慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ベルリオーズと宗教音楽 : 理想の宗教音楽表現をめぐって
Sub Title	Berlioz et la musique religieuse : essai sur les origines de son expression sacrée
Author	木内, 麻理子(Kiuchi, Mariko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2022
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.37 (2022.) ,p.151- 174
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20220630-0151

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ベルリオーズと宗教音楽

――理想の宗教音楽表現をめぐって――

木　内　麻理子

ベルリオーズ Hector　Berlioz（1803 ～ 1869）のキリスト教とその音楽に関する主張は，時折，あまりにも辛辣である故に，彼は信心深くないというよりむしろ，無信仰者だとみなされる[1]ことが少なくない。こうしたベルリオーズの主張は，都合の良いように切り取られ，彼への誤解を含んだイメージを定着させただけでなく，その影響は作品の評価にまで及んだ。しかしながら，ベルリオーズが残した多くの著作を当時の複雑な社会背景に照らし合わせて読めば，そうした評価が必ずしも正しくないことは明らかである。

ベルリオーズが作曲家としてのキャリアを開始させた1820年代半ばから亡くなるまでの数十年間は，教会音楽の状況が政治体制の変遷に伴って目まぐるしく変化していく時期と一致している。1801年に政教協約が締結されて以降，ナポレオン１世の尽力のもとで，フランス革命後の教会と教会音楽の立て直しが計画され，旧体制以前の環境を取り戻すべく，王室礼拝堂の再建やメトリーズの復興をはじめとする様々な取り組みが行われていた。王政復古期においても，そうした取り組みは緩慢ながら継続されたものの，七月王政期になると，前政府によって行われてきた取り組みの大部分が撤回され，教会音楽復興のための活動は必然的に，進取の気性に富ん

---

(1) Pierre Citron, « Religion », *Dictionnaire Berlioz*, Pierre Citron et Cécile Reynaud avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 459-460.

だ個人の活動へと移行していった。とりわけ1830年代には，パリの大司教と音楽家たちの見解の相違から教会音楽の理想をめぐる論議が繰り広げられた[2]ばかりか，単旋聖歌の復興のための研究が本格的に開始される等，音楽家たちは宗教音楽のあるべき姿を考えざるを得なくなった。一方で，19世紀初頭以降，ルネサンス期の音楽を中心とした「過去の音楽 musique du passé」の楽譜出版が盛んに行われ，そうした音楽の公開演奏会が頻繁に催されたのもまた1820年代半ばから1830年代以降のことであった。このような状況の中で，ベルリオーズは宗教音楽に対して，どのような立場を取ったのだろうか。

本論では，ベルリオーズの宗教的感情を確認した後に，19世紀前半に活躍した同世代の音楽家たちの誰もが直面した宗教音楽の衰微に対する彼の態度，そして過去の音楽に対する彼の立場を考察する。ベルリオーズが残した数多くの著作を辿ることによって，彼が描いた宗教音楽の理想と現実，あるべき姿の一端を明らかにすることを目的とする。

1．ベルリオーズの宗教的感情

ベルリオーズはどちらかと言えば不可知論者[3]で，神を信じていなかった[4]と言われる。キリスト教に対するベルリオーズの態度は，彼の『回想録 Mémoires』をはじめとする数々の著書から読み取ることができるが，その中でも次の一節は，彼がカトリックの公認教義に合致した神を信じていないことを強く印象づけた。彼が信じていたのはシェークスピア

---

(2) Dominique Hausfater, « Berlioz et l'esthétique de la musique sacrée en France au XIXe siècle », *Berlioz : textes et contextes*, Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud (éd.), Paris, Société française de musicologie, 2011, p. 181–190.

(3) David Cairns, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Berlioz », *Hector Berlioz*, Pierre-René Serna et Christian Wasselin (éd), Paris, Édition de l'Herne, 2003, p. 170–175.

(4) Hugh Macdonald, « Berlioz, (Louis-) Hector », *Grove Music Online*, 2001.

William Shakespeare（1564 ～ 1616）であった。

> シェークスピア！　シェークスピア！　あなたは人の子であったはずだ。あなたが存命であれば，哀れな人たちを迎え入れたはずである！　天の国があるならば，我らの父はあなただ。そう，天の国にいるのは，あなただ。
>
> 神は，広大無辺の無関心さにおいて愚かで残忍である。芸術家の魂にとっては，あなただけが善良な神である。父よ，我らをあなたの胸に受け入れて，抱きしめて！[5]

ベルリオーズは確かにシェークスピアの熱烈な崇拝者[6]であった。シェークスピアの戯曲に感銘を受けた20代のベルリオーズは，パリのオデオン座に足繁く通ったほどで，シェークスピアへの賛美は生涯にわたって変わることはなかった。彼がとりわけ魅了されたのは，シェークスピアの戯曲にみられる劇的構成であった。シェークスピアの作品に着想を得たベルリオーズの音楽作品には，《リア王 Le roi Lear》（1831）や劇的交響曲《ロメオとジュリエット Roméo et Juliette》（1839），オペラ《ベアトリスとベネディクト Béatrice et Bénédict》（1860–1862）等がある[7]。その上，《レクイエム Grande Messe des morts》（1837）と《テ・デウム Te Deum》（1849）においては，ラテン語の歌詞に大胆にも手を加えたのだから，ベルリオーズが宗教に関することに敬意の念を抱いていないと見なされた[8]

---

(5) Hector Berlioz, *Mémoires*, Pierre Citron (éd.), Paris, Flammarion, 1991, chapitre LIX, p. 543. ベルリオーズの生涯を知るための典拠となっている『回想録』をベルリオーズ自身が執筆し始めたのは，1848年のことで，1864年に完成した後，死後の1870年に出版された。事実関係についての多少の誤認や筆者による脚色も多かれ少なかれ認められる。

(6) ベルリオーズは『回想録』において，頻繁にシェークスピアの話題に触れている。

(7) Hugh Macdonald, art. cit.

(8) David Cairns, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Berlioz », art. cit.,

のも無理はない。事実，ベルリオーズによる歌詞の手直しは，歌詞の内容をより劇的に変更するもので，いくつかの先行研究[9]が指摘するように，神学上の問題を引き起こすほどのものであった。しかしながら，これらの事実をもって，ベルリオーズがキリスト教に無関心であったと結論づけるのは早急である。

『回想録』によれば，彼は幼少期の数年間をカトリックの神学校で過ごし，毎日のミサに加えて，毎週日曜日には聖体拝領に参列していたのだった[10]。すなわち，ベルリオーズはキリスト教の教義を知らなかったわけではなく，ミサで演奏される音楽や世俗賛歌にも親しんでいたのである。幼少期に体験した宗教的な行事は，無意識のうちにであったとしても，彼の記憶に深く根を下ろすこととなった。事実，単旋聖歌から発想を得たと思われる節回しが，《レクイエム》や《キリストの幼時 L'Enfance du Christ》（1850-1854）でしばしば聴かれる。ケアンズが指摘するように，例えば《キリストの幼時》の第1部《エジプトからの逃走 La fuite en Egypte》の〈聖家族の休息 Repos de la Sainte Famille〉の独唱部の出だしと古い賛歌《子らよ，ほめまつれ O filli, o filiae》のメロディーには著しい類似が認められるのである[11]。また，ベルリオーズが幼少期を過ごしたようなフランスの地方の町では，当時，教会が音楽を聴くことのできる貴重な場であったとしても，『回想録』には幼い頃に教会で聞いた音楽についての所感や豊作祈願の行列のような宗教的な行事[12]での様子がそこかしこで語られている。

---

p. 170-171.

(9) このテーマについては，特に以下を参照されたい。Alec Robertson, *Requiem: Music of Mourning and Consolation*, London, Cassell, 1967; Thomas Schacher, *Idee und Erscheinungsform des Dramatischen bei Hector Berlioz*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1987.

(10) Hector Berlioz, *op. cit.*, chapitre I, p. 40.

(11) David Cairns, art. cit., p. 174.

(12) Hector Berlioz, *op. cit.*, chapitre XL, p. 222-223.

『回想録』の第１章において，ベルリオーズが初めての聖体拝領の様子について，皮肉を込めて語っていることは，印象的である。彼によれば，それは「音楽から初めて受けた感動」であった。

> 聖別されたパンを受け取った時，修道女たちが聖体拝領の聖歌を歌い始めると，私は神秘的であると同時に情熱的な激しい感情に満たされ，どのように会衆の注意を逸らせばよいのかわからなかった。私は天の扉が開くの見たと思った。天は愛と清純な喜びに満ち，話に聞かされていたよりも遥かに純粋で美しかった。ああ，真の感情表現の力がもつ素晴らしさよ！　比類なき旋律の美しさよ！　その曲は，無邪気なことにも聖歌の歌詞が付けられて礼拝で歌われていたが，ダレイラックのオペラ《ニナ》のロマンス〈愛しい人が帰ってきて〉だったのである！　私はそのことに10年も後になって気がついたのだ。私の若い魂はなんと恍惚に浸ったことか！親愛なるダレイラック！[13]

初めて聖体拝領を受けたベルリオーズの体験談は，彼が感動で満たされたと同時に，音楽のもつ大きな力を感じ取ったことを明らかにするには十分である。それは，ベルリオーズに天界をイメージさせるほどであり，宗教的感情を大いに刺激したのである。他方，この聖体拝領のエピソードは，19世紀初頭のフランスの地方教会でのミサの実践の一端を示す貴重な資料の１つでもある。ベルリオーズが11歳であった1815年当時，彼の故郷ラ・コート・サン＝タンドレの教会のミサでは，ダレイラック Nicolas Dalayrac（1753 ～ 1809）のオペラ・コミック《ニナ Nina》（1786）の有名な恋歌に聖歌の歌詞が付されて歌われていたことを証言しているのである[14]。フランスの世俗音楽の成功作から発想を得るような教会音楽のあり方は，敬虔な教皇至上主義論者とは全く相容れなかった。ベルリオーズが

---

⑬　Hector Berlioz, *op. cit.*, chapitre I, p. 40.

⑭　*Ibid.*, p. 40, notes 5 et 6.

『回想録』を書いた際に，この幼少期の思い出を面白がって書き，ミサにおいてオペラ・コミックのアリアの存在が場違いであったことを強調していることは，芸術家たちの間で教皇至上主義の説が進展していたことを示している。しかし，このように世俗音楽が教会の中へ持ち込まれることは，当時の宗教音楽の脈絡においては，おそらく珍しいことではなかった。このベルリオーズの音楽体験は，後に彼が宗教的な題材を扱った作品を作曲した際に，無視することのできない影響を与えた可能性がある。フランス革命後の教会音楽の状況もまた，ベルリオーズの「宗教的」作品に影響を与えている。ロックは以下のように述べている。

> ベルリオーズは，作曲家としてのキャリアの初めに，人々の関心が教会での用途に限られていた宗教音楽から，世俗の場で演奏されることを目的とした，宗教心を想起させる音楽へと移行していく様子を確かに観察することができた。このような状況の曖昧さは，度量のより小さい作曲家とっては妨げとなったことだろう。しかしながら，彼はジャンルと様式を慎重に操作することで，この曖昧さを，創作を目的として探究し，1837年の《レクイエム》，1849年の《テ・デウム》と1850年から1854年に創作された《キリストの幼時》の彼の大規模作品のうちの３作を生み出すことができたのである。[15]

事実，ジャンルと様式を並置させる書法は，ベルリオーズの「宗教的」作品でしばしば認められる。そのために，厳密に言えば，彼の音楽を「宗教的」だと認めることが難しい[16]としても，ある種の宗教性を喚起させる音楽表現をしばしば垣間見ることができる。ロックが引用した上記の３作品以外にも，ベルリオーズの作品には，部分的に，あるいは全体的に宗教

---

(15) Ralph P. Locke, « Les œuvres religieuses de Berlioz », *Ostinato rigore : revue internationale d'études musicales*, n° 21, Hector Berlioz, 2003, p. 74.

(16) Hugh Macdonald, « Berlioz, (Louis-) Hector », art. cit.

的な性格をもつものは数多くある。例えば,《荘厳ミサ曲 Messe solennelle》(1824),《聖歌 Chant sacré》(1829),《宗教的瞑想曲 Médiation religieuse》(1831),《イタリアのハロルド Harold en Italie》(1834) 第2楽章の巡礼の場,《ベンヴェヌート・チェッリーニ Benvenuto Cellini》(1838) 第2幕の祈りの場,《朝の祈り Prière du matin》(1846),《ファウストの劫罰 La damnation de Faust》の〈復活祭の歌 Chant de la fête de Pâques〉(1846),《宇宙の聖堂 Temple universel》(1861) や死後に発表された3つのモテット等が挙げられる。さらに,《幻想交響曲 Symphonie fantastique》(1830) の終楽章では単旋聖歌〈怒りの日 Dies irae〉の旋律が引用され,《ファウストの劫罰》ではアーメン・フーガが聴かれるのである。これら作品の列挙が示すのは,ベルリオーズは生涯にわたって,定期的に「宗教的」作品を世に出していたことであり,ある種の宗教的感情が様々な音楽表現の手段を用いて,作品中に表出されているということである。

したがって,ベルリオーズは,生涯の終わりにはもはや信仰心を失っていた[17]としても,幼少期の宗教的・音楽的体験への強い愛着をもち続けていたと言える。ベルリオーズが自ら残した文章の内容と作品とは必ずしも一致するわけではない。ベルリオーズは,彼が生きた時代の音楽における世俗的なものと宗教的なものの混合した状況のもとで,世俗音楽の分野で,宗教的なものを想起させ,また宗教音楽においては世俗的なものを想起させるというように,世俗的なものと宗教的なものの間を自由に渡り歩いたのである。

2．ベルリオーズと宗教音楽の衰微

ベルリオーズはフランス革命以降,フランス社会が直面していた宗教音楽の「衰微 décadence」に対して無関心であったわけではない。ベルリオ

(17) David Cairns, art. cit., p. 175.

ーズは早くも1829年に『コレスポンドン紙』において，宗教音楽に対する態度を表明している。本節では，ベルリオーズの最も知られた論考の１つである「宗教音楽に関する考察」を中心に，彼の宗教音楽への態度を追ってみることにしよう。「宗教音楽に関する考察」において彼は，1829年当時の宗教音楽が置かれた状況を冷静に批判すると同時に，宗教音楽が衰微していった原因を分析している。

> 宗教音楽は，その題材の崇高さ，関連する思想の厳かさ，そして起源の古さによって，人間の最も素晴らしい才能を開花させた，すなわち非の打ちどころの無い完成の域に達せられた最も多くの傑作を生み出してきたはずの音楽芸術の一分野のようだ。しかし，今はそうではない。この芸術分野の歩みを遅くさせるのには，複数の理由が重なった。その理由は，ほとんどすべての作曲家が共有したが，依然として共有している形式的なだけのいくつかの先入観や，現代において宗教音楽家のキャリアを歩もうとした，ほとんどすべての作曲家が味わった幻滅にある。そして最後に，わずかを除いて，宗教音楽が満足に演奏されることが極端に稀であり，素晴らしい作品を堂々と聴かせるだけの財源が絶対的に不足していることにも原因がある。[18]

ベルリオーズは宗教音楽を称賛する一方で，王政復古期末期のレパートリーに宗教音楽が占める位置を示している。1824年にパリのサン＝ロック教会で《荘厳ミサ曲》の初演で成功を収め，次いで1827年にサン＝トゥスタッシュ教会での再演を経験した[19]ばかりのベルリオーズにとって，1820年代における宗教音楽の置かれた状況は明確であった。ベルリオーズによ

---

⑱ Hector Berlioz, « Considérations sur la musique religieuse », *Le Correspondant*, 21 avril 1829.

⑲ Hugh Macdonald, « Berlioz's *Messe solennelle* », *Nineteenth-Century Music*, 16/3, 1993, p. 273.

れば，第一，ミサ曲の慣習的な書法であるフーガの技法は，当時次第に人気を博し始めていたグランド・オペラ等に代表される劇音楽のスタイルに比較して，作曲家の自由と革新的な発想を制限するように思えた。その上，ミサ曲やオラトリオを演奏できる機会は少なく，編成の大きい作品を演奏するのに十分な演奏家もいなかったのである。フランス革命以前の旧体制下での宗教音楽の影響力は，王政復古期になってもなお，依然として回復していない状況にあったのである。一方で，フランス社会における宗教音楽の位置は，19世紀前半の美的価値判断の変化に伴なって，変容していった。慣習的な宗教音楽は，もはや革命後の聴衆の趣味とは合わなくなっていたのである。

さらにベルリオーズは「宗教音楽に関する考察」において，宗教音楽の「衰微」の決定的な要因を以下のように指摘している。

> 音楽芸術のこの分野が劣ることのもう１つの原因は，作曲家が自分の作品を満足に演奏してもらう機会を得ることができず，新作を書く意欲を絶対的に喪失してしまうことにある。……（中略）……かつてフランスには，多くの作曲家に生活手段を提供する，数多くのメトリーズがあったが，今日ではメトリーズはもはやなく，復活させようという様子もない。[20]

ベルリオーズは，革命時に行われたメトリーズの廃止こそが，演奏の機会を減らし，この分野の音楽家の数も減らすという悪循環を宗教音楽に生み出したことを暗にほのめかした。1801年にナポレオン１世と教皇ピウス７世によって政教協約が結ばれて以降，教会音楽の再建を目指す対策が行われたにもかかわらず，1834年になっても依然として宗教音楽のこうした状況は悪化する一方であった。ベルリオーズは『ガゼット・ミュジカル・

---

[20] Hector Berlioz, « Considérations sur la musique religieuse », art. cit.

ド・パリ誌』において次のように証言している。

> 宗教音楽は今日においては稀有なものである。芸術のこの美しい一分野は，日に日に衰退し，完全に消滅してしまいそうである。その衰微はメトリーズの廃止に遡る。この機関は，第一に儀式を音楽で美しく装飾するのに役立つが，さらには音楽芸術にとっても極めて大事なものである。メトリーズ出身の多くの優れた作曲家と歌手がそのことを証明している。……（中略）……今日，新作ミサ曲が世に出たばかりだとして，作曲家はそれから何をするだろうか？……何もしない。絶対に何もしない。作曲家が必要する聖歌隊とオーケストラを見つけることのできる教会がたったひとつでもパリにあるだろうか？　ひとつもない。パリのいくつかの教会区の祭務を受け持つ裕福な主任司祭のうち，自費で外部の演奏家を呼び，見知らぬ作品を立派に聴かせる者がいるだろか？……それはありそうにない。このような慈悲深い人物が現れたとして，その人は教会で女性音楽家に歌わせることを禁止する大司祭[21]にわざわざ異を唱えるだろうか？　まともな人物であれば，そんなことはすぐに止めるだろう。[22]

ベルリオーズによれば，作曲家がミサ曲を書かなくなるのは，王政復古期にあっても，演奏する十分な機会もなければ，音楽家もいないからだと

---

(21) 1821年から1839年にパリの大司教を務めたのは，ド・ケラン Hyacinthe Louis de Quélen（1778 ～ 1839）である。彼は，パリの大司教区に属する教会のミサで女性が歌うことを禁じたため，ケルビーニ Maria Luigi Cherubini（1760 ～ 1842）等の同時代の作曲家による多くのミサ曲が教会で歌うことができず，葬儀に支障をきたすほどであった。*Cf.* Dominique Hausfater, « Berlioz et l'esthétique de la musique sacrée en France au XIXe siècle », art. cit, p. 185-186 ; « Monseigneur l'archevêque de Paris », *Gazette Musicale de Paris*, 19 octobre 1834.

(22) Hector Berlioz, « Service funèbre de Choron », *Gazette musicale de Paris*, 7 septembre 1834.

主張している。その上，当時，パリの大司教区に属する教会で女性がミサの演奏に加わることは認められていなかった[23]。ベルリオーズによる証言は，複雑に絡み合う複数の要因によって，1820年代から1830年代にかけての宗教音楽の需要と供給のバランスが損ねられていたことを明らかにしている。すなわち，慣習を頑なに守る教会は，新作ミサ曲を演奏させるだけの手段もなく，作曲家はミサ曲の作曲をするにあたって表現手段を制限された上に，初演する機会がない。さらに1830年代になると，人々はグランド・オペラを見に行くため，教会での宗教曲の演奏には関心が薄れてきたということである。当時の作曲家にとって，作曲家としての名声と成功をつかむためには，ミサ曲を書くよりもオペラを書くことの方が，メリットがあった。そのような理由で，初演されることがほぼ確実に見込まれる，国家から委嘱されて作曲されたミサ曲を除いて，ミサ曲の作品数は減り続けていたのである。

以上２つの記事の抜粋からは，ベルリオーズが宗教音楽に高い関心を示していただけでなく，当時の宗教音楽の質の劣った状態を懸念していたことが窺えるが，ところで彼は過去の宗教音楽の何を好み，何を嫌っていたのだろうか？　あるいは当時の宗教音楽の何に失望し，何が不足していると考えていたのか？　また，宗教音楽をより良質なものにするために，彼は過去の宗教音楽を保持することを望んでいたのだろうか？

さらに「宗教音楽に関する考察」からは，ベルリオーズの宗教音楽に対する考えをも読み取ることができる。彼の主張には早くも彼の「宗教的」作品に特有のいくつかの特徴を認められる。

> 何という奇妙なパラドックス！　どうしてミサ曲に感動することが禁じられるのだろうか？　素晴らしく演奏された美しい聖歌に涙を流して感動することの何が礼儀に反するのだろうか？……（中略）……

---

(23) Dominique Hausfater, « Berlioz et l'esthétique de la musique sacrée en France au XIXe siècle », art. cit., p. 186 et 188.

神への愛が描かれた絵画，遠慮がちだが熱烈で，情熱的かつ神への敬意にあふれた礼拝，それは最も高いレヴェルの宗教的感情，すなわち芸術と天才による極致と相反するものではないのではないか？……教会音楽がこれらの手段によって聴衆を楽しませるために演奏されることを望むのは，全くもって馬鹿げたことではないのではないか？　それに，音楽が感動を与えることを我々が欲しないとしても，少なくとも耳障りでないべきではなかろうか？[24]

ベルリオーズは，ミサで奏でられる音楽は，儀式を美しく装飾するためだけではなく，会衆をより高いレヴェルの宗教的感情へと導くために，感動を与えるべきだと考えた。彼によれば，色彩豊かな表現手段を駆使することこそが人々の感情を呼び覚まし，まさに自身が初めての聖体拝領で体験したような感動[25]へと導く手助けができると確信したようである。事実，彼の「宗教的」作品では，《レクイエム》をはじめとして，音楽表現の手段の多彩さが認められる。

また，ベルリオーズが大規模編成のオーケストラを好む理由のひとつもまた，「宗教音楽についての考察」に認めることができる。比較的規模の大きな編成のオーケストラが頻繁に用いられることは，ベルリオーズの作品にみられる特徴のひとつでもある。

古代の人々は，宗教儀式を音楽で装飾していたが，音楽に対する考え方は我々と同様ではない。聖書によれば，ソロモンの神殿で神を称える賛歌を歌うために，4000人以上のレヴィ人が雇われたというのに，それに対して我々の50人編成のオーケストラと40人の聖歌隊には何と言ったら良かろうか！　演奏者の人数はあまり重要でないと考えてはいまいか。崇高な音楽には，大人数による演奏が求められる。それに

(24) Hector Berlioz, « Considération sur la musique religieuse », art. cit.
(25) Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, chapitre I, p. 40.

は，多くの器楽奏者ととりわけ多人数の合唱隊が必要で，他の状況では誤りであることが，先の場合――つまり広い場所での演奏――では正しく，人数が演奏の質を上回るのである。[26]

ベルリオーズの上記の主張には多少の誇張があるとしても，彼の宗教作品において演奏者の人数は重視されていた。ミサ曲の場合，教会で演奏されることが通例であったが，その広い空間に音楽を鳴り響かせるためには十分な人数で演奏されることが不可欠であった。音響と演奏者の人数の関係については，ベルリオーズは1834年の『ガゼット・ミュジカル・ド・パリ誌』の記事において次のように述べている。

会場を立ち去った多くの人々がよく聴こえなかったと不満をもらし，オーケストラの音量の貧弱さを非難していた。その理由は，振動が伝わるべき空気の塊に対して演奏者の人数が合わず，その度にオーケストラのすぐ近くの席に座った聴衆だけが感動し得るからである。その他の聴衆は，ほとんど聴こえず，全体がほとんどわからないばかりか，細部に至っては全く把握しないだろう。……（中略）……300人の奏者では，いくら大規模とはいえ，廃兵院の教会と同程度の広い室内で音楽を鳴り響かせるのは不十分である。少なくともそれには600人は必要であっただろう。[27]

この主張からは，ベルリオーズの「宗教的」作品のオーケストラ編成の「巨大さ」の理由が読み取れるだろう。彼が大規模なオーケストラ編成をしばしば求めたのは，一聴衆としての経験から音と空間の関係を理解していたからであった。実際的な理由もあったわけである。例えば，《レクイ

---

(26) Hector Berlioz, « Considération sur la musique religieuse », art. cit.

(27) Hector Berlioz, « Service funèbre de Choron », *Gazette musicale de Paris*, 7 septembre 1834.

エム》の廃兵院の教会での初演に際して，ベルリオーズは400人の演奏者を求めたのに対して，最終的に300人で妥協した[28]が，《レクイエム》の総譜には，大人数での演奏を好んでいたことを表す指示が残されている。

> 演奏者の人数［テノール独唱の他に，総勢210人の合唱隊（ソプラノ80人，テノール60人とバス70人）と204人の器楽奏者］に関する指示は，相対的でしかなく，演奏会場が許すなら合唱隊を２倍３倍にし，同じ割合で器楽奏者も少し増やすことができる。合唱隊が700人から800人もいて巨大になった場合にだけ，《怒りの日》の〈怪しきラッパの音〉と《涙の日》のみを全員で歌い，その他残りの部分では400人のみで歌うべきだろう。[29]

同様に，《テ・デウム》においてもベルリオーズが800人以下の合唱隊を希望したことが知られている。《テ・デウム》では，100人ずつの２グループに分かれた合唱隊が600人の児童合唱隊とともに歌うことが想定されていた[30]。彼は声楽の力を重要視していた。

宗教音楽についてのベルリオーズの考えと，彼の「宗教的」作品に認められる主要な特徴とがまさに一致していることは明らかだ。聴衆の感情を呼び起こすことへの関心，音楽表現手段の多彩さ，そして演奏者の多さは，彼の作曲家としてのキャリアの生涯にわたって認められる。初めての聖体拝領の体験は，キリスト教を題材とした作品の創作に多大な影響を与えたと考えざるを得ない。「宗教的」作品の創作における考えは，彼の作曲家

---

(28) David Cairns, *Hector Berlioz*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Fayard, 1999, vol. II, p. 156.

(29) Hector Berlioz, *Grande Messe des morts*, Jürgen Kindermann (éd.), Kassel, Bärenreiter, 1978, p. 3.

(30) Hector Berlioz, « Avis pour l'exécution », *Te Deum*, Paris, G. Brandus, Dufour et Cie, 1855. ベルリオーズは，楽譜冒頭に掲載された「演奏のための助言」において，児童合唱については可能な限り大人数で歌うことを求めている。

としてのキャリアのごく初期に形成されたのであり，宗教音楽への考え方はその後もほとんど変化しなかったと言える。

3．ベルリオーズと過去の音楽，そしてフーガ

ベルリオーズへのよく知られたイメージに，「ベルリオーズはパレストリーナの音楽を好まず，その嫌悪からフーガと対位法を同じように軽視していた[31]」という，さもありそうな常套句がある。ベルリオーズは，実際には過去の音楽に関心を抱いていなかったわけではなかったし，またフーガと対位法を完全に拒絶していたのではないにもかかわらず，彼の残した著作には，こうしたイメージを信じさせるに足るものがいくつもある。しかしながら，ベルリオーズのこうした著作は，彼への部分的で，時に誤ったイメージを与えている。というのも，ベルリオーズはショロン Alexandre-Étienne　Choron（1771 ～ 1834）の活動に感服し[32]，彼の古典宗教音楽学校 Institution de musique classique et religieuse（1818 ～ 1834）で行われていた公開歴史的演奏会をとりわけ高く評価していたからだ。1834年のショロンの死に際して，彼は『レノヴァトゥール紙』の中で以下のように述べた。

> 音楽芸術は過酷な死を迎えたばかりである。ショロンが亡くなったのだ。彼が創設し，困難にもめげずに率いてきた学校は廃校を免れるのだろうか？……（中略）……ショロンの学校が無くなれば，ヘンデ

---

(31)　Bernadette Lespinard, « Berlioz et la restauration de Palestrina en France », *Échos de france et d'Italie : liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet/Chastel : Société française de musicologie, 1997, p. 105.

(32)　ベルリオーズによるショロンの活動への評価については，以下を参照されたい。Hector Berlioz, « Service funèbre de Choron », *Le Rénovateur*, 11 août 1834 ; « Antoine Reicha », *Journal des débats*, 3 juillet 1836 ; « Concert de Mlle Mazel à Hôtel de Ville », *Revue et gazette musicale de Paris*, 10 juillet 1836.

ル，バッハ，レオ，パレストリーナ，カリッシミ，マルチェロ，ポルポラ，スカルラッティ，アレグリ，ヨメッリは，中国の哲学者と同じくらい馴染みがなくなり，よく知られていないかほとんど知られていない，かつての芸術はまた消え去ってしまうだろう。[33]

宗教音楽を「音楽芸術の一分野」とみなすベルリオーズは，ショロンの学校が当時のフランスの音楽界で果たしていた役割[34]を理解していたばかりでなく，先人たちの残した過去の音楽（とりわけ，ルネサンス期の音楽）を公開し，保存することの必要性をよく理解していた。ベルリオーズは，同世代の他の芸術家たちと同様に，過去の音楽に関心を示し，とりわけパレストリーナの作品に関する論考も残した。パレストリーナは，事実，19世紀のフランスにおいて最もよく知られた16世紀の作曲家であった[35]。19世紀以降，パレストリーナの声楽曲が数多く出版されていたことに加え，1828年にバイーニ Guiseppe Baini（1775 ～ 1844）によってパレストリーナの伝記[36]が出版されたことが，さらにパレストリーナの知名度を上げることになった。以下の論考からは，ベルリオーズがパレストリーナの音楽

---

(33) Hector Berlioz, « Service funèbre de Choron », *Le Rénovateur*, 11 août 1834.

(34) *Ibid.* ショロンが創設した古典宗教音楽学校は，実質的にパリ音楽院に優れた歌手を輩出する機関であった。*Cf.* Katharine Ellis, « Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron: debates, rivalries, and consequences », *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, institutional, and political challenges*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 125.

(35) Katharine Ellis, « Palestrina et la musique dite “palestrinienne” en France au XIXe siècle : questions d’exécution et de réception », *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*, Philippe Vendrix (dir.), Paris, Klincksieck, 2000, p. 155.

(36) Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina… detto il principe della musica*, Rome, della Società tipografica, 1828.

の響きの純粋さに強く心動かされたことが窺える。

> 私は，400名によって素晴らしく歌われたたパレストリーナの伴奏なしモテットについても同じことを述べるだろう。夜が明けたばかりの空のように澄みきって穏やかな美しい和音は，会衆に深い感動をもたらしたようである。私にはそのように思えたのだが，これらの和音にはうっとりするようであった。ああ，音楽とは何と美しいものであることか！[37]

同年，ベルリオーズは，パレストリーナの声楽曲が独特で魅力的な効果をもたらす理由について，より厳密に説明している。マンツァー Joseph Mainzer（1801 ～ 1851）の「ローマのシスティーナ礼拝堂」と題された一連の記事への反応として，彼は『レノヴァトゥール紙』において以下のように述べている。

> 我々は，司教座礼拝堂の狭い境内では，パレストリーナの作品の演奏をするのに34名の法王の合唱団で十分であるとのマンツァー氏の見解にも同意するだろう。つまり，清らかで静謐なこの響きが非常に魅力的な夢想の中へと誘い込むと我々は彼と同じく言うだろう。しかし，この魅力は和声自体の特性であって，もっとも生涯を完全三和音ばかりを使って過ごす音楽家に作曲家という肩書を与えることができればの話ではあるけれど，いわゆる作曲家の天分がそうさせるのではない。この詩編唱には，旋律とリズムがほぼ用いられず，和声も唯一ひとつの種類の和音に限られているが，この曲を書いた作曲家は，趣味とある程度の知識の持ち主であることを認めることはできるだろう。しかし，それは天分ではない！ まさか，ご冗談でしょう！ 私は，パレス

(37) Hector Berlioz, « Service funèbre de Choron », art. cit.

トリーナが音楽の天才となるあらゆる美点を備えた，非常に天分に恵まれた音楽家であることを否定しているのではない。しかし，私は彼が残した合唱曲に何の強烈な個性も認められない。音楽家が強いられた環境が合唱曲の発展を不可能なものにしていたのである。[38]

ベルリオーズによる回答は，パレストリーナの音楽の響きの純粋さが，単に協和音程のみで構成される完全三和音の連続に起因することを示している。ベルリオーズは，皮肉たっぷりにパレストリーナを「生涯を完全三和音ばかりを使って過ごす音楽家」と軽蔑し，彼の作品に認められる特性を否定した。とはいえ，三和音の連続がベルリオーズを魅了したこともまた確かである。この響きは，彼に天をイメージさせるほどであり，彼自身もまた宗教的な題材をもつ作品において，好んで三和音を連続して用いているのである。ベルリオーズが，パレストリーナの作品をはじめとする過去の音楽を何度も聴くうちに，この着想を得たとしても不思議ではない。

一方で，ベルリオーズは，パレストリーナの音楽には旋律の面での特徴に欠けていることを指摘している。19世紀のフランスにおける過去の音楽の演奏実践[39]を考慮する必要があるとしても，パレストリーナの旋律は，生き生きとしたリズムがなく，和声も色彩豊かでなかったために単調であるように彼には思えた。こうしたパレストリーナの作品の音楽的特徴は，19世紀当時の演奏実践によってさらに強調されたのだが，ベルリオーズの音楽とは全く相容れないものであった[40]。ベルリオーズはまた，『回想

---

(38) Hector Berlioz, « La Chapelle Sixtine à Rome », *Le Rénovateur*, 20 avril 1834. この記事は後に加筆修正されて，『回想録』第39章に部分的に掲載されている。

(39) 19世紀フランスでの過去の音楽の演奏実践については以下を参照されたい。Katharine Ellis, « Palestrina et la musique dite “palestrinienne” en France au XIXe siècle : questions d’exécution et de réception », art. cit. エリスによれば，19世紀のフランスではルネサンス期の作品は，原則として弱い音量で，レガートをかけて，よりゆっくりと歌われていた。

(40) Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, Post-scriptum, p. 561. ベルリオーズは『回

録』の中で，システィーナ礼拝堂で演奏されたパレストリーナの音楽について，次のように分析している。

> さて，こうした対位法の難解さが巧みに克服されたとしても，それがどうして宗教的感情の表出に寄与するのだろうか？　どれほど忍耐強く響きを織り込んだとしても，それがどうして作曲家の仕事の真の目的に向かって専心したことになるのだろうか？　決して，そうは言えない。例えば無限カノンで書かれているからといって，音楽作品の表現の調子が力強くなるわけでも，真実味を帯びるわけでもない。また，作曲家が自身の探究とは無関係の難解さに打ち勝ったとしても，表現上の美しさと迫真性とは関係がないのである[41]

ベルリオーズは，今度は対位法の表現力に乏しく，根拠のない複雑さを批判した。すなわち，彼は響きの美しさは認める一方で，16世紀の音楽家たちが採用した慣習に従った画一的な書法を好まなかったのである。ベルリオーズが著作の中で，しばしばパレストリーナの音楽を否定的な態度で言及するのは，単にパレストリーナが当時，「過去の音楽」を代表する作曲家であったからにすぎない。

同様に，ベルリオーズは先人たちの作品にみられる慣習的なフーガの使用についても厳しく批判した。ベルリオーズの著作において，常に批判の対象となるのは，芸術的な独創性の欠如である。事実，ベルリオーズの作品には，アカデミックな規則に従ったフーガが非常に少ない。彼は，またもや「宗教音楽についての考察」において，この技法に対する軽蔑を露わにしている。

想録』において，「私の音楽の主な特質は，情熱的な表現，内に秘めた激情，抗い難いリズムの力，予期しない突然の効果である」と述べている。

(41)　Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, chapitre XXXIX, p. 215.

イタリアとドイツの古い作品のすべてがフーガの様式に毒されている。フーガは粗野で馬鹿げた，理屈に合わない様式であるけれど，芸術家の大部分が推奨する様式で，弟子たちから尊敬されている大家が用いた様式でもある。フーガの賛美者たちが怒りを込めた眼差しで私を見ることは十分想像がつくけれど，私は彼らのために作曲するのではない。私は，先入観から解放された，芸術を愛する真の友の良識にしか訴えかけていないのである。[42]

しかし，ベルリオーズが非難したのはフーガの様式を用いて作曲すること自体ではなく，先人や同世代の音楽家のフーガの使い方に対してである。事実，彼は音楽学校等で教えられていた学習フーガのことを「生徒たちに，多くの和声的な難解さに慣れさせ，与えられたひとつの旋律を可能な限り活用するすべを学ばせる極めて有効な訓練[43]」だと考えていた。ベルリオーズがフーガを「粗野で馬鹿げた，理屈に合わない様式」と形容するのは，その使われ方があまりにも形式化して柔軟性を失っていると考えたからである。次の主張は，そうしたフーガの使われ方の一例を示している。

教会音楽にフーガの様式を導入することを正当化するために，おかしな理屈を述べる人もいくらかいる。

彼らが言うには，「ミサは人の心を感動させるべきではない。フーガは感情をかき立てないが，関心を引く。人々は喜んで作曲家が仕組んだ巧みな計画を頭の中で追いかける。そして，フーガが課す困難から作曲家がどのように切り抜けるかをみるのが好きなのである。宗教音楽には，このような感覚があれば十分である」ということである。[44]

---

(42) Hector Berlioz, « Considérations sur la musique religieuse », art. cit.
(43) *Ibid.*
(44) *Ibid.*

フーガは確かに宗教音楽のトポスではあるが，ベルリオーズはフーガの用途は儀礼的な技巧に限られるべきではないと主張しているのである。フーガの様式は，彼にとって音楽書法を生き生きとさせる表現手段のひとつであり，聴衆の感情を呼び起こすことのできるものであった。ベルリオーズは，彼の作曲教師のひとりであるルシュール Jean-François Le Sueur（1760 ～ 1837）のフーガを理想のモデルとしていた。ルシュールのヘ短調ミサ曲の《奉献唱》のフーガについて，彼は次のように述べている。

> ルシュールのフーガは，常に動機づけられており，詩句の意味に見事に合致している。王室礼拝堂のミサにいつも列席していた人々は，おそらく，そこで度々聴いた素晴らしい合唱曲を思い出すことだろう。「天国の栄光を語るは誰ぞ？」に始まる曲のことである。これもフーガであるけれど，その主題は表情豊かで気品があり，精彩が無く不快な音の組み合わせの代わりに，なんと気分が高揚するのを感じたことか！　フーガの様式はここでは，それ自体が表現の役に立っているのである。……（中略）……そして，喜びに満ちた器楽部分が合唱部の和声をすっかり彩るのである！　なんと巨大な和音群であろうか！管弦楽の高音部で星空のように煌めくヴァイオリンが描く旋律線の下で，低音がなんと力強く動くことか！　なんと輝かしいストレットだろうか！[45]

一方で，宗教音楽において，時として何の芸術目的もなく用いられるフーガの様式については，その是非はともかく，その表現力を無駄にしているとベルリオーズは述べた。とりわけ，彼は，アーメンやキリエ・エレイ

---

(45)　Hector Berlioz, « Le *Requiem* des Invalides et le *Te Deum* de Notre-Dame, MM. Cherubini et Le Sueur », *Journal des débats*, 9 août 1835 ; Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 88-89. ベルリオーズは『デバ紙』に掲載された記事を加筆修正し，後に『回想録』に収めた。

ソン等の語句による，慣習的に母音唱法で歌われるフーガを愚弄したのである。

> 50名の合唱団が，非常に速い楽章で400回か500回アーメンという語を繰り返し，突然響く乱暴な笑い声を真似するかのようにａの音節を母音唱法で歌いながら，がなり立てるのを聴いたことがない人は，その表現から生じる宗教的効果を想像して，声楽によるフーガから得るものはなさそうだという考えに至るのである。音楽的感性に恵まれた人で，先入観なくアーメン・フーガを聴く人であれば誰でも，ミサにおける犠牲を笑い者にして，神への賛歌を歌うために集まった信徒のためにというよりむしろ，悪魔の化身の軍団のために合唱曲を歌うことができるわけがあるまい。(46)

つまり，フーガに関する見解からわかることは，ベルリオーズは何の熟慮もなしに既存の書法を用いることを常に躊躇し，慣習的な使われ方を再検討しているということである。ベルリオーズは1826年から1830年の４年間，パリ音楽院のレイハ Antoine Reicha（1770 ～ 1836）のクラスでフーガと対位法を学んだにもかかわらず，アカデミックな規則に従ったフーガや対位法作品をほとんど書かなかった(47)が，それは，彼がこうした書法を慣習的な使い方を厳しく判断していたからである。彼は，したがってフーガと対位法を必ずしも軽視していたわけではなく，他と同様に，表現手段の１つとみなしていたのである。また，過去の音楽に特有の，穏やかで色鮮やかとは言えない特徴は，彼の美的価値と一致するものでもない。パレストリーナ嫌いという，ベルリオーズへのありふれた表現は，単に異なる

(46) Hector Berlioz, « Considérations sur la musique religieuse », art. cit. 以下も参照されたい。Hector Berlioz, *Mémoires*, *op. cit.*, chapitre XIII, p. 88.

(47) Marcel Bitsch et Jean Bonfils avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, *La fugue*, Paris, Édition Combre, 1993, p. 61. 著者らによれば，「ベルリオーズのフーガは，フーガの歴史においてまさに“例外”である」と述べている。

時代に生きた２人の作曲家の芸術目的の違いから生じるものなのである。

＊＊＊

ベルリオーズにとって，宗教音楽の理想的な表現とは，人間の声がもつ力を最大限に活用し，宗教的感情を刺激すべく聴衆の魂を揺すぶることであった。ベルリオーズは，どのような表現手段を用いれば，こうした目標に達せられるのか，音楽ジャンルの区別にかかわらず，表現手段や様式と詩句との妥当性を常に探究し，慣習的な書法が彼の芸術目標に合致しなければ，他の手段を用いることを躊躇しなかった。彼にとって，ジャンルと様式の区別はあまり重要ではなかったのである。ベルリオーズの宗教音楽がケルビーニ等の同時代を生きた作曲家の作品と著しく異なるのは，「宗教音楽についての考察」[48]に明らかなように，彼が宗教音楽の表現について抱いた初志の実行を試み，次第に増えていく表現手段を柔軟に取り入れながら，その考えを発展させたからである。彼の宗教音楽に関する芸術目標は，ルシュールをはじめとする先人たちの宗教音楽の特徴を多かれ少なかれ継承しつつも，作曲家としてのキャリアのごく初期に形成されたのである。

参考文献

・楽譜

Berlioz, Hector, *Grande Messe des morts*, Jürgen Kindermann (éd.), Kassel, Bärenreiter, 1978.

——, *Te Deum*, Paris, G. Brandus, Dufour et Cie, 1855.

・資料

Berlioz, Hector, *Critique musicale*, H. Robert Cohen, Yves Gérard, Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï (éd.), Paris, Buchet/Chastel : Société française de musicologie, 1996-, actuellement 8 volumes parus : 1829–1855.

——, *Mémoires*, Pierre Citron (éd.), Paris, Flammarion, 1991.

Bitsch, Marcel et Bonfils, Jean avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, *La*

(48) Hector Berlioz, « Considérations sur la musique religieuse », art. cit.

fugue, Paris, Éditions Combre, 1993.

BLOOM, Peter (éd.), *Berlioz: Past, Present, Future*, Rochester, University of Rochester Press, 2003.

CAIRNS, David, *Hector Berlioz*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, 2 vol., Paris, Fayard, 2002.

——, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Berlioz », *Hector Berlioz*, Pierre-René Serna et Christian Wasselin (éd.), Paris, Éditions de l'Herne, 2003, p. 170–175.

CITRON, Pierre, « Religion », *Dictionnaire Berlioz*, Pierre Citron et Cécile Reynaud avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 459–460.

ELLIS, Katharine, « Palestrina et la musique dite "plestrinienne" en France au XIXe siècle : questions d'exécution et de réception », *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*, Philippe Vendrix (dir.), Paris, Klincksieck, 2000, p. 155–190.

——, « Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron: debates, rivalries, and consequences », *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, institutional, and political challenges*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 125–144.

HAUSFATER, Dominique, « Berlioz et l'esthétique de la musique sacrée en France au XIXe siècle », *Berlioz : textes et contextes*, Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud (éd.), Paris, Société française de musicologie, 2011, p. 181–190.

LESPINARD, Bernadette, « Berlioz et la restauration de Palestrina en France », *Échos de France et d'Italie : liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet/Chastel : Société française de musicologie, 1997, p. 105–117.

LOCKE, Ralph P., « Les œuvres religieuses de Berlioz », *Ostinato rigore : revue internationale d'études musicales*, n° 21, Hector Berlioz, 2003, p. 73–86.

MACDONALD, Hugh, « Berlioz, (Louis-) Hector », *Grove Music Online*, 2001 (page consultée le 18 mars 2022).

——, « Berlioz's *Messe solennelle* », *Nineteenth-Century Music*, 16/3, 1993, p. 267–285.

ROBERTSON, Alec, *Requiem: Music of Mourning and Consolation*, London, Cassell, 1967.

SCHACHER, Thomas, *Idee und Erscheinungsform des Dramatischen bei Hector Berlioz*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1987.