Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-06-09

日本におけるアルフレッド・コルトー受容 : 初期のフランス派ピアニスト野辺地瓜丸がもたらしたもの

佐野, 仁美

(Citation)
表現文化研究,10(1):19-30

(Issue Date)
2010-11-15

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81002910

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002910

研究論文｜©2010 神戸大学表現文化研究会｜2010年9月10日受理｜
Article｜©2010 SCBDMMT, Kobe University｜Accepted on 10 September 2010｜

日本におけるアルフレッド・コルトー受容
― 初期のフランス派ピアニスト野辺地瓜丸がもたらしたもの

On the Reception of Alfred Cortot in Japan: The Contribution of Urimaru Nobechi

佐野仁美　Hitomi Sano

概要

戦前から戦後の一時期にかけて、「ショパン弾き」として一世を風靡した野辺地瓜丸（勝久）（1910～1966[明治43～昭和41]年）は、日本人としてもっとも初期にフランスに留学して、アルフレッド・コルトー（Alfred Cortot 1877～1962年）の影響を強く受けたピアニストである。コルトーは、20世紀前半のフランスを代表するスイス生まれのピアニストであり、レコードが急速に普及しつつあった第1次世界大戦後の日本においても、その人気は非常に高かった。コルトーのレパートリーは、ショパンやシューマンらのロマン派と、フランク、ドビュッシーやラヴェルなどの近代フランス音楽に限られた狭いものであったが、昭和初期の音楽愛好家たちは、まずはコルトーのレコードを通して、これらの曲に親しんでいったことと推測される。本稿では、コルトーを深く敬愛していたピアニスト、野辺地瓜丸に対する評価を検討し、彼が同時代の日本のピアノ界に何をもたらしたのかを考察した。

コルトーに憧れて、テンポ・ルバートを多用したロマンティックな野辺地の演奏は、「音やリズムを正確に弾くこと」がまず求められた日本のピアノ界において、本流からは相当はずれていると受け取られていた。「ショパン弾き」の文脈で語られることの多い野辺地であるが、彼の教育活動上の功績については、一般にはあまり知られていない。細心の注意を払いながら実演で音の美しさを追求した野辺地は、タッチを重要視し、そのために柔らかな手首や腕全体の自然な動きを用いることや、「音楽の内容と緊密に結びついた技術」の習得を目指した。しかし、戦後における新即物主義の演奏美学の目覚しい台頭の中で、これらの功績についても忘れられていったのではないかと考えられる。

キーワード：音文化、テクスト文化、アルフレッド・コルトー、野辺地瓜丸、野村光一、ショパン

Abstract

Urimaru Nobechi (1910~1966) was popular as a "Chopin player". He was the earliest pianist to study in France and was under the influence of Swiss-born Alfred Cortot (1877~1962), one of the most famous pianists in France, who was also very popular in Japan when records rapidly came into with use after World War I. Cortot had a small number of repertoires of romantic pieces such as Chopin and Schumann and modern French pieces such as Frank, Debussy, and Ravel. In the 1920s, lovers of music were familiar with these pieces through Cortot's recordings. In this paper I try to investigate the appreciation of Nobechi and consider his influence on Japanese people.

Fascinated by Cortot, performances by Nobechi were romantic with tempo rubato. But he was not rated well in Japanese musical circles, where the ability to play sounds and rhythms accurately was stressed. His achievements in training pianists are generally unknown. He played the piano very carefully with a beautiful tone. Because he thought the touch on the keyboard was very important, he trained students to use the natural movement of a soft wrist and the entire arm and aimed at "the technique closely connected with the pieces". With the emphasis on and influence of Sachlichkeit aesthetics after World War II, his achievements have been largely forgotten.

Keywords: *Sound Culture, Text Culture, Alfred Cortot, Urimaru Nobechi, Koichi Nomura, Chopin*

1. はじめに

アルフレッド・コルトー（Alfred Cortot 1877～1962年）は、20世紀前半のフランスを代表するスイス生まれのピアニストである。レコードが急速に普及しつつあった第一次世界大戦後の日本においても、その人気は非常に高かった。たとえば、音楽評論家の藁科雅美（1915～1993[大正4～平成5]年）は、1971年12月号の『ムジカノーヴァ』に掲載された「世界の大ピアニスト⑧アルフレッド・コルトー」の中で、「昭和のはじめからその十年代、つまり戦前の日本でのコルトーの人気はパデレフスキーやホロヴィッツやルービンシュタインらをさえもしのぐものがあって、そのままそれが戦後の昭和二十年代にも継承されていた」と証言している[1]。

ところで、コルトーの初来日は、彼が75歳の1952（昭和27）年であり[2]、それまでほとんどの日本人は、レコードを通してのみ、その演奏に触れていたわけである。藁科雅美は、レコードというメディアとコルトーとの関係を次のように述べている[3]。

> レコード演奏家という点から考えると、コルトーは最初の恵まれた時期に生れ合わせたといえるだろう。LP以前の電気吹込法が一まづ完成の境に達してレコード音楽のレパートリイの拡充が急務となった頃、ショパン演奏家としてパデレフスキーもパハマンも既に老齢であった。ブライロフスキーやルービンシュタインの名声は、まだコルトーほど世界的ではなかった。コルトーは、ショパンのほかに、シューマンの名曲も豊富に録音した。近代フランスの最高のピアニストであったばかりでなく、フランスの音楽史に最も重要な足跡をのこした演奏家であるコルトーは、フランクやドビュッシーやラヴェルの作品もレコードに吹込んだ。ギーゼキングやカサドゥジュ（ママ）の同じフランス作品がレコードに録音されて、コルトーとの優劣が論じられるようになったのは、ショパンの場合のルービンシュタインやホロヴィッツと同じく、一時代後のことである[……]ショパンやシューマン、或はフランク、ドビュッシーのピアノ曲のレコードが、殆どコルトーの独占といえるほど数多くかれの演奏で作られたのはその時代にコルトーが文字通りの第一人者であり、また圧倒的な人気を博していたからである。

藁科は、他のピアニストと比較して、コルトーの活躍がちょうどレコードの普及と同じ時期であったことを述べ、レコード史上におけるその特権的な位置を指摘している。コルトーの録音の最盛期は、日本で音楽愛好家が急速に増加する時期とも重なっていたことがうかがえるだろう。コルトーのレパートリーは、ショパンやシューマンらのロマン派と、フランク、ドビュッシーやラヴェルなどの近代フランス音楽に限られた狭いものであったが、昭和初期の音楽愛好家たちは、まずはコルトーのレコードを通して、これらの曲に親しんでいったことが推測される。

戦前から戦後の一時期にかけて、「ショパン弾き」として一世を風靡した野辺地瓜丸（勝久）（1910～1966[明治43～昭和41]年）は、日本人としてもっとも初期にフランスに留学して、コルトーの影響を強く受けたピアニストである。しかし、野辺地については、「手袋をはめて弾いた」とか「後ろからスタンドで照らしながら演奏した（しかもその位置に関して強いこだわりを持っていた）」など「特異なピアニスト」として、過度に神経質であったその性格にまつわるエピソードばかりが一人歩きしているように思われる。

演奏家の中には、音楽雑誌などのジャーナリズムにおいて、積極的に発言した人も多いが、野辺地はそのようなタイプではなかった。著名なピアニストでありながら、演奏や実像についての資料に乏しいこともあり、その功績について正当な評価を受けているとは言い難い。

演奏とは、一瞬のうちに消え去ってしまう「音」というものを材料にしたはかないものである。扱いの困難さを伴うためであろうか、現在のところ、日本の演奏史についての研究は、個々の音楽家についての伝記等が出版され始めているものの、全体としては、端緒についたばかりと言ってよい。しかし、演奏会は、文化における重要なトピックであったわけで、それらをめぐる言説等を調査・検討することで、当時の人々の価値観や考え方の一端を知ることが出来るのではないだろうか。

本稿では、日本におけるコルトー受容の問題を取り上げるが、その中でもコルトーを深く敬愛していたピアニスト、野辺地瓜丸について、資料の収集や、ご遺族、門下生からの聴き取り調査を行い、これまでの評価を検討し、彼が同時代の日本のピアノ界に何をもたらしたのかを考察したい。

2. 野村光一によるコルトー受容

音楽評論家の草分け、野村光一（1895～1988[明治28～昭和63]年）は、ピアノを学んだこともあり、ピアノ曲、とりわけショパンを好んでいた。野村は、戦前から戦後

にかけて、ピアノの分野における数々の著作を残したが、他の評論家に比べてコルトーについての記述が際立って多い。まずは、戦前・戦後を通じてピアノ演奏評論におけるオピニオンリーダーであった野村の文章により、日本におけるコルトー受容の様相を見てみよう。

野村は、1921～1923（大正10～12）年にロンドンに滞在したが、当時はヨーロッパにおいてもラジオが普及する前のことであり、SP時代のレコードもまだ音楽鑑賞のためには十分に行き渡っていないような状況であった[4]。様々な演奏家たちが有力な音楽マーケットであった第1次世界大戦後のロンドンを訪れ、野村は数多くの演奏会に通った。当時は、まだ19世紀の演奏の流れを汲む巨匠たちが活躍しており、たとえば、バッハの校訂者や作曲家としても高名で、ドイツ・アカデミズムの流れを汲むピアニストであるブゾーニや、おしゃべりをしながら弾く等の奇行癖や、楽譜を勝手に変更して演奏することで有名であったパッハマン、2メートルを超える巨漢で、重厚な音と完璧なテクニックを持ち、自作の演奏においては他の追随を許さなかったラフマニノフなど、現在でも「伝説のピアニスト」として語り継がれるような巨匠たち、偉大なピアニストたちの実演を聴いている[5]。

なかでも、もっとも野村が心酔したピアニストは、コルトーであった。スイス生まれのコルトーは、パリ音楽院でディエメール（Louis Diémer 1843～1919年）に師事し、1897年にピアニストとして活動を開始するものの、ワーグナーに心酔して、バイロイトの祝典劇場の演出助手をつとめるようになる。その後、1902年の《神々の黄昏》《トリスタンとイゾルデ》のフランス初演にあたっては、指揮もつとめている。19世紀末のフランスにおいては、ワグネリズムの嵐が吹き荒れており、詩人のボードレールやマラルメをはじめ、作曲家のドビュッシーやピアニストのコルトーに至るまで、多くの芸術家がそれに感染した。野村は、ワーグナーの影響の濃いコルトーの音楽精神は、「十九世紀末のデカダン風ロマン派テンペラメントで培われたもの」であり、彼は「フランス人でありながらドイツ風ロマンティシズムに憧れていた」ピアニストであると説く[6]。

野村は、このようなコルトーの演奏の特徴を2つ挙げている。まず第1点は音色である。彼は、コルトーの音について、「輝かしさ、豊かさ、それに変化のあること、無類というほかない。いうならば、フランスの印象派絵画、中でもマネー、モネーの色彩を想わせる」と論じ[7]、「如何にもフランス風に洗練された垢抜けしたもの」であり、ショパンも好んだプレイエルのピアノで「ショパンを弾き、ドビュッシー、シューマンを弾き、そこにあれだけの色彩感、現代的感覚に充ちた色彩を与えた[……]その点でも誰も彼にかなう者はなかった」と語っている[8]。

第2点は、19世紀的な巨匠主義に通じるロマンティックな表現である。「コルトーの演奏はテンポ・ルバートの多いものでした。そして、表情に多分の誇張がありました。ダイナミックもとても強かったので、音の流れが絶えず速くなったり、遅くなったり、そして強弱の間の山と谷とがこれまたとてもすさまじかった。しかも、リズム感がよいから、その強烈なリズムの上に乗せてテンポ・ルバートを縦横無尽に使う。それに音色の多彩濃厚な変化が伴う[……]要するに、クラシックの四角四面な構成感、または形式感というか、そういうものをぶちこわしてしまったデフォルメーションの激しい奴です」と述べている[9]。

野村のコルトー観をまとめると、ワーグナーに代表される後期ロマンティシズムの影響を受け、19世紀の巨匠主義的な演奏解釈を示しながらも、フランス人であったコルトーは、感覚的にも優れ、ニュアンスが豊かで色彩感に富む新しい表現が魅力的であったということだろう。要するに、野村はコルトーの音楽を、前世紀的な古い演奏と新しいものとの絶妙なバランスの上に立った表現としてとらえていた。野村は、「こんなに感覚的で、フランス風に粋なピアニストは、おそらくほかに一人もいない、とわたしは思ったくらいだった。コルトーに較べると、ほかのピアニストはまるで色褪せたあだ花のようだった」と当時の鮮烈な印象を語っている[10]。

3. 昭和初期のピアノ界

それでは、コルトーの受容にあたっての日本のピアノ界の状況は、どのようなものであったのだろうか。少し時代をさかのぼると、日本においてピアノ教育が始まったのは、音楽取調掛（後の東京音楽学校／東京芸術大学）において洋楽の伝習が開始された1880（明治13）年である。楽器や記譜法、発声法などすべてが邦楽とは著しく異なる洋楽の導入において、他の西洋文化と同様、あるいはそれ以上に、外国人教師が果たした役割は大きい。次第に、19世紀にもっとも音楽の発展した国はドイツであることが喧伝され、外国人教師のほとんどがドイツ楽界から招かれるようになった。なかでもモスクワ音楽院でチャイコフスキーやニコライ・ルービンシュタインに習った経歴を持つドイツ系ロシア人のケーベル（Raphael von Koebel 1848～1923年　在職期間：明治31～42年）らは強力な影響

力を持ち、東京音楽学校ではドイツ音楽が中心になっていくのである[11]。

ケーベルは、1893(明治26)年に東京帝国大学の哲学の教師として来日したのであったが、深い音楽的素養を見込まれて、音楽教師として東京音楽学校に招かれ、幸田延(1870～1946[明治3～昭和21]年)、橘糸重(1873～1939[明治6～昭和14]年)、神戸絢(1879～1956[明治12～昭和31]年)ら、後に母校の教壇に立つことになる優秀な音楽家たちを育てた。彼の理想とする音楽はあくまでバッハ、ベートーヴェン、ブラームスらドイツの音楽であり、対して、たとえばショパンをまったく評価しなかった[12]。ドイツのいわゆる絶対音楽こそが至上の音楽であり、ショパンなどは「不純な」サロン音楽であるとして、低く位置づけたのである。

唯一の官立の音楽学校であった東京音楽学校ではこのような風潮が蔓延していたので、ショパンをはじめ、フランスの音楽に目を向けたのは、民間主導の動きであったことは否めない。政治状況のダイナミズムの視点から見ると、フランスは普仏戦争(1870～1871年)ではドイツに敗れたが、時代が下って、第1次世界大戦では戦勝国になった。そのような背景もあり、国力を増していった大正時代の日本では、自由な雰囲気と相まって、フランスの文化に憧れる若者が増加した。また、洋楽が広まるにつれて、次第に音楽マーケットとしての存在感を増していった日本に、大戦後の処理で疲弊していたヨーロッパから、エルマン、ティボー、クライスラーなど多くの一流の音楽家がやってくるようになり、フランスの最新の音楽情報がもたらされるようになった。それまで留学先にドイツを選ぶのが通常であったが、この頃からフランスに渡るピアニストが出てきたのである[13]。

このようなドイツ音楽一辺倒からフランスに目が向けられていく変化に関して、まずは、東京音楽学校の状況をもう少し見てみよう。大正から昭和にかけての東京音楽学校では、ベルリン高等音楽学校に留学した小倉末子(1891～1944[明治24～昭和19]年)、ベルリン高等音楽学校出身のパウル・ショルツ(Paul Scholz 1889～1944年、在職期間:大正2～11年)、その高弟であり、ベルリン高等音楽学校でレオニード・クロイツァー(Leonid Kreutzer 1884～1953年)に師事した高折宮次(1893～1963[明治26～昭和38]年)などを中心に、明治以来のドイツ音楽を中心とした旧式の演奏法による教育が続けられていた[14]。

昭和になると、クロイツァーの弟子のレオニード・コハンスキー(Leonid Kochanski 1893～1980年、在職期間:大正14～昭和6年)に続き、レオ・シロタ(Leo Sirota 1885～1965年、在職期間:昭和6～20年)やクロイツァー(在職期間:昭和13～19、21～28年)自身が来日する。なかでも、ナチス・ドイツの圧力から逃れて来日したユダヤ人、シロタとクロイツァーは、世界的に著名なピアニストであった。彼らを得たことで日本のピアノ界は格段の進歩を見せるが、この時期に頭角を現したのが、高折宮次の弟子の井口基成(1908～1983[明治41～昭和58]年)であり、井口は後のピアノ教育界に大きな影響を持つことになる。以上のように、この時代の東京音楽学校には、旧式の奏法に加えて、徐々にシロタとクロイツァーら世界に通用するレヴェルの外国人教師からもたらされた奏法が並存するようになっていったと考えられる[15]。

他方、昭和初期には東京音楽学校を経ないで、直接フランスに渡るピアニストも現れる。1926～1930(大正15～昭和5)年に留学した野辺地瓜丸や、東京帝国大学出身でフランスに4年間留学し、アムール教授に師事して1929(昭和4)年に帰国した近藤柏次郎(1900～1932[明治33～昭和7]年)、1927～1931(昭和2～6)年と1934～1937(昭和9～12)年に渡仏してピアノをコルトーに師事し、ブーランジェに和声法を習った宅孝二(1904～1983[明治37～昭和58]年)、1928～1932(昭和3～7)年と1935～1940(昭和10～15)年に滞仏してパリ音楽院でラザール・レヴィ(Lazare Lévy 1882～1964年)につき、首席のプルミエ・プリを得て卒業した原智恵子(1914～2001[大正3～平成13]年)等である。

さらに、フランス文化、なかでもドビュッシーやラヴェルなど近代フランス音楽の広がりとともに、東京音楽学校に在籍していたピアニストの中にも、フランスへ留学する人たちが出てくる。東京音楽学校卒業後、1930～1932(昭和5～7)年に留学してイーヴ・ナットについた井口基成や、東京音楽学校を中退して1931～1933(昭和6～8)年に滞仏し、スコラ・カントルムでピアノをポール・ブローに、作曲をダンディに学び、現在では、むしろ《水色のワルツ》の作曲者として有名な高木東六(1904～2006[明治37～平成18]年)らである。次章では、もっとも初期にフランスに留学したピアニスト、野辺地瓜丸に焦点をあて、彼が日本のピアノ界に何をもたらしたのかを考えてみたい。

4. 野辺地瓜丸におけるコルトー受容

4.1. パリ留学まで

野辺地瓜丸の父方の祖父、野辺地尚義は南部藩の

出身で進取の気性に富み、大村益次郎について蘭学を修め、伊藤博文らを教えた人物である。京都で1872（明治5）年に設立され、日本の女学校の嚆矢となった女紅場（にょこうば）（現在の京都府立鴨沂高校）で主管をつとめた後、伊藤の計らいで紅葉館の設立に携わり、1881（明治14）年の開館からは、主幹として経営に関わるようになった[16]。紅葉館とは、現在は東京タワーが建っている芝公園にあり、まだホテルもなかった時代に、内外の賓客をもてなす社交場として作られた施設である。洋風の迎賓館ともいえる鹿鳴館が1890（明治23）年に使われなくなったのに対し、紅葉館は1943（昭和18）年まで存続して、1945（昭和20）年の東京大空襲により消失した。当時の名士たちが集った格式高い和風の超高級料亭であり、たとえば尾崎紅葉はそこでの体験をもとにして『金色夜叉』を書いたと言われている[17]。

野辺地瓜丸の母方の祖父、米津松蔵（造）は長野県の出身で、京橋の菓子店、風月堂の番頭をしていたが、1972（明治5）年にのれん分けされて、両国に店を構え、日本で初めてチョコレートやビスケットなどの洋菓子を製造・販売した。その後、1877（明治10）年からは銀座でフランス料理も始め、西洋料理がまだ珍しかった時代に、風月堂は、永井荷風、小宮豊隆など当時のエリートたちが好んで通った東京で最高のフランス料理店であった。このように、野辺地瓜丸の身辺には、紅葉館の日本的芸事の世界とともに、風月堂由来のフランスの香りが、もともと漂っていたことがわかる。

野辺地瓜丸の父、四郎は、漢字に親しむ文化人でもあり、東京帝国大学医学部を中退してアメリカへ遊学した折に、ピアノを持ち帰った。西洋風の雰囲気に満ちていた家庭で、父がアメリカで見聞したように、母乳ではなく、牛乳を飲ませる育児方法を採ったために、瓜丸は虚弱な体質になってしまい、骨と皮ばかりのような体格であったという[18]。ショパンのレコードが流れているなど、家族が親しんでいたのは洋楽であり、体が弱くて外で遊べず、よちよち歩きの頃からピアノに触るのが好きな瓜丸に、母親がピアノを習わせた。出張レッスンに来ていたのは、リストに師事したこともあり、東京音楽学校で声楽とピアノを教え、音楽会にも頻繁に出演していたノルウェー人ペツォルト（Hanka Petzold 1862～1937年、在職期間：明治42～大正13年）や、ペテルスブルグ音楽学校の教授をつとめ、革命を避けて1919（大正8）年に来日したデンマーク人ロランジュ（Georges L'Orange 生没年不詳）であったらしい。

野辺地瓜丸は、成蹊小学校に入学して、東京音楽学校師範科卒で後に日本でリトミックを初めて実践した教育者としても有名な小林宗作（1893～1963[明治26～昭和38]年）の教えを受け、彼に「ピアノ以外する必要がない」と言わしめたほど上達した。1939（昭和14）年9月下旬の『音楽新聞』における野辺地の独奏会の紹介記事の中に、ペツォルトの謝恩音楽会で、リストの練習曲《鬼火》と《小鬼の踊り》を演奏し、注目されていたとの記述がある[19]。

他方、ロランジュは民間にありながらも、池内友次郎（1906～1991[明治39～平成3]年）や近藤柏次郎、河上徹太郎ら多くの若い門下生を教えた教師であったが、どうやら独特の教授法を持っていたらしい[20]。『月刊楽譜』1925（大正14）年4月号に掲載された「音楽家及び音楽教育家としてのジョージ ロランヂ氏」という記事は、早稲田大学でフランス文学を講じていたメタクサ夫人によるものであるが、「彼は教授方法として科学的と芸術的の両方法を併せ用いている。即ち彼は、筋肉を短日月で発達させるために、他の誰も知らない様な解剖学的訓練法を発見し、それに拠って自分自身の主義のもとに独特の一派を作った。その為に彼の弟子は短日月に素晴しい進歩をなす所の可能性が与えられて、かくれたる天賦や才能を開き、非常に明瞭で確実なタッチと、気持ちよい速力とを容易に覚えるのである。例えば、彼の門下生の一人の伊集院氏は、ピアノを弾き始めてから十ヶ月になるかならないかの間に、むずかしいモッツアルトのコンチェルトを立派に弾く事が出来る様になった」と記されている[21]。ピアノの学習を始めて10ヶ月でモーツァルトの協奏曲を立派に弾くというのは、いくら何でも誇張が含まれているのではないかと思われるが、おそらく、このロランジュ独自の「解剖学的訓練法」というのは、急速に手の筋肉を発達させることができた半面、危険と隣り合わせでもあったのだろう。先述したように、若くしてリストの難曲を弾くなど、瓜丸はめきめきと上達したが、もともと体が弱かった上に、このような無理な方法が合わず、また当時使われていた鍵盤の重いピアノで練習をしすぎたために、指を壊してしまう。この指の故障は、その後の瓜丸の生涯に一生ついてまわることになる。

1925（大正14）年にロランジュが帰国することになり、15歳の瓜丸は成蹊中学校を中退して、フランスに渡り、1926年にエコール・ノルマル（コルトーにより1919年に創立された学校）に入学して、ラザール・レヴィに師事した。そのかたわら音楽理論を学び、コルトーがショパン全作品について行った講義を受講しながら、多くの

演奏会に通っている。演奏会を聴いては、興奮して寝られぬまま、その感激を母に書き送り、その葉書は柳行李一杯になったという。うら若い瓜丸にとって、本場で視聴した体験は非常に強い刺激となり、自らの演奏スタイルを確立するにあたっての原体験となったことであろう。

パリでは、日本から来ていた池内友次郎や宅孝二などとも交流したが、手を壊したために、1930(昭和5)年に帰国した。池内は、1967(昭和42)年2月27日に日比谷公会堂で行われた「野辺地勝久追悼音楽会」のプログラムにおいて、「野辺地君は、泣き出しそうな表情で、自分の両手の指のすじは全部はずれる、と言いながら、その両手の甲を私の目の前にさし出した。それらは長い細い指のかなしげな両手であった」とパリ留学時における野辺地の指の状態を証言している。

4.2. 帰国後の演奏活動

それでは、フランス帰りのピアニストがまだ珍しい日本で、このような野辺地の演奏はどのように受け取られたのであろうか。帰国後の野辺地は、1930(昭和5)年に日本青年館でショパンを中心にしたプログラムで帰国記念演奏会を開くが、野村光一は、このデビュー・コンサートについて、次のように語っている[22]。

> 曲目は野辺地さんが日頃敬愛して止まなかったショパンで占められていた。そのうえ、解釈には、これまたパリ滞在中見たり、聴いたりして熱愛のかぎりを尽したコルトー全盛時代の様式をそのまま受け入れていたところもあったようである。[……]けれども、ピアノの音そのものは美しくて神経が通っていたにもかかわらず、指や手の故障と不健康な体調から、迫力を欠いた虚弱なものになっていたのは致し方ない。演奏から受けた印象は、全体として相当影の薄いものとなってしまったのである。
>
> 楽壇関係者側からの批評もやはり芳しいとはいえなかったようだ。野辺地さんの病的なまでに軟弱な音は受け入れられなかったようである。コルトー張りの表現も納得されなかったらしい。なにしろ当時の日本のピアノ界はドイツ流一点張りで、音の美しさや、繊細さなど一向お構いなく、ただ強く、ばりばり弾けばよいという風潮が、長年の上野の伝統と風習になっていて、それが世間にも瀰漫していたのである。表現、解釈でさえ、粋なフランス風など顧みられず、特にフランス風でも最極端な立場にいて、一歩誤れば、デカダンの域にも堕しかねないコルトー式などが異端視されていたのは当然だった。野辺地さんが徹頭徹尾受け入れられなかったのは無理もない。

まるでコルトーを思わせる演奏は、野村を喜ばせたものの、あくまでドイツ風の演奏が主流であり、「強くばりばり弾けばよい」という風潮が行き渡っていた当時の音楽関係者にとって、音の美しさやコルトー流の表現方法などは彼らの評価規準の範囲外のものだったようである。手の故障が治りきっていないことも災いして、野辺地の演奏は「弱々しい」と受け取られ、不評に終ってしまったのであろう。

デビューリサイタルについての酷評から受けた打撃により、野辺地は心身ともに健康を害し、約9年間の沈黙を余儀なくされる。さらに、その間、友人で同じくフランス帰りのピアニストであった近藤柏次郎が芸者と心中事件を起こした時には、多分に影響され、神経衰弱に陥ってしまったという。

しかしその後、ようやく身体の健康を取り戻した野辺地は、1939(昭和14)年のリサイタルを皮切りにして、堰を切ったかのように、精力的な演奏活動を繰り広げる。執筆者が現在までに音楽雑誌の記事などから見つけた野辺地瓜丸の終戦までの演奏会の記録を表にまとめた[23]【表1】。

曲目を俯瞰してみると、「ショパン弾き」というレッテル通り、確かにショパンが多いものの、それ以外の曲も結構プログラムに含まれていることがわかる。シューマン、フランク、リストというように、プログラムに含まれるショパン以外のそれらの曲目は、やはりコルトーのレパートリーを髣髴とさせるものである。

活発な演奏活動を受けて、音楽雑誌に演奏会評が掲載されることも多くなったが、野辺地の演奏に与えられた評価は様々である。たとえば、作曲家の渡鏡子(1916～1974[大正5～昭和49]年)は、1939(昭和14)年10月12日のショパンの演奏について、「近来日本人のピアノ独奏会も数多くあったが、これらは概して『所謂』演奏家風の大げさな表情と身振を追う型か、さもなければ教室でのレッスンの延長の様な面白くもなんともない音楽学生風な演奏か何れかが大部分であった[……]こういう中にあって野辺地さんは本当の意味でのサロン風なピアニストである」「現代人的な意識の過剰もなければ、音楽の内容を離れた理論又は技術の先行もない」「それは理窟以上の、感性的なものの判断に

従った絶対的な確信に基いてなされている」と評し、「音色は隅々まで磨かれている」と述べている[24]。

対して、守田悦子は、音楽コンクールの総評なども執筆している評論家のようであるが、1940（昭和15）年11月14日に日比谷公会堂で行われたショパンの協奏曲の演奏会について、「まづ第一にその音の清澄さと、神技にもひとしい早いパッセージの駆使力とにおいて、又彼の異常なまでの情熱において、まづ人はその鬼気迫る演奏に厭倒されるであろう」と書きながらも、「フレージングは？ハーモニーは？コントル・ポアンは？全体の構想は？ショパンの感情は？イデーは？こういう風に一つ一つを丹念に考えてみると、是等のすべての問に対して全然ブランクなのである。正真正銘のところ、野辺地さんのピアノにはこうした客観的条件を意図したソルフェージュは全然なく、あるのは野辺地さんの異常神経の露出のみである」と書き、「彼の世界はあくまでも異常人の世界であって、芸術の本道を歩む者とは世界がちがう」と結論づけている[25]。

さらに、藁科雅美は、1942（昭和17）年1月17日に軍人会館で行われた独奏会について、「野辺地氏は日本の洋琴家中恐らく最もショパン的エロティシズムの表現に通じたピアニストであるが、併しそれをもってショパン弾きとしての野辺地氏を直ちに全面的に肯定することも不可能である」と書き、その理由として、「彼の演奏

表1　野辺地瓜丸の終戦までの演奏会

演奏会名	年月日、場所	曲目
野辺地瓜丸ピアノ独奏会	1930年5月12日 日本青年館	メンデルスゾーン《前奏曲とフーガ》、ショパン《スケルツォ第2番》《夜想曲》《前奏曲》等
撫子会第2回音楽会	1930年5月19日 日本青年館	記載なし（ピアノと声楽）
野辺地瓜丸ピアノ独奏会	1939年10月12日 日本青年館	ショパン《幻想曲》《ソナタ第3番》《バラード第1番、第4番》《ワルツOp. 64-2、Op. 34-1》《練習曲》より12曲
野辺地瓜丸第2回ショパン演奏会	1940年4月14日 日比谷公会堂	ショパン《アンダンテスピアナートとポロネーズ》《ソナタ第2番》《前奏曲》《練習曲》
野辺地瓜丸第3回ショパン演奏会	1940年11月14日 日比谷公会堂	ショパン《ピアノ協奏曲第1番》《ピアノ協奏曲第2番》《即興曲》
管弦楽大演奏会	1941年1月16日	シューマン《ピアノ協奏曲》（フェルマー指揮）
野辺地瓜丸ピアノ独奏会	1942年1月17日 軍人会館	メンデルスゾーン、ウェーバー、ショパンの曲（曲名不明）
第13回厚生文化の夕	1942年4月18日 共立講堂	ショパン《夜想曲》《即興曲》《華麗なるワルツ》《ポロネーズ》《2つの練習曲》
野辺地瓜丸洋琴独奏会	1942年5月21日 明治生命講堂	バッハ《前奏曲とフーガ》、フランク《前奏曲、コラールとフーガ》、シューマン《謝肉祭》、ショパン《バラード》
第25回厚生文化の夕	1942年11月21日 共立講堂	シューマン《交響的練習曲（含遺作）》
野辺地瓜丸洋琴演奏会	1942年12月13日 日比谷公会堂	メンデルスゾーン《無言歌Op. 19-4、Op. 62-6》《ロンドカプリチオーゾ》、シューマン《交響的練習曲（含遺作）》、ショパン《舟歌》《2つのワルツ》《スケルツォ第4番》《12の練習曲》Op. 10、Op. 25より
東京交響楽団第20回定期演奏会	1943年6月13日 日比谷公会堂	リスト《ピアノ協奏曲第1番》（グルリット指揮）
野辺地瓜丸ピアノ独奏会	1943年10月25日 日本青年館	ショパン《華麗なるポロネーズ》《24の前奏曲》、ラヴェル《水の戯れ》《夜のガスパール》より〈水の精〉〈小鬼〉、伊福部昭《日本組曲》（〈盆踊〉〈七夕〉〈ながし〉〈佞武多〉）、リスト《ハンガリー狂詩曲第2番》

は余りに崩れすぎる。勿論過度のルバートもショパンの場合必ずしも非難すべきでないが、そのためリズムまで犠牲に供されることは如何なる場合にも許さるべきでない。彼のショパンは従って只管感情的、感覚的方向に走って力の弱い、女性的なサロン的表現に堕して了う」と述べている[26]。

また、後に桐朋学園大学教授になる評論家寺西春雄（1920～2003[大正9～平成15]年）は、1942（昭和17）年12月13日の演奏会について、「野辺地瓜丸のピアノ独奏は多くの場合理論と実践との相剋を感じさせる。つまりペダリング、指使い、打鍵法、音力法等の技術的な方法や、動機やテーマの取り扱い方などの解釈上の方法が実に細かく合理的に研究されていることが感得されながら、その研究された方法が完全に消化されて素直に自己のパトスを表現するか[と]いえばそうではない」「この人の解釈が作為的に考えられたり、技術がぎこちなさを指摘されたりする所以もこの知と情との闘争にあるとはいえないであろうか」と分析している[27]。

好意的な評から否定的な評まで、種々のものを挙げてみたが、これらの評を集約してみると、全体としては「音は美しいが、感覚的な演奏」という評価がなされていたことがわかる。寺西は、野辺地の技術や解釈方法が綿密で合理的に研究されていることを感じ取っているが、それが自らの感情表現に生かされていないと指摘する。守田は、楽譜の読み込みが足りないと説き、渡は、理窟よりも感性が目立つことを述べている。要するに、フランスで学んだ野辺地の演奏は、それまでの旧式のがちがちの演奏が溢れていた日本のピアノ界に美しい音色をもたらしたが、反面、決して大向こうを張ることはなく、非常に神経を行き渡らせた彼の演奏は、「何か本格的でないもの」と受け取られたのではないだろうか。また、藁科雅美が述べているように、「リズムを崩しすぎる」という意見は、他の演奏会評にも見られる。

野辺地自身は、1950（昭和25）年10月号の『音楽芸術』に掲載された「野辺地さんの末梢的音楽談義」の中で、コルトー観を問われて、「コルトー観は野村（光一）さんが言い盡していられます。彼こそ唯一の白熱的な強烈なロマン主義者であり、さまざまな感情や、心のあらゆる状態を強烈な音色で、熱情的に表現しようと、ピアノに立ち向かっている詩人とお思いになりませんか。コルトーがあれだけのテンポ・ルバートを用いて、リズムの軽業――もうちょっとというところで聴くに堪えなくなるような軽業を演じて、しかも見事にテンポ・ルバートを生かしている」と答えている[28]。この言葉から類推すると、コルトーに憧れて、テンポ・ルバートを多用したロマンティックな野辺地の演奏が思い浮かぶ。しかし、それは、「音やリズムを正確にきっちりと弾くこと」がまず求められた日本のピアノ界においては、やはり本流からは相当はずれていると受け取られていたのだろう。藁科の「女性的なサロン的表現」という評からは、勇ましく、男性的なものを尊ぶ戦時中の風潮も見え隠れする。

もし、タイミングということを考慮に入れるならば、野辺地の場合、デビューリサイタルから長期間療養していたことが、その影を薄くしたことは否めない。前述したように、野辺地が演奏活動を再開した時期は、以前に比べるとピアノ教育のレヴェルが上がり、日本人のピアニストが続々と登場してきた時代である。野辺地に続くフランス留学組が次々と帰朝し、なかでも、同じラザール・レヴィに習った原智恵子が首席の1等賞を得てパリ音楽院を卒業したことは、非常な注目を集めた。1933（昭和8）年2月9日に第1回帰朝演奏会を開き、人気者となった原は、さらに1937（昭和12）年の第3回ショパン国際ピアノ・コンクールでは15位となり、聴衆賞を得、以後活発な演奏活動を展開するのである。

4.3. 教育活動

「ショパン弾き」の文脈で語られることの多い野辺地瓜丸であるが、彼の教育活動上の功績については、一般にはあまり知られていない。帰国後の野辺地は、1930（昭和5）年9月～1931（昭和6）年1月の一時期、中野音楽学校の講師をつとめているが、健康状態等を考え合わせると、彼が本格的に教育活動に手を染めるのは、1946（昭和21）年に東京音楽学校の講師、ついで翌年に教授になってからのことと思われる[29]。終戦後の一時期、東京音楽学校に籍を置いた背景には、戦争協力問題で東京音楽学校の教師の総入れ替えが行われたことがあり、結果として野辺地や安川加寿子（1922～1996［大正11～平成8］年）、池内友次郎ら、それまで東京音楽学校とは無縁のフランス留学組の音楽家が迎え入れられたのである。

ピアニスト園田高弘（1928～2004[昭和3～平成16]年）は、著書の中で、戦時中に学生として在籍していた東京音楽学校における野辺地についてのエピソードを語っている[30]。

> 学校の豊増昇先生のレッスン室の隣に、野辺地瓜丸先生（のちに勝久　1910～66）の部屋があっ

た。僕は当時、レオ・シロタ先生から見よう見まねで覚えたテクニックで、ばりばりとピアノを弾いていた。野辺地先生はよく僕の部屋をのぞいていて、ある日、「ちょっと私の部屋へいらっしゃい」と切り出した。

何かと思ったら、「まあ、よくお弾けになりますね。そんな下駄で鍵盤を踏んづけるような手つきで」と酷評されてしまった。「ちょっとお退きになって」と先生がみずから弾く。指が鍵盤をなめて這うようなタッチで、ピアノがまったく違う響きを奏でるのには驚いた。[……]先生はフランスの大ピアニスト、アルフレッド・コルトーの弟子で、師直伝の奏法を誇大に実演で示した。その特徴は、腕・手・指をピアノに対して自然に置き、打鍵の瞬間は、指の腹を鍵盤と平行になるようにすることだった。戦後の留学で開眼することになる「フランス流奏法」との出会いは、野辺地先生により、戦時中の上野でもたらされたわけである[31]。

園田は野辺地がもたらした「フランス流奏法」との衝撃的な出会いを語っている。やはり、それまでの東京音楽学校には、このような「鍵盤をなめて這うようなタッチ」の「フランス流奏法」は存在していなかったのだろう。

野辺地自身は、前述の「野辺地さんの末梢的音楽談義」の中で、「ピアノの名演奏ということはタッチに帰せられるわけでしょう。本当の大演奏家の演奏といわゆる二流の演奏家との差は、技術的にはタッチの差ではないでしょうか。その点でちゃんとしている人は案外少ないのじゃないかと思います」と言い、「ピアノを弾いている時のかたちが、何か無理を感じさせるような風であったら、それは間違った弾き方だと思うのですよ。のびのびとした腕全体や、柔かな手首は、見ていても気持のいいものである筈でしょう」と述べている[32]。細心の注意を払いながら実演で「音の美しさ」を追求した野辺地であったが、それは鍵盤の触れ方、すなわちタッチに帰され、そのために柔らかな手首や腕全体の自然な動きを用いるといったピアノ教育方法につながっていったと思われる。

そのピアノ教育観をもう少し詳しく見てみよう。野辺地は1949（昭和24）年に出版された『ピアノの技法』の中で「ショパンの奏法」の章を執筆している。この本は、婦人画報社から出ている音楽講座の第1巻で、高折宮次をはじめ井口基成や宅孝二など、著名なピアニストやピアノ教師たちがバイエルやツェルニー30番の練習から、ベートーヴェンやシューマン、リスト、フランス印象派にいたるまでのピアノ曲の奏法について解説を加えている。言わばピアノの初心者から、より専門的に学んでいる学習者まで、多くの人々を啓発するために書かれており、このような書物が出版されたこと自体、戦後のピアノ・ブームが予見されるような内容である。

野辺地は、この本でもまずは美しい音色の重要性とそれを自由に醸成するタッチについて注目し、「美しい音色を自由に醸成するタッチは、どうしたら得られるか？」という課題の解決には、聴くこと、見ること、感じることという3点を挙げている。すなわち、第1点は、1つの音を音楽から切り離して美しさを追求することは困難であり、「どんな音が出されるべきか」、その楽曲のその部分における最も理想的な音をイメージする必要があること、第2点は、肩、腕から手先まで音楽の流動に適合しているように、眼であらゆるフォームを監視すること、第3点は、指先に合理的な重量の配分を感じ、筋肉の合理的な運動形を感じることである[33]。

次に、野辺地はテンポ・ルバートを取り上げ、それは決して曲の構成や均衡を無視して耽美にひたることではなく、無計画で気紛れな演奏からは、ショパン作品の豊かな開花は期待できないと説く[34]。さらに、ペダルは、手の技術の光彩を拡大させるためにのみ用いられなければならないと書いている[35]。執筆者は、門下生の高木幸三氏より、ハーフ・ペダルやペダルのトレモロなど、それまで日本ではまだ誰も用いていなかったペダルの技法を野辺地から学んだとの情報を得たが[36]、これも音色を豊かにするための技術であると言えるだろう。

ここで思い起こされるのが、作品の時代、歴史的状況、作曲家の伝記や作品の生み出された過程などその背景を真摯に研究することを積み重ねて、解釈を加えていたコルトーの演奏に対する姿勢である。前述のように、日本においてコルトーは、音色は美しいが、ロマンティックでルバートが過多な演奏家ととらえられていた。コルトーに影響された野辺地の演奏も感覚的で、ともすればどこか本格的でないと受け取られがちであったが、実際には、決して気紛れなどではなかったのである。野辺地の楽譜には、細かい和声分析が書き込まれており、作曲家の意図を十分汲み取った演奏をするために、生徒にも分析を習いに行かせたという。裏づけを伴った説得力のある解釈とそれを表現するための音を得るために、隅々まで神経を行き渡らせ、一途に楽譜に向かっていた姿が想像される。

このような野辺地は、コロムビアよりツェルニー30番の

録音を残している。この曲集は、楽曲を弾けるようになるために、指の動きの正確さや速度を得るための練習曲として、初歩の学習者によく用いられている教材である。このレコードも、おそらく、ピアノ学習者への指針とするために録音されたものと思われるが、聴いてみると、あまりの美しさに愕然としてしまう。初歩の練習曲という段階を超えて、芸術的な「音楽」として聴こえるのである。

野辺地は、その解説書に「この曲集の一つ一つのエチュードが、例え短く又単純ではあっても、皆夫々音楽的に一貫して筋の通った楽曲を成していること、そして更に、そのどれをとっても音楽としての簡潔さ、素直な楽しさ美しさを相当に具えている」と書いている[37]。そして、「もっと遥かに程度の高いベートーヴェンやショパンの作品などを勉強するのと全く同じ心構えで、音楽的に正しく表現するということを第一の目標にしなければならない」こと、「その表現ということを絶えず考え乍ら、それに適当したphrasing、指づかい、打鍵法、或いはペダルの用い方等を勉強してこそ、真の技術への手がかりとして、この練習曲が充分に役立ったと云える」こと、さらに「凡そ真のピアノの技術というものは、音楽の内容と切り離すことの出来ないもの」であることが述べられている[38]。

現在でもピアノのレッスンでよく用いられているのは、まず練習曲で指が回るようにしてから、より高度な曲を弾いて音楽性を身につけるという方法であるが、門下生の井上敏子氏によると、野辺地はしばしば「練習曲は必要ない」と言っていたそうである[39]。おそらく、野辺地にとって、いかに速く難しいパッセージを弾けるようになるかということばかりにとらわれ、メカニックに練習曲をばりばりと弾きまくるピアノ学生の音は、とても耐えられなかったのだろう。背筋をピンと伸ばし、体を柔らかくして音を出すというフランスで学んだ合理的で美しいフォームでの奏法とともに、野辺地が伝えたかったのは、「音楽の内容と緊密に結びついている技術」ということだったのではないだろうか。当然ながら、練習曲というタイトルがついていようとなかろうと、曲の難易度によって楽曲への取り組み方のスタンスが変わることはまったくなかったのである。

5. おわりに

それでは、日本のピアノ教育において、このような野辺地の教育方法がなぜもっと広まらなかったのか。大きくは2つの理由が考えられる。1つは、彼がわずか6年余りで東京音楽学校の職を辞したことである。演奏活動が多忙であり、芸術至上主義者であった野辺地にとって、東京音楽学校という明治以来の伝統的な日本の組織やその雰囲気は、おそらく親しみにくいものだったのであろう。

戦後の野辺地の活躍は目覚しく、労音（勤労者音楽協議会）主催の演奏会をはじめ、各地で演奏活動を行っている。戦後には、音楽文化に飢えていた人々が多かったこともあり、愛好家の層がさらに広がりを見せる。労音は、安価な値段の演奏会を企画し、クラシック音楽の大衆化を促進した組織であるが、野辺地のショパン演奏は、こうした新興クラシック音楽愛好層に非常な人気があったという。ひたすら自らの音楽を追い求め、権威主義的なところが微塵もなかったその姿が一般の愛好家の心をとらえたことも納得できる。しかしながら、東京音楽学校（後の東京芸術大学）を辞したことは、アカデミズムの中枢から退いたことになり、少なくとも教育面における影響は減少しただろう。

もう1つは、戦後における新即物主義の演奏美学の目覚しい台頭である。恣意的な解釈を出来るだけ排除して、楽譜の通り演奏することが至上のものとされ、ロマンティックな演奏をするコルトーらの芸術は批判の的になった。西洋音楽の伝統が浅い日本では、作品の内容や背景等について深く考察し、そこに演奏解釈を加えて表現することよりも、楽譜に記された音価を正確に演奏し、過剰なペダルは避けて、明快に音を出すといったこの新しい美学の方が、誰にでも分かりやすいという意味において、広まりやすかったのではないかと考えられる。

約半世紀経って、過去の行き過ぎた新即物主義的な演奏に対する反省も見られる現在、野辺地ら初期のフランス留学組が日本の音楽界にどのような影響を与えたのか、その功績を明らかにすることは意義深く思われる。今後、野辺地の戦後の演奏活動や楽壇における位置づけ等、更に詳しい検討を進めていきたい。

本研究を進めるにあたって、インタビューや資料の提供に応じてくださいましたご遺族の野辺地久紀氏、野辺地匡氏、大谷風子氏、大谷照子氏、石井道弥氏、また門下生の高木幸三氏、上代知夫氏、和田則彦氏、田中まり子氏、結城八千代氏、井上敏子氏、田尻明規氏、関口郁子氏、その他、永冨和子氏、末吉保雄氏をはじめとする多くの方々のご協力に対し、深く感謝申し上げます。

注

1 藁科雅美 「世界の大ピアニスト⑧ アルフレッド・コルトー」『ムジカノーヴァ』1971年12月号、37頁。
2 来日時のコルトーについて、野村光一が「演奏は弱り果てた気力で、華々しくも、輝かしくもなかった」と書いているように(『野村光一・ピアニスト』 音楽之友社、1973年、10頁)、75歳という高齢のコルトーに、最盛期の影は見られなかったようである。なお、コルトーは第2次世界大戦中にドイツに協力した問題で、戦後は非常に不遇であった。
3 藁科雅美 「コルトーとレコード」『音楽之友』1952年9月号、52頁。引用にあたっては、現代的表記に代えた箇所がある。以下の引用についても同様である。
4 野村光一 『ピアノ回想記』 音楽出版社、1975年、71頁。
5 同書、79-81、88-102頁。
6 同書、110頁。
7 野村光一 『野村光一・ピアニスト』、12頁。
8 野村光一 『ピアノ回想記』、109頁。
9 同書、109-110頁。
10 野村光一 『野村光一・ピアニスト』、9頁。
11 たとえば、秋葉子(上田敏?)は1908(明治41)年7月23日の大阪朝日新聞の「四新聞社連合主催大音楽会評(上)」という記事で、同年7月20、21日に行われた帝国音楽会の出演者(東京音楽学校出身)について、「その楽風は専ら独逸式クラシックの曲目が多く、いわゆる上野式である」と述べている。
12 久保勉訳編 『ケーベル博士随筆集』 岩波書店、1928年、62頁。
13 近代フランス音楽の受容に関する問題については、拙著『ドビュッシーに魅せられた日本人』(昭和堂、2010年)を参照されたい。
14 野村光一はこれらの上野系ピアニストについて、「上野のピアノは誰も彼も健全だ、けれども四角四面で巧味がない」(「自伝(五)」『音楽公論』1942年6月号、104頁)と述べている。
15 ただし、シロタとクロイツァーの奏法はまったく違っていた。山本尚志 『レオニード・クロイツァー その生涯と芸術』(音楽之友社、2006年、94-95、111頁)によれば、シロタは、凄いテクニックの持ち主で、生徒に弾いて聴かせる指導法をとっており、対して、クロイツァーの解釈は重厚な音で弾かれたロマンティックなものであり、彼は音量の微妙な変化によって無限のニュアンスを持つことができると考えていた。
16 池野藤兵衛 『料亭 東京芝・紅葉館――紅葉館を巡る人々――』 砂書房、1994年、138-139頁。
17 同書、157-158頁。
18 野辺地瓜丸の伝記的事項については、弟の野辺地匡氏、妹の大谷風子氏、従兄弟の石井道弥氏、姪の大谷照子氏への執筆者のインタビューによる(2006年5月26・28日、7月6日)。その他、野村光一 『ピアノ回想記』、『野村光一・ピアニスト』の記述を参考にした。
19 「野辺地瓜丸氏が漸く健康を回復『ピアノ独奏会』を来る10月12日夜日本青年館にて」『音楽新聞』1939年9月下旬号、10頁。
20 ロランジュは、1923(大正12)年1月13日神田青年会館における小野アンナのヴァイオリン独奏会にて、フランク《ヴァイオリン・ソナタ》等の伴奏と独奏をつとめている(秋山龍英編著、井上武士監修 『日本の洋楽百年史』 第一法規出版、1966年、366頁)。
21 エス メタクサ 「音楽家及び音楽教育家としてのジョージ ロランヂ氏」『月刊楽譜』1925年4月号、3頁。
22 野村光一 『野村光一・ピアニスト』、309-310頁。
23 終戦までの野辺地の演奏会の記録は、『月刊楽譜』『音楽新潮』『音楽世界』『音楽公論』『音楽評論』『音楽之友』『音楽文化新聞』記載の情報に拠っている。しかしながら、演奏会当日における曲目変更は珍しいことではない。演奏を聴いた批評記事だけでなく、演奏会予告の公告に書かれているものも挙げたため、これらの曲目すべてが実際に演奏されたかどうかは定かでない。
24 渡鏡子 「野辺地瓜丸ピアノ独奏会」『音楽評論』1939年11月号、35-36頁。
25 守田悦子 「野辺地瓜丸ショパン演奏会」『音楽世界』1940年12月号、89-90頁。
26 藁科雅美 「野辺地瓜丸独奏会」『音楽文化新聞』第4号、第9面。
27 寺西春雄 「二人のピアニストと東響公演」『音楽評論』1943年2月号、52頁。
28 野辺地瓜丸・本誌記者(訊き手) 「野辺地さんの末梢的音楽談義」『音楽芸術』1950年10月号、85-86頁。
29 東京芸術大学百年史編集委員会編 『東京芸術大学百年史』東京音楽学校篇第2巻、音楽之友社、2003年、1350頁。
30 園田高弘 『ピアニストその人生』 春秋社、2005年、30-31頁。
31 園田はこの経験を「戦時中」としているが、『東京芸術大学百年史』の資料を考慮すると、戦後すぐのことではないだろうか。
32 野辺地瓜丸・本誌記者(訊き手) 「野辺地さんの末梢的音楽談義」、前掲書、87頁。
33 野辺地瓜丸 「ショパンの奏法」『ピアノの技法』 婦人画報社、1949年、89-90頁。
34 同書、89頁。
35 同書、90頁。
36 執筆者が2005年5月15日に高木幸三氏宅において行ったインタビューでの証言による。
37 野辺地瓜丸 「ツェルニー30番 演奏について」『ピアノ練習曲ツェルニー30番』 コロムビアレコードAK-203解説書、2頁。
38 同書、2-3頁。
39 執筆者が2007年2月19日に井上敏子氏宅において行ったインタビューでの証言による。

■執筆者について
佐野仁美（さの・ひとみ）
神戸大学大学院教育学研究科および神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程修了。博士（学術）。現在、岐阜聖徳学園大学准教授。日本洋楽受容史および音楽教育、ピアノ演奏専攻。
E-mail：hit@crest.ocn.ne.jp

■Notes on the Contributor
Hitomi Sano completed her MA in Music Education at the Graduate School of Education of Kobe University. She advanced her studies at the Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University where she gained a Ph.D. She is Associate Professor at Gifu Shotoku Gakuen University. Her research field is the reception of western music and music education. She also teaches and performs the piano.