Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-01

アカデミック音楽の復権 : 再評価されるテオドール・デュボワ

吉岡, 政德

(Citation)
近代,125:1-35

(Issue Date)
2022-09

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/0100477354

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100477354

アカデミック音楽の復権
―再評価されるテオドール・デュボワ―

吉　岡　政　徳

はじめに

1924 年、フランスを訪れた佐伯祐三がヴラマンクと会い、自らの裸婦像を見せたところ、「アカデミック（academique）！」と一蹴され、以後、佐伯は自らの新たな作風の獲得に向けて苦難の模索を始めた、という話は有名である。もちろんここでは、アカデミックという言葉は批判の意味で用いられており、この話は、学士院アカデミーの配下にあってフランスの美術界を牽引してきたエコール・デ・ボザールでの絵画の作風が痛烈に批判された例としてよく取り上げられる。後にアカデミック美術と言われる当時のエコール・デ・ボザールの手法に則って制作された絵画は、まず、クールベらの写実主義から、それに続いて、印象派の面々から批判され、後期印象派、そしてヴラマンクらの野獣派にも批判され続け、ついには、歴史の表舞台から消え去ってしまった。

同様のことは、音楽の世界でも生じていた。学士院アカデミーの配下に位置したパリ・コンセルバトワール（パリ音楽院）は、フランスの音楽界を牽引してきたが、特にテオドール・デュボワが院長を務める時期を境に、その古い形式主義的な作風を批判され、音楽院はドビュッシーやラヴェルらの新しい音楽に抵抗したこともあって、進取の近代音楽を求める評論家や聴衆から、痛烈な批判を浴びせられることもあった。例えば、デュボワが自作のヴァイオリン協奏曲を初演した時に、聴衆から口笛が吹かれ、「オフィシャル・ミュージック（musique officielle）！」という非難の言葉が飛んできたという（Dubois 2009:156）。現在では「アカデミック」という言葉に置き換えてもよいこの「オ

フィシャル」という表現は、当時の音楽の「古くさい」技法への批判であったようである。

さて、時代が経過し20世紀の終わりには、アカデミック美術は復権を果たしている。カバネル、ジェローム、ブグローらの絵画は、名実共に美術史の表舞台に再登場し、その美しい画風は、現代は称賛されている。一方のアカデミック音楽は、フランスにおいて20世紀の末には復興の兆しをみせるものの、大きな流れにはならなかった。しかし、ヴラマンクが佐伯を「アカデミック」と一蹴した年にこの世を去ったテオドール・デュボワは、21世紀になって、ある意味劇的な形で復興を遂げることになるのである。ドイツ音楽主流の日本では、作曲家としてのデュボワはまったく無名のまま今日に至っており、その曲が演奏会でとりあげられる機会もほぼない。しかし、着実にデュボワ復権の波は世界で広がりつつあるのである。本稿では、日本語でまず書かれることのなかったデュボワの生涯やその音楽観を紹介するとともに、近年におけるデュボワ再評価とアカデミック音楽の復権について論じたいと思う。

1 子供時代、パリ音楽院入学、ローマ賞大賞受賞

デュボワは、1837年、フランス北部にある町ランスから少し離れたロネ（Rosnay）村で生まれた。彼の父は、農耕の傍ら籠職人として働いていた。母の父は当時近隣で知られた教師であり、畑仕事には興味を持てなかったデュボワは、祖父の仕事に惹かれ、当初教師になることを決心した。しかし、両親に連れて行ってもらったランスの大聖堂での礼拝は、彼を音楽の世界に導くことになった。大聖堂での歌や音楽に感動し、「これこそが私の人生だ」と思うようになったという（Dubois 2009:19）。彼は、ロネ城の城主であったブレイユ子爵の家庭教師が教育を終えてロネを離れる時、持っていた小オルガンを処分したがっていたのを聞いて、祖父にねだって、そのオルガンを買ってもらうこ

とになった。そして、近隣の村に音楽家がいることを聞いて、祖父が連絡を取って格安でオルガンを教えてもらうことになった。9回目のレッスン終了後に、その音楽家は「私はこれ以上何も知らないし、何も教えられない」と言ったと言う（Dubois 2009:17-20）。デュボワは定旋律を少し演奏できただけだが、その日からロネ村の教会でオルガニストを務めることになった。デュボワは、ランスでレッスンを受けることができれば、その大きな町でオルガニストになることができるのに、という野心を持った（Dubios 2009:20）。

しかし、両親は、まだ12歳くらいであったデュボワの希望を満たすための手段を持たなかった。彼らは、ランスに知り合いもいないし、一人暮らしをさせることもできないし、レッスンの費用も拠出できない状態だった。しかしこの状況を再び祖父が助けてくれた。祖父は、ランスにいる同僚の娘がピアニストであることを思い出したのである。しかもその同僚は、パリ音楽院の作曲科教授となったル・スールの元弟子であるファナールを知っていた。同寮はファナールについて、「彼は財産があって、アマチュアとして芸術を志し、若い才能のある人を探している。もし彼が興味を持ち気に入ってくれたなら、必ず無報酬で和声やオルガンを教えてくれる」と言い、さらに、「私の娘はささやかな才能を生かして、自由にピアノを弾いている。あなたの孫は若いし、足も丈夫だから、週に2回ランスにくれば、ほとんどお金をかけずに勉強できる」と付け足したのである（Dubois 2009:21）。ファナールは無報酬で教えることに同意したので、デュボワはランスまでの片道13キロの道程を週2回歩いてレッスンに通った。1回はファナールのもとで和声を、もう1回は祖父の同僚の娘のもとでピアノのレッスンを受けたのだ。ファナールは後に、ランスの音楽院の院長に就任した音楽家であり、彼のもとで続けた3年間の勉強で、デュボワは和声や音楽理論を身に着けていったが、ピアノの方はあまり上達しなかったと回想している。彼は15歳になろうとしていた。

パリ音楽院の名前は聞いていたが、どう考えても両親の財力では無理だと

デュボワは考えていた。ところが、ロネ村のブレイユ子爵が、祖父と親しく、デュボワにとても興味を持ってくれた。そして紹介してくれた一家が、デュボワにとって救世主の役割を果たした。その一家の娘が習っていたピアノ教師は、パリ音楽院のピアノの教授であるマルモンテルの親しい友人であり、デュボワのことを相談したところ、彼をマルモンテルに紹介してくれることになったのだ。そしてブレイユ子爵は、もしデュボワがパリ音楽院に入学できるならば、パリにある子爵の住いに下宿させてくれたうえ、いくばくかの奨学金を準備することを提案してくれたのである。デュボワはブレイユ子爵に連れられてマルモンテルに会いにパリに出向いた。面談の結果、（デュボワは自身の熱意にほだされたと振り返っているが）院長のオベールに監査報告書を提出する方向で話がすすんだ（Dubois 2009:21-24）。

1854 年、デュボワは単身パリに向かい、マルモンテルの自宅で早朝レッスンを受け、彼のおかげでピアノの腕前も上達していった。そして、音楽院の入学試験に合格することが出来た。マルモンテルのクラスは既に 12 人の定員に達していたが、彼の強い要望により、オベール院長は特別に 13 人目のデュボワを認めてくれたと言う。マルモンテルのピアノのクラスでは、後の同僚となるパラディール、デュヴェルノワ兄弟などの仲間がいた。デュボワは、さらに、和声の勉強も続けたいと考え、和声の教授であるバザンに直接会いに行き、査問の結果、彼のクラスの学生として認めてもらっている。こうしてデュボワは、ピアノと和声の勉強を音楽院で行うことになった（Dubois 2009:25-27）。

パリでのデュボワは様々な人々と知り合いになったが、音楽院の演奏協会でコントラバス奏者であったルイ・ルナールからは、アンヴァリッド教会のオルガン伴奏者としての仕事をもらっている。デュボワはオルガンを続けており、それが後に彼の音楽家としての道に大きな影響を与えることになる。ところで、デュボワは田舎者ということで、また、おそらく残っていた吃音のせいで、ちょっとしたいじめにもあっていた。しかし入学から 1 年後、和声のコン

クールで1位となったことで、こうしたいじめもなくなったと言う。和声では1位だったがピアノでは3位で、デュボワ自身はピアニストとしての素質に見切りをつけてピアノクラスを辞め、ブノワの指導によるオルガンの勉強と、トマの指導による対位法、フーガ、作曲の勉強に専念するようになった。トマのクラスでは、後に音楽院で同僚となるブルゴー＝デュクドレー、マスネ、ルヌブーらと同級生となっている。そして1857年には対位法とフーガで、1859年にはオルガンで第1位を獲得し、ローマ賞のコンクールのための準備を始めた（Dubois 2009:29-33）。

1959年、初めてローマ賞に挑んだ結果二等賞を獲得、翌年はだめだったが、1961年、ローマ賞コンクールへの三度目の挑戦で、デュボワは大賞を獲得することになる。大賞受賞者に与えられた褒美は5年間の奨学金と2年間のローマへの留学であり、デュボワはその年の12月から、ローマのヴィラ・メディチでの研修のために旅立つことになった。しかし一つ問題があった。それは、彼の仕事についてであった。1858年にデュボワは、セザール・フランクが合唱長を任命されたサント・クロティルド教会のオルガン伴奏者募集に応募し、その職を射止めていた。そのおかげで経済的に安定した生活を送ることになったが、当時はまだ落成したばかりの教会の大オルガンが完成しておらず、デュボワは小オルガンで伴奏していた。この仕事が、2年間のローマ留学のために中断することになるのである。デュボワは、自分がオルガンを教えている人物を代役とすることで、2年後ローマから帰ってきてもこの職に再びつけるように交渉して、その了解を得たのだ（Dubois 2009:34,37,41-44）。

デュボワの回想によると、ローマでは、彼はとびっきりの素晴らしい日々を過ごした。他の分野のローマ賞受賞者たち、つまり絵画や建築などの分野の芸術家との交流、イタリアでの見聞など、デュボワの見識を広めるのに大いに役立ったようだ。しかし、2年が終了する数か月まえに、サント・クロティルド教会から9月にパリに戻ってくるようにとの知らせが届いた。教会の大オルガ

ンがようやく完成し、フランクは合唱長からオルガン奏者への転向を願い出た。そのため、合唱長の職に空きが生じて、急遽、デュボワに依頼がかかったのだ。パリに戻ったデュボワは、あと3年もらえる奨学金と合唱長の職のおかげで、余裕のある暮らしを送ることが出来るようになった（Dubois 2009:73-74）。

合唱長の仕事は多忙を極めたようだが、尊敬するフランクと同じ職場であることには変わりなかった。デュボワは、フランクのオルガン伴奏者として小オルガンを弾いていたときから、フランクのモテット、ミサ曲などに心を奪われてきたが、大オルガンの奏者となったフランクは、見事なオルガン曲を生み出してゆき（Schauerte-Maubouet 2008:25）、若いデュボワに大いなる影響を与えたようである。フランクがオルガンのための『六つの作品集』を制作するときに、デュボワはオルガンのストップ操作を手伝ったことを自慢しており、リストがサント・クロティルド教会を訪れた時も、二人の著名な芸術家の出会いを自分一人が目撃したことを嬉しそうに回想している。このサント・クロティルド教会で勤務している間に、いくつかの宗教曲やモテットなどを作曲しているが、1867年、その教会でオラトリオ『キリストの7つの言葉』を初演することになる（Dubois 2009:76,81,83）。この曲は、デュボワの曲の中でも特に頻繁に演奏され、現在でもカナダのケベック州のいくつかの教会では聖週間に演奏されないことがないと言われている（Dratwicki 2009:8）

1868年、デュボワはマドレーヌ教会の合唱長の職へと転職する。同教会では、年4回、オーケストラ付きの演奏会が開催されており、そのことがデュボワの興味を大いにひいていた。また、この教会の大オルガンのオルガニストは、サン＝サーンスであった。デュボワはサン＝サーンスの即興演奏に驚嘆の声を上げ、これほどの力を発揮するためには、どれほどの稀有な技量が必要なのか、そして、どんな教育を受けたのだろうか、と素直にその見事さを語っている（Dubois 2009:85-86）。

デュボワは着実に教会というサークルの中で実力をつけていったが、そのこ

とによって彼は一種の固定観念で見られるようになっていった。それは宗教音楽の作曲家というレッテルであった。フランクのオルガン音楽に感銘を受けたデュボワではあったが、オルガン音楽は劇場では軽蔑されていた。デュボワはオペラ作曲家として名をなすことを考えていたが、そのレッテルが邪魔する結果となったのである。まず、台本を見つけるのが非常に困難となった。トマの助けを得て 1869 年頃にようやく喜歌劇の台本を入手し、作曲を行うが、国立のオペラ・コミーク座では上演を拒否され、結局それが上演されたのはアテネ座で 1873 年になってからであった（Dubois 2009:85,103）。

２　栄光の時代：パリ音楽院教授、院長、芸術アカデミー会長

オベールの後任としてトマが音楽院院長に就任したが、ある日、トマがデュボワのもとを訪れ、「音楽院で和声の教授の席が空くことになった。君の任命を大臣に提案したいと思うが、それを受け入れるか？」と言ってきた（Dubois 2009:95）。デュボワはそれを受け入れ、1871 年、30 歳代前半の若さで和声の教授に就任するが、周りからは嫉妬が起こり、院長の末っ子、という批判がデュボワに投げかけられたりしたという。一方、同年、サン＝サーンスらによって、フランス音楽とフランスの新進作曲家を広めるための国民音楽協会が設立されるが、デュボワもそれに当初から参加している（Dubois 2009:97）。

さて、音楽院のオルガン教授のポストが空いた時、デュボワはすかさず院長のトマに会いにゆき、フランクこそが起用されるべき人物だと直訴している。それが効いたかどうかは分からないが、とにかくフランクはこのポストに起用されることになる。国民音楽協会ではフランクが会長に就任し、フランク派の勢力が増大したことからサン＝サーンスらは脱会しているが、デュボワもフランクの弟子であるダンディが協会で主導権を握るころには脱会している。しかし、フランクに対する尊敬は変わらなかったようである。なお、デュボワは

1872年にピアニストであった女性と結婚しており、マドレーヌ教会で行われた結婚式ではサン＝サーンスが大オルガンを弾き、デュボワの作曲した合唱曲などが演奏された。デュボワは、フランクともサン＝サーンスとも良い関係を続けていたのである（Dubois 2009:98,101）。

1877年に、サン＝サーンスがマドレーヌ教会のオルガニストを辞めたのを受けて、デュボワは合唱長からのオルガニストへの転職を申し出、受け入れられた。空いた合唱長のポストにはフォーレが就任した。翌年に行われたパリ万国博覧会では、デュボワはオルガンのセッションを立ち上げ、バッハのフーガ、メンデルスゾーンのソナタ、シューマンの曲の演奏、そして即興演奏などを行った（Dubois 2009:124,126）。

ただこの段階でもデュボワはオペラのことを頭から外したことはなく、1879年にようやく２つ目の喜歌劇がオペラ・コミーク座で上演された。しかし３作目のオペラ『アベン・アメット（Aben-Hamet）』は、不幸に見舞われた。それは1884年にイタリア座で上演されたが、この劇場は財政難に苦しんでおり、合唱団に出演料を支払うことができなかったため、デュボワが自腹を切って支払ったが、結局、3回の上演で劇場は閉鎖されてしまい、このオペラは再演されることがなかった（Dubois 2009:127,133-134）。４作目は、1890年頃オペラ・コミーク座で上演するという話になっていたらしいが、どこかですれ違いがあったようで、同劇場の監督はそのオペラのスコアを見ることもなく上演を拒否し、代わりの台本を求めてきた。結局そのオペラは上演されることもなくお倉入りとなってしまった。デュボワはめげずに別の台本でオペラを作曲したが、オペラ・コミーク座の監督とは折り合いが悪く、リハーサル中に変更を要求されたりしたが、デュボワはそれに応じなかった。1895年にそれは上演されたが、その時のもめ事が他の劇場にもデュボワの悪い評判となって流れたと言う。デュボワは喜歌劇を２作、オペラを２作上演することは出来たが、最終的に、オペラ作曲家としての道を放棄し、やがてオペラの作曲を辞めてしまう

のである。デュボワが院長をつとめている時、パリ音楽院は劇場の歌手と喜歌劇の作曲家を輩出することが目的だと揶揄されたが（Laloy 1905:452-453）、デュボワは院長に就任する直前に、「・・・まもなく私が劇場のための作曲を決定的に断念したことに驚きはないだろう。幸いなことに、私たちの芸術には様々な形のインスピレーションがあり、それらは非常に美しく高貴なものなので、音楽家は選択に困ることはない。確かに劇場は唯一富を得る道だが、裕福でなければ幸せではないのだろうか？それから、最近のフランスでは、喜ばしいことに交響曲や室内楽への好みが非常に広がってきている」と考えていたのだ（Dubois 2009:77,141-143）。

さて、和声のクラスは楽しかったようで、グザビエ・ルルー、ポール・デュカス、フローラン・シュミットなど後に名をとどろかす学生を持ち、評論家は「テオドール・デュボワ氏は、音楽院で羊小屋を運営しているが、そこからは狼しか出てこない」と評論したと言う（Dubois 2009:129）。そして 1890 年にドリーブが亡くなり、その後任として、和声クラスを離れて作曲クラスの教授に就任することになった。さらに 1894 年には、グノーが亡くなったことで空きポストになった学士院芸術アカデミーの会員に立候補し、選出されている。（Dubois 2009:139-140）。

1896 年、音楽院院長のトマが亡くなり、デュボワはその後任に選定されたが、そのことについて彼は次のように回想している。「音楽院の院長の席が空席になった。誰もがマスネを亡くなった師匠の後継者と考えていた。彼の高い地位と大きな成功は、自然に彼を指し示していた。そしてその意味で、彼にオファーが行った。この学校の威信のためにも、彼がそれを受け入れることは非常に望ましいことだった。一瞬、彼は説得されるかと思われたが、結局、自由を奪われたくないという思いから、彼は拒否した[(1)]。他の著名な芸術家がこのポストに就く可能性もあったが、想定された組み合わせはすべて困難または不可能であった。しかし、解決策を見つけなければならなかった。その時、私が思い

つかれた。謙遜して言うのではなく、このような栄誉を期待していたわけではない。ある朝、（芸術局長である）ルジョンと（劇場課長の）デ・シャペルが、大臣に代わって、私に音楽院の院長を引き受けてほしいと言ってきたとき、私はとても驚き、悩み、そのような責任を引き受けることを心からためらったほどだ。骨折したばかりでまだ苦しんでいた妻は、私以上に躊躇していた・・・私たちは恐れていたが、何を恐れているのか分からなかった！それまでの静かな生活では、このような別のあり方を想定していなかった！多くの敵を作ることになる！うらやむ人、嫉妬する人などがたくさん出てきてしまう！などなど。この重要な役割をする私の音楽的立場によって、私は全ての人の目にさらされるのだろうか！これらすべてが、私たちを戸惑わせ悩ませた。結局、私は肯定的な答えをして、任命された（括弧内は筆者の追記）」（Dubois 2009:147）。

院長に就任したデュボワは、皮肉を込めて、たくさんの友達が出来たと述べている。院長にすり寄ってくる大勢の人々がいることを示しているが、実際に大臣の一人からも、試験委員会がコンクールに出場を認めていない者であるにもかかわらず、何とかコンクールに出すよう便宜を図ってくれという依頼がきたという。またある時は、重大な規律違反を犯した学生を退学させる提案をしたところ、上院議員が懇願したり脅したりしに来たこともあったという。さらに、依頼される推薦状の数と内容には想像を絶するものがあるという。院長職が持つ権限を多くの人が頼り、またその権限を勘違いしている様が分かる。デュボワにとって最も厄介だったのは、試験やコンクールでうまくいかなかった学生は、その失敗を院長のせいにしたということだ。そして場合によっては、デュボワが自作の曲を舞台に載せた時には、これらの恨みに起因した嫌がらせに遭ったと言う。院長職にはいろんな嫌なことがあったが、デュボワにとっては、先述したルジョンやデ・シャペルと友人関係になったことが救いだったようである（Dubois 2009:149,152-154）。

マドレーヌ教会のオルガニストの仕事は、院長職と両立しなかった。デュボ

ワはオルガニストを辞め、フォーレにその座を譲っているが、サン＝サーンスが自由を求めて同教会のオルガニストの座をデュボワに譲ったのに対して、デュボワは自由のためにオルガニストを辞めることは出来ず、逆に、多忙を極める官職のためにオルガニストを辞めざるを得なかったということなのだ。しかし、その官職の合間を縫って、重要な作品を1年に1曲は書くように努めたという（Dubois 2009:155）。

デュボワは5年間の院長職の任期を全うし、さらに5年間院長として再任命された。そして院長職10年目を迎えた時、作曲家として音楽に専念したいと考えたデュボワは、ついに激務の院長を辞任する決心をする。健康上の理由、芸術局の友人であるルジョンやデ・シャペルが辞めていったことなどが引き金となったというが、基本的には、自由がほしかったということである。デュボワは、自由に作曲できる時間を求めて、1905年3月に高等参事会で正式に辞意を表明した。しかし、学期の終わりまでは勤務を続けることとし、新学期が始まる10月に、フォーレに院長職を交代するのである。その間、5月にはローマ賞のコンクールがあったためその審査員を務めたが、この時、応募してきたラヴェルを一次審査で落選させたために、ちょっとした騒動が持ち上がった。いわゆるラヴェル事件であるが、この点については、後に再び取り上げる（Dubois 2009:169-170）。

デュボワは名誉院長となり、院長として就任していた音楽院の高等参事会のメンバーであり続けた。しかし、デュボワの回想によると、後任院長となったフォーレが、デュボワの院長としての手腕を非難した評論家のピエール・ラロを参事会のメンバーに任命したため、デュボワは怒って辞めたという。こうした実質的な役割をもった委員を辞めていったデュボワであるが、学士院芸術アカデミーの会員は終身であり、しかも、毎月第一土曜日に開催されるアカデミーのディナーを、こよなく楽しんでいた。彼が1894年にアカデミー会員になってからの会員の中には、ジェロームやブグローなどの画家がいて、アカデ

ミック美術とアカデミック音楽は交流の場があったということなのだ（Dubois 2009:171,173）。

デュボワは院長職を振り返って、常に公平であろうと努力した結果、多くの敵を作ってしまったことは明らかだ、と述懐しているが、彼の公平性については彼の曲に辛辣な批評を書き続けていたブリュノー（ex. Bruneau 1912）でさえ認めることであった。彼は、デュボワの退職に言及して、「我々がその完璧な公正さをしばしば評価してきたテオドール・デュボワ氏に別れを告げよう」と書いているのである（Bruneau 1905）。デュボワは院長として厳格すぎるという点が批判されることもあったが、彼は、教師は、弟子に偉大で神聖な作品の美しさを鑑賞させ、心に浸透させた後、弟子が自分の手とペンを完全に使いこなせるようになったら、その場を去らなければならない、と考えていたことも、こうした公平さの表れと言えよう（Collette-Kleo 2009:5,7）。

院長退職後は、デュボワは精力的に作曲活動を行った。フランス交響曲と名付けられた最初の交響曲は、1909 年ブリュッセルで初演されたが、大成功をおさめ、翌年にパリで行われた演奏会も大評判となった。なぜブリュッセルで初演されたかと言えば、当時のパリでは、気に入らない演奏や曲目があると、口笛を吹かれるなどの騒ぎが起こることがよくあった（Dubois 2009:121）。それを避けるためにベルギーで初演し（Dubois 2009:176）、その成功をひっさげてパリに戻ったというわけである。1909 年には、弦楽四重奏曲、十重奏曲も初演され、いずれも高評価を受けるなど、作曲家としてのデュボワの名声はさらに高まっていった。フランス交響曲はフランスをはじめベルギー、モナコ、ドイツ、デンマーク、オランダ、アメリカ、などでもしばしば演奏会の曲目に上がり、デュボワは国際的にもさらにその名を知られるようになった（Dubois 2009:74,176-177，2012:36）。

第一交響曲の成功に気を良くしたデュボワは、1912 年、第二交響曲をパリで初演することにした。しかしそこで、ちょっとした「事件」が起こったのだ。

演奏会場の桟敷席あたりにいた若い聴衆が、演奏途中から口笛を吹き、歌ったり笑い声を出して、演奏を妨害したのだ（Dubois 2012:41）。なぜこんな妨害をされたのかについて、デュボワは様々な憶測を巡らせるが、結局は解明できなかった。しかし、特定の若い世代や批評家から、自分の音楽がアカデミック音楽であり、時流に逆らった古い芸術であると批判されてきたデュボワは、今回の事件によって、若い世代や近代派音楽を支持する人々への憎悪をつのらせていったと言われている（Dubois 2012:34,fn.3）[(2)]。この交響曲は、ほぼ1年後に、ブリュッセルで再び演奏会にかけられたが、今度は大成功で、出席していたデュボワも聴衆から拍手喝さいを浴びた。そして彼自身驚いたことだが、フランスでは若い人たちの情熱の炎を消す「火消し役」と呼ばれていたデュボワは、ベルギーでは若者を導きあげる先進の音楽家として絶賛されたのである（Dubois 2012:80）。デュボワの音楽は、ベルギーやドイツなどフランス以外での方が高い評価を受けることがあったのだ。

さて、デュボワは院長を退職して以来、学士院の芸術アカデミーの会員としての、また国立音楽学校の監査官という仕事はあったが、音楽院の運営に関わることもなく、作曲に専念することができた。デュボワが言うこの「長年にわたって私が享受してきた自由と独立」の時間は（Dubois 2012:85）、1914年に終わりを告げる。というのは、フォーレとの関係が修復されたことによって、フォーレから音楽院の高等参事会に復帰する要請が行われ、デュボワはそれを受諾したからである（Dubois 2012:85）。しかし、それはまだ小さなことであった。デュボワの「自由と独立の時間」を脅かす、さらに重大な事態が数か月後に訪れたのである。第一次世界大戦の勃発である。

戦争がはじまると、デュボワの音楽への関心は完全に戦況への関心にとってかわられた。戦争が始まった直後は、パリの音楽活動そのものが崩壊し、ピアノを弾いたり歌をうたったりすることそのものが戦争への冒涜のようにとらえられていた（Segond-Genovesi 2012:13）。

しかし、開戦後半年もすると、音楽活動は復活し始めた。ただし、愛国的な活動がめだっていた。デュボワは、40年以上も前の普仏戦争でのドイツへの憎しみが蘇り、反ドイツの愛国者的な色彩を強めていく。そして演奏会で、ラ・マルセイエーズや同盟国であるロシアの国歌などを即興演奏で披露したりした（Dubois 2012:109）。デュボワは、反ドイツ、反社会主義、反平和主義という愛国的な保守・右翼的な立ち位置をとっていた（Segond-Genovesi 2012:20）。そのこともあってか、戦争中に作られた慈善団体に彼の名前を貸し、1916年には他の音楽家とともに「フランス音楽防衛組合」の名誉会長、1917年には、戦争障害者のための合唱団「レロイク協会」の会長となるとともに、戦争の何らかの犠牲となった作曲家に関する「フランス音楽祭」の委員を引き受け、祖国のために死んだ芸術家に敬意を表す式典に数多く招かれた。戦争の時代のパリの音楽界で、デュボワはなくてはならない存在となり、彼の曲も、様々な機会に演奏されている。さらにデュボワは、戦争関係だけではなく、パリ音楽院の元学生を支援する「パリ音楽院元学生協会」の会長、「パリ音楽院米仏委員会」の名誉委員などの公的任務にも就くことになり、音楽院の高等参事会の仕事と合わせて、音楽院の様々な側面に公的にかかわることになるのである。そして1916年には、芸術アカデミーの副会長、翌年には会長に選出されている（Segond-Genovesi 2012:16-17,22, Dubois 2012:139-140,150 fn.270）。

３　当時の評価

第一次世界大戦までは、デュボワの曲はよく演奏会で取り上げられ、500曲にも及ぶ彼の作品は、新聞や音楽雑誌の批評家たちからは多かれ少なかれ好意的な評価を受けていた。その例として特に、声楽によるメロディー、オラトリオ『キリストの７つの言葉』、三重奏曲、四重奏曲などの室内楽、バイオリン協奏曲、ピアノ協奏曲第２番、フランス交響曲などをあげることができる

(Dratwicki 2009:7)。以下にいくつかの批評を紹介しよう。

教会の合唱長やオルガニストという経歴から分かるように、デュボワは多くのオルガン曲、13 曲に及ぶミサ曲、オルガンや様々な器楽での伴奏によるたくさんの宗教曲、オラトリオ、合唱曲を書いてきたが、1867 年に初演されてから現在に至るまで、常に演奏され続けてきたのは『キリストの 7 つの言葉』である。1874 年の批評は以下のようなものである。

「この作品は、全曲で聴くとさらに素晴らしいのは言うまでもない。スタイルは広く力強く、書体は高貴で感動的、形式は厳格で達観しており、インスピレーションは豊かで心を満たす。言葉の正しい意味での作品であり、その作者に最大の名誉を与えるものであると言えるだろう」(Ménestrel 1874:142)。

この批評から 37 年たった 1911 年にも、当時隆盛し始めていた近代派の音楽との対比で、類似の批評が与えられている。

「デュボワの音楽を特徴づけているのは、柔らかさであり、ほとんど天空のようなシンプルさだ。すべてが自然で、透明で、源から流れてくるようだ。すべては、現代の作曲家に見られるような人工的なものや流行の組み合わせ、真のインスピレーションの欠如とは違った真実性と誠実さの刻印だ・・・『キリストの七つの言葉』は確かに現代フランスの作曲における傑作であり・・・」(Ménestrel 1911a:127)。

デュボワは最終的にオペラの作曲をあきらめてしまったが、彼が作曲した 2 曲のコミック・オペラと 2 曲のオペラは、成功裏に終わっている。劇場が閉鎖されたため、3 回しか公演が出来なかったオペラ『アベン・アメット』も、初演の批評は高評価であった。

「テオドール・デュボワ氏のオペラは、ついに脚光を浴びる日を迎えた。満を持しての登場であり、演奏者にとっても作曲者にとっても大成功の上演となった。イタリア座のホールがこれほどまでに輝いたことはなく、優雅な雰囲気の中、学識ある謙虚な音楽家の作品に拍手喝さいがなされたが、その作品は、芸術家の世界では共感を生み出し、すべての目利きは、その質の高さを満場一致で認めた」(Moreno 1884:19)。

一方、ヴァイオリン協奏曲ニ短調は、1897 年の初演時にヤジられるなどちょっとした騒ぎになったが、一部の批評家はこの初演は成功裏に終わったと捉えていた。

「この作品には高いインスピレーションがある。豊富な旋律は、この楽器のために非常にうまく書かれており、常に気高く表情豊かだ・・・テオドール・デュボワ氏と彼（演奏者のマルトー）の演奏は、長い間、拍手喝さいされた（括弧内は筆者の加筆)」(Boutarel 1897:396)。

ヴァイオリン協奏曲に続いて作曲されたピアノ協奏曲第 2 番も、演奏会でよく取り上げられた。

「クロティルド・クレーベルグ嬢は続いて、初演となるテオドール・デュボワ氏のピアノ協奏曲第 2 番ヘ短調を演奏した。この作品は興味深いもので、非常にモダンだがうまく均整のとれた形式を持っており、独奏楽器はその優位性を乱すことなく、しばしば交響的な動きの中に自分の位置を置くことで協奏的になっている・・・・・必須のカデンツァは、通常のように曲を終わらせるのではなく、ここでは、最終楽章のアレグロ・コン・フオッコの冒頭に置かれて

いる。この楽章は、生き生きとした明るいペースで進み、愛らしいフーガのパッセージがあったりして、暖かい雰囲気で作品を終え、拍手喝さいを呼び起こした」(Pougin 1898:44)。

一方、デュボワは室内楽に力をいれていた。ヴァイオリン・ソナタ、チェロ・ソナタ、２つのピアノ三重奏曲、ピアノ四重奏曲、ピアノ五重奏曲（ピアノ、オーボエ、弦楽)、２つの弦楽四重奏曲などが主なものだが、それ以外にも管楽器を使った室内楽曲、小品など多くの作品を残しており、オペラ中心の作曲をしていたパリ音楽院の前任の院長であるトマ、さらにはその前の院長であるオベールらと比べると、はるかに新しい方向に舵を切っていたといえよう[(3)]。

「プログラムに載ったのは、ピアノ、ヴァイオリン、オーボエ、ヴィオラ、チェロのための五重奏曲。音楽院の著名な院長による最近の作品は、熱狂的な聴衆から満場一致で称賛され、テオドール・デュボワ氏の才能の特徴である、質の高い明快さ、純粋な形式、和声的な試み、そして率直さが際立っている。温かみと気迫に満ちたヘ長調のアレグロの次に、オーボエの音色が弦楽器と心地よく調和した絶妙なカンツォネッタがある。変ニ長調のアダージョでは、高貴で表情豊かなフレーズが展開されたが、それは包み込むようなハーモニーに支えられ、透明感のある流れるようなサウンドで構成されることで大きな効果を発揮した。最終楽章のコン・フオッコは、エネルギッシュで持続的なリズムで、作品の主なテーマを巧みに呼び戻し、この力強く勢いのある作品を見事に締めくくっている。この作品は、フランス楽派の現代的な作品の中で最高の位置を占めるものの一つとなっている」(Jemain 1905:29-30)。

第一次世界大戦の直前に書かれたピアノ三重奏曲第２番も絶賛されている。

「テオドール・デュボワ氏の新しいトリオは・・・循環的な形式で考えられている。つまり、ひとつの主要な初期テーマがあり、それがさまざまなリズムや和声などの変形を経て、作品のすべての部分の初期テーマとして機能し、さまざまな側面であらゆる場所を循環している・・・このテーマは、第1楽章では優しさと爽やかさに満ちているが、第2楽章（アレグレット ト長調）では軽快で生き生きとしたものになる。アダージョ（ホ短調）では表情豊かに、そして最終楽章では煌びやかに、鋭く、生き生きとしたものになる。・・・この形式は、テオドール・デュボワ氏に備わっているような熟練の手で処理されると、偉大で強力な統一感が生まれる。感情だけでなく精神も、この作品にあふれているポリフォニックな細部の巧妙さのために、その意義づけを見つけることができる・・・テオドール・デュボワ氏は、彼の作品に多様性、暖かさ、そして若々しい魅力を与えており、私たちは喜んで彼を称賛することができる」(Ménestrel 1911b:72)。

交響曲を書き始めたのはとても遅かった。71歳の頃に最初の交響曲「フランス交響曲」を書き上げ、第二交響曲は75歳の時、第三交響曲は78歳を過ぎてから作曲されている。その中で、戦中も戦後も引き続きよく演奏会でとりあげられたのが、最初の交響曲で、パリ公演は高い評価を得た。

「テオドール・デュボワ氏の『フランス交響曲』は、それが持つ音楽的なアイデアの特徴と、そこに現れる特別に質の良い明快さ、拍子、そして凝縮力によって、そのタイトルに相応しいものになっている。第1楽章は、最初は重厚な情感に包まれているが、すぐに喜びが湧いて外に出てきて、決してゆっくりでもなく無気力でもなく、反射的で熱狂的な私たちの性質をうまく映し出しているようだ。 アンダンティーノは、メランコリックで夢幻的なシャンパーニュのメロディに基づいているが、これは、清々しい明るい風景を思い起こさせる

よく知られた美しいモチーフだ。スケルツォは、警戒心が強く、喜んで冗談を言うガリア人の精神だ。最後に、『ラ・マルセイエーズ』のフレーズが力強く鳴る最終楽章は、私たちの英雄的な時代を美しく思い起こさせるものだ。テオドール・デュボワ氏の作品は、いかなる誇張もなく、現代的な形式で書かれている・・・非常に優雅で、調和のとれたハーモニー、豊かなメロディー、そして冷静で多様な色使いにより、この『フランス交響曲』は非常に高い共感を得ている」(Boutarel 1910:85)。

また、デュボワの交響的作品の一つの頂点となったと今日評されているピアノ、チェロとオーケストラのための協奏組曲も、77 歳の頃に書き上げられているが、この曲が出版されたのは 1920 年と遅く、初演は 1921 年である。初演の批評は、おおむね良好なものであった。

「現在、素晴らしいピアノリサイタルを続けてパリで凱旋しているエドゥアール・リスレール氏は、大きなコンサートのプログラムの最初に載せることで、尊敬する巨匠、テオドール・デュボワ氏への敬意を表することを望んだ。彼の確かな知識、教育的価値、高い芸術意識は、今日フランス派に敬意を払う多くの音楽家に有益な影響を及ぼしているのだ。だからリスレール氏と著名なチェリストであり、また著名な教授でもある P. バゼレール氏は、テオドール・デュボワ氏が彼らのために最近書き下ろした、ピアノ、チェロとオーケストラのための協奏組曲を共に高く評価しているのだ。この作品は、2 つの独奏楽器のそれぞれの性能を巧みに利用し、冷静さと輝きを兼ね備えたオーケストラに支えられた、明確な構想と秩序を持った、誠実で極めて芸術的な作品である」(Bertrand 1921:3-4)。

デュボワはこの初演について、「とても素晴らしいものだった。ソリストはリ

スレールとバゼレール。大成功だった。私は演奏はもちろんのこと、一部の若い世代の時流にそぐわない作品を、聴衆に受け入れてもらえたことも嬉しかった！」と述べている（Dubois 2012:257）。上の批評でも、デュボワを「過去の巨匠」扱いしているきらいはあるが、デュボワ自身、この曲が聴衆に受けたことを喜ぶと同時に、若い世代の時流にはそぐわない曲であることを強く自覚している点を確認しておこう。

４　音楽観

デュボワは保守的な音楽家として知られていたし、自身もそう自覚していた。彼は作曲する上で、「明晰さと伝統の尊重という理想」を持っていたし、「芸術アカデミーの基本理念、特に形式のバランスと構造の論理を生涯にわたって守り続けた」（Dratwicki 2012:2）。彼自身も、「画家が絵の描き方を知っていなければならないように、音楽家も自分の技術を持たなければならない・・・目標を飛び越さないで先達を忘れないようにする知恵があれば、多くのことを期待することができるのだ。人は砂の上に建物を建てないし、再建のために破壊することもない」と述べることで、これまで教えられてきた技術を身に着けること、そして伝統を大事にすることを主張している（Dubois 2012: 259）。

彼が学生時代に出会った最初の革新的な音楽は、ワーグナーであった。デュボワは正直に、「私の耳はこのような音楽を聞く準備ができていなかったので、あまり理解できなかった」と述べると共に、「学校に通い、それまで古典でアカデミックな作品ばかりを貪っていた哀れな音楽家の頭をひっくり返すには十分だったのだ」と述懐している（Dubois 2009:41）。デュボワは一貫してワーグナーの礼賛者にはならなかったが、興味を持ち続けた。パリ音楽院で教鞭をとっていた時も、わざわざ２回、ワーグナーの楽劇を聴くためにドイツに出かけている。彼はワーグナーの音楽に感銘を受けたが、フランスの作曲家はその

真似をしてはいけないと考えていたのである（Dubois 2009:46）。

一方、パリ音楽院の教授時代のデュボワは、前節の最後で言及した先進的な「一部の若者の時流」に批判を加える先鋒であった。それはラヴェルの指導に顕著に現れていた。フォーレの作曲クラスにいた学生のラヴェルが書いたフーガを、「不可、書法のひどい不正確さのため」とコメントをつけ零点にしていただけではなく、1903 年にラヴェルが音楽院の卒業試験として提出した弦楽四重奏曲の第一楽章を、デュボワは「簡素さが欠如している」と受け止め、他の音楽院の審査員もこの曲がぎこちないと評したため、結局ラヴェルは試験に落ちることになった（オレンシュタイン 2006:40,51）。さらに、本当かどうかの真偽は明らかではないが、賛否の嵐を巻き起こしたドビュッシーの革新的なオペラ『ペレアスとメリザンド』に関して、デュボワは学生に、『ペレアスとメリザンド』を聴きに行ったら音楽院を除籍すると脅していた、という逸話も残っている（ポルシル 2016:90）。デュボワは、こうした新しい音楽の流れ、すなわち、近代音楽への流れに徹底的に抵抗した音楽家の一人だった。

1912 年に、自作のヴァイオリン協奏曲の 50 回目の演奏会がドイツで行われるために、デュボワは会場のあるフライブルグへ出かけて行ったが、その演奏会の中で、ラヴェルのスペイン狂詩曲も演奏され、それを聞いたデュボワは、「何とも特異な音楽だ！それは偽の音のどんちゃん騒ぎであり、かなり不快にさせる」と述べている（Dubois 2012:42）。同じ年、スイスの若い作曲家スティルラン＝ヴァロンがデュボワを訪れ、彼に弦楽四重奏の楽譜を託していったが、その楽譜をみてデュボワは驚いている。「・・・彼は調号を何も書かない。そのため、自由に転調し、最初の調性を“気にしない”でいることができる。それに、この調性はいったい何なんだ？」（Dubois 2012:46）。さらにその数日後、ローマ賞の大賞受賞者ル・ブーシェのヴァイオリン・ソナタを聴いたデュボワは、それにも驚いて次のように書いている。「それは独特のもので、どこにその原因があるのかわからないが、若い作曲家たちは優美さを軽視していること

は明らかだ。それを怖がっているようだ！ 彼らの主な関心事は、音の組み合わせや“珍しい”ハーモニーによって驚かせることにあるようだ！まるでそれがすべての音楽であるかのように！かわいそうに！」（Dubois 2012:48）。

こうした視点は、デュボワだけのものではなく、当時の芸術アカデミー音楽部門の間で共有されているものであった。マスネとフォーレの弟子であるエドモン・マルエルブが作曲した弦楽四重奏曲に対して、1902 年に、アカデミーから次のような報告が出ている。

「最初の小節から、不協和だけでなく不調和な和音があり、作曲者はそれを最後までおいかける。そして 1 つの楽器も 1 小節さえ休むことなく、4 つの楽器が同時に対決することをやめないまま延々と続く構成になっている。その結果、まるで永遠の夜が支配する中央アフリカの森のような、不可解な原生林ができあがる。このような作品の演奏は、もし可能であっても、演奏者にとっても、聴く人にとっても、苦痛を伴うものであろう」（Dubois 2012:64 fn.57）。

1914 年に、デュボワはストラヴィンスキーの『春の祭典』を聞く。多くの聴衆が激しい拒否反応を引き起こし、騒動になったことで有名な曲であるが、デュボワは、その才能を認めつつ、意図的に創り出された新しい音の世界を否定している。

「これは、音楽的なものが何もない芸術だ。音符を使って雑音を出す、それだけだ。著者は才能があり、熱狂的な信徒を持っている。それは恐ろしい音楽で、攻撃的で、時に悲鳴をあげさせ、偽りの音であふれ、激しい衝突があり、すべては歴然たる技量で自発的に行われるのだ。画家にはキュビズムというジャンルがある。そうだ！音楽家は今自分たちのものを手に入れた！」（Dubois 2012:88）。

ストラヴィンスキーの音楽を批判を込めてキュビズムに例えているが、その位置づけは正しいであろう。絵画の世界はキュビズムからさらに抽象絵画へと進化してゆくが、それと並行して音楽も、無調音楽、それを体系的に生み出す12音技法の音楽へと歩をすすめていくのであるから。

「音楽という芸術は、今日、とんでもない危機に瀕している。芸術を若返らせるため、古い定型文から解放するためという口実で、最も不協和で、ほとんどの場合計画もなく、リズムもなく、調性もなく、行き当たりばったりの音を一緒に操る！こうして、不協和で不快な騒音へと容易にたどり着く」(Dubois 2012:256)。

1923年、デュボワは自らの曲が演奏される会場に出向いたが、そこで、ラヴェルの『ダフニスとクロエ』を聴く。

「それは、想像を絶するようないびつな形で、バラバラで、長大で、音楽的ではないものだ。音楽以外のすべてが、とても巧みにできている。ノイズ、衝撃的なリズム、恐ろしい音との遭遇、時に（“狂気の”という表現が消されている）疎外された世界かと思わせるアンバランスな群れ!・・・芸術の世界では、作品の構成や展開、バランスを気にする人はもういない」(Dubois 2012:304)。

デュボワは、「一部の若者の時流」を批判するだけではなく、当然ながら、彼らからも批判されてきた。それは既に触れたように、デュボワが音楽院の院長だった時に、自作の曲の演奏会の最中に「オフィシャル・ミュージック！」と批判されたことからも明らかだ。さらに、ラヴェルのような新しい音楽を認めることが出来なかったことから、音楽院は古臭いアカデミズムの牙城であ

るかのように批判され、「パリ音楽院は技術は教えるが芸術は教えない」と言われた（Lalo 1905）。そして、技術の習得を重視したデュボワのフーガに関する考え方は、どんな鈍感な脳であっても決められた公式に従ってさえいればうまくゆくような機械的で愚かしいものである、といって批判された（Marnold 1905:130）。またブリュノーは、第二交響曲を聴いて、「その伝統的で形式的な性格よりも私を驚かせたのは、その統一性、論理性、秩序、均衡の欠如だ。諸テーマは、互いになんの関係がないように見える。それらは、感情や雄弁さ、輝きに欠けている」と辛らつな批判をしている（Bruneau 1912）。さらにフォーレは、自らの曲に関して、「この曲には中心となる主題すらも存在しないのです。テオドール・デュボアはきっとこの自由な形式に面くらうでしょう」と述べ、アカデミズムの世界を守ろうとするデュボワの保守的な音楽観を揶揄したのである（ネクトゥー 1990:151）。それでもこの時代、デュボワは多数の聴衆を味方につけていた。批判者は、依然として多数派ではなかったのである。

5　晩年、デュボワの時代の終焉

さて、1918 年に戦争は終結したが、火種はくすぶりつづけ、ドイツとの交渉は長引いた。フランスの物価は高騰し、生活は戦争前のような平穏なものに戻るわけではなかった。しかし、デュボワは、メイドや料理人を雇う暮らしを維持しており、世間的には、裕福な家庭であった。しかも音楽院院長、芸術アカデミーの会長という高い地位を経験した彼は、2021 年には、その年に初演されたり初出版された重要な音楽作品に対して贈られる 1 万フランのラッセールの賞を、授与される。彼は作曲を続けており、この年は、ピアノ、チェロ、オーケストラのための協奏曲と『解放ミサ（Messe de la Delivance）』が初演されていたのである。さらに、2022 年には、芸術アカデミーが持っている財団の一つ、ジャン・レイノー財団から、芸術家としての長年の実績に対して、1 万

フランの賞金が贈与されることになった（Dubois 2012:275,286）[(4)]。アカデミー芸術の視点から言えば、デュボワはまさしくその頂点にいたということになる。ただし、デュボワ自身は、どちらの受賞も現代の彼の音楽に対してというよりも、それまでの実績に対するものであることを自覚していた。デュボワはこれらの受賞を喜んではいるが、近代音楽を推進している先進の音楽家達をやり込めたという意識はまったく感じられない。要するに、これらの受賞は、かつての巨匠に対する引退の花道のようなものであることを、デュボワ自身がよく分かっていたのである。

そして、フランスの音楽界は反アカデミズムの方向に鋭く舵を切っていった。聴衆も批評家も、近代主義、さらにはデュボワの言う「超未来主義」へと急ぎ足でその歩を進めて、アカデミズム芸術は取り残されていった。それでも、デュボワの曲、例えばフランス交響曲などは、依然として演奏され続けたが、絶頂期を知るデュボワから見たら、自らの曲の演奏回数は少なくなっていったことを感じ取っていた。音楽の世界では、20 世紀に入って 20 年を過ぎようとしている時点では、少し前まで先端を走っていると考えられたラヴェルやストラヴィンスキーでさえ、もはや古典とされるほど、音楽の変遷が急激に生じていたのである（Dratwicki 2012:7）。そしてデュボワは、近代音楽の只中を走っていたフローラン・シュミット、かつては和声のクラスの学生であった彼に、「デュボワは音楽の進化に関して不肖の前任者よりも影響力がなかった」と断定されてしまうのである（Collette-Kleo 2009:7）。

デュボワは確かに長生きしすぎた。1920 年には、83 歳を迎えている。老齢の作曲家にとって、その時代の、しかも最も速い速度で変化を遂げている時代の最先端の音楽を、受け入れることは無理であったろう。それでも彼は、翌年には『和声学』を出版し、粛々と自らの音楽活動を続けていくのである（Dubois 2012:272）。

しかし次第に、「私のような哀れな年寄りは、必然的に取り残されることに

なる」という意識が強くなっていく（Dubois 2012:293）。そして、「現在の前衛的な若者は、すべての調性、すべてのリズム、すべてのメロディー、すべての構成、かつて音楽を構成していたものすべてに対する一種の破壊的な狂気にとらわれている」と現在の状況を批判しつつも、「この問題の若者の目には、私は映っていないことを私は良く知っている」という自己分析も忘れない（Dubois 2012:292）。自らの音楽が時代から取り残され、顧みられないようになっている状況をデュボワは理解していたのだ。そして、レイノー財団の賞を受けてからほんの3か月後に、次のように書いている。

「私が日陰に入り、俗物や前衛音楽の支配が到来した今、私の作品をプログラムで見ることはめったにない。私は25歳の時のように、謙虚にコンサート・ディレクターを募集しなければならないのだ。音楽界全体が徐々に私を忘れていき、私は生きている間に私の死を目撃しているのだ！」（Dubois 2012:293）。

戦争によって故郷のロネ村は破壊され、生家も壊されてしまった。1922年の3月には最愛の妻に先立たれたデュボワは、息子夫婦や孫が大事にしてくれるにも拘わらず、そして、その高い社会的地位と比較的裕福なパリでの生活にも拘わらず、1924年6月、音楽的な孤独の中で亡くなることになる。

6　再評価の動き

デュボワの音楽は、忘却の彼方に沈んでしまった。カナダでは、『キリストの7つの言葉』だけは演奏され続けたようだが、フランス本国でデュボワは忘れられ、ロマン派の音楽としては、ベルリオーズ、グノー、ビゼー、マスネくらいしか記憶に残らないという状況だった（Dratwicki 2009:1）。ところが、21世紀に入って、デュボワは劇的な復活を遂げることになった。

「ドビュッシーの年の真っただ中、フランスの無名の作曲家がクラシック音楽界に風穴を開ける。最もありえない“復活”を振り返る」。これは2012年5月3日の『ル・フィガロ』誌に掲載された記事の見出しである。その記事は続く。「今年はドビュッシー生誕150年、2013年はフランスではプーランクの年になる（プーランク没後50年にあたる－筆者注）。しかし、今すべての注目を集めているのは、アウトサイダーである。彼の名前はテオドール・デュボワ。今から2013年末までに17枚ものディスクのリリースがあり、最近では『我が人生の思い出』の出版や、まもなく出版される『日記』、ヴェネチアのパラツェット・ブル・ザーネが企画した2ヶ月にわたるフェスティバルによって、このフランス音楽の“無名の兵士”への関心は、目を見張るほど復活を遂げているのである」（Hilléritеau 2012）。

パラツェット・ブル・ザーネというのは、ヴェネチアにあるフランスのロマン派音楽に関する研究所であり、その使命は、「1780年から1920年の時期のフランス音楽の遺産を再発見し国際的にプロモートすることである。その関心は、室内楽からオーケストラ曲、宗教曲、オペラなどのレパートリーだけではなく、フランス的エスプリ（シャンソン、コミック・オペラ、オペレッタ）を特徴とする、より軽いジャンルの音楽にも及んでいる」[(5)]。この研究所が2012年の4月から5月にかけて「テオドール・デュボワとオフィシャル芸術」音楽祭を企画したのである。そこでは、フランス交響曲、交響的序曲、交響曲第2番などの交響的楽曲、四重奏曲、ヴァイオリン・ソナタ、五重奏曲、ピアノ三重奏曲などの室内楽曲、そして『教皇ミサ』も取り上げられた。

上記の『ル・フィガロ』誌の記事によると、この研究所のダイレクターであるドラトウィッキはデュボワについて、「19世紀末のオフィシャルな環境に取り込まれた元パリ音楽院院長から、二つの主要な課題が浮かび上がってくる。それらは、当時隆盛を誇ったものの今や一般に忘れられた作曲家の再発見という課題と、知識不足から音楽界で破滅的なイメージに苦しむ芸術家の再生とい

う課題である」と述べている（Hilléritеau 2012）。パラツェット・ブル・ザーネは、これらの課題を解決していくのだが、忘却された音楽が再び日の目を見るためには、どうすればいいのだろうか？

この点に関して、デュボワのオラトリオ『失楽園』を録音したレ・クリ・ド・パリの指揮者であるジュルダンの回想が興味深い。彼は、録音を企画したパラツェット・チームと最初に会った時のことを次のように言っている。「彼らが、デュボアを我々に考えてほしいと言った時、私は微笑んだ。みんなと同じように、私も彼の音楽について何も知らなかった。前世紀初頭の歴史や地理の学習のように和声を教える彼の論文を何時間も勉強した辛い思い出だけが残っている」。ここで言っているのは、デュボワが著した『和声学』についてである。多くの音楽家は、学生時代に読まされたこの『和声学』に苦しみ、デュボワが作曲者であるよりも、堅苦しく厳格な研究者としてみなされる要因にもなった。しかし、実際にデュボワの音楽を演奏してみると、彼も歌手たちもすぐにデュボワの音楽の豊かな着想に魅了されたという。そして「素朴さから抜け出している、あるいは、ドビュッシーより斬新というわけではないが、その後の多くの作曲家の合唱曲と違って、巧妙に組織化された多数のアイデアに溢れている」ことを見出したと言うのである。

彼がパラツェット・チームから提案を受けなければ、デュボワの音楽の良さは知られないままだった。「デュボワの正統性を疑う人は、たいてい彼の曲の一つのタイトルも挙げることができない」とドラトウィッキは言うが、忘れ去られてしまうと、その人の曲を知ろうとさえしなくなるということなのであろう（Hilléritеau 2012）。

ドラトウィッキは、デュボワが忘れ去られた原因は大きくは二つあると考えている。一つは、後世の人々は彼を「規則を守るのにきゅうきゅうとし、それら規則を例証して論文で理論化することにだけ長けた芸術家」と見なしたことであり、そしてもう一つの原因は、デュボワをオルガン曲と宗教曲の作曲者で

あるとみなしたことである、という（Dratwicki 2015:24）。前者は既に述べた『和声学』のことを指しているのだが、おそらくはそれだけではない。「規則を守るのにきゅうきゅうとする」というのは、「明快さと伝統への敬意という視点に忠実であった」（Dratwicki 2015:23）デュボワの作曲姿勢と関連しており、まさしくパリ音楽院の伝統的な視点を継承し、それからのはみだしを許さなかった音楽観を指している。そして、デュボワのこうした姿勢は、「ラヴェル事件」によって増幅され、「汚名」を着せられることになるのである。

1905 年は、ラヴェルが年齢的にローマ賞コンクールに挑戦できる最後の年だった。既に有名となっていたこの若い作曲家は、しかし、第一次審査の段階で落とされてしまった。この出来事を巡って様々な憶測が飛び交い、審査員の中核を占めていた学士院芸術アカデミーの音楽部門の会員たちは不正な審査をしたと騒がれ、パリ音楽院の旧態然とした姿勢が批判の矢面にたたされることになった。騒動が大きくなった結果、当時の音楽院院長のデュボワは解任され、ラヴェルの師匠であったフォーレが後任となり音楽院の改革が始まった。これが一般に長い間信じられてきた「ラヴェル事件」の顛末である。この信じられてきた歴史によって、ラヴェル事件は、デュボワに代表されるアカデミック音楽が新しい音楽によって一蹴される現場のように見なされてきた。ところが、この歴史は後世が作り出した間違った歴史であった。デュボワは、ラヴェル事件が起こる数か月前から、作曲の自由を求めて音楽院を退職する願いを提出しているのであり、解任されたわけではなかった。また、審査員となったアカデミシャンたちが不正をしてまでもラヴェルを落選させた、ということも事実ではなかったのだ（Dratwicki 2009, 吉岡 2022）[(6)]。しかしこうして作られた間違った歴史がそのままデュボワに対する「汚名」として定着し、その結果、それが全てではないにしても、「デュボワとともにすべてのオフィシャル世紀末学派は、ドビュッシーやラヴェルの革新的な象徴主義によって、その記憶を抹消された」のである（Dratwicki 2015:24）。

デュボワにまつわる不当な扱いや偏見を一蹴するには、まず、その音楽を再演することから始めるしかないだろう。彼が、オルガン曲と宗教曲に特化した作曲家であるとみなされてきたことも、ある意味で偏見であったが、パラツェット・ブル・ザーネは、その多様な作品を開示することで、デュボワの真の姿が浮かび上がると考えたのである。そして、フェスティバルだけではなく出版物やCDの企画を通して、それを実践していった。上記の『ル・フィガロ』誌で言及されている回想録『我が人生の思い出』や『日記』もこの研究所による出版である。一方、CDも、2012年以前からデュボワの声楽曲や器楽曲など様々な曲を企画リリースしてきたが、2015年に出された『テオドール・デュボワ：宗教音楽、交響的音楽、室内楽』が最も重要である。それは、CDブックであり、3枚のCD付の総ページ108ページにも及ぶ「大作」で、曲としては、フランス交響曲、交響曲第2番、ピアノソナタ、ピアノ四重奏曲といった器楽曲、『教皇ミサ』他アヴェ・マリア、アヴェ・ヴェルムなどの宗教曲が収録されている。そして次のような一文が添えられている。「テオドール・デュボワはフランス・ロマン主義時代の“オフィシャル”作曲家の完璧なモデルである。彼は、ローマ賞の受賞者（1861）、マドレーヌ教会のオルガニスト（1877）、アカデミー会員（1894）、1871年から教えていたパリ音楽院の院長（1896）に次々となっていった。しかし、名誉と同じく不当な仕打ちが彼の音楽に集まった―それはアカデミックな厳格性への非難であったが―ので、彼の音楽の本当の価値を判断するために、それをより良い位置において、その音楽を聴きなおすことが重要である」[7]。

確かに、『ル・フィガロ』誌の記事が言うように、2012年はデュボワにとって復活の大きな狼煙の年となったが、それ以前からデュボワの曲は復興しつつあった。デュボワの曽孫によって立ち上げられた「テオドール・デュボワ協会」は、デュボワの曲を取り上げた演奏会を2011年からそのホームページで掲載しているが、それによると2011年には、フランス（31回）、イタリア（3回）

計 34 回の演奏会が、2012 年はイタリアで行われたテオドール・デュボワ音楽祭以外に、フランス（24 回）、スイス（1 回）、ベルギー（3 回）、デンマーク（2 回）、ドイツ（1 回）で計 30 回の演奏会が数えられている[8]。どちらにおいても、取り上げられた曲はミサ曲、モテット、オラトリオ、オーケストラ曲、管楽アンサンブル、弦楽アンサンブル、ピアノと弦楽のアンサンブル、ピアノ曲、オルガン曲など、デュボワの多彩な作曲の在り方を示すようなものである[9]。

おわりに

デュボワは、ロマン派音楽に忠実であり近代音楽に否定的な姿だけが強調されてきたが、彼は、何が何でも近代音楽を否定したわけではなかった。1913 年に、ローマ賞の主席一等賞を獲得した若きリリー・ブーランジェのカンタータを聴いて、「彼女は驚くほど知的で、優れた才能を持っている」と評価し、モーリス・エマニュエルの先進的な弦楽四重奏曲に対しては、音楽的な異種交雑が多すぎるし和声的にも大げさだが、構成がしっかりしていてリズムが素晴らしく面白い、と論評している。さらに、ギイ・ロパルツのオペラ『故郷』については、優美さもなく不協和音がひどく、自分の性には合わないが、技術的には良いので評価はできる、と述べている（Dubois 2012:58,65,72）。これらのことは、技術的にしっかりしていれば、先進の音楽であってもデュボワは一定の評価をしたということを示しているのである[10]。彼は、近代の音楽的潮流を批判しつつも、伝統を破壊しない新しい音楽を模索していたのであろう。彼の後期の作品、特に室内楽の分野では、アカデミズム的な形式を保ちつつも、適度な不協和音を取り込んだ近代的な和音の響きや斬新な転調を見せる曲を生み出しているのである（Dratwicki 2009:2）。デュボワは、まさしく 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてのロマン派音楽と近代音楽のせめぎあう時代の中を生きていたのであり、今日の再評価は、彼がそうした時代の音楽活動の中心にいたこと

を示していると言えるであろう。

デュボワは、死の1年半前に次のように書いている。「私の曲に関して言えば、既に述べてきたと思うが、人々が常に私に対して公平で公正であったとは思わない・・・しかし、これらの曲が、私の後に、予見のない音楽家や評論家の目に触れることがあれば、私に有利に逆転が起こるという確信がある！」(Dubois 2012:297-298)。そして、遂にその日がやってきたのである。

注

(1) マスネは結局パリ音楽院をやめたが、その理由として、院長になるつもりだったのになれなかったからだ、と言われてきた。しかし、マスネは、デュボワが言うように、真っ先に大臣から院長就任の要請があったが、一晩考えた末に、結局は自らそれを断っているのである、辞任したのは、やはり、自由を求めてということだろう（Moreno 1896:145)。

(2) 騒いだ連中を「アパッシュ（apache)」と呼んでいる記述も見られる。アパッシュというのは当時の前衛音楽を求める若い作曲家集団で、結構演奏会では過激な行動をとっていた。なお騒いだ若者たちは、交響曲の一節がマスネの歌劇『エロディアード』で歌われるアリアの最初の3音に似ているという理由をつけたとされており、デュボワ自身、無意識に似てしまったことを認めすぐに手を入れている（Dubois 2012:42)。

(3) 井上は、「パリ音楽院ではオベールやトマなど、高名なオペラ作曲家が長年にわたり院長を務めてきたが、この二人に比べると、デュボワはその点でははるかに小粒であった」と書いている（井上 2020:30)。確かに就任当初の評価はそうであったかもしれないが、オペラ以外の音楽の世界に作曲の主軸を移したデュボワは、前任者二人に比べると、はるかに先進の人であったということは強調しておこう。

(4) デュボワは1919年の日記に当時の給与について、劇場の舞台係が月600フラン、音楽院で受賞した新人歌手が月200から300フランと述べている（Dubois 2012:214)。そのことから考えても、1万フランは大金である。

(5) 当研究所HP、https://bru-zane.com/en/（2022年1月14日閲覧）参照。

(6) 「ラヴェル事件」後の音楽院の改革は、一般に「フォーレの改革」として知られているが、それには、フォーレを院長に据えた公教育・芸術省の芸術担当国務次官のドゥ

ジャルダン＝ボメッツの意向がかなり強く反映されていると思われる。この点は、別稿で論じる予定である。なお筆者は前著（吉岡 2022）で、音楽院院長は人事に拒否権のようなものを持っていたと書いたが、拒否権らしきものを持っていたのはトマ院長までであり、デュボワの時から人事、教育などに関わる高等参事会が創られたため、院長の人事決定権は小さくなったとするのが正しい（Moreno 1896:146）。

⑺　以下の URL 参照。
https://bru-zane.com/en/pubblicazione/musique-sacree-et-symphonique-%e2%88%92-musique-de-chambre/

⑻　2013 年以降も、デュボワの曲は頻繁に演奏会で取り上げられている。（https://www.theodoredubois.com/concerts 2022 年 1 月 14 日閲覧）。なお、同協会が挙げている演奏会は、フランス語圏中心のもののだが、youtube で演奏会でのデュボワの曲をアップしているものを見ると、プロ、アマを交えてフランス以外でのものも見られる。それらの演奏会の場所や年が確認できたのが 19 演奏あったが、そのうち、ピアノ四重奏曲が日本（2013 年、2021 年）、イタリア（2017 年）、スロヴェニア（2017 年）で、ピアノ五重奏曲が、ドイツ（2017 年）、アメリカ（2018 年）、台湾（2019 年）で、『キリストの 7 つの言葉』が、中国（2008 年）、アメリカ（2010 年、2015 年）、韓国（2014 年）、オーストラリア（2015 年）で演奏されていた（https://www.youtube.com/results?search_query=Theodore+Dubois　2022 年 1 月 14 日閲覧）。さらに、2021 年 10 月 6 日～ 15 日に行われた「第 1 回ビテロワ室内楽音楽祭」（フランス）で、「セリニャン教会におけるテオドール・デュボワ」と題された日があり、デュボワのピアノ三重奏曲や二重奏曲が演奏されている。https://www.unidivers.fr/event/festival-de-musique-de-chambre-du-biterrois-theodore-dubois-a-la-collegiale-de-serignan-serignan-herault-2021-10-13/ 2022 年 1 月 14 日閲覧）。

⑼　井上は 2020 年の論文で、デュボワは「さまざまなジャンルに多数の作品を残したが、現在までレパートリーに残っている作品はほとんどない」と断言しているが（井上 2020:30）、そうは言えないというのが本稿の結論の一つである。

⑽　こうした姿勢は、アカデミズム的な著書である『和声学』の中でも貫かれている。彼は、「技術を完全に身につけた作曲家には、たとえそれが教師の美学と異なっていても、個性を伸ばすように」と書いているのである（Dubois 2012:65 fn.59）。

引用文献

Bertrand,P.

1921 «Les grands concerts—Concerts Lamoureux», *Le Ménestrel* 4419:3-5, 7 janvier 1921.

Boutarel, A.

1897 «Revue des grands concerts—Concerts-Collonne», *Le Ménestrel* 3481:396, 12 décembre 1897.

1910 «Revue des grands concerts—Concerts-Collonne», *Le Ménestrel* 4120:85, 12 mars 1910.

Bruneau, A.

1905 «La direction du Conservatoire», L*e Matin*, 13 juin 1905.

1912 «Théâtres et concerts—Les conserts», *Le Matin*, 11 novembre 1912.

Collette-Kléo, C.

2009 «Introduction» à *Souvenirs de ma vie*, T.Dubois, Lyon, Symétrie, 5-10.

Dratwicki, A.

2009 «Préface» à *Souvenirs de ma vie*, de T.Dubois, Lyon, Symétrie, 1-3.

2012 «Préface» à *Journal*, de T.Dubois, Lyon, Symétrie,1-10.

2015 «Un homme de son temps», dans *Theodore Dubois(1837-1924) Musique sacree et symphonique, Musique de chamber*, Bru Zane Label, 23-33.

Dubois, T.

2009 *Souvenirs de ma vie*, Lyon, Symetrie

2012 *Journal*, Lyon, Symetrie

Hilléritеau, T.

2012 «Théodore Dubois sort du bois», *Le Figaro*, publié le 03/05/2012.

井上さつき

2020「近代フランスの音楽教育——フォーレのパリ音楽院院長就任をめぐって」『ミクスト・ミューズ』15:21-35、愛知県立芸術大学音楽学部

Jemain, J.

1905 «Revue des grands concerts», *Le Ménestrel* 3852:28-30, 22 janvier 1905.

Lalo, P.

1905 «La musique», *Le Temps*, 22 août 1905.

Laloy, L.

1905 «Les réformes du Concervatoire», *Le Mercure Musical (La Revue Musicale S.I.M.)*,1re Année, no.11:451-453, 15 octobre 1905

Marnold, J.

1905 «Le scandale du prix de Rome», *Le Mercure Musical (La Revue Musicale S.I.M.)* 1re Année, no.3:129-133, 15 juin 1905

Ménestrel

1874 «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 2281:142-144, 5 avril 1874.

1911a «Nouvelles diverses—Etranger», *Le Ménestrel* 4178:125-127, 22 avril 1911.

1911b «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 4171:71-72, 4 mars 1911.

Moreno, H.

1884 «Aben-Hamet», *Le Ménestrel* 2807:17-20, 21 décembre 1884.

1896 «Le nouveau directeur et la réorganisation du Concervatoire», *Le Ménestrel* 3398:145-146, 10 mai 1896.

ネクトゥー , J.M.

1990『ガブリエル・フォーレ』大谷千正訳、新評社

オレンシュタイン , A.

2006『ラヴェル　生涯と作品』井上さつき訳、東京、音楽の友社

ポルシル , F.

2016『ベル・エポックの音楽家たち—セザール・フランクから映画の音楽まで』安川智子訳、水声社

Pougin, A.

1898 «Revue des grands concerts», *Le Ménestrel* 3489:44-45, 6 février 1898.

Schauerte-Maubouet, H.

2008 «Théodore Dubois and César Franck at Sainte-Clotilde: A New Look at the Chronicle of the Years 1857-1863», English translation by Carolyn Shuster Fournier, *The Diapason* ,January 2008, pp.25-27.

Segond-Genovesi,C.

2012 «Introduction» à *Journal*, de T.Dubois, Lyon, Symétrie,11-24.

吉岡政德

2022「ラヴェル事件再考—テオドール・デュボワはパリ音楽院院長を解任されたのか？」『近代』124:1-23.

（よしおか・まさのり　音楽人類学）