

パリ音楽院クラリネット科の教育
—学習教材の変遷の考察—

竹 内 彬

パリ音楽院クラリネット科の教育 — 学習教材の変遷の考察 —

竹内 彬

序

パリ国立高等音楽・舞踊学校 Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (以下、パリ音楽院)は、1795年に創立して以来、西洋の芸術音楽の歴史に名を残す多くの音楽家や演奏家を輩出し、世界の音楽学校のモデルとして大きな役割を果たしている。この学校全体についての基礎研究には、テオドール・ラッサバティ Théodore Lassabathie (1800-1871) や、コンスタン・ピエール Constant Pierre (1855-1918)の資料集がある。ラッサバティの資料集¹は、1859年までのパリ音楽院の管理体制と人事を、公文書に基づいて整理したものである。その40年後に出版されたピエールの資料集²は1031頁に及び、音楽院の創立から1900年に至るパリ音楽院の発展経緯を調査し、各機関、各時代の総則や、歴任教員・受賞者などの統計をまとめている。これらをもとに学校全体の研究は継続的になされている。

一方、音楽院のクラリネット科の教育については、創立200年を記念して刊行された論集³で「フランス楽派のクラリネットの伝統 *La tradition de l'école française de clarinette*」という論文をジャン＝ノエル・クロック Jean-Noël Crocq (1948-) が発表している。クロックは4つの観点、すなわち、フランス語の発声と楽器の音色、楽器製作、レパートリーと教授法、文化・社会革命からクラリネット科の教育を考察している。また、19世紀末から卒業試験のために作曲された作品、いわゆるソロ・ド・コンクールについて、ハリー・R・ジー Harry R. Gee (n.d.) は著書『コンクールのクラリネットソロ：1897-1980 *Clarinet solos de concours, 1897-1980*』(1981)の中で、ソロ・ド・コンクールの作曲が始まる1897年以前のクラリネット科の歴史と、その後の試験曲について解説している。これらの研究はクラリネット科の教育の歴史を知る上で重要なものであるが、当時パリ音楽院で使われていた学習教材の内容や、それらと音楽院の外側つまり音楽実践の場の関係までは詳しい検証がなされていない。フランス革命のさなかに誕生した音楽院は、革命の精神の下、軍楽隊の管楽器奏者を育成する使命を担っていたが、その使命は時代の流れとともに常に変化し続けている。また、新しい音楽や楽器が広く普及する過程において教育は重要な要素のひとつであり、その内容や在り方を研究することは、パリ音楽院やフ

1 『帝国音楽・朗唱院の歴史および収集・整理された資料集 *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre*』(1860)

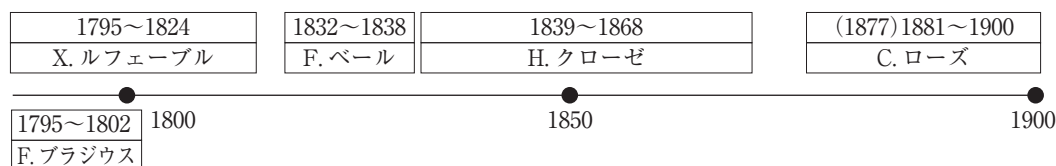
2 『国立音楽・朗唱院—歴史・運営関連資料集 *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*』(1900)

3 『パリ音楽院：200年の教育、1795-1995 *Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*』(1999)

ランスのクラリネットの発展の歴史を理解する上で意義深いテーマである。

本研究は、学習教材の変遷の考察から、パリ音楽院クラリネット科の教育の内容を明らかにすることを目的としている。パリ音楽院の教育の様子を知るためには、当時の教授や生徒の証言を調査することが最もよい方法であるが、残念ながら、そのような資料は見つかっていない。そのため、本研究では、パリ音楽院の教授たちの出版した学習教材、すなわち、メソッドやエチュード、卒業試験の課題曲などを調査し、その変遷の考察から、パリ音楽院クラリネット科の教育を明らかにする。歴代の教授たちの多くは、時代の変化や楽器の改良に伴い、メソッドやエチュードを出版しているが、これらは音楽実践の場からの影響も大きく受けていると考えられる。それらの変遷を考察することで、時代の流れの中でのクラリネット科の教育の変容を明らかにすることができるだろう。調査の年代は、パリ音楽院の創立した1795年から1900年までとする。これは、ソロ・ド・コンクールの作曲が始まった時代の教授シジル・ローズ Cyrille Rose (1830-1902)が1900年に退任したため、また、フランス音楽のレパートリーとなるクラリネットの独奏作品が、1900年以降数多く作曲され、新たな時代のはじまりとなるため、このように設定をした。今回の調査では、歴代の教授の中でも出版物が多く、特に教育の発展に貢献したと考えられる、マテュー＝フレデリック・ブラジウス Matthieu-Frédéric Blasius (1758-1829)、ジャン＝グザビエ・ルフェーブル Jean-Xavier Lefèvre (1763-1829)、フレデリック・ベール Frédéric Berr (1794-1838)、イアサント・クローゼ Hyacinthe Klosé (1808-1880)、そして先述のC. ローズの5人の学習教材などについて取り上げる。以下の図は、これらの教授陣の在任期間である(図1)。

(図1) 教授陣の在任期間



1. パリ音楽院の創立

アンシャン・レジームのパリにおいて、音楽の中心は宮廷や教会にあったが、コンセール・スピリチュエルなど、次第に公開演奏会がうまれ、より広い範囲で音楽が聴かれるようになる。一方、演奏者や楽器に関しては、イタリアやドイツに頼らざるを得ない状況にあった。それはこの時代にフランスでは統一した公的な音楽教育がなされておらず、教会のメトリーズが主に音楽家の育成を担っていたことに原因があった。そこでは、歌手も伴奏者も聖務を執行する音楽家を養成していたため教育の範囲は限られており、管楽器の教育はバスーンとセルパンのみであった。そのため、オペラ座とヴェルサイユの楽団の人材育成を行う王立歌唱学校

l'École royale de chantが1784年に創立される。しかし、運営はうまくいかず、また、管楽器のクラスはなかったため、結局、演奏者を外国人に依存する状況は変わらなかった。その後、フランス革命がはじまり、1789年には国民衛兵 la Garde nationaleが組織される。これは職業軍人の集まりではなく、愛国心、革命の精神に集まった中流市民による民兵組織であった。その大尉となったベルナル・サレット Bernard Sarrette (1765-1858)は管打楽器奏者の小さな音楽隊を作る。この中には、もとは宮廷の楽団にいた演奏家も多く、彼らは後にパリ音楽院の教授になっていく。

この音楽隊はさまざまな祝祭に協力し実績をつみ、パリ市の管轄となり、より大規模な祭典や儀式、つまり、国民祭典 la Fête nationaleに参加するようになるのである。革命期、フランス各地では多数の祭典が企画され挙行されていた。自由、平等、革命への忠誠、祖国愛などの抽象的な概念を国民に浸透させること、つまり、道德教育が祭典の「感動」や「楽しさ」を通して行われていた。これらの祭典では民衆が準備に協力し、当時大量に作曲された革命歌を一緒に合唱し、当事者として参加していた。もちろん革命以前も、フランス各地には祝祭は多数あったが、それらは宗教に関連したものであった。しかし、国民祭典は政治的な出来事や事件を記念するもので、そこで演奏される勝利の行進曲や葬送行進曲には力強さが必要で、その演奏を国民衛兵の音楽隊が担っていたのである。

こうして知名度を上げた彼らは、1792年に国民衛兵無償軍楽学校 l'École gratuite de Musique de la Garde Nationaleをパリ市の機関として創立する。ここでは、約120人の生徒が入学し勉強にくわえソルフェージュと管楽器を学んでいた。軍楽隊員の養成を目的としていたため、歌唱と弦楽器のクラスはなかった。その後、この軍楽隊と学校は国民祭典での音楽の意義と自身の存在意義を主張し、1793年には国家の機関、国立音楽院 l'Institut National de Musiqueになる。ここでは、ヴァイオリンの教師もいたが、やはり管楽器の教育が中心であった。国全体の結束を高める国民祭典をフランス全土で行うために軍楽隊は多くの人数を必要とし、クラリネットは11クラスもあったという (Pierre 1900: 104)。また、軍事的使命に加え、公開練習も行い、その存在感はより増していった。そして、初代院長となるサレットは演奏家だけでなく楽器製造や楽譜の印刷など、フランスの音楽における商業的利益が外国に奪われないようにコンセルヴァトワールの創立を訴え、1795年にパリ音楽院 Conservatoire de Musiqueが誕生するのである。ここには国立音楽院だけでなく、先の旧王立歌唱学校の教師も合流した。教育の面では、音楽芸術のすべての分野にわたって生徒を養成すること、そして、演奏の面では国民祭典に参加し演奏することを目的としていた。公金で維持されるコンセルヴァトワールは就学の無償性を保証し、フランス全土の万人に開かれた最初の公的音楽学校として重要な意義をもつものであった。115人もの教師が600人の生徒にさまざまな教科を教えており、中でもクラリネットの教授は19人もいたようである (Pierre 1900: 125)。

2. パリ音楽院創立初期：ブラジウス

創立初期のクラリネット科教授の中で名前が判明しているのは以下の人物である(表1)⁴。

(表1)パリ音楽院創立初期クラリネット科教授

氏名	在任期間	氏名	在任期間
Matthieu-Frédéric Blasius	1795-1802	Jean Méric	1795-1802
Jean-Xavier Lefèvre	1795-1824	Conrad Sponheimer	1800-1802
Louis Lefèvre	1795-1802 1824-1832	André Chelard	1800-1802
Layer Antoine	1795-1800	Charles Duvernoy	1800-1802 1808-1816
Leriche Mathias	1795-1800	Auguste-Arnaud Legendre	1800-1802
Étienne Solère	1795-1802		

これらの教授の中で最初にメソッドを出版したのはブラジウスである。音楽院創立当初からの教授であり1795年から1802年まで教鞭をとったブラジウスは、元々オペラコミック座のヴァイオリニストであったが、後に軍楽隊のフルート奏者、バソン奏者、そしてクラリネット奏者となった。ブラジウスの『クラリネットの新しいメソッドと楽器の論理 *Nouvelle méthode de clarinette et raisonnement des instruments*』(1796)は、次のような構成になっており、当時、一般的であった5鍵クラリネットを想定して書かれている(表2)。

(表2)ブラジウスのメソッドの構成

運指表	楽器の構え方
音楽の基礎知識に関する論理	それぞれの音の指の押さえ方
質問と応答による基礎知識 ①音部記号、②五線譜と音符、③半音と全音 ④変化記号bと調、⑤変化記号#と調 ⑥音価、⑦小節、⑧休符、⑨拍子 ⑩長音階と短音階、⑪音程、⑫音階と音域	アーティキュレーション、装飾音符の原則
	初歩的な練習(様々な音価,リズム,拍子)
	初歩的な2重奏曲(様々な音価,リズム,拍子,臨時記号)
	初歩的な2重奏曲(臨時記号)
	2重奏曲(#1まで、b2までの調)
	易しい2重奏曲

運指表にはすべての半音が記載されており理論的には全ての調が演奏できるが、実際にメソッドの中で取り扱うのは#1つまで、b2つまでとなっている。これは、#bの多い調では、フォーケフィンガリングやクロスフィンガリングを多用することとなり、音質や音程に問題が生じるためであり、また初心者には難しいため取り扱っていないと考えられる。全体を通し内容は初歩的、

4 Pierreの資料集『*Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*』の人物一覧(Liste Générale Alphabétique 436-459)より作成した。この資料集に、ブラジウスがクラリネット科の教員であった記録はないが、Croqは1795-1802までブラジウスはクラリネット科の教授であったとしている(Croq 1999:162)。

基礎的であるが、注目したいのは音楽の基礎知識、いわゆる楽典を学習する部分が、質問と応答の会話形式になっている所である。ここでは、12の項目が扱われているが、音楽について全く知らない生徒が一から学べるようになっていく。ウィリアム・メンキン William Menkin (n.d.)は博士論文の中で、「ブラジウスは歴史に名を残す優れた奏者を育てることはできなかったが、祝祭や劇場のニーズに応える人材の育成に注力していた (Menkin 1980: 15)」と述べているが、パリ音楽院の当初の目的である軍楽隊のための初心者の教育用に、このメソッドは書かれたものであると言えよう。また、ブラジウスのメソッドの中にあるような初歩的で易しい2重奏曲(譜例1)のような作品は、同時期の教授X.ルフェーブルやエチエンヌ・ソレール Étienne Solère (1753-1817)によっても書かれており、初心者に向けられた教育が充実していたと言える。実際、軍楽隊で演奏されたフランソワ=ジョセフ・ゴセック François-Joseph Gossec (1734-1829)の《テ・デウム》⁵(譜例2)を見ると、技術的にはそれほど難しくはなく、こういった作品を吹けるようになるという目的のもと、実用的な指導が行われていたと推測できる。

(譜例1) ブラジウスのメソッド内の Duo No.1



(譜例2) ゴセックの《テ・デウム》の器楽の間奏曲のクラリネットパート



5 《テ・デウム》は国民祭典の中でも大規模で重要な連盟祭 Fête de la Fédération (1790年7月14日)のために作曲された管楽オーケストラのための作品。

3. 公式メソッド：ルフェーブル

パリ音楽院の目的の一つ国民祭典は、ナポレオン政権後、下火になり1801年には消滅してしまう。そして、音楽院は財政危機のあおりを受け予算を削減され、教員数や生徒数も減らされてしまう。そして、1806年にクラリネット科は教員が2人、生徒が12人となり (Pierre 1900: 141)、1824年以降、教師は1人になってしまう。エマニュエル・オンドレ Emmanuel Hondré (n.d.)はこの時期の音楽院について次のように述べている。

革命時の平等主義の公約を長く守ることはできず、音楽院はすぐに初心者向けのクラスを廃止し、年齢制限のある入学試験で学生を選抜するようになった。これは明らかな矛盾である。すなわち、創立当初の革命的な野心、つまり男女を問わず、すべての市民を事前に選ぶことなく平等に訓練しようという野心は、優秀な音楽家の育成を目的にした、エリート主義の観点に立脚した、純粹に実利的な態度に取って代わられるのである。(Hondré 2005: 86)

このように、パリ音楽院は革命期における軍楽隊員を想定した初心者向けの教育を廃止し、エリートを育成するための新たな教育へと方針転換していくのである。そのため、パリ音楽院はメトリーズに代わる、新たな統一した音楽教育モデルを作ることを使命とし、音楽院公式のメソッドを出版するようになる。当時、この方針はメトリーズやリタイアのコンセルヴァトワリオのような経験主義に基づく教育ではなく、すべてのクラスに統一的に適用で、科学的根拠に基づく合理的な教育の実施ができると評価された (Hondré 1995: 78)。そして、1800年から1814年にかけて、14の公式メソッド⁶が音楽院印刷 Imprimerie du Conservatoire から実際に出版される。この出版社は、元は国立音楽院の付属機関、国民祭典用の楽譜店 Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales の名で1793年に設立され、国民祭典の楽譜の出版を目的としていた。しかし、パリ音楽院が創立し、国民祭典が消滅する時代には、名称を変え、公開練習(演奏会)の楽譜の出版、公式メソッドの出版とフランス全土への普及の役割を担うことになる。

公式メソッドのうち『クラリネットのメソッド *Méthode de clarinette*』(1802)は当時影響力のあったグザビエ・ルフェーブルによって書かれた。1795年から1824年まで教鞭をとったルフェーブルは、15歳で王立軍楽隊のクラリネット奏者となり、後に軍楽隊の指揮者となった人物である。また、オペラ座のソリストも務め、コンセル・スピリチュエルでも演奏した。ルフェーブルのメソッドは新しい6鍵クラリネットのためのもので初歩的な部分もあるが、音楽理論と奏法の手引きが細やかに記されており、内容は次のように構成されている(表3)。

6 14の公式メソッド：音楽理論、ソルフェージュ、和声、ホルン(1802)、クラリネット、ヴァイオリン、バスン、声楽、フルート、チェロ、ピアノ、ホルン(1807)、単旋聖歌、セルパン。

(表3)ルフェーブルのメソッドの構成

運指表	音域による音色の違い	演奏不可能なパッセージや跳躍
クラリネットの誕生史	アーティキュレーション	初心者の教え方
構え方	装飾音	スケール
指の位置	ニュアンス	デュオによる和声練習・短い作品
アンブシュア	変奏	12つのバス付ソナタ
リードの質	フレーズの作り方と息継ぎ	様々な音程変化やアーティキュレーションを伴うエクササイズ(反復練習)
6つの鍵の使い方	アダージョの演奏方法	
音程の悪い音の対処(唇の弛緩)	アレグロの演奏方法	C管、H管、B管、A管クラリネットについて ⁷
音の形成	クラリネットのキャラクター	

140頁を超える、ルフェーブルのメソッドは初心者からプロフェッショナルな音楽家まで導くための実用的、合理的なメソッドで高度な内容である。30頁、180種類を超える反復練習によるエクササイズは今日のクラリネット奏者から見ても、基礎技術の習得には効果的である(譜例3)。

(譜例3)ルフェーブルのエクササイズ



(Lefèvre 1802: 121)



(Lefèvre 1802: 125)

また、「フレーズの作り方」や「アダージョ・アレグロの演奏方法」が項目としてあるように、音楽的な内容も豊富に盛り込まれている。メソッド内の《12のバス付ソナタ》は現代でも演奏される作品で、音楽的にも評価されている。このように、エリート教育の教材としては、優れた内容のメソッドであると言えるであろう。実際、パリ音楽院の評議員は、ルフェーブルのメソッドについて次のように評価している。

[音楽やクラリネットに関して] 初めに学ぶ基礎原理的的確さ、発展部分における迅速さ、センスの良い手本、そして全体として非常に明快であること、これらはこのメソッドの優れた点の一部である。このメソッドは、コンセルヴァトワールの学生や一般の人々に久しく待ち望まれ、そして、あらゆる点で古典となるに値するものである。(Fessard 2014: 34)

確かにブラジウスのメソッドと比較しても内容は格段に高度で充実したものであり、評議員の評価はうなずける部分もある。パリ音楽院はヨーロッパの新しい音楽教育のモデルとなるために公式メソッドを出版したが、実際、このルフェーブルの公式メソッドは国境を越えて、ド

7 当時の管を持ち替え場合は、5つに分解できる管体のうち、途中の最も長い管の部分だけを変えることによって管全体の調子を変えているとルフェーブルのメソッドには記されている。C管の一部の管を変えるとH管に、B管の一部の管を変えるとA管に調子が変わるという具合である。今日ではこのような楽器の一部を変えることはせず、独立したC管、B管、A管の楽器がある。ただしH管は使用されない。

イツやイタリアで翻訳され出版されていたようである (Weston 2017: 63)。また、ロウエル・ヤングズ Lowell Youngs (1936-n.d.) は博士論文の中で、クラリネットの楽器や奏法に関して、ルフューブルがその後の時代や奏者に与えた影響は限定的なものであったが、メソッドは価値のある多くの素晴らしい習作を含む作品であると結論付けている (Youngs 1970: 167)。一方、メソッドに用いられる調号に注目すると、まだまだ楽器自体の抱えていた問題がうかがえる。メソッドの全体を通して、基本的に♯は2つまでで、♭は3つか4つ付くものがごく僅かあるものの6鍵の楽器になったとはいえ、やはり♯の多い調は運指的に難しかったと言える。くわえて、この楽器が音程的な面での不安定さもまだあったことは、メソッドの一項目として、「音程の悪い音の対処 (唇の弛緩)」があることから分かる。

ルフューブルはメソッドだけでなく、クラリネットを含む作品では、6つのクラリネット協奏曲、3つの協奏交響曲、デュオ、トリオ、四重奏曲など、数多く作曲している。当時の卒業試験の課題曲の記録は残されていないが、出版された楽譜の表紙⁸や、パリ音楽院の学生による公開練習の記録⁹の中で、これらの作品が演奏されていたことが確認できる。楽譜の残っている協奏曲第4番 (1797) は、調号の面では単純であるが、装飾音や細かいパッセージ、アーティキュレーションが多用された技巧的で豪華な作品である (譜例4)。卒業時には、こういった技巧的な作品を演奏できるよう、公式メソッドを用いながら、ルフューブルはエリート教育を行っていたと考えられる。

(譜例4-1) ルフューブルのクラリネット協奏曲第4番 第3楽章 冒頭

Polonaise. Allegretto.

(譜例4-2) 第3楽章 後半

8 1798年に出版されたとされる協奏曲第5番の表紙には1等賞を獲った学生によって公開練習で演奏されたと記されている。

9 革命暦13年フロレアル1日 (1805年4月21日)、パリ音楽院公開練習において Pechignier 氏によるルフューブルの協奏曲の演奏記録 (『Gazette nationale ou le Moniteur universel』紙 1805年4月20日 p.4)

4. 大改革：ベール

1824年以降、パリ音楽院のクラリネット科の教授は1人だけになるが、次に重要な人物は1831年から1838年に教授を務めたフレデリック・ベールである。マンハイム生まれのベールは音楽を学ぶためにパリにやってきてバスン奏者となった。同時に作曲やクラリネットも学び、後にイタリア劇場 Théâtre Italien のクラリネット奏者となった。ベールがもたらした改革は、ドイツから来たイヴァン・ミュラー Ivan Müller (1786-1854) の新しいクラリネットと奏法をパリ音楽院に取り入れ、そのためのメソッドを書いたことにある。ミュラーの発明した13鍵のオムニトニック・クラリネット clarinette omnitonique は、それまでの楽器に比べ運指的な面や音質・音程の面で大きな改良が加えられており、画期的なものであった。このミュラー式の楽器は1812年にパリ音楽院に一度紹介されていたが、当時クラリネットの教授であったX. ルフェーブルやシャルル・デュベルノワ Charles Duvernoy (1763-1845)、評議員のサレットやルイジ・ケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842)、ゴセックらの保守的な考えによって、採用を拒否されていた。その理由は、何調でも吹けることで、別の調の管が必要なくなり、C管やA管のクラリネットがもつそれぞれの音色の特徴を活かせなくなるという考えのためであった (Weston 2017: 65)。特に、ルフェーブルの否定的な意見は強く、ミュラー式の楽器を受け入れることによって、ルフェーブルが製造に携わる旧型の楽器が軍楽隊で使用されなくなることを恐れていたようである (Fessard 2014: 38)。一方ベールは、パリにおいて最初期にミュラー式のクラリネットを使用し始めたリタイア劇場の同僚ヴィンセント・ガンバーロ Vincent Gambaro (1785-1828) の影響から、ミュラー式クラリネットを使用し、また、ドイツ流のアンブシュアを採用することになる。実は、当時のフランスでは、今日とは上下逆にリードをマウスピースの上側につけ、上下の唇を巻くダブルリップ¹⁰によって演奏していた。このセッティングの仕方はブラジウスのメソッド (Blasius 1796: 47) とルフェーブルのメソッド (Lefèvre 1802: 2) でも確認できる。一方、ルフェーブルの弟子ではなかったベールはメソッドの中で、リードを下側につける必要性を以下のように説明している。

リードを下側にして演奏することの優位性は、最も巧みなクラリネット奏者によって実証されている。ドイツほど、ピアノとピアノシモが得られる国はないと、すべての演奏家が認めているのである。1818年、有名なベールマンがパリで、フランスでは全く知られていなかったピアノシモの音を聴かせてくれた¹¹。彼は4小節のフレーズを力強く演奏した後、隣の部屋から音が聞こえてくるかと思うほど小さな音で、同じフレーズを繰り返す。

10 ダブルリップから、今日で一般的なシングルリップ (上唇は巻かずに、上の歯を直接マウスピースに当てる) へと、どのように普及したのかは明らかになっていない。しかし、今でもダブルリップを採用する奏者はいる。

11 ミュンヘンの宮廷楽団の名手ハインリヒ・ヨーゼフ・ベールマン Heinrich Joseph Baermann (1784-1847) は1818年にパリを訪問し、いくつかの演奏会に出演した記録がある。演奏曲目：フィリップ・ヤコブ・リオッテ Philipp Jakob Riotte (1776-1856) の協奏曲、ピエトロ・アレッサンドロ・グリエルミ Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) の *Gratia Agimus Tibi* (ソプラノとクラリネット、オーケストラのための作品)。クラリネットとハーブのための変奏曲 (作者不明)。ベールマン自作の独奏曲。 ([*Journal Général de France*] 紙1818年3月6日 p.1)

返したのである。

下唇は上唇に比べて強度があり運動性が高く、マウスピースを長く支えても疲れず、柔軟性があるためニュアンスも出しやすい。このリードの位置は、奏者がアンブシュアを邪魔することなく呼吸でき、頭をまっすぐにして、ベルをあまり上げないため、より優雅になり、顔を縮こませないという利点もある。また、この位置はリードを舌の上に置くため、タンギングのための舌のストロークが容易になる。(…)

私は確信を持って、この楽器のメリットのために、音楽院の生徒たちはリードを下側にして演奏すべきだと考える。特に、2週間も練習すれば慣れてきて、以前のものより、この方法で演奏することを好むようになるであろう。(Berr 1836: 8)¹²

この記述からは、当時のフランスのクラリネットの音と演奏習慣に関する状況がうかがえる。ペールマンの音について、ベールは、それまでのフランスにおいては聴いたことのないような弱音を高く評価しているが、当時の新聞記事にも「ペールマンの音には、〔フランスの〕クラリネットにはない柔らかさ、繊細さ、優美さがある」¹³、「ペールマンのような、透き通った、柔からいクラリネットの音を我々はこれまで聴いたことがない」¹⁴と記されている。つまり、当時のフランスのクラリネットの音は、ペールマンの音とは異なった、より大きい音やはっきりした音が一般的であったことが想像できる。実際、音楽学者のフランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784-1871) は、「ルフェーブルの楽器から出る音質には量感があるが、ドイツ人がフレンチ・サウンドと呼ぶタイプのもので、まろやかさよりも力強さがある。彼はドイツ流の響きを好まず、ペールマンの才能を正当に評価しなかったのかもしれない (Fétis 1837: 96)」と述べている。ルフェーブルはパリ音楽院の創立にも関わり、フランス独自の音楽文化を築こうとし、実際、活動に取り組んできた。しかし、ベールはそれらを引き継ぐのではなく、ドイツの流派を積極的に取り入れている。つまり、従来のフランスのクラリネットの音と、ベールの音の間には大きな違いがあったと言えるだろう。ベールは、ミュラー式の楽器を採用しただけでなく、アンブシュアも変更したことで、フランスのクラリネットの音そのものにも大きな改革を与えたのである。

では、その新しい楽器と奏法を想定した、ベールのメソッドの内容を具体的に見ていく。ベールは以下の3つのメソッドを出版している。

- ① 1836年 クラリネットの完全なメソッド *Méthode complète de clarinette*
- ② 1836年 14鍵クラリネットの完全教本：この楽器を教える人、研究する人のための不可欠なマニュアル *Traité complet de la clarinette à 14 clefs: manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient*

12 『14鍵クラリネットの完全教本：この楽器を教える人、研究する人のための不可欠なマニュアル *Traité complet de la clarinette à 14 clefs: manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient*』(1836)

13 『*Journal Général de France*』紙 1818年3月6日 p.1

14 『*Le Journal de Paris*』紙 1818年3月5日 p.2

③ 1835年 ヴァンデルハーゲンのメソッドによる6鍵と13鍵Cl.のための新しいメソッド

Nouvelle méthode de clarinette à 6 et à 13 clefs, d'après celle de Vanderhagen

①のメソッドはバリ音楽院公式のもので、運指表を見ると14鍵のミュラー式クラリネットのために書かれている。14番目の鍵は音程補正のためのものだが、その後の時代に、あまり普及しなかったようである。以下はこのメソッドの構成である(表4)。

(表4) ベールの『クラリネットの完全なメソッド』の構成

運指表	初心者向けのデュオによる段階的な練習曲(30)	トリル、トリルの運指
クラリネットの誕生史		メロディの装飾
マウスピースとリード	表現、スラー、スタッカート、跳躍	替え指、導音の指使い
楽器の構え方	クレッシェンド、デミニュエンド	デュオによる小エチュード(24)
音の作り方	音を短く切る	アーティキュレーション
アンブシュア	ニュアンス	デュオによるアーティキュレーションのエチュード(12)
一般的な注意事項	音楽的なフレーズ	
クラリネットの音域	息継ぎ	デュオによる性格的作品(15)
初心者のため	装飾音	運指が複雑な場合の替え指
14つの鍵の使い方	シンコペーション	エチュードとプレリュード

6鍵クラリネットを想定していないこと、また、頁数は200近くあり、かなり幅広くそして高度な技術を習得するための内容となっており、この公式メソッドはプロフェッショナルを育成するためのものになっている。ルフェーブルとベールのメソッドを比較すると共通する部分も多くあるが、追加された鍵の習得のための練習が大幅に増えている。14鍵の楽器では、トリルがすべての半音で行えるようになり、運指表や鍵の押さえ方が示されている。用いられる調号に注目すると、 $\sharp 3$ つの調のエチュード、 b では4つのものも多くあり、以前より調選択の幅が広がっているのが分かる。しかし、ベールは、調号が多すぎることによって起きる運指の難しさで作品の難易度を判断するような音楽家を批判し、演奏表現の上での音楽的なルールを学ぶことを優先させ、そのために、楽器が鳴りにくくなるような調号は避けていると述べている(Berr 1836: 182)。これはメソッドの最後の「エチュードとプレリュード」の前書きで述べているが、ベールは複雑な指使いを操る巧みさよりも、音楽的な内容を重視し、様々な種類の音楽に相応しい表現方法を学ばせたいという意図があったと言えるだろう。実際、この項目の中には、今日でもクラリネットの重要なレパートリーである、カール・マリア・フォン・ウェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826)の《クラリネット五重奏曲》や、ルイ・シュポア Louis Spohr (1784-1859)の《クラリネット協奏曲第1番》の пассаージュを抜粋して載せている。また、ベールはクラリネットの全音域を4つの音域¹⁵に分け、それぞれの音色が異なることを述べている。

15 低音域からD3-F4: シャルモー le chalumeau、F #4-A #4: 中間 l'intermédiaire、B4-C6: クレロン le clairon、C #6-: 高音 l'aiguに分けている(Berr 1836: 7)。

この区分は名称を多少変えながらも、この後の時代のメソッドや管弦楽法の著書でも、同様に見られるものである。

所で、このメソッドはパリ音楽院だけの公式メソッドではなく、1836年に創立された軍楽学校 *Gymnase militaire musicale* のためのメソッドでもあった。国民祭典がなくなったナポレオン1世の時代以降、軍楽隊の質は低下していた。それはパリ音楽院の規模が小さくなり、軍楽隊のための人材育成を止めたからである。音楽家の不足や楽器自体の質の悪さ、軍楽隊員の地位の低さなども相まって、軍楽隊の人員は再び外国人に頼らざるを得ない状況にあった。そういった問題を解決するために、軍楽学校は創立された。ベールはその学長にも任命されており、このメソッドはそこでの教材としても使用されていたのである。

くわえて、ベールは《2巻からなるクラリネットの段階的なエチュード *Etudes progressives pour la clarinette en 2 livres*》を書いている。メソッドの中でもベールはエチュードを書いているが、それよりもこのエチュードは各曲が長く、3ページからなるものもある。全14曲のエチュードは、1つの要素を元に音を変化させて各曲が作られている（譜例5）。以下の譜例のように速度、拍子、リズムパターンや音型、アーティキュレーションはさまざまである。また、調号が#は3つまで、bは4つまでの調が用いられている。機械的なエクササイズとは異なり、音楽的要素と技巧を同時に習得するための内容となっており、メソッドを終えた後に取り組む、発展的なエチュードと位置づけができる。

（譜例5）ベールの《2巻からなるクラリネットの段階的なエチュード》

Moderato

Mouvement de Bolero.
Moderato

Mouvement de valse Lento.

次の②のメソッドは、内容的に①のエチュードの範囲を越えないものである。そして、③のメソッドは1785年に出版されたアルモン・ヴァンデルハーゲン Armond Vanderhagen (1753-1822) の初歩的なメソッド『クラリネットのための新しいメソッドと理論 *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette*』をもとに、新しくエチュードなどが足されたものである。6鍵とミュラーの13鍵のクラリネットのために書かれ、両方の楽器の運指表が記載されており、当時、両方の楽器が使用されていたことが分かる。ソロやデュオのエチュードが豊富にあり、旋律的なエチュード

ドやエール・ヴァリエもある。その中には、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) とサヴェリオ・メルカダント Saverio Mercadante (1795-1870) のオペラの aria、ニコロ・パガニーニ Niccolò Paganini (1782-1840) のラ・カンパネラの主題を用いたものもある。ベールは音楽院の教授になる前から、ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868) やフランソワ・オーベル François Auber (1782-1871) のオペラの主題を用いたオペラファンタジーやエール・ヴァリエをかなり多く書いている。これらの選曲、編曲はもちろん、ベールがイタリア劇場の奏者で実際にそこで演奏していたためであり、この時代に盛んになるサロンやそこで演奏されるヴィルトゥオーゾなパラフレーズ作品の影響も考えられる。19世紀の前半、フランスではオペラが音楽の中心であったことを考えると、ベールの教育方針としてオペラで演奏する奏者を育てる意識があったことが考えられるだろう。あるいは、クラリネットが専門家以外の市民たちにも普及していく中で、クラリネットでオペラなどの流行歌を演奏したいという愛好家の要望に応えた作品であったとも考えられるだろう。

最後に、卒業試験についてだが、1837年と1838年にはベール作曲の第3独奏曲 3e solo が演奏された記録があり (Pierre 1900: 633)、メソッドからエチュード、卒業試験曲と、教育に関わる全ての教材に、ベール自身が携わっていたことが確認できる。今日では、楽器の演奏技術の取得のためには、メソッドから始まりエチュード、そして、実際の音楽作品を学習するという流れが確立されているが、ベールの出版物からも同様の学習過程がうかがえる。今日にも続く学習の仕方が、ベール時代にはすでにあっただことと言えるだろう。

5. ベーム式クラリネットの誕生とエチュード：クローゼ

ベールが教授を務めていた期間は長くはなく、愛弟子イアサント・クローゼがその後を継ぐ。クローゼはイタリア劇場のクラリネット奏者、軍楽学校の教授でもあり、パリ音楽院の教授は30年間も務めた。クローゼの大きな貢献は、楽器職人ルイ＝オーギュスト・ビュッフエ Louis-Auguste Buffet jeune (1789-1864) とともに17鍵からなる全く新しいクラリネットを1839年に開発したことである。この楽器は、テオバルト・ベーム Theobald Böhm (1794-1881) がフルートに用いたシステムをクラリネットに応用して作られており、当初、「可動リング付きクラリネット la clarinette à anneaux mobiles」と名付けられ、後にベーム式クラリネットと呼ばれるようになる。この楽器は、フォーフィンガリングとクロスフィンガリングを回避できるような仕組みで、ヴィルトゥオーゾな技術をより容易に習得できるようになっている。このシステムは現代まで引き継がれており、この時クラリネットの発展は大きな節目を迎えたと言えるだろう。そして、クローゼは、この新しい楽器のためのメソッド『可動リング付きクラリネットと13鍵クラリネットの指導のためのメソッド *Méthode pour l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à 13 clefs*』を1843年に出版する。このメソッドは音楽院と軍楽学校のメソッドとして書かれたが、タイトルから分かるように、新しい楽器だけでなくミュラー式の楽器も想定して書かれている。つまり、当時すぐにベーム式クラリネットへの移行が行われたのではないと言えるだろう。実際、ミュラー

式の楽器は20世紀初頭になっても使用されていたようである。このことは、1907年に出版されたパリ音楽院教授プロスペ・ミマル Prosper Mimart(1859-1928)の『F. ベールに基づく、ベーム式とオリジナルクラリネットのための完全なるメソッド *Méthode complète de clarinette, systèmes Boehm et ordinaire, de F. Berr*』のタイトルと、その中にベーム式とミュラー式の両方の楽器の運指表が記載されていることから分かる。つまり、ベーム式クラリネットが誕生した後も、実際には新旧のクラリネットはかなり長い間共存していたのである。また、クローゼは、ミュラー式のクラリネットがまだ改善の余地があるとしながらも、「クラリネットのフランス楽派の基礎を作ったのはベールであり、自身もその伝統を引き継いでいくことを望んでいる (Klosé 1843: 序文)」と述べており、パリ音楽院の創立時のルフェーブルの基礎よりも、ベールの改革によって生まれた基礎を真のフランス楽派としたのである。それだけ、ベールの与えた影響力は大きかったと言えるであろう。

では、クローゼのメソッドの具体的な内容をみていく(表5)。

(表5) クローゼのメソッドの構成

クラリネットの誕生史	トリルの指使い	アーティキュレーション(45)
運指表	初心者のため音を出す初歩的な練習	デュオによる表現・装飾音
楽器の構え方	ニュアンス	全調スケール・分散和音・オクターブ
音の作り方	実用的なエクササイズ(112)	大二重奏曲(15)
アンブシュア	替え指	和声的なスケール
音の出し方	デュオによるスケールおよびソルフェージュ(59)	低音域のエクササイズ
鍵の使い方		異なる音域のエチュード(12)

このメソッドの特徴は、大きく変わった運指について細かく説明され、それらを習得するための実用的なエクササイズが多く記されている点にあり、正確な技巧を習得するために有用な内容となっている。また、本研究で取り上げたメソッドにおいて、スケール・分散和音・オクターブを初めて全調で扱っている。これは、新しいシステムによって#♭が多くつく調においても運指の面や音程、音質の面における問題が、以前の楽器に比べ解消されたためである。エクササイズやエチュード、デュオは豊富な量が載せられ、内容も高度なものになっている。

一方、クローゼは以下のように、エチュードを多数出版している¹⁶。これらのエチュードはメソッドと合わせて、技術的、音楽的に優れた内容で、今日でもクラリネットを学習する上で、必須の教材となっている。

① シュポア、マイゼダー、バイロ、ダヴィッドの作品による14のエチュード

14 Etudes d'après des oeuvres de Spobr, Mayseder, Baillot et David

16 クローゼはエチュードやオペラファンタジー、独奏曲、編曲作品など多数出版しているが、作品目録は存在しないため、本調査ではフランス国会図書館のデータベースや現在も出版されているもの参照した。
https://data.bnf.fr/fr/13994855/hyacinthe_klose/ (2022年9月5日確認)

- ② クロイツァーとフィオリッロによる20のエチュード
20 Etudes d'après Kreutzer et Fiorillo
- ③ H. オモンによる30のエチュード *30 Etudes d'après H. Aumont*
- ④ Ch. ダンクラのヴァイオリンの46のエチュードによる18の旋律的エチュード
18 Etudes mélodiques tirées des 46 Etudes pour le violon par Ch. Dancla
- ⑤ アラルのヴァイオリンのための作品による6つの旋律的エチュード
6 études mélodiques arrangées d'après celles d'Alard pour violon
- ・20の旋律的エチュード *20 études mélodiques*
- ・性格的エチュード *Etudes Caractéristiques*
- ・様式とメカニズムのエチュード *Etudes de Genre et de Mécanisme*
- ・メカニズムの25のエチュード *25 études de mécanisme*
- ・日課練習 *Exercices journaliers*

ここで注目したいのは、①～⑤のエチュードで、これらは全てヴァイオリンの作品を転用している点である。これはベールのメソッドやエチュードには見られなかったもので、クローゼ独自の教育方針である。クローゼがこのようなエチュードを多数書いた理由は、軍楽隊に見出せる。クローゼのメソッドは、ベールのメソッドがそうであったように、軍楽学校でも使用されていた。質の低くなってしまった軍楽隊のレベルは、軍楽学校の創立や、新しい楽器サクソフォーンの導入もあり、徐々にレベルが上がり、エリートの集団となる。この時代の軍楽隊は、かつての国民祭典のための軍楽隊ではなく、政治的、軍事的または外交的な豪華絢爛な式典の演奏を担っていた。そして、1867年のパリ万国博覧会のヨーロッパ軍楽隊コンクールでは、パリ親衛隊軍楽隊 *Musique de la Garde de Paris* (現在のギャルド・レピュブリケヌ吹奏楽団) が一等賞を、近衛騎兵軍楽隊 *Musique des Guides de Garde impériale* が2等賞をとり、その確かな実力を示すこととなる。このコンクールで、パリ親衛隊軍楽隊によって、演奏された曲目はウェーバーの歌劇《オベロン》序曲やリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) の歌劇《ローエングリン》の「婚礼の合唱と結婚行進曲」であった。また、その1872年のアメリカ演奏旅行ではロッシーニの歌劇《ウィリアム・テル》序曲、シャルル・グノー Charles Gounod (1818-1893) の歌劇《ファウスト》の「兵士の合唱」などが演奏された。このように、当時、軍楽隊では芸術音楽の管弦楽作品を軍楽隊用に編曲して演奏することが多かった。1856年のパリ親衛隊音楽隊の隊員56人の内、Es管クラリネットは4人、B管クラリネットは8人とクラリネット奏者が多くいた。これらの編曲において、クラリネットは第1、第2ヴァイオリンを担当していたため、クラリネットにはヴァイオリンのような技術が必要であった¹⁷。そのため、クローゼ

17 1893年からパリ親衛隊音楽隊長となるガブリエル・パレス Gabriel Parès (1862-1934) は『軍楽隊とファンファレ隊のための管弦楽法 *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*』(1898)で、B管クラリネットはヴァイオリンの1、2番を担当し、音が高すぎる場合はEs管クラリネットが担当することを推奨している (Parès 1898: 43)

は、ヴァイオリン作品から転用したエチュードを多く出版したと考えられる。つまり、クローゼは、パリ音楽院の卒業生の多岐にわたる音楽実践の場、すなわち、オーケストラやオペラの世界だけでなく軍楽隊までを想定し、クラリネット科の教育を発展させていたと考えられるのである。

一方、残りのエチュードは、ベールのエチュードのように一つの要素を元に音を変化させたものはもちろん、旋律的な内容に特化したもの、技術向上のためのエクササイズなど、エチュード毎の内容は多岐にわたり、多様な側面からヴィルトゥオーゾなクラリネット奏者を育成するための教材となっている。

クローゼは30年間パリ音楽院の教授を務めたが、卒業試験のためのクラリネットの新しい作品も数多く作曲している。ソロと名付けられた作品は15番まで出版されており、そのうち1番から11番は実際に卒業試験で使用されていた記録がある。また、エール・ヴァリエは8番まで出版されており、1番から4番は卒業試験で使用された(Pierre 1900: 633)。かつて、ベールがメソッドからエチュード、卒業課題曲までを自分自身で管理していたが、クローゼも長期に渡ってその姿勢を保持していたと言える。さらに、オペラの旋律を用いた技巧的なファンタジーも多く残しており、音楽の中心がまだまだオペラであったと言えるであろう。

6. 卒業試験の課題曲の改革：ローズ

クローゼの引退後、次に重要な教授はシリル・ローズである。ローズは音楽院でクローゼに学び、1847年に一等賞をとる。1857年から1891年までオペラ座で演奏し、パリ音楽院管弦楽団でも1857年から1872年まで演奏している。前任のアドルフ・ルロワ Adolphe Leroy (1827-1880)が病氣のため、1877年からアシスタントとして、1881年からは教授としてパリ音楽院で教え多くのクラリネット奏者を育てた。ローズはメソッドを出版していないが、以下のエチュードを出版している。

- ① ピエール・ロードのヴァイオリンのための24のカプリスによる20の大エチュード
20 Grand Études d'après un choix fait parmi les 24 caprices pour violon de Pierre Rode
- ② マザスとクロイツェルの作品による26のエチュード
26 Études choisies dans les oeuvres de Mazas et Kreutzer (1886)
- ③ シャルル・ダンクラ、フェデリゴ・フィオリッロ、ピエール・ジャヴィニエ、コンラディン・クロイツァー、ジャック・フェレオル・マザス、フェルディナンド・リース、フランツ・シューベルトのヴァイオリンエチュードによる40のエチュード *40 Études d'après des études pour violon de Charles Dancla, Federigo Fiorillo, Pierre Gaviniès, Conradin Kreutzer, Jacques-Féréol Mazas, Ferdinand Ries et Franz Schuber (1884)*
- ・ フェリングのエチュードによる32のエチュード *32 Études arrangées et développées d'après celles de Ferling (n. d.)*

①、②、③のエチュードはヴァイオリンの作品を転用しており、ローズの師であるクローゼの

教育方針を引き継いだものと言える。クロックは、「ローズによるヴァイオリンから転用したエチュードによる技術の向上は、ギャルド・レピュブリケヌでヴァイオリンパートをクラリネットが担うことを可能にした。さらに、このことはフランス楽派を特徴づけるヴィルトゥオーゾの源流である」と指摘している (Crocq 1999: 158)。クローゼから続くこの転用が、ローズによっても行われていると言うことは、それだけ軍楽隊でのオーケストラ編曲作品を演奏する機会があったと考えられる。

一方で、卒業試験の課題曲に注目すると二つの新しい改革が見られる。ローズよりも前の時代では、ベールやクローゼの自作のソロやエール・ヴァリエが用いられていたが、ローズは1877年からウェーバーの小協奏曲と協奏曲を10回、幻想曲¹⁸を2回、シュポアの協奏曲を2回、課題曲として使用している。教授自身が課題曲を作曲せず、既存の作品を課題曲として扱うのは、それまでの時代にはなかったことである。これは、単にローズが作曲しなかったためかもしれないが、この時代には演奏者と作曲家の役割が分離していたとも捉えられる。また、クローゼやベールの作品ではなく、ウェーバーの作品を多く取り上げたのは、長く続いたクローゼの課題曲からの刷新を求めているためかもしれないが、ローズがウェーバーの作品を高く評価し、クラリネットの基礎的なレパートリーとして捉えていたことは確かであろう。実際、ローズはウェーバーのクラリネット協奏曲の第2番第2楽章のカデンツァを作り出版もしている。

次に、二つ目の改革として、1897年に始まった、同時代の作曲家への新たなソロ・ド・コンクールの委嘱が挙げられる。1970年代まで続く、これらの卒業試験のための新作には、ドビュッシーの《第一狂詩曲》などクラリネットのフランスの重要なレパートリーが含まれており、それまでの時代で高められてきたヴィルトゥオーゾの技術を遺憾なく発揮できるような個性的な作品が数々生み出されている。この取り組みは、もちろんローズ一人の意向ではないだろうが、なぜ始まったのか、その理由は明らかにされていない。ローズの時代には、普仏戦争によって目覚めたナショナリズムの意識によって、フランスの音楽と新進作曲家を広めるために国民音楽協会 Société Nationale de Musique がすでに設立し、自国の作曲家による多くの器楽曲が生み出されている。しかし、そこで取り上げられた楽器編成は、ピアノや弦楽器、管弦楽などで、管楽器の独奏曲はなかった。そのため、管楽器の独奏曲のレパートリーを増やすために、パリ音楽院においてこの取り組みが生まれたと考えられる。ソロ・ド・コンクールの作品はクラリネット科だけでなく、他の管楽器科でも同様に数多く作曲されている。つまり、これまで、技術や技巧というものは演奏家によるメソッドやエチュードによって発展されてきたが、この時代には、新しい音楽や表現、個々の楽器のもつ可能性が、作曲家による独奏曲の中でより創造させるようになってきたと考えられるだろう。

18 ウェーバーはクラリネットのためのファンタジーは作曲していないが、クラリネット五重奏曲の第2、3楽章を『ファンタジーとロンド』して、ローズが編曲した楽譜が出版されている。

結

フランス革命をきっかけに、国民祭典で演奏する軍楽隊員の育成を目的として創立したパリ音楽院は、当初は、プロフェッショナルな奏者だけではなく、初心者の教育に力を入れていた。その教育方針はブラジウスのメソッドからも見て取ることができた。その後、ナポレオン1世の時代には、パリ音楽院の規模縮小のためエリート主義教育へとシフトチェンジした。また、メトリーズにかわる、合理的、統一的なフランスの音楽教育モデルとなるために、ルフェーブルは公式メソッドを出版した。その後、ドイツからの影響を受けたベールは、ミュラー式クラリネットと新しい奏法を取り入れ、クラリネット科を大改革し、技術の向上だけでなく、それまでのフランスの音を大きく変える。またベールは、メソッドからエチュード、卒業試験曲まで、学習教材の作曲に携わり、音楽実践の中心であるオペラやサロンを想定したオペラファンタジー作品も多く作曲した。クローゼはバーム式クラリネットを開発し、全調を扱うメソッドを作る。ヴァイオリン作品から転用したエチュードは、エリート集団となった軍楽隊の演奏曲目、つまり、オーケストラの編曲作品に対応するための技術を身につけるために書かれた。ローズは卒業試験の課題曲を改革しドイツ作品を取り入れた。また、新作委嘱によって、それまでに高められてきた技巧を発揮し、クラリネットの新たな表現の可能性を示す独奏曲のレパートリーの開拓がすすんだ。以上のように、学習教材の変遷を考察することによって、パリ音楽院クラリネット科では技術の継承のための同じ教育が常になされていたのではなく、政治的方針、楽器の改良、芸術音楽の発展、軍楽隊のレパートリーなど、それぞれの時代の音楽実践の場における要望に答えるように教育がなされていたことが明らかになった。レティティア・シャサン Laetitia Chassain (n.d.)はパリ音楽院を「進化し続けるフランス楽派 Une « école française » en permanente évolution」と表し、次のように述べている。

コンセルヴァトワール
[音楽院という]その名称がしばしば「保守主義」と結び付けられるにも拘わらず、実際のところ、いかなる学校も、その歴史を通してそれ[パリ音楽院]以上の刷新を経験したり、論争を喚起したりすることにはならなかった。重要なのは、[パリ音楽院の創設]当初のモデルと音楽院外部に対するその影響の間を行き来する複雑な駆け引きであり、学校はかくして絶えざる変遷の下に——しかも、しばしば不本意な形で——置かれた一つのモデルを体現している。(上田 2016: 19)¹⁹

この進化、変遷し続けるというパリ音楽院の態度は、まさに、今回の学習教材の変遷の考察から明らかになった、クラリネット科の教育においても確かに見られるのである。

(本学講師=附属高等学校)

19 原文は Laetitia CHASSAIN, 1999, « Le Conservatoire et la notion d' « école française », *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*. 15-27. (Paris: Buchet-Chastel).

参考文献

書籍・雑誌等

赤松文治

1988 『栄光のギャルド・レピュブリケ・ヌ吹奏楽団』（東京：音楽之友社）

Berr, Frédéric

1838 *De la nécessité de reconstituer sur de nouvelles bases le gymnase musical militaire pour améliorer les musiques de régiment.* (Paris : impr. J.-R. Mévrel)

Crocq, Jean-Noël

1999 “La tradition de l’ école française de clarinette.” *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie, 1795-1995.* 155-164. (Paris : Buchet-Chastel)

Fessard, Jean-Marc

2014 *L'évolution de la clarinette.* (Paris : Billaudot)

Fétis, François-Joseph

1837 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* (Bruxelles : Méline, Cans et Cie)

Gee, Harry R

1981 *Clarinet solos de concours, 1897-1980.* (Bloomington : Indiana University Press)

Hondré, Emmanuel

1995 “Les méthodes officielles du Conservatoire.” *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire.* (Paris : Association du bureau des étudiants du CNSM)

2005 “The Conservatoire de Musique in Paris: An institution in search of its national mission (1795-1848).” *Musical education in Europe (1770-1914) vol.2.* 81-102. (Berlin : Wissenschafts-Verlag)

今谷 和徳, 井上 さつき

2010 『フランス音楽史』（東京：春秋社）

Lassabathie, Théodore

1860 *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre.* (Paris : Michel-Lévy frères)

Menkin, William

1980 *Frédéric Blasius: Nouvelle méthode de clarinette et raisonnement des instruments. A complete translation and analysis with an historical and biographical background of the composer and his compositions for clarinet.* (California : Stanford University)

Parès, Gabriel

1898 *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare.* (Paris : Henry Lemoine)

Péronnet, Patrick

2013 “Musiques Militaires et Relations Internationales (1850-1914).” *Relations internationales*, 3(155), 47-60. (Paris : Presses Universitaires de France)

Pierre, Constant

1900 *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs.* (Paris : Imprimerie Nationale)

Place, Adélaïde de

1899 *La vie musicale en France au temps de la révolution.* (Paris : Fayard) (長谷川 博史訳 2002『革命下のパリに音楽は流れる』東京：春秋社)

上田 泰

2016 『パリ国立音楽院とピアノ科における教育（1841～1889）：制度、レパトリー、美学』（東京：東京藝術大学）

Weston, Pamela

2017 *Clarinet Virtuosi of past.* (York : Emerson)

Youngs, Lowell

1970 *Jean Xavier Lefèvre, His Contributions to the Clarinet and Clarinet Playing.* (Washington, D.C. : The Catholic University of America)

楽譜

Berr, Frédéric

1835 *Nouvelle méthode de clarinette à 6 et à 13 clefs, d'après celle de Vanderbagen.* (Paris : A. Aulagnier)

1836 *Traité complet de la clarinette à 14 clefs: manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient.* (Paris : E. Duverger)

1836 *Méthode de complète de clarinette.* (Paris: Meissonnier)

n. d. *Études progressives pour la clarinette en 2 livres.* (Paris : Meissonnier)

Blasius, Frédéric

1796 *Nouvelle méthode de clarinette et raisonnement des instruments.* (Paris : Porthaux)

Gossec, François Joseph

1790 *Tè Deum de la fédération.* Manuscript.

Klosé, Hyacinthe

1843 *Méthode pour l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à 13 clefs.* (Paris : Meissonnier)

n. d. *Études caractéristiques pour la clarinette.* Jeanjean, Paul ed. (Paris : Leduc)

Lefèvre, Jean-Xavier

1797 *Quatrième concerto pour clarinette.* (Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique)

1802 *Méthode de clarinette : adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement.* (Paris : Imprimerie du Conservatoire de Musique)

Mimart, Prosper

1907 *Méthode complète de clarinette, systèmes Boehm et ordinaire, de F. Berr* (Paris : Leduc)