

# クラシック音楽における芸術の空洞化（上）

## ——国際ピアノコンクール出場者の国籍の歴史的変遷を通じて——

青野 智子  
猪飼 周平

### I. 課題の設定

#### 1. 問題の所在

戦後日本を代表するクラシックピアノ演奏家であり多くの国際コンクールの審査員としても活躍した中村絃子は次のように述懐している。「たとえば、古代ローマ帝国の繁栄のなかで、ローマ市民はひたすら『パンとサーカス』を享受する側にまわり、そのパンとサーカスを提供するのには周辺の『蛮族』たち、という構図になっていきました。（中略）わかりやすく『演奏』という分野に限って言うと、このいわゆる『豊かな社会』のなかで、クラシック音楽を生んだ西ヨーロッパ諸国の人々は次第にそして明らかに観客席で鑑賞する側に回ってしまって、『演奏』を提供するのは西ヨーロッパから見れば『周辺』のソ連東欧の社会主義諸国という形となり、そしてさらにそのソ連東欧諸国の社会主義が崩壊したのちは、日本、韓国そして中国といったさらに遠い周辺諸国の『蛮族』たち、となりつつあるのかもしれない……。」<sup>(1)</sup>。ここで使われた「蛮族」という表現は、元来クラシック音楽にルーツを持たないアジア圏の演奏家たちが大挙して国際コンクールに参加し、各種の賞を搔っ攫ってゆくさまをみてきた中村にとっては、適切な表現だったのである。そして、中村のこの見解は、おそらくクラシックピアノの現状に明るい人であれば肌身に感じていることのように思われる<sup>(2)</sup>。

筆者は、この中村の見解には、単なる感想レベルの述懐を超えた文化政策上の重要な論点が含まれていると考えている。というのも、それは文化政策の正統性の重要な根拠の一つである芸術の衰退の是非を問うものだからである。

中村の見解を分解すれば、そこに含まれる命題は次の2点である。1) 芸術の発祥地＝中核地たる西欧諸国におけるクラシックピアノ演奏家の養成は衰退してきている。2) それに替わってクラシックピアノ演奏家の養成は、旧ソ連東欧の旧社会主義圏を経由して日本・韓国・中国などのアジア圏に移行してきている。中村は、これらの事態の進行を指して「蛮族」化と呼んだのである。

だが、ここで留意すべきは、これらの現象がただちに西欧諸国においてクラシックピアノ文化が全体として衰退しているということの意味するわけではないということである。たとえば、サッカーにおけるイングランド・プレミアリーグを想起すればわかりやすい。プレーヤーの多くは、世界中から集められた選手たちで、このリーグにおいてイングランド出身者は概して脇役となっている。だがそのことは、イングランドにおけるサッカー文化の衰退を意味するというよりも、より水準の高いサッカーによってサッカー文化の魅力が高められ、結果としてイングランドにおけるサッカー人気をより強化しているともいえる。この点はイングランド・プレミアリーグの放

映権の高騰などからもあきらかであろう。このように、クラシックピアノの演奏者が西欧からアジア諸国等に移行したとしても、それを享受する層が、芸術の発祥地＝中核地たる西欧諸国に確固として存在し続けているならば、演奏家がアジア化していることが中核地におけるクラシックピアノ文化の衰退を意味するとは限らない。

したがって、中村のいう「蛮族」化の文化的意義をより理解するためには、上記の2つの命題に加えて、3) 芸術の発祥地＝中核地におけるクラシックピアノ文化が衰退している、という命題を検討する必要がある。もし、3) が進行しているということが確認できれば、さしあたりクラシックピアノに限定されるが、19世紀に西欧諸国において確立された芸術が、世界中に伝播しつつも、その中核地たる西欧諸国においては衰退するという意味における空洞化が進行していると理解することができよう。

以上の観点から、本稿では1)、2)の命題について、クラシックピアノ音楽の発祥地＝中核地の1つであり、また長期的統計データの充実しているドイツを取り上げ、ドイツ国内におけるクラシックピアノ演奏家養成の衰退（第2節）、国際ピアノコンクールにおける出場者のアジア化を確認する（第3節）。その上で、第4節において、3)について、ドイツにおけるクラシック音楽消費の高齢化と衰退の可能性を検討する。

## 2. 芸術の衰退可能性について

ところで、本稿の問題意識に対して批判があるとすれば主に次の2方向からであると思われる。一つは、芸術がそもそも衰退するようなものなのか、という観点からの批判である。そして、もう一つは、芸術が衰退しつつあるとして、それを確認することにどのような意義があるのだろうか、という批判である。やや迂遠に思われるかもしれないが、先行研究の整理もかねて、以下これらの点について簡単に議論しておきたい。

まず、芸術の衰退可能性について。従来の芸術史に関する諸文献を確認するとただちに分かることは、芸術が人間に本来的に備わる美の探究と結びついており、それは人間の本性と切り離すことができない、という信念を共有していることである。この見解に立つ限り、芸術が衰退するということとはありえない、ということになる。

クラシックピアノに限定しても、この点は同様である。従来ピアノは、クラシック音楽を代表する楽器であり、ピアノのための作品・楽器・ピアニストはクラシック音楽の発達史の主要な部分とみなされてきた。このため西洋音楽史的観点から言及したものは数多い<sup>(3)</sup>。だが、これらは概してクラシック音楽の芸術としての絶対性を少なくとも暗黙に認めているため、芸術の衰退の可能性があり得るという前提そのものを拒絶している。

これに対し、社会学者P.ブルデューは、芸術の社会現象としての側面に注目してきた。ブルデューの「文化資本」「文化の再生産」論によれば、例えば美術作品の芸術的価値は、批評家・美術史家・出版社・画廊経営者・美術賞・学芸員・メセナ・収集家・正統性認定機関・アカデミー・サロン・政府・美術学校・教師・両親などの諸制度による「信仰の生産」によって作り出されてきた<sup>(4)</sup>。これらの諸制度は、どのような作品が芸術にふさわしいのかを決め、そのような芸術への嗜好を素養として身につけた人びとが社会の上流階級に位置することを正統化する。またこれらの階級に属する人びとは、自身の子どもたちに同様の素養を身に付けさせることで自身の階級を再生産してきた<sup>(5)</sup>。

ブルデュー自身が文化をどのように理解していたかはともかく、上記の「文化資本」「文化の再生産」論の認識論的立場は、ある種の文化的価値は社会が生み出すというものである。特に上流階級に愛好される文化は、社会階級の再生産を媒介する装置として作動する。社会は一般にそれを秩序化するために権力を必要とするが、その権力は、自身を維持・強化するための装置として、特定の文化を活用するのである。つまり、ここでは文化的価値の源泉が社会の側にもあるということになる。

ブルデュー自身は、芸術を含む文化現象に社会現象を越える側面がある可能性を否定してはいない。それは個人的な美であれ絶対的な美であれ、それらを追求するということが人間の本質的な特性と結びついている可能性を否定していないということである。ブルデュー自身は、権力のために文化が巧妙な形で巻き込まれてゆくことに、自身の関心の主眼があることを自覚しているのであり、文化現象そのものについては慎重に言及を避けている。その意味では、芸術についても、それが真の文化的価値を目指す活動であるのか権力現象であるのか、という2項対立的問いの建て方は適切ではないであろう。芸術が両面を包含していると考えられることも十分に可能だからである。

ただし、19世紀西欧諸国に確立した芸術は、宗教的権力および王権に代表される世俗的権力によって庇護されてきた文化の系譜に属している<sup>(6)</sup>。その点からいえば、ブルデューの議論は、芸術の理解に役立つものであるといえよう。すなわち、芸術はその成り立ちからみて、権力にとって都合がよいという理由で「絶対的価値」を社会的に付与されたという側面が強い文化現象であり<sup>(7)</sup>、少なくとも権力によって水増しされた部分については、社会の権力のあり方の変容に応じて、解体する可能性のあるものにすぎないということになる。本稿においては、芸術の1つであるクラシック音楽の衰退の可能性について論じるが、その前提として、芸術が絶対的な美を体現する文化現象なのではなく、ブルデューがいうような権力によってその文化的価値を増幅された社会現象的側面をもつ文化であるということを確認することになる。

### 3. 文化政策への意義

次に、芸術の衰退を論じることの意義についてである。芸術のように、文化の評価基準として機能することで、多種多様な文化を序列化する作用をもってきた存在が衰退するとすれば、その影響は極めて広範なものとなることは間違いない。その点からいえば、芸術の衰退の意義をことさらに論ずることは不要かもしれない。だが、文化政策という観点からみると、それは深刻な意味をもつと考えられる。以下この点について、日本の文化政策に引き寄せて述べておきたい。

日本の文化政策の現状をみると、それは主に文化財保護政策と芸術振興という2本の政策の柱の上に成り立ってきたといえる<sup>(8)</sup>。これは時間軸に沿って分類すれば、前者が過去の文化に対する、後者が現在や未来の文化に対する公共政策ということになる。このうち、前者については一定期間を通じて、人びとが当該の文化の価値を認めているということが根拠となるので、公共政策の正当性はある程度あらかじめ担保されているといえる。これに対して、後者の場合、まだ社会的評価が与えられていない作品や作家を保護する政策である以上、公共政策の対象となる正当性およびそれを認定する評価基準が必要になる。芸術振興政策の場合、その評価基準が「芸術」ということになるのである<sup>(9)</sup>。たしかに芸術の価値体系を受け入れることができるなら、それを、そのまま上述の現在や未来の文化を振興する公共政策の根拠とすることができよう。だが、ここ

でただちに問題になるのが、第1に日本の文化政策にとって芸術とは何かということであり、第2に芸術であることに公共政策の根拠となるだけの価値があるかということである。

上述のように、芸術とは西欧社会に発祥した価値ある文化を規定する社会現象の一種という側面を有しており、その結果として構築された価値体系は19世紀において最も明確な形で姿を現したといえる。だが、日本的文脈から考えてみると、この価値体系を継受することには困難を伴うことになった。というのも、近世日本において存在していた絵画・音楽・文学・書・茶道・骨董その他の美的表現に関わる活動は、芸術の価値体系構築の対象ではなかったからである。日本の場合、明治期以降、西欧列強に追随するために、西洋の技術・学問・制度その他をがむしゃらに導入していった。この点は文化も例外ではなく、芸術的価値観についても基本的には受け入れてゆかざるを得なかった。だが、この芸術を、忠実に受け入れようとすればするほど、日本に従来から存在していた美的価値観とは鋭い緊張関係に入らざるを得なかったのである。実際、日本では西洋の芸術的価値観を従来の日本的美的表現に準用できるかどうかを巡って長い論争・食い違いが生じてきたのである。戦後広く使用されるようになった「芸術文化」という一見珍妙な言葉は、上記の対立を包み込みつつ、従来の日本的美的表現に芸術的価値観を準用することで公共政策としての芸術振興の範囲を画すために案出されたものにほかならなかった。このようにして、日本の文化政策は、芸術に関する第1の課題を「解決」したのである。

だが、第2の課題については、今日より深刻になってきているといえよう。というのも、明治期以来日本の文化が美的価値基準として依拠し、また手直しをしながら受け入れてきた「芸術」という概念そのものが文化的価値基準としての正統性を喪失しつつあるようにみえるからである。

1986年に文化庁の民間芸術活動の振興に関する検討会が提出した報告書は、次のように宣言していた。「文化を高め、豊かならしめるものこそ芸術活動であり、芸術は正しく文化の水準と創造性の高さを最も端的に示す指標にほかならない。優れた芸術が、文化の発展を促し、また文化の価値を保証するものであることは古来歴史のよく示すところである。しかも、芸術は、人間の精神的、文化的欲求の具体的表れとしてそれ自体が本来の目的であり、その向上なしには、経済・社会の発展も、その意義を失うものである。」（文化庁 1986, 1）いうまでもなく、ここには美的価値基準としての芸術に対する全幅の信頼が表現されている。全体としてこのような芸術理解を受け入れる社会においては、芸術は芸術振興政策の根拠として十分に機能する。だが、今日の日本でこのような主張を声高にする論者は、アカデミズム内に限らずほとんどみかけなくなったといえよう。

文化芸術振興基本法が2001年に成立して以降、行政用語としては「芸術文化」に替わって「文化芸術」という用語が使用されるようになるのだが、法律の制定過程において、従来の「芸術文化」よりも振興対象を広げてゆく意図があったとされる<sup>(10)</sup>。いうまでもなく、人びとが嗜好する文化をより広く包含するほど、同法が制定される根拠が強固になるということが背景にあるわけだが、これは逆にいえば、従来の「芸術文化」の相対的価値が下がってきたことを含意しているのである。さらに、日本では「芸術」という言葉自体を忌避して「アート」を使用する傾向が高まっているとされるが<sup>(11)</sup>、これも活動や作品が大上段な「芸術」であると主張することを忌避することが広まってきているということの意味しているだろう。

実のところ、日本社会において、真の美としての芸術に対する権威や信用がどのように失われてきているのかについてほとんど研究蓄積はない。もっといえば、芸術の衰退の問題以前に、日

本社会にどの程度芸術が浸透していたかも真剣に確認されてはこなかった。

ともあれ、日本の文化政策は公共政策としては、文化財保護政策に対するもう一方の柱を芸術振興政策としてきた。したがって、上記のようにその政策の推進根拠である芸術が衰退してきているとすれば、日本の文化政策は公共政策の半身を失うことになってしまうだろう。現在、日本ではアートによるまちづくりなど、まちづくりへの貢献によってアートないし芸術の意義を正当化しようとする試みが活発に行われるようになってきている。また、国際的な動向としても、2000年代以降、芸術や文化活動一般を平和構築・経済成長・健康・幸福感の改善の手段として活用しようとする動きがみられる<sup>(12)</sup>。これら傾向自体が否定されるべきことでないのは当然としても、同時にそこに危うさを見出すことは難しくない。というのも、芸術なりアートなりの存在価値があくまで手段的なものでしかない限り、まちづくり等に貢献できる限りでしかその存在価値が主張できないものになってしまうからである。とすれば、文化政策において次のような問いは本質的な価値をもつだろう。すなわち、かつて芸術が果たしてきた公共政策の根拠となり得る本源的価値を、芸術が衰退した後に再構築することが可能か、である。

以上を踏まえ、次節以降、クラシックピアノに限定された形ではあるが、芸術の空洞化の可能性について順次検討してゆきたい<sup>(13)</sup>。

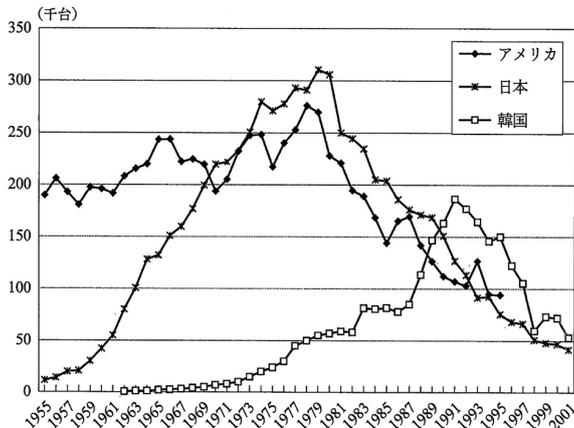
## II. クラシックピアノ演奏を取り巻く状況の変化

本節においては、クラシックピアノ生産量の歴史的変遷からみえるピアノ演奏文化のアジアへの伝播の状況について、また主にドイツにおけるクラシックピアノ演奏家の養成状況について確認する。これによって中村のいう「蛮族」化に関する概況がつかめるだろう。

### 1. ピアノ生産量

まずピアノ生産の面から確認してゆこう。各国のピアノ生産量から、ピアノ人口の変遷をごく大雑把ではあるが掴むことができるだろう<sup>(14)</sup>。ここでは、田中(2021)による経済史的研究が参考になる(図1、表1)。田中の集計によれば、19世紀中頃のピアノ生産台数としては、イギリス・フランス・ドイツ・アメリカが先行していたことがわかる<sup>(15)</sup>。だがその後20世紀の前半にかけてアメリカにおけるピアノ生産が他を圧倒してゆく。そして第二次大戦後には、クラシック音楽を国策として保護したソ連と、大量生産方式を確立した日本が生産台数を伸ばし、1970年代から1980年代にかけては日米ソがピアノ生産の中心地となった。だが1980年代以降は、ピアノ生産が世界的に縮小してゆくフェーズに入る。1990年代以降は、新たに勃興してきた韓国のピアノ生産が日米のそれを超えるようになる。そして2000年代以降は、さらに中国でのピアノ生産が増大し、2010年代には中国のピアノ生産が世界の生産量の7割以上になってきたとされる<sup>(16)</sup>。このようにピアノ生産台数からみる限り、大まかには独仏→英米→ソ連→日本→韓国→中国という、中心から周縁への伝播の構図を見て取ることができる。いうまでもなくピアノの生産台数は、各国のピアノ人口と密接な関係をもっているだろう。ただし、気をつける必要があるのは、ピアノ人口とハイレベルなピアノ演奏家の輩出がどのような関係にあるかについては、現状ではっきりはしていなという点である。おそらく両者の間に正の相関があることは確かではあるだろうが、どの程度の連関があるかについては、今後検討されるべき課題として残っている。

図 1



図序-1 アメリカ・日本・韓国におけるピアノ市場比較

出所) The Internal Records of Steinway Japan; Steinway Asia, LLC; The Records of the Korean Musical Instrument Industry Association; 通商産業大臣官房調査統計部編「日用品統計年報」軽金属板製品協会（北越文化興業, 通商産業調査会）, 1955~1965年; 通商産業大臣官房調査統計部編「雑貨統計年報」通商産業調査会, 1966~2001年。  
注) 1996~2001年のアメリカについてのデータは不明。

出典：田中（2021）p. 9より転載。

表 1

各国のピアノ生産量の概算（台数）  
1850-1980年

おおよその年	イギリス	フランス	ドイツ		アメリカ	日本	韓国	ロシア
			西ドイツ	東ドイツ				
1850年	23,000	10,000			10,000			
1870年	25,000	21,000	15,000以上		24,000			
1890年	50,000	20,000	7,000		72,000			
1910年	75,000	25,000	120,000以下		370,000			10,000
1930年	50,000	20,000以上	20,000		120,000	3,200		
1935年	55,000	20,000以上	4,000		61,000	5,600		
1960年	19,000	2,000	16,000	10,000	160,000	48,600		88,000
1970年	17,000	1,000	24,000	21,000	220,000	273,400	7,000	200,000
1975年	18,000		27,000	24,000	200,000	316,700	25,000	174,000
1980年			31,000	28,000	218,000	392,500	67,000	166,000

出所) : Ehrlich, 1976; Ripin, 1989; The Records of Korean Musical Instrument Industry Association; 通商産業大臣官房調査統計部編「日用品統計年報」軽金属板製品協会（北越文化興業, 通商産業調査会）, 1955-1965年; 通商産業大臣官房調査統計部編「雑貨統計年報」通商産業調査会, 1966-1981年

出典：田中（2021）p. 7より転載。

## 2. ドイツにおけるクラシックピアノ演奏家養成の衰退

古来より人びとは感情表現として楽器を演奏してきたが、クラシック音楽における楽器演奏はこれらとは一線を画するといつてよい。というのも演奏が難しいからである。なかでもクラシックピアノは、最も習得が難しい楽器の一つであり、幼少期より膨大な労力と時間をかけて学ぶことが当然視されてきた。またピアノを習う子どもが、音楽大学に進学する程度のレベルに到達するためには、子ども期に多くの子どもが経験するさまざまな楽しみを犠牲にして訓練に励まなければならない。だがそのような訓練を経たとしても、クラシックピアノの演奏家としてもっばらステージでの演奏で生計を立てることができる人はさらにごくわずかにすぎない。音楽業界の中で生きてゆくことですら簡単なことではない。つまり、クラシック音楽家を目指して時間と教育

コストを費やすことは、単なる人的投資としては全く割にあわないのである。

このような条件のもとで、親が子どもにクラシックピアノを習得させるという決断をするためには、クラシックピアノの芸術的価値を受容している（精神が高められたり人生が豊かになったりする）か、ブルデューの言うようにクラシックピアノ演奏が文化資本として通用する上品な趣味であることが必要となる。

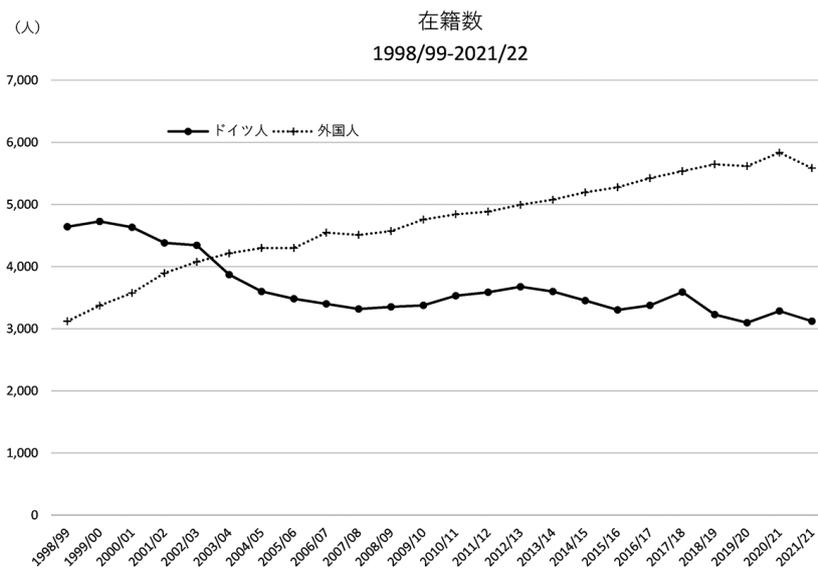
ここでクラシック音楽の中核地であるドイツにおける音楽家養成について概観しておきたい。現在のドイツでは、クラシック音楽家の養成はほとんどのばあい音楽大学を經由しておこなわれている<sup>(17)</sup>。比較的容易に入手できる統計として、ドイツの連邦統計局による国立大学の専攻別の在籍学生数統計がある。ピアノ専攻のみのデータではないが、大まかな状況を把握することはできよう。図2は、音楽を専攻する学生のうち「器楽・管弦楽専攻」に在籍する学生数の変遷を示したものである。1990年代末からのデータではあるが、外国人学生数が急速に増大している一方で、ドイツ人学生の人数は減少傾向にあることがわかる<sup>(18)</sup>。他方で、ドイツの国立大学におけるドイツ人と外国人の在籍数の変遷を示したのが図3である。同時期のドイツの大学生全体に占める外国人学生の比率の増大はごく緩やかなものである。このことから、ドイツではクラシック音楽に固有の事情によって、クラシック音楽の演奏家の養成が外国人に移行してきていると解釈することができよう。

さらに、統計局がドイツ国内の主要な音楽大学を対象に行った2017/18年度の調査から、在籍する外国人学生数を出身地域別<sup>(19)</sup>の比率で示したのが図4である。アジア諸国からの外国人学生が突出して多く、外国人学生全体の41.8%を占めていることがわかる。

以上から、さしあたりドイツの大学教育からみる限り、ドイツ人のクラシック演奏家養成は衰退傾向にある一方で、外国人なかでもアジア人がその減少を埋める形で増加してきている、と理解することができよう<sup>(20)</sup>。そして、この傾向はドイツの国立大学一般にみられる傾向ではない

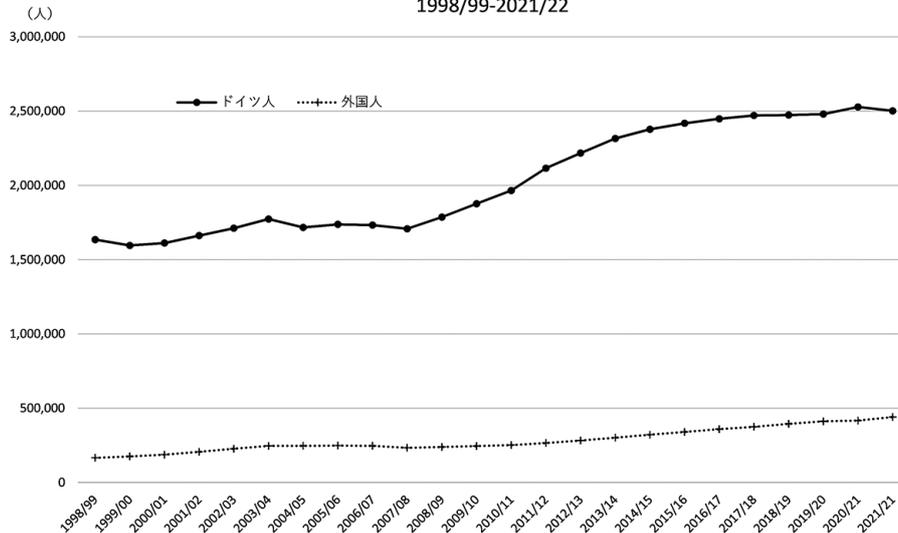
図2

器楽・管弦楽を専攻するドイツの国立大学生



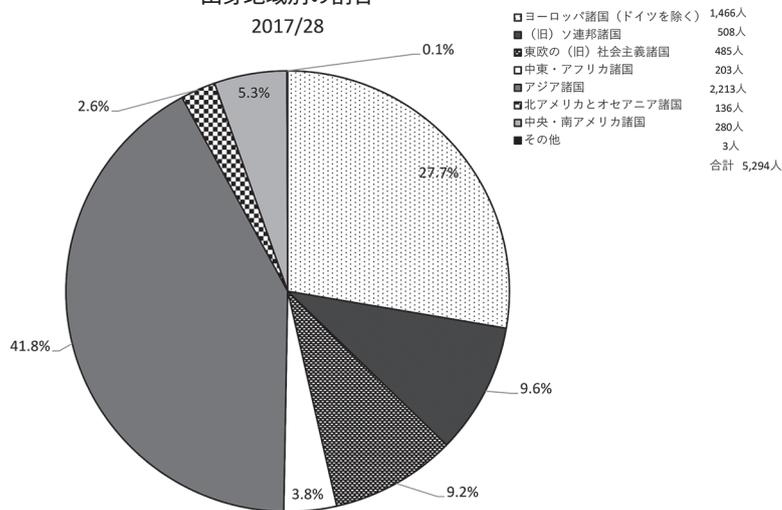
出典：Statistisches Bundesamt, 21311-0003: Studierende: Deutschland, Semester, Nationalität, Geschlecht, Studienfach より著者作成。

図3  
ドイツの国立大学生  
在籍数  
1998/99-2021/22



出典：図2に同じ。

図4  
ドイツの主要27音楽大学の外国人学生数  
出身地域別の割合  
2017/28



出典：Statistisches Bundesamt (2019) より著者作成。

ことからわかるように、クラシック音楽家養成の内的な論理によってそうなっていると考えられる。これは、冒頭で掲げた命題1)、2)を傍証するものといえよう。

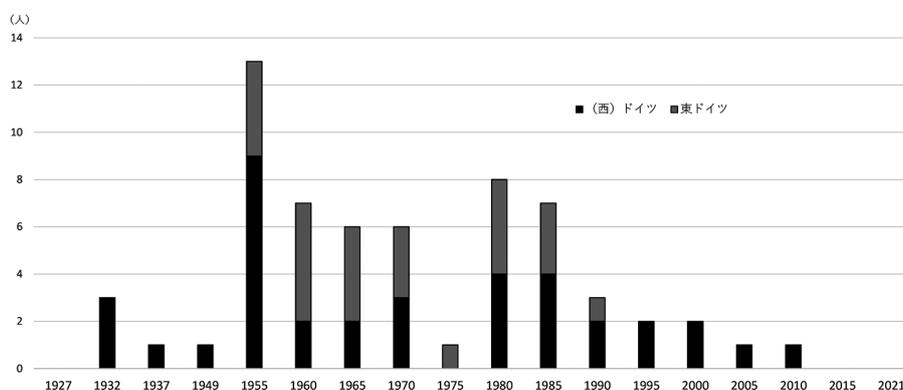
また、国際ピアノコンクールについての詳細については次節に委ねるが、ドイツ人の演奏家養成の衰退と国際ピアノコンクールにおける成績との関連についても簡単に確認しておきたい。

すでにみたように、クラシック音楽演奏家の養成機関の学生たちはかなりの程度留学生に置き

換えられている。この傾向は言うまでもなく次代のトップレベルの演奏家の輩出にも影響している。次の図5 a、5 b、5 c、5 dは、次節において分析する4つの国際ピアノコンクールの本選出場者からドイツ国籍の人数をそれぞれ抽出したものである。これらを見ると明らかにドイツは、これらのコンクールに出場者を送り込む能力を失いつつあるとみてよいだろう（これは本選出場者総数に占めるドイツ国籍者の割合でみても、帰結は変わらない）。さらにこれらのコンクールでの1～6位への入賞者に至っては、2000年代に2人（2003年エリザベート1位、2007年チャイコフスキー5位）2010年代以降は0人という状況になっている。このことも、ドイツ人のピアノ演奏家養成が衰退していることを示すものといえよう。

図5 a

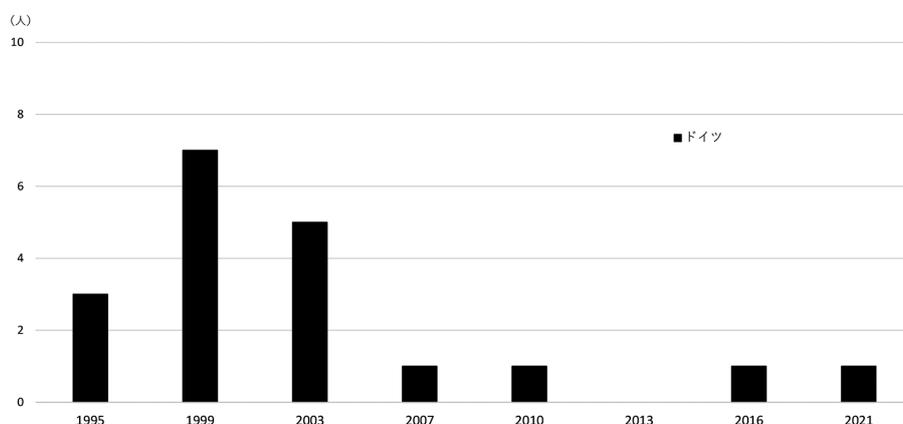
ショパン国際ピアノコンクール  
ドイツ人本選出場者  
1927-2021



出典：図6に同じ。

図5 b

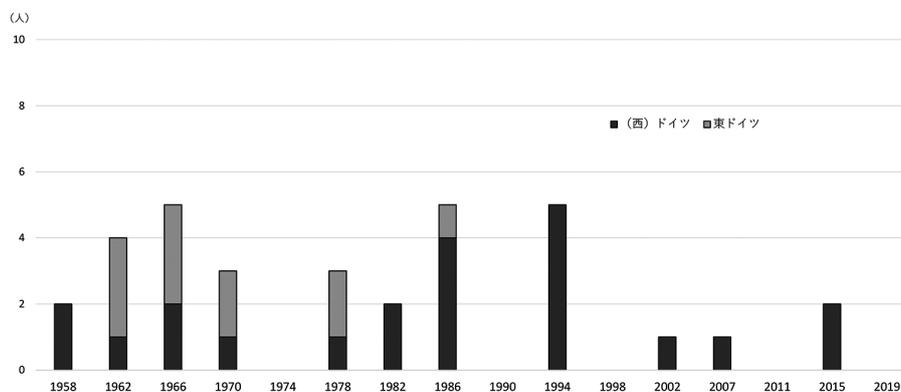
エリザベート王妃国際音楽コンクール（ピアノ部門）  
ドイツ人本選出場者  
1995-2021



出典：図8に同じ。

図5 c

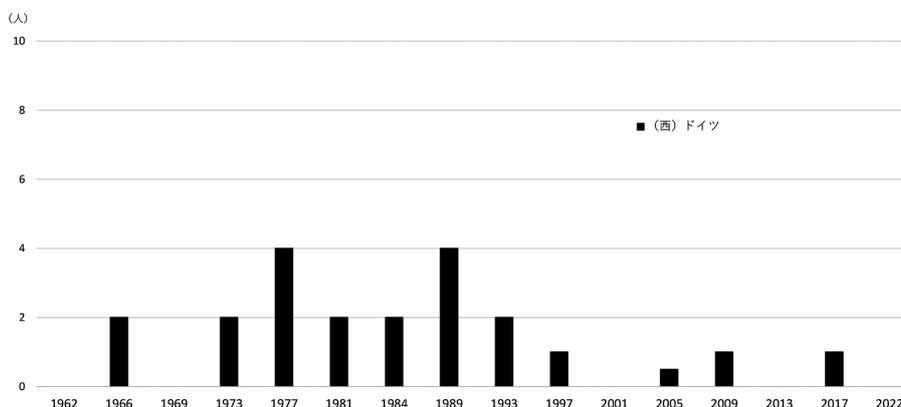
チャイコフスキー国際コンクール（ピアノ部門）  
ドイツ人本選出場者  
1958-2019



出典：図10に同じ。

図5 d

ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクール  
ドイツ人本選出場者  
1962-2022



出典：図11に同じ

### Ⅲ. 国際ピアノコンクールにおける出場者の国籍の歴史の変遷

ピアノコンクールは、クラシックピアノの歴史とともにあったわけではない。19世紀末まではコンクールのような形で演奏家が腕を競うこと自体が一般的ではなく、まして国際的なピアノコンクールは存在していなかった。中村らによれば、19世紀の大部分を通じてピアニストはローカルな存在であった。だが、音楽に関する情報が増大してゆく中で、より優れた演奏家が求められるようになり、ピアノコンクールはこのような時代背景の中で誕生したとされる<sup>(21)</sup>。

国際ピアノコンクールとしては、1890年に開催された、第1回アントン・ルービンシュタイン・コンクールが最初のものであった<sup>(22)</sup>。その後およそ四半世紀の期間が空いて、1927年にショパ

ン国際ピアノコンクールが創設された。また1933年には、フランツ・リストを記念するコンクールがハンガリーで開催された。その後は、次々に国際コンクールが誕生し、主だったものだけでも、ジュネーヴ国際コンクール（1939年）、ロン＝ティボー・コンクール（1943年）、エリザベート王妃国際音楽コンクール（1951年）、チャイコフスキー国際コンクール（1958年）、リーズ国際ピアノコンクール（1961年）、ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクール（1962年）、アルトゥール・ルービンシュタイン国際ピアノコンクール（1973年）と、今日最も権威があるとされている国際ピアノコンクールが相次いで創設された。また各国国内でのコンクールも数多く開催されるに至っている。

クラシック音楽のコンクールは、たとえばスポーツにおけるオリンピックや世界選手権のように、「勝者」が演奏家としての頂点を意味するわけではない。それは若手演奏家にとっての登竜門という位置付けである。このことは、主だったコンクールに、参加年齢の上限が定められていることに端的に示されている。演奏家たちはコンクールに参加するに際して、自身の腕前にあったコンクールであるかどうかだけでなく、入賞することで、その後のキャリアに有利な特典を手にするかを考量している<sup>(23)</sup>。そして数あるピアノコンクールの中でも別格とされてきた国際ピアノコンクールの入賞者には、グラモフォン、ワーナー・ブラザーズ等最大手のレコーディング会社との契約や、世界中でのコンサートが可能となるマネジメント契約のチャンスがあるといわれている。つまり、これらのコンクールへの参加者は、国際的に通用するピアノ演奏家を目指す次世代の有望株であるとみなすことができよう。

本稿では、これらトップランクの国際ピアノコンクールのうち、ショパン国際ピアノコンクール、エリザベート王妃国際音楽コンクール、チャイコフスキー国際コンクール、ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクールへの参加者・入賞者を分析する。これら4つの国際コンクールの本選出場者<sup>(24)</sup>の国籍<sup>(25)</sup>の出身地域を分析することによって、トップランクのピアノ演奏家を輩出する力をもつ地域の歴史的変遷を評価することができるといえよう<sup>(26)</sup>。

## 1. ショパン国際ピアノコンクール

アントン・ルービンシュタイン・コンクールが1910年の開催を最後に中断した後、しばらく国際ピアノコンクールは開催されていなかったが、1927年に到りショパン国際ピアノコンクールが創設されることとなった。同コンクールは以降基本的に5年に1回ポーランドの首都ワルシャワで開催されており、現在まで続いている最も古いピアノコンクールの一つである。創設には、当時普及していた過剰にロマンチックな楽曲としてのショパンのイメージを正し、理想的ショパンを海外に広めたいという目的があったとされる<sup>(27)</sup>。同コンクールは一人のピアニスト／作曲家の作品のみを課題曲とするコンクールで、第二次大戦後、コンクールがポーランド政府文化省の支援のもとに定期開催されるようになり、出場者も各国に広がるにつれ、ポーランドのナショナル・アイデンティティのシンボルとしてのショパンを称揚する国民的行事という位置付けを帯びるようになった。そのためしばしば、正当なショパン奏法や優れたショパン奏者とは何かをめぐる論争の場ともなってきた<sup>(28)</sup>。

ショパン国際ピアノコンクールの本選出場者および入賞者の選抜方法には、時代によって変化がみられる。第二次大戦後からしばらくの間は、2名の推薦による書類審査の後に2－3段階の本選に挑む方式であったが、1975年からは、書類審査等の予備審査の後に4段階の本選（ステー

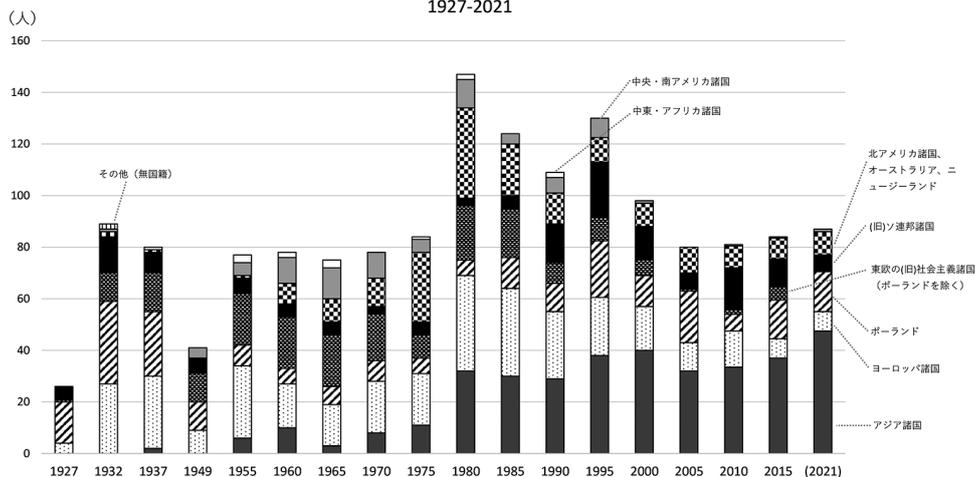
ジ1・ステージ2・ステージ3・ファイナル)に挑み、またファイナルでは、ショパンの協奏曲1番または2番をオーケストラと共演するという、現在に近い方式が原則として定着した<sup>(29)</sup>。本選出場のための書類審査は当初はあまり厳格なものではなかったとされ、水準の低い演奏者を落選させるのが本選のステージ1の役割の一つであったようである。

1980年以降は出場希望者が激増し、それに伴い録画審査や現地での事前審査などの方式が模索された。1990年代は1位該当者なしが続いたために、コンクールの低迷が不安視されたが<sup>(30)</sup>、2000年には従来の25点満点のスコア方式による審査方法を改め、イエス・ノー方式の導入や、2010年以降は各審査員の個別採点スコアをコンクール後に公表するなど審査方法の改革がおこなわれた。書類とともに演奏録画による予備審査は1995年から開始されたが、加えて2005年以降は、書類（音源審査<sup>(31)</sup>）を通過した者を対象とするワルシャワでの予備審査が開催され、本選に進める演奏者は原則として80人と決められた<sup>(32)</sup>。なお、コロナ禍前の2015年コンクールの応募者は445人<sup>(33)</sup>であったが、まず前年4月ワルシャワの予備審査に152人が進み、さらにそこから予備審査免除者7名と併せて本選出場者84人が選出されている<sup>(34)</sup>。この現地での予備審査の導入により、本選出場者数は大幅に減ることとなり、2005年には、ステージ1での演奏からかなりハイレベルになったとの評がみられる<sup>(35)</sup>。

さて、以上を踏まえてまず図6をみてみよう。これは、過去のコンクール公式パンフレットやホームページ、新聞・雑誌報道、そしてコンクール事務所から提供された資料等を基に、本選出場者の人数を、出身地域<sup>(36)</sup>ごとに集計したものである<sup>(37)</sup>。

第二次大戦前、ショパン国際ピアノコンクールの出場者は、ポーランドを筆頭にソ連と他の欧州諸国からで大部分が占められていた。また2回目の1932年までの審査員は大多数がポーランド人から構成され、入賞者も上位はソ連人（亡命者も含む）とポーランド人によって占められていた。このことからわかるように、コンクールは当初、ドメスティックもしくは東欧域内的な

図6  
ショパン国際ピアノコンクール 本選出場者の国籍  
1927-2021



出典：以下より著者作成。"Indeks uczestników Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927-1995" (コンクール事務局提供) ; Niewiarowska (2000) ; Dybowski (2010); <[https://web.archive.org/web/20000823115028/http://www.konkurs.chopin.pl/index\\_en.html](https://web.archive.org/web/20000823115028/http://www.konkurs.chopin.pl/index_en.html)>; <[https://web.archive.org/web/20051212002813/http://www.konkurs.chopin.pl/redirect.php?DOC=eliminacje\\_wstepne](https://web.archive.org/web/20051212002813/http://www.konkurs.chopin.pl/redirect.php?DOC=eliminacje_wstepne)>; <<https://web.archive.org/web/20101230041850/http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/participants/info>>; <<http://chopincompetition2015.com/>>; <<https://chopin2020.pl/en/competitors>> (2025年1月9日確認)

性格を有していたといえよう。

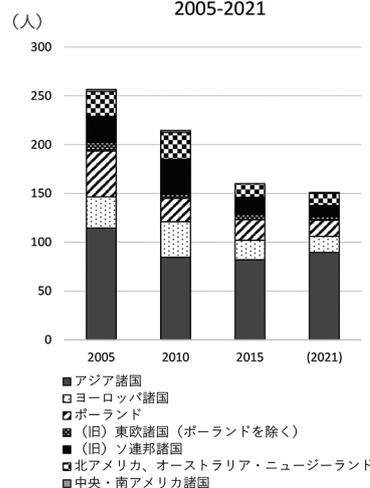
第二次大戦後には、ショパン国際ピアノコンクールは、より国際コンクールとしての内実を備えるようになった。審査員も過半数を外国人が占めるようになる<sup>(38)</sup>。またこの時期以降、出場者に占めるポーランド人の割合は大きく減り、東欧社会主義諸国・北アメリカ諸国からの出場者が多くなった。逆にソ連はチャイコフスキー国際コンクール創設の1958年以降、こちらの本国でのコンクールに専念するようになったために、出場者は少なくなった。特にアメリカ合衆国・カナダからの出場者が回を追うごとに増大していたのが戦後から1970年代までの時期の特徴の一つであった。

1980年代以降、アジア諸国からの出場者が大きく増加する。さらに、2000年代に入るとアジア諸国からの出場者が他の地域からの出場者を圧倒する時代になってゆく。この時期以降アジア諸国の本選出場者の割合は更に増大した。2005年、2010年、2015年についてみると、書類・録画審査を通過した後の予備審査出場者<sup>(39)</sup>に占めるアジアからの出場者の割合が他の地域を圧倒しており（図7、表2：2005年：44.6%, 2010年：39.3%, 2015年：51.3%）、それに対応して、本選出場者に占めるアジアからの出場者も他の地域を大きく引き離していた（図6、表2：2005年：40.0%, 2010年：41.4%, 2015年：44.0%）。

まとめると、ショパン国際ピアノコンクールから浮かび上がるのは次の傾向である。すなわち、20世紀前半から第二次大戦後しばらくまではクラシックピアノ演奏家の主要な出身地は欧州諸国および東欧社会主義諸国であった。その後北米からの出場者が1970年代にかけて増大し、1980年代以降は日本・韓国・中国からの出場者が急増し、2000年代以降は他の地域からの出場者を圧倒してゆくようになった。これはまさに中村の主張の2) を実証面から裏付けるものであるといえよう<sup>(40)</sup>。

図7

ショパン国際ピアノコンクール  
予備審査出場者の国籍  
2005-2021



出典：<図6>の出典および以下の公式サイトより著者作成。  
<<https://web.archive.org/web/20100826050609/http://konkurs.chopin.pl:80/en/edition/xvi/id/1267>>  
(2025年1月9日確認)

表2

シヨパン国際コンクール  
本選と予備審査出場者の国籍  
2005－2015年

I. 本選出場者*	2005年	2010年	2015年
ポーランド	20	6.5	12
(旧) ソ連邦諸国	6	16	10
東欧の(旧) 社会主義諸国(ポーランドを除く)	1	2	5
ヨーロッパ諸国	11	14	7.5
アジア諸国	32	33.5	36
北アメリカ諸国、オーストラリア、ニュージーランド	10	8.5	8
中央・南アメリカ諸国	0	0	0.5
中東・アフリカ諸国	0	0.5	0
その他	0	0	0
合計	80	81	79

II. 予備審査出場者	2005年	2010年	2015年
ポーランド	47	24	21
(旧) ソ連邦諸国	26.5	35	18
東欧の(旧) 社会主義諸国(ポーランドを除く)	9	5	5
ヨーロッパ諸国	32	36.5	20
アジア諸国	114.5	84.5	82
北アメリカ諸国、オーストラリア、ニュージーランド	25.5	27.5	14
中央・南アメリカ諸国	2	2	0
中東・アフリカ諸国	0.5	0.5	0
その他	0	0	0
合計	257	215	160

予備選の選抜方法	A	B	B

III. 予備審査通過率*(I/II)	2005年	2010年	2015年
ポーランド	42.6%	27.1%	57.1%
(旧) ソ連邦諸国	22.6%	45.7%	55.6%
東欧の(旧) 社会主義諸国(ポーランドを除く)	11.1%	40.0%	100.0%
ヨーロッパ諸国	34.4%	38.4%	37.5%
アジア諸国	27.9%	39.6%	43.9%
北アメリカ諸国、オーストラリア、ニュージーランド	39.2%	30.9%	57.1%
中央・南アメリカ諸国	0.0%	0.0%	-
中東・アフリカ諸国	0.0%	100.0%	-
その他	-	-	-
合計	31.1%	37.7%	49.4%

予備選の選抜方法	A	B	B

A：書類選考ののち現地予備審査

B：書類・ビデオ選考ののち現地予備審査

\*ただし他国際コンクール優勝実績等のために予備審査免除で本選出場資格を得た者は除外した。

出典：図6、図7と同じ。

## 2. エリザベート王妃国際音楽コンクール（ピアノ部門）

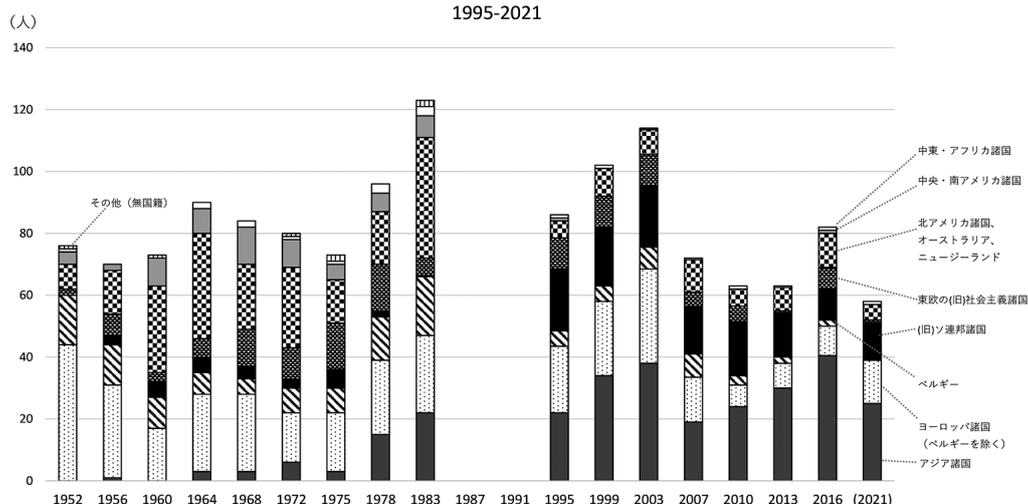
エリザベート王妃国際音楽コンクールは、幅広い演奏ができる若手のための国際コンクールとしてベルギー出身のバイオリニスト、ウジェーヌ・イザイによって構想され、その後ベルギー王妃をパトロンとして1937年にバイオリン部門、1938年にピアノ部門のコンクールが開催された<sup>(41)</sup>。第二次大戦後には、1951年に王妃の名を冠したコンクールとして再出発し、バイオリンとピアノ部門に加えて1953年には作曲部門（原則として隔年開催で2012年まで）、1988年からは声楽部門、2017年からチェロ部門が加わった。現在は、ベルギー王妃は名誉パトロンであり、政府助成は受けずに寄付やスポンサー資金によって運営されている<sup>(42)</sup>。ベルギーの首都ブリュッセルで開催され、原則として現在では、ピアノ→声楽→バイオリン→チェロの順に1年に一部門ずつ開催され、4年間で各部門のコンクールが一巡する方式となっている。

1987年より従来の書類審査に加えて、本選の直前に現地での一人10分程度の予備審査が導入された<sup>(43)</sup>が、2003年からは書類と録画による予備審査に変更された。本選は基本的に3段階（ファースト・セミファイナル・ファイナル）となっており、セミファイナルとファイナルではリサイタル（ソロ演奏）とオーケストラとの協奏曲を演奏する。またファイナルはセミファイナルの一週間後となっており、12人のファイナリストはその間外界との連絡を絶ってエリザベート王妃チャペルの練習施設に籠り、渡されたコンクール委嘱の協奏曲を一週間で自らのものにして演奏するという課題がある点が、他の主要国際コンクールには見られない特徴である<sup>(44)</sup>。

図8を確認してみよう。1987年と1991年についてはデータを得ることができなかったが、それでも大まかな傾向を把握することは容易であろう。ショパン国際ピアノコンクールと同様1978年からアジアからの本選出場者が増大し、2000年代に入ると他の地域を圧倒するようになっていくことがわかる。なおソ連当局は1978年から1987年の間、当コンクールへの公式参加をボイコットしていたといわれており<sup>(45)</sup>、図8で該当するのは、1978年と1983年だがこれについてはアジア出身者の比率が多少過大に評価される可能性がある点については、留意が必要である。ただそれ

図8

エリザベート王妃国際音楽コンクールピアノ部門 本選出場者の国籍  
1995-2021



出典：コンクール事務局提供データ、およびPhilippon (1985)より著者作成。1987年、1991年についてはデータ不足により記載できなかった。

でも、基本的にショパン国際ピアノコンクールに矛盾しない傾向であることは確かであろう。

### 3. チャイコフスキー国際コンクール（ピアノ部門）

チャイコフスキー国際コンクールは、1958年に創設後、モスクワにおいて原則として4年毎に開催されてきた。当初はピアノ部門とバイオリン部門のみであったが、のちにチェロ部門（1962年）、声楽部門（1966年）が追加され、2019年には木管楽器部門と金管楽器部門も新設された。全部門を同年に開催するために他の国際音楽コンクールと比較しても大規模であり、なかでもピアノ部門は、チャイコフスキー国際コンクールの中でも最も主要なものとして扱われている。

本コンクールはチャイコフスキーの名を冠しているが、ショパン国際ピアノコンクールとは異なり、課題曲は幅広くクラシック音楽の歴史を網羅したものになっており、ファイナルではオーケストラとの協奏曲を二つ連続して演奏するなど、膨大な量と多様な楽曲の演奏が要求される点で、演奏家の技量が厳しく試されるものとされてきた。本選での選抜方法は、3段階審査（ステージ1・ステージ2・ファイナル）を基本とし、ソ連（ロシア）人作曲家による新作も2011年までは課題曲のひとつであった。

チャイコフスキー国際コンクールは、冷戦の雪解け時代にソ連の文化政策の一環として創設され、その後もソ連の音楽文化の西側諸国への宣伝・誇示と、音楽による国際交流・緊張緩和のための国家事業として、原則として文化省と全ソ作曲家同盟が主体となって運営・開催されてきた。そのため、国内からの出場者は事前に選抜され、国家の威信をかけてコンクールに送り込まれてきた<sup>(46)</sup>。1958年の第1回コンクールにおいて、アメリカ人のヴァン・クライバーンが地元モスクワ観客の圧倒的支持を受けて優勝することもあったが、入選者に占める（旧）ソ連人の割合の高さからもわかるように（図10）、同コンクールが政治色を帯びてきたことはたしかであった。

1991年のソ連崩壊前後より、本コンクールの権威は大きく傷ついたと言われている<sup>(47)</sup>。1980年代半ばから予算が減少し運営水準が低下しつつあったが、1996年には世界音楽コンクール連盟からの除名（1998年復帰）など混乱もみられた。1994年にはピアノのみならずヴァイオリン部門、チェロ部門においても一位が「該当者なし」となり、1998年には特定のロシア人審査員の弟子が上位を占めるなど審査の公平性に疑問がのこる結果となった<sup>(48)</sup>。2002年には国内主要スポンサーの急な降板により財政状態が悪化<sup>(49)</sup>、2007年にはネット配信やマスコミ対応等においてオープンさが増したとされたが、開催を一年延期したことによる運営の混乱は続いた<sup>(50)</sup>。

2011年からは、マリンスキー劇場およびロンドン交響楽団（当時）の首席指揮者を務めるV.ゲオギレフが運営委員長に就任し<sup>(51)</sup>、そのリーダーシップと従来の3倍の予算のもとに、コンクールの権威立て直しの改革が大幅に進められた<sup>(52)</sup>。なかでも全審査ステージとリハーサルにおいてネット中継が開始されたことは、審査の透明性に大きな役割を果たしたといわれている。

しかし2014年にはロシアのクリミア侵攻によってヨーロッパ圏出場者が減少し、2022年にはウクライナ侵攻に伴いロシアが国際的な制裁を受ける中で、チャイコフスキー国際コンクールも世界音楽コンクール連盟から再び除名された<sup>(53)</sup>。

このようにチャイコフスキー国際コンクールは、政治的思惑に振り回されるなど、さまざまに浮沈を経験してきたコンクールである。このため、ピアノ部門の本選出場者のグラフを読む際にも注意が必要であるといえよう。図9、図10を確認したい。ソ連時代の1958年から1986年までと、ソ連崩壊後の1994年以降では、（旧）ソ連出身の本選出場者の傾向が大きく異なっていることが

わかる(図9)。これは、1958年から1986年までは、ソ連は基本的に自国出場者を厳格に選りすぐっていたためである。これが少数精鋭であったことは、入賞者の出身地域と比較してみると明らかであろう(図10)。すなわち、1986年までは、ソ連人の本選出場者は少数である一方、入選者の30~50%台がソ連人で占められてきたからである。

また、1958~1986年と1994年以降でもう一つ目立った違いがある。それは本選出場者の人数である。1986年までの本選出場者平均が79.1人であったのに対し、1994年以降は、50.1人に激減している。これは、1994年以降、事前の書類審査・ビデオ審査が順次導入され、また規定によって本選出場者数が絞り込まれるなど、本選出場者数が大きく制限されるようになったからである。

かつてチャイコフスキー国際コンクールは、本選出場者の審査は書類審査のみであったが、さらに、ソ連以外の出場者に関しては、書類審査は形式的なもので、書類に不備がない限り本選へ受け入れられるのが常であったとされる。そのため西側諸国からの参加者は、コンクールよりも観光が目当てである、と現地で揶揄されることもあったという<sup>(54)</sup>。本選出場者を絞り込むための事前の書類審査が本格化したのは1994年であったが、1998年のコンクールにおいてはまだ外国人は申し込み確定段階でほぼ出場できたとされ事前審査は緩かったとされている<sup>(55)</sup>。だが、2002年からはビデオ録画による事前審査がはじまり、2002年は60人、2007年は50人、2011年は30人と、ピアノ部門の予備審査通過者の人数(ただし他の国際コンクールで優勝し予備審査免除資格のある者を除く)が規定によりあらかじめ絞られた<sup>(56)</sup>。加えて2015年からは、コンクール期間の前に現地モスクワでの予備審査が導入され<sup>(57)</sup>、ピアノ部門の予備審査通過者は35人までと決められた。その後2019年には、ピアノ部門本選出場者は書類とビデオ録画の審査のみで24人に絞られると規定された<sup>(58)</sup>。

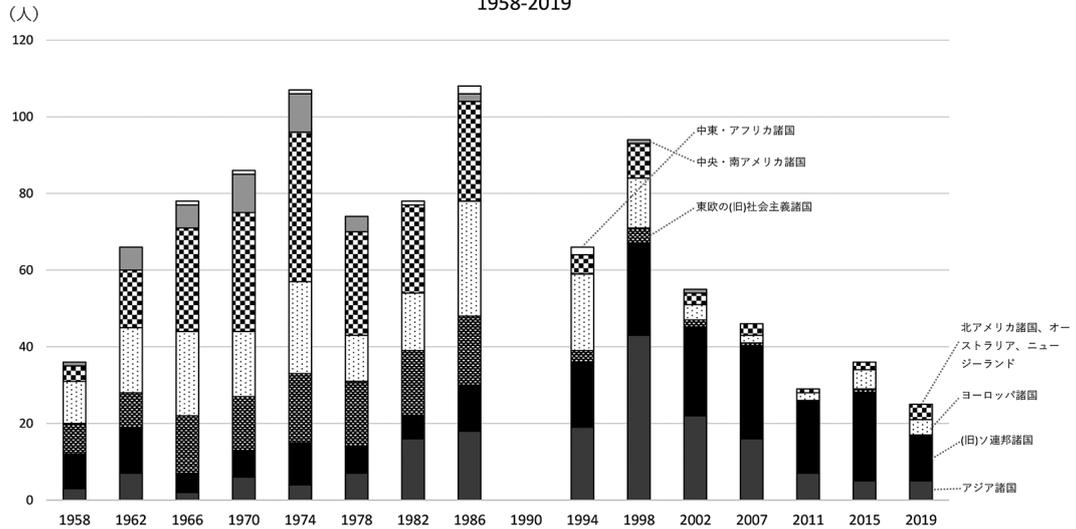
本稿の関心からいえば、チャイコフスキー国際コンクールにおいて、本選出場者のアジア化が進行したかを確認したいのだが、上のような事情もあって、図9、10については慎重に検討しなければならない。

まず、1980年代にアジアからの本選出場者の増大がみられる。この点は他のコンクールと同様の傾向であるといえよう(図9)。この傾向は1990年代も続き、1998年には本選出場者94人のうちアジア出身者が43人を占めるまでになった。上述のように1998年までは外国人についてはまだ事前審査は緩かった。このため、トップランクのピアノ演奏家の増加がそのままグラフの傾向に反映されたのである。

これに対し、2002年以降は、他のコンクールと比較して一見奇妙に見える事態が生じていることがわかる。ヨーロッパや北アメリカ諸国の本選出場者が減っているのは他のコンクールと同様であるが、旧ソ連からの本選出場者が一定数を保っている一方で、アジア諸国からの本選出場者の人数が、実数のみならず比率においても大幅に減少しているということである。上述したように、チャイコフスキー国際コンクールでは、本選出場者数が規定で絞り込まれていったためにアジア諸国からの出場者の実数が減少することは必ずしも不自然なことではない。だが、比率において激減しているというのはやや奇妙なことである。そこで、筆者はチャイコフスキー国際コンクールの予備審査への参加者と本選出場者を地域別で比較することを試みた。表3は、データが入手できた2007年、2011年、2015年についてそれぞれ本選出場者、予備審査出場者、前者を後者で割った予備審査通過率を示したものである。各年において、他の地域と比較して、アジア諸国の予備審査通過率が明らかに低いことが読み取れる。なぜこのようなことが起きているのかについて、確たる情報を得ることはできなかったが、可能性としては2つ考えられる。一つは、アジア諸国からの出場者に対し

図9

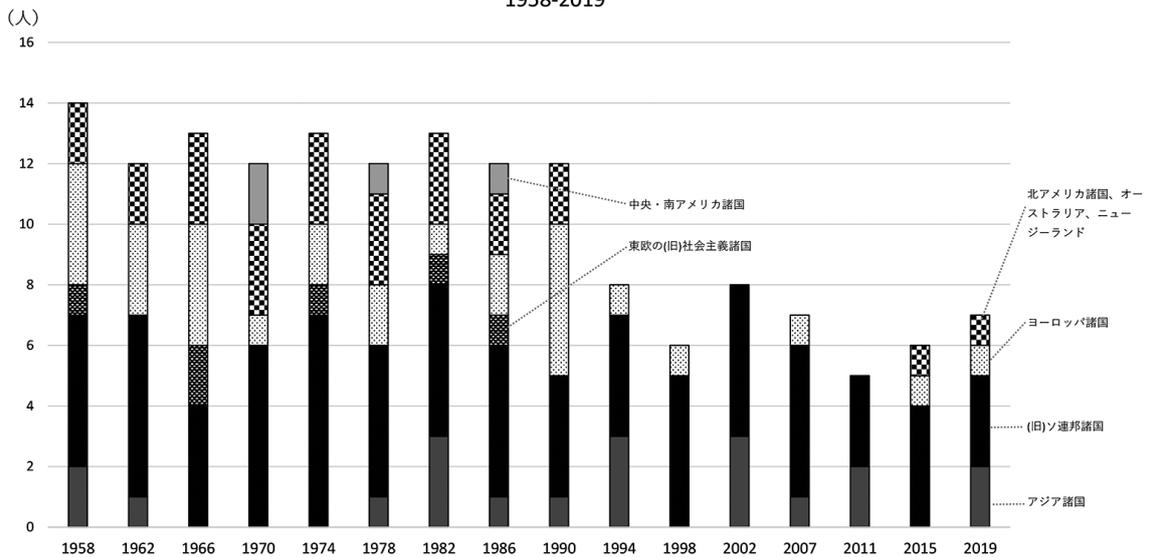
チャイコフスキー国際コンクールピアノ部門 本選出場者の国籍  
1958-2019



出典：以下より著者作成。1990年についてはデータ不足により記載できなかった。Pervyy mezhdunarodnyy konkurs pianistov i skripachey imeni P. I. Chaykovskogo (program book), 1962, Moskva: Moskovskaya tipografiya Mosgossonarkhoza; Vtoroy mezhdunarodnyy konkurs pianistov i skripachey imeni P. I. Chaykovskogo (program book), 1962; Mezhdunarodnyy konkurs pianistov imeni P. I. Chaykovskogo, 1966; IV Mezhdunarodnyy konkurs imeni P. I. Chaykovskogo: fortepiano (program book), 1970; V Mezhdunarodnyy konkurs imeni P. I. Chaykovskogo: fortepiano (program book), 1974; Press-Bulleten, Moskva: Organizatsionnyy komitet mezhdunarodnogo konkursha imeni P. I. Chaykovskogo, 1978, 1982, 1986; Sazonova and Serebrovskii (1978); Grum-Grzhimalo(1998); Klyuchnikova et. al. (2014); <<https://web.archive.org/web/20070221022112/http://www.xiitc.ru:80/view.asp?press/releases>>; <<https://muzobozrenie.ru/konkurs-im-p-i-chajkovskogo-ob-yavleny-imena-pervy-h-uchastnikov/>>; <[https://web.archive.org/web/20020422142521fw\\_/http://mmv.ru/tchaikovsky/frame.htm](https://web.archive.org/web/20020422142521fw_/http://mmv.ru/tchaikovsky/frame.htm)>; <<https://web.archive.org/web/20150619033801/http://tchaikovskycompetition.com/ru/contestants/>>; <<https://tch16.medici.tv/en/competitors/>>

図10

チャイコフスキー国際コンクールピアノ部門 入賞者の国籍  
1958-2019



出典：図9に同じ。

表3

チャイコフスキー国際コンクールピアノ部門  
本選と予備審査出場者の国籍

I. 本選出場者*	2007年	2011年	2015年
(旧) ソ連邦諸国	18	19	22
東欧の(旧) 社会主義諸国	0	0	1
ヨーロッパ諸国	2	2	5
北アメリカ諸国とオーストラリア、ニュージーランド	2	1	2
アジア諸国	8	7	5
中央・南アメリカ諸国	0	0	0
アラブ・アフリカ諸国	0	0	0
合計	30	29	35

II. 予備審査出場者	2007年	2011年	2015年
(旧) ソ連邦諸国	55.5	86	31
東欧の(旧) 社会主義諸国	4	4	1
ヨーロッパ諸国	8	14	9
北アメリカ諸国とオーストラリア、ニュージーランド	12.5	6	4
アジア諸国	49	50	16
中央・南アメリカ諸国	0	1	0
アラブ・アフリカ諸国	1	0	0
合計	130	161	61

予備選の選抜方法	A	A	B

III. 予備審査通過率*(I/II)	2007年	2011年	2015年
(旧) ソ連邦諸国	32.4%	22.1%	71.0%
東欧の(旧) 社会主義諸国	0.0%	0.0%	100.0%
ヨーロッパ諸国	25.0%	14.3%	55.6%
北アメリカ諸国とオーストラリア、ニュージーランド	16.0%	16.7%	50.0%
アジア諸国	16.3%	14.0%	31.3%
中央・南アメリカ諸国	-	0.0%	-
アラブ・アフリカ諸国	0.0%	-	-
合計	23.1%	18.0%	57.4%

予備選の選抜方法	A	A	B

A：書類選考ののちビデオ選考

B：書類・ビデオ選考ののち現地予備審査

\*ただし他国際コンクール優勝実績等のために予備審査免除で本選出場資格を得た者は除外した。

出典：図9に同じ。

て差別的な予備審査を行っている可能性である。一般に、国際コンクールの本選では、諸外国から権威ある審査員を招き公開審査をおこなうのが常である。また現代では審査方法にも極端な評価を回避する策が一定程度とられており、このため、本選では個々の演奏家が著しく不利な扱いを受ける可能性は低い。これに対して国内審査員の割合が大きく非公開のことが多い予備審査では、アジア諸国からの出場者に対して厳しい審査をすることはやろうと思えばある程度できるといえよう。もう一つの可能性は、アジア勢は他地域に比べて平均的な演奏レベルが低いという可能性である。

そこで、ショパン国際ピアノコンクールでの同時期の予備審査通過率（表2）と比較してみよう。ショパン国際ピアノコンクールにおいて、2005年、2010年、2015年の平均予備審査通過率が39.4%であるのに対し、アジア出場者については37.2%で、アジア諸国の通過率は概ね平均並みであるといえることができる。これに対しチャイコフスキー国際コンクールについては、2007年、2011年、2015年の平均予備審査通過率が32.8%（非旧ソ連かつ非アジアは28.3%）であるのに対し、アジア諸国からの出場者については20.5%となっており、あきらかにアジア勢の通過率は低い。

他のコンクールに関する予備審査通過率に関するデータが入手できていないため、ショパン国際ピアノコンクールとの比較だけで確定的なことをいうことはできない。ともあれ、本稿の関心の限りでまとめておけば、チャイコフスキー国際コンクールにおいても、ピアノ演奏家のアジア化は起きているといえる。ただ、それは本選出場者数に関していえば、何らかの理由によってアジア諸国の演奏家が予備審査の段階でふるい落とされているために、その傾向が反映されていない、ということになる。

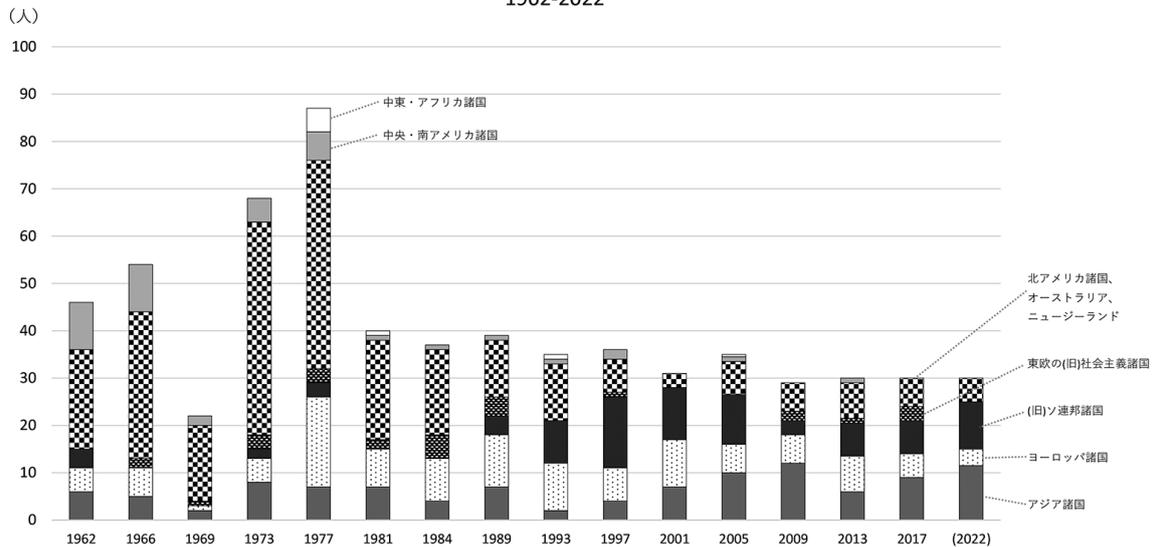
#### 4. ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクール

ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクールは、第1回チャイコフスキー国際コンクールピアノ部門で優勝したクライバーンの故郷であるアメリカのテキサス州、フォートワースにおいて、1962年に地元のピアノ教師らによって創設され、以降、概ね4年毎に開催されている。当初はアメリカ国内の出場者を中心とするローカルなコンクールであったが、1977年より地元富裕層の支援を得て海外からの参加者を増やす努力が行われるようになった。さらに1989年からは運営委員長 R. ロジンスキの就任により、審査方法や課題曲の見直し等がおこなわれ、国際的なピアノコンクールとしての地位を確固なものにしていった<sup>(59)</sup>。2011年にチャイコフスキー国際コンクールがグランプリ賞を創設するまで、ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクールが最も賞金額の高いコンクールであった。また優勝後のコンサート・マネージメントやその後のキャリア形成のための支援が、最も手厚いことでも知られている<sup>(60)</sup>。

1977年までは、書類に加えて録音テープによる予備審査、その後1993年までは世界数カ所のオーデイション会場での演奏を録画したビデオによる予備審査が行われていたが、その後はアメリカを含む世界6-7個所に審査員団が赴き公開の予備審査を開催する形式となった<sup>(61)</sup>。

本選は原則として3段階（プレリミナリ・セミファイナル・ファイナル）で、セミファイナルでは弦楽カルテットと共演する室内楽の課題も出され、ファイナルでは協奏曲を2つオーケストラと共演する。しかし2017年以降、応募者増加のために予備審査の前にビデオ映像による審査が加わっただけでなく、本選自体もクォーターファイナルが加わり4段階となり、セミファイナルとファイナルで二度オーケストラと共演することになった<sup>(62)</sup>。課題曲による制約が他の有名国際コンクールよりも少ない一方で演奏時間は最も長く、リサイタル形式で自ら演奏全体を構成

図11  
ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクール 本選出場者の国籍  
1962-2022



出典：以下より著者作成。The Van Cliburn International Quadrennial Piano Competition at Fort Worth, Texas (program book), 1962; The Van Cliburn International Quadrennial Piano Competition (program book), 1966-1977; The Van Cliburn International Piano Competition (program book), 1981; Van Cliburn International Piano Competition (program book), 1984-2012.

する力量が必要となるのも特徴である。

さて、図11を確認すると、ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクールからも、基本的にはショパン国際ピアノコンクールと同様の傾向がみてとれる。ただし、1980-90年代にはまだアジア諸国からの本選出場は顕著に多くはなかった。また、アジア出身者が本格的に増えるのは2000年代以降であるが、ショパン国際コンクールやエリザベート王妃国際音楽コンクールと比べると、アジアからの出場者比率の上昇は数値上穏やかなものとなっている（2001年：22.6%, 2005年：28.6%, 2009年：41.4%, 2013年：20.0%, 2017年：30.0%, 2022年38.3%）<sup>(63)</sup>。その一つの理由として、引き上げられた賞金や副賞のマネージメント契約に惹きつけられる形で旧ソ連の出場者が1990年代以降目立つようになり、これがアジア諸国からの出場者の相対的比率を下げたということがあ。また本コンクールは、アジア圏では1990年代ごろまでは、いわゆる日本で言う「3大ピアノコンクール」（ショパン・チャイコフスキー・エリザベート）ほどは知名度や権威が高くなかったということも影響したと考えられる。

総じていえば、ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクールの本選出場者に占めるアジア諸国からの演奏家は、他のコンクールに比べて増加のタイミングは遅れつつも、2010年代までには旧ソ連邦からの演奏家と並んで最も大きな勢力となったといえる。

注

(1) 中村2003=2006, 83-84; 2017, 104-105.

(2) 近年アジア、特に東アジア出身のクラシック演奏家が増加している点に着目し、アジア系の演奏家が、西洋社会において生活し活動する中で、どのような自己アイデンティティを形成しているかについて豊富なインタビューに基づいて分析したのが吉原真里の研究である (Yoshihara 2007=2013)。だがアジア人のクラ

シック演奏家が次々に輩出される背景については必要な検証を行ってはいない。

- (3) Grout and Palisca 1960=1998; Ehrlich 1976; 西原2013.
- (4) Bourdieu 1992=1995, 85-86. ブルデューの「文化資本」「文化の再生産論」は、主に美術・文学・舞台芸術を対象としているが、クラシック音楽への階級別の嗜好についても言及している。例えば『ディスタンクシオン』では、フランスにおけるバッハの平均律クラヴィア曲集の愛好者が極端にインテリ層に偏るデータ等を示している (Bourdieu 1979=1990, 22-28)。
- (5) Bourdieu, 1979=1990, 37-151.
- (6) Shiner 2001, 3-16; Heinrich 2003=2010, 68-109, 246-259; 松宮2008, 17-66, 130-154.
- (7) 一方で権力にとって都合の悪い、社会を鋭く批評し時には既存の社会制度や価値観を乗り換え刷新してゆく、権力に対抗する芸術・芸術家というイメージの系譜も存在する。これは19世紀西洋のロマン主義から続く芸術・芸術家の社会的イメージの一つであるが、それは前述した、文化現象の社会現象を越える側面を示していると考えて良い。
- (8) 1968年に設置された文化庁は、ヨーロッパ的な芸術文化の振興等を図る旧文部省の文化局と、文化財の保護行政を掌握していた旧文部省の外局である文化財保護委員会との統合によるものであった (小林2021, 204)。その後対象とする範囲を広げながらも、予算区分においても予算規模においても、芸術文化振興と文化財保護とが、文化庁による文化政策の二本柱となっている (中岡 2021, 50; 文化庁 2009, 174)。
- (9) 青野 2020, 17-18.
- (10) 小林 2004, 95; 2018, xvi.
- (11) 大野左紀子によると、主要な美術雑誌である『美術手帖』において、1980年代にわたって「美術家」「美術作家」という語が減るとともに「アーティスト」の語がそれにとって代わり増えてゆく傾向がみられるという (大野2008, 14-32)。また、1990年代後半以降日本の大学において、主に舞台芸術分野の運営・経営を担うアートマネジメント講座やアートマネジメント学科が創設され、また2000年代以降日本において爆発的に増加した「アートプロジェクト」と呼ばれる活動領域においても、「芸術」ではなく「アート」という用語が定着している。熊倉2014, 17-21; 加治屋2016等を参照。
- (12) このように文化外に活動・作品の公共的価値を求める手段的 (instrumentalist) 文化政策の隆盛については、Gray (2007), Cunningham (2009) 等を参照。
- (13) より本稿の実証的課題に近いところで、クラシック音楽のコンクールについて社会学的視点から扱った先行研究としては、エリサベート王妃国際音楽コンクールの優勝者・入賞者のデータを使用した Glejser and Heyndels 2001, Ginsburgh and Orban (2002), Ginsburgh and van Ours (2003) の一連の研究、および国際音楽コンクール連盟加盟コンクールの入賞者を対象とした Asmat et al. 2023による研究が挙げられよう。だがこれらは、コンクールにおける審査員の先見性や公正性といった部分的関心からの研究であり、また利用されたデータも限定的である。モノグラフとしては、クラシック音楽の国際コンクールそのものを対象とした McCormick (2015) が存在する。同書は審査員や出場者へのインタビューを行っている点で貴重な研究ではあるが、インタビューをパフォーマンス理論に基づき分析するという手法は、本研究の視角とは大きく異なるため参照すべき点は限られている。また近年日本において、「コンクール」というキーワードを軸に、競技としての表現活動に関する研究アンソロジーも刊行されている (宮入 et al. 2024)。
- (14) このような解釈は、ピアノが輸送のコストが非常に大きい楽器であることから、ピアノの生産技術をもつ国であれば、国内的に生産されやすいという認識によっても支持される。
- (15) ピアノは楽器自体が高額であることに加え、設置場所の確保、高額な教育コストがかかるため、当時のピ

アノは富裕な中産階級のステータスシンボルであった。19世紀においてクラシック音楽発信の中核地であった独仏に加えて、経済力を高めつつあった英米においてピアノ生産が盛んであったことはこの点を裏書きしている。

- (16) ResearchInChina 2013.
- (17) Deutsches Musikinformationszentrum (2022b) によれば、器楽・弦楽専攻の学生の97%、声楽専攻の95%、作曲専攻の99%、指揮専攻の96%が音楽大学に在籍している。
- (18) ドイツ連邦統計局のデータでの「外国人学生」とは、大学入学に必要な学歴をドイツ国外で修得した外国籍の学生を指す（中等教育以下をドイツ国内で習得した外国籍の学生は含まない）。
- (19) 地域の分類方法については、註36の分類に準じることとする。ただし「北アメリカ諸国とオーストラリア、ニュージーランド」については、「北アメリカとオセアニア諸国」とした。
- (20) ただしここで注意しなくてはならないのは、音楽大学には、器楽・管弦楽・指揮・声楽・作曲といったクラシック音楽の演奏家・実演家をめざす学生のほかにも、音楽教師や教員、音楽研究者をめざす学生も在籍している点である。だが2020/21年度の音楽専攻学生に占める外国人学生の比率、そして、同年度の音楽大学の専攻別学生数（文末の〈付録〉を参照）から以下の2点が明らかになる。すなわち①ドイツの音楽大学で教育や研究の道をめざす専攻科に在籍する外国人学生はわずかであること、②音楽大学をふくむ全大学での器楽・管弦楽・指揮・声楽・作曲の専攻科では、外国人比率が圧倒的に高いことである。したがって、図5に含まれる外国人学生のほとんどが、器楽・管弦楽・指揮・声楽・作曲といった演奏家・実演家を養成する専攻に所属の学生であると考えられる。
- (21) 中村 2003=2006, 43-48; McCormick 2015, 38-40/287.
- (22) 現行のルービンシュタイン国際ピアノ・コンクールとは別のコンクールである。
- (23) 長島 (2022) によれば、コンクール参加者にとって重要であるのは、①コンクールの歴史・実績（コンクール入賞者のその後の成功の程度）、②レコーディング会社との契約、③コンサートのマネジメント契約であるという。
- (24) 厳密には、本選への選出後に棄権する者も毎回若干名存在しており、予備審査を勝ち残った人数と実際に本選に出場した人数とは異なる。またコンクールによっては、他の有名国際コンクールでの優勝等をもって予備審査出場を免除される場合がある。そのため本稿においては、特に断りがない限り、本選前の予備審査を通過した者に予備審査免除者を加えた者を「本選出場者」とする。
- (25) 本稿における「国籍」とは、演奏者がコンクール出場の際に申告し、当時のコンクールの公式パンフレットや公式ホームページに発表されている国名のこととする。二つの国名を併記している場合には、それぞれ0.5ずつ配分し集計した。
- (26) アジア諸国出身のピアノ演奏家の場合、アジア諸国の生まれであっても、修行の過程で欧米諸国に本拠を移すケースも多く、結果として国籍も本拠地に移されることがある。このため国籍でみる場合、通常アジア出身者でみる場合よりもアジア人の割合は低めに出ることになる。
- (27) Waldorff 1985=1988, 71-76; Majewski 2020=2021, 20, 26.
- (28) Majewski 2020=2021, 12, 111.
- (29) 予備審査の導入により2005年のみ3段階の審査となったが、その後4段階審査に戻った。
- (30) Majewski, 2020=2021, 315.
- (31) 録音による予備審査は2005年に中断したが2010年に再開した（船倉2016, 19-22; Niewiarowska 2000; Majewski, 2020=2021）。

(32) コンクール規則については以下を参照のこと。

<<https://web.archive.org/web/20160310063940/http://www.konkurs15.chopin.pl/regulamin.php>>;<<https://web.archive.org/web/20100215170823/http://konkurs.chopin.pl/=files/doc/604/rulesxvi.pdf>>;<<https://chopincompetition2015.com/pages/regulations>>（2025年1月9日確認）

(33) “160 Pianistów z 27 Krajów Powalczy o Udział w 17,” Narodowy Instytut Fryderyka Chopina <<https://chopincompetition2015.com/news/article/1eb6669d-6773-4eb8-a2b1-7b1003c077bb>>（2025年1月9日確認）

(34) “Znamy Nazwiska 84 Uczestników XVII Konkursu Chopinowskiego!” Narodowy Instytut Fryderyka Chopina <<https://chopincompetition2015.com/news/article/581d50cf-ecb2-4a1e-bfbc-70dcb18ccfc5>>（2025年1月9日確認）

(35) Majewski 2020=2021, 358.

(36) 地域の分類方法については、原則として以下のように分類した。なお、ショパン国際ピアノコンクール、エリザベト王妃国際音楽コンクールについては、開催国であるポーランドとベルギーを、地域別の分類とは別個に集計した。

「ヨーロッパ諸国」：オーストリア、ベルギー、キプロス、デンマーク、フィンランド、フランス、（西）ドイツ、ギリシャ、アイスランド、アイルランド、イスラエル、イタリア、ルクセンブルク、マルタ、オランダ、ノルウェー、ポルトガル、スペイン、スウェーデン、スイス、イギリス。

「（旧）ソ連邦諸国」：アルメニア、アゼルバイジャン、ベラルーシ、エストニア、ジョージア、カザフスタン、キルギスタン、ラトヴィア、リトアニア、モルドバ、ロシア、ウクライナ、ウズベキスタン。

「東欧の（旧）社会主義諸国」：アルバニア、ブルガリア、クロアチア、チェコスロバキア、東ドイツ、ハンガリー、マケドニア、ポーランド、ルーマニア、セルビア、スロベニア、ユーゴスラビア。

「北アメリカ諸国とオーストラリア、ニュージーランド」：アメリカ合衆国、カナダ、オーストラリア、ニュージーランド。

「アジア諸国」：セイロン、中国（香港、台湾含む）、インド、インドネシア、日本、韓国、マダガスカル、マレーシア、モンゴル、北朝鮮、フィリピン、シンガポール、タイ、ベトナム。

「中央・南アメリカ諸国」：アルゼンチン、バハマ、ボリビア、ブラジル、チリ、コロンビア、キューバ、エクアドル、ギアナ、グアテマラ、ジャマイカ、メキシコ、ペルー、トリニダード・トバゴ、ウルグアイ、ヴェネズエラ。

「中東・アフリカ諸国」：イラン、イラク、レバノン、パレスチナ、シリア、トルコ、南アフリカ、ジンバブウェ。

「その他」：無国籍。

(37) なお新型コロナの世界的流行による行動規制や文化事業の中止等の影響を受けた2020年以降開催の国際ピアノコンクールについては、本稿の分析対象からは除外する。ただし本稿の図中においては、参考として（）で示した。

(38) Barbara 2000; Dybowski 2010より著者作成のデータによる。

(39) 本稿における予備審査出場者数とは、実際に予備審査に参加した人数（辞退等による予備審査への不参加者を除く）ではなく、事前審査等を経て予備審査への出場資格を得た人数を指すこととする。

(40) 出場国ではなく、出場者の出自で見た場合でも、1980年以降日本人の進出によってアジア系は増加してゆくが、ショパン国際ピアノコンクールにおいてアジア系が本選出場者の過半数となるのは、2000年以降である（筆者作成データによる）。

- (41) Delhasse 1985, 16-17.
- (42) Philippon 1985, 134.
- (43) Bouckaert 2001=2001, 80.
- (44) Delhasse 1985, 57-58; 園田2005a.
- (45) Stockhem 2012, 6.
- (46) Klyuchnikova et al. 2004, 75. 他方、国際コンクールとしての体裁を保つために、コンクール事務局は外国からの出場については旅費や宿泊費を支給し、また審査委員のビザ手続の優遇措置を講ずるなどしている。
- (47) McCormick 2014, 98-103/287. また以下のコンクールの公式・非公式ウェブサイトも参照。<<https://web.archive.org/web/20230630205112/https://www.classicalmusicnews.ru/articles/tchaikovsky-competition-perpetuum-mobile/>>; <<https://web.archive.org/web/20170630073451/http://tchaikovskycompetition.moscow/history/2441>> (2025年1月9日確認)
- (48) Klyuchnikova et al. 2014, 96-99.
- (49) Klyuchnikova et al. 2014, 172; 金子 2004, 31.
- (50) Lifanovskiy, 2008.
- (51) Babalova 2009.
- (52) 具体的には、外国人の運営陣の採用によるコンクールの国際基準への引き上げ、審査の採点方法の改革、グランプリ賞の創設、コンクール開催期間の短縮化、モスクワとサンクトペテルブルクの二都市開催、入賞者へのコンクール後の公演のマネジメント強化等が試みられた。Klyuchnikova et al. 2014および以下の公式サイト等を参照のこと。“Angazhemynty” <[https://web.archive.org/web/20110626073127/http://www.tchaikovsky-competition.com/ru/the\\_tchaikovsky/winners\\_tours](https://web.archive.org/web/20110626073127/http://www.tchaikovsky-competition.com/ru/the_tchaikovsky/winners_tours)> (2025年1月9日確認)
- (53) “The World Federation of International Music Competitions (WFIMC) has excluded the International Tchaikovsky Competition” <<https://web.archive.org/web/20230304060559/https://tchaikovskycompetition.com/en/news/415.htm>> (2025年1月9日確認)
- (54) 中村1988=1991, 80-85.
- (55) Klyuchnikova et al. 2014, 25, 134.
- (56) 以下のコンクール規定を参照のこと。2002年：<[https://web.archive.org/web/20021020102246/http://tchaikovsky-competition.ru/usl\\_r.htm](https://web.archive.org/web/20021020102246/http://tchaikovsky-competition.ru/usl_r.htm)>; 2007年：<[https://web.archive.org/web/20070222171122/http://www.xiiitc.ru/files/chaikoffsky\\_docs.zip](https://web.archive.org/web/20070222171122/http://www.xiiitc.ru/files/chaikoffsky_docs.zip)>; 2011年：<<https://web.archive.org/web/20101118032828/http://www.tchaikovsky-competition.com/ru/2011/piano/rules-and-regulations>> (2025年1月9日確認)
- (57) 以下のコンクール公式サイトアーカイブを参照のこと <<https://web.archive.org/web/20170819063702/http://tchaikovskycompetition.moscow/piano/324>>; <<https://muzobozrenie.ru/konkurs-im-p-ichajkovskogo-ob-yavleny-imena-pervy-h-uchastnikov/>> (2025年1月9日確認)
- (58) 以下のコンクール規定を参照のこと。2015年：<<https://web.archive.org/web/20190514152531/https://www.classicalmusicnews.ru/news/tchaikovsky-competition-2019-contestants-list/>>; 2019年：<[https://web.archive.org/web/20181222081121/http://tchaikovskycompetition.com/files/contest\\_rus.pdf](https://web.archive.org/web/20181222081121/http://tchaikovskycompetition.com/files/contest_rus.pdf)> (2025年1月9日確認)
- (59) Horowitz 1990=1995, 60-74, 吉原2010, 61-68.
- (60) また参加者の旅費は予備審査段階から支給され、本選出場者は地元の名士が受け入れ先となり、個人の邸宅にホームステイするというアットホームな運営が特色である (吉原 2010)。

(61) 吉原 2010, 25-26.

(62) *Van Cliburn International Piano Competition* (program book) 2017. なお2017年にセミファイナルからファイナルに移された弦楽カルテットとの共演は2022年に廃止され、ファイナルでの演奏は協奏曲2つに戻された。

(63) ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクールに関しては、アジア諸国の（アジア国籍）の出場者とアジア系（ルーツがアジア圏だが国籍は非アジア圏を含む）との乖離が大きい（2001年：25.8%, 2005年：45.7%, 2009年：55.2%, 2013年：30.0%, 2017年：43.3%, 2022年46.7%）。出典は図11と同じ。

### <付録>

ドイツにおける音楽専攻の大学生数

2020/21年度

専攻	学生数（人）	うち外国人学生数（人）	外国人学生比率	参考： 音楽大学の学生数（人）
音楽教育（フリーランスまたは音楽学校）	4,188	805	19.2%	1,909
リトミック	18	3	16.7%	18
音楽教育（一般学校の音楽教員）	7,967	209	2.6%	2,912
音楽学・音楽史	6,734	926	13.8%	1,250
作曲	457	275	60.2%	451
指揮	327	172	52.6%	310
器楽・管弦楽	9,522	5899	62.0%	9,210
声楽	1,698	721	42.5%	1,628
ジャズ・ポピュラー音楽	1,694	252	14.9%	1,102
教会音楽	521	91	17.5%	433
トーンマイスター	524	78	14.9%	106
合計	33,650	9431	28.0%	19,329

出典：以下より著者作成。Deutsches Musikinformationszentrum. "Studierende in Studiengängen für Musikberufe – nach

Frauen, Männern und Ausländer innen an Musikhochschulen, Universitäten, Pädagogischen Hochschulen und

Fachhochschulen," 10/2021; "Studierende in Studiengängen für Musikberufe – nach Hochschularten" 10/2021.

引用・参考文献は（下）の文末に一括掲載する。

青野 智子（元ニューヨーク市立大学大学院研究員）

猪飼 周平（一橋大学大学院社会学研究科教授）