



1905 年のパリ音楽院の改革 : デュボワからフォーレへの院長交代が何をもたらしたか (前編)

吉岡, 政徳

(Citation)

近代, 126:97-149

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100481781>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100481781>



1905 年のパリ音楽院の改革 —デュボワからフォーレへの院長交代が何をも たらしたか（前編）—

吉 岡 政 徳

目次

（前編）

はじめに

1 1905 年 10 月 8 日の法令における人事、職権に関する変更点

1-1 教職員の給与と懲罰規定

1-2 高等教育参事会の拡大

1-3 入学審査委員会

2 1905 年 10 月 8 日の法令における音楽的な変更点

2-1 対位法とフーガ

2-2 声楽の改革

2-3 オペラなどの劇場音楽の位置づけ

2-4 音楽史の教育

2-5 アンサンブルの授業

（後編）

3 1892 年の改革委員会

3-1 ダンディの改革案

3-2 改革委員会の最終提案

4 ドウジャルダン＝ボメツツとその「注釈者」のビエール・ラロ

- 4-1 1905 年 8 月 3 日のコンクール授与式でのドゥジャルダン
＝ボメッツの演説
- 4-2 1905 年 3 月 14 日『ル・タン』誌に発表されたラロの論
考
- 4-3 技術と芸術：音楽教育の在り方の違い
- 5 デュボワとフォーレ
 - 5-1 古典を愛したデュボワ
 - 5-2 デュボワの見たフォーレ
- おわりに

はじめに

パリ音楽院、正確には、国立音楽・演劇学校（Conservatoire nationale de la musique et déclamation）は、1905 年、院長のテオドール・デュボワが退職し、新しい院長としてガブリエル・フォーレが就任すると同時に、改革のための新しい法令が発布された⁽¹⁾。そして音楽院ではいくつかの改革が進行することになる。これを、後世の音楽史家たちは「フォーレの改革」と位置づけ、その偉業を讃えてきた。なぜフォーレはそうした改革に踏み込んだのかという点が、彼の音楽観や経歴などから論じられ、フランス近代音楽史では、フォーレでなければできなかった音楽院の改革という見方がなかば常識のように議論されることになった。

しかし現実には、音楽院の改革は院長の力だけでできるものではなかった。デュボワが院長に就任した 1896 年、それまでの院長であったアンブロワーズ・トマの時代にはなかった高等教育参事会というものが設立された。それは、人事や教育に関して多数決で決める音楽院の決定機関であり、たとえ院長が賛成

しても多数決でその案件が否決されることもあった。

しかも、「フォーレの改革」とされるものの主なものは、フォーレの院長



画像 1 19 世紀のパリ音楽院⁽²⁾

就任と同時に発布された法令で示された諸改革のことであり、フォーレが院長として仕事を始める前に様々なことが決定されていたのである。1905 年の 3 月にデュボワが辞職の意を表明してから後継者探しが始まり、フォーレが 6 月に後任に指名されたが、彼が正式に院長に就任したのは 10 月である。それまでの間、音楽院の改革を実質的に

取り仕切っていたのは、芸術担当の国務次官ドゥジャルダン＝ボメッツであった。フォーレは次期院長として、この国務次官と何度か会合を持ったと言われているが、ドゥジャルダン＝ボメッツは強い権限を持って改革に臨んでいたと考えられるのである。しかしこの点は、従来はあまり言及されることがなかった。

一方、この改革に関する音楽史の研究の多くは、前任の院長であるデュボワが「悪者」でフォーレが「正義の味方」という構図の上に成立しており、デュボワの音楽観や院長時代の具体的な運営などにほとんど触れることなく、デュボワを極端に批判した評論家の見解を引用することで、事足りりとしてきた。そして、フォーレの院長の時代に行われた改革についても、それを詳細に検証することなく、無批判に褒めたたえてきた。さらに、この改革の背景にあった「いかに音楽教育を行うか」という点についても、何の検証もすることなく、改革案が正しい教育であるという前提で論評が行われてきたのである。

本論では、1905 年 10 月 8 日に提示された法令に見られる改革において、次期院長に指名されたフォーレが、どの程度関与したのか、國務次官として改革に関わったドゥジャルダン＝ボメツツの思惑とフォーレの思惑はどう一致し、どう異なっていたのか、全体として見た時に、改革された教育内容はどのような意味を持っていたのか、デュボワの時代とフォーレの時代の違いは何なのか、などを踏まえながら、これまでの 1905 年の改革に関する議論を整理し、出来るだけ資料に基づいた音楽史的事実を明らかにしようと思う。

1 1905 年 10 月 8 日の法令における人事、職権に関する変更点

10 月 8 日の音楽院改革の法令に関連した『官報 (Journal officiel de la République française)』の記事の冒頭に、公教育・芸術大臣から大統領にあてた文書が置かれており、そこでは大臣は、「あなたの承認を得るために提出された法令は、1896 年 5 月 5 日の法令の大部分を複製したものです。また、以下の点を中心に新しい部分を組み入れています」と前置きしている (Journal Officiel 1905b:5998)⁽³⁾。大臣の言う「新しい部分」を要約すると次のようになる。

1. 教職員の区分について。教職員を、職務や俸給に応じて五つのカテゴリーに分ける。ただし、音楽院に割り当てられた予算上、教員の実力に比してあまりにも低いとされる給料の引き上げを実施することは出来ない。
2. 懲罰について。懲罰参事会を創設し、これまで行政や教育上の問題の審査に限られていた高等教育参事会の権限を懲罰問題にも拡大する。
3. 高等教育参事会について。参事会のメンバーを増やすことで、いかなる能力も排除されることなく参事会に参加できるようにする。
4. 入学審査について。審査員に音楽院のメンバーではない人たちや、専門分野の教授を除く他の分野の教授を加えることで、より公平で、結果としてより権威のある審査ができるようになる (Temps 1905f)。

以上の点に関して詳細に検討していこう。

1-1 教職員の給与と懲罰規定

一番目で扱われているパリ音楽院の教職員の給与は、極めて低い額に抑えられている。教授の給与は、最高額で年 3,000 フラン、ほとんどの教授は 1,500 フランから 2,400 フランである⁽⁴⁾。この額は、実は 1878 年の法令で定められた金額と同じであり、27 年間、一切増額されていないのである (Journal Officiel 1878, 1905b)。しかも、1906 年に新設された歌唱クラスなどの教授は、無給であった (Matin 1906)。フォーレは、この薄給を何とかしたいと考えていたようだが、結局は無理だった。そして、この点は、二番目の懲罰規定と密接な関連を持っていた。政令の第 14 条に次のような規定がある。それは、「・・・規則上認められた事情がなく、かつ院長の許可を得ずに、同月に 3 回の授業を行わなかった者は、その月の間給与を剥奪されるものとする。規則上認められた事情がなく、かつ院長の許可を得ずに 1 ヶ月間授業を行わなかった者は、退職したものとみなされる」(Journal Officiel 1905b:5999)。こうした規定が設けられた背景には、教授が授業をしばしば休むという事実があった。基本的に高名な教授たちは、様々なところから仕事が入ったり舞台に出演したりすることで、必然的に、薄給の割には時間をとられる音楽院の授業が犠牲になることが多かったのである。

ヒルソン・ウォルデュは、「フォーレは、パリ音楽院の規則を厳格に守ることを目的とした懲罰参事会を創設し、多くの人々を怒らせた」と述べているが (Hilson Woldu 1984:203)、この規則はおそらくフォーレの発案ではない。というのは、フォーレは、教授たちが休講するのはやむを得ないと考えていたからである。次期院長となることが決定した 6 月に、『ル・タン』誌でのインタビューで、次のように述べている。「パリ音楽院にしばしば向けられる批判の

中に、私にはまったく正当化できないように思われるものがあります。それは、教授たちの授業への出席に関してです。私は国務次官の慈悲深さに訴えようと思っていますし、ドゥジャルダン＝ボメツツ氏自身も、国会は、音楽院のサービスや音楽院が育む芸術的才能が我が国にもたらす輝きについてよく理解しているので、財政支援の増額を拒むことはないだろう、という希望を持ち続けています。教授たちの給料はとんでもないものだし、他では大きな価値を持つ時間をほとんど無償で提供してくれる演劇界の有名人たちに、かなりの仕事を押しつけるのは難しいのではないのでしょうか？」(Aubry 1905a)。しかし残念ながら、給与の増額はかなわなかった。

ところで、この懲罰規定は、1905年の法令で初めて登場したものではない。1896年には、1892年の音楽院改革委員会での提案を受け、既に法令化されており、その文言がそのまま1905年の法令でも用いられているのである。従って、特別目新しい規定というわけではないのだが、これが1905年になって、懲罰参事会を設けて守らせようとした点が問題となったのだ。それは結局、音楽部門と演劇部門に分かれていた音楽院の中で特に演劇部門に波紋を広げ、二人の教授の辞職を招くことになった。

最初に辞職したドゥ・フェロディは、「私はモリエールに立脚点を持っている。作家たちは私に役割を割り当ててくれる。もし私が（パリ音楽院で）教え続けようと思ったら⁽⁵⁾、それを手に入れるのは難しかっただろう」と述べ、「自分の芸術活動に専念し、小説家、作家としての時間をつくるため、音楽院の教授の職を辞す」ことになったとされている(Covielle 1905)。彼に続いて辞職したのはル・バルジーである。彼はしばしば授業を休んだが、その場合には「彼のコメディ・フランセーズ時代の最も優秀な同志の一人に代役を務めさせ」て、「いつも授業に出るわけではないにしても、そこで行われていることはすべて正確に知っている」と主張していた。そして、音楽院外での仕事のために授業を休もうと思っていた場合でも、その仕事を修正し、助言を与えるために

教室にやってくることもあったという。彼は従来の教授像を貫いたのであり、改革を遂行する人たちが認めたくない教授像を持っていたことは事実である。しかし、彼らの、いつもどこでも演じたいという欲求と、音楽院の教育とを調和させるためには、「運営側に大きな寛容さが必要である」という指摘も重要であろう（Temps 1905d）。この懲罰規定とその遵守は、音楽や演劇の分野で顕著な活躍を続ける人々を学校の教員にした場合の矛盾に、結局は、なんら有効な解決策をもたらすことはなかったと言えよう。

1-2 高等教育参事会の拡大

三番目は、高等教育参事会のメンバーの拡大である。高等参事会は音楽部門と演劇部門の二つに分かれており、今回の法令はそのメンバーの拡大を規定している。まず、両部門に共通する職権メンバーが定められており、それは、公教育・芸術大臣、芸術担当国務次官、音楽院院長、芸術局劇場課長、音楽院の事務局長である。そして音楽部門の場合は、この職権メンバーに加えて、①大臣が任命する音楽院外部からのメンバー、②大臣が任命する音楽院の教授、③同僚が選ぶ音楽院の教授、④オペラ座とオペラ・コミック座の支配人、からなっている。デュボワが院長に就任した 1896 年の法令と比べると、①は 6 名から 12 名へ、②は 3 名から 6 名へと増員されているが、③はそのままの 3 名、④が新たに追加されている。一方、演劇部門は、高等参事会の職権メンバーに加えて、①大臣が任命する音楽院外の作家、評論家、劇作家（6 人から 10 人に増員）、②大臣の任命によるデクラメーション（俳優のための朗唱法）教授 1 名（前と変わらず）、③同僚により選出されるデクラメーション教授 1 名（前と変わらず）、④そしてコメディ・フランセーズの総支配人とオデオン座の支配人（新規に追加）からなっている（Journal Officiel 1896,1905b）。

大臣が任命するメンバーが拡大され、劇場の支配人が追加されるなど、この

改革は、音楽院の運営に関わる参事会に、音楽院以外の識者の意見が強く反映されることを目指したものであると言える。例えば音楽部門の場合、5名の権限メンバーを除いて、23名のメンバーのうち音楽院外部のメンバーが14名で多数を占めることになる。このことは、高等参事会内部で反発を起こすことになった。前院長であったデュボワは、退職後も高等参事会のメンバーとしてとどまったが、彼の院長職や音楽観に対して痛烈な批判を展開してきた評論家のピエール・ラロがメンバーに加わったことで、参事会を辞任している（Dubois 2009）。またサン＝サーンスも、デュボワと同じころに辞意を表明している。彼が実際に辞めたのはその数年後だが、後に、フォーレにあてた手紙の中でその理由を述べている。「私が高等参事会を辞めた理由は、あそこがあまりに拡大されてしまったから、ジャーナリスト、劇場支配人や婦人たちを入り浸らせてしまったから、もはや、専門家のみで構成されておらず、門外の策士に引き渡されてしまったからです。私の大嫌いな人たちの集まりのように思うし、もう、あのようになってんやわんやの集まりの中にいたくはありません。君も、あの顔ぶれを、残念に思っているに違いないと思います。ほかに理由はありません」（ネクトゥー 1993:236）。サン＝サーンスは、フォーレもこうした増員には反対だと思っていたが、実際にはそうではなかった。

フォーレは、デュボワの後任を打診されたときに、教授人事に関する院長の権限強化を願い出ている（Temps 1905c）。前任者のデュボワが院長に就任した時に高等参事会が導入されたが、それまでは、院長が極めて強い権限で音楽院の運営を仕切っていた。しかしデュボワの時代からは、そうした権限は基本的に高等参事会に委ねられることになった。教育上の問題だけではなく、音楽院の運営や教授の人事に関しても高等参事会は力をもった。例えば、教授の後任人事では多数決で複数の候補が決定され、それが大臣にあげられて、大臣が一人に絞るというやり方が取られることになった（Journal Officiel 1896）。高等参事会の導入により、院長の発言力は制限され、自らの思惑が多数決の原

理で否決されることもあったとデュボワは述懐している (Dubois 2009:154)。フォーレはこうした状況を踏まえて、院長権限の強化を願い出たのである。

この願いは、直接の形で法令の改正に反映されたわけではないが、高等参事会の拡大が、間接的にそれを反映する結果となった。音楽部門についていえば、高等参事会のメンバーのうち、外部からの12名、音楽院からの6名は大臣によって任命されることになっているが、大臣の決定に最も大きな影響をもっていたのが芸術担当の国務次官のドゥジャルダン＝ボメッツであり、フォーレは彼とは、基本的に共同歩調をとっていたのである。この芸術担当国務次官は、大臣を芸術に関して補佐する役割として1905年に特別に設置されたもので、ドゥジャルダン＝ボメッツは1月に就任している (Temps 1905a)。そして1905年の法令改正によって、高等参事会のそれまでの職権メンバーであった芸術局局長に代わって、高等参事会に参入するようになった (Journal Officiel 1905b)。高等参事会の5名の職権メンバーの内、大臣は形式的メンバーであり、音楽院の事務局長は書記としての役割だったため、残りの三人、つまり、国務次官、音楽院院長、芸術局劇場課課長が実質的に執行部だったのである。実はフォーレをデュボワの後任院長に据えたのはこの国務次官であり (Ménestrel 1905f:198, Carraud 1905:200) ⁽⁶⁾、その権限は極めて大きかった。そのためドゥジャルダン＝ボメッツと共同歩調をとったフォーレは、高等参事会の中で大きな力を発揮することになった。教授の人事は多数決で決められる。そして、高等参事会の外部メンバーの選出には大臣に進言できる国務次官と音楽院院長の意向が反映されるので、フォーレに同調するようなメンバーをうまく集めると、高等参事会の中でフォーレは国務次官の後押しを受けて、大きな力を発揮することができるという仕組みである。フォーレは、教授の人事権の掌握にこだわった。ネクトゥーは、「この(教授人事にまつわる)ゲームでは、フォーレは名人であり、時にはあまり気を遣わずに自分の力を発揮した。彼は、(授業の)クラスの差し替え、創出、削除、行政法規の合法的な、しかし時には偏向的な操作

のエキスパートであった」と述べているのである（Nectoux 1996:229）。

フォーレは、政治権力と協働するという姿勢を、ある意味重視していた。彼は10月のインタビューで次のように述べている。「私たちが望む改革、私たちが成し遂げる改革、それはあなたも知っているはずです。それらはシンプルです。必要なものだったのです。しかし、国会議員が権力を握り、それらを可能にし押し付けることが必要だったのです。普通の行政官であれば、躊躇して待つところですが、論争に慣れ、明確な対策を恐れない国務次官は、正しく公平に物事を決定しました」（Aubry 1905c）。こうしたフォーレの姿勢は、前任者のデュボワと正反対であった。デュボワは退職を決意したきっかけの一つが、「ヴァロワ通り（公教育・芸術省のある通り）が私たちを侵食していることを徐々に感じて」いたためであると述べているからである（Dubois 2009:155）。彼は国家の側からの圧力のない自由な音楽院を望んでいたが、そうした思いは、『ル・メネストレル』誌がフォーレに対して行った批判に共通したものであった。「…ヴァロワ通りにある役所のある種の妄想は、断固とした拒否権で直ちに抑制される必要があるが、彼（フォーレ）はそれに対して時々毅然とした態度を示さないことがあると強調しておこう。これらの妄想は、何よりも高等教育参事会に向けられたものである。それは、すでにカミーユ・サン＝サーンス氏とテオドール・デュボワ氏の辞任につながったし、気をつけないと他の人たちにも波及することになる。したがって、早く止めなければならない動きである。この参事会の構成は、当初から非難されるべきものであり、どんなに立派な人物であっても、メンバーになるには十分な資格があるとは思われない人たちがいた。それゆえ、他の同種の登用によって参事会をさらに弱体化させてはならない。特にこの点について、我々はガブリエル・フォーレ氏の注意を喚起するのである。パリ音楽院が腐敗の学校へと堕ちてはならないし、その高等参事会が単なる市町村議会のような様相を呈していてもいけないのだ」（Ménestrel 1905i:367）。しかしそうした批判は届かなかった。その後もフォーレは、高等

参事会に対する「権限をより確実にするために」(Nectoux 1996:226)、この参事会の構成を拡張していったのである。

なお、ヒルソン・ウォルドデュは、「デュボワが任命したパリ音楽院以外のメンバーには、作曲家のレイエール、マスネ、サン＝サーンス、パラディールがいて、すべて学士院の（アカデミー）会員だった。一方、1905年10月にフォーレが任命したメンバーにはアルフレッド・ブリュノー、デュカス、メサジェ、理論家のアンドレ・ジェダルジュがおり、1909年にドビュッシーが任命されている」と述べているが(Hilson Woldu 1984: 203)、この言い方は誤解を招きかねない。というのは、彼女のこの言い方は、デュボワの時代の古いメンバーがフォーレの時代になって新しいメンバーに入れ替わったかのような印象を与えるが、実際に古いメンバーに新しいメンバーが追加されたということであり、デュボワの時代からいたレイエール、マスネ、サン＝サーンス、パラディールは、そのまま継続してメンバーとしてとどまっていたからである(Matin 1905b)⁽⁷⁾。ただ、フォーレが高等参事会に加えたブリュノー、デュカス、メサジェらは近代音楽の擁護者・推進者たちであり、ジェダルジュは、パリ音楽院の学生であったラヴェルが尊敬していた音楽家であった。さらにすぐ後に、ピエール・ラロをメンバーに加える。彼は、早くからパリ音楽院の改革を主張してきた批評家であり、音楽的には、ラヴェルに対して苦言を呈するが高い評価を与え、フォーレを絶賛してきた人物であった。これらのことから分かるように、フォーレの高等参事会のメンバー拡張は、パリ音楽院を近代音楽派、あるいはそれまで隆盛だったアカデミック音楽を批判する方向へと導くのに大きな役割を演じていたのである。彼は、次期院長になることが確定した1905年6月の『ル・タン』誌のインタビューで、「音楽院の活動を拡大し、さらに刷新するためには、敵対しないまでも、音楽院とは異質な巨匠たちを呼び寄せなければなりません」と述べているのである(Aubry 1905a)。

ところで、ドゥジャルダン＝ボメッツとフォーレが実施した高等参事会での

外部メンバーの拡大は、音楽院にとって「良い」ことなのだろうか？パリ音楽院の改革を語ってきた音楽史家たちは、この点について何も語らない。そして外部のメンバーが増えることが良い改革の方向であることを前提にして、議論を進めている。しかし、サン＝サーンスがフォーレに語った高等参事会拡大への批判を、再度見直してみる必要がある。彼は、高等参事会には、ジャーナリスト、劇場支配人や婦人たちが入ってきて、専門家のみで構成されたものではなく、門外の策士に引き渡されてしまった、と指摘し、「もう、あのようになってんやわんやの集まりの中にいたくはありません」と述べているのである。ジャーナリストとはピエール・ラロを指し、劇場支配人とは、オペラ座とオペラ・コミック座の支配人を指し、婦人たちとは歌唱の音楽院教授ローズ・キャロンやコメディー・フランセーズのバルテットを指していると思われるが（Matin 1905b）、彼ら以外にも音楽院外部のメンバーが大幅に増えたことは事実であり、確かに議論百出の「てんやわんや」の集まりになっていたことだろう。デュボワが院長に就任した 1896 年の政令では、高等参事会音楽部会の 12 名のメンバーのうち外部が 6 名であった。それが、1905 年の改革で、23 名のうち 14 名が外部メンバーとなったのである。外部メンバーを遮断することは、確かに組織にとって最適とは言えない。しかし、多数を外部に委ねるのは、組織運営にとって適切なやり方なのだろうか⁽⁸⁾。

1-3 入学審査委員会

さて、最後の四番目の入学審査委員会の改革であるが、政令第 23 条でそのメンバーが規定されている。つまり、音楽部門では、高等教育参事会の職権メンバー、同僚によって選出される高等教育参事会の専門分野以外の教授 4 名、大臣が任命する 8 名から 10 名のメンバー、がそれである。一方演劇部門（演劇デクラメーション部門）では、高等教育参事会の職権メンバーの他に、デク

ラメーションの教授を除いた高等参事会のメンバーに音楽院以外から6名から8名追加して大臣が任命する、と規定されている（Journal Officiel 1905b）。これらの規定の中で、両部門で、高等参事会のメンバーから選出される委員に関して、専門分野の教授を除くと規定されているところが問題となったのである。ヒルソン・ウォルデュはラロを引用しながら、この規則が成立した背景には、個人レッスンを受けたものが入学しやすいという現実があり、フォーレがこの規則を作るように要請したと論じている（Hilson Wordu1984:201-202）。ラロはこの点を次のように述べている。「これまで音楽院の入学審査会は、そのほとんどが自校の教授で構成されていた。彼らの多くは、あらかじめ個人レッスンを受けたことのある受験生を好んで入学させたと言われている・・・しかし、個人レッスンの必要性を十分に理解していない者、あるいは個人レッスンを受ける余裕のない者は、音楽院に入学するのに非常に苦勞した。とりわけ、パリ音楽院のための新人を養成する目的で設立された地方の音楽院の学生たちは、必要以上に入学を拒否されていた」（Lalo 1905d）。

個人レッスンについての議論は、実は、1892年の改革委員会にさかのぼる。委員会のメンバーであった当時の歌唱クラスの教授オバンは、ある教授が学生に半ば強制的に個人レッスンを受けさせていることを批判したのだ。しかしこの主張は、委員会の他のメンバーたちによって反対されたという（Lalo 1905d）。ここで言うレッスンは、どうやら音楽院の学生に対するものであったようだが、ラロは、今回は受験者に対する個人レッスンが問題視されることで入学審査会のメンバーの制限が行われるようになった、と指摘したのである。この制限に対して、音楽院内部では反対意見が続出した。10月5日、改革の内容を知ったパリ音楽院の教授たちは、反対集会を開いたのである。そして嘆願書を、フォーレを通して国務次官のドゥジャルダン＝ボメッツに渡すことを決定した。その嘆願書は、「国務次官殿、以下に署名した音楽院の教授たちは、総会に集まり、彼らが指導するクラスの入学試験審査員の一員になる権利を奪

うことになる新しい規則の条項を撤回するよう、謹んで要請します」という出だしであった（Aubry 1905c）。

『ル・タン』誌によると、この抗議集会は、高等参事会のメンバーとなった演劇デクラメーションの教授であるルロワールが、ドウ・フェロディの辞任の直後にドゥジャルダン＝ボメッツに呼ばれて会談したその内容とも関連していると言う。その時のことをルロワールはインタビューに答えて次のように言っている。「ドゥジャルダン＝ボメッツ氏は、私が音楽院でやってきた仕事に満足し、止めさせようとしている悪習に関して、私の場合は人格的に全く問題ないと言ってくれました・・・さらに、私の個人的なケースに話を戻して、私は何ら標的とはされておらず、その結果、何ら影響を受けることはない、と繰り返し主張しました。そして、私を安心させるために、すべての教授を入学審査員からははずすのではなく、すでに高等参事会のメンバーである私たちを審査員として残すつもりであることを説明しました。そして、「この高等参事会に所属しているシルヴァンやあなたは、これからも審査員の仕事をすることになります」と付け加えました」（Aubry 1905b）。この話を聞いた音楽院の教授たちの中には、ルロワールだけが専門分野の審査員として残ることが出来るのは不公平だと主張して、事態が紛糾したようであった。確かに、このドゥジャルダン＝ボメッツの言い方では、ルロワールは今までと変わらず入試の審査員にとどまると言っているように受け取られ、デクラメーションの教授を除く、という法令の内容と異なる。ただ、このルロワールとの会談も教授たちによる抗議集会も、法令が正式に発布される前の段階での話であり、ドゥジャルダン＝ボメッツの構想がまだ固まっていなかったのかもしれないし、リップサービスが過ぎたのかもしれない。結局、発布された法令によって、ルロワールは自分の専門のクラスの入試委員にはなれなかった。

またこの改正は、地方の音楽院からパリ音楽院への入学が難しいという問題とも絡んでいたとされている。この点に関してオーブリーは、「それはパリに対

する地方の勝利だった。というのは、最初の攻撃は国立音楽院の地方支部から来たからだ。長い間音楽教育の監査官であったガブリエル・フォーレ氏は、地方の非難を知り、それを支持せざるを得なかった。ポルドー、トゥールーズ、リヨンの各支部から派遣された受験者たちに、パリ音楽院のある教授たちが頑強に反対し、自分の個人教室で儲かる研修を終えて初めて投票や支援をすることは明らかであった」と述べている（Aubry 1905c）。しかし、抗議集会に参加した教授たちは、パリ音楽院の専門家が入試委員会から排除され、部外者が受験生の審査をする可能性に危惧を覚えていた。例えば地方の音楽院の教授が審査委員会に入れば、彼らは自分の教え子たちを推し、最悪の場合は、能力のない学生をパリ音楽院に入学させ、面倒を見させるということが生じてしまうというのである（Aubry 1905c）。パリ音楽院の教授たちは、いうなれば、自分たちの個人レッスンを通して面倒を見てきた受験生に関しては、どの程度のか能力があるかよく分かっているので、パリ音楽院に入学させても、自分で責任をもって教育することができると言いたいということなのである。

こうした事柄が議論され、ドゥジャルダン＝ボメッツ宛の嘆願書が出来た。教授たちの中には、「国家はそれがしたいことをする」という意見を述べて半ばあきらめ顔の者もいたというが、これが意味するところは、この改革は国家の側にいるドゥジャルダン＝ボメッツが行った改革であるということであった。それに対して、抗議集会に参加した教授たちは、「フォーレは私たちの院長であり、友人であり、師である」、また、「フォーレ自身、この事情に関心を持っているに違いない。それは彼の問題だ。彼は私たちを理解し、助けることができる」と考えていたので（Aubry 1905c）、フォーレは国家に対抗して自分たちの味方をしてくれると思っていた。そしてその嘆願書をフォーレに託した。フォーレは、彼らのためにドゥジャルダン＝ボメッツに謁見を求めるつもりであると言ったが、ドゥジャルダン＝ボメッツは仕事でパリを離れたため、手紙で嘆願書への返答をよこした。フォーレは、その手紙の内容を教授たちに

伝えたが、そこには「法令はまもなく署名されます。修正なしに適用されます」と書かれていたのであった (Temps 1905e)。フォーレは、結局、抗議してきた教授たちを擁護する様子はなく、ただ、国務次官の見解をそのまま伝えるだけだった。

この騒動から分かることは、入学審査会の改革はドゥジャルダン＝ボメッツが主導して行った改革であるが、フォーレ自身もその改革に反対はしなかったということであろう。ヒルソン・ウォルデュが考えたように、フォーレが国務次官に改革を要請したかどうかに関する資料は見つからなかったが、この問題にフォーレが積極的に介入する理由も見当たらなかった。ちなみに、オーブリは、既に紹介したように、フォーレが音楽教育監査官をして地方の事情が理解できたからこの案を作った、と主張しているが、そうなのだろうか。というのは、監査官の仕事は、デュボワも含めてフォーレ以外の音楽家も務めてきており、フォーレだけが特別にその問題に敏感だったとも思えないからである。しかもオーブリは、地方からの受験生の不利な点だけを強調しているが、地方からの受験者に対しては金銭面での優遇措置がとられてきたという事実を指摘しておかねばならない。音楽院では 1878 年からずっと、地方からの受験生に対して、旅費支給などの措置が実施されてきたのである。1878 年の省令第 38 条では、「パリ音楽院の院長は、地方から受験者を連れてくることができる。入学試験のためにパリに呼ばれた受験生には、パリへの旅費と宿泊費が支給される。また、不合格の場合は、復路の旅費も同様に支給される」と規定されているのである (Journal Officiel 1878:9149)。この条項は 1894 年の省令では、「音楽教育監査官の好意的な報告があれば」という文言が追加されてそのまま 1905 年の省令に引き継がれているが (Ménestrel 1894)、こうした文言が追加された理由は、あまりにも地方からの受験生が多く押し寄せ、パリ音楽院の出費が多くなったため制限をかけようとしたからなのである (Pierre 1900:380)。優遇措置が制限され、受験者の割には合格者が少ないなどの事情と相まって、この時特に

地方からの不満が増大した可能性はないわけではないが、優遇措置が廃止されたわけでもなく継続されている状態で、監査官であったフォーレが、さらに地方からの受験生のために入試規定を改革するように要請したと考えるのは、多少無理がある。やはり、この改革のきっかけは、ルロワールのインタビューに出てきたように、ドゥジャルダン＝ボメッツが止めさせるべきだと考えていた「悪習」、つまり、受験生への個人レッスンにあると考えるのが適切だろう。

ところで、この点に関して前院長のデュボワは「悪習」だとは考えていなかったようだ。というのは、彼は子供の頃、パリ音楽院に入学するために、入学試験の前に教授のマルモンテルの個人レッスンを受け、腕を上げて試験に合格し、そのままマルモンテルのクラスに入っており、それを当たり前のように述懐しているからである (Dubois 2009:25-26)。パリ音楽院ではこうしたやり方が、かつては、当たり前だったのだろう。だからデュボワは、入学審査委員会に手を入れなかったのかもしれない。一方、パリ音楽院ではなくニデルマイエール音楽学校出身のフォーレは、こうした「伝統」とは縁がなかったため、個人レッスンをしたものを入学させるというやり方には違和感を持っていたことは考えられる。そこで彼は、入試の公平性のためにこの改革を推進した、と想定することは可能である。

しかし、ここで一つの疑問が生じる。もし、これらの想定が正しいとすれば、改革の規定としては「個人レッスンを受けた学生が受験した場合には、レッスンをした教授を入試委員から外す」というようなものになったのではないだろうか。というのは、クラスの通常試験では、その公平性を保つために、1878年の政令第18条で「音楽院の教授は、自分のクラスの学生または同様の指導を受けたクラスの学生を試験するために招集された委員会の一員になることはできない」という規定が既に設けられているからである (Journal Officiel 1878:9147)。もっとも、誰が個人レッスンを受けたのかということは分かりにくいことかも知れない。しかし、その点を明確にする措置を考えるのではなく、

全ての受験生の入試において、そして個人レッスンの有無にかかわらず、「専門分野の教授を審査委員から外す」という規定をつくったということは、個人レッスンによる入試の不平等だけを問題にしたのではなさそうである。

入学審査委員会の規定をもう一度確認しよう。上記の専門の教授を外すという規定以外に、音楽部門では、大臣が任命する8名から10名のメンバーが、演劇部門では、大臣が任命する6名から8名の音楽院以外からのメンバーが存在することがわかる。音楽部門で大臣が任命する人々が、音楽院の内部なのか外部なのかは規定されていない。しかし、外部が多いことは容易に想定される。というのも、冒頭で紹介した大臣から大統領宛に書かれた文書では、入学審査委員会の改革について、審査員に音楽院のメンバーではない人たちや、専門分野の教授を除く他の分野の教授を加えることで、より公平で、結果としてより権威のある審査ができるようになる、と述べているからである。専門の教授を外すということは、審査を専門外の教授に任せるということであり、それは、高等参事会の拡大に見られた、音楽院の運営を内部の者よりも外部の者に託すという思想と連動しているということである。ドゥジャルダン＝ボメツは次官就任直後の『ル・マタン』誌のインタビューで、「芸術行政においても、光と風を存分に取り入れた政府でありたいと考えている」と述べているが (Matin 1905a)、風通しのよい仕組みを作るという思いが、こうした規則をもたらすことになったと考えられるのである。そしてこの点は、まさに、高等参事会のところで紹介したフォーレの「異質なものを入れる」という改革の思想と合致していたといえるのだ。

つまり、この入学審査委員会の改革は、個人レッスンを経た受験をなくすことで公平性をもたらす、ということを引きかけとはしているとしても、1905年の改革全体を支える改革思想、内部の者より外部の者に比重を置いて音楽院を運営する、という考えが強く反映された結果であると捉える必要があるのであり、フォーレの個人的な経験や経歴からだけ論じるのは表面的な見方である

ということになろう。

2 1905 年 10 月 8 日の法令における音楽的な変更点

さて、法令を読み進むと、以上の改革点以外にも、音楽院の教育内容に関する変更点をいくつか見出すことができる。そしてこちらの方が音楽史の中でしばしば取り上げられてきたことであり、ネクトゥーはフォーレの改革案として、以下の四点を指摘している。

1. 対位法クラスとフーガ・クラスを新設し、それぞれに教授のポストを設け、従来の作曲クラスとは切り離すものとする。
2. 歌唱クラスでは、初年度は練習曲と発声練習に重点を置くとともに、二年目以降に課されていたこれまでの義務—オペラ座とオペラ・コミック座のレパートリーの中から曲を選択しなければならなかった義務—を廃止する。
3. ブルゴー＝デュクドレーの音楽史の授業を、作曲と和声法を履修する学生全員の必修とする。
4. 合唱、管弦楽、室内楽などの集団での音楽の実践に重点を置く（ネクトゥー 2000:384-385）。

以下ではこれらを詳細に検討していこう。

2-1 対位法とフーガ

ネクトゥーは 1905 年の改革で、対位法のクラスとフーガのクラスが別個に設けられたと述べており、ヒルソン・ウォルデュも、同様の見解をとっている（Hilson Woldu 1984:209）。それは、省令第 12 条の「対位法とフーガの二つのクラスがある（Il y a deux classes de contre-point et de fugue.）」という文言からきていると思われる。しかし、その担当者を決める高等参事会の様

子を報告した『ル・メネストレル』誌では、「新たに設置される二つの対位法とフーガのクラスについて、大臣に提案する教員を決定した。投票の結果、一つ目のクラスには第一列にコサード氏、第二列にヒルマッハー氏が、二つ目のクラスには、第一列にジェダルジュ氏、第二列にダリエ氏が提示された」と述べられており、「対位法とフーガ」というクラスが二つあり、それぞれのポストについて教授選定をおこなったというように受け取れる記述がみられる(Ménestrel 1905h:359)。第一列、第二列というのは、一つのポストに対する二人の推薦候補者を指しており、それを受けて大臣がその中から一人を選ぶ。ただ今回の場合は、國務次官のドゥジャルダン＝ボメッツが、コサードとジェダルジュを大臣に推薦している(Matin 1905d)。そしてそれを受けて、『官報』でこの点が次のように発表された。「ジョルジュ・コサード氏は、対位法とフーガのクラスの正教授（第三カテゴリー）に任命された・・・アンドレ・ジェダルジュ氏は、対位法とフーガのクラスの正教授（第三カテゴリー）に任命された・・・」(Journal Officiel 1905c:6451)。要するに、対位法とフーガというのは一つのクラス名なのであり、このクラスが二つあるということなのである。

さて、ネクトゥーによると、「作曲クラスを廃止し、対位法とフーガの二つクラスを設けたのは、和声、対位法、フーガという、これから作曲家になろうとする学生たちが用いる手法の規則をあらかじめ学んでおくためであった」という(Nectoux 1996:220)。作曲クラスを廃止した、という点については、井上が次のように説明している。「・・・フォーレは、従来4つあった作曲の教授席のうち⁽⁹⁾、自分の席を無くして、その代わりに、対位法とフーガに教授の席を設けた。従来は、和声だけは別にクラスがあったが、対位法とフーガは作曲クラスのひとつに組み込まれており、和声のクラスに何年間も在籍してからでなければ、対位法とフーガの勉強を始めることができなかったのだが、フォーレの改革によって、学生は1年間だけ和声を習えば、対位法とフーガの勉強にとりかかれるようになった」(井上 2020:34)。井上はまた、上記のネクトゥー

が整理した4点の改革に関して、「この4項目は、フォーレが従来のパリ音楽院の教育において特に問題視していた部分を改革するものだった。フォーレは自分が受けたニデルメイエル校と、新たに開校したスコラ・カントルムのカリキュラムを取り入れることによって、パリ音楽院の教育を再生させようとしたのである」と述べている(井上 2020:33-34)。こうした主張の背景には、フォーレが学んできたニデルメイエル音楽学校での教育方針があった。そこでは、近代和声が成立する以前に存在していた単旋聖歌による教会音楽を重視し、教会旋法によって生み出された、複数の声部を配置する理論である対位法を重視する教育が行われていたのである(浅井 1989)。ダンディが開いた音楽学校スコラ・カントルムもその点では同じであった。対位法は和声という考え方が登場するよりも前に生まれたものであり、両校ではその指導に力を入れていた。それゆえ、パリ音楽院で行われた対位法重視の改革は、ニデルメイエル校で学んだフォーレだから成し遂げることができたと言われることになったのである。

パリ音楽院における対位法の授業は、1878年以来作曲のクラスで行われてきたが(Journal Officiel 1878)、実は、1892年の音楽院改革委員会で、対位法とフーガのクラスを二つ新たに設けることが提言されていたのだ。つまり、この時点で、ほとんどが音楽院の教授たちからなる改革委員会は、対位法とフーガのクラスを作曲から分離して設けることに同意していたのである。ところが、ラロによると、それが決定した後委員会のメンバーであったデュボワが、「フーガは技術研究と理想的な芸術を結びつける環である」と発言し、音楽小委員会は前言を翻して、フーガは「交響的展開の母型である」から作曲から分離することを拒否すると宣言したというのである(Lalo 1901a)。その結果、フーガの授業は、再び作曲のクラスで行なわれることになり、対位法のクラスだけを新設する提案が行われた(Pierre 1900:377)。このことは、和声を最も重視したデュボワらしい発想から生まれたと考えられるが、デュボワが院長辞任を表

明してからこの議題が再び復活したということなのであろう。それは、フォーレがニデルマイエル校出身であるとか、音楽的に対位法を重視したとかいう問題とは別の所で、古くから議論されてきていたことであり、もちろんフォーレは新しいクラスの創設に賛成したであろうが、フォーレでなくともなしうる改革であると考えるべきである。

ところで、1896年には、作曲の教授であったデュボワが院長になり、同じく作曲の教授であったマスネがバリ音楽院を退職したため作曲のクラスが二つ空席になった。その時、三つあった作曲のクラスを二つに減じて、一つを対位法とフーガを教えるクラスにするという話を持ち上がったという。そして作曲の教授に立候補していたフォーレに、サン＝サーンスがこのことを伝え、フォーレは、「・・・あなたが、委員会の各審議に怠りなく出席され、そこで、最も私に有利になるよう、つまり、三クラスを二クラスにすることに抗議され、私が、マスネの後任になれるよう働きかけてくださると、ほんとうにありがたいのですが・・・」と言い、対位法とフーガのクラス新設に反対してくれるように依頼しているのである（ネクトゥー 1993:110）。もちろん、フォーレ自身、院長になるまでは音楽院のことは何も考えていなかったと述懐しているので、院長就任が決まってからのフォーレとは立場が違うと言えるが、それでも、この1905年の改革法令は、デュボワの退職が決まり6月にフォーレが次期院長であると決定されてから、正式に院長に就任する10月までの間に作成されているということを念頭に置いておく必要がある。この間のフォーレの書簡をつぶさに検討したヒルソン・ウォルデュは、「1905年6月から9月にかけての書簡では、フォーレは来るべき職務についてあまり考えておらず、この時期の書簡のほとんどは、自分の就任に対する極度の驚きと喜びを表現したものとどまっている」と述べているのである（Hilson Woldu 1984:204, Nectoux 1980:253）。

2-2 声楽の改革

ヒルソン・ウォルデュは、パリ音楽院の声楽に関して次のように述べている。「フォーレがパリ音楽院の院長になる前は、声楽教育は間違いなくプログラムの中で最も弱い科目であった。入学してすぐに、歌手たちは毎年のコンクールに向けて準備を始め、パリの舞台に立つことを目指したのである。ソルフェージュも簡単なアリアの解説も習わず、音楽のことは何も知らないといふ難された。批評家たち、特にラロは、その欠陥を声楽教育教授の凡庸さと音楽院のコンクール制度のせいにしていた」(Hilson Woldu 1996:244-245)。ヒルソン・ウォルデュが引用しているラロは、声楽に関してとりわけ厳しい指摘をしている。彼は言う、「(音楽院の教授たちはローズ・キャロン以外は) ほとんどはパツとしない歌手であり、オペラ座やオペラ・コミック座、あるいは地方で、非常に苦勞して、不十分な形で三番手の役をつかんでいるのを見たことがある人たちである。彼らは音楽的な知識は皆無で、音楽のことは何も知らない。彼らは、20年前の劇場のレパートリーであった作品しか知らない全くの異邦人である。技術的な知識はあまりなく、歌の觀念もなければ、指導法もない。それを確かめるには、彼らの教え子たちの声を聞けばよい。彼らが歌を教えると言っている20歳の若い男女の悪い姿勢で発せられる声、震える声、すでに台無しになった声を。何も知らない彼らが、何を教えるというのだろう」(Lalo 1905d)。また、「歌手の場合はまったく違って、何も知らない。いくつかのコンクールのアリアを除けば、すべての音楽に無知なのだ。彼らはソルフェージュができない、本を開いて一番簡単なメロディーを読むことができない。しかも、歌の指導は受けていない・・・歌唱クラスは、10年以上、しっかりした声で一文を言い、歌う方法を知っている歌手を輩出していない」とも言っているのである (Lalo 1905c)。

たしかにパリ音楽院の声楽については多くの批判が見られた。器楽は基本的

に称賛され絶賛されることも多かったのに比べると、声楽が絶賛されることはめったになかった。しかしラロの見解は、音楽院を批判するために悪い点を極端に増幅させたものであるように思える。例えば音楽院の声楽の教授は全く無名で、地方の劇場で辛うじて三番手の役を手にしていただけと酷評しているが、どうだろう。当時の声楽の教授であったレリーは、オペラ・コミック座でデビューし、ビゼーの『カルメン』のドン・ホセ役などの主要なキャストを務めた後、ミラノ・スカラ座やロンドンのコヴェント・ガーデンでの様々なオペラに参加している (Fauquet 2003:694)。またメルシセデックは、オペラ・コミック座やオペラ座で活躍したバリトンで、ベサールの『タバラン』で主役を演じるなど、様々なオペラの主要な役割を演じた (Kocevar 2003:767-768)。そしてイスナルドンは、コンクールで一等賞を取ったのちオペラ・コミック座でデビューし、ブリュッセルの王立モネ劇場で3年間修業をした後、再びオペラ・コミック座に戻り、最高の人気を博した。ロンドン、サンクト・ペテルブルグ、ミラノ、リスボン、マドリードなどの歌劇場のオペラに出演し、世界的に高い評価を得ていた (Martin 1932:347-348)。彼らを、「パツとしない教授」と言えるだろうか⁽¹⁰⁾。

一方、学生についてのラロの評価も、やはり、極端な酷評だと言える。学生の実力を知るには、パリ音楽院の声楽コンクールの様子を見ればよい。確かに、評価が高いわけではないが、酷評ばかりではないと言えるだろう。例えば、デュボワが院長に就任して1年後の1897年の歌唱コンクールに関して、特に素晴らしいものではなく平均的なものだったが、コミック・オペラ・コンクールの第一位は既に完成されており、オペラ・コンクールの第一位は、欠点がないわけではないが、将来を担う人材になることは確かだと評され、現在オペラ座などで活躍している素晴らしい歌手たちは音楽院の出身者だと追記されている (Pougin 1897b:249)。1900年代に入っても、全体は平均的、あるいはそれより低調だが中には良いものもあるという流れは変わらない。声楽のコンクー

ルは3種類で、歌唱、オペラ、コミック・オペラとあるが、例えば1904年の歌唱に関して、『ル・メネストレル』誌では、あまり素晴らしいものではなかったが中には良いものもあるという評価であり (Pougin 1904b)、『ル・マタン』誌では、男性は全般に良くなかったが中には良いものもあったと批評しつつ、女性は素晴らしかったという評価をしている (Bruneau 1904a, 1904b)。オペラに関しては、『ル・メネストレル』誌では、男性は低調だが女性はすばらしかったと評し (Pougin 1904e)、『ル・マタン』誌でも女性の一位の歌手を称賛していた (Bruneau 1904d)。コミック・オペラについては、『ル・メネストレル』誌では、すべてが素晴らしいというわけではないが、中には素晴らしい歌手もいるという評価 (Pougin 1904d)、『ル・マタン』誌では、女性優位で素晴らしい歌手が出現していると批評している (Bruneau 1904c)。いずれも、ラロの酷評と比べるとその違いがわかるだろう¹¹⁾。

ところで、次期院長に指名されたフォーレは、『ル・タン』誌でのインタビューで次のように述べている。「器楽のクラスには対抗出来るものはありません。このような教育には、何も付け加えることはありません。そして、フランスの音楽学校と、そこでのかつての受賞者たちが結成したオーケストラは、どこでも比類ないものとして認められているのです。だから、こちら側では危険はないのですが...」。これは、暗に声楽は良くないということをほのめかしているといえる。また、ドゥジャルダン＝ボメッツも、1905年7月のオペラとコミック・オペラのクラスの試験に出席した際、役柄の解釈という観点から学生たちが不十分であることに驚かされたという。彼は言う。「実際これらの若者は一般に、自分の声質を向上させることに関心があるのであり、うまく歌うことと同じくらいうまく演じたり話したりすることからなる、リリック・アーティストとしての技能を学ぶことにはそれほど関心が向いていない。この点については、ガブリエル・フォーレ氏と同意見で、この教育の欠点を改善することが不可欠であると考えたのである」 (Matin 1906)。

1905年の省令第18条での「最初の1年間の学習は、完全に練習曲と発声に専念するものとする」という規定は（Journal Officiel 1905b:6000）、クラスの名称変更すぐに反映された。「歌唱クラス」は、「発声・歌唱クラス」という名称になり（Nectoux1996:221）、そのクラスに通う学生たちは省令の規定通りの学習に専念することになったのである。ただそれが、ドゥジャルダン＝ボメッツの望んだことかどうかは分からない。というのは、この改革は声の出し方や声の質を上げることを目的にしており、ドゥジャルダン＝ボメッツが批判した「自分の声質を向上させること」に特化しているからである。もっとも、それを先にきちんとやれば、2年目からリリックアート（オペラを歌い演じる芸術）に関する問題に取り組むことが出来ると言えなくもないので、両者の意見が一致したのかもしれない。結局、ドゥジャルダン＝ボメッツの意図は、1906年春の高等参事会に提起されたリリック・ディクション（オペラなどを歌うときの言い回し）・クラス創設に反映されることになった。その目的は、このクラスの教授が「残念ながら未来の歌手に全く欠けていると思われる、ディクションの技術や作品の知性についての概念を与える」ことだったが、これに、ラロが唯一歌唱教授で称賛していたローズ・キャロン、そして長年声楽指導に携わってきたエドモン・デュヴェルノワが反対を表明した（Nectoux1996:223）。このクラスは受験者が少なかったこともあってすぐには開設されなかったが、1906年の終わりには、「リリックアートの美学」というクラス名となって開設されることになった。しかし、これらの改革は、キャロンとデュヴェルノワの辞任を招くことになったのである（Nectoux 1996:223）。

声楽の改革は、さらに、ソルフェージュの授業に出席することを義務付ける、という副産物をも生み出したとされている。この点に関して井上は、「・・・声楽科のカリキュラムの改変に関しては、以後、声楽科の学生全員にソルフェージュのクラスが必修となり、声楽基礎が重要視されるようになった」と論じている（井上 2020:34）。しかし実は、1878年の省令第2条に、

既に「歌手のためのソルフェージュは、男子学生2クラス、女子学生2クラス、計4クラスがある。このクラスは、歌唱クラスの正規の学生のためだけに用意された必修のクラスである」という条項が存在しており（Journal Officiel 1878:9148）、1905年の改革法令でもそれがそのまま使用されているのである。ラロは、この改革は、日頃から出席を控えているソルフェージュ・クラスへの出席を義務付け、いずれも厳格な運用を徹底していくためのものであると述べているが（Lalo 1905c）、法令の上では必修のカリキュラムとして設定されていたものが、これまでは運用上守られておらず、抜け穴になっていたということなのだろうか。しかし、『ル・メネストレル』誌の報告では、少なくとも1901年から1905年までは毎年、歌唱クラスの学生のためのソルフェージュの試験が行われてきたことが分かる。とすれば、歌唱クラスの学生は、全員がきちっと出席してソルフェージュを勉強していなかったかもしれないが、ラロの言うような「彼らはソルフェージュができない、本を開いて一番簡単なメロディーを読むことができない」という状況がすべてではなかったことが分かるであろう（Ménestrel 1901, 1902, 1903c, 1904b:159, 1905d）。

さて、声楽に関する改革はその後も続いたが、1919年、フォーレは芸術局長のポール・レオン宛ての未発表の手紙の中で、「これは私が最も誇りに思う改革の一つです」と書いていることから分かる通り（Nectoux 1996:222）、それはまさに、フォーレが力をいれていた改革であった。しかし、これら一連の改革は、フォーレの院長職1期5年間の間には、効果を現したとは言い難かった。1910年、フォーレの院長就任1期目を総括したラロは、「器楽クラスが以前より良くなっても、声楽クラスはまだ私たちが望むものには程遠いのは明らかだ。しかし、その弱点はバリ音楽院に限ったことではなく、世界中どこでも同じである」と述べているのである（Lalo 1910）。

ところで、1905年の4月に開催された元老院で、議員が、デクラメーションの教授たちに「授業をより徹底させるために、彼らの出席の割合を増やして

ほしい」と要請したり、歌唱の授業の「時間割」を充実させることを訴えている（Ménestrel 1905c:111）。これは劇場関係のことを元老院で報告する場での話だが、フォーレが次期院長に指名される2か月ほど前に既に政治家によって、教授たちの授業への出席率の悪さが指摘され、歌唱クラスのカリキュラムの改善が要請されていたのである。同じ政治家としてドゥジャルダン＝ボメッツはこれを受け止め、10月の改革案に着手したことは想像に難くない。

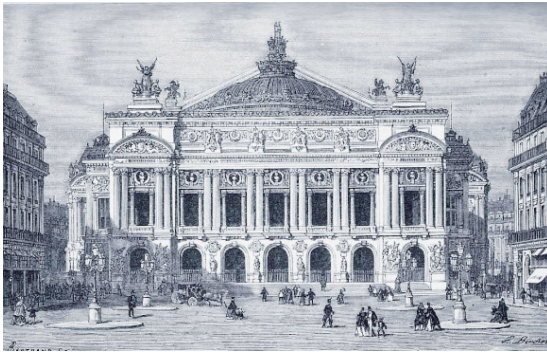
2-3 オペラなどの劇場音楽の位置づけ

この声楽の改革では、さらに、オペラに重点を置いてきた音楽院の声楽教育をシフトさせるような新しい規定が登場した。省令第19条では、「試験曲は、試験の1ヶ月前に教授たちによって提案され、全般的なリストは音楽院の院長によって決定される。学生は、できるだけ異なるスタイルの作品を4曲リストアップする。試験委員会は、受験生が受験する曲を選択する」と謳われているのである（Journal Officiel 1905b:6000）。教授たちのつくった作品リストから、出来るだけ異なるスタイルの4曲を選ぶということは、そのリストの中にオペラ以外の曲が含まれていることを示唆しており、学生もそれらの曲を選ばねばならない。これまでは、オペラ座やオペラ・コミック座のレパートリーから選ばれていた試験曲に変化が起こったのである。音楽院に新しい血を吹き込もうとしたフォーレの思惑が、ここにも反映されている。そして1906年の歌唱コンクールでは、史上初めて、シューベルトの歌曲が登場した。そしてこの曲を歌った女性歌手は第一位を獲得したのである（Pougin 1906a）。

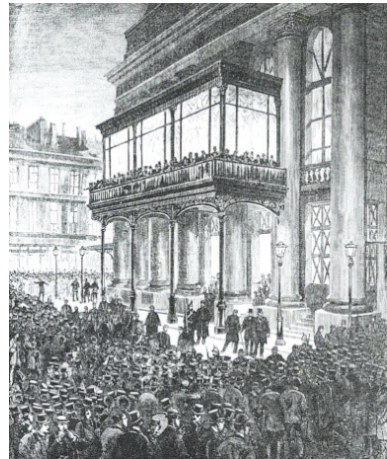
ドゥジャルダン＝ボメッツとフォーレが1日で決め、劇場課長が報告書を書き、大臣が署名したと言われる11月発令の改革案の中に（Matin 1905c）、「われわれが進めている歌唱指導の改革は、あらゆる種類の声楽を育成するものであり、もはや劇音楽のためのものを準備するのではない」という文言がある

(Journal Officiel 1905d:6550)。そして、ドゥジャルダン＝ボメッツが音楽院の掲示板などに張ってほしいとフォーレに依頼した文書では、「教授方には、劇音楽のレパートリーだけでなく、古典的なアリア、ドイツ、イタリア、フランスの巨匠のカンタータ、さらにはシューベルトやシューマンの素晴らしいメロディーなど、将来の歌手を真の芸術家にするために、非常に多様なスタイルの学習を通じて貢献できるよう、プログラムの幅を広げていただくことをお勧めします」として、フォーレが提唱した歌唱リストが掲載されている。そのリストには、イタリア楽派では、カッチーニ、モンテヴェルディ、カリッシミ、スカラッティ、ペルゴレージ、チマローザなどバロック音楽の作曲家が、ドイツ楽派では、バッハ、ヘンデル、ハイドン、シューベルト、ベートーベン、ウェーバー、シューマンら、バロックからロマン派までの作曲家が、そしてフランス楽派として、ラモー、フランス人として分類されているリュリとグルック、さらにフィリドール、モンシニ、グレトリ、メユールなどバロックから古典にかけての作曲家が挙げられている (Journal Officiel 1905d:6551)。

さて、フォーレの意向が強く反映されているこの改革にも、当然のことながら反対意見が出現した。『ルヴュ・ミュージカル』誌に、匿名のコンクールの審査員からメモが送られてきたが、そこでは次のような見解が吐露されていた。「彼らは、シューベルトの歌曲を聴かせた参加者の一人（しかも、正当な拍手を受けた）を賞賛している。彼らは、「ついに母音唱法から解放された！」と言う。私はこの考え方に共感していない。劇音楽の美学についての問題であれば異論はないだろうが、これはコンクールであり、候補者は自分が完全な歌手にふさわしいかどうかを我々に示さなければならない。「母音唱法」は、たとえ時代遅れのオペラに見られるものであっても、この理由で参加者やその審査員が軽んじることはありえない・・・マスターの認定を受けるためには、音楽的な知性、正しい感覚、スタイルはもちろんのこと、声量、ルラード、トリル、スラーやスタッカートで明確に作り出される持ち味、力強い半音など、演奏技



画像 2 1875 年完成当時のオペラ座⁽²⁾



画像 3 1885 年当時のオペラ・コミック座⁽²⁾

術が必要なのだ」。そして、この投稿者は続けて、「ヘンデル、ロッシーニ、マイアベーア、グノー、アンブロワーズ・トマなど、多くの声楽曲を書いた巨匠たちを、公式の劇場から排除するつもりなのだろうか・・・パリ音楽院は、私たちの公式劇場に人材を提供する責任があり、これらの劇場の役割は、レパトリーを確実に実行することであることを忘れないで欲しい！（丸括弧の文言は原文通り）」と述べている（Revue Musical 1906）。

こうした意見に対してヒルソン・ウォルデュは、「残念ながら、この審査員

は、フォーレがレパートリーを増やした狙いが、弟子の音楽的知識を高め、その結果、国立劇場における「音楽職人」という概念を別なものに作りかえようとしたことを理解していなかったようだ」と切り捨てているが（Hilson Woldu 1996:250）、彼女は逆に、当時のフランスの、ひいてはヨーロッパの音楽状況、それに伴うオペラ座などを中心とした音楽風土にパリ音楽院が貢献していることを、どう考えていたのだろうか。公式劇場として国家から援助金を受けているオペラ座とオペラ・コミック座では、オペラ公演をする必要があり、その人員は基本的にパリ音楽院から輩出されていた。1905年の法令においても、オペラ・コンクールとコミック・オペラ・コンクールの受賞者とオペラ座、オペラ・コミック座の関係が省令第78条～第79条に以下のように規定されている。

第78条 オペラ・コンクール入賞者のうち、支配人の要請を受けた者は、権利としてオペラ座に配属される。ただし、同じ年にコミック・オペラ・コンクールで、オペラ・コンクールよりも上位の賞を受賞している場合は、この学生を、オペラ・コミック座が要求することができる。両コンクールで同位の受賞となった場合、この学生はオペラ座の権利として存続する。契約は少なくとも2年間で、最低賃金は、初年度は5000フラン、2年目は7000フラン。

第79条 オペラ・コミック座の支配人は、大臣の許可を得て、パリ音楽院の学生をその学習のために雇用することができる。一方、大臣は、芸術担当國務次官の提案を受けて、コミック・オペラで1等賞を獲得し、芸術的適性がこの措置を正当化すると思われる学生二人の契約を要求する権限が存在する。この契約は2年間で、最低賃金は、初年度は5,000フラン、2年目は7,000フラン。

第80条 パリ音楽院のコミック・オペラの1等賞受賞者で、他の劇場との契

約が決まっていない者は、国立オペラ・コミック座でデビューする権利が与えられる。デビューの時期や条件については、大臣が決定する（Journal Officiel 1905b:6002）。

これらの条項に関連して、次のような指摘もある。それは、芸術局は、オペラ座が持つ特権が近々更新される際に、オペラ・コミック座と同様の取り決めをオペラ座にも適用することを考えている、というものである（Ménestrel 1905k:398）。しかも、高等参事会のところで言及したように、そのメンバーに1905年になってからオペラ座とオペラ・コミック座の支配人が加わっているのである。国務次官、あるいは芸術局の側の意向は、明らかに国立の音楽院が第三共和政の音楽状況をリードする立場を益々強固なものにしようとしていたということである。国務次官がコミック・オペラのコンクールを聴いて吐露した「リリックアートの側面がない」というその見解は、まさしく、オペラを「演じる」という点での不満なのであり、オペラを中心とした劇場音楽のさらなる精練にむけて改革しようとしていたと見るべきであろう。そしてフォーレは、いわば、そうした方向性に反旗を翻したことになるのである。ではなぜドゥジャルダン＝ボメッツはオペラ教育への反動ともいえる改革に賛同したのだろうか？それは、彼がパリ音楽院では「技術」ではなく「芸術」を教えるべきだという考え方を持っていたからである（この点は後編4-3で取り上げる）。

そもそもパリ音楽院は、政治的な動向と切っても切れない関係にあった。第2代院長であったオベールは、劇場を統括するナポレオン3世の宮廷礼拝堂楽長であり、パリ音楽院は、劇場という巨大な音楽消費の場に教育機関として関わらざるを得なかった（浅井 1989:194）。オペラ座は多額の補助金を政府から受けており、劇場音楽は、新興ブルジョワジーの娯楽として定着していった。それが結局は、世界に冠たるグランド・オペラの本場としてのフランスの名を

とどろかせることになったのである。

マイアベア、オペール、アレヴィに代表されるグランド・オペラ様式のアリアは、19世紀末でも依然として人気が高く（竹原 1994:95）、第一次大戦の始まる1914年まで隆盛を続けたと言われている（Nectoux 1996:222）。そして、パリ音楽院の声楽のオペラ・クラスなどでは、それへの貢献が続けられたのである。しかし、声楽の改革を叫んでいたフォーレは、劇場と直結しているオペラ・コンクールやコミック・オペラ・コンクールにおいて、グランド・オペラに対抗するようなオペラを音楽院に取り入れようとはしなかった。つまり、両コンクールにはほとんど手をいれておらず、1906年や1907年のコンクールでは、1905年以前と類似の曲目が並んでいるのである（Pougin 1906b, 1906c, 1907b, 1907c）。グランド・オペラ様式に敢然と対抗したのは、むしろ、先任者のデュボワであった。初演から10年以上経過しているという条件の中、彼は、1904年のコミック・オペラ・コンクールの曲目として、それまでコンクールでは登場しないようなヴェリズモ・オペラなどの四つの同時代人の作品、つまり、ブリュノーの『水車小屋攻撃』、マスカーニの『カヴァレリア・ルスティカーナ』、ラロの『イスの王様』、マスネの『エスカルモンド』のアリアを採用したのであり、デュボワに厳しいことを言っていたブリュノーが、それを評価しているのである（Bruneau 1904c）。

一方、歌唱コンクールに関しては、フォーレは大胆な改革を続けて打ち出した。1906年に歌唱コンクールでシューベルトの歌曲を採用したフォーレは、1907年には、それまでになかったワーグナーの『タンホイザー』『ワルキューレ』からのアリア、そしてシューマンの『ゲーテのファウストからの情景』を採用している（Pougin 1907a）。シューマンの曲集は、独唱と合唱の曲集であり、最初にこの曲集を取り上げたのは、実はデュボワである。彼は、1902年の公開実習でこの中の合唱曲を取り上げているが（Pougin 1902a:159）、コンクールの独唱の曲目として採用したのはフォーレが初めてであった。フォーレ

が歌唱コンクールにだけ手をいれた理由は不明であるが、オペラやコミック・オペラの教授の音楽観と一致することがなかったのかもしれない。あるいは、劇場音楽そのものにあまり興味を持たなかったのかもしれない。いずれにしても、フォーレの声乐改革は歌唱クラスに限られており、ネクトゥーの言うような「グランド・オペラ様式のアリアには致命的な打撃となった」(Nectoux 1996:222) というところまでには至らなかったと考えるべきだろう。

ところで、時代の流れから言えば、フランスではオペラ主流から室内楽や交響曲、歌曲などの音楽への指向が生まれてくる時期だった。しかし1905年の改革法令においてさえ、声乐にだけ優遇された奨学金制度があり(後編3-2参照)、オペラ座とオペラ・コミック座には特権的位置が与えられており、そこで舞台に立つ歌手が音楽院の教授の2倍以上の給与をもらえる仕組みが設定されていた。それを否定して劇場音楽を音楽院から締め出すことは、国家の政策と合致せず、それに院長一人が反旗を翻すことは出来ない。しかし自らの音楽観を少しでも反映させようとしていたフォーレは、劇場音楽以外の多様な音楽の在り方を教育することで学生の音楽的知識や音楽性の向上を目指す、という理由で(そしてこの点では、ドゥジャルダン=ボメツツの思惑と一致していた)、試験曲を「出来るだけ異なるスタイルの曲」から選曲するという文言を省令に差し入れたと考えられるのである。この文言が、新しい音楽的指向を目指す割には控えめな言い方になっているのは、それが、フォーレ自身の音楽観を全面的に取り込んだ結果ではなく、政府の意向との間での妥協の産物であったからであろう。

2-4 音楽史の教育

音楽的知識や音楽性の向上という目的で一番ポイントとなったのが、音楽史クラスの充実である。1878年の省令第23条で「音楽史のコースがある。この

コースは週1回開講される。作曲と和声の学生は必修である」と謳われているが（Journal Officiel 1878:9148）、その文言がそのまま1905年の改革省令でも採用されている。問題なのは、それまでその規則どおりに運用されてこなかったということなのだろう。音楽史の授業を担当してきたのはブルゴー＝デュクドレーで、彼は1878年からずっと音楽史の担当であった。ヒルソン・ウォルデュによれば「トマとデュボワが院長の間は、音楽史の授業は事実上、カリキュラムに余分なものとみなされていた。学生たちは1878年の出席命令を無視し、気が向いたときにしか出席しなかった。教授たちはその授業の存在をあまり重要とは考えておらず、ブルゴー＝デュクドレーが自分の講義に学生を派遣して協力するよう求めても、彼らは意に介さなかった」という（Hilson Woldu 1984:208）。さらに「19世紀末には、この組織の教育上の礎であるはずのこのクラスが、主として社会的な品格に文化的なニスを熱心に塗り足そうとしたパリの女性たちに支持されたことで、音楽院の笑いものになってしまった」という（Hilson Woldu 1996:248）。前者は、音楽史のクラスに対する音楽院の院長・教授たちの無理解を指摘し、後者は、学生があまり出席しないこの講座に、外部の人々が出席し、この講座が「カルチャースクール化」していたことを指摘している。

しかし、これらのヒルソン・ウォルデュの指摘をそのまま受け取ることは出来ない。というのは、彼女は触れていないが、デュボワは学生時代、音楽院に音楽史の授業がないことを嘆いており、院長時代には、音楽院におけるブルゴー＝デュクドレーの音楽史の授業は重要と考えていたからである（Dubois 2009:155）。また、「カルチャースクール化」という点に関していえば、1905年の法令でも、音楽史の授業は外部の受講生を認めており、フォーレの時代になっても、以前と法令上はなんら変化が起こっていないのである。ただし、フォーレ以前では学生たちの授業への出席率があまりよくなかったことはうかがえる。そして、「フォーレ院長の下で、クラスの行動は次第に真面目な知

的態度に変わっていった。学生はお払い箱の罰によって出席を義務づけられ、音楽史の全時代が勉強された」という（Hilson Woldu 1984: 208）。井上はこのヒルソン・ウォルデュの主張を踏まえて、よりはっきりと「1905 年に新院長に就任したフォーレはこうした状況を憂え、強行手段に出た。学生たちはこれ以降音楽史のクラスへの出席が義務づけられ、出席不良の場合は退学処分になることが定められたのである」と断言している（井上 2007:30）。

しかしヒルソン・ウォルデュの言う「お払い箱の罰」というのは、音楽史の授業に対してだけ適用されたものではなかった。彼女はこの点を註で補足している。その註で言及されているのが 1905 年の省令第 66 条で、そこでは「正当な理由なく試験を欠席した場合、または 1 ヶ月に 3 回、所属するクラスや出席が義務付けられている科目を欠席した場合は、審査から除外される。正当な理由なく授業の初日に出席しない生徒は、退学したものとみなされる。院長によって実習に参加するよう指定された生徒は、追放処分の対象となるため、それを断ることはできない」と規定されているのである（Journal Officiel 1905b:6002）。追放処分の対象となるのは「実習（exercice）」に関することであり、音楽史など他の授業については適用されない。従って、音楽史の授業の初日以外はさぼっても、井上が言うような「退学処分」にはならなかったと思われる。しかもここで注目する必要があるのは、この実習に関する規定以外の部分、つまり最後の「院長によって・・・できない」の文言以外は、1894 年の省令第 15 条の文言と全く同じであるということである（Ménéstrel 1894:259）。とすれば、デュボワが院長になる前に作られた法令とフォーレが院長になったときに作られた法令では、学生の進退に関して差がない規定が設けられているわけで、その違いが明確にはならないということになる。音楽史の授業に限定しても、1894 年と 1905 年の間には、全く規定上差異はない。唯一考えられる違いがあるとすれば、デュボワが学生に強く規定を適用できなかったのに対して、フォーレは厳密に規定を適用したということであろう。そ

のために、音楽史の授業に学生がしっかりと出席するようになったことは可能性として考えられる。しかし、こうしたやり方が「教育」として良いものなのだろうか？フォーレが審査拒否や追放をちらつかせて学生を授業に参加させたことを論じた後世の音楽史の研究家は、それを手放しで褒めるだけで、それが教育上有益なやり方だったのかどうかについては口を閉ざしているのである。

さて、音楽史の重要性が主張された背景には、パリ音楽院では時代を超えた様々な音楽が教えられているのではなく、19世紀の音楽だけが教えられている、という批判があった。ヒルソン・ウォルデュは「パリ音楽院の教育は、19世紀の作曲家の作品の学習が中心であったため、学生は1800年代以前の音楽について非常にわずかししか知らず、その歴史に関してはさらに知らなかった。しかも、音楽のスタイルや演奏方法の進化については、何も知らなかったのである」と述べている（Hilson Woldu 1984:208）。こうした批判はデュボワの院長時代に頻繁に登場した批判で、当時、パリ音楽院の音楽教育を最も徹底的に批判していたラロは、例えばヴァイオリンの演奏について、「彼らはヴァイオリンのレパートリー、その歴史、発展、その作品、これらの作品が触発された精神、その解釈に適した様式を知らない。彼らはコレルリやルクレールのソナタを、バッハのソナタを、おそらくそれ以上にモーツァルトのソナタも、必要とされているようには弾けないのである」と主張している（Lalo 1905c）。またラロは、音楽的知識のなさを示す例として、ベートーベンの交響曲第七番の第二楽章を聞いたローマ賞を受賞した作曲クラスの学生が、「いいですね。サン＝サーンスに違いありません」と発言した話を紹介している（Lalo 1905a）。こうした批判はラロからだけではなくダンディからも行われている。デュボワは自身の回想の中で、音楽院の教授時代に、改革委員会でダンディと一緒にになったが、彼からデュボワ達はバッハを知らないと言われたことを述懐しているのである（Dubois 2009:113）。

確かに、ラロが言うように、学生の中にはベートーベンの交響曲を知らない者がいたのかもしれない。しかしそれが代表例だとはとても思えない。ベートーベンはフランスの一般大衆の間でも知られていた。1900 年当時に行われた『ル・モンド・ミュージカル』誌のアンケート結果では、フランスで最も知られた作曲家がベートーベンであったという(井上 2009:362)。そしてベートーベンの交響曲は、1900 年から 1904 年の間では、パリ音楽院演奏協会、コンセール・コロヌス、コンセール・ラムルーなどのオーケストラで、毎年のように複数回演奏されていたのである¹²⁾。先述の学生は、こうした演奏会にも出向かなかったのであろう。しかし、だからといって音楽院の学生はベートーベンを知らないとは言えないし、器楽の教授たちが、ベートーベンの曲を教えることが全くなかったとは言えない。というのは、観客の前で腕前を披露する音楽院の公開実習で、ベートーベンの曲はしばしばとりあげられてきたからである。1900 年と 1902 年の公開実習では、変ホ長調の弦楽四重奏曲が¹³⁾、1903 年にはレオノーレ序曲第 3 番が、そして 1904 年にフィデリオ序曲が演奏されているのだ。

さて、音楽院では「19 世紀の音楽だけが教えられている」と言われていたが、デュボワが院長の時代の公開実習では 17 世紀から 18 世紀にかけてのバロック音楽、さらにはそれ以前の 16 世紀の音楽もしばしば演奏されていた。1900 年には、ロッティの合唱曲、1901 年にはラッススの歌曲、ラモーの三重奏曲、ボエッセの合唱曲、J.S. バッハのカンタータ、1902 年には、ラモーの歌劇、ジャンスカンの歌曲、J.S. バッハの組曲、1903 年には、パレストリーナのモテット、ロッティの合唱曲、そして 1904 年には J.S. バッハのヴァイオリン・ソナタが、演奏されているのである (Pougin 1900,1901,1902a,1903a,1904a)。ヒルソン・ウォルデュは、「1906 年の公開実習のレパートリーは、ラモー、ラッスス、コステリ、コレルリ、ヘンデル、バッハといった 16、17、18 世紀の作曲家が中心となっており、ほとんど瞬時に著しく変化している」と論じているが (Hilson

Woldu 1996:249)、ご覧のように、デュボワの時代でも、ラモー、ラッスス、バッハは公開実習で取り上げられており、歌唱コンクールではヘンデルは常連曲であった。

ただし、デュボワの時代の公開実習では、これらの曲の一部が演奏されただけだったが、フォーレの時代には全曲演奏の形式に代わった。確かにその点は「変革」である。ヒルソン・ウォルデュは次のようなラロの言葉を引用している。「(デュボワの時代には) 様々な小品が次々と演奏され、時にはかなり良い選曲で、時にはかなり悪い選曲で、しかし何の関連性も広がりもなく、演奏された。学生たちは次々と(待機している)列を出て、ある者は室内楽の断片を弾き、ある者はちょっとしたアリアを歌っていく 精神や努力の共有がない。一緒に音楽を作るのではなく、優秀な学生を見せびらかすことが問題だった」(Hilson Woldu 1984:210)。フォーレになってそうした状態が、改善されたという。「1906年に始まった改革は、その後数年で完成した。公開実習のレパートリーは、あらゆるジャンルや時代を網羅するようになっただけでなく、プログラムもますます高密度で統一されたものになった」(Hilson Woldu 1984:212)。

しかし、この違いは、筆者には、公開実習の位置づけの違いにしか映らない。デュボワの時代には、公開実習は明確に「勉強の成果をみせるための行事」であった。そのため、一人一人が得意なものをちょっと披露することが可能となる曲目が選ばれてきた。その結果、統一感がないと言われればその通りであった。しかし、少人数ごとに行われる演奏は、オーケストラ曲を除けば、個人の学習成果を披露しやすいソリストのような形になることも多かった。一方、フォーレの時代になって、それは「演奏会」形式に代わった。演奏会形式の公開実習は、もちろん、悪くない。しかし、ヒルソン・ウォルデュが挙げている1907年、1909年、1913年の公開実習では3曲、1915年には5曲だけしか演奏されておらず(Hilson Woldu 1984: 212-213)、曲目が少ない分、出演者の数も限られてくる。しかも基本的に大勢で行うオーケストラ演奏が中心となる。ソ

ロとしての演奏ではなく、同じ旋律を弾く楽器集団（第一ヴァイオリンなど）の一員としての演奏となる。となれば、個々の学生の実習の達成度を見るという点では、どうなのだろうか？デュボワはだめだがフォーレは素晴らしいという後世の音楽史家の総括は、根拠が薄く、音楽教育という視点からは、デュボワ式もフォーレ式も、どちらも一長一短であったと言うべきであろう。

ところで、ラロが「モーツァルトのソナタもひけない」と批判した点であるが、1897年のコンクール受賞式での大臣の演説で、「モーツァルト、メンデルスゾーン、ベートーヴェン、ヘンデル、バッハの最高傑作を、ほとんど子供のように若い男女が、すでに完成された芸術家のように丁寧に、音楽的知性をもって、機転を利かせて演奏しているのを見て驚かされた」と述べられたことは無視されているのだろうか（Pougin 1897b）。もちろん1897年からラロが批判した1905年の間に教育レベルが落ちた可能性は否定できない。しかもヴァイオリン・コンクールの課題曲は、1902年はヴェータンの協奏曲第2番、1903年はヴィエニャフスキーの協奏曲第2番、1904年はヴェータンの協奏曲第3番という具合に19世紀の作曲家の曲である（Pougin1902b、1903b、1904b）。従って、古典の曲などは「必要とされているように演奏できないだろう」と想定されても仕方がない。しかし、先ほどから言及している公開実習では、ベートーベンの様々な曲以外にも、1903年にはモーツァルトのピアノ、クラリネット、ヴィオラのための三重奏曲、1904年にはモーツァルトのピアノ四重奏曲第1番が取り上げられているのだ（Pougin 1903a、1904a）。

さらに言えば、音楽史の授業だけが楽曲の「歴史、発展、その作品、これらの作品が触発された精神、その解釈に適した様式」（Lalo 1905c）を教えるのではない。器楽クラスの学生にはそれぞれの器楽の教授が、作曲クラスの学生には、作曲の教授がそれらを教えるのが普通であろう。パリ音楽院では伝統的にそうであった。デュボワが学生の時、音楽史の授業がなくても、師匠のトマから、劇場音楽、交響曲、室内楽、オルガン音楽などの指導を受けていた。そ

してトマは、室内楽、オルガン曲、ピアノ曲、宗教曲などに関して、誰に対しても助言を惜しまず、その批評は常に芸術に対する高い感覚に基づいた明晰なものであった、というのである (Dubois 2009:33)。

なお、デュボワの時代の公開実習は、批評家のプーガンにはおおむね良好な評価を得ている。彼は、特に 1904 年の公開実習に関する記事の冒頭で、次のように述べている。「先週の木曜日に行われたパリ音楽院の学生たちの実習は大成功で、それだけで、毎年この素晴らしい音楽学校を非難する人たちによってなされる愚かな批判を打ち破るに足るものであった。この若いオーケストラの熱意、声の新鮮さが耳に心地よい合唱団の素晴らしいアンサンブル、プログラムで取り上げられた学生の歌手や器楽奏者の優雅さと才能、これらすべては、この学校とそこで行われている学習の堅実さをこれまで以上に支持することの証となる」 (Pougin 1904a)。

2-5 アンサンブルの授業

公開実習に関して、ヒルソン・ウォルデュは次のように述べている。「デュボアが院長であった間は、学生たちがまとまって演奏することはほとんどなかった。実習曲は、オペラのデュエット、オラトリオやカンタータのアリア、多楽章のオーケストラ曲の特定の楽章が大部分を占めていたため、学生は一つのまとまったアンサンブルではなく、小グループで次々と演奏していった。フォーレが院長になって、多楽章の作品を全曲演奏することが多くなり、その結果、集団での参加が増えていった」 (Hilson Woldu 1984:211)。彼女はここで、デュボワの時代より集団での参加が増えた、と言っているが、参加する人数が増えたとしてもオーケストラの各パートに吸収され、結局は、音楽院での多様な修学状況を開示するという教育上の効果に関しては、全曲演奏のために曲目が少なすぎるようになったことで、マイナス評価を受けねばならないのではな

いだろうか。

またネクトゥーは、「フォーレはアンサンブルの授業を重視した。八つの歌唱クラスの学生全員に必修となった声楽アンサンブルの授業、器楽クラスの受賞者と作曲の学生全員に必修となった器楽アンサンブル（室内楽）の授業、最後に院長が指名する器楽奏者のためのオーケストラの授業があった（丸括弧は原文のまま）」と述べている（Nectoux 1996:220）。ネクトゥーの言うこれらの授業は、1905年の省令第38条に記載されているが、それらは基本的に全て、1878年の省令第18条、19条、20条で謳われている規則がそのまま復唱されているだけであり⁹⁴、フォーレが独自に設定したものではない。つまりは、トマ院長、デュボワ院長の時代から設定されている規則なのである。ネクトゥーは、以前から継続している規則を、あたかもフォーレの時代に作ったかのような言い方をしているのである。

ちなみに、デュボワはオーケストラには学生の頃から興味を持っていた。師のトマは、作曲クラスの学生が音楽院協会のオーケストラのレパートリーにある名曲を聴くことで、音楽的センスを磨き音楽教育を完成させると考え、クラスの学生にリハーサルを聞かせることができるよう音楽院協会と交渉したという。そしてデュボワは「楽譜を片手に、私たちのモデルとなる人たちの素晴らしい構想に入り込み、そのようなアンサンブルの形、展開、オーケストラ的組み合わせ、音、表現力の秘密に迫った」と述懐してる（Dubois 2009:34）。そうしたこともあって、デュボワが院長になってすぐに着手したのが、数年前から機能しなくなっていたオーケストラの授業を再構築することだった。「器楽クラスの主要な受賞者はオーケストラの授業を受けることが求められた。私は正確さと規律を求めた。私はすべてのセッションに自ら参加して、そうすることができた」と述懐している（Dubois 2009:150-151）。ただ、デュボワはフォーレとは違って、強制的に学生を縛るのは良くないことであると考えていた。彼は、作曲クラスの学生がオーケストラを実体験できるように、その作品が委員

会によって選ばれた者には、自ら指揮することを提案している。しかし学生たちが嫌がって指揮をしないので、「無駄な誘いを毎回繰り返す」しかなかったと述べている (Dubois 2009:151)。フォーレの改革を論じた音楽史家の口から、デュボワのこうした立て直しや改革、また、フォーレの実施した強制の良し悪しについての考え方が語られることはなかったのである。

ところで、アンサンブルの授業に関する 1905 年の省令第 38 条の中に、従来にはなかった文言が新たに差しはさまれていた。それは、「(アンサンブルの授業に) 作曲クラスの学生は出席を厳守せねばならない」という文言である (Journal Officiel 1905b:6001)。作曲をする上でのアンサンブル重視という姿勢には、劇場音楽から、管弦楽曲、さらには交響曲などの純粋音楽へ注目の変移という時代的背景があった。交響曲が音楽の中で重要な位置を占めるかどうかという点は、すでに 1892 年の音楽院の改革委員会で激論が戦わされていた。委員の一人であったダンディが交響曲教育の重要性を訴えたが、その時の様子をラロは次のように記述している。「当時、最も著名な音楽家が一人立ち上がり、作曲の指導についていくつかの考えを披露した。まず、パリ音楽院では、この教育が劇音楽に限られていたこと、交響曲や室内楽といった純粋音楽にはほとんど場所がなかったこと、一方、交響曲は音楽芸術の真髄であり、交響曲の研究を通して、自分の考えを結びつけ、スタイルを形成することを学ぶのだということを指摘した。また、大人数のクラスを率いる一人の教授が、1 年間に劇音楽と交響曲の両方を教えるのは容易ではないので、作曲クラスを交響曲作曲クラスと劇音楽作曲クラスに細分化することが学生の教育に有益であることを指摘した。この大胆な発言に、一同は憤慨した。交響曲とオペラの間に一種の平等性を確立しようというスキャンダラスな試みは強く反対され、その時、パリ音楽院の院長のアンプロワーズ・トマが、「しかし、価値のある作曲家が交響曲の教授になりたがるだろうか」という名高く記憶に残る言葉を発したのである」 (Lalo 1901a)。

トマの発言は、まさしく、彼の時代のフランスの音楽風土を反映していた。そしてヒルソン・ウォルデュやネクトゥー、日本では井上という音楽史研究者たちは、それがデュボワの時代まで引き継がれてきており、その次に登場したフォーレとの間に線引きをしようとしてきた。しかし、デュボワはトマとは全く異なった作曲姿勢をもっていた。彼は、院長に就任する前に、「・・・まもなく私が劇場のために書くことを決定的に辞めてしまっ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」と述べているのである（Dubois 2009:143）。そして、院長時代には様々な管弦楽曲、協奏曲、歌曲、室内楽作品を書き、院長を退任してからは3曲の交響曲をはじめ重厚な交響的管弦楽曲などが次々と発表されていくのである。その点で、フォーレの作曲活動とたいして変わらない。むしろ、デュボワの方が交響曲に力を入れたとさえ言えるのである。ヒルソン・ウォルデュは「・・・5月17日の（公開実習の）プログラムに非常に多くの室内楽曲があることは、フォーレがあらゆるジャンルの音楽を遂行していこうとすることを示し、彼の指揮の下、特にこのジャンルの重要性が増していくことを示唆している」と述べているが（Hilson Woldu 1984:212）、デュボワもフォーレと同じく、いやそれ以上に様々なジャンルの音楽に関心を向けており、デュボワ時代における公開実習でも室内楽はしばしば取り上げられていることから考えても、フォーレとの差異を見出すのは難しいのである（つづく）。

註

- (1) 法令は、政令(Décret)と省令(Arrête)に分かれており、全般を指すときには法令を、どちらの条項であるかを示すときには、政令と省令を区別して用いる。
- (2) 画像1は、Guy Bourlignieux の«François Benoist: un maître nantais oublié,» (<http://www.musimem.com/benoist.htm>) より、画像2は、Charles Nutter の *Le nouvel Opéra*, Paris, Librairie Hachette et C (1875年), p.41 の画像“Façade du nouvel Opéra”を、画像3は Operacomique, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons に帰属する“Opéra comique 1885” (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Op%C3%A9ra_comique_1885.jpg)を引用。
- (3) 前編と後編の引用文献の同一性を保つために、アルファベット付きの年号を前編、後編ごとに整理せずに、両編あわせた単一論文として末尾に掲載されるはずの引用文献一覧から、それぞれに必要なものを抜き出すという方法をとっている。そのため、本稿ではある著者の論文リストで、1905a,1905b がなくていきなり 1905c になっていたりするが、1905a,1905b は後編で用いられており、本稿で 1905c として引用された論文は、後編でも 1905c として言及されるということである。
- (4) 第三共和政の時代には、キャリアの浅い合唱団員でも年 5,000 フランもらっていたのに対して、オペラ座のオーケストラ団員の給与は低く、年 1,500 フランから 3,300 フランで、家族 4 人が生活するには不十分だったと言われている(永井 2017:104)。
- (5) 引用文の中の丸括弧及びその中の文言は、特に注釈がない限り、筆者が説明のため加筆したものである。この点は、今後の引用文でも同様である。
- (6) 井上は、「・・・一九〇五年、ラヴェルのローマ賞スキャンダルが起こった後、パリ音楽院院長の座を降りたデュボワの後任としてフォーレを抜擢するのはルジョンである」と論じているが(井上 2009:335)、ルジョンは 1903 年に芸術局局長を辞めパリ音楽院の高等参事会のメンバーでもなくなっている(Genet-Delacroix 1996:50、cf. 吉岡 2022a:19)、1905 年時点で院長人事について権限を持っていたとは考えにくい。なおこの時点で井上は、デュボワがラヴェル事件によってパリ音楽院院長を解任されたと考えていたが、最近、それを訂正している(井上 2019:65)。
- (7) サン＝サーンスは、1908 年の高等参事会改選で再選されたが、その 3 年後にはメンバーではなくなっている。
- (8) この問題は、言うまでもなく、パリ音楽院での出来事から 100 年以上も遅れて、21 世紀の日本の様々な高等教育機関や様々な企業、団体で問われているものと同種のものである。「事情を知っているためスムーズに進む内輪の者だけの会合」と「事情を

付度しない外部の者が参入した開かれた会合」とのせめぎあいであるが、前者は、なれ合いや不正の温床となり、後者は的外れの議論と筋違いの提案を招く。そのバランスが重要だろう。

- (9) フォーレが院長になる直前は、作曲の教授のポストは三つで、フォーレ、ルヌブー、ヴィドールが占めていた、とデュボワは回想している (Dubois 2009:170)。
- (10) 1905 年に新設された無給の二つの歌唱クラスに応募した者が 28 名で、最終的に候補となった内の一人の経歴は、パリ音楽院の歌唱、オペラ、コミック・オペラの各コンクールで受賞し、オペラ座でバス歌手として務めた後、海外でドイツ語、英語、イタリア語を屈指した歌手生活を長く続け、そしてオペラ・コミック座に戻ってきたという (Matin 1905f)。無給の職でさえ、普通に考えると立派な経歴の者が就くのだ。
- (11) 1902 年の歌唱コンクールについてメネストレル誌では、華やかさはなかったが男性部門で第一位をとった歌手は美しい声で勢いがあり、音楽感覚もすぐれていると評価 (Pougin 1902b)、一方マタン誌では、男性の 19 人の参加者のうち注目に値するのはせいぜい 8 人で、その他は成功する見込みがないと宣言した方が良いとか、女性の参加者は全体としては音楽院のコンクールに相応しくないとは思わないが、中には、こんな忌まわしい演奏が音楽院で許されているのかというようなものもあった、と批評している (Corneau 1902a,1902b)。そしてコミック・オペラとオペラのコンクールに関してメネストレル誌では複数の歌手に注目しているが、マタン誌では、突出した才能はなく平凡なものであったと評している (Corneau 1902c,1902d, Pougin 1902c,1902d)。1903 年の歌唱に関してメネストレル誌では、男女ともに平凡であると述べ、コミック・オペラに関しては、メネストレル誌が何人かの歌手を素晴らしいとして取り上げたのに対して (Pougin 1903b)、マタン誌では、特に傑出しているわけではなかったが不満に思うこともなかった、と評している (Leroux 1903a)。一方オペラに関しては、メネストレル誌では平均値を超えることはなかったと評しているのに対して (Pougin 1903c)、マタン誌では、素晴らしいコンクールだったと称賛する (Leroux 1903b)。そしてデュボワが退職を表明した後に行われた 1905 年のコンクールでは、歌唱については、メネストレル誌では、出場者の三分の一はどのようなものもないし、私が審査員だったら一位はないと酷評しているのに対して (Pougin 1905a)、マタン誌では、男子は昨年よりもずっと注目に値したと評価 (Bruneau 1905b)。コミック・オペラは、メネストレル誌では、極めて低調 (Pougin 1905b)、マタン誌では、素晴らしい歌手はいたが一等賞は与えられなかったと述べている (Bruneau 1905c)。オペラについては、メネストレル誌では、男性優位で、男性の第一位となった二人の歌手はすばらしく、二位に甘んじた者も彼らに引けを取らなかったと評価され、女性の方の第一位は

もっと期待したけど、普通に素晴らしいだけだったと批評されたのに対して、マタン誌では、歌手に対する不満はなく、一等は男女とも素晴らしい歌手であるとされている (Pougin 1905c, Bruneau 1905d)。なお、メネストレル誌の批評家プーガンは、パリ音楽院擁護派の評論家であり、メネストレル誌自体がデュボワに対しても好意的な見方をしてきているのに対して (Ménestrel 1903c)、マタン誌のブリュノーは、デュボワを批判的に見てきた音楽家である。ただし、ブリュノーは1904年からパリ音楽院のコンクールの審査員になっており、コンクール批評が多少甘めになっているように思える。ただこうした点を踏まえても、メネストレル誌とマタン誌の音楽批評はラロの酷評とは差があることが分かるだろう。

- (12) メネストレル誌は毎週日曜日に刊行されるが、毎回、*Revue des grands concerts* 中の *Programmes des concerts d'aujourd'hui dimanche* で、これら三つのオーケストラの演奏プログラムが提示されている。筆者が確認したのは1900年から1904年までだが、日曜日だけでも、毎年ベートーベンの交響曲は何度も演奏されており、その人気の高さが分かる。
- (13) 変ホ長調の弦楽四重奏曲と記述されているが、ベートーベンの弦楽四重奏曲第10番と12番は共に変ホ長調であり、どちらを指しているのか不明。
- (14) 1905年の省令第38条では「院長が指名する弦楽器と管楽器のクラスの学生に必須のオーケストラの授業がある」と述べられているが (Journal Officiel 1905b:6001)、1878年の省令第20条では、「院長が指名する」という限定文はなく、ただ「弦楽器と管楽器のクラスの学生に必須のオーケストラの授業がある」とだけ述べられている (Journal Officiel 1878:9148)。この点だけは「復唱」というわけではないが、限定文のない1878年の省令の方が、アンサンブル重視の姿勢を示していると言えよう。

引用文献

浅井香織

1989『音楽の〈現代〉が始まったとき—第二帝政下の音楽家たち—』東京：中央公論社

Aubry, R.

1905a «Au jour le jour—Le Conservatoire et M. Gabriel Fauré», *Le Temps*, 17 juin 1905

1905b «Au jour le jour—Les réformes au Conservatoire», *Le Temps*, 3 octobre 1905

- 1905c «Choses d'aujourd'hui—Un meeting comique et musical», *Le Temps*, 7 octobre 1905
- Bruneau, A.
- 1904a «Musique—Concours du Conservatoire.—Chant (hommes) », *Le Matin*, 20 juillet 1904
- 1904b «Musique—Concours du Conservatoire.—Chant (femmes) », *Le Matin*, 21 juillet 1904.
- 1904c «Musique—Concours du Conservatoire.—Opéra comique», *Le Matin*, 24 juillet 1904.
- 1904d «Musique—Concours du Conservatoire.—Opéra», *Le Matin*, 27 juillet 1904.
- 1905b «Au Conservatoire—Concours du Conservatoire.—Chant: hommes», *Le Matin*, 19 juillet 1905.
- 1905c «Au Conservatoire—Concours d'opéra comique», *Le Matin*, 23 juillet 1905
- 1905d «Au Conservatoire—Concours d'opéra», *Le Matin*, 26 juillet 1905
- Carraud, G.
- 1905 «Pour le Conservatoire», *Le Mercure Musical*, (*La Revue Musicale S.I.M.*), 1re Année, no 5:193-200, 15 juin 1905.
- Corneau, A.
- 1902a «Au Conservatoire—Chant: hommes», *Le Matin*, 18 juillet 1902
- 1902b «Au Conservatoire—Le concours de chant (femmes)», *Le Matin*, 19 juillet 1902
- 1902c «Au Conservatoire—Le concours d'hier», *Le Matin*, 23 juillet 1902
- 1902d «Au Conservatoire—Opéra», *Le Matin*, 26 juillet 1902
- Covielle
- 1905 «M. de Féraudy démissionne», *Le Matin*, 1 octobre 1905
- Dubois, T.
- 2009 *Souvenirs de ma vie*, Lyon, Symetrie
- Fauquet, J.M.
- 2003 «Lhérie, Gaston-Paul Lévy dit», in *Dictionnaire de la Musique en France au XIXe siècle*, Joel-Marie Fauquet , éditeur, Paris, Librairie Arthème Fayard, p.694.
- Genet-Delacroix, M-C.
- 1996 «Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905)», *Romantisme* 93:39-50.

Hilson Woldu, G.

- 1984 «Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire : les réformes de 1905» in *Revue de Musicologie*, 70/2:199-228.
- 1996 «Le Conservatoire et la Schola Cantorum : une rivalité résolue?», in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des menus-plaisirs à la cité de la musique*, Paris, Buchet/ Chastel, 235-260.

井上さつき

- 2007 「フォーレのバリ音楽院改革—音楽史クラスの重視と充実」『ミクストミューズ』2:25-33、愛知県立芸術大学音楽学部
- 2009 『音楽を展示する—パリ万博 1855-1900—』東京：法政大学出版局
- 2019 『ラヴェル』東京：音楽之友社
- 2020 「近代フランスの音楽教育—フォーレのバ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

Journal Officiel

- 1878 *Journal officiel de la République française*, 12 septembre 1878, pp.9146-9150.
- 1896 *Journal officiel de la République française*, 7 mai 1896, pp.2546-2547.
- 1905b *Journal officiel de la République française*, 10 octobre 1905, pp.5998-6004.
- 1905c *Journal officiel de la République française*, 5 novembre 1905, p.6451.
- 1905d *Journal officiel de la République française*, 11 novembre 1905, pp.6550-6551.

Kocevar, E.

- 2003 «Melchissédec, Léon», in *Dictionnaire de la Musique en France au XIXe siècle*, Joel-Marie Fauquet, éditeur, Paris, Librairie Arthème Fayard, pp.767-768.

Lalo, P.

- 1901a «La Musique», *Le Temps*, 8 août 1901.
- 1905a «La Musique», *Le Temps*, 14 mars 1905.
- 1905c «La Musique», *Le Temps*, 22 août 1905.
- 1905d «La Musique», *Le Temps*, 17 octobre 1905.
- 1910 «La Musique», *Le Temps*, 9 août 1910.

Leroux, G.

- 1903a «Le concours d'opéra comique au Conservatoire», *Le Matin*, 22 juillet 1903.
- 1903b «Nouvelles théâtrales—Concours d'opéra au Conservatoire», *Le Matin*, 26 juillet 1903.

Martin, E.

- 1932 «Jacques ISNARDON (1860 - 1930) », in *Mémoires de l'Académie de sciences, lettres et beaux-arts de Marseille 1931-1932*, Marseille, Académie de Marseille, 347-351.

Matin

- 1905a «Les projets de M. Dujardin-Beaumetz—Un programme de réformes», *Le Matin*, 6 février 1905.
- 1905b «Echos & nouvelles— Journal officiel », *Le Matin*, 10 octobre 1905.
- 1905c «La réforme du Conservatoire», *Le Matin*, 29 octobre 1905.
- 1905d «Au Conservatoire», *Le Matin*, 4 novembre 1905
- 1905f «Au Conservatoire», *Le Matin*, 5 décembre 1905
- 1906 «La réforme du Conservatoire», *Le Matin*, 9 février 1906.

Ménestrel

- 1894 «Les réformes du Conservatoire», *Le Ménestrel* 3308:259-260, 19 août 1894.
- 1901 «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3664:191-192, 16 juin 1901
- 1902 «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3711:150-151, 11 mai 1902
- 1903c «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3764:158-160, 17 mai 1903.
- 1904b «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3816:159-160, 15 mai 1904
- 1905c «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3862:111-112, 2 avril 1905
- 1905d «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3868:159, 14 mai 1905.
- 1905f «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3873:198, 18 juin 1905.
- 1905h «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3893:359-360, 5 novembre 1905
- 1905i «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3894:367-368, 12 novembre 1905
- 1905k «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3898:398, 10

decembre 1905

永井玉藻

- 2017 「19 世紀後半のパリ・オペラ座におけるバレエ伴奏者—フランス国立文書館及びオペラ座図書館の資料に見る実態—」『音楽学』63-2:94-109.

Nectoux, J-M.

- 1980 *Gabriel Fauré : Correspondance*, Paris, Flammarion.
1996 «Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris: une philosophie de l'enseignement», in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des menus-plaisirs à la cité de la musique*, Paris: Buchet/ Chastel, 219-234.

ネクトゥー、J-M.

- 1993 『サン＝サーンスとフォーレ 往復書簡集』大谷千正、日吉都希恵、島谷真紀訳、東京：新評論
2000 『評伝フォーレ——明暗の響き』大谷千正監訳、東京：新評論

Pierre, C.

- 1900 *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale.

Pougin, A.

- 1897b «La distribution des prix au Conservatoire», *Le Ménestrel* 3463: 249-252, 8 août 1897.
1900 «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3607:151, 13 mai 1900
1901 «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3659:151, 12 mai 1901.
1902a «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3712:159, 18 mai 1902
1902b «Concours du Conservatoire—Chant (hommes) , Chant (femmes) », *Le Ménestrel* 3721:228-229, 20 juillet 1902.
1902c «Concours du Conservatoire—Opéra comique», *Le Ménestrel* 3722:236-237, 27 juillet 1902
1902d «Concours du Conservatoire—Opéra», *Le Ménestrel* 3722:238-239, 27 juillet 1902
1903a «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* 3763:150, 10 mai 1903

- 1903b «Les concours du Conservatoire—Chant (hommes) , Chant (femmes) », *Le Ménestrel* 3774:233-234, 26 juillet 1903.
- 1903c «Les concours du Conservatoire—Opéra», *Le Ménestrel* 3775:244, 2 août 1903.
- 1904a «Nouvelles diverses—Paris et départements», *Le Ménestrel* :150, 8 mai 1904.
- 1904b «Les concours du Conservatoire—Chant (hommes) , Chant (femmes) », *Le Ménestrel* :235-236, 24 juillet 1904
- 1904d «Les concours du Conservatoire—Opéra comique», *Le Ménestrel* 3827:242, 31 juillet 1904.
- 1904e «Les concours du Conservatoire—Opéra», *Le Ménestrel* 3827:243-244, 31 juillet 1904.
- 1905a «Les concours du Conservatoire—Chant (hommes) , Chant (femmes) », *Le Ménestrel* 3878:234-236, 23 juillet 1905
- 1905b «Les concours du Conservatoire—Opéra comique», *Le Ménestrel* 3879:242-243, 30 juillet 1905.
- 1905c «Les concours du Conservatoire—Opéra», *Le Ménestrel* 3879:243-244, 30 juillet 1905.
- 1906a «Les concours du Conservatoire—Chant (hommes) , Chant (femmes) », *Le Ménestrel* : 223-225, 22 juillet 1906
- 1906b «Les concours du Conservatoire—Opéra comique», *Le Ménestrel* 3931:231-232, 29 juillet 1906.
- 1906c «Les concours du Conservatoire—Opéra», *Le Ménestrel* 3931:233-234, 29 juillet 1906.
- 1907a «Les concours du Conservatoire—Chant (hommes) , Chant (femmes) », *Le Ménestrel* 3980:212-213, 6 juillet 1907.
- 1907b «Les concours du Conservatoire—Opéra comique», *Le Ménestrel* 3981:220, 13 juillet 1907.
- 1907c «Les concours du Conservatoire—Opéra», *Le Ménestrel* 3981:221-222, 13 juillet 1907.
- Revue Musicale
- 1906 «Concours de fin d'année du Conservatoire», *Revue Musicale*, No.15: 363-364, 1 août 1906
- 竹原正三
- 1994 『パリ・オペラ座—フランス音楽史を飾る栄光と変遷』 東京：芸術現代社

Temps

- 1905a «Nouvelles du jour», *Le Temps*, 27 janvier 1905
1905c «Les réformes au Conservatoire», *Le Temps*, 27 septembre 1905.
1905d «La démission de M. Le Bargy», *Le Temps*, 6 octobre 1905
1905e «Les réformes au Conservatoire», *Le Temps*, 8 octobre 1905.
1905f «Les réformes au Conservatoire», *Le Temps*, 10 octobre 1905.

(よしおか・まさのり 音楽人類学)