

フランス・ピアノ楽派の「危機」  
——第二次世界大戦後の国際音楽コンクールとパリ国立高等音楽院——

**A “Peril” of the French Piano School:**  
International Music Competitions and the Paris National Conservatory after the World War II

神保 夏子  
JIMBO Natsuko

国立音楽大学研究紀要第52集抜刷

2018年3月31日発行

フランス・ピアノ楽派の「危機」  
 ——第二次世界大戦後の国際音楽コンクールとパリ国立高等音楽院——  
 A “Peril” of the French Piano School:

International Music Competitions and the Paris National Conservatory after the World War II

神保 夏子  
 JIMBO Natsuko

本稿は、1950～70年代のパリのロン＝ティボー国際音楽コンクールにおけるソ連とフランスの競合の様相を通じて、第二次世界大戦後の国際音楽コンクール文化の発展がパリ音楽院を中心とするフランスの高等ピアノ教育にもたらした影響を考察するものである。同コンクールでは1950年代以降、政府の強力な支援を受けたソ連からの参加者が上位を独占するようになる。これに対する地元フランス勢の劣勢は60年代には一層明白となり、フランス国内でも国際コンクール対策の必要性が真剣に叫ばれるようになった。この「ロシア楽派」の育成は、翻ってフランスのピアノ演奏技術の近代化と国際化を推し進め、多くの優れた演奏家を生み出すこととなる。しかしそれは同時に、フランスの演奏教育におけるエリート主義のさらなる強化をももたらし、音楽院を文字通りの競争社会の縮図へと変えていくことともなった。

キーワード：国際音楽コンクール、フランス・ピアノ楽派、パリ国立高等音楽院、ロン＝ティボー・コンクール、ロシア・ピアノニズム

## 序

本研究は、1950～70年代のパリ国立高等音楽・舞踊学校 (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris: 以下、「パリ音楽院」と略す) を中心とするフランスのピアノ演奏教育の事例を通して、第二次世界大戦後の国際音楽コンクール文化の隆盛が、演奏の国民的楽派に与えた影響の一端を明らかにすることを目的とするものである。

フランス革命期の1795年に設立されたパリ音楽院は、独自の一貫性を持った教育を通じて、列強諸外国に比肩しうる「école (楽派/学校)」を確立することを当初の大きな目的としていた (Chassain 1999: 15)。ピアノ演奏の分野でも、同音楽院は設立以来数々の著名な演奏家や教育者を輩出し、ドイツやロシアのそれと並ぶ主要なピアノ楽派を形成してきた (Lourenço 2010: 6)。かくして確立されたいわゆる「フランス・ピアノニズム French pianism」 (Timbrell 1999) は、20世紀中葉のある時期までは存続していたが、今日ではすでに「絶滅した器楽実践」と見なされるようになっている (Campos 2013: 102)。1989年よりパリ音楽院ピアノ科の教授を務めるミシェル・ベロフ Michel Béroff (1950-) によれば、今日のフランスのピアニストは、フランスの「伝統的」なピアノニズムに代わり、

世界の「さまざまな楽派のテクニックを融合して演奏」 (焦 2015: 387) を行っているという。演奏技術の「国際化」の進展を示唆するこの見立てはまた、近年の演奏史研究が録音分析を通じて実証してきた一般的な傾向とも重なる面がある。すなわち国や楽派ごとの演奏様式の違いが顕著に認められる20世紀初頭の録音に対し、21世紀初頭の録音では、諸演奏間の様式的多様性の幅が大きく縮小しているのである (Philip 2004: 183)。ナショナルな演奏伝統の系譜を表す「フランス楽派 école française」の概念は、もちろん現在でも完全に失われたわけではないが、「楽派」を特徴づける演奏様式や教育体系の独自性は、かつてほど自明なものではなくなっているようである。

本稿ではこうした演奏と教育の国際化の進展を後押しした主要な環境要因の一つとして、国際音楽コンクールの浸透による国家間の競争と「勝敗」の可視化という現象に着目する。音楽学校やコンクールなどの定式化された評価のシステムが (他の様々な要因と共に) 演奏様式の標準化・均質化をもたらした可能性は、これまでもしばしば指摘されてきた (Cook 2013: 206; Tomoff 2015: 110)。しかし、演奏の伝統や「楽派」を形作る教育の体制や風土のものにコンクールが与えた影響については、いまだ十分な検討がなされていない。異なる楽派同士の文字通りの対決の場となっ

た (Bouckaert 2001: 192) 初期の国際音楽コンクールにおいて、往年のピアノ大國フランスはいかなる出来事を経験することになったのか。それは、同国の演奏教育の在り方をどのように変えていくことになったのか。本稿では、フランスで最も長い歴史を持つロン＝ティボー国際音楽コンクール (Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud<sup>(1)</sup>) を例として、国際コンクールが同国の演奏文化に広げた波紋の様相を演奏技術と教育制度の面から検討する。

主要な資料としては、パリ音楽院 (フランス国立文書館 Archives nationales、パリ音楽院資料室 Archives du CNSMDP) およびロン＝ティボー・コンクール (マラー音楽資料館 Médiathèque musicale Mahler、ロン＝ティボー＝クレスパン財団 Fondation Long Thibaud Crespin) の各アーカイヴ資料に加え、1981年以降に行われたフランスの様々なピアニスト・教育者に対する既出版のインタビュー (Timbrell 1999, Gaussin 2010, Chiao 2012, 焦 2014, 2015, 2016) を検証の対象とする。未刊行資料の詳細情報については、各項目の注釈を参照されたい。

本稿は全3節から構成される。第1節では、いわゆる伝統的なフランス・ピアノリズムに関する現代の演奏家の言説を概観し、しばしば言及される奏法の革新と「ロシア・ピアノリズム」なるものの影響との関係についての批判的な検討を試みる。続く第2節では、1950～60年代のロン＝ティボー・コンクールにおけるソ連勢の台頭とフランス勢の相対的な不振という現象に焦点を当て、当時のフランスの批評家によるコンクール評を通じて、同国の若手演奏家が抱えていたという問題の元凶を探る。第3節では、この問題を解決するためにパリ音楽院が1960年代に実施した教育改革の事例を取り上げる。そこでは、国際音楽コンクールにおける競争の激化が音楽院教育の国際化を推し進める傍ら、エリート主義的な教育モデルのさらなる強化にも貢献したことが明らかにされる。

## 1. 「真珠のような演奏」の終焉

フランスの音楽学者レティティア・シャッサンは、パリ音楽院と「フランス楽派」の概念との関わりを論じた1999年の論文の中で、「我々は今日でもまだ「フランス楽派 (l'école française)」について語ることはできるのだろうか」(Chassain 1999: 16) と問いかけている。パリ音楽院を頂点とするフランスの音楽教育界が、独自の体系的なメソッドを通じて確固たる演奏

の伝統を築いてきたことは、多くの論者が指摘するところである。しかし、この「フランス楽派」という言葉を演奏技法の伝統というごく狭い意味で捉えるならば、これを自らの属性として引き受けることは、今日のピアニストにとっては幾分難しくなっているようだ。演奏家の間でも、演奏楽派としての「フランス楽派」は既に消滅しているという見方 (パラスキヴェスコ [焦 2015: 310-311]) は珍しくないし、今日では誰がその伝統の正当な継承者であるのかも見えづらくなっているという (ブトリ [焦 2015: 292])。いわゆる「フランス式」の演奏技法の美点を一定程度まで評価するパスカル・ロジェ Pascal Rogé (1951-) (フランス音楽のスペシャリストとして知られる) のような者もいる (焦 2015: 434) もの、全体的な傾向として指摘できるのは、戦後のフランスで教育を受けたピアニストの多くが、「フランス的」な演奏もしくは伝統という言葉に対し、何らかの批判的な含みを持たせているということなのである (cf. ルヴィエ [焦 2010: 327]; Henriot-Schweitzer [Timbrell 1999: 97])。

フランスのピアニストによる、フランス・ピアノリズムの伝統への痛烈な批判。この現象を理解する上で重要だと思われるのが、「フランス楽派」について語る多くの証言者が、20世紀中葉のいずれかの時期にフランスでピアノ演奏技術の根源的な変化があった、と述べている点である。大まかに言えば、それは、18～19世紀のクラウサン奏法の起源を持つと伝えられる (Timbrell 1999: 194) いわゆる「指先の」テクニックから、腕や肩、全身を活用した、近代的な「重力奏法」への転換であった。この種の奏法上の革新は、ある面では、楽器の変化やレパートリーの拡張に伴う奏者の身体の順応の結果と理解される (Dunoyer 1993: 160-1)。一方、20世紀後半以降のピアニストの多くは、奏法改革以前の「伝統的」なピアノリズムを、演奏技巧面での生理学的・解剖学的な問題というよりはむしろ、美的・音楽的な面での欠陥という見地から酷評してきた。1956年のフランク・リスト・コンクールの入賞者フランス・クリダ France Clidat (1932-2013) の言によれば、「旧フランス楽派」のタッチは「ピアノ奏法の面だけでなく、音楽面でも表面的 (superficiel)」(Gaussin 2010: 301) なのだという。この種の批判は、音量や音質の幅の狭さ、「単調さ」(ペロフ [焦 2015: 385])、あるいは音質そのものの「悪」さ (Gartenlaub [Gaussin 2010: 284]) といった言葉を通じて、他の演奏家の言説にも一貫して認められる (たとえばブトリ [焦 2015: 289])。「伝統的」なフランス・ピアノリズムの

最大の難点と見なされているのは、まさしくこうした「浅薄さ」、音楽的な「深み」の欠如なのである。

このフランス・ピアノリズムの象徴としてしばしば引き合いに出されてきたのが、「真珠のような演奏 (jeu perlé)」と呼ばれる一種の急速なノン・レガート風の奏法であった。「均等に鳴り響く一連の音符が糸に連なった均一な形の真珠を思い起こさせる」(Henriot-Schweitzer [Timbrell 1999: 94]) ことからそう呼ばれる「ジュ・ペルレ」は、その実践者たちにおいては「明瞭さ (clarté)」や「優雅さ (élégance)」といったフランス固有のものとしてされる美学と結びつけられた<sup>(2)</sup>。カルクブレンナー Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) やスタマティ Camille-Marie Stamaty (1811-1870)、サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) からマルグリット・ロン Marguerite Long (1874-1966) とその弟子たち (ジャン・ドワイヤン Jean Doyen (1907-1982) やジャンヌ＝マリー＝ダレ Jeanne-Marie Darré (1905-1999)) に至る19～20世紀の権威あるピアノのヴィルトゥオーゾ・教育者たちが、このフランス式奏法の実践者として知られている。指の独立・均等・敏捷性に基づく彼らの演奏テクニックは、長きにわたってフランスのアカデミックなピアノ教育の基礎に置かれていた。

もっとも、厳密に言えばこの種の指先の技術に依拠した鍵盤奏法は、必ずしもフランスのみに特有のものではなかった<sup>(3)</sup>。それは元来はドイツやイギリス、ロシアといった他の国々でも広く用いられており、時代の流れと共に次第に廃れていったものなのである。指だけでなく腕や身体の重みをも活用するいわゆる「近代的」な奏法は、一般には19世紀後半のドイツの教育者デッペ Ludwig Deppe (1828-1890) によって導入され、ブライトハウプト Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) の有名な理論書を通じて世紀転換期に広まったとされている (Chiao 2012: 40)。フランスでも20世紀初頭、リストの系譜を引くジャエル Marie Jaëll (1846-1925) らの著作を通じて同様の演奏理論が現われたが、パリ音楽院で教えられていた主流の奏法に取って代わるには至らなかった。その後、この奏法改革の問題はロシア (ソ連) においても活発に論じられるようになり、1930年代には同国でも、指中心の旧奏法がブライトハウプトらの理論を引き継ぐ近代的な奏法に取って代わられたという (安達 2008)。つまり、「指」から「腕・身体」への奏法改革は、ピアノ演奏史上におけるほとんど普遍的な現象として、多少の差はあれど、各国の演奏教育の現場で共通に認めら

れた出来事なのである。

はっきりしているのは、この種の奏法改革に先鞭をつけたドイツなどの諸外国に比べ、フランスでは「近代的」な奏法がピアノ演奏界のメインストリームに取り入れられるのが圧倒的に遅かったということだ。ピアニストのジャン＝フィリップ・コラルール Jean-Philippe Collard (1948-) によれば、その一因は、「伝統的」な奏法を身につけた演奏家たちの根強い人気と、「速くて軽い様式」(つまり「旧」奏法) を好む当時のフランスの聴衆の嗜好にあったという。たとえば「ジュ・ペルレ」様式の最後の保持者の一人として知られるダレについて、コラルールは次のように述べている。「彼女は自分の演奏能力を誇りに思っていました。聴衆も彼女のことが大好きでした。どうしてわざわざ「自分の演奏様式」を変えるでしょう？」(Chiao 2012: 55-56) 言い換えれば、旧奏法には旧奏法なりの魅力があり、その演奏が聴衆に受け入れられていた限りは、問題も問題と見なされていなかった、というわけだ。このコラルールの推論が正しいとするならば、演奏技術の革新は、単なる身体技能面での「改良」であるだけでなく、ピアノの演奏様式全般に関わる本質的な美的感性の変化とも対応していることになる。そこで問うべき問題は寧ろ、なぜこのような大々的な変化が、とりわけこの第二次世界大戦後の時期に生じたのかという点となろう。

この変化の要因の一つとしてしばしば指摘されるのが、当時音楽界の一大勢力として台頭してきていた「ロシア楽派」からの影響である (cf. Chiao 2012)。ただし、ここで急いでつけ加えておくべきは、1950～70年代のフランスの一般的な演奏家たちにとっては、ソ連に渡り現地の教師から直接いわゆる「ロシア・ピアノリズム」の指導を受ける機会は事実上無きに等しかったということだ<sup>(4)</sup>。実際、この頃上述の奏法の改革を経験したというピアニストの多くが、その直接の契機をフランスで師事したフランス人教師からの教えに帰している。興味深いのは、彼らがこれらのフランス人教師の幾人かについて、「ロシア」の影響を受けている、あるいは奏法が「ロシア人」のそれに似ていると語っていることである<sup>(5)</sup>。たとえば1956年から1985年にかけてパリ音楽院で教鞭を取り、「旧フランス楽派全滅の最大の原因」(Collard [Timbrell 1999: 225]) となったというピエール・サンカン Pierre Sancan (1916-2008) について、弟子たちは次のように語っている。

彼はパリ国立高等音楽院の中でとても特別な教師でした。ロシア・ピアノの影を強く受けていて、音楽院で初めて指だけではなく、腕や身体全体を使ってピアノを弾くことを系統立って指導した教師です。当時、そのように教える人はいなかったのだから、彼は異端視されていましたが、彼は正しかったと思います。(ペロフ [焦 2015: 384])

サンカンが技術上の主な着想は(……)彼のロシア訪問に由来していると思います。彼はその時コンクールの審査員を務めていて、ピアニストや教師たちと腕や身体[の使い方]について話したのです。(Collard [Timbrell 1999: 227])

一方、当のサンカン自身は、確かに「ロシア人と話をした」ことについて認めてはいるものの、自分の教育メソッドは筋肉に関する独自の科学的探求の成果によるものだと述べ(「私は医者として話し(……)、実験をし、X線写真に目を通しました」)、単純にロシアとフランスのピアノの統合者と見なされることには抵抗している(Timbrell 1999: 197-198)。ここから推察するに、確かにサンカンはロシアの演奏家から何らかの奏法上のヒントを得た可能性はあるのだが、彼の教育を「ロシア」と結び付けたがっているのは、どちらかといえば彼の弟子たちの方なのである。こうした点で、「ロシア楽派」の「影響」なるものは、教育上の実体としてみる限り多分に曖昧で間接的なものであったようにも思われる。

とはいえ、当時のフランスの若いピアニストたちの間で、「ロシア・ピアノ」なるものに対する一定のイメージが共有されていたこと、それが演奏上の一つの理想と見なされ、革新への原動力となっていたことは確かである。注目すべきは、本来さまざまな特徴を備えているはずの当該奏法の体系に関し、フランスのピアニストたちが判で押したように「腕や身体」の使用という点のみを取り上げ、これを「ロシア・ピアノ」の本質と見なしていることだ。前述の通り、腕や身体を用いた奏法自体は、ロシアのみをその源流としているわけではない(安達 2008: 67)によれば、1930年代のソ連の理論家や教育者たちは、むしろ「後進国」としての自覚を持って、「近代的」な重量奏法をあとから採用し始めたに過ぎない。さらに、ロシアで実際に学んだ者の中には、フランス奏法の象徴と見なされる「ジュ・ペルレ」が、それ自体ロシア・ピアノの伝統の重要な一部をなしていることと述べる

者さえいるのである(原田 2014: 25)。つまりフランスのピアニストがロシアの影響を受けたといっても、「ロシア・ピアノ」の技術体系全体が組織的に移入されたのではなく、従来の「指」奏法に対し、「腕や身体」による奏法一般がそのような名前ではばれるようになったということに過ぎない。いうならば、フランスにおけるピアノ教育のメインストリームが「旧奏法」から「新奏法」に移行していく過程(それは必ずしも「ロシア人」の演奏の模倣によってのみ生じたものではない)の中で、新しい奏法を支持する上での正当性の根拠となったのが、とりわけ「ロシア人」の演奏であった、ということなのであろう。

それではこうした「ロシア・ピアノ」に関する認識を、フランスのピアニストたちはいかにして受け入れるようになったのか。この点を考えるうえで重要になってくるのが、当時若手演奏家のキャリア構築の手段としてフランスでも急速に浸透し始めていた、国際音楽コンクールの存在である。1960年代から70年代にかけて数々の国際コンクールで入賞を果たしたフランスのピアニスト、ジャック・ルヴィエ Jacques Rouvier (1947-) は、当時を振り返って次のように述べている。

私が全身を使った演奏のすばらしさに気づいたのは、ロン＝ティボー国際コンクールに参加したソ連のピアニストたちの演奏に触れたときです。彼らが全身をうまく使ってピアノを鳴らし、賞を獲得しているのを見て驚きました。彼らの演奏は言葉では言い表せないほどすばらしく、大いに啓発されました。(焦 2015: 330)

このルヴィエの言葉は、新たに採用され始めた「全身」による奏法と、「ロシア人」の奏法との典型的な結びつけを示している。同時にそれは、若く優れたソ連の入賞者たちの演奏が、ライヴァルでもある同世代のフランスの演奏家の心に及ぼした衝撃の強さをも示唆するものである。新奏法への移行の重要性を若きフランス人ピアニストに納得させるに至った、この「ロシア楽派」の心理的影響の意味を考えるには、当時の国際音楽コンクールにおいてソ連の演奏家がどれほどの存在感を示していたのかを考慮する必要がある。次節では1950～60年代のロン＝ティボー・コンクールを例に、この点の詳細を明らかにしていきたい。

## 2. ロン＝ティボー・コンクールと「ロシア危機」

1953年5月、第5回ロン＝ティボー国際音楽コンクールを目前にして、作曲家ドミトリ・カバレフスキー Dmitri Kabalevsky (1904-1987) 率いるソ連の代表団がパリに到着した。同コンクールの創設以来10年目にして初のソ連からの参加であった。様々な意味でメディアの注目を集めたこの53年のコンクールは、以後のフランスの音楽界での「ロシア楽派」受容の方向性をも決定づけることとなった。

ロン＝ティボー・コンクールとは、1943年にピアニストのマルグリット・ロンとヴァイオリニストのジャック・ティボー Jacques Thibaud (1880-1953) によって設立された、ピアノとヴァイオリンのための国際音楽コンクール<sup>(6)</sup>である。創立者の一人ロンは、今日では「伝統的」なフランス式奏法の権化として悪名高き人物であるが、「ロシア人」の演奏には早くから強い関心を抱き、弟子たちにも彼らの演奏を聴くよう勧めていたという<sup>(7)</sup>。1927年の第1回ショパン・コンクールに始まるソ連のコンテストの国際音楽コンクールでの活躍ぶりは、1953年の時点ですでに全世界的に知れ渡っていた。今を時めくソ連勢のロン＝ティボー・コンクール参加はロン自身の強い意向によるものであり<sup>(8)</sup>、コンクール自体の名声を高めるためにも不可欠であったと思われる(cf. Tomoff 2015: 53)。

この1953年のロン＝ティボー・コンクールにおいて、ソ連勢の活躍は予想にたがわず大きな反響を引き起こした。先に行われたヴァイオリン部門では、ソ連からの二名の参加者が上位二つの賞をいきなり独占し、メディアを騒がせた。これに対し、ピアノ部門は別の意味での波紋を呼んだ。同部門の審査員たちは第1位を空席とし、ソ連のマリーニン Yevgeny Malinin (1930-2001) とフランスのアントルモン Philippe Entremont (1934-) に同列の第2位を与えるという決定を下したのである。この結果は予選時からすでに審査内容に不信感を抱いていた人々の間で様々な憶測を呼び、授賞式は不服を申し立てる聴衆の罵声で大混乱となった。なかでも特に際立っていたのは、ソ連のマリーニンに第1位を与えるべきだという声であった。「フィガロ Le Figaro」紙の音楽批評家クラレンドン Clarendon ことベルナル・ガヴォティ Bernard Gavoty (1908-1981) は、この時の騒然たるホールの様子を以下のように報告している(Gavoty [1953])。

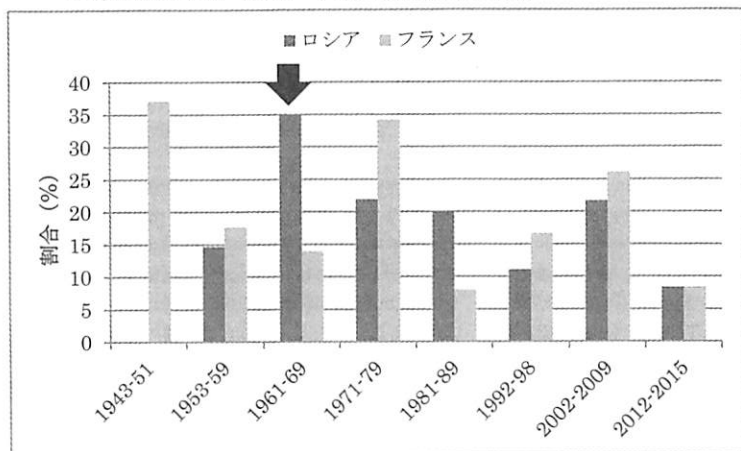
あるフランス人の音楽家は自国の参加者たちを猛然とけなし、これ見よがしの茶化するような態度でソ連のピアニストに喝采を送った。既に有名な若いブロードの女性は、マリーニン氏が彼女に抱かせた気持ちの証言者となってくれるようホールに求めた。群衆は車のところまで勝者を押し運び、彼のライヴァルのフランス人を罵倒した!

それは後にあるフランスのジャーナリストが「ロシア危機 (péris russe)」(Thuilleux 1973) と呼んだものの始まりに過ぎなかった。以後、このコンクールで毎度のように繰り広げられた「露仏戦」において、フランスはソ連勢の圧倒的な強さを前に、長い苦戦を強いられることとなる。とりわけソ連の入賞ラッシュが頂点を迎える1960年代(図1)には、ピアノ部門(以下のデータは断りのない限りピアノ部門のものとする)の全入賞者のおよそ3分の1にあたる延べ15名(4名の第1位受賞者のうちの3名、5名の第2位受賞者のうちの4名を含む)が、ソ連からの出場者であった(表1)。同じ期間にフランスは延べ7名の入賞者を出しているが、1961年の第2位(ジャン＝クロード・ペヌティエ Jean-Claude Penetier (1942-))を別にすれば、いずれも第4位以下の小さな賞にとどまる。

コンクールの順位決定において、審査員の構成が影響力を持つことは広く知られているが、この時期のソ連勢の圧勝の理由を、審査員団の同国人品質に帰すことは出来ない。というのも、総勢15～18名に及ぶ当時のロン＝ティボー・コンクールの審査員団のうち、ソ連からの審査員は常に1名に限定されていたからだ。これに対してフランス人審査員は5～7名と多く、審査員長も例外なくフランス人であった。フランスの参加者たちにとってはむしろ有利であるはずのこの状況での度重なる「敗北」は、彼らに否応なしにソ連との彼我の差を感じさせたことだろう。

入賞者の数と同じぐらい重要なのは、参加者数に対する入賞者の割合(表2)であった。同じ1960年代に開催された全5回のコンクール(1961、63、65、67、69)のピアノ部門において、フランスからは各回平均11.4名が参加し2名が入賞(平均入賞率14.0%)している。この数字は一見さほど悪くないように思われるが、平均3.8名の参加者に対し2.4名が入賞(平均入賞率63.2%)しているソ連と比較すれば、著しく見劣りするものであった。もちろんこれは偶然ではない。ソ連からの少数の参加者たちは、既に独自の国内選抜を潜り抜けてきた精鋭のみであったからである。

図1 ロン＝ティボー・コンクールピアノ部門 (1943-2015) 全入賞者中のロシア (ソ連)・フランスの各入賞者の割合



※1943年は国内コンクールとしての開催のため参加はフランス人のみ、1951年まではソ連の参加なし

表1 ロン＝ティボー・コンクールピアノ部門 (1961-69) 全入賞者の国籍

順位/年	1961	1963	1965	1967	1969
第1位	ソ連	ソ連		アメリカ	ソ連
第2位	フランス	ソ連	ソ連	ソ連	ソ連
第3位	アルゼンチン	ブルガリア	ソ連 ブルガリア	ソ連	ソ連
第4位	フランス	トルコ	アメリカ	フランス	日本
第5位	ソ連	ソ連	チェコ スロヴァキア	ソ連	フランス
第6位	ソ連	フランス	フィリピン エクアドル	ポーランド	フランス
第7位	チェコ スロヴァキア	ブルガリア	西ドイツ	アメリカ	チェコ スロヴァキア
第8位	ハンガリー	フランス		ソ連	キューバ
第9位		日本			
第10位		アメリカ			

表2 ロン＝ティボー・コンクールピアノ部門 (1961-69) 参加者に対する入賞者の割合

国/年	1961	1963	1965	1967	1969
フランス	2/12 (16.7%)	2/10 (20.0%)	0/8 (0.0%)	1/12 (8.3%)	3/15 (20.0%)
ソ連	3/3 (100.0%)	3/4 (75.0%)	2/4 (50.0%)	4/4 (100.0%)	2/4 (50.0%)

※分母は参加者、分子は入賞者の数を、括弧内は参加者に対する入賞者のパーセンテージを表す

多くの論者が指摘しているように、この時期の国際音楽コンクールは、「楽派の対決」の場であると同時に、「イデオロギーの対決」の場でもあった (Bouckaert 2001: 192)。冷戦下のソ連当局は、西側諸国に対する自国の「体制」の優位性をアピールするために、国際コンクールに参加する演奏家を予め厳格に選抜したうえで、国家主導の手厚い教育的支援を行っていたのである。フランスもまた、こうしたソ連の政治的な戦略に気づいていた。「ロシア人は宇宙飛行士のようにピアニストを準備する」——フランスの音楽批評家クロード・サミュエル Claude Samuel (1931-) は、1963年のある新聞記事の見出しで、ロン＝ティボー・コンクールでのソ連の勝利を同時期の「宇宙開発競争」(ガガーリン Yuri Gagarin (1934-1968) が世界初の有人宇宙飛行に成功したのはほんの2年前のことだった) に擬えた「音楽界のとある著名人」の皮肉を引用している (Samuel [1963])。この年、ソ連は同コンクールでピアノ・ヴァイオリン両部門の首位を含む総計7つの上位の賞を獲得したが、フランスは下位の賞 (ヴァイオリン部門の5位・6位、ピアノ部門の8位) に食い込むのが精一杯で、前回のコンクールに続くソ連への大敗となった。

こうした結果を受けて、サミュエルは「ソビエト代表の絶対的な優越性」を認めながらも、彼らの能力に全面的に屈服したわけではなかった。彼は、ソ連の入賞者がフランスを含む他国のコンテスタントに比べて優れた才能を持っているわけではないと断言したうえで (「彼らはただよりよく練習しており、(……) オリンピック同様のやり方で音楽コンクールの準備を行う当局に信頼を置いているというだけの話である」)、「小さいメダルすらも獲れないような者たちを容赦なく排除し、最強のホープたちを過剰に甘やかす」ソ連政府の極端な姿勢を批判した。

サミュエルが問題を見出したのは、しかしながらソ連の側についてだけではない。彼は当時のフランスの若い演奏家たちが置かれていた状況をソ連の同業者と対比しながら次のように描写している。

フランスのヴァイオリニストやピアニストが音楽院を修了後、生計を立てるためレッスンや個人授業で身をすり減らしているのに対し、ソビエト人は5年間にわたって国の金でケアされ、訓練され、ちやほやされている。彼らは腹藏なしに音階をさらえるし、自分にあったレパートリーを選ぶことが出来るし、アルペジオに数日を、コンクー

ル曲には数か月を費やすことができる。そのうえ、ソビエトの参加者は、これまた政府の金で最良の教授らの助言を受けているが、フランスの参加者はしばしば大教授一人の下での個人レッスン料を払うのに必要な費用さえも欠いている。

同時期の記事の中で、ベルナル・ガヴォティ (Gavoty [1963]) もまた、フランスの若手音楽家たちの苦境を嘆いている。「ピアニストは生活保護予備軍だ。ピアノの第一等賞受賞者は失業者なのだ」。コンクールの結果から、批評家たちは同じ結論を引きだす。すなわち、国際音楽コンクールでフランス人がソ連に負けているのは、才能の欠如のせいではなく、国による教育支援が根本的に不足しているためなのだ。しかし、国が状況を打破するためにできる支援とはどのようなものなのか。最も単純な答えは、「勝者」のそれと同じやり方に従うことである。

「ああ！彼らは実際に結果を出している。我々は先月再びそれを目撃した。ロシア人が勝利した——それはあらゆる音楽コンクールの反復句だ」(Gavoty [1963]) とガヴォティは慨嘆する。批評家曰く「フランスに出発する前に選抜」された「彼ら」は、「圧倒的な才能」の持主ではないにもかかわらず、政府主導の手厚い教育環境の中でぬくぬくと育てられ、「スーパー生徒に変身」させられている。「なぜ我々もそうしないのか？」と彼は問う。

その後の国立バリ音楽院の歩みは、このガヴォティの問題提起が単なる絵空事には終わらなかったことを示している。フランスは本気で、差し迫った国際音楽コンクール問題に立ち向かい始めたのである。

### 3. 国際音楽コンクール時代のバリ音楽院

1971年のロン＝ティボー・コンクールピアノ部門は、長い成績不振を経験してきた開催国のフランスにとって、空前の快挙というべき結果をもたらした。同位受賞となったソ連のコンテスタントと並んで、第1位から第3位までをフランス勢が軒並み制覇したのである<sup>(9)</sup>。このコンクールでフランス人ピアニストが第1位を獲得するのは、1951年のジャンヌ・ダcosta Janine Dacosta (1923-) 以来じつに20年ぶりの出来事であった。この年、同コンクールで審査員を務めていたクラレンドンことガヴォティは、「フィガロ」紙で以下の所見を述べている。

事実上の私露戦であったピアノ・コンクールの第一確認事実、それは、音楽院における「第三課程 (le troisième cycle)」の創設によって、フランスの参加者全体が、これまでわが国には例外的・個人的な仕方ではか届かなかった国際的な水準に引き上げられたということだ。(Clarendon 1971)

「第三課程」<sup>(10)</sup>とは、正式名称を「上級教育課程 (le cycle d'études de perfectionnement)」といい、1966年に国立バリ高等音楽院に設置<sup>(11)</sup>された、大学院相当の教育課程であった。音楽院の第一等賞保持者の中から厳しい選抜試験を通過した者<sup>(12)</sup>だけが入学を許される同課程は、設置当初、以下の二つの目的を掲げていた。一つは「際立って才能のある者たちの長所を伸ばし、彼らの国際的なキャリアへの到達を促進すること」。もう一つは「国際コンクールに対するフランスの志願者たちの準備不足を改善すること」である<sup>(13)</sup>。この二つ目の目的を体現するかのよう、同課程の学事暦は通常の秋始まりではなく、「1月から12月31日」<sup>(14)</sup>の期間に設定されることとなった<sup>(15)</sup>。これは、諸々の国際コンクールの開催時期に見合った準備期間を考慮しての特別な算段であった。

第三課程の教育環境は、選ばれた少数の学生にとってはかなり恵まれたものであったようだ。まず、すべての教育は無償、つまり国費によって賄われ、さらに各家庭の経済状況に応じた奨学金が支給された。各学生には教授とアシスタントの二人体制による週4時間のレッスンが保証されるほか、「フランスおよび外国の国際的ヴァルトゥオーゾ」によるマスタークラスを受講する機会も与えられていた。このようなマスタークラス (講師のほとんどは外国人であった) は、戦前のバリ音楽院にはまったく見られないもので、それ自身が国際化に向けた教育方針の重要な転換を意味した<sup>(16)</sup>。このほかに、「国際コンクール準備に向けた特別練習プログラム」が計画されたが、その主要な内実はおそらくオーケストラとの練習の機会であった。戦後の多くの主要国際コンクールは、最終審査に協奏曲の演奏を課しており、これをクリアすることは、経験の浅い若手にとってとりわけ重要な課題と考えられたのである。このプログラムの恩恵にあずかっただけでなく、特にピアノ、ヴァイオリンといった独奏楽器の専攻者たちであった。これに関し、同時期に音楽院が新たな学内オーケストラを設置したことは注目に値するだろう。このオーケストラは、表向きはプロの楽団員の養成のための研修課程を銘打っていたが、その主要な目的の

一つには、国際コンクール参加者の練習への奉仕が掲げられていたのであった。

現在フランス国立文庫に所蔵されている第三課程創設時の趣意書<sup>(17)</sup>が示すように、この大掛かりな組織改革は、前節の最後にも示した当時のフランスの若手音楽家の境遇に対する危機感から生み出されたものであった。そこで最も注目されていたのが、国際音楽コンクールでの他国の演奏家との教育的環境の差である。趣意書曰く、フランスの若手が世界で戦うべき相手の中には、「ある種のメロディないし教育体系に従って、囲い込まれ、支援され、準備され、刺激され、奮い立たせられずらする者もいる」。その厳格な教育体制は、一見「過剰」に思われようとも、「揺るがぬ効力を発揮する」ことを認めざるを得ないという。具体的な国名は挙げられていないが、ここで念頭に置かれているのがコンクール大国ソビエトの演奏教育であることは疑いない。同じ文書がいみじくも述べているように、フランスの若者たちが「自らの楽器をこの上なく素晴らしい——国民としての最大級の義務を果たすようなやり方で——演奏する者たちの傍らで」苦戦を強いられるとき、「問題となるのはまた、国家の威信」でもあった。国際音楽コンクールの結果は、個々の演奏家だけではなく、「フランス楽派」そのものの問題となる。その責任を負うべきは、国を代表する音楽教育機関、国立バリ音楽院となる。国の資金を投じて、国際コンクールに特化したインテンシブな訓練を行うこと。その効果を最大化するために、「際立って才能のある者」だけを候補者として予め選抜しておくこと。目的や方法論の細部の違いはどうか、国際化の時代を生き抜くためにバリ音楽院第三課程がとった戦略はまさしく、コンクールの「勝者」としてのソ連から学びとられたものであった。

戦略は功を奏した。当時のピアノ科教授リュセット・デカヴ Lucette Descaves (1906-1993) は、第三課程の豊かな教育カリキュラムを通じて、「我が国の志願者は、国際コンクールできわめて満足のいく結果、すなわち1年に20ほどの上位入賞を達成し、フランスを国際競争における高みに位置づけ」たと述べている (Descaves 1990: 351)。実際、同課程ピアノ科の初期の修了生の中には、本節の冒頭で言及した71年のロン＝ティボー・コンクール上位入賞者の三人組 (ロジェ・シメルマン、ルヴィエ) をはじめ、ペロフ、フランソワ・デュシャープル François-René Duchâble (1952)、アンヌ・ケフェレック Anne Queffelec (1948)、ブリジット・エンゲラー Brigitte Engerer (1952)、ピエー

ル＝ロラン・エマール Pierre-Laurent Aimard (1957-)、パスカル・ドゥヴァイヨン Pascal Devoyon (1953-)、オリヴィエ・ギャルドン Olivier Gardon (1950-)、ミシェル・ダルベルト Michel Dalberto (1955-)、アブドゥル＝ラーマン・エル＝パシヤ Abdel Rahman El Bacha (1958-)、ジャン＝イヴ・ティボーデ Jean-Yves Thibaudet (1961-) といった多くの著名なピアニストが含まれる。これらのアーティストの成功はもちろん、彼ら一人一人の才能と努力の賜物であろう。しかし「楽派」としての集団的な成功は、個人力だけで獲得できるものだけではない。「ロシア危機」を経た1960～70年代のフランスにおいて、彼らは知ってか知らずか、国の威信をかけた教育改革の流れに巻き込まれてもいたのである。

## 結び

「19世紀の音楽文化が公開演奏会によって特徴づけられるなら (……)、我々自身の時代は必ずや競争 (コンペティション) の時代として記憶されるだろう」——文化社会学者のリサ・マコーミックは、現代の国際音楽コンクール文化を論じた近著の中でこう述べている (McCormick 2015: 30)。20世紀を通じて急速な発展を遂げた国際音楽コンクールは、その赤裸々な審査結果を通じて、個人のみならず国同士の間の「勝敗」をも顕在化させてきた。そうした「勝敗」は、必ずしも「純粹」な音楽上の優劣をそのまま意味するわけではなかったとしても、その心理的・社会的なインパクトは大きな実効性を持ち、人々を更なる競争へと駆り立てることとなった。

本稿で論じてきたとおり、18世紀末以来の長い伝統を誇ってきたバリ音楽院もまた、国際音楽コンクールでの「ロシア楽派」との対決を通して、自国の名譽と若者たちの将来をかけた教育体制の本格的な見直しを迫られた。そのプロセスにおいては、「勝者」ソ連勢の演奏に想を得た演奏技術の近代化や教育の国際化が推し進められると共に、最も能力の高い者に集中的に教育資本を注入する、エリート主義的な教育原理も強化されていった。コンクールが若者の未来を決めると信じられた大いなる「競争の時代」の中で、「世界」を見据えた新たな規準に見合わない存在は、容赦なく淘汰されてゆく。「フランス楽派」は伝統と呼ばれてきたものを手放し、外の世界に目を向ける時期に差し掛かっていたのである。

バリ音楽院ピアノ科では1960年代以降、専ら国際コ

ンクールの入賞者が教員として採用されるようになり、コンクール文化の再生産が一層進んでいくこととなった。国際音楽コンクールは現代の音楽文化の新たな伝統として、フランスの高等演奏教育の最終段階に組み入れられていったのである。

## 註

- (1) 設立は1943年。第1回は戦時下の状況のためにフランス国内のみで行われ、第2回の1946年より国際音楽コンクールとなる。2011年以降はフランスのソプラノ、レジーヌ・クレスパン Régine Crespin (1927-2007) の名を加え、ロン＝ティボー・クレスパン・コンクールと名前を変えている。
- (2) たとえばマルグリット・ロンは1959年のピアノ教本の序文の中で「フランス式の演奏は明晰、正確、敏捷です」と述べている。彼女の言によれば、フランスの古今の大演奏家たちは、各々の「テンペラメント」の違いにもかかわらず、「明瞭、柔軟、節度、優雅そして機転から成る、技術と様式の秘めた類縁関係によって結ばれている」のだという (Long 1959: ii)。
- (3) フランスのピアニストの中にもこのことを指摘している者はおり、ピエール・バルビゼは、ペートーヴェンから弟子チャルニーに宛てた手紙のなかにも「真珠」という言葉がある、と述べている (Timbrell 1999: 221)。
- (4) ごく稀な例外として、1950年代後半に国費留学生としてソ連に渡りモスクワ音楽院でゲンリヒ・ネイガウス Heinrich Neuhaus (1888-1964) に師事したジェラルド・フレミー Gérard Frémy (1935-2014)、1969年のロン＝ティボー国際コンクールで第6位に入賞後、モスクワ音楽院でゲンリヒの息子スタニスラフ Stanislav Neuhaus (1927-1980) に師事したブリジット・エンゲラー Brigitte Engerer (1952-2012) が挙げられる (エンゲラー自身、フランスからソ連に渡る例は当時極めて珍しかったので、モスクワ音楽院時代は周囲から非常に珍しがられたと語っている (焦 2016: 258-259))。いずれも、次節で述べるロン＝ティボー・コンクールへのソ連勢の参加がはじまって以降のことである。このうち、バリ音楽院からの交換留学生として派遣されていたフレミーに関しては、現地での恵まれた教育状況を報告する文書がフランス国立文庫のバリ音楽院アーカイブに残されており (1958年2月7日付、フランス芸術活動協会 Association française d'action artistique 会長フィリップ・エルランジュ Philippe

- Erlanger からバリ音楽院長レイモン・ルシュール Raymond Loucheur 宛の世簡、整理番号 AJ37/694)、この留学にモスクワ音楽院の教育環境の偵察としての意味が含まれていた可能性も指摘できる。なお、ソ連に留学したこれら二人のピアニストが、のちに揃ってバリ音楽院ピアノ科の教授に採用されたことは、それ自体、当時のフランス音楽界の「ロシア・ピアノイズム」への強い関心を裏付けていると管えるだろう。
- (5) たとえば、後述するサンカンのほか、同じくバリ音楽院で教鞭をとっていたラザール＝レヴィ Lazare-Lévy (1882-1964)、イヴ・ナット Yves Nat (1890-1956)、マルセル・シャンピ Marcel Ciampi (1891-1980)、ジャック・フェヴリエ Jacques Février (1900-1979) らの名が挙げられる。
- (6) 現在は声楽部門を加えた三部門制。
- (7) ロンは1938年にブリュッセルで行われたイザイ・コンクール(現・エリザベート王妃国際コンクール)を聴いて感銘を受け、自らコンクールを設立することを思い立ったと述べている。この時の優勝者が、のちにソ連最大のピアニストの一人となる若きエミール・ギレリスであった。
- (8) このソ連勢の招致において大きな役割を果たしたのは、のちにコンクールの運営母体ロン＝ティボー財団の長を務めることになる在モスクワフランス大使ルイ・ジョクス Louis Joxe (1901-1991) であった。
- (9) 第1位はバスカル・ロジェ、第2位はクロード・シメルマン Claude Cymerman (1947-)、第3位はジャック・ルヴィエ。ソ連からはウラディーミル・フェルツマン Vladimir Feltsman (1952-) が同列の第1位に、ウラディーミル・ヴィアルド Vladimir Viardo (1949-) が同じく第3位に入った。
- (10) この「第三課程」の設けの概要や初期の教育内容については、現在フランス国立文書館 (Archives nationales, site Pierrefitte-sur-Seine) およびバリ音楽院資料センター (Centres de ressources, CNSMDP) に所蔵されている様々な記録文書から伺い知ることができる。
- (11) 1965年4月30日付の国立高等音楽院教育高等評議会の答申に基づき、1966年4月1日付の政令(デクレ) No. 66-200および法令(アレテ) No. 65-200によって定められた。
- (12) 初回の募集定員はピアノ10名、ヴァイオリン8名、指揮3名とされた。
- (13) Conservatoire national supérieur de musique. "1. Extension des structures pédagogiques." Archives nationales, 整理番号 20060630/49. 2016年2月4日、

- フランス国立文書館 (Archives nationales) にて閲覧。
- (14) "1. Extension des structures pédagogiques."
- (15) ただし初年度の1966年は10月に開講された。
- (16) 1990年までにピアノの講師として招かれた演奏家には、ゲザ・アンダ Geza Anda (1921-1976)、ドミトリー・バシキエフ Dmitri Bashkirev (1931-)、パウル・バドゥラ・スコダ Paul Badura-Skoda (1927-)、ホセ・イトウルビ José Iturbi (1895-1980)、バイロン・ジャニス Byron Janis (1928-)、ヴィルヘルム・ケンプ Wilhelm Kempff (1895-1991)、リリー・クラウス Lili Kraus (1903-1986)、ニキタ・マガロフ Nikita Magaloff (1912-1992)、ジェルジ・シェベーク Gyorgy Sebok (1922-1999) らがいる (Descaves 1990: 351)。もっとも、コラルルによれば、音楽院は資金不足のため、それほど多くの講師を招くことは出来なかったという (Timbrell 1999: 228)。
- (17) Conservatoire national supérieur de musique. "Création d'un Troisième Cycle d'Études / Création d'un orchestre des Lauréats du Conservatoire National Supérieur de Musique." Archives Nationales, 整理番号 20060630/49. 2016年2月4日、フランス国立文書館 (Archives nationales) にて閲覧。

## 参考文献

- 安達大輔「1920-30年代ソ連のピアノ奏法理論にみる、意識による身体の統御可能性をめぐる議論について」[SLAVISTIKA] 第24巻、2008年、pp. 63-78。
- Alink, Gustav A. *International Piano Competitions* Books 1-3. [Den Haag: author], 1990.
- Bouckaert, Thierry. *Le Règne d'Elisabeth: Cinquante ans de Concours Reine Elisabeth*. Bruxelles: Editions Complexe, 2001.
- Campos, Rémy. "Le jeu perlé entre sociabilité et technique pianistique (1840-1920)." In *Le piano dans la France du Second Empire*, pp. 101-122. Edited by Danièle Pistone. Paris: Université Paris-Sorbonne Observatoire Musical Français, 2013. (Série "Conférences et Séminaires," no. 49)
- Chiao, Yuan-Pu. "The Changing Style of Playing Rachmaninoff's Piano Music." PhD dissertation, King's College, University of London, 2012.
- 焦元溥 [Chiao, Yuan-Pu] 「ピアニストが語る！現代の世界的ピアニストたちとの対話」森岡葉訳、アルファベータ、2014年。
- 「ピアニストが語る！音符ではなく、音楽を！現代の

- 世界的ピアニストたちとの対話 第二巻」森岡葉訳、アルファベータ、2015年。
- 「ピアニストが語る！作曲家の意図は、すべて楽譜に！現代の世界的ピアニストたちとの対話 第三巻」森岡葉訳、アルファベータ、2016年。
- Chassain, Laetitia. "Le Conservatoire et la notion d'école française." In *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, pp.15-27. Edited by Anne Bongrain and Alain Poirier. Paris: Bouchet/ Chastel, 1999.
- Clarendon [=Bernard Gavoty]. "Deux grands prix Marguerite Long: le Sovietique Feltzmann et le Français Roge." *Le Figaro* (28 juin 1971). Médiathèque Musicale Mahler (MMM), Fonds Marguerite Long, Concours Long-Thibaud, Généralité, articles de presse.
- Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Descaves, Lucette. *Un nouvel art du piano*. Version révisé. Paris: Gérard Billaudot, 1990.
- Duchêne-Thégard, Marie. *Une certaine idée de la musique: Le concours de Genève, 1939-2014*. Genève: Slatkine Reprints Editions, 2014.
- Dunoyer, Cecilia. *Marguerite Long: A Life in French Music 1874-1966*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Gaussin, Frédéric. *Lazare-Lévy, père spirituel de l'École japonaise de piano: Cours d'exécution musicale: Tokyo, Osaka, 1950-1953*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes, 2010.
- Gavoty, Bernard. "Le leçon d'un concours." n.d. [1963]. MMM, Fonds Marguerite Long, Concours Long-Thibaud, Généralité, articles de presse.
- 原田英代「ロシアピアノイズムの贈り物」みすず書房、2014年。
- Long, Marguerite. *Le piano*. Paris: Salabert, 1959.
- Lourenço, Sofia. "European Piano Schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique." *Journal of Science and Technology of the Arts* 2/1 (2010): 6-14.
- McCormick, Lisa. *Performing Civility: International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Philip, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Pistone, Danièle. "A propos des pianistes français." *Revue internationale de musique Française* 15 (novembre 1984): 26-32.
- Rostand, Claude et al. "Mes maîtres, mes amis, mes élèves."

- Radio broadcasting. Paris: Paris-Inter, November 30, 1954.
- Samuel, Claude. "Les russes préparent leurs pianistes comme des cosmonautes." *Paris-Presse-L'Intransigeant*, n.d. [1963] MMM, Fonds Marguerite Long, Concours Long-Thibaud, Généralité, articles de presse.
- Timbrell, Charles. *French Pianism: A Historical Perspective*. 2nd edition. Portland: Amadeus Press, 1999.
- Tomoff, Kiril. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958*. Ithaca: Cornell University Press, 2015.
- Thuilleux, Jacqueline. "Finale du concours Long-Thibaud" (25 June 1973). MMM, Fonds Marguerite Long, Concours Long-Thibaud, Généralité, articles de presse.