau central de musique, 1851.
 - 20) *Idem, God save the Queen, morceau de concert pour le piano* op. 41, Paris, L. Escudier, 1862.
 - 21) バイヨンヌはフランスの南西に位置し、フランスとスペインの国境にほど近い都市。
 - 22) ゴットシャルクのスペイン旅行は1851年から1852年に及んだ。
 - 23) スペインのちょうど中央に位置する自治体エル・エスコリアル。当時は人口1,000人台の小規模都市だった。
 - 24) ゴットシャルクがスペインを離れニューヨークに到着したのが1853年1月のことで、父は10月に亡くなった。このあとの驚異的な演奏旅行の数々は、父から引き継いだ借金を支払い、家族を養うことも大きな目的だった。
 - 25) 聖書から取られた諺で、「何人も自国では預言者になるものはいない *Nul n'est prophète en son pays.*」を指す。
 - 26) 出版、教育によって普遍的な名声を得ていたリストに加え、エルツとタールベルクはアメリカ大陸で大規模な演奏旅行を行い、熱狂を巻き起こしていた（エルツについては第4章36ページ、第16章131ページ参照）。
 - 27) 実際には、ゴットシャルクがアメリカ横断旅行に乗り出したのは、南北戦争最中の1862年のこと。政治的には、ゴットシャルクは北部の連邦政府を支持し、この立場表明の機会としても演奏会を利用した。
 - 28) ジギスモン・タールベルク（1812～1871）は鍵盤の幅広い音域でアルペッジョを響かせ、ピアノの中音域に旋律を置く書法をラディカルに発展させ、1830年代にピアノ音楽の革新をもたらした。この書法の影響は直ちに後続のピアニスト兼作曲家たちに及び、世紀中葉にはその新しさは失われていった。
 - 29) 《イェルサレム、ヴェルディのオペラ——ピアノのための凱旋行進曲》作品13 L. M. Gottshalk, *Jerusalem, opéra de Verdi, fantaisie triomphale pour le piano* op. 13, Paris, L. Escudier, 1856. 下の譜例は同曲におけるタールベルク風の書法の一例。左手の伴奏と右手のオクターヴの間を縫うように主旋律が左右の手で交互に演奏される。



- 30) 《ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン——演奏会用作品》作品41。「ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン」はイギリスの有名な国民的アンセム。 *Idem, God save the Queen, morceau de concert pour le piano* op. 41, Paris, L. Escudier, 1862.
- 31) 《トロヴァトーレ——幻想曲》作品77。『トロヴァトーレ』はヴェルディのオペラ。 *Idem, Il Trovatore, miserere pour piano* op. 66, Paris, L. Escudier, 1866.
- 32) 《バンブーラ》 *Idem, Bamboula. Danse des nègres. Fantaisie pour piano* op. 2, Paris, s.n., 1849.
- 33) 《バンジョー》 *Idem, Le banjo, esquisse américaine* op.15, William Hall & Son, New York, 1855. 《バンジョー》には第2番もある。 *Second Banjo* op.82, Boston, Ditson, 1873. 第1番の方が先に出版され、第2番は遺作として出版された。

- 34) 《コロンビア》 *Idem, Colombia, Caprice américaine* op. 34, New York, Firth & Pond, 1860.
- 35) 《ガッリーナ (めんどり)》 *Idem, La gallina, danse cubaine* op.53, New York, William Hall & Son, 1865.
- 36) 《オシアン》 *Idem, Ossian, 2 ballades pour piano* op. 4, Paris, Bureau central de musique, 1850.
- 37) 《過ぎし時の反映》 *Idem, Reflets du passé, rêverie* op. 28, New York, William Hall & Son, 1857.
- 38) 《最後の希望》 *Idem, The Last Hope, méditation religieuse* op. 16, New York, William Hall & Son, 1854.
- 39) 《リコルダーティ (憧れ)》 *Idem, Ricordati, nocturne, méditation* op. 26, 1856, New York, William Hall & Son, 1857.
- 40) 《ため息》 *Idem, Sospiro, valse poétique* op. 24, 1855, New York, William Hall & Son, 1857.
- 41) 《子守歌》 *Idem, Berseuse*, New York, William Hall & Son, 1863.
- 42) 《哀歌 *Chant élégiaque*》はおそらく《悲哀的カプリース *Caprice élégiaque*》作品 56 の誤り。 *Idem, Caprice élégiaque* op. 56, Mayance, B. Schott's Söhne, 1870.
- 43) 《風の囁き》 *Idem, Murmures éoliens* op. 46, New York, William Hall & Son, 1862.
- 44) 《枯葉が落ちる》 *Idem, La chute des feuilles, Mélodie de N. R. Espadero de la Havane, nocturne* op. 42, New York, s.n., 1860.
- 45) 《恍惚》 *Idem, L'Extase, pensée poétique pour le piano* op. 61, Paris, L. Escudier, 1870. 同じ作品番号に《葬送行進曲》があるが、これはのちに作品 64 として改訂された。
- 46) 《最後の愛》 *Idem, Dernier amour, étude de concert* op. 62, Paris, Léon Escudier, 1871. マインツでは 1870 年に作品 63 として出された。
- 47) 《きらめき》 *Idem, L'étincelle, mazurka sentimentale* op. 20, New York, Firth, Pond & Co, 1854.
- 48) 《いたずらな妖精》は国によってさまざまなタイトルで出版された。フィラデルフィア初版では《森の湿地のポルカ》 *Idem, Forest Glade Polka, polka brillante* op. 25, Philadelphia, J. E. Gould, 1853.
- 49) 《泉の精》 *Idem, La naïade, polka de salon* op. 27, Philadelphia, J. E. Gould, 1853.
- 50) 《踊り》 *Idem, Danza, pour le piano composée à Porto-Rico* op. 31, Paris, L. Escudier, 1860.
- 51) 《鳩》 *Idem, La colombe, petite polka* op. 49, New York, William Hall & Son, 1864.
- 52) 《愛の春》 *Idem, Printemps d'amour, mazurka, caprice de concert* op. 40, New York, William Hall & Son, 1860.
- 53) 《風刺》 *Idem, Pasquinade, caprice* op. 59, Mayance, Schott, 1870.
- 54) 《クレオールの子》 *Idem, Les yeux créoles, danse cubaine, caprice brillant, contradanza* op. 37, William Hall & Son, New York, 1860.
- 55) 《アラゴンのホタ》 *Idem, La jota aragonesa, caprice espagnol* op. 14, New York, William Hall & Son, 1855. 10 台のピアノのための交響曲 *El sitio de Zaragoza* からの抜粋。
- 56) 《牧人と騎手》 *Idem, Bergère et cavalier* op. 32, New York, 1862.
- 57) 《ギタネッラ》 *Idem, La gitanela, caprice caractéristique* op. 35, Paris, Escudier, 1861.
- 58) 《ポーランド》 *Idem, Polonia, grande caprice de concert* op. 35, 1861. マインツでは作品 43 として 1862 年に出版。
- 59) 《家庭の魅力》 *Idem, Charme du foyer, caprice* op. 51, New York, William Hall & Son, 1864.
- 60) 《トレモロ》 *Idem, Tremolo, grande étude de concert* op. 58, Rio de Janeiro, Narciso y Napoleão, 1869.
- 61) 《幸福の追想》 *Idem, Fantôme de bonheur, caprice pour le piano* op. 36, Paris, L. Escudier, 1861.
- 62) 《至上の栄光》 *Idem, Apothéose, grande marche solennelle* op. 29, New York, William Hall & Son, 1858.
- 63) 《プエルト・リコの想い出——ギバロスの行進曲》 *Idem, Souvenir de Porto Rico - Marche des Gíbaros* op. 31, Mainz, B. Schott's Söhne, 1860.
- 64) 《ユニオン》 *Idem, Union, paraphrase de concert on the national airs Star Spangled Banner, Yankee Doodle, and Hail Columbia* op. 48, New York, William Hall & Son, 1863.
- 65) 《開放の叫び》 *Idem, Le cri de délivrance, caprice héroïque, grand caprice de concert* op. 55, 1864, Chicago, Root & Cady, 1865.

第 15 章

ダニエル・シュタイベルト
Daniel Steibelt

シュタイベルト（1765～1823）と言えば、ベートーヴェンとの「対決」で名前を思い出す人も多いでしょう。自作の主題による即興をベートーヴェンの前で披露したところ、ベートーヴェンは、今度はその主題を逆さまにして即興を披露し、シュタイベルトが敗北を喫したという、あの逸話です。しかし近年、演奏家としてのシュタイベルトの功績が正当に評価されるようになってきています。1793年にペダル記号を音楽史上初めて出版楽譜に導入し、その効果を追究したのはまさにシュタイベルトだったので、マルモンテルは、彼の演奏と作品をどのように評価しているでしょうか。



ダニエル・シュタイベルト
(1765～1823年、フランス国立図書館 Gallica より)

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

溢れる才能と教育の欠如

ピアノ楽派の誉れを高からしめた著名な大家のなかに、シュタイベルトの名を刻むことを我々は長らく躊躇ってきた。60年前には、我々の先人が称賛したこの人物に対して、ある種の反動が起こった。こんにち、彼に与えられている地位は、ごく副次的なものだ。それでもなお、彼はいくつかの面において「天才的」であり、これがはじめのうち、我々を立ち止まらせたもう一方の理由だ。芸術家としていくら不完全でむらがあるにせよ、彼は偉大だった。だが、私人としての容貌は風変わりで、力強い才能と道徳的な欠点が対立しながら混ざり合っている。それでも、この伝記——我々

はそこから好感の持てる肖像を導き出そうとは思っていない——には有益な教訓と同時に、避けがたい悲しみが見出される。

ダニエル・シュタイベルトはクラヴサンおよびピアノ製作者の息子で、1764年にベルリンで生まれた。これは、少なくともフェティスの個人的見解であり、1755年生まれとするもう一つの主張と矛盾している。メローとファランク¹⁾によって確証されているので、私はフェティスの考えに寄り添うことにする²⁾。このヴィルトゥオーゾの少年時代については、どの伝記作者も簡潔にすませている。彼らが言及しているのは、ただ彼がプロシア王家の王子フリードリヒ・ヴィルヘルム2世の庇護を受けていたこと、彼が王子に紹介され、王子が若きシュタイベルトの恵まれた素質に惹かれて彼の音楽教育を著名な教師キルンベルガーに委ねたということだけだ。しかし、強情な生徒で、従順ということを知らないシュタイベルトは、この熟練教師のレッスンから十分な学びを得ることはなかった。子どものときも青年になってからも、彼は自恃独立の心が強く、体系的な教育に従うことをまったく知らなかったのだ。彼の才能が相対的に劣っていてむらがある第一の要因は、こうしたところにある。いかに素質に恵まれていても、導きや助言がなければ、決して理論に根ざした完全性に到達することはできない。修行時代を経なかった芸術家たちは、不可避的に生じる欠陥によって必ず見分けがつくものだ。

シュタイベルトの初期の成功と、ヴィルトゥオーゾとしてのデビューについては、ほとんど資料がない。だが、詳細な情報がないということは、シュタイベルトが強い才能をにわか仕立て上げたのではなく、前途にある何年もの歳月を費やした

結果、彼が自分のレパートリーを創り上げ、名声へとつながる新しい〔ピアノ演奏の〕効果を見出した証拠だ。彼は、虚栄心が強く稼ぎに目のない両親によって搾取される、神童にはありがちな災難³⁾を避けることができたというわけだ。1789年、準備を万端に整えてから、ミュンヘンで最初のピアノとヴァイオリンのための〔複数の〕ソナタを出版したのち、一連の終わりになき旅へと足を踏み出した。それは地味なデビューだった。激しい作曲熱はまだこの芸術家の心を捉えていなかった。もっとも、のちに彼は魅力的で独創的な着想をあれほど振りまくようになるのだけれども。ザクセン王国とハノーファーで多くのコンサートを開いてから、彼はついにパリにやってきた。ここで彼は出版業者ナデルマン兄弟を引き継いだボワイエールのところで愛想よく迎えられ、愛情溢れる心遣いと強力な庇護を受けた。この寛大な振る舞いを、彼は不親切に受けとめた。このベルリンの芸術家は、友人の出版業者に既刊の作品を、新作という名目で売却したのだ。ボワイエールは訴訟を起こそうとしたが、シュタイベルトはこの一件をもみ消すために、補償として彼の最初の2つの協奏曲の所有権をボワイエールに譲渡した。

高まる名声とオペラの成功

多くの出版業者との関係、ヴィルトゥオーゾとしての才能が放つ魅力、魅惑の旋律と作品の斬新さのおかげで、シュタイベルトは宮廷の演奏会に召喚された。宮廷には当時、大変寵愛を受けていたピアニストのエルマンがいた。彼は思慮深く、正確な演奏をする優れた芸術家で、マリー・アントワネットの教師だった。エルマンはシュタイベルトが持っているような、きらびやかな

演奏の美質、激しい情熱、熱っぽい気持ちは持ち合わせていなかった。それゆえ、二人の芸術家は短期間、互いに競争心を持っていた。シュタイベルトは、人々にその価値を認められた豊かな想像力、トレモロや反復音といった新しい演奏効果の力強さでエルマンに勝っていた。エルマンは趣味人として、また立派な紳士として、この潮流に戦いを挑もうとはしなかったものの、自身の好敵手と友情を結んだ。〔しかし〕献身はほとんど報われることはなかった。出版業者ボワイエールがそうだったように。

当時、シュタイベルトの作品はインヤース＝ジョゼフ・プレイエルの室内楽に匹敵する流行と人気を得ていた。プレイエルは大衆と愛好家たちが鼻屑にしていた作曲家で、その長男はピアノ製造者として大成したカミーユ・プレイエルだ。シュタイベルトのすべての作品に流れ込んでいた旋律の活力は、群れを成す愛好家——彼らは、冷静に作曲というものがわかった上で、これらの即興的な作品を理解することができない聴衆だった——を魅了し、幻惑した。それらの曲では、万華鏡が見せる奇妙な幻想のように、着想が次々にくり出され、きらきらと輝いていた。むらがあり正確を欠く作曲家でヴィルトゥオーゾだったシュタイベルトは、あるときには靈感に包まれて天才の域にまで上昇したかと思えば、あるときには凡庸で低地を這って倒れたまま起き上がることがなかった。このようにあまりに間欠が多いので、美的判断力に長けた少数の批評家の連中にはたいへん批判のしがいがあった。彼らは、様式の欠如、一貫性のない着想、一本調子な効果に憤慨し、この演奏家の混乱、不均質な指〔の力〕、真のヴィルトゥオジティにまったく反する手〔の使い方〕に非難を浴びせた。

だが、こうした細部についての批判も、シュタイベルトの募りゆく人気には及ばなかった。強力な庇護者たち——なかでもこのヴィルトゥオーゾの豊かな想像力に魅了されたセギュール子爵の名を真っ先に挙げなければならない——は、彼をオペラ音楽の作曲家として世に出そうとした。セギュール氏は彼に『ロミオとジュリエット』の台本を委ねた。王立音楽アカデミー⁴⁾のために書かれ、延期された末に上演を拒否されたこの作品〔訳注：台本のこと〕は、最終的に複数の作者によってフェドー座⁵⁾のために改作された。かなり幅広い意味での旋律作家だったシュタイベルトは、学習が不足し、学識が欠けていたにも関わらず、非常に豊かな着想と表現感覚、たいへん舞台に相応しい適切で真に迫った効果を盛り込んだので、『ロミオとジュリエット』のスコアはフランスの舞台できわめて大きな成功をもたらした。この作品には数多くの欠陥、音楽技法での惜しむべき未熟さ、オーケストレーションの不完全さが認められたが、そこには独創的な旋律、熱気を帯びた精彩、的確で劇的な色合いがあった。シオ夫人はこのオペラの役柄を見事に演じて、そのせりふ回して聴衆を魅了したことをつけ加えておかなければならない。

ベートーヴェンとの「対決」と放浪の生活

さらなる成功がシュタイベルトを待っていた。ちょうどそのころ、彼は流行の教師として人気を博していた。総裁政府時代⁶⁾のしゃれ者や、かつての宮廷の習慣を真似ようとする第一帝政期⁷⁾のわか貴族⁸⁾が、この著名なヴィルトゥオーゾのレッスンを求めた。しかし、この熱狂は長く続かなかった。シュタイベルトの教養の欠如、無作法な奇行、粗野な行動によって、彼はパリを

離れることを余儀なくされ、外国旅行を続けて富を追い求めざるを得なかった。オランダ、イギリス、ハンブルク、ドレスデン、ベルリン、ウィーンで何度も〔彼の〕演奏会を聴くこと



L.v. ベートーヴェン
(1770～1827)

ができた。ウィーンでシュタイベルトは、格別の勇気を奮い起こしてベートーヴェンとの戦いに挑んだが、不器用さに直ちに罰が下った⁹⁾。シュタイベルトは恐れを知らずにこの大家の主題にもとづいて、彼のお決まりのトレモロを伴う凡庸な変奏を即興をした。主題は見事だったが、〔続く〕幻想曲ははるかに劣っていた。それから数日後、ベートーヴェンはシュタイベルトの三重奏曲の低音部を主題として、月並みな主題にもとづく驚くべき楽想を即興してみせた¹⁰⁾。ベートーヴェンの自称ライバルの自惚れを戒めたこの無情な教訓によって、シュタイベルトの不用意な信奉者が挑んだ同種の試みは二度と行われなくなった。

絶えず借金に追われる向こう見ずな生活をするこのベルリンのヴィルトゥオーゾは、どこにも根を下ろすことができず、さらに1800年と1805年の2回、財産形成のためにパリを訪れた。ハイドンの至高のオラトリオ《天地創造》の上演は、シュタイベルトのパリ再訪に負っている。彼によって散文に訳されたこの作品の詩を、セギュール子爵が韻文に書き換え、これを著名なヴィルトゥオーゾが音楽に合わせた。この傑作の初日は、革命歴9年雪月3日¹¹⁾にオペラ座で行われた。それは、仕掛け爆弾の爆発事件¹²⁾があった日のことだ。

この翻訳の仕事には十分な報酬が支払われたが、この放浪の芸術家は上流社交界の夜会での金銭的成功は諦めなければならなかった。あまりに多くの出来事に裏づけられた嘆かわしい世評によって、彼はほとんどのサロンから締め出されてしまった。彼はパリを離れ、美しいイギリス人の若妻とロンドンへ行った。シュタイベルトは彼女の魅力と魅惑を引き立てようと、わざわざ彼女のためにピアノとバスクの太鼓による、いくつかの《バックナール》を作曲した。優美な若いバックナス神の巫女¹³⁾の気品に捧げられたこれらの称賛の印は、ごく月並みな作者を大変満足させたようだ。

シュタイベルトはロンドンで華々しく実り多いコンサートを開いた。しかし、成功したにもかかわらず常に金欠で、音楽的価値のない大量の幻想曲と編曲作品を書いた。彼は2つのバレエ音楽《美しきミルク売り》¹⁴⁾と《パリスの審判》¹⁵⁾も作曲した。歴史を紐解いても、美しいシュタイベルト夫人が造形的なタブロー¹⁶⁾にタンバリンを持って参加したかどうかは分からない。

ロシアのオペラ座監督としての後半生と演奏家・作曲家の評価

シュタイベルトは1805年に再びパリを訪れ、1806年に「ナポレオンが」アウステルリッツの戦場から帰還したさいに¹⁷⁾平凡な機会カンタータ《[軍神] マールスの祝祭》を上演した。しかし、あちこちで借金をしていたため債権者たちに絶えずつきまとわれ、一時しのぎの暮らしをしていた彼は、1808年ごろ、すぐにロシアに向けて再出発した。この長い旅路の間、彼はフランクフルト、ライプツィヒ、ワルシャワ、その他の都市で数々の演奏会を開いた。サンクトペテルブルクに到着¹⁸⁾すると、ロシア皇

帝¹⁹⁾は「ロシアのフランス・オペラ座監督の地位を彼に与えた。大芸術家であると同時に紳士だったボイエルデューは、当時この劇場の正監督だったが、故国「フランス」に郷愁を



ロシア皇帝アレクサンドル1世 (1777～1825)

抱いており、再び国に帰ろうと思っていたところだった。シュタイベルトはこうしてこの役職を得たわけだが、ボイエルデューと同等の権威も威厳もオペラ座にもたらずことはなかった。とはいえ、なおもすばらしい靈感を宿す熟練の有能な芸術家であることに変わりはなかった。この時期は彼にとって最高の歳月だった。破棄することのできない正規契約のおかげで、彼は1808年から亡くなる1823年9月20日までこの地位を保証された。この長期間のうちに、彼は各地のオペラ座で《シンデレラ》、《サルジューヌ》、《ロミオとジュリエット》、《バビロニアの王女》を上演させ、《ミタスの審判》に着手した。彼は死にさいして家族に財産を残さなかった。それゆえ、親切な庇護者たちの計らいで寄付と演奏会が行われ、この惨状に救いの手を差し伸べなければならなかった。

こうした彼の人生には、一貫性が欠如しているように見える。このことは、すばらしい才能を持ちながらしっかりとした指導を受けなかったこと、天分に恵まれながら十分な教養を身につけなかった結果、「彼の才能が」不均一になってしまったことも無関係ではない。シュタイベルトの演奏は、いくつもの魅力的な美点を見せていたが、同時にその作品の重大な欠点もまた示してい

た。その大部分は長すぎ、散漫で、定まった構想のないまったくの即興であり、好ましい多くのモチーフが論理的な秩序もなく立て続けに現れた。シュタイベルトの演奏はどんな流派にも先例がなく、あるときは独創的で、あるときは単に風変わりなだけの奇想に身を委ね、演奏技巧メカニスムを軽視し、その瞬間の靈感任せのもので、そこには自身の自在な技を過信している幻想作家に必ず見られる不正確さがあつた。輝かしい想像力にかけては遅しく、彼が流行らせたいくらかのペダルの効果、トレモロ、反復音、変奏にかけては確かであつたシュタイベルトは、まだ趣味が形成されていない聴衆に自身の価値を認めてもらえたが、繊細な耳と正しい均衡の感覚を持つ真面目な芸術家の批判は避けられなかった。

作品概観

勉強と思索、健全な読書によって裏打ちされた活力、家族、道徳、真の芸術的感情が湧き出る清らかな源泉にまで拮据する力を鍛え直していれば、シュタイベルトは長く残る作品を生み出し、正当に称賛される名前を残したことだろう。とりとめのない彼の人生は、きわめて豊かな音楽の天与の才能が芽を出さないうちに危うくし、押し殺してしまった。シュタイベルトの作品については、現在、いくつかのソナタ、《嵐》と題された有名な協奏曲²⁰⁾、いくらかの幻想曲と主題変奏曲が残っているばかりだ。オペラとバレエ、残りのすべての曲は忘れられ、伝記作家たちだけが知るところとなっている。

ピアノ作品は相当な数があり、それほどなおざりにされているわけではない。単に音楽的趣味が変わつたというだけでなく——これは理解しておく必要があるが——

シュタイベルトは資金が切れると、自身の名声などまったく気にせず大急ぎでおびただしい数の編曲、ポプリ²¹⁾、変奏形式の幻想曲、バガテル、バッカナールを書いた。しかし、これらはソナタや協奏曲を書いたこの作曲家に相応しからぬ音楽だ。

シュタイベルトの作品一覧は46曲のソナタを含んでいるが、その大半は失われ、[印刷用の] 原版も溶かされてしまった。現在も残っている稀少な作品から、次のものを挙げよう。《絶望に沈む恋人》²²⁾、《行進曲風[大]ソナタ》²³⁾、作品23、37、41、64²⁴⁾、ピアノとオーケストラのための7つの協奏曲²⁵⁾。協奏曲では《嵐》と軍隊協奏曲が最もよく知られている。これらの作品には、大変豊かな想像力と非常に際立った個性を示す幻想と情熱が認められるが、常に秩序と脈絡を欠いている。頻繁に生じる[同じパッセージの] 反復と、うんざりするほどの長さがその証拠だ。すべての欠点は、この作曲家の不十分な教育に帰されるべきものであり、彼は一つの着想を論理的に展開し適切に締めくくる技法を知らなかったのだ。

さらにピアノと弦楽器のための2つの五重奏曲²⁶⁾、1曲の[ピアノ] 三重奏曲、6つの弦楽四重奏曲、ピアノとヴァオリンのための多数のソナタ、ピアノとハープのための2つの二重奏曲、ピアノ独奏のための3つのディヴェルティメント、7つのロンド、20のポプリ。最後に挙げたこれらの作品[ポプリ]は古い時代の音楽に属するもので、こんにちでは流行のオペラのアリアにもとづくモザイク²⁷⁾に相当するものだ。すでに長くなったこの一覧に、さらにピアノとバスクの太鼓のための6つのバッカナール、オペラの主題にもとづく40の幻想曲、50の練習曲集²⁸⁾、前奏曲集²⁹⁾、多数のエール・ヴァリエ、構想と執筆にはなおも改善

の余地が多々ある1冊のメソッド³⁰⁾を加えよう。

手元にあるシュタイベルトの肖像画は、総裁政府時代のものである。この絵はこの時代の「美」を示している。きちんとした横顔、細やかで整った輪郭、まっすぐでほっそりとした鼻筋、小さな口、豊かな髪。モスリンのネクタイのゆったりとした折り目に縁どられ、ジャボ〔訳注：フリル状の胸飾り〕のレー

スで強調されたガラ風³¹⁾の人物だ。靈感が降りてくれば天才の高みに達したが、基礎的な学習、継続的な訓練をせず、規則正しい人生を送らなかったことで、人間としては生活の実際的な感覚を、音楽家としては多いなる芸術の道徳的な感覚を欠いていたヴィルトゥオーゾ兼作曲家——これが、そんな彼の身体的特徴である。

- 1) アリステイド・ファランク（1894～1865）が妻ルイズと編纂し、彼の没後はパリ音楽院教授のルイズが継続して完成させた24巻からなる『ピアニストの至宝』（1861～1874）に収められた伝記記事。16世紀以降の主要な鍵盤楽器作曲家の作品を収めた膨大なこの曲集には、作曲家ごとに解説がついている。
- 2) 現在では、1765年10月22日誕生が正しい生年月日とされている。
- 3) 当時は、才能ある子どもをあちこちの街に連れ回して収入を得ようとする親は多かった。リストの父も、教育より演奏旅行を優先させた。
- 4) オペラ座のこと。パリでは、歴史や伝説にもとづくシリアスで大規模なオペラを上演するオペラ座、喜劇的性格で話される台詞があるオペラを上演するオペラ＝コミック座、イタリア語のオペラを上演するイタリア座のように、オペラのジャンルに応じて劇場が分かれていた。
- 5) 4)の分類のうち、オペラ＝コミックを上演する劇場。
- 6) 総裁政府時代とは、フランス大革命後に設置された国民公会に続く政治体制のこと。国民公会解散後の選挙にもとづいて、1795年11月2日に樹立。過激なジャコバン派の首領ロベスピエールの血なまぐさい恐怖政治への不信から、ジャコバン穏健派のP. バラス、J.-L. タリアン、J. フーシェらはロベスピエールを失脚・処刑させ実権を握り、革命的風潮に反動的な王党派や過激な革命路線の恐怖政治の中道を行く政治体制の実現を目指した。バラスは総裁の一人に選出された。1799年11月9日、ナポレオンの軍事クーデターで政権は崩壊し、執政政府が樹立された。
- 7) 第一帝政：95ページの10)参照。
- 8) にわか貴族とは、ナポレオンによって打倒された総裁政府に続く執政政府時代（1799～1804）に執政の一人ナポレオンのもとで軍功を挙げ、家柄や伝統的財産に関わらず、第一帝政期に高い地位に就いて権力の一端を担った人々のことを指す。
- 9) この逸話はベートーヴェンの門弟でピアニスト兼作曲家のフェルディナント・リース（1784～1838）の回想（『L. v. ベートーヴェンに関する伝記的覚書』、1838）に記述されている。
- 10) このエピソードはベートーヴェンにまつわる映画や書籍の題材となり、ベートーヴェンの天才を際立たせる場面として演出されてきたが、無論、著者のマルモンテルはこの「対決」を聴いたわけではなく、この挿話のみにもとづいてシュタイベルトの創作や音楽性全体を過小評価する態度は軽率だろう。シュタイベルトのソナタや練習曲はこれまでに録音もされており、再評価は少しずつではあるが進んでいる。また、ピアノ演奏技法史においては、とくにペダル技法について記述した最初期の音楽として注目されつつある。
- 11) 1800年12月24日のこと。フランス革命期、王政の廃止に伴い、宗教的背景を持つグレゴリオ暦の使用が廃止された。王政が打倒された1792年9月22日を革命暦元年元日として1年が12の月に分けられた。
- 12) 王党派によるナポレオン暗殺未遂事件。この日の上演にはナポレオンが臨席しており、オペラ座前で仕掛け爆弾が炸裂した。複数の死傷者を出したが、ナポレオンは難を逃れた。
- 13) シュタイベルトの妻を酒神バッカスの巫女にたとえている。バッカスの巫女は、バッカスの神秘を祝う女

性たちのこと。ギリシア神話ではデュオニソスの名を持つ。バッカナールは、一般にバッカスに捧げられた祝祭的音楽。

- 14) 《美しきミルク売りあるいは白衣の女——カスティーリャ女王》。1805年1月26日にロンドンで初演されたバレエ作品。パリでは序曲のスコアが1806～1807年の間に出版された。
- 15) 《パリスの審判》。ギリシア神話で3人の女神（ヘーラー、アプロディーテー、アテーナー）のうち、「最も美しい女性」の決定をめぐるくり広げられる物語にもとづく。これがもとの、トロヤ戦争が始まったことでも有名な話。パントマイム付きのバレエ音楽で、スコアはおそらく出版されなかった。作曲家自身による抜粋編曲は1805～1807年の間に出版されている。
- 16) タブローは、オペラで多くの人々が舞台に登場するシーン。
- 17) アウステルリッツの戦いとは、1805年12月20日、ナポレオン率いるフランス軍がロシア・オーストリアの連合軍を破り、大勝を収めた戦役。
- 18) サンクトペテルブルク到着は1809年のことだった。
- 19) ロマノフ王朝第10代皇帝、アレクサンドル1世（1777～1825）のこと。
- 20) 《ピアノ協奏曲第3番》ホ長調（1799刊）。
- 21) さまざまな曲の旋律をつなげて作られる一種のメドレー。
- 22) 《絶望に沈む恋人》*L'Amante Disperato* op. 4-2.
- 23) 《行進曲風大ソナタ》*Grande sonate martiale* op. 82.
- 24) 作品23（ト短調）、《3つのソナタ》作品37（ハ長調、イ長調、変ホ長調）、作品41（変ロ長調）、《大ソナタ》作品64（ト長調）。
- 25) 出版されたのは7作品だが、実際には8つの協奏曲が確認されている。第1番ハ長調（1796）、第2番短調（1796頃）、第3番ホ長調「嵐」作品33（1799）、第4番変ホ長調（1800頃）、第5番変ホ長調「狩り風に」、第6番ト短調作品64（1802）、《モン・サン＝ベルナールへの旅》（1816頃）、第7番ホ短調「ギリシア人のジャンルの軍隊風大協奏曲（2つのオーケストラのための）」（1816頃）、第8番変ホ長調、バッカナール風ロンド及び合唱付き（1820、未刊）。
- 26) 作品28。実際には3作ある。
- 27) 1830年代以降に流行したジャンルで、民謡や人気歌曲の旋律を寄せ集めた作品。
- 28) 《50の練習曲》作品78。
- 29) 《6つの大前奏曲または訓練課題》作品8（1793）、《3つのカプリースまたは前奏曲》作品24（1795）など。
- 30) 『ピアノ教程またはピアノ教授法』*Méthode de piano ou l'art d'enseigner cet instrument*, Paris, Imbault, 1806～1811.
- 31) ガラ風とは、当時名を馳せていたバリトン歌手ジャン＝ピエール・ガラ Pierre-Jean Garat（1764～1823）のことで、彼の独特な身なりが流行となり、「ガラ風ネクタイ」などと呼ばれ、19世紀の服飾に影響を与えた。

第 16 章

ジギスモント・タールベルク
Sigismond Thalberg

フランス革命後のピアノ音楽に、「演奏革命」をもたらしたターベルク（1812～1871）。右手が旋律、左手が伴奏という固定観念を大



胆に打ち破ったことが彼の功績です。その技法は、続くピアノ音楽の様式モデルとして直ちに定着します。貴族の落胤らくいんではないかという伝説に包まれた男の編み出した演奏技法もまた、当時の人々の目には驚異的な神秘として映りました。

高貴な出自と革命的な演奏法

ジギスモント・ターベルクは1812年1月7日¹⁾ジュネーヴに生まれた。信頼できるある言い伝えによれば、彼は大公家の生まれだ。しかし、彼が貴族の家の出であろうとなかろうと、それは些末なことだ。そんな細部に、この大芸術家に帰されるべき称賛の念を持って見るべき点は何一つない。誉れ高い人生とたいへん尊敬に値する性格によってこそ、彼はすべてを手のしたのだ。彼は少年時代を、才気と高度な知性を持ち合わせた母の傍らで過ごした。この若きヴィルトゥオーゾの教育については、何名もの教師が彼を指導する名誉に与^{あずか}った。ターベルクがゼヒター、チェルニー²⁾、フンメルフンメルのレッスンを受けたのは真実だと考えている。フンメルフンメルの美しい響きによって、ターベルクはピアノの力強さを増すための探求へと導かれたに違いない。チェルニーはドイツのヴィルトゥオーゾで、メカニスム³⁾の完成のためにその貴重な助言を受けない

者はいなかった。ターベルクはこの上ない自在性と熱心な勉強のおかげで、まだ若くして非常に華麗な演奏を習得した。気取った感情から、彼はこの驚くべき才能を練習せずに身につけたと主張していた。自らを怠惰だと認めていたオベールと同様⁴⁾、ターベルクもそれを本当のことだと言っていた。

いずれにせよ、16歳のとき、ターベルクはウィーンで数々のサロンや演奏会に出演して、大きな成功を収めた。1828年になって、いよいよ彼は最初の試作品を出版し、ドイツ旅行を開始した。その間、数年ののちに手法として確立することとなる新しい演奏法の輪郭を少しずつ作っていった。1835年から1839年にかけて、ターベルクはヨーロッパ中を駆け巡り、至るところで演奏会を開き、その特別な美点で芸術家たちを驚嘆させた。彼のヴィルトゥオジティの並外れた可能性は、響きにまったく新しい広がりをもたらし、見事な歌唱的手法を示したことによってピアノの流派に革新を巻き起こした。

当時、克服された難技巧と華麗な走句は〔ピアノ〕芸術の極致だった。クレメンティ、クラマー、カルクブレンナーには、なおも熱烈な信奉者がいた。けれども、同じ形式⁵⁾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側に新しい道を模索していた。そこへターベルクが彼らに強力な助けの手を差し伸べにやって来たのだ。1835年、パリで初めて彼の演奏を聴いたのは、ヰィメルマンのサロンでのことだった。ヰィメルマンにとって、パリに立ち寄る外国の大芸術家たちを、大勢の華々しい招待客の前で最初に紹介することは、名誉に関わることだった。彼は、パリの聴衆にその名声を公認してもらおうとして

やって来る、あらゆる著名人の名づけ親を好んで自称していた。その晩は、ヴィアルド夫人、デュブレ、ド・ベリオが加わって、競演は申し分なくすばらしいものとなった。あの日、タールベルクは尋常ならざる成功を収めた⁶⁾。人々は息を凝らして彼の演奏を見つめ、耳を傾けていた。居合わせたピアニストたちは、この若き大家が用いた演奏法を実際に見て (de visu [ラ]) 理解しようとした。

「理想的な演奏」の体現者

[ロッシーニのオペラ]《モーゼ [とファラオ]》にもとづく有名な幻想曲⁷⁾は、聴く者をすっかり仰天させた。彼らは、好奇心にかられて、この効果的な響きの秘密を見抜こうとした。鍵盤の全音域を駆け巡るアルペッジョの奔流のもとでは、詩節ごとにいっそう力強く際立つ、美しくゆったりとした旋律を奏でるなど、あり得ないことのように見えたのだ。ヴィアルド夫人がデュブレとモーツァルトの二重唱を歌いに現れたときには、熱狂は絶頂に達した。のちにイタリア座で、イ短調の練習曲——反復音で奏でられる旋律が両手に割り振られていた——がもたらした効果は、今なお私の脳裏に浮かぶ。この曲がパリ音楽院の修了選抜試験の課題曲に選ばれたとき⁸⁾、タールベルクが用いた[手の]配置に気づいている者はほとんどいなかったのだ、ただ一人オラニエ嬢——確か彼女だったと思うが——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。オラニエ嬢が危険を犯して選んだ例外は、受験者と審査員の間で強い感情を掻き立てた。この大胆な生徒は、その後少なくとも一等賞を取ることとなったが、その年は次席に甘んじた。

タールベルクは、パリ滞在を十分に延長して過ごしたのち、ヨーロッパを巡る長い一連の旅行に踏み出した。イギリス、ベルギー、オランダ、ドイツ、ロシアで、彼は同様の熱狂で迎えられた。アンリ・エルツの例に倣い、彼は自己流に新世界 [アメリカ] を征服しようと考えた。アメリカ合衆国、ブラジルでは、すばらしい歓迎を受けた。次いで、タールベルクは新たな成功が待ち受けるヨーロッパに舞い戻り、勝利と大いなる富を享受した。彼はラブラーシュ⁹⁾の娘と結婚した際に購入した、パリの邸宅に住んでいた。ここでは、彼がロンドン、ナポリ、ロシアへの数多くの絶え間ない旅行は辿らないで置く。とはいえ、1862年に彼がパリのサル・エラーールで開いた演奏会で再び姿を見せたときのことに言及しないわけにはいかない。それは相変わらず理想的な演奏そのものだった。琴線に触れるような旋律の響き、走句の透き通るような清らかさ、そして豊かさ、力強さ、優雅さ。しかしながら、予測不可能なことが起きないこれらの完璧な演奏の質には、活気と聴き手に伝わりやすい情熱が欠けていた。この大ヴィルトゥオーゾの模範とすべき見事な演奏を聴いていると、真の賛嘆の念に支配されることに気づく。だがショパンやリストを聴いているときのように、心臓が鼓動を強めることはなかった。理想的な美を具えた女性、つまり生きた彫像のような人には感嘆させられる。しかし、いっそう生き生きと想像力に働きかけるのは、穏やかで静かで心を委ねたくなるような抗い難い美よりもむしろ、魅力、才知、感受性の方だ。

模倣されすぎた「模倣不可能」な芸術家

タールベルクの手法は模範となった。私は躊躇わず断言するが、それは発明者が望

んだ以上のことだった。分散和音を用い濫用さえする大小の、巧みな、あるいは不器用な模倣者たちが巨大な群れをなした。ピアノの中音域に旋律を置く配置法は、新しい発見ではない。しかし、タールベルクに固有なもの、つまり彼によって見出され、すばらしいやり方で用いられたのは、次の点だ。旋律を非常に浮き立たせて強調するために、力の強い指 [とくに1、2、3の指] を選んだこと、[旋律を] 両手へ交互に割り振ったこと、そして節回しを変えることなく旋律に活気を与え、あらん限りの音域のなかでピアノの音階を響かせる新しい形態を取る無数の走句を用いたことだ。[しかし] こうしたことは、作曲家タールベルクの卓越した美質の埒外にあるのだ。[奏法の革新者という] ごく特殊な側面において、彼は別格の創造者、流派の長、模倣不可能でありながら、あまりに模倣されすぎた芸術家であり続けたのだ！

タールベルクは、イタリアとフランスのオペラにもとづく多数の幻想曲を書いた。最も人気の高いものは、次のオペラから主題を取った作品だ。『ストラニエーラ』¹⁰⁾、『モーゼ』、『ユグノー教徒』¹¹⁾、『湖上の美人』¹²⁾、『悪魔ロベール』¹³⁾、『ベアトリーチェ』¹⁴⁾、『ノルマ』¹⁵⁾、『ルクレツィア・ボルジア』¹⁶⁾、『セビリアの理髪師』¹⁷⁾、『夢遊病の女』¹⁸⁾、『ポルティチの唾娘』¹⁹⁾。さらに『ドン・ジョヴァンニ』にもとづく2つの幻想曲²⁰⁾、『ランメルモールのルチア』²¹⁾の[第2幕] フィナーレによるアンダンテ。私は多くの最良の作品を書き飛ばしている。これらの申し分ない展開を見せる重要な編作に加えて、タールベルクはきわめて価値ある作品を出版した。それは《ピアノに應用された歌の技法》²²⁾だ。この傑出したヴィルトゥオーゾは、声楽曲の編曲

を通して、[歌唱] 様式の美点、ゆったりとピアノを歌わせる手法、旋律と伴奏をさまざまな響きのなかで、明快にはっきりと表現するために欠かせない多彩なアクセントと音色を修得したいと願うすべてのピアニストを教育しようと、細心の配慮を施した。[ピアノで歌うという] この観点では、タールベルクは一線を描く完成の域に達している。彼はその秘訣を《歌の技法》の傑出した教えのなかで明かしているのだ。

12曲から成る演奏会用練習曲集とイ短調の練習曲作品45は、超絶的なヴィルトゥオジティの領域に属する。これらの作品で、タールベルクはきわめて無駄のない引き締まった様式を用いて、お気に入りの手法の創意工夫を余すところなく実現した。際立った特徴が認められない若書きの作品ではあるものの、彼の協奏曲を黙って見過ごすわけにはいかない。タールベルクは2度、ロンドンとイタリアで舞台作品に挑戦した。これらはいずれも不成功に終わった。室内楽に関しては、ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための優れた《三重奏曲》作品69の1曲を知るのみだ。

幻想曲以外のジャンルでなお自由に羽ばたいた才能

タールベルクは、数々の幻想曲や編作とは別に、通常の彼の手法とは明らかに異なる多くの独創的な作品を書いているが、彼の着想はそれほど一様に明示されているわけではない。2つの《カプリース》作品15²³⁾と19²⁴⁾、[2つの]《ノクターン》作品16²⁵⁾、《スケルツォ》作品31²⁶⁾、《アンダンテ》作品32²⁷⁾、《無言歌集》作品42²⁸⁾、《ボジリッポの夜会》²⁹⁾、《葬送行進曲》³⁰⁾、《舟歌》³¹⁾、《タランテッラ》³²⁾、有名な《バラード》³³⁾、それに壮大で美しい《ソナタ》³⁴⁾。

これらの作品が堂々と証明しているのは、タールベルクが望めば、彼のヴィルトゥオーゾとしてのすばらしい才能が、大変に流行らせたお決まりの様式から自由になることができたということだ。これらの楽譜を読めば、嫉妬深いライバルたちが口にする敵意むき出しの批判に対して反論することができる。彼らは、タールベルクを、既存の着想を上手に編曲する者としてしか捉えていないのだ。しかしながら、よい幻想曲を作曲するというのは容易なことではない。扱われる着想の選択、それらの連続性、配置、いくつかのモチーフを際立たせること、挿入楽節の面白み、さまざまな楽想を互いに関連づける手法、入念に調整された響きのコントラスト、段階的に強められていく効果は、作曲家に少なからぬ機転、巧みな手腕、創意工夫を要する。タールベルクはこのジャンルで影響力あるひとときを見事な手本を残してくれた。

エドゥアール・ヴォルフ、デーラー、ヘンゼルト、プリューダン、コンツキ、ゴリア、ゴットシャルク、ジャエル（ヤエル）、フマガッリ、その他のヴィルトゥオーゾは、たいへん長い間タールベルクの歩んだ道を辿ったが、タールベルクと同様の成功を収めたわけではなかった。同じ手法の濫用で、しまいには音楽的な耳はくたびれてしまった。趣味は変わり、30年前に聴衆を熱狂させたあの限りない幻想曲の流行はもはや存在しない。プリューダンは、《草原》³⁵⁾、《森》³⁶⁾、《ナイアード》³⁷⁾など、生き生きとした風景〔描写〕のなかで独自のジャンルを創り上げた。ヘラーは《孤独者の散歩》³⁸⁾、《眠れない夜》³⁹⁾、《ヴェネツィアの情景》⁴⁰⁾で、シューマンは多数の性格的でロマン主義的な小品で、ビゼーは《ラインの歌》⁴¹⁾で、そして着想を効果よりも

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った。絵画的、模倣的、描写的な音楽は、完全にかつての大仰なヴィルトゥオジティを廃れさせた。表出的な芸術や〔音の〕彩色法においては著しい進歩が見られる。しかし、反対に、独創的と自称するわりには美的感覚や着想がからっぽで、意味の通じない音楽の言葉で書かれた小品に、なんとまあ滑稽な題名や気取ったレッテルがつけられていることだろう！

タールベルクの貢献

こうして流行と趣味が移ろっても、タールベルクの栄誉が色褪せることはまったくなかった。この傑出したヴィルトゥオーゾが追い求め到達した目標とは、華麗な効果を急速な全音階や半音階的な走句の上に成り立たせていた古いピアノの流派を、新しい定型に置き換えることだった。それはつまり、鍵盤のいっそう広い音域を活用し、最も低い音から最も高い極限の音に至るまで、和声の織り込まれた布地を展開する手法だ。一見、解決不可能とも見えるこの問題を、タールベルクはその幻想曲や声楽、器楽編曲を通して、堂々と解法して見せたのだ。旋律のフレーズは中音域に配置され、強調される音を両手に分けることで、力の強い指が歌唱声部をしっかりと際立たせ、非常にしっかりとした和声は深みのある低音、急速なアルペッジョを担う両手で支えられる——要するに、こうしたことがタールベルクによって採用され、比類なき創意をもってして実行された手法なのだ。

こうして、ヴィルトゥオーゾとしてのタールベルクも、作曲家としてのタールベルクも、いずれもピアノ楽派に真の革命をもたらしたのだ。古い時代の巨匠や、その

才能や独創性のおかげでこうした新しい効果を必要としなかった大家たちは、自らの様式を何ら変えることなく、アルペジオへの情熱をやり過ごした。エルツ、ショパン、ヘラー、カルクブレンナーは、自身の書法をごくわずかに変えただけだったが、タールベルクのあとを熱狂的に追った若い流派はそうではなかった。プリューダン、コンツキ、ゴリア、デーラー、オズボーン、ゴドフロワは彼の熱烈な信奉者となり、演奏法の宣伝者となった。すべての革命がそうであるように、そこには行き過ぎた状況が生じた。クレメンティ、クラマー、フィールド、カルクブレンナーの流派、フンメル、モシェレス、アンリ・エルツの流派は、いずれも旋律、和声、華麗な走句の配置法については、ほとんど同じ流儀から出発していた。音楽の構造によって、両手にはそれぞれに相応しい同程度の重要性が割り当てられたが、語り口の面白みはいつも「右手と左手で」分断されており⁴²⁾、旋律の伴奏が両手に振り分けられること⁴³⁾はほとんどなかった。

単純で装飾的な音階の走句、ときには分散和音の形を取る走句は、常に均整をとっていた。これによってこそ、音楽家はヴィルトウオーゾよりも上位に位置づけられるのだ。フレーズの運び、保つべき形式は、大きな効果を狙う演奏者の独自の振る舞いや気まぐれよりも重視された。ハイドンやモーツァルトといった巨匠はヴィルトウオジティを排除はしないが、まずは自身の着想を最も美しい音楽言語のなかで表現することに専念した。彼らにとって、これこそが「音楽で」巧みに語るができるきわめて確かな手段だったのだ。もっぱら楽器の美しい響き、演奏者に固有の美点をいっそう際立たせてくれるフレーズや走句を書く

という発想は、ごくまれにしか彼らのもとに降りてはこなかった。

教師としてのタールベルク

作曲家、ピアニストとしてタールベルクが現代のピアノ楽派に与えた多大な影響には、教授として彼がもたらした作用を加味しなければならない。タールベルクは、幸運にも彼の助言を受けたピアニストたちを、小節ごと、フレーズごとに見守るのではなく、生徒がタールベルクの曲——それは大概タールベルクのレパートリーだった——を演奏した場合、今度は自身が強弱やアタックを指示しながら弾いて見せた。多くの弟子たちが多少なりとも持ち続けたすべての美点のなかで最も際立っていたのは、音の出し方、音の運び方、抑揚のつけ方に関する驚くべき技法だった。ぎこちなさや、むやみに力を使うことは決してなく、ピアノがひどく扱われたり、乱暴に扱われたりすることもなかった。

タールベルクはショパンのように、絶えず弱音ペダルウナ・コルダと強音ペダルダンパーを交互に、あるいは同時に用いていたが、たいへん如才なくペダルを踏み変えるいかに鋭敏な耳も一つとして変則的な響きを聴き取ることはできなかった。さらに次のことを特記しておこう。この堂々たる演奏には、音楽的な語り口の考え抜かれた構成、漸次的に力を強める効果があり、軽快で華やかなパッセージのなかに置かれた叙唱風の声部には特別の明快さ、透明さがあった。

もっともなことだが、表情は心の状態を反映し、人はそれぞれ自分の心の顔立ちを持っていると言われる。芸術家の人相にもまた、しばしば熱狂、夢想、瞑想、ないし活気が刻印されている。人は往々にして、自身の才能を人相とするものだ。タールベ

ルクは、そのことをはっきりと証明している。細く、くっきりとして釣り合いのよい輪郭から、彼の表情に人柄に映し出された高貴さの印が表れているのが分かった。彼のなかには、最上の教育でさえもそれに代わるとは限らない、生来の気品に恵まれた名家の人の姿が認められた。眼差しは誇り高く、上品で好意的な微笑み、昂然としてのけぞった頭は、真の紳士のそれを思い出させた。

タールベルクは、芸術の歴史と切り離すことのできない愛された名前を残し、働き盛りで才能も絶頂にありながら、1871年4

月27日にナポリで亡くなった*。演奏家として、彼の影響力は相当なもので、いくらか誇張されてはいるにせよ、現代のヴィルトゥオジティに大きな進歩を刻み込んだ。作曲家として、タールベルクは幻想曲の新しい形式を創造し、真の価値ある独創的な作品を残した。この二つの資格をもって、彼は過渡期の最も優れた体現者として残っているだろう。

* 原注：彼は義理の父である有名なラブラーシュの所領ボジリッポに没した。ここで彼は最後の音楽的着想から靈感を得、それが《ボジリッポの夜会》というタイトルで出版された。S. タールベルク、享年59。君主に相応しい壮麗な葬儀が未亡人、友人、ナポリの愛好家の同胞によって執り行われた。

- 1) 正しくは1月8日。
- 2) タールベルクがチェルニーの弟子であったかについては、疑いが残る。チェルニー自身は、少なくとも彼を弟子と認めていなかったという。
- 3) 52ページの11)参照。
- 4) オペールはオペラの分野において最も権威ある作曲家で、1842年からは師ケルビーニの後任としてパリ音楽院院長に就任するなど、社会的にも重要な役割を担った。当然勤勉であるべきオペールが自らを「怠惰」と称したとすれば、それは一種の謙遜かユーモアだっただろう。勤勉なイメージと本人の発言のギャップの面白さを強調するために、マルモンテルはここでオペールの例を引いている。
- 5) クレメンティ、クラマー、カルクブレンナーは指の完全な独立と、前腕の重さに依存せず手と指の動きにもとづく音の繊細なコントロールを目指した。手の機能はしばしば右手と左手で役割が固定されており、左手は伴奏、右手は旋律もしくは旋律+伴奏という固定観念があった。そのため、右手には急速な音階や同音連打、3度や6度のパッセージが割り当てられ、それらの難しい技法をいかに流暢に弾きこなすか、ということが彼らの世代のピアノ演奏技法における主要課題であった。一方で、民謡、アリアによる変奏曲、ソナタという形式は、18世紀の枠組みを踏襲した。
- 6) タールベルクによる演奏技法の新しさの本質は、左右の手の機能を伴奏と旋律に分けず、旋律を中声部に置いて、それを取り巻くようにアルペッジョの伴奏を配置することで、旋律と伴奏の両方を両手で交互に取り合うというものだった。
- 7) Sigismond Thalberg, *Fantaisie pour le piano, sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini* op. 33, Paris, Troupenas, 1839.
- 8) 公式の記録では、タールベルクの《練習曲》が修了選抜試験の課題曲に選ばれたことはない。彼の作品が初めて課題曲となったのは、1842年女子クラスの修了選抜試験のことで、その年は《幻想曲》が演奏されたとだけ記されている。
- 9) フランスのオペラ歌手ルイジ・ラブラーシュ Luigi Lablache (1794~1858) のこと。タールベルクは彼の長女フランチェスカと結婚した。

- 10) *Idem, Fantaisie pour le piano forte, sur des motifs de l'opéra la Straniera de Bellini* op. 9, Paris, A. Farrenc, s.d.
- 11) *Idem, Fantaisie pour le piano sur des motifs de l'opéra les Huguenots de Meyerbeer* op. 20, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1857.
- 12) *Idem, Fantaisie pour le piano, sur des motifs de La Donna del Lago de Rossini* op. 40, Paris, M. Schlesinger, s.d.
- 13) *Idem, Robert le Diable de G. Meyerbeer, fantaisie pour piano* op. 6, Paris, J. Meissonnier fils, 1867.
- 14) *Idem, Grand Fantaisie sur l'Opéra Beatrice di Tenda de Bellini* op. 49.
- 15) *Idem, Grande fantaisie et variations sur des motifs de l'opéra Norma de Bellini*, Vienne, T. Haslinger, 1834.
- 16) *Idem, Fantaisie sur l'opéra Lucrezia Borgia, de Donizetti, pour piano* op. 50, Paris, B. Latte, ca 1837.
- 17) *Idem, Grande fantaisie pour le piano sur le Barbier de Séville, de G. Rossini* op. 65, Paris, E. Troupenas, 1845
- 18) *Idem, Grand caprice sur La Sonnambula de Bellini* op. 46.
- 19) *Idem, Fantaisie sur des motifs de l'opéra La muette de Portici d'Auber* op. 52.
- 20) *Idem, Grande Fantaisie et variations pour le piano-forte sur deux motifs de l'opéra Don Juan de Mozart* op. 14, Paris, A. Farrenc, ca 1835. ; *Grande fantaisie pour le piano sur la sérénade et le menuet de Don Juan* op. 42, Paris, E. Troupenas, 1842.
- 21) *Idem, Andante final de Lucie de Lamermoor, varié pour piano* op. 43, Paris, B. Latte, 1842
- 22) *Idem, L'Art du chant appliqué au piano* op. 70. 1re-4e séries, Paris, Heugel & Cie, 1853-1863.
- 23) *Idem, 1er Caprice pour le piano* op. 15, E. Troupenas, 1836.
- 24) *Idem, 2e Caprice pour le piano* op. 19, Paris, E. Troupenas, 1836.
- 25) *Idem, 2 nocturnes pour le piano* op. 16, Paris, J. Meissonnier, 1836.
- 26) *Idem, Scherzo pour piano* op. 31, Paris, M. Schlesinger, s.d.
- 27) *Idem, Andante pour piano* op. 32, Paris, E. Troupenas, s.d.
- 28) *Idem, 6 romances sans paroles pour piano*, M. Schlesinger, 1843. 実際には作品番号なしで出版された。
- 29) *Idem, Les soirées de Pausilippe, 24 pensées musicales pour piano* op. 75, Paris, Heugel, 1862.
- 30) *Idem, Marche funèbre variée pour le piano* op. 59, Paris, E. Troupenas, 1845.
- 31) *Idem, Barcarolle* op. 60, Paris, J. Meissonnier, 1845.
- 32) *Idem, Tarentelle* op. 65, Lyon, Benacci et Peschier, 1844.
- 33) *Idem, Ballade* op. 76, Paris, Heugel, 1862.
- 34) *Idem, Grande sonate pour le piano en ut mineur* op. 56, Paris, M. Schlesinger, s.d. Cotage M.S. 4090.
- 35) Émile Prudent, *La Prairie 2^e concerto pour piano et orchestre* op. 48, Paris, Ledentu, 1856.
- 36) *Idem, Les bois, chasse*, Paris, Brandus, 1850.
- 37) *Idem, Les Naiades, caprice-étude* op. 45, Paris, Ledentu, 1855.
- 38) Stephen Heller, *Promenades d'un solitaire, 6 mélodies sans paroles pour piano* op. 78, 2 vol., Paris, J. Maho, 1851; *Nouvelle suite de Promenades d'un solitaire* op 80, 2 vol., Paris, J. Maho, 1852 ; *Idem, 3^e suite de promenades d'un solitaire* op. 89, Paris, J. Maho, 1857.
- 39) *Idem, Nuits blanches, 18 morceaux lyriques* op. 82, Paris, J. Maho, 1853.
- 40) 《イタリアの情景——幻想曲＝タランテッラ》作品 87 の誤りか。 *Idem, Scènes italiennes, fantaisie-tarentelle* op. 87, Paris, J. Maho, 1855.
- 41) Georges Biezt, *Chants du Rhin, Lieder pour piano*, Paris, Heugel, 1866.
- 42) つまり、ある旋律やモチーフが演奏される際には、必ず左右どちらかの手がこれを演奏し、タールベルクのように両手で交互に取ることがなかった、ということを行っている。
- 43) 両手が旋律と伴奏の両方を担う、タールベルク流の奏法のこと。

第 17 章

ファランク夫人
Madame Farrenc

音楽の三位一体であり、モシェレスとフンメルは彼女の助言者であると同時に模範でもあった。

15歳のときから、彼女はレイハ（レイシャ）のもとで和声と対位法を学んだ。17歳のときには、確かな才能を持つ、フルート奏者兼優れた作曲家として名高いヴィルトゥオーゾのアリスティード・ファランクの伴侶となった。妻が音楽においてははるかに優っており、彼女に深い称賛の念を抱いていたため、彼は戦闘的な音楽家人生を手放し出版業者になることを決めた。それでも、彼の出版した楽譜には、非の打ち所がない修正、配慮、良心、真の芸術家の審美眼を、変わらずに見出すことができた。フンメルの《練習曲集》や《大メソッド》、チェルニーの《ヴィルトゥオーゾの教本》⁶⁾、ベートーヴェン作品集といった、非常に価値の高い多数の楽譜を出版したのは彼の功績だ。妻の作品の熱烈な信奉者だった彼の主導のおかげで、彼がいなければ内輪にすら知られていなかっただろう数々の重要な作品を我々は知っている。というのも、ファランク夫人は自作品を上演すること自体に強く反発していたからだ。彼女の平素の慎ましさは、白昼のもとに自身の芸術的個性を晒すとなると、苦しみにさえなった。

すでに述べたように、ファランク夫人が和声と対位法を長くしっかりと学んだのは、著名な対位法作曲家レイハ（レイシャ）による熟練の指導のもとだった。教授法がとりわけ厳格な様式の作曲家だったケルビーニの教義とは、多くの点で異なる。この教授は、知性と勇ましい彼女の^{スコラスティック}教条主義的な学習姿勢に強い関心を持った。レイハ（レイシャ）は、彼女のために講義を2回もやり直した。だが気丈な音楽家「ファランク夫人」は類いまれな純粋さで数多くの主題変奏や^{エール・ヴァリエ}ロンド、練

習曲を書くことには飽き足らず、管弦楽法のあらゆる秘訣、あらゆる手法を知り尽くしたいと願った。精力みなぎるファランク夫人は高度な様式の作品、すなわち三重奏曲、四重奏曲、五重奏曲、九重奏曲、序曲、交響曲の作曲を前にして、後ずさりすることはなかった。ファランク夫人は大胆にピアノと弦楽器、ピアノと管楽器のための協奏的な音楽に着手することができた。著名な大家たちに劣らない数々の交響曲にも言及しておこう。これらの作品は、ただ一つの批評しか許さないものだ。言いかえれば、ファランク夫人はこれらの作品で、あえて満足に自分を打ち出そうとはしなかった。模範とした作品に敬服するあまり、彼女の着想は、模範の型にはまり過ぎていて、彼女は自らの個人様式を十分にしっかりと表明しなかったのだ。

厳格な指導者

ファランク夫人の交響曲には、[パリ国立]音楽院で演奏された3曲がある。ピアノと管楽器のための九重奏曲は、サル・エラルで卓越した最も名高いヴィルトゥオーゾたちによって卓抜な完成度で演奏された。ヴォルテールは、男性固有のある種の厳格さ、構想力と制作力がないという理由で女性に悲劇を書く能力を認めなかったが、彼は女性の管弦楽作曲——それは我々「男性」の眼には、女性の劇作家と同じくらいまことに際立った現象だ——を目の当たりにして、自身の理論に例外を認めざるを得なかった*。

* 原注：ファランク夫人は、舞台用の作品はまったく書かなかったが、彼女の甥でこんにちでは学士院の会員の作者であるエルネスト・レイエールを指導し、栄誉と家族的な充足感を手にした。彼は《セラム》、《ヴォルフラン師》、《サクンタラ》、《ヘロストラトス》、《彫像》、《シギユール》の作曲家だ。

30年間、ファランク夫人は音楽院で数々の世代のピアニストを指導した。彼女のクラスは結束した優れた芸術家の一団を輩出した。彼女たちの才能は、師の美点を厳格に反映していた。第一にファランク夫人の娘を挙げよう。彼女は大いに将来を見込まれた、見事な様式を具えたヴィルトウオーゾだ。完成の域に達した音楽家で、早くから両親の愛情を喜んで受けた。レヴィ嬢、ドリュス嬢、コラン嬢、サバティエ＝プロ嬢、ヴィアール嬢、ルノワール嬢（この最後の3人は数年間私の助言も受けた）、ベガン＝サロモン夫人。ファランク夫人の教育は完璧なまでに正確で、隙のない厳格主義ピュリタニスムのようだった。この世でいかなる理由があっても、この教授は「演奏」効果に迎合しようとは思わなかつたろう。ゆえに、彼女の生徒たちの成功は、もっぱら彼女らの個人的な美質に負っていた。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のない明晰さ、すばらしいメカニスム、まったく誇張のない正当なアクセントづけ、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。これほど正確でひたむき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していた。

厳格な演奏の極みとその問題点

ファランク夫人は、長い間助言を受けていたフンメルとモシェレスを大いに称賛して憚らなかつた。しかしながら、彼女のヴィルトウオジティと今挙げた著名なピアニストたちの間には、これといった類似は認められなかつた。彼女の演奏の才能は、むしろはるかにカルクブレンナーとクラーマー

に由来しており、彼女にはその流派の明瞭さ、正確で考え抜かれた音楽の運びが見られた。

ファランク夫人はこの言葉の正確な意味で、超越的なヴィルトウオーゾではなかつたが、様式を持ったピアニストで、堂々とした「曲の」理解や解釈の仕方では注目を集めた。反対に、くり返しになるが、正確さという観点では比類ない演奏も、音楽的色彩にはまだ不足があり、めりはりと表現力を欠いていた。信念、教育、あるいは気質から、ファランク夫人は執拗に感情主義サンチマンタリズムとは正反対の立場を取った。大いに簡潔さを追究するがゆえに、彼女は自然さを装うという、奇妙な結果に至つたのだ。

我々は、芸術家と呼ばれるに相応しい人々がわざとらしき、誇張や気取りに対して持つ深い敵意を理解するし、共有してもいる。しかしそれでもなお、アクセント、表現、動き、感情は最も重要な美点であり、それを身につけていることはよい演奏には不可欠なのだ。もし伝わりやすい熱気が演奏家に欠けていたら、聴衆も冷めたままだろう。もしヴィルトウオーゾが靈感のすばらしい弾みを持っていなかつたら、もしやむなく凍てつくような厳格さを身につけてしまったら、ヴィルトウオーゾはどのような作用を聴衆に及ぼすだろうか。内面的な美点、実感溢れる生き生きした解釈を何もつけ加えない、譜面どおりの演奏は、ちょうど、誇張や過剰で大げさな演奏法が芸術の退廃と趣味の墮落をもたらすのと同じように、美と真の否定だ。

過去の音楽の編纂と最期

ファランク夫人の人相は、気品漂うが冷厳な一つの典型を見せていた。熱心で過剰なまでに勤勉な性質たぢで、性格は控えめで思

慮深く、この選り抜きの素質の人においてはすべてが一点に集中し、かつ自信に満ちた個性をはっきりと示していた。華奢でほっそりとした輪郭、青白い顔色、ややぼんやりとした眼差しは、面長の顔に苦行者のような特徴を与えていた。精神において彼女は大いなる廉直の精神、確かな判断力、厳格な正義感を持っていた。その上、彼女は上品かつ教養ある社交人で、音楽家、一流の作曲家になりながらも、自らを洗練させる術を心得ていた。

ファランク夫妻は、人生の晩年に——アメデ・メローに倣って——彼らのあらゆる関心を、ある重要な出版物に向けた。それは《ピアニストの至宝》と題する20巻からなる曲集で、著名な大作曲家がクラヴサンとピアノのためのに書いた傑作を収めている。この重要な楽譜集は、伝記的解説、様式および昔の装飾法——その伝統は識者と当時のメソッドの収集家にしか知られていなかった——についての貴重な説明で充実したものとなっている。それは、ピアノの

歴史の気高き記念碑である。1872年、ファランク夫人はパリ音楽院教授を辞めたが、個人レッスンは途絶えることがなかった。だが彼女の健康は仕事、悲哀、孤独に蝕まれていた。[夫の]死が彼女の周りにそのような状況を作り出したのだ。そんな彼女の体調は、最期のときがそう遠くないことを予告していた。1875年9月、彼女は我々のもとを離れ永遠の安らぎへと旅立った。その平安を、彼女は勤勉できわめて模範的な生活を通して勝ち取ったのだ。

軽佻浮薄の世紀、熱に浮かされた世代に迷い込んだ気丈な性向、堅固な誠意、厳格で真面目な素質のファランク夫人は、類いまれな信念とその深い知識に値する成功をすっかり手にすることはなかったと言える。しかし彼女の名は、繊細な心によって女性であり、揺ぎない才能によって男性的であるこの芸術家の多彩な美点を評価できるすべての人々の思い出のなかで、生き続けるだろう。

- 1) ジャック＝エドム・デュモン（1761～1844）は1788年に芸術家の登竜門であるローマ賞を受賞し、褒賞として芸術家が集うローマのヴィッラ・メディチの宿舎に滞在していたため、こう書かれている。
- 2) オーギュスタン＝アレクサンドル・デュモンのこと。通常はオーギュストの名を使用していた。オーギュストは、パリのバスティーユ広場にある七月革命の塔の頂上を飾る天使像や、ヴァンドーム広場の頂点を飾るカエサルに扮するナポレオン像の作者である。
- 3) フランソワ・デュモン（1687/88頃～1726）の義理の兄が、画家のアントワーヌ・コワペル Antoine Coyvel（1661～1722）。

第 18 章

ヨハン・ネポムク・フンメル

Johann Nepomuk Hummel

ピアニスト兼作曲家ヨハン・ネポムク・フンメル(1778~1837)は、数少ないモーツァルトの弟子のなかでも傑出した才能を発揮し、ピアノ、管弦楽、オペラ、宗教曲などあらゆるジャンルで作品を残した豊潤な才能です。現在ではピアノのレパートリーにほとんど残っていませんが、19世紀まではフンメルの数々のソナタは、その華麗さと堅固な構成でピアノ教育の中心的な地位を占めていました。



※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

フンメルとベートーヴェン

芸術上の比較というのはめったに望ましいものではないし、しばしば不都合をもたらすものだ。それでも年代の一致や様式上の関係から、とき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、おそらく名誉なことだろう。ところが、それはまったく喜ばしいことではない。等しく一線を描い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比べることであり、経験から得られた様式と繊細な感性を、そして苦勞して培われた獨創性と創造的衝動を比較することだ。ここから、同時代を生き、競い合った二人の大家の不都合な対照が見えてくる。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だった。前者の威光は、後者の本当の美点をくすんだ光のなかに置き去って

しまった。そのため、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ただ一人ベートーヴェンを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。

この恐るべき隣人から離れると、フンメルの芸術的な容貌は新しい光で輝く。その姿にしかるべき地位を与えることを戸惑う者はいない。フンメルは輝かしいばかりか、芸術を進歩させ、新しい道を拓いた大家の一人として尊敬されている。彼はベートーヴェンの大きな羽ばたき、浩浩とした力強い靈感を持ち合わせていなかったにせよ、少なくとも音楽の古典詩人たちが持つ靈感に溢れ、正確で純粋な言語を話し、真の傑作を書き、様式と趣味の称賛すべき模範を残したのだ。

(ヨハン＝ネポムク・)フンメルは、傑出した音楽家で、熟練の教師、指揮者だったヨーゼフ・フンメルの息子で、1778年11月16日¹⁾、プレスブルク²⁾に生まれた。子ども時代の早いうち、5歳から始めたピアノの学習にきわめて特別な才能を示した。彼の音楽能力はたいへんに目を見張るもので、7歳のときにはすでにそのヴィルトゥオジティで人を驚嘆させた。ウィーンに居を定めていたフンメルの父は、そこで劇場オーケストラを指揮していた。彼は自分の神童を多くの傑出した芸術家とヴォルフガング・[アマデウス・]モーツァルトに紹介した。この大作曲家は、幼いヴィルトゥオオゾの豊かな素質に大変感激し、ほとんど教育を好まなかったにもかかわらず、自ら彼を指導することを望んだ。

モーツァルトの指導と若きヴィルトゥオーゾ

かくして、フンメルはモーツァルトの数少ない弟子の一人になるという、計り知れない幸福に浴した。フンメルは寄宿生のようにモーツァルトの家に住んだ。フンメルがしっかりとした教育を受け、同時代のほとんどの作曲家に対してはるかに卓越していたのはそのためだ。フンメルは非常に急速な進歩を遂げたので、モーツァルトは1787年、ドレスデンで開いたコンサートで9歳の驚異的な弟子を紹介することができた。フンメルの父は続いて、モーツァルトその人の父親よろしく、息子の才能を世に知らしめ、いくらか活用しようと考えた。6年間、フンメルはドイツ、デンマーク、オランダ、スコットランド、イギリス（1791年と1792年の2年をロンドンで過ごした³⁾）を駆け巡り、行く先々で非常に好感を持たれた。父が息子に大変厳しい練習を強いたせいで、フンメルは大人になっても生涯その習慣を崩さなかった。

ロンドンに滞在した2年の間、フンメルは熱心にクレメンティのレッスンを受け、彼の様子を身に染みこませ、彼の流派の教えに従った。フンメルはロンドンを去ると——そのとき15歳になっていた——ウィーンに戻り、それまでまだやりかけだった和声の勉強を始めた。彼を指導したのは最も老練で、あらゆる優れた音楽家が意見を求める教師、偉大な理論家、対位法作曲家であるアルブレヒツベルガーだった。著名なサリエリもまた、フンメルに声楽と舞台様式の作曲法に関する助言を与えた。こうして彼は作曲家となり、同時に傑出したヴィルトゥオーゾでもあり続けたのだった。この勤勉な漂泊の人生を年ごとに辿ることは

しない。フンメルはドイツ、ポーランド、ロシア、オランダ、ベルギー、イギリス、フランスと、何度もヨーロッパのさまざまな国を訪れた。至るところで喝采を浴びた彼の大なる様式、威厳あるヴィルトゥオジティ、驚くべき即興の才能（これらの美点はすべてが完成の極みに達していた）によって、言葉の最も高尚な意味で、彼は大家の地位に列せられた。

劇音楽の作曲家として、フンメルはいくつものオペラ・セーリア、半性格的オペラ、オペラ・ブッフア、多くの合唱付きカンタータ、交響的序曲、歌とダンス付きのバレエ音楽とパントマイム音楽をいくつも書いた。最も知られた作品は3幕の《ギーズ家のマチルド》⁴⁾、1幕の《これは売家》⁵⁾、2幕のオペラ・ブッフア《恋の顛末》⁶⁾である。エステルハーギー侯爵、ヴェルテンベルク、ザクセン＝ヴァイマル大公の宮廷楽長を歴任したフンメルは、3つの荘厳ミサ曲⁷⁾、4声、オーケストラ、オルガンのための複数のグラドゥアーレ⁸⁾とオッフエルトリウム⁹⁾を書いた。

作品概観——「古典」に列せられた器楽作曲家

ハイドンとケルビーニは、フンメルに対して大いに好意を寄せていた。彼らの激励と賛意はこの雄々しき音楽家にしてみれば、劇場や教会でのたいへん多岐にわたる仕事をこの上なく甘美に報いるものだったし、演奏会用音楽と室内楽の作曲家としてもまたそうだった。モーツァルトとケルビーニの二人から受けた影響に関して、彼の初期作品にいくらかその痕跡を見出すことができる。だが、この繋がりは円熟期の諸作品において次第に打ち消されていく。というのも、フンメルは自身の傑出した教師たち

の伝統と手を携えながらも、ピアノの改良によってすでに示されていた別の道を探求したからだった。彼は、音色、響きを変容させ、鍵盤の最大限の音域のなかで和声を展開し、全音階的な定型はあまり用いず、多様な輪郭を持つ走句にいつそう緻密でしっかりとした骨組みを与えた。

室内楽作品は重要で、高い価値がある。弦楽四重奏曲3作、ピアノ、ヴァイオリン、ギター、クラリネット、ファゴットのための大セレナード2作、ピアノと弦楽器のための五重奏曲、ピアノとオーケストラのための協奏曲6作（そのうち4作の、イ短調、ロ短調、変イ長調、ホ長調は古典となった様式の模範だ）、ピアノとオーケストラのためのロンド、主題変奏、ピアノとヴァイオリンのための多数の協奏的ソナタ、作品番号付きのピアノ、ヴァイオリン、チェロのための三重奏曲7作、4手のソナタ3作、多数の幻想曲——とくに作品18はたいへん美しい様式の作品だ——、卓越した練習曲、どんなヴィルトゥオーゾも知っておくべきピアノ独奏用ソナタ（作品13、20、36、81、106）。作品13と81は、ベートーヴェンの最も見事なソナタと比較できる真の傑作だ。

さらにファランクによって出版された練習曲と大メソッドも上げておこう。私はシャルル10世への献辞つきの後者を一冊所有している。この著作は私がかつて和声を師事したイーレンスベルジェールが翻訳したもので、メカニズムの貴重な定型集だ。無限に多様な指の組み合わせは、練習にくじけない忍耐強い生徒に、創意工夫に富んだ指使いのすばらしい範例を示してくれる。だが、知識を得るためにたいへん有用なこの作品は、通常の、絶対的な意味での段階的なメソッドというよりも、むしろ走句の武器庫と言える。

認識しておくべきことと言えば、フンメルが室内楽、協奏曲、七重奏曲、三重奏曲、ソナタ、幻想曲の作曲家のなかで第一線に位置するにせよ、劇場音楽および宗教音楽の作曲家のなかでは、もっぱらよい線を行く音楽家に過ぎなかったということだ。正確で上品な書き手、多大な才能のある作曲家で、自身の芸術のあらゆる秘訣を知り尽くしており、彼の劇場作品と教会作品は必要な様式を具えてはいるが、情熱と勢いを欠いている。フンメルはオペラのような大規模作品を構想する才を持ち合わせておらず、彼の音楽的靈感は劇的、宗教的な崇高さには及ばなかった。

ベートーヴェンとの敵対と和解／書かれた作品のように聴こえる即興

ベートーヴェンとフンメルが成す二大最高峰の絶頂では、二人の間に敵意にさえなった根深い不和が生じた。しかし、この二人の大芸術家は、絶えずお互いの音楽的価値に対しては公正であろうとした。この反目には恋愛や芸術上のライバル意識など、さまざまな動機があるとされる。また別の筋によれば、この断絶の本当の原因は、ベートーヴェンの激しやすい感受性にあったという。苦悩からくる彼の気難しい性格は、いつも平静を保ってはいられなかった。つまりこれら選り抜きの人物は、互いを理解し評価し合ったにせよ、長い間、敵対しつつ人生を過ごしたのだ。しかし、末期の別れに際して、フンメルは名高いライバルの絶望的な病状を知り、彼のもとを訪れて目を涙で湿らせ、ベートーヴェンは和解の印にフンメルへ手を差し伸べた。

1811年からピアニスト兼作曲家としてのフンメルの名声は、パリで確立されパリ音楽院に根を下ろした。[音楽院で作曲を教え

ていた] ケルビーニは、それ以前にウィーンからパリへ戻ったとき、すでにドイツの大家による作品の高い価値を最初に教え人々に知らしめていた。1829年、[フンメルの] 2度目のパリ旅行の折、私はエラールの社屋で行われた数々の演奏会でフンメルの演奏を聴く幸運を得た。あの高貴で単純な様式、滑らかな響き、ピアノを歌い語らせる見事な手法、^{ちようせい}澄清たる走句。このヴィルトゥオーゾの大胆さを目の当たりにして、聴衆は驚嘆しつつも、静けさを保っていた。聴き手にそんな態度を取らせたあの威厳を湛えた活気を、私は強い称賛の念とともに思い出す。

フンメルはピアノの偉大な巨匠の一人だ。おそらく、彼はベートーヴェンのような途方もない威光は持たないが、近代の第一人者だろう。だが、作曲家としては第二線に位置するに過ぎないとしても、瞬時に湧き起こる着想を定着させ、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。一流の作曲家、比類のない即興家のフンメルは、音楽に関する学識で豊かな創造力を補っている点で、画趣を愛する感受主義者¹⁰⁾の一派ではなく、論理家の一派に属していた。彼は音楽的着想を明晰に提示し、正しい均衡のもとに発展させる技法に卓越しており、無尽蔵のこれらを駆使して着想を重要度に応じて結びつけ取り扱った。驚異的な即興家だったフンメルは、抜群の完成度で靈感を導き、統制する術を心得ていた。彼の即興は大変に秩序立てられており、巧みで、そこでは学識と自発性が

見事に一体となる。そのため、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、優れた手法で結ばれ、かつもの見事に釣り合いの取れた組み合わせを持つこれらの所業〔訳注：即興演奏〕が、考え抜いて作られた作品であるかのように思われるのだった。現代のピアニストのなかでは、何名かの傑出した音楽家が、この驚くべき即興の才能をさまざまな程度で持ち続けている。シュテファン・ヘラー、ローゼンハイン、ヒラーは、与えられた主題で華麗に即興する。リストもまた偉大な即興家だ。もっとも、まばゆく目もくらむばかりではあるものの、ときに秩序と構成に欠陥がある彼の前奏曲を即興と認めようと思うなら、の話だ。

フンメルは1837年10月17日に、かの愛しく静かな隠居所、来るべき動乱の時代以前には芸術の真の聖地だったヴァイマルで亡くなった。彼の顔立ちは精彩を放ち、目鼻立ちがはっきりとしていた。率直ではっきりと目開いた眼差しは、強い意志の表れだ。微笑みを湛えた口は、喜ばしいユーモアを語った。だがこの力強く揺るぎない骨格を見るとき、ごつごつした外見がこの傑出した芸術家の詩情と魅力溢れる才能と、あれほど見事に調和していることに驚くのがあった。このライン川の宝石はダイヤモンドのようにきらめき、その光輝はベートーヴェンに拮抗するほどは強くはないにせよ、少なくとも、フンメルの名がドイツ楽派の最も純粋な栄光としての輝くためには、十分な光沢を保ったのだ。

1) 正しくは14日。

2) 現在のスロバキアの首都、ブラチスラヴァ。

3) フンメルがイギリスに渡ったのは、実際には1790年の春である。

- 4) 《ギーズ家のマチルド *Mathilde von Guise*》作品 100。1819 年 3 月ウィーン初演。1821 年にヴァイマルで改訂版初演。1826 年ごろにライプツィヒで出版。
- 5) 《これは売家 *Dies Haus ist zu verkaufen*》。1812 年ウィーン初演。
- 6) 《恋の顛末 *Le vicende d'amore*》。1804 年作曲。
- 7) 作品 77、80、111 の 3 作。いずれもフンメルの前年に出版された。
- 8) 《この世界で何を、何を *Quod quod in orbe*》作品 88。1808 年頃～1810 年に作曲。
- 9) 少なくとも 7 作のオッフエルトリウムがある。
- 10) 感受主義者 (Impressionalistes) : 118 ページの 1) 参照。正しくは 14 日。

第 19 章

イグナーツ・モシェレス

Ignaz Moscheles

言も受けた。彼らは、真の原則と健全な教義を知ろうと願う芸術家なら誰もが助言を求めた大家たちで、自身の若き弟子に大変な愛情を注いだ。モシェレスの想像力と桁外れの記憶力は、古今のあらゆる傑作で豊かに育まれた。

ドイツからパリへ、各地で巻き起こるセッション

この若きヴィルトゥオーゾの初期ピアノ作品にもたらされた、輝きのある演奏、色彩豊かなアクセントづけと新しい効果によって、彼はどの演奏会でも注目の的となった。こんにちでさえ、60年の歳月が流れたにもかかわらず、モシェレスの初期作品には、旋律豊かな和声、開放的な情熱を認めざるを得ない。このころ、つまり1812年から、若き大家の名声はドイツ中に轟いた。また、モシェレスとマイアベーアの誠実で長く続く友情が始まったのもこのときに遡る。マイアベーアもまた非常に技術の高いヴィルトゥオーゾで、演奏会ではモシェレスの敵対者でありライバルだった。礼節正しいこのライバル関係は、二人の芸術家が相互に持つ愛情を決して変えることはなかった。しかし、マイアベーアは優れたヴィルトゥオーゾであることを辞めたわけではないにせよ、すぐにオペラ作曲の勉強に打ち込むようになった。この時期のうちに、モシェレスは演奏の向上に専念して、全精力をピアノ音楽における新しい効果の探究につき込んだ。

彼の旋律線、変化に富む形式に見られる調和のとれた構成は、意表を突く転調が生み出したいへん豊かな響きと色とりどりのアクセントをピアノにもたらした。そのため、モシェレスがウィーンを離れて、ドレスデン、ライプツィヒ、ケルン、ミュンヘ

ンなどドイツの大都市で演奏したときには、彼は新しい流派の創始者として迎えられた。彼は奇抜な演奏法ではなく、響きと表現、タッチについてのこの上なく完璧な造詣によって、古い流派とは一線を画していたのだ。

演奏会のたびに巻き起こった成功と熱狂にもかかわらず、モシェレスは研鑽に余念がなかった。疲れることを知らず、極度に自己に厳しい彼は、旅行から戻ると、ただ黙々と取り入れたいと考えた新しい効果を熟成させた。ドイツ各地、ライン川流域、オランダとベルギーを横断する数知れない旅を終え、自分なりの方法と大衆に対する影響力に確信を抱いて、1820年、この名高いピアニストは初めてパリにやって来た。

オペラ座で開いた演奏会は、途方もない旋風を巻き起こした。芸術家も愛好家も、この超越的なヴィルトゥオジティに驚嘆した。力強い響き、高雅な様式、優雅なフレージング——これらの美点が一体となって人々を驚かせ、魅了した。広く称賛を受けながらも、作曲家としての評価がヴィルトゥオーゾとしての評価に劣ることはなかった。モシェレスの作品はたいへん豊かな着想で溢れ、見事に構成され正確に仕上げられていたので、批評家は少しも批判の手掛かりを見つけないことができなかった。フンメルを除くどんな大家も、モシェレス以前にはあの精彩、斬新な足取り、特殊な効果についての同じような深い知識をもって曲を書くことはなかった。この時代のピアニストは、世代ぐるみでこの新しい流派の美点と手法に夢中になった。若きアンリ・エルツはモシェレスの熱烈な崇拝者、最も熱心な弟子の一人だった。

この熱狂的な歓迎は、モシェレスをまるまる1年間パリに引き留めた。この大芸術

家はパリに定住することも夢見たが、この当時、すでにイギリスを訪れてフランスの強力な隣人たちに才能を認めてもらうことが慣わしとなっていた。モシェレスはパリをあとにしたが、頻繁にいつも嬉々としてここに戻ってくることとなった。彼の傑出した才能と紳士の美点のおかげで、彼には固い友情と誠実な愛情がもたらされたが、そのいずれもが彼から離れていくことはなかった。

ロンドン、ライプツィヒでの名声

1821年、モシェレスは初めてロンドンに姿を見せた。その歓迎ぶりは、彼に定住を決心させるほどのものだった。高い音楽的地位に加え、生来持ち合わせる気品のおかげで、彼はほどなくイギリス貴族の間でこの上ない人気を集め、愛される大家の一人となった。加えて、イギリスという我々フランスの隣国で賛同を得ようとやって来る芸術家たちの真価に対して彼らが下す、健全で公正な評価については認識しておくべきだ。彼らは、見識と華麗な技巧を二つながらに示す、勇猛果敢な大家にしか市民権を認めない。彼らは自分自身の判断をさて置いて、出来合いの名声を受け入れたり、頭から信頼しきってそのような名声を歓呼の声で迎えたりしないのだ。とはいえ、イギリスにおいて音楽の趣味とは、ある一定数の愛好家の特権でしかない。バッハとヘンデルのオラトリオの膨大な演目だけが、一群のファンたちを真に魅了している。彼らはあの巨大な音楽盛儀に、毎年、宗教的なまでに足を運んでいる。

いろいろの芸術家に対する我々フランス人の評価や熱狂、流行はもう少し軽やかなものではあるにせよ、民衆的な演奏会に来るフランスの大衆はもっと玄人であるし、

熱狂するものに対しても偏りが無い。

モシェレスはイギリスの愛する客人となり、1821年から1846年に至るまで、25年にわたってロンドンを棲家としたが、ヴィルトゥオーゾの戦闘的な生活、芸術旅行に別れを告げることはなかった。アイルランド、スコットランド、オランダ、ベルギー、パリ、ウィーン、ドレスデン、ライプツィヒ、ミュンヘン、ベルリン、ハンブルクは、この大芸術家が何度も訪れた地だ。モシェレスが抱えていた多数の華々しい生徒たち、王立音楽アカデミーでの教授職、フィルハーモニー協会の指揮者の役職があったので、彼はもう長期間ロンドンを不在にすることができなくなっていた。だが、数か月の合間に、この傑出した作曲家で荘大な様式を具えた演奏家は、機会があるたびに、自身の流派の優越性をはっきりと示していた。

私は、今の仕事を始めた最初のころ、何度もモシェレスから差し向けられ、推薦された生徒たちを引き受けるという光栄に浴した。この名高い大家は、それ以前にも、私の教育を受けた多くの若いヴィルトゥオーゾを弟子に迎え入れていた。弟子を相互に交換するなかで、私はモシェレスのメソッド、彼の見事で健全な伝統の秀逸さを^{じか}直に評価することができた。1846年、モシェレスはイギリスに別れを告げ、ライプツィヒに来て、腰を落ち着けた。この地で、モシェレスは彼の傑出した弟子メンデルスゾーンに声をかけられた。というのも、メンデルスゾーンは音楽院のピアノ教育の指導をモシェレスに委ねようとしたからだ⁴⁾。モシェレスが家族とともに、北ドイツ連邦における芸術の一大中心地であるこの街に定住すると、彼の流派は急速に名声を勝ち取った。これを裏づけていたのは、途方もない名声とこの大家の倦むことを知らない

熱意だった。

あらゆる流派に精通した博識の作曲家

モシェレスはピアノ楽派の古典的大家のなかでも、第一級の位置を占める。彼の作品に持ち込まれた様式、作曲手法、色彩豊かな和声、新しい諸要素は、彼のライバルにして同時代人であるアンリ・エルツ、カルクブレンナーの作品に著しい影響を与えた。後者の大家カルクブレンナーはこの傑出したこの同僚を、内心 (in petto) では正当に評価していたが、自身の個人的な美点を非常に強く意識していたので、モシェレスの想像力の豊かさ、練習曲、協奏曲の価値を認めるのは、彼にとって辛いことだった。一方のアンリ・エルツは純粋に誠実で、フンメルとモシェレスがお気に入りの模範で、自分は彼らの作品に直接由来しているのだと何度も口にしていた。そして実際、モシェレスの地位はフンメルと並んで特筆される。大芸術家を形成する一門と教育の高度な美点は、彼ら二人の才士の個性が相違していたにもかかわらず、同じものなのだ。

モシェレスの音楽的見識はきわめて深く、あらゆる楽派を知り尽くしていた。彼は、その作曲家の技術の進歩と変遷がさまざまな時期においてどのような特徴によって目立っているのか、実例を挙げながら学者然として証明することができた。また、彼はクラヴサンとピアノの大家たちの多種多様な作品に相応しい様式の美点を、完璧なまでに我がものとする術を心得ていた。バッハ、ヘンデル、スカルラッチェ、クレメンティ、モーツァルト、ハイドン、ベートーヴェン、ヴェーバー、そして現代の作曲家たちは、彼に対して何も隠しだてすることはできなかった。しかし一方で、彼は非常に特徴的な自身の様式、すなわち力強さと

気高さに満ち、情熱的で色鮮やかで、神経質で劇的な様式を保持しており、そこにはしばしば大いなる靈感の息吹が通っていた。彼の見事な練習曲集、作品 70⁵⁾、作品 95⁶⁾、それから《12の演奏会用練習曲集》作品 121 [訳注：原文ママ]⁷⁾、3つのすばらしいカプリースである〈軽やかさ〉と〈力強さ〉作品 50⁸⁾は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に具わる手腕で展開されている。

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ばかりか、楽想の選択、走句の多様性と構成、そして色調を際立たせ、曲を力強く表情豊かで感興をそそる工夫に富んだ刺激的な和声によって傑出している。

模範的作品と「音で語る」演奏

作曲家としてのモシェレスの作品は重視すべきものだ。ピアノとオーケストラのための協奏曲第2、3、4番が挙げられるが、これらはこのジャンルのひな形だ。高貴な様式、溢れる靈感、強烈な色彩を放つ和声によって、これらの作品はいく度も模倣されるすばらしい見本となっている。着想の選択、創意工夫に富んだ走句が特筆されるこれらの作品は、一分の隙もなくオーケストレーションされており、同時に独奏ピアノの視点でも書かれ、ピアノに主たる関心が置かれている。オーケストラの音色は、響きについての驚くべき造詣にもとづいて配置されている。伴奏の輪郭は優雅さとエスプリに満ち、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、ピアノと競い合いながらも、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うようなことは決してない。

《幻想的協奏曲》、《悲愴的協奏曲》、《牧歌的協奏曲》⁹⁾もまた数々の見事な部分を含むが、先立つ5つの協奏曲に見られるすばらしい構成と明確さは持ち合わせていない。ピアノ、ヴァイオリン、フルート、クラリネット、チェロ、コントラバスのための六重奏曲と大七重奏曲はベートーヴェン、フンメル、オンスロー、ベルティーニの作品と並べて演奏され得るものだ。これらの作品は、音楽的な対話の明瞭さ、着想の運び方と展開において、大家に相応しい見事な作品だ。ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための2つの大三重奏曲、2台ピアノのための大二重奏曲、感嘆に値する4手用ソナタ——これらはピアニストなら誰もが知っておかなければならない傑作だ。さらに作品番号付きの6つのピアノ独奏用ソナタも挙げておこう。それらは作品4、6、22、27、《性格的ソナタ》作品41、《ソナタ・メランコリック》作品49である。

最後に挙げたこのソナタは1楽章しかないが、これほど完璧で、靈感に溢れ、ピアノのために上手く書かれた曲を私は知らない。一定の様式を具えた作品のなかからは、ピアノとヴァイオリンのための協奏的ソナタ、《アレクサンダーの行進》と《月の光のなかで》にもとづく変奏曲、オーストリアの歌にもとづく大変奏曲、アイルランド、スコットランド、デンマークの国歌にもとづくいくつもの編曲、ロンド、カプリス、ポロネーズ、ピアノ、ヴァイオリン、チェロ、クラリネットのための《協奏的変奏曲》作品17および作品46、50の《前奏曲》、クラー

マーに献呈された《アレグロ・ディ・ブラヴーラ》などを挙げておこう。

第一級のヴィルトゥオーゾたるモシェレスは、表現においてたいへん自然で多様な堂々たる演奏を特徴としていた。生き生きとした靈感に溢れているが常に自身を制御して演奏し、効果を狙うよりも見事に音で語ることを目指しながら、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、彼は聴く者の注意を引かずにはいられなかった。演奏の大筋においても、非常に細かな箇所においても、思いがけないことは何一つ起こらなかった。装飾のついた軽妙なパッセージにおいても、この芸術家の優越性は本物だった。

気品があり、端正でとてもくっきりとした輪郭の顔立ちをしたモシェレスの人相は、ユダヤ人顔の見事な典型そのものだった。堂々と上げた頭、率直で威厳ある眼差し、引き締まり頬笑みを湛えた口は、全体的にいくらかメンデルスゾーンに似ていた。モシェレスを見つめていると、誰しもある種の磁力で彼へと引き寄せられるような心持ちになっていた。そして彼の高度な音楽的才能を知らない人たちでさえ、愛想がよく善良で、心の開かれたこの人物に好感を覚えるのだった。モシェレスは、1870年3月10日にライブツィヒで没した。彼は芸術の歴史において、きわめて純粋で称賛に値する人々の間にその名を留めるだろう。クレメンティとフンメルの傍らで、そしてバッハ、ヘンデル、スカルラッチェー族の大いなる威光のなかで。

- 1) モシェレスはイザーク Isaac というユダヤの出自を示す名前も持ったが、社会活動においてこれを用いることはなかった。
- 2) 実際には、彼の誕生日は5月23日である。

- 3) ザブラトカ Zahradka とゾザルクスキ Zozalsky の詳細については、現段階では不明。
- 4) モシェレスは1824年に、メンデルスゾーンの仕事のレッスンをしたことがあった。
- 5) 《ピアノのための練習曲、あるいはさまざまな調性による一連の24曲を含む向上のレッスン》作品70(1827～1828)。
- 6) 《様式と華麗さを発展させるための新しい性格的大練習曲》作品95(1837)。
- 7) 作品121は、実際には《チェロ・ソナタ》である。マルモンテルは《4つの演奏会用練習曲集》作品111のことを言おうとしているのではないか。
- 8) 作品50は《3つのアレグロ・ブラヴァーラ》で〈軽やかさ〉、〈力強さ〉、〈カプリース〉の3曲で構成される。
- 9) それぞれ第6、7、8番。

第 20 章

ジョゼフ・ヰィメルマン

Joseph Zimmerman

ピエール＝ジョゼフ＝ギヨーム・ツイメルマン（1785～1853）は、19世紀前半のパリにおけるピアノ教育・作曲界で決定的な影響力を持った重要な人物です。パリ音楽院ピアノ科教授を40年近く務め、その門下からは、オペラ作曲家ヴィクトール・マッセ、ヴィルトゥオーゾのアルカン、マルモンテル、プリューダン、ラヴィーナ、C. フランク、ラコンブといった逸材が輩出され、フランスを代表する一派を形成しました。また社交人としても名高く、彼の家はショパン、リスト、ドニゼッティ、P. ヴィアルド夫人をはじめとする演奏家や作曲家の訪れる音楽サロンとして名を馳せていました。



19世紀フランスのピアノ楽派の長

広く知れ渡り、愛されたこの名前を書くとき、私はいつも、動揺した深い感情を掻き立てられ、また悲しくも魅力的な記憶がよみがえる。しかし、人々がその活動的な人生を目の当たりにし、勇猛果敢な役割を称賛した故人たちの物語を書くということに、何かもの悲しい印象を覚えるとしても、時間が彼らの思い出を損なうというよりは、むしろその芸術家の人物像と作品を掘り返してくれたのだ、とこう思えば心はずぐに慰められる。

ツイメルマンは、教授としてとりわけ人望に支えられた名声を残した。彼ほど音楽の進歩に有益な影響を及ぼした教師はいなかった。彼の発言と助言には威厳があった。

博識で経験豊かな音楽家、才知豊かな趣味人、そんな彼を、彼の華やかな多くの支持者たちは、音楽の学習が重視されるすべてのサロンで歓迎した。そして彼のたくさんの弟子、ならびに彼の流派の教育を受けた芸術家たちの驚くべき威光からして、ツイメルマンが偉大なピアノの先覚者の一人であったことは間違いがない。広範囲に及ぶ著しい影響は、熟練の教育手腕と、この師によって採用された作品の選択に見られる折衷主義¹⁾に負っている。

こうしたことがツイメルマンの担った特殊な役割であり、彼の影響力の特性だ。彼は、あるいは歌劇場の、あるいはヴィルトゥオーゾの芳名帳に栄光の名を刻むこともできただろうが²⁾、その音楽的教養、豊かな想像力から、独自の道を選んだ。彼は慎重しくも重要な、若者の指導者という役回りを好み、その親身な配慮のおかげで、著名な芸術家、作曲家、演奏家の集団が生まれ、彼の伝統を継承した。彼らを1830年〔代に活躍した〕世代と呼ぶことができるが、何も危うい批判を加えるためにそう呼ぶのではない³⁾。この世代は、狭量な精神の人がどう考えていようと、科学、芸術、文学において、かなりの人数のきわめて有能な人材を産出した。こんにちの小大家たちがもう役に立たなくなったとき、この時代〔訳注：1830年代〕の「時代遅れ」と言われているどれほどの人々が、まだ生き続けていることだろう！

ツイメルマン（ピエール＝ジョゼフ＝ギヨーム）は1785年、ピアノ製造者の息子として、パリに生まれた。1798年、音楽院に入学を許可され、高名な作曲家のボイエルの指導下でピアノを学んだ。ボイエルの器楽曲は高く評価されており、ピアノのためのソナタ、協奏曲、幻想曲、大変人気のロマンスを書いて、オペラ作曲家として

の大評判を手にする下準備をしていた。ヴィメルマンは1800年に、ルイ・アダンの弟子カルクブレンナーと競って、輝かしい一等賞を獲得した。彼はレーとカテルのもとで熱心に和声を学び、1802年、この教師のクラスで一等賞を獲得した。その少しあとに、ヴィメルマンはケルビーニの弟子となり、師の偉大な伝統と厳格な様式を守ることになった。

1816年、ヴィメルマンはピアノ科の教授に任命された。1826年、彼は選抜試験を勝ち抜いて、対位法とフーガの教授の地位を得た。しかし、寛大にも、この試験の勝者となったことに満足して、ライバルであるフェティスにその権利を譲った⁴⁾。ヴィメルマンは、自身のピアノのクラスを継続した。それは教職の格付けとしてはかなり慎ましいものではあったが、熟練した理論家、博識な対位法作曲家として、闘志溢れるピアニスト兼作曲家の世代へ多大な影響を残した。彼はすでに、自分の取り巻き、すべての支持者、そして権威ある流派に対して、諸々の義務を負っていた。

教育者、社交人、作曲家の光と影

ヴィメルマンに、ピアニストとして成功する 때가訪れた。彼は有名な歌手カタリーニの演奏会に流行のヴィルトゥオーゾとして参加したいと私に言っていたが、そうした発言にはいくらかの虚栄心がないわけではなかった。しかし、教授として非常に人気があり、暇があれば作曲し、あるいは世間の要求に応じていたので、彼は教育に専心するためにヴィルトゥオーゾの活動的な人生を早々に断念しなければならなかった。

機知に富んだ話好きで、上品な精神と審美眼の持ち主のヴィメルマンは、愛想がよく繊細な人だった。彼の愛した我々生徒に

とって、彼が同時代の有名な芸術家たちについて大変興味深い思い出話をしてくれるのは、しばしば大きな喜びだった。ときとして、彼は鋭い口調で、自分の大きな名声と周囲の芸術的な贅沢が引き起こしていた妬みに対する不満を晴らした。

彼の鋭敏な精神、当意即妙の資質のほどを示す典型的な言葉を引用しよう。ここで話題となるのは、彼が——おそらく不当に——「教育の」苦勞が報われないと言って咎めた、ある覚えの悪い生徒だ。ヴィメルマンは私にこう言った。「やれやれ、私は彼にこう言ってやったよ。『君はペダルのセンスが良いが、センスのペダルが悪い』とね」。ピアニストたちにはこれ以上説明しなくても、言葉の持つ軽妙洒落な魅力や表現力を理解することだろう。

勤勉で華々しいヴィメルマンの生活には、しかしながら翳りがあった。ヴィメルマン夫人によって申し分なく治められていた家は、パリで最も人気のある芸術的中心の一つだった。そこは、あらゆる領域の秀でた知識人たちの溜まり場となっていた。この教師の大家族は、こうした特別な環境のなかで伸び伸びと暮らしていた。ヴィメルマンの長女が亡くなったのは、この幸福のただなかのことだった。彼女はJ. デュビュフ夫人⁵⁾で、エリートの魂、芸術家の心、詩人の想像力を持っていた。その後、息子が父親の家を出て行った⁶⁾。ヴィメルマンは、彼に自分の業績と伝統を継いで欲しいと願っていただけに、この出来事もまた苦惱の種となったが、私には東の間、それを和らげる希望があった⁷⁾。

誰からも愛されたヴィメルマンだったが、彼は何人かの生徒の忘恩に苦しまなければならなかった。冷静を装ってはいたものの、彼はそのことでひどく傷ついていた。もう

一つの失望が晩年の彼を苦しませた。音楽芸術に対する奉仕を自負し、3幕の作品《誘拐》——その失敗は、もっぱら台本にあった——と、《ノジカ》と題するグラントペラの作曲者、いくつものミサ曲、交響曲、音楽百科事典⁸⁾の作者だった彼は、博識の理論家レイハの没後、扉が開かれていた学士院の会員になることを強く望んでいた。しかし、教授としての多大な名声、高度な学問の動かし難い証拠をもってしても、ある種の敵意に打ち勝つことができなかった。ヱィメルマンは自身の不成功に、そしてとりわけ旧友のオンスローとオベールに見放されたことに、大変悲しげな態度を見せた。

パリの名手が集うスクワール・ドルレアンの夜会、音楽院教授の辞職

ヱィメルマンは、周囲で大きくなっていった華々しい一団のなかに慰藉を見出していた。スクワール・ドルレアンで開かれる音楽会の計画に参加を認められるには、ヱィメルマン家か、非常に高い芸術的名声のある人物と確かな絆がなければならなかった。イタリアから戻ったデュプレ、タールベルク、ショパン、リスト、シヴォリ、ベリオ、カルクブレンナー、ラブラーシュ、タンブリーニ、マーリオ、ルビーニ、ルヴァッスール、ロッシ夫人、ファルコン夫人、ゾンターク夫人、ヴィアルド夫人、フィアッツォリーニ夫人は、しばしば即興的に開かれるこれらの演奏会で、活躍していた。何という熱意、名士の群集、ときにくたびれるほどの感嘆がそこにはあったことだろう！ この演奏会のある回に、オベールが意味なくからかい気味に、演奏会用の曲⁹⁾をデ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、今彼が演奏している曲を知ってい

るか？」

「もちろんです、先生。演奏会用練習曲です」

「この時刻には、練習曲は寝ていなければならないのになあ」

この言葉は不当だった。それはともかく、大人数ではないものたへん華やかなこれらの親しげな集いは、この種の批判を招くようなものでは決してなかった。ヱィメルマン夫人と娘たちは、この集いが芸術家と文人の一団の顔を立てるものとなるよう振舞った。人々は文字合わせをして遊んだ。[ゲームで] 罰が与えられたり、謎が解けない場合には、敗者の性格に応じたさまざまな罰ゲームによって[罰が]帳消しになった。ゲーティエ、デュマ、ミュッセは、最新の詩をそらで朗唱するよう命じられ、リストやショパンは、与えられた主題で即興しなければならなかった。ヴィアルド、ファルコン、ウージェニー・ガルシア各夫人もまた、歌で自身の負けを償った。私自身はと言えば、いっそう多くの罰ゲームをこなしたことを覚えている。

1848年、ヱィメルマンは音楽院ピアノ科の教授職を辞した。彼にはまだ活力がみなぎっていたし、比類のない活動をしていた。しかし、彼は自身の教育に対する密かな敵意を感じており、それは彼の教育のもとで育った芸術家の側から来るものだった。私は、さまざまな状況で彼が抱いた強い不満の種について彼の打ち明け話を受け止めた。その状況下では、[修了選抜試験の]審査員たちはライバルのクラスが有利になるように、ヱィメルマンのクラスを無視しなければならなかったのだ。ところで、ヱィメルマンは誰かを毛嫌いな人ではなかったが、生徒に大変甘い芸術家でヱィメルマンの元復習教員^{ベティトゥール¹⁰⁾}だった人物に対

し執拗な反感を持っており、その人物が修了選抜試験のライバル〔の教師〕となったのだ¹¹⁾。小さな意地悪にしつこく悩まされた彼は、働き盛りだったにもかかわらず退職を要求し、ピアノ科の視学官に任ぜられた。彼は自らその決意を私に伝え、私を〔自分の後任に〕推薦することを約束した。彼は私にこう言った。「私は中立的な立場を守るだろう。なぜって、〔院長が指名した〕Ch.-V. アルカンもエミール・プリュードダンもルイ・ラコンブも、そして君も、私の生徒なんだから」。私は、なぜ自分の名前が最良にされたのかは、別のところで述べた¹²⁾。ヴィメルマンはといえば、やむを得ず自らに課した公平性を一時的に反故にして、デリケートな生徒問題について私に多くの証言を聞かせてくれた。私の任命後、彼はたびたび私のクラスにやって来ては、自身の伝統の権威が存続しているのを見出していた。

華麗な弟子たち

ヴィメルマンの伝統の厳格さは絶対的なものではないとはいえ、それ以上揺ぎなく、また魅力的なものはなかった。たいへんな博識と、繊細かつ優れて折衷的な趣味を持ち、革新的な傾向に対しては敵意からくる偏見を一切持たないヴィメルマンは、本当に価値があればどんな作品でも教えたが、その場合、作曲者の名前も、その曲がどの流派に由来するかも気にかけなかった。彼は、自身の名誉にかけて、称賛に値するにもかかわらず、顧みられない芸術家の名を、明るみに出さなければならぬと考えていた。ヴィメルマンのクラスとサロンは、数多の名声の抛り所となったのだ。

Ch.-V. アルカン、マッセ、シャルロ、G. ビゼーは、ヴィメルマンから対位法と作曲のレッスンを受けた。ヴィメルマンの最も

よく知られた弟子たちのなかでも、さらに次の名前を挙げておこう。デジャゼ兄弟、ルイ・ショレ、コディーヌ兄弟、フェシー——彼らは雄々しきピアニストであり、有能な作曲家だ——、グラツィアーニ、オノレ、ドゥマリー、コリニョン、それにショパンの作品を大変驚くべき奏法で弾いたアンブロワーズ・トマ。プリュードダン、ゴリア、ルフェビュール [=ヴェリー]——彼らは3人とも若くしてこの世を去った。アンリ・ポティエ、プティ、ピッチンニ、レキュルーはエリート音楽家だ。ラヴィーナは優美な作品を書く音楽家で、ルイ・ラコンブは、壮大な様式の作曲家兼ピアニストだ。名前を挙げるのに窮すれば、ヴィメルマンの教育の伝統を継承する名誉に最も浴した人物に、私自身を挙げるができる。ジョゼフィーヌ・マルタン嬢の名も特筆しておかねばならない。彼女はヴィメルマンの愛弟子であり、ヴィルトゥオーゾとしての才能を磨いたばかりでなく、和声と作曲の指導も受けた。ガンスルマンとマリスコッティは、同じくヴィメルマンの弟子であり、私の弟子でもある。

作曲家としての業績と最期

すでに述べたように、ヴィメルマンは相当数の生徒を抱えていたにもかかわらず、想像力ある作品に関心を持とうとしなかったわけではない。彼のオペラ《誘拐》は、1830年に〔オペラ=コミック座の〕サル・ヴァンタドゥールで上演され、プラデール夫人、フェレオル夫人、ショレ夫人が歌った。この作品には真の美しさが含まれていたが、不幸にも、台本が聴衆を遠ざけてしまった。聴衆は作曲者の名前に喝采し、台本作者の名前にやじを飛ばしたのだ。

ヴィメルマンはさらにオーケストラ付き

の荘厳ミサ曲2作を書き、オペラ《ノジカ》を自筆譜のまま残した¹³⁾。対位法の大家にしてケルビーニの愛弟子だったヱメルマンの学識は、室内楽作品、合唱、管弦楽法にその痕跡が留められている。ピアノ作品には、流行のオペラの主題、当時の人気のロマンスにもとづく多数の変奏曲、ディヴェルティメント、ロンドがある。例えば、オペールのオペラ《エンマ》と《誓い》にもとづく変奏曲とロンド《二人でいることが本当だったなら》、《手遅れ》、《ローズマリーのブーケ》、《ガスコンヌ》、変奏コントルダンス、王女マリーに捧げられた非常に旋律的な2つの練習曲集〔作品21〕、カテルに捧げられた1曲のすばらしいソナタ〔作品5〕、2曲の協奏曲——第1番はケルビーニに献呈——、そして最後に『ピアニストの百科事典』〔1840年出版〕がある。そのなかでヱメルマンは、長きにわたる経験の成果と、ヴィルトゥオーゾと作曲家の真の音楽的規範を凝縮した。第2部は、和声教程、対位法、高等作曲法を含んでおり、このメソッド全体は、今なお卓抜なヱメルマンの教育の証となっている。

輝かしい経歴のただなか、レジョン・ドヌール勲章を受け、惜しみなく栄誉を授けられ、1848年、すでに述べたように、ヱメルマンは闘志に満ちた教授生活から退いたが、音楽院をあとにしてわずか5年、つ

まり1853年11月までしか命脈を保つことはできなかった。

ヱメルマンの顔立ちは、感じがよく柔和で、親切心が滲み出ていた。一点の曇りもない生き生きとした眼差しには、太い眉が影を落としていた。筋の通った鼻、微笑みを湛えた口は、確固たる意志と類いまれな観察力をはっきりと示す全体を作っていた。この人物は、卓抜な教師であると同時に、親身な友人でもあった。それだけに、葬儀の日は、芸術界全体が哀悼に包まれた一日となった。私は今でも集まった群衆が目につかぬ。その深い哀しみは、ヱメルマン一家と彼の著名な娘婿、グノーとデュビュフとともにあった。この葬儀の思い出は、才能と名声をヱメルマンに負っている多くの芸術家の心に根強く残った。何人かは、彼の先を行くか、あるいは恒久的に注意深く彼に従った。今なお生き残っているその一団は、まばらではあるものの、常に勇敢な人々を含んでいる。Ch.-V. アルカンと弟のナポレオン・アルカン、ラヴィーナ、ジョゼフィーヌ・マルタンがそうだ。そして、私もこの一団に加えられるだろう。そうすることで、〔今も活躍する弟子の〕頭数を揃えることにはなるだろうし、この人物描写を、彼に相応しい敬意に満ちた思い出と、あらん限りの敬意という刻印で飾ることができるだろう。

- 1) 折衷主義（エクレクティズム）は、ヱメルマンの活躍した1820年代から1840年代に哲学分野で体系化された方法論で、過去・同時代の諸体系から真と判断された要素を抽出して、より上位の体系を構築する手法。フランスの哲学者クーザン Victor Cousin（1892～1867）によって推し進められた。
- 2) 彼は少なくとも2作のオペラを作曲し、うち1作《誘拐》は上演され音楽的には成功した。「音楽的には」というのは、台本の欠陥のために持続的な成功とはならなかったからである。また、学生時代はヴィルトゥオーゾとして名高く、音楽院の修了試験で学友のカルクブレンナーを留年させるほどの輝きを放っていた。
- 3) この著作が刊行された1870年代は、1830年代の様式は過去のものとなりつつあった。普仏戦争後の新し

いフランス音楽が模索されるなかで、ルイ＝フィリップ時代の芸術を「時代遅れ」として批判する人々がいた、ということ。

- 4) これは、内務大臣がピアノ科と作曲科の教授を兼任することを認めなかったためである。
- 5) ヴィメルマンが再婚した妻との間に設けた長女ジュリエット Juliette (1822～1855) は、3代に渡って活躍した画家の2代目ドゥビュフ Louis-Édouard Dubufe (1819～1883) と結婚した。彼女自身も彫刻を嗜んだ。マルモンテルはヴィメルマンの生前にジュリエットが亡くなったように書いているが、実際に彼女が亡くなったのはヴィメルマン没後、1855年のことである。
- 6) 息子はシャルル・エドゥアール Charles-Édouard (1827～?) と言い、パリ音楽院でピアノを学ぶが、何の賞も獲らないまま退学してしまった。ヴィメルマンは息子の行動に強い反感を抱いており、彼に財産分与を認めなかったほどである。ところで、彼が結婚して家を出たのはヴィメルマンの死後であるから、マルモンテルの記述は不正確である。
- 7) マルモンテルがヴィメルマンの後任として、1848年にピアノ科教授の座に就き、彼の教えを継承することになったという背景を念頭に置いている。
- 8) 1840年に出版した『ピアニスト兼作曲家の百科事典』を指す。第1部、第2部がピアノのメソッド、第3部が作曲教程という構成を持ち、いわゆる百科全書のように用語を説明する事典ではない。この著作はパリ音楽院の教材として使用され、生徒や後代の教授によっても参照された。
- 9) おそらくテオドール・デーラーの《12の演奏会用練習曲集》作品30(1839)のなかの一曲。
- 10) レッソンの予習・復習をする下見の教員。
- 11) ヴィメルマンのライバルとなった教授は、ローラン Adolphe-François Laurent (1796～1867) である。彼はもともと予科の教員だったが、1845年に専科の教授に昇格したため、生徒をコンクールに送り出せるようになり、ヴィメルマンと受賞者を分け合うこととなった。おそらく、ヴィメルマンはローランのクラスの学生の質に満足していなかったのだろう。彼の弟子のなかでは、マスネ Jules Emile Frédéric Massenet (1842～1912) が有名である。
- 12) 57ページ左段参照。
- 13) このオペラは2度の部分的な試演が行われ上演が検討されたが、最終的に審査委員会は興業的な成功を見込めないと判断し、レパートリーには含まれなかった。

第 21 章

フェルディナント・リース
Ferdinand Ries

フェルディナント・リース (1784～1838) は、ベートーヴェンの伝記に必ず登場する重要な人物です。ベートーヴェンと同郷で、14歳若



い。音楽一家に生まれたリースは、家族のなかでもとりわけ才能に恵まれた音楽家に育ちます。ウィーンではベートーヴェンに師事したばかりでなく、彼の秘書として原稿をさまざまな要求に応じて浄書するコピーストを務めました。19世紀のパリではリースのピアノ協奏曲がよく知られており、パリ音楽院でも古典的な作品のモデルとして重視されました。

時の遠近法のなかで浮かび上がるリースの個性

何から何まで称賛せずにはいられなくなるような一握りの大家、すなわち、いつも変わらない印象を残す稀有な人相が、ときおり見られる。その輝きは、生前ですら毅然として永遠に向かい、後世の人々はその像に手を加えることはならず、獲得した栄光を歴史が脅かすことは一切ない。こうした偉大な才能の士は別としても、芸術家の顔つきは、芸術作品がそうであるように、十分に離れた場所から眺望し、視点を動かし、時をかけて吟味する必要がある。

この判断がはっきりとした影、光り輝く輪郭、一切の批評を許さない逞しい横顔として無条件に認められない場合、同時代人に対して判断を下すことは、あまりに安易であると同時に危険すぎることもである。

こうした例外がいわば必然的なものでなければ、忘却を免れることはできない。比較的並の才能の持ち主は、まさに眺望のなかで一つに混ざり合い調和している。相反するさまざまな評価のなかで揺れるこれらの人物は、彼らにいまだ下されたことのない、ある種の平等な判断を受けている。極端な称賛は和らげられ、不当な批判は弱められる。それはすべてが和らぐ穏やかな光なのだ。そのため、このような芸術家とその作品は、関係性や系譜、委細顛末を伴うことで、真実味を帯びた額縁に姿が浮かび上がってくる。根本にある諸原因——それらが影響を及ぼしている時代のただなかでは、なかなかとらえどころがないもの——は、時とともに明らかにされる。名声の序列を上ろうが下りようが、この最終的な試練を受ける芸術家は、不平を漏らすことにはならない。彼の思い出は、最後には真の安定と確固たる居場所を見出すのだから。

我々には、フェルディナント・リースの時は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を、遠近法が正しい比率で縮小し、今や、彼はちょうど芸術的平均という慎ましい微光のなかにいると言うべきだ。人々がとりわけ輝かしい事柄として彼に認めてきたことは、むしろベートーヴェンに關することだったが、その限界は容易に定めることができる。彼個人に属する固有のものが何に対応しているかと言えば、それは純粹と言うほど高くは舞い上がらず、傑出していると言うほど崇高でない靈感、天才の情熱と混同すべきではない信念の炎だ。高貴な諸作品、これがリースの遺産だ。高貴さこそが、彼の主な特徴であり、彼に相応しい賛辞だ。

ベートーヴェンのもとへ

フェルディナント・リースは、ケルン選帝侯の職務に携わる優れた音楽家の息子だった。まだごく幼いうちから、リースは音楽に対する際立った趣味と例外的な素質を現した。それゆえ5歳のときから、彼の父は自らヴィルトゥオーゾ教育を始めた。リースはチェロ、ピアノ、オルガン、ヴァイオリンを立て続けに学んだ。初期の和声の学習については、理論的、実践的な著作の読解と分析を通して、ほとんど独学で行った。ついで、彼は、ハイドンの四重奏曲を総譜に起こすという創意ある発想を得た。この有益な訓練は、大作曲家の着想を彼の脳裏に焼きつけた。さらに、絶え間ない、注意深くまた思慮深い読書によって、彼は大家の巧緻さと技法を体得し、熟練の技の秘密を手に入れた。1801年、リースは〔ハイドンの〕オラトリオ《天地創造》と《四季》をピアノ用に編曲したのち、ミュンヘンを訪れ、そこでしばらくの間ヴィンターという作曲家のレッスンを受けた。ヴィンターは博識ではあるが独創性を欠き、そのオペラは急速に時代遅れになっていた。ヴィンターがパリで自作オペラ《カストール》を上演しに行くためミュンヘンを離れたとき、リースもまた出発したが、それはウィーンに行くためだった。

彼はベートーヴェン宛ての推薦状を持っていた。彼の父はベートーヴェンの幼馴染で、当時も変わらず熱烈な支持者だった。リースの目的は、それまで一貫性、計画性、しっかりとした指導なしに行ってきた自身の音楽教育を継続する、いや、むしろ基礎からやり直すことだった。大変好意的にベートーヴェンに迎えられたフェルディナント・リースは、4年間、自身の庇護者〔のベートー

ヴェン〕と親しく暮らした。彼はベートーヴェンのお気に入りの生徒となり、頻繁で長期にわたるレッスンを認めた唯一の弟子でもあった。これらの助言と実例は一つとなって、この生徒の様式、趣味、熱望する心に、即座の影響を及ぼした。

ベートーヴェンの指導のもとで、リースは卓越したヴィルトゥオーゾになる宿命を背負った。人々は彼の熱っぽい色どり鮮やかな演奏のなかに、彼の師の精彩、激情、輝きを再び見出した。ピアニストとして、リースはクレメンティの流派には属していなかった。彼は、ある種の大膽な和声、響きの効果、当世のロマン主義の知識を具えていたが、これらは、フィールドとクラマーが継承した絶えざる中間色に彩られたレガート様式の〔クレメンティの〕流派と袂を分かつには十分な特徴だ。ベートーヴェンの影響下で、リースの演奏は師ほどの権威を獲得こそしなかったものの、少なくともその演奏は、ベートーヴェンの精悍で際立った対比への嗜好を示していた。

高まる作曲家としての名声

加えて、それ〔訳注：ベートーヴェンのもとでの学習〕は、独特で非常に親密でありながら、しばしばたいへん辛いもので、愛情と荒々しさが交互に訪れた。この教育については、リースとボンのヴェーゲラーが出版した伝記¹⁾に、ときに痛ましい詳細が綴られている。沈みがちで不機嫌、心配性で疑い深く、苦惱で苛立ち、家族の困惑の種で、生来の人間嫌い——そんなベートーヴェンの気まぐれや奇癖は、弟子へのほとぼるの優しさや類いまれな献身によって埋め合わされた。

和声の学習について、リースはベートーヴェンの助言により、著名な対位法作曲家

アルブレヒツベルガーのもとでこれを継続した。

ナポレオン戦争が厳しい状況をもたらしたため、リースはドイツを離れ、ロシアへ行くことを余儀なくされた。だが滞在場所を変える前に、彼は2年間（1807～1809年）をパリで過ごした。この時期に出版された高度な様式によるいくつもの作品によって、芸術家サークルにおける彼の評価は高まり、彼は最も熟練した大家に列せられた。パリを離れると、彼は立て続けにカッセル、ハンブルク、コペンハーゲン、ストックホルム、サンクトペテルブルク、キエフ、リガ、ルヴェルを訪れ、チェロの旧師ロンベルクと共演した。二人の音楽家にとって、ロシアでの旅行は輝かしい成功の連続だった。だがロシアは戦争の打撃を被っており、リースは計画を変更して戦火に包まれた大陸を離れ、イギリスに隠れ家を求めた。

今度は長引く滞在となった。リースはロンドンでたいへん美しい女性と結婚したが、私はのちにパリのローゼンハインの自宅で彼女に会ったことがある。繊細で上品で芸術的な性格の持ち主で、才気溢れるこの女性は、リースにとって献身的な伴侶であった。リースは10年間イギリスに留まり、多くの演奏会を開き、それよりも多くのレッスンをを行い、教師として人気を博すと同時に、作曲家としても称賛の的となった。それは持続的でしかも実り多い一時期で、このときにリースは世に知られて財を成し、また確固たる名声を築いた。しかし、祖国が彼を呼んでいた。彼はロンドンを離れ、家族と連れ立ってボンに近いゴーデスベルクの居心地のよい場所に居を定め、そこであらゆる心配事から解放され、作曲熱に身を委ねることができた。

この隠居生活で、リースは3幕のオペラ

《山賊の花嫁》を書いて、ドイツで著しい成功を収めた。1831年、リースはロンドンとスコットランドを旅行し、お伽オペラ²⁾《リスカ》を上演し、複数の音楽祭の監督を務めた。ドイツに戻ると、イタリア旅行に乗り出した。彼はイタリア半島のすべての大都市を訪れ、その後、アーヘンとフランクフルトにかわるがわる住んだ。アーヘンの音楽祭でオーケストラと声楽の指揮を担ったリースは、しばらくの間これらの役職に留まったが、結局は辞表を出して、新たにブリュッセル、ロンドン、パリを旅行した。ロンドンで、彼は見事なオラトリオ《東方三博士の礼拝》を書き上げ、1837年にアーヘンの音楽祭で自らの指揮で上演した。

作品概観とその評価——不当な批評を越えて

最終的にフランクフルトに腰を落ち着け、そこで彼はサンタ＝チェチーリア協会の監督を引き受けた。音楽家人生の絶頂に到達したリースは、家族と心の友に囲まれて、長い人生を望むことができた。敬意と富、比類のない名声、充足感と幸福、そしてベートーヴェンの生前から議論されていた芸術的個性——1838年1月13日、働き盛りの彼を死が襲ったとき、リースはこれらすべてを手にしていて、音楽の高みに達するためリースが続けた努力に、成功が栄誉をもたらそうとしたその矢先、潜伏性の不治の病がこの高貴で勤勉な人生を打ち砕いたのだった。

リースが残した作品の数は非常に多い。そこには作品番号にして200曲が含まれる。6曲の交響曲（作品23、80、90、110、112、148）、5曲の序曲、複数の弦楽五重奏曲と弦楽四重奏曲、ピアノとオーケストラのための8つの協奏曲——第3、4、8番が

威厳を湛えている——、ピアノ、ヴァイオリン、チェロ、ホルン2本、コントラバスのための大七重奏曲が1曲、ピアノと弦楽のための五重奏曲、ピアノとさまざまな楽器のための六重奏曲が2曲、ピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、クラリネット、ホルン、ファゴット、チェロ、コントラバスのための八重奏曲〔作品128〕、ピアノとチェロ、ピアノとホルンのための数々の協奏的ソナタ、4手用の大ソナタ（作品160）、ピアノ独奏ソナタ10曲、そしてかなりの数のロンド、幻想曲、変奏曲、多声部による声楽作品。この非常に不完全な一覧だけからも、倦むことのない産出者、確信に満ちた作曲家フェルディナント・リースが、類いまれで絶え間ない活力の持ち主だったことがわかる。

ベートーヴェンの鼻淵の生徒だったという比類のない名誉は、リースにとって成功の鍵ではあったが、それは同時に悲哀の原因にもなった。羨望の眼差しを向けたり悪意を持ったりする人々は、この大交響曲作曲家の弟子を批判して、傑出した師の様式をあまりに自分のものに過ぎているとか、血の通わない彼流の模倣であるとか、要するに神聖なほとぼりや天才的な輝きも持たずにベートーヴェンの手法を剽窃したのだと非難した。これは不当と言えるほど行き過ぎた中傷だ。言うべきことは、フェルディナント・リースが、天才的な挑戦の野心を発動させる衝動的な想像力に恵まれていなかったということだ。彼の音楽的着想は、常に上品で趣味と完全な様式を伴って具体的に表現されるが、それはめったに靈感の大きなはずみには至らない。

オーケストラ作品と室内楽作品には、しばしば粘り強い労作の跡が見られる。この芸術家のきわめて熟練した手腕は、必ずしも手堅さや長いスコラスティック厳格な勉強、あるいはいつ

そう強力な直観だけがもたらす大胆な様相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序列ではフンメルの下だ。だが彼に認めなくてはならないのは、数々の美点の総体だ。それらは揺るぎのない高貴で純粹、一定の領域において力強く、したがって十分に个性的であり、その上、それらは彼の輝かしく色彩豊かなヴィルトゥオジティに匹敵するものだ。それは、当時としては瞠目すべき響きをピアノから引き出すが、聴衆を驚かせたり不意を突いたりするような効果はなく、つまり、その純粹さ、誠実さが魅力となるようなヴィルトゥオジティなのだ。

手厳しい批評家が激しくリースについて非難したベートーヴェンの模倣については、微妙な点を見定める必要がある。リースが大交響曲作家たる師の影響を被ったということ、そしてときどきその反映が〔彼の作品に〕認められることに疑いの余地はないが、彼の作品には贋作（pastiche）も剽窃も先入観も存在しない。リースはむしろ、ベートーヴェンのコピスト以上の存在なのだ。真に独創的で、自分自身にしか根ざしておらず、既存のいかなる道筋をも辿らない芸術家は、どんなに少ないことだろう！ 模倣なしに創造するということは、ほとんど例を挙げるができない現象だ。「人は必ず誰かの息子だ」とボーマルシェは言った。とくに芸術において、これほどの真実はない。模倣する初期の段階があるということは、リースのような平均的な才能の持ち主ばかりでなく、大芸術家や超越的な天才たちについても言える。

リースの傑出した美点——高貴さ

リースの作品にあっては、それに相応しい領域と形式のなかで、個人的な気質が苦勞やわざとらしくなく、最終的にはっきりと示された。リースは常に自然でありながらも、申し分なく独創的になったのだ。目新しく熱狂的だが誠意のない手法が探求されることで、多くの凝りすぎた作品、ときにまた単なる贋作に過ぎないような作品が生み出された世紀では、得がたい美点であり称賛すべき見本だ。

もっぱら感情に由来し、芸術家ではなく人柄を傷つけかねないもう一つの非難がフェルディナント・リースに向けられた。フェティスは、温情溢れる善意でリースを迎えてくれた天才〔ベートーヴェン〕の思い出に対して、リースが尊敬と敬意を持っていなかったのではないかと、としている。フェルディナント・リースは実際、ポンのヴェーゲラー氏とともにベートーヴェン伝を出版した。この著作で、かの大家の粗野な性格は、和らげられることなく描かれている。ときにはそうした〔性格上の〕粗さが、とりわけ強調されていることは認めなければならない。このベートーヴェンの弟子は、〔ベートーヴェンの作品には〕趣味が欠如していると言ったら、また太陽の黒点のような細々としたことをあげつらう批評がいくつか出るようなことがあれば、フェティスに〔師に対する〕称賛の手紙を書き送るくらいはしただろう。

こうしたことは惜しむべき事実だ。リースの〔師に対する〕賛辞はフェティスの批評ほど〔称賛的〕ではないにせよ、それでもベートーヴェンに関する覚書を傷ものにしたわけではなかった。少なくともはっきり言え

るのは、いくらかの不注意があるにせよ、ヴェーゲラーとリースは、ベートーヴェンの人生のなかで起こった私的な出来事について、彼らなりの印象や個人的な思い出を公にすることだけを念頭に置いたということだ。彼らが著した小伝の全体的な性質は、天才であり、寛大で優しく強い感受性を持ちつつも苛立っていて、妥協して生きることを知らない魂の持ち主に捧げられた、称賛の証なのだ。だからこそ、忘恩はフェルディナント・リースの善意と好意——彼の友人なら誰もがこれらを証言している——にはそぐわないことだろう。

疲れを知らない勤労者でありながらも社交人だったリースの人相には気品が漂い、均整の取れたくっきりした顔立ちは、力強い意志をはっきりと見せていた。額は厚く縮れた髪の毛に覆われ、目には濃い眉が影を落としていた。微笑んだ口、くぼみのある顎は、顔つきに皮肉な揶揄を含んだ皺を作っていたが、人柄は善良かつ寛大で、〔彼の死後は〕ただ愛惜の念だけを残した。芸術家としてのリースは、ベートーヴェンの威光に包まれるという最大の幸運あずかに与りながらも、後世の眼から見れば完全にはそこから逃れられない、という彼の宿命を一つに合わせた存在だった。だが、フェルディナント・リースの名声のなかに輝く栄誉を考慮に入れながらも、このベートーヴェンの弟子が最終的に完全に手中に収めた個性的な美質を認めなければならない。それはすなわち、信念、雄々しさ、誠実さ、そして彼の特徴的な性格であり続ける高貴さにほかならない。

- 1) 96 ページ 38) を参照。
- 2) お伽オペラ (opéra féerie) は、18 世紀から 19 世紀に書かれたフランスのオペラないしオペラ = バレの一ジャンル。『シンデレラ』や『眠れる森の美女』など、魔法や奇跡的な出来事が起こるお伽話から題材が採られる。『美女と野獣』にもとづくグレットリの《ゼミールとアゾール》、オベールの《ブロンズの馬》などが当時人気を博した。

第 22 章

カミーユ・スタマティ
Camille Stamaty

ギリシャ系フランス人、カミーユ・スタマティ（1811～1870）は、もう一人のカミーユ、すなわちサン＝サーンスの幼少期の師であることで名前がこんにちに伝わっています。しかし、その純粋で詩情を湛えた作品はほとんど知られていません。

ピアノズムの観点から見れば、カルクブレナーの弟子でもあるスタマティ。彼は、クレメンティ、カルクブレナーの教えをサン＝サーンスに伝えた重要な伝統の結節点に位置しています。



※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

才能を育てる環境と天賦の才

ミリュール環境、教育、偶然が、あらゆる芸術家の生まれ持った才能の種^{たね}に影響を及ぼすということ、それ自体に疑いの余地はない。練習や教育指導も、ときには十分に考慮に入れなければならない重要な部分ではある。しかし、若い才能の発達にとって望ましいこうした状況は、いずれも、内なる素質や、心に根ざす天性——それは、一目で分かる特殊な体質の特徴だ——に取って代わることはない。こうした選り抜かれた本性の持ち主にとって、進歩の法則は、内に秘められ抗いがたく、しばしば意識されざる力のなかに見出される。それは彼らの知らないうちに発動し、彼らに個性的な道を選ばせ、独自の道を拓いてくれる。その一方で、彼らよりも低い等級の本性の持ち主は、「内面とは」関係のないところから来る衝動に従っているくせに、自分ではそれを免れている

と思っ込んでいる。芸術には、修練によって獲得される職業的な面はあるにせよ、必然的に、また唯一内面のみにも宿る靈感の側面が存在する。人は実践家になりこそすれ、芸術家として生まれるのだ。

独創性、気品、表現、感性、改良し得る美点といったものは、何より生まれ持った質だ。パリ音楽院というすばらしい音楽師範学校は、あらゆる学識と教師の献身を持ってしても、芸術家を「工場生産」することができていない。我々教師は、すでに恵み与えられた気質に磨きをかけ、真の音楽家を約束するための十分に洗練された組織を育てている。だが、芸術家を生み出しているわけではない。多くのヴィルトゥオーゾと作曲家の発展に寄与してきた我らの偉大なフランスの学校は、その一人をも創り出してはおらず、[芸術家の] 多くは経歴の初期から彼らは自らの才能を抛り所とし、[音楽院の] 手助けなしで成長したのだ。

カミーユ・スタマティはこうした芸術家に属している。彼の場合、その天性は音楽芸術の傑作を聴くことのほかは、外部から何の助けを得ることなく、自ら開花したと言える。スタマティの父はその名が示すようにギリシャ出身で、フランスに帰化し、[イタリアの] チヴィタヴェッキナでフランスの地方行政官に任命された。将来のヴィルトゥオーゾの母は魅力を湛え、まれに見る高貴な女性だった。彼女はイタリア、フランス、ドイツの大作作曲家の音楽を非常に巧みに歌った。ハイドン、モーツァルト、グルック、チマローザ、ピッチェニ、ニコロ、グレトリ、ボイエルドュー、メユールは彼女が好んで演奏した作曲家だ。若きスタマティの音楽的趣味は、こうしたカンティレーナを頻りに聴くことからよい影響を受け、美しい音楽をとくに愛する心が、優美で繊細

な彼の気質に宿った。

転身——公務員から音楽家へ

1818年、[父]スタマティ氏の死によって、彼の若妻はフランスに戻らなくてはならなくなった。ディジョンに数か月滞在したのち、彼女はパリに定住することになった。パリでは家族愛と真の友情ばかりでなく、とりわけ息子に文学教育を施そうという配慮もまた、彼女の心を捉えた。それというのも、考慮しておくべきことに、カミーユ・スタマティにとって、音楽の勉強はさして重要ではない気晴らしに過ぎなかったからだ。14歳になってようやく、彼は自分専用のピアノを持った。家族の助言を受けていたスタマティ夫人は、人が我が子に宿っていると見抜いた音楽的天性を応援するどころか、芸術家の道よりも、いっそう穏やかな職業に就くことを思い描いていた。彼女は、息子が外交官や技師、あるいは公務員になることを願ったのだ。

幸運にもスタマティには音楽芸術の才があり、練習にはわずかな時間しか割けなかったにもかかわらず、目覚しい進歩を遂げたことは認めなければならない。というのも、フェティスはスタマティについて書いた伝記的な記事で、およそこの時期に作曲、出版された変奏主題に関して述べているからだ。しかしそのころまで、若きヴィルトゥオーゾの切望していたものは、世の人々がワルツやカドリーユを書いて追い求めるような成功、つまり、自尊心を満足させ、安上がりには得られはするもののサロン——その夜会の席で名声は生まれる——のような場所に限定された作曲家としての名声でしかなかった。幸い、スタマティがこうした安易な成功に甘んじることはなかった。彼は文学の学習で余った自由な時間を見つけ

ては熱心に練習し、すでに形作られていた彼の感性によって、ますますしっかりとした様式の作品へと導かれていった。

ヰメルマンが念入りに教育したたいへん優れた音楽家の一人であるフェシーは、何年もスタマティに音楽教育を施した。これほど能力があり、自分の生徒の美質を理解していた教師を、ほかに見つけることはできなかった。フェシーはスタマティに、高名なヴィルトゥオーゾの演奏を機会があるごとに聴かせ、音楽を主な活動とし、職業とするよう勧めた。カミーユ・スタマティはしかし、まだそのような状況にはなかった。県庁に勤めていたため、ピアノに向かう時間はわずかしかなかった。しかし、彼は[公務員からヴィルトゥオーゾへ]いつでも変貌を遂げるために、十分なヴィルトゥオジティと専門知識を身につけた。

カルクブレンナーとの思いがけない出会いによって、ついにスタマティは役所勤めという平穩かつ単調な生き方に終止符を打つ決心をした。スタマティが自作の変奏カドリーユを弾いていたある夜会で、カルクブレンナーはこのヴィルトゥオーゾの優雅な演奏と気品ある着想に魅了された。一人の愛好家に、音楽的素質とこれほどの著しい適性を見出したのに驚いて、彼はスタマティに助言を与え、弟子に迎え、若きヴィルトゥオーゾの未来を保証し、スタマティはやがてカルクブレンナーの助手となった。

若き作曲家が、この決断を後悔することはなかった。もちろん、決断は重大なものであることには変わりはないのだが。愛好家が一人の芸術家になろうとすると、彼に関しては真のディレッタントに具わる生来の厳格さを考慮に入れなければならない。芸術家というのは、長年その名を人々に知らしめてきた専門家や、日々訓練を積

む人々と同じ資格で、ときにはそれよりも厳しく人々に判断されるのだ。オンスロー、マイアベーア、メンデルスゾーンは、愛好家という肩書きが想起させる不当な疑念を、天才の一撃で打ち破らなければならなかった。スタマティは、彼らほど美質を持ち合わせていなかったが、しかし力強い意志のおかげで、かくも果敢に費した労力を「音楽家としての経験に」注ぐこととなったのだ。

学習時代からデビューまで——リウマチの苦難を超えて

カルクブレンナーはその上、自身の生徒を大いに可愛がった。スタマティは、手の重さのかけ方に特化した排他的な訓練規律に、子どものように素直に従ったからだ。熟練のヴィルトゥオーゾたち——そこにはショパンが含まれる——はこの有名な教師の教えを求めたが、彼らは少なくとも技巧面メカニスムにおいては、彼の完璧な教育法の要求に従わざるを得なかった。スタマティはカルクブレンナーの右腕となり、常に彼のレッスンの代行者に選ばれた。カルクブレンナーは、自身で開設する授業以外はほとんどレッスンをせず、彼が指名する教師は決まってスタマティだったので、彼には数年もしないうちにパリの立派な弟子がついた。

若き教師は、ブノワとレイハから和声と対位法、オルガンの貴重な助言を受けた。数か月のライブツィヒ滞り期間には、シューマン、メンデルスゾーンと友好を結び、後者から高等作曲のレッスンを受けた。望郷の念と多くの生徒たちの呼び声によって、このドイツ旅行は中断された。この旅行は単なる旅行者の幻想ではなく、和声の大家を実地に研究し、彼らの根深い信条に身を浸し、大きな戦いに備えて力をつけて帰郷

するための、真の芸術的な小旅行だった。ドイツで時間を割くことができなかったこともあったが、スタマティはフランスで決意と忍耐をもってやり残してきたことを成し遂げた。これによって彼は、古今の大家の音楽を、それぞれの時代、楽派に相応しい特有の様式で演奏する術を知る博識のヴィルトゥオーゾとなったのだ。

過度の練習、神経系統の過敏、特殊な病原のいずれが原因かは分からないが、スタマティの健康は、19歳から何度も長く激しい関節リウマチの発作に苦しめられていた。それだけに、彼の学識深さは称賛に値する。この天性の芸術家は、自身の芸術「音楽」を大変愛してはいたが、そのときには絶対安静を余儀なくされ、何週間もあらゆる練習を禁じられた。しかし、この辛い試練が過ぎてしまうと、精力を倍増して練習に復帰した。

1835年、カミーユ・スタマティは作曲家、ヴィルトゥオーゾとして演奏会に登場し、自身のピアノ協奏曲（作品2）を演奏した。この作品は、気高く、きちんとした様式の作品で、若き大家の教養をはっきりと示していた。この見事なデビューで彼は名声の確立を成し遂げ、カルクブレンナー派の多くの信奉者たちから最良にされる教師となった。彼が、家庭の母親たちの信頼を得るための、気品、慎ましさ、清く正しい才能といった、あらゆる美点を併せ持っていたということもつけ加えておこう。彼はあまり話さずに多くのことを要求した。つまるところ、彼はどう振舞うにせよ、勤厳家の鏡のようであり、宗教的基盤の上に立つ、敬虔ないし気高い人々があくまで崩さないあの厳格な態度を持っていたのだ。

演奏・作曲・教授——亡き母、妻、弟子たちともに

この時期から、毎年カミーユ・スタマティはピアノのための特別な作品を作曲し、自身の演奏会でお気に入りの大作曲家の作品と並べてそれらを演奏した。この若い教師を支持する多くの人がこれらのすばらしい音楽会に押しかけたのは、彼を導く慈悲心に惹かれるのと同時に、師の才能にも好感を持っていたからだった。というのも、スタマティは自身の演奏会の大部分を、慈善活動、とりわけ彼が積極的で献身的な教区信徒の一人だったサン・ヴァンサン・ド・ポール教会の慈善事業のために行ったからだ。

1846年、スタマティは母を亡くし、深い悲しみに暮れた。母に優しく、敬意を忘れない息子だった彼は、この思いがけない死にひどく打ちひしがれた。しばらくの間、彼は一切の芸術活動を手放し、ローマに赴き、そこで丸1年を過ごした。世俗の喧騒から離れたこの内省の時期に、彼は少々平穏を取り戻し、心にわずかな悲しみと懐古の情は残されたものの、のちに家族の喜びがそれを和らげてくれた。

1848年、スタマティは愛らしく献身的な人生の伴侶と結ばれた。彼女は芸術家ではなかったが、芸術に理解があり、芸術の上品な趣味を子どもたちに伝えることができた。[娘の] ナニーヌ・スタマティ嬢の大変優美で繊細な才能は、その魅力的な証だ。

作曲家の名声は大きくなっていった。高い評判と非の打ち所のない信望によって、彼はレジョン・ドヌール勲章〔の候補〕に指名された。この高い榮譽の印は、1862年に授けられた。当時、ピアニスト兼教師たちの授章が話題を呼んでおり、同じ年に私が同じ榮譽に浴し、1861年、ラヴィーナが勲五

等に叙せられ、1863年には私の同僚で友人のフェリックス・ル・クーペに順番が回ってきた。

カミーユ・スタマティは様式を具えたピアニストではあったが、熱狂的で精彩に溢れる華々しい演奏をする超絶的なヴィルトゥオーゾではなかった。彼は少々控えめな色調のなかに、カルクブレンナーの美質を余すところなく反映していたが、必ずしも開けっ広げの表現や喜ばしい大胆さを見せることはなかった。その代わり、作曲家としてのスタマティは、カルクブレンナーの教えの最も権威ある体現者であり、メカニスム、指の独立、完璧なまでにむらのない演奏の点で、彼のメソッドのきわめて完全な継承者だった。

大多数の傑出した芸術家たちが、彼からこのよき流派の伝統を受け継いだ。なかでも、二人の芸術家が他を凌駕している。ゴットシャルクとサン＝サーンスだ。これらの著名な作曲家の教育を指導する術を心得ていたことからして、彼はきわめて腕のよ



『スタマティ家』

この図はカミーユ・スタマティの子ども時代の幸福な一家を描いている。作者は『トルコ風呂』や『オダリスク』などの名画で知られるJ.-A. アンゲル。カミーユ・スタマティが幼年期を過ごしたイタリア時代に書かれた。スタマティは着座の母に寄り添う女の子のような装いの少年。

い教師の部類に入る。スタマティは自身の弟子たちに、各々の才能を特徴づける個性の印も持たせておくことができた、ということもつけ加えよう。それは類いまれな資質、つまり教師という職業の大いなる技術だ。どれほど多くの教師が、自身の感情を弟子の感情とすり替え、多少なりとも教師自身の才能とそっくりの複製を作ってばかりいることだろう！

スタマティは二つの上流階級の街区サン＝ジェルマンとサン＝トノレに多くの弟子を抱えていた。人々は、彼の芸術家としての知識と才能、教師としての慎ましさと毅然とした物腰、立派な紳士としての完璧な気品と模範的な生活を高く評価していた。スタマティは一家の主人の鏡だった。彼が広く共感を持たれるようになったのは、キリスト教のあらゆる義務を実践することで、自らのカトリック信仰を誠実に表明したからだった。

有徳の音楽家、教師の模範として

生来禁欲的なスタマティは、いくぶんファランク夫人が抱えていたようなパリの悩みのなかに生きていた。彼はファランク夫人とともに、確固たる信念、いにしへの巨匠への特別な愛着、わざとらしい表現や悲壮感、あまりにあからさまな表出的ジャンル〔音楽〕に反感を持っていた。彼にあっては、容姿と心の有り様が調和していた。人が著名な芸術家たちの容貌に見たがるような、際立った特性や異常な特徴を何一つ示していなかった。

絹のような頬髯に縁取られた面長の顔は、規則正しい線ときれいに整った輪郭を見せていた。細い鼻、笑みを浮かべた口、むき出しの額が上品な全体を作っていた。瞬く目はときおり、辛辣で嘲笑的に見えた。だが、

彼には少しもそのような気持ちはなかった。スタマティは皮肉や中傷をひどく嫌っていたのだ。

この作曲家の全作品の詳しい分析には立ち入らないで、この才能ある教師が、ピアノの練習教材というまったく特別なジャンルにおいて、ある位置を占めていたことを述べることにする。《指のリズム》¹⁾は、それまで知られていたもののどれよりも、十全かつ合理的で論理的なメカニズムの教程だ。このなかでは、拍子、指の独立、アクセント法が、あらゆる形態で、最も多様な組み合わせで追究されている。《段階的練習曲》(作品37、[38、]39²⁾)は、歌い方とメカニズムの練習曲であり、学習者たちにとって性格的小品の重要な曲集だ。ここではアクセント法、敏捷性、華麗なパッセージが段階的に、理路整然とした配慮のもと、類いまれな創意工夫を凝らして扱われている。

《協奏的練習曲》(作品46、47)³⁾は、上記の練習曲と並行して学ぶことのできる2作品であり、この作曲家の面目躍如たる和声の知識と旋律の靈感を大いに示している。《スケッチ集》(作品17)⁴⁾と《絵画的練習曲》(作品21)⁵⁾でもまた、カミーユ・スタマティは、厳密な意味での風俗画風練習曲のなかでその長所をはっきりと示している。最後に、6つの《オベロンにもとづく練習曲》⁶⁾と、12のトランスクリプション《音楽院の思い出》は、劇的・交響的な傑作をピアノ作品に適用することで、スタマティの深淵で合理的な教えを完成させる18曲の様式の大練習曲を成している。

さらに、ピアノ独奏用の2つのソナタ(ヘ短調とハ短調)⁷⁾、見事な仕上がりを見せる三重奏曲(作品12)、協奏曲(作品2)、最後に、名高いトランスクリプション《[マルティーニの]愛の喜び》⁸⁾、《舟遊び》⁹⁾、《スコット

ランドのジーク》¹⁰⁾、《古風な様式によるシチリアーノ》¹¹⁾、《ハンガリー行進曲》¹²⁾、《糸をつむぐ少女》¹³⁾、《鳥のワルツ》¹⁴⁾、《星のワルツ》¹⁵⁾、その他、オペラのアリアにもとづく多数の幻想曲と変奏曲がある。これらの作品は、いずれもスタマティの存命中に、ベルリオーズ、ドルティーグ、モネといった公平な審判者によって評価された。彼らは皆、これらの作品の大部分が持つ実践上の利点、美しく高貴な靈感にを公正な目で判断した。

手早くまとめたこの一覧から、教育上の要請によって、スタマティの創作熱は鎮められることがなかったことが分かる。この熱は、想像力豊かな芸術家なら誰もが最期のときまで持ち続けるものだ。実際、彼ら

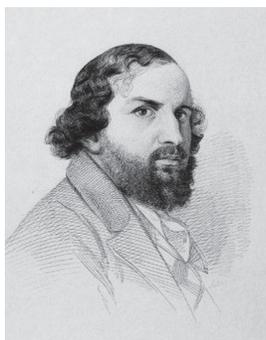
にとって、教職は単なる名誉職であるばかりか、信徒使徒職であり、使命なのだ。そのなかで、教師は自らいっそう高い理想を目指す義務がある。スタマティは、教師には不可欠の、一つの流派を確立しようとする最も高い芸術的意志を持っていた。彼はこの貴重な資質を持ち続けて、1870年4月19日に早すぎる死を迎えた。彼を知るすべての人々が、高貴な心、気高き精神、そして同時に彼の公正な判断を想い出として記憶に留めている。威厳を保ち、かくも見事にまっとうされた彼の人生は偉大な見本であり、尊敬された彼の名は徳と才能によって、芸術の栄誉を称えた人々の側に位置づけられるべきなのだ。

- 1) 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* op. 36, Paris, Heugel et C^{ie}, 1858. 作品 37、38 も同じタイトルの練習曲で、3 作品は難易度別の教本となっている。
- 2) *Idem, Chant et mécanisme. Études progressives, 24 études de perfectionnement* op. 39, Paris, Heugel, 1858.
- 3) *Idem, École du pianiste classique et moderne. Chant et mécanisme, les concertantes, Études spéciales et progressives pour piano à quatre mains* op. 46 et 47, Paris, Heugel, 1862.
- 4) *Idem, Esquisses pour le piano* op. 17, Paris, France musicale, 1853.
- 5) *Idem, 12 études pittoresques pour piano* op. 21, Paris, L. Escudier, 1854.
- 6) *Idem, Six études caractéristiques sur Obéron opéra de Weber* op. 33, Paris, Heugel et C^{ie}, 1857.
- 7) *Idem, Sonate pour piano* op. 8, Paris, M. Schlesinger, 1843 ; *Grande snate pour piano.* op. 20, Paris, Prilipp, 1854.
- 8) *Idem, Plaisir d'amour, de Martini, andante. Méditation.* op. 24, Paris, Heugel, 1855.
- 9) *Idem, Promenade sur l'eau, barcarolle expressive* op. 22, Paris, L. Escudier, 1856.
- 10) *Idem, L'Écossaise, gigue* op. 29, Paris, Heugel, 1857.
- 11) *Idem, Sicilienne dans le style ancien* op. 28, Paris, Heugel, 1857. この作品は、モーツァルトの《ピアノ協奏曲第23番》イ長調の主題を、冒頭の主要モチーフとして用いている。
- 12) *Idem, Marche hongroise originale* op. 32, Paris, Heugel et C^{ie}, 1857.
- 13) *Idem, La Petite fileuse, lied pour piano*, Paris, Heugel, 1857.
- 14) *Idem, Valse des oiseaux* op. 44, Paris, Heugel et C^{ie}, 1859.
- 15) *Idem, Étoiles. Valse de salon*, Heugel et C^{ie}, 1863.

第 23 章

フェルディナント・ヒラー
Ferdinand Hiller

フェルディナント・ヒラーは若きショパンの親友として必ず伝記に登場しますが、なぜかヒラーについてはこれまで多くは語られてきませんでした。フンメル



の門人であるヒラーは、師を彷彿とさせる即興の名手であり、リストの教養高きパートナー、マリー・ダグー夫人やクララ・シューマン夫人が敬意を払った豊かな創造的精神の持ち主でした。

青年時代をパリで過ごし、フランクフルト、イタリア、ドレスデン、そしてケルンで活動した国際人ヒラー。ショパンが《ノクターン》作品 15 を献呈し、シューマンが《ピアノ協奏曲》作品 54 を献呈し、アルカンが《3つの行進曲》作品 40 を献呈したヒラー。現在も存続するケルンの音楽院を創設したヒラー。ピアノ曲、室内楽、協奏曲、交響曲、歌曲、オペラなどあらゆるジャンルで作品を残したヒラー。素性の明かされていないこの人物はいったいどのような人物だったのでしょうか音楽家だったのでしょうか？

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

生誕からパリ到着まで

「芸術は死に瀕している、芸術は失われる」。不平不満の多い人々や社交嫌いの批評は、口を酸っぱくしてこうくり返している。「人の思考は停止し、人は書く術を知らない。頑なな写実主義が芸術家の想像力を鈍らせ、きわめて豊かな資質さえ芽生える前に押し殺してしまう」。これが悲観論者お気に入り

の、しかしほとんどお決まりの主題だ。根拠がないわけではなくとも、こうしたあまりに排他的な遺憾の念に囚われたり、過去を没入するようにつめたりしていると、現代のすばらしい音楽作品が見えなくなり公正ではいられなくなってしまふ。それとも反対に、現代に成就された創造の成果が、それと向き合うことで我々の悲しみが和らぐだけの影響力を示していないということなのだろうか？

大いなる芸術に熱中し、その純粋な伝統を忠実に守る音楽家たちは、まだかなり残っている。真実から外れて自らの理想を選択しつつ、道を誤り子どもじみた複雑さを追い求める人々の過ちが、この健気な一団の忍耐強さをこの上なくはっきりと際立たせている。過去の栄光と未来の約束を結ぶ一連の鎖を握り続ける著名なヴィルトゥオーゾたちの一覧にフェルディナント・ヒラーの名前を書き込むとき、私はその雄弁な証拠を提供することとなる。

ヴァブローとフェティスは、フェルディナント・ヒラーの故郷をフランクフルト・アム・マイン、生誕年月日を 1811 年 10 月 24 日としている。私の生徒の一人であるラッティエール嬢は、興味深い伝記（『音楽と音楽家研究』）を出版しているが、それによれば生誕年は 1812 年、生誕地はヴェンディシュ・オシツヒ¹⁾としている。この二つの情報がどうあれ、確かな事実は、フェルディナント・ヒラーが芸術界にかくも生き生きと根を生やした、大いなるユダヤ教の家系に属しているということだ。彼は母のもとで音楽を学び始め、次いで彼の学習は熟練の教師たちの手に委ねられた。そのなかには、卓越した教授アロイス・シュミットがいる。ヒラーは、多くの著名なピアニストたちがそうだったように、早熟なヴィルトゥ

オーゾで、10歳のときにはもう演奏会に出演した。しかし、彼の両親は賢明にも、息子から芽生えつつあったその才能を利用して金儲けをすることはなかった。フェルディナント・ヒラーは、文学と音楽を並行して学んだ。それから彼はドイツの芸術の楽園、ヴァイマールに赴いた。

まさにこの地で、フンメルの愛弟子ヒラーは、この名高き大家の高度な音楽的知識と驚くべき即興演奏の美点を吸収したのだった。音響に関する優れた造詣、走句の輝きと仕上がり、楽器を歌わせるゆったりとしたまったく声楽的な演奏法において、ヒラーほど、あらゆる流派のなかでも特筆すべきあの流派の気高い様式と伝統を具えている者は、同時代の芸術家にはいなかった。

1828年ごろ、ヒラーはパリに居を定め、7年間滞在した。ここで彼は息つく間もなく活動し、ヴィルトゥオーゾ、作曲家として人前に姿を見せ、ローゼンハイン、モシエレス、ショパン、ヘラー [ら外国人の名手たち] が多くの証言を残したあの歓待を我々の国で受けたのだった。パリの社交界は、外国から来た芸術家に真の価値と際立った個性、敵対的な先入観なく学問と芸術の進展に心から寄与しようとする意志があると判れば、気前よく心のこもった熱烈な歓迎をするものだ。フェルディナント・ヒラーはパリに到着するなり、最も人気のある教師の一人となり、すでに聴衆を味方につけていた優れた芸術家たちと親交を結んだ。カルクブレンナー、リスト、そしてショパン、アルカンは2台ピアノや連弾で作品を演奏する親友となり、相棒となった。

自在な表現力

ヒラーは、私が生徒として入門するはずだったショロンの学校でしばらく教鞭を

とった。しかし、作曲とヴィルトゥオジティの追究に没頭したので、彼はほんのわずかしかレッスンを行わなかった。家族は、彼に自立を認めていたので、彼はまったく自由に活動することができたのだ。1830年と1831年の2度の冬に、彼は作曲家として頭角を現した。パリ音楽院の一連の演奏会と室内楽演奏会では、彼の2つの交響曲、2つの協奏曲、ゲーテの『ファウスト』への序曲、1曲の合唱、2つのピアノ四重奏曲が上演された。作曲家の高度な素質をはっきりと示すこれらの初期作品で、ヒラーはケルビーニの好感を勝ち取った。ケルビーニはめったにお世辞を言わない人だったが、その実直で公正かつ毅然とした精神と確かな判断力は、非常に大きな権威を持っていた。この時期から、ヒラーは、形式を愛する不屈の勤勉家に仲間入りした、数少ない特権的な音楽家の一人として認められた。彼はかくしゃくたる老人になってもなお、彼だけしかそこに見分けることのできない誤りを楽譜から消し去ることに力を注いでいた。

一流の作曲家で博学の音楽家ヒラーは、さらに、その師フンメルのように卓越したヴィルトゥオーゾで、高尚な様式を持つ即興演奏家だ。ピアニストのうちで、あのように美しく豊かで深遠な響きを持つ者はほとんどいなかった。それはピアノを一つの歌う楽器へと変え、多様な音色を具えた小型のオーケストラに変えてしまう響きなのだ。タッチに神経を行き届かせ、鋭敏な指さばきでタッチに語らせること、これこそが、まさにピアノ演奏技法だ。単純かつ合理的なこの奏法を用いた場合、不要な動きは排除され、触覚と響きのあらゆる微妙な差異は、もっぱら手の圧力に委ねられる。ヒラーはそれを最高水準で持っていたのだ。

柔軟で敏捷な彼の指は、鍵盤をこねるように弾き、従順で御しやすい、あらゆる効果を生み出すのに適した状態にし、乱暴な打鍵や理由もなくピアノを虐げる常軌を逸したヴィルトゥオーゾの元気旺盛な体操は必要としない。それゆえにヒラーは、依然、クレメンティ、フンメル、クラマー、モシェレスによるすばらしい流派の数少ない、そして最も著名な代表者の一人であり続けている。この流派は、クラヴサンとピアノの巨匠のさまざまな美点を凝縮させ、すでに成し遂げられた進歩と、慣用的に認められたあらゆる「演奏法」の改善点を、見事な統合のうちにまとめ上げることができた。

私は、ロッシェニの内輪の夜会や、サル・エラルとサル・プレイエルの招待演奏会で、ヒラーの演奏を何度となく聴いた。私はその見事な演奏、高貴で純真な様式を認めることができた。彼はまったく如才なく響きを制御し、フレーズの性格や織り重なる走句に応じてさまざまにタッチを変え、あるいは響きのよい、あるいは力強い効果を引き出し、精彩と活気をもたらす術を心得ているのだ。彼は、声楽的な抑揚をつけたり、オーケストラの音色を引き出したたりする、あの驚くべき技法を手していた。これは、管弦楽作曲家でもあるヴィルトゥオーゾにのみ属するものであり、彼らはピアノだけのために書かれた作品を演奏するとき、絶えず声や楽器をほのめかす。ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバー、シューベルト、シューマン、メンデルスゾーンのスナタは、その主だった効果と細部の随所に至るまで、オーケストラを目指している。私の友人で生徒だった今は亡きジョルジュ・ビゼーは、フンメル、ヒラー、ショパンのようにピアノを弾いたが、彼の演奏には、完璧な仕上がり、魅力と歌

唱的技法に長けたヴィルトゥオーゾや巨匠たちに固有の機転が認められた。

室内楽作曲家、ピアニスト、指揮者、教育者

ヒラーが大変に優越していることは、協奏的な作品にはっきりと示されている。これらは非常に多様なレパートリーを持つ、いわゆる室内楽と呼ばれる協奏的な作品のことで、芸術家にとっては無尽蔵の宝を含んでいる。ヒラーは頭のなかにも指の下にも、あらゆる大家の見本を持っていた。彼の膨大な学識に釣り合うのは、その類いまれな単純さだった。それは目立とうとしたり、いかさまを働いたりするこの時代にあっては稀有な美質なのだ。ヒラーがいく度も即興演奏したことも、私の貴重な思い出だ。私くらいの^{よわい}年齢の音楽家で、同じように、1832年から1840年にかけてプレイエルの旧社屋のサロンでバイヨが主催していた室内楽演奏会に立ち会うすばらしい機会に恵まれた者は、誰一人忘れることができないだろう。あの偉大な芸術家が、友人や生徒、ライバルであるヴィダル、ソゼ、ノルブラン（父）、ヴァスランの熱心な協力を得て、協奏的な傑作をどれほど完璧に演奏したのかを。フェルディナント・ヒラーは、あれらの見事な作品の演奏に何度も参加した。節度のある純粋な彼の様式の表現は、バイヨを精神的支柱、靈感溢れる詩人としたこの四重奏のアンサンブルに根ざしていた。だが、こうして過去を称賛するからといって、現代を不当に評価しようというのではない。すばらしい伝統がいくつも伝えられている。もっぱら協奏的な芸術に捧げられた信仰は、以前よりも多くの信奉者を獲得していることも申し添えておこう。

多くの四重奏曲演奏団体は、聴衆にさま

さまざまな楽派と時代の作品に初めて触れてもらう必要があると思っていた。ベートーヴェン、シューベルト、シューマンの後期作品は、こんにちではすばらしい演奏家を獲得した。彼らは、まだほとんど知られていないものの——愛好家たちは高く評価している——これらの作品の普及に、積極的に尽力している。アラール、モラン、アルマンガ、マサル、ダンクラ、ソゼ、マルシク、レオナル、シヴォリ、フランコーム、ジャカール、ラボー、デルサル、ルブック、プランテ、ディエメール、フィツソ、ドラエー、その他多くの音楽家たちに加えて、もちろん、サン＝サーンス、ルービンシテイン、リッテール、ジャエル（ヤエル）などの著名音楽家たちも、それぞれの学識とヴィルトゥオジティを傑出した先達の範例に倣うことに捧げ、室内楽の熱烈な普及者となった。

1836年、ヒラーはフランスを離れて生まれ故郷に帰り、人々に知られるようになっていた声楽アカデミーの指導者を務めた。翌年、イタリア旅行のさいにミラノで自作のオペラ《ロミルダ》が上演された。ライプツィヒに戻ると、彼は大オラトリオ《エルサレムの破壊》を上演し、熱狂を巻き起こした。壮大な様式で書かれた見事な大作は、ドイツのすべての主要都市で上演され、メンデルスゾーンの聖書にもとづく宗教的な作品と並んで評価された。2度目のイタリア旅行の折、ヒラーはフィレンツェで結婚し、しばらくローマに滞在した。そこで彼は博学のバイエルニ神父と親交を持った。フェティスによれば、バイエルニ神父は古い楽派の宗教様式に精通していた。彼はようやく長旅をやめ、2年間、ライプツィヒとドレスデンで合唱・器楽協会の指導にあたり、次いでデュッセルドルフの音楽アカデミー

の指揮者となった²⁾。

1851年、ヒラーはケルンに居を定めた。ここで彼はカペルマイスターとして呼ばれ、音楽院³⁾を組織し、その陣頭に立った。

ヒラーは、その高い名声と比類のない知識、深い学識によって、この任務を成功に導くのに不可欠な資質を何から何まで具えていた。さらに、彼は作曲と合奏の上級クラス、彼が創設した学校の経営に携わりながら、自身のもとに経験豊かな教師、熟練のヴィルトゥオゾたちを集めることができた⁴⁾。

ヒラーが音楽芸術のあらゆる分野のさまざまな知識に加えて、指揮者という類いまれな手腕を兼ね具えていたことについても述べておこう*。その学識、管弦楽法についての完全無欠の造詣、民衆の大合唱団から特別な演奏効果を得る技術、非の打ち所ない感性、冷静な精神によって、彼は指揮者として一線を画していた。それゆえに、ボン、ライプツィヒ、ドレスデン、ミュンヘン、デュッセルドルフ、ケルンなど、あらゆる大規模な音楽祭の監督を任された。

豊穣すぎる才能と不当な評価

ヒラーは、ケルンに居住を定めたとき、愛し、忘れられない思い出と固く結ばれた友情を残したフランスに、パリに、別れを告げたわけではなかった。1853年、1855年と1870年の戦争⁵⁾の少し前、私はマイアベアが「ジュピター・ロッシーニ」と呼んだ人物の家で何度もヒラーに会う喜びを味わった⁶⁾。高みから降りてくるのを楽しみとするオリンポス山の神ロッシーニは、若い一派の代表者たち、つまり自称三流の

* 原注：私はパリのイタリア座でその腕前に判断を下すことができた。彼はある冬、この劇場に招かれて、サル・ヴァンタドルの管弦楽団を指揮した。

ピアニストで音楽院で私のクラスの受講者たちとともに、人間の姿で現れるのだった。プランテ、ディエメール、ドラエー、ラヴィニャック、そして私の息子は、彼の多産なペンから漏れ出し、ピアノだけのために書き留められた小さな傑作の数々を代わる代わる演奏した。そこでは《悪夢》、《乞食たち》、《未来の前奏曲》、そのほか、天賦の才に恵まれた大家によくある悪戯っぽい曲たちが弾かれたが、彼の天才は小曲に大曲にもはっきりと刻印されていた。

権威あるというよりも厳格な音楽家たちは、ヒラーの旋律は、凝りすぎていて独創的というよりも気まぐれで、十分に定まった様式、真に個性的な作風がないと非難している。私には、こうした判断がとても公正だとは思えない。私からすれば、ヒラーの合唱曲と管弦楽曲、カンタータ、詩篇曲、オラトリオ、交響曲、序曲、室内楽とソナタは、大きな美点と強い個性を持った作品だ。これらには大家らしい精力的な気質が感じられ、着想の選択だけでなく、見事な仕上がり、そして釣り合いの取れた展開が主要な楽想に与えられる。

オペラと劇作品において、ヒラーは必ずしも同様の高みに達したわけではなかった。彼はこうして数多くの管弦楽作曲家と運命をともにした。ヒラーは玄人からしか好意的な評価を受けられず、劇場での成功を得られなかったが、それでもたいへん熟練した声楽書法、アンサンブルについての完璧な知識と真の舞台的感性を認めないわけにはいかない。

ヒラーの作品は相当の数に上り、きわめて多様性に富む。3つのグラントペラ、4つのオラトリオ、複数の序曲、合唱曲、カンタータ——これら高尚な様式の作品は彼のしなやかな才能によって、憧憬が理想的に高揚

するさまをはっきり示すものだ。そうした作品のまちまちな評価は、作品の価値とはまだ釣り合っていない。評判や成功というものは、しばしば遅れて来るもので、新たな道を拓いた大家たちにとって公正な評価は、往々にして死後に賞揚されたときようやく訪れるものだ。

その作品と底知れぬ情熱

ヒラーは、いくつものすばらしい協奏曲、ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための三重奏曲、多数の四重奏曲、さまざまな難易度のピアノおよびヴァイオリンの練習曲集6作、リズム練習曲集〔作品52、56〕、ショパンに献呈されたカプリース集〔作品14〕、マイアベーアに献呈された超絶的な難易度の25の練習曲**⁷⁾、複数の幻想曲、ロンド、主題変奏曲、いにしへの巨匠の様式と現代のロマンの様式による数多くの性格的小品を書いている。《妖精の踊り》〔作品9〕、《地の精の踊り》⁸⁾、《ガゼル》〔作品54または154〕、《ギター》〔作品97〕、《ガヴオット》、《サラバンド》〔いずれも《3つの小品》作品115〕⁹⁾、《幻想的カプリース》〔作品10〕、モンティニ＝レモリ夫人によって、見事に演奏された《古風に——即興曲》〔作品137〕。

シューマンとシュテファン・ヘラーに倣い¹⁰⁾、彼が若いピアニストを軽視することはなかった。彼は《練習のあとに》〔作品140〕というタイトルのもと、若者たちのために易しく魅力的な作品を書いた。

フェルディナント・ヒラーは還暦を過ぎたが、若いころと変わらず、今なお情熱的で活動的だ。作曲教授、ケルン音楽院の院長、自ら熱を上げて推進した大音楽祭¹¹⁾の

** 原注：〔批評家、理論家の〕フェティス曰く、それぞれの練習曲のはっきりとした性格の点から、新しく際立ったジャンルの卓越した作品だ。

オーケストラ指揮者だった彼は、大義と音楽の真実、純粋な伝統のために戦いながら、前線に身を置き続けた。その上、彼は一度ならず、健筆と鋭く削られたペンを手に、論争を巻き起こした美学的な諸問題を擁護した。そして気が向けば音楽批評を書いて、そこに熟達した著述家、大芸術家の機転、熟練の手腕、信念を持ち込んだ。

名高い同輩の肖像を、身体的側面から素描するのは容易なことだ。不幸をもたらした戦争¹²⁾の悲痛な波乱で、彼はもう長いことフランスを訪れず、離別状態が続いているが、それでも我々は、ずっと前からフランスの賓客だったこのヴィルトゥオーゾの変わらぬ思い出を、いつまでも抱き続けた。

ヒラーは平均的な身長で、恰幅がよい。精悍で、目鼻立ちがくっきりとしている。彼の頭部は不屈の意志の証しであり、禿げ上がって突出した頭は思想家のようだ。引き締まった鋭い眼差しは、聡明な精神を示している。我々がその価値の重さを認めるほどよく知っているこの著名な音楽家が、今後も未長く活動を続け、同時にフランスの友でいてくれる——我々はそう確信している——ことを心から願っている。音楽の理想世界、美と気高さと正義の普遍的な土地で、一つになり、兄弟として生きるために作られた二つの大国を分け隔てた残酷な出来事をものともしないで。

- 1) ヴェンディシュ・オシツヒは、ドイツ、ポーランド、チェコの国境に近い村で、第二次大戦後、ドイツ領からポーランド領となった。そのため、こんにちではオシェク・ウジツキと呼ばれる。
- 2) 彼がケルンに去るとき、あとをシューマンに任せた。シューマンはヒラーに《ピアノ協奏曲》イ短調を献呈している。
- 3) ケルン音楽院のこと。1845年にライン音楽学校だった機関が、1850年、ヒラーのもとでケルン音楽院となった。
- 4) のちにライブツィヒ音楽院院長となるライネッケ Carl Reinecke (1824~1910) もその一人である。
- 5) 1870年に、スペインでフランスがプロシアの勢力拡大を牽制したのがきっかけとなって勃発した普仏戦争。フランスは敗北し、ナポレオン3世は捕虜となり、第二帝政は崩壊した。
- 6) ロッシーニは1846年にイタリアからパリに戻った折、サロンを開いて、アントン・ルービンシテイン、ヒラー、マルモンテルなど著名なピアニスト兼作曲家や、マチアス、ディエメール、プランテといった若いピアニストたちを招いて激励していた。
- 7) この作品は《6つの練習組曲》作品25で、4曲ずつ6つの組曲を構成している。
- 8) おそらく《妖怪の踊り》を指す。
- 9) この2作は《ガヴォット、クーラント、サラバンド》作品115を指すと思われる。
- 10) シューマンとヘラーは、それぞれ子どものための曲集を書いており、シューマンは《子どものためのアルバム》作品68、ヘラーは《若者に捧ぐアルバム》作品138を出版した。
- 11) ヒラーが運営に貢献していたライン音楽祭のこと。
- 12) 普仏戦争のこと。マルモンテルのこの著作は、敗戦から6年後に出版されているが、なおも独仏の音楽的交流にこの戦争の結末が影を落としていたことが分かる。

第 24 章

ルイ・アダン

Louis Adam

1758年に生まれ、1848年まで、90年間を生き抜いたフランス・ピアノ界の長老ルイ・アダンは、パリ音楽院草創期から40年以上にわたり教鞭をとった、伝説的なピアノ



ルイ・アダンの肖像（フランス国立図書館 Gallica より転載）

教授です。彼の生きた約1世紀の間に、モーツァルト、クレメンティ、シューベルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、ショパンの人生のほとんどが収まります。1805年に出版された彼の《ピアノ・メソッド》は、クラヴサンからピアノへと鍵盤楽器が移行する時代にあって、画期的なピアノ教本としてパリ音楽院で公式に採用されたばかりか、各国で翻訳されました。アダンの名は国際的に知られ、ベートーヴェンは、その有名なヴァイオリン・ソナタ「クロイツェル」の献辞を、クロイツェルとアダンの連名にしようかと考えたほどでした。

フランス・ピアノ教育の父

ルイ・アダンの名前は、著名なピアニストの名簿に登録されるのに相応しい人物だ。第一級——創造者、偉大な流派の長に匹敵するほど——ではないにせよ、少なくともその合理的で理路整然とした教育が、フランス芸術の数々の進歩に好ましい影響を及ぼした教師たちの誉れ高い地位、とりわけ興味深い範疇に、しかるべく位置づけられる。同時代の目から見れば、それは慎ましい肩書きだったが、その価値は時を追うごとに大きくなり、歴史的に最も信頼のおけ

る推薦状となり、色褪せることのない名声の証となっている。教授たちの使命を過大に称揚しようというのではないが、それはヴィルトゥオーゾたちが趣味の完成に及ぼす作用をはるかに超えている。正しい感情を持たずに、ときには得られた効果、とくになぜそのような効果が得られるのか、その原因をはっきりと意識することすらしないのに、技巧に長けたヴィルトゥオーゾとなり、魅了し、目をくらませたりすることがある。あまりに頻繁に見られるこうした事象は、教師とは相容れない素質だ。大部分の著名な——少なくとも、死後もその名が残り、後世の人々にいわば選ばれる——ピアニストたちは、優れた作曲家であり、熟練の教師だった。だが、ある人数の大ヴィルトゥオーゾたちは、純粋な〔ピアノ演奏〕専門家であり続け、教育には目立った適正を示さなかった。

こうした場違いな例外によって、多くの名前のいずれもが芸術史上の流星、つまり強い光を放つが孤立した点を作り出している。これらの例外があるからこそ、卓越した教育に不可欠の美点を何から何まで併せ持つことができた完全な芸術家たちの記憶は、いっそう貴重なものとなるのだ。それらの美点とは次のようなものだ。多岐にわたる学識、多様な問題、例えば、いかにして音が抑揚を与えられ導かれ得るのかを知るのに必要な旋律に関する基礎知識、教えられる作品の分析に必要なとされる和声、〔楽譜に〕記された強弱についての説明、どの旋律ないし和声構成諸音がより優位なのか、そして音楽の語りのなかでそれらがどういった重要性と価値を持つのか、その理由を説き明かすこと。そして、教師が実例を規則と結びつけるのに必要なヴィルトゥオーゾとしての美点、教師がレッスンとい

う忍耐のいる仕事のなかに、真なる使命——それは、目的によって高貴なものとなる——を見出す上で不可欠な適正という美点。ルイ・アダンを除いて、いかなる教師も、こうした得がたい生来の才能、および「後天的に」獲得された美質の総体を完全には体現していなかった。愛しい思い出、有益な伝統、労多くしてつけられた、しかし深い道筋。こうしたことを、この教育の長老はあとに残したのだ。それは、華々しく喝采を浴びるがやがて忘れられてしまう「単なる」ヴィルトゥオーゾたちの名声の一時的な輝きに比べれば、揺ぎない豊かさを評価するに相応しい栄光の遺産だ。

学習時代から作曲家、教師としての成功まで

フェティスによれば、アダン（ルイ）は1758年12月3日、ミュッテルソルツ（バ＝ラン県）に生まれた。これとは別に、1760年生まれだとする記述もある。彼が最初に音楽の基礎とクラヴサンの初歩的な知識を授かった人物は、傑出した愛好家の片親と、ストラスブールの優れたオルガニストのエップだった。練習熱心な彼は、ヴァイオリンとハープを独習し、より高度な教養については、とくに読書と大クラヴサン奏者たちの作品を分析し理論を汲み取った。和声の教師の名に言及している伝記は一つもないが、17歳でルイ・アダンはすでに真に価値ある複数の器楽作品を試作し、成功を収めていた。

1796年、彼は作曲家、ヴィルトゥオーゾとしてパリで演奏するた



めにアルザスを発った。アダンは、その当時から評判だったコンセール・スピリチュエル¹⁾で、ピアノ、ハープ、ヴァイオリンのための「協奏」交響曲2作を上演してもらおうという幸運に恵まれた。この種の協奏的作品²⁾は、その目新しさから大変魅力があり、多大な効果を生み、この若き大家の名声の端緒を拓いた。初期のころから、教師としての成功も比類がなかった。深い知識と完全な教養——この双方を兼備していることは、いつの時代も必要とされるが、当時はあまりに珍しかった——のおかげで、ルイ・アダンは最も名高いピアニストたちのレッスンよりも、自身のレッスンが好まれるのを目の当たりにしたのだった。

1797年、ルイ・アダンは国立音楽学校³⁾のピアノ教授に任命された。彼はそこで、45年にわたって教育を続けることとなる。私の若かりしころ、老音楽院教授の名はすでに畏敬の対象となっていた。二人の息子がさらに彼の威光を強めていた。一人は腕のよいデッサン画家、もう一人はオベールの競争相手アドルフ・アダンだ。アドルフは、《山小屋》、《ロンジュモーの御者》、《プレストンのビール問屋》、《もしも私が王様だったら》、《ヴィオレットの操り人形》など、才気煥発で、上品かつ人気の作品で、なかばオベールのライバルとなっていた。かくして二人の息子が、種々の、しかしいずれも芸術的な職種でその才能をはっきりと示す間に、父は類いまれな献身的熱意を持って、音楽院で自身が受け持つピアノのクラスに専心し、ここで偉大な伝統の数々、深められた研究、バッハ、ヘンデル、スカルラッチィ、ハイドン、モーツァルト、クレメンティといった、自らを育ててくれたいにしえの大家の「作品の」理論的分析を継承した。様式とヴィルトゥオジティに関する

これら数々の健全なる教義は、[レッスンを通して] 流布されるだけでは飽き足らず、彼のすばらしいメソッドにも書き留められた。これはもっぱらパリ音楽院のために書かれたもので、出版から 60 年の歳月が流れた今でもなお、我々がピアノ演奏技法と呼ぶことのできる音楽的規範だ。

半世紀以上もの間、ルイ・アダンは何世代にもわたって芸術家を育てた。彼は 1797 年から 1818 年まで男子クラスを受け持ち、1818 年から 1843 年までは女子クラスを担当した。この時期、ピアノ教育はまだこんにちのように並外れた発展を見せてはいなかった。一等賞受賞者が担当する歌手と和声志望者のための準備クラス⁴⁾、二次的なレベルの予科 2 クラス、そしてアダンとヰィメルマンが受け持った 2 つの上級クラス。これだけのクラスがあれば、教育的要求は満たされていた。

アダンの弟子たちと業績

ルイ・アダンの男子生徒にはカルクブレナー、ショリユー、アンリ・ルモワヌ、エロールらが含まれ、女子生徒にはベック夫人、ルノー・ダラン夫人、ブレッソン夫人、コーシュ夫人、デルサルト夫人、ヴィエルラング夫人、ヴァルテル夫人、マサール夫人がいる。10 年間私の生徒でもあったマサール夫人は、こんにちのパリ音楽院で、アンリ・エルツがたいへん見事に後任を務めたルイ・アダンのクラスを受け持っている⁵⁾。

この点に関して、30 年来、ピアノ教育にもたらされた相当な拮据りに注意を促しておこう。[音楽院の] 教授数は順次増加していった。現在、副次クラスの教官は次の通りだ。女子クラスはレティ夫人、シェネ夫人、タルペ夫人、男子クラスはドゥコンブ、

アンチオーム。ピアノ上級クラス (男子) はローランの後任 G. マチアス、そして 1848 年に師ヰィメルマンのクラスを引き継いだ私だ。女子クラス (上級) はマサール夫人、フェリックス・ル・クーペ、ドラボルドの各氏。合計 10 のピアノ・クラスがあり、うち 5 つが予備クラス、5 つが上級クラスで、聴講生を除いても 150 人の生徒が在籍している。声楽科学生と和声科学生の特別教育クラスは廃止された。というのも、ピアニストによる和声・伴奏クラスと、数字つきバスと総譜伴奏⁶⁾ができない学生のために和声のみのクラスが別々に存在しているからである。

若い同僚に対して親切で世話好きなルイ・アダン^{レベティトゥール}は、彼らにとって有意義な機会を決して見逃すことはなかった。いくつかの状況下で、彼は私に善意と愛情を示してくれたが、それは私が彼の教育を受けたというわけでもなかっただけに、なおさら称賛すべきことだった。とはいえ、彼の生徒の復習教員としてしばしば推薦されたので、私は、彼の教育の高く重い価値を確かめることができた。

アダンの生きた痕跡を最も長く留め、あらゆる世代のピアニストたちにその思い出を蘇らせるルイ・アダンの作品は、異論の余地なく、音楽院のために書かれた理論的かつ実践的な大メソッド⁷⁾だ。この重要作は、非常に明快かつ完全な形でこの名教授の知識と経験を要約しており、約 60 年前に出版されたにもかかわらず、最も見事に整理されたピアノ教育に関する教程の一つだ。生徒たちは、彼らの学習を必ずや導いてくれる規則と助言、非常に多くのメカニズムの定型、難易度順に選ばれた大家の小品だけでなく、一般則と例外を提示する傑出した運指の規則をも見出す。また、響き、表現、

様式にも非常に興味深い章が割り当てられている。こんにち、[音楽雑誌]『メネストレル』の出版業者が著作権を所有しているこのすばらしいメソッドを締めくくる数々のページは、ピアニスト、よき音楽家、和声に通じた音楽家、伴奏家が持つべき知識について簡潔な要約に割いている。

ルイ・アダンはまた、いくつものソナタを曲集として、あるいは個別の作品として書いた。これらは秀でた仕事の一部を成しており、エマヌエル・バッハ、クレメンティ、デュセックの特徴を具えている。[出版業者]アシル・ルモワヌ氏のカタログには、まだこれらの作品ならびに《王様ダゴベール》の人気のエールにもとづく変奏曲⁸⁾が残っている。この主題変奏は、ショリユー、エロルド、モシェレスの《月の光》にもとづく変奏曲、そして《ああ、お母さん、貴方に申し上げます [訳注：きらきら星]》にもとづくモーツァルトの有名な変奏曲に匹敵する人気を博した。

芸術家、教育者としての成功と投資家としての失敗

ルイ・アダンは、自身の慎ましい資産の管理について、息子アドルフ・アダン——のちに彼は輝かしい作曲家、才知に富んだ著述家となった——のようには、幸運に恵まれなかった。芸術家が事業家を兼ねるといのは、稀有な例外だ。1827年、還暦を越えていたルイ・アダンは、上手い投資をしようと考え、3分の2を出資して不動産を購入した。突如、1830年の革命が勃発し、貴族や財界人が職を追われた。多くの芸術家が亡命し、国外で新たな生活の糧を求めることを余儀なくされた。数年間、彼の裕福な弟子と、生産的とは言えない家計に入っていた[不動産からの]収入を失い、ルイ・

アダンは購入した不動産の債務返済ができなくなり、40年間働いてきた実績を犠牲にして、これを投げ売りしなければならなかった。

この健気な芸術家は、契約を履行するために[老後の]安寧を返上し、勇敢にも再び仕事に就いた。その後、アドルフ・アダンは、にわかにリリック座の創設者兼監督となった折、[父と]同じように蓄えの10万フランの使い果たし、債権者たちに弁済するために著作権を放棄した。すべての劇場支配人が、こうしたあくまで誠実な例に当てはまるわけではない。それどころか、いったいどれだけの支配人が、株主や支援者を破産させておきながら、見事な財産を築くことができたことか！

私は、自分が彼のごく若い同僚になるずっと前からルイ・アダンを知っている。1827年、私が音楽院に入学したとき、この著名な教授はすでに70歳を目前にしていた。彼の美しい人相は、善良な心を映し出していた。大変優しげな眼差し、開いて微笑む口、均整の取れた顔立ちは、ありありと共感を示し、いやおうなく敬意を起こさせた。当時の慣習に従って、ルイ・アダンは毛の薄い頭をふさふさした鬘^{かつら}で守っていた。[当時は]禿げた頭を露わにすることがまだ習慣ではなかったが、こんにち、若い人々の間では普通になっている。ロッシーニ^{めろ}は瑪瑙の筋のように整った線の顔が毛髪の乏しい頭に合っていた。そんな彼は、たくさんの鬘を収集しており、それと分からないよう錯覚させるために、生えかけの髪にまで十分な注意が払われた。

1827年、ルイ・アダンはレジョン・ドヌール勲五等に叙せられた。1843年、彼はパリ音楽院教授を辞めたが、そのときには85歳になっていた。我々は1848年に彼が90歳

で他界したことを悼んだ。この長きにわたる経歴は、芸術家たちに遺された偉大な範例となっている。仕事と献身の人生にあったのは、疲労と試練だ。それは、いかなる種類の過失や汚点でもない。非常に有能で、過剰なほどに勤勉で、自己の功績には謙虚

で、自身のライバルと弟子に好意的で、芸術の進歩に開かれた精神を持っていたルイ・アダンは、我々以前の世代の教授職において、最も好感的で、高みにある人物の一人であり続けている。

- 1) コンセール・スピリチュエルとは、1725年から続くフランスの演奏会のこと。四旬節（復活祭までの日曜日を除く40日間）はオペラ座で公演ができないため、それを補う演奏会として管弦楽や室内楽、宗教曲が上演されていた。
- 2) 一人以上の独奏者とオーケストラによる協奏的なジャンルの作品だが、協奏曲のように独奏者とオーケストラが対比的に扱われるのではなく、ソリストが主要主題を担いながらオーケストラと調和して交響曲の形式で演奏する。ヴァイオリンとヴィオラをソリストとするモーツァルトのK.364が有名。
- 3) パリ国立音楽院のこと。同音楽院は1795年に創設されたので、アダンの教職に就いたのはまさに開校とほぼ同時だった。
- 4) これらのクラスは、1871年まで「鍵盤楽器学習クラス」と呼ばれ、専攻外ピアノクラスとしての機能を果たした。一方で、ピアノ専攻クラスに移行するためにこのクラスに登録する学生も少なくなかった。
- 5) アンリ・エルツは、1842年に、アダンの引退によって空席となったピアノ科女子クラス教授に任命された。1874年、そのあとを継いだのがマサール夫人である。
- 6) 総譜伴奏：スコア・リーディングの事を指す。
- 7) Jean-Louis Adam, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804.
- 8) *Idem, Air du Bon roi Dagobert avec douze variations précédé d'un prélude où [sic] introduction*, Paris, Duhan, 1808.

第 25 章

テオドール・デーラー
Theodor Döhler

家たちにとって真のオアシスだった。彼らはそこで生活を心配することなく、心ゆくまで作曲し、自身の才能を試すことができたのだ。ローマ、フェッラーラ、フィレンツェ、ヴェネツィア、ミラノが県となり工業の中心地となる前は、芸術の聖地だった。ルッカ公爵は、少なくとも自身の恩給受領者には大変愛情をかけ、デーラーはイタリアを横断する公爵の諸国歴訪にもたびたびつき添った。しかし、もっと大きな劇場で演奏したいという願望、外国の大芸術家たちを知り、彼らの様式を学び、さまざまな流派を比較し、その秘訣を見抜きたいという野心から、若き大家はヨーロッパへ長旅に出た。ドイツ、オランダ、デンマーク、ベルギー、フランス、イギリスは、この才気に満ちた愛想のよいヴィルトゥオーゾが相次いでくり返し訪れた国々だ。

その間に、デーラーは愛するルッカの街に戻って、数か月を過ごしていた。ここで彼は再び忠実かつ教養ある友に囲まれ、王侯さながらの生活の魅力、そして自身の腕に磨きをかけるために必要な余暇を再び見出した。相変わらず熱心にお気に入りの音楽家の野心に寄り添う公爵は、デーラーに長期休暇を認めた。彼はこれを利用して多くの演奏会を開き、フランクフルト、ライプツィヒ、ハンブルク、コペンハーゲン、ベルリン、アムステルダム、ロッテルダム、デン・ハーグ、ユトレヒト、リエージュ、ヘント、アントワープ、ブリュッセル、そしてパリとロンドンの旅程をこなした。これらの都市で、この気高き芸術家、優雅で趣味のよい作曲家は、決まって熱狂的な歓迎を受けた。

デーラーがパリに到着したのは1838年のことだ。当時、タールベルクの名声が強いきら輝いていた。この著名なピアノ

ニストは、鍵盤楽器を、力強い響きを持つ歌唱的な楽器に変容させて、ピアノ演奏技法に革新をもたらしたところだった。デーラーはウィーンの大家〔タールベルク〕のまったく特殊な美点を何から何まで持ち合わせていたわけではなかったが、逆に、優美さと繊細さをこの上ない水準で具えており、いくつもの流行りの手法をものにしつつも、実践上の巧みな腕前と彼個人の美点を変質させないエスプリを宿していた。時代の趣味にいくらか犠牲を払ったとはいえ、これといってナポリのピアニストの個性が歪められるようなことはなかった。このヴィルトゥオーゾは自身の演奏に独特な味わいを残しておく術を心得ていたのだ。デーラーはパリ音楽院演奏協会で演奏し、大成功を収めた。芸術サロンとサークルが、すぐさまこの新人に光を当てた。彼は、すでに羨望の的となっていたタールベルク、リスト、ショパンの栄光と、これから生まれ出づる才能を対比しようとするすべての人々にもてはやされるという、類いまれな幸運に浴した。だが、彼は機転と節度をもってこれを活用し、競争相手の誰に対しても対抗者としては振舞わず、決して優越を望まず、自分らしくあることに満足していた。



1843年元旦の『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の付録として刷られたパリの著名な外国人ヴィルトゥオーゾたちの群像。後列左から2人目がデーラー。

フランスからロシアへ

彼の交友関係とルッカの宮廷で過した青春時代に培われたこの上なく高貴な物腰を身にまとい、上流階級の優雅な習慣を具えたデーラーは、上流貴族から愛情の込められた懇懇なもてなしを受けた。上品で繊細な才能の染み通るような魅力、気品があり節度をわきまえた人柄のお陰で、彼は急速に成果を上げた。当時の評論欄——もう約半世紀前のことだ！——は、この若きヴィルトゥオーゾが本気の愛情を掻き立てるどんな術を知っていたか、そして、どのような絆が、著名な女性たちの美貌と才気を通して彼と彼女たちを結びつけたのかを語っている。申し添えておくと、デーラーは、薄明かりのなかに秘められた数々の控えめな勝利に、卓越した手腕を発揮した。彼は小声で言われたり、あるいはむしろ囁かれたりするような人物の名が明るみに出るような醜聞はなく、密やかに勝利を収めることができた。

私は、公開演奏会や内輪の夜会で何度もデーラーの演奏を聴いた。彼の演奏は優雅で正確、才気に富んで魅力的だったが、力強さと活気を欠いていた。デーラーはショパンの感受性、リストの大胆さ、ターレブルクの響きを持ち合わせていなかったが、デーラーはこの三大芸術家と、彼が強い愛着を表明していたアンリ・エルツに由来していた。繊細さと表現のいずれにおいても程度こそ控えめだったが、それらは興味があり、自然で愛好家の聴衆を魅了するだけのことはあった。

募りゆくデーラーの名声、旅行への愛、イギリスを知り、ロンドンで自身のヴィルトゥオーゾとしての名声を認めてもらいたいという思いから、彼は1839年に海峡を

渡った。演奏会の聴衆とイギリスの上流社会は、彼を熱烈に歓迎した。時の勝者として最も身分の高い貴族のサロンに迎えられ歓迎された彼は、人柄に宿る魅力のおかげで、いつも芸術的才能の影響力を用いて陪食客と名家の友人と交流するようになった。そして突然、この戦闘的な生活に疲れ、豊かで容易に手に入る成功に半ば飽きてきたので、この甘やかされた子どもはイギリスを離れ、美しいルッカの隠れ処に戻った。そこでは、子ども時代の庇護者が首を長くして彼の帰りを待っていたのだ。

それは一つの段階でしかなかった。あの静かな住居で1年を過ごしたあと、ひたすら芸術に捧げられた穏やかな生活のただなかで、休息し英気を養ったデーラーは再び旅路に着いた。公爵は、同盟君主や親類宛の信任状——それがあればあらゆる困難が取り除かれ、直接、最上流社会に紹介される——を持たせ、新たな休暇を彼に認めた。デーラーは再び、そして何度も、ドイツ、オランダ、ベルギーを訪れ、フランスにも戻り、そのあとでロシアを訪れた。そこでは、あらたな勝利が彼を待ち構え、彼の幸福がはっきりと形に表れることとなる。

波乱の恋愛と結婚から最期まで

1844年、サンクトペテルブルクに向けて出発したデーラーは、そこで、ロンドンと同じようにあの熱烈な歓迎を受けた。貴族階級の人々は、芸術家を迎え入れたり、新しい才能の士と関わりを築いたりしようとする場合には、それを内密にする。その上、今回は、旅というよりも滞在で、ヴィルトゥオーゾの成功というよりは、むしろ彼の熱烈な信奉者となったシェレメティエフ伯爵夫人の心に沸き起こった愛情が、何年も彼をロシアに引き留めたのだった。こうした

状況にあって、ヴィルトゥオジティに関して彼が師と仰いだ高名なフランツ・リストよりも幸運だったデーラーは、強い愛情を固めた長い試練と一連の小説じみた波乱の末、シェレメティエフ伯爵夫人の夫となった。不幸にも、何章にもわたるこの物語の結末は、この著名な芸術家にわずかな年月の幸福しかもたらさなかった。ルッカに戻り、愛好家として芸術への信仰に身を捧げたデーラーは、肺の病に侵され、自身の美しい夢ははかなく消えていくのを目の当たりにした。病は急速に進行した。環境の変化、水による治療など、きわめて精力的な数々の処置も、一時的に病気の進行が和らぐだけだった。テオドール・デーラーは数年間苦しんだのち、1856年2月21日にローマで亡くなった。享年42。

この余りに短い生涯は、いくつもの理由で興味をそそられる。現代社会の名誉のために、声を大にしてはっきりと認め、言わなければならないことがある。上流人士の趣味はすでにでき上がっている。博識で才能ある芸術家は人気があり、サロンで歓待を受けるばかりか、その芸術家が才気に富み、芸術の権威であり有能な人物である場合には、その魅力が引き寄せる敬意と上品な注目に包まれる。16世紀と17世紀において、生粋の貴族と天分に恵まれた庶民を隔てる社会的な壁は、不快なほどに厚く存在していた。しかし、ルイ15世のときから、威厳ある主人としてサロン——そこでは文学と美術が尊重された——を取り持っていた高名な女性たちが、数々の不平等を打ち消した。まれに何人かの芸術家の奇行や不手際によって妨げられはしたものの、伝統は確立されたのだ。デーラーが、気品と個人的美点によって、その伝統をしっかりと結び直したことは、彼の名誉となるだろう。

作曲家としての横顔

作曲家として、デーラーは〔オペラ〕『グアイード』、『アンナ・ボレーナ』、『ウィリアム・テル』、『マホメット』、『ドン・セバスチャン』にもとづく有名な幻想曲で、タールベルクが流行らせた手法の潮流に従ってはいるが、巧みで創意工夫に富んだ、優雅な大家の手腕をはっきりと示している。〔ピアノ〕協奏曲作品7はこのジャンルに相応しい高貴な様式を具えており、加えて構造と数々の走句の輝かしい性格で、秀でた出来栄を示している。この作品は、アンリ・エルツ——デーラーはその気品を持っていた——に由来する部分大きい。優美で歌唱的な作品である12曲のノクターンは、ナポリの大家に相応しい旋律の着想の豊かさを示している。アンダンティーノもまた魅力溢れる作品だ。作品6、15、18、22、35はサロン用の曲で、オペラのモチーフにもとづくたいへん大きな成功を収めた編曲だ。《タランテラ》作品39、46、《ギャロップ》作品61、《サロン用ポルカ》作品50、《ワルツ》作品47はそれぞれに流行し、十分な成果を残した。《演奏会用練習曲集》作品30はショパン、ヘンゼルト、タウベルト、エルツ、ローゼンハインのそれらに並ぶ。これらのすばらしいページを演奏するには、よき様式のヴィルトゥオーゾである必要がある。それらのなかで、若き大家は想像力の豊穡さと手法の比類のない純粋さを示した。《50のサロン用練習曲》は現代的教育のレパートリーにおいて趣味とフレーズ法の秀逸な見本であり続けており、かつメカニズムの有用な定型を提示している。

デーラー作品の一部のこうした短い分析から、この大家が自身の名に結びつけた上品な人気を、いかに正当なものとし得たか

が分かる。彼は、1830年ごろに出現した
ヴィルトゥオーゾ作曲家の団に属してお
り、彼にはその列に並ぶだけの価値がある。
立派な紳士および勇ましい芸術家としての
思い出はいずれも、見事な才能ともとも
感じのよい気質が一体となったおかげで、
彼の死後も残ったのだ。

デーラーの長い楕円形をした顔つきや
整ったほっそりとした目鼻立ちは、ショ
パンのような類型を思い出させるが、性格は
それほど病的ではない。非常にはっきりと
した鼻、優しげな眼差し、軽く弓形ゆみなりをした
口は気品ある全体を形作っており、デーラー
がルッカの小さな宮廷——そこではよき上
品さによって、節度ある礼儀作法が花開い
ていた——で身につけた、優雅で魅力ある
礼儀正しさと完全に調和していた。

私はヰィメルマン、アンリ・エルツ、ブ
ランデュ宅でデーラーとあまりに短いなが
ら交流を持ち、この上ない愛情のこもった
思い出を留めたが、同じように彼と知り合っ

たすべての人の記憶に例外があったとは思
えない。名声が、あれほど穏やかに同時代
人へと拡がることはなかったし、あれほど
の共感を掻き立てておきながら、羨望に満
ちたライバル心が喚起されることもなかつ
た。これらすべての資格をもってして、デー
ラーは大家たちの傍らではないにせよ、中
腹あたりに際立った地位を占めている。彼
は、流派の長、独自の様式の創出者、独奏
的な様式の推進者、大胆な革新者ではなかつ
たにせよ、少なくとも自身の気高い個性を
保つ術を心得ていた。上品な本性、寛容で
善良な心、魅力的な想像力といったデーラー
の思い出は常に若く、既得の才能と内なる
魅力という二つの特権を伴って残り続ける
だろう。ピアノのベッリーニとも言える彼
は、[ベッリーニのオペラのヒロイン] ノルマの
ような人物から靈感を受けた歌手同様、
ピアノの詩人ならではの優雅なアクセント、
旋律的芳香を手にしていった。

第 26 章

モンジュール夫人
Madame de Montgeroult

1789年のフランス大革命は、旧体制（アンシャン・レジーム）の秩序を破壊し、多くの貴族や教会音楽家が迫害の憂き目にあいました。貴族や王



党派、反革命派の政敵を容赦なくギロチンにかけたロベスピエールの恐怖政治のもと、貴族出身の音楽家も亡命を余儀なくされました。本章の主演、女性ピアニスト兼作曲家のエレーヌ・ド・モンジュール（1764～1836）もまた、その動乱の渦中にありました。母国を追われながらも、音楽への愛と誇りを維持した力強い人生の物語です。

没落貴族

動乱の世紀にあって、絶えざる革命運動は、社会のあらゆる階級を転覆させ、あらゆる身分を混乱に陥れ、ごく一部の特権的家系にしか貴族階級の高貴な刻印を認めない。それは、華麗で贅沢に、何もしない生活を送るとのことだ——この無為とは、正しく理解された場合、つまり、その華やきが国富と公の繁栄を示す一つの要件である限り、社会的な機能だ。そんな今世紀にあって、庶民やブルジョワ階級から出た何世代にもわたる芸術家たちの傍らで、旧貴族に属する名家のなかに、俄然、もう一つの世代が現れることとなった。半世紀来、こうした例はヴィルトゥオジティの世界と劇場界では頻繁に見受けられる。財産に裏切られ、思いがけず社会的地位を喪失した人々は、勇敢にも労働、研究、文才、ある

いはヴィルトゥオーゾの才能によって、何かしらの価値と個人の肩書きを勝ち取るうとする。こうした貴族階級について、[出自と才能の]対照表を設けて年代順に説明する必要はない——もっともそれは教育的かつ教訓的なことではある——が、芸術を信奉する者たちのなかに、生まれと才能の双方において高名な貴族的な祖先の名前が数えられるということははっきりと述べておきたい。

モンジュール夫人、すなわちシャルネ伯爵、旧姓エレーヌ・ド・ネルヴォードは、恐怖政治を恐れ、外国での労働を通して失われた財産を築き直し、同時に、名誉ある生き方は汚点のない輝きを保ち、もっぱら自力で立ち直った数多くの家系の一つに属している。それは、貴族階級によって、また、しばしばこの上なく高貴な貴族を代表する者によって示された、大いなる見本の最初の例だった。将来ルイ＝フィリップ王となるオルレアン公爵は、スイス滞在中に生活の糧を、すなわち外国の助成金ではなく、教授職に求めたことを誇りにしていた¹⁾。これはのちにダニエーレ・マニンがパリでイタリア語の授業をして生計を立てるときに従うこととなる気高き伝統でもある。

モンジュール夫人は、1764年3月2日にリヨンで生まれた。彼女の一家はパリに来て定住し、若き乙女は1776年ごろ、パリの上流社会で大変人気のあった作曲家兼ヴィルトゥオーゾのヒュルマンデルという著名な教師から、音楽のすばらしい教育とレッスンを受けた。この教師は若い生徒の教育に強い関心を持ち、彼女に、自らがカール・フィリップ・エマヌエル・バッハの教えから汲み取った重要な基礎知識、優雅で正確な様式を教え込んだ。ヒュルマンデルの、さらにのちのクレメンティとデュセックの

教育は、この生徒の演奏の才に著しい力強さと雄々しさを伝えたが、しかし女性ヴィルトゥオーゾの特権であり、生来の特性であるあの繊細で優雅な華やぎを損なうことはなかった。

民衆の動乱、血なまぐさい挿話、フランスの大いなる、しかし恐るべき革命の前触れを感じ取ったこの教師と生徒は移住を余儀なくされ、ヒュルマンデルはイギリスへ、シャルネ一家はドイツへ移った。ヒュルマンデルは熱烈な王党派だったために容疑をかけられ、財産を没収され売却された。それでも彼は総統政府下のパリに戻り、いくらか〔財産を〕返還してもらうことができた。

生活苦のなかでも心は高く

この時期、モンジュール夫人はドイツに拠点を置いていた。1796年にはベルリンで、すでに教養の類いまれなる美点、大家たちの様式に関する造詣をはっきりと示す1曲のソナタを出版した。『芸術家の人生の素描集』と題する、亡き友エドゥアール・モネがポール・スミスという筆名で上品に語った感動的な逸話は、当時まだエレヌ・ド・ネルヴォードだったモンジュール夫人の生活苦の時代を扱っている。

ネルヴォード嬢はベルリンに行く前、ドイツの小さな町でシュラムという名のオルガニストの家にはっきりと身を寄せていたという。この勇敢な人物は、この移住者の身分、自身の下宿人の優れたヴィルトゥオジティを知らなかったが、彼女の知性、気品、得がたい人のよさを高く評価していた。そのため、彼はしまいには、彼女に自身の心配事や苦難を打ち明けるようになった。ひどい痛風に見舞われ、彼は直近の宗教儀式で自らオルガンを担当できる状態ではなかった。危険なライバルが彼の地位を切望して

いた。彼は自らの障害を告白しつつ、すべてを失ってしまうことを恐れた。それでも、強直した指が再び使えるようにして欲しいという彼の望みを、天は聞き入れずにいた。

しかしながら、不安を残して迎えたその日、神は「優しき救いの貴婦人」ネルヴォード嬢を彼の地位に就け、奇跡を起こした。粋な歴史家として振舞うエドゥアール・モネは、小説じみた言い回しでこの冒険譚を語り、実際にはなかった生来の魅力を、この若きオルガニストに与えている。彼女が普段からシュラムの演奏を聴いている人々に認められたのは、才能に宿る生来の優雅さと、慈善心に具わる寛大さ自体によるものだったのであり、それ以上のことではない。この語り口は、おそらく次の小話から着想を得たのだろう。プラデル夫妻のちに、道端で歌う人の窮状に心を打たれ、ある晩、彼の預金のためにと、大通りの真んなかで、彼に代わって演奏会を開いた。感嘆した聴衆は尋常ならざるすばらしい金額を支払い、熱狂のほどを示した。私はこの冒険的逸話が本当にあったことだと断言する。それに、これは当時の寛容で少々劇場めいた風潮においては相応しい振る舞いだった。

しかし、よりよい時代が亡命者たちに近づいていた。革命の動乱に続いて、総裁政府、すなわち、オベールが「共和制の理事」と一言で定義した、祝祭と気晴らし好きの政府が来たのだった。モンジュール夫人は亡命者リストから除名され、フランスに戻ってピアノ教育に身を捧げたが、資金はもう取るに足らないほどしかなかった。彼女の音楽家としての優れた才能、輝かしいヴィルトゥオジティ、上品さ、亡命貴族としての立場のお陰で、彼女が最初に経験した数々の困難は取り除かれ、活動的な人生の長き

にわたり、大変流行の教師となることのできた。

教育者としての功績

モンジュール夫人は何年もの間、若きブラデールのピアノ学習を指導し、ポエリーにも助言を与えた。このうち、前者は1802年に選抜試験の末、21歳でパリ音楽院ピアノ科教授の地位を獲得し、イアサント・ジャダンのあとを継いだ。プラデール(Pradher)——その名は正式にはPradèreと綴るべきだろう——は、1827年までパリ音楽院で教えた。ジャックとアンリのエルツ兄弟、大変人気の高いローズラン、そして大変権威を持って首尾よく師の伝統を継承している私の同僚フェリックス・ル・クーペが教育されたのは、まさに彼の流派においてだ。ポエリーについて、彼がヰメルマンのクラス——私はその生徒だった——を訪れたときのことをまだ憶えている。私は言われるままに、彼がクレメンティとクラマーの様式で書いた6つの練習曲を教わった。この大家はすでに亡くなった作曲家を回顧し称賛してはいたが、かといって自作品が演奏されることに喜びを見出さないわけではなかった。彼は「私の演奏に」満足を示し、サン＝ジェルマン＝ロクセロワ教会でバッハのフーガを演奏する機会に招いてくれた。ポエリーはオルガンの壮大な様式を具え、正確でゆったりと幅のある演奏をする音楽家だったので、私はこの演奏を聴いた貴重な思い出を記憶に留めた。

作曲家として、モンジュール夫人は高い志を持っていた。彼女は4つの作品番号にまとめられた10曲のソナタ、3曲の幻想曲、いくつもの性格的小品、二人の歌手のための6つのノクターンを出版した。だが、これらのソナタは上手く書かれてはいるも

の、目立った個性をはっきりと示しているわけではない。正確に提示される着想の数々は独創性を欠いており、走句とモチーフの展開の性質には、モンジュール夫人がとくに敬愛した大家クレメンティ、クラマー、デュセックの手法が認められる。一方で、『ピアノ教育のための完全教程』²⁾というタイトルで出版された重要なメソッドについては、条件なしに称賛する。高度な美質を持った女性、傑出したヴィルトゥオーゾであるモンジュール夫人は、真の教師にふさわしく、教育の権威を決定づける観察と分析の精神にとりわけ恵まれていた。

50年以上前に私がピアノの学習を始めたときに用いたのは、まさにモンジュール夫人のメソッドだった。この年代となれば、このメソッドの理論的な部分や美学的考察は、もはや古びていると思われることだろう。だが、決してそのようなことはない。千あるなかから一例だけを挙げるなら、彼女の教程の序文に示された数行の助言を書き写すことが最善だ。「雄弁に語る〔訳注：演奏する〕」ということに関する彼女の格言の数々は、才能を見せつけるために弦を切り、ハンマーを壊して筋力を誇示する騒々しいヴィルトゥオーゾが念頭に置くべきものだろう。

雄弁に奏でる技法は、用いる楽器が何であれ、違いはない。その楽器の演奏者に特有のメカニズム〔訳注：演奏の物理的な側面〕のために譲歩したり、犠牲を払ったりしてはならないし、メカニズムを芸術的意志に従わせなくてはならない。

ピアノでは、声楽のアクセントを何から何まで表現することはできないにせよ、それでも大多数のアクセントは、巧みな芸術家が模倣できるようになるものだ。しかし、

ほかにも種々のアクセントがある。それらは、機転、音を導く技法、趣味、感性、語らせようとする楽器本来の欠点と長所に関する深い造詣に由来するものだ。

これほど上手く述べることは不可能だ。序文全体には、同様の明晰さと良識がある。メソッドについて言えば、基礎的な原則から最も難しい技巧に至るまでを漸次的に導いている。3巻からなる教程には、メカニズムの数多くの定型と、よい演奏の基礎となる走句の兵器庫が丸ごと含まれているばかりか、十全な向上を凝縮しまとめたアクセントづけ、装飾、趣味の原理をも含んでいる。それらは実践的メソッドに相応しいエクレクティズム折衷主義の精神に支えられた、完全な感覚で研究されている響き、趣味の音符〔訳注：装飾音のこと〕、表現を扱う章は、細心の配慮をもって書かれ、教師ならびに生徒が遵守すべきすばらしい基礎を示している。

クレメンティの《グラドウス》に倣って、モンジュール夫人のメソッドの第2部と第3部は、100数曲の様式とメカニズムの特別な練習曲を含んでいる。これらは、著者が身につけていれば役に立つと考えた、演奏とリズムの難しさを克服するためのさまざまな典型や創意工夫に富んだ組み合わせを学ばせてくれる。最後に、古い様式による数々の主題変奏、カノンとフーガがこの見事で正確なメソッドを完全なものにしている。このメソッドは残念ながら、愛好家の書棚にあるのみで、原板は溶かされてしまった。

後世に遺したもの

現在、私は手元にモンジュール夫人の肖像を一つも持っておらず、個人的には彼女と面識はなかった。だが、晩年の彼女に会っ

た旧友の回想を要約すれば、美の女王というわけではなかった。ただ彼女の大いなる才能は、ほかの女性芸術家に優っていた。彼女は生き生きとした鋭い眼差しを持ち、家系の気品、洗練された礼儀作法、旧貴族の生来の魅力を具えていた。

彼女は当時の女性的ヴィルトゥオジティを間違いなく支配した。しかし、彼女を正當に評価しつつも、もう一人の著名な女性ピアニストであるビゴ夫人の思い出を呼び起こしておかなければならない。1786年、コルマール生まれのビゴ夫人はモンジュール夫人と才能を競い、彼女の最も輝かしいライバルの一人だった。ビゴ夫人は無類の演奏技量を持っていた。表情豊かで、精彩溢れる彼女の演奏は、これ以上ないほど魅力的だったので、オベールが疑いを差し挟む余地のない深い確信をもって彼女を称賛するのを、私はしばしば耳にしたものだ。この過去に対する賛辞は、オベールが大切に抱いていた彼のピアノの師ラデュルネールの思い出とともに、私の心に残った。感受性は、ビゴ夫人の主な個性だった。それは、彼女の繊細でやや病的な素質、深い感情、そしてとりわけ壮大な様式で書かれた作品に対して彼女が持っていた天才的な直観に根ざしていた。ハイドン、ヴィオッティ、クラーマー、ケルビーニ、ベートーヴェン、バイヨが、たいへん詩的な気質を持つこの魅力的な若い女性のために、高揚にすら至る賛美を示したのだ。吝嗇りんしょくと言っていいほどの儉約的精神の持ち主クレメンティは、火と紙を節約するためにビゴ夫人宅に出向いて書簡をしたためていた。

才能と健気さで築き上げた輝かしい名声は我々の祖先を感動させ魅了したが、こんにち、それは忘却の平安か類いまれな愛好家たちの追憶のなかに憩っている。モン

ジュール夫人は 1837 年 5 月 20 日、フィレンツェに没した。彼女の若く愛想のよいライバルだったビゴー夫人は、はじめは気に留めもしなかった肺の病が突然災いして、1820 年 9 月、34 歳で亡くなっていた。しかし、演奏家たちが死んでも、芸術は不滅だ。それは、芸術家の世代とともに変容を蒙るだけだ。デュヴェルジェ、プレイエル、ファランク、マサール、サルヴァディ、モンティニ＝レモリ、ジャエル（ヤエル）、ヴィアール、G. ポティエ各夫人などは、先駆者のすばらしい美点と大いなる伝統を継承し

た。正当な名声を得ているこれらの人物に、我々はパリ音楽院という国立学校で教育された輝かしい一等賞受賞者たちを加えることができるだろう。これら栄冠を手にした生徒の大半は、収めた成功が名声を約束してくれる。しかし、そこから栄光の現実を作り出すために、彼女たちは祖先が示した実例を範としなくてはならない。また、学習に対する愛、強い信念と不屈の忍耐から靈感を得るべきだ。これらは、モンジュール夫人の名に集約され、女性を高揚させつつ芸術の栄光を輝かせる美点にほかならない。

- 1) ルイ＝フィリップは、1793 年から 1794 年にかけて、スイスのライヒェナウにある中学校で、シャボー＝ラトゥール Chabeau-Latour と名乗って教鞭を執った。
- 2) Hélène de Montgeroult, *Cours complet pour l'enseignement du forté-piano conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés*, divisé en 3 parties, Paris, Pelicier, s.d.

第 27 章

ルフェビュール = ヴェリー
Lefébure-Wély

和声を熟知した感性豊かな音楽家でありながら、無数の表現手法を具えた頭脳と指を持つこの輝かしいフランスの国立学校の受賞者は、理想的な作曲⁴⁾の学習に打ち込むことで自身の教養を完成させようとした。ベルトン、アドルフ・アダン、アレヴィが彼に助言を与えたのだから、もし彼が、ダモロー夫人の愛弟子（J. クール嬢）と結婚したことで突然進路を変更していなければ、ルフェビュール = ヴェリーは間違いなく、ローマ賞受賞者の一覧に名を連ねていただろう。エヴルーの司教で、以前サン = ロック教会の主任司祭を務めていたオリヴィエ神父は、大変愛想がよく、司教のなかでもとくに社交好きだったが、彼は自らの手で、かつてのオルガニストの結婚を祝福した。

当代最高オルガニストとしての評価と作品への批判

一家の主となったルフェビュールは、もはやヴィラ・メディチ⁵⁾を夢見ることはなかった。幸福な夫はそれまで以上に、自由だとはいえ、いっそう危うい人生を追い求めて家庭を離れようなどは、考えもしなかった。かくして、彼には新たな義務が課された。彼は、この静かな幸福に少しばかり金色の輝きを添えるため、高貴な芸術と、軽い作品の出版に、同時に取り組まなくてはならなかった。このオルガニスト〔ルフェビュール = ヴェリー〕は、平易で優雅な音楽の人気作曲家になった。《修道院の鐘》⁶⁾、《騎馬狩獵》⁷⁾、《軍隊の帰宮》⁸⁾、《渦》⁹⁾、《グラツィエッタの夢》¹⁰⁾といった、多くの性格的小品の出版業者たちは、靈感ときらめくメロディの精彩とが一体となった才氣溢れるこれら小曲が、どれほど流行したかを明言できる。

頭の固い芸術家や社交嫌いの謹厳家たち

は、こうした良質で、しかも難しい仕事、気品、正確さ、純粋さ——それらは幻想世界のなかで注意深く保たれている——に裏打ちされた成功に嫉妬し、ルフェビュール = ヴェリーが気安い女神にこれらの供物を捧げたと、声高に非難した。しかし、彼は、その間にも1曲のソナタ、複数の交響曲、練習曲集を書き、厳格な作曲をやめたわけではないことを示した。

ルフェビュール = ヴェリーがオルガンで即興をすると、彼の右に出る者はいなかった。いかなるヴィルトゥオーゾも、彼のような、オーケストラの絶大な力強さ、多種多様な音色、人声や大合唱の感動的な音調を併せ持つ巨大な楽器の表現力を持ち合わせてはいなかった。彼の豊かで溢れんばかりの想像力は、精力的で情熱的な意志にいつも思いのままに操られ、感情のあらゆる微妙な差異に従っていた。少しの誇張もなく言えるが、ルフェビュール = ヴェリーは、教会であれサロンであれ、オルガンの至高の天才だった。熱烈に彼を称賛したカヴァイエ = コル、アレクサンドル、ドウバン、ミュステルといったオルガン製造者たちは、彼のきわめて巧みなタッチで鳴り響く楽器の美点をすみずみまではっきりと聴かせることについて、この若き大家が持っていた途方もない熟練の技と並外れた創意工夫を証言することができる。ほんの数時間、彼が楽器に向かえば、どんな新しいオルガンも、何一つ彼に隠し立てすることはできなかった。音色の組み合わせも、ストップの組み合わせも、何もかも彼は見抜いてものにし、ほかの人には抗う楽器でも、彼は手懐けてしまう。このオルガニストは、最も厄介なあばれ馬をおとなしくする真の名騎手となって、この鳴り響く巨大な機械を御していたのだ。

私は、サン＝ロック教会、サン＝シュルピス教会、マドレーヌ寺院で、ルフェビュール＝ヴェリーの演奏を、ごく個人的に聴くことがよくあった。この大オルガニストは、自らの力量を自覚しつつ、芸術家でもある友人に聴かれていることを分かっていたので、即興し、決して忘れられない心の激情と熱意ををもって、創造力を披露した。また、彼が公の場、モザンの葬儀で演奏したときのこととも思い出される。このとき、ルフェビュールは、深く大きな悲しみに心動かされ、靈感を受けて、ありったけの心を込めて、まるで練習しておいた曲のようだとオベールを感服させた、卓越した様式で即興した。

まったく古びた決まり文句を頑なに手放さない厳格主義者たちが、ルフェビュール＝ヴェリーに向けた、多大な非難の話題に移ろう。これは、努めて誠実で厳格な様式を用いることを知らず、むしろ我々〔フランス〕の教会が持つ荘厳な単純さと手を携えている、という非難である。もっぱらドイツおよびフランドル楽派のみを信奉する者たちにとって、即興演奏家は、たとえ彼が天才であっても、熱っぽい想像力に駆り立てられて、聖域の瞑想、いわゆる宗教音楽に相応しい峻厳さを忘れて、権威と言わないまでも、少なくともやくざの掟のようなものをないがしろにするようなことがあってはならないのだ。しかし、我々は反駁する。こうした究極かつ不変の完成は、不毛と退屈に近いものである、と。人はその時代らしくなければならぬものだ。ケルビーニ、ルシュール、パエール、ロッシーニ、オベール、アレヴィ、アダン、トマ、グノーといった作曲家たちは、このことを完全に理解していたので、時代遅れの信仰に加わることなく、偉大な宗教的息吹を宿す、感動的できわめて純粋な教会作品を書いた。

オルガンとピアノの名手

ルフェビュール＝ヴェリーは、ハルモニウムという楽器（サロン用、礼拝堂での伴奏用のオルガン）を活動的かつ献身的に宣伝していた。彼の助言と指摘にもとづいて、小型オルガン製造に数々の改良がもたらされた。そのおかげで、目新しく、大変よく鳴り響く効果が得られ、非常に多様な音色が具わり、指の圧力と工夫を凝らした送風機の動作によって歌唱的かつ表現力豊か〔expressif〕になった¹¹⁾。ハルモニウムの普及に尽力したあらゆるヴィルトゥオーゾたちのなかでも、ルフェビュールは、優雅で魅力的な発想、楽器の多様な効果を活用するすばらしい技術において、比類のない地位を保つことができた。即興オルガニストとしての超絶的かつまったく尋常ではない彼のヴィルトゥオジティは、どの点においても、ピアニストとしての見事な演奏に悪影響を及ぼすことはなかった。軽く、繊細で敏捷な彼のタッチは、オルガンを毎日練習すると演奏が重くなり精彩と感情の機微を失わせる、という一般に流布している主張に、何の根拠もないことを悟らせる。思うに、この先入観を流布させたのは、予備的なピアノの練習を十分に積まないでオルガニストになった凡庸なピアニストだ。

こんにち、〔現に〕一流のピアニストのなかに巧みなオルガニストたちを見出すことができるのではないか。カミーユ・サン＝サーンス、アンリ・フィッツ、ヴィドール、フランク、アルカン、テオドール・デュボワ、ベゾッツィ、バジーユ、コーエンの名を挙げるだけで十分だが、そのほかにもまだまだたくさん名前が挙げられるのだ！ ただ、次のことは認めておこう。昔のオルガンは、非常に美しく響いたが、構造の点では改善

の余地があった。鍵盤は、現在製作されているものほど音を出しやすくなかったし、現代のオルガン奏者なら省けるような、鍵盤に対する力と動作が必要だったのだ。

ルフェビュール = ヴェリーの豊かな素質、知識をもってしても、この著名なオルガニストに心から愛情を注いだモルニー伯爵の後ろ盾をなくしては、彼がオペラ = コミック座で作品の上演許可を得ることはできなかっただろう。第二帝政時代の高名なこの政治家が、外交や議会の合間に、我を忘れてオペレッタや軽喜劇ヴォードヴィルを書いていたことは有名な話だ。彼は、数字譜の擁護者にもなった。心遣いからか、信念からか、ルフェビュール = ヴェリーはガラン = パリ = シュヴェ法¹²⁾の熱心な信奉者を自認していた。こうした相互の好意のおかげで、彼の《勧誘員たち》は、オペラ = コミック座の舞台にかけられた。見事に上演され完璧に歌われたこの作品は、その魅力的な靈感にもかかわらず、もっぱら女人にしか受けなかった。この実験は、ルフェビュール = ヴェリーには十分であるように思われた。そして彼はまた、いつも流行が好意的に迎えてくれるたくさんの軽い曲を、音楽の潮流のなかに投じたのだった。

作曲家としての業績と彼の最期

ルフェビュール = ヴェリーが書いたピアノ用、オルガン用作品は、かなりの量にのぼる。若い寄宿生たちの悦楽となっているサロン用の小品のなかでも、記憶を頼りに、以下の曲を挙げよう。《祈りのとき》¹³⁾、《修道院の鐘》¹⁴⁾、《サロンの花》、《パイア湾》¹⁵⁾、《セギディーユ》¹⁶⁾、《軍隊の帰営》¹⁷⁾、《騎馬狩猟》¹⁸⁾、《上番歩哨》¹⁹⁾、《グラツィエッタの夢》²⁰⁾、《ナポリの風笛》²¹⁾、《お告げの祈りのとき》²²⁾、《ミ

ツバチの祭り》²³⁾、《渦》²⁴⁾、《打ち捨てられた花》²⁵⁾、《おしゃべりする女たち》²⁶⁾、《ティターニア》²⁷⁾、《ファイフ吹きたち》²⁸⁾。これらの軽い作品の一方で、メヌエツトが1曲²⁹⁾、ポロネーズが1曲³⁰⁾、《アルミード》による演奏会用幻想曲³¹⁾などがある。

3つの大規模な練習曲集——作品23はオペラに、作品24はケルビーニに献呈されている——は、想像力と学識を湛えた作品で、この作曲家の真価がはっきりと示されている。サロン用の練習曲や、いずれも性格的な標題を持つ風俗画風の小品は、愛らしい着想を内包しており、若き大家のしなやかな才能を示すものだ。

流行したが、東の間の成功に終わった数々のオペラによるたくさんの連弾用編曲は、注文に応じて書かれた曲だ。そこには、速筆にもかかわらず、常に熟練した音楽家、審美眼を具えた人物の姿を見ることができ。さらに、特筆して称賛すべきは、4手用の《協奏教本》³²⁾だ。

交響的できわめて多様な様式でこれら12曲を書いた感性は、非の打ちどころがない。着想は気品をまとい、創意に富んだ作法とたいへん豊かな和声によって、いっそう引き立っている。無意味なつぎはぎもなければ、役に立たない裏地もない。等しく興味を引く2つのパートは、この上ないバランスで協奏する。それは、学識と才気エスプリとが一体となった、一貫した対話であり、音楽による打ち解けた会話だ。さらに、2つの重要作を挙げよう。交響曲作品163と作品171³³⁾だ。2曲とも作曲者自身の手で2台ピアノ4手用に編曲されている。これらは現代のピアニストには十分に知られていないとはいえ、こんにちの演奏会プログラムにもっと頻繁に登場してしかるべき作品だと言えるだろう。

さらに、ルフェビュールはいくつもの傑出した作品を書いた。ピアノとオルガンのための協奏的ソナタ、四重奏曲、五重奏曲をそれぞれ1曲ずつ、コンセル・パドルーで演奏された管弦楽のための3つの交響曲³⁴⁾。教会用に書かれたいくつもの声楽作品としては、《アヴェ・マリア》³⁵⁾、《ピエ・イエズ》³⁶⁾、《アヴェ・ヴェルム》³⁷⁾が挙げられる。これらの作品の大部分は、異論の余地のない音楽的価値にもかかわらず、未出版のままになっている。

バッハの前奏曲にもとづくグノーの《瞑想曲》を何度もたいへん見事に演奏したこのオルガニスト兼作曲家は、アダンの《クリスマス》³⁸⁾、ストラデッラのエール《マリア賛歌》³⁹⁾をもとにして、同じような性格の編曲をいくつも書いた。しかし、グノーの作品が途方もない大成功を取めたために、あらゆる同種の模倣作品は、暗がり置き去られた。

ルフェビュールは大オルガンとハルモニウムのための特別な教本⁴⁰⁾、ならびに教会用の多数の独立した器楽・声楽小品を、いくつも出版した。こうして要約するだけで、この人物の熱意、作曲家としての豊かな想像力がうかがえる。仕事が彼を幸せにしていたのだ。私は、彼が熱心に活動していたこの時期、たびたび彼に会うことがあった。ルフェビュールは、健康、若さ、家庭の喜びが与えてくれる、自信に満ちた平静を保って、何も気にせず暮らしていた。だが、すでに彼は、病に蝕まれていたのだ……！興奮、夜更かし、仕事のために、病が彼の肺を蝕み始めていた。

この病は、はじめ、オー・ボンヌ温泉の治療と南仏滞在によって克服されたが、ぶり返してさらにひどくなった。どんな薬も、しつこい咳には効き目がなかった。作曲家

の献身的な妻と友人たちは、もうどんな幻想も抱くことができなくなっていた。私は死の床にあるルフェビュール＝ヴェリーに会った。意識はしっかりしていたが、自身の容体を見誤ってはいなかった。私が、今度はきっとよくなると言い張り、回復を保証しようと言ったにもかかわらず。そのとき、彼の肺結核は末期を迎えていたのだ。それから数日後、1869年12月31日にルフェビュール＝ヴェリーは帰らぬ人となった。

家族愛と一家の不運

サン＝ロック教会のかつてのオルガニストは、ペール＝ラシェーズ墓地で、ロッシェニの墓の近くに眠っている。無欲な心遣いから、学士院会員でシュヴァリエ章彫像家のバルタール氏が、彼の思い出に建立した墓石は、健気な作曲家の、詩的で公正で洗練された才能にごく相応しいものだ。この記念碑を建てるために、ルフェビュール＝ヴェリーの友人と信奉者たちが音頭を取って始められた募金額は、7000フランを越えた。マドレーヌ寺院の助任司祭ラマズー神父と高名なパリ音楽院院長アンブロワーズ・トマは、それぞれに読み上げた弔辞のなかで、宗教的哀惜と芸術的哀惜を重ね合わせた。彼らはこの弔辞で、豊かな想像力と靈感を受けた指で、フランスの教会の天蓋の下で木霊のように天の調べを呼び出した、かのヴィルトゥオーゾ、かの作曲家の驚くべき才能の真価を公正に評価した。

ルフェビュールの人相にはたいへん気品があった。ほっそり、くっきりとして、完全に均整の取れた顔立ちは、貴族の典型的な特徴を再現している。好ましい才能を持つ彼の愛らしい娘たち⁴¹⁾は、父が作曲した2台ピアノ用や連弾用の交響曲を演奏して、

私たちが何度となく魅了したが、彼女たちの顔の輪郭もまた、父と同じく理想的なまでに完璧なものだった。機知に富み、愛想がよく、愛情溢れるルフェビュール=ヴェリーは、どんな芸術家の幸福をも妬むことがなかった。彼はどれだけ成功を重ねても、無邪気で、気取ったりせず、彼が大黒柱だった愛すべき家族が、晴れ晴れとして暮らすのを見るのが嬉しかった。ルフェビュールは、若くしてレジョン・ドヌール勲章とシャルル3世勲章を受けた。

この美しく澁刺とした家族は、絶えず悲しみに打たれた。結婚して間もない長女、二十歳の長男、そして彼の愛する妻であり健気な芸術家でもあったルフェビュール夫人は、ほとんど間をおかずに、我々のなかにぽっかりと穴を残して去った傑出した作曲家のあとを追った。運と不運とが、すべて一体となって、ルフェビュール=ヴェリーの名に永遠の栄光をもたらしているのだ。一流のオルガニストだった彼は、作曲家としても、着想の魅力、気品、自然さを、好ましく、才気に富んだ学識に結びつけられる大家として、これからも認め続けられることだろう。彼はオペールと「アドルフ・」アダンの流派に属している。小さな枠組み

のなかで、いっそう慎ましい着想の次元においてはあるにせよ、彼は、フランス音楽に妙味、意外性、精彩を添える優美さ、才気、編曲に見られる工夫、和声の創意と不可分に繋がっている。もしかすると、彼は軽音楽の作曲家なのかもしれない。しかし、少なくとも、まったく抽象

的で、気取った、そしてしばしば危険ですらある理想の探究へと現代の流派を押し流してしまう、あの危うい流れのはるか外側にいるのだ！ 人は、彼の愛想がよいと言って非難した。ならば我々は、彼が自然体であったことを称賛しよう。これはあくまで、音楽的悲愴や、まったくの支離滅裂な言葉に対して言われるような、陳腐なお世辞ではない。



ルフェビュール=ヴェリーの墓
(ペール・ラシェーズ墓地)

- 1) イタリア・オペラ派とフランス・オペラ派が論戦を交わしたブフォン論争（1752～1754）の渦中において、ルソーはイタリア・オペラを擁護し、自著『フランス音楽の手紙』（Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, s.l., s.n., 1753）のなかで次のように述べている。「フランス音楽には拍節もメロディもない。フランス語にはそれが適さない、というのがその理由だ。[中略] ゆえに、私はこう結論づける。フランス人は音楽性にかげ、それを持つことができない、あるいは、仮にこれからそれを手にするようなことがあったとしても、フランス人にとっては余計に悪いことなのだ」。
- 2) オペレッタ楽派：1850年代半ばにパリで生まれた新しいオペラの種目。オッフエンバックによって先鞭がつけられ（1858年の《地獄のオルフェ》が有名）、普仏戦争後、1870年代以後はシャルル・ルコックがこのジャンルを牽引した。オッフエンバックのオペレッタはウィーンでもヒットしたため、ドイツ語圏ではオペレッタといえばフランスというイメージが定着していた。
- 3) クーブラン一族では、ルイ・クーブラン Louis Couperin（1626～1661）とその甥フランソワ・クーブラン

François Couperin (1668~1733) がオルガン音楽で重要な成果を残している。

- 4) 理想的な作曲 *composition idéale* : この表現は、伝統的な和声、対位法・フーガの技法に立脚したオペラ作曲のことを指す。1853年から1879年にかけて、パリ音楽院オペラ作曲クラスに対してつけられた名称でもある。
- 5) ローマ賞を受賞した学生の留学先であるローマの館。1544年にメディチ家のフェルディナンド1世が建造させた。
- 6) Louis James Alfred Lefébure-Wely, *Les cloches du monastère* op. 54, 3^e édition, Paris, Alexandre Grus, 1850, 9 p.
- 7) *Idem*, *La Chasse à courre, fantaisie pour le piano* op. 64, Paris, Colombier, 1851, 11 p.
- 8) *Idem*, *La Retraite militaire, caprice de genre pour le piano* op. 65, Paris, Colombier, 1851, 9 p.
- 9) *Idem*, N° 3 «Les Lagunes», extrait de *Les Pensées d'album*, Paris, Heugel, 1862.
- 10) *Idem*, N° 1 «Le Rêve de Graziella», *3 Morceaux caractéristiques pour le piano*, Paris, Heugel, 1857.
- 11) ここで「表現力豊かに (*expressif*)」が強調されているのは、漸次的な強弱 (クレッシェンド、ディミヌエンド) など、繊細なニュアンスのコントロールが可能なハルモニウムが「表現豊かなオルガン (*orgue expressif*)」と呼ばれていたためである。
- 12) 数学者のピエール・ガラン Pierre Galin (1786~1821) が理論化した数字による記譜法。1818年にルソールの数字譜に着想を得て「メロプラスト」と名づけた独自の記譜法を発表。弟子の数学者エメ・パリ Aimé Paris (1798~1866) とエミール・シュヴェ Émile Chevé (1804~1864) によって普及、体系化された。
- 13) *Idem*, *L'heure de la prière: nocturne* op. 54b, Leipzig, Siegel, 1855, 9 p.
- 14) 6) 参照。
- 15) *Idem*, *Le golfé de Baïa, tarentelle pour ce piano* op. 74, Paris, A. Grus, 1852, 13 p.
- 16) 楽譜は確認できないが、Grus社から出版された。
- 17) 8) 参照。
- 18) 7) 参照。
- 19) *Idem*, *La garde montante, caprice de genre pour piano* op. 71, 9 p.
- 20) 10) 参照。
- 21) *Idem*, «No 2 - Les Binioux de Naples», *Impressions de voyage, 3 morceaux caractéristiques pour le piano* op. 113-115, Paris, Heugel, 1857, 9 p.
- 22) *Idem*, *Heure de l'angélus, fantaisie pastorale pour piano* op. 136, Paris, Heugel, 1860, 9 p.
- 23) *Idem*, *La Fête des abeilles, caprice pour piano* op. 127, Paris, Heugel, 1858, 9 p.
- 24) 9) 参照。
- 25) このタイトルでの出版物は確認できないが、次の作品である可能性が高い。 *Idem*, *Délaissée! rêverie pour piano* op. 116, Paris, A. Grus, 1857, 9 p.
- 26) *Idem*, *Les Babillardes, caprice pour piano* op. 117, Paris, A. Grus, 1857, 9 p.
- 27) *Idem*, *Titania, fantaisie de concert pour piano* op. 170, Paris, l'Auteur, 1866, 9 p.
- 28) *Idem*, *Les Pifferari, aubade italienne pour piano* op. 98, Paris, A. Grus, 1856, 7 p.
- 29) *Idem*, *Menuet, pour piano* op. 105, Paris, Grus, 1880, 7 p.
- 30) *Idem*, *Polonaise pour piano* op. 106, Paris, A. Grus, 1856, 9 p.
- 31) *Idem*, *Armide de Gluck pour piano* op. 139, Paris, Heugel, 1860. 次の2曲からなる。No 1 - «Morceau de concert varié avec prélude»; No 2 - «Morceau de Salon».
- 32) 12曲からなる2台ピアノ曲集。 *Idem*, *École concertante du piano* op. 85, Paris, Heugel, 1855.
- 33) これらは《交響的二重奏 *Duo symphonique*》というタイトルのもとで発表された。
- 34) 交響曲はいずれも未出版 (フランス国立図書館 Ms 6664)。第1番は1853年作曲、第3、4楽章は1874年にピアノ連弾用編曲が出版された。第2番は自筆譜所在不明、1856年、1857年にそれぞれ第3、4楽章のピアノ独奏版が出版された。第3番の楽譜に関する情報は確認されていない。
- 35) *Idem*, *Ave Maria. Duos et chœurs avec accompagnement d'orgue*, Paris, Graff, 1870.

- 36) *Idem, Pie Jesu à 2 voix*, Paris, Régnier-Canaux, 1866.
- 37) このタイトルの作品は確認されていない。
- 38) *Idem, Célèbre Cantique de Noël d'Ad. Adam, transcrit pour piano, harmonium, violon ou violoncelle*, Paris, A. Grus, 1859, 5 p.
- 39) *Idem, Air d'église, de Stradella (1667), pour piano et violon solo ou violoncelle avec orgue*, ad lib., Paris, Heugel, 1854.
- 40) *Idem, Méthode théorique et pratique pour l'orgue expressif suivie de plusieurs morceaux appropriés à toutes les ressources de l'instrument* op. 9, Paris, Canaux et Nicou-Choron, 1841, 17 p.; *Idem, Méthode pour l'harmonium*, Paris, S. Richault, 1845, 25 p. ハルモニウムのための教則本はこの2点がある。大オルガンに関して、メソッドは確認することができなかったが、重要な教育的曲集として、《現代のオルガニスト》がある。*Idem, L'Organiste moderne, Collection de morceaux d'orgue dans tous les genres*, Paris, Richault, 1868. 卓越したオルガニスト兼作曲家としてのルフェビュール = ヴェリーの存在は、アルカンの創作意欲も刺激した。アルカンは彼に足鍵盤のための超絶的練習曲《ベダリエまたはピアノのための12の練習曲》(1866刊)を献呈している。
- 41) ルフェビュール = ヴェリーには、2人の娘と1人の息子がいた。マリー・アンヌ・シャルロット (1844~1876、ヴィドコック Videcoq 夫人)、ジョゼフィーヌ・エミリー (1845~?)、ルイ・アシル (1850頃~1875)。このうち、エミリーは技師のポール・ブリュナと結婚し、1871年に夫(富岡製糸場フランス人技師団首長)に随伴し、2台のピアノとともに来日、富岡製糸場の宿舎(ブリュナ館)に住んだ。彼女は有能なピアニストでもあり、1873年6月6日、明治天皇の妃である昭憲皇太后(皇后)・英照皇太后一行が富岡製糸場に行啓した折に御前演奏をしている。そのとき、父の作品を弾いたとされ、これがルフェビュール = ヴェリー作品の日本初演であったことはほぼ間違いない。

第 28 章

アレクサンドル・ゴリア

Alexandre Goria

アレクサンドル=エドゥアール・ゴリアもまた、ルフェビュール=ヴェリーやマルモンテル、アルカンと同じ、ヰィメルマン教授の門下でした。初期の経歴に先立って、マルモンテルは先天的な「天才」と「才能に恵まれた音楽家」の区別を試みています。マルモンテルは、1848年に教授になって間もなく、ドイツ・ロマン主義やフランス独特のスピリチュアリズム哲学の影響を受け、超越的な天才という概念をしばしば用いています。そして、そのような天才のワランク下に、「天才ではないが優れた音楽家」というカテゴリーを設けました。ゴリアはこのカテゴリーに分類されています。それでも、マルモンテルは亡き友人を懐かしみ、またその才能を積極的に評価しています。



※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

誕生からパリ音楽院入学まで

名声というものは、一つの一般的な分類であり、そこにはいくつもの階層がある。つまり、これは一連の微妙な意味合いとはっきりした意味の相違をすっかり含み込む、幅広い用語なのだ。まず、純粹な天分、神授の才能というものが、これが人を大家、作家にする。発想や着想を与えられた形式に独創性があるとすれば、それは天分にたいへん似通ったものであり、特別な美点だ。歴史のなかには、強烈な個性の持ち主が存在する。彼らは推進力と勢いよく羽ばたく力を宿し、完璧な勝利は手にしないまでも、すでに拓かれた道から外れて彼

らなりに〔困難を〕克服し、創造しようとする意志を持っている。最も高いのは、天才と先駆者の階級だ。想像力豊かで趣味はいいが、これといって際立った個性のない芸術家は、それほど少なくない。彼らは第三の階級に属し、また最も数が多い。創造者であること、新しい道を拓くこと、そして〔あとに続く〕すべての世代が辿ることとなる溝を掘ることは、ごくわずかな特権者たちにしか許されていない。一方で、天才的な個性は持ち合わせないが、健気で勤勉な多くの人々は、自分たちの秘密の理想に相應しい手本を模倣するに留まっている。彼らは、理想像に似せて自らを形作り、その流派に自らを編入し、その伝統を引き継ぎ、ときには拡大する。彼らは継承者であって、剽窃家ではなく、二流ではありながら、しばしばすばらしい才能に恵まれ、常に本物の美点を持っている。そのような芸術家がゴリアだった。魅力的なヴィルトゥオーゾ、腕のよい作曲家、想像力ある音楽家でありながら、彼の精神は、まれにしか大いなる芸術的着想に達することがなかった。力強さも、そしておそらくは、創造欲もなかったとはいえ、少なくとも、彼はきわめて巧みに、繊細に、完璧な見本とした巨匠の手法をものにする術を心得ていた。

ゴリア（アレクサンドル=エドゥアール）は、1823年1月21日、パリで誕生した。彼の家族や幼少期について、個々の詳細は一切知られていない。唯一特筆すべき点は、彼が受けた教育の特殊性だ。彼の資質は、消極的で、まったく情熱的なものではなかった。か弱く繊細な性格で、早熟で病的な感性に恵まれた多くの神童たちとは対照的に、ゴリアは快活な少年で、頬がふっくらし、丈夫で、気晴らしを好み、音楽の学習に抑えがたい魅力を感じてはいなかった。その

代わり、彼は非常に才能に恵まれていた。流暢な演奏、並外れた大きな手、指の柔軟さと本能的な敏捷さのおかげで、すぐに申し分ないヴィルトゥオーゾ・ピアニストとなり、音楽院に紹介された。1830年11月、8歳で国立大学校〔パリ国立音楽院〕に入学し、翌年、ローランのクラスからヰメルマンのクラスに進んだ。並々ならぬ成長を遂げただけに、彼は、我々の師〔ヰメルマン〕の愛情を受けた。ヰメルマンは子どもたちにたいへん好感を抱いており、古参の生徒たちの悩みの種である若いヴィルトゥオーゾの一团を、常時、自分のクラスに受け持っていたため、彼らは、こう悲鳴を上げずにはいられなかった。またしても神童が、僕らの賞を持っていってしまう！と。

デビューから結婚まで

ゴリアの成功は、ごく普通の、一様のものでしかなかった。1834年、彼はピアノで二等賞を、1835年に一等賞を獲得した。1839年まで音楽院で勉強を続け、優れた芸術家で厳しくも的確な指導のできる教師ドゥルランの講義を受けた¹⁾。長く愛情をかけてくれるおかげで、彼〔ドゥルラン〕がときおり口にする、独特だが乱暴な毒舌は忘れてしまうのだった。

ゴリアが芸術家たちの生きる戦闘的な世界で、演奏し、ヴィルトゥオーゾならびに作曲家として、活動的な生活に乗り出すときがやってきた。ゴリアは初期の試行錯誤を経て、ヰメルマンを介して熱心な出版業者たちを見つけ出した。ヰメルマンは、彼の〔サロンで行われていた〕興味深い〔音楽家の〕集い²⁾で、自身の愛弟子を売り出すことに飽き足らず、ゴリアの弟子となる人々の基盤を固めてやりつつ、なおいっそう強力に彼を後押しした。ゴリアへの賛辞とし

て、次のことを書き添えておこう。彼は名声を得たあとも、助言と強い影響力でもって、たいへん寛大に助けてくれた師への愛着と感謝の気持ちを、少しも変えることはなかった。さらに、次のことを思い出すにつけ、強い喜びがこみ上げてくる。ヰメルマンは音楽院を退いたあと、とくに気に入っていたかつての弟子ゴリアやルフェビュール [=ヴェリー]、大家ヴェータンに、初期の試作や、ゼバスティアン・バッハの前奏曲による有名な歌曲の作者グノーの自筆原稿³⁾を託したのだった。ヴァイオリニストのエルマンは、あのすばらしい旋律が書かれた当初から演奏に参加していた。ドイツの大家〔バッハ〕による和声のキャンバスに見事に縁取られているので、和声と旋律を分離させてしまうことは、現実的に不可能だ。この編曲は大成功を収めたので、グノーは広まった熱狂に応えるべく、教会用であれ劇場用であれ、この作品の効果や音響の規模を、〔さまざまな編成の編曲を制作することで〕拡大しなければならなかった。そのことで、ベルリオーズは、ある収益演奏会⁴⁾の最中に短く言葉に棘を含ませて、私にこう言った。「5幕〔もののオペラ〕に編曲されたバッハのプレリュードに、私は失望しとらんよ」⁵⁾。

サロンとコンサートで引っ張りだことなってもはやされたゴリアは、腕の立つヴィルトゥオーゾとして急速に名声を勝ち取り、V. アルカン、E. プリュードダン、ラヴィーナ、ラコンブ、フランク、フォルグ、その他、ヰメルマンのすべての弟子たちと、フランスのピアノ楽派を代表する名誉を分かち合った。ヰメルマン教授の〔夜会に来る〕客人は、若き大家の高まる名声に注目し続けた。ゴリアは、音楽の集いでいく度となく演奏し、自分宛てに送られて来る

招待を断ることはめったになかった。しかし、サロンを主催する愛好家から特別の優遇を受けていた多くの芸術家に倣って、彼は毎年、自身の利益のためにコンサートを催し、こうして「彼らを招待することで」周囲の人々に負っている恩義をごく定期的に返していた。

ゴリアはまだ若かりしころ、魅力的で教養豊かで、大変美しい女性と結婚した。神が、この輝かしい芸術家のために長い行く末と消えることのない幸運を取っておいてくれたかに見えた。しかし、青春の夢が破滅するまでに、数年もかからなかった。このあつという間の破局については、彼自身にも相当の原因がある。ただし、不快な風評によって誇張されたということは述べておこう。精悍な風貌と、いくぶん粗野なゴリアの外観は、一見不器用そうに見えながら独特の精神を隠しており、当意即妙の才気と機知は、しばしば人を驚かせた。ゴリアのことを十分に知らない人々は、彼を、思い上がりで尊大で、自身の長所にうぬぼれているのだと思った。こうした不愉快な評価は、取るに足らないいくらかの理由によって説明がつく。要するに、ゴリアは背がとても高かったのだ。場所塞ぎな体格、あのヴィルトゥオーゾが平静の下に装おうとした本当の内気さ——それは、ぎこちなさをますます誇張するばかりだったが——に向けられた当然の反応だった。

成功とスキャンダル

ゴリアが寛大で善良だったことも書き添えておこう。墓場まで彼を追い回した敵意について、彼の立派な心には何の責任もない。不幸にして、内心の美点や芸術的な長所が、慎重さ、機転、分別に代わることはないものだ。というのも、ゴリアは、決して

忘れられないスペイン旅行で、辛酸を舐め、ひどい経験をしたのだった。

ピレネー山脈の向こう側でプルーダンやゴットシャルクが収めた華々しい成功を見た彼は、有能な芸術家が決まって最上級の歓待を受ける、あの美しい国を見てみたいと思った。たくさんの推薦状を携え、コンサートで多くの実りをもたらすことを確信して、ゴリアはまっすぐマドリードに赴いた。そこでは、上流社会が彼を熱狂的に歓迎した。サロンというサロンでもてはやされ、すかさず大演奏会の告知をすると、そのチケットは数時間のうちに売り切れた。その夕べでは、会場は人で溢れかえり、華やかな聴衆はこのフランスのピアニストに拍手喝采を浴びせる気満々でいた。そのとき、ある出来事が、観客の好意を台無しにした。

道中、そしてマドリードに着いてからも、ゴリアは音符や流行の歌のモチーフではなく、多かれ少なかれ滑稽かつ控えめな観察録を書いた。それはスペインの習慣や風俗を話題にし、女性たちの美貌に関する内容で、内心にかかわる細かな事柄にも踏み込むものだった。すべては、ゴリアの親友でピアノを弾く士官ヴィエノ⁶⁾に宛てた手紙に要約されている。この芸術家「ゴリア」がスペインの人々の好感を呼んでいたちょうどそのころ、才気に富んだ、しかし不都合な手紙が運悪く、まだ小さいながらすでに有名になっていた、やがては軽い話題を扱う最初の通信媒体となる新聞の編集長の手渡ってしまった。休暇中の新米記者による攻撃文書の発表がどんな惨事をもたらすかも考慮されないまま、この手紙は印刷に回されてしまったのだ。

マドリードに届けられたこの新聞は、開演の数分前、つまりすでに聴衆がホールに

着席していたそのときに読まれた。手から手へ、ボックス席からボックス席へと新聞は渡っていった。こうして騒動の準備は整った。開演前にそのことを知らされて、ゴリアは、この不意の逆境に心打ちひしがれたまま、すぐさまマドリードを離れなければならなかった。この出来事は、身心の双方にとって災難となり、ゴリアはそこから決して立ち直ることができなかった。彼を悩ます心臓の鼓動はますます激しくなり、彼の精神は沈み込んでいた。何度も脅迫や挑発を受けた彼は、いつも、今に決闘が始まるのではないかと思うようになっていた。しかし、戦闘的な気質をまったく持たない彼は不安にかられ、そのことばかりを考え、悲しみのうちに数年を過ごした。その上、人々は、ゴリアとこの嘆かわしい恋愛事件^{アヴァンチュール}について話すのを避けていた。というのも、そうすれば、親友の軽率さを問題にすることとなる上に、決して争われない彼の生来の寛大さが、そのことでひどく痛めつけられることになるからだった。

作品概観

現代のオペラから採られたモチーフを用いてゴリアが書いた数多くの編曲、幻想曲、トランスクリプションは、相当な数にのぼる。このことは、この作曲家のたいへんな速筆と名声のほどを示している。彼の名は、商業的価値を持っていたのだ。新しいオペラが上演されるたびに、出版業者たちは、華麗な音楽の愛好家が最層にするこの芸術家に、演奏会用、サロン用の幻想曲を急いで注文した。販売上の理由から、性急に骨組みが作られたこれらのピアノ小品は、ほとんど即興的なものだが、ゴリアは和声の勉強をしっかりとしていたため、正確に書かれている。しかし、編曲の手腕や使用さ

れるモチーフの数々が適切に選ばれていること、それらが多様性に富むことを称賛しつつも、表現様式という観点からは、厳格な保留をつけておかねばならない。このヴィルトゥオーゾは、第一に、自分で選んだ、ないし与えられたモチーフを見せびらかすことに執心し、[モチーフの]推移や結合があまりにもあからさまだ。どの走句も、変奏も、指にはよくはまるが、着想と構想に独創性が欠けている。

ゴリアが、友人でありライバルでもあったタールベルクとプリュエダンに倣っているのは明かだ。しかし、彼の演奏会用、サロン用の作品は、ゴリアが見本とした二人の大家が持つ表現様式の美点もなければ、巧みな創意工夫もない。それでも、賛意を表しつつ、まだ決して時代遅れにはなっていないサロン用の作品を以下に挙げる。《イタリア座の思い出》⁷⁾、《ベリザリオ》⁸⁾、《トロヴァトーレ》⁹⁾、《メアリー・スチュアート》¹⁰⁾、《セミラーミデ》¹¹⁾、《プロエルメルのパルドン祭》¹²⁾、《モンテネグロの人々》¹³⁾《クレルクの草原》¹⁴⁾にもとづく幻想曲、《ルクレツィア・ボルジア》¹⁵⁾の見事なフィナーレ。

大衆受けしたゴリアの初期作品には、次のものがある。変ホ長調の練習曲第1番¹⁶⁾、第2番¹⁷⁾は魅力的な小品で、タールベルクの流儀に倣っている。それから、多くの小品、数々のワルツ、夢想曲、左手のための演奏会用セレナード1曲、多数のサロン用練習曲といった、優雅な中級程度の作品を、ゴリアは類いまれな完璧さと、目を見張る活気をもって演奏した。これらの作品は、無理に厳しい練習をすることなく、受けを狙い功を奏したいと思う、たいへん多くの愛好家に演奏された。

[ロッシーニ『ウィリアム・テル』から抜粋された]

〈暗い森〉¹⁸⁾、[ドニゼッティ『愛の妙薬』から抜粋された]〈人知れぬ涙〉¹⁹⁾、シューベルトの《乙女の嘆き》²⁰⁾、《糸を紡ぐグレートヒェン》²¹⁾のトランスクリプションは申し分ない成功を収めた。さらに、16世紀の舞曲《パヴァーヌ》の変奏トランスクリプションも記しておこう。ゴリアはまた、現代的流派の趣味の主流に即して、一定数の性格的小品や風俗画風の小品を書いている。記憶を頼りに、以下の作品を引用しておこう。見事なカプリース《アレグレッツァ》²²⁾、《期待》²³⁾、《友情》²⁴⁾、《平安》²⁵⁾、《さらば》²⁶⁾は表情豊かで、美しい感情溢れる曲だ。《ヴィツラネッロ》、《サルタレロ》²⁷⁾、《ソレント》²⁸⁾、《狩》²⁹⁾、《ムーア風シャンソン》³⁰⁾は、いっそう軽いが、独自性が明確に刻まれており、模倣しようという先入観に囚われていない。これらの愛らしい作品の多くでは、青春の才気がきらめいており、本物の靈感が幸福感とともにはっきりと現れている。ゴリアが残したピアノ作品を駆け足で列挙しているが、そのなかでも、とりわけ次の表題で出版された、様式とメカニズムの一連の練習曲を挙げておかなければならない。それは、《現代のピアニスト》作品72³¹⁾だ。さらに、称賛の意を込めて、《6つの大練習曲》作品63³²⁾を挙げておこう。これは、音楽院の教育委員会によって採用されたものだ。

もし、親愛なる亡き同僚に、いつでもこのような作品を書く時間があつたなら、現代的流派の権威ある教師の名前のように、彼の名もまた、教育界で知られていたことだろう。私が今述べた2つの練習曲集のなかでも、次の表題を持つものを挙げておこう。〈村の踊り〉[作品70-2、ル・クーペに献呈]、〈イディール〉[作品70-4、マルモンテルに献呈]、〈チェルケス風行進曲〉[作品70-6、ルフェ

ビュール=ヴェリーに献呈]、〈トッカータ〉[作品72-4]、〈アルペッジョ〉[作品72-6]、そして〈春の日〉[作品63-1、マサール夫人に献呈]、〈試合〉[作品63-2、アンリ・エルツに献呈]、〈逃走〉[作品63-6、マルモンテルに献呈]。これらの詩的な綺想的楽曲において、この輝かしいピアニストは、至高の靈感を受けた作曲家の高みに達している。

ピアニストとしてのゴリアとその最期

ゴリアは、彼と同世代のあらゆるピアニストのなかでも、ピアノから出す音響の美しさにおいて際立っていた。ピアノを乱暴に扱うことなく、鍵盤に対する知的な打鍵によってのみ、特有の豊かな音を獲得していた。彼は、多様な技法と機転を駆使してペダルを用い、非常に効果的に、甘美さと優美さの対比をつけることができた。私は頻繁に、内輪や演奏会でゴリアの演奏を聴き、彼の成功を称えた。彼が演奏するのを聴いているとき、人々は優雅で流暢で、大変趣味のよい彼のヴィルトゥオジティの魅力に包まれたが、一方で、彼の巨大な風貌を忘れる必要があつた。その姿は、才気煥発で辛辣なラヴィーナが、ゴリアはピアニスト連隊における鼓笛隊長だ、と言わしめたほどのものだった。

ゴリアは、美青年アドニスのような相貌でもなければ、肺結核を患ったピアニストたちのように、面長というわけでもなかった。彼は、実にその対極にあつた。彼のたくましい骨格は、幅の広い肩と、輪郭のくっきりした頑健な頭を支えていた。丸みがあつて、平たくふんわりとした顔立ちには、意志も気力も表れていないが、人のよさが溢れていた。自信に満ちた眼差し、誇り高そうな歩き方、軍人さながらの口髭——ただこれらだけが、彼の優しく、人が善すぎると言っ

ていいほどの性格と対照を成す軍人風の出で立ちを示していた。

1860年7月6日、ゴリアは脳溢血で37歳の生涯を閉じた。彼の若妻は数年後、彼のあとを追う運命にあった。過酷で苦しい病が彼女を襲ったのだ。あまりに早く世を去ったこの芸術家の友人たち——ゴリアは彼らを心から慕っていた——は、いつまでも彼の思い出を心に留めた。作曲家として、

彼は深い痕跡を残さなかったが、サロン用の、優雅で輝かしく、効果的な作品は、レパトリーに残り続けることだろう。ヴィルトゥオーゾとして、彼は現代の流派の名誉を保っている。芸術人生に敗れ、戦闘に向けて満身に武装できなかったゴリアは、夭逝したものの、第一線で息絶えたと言える。

- 1) パリ音楽院の名簿によると、ゴリアは、1836年6月15日から1838年までドゥルランの和声、実践伴奏クラスに在籍したが、賞を獲ることなくクラスを去っている。
- 2) ヴィメルマンは1832年ごろから1845年ごろまで、国内外の著名な音楽家や生徒たちを自宅に招いて、音楽の夜会を催していた。ゴリアは1834年にヴィメルマンのサロンでショパンの《ピアノ協奏曲第1番》を演奏している。
- 3) これはこんにち《アヴェ・マリア》として知られている有名な作品で、ヴィメルマンの義理の息子だったグノーは、この曲をヴィメルマンのために作曲した。さらにこの作品をピアノ独奏用に編曲し、ゴリアに献呈した。
- 4) 収益演奏会 (concert à bénéfice) : 18世紀から19世紀に見られた劇場の謝礼体系で、上演で劇場が得た入場収益を、出演者に渡す方式のもの。
- 5) 「5幕に編曲された」とは、当時、フランスのオペラ座で上演されていたグラントペラのことを指している。グラントペラは、歴史や宗教など、シリアスな内容を扱うフランス・オペラのジャンルである。ペルリオーズは、バッハの前奏曲が、当世風の劇場様式に編曲されたことに皮肉を言っている。
- 6) 原書では Viennot と綴られているが、この人物はエドゥアール・ヴィエノ Édouard Viénot (1825~?) である可能性がきわめて高い。
- 7) 《イタリヤ座の思い出》(Souvenir du Théâtre-Italien) は、次の幻想曲を指す。Édouard Gorla, *Fantaisie brillante sur des motifs de V. Bellini* op. 22, Paris, Chabal, 1846, 15 p.
- 8) *Idem, Fantaisie de Concert pour piano sur Belisario de Donizetti* op. 27, Paris, J. Meissonnier, 1847, 15 p.
- 9) *Idem, Souvenir d'Il Trovatore, de Verdi, fantaisie de concert pour piano* op. 79, Paris, L. Escudier, 1856, 15 p.
- 10) *Idem, Les Adieux de Marie Stuart de Niedermeyer, caprice étude de concert pour piano* op. 58, Paris, Chabal, 1850, 12 p.
- 11) *Idem, Fantaisie brillante sur Semiramide de Ghuck [?] pour piano* op. 42, Paris, Colombier, 1848, 18 p. タイトルにある作曲者名は誤記で、実際にはロッシーニのオペラである。
- 12) *Idem, Fantaisie dramatique sur le Pardon de Ploërmel, de Meyerbeer pour piano* op. 95, Paris, Brandus et Dufour, 1859, 13 p.
- 13) *Idem, Fantaisie brillante Sur les Monténégrins, opéra de A. Limnander, pour piano* op. 49, Paris, J. Meissonnier, 1849, 15 p.
- 14) *Idem, Souvenir du Pré aux Clercs, de F. Hérold, fantaisie caprice pour piano* op. 73, Paris, Brandus et Dufour, 1854, 13 p.
- 15) *Idem, Final de Lucrezia Borgia de G. Donizetti, varié pour piano* op. 64, Paris, Heugel, 1852, 17 p.
- 16) *Idem, Étude de concert en mi bémol* op. 7, Paris, Aubert, 1845, 5 p.
- 17) *Idem, Deuxième étude de concert* op. 8, Paris, Chabal, 1844, 10 p. 師ヴィメルマンに献呈。
- 18) *Idem, Sombres forêts, romance de Guillaume Tell de Rossini, transcrite pour piano* op. 87, Paris, Brandus, Dufour, 1857, 11 p.

- 19) *Idem, Nocturne de soirée sur Una furtiva lagrima, de Donizetti, pour piano* op. 34, Paris, Chabal, 1860, 9 p.
- 20) *Idem, Marguerite au Roulet, deuxième, mélodie de Fr. Schubert, transcrite et variée pour piano* op. 82, Paris, Heugel, 1857, 11 p.
- 21) *Idem, Les plaintes de la jeune fille, mélodie de Fr. Schubert, transcrite et variée pour piano* op. 20, Paris, J. Meissonnier Fils, 1846.
- 22) *Idem, Allegrezza, caprice étude de concert* op. 66, Paris, Heugel, 1853, 7 p.
- 23) *Idem, Attente, Nocturne caractéristique* op. 10, Paris, Chabal, n. d.
- 24) *Idem, Amitié, 2me caprice-nocturne* op. 92, Paris, Chabal, 1858, 9 p.
- 25) *Idem, Le Calme, 3e nocturne caractéristique* op. 11, Paris, Chabal, 1845, 9 p.
- 26) *Idem, L'Addio, 5e nocturne de concert pour piano* op. 5, Paris, Chabal, 1849, 9 p.
- 27) *Idem, Saltarelle, 6e étude de salon pour piano* op. 23, Paris, Chabal, 1846, 10 p.
- 28) *Idem, Sorrente, napolitaine pour piano* op. 69, Paris, Heugel, 1853, 11 p.
- 29) *Idem, La Chasse, caprice de concert pour piano* op. 48, Paris, Colombier, 1849, 11 p.
- 30) *Idem, Chanson mauresque, pour piano seul* op. 67, Paris, Heugel, 1853, 15 p.
- 31) *Idem, Le Pianiste moderne, études de style et de mécanisme* op. 70 et 72, Paris, Heugel et C^{ie}, 1854.
- 32) *Idem, 6 grandes études artistiques de style et de mécanisme* op. 63, Paris, Heugel et C^{ie}, 1851.

第 29 章

カール・チェルニー
Carl Czerny

日本でも言わずと知れたピアノ教材作者ですが、66年の生涯に、作品番号にして861にのぼる作品を書いた、驚異的な勤勉家でもあります。こんにちでは、力量のある作曲家としての一面も評価され、演奏や録音の機会も増えてきています。教師、作曲家として、さまざまな顔を持つそんなウィーンの大教師チェルニーを、マルモンテルはどのように見たのでしょうか？



※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

誕生から教師になるまで

博識で、慎ましく、熟練の手腕を持つ、献身的な教師たち——彼らは生涯を教育に捧げ、学習のレベルを引き上げることで他に野心を持たず、もっぱら芸術に宿る数々の美のさわりを若者に教えることだけを望む——は、この上なく偉大なヴィルトウオーゾが果たす役割に等しい使命を成し遂げている。一線を画する演奏家が、必ずしも最上の教師だとは限らないが、その一方で、多くの有能な芸術家は、華々しい成功やある程度の成功を断念し、いっそう慎ましい務めに全身全霊を捧げた。ルイ・アダマン、ヰメルマン、プラデール、ファランク夫人、アンリ・エルツ、カルクブレンナー、そして、チェルニーは、彼らの学識をもって芸術の支柱としたのみならず、芸術のためにヴィルトウオーゾとしての名声を犠牲にし、才能を舞台に上げることを断念して、芸術に貢献をもたらしたのだ。

高名な大教師であり、ピアノの技術的、実践的な教育において、大変人気のある作曲家でもあったカール・チェルニーは、1791年2月21日にウィーンで誕生した。父はボヘミアのニムブルク出身の慎ましい音楽家で、1785年からウィーンに居を定めていた。裕福とは言えず、音楽家の名士とは繋がりがなかったヴェンツェル・チェルニーは、一人で息子の教育に専念した。たゆまぬ指導と、ゼバスティアンおよびエマヌエル・バッハ、スカラッティ、ヘンデル、クレメンティといった過去の大家について学んだことで、若きチェルニーは、華麗な演奏とよき様式を身につけた。その少しあとになって、このヴィルトウオーゾはベートーヴェンの作品に本気で夢中になり、[のちに] ベートーヴェンは多くの場面でチェルニーに強い好感を示した。ただ多くの教程を注意深く読み、作曲の大家たちによって示された規則を実行に移すだけで、この知的な音楽家は、大量の曲を書くことができるようになった。それらの作品を、彼は賢明にも長い間書類入れに取っておいた。

14歳から、父の勤労生活に加わらなければならず、チェルニーは、ヴィルトウオジティばかりを目的としなくなった。長い教師職の見習い時代が始まったのだ。それは一見、犠牲を余儀なくされる道ではあったが、数多の理論的で実践的な著作と彼の指導のもとで教育された生徒たちにより、彼はこの道で名を上げることとなった。最も高名な弟子だけでも、リスト、ターベルク、デーラー、シュテファン・ヘラーが挙げられる。自ら進んで、しかもきっぱりと教育生活の領域に閉じこもった彼は、その上、初めのころから、ウィーン、ポーランド、ハンガリーの名家からしかるべき慰めと励まし、好感と信頼を寄せられた。30歳

で、彼はすでに教育者のなかでも一角の人物になっていた。初期に出版した作品の成功によって、彼の名は人々に知れ渡った。出版業者という出版業者が、彼の編曲 [の版權] を獲得しようと争った。大急ぎで書かれ、完璧に仕上げる気遣いのない曲には、しばしば、微々たる謝礼しか払われなかったことを加えておこう。

驚異の産出力：学習者向けの作品と教材

ピアノと種々の楽器のために書かれた幻想曲、ソナタ、協奏曲、ロンド、エール・ヴァリエ変奏曲、連弾、協奏的作品を含むチェルニーの作品は、およそ1100ととても数にのぼる。さらに、かなりの数の作品が、[手稿のまま] 書類入れのなかに眠っている。しかし、チェルニーがしばしば濫用したこの驚くべき自在な作曲能力のために、このウィーンの教師が手がけた相当数の作品は、正確さという観点から、多くの見事な練習曲集であれば名高い教師であれば期待されて当然の価値を持っているわけではない。反対に、彼の練習曲集は、完璧な趣味にもとづいて書かれており、創意工夫に富み、多様かつ華麗な走句の定型と、生徒たちはすばらしい練習に出会うことができる。

とは言いながらも、初心者のための易しい、気晴らしや愉しみのための小品のなかでも、シモン・リショールが出版した作品49¹⁾、72²⁾、207³⁾、231⁴⁾、104⁵⁾、163⁶⁾、167⁷⁾、313⁸⁾のソナチネやロンドに注目しておこう。リショールの出版カタログには、完全な目録が載っているし、私の『便覧』⁹⁾では、多数の作品のなかから選曲した一覧を掲載している。これらの曲は、すべてが独自性という点でよくできているわけではないが、よく手に馴染み、多くは丁寧に運指が記されている。やや高い難易度の曲で

は、大成功を収めた変奏曲作品14¹⁰⁾、優雅なロンド《優しさ》作品296¹¹⁾、2つの華麗なロンド作品322と323¹²⁾、ヨーロッパのさまざまな国の音楽的感情による性格的なロンド作品181～192¹³⁾。さらに、ドイツの主題による作品9と[ロッシーニのオペラ]《ツェルミーラ》によるカヴァティーナと小ロンド作品21と作品22¹⁴⁾。

作品749¹⁵⁾と作品750¹⁶⁾は易しく、段階的で華麗な練習曲集で、今でも推奨に値する。そして、《敏捷さの練習曲集》作品299¹⁷⁾と《新しい敏捷さの教本》作品834¹⁸⁾、《指をほぐす技法》作品699¹⁹⁾、《[演奏技術の] 向上と様式の練習曲》作品755²⁰⁾、作品756²¹⁾、《現代演奏教本》作品837²²⁾もまた、すばらしい作品だ。装飾の教本[作品355]、レガートとスタッカートの教本[作品335]²³⁾に優れた特殊な練習曲を含んでいる。左手のための小練習曲については、大規模な練習曲に見られる美点からはかけ離れており、急いで書かれた作品だ。大変易しい、段階的な、また難しい多くの練習課題集も忘れずに記しておこう。作品777²⁴⁾、139²⁵⁾、453²⁶⁾、599²⁷⁾、人気の《日々の練習課題集》作品337²⁸⁾、《ヴィルトゥオーゾの教本》作品365²⁹⁾、アクセントづけとニュアンスづけ[の練習]に適した定型楽句とメカニズムをまとめた2冊の華麗な走句集、そして最後に、古今の大家の作品——しかも、彼らの様式を特徴づけている楽曲——から選ばれた、運指番号つきのパッセージ集4巻³⁰⁾。

3部からなるチェルニーの大教程³¹⁾は、これを読めば、なぜこの教師がドイツであれほど名高く、フランスでこれほど人気があるのかが分かるような著作だ。著者はこの教程で、14歳から始まり70歳³²⁾まで続いた自身の長い教育経験を、多数の実例、

と貴重な助言のなかに凝縮させている。

高度な様式の作品の数々

表現様式上、真の美点を具えた作品のなかでは、何といたっても、次の作品に言及しないわけにはいかない。《厳格様式の学校》³³⁾、《フーガ様式のカプリース》作品 89³⁴⁾、《練習用大ソナタ》作品 268³⁵⁾、《新グラドゥス山への階梯》[作品 822]³⁶⁾、《左手の教本》[作品 399]——これらは見事な様式で書かれ、よく仕上げられた大練習曲だ。 Rond 形式によるトリルの練習曲 [作品 151]³⁷⁾ は、大変よくできた特殊な作品だ。《小協奏曲》第 1、2、3 番³⁸⁾、ベートーヴェンに献呈された《幻想曲》作品 27³⁹⁾、9つの大ソナタ作品 7、13、57、65、76、124、143、144、145、オーケストラ付きの協奏曲作品 28、214。さらに記しておくべきは、ベートーヴェンの交響曲の見事なりダクシオン、ウォルター・スコットの小説から着想を得た 4 曲の連弾用大幻想曲 [作品 240~243]、ショパンに献呈された 8 つのスケルツォ作品 555⁴⁰⁾。ごく手短かにカール・チェルニーの最も名高い作品をこうして枚挙してもなお、かなり多くの興味深い作品に光を当てることができないが、挙げる作品は限定し、選択せざるを得ない。

フェティスは、チェルニーについて書いた記事のなかで、次の作品を彼の作品として書き記している。オーケストラ付きの 24 のミサ曲、4 曲のレクイエム、300 曲のグラドゥアーレまたはモテット、四重奏曲、五重奏曲、そして何曲かの交響曲。[印刷用の]版が彫られていない手稿は、全部で 400 作品にのぼると考えられる。それに加えて、オペラ、オラトリオ、交響曲、序曲の多数のピアノ用編曲、タールベルクの《歌の技

法》*、レイハ(レイシャ)の対位法および作曲教程のドイツ語訳⁴²⁾を挙げることができる。長きにわたり、日に 12 時間のレッスンをしたこの教師が、暇な時間にこの仕事を充てたと考えたとしても、これは、ほとんど理解を超えたとてつもない仕事量である。

その上、いかなる教師といえども、純粹に教育的な見地から、これほど多くの特殊な練習曲を書いた者はいない——大小の敏捷さの練習曲、《指をほぐす技法》⁴³⁾、左手のための大小の練習曲、《装飾の教本》[作品 355]、《厳格様式の教本》、《新グラドゥス・アド・パルナッサム》、トリル、半音階、3 度などのための練習曲。チェルニーが出版したものとして、何千もの初級、段階的、中級、上級の練習曲を数えることができる。彼の《日々の訓練課題集》[作品 337]⁴⁴⁾、《ヴィルトゥオーゾの教本》[作品 365]⁴⁵⁾、古今のあらゆる大家の作品から引用された運指番号つきパッセージ練習課題集は、走句の武器庫を成している。彼の特別なソナタ、数々のきらびやかなアレグロは、演奏におけるきわめて難しい技巧をまとめており、60 年⁴⁶⁾に及ぶ教授経験がもたらす比類なき熟練と確かな手腕でもって、あらゆる視点から研究し尽くされた、あのメカニズムの流派を完成させている。

どうやって作品を量産したのか？

多くの出版業者の依頼を受けたチェルニーは、再び、いくつもの練習曲シリーズを書き始めた。それらは同じような難易度で書かれているが、かといって、過去の自

* 原注:チェルニーは、S. タールベルクの『歌の技法』の前半 12 曲(第 1、第 2 シリーズ)の 2 手および 4 手用の傑出した簡易版を作成した⁴¹⁾。後半 12 曲(第 3、第 4 シリーズ)は、G. ビゼーによって 2 手および 4 手用に簡易版が作られた。ビゼーもまた、大家の傑作の数々を編曲する技術に長けていた。

作品をそのまま書き写すことはしなかった。あの手この手で書いたこれら種々の練習曲に創意工夫を認めつつも、金儲け主義のやり方を称賛するわけにはいかない。この手法は、すでに出版された作品に対して、同種の競合する出版物を市場にもたらす結果となった。リショール、ブランデュ、ルデュック各社は、3社揃って同じような難しさ——メカニズム、敏捷さ、繊細ないし華麗なアクセント法——によるひとまとまりの練習曲を所有している。

チェルニーは私に、光栄にも、向上の練習曲と現代的様式の練習曲の2集を献呈してくれた。入念に書かれたこの作品は、魅力的で実に優雅な曲をいくつも含んでいる。チェルニーは、ゆっくり時間をかけるときには、いつも、優れた作品に見られる大いなる純粋さを筆に託す術を心得ていたし、現に、そうすることができた。

しかし、生来、過度に流暢に筆が走るということは、彼にとって暗礁でもあった。出版業者のリショールが私にはっきりと語ったことだが、このウィーンの作曲家の仕事机には、決まって取り掛かった作品が複数置かれていて、彼は次から次へと飛び移り、1曲のソナタから1集の練習曲へと進み、[こうして]書いてしまったページには、インクを乾かす時間しか残しておかないのだった。この離れ業とも言うべき制作が、ときに、着想の性質や形式の純粋性にひどい影響を及ぼしたということは、容易に理解されるだろう。あれほど即興的で、しかもとりとめのない作品が、靈感と組み合わせの論理⁴⁷⁾によって輝きを放つということはめったにない。もし、チェルニーの途方もない名声と、半世紀以上にわたる教授経験の間に積み重ねられた仕事が厳格に行われていたなら、急いで仕上げられた多くの

作品でも、彼をたいへん有能な弁護士となら比較することもできただろう。とは言え、何時間も話通し、聴き手を幻惑するにしても、感動させるには至らない——なぜなら、彼は信念をもたず、耳を楽しませるためだけに話しているのだから。

この豊かな情熱がチェルニーを支配し、音楽的着想を、事前に吟味することなく気ままに書き散らして、小手先だけで曲にしていくよう彼を押し流してしまったわけだが、そのことによって、ウィーンの大家は、ピアニスト兼作曲家のなかで、最も豊穡でありながら、最も不均質な存在となっている。特別な練習曲集、いくらかのソナタ、交響曲の秀でたトランスクリプションは別として、チェルニーのピアノ作品は時代遅れで、早くも老朽化の徴候を示している。加えて、それは、大衆の嗜好を満足させるために書かれた——ちょうど大衆と同じように——無数のはかなく移り気な編曲に、共通した運命だ。長く残る作品が目指すものは別のところにあるが、それらは、もっとゆっくりと推敲されるものだ。

過剰な産出者カール・チェルニーには、彼と同じくピアニスト、作曲家であり、出版業者でもあり、彼の作品を自分の作品に不正に加えたヨーゼフ・チェルニーという同名異人がいた。姓が同じで、ウィーンの教師が有名になったのをいいことに、この凡庸な偽作者は、大した音楽的教養がないにもかかわらず、今度は自分が作曲に熱を上げ、チェルニー名義でかなり多くの幻想曲と編曲を出版した。これらは、至極まっとうな理由で、疲れを知らない作曲家の想い出から葬り去るべき、不快な余剰物だ。

厭世的だが社交的精神を具えていたチェルニー

カール・チェルニーは1855年⁴⁸⁾7月にウィーンで没した。他界に先立つ彼の経歴には、これといった出来事もなく、徹頭徹尾、教育と作曲に捧げられている。教授職に対する使命のため、彼はヴィルトゥオーゾとしての堅実な名声を獲得することができなかった。しかし、彼は華麗でよき流派に属するピアニストであり、おそらく、演奏者のなかでも第一流の地位を占めたことは間違いない。

人間嫌いだっただけではないが、チェルニーはほとんど屋外で活動することがなかった。彼は自宅で愛想よく、気品溢れ、もてなしの粋を心得た人士の美質を発揮し、立ち寄った芸術家や彼に紹介されたヴィルトゥオーゾは丁重に歓待したが、逆にレッスンや着手した作曲の仕事を中断させる煩わしい訪問客にはぞんざいに応対した。チェルニーの作品目録が確かに証明する、あのとてつもない量の作品を生み出すために、どれほど時間の節約が必要とされたかは、容易に理解できる。

同様の労苦は、チェルニーが、社交界の慣習に時間の一部を犠牲にせざるを得ない芸術家たちが往々にして耐え忍んでいる、あの月並みな人間関係を免れるための十分な口実となった。何人かの伝記作家が非難しているように、チェルニーが暮らした、それなりに孤立した生活の理由を、もう一つの別の、極端なまでに推し進められた秩序と儉約の感情に求めているものだろうか？ ウィーンの大家には、ここでもやはり、ごく自然な口実があったと考えられる。彼には、日々の糧を得るために労働が欠かせなかった恵まれぬ青春時代の想い出と、

物質的な心配のない、静かな老後を送りたいという願望があった。善良で高名なハイドンは、その長く勤勉な人生の晩年に差し掛かると、果たして質素儉約によって、日々事欠かない暮らしが立つのかどうかを、とても気にしていた。

カール・チェルニーの外見は、たいへん素朴で、物腰は、少々ブルジョワ的なところがあった。面長の鷲鼻で、口が大きく、顎が丸みを帯びた人相は、たいへんドイツ的で人のよさと活力が混ざり合っている。生き生きとして輝きを放つ目は、大きなガラスの眼鏡の向こう側で、そのきらめきを和らげていた。

精神面では、チェルニーは才気を宿し、たいへんよく機転が利いた。孤立した生活にもかかわらず、彼が社交の機微に疎いということはまったくなかった。24年前、私は彼から大変上品に書かれた献辞つきの手紙を受け取ったことがある。それは、悲観的な人たちが見たと思った、気難しい世捨て人の姿ではなかった。

すでに示したように、チェルニーの作品には、批判すべき部分が多く残されている。しかし、この作曲者の美質を公正に評価するためには、この教師が濫用と言っているほどに生来の速筆を用いて書いたとんでもない数の作品群と、しばしば優れた靈感と、大いなる熟練の手腕、大家らしい見事な仕上がりを示す精選された楽曲とを、切り離して考えなければならない。我々の好む楽曲は、上に示した通りだ。チェルニーが残した無数の作品のなかには、探究に値するものがほかにもある。このウィーンの作曲家は、音楽史からすっかり消えいくだろう数々の名前とは、別物なのだ。彼は生前に一角の地位を占めていた割に、死後の喪失感はそのほど大きくないのかもしれない。

だが、人気を得たことで、彼はそれなりの犠牲を払ったのだから、そのことで彼をいつまでも非難するのは酷だろう。ごく普遍的な性質を持つ彼の作品の総体によって死後も名前が残るのではなく、ある特殊で、

おそらく作曲家の思考においては最も取るに足らない側面によって名前が残るとするのは、この無尽蔵の才能に対する罰ともなり、また救いともなるだろう。

- 1) Carl Czerny, *Deux sonatines* op.49. パリでの出版は確認できない。
- 2) *Idem*, *Rondo mignon* op. 72. 同前。
- 3) *Idem*, *Rondo brilliant* op. 207. 同前。
- 4) *Idem*, *Trois rondos mignons et brilliants* op. 231. 同前。
- 5) *Idem*, *Trois sonatines faciles et brillantes* op. 104. 同前。
- 6) *Idem*, *6 sonates pour le piano forte* op. 163, Paris, Richault, s.d., 35 p.
- 7) *Idem*, *Sonate pour le piano forte* op. 167, Paris, Richault, s.d., 11 p.
- 8) *Idem*, *Deux sonatines faciles* op. 313. パリでの出版は確認できない。
- 9) マルモンテルが1876年に出版した教材目録『ピアノ教授の便覧——古今の大家 [または教師] から選んだ最良のメソッド、練習曲、作品のグレード別、体系的カタログ』。Antoine-François Marmontel, *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.
- 10) Carl Czerny, *Variations brillantes* op. 14, s. l. n. d.
- 11) 作品290の誤記。 *Idem*, *Die Sanftmut, rondo* op. 296. パリでの出版は確認できない。
- 12) *Idem*, *Rondeau* op. 322, Leipzig, s.d. 同じく変ロ長調の作品323は次の通り。 *Idem*, *L'Allegresse - rondeau* op. 323, Leipzig, Schubert & Niemeyer, s.d.
- 13) 作品181~192は、さまざまな国の旋律を用いて作曲された12曲のロンドである。
- 14) 作品21が、カヴァティーナにもとづく変奏曲で、作品22がロンド。
- 15) *Idem*, *Le Progrès, 25 études pour le piano ou introduction à celles de J. B. Cramer* op. 749, 2 vol. op. 753, Paris, M. Schlesinger, ca 1844.
- 16) *Idem*, *Musée de la jeunesse pianiste, 8 morceaux faciles et brillants, pour des élèves avancés, composés pour piano sur des motifs originaux* op.750, Paris, S. Richault, 1845.
- 17) *Idem*, *Étude de la vélocité pour le piano ou 30 exercices calculés pour développer l'égalité des doigts* op. 299, Paris, Heugel, 1842, 59 p.
- 18) *Idem*, *Nouvelle école de vélocité pour piano* op. 834, Paris, Alph. Leduc, 1854, 80 p.
- 19) *Idem*, *L'Art de délier les doigts, 50 études de perfectionnement* op. 699 en 2 livres, Paris, M. Schlesinger, 1844.
- 20) *Idem*, *Le Perfectionnement, 25 études caractéristiques pour le piano* op. 755, Paris, M. Schlesinger, 1845, 65 p.
- 21) *Idem*, *Grandes études de salon* op. 756, Paris, M. Schlesinger, 1844.
- 22) *Idem*, *Étude d'exécution moderne du piano formant un supplément à la nouvelle école de vélocité* op. 837, Paris, A. Leduc, 1854, 84 p.
- 23) *Idem*, *Étude du legato et du staccato pour le piano en 50 exercices* op. 335, Paris, Richault, s.d.
- 24) *Idem*, *Les cinq doigts, 24 exercices très faciles sur 5 notes* op. 777, Paris, E. Troupenas & C^{ie}, 1846, 19 p.
- 25) *Idem*, *Exercices (Cent) pour piano forte doigtés et très gradués pour les commençans* op. 139, 4 vol., Paris, Richault, s.d.
- 26) *Idem*, *Cent-dix exercices facile et progressifs pour le piano* op. 453, Paris, E. Troupenas, s.d.
- 27) *Idem*, *Le Premier maître du piano, 100 études journalières à l'usage des jeunes élèves* op. 599, 4 vol., Paris, M. Schlesinger, 1840.

- 28) *Idem, Exercice journalier composé expressément pour obtenir une brillante exécution, atteindre et conserver le plus haut degré de perfection sur le piano en 40 études, avec le doigté et les répétitions prescrites* op. 337, édition revue et soigneusement corrigée, Paris, Prilipp, ca 1840, 38 p.
- 29) *Idem, L'École du virtuose, études de bravoure et d'exécution pour le piano* op. 365, 3 vol., Paris, J. Frey, n.d.
- 30) *Idem, Études des études, encyclopédie des passages brillants pour le piano, extraits des œuvres des pianistes les plus célèbres*, Paris, Schlesinger, 1843.
- 31) *Idem, Méthode complète ou école du piano* op. 500, Paris, S. Richault, ca 1838, 3 vol., 185, 151, 79 p.
- 32) チェルニーは、実際には 65 歳で没している。
- 33) *Idem, Étude de l'exécution des fugues et des compositions dans le style sévère contenant 12 préludes et 12 fugues* op. 400, Paris, Richault, 117 p.
- 34) *Idem, Capriccio à la fugue* op. 89, Vienne, Cappi, n. d., 9 p. フランス版は出版が確認できず。
- 35) *Idem, Grande sonate d'étude* op. 268, Paris, Richault, ca 1834, 41 p.
- 36) *Idem, Nouveau Gradus ad parnassum, collection de grands exercices de tout genre dans le style élégant et sévère pour piano* op. 822, 2 vol., Paris, Richault, 1854, 113; 112 p.
- 37) *Idem, Grand exercice de trilles en forme de rondeau brillant* op. 151, Paris, Richault, ca 1825, 21 p.
- 38) 作品 210 と 650。訳者が調べた限りでは、小協奏曲はこの 2 作のみ。うち作品 210 はフランスで出版された。*Idem, Concertino pour le piano-forte avec accompagnement d'orchestre (ad libitum)* op. 210, Paris, S. Pleyel, 1830, 20 p.
- 39) *Idem, Fantaisie* op. 27, Vienne, S.A. Steiner & Co., 25 p.
- 40) この作品は、ウジエール社がマルモンテルの協力を得て出版した『ピアノの現代的古典』というシリーズの一つとして出版された。*Idem, 8 Scherzi composé pour le piano* op. 555, Paris, A. Meissonnier et J.-L. Heugel, 1857.
- 41) チェルニーによる簡易版の書誌情報は次の通り。*Idem, L'Art du chant appliqué au piano par S. Thalberg. Edition simplifiée, mise à la partie de tous les pianistes, par Ch. Czerny, étude préparatoire à la grande édition d'artiste de S. Thalberg*, Paris, Heugel, 1856.
- 42) Antonin Reicha, *Compositionslehre*, Carl Czerny (éd.), 4 vol., Vienne, Anton Diabelli, 1832.
- 43) 19) 参照。
- 44) Carl Czerny, *Exercice journalier composé expressément pour obtenir une brillante exécution, atteindre et conserver le plus haut degré de perfection sur le piano en 40 études, avec le doigté et les répétitions prescrites* op. 337, édition revue et soigneusement corrigée, Paris, Prilipp, ca 1840, 38 p.
- 45) *Idem, L'École du virtuose, études de bravoure et d'exécution pour le piano* op. 365, 3 vol., Paris, J. Frey, n.d.
- 46) チェルニーは 15 歳で教師の仕事をはじめたので、正確には 50 年である。
- 47) 組み合わせの論理 (logique des combinaisons) は、西洋の多声音楽における「Ars combinatoria (ラ)」を念頭に置いている。音の可能な論理的組み合わせにもとづいてテクスチュアを構築する手法で、モーツァルトの交響曲第 41 番「ジュピター」などに見られる。
- 48) 原書では 1855 年となっているが、1856 年が正しい没年である。

第 30 章

フランツ・リスト

Franz Liszt

マルモンテルが、ヴィルトゥオーゾの両極端に位置するショパンとリストを本書の始めと終わりにおいたのは、偶然ではないでしょう。本章を読めば、マルモンテルが代表するフランスのアカデミックなピアノ教育の芸術観からすると、ショパンよりもリストの方が遙か遠くにいることが判ります。腕の重みの使用を活用する奏法、強烈な打鍵、和声の粹組みを押し広げる大胆さ。しかし、彗星のごとく現れたピアノ芸術の予言者リストに、マルモンテルはトランスクリプションを中心に、一定の理解と敬意を表明しています。彼の証言は、こんにちの私たちが当たり前に聴いているリストの音楽が、ショパン世代のフランスの音楽家たちにどのように受け止められていたのかという、聴き手側の見解を知る上でも非常に興味深いものです。



誕生から学習時代まで

ショパンの栄光が、過ぎ去ったときと追憶の詩情によって和らげられ、ぼうっとくすんだ微光と、ゆらめくもの悲しい光輪を放って輝く空の彼方に消えた星にたとえられるなら、リストの栄光は、閃光を放つ天体に似ている。それに、ただ一つ欠点があるとすれば、距離が近いことと、あまりに光線を放射し過ぎていることだ。なかんずく宿命を背負い、神授の才能で満たされ、あらゆる論争に備えて戦



少年時代のリスト（シャルル・モットによるリトグラフ、フランス国立図書館 Gallica より）

闘準備を整え、驚くべき吸収力に恵まれ、美と未知のものへの大胆な憧れに満たされ、尋常ならざる心身の素質に支えられ、そして並外れた演奏能力を有する——そんな芸術家リストの揺りかごには、ありとあらゆる親切な妖精がいた。ヴィルトゥオーゾの世界では、辿った道、克服した難技巧の領域で完成の域に達したという点から言えば、[リストと] 同一線上に位置づけられるのは、芸術家ではただ一人、パガニーニだけだ。この著名なヴァイオリニストと高名なピアニストは、同様の効果を追い求め、彼らの演奏の詩情が持つ、曰く言いがたい魅力によって、同様の熱狂を掻き立てた。彼らは聴衆の偶像となり、両者とも一度ならずこの物神崇拜主義に追従し、比類ない名声を維持するために、驚くべき才能に傷をつけた。彼らは、自ら不自然な手段を弄して、ときには過剰な光の輝きを増大させたが、もっとも、時間だけがその光を和らげてくれることだろう。

1811年10月22日にペシュト近郊のハンガリーの村ライディングで誕生したフランツ・リストは、9歳のときにはもう、神童の大集団に仲間入りした。優秀な音楽家で、そこそこ才能のあるピアニストだった父は、[息子が持つ] 一流の資質に見合うよう、丹念に彼の初期教育を導いた。やがて、若きヴィルトゥオーゾの音楽教育をよりよい環境のなかで継続するために、リスト一家はウィーンに移住した。リストが著しい評判を巻き起こした演奏会に続いて、彼の父は、芸術愛に背中を押されて、また、おそらくは、神がヴィルトゥオーゾに生を授けた多くの家族の伝統にも倣って¹⁾、この驚くべき才能の持ち主をすぐに舞台に立たせた。そして、パリ、ロンドン、南フランスへと連れて行き、大成功を——それになら

りの収入も——手にした。

我々は、焦りと危険を伴いつつ、子どもの才能を利用する時代を駆け足でざっと示したが、それは、リストがその個性を解放した時期へと、筆を進めるためだ。移ろいやすく、感受性豊かで瞑想的な性質は、すでに彼を大いなる宗教的高揚へと導いていた。しかし、彼の音楽の学習はまだ終わったわけではなかった。1823年、家族はパリに移住し、父親は彼がケルビーニの対位法の授業を受けられるよう、[パリ]音楽院に彼を入学させようとした²⁾。我々の大学校[パリ音楽院]は、当時、外国人に門戸を開くのを渋っており³⁾、そのため、リストの入学は認められなかった。すでに彼は、ウィーンでサリエリから作曲の助言をいくらか受けていた。ケルビーニの指導はきつと、未知のものと芸術的に奇異なものに傾いた彼の才能のやや散漫な傾向——それはときに、独創性とはまったく異なるものだ——に、有益な影響を及ぼしていたことだろう。リストは、もう一人の大家レイハ(レイシャ)に頼らなければならなかったが、彼の教育はケルビーニの教授法とは異なっていた。ただし、専門的な演奏の学習に熱中していたこの輝かしいヴィルトゥオーゾは、しばしば多くのコンサート、頻繁な旅行で勉強が妨げられていたのだから、果たして、間断なくレイハ(レイシャ)の助言を有効に活用していたかどうかは疑問の余地がある。

俗世への回帰

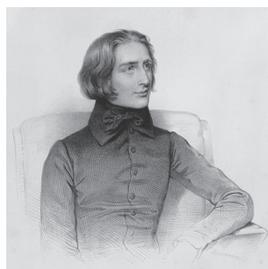
その上、このピアニストの数々の勝利は、彼を酔わせるようなものだった。彼はその音楽的素質で非常に強力な後援者を得て、王立音楽アカデミー⁴⁾は、1825年10月17日、リストの1幕オペラ《愛の城》を上演した。聴衆はこの大胆なデビューを歓迎し

たが、玄人受けしただけだった。

宗教的傾向は、この感受性豊かな精神の持ち主のなかで、影響力を強め続けていた。華々しいヴィルトゥオーゾは、しばらくの間、極端

な信心に身を委ね、彼の指導者[訳注：父親のこと]も、これを制することはできなかった。熱烈で瞑想的な神秘的信仰心は、彼の心のなかで真の情熱に変わっていた。父は、音楽的使命から脱線させてしまうこの理念的傾向から彼を無理にでも引き離すため、彼を3度目のイギリス旅行へと連れて行った。

ロンドンから戻ると、リストは、父を失う悲しみを味わった。少々権威的ではあるものの献身的で、最初の教師だった父の監督姿勢は、神童の父にはよくある、愛情を注ぎ過ぎているというところだけが欠点だった。これらの愛すべき神童たちは、結局は、財産を成すための道具か、両膝をついて崇めるべき救世主かの、いずれかになった。リストは、早すぎる父の死を深く悲しみ、再び宗教的な思考を巡らせるようになった。この傾向は、時宜を得ていた。[当時、]布教団や大赦⁵⁾がフランスを深く感動させていたのだ。かくてリストは、数年間、仕事と宗教的实践に明け暮れつつ、歓迎してくれたエラール家が所有する館で、母と暮らした。彼のヴィルトゥオジティは、すでに尋常ではない水準に達し、内省的なこの時期、さらなる力強さと並大抵ではない集中力、何でも大胆にやっつてのけるだけの卓越したメカニズムを獲得した。彼にとって、



少年時代のリスト。A.ドゥヴェリアの画にもとづくシャルル・モットのリトグラフ(フランス国立図書館 Gallica より)

もはや難しさというものは存在しなかった。私の生徒で若いドイツ人のヴァイガントと屈指の伴奏者ジュール・コーエンを除いて、おそらく私はリストに匹敵する読譜者を見たことがない。

疲労のせいかな、思考の質が変わったのか、はたまた人間的情熱のときを告げる鐘が鳴ったのか、1835年ごろ、リストは神秘的な孤独を破り、再び戦闘的な社交界に足を踏み入れた。そこでは、真の勝利が彼の再登場を歓迎した。ほどなくして、彼はスイスに遠出、というよりも、長く滞在した。この巡礼の歳月がすべて、自然を観照することに捧げられたのか、また、この大芸術家が、ほかに音楽的靈感の源泉を見出す場所がなかったのかは知る由もない。ともあれ、パリに戻ると、リストは一連のピアノ作品を発表し、これが旋風を巻き起こし、演奏会に大きな影響をもたらした。

ヨーロッパに吹き荒れたリスト旋風

宗教心は遠のいていた。オペラ座の著名なヴィオラ奏者で友人のユランがしていたように禁欲的に生きることを諦めたフランツ・リストは、それまで教会に足繁く通っていたのと同じくらい熱心に、社交界に身を投じた。彼の私生活について書かれた本のページを急ぎ足でめくることにしよう。彼は自ら、長きにわたる数々の愛情と、行きずりの関係を白昼のもとに晒した。そこ



リストの「リサイタル」(1840年ごろ)

には、彼の人生譚の個人的な側面が含まれている。ただ、次のように述べておこう。リストは、いくらかの流星さながらヨーロッパ各地をさまよい走りまわるなかで、一つ以上の衛星、一つ以上の地上の星をつき従えた。その星々は光り輝く列を成し、大小さまざまなあらゆる小惑星が列のなかで輝きを放っている。詩人であり音楽家である彼の、豊かで力強い体質、精神に宿る抗えない魅力、途方もない名声の威光、彼を満たしていた名誉、周囲に漂う追従の雰囲気、そして魅惑的で情熱的な彼の本性——こうしたものが、熱烈な愛情を彼にもたらし、人生の幸運と不安定を同時に生み出した。華々しくも小説じみたこの波瀾の生き様を再び描くには、この肖像⁶⁾の限られた額縁にはあまりに小さ過ぎる。彼の人生においては、情熱的動乱が幅を利かせ過ぎているのだ。これほど私的な覆いをまくり上げるということは、いつでも気を使うことだ。この大芸術家が回想を記すという使命を帯びた場合、権限をもって話題を選ぶとしたら、次のことを書き漏らすことのできない関係として採り上げるかもしれない。[ここでは]リストの名前と、卓越した才知を持つある女性の名を結びつけておくに留めよう。彼女は、現代文学の第一線で輝かしく、恒久的な地位を占めた女性、ダニエル・ステルン〔訳注：マリー・ダグー夫人の筆名〕だ。

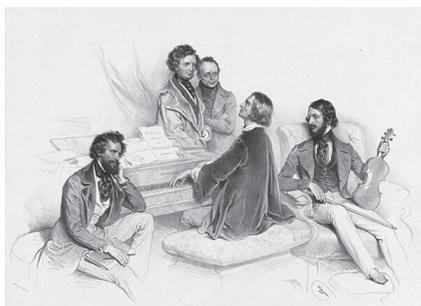
1837年から1848年にかけて、リストは、絶えずヨーロッパ中を旅行して暮らした。ウィーン、ロンドン、マドリッド、モスクワ、ベルリン、ミラノ、ローマ、パリ、コンスタンティノーブル、リスボンを訪れ、これらの主要諸都市に数か月滞在し、各地で同じような熱狂を目の当たりにした。同時期にハンガリーに滞在していたルイ・エノーは、狂乱に似た喝采を見たと私に証言した。

狂喜の度合いたるやたいへんなものだったので、この著名な芸術家は、感激を吐露する同胞から逃れるために、いったいどこへ隠れたらいいやら分からなかった。旗、花束、使節団、演説、凱旋アーチ——この至上権力者に相応しい壮麗さに、何一つ欠けたものはなかった。リストは、20都市でこの人気を再び目の当たりにしたはずだ。至るところで受ける、過剰な称賛のただなかにあつて、慢心に狂わされないよう、真の心の強さ、つまり、しっかりと自己制御が不可欠だった。

ヴァイマル時代

1844年⁷⁾、リストはザクセン＝ヴァイマル大公の宮廷楽長に任命された。しかし、旅行のために、真面目に任務を遂行することができなかった。1848年、政治動乱⁸⁾を避け、最終的に、宮廷および劇場で指揮を執るため戻ってきた。大公の強い好感と庇護のおかげで、彼はやがて、地上の小楽園ヴァイマルのために夢見てきた改革を実現することができた。歌手と管弦楽団は、根本からすっかり再編された。真の芸術家からなる集団、すなわち、この大家の熱心で確信に満ちた弟子たちが、助言を求めて彼のもとに集まり、輝く国の小さな邸宅を、真の芸術的中心地へと変容させた。次のことも書き添えておかなければならない。彼らは、熱烈で、新しさを希求する想像力、しばしば正道を踏み外す精神的な意思を持っていたがために、異論の余地を残す[思考]体系を推奨することとなった。そこでは、単純さ、真、美が、必ずしも、第一に考えられるというわけではなかった。

ヴァイマル楽派は、旋律的靈感の代わりに長い叙唱を用い、朗唱される言葉の代わりに叫び声を用い、調性感の代わりにしば



ヨーゼフ・クリーフバーによるリトグラフ。リストの周囲の人物は、左から、クリーフバー本人、ベルリオーズ、チェルニー、エルンスト。

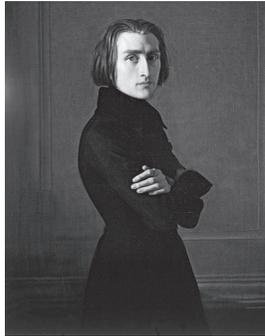
しば一貫しない和声を用いる。リストは、[こうした潮流の] 創始者ではないにせよ、少なくとも守護者であり、ある種ヴァグナーを演出するような存在であった。ヴァイマルで《タンホイザー》と《ローエングリン》が上演されたのは、この大芸術家[リスト]の主導と、粘り強い意思のおかげだ。自信に満ちた歌劇普及者でありヴァグナー支持者だったリストは、長年、この新しい信念を定着させるべく活動した。しかし、その信奉者の数は、ドイツでさえ多くはなかった。

リストはハンガリーに戻る前、何年もの間、ローマに留まった。彼は真剣に、ロシアのある大公妃と結婚を考えていたため、同国に留まっていたが、大公妃はロシア皇帝の承認を得て離婚する必要がある、皇帝の反対で幸福と安らぎの夢は水泡に帰した。人生の悲嘆に暮れ失望したリストは、一時、俗世を捨て、修道士としての生活に身を捧げようとしているかに見えた。制限の多いこの生活領域は、あれほど熱烈な本性の持ち主の心を、十分に満たすはずがなかった。そして、この大ヴィルトゥオーゾの最終的な決心は、彼の友人が心配したほど真面目なものではなかった。歳月の重みにもかかわらず、この老人士は命を絶つことなく、やがて、再び彼の生活には欠かせない

栄光と追従、そして熱っぽい仕事へと戻っていった。

人間リストの振る舞いと彼の編曲作品

ドイツとハンガリー——この国で、彼は帝室の計らいによって監督官および音楽侯爵の地位を与えられた——に戻るのに先立って、リストはパリで数か月を過ごした。この



アンリ・レーマンによる肖像画
(1839年ごろ)

時期、私の師であり友人でもあるアレヴィと、ロッシェニの家でリストの演奏を聴いた。彼は以前と変わらぬ大芸術家であり、栄光と評判を愛し、愛想よく、粋で、状況に応じて繊細な言葉を用いて、当意即妙に切り返し、決して神の創造物や自然美を蔑むことはなかった。この話題について、ロッシェニ宅で行われたある夜会で、リスト師が愛らしい女性に向けた言葉を引いておこう。舞踏会用の衣装を纏ったド・X夫人のすばらしい肩に、たいへん強く魅せられたこの著名な芸術家は、ごく人間的な、静かな、しかし強烈な恍惚に満たされた。彼の視線を惹きつけたこの若い女性は、ぎくっとして言った。「まあ！ リストさん」。しかし、粋なヴィルトゥオーゾは困惑することなく応えた。「失礼、奥様、翼が生えやしないかと思って見つめていたのですよ」。眼差しはへつらいで、返答は讃辞なのだった。リストは、許されるどころか、称賛された。彼は、このように大目に見てもらえるように生まれているのだ。

リストは、聖職者の着る外套を身にまといながらも、社交界とその虚栄、振る舞

いから、完全には離れていないように見えた。「世の栄光はかく去る(ラ: Transit gloria mundi)」は、彼の座右の銘ではないのだ。この驚くべき人物の人間の側面を深く知りたいならば、「ロベール・フランツ」——ごくあからさまな筆名だ——による著作⁹⁾を手にとるとよい。この小さな私的告白集を出版したかつての貴夫人は、傷心の辛さとともにこの著名な芸術家を描いたが、彼女は実地に彼の姿をとらえており、彼を人間として、ありのままに提示しているところが、この本の魅力となっている。もっぱら音楽家[としてのリスト]に関わる部分としては、フェティスが発表したなかでも最良かつ最も完全な伝記記事を読むとよい。そこには、一味違った性質の、完全に秩序立てられた、芸術と伝記的事実にまつわる情報が含まれている。

リストは、オーケストラや歌曲のピアノ用トランスクリプション、リダクションに秀でていた。[原曲を]再現するにあたり、これ以上の正確さと創意工夫を要求することは不可能だ。彼の仕事は、卓越した仕上がりで精巧さを具えており、何一つ省かれたものはない。オーケストラの多様な旋律的断片、さまざまな楽器の音色、音響効果など、管弦楽のこうしたまとまりある、しかし複雑な驚くべき全体を、リストは、小型のオーケストラであるピアノのために凝縮し、組み直す術を心得ていた。この種の仕事で、彼の手によるベートーヴェン交響曲のトランスクリプションほど、巧みに書かれたものはない。リストは、25年前、勇敢にもこれらの交響曲の一つをパリ音楽院ホールで演奏したことがある。聖堂に木霊する音¹⁰⁾は、きわめて大胆に震えたが、この大ヴィルトゥオーゾの試みは完全な成功を収めた。彼は、演奏と傑作の細部まで行

き届いた知性のもとに、聴衆を掌握したのだった。

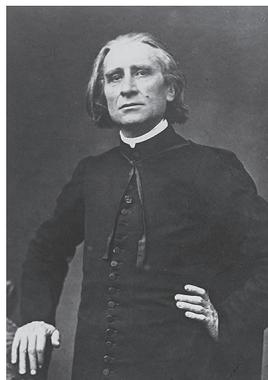
シューベルト、メンデルスゾーン、ロベルト・シューマン、マイヤベーア、メルカダンテ、ロッシーニ、ベートーヴェンの歌曲[編曲]は、一群の豊かな曲集を成しており、学習する上で非常に得るところが大きい。同種の発想に属する、最も興味深いリダクションとして、ベートーヴェンの七重奏曲、交響曲、ベルリオーズの交響曲、[ヴェーバーの]《魔弾の射手》序曲 [S.465]、《オベロン》序曲 [S.574]、祝祭序曲、[ベルリオーズの]《リア王》序曲 [S.474]、《ローマの謝肉祭》序曲 [S.741]、[ロッシーニの]《ウィリアム・テル》序曲 [S.552]などを挙げておく。これらのトランスクリプションは、いずれも、並外れた熟練の手腕によるものだが、同時に、演奏は困難を極める。国民的俗謡¹¹⁾に想を得た数々の有名な《ハンガリー狂詩曲》[S.244]集には、特異なリズムと和声が見られ、いくぶん野蛮で、土俗的な色合いに満ちている。古今のオペラにもとづく幻想曲、パラフレーズ、挿^{イリュストラシオン}絵、回想、カプリースは、非常に多くを数える。多大な効果を発揮するこれら多くの演奏会用作品に取り組むことができるのは、その才能があらゆる難技巧で打ち砕かれる[覚悟ができて]ピアノストだけだ。12の演奏会用練習曲、フーガ、パガニーニの練習曲¹²⁾のピアノ用トランスクリプション [S.140/141]もまた、この難易度に属している。

管弦楽作品

ピアノと管弦楽のために書かれた2作の協奏曲 [S.650、651]で、リストは、優れた学識をしっかりと示した。[これら2つの]作品を通して、真の灵感の誕生を予兆する、美しい着想の数々に出会うことができる。

だが、そのあとに続いて展開される旋律のフレーズに似てしまうものは、すべて回避することに固執するあまり、作曲者は、あの神経質な動揺、息切れしながら鍵盤上を駆け回る、錯綜した走句のなかに放り出されてしまう。それらは、オーケストラの響きと戦い、ときに奇抜な和声の上を刺繍で飾るが、そうした箇所ですべて完全終止を期待しても無駄だ。平穩と単純さの不在、難しい技巧の障害物競走——こうしたものは、人があのような知性の持ち主に期待し得るものではなかったのだ。それは、演奏者と聴き手に音楽で謎かけをする、思索的な学識だ。

もっとも、リストの管弦楽曲と交響的作品は、別個に言及しておく価値があるものだ。これらの試みが大きな反響を呼んだとか、フランス楽派に決定的な影響を及ぼしたというわけではないが、リストは、リヒャルト・ヴァグナーの旗手としての役割を果たした。彼は、抽象的学識の、最も決然とした擁護者の一人だと、自ら主張した。その第一法則は、健全な音楽の外側で、あらゆる音楽的效果を探究することだったと考えられる。それは芸術の古い型、調性、楽段、完全終止に馴染んだ耳にとっては、耐えがたい構造であり、どこまでも遠のいていく目的へと、息を切らして走っていく行程は、耳を迷わせてしまう。きわめて、あるいはあまりに現代的なこの感覚のなかで、リストは、いくつもの交響詩《オルフェウ



ピエール・ブチによるフランツ・リストの肖像写真（1866年、フランス国立図書館 Gallica より）

ス》、《プロメテウス》、《タツソ [—悲哀と勝利—]》、《ハンガリア》、《山岳で聞こえること》、いくつものミサ曲、交響的前奏曲 [前奏曲 S.97]、《ダンテ交響曲》、[交響詩] 《英雄の葬送》、《マゼッパ》を書いた。これらの作品は、いずれも新しい楽派に属しており、その [存在上の] 口実とは、せいぜい、才能ある詭弁家の世代を誕生させたということではかない。形而上的な理想を探究するに等しい、誤った精神——その至上目標は、純粹なる芸術を、音の助けを借りて絵画に変容させ、感情、感覚、言葉では言い表せない [音楽の] 性質に戦いを挑むことにある。そして、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバーの劇芸術または管弦楽の芸術を、詩的で描写風のジャンル、つまり [音楽によって] 「模倣」しているのだと称しながらもきわめて曖昧な芸術へと引き下げている。そこでは、靈感の推進力が、[音の] 組み合わせの探究にとって代わられているのだ。サン＝トゥスタシュ教会とイタリア座で、彼の宗教作品と交響的作品を上演した演奏会は、サン＝サーンスの献身的な主導により、彼の如才ない指揮のもとで実現した。しかし、我々の印象を変えることはなかった。リストの音楽は、新しいドイツ楽派の美点と欠点の双方を要約している。かくて、リストはブラームス、ラフ、サン＝サーンスの列に並んでいるわけだが、また、これらの隣人に比べて、リストが見劣りすると言うのではない。けれども、彼らと同様、リストもやはり才能を濫用している点は惜しまれる。彼は、若者がほとんど何も学ぶべきものを見出さず、多くを忘却してしまうような、そんな楽派の過ちに、才能を費やしたのだ。

逆に、ロッシェニによる声楽の夜会¹³⁾のピアノ用トランスクリプション、ならびに

シューベルトによる歌曲のトランスクリプションについては、手放して讃辞を贈る。このジャンルにおいて、これほど完璧なものを知らないし、あらゆる難易度で書かれたトランスクリプションを読んでそのことを確認するのは、まったく有意義だ。シューベルトの《セレナード》[S.558-9]、《乙女の嘆き》[S.563-2]、《郵便馬車》[S.561-4]、《魔王》[S.558-4]、ベートーヴェンの《アデライーデ》[S.466]、さらに 50 曲 [余り] の管弦楽曲または声楽曲は、この種の編曲におけるリストの卓越をはっきりと示している。それらを演奏するには、大変優れた手腕、細心綿密な正確さのみならず、フレーズの意味を判断する本物の能力、全体のなかで維持すべき歌唱パートと伴奏パートの配置を [はっきりと] 聴かせるためのすばらしい機転が必要とされる。

サロン用の独創作品と幻想曲、彼の演奏

大練習曲に取り組むことのできるヴィルトゥオーゾはほとんどいない。とはいえ、非常にしっかりとした様式で書かれた見事な作品として、それらに言及しておこう。ジャエル (ヤエル) 夫人によってパリで演奏されたリスト作品の演奏会は、たいへん見事な勢いと靈感溢れる楽想を含んでいた。残念なことに、濃密な展開、聴き慣れない転調、過剰な響きがこの作品を損なってい



ウィーンでの演奏会 (作者不詳、フランス国立図書館 Gallica より)

る。こうしたことがなければ、この作品は大芸術家の大胆さを示す堂々たる作品となるだろう。

アルバム《ある旅人の印象》[S.156]¹⁴⁾、《半音階的ギャロップ》[S.216]、《ブラヴァーラの大ワルツ》[S.209]、《シューベルトにもとづく奇想的ワルツ》[S.427]、ピアノ独奏用に編曲された《ロッシーニの[音楽の]夜会》[S.424]は、サロンのヴィルトゥオーゾが演奏できる作品だ。

しかし、[モーツァルトの]《ドン・ジョヴァンニ》[S.418]、[ベッリーニの]《夢遊病の女》[S.393、627]、[アレヴィの]《ユダヤの女》[S.409a]、[マイアベーアの]《[悪魔] ロベール》[S.413]、[パガニーニの]《鐘》[S.420]、[マイアベーアの]《ユグノー教徒》[S.412]、[メンデルスゾーンの]《真夏の夜の夢》、[ドニゼッティの]《ランメルモールのルチア》、《ルクレティア・ボルジア》[S.400]、[ヴェルディの]《トロヴァトーレ》[S.433]、《リゴレット》[S.434]、《ドン・カルロ》のフィナーレ[S.435]にもとづく幻想曲、アッシジの聖フランチェスコとパオラの聖フランチェスコの《伝説》[S.175]を効果的に練習し、きちんと演奏することができるのは、非常に難しい技巧にも、あらゆる指の乖離にも、体力の消耗にもくじけなない、超絶的なヴィルトゥオーゾのみだ。[ヴァーグナーの]《タンホイザー》[序曲、S.422]の演奏会用パラフレーズ、《ローエングリン》の婚礼の合唱、[マイアベーアの]《アフリカの女》の祈りにもとづくパラフレーズ[S.415]、《預言者》[S.414]による挿^{イリュストラシオン}絵もまた、同じ水準の難度に分類され、多大な効果を発揮し、大変華麗で巧みに書かれ、非常に創意工夫に富み、力強い響きを持つピアノ作品だ。

これらの幻想曲、回想、パラフレーズの総体を考慮に入れるなら、リストを、あの

複雑で独特なリズムを用いる驚異的な編曲家として位置づけなければならない。しかし、筆者の見解をすべて言うてしまうなら、[リストの作品が示す]仕上がりの美点、単純さ、様式の高貴さのほどは、理想への強い衝動に満ちた知性の持ち主に期待されるべきものと完全に一致しているわけではない。リストの作品にあって、このヴィルトゥオーゾはあまりに自己主張が強く、演奏家として大成功したがために、作曲家[としてのリスト]は、形式の単純さをおろそかにし、天才的気力の代わりに、風変わりな奇異なものを好んで追い求めた。これほど力強い才能を過小評価しようとするのは、私の意図するところではない！ ただ、リストの演奏会と彼の作品が、常に実直な芸術家たちにもたらした、神経質で複雑な印象を強調しておきたいだけなのだ。私はアレヴィが催したある夜会で、彼が演奏するのを聴いた。そして、ハンガリーの大家は、例によって勝利を収めた。彼の眼差しは来場者を射すくめるようで、彼の前奏は少々長かったが、見事に歌われるフレーズ、甘美な繊細さ宿す走句を聴いていると、じっと魅力にとらえられるのが妨げられるということではなかった。それよりも、ただ惜しいのは、乱暴な響きと、メソッドが排除している効果によって、恍惚から引っぱり出されてしまったことだ。私はピアニストではなく、ピアノに対して震えていた。瞬間々々、弦が切れ、ハンマーが砕け散るのを目の当たりにするのではないかと思っていたのだ。

模倣してはならない天才、著述家としてのリスト

こうした無謀なまでの打鍵を実際に見せることができるのは、ただ一人リストだけだ。霧がかったようなざわめきに続いて、

ペダルの補強で得られるあの甲高い響き、悩ましい嘆きと対置されたあの粗野なアクセント、どぎつい対照を絶えず生み出すあの手法、学校で教えられる原則から完全に外れて追究されたあの効果。リストがこれほど変則的な体系を用いることができるのは、尋常ではない高度なヴィルトウオジティを持っている証だが、これを真似することとすれば、それはとても危ういことになるだろう。こういった力技は偉大な芸術の進歩とは何の関係もないのだから、リストのやり方を模倣することはなおのこと不毛だと、わざわざ加えて言う必要があるだろうか？ あの晩、リストの演奏を聴きながら私は、驚くほど華麗なテクニックを持つピアニストたちには、神の恩恵と加護があるのだと確信した。かといって、美しさを判断する規範が改変されるべきだという結論を導くことはしなかった。規範は不変だ。本質は、ピアノを痛めつける、つまり、自分たちの馬を酷使する騎手のように、猛然とピアノを扱ったりすることではない。体力をすり減らすこんな運動をして、成功することもあるだろうが、それ以上に失敗することの方が多だろう。しかし、成功しようが失敗しようが、これほど極端な運動



『半音階的大ギャロップを弾くリスト』(作者不詳、1843年、フランス国立図書館 Gallica より転載)

は、正しいヴィルトウオジティと何の関係もないのだ。

リストのような別格の人物を前にして、生徒たちに『聴いて、真似をなさい』といったありきたりな決まり文句を言うのではなく、こう言うべきだ。『聴いて、称賛するんだ、力強い意思が何を成し遂げ得るのかを。見なさい、すばらしい才能、自在な能力、並大抵ではない神気に捧げられた活動がもたらした驚くべき成果を。でも、くれぐれも同じ道は歩まないように』と。2、3名を除いて、すべてのヴィルトウオーゾにとってリストは演奏の理想的な模範だった。彼らはリストの美点をもじったり欠点を誇張したりして、リストの常套手段を、強調しつつも歪めた。

そうは言っても、公平に、熱くならず、至極冷静にリストの驚くべき有り様を評価するには、道理に合わない称賛と先入観をすっかり取り払わなければならない。熱狂的な信奉者たちは、新芸術の救世主だと宣言した。手厳しく、しばしば不正な批評家たちは、リストのヴィルトウオーゾとしての驚異的な才能は否定しないが、創意を認めず、リストはうぬぼれた、着想を見出すことのできない音楽家だと位置づけた。敵も味方も、どちらも正しくない。リストは偉大な芸術家であり、豊かで力強い知性の持ち主であり、理想を愛し、理解し、芸術的な崇高さにたいへん強い憧れを抱いている。しかし、いつでも、独創性に固執した。通用している形式に対する嫌悪、新しいことへの情熱、奇抜なものへの愛が、リスト自身を本道から逸らし、ごつごつした険しい道へと引き入れた。ある言語の天才の本分は、みんなと同じように考え話すことにあるのではなく、まさに新しく独創的で、高貴で純粋な語彙のなかで明確かつ優雅に

表現された着想にあるのだ。リストは、まったく別の道を歩むことを願った。その結果、相当数の均衡を欠く作品が生み出された。

教養があり、博識で、数か国語を操るリストは、ドイツ語、イタリア語、フランス語で類を見ないほど優雅に文章を書いた¹⁵⁾。ドイツでリストは、ゲーテとリヒャルト・ヴァグナーについての本を2冊出版したが、そのなかで、このもったいぶった文筆家は、熱烈な信念をこめて、音楽的な信条をはっきりと述べている。ドイツとフランスの専門誌は、リストを長らく執筆陣に迎え、リスト自身の音楽美学について興味深い記事を発表した。ショパンについての本は、友情と詩人の心をもって書かれたすばらしい研究書だ。

御前演奏と慈善活動

フランツ・リストは、ナポレオン3世の治世下で、レジョン・ドヌールレジオン・ドヌールに昇叙された。この皇帝は、音楽好きではなかったが、オベールが当意即妙の才でもって話を盛り上げると、芸術談義に興味を示していた。ある内輪の夜会のためにチュイリュリー宮殿に招待されたリストは、皇后に、彼女のお気に入りの曲、ショパンの葬送行進曲を演奏するよう請われた。この大ヴィルトゥオーゾは、たいへん深い詩的感情、悲痛で真実味のある、心に伝わりやすい表現でこの作品を演奏したので、聴衆は演奏に感動して涙さえ流した。姉のアルバ公爵夫人を亡くしたばかり



『晩年のリスト』（撮影者不詳、Gallciaより転載）

の皇后は、とても強く心を揺さぶられ、感激しながらリストに礼を述べた。皇帝もまた、この芸術家に好意を示し、美術大臣に命じてすでに得た階位よりもいっそう高い称号を授けたのだった。この、さらに高い階位の称号というのが、レジョン・ドヌールの勲三等だったというわけだ。高名な作曲家のなかでも、ケルビーニ、ロッシニ、マイヤベーア、オベール*、アレヴィだけが、この高い名誉称号をすでに授与されていた。アンブロワーズ・トマ、シャルル・グノー、ヴェルディはといえば、まだ四等勲章しか授与されていなかった。

人間としての、美しく、高貴な美点について語らずに、ざっと描いてきたこの大ヴィルトゥオーゾ、大音楽家の肖像を閉じてしまうのは不当だろう。人がよすぎるほど寛大で、予見できない先々のことはまったく考えず、すべての不運な芸術家に広く奨学金を与え、不幸な人なら誰でも援助の手を差し伸べ、慈善活動や芸術的企画には真っ先に出資し、王や、ときに小市民のように振舞う大貴族のように気がよい。そんなリストは、芸術の進歩と不運に見舞われた芸術家を救うために、数え切れないほどの演奏会で集めた相当な金額の大部分を捧げた。この点で、リストは、ヴィルトゥオジティにおける高名なライバル、パガニーニ——貪欲さで有名だったことは、今なお伝説として残っている——と、はっきり一線を画している。

エラール夫人は、[画家] アリ・シェフェールの手になる、きわめて美しい、若きリストの肖像を所有している。そこに描かれたハンガリーの大家は、バイロン風の詩人が持つ風采と外観を見せている。こんにちで

* 原注：[オベール] のちに勲二等章に叙せられる。

は、顔の線は、ダンテのメダイオンを大いに思い起こさせる。冷静で、風体は気高く、眼差しは若いころの活気と力強さを宿し、口は大きく、しばしば緊張した半笑を浮かべ、鼻は際立ち、額は後方に傾斜しており、銀色の髪はたいへんふさふさと生え、すべて後ろにすき上げられている。全人生が、この魅惑的な目に隠された。群集的熱狂の類いを留めたその目は、多くの喝采を生み出した輝ける源泉を映し出している。人はこのヴィルトゥオーゾ、そして作曲家[としてのリスト]、彼の複雑な人格について論議の余地はあるにしても、活力と、聴き手との親密かつ直接的な意思疎通の能力を具えた人間[としてのリスト]となると、彼は突出した存在だ。こうした作用力と、熱しやすい気質は、ときに趣味の欠如の原因となったが、今後も変わらず、彼を偉大な存在にしていくことだろう。リストは非常に大目に見なければならぬ人間の一人だ。なぜなら、そうした人々はたいへんに愛されたのだから。

追記

この伝記研究の第二版が印刷されている最中、1888年1月6日と14日に、一週間を隔てて、死が二人の芸術家を襲った。私は、その二人を最も親愛なる友人とする光栄に浴した——アンリ・エルツとシュテファン・ヘラーだ。

私は、高名な両大家に最後の別れを捧げる。私が人生について語り、作品を評価した二人、そして生前、それぞれ流派を成した兩人に。驚異的なヴィルトゥオーゾ、リストもまた、昨年、最後のパリ旅行をした数週間後に亡くなった。パリでは、喝采と祝宴が彼の体力を消耗させたものの、彼の豊かな知性の高度ですばらしい力強さが弱ることはなかった。

- 1) 当時、若いヴィルトゥオーゾの父は、各地で子どもに演奏させ、利益を得ることが慣例となっていた。
- 2) リストの入学目的が、対位法・フーガのクラスだったのか、ピアノのクラスだったのかを示す決定的な証拠は、今のところ見つかっていない。
- 3) このころのフランスは、復古王政下にあり、公的機関には排外主義的風潮があった。もっとも、当時の院長ケルビーニはイタリアからの帰化フランス人だった。
- 4) パリ・オペラ座のこと。
- 5) 1826年、前年に国王の座についたシャルル10世によって出された大赦を指す。大赦は翌年にも延長された。
- 6) 本章のことを指す。
- 7) 原書では1844年になっているが、リストが最初にこの職に任命されたのは1842年である。
- 8) 1848年、フランス二月革命を発端としてヨーロッパ各地で起こった一連の革命運動。フランスでは第二共和制が樹立。革命は欧州各地に飛び火し、ナポレオン戦争後に樹立し、ヨーロッパの安定に寄与してきたウィーン体制が崩壊した。
- 9) Robert Franz, *Souvenir d'un pianiste, réponse aux souvenirs d'une cosaque*, Paris, Lachaud et Burdin, 1874, 255 p. ロバール・フランツはオルガ・ヤニナ Olga Janina の筆名。彼女はリストの弟子だった。
- 10) マルモンテルが音楽院ホールを聖堂 (temple) と呼んでいるのは、このホールが1828年に開かれて以来、ベートーヴェンを中心とする、古典的管弦楽曲が演奏されていたためである。パリ音楽院ホールは、実際には

ほとんど反響しない。

- 11) これらの作品に登場する旋律は、ハンガリーの俗謡ではなく、ロマの旋律であることが知られている。
- 12) 実際には「練習曲」ではなく、パガニーニの《24のカプリース》作品1である。
- 13) 原題は《音楽の夜会》S.424。Franz Liszt, *Soirée musicales*, Milan, Ricordi, 1838.
- 14) 正しいタイトルは《ある旅人のアルバム》である。
- 15) リストの主な使用言語はフランス語で、子ども時代に家庭で話されていたドイツ語は長じて学習し直している。ゆえにリストがドイツ語で美文を書いたというのは誇張であろう。

解 説

上田泰史

本書は、アントワーヌ＝フランソワ・マルモンテル著『シルエットとメダイヨン——著名なピアニストたち』の全訳である。マルモンテルは、1848年から1889年までパリ音楽院でピアノ教授を務めたピアニスト兼作曲家で、ジョルジュ・ビゼー、クロード・ドビュッシーらの指導者として知られる。最後にマルモンテルの肖像を素描しておこう。

経歴

アントワーヌ＝フランソワ・マルモンテルは1816年7月10日、フランス中部の街クレルモン＝フェランに生まれた。マルモンテルは、幼少期の学習にモンジュール夫人のメソッドを用いたと回想しているが(204ページ参照)、これは彼が幼いうちからよい教

材を与えてくれる優れた教師に恵まれていたことを示唆している。年代は定かではないが、おそらく家族とともに復古王政下のパリに来て、アルカン・モランジュ(シャルル＝ヴァランタン・アルカンの父)がマレ地区で経営する私立の寄宿学校で音楽の基礎を学んだ(99ページ参照)。

10歳だった1827年にパリ音楽院に合格し、ソルフェージュを学び、同年にピアノ科に登録した。ピアノ科は当時専科と予科に分かれており、専科にはルイ・プラデルとジョゼフ・ヴィメルマンの男子クラスが2つ、ルイ・アダンとJ.-É.-M. ミシュの女子クラスが2つあった。マルモンテルは予科を経ずにヴィメルマンのクラスに入っているところを見ると、すでに学習が進んでいたと思われる。音楽院入学以後のマルモンテルの学歴は次の通りである。



アントワーヌ＝フランソワ・マルモンテル(1816～1898)

- 1827年5月31日：パリ音楽院のソルフェージュクラスに登録
- 1827年8月20日：ピアノクラス(ジョゼフ・ヴィメルマン)に登録
- 1828年：ソルフェージュの一等賞を受賞
- 1829年10月2日：和声・伴奏クラス(ヴィクトール・ドゥルラン)に登録
- 1830年：ピアノの二等賞を受賞
- 1832年：ピアノの一等賞、和声・伴奏の二等賞を受賞
- 1833年：10月15日：対位法およびフーガ・クラス(ジャック＝フロマンタル・アレヴィ)に登録、1836年まで在籍

1835年：対位法およびフーガの二等賞を受賞

1835年10月5日：オペラ作曲クラス(ジャン＝フランソワ・ルシュール)に登録

和声・伴奏クラスというのは、いわゆるスコア・リーディングのクラスのことです。総譜をピアノで弾く技術を養うための学科です。ここから分かることは、学生時代のマルモンテルが同門のアンプロワーズ・トマのように、ピアノ科を経て、オペラ作曲家になることを目指していたということです。しかし、マルモンテルは比較的順調に見えた音楽院での作曲の学習を、1836年に止めてしまう。理由は判然としませんが、おそらく70ページにあるように、彼はこのころ何らかの理由でルーアンに移住しようとしていたようだ。だが、マルモンテルは翌年にパリ音楽院で教育を担当できることになり、1837年にソルフェージュ科の無給教員となる。この当時、助教(professeur adjoint)と呼ばれた役職は給料が支給されなかったが、その後の昇進を考えると、教育のキャリアとしては無視しがたいものがあった(パリ音楽院での教員採用や昇進においては、勤続年数が重視された)。1845年によく有給の教員となるが、おそらくそれまではピアノの個人レッスンなどで生計を立てていたのだろう。彼はアルカンやラヴィーナのような輝かしいヴィルトゥオーゾではなく、1830年代には雑誌の付録のために書いたロマンスのほか、目立った作品を書いていない。けれども、その分だけ教育者としての自覚は早くから芽生えていたのではないだろうか。

ピアノ教授の夢に大きく近づく機会は、思わぬ形でやって来た。1845年、ピアノ科女子クラスを担当していたアンリ・エルツ

がアメリカ旅行に出発すると、マルモンテルが代行教員に選ばれた。この経験は、次なる昇進のための確実な足掛かりとなった。1848年、恩師ヰイメルマンが同僚でかつての弟子アドルフ＝フランソワ・ローラン教授との不和から退職を決意する。マルモンテルは、院長のフランソワ・オベールが指名した候補者リストの一番上に名前が記された。大臣が任命したのは、すでにヴィルトゥオーゾとして傑出した業績を上げていた同門のCh.-V. アルカン、É. プリュエダン、L. ラコンブの誰でもなく、マルモンテルだった(57、181ページ参照)この選択については、大臣およびオベールとマルモンテルの信頼関係、そしてマルモンテルの長い教歴がものを言ったと考えるほかない。この採用前、旧友アルカンは大臣に中傷とも取れる手紙を書いて直訴を試み、マルモンテルを公然と攻撃したが、そうした行為はかえって裏目に出してしまった。

以後、マルモンテルは男子クラスの教授として確固たる地位を築き、作曲家としてもピアノ曲の出版を軌道に乗せる。彼の門下からはフランシス・プランテ、アンリ・フィッツ、ジョルジュ・ビゼーとその盟友エルネスト・ギロー、のちに院長となるテオドール・デュボワ、そして普仏戦争後のフランス音楽に大きな革新をもたらしたクロード・ドビュッシーらのピアノ教育に携わり、1889年に退職するまで、その寛大で温厚な人柄によって人々の尊敬を集めた。マルモンテルの弟子には、1867年に自身のクラスで一等賞を得たアントナン・コルバズ(1850～1907)が含まれる。マルモンテルは彼を養子に迎え、アントナンは長じてパリ音楽院ピアノ科教授となった。マルグリット・ロンは幼少期にアントナンの指導を受けており、マルモンテルの教育の伝統はア

ントナンや直接の後任者ルイ・ディエメールを通して長く受け継がれることとなる。マルモンテルは1898年1月16日に81歳で没した。



マルモンテルの活動は、教育、作曲、古典曲集の編纂、執筆活動の4つに大きく分けることができる。

教育

教育者としての彼の声望は高く、音楽院以外でも多くの弟子を採った。彼の性格は非常に寛大で、師ヅィメルマンが標榜した、あらゆる流派の演奏のよい部分を受け入れるという折衷主義（エクレクティズム）を教育の原則としている。彼はきわめて幅広い教育作品に目を通しており、その一覧は『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刊）にまとめられている。しかし、マルモンテルの教育観を規定する美学が、急進的な音楽に対して寛容だったわけではない。そのことは、フランツ・リストの章によく示されている。とりわけ、リスト、ヴァグナーの作品に見られる、不協和音の解決を先延ばしする手法は、マルモンテルには理解できなかった。それは、その書法が体系化されておらず、目的が判らなかったからだろう。その意味では、マルモンテルは保守的な音楽家の陣営に位置づけられる。とはいえ、マルモンテル自身がいくらか批判的な口調でファランク夫人の作曲態度を「排他的」と論評していることから分かるように、必ずしも過去の音楽様式を固守することにこだわっていたわけではない。実際、マルモンテルは若きド

ジュッシーの書いた独特な響きのする和声を内輪の集まりで弾いて見せて、作曲家教授たちを震え上がらせていたという。「芸術の進歩」という言葉を著書の随所で用いる彼にとって、新しくよい音楽とは、既存の枠組みから必然的に導き出された理論にもとづき、しかもその新しい変容が、天分によって作曲家自身も知らないうちに成し遂げられてしまうような音楽だった(174ページ参照)。したがって、初めから「健全な音楽の外側で、あらゆる音楽的效果を探究する」(271ページ)ようなリストの一派の作品は、マルモンテルから見れば音楽の否定にほかならない（もっとも、リストやヴァグナーの作曲法には、彼らなりの理論的背景や体系性があるので、こんにちではマルモンテルの立場は保守的に見えても仕方がない）。若い同僚のジョルジュ・マチアスとは対照的に、マルモンテルが定期試験でリストのオリジナル作品を生徒に演奏させたことは4度しかなかった。

作曲

マルモンテルの音楽に対する美的態度は、彼の作品にも反映されている。彼は調性の枠組みを放棄することも、作風を大きく変えることもなく、200曲あまりのサロンや演奏会用のピアノ作品を出版し続けた。それらは独自の作曲美学を強く押し出すといよりは、彼が理想とする演奏様式を体現したものだ。多くの作品はレガート、スタッカート、アーティキュレーション、フレーズなどが丹念に書き込まれており、多種多様なピアノへのアプローチを楽しみながら引き出そうという配慮のもとに書かれている。

彼の作曲様式の円熟と独自性が示されているのは、1870年代に出版された作品の数々である。鐘にまつわる伝承に取材した

標題音楽《鐘の伝説——6つの性格小品》作品121(1875刊)、《パヴァーヌ》作品119(同年)、各曲にルイ14世時代の宮廷人の名を冠した《12のエール・ド・ダンス——古風な様式による小品組曲》作品122(同年)ⁱなどがこの時期の代表作と見られる。1830年代に作曲ジャンルとして広く定着した練習曲も多く作曲しており、そのなかには、規模・質において傑出した《敏捷さと表現の24の練習曲》作品45、《24の様式と華麗さの大練習曲》作品85がある。これらは、単なる指の訓練ではなく、既存の音楽様式(個人様式、時代様式)を学ぶために編まれた「様式の練習曲」でもある。このほか、作曲家として面目躍如たる成果は、2つのソナタ(作品8と86)および《創作主題による変奏曲》作品49のような厳格な様式の作品に結実している。

古典曲集の編纂

教育・作曲活動とも関連する彼の重要な仕事の一つに、古典曲集の編纂がある。ショパン以前の鍵盤音楽の普及に力を入れたマルモンテルは多くの楽譜校訂を手掛け、1852年以降、フレスコバルディからヘンデル、バッハ父子、クープラン、ラモー、モーツァルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、シューマン、ショパンに至る作曲家のレパートリーを収めた大規模な曲集《ピアノのエコール・クラシック》を5つのシリーズにわたって刊行した。とくに第4シリーズはすべてショパンの作品に充てられており、19世紀のフランスにおけるショパン作品の規範化に重要な役割を果たした。

この曲集では、各曲の冒頭に数行の演奏・

ⁱ この作品の録音は、ウェブサイト『ピティナ・ピアノ曲事典』の当該項目で聴くことができる。URLは次の通り。<https://enc.piano.or.jp/musics/13605>



解釈についての注意書きが記されており、とくにバロック時代の作品では装飾記号が音符で記され、フレーズや強弱もマルモンテルの裁量で書き込まれている。ただしショパンの楽譜については、恣意的な変更を避ける態度で編集したと序文で述べている。

こうした楽譜編纂作業の大きな目的は、普及して一世紀も経ていないピアノという楽器の教育に資する「古典」を打ち立てることにあつた。1816年生まれのマルモンテルは、1830年代にピアノ演奏技法が一挙に多様化し、必然的に創作ジャンルも多岐にわたるようになった時代を見てきた。ショパン、リスト、ターレベルク、アルカンらが示した高度な技巧を体系化することは、すでに恩師ヰイメルマンによって成し遂げられていた。教育者として、マルモンテルは次なる課題、すなわち一般の家庭に広まり多様化するピアノ音楽の渦のなかで、動かざる真・善・美へと学習者を高めるような「ピアノの古典」をまとめ上げることに取り組んだ。「音楽の進歩」を信じるマルモ

ンテルにとって、進歩の拠り所となる基盤が古典だった。同時代の文芸評論家シャルル＝オーギュスタン・サント＝ブーヴによる古典的著者の定義は、そうしたマルモンテルの考えを代弁しているⁱⁱ。

古典的著者とは何か。私の定義しようと思う真の古典的著者とは、人間の精神を豊かにし、その宝物を実際に増大させ、その精神を一步前進させ、曖昧ではない何らかの真実を内面に見出し、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なかに、何がしかの永遠の情熱を再びとらえた著者である。そのような著者は、どのような形であれ（とはいえ幅広く大きな、繊細にして良識ある、それ自体で健全で美しい）一つの形のもとに、その思考、観察、発想を表した人物である。彼は固有の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、どの時代に読まれても、難なく同時代のものとして読めるような文体で書き、それが誰のものでもあるように思える人物である。

どの時代、誰にとっても普遍的な精神的価値を蔵するような作曲家の作品をまとめ上げ、後世のピアノ教育と彼が信じる「音楽の進歩」に資する記念碑を打ち立てることが、楽譜編纂者としてのマルモンテルの目的だったと言える。

執筆活動

マルモンテルは、還暦を迎えた1876年から執筆活動に勤しむようになる。以下に、彼の著作と刊年の一覧を示す。

ⁱⁱ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. 3, Paris, Garnier frères, 1850, p. 42.

- ・『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）
- ・『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）
- ・『シルエットとメダイヨン——著名なピアニストたち』（1878）
- ・『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）
- ・『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）
- ・『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）
- ・『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）

老年期を迎えてもなお氣力に溢れていたマルモンテルは、音楽院におけるピアノ指導と作曲の傍ら、およそ10年にわたってたゆまずこれらの著作を書き続けた。扱われる主題も実践的なピアノ教育の指南書、伝記、芸術哲学（美学）、歴史とさまざまで、知的探究の集大成である。本書を含む伝記シリーズは『シルエットとメダイヨン』という共通タイトルのもとに編まれた3冊から成り、『著名なピアニストたち』はその最初のものである。これらには、マルモンテルが直接的ないし間接的に知っていた当時の音楽家についての証言が盛り込まれており、なかにはここに記されなければ永遠に彼の記憶に封印されてしまっていたであろう貴重な情報も含まれている。本書に関して言えば、ショパンの巧みなペダルさばき、フィールドの自宅を訪れたときの驚きと幻滅、ヘンデルやバッハのフーガを巧みに演奏するエルツの姿、ショパンを思わせるゴツ

トシャルクの姿と繊細な感性、聴く者を残らず虜にするプレイエル夫人の驚異的な演奏、折々に引用されるオベールの才気煥発な発言の数々。そして、七月革命を契機として1830年代を経験した芸術家、作家、詩人たちの爆発的な創造力。これらは、個々

の音楽家についての評伝であると同時に、人々がどのように時代を感じ、生きたのかを知る上できわめて興味深い第一級の史料でもある。そして何より、本書はそうした人々と交流したマルモンテル自身の肖像であることも忘れてはならないだろう。

訳者あとがき

私が本書を手にしたのは2003年のことである。当時、シャルル＝ヴァランタン・アルカンに関心を持って19世紀ピアノ音楽の研究に着手した私は、先行研究に挙がっている参考文献を集めているうちに、この書籍の存在を知った。読み進めるうちに、ショパン、リスト、アルカン以外にも多くの音楽家が19世紀という時代のなかでそれなりの役割を演じていたということを知り、俄然、時代に対する興味が湧いてきた。と同時に、そうした人々が、いったいどのような音を響かせていたのかということが知りたくなり、渡欧のたびにこの書籍に登場する音楽家の楽譜を図書館で蒐集するのが習慣になった。楽譜はそれ自体がグラフィックとして面白く、出版業者による微妙な音符や五線の相違、意匠を凝らした表紙にも心を奪われた。だが、楽譜は音にしてこそ音楽である。そこで、周囲の学生仲間や、同郷の音楽家金澤攝氏のところへ楽譜を持ち込み、それぞれに弾いて聴かせてもらうということを何度もくり返した。初見ではあるけれども、演奏されるのを聴いているうちに、失われた時代の演奏や和声の感覚、ピアノの響かせ方が目の前に立ち上がるようで、何とも言えない感動を味わった。

そうしているうちに私が理解したことは、「サロン音楽」という名で一括りにして呼ばれているような音楽のなかにも、単なる気晴らしや娯楽的な目的で書かれたのではなく、切実な個人的感情や時代の風潮がはっきりと刻印されている魅力的な作品もあるということだった。文字や図像ではなく、音によって時代を体験するということは、特殊な享受の仕方であるようにも思えるが、音には過ぎ去った時代の雰囲気や情緒、思想をありありとこんにちに伝える力が宿っている。確かに音は物事の意味を限定的にしか伝えることができないが、書かれた歴史上の出来事や時代の状況と重ね合わせることで、楽譜に写し取られた音の必然性がはっきりと見えてくることはよくある。

マルモンテルは、二度と立ち現れない演奏について記述するとき、さぞやもどかしい思いをしたことだろう。こんにちでは録音技術が存在するが、当時は、演奏に対しては一度きりの現象であることを前提に耳を傾けなければならなかった。そのようななか、魅力的な音楽体験の数々を記したマルモンテルの文章には、失われた響きを想像させてくれるだけの力がある。私自身も、ピアニストの友人と協力して本書に挙がっている曲をコンサートで採り上げることがある。それらを聴いたあとで再び本書を読むと、なるほど、だからこの曲はこのようなスタイルで書かれているのか、と納得したことは多い。

2012年、19世紀のピアノ作品の録音を通して相互に協力してきた全日本ピアノ指導社協会（ピティナ）のウェブサイトで、本書の翻訳連載をさせていただくことに話がまとまった。断続的ではあったものの、2016年10月に最終回に至ることができた。連載が一段落したところで、この成果を冊子として残すこ

とになり、再び原文に立ち戻って翻訳を見直し、註釈の整理作業が始まった。正確かつ読み易い日本語にするために、編集者と二人三脚で半年ほどを費やし、ようやく2018年2月に編集作業に目処がついた。途中、いく度かの中断を経て、猛暑の夏に入稿の運びとなった。

ここまでの道程で、多くの方々の協力を賜った。ウェブ連載当初から助言をいただいた『ピティナ ピアノ曲事典』編集長の實方康介氏、ウェブ連載の編集を手掛けてくださった小樽由香氏、本書の制作に当たり、文体をならすために何度も全体を読み返し、訳語の提案に至るまで細やかな助言をしてくださった槇平由香氏。優れた編集者なしでは、ここまでの水準に達することはできなかっただろう。註釈の不足や誤訳がないとも限らないが、最善は尽くしたという実感のもと、ひとまずここで筆を擱くこととする。お気づきの点があれば、忌憚のないご意見、ご指摘をお寄せいただければ幸いである。

上田泰史

本冊子は、JSPS 科研費（研究課題 / 領域番号 18J00661）の助成を受けて制作されたものです。

付録：人名一覧

アーベル, カール・フリードリヒ Carl Friedrich Abel (1723~1787)

ロンドンで活躍したドイツ出身の作曲家。バス・ヴィオール（ヴィオラ・ダ・ガンバ）奏者。バッハ一家と関係が深く、ドレスデンの宮廷では、オルガン奏者を務めていたヴィルヘルム・フリードリヒ・バッハと同僚だった。1758年から1759年の演奏会シーズンにロンドンに渡り、以後ロンドンを拠点に活動し、演奏と出版で名を揚げた。1763年にはヨハン・クリスティアン・バッハの楽譜出版契約も取りつけた。J. C. バッハやシュレーターと同様に、彼もまたシャーロット王妃の室内楽団の団員だった。J. C. バッハとアーベルは親しく交わり、演奏会を企画・共催もしている。若きモーツァルトは、アーベルの交響曲を筆写しており、長らくモーツァルトの真作と思われていた。

アゼヴェド, アレクシス＝ジャコブ Alexis-Jacob Azevedo (1813~1875)

ボルドー出身の批評家、音楽評論家。初め、パリ音楽院にてテュルーのクラスでフルートを専攻。その後1846年に『クリティック・ミュージカル』誌を創刊し、ほかの出版業者たちが手がけていた『フランス・ミュージカル』誌などでも批評を担当。ベルリオーズ、マイアベーアら進取の気性に富んだ、管弦楽やオペラ作曲家を痛烈に非難した。

アダン, アドルフ Adophe Adam (1803~1856)

主としてオペラ＝コミックの分野で活躍した作曲家。こんにちでは、もっぱらバレエ音楽《ジゼル》で知られる。批評家としては20代のころから活躍し、ドイツ、フランスの音楽雑誌に多数寄稿。父はパリ音楽院ピアノ教授のルイ・アダン（1758~1848）。フランス学士院会員。

アダン, ジャン＝ルイ Jean-Louis Adam (1758~1848)

フランスのピアニスト兼作曲家、パリ音楽院ピアノ科教授。フランス革命期、1795年に誕生したパリ音楽院で、創設当初からピアノ教授として教育に貢献。アダンのパリ音楽院公式メソッドは、チェルニーによって翻訳されドイツでも出版された。18世紀末はまだチェンバロが広く流通していたが、アダンは音楽院にピアノ教育を積極的に導入、ピアノ教育の基礎を据えた。

アモン, ジャン＝ルイ Jean-Louis Hamon (1821~1874)

フランスの画家。ポール・ドラローシュとシャルル・グレルに師事。東方趣味の画家ジャン＝レオン・ジェロームとの交友を通じて古代ローマの遺跡ポンペイを知り、これを題材にした作品を手掛けた。

アラール, ジャン＝デルファン Jean-Delphin Alard (1815~1888)

フランス、バスク地方の街バイヨンヌ出身のヴァイオリン奏者、パリ音楽院ヴァイオリン科教授、作曲家。同音楽院でアブネックに学び、優れた才能によりパガニーニの称賛を受けた。1837年にチェロ奏者のシュヴィヤール、ダンクラらと四重奏団を結成し、10年後にはフランコムとともに、同様の演奏団体を立ち上げた。室内楽、ヴァイオリンのために書かれた古典的作品のエディション編纂に尽力し、演奏会ではハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどドイツ語圏のレパートリーの普及に尽力した。三重奏では、フランコム、ピアニストのシャルル＝ヴァランタン・アルカン、フランシス・ブランテとピアノ・トリオを組み、たびたび公開演奏会に登場している。

アルバ侯爵夫人, マリア・フランチスカ・デ・サーレ・ポルトカッレーロ・イ・キルクパトリーク María Francisca de Sale Portocarrero y Kirkpatrick, duchesse d'Alba (1825~1860)

第二帝政時代のフランス皇后ウジェニー・ド・モンティジョの姉。1860年9月16日に病死。

アルマンゴー, ジュール Jules Armingaud (1820~1900)

バイヨンヌ出身で、アラールと同郷のヴァイオリン奏者。1839年にパリに来てパリ音楽院に入学することを試みるが、すでに上達していたため入学を拒まれ、先輩のアラールに学ぶ。1847年、アラールとフランコムを中心に結成された四重奏団では第2ヴァイオリンを務めた。1856年にはチェロ奏者のジャカール Léon Jacquard、作曲家でヴァイオリン奏者のラロ Édouard Lalo たちと四重奏団を結成。これが1872年に古典音楽協

会となり、同時代のフランスの作曲家やドイツ、オーストリアの古典的作品の普及に努めた。

アレヴィ, ジャック＝フロマンタル Jacques-Fromental Halévy (1799～1862)

バイエルン出身のフランスの作曲家。パリ音楽院でケルビーニに師事、1819年にローマ大賞受賞。オペラ＝コミック、グラントペラで成功。1835年初演の《ユダヤ女》、1841年の《キプロスの女王》、1843年の《シャルル6世》などは、ピアニスト兼作曲家たちがそのモチーフを元に優れたピアノ用パラフレーズを書いている。1840年にパリ音楽院作曲科で対位法・フーガの教授となりグノー、ビゼー、サン＝サーンスらがアレヴィのクラスで学んだ。

アレクサンドル父子 Alexandre père & fils

自由簧楽器製作者。父ジャコブ（1804～1876）と息子エドゥアール（1824～1888）によって経営された楽器店で、父が1829年に起業。初めはアコーディオンとハーモニカを製造したが、やがてリード・オルガン製作へと関心を移す。1843年に「メロディウム」と名づけたハルモニウムが代表的商品となった。フランツ・リストは、1852年にアレクサンドル社に「ピアノ＝ハルモニウム」という、両楽器を組み合わせた楽器を、アレクサンドル親子の友人だったベルリオーズを介して発注し、実際に製作された。一般向けの安価な室内オルガン製作で成功し、1860年以降、工場生産により効率を上げ成功するが、1877年に売り上げと工場用地の賃貸バランスが悪化し破産申告した。

アングル, ジャン＝オーギュスト＝ドミニク Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780～1867)

フランス新古典主義を代表する画家。J.-L. ダヴィッドのアトリエで研鑽を積み、古典に根ざしながらも人体のプロポーションを独自の美意識に従って変容させ、作風を確立。音楽に関しては、ヴァイオリン愛好家としても知られた。フランス語で「アングルのヴァイオリン」といえば「下手の横好き」の意味だが、本人は相当な腕前だったという。ローマ賞受賞者が滞在する同地のヴィッラ・メディチの館長になったことも音楽家との交流を深めるきっかけとなった。音楽家を描いたものなかでは、パガニーニやスタマティー一家の肖像（177ページ参照）が有名。

アンチオーム, ウジェーヌ＝ジャン＝バティスト Eugène-Jean-Baptiste Anthiome (1836～1916)

パリ音楽院に学び、和声・実践伴奏で第二次席（1856）、ローマ大賞の次席（1861）を獲得した。1863年から鍵盤楽器学習クラス（専攻外ピアノ・クラスに相当）の復習教員を務め、1888年からは教授資格者として同クラスの一つを受け持った。

ヴァイガント, エルネスト＝ジョルジュ＝アンリ＝コルネリウス Ernest-Georges-Henri-Cornélius Weigand (1844～?)

ドイツのヴァイルブルク出身。マルモンテルの門下で1862年に二等賞を獲得した。卒業後はケルン音楽院で教鞭をとった。

ヴァスラン, オリヴ＝シャルリエ Olive-Charlier Vaslin (1794～1889)

パリ音楽院出身のチェロ奏者。1810年に一等賞を得て卒業、1827年から1860年まで同音楽院で教授を務めた。生徒には有能なチェロ奏者でもあった作曲家のオッフェンバックがいる。

ヴァブロー, ギュスターヴ Gustave Vapereau (1819～1906)

フランスの著述家、行政官、事典編纂者。マルモンテルが第23章182ページで参照しているのは、ヴァブローが編纂した次の『一般現代人名事典』であろう。Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, 4^e édition, Paris, Hachette, 1870.

ヴィアルド夫人 [旧姓 ガルシア], ポリーヌ Pauline Viardot [née García] (1821～1910)

スペイン系のフランス人歌手。天才的なソプラノとして知られ、声楽・器楽曲も作曲している。ヴィアルド夫人は、一時期ヅィメルマンと同じくスクワール・ドルレアンに住人で、ヅィメルマンのサロンでは自作のロマンスなどを歌った。

ヴィーユマン, アベル＝フランソワ Abel-François Villemain (1790～1870)

シャルルマーニュ中等学校修辭学の教授、のちに政治家。

ヴィエノ, エドゥアール Édouard Viénot (1825～?)

原書（第28章）では Viénot と綴られているが、この人物である可能性がきわめて高い。機甲連隊長であ

りながら、熱心なピアノ愛好家でもあり、自ら作曲も手がけた。

ヴィダル, アントワヌ Antoine Vidal (1820~1891)

ルーアン出身のチェロ奏者、著述家。楽器研究に専念し、1876年から1878年に3巻にわたる『弦楽器、室内楽の楽器目録付き』を出版した。

ヴィドール, シャルル＝マリー＝ジャン＝アルベール Charles-Marie-Jean-Albert Widor (1844~1937)

フランスのリヨン出身のオルガン奏者、作曲家。オルガン製作者の家庭に生まれ、父の手ほどきを受けてオルガン演奏の才覚を現した。ベルギー滞在中、それぞれJ.-N. レメンスとF.-J. フェティスのもとでオルガンと作曲の腕に磨きをかけたのち、1863年にパリでオルガン奏者兼作曲家として活動を始め、1870年1月にはサン＝シュルピス教会のオルガン奏者の地位を得た。著名なオルガン製作者のカヴァイエ＝コルとは家族ぐるみのつき合いがあり、彼の製作した多くのオルガンの初演を手がけた。1890年にパリ音楽院オルガン科教授を勤めていたC. フランクが亡くなると、その後任となり、オルガン教育の刷新に着手。1896年には作曲家教授で音楽院院長のテオドール・デュボワの後任として作曲家教授となり、31年の在職期間のうちにミヨー、ヴァレーズら20世紀の楽団の旗手を担う音楽家の教育に携わった。こんにちではオルガン交響曲(10作)が演奏される。

ヴィンター, ペーター Peter Winter (1754~1825)

マンハイム生まれの作曲家、弦楽器奏者。宮廷音楽家から教育を受け、弦楽器奏者として活躍したのち、1778年にミュンヘンに移住し、ミュンヘン選帝侯の管弦楽団長として職務にあたる。1780年から1781年にかけて演奏旅行で訪れたウィーンでサリエリに作曲とイタリアのベル・カント書法を学んだ。1781年、ミュンヘンで上演されたモーツァルトの《イデメネオ》を観てからオペラ作曲に情熱を燃やす。1782年に旅行を終えてミュンヘンで自作を上演し、やがて力量が認められ宮廷楽長として活躍した。

ヴェーバー [ヴェーベル], フリートリヒ・ディオニス [ベドリヒ・ディヴィーシュ] Bedřich Diviš Weber (1766~1842)

ボヘミアの作曲家。プラハ音楽院の創設に尽力し、1811年から院長を務めた。

ヴォークト, ギュスターヴ＝オーギュスト＝ジョルジュ Gustave-Auguste-Georges Vogt (1781~1870)

ストラスブルグ出身のオーボエ奏者。フルート奏者のテュルーと同様、パリ音楽院に学び教授となった。彼の楽器製造のキャリアについては現段階では不詳。なお、原書ではVogtではなくWogtと表記しているが、彼の生前にはこのように綴られることもあった。

ヴォルテール Voltaire [本名 アルエ, フランソワ＝マリー François-Marie Arouet] (1694~1778)

フランスの啓蒙思想家。本書第17章139ページに言及されている女性と悲劇創作に関するヴォルテールの見解は、イギリスの詩人ロード・バイロン(1788~1824)の書簡に現れている。1817年4月2日付けの彼の手紙で、バイロンはイギリスの女性悲劇作家ジョアンナ・ベイリー(1762~1851)についてこう書いている。「ヴォルテールが、なぜ女にまずまずの悲劇すら書くことができないのか、と尋ねられると、彼はこう答えた。『ああ、悲劇を構成するには聖丸が必要なのだよ』」。女性の創造的才能に対する偏見は、20世紀後半に至るまで続いた。

ヴォルフ, デジレ＝オーギュスト＝ベルナール Désiré-Auguste-Bernard Wolff (1821~1887)

ピアニスト兼作曲家、経営者。パリ音楽院に学んだあと、1853年からイニャース＝ジョゼフ・ブレイエルと提携して会社を運営した。

ヴォルフ, エドゥアール Édouard Wolff (1816~1880)

若いころショパンと同じようにワルシャワでエルスネルに学び、ウィーン経由で1835年にパリに到着。先輩タールベルクとショパンの様式を吸収しながら独自の作風を確立。無言歌やオペラの主題による幻想曲のほか、《全長短調による前奏曲形式の24のエチュード》作品20(第1集1839、第2集1840)、《スケルツォ》作品28(1839頃)、協奏曲形式による大作《演奏会用大アレグロ》作品39(1840頃、ショパンに献呈)といった中・大規模作品など、生涯に300を超える作品を出版した多作家。ヴァイオリン奏者のアンリ・ヴィエニャフスキ(1835~1880)とピアニストのジョセフ・ヴィエニャフスキ(1837~1912)の叔父にあたる。

ヴュータン, アンリ Henry Vieuxtemps (1820~1881)

ベルギーのヴァイオリン奏者、作曲家、教育者で、ヴィオッティから派生するフランス＝ベルギーのヴァイオリン楽派の主要音楽家の一人。神童として知られ、少年時代にシャルル・ド・ベリオに師事、ウィーンとパリに留学してそれぞれの地でS. ゼヒター、A. レイハ（レイシャ）に作曲も師事した。ヨーロッパのみならず、ロシア、アメリカでも多くの演奏会を行い、世界的名声を博した。ヴュータンは1841年に何度もパリ音楽院演奏協会のコンサートやヰィメルマンの夜会でもたびたび演奏した。マルモンテルはこれらの機会にヴュータンの演奏を聴いたのだろう。

エスキュディエ, レオン Léon Escudier (1815~1881)

兄マリーとともにパリで出版業者、音楽雑誌編集者として活躍した人物。1837年に創刊した雑誌『フランス・ミュージカル』はバルザックやゴーチエら、選りすぐりの執筆陣を抱えた。ヴェルディは主要なオペラをエスキュディエから出版している。

エスパデロ, ニコラス＝ルイ Nicolás Ruiz Espadero (1832~1890)

キューバの作曲家。ハバナで母から手ほどきを受け、その後ショパンの親友で協力者だったピアニスト兼作曲家のユリアン・フォンタナ（1810~1869）の指導を受ける。スペイン、キューバで指導者、ピアニスト兼作曲家として名をなす。フランスでも1860年代から1890年代にかけて、出版業者エスキュディエが彼の作品を多く出版した。

エツプ, シクスト Sixte Hepp (1732~?)

フェティスの『音楽家伝記総覧 *Biographie universelle des musiciens*』によれば、エツプはストラスブールのヌーヴェル＝エグリーズにある教会のオルガン奏者兼作曲家で、ヨメッリ Niccolò Jommelli (1714~1774) の弟子とされる。

エノー, ルイ Louis Énault (1824~1900)

フランスの小説家、ジャーナリスト。著作に評論『フレデリック・ショパン』（1856刊、47ページ）がある。

エラール (楽器製作者) Érard, facteur de piano

フランスの鍵盤楽器・ハープ製作者の一族。セバスチャン・エラール（1753~1831）はパリで初期のピアノの発展に大いに貢献した。とくに1820年代以降、同鍵上での急速な連打を可能にする「ダブル・エスケープメント」の発明で知られる。

エルツ, ジャック Jacques Herz (1797~1880)

アンリ・エルツの兄。カルクブレナーと同じく、クレメンティの指導を受けた。

エルマン, ジャン＝ダヴィッド Jean-David Hermann (1760頃~1846)

ドイツ出身のピアニスト兼作曲家。1785年にパリで演奏して名声を確立し、ルイ16世の宮廷でマリー・アントワネットのピアノ教師に任命された。1787年にパリに到着したシュタイベルトのライバルと目された。シュタイベルトとの共作ソナタ《ラ・コケット》（第1楽章がエルマン作、終楽章がシュタイベルト作）はこの二人の名手によって宮廷で演奏されたが、軍配はシュタイベルトに上がった。

エルマン, コンスタン Constant Herman, dit Hermant (1823~1903)

フランスとベルギー国境に近い北部の街ドゥエー出身のヴァイオリン奏者、作曲家。ゴリアと同年生まれ。筆名として、彼はアドルフ・エルマン Adolphe Herman を名乗っていた。1836年に音楽院に入学、ポール・ゲランのクラスでヴァイオリンを学び、1840年に二等賞、翌年に一等賞を獲得。ヴィルトゥオーゾとして、ゲノーの作品を含むオペラなどの主題にもとづく多くの演奏会用作品を残している。

エロール, ルイ＝ジョゼフ＝フェルディナン Louis-Joseph-Ferdinand Hérold (1791~1833)

フランスのピアニスト兼作曲家。1806年にパリ音楽院に入学、J.-L. アダムにピアノを、メユールに作曲を師事。1810年にピアノの一等賞を得た。ロドルフ・クロイツェルのもとではヴァイオリンも学んだ。1812年にローマ大賞を獲得。オペラでは《ザンパ》（1831初演）がよく知られているが、ピアニストとしても卓越し、2つのピアノ協奏曲がある。

オズボーン, ジョージ・アレクサンダー George Alexander Osborne (1806~1893)

アイルランド出身のピアニスト兼作曲家。最初は神学を学ぶがピアノに転向。1826年にパリに到着し、ピク

シスとカルクブレンナーに師事。作曲家として身を立てるべくフェティスに和声と対位法を学んだ。ショパンとも交流があり、共演している。1843年にロンドンに移住し、ピアノ音楽以外に室内楽、オペラ、管弦楽曲、歌曲など幅広いジャンルに取り組んだ。

オノレ、レオン Léon Honnoré (1818~1874)

フランス、アミアン生まれのピアニスト兼作曲家。1835年にピアノ科で一等賞を得た才人だったが、その作品は数曲しか確認できない。アルカンやアントン・ルービンシテインといったピアニストたちから献呈を受けていることから、大変信頼を集めていた音楽家だったのではないかと推察される。イタリアとロシアで活動。

オベール、ダニエル＝フランソワ＝エスプリ Daniel-François-Esprit Auber (1782~1871)

19世紀フランスを代表するオペラ作曲家。若くしてピアノ、ヴァイオリン、チェロ、声楽に秀でる。作曲はケルビーニに師事。1842年、ケルビーニの後任としてパリ音楽院院長に就任。マルモンテルはオベールの後押しで、音楽院ピアノ教授の地位を得た。弦楽四重奏やピアノ三重奏など室内楽から出発し、数々のオペラ＝コミック《フラ・ディアール＝ヴォロ》、《青銅の馬》やグラントペラ《悪魔ロベール》、《ポルティチの物言わぬ女》で、知的な作曲法と舞台音楽のエッセンスを発揮。

オラニエ、クレマンチヌ＝マリー Clémentine-Marie Aulagnier (1827~?)

音楽院関連の一次史料によれば、彼女が修了者選抜試験に参加して受賞した時期（1844次席、1845一等賞）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）は一致しない。つまり、マルモンテルの記述（第16章131ページ）はあいまいな記憶にもとづいている。ただし、彼女は年度末の修了者選抜試験以外では、確かにタールベルク作品を演奏している。1842年6月の後期末試験ではタールベルク作曲の《ベッリーニの『ストラニエラ』にもとづく幻想曲》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）を演奏したという記録が残っている。

オルティエグ、ジョゼフ＝ルイ＝ド Joseph-Louis d'Ortigue (1802~1866)

フランスの批評家、作曲家、作家。1820年代末から音楽批評の先鋒として頭角を表し、ベートーヴェン派とロッシェニ派の論争に加わって前者を擁護した。ロッシェニ、マイアベーア、ヴェルディ、ヴァグナーら19世紀の華美なオペラには批判の矛先を向ける一方、ベルリオーズ、グノーら同時代の作曲家、モーツァルトやグルックを称賛した。室内楽、ピアノ音楽の批評も多く、スタマティ、アルカンら伝統の守護者には共感を抱いた。自由主義的なカトリック信徒だったことから、フランスの司祭ラムネーに接近し、フランツ・リストを彼に紹介した。

オンスロー、ジョルジュ George Onslow (1784~1853)

イギリス系フランス人の作曲家。生まれはマルモンテルと同じクレルモン＝フェランで、彼の同郷の先輩に当たる。1829年に狩りで誤って銃弾を受けるが奇跡的に回復し、以後も楽壇の先頭に立って活躍した。オペラも書いたが、とりわけ厳格な室内楽、交響曲の分野で優れた作品を残し、生前から古典的で権威ある作曲家として認められていた。その名声は、フランスのみならず、イギリス、ドイツ、オーストリアでも確固たるものだった。

カヴァイエ＝コル、アリスティード Aristide Cavallé-Coll (1811~1899)

フランス、モンペリエ出身のオルガン製作者。ロッシェニの勧めで1833年からパリに定住し、1849年まで父、兄とともにノートル＝ダム＝ド＝ロレット教会（1838）、マドレーヌ寺院（1846）などのオルガン製作を手がけた。1850~1860年代は急速に製作事業を展開し、サン＝シュルピス教会、ノートルダム寺院のオルガンを製作し、名声を北米にまで轟かせた。ルフェビュール＝ヴェリーに加えて、フランク、サン＝サーンス、ジグー、フォーレ、レンム、ヴィドール、ギルマンといった作曲家、オルガン奏者たちはカヴァイエ＝コルと相互に助言しあった。トロカデロ宮殿祝祭ホール（1878、初の演奏会用オルガン付きホール）などのオルガンも手がけており、19世紀フランスの最も重要な楽器製作者の一人。

カタラーニ、アンジェリカ Angelica Catalani (1780~1849)

「歌の女王」と呼ばれたイタリアのソプラノ歌手で、1804年にフランス人外交官と結婚し、パリに住み活躍した。

カテル, シャルル＝シモン Carles-Simon Catel (1773～1830)

ゴセックのもとで作曲を学び、長じてパリ音楽院教授となり和声を教えた。オペラや革命音楽の作曲家として重要な役割を果たした。協奏的交響曲、革命賛歌、室内楽のほか、6曲のピアノ・ソナタがある。

カラマン公爵, ルイ＝シャルル＝ヴィクトール・ド・リケ・ド Louis Charles Victor de Riquet de Caraman, duc de (1762～1839)

フランスの外交官。王政復古時代、ルイ18世治世下で貴族院議員、在ウィーンフランス大使などを務めた。

カロン・ド・ボーマルシェ, ピエール＝オーギュスタン Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732～1799)

啓蒙時代に活躍したフランスの作家、劇詩人、実業家。音楽との関連では、モーツァルトのオペラ《フィガロの結婚》、ロッシーニの《セヴィリアの理髪師》の台本の原作者として知られる。いずれも主人公のフィガロが封建領主を愚弄する内容の劇作品で、封建主義に対する風刺を含んだ革命前夜の思潮を露骨に表している。本書第21章169ページでマルモンテルが「人は必ず誰かの息子だ」(« On est toujours le fils de quelqu'un »)は、ボーマルシェの『フィガロの結婚』第3幕第18景で中尉のブリドワゾンが口にする台詞で、正確には「人は必ず誰かの子どもだ」(« on-on est toujours l'enfant de quelqu'un »)である。

ガンズルマン, ジャン＝ルイ Jean-Louis Gunselmann (1828～1849)

1843年にソルフェージュ、1847年にピアノで一等賞を獲ったヰィメルマンの後期の生徒。

ギルマン, アレクサンドル Alexandre Guilmant (1837～1911)

フランスのオルガン奏者、作曲家。地元ブローニュでキャリアの地固めをしたのち、1860年にヴィドールと同じくブリュッセルでラメンスの手ほどきを受ける。パリに出てオルガン奏者として名声を勝ち取り、1871年にはサント＝トリニテ教会のオルガン奏者に就任した。

キルンベルガー, ヨハン・フィリップ Johann Philipp Kirnberger (1721～1783)

ベルリンで活躍した作曲家、理論家。J. S. バッハに学び、ベルリンでは C. P. E. バッハや J. J. クヴァンツと並び、当時最も有力な理論家として知られた。原書ではキルンベルガー Kirnberger と記されているが、こんにち知られている当時のピアニスト兼作曲家でこの名の人物は見当たらない。作曲家ヨハン・フィリップ・キルンベルガー (1721～1783) の誤記とも思えるが、キルンベルガーはクレメンティよりも年上の作曲家。マルモンテルは、クレメンティの弟子でメンデルスゾーンの師、ルードヴィヒ・ベルガー (1777～1839) のことを書こうとしたのかもしれない。

グートマン, アドルフ Adolf Gutmann (1818～1882)

ショパンがとりわけ好意を寄せた弟子の一人。ショパンは《スケルツォ第3番》作品39をグートマンに献呈しているが、「わが友グートマンへ」という献辞は両者の親しさを示す。ショパンが男性の弟子に作品を捧げたのはグートマンが唯一であり、互いを「きみ tu」で呼び合う間柄だった。グートマンは作曲家としても優れ、《10の演奏会用練習曲》作品12はショパンに献呈された力作。

グノー, シャルル＝フランソワ Charles-François Gounod (1818～1893)

歌劇《ファウスト》や声楽曲《アヴェ・マリア》の作曲者として一般に知られる。グノーのほかの作品には、オペラ作曲家としての駆け出しの時期に、古代ギリシアの詩人を扱った《サッフオー》(1851初演)、ギリシア神話の英雄オデュッセイアをめぐる悲劇《ユリシーズ》(1852初演)がある。

グラツィアーニ, ルイ＝ガエタン＝マリー Louis-Gaëtin-Marie Graziani (1816～1869)

ブローニュ出身。パリ音楽院ピアノ科でヰィメルマンに学ぶ。1832年にピアノ科で二等賞を取ったほかは際立った成績を収めていない。作曲家としては、サロン向けのロマンスやピアノ編曲に力を注いだ。

クリストーフォリ, バルトロメオ Bartolomeo Cristofori (1655～1732)

イタリアのパドヴァ生まれの楽器製作者。33歳のときに、フィレンツェにおける芸術の大パトロンだったトスカーナ大公の宮廷に雇われ、チェンバロの管理を任された。記録として彼の発明した最初のピアノが登場するのは、1700年のメディチ家楽器目録においてだった。このときは「アルピチェンバロ」という名で記載し、そこに付された説明には小さな音 piano、大きな音 forte が出るという表現がある。

クレンゲル, アウグスト (・シュテファン)・アレクサンダー August (Stephan) Alexander Klengel (1783~1852)

ドイツのピアニスト兼作曲家、オルガン奏者。1803年にクレメンティに入門。フィールドと同様、師とともにヨーロッパ、ロシアを旅行し名声を博した。1817年にドレスデンの宮廷オルガン奏者に就任。ショパンは1829年にブラハを訪れ、クレンゲルに面会している。当時のショパンが愛着を示した作曲家の一人であり、ことに彼の48曲からなるカノンとフーガ集に敬意を評した。

ゲリネック, ヨーゼフ Josef Gelinek (1758~1825)

チェコ出身のピアニスト兼作曲家。当代きってのヴィルトゥオーゾで、フィリップ・キンスキー侯爵の庇護を受けて1789年ごろにウィーンに移住。対位法の大家アルブレヒツベルガーのもとで作曲の腕に磨きをかけ、同侯爵家のピアノ教師、聖職者として15年を過ごした。その後、ハイドンが仕えたエステルハーゼ一家の当主ニコラウス2世の司祭として余生を送った。ウィーンではハイドン、モーツァルトの知己で、若きベートーヴェンとも交友があった。

ケルビーニ, ルイジ Luigi Cherubini (1760~1842)

イタリア、フィレンツェ出身のフランスの作曲家、教育者。1784年までイタリアで活動し、同年9月よりロンドンでキングス・シアター（イタリア座）付き作曲家となる。1786年にパリに移住、革命期にオペラ作曲家として活躍、《エリザ》、《メデ》、《二日間》などの主要作を発表。1795年、創設されたばかりのパリ音楽院で作曲教授となる。帝政時代には、オペラのほか、《ミサ曲二短調》、ナポレオン一族のための典式音楽を書いた。復古王政下では王室礼拝堂の監督と音楽院（この当時は王立歌唱学校と呼ばれた）教授の職を掛け持ちし、1822年からはパリ音楽院院長として組織改革を行った。彼は亡くなる1842年まで、音楽院の陣頭に立った。彼の門下からはオベール、アレヴィ、ヰィメルマンなど各分野での有能な作曲家、教育者が輩出されている。

コーエン, ジュール Jules Cohen (1835~1901)

フランスのピアニスト兼作曲家。パリ音楽院ではマルモンテルの初期の生徒で、1850年にピアノで一等賞を得たあと、アレヴィに対位法、フーガ、オペラ作曲を師事。数々のピアノ曲、オペラ=コミック、キリスト教音楽を手がけた。ユダヤ人であり、1851年、アルカンやアレヴィとともにパリ・ユダヤ教長老議会が設置した歌曲委員会の委員を務め、ユダヤ教音楽の作曲にも力を注いだ。本書（第7章63ページ）で言及されているのは、彼が1856年に出版した《12の様式の練習曲》作品7。パリ音楽院の教材にも採用された若きコーエンの力作。

コーシュ夫人 [旧姓 マズラン], マリ=アンナ Marie-Anna Coche [née Mazelin] (1811~1866)

パリ音楽院でソルフェージュ（1826）、ピアノ（1829）、和声・伴奏（1828）のクラスで一等賞を得た。1829年から1851年まで、同音楽院の女子クラスで教鞭をとった。夫はフルート予科の教授ヴィクトール=ジャン=バティスト・コーシュ（1811~1866）。

ゴーチエ, テオフィール Théophile Gautier (1811~1872)

詩人、劇作家、小説家。評論では絵画、文芸、音楽など幅広い分野で活躍。フランスの官報『モニトゥール・ユニヴェルセル』紙、『ラ・ブレース』紙などでベートーヴェン、モーツァルト、ヴェーバーなどドイツ・オーストリアの作曲家を論じる。同時代の音楽にも敏感でヴェルディ、ヴァグナー、ビゼーの舞台作品についても評論を残している。

コゼルフ, レオポルト Leopold Kozeluch (1747~1818)

デュセックと同じくボヘミア出身で、当世のウィーンを代表するチェコの作曲家。1778年にウィーンを訪れ、同時代の著名なピアニスト、作曲家の一人に数えられ、1884年までには出版業も始めた。49曲のピアノ独奏ソナタをはじめ、交響曲11曲、協奏交響曲、弦楽四重奏曲、ピアノ三重奏曲、多数の歌曲、オラトリオ、オペラのほか、バレエ9曲など、幅広いジャンルで豊かな作品を残している。

ゴッダード, アラベッラ Arabella Goddard (1836~1922)

イギリスの女性ピアニスト兼作曲家。6歳からパリでカルクブレンナーの指導を受け、1848年二月革命のさいには母国に逃れ、ルシー・アンダーソンとタールベルクに学ぶ。作曲理論は同国の著名なピアニスト兼作

作曲家 A. G. マクファーレンの薫陶を受けた。1860年に批評家 J. W. デイヴィソンと結婚。19世紀イギリスを代表する名手として、1870年代にはアメリカ、オーストラリア、インドなど世界各国を巡った。

ゴドフロワ, デュードネ = ジョゼフ = ギヨーム = フェリックス Dieudonné-Joseph-Guillaume-Félix Godefroid (1818~1897)

ベルギー出身のハーブ奏者、ピアノ奏者。1811年生まれの前ジュール = ジョゼフとともに、1824年、フランスへ移住し、1832年にパリ音楽院に入学しハーブを専攻した。やがて時代はハーブよりもピアノへの取り組みへとゴドフロワを導いた。ハーブとピアノ両刀使いのヴィルトウオーズとしてベルギー、ドイツ、スペイン、ロンドンを旅行し名声を広げた。ピアノ作品に2つのソナタ、練習曲集があるほか、オラトリオ、ミサ曲がある。

コディーヌ Codine

本書第6章54ページで言及されるヰイメルマン門下のコディーヌは、次の二人のいずれかである。一人は1814年生まれのアドリアン Adrien、もう一人は1817年生まれのアンドレ = ジュール = ヴァンサン André-Jules-Vincent。両者とも地中海側の西仏国境に近いペルピニャン出身で、おそらく兄弟である。アドリアンは1828年にピアノの一等賞、ジュールは1840年に二等賞を獲得した。二人とも作曲家だが、アドリアンのほうが多くの作品を発表している。この世代の同門生に劣らず技巧的に優れているが、和声、旋律的にはいくぶん禁欲的で流行の劇場的様式から一步引いた感がある。

コメタン, オスカル Jean-Pierre-Oscar Comettant (1819~1898)

ボルドー出身の作曲家、著述家。批評を含む彼の文章は、軽快なエッセイ風の文体で音楽家にも広く読まれた。ピアノ関連の著作では『10万台のピアノとプレイエル・コンサートホールの歴史』(1890)がある。ピアノ作品も多く、初級から中級者向けの練習曲、性格的なサロン小品を書いた。

コリニョン, フランソワ = ミシェル = ギュスターヴ François-Michel-Gustave Collignon (1818~?)

レンヌの生まれ。1837年にピアノ科で一等賞を得た生徒で、ピアノ作曲家、そしておそらく教師として生活した。

コンツキ, アントン・ド Anton de Kontski [Antoni Kątski] (1817~1899)

ポーランド出身のピアニスト兼作曲家。ポーランド南部の街、クラクフの下級役人の家から出た5人の音楽兄弟姉妹の第3子で、ワルシャワ音楽高等学校以外に、ロシアでフィールドに、ウィーンでゼヒターに作曲の個人指導を受ける。ポーランドからウィーンを経由してパリに来るが、これはショパンやエドゥアール・ヴォルフといった同郷人の辿った道筋と同じである。パリではタールベルクのレッスンを受けた。1851年から1853年はベルリンの宮廷ピアニストとして仕えたのち、1854年からはサンクトペテルブルクに移った。1867年までこの都市に留まり、同地の音楽協会興隆に貢献した。1883年から1896年は、高齢にもかかわらず、アメリカを旅するという壮健ぶりだった。おそらくその帰路、明治28年(1895)には日本に立ち寄り、神戸、横浜、東京で演奏していることは、日本の洋楽受容史においても興味深い事実である。

サルヴァディ夫人 [旧姓 クラウス], ヴィルヘルミーネ Wilhelmine Clauss-Szarvady [née Clauss] (1843~1907)

ブラハ出身のピアニスト兼作曲家。リスト、モシェレスと交流したドイツ旅行を経て、1851年にパリでデビュー。ベルリオーズの指揮でフィルアルモニー協会と共演した。1854年に再びドイツを訪れ、リスト、シューマン夫妻、ブラームスに会う。翌年、ロンドンで結婚しサルヴァディ夫人となる。彼女はパリにおいて、同時代のドイツのブラームスを中心とするピアノ曲、室内楽、協奏曲を積極的に演奏した。1876年に彼女がパリで演奏したブラームスの《ピアノ協奏曲第1番》は、パリ初演となった。ウィーンの音楽評論家ハンスリックは、彼女に著書『音楽美論』のフランス語版を献呈している。1880年以降、彼女は4手作品をしばしば取り上げ、パリ音楽院教授 É.-M. ドラボルトと、ベートーヴェンの《交響曲第9番》やアルカンの作品を共演した。1907年、パリで没する。

サン = サンス, カミーユ Camille Saint-Saëns (1835~1921)

ピアニスト、オルガン奏者、作曲家。音楽のみならず科学、天文学、文学、博物誌、考古学にも強い感心を寄せ、深い造詣を持っていた。さまざまな分野の知識を駆使し『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌、『ルヴェ・

『ミュージカル』誌などで健筆を振った。『学校さばり』、『和声と旋律』など音楽論集も多い。

サンド, ジョルジュ George Sand (1804~1876)

フランスの作家、ジャーナリスト。ジョルジュ・サンドは男性風の筆名で、本名はアマンディーヌ = オーロール = リュシル・デュバン Amandine-Aurore-Lucile Dupin、結婚後はデュドゥヴァン男爵夫人 baronne Dudevant。J. サンドーとの合作『ローズとブランシュ』(1829)をJ. Sandの名義で出版したのを機会に、G. サンドを名乗るようになった。1836年10月にパリに戻ったリストとダグーと同じ建物に住み、ラムネー、ショパンらが集うダグーのサロンで、自由な思想的風土に身を置いた。作家としての才能はもとより、男装と政治への積極的な関わり、スキャンダラスな情事で社交界で名を馳せた。ショパンとの恋愛は有名。

サンドー, ジュール Jules Sandeau (1811~1883)

フランスの小説家、劇作家。ジョルジュ・サンドとは友情で結ばれ、一時はバルザックの秘書も務めた。

サン = トレール Famille de Beauvoir de Saint-Aulaire

フランスのリムーザンとペリゴールに由来する貴族で、代議士、外交官などを輩出した。本書第7章64ページに登場するサン = トレール侯爵夫人は、ドルドーニュ県の代議士を務めていたジョゼフ = ルイ = カミーユ・ド・ボーボワール・ド・サン = トレール Joseph-Louis-Camille de Beauvoir de Saint-Aulaire (1810~1896)の妻であろう。

シヴォリ, エルネスト・カミッロ Ernesto Camillo Sivori (1815~1894)

イタリア出身のヴァイオリン奏者兼作曲家。バガニーニの弟子。1845年にロンドンでベートーヴェンの弦楽四重奏曲を演奏したのちにパリに活動拠点を移し、1880年代まで演奏活動を続けた。その間、室内楽活動としては1856年にパリで室内楽協会を結成し、A. フマガッリ、リッテール、F. リスト、A. ジャエル (ヤエル) といったピアニスト兼作曲家たちと共演した。

シェネ夫人 [旧姓 ミュラー], ソフィー = ルイーズ = シャルロット Sophie-Louise-Charlotte Chéné [née Muller] (1847~1898)

原書では Madame Chène と記されているが、正しくはシェネ (Chéné) 夫人である。パリ音楽院に学び、1866年にソルフェージュの一等メダル (ソルフェージュは専門的な科目とみなされていなかったの、「賞 (prix)」ではなく「メダル (médaille)」が授与された)、1869年にピアノ科で一等賞を獲得し、鍵盤楽器学習クラスで教鞭をとった。

シェフェール, アリ Ary Scheffer (1795~1858)

オランダ出身のフランスの画家。1811年にパリに定住し、新古典主義の画家ピエール = ナルシス・ゲラン (1774~1833) のアトリエで学ぶ。ドラクロワたちが主導したロマン主義には関与せず、「冷たい古典主義」の画家と評されることもあった。ショパンの肖像画の一つは彼が書いている。1830年から彼が居住した建物は、現在パリ市のロマン主義美術館として公開されている。

ジェローム, ジャン = レオン Jean-Léon Gérôme (1824~1904)

フランスの画家、彫刻家。ポール・ドラロッシュの門弟。オリエントを主題とした多くの絵画を残し、オリエンタリズムの画壇の中心となった人物。それらの作品は、トルコやエジプトでの滞在を通して描かれたデッサンをもとにしている。弟子は総勢で200人以上いたと言われており、教育の場でも、画家として、旅で直接絵画の題材を収集する大切さを訴えた。ジェロームは、1847年の官展に提出した作品『鶏闘する若いギリシア人』で、新ギリシア派の先駆者の一人とも見なされている。主な作品に『カンダウレス王』(1859)や『ピュグマリオンとガラテア』(1890)がある。

シオ, ジュリー = アンジェリック Julie-Angélique Scio (1768~1807)

リール生まれのフランスのソプラノ歌手。1785年にデビューし、1792年にパリデビューを果たす。オペラ = コミック座、オペラ座で活躍し、フェドー座ではケルビーニの《エリザ》、《メデア》、《二日間》など革命期の主要なオペラの上演で重要な役を演じた。

ジャエル (ヤエル), アルフレッド Alfred Jaëll (1832~1882)

イタリアのトリエステ生まれ、オーストリアのピアニスト兼作曲家。ウィーンでチェルニーとモシェレスに師事。演奏旅行でヨーロッパ、アメリカ各地を回り、1866年にパリ音楽院出身のマリー = クリスティーヌ・

トロートマン（1846～1925）と結婚。夫人はアンリ・エルツの弟子で、ピアニストとして活動しサン＝サーンズら著名な作曲家兼ピアニストの信頼も厚かった。二人は結婚を期にパリに移り、活動をともにした。ブラームス、シューマン、ショパンら 19 世紀のピアニスト兼作曲家の普及に尽力した。

ジャエル(ヤエル)夫人[旧姓トロートマン], マリー＝クリスティヌ Marie-Christine Jaëll [née Trautmann] (1846～1925)

アルザス地方出身のピアニスト兼作曲家、教育者。シュトゥットガルトで教育を受け、1856 年に出身地方のアグノーでデビュー。イグナツ・モシェレスとアンリ・エルツの指導を受け、パリ音楽院で後者のクラスで 1862 年に一等賞を獲得。セザール・フランクとサン＝サーンズには作曲を個人的に師事した。1866 年、ピアニスト兼作曲家のアルフレッド・ジャエル（ヤエル）と結婚。彼もまたモシェレスの門弟で、チェルニーの弟子でもあった。普仏戦争後、1871 年から自作品の出版を開始。彼女の《ピアノ・ソナタ》はリストに献呈された。1891 年、彼女はサル・プレイエルでリストの「全ピアノ作品」を取り上げる演奏会を 6 回にわたって敢行し、1892 年から 1894 年にかけては、初めてベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会を行った。20 世紀に入ると、教育者として独自の方向性を開拓し、指紋採取からタッチの奥義を探究、独自のピアノの美学を示した。1925 年、パリにて没。

ジャカール, レオン Léon Jacquart (1826～1886)

フランスのチェロ奏者、作曲家、パリ音楽院チェロ科教授。パリ音楽院に学び、1844 年に一等賞を得た。1866 年に、パリ音楽院演奏協会団員としてオーケストラの一翼を担った。室内楽活動では、1856 年にアルマンゴー、ラロらと結成した四重奏団、1872 年からは古典音楽協会で演奏した（同時代の作品も演奏している）。1878 年からは、教授としてパリ音楽院でチェロを教えた。

ジャダン Jadin

ジャダンは 18 世紀から 19 世紀にかけて活躍した音楽一族の姓だが、本書第 11 章 93 ページで言及されているのはイアサント・ジャダン Hyacinthe Jadin（1776～1800）、またはその兄レイ＝エマニュエル・ジャダン Louis-Emmanuel Jadin である。両者はいずれもパリ音楽院でピアノを教えた。とくに夭折のイアサントは、厳格な様式のピアノ独奏曲、協奏曲、弦楽四重奏曲を多数残している。

ジャックマール, ネリー Nélie Jacquemart (1841～1912)

フランスの女性画家。1872 年に裕福な銀行家の息子エドゥアール・アンドレ Édouard André（1833～1894）と結婚。夫の美術作品コレクションに尽力。オスマン大通りに構えた二人の邸宅は、現在ジャックマール＝アンドレ美術館となっている。

シャルロ, ジョゼフ＝オーギュスト Joseph-Auguste Charlot (1827～1871)

シャルロもヰィメルマン門下から輩出されたローマ賞受賞者。ローマ賞に至る課程で輝かしい成績を収めた。1838 年にソルフェージュで一等賞、1841 年にピアノで一等賞、和声・伴奏で一等賞、1850 年にローマ賞グランプリを獲得した。

シュミット, アロイス Aloys Schmitt (1788～1866)

バイエルン王国エルレンバッハ出身の鍵盤楽器奏者、作曲家。フランクフルトで活動を始め、ベルリンを経て 1825 年から 1829 年までハノーファーで宮廷オルガン奏者を務めた。《練習曲集》作品 16 など多数のピアノ作品に加え、交響曲、協奏曲、オペラ、合唱曲、室内楽、歌曲など幅広いジャンルで作曲した。弟のヤーコプ・シュミット（1803～1853）もピアニスト兼作曲家で教師として名を馳せ、フランクフルトでヤーコプ・ローゼンハイン（1813～1894）を指導した。

シュラール, イポリート＝アンドレ＝バティスト Hippolyte-André-Baptiste Chelard (1789～1861)

フランスの作曲家、指揮者、ヴァイオリン奏者。父はオペラ座のクラリネット奏者。パリ音楽院に学び、1811 年に作曲のローマ大賞を得てイタリアに留学したのち、フランス、イギリス、ドイツで活躍。代表作にオペラ《マクベス》（1827 初演）。ヘラーはアウクスブルクでシュラールに会い、作曲の助言を受けた。

シュルホフ, ジュール Jules Schulhoff (1825～1898)

チェコ出身のピアニスト兼作曲家。類いまれな才能のヴィルトゥオーゾで、ドレスデン、ライプツィヒで華々しいデビューを飾ったあと、1843 年にパリに到着。ショパン、アルカンら当時の先進的音楽家に認められ、

出版活動を始めた。彼の《アレグロ》作品1(1845)はショパンに、卓越したソナタ作品37はリストに捧げられている。作曲家エルヴィン・シュルホフ(1894~1942)の大叔父にあたる。

シュレーター Schröter

原書では Schroler と綴られているが、ドレスデンで活動した楽器製作者クリストファー・ゴットリーブ・シュレーターのことか。

シュレーター, ヨハン・ザームエル Johann Samuel Schroeter (1753~1788)

ドイツ生まれ、イギリスで活躍した鍵盤楽器奏者兼作曲家。ライプツィヒでヨハン・アダム・ヒラーに師事。その後イギリスに渡り、ヨハン・クリスティアン・バッハの死後、シャーロット王妃付きの楽長となる。同時代の音楽史家チャールズ・バーニー Charles Burney (1726~1814) は、彼がピアノの高度な技法をもたらした最初の人であることを認めている。シュレーターがクラマーを指導したのは、1780年から1783年まで。

ショーネンベルジェ (出版業者) Schonenberger

1830年ころジョルジュ・ショーネンベルジェ Georges Schonenberger (1807~1858) が設立。ベルリオーズの名著『管弦楽法』、ドニゼッティ、ヴェルディのオペラ、数々のピアノ曲など幅広く出版。1875年、アシールモワヌが35万4千フランで買収した。

シヨリユー, シャルル=マルタン Charles-Martin Chaulieu (1788~1849)

パリ音楽院に学んだフランスのピアニスト兼作曲家、批評家。1805年にカテルが受け持つ和声のクラスで一等賞を、翌年にアダンのクラスでピアノの一等賞を得た。1833年から1835年まで刊行された音楽雑誌『ル・ピアニスト』の主な批評家として健筆を振った。1840年からはロンドンで活動。

シヨレ, ルイ=フランソワ Louis-François Chollet (1815~1851)

ヰエメルマン門下のピアニスト兼作曲家。1827年にソルフェージュ科で一等賞、1828年にピアノ科で一等賞、さらにオルガン科にも在籍し、1833年に一等賞を得ている。ローマ賞にも挑戦し、1837年に二等賞という好成績を取めた。数は少ないが、ピアノ小品を残している。

シヨロン, アレクサンドル=エティエンヌ Alexandre-Étienne Choron (1771~1834)

フランスの作曲家、理論家、音楽史家、教育者。とくに王政復古時代、フランスにおける宗教の再興と継承に尽力した。1812年、宗教祝典・典礼を司る役職に就き、教会における音楽養成機関であるメトリーズの再編に貢献。1816年から1817年にかけてオペラ座の長を務めたのち、私設学校で教育に力を注いだ。彼が創った学校で最も有名なのは、フランス王立宗教音楽学校(1817~1834)で、革命以後廃れた宗教音楽の伝統を普及する目的で作られた。ヒラーがオルガンを教えたのはこの学校においてである。シヨロンの学校の精神は、のちにニデルマイエルの宗教古典音楽学校へと受け継がれる。体系的な作曲教本の執筆にも力を入れ、生涯を通して博識に裏打ちされた著作を刊行した。『イタリア諸楽派の作曲原理』(全3巻、1808刊)、アルブレヒツベルガーの作曲教程(1814刊)の仏訳、『和声・作曲教程』(改訂版、全2巻、1830刊)、ド・ラ・ファージュとの共著にして記念的大著『声楽および器楽の完全便覧、あるいは音楽百科事典』(全6巻、1836~1838刊)。

ジョンシエール, フェリックス=リュジェ・ロッシニョール・ド [通称ヴィクトラン・ド] Félix-Ludger Rossignol de Joncières, dit Victorin de Joncières (1839~1903)

作曲家、批評家。画家を志すが早くに音楽に転向し、パリ音楽院に学ぶ。ヴァグナーを私淑し、その熱意から音楽院を中退。『ラ・リベルテ』紙で音楽時評欄を担当し、フランクや旧友のシャプリエの支持者となった。

ジラルダン [旧姓ゲー], ジョゼフィーヌ・ド [筆名ドロネー子爵] Delphine de Girardin, née Gay (1804~1855)

フランスの詩人、文筆家、サロン主宰者。ドロネー(またはド・ロネー)子爵 Vicomte Charles Delaunay [de Launay] という筆名で活躍した。小説家で作曲もたしなむピアノ愛好家でもあった母のもと、高い文化的教養を身につけた。18歳で社交界にデビュー、復古王政下で上流階級の間で詩作と朗唱の才能を高く評価される。1831年、27歳でエミール・ド・ジラルダンと結婚。夫が手掛けていた定期刊行紙『プレース』の文芸欄で「パリ通信」を連載し人気を博す。この文芸欄は、同時の世相を知るうえで重要な史料ともなっている。

ジルバーマン (楽器製作者) Silbermann

ドイツの著名な鍵盤楽器製作者の一族。ピアノについては、クリストフォリのピアノを直接の範としている。ゴットフリート・ジルバーマン (1683~1753) は J. S. バッハ、その息子フリーデマン・バッハら多くの名手と関わりを持った。父バッハは彼の初期のピアノを試奏した最初の音楽家の一人。

シンティ = ダモロー, ローレ Laure Cinti-Damoreau (1801~1863)

フランスのソプラノ歌手。1816年、パリのイタリア座でデビューし、ほどなくしてプリマドンナの地位を得る。モーツァルト、ロッシーニなど、この劇場で上演された数々の名作イタリア・オペラでヒロインを演じた。1825年からはオペラ座でも活躍。

スービ, アルベール Albert Soubies (1846~1918)

歴史家、音楽著述家。法律の勉強を始めるが、音楽を志しパリ音楽院に入学。サヴァールに和声を、F. バザンに作曲を、ギルマンにオルガンを師事。『音楽史』(1875~1915)、『オペラ = コミックの歴史』(1897~1915) など歴史的著作を発表。1876年以降は『ソワール』紙、『劇場芸術評論』紙で盛んに執筆活動を展開。

スクード, ポール Paul Scudo (1806~1864)

フィオレンティーノと同年に生まれ同年に没したヴェネツィア出身の批評家。パリで『両世界新聞』をはじめとする数々の雑誌に批評を投稿し、モーツァルトを称揚する一方、ロマン主義の担い手、ヴァグナーやリスト、そしてとりわけベルリオーズの公然の敵として歯に衣着せぬ論評を行った。作曲家としてはロマンスなど歌曲を出版している。

スタール, アンヌ = ルイーズ = ジェルメーン・ド Anne-Louise-Germaine de Staël (1766~1817)

スタール夫人の名前で通っていた彼女は、パリの社交界における才長けた社交人で、文芸評論、政論を発表し、影に日向に社交界で多大な影響力を行使した。

ステルン, ダニエル Daniel Stern

マリー・ダグー伯爵夫人 (1805~1876) の筆名。高度な教養と知性を持つ彼女は、作家、ジャーナリストとして名を馳せていた。リストやヒラーなど、ピアニスト兼作曲家たちと親交を持った。夫人は離婚後、リストと内縁関係を築き、一男二女をもうけた。このうち、次女のコジマはヴァグナーと結婚する。

ストラコシュ, モーリス Maurice Strakosch (1825~1887)

チェコ出身のアメリカの興行主。後出のソプラノ歌手アデリーナ・パッチェ (1831~1915) の姉と結婚した。

セギュール子爵, ジョゼフ = アレクサンドル・ピエール Joseph-Alexandre Pierre, vicomte de Ségur (1756~1805)

フランスの詩人、文人、軍人。セギュール子爵アンリ・フィリップの息子で、1789年、大革命のときには代議士に選出されたが、翌年には政界を退き、文筆活動を展開していた。

セジャン, ニコラ Nicolas Séjan (1745~1819)

パリ生まれのオルガン奏者。神童として知られ、13歳でテ・デウムを即興で弾きこなしたとされる。15歳でサン = タンドレ = デ = ザール教会のオルガン奏者となり、1772年には、4つあるノートルダム大聖堂のオルガン奏者のポストの一つを獲得。以後、数々の教会でオルガン奏者を務めたのち、王室オルガン奏者、王立歌唱学校教授となるが、革命の勃発により失職。革命期は軍歌などを演奏して過ごした。1795年創立のパリ音楽院で最初のオルガン教授となり、1802年まで在職。1814年の王政復古以後は王室礼拝堂オルガン奏者として活動した。

ゼヒター, ジーモン Simon Sechter (1788~1867)

オーストリアの作曲家、理論家、オルガン奏者、教育者。ボヘミア出身で、1804年にウィーンに移住。同地で長年にわたり教育に携わった。彼の門下からは、ターベルクのほか、ブルックナー、ブラームスの師マルクスゼン、ヴァイオリン奏者のヴェータンら優れた作曲家、ヴィルトゥオーゾが輩出された。主著に『作曲の諸原理』(1853~1854刊)。

セール, ファニー = マルセリーヌ = カロリーヌ・レモリ [モンティニ = レモリ夫人] Fanny-Marceline-Caroline Rémaury Serre [Madame Montigny-Rémaury] (1842~1913)

フランスのピアニスト。パリ音楽院で1858年にピアノの一等賞、1862年に和声の一等賞を獲得した。1860

年代から注目を集め、バロックから同時代作品まで幅広いレパートリーの演奏で評価を高めた。フォーレは《舟歌第1番》、フランクは《鬼神》、サン＝サーンスは《ウェディング・ケーキ》作品76を彼女に献呈している。1885年にオーストリア国営鉄道の長と結婚。ウィーンに移住し、オーストリア、フランス両国で活躍しつつ、またフランス音楽のオーストリアにおける演奏にも貢献した。1887年に手術により右腕が動かなくなったため、彼女はサン＝サーンスに左手の練習曲を書くように依頼し、《左手のための6つの練習曲》作品135が生まれた。

セルヴェ、アドリアン＝フランソワ Adrien-François Servais (1837～1866)

ベルギーのチェロ奏者。ブリュッセル音楽院に学び、のちに同校の教授となった。パリには1834年に訪れて、演奏会で成功を収めた。

ソゼ、ウジェーヌ Eugène Sauzay (1809～1901)

パリ出身のヴァイオリン、ヴィオラ奏者、作曲家。パリ音楽院でゲランとバイヨに学び、1827年に一等賞、A.レイハ(レイシャ)のクラスで対位法・フーガを学ぶ。彼はヴァイオリンを弾いた画家アングルの師でもある。バイヨの娘と結婚した。バイヨの先導する四重奏団にも加わり、1837年から1840年までクレティアン・ユランに代わってヴィオラを弾いた。1860年から1892年までパリ音楽院教授を務めた。

ゾンターク、ヘンリエッテ Henriette Sontag (1806～1854)

ドイツ出身のソプラノ歌手。プラハ、ライプツィヒなどで活躍。1824年、ベートーヴェンの《交響曲第9番》と《莊厳ミサ曲》の初演で独唱者を務めた。そののち、1826年にパリのイタリア座でデビューし、本格的な国際的なキャリアを積み始め、その容姿と美声により、ヨーロッパ各国で評判をとった。1820年代の末にカルロ・ロッシ伯爵と秘密裏に結婚。晩年はアメリカに渡り、メキシコでコレラにかかり病死。彼女は結婚後も「ゾンターク夫人」と呼ばれた。なお、本書第20章160ページに登場する「ロッシ夫人」はおそらくゾンタークとは別人物であるが、現段階では特定はできない。

ダヴィッド、フェリシアン Félicien David (1810～1876)

フランスの作曲家。1830年にパリ音楽院の和声クラスに登録し、対位法、オルガンも履修した。サン＝シモンとその弟子たちの社会主義的教理に共感し、音楽院での勉強は翌年には切り上げた。音楽を大衆啓蒙に活用することを進めたサン＝シモン派の公式作曲家として活躍。同派の一団の東方旅行に随行し、コンスタンティノーブル、エルサレムやエジプトを旅した。この経験から、多くの東方趣味の作品を生み出すようになる。22曲から成るピアノのための《東方の旋律》(1836)、交響曲《砂漠》(1844初演)など。近年ではダヴィッドの再評価が進み、上演や録音がされるようになってきている。

ダカン、ルイ＝クロード Louis-Claude Daquin (1694～1772)

フランスのオルガン奏者、クラヴサン奏者兼作曲家。卓越したクラヴサン奏者兼作曲家で代母となったジャケ・ド・ラ・ゲールから初期のレッスンを受け、6歳でルイ15世の御前で演奏する神童だったという。12歳のころにプチ・サンタントワーヌ教会のオルガン奏者となり、32歳のときにラモーと競ってサン・ポール教会のオルガン奏者、次いでコルドリエ教会(1732)、王室礼拝堂(1739、1770)、ノートルダム大聖堂(1755)のオルガン奏者として活躍した。

タルペ夫人 [旧姓 ルクレルク], エメ＝フェリシー Aimée-Félicie Tarpet [née Leclercq] (1839～?)

彼女はソルフェージュ科(1855)、ピアノ科(1858)、和声・実践伴奏科(1861)で一等賞を獲得し、鍵盤楽器学習クラスで教えた。

タレーラン＝ペリゴール, シャルル＝モーリス・ド Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754～1838)

フランス大革命期から七月王政期に活躍した政治家で、ナポレオン1世の治世下では、1808年にフランスへ接収されたイタリアのヴェネヴェトの行政を司る大公に任ぜられた。

ダンクラ, シャルル Charles Dancla (1817～1907)

フランスのヴァイオリン奏者、作曲家。パリ音楽院でゲランとバイヨに学び、バイヨのクラスで一等賞を得て修了した。1838年にはヴァイオリン奏者、チェロ奏者だった二人の弟たちと室内楽活動を行っている。音楽院では作曲も学び、ローマ賞で二等賞を得ている。1855年からヴァイオリン科の教授となり、1892年まで教えた。

タンブリーニ, アントーニオ Antonio Tamburini (1800~1876)

イタリア出身のバス歌手。母国で名声を確立したのち、ウィーン、ロンドン、パリでの活躍で国際的に知名度を高め、1832年にロッシーニ作品でパリのイタリア座デビュー。多くのピアニスト兼作曲家たちが題材にした1830年代の主要なレパートリー（ロッシーニの《エジプトのモーゼ》、ベッリーニの《清教徒》）で当代一流の歌手に数えられた。

チブルカ, アラヨス Alajos Czibulka (1768~1845)

ハンガリー、ペシュトで活躍したボヘミア出身のオルガニスト、指揮者、作曲家。同地の教会オルガニスト、ドイツ劇場の指揮者などとして活躍。ピアノ曲、歌曲、宗教曲を作曲している。

ヰィメルマン, ビエール=ジョゼフ=ギヨーム Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785~1853)

ピアニスト、作曲家、パリ音楽院ピアノ科男子クラス教授。1816年に有給の助教授、のちに教授として1848年まで在任。彼の門下から輩出される修了者選抜試験の受賞者数の多さから、当時もっとも著名なピアノ教授に数えられる。この本の著者マルモンテル、プリュエダン、ラヴィーナ、ラコンブ、J. ヴィエニアフスキのほかに、著名な音楽家ではアルカン、フランク、ビゼーが彼の指導を受けた。主著にピアノと作曲の教本『ピアニスト兼作曲家の百科事典』（1840刊）。作曲家としてもミサ曲、オペラ、ピアノ曲を残している。ショパンがサン=ラザール通りのスクアール・オルレアンに住んでいたとき、ヰィメルマンも同じ住宅に住んでいた。ヰィメルマンのサロンはショパン、リストを含めパリに来たヨーロッパ中の著名な音楽家が集まる芸術サロンとして有名だった。

ツォイナー, カール・トラウゴット Karl Traugott Zeuner (1775~1841)

ドイツのドレスデン出身のピアニスト兼作曲家。1802年にペテルブルクで、旅行中のクレメンティからレッスンを受けた。ツォイナーは一時グリーンカの作曲の師でもあった。

ツンペ, ヨハanneス Johannes Zumpe (1726~1790)

ドイツ出身、イギリスで活躍した鍵盤楽器製作者。彼の開発したシングル・アクションのピアノはイギリスで広く用いられた。1780年代にはダブル・アクション機構を發展させ、イギリスのピアノの發展に大きく貢献。彼の楽器は大陸にも輸出されており、マルモンテルのいたパリ音楽院でも19世紀初期にはいくつかのツンペの楽器が導入されていた。

ディエメール, ルイ Louis Diémer (1843~1919)

フランスのピアニスト兼作曲家、ピアノ教授。パリ音楽院でマルモンテルに学び、1856年に一等賞を得る。その後、和声、対位法・フーガでも一等賞を得て、オルガンでも二等賞を獲得、輝かしい学歴とともにパリの音楽界にデビューする。1861年ごろからプランテに代わって、アラール、フランコームの三重奏団でピアノを担当した。1887年からはマルモンテルに代わって、パリ音楽院ピアノ科の男子クラスの一つを受け持った。

デュボワ夫人 [旧姓オメアラ], カミーユ Camille Dubois [née O'Meara] (1828~1907)

マチアスと同じく、はじめカルクブレンナーに師事、1843年から5年間ショパンのもとで学び、職業ピアニストとしても成功した。彼女のレッスンで用いた楽譜に施されたショパンの指使いは、ショパンのピアノリズム研究の重要な資料となっている。

デジャゼ兄弟 Déjazet frères

アメデ Amédée (1806~?) とジュール Jules (1812~1846) の二人は1830年代にピアノ演奏と作曲で頭角を現したヰィメルマン門下の逸材で、1824年に兄弟で一等賞を得た。弟には30点余りのピアノ作品、ピアノ三重奏曲がある。

デュプラート, ジュール [イナル、ジュール=ローラン=アナルシャジス] Jules Duprato [Jules-Laurent-Anarchasis Hinard] (1827~1892)

フランスの作曲家。パリ音楽院で作曲を学び、1848年にローマ大賞を得る。1866年にパリ音楽院和声クラスの教授に、1871年には和声・伴奏科教授に就任。グラントペラ、オペラ=コミックに活躍の場を見出したほか、交響曲も作曲している。

デュブレ, ジルベール＝ルイ Gilbert-Louis Duprez (1806～1896)

フランスのテノール歌手。1825年、ロッシーニの《セビリアの理髪師》のアルマヴィーヴァ役でデビュー。イタリア滞在時には、1831年に《ウィリアム・テル》の初演に加わった。1835年、ドニゼッティ《ランメルモールのルチア》の初演に参加、1837年にパリに戻ってからはオペラ座で主要な役を担い、マイアペーアの《ユグノー教徒》、オベールの《ポルティチの囃娘》など、多数のオペラの上演に貢献した。オペラ作曲、メソッドの執筆も手がけている。

デュボワ, テオドール Théodore Dubois (1837～1924)

アンブロワーズ・トマのあとを継いで、1896年から1905年までパリ音楽院院長を務めることとなる人物。学生時代、デュボワはマルモンテルのクラスで1857年に第一次席を得てクラスを離れたが、同年に対位法・フーガのクラスで一等賞、1861年にローマ大賞を獲得。オルガンのクラスでも1858年に一等賞を得た才人である。ピアノ作品も多く、独奏曲だけで61作品がある。《合唱と小さな妖精の踊り》作品7はマルモンテルに献上。このほか、《12の練習曲集》(1906刊)が力作である。

デュボン, オーギュスト Auguste Dupont (1827～1890)

ベルギーのピアニスト兼作曲家。ブリュッセル音楽院教授。パリにも演奏に訪れ、高い評価を得た。作曲家としては弦楽四重奏曲を含む40余りの作品があるが、創意に富むピアノ作品が多い。組曲《妒端のお話》作品12はフランツ・リストに献上されている。

デュマ父, アレクサンドル Alexandre Dumas père (1802～1870)

フランスの小説家、劇作家。日本では『三銃士』が広く知られている。1833年にはアルカンの師ヴィメルマンの隣人となり、国王ルイ・フィリップに対抗して大規模な仮面舞踏会を開くなど華々しいブルジョワ文化の担い手だった。

デュモン家 Dumont, famille

2世紀にわたり代々彫刻家を輩出し続けた名家。主な系譜は次の通り。ピーエル・デュモン Pierre Dumont (?～1737)、フランソワ・デュモン François Dumont (1687/88頃～1726)とその弟ジャック・デュモン Jacques Dumont (画家、1701～1781)、フランソワの息子エドム・デュモン Edme Dumont (1719～1775)、その息子ジャック＝エドム・デュモン Jacques-Edme Dumont (1761～1844)、オーギュスタン＝アレクサンドル・デュモン Augustin-Alexandre Dumont (1801～1884)。ファランク夫人は最後に挙げた人物の妹。

デュルー, ジャン＝ルイ Jean-Louis Tulou (1786～1865)

フランスのフルート奏者、作曲家。パリ音楽院の初期の学生で、のちに同校の教授になったが、世紀中葉、新しいベーム式フルートの導入にただ一人反対した。これは、1831年からパリで営んでいた自身のフルート製造所の方針との違いや彼の演奏美学が要因とされる。

デルサル, ジュール＝ジャン＝バティスト Jules-Jean-Baptiste Delsart (1844～1900)

フランスのチェロ奏者。パリ音楽院でフランコームに師事し、1866年に一等賞を獲得。劇場オーケストラやJ.パドルー率いるコンセル・ポピュレールの団員として活躍。1877年、マルシックとともに弦楽四重奏団を結成、セザール・フランクラ同時代の作品の普及に努めた。1884年にフランコームの後任として教授の地位を得た。バロック時代の音楽にも関心を持ち、古楽器協会ではヴィオラ・ダ・ガンバも演奏した。

ドゥカン, アレクサンドル＝ガブリエル Alexandre-Gabriel Decamps (1803～1860)

フランスの画家。新古典主義のアベル・ド・プジョルに師事。1828年、国家から注文を受けたギリシア独立戦争のナヴァリノの海戦でのフランス、イギリス、ロシアの連合艦隊の勝利を記念する絵を描くため、ギリシアへ旅立つ。その後中東へ移動。アトリエを構え、現地の様子を多くのデッサンに残した。主な作品に『トルコのパトロール』(1831)や『キンプリ族の敗北』(1833)がある。

ドゥコンブ, エミール Émile Decombes (1829～1912)

1846年にピアノ科(ローラン教授のクラス)で一等賞を得、1875年から1899年まで鍵盤楽器学習クラスを受け持った。門下生にはモーリス・ラヴェル、レイナルド・アーン、アルフレッド・コルトーらがいる。

ドゥバン, アレクサンドル＝フランソワ Alexandre-François Debain (1809～1877)

フランスの鍵盤楽器製作者。エラールやサクソンなど、数々の楽器製作者のもとで見習い時代を過ごしたの

ち、1834年にパリでピアノ製造者として独立するも、1836年に破産。すぐさまリード・オルガン製作に転向し、ハルモニウムを開発、1843年に特許を取得。発想豊かな楽器製作者で、ピアノ、チェレスタ、カスタネット、時計の音を出すことのできる5段鍵盤の精緻なハルモニウムを製作したことも知られる。

ドゥマリー, ギ=フェリックス Guy-Félix Demarie (1819~?)

1839年にピアノ科で一等賞。対位法・フーガのクラスにも在籍し、1840年に次席を得ている。

ドゥルラン, ヴィクトール=シャルル=ポール Victor-Charles-Paul Dourlen (1780~1864)

パリ音楽院でピアノと音楽書法を学んだ作曲家で、1805年にはフランス学士院が主催する作曲家の登壇門ローマ賞コンクールで一等賞を得ている。オペラ=コミック座では1820年代まで断続的に彼の作品が上演された。1812年ソルフェージュ科助教授に就任、1816年に教授に昇格してからは1842年までの長きにわたり、アルカン、ラヴィーナをはじめ、多くのピアノ科の学生に和声、スコア・リーディングを教えた。

トマ, アンブローズ Charles-Louis-Ambroise Thomas (1811~1896)

オペルのあとに音楽院院長に就任するトマが、優れたピアニストであったことはあまり知られていない。彼は1829年にピアノ科で一等賞を得て、1832年に和声・伴奏科、1832年にローマ大賞を得た。少数ではあるが、初期には変奏曲やワルツなど、質の高いピアノ作品も出版している。彼のピアノの技量のほどは、初期のピアノ曲《6つのワルツ》作品4や、マルモンテルが本書第20章161ページで述べている回想から理解できる。

ドラエー⇄ルボ=ドラエー

ドラエー, レオン=ジュール=ジャン=アレクサンドル Léon-Jules-Jean-Alexandre Lepot Delahye (1844~1896)

フランスのピアニスト兼作曲家。幼少のころより音楽の才能に恵まれ、11歳のときに最初の作品をパリで出版している。パリ音楽院に学び、1861年に和声・実践伴奏クラスで一等賞、1863年にピアノ(マルモンテルのクラス)で一等賞、対位法・フーガのクラスで次席を得ている。卒業後、彼はオペラ座の声楽のコレペティトゥール(chef de chant)の職を得、ピアニスト、作曲家(1878年にオペラ=コミック《ペピタ》を出版)としても活動していた。イタリアからパリに戻っていたロッシニのサロンにも出入りし、ここで先輩のディエメール、プランテ、およびフランツ・リストと会っている。1891年、パリ音楽院で和声・伴奏クラスの教授となった。

ドラクロワ, フェルディナン=ヴィクトール=ウジェーヌ Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1798~1863)

フランス・ロマン主義を代表する画家。シェフェールと同じく、ゲランのアトリエで研鑽を積む。色彩よりもデッサンを重視する新古典主義的教育風土のなかで厳格な訓練を受けながらも、色彩の理論を追究。1820年代半ばからは画家として成熟し、たびたび官展に作品を出品した。1822年に官展に入選。1830年の革命を象徴する『民衆を導く自由の女神』は広く知られている。V.ユゴーとも親交があり、絵画におけるフランス・ロマン主義の旗手として画壇をリードした。ドラクロワは幼いころに音楽教育を受けたこともあり、音楽家の友人も多かった。著述家としても健筆を振ったドラクロワの日記には、ショパンやG.サンドとの親密な関係がたびたび描かれている。ドラクロワが描いた晩年のショパンの肖像画がルーヴル美術館に保存されている。これはマルモンテルの養子アントナン・マルモンテルからルーヴル美術館に遺贈されたものである。

ドラボルド, エリー=ミリアン=エライン Élie-Miliam-Éraïm Delaborde (1839~1913)

フランスのピアニスト兼作曲家。アルカンがリナ・エライン・ミリアンという上流階級の女性との間に設けた私生児と言われている。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。1873年には、ルイーゼ・ファランク夫人の後任としてパリ音楽院ピアノ科女子クラスの教授となり、19世紀ドイツのレパートリーや父の作品を生徒に紹介した。1900年ごろから、ピアニスト兼作曲家のイジドール・フィリップ(1863~1958)とともに、コスタラ社からアルカンのピアノ曲集シリーズを出版した。

ドリュウ・サヴィニャック, ジャン=シャルル Jean-Charles Delieux Savignac (1825~1925)

フランスのピアニスト兼作曲家。マルモンテルが音楽院で学んだヴィメルマンの個人的な門弟で、音楽院で

は和声、対位法・フーガを学んだ。劇音楽のほか、100 曲を超えるピアノ作品が存在する。そのなかには、『イタリアの想い出——交響詩』など、優れた野心的作品も少なからず含まれる。

ドルティーグ⇨オルティーグ

ナデルマン, フランソワ＝ジョゼフ François-Joseph Naderman (1781～1835)

フランスのハープ奏者、作曲家。1825 年、パリ音楽院最初のハープ教授に就任。兄のアンリ (1780～1835) は著名なハープ製作者。

ノルブラン, ルイ Louis Norblin (1781～1854)

ワルシャワ生まれのフランスのチェロ奏者。パリ音楽院に学び、1803 年に一等賞を得て卒業し、オーケストラでの演奏団員の職を経て 1826 年から 1846 年までパリ音楽院教授を務めた。バイヨとは親しく、1816 年から 1840 年にかけて、バイヨの室内楽コンサートでの中心的人物として活躍した。息子のエミールもパリ音楽院で一等賞を得て、チェロ奏者、教育者として活動した。

バイニ, ジュゼッペ Giuseppe Baini (1775～1844)

ローマの聖職者、音楽研究者、作曲家。ルネサンス時代の作曲家パレストリーナの研究者として名高く、1841 年から 1846 年にかけて出版した『宗教音楽集』全 7 巻に、パレストリーナ作品を収録した。パレストリーナの伝記 (1828 刊)、文献学的研究を初めとした彼の研究は、19 世紀の音楽家たちに純粋対位法の伝統の復古へと駆り立て、各地で起こるチェリーチア主義と呼ばれる運動に繋がった。

バイヨ, ピエール Pierre Baillot (1771～1842)

フランスのヴァイオリン奏者、教育者、作曲家。ローマとパリで学び、1795 年、創設されたばかりのパリ音楽院で、ローマに滞在していたピエール・ロード教授の代行を務め、1799 年から教授になった。1814 年から 40 年にわたり、バイヨは弦楽四重奏の予約制演奏会を主催し、数々の作品を初演した。パリ音楽院演奏協会のコンサートでは、ベートーヴェンの《ヴァイオリン協奏曲イ長調》をパリで初演 (1828)、翌年には《弦楽四重奏曲第 14 番》の初演も行っている。マルモンテルが第 23 章 184 ページで言及しているのは、この一連のバイヨの室内楽への貢献の一コマである。

バイロン, 第 6 代男爵ジョージ・ゴードン George Gordon Byron, 6th Baron Byron (1788～1824)

イギリスの詩人。リストはバイロンの詩から多くの着想を得ている (《巡礼の年 第 1 年、スイス》、交響詩《タッソー》など)。マルモンテルはそのことを承知で、バイロンを引き合いに出している (第 30 章 243 ページ)。

バジーユ, オーギュスト＝エルネスト Auguste-Ernest Bazille (1828～1891)

パリ出身のオルガン奏者。パリ音楽院に学び、1845 年に和声とオルガンのクラスで一等賞、翌年に対位法・フーガのクラスで一等賞、1848 年にローマ賞コンクールで二等賞を得る。オペラ＝コミック座で伴奏者、次いでコレペティトール (chef de chant) を務めたあと、1853 年からサント＝エリザベート教会、サン＝フランソワ教会のオルガン奏者として活動。1878 年にパリ音楽院でピアノ伴奏科教授を務めた。ナンシーの大聖堂、パリのサン＝シュルピス教会、ラザリスト教会のカヴァイエ＝コル製作のオルガンを公衆の前で演奏したが、公開演奏会はほとんど行わなかった。ピアノ曲に関しては、舞曲や性格的小品を残しているが、ベゾツィ、ルフェビュール＝ヴェリーほどこの分野に重きを置いていない。

パッティ, アデリーナ Adelina Patti (1843～1919)

イタリアの名ソプラノ歌手。興行主ストラコシュの義妹で、神童として彼に連れられてアメリカ旅行に出た。ニューヨークではオペラデビューも果たし、幅広い音域と表現力で、以後、イギリス、フランス、イタリア、ロシアをはじめ、ヨーロッパ中で高い評価を得た。ゴットシャルクとパッティの旅行は 1857 年 2 月に始まり、カリブ諸島、南米を旅行した。彼女の歌声は、残された録音で今も聴くことができる。本書 (第 14 章 115 ページ) では、彼女のアメリカ旅行が 1860 年に開始されたとなっているが、実際には 1858 年にアメリカに帰っている。

バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル Carl Philipp Emanuel Bach (1714～1788)

J. S. バッハの次男。それまで主流だった組曲の伝統から急—緩—急の 3 楽章形式のソナタを確立し、大胆な和声、転調で激しい情念の表現を全面に押し出す「多感様式」の代表的音楽家として知られる。19 世紀のフランスでも、彼のソナタとピアノ教程『クラヴィア演奏の正しい技法についての試論』は、教育の現場で途

絶えることなく受け継がれており、世紀中葉にはアメデ・ド・メローによって鍵盤ソナタの確立者とみなされていた。

バルタール, ヴィクトール Victor Baltard (1805~1874)

フランスの建築家。1833年、ローマ大賞を受賞し、ローマで研鑽を積む。彼の建築作品で最も名高いのは、第三帝政期初期に建てられたパリ中央市場(レ・アル)で、鉄骨とガラスによる外観が話題を呼んだ。1972年から1973年にかけて、市内の渋滞緩和などの解決策の一環として取り壊された。

バルバトル, クロード Claude Balbastre (1724~1799)

ディジョン出身のオルガン奏者。オルガン奏者の父から指導を受けたとされる。同郷のジャン＝フィリップ・ラモアの弟クロード・ラモアから引き継ぎ、サン・ジャン＝ド＝ローヌ教会のオルガン奏者を務めたあと、ディジョンで父がオルガン奏者をしていたサン＝テティエンヌ教会のオルガン奏者となる。1750年代からパリに住み、J.-Ph. ラモアから作曲のレッスンを受けた。1756年からルフェビュール＝ヴェリー父子のちにオルガン奏者を務めるサン＝ロック教会のオルガン奏者に就任。1760年には3か月だけノートルダム大聖堂のオルガン奏者も兼任。1776年からはルイ16世の弟(のちのルイ18世)付きのオルガン奏者となり、大革命まで、宮廷オルガン奏者としても活躍した。

ハルム, アントン Anton Halm (1789~1872)

ウィーンの作曲家。数々のソナタ、性格的な練習曲(《演奏会用大練習曲》作品59、《旋律的練習曲》作品60、《悲情的練習曲》作品61)がある。

ビゴア, マリー＝キエネ [・ド・モローグ] Marie-Kiêné Bigot [de Morogues] (1786~1820)

コロマル生まれのピアニスト兼作曲家。バッハをレパートリーとしたヨーロッパ最初のピアニストの一人。ウィーンのラズモフスキ伯爵の司書ポール・ビゴアと結婚し、ウィーンに移住。ハイドン、サリエリ、ベートーヴェンと交流を持った。フランス国立図書館には、ベートーヴェンが彼女に宛てた手紙が保存されている。彼女にはベートーヴェンの「熱情」ソナタを初見で演奏したという逸話がある。パリに戻ってからはケルビーニ、オベール、とりわけ名ヴァイオリン奏者のバイヨの一家と親交を持った。メンデルスゾーンが子どものころ、1816年に初めてパリを訪れたとき、彼女はメンデルスゾーンを指導している。ピアノ用の作品も数点出版している。

ビゼー, ジョルジュ Georges Bizet (1838~1875)

ビゼーは《カルメン》など異国趣味の作品が有名だが、それ以前にも一幕のオペラ＝コミック《ジャミレー》(カイロのハールーン・アッ＝ラシードの宮殿における奴隷少女ジャミレーをめぐる喜劇)のような東方趣味の作品がある。

ピッチニニ, ジュール Jules Piccinni (1809~?)

本書(第6章54ページ)で言及される「ピッチニニの孫」とはヰィメルマンのクラスに在籍していたジュール・ピッチニニのことである。1829年に一等賞を得てピアノ科を修了。その後はオペラ座でコレペティトゥール(chef de chant)を務めた。ここで彼の曾祖父とされているのは、おそらく18世紀後半にグルックと名声を二分したイタリアのオペラ作曲家ニコロ・ピッチニニ(1728~1800)である。

ヒュルマンデル, ニコラ＝ジョゼフ Nicolas-Joseph Hüllmandel [Hullmandel] (1756~1823)

アルザス地方出身のクラヴサン奏者、ピアニスト、グラス・ハーモニカ奏者兼作曲家。マルモンテルはヒュルマンデルがC. P. E. バッハから教えを受けたとしているが、直接に師事したという記録は見つかっていない。門弟には、ジョルジュ・オンスロー(1787~1853)、パリ音楽院教授となるイアサント・ジャダン、同音楽院院長となるオベール、ピアニスト兼作曲家デゾルムリ、シャルル・グノーの母となるヴィクトワール・ルマショワら、フランスの音楽教育に重要な影響を及ぼした人物やその近親者が含まれる。

ヒュンテン, フランツ Franz Hüntén (1793~1878)

ドイツ出身のピアニスト兼作曲家。1820年にパリに移り、パリ音楽院に入学。プラデールにピアノを、レイハ(レイシャ)に対位法とフーガを師事。1826年に結婚して以後、1848年までパリに滞在した(ただし1835~1839年は生地コブレンツで過ごしている)。パリで二月革命が起こったこの年以降、彼はコブレンツに隠退した。

ファランク, アリステード Aristide Farrenc (1794~1865)

フルート奏者、作曲家、楽譜出版者。ベートーヴェン、ウェーバー、フンメルといったドイツ語圏の作曲家の作品を多く出版した(ベートーヴェンの《フィデリオ》はファランクが初版を出版した)。1841年に彼の在庫は出版者コロンビエに吸収された。本書第15章122ページでマルモンテルがシュタイベルトの生年を特定するさいに参照したのは、彼が妻ルイズと編纂し、彼の没後はパリ音楽院教授のルイズが継続して完成させた24巻からなる『ピアニストの至宝』(1861~1874)に収められた伝記記事である。16世紀以降の主要な鍵盤楽器作曲家の作品を収めた膨大なこの曲集には、作曲家ごとに解説がついている。

ファルコン, マリー=コルネリー Marie-Cornélie Falcon (1814~1897)

フランスのソプラノ歌手。パリ音楽院で3つの賞を得て、華々しく活動を開始する。1832年にオペラ座と契約し、マイアベアの《悪魔ロベール》でデビューを飾る。これを機にモーツァルト、ロッシーニ、スポンティーニ、アレヴィらの主要な演目で重要な役を担うようになるが、1837年に失声症に見舞われ、幕引きを余儀なくされた。

フィオレンティーノ, ピエール・アンジェロ Pier Angelo Fiorentino (1806~1864)

ナポリ出身の作家、批評家。パリではアレクサンドル・デュマに才能を買われ、一時文筆活動をともにした。パリでは『コルセール』紙、『コンスティテューションネル』紙などで文芸欄を担当。ヴァグナーに対しては強く反対の立場を表明した。

フィッソ, アレクシス=アンリ Alexis-Henry Fissot (1843~1896)

フランスのピアニスト兼作曲家。パリ音楽院に学び、ソルフェージュ(1854)、ピアノ(1855)、和声・伴奏(1857)、オルガン(1860)、対位法・フーガ(1860)のクラスで、次々に一等賞を獲得した才人である。1860年代から1870年代にかけて、パッシーとクリニアンクールでオルガン奏者を務めたのち、1874年からサン=ヴァンサン=ド=ポール教会の正オルガン奏者を務めた。1887年に短期的に女子クラス、次いで同年の内に男子クラス教授として、パリ音楽院で教鞭をとった。

フェシー, アレクサンドル=シャルル Alexandre-Charles Fessy (1804~?)

フランスの作曲家、オルガン奏者。12歳でパリ音楽院に入学し、1821年にヴィメルマンのクラスでピアノの一等賞を得た。その後、オルガンのクラスにも登録し、スタマティガのちに作曲の助言を受けることとなるF.ブノワのクラスでも1826年に一等賞を獲得。当時建設中だったマドレーヌ寺院のオルガン奏者を務めた。この寺院のカヴァイエ=コルのオルガンが完成すると、同じヴィメルマン門下の生徒だったルフェビュール=ヴェリが1847年にフェシーにとって代わった。この間にも、フェシーはギャルド・ナショナルの第5憲兵隊の楽長、劇場指揮者を務め、作曲や編曲、教則本の執筆にも精を出した。

フェティス, フランソワ=ジョゼフ François-Joseph Fétis (1784~1871)

ベルギー出身の音楽理論家、音楽史家、作曲家。19世紀を代表する音楽知識人として名高く、とりわけ同時代とそれ以前の音楽家の網羅的研究を試みた人名事典『音楽家伝記総覧 *Biographie universelle des musiciens*』(全8巻)は、こんにちにおいても貴重な情報源として研究に活用されている。マルモンテルもこの古典を本著の執筆のためにたびたび参照している。このほか、フェティスの著述活動は多岐にわたる。パリ時代、1827年に音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル』を創刊し、作品・演奏会評、音楽の歴史・理論に関する膨大な論考を発表したのに加え、和声、ソルフェージュ、作曲、声楽、ピアノ奏法、音楽便覧、5巻からなる『一般音楽史』など膨大な著作を残した。とくに、歴史と結びついた彼の和声論は、体系の一方的な発展よりも機能の拡大と変化に重きを置くもので、1830年代にすでにフェティスは無調の時代と捉えることのできる「汎トニック」の段階を歴史的帰結として提示している。作曲家としても有能で、1807年にローマ賞の二等賞を獲得、1821年にヴィメルマンが辞退した作曲のポストを得てパリ音楽院作曲科教授となり、ベルギーの王立音楽院院長となる1833年まで対位法とフーガを教える。作曲家として、生涯に宗教曲、交響曲(2曲)、序曲、室内楽、オルガンと管弦楽のための交響的幻想曲などを発表した。

フォルグ, ヴィクトール=エミール=エスプリ Victor-Émile-Esprit Forgues (1823~1876)

パリ音楽院でヴィメルマンに師事したピアニスト兼作曲家の一人。1839年にピアノの二等賞、翌年一等賞を獲得。1842年から1845年まで専攻外ピアノ・クラスで教鞭をとった。以後、フランスおよび諸外国でヴィ

ルトゥオーゾとして成功を取めた。《悲愴的》と題された超絶技巧練習曲集が主要作。

プティ, シャルル=オーギュスト [通称アナートル] Charles-Auguste Petit, dit Anatole (1818~?)

アナートル・プティという名で活動した彼は、1831年にソルフェージュ、1836年にピアノ科で一等賞を得た。少数ではあるが、ピアノ曲を出版している。

ブノワ, フランソワ François Benoist (1794~1878)

オルガン奏者、パリ音楽院オルガン科教授。1811年にパリ音楽院に入学し、和声とピアノを学んだ（ピアノはルイ・アダンに師事）。1814年に両科目で一等賞を獲得し、翌年には作曲のローマ大賞を受賞した。1819年に王室礼拝堂オルガン奏者ならびにパリ音楽院教授に任命され、53年間にわたり職を奉じた。1840年にオペラ座合唱団のコレペティトゥール(chef de chant)にも任命された。彼の弟子にはアルカン、マルモンテル、ルフェビュール=ヴェリー、プリューダン、Éd. シラス、C. フランク、ビゼー、サン=サーンス、ルイ・ディエメールなどピアニストも多く含まれる。

フマガッリ, アドルフォ Adolfo Fumagalli (1828~1856)

短命ながら数多くのピアノ作品を残したピアニスト兼作曲家。一人の兄と二人の弟を持ち、いずれも音楽家だった。ミラノ近郊のインツァーゴに生まれ、ミラノ音楽院でピアノと作曲を学ぶ。1848年にミラノでデビュー、翌年にはベルギーの各都市を巡演し、「ピアノのパガニーニ」と称された。歌唱的な演奏と左手の卓越したテクニックにおいて第一級のピアニストと目され、作曲家としても30年に満たない人生のうちに110を超える作品を残した。オペラの主題によるパラフレーズ以外にもノクターンやカプリス、スケルツォ、性格的小品などさまざまなジャンルのオリジナル作品を残しており、大規模な作品では「鐘」と題された《大ピアノ協奏曲》作品21がある。

ブラッサン, ルイ Louis Brassin (1840~1884)

アーヘンで生まれたピアニスト、作曲家。若くしてハンブルクでデビュー、1874年にライプツィヒ音楽院に入学しモシェレスに学ぶ。ドイツ、ベルギー、オランダ各地を旅行したのち、ベルリンの音楽学校で教鞭をとり、離職後はブリュッセルに定住した。プレイエル夫人に師事した年代については不詳。

プラデール, ルイ=バルテルミ Louis-Barthéremy Pradher (1782~1843)

ピアニスト兼作曲家、パリ音楽院ピアノ科教授。1800年から1828年の間、教鞭をとった。自身もパリ音楽院出身だが、彼のいたころの音楽院はちょうどクラヴサンからピアノへの移行期に差し掛かっており、彼が学んだのはクラヴサンだった。プラデール門下から輩出された生徒では、のちにパリ音楽院教授となるフェリックス・ル・ケーペ(1811~1887)が有名。

フランコム, オーギュスト=ジョゼフ Auguste-Joseph Franchomme (1808~1884)

フランスのチェロ奏者、パリ音楽院チェロ科教授。自身もパリ音楽院に学び、1825年に一等賞を得て卒業。劇場オーケストラや1828年に創設されたパリ音楽院演奏協会のオーケストラで活動した。アラールとともに室内楽活動を展開し、1847年に彼と結成した室内楽団は、その長い活動期間中に、ピアニストにCh. アレ、アルカン、プランテ、ディエメール、フィッソら名手を迎え、有名になった。ショパンの親友でピアニスト兼作曲家のフェルディナント・ヒラーの紹介でショパンと親交を結ぶようになる。ショパンはフランコムと《マイアベーアの『悪魔のロベール』の主題にもとづく演奏会用大二重奏曲》(1833)を共作したのみならず、《チェロ・ソナタ》作品65をフランコムに献呈、1847年にショパンとともに初演。フランコムの方もショパン作品のチェロ編曲を手がけている。メンデルスゾーン、シャルル・アレ(チャールズ・ハレ)、モシェレス、リスト、アルカンら数々の著名なピアニスト兼作曲家たちから絶大な信頼を得、献呈された曲も多い。

プランテ, フランシス Francis Planté (1839~1934)

フランスのピアニスト。彼は作曲家を兼ねない男性職業ピアニストとして活動した最初期の人物である(編曲は手がけている)。1850年に入学から一年足らずのうちに、マルモンテルのクラスで一等賞を得る神童だった。ロッシェニ、リストはこの少年プランテに惜しみない支援の手を差し伸べている。1854年から1860年にかけて、プランテはアルカンがピアノを弾いていたアラール、フランコムの三重奏団に加わり、ピアノを担当した。ショパンが生きていた時代から1934年、95歳まで存命した稀有な演奏家で、89歳のときには録音を残している。

プレイエル, イニャース = ジョゼフ Ignace-Joseph Pleyel (1757~1831)

オーストリア出身の作曲家、出版業者、楽器製造者。若くしてハイドンの弟子となり、20代で作曲家として名を成した。イタリア、イギリスに滞在したのち、1795年からパリに定住し、出版業を開業。パリでハイドン、ベートーヴェン、フンメルらドイツ語圏の大家作品シリーズを刊行した。

プレイエル, カミーユ Camille Pelyel (1788~1855)

ピアノ製造・出版を営む作曲家の父イニャース = ジョゼフ (イグナーツ = ヨーゼフ)・プレイエルの長男。シュタイベルトとデュセックの弟子であり、ピアノの名手モーク嬢 (第7章参照) の夫となった。彼自身も優れたピアニストだったが、1805年には楽器製造にも着手し、彼の父のピアノ会社を引き継ぎ、父とともに会社を経営した。ショパンをはじめ、同時代のピアニスト兼作曲家たちと親交があった。ショパンは《前奏曲集》作品28を彼に献呈している。

ブロイアー, フェレンツ Ferenc Bräuer (1799~1871)

ペシュトに生まれペシュトに没したハンガリーの作曲家。1812年にウィーンでフンメルの門弟となり、以後ハンガリーのペシュトの代表的な音楽家として活躍。ヘラーは1824年、11歳のときにF. リースのピアノ協奏曲を師ブロイアーの指揮で演奏した。原書ではBauerとなっているが、Bräuerの誤記である。

フロマンタン, ウジェーヌ Eugène Fromentin (1820~1876)

フランスの画家、評論家、作家。ラ・ロシュルに生まれ19歳でパリに来て、初めは法律を学んだ。やがてアマチュアの画家だった父の同意を得て絵画の道に入り、ドラクロワやドウカン、マリラといったオリエンタリズム画家たちの作品から中東へ興味を抱く。生涯に3度(1846、1847、1856)現地に赴いた。そのときの印象は、アルジェリア滞在記『サハラの夏』、チュニジア滞在記『サヘル的一年』に記されている。これらの旅から着想を得た絵画も数多く残し、主に風景画を専門とした。評論家としては『パリ評論』誌や『両世界評論』誌で批評や自伝的小説を発表。1862年の『ドミニク』はジョルジュ・サンドに献呈された。

ベゾッツィ, ルイ = デジレ Louis-Désiré Besozzi (1814~1879)

ヴェルサイユに生まれ、11歳でパリ音楽院に入学。ヴィメルマンのピアノクラスで1831年に一等賞、1833年、和声・実践伴奏クラスで次席、1837年にローマ大賞も獲得している。1835年から2年間ソルフェージュ科の教員を務めるが、以後はピアニスト、オルガン奏者兼作曲家、教育者として膨大な量の作品を出版している。ピアノ曲では《12の性格的練習曲》作品19(1853刊)、《12の練習曲》作品27(1857刊)、80曲から成る《素描集》(1864刊)、《全長短調による前奏曲》作品144など厳格な様式の作品群に、多数の性格的小品、ベートーヴェン、モーツァルトなど古典的作曲家の編曲、オルガン、ハルモニウムのための作品、合唱曲がある。《素描集》の初版表紙には、彼が「宗教音楽学校」のピアノ教授であったことが書かれている。これは、おそらく1853年にニデルマイエールが創設した古典・宗教音楽学校である。サン = サーンズものにこの学校でピアノを教えた。

ベネディクト, ユリウス Julius Benedict (1804~1885)

シュトゥットガルト出身のピアニスト兼作曲家。ヴァイマルでフンメルに、ドレスデンでC. M. v. ヴェーバーに師事。ヴェーバーとは各地を旅し、オペラの上演を補佐した。1823年にヴェーバーの推薦でウィーンの劇場監督となったが、2年後に辞職してナポリに移ると、ここでも劇場監督となり、その間にベネディクトはデーラーと出会った。

ベリオ, シャルル = オーギュスト・ド Charles-Auguste de Beriot (1802~1870)

ベルギーのヴァイオリン奏者兼作曲家。ヴィオッティの弟子に当たるロツベレヒツに師事。ヴィオッティの助言でパリの音楽院でバイオのクラスを聴講した。パリでは、ヴィアルド、デュプレとともにヴィメルマンのサロンの常連で、ことに《ベートーヴェンの主題によるトレモローカプリース》を演奏して注目を集めた。教育者としては、1843年から1853年までブリュッセルの音楽院で教えた。

ベルリオーズ, エクトール Hector Berlioz (1803~1869)

《幻想交響曲》などで知られる、フランスのロマン主義を代表する作曲家。批評家としても歯に衣着せぬ容赦ない批評で知られ、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌や『ジュルナル・デ・デバ』紙などフランスの音楽・文化関連主要紙で専属コラムニストを務めていた。

ベンサー, ジョン・ダニエル John Daniel Benser (?～1785)

ドイツ出身、ロンドンで活躍した鍵盤楽器奏者兼作曲家。ヨハン・クリスティアン・バッハ(1735～1782)の助言でイギリスに渡り、宮廷の教師を務めた。1772年、王立音楽アカデミーの会員に名を連ねた。

ボイエルデュー (ボワイエルデュ), フランソワ＝アドリアン François-Adrian Boieldieu (1775～1834)

ルーアン出身の作曲家。歌曲、オペラ、とくに《白衣の女》などで知られるが、ボイエルデューは優れたピアニスト兼作曲家でもあり、複数のピアノ・ソナタ、一作のピアノ協奏曲、その他さまざまな変奏曲などを書いた。一時パリ音楽院でもピアノ科の教授を務めたが、教育者としてはかなりの怠慢だったと伝えられている。彼の教えを受けた優れた音楽家には、マルモントルの師ヴィメルマンと和声・伴奏科教授ドウルランがいる。1803年から1811年までフランス・オペラ座の監督を務めた。

ボヴィ＝リスベルク, シャルル・サミュエル Charles Samuel Bovy-Lysberg (1821～1873)

スイスのピアニスト兼作曲家。1835年にパリに来てショパンの弟子となる。パリの動乱期(1848年の二月革命、1870年の普仏戦争とコミューン)にはジュネーヴに戻って音楽院で教鞭をとった。作品は繊細な魅力を持つ小規模な性格小品が多数あるほか、マルモントルに献呈した《不在——ロマンチックなソナタ》作品85など。

ボヴォー⇨ボヴォー＝クラオン

ボヴォー＝クラオン Beauvau-Craon

フランスの名家。大公(prince)を名乗った人物は歴代7名存在するが、カルクブレンナーと同時代に大公の肩書を持っていたのはナポレオン1世の侍従を務めたマルク＝エティエンヌ＝ガブリエル・ド・ボヴォー＝クラオン Marc-Étienne-Gabriel de Beauvau-Craon (1773～1849)。

ボエリー, アレクサンドル＝フランソワ＝ピエール Alexandre-François-Pierre Boëly (1785～1858)

フランスのピアニスト、オルガン奏者、ヴィオラ奏者、作曲家。ヴィメルマン、カルクブレンナーとともに1785年生まれのパiano音楽家の一人。ヴェルサイユの宮廷音楽家の家に生まれ、1796年に創立間もないパリ音楽院に入学し、ヴァイオリンとピアノを学ぶ。作曲を公的な機関では学ばなかったが、ピアノ、オルガン、室内楽、ミサ曲、歌曲など多くの分野で質の高い作品を書いている。

ボーマルシェ⇨カロン・ド・ボーマルシェ

ポティエ, アンリ Henri Potier (1816～1878)

1831年に一等賞、1832年に和声・伴奏クラスで一等賞、1835年に対位法・フーガで佳作に選ばれている。卒業後、オペラ＝コミック座およびオペラ座のコレペティトゥールを歴任。音楽院では声楽の伴奏者、のちには声楽教授の座に就いた。作曲家としても数々のオペラ＝コミックを書いている。

ポティエ夫人 [旧姓ド・キューシ], マリー＝アンブロジヌ [通称ミネット] Marie-Ambroisine [dite Minette] Potier [née de Cussy] (1817～1887)

ソプラノ歌手。パリ音楽院で、1836年にピアノの二等賞、1837年に声楽の一等賞を獲得した才媛である。オペラ＝コミック座とオペラ座で声楽のコレペティトゥール(chef de chant)を務めた作曲家アンリ・ポティエ(1816～1878)と結婚。オペラ＝コミック座で活躍した

ボヌール, ローザ Rosa Bonheur (1822～1899)

フランスの画家、彫刻家。本名はマリー＝ロザリー・ボヌール Marie-Rosalie Bonheur。初めて高い社会的地位を認められた女性画家の一人。1848年の官展で一等賞を得、1894年には女性芸術家として初めてレジオン・ドヌール勲章の勲四等に叙せられた。

ボワイエ, シャルル＝ジョルジュ Charles-Georges Boyer

フランスの音楽出版業者。1796年にナデルマンに在庫を売り払った。

マリオ, カヴァリエーレ・デ・コンダ, ディ・ジョヴァンニ・マッテオ Cavaliere de Conda, di Giovanni Matteo Mario (1810～1883)

イタリアのテノール歌手。1830年代、パリで声楽の講座を開いていた。1838年にオペラ座と契約し、マイアベアの《悪魔ロベール》、ロシーニの《オーリー伯爵》などの上演に参加。デュプレとともに、この時代の主要なテノールだった。

マイヤー、カール [シャルル] Carl [Charles] Mayer (1799~1862)

ドイツのピアニスト兼作曲家。幼くしてサンクトペテルブルクに移り、母の教育を受けたあと、ジョン・フィールドの弟子となった。1845年にヨーロッパ各地を巡り成功を取め、その後サンクトペテルブルクに戻ってしばらく住んでからドレスデンに居を定め、同地で没した。練習曲、性格的小品、協奏曲がある。協奏曲様式の《アレグロ》第1、2番は、パリ音楽院の修了者選抜試験課題曲としてしばしば取り上げられた。

マサール、ランベール Lambert Massart (1811~1892)

ベルギー生まれのヴァイオリン奏者兼作曲家。パリに来てヴァイオリンをクロイツェルに、作曲理論をピアノ教授ヰメルマンとフェティスに学んだ。1841年にリストとともにベートーヴェンの《クロイツェル・ソナタ》を演奏し、比類なき名手として称賛を浴びた。彼はまた卓越したピアニストだったアグラエ・マッソン嬢(のちに音楽院ピアノ科教授となる)と結婚した。1843年から1890年にかけてパリ音楽院で教鞭をとり、約半世紀にわたって優れた弟子たちを育てた。

マサール夫人 [旧姓 マッソン], **ルイズ = アグラエ** Louise Aglaé Massart [née Masson] (1827~1884)

フランスのピアニスト。神童として早くからピアノの才能を発揮し、1840年にパリ音楽院ピアノ科(アダンのクラス)で一等賞を獲得。本書第17章192ページにあるように、マルモンテルも彼女の指導に携わった。モーツァルト、フンメルをはじめとする古典的作曲家の作品から、ラヴィーナ、レオン・クロイツェルといった「現代的」作曲家の作品にいたるまで、幅広い表現力を誇った。夫のランベール・マサールとともに開いたサロンは、リスト、アントン・ルービンシテイン、トマ、グノー、マスネといった才人が集った。

マッセ、ヴィクトール Victor Massé (1822~1884)

オペラ = コミックの作曲家として活躍したマッセは、音楽院では傑出した秀才だった。1839年にピアノ科で一等賞、1840年に和声・伴奏科で一等賞、1843年に対位法・フーガで一等賞、1844年にはオペラ作曲の登竜門ローマ賞コンクールで大賞を獲得。オペラ座合唱団の指揮者、パリ音楽院作曲教授を歴任し、1872年には学士院に入会を許された。

マチアス、ジョルジュ Georges Mathias (1826~1910)

ポーランド系フランス人のピアニスト兼作曲家、ピアノ教授。カルクブレンナーとショパンにピアノを師事。神童で、クララ・ヴィークは1839年のパリ訪問のさい、「第二のリスト」と評した(これは、クララ自身が19歳のときにヰメルマンのサロンでつけられたあだ名である)。パリ音楽院に対位法・フーガの第一次席(1847)、ローマ大賞次席(1848)を獲得。1862年にロッシェニの後ろ盾を得てパリ音楽院教授となり、1887年まで男子クラスを受け持った。のちの音楽院教授ラウル・プーニョやイジドール・フィリップ、ポール・デュカスらがいる。数々の交響曲、ピアノ三重奏曲のほか、ピアノ・ソナタ、練習曲集、性格小品、編曲集など、100点余りの作品を出版。

マニン、ダニエーレ Daniele Manin (1808~1857)

イタリアの政治家、イタリア語教師。熱烈な共和主義者で、1848年にオーストリア帝国に属するロンバルド = ヴェネト王国で蜂起し、臨時共和政府を樹立するも翌年に降伏、パリに亡命しイタリア語教師をして生計を立てた。

マリー・アメリー・ド・ブルボン = シシル Marie-Amélie de Bourbon-Siciles (1782~1866)

七月王政を敷いたルイ = フィリップ王1世の妃。娘のマリー・ドルレアンは、ピアノ、絵画、彫刻など、芸術に広く親しんだことで知られる。

マリスコッティ、アルフレッド = ルイ = ソヴール Alfred-Louis-Sauveur Mariscotti (1827~1882)

パリ音楽院ピアノ科でヰメルマンに学んだ生徒で、1846年にピアノで一等賞を得た。

マリブラン [旧姓ガルシア], **マリア・フェリシタ** Maria Felicita Malibrán [née García] (1808~1836)

19世紀前半の伝説的なソプラノ歌手。スペイン人歌手の母とフランス人歌手の父と間にパリで生まれる。1825年、パリのイタリア座でデビュー。ロッシェニの《セヴィリアの理髪師》や《チェネントラ》、ペッリーニの《ノルマ》や《夢遊病の女》など、数々の作品で主要な役を演じた。アメリカの演奏旅行中にヴァイオリン奏者のマリブランと結婚したが、1835年に離婚しベルギーの著名なヴァイオリン奏者、シャルル・ド・ペリオと再婚した。1836年に、落馬が原因で28歳で世を去った。同じくアルト歌手となるボリーヌ・ヴィ

アルド（旧姓ガルシア）は妹。

マリユス, ジャン Jean Marus (1720~?)

フランスの楽器製作者、発明家。ハンマーアクション式のピアノ「クラヴサン・ア・マイエ」（文字通りには「小槌付きチェンバロ」）のほか、3か所で折りたたむクラヴサン、持ち運び用オルガンなどを発明。楽器以外の分野でも折りたたみ傘、折りたたみ式テント、種まき機など、さまざまな発明で知られる。

マリラ, プロスペール Prosper Marilhat (1811~1847)

フランスの画家。ロマン主義の画家カミーユ・ロクブランに1年師事。アカデミックな教育を受ける。20歳で裕福なオーストリア人が企画した中東への研究調査旅行に専属画家として随員し、そこで受けた印象を帰国後次々とキャンバスに描いた。それらの作品はメランコリーに彩られ、写実的色彩に富む。『カイロの路地』（1840）のようなオリエントの風景画も描いた。

マルシック, マルタン Martin Marsick (1848~1924)

ベルギー出身のヴァイオリン奏者、作曲家、教育者。リエージュ音楽院に学び、次いでブリュッセルでレオナールの指導を受けた。1868年にパリ音楽院でマサールが担任するクラスに入り、翌年ヴァイオリン科で一等賞を獲った。1870年から1871年にかけて、当時大ヴァイオリン奏者だったヨーゼフ・ヨアヒムのもとで最終的な学習を終えた。パリではベートーヴェン、メンデルスゾーンといったドイツの古典的レパートリーに加え、H. ヴュータン、ブルック、ラロら、同時代人の作品も盛んに演奏した。1882年から1900年までパリ音楽院教授を務めた。

マルシャン, ルイ Louis Marchand (1669~1732)

リヨン出身のオルガン奏者。14歳でサン＝シール・エ・サント＝ジュリエット大聖堂のオルガン奏者となり、20歳のころまでにパリに移住。詩人ヴォルテールらを輩出したイエズス会学校（こんにちのリセ・ルイ＝ル＝グラン高校）のオルガン奏者となり（ラモーはマルシャンの後任となった）、複数の教会でもオルガン奏者を務めた。マルシャンは1717年に旅をした折、バッハと競演がセッティングされ、前夜に逃げ出したという逸話があるが、ドイツ側にしか史料がなく事実かは判然としない。

マルス嬢 Mademoiselle Mars (1779~1847)

フランスの喜劇女優。本名はアンヌ＝フランソワーズ＝イッポリート・ブーテ Anne-Françoise-Hippolyte Boutet。テアトル・フランセの花形として、歌手のマリブランとともに絶大な人気を誇った著名人。パリのシヨセ・ダンタン地区に豪華な邸宅を構え住んだ。

マルゼルブ, ギヨーム＝クレティアン・ド・ラモワニオン・ド Guillaume-Chrétien de Lamoignon de Malesherbes (1721~1794)

ルイ15世とルイ16世のもとで活躍した行政官。王室検閲局長などを務めた。革命後の恐怖政治下で、ギロチンにかけられた。

マルタン, ジョゼフィーヌ Josephine Martin (1822~1902)

当時の音楽シーンで注目を集めたにもかかわらず、マルタン嬢については多くのことが不明である。リヨン出身の彼女は、ファランクやサルヴァディ夫人といった、古典的な作品の演奏で名を成した女性ピアニストたちとは異なり、自らも技巧的な作品を書く「現代的」な作曲家だった。生涯未婚だったのか、彼女の名が言及されるときにはいつも「マドモワゼル」がつく。音楽院には在籍せず、ヴィメルマンの個人的な生徒だった。

マルダン, ピエール Pierre Maleden (1806頃~?)

リモージュ出身の音楽理論家、教育者。1829年から1831年にかけてF.-J. フェティスに師事し、その後ドイツのダルムシュタットで著名な理論家ゴットフリート・ヴェーバー（1779~1839）に学んだ。リモージュで音楽学校を経営したのち、1841年にパリに出て対位法の教師となった。

マルツェリーナ公爵夫人, チャルトリスカ Marcelina Czartoryska, duchesse (1817~1894)

ポーランドの大貴族出身の愛好家。貴族の女性ということで職業音楽家になることが憚られたにすぎず、シヨパンの教えをもっとも忠実に受け継ぐ演奏をすることに定評があった。

マルモンテル, アントナン＝エミール＝ルイ・コルバース Antonin-Émile-Louis Corbaz Marmontel (1850～1907)

ピアニスト兼作曲家。本書の著者であるアントワヌ・マルモンテルの弟子で、1869年にピアノ科で一等賞を獲ったあと、師の養子に入った。和声・実践伴奏クラスで1889年に一等賞を得て、オペラ座で合唱のコレペティトゥールを務めた。1901年にパリ音楽院女子クラスの教授となる。ピアニストのマルグリット・ロンは幼年時代、彼の門弟だった。

ミュステル (楽器製作者) Mustel

フランスの自由簧楽器製作者の一族で、創始者はヴィクトール Victor (1815～1890)。彼は修行時代を経て1851年に独立、1855年の万国博覧会でハルモニウム製作者として評価されメダルを獲得。1840年、1842年に生まれた二人の息子シャルル Charles (1840～1893) とオーギュスト Auguste (1842～1919) が1866年より事業に加わり、社号を「V. ミュステルと息子たち」に変更、独自のストップの改良に努めた。1865年にティポフォンと呼ばれる49鍵を持つ楽器を開発、最初のチェレスタとして知られる。1889年の万国博覧会でヴィクトールは大賞を獲得。オーギュストのあとには、その息子アルフォンスが継いだ。カヴァイエ＝コルと同様、ルフェビュール＝ヴェリーやフランク、グノーといった音楽家と繁く交流した。

ミュッセ, アルフレッド・ド Alfred de Musset (1810～1857)

フランスの詩人、作家。19歳で詩集を発表。1830年に『ヴェネツィアの夜』で挫折し、劇作からは遠ざかる。ルネサンス時代のフィレンツェの史実に取材した『ロレンザツィオ』(1834)はジョルジュ・サンドの着想にもとづいて書かれた主要作。ミュッセはパリ音楽院ピアノ教授ヰィメルマンやベルジョヨゾ大公妃の主宰する音楽サロンに出入りしていた。音楽愛好家(とくに声楽とピアノ)で、イタリア座の常連でもあった。1832年、ジョルジュ・サンドにリストを紹介したのは彼である。グノー、フランク、オッフエンバンツク、ラロ、ピエルネ、メサジェ、ブッチーニ、ベルリオーズ、ビゼー、シャブリエ、ドリーブにいたるまで、多くの作曲家が彼の作品を題材にした曲を書いた。

モザン, デジレ＝テオドール Désiré-Théodore Mozin (1818～1850)

フランスのピアニスト兼作曲家。パリに生まれ、パリ音楽院に学ぶ。ヰィメルマンのクラスで1837年に一等賞を得て、次いで対位法・フーガ、およびオルガンのクラスで1839年にそれぞれ一等賞と二等賞を、1841年にローマ賞コンクールで大賞の次席を獲得。1848年に母校でソルフェージュ科の教授となるが、1850年に他界。夭折したため寡作だが、20点ほどの出版された作品が確認されている。ヰィメルマンに献呈した《6つの特別な練習曲》作品10、チャールズ・ハレに献呈した《ノクターン第1番》作品16など。

モネ, エドゥアール Édouard Monnais (1798～1868)

フランスの音楽批評家、行政官僚。音楽愛好家としてヴァイオリンも弾いた。1839年にオペラ座の副支配人、翌年にテアトル・リリック座およびパリ音楽院付き政府役員として、長年パリ音楽院の運営に携わったことでも知られ、ピアノ音楽に関する批評も多い。音楽批評ではポール・スミスというペンネームを用いた。

モラン, ジャン＝ピエール Jean-Pierre Maurin (1822～1894)

アヴィニョン出身のヴァイオリン奏者、作曲家、教育者。パリ音楽院でゲランとバイヨ、アブネックに師事し、1843年に一等賞を得て卒業。1852年にベートーヴェン後期四重奏曲演奏協会を結成し、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、シューベルト、シューマンらドイツのレパートリーを積極的に演奏した。1875年に母校の教授となった。

モンティニ＝レモリ夫人 ⇨ セール

モンジュール, エレーヌ・ド Hélène de Montgeroult (1764～1836)

フランスの女性ピアニスト兼作曲家で、パリ音楽院創設期のピアノ科教授の一人。のちに教授となるL.-B. プラデルやオルガン奏者としても名高いA.-P.-F. ボエリーら優れた男性ピアニスト兼作曲家を教えた。女性が職業音楽家として自立するのが難しい時代にあって即興の名手として名高く、作曲家としても《3つのソナタ》作品5など、数点の作品を出版した。1820年ごろに出版した《完全ピアノ教程》には70の練習曲が含まれている。

ヤエル ⇨ ジャエル

ユゴー、ヴィクトール Victor Hugo (1802~1885)

フランスの詩人、小説家、劇作家、政治家。詩や小説など膨大な作品を残した。日本では『レ・ミゼラブル(邦題：あゝ無情)』、『ノートルダム・ド・パリ』などで広く親しまれている。七月王政期は君主ルイ＝フィリップの厚遇を受けたが、1852年から始まる第二帝政期はナポレオン3世の独裁に断固反対しイギリスに長く亡命した。音楽愛好家で、シューベルトの歌曲、ベートーヴェン、ヴェーバーを称賛。フランスの作曲家ルイーゼ＝アンジェリック・ベルタンのオペラ《エスメラルダ》の台本(『ノートルダム・ド・パリ』にもとづく。1836年初演)を手がけるなど、ユゴーは音楽家とも親しかった。このオペラの作曲にベルリオーズが助言を与え、リストはこの曲をピアノ用に編曲している。ユゴーの詩は、フランスのピアニストたちにもしばしば引用され靈感の源となった。例えば、アルカンの友人アンリ・ラヴィーナの《静観曲集——12の芸術的大練習曲》(1863)は同名のユゴー詩集から4編の詩を選び4曲の連弾作品としている(本来12曲で構成する予定だったが、4曲のみが出版された)。ユゴーはツィメルマンに、自分の娘のピアノ指導を依頼したことがある。

ユラン、クレティアン Chrétien Urhan (1790~1845)

フランスのヴァイオリン奏者、ヴィオラ奏者、作曲家。1804年ごろパリに出て、パリ音楽院作曲科教授ジャン＝フランソワ・ルジュールの家に住み込みで学び、パリ音楽院では1811年から翌年までピエール・バイヨにヴァイオリンを師事。1816年から1823年までオペラ座で首席ヴィオラ奏者、次いで第1ヴァイオリン、1825年にバイヨの後任として首席ヴァイオリン奏者となった。敬虔なクリスチャンだった彼はサン＝ヴァンサン＝ド＝ポール教会でオルガン奏者も務めていた。若きリストは、1827年、この教会の向かいに母と住んでおり、ユランの演奏を頻りに聴いていた。アルカンはユランにヴァイオリンとピアノのための《大二重奏曲》作品21を献呈しており、二人のピアノの大家は、ユランを通して交友を始めたかもしれない。

ヨーゼフ2世 Josef II (1741~1790)

神聖ローマ皇帝(在位1765~1790)。大変な音楽愛好家で、モーツァルトを宮廷音楽家に登用していたことでもよく知られている。

ラヴィーナ、ジャン＝アンリ Jean-Henri Ravina (1818~1906)

ボルドー出身で、パリ音楽院で教育を受けたピアニスト兼作曲家。アルカンと同じくツィメルマン門下の急先鋒として1830年代に一躍ピアノ界の寵児となった。アルカンと親しいつき合いがあり、互いに作品を献呈し合っている。

ラヴィニャック、アレクサンドル＝ジャン＝アルベール Alexandre-Jean-Albert Lavignac (1846~1916)

ピアニスト兼作曲家。パリ音楽院でマルモンテルにピアノを師事し、1861年に一等賞、和声・実践伴奏科で1863年に一等賞、対位法・フーガクラスで1864年に一等賞、最後にオルガンのクラスで1865年に二等賞を得た才人だった。卒業後パリ音楽院で和声を教え、ドビュッシーも彼の指導を受けた。ヴァグネリアンでもあり、彼の著した『パイロイトへの音楽旅行』(1897)は、メシアン時代まで読み継がれた。

ラヴデー、クララ Clara Loveday (1820頃~1857?)

イギリスのピアニスト、ピアノ教師、歌手、作曲家。1830年代後期よりパリに滞在し、ショパン、アルカンらのいるスクワール・ドルレアンに住んだ。出版された作品は少なく、《哀歌——名高きレイシャの想い出に》のみが知られる。

ラコルデー、アンリ Henri Lacordaire (1802~1861)

フランスの宗教家、政治家、著述家。1830年にラムネーの『アヴニール』紙に参加、ラムネーとともにキリスト教社会主義の旗手となるが、1834年に発表されたラムネーの『信者の言葉』に対し、あくまで教会側を支持。芸術に関しては、教会音楽の復権を主張した。

ラジヴィウ家 Radziwiłł, famille

遅くとも15世紀以降、リトアニア、ポーランド一帯で権勢を誇った大貴族。芸術のパトロンとしても名高く、アントニ・ヘンリク・ラジヴィウ公爵 Prince Antoni Henryk Radziwiłł (1775~1833)のベルリン宅にはショパンも招かれた。ショパンの作品3は彼に献呈されているほか、ショパンの弟子マルツェリーナ公爵夫人チャルトリスカ(1817~1894)も元はラジヴィウ家に出自を持つ。本書第11章91ページで言及されるラジヴィ

ウは、デュセックの庇護者となったのはカロル・スタニスラフ・ラジヴィウ公（1734～1790）で、デュセックは約2年間、彼の宮廷で礼拝堂楽長を務めた。

ラシエル嬢 Mademoiselle Rachel（1821～1858）

テアトル・フランセの悲劇女優。本名はエリザベート＝ラシエル・フェリックス Élisabeth-Rachel Félix。

ラフォン, シャルル＝フィリップ（1781～1839）

パリ出身のヴァイオリン奏者兼作曲家。母と姉の指導を受けたのち、ロドルフ・クロイツェルとピエール・ロードに師事。美声にも恵まれ、歌手としても活動した。1808年から1814年までロシアの帝室音楽家を務め、帰国後は復古王政下のフランスで王室楽団の一員となる。1839年、エルツとともに演奏旅行している最中、タルブ近郊で馬車が横転し死亡。

ラブラーシュ, ルイジ Luigi Lablache（1797～1858）

ナポリ出身（父はフランス人、母はアイルランド人）の著名なバス歌手。ミラノのスカラ座でデビューしたのち、1830年にイタリア語オペラを上演するパリのイタリア座と契約、1852年まで同座で活動しモーツァルト、ロッシーニ、ドニゼッティ、ベッリーニらの作品上演で名を成した。彼の娘の一人はタールベルクと結婚した。

ラボー, イッポリット Hippolyte Rabeau（1839～1900）

フランスのチェロ奏者、作曲家。パリ音楽院でフランコームに師事。1861年に一等賞を得る。1859年にオペラ座オーケストラの団員となり、1866年から首席奏者、1868年からパリ音楽院演奏協会のオーケストラ団員となる。彼は1860年代から1870年代にかけて、いくつもの四重奏団で演奏し、優れた室内楽奏者として活動した。

ラマルティエヌ, アルフォンス・ド Alphonse de Lamartine（1790～1869）

フランス・ロマン主義の詩人、戯曲・散文作家。七月王政下の1830年代には政治家としても活躍。リストの交響詩《前奏曲 *Les préludes*》はラマルティエヌの『新瞑想詩集』から靈感を受けている。

ラムネー, フェリシテ＝ロベール・ド Félicité-Robert de Lamennais（1782～1854）

著述家、カトリックの聖職者、のちに政治家。ナポレオン第一帝政期に、反体制的な教皇至上主義者として言論界で頭角を表す。フランス・カトリックが教権から自立することを主義とするガリカニズムを批判し、王政復古期はフランスの体制を批判し物議をかもした。1830年の七月革命で権威的な王政が打倒されルイ＝フィリップを王とする立憲君主制が敷かれると、同年に創刊した『アヴニール（未来）』紙で教皇至上主義と同時にリベラルな政治思想を展開。自由を保証するために政教分離を不可欠と考え、教育、出版の自由化、普通選挙など、社会主義に絡む一連の言論で教皇との関係が悪化、1834年、『信者の言葉』で教皇から破門され教会と決別した。1830年代、フランツ・リストらとの縁でマリー・ダグーのサロンの客人となり、彼女やジョルジュ・サンドとの交流でサン・シモン主義の流れを汲む、独自のキリスト教社会主義思想を構築した。フランツ・リストは《旅人のアルバム第1巻》の〈リヨン〉をラムネーに捧げているほか、彼のテキストに作曲した合唱曲も書いている。

ラモー, ジャン＝フィリップ Jean-Philippe Rameau（1683～1764）

ディジョン出身の理論家、オペラ作曲家、クラヴサン奏者として名高いフランス・バロック時代の代表者。父もオルガン奏者で、彼の音楽教師でもあった。彼はアヴィニオン、クレルモン＝フェラン、パリ、ディジョン、リヨンの教会や礼拝堂でオルガン奏者を務めた。

ラランド, ミシェル＝リシャルド・ド Michel-Richard de Lalande（1657～1726）

フランス・バロックの宗教音楽の一ジャンル、グラン・モテの代表者。クラヴサン、オルガンの演奏に秀で、パリの複数の教会でオルガン奏者として雇われた。

リスベルク ⇨ ボヴィ＝リスベルク

リッテール, テオドール Théodore Ritter（1840～1886）

ナント生まれのピアニスト兼作曲家。裕福な音楽愛好家トゥッサン・ベネ Toussaint Bennet と歌手のアリス・ドジャン Alice Dejean の間に設けられた非嫡出子で、音楽的な環境のなかで成長した。リストは幼いリッテールの教育に手を貸している。パリで唯一のベルリオーズの弟子となり、ベルリオーズはリッテールにカンター

タ《キリストの幼時》とオペラ《ロミオとジュリエット》のピアノ・リダクションの制作を任せた。1857年から1859年にかけて、父が創設したベートーヴェン学校 École de Beethoven で教鞭をとり、1860年代初期は父が経済的支援を行ったベートーヴェン後期四重奏曲協会で、1863年にはラムルー四重奏協会の演奏会で、ピアニストとして演奏した。作曲家としてのリッテールの作品は幅広く、ピアノ作品（1曲のソナタを含む）、弦楽四重奏曲、カンタータ、宗教作品、トランスクリプションが含まれる。

ル・クーペ, フェリックス Félix Le Couppey (1811~1887)

日本ではもっぱら教材《ラジリテ（敏捷さの練習曲）》で知られるが、ピアニスト兼作曲家、『ピアノの教育』に代表される著述家でもある。ル・クーペはパリ音楽院に学び、ブラデールのクラスで一等賞（1825）、次いで和声・実践伴奏クラスでも一等賞（1828）を獲得した。1853年から1886年に亡くなるまで女子クラスを受け持つ。

ルイ・フェルディナント・フォン・プロイセン Louis Ferdinand von Preußen (1772~1806)

音楽愛好家で、自ら作曲もした。デュセックが仕えたのは1804年10月から1806年10月までの二年間。

ルヴァッスール, ニコラ＝プロスペール Nicolas-Prospere Levasseur (1791~1871)

フランスのバス歌手。1807年にパリ音楽院に入学し、ガラのクラスで二等賞を得る。1812年にオペラのクラスで一等賞を獲得し、翌年にオペラ座でデビューした。1822年からはイタリア座に加わり、1827年までにロッシーニのほとんどのオペラで初演に参加した。

ルービンシテイン, アントン Anton Rubinstein (1829~1894)

ロシアでヴィロインク Villoing に師事し、早くも1840年から1841年にかけてパリを訪れ、1841年にはリサイタルを開いている。このとき、20歳ばかり年上のショパン、リストと知り合った。1857年にはニース、パリ、1868年にはリヨン、マルセイユ、ニース、ボルドーで演奏し注目を集めた。1868年の訪仏では、サン＝サーンスが彼のために作曲した《ピアノ協奏曲》作品22を初演している（この初演はサン＝サーンスとルービンシテインのどちらがピアノないし指揮を担当したのかについて諸説ある）。

ルソー, ジャン＝ジャック Jean-Jacques Rousseau (1712~1778)

哲学者ルソーは音楽家、音楽理論家でもある。ルソーは『百科全書』の「音楽」や（芸術における）「様式」の項目をディドロと共同執筆し、音楽やその分類に関する議論を深く掘り下げた。1750年代にはフランス・オペラの推進者である作曲家・理論家のラモーと対立し、イタリア・オペラの様式を擁護した（ブフォン論争）。

ルビーニ, ジョヴァンニ＝バッティスタ Giovanni Battista Rubini (1797~1854)

イタリアのテノール歌手。母国で名声を博したのち、1825年にパリに来てイタリア座でロッシーニの《チェネレントラ》でデビュー。1835年には同じ劇場でベッリーニの《清教徒》を初演し、ラブラーシュ、タンブリーニらと共演、イタリア人スターとしての地位を確立した。

ルブック, シャルル Charles Lebouc (1822~1893)

ブザンソン出身のチェロ奏者、作曲家。1842年に音楽院に入り1843年に二等賞を得る。次いで作曲の勉強に打ち込み、1844年に対位法・フーガのクラスで次席を得た。1849年にパリ音楽院演奏協会のオーケストラ団員となったが、その傍らでとりわけ室内楽活動に力を注いだ。著名な歌手アドルフ・ヌーリの娘と結婚し、妻とも毎週マチネを催し、のちに毎月行われる人気の声楽と器楽のコンサートとなった。ヴィヴィエヌ通りに位置する彼のサロンでは、1853年から室内楽の講座が開かれていた。当時、室内楽の領域ではほとんど知られていなかった、バッハやクーペランをレパートリーに取り入れたのも彼の功績である。芸術家団体「アポロンの子どもたち」協会の会長も務めた。サン＝サーンスとも親しく、1886年にルブックの自宅で《動物の謝肉祭》が内輪で初演された。

ルベール, ナポレオン＝アンリ Napoléon-Henri Reber (1807~1880)

フランスの作曲家、パリ音楽院作曲家教授。ショパンは教育者としてのルベールに信頼を置いていた。死の床で未完のメソッドの遺贈先として挙げたのはアルカンとこのルベールだったとされる。

ルモワヌ（音楽出版社） Lemoine, éditeur de musique

1796年創立のフランスの大手楽譜出版社。19世紀前半はアンリ・ルモワヌ（1786~1854）、アシル・ルモワヌ（1713~1895）のもことで発展。昨今の著しい吸収・合併の傾向のなかを生き抜き、現在も存続し

ている。2代目アンリ・ルモワヌ（1786～1854）はピアニスト兼作曲家で、パリ音楽院教授レイハ（レイシャ）とルジュールに師事。1816年から1820年にかけて、アドルフ・アダンとショリユの手を借りて父の会社を継ぎ、音楽教材を中心に出版した。

ルモワヌ, アンリ Henri Lemoine (1786～1854)

フランスの作曲家、ピアニスト。パリ音楽院教授レイハ（レイシャ）とルジュールに作曲を、ルイ・アダンのピアノを師事。父アントワヌの没後、アドルフ・アダン、シャルル・ショリユの援助を受けて、兄とともに先代が始めた音楽出版事業を引き継ぎ、次いで独立、1851年まで経営指揮をとった。ピアノ、ソルフェージュなど、多くの教材を出版。現在も続く数少ない老舗出版社の一つである。

レイエール, ルイ = エティエンヌ = エルネスト Louis-Étienne-Ernest Reyer (1823～1909)

マルセイユ出身の作曲家、批評家。音楽院での専門教育は受けていないが、オペラの分野で19世紀の後半に活躍した。ベルリオーズ、ヴァグナー、年下のビゼーら、当時の先進的な音楽家、並びにベートーヴェンやグルックら過去の大家を私淑していた。オペラ = コミックの作曲家としてキャリアをスタートしたが、やがて慧眼の批評家として影響力を持つ。当時一般に失敗の烙印を押されたビゼーの《カルメン》を称賛し、ラヴェルが5度落選したローマ賞コンクールの審査員として、ラヴェルの才能を見抜いていた。ドビュッシーが音楽院に入るさいに便宜を図ったのも彼である。批評家・理論家のドルティエグの跡を継いで『ジュルナル・デ・デバ』紙の文芸欄を担当。1876年には亡くなったフェリシアン・ダヴィッドに代わり、学士院のポストを継いだ。ダヴィッド同様、作家たちとの交流を通して東方趣味の作品を多く書いたことで知られる。古代カルタゴを舞台にした作家フロベールの『サランボー』にもとづく同名のオペラ（1890初演）、独奏、合唱、オーケストラのための東方的交響曲《ル・セラム》（1850、詩 Th. ゴーチエ）など。

レイハ, アントニン [レイシャ, アントワヌ] Antonín Rejcha [Antoine Reicha] (1770～1836)

プラハ生まれの作曲家、理論家、パリ音楽院教授。理論家としての関心から、19世紀の早い段階で、ピアノ音楽でも異名同音や複調・無調といった実験的な書法を導入した。チェコ出身の作曲家、理論家。ボンではベートーヴェンの友人（二人は同年生まれ）だった。後半生はパリ音楽院の作曲科教授として教育と理論書の執筆に力を注いだ。『高等作曲法』（1826）はドイツのA. B. マルクス、チェルニーの作曲理論書と並び、ソナタ形式を図式的に理論化した初期の書物として知られる。その他の主要著書には著書に『高等作曲教程』、『旋律教程』（ともに1814）、『オペラ作曲家の技法』（1833）がある。近年は彼のオリジナル作品の再評価も進んでいる。ピアノ曲では、かなり自由な形式で書かれた実験的作品《36のフーガ》が重要。

レーオ, レオナルド Leonardo Leo (1694～1744)

18世紀前期ナポリ楽派の主要な音楽家。オペラ、教会音楽で活躍した。

レオナル, ユベール Hubert Léonard (1819～1890)

ベルギー出身のヴァイオリン奏者。マルシックの師。リエージュで学び、1836年から1839年までパリ音楽院でアブネックに師事。パリの複数の劇場オーケストラで演奏したのち、ヨーロッパ各地を旅行した。パリではメンデルスゾーンの協奏曲、ベートーヴェン、サン = サーンズ、フランク、フォーレの作品を演奏し、またバッハのソナタとパルティータ、コレッリやタルティーニなどイタリア・バロックのレパートリーの編集、出版をした。

レカミエ, ジュリエット Juliette Récamier (1777～1849)

19世紀の社交界で最も有名な女性の一人。リヨンのブルジョワの家に生まれ、銀行家のジャック・レカミエと結婚。美貌と才知を兼ね具えた彼女のサロンは、作家や詩人であるシャトーブリアン、ラマルティヌス、バルザック、舞踊家タルマ、哲学者クーザンら一流の名士たちが集った。

レキュール, テオドール = マリー Théodore-Marie Lécureux (1829～1891)

レキュールはヴィメルマンの後期の生徒で、卓越したヴィルトゥオーゾだった。1847年にピアノ科で二等賞を得たのち、いくつかの野心的な作品を出版。地元prestでピアノ教師をして生計を立てた。

レティ夫人 [旧姓 レロイ], エミリー = シャルロット Émilie-Charlotte Réty [née Leroy] (1828～?)

パリ音楽院出身のピアノ指導者。エルツのクラスで1845年に二等賞を獲得し、1867年から1888年まで、鍵盤楽器学習クラスの教授資格者（professeur agrégéは教授になる適正を持つが組織のなかで教授のポスト

を持たない者のこと)として教えた。

ローズラン, アンリ Henri Rosellen (1811~1876)

フランスのピアノ奏者、作曲家、教育者。1823年10月にパリ音楽院に入学、ソルフェージュのクラスに登録し、翌年、ピアノおよび和声・実践伴奏クラス(スコアリーディング)の両クラスに登録。ピアノ科ではまずルイ・プラデールに師事。彼のクラスで二等賞を得るが、1828年1月にプラデール教授が引退すると、ヴィメルマン教授のクラスに移り、1829~1830年度まで在籍。一等賞を得ないままピアノ科を去る。一方、1830年にはソルフェージュクラスで助手を務め、学生としては、和声・実践伴奏のクラスで1828年に二等賞を獲得、引き続きフェティス、次いでアレヴィに和声・対位法を(1828~1833)、バルトンに作曲を師事(1832~1835)して音楽院の学業を終えた。音楽院の外では、アンリ・エルツの指導も受けた。速筆のローズランは、生涯に作品番号にして194番までの作品を出版した。これらの多くは、当時、好んで上演されていたオペラ作曲家の作品にもとづくもので、フェティスによれば、出版業者たちはローズランを彼らの「救世主」と呼んでいた。ローズランの作品は絢爛たる技巧を駆使し、品位を落とすことなく仕上げられている。オリジナルのピアノ独奏作品においては、《12の華麗な練習曲》作品60(1844、フェティスに献呈)、《ノクターンとタランテラ》作品92(1847)、《バラード》作品132(1852)、《ソナタ》作品172(1861)が特筆される。また、出版された唯一の室内楽としては《ピアノ三重奏曲》作品82(1846)が、ソナタとともに厳格な作曲学習の成果と自身の華麗なピアノイズムの融合を代表している。教育的著作としては『ピアノ・メソッド』作品116(1849)、解剖学的見地からの考察を含む『ピアニストの手引き』がある。このほか、作品番号なしで出版された多数の編曲作品(独奏、連弾)がある。

ローゼンハイン, ヤーコブ Jacob Rosenhain (1813~1894)

マンハイム出身、ユダヤ系の銀行家の長男として生まれた。ヤーコブ・シュミット(1803~1853)、J.W.カリウォダ(1801~1866)に師事。フランクフルトに移ると作曲家X.シュニーダー・フォン・ヴァルテンゼー(1786~1868)のもとで作曲を学んだ。1837年、ロンドン経由でパリに到着。《12の性格的練習曲》作品17(1839)にはドイツロマン主義的な幻想性が刻印されている。同郷の先輩J.-B.クラーマーとピアノ講座を開くなど、教育にも貢献。室内楽、交響曲(全3作)にも取り組み、《ピアノ三重奏曲第2番》作品33(1842頃)、チェロまたはヴァイオリンのための《ソナタ》作品38(1847、メンデルスゾーンに献呈)、《弦楽四重奏曲》などを出版、《交響曲第1番》はメンデルスゾーンによって初演された。1851年3月には2幕のオペラ《夜の悪魔》を上演、成功を収めた。普仏戦争を機にバーデン・バーデンに定住、80歳で没した。

ローラン, アドルフ = フランソワ Adolphe-François Laurent (1796~1867)

パリ音楽院でヴィメルマンに学び、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(無給)として任にあたる。1844年に有給の教授に昇格、1862年まで奉職した。彼の有名な弟子にはジュール・マスネ(1842~1912)やエミール・ドゥコンブ(1829~1912)がいる。

上田 泰史 (うえだ やすし)

金沢市出身。東京藝術大学音楽学部楽理科卒業、同大学修士課程を経て、2016年に博士論文『パリ国立音楽院ピアノ科における教育——制度、レパートリー、美学（1841～1889）』（東京藝術大学）で博士号（音楽学）を最高成績で取得。在学中に安宅賞、アカンサス賞受賞、平山郁夫文化芸術賞を受賞。2010年から2012まで日本学術振興会特別研究員（DC2）を務める。2010年に渡仏、2013年パリ第4大学音楽学修士号（Master 2）取得、2016年、博士論文 *Pierre Joseph Guillaume Zimmerman (1785-1853) : l'homme, le pédagogue, le musicien* でパリ＝ソルボンヌ大学の博士課程（音楽学）を最短の2年かつ審査員満場一致の最高成績（mention très honorable avec félicitations du jury）で修了。19世紀のフランス・ピアノ音楽ならびにピアノ教育史に関する研究が高く評価され、国内外で論文が出版されている。2015年、日本学術振興会より育志賞を受ける。これまでにカワイ出版より校訂楽譜『アルカン・ピアノ曲集』（2巻、2013）、『シャルル・グノー ピアノ曲集』（2018）などを出版。著書に『「チェルニー 30番」の秘密——練習曲は進化する』（春秋社、2017）、『パリのサロンと音楽家——19世紀の社交界への誘い』（カワイ出版、2018）。ピティナ・ウェブサイト上での連載や『ピアノ曲事典』の副編集長として執筆・編集に携わる。一般社団法人全日本ピアノ指導者協会正会員、日本音楽学会、地中海学会会員。東京藝術大学楽理科非常勤助手を経て、2018年4月より日本学術振興会特別研究員（SPD）を務める。東京藝術大学、国立音楽大学、大妻女子大学ほか非常勤講師。

一般社団法人 全日本ピアノ指導者協会 調査報告書 第5号

19世紀ピアニスト列伝

2018年10月30日 第1刷発行

著者 アントワーヌ＝フランソワ・マルモンテル

訳・解説 上田 泰史

発行者 福田 成康

発行所 一般社団法人 全日本ピアノ指導者協会

〒170-8458 東京都豊島区巢鴨1-15-1
TEL : 03-3944-1583 / FAX : 03-3944-8838
<http://www.piano.or.jp/>

編集・組版 槇平由香

©2018 by Yasushi Ueda

落丁本・乱丁本はお取り替えます。本書の全部または一部の無断複写・複製・転載は、著作権法上の例外をのぞき禁じられています。また、本書を代行業者などの第三者に依頼してコピー、スキャンやデジタル化をすることは、個人的な利用であっても著作権法違反となります。

Printed in Japan.