Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-09-11

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（後編）

吉岡, 政德

(Citation)
近代,127:1-49

(Issue Date)
2023-09

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/0100483365

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100483365

KOBE UNIVERSITY

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（後編）―

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　ドゥジャルダン＝ボメッツとその「注釈者」のピエール・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

３　1892 年の改革委員会

今まで何度か言及してきた 1892 年の改革委員会について、ここで、まとめて説明しておく必要があると思う。というのは、この改革委員会は、結果として何も変えることがなかった、と様々な批評家から酷評された委員会だったが（Ménestrel 1892, Moreno 1892, Lalo 1901a,1901b）[(15)]、その内部で行われた議論は、デュボワが院長に就任した年である 1896 年の法令、そしてフォーレが院長に就任した 1905 年の法令に、大きな影響を及ぼしていると思われるからである。

３－１　ダンディの改革案

後にパリ音楽院に対抗する音楽学校スコラ・カントルムを設立したダンディは [(16)]、この改革委員会で音楽院の教育を抜本的に改革する案を提示した。少し長くなるが、詳しく説明しよう。彼は、Ⅰ . ソルフェージュ、Ⅱ . 歌唱、Ⅲ . 器

楽、Ⅳ.作曲という四つの学習分野を設定しているが、これらとその下位の分野では、すべて、技術教育を行う第一段階と、芸術教育を行う第二段階に分けた教育システムを構想している。そして学生は、第一段階の学習を終了して試験に受かるまでは、第二段階に移ることができないとされた。さらにダンディはアンサンブルを重視して、声楽アンサンブルコースは、器楽アンサンブルのクラスに入っていない16歳以上の女子学生と17歳以上の男子学生には、必修としている。個々の学習分野についての説明は以下の通りである。

Ⅰ.ソルフェージュについて

第一段階では、リズム、音程に関する聴音などを行い、初歩的な音楽理論を学ぶ。第二段階では、主要な調で全小節のソルフェージュ、声を出しての読譜、より深い音楽理論などを学ぶ。ソルフェージュで優秀な成績を収めた学生は、和声の第一段階のクラスへの入学が認められる。ソルフェージュの学習を十分に終了したことを示す証明書やメダルがなければ、歌唱または器楽のコンクールに参加することはできない（Pierre 1900:373-374）。

II.歌唱について

歌唱は、本来の歌唱、声楽アンサンブル、リリック・デクラメーション（オペラ的朗唱）の三つのコースに分かれる。まず、本来の歌唱コースの第一段階では、呼吸･息づかい、発声、アーティキュレーションなどの学習を行い、第二段階ではアクセントと表現の研究、様々な音楽スタイルでの声楽研究、歌唱曲の文献の熟知などが求められる。声楽アンサンブル・コースの第一段階では、古典的な合唱曲を学習し、合唱の観点からリズムとアクセントなどを学ぶ。第二段階では、過去の巨匠のア・カペラ合唱の研究を行い、公開実習のための古典あるいは現代作品をまとめるあげる。三つ目のコース、リリック・デクラメーションの第一段階では、フランス語の韻律、朗唱、姿勢、音楽に付けられた身振りなどを学ぶ[(17)]。第二段階では、歌われる言葉への韻

律と朗唱の応用、歌唱時の身振りと動作などを学び、リュリ以降の主なフランス音楽劇についての歴史的知識を習得する（Pierre 1900:374）。

III. 器楽について

器楽教育は個別コースと器楽アンサンブル・コースに分かれる。前者は、弦楽器、管楽器、鍵盤楽器に細分化される。和声コースを履修していない器楽専攻の学生がコンクールに参加するためには、ソルフェージュの学習を終了している必要がある。弦楽器コースは、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、ハープから構成されている。弦楽器コースの学生は、器楽アンサンブルの中のオーケストラの第二段階に進んでいない限り、コンクールに参加することはできない。一方、管楽器コースは、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルン、トランペット、トロンボーン、サックスなどがあり、管楽器第二段階の学生は、試験やコンクールで標準楽器と派生楽器を演奏することが義務付けられている。鍵盤楽器のコースには、ピアノとオルガンの２種類の区分がある。オルガンを除くすべての器楽の第一段階では、運指とポジション、楽器の具体的なテクニックなどを学習し、古典的な器楽曲の様々なパッセージを学ぶ。第二段階では、フレーズとメロディ、ハーモニー、リズムのアクセント、移調などを学び、楽器そのものや楽器の歴史についての知識を深める。それに対してオルガンの第一段階は、オルガンの技術的側面や様々な伴奏の在り方などについて学び、第二段階では、フーガや、与えられたテーマに沿った様々な形式の曲の即興演奏、定旋律などの様式とその歴史的形成に関する知識、オルガンの曲や楽器に関する知識を学ぶ。

一方、器楽アンサンブル・コースは、室内楽コースとオーケストラ・コースに分かれる。室内楽コースの第一段階は、弦楽器または管楽器のためのソナタ、三重奏、四重奏などをピアノと一緒に学ぶ。第二段階は、弦楽器または管楽器のための三重奏、四重奏、五重奏などを学び、室内楽のために書かれ

た主要な作品について、深い歴史的知識を身に付けるようにする。一方、オーケストラ・コースの第一段階は、古典的管弦楽曲の演奏、作曲専攻の学生によるオーケストラ作品の演奏などを行う。オーケストラのレッスンは、すべての器楽専攻の学生が、自分のパートを演奏することができると判断され次第、必修となる。第二段階では、公開実習に向けて、古典または現代作品の最終仕上げに取り組む。4 年間で少なくとも 1 回は、第二段階の声楽アンサンブル・コースと第二段階のオーケストラ・コースが組み合わされる予定（Pierre 1900:374-375）。

IV. 作曲について

作曲の教育は、和声コースと作曲コースに分かれる。和声コースは第一段階、第二段階、そして鍵盤楽器による和声の実奏に区分される。作曲コースは、対位法とフーガ、交響曲作曲、劇音楽作曲に細分される [18]。和声の第一段階では、音程分析、転調と調性の研究、単純な和音の形成などの研究が行われる。第二段階では、コラールと世俗曲の複合和音によるハーモニゼーション、古代及び中世の調性などを学び、古典的な作品から、自然な転調とエンハーモニックな転調を分析する。次の鍵盤楽器による和声の実奏の段階では、与えられたコラールや歌曲の演奏、古い声楽曲や器楽曲の伴奏、15 ～ 17 世紀の巨匠の合唱曲の研究などを行う。

これに対して、作曲コースの対位法とフーガでは、あらゆる種類の対位法の研究、様々な時代におけるフーガの歴史的研究などを行う。交響曲作曲では、17 世紀以降の交響曲のスタイル、調性原理、交響的秩序における転調の必然性を学習し、かつての、および現代のオーケストラの楽器の技術などを学ぶ。そしてバッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーベン、メンデルスゾーン、ウェーバー、シューマン、ベルリオーズ、および現代の様々な作曲家の主要な作品を、音楽の形式や構造の観点から学び、分析する。劇音楽作曲では、フランス語の韻律とアクセントを熟知し、17 世紀以降の劇形式、

演劇的秩序における転調の必然性、声楽の技術的研究、演劇的視点での器楽の研究、リュリ、ラモー、グルック、グレトリ、モンシニ、メユール、モーツァルト、ケルビーニ、ロッシーニ、ヴェルディ、マイアベーア、ウェーバー、ベルリオーズ、ワーグナー、その他現代作曲家の主な劇音楽を形式と技術的手順の観点から分析する（Pierre 1900:375-376）。

このダンディの改革案は、検討の後否決されることになったが、その第一の理由は、ダンディの改革案をそのまま採用すれば、音楽院の全面的改革が必要になり、実現するには予算がかかりすぎるというものであった。ラロはこの点を取り上げて、改革委員会なのに「全面的な改革になる」という理由で提案を否決している、と皮肉をこめて批判しているが（Lalo 1901a）、問題は予算がかかりすぎるということであり、後に述べるように、この改革委員会が提案した予算が増加する改革案は、政府の側によって否定されているのである。その意味で、ダンディ案が委員会段階で否決されたのは仕方のないことであると言うべきだろう。しかし、否決された理由は、ラロは言及していないが、もう一つあった。それは、ダンディの提案の精神だけを考えれば、現在の音楽院で実施されている 75 のコースはその精神と合致しており、まさに、音楽院の日常的な教育とさして変わらないと判断したということであった。委員会はさらに、「もしこのプロジェクトが、学生たちが各巨匠の気質、色彩、方法を吸収することを求められる前にすべての技術的難題に慣れ親しむことが望ましい、ということだけを意味するなら、これほど音楽院の伝統からかけ離れていないものはないだろう」と主張している（Pierre 1900:382）。

一方、委員会の報告では、ダンディが提案するような技術的教育と芸術的教育を明確に区分するやり方には、多くの者が反対を表明したとも述べられている。それは、「曲を説明したりレッスンで演奏を直したりする場合に、正確さやリズム、敏捷性の指標と、スタイルや感情の指標とを分けることは不可能で

ある」という見解に集約されていた。しかし、ダンディの言う「芸術教育の第二段階」の内容を見ると、それは音楽史的な知識を踏まえた形で各時代の巨匠たちのやり方を学ぶということが中心課題となっており、「技術教育の第一段階」から段階的に進むことができる、実現可能な教育システムであるとも言えるだろう。なお改革委員会は、段階的な教育というだけなら、1870 年の改革によって音楽院の歌唱コースで既に実施させてきたと言う。それは、第 1 段階：声の準備運動、発声、第 2 段階：第 1 段階の学習の継続、音声と音の再結合、歌唱の古典研究、第 3 段階：スタイルの完成、表現の研究、歌唱の補完研究、というものだと述べているのである（Pierre 1900:382-383）。

３－２　改革委員会の最終提案

この改革委員会の最終提案は、「現実には、またしても大山鳴動して鼠一匹としか言いようがない。というのは、採択された提案は、この上もなくとるに足らないものであり、「改革」という高らかに鳴り響く言葉を正当化できないものだからだ」と言われたが（Ménestrel 1892:350）、後に高等教育参事会となるものの採用など、それなりの意味をもった提案だったと筆者は考えている。具体的に見て行こう。

1. フーガは交響的展開の母型と見なすことができるので作曲のプログラムに適合するが、やや数学的な作業を伴う対位法は別のコースとして設定することが望ましく、新たに対位法のクラスを二つ創設する（Pierre 1900:377）。
   この点については既に言及したが、委員の一人のデュボワが「対位法とフーガ」のクラスの創設に対して、フーガは作曲クラスの中で教えるのが良いという意見を述べたため、対位法クラスだけを新たに創設するという提案となった。これは、1894 年の法令改正でも 1896 年の改正でも採用されず、

1905 年の法令改正でデュボワによる修正以前の案が日の目を見ることになる。

2. 委員会の内の二人のメンバーは、作曲のコースを劇音楽と交響曲に分けるのが良いと提案したが、交響曲がますます劇に溶け込んでいく現代的な音楽芸術の傾向があるので、それを採用しないことにした。しかし初級の作曲クラスを、可能な限り交響曲作曲者に任せることを望む（Pierre 1900:377）。

作曲を劇音楽と交響曲に区分する提案はダンディによってなされたが、誰かもう一人がそれに賛同したのだろう。この提案は否決されたが、現代芸術を、「交響曲がますます劇に溶け込んでいく」と捉えている点は、まさに劇場音楽中心の音楽観、ひいては、交響曲のような純音楽を重視しない姿勢が伺われる。なおこの点は、1905 年の改革のところで論じたように、当時の音楽院改革派の批評家たちが問題にしていた中心課題の一つであり、次の三つめの提案とも関連していた。

3. オーケストラ・クラスは器楽クラスの学生の訓練のためのものであるが、作曲クラスの学生が、オーケストラの必要性を知るうえでそれに参加するのは重要である。そこで、作曲クラスの学生の作品を、このクラスで取り上げ彼らに指揮をさせるのが良いが、全ての学生の作品をパート譜ごとに作成するにはかなりの予算が必要になる。従って、公開実習の曲目の一部を、作曲クラスの学生が制作し試験委員会が選んだ作品に充てるという案が賛同を得た（Pierre 1900:377）。

作曲クラスの学生が交響曲などのオーケストラ曲を体感するために考案されたこの提案は、結局すぐには法令化されることはなかった。しかし既に紹介したが、デュボワは院長の時に作曲クラスの学生に自分の作品のオーケストラ演奏を指揮させようと試みているのであり、この改革委員会での一つの結論を実行しようとしたのである。うまくはいかなかったが、作曲クラスの学生にとってアンサンブルを勉強することの重要性は、1892 年からデュボワ

の院長時代に至るまで認識されていたのであり、前編の２－５で述べたように、1905 年の法令改革で採用されることになるのである（吉岡 2023:139）。

4. 歌唱クラスの 3 年目の学生は、他のクラスの授業に出て有益な情報を得させるべきであるが、それを強制することは、施設の窮屈さや授業の同時進行性との折り合いがつかないという意見が出た（Pierre 1900:378）。

   この歌唱クラスに関する提案は採択されなかったが、こうした視点が、結局は 1905 年の声楽の改革につながることになる。

5. 劇場は、演技と歌唱を一緒にする訓練を受け、適切な身振りと正しい発声が出来るように指導された芸術家なしでは成立しない。両者の方法論の衝突に関しては、歌唱の勉強が十分に進むまで、リリック・デクラメーションのコースに学生を入れないようにすれば問題は少なくなるだろう（Pierre 1900:378）。

   リリック・デクラメーションのコースは、オペラとコミック・オペラのクラスに分かれており、1878 年の省令第 42 条によって「院長は、毎学期の歌唱試験終了後、オペラやコミック・オペラのクラスに参加できるだけ進んだレベルであると判断された学生を、リリック・デクラメーション・クラスに参加させることが出来る」と定められている（Journal Officiel 1878:9146）。1892 年の改革委員会では、歌唱力と演技力という二点から考察を加えているが、こうした視点こそが、ドゥジャルダン＝ボメッツの改革視点と連動していると考えられる。

6. 音楽院の給与をエコール・デ・ボザールの教員と同じレベルにしたい。後者では平均給与が 3,300 フランであるが、前者では 2,170 フランである（Pierre 1900:378）。

   給与アップが提案されたが、予算の増額を伴うために却下され、1905 年の法令でも 1878 年の給与規定のままである。

7. 教授と補助教員の退職については、60 歳から任意となっているが、70 歳で

強制的に退職とすることを決定（Pierre 1900:379）。

これらはある意味画期的な決定事項で、1894 年の法令改革で取り入れられている。そしてこの時には議論されなかったが、デュボワが院長に就任した年、1896 年の法令では、院長の 5 年任期制が追加されることになる。

8. 院長の許可を得ずに、同月に 3 回のレッスンを行わなかったすべての教授は、その月の期間中、給与を剥奪されるものとする（Pierre 1900:386）。

これは 1905 年改革のところで説明したもので、1894 年の法令改革でとり入れられている。

9. 音楽院外部のメンバーを大きく加えた教育参事会の構成が考えられ、たとえば音楽部門では、行政あるいは音楽院内部から、芸術局長、音楽院院長、作曲の教授たち 3 名、音楽院の作曲以外の分野から 5 名の教授、事務局長、劇場課長の計 12 名、音楽院外から、作曲家 2 名、器楽家 4 名（2 名は弦楽器、2 名は管楽器）、歌手 2 名、ピアニスト 1 名、芸術的知識人 3 名の計 12 名と決定した（Pierre 1900:380）。

1878 年の政令第 11 条で定められた教育参事会音楽部門の構成メンバーは、芸術局長、音楽院院長、芸術局次長、学士院音楽部門のメンバー、音楽院の作曲の教授、音楽院の事務局長であり（Journal Officiel 1878:9147）、今回の改革委員会案では、「学士院のメンバー」という枠を外し一般的な外部メンバー枠を大幅に追加している。そして、改革委員会は、より権限を強化した参事会を想定しており、学習プログラムや規律に関する事柄以外にも、教授人事についての推薦権もこの参事会に与えているのである（Pierre 1900:384）。こうした教育参事会の改正がさらに練られて、1896 年の政令では高等教育参事会として様々なことが規定されることになるが、それまで院長が半ば自由裁量の形で運営してきたパリ音楽院は、外部のメンバーが入った高等教育参事会が教育プログラムから人事に至るまでの事柄で決定権を持つような組織として確立されていくのである。

10. 音楽教育監査官の推薦により、大臣が指定したコースの受験生を、音楽院の分校に所属しているか否かにかかわらず、パリに呼び寄せることができる。この条件下で招集された受験生には、パリへの旅費と生活費が支給され、不合格の場合は帰りの手当ても支給される。教育監査官の事前指定を条件としたのは、この種の奨励金は、能力があると判断された者にのみ与えられるべきものであり、特に受験に失敗した場合には、何の正当性もなく誰にでも費用を負担することを避けるためである（Pierre 1900:380）。

1878 年の省令第 38 条に、「音楽教育監査官の推薦による」という限定文を付け足したもので、1894 年の省令第 11 条で採用されている。1905 年の改正のところで触れたが、地方からの受験者には交通費などの費用を音楽院側が負担していたので、大勢の志願者がやってきた。今回は、このように無条件に支給してきたものに条件を加えたということである。

11. 年度末に行われるコンクールの審査員の決定から依怙贔屓の疑いを取り除くため、委員長は運営開始前に、各委員に対して、その年にレッスンを行ったコンクール参加者の名前を挙げるよう求め、その参加者の審査からはレッスンを行った委員は除外される（Pierre 1900:381）。

これは、1896 年の政令第 20 条では、「各コンクールの審査員は、以下の人々から構成される。委員長を務める音楽院院長と、大臣によって任命される少なくとも 8 名、多くても 10 名の委員。ただし、彼らのうち少なくとも半数は音楽院以外の者から選ばれる」という形に変わっている（Journal Officiel 1896:2547）。そしてその規定は、大臣任命の人数を「少なくとも 10 名、多くても 12 名」と増やしているが、そのまま 1905 年の政令第 26 条でも引き継がれている。

12. 音楽院の教授は、自分のクラスの学生または同じコースのクラスの学生を審査するために招集された委員会の委員になることはできない（Pierre 1900:384）。

これは 1896 年に法令化されている。

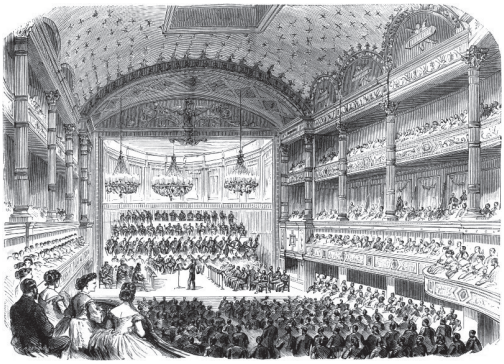
13. 奨学金の数を減らし、その額を増やして一人当たりの学生の生活費などを賄えるようにすることが望ましい。今の予算で、一人 1 ,500 フランから 1,800 フランの奨学金が 8 人から 10 人分用意できる（Pierre 1900:381）。

この案は、法令化されなかったが、1878 年の省令 51 条をほぼそのまま復唱した 1905 年の省令 72 条は、「男女を問わず、歌唱クラスを受講しオペラなどの劇場を目指している学生に対し、1 月の試験後、コンクールを通して、それぞれ 1,200 フランから 1,800 フランの 12 人分の奨学金が授与されるものとする」と定めており（Journal Officiel 1905b:6002）[19]、1878 年から 1905 年に至るまで、劇場音楽に対して手厚い保護が与えらていることが分かる。

上記の他、ヴィオラ･クラスの新設、各クラスの定員、年齢制限、修学規定、聴講生や外国人志願者の入学に関する規定、悲劇か喜劇のコンクールで 1 等賞を取った者のオデオン座での活動の権利、なども議論され、それらも 1894 年の法令で採択されているか、たとえ、法令化されていなくても、1905 年の改革に大いに役立ったことは確かであろう。

４　ドゥジャルダン＝ボメッツとその「注釈者」のピエール・ラロ

ドゥジャルダン＝ボメッツは自ら絵を描く政治家であり[20]、1905 年 1 月に、特別に新たに設置された芸術担当国務次官に就任してから、精力的に活動を開始している。就任してすぐに『ル・マタン』誌のインタビューに答え、「この音楽院の施設に関する様々な規則にはあまりにもしばしば互いに絡み合っているものがあるため、私は院長に、それらを統一するためのプロジェクトを提出し検討してもらうことにしました。一方、絶え間ない苦情に配慮して、年末のコンクールを助成金をもらっている劇場の一つに避難させる措置を取るつもり



画像４　19 世紀のパリ音楽院のホール [21]

です」と述べている（Matin 1905a）。「絶え間ない苦情」というのは、コンクールが行われていた音楽院のホールが老朽化していて火災などの危険が叫ばれていたことを指しており、それを受けて彼は、コンクール会場をオペラ・コミック座に変更しているのである（Ménestrel 1905e:190）。

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

この国務次官は、毎週土曜日の夕方の５時から、ヴァロワ通りにある公教育・芸術省において、あらゆる芸術界からゲストを招いて、お茶の用意をしたうえで談話するという「大いなる革新の一つ」を実施したと言われている（Ménestrel 1905b:55）。まさに、芸術担当の国務次官として芸術関連の問題点を洗い出そうとする姿勢の現れであった。彼は、当然のことながら、それまでの改革の議論を踏まえたうえで、個別の芸術家、音楽家から意見を聴取していたと考えられる。そして彼は、フォーレを彼の将来の部下に紹介する際に、音楽院がうまくいっていないことをほのめかし、いくつかの改革を提案したと言われている（Marnold 1905）。そしてこの国務次官は、1905 年の新法令発布の約２か月前の８月３日のコンクール授与式での演説で、突然、改革の骨子を発表したのである。

演説での改革に関わる内容をまとめると以下のとおりである。

1. 古典に学ぶ必要性：

音楽院が革新的研究の礎となるためには、過去に支援を求める必要がある。芸術に比類ない輝きを与えた巨匠たちは、同時代の進歩的な近代人たちでもあったのだから。現代芸術の根底には、表現の新しさや形式の大胆さにかかわらず、常に強力な古典の教えがある。

2. 音楽史の授業の充実：

ブルゴー＝デュクドレーに、和声と作曲のクラスの学生を対象とした、様々な音楽形式を説明し分析するコースを設定する仕事を託すことにする。

3. 声楽における劇場音楽以外のレパートリー：

音楽の嗜好の幅が広がってきたので、声楽の教授方には、学生の勉強の目的を劇場だけと考えるのはやめていただき、劇場でのレパートリーに加えて、古典的なアリア、ドイツ、イタリア、フランスの巨匠によるカンタータ、さらにはシューベルトやシューマンの素晴らしい歌曲など、将来の歌手を真の芸術家にするために、プログラムの幅を広げることをお勧めする。

4. 歌唱クラスの学生の技術的鍛錬：

歌唱クラスの学生には、勉強の期間を短くしても何の得にもならないこと、そして、必要な時間をすべて声の技術的な鍛錬に費やしていれば、将来のキャリアはより確実なものになることを思い出してほしい。

5. アンサンブルの授業の新設：

和声と作曲のクラスの学生にとって新たな分析分野となるアンサンブルの授業を新設する。

6. 対位法クラスの増設：

和声の勉強と対位法の勉強は並行して行わなければならない。そこで、和声の２年目から作曲クラスを志望する学生に開放する対位法のクラスを二つ作る。

7. 芸術教育の重要性：

経歴への関心よりも芸術への関心を持ってほしい。音楽院での音楽教育（education）は、知的教育（enseignment）のレベルであってほしい（Journal Officiel 1905a:4799-4800）。

さて、当然のことながら、この演説がドゥジャルダン＝ボメッツ一人で作り上げたとは考えられない。6月にフォーレが次期院長に確定してから、フォーレとの会合も重ねていたのであり、彼の意見が反映されていると考えるのが自然であろう。例えば、劇場以外の音楽への注目などは、いかにもフォーレの意見であるように思える。ただ、6月12日のフォーレ指名から8月3日の次官の演説まで[(22)]、1月半余りしかなく、しかもすでに述べたように、フォーレは6月から9月まであまり音楽院の改革については考えていなかった。こうしたことを考えると、前編の２－３で論じたように、国策としての劇場音楽の推進を担っていた国務次官に、まだ院長にもなっていないフォーレがそれに反旗を翻すような自らの音楽観を強引に押し付けることは無理だったと言えよう。つまり、音楽の多様性への希求は、フォーレの強い主張の結果生み出されたというよりも、国策を担っていたドゥジャルダン＝ボメッツ自身の中にあったと考えるべきであろう。そしてこの部分も含めた8月3日の演説は、ダンディの改革案を含めた1892年の改革委員会での議論、1894年、1896年の法令の改革、夕方5時からの様々な音楽家との会談、批評家たちの音楽院批判などを踏まえ、ドゥジャルダン＝ボメッツが大筋を考え、フォーレの確認をとったというのが、そこに至る経過としてはもっともありうることなのである。そして、それをベースとして法令化が行われたが、細部における文言や詰めに関しては、フォーレが次第に参加するようになり、声楽の改革や高等参事会の拡大などにおいては、彼の見解も盛り込まれることになったと思われるのである。

ところで、この次官の演説を受けて、8月22日に、ラロは、有名な「パリ音

楽院の改革」という論考を『ル・タン』誌に掲載しているが、その最初の方で「異例の政府代表によるこの発表は、新院長の紹介と同時に起こったため、彼ら（出席していた教授たち）の心配はより一層的確なものとなった。両者が完全に一致していることは明らかだった。後者は前者が発表したことを実行に移し、前者は後者の行為を今度は自分の権限で支持する」と指摘するとともに[(23)]、それが自分がかねがね主張してきたことと非常に近いものであることも表明している。そしてドゥジャルダン＝ボメッツが授賞式で演説した内容と類似の、しかしさらに詳細で自らの音楽観、教育観に裏打ちされた議論を展開したため、ラロはドゥジャルダン＝ボメッツの「注釈者」とまで呼ばれた（Marnold 1905）。しかし、時間的な流れから言えば、ラロの考えがドゥジャルダン＝ボメッツの大いなる参考となったと考えるのが筋であろう。というのは、ラロが「パリ音楽院の改革」で披露した彼の考え方は、実は、コンクール授与式での演説の約5か月前の3月14日に、その骨子がすでに公刊されているからである。

4－2　1905年3月14日『ル・タン』誌に発表されたラロの論考

ピエール・ラロは、極端なデュボワ批判、音楽院批判をするということでこれまでも紹介してきたが、この論考は、音楽院の院長であるデュボワが院長を退任するという知らせを受けて書かれたものであり、その中で、本稿にとって重要と思われる部分を抜き書きして紹介しよう。

1. 古典に学ぶ必要性、音楽史の必要性：

私たちは学生に、過去に現在の生きている源を見出すことを教え、巨匠の精神と名作の精神に真に親密な親しみを持たせることができる。この指導方法は、作曲家を目指す学生だけでなく、歌手や楽器奏者を志望する学生にも応用できるはずだ。モンテヴェルディのアリア、ルクレールのソナタ、スカル

ラッティの曲を適切なスタイルと感覚で演奏する方法を知ることは、バッハのフーガ、モーツァルトのフィナーレ、ベートーベンの交響曲の構成と手法を学ぶのと同じように有益だからである（Lalo 1905a）。

この指摘は、ドゥジャルダン＝ボメッツの演説１と２に対応しており、まさしく音楽史的な知識が作曲、声楽、器楽の学生にも必要であるという、1905年の音楽史改革につながる。

2. 劇場音楽以外のあらゆる時代の巨匠たちを理解する必要性：

オペラ作曲家の作品を普通に演奏するだけでなく、いつの時代の巨匠の名作をも理解できる必要がある。パリ音楽院での教育では、曲の解釈を踏まえた演奏者ではなくただの実演者、芸術家ではなく職人を養成しているにすぎない。パリ音楽院は専門学校に過ぎない（Lalo 1905a）。

ドゥジャルダン＝ボメッツの演説３に関連する見解である。ラロはダンディと同様に、あらゆる時代の巨匠たちの曲を理解する必要性を説いており、それぞれの時代背景を踏まえた曲の解釈が重要だと考えているが、そうした教育が行われていない音楽院は、音楽的知識を持たないただの実演者、職人を養成しているに過ぎないという批判を展開している。前の指摘と同様に、音楽史の充実を主張した1905年の改革と軌を一にしているといえる。

3. 音楽理論を知らない歌手、技術だけに夢中の器楽奏者：

ほとんどの歌手は音楽について何も知らず、自分が歌う曲しか知らない。しかし、オーケストラの楽器奏者は、多くの歌手ができないことだが、音符を知りそれを正しく読み解くのでより音楽的だと信じたくなるのだが、彼らも音楽に対しては無知で無教養である。彼らは自分の技術にだけ夢中で、それ以外は彼らにとって関心をひかないままである（Lalo 1905a）。

この点は、学生たちは歌や器楽の技術習得のみに焦点を絞っているため、音楽理論や音楽史的背景を知らないという批判である。1905年の改革でのソルフェージュや音楽史の重要性の訴えに結びつく提言で、広くは、ドゥジャ

ルダン・ボメッツの演説７とも関連している。

4. アンサンブルの重要性：

音楽にとって重要なのは、様々な楽器奏者のアンサンブルであり、オーケストラであり、その演奏である。音楽院は、そのことに気づいていない。オーケストラの存在も室内楽のことも知らない。四重奏や交響曲では、自分のパートを演奏することだけを学ぶのではない（Lalo 1905a）。

ドゥジャルダン＝ボメッツの演説５と関連するもので、1905 年改革のアンサンブルの重視につながる視点であろう。ラロは、アンサンブルに加わること、例えば室内楽の演奏をすることで、単にその中でパート譜を演奏するというだけではなく、それぞれのパートの音が相互にどのように絡み合って一つの音楽を作り出しているのかが、よく分かるようになると言いたいのだろう。将来ソリストになるにしても、そうした経験を積むことによって、音楽性を身に着けるに越したことはないというのは事実であろう。しかし、ラロが主に視点を置いていたのは演奏者のアンサンブル参加であるのに対して、ドゥジャルダン＝ボメッツは、作曲する上でのアンサンブル重視を念頭に置いていたのであり、これが新しい視点として 1905 年の法令に追加されるのである。なお、ドゥジャルダン＝ボメッツの演説６にある対位法とフーガのクラスの必要性については、1892 年の改革委員会での議論を総括した 1901 年の論考で、ラロはすでに指摘している（Lalo 1901a）。

5. 幼稚な公開実習：

それは、寄宿学校のマチネーのようなもので、この施設の学生たちが、メンデルスゾーンの１ページ、メユールの序曲、シューマンの小合唱、ハイドンのメヌエット、その他同様の曲を、間違わず、正しく、さらには優雅に演奏し歌うことができることを家族に示すのである（Lalo 1905a）。

これは公開実習に対する苦言である。ラロは、音楽院のエリートが、メユールの序曲やメンデルスゾーンのスケルツォを演奏できないとしたら大変なこ

とであり、そんな簡単な曲の披露をすることに意味はないと言っているのだ。この点は、公開実習を演奏会形式にしたことと連動していることになる。

6. 技術は教えるが芸術を教えない：

芸術は技術ではない。間違いなく、すべての芸術、そして音楽にも、工芸の部分、物質的、技術的な部分がある。しかし、この部分は、ヴィルトゥオーゾにとっては機敏で確実なメカニズムを持つことであり、作曲家にとっては正しく書くことであるが、必要であって十分ではない。技能が終わったところから芸術が始まる。音楽院では、技巧に徹し、楽器奏者の指を柔らかくして、複雑な動きができるようになれば、それで十分だと考えている（Lalo 1905a）。

ドゥジャルダン＝ボメッツの演説 7 と関連するこの部分は、技術の後に芸術が生まれる、というダンディと同じ音楽観の表明であり、「音楽院では技術は教えるが芸術は教えない」というラロの有名なフレーズを後に生み出すことになるのである（Lalo 1905c）。

7. 統一性のない教育：

音楽院の教育のもう一つの欠点は、統一性が全くないことである。各クラスで、各教授があまりにも曖昧なプログラムの指示に従い、好き勝手にやっているだけでなく、様々なクラスが集まることもなく、クラス間の合意もなく、共通の作業もない（Lalo 1905a）。

上記の 1892 年の改革委員会でダンディが提案した教育スタイルと連動しているもので、ラロも、基本的に「積み上げ式の教育」が重要だと考えているようだ。

ラロは、1901 年のコンクール授与式を総括した論考で、「たとえば、大臣が、公式の賛美と美的考察を一瞬だけやめて、多くの学生と教授たちが長年要求してきた改革のいくつかを、来年学習組織で開始すると約束したとしたら、彼ら

は、真珠のような雄弁さよりこうした栗のような約束の方を好むに違いない」と述べているが（Lalo 1901b）、ドゥジャルダン＝ボメッツは、これを受けて改革の演説をしたのであろう。

４－３　技術と芸術：音楽教育の在り方の違い

さて、先述した1892年の改革委員会のダンディ案への反対理由は、的を射たものだとは言えないだろう。というのは、ダンディが言いたかった根本のところをはぐらかした反論だったからである。ダンディは、音楽院の教育の在り方を改革したかったのであり、音楽理論的知識、技術面、そして芸術面（音楽史的位置づけ、音楽の流れを踏まえた形での演奏スタイルなど）をきちっと体系だって教える方法を提案しようとしたのである。この点はラロも全く同じ考えをしていた。

音楽院では、その教育は基本的に教授の個人裁量に任されてきたと言える。したがって、その教授が学生の学習深度に合わせて技術的な教育と芸術的教育を調整するというやり方が行われていた。そして何よりも、その名を世界に轟かせていたパリ音楽院には世界から優秀な学生が集まり、才能ある学生の能力を学生に合わせて伸ばすことが重要とされていた。アンブロワーズ・トマが言うように、「パリ音楽院は、才能のない者に才能を与えるのではなく、創造的な能力を伸ばし、強い学問への愛着を持たせ、審美眼を養い、流行の気まぐれに対抗し、あらゆる危険で悪い傾向と戦い、最後に若い芸術家の心に真実と美という不変の原則を刻み込むことを使命としている」のである（Pougin 1897b:250）。その教育は、いわば、能力を発揮した者は伸ばすが、発揮できない者は、そのまま落ちこぼれても仕方ないという英才教育であったと言えるだろう。

それに対してダンディやラロのやり方は、教授個人の裁量に任せるのではな

く、どの教授も積み上げ式の教育システムや授業内容を共有することで、すべての学生に対して共同の責任を持ち、いわば手取り足取りの教育で、落ちこぼれのないようにレベルアップを目指す、というものと考えていいだろう。ラロは、1892 年の改革委員会でのダンディの提案を次のように捉えていた。「彼は、音楽院の一貫性のない行き当たりばったりのプログラムを一掃した。そしてその代わりに、論理的で調和した学習組織、真の教育方法を採用した。そのおかげで、学生たちは楽器を学ぶだけでなく、音楽を学び、その形態の変遷を普通に追うことができ、それらがどのようにお互いを生み出すかを知り、理解し、味わい、その多様な美しさを表現するようになり、ついには自分の技術を知ることだけにとどまらず、芸術を深く知ることができるようになるのである」(Lalo 1901a)。

ラロは、教育システムが整えば、どんな学生も教育をする側が想定しているような成果を上げるという楽観主義にとらわれているように思えるが、それはさておき彼はさらに、こうした教育は、「発想力や声や名人芸のない学生に、それらを与えることはしない。しかし、それは、偉大な作品を知り、理解し、愛することを、すべての人に教えることになる」と論じている（Lalo 1905a)。ということは、ラロは、専門教育よりも教養教育に意味を見出していたのだろうか。それを思わせる主張を、彼は各所で行っている。例えば、パリ音楽院は「芸術学校ではなく専門学校である」として、そこでの教育では、「一番大切な、音楽を知り音楽を愛するようにさせることは出来ない」と主張している(Lalo 1905a)。そして別のところでは、音楽史の教育を充実させれば、「芸術をより深く知り、それを全体として理解し、楽しむことのできる、伝統と過去の豊かさを心に刻み込んだ音楽家が生み出される。それは、単なる＜作曲家＞ではなく、音楽家で芸術家なのだ。もちろん、天才的な才能は与えられない。しかし、芸術に関する知識と知性、そして美に対する感覚は与えられる」と主張する（Lalo 1905c)。さらに、「音楽にとって重要なのは、これら様々な楽器

奏者のアンサンブルであり、オーケストラであり、その演奏なのである」と断定したうえで（Lalo 1905a）、「音楽院は、その目的が孤立したヴィルトゥオーゾを養成することにあると信じるのをやめて、すべての学生がオーケストラや四重奏で巨匠の作品を演奏するために、すべての努力、すべての知識、すべての精神を結集できるよう準備しなければならない」と提言しているのだ（Lalo 1905c）。

確かに、音楽を知り音楽を愛することは重要であろう。そして、オーケストラでのアンサンブルを学ぶことは音楽的に重要で必要なことであろう。しかし、ソリストではなくオーケストラ奏者を養成すべきだという視点はいかがなものだろうか。ラロは、音楽専門学校から教養教育を加味した音楽大学への転換を念頭に置いていたのだろうが、それは、彼がその好例として称賛したダンディのスコラ・カントルムより（Lalo 1901a）、はるかに教養としての音楽教育に傾斜していたものだったようだ。それはともすると、音楽愛好家や音楽教育者を生み出すかもしれないが、世界をリードする演奏家の輩出には適さない。世界から才能のある若者が集まってくるパリ音楽院のようなところでは、極めて技術力の高いソリストの養成は必要なことであり、そのために音楽院では伝統的に、学生に合わせた個別指導が重要で、積み上げ式の教育が必要だとは考えてこなかったのである。

しかし教員の個人裁量に任された教育というのは、学校が提供している教育とは何かと問われたときに、目に見える形でそれを提示できない。そして、パリ音楽院ではなんら教育はされていない、というラロらの見解が新聞紙上を賑わし、それが海外の音楽愛好家の目にもとまることになった。1904年5月に『ル・メネストレル』誌に送られてきたある海外の愛好家からの手紙には、フランス人とマスネについて話していた時のことが次のように書かれていた。「彼（マスネ）はスコラ・カントルムで何年勉強したのかと聞いたところ、驚いたことに、彼はパリ音楽院で勉強し、教授までしていたと言うのです。でも、音楽院では

何も学べない、と大手新聞に書いてありました。どういうことでしょうか？」(Ménestrel 1904b:160)。このように、海外の愛好家にまでパリ音楽院の教育がなっていないと思われるほど、ラロらの批判は絶え間なく続いたのである。そして1905年の改革では、こうした大きな教育改革はできなかったが、歌唱クラスの教育で第一段階と第二段階区分が実施され、声楽を専攻する学生も器楽を専攻する学生もソルフェージュや音楽史、さらにはアンサンブルの授業に強制的に出席させるなどし、提供しているプログラムを確実に発動させようとした点で、ダンディやラロの言う教育改革が少し顔をのぞかせることになるのである。

しかし、理念の上でダンディの影響を受けていると言われるドゥジャルダン＝ボメッツは（Hilson Woldu 1996:255)、積み上げ式の教育システムには必ずしも賛成していたわけではなかったと言える。というのは、千載一遇の改革のチャンスである1905年において、実権を持っていたにもかかわらず、彼はほとんどのクラスで積み上げ式の教育を作り上げようとはしていないからである。確かに歌唱クラスでは積み上げ式が採用されたが、それは、技術が第一段階で芸術が第二段階というわけではなく、とにかく歌唱技術を基本から叩き直すために発声などを基礎とした第一段階を設定したものであった。そして歌唱の改革を先導したフォーレも、積み上げ式の教育を採用するよりも、教員の個別指導の質を高めることを考えていたのである。

ネクトゥーはこの点について次のように言っている。「教育スタッフについては、フォーレが常に優れたソリストを任命しようという政策をとっていたことが明らかである。音楽家は、たとえこれらの教授たちがキャリア上の理由で音楽院の仕事を休んでも、これらの偉大な芸術家の関与が学校の評判を高め、学生のインスピレーションの源となり、そして何よりも、楽器演奏の技術だけでなく、最も崇高な意味での音楽がクラスで尊重されることを保証していると判断していたのだ。これは前任者のテオドール・デュボワとは明らかに異なる

政策であった。この議論は、ルイ・ディエメルのクラスの後任を決める時の参事会の審議で直接明らかにされた。芸術局長のポール・レオンはこの点について記している。「･･･テオドール･デュボワ氏は、教授が有名なヴィルトゥオーゾであることは、それがどんなに役に立つように見えても、不可欠なことではないと断言しているのだ」」(Nectoux 1996:228)。このことから分かるように、フォーレは有名なヴィルトゥオーゾや優れたソリストを教授に迎えることで、学生たちの芸術的な指導において優れた効果が発揮されると考えていたのである。この考えが、教育上正しいかどうかは判断が難しいところである。ヴィルトゥオーゾや高名な演奏家が必ずしも優秀な教師ではないということはしばしば言われることであり、デュボワの見識の方が正しいかもしれない。ただ、そのこととは別に、フォーレが、積み上げ式の教育体系よりも教員個々人の力量を重要視していたことは確かであろう。

さて、ダンディとラロに共通するもう一つの音楽院批判が、音楽院では技術は教えるが芸術は教えないというものである。これは、ある面から言えば当たっているし、別の面から言えば不当な評価といえよう。たしかに音楽院では、特に芸術的側面に関するカリキュラムもないし、教育体系としては、教えていないということになる。しかし、各教授がクラスの中で技術的な指導も芸術的な指導も、学生個人個人の実情にあわせて教えていた。そして、それが見える形で音楽院の外の人々に示されるのは、学生たちの演奏においてだけだった。しかしすでに紹介したように、ラロは器楽においても声楽においても、音楽院の学生の演奏には不満があったのである。

ラロは最も不出来な学生の演奏を取り上げたようだが、器楽に関しては、技術的にも芸術的にも、おおむね高い評価であったといえる。そして少なくともデュボワが院長を務めていた時代まで、音楽院の器楽卒業生は、世界的に高い評価を得ていたパリ音楽院演奏協会のオーケストラを支えてきたのであり[(24)]、音楽院出身のソリストたちの活躍も目覚ましいものがあった。ただ、技術はあ

るが芸術性がないという学生もいることはいた。1904 年のヴァイオリン・コンクールで 1 等賞を受賞した 6 人の学生に対して、評論家のプーガンは、3 人を絶賛、1 人を全体としては良いが特別なものはないと評し、2 人を技術は素晴らしいが芸術面は弱いとしている（Pougin 1904c）。そしてこれが、声楽のコンクールとなると、すでに紹介したように、ラロが言うほどひどくはないが、技術的、芸術的評価は下がるのである。

ドゥジャルダン＝ボメッツが、コミック・オペラのコンクールを聴いて、声の技術ばかりを磨いてリリック・アートがなっていないと驚いたのは、1905 年 7 月末のことである。そして 8 月頭には、4 － 1 で紹介した演説を行い、「必要な時間をすべて声の技術的な鍛錬に費やしていれば、将来のキャリアはより確実なものになる」と言うと同時に、「経歴への関心よりも芸術への関心を持ってほしい」、「音楽院での音楽教育は、知的教育のレベルであってほしい」と主張したのである。これは、技術を磨くのは当然であるが、音楽院では、その先の芸術をも身に着けるような、知的教育の場であって欲しいという彼の願望でもある。その結果、劇場音楽を推進する立場にあった国務次官だが、歌手は、劇場音楽以外の音楽にも興味を持ち、19 世紀の音楽以外の音楽を知ることで、その幅を広げる必要があると考えることになる。彼にとって芸術とは、声だけではなく、立ち居振る舞いなども含めた演劇的な表現を指すこともあれば、過去の巨匠の作品を通して知ることが出来る彼ら芸術家の気品や堅実さや力強さなどを意味したりする。そして、音楽史的な知識、オペラ以外の声楽曲への関心を教育していくことが、技術を超えた芸術を身に付けるための知的教育であると想定していたようである。

まさしく、技術の先に芸術がある考える点で、ダンディやラロと共通する考えを持っていたわけだが、ドゥジャルダン＝ボメッツは、知的教育をするための具体的提案をしているわけではない。そして、技術に関しては、彼らの視点と矛盾するような音楽観さえもっていたのである。それは、1906 年のコン

クールの授賞式での演説の中に現れた。ドゥジャルダン＝ボメッツは、その中で 1905 年の改革を振り返り、まずは、演奏技術が犠牲になってはいけないが、それは手段であり目的にしてはいけないと述べている。これは技術の向こうには芸術があり、音楽院はその芸術を目指す必要があると言おうとしているところである。しかしその後で、ダンディやラロとは異なった音楽観が登場する。ドゥジャルダン＝ボメッツは、「技術的手段の無力さに直面したとき、どれだけの芸術家が自らを絶望させたことでしょう。そして、自分が構想した芸術の崇高な思いを、しっかりと表現することができず、どれだけの苦痛を味わったことでしょう」と述べているのである（Journal Officiel 1906:5491）。そのすぐ後で、「俳優や音楽家としての教育に加えて、道徳教育や頭脳の訓練とでもいうべきものを強化することが不可欠です」とダンディやラロばりの教育方針を主張して [(25)]、芸術家として大成するためにはそれらが必要であるということを強調している。しかし、技術が足りないばかりに、頭の中に響いている芸術的な表現が、実際に音になって現れないことが常に起こる、ということを彼は実感していたのである。

世界の音楽界をリードするソリストを生み出すことを求められているパリ音楽院の器楽や声楽では、それに答えるために、技術第一の教育になる可能性はある。ラロが危惧したように、パリ音楽院ではこの時代、技術先行の教育になっていたのかもしれない。しかし、技術を知らなければ、芸術をいくら習得しても素晴らしきソリストやアンサンブル奏者にはならない。そして、深い芸術的知識を身に着けても技術は向上しないが、磨き抜かれた技術は芸術的表現を生み出すことも事実なのである。芸術的感性が音楽をつくる、というのは完璧な技術を習得した者についてのみ言えることなのである。ヴィルトゥオーゾのように名人芸を披露出来る技術ではなくとも、芸術的表現を作り出すことができる技術は、極めて高い。そしてそれを習得することは、困難を極めることなのである。画家としてのドゥジャルダン＝ボメッツも音楽家としてのフォー

レも、そのことは了解済みのことだったのである。

5　デュボワとフォーレ

今まで折に触れて言及してきたことであるが、パリ音楽院への批判は誤解からくるものが多かった。そして何よりも、先任の音楽院院長であるデュボワは誤解にまみれた形で批判の対象となったのである。

画像5　テオドール・デュボワ [20]

画像6　ガブリエル・フォーレ [20]

5－1　古典を愛したデュボワ

ラロは、「半世紀にわたって、音楽院の学生を古典芸術から遠ざけることに固執してきたのは、デュボワ氏とその一派である」と断言し（Lalo 1905e）、ダンディも、オベール、トマという劇場音楽で一世を風靡した作曲家を院長にいただいた音楽院では、音楽史的知識、特にバロック以前の音楽についての教育・研究をしていないと感じていた。そして既に述べたように、デュボワは改

革委員会でダンディから、あなた方はバッハを知らない、と言われたのである。しかし実際は、デュボワ自身はバッハを深く敬愛していた。

デュボワは夫人とよく連弾をしていたが、院長引退後は、『平均律クラヴィア曲集』の４手版への編曲を出版しており、晩年は、毎日の日課としてバッハの曲を自宅で演奏していたほどだった。そもそもデュボワはオルガニストとしてその音楽人生をスタートさせており、サント・クロティルド教会ではフランクのオルガン伴奏者として、また、大オルガンの奏者となったフランクとは合唱長として接する中で、彼から音楽的に大きな影響を受けている。この当時の若いデュボワは、宗教曲作曲家と言われていたが、バロック時代、あるいはそれ以前の宗教音楽を知らないはずもなかった。そして合唱に関して、巨匠たちの作品を取り上げることが重要であるとして、フランク、サン＝サーンス、ハイドン、モーツァルト、シューマン、メンデルスゾーンの他にも、バッハ、ヘンデル、ラモーの名前をあげ、選ぶのに困るくらいだと述べているである（Dubois 2009:180）。

ラロは上記で説明した論考のなかで、デュボワのことを「アベン・アメット（デュボワの作曲したオペラのタイトル）の作者」と言及しているが（Lalo 1905a）、これはデュボワを、オベール、トマと同じ劇音楽作曲家としての「系列」に位置するという扱いをしていることを示している。しかし、既に述べたように、デュボワは院長に就任する前から劇音楽作曲家として歩むことをやめているのであり、それ以外の音楽的展開に視線が向かっていたのである。ラロはこのことを認識してはいなかった[(26)]。さらにデュボワは保守的な音楽家であり、近代音楽に対しては批判的な立場をとっていた。そして、古典を重視する自らの音楽観を晩年次のように要約している。少し長いが引用しよう。

「私は、すでに述べたように、私たちを驚かせ、喜ばせ、感動させてきた豊かで輝かしい過去にのみ、私の教育の基礎をおいている。しかし、私は未来への

扉を開いたままにしており、芸術の分野を豊かにし、拡大しようとする試みには抵抗はしていないし、これからもそうする。ただし、それは、これまでのものを一掃しようとはせず、伝統に依拠した様式、バランス、調性を維持するものでなければならない。つまり、パレストリーナから今日に至るまで常になされてきたように、それは進化によって進んでいかねばならない。その反対は、混沌として、不定形な、表現力の乏しい、支離滅裂な、今日で言うところの「ポリトニック（複調、多調）」なある種の芸術に行きつくことになり、それは、何よりも感情を表現することを役割とする音楽の否定と言える。勝手気ままな雑音を子供っぽく真似てはいけない。パレストリーナから今日まで、衝撃もなく、否定もされず、私たちの芸術が徐々に変容していく様子を見よう。伝統が常に尊重され、豊かさが徐々に生じるのを確かめよう。パレストリーナを古い芸術と新しい芸術の間の出発点とするのは、各声部の美しい配列、見事で豊かなポリフォニーから、それまで知られていなかった調性感が突然現れるのは、彼のおかげだからだ。しかし、現代音楽の真の父といえるのは、ヨハン・セバスティアン・バッハである。さて、彼以降、後を継いだ天才たちの今日までの見事な血統を見よう。それぞれが基盤を崩すことなく、自分の石を積んでいるのだ。まずドイツでは、バッハと同時代のヘンデルが、バッハとともに音楽史全体を支配した。次に交響曲の父ハイドン、ほとんど神のような天才モーツァルト、世界が知る限り最も強力な頂点のひとつであるベートーベン、そしてウェーバー、メンデルスゾーン、シューベルト、ショパン、シューマン、リスト、そして最後にリヒャルト・ワーグナーで、その革新的天才は根底で古典派の大伝統と、ヨハン・セバスチャン・バッハ自身とつながっているのである。イタリア楽派に目を向けると、モンテヴェルディに続いて、スカルラッティ、ペルゴレージ、ヨンメッリ、ピッチーニ、サッキーニ、パイジェッロ、チマローザ、スポンティーニ、ロッシーニ、ヴェルディがおり、ヴェルディのしなやかで熱烈な才能は現代イタリア派のすべてを支配している。いずれも過去を否定する

ことなく、進化を遂げてきた巨匠たちだ。フランスも同様で、バッハと同時代で当時の最も偉大な作曲家であるラモーから出発してリストをつくろう。彼の後、フランスのために書かれた不朽の名作によってフランス人とみなされるようになったグルック、そしてグレトリ、メユール、ボワルデュー、オベール、エロール、マイアベーア（彼も一般にフランス楽派に属していると認められている）、アレヴィ、まばゆいばかりのロマン派のベルリオーズ、アンブロワーズ・トマ、フェリシアン・ダヴィッド、セザール・フランク、ラロ、ドリーブ、優しく魅力的な天才のグノー、ジョルジュ・ビゼー、レイエール、シャブリエ、『マノン』『ウェルテル』『ル・ジョングルール』と多作なマスネ、最後の偉大な古典、生きているけれどここに挙げる唯一の人物、カミーユ・サン＝サーンスがいる。これらの巨匠は、すべて進化によって進んできた。誰も枠組みを壊していない。それが、私たちが示したかったことだ。それにしても、ハイドンからワーグナー、ペルゴレージからヴェルディ、グレトリからベルリオーズ、セザール・フランクまで、遥かな道のりがあるのだ！（ポリトニックのところ以外の丸括弧は原文のまま）」（Dubois 2012:258-259）。

音楽院では、古典の知識、かつての巨匠たちの英知を教えないので、音楽史の授業を充実させねばならないというダンディやラロの批判は、少なくともデュボワに関しては当てはまらないと言える。デュボワだけではない。先任者であるトマでさえ、その批判には当たらない。交響曲に対する劇音楽の優位性を平然と言ってのけていたトマではあるが、デュボワの回想によると、実際にクラスでは学生たちに交響曲や室内楽を教え「バッハ、グルック、ベートーヴェン、そして何よりも特別な愛着を持っていたモーツァルトを私たちに愛させ、称賛させた」のである（Dubois 2009:183）。

先述の引用から分かるように、デュボワはパレストリーナから始まる「古典」の勉強こそが重要であると考えており、その点では、ラロ、ひいては、ドゥジャ

ルダン＝ボメッツの音楽観とは変わりなかったといえる。ただし、彼らは、音楽的な素養、あるいは芸術的な音楽づくりの上で古典に関する知識が必要だと考えていたのに対して、デュボワは、調性を無視する近代音楽への対抗措置として、調性を作り出しそれを発展させてきた「古典」を強調しようとしているのである。そしてこの点が、フォーレと決定的に異なっていた。

フォーレの想定する古典には、パレストリーナ以前の調性が確立する前の音楽も含まれており、その点で彼は、ダンディと共通する視点を持っていた。そしてフォーレは、ニデルメイエール音楽学校で学んだ和声成立以前の単旋聖歌の性質を念頭に置いて、新しい和声の確立に向かおうとしていた。その結果彼は、しばしば調性が明確ではない音楽へと進んでいくのである。そうしたフォーレの歌曲『優しい歌』を知った師であるサン＝サーンスは、「フォーレは完全に気が狂ってしまった（訳文のママ）」と述べ（ネクトゥー 1990:118）、弟子であったラヴェルは、調性が不安定で常に二つの調号の間を跳ね回るように動くフォーレの音楽が好きではなかったと言われている（ロザンタール 1998:67-68）。フォーレは後に、「私は、複調への探求が、やがては無調をもたらし、われわれの親しき音楽が、醜悪状態の時代に落ち入り、われわれの最も純粋な表現である旋律というものの廃棄、および、転調というものの消滅、という事態を到来せしめることを恐れる」と述べているが（ビュッセル 1966:214）、時代はその通りに進むことになったのである。つまり、デュボワもフォーレも、調性のない無調音楽は望んでいなかったが、前者はそれに至る過程にあると考えたポリトニック音楽を阻止する立場を貫いたが、後者はそれを追求していたのである。

ラロによると、デュボワは院長を辞めてからも積極的に高等参事会に参加し、音楽院の改革にことごとく反対を表明し（Matin 1905e）、高等参事会を辞任するときに彼は、フォーレは音楽院を未来の音楽の殿堂にしようとしていると主張したと言う。そしてラロは、「ドゥジャルダン＝ボメッツやフォーレが

成し遂げた、あるいは計画したどの改革でも、音楽院に現代音楽を導入しようと主張するものは一つもない。どれも、昔の音楽を導入したり強化したりする目的のためのものである」と述べて、デュボワが考え違いをしていると指摘している（Lalo 1905e）。しかしこれまでの議論が示しているのは、ラロとデュボワは古典についての認識はあまり大きな差異がないと言えるが、フォーレにとっての古典は、それらの認識に加えて、これから先の新しい音楽づくりのためのものであり、古典についての知識獲得だけではなく、未来志向でもあったということなのである。

ところでデュボワは、フォーレとは異なり音楽院の改革には極めて後ろ向きだったと思われているが、自身は、たくさんの改革を実行したと自負している（Dubois 2009:135）。しかし彼の回想録である『我が人生の思い出』では、「これがそのリストである」と書いた後、4 枚にわたって白紙のページが残されただけで、その詳細は分からない。ただ、当時の雑誌や新聞からいくつかを拾い出すことはできる。例えば、1903 年の高等参事会でデュボワは、コンクールで 2 回賞をとれなかったものはそのクラスを辞めねばならない、という規定を、和声とフーガのクラスの学生には緩めるように提案し（Ménestrel 1903d:327）、それは 1905 年の省令 89 条で実現されている。また、コンクールの曲目に関して、楽器によってはレパートリーが貧弱だと言われていたので、すべての楽器で、音楽院の教授や他の作曲家に曲を依頼し、レパートリーを増やしている。これは、「素晴らしい措置で、地味な曲や知名度の高い曲から解放され、コンクールがより面白くなると同時に、芸術家に、評価される作品を書く機会を与えることになる」と称賛された（Pougin 1897a:235）。さらに、1903 年から女性がローマ賞コンクールに参加できるようになり、これを受けて女性の参加者の親が、デュボワに様々なこと、例えば、女性区画を設ける、食事などは男性と分ける、監督は女性にする、などを要求しているが（Ménestrel 1903b:150）、次の年からは女性参加者は保護者を同伴できること

になった、という（Ménestrel 1903c:158）。女学生の母親はレッスンについてくることができる、という規定が1878年（省令第33条）にすでに登場しており、それは1905年の省令（第49条）でも継承されているが、それから考えればローマ賞コンクールでも同様の処置がとられるのは正当な改革であろう[27]。

これら以外にも、すでに述べたオーケストラ・クラスの復活や作曲の学生にオーケストラを指揮させる試みや、コミック・オペラ・コンクールでの斬新なオペラ・アリアの導入、公開実習でのシューマンの曲集の採用などを挙げることができるが[28]、それらは音楽院を守る立場から、デュボワが「経験上気づいた改革」、つまり現状をよりよくするためのものだったのである（Dubois 2009:135）。

５－２　デュボワの見たフォーレ

フォーレが院長になるまでは、デュボワは彼と良好な関係を築いていると考えていた。実際に、デュボワがマドレーヌ教会の合唱長から大オルガンの奏者に代わった時、合唱長の後任としてフォーレが就任している。また、ワーグナーの楽劇を鑑賞するために一緒にドイツのミュンヘンに出かけ、『タンホイザー』と『ニュルンベルグのマイスタージンガー』を観ているのである（Dubois 2009:134）。そしてデュボワは後任としてフォーレが院長に就任した時も、友情は続くと信じて就任を祝福している（Dubois 2009:170）。しかし、院長になってからは、フォーレに対するデュボワの印象は悪くなる。

1905年、高等参事会で、新しく設けられた「対位法とフーガ」の二つのクラスの教授を決める会合がもたれた時だった。デュボワは、候補者の中には自分の弟子であるコサードがおり、フォーレはなぜか知らないがコサードに敵対心を向けていることが分かった、と回想している。そしてデュボワの強力な推薦もありコサードが選ばれたとき、フォーレは本当に不愉快そうな顔をし

たという（Dubois 2009:171）。デュボワは、まだ自分の影響力が残っていることをフォーレは不愉快に思っているのだろうと推察している。実際、この時の高等参事会音楽部門には、デュボワ以外に、以前から残留していたレイエール、パラディール、マスネ、ヴィドールらのアカデミズム派あるいは保守派の音楽家がおり、デュボワの意見が影響力を持つ要素はあったのである。そしてこの会議の翌日、空席のあった高等参事会のメンバーに、ピエール・ラロが任命されるのである。デュボワは、参事会で自分の影響力を発揮したことへの仕返しとしてこうした人事をフォーレが実行したと考えた。そして即座に、参事会を辞任した。確かにフォーレは、前編の１－２で論じたように、高等参事会の運営のなかで、自らの力の発揮できる状況を作り出そうとしていた（吉岡 2023:105）。従ってデュボワの影響力は目障りだったであろうと思われる。しかし、師弟関係や人間関係にこだわっていたのはデュボワであり、その視点から会議を回想していた。一方フォーレは、自分の音楽観にこだわっており、その側面から人事にかかわっていた。コサードに反対したのも、ラロを参事会に加えたのも、そうした視点からだったとも言える。いずれにしても、デュボワとフォーレの関係は、この時から切れてしまった。

ところが 1913 年 10 月に転機が訪れた。ランスで共和国大統領を囲む宴会があり、デュボワ夫妻は招待されたので車で出かけた。ところが濃霧で、急カーブのところで車が横転する事故に遭ったのである。幸い、夫妻はたいした怪我ではなかったが、この事故は新聞に大々的に取り上げられ、死ぬかもしれないという大げさな記事もあって、各界からお見舞いの手紙や電報が 300 通以上届いたという（Dubois 2012:77）。その中に、フォーレからの「とても親切な」手紙があったのである。

それに気を良くしていたデュボワに、さらなる朗報がとどいた。それは、和声の教授の人事で、フォーレがデュボワの弟子であるムケを強力に推したおかげで、彼が教授になることが決まったのである。フォーレは自分の弟子である

フローラン・シュミットではなくムケを推したのだが、デュボワは、フローラン・シュミットはフォーレの歌劇『ペネロープ』に対して良い批評をしなかったので、フォーレがそれに仕返ししたのだと述べている。その真偽は定かではないが、フォーレが師弟関係にはこだわっていなかったことの証が、ここにも現れている。一方、デュボワはフォーレの行動を「仕返し」という視点から捉えているが、院長就任当時からロベスピエールとあだ名されたフォーレは、強硬な姿勢を様々な場面で貫いていたため、そうした捉え方が生まれたのかもしれない。一方で、フォーレは就任の時のインタビューで、「私が何よりも主張するのはリベラリズムであり、いかなる真剣な概念も排除するつもりはありません。私は楽派に偏りがなく、思慮深く誠実な信条からくるものであれば、どんなジャンルでも破門しません」と述べているので（Nède 1905）、ムケの人事もリベラリズムの現れとみることも出来る。

しかし 1903 年のローマ賞コンクールでのフォーレの態度は、リベラリズムとは呼べないものであったようだ。大賞を受賞したのはフォーレの弟子のラパラであったが、フォーレは「デュカスに受賞して欲しかった！」と怒ってアカデミーに乗り込んできたという。それを目撃したラパラは青くなって、フォーレに「あなたは偉大な芸術家かもしれないが善良な人間ではない」と言ったという（Dubois 2012:334）。デュボワの回想なので、ある程度のフィルターを通した見方だろうが、少なくともデュボワには、フォーレは自分が評価する音楽や人物だけを推奨し、そうではないものを蹴落とすと映ったのであろう。しかし、弟子との関係や情を重んじるデュボワは、ムケの一件と手紙の一件によってわだかまりが解けたと考え、フォーレと何度か手紙のやり取りをすることになった。そして、1914 年の 1 月に、フォーレはデュボワを高等参事会に復帰するように劇場課長を通して連絡してきたのである。

音楽部門の参事会は、1907 年に大臣任命の音楽院の教授が 6 名から 8 名へ、同僚選出の音楽院教授が 3 名から 4 名に増員されることで音楽院のメンバーが

増えたため（Journal Officiel 1907）、音楽院外のメンバーの比率は下がった。そして、1905 年のメンバーが 3 年の任期を終えて 1908 年に改選され、新たに近代派音楽の作曲家のギイ・ロパルツが選出されたが、アカデミー音楽部門の 6 人のメンバーのうち、辞任したデュボワを除いた 5 名、つまりレイエール、マスネ、サン＝サーンス、パラディール、ルヌブー、そして保守派のヴィドールは再選され、フォーレがいずれ対立することになると考えていたエドモンド・デュヴェルノワが新たに選出された（ネクトゥー 1993:148, Ménestrel 1908:367）。しかし、1909 年には、ネクトゥーがフォーレの勝利と呼んだ（Nectoux 1996:227）、外部のメンバーの 12 名から 15 名への増員があり（Journal Officiel 1909:10422）、1911 年の参事会メンバーの改選では、アカデミーのメンバーはマスネとパラディールと、ルヌブーの死後交代したヴィドール、そしてレイエールの後を引き継いだフォーレ自身となり、新しくドビュッシーが加わるなど、ずいぶんと様変わりをするようになっていった（Ménestrel 1911:327）。フォーレがデュボワに声をかけたのは、このメンバーの任期が継続していた時期で、1912 年に亡くなったマスネの後任ということであった。

デュボワを排除するのに貢献したラロがまだメンバーとして参加している高等参事会に、なぜデュボワが戻る決心をしたのか、また、フォーレがなぜ、デュボワを参事会に参加させる気になったのか。前者に関しては、デュボワは「不機嫌そうに断れるわけがない。自分の存在が必要だと思えば、行く」と述べている（Dubois 2012:85）。いつまでも不機嫌そうにできないというのが理由なのだろう。一方後者に関しても、ある程度推測が成り立つ。マスネの後任ということで、全くの新人ではなく、アカデミー会員のマスネに代わる人物が探され、デュボワに声掛けが行われたのであろう。しかも、この段階でフォーレは既に、一定の影響力を行使できるように高等参事会を改変してきたので、今更年老いたデュボワ一人が入っても、問題がなかったのであろう。その証拠に、デュボワが復帰した最初の高等参事会では、指揮者クラスの教授の人事が

議題だったが、デュボワと何度も対立したダンディ（Dubois 2012:62 f.54）がそのポストに採用されたのである。デュボワは指揮者クラスの創設そのものに反対をしたが、議会ですでに決定済みということで受け付けられず、ダンディがそのポストに就任するのをただ見ているしかなかったのである（Dubois 2012:86-87）。

ところで、音楽院での女性の地位をめぐって、デュボワが院長時代とフォーレの院長時代に、いくつかの提案がなされてきた。すでに触れたが、前者の時代である 1903 年に、初めてローマ賞コンクールへの女子学生の参加が認められたのである（Ménestrel 1903a:55）。これは画期的なことだが、音楽史的議論の中で、デュボワの成果であるとは言われてこなかった。実際、女性の地位については政治的な課題であり、デュボワ自身が女性の参加に向けて努力したなどの証拠はない。そしてこうした方向とは逆のことが、1904 年に生じた。弦楽器クラスの学生の中で女性の占める比率が高くなってきたため、弦楽器の各クラスでの女性の人数を 4 人に制限することが決定されたのである。デュボワは院長として高等参事会に参加し、参事会としてこのことが承認されている。この点に関してデュボワの考えは分からないが、女性の権利を侵害しているのではないかということで、フェミニスト委員会から制限反対の意見が出されたとき、院長であるデュボワではなく大臣が申し開きをしているので（Ménestrel 1904a:135）[29]、これも政治的課題であったのだろう。ちなみに、まだデュボワが院長であった 1905 年 4 月に、先述した元老院においてこの人数制限が政治家によって批判されているのだが（Ménestrel 1905c:111）、同じ政治家であったドゥジャルダン＝ボメッツはこれを深く受け止め、フォーレが院長に就任後の 11 月に、彼と相談しながら、この人数制限を廃止する法令化に乗り出しているのである（Ménestrel 1905j:375）。

このように女性の社会進出は政治的な議題であり、政治家の仕事であった。ヒルソン・ウォルデュは、「9 年間の参事会の歴史で初めて、歌唱の教授のロー

ズ・キャロンとコメディ・フランセーズのメンバーであるバルテット女史の2人の女性が参入した。フォーレは、さまざまな経歴や職業を持つ芸術家を任命して会員数を増やし、音楽院の運営を担う参事会に多様な視点を確保したのである」と述べているが（Hilson Woldu 1984: 203）、政治課題としての女性の登用を、政治家のドゥジャルダン＝ボメッツが先導して決めていったとみるべきであろう。

さて、デュボワとフォーレの話に戻そう。両者は様々な点で対照的であった。パリ音楽院に憧れそこで音楽教育を受けたデュボワは、音楽院に非常に強い愛着を持っていた（cf. 吉岡 2022b）。一方フォーレは、自らの音楽観を育てたニデルメイエール音楽学校にアイデンティティを持っていた[(30)]。前者は内部の人間として音楽院に関わり、後者は外部の人間として関わってきたと言える。このことは、フォーレが外部の人間を高等参事会に入れることに抵抗がなかったことと関連しているだろう。音楽院に視点をおけば、そのまま、デュボワは以前からのやり方を守る立場をとり、フォーレは現状を打破する変革という立場をとったのも、当然のことだったと言えるだろう。しかし、公平であることを自負し、退職に際して「我々がその完璧な公正さをしばしば評価してきたテオドール・デュボワ氏に、別れを告げよう」と論評されたデュボワにとって（Bruneau 1905a）、人事ゲームに長け（Nectoux 1996:228-229）、巧みに、そして場合によっては強引に、自分が適任だと考えた作曲家、演奏家を採用していったフォーレは、依怙贔屓をしていると映ったようだ。そして、結局デュボワは、フォーレに対して悪いイメージを持ち続けることになった。1920年フォーレが院長を辞任して後任にアンリ・ラボーが任命されたとき、デュボワは「音楽院の方向が変わる！アンリ・ラボーがガブリエル・フォーレの後を継ぐのだ。この変化は、院にとって幸運なことだ。というのは、音楽院は長い間、正義の精神が無い、恥知らずな依怙贔屓が支配する、大変な混乱状態にあったからだ」と日記に書いているのである（Dubois 2012:246）。

もちろん、師弟関係にこだわり、情に流される傾向のあったデュボワは、だからこそ、自分の考えたようには音楽院を運営できなかったと言える。「その優しさは完璧で、その正義の精神は絶対である」と言われたデュボワは、しかし、甘く見られていたようで、「彼が＜子飼い＞に立ち向かっても、その権威は役に立たない･･･テオドール･デュボワ氏が公の場で（騒ぎを鎮めるために）鈴を鳴らしても、私的な場で厳しい態度をとっても、権力の乱用と叫ばれる。甘やかすとお目出度いと言われる」という記述がみられる（Claretie 1905）。こうした状況を打破するためには、ドゥジャルダン＝ボメッツの権力を背景としたフォーレの非情さや強引なやり方は必要だったのだろう。しかしそれにしても、両者が対比されたときには、デュボワの持つ「優しさ」「正義の精神」、フォーレの持つ「依怙贔屓」「強引さ」は無視され、ひたすら「悪者のデュボワ」と「正義の味方のフォーレ」という図式が出来上がっていくのである。そしてその原因の全てとは言わないが、大きな一因となっているのが、「ラヴェル事件」なのである。

「ラヴェル事件」については別稿で詳細に論じているので（吉岡 2022a）、ここでは簡単にだけ紹介しよう。それは、1905 年のローマ賞コンクールで、既に知名度の高かったラヴェルが予選で落選したが、それを巡って、ラヴェルらの新しい音楽に批判的だった保守的な音楽院への不満が噴出するとともに、審査員が不正をしてラヴェルを落としたという指摘が出て騒ぎが大きくなり、最終的にデュボワが院長を解任され、後任にラヴェルの師であったフォーレが就任した、というものである。しかし、デュボワが解任されたというのは事実ではなく、ローマ賞コンクールより前に作曲の自由を求めて辞表を提出していたのである。同時代を生きたドゥジャルダン＝ボメッツは、もちろんこれを「事件」とは捉えておらず、早々に「審査に不正はなかった」と断定するメッセージを発している。また、デュボワに批判的な記事を掲載してきた『ル・タン』誌でも、すべてはフェアにルールに則って行われたと総括してる（Temps

1905b)。さらに、音楽院批判の最右翼であるラロも、当然のことながらデュボワがローマ賞コンクール以前に辞任していることを知っているので、ローマ賞でのラヴェル落選に関して院長が交代したとは述べておらず、審査の不正説にも加担していない（Lalo 1905b）[31]。ところが、そうした歴史的事実は無視されてきた。捏造された「ラヴェル事件」を信じたポルシルは、「陰険なテオドール・デュボワ」とまで言うことになる（ポルシル 2016:41)、そして「フォーレの改革」を論じてきたネクトゥーは、悪者としてのデュボワ像を持ち続け、様々な資料を駆使してフォーレの改革を論じたヒルソン・ウォルデュでさえ、デュボワに関する知識は皆無に等しく、この忌まわしい「ラヴェル事件」の枠組みは踏襲されたと言える。さらに、ネクトゥーやヒルソン・ウォルデュをそのまま引用してきた井上も、ごく最近、デュボワはラヴェルの問題で解任されたのではないという見解を示しているが、デュボワに関する資料を調べることなく、「フォーレの改革」を論じたことに変わりがなかったのである。

おわりに

フォーレは院長就任後 1 年を振り返って、芸術局長ポール・レオンにあてた手紙の中で次のように述べている。「私たちがパリ音楽院でやりたかったことは、学生たちが受ける紛れもなく優れた理論的・器楽的教育に加えて、強力な音楽教育運動を作り出すことでした。つまり、ヴィルトゥオーゾ、歌手、将来の作曲家を完全に教育された芸術家にすることです」（Nectoux 1996:224)。このフォーレの言葉から分かるように、少なくとも彼自身の思惑としては、1905 年の改革を教育改革として位置づけていた。しかしこれまで見てきたように、その内実は、声楽や器楽の学生にソルフェージュの勉強をさせる、音楽史の授業を勉強させるなどの、1905 年以前からある規則を、厳格に強制的に適用して学生を縛るということであり、やはり同じく強制的に公開実習に学生を参加

させることでアンサンブルの実習を充実させるということであった。デュボワは確かに、学生に強制させることができなかったため、せっかくある学習の規則をうまく適用できなかったのかもしれない。しかし、退学をちらつかせて強制的に授業に学生を出す、というやり方は、教育機関としては不適切なものであろう。

ただ、制度改革として、歌唱クラスに第一段階としての発声力を強化するプログラムを置いたのは、成果ではあった。そして歌唱クラスでは様々な新しい試みが行われた。しかし、声楽全体にそれが広がることはなかった。先述のレオン宛の手紙の続きの中でフォーレは、「オペラの教育は批判を受けるでしょう。オペラ作品の名作が、伝統の名によって、あるいは、ある種の演奏家の気まぐれや悪趣味によってなされる歪曲や堕落から免れることがいかに難しいか、私たちは皆知っています。音楽院ではこうした伝統を無視し、オペラやコミック・オペラの場面を劇場で歌われるようにではなく、作者が書き、意図したとおりに厳密に演奏させることが教授たちの最初の義務であるべきです」と述べており（Nectoux 1996:224）、オペラ教育がうまくいかなかったことを嘆いている。フォーレは、オペラが作曲されたときの本来の歌われ方ではなく、当時の劇場で求められているような歌われ方になっていることを批判しているが、結局彼は、劇場での上演を優位とするオペラ教育に風穴をあけることも、オペラ主流の音楽院の教育をより広い音楽へとシフトさせることも達成できず、国策として音楽院と劇場音楽の結びつきを強化するという方向と妥協せざるを得ない状況に追い込まれていたのである。この国策を引き受けつつ、音楽院の改革に当たったのは、芸術担当の国務次官、ドゥジャルダン＝ボメッツであり、1905 年の改革における彼の力を無視することはできない。1878 年の法令、1892 年の改革委員会での議論、1894 年の法令、1896 年の法令、1905 年 3 月に出版された音楽院改革に関するピーエル・ラロの論考、そして 1905 年 4 月に行われた音楽院に関する元老院での報告、これらの中には、1905 年 10 月

の「フォーレの改革」と呼ばれた音楽院の改革の基本線はすべて登場していた。そしてそれらを熟知していたのは、芸術担当国務次官のドゥジャルダン＝ボメッツであったが、後世の音楽史家は、この点についてはほとんど語ってこなかったのである。

一方、デュボワが「悪者」でフォーレが「正義の味方」という、作り出された「ラヴェル事件」を支えた見方が、音楽史家たちの議論にも色濃く反映されてきたのは、見てきたとおりである。1905 年の「フォーレの改革」を論じてきた音楽史の議論は、基本的に、フォーレの時代はデュボワの時代と違って良い方向に音楽院を改革したという前提で、それに反するような歴史的な事例は参照されず、また、その改革がどんな意味をもっていたのかも検証されることなく、議論されてきた。もっとも、ネクトゥーやヒルソン・ウォルデュが「フォーレの改革」を論じていた頃は、デュボワの自伝や日記は出版されていなかった。従って、デュボワに関する情報量は今よりははるかに限定されていたと言える。また、国立公文書館では、パリ音楽院院長としてのデュボワの記録が紛失していることも（Dubois 2009:155 f.307）、情報量の少なさに影響を与えている。しかし、当時の新聞や雑誌、高等参事会の記録をちょっと検討すれば、デュボワが院長の時代にやっていたこと、どんな公開実習をしていたのか、どんな教育方針だったのかということは理解できたはずであり、ましてや、ラヴェル事件で解任されたなどというデマを信じることはなかったはずである。彼らの議論は、音楽史という分野でありながら[32]、資料の検証が不十分で、歴史学的な議論としては適切とは思えない、と言わざるを得ないのである。

註

(15)　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、

後編ではある著者の論文リストで、1905c の次が 1905e の文献が提示されたりしているが、1905d の文献は前編で用いられており、本稿で 1905c として引用された論文は、前編でも 1905c として言及されるということである。これは、註 3（前編）と同様のことである。

(16) パリ音楽院でフランクの弟子として学んだダンディは、1851 年生まれ。1892 年のこの改革委員会の 2 年後、ギルマンを校長とするパリ・スコラ・カントルムを設立する。その後自身が校長となり、音楽教育を実践していった。兼業を許可しており、自身も後に、パリ音楽院の教授も務めた。

(17) この当時のフランスのオペラでは、フランス語の詩の朗読がアリアに対して優位に置かれる状況があったと言われている（黒木 2013:137）。このことが、交響曲などの絶対音楽の重要性を主張したダンディにあっても、声楽においてフランス語の韻律を学ぶ必要性を強調した教育を提唱することになったのだろう。

(18) 作曲コースでは、特に第一段階、第二段階の指定はないが、「対位法とフーガ」が第一段階で、「交響曲の作曲」と「劇音楽の作曲」が第二段階にあたると思われる。ただ作曲コースに和声の授業がないのが気になるが、和声コースと作曲コースの関係はこの改革案からはわからない。ただし、スコラ・カントルムを卒業したルイ・ラロワは、「和声と特に対位法をしっかりと習得した後でしか作曲のコースに入ることができませんでした」と述べつつ（Laloy 1901:394）、次のようにも回想しているという。「私は和声を学びたかった。でもスコラでは教えてもらえなかったのです。私達は中世の音楽家と同じように、対位法だけでやりくりしなくてはなりませんでした・・・和声の練習をしないので、スコラ出身の音楽家たちは皆、名を上げた人々ですら、和声の連結や転調の時、独特のぎこちなさに悩むことになるのです」（ポルシル 2016:49）。スコラには、実際には和声の教授がいたようだが（ポルシル 2016:462）、和声よりも対位法に遥かに大きな重点が置かれていたことがわかる。

(19) 1878 年の省令 51 条には、1905 年の 72 条の「1 月の試験後、コンクールを通して、」という文言だけがない。

(20) ドゥジャルダン＝ボメッツは、政治家として活動を開始する以前から絵筆を持ち、いくつかの展覧会で作品が佳作に選ばれている画家でもある（Ménestrel 1905a:39）。

(21) 画像 4 は、Henri Gourdon de Genouillac の *Paris à travers les siècles: histoire nationale de Paris et des Parisiens, depuis la fondation de Lutèce jusqu'à nos jours,* volume 5, Paris: F. Roy（1881 年）の 52 ページの直後に掲載されている画像を引用。画像 5 は、Albert Lavignac の Les gaietés du Conservatoire, Libr. Ch. Delagrave（1899 年）, p.73 の挿絵を引用（文字を消すなど筆者の加工あり）。画像 6 は、John Singer

Sergent 作（1896 年）の “Gabriel Fauré”。

(22)　フォーレは Loeffler 宛の手紙の中で、6 月 12 日に就任のサインをしたと述べている（Nectoux 1980:235）。

(23)　註 5（前編）と同様のことだが、引用文の中の丸括弧及びその中の文書は、特に断りのない限り、筆者が説明のために加筆したものである。

(24)　オーケストラだけではない。まだ室内楽の演奏会では採算が取れなかった時代から、音楽院のヴァイオリン教授であったバイヨが、1814 年に六重奏団を結成し、バイヨの後を継いだアラールは、1847 年にアラール＆フランショム弦楽四重奏団を結成している。その後、モラン＆シュヴィヤール四重奏団、ラムルーらの四重奏団などが生み出されていった（浅井 1989:254-262）。このように音楽院の教授らや出身者が次々と室内楽団を生み出してきた歴史を、音楽院は室内楽を知らないと言ったラロは、どう見ていたのだろうか？

(25)　ダンディにとって、「芸術の真の目的は、教えること、人類の精神を徐々に高めること、奉仕すること、一言で言えば、崇高な意味でのディエネン（ドイツ語で「務め」）」なのである。（Hilson Woldu 1996:237）。

(26)　フォーレの院長第一期を総括して、1910 年にラロは「彼以前は、この国立機関の監督を、「劇場の人」ではない音楽家に任せたことはなかった。フランスでは、劇音楽だけが重要で、それ以外のもの、つまり交響曲や室内楽は無視できるというのが公式見解であった」と、まだ書いている（Lalo 1910）。しかしこの論考が書かれた年までには、デュボワはピアノ三重奏曲第 1 番、ピアノ四重奏曲、ピアノ五重奏曲、弦楽四重奏曲第 1 番という室内楽曲を既に世に出しており、最初の交響曲であるフランス交響曲も初演されているのである（それぞれの曲の出版年は、ピアノ三重奏第 1 番から順に 1904 年、1907 年、1905 年、1909 年、そしてフランス交響曲が 1908 年である）。

(27)　ローマ賞コンクールは学士院アカデミーの管轄であり、音楽に関してもパリ音楽院が全面的な権限を持っていたわけではない。しかし、アカデミー音楽部門の会員に占めるパリ音楽院の関係者の割合は大きく、院長のデュボワ自身も会員であったため、参加者の親からは彼に様々なことが要求され、彼は出来るだけそれに答える行動をとったと思われる。

(28)　1904 年に、公教育・芸術省はクレッサン財団を利用して交響曲作曲コンクールを創設している（Ménestrel 1905g:287）。これには院長のデュボワがどの程度かかわっているのか資料を見つけることは出来なかったが、当然、何らかの関与はあったと思われる。

(29)　その理由は、「オーケストラの世界では、一般的に女性のように一時的・一過的

にではなく、安定的に音楽家として仕事に打ち込むアーティストが求められている。確かに、彼女らのオーケストラにいる期間は、男性よりもはるかに刹那的であることは否定できない。女性音楽家が結婚する場合、オーケストラの仕事をやめて家事に専念するケースが多い」というものである（Ménestrel 1904a:135）。

(30)　フォーレが院長になることが決まってビュッセルがお祝いを言うためにフォーレに会った時、フォーレは「ニーデルメイエル校万才！」と叫んだと言う（ビュッセル 1966:147）。

(31)　ただしラロは、ラヴェルのような有能な音楽家を落選させるのは、審査員に見る目がないからだと批判している（Lalo 1905b）。

(32)　一般に音楽に関する歴史的な出来事は音楽史として位置づけられるが、厳密な意味での音楽史が、譜面に記された音楽の歴史的相互関係、音の価値観や演奏スタイルや楽器の変遷などを指すのであるとすれば、パリ音楽院の改革というのは、明らかに社会史、ないしは文化史の領域に属することになる（cf. ハーバート 2011）。本稿で音楽史家と呼んできたのは、基本的に、音楽史を語る音楽学者であるが、「社会史、文化史」の領域の議論は音楽学者の専売特許というわけではないだろう。

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

Bruneau, A.

1905a «La direction du Conservatoire», *Le Matin*, 13 juin 1905.

ビュッセル , H.

1966 『パリ楽壇 70 年 :「ペレアスからアント・ガラントまで」よりの抄文』池内友次郎訳編、東京：音楽之友社

Claretie, J.

1905　«La vie à Paris», *Le Temps*, 14 avrir 1905.

Dubois, T.

2009　*Souvenirs de ma vie*, Lyon, Symetrie

2012　*Journal*, Lyon, Symetrie

ハーバート ,T.

2011「社会史と音楽史」クレイトン、ハーバート、ミドルトン編『音楽のカルチュラル・

スタディーズ』若尾裕監訳、武蔵野：アルテスパブリッシング、pp.164-175.

Hilson Woldu, G.

1984 «Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire : les réformes de 1905», *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, p.235-260.

Journal Officiel

1878 *Journal officiel de la République française*, 12 septembre 1878, p.9146-9150.

1896 *Journal officiel de la République française*, 7 mai 1896, p.2546-2547.

1905a *Journal officiel de la République française*, 4 août 1905, p.4799-4800.

1905b *Journal officiel de la République française*, 10 octobre 1905, p.5998-6004.

1906 *Journal officiel de la République française*, 1 août 1906, p.5490-5491.

1907 *Journal officiel de la République francaise*, 18 mai 1907, p.7744-7745.

1909 *Journal officiel de la République francaise*, 21 octobre 1909, p.10422.

黒木朋興

2013『マラルメと音楽　絶対音楽から象徴主義へ』東京：水声社

Lalo, P.

1901a «La Musique», *Le Temps*, 8 août 1901.

1901b «La Musique», *Le Temps,* 14 août 1901.

1905a «La Musique», *Le Temps*, 14 mars 1905.

1905b «La Musique», *Le Temps* 11 jullet 1905.

1905c «La Musique», *Le Temps*, 22 août 1905.

1905e «La Musique», *Le Temps*, 21 novembre 1905.

1910 «La Musique», *Le Temps*, 9 août 1910.

Laloy, L.

1901 «Une nouvelle école de musique : le cours de M. Vincent d'Indy », *Revue d'histoire et de critique musicales*, n° 1（1 janvier 1901）, 393-398.

Marnold,J.

1905 «Concervatoriana», *Le mercure musical*（*La revue musicale S.I.M.*）, Volume 1（1 octobre 1905）, 396-402.

Matin

1905a «Les projets de M. Dujardin-Beaumetz—Un programme de réformes», *Le*

Matin, 6 fevrier 1905.

1905e «La réforme du Conservatoire», *Le Matin*, 12 novembre 1905.

Ménestrel

1892 «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3213 (30 octobre 1892), 350-351.

1903a «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3751 (15 fevrier 1903), 55-56.

1903b «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3763 (10 mai 1903), 150-152.

1903c «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3764 (17 mai 1903), 158-160.

1903d «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3785 (11 octobre 1903), 327-328.

1904a «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3813 (24 avril 1904), 135-136.

1904b «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3816 (15 mai 1904), 159-160.

1905a «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3853 (29 janvier 1905), 39-40.

1905b «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3855 (12 febrier 1905), 55-56.

1905c «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3862 (2 avril 1905), 111-112.

1905e «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3872 (11 juin 1905), 190-192.

1905g «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 3884 (3 septembre 1905), 287-288.

1905j «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestre*l 3895 (19 novembre 1905), 375-376.

1908 «Nouvelle diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 4051 (14 novembre 1908), 367-368.

1911 «Nouvelles diverses—Paris et départments», *Le Ménestrel* 4203 (14 octobre 1911), 327-328.

Moreno, H.
1892 «Semaine théâtrale—Les Noces de Figaro à L'Opera-Comique». *Le Ménestrel* 3184（3 avril 1892）, 107.
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*, Paris: Buchet/ Chastel, p.219-234.
ネクトゥー、J-M.
1990『ガブリエル・フォーレ：1845-1924』大谷千正訳、東京：新評論
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、島谷眞紀訳、東京：新評論
Nède, A.
1905 «Le nouveau directeur du Conservatoire». *Le Figaro*, 14 juin 1905.
Pierre, C.
1900 *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale
ポルシル、F.
2016『ベル・エポックの音楽家たち—セザール・フランクから映画の音楽まで』安川智子訳、東京：水声社
Pougin, A.
1897a «Concours du Conservatoire», *Le Ménestrel* 3461（25 juillet 1897）, 235-237.
1897b «La distribution des prix au Conservatoire», *Le Ménestrel* 3463（8 août 1897）, 249-252.
1904c «Les concours du Conservatoire—Violon», *Le Ménestrel* 3827（31 juillet 1904）, 241-242.
ロザンタール ,M.
1998『ラヴェル その素顔と音楽論』マルセル・マルナ編、伊藤制子訳、東京：春秋社
Temps
1905b «L'incident du prix du Rome», *Le Temps*, 26 mai 1905.
吉岡政德
2022a「ラヴェル事件再考—テオドール・デュボワはパリ音楽院院長を解任されたのか？—」『近代』124:1-23.

2022b「アカデミック音楽の復権―再評価されるテオドール・デュボワ―」『近代』125:1-35.
2023 「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）―」『近代』126:97-149.

（よしおか・まさのり　音楽人類学）