

# アンリ・ジル＝マルシェックスの音楽観に対する一考察 —「フランスの作曲家のピアノ言語」(1956)をもとに—

白石 朝子

## A Consideration of Henri Gil-Marchex's View on Music Based on "Le langage pianistique des compositeurs français" (1956)

Asako SHIRAISHI

### 抄 録

アンリ・ジル＝マルシェックス (Henri Gil-Marchex 1894-1970) は、1920-30年代に国際的に活躍したフランス人ピアニストである。本論では、ジル＝マルシェックスがフランスの音楽雑誌『La Revue musical』に寄稿した「フランスの作曲家のピアノ言語 *Le langage pianistique des compositeurs français*」を読み解き、彼のフランス・ピアノ音楽に対する音楽観について考察する。彼の活動に関する調査はこれまで戦前に限られており、戦後の活動について論ずることは、彼の生涯を明らかにする上でも意味を成すだろう。

キーワード：Gil-Marchex, フランス・ピアノ音楽, フランス人作曲家

### 1. はじめに

アンリ・ジル＝マルシェックスは、1920-30年代に国際的に活躍したフランス人ピアニストである。1927年から2年間エコール・ノルマル音楽院で教鞭をとり、その後も数回特別講義を行っている。彼は日本ともつながりの深かった音楽家であり、1925年以降計4回来日して全国各地で演奏活動を行う一方、フランスに日本音楽を紹介した。<sup>1)</sup> 彼の演奏活動は「音楽講義」や「レクチャー・コンサート」として行われるものが多く、彼は音楽をピアノだけでなく言葉で語ることを好んでいた。そのため、フランスでも“研究者”“著述家”として認識されていたようだ。<sup>2)</sup>

本論では、彼がフランスの音楽雑誌『La Revue musical』(1956)に寄稿した「フランスの作曲家のピアノ言語 *Le langage pianistique des compositeurs français*」を読み解き、彼のフランス・ピアノ音楽に対する音楽観について考察する。彼の活動についての研究は戦前に限られており、戦後についてはほとんど明らかにされていない。本論は、彼の生涯を明らかにする上でも意味を成すと考える。

ジル＝マルシェックスの「フランスの作曲家のピアノ言語」が掲載された雑誌は、「フランスの器楽芸術 *L'art instrumental en France*」と題された、1956年発行の『La Revue musical』特別号である(図1)。目次は表1に示した通りである。各タイトルから、マシャベ(1886-1966)

やボレン (1874-1966)、デュフルク (1904-1990) などの音楽学者が、時代別に限定したテーマで論じていることがわかる。

その一方で、ジル＝マルシェックスは、誰よりも長いページにわたってクラヴサンからピアノに続くフランスのピアノ音楽 (作曲家、奏者、教育) について歴史的にまとめることを試みた。彼は、その理由について、「それぞれの国にあるしきたり、感性、習慣に固有のものは強い絆を生み出し、同じ音楽的文化に属する限り、全く気質の異なる作曲家たちの間に不思議な類似性がもたらされる」<sup>3)</sup> と述べている。

これは、彼が1920年代から1930年代にかけて行った演奏活動の内容にも表れている。彼は演奏会でバロックから古典、ロマン派、近現代へと音楽史を意識してプログラムを構成しており、講演『16世紀から20世紀にかけての舞踊音楽』<sup>4)</sup> 等の内容が挙げられる。



図1 La Revue musicale No.226 表紙

表1. La Revue musicale No.226 "L'art Instrumental en France"

	タイトル	著者	ページ
1	Les origines de l'orgue carolingien	Jean Perrot	p. 7-15
2	Aperçus historiques sur les instruments de cuivre	Armand Machabey	p.16-25
3	Utilisation du clavicorde, du clavecin et de l'épinette, jusque'à la fin du X V <sup>e</sup> siècle	CH. Van Den Borren	p.26-29
4	Notes sur la facture du violon au X VI <sup>e</sup> siècle	FR. Lesure	p.30-34
5	De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis X III et de Louis X IV, et de leur participation à l'office	Norbert Dufourcq	p.35-47
6	Les musiciens français de Marie Louise d'Orléans, Reine d'Espagne	Marcelle Benoit	p.48-60
7	La musique instrumentale de Marin Marais	Laurence Boulay	p.61-75
8	La suite pour luth dans l'oeuvre de Charles Mouton	Monique Rollin	p.76-88
9	Autor des «Folies Françaises» de François Couprin	Pierre Citron	p.89-96
10	L'orchestre et l'orchestration des oeuvres de Campra	M. Barthelemy	p.97-104
11	Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephthé de Montéclair (1733), et de la Symphonie Les Eléments de J.F. Rebel (1737)	E. Borrel	p.105-116
12	Le technique violonistique de Jean Marie Leclair	Micheline Lemoine	p.117-143
13	Les premiers concertos français pour instruments à vent	J. Fr. Paillard	p.144-162
14	Le langage pianistique des compositeurs français	Henri Gil-Marchex	p.163-187
15	Innovations instrumentales d'Edgar Varèse	Odile Vivier	p.188-197

## 2. 18世紀後半：フランス・クラヴサン楽派からピアノ・フォルテへ

フランス・クラヴサン楽派は、クーブラン（François Couperin 1668-1733）やラモー（Jean-Philippe Rameau 1683-1764）によって語られることが多いが、ジル＝マルシェックスは彼らについて紙面を割くことを避け、18世紀クラヴサン楽派からピアノ・フォルテへ移行した時期のフランスの音楽界について述べた。後世に名を遺した作曲家たちだけではなく、名作と呼ばれなかった作品、またその理由について説くことを試みている。<sup>5)</sup>

まず、フランスでは当時外国音楽を好むという危機的状况にあり、アンドレ・ピルロ（1869-1943）の引用を用いて、「エマニュエル・バッハ（1714-1788）が決定的にクラシック・ソナタを築いたが、フランスのクラヴサン奏者たちはモダンに見せようとか自然体でいようとか繊細にみせようとか難儀している。」<sup>6)</sup>と述べた。そのうえで、「ピアノ・フォルテを手にして、クラヴサンがそれまで奏でてきた直感的なポリフォニーの常に優美な表現は放棄された。エマニュエル・バッハは、ダンス組曲、いたずらっぽい柔らかい肖像、神話や牧歌的なものを彷彿とさせるテーマに、もっぱら二つのトーンを合わせた修辭的技巧を取り入れた野心的なソナタを次々と手がけた。」<sup>7)</sup>と紹介している。

このようにエマニュエル・バッハが評価される作品をのこした一方で、「初期のフランスのピアノ奏者たちはソナタ以外にも奇想曲、様々なアリア、オペラのトランスクリプションを作曲し、暴君のような様相や魅力に欠けた雑曲に服従した」<sup>8)</sup>と酷評した。そして、「量産はしたが質がついていない。…これらの作品をヴァーゲンザイル（1715-1777）、エマニュエル・バッハ、ハイドン（1732-1809）、クレメンティ（1752-1832）やモーツァルト（1756-1791）の作品などと比較すると、当時のパリのピアノ奏者たちの試みた作品群には深みがなく規模が異なる。それらの作品は、注意深い生徒たちが目の前の型を凝視し、何とかそれに似せようとしたようなものだ。彼らの作曲は確かなものに欠け、考えがまとまっておらず、いかなる批判精神もなく盲目的に従っているがゆえに無意味に思いついたまま決まり事を機械的に応用している。」<sup>9)</sup>と続けた。

ジル＝マルシェックスは、フランスの作曲家（ピアノ奏者）が作品をのこせなかった理由として、当時フランスとドイツで愛好されていた楽器の構造の違い、つまりフランスのクラヴサンとドイツのクラヴィコードの構造の違いを挙げている。ドイツでは、ピアノ（ピアノ・フォルテ）につながる構造（弦を打って音を出す構造）といえるクラヴィコードを用いていたおかげで、「音楽家たちは新しい鍵盤を指で打つことに下準備ができて」<sup>10)</sup>おり、「内気でメランコリック、そして限りなく優しい、小さな心のうちを明かせるような楽器に触れることで、鍵盤に触れる指の動き、繊細な指の操作に慣れていた。（その一方で）クラヴサンは、機械的な装置によってのみ音に変化をつける。」<sup>11)</sup>と述べている。

そして、「我々のクラヴサン奏者は、シャンボニエール（1602-1672）以降、リュート由来のフランス音楽の伝統を純粹に継承してきた。彼らの様式に幸運にもイタリア主義を編入させたにもかかわらず、である。ピアノはフランス音楽にとって最悪の時代に出現した。なんという苦々しいことであろうか」<sup>12)</sup>と苦言を呈した。

### 3. 18世紀末から19世紀初頭：不毛な時代と評価すべき音楽家

「18世紀末と19世紀初頭フランスを覆した政治的な出来事は音楽的に破壊的な結果をもたらした」<sup>13)</sup>と述べているように、1789年のフランス革命は音楽家にも大きな影響を与えた。フランスでは、革命勃発以降、音楽の役割は政治的・社会的な動きと連動して劇的に変化していき、それまで盛んに行われていたサロンでの音楽活動やコンサートは活力を失った時代であった。<sup>14)</sup>

その中でも、ジル＝マルシェックスは、「純真な音楽を書いた」フランソワ・タプレ(1738-1819)や「真のインスピレーションを受け、グルックを思わせる荘重さ、気高さ、また活気にあふれた動きのなかで飛び散るような輝きと、ピアノ的な陽気さを帯びた曲を書いた」ニコラ・セジャン(1745-1819)、「ウィーンの巨匠の影響を受けたハ短調のソナタを1782年に出版した」ジャン・ジャック・シャルパンティエ(1734-1794)の音楽について評価すべきだと述べている。<sup>15)</sup>

そして、さらにフルマンデル(1756-1823)、エデルマン(1749-1974)、ルイ・アダグ(1758-1848)の名前を挙げた。「フランスにエマニュエル・バッハの様式を導入した」<sup>16)</sup>フルマンデル、「彼のメロディックなフレーズは滑らかで、流れるような、優しい優美さを持ち、時には少しおどけた感じもある。」<sup>17)</sup>エデルマンに加え、ルイ・アダグは「ピアノ教育の真の創設者である。」<sup>18)</sup>と示している。ルイ・アダグについては、日本でも業績が知られるようになりつつあるが<sup>19)</sup>、ジル＝マルシェックスは、「長いキャリアの間に、全く見境なく観衆の好みの変化に左右され…リスト(1811-1886)よりもタールベルク(1812-1871)、ショパン(1810-1849)よりもカルクブレンナー(1785-1849)を好んだ。見逃せない素質がありながら、堅固な技量の名手または多作家で仕事の鬼、筋金入りの便宜主義」<sup>20)</sup>とも皮肉っている。

そのほかにも、エッカルト(1735-1809)、リジェル(1741-1799)、ミシェル・コレット(1707-1795)らの名前を挙げ、「フランスに価値あるものは何も残すことがなく、フランスの欠点を得るばかりだった」<sup>21)</sup>としている。特にコレットの作品《Divertissements》(1780)について言及した。この作品については、コレットが「海戦によって武器や大砲の音、負傷者たちの叫び声、船倉の床に置かれた囚人たちの訴え、海上の宴に祝杯する勝利者たちの喜びを和声で表現した」と述べたそうだが、ジル＝マルシェックスは、これに対して「それぞれの音楽フレーズに下線を引き、詳細にわたる説明を明記している。こうした絵画的で叙述的な意図に伴うピアノスティックな効果は、今日では完璧な愚行として映る」<sup>22)</sup>と厳しく批判している。

一方で、ジル＝マルシェックスが高く評価した作曲家はメユール(1763-1817)であった。彼が1783年と1788年に作曲した《ピアノ・ソナタ作品1》および《ピアノ・ソナタ作品3》を挙げて、「革命前にピアノ作品群の中で本当の才能をみせたフランス楽派唯一の作曲家」が「《ジョセフJoseph》を創作して以降、ピアノ・フォルテを切り捨てたことは残念なことと言わざるを得ない」<sup>23)</sup>と述べている。実際にメユールの功績は、歌劇や管弦楽作品によることが多く、ジル＝マルシェックスがメユールの初期ピアノ・ソナタを評価している点は興味深い。また、イタリア人クレメンティ(1752-1832)の功績をたたえたうえで、「不幸にしてクレメンティの教え子の中で最も関心を削ぐ生徒がフランスにやってきた。」<sup>24)</sup>として、ドイツ人ピアニストのカルクブレンナーを酷評した。カルクブレンナーは多くの弟子を持ち、後にサン・サーンス(Charles Camille Saint-Saëns 1835-1921)を指導することになるカミーユ・スタマティ(Camille-Marie Stamaty 1811-1870)を育てたピアノ教師である。しかし、ジル＝マルシェツ

クスは、カルクブレンナーについて「ベートーヴェン（1770-1827）、ウェーバー（1786-1826）、シューベルト（1797-1828）、メンデルスゾーン（1809-1847）も視野に入れず、自らの教育者としての立場を揺るがないものにするために、自分の限られた知識の領域を貪欲に固辞することで、フランスにおけるピアノ演奏技術の躍進を麻痺させた」<sup>25)</sup>と痛烈に批判している。そして、「我々の音楽はあらかた不毛な時代に落ち、完全にヨーロッパのコンサートの背後に追いやられた。」<sup>26)</sup>として、当時パリで人気を博したピアニストで作曲家のシュタイベルト（Daniel Gottlieb Steibelt 1765-1823）とドゥセック（Jan Ladislav Dusík 1760-1812）についても「パリの老化を促進したDeux artists contribuèrent à notre avilissement」と皮肉った。

一方で、唯一「もっと世の中に知られてもよいと思う音楽家」としてボエリー（1785-1858）の名を挙げた。「彼は真面目な性格と高い思想で、クーランとラモアの伝統を受け継ぐことができた…機知に富んだボエリーの音楽は、どうしようもない固い規則性はあるものの、たくさんの工夫に富んでいる。」<sup>27)</sup>と述べている。

ジル＝マルシェックスは、フランス・ピアノ音楽において不毛とされていた時代でも、メユールやボエリーといった再評価されるべき作曲家（ピアノ奏者、ピアノ教師）の功績を踏まえて述べることで、次にフランスでピアノ音楽が花開く時代へと続くことを説明したといえる。

#### 4. 19世紀以降：ショパン・リストの活躍とその後の継承

19世紀に入ると、ピアノは「フランス社会で重要性を増し、さまざまなピアノ製造業者が競って色々な特許を申請してピアノのメカニズムが日進月歩で改良される時代」<sup>28)</sup>になった。ジル＝マルシェックスも、エラルのダブルエスケープメント（鍵盤から完全に指を離すことなく次の音を弾くことができる）の仕組みについて言及し、それらがティンパニのロール奏のようにピアノ奏者の目標となってしまったことを挙げ、「ショパンとリストのパリでの出現ですべてがかわったMais bientôt tout va changer grâce à l'arrivée à Paris de Chopin et de Liszt.」と述べている。

ジル＝マルシェックスは、「初めてオーケストラ・スタイルを暗示させる演奏を否定し、その音楽は、他の楽器では醸し出せない音色で、楽器本来の音色を生かすことができた」<sup>29)</sup>ショパンと「暴力的な表現をピアノに解き放ち、磁石のように惹きつけるような威光」<sup>30)</sup>をもつリストについて、それぞれのピアノ奏法を記した。特にリストについては、腕の使い方、身体全体の動かし方やペダルの使い方について言及したが、ジル＝マルシェックスは、稿を改めてリストのピアノ奏法に関する文献をのこしている。<sup>31)</sup>

そして、アンドレ・クーロワ（1891-1976）の「フランス楽派は各々が持ちよる色彩の花束だ。それぞれが単独でいて他を欺く」<sup>32)</sup>という言葉を用いて、それぞれの作曲家が独特な世界を持ちながらも、一つの新しい時代を築いていった経緯と作曲家の継承について、音楽の構造や演奏法に触れながら説いた。ジル＝マルシェックスがここで挙げた作曲家は、フランク（César Franck 1822-1890）、アルカン（Charles-Valentin Alkan 1813-1888）、フォーレ（Gabriel Urbain Fauré 1845-1924）、シャブリエ（Emmanuel Chabrier 1841-1894）、ドビュッシー（Claude Debussy 1862-1913）、ラヴェル（Maurice Ravel 1875-1973）、サティ（Erik Satie 1866-1925）である。

まず、フランクの作品は、「バッハやベートーヴェンの集大成ともいべき知見に基づいて

構築され、ピアノ作品ではシューマンやリスト、そして忘れ去られたピアノ奏者、アルカンに負うところが多い。」と述べている。ここでは、「忘れ去られたピアノ奏者」としてアルカンの名前を挙げ、彼の作品《エチュード》を「ピアノ演奏の技巧を高めるために大きく貢献した」と評価している点が興味深い。<sup>33)</sup>

次に、「《舟歌》《夜想曲》《ヴァルス＝カプリス》など煌めくアルペジオや表情豊かなメロディーでロマン派の伝統を継承した」<sup>34)</sup> フォーレについて、その作曲技法を「完璧な論理の規則に従いながら、調性の曖昧さと見せかけの転調を楽しむことができる。この上ない幸せと多様な構造の心地よい響きは、ごく自然に輝きの原点へと醸し出される和音だ」<sup>35)</sup>と述べている。そして、シャブリエについても、「和声の発見がほとんどすべて彼の極めて機敏で独特なピアノ技法によるもので、思いがけない音の集まりや音列、九の和音あるいは七の和音、大胆な不協和音に満ちあふれている」ことに言及した。<sup>36)</sup>

また、ドビュッシーとラヴェルについては、それぞれのピアノ作品〈ゴリウォーグのケーキウォーク〉《子供の領分》(1906) や《水の戯れ》(1901)、ラヴェルのピアノ協奏曲等について言及し、二人によってピアノ曲のフランス様式が世界中に影響を与えたことを述べた。

特にラヴェルに関する記述は3ページに亘っており多くを占めているが、ラヴェルのピアノ奏法については、次のように記述している。

ラヴェルのピアノ奏法は、直接的にはリストからの派生である。しかし、クラヴサンに匹敵する明瞭さと精緻さの必要性、また楽器によって必然的に異なり、絶え間なく変化する打鍵と組み合わせなければならないペダルのバランス、激しさや感傷的な感情に任せないもの、また他の多くの特殊性は、ロマン派音楽のピアニストとしての問題を解くことに慣れている演奏者とはまったく異なる準備を要求している。ラヴェルが指の動きという点で最も近いのはむしろスカララッティであり、タッチの繊細さではエチュードと前奏曲のショパンが優れた指針となる。フレージングの仕方はシャブリエに非常によく似ている。<sup>37)</sup>

ラヴェルとジル＝マルシェックスは交友関係にあり、ジル＝マルシェックスはラヴェルの作品の多くをレパートリーに取り入れている。彼は、演奏技法についても史的な観点から述べることを試みたといえる。そしてサティ (Erik Satie 1866-1925) やフランス六人組について述べた後、貢献した音楽家として、表2の作曲家を挙げた。

## 5. まとめと今後の課題

これまで述べてきたように、ジル＝マルシェックスは、フランスのピアノ語法について、名の知られていない作曲家 (ピアノ奏者、ピアノ教師) についても言及しながら、作品の構造や

表2 紙面で名前を挙げられた作曲家

作曲家	生没年
1 ヴァンサン・ダンディ (Vincent d'Indy)	1851-1931
2 デュカス (Paul Dukas)	1865-1935
3 ケクラン (Charles-Louis-Eugène Koechlin)	1867-1950
4 ルーセル (Albert Roussel)	1869-1973
5 シュミット (Florent Schmitt)	1870-1958
6 オベール (Louis Aubert)	1877-1968
7 ドラージュ (Maurice Delage)	1879-1961
8 デルヴァンクール (Claude Delvincourt)	1888-1954
9 イベール (Jacques Ibert)	1890-1962
10 リヴィエ (Jean Rivier)	1896-1987
11 メシアン (Olivier Messiaen)	1908-1992
12 フランセ (Jean René Désiré Françaix)	1912-1997
13 デュティユ (Henri Dutilleux)	1916-2013
14 ダマーズ (Jean-Michel Damase)	1928-2013

演奏技法を関連付けることによって、史的につなげて述べることを試みた。

彼は、「フランスのような古い国は、伝統は昔から培われてきた領域だったが、最も大胆な試みに挑みながら、常に新しいものを生み出そうと準備している。その源泉へととどりながら、革新者たちの手によって形を変えられ大きく開花した古い表現様式の再発見には心躍る…芸術の領域では、一つの国家の知的な修養が大きな役割を担い、人種や住民らの国籍との関連性はかなり薄い」<sup>38)</sup>と述べているように、“フランス人のピアノ語法”ではなく“フランスのピアノ語法”をピアノ奏者、ピアノ教育、ピアノ作品の視点から述べていった。これらの視点は、彼自身が作曲家、ピアニスト、ピアノ教師として活躍したからこそ示されたものだと考える。

最後に、ジル＝マルシェックスは以下のように警鐘を鳴らした。

我々の昨今の世界はありとあらゆる感性に貪欲だ。嗜好の不安定さが最も著しく特色をなすものの一つだ。多様な音楽体験をあまりにも多く聴き、常なる変化に慣れ、感受性は鈍り、もはや我々の判断基準ではなくなってしまった。<sup>39)</sup>

これは、ラジオやテレビなどで商業化されていく音楽、また1940年代後半から台頭し始めたミュージック・コンクレートなどを示唆しているのであろう。今後も、ジル＝マルシェックスの文献調査を行いながら、彼の音楽観に迫っていきたいと考えている。

## 謝 辞

本研究は、科学研究費若手研究 課題番号17K18313による助成を受けたものである。

## 脚 注

- 1) 白石朝子 (2014) 参照。
- 2) 白石朝子 (2020) 参照。
- 3) «Dans chaque pays l'identité des moeurs, des goûts, des habitudes crée des liens puissants et permet d'étranges similitudes entre des compositeurs au tempéraments les plus différents à la condition qu'ils soient tributaires d'une même culture musicale.» (p.163)
- 4) ジル＝マルシェックスは、他にも『パリにおけるショパンの音楽生活』『象徴主義時代の音楽』『民衆音楽が現代作曲家に及ぼす影響』などのレクチャー・コンサートを行っている。
- 5) クラヴサンがピアノにとって代われた後も、長い間名作と呼ばれるものは皆無だった。「Le détronement du clavecin par le piano ne suscita chez nous pendant assez longtemps aucun chef-d'oeuvre.» (p.165)
- 6) «Une crise de xénophilie musicale règne sur la France, et comme l'a écrit André Pirro «tandis que Ph.Em.Bach établit définitivement la sonate classique, les clavecinistes français se donnet grand'peine pour sembler modernes, être naturels et passer pour sensibles.» (p.168)
- 7) «Avec le pianoforte on abandonne les dessins toujours gracieux de la polyphonie linéaire en usage chez les clavecinistes ; aux suites d'airs de danse, aux portraits tendrement malicieux, aux évocations mythologiques ou pastorales succèdent d'ambitieuses sonates adoptant uniformément le dispositif diadémique que Ph. Em. Bach avait mis en honneur» (p.170)
- 8) «Outre les sonates, les premiers pianistes français composèrent des caprices, des airs variés, des transcriptions d'opéras et, sacrifiant à une mode tyrannique, des pots-pourris sans le moindre intérêt.» (p.170)

- 9) «La qualité ne correspond pas à la quantité...Si on les confère avec les ouvrages de leurs contemporains Wagenseil, Ph.Em.Bach, Haydn, Clementi, Mozart, les tentatives des pianistes parisiens à cette époque manquent d'envergure. Ils font figure d'ecoliers attentifs qui, les yeux fixés sur ces modèles, essaient de leur ressembler. Leurs compositions manquent de substance et de cohésion dans les idées et vivent d'une vie factice, soumises à l'application mécanique de règles qui chez eux semblent inutilement arbitraires, parce qu'il leur obéissent aveuglément, sans le moindre esprit critique.» (p.171)
- 10) «En Allemagne les musiciens étaient préparés au nouveau «toucher» nécessité par celui-ci» (p.169)
- 11) «Ce petit instrument tout intime «timide, mélancolique, infiniment doux» habitait les doigts à une manipulation délicate des touches du clavier inutile au clavecin, où le son ne se modifie que par des artifices mécaniques.» (p.169)
- 12) «Nos clavecinistes, depuis Chambonnières avaient suivi une tradition purement française, venue du luth. Et, cela, malgré les italianismes qu'ils surent heureusement incorporer à leur style. Le piano, à ses débuts, ne bénéficia point d'un tel avantage. Son avènement coïncide avec la pire époque de la musique française. Comment ne pas le regretter amèrement ! » (p.171)
- 13) «Les événements politiques qui bouleversèrent la France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle eurent musicalement des conséquences désastreuses.» (p.171)
- 14) 今谷和徳・井上さつき (2010 : p.126)
- 15) «Le franc-comtois Jean François Tapray écrit une musique naïve et Joyeuse, d'un caractère qui pourrait passer pour primesautier, si l'on n'y discernait pas certaines reminiscences de Grétry et de Monsigny. Le parisien Nicolas Séjan, plus réellement inspire, montre une gravité, une noblesse qui l'apparente parfois à Gluck ; dans ses mouvements vifs les traits ont un éclat, un brio déjà spécifiquement pianistique. Né à Abbeville, le célèbre organiste Jean-Jacques Beauvarlet Charpentier, qui transcrivit pour le pianoforte quelques symphonies de Haydn, publia en 1782 une belle sonate en *ut mineur*, où se reconnaît l'influence du maître viennois.» (p.172)
- 16) «Nicolas-Joseph Hüllmandel...il introduisit en France le style de Ph.Em.Bach.» (p.172)
- 17) «Jean Frédéric Edelmann...ses phrases mélodiques sont faibles, fluides, d'une grâce douce, parfois un peu mièvre.» (p.172)
- 18) «Louis Adam, fut le véritable fondateur de l'enseignement du piano en France.» (p.172)
- 19) ブリジット・フランソワ = サベほか (2022)
- 20) «Il subit sans le moindre discernement les fluctuations du goût du public, ne faisant point de différence entre Steibelt et Beethoven et préférant Thalberg à Liszt, Kalkbrenner à Chopin. Malgré des qualités indéniables, ce virtuose au métier solide, compositeur fécond, très besogneux, très opportuniste, causa un préjugé certain à notre Ecole de piano.» (p.172)
- 21) «Johann Gottfried Eckard et Henri Joseph Rigel...ne nous apportèrent rien de valable et ne surent que profiter de nos défauts.» (p.173)
- 22) «Dans ce combat naval, Corrette prétend «exprimer par l'harmonie le bruit des armes, des canons, les cris des blessés, les plaintes des prisonniers mis à pied à fond de cale et l'allégresse des vainqueurs célébrée par une fête marine» Des explications détaillées soulignent chaque phrase musicale et précisent l'action qui se déroule. Les effets pianistiques qui accompagnent ces intentions pittoresques et descriptives apparaissent aujourd'hui d'une parfaite naïveté.» (p.173)
- 23) «Le seul compositeur de l'Ecole française qui avant la Révolution montra dans ses oeuvres pianistiques un talent réel, c'est Méhul.» (p.173)
- 24) «A la France échut malheureusement un de ses disciples les moins intéressants, le pianiste allemand Kalkbrenner.» (p.174)
- 25) «Ignorant également Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, il contribua à paralyser l'essor de la technique pianistique en France, en défendant avec âpreté le domaine restreint de son bagage de connaissances afin de consolider sa position de pédagogue. » (p.174)
- 26) «Notre musique tombe dans une époque de quasi stérilité, elle passe complètement à l'arrière-plan du concert européen.» (p.175)
- 27) «Je veux parler de Boëly, injustement trop peu connu. Le sérieux de son caractère, l'élévation de ses idées lui permirent de continuer la tradition de Couperin et de Rameau...La musique de Boëly



- savamment écrite, est pleine d'inventions, quoique serrée dans l'étau d'inexorables règles.» (p.175)
- 28) 今谷和徳・井上さつき (2010 : p.287)
- 29) «Avec Chopin, le piano pour la première fois renonce à des allusions à un style orchestral, et la musique peut profiter des sonorités propres à l'instrument dans ce qu'elles ont d'inimitable.» (p.176)
- 30) «Liszt l'a démocratisé, quitte à lui faire violence et si malgré son prestige magnétique le public s'ennuyait à une sonate de Beethoven.» (p.176)
- 31) Gil-Marchex "A propos de la technique de piano de Liszt" *Revue Musicale*, numéro spécial, mai (1928)
- 32) «Je pense à ce qu'a écrit André Coeuroy «L'Ecole Française est une grebe où chacun apporte sa couleur. Et chacun, pris seul, trahit les autres.» (p.178)
- 33) «Les grandes constructions où il se complaît s'édifient selon des données qui sont l'aboutissement de Bach et de Beethoven et, dans ses oeures de piano, avec une écriture qui doit surtout beaucoup à Shumann, à Liszt, et à ce pianiste trop oublié Alkan, dont les Etudes contribuèrent efficacement à l'enrichissement de la technique pianistique» (p.178)
- 34) «Ses barcarolles, ses nocturnes, ses vals-caprices continuent la tradition romantique avec leurs scintillants arpèges, leurs expressives mélodies.» (p.178)
- 35) «Si sa technique ne se targue d'aucune extravagance, tout en se pliant à des lois d'une logique impeccable, elle se plait aux équivoques tonales, aux modulations feintes. Avec un bonheur sans égal, par d'adroits stratagèmes, que d'accords dont les suves résonnances sont amenées tout naturellement à leur point extrême de rayonnement !» (p.179)
- 36) «Ses trouvailles harmoniques sont presque toutes issues de sa technique pianistique extraordinairement agile, spontanée, fourmillante d'agrégations de notes imprévues, d'enchaînements inédits, d'accords de neuvième ou de septième, de dissonances hardies et no résolues. » (p.179)
- 37) «La technique pianistique de Ravel est issue directement de Liszt ; mais la nécessité d'une clarté et d'une égalité aussi méticuleuse qu'au clavecin, l'équilibre des dosages savants de la pédale, qui doivent varier forcément avec chaque instrument et se combiner avec la variété constante des attaques, l'absence de tout laisser aller véhément ou sentimental, tout cela, et bien d'autres particularités encore, exige de la part de l'exécutant une préparation très différente de celle par quoi l'on avait l'habitude de résoudre les problèmes pianistiques de la musique romantique. C'est plutôt Scarlatti surtout, que se rapproche le plus Ravel pour le mécanisme des doigts ; pur la subtilité du toucher, le Chopin des Etudes et des Préludes est un guide excellent ; la manière de phraser très souvent s'apparente à Chabrier.» (p.182)
- 38) «Dans un vieux pays comme la France, la tradition leur apparaît comme un terrain cultivé depuis longtemps, mais toujours prêt à être fécondé de nouveau, se prêtant aux expériences les plus audacieuses. En remontant aux sources, il est passionnant de retrouver, transformés chez les innovateurs, d'anciens modes d'expression qui atteignent ainsi leur plein épanouissement. Dans le domaine de l'art, les disciplines intellectuelles d'un pays jouent un rôle considérable, la race ou même la nationalité de ses habitants importe beaucoup moins.» (p.164)
- 39) «Notre monde actuel est avide de sensations de toutes sortes, l'instabilité des goûts apparaît comme l'un de ses signes les plus caractéristiques. A trop entendre des expériences variées, à s'habituer à des changements constants, la sensibilité s'émousse et n'est plus un guide pour nos jugements.» (p.186)

### 主要参考文献

- Henri Gil-Marchex 1925 "La technique du piano" *La Revue Musicale, numéro spécial a Maurice Ravel*, No.6 : Paris
- . 1931 "La Musique au Japon" *La Revue musicale* No.120 : Paris
- . 1956 "Le langage pianistique des compositeurs français" *La Revue Musicale*, No.256 : Paris
- . 1970 "La Musique de Piano d'Albert Roussel" *La Revue Musicale*, No.400-401 : Paris
- 今谷和徳, 井上さつき 2010 『フランス音楽史』春秋社。
- 白石朝子 2014 「アンリ・ジル＝マルシェックスによる日仏文化交流の試み—4度の来日(1925-1937)における音楽活動と日本音楽研究をもとに—」愛知県立芸術大学博士学位論文。

———. 2020 「アンリ・ジル＝マルシェックスの『音楽解釈の講座』（1931）—アルフレッド・コルト—の講座内容との比較を視点として—」名古屋女子大学紀要人文・社会編／第66号, pp.285-295  
ブリジット・フランソワ＝サペ, フランソワ・リュグノー, 上田泰史訳 2022 『評伝シャルル＝ヴァランタン・アルカンピアノの錬金術師』春秋社。