

Natsuko JIMBO, Early Entries of Modern French Music to the Programs
of Concours and of Term Examinations for Piano at the Paris Conservatoire

地中海学研究 XXXVII 抜刷

20 世紀前半のパリ音楽院ピアノ科における
学内試験演奏曲目の変遷
——フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルの作品の
試験レパートリーへの導入をめぐる——

神保夏子

地中海学会 2014

本部：國學院大學 小池寿子研究室

事務局：150-0013 東京都渋谷区恵比寿4-5-21 池田聖徳 ISビル6F
電話 03-3440-8250 / FAX 03-3440-8251 / coll.med.komai@nifty.com

20世紀前半のパリ音楽院ピアノ科における 学内試験演奏曲目の変遷

——フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルの作品の
試験レパートリーへの導入をめぐる——

神保 夏子

序

19世紀末から20世紀前半にかけてパリを中心に活動したガブリエル・フォーレ (Gabriel Fauré, 1845-1924)、クロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918)、モーリス・ラヴェル (Maurice Ravel, 1875-1937) らのピアノ作品は、今日のピアニストやピアノ学習者、ピアノ音楽の愛好家にとって、きわめてなじみ深いレパートリーとなっている。一般に「近代フランス音楽 (musique française moderne)」の名で総称されるこれら一連の作品は、若手演奏家の登竜門となる著名な音楽コンクールにおいてもしばしば課題曲の一部に組み込まれ、今やプロフェッショナルのピアノ奏者を目指す者なら誰もが最低限マスターすべき曲目の一つ——ベートーヴェンのピアノ・ソナタやバッハの《平均律クラヴィーア曲集》のように——として、一定の地位を獲得しているようにも見受けられる¹⁾。

フランスを代表する作曲家に数えられ、音楽史的にも一時代を画する存在として重要視されるこの三人の作曲家の創作活動や作品については、既に多くの研究が積み重ねられてきた。一方、彼らの作品の、(作曲され、聴かれるものとしてではなく) 演奏され、教えられるものとしての歴史については、西洋芸術音楽の他の多くの作品と同様、近年まで、ほとんど目が向けられてこなかった。

当初はごく限られた演奏者のみが関心を向けるにとどまっていたフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルらの諸作品が、ピアノを学ぶ者にとっての一種の「演奏のカノン (performing canon)」²⁾としての地位を獲得するに至ったのはいつのことなのか？ そもそもピアノのレパートリーの一部をなすカテゴリーとしての「近代フランス音楽」は、いかな

(1) たとえば2013年日本音楽コンクールピアノ部門の第2予選課題曲群 (d) [Fauré, Debussy, Ravelの作品から任意の曲]、2014年ジュネーヴ国際音楽コンクールピアノ部門の第2予選課題の一部としての「フランス音楽」(ドビュッシー、ラヴェル、プーランク、フォーレらの作品から1曲選択) など。

るプロセスを経て確立されていったのか？ 本稿ではこうした問いへの答えを探るための一つの事例研究として、18世紀末の創立以来フランスの音楽教育の中核としての機能を果たし、ドビュッシーやラヴェルをも含む数々の著名な作曲家、演奏家を輩出してきた国立の高等音楽教育機関、バリ音楽院³⁾ピアノ科の学内試験における演奏曲目の変遷に注目する。特に、音楽院の教育計画や学内試験の演奏曲目に対し強い影響力を持っていた同院の院長の果たした役割に着目し、学内試験のプログラムに初めてフォーレのピアノ作品が現れる1900年代初頭から第二次世界大戦終結までの時期を中心に、試験演奏曲目の全般的な傾向と、同時期のフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルらの作品の演奏状況を、院長の在任期間ごとに検討していく。以下では、この区分された各時期を、当代の院長の名前に基づいて「フォーレ期」(1906-20)、「ラボー⁴⁾期」(1921-40)、「デルヴァンクール⁵⁾期」(1941-54)⁶⁾と呼ぶ。

調査対象としては、音楽院の卒業試験に相当する最も重要な学内試験であり、出場者全員に共通の課題曲が与えられる、一般公開の「学年末コンクール (Concours de fin d'année)」と、特定の課題曲が定められず、それゆえ生徒らのレパートリーの多様性をよりよく反映していると考えられる、非公開の「期末試験 (Examens semestriels)」(ただし制度変更により途中から課題曲制、2.2.2で後述)での演奏曲目を検討する。

調査対象時期のコンクールと期末試験は、いずれも毎年同時期に、基本的には同様の形式で実施されており(実施形態の変化については3.1を参照)、演奏曲目や審査員名などを含む審査状況を同一の体裁で記録した台帳型の議事録⁷⁾がほぼ完全な状態でフランス国立文書館 (Archives Nationales) の資料系列 AJ37「バリ音楽院 (Conservatoire national de musique)」に所蔵されているため、その継時的な変化を客観的・定量的に辿ることが可能である。各試験の実施状況や、曲目及び制度の変遷の経緯を裏づける補足資料としては、音楽院の組織規則や試験・コンクール関連の学内通達、院長の覚書や書簡等をも参照した。

なお、20世紀前半のバリ音楽院におけるピアノ教育は「予備科 (Classe préparatoire)」

- (2) 「レパートリーとして組織され、音楽的趣味の観点における権威の源として定められる古い諸作品」(William Weber, "The History of Musical Canon," in *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford and New York, Oxford University Press, 1999, p. 340).
- (3) 本稿の主要調査対象時期の正式名称は「国立音楽・演劇学校 (Conservatoire nationale de musique et de déclamation)」。1946年には音楽部門と演劇部門が分かれ、前者は「バリ国立高等音楽・舞踊学校 (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris)」として再編。本稿では日本での表記の慣例に倣い、いずれも「バリ音楽院」または「音楽院」と略記。
- (4) Henri Rabaud, 1873-1949 フランスの作曲家、指揮者。バリ音楽院でマスネらに学び、1894年にローマ賞受賞。
- (5) Claude Delvincourt, 1888-1954 フランスの作曲家、行政官。バリ音楽院に学ぶ。ヴェルサイユ音楽院院長を経て1941年からバリ音楽院院長を務めた。在職中に事故死。
- (6) 本稿においては、期末試験及びコンクールの実施年に基づいて時期の区分を行う。音楽院の年度は10月始まりなので、各院長の就任年そのものは、年明けに行われる期末試験とコンクールよりも1年前になる(例えばフォーレは1905年の秋に院長としての職務を開始しているが、彼の管轄下で行われた最初の試験及びコンクールは年明けの1906年である)。ただしデルヴァンクールは例外的に年度途中で院長に就任しているので、彼の就任年と本稿でいう「デルヴァンクール期」の始まりはともに1941年となる。

(後に「第一課程 (1er degré)」に改称)と「高等科 (Classe supérieure)」の二段階に分かれていたが、本稿ではフォーレらの作品を含む「現代作品 (œuvres modernes)」の学習により密接に関係する高等科⁸⁾の曲目を中心に取り上げる(以下、ピアノ高等科を「ピアノ科」と略記)。

また、ピアノ科のコンクールは、1938年までは今日のスポーツ競技のように男女別で行われており、課題曲も男女で異なっていた。さらに1916~21年及び1945~47年には、前年度の第一等賞受賞者の中から特に優秀な者を顕彰する「名誉賞 (Prix d'honneur)」のためのコンクールが通常の学年末コンクールと並行して開催された。本稿では男子・女子・名誉賞(該当年のみ)の全コンクールを調査対象とし、各時期のコンクール演奏曲目の集計にはこれら三つのデータを合算したものをを用いている。

はじめに、本稿の出発点となる先行研究の概要を整理したうえで、本稿の位置づけと主要な論点を提示する。次に、第二次世界大戦前のピアノ科のコンクールと期末試験の演奏曲目の傾向を分析し、フォーレ期及びラボー期の各試験においてフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルの作品がそれぞれどの程度演奏されていたかを明らかにする。つづいて、学内試験の制度とレパートリーに重要な変化が現れる第二次世界大戦期のコンクールを取り上げ、この時期が音楽院ピアノ科のレパートリーにおける近代フランス音楽の位置づけにとって一つの転換点となったことを示す。最後に本稿の結論と今後の展望を述べる。

1. 先行研究の検討と問題提起

近代フランス・ピアノ音楽の「演奏され、教えられるもの」としての側面に光を当てた数少ない取り組みの一つは、バリ音楽院におけるドビュッシーのピアノ作品の初期教育を扱ったデュシェヌヌ=テガリとファンジュルの2013年の共同研究⁹⁾である。同研究の重要な成果の一つは、1909~55年のバリ音楽院ピアノ科の全コンクール曲目を調査のうえ、今日「ピアニストの養成において避けては通れない」¹⁰⁾ドビュッシーの作品が彼の母校の

- (7) 1900年以降のコンクールの議事録は資料番号 AJ37/551-568 (1925-55)、期末試験の議事録は AJ37/305/1-AJ37/306 (1898-1922)、AJ37/532-536 (1923-43) (1944年以降はコンクール議事録と統合)を参照。1930年以前のコンクールの曲目に関しては、音楽院の主要な資料集である以下の2文献を主に参照した。Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par l'auteur* (1st ed., Paris, 1900), reprint ed., Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 2002; Anne Bongrain, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation (1900-1930): Documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012. また、本稿第1章で取り上げる次の文献の末尾にもピアノ高等科・予備科のコンクール曲目リスト (1909-55) が付録資料として掲載されている。Marie Duchêne-Thégarid and Diane Fanjul, "Apprendre à interpréter la musique pour piano de Debussy au Conservatoire de Paris entre 1920 et 1960," in *Regards sur Debussy*, edited by Myriam Chimènes and Alexandra Laederich, Paris, Fayard, 2013, pp. 279-299.
- (8) たとえばフォーレ期の音楽院組織規則では、現代作品は高等科において学ぶべき曲目として予備科の教育プログラムから除外されていた (Bongrain, *op. cit.*, pp. 77, 114).
- (9) Duchêne-Thégarid and Fanjul, *op. cit.*
- (10) *ibid.*, p. 281.

コンクールに初めて現れる年代が意外にも遅いという事実を指摘したことであった。特に目を引くのは、1939年までは一度もピアノ科のコンクールの課題曲に選ばなかったドビュッシーの作品が、1940年から1943年の同コンクールにおいては毎年連続で演奏されているという点である。ここからは、次のような疑問が浮かぶ。なぜ「1940年」なのか。それまで一度も課題曲に取り上げられたことのない作曲家の作品が、なぜこの時期に、しかも集中的に取り上げられるようになるのか。

デュシェヌス＝テガリらが当時を知る音楽院の卒業生に対して行ったインタビューによれば、1930年代末には「教授に少しでも関心があれば、音楽院内で『ドビュッシーを弾くのは普通』」のこととなっていた⁽¹¹⁾。しかし、ただレッスンの場で浸透したというだけでは、この作曲家の作品がコンクールという特別な場において突如4年連続で取り上げられるようになることに対する十分な説明とはならない。そもそも、著者ら自身も指摘するように、コンクールの曲目は必ずしも「生徒が就学中に勉強したレパートリーの正確な反映ではない」⁽¹²⁾。課題曲として指定されるのは毎年ごく少数の楽曲（1938年までは原則として1年あたり男女1曲ずつの計2曲）であり、「レパートリー入り」している作品、作曲家のうち実際に選ばれるのはほんの一部である。また、音楽院の内外での演奏頻度がそれほど多くない作品であっても、時には他の作品をおして何らかの理由で課題曲になるかもしれないし、逆に、レパートリーとしてはそれなりに浸透していても、「試験用」の課題曲としてはふさわしくないと判断される作品もありうるだろう。学年末コンクールの曲目は、確かに時代による変遷があり、「最新の作品のレパートリー入り」⁽¹³⁾に関する一定の指標になると推定される。しかし、課題曲の内容は、誰がどのような教育方針や社会状況のもとで選曲を行うかによって大きく左右される面もあるのではないか。

コンクール課題曲の傾向を生徒のレパートリーのそれと区別し、相対化するためには、コンクールに先立って行われる期末試験の演奏曲目に注目することが有効だろう。「門下試験 (examen des classes)」⁽¹⁴⁾とも呼ばれていたこの非公開の期末試験では、フォーレ期までは課題曲が設けられず、各生徒が自らの指導教員の導きのもとで勉強したレパートリーの中から演奏曲目が選ばれていた。ラボー期の途中で期末試験にも課題曲制が導入され、この伝統は崩れるが、ラボーの院長就任初年度の1921年及び1930～33年の期末試験に関しては例外的に一種の自由曲制をとっている。この自由曲の時期の期末試験における演奏曲目を、コンクールや期末試験の課題曲と併せて見ることで、音楽院ピアノ科におけるフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルの作品の演奏状況に関する、より詳細な手がかりが得られることが期待される。

以上を踏まえ、本稿では以下の三点を通じて先行研究の成果を発展させ、音楽院内のピ

(11) *ibid.*, pp. 283-284.

(12) *ibid.*, p. 283.

(13) *ibid.*, pp. 281-282.

(14) Bongrain, *op. cit.*, p. 66.

アノ・レパートリーにおける「近代フランス音楽」の浸透の諸段階を実証的に明らかにすることを試みる。第一に、考察の対象をドビュッシーだけでなく、共に「近代フランス音楽」の代表格とされるフォーレ、ラヴェルのピアノ作品にも広げる。第二に、生徒たちの学んだ曲目について一層詳細なデータを得るために、コンクール課題曲だけでなく、期末試験の演奏曲目をも併せて調査する。第三に、コンクール課題曲の実質的な選定に携わっているとみられる⁽¹⁵⁾院長の役割に注目し、その交替に伴う選曲傾向の全般的な変遷を示したうえで、三作曲家の作品の演奏状況の変化の意味を考察する。

次章では、第二次世界大戦前のコンクールと期末試験の演奏曲目の統計を通じて、「フォーレ期」から「ラボー期」にかけてのフランス音楽の演奏状況と同時期のピアノ科のレパートリー全体の傾向を探る。

2. 第二次世界大戦前のバリ音楽院ピアノ高等科学内試験における フォーレ、ドビュッシー、ラヴェル

2.1. フォーレ期

2.1.1 フォーレの音楽院改革とピアノ高等科コンクール課題曲の「現代」化

1905年に音楽院長に任命されたフォーレが、その「治世」において、学内人事の刷新、クラス編成やカリキュラムの見直しをはじめとする大胆な音楽院改革を断行し、パリ音楽院の「ロベスピエール」とも称されたことはよく知られている。既に先行研究によって指摘されている通り、彼が最も精力的に改革を推し進めた領域の一つは歌唱教育であり、その影響は声楽科の学年末コンクールにおける演奏曲目にも顕著な変化をもたらした⁽¹⁶⁾。

フォーレの院長時代におけるコンクール曲目の刷新は、ピアノを含む他の専攻においても認められるが、その変化のあり方は一様ではない。例えばウォルドゥはこの時期の声楽科のレパートリーの拡大の一例として18世紀以前の作品の増加を挙げている⁽¹⁷⁾が、ピアノ科においては、バッハやスカルラッティ、モーツァルト、ハイドンなどフォーレ期以前に見られた18世紀以前の鍵盤作品は、フォーレ期のコンクールのプログラムから姿を消

(15) 音楽院の組織記録と試験委員会（音楽院の期末試験の際に審査を行う組織であり、主に院長が委員長を務める）の議事録からは、本稿の調査対象時期において、コンクールの課題曲の実質的な選定権はその時々々の院長に与えられていたことがうかがえる。1905年10月8日布告及び1915年6月6日布告の音楽院の組織規則によれば、コンクールの課題は「院長の提案に基づき試験委員会によって決定」（Bongrain, *op. cit.*, pp. 82, 120）、また1921年6月6日布告の同規則では「院長によって決定」（*ibid.*, p. 152）されるとある。コンクールの約1か月前に行われる期末試験の議事録にも「委員会はコンクール作品として……を採択」（1912）、「院長はコンクールの演奏曲として……を指定」（1930）などの文句が1938年まで毎年継続的に見られ、上記の規則の実施を裏づけている。

(16) フォーレの院長時代の歌唱教育改革については以下の文献を参照。Gail HilsenWoldu, "Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire: les réformes de 1905," *Revue de musicologie*, 70 (1984), no. 2, pp. 199-228; Jean-Michel Nectoux, "Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris: une philosophie pour l'enseignement," in *Le Conservatoire de Paris: des Menus-Plaisirs à la cité de la musique, 1795-1995*, edited by Anne Bongrain, Yves Gérard, and Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet-Chastel, 1996, pp. 219-234.

(17) Woldu, *op. cit.*, p. 215.

してしまう。この時期増えるのはむしろ、19世紀末以降の作品である。

フォーレ期のピアノ科コンクール課題曲の最大の特徴は、レパートリーの現代化だ。院長フォーレとその恩師サン＝サーンス (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) の作品を中心に、同時期の課題曲に占める存命作曲家の作品の割合は全体の約4割にもはまっている(グラフ1-b)。これは、存命作曲家の作品がただ一度(サン＝サーンスの《第5協奏曲によるトッカータ》)しか採用されなかった前任者テオドール・デュボワ (Théodore Dubois, 1837-1924) の院長時代 (cf. グラフ1-a) と比べると格段に多い。課題曲に採用された存命作曲家のうち、グラスノフ (Aleksandr Glazunov, 1865-1936) 以外の全員がフランス人であったことも、ここで付け加えておくべきであろう。

このように、フランスのより新しいピアノ作品の導入が積極的に推し進められていたフォーレ期にあって、同時代のドビュッシーやラヴェルのピアノ曲は——後にピアニストの重要なレパートリーとなる作品のほとんどはこの頃に続々と生み出されていたにもかかわらず——意外にも、一度もピアノ科のコンクール課題曲になっていない。以下では、その理由の一端を探るために、フォーレ期にピアノ科の課題曲として選ばれた当時の他の存命作曲家の作品の共通点を考えてみたい。

表1はフォーレ期のコンクールにおいて課題曲となった同時期の存命作曲家のピアノ作品の一覧である。ここに見られる作曲家の多くは音楽院関係の何らかの役職(教員 Professeur、高等参事会 Conseil supérieur d'enseignement や試験委員会 Comité d'examen の役員、コンクールの審査員 Jury 等)の経験者であり、院長フォーレの作品が最も多く採用されている(5回)ことをも考え合わせれば、作曲家自身の音楽院内での地位と課題曲の選定との間には一定の相関が認められると言えそうである。しかし、この条件はドビュッシーや、ある程度はラヴェルにもあてはまるため、ピアノ科コンクールにおける彼らの作品の不在を作曲者の音楽院での地位という点のみから説明することは難しい¹⁸⁾。

一方、ピアノ科の課題曲となった同時代の作曲家の作品を見比べてみると、サン＝サーンスとフォーレの作品以外の全曲が「変奏曲」という形式をとっていることに気づく。同時に、フォーレ期のピアノ科の課題曲は——コンクール課題曲の委嘱作曲が頻繁に行われていた同時期のフルート科、オーボエ科、クラリネット科等の場合とは異なり——、基本的に書き下ろしの新作ではない(表1の作曲年代を参照)という点にも注意したい。つまり、課題曲に見られる変奏曲への集中は、あくまで数多ある既存の作品の中から、何らかの基準によって取捨選択が行われた結果なのである。変奏曲というジャンルで主要なピアノ曲を一切残していないドビュッシーやラヴェルは、いわばこの時点でピアノ科用課題曲

(18) cf. Duchêne-Thégarid and Faujul, op. cit., pp. 279-280. さらに、ドビュッシーは1910年のクラリネット科コンクールの課題曲《クラリネットのための狂詩曲第1番》(1909-10)、ラヴェルは1913年のピアノ科女子コンクール用の27小節の初見奏課題《前奏曲》(1913)を、共にフォーレからの委嘱によって作曲していることから、彼らが試験課題曲の作曲者としての資格を十分に認められていたことがうかがえる。

の候補から外されていた可能性がある。

なぜ変奏曲なのか。ここで一つの手がかりとして思い起こしたいのは、フォーレが新院長への就任が決まった際に、「同時に古典的 (classique) であり現代的 (moderne) でもある芸術、すなわち、良識ある諸伝統のために今日の趣味を犠牲にすることなく、また諸伝統を流行の気まぐれの犠牲にすることもないような芸術を助ける者でありたい」¹⁹⁾という意思を強く表明していたことである。同時代の作曲家によって、変奏曲という一種の「古典的」な形式で書かれた作品は、まさしくこうした「現代」性と「古典」性を兼ね備えた音楽として解釈されうるものであろう。フォーレ期のピアノ科のコンクール課題曲にはまた、ベートーヴェンの《エロイカ変奏曲》やシューマンの《交響的練習曲》、ブラームスの《ヘンデル変奏曲》といったシリアスで重厚なロマン派の大変奏曲がたびたび取り上げられていた。あくまで推測の域を出ないが、この変奏曲形式へのこだわりは、ロマン主義の時代と「現代」との連続性をめぐるフォーレ自身の歴史意識が反映された結果であったと考えることもできる。

2.1.2 期末試験曲目にみるフォーレ作品の浸透

前項では、フォーレの院長時代のピアノ科のコンクール課題曲にフォーレの自作を含む存命作曲家の作品が積極的に取り入れられていたことを述べた。院長自身の教育理念や美学が直接的に反映されるコンクールの曲目に対し、課題曲のない、同時期の期末試験における演奏曲目はどのようなものだったのか。

グラフ2-aはフォーレ期の期末試験で取り上げられた作曲家の内訳をまとめたものである。上位からリスト、ベートーヴェン、ショパン、シューマンと19世紀の「大作曲家」の作品が全体の6割以上を占める一方で、フォーレがこれに次ぐ5位に入っていることが分かる。すなわち、フォーレが院長を務めた時期の音楽院の試験では、課題曲の有無にかかわらずフォーレの作品が盛んに取り上げられていたのである。

こうした学内でのフォーレのピアノ曲の演奏頻度の高さには注目すべきものがある。というのも、20世紀初頭の段階でフォーレは一般にはむしろ歌曲の作曲家としてその名を知られていたのであり²⁰⁾、彼のピアノ曲はそれほど広く演奏・受容されているとは言い難い状況にあったからである。「ピアニストたちは私のピアノ曲をほとんど弾くこともなく、楽譜は積み上げられたまま放置されているのです。おそらく、それらの出番は二十年後といたったところでしょうか……」²¹⁾——フォーレは1913年に妻への手紙の中でこう述べている。しかし、彼が取り仕切っていた音楽院の教授やその門下生にとって、院長の作品は到底無関心のままに「放置」しうるものではなかったに違いない。実際、音楽院の期末試験議事録のデータによれば、1914年以降フォーレの作品の演奏頻度は飛躍的に増えており、

(19) André Nède, "Le nouveau directeur du Conservatoire," *Le Figaro*, 14 June 1905, p. 4.

(20) cf. Joseph de Marliave, *Études musicales*, Paris, F. Alcan, 1917, pp. 1-2.

(21) ジャン＝ミシェル・ネクトゥー『評伝フォーレ——明暗の響き』大谷千正監訳、日高佳子・宮川文子訳、新評論、1990年、547頁。

フォーレ期にピアノ高等科で教鞭をとっていた全ての教授が、期末試験の際に多かれ少なかれ生徒にフォーレの何らかの作品を弾かせた経験を持っているのである。中でも積極的であったのは、アルフレッド・コルトー (Alfred Cortot, 1877-1962) やイジドール・フィリップ (Isidor Philipp, 1863-1958)⁽²²⁾ といった当時の有名教授たちであった。例えば期末試験におけるフォーレ作品の演奏数が最多を記録した (受験者数 54 名中 10 名) 1914 年、フィリップの門下生 11 名のうち半数近い 5 名がフォーレの曲を演奏した⁽²³⁾。

こうした状況が、作曲家としてピアノ曲というジャンルに強い執着を示していたフォーレの、院長としての権威 (彼は職務の一環として学内の全試験の審査員をも務めていた) と関連していることは想像に難くない。加えて重要なのは、当時のピアノ科の教授陣にコルトーやリスレル (Édouard Risler, 1873-1929)、そして両者の師のディエメール (Louis Diémer, 1843-1919) といったフォーレ作品の初演経験者たちが揃っていたことである。フォーレのピアノ曲は、院長の力だけでなく、それを演奏し教える能力を備えた教員らの存在もあって、音楽院の生徒の間で次第に浸透していったと考えられるのである。

2.1.3 期末試験におけるドビュッシー、ラヴェルの初出

このように、フォーレの作品は作曲家の院長時代にピアノ科の試験曲として大きな躍進を見せたが、中でも期末試験での演奏数が特に多かったのは 1914~19 年、つまり第一次世界大戦中とその前後の時期であった。ちょうどこの頃、コンクールには未だ現れないドビュッシー、ラヴェルのピアノ作品が、期末試験の場でわずかながらも演奏され始める (グラフ 3)。取り上げられた作品は、ドビュッシーでは〈トッカータ〉(《ピアノのために》第 3 曲) (1896) や〈喜びの鳥〉(1904)、ラヴェルは〈水の戯れ〉(1901)、〈スカルボ〉(《夜のガスパール》第 3 曲) (1908)、〈道化師の朝の歌〉(《鏡》第 4 曲) (1904-05) など、彼らのピアノ曲の中でも特に華やかなヴィルトゥオジティを要求する作品であり、そのうちのいくつかは 20 年以上を経てコンクールの曲目としても現れることになる。

とはいえ、この時期にドビュッシーやラヴェルの作品を取り上げた生徒はいずれも 1 回の試験につき 1 名いるかないかという程度であり、これは同時代の作曲家の中でもかなり少ない方に入る。コンクール課題曲においても上位を占めるフォーレやサン＝サーンスはもちろんのこと、同じくフランス系の作曲家であるシュヴィヤール (Camille Chevillard, 1859-1923)、フランク (César Franck, 1822-90)、デュカ (Paul Dukas, 1865-1935) やロシアのバラキレフ (Mily Balakirev, 1837-1910)、リャプノフ (Sergey Lyapunov, 1859-

(22) コルトーはフォーレの院長就任後の 1907 年より新たにピアノ高等科の教授陣に加わった人物であり、フォーレ《夜想曲第 7 番》(1898)、《同第 9 番》(1908?)、《ピアノと管弦楽のための幻想曲》(1918) や数々の室内楽曲を初演している。フィリップはコルトーと共に戦前のフランスで「最も影響力を持ったアーティスト兼教師」の一人 (Charles Timbrell, *French Pianism: A Historical Perspective*, 2nd ed. Portland, Amadeus Press, 1999, p. 78) で、フォーレの《バラード》(1879)、《ヴァルス＝カプリス第 4 番》(1893-94)、《ピアノ四重奏曲第 1 番》(1876-79) 等を 2 台ピアノ用に編曲している (ネクトウー、前掲書、570 頁)。

(23) フランス国立文書館所蔵期末試験議事録 (AJ37/306/1, p. 120)。

1924)、グラズノフ、あるいはスペインのグラナドス (Enrique Granados, 1867-1916) やアルベニス (Isaac Albéniz, 1860-1909) と比べても、フォーレ期の期末試験におけるドビュッシーとラヴェルの作品の総演奏数はずっと少なかったのである (cf. 表 2)。

2.2 ラボー期

2.2.1 ロマン派のカノンへの回帰——ラボー期の学年末コンクール

1920 年、聴覚障害や高齢などを理由にフォーレが院長を退任すると、アンリ・ラボーが代わってその座に就く。ラボー期のピアノ科のコンクール (グラフ 1-c) を特徴づけるのは、フォーレ期への (あるいはこの時代に象徴されるモダニズムそれ自体への) 反動ともとれるような、保守的な選曲傾向である。フォーレ期のコンクールの特徴ともなっていた存命作曲家の作品はラボー期においては著しく減少し、同時にフォーレ自身の作品も課題曲からぱったりと姿を消している。これに代わって再び課題曲の圧倒的多数を占めるようになるのは、19 世紀ロマン派の「大作曲家」の作品である。とりわけショパンの作品はコンクール課題曲の半数近くを占め、フォーレ期には 1 回しか取り上げられなかったリストの作品数も他の作曲家を抜き 2 位へと躍り出た。

2.2.2 期末試験への課題曲の導入

ラボー期にはコンクールだけでなく期末試験においても、後述する一時期を除き、課題曲制が取り入れられた。課題曲は常に練習曲 (étude) もしくはこれに準ずる作品を含む複数の楽曲からなり、練習曲以外の曲の傾向は、ベートーヴェンやロマン派が多数を占めるという点で、コンクールのそれとも幾分似通っている (グラフ 2-b(iii))。一方、興味深いのは練習曲である (グラフ 2-b(ii))。過半数はショパンだが、サン＝サーンス、リストがこれに次ぎ、1935 年にはドビュッシーの《五本指のための練習曲》(1915) が指定されている。これは、デュシユース＝テガリらが指摘した、コンクールにおけるドビュッシー作品の初出よりも 5 年早く、この作曲家のピアノ曲がバリ音楽院の学内試験の「課題曲」となった最初の例といえる。

2.2.3 自由曲期の期末試験

一方、1921 年と 1930~33 年の期末試験では、ラボー期としては例外的に特定の課題曲が与えられず、生徒は自分の提出した曲目リストの中から院長によって指定される楽曲を演奏した。演奏曲目は課題曲制の時と同様、「練習曲」とそれ以外の「楽曲 (morceau)」の 2 枠から構成されていたが、このうち後者については、上位を占める作曲家 (ショパン、リスト、ベートーヴェン、シューマン) やその割合にフォーレ期 (グラフ 2-a) からの大きな変化はない (グラフ 2-c(iii))。一方、演奏頻度のより少ない作曲家にはやや変動があり、流行の移り変わりを感ぜさせる。例えば、フォーレ期の期末試験で取り上げられた作曲家のうち、19 世紀のレパートリーの名残であったアルカン (Charles-Valentin Alkan, 1813-88)、ギロー (Ernest Guiraud, 1837-92)、フンメル (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)、ヘラー (Stephen Heller, 1813-88) らの作品はラボー期には完全に姿を消した (表

2)。このほか、フォーレ期にはコンクール課題曲にもなったシュヴィヤールやピエルネ (Gabriel Pierné, 1863-1937) の作品も、ラボー期初年度の1921年を最後に、期末試験では演奏されなくなっている。

こうした中、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルの演奏状況に変化はあったのか。再びグラフ3に注目したい。まずフォーレの作品は、彼の院長時代に比べれば減少傾向にあるものの、ラボー期においても一定数演奏され続けており、レパートリーとして定着していることが推察される。これに対し、ドビュッシーとラヴェルの作品は相変わらず少数のまままで推移しており、試験での標準的な演奏曲目とは言えない状態が続いている。特にドビュッシーは、1930年代には「練習曲」枠の中でしか演奏されておらず、練習曲以外の作品については試験曲としての人気が低下気味であることがうかがわれる。

本章では、フォーレのピアノ作品が彼の院長時代にコンクールや期末試験の場で度々演奏され、早くから学内試験のレパートリーとしての市民権を得ていたのに対し、ドビュッシーとラヴェルの作品は、課題曲制であれ自由曲制であれ、なかなか「試験曲」としては根づかなかったことを示した。この状況に変化が現れるのは第二次世界大戦中、正確には、パリがナチス・ドイツの占領下に入った1940年以降のことである。

3. 第二次世界大戦下のコンクール改革と近代フランス・ピアノ音楽

3.1 1939年のコンクール改革

ラボー期末、第二次世界大戦前夜の1939年、音楽院の学内試験は大きな制度上の変化を被る。ピアノ科においては、これまで男女別に行われていた審査が男女合同に変わった⁽²⁴⁾ほか、6月の期末試験が廃止され、代わりに、まだコンクールで第一次席以上の褒賞を得ていない生徒を対象とする非公開の「次席コンクール (Concours d'accessits)」が置かれた。従来の学年末コンクールはこれと区別して「褒賞コンクール (Concours des prix)」と呼ばれ、既にコンクールで第一次席か第二等賞を獲得した者のみが参加を許された。次席コンクールの演奏曲目は原則的に褒賞コンクール曲目の一部である⁽²⁵⁾ため、この1939年以降の時期に関しては、演奏曲目の多い後者 (以下、「コンクール」と略記) のみを学内試験の演奏曲目として取り上げることとする。

1939年6月末の新生コンクールは、ラボー期の従来の試験とコンクールを合体させたような形式を持っており、審査は二日に分けて行われた。時代やジャンルの異なる複数の作品で構成されるそのプログラムは、中～大規模の作品1曲のみで審査を行っていたかつてのコンクールとは一線を画している。こうした制度上の変化は、後述するように以後のコンクールの演奏曲目の内実にも影響を及ぼしていく。

(24) ただし戦後の1948年には再び男女別の審査が復活する。

(25) Claude Delvincourt, "Note au sujet des concours", 1942年2月24日付の学内通達、タイプ打ち (フランス国立文書館 AJ37/402)。

3.2 コンクールの演奏曲目における「フランス音楽」の台頭

1939年9月、ドイツ軍のポーランド侵攻をもって第二次世界大戦が勃発、翌年5月に始まった同国軍のフランス侵攻は6月、ついにパリに及ぶ。折しも学年末のコンクールの最中であったバリ音楽院は、6月8日で学事を打ち切り、ピアノ科を含むいくつかの科のコンクールを新年度の10月に延期する方針を決定した⁽²⁶⁾。まもなくフランスは降伏し、6月22日の仏独休戦協定をもってパリを含むフランス北部はドイツの占領下に置かれることになる。音楽院の授業やコンクールは4年に及ぶ占領期の間もほぼ休みなく行われたが、ユダヤ系の教職員や生徒の除名、生徒へのドイツでの強制労働の命令など、敗北と被占領の影響は様々な形をとって現れた⁽²⁷⁾。バリ音楽院ピアノ科でドビュッシーの作品が初めてコンクール課題曲となったのは、まさにこうした動乱期のことであった。

既に述べた通り、この1940年を皮切りに、ピアノ科のコンクールのプログラムには、〈トッカータ〉、〈喜びの島〉、〈グラナダの夕暮れ〉 (《版画》第2曲) (1903) といったドビュッシーの作品が次々に採用されていく (表3)。注目すべきは、これがドビュッシー単独の現象ではないということである。パリがドイツの占領下に入った1940年夏以降、ピアノ科のコンクールではフランスの作曲家の作品がほぼ毎年、時には複数曲課されることとなる⁽²⁸⁾。1940年代初頭におけるドビュッシー作品の集中は、その端緒に過ぎない。

フランスの国家的危機と、国立音楽院におけるフランス音楽演奏の増加、こうした年代の一致が偶然でないことは明らかである。実際、1941年4月にラボーの跡を継いだ院長クロード・デルヴァンクールは、戦後に当時の公教育芸術大臣宛てに記した手紙の中で端的にこう述べている——「とりわけ占領期には、試験やコンクールのプログラムにおいて、フランスの作曲家たちに通例よりも重要な位置を取り置かんといたしました」⁽²⁹⁾。

コンクールにおけるフランス音楽の演奏推進は、ピアノ高等科のみならず、「古典」の学習を本分としてきたピアノ第一課程 (予備科) においても著しい。第一課程では1941年にサン＝サーンス、1942年にフォーレの作品が課題曲に指定されたのに次ぎ、1943年には「受験者の選択による現代作品」として、ドビュッシーの《版画》、《前奏曲集 第1巻》 (1909-10)、《映像 第2集》 (1907)、《子供の領分》 (1908)、《ベルガマスク組曲》 (1890/

(26) 院長ラボーから芸術局長に宛てた1940年6月8日付の書簡、タイプ打ち (フランス国立文書館 AJ37/444)。

(27) バリ音楽院におけるユダヤ人排斥問題については次の文献が詳しい。Jean Gribenski, "L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940-1942)," in *La vie musicale sous Vichy*, edited by Myriam Chimènes, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, pp. 143-156. 生徒らの強制労働を免れさせようとした院長デルヴァンクールの戦略に関しては以下の文献を参照。Marguerite Sablonnière, "Claude Delvincourt et les Cadets du Conservatoire: une politique d'orchestre (1943-1954)," in *Le Conservatoire de Paris: des Menus-Plaisirs à la cité de la musique, 1795-1995*, edited by Anne Bongrain, Yves Gérard, and Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet-Chastel, 1996, pp. 261-281.

(28) cf. Duchêne-Thégarid and Fanjul, op. cit., pp. 295-299.

(29) 公教育芸術大臣に宛てた1945年4月18日付の書簡、タイプ打ち (フランス国立文書館 AJ37/402)。占領下の音楽院におけるフランス音楽の演奏推進が、デルヴァンクール個人の構想によるものなのか、あるいは他者 (たとえば文化行政の関係者) からの提案や圧力が背後にあるのかは、それ自体を改めて検討すべき重要な問題である。

1905) やラヴェルの《クーブランの墓》(1914-17) 等からの抜粋が演奏されている⁽³⁰⁾。同課程のコンクールにおいて、それまで20世紀の作品が課題曲となったことが一度もなかったという事実を考えるなら、これらの選曲がいかに大きな転換を意味していたかが理解されるであろう。

3.3 カテゴリーとしての「ドビュッシー、ラヴェル」

もちろん、第2章で確認した通り、戦前の学内試験でもフランス人作曲家の作品はしばしば演奏されていたわけだが(グラフ1、2)、ラボー期までは一貫してサン＝サーンスとフォーレの作品が他のフランス音楽を大きく引き離す傾向が見られた。これに対し、デルヴァンクール期に入るとこのバランスに変化が現れ、コンクールでの演奏曲目におけるドビュッシーやラヴェルの割合が相対的に増加する(cf. グラフ4-a、b)。こうした変化の背後には、新院長デルヴァンクールによる教育改革の影響があったことがうかがわれる。

フランス国立文書館には、デルヴァンクールが構想・実施した新たな教育計画や学内コンクールに関する様々な資料が残されている。このうちピアノ高等科の教育計画をめぐる1941～42年頃の覚書⁽³¹⁾には、ピアノのレパートリーに対する新院長の新たな展望が見える。デルヴァンクールの計画によれば、ピアノ科の生徒は1年間に「バッハの《平均律クラヴィア曲集》から任意の八つの前奏曲とフーガ」のほかに、指定された「八つの作品群のそれぞれから1曲ずつ」を「最小プログラム(programme minimum)」として勉強しなければならない。ここで彼が掲げた作品群の名前は次のようなものであった——①J.S. バッハ、スカルラッチェ、②ベートーヴェン、③シューベルト、シューマン、ブラームス、④ショパン、⑤リスト、⑥フランク、フォーレ、⑦ドビュッシー、ラヴェル、⑧その他の近現代の作曲家の楽曲。このうち⑥以降の最後の3群がフランス音楽を含むものとなっているが、とりわけ「ドビュッシー、ラヴェル」が独立したカテゴリーを構成していることはこの時期の重要な転換といえる。この第7群と見比べたいのが第6群の「フランク、フォーレ」である。カテゴリー名を構成する両作曲家は一見「ドビュッシー、ラヴェル」のそれと並ぶ存在として位置づけられているようにも思われる。しかし、文字通りドビュッシーとラヴェルの作品のみから構成される第7群に対し、第6群にはフランクとフォーレのほかに、シャブリエ(Emmanuel Chabrier, 1841-94)、サン＝サーンス、バラキレフ、グラズノフ、グラナドス、アルベニスらの作品が代替可能な選択肢として挙げられている。かつて学内試験での演奏頻度の上でドビュッシーとラヴェルを大きく引き離していたフォーレやサン＝サーンスの作品は、いまや前二者に追い上げられ、教育的見地においても他の様々な作曲家の作品で代用可能と見なされる存在となったのである。

上記の「最小プログラム」構想の延長線上で実施されたのが、バッハの任意の「八つの前奏曲とフーガ」(試験時にはその中の一組のみを演奏)をもって始まる1942年のコン

クールである⁽³²⁾。同コンクールの二日目には、各生徒は既定の共通課題曲1曲に加え、「一般プログラム記載の諸作品群」から選んだ任意の7曲より当日指定される2曲を演奏した。グラフ4bは、この二日目の試験で演奏された共通課題曲以外の曲目の内訳を示したものであり、ラヴェルの割合がフォーレのそれを大きく上回っていることが見て取れる。

3.4 ピアノ・レパートリーの中の近代フランス音楽

注意しなければならないのは、こうした戦時下におけるフランス音楽の演奏推進が、必ずしも占領国ドイツを含む他国の作曲家の作品を排除する方向には向かわなかったことである。課題曲として指定されたフランス音楽の数が最も多かった(シャブリエ、ドビュッシー、サン＝サーンス、メシアン(Olivier Messiaen, 1908-92))1943年のコンクールにおいてすら、バッハの《平均律》やチェルニーの練習曲、ショパンのノクターンといったフランス人以外の作曲家の楽曲が同時に課題に含まれているのである。フランス音楽の割合を増やしつつ、それ以外の作品をも課題の一部として保持する、コンクールにおけるこうした多元的な選曲の在り方は、3.1で指摘した1939年のコンクール改革を経て初めて可能になった状況だといえる。

上記の選曲はまた、デルヴァンクールの音楽教育者としての理念と、その音楽史観によっても説明される。先に引用した戦後の公教育芸術大臣宛ての手紙の中で、デルヴァンクールは、フランス音楽の教育推進に関する自分のこれまでの努力について述べながらも、次のような見解を示している。

しかしながら、教育的見地からすると、この方策【教育プログラムにおけるフランス音楽の割合の増加】を音楽教育の全部門に一般化することには障害があります。この障害とは、その豊かさや独創性においては紛うかたなきものであれ、一種の取り返しのつかない不連続性を示している、我々がフランス楽派のある特性に負っているのです。

ピアノのレパートリー(littérature)を例にとるならば、クラヴシニストの終焉以降、19世紀末から20世紀初頭にかけての近代(moderne)作曲家たちまでの間に、ほとんど1世紀半にもわたってはっきりと開いた空隙が認められます。この同じ時期に、ドイツの古典派とロマン派は、驚くべき豊穡の開花を我々に与えてくれます。モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーン、ウェーバー、シューマン、ブラームス、リスト……彼らが鍵盤音楽のレパートリーにもたらした貢献の重要性は、ショパンに代表されるポーランド楽派を除けば、質、量ともに他のいかなる楽派にも並ぶものを持ちません。ラモー以後のフランス楽派は、我々の関心を引くような、また一派をなすに値するようなピアノの諸作品が開くのを目のあたりにするまでに、150年近くも待たねばなりません。サン＝サーンス、シャブリエ、ダン

(30) Duchêne-Thégarid and Fanjul, op. cit., p. 299.

(31) フランス国立文書館 AJ37/488に含まれる手書きの覚書。

(32) コンクールの審査員に宛てた1942年7月13日付の書簡(フランス国立文書館 AJ37/402)及びコンクール議事録(AJ37/558, p. 346)。

ディ……この最後の二人はわずかではありますが、ピアノのために作曲しています。フランクはこのジャンルに幾つかの美しい作品を残していますが、異論の余地なき天才であるこの作曲家は、私の考えでは、フランスの伝統に連なる音楽家の数に入れることはできません。ピアノのレパートリーにおいて一つの段階を刻印する貢献をなした、最初の本質的にフランス的な音楽家は、フォーレです。彼の後に来るのがドビュッシー、ラヴェル、デオダ・ド・セヴラック、ルーセル……そして音楽院の全生徒にとって既になじみ深い諸々の傑作に満ちている、全近代（現代）楽派であります。⁽³³⁾

デルヴァンクールの姿勢は明白である。たとえ文化政策上の方針ゆえにフランス音楽の演奏教育の推進をこれまで以上に強化する必要に迫られたとしても、ドイツの古典派・ロマン派の諸作品はピアノのレパートリーの中で既に揺るぎない重要性を獲得している存在であり、教育上の観点からはこれらを外すわけにはいかない。同様に、フランス音楽の推進とは言っても、フランス人の作った音楽であれば何でもよいわけではない。彼は古典派からロマン派に相当する18～19世紀をもつばらドイツ音楽の時代、すなわちフランスのピアノ音楽にとっての空白期と断言したうえで、その前後、特に *moderne* という語で形容されるフォーレ以降の時期こそを、真のフランス音楽の時代として称揚する。ここに見られるカノン観、音楽史観は、彼の作成したピアノ科の必修曲目リストのカテゴリー（本稿3.3）や、彼の院長時代にピアノ科の試験で演奏された曲目の全体的な傾向とも、概ね一致していると言えるだろう。ピアノのレパートリーにおけるフランス音楽、とりわけ「近代（*moderne*）フランス音楽」の確立は、このように、第二次世界大戦とデルヴァンクールの改革を大きな節目として、音楽院教育においてもいよいよ明確化されていったのである。

結 び

本稿では20世紀初頭から第二次世界大戦期のバリ音楽院の学内試験におけるピアノ高等科の生徒の演奏曲目を通じて、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルの作品が、ピアノ教育上のレパートリーとして、また「近代フランス音楽」として浸透してゆくに至る初期の諸段階を、そのコンテクストを含めて明らかにした。各院長の在任期間に選択される作曲家の集計からは「課題曲の選曲傾向は院長の交替ごとに変化する」という傾向が浮き彫りになり、しばしば保守的なイメージでとらえられる音楽院も一枚岩ではなく、その時々で新たな方向性が打ち出されていることが確認された。学内試験の演奏曲目はまた、音楽院内の勢力関係（フォーレの院長時代におけるフォーレ作品の選択の増加）や社会背景（第一次・第二次世界大戦期のフランス音楽の増加）とも、様々なレベルで関与していることがうかがわれる。とりわけ院長デルヴァンクールの覚書や書簡からは、第二次世界大戦中の教育改革が、それまでピアノ科の試験やコンクールでの演奏曲としてはごくマイ

(33) 公教育芸術大臣に宛てた1945年4月18日付の書簡、タイプ打ち（フランス国立文書館 AJ37/402）。

ナーな地位にとどまっていたドビュッシーやラヴェルの作品を、「フランス音楽」の代表格として押し出す上で一役買っていたことが裏づけられた。逆に言えば、戦前のバリ音楽院は、院長を務めたフォーレの作品を除き、今日我々が「近代フランス・ピアノ音楽」として親しんでいるレパートリーの多くに対して、積極的な擁護の姿勢はとっていなかったという事実が示されたことにもなる。

音楽院内の期末試験やコンクールで演奏された曲目が、同時代の一般的なコンサートでのレパートリーの内訳をそのまま反映していると考えるのはもちろん早急である。しかし、本研究で得られたデータを、プロによる「本物の」コンサートとは無関係の存在として過小評価することはできない。というのも、生徒らが在学中に学んだレパートリーやその選曲の在り方は、彼らの卒業後の演奏・教育活動の内実にも根深い影響を与えた可能性があるからである。才能ある若者を競わせ、評価や褒賞を与え、国の文化を支える「音楽家」として世に送り出すバリ音楽院の卒業コンクールはまた、音楽院の創立初期より、一種のスペクタクルとしてバリの人々の関心を集めてきた。「試験」として、あるいは「競技」としての音楽パフォーマンスは、良くも悪くもそれ自体、近代以降の西洋芸術音楽文化の重要な一部を形成してきたのである。

本研究の定量的調査を通じて明らかになった20世紀前半のバリにおけるピアノ曲の演奏状況の推移は、今後、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルらの作品の受容や、当時のピアノ演奏文化の実態に関するより具体的・個別的な調査を進めていくうえで、大きな見通しを与えてくれる指標の一つとなりうるであろう。

◆本稿は、日本学術振興会科学研究費（特別研究員奨励費、課題番号25・3231）の成果の一部である。執筆にあたっては、日本音楽学会東日本支部第20回定例研究会における口頭発表の内容をもとに、大幅な加筆修正を行った。

Early Entries of Modern French Music to the Programs of Concours and of Term Examinations for Piano at the Paris Conservatoire

Natsuko Jimbo

This paper investigates the shift in the program of the Concours (annual public examinations at the end of the school year) and of the term examinations for the classe supérieure of piano at the Paris Conservatoire in the first half of the 20th century, focusing on the entry of works of Fauré, Debussy, and Ravel, now an important part of the piano repertoire.

From the record of the minutes of examinations archived at the Archives Nationales of France, it is revealed that the most popular works executed at the term examinations for piano were compositions by Chopin, Liszt, Beethoven, and Schumann, that is, "Romantic" music from the canonical authors of the piano repertoire. These names appeared steadily in the program throughout the period examined. On the other hand, we find a variety of "Modern" works of French, Russian, and Spanish composers as well, especially when there were no compulsory works and students were allowed to play any works studied during the year. Most of these works, however, were played just a few times each: Debussy's and Ravel's works were among them.

As for the Concours, the works imposed on the students differed from period to period, due to the change of the Director of the Conservatoire, who had right to propose the "subject" (compulsory work) of the Concours with the approval of the examination committee. For example, many works of contemporary composers were chosen under the direction of Fauré, including his own works, whereas Henri Rabaud, his successor, gave precedence to the Romantic canon, especially Chopin.

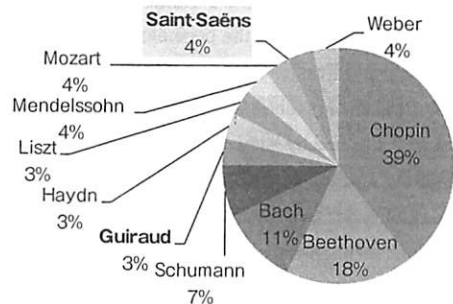
Interestingly, the frequency and timing of the appearance of piano works by the three major "Modern French" composers was not the same at all in the pre-war period. While works of Fauré were played rather frequently both in the Concours and in the term examinations earlier in the century, that is, during his own reign as Director, those of

Debussy and Ravel remained sparse in the term examination programs and never appeared in those of the Concours before the beginning of the Second World War. It was after the German occupation of France that piano pieces by Debussy became part of the compulsory works for the Concours along with other "French" music, the study of which was encouraged during this period by the Director at the time, Claude Delvincourt.

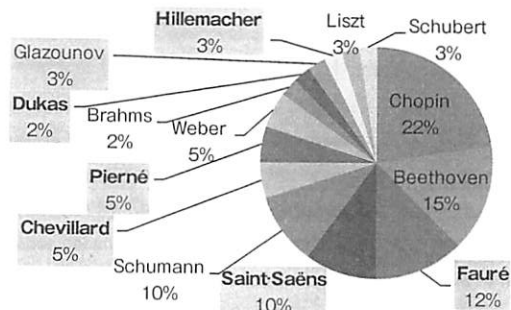
In conclusion, except for Fauré's works, the Paris Conservatoire, the centre of French music education, does not appear to have been a particularly strong advocate for what is now called Modern French piano music until the reformation of the education program by Delvincourt during the war and post-war periods.

グラフ1 バリ音楽院ピアノ高等科コンクール課題曲*における作曲家の内訳 (1896-1940)
(太字: フランス人作曲家、網掛け: 開催時に存命であった作曲家)

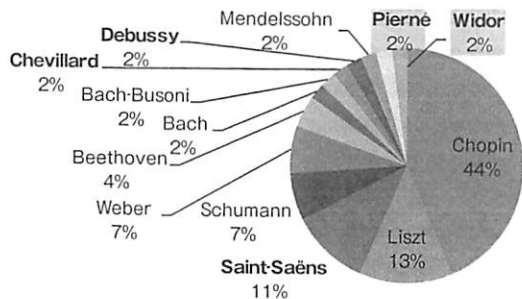
a. デュボワ期 (1896-1905)



b. フォーレ期 (1906-20)



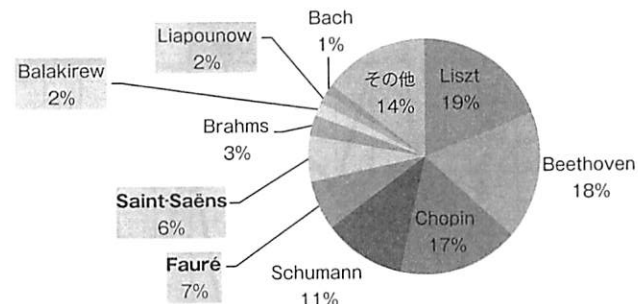
c. ラボー期 (1921-40)



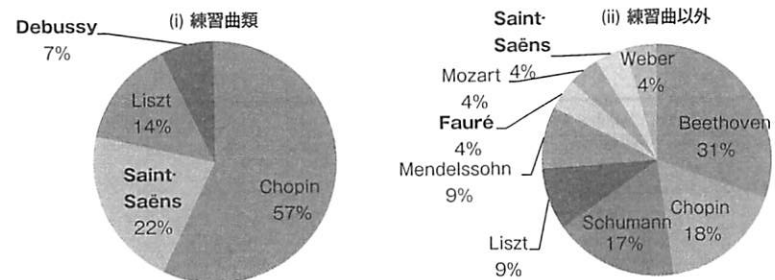
*フォーレ期・ラボー期は名誉賞 (Prix d'honneur) コンクール用課題曲も計上。(Pierre 1900, pp. 584, 589; Bongrain 2012, pp. 397-398, 400 及びフランス国立文書館所蔵コンクール議事録 AJ37/553-558 より作成)

グラフ2 バリ音楽院ピアノ高等科期末試験演奏曲目における作曲家の内訳 (1906-38)
(太字: フランス人作曲家、網掛け: 開催時に存命であった作曲家)

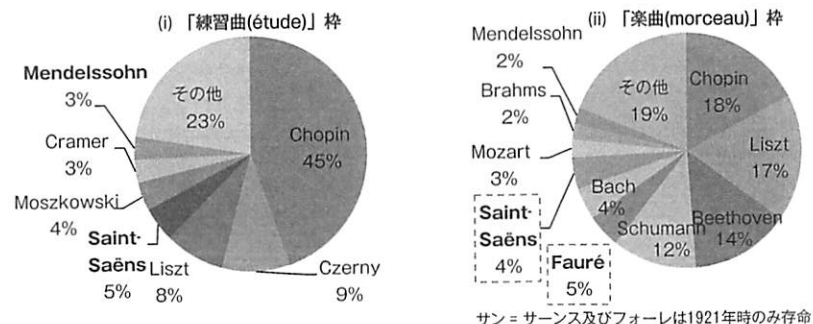
a. フォーレ期・自由曲 (1906-19*)



b. ラボー期・課題曲 (1922-29; 1934-38)



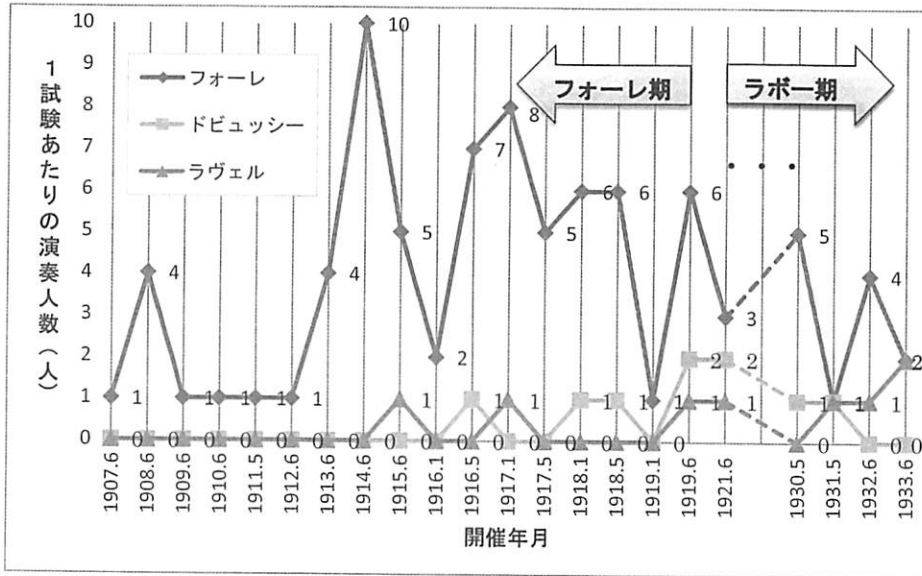
c. ラボー期・自由曲 (1921; 1930-33)



サン = サーンズ及びフォーレは1921年時のみ存命

* 1920年の期末試験については議事録に曲目の記載が見られなかったため、データに計上していない。(フランス国立文書館所蔵期末試験議事録 AJ37/305-306, AJ37/532-535 より作成)

グラフ3 バリ音楽院ピアノ高等科期末試験* (自由曲期) におけるフォーレ・ドビュッシー・ラヴェルの作品の演奏数の変遷 (1907-33)



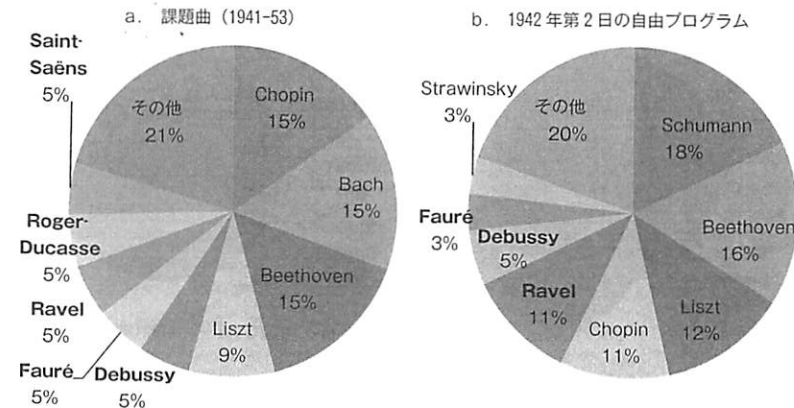
* 1916~19年の期末試験は前期・後期の2度開催。
(フランス国立文書館所蔵期末試験議事録 AJ37/305/2-AJ37/306/2, AJ37/533-534 より作成)

表1 フォーレ期のバリ音楽院ピアノ高等科コンクール課題曲における存命作曲家の作品

開催年	対象	作曲者	課題曲	作曲年
1908	女子	サン＝サーンス	ピアノ協奏曲第2番 ト短調 Op.22	1868
1910	女子	フォーレ	主題と変奏 嬰ハ短調 Op.73	1895
1911	男子	シュヴィヤール	主題と変奏 ト長調 Op.5	1888
1913	男子	フォーレ	主題と変奏 嬰ハ短調 Op.73	1895
1913	女子	サン＝サーンス	ピアノ協奏曲第3番 変ホ長調 Op.29	1869
1915	男子	サン＝サーンス	ピアノ協奏曲第3番 変ホ長調 Op.29	1869
1915	女子	フォーレ	バラード 嬰ヘ長調 Op.19	1879
1916	名誉賞	サン＝サーンス	ワルツ形式の練習曲 変ニ長調 Op.52-6	1894
1917	名誉賞	フォーレ	舟歌第5番 嬰ヘ短調 Op.66	1894
1918	男子	P. イルマシェ	東洋的ラプソディによる変奏曲	1912
1918	女子	シュヴィヤール	主題と変奏 ト長調 Op.5	1888
1918	名誉賞	ビエルネ	変奏曲 ハ短調 Op.42	1918
1919	女子	フォーレ	夜想曲第7番 嬰ハ短調 Op.74	1898
1919	名誉賞	デュカ	ラモールの主題による変奏曲、間奏曲とフィナーレ	1899-1902?
1920	男子	ビエルネ	変奏曲 ハ短調 Op.42	1918

(Bongrain 2012, pp. 397-398, 400 を元に作成)

グラフ4 デルヴァンクール期のバリ音楽院ピアノ高等科コンクール演奏曲目の内訳 (太字: フランス人作曲家)



(Duchêne-Thégarid and Fanjul 2013, pp. 295-299 及び
フランス国立文書館所蔵コンクール議事録 AJ37/558 より作成)

表2 フォーレ期とラボー期のバリ音楽院ピアノ高等科期末試験において自由選択曲として取り上げられた作曲家

フォーレ期のみ	グラナドス(9)、アルカン(5)、ダンディ、パデレフスキ、モシユコフスキ (以上2)、カゼッラ、ギロー、R. シュトラウス、ズガンパーティ、スクリャービン、ディエメ、ピゼー、ブルーメンフェルト、フンメル、ヘラー、ラフ、ラフマニノフ、リムスキー＝コルサコフ、リヤードフ (以上1)
ラボー期のみ	ラモール(2)、J. シュトラウス、ジョンゲン、ダカン、ハイドン、C.P.E. バッハ、ヘンデル、ユー (以上1)
両時期共通	リスト (F194; R56)、ショパン (F172; R56)、ベートーヴェン (F180; R 45)、シューマン (F115; 38)、 フォーレ (F69; R15) 、サン＝サーンス (F64; R14)、ブラームス (F29; R7)、バッハ (F14; R14)、バラキレフ (F18; R4)、リャプノフ (F16; R5)、フランク (F13; R3)、アルベニス (F12; R2)、シュヴィヤール (F13; R1)、デュカ (F11; R3)、モーツァルト (F6; R8)、ウーバー (F9; R5)、グラスノフ (F11; R1)、メンデルスゾーン (F4; R7)、プゾーニ (バッハ編曲) (F4; R6)、グリーク (F7; R3)、 ラヴェル (F3; R5) 、シャブリエ (F4; R3)、 ドビュッシー (F5; R2) 、シューベルト (F1; R5)、ビエルネ (F3; R1)、タウジビ (バッハ編曲) (F2; R1)、スカララッティ (F2; R1)、チャイコフスキー (F2; R1)

[F: フォーレ期 (1906-1919)、R: ラボー期 (1921-1930-33)]

表の括弧内の数字は各時期を通じての延べ演奏数 (同一基準での比較のため、ラボー期の「練習曲」枠で演奏された楽曲のデータは除外した)。1920年の期末試験については議事録に曲目の記載が見られなかったため計上していない。(フランス国立文書館所蔵期末試験議事録 AJ37/305-306, AJ37/532-535 より作成)

表3 占領期以降のハリ音楽院ピアノ高等科コンクール課題曲に見られるフランス音楽 (1940-50)

開催年	対象	作曲家	課題曲	作曲年
1940	男女共	ドビュッシー	トッカータ (《ピアノのために》第3曲)	1896
1941	男女共	ドビュッシー	喜びの島	1904
1942	男女共	サン＝サーンス	ワルツ形式の練習曲 Op.52-6	1877
1943	男女共	シヤブリエ	ワール・ワタンタス	1890
		ドビュッシー	クラナダの夕暮れ (《版画》第2曲)	1903
		サン＝サーンス	ピアノ協奏曲第4番 ハ短調 Op.44	1875
		メシアン	ロンポー	1943
1944	男女共	フォーレ	ヴァルス・カプリス [番号不明]	—
1945	男女共	ラモー	ソロニユのひなどり (《クラヴァン曲集》第3組曲第2曲)	[1724 初版]
		フォーレ	即興曲第5番 嬰へ短調 Op.102	1909
1947	名器賞	サン＝サーンス	ピアノ協奏曲第5番 へ長調 Op.103 「エジプト風」	1896
1947	男女共	ラヴェル	トッカータ (《クラヴァンの墓》第6曲)	1914-17
1947	名器賞	ロジエロデユカス	前奏曲とワルガ (《四つの練習曲》第1・2番)	1915
		フランク	交響的変奏曲	1885
1948	男子	ドビュッシー	半音階のための練習曲	1915
	女子	フォーレ	舟歌第2番 ト長調 Op.41	1885
1949	男子	クーザラン	シテール島の鐘 (《クラヴァン曲集》第3巻第14組曲第7曲)	[1722 初版]
	女子	ラヴェル	道化師の朝の歌 (《鏡》第4曲)	1904-05
1950	男子	ロジエロデユカス	オンチアイヌ (《夜のガスノール》第1曲)	1908
	女子	ロジエロデユカス	前奏曲とワルガ (《四つの練習曲》第1・2番)	1915
			舟歌第1番 変ニ長調	1906

(Duchêne-Thégaard and Fenjal 2013, pp. 285-289 を元に作成)