
近代フランスの音楽教育

——フォーレのパリ音楽院院長就任をめぐる

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

1905年6月15日、ガブリエル・フォーレ(1845～1924)が10月の新年度からパリ音楽院の院長に就任することが発表されたとき、フランス音楽界には大きな衝撃が走った。フォーレは1896年以来、作曲科の教授ではあったが、自身はパリ音楽院卒ではなく、作曲のローマ大賞も取っておらず、オペラ分野で成功していたわけでもなく、学士院芸術アカデミー会員でもない、という「ないないづくし」の作曲家だったからである。この異例の人事は、当時、激しさを増していたパリ音楽院批判と無関係ではなかった。この小論では、フォーレと、彼以前のパリ音楽院院長、トマとデュボワとを比較し、フォーレの立ち位置と彼が就任後に行った音楽教育改革の意義について考察する。

1. トマ院長時代のパリ音楽院

フランス革命後に設立されたパリ音楽院は、官学の最高峰・アカデミズムの本流として、19世紀に比類のない名声を誇っていた。1870年から始まる第三共和政の時代、院長を務めていたのは、アンブロワーズ・トマ(1811～96、在任1871～96)とテオドール・デュボワ(1837～1924、在任1896～1905)であった。このうち、四半世紀にわたって院長の座についていたトマはオペラ界の大御所で、《ミニョン》(1866)や《ハムレット》(1868)で国際的な成功を収めた作曲家であった。

トマはロレーヌ地方のメッス(メッツ)の音楽一家に生まれた。父の没後、1828年、パリ・オペラ座のチェロ奏者となっていた兄を頼ってパリに上京したトマは、パリ音楽院ピアノ科のジメルマンのクラスに入学し、ドゥランのクラスで和声と対位法を学び始めた。1830年には和声と対位法の一等賞を得ている。トマはカルクブレンナーにもピアノを師事し、ピアニストとして名声を得た。特に、トマの演奏するショパンには定評があった。その一方、作曲科のルシュウールのクラスにも籍を置き、1832年、2度目の挑戦で作曲のローマ

大賞を獲得する。3年間のローマのヴィラ・メディチ滞在中には、画家のアンゲルと親交を結び、ベルリオーズとも知り合った。ドイツでの短期間の滞在を経て、1835年にパリに戻り、作曲家として活動を開始。サロン向けのロマンスやピアノ曲、また、オペラ座やオペラ＝コミック座のためにオペラを書き始めた。彼は堅実にキャリアを積み上げ、オペラ＝コミック《ル・カイド》(1849)と《夏の夜の夢》(1850)で成功する。そのことが奏功して、1851年、スポンティーニの死去により、学士院音楽アカデミーの委員の席が空いた際には、その後任として選出された。ベルリオーズや後述するニデルマイエールを押さえての入選だった。

1855年、トマは音楽教育視学官に就任し、翌年にはアドルフ・アダンの後任として、パリ音楽院作曲科の教授に任じられる。トマはまさしく、フランスの公的な音楽教育の体系の中で出世したわけである。

その経歴にさらに弾みをつけたのが、1866年に発表されたオペラ＝コミック《ミニヨン》の成功である。《ミニヨン》はゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』にもとづくフランス語の三幕のオペラ＝コミックで、台本はミシェル・カレとジュール・バルビエによる。第一幕でミニヨンによって歌われるロマンス「君よ知るや南の国」は特に有名になった。1894年、初演から30年経たないうちに、オペラ＝コミック座では《ミニヨン》の1000回目の公演が行われたが、これも異例なことだった。

オペラ＝コミック座で大成功したトマは、次いでオペラ座の大舞台を目指し、1868年11月17日、五幕の《ハムレット》を初演する。台本は《ミニヨン》と同じカレとバルビエのコンビで、このオペラも成功を収めた。トマがオペラ＝コミック座とオペラ座の両方で成功を収めたことはどのような意味を持っていたのだろうか。当時のフランスのオペラの状況について少し説明しておこう。

19世紀を通じて、オペラはフランスの音楽文化の中心的な存在だった。一口にオペラといっても、さまざまな種類があり、当時のフランスでは、劇場によって上演されるオペラのジャンルが細かく規定され、オペラ劇場の数自体も決められていた。第二帝政下、国から助成金が交付されていたのは、オペラ座、オペラ＝コミック座、リリック座(1864以降)、そしてイタリア座であった。中でも重要だったのがオペラ座とオペラ＝コミック座である。

筆頭格はオペラ座で、ここで上演できるジャンルはすべてが音楽で進行するフランス語によるオペラとバレエだった。オペラ座はつねにフランスの顔であり、公的文化の拠点だった。1669年に創設されたオペラ座には、国の体制がめまぐるしく変わった時でも、多額の助成金が交付され続けていた。第二帝政期(1852～1870)、皇帝ナポレオン三世は音楽そのものには趣味がなかったが、オペラ座の役割をはっきりと認識しており、オペラ座に頻繁に足を運び、積極的に支援した。オペラ座は単なるオペラ上演の場ではなく、むしろ上流階級の社交場であり、外交の場であった。

ここではグラントペラ(グランド・オペラ)とバレエが上演されていた。グラントペラはリュリ以来のトラジェディー・リリックに替わったもので、シリアスな題材を扱い、規模が大きく、独唱と合唱とオーケストラの効果を活用するもので、すべて歌で進行する。華やかなバレエの場面が入るのも特徴で、オペラ座で上演される四幕あるいは五幕の作品の場合、最低一か所はバレエを入れる必要があった。つまり、グラントペラは豪華絢爛な大スペクタクルというわけで、一本制作するにも莫大な費用や時間がかかった。

次のランクがオペラ＝コミック座で、ここではセリフの入ったフランス語のオペラ＝コミックだけが上演された。オペラ＝コミック座はオペラ座よりもずっと小規模で、助成金もオペラ座よりはるかに少なかったが、独自の伝統をもち、客種は穏健な中産階級が大半を占めていた。彼らが慣れていたオペラ＝コミックは、軽くて優美で、ヒロインは貞淑さを守り、悪人は改心し、大団円で終わるといったもの。「家族向け」をうたっていたオペラ＝コミック座では、ブルジョワ的道德に合致した作品を安心して観られるということが最も重要だった。

オペラ＝コミックの最大の特徴はセリフを含むことである。たとえば、イタリア・オペラでは、オペラ・セリアにしてもオペラ・ブッフアにしても、セリフは入らず、すべて歌われるが、フランスのオペラ＝コミックの場合はセリフが重要な要素を占めていた。オペラ＝コミックの歌手に要求されることは、歌の技術だけではない。演じる技術、語る技術が必要だった。語りから歌へといかになめらかに移行できるかということも重要だった。

このように、二つの劇場は機能が分かれており、オペラ＝コミックをオペラ

座で上演することも不可能なら、オペラ＝コミック座で音楽だけで進行するオペラを上演することもできなかったのである。

当時のフランス人にとって、オペラのジャンルと劇場との結びつきは非常に強く、たとえば、オペラ座で上演されるオペラとオペラ＝コミック座で上演されるオペラとは様式が異なり、要求されたり期待されたりする要素が異なっていた。歌手に求められる資質もオペラのジャンルによって一様ではなかった。

当時は当たり前だったこのような前提は、現在あまり知られていないが、こうした差異を把握することによって、初めてこの時代のフランス・オペラをより深く理解することが可能になる。

オペラ座で成功することはフランスの作曲家の最大目標であったが、それは非常に難しかった。第二帝政期には、ロッシーニ、マイヤベーア、ドニゼッティなどの外国人作曲家の旧作が再演され、新作としては、ヴェルディの人気の高かった。その中で、オペラ＝コミック座とオペラ座の両方で成功したトマは、フランス・オペラの伝統にもとづいた発展を示す作曲家として称賛された。

「伝統主義にもとづく改革者」というトマの立ち位置は、1871年、パリ音楽院院長オベールが在職のまま死去した際、後任に選ばれるのいうってつけだった。トマには、パリ音楽院卒、作曲のローマ賞受賞（1832）、学士院芸術アカデミー会員（1851 選出）、パリ音楽院作曲科教授（1856）、オペラ＝コミック座とオペラ座での成功、という要素がすべて備わっていたのである。

いざ、パリ音楽院院長に就任すると、トマは、1896年に84歳で亡くなるまで、四半世紀にわたってその職にとどまった。院長就任後に発表されたオペラの新作は《フランソワーズ・ド・リミニ》（1882）だけで、教育と行政にもっぱら力を注いだ。その影響力は大きかった。門下からは、作曲家としては、ジュール・マスネ、テオドル・デュボワ、シャルル・ルヌヴェー、音楽教育家・批評家としてはアルベール・ラヴィニャック、音楽史家としてはルイ・ブルゴー＝デュクドレーなどが輩出した。

アンリ・ピュセルはパリ音楽院に在学していた1891年当時のトマ院長について、著書『ペレアスから優雅なインドの人々まで』のなかで、次のように書いている（Busser 1955: 52）。

そのころ、アンブロワーズ・トマは作曲科の学生たちから非常に尊敬されていた。私はといえば、同級生のレイナルド・アーンとともに、『ハムレット』の作者〔トマ〕のきわめて正確かつ明晰なデクラメーション、そして、声をつねに際立たせる彼の劇作品の華麗なオーケストレーションに感嘆していた。

パリ音楽院の中庭をやってくる院長先生は、80歳にもかかわらず、堂々としていた。彼は、シルクハットを少し斜めにかぶり、肩に大きなマントをはおって、行く手に静かに並んだ学生たちからあいさつを受けながら、ゆっくりと歩いた。

絶大な権威をもち、学生たちから尊敬されていたトマ院長の姿が浮かんでくる。

この文章を書いたアンリ・ビュセル（1872～1973）はフランスの作曲家で、フォーレと同じくニデルマイエール校に学んだ後、1889年にパリ音楽院に入学し、オルガンをフランクに、作曲をギローに師事し、作曲のローマ大賞を獲得。ローマ留学から帰国したのちは、指揮者として活躍し、1921年からはパリ音楽院の作曲科の教授を務めた人物である。ちなみに門下生に、日本の作曲界の大御所、池内友次郎（1906～1991）がいる。池内は『ペレアスから優雅なインドの人々まで』の抄訳、『パリ楽壇70年』を刊行している。これは原文のかなりの部分がカットされているが、日本の読者向けに追加された池内のコメント自体が現在では貴重な証言となっている。

19世紀を通じて、パリ音楽院の作曲科の最終目的は、劇場音楽の作曲家の育成にあり、管弦楽や室内楽の作品の創作は、まったくと言ってよいほど無視されていた。この姿勢は普仏戦争以後、国民音楽協会の設立等によって、器楽音楽の分野でフランスの楽派がめざましい発展を遂げてからも変わることはなく、その動きにパリ音楽院はほとんど関与しなかった。また、過去の音楽の復興に関してもパリ音楽院の動きは鈍く、教材や試験に使われるのは、もっぱら19世紀の作品だった。

一方、19世紀後半、パリ音楽院の教育とは違った方針で音楽家を養成していた学校もあった。それが、フォーレが卒業したニデルマイエール校だった。

2. ニデルメイエル校

ニデルメイエル校は、第二帝政下の 1853 年に皇帝ナポレオン三世の支援を受けて開校された音楽学校で、教会音楽家の養成をめざしていた。創立者はスイス出身の作曲家ルイ・ニデルメイエル（1802～1861）である。ニデルメイエルはプロテスタントの家庭に生まれた。父から音楽の手ほどきを受け、15 歳でウィーンに出てモシェレスにピアノ、E. A. フェルスターに作曲を学んだ。1819 年、イタリアに赴き、ローマでフィオラヴァンティ、ナポリでツィンガレリに師事している。彼はナポリでルネサンス期の声楽書法に出会い、ロッシーニと生涯にわたる親交を結んだ。

その後、1823 年からパリに定住し、1825 年、詩人ラマルティーヌの《湖》をテキストにした歌曲によって名を高めた。しかし、ロッシーニの助力にもかかわらず、ニデルメイエルはオペラでは成功できず、1848 年の二月革命後は、宗教音楽の復興に注力するようになった。

その動きは、1852 年に皇帝ナポレオン三世として第二帝政を樹立することになるルイ・ナポレオンの政治的な思惑と一致した。ナポレオン三世は国内のカトリック勢力を味方につけて、ローマ教皇との関係を改善することをねらっていた。ニデルメイエルは 1818 年から 1830 年までパリにあったショロンの宗教音楽学校の精神を引き継いで、教会音楽家を育成する学校を作ろうと考え、1853 年、ナポレオン三世の支援を受けて、「古典宗教音楽学校」を設立する。その学校は、すぐに「ニデルメイエル校」と呼ばれるようになった。

ニデルメイエル校ではグレゴリオ聖歌とパレストリーナの対位法の伝統が尊重され、オルガンとピアノの修得に重きが置かれていた。学生たちはグレゴリオ聖歌、パレストリーナ、J. S. バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどの作品を学んだ。つまり、この学校の教育内容は、同時代のパリ音楽院とは、大きく異なっていたのである。しかし、その目的とするところが教会オルガニストや楽長などの教会音楽家の育成であったために、教育内容は自ずと限定されていた。

パリ音楽院とニデルメイエル校は、人的にはかなり重複ないし交流があったが、ニデルメイエル校はパリ音楽院に対して、予備校的存在という側面をもっていたことは確かである。ピュセル自身も、まずニデルメイエル校に

入学してから、のちにパリ音楽院に入る、というコースをたどっており、それは決して例外的なケースではなかった。

さて、ニデルメイエル校では、練習室に 15 台のピアノがあり、足鍵盤つきピアノや 12 音栓のオルガンなども自由に使うことが許されていたが、その練習室について、ビュセルは次のように描写している。1885 年、故郷トゥールーズからパリにやってきたビュセルは、ニデルメイエル校に入学し、当時の校長、ギュスターヴ・ルフェーブルに練習室を案内されるのだが……

長方形の広い部屋に入ったとき、私はびっくり仰天した。壁に向かって 15 台のアップライトピアノがずらりと並び、同時にそれぞれが違った音楽を演奏していたからである。それはものすごい騒音で、私たちが入っても止むことはなかった。しかし、校長の高圧的なみぶりで、15 人の若いピアニストたちは手を止めた。その超多調的シンフォニーには、バッハとベートーヴェン、モーツァルトが騒々しく混ざり合っていたが、それらが途絶えていった (Busser 1955: 27)。

練習室はこんな状況だった。現在の日本の音楽系大学でも、管楽器の学生は、廊下でそれぞれが自分の楽器を練習しているものの、15 台のピアノを一室に置いて学生に練習させるということは到底考えられない。こうした環境で、ビュセルもフォーレも懸命にピアノの練習に励んでいたわけである。

フォーレは、フランス南西部アリエージュ県のパミエに師範学校の校長の末息子として生まれ、1854 年 10 月、わずか 9 歳で親元を離れて、開校されたばかりのパリのニデルメイエル校の寄宿舎に入った。入学に当たっては、芸術省とパミエの司教が寄宿費用の 4 分の 3 を負担した。フォーレはそれ以後 1865 年 7 月に 20 歳で卒業するまで、ニデルメイエル校の寄宿舎で過ごした。創設者のニデルメイエルはフォーレに教会旋法を取り入れた独特の和声を教え、それがフォーレの作曲法の原点となった。彼は《ラシーヌの雅歌》により作曲の一等賞を受けてニデルメイエル校を卒業したのち、ルフェーブル校長の紹介で、レンヌの教会のオルガニストとなった。フォーレは教会音楽家を育成するニデルメイエル校ならではの就職先を見つけてもらったわけである。

ニデルメイエル校でフォーレは創立者ニデルメイエルにかわいがられていたが、1861年、ニデルメイエルが急死してしまう。その代わりに、上級ピアノクラスの教師としてやってきたのが、パリ音楽院出身の秀才、カミーユ・サン＝サーンスであった。サン＝サーンスは当時すでに、すぐれたオルガニスト、ピアニストとして有名だった。ときにフォーレ16歳、サン＝サーンス26歳。フォーレはたちまちサン＝サーンスのお気に入りとなった。二人は1921年にサン＝サーンスが亡くなるまで、親しい関係にあり、サン＝サーンスは折に触れて、フォーレの後ろ盾となった。

サン＝サーンスのもとで、1862年フォーレは首尾よくピアノの優秀賞を得るが、ピアノ演奏だけでなく、音楽全般にわたって、サン＝サーンスがフォーレに与えた影響は絶大だった。

フォーレは決して品行方正とはいえず、レンヌにオルガニストとして赴任してからも、説教の間、教会の玄間ポーチに行っては煙草を吸って、司祭にとがめられたりしていたが、ある時、レンヌのダンス・パーティーで踊り明かし、翌朝、黒の燕尾服と白いネクタイのままオルガンを弾きにやって来たために、職を失い、パリに戻ってくることになった。そのとき、フォーレの再就職先を世話したのもサン＝サーンスだった。

3. パリ音楽院の制度疲労

19世紀の終わりが近づくころには、パリ音楽院の教育システムは制度疲労を起こしていた。学生たちは職能^{メティエ}を窮めれば十分だとされてきたが、そのメティエすら、音楽院の学生たちには不足していることが多かった。

パリ音楽院では19世紀の作曲家の作品だけに焦点が当てられていたため、学生たちは1800年以前の音楽をほとんど知らず、その歴史についてはさらに知識がなかった。音楽史のクラスがあるにはあったが、学生たちには音楽史を学ぶモチベーションが完全に欠けており、19世紀末、このクラスには本来の授業を受けるべきパリ音楽院の学生ではなく、むしろ、音楽史について知識を得たいと願う婦人たちなど、外部の聴講生が集まるようになっていた。つまり、音楽史のクラスはカルチャー・スクール化していたのである。

さらに、当時のパリ音楽院で、もっとも弱体だといわれていたのが声楽科で

あった。学生は入学するやいなや、学年末の試験に向けての準備を始め、また、パリの劇場に職を得ようとしはじめた。声楽科の学生はソルフェージュも簡単な歌の初見演奏も学ばず、音楽について何も知らないと批判されていた。学生はトマ、マイヤベーア、オベール、ロッシーニなどの作品から取られた華やかでテクニク的に難しいアリアを勉強させられたが、発声、音階、ヴォカリーズ（母音唱法）、ディクシオンの練習などの基礎的な練習はなかった。

一方、作曲科に関しては、その授業はもっぱらローマ賞コンクールのためのカンタータの作曲の準備に当てられていた。その授業にあきたらない作曲科の学生は、1872年からオルガン科の教授になったセザール・フランクのもとに集まり、そのなかから、ヴァンサン・ダンディ（1851～1931）、エルネスト・ショーソン（1855～1899）、アンリ・デュパルク（1848～1933）等、「フランク派」と呼ばれる弟子たちが育った。フランクの教育は幅広く、バッハとベートーヴェンに基礎を置き、シューマン、リスト、ヴァーグナーについても学ばせた。しかし、フランクは何度かパリ音楽院の作曲科の教授に名乗りを挙げたにもかかわらず、そのポストにはついに手が届くことなく、世を去った。

4. デュボワのパリ音楽院院長就任

1896年、パリ音楽院院長のトマが亡くなったのち、後任として選ばれたのはテオドール・デュボワ（1837～1924）であった。彼はランス近くの小さな村に生まれた。父は箆を作る職人で、母方の祖父は小学校の教師だった。周囲の人々の助けで音楽を学んだデュボワは1854年にパリ音楽院に入学し、マルモンテルにピアノを、ブノワにオルガンを、バザンに和声を、そしてフーガと対位法をトマに師事し、和声（1856）、フーガ（1857）、そしてオルガン（1859）でそれぞれ一等賞を得たのち、作曲のローマ大賞（1861）を獲得してローマに留学した。

デュボワはパリ音楽院在学中から教会音楽家として活動を始め、サント・クロティルド教会の合唱長（1863～1869）を経て、マドレーヌ教会の合唱長を務め（1869～1877）、1877年にサン＝サーンスが同教会のオルガニストの職を辞すと、その後任となった。ちなみに、その時に合唱長になったのがフォーレである。一方、教歴としては、パリ音楽院の和声科教授（1871

～91)を経て、作曲科の教授になり(ドリーブの後任として、1891～96)、一方で、12年もの間、音楽教育視学官を務めた(1884～96)。

アカデミズムの象徴的存在となったデュボワは、作曲家としては、オペラ数曲、レクイエム、ミサ曲、モテット、オラトリオ、合唱曲、管弦楽曲、室内楽曲、ピアノ曲など、さまざまなジャンルに多数の作品を残したが、現在までレパートリーに残っている作品はほとんどない。しかし、教育家としては『和声法』(1891)の執筆で名を残している。

パリ音楽院ではオベールやトマなど、高名なオペラの作曲家が長年にわたり院長を務めてきたが、この二人に比べると、デュボワはその点でははるかに小粒であった。ただし、パリ音楽院卒、作曲のローマ賞受賞、学士院芸術アカデミー会員(グノーの後任として、1894年に選出)、パリ音楽院作曲科教授という要素は満たしていた。

5. フォーレのパリ音楽院作曲科教授就任

さて、デュボワが1896年にパリ音楽院院長に任命されたことで、作曲科教授のポストが空いて、人事が行われた。そこで、新たにパリ音楽院の作曲科教授に就任したのがフォーレである。とはいえ、フォーレはデュボワの後任の席に座ったわけではなかった。

フォーレが作曲科の教授の席に最初に手を挙げたのは、その4年前の1892年、亡くなったギローの後任人事の折りであった。そのとき、フォーレに立候補を強く勧めたのはサン＝サーンスだった。ところが、この案はトマ院長の猛反対にあってあえなくつぶされてしまう。「フォーレ? 絶対ダメだ!」。フォーレの音楽を危険なものだとみなしていたトマは、彼を教授にするなら、自分が辞職するとまで言ったのである。結局、教授職に迎えられるのは、パリ音楽院卒でローマ大賞受賞者のテオドール・デュボワだった。

その4年後、デュボワは亡くなったトマに代わってパリ院長の座に就くが、その際、院長になれなかったマスネが辞職したために(マスネが作曲に専念するために院長の職を辞退したという説もある)、作曲の教授の席が2つ空くことになった。サン＝サーンスは今度もまたフォーレのために熱心に運動し、今回は成功を収めた。デュボワの後任にはヴィドールが、マスネの後任にはフォー

レが就任することになったのである。このときヴィドールはオルガン科の教授から作曲科の教授に移ったのだが、これは、フランクが試みたものの実現できなかった転職だった。ちなみに、ヴィドールのオルガンの教授の後任となったのは、大ベテランのアレクサンドル・ギルマン（1837～1911）であった。

ひとたびフォーレがパリ音楽院の作曲科の教授陣に加わると、彼のクラスは、モーリス・ラヴェル（1875～1937）、シャルル・ケックラン（1867～1950）、ジャン・ロジェ＝デュカス（1873～1954）、フロラン・シュミット（1870～1958）、ジョルジュ・エネスコ（1881～1955）をはじめ、次代を担う音楽家たちを輩出することになった。

さて、そんな折り、パリ音楽院のライヴァルとなる音楽学校が設立されようとしていた。スコラ・カントルムである。

6. スコラ・カントルム設立

スコラ・カントルムは、オルガニストのシャルル・ボルド（1863～1909）が1892年に設立したサン＝ジェルヴェ合唱協会を前身としている。サン＝ジェルヴェ合唱教会はニデルメイエル校と同様、教会音楽家を育成するための学校だった。1894年、ボルドはダンディとオルガニストのギルマンと共に、総合的な音楽学校としてスコラ・カントルムを立ち上げた。ダンディは師フランクの教えを組織的に整え、音楽教育に新たに歴史的体系的な側面を与えた。1904年からスコラ・カントルムの校長になったダンディには、教条的で偏狭な面があったが、彼の势力的な活動により、スコラ・カントルムはフランク派の砦となり、同時にソレム派によるグレゴリオ聖歌の復活運動を擁護する強力な機関となった。スコラ・カントルムからは、イサーク・アルベニス（1860～1909）、アルベール・ルーセル（1865～1937）、デオダ・ド・セヴラック（1872～1921）などの重要な作曲家が出た。

スコラ・カントルムのカリキュラムは声楽、器楽、作曲のそれぞれのコースがすべて初級と上級に分かれ、声楽と器楽の初級コースでは実技の基礎能力の習得、上級ではより芸術的精神的な発展に重点が置かれ、さまざまな時代のさまざまな様式の作品を勉強するようになっていた。作曲のカリキュラムはさらに包括的で論議を呼んだものであった。初級コースでは学生はリズム、旋律、

記譜法、音楽形式をモノディーの時代から 19 世紀後期まで歴史的に順々に学んでいき、次いで、ある時代、またはある作曲家の様式で作曲することが教えられた。そこでは、中世のモノディーとモテット、18 世紀のフーガ、カノン、組曲、ソナタ、18 世紀と 19 世紀の交響曲、ラモー、グルック、ゲノー、ベートーヴェン、リスト、ヴァーグナーの劇作品が取り上げられる作品の要となった。特に音楽理論史の教育はスコラ・カントルムの特徴のひとつで、当時、スコラ・カントルム以外で歴史的な文脈に即して音楽作品を考察し、分析することを学生に教える音楽学校は存在していなかった。音楽史に重点を置いたスコラ・カントルムのカリキュラムはおおむね好意的に受け止められた。

また、スコラ・カントルムの演奏会では、グレゴリオ聖歌やルネサンス・バロック音楽が大きくとりあげられ、聴衆たちに古楽の新しい世界を教えた。

7. ラヴェル事件とフォーレのパリ音楽院院長就任

1905 年 5 月、モーリス・ラヴェルはローマ大賞をめざして作曲のコンクールに 5 度目の挑戦をした。年齢制限があるので、これが受けられる最後のチャンスだったが、あろうことか、彼は予選の段階で落とされてしまった。実は予選で、ラヴェルはフーガの最後を七の和音で終わり、合唱曲《曙》では連続五度を含む和声の禁じ手を使っていた。とはいえ、《曙》はラヴェルが作曲したローマ賞コンクール用の合唱曲のなかで、芸術的にもっともすぐれた作品だった。これを審査したのは、欠席したサン＝サーンスを除く学士院会員 5 人、つまり、デュボワ、パラディール、ルヌヴー、レイエール、マスネ、外部審査員として、イルマシェール、デュヴェルノワ、そしてルルーの計 8 人だった。

1901 年の段階で 2 等第 2 席を得ていたラヴェルを、そして、すでに《水の戯れ》(1901)、弦楽四重奏曲 (1902 ~ 03)、歌曲集《シェエラザード》(1903) などの作品で新進作曲家として高い評価を得ていたラヴェルを、本選に進まなかった審査員たちの決定は大きな波紋を広げた。しかも、最終審査に残った 6 人が全員パリ音楽院作曲科のルヌヴー教授の学生で、ルヌヴー自身が学士院芸術アカデミー会員として審査員席にいたことが判明すると、この事件はスキャンダルへと発展し、さらに、パリ音楽院自体に対する批判へとつながった。

『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、多くの人々がラヴェル擁護に回り、論陣を張った。

こうした状況下で、1905年10月、デュボワの後任として、フォーレがパリ音楽院の院長に就任したわけである。ちなみに、デュボワは「ラヴェル事件」のスキャンダルのために辞任に追い込まれたわけではなく、その前に、すでに辞意を表明していたことは付け加えておく必要があるだろう。問題はその後任に、ルヌヴェーやパラディールなどのパリ音楽院卒業組ではなく、外様のフォーレが選ばれたことであった。

フォーレの初仕事はサン＝サーンスに感謝の手紙を書くことだった(*Correspondance Saint-Saëns Fauré* 1973: 76)。

私を昇格させてくださったのはあなたにほかならず、そしてあなたのおかげで私が今、この地位にあるのですから、院長の机で書く手紙があなた宛てのものであるのは、当然のことです。

今回の人事にも、サン＝サーンスが動いていたことがうかがえる文面である。さて、フォーレは、院長に就任すると、早速パリ音楽院の第1次改革案を打ち出した。その教育改革は以下の4点に集約される。

1. 書法のための機関として、対位法科とフーガ科を新設し、それぞれに教授のポストを設け、従来の作曲科とは切り離すものとする。
2. 声楽科では、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なか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。

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マイエール校と、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。

第1項について、フォーレは、従来4つあった作曲の教授席のうち、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。

第2項の音楽科のカリキュラムの改変に関しては、以後、音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、音楽基礎が重要視されるようになった。フォーレは、音楽科の改革について、1919年に芸術局長ポール・レオンに宛てて「これこそ、私が一番誇らしく思っている改革です」と述べている。

第3項の音楽史のクラスの充実に関しては、フォーレの院長就任以前、音楽史のクラスがカルチャー・スクール化していたことは上に述べたとおりであるが、新院長フォーレは強硬手段に出た。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。また、内容についても、あらゆる時代の音楽史を学ぶことが求められ、さらに、新しいカリキュラムでは勉強する作品はクラスで実演することも義務づけられた。こうして、声楽や器楽のアンサンブルのクラスに在籍する学生たちは音楽史のクラスで、中世のモノディーや宗教劇、モテット、ロンドー、ミサ曲の断片、バロック・ソナタなどを演奏するようになり、歴史の勉強と実際の音楽体験とが組み合わされた授業立てが行われるようになった。

第4項に関しては、フォーレはさまざまなアンサンブルの授業を積極的に推進した。のちに1914年に指揮科のクラスの新設が国から認められた際、その初代教授に就任したのは、1912年からパリ音楽院のオーケストラ科の教授を務めていたダンディであった。フォーレはパリ音楽院に新しい血を入れようと努力していた。

こうした改革を断行したフォーレは（フランス革命時に恐怖政治を行った）

「ロベスピエール」と呼ばれ、辞任する教授も相次いだが、フォーレが動じることはなかった。これらの改革を契機として、停滞していたパリ音楽院の教育に活力が戻ってきたのである。

主要参考文献

Correspondance: soixante ans d'amitié / Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré ; textes établis et présentés par Jean-Michel Nectoux ; Société française de musicologie, Paris: Heugel, 1973.

Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003.

Busser, Henri. *De «Pelléas» aux «Indes galantes»: de la flûte au tambour.* Paris: A. Fayard, 1955. アンリ・ビュッセル『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、音楽之友社、1966 年。

Hilson Wodu, Gail. « Le Schola Cantorum: une rivalité résolue? » in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris: Buchet/ Chastel, 235-260.

Nectoux, Jean-Michel. « Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris: une philosophie de l'enseignement », in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris: Buchet/ Chastel, 219-234.

井上さつき「フォーレのパリ音楽院改革——音楽史クラスの重視と充実」『ミクストミュージック』第 2 号、2007 年、25 - 33 頁。

井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」、喜多崎親編『19 世紀の首都（西洋近代の都市と芸術 2、パリ 1）』所収、竹林舎、2014 年、64 - 85 頁。

井上さつき『ラヴェル：作曲家・人と作品シリーズ』音楽之友社、2019 年。

今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』春秋社、2010 年。