

# 新進作曲家ラヴェルの誕生

井上さつき（愛知県立芸術大学音楽学部教授）

## 1. パリ音楽院

モーリス・ラヴェル（1875-1937）は7歳でピアノを習い始め、1889年14歳でパリ音楽院のピアノの予科に入学した。これは入試の成績で振り分けられた結果で、ラヴェルの場合は本科ではなく予科に入ったのである。ラヴェルは2年で予科を卒業し、1891年本科に進み、ベリオに師事した。同年ラヴェルはペサールの和声のクラスにも登録し、ピアノと和声の勉強を続けた。

パリ音楽院は、日本の音楽大学のシステムとは異なり、一定の年限の間に試験で何らかの賞を獲得できないと、自動的にそのクラスから外されてしまう。ラヴェルの場合には、ピアノでも和声でも3年間何の賞も得られなかったため、1895年ピアノと和声のクラスから名前を削られてしまった。こうした場合、パリ音楽院の別のクラスに入って勉強を続けるという選択肢もあったが、ラヴェルはなぜかこうした道を選ばず、いったんパリ音楽院から離れた。

ラヴェルが再びパリ音楽院に戻るのは1898年1月のこと。今回ラヴェルはガブリエル・フォーレの作曲のクラスに入った。フォーレは当時としては珍しく、パリ音楽院の出身ではなく、ニデルマイエール宗教音楽学校という教会音楽家養成のための音楽学校の出身だった。彼は1896年10月、オペラの作曲家として有名なマスネが作曲活動に専念するためにパリ音楽院の作曲の教授の職を辞した後、その椅子に座ったのだった。

この時代、音楽院の作曲の教授は、いわゆる「作曲」と「対位法」と「フーガ」の先生を兼ねていたが、フォーレは「作曲」だけは自分でレッスンしたものの、あとはアンドレ・ジェダルジュに任せていた。つまりラヴェルは、作曲のテクニク的な部分はオーケストレーションなども含めて、ジェダルジュに習ったのである。

フォーレはラヴェルの才能を認めていたが、ラヴェルは作曲のクラスの学生にとっては必修であるフーガの試験で再三失敗を繰り返し、1900年、ついにフォーレのクラスから名前を消されてしまった。フーガの試験で、試験官のひとりである当時の音楽院院長の作曲家テオドール・デュボアがラヴェルの答案に零点をつけたのである。だがフーガの試験はどうであれ、フォーレ自身がラヴェルをクラスから追い出したいと思っていたわけではなかったので、ラヴェルはこの後もフォーレのクラスに聴講生として残ることになった。ラヴェルがこの聴講生という身分をいつまで続けたのか、実は文献によって違いがあるが、1903年までは聴講生だったようである。しかしいずれにせよ、ラヴェルにとって1900年という段階で、パリ音楽院の正式の学生としての身分は無くなってしまったのだった。

有名な作曲家の多くは、「音楽学校で優秀な成績を収め」、というのが定番だが、ラヴェルの場合はアカデミックな点ではまったく冴えなかった。ラヴェルの作品のあの完璧さ、書法の緻密さなどを考えたとき、音楽学校で成績が悪かったことは不思議にも思えるが、これが実際の姿だった。ちなみに、ラヴェルの先輩作曲家であるドビュッシーも、パリ音楽院でつねに華々しい成績を収めたというわけではないが、少なくとも伴奏科でプルミエ・プリ（1等賞）を得ており、ローマ大賞も受賞している。アカデミックな点では、ドビュッシーはラヴェルよりもはるかに優等生だったといえよう。

## 2. ローマ賞

もっともラヴェルには、まだ、アカデミックなキャリアをつけるチャンスが残されていた。それが、ローマ賞コンクールである。

ローマ賞コンクールは、19世紀以降のフランスの作曲家の伝記を読むと、必ずといってよいほど出てくるもので、実は作曲家だけではなく、画家や彫刻家などの伝記にも頻繁に登場する。ローマ賞コンクールには作曲のほかに、絵画、彫刻、建築、版画の部門があったからである。作曲部門に関しては1803年に制定されたもので、ラヴェル生きた第三共和制の時代にはフランス学士院の一部門である芸術アカデミーの管轄となっていた。このコンクールで1等（大賞）をとった作曲家としては、ベルリオーズ（1830）、グノー（1839）、ビゼー（1857）、マスネ（1863）、ドビュッシー（1884）、フロラン・シュミット（1900）、そしてジャック・イベル（1919）などがある。当時このコンクールを受けるためには、フランスの国籍をもつ男性で、コンクールが開催される年の1月1日現在で30歳未満でなければならなかった。ローマ大賞受賞者は4年間奨学金が与えられ、最初の2年間はローマのヴィラ・メディチで、3年目はドイツかオーストリアで、そして4年目はローマかパリに滞在することになっていた。

名称からも察せられるように、この賞はもともと美術のためのもので、画家や彫刻家の卵がローマにある留学生会館（ヴィラ・メディチウス）に行って勉強する、というのが本来の趣旨であった。作曲部門の場合、この4年間に室内楽とオーケストラの作品、声楽作品などを完成しなければならなかったが、この期間の後、作曲家は数年間別の財団から助成してもらうこともできた。従って大賞を受賞するということは、最低4年間、最高7年間作曲に打ち込むことができる奨学金が与えられ、しかも、作品の演奏に特別の機会が与えられることを意味していた。

物質的な面もさることながら、何よりも、ローマ大賞を受賞することには特別な意味があった。学士院芸術アカデミーはフランスの芸術をつかさどる公の機関であったことから、その芸術アカデミーが主催するコンクールには絶大な権威があり、「ローマ大賞受賞」ということは、またとない「お墨付き」になったからである。



このコンクールは受験資格には明文化こそされていないものの、後述するように特殊なコンクールであるため、実質的にはパリ音楽院の作曲科で学んでいなければ、受験はほとんど不可能だった。パリ音楽院は作曲科自体が、なかば、このローマ大賞の受験準備クラスのようになっていたのである。(自分のクラスからこのローマ賞受賞者を出すということは、パリ音楽院の作曲の先生にとっては、一番のPRになった。実際、ドビュッシーはエルネスト・ギローの作曲のクラスに在籍していたが、ドビュッシーが1884年ローマ大賞を受賞すると、翌年、ギローの作曲のクラスに入学してくる学生が激増したことが知られている)。

さて、ラヴェルはローマ賞のコンクールに1900年に初めて参加した。コンクールは2段階選抜方式をとっていた。まず予選で、4声フーガ1曲と合唱とオーケストラのための曲を書く。その際、フーガは主題が与えられ、合唱曲の方は課題歌詞が与えられる。その審査に当たるのは芸術アカデミーの作曲部門のメンバーである。ラヴェルが受験していた当時、作曲部門のメンバーは、パリ音楽院の院長であるデュボア、同じくパリ音楽院作曲家教授のシャルル・ルヌヴー、それから作曲家のエミール・パラディール、エルネスト・レイエール、サン＝サーンス、そしてマスネだった(フォーレはまだ選出されていなかった)。この予備審査で、コンクール参加者は最大6人に絞られた。

ラヴェルは1900年の初参加のときにはあえなく予選落ちするが、翌1901年には、本選に進むことができた。

本選では歌詞が与えられ、それに複数の独唱者とオーケストラのためのカンタータを作曲することになっていた。期間は1ヶ月である。ラヴェルは1901年のローマ賞では、3等賞を得た。通常ならば、次は大賞受賞、ということになりそうなものだが、ラヴェルの場合、翌1902年も、その翌年の1903年にも本選までは残るものの、大賞をとれないどころか、2等賞や3等賞や佳作にも入らない、という結果に終わった。

1904年は受験しなかったが、1905年、年齢制限の最後の年を迎えたラヴェルは再びローマ賞に挑戦する。「3度目の正直」どころの話ではない。実に「5度目の正直」だった。ところが、あろうことか、ラヴェルはこの1905年のローマ賞コンクールで予備審査で落とされ、本選に進むことができなかったのである。

当時、ラヴェルはすでに、《水の戯れ》、《弦楽四重奏曲》、歌曲集《シェエラザード》などを発表し、新進作曲家として一般に認められていただけに、予備審査すら通らないというこの決定は新聞でも大きくとりあげられ、スキャンダルとなった。この年、予備審査に通って本選に残った参加者が、すべてパリ音楽院のルヌヴーのクラスの学生であったことも問題になった。『ジャン・クリストフ』などの作品で知られる文学者ロマン・ロランは音楽学者でもあったが、このロマン・ロランをはじめ、多くの人たちがラヴェル擁護に廻り、論陣を張った。これがいわゆる「ラ

ヴェル事件」である。このスキャンダルの後、パリ音楽院の院長であったデュボアは辞任し、その代わりに新たにパリ音楽院の院長の椅子に座ったのが、ガブリエル・フォーレだった。フォーレは院長就任後、辣腕を振るい、さまざまな改革に乗り出すことになる。

さて、ローマ賞コンクールに落ち続けたラヴェルに話を戻そう。コンクールの内容については先ほど概観したが、驚かされるのは、その内容がベルリオーズが参加していた時代からほとんど変わっていないことである。本選のカンタータについていえば、要は一定期間に、与えられた歌詞をいかにうまく料理して、声楽とオーケストラのための、いわばオペラの一場面を作るか、ということであるから、これはオペラ作曲家としての基礎技術習得証明書のようなものであった。予選の「フーガ」は、アカデミックな基礎が身についているかどうかを見るものであるし、オーケストラ伴奏付きの合唱は、本選と同じく、与えられた歌詞をいかにうまく処理できるか、そしてオーケストラの扱いに慣れているか、ということを見るものだったと考えられる。

19世紀のフランス音楽界はオペラ中心で、パリ音楽院の教育があらゆる面でオペラに焦点を当てた教育を行っていたことを考えればこうした内容の試験は不思議ではないが、とはいえ、コンクールの試験内容が十年一日どころか百年にわたって変わらないところにフランスの特質が見られる。

さて、ラヴェルが5度挑戦したローマ賞コンクールで、彼が賞をとったのはただ一度、1901年のときだけだが、このとき、本選で1位になったのはアンドレ・カプレで、2位にはガブリエル・デュボンが選ばれた。では当時、ラヴェルの作曲の技量は、たとえば一位になったアンドレ・カプレとはどれほどの差があったのだろうか。

このときの予備審査で課題となった合唱曲「すべては光」の録音を実際に聞き比べてみると（ジャック・グランベール指揮、パリ＝ソルボンヌ管弦楽団、同合唱団）確かに、アンドレ・カプレの方が、表現の面でも、オーケストレーションの面でも数段上手であるように思われる。カプレはラヴェルよりも3歳年下だったが、ハープや木管楽器の扱い方や、ハミングで歌う合唱とヴィオラをバックにして、ソプラノ独唱が歌いだすところなどは、なかなか独創的である。ラヴェルが大賞に手が届かなかったのは、彼に対する審査員の偏見のせいだったとは到底言えないのである。

コンクールは受ける側にとっては大きな試練だった。特に1ヶ月間かけて行われる本選は、いわば独房生活を送らなければならないので、参加者にとっては大きな負担だった。試験会場にはピアノやベッド、身の回りの品などを自分でもちこまなければならない、さらに自由な外出は一切できず、面会時間も決まっており、いつも監視がついていた。たとえば、1901年のローマ賞のときに、コンクール会場となったコンピエーニュ宮殿で撮影された写真が残っているが、そこにはラヴェルやカプレを含めた5人の本選参加者と共に2人の監視人が写っているのである。



本選参加者はこの期間ほかの仕事は一切できないばかりか、逆に、ピアノなどのレンタル料や、食費を払いこむ必要があった。決して軽い気持ちで受けられる試験ではない。たとえばマスネは若い頃非常に貧乏で、ローマ賞の本選に残ったとき、時計を売って食費を捻出したものの、ピアノをレンタルする金がなく、ほかの部屋からライバルたちがピアノを叩いて大声で歌う音が響くなかで、ピアノなしで死に物狂いでカンタータを作曲し、早々とそれを提出してそこから「逃げ出した」というエピソードが残っている。マスネの場合はその作品がローマ大賞を受賞したのでハッピーエンドになったが、ラヴェルの場合には、3回も「独房」入りしながら、ついに大賞に手が届かなかったわけである。

職人的な資質をもっているラヴェルにしてはこれほど失敗が続いたのは不思議な気がするが、ローマ賞の課題にラヴェルはよほど向いていなかったのであろう。ただし、「ラヴェル事件」として有名になった1905年には、ラヴェルは予選のフーガの中で最後を七の和音で終わることをはじめ、色々な禁じ手をあえて使っており、審査員に対する挑戦だったともいえよう。すでに新進作曲家として注目されていたラヴェルにとって、ローマ賞は問題ではなくなっていたのではないだろうか。スキャンダルは起こるべくして起こったようにも思われる。

### 3. 学外での活動

実はラヴェルはローマ賞コンクールで失敗を重ねている間に、音楽院の外で着々と作品を発表し、実績を積んでいた。1898年、つまり、ラヴェルがフォーレのクラスに入学した年、ラヴェルの作品がすでに国民音楽協会のコンサートで演奏されている。二台のピアノのための《耳で聞く風景》である。このときは楽譜が読みにくかったからなのか、残念ながら演奏はあまりうまくいかず、批評家の意見もさまざまだった。

しかしその翌年も、ラヴェルは国民音楽協会で序曲《シェエラザード》を演奏してもらっている。しかも、お金のかかるオーケストラを使ったコンサートで取り上げられたのである。今回は、非難の口笛を吹く人もいれば、熱心に拍手をする人もいるという状態だったが、批評家たちは総じて辛らつで、特に『ル・タン』紙上に掲載されたピエール・ラロの批評はラヴェルの作品を徹底的にこきおろしたものだだった。

ピエール・ラロはラヴェルにとって、この後およそ30年にわたり、天敵のような存在になる批評家であるが、ここで注目すべきは、ラヴェルはパリ音楽院のフォーレの作曲のクラスのまだ2年目の学生であり、ローマ賞のコンクールを受ける段階までも行っていなかった時期に、すでに国民音楽協会という由緒ある団体でその作品が毎年演奏され、それが毎回、音楽批評の対象としてとりあげられていたということである。ラロは批評のなかでラヴェルについて彼がまだパリ音楽院の学生であり、同級生や先生たちから大変高く評価されている、と紹介している。パ

リ音楽院においてラヴェルの個性がこの時点ですでに傑出していたことがわかる。

国民音楽協会では、この後も、1900年には《クレマン・マロの墓碑銘》、1903年には《水の戯れ》、1904年には、今日のコンサートでも演奏される《弦楽四重奏曲》、さらに歌曲集《シェエラザード》、という具合に毎年のように、ラヴェルの重要な新作が初演されていくことになる。

では、このようにパリ音楽院では何の賞もとれず、ローマ大賞にも手が届かないラヴェルでありながら、その新作を初演し続けた国民音楽協会とは、どのような組織だったのだろうか。

国民音楽協会は、フランスがプロイセンと戦争して負けた後に、1871年にパリで創立された作曲家と演奏家の協会で、「アルス・ガリカ」、つまり「フランスの芸術」ということを旗印にかかげていた。設立の中心となったのは作曲家のサン＝サーンスと声楽家のロマン・ビュシーヌであった。ここにはフランクやギロー、フォーレ、デュパルクなど、フランスの代表的な作曲家や音楽家たちが集まり、1914年に第一次大戦で一時中断するまで、400回以上のコンサートが開かれ、フランスの新しい作品の数々が紹介されたことで知られている。

協会のメンバーであるフランス人作曲家の作品を演奏するのが主な活動で、提出された作品を執行部のメンバーが、演奏会のプログラムを決定していた。しかし、この由緒ある国民音楽協会は、ずっと同じ方針で続いていたわけではなかった。当初はフランス人作曲家の新作を集めていたものの、しだいにヴァラエティが乏しくなり、財政的な問題も出てきたため、1886年、ヴァンサン・ダンディから国民音楽協会のプログラムに外国人の作曲家やフランス人の物故作曲家の作品を入れることが提案され認められた。これを不服としてサン＝サーンスとビュシーヌは協会を脱退し、フランクを会長とし、ヴァンサン・ダンディとショーソンが書記として実務を担当する、という体制に移行した。さらに、1890年にフランクが亡くなると、会長にはダンディが就任する。この時期には、ドビュッシー、ロパルツ、フロラン・シュミット、ロジェ・デュカス、そしてラヴェルが新しいメンバーとして協会に加わり、新たな活気がもたらされた。

ラヴェルは師であるフォーレの後押しで国民音楽協会に入会し、次々に作品を発表していったが、国民音楽協会は決して同じような傾向の音楽家だけが集まっているわけではなかった。この時代はパリ音楽院に対抗してダンディ率いるスコラ・カントルムの勢力が伸びてきた時代である。会長職にあったダンディとその弟子たちがしだいに国民音楽協会の中で勢力を強め、ついには、一党独裁的な傾向を強めるようになり、こうした状況の中で、1909年、ラヴェルはフォーレを会長として、独立音楽協会を設立することになるのである。

従来、国民音楽協会は1871年以降のいわゆるフランス音楽のルネサンスに決定的な役割を果たした、と評価されてきた。ところが研究が進み、その実態が明らかになるにつれて、実はこの国民音楽協会のコンサートは公開コンサートといっても、決して一般に広く開かれたものではなかったということがわかってきた。最初の頃はジャーナリズムにもチケットが廻らなかったぐ



らいで、そのため、ジャーナリズムで取り上げられるまで少し時間がかかったのだが、その閉鎖的な性格ゆえに、この協会のコンサートには、ほかの演奏団体——たとえば、不特定多数の聴衆を相手にするオーケストラ団体のコンサート——とは違ったある種のオーラが漂っていた。さらに、その後政府からも助成金を獲得して、裕福な上流階級の人々を多数会員にもつエリート集団としての協会の地位を確立したのである。

話を国民音楽協会でのラヴェル作品の初演に戻すと、当時、執行部のメンバーだったのはダンディ、ショーソン、ボルド、デュパルク、そしてフォーレの5人で、彼らは立場の違いや意見の対立はありながらも、ラヴェルの作品を次々に初演することを決定したわけであり、国民音楽協会が若い作曲家たちに、ローマ賞以外でキャリアを積む経験を与えたということは間違いない。しかし、ラヴェルの場合には、パリ音楽院では院長のデュボアをはじめとするアカデミックな教授陣ににらまれ、一方、国民音楽協会では会長のダンディをはじめとするスコラ・カントルム派から公然と疎んじられていた。前衛を張っていくのも大変であったと思われる。

ただし、こうして四面楚歌に近い状態で学歴もコンクール歴もなかった若き日のラヴェルの作品が、次々に出版されていたのはなぜだったのだろうか。国民音楽協会のコンサートで初演されただけで楽譜が出版されるということはほとんど考えられないので、すでに新進作曲家ラヴェルにはなじみの「顧客」がいたということになる。

実はフォーレは、ラヴェルやフロラン・シュミット、ロジェ・デュカスなどの弟子を国民音楽協会に入会させて彼らの作品をプログラムに載せただけではなかった。フォーレは1890年代後半から、弟子たちをパリのサロンに連れて行って積極的に紹介していたのである。サロンとは、上流階級の夫人が毎週決まった曜日にサロン「客間」で催す社交的な集いのことで、それぞれのサロンには特徴があり、どのような芸術家をよんできて、サロンの常連にするか、ということが女主人の腕の見せ所であった。

作曲家にとってサロンは、政治・経済・文化をリードするエリートたちと知り合いになれるばかりでなく、サロンのなごやかな雰囲気の中で、エリートの聴衆の前で新作を披露できることも大きなメリットであった。フォーレもドビュッシーもラヴェルも、みな、サロンを通じてパリの社交界に顔を売っていったのである。

この時代、さまざまな有名なサロンがあった。たとえば、フォーレがラヴェルを連れて行ったルネ・ド・サン＝マルソー夫人のサロンやポリニャック大公妃のサロンは特に有名だった。こうした女主人たちは自分自身がすぐれた音楽家でもあったので、作曲家の伴奏で自ら作曲家の新作歌曲を歌うこともあれば、ピアノなどを演奏することもあった。たとえばラヴェルの歌曲《クレマン・マロの墓碑銘》が公開初演されるのは1900年のことだが、これを、ルネ・ド・サン＝マルソー夫人自身がサロンで歌ったことが知られている。彼女たちは作曲家に演奏と出会いの

場を提供していただけない。芸術アカデミーの選挙のときなどに、特定の作曲家の票集めに動くこともあったし、オペラ座やオペラ＝コミック座など政府の助成劇場の演目に注文をつけることもあった。たとえば、ラヴェルの歌劇《スペインの時》は1907年に作曲されたが、なかなか上演しようとしなかったオペラ＝コミック座の支配人に圧力をかけて、1911年の初演にこぎつけたのは、当時有力な大臣だったジャン・クルピの夫人であった。

こうした名流夫人たちが当時の音楽生活にさまざまな形で果たしていた役割については、最近ようやく注目されるようになってきた。これまでは、国民音楽協会やパリ音楽院の演奏協会など、組織の研究に光が当たっていたが、今後は、その背後にいたこうしたメセナたちについても研究が進むと思われる。

たとえば1899年にラヴェルが作曲したピアノのための《亡き王女のためのパヴァーヌ》は、後にオーケストラ用にも編曲され、広く親しまれているが、これはポリニャック大公妃に捧げられている。この作品は1900年に出版され、ラヴェル自身も意外に思うほどの好評を得たが、出版前にサロンで再三演奏されていたものだった。

つまりラヴェルには、パリ音楽院のお墨付きがなくても、ローマ賞を取らなくても、すでに、彼自身の個性的な新しい音楽を認める、エリートの聴衆が相当数いたわけである。

1905年の「ラヴェル事件」はジャーナリズムを賑わせるスキャンダルとなったが、その年、出版社のデュランはラヴェルの《ソナチネ》を出版したばかりでなく、さらに、ラヴェルとの間にひと月1000フランで独占契約を結んだことが注目される。月1000フランという金額は決して低い額ではない。当時、ラヴェルは1レッスン20フランで作曲のレッスンをしていたといわれており、そのレッスン50回分が毎月デュラン社から独占契約料として支払われたわけである。データが古いので直接の比較はできないが、ローマ大賞を取った場合に支給される奨学金は、食費を引かれた後の手取り額で1885年ごろ年額3000フランだったことが知られている。従って、ラヴェルがデュランから月々支払われる1000フラン、つまり年額12000フランというのは、ローマ大賞の奨学金よりもかなり上の額だったと思われる。

ちなみに、マルセル・マルナの書いたラヴェルの伝記では、同じ条件が1903年にデュラン社からドビュッシーに対して提示されたとあるが、オペラ《ペレアスとメリザンド》によって名声を確立したあとの1903年のドビュッシーと、ローマ賞にも手が届かなかった1905年のラヴェルではまったく作曲家としてのキャリアが違う。(さらに別の例を挙げれば、師のフォーレが1906年から09年までの間に30曲作るという約束でユジェル社と交わした契約では、月額500フランが支払われることになっていた)。それをあえて、デュラン社は若いラヴェルにもドビュッシーと同じ条件を提示したわけである。デュラン社は慈善事業をしていたわけではなく、いかにラヴェルに将来性を認めていたか、ということがうかがえるのである。もっともこの



後ドビュッシーはデュラン社から借金に借金を重ね、会社に迷惑をかけたが、ラヴェルの場合は、その後の彼の活躍を見れば、デュラン社のもくろみは見事に当たったといえよう。

ラヴェルが生きた第三共和制の時代は、行政が音楽に関して非常に消極的で、オペラ劇場やいくつかの演奏団体に補助金は与えられるものの、絵画や彫刻など美術の分野とは異なり、国から作曲家が作品を委嘱されるというケースは第三共和制末期まで存在しなかった。当時フランスで作曲家になるためには、パリ音楽院を出てローマ大賞を取るのが通常のコースであったが、その際の基準になる、「パリ音楽院様式」つまり、グノーやマスネの書法を基礎にしたアカデミックなスタイルは、すでに、ラヴェルの意識にはまったく合わなくなっていた。しかしラヴェルにとって幸いだったのは、この当時の音楽創造を支えていたブルジョア・エリートたちがラヴェルの作品に理解を示したことである。従ってラヴェルは国の定める方法とは別の道を歩み、出版社に認められ、作曲家として一本立ちすることが可能になった。若き日のラヴェルが辿った道は、この時代のフランスの作曲家が置かれていた複雑な状況を反映しているのである。

(この文章は筆者が2005年6月11日(土)に東京藝術大学奏楽堂で行った同大学主催の「ラヴェル・プロジェクト」のレクチャー・コンサートにおいて、「ラヴェルとパリ音楽院」という演題で講演した内容に基づき、加筆したものである)

#### 主な参考資料:

- Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris : Fayard, 2004.
- Duchesneau, Michel, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont : Mardaga, 1997.
- Lesure, François, *Claude Debussy*, Paris: Klincksieck, 1994. [笠羽映子訳、『伝記クロード・ドビュッシー』東京: 音楽之友社、2003年。]
- Irvine, Demar, *Massenet : a chronicle of his life and times*, Portland, Or. : Amadeus Press, c1994.
- Marnat, Marcel, *Maurice Ravel*. Paris : Fayard, 1986.
- Orenstein, Ravel, *Man and Musician*, New York and London : Columbia University Press, 1975.
- [CD] *Cantates inédites du concours de Rome*. Jacques Grimbert. Choeur et Orchestre de Paris-Sorbonne. Naxos, 8.550764.