

# 古 楽 復 興

## ——19世紀前半のフランスを中心に——

---

井 上 さつき

### 1. はじめに

19世紀ヨーロッパでは、過去の音楽を復興しようとする動きがしだいに高まっていったが、実践のありかたはフランスとドイツでは著しい違いを見せた。ドイツでは、「バッハ復活」が19世紀の過去の音楽の復興の中心となっていたのに対し、大崎氏によれば、フランスでは「民族の英雄としてのバッハという中心を欠いて」いたため、むしろ、過去の音楽の復興は、「間口の広い、その代わりにテンポは遅いが地道なもの」となったという〔大崎：122〕。

それでは、実際に、当時のフランスでは、過去の音楽はどのような経過を辿って復興されたのだろうか。この小論は、19世紀前半のフランスで、「歴史的演奏会」を組織して古楽の復興に決定的な役割を果たしたフランソワ・ジョゼフ・フェティス（1784—1871）と、フェティスに先立って古楽演奏会を組織し、過去の音楽に対する関心をフランスの聴衆たちの間に呼び起こしたアレクサンドル・ショロン（1771—1834）の活動に焦点をあて、フランスでの過去の音楽の復活過程を明らかにしようとするものである。

### 2. ショロン

#### 2.1. 出版活動

ショロンはフランスの最初期の音楽史家であった。実践派の彼は、イギリスのバーニーやホーキンス、ドイツのフォルケルなど、外国の先達たちの研究を参考にしながら、可能な限り過去の音楽の楽譜に目を通し、その復興に全力を傾けた。

ショロンがまず手がけたのは、過去の巨匠たちの作品の出版だった。すでに1805年頃から、ショロンは「クラシック音楽作品全集」と銘打った大規模な出版の企画を立て、フランスで未出版の世俗作品と宗教作品を網羅した楽譜集を出版しようとしていた。〔Mongré-

dien：194)その計画によれば、デュランテ、レオ、ペルゴレージ、ヨメリ、チマローザ、ヘンデル、ハイドンなどの作曲家の名前が上がっていた。この作品全集の第1回配本は1809年または10年に出版され、それには7作品が含まれていた。内容は、モーツァルトの『交響曲ト短調』とレオ、ジョスカン、パレストリーナ、ヨメリの宗教作品計6曲で、作曲者と彼らが生きた時代についての解説が添付されるなどの配慮がなされていた。パレストリーナを例にとれば、当時のフランスにはほとんど楽譜がなく、パリ音楽院の図書館や国立図書館さえ、一点も所蔵していなかったという状況だっただけに、ショロンの出版企画は実に斬新だった。しかし、この企画は時代に先行しすぎたためか、資金難に陥り、第1回配本が最初で最後のものとなった。

しかし、過去の音楽の真価を伝えようとするショロンは、1810—11年にかけて、ファイヨルと協力して『音楽家事典 Dictionnaire historique des musiciens』を刊行し、楽譜出版とは別の角度から、過去の音楽についての知識を広めた。1814年、王政復古によってルイ18世が王位につくと、ショロンの活動は政府の広範な支持を得るようになった。王政の復古思想に、過去の偉大な音楽の復活をめざすショロンの思想は合致するものだったからである。また、時代的にも、考古学をはじめ、さまざまな分野で、過去のものに対する興味が高まった時期であった。王政復古下の1817年、ショロンが開いた「初等歌唱学校 Ecole primaire de chant」は、政府の手厚い保護を受けて勢力を拡大していき、やがてパリ音楽院のライバル校となった。この音楽学校は名称がたびたび変わり、1820年には「王立特別歌唱学校 Ecole royale et spéciale de chant」、1825年には「王立宗教音楽学校 Institution royale de Musique religieuse」、さらに、1830年には「王立古典音楽学校 Institution royale de Musique classique」という名称になった(Pistone:40)。その目的とするところも変化し、「王立特別歌唱学校」の場合、パリの歌劇場の合唱団員を養成することだったのに対し、1825年の改組に際しては、大革命以来伝統が途絶えていた教会音楽家を養成することが第一の目的とされた。ショロンがめざしていたのは教会音楽の伝統を復興することだった。当時のフランスのミサ曲はショロンの目から見れば、まったく宗教的な性格をもたず、世俗的で劇的であると思われたのである。ショロンの理想とする教会音楽の形式はア・カペラ様式だったが、これは、オペラから大きな影響を受けていた当時の実際のフランスの宗教音楽のありかたとは真向から対立するものであった。そうした状況に異議を唱えるショロンは、過去のすぐれた宗教音楽を世に知らせるため、ショロンは、自分の学校の生徒たちによる合唱団を組織し、古楽実践の試みを広げていったのである。

ここで、ショロンは、再び楽譜の出版に乗り出した。自分の学校の生徒たちのレパートリーの拡充のため、1820年以後、イタリアの過去の宗教音楽を集めた曲集を出版、1826年に

は「宗教音楽ジャーナル Journal de musique religieuse」、1828年には「教会音楽ジャーナル Journal de chant et musique d'église」を発刊した。後者においては、18世紀末から19世紀初期のドイツの宗教音楽が収められていた。こうした出版は、当時の一般的なフランスの宗教音楽が同時代のごく限られたレパートリーしかもっていなかったことを考慮すれば、驚くほど時代的にも地域的にも国際色豊かなものだった。しかし、ショロンは、こうした多彩な宗教音楽を出版するだけにとどめず、公開演奏を行う試みを行った。この実践によって、当時のフランスの音楽生活、ひいては、音楽趣味に劇的な変化がもたらされたのである。

## 2.2. 過去の宗教音楽の復活演奏

1822年以降、ショロンは、自分の学校の生徒による合唱を使って、限られた聴衆を対象とした私的な形で、過去の巨匠たちの作品を演奏していたが〔Wangermée 1948: 186〕、1824年には、ソルボンヌ大学の教会の毎日曜のミサで、自分の学校の合唱団を歌わせることにした。ここではショロンが20年来さまざまな形で出版してきた作品が演奏され、多くの聴衆を集めた。これは、フランスで、歴史的な意識をもって、過去の音楽を復興させる演奏会のはじめての試みとなった。

ソルボンヌのミサ／演奏会が成功したことに勇気づけられたショロンは、1827年以降、さらにこの形を発展させ、ヴォージラル通り自校において、学生による定期的な公開演奏会を開くようになった。この公開演奏会は1年のうちの6か月、2週間に1回、木曜日に開かれ、そこでは、ジョスカン、パレストリーナ、ジャヌカンなどの「遠過去」の作曲家の作品はもとより、18世紀から19世紀初頭にかけてのドイツやイタリアの「近過去」の作曲家の作品など、多くの過去の音楽のフランス初演が行われた。

この公開演奏会は開始後ほどなく、多くの聴衆を集め、その数は会場に入りきらないほどだった。各演奏会は、通常2部からなり、第1部では、マドリガル、モテット、詩篇曲などの小曲がいくつか、そして、第2部で、ミサやオラトリオなどの大規模な声楽作品が演奏された。1827年2月22日に開かれた第1回のコンサート为例にとれば、第1部で、モーツァルト、フォーグラウ、ハイドン、パレストリーナ、マルチェッロの作品が、第2部では、ヘンデルの『メサイア』の抜粋がラテン語で演奏されている。〔Mongrédién: 196〕このとき以来、フランスでは、パレストリーナとヘンデルが、人々の関心を集める存在となった。

こうして、フランスにおいて過去の音楽の復興を目的とした公開演奏会は、声楽の宗教作品から始まったわけであるが、王政復古の体制のもとで飛躍を遂げたショロンの活動は

1830年の7月革命によって、翼を折られる運命にあった。新体制によって補助金を大幅に削減されたショロンの学校は、ほとんど活動不可能となり、1834年、ショロンの死とともにその歴史を閉じた<sup>(註1)</sup>。しかし、古楽実践に対する興味は、フェティスによって受けつがれ、ほどなく、より体系的な演奏会シリーズが生まれることになった。

### 3. フェティス

#### 3.1. フェティスの意図

ショロンの古楽演奏会のシリーズが始まって2年後の1829年、ドイツでメンデルスゾーンによるバッハの『マタイ受難曲』の復活演奏が成功し、古楽復興の動きは加速していった。当時、パリ音楽院図書館の司書の地位にあり、その傍ら、音楽雑誌「ルヴュー・ミュージカル Revue musicale」を刊行し、音楽批評家としても健筆をふるっていたフェティスは、ショロンやメンデルスゾーンの活動に触発され、みずから古楽復興の実践にとりかかった。彼は、ショロンのコンセプトをさらに広げ、より体系的学問的に発展させた「歴史的演奏会 Concert historique」のシリーズを1832年から始めたのである。同時代の批評家アリスティード・ファランクAristide Farrencの言い方を借りるならば、フェティスは「歴史的演奏会」において、作品をジャンルや、時代によって分類し、年代順に並べることによって、芸術の進化や変化を示そうとしたのだった〔France musicale, 20 mai 1855〕。言い換えれば、ショロンが過去の名曲をいわば脈絡なく並べていたのに対し、フェティスの場合は、各回がそれぞれのテーマに基づき、しかも曲目が歴史的な視点に沿って並べられているという、当時としてはきわめて斬新な方式に基づいた演奏会を開いたのである。

こうした新しいコンセプトに基づいた古楽演奏会を企画したフェティスの意図は、「芸術は進化するわけではない。変容するだけである」というフェティスの持論〔Wangermée 1951: 266〕を実際の例を示すことによって、聴衆に納得させることだった。フェティスは、美的価値は相対的なものであるという信念を終生もちつづけたが、これは、19世紀初期にあっては、非常に革新的な考え方だった。時代が下って今世紀に入っても、過去の音楽研究者の間においてさえ、過去の音楽を研究すればするほど現在の音楽の優位性が立証できるという進歩史観的な意識が支配的だったからである〔Haskell: 21 および 大崎: 40—42〕。演奏会を開くに際して、フェティスは過去の名曲をただ羅列するのではなく、持論の展開に役立つ実例を集め、その歴史的な意義をみずから講演することによって聴衆に理解させようとした。その意味で、フェティスの「歴史的演奏会」は、現代的な言い方をすれば、すべて、レクチャー・コンサートだった。

フェティスの「歴史的演奏会」において、聴衆は、ショロンの演奏会のときのように、

過去の名曲を単純に鑑賞すればよいというわけにはいかなかった。それぞれの作品は、フェティスのレクチャーに従って、歴史の展開のひとつまとしてとらえられなければならない。大崎氏によれば、音楽聴のあり方は19世紀の後半に次第に転換し、音楽は理解すべき対象となったというが〔大崎：106〕、フェティスの「歴史的演奏会」は、音楽聴のありかたの変化をうながした最初期の試みだったといえよう。

フェティスはその生涯に、かなり多くの「歴史的演奏会」をパリやブリュッセルで組織したが、そのなかで最も重要なのは、1832年から34年にかけて5回にわたって開かれた、第1期の「歴史的演奏会」だった。ここで、第1期の5回の演奏会を詳細に見ていくことにしよう。

### 3.2. 第1回「歴史的演奏会」

第1回の「歴史的演奏会」は、1832年4月8日、パリ音楽院のホールで行われた。テーマは「オペラ史」。全体は3部に分かれ、第1部は「オペラの起源とその発展、1581年以降1650年まで」、第2部は「1650年以降1750年までのイタリア、フランス、ドイツにおけるオペラの発展」、第3部は「1760年以降1830年までの劇音楽における革命」という組立になっており、各部の最初にフェティスの講演が行われ、以下に記すような曲目が演奏された〔Wangermée 1955：303—304〕。なお、作曲年代は、フェティスが記したままにしてある。

#### 第1部

- ① フェティスの講演
- ② 『王妃のバレエ・コミック』からの抜粋、アンリ3世の治世下の1581年、ド・ジョワイユーズ公爵の結婚式の際に上演されたもの
- ③ ペリ／カッチーニ『エウリディーチェ』（1590）とモンテヴェルディ『オルフェオ』（1607）からの抜粋
- ④ カヴァッリ『セルセ』（1649）からの場

#### 第2部

- ⑤ フェティスの講演
- ⑥ リュリ『アルミード』（1686）からのモノローグと、同じくリュリ『ペルセ』（1682）から合唱
- ⑦ カイザー『バジリウス』（ドイツ・オペラ、1649）からのアリア
- ⑧ A. スカルラッティ『グリウス』（1701）からの場

- ⑨ ヘンデル『ベレニーチェ』(1723)からのデュオ
- ⑩ ペルゴレージ『奥様女中』(1734)のデュオ・ブッフ Duo bouffe
- ⑪ ラモー『ゾロアストル』(1749)からの合唱

### 第3部

- ⑫ フェティスの講演
- ⑬ グレトリー『偽りの魔法』(1775)からのデュオ
- ⑭ グレトリー『ゼミールとアゾール』からのアリア
- ⑮ グルック『アルミード』(1777)からのデュオ
- ⑯ モーツァルト『ドン・ジョヴァンニ』(1786)からのロンド
- ⑰ パイジェルロの5重唱曲(1788)
- ⑱ ロッシーニ『シンデレラ』(1816)からのアリア
- ⑲ ウェーバー『魔弾の射手』からの場
- ⑳ ロッシーニ『ウィリアム・テル』からの3重唱

この曲目を見てわかることは、音楽史研究がまだ進んでいなかった時代でありながら、非常にバランスのとれた見事な組立になっていることである。1830年代といえ、音楽史の本はすでに書かれてはいたが、過去の作品を耳で聴く機会は極端に少なかった。聴衆にとって、この演奏会はまさに、未知との遭遇であったに違いない。

この第1回の「歴史的演奏会」は、コレラが流行していた最中に行われたにもかかわらず、また、長時間のプログラムだったにもかかわらず、大成功を収めた。その成功の原因は、まず、テーマの設定が「オペラ」という、当時の聴衆に最もなじみ深いジャンルであったことにあった。さらに、独唱者に、ヌリ、ルビーニ、ルヴァスールなど、当時の名歌手たちを多数揃えたことにあった。この豪華な顔触れに加えて、有名なフランソワ・アブネックが指揮台に立ったことも、演奏の水準を上げることになった。演奏は決して完璧ではなかったが、演奏会全体の成功を妨げることはなかった。そして、雄弁なフェティスは次のような結論を述べて、この記念すべき演奏会をしめくくった。「私は、みなさんに劇音楽の歴史を明らかにすることによって、みなさんの喜びをさらなるものにしたいと思っていたのですが、それと同時に、昔の芸術作品がみなさんたちに与えるに違いない効果を演奏家たちに見せることによって、彼らの偏見をなくしたいとも思っていました。きょう、天才の作品を、みなさんたちに、時代や形式に越えて受入れさせた真の感情こそ、演奏家たちが得られるもっともすばらしいレッスンだったのです」〔Wangermée 1951: 267〕。

### 3.2. 第2回「歴史的演奏会」

第1回の成功に意を強くしたフェティスは、早速、2回目の準備にとりかかった。前回  
はオペラというジャンル史だったが、今回はさらに大胆な企画を立て、「16世紀」という時  
代で区切った。彼は演奏会を3つの部に分け、第1部は宗教音楽、第2部は「コンサートの  
音楽」、第3部は舞踏音楽という構成にした。演奏会は当初1832年11月18日に設定された  
が、その後延期され、12月16日、ようやくパリ音楽院のホールにおいて行われた。

今回の曲目は以下の通りだった〔Wangermée 1951: 304—305〕

#### 第1部

- ① 16世紀のイタリア、フランス、ドイツ、イギリスにおける宗教音楽の状況についての  
フェティスの講演
- ② ラウディ・スピリトゥアリ、聖母に寄せる合唱カンティクム、16世紀初頭にイタリア  
の信心会で演奏されたもの
- ③ ジョスカン・デ・ブレ『ミサ・ロム・アルメ』からキリエ、レオ10世の礼拝堂で演奏  
されたもの (1510)
- ④ 皇帝シャルル5世の礼拝堂の楽長、ニコラ・ゴンベールの5声の『アヴェ・マリア』  
からキリエ (1520)
- ⑤ ルター作曲、4声の『宗教改革の第1カンティクム』
- ⑥ ジャン・ムトン『5声のモテット』、フランス王フランソワ1世の礼拝堂で演奏された  
もの (1525)
- ⑦ 英国国王ヘンリー8世が作曲し、礼拝堂で演奏した『6声のモテット』 (1538)
- ⑧ パレストリーナ『祝福されし聖母のミサ』からサンクトゥス、教皇シクストゥス5世  
の礼拝堂で演奏されたもの (1575)

#### 第2部

- ① 16世紀のコンサート音楽、声楽、器楽音楽についてのフェティスによる講演
- ② ナポリのセレナードのなかで歌われた4声のヴィラネッラ (1520)
- ③ クレマン・ジャヌカンとクロード・グディメルによる4声・5声の複数のシャンソン  
(1530—1572)
- ④ ジェルヴェーズ、5声のヴィオール曲
- ⑤ プエブラ作曲、6声の女声、8つのギターのアブリガートをもつ、スペインのヴィリャ

ンシーコ、

- ⑥ エリザベス女王のヴァージナル・ブックからとられたエピネットの小曲
- ⑦ パレストリーナ、無伴奏の5声によるマドリガル（1505）
- ⑧ カヴァリエリ『ヴィオール、ヴィオロン・フランセ、ハーブ、オルガン、テオルボのための協奏曲』

### 第3部

- ① 16世紀の舞踏と舞踏音楽についてのフェティスの講演
- ② エール・ド・ダンス・グラヴ、エステ侯の結婚の際、フェラーラの宮廷で踊られたもの
- ③ サラバンド、パヴァーヌ、スペイン風パッサメッツォ、エール・ド・ダンス、歌われ、楽器で演奏されたもの
- ④ フランスのバス・ダンス、フランス王アンリ2世の宮廷で、カトリーヌ・ド・メディシスと女官たちによって演奏されたもの
- ⑤ ポワトールのブランルとオーヴェルニュのプレー、シャルル9世治世下のもの
- ⑥ アルマンド、クーラント、ジグ、1575年頃ドイツで踊られたもの
- ⑦ ロマネスカ、16世紀末のイタリアの有名なエール・ド・ダンス
- ⑧ シュヴァリエ作曲、エール・ド・ラ・マスカレード、1587年のサン・ジュリアンの夜、パリの通りで演奏されたもの

今回も、全体的には見れば演奏会は成功し、4時間もの長さだったにもかかわらず、5つの作品がアンコールされた。また、フェティスの講演も拍手喝采を浴びた。ただし、演奏の水準はあまり高いものではなかった。特に合唱に関しては、少し前にショロンが練習をくりかえし、高い水準の演奏を提供していただけになおさらのこと、聴衆の耳は厳しかった。

フェティスの「歴史的演奏会」は、宗教音楽の分野では、到底ショロンの演奏会に太刀打ちできる水準ではなかったが、過去の音楽を復興するにあたって、新しい地平を聴衆に提示した。すなわち、古楽器の使用である。

#### 3.3. 古楽器の使用

フェティスは「歴史的演奏会」において、古楽器の使用を試みたが、このことは、フェティスが「歴史的演奏会」で打ち出したさまざまな新機軸のなかでも——特に現代から見



て——特筆すべき点であった。しかも、フェティスは古楽器を使用するということを大々的にアピールした。

ヴァンジェルメは、フェティスが古楽器を使用したのは第2回の演奏会が最初のように記している[Wangermée 1951: 267]。しかし、筆者の調査によれば、第1回の演奏会に先立って、すでにフェティスは、演奏される曲は、「各時代の楽器によって、そして、各作曲家のオーケストラの書き方 *systèmes d'orchestre*に従って伴奏される」と宣伝していた[Revue musicale, 24 mars 1832]。演奏会のプログラムには、第1部の3番目、ペリ／カッチーニ『エウリディーチェ』とモンテヴェルディ『オルフェオ』からの抜粋のところでのみ、「ヴィオール、バス・ド・ヴィオール、クラヴサン、オルガン、ギター、ハープによる伴奏」と記されている。他の曲については不明であるが、少なくとも、この曲では、ヴィオールとクラヴサンが使われたらしいことがわかる。

第2回の演奏会では、古楽器はかなり用いられたようである。この日の演奏会を聴いた文学者アルフレッド・ド・ヴィニーは日記に次のように記している。「フェティスの歴史的演奏会を聴いた。この碩学はフランスの不朽の名曲を集め、それらを16世紀と同じ楽器によって演奏させようと考えた。ヴィオール、バス〔ド・ヴィオール?〕、オルガンが、簡素で重々しい歌の旋律を支えた」[Wangermée 1949: 190—191]。なお、ヴィニー以外にも、ヴィクトル・ユゴーのように、第2回の演奏会を聴いて大きな感銘を受けた文学者がいた。ユゴーは演奏会の後、フェティスに感謝の手紙を書き、さらに、自分の劇のなかで『ロマネスカ』と『ヴィリヤンシーコ』を使わせてもらいたいと依頼している[Wangermée 1949: 191]。

フェティスは、第3回と第4回の演奏会でも、古楽器を用いたが、その方法は今日から見ればかなりいい加減なものだった。一度廃れた楽器を復活させるのは、フェティスが頭で考えたほど簡単なことではなかったのである。当時、クラヴサン、バリトン、ヴィオラ・ダ・モーレ、ヴィオラ・ダ・ガンバなどの「古楽器」は、歴史の表舞台から姿を消したばかりで、ところによって、また、人によっては、なお、その演奏が行われていた[Haine: 122]。だが、フェティスが、パリですでに「古楽器」になっていたこれらの楽器を演奏できる音楽家を探すことは困難をきわめた。

そこで、フェティスは妥協し、ヴィオラ・ダ・ガンバはチェロのように、ヴィオラ・ダ・モーレはヴィオラのように、高音ヴィオールはヴァイオリンのように、そしてリュートはギターのように調弦して弾かせたという[Tolbecque: 15—16]。

さらに、第3回の演奏会では、ステッファニー(1654—1728)の2重唱の演奏に際して、伴奏のクラヴサンから歌手が離れすぎたために、音がとれず、調子はずれになってしまっ

たという批評が見られる〔Wangermée 1949：192〕。クラヴサンは1797年までパリ音楽院にクラスが存在していたが、それから30年あまりを経た「歴史的演奏会」の時点では、パリの歌手にとってクラヴサンと歌う機会はすでになくなっていたのである。

実際の演奏方法には問題があったにせよ、ともあれ、フェティスは「古楽器」を演奏会場に持ち出した最初の人物だった。ただし、こうした楽器をフェティスはどこで調達したのか、それはいまだに知られていない。

### 3.5. 第3回「歴史的演奏会」

第3回の演奏会は、1833年2月24日に予定されたが、実際に行われたのは3月24日のことだった。今回、パリ音楽院側はホールを貸すことを認めなかったため、フェティスは広すぎるヴァンタドゥール・ホールで演奏会を開かざるを得なかった。

そんなこともあって、今回の演奏会は、第1回、第2回の成功にはほど遠い出来だったが、何より致命的だったのは、今回の企画がしっかりしていなかったことだった。今回、テーマは17世紀の音楽だったが、曲目構成は前回までのようなすっきりしたものではなく、雑然としていた。しかも、演奏水準は大きく低下し、出演を急にキャンセルした演奏家がいたために、プログラムの一部をカットせざるを得ないような状況だった。

当時のフェティスは、それまで勤務していたパリ音楽院の司書の職を辞して、独立したばかりの新興国ベルギーの音楽院院長となるべく、パリを離れようとしていた。さらに、彼は借金を抱え、音楽批評の世界ではベルリオーズなどから、強い非難を浴びていた〔Wangermée 1949：191〕。こうした状況は、フェティスが演奏会の準備することの妨げになったに違いない。

さらに、ヴェッケルランは、この時フェティスが、ストラデラの作品として演奏した曲は偽作で、18世紀末以降のものだったと主張している〔Weckerlin：64〕。このほかに、フェティス自身が古楽の偽作を作っているという風評も立った〔Wangermée 1949：192〕。その真偽ははっきりしないものの、こうした風評が、フェティスに対する後の評価を著しく下げたことは確かである。

### 3.6. 第4回「歴史的演奏会」

第4回の「歴史的演奏会」は1833年4月2日、ヴァンタドゥール・ホールで開かれた。起死回生をねらったのであろうか、テーマは大成功を収めた第1回と同じ「オペラ史」で、曲目もほとんど第1回と同じだった。それにもかかわらず、今回の演奏会は完全な失敗に終わった。今回も第3回と同様に、演奏会に際してさまざまな不手際が重なり、しかも演

奏の水準が低かったため、ついには聴衆が騒ぎだす始末となった。この失敗に深く傷ついたフェティスは、続いて予定していた「歴史的演奏会」をとりやめ、ベルギーに向かったのである。

### 3.7. その後の「歴史的演奏会」

聴衆の無理解にいったんは絶望したフェティスだが、2年後の1835年、ベルギー王立音楽院院長となったフェティスは再びパリで2度の「歴史的音楽会」を企画した。その第1回は1835年4月16日、テアトル・イタリアンを会場として、「16、17世紀の旋律と和声の発展」というテーマで開かれた。これは、これまでの歴史的演奏会のレジュメとなるものだったが、今回も失敗に終わり、ついに予定されていた2回目は開かれることがなかった。

4月16日の演奏会のあと、フランスの各紙には手厳しい批評がのった。そのなかには、「ベルギー人」フェティスに対する差別意識が姿を見せており、さらに、「ルヴュー・ド・パリ *Revue de Paris*」紙には、次のような一節がある。「フェティス氏は、パリの聴衆に16世紀の大量の楽器をベルギーから運んでくると知らせておきながら、賢明にも、これらの楽器を国境に置いてきた。フェティス氏が約束していたにもかかわらず、第1回のコンサートでは、レベッカの尾も見えなければ、ヴィオラ・ダモーレの袖も見えなかった」〔Wangermée 1949: 195〕。

その20年後、1855年4月14日、フェティスは再度、パリで再度「歴史的演奏会」を開いた。しかし、音楽史の基礎研究が20年前に比べて進んだこともあって、フェティスは年代設定のあやまりや「編曲」したことなどを糾弾され、またもや演奏会は失敗した<sup>(注2)</sup>。

さらに、1867年のパリ万国博に際しては、「歴史的演奏会」のシリーズを開くプランも出され、フェティスが組織委員会の長に選ばれたが、財政的な問題から、結局、この計画は実現しなかった<sup>(注3)</sup>。

もっとも、パリでの演奏会は失敗つづきだったとはいえ、フェティスのホームグラウンドは、すでにパリからブリュッセルに移っていた。1837年以来、フェティスはこの新天地で「歴史的演奏会」を開きつづけ、同時に音楽院の古楽器のコレクションを増やしていった。こうして、フェティスのおかげで、ブリュッセルは19世紀末以来、古楽復興の中心地となったのである。

## 4. 結 論

19世紀前半のフランスの古楽復興は、フェティスと、その先達となったショロンの二人の力でなされたものであり、特に1830年代にフェティスが古楽復興のためにパリで行った

一連の「歴史的演奏会」はさまざまな面で時代に先駆けた試みだった。しかし、フェティスのこの試みに、これまで正当な評価が与えられてきたとはいえない。それは、後の世代のフランスの音楽学者がフェティスに対して偏見を抱いていたことに起因しているのではないだろうか。彼らにとって、フェティスは、さまざまな点で罪をおかしていた。まず、「偉大なベルリオーズを批判した」罪<sup>(注4)</sup>、また、ベートーヴェンの交響曲を「添削してしまった」許しがたい罪、「同時代の前衛音楽を理解しなかった」罪、さらに、「パリ音楽院蔵書をベルギーに持ち出した」罪<sup>(注5)</sup>などである。

「歴史的演奏会」に限っていえば、先述したとおり、「偽作と思われる作品をプログラムに入れた」ことや「勝手に編曲した」ことなどが、その罪状に付け加えられた。

しかし、過去の音楽の復興が進み、古楽器による演奏が当たり前になった現在、改めて古楽復興者としてのフェティスを見直すと——フェティス後の古楽復興の過程が辿った道筋を思い起こすとなおさらのこと——フェティスの思想と活動がいかに時代に先駆けていたものであったかが理解できるのである。

#### 〔注〕

1. ショロンの学校は閉校したが、彼の思想は、1853年にルイ・ド・ニーデルメイエ Louis de Niedermeyer (1802—1861) が開いた「古典宗教音楽学校 Ecole de Musique classique et religieuse」に受け継がれ、ガブリエル・フォーレを始めとする多くのユニークな音楽家たちを生み出すこととなった。
2. 引用文献に挙げたヴェッケルランおよびファランクの論文を参照のこと。
3. その経緯については、Comettant (Oscar), *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde. Archives de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867*, Paris, 1867, pp. 119—113 参照のこと。
4. ベルリオーズの側からフェティスに対する攻撃も激しく、『幻想交響曲op. 14』の続編として書かれた『レリオ あるいは生への復帰op. 14bis』では、レリオの独白のなかで、フェティスをあからさまに批判する文章を入れている。
5. この問題については、ルシュールの研究に詳しく述べられている。(Lesure (François), *L’Affaire Fétis*, in *Revue belge de musicologie* xxviii—xxx(1974—76), pp. 214—221)

〔引用文献〕

Haine (Malou) , *Concerts historiques dans la seconde moitié du 19e siècle*, in *Musique et société*, Bruxelles, 1988, pp. 121—142.

Haskell (Harry), *The Early Music Revival, A History*, London, 1988.

Mongrédien (Jean) , *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789—1830)*, Paris, 1986.

Pistone (Danièle), *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, 1979.

Tolbecque (A.), *L'art du lutier*, Niort, 1903.

Wangermée (Robert), *Les premiers concerts historiques à Paris*, in *Mélanges Ernest Closson*, Bruxelles, 1948, pp. 185—196.

Wangermée (Robert), *François-Joseph Fétis, Musicologue et Compositeur*, Bruxelles, 1951.

Weckerlin (J.B.), *Musiciiana*, Paris, 1877.

大崎滋生『音楽演奏の社会史、よみがえる過去の音楽』東京、1993.