Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-06

ハイフィンガー奏法による日本のピアノ教育の系譜 : 明治末期から井口基成の時代まで

大地, 宏子

(Degree)
博士（学術）

(Date of Degree)
2002-03-31

(Date of Publication)
2013-01-25

(Resource Type)
doctoral thesis

(Report Number)
甲2501

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1002501

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。

博士論文

ハイフィンガー奏法による日本のピアノ教育の系譜

——— 明治末期から井口基成の時代まで ———

平成13年12月

神戸大学大学院総合人間科学研究科

大地　宏子

博 士 論 文

ハイフィンガー奏法による日本のピアノ教育の系譜

― 明治末期から井口基成の時代まで ―

平成１３年１２月

神戸大学大学院総合人間科学研究科
大 地 宏 子

目　次

序論

1．研究動機 …… 1

2．概念規定 …… 2

3．本論文の概要 …… 4

序論 注釈 …… 5

第一章　「タッチ」から見たヨーロッパのピアノ奏法史

— ハイフィンガー奏法のルーツについての仮説 —

1．指奏法 — ツェルニーの時代 …… 6

2．ショパンとリストの改革 …… 9

3．十九世紀後半におけるハイフィンガー奏法の成立 …… 14

4．重力奏法（近代奏法）の理論化 …… 19

第一章 注釈 …… 22

第二章　日本におけるピアノ教育の黎明 …… 28

1．メーソンからショルツまで …… 29

2．「鍵盤を叩く」 …… 32

3．そして「ハイフィンガー奏法」へ — 久野ひさをめぐって …… 37

4．新しい波 — レオ・シロタとレオニード・クロイツァーの来日 …… 41

5．批評家たちの目 …… 46

第二章 注釈 …… 49

第三章　戦前日本のピアノ教本における打鍵表象

1．戦前に出版されたピアノ教本の概要 …… 54

1.1. 明治時代 …… 56

1.2. 大正時代 …… 57

1.3. 昭和前半 …… 59

2．手の構えについての三つの主張 …… 61
3．打鍵法
3.1. 打鍵についての二つのイメージ …… 65
3.2. 鍵盤を「打つ」— 訳語の問題への一瞥 …… 70
第三章 注釈 …… 72

第四章　井口基成とハイフィンガー奏法の神話
1．井口基成の人となり …… 78
2．井口基成『上達のためのピアノ奏法の段階』とハイフィンガー奏法
2.1. 「メカニズム」の訓練への固執 …… 79
2.2. 手指の形と指の動かし方 …… 81
2.3. レガートの弾き方 …… 84
3．井口御三家のレッスン
3.1. 基成のレッスン …… 88
3.2. 秋子・愛子のレッスン …… 91
4．井口の奏法のルーツとヴィルトーソ風の演奏への憧れ …… 93
5．アンチ自然奏法？ …… 96
6．スパルタ教育と修身主義、そして家元制度 …… 102
第四章 注釈 …… 108

おわりに …… 113
おわりに 注釈 …… 118

参考文献 …… 120
井口基成著作一覧 …… 128
東京芸術大学 歴代教官名簿 …… 130
日本の音楽雑誌の出版年譜 …… 132

序 論

1．研究動機

以前、ＮＨＫ教育テレビが放送した子供の料理番組で、まことに興味深い一場面を目にしたことがある。それは包丁を手にした子供が、それを持っていない方の手（食材を押さえる側の手）の形について司会者に尋ねられた時のことである。その子供はこの問いに、「ピアノを弾くときのような手の形」と答えて、あたかも当然の様に、指の爪先を折りたたんで隠すような、丸めた手の形をして見せたのである。確かに初めて包丁を手にする子供に対して、過って指を切らないように、「猫の手で」といった形容でもって指を伸ばさないように言うことはある。しかしながら、「包丁を使うときの左手」を「ピアノを弾く手」の形に例えるという発想には、いささか驚かされた。それと同時にまた、一般のピアノ教育において今なお、ピアノは指を折りたたむようにして（手を丸めて）弾くのだとする考え方が、いかに広く常識としてまかり通っているかを、改めて痛感したのであった。

「手を丸めて」、「指を立てて」、「指を上げて」 ― ピアノを習ったことのある人の大半が、レッスンのたびにこのような言葉を耳にした経験があるであろう。私自身についても、子供の頃に使っていたピアノ教則本（特にハノンやチェルニーなど）を見ると、そこにはどのページにも必ずといってよいほど、「指を曲げる」、「指を立てる」といった注意書きが書き込まれている。また筆者の友人は子供の頃、母親に指の上がり具合を物差しで測られ、「先生はもっと高く指を上げていた」と叱咤されていたということである（つまり、その友人の先生もまた、指を高く上げて弾いていたことになる）。おそらくピアノを習った人の多くが、似たような経験を持つのではないだろうか。あるいはピアノを弾かない人でも、ピアノを弾く恰好を真似るとき、タイプライターを打つ時のような曲げた指を上下に動かしてみせることがあるだろう。

こうした「指を高く上げる」弾き方は、一般に「ハイフィンガー奏法」と呼ばれるものである。欧米ではともかく、少なくとも日本のピアノ教育界では、長い間このハイフィンガー奏法は唯一無二の模範的なピアノの弾き方であると信じられ、また実践されてきた。だがこの奏法については、とりわけ最近、多くの人々によって批判がなされている。ハイフィンガー奏法では浅い耳障りな音しか出ない点を指摘したピアニストの中村紘子（1988：178-182）や中村菊子（1992：122-123）はその代表格であるし、また音楽学者の岡田暁生は、それを「カタカタ・タッチ」と呼び、この奏法による薄っぺらい音が欧米人

の耳には日本人独特の奇異なものに聞こえるらしいと述べている（岡田 2000b）。しかしながら、最近になってようやくこうした「ハイフィンガー奏法批判」の動きがあらわれてきたとはいえ[1]、今なおそれを固守しているピアノ教師および学習者は、日本では少なくない。いや、そもそも彼らの多くは、自分たちが「立てた指で鍵盤を叩く奏法＝ハイフィンガー奏法」によってピアノを弾いているという事実すら、認識していないと言うべきであろう。

このように日本ではかくも広まっているハイフィンガー奏法であるが、欧米では少なくとも現在、この奏法はまったくと言ってよいほど行われていない。事実、著名なピアニストでこうした奏法を実践している人は皆無である。彼らは総じて（程度の差こそあれ）、指を自然に軽くのばして、あまりそれを高く持ち上げたりはせず、「打つ」というよりはむしろ鍵盤を「押さえ込む」（「揉み込む」と言ってもよいかもしれない）ようにしてピアノを弾いている。確かにヨーロッパでも、とりわけ十九世紀後半において、この「指を高く上げて弾く」奏法がアカデミズムの世界で跋扈した一時期はあった。だがそれはあくまで、ピアノ教育界の内部でのみ広まった奏法であり（ショパンやリストやアントン・ルービンシュタインはこのような弾き方はしていなかった）、さしたる音楽的成果もあげないまま、二十世紀初頭には消滅した。「さしたる音楽的成果もあげないまま」とはつまり、この奏法は一人として卓越したピアニストを生み出すことはなかったし、また、この奏法が作曲家たちにピアノ音楽の表現力の新たな可能性を開示することもなかったという意味である。既にヨーロッパでは十九世紀末から、ピアノ奏法についての数々の新しい理論が登場し、ハイフィンガー奏法は「音楽的にも身体的にも百害あって一利なし」という激しい批判にさらされた。その結果この奏法は、二十世紀前半において、「欠陥だらけの古い奏法」として姿を消したのである（これについては本論文の第一章を参照のこと）。この少なからず問題のある時代遅れのピアノ奏法が、どのようにして日本で生まれ（あるいは日本に持ち込まれ）、なぜかくも長い間にわたって墨守され、あるいは広まることになったのか？この問いが本論文の出発点である。

2．概念規定

まず本論に先立ち、この論文における「ハイフィンガー奏法」の概念について、前もって簡単に定義を行っておこう。出発点とするのは、『チャイコフスキー・コンクール』におけるピアニスト中村紘子の記述である。彼女はこの本の中で、日本で従来おこなわれて

きたピアノ奏法を「ハイフィンガー奏法」と呼んで初めて概念化し、この奏法がもたらす数々の問題（弊害）に注意を促した最初の人物である（ちなみに彼女自身もこの奏法による典型的な教育を受けて育ったが、後にジュリアード音楽院でそれを徹底的に矯正されたという）。これ以後、日本ではこの問題がレッスン誌で取り上げられるなど（注３参照）、「ハイフィンガー」という言葉は広く使われるようになった。

中村紘子の説明によればハイフィンガー奏法とは、「手首を比較的低めに保ち、指先を丸く曲げて爪先を鍵盤にほとんど直角に近いような角度で、しかも鍵盤から高く上げて弾き下ろす奏法」（中村 1988：178）のことである。つまり①手首を低めに保ち ②指先を曲げ ③それをそのまま鍵盤から離れた高い位置に持ち上げ ④ほぼ直角に近い角度で鍵盤の底まで打ち下ろすのである。ここからも分かるようにこの奏法は、「専ら指先の力だけで鍵盤を強く打つ」ものである。これは、現代の一流ピアニストが皆、「指先で打つ」力ではなくむしろ、「上半身の重さを鍵盤にかける」ように肩から腕を使いながらピアノを弾いているのとは対照的である。しかしながら、既に示唆したように、日本では非常に多くのピアノ学生がこの奏法でもってピアノを弾いており、ハイフィンガー奏法は日本人がピアノを弾く時の典型的な「型」ですらあると言えよう。

だだし、「ハイフィンガー奏法」という言葉自体は、中村紘子のオリジナルな概念ではなく、英語の high finger action の訳語であると思われる。この言葉は英語圏では、上にも述べたところの、ヨーロッパ(特にドイツ)で十九世紀後半に広まっていた奏法を指して使われることが多い。例えばピアノ教育の歴史について博士論文を書いたボードマンは、「当時［十九世紀末］流行していた high finger action」（Boardman 1954：100）、「当時流行していた key-hitting」（Boardman 1954：121）といった言い方をしている。またピアノ技術史についての著作でゲーリックは、十九世紀末のドイツの「high finger school」について述べている（Gerig1974：329）。もちろん、用語が同じだからと言って、当時のドイツで実践されていた「high finger action」と中村の言う現代日本の「ハイフィンガー奏法」を、安易に同一視してはなるまい。ただし、本論文において明らかにするように、少なくとも文献から判断する限り、両者が酷似していることは確かである。しかしながら、本論文はあくまで「日本における」ハイフィンガー奏法の系譜を辿るものであって、十九世紀ドイツの奏法との関係を探ることを主目的とするものではない。いずれにせよ、中村紘子の『チャイコフスキー・コンクール』の最大の功績は、日本人がそれまで無意識に（つまり「ピアノの弾き方」と言えばそれしかないと思い込んで）実践していたやり方を、「ハ

イフィンガー奏法」という概念でもって意識化することによって、それを「多々あるピアノ奏法の一つ」として相対化した点にあると言ってよいだろう。

3．本論文の概要

本論文の目的は、明治末期から戦後に至る「ハイフィンガー奏法」による日本のピアノ教育の系譜を、通史的に辿ろうとするものである。まず第一章では、十九世紀から二十世紀初頭におけるヨーロッパのピアノ奏法史を概観する。その際の中心となるのは、ハイフィンガー奏法がヨーロッパで生まれ、そしてそれが重力奏法に取って代られていくところの、十九世紀後半から二十世紀初頭である。日本が洋楽導入を開始した十九世紀末とは、ヨーロッパにおいて古い奏法の流れを汲むハイフィンガー奏法と新しい近代奏法（重力奏法）の理論とがせめぎあっていた時代であった。

次に第二章では、戦前（とりわけ明治末から昭和 10 年前後まで）の日本のピアノ教育史／演奏史を、主に奏法の問題に焦点を当てて概観する。東京音楽学校でピアノの授業を担当していた外国人ピアニストと日本のピアノ教官らの奏法および指導法、当時の日本人のピアニストの弾きぶり、それらに対する演奏評などが、この章の考察の対象である。当時の日本人ピアニストに対してはしばしば、「鍵盤を叩く」、「音が汚い」、「指先だけで機械的に弾く」といった問題点が指摘されていたが、これらはハイフィンガー奏法による弊害であったと思われる。だが既に当時、こうした問題を改善する動きないし機会も、決して皆無であったわけではなかった。

続く第三章では、同じく戦前に出版された日本人によるピアノ教本を調査することにより、ピアノ奏法および教育法の内容の具体的な細部を検討する。教本の著者の大半は東京音楽学校のピアノ科教官、もしくは同校出身者であることから、この章は第二章を補完するものであるとも言える。ここでは、戦後のハイフィンガー奏法によるピアノ教育の原点が既に戦前の教育にあり、戦後のハイフィンガー奏法によるピアノ教育は、戦前のそれの延長に他ならなかったことが、明らかになるであろう。

そして第四章では、戦後日本のピアノ教育を代表する著作である井口基成の『上達のためのピアノ奏法の段階』（井口 1955）を、前章で扱った戦前のピアノ教本と対比させつつ、特にハイフィンガー奏法についての記述を中心にして考察する。またこの章では、このピアノ教本以外の井口のエッセイや著作をも検討することで、こうしたハイフィンガー奏法によるピアノ教育の、精神的な背景についても一瞥してみたい。この「ハイフィンガ

一奏法」が日本のピアノ教育界の主流となった背景には、純粋に音楽上の問題とは言えないような、様々な事情が見え隠れしている。その意味で本研究は、単なるピアノ技術史／教育史論の枠にとどまるものではなく、近代日本の洋楽受容の精神的構造を浮き上がらせることをも目的とするものである。

序論 注釈

[1] この種の問題を扱ったピアノ教本やレッスン誌で最近のものをいくつか紹介する。井上直幸 1998、田村 1990、雁部 1999、永冨和子 1996、特集「正しいタッチを身につけるために」 1995、特集Ⅲ「タッチの研究序説 豊かなタッチのために」 1998、特集1「やわらかな手首とタッチ」 1999、 特集「ショパンが生んだ奏法はいま～ハイ・フィンガー時代は終わったのか？～」 1999 など。

第一章　「タッチ」から見たヨーロッパのピアノ奏法史
— ハイフィンガー奏法のルーツについての仮説 —

「はじめに」でも述べたように、ハイフィンガー奏法によるピアノ教育は、少なくとも現代では、日本人に特有のものではある。だが西洋音楽が日本人にとって「輸入品」である以上、この奏法が日本で独自に成立したものとは考えにくい。相当の変質を経てはいるだろうが、やはりそのルーツはヨーロッパの過去に求められねばなるまい。本章では、十九世紀から二十世紀初頭にかけてのヨーロッパのピアノ奏法史を、このハイフィンガー奏法の「ルーツ」の問題を中心に、通観することとする。

1．指奏法 — ツェルニーの時代

ピアノという楽器は若い。今日のピアノの形態がある程度確立されたのは、十九世紀初頭のベートーヴェンの時代あたりだったと考えてよいだろう。この時代（つまり古典派から初期ロマン派）のピアノ演奏の理想は、いわゆる「真珠の玉を転がすタッチ」であった。明瞭で清潔感にあふれ、輝きに満ちた、まさに真珠の玉のような音を要求する曲が多かったのである[1]。では、この「真珠をころがすタッチ」を生み出すために、当時の人々はどのような奏法を用いていたかというと、それがいわゆる「指奏法」であった。これは丸く曲げられた指を鍵盤に静かにのせ、あくまで指の動きのみによって打鍵する弾き方で、手首や腕はほとんど動かさない。手首は固めて静止し、手や腕は左右の水平方向への動きをするのみである。例えばツェルニーは、フンメルの作品を「真珠をころがすタッチ」の典型として挙げ、そこでは「軽く鍵盤を押さえるタッチによって造られる真珠の粒のような特殊な美しさを持った音」［傍点筆者］が必要だと言っている（ツェルニー 1984：43）。またツェルニーと時代は前後するが、ピアノ教則本《グラドゥス・アド・パルナッスム（1817年）》で有名なムツィオ・クレメンティもまた、典型的なこの指奏法によるピアニストであった[2]。ショーンバーグは彼の奏法を次のように形容している。

> クレメンティは極めて動きの少ないハンド・ポジションを好み、どんな場合にも決して叩きつけたりはしなかった。［中略］それどころか、彼は弟子たちの手の背に貨幣をのせて練習させる方法をとった男だった。指だけが動くべきで、もし貨幣が落ちるようならば、それは手の位置が悪いのだと、彼はよく言ったものだ。（ショーンバーグ 1977：57）

言うまでもなく、「手の背に貨幣をのせる」練習とは、手首を微動だにさせずに弾くための練習である。この練習法はこの時代のピアノ奏法の特徴を端的にあらわすものとして有名で、クレメンティ以後も非常に広く実践されていた（西原 1995：179）。こうした手首を静止した奏法は、後述の新しい諸々の奏法（手首を自由に動かして弾くやり方）の登場にもかかわらず、その後も長らくピアノの演奏法を規定し続けることとなる（ちなみに日本においては現在なお、こうした練習法を初心者時代に教師から課された経験をもつピアノ学生にしばしば出会うが、考えてみればこれは相当に時代錯誤的な話である。つまり十九世紀初頭の奏法＝練習法が、日本では現在に至るまで「温存」されているのである）。

さて、この十八世紀終わりから十九世紀初めにかけてのこの指奏法は、十八世紀までのチェンバロ（クラヴサン）の奏法の名残りと見ることが出来る[3]。もちろんチェンバロとピアノは共に鍵盤楽器であるが、楽器の発音機構は全く異なる。前者が弦をはじいて発音させる撥弦楽器であるのに対して、後者が弦を叩いて発音させる打楽器なのである。だが、チェンバロのタッチも基本的に、肩や腕や手首をまったく動かさず指先の動きだけで弾くというもので、初期ピアノの指奏法と酷似していたのである。例えばバッハの奏法についても、次のような記述がある。

> バッハのチェンバロにおける両手の置き方によれば、指は指先が随伴する鍵盤上で一線をなす様に曲がっている。［中略］バッハは又、その動きを殆ど見ることができない程容易な小さな指の動きで演奏したと言われている。ほんの指先だけが動いた。最もむずかしい個所においてさえ、手は丸味を帯びており、指は鍵盤から、ほんの少し丈上っており、［中略］そして、一つの指が動いている時は、次の指は独立して休止位置にあった。（ハリッヒ＝シュナイダー 1976：28）

指先だけで弾くこのチェンバロ奏法が、ピアノにそのまま応用された理由としては、当時のピアノの鍵盤が、後のそれとは比べ物にならないほど軽かったことが挙げられよう。ハリッヒ＝シュナイダーが、「十八世紀及び十九世紀初頭のピアノが、既に非常に軽くてスムーズなアクション（発音機構）をもっていたので、純粋に昔のチェンバロのタッチが完全にその地位を失ってしまった訳ではなかったということは事実なのである」（ハリッヒ＝シュナイダー 1976：15）と述べているように、現代のグランド・ピアノと違って、当時のピアノは指先の動きだけで十分に弾きこなせたので、手首や腕の助けを借りる必要はなかったのである。

十九世紀初頭のヨーロッパのピアノ製造業界では、ウィーン式とイギリス式が勢力を二

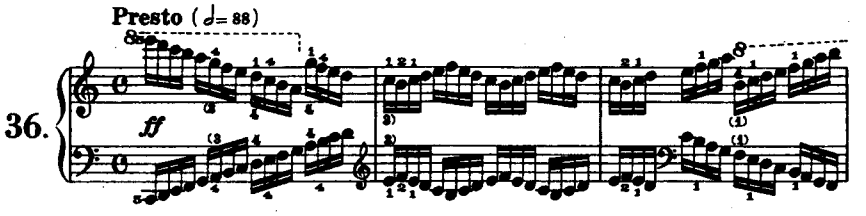
分していたが、とりわけウィーン式の楽器の鍵盤の軽さについては、多くの人の証言が残っている。例えばウィーン式ピアノを愛用したフンメルは次のように記している。

ウィーン式アクションは、いかに華奢な手でもたやすく扱うことができる。［中略］腕全体の重みで鍵盤を激しく突いたり叩いたりすることも鈍いタッチも許されない。（フンメル 1998：79-80）

フンメルのピアノ作品の流れるような優美で軽やかなパッセージは、ウィーン式アクションの楽器、そしてそれに最も適した奏法である指奏法を前提としていたのである[4]。

このような楽器の性能の他に、指奏法が好まれたもう一つの理由がある。それはこの指奏法が、ウィーン古典派から初期ロマン派の時代のピアノ音楽の性格に、非常によくかなうものであったことである。というのもまず第一に、この時代の作品は白鍵中心の調性（ハ長調、ト長調など）を多用するので、実際問題として指を丸めた方が弾きやすい。また第二に、この時代の音楽には単音の速いパッセージをノン・レガートで弾く軽快な音色が求められることが多い[5]。そして第三の理由として、当時の音楽は大きな音程跳躍があまりないので、手首まで動員する必要がなく、文字どおり「小手先」で事が足りていたことが考えられよう（譜例１参照）。

譜例１ ツェルニー 作品 299 より



さて、このウィーン古典派から初期ロマン派にかけての指奏法は、一見いわゆる「ハイフィンガー奏法」と似ているようにも思えるが、やはり相当に性質の違うものだったと考えられる。指奏法によるピアニストの典型だったツェルニーの次の発言を見よう。

手紙１：レッスンの基本的条件について　鍵盤上の指先は、親指の頭に揃えてゆるやかに一本の線を描くようにまげられていなければいけません。そして、いつも指先のやわらかい肉の部分を使って打鍵し、爪や、指の平らな部分で打鍵しないようにします。黒鍵をひく時は、少し指先をのばさなければなりませんが、その場合、指先は必要なだけのばすようにしてください。打鍵は指だけで行われます。強く打ちつけるのでなく、一つ一つの鍵盤をしっかりと下までおさえてひくのですが、その時に、手や腕が不必要な動きをしないように気をつけなければなりません。親指はいつも側面の

狭い部分でひき、指先はほんの少しまげた状態に保ちます。（ツェルニー 1984：4）

弾く姿勢や手の形についてのこの説明だけでは、ツェルニーが推奨している手や指の構えは、ハイフィンガー奏法と大差がないように思われるかもしれない。しかし次の「打鍵」の説明からは決定的な違いが読み取れよう。

> 手紙２：タッチ（打鍵法）、音質、スケール（音階）について　ピアノのアクション（構造）は、次のように打鍵すると、良い音が出るように造られています。第一に、指は鍵盤に垂直にひくこと。それは横からや、斜からでなく、鍵盤の中央を上からまっすぐにひくことです。［中略］第三に、打鍵する時、指を高く上げすぎないこと。指を高く上げると、ひく時に鍵盤をたたく雑音がピアノの音に混ざってしまいます。第四に、強くひく時に、手首や、腕を上下させたり、ひじを波打たせたり、ぐらつかせたりしないこと。また、手首や腕が不安定だと、軽くきれいにひいたり、静かにひくこともできません。（ツェルニー 1984：10-11）

つまり鍵盤上での手や指を構える段階では双方とも類似しているのだが、「音を鳴らす」という次の段階において、指奏法が鍵盤に指をのせたまま（あるいは鍵盤近くから）軽く押さえるタッチであるのに対し、ハイフィンガー奏法は指を彎曲したまま高く上げ、鍵盤に対して垂直に打ち下ろす点が大きく異なるのである。重い鍵盤に対してするような「高い位置から打ち下ろす打鍵」の必要がないこの指奏法は、先にも述べた非常に軽いウィーン式の鍵盤アクションを前提とするものであったことは言うまでもない。

２．ショパンとリストの改革

こうした十九世紀初めの指だけによるピアノ奏法に一大変革をもたらしたのは、言うまでもなくショパンとリストであり、時代的にはヴィルトーソ全盛期の 1830 年代である。彼らの革新は大きく二点に集約することが出来るだろう。つまり第一に、指だけではなく、手首や腕、さらには全身の重みをダイナミックに利用してピアノを弾くこと。第二に、指を丸めるのではなく、伸ばし気味にしたタッチの開発である。

まずショパンについて言えば、リストと違って彼は、全身をピアノにぶつけるようなダイナミックな弾き方はしなかった。多くの人が証言しているように、彼は非常に音の小さなピアニストであった。というのも彼の指は細く、さほど強くなかったのである。しかし彼は、この自らの欠点をうまくカバーし、かつ利用するために、独特の奏法を編み出したのだった。つまり手首をそれぞれの指のポジションに自由自在に移動させながら、腕から

の重さをそのまま指へ分配することによって、指の力の不均等さを均そうとするのである。すなわち従来の奏法が、手首から独立した「指それ自体」の動きに多分に依存していたのに対し、この奏法では指が、腕からの重さを鍵盤へ伝達する「手段」になったと言ってもよい。この点でショパンは、手首を固定する古い奏法を完全に否定した最も初期のピアニストであった。

ショパンのピアノ奏法の新しさは、彼の手による『ピアノ教則本』の中の次の一節にもよくあらわれている。

> 指の数だけ音色も違うものである。すべては運指法の熟達にかかっている。フンメルがこの点については最も精通していた。指の造りを利用しなければならないから、手のほかの部分、すなわち手首や前腕、そして腕全体も使わなければならない。カルクブレンナーが主張するように、手首だけで演奏しようと思ってはいけない。（モルゼン 1986：128）

ここから明らかなのは、ショパンが今までの指奏法の基本である手首の固定を否定している点である。従来の指先だけによるコントロールではなく、腕全体を総動員させるように、彼は主張しているのである[6]。

またショパンと言えば、彼が指を伸ばしたタッチの奨励者であったことも忘れてはならない。彼が理想としたのはハ長調の白鍵（c-d-e-f-g：図1-a）ではなく、（e-fis-gis-ais-c：図1-b）のポジションであった。というのもこの指を伸ばした奏法では、ハ長調の音階のとるポジションが最も難しいためである[7]。

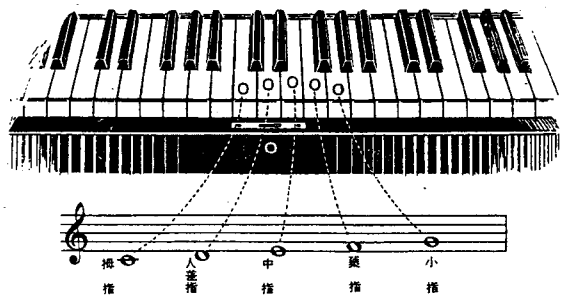


図1-a (c-d-e-f-g)ポジション

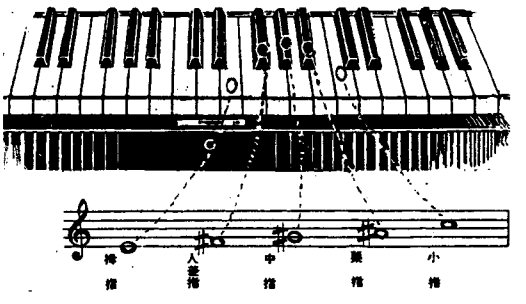
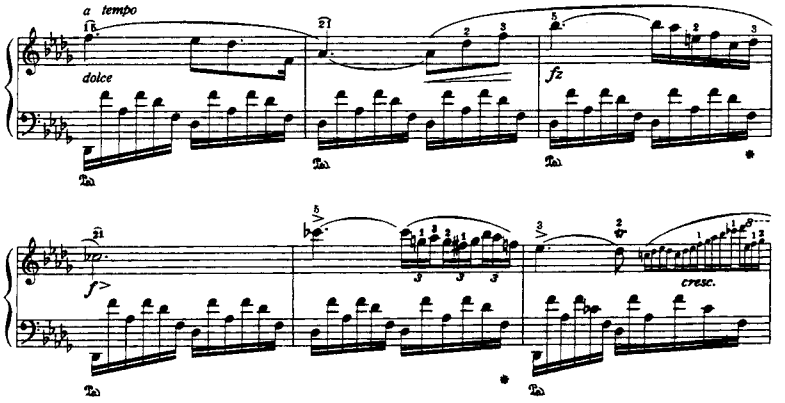


図1-b (e-fis-gis-ais-c)ポジション

従って当然のように彼は、最も困難なハ長調を一番後回しにするよう弟子にも言って[8]、指を伸ばしたポジションを重視していた。この「非ハ長調主義」は、「鍵盤上の指先は、親指の頭に揃えてゆるやかに一本の線を描くようにまげられていなければいけません」（ツェルニー：1984：4）と述べてハ長調を最重視したツェルニーと、対照的である[9]。例

えば譜例２で挙げたショパンのノクターン（作品 27－２）は、彼の作曲の書法を典型的な形で示している。まず、左手の大きな跳躍（２オクターヴ以上離れているところもある）を伴った分散和音は、手首の柔軟な動きを必要とする。また、調性が黒鍵を主体とする変二長調であるために、指を伸ばさずしてこれを弾くことはほとんど不可能であろう。

譜例２ ショパン 作品 27 - 2



次にリストの奏法について言えば、彼が全身を利用してピアノを弾いていたことは、残されている演奏中の彼の姿を描いたカリカチュアからも明らかである（図２）。またショーンバーグによれば、鍵盤から大きく手（指）を離してから打ちつけるように弾くダイナミックな奏法も、リストが開発したものだという[10]。実際、彼のピアノ作品を考えても、それを古い指奏法で弾くことがまったく不可能なのは明らかである。例えば有名な《ラ・カンパネラ》の跳躍音型からは、指だけでなく手・腕全体が鍵盤上を縦横無尽に駆け巡る様子が容易に想像ができるだろう（譜例３）。あるいは《メフィスト・ワルツ》におけるスタッカートを、ピアノ教育者クルト・シューベルトは「鍵盤を鞭打ったり引っかいたりして出すスタッカート」と表現しているが（シューベルト 1973 : 79）、ここからもリストのスタッカートが、指先で単に音を短く奏する従来のそれを大きく覆すものであったことが分かるであろう。

譜例３ リスト 《ラ・カンパネラ》

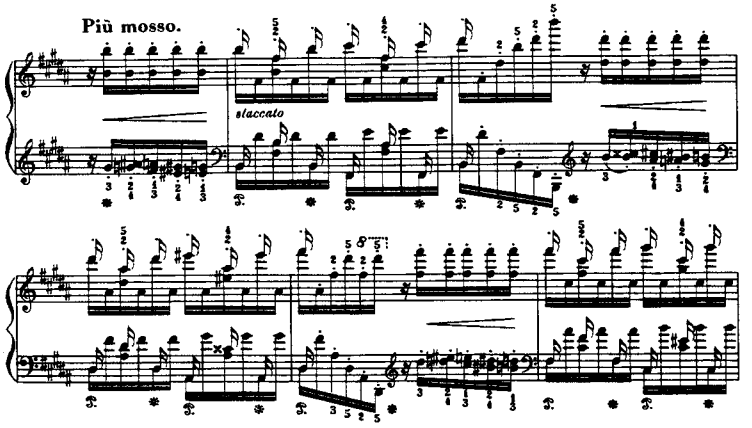
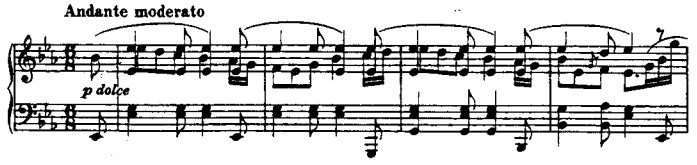


図２ リストのカリカチュア

しかしながら、指を丸めた静かな手による古い奏法を否定したのは、ショパンやリストだけではない。伸ばした指の典型的な例としてよく挙げられるのが、葉巻をふかせながらピアノを弾くブラームスを描いた絵である（図３）。肩から指までを一直線に伸ばしたその弾き方からは、腕全体の重さを肩で吊ることによってその重さを意識している様子がうかがえる。ブラームスが重厚な和音を使った作品を多く残していることも（譜例４,５）、彼が腕の重さを利用して弾いていた裏づけと言えよう。

譜例４ ブラームス 作品 117 - 1



譜例５ ブラームス 作品 118 - 3

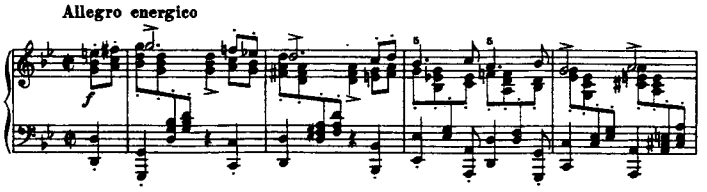


図３ ブラームスの演奏スタイル

また、図４のアントン・ルービンシュタインの演奏スタイルも有名である。十九世紀後半を代表するピアニストだった彼は、後で述べるように、それまでのツェルニーに代表されるところの、椅子に上品に腰掛けた指奏法の時代と一線を画す、いわゆる「重力奏法」の初期の実践者の一人であった。上半身を前へ傾け、全身の重さを鍵盤にかけて弾く彼の姿には、リストらによって既に開発されていた新しい奏法がはっきりあらわれている。

図４ アントン・ルービンシュタインの演奏スタイル

ではリストやショパンによって開発され、ブラームスやアントン・ルービンシュタインへ継がれていったこうした新しい奏法は、一体なぜ生まれたのだろうか。理由の一つとして考えられるのが、演奏会制度が普及し始めるにつれて、大ホールで効果的な演奏をするために、ピアノの構造に様々な改良が加えられ、鍵盤がどんどん重くなっていったということである。その結果、こうした新しいタイプの「重い」楽器に対応する新しい奏法を編み出す必要が生まれたのである。もう一つの理由としては、この時代のロマン主義音楽の様式が、指奏法から新しい奏法への変化を促したということが考えられよう。それまで主

流であった、丸めた指で細かい音符をノン・レガートで弾く軽快な音楽から、音域・音量ともに振幅の大きなロマン派のダイナミックな表現へと、音楽様式が移行していったのである。例えばショパンの例でも示したように、この時代に入ると黒鍵の多い調性が好まれるようになり、古典派の時代には想像もつかなかったような幻想的なアルペジオや電光石火のパッセージが開拓され、さらにはピアノにおけるベルカント的な響きが追求され始める[11]。このような音楽様式は、伸ばした指、柔軟な手首、そして（指圧のような）押さえるタッチを必要としたのであった。

いずれにせよ、この時代になるともはや、手首を静止させたツェルニー風の指奏法は時代遅れになり始めていた。この奏法の変化を物語る言葉としてウリ・モルゼンは、アドルフ・クッラク（彼については三節で詳述する）の次のような言葉を引用している。

> ヴィーン式のフリューゲルの時代は、玉を転がすような美しい響きによって人々を楽しませる多くのフィギュレーションを発達させたが、それは重要というよりこせこせした印象を残した。メカニズムも響きも大衆に感銘を与えるのにふさわしくなかった。鍵盤のタッチの具合は、手全体では重すぎるので、人々は指の関節と指先だけで弾いていた。ピアノ奏法の新時代はイギリス式メカニズムの導入によって始まった。もちろんそれまでの非常に軽いピアノをしめ出すことはなかったが、一段と大きくなった音の豊かさと今までより重い奏法とが平行し、手全体やひじの関節がテクニックにはいってくるようになる。そしてピアノ曲やピアノ奏法が大きく発展した。（モルゼン 1986：189-190）

またこの文脈において印象的な文章を二つ引用しておこう。まずハイネは、『ルテーチア』の中の「1844年の音楽シーズン 報告一」で、次のような興味深い証言を残している。

> テーオドール・デーラー［ナポリ生まれのピアニスト：1814~56年］の［中略］演奏は感じよく、かわいく、行儀よく、多感であり、そして彼は、両手を水平にまっすぐ伸ばし、曲げた指先だけで鍵盤を叩く、じつに独特の流儀をもっている。（ハイネ 1999：364）

「指先だけで叩く」奏法をハイネが「じつに独特の流儀」と形容していることからも、当時（1844年）もはや指先だけの奏法はあまり見かけないものになっていたことは明らかであろう[12]。ショーンバーグが伝えるモシュレスの言葉も興味深い。イグナツ・モシュレス（1794~1870 年）は、ちょうどショパンやリストより一世代古い時代に属するヴィルトゥオーソであって、次の引用では、旧世代から眺めたショパンやリストの奏法の新しさが

印象的に語られている。

> モシュレスの練習は古い楽派に属していた。モシュレスは、成長してショパン、リストの作品を勉強したとき、フンメル、カルクブレンナーとちがい、自分の演奏に何かが欠けていると知った。［中略］「私は現代の四人の英雄タールベルク、ショパン、ヘンゼルト、リストの新しい音楽を弾く。彼らの主な効果は、指の大きな掴みと拡がりを要求するパッセージで発揮され、それはちょうど彼らの特別な作りの手によって可能になるようなものである。私の掴みは小さい。というより、私は大きく掴む楽派ではない。ベートーヴェンを讃美すると同時に、私はモーツァルト、クラーマー、フンメルを忘れることができない。［中略］新しい効果を軽蔑せず、しかも古い伝統のすばらしい要素をとどめながら、二つの派の中道を熱心に追求している」（鍵括弧内がモシュレス自身の言葉である）。（ショーンバーグ 1977：117）

従来の指奏法に代わって、こうした近代的なピアノ奏法の基礎が築かれ始めたのが、この1830年代であった。

3．十九世紀後半におけるハイフィンガー奏法の成立

このように、現代のピアノ奏法のほとんどすべての基礎は、既に1830年代に築かれていたと考えてよい。しかしながらショパンやリストが開発したピアノ奏法の新機軸は、すぐには一般化しなかった[13]。二節で述べたような新しい技術革新が続々と行われていた時代に、主としてアカデミズムの場では、古い指奏法を変形した「ハイフィンガー奏法」が広まっていたのである。簡単に言えばこれは、指を曲げたツェルニー時代の奏法のまま、この指を高々と持ち上げることを推奨するものであって、ますます重くなっていく鍵盤、そしてますます分厚くなっていく同時代のピアノ作品の書法に対して、古い奏法をひきずったまま折衷的に対抗する手段であったと思われる。

ハイフィンガー奏法を体系的に広めることになったのが、ドイツのいわゆる「シュトゥットガルト楽派」である。1857年にシュトゥットガルト音楽院を設立したジグスムント・レーバート（Sigismund Lebert 1822～1884年）とルートヴィッヒ・シュタルク（Ludwig Stark 1831～1884年）は、彼らの出版したピアノ教本『理論的実践的大ピアノ教本（*Grosse theoretisch-praktische Klavier-Schule*）』（Lebert／Strak 1858/1895）の中で、手の構えと打鍵について、次のように定義している。まず肘から手までは水平に固定し、さらには肘と上腕をできるだけ体に接近させた状態を保つ。言うまでもなくこれは、腕の力を用

いて弾くことを避けるためであって、指だけで弾いていたツェルニーの時代の指奏法の原理と完全に一致している。「［腕は］常に完全に静かでなければならない」のである。次に指は、「まむし状（＝指先の関節が外側へ反る形）」（図５-ａ）にしたり、伸ばしたり（図５-ｂ）することなく、すべて曲げる。そして、それらを鍵盤の上に平均して１インチ（2.54センチ）しっかり持ち上げ、素早く直角に打つ。その打鍵の前と後の個々の指の形は図６（fig. 7.から fig.12.［fig. 7.と fig. 8.は指を上に持ち上げた状態を表している］）で示した通りである（Lebert／Stark 1858/1895：XXIX）。

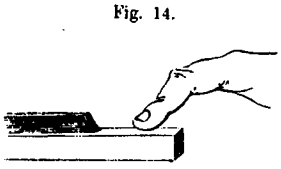


図５-ａ「まむし状」の指

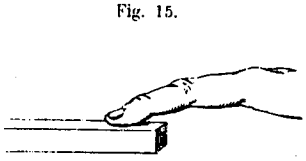
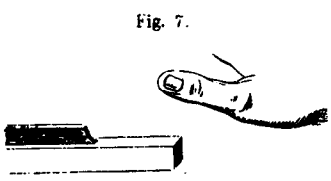
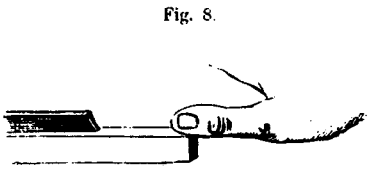
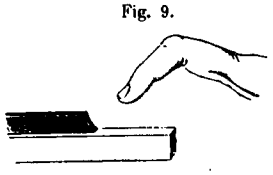


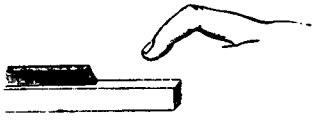
図５-ｂ 伸ばした指

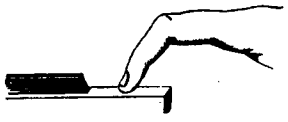
図６（fig. 7.から fig.12）
ハイフィンガー奏法











要するにこの奏法は、俗に皮肉をこめて「蝶番メソッド」とも呼ばれるように、手首や肘を蝶番として固定させ、指を高く持ち上げて打ち下ろすというものなのである。

十九世紀後半のハイフィンガー奏法を代表すると考えられるもう一つの楽派が、ベルリンを本拠地としていた教育者アドルフ・クッラク（Adolph Kullak 1823～1862年）らのそれである。アドルフ・クッラクは、兄のテオドール・クッラク（Theodor Kullak 1818～1882年）が設立した新音楽アカデミー（Neue Akademie der Tonkunst）の教授をしていた。この学校は兄テオドールが亡くなった時には100人の教師と1100人の生徒を擁する規模になっていたというから[14]、この楽派がいかに大きな勢力を誇っていたかが窺い知れる。弟アドルフの著作を読む限り、彼らの奏法はレーバート／シュタルクらのそれほど硬直したものではなかったようである[15]。だが非常に広く読まれた彼のピアノ教本『ピアノ演奏の美学（*Die Ästhetik des Klavierspiels*）』（Kullak 1861/1920）もまた、指を高く

上げた奏法をピアノ演奏の基本としているのである。この著作で述べられている基本的な手の構えは、レーバート／シュタルクらと同様、肘から第二関節までを水平に保ち、鍵盤に直角に触れるよう指先をしっかり曲げるものである。また打鍵においては、指を丸めて（Krümmerung）しっかり固定させた上で、指を手の甲よりはるかに高く持ち上げて、その高い位置から落下させるべきであるとして、その指の動きをハンマーのメカニズムに例えている（Kullak 1861 /1920 : 144-147）。

これらの教本はほぼ同時期に出版されており（レーバート／シュタルクの教本が 1858 年、クッラクのそれが 1861 年）、どちらの著作も十九世紀後半において増版に増版を重ねている（前者が 1914 年で第 24 版、後者が 1920 年で第 8 版）。特にレーバート／シュタルクの教本は、ドイツのみならず、フランス語版（1911 年までに 14 版）、英語版（1914 年までに 15 版）、イタリア語版（1914 年までに 15 版）が出版されている[16]。ここからも、ハイフィンガー奏法は十九世紀後半に全盛を迎え、ヨーロッパやアメリカで広く支持されていたことが分かるであろう。なおゲーリックによれば、ドイツにおいてハイフィンガー奏法は「ゲルマン的な執拗さでもって探求」され、ほどなくそれは「レーバート・タッチ」と呼ばれるようになったということである（Gerig 1974 : 232）[17]。

ここで、これまで述べてきた三つの奏法、すなわちチェルニー時代の指奏法（第一節）、ショパンやリストの改革した奏法（第二節）、そしてハイフィンガー奏法のそれぞれにおける手の構えを確認してみよう。

写真 1 三種類の手の構え

①指奏法　②ハイフィンガー奏法　③ショパン／リストの奏法

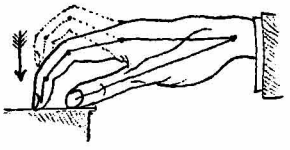


図 7-a 曲げた指

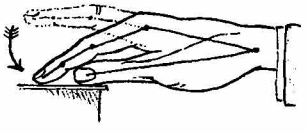


図 7-b 平らな指

この三種類の手の構えは、外見の「型」の他に、「打鍵の角度（速度）」が決定的に異なる。トバイアス・マティ（第四節で述べる）の区分に従えば、写真1の①「指奏法」と②「ハイフィンガー奏法」が「突き刺す（曲げた）指による構え」（図7-a）であるのに対して、③「ショパン／リストの奏法」は「ぴったりとくっ付く（平らな）指による構え」（図7-b）となるのである（Gerig 1974：389）。ハイフィンガー奏法はしばしば「ハンマー」に例えられるが、これは単にこの奏法が「垂直方向」の打鍵をするということ以外に、高い位置から振り下ろす指の「スピード」を伴うことから生まれた比喩であると思われる。

しかしながら、硬直した腕によるこの「打楽器的な」奏法（本論文 22 頁参照）は、必ずしも人々に肯定的に受けとめられていたわけではなかった。例えば十九世紀後半にドイツでピアノの勉強をしていたアメリカの女性エイミー・フェイは、1873年のベルリンの音楽学校のピアノ科状況を次のように皮肉っている。「［音楽院で］重要なことは、各五本の指を同じ回数だけ、馬鹿のようにドンドン（'dum dum'）させることである」。そしてレーバート／シュタルク楽派の牙城であったシュトゥットガルト音楽院は、彼女の言葉を借りれば、「秩序正しく作動する機械になりに行く場所」であった（Fay 1911：245-246）。

このようなハイフィンガー奏法教育に対して否定的であった代表的な同時代人が、ドイツのピアノ教師ルートヴィッヒ・デッペ（Ludwig Deppe 1828～1890年）である。彼は十九世紀の末に、指を自然に伸ばして、手首や腕の自然な動きを利用しつつ弾く奏法を教育の場で実践した人物として有名である。彼の演奏理論をまとめた弟子のエリザベート・カラントは、デッペの次のような言葉を伝えている。

> 打鍵こそデッペの大敵であった。彼はその言葉で常に、その当時ふつうに行われていた指を『孤立させて』高く上げる間違った方法を指していた。（カラント 1988：5）

また前述のフェイは、次のような経験を伝えている。彼女はもともとベルリンで、既に触れたアドルフ・クッラクの兄テオドールに師事していた。だが 1873 年に彼女が初めてデッペからレッスンを受けた当初、デッペは彼女がクッラクのもとで与えられていた練習プログラムをすべてやめさせた。つまりハイフィンガー奏法によって、出来るだけ大きな音で、出来るだけ速く弾かせるというやり方を中止させたのである。その代わりにデッペは、高く指を持ち上げず、ただゆっくりと弾かせるという練習を、何ヶ月間か彼女にさせたのである（Fay 1911：267）。フェイはデッペのレッスンの模様を、次のように書いている。

［クッラクのもとでは］私は、指を曲げてそれを非常に高く上げるようにという一般的なこと以外は、手の構えについて何ら特別な指示をしてもらえなかった。だがデッペは指をこのように極端に持ち上げることには反対だった。彼いわく、そうやると筋肉をこわばらせてしまい（knick）、指だけからしか力が得られない、だが指を適度な高さにだけ持ち上げるようにすると、腕全体からの筋肉が指の上にのしかかるようになる、というのである。［中略］デッペは「重さで弾きなさい」と言うのが常である。「打つのではなく、指を『落とす』のです。はじめは音はほとんど聞き取れないでしょうが、練習によってそれは日毎に力をつけてくるでしょう。」デッペがこのことに注意を向けてくれた後で私は、リストが他の楽派の人々、とりわけシュトゥットガルト楽派の人々が主張するように、恐しく極端に指を持ち上げたりするところは、一度も見なかったことを思い出した。（Fay 1911：267-269）

デッペだけでなく、かのフランツ・リストさえ、決してハイフィンガー奏法で弾いてはいなかったのである。

実際この奏法は、身体的にも音楽的にも、きわめて深刻な弊害を伴うものであった。まずそれは、指を過度に緊張させるために、しばしば腱鞘炎を引き起こした。デッペの数少ない著作の一つに「ピアニストの腕の故障について（*Das Armleiden des Klavierspielers*）」という論文があるが、彼はこの問題を強く意識していた。「シュトゥットガルトの何人かの若い生徒たちは、3の指（中指）を無理に緊張させるために、その機能を失っていた」（Gerig 1974：235）と言われるが、このような症例は他にも多数あったであろう。

ハイフィンガー奏法は音楽的にもまた、何の利点もないものであった。ピアノ教育者マリア・レヴィンスカヤの次の発言は、レーバート／シュタルクのハイフィンガー奏法の「業績」を説明したものである。

そのような奏法からは、せいぜい正しい指の働きのパロディーが生まれるぐらいである。その本質は、いかなる柔らかな美しい音とも真に結びつき得るものではなく、手首を強張らせ、手が当たる衝撃を生み、そして音が鋭く硬いといった、力任せに打ちつけながら際限なく指を練磨することであるのだ。（Levinskaya 1930：58）

デッペの弟子のカラントもまた、まったく同じ問題を指摘している。

『純粋な指奏法』は、高度のヴィルトゥオーソ的要素をもつ、ショパン、シューマン、ブラームスあるいはリストのような新しいロマン派作品様式に、当然ながら応じきれない奏法のスローガンであった。その帰結として、過度の『孤立的な』指のトレーニ

ングによって過労に陥り、痛みや腱鞘炎を生じ、— 更に悪いことには — 響きの観点からは、固く、突き刺すような鋭い音を生み出し、ばらばらの音の出し方の故に、流れるようなレガートの連結ができず、のちには『小ハンマー奏法』と非難されるようになった。（カラント 1988：6）

つまりハイフィンガー奏法は、腱鞘炎を引き起こしやすく、また突き刺すような音しか出ないためにレガートが演奏できない、欠陥だらけの奏法だったのである。こうしたハイフィンガー奏法の弊害を踏まえて登場したのが、次節で述べる新しい奏法理論である。

4．重力奏法（近代奏法）の理論化

ハイフィンガー奏法を批判し、ショパンやリストによって既に開発されていた新しい奏法を理論化しようとする試みがなされるようになるのは、二十世紀初めのことである。その代表的な人物が、ドイツのピアノ教師ルドルフ・マリア・ブライトハウプト（Rudolf Maria Breithaupt　1873～1945年）であって、彼が1905年に出版したピアノ理論の著作『自然なピアノ技法（*Die natürliche Klaviertechnik*）』（Breithaupt 1905 /1927）は、その当時のピアノ教育界に大センセーションを巻き起こし、16年の間に5版を重ねた。ここで論じられているのは、腕の重さと弛緩を基本にした「重力奏法」であって、これこそが近現代のピアノ奏法の基本だと言ってよい（次章で触れる平田義宗は、ベルリンに留学した際にブライトハウプトに師事し、帰国後いちはやく日本で重力奏法を紹介した人物である）。ブライトハウプトの主張はつまるところ、「すべての打鍵の基本運動は、腕全体を肩から落下ないし自由に放り投げる動作である」(Breithaupt 1905 /1927：95)というものである。つまりこの奏法が画期的であるのは、これまでの指奏法やハイフィンガー奏法が「手首を固定させ、指を曲げて直角に打鍵する」、つまり主に手首から先の動きに限られた一種類の打鍵法であったのに対し、肩から腕全体を利用することによって、「振る力（Schwungskraft）ないし投げる力（Wurfskrafut）・突く力（Stosskraft）・打つ力（Schlagkraft）・重力の力（Schwerkraft）・押す力（Druckkraft）」といった様々な打鍵法を、ピアノを弾く力の源泉に挙げている点である（Breithaupt 1905 /1927：44）。「これが古いメソードと新しいそれとの決定的な違いなのだが、［ピアノを弾く手は］常にメインの動き、すなわち腕および手の振ったり、突いたり、打ったり、あるいは回転したり滑ったりする運動と結びついている」（Breithaupt 1905 /1927：138）と彼自身が述べているように、この奏法は手首から先だけの「小手先の」運動を否定し、身体全体によって

ピアノを弾くことを推奨するものだったのである[18]。またブライトハウプトと並ぶ二十世紀初頭のピアノ演奏の理論家に、イギリスのピアノ教師トバイアス・マティ（Tobias Matthay 1858～1945年）がいるが、彼もまたタッチを「指のタッチ」「手の平によるタッチ」「腕の重量によるタッチ」の三種類に分類し、第三の「腕の重量によるタッチ」を非常に重視した[19]。彼の難解な奏法理論書『タッチの方法（*The Act of Touch*）』はブライトハウプトの著作とほぼ同時期に出版されたもので（1903年）、これもまた当時のピアノ教育界に大きな影響を与えた。

このような近代のピアノに見合った合理的な奏法は、言うまでもなく、ショパンやリスト以来、十九世紀後半の選り抜きのピアニストの間では既に実践されていた（二節で述べたブラームスやアントン・ルービンシュタインら）。だが十九世紀においては新しい奏法は、一般にはあまり知られていなかったようである（理由の一つとしては、この奏法を用いていたピアニストの多くが、それを敢えて理論的に説明しようとせず、あるいは理論的に説明することが出来なかったということが考えられる）[20]。つまり、「実践」としては既に1830年代のショパンやリストら少数の天才によって行われていたことが、ようやく十九世紀末から二十世紀初頭にかけて「理論化」され始めたのである。

この重力奏法を初めて「理論」として意識しつつ実践した大ピアニストの一人が、レオポルト・ゴドフスキー（Leopold Godowsky 1870～1938年）である。彼はピアノ奏法史を「ツェルニーによって主張された指の力のみによるタッチ（指奏法）」、「シュトゥットガルトの音楽院によって唱えられた圧力によるタッチ（ハイフィンガー奏法）」[21]、「腕の重力によるタッチ」の三つの時代に分ける。そして自らを「この第三の演奏法を拡めた一人としての栄光を担う者である」と呼び、重力奏法の原理を次のように説明している。

> この奏法によれば、指はその本来の目的を遂げるために、できる限り鍵盤に近く、にかわではりつけたごとくついていなければならない。その結果あらゆる無駄な運動がなくなり、力の浪費もないので、結果として可能な限り精力が保持される。この奏法によれば腕に力がまったく加えられず、腕がしなやかになっているので、もし鍵盤が下から取り去られれば、腕はそのまま重力の法則に従って下に落ちるほどに筋肉が弛められているのである。（原田 1969：79-80）

また彼は、この腕の重さを利用した奏法を発見した時のことを、次のように回想しいている。

> かつて私は自分のキャリアの中で、出来る限りレパートリーを広げたいと思い、非常

に多く、時には12時間から14時間、要するに一日中練習していたことがあった。一日の終わりに私は、数時間の休憩のあと、夕方に［もう一度］ピアノに向かって座り、少しの間弾いたりするのが習慣だった。徐々に私は、非常に疲れているにもかかわらず、自分がとても楽々と弾いていることに気付き始めた。［中略］要するに私は、弛緩した腕の重さで弾いていたのであって、こういう状態で演奏すると全然疲れない、微塵も疲れを感じないのである。私は自分自身でこの原理を多くのやり方で展開させ、それが非常に有益であることが分かった。［中略］私の演奏の90%は重さの原理に基づいており、1892年という早い時期に私はそれを科学的に教えるということをしていた。（Nicholas 1989：34）

この引用の最後の言葉からも、重力奏法の「理論的な意識化」は、十九世紀末から少しずつ始まったことがうかがえよう。そして二十世紀初頭になると、徐々に重力奏法がハイフィンガー奏法を駆逐し始めることになる[22]。このことは、アントン・ルビンシュタインの弟子であった大ピアニスト、オシップ・ガブリロウイッチ（Ossip Gabrilowitsch 1878～1936年）の次の言葉がはっきり証言している。

比較的最近まで多くの教師たちは練習中の腕を静かな、むしろ硬い状態におくべきだと生徒にいっていた。その結果として、想像し得る限りの硬いタッチが生まれ、同時に音の色彩と呼ばれるものを求めることの不可能な、機械的な演奏様式が生まれてきた。いわゆるフィンガータッチ（指奏法ではなくハイフィンガー奏法を指すと思われる）と名づけられた奏法は、現在あまり見受けられなくなった。フィンガータッチとわたしがいうのは演奏にあたって、手と前膊をほとんど硬くして、指の筋肉の力だけで音色の効果をあげようとする奏法である。事実わたしはこのフィンガータッチは、腕によるタッチと結合させて用いる場合の他は、ほとんど用いず、わたしの演奏に限りほとんどなんの意味もなき要素である。［中略］指の力のみで演奏されると、非常に乾いた硬い音がするものである。腕によるタッチ、すなわち肩から腕そして指先まで、完全に力を抜いた状態をわたしは演奏中ほとんどつねに用いている。（原田1969：139-141）

日本人が本格的にピアノを学び始めた十九世紀後半から二十世紀初めとは、ヨーロッパで古い奏法が徐々に新しいそれと取って代わりつつあった、このような時代だったのである。

＊　＊　＊

本章では、初期の指奏法から現代の重力奏法にいたるピアノ奏法の変遷を、その転換期に現れたハイフィンガー奏法に焦点を当てながら辿ってきた。なお本章の最後に考えてみたいのは、ショパンやリストら一流のピアニストたちが既に新しい奏法を確立していた十九世紀後半にあって、一体なぜハイフィンガー奏法がかくも広まったのかという問題である。つまり、なぜ当時の多くの教師たちが、一流のピアニストたちの斬新な奏法になんら影響を受けることなく、それどころか、身体と音楽の両面できわめて問題の多いハイフィンガー奏法を支持してきたのかということである。ゲーリックは、「これには明らかな理由があるのだ」として、チャールズ・J・ハークという人物の次のような指摘を引用している。

> そもそも打楽器的なタッチ［＝ハイフィンガー奏法のこと］は、圧力による演奏のつかみどころのなさと比べて、中身や形が分かりやすいのである。そしてメソッドとは常に、誰にも分かる形で計画し、指示することが出来るような類のものが、繁栄するものなのである。（Gerig 1974 : 230）

すなわちメソッド（奏法）とは、単純明解であるほど、教師にとっても生徒にとっても都合が良かったというのである。ゲーリックは続けている。

> 一旦この方法が音楽学校レベルで確立されるや、それはビジネスとして繁盛し始めた。そしてこのことがまた、それをさらに長らく存続させる結果になった。（Gerig 1974 : 230）

つまり、一流の演奏家が自然に新しい奏法へ移行していく一方、アカデミズムの世界で一旦確立された奏法は、たとえそれが古く不合理なものであったとしても、委細構わず学校全体がその目標に邁進していくものであると、彼はみているのである。この「ひとたび音楽学校レベルで確立されると、たとえ旧式なものであっても、盲目的にアカデミズム全体がそれへ突き進む」という現象は、次章以降で述べる日本のピアノ教育の歴史においても同様に見出されるものである。

第一章 注釈

[1] A・ビルマークは、この「真珠の技巧」を要求する典型的な作品として、ウェーバーの《華麗なるロンド》を挙げている（ビルマーク 1975）。

[2] クレメンティは作曲、ピアノ演奏、ピアノ教育、楽譜出版、楽器製造など、多角的な活動をする一方で、多くのすぐれた弟子（クラーマー、モシュレスら）を養成した。前述のピアノ教則本が有名なこともあって、「最も初期のピアニストの一人」というイメージが強いが、実際は演奏会でもチェンバロを長い間弾いていたらしい。

[3] 日本に長らく滞在していた女流チェンバリストのエタ・ハリッヒ＝シュナイダーは、次のように述べている。「古典的なチェンバロのタッチは、非常に多くの理論書の中でくわしく解説されて後世に伝えられてきた。最後にはそれが当然のこととなったので、ピアノが発明されて全くちがった楽器が用いられる様になった後でさえも、このチェンバロのタッチは — 必ずしも適切とは言えなかったが — 長い間すたれることはなかった」（ハリッヒ＝シュナイダー 1976：15）。

[4] 西原稔はウィーン式とイギリス式の鍵盤アクションの違いを次のように説明している。「ウィーン・アクションでは華麗なパッセージ・ワークにおいて非常に美しい効果を発揮し、タッチが重く鍵盤の深いイギリス・アクションは重厚な和音や大きな響きに適していた。二つのアクションの相違は演奏方法だけではなく、音楽そのもの、あるいは様式の違いでもあった」（西原 1995：20）。

[5] ピアニストの瓜生幸子はこの事情を、次のようなユニークな比喩を使って説明している。「ロマン派のレガートはスジコのようにどこかつながっているのに対して、モーツァルトのレガートは、イクラのように一粒一粒がパラパラしていてほしいのです。しかもどの粒をとってみても丸く」（瓜生 1994：47）。

[6] 奏法もさることながら、ここには彼のピアノ観のもう一つの注目すべき新しさがあらわれている。それは、先に述べた指奏法による「真珠の玉を転がすようなタッチ」を、彼が必ずしも理想としてはいなかった点である。均質な音色を求めて指の力を均等にすることを嫌っていた彼の考え方は、彼が構想していた教則本用の草稿にもはっきりあらわれている。ハロルド・ショーンバーグによる引用を見てみよう。「指の力はみな同じではない。［中略］ショパンは、すべての指の力を均等にしようという神話を目指す教師や奏法をあざ笑った。『自然に逆らって、すべての指の力が同じになるように努めるのが習慣になっている。それよりも生徒たるもの、微妙に段階差のある音を出す能力を身につけることの方が、もっと望ましい。というか、私はそう思う。すべてを一様な音で弾く能力が私たちの目的ではない。さまざまな指があるのと同じで、多くの異なった音があるのである』。」

［二重括弧内がショパン自身の言葉である］（ショーンバーグ 1977：153）指奏法においてはすべての音が同形、同質、同色の「真珠」であることを要求されたとするならば、ショパンは様々な色合いや大きさや輝きをもつ真珠の取り合わせを理想としていたということになろうか。

[7] これは五本の指の長さからおのずと納得できる。つまり親指と小指が鍵盤の手前にある白鍵を、真ん中の三本の指が奥にある黒鍵を弾く場合が一番手のつくりにかなったポジションなのだが、ハ長調のように黒鍵を含まず、すべてが同じ平面上にある白鍵を弾く場合、真ん中三本の長い指を両端の短い指に合わせて窮屈に曲げなければならない。従って、白鍵のみによるハ長調が最もコントロールの難しいポジションというわけである。

[8]「ショパンは（ミクリと同じように）さまざまな種類の打鍵法、とくに音色豊かなレガートについて非常に詳しく論じた。［中略］学習のはじめに多くの黒鍵を含んだ音階の練習、そして最後に一番難しい音階であるハ長調の練習をさせた」（モルゼン 1826：123）。

[9] ピアノ教育者ヨーゼフ・ガートの『ピアノ演奏のテクニック』の中にも、この点を指摘した次のような文章がある。「骨間筋を用いることは、ロマンティックなスタイルのピアノ演奏にとっては望ましいことである。骨間筋は、いくぶん指を伸ばしたポジションをとった場合にいちばんよく働くことができるので、ロマンティックな楽派は多くの黒鍵を必要とする調性を使うことを好むのである。［中略］［これこそが］たとえばショパンが、なぜ二長調（指を曲げたポジション）ではほとんど作曲せず、変二長調、あるいは変イ長調（指を伸ばしたポジション）をたくさん使ったか、という理由である」（ガート 1974：140）。他方ガートはいみじくも、モーツァルトの曲に二長調が多いのは、彼の必要とした音の明確な輪郭が、曲がった指による白鍵中心の調性を要求したためだと指摘している。

[10]「リストの時代まで、ベートーヴェンを除けば、すべてのピアニストは、両手をできるだけ鍵盤に近づけて弾いていた。リストはこれをすっかりくつがえしてしまった」（ショーンバーグ 1977：162）。

[11] ショパンがオペラのベル・カント唱法に基づくピアノ書法を取り入れ、レッスンでも「すぐれた声楽家の歌い回しを模倣するように」というのが口癖であったのは有名な話であるが、こうした書法は、伸ばした指によるカンティレーナ・レガート奏法の追求と結び付いていた。

[12] ただし、後述するように、アカデミズムの世界では十九世紀後半に至るまで、まだまだ

指先の動きだけによる奏法が主流であった。だが少なくともハイネが通ったような1830年代のヴィルトゥオーソ演奏会においては、もはやこうした奏法はほとんど見られなくなっていたのだろう。

[13] ショパンの革命的な奏法がすぐに広まらなかった理由として青柳いずみこは、「ショパンは、パリ音楽院の先生をせずに、主にアマチュアの上流階級の婦人たちを教えていた」ことを挙げている（青柳 1999：64）。

[14] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd.8：1890 による。

[15] クッラクは本論文中で述べた手の構えを第一の基本型としているが、他に第二の基本型として「指の付け根の関節が一番高くなるよう手首を下げ、指先は丸めるが、第一の構えよりも多少滑らかなカーブを描く」構えを挙げている。さらに、それら二つの基本型を応用させたバリエーションを二つ加え、指を伸ばした奏法についても少しは触れている。しかし彼は、あくまで「指をしっかり丸める」ことを重視し、肘から上腕にかけての筋肉の使い方、あるいは重力奏法については全く言及していない（Kullak 1861/1920：145-148）。

[16] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 7 ：410 による。

[17] なおハイフィンガー奏法は、ヨーロッパばかりかアメリカでも、相当に広く支持されていたようである。1908年に出版されたヨーゼフ・ホフマンの『ピアノ演奏法』（*Piano playing*）は、読者からの質問に対してホフマンが答えるという問答形式をとっているが、その中の次のやり取りを参照されたい。

> カンタービレのパッセージでは、指を高く上げたタッチで弾くべきですか、それとも腕の重みをかけて弾くべきですか？ — ある作品の中の、ある種の特徴のある箇所では、指を高く上げたタッチが必要です。これは、クライマックスにもり上げていくときも用いられます。この場合、クライマックスのもり上がりと比例して指を上げなければなりません。しかし、もり上げる効果を、指の力が、打つことよりも押すことによって十分出せるならば、重みを用いるほうが常に望ましいのです。一般的原則として、私は、腕は力が抜けて、だらりとしているのが良いと思いますが、カンタービレのパッセージでは、腕の重みを用いることをおすすめします。［傍点筆者］（ホフマン 1989：90）
>
> 指を高く上げるタッチを用いるのがよいでしょうか？私の先生は、そうしたタッチだけを私にさせますが、私の弾き方は、レガートでもありませんし、静かでもありませ

ん。ほとんどごつごつしています。 — ［中略］こうした「空中での」弾き方は、エネルギーが失われ、よいレガートを生み出しません。レガートの最も美しい音は、鍵盤の上に指を「吸いつくように、そして歌うように」すべらせることによって生み出されます。もちろん、あなたの「吸いつくように」が悪化して「ぼやける」ようにならないよう、また、「すべらせる」が「こする」にならないよう、タッチに注意しなければなりません。［傍点筆者］（ホフマン 1989：100）

[18] もちろんこのブライトハウプトによる理論書では、「以前のように極端に指を曲げてはならない」（Breithaupt 1905 /1927：166）こと、そして「すべての誇張した指の吊り上げ運動は有害である」（Breithaupt 1905 /1927：142）ことなど、ハイフィンガー奏法への批判的な言及もなされている。

[19] 先に触れたブライトハウプトの重力奏法はしばしば、手の重さの利用を強調するあまり、手や指先に関する基本的なトレーニングを疎かにしすぎるという批判が絶えなかった。それに対してマティのこの理論は、「指先か腕の重さか」というブライトハウプト理論への反対派と信奉派の間の賛否両論に終止符を打つものであったと言われている。なおブライトハウプトは決して手や指先の役割を疎かにしていたわけでなかったことは、彼の著作から明らかである。なお二十世紀初頭には、マティやブライトハウプトの他にも、中枢神経理論と結びつけたピアノ奏法理論なども登場するようになる。詳しくは 酒井 1998 を参照のこと。

[20] ゴドフスキーは回想録の中で、「アントン・ルービンシュタインは、弛緩した重さによる演奏をしたが、彼はその原理を説明できなかった」と書いている（Nicholas 1989：34 ）。またアメリカのピアノ教育者ウイリアム・メーソン（William Mason 1829〜1908 年）は、彼がヨーロッパ留学した時（1849 年から 50 年）のこととして、次のように書いている。「上腕筋肉をもっと弛緩させて弾力的に使えば、音質や音量の点で著しい効果があがるということは、［当時のヨーロッパでは］わずかの人にしか知られていなかった。［中略］手首より手前の腕の筋肉については、ほとんど、あるいは全く関心が払われておらず、実際、私の先生も他の生徒たちの誰も、［中略］上腕筋肉の重要性について何も知らないようであった」（Gerig 1974：238）。

[21] シュトゥットガルト楽派が「圧力による」タッチを用いたという表現は、少々奇異に思えるかもしれない（「圧力」という言葉は重力奏法の理論化が用いた表現である）。だが

事実、原書にも確かに「by a pressure touch」とある。しかしながら、これは明らかに「strike（打つ）」の意味であると思われる。ゴドフスキーは恐らく、「by a stroke touch」と彼が呼ぶ第一のツェルニーの指奏法と区別するために、この「圧力」という言葉を用いたのであろう（Cooke 1917 /1999 : 136-137）。

[22] 十九世紀末における、この新旧二つの奏法のせめぎあいについては、先に紹介したクッラクのピアノ教本『ピアノ演奏の美学』の序文の各版ごとの比較が興味深い。この教本の初版は1861年であるが、第二版（1876年）では既に、クッラクの弟子だったハンス・ビショフ（Hans Bischoff 1852～1889年）による校訂が施されている（著者クッラクは当時既に亡くなっていた）。その第二版の序文の中で、「第七章のレガートについての記述、および第九章の腕のテクニックについてのそれは、ビショフが書いた」と書かれているのである。ここからは、手首だけではなく腕をも用いた奏法が、クッラクの時代には（すでに実践されていたかもしれないが）はっきりと意識はされておらず、ビショフになって初めて（すなわち初版から15年を経てようやく）理論化の対象になったものと推測することが可能であろう。次にワルター・ニーマン（Niemann Walter 1876～1953年）編纂の第四版（1906年）の序文になると、「当時はデッペ＝カラント、ブライトハウプト、レシュテッキといった新メソードに人々が熱狂していた時期であり、編者は古いメソードに基づく本書と新しい考えをなんとかつじつまを合わせようとしたが、特に技術を論じた2部では本文と注釈とが事実上二枚舌のようになってしまった」と書かれてある（XII）。この「二枚舌」の例として、同じくニーマン編纂の第七、八版（1920年）には、「手の構え」を説明した次のような箇所がある。本文では「指は丸めて鍵盤に置き、その結果として指の一番先の指の節はほとんど直角に鍵盤にふれることになる（144）」となっているが、この「指は丸めて」の部分の注釈には次のように加筆されているのである。「現代の方法論はこれに対して、指は軽く湾曲するものの、むしろ伸ばしていなければならないと教える。［後略］」このように、まるで正反対を唱えていた新旧二つの奏法が同居しながらも、次第に新しい奏法へと推移していく様が見て取れるであろう。

第二章　日本におけるピアノ教育の黎明

第一章でも述べたように、日本が洋楽導入を本格的に開始した十九世紀末から二十世紀初めは、ヨーロッパにおいては古い指奏法と新しい重力奏法がせめぎあっていた時代であった。もちろんそのようなヨーロッパの事情を知る由もなく、歴史始まって以来初めて「ピアノ」という洋楽器を導入した日本のピアノ教育の黎明期は、いったいどのようなものだったのであろうか。この章では戦前日本のピアノ教育史（主として、日本で本格的なピアニスト養成が始まった明治末期から、太平洋戦争が始まる以前の昭和10年前後まで）を、とりわけ奏法の問題に焦点を当てて概観する。

なお当然のことながら、「戦前日本のピアノ教育のありのままの姿をすべて明らかにする」などということは不可能事であろう。この章の調査および記述は、次のような方針に基づくものであることを、あらかじめ断っておく。

a. 本章で調査したのは、ほとんどが東京音楽学校（現在の東京芸術大学）ゆかりの人々である。もちろん戦前においても、東京音楽学校と直接関係のなかったピアニストやピアノ教育者、そして彼らに個人的にレッスンを受けていた人々もいたであろう。だが、明治時代の洋楽導入以来、一貫して日本のピアノ教育に携わってきた公的機関としては、官立の東京音楽学校をおいて他なく、人材・人脈の点でもそれは他の音楽学校を圧する勢力を誇っていた[1]。つまり、ここで行われていたピアノ教育／奏法こそ、戦前日本におけるそれの「規範」（ないし縮図）であったと見なす理由は十分にあると考えられる。

b．本章は音楽雑誌等に掲載された批評記事を主な資料とするものである。だが筆者は調査を言説レベルに限定するつもりはなく、執筆に際しては事実関係を可能な限り多面的に明らかにするべく、当時を知る人々に行ったインタビューを随時そこに織り込むという形をとった。なお音楽雑誌に関しては1890（明治23）年以降（これは音楽取調掛が東京音楽学校に改組され、芸術のための音楽教育機関としての歩みを始めた頃とほぼ同時期である）に創刊されたものの中で、ピアノ関係の記事を載せている雑誌は、ほぼすべて調査した（本論文132頁の「日本の音楽雑誌の出版年譜」参照）。

c. 本章で取り扱ったピアノ教師の中で、ピアノ教本も執筆しており、従って第三章でも触れている人物については、教師名に＊を付けている（明治20年から昭和42年までの東京芸術大学における歴代ピアノ教官の在籍期間を示した名簿は、本論文130-131頁を参照）。

1．メーソンからショルツまで

東京上野に音楽取調掛（明治 20 年に東京音楽学校と改名）が作られ、日本が本格的に洋楽導入を開始するのは、1880（明治 13）年のことである。ピアノが初めて日本へもたらされたのは同年３月のことであり、その際に 10 台のピアノが輸入された（遠藤 1948：96）[2]。またこの年の５月には、アメリカのボストンから音楽取調掛の教師としてメーソンが日本へ招かれ、10 月には第一回伝習生が採用された。ただし、少なくとも東京音楽学校では、洋楽導入を始めた当初、音楽は「芸術」ではなく、「道徳教育」の一貫としてしか考えられていなかった。明治初期の教育制度における音楽の位置づけを、柴田南雄は次のように説明している。

> 何より伊沢＝メーソンは、音楽教育をその本来の芸術教育としてでなく、師範学校教育の一部として主力を唱歌教育に置いたために、音楽は明治の富国強兵策を内側から補強する修身の補助教材としての『情操教育』として定着した。（柴田 1995：54）

事実メーソンは、唱歌をはじめとした音楽教育の基礎を築くことに尽力した人物であり、彼自身は師範学校で、ピアノではなく、専ら唱歌教育を専門に行っていた[3]。

芸術としての音楽（ピアノ）の学習／教育が始まるのは明治時代もかなり後になってからのことである。そのきっかけになったのは、1887（明治 20）年に音楽取調掛から改組された東京音楽学校の、1890（明治 23）年における新校舎移転であった。この移転は、学校教育ではなく芸術教育を主目的とする意向から行われたのであった。つまりこの時代になってようやく、学校唱歌を伴奏するための「手段」としてではなく、それ自体を「目的」とするピアノ教育（つまり「ピアニスト養成」を目指す教育）が開始されたと考えられるのである。

東京音楽学校のピアノ教育は、1889（明治 22）年に着任したルードルフ・ディットリヒ（Rudolf Dittrich 在職期間 明治 21～27 年）に始まり、大正時代に至るまで、主に外国人教師に委ねられていた。しかも当時東京音楽学校に奉職したのは、ラファエル・フォン・ケーベル（Raphael von Koebel 明治 31～42 年）、アンナ・レール（Anna Laehr 明治 33～38 年）、ヘルマン・ハイドリヒ（Hermann Heydrich 明治 35～42 年）、ルドルフ・ロイテル（Rudolph Ernest Reuter 明治 42～45 年）など、すべてドイツ系の人々である（東京芸術大学百年史編集委員会 1987：511-540）。彼らがどのような子弟を育てたのか、またどのような演奏／教育を行っていたのか、ほとんど明白にはなっていない。だが唯一、明治末期における「芸術教育としてのピアノ教育」の始まりに大きな貢献をした

ラファエル・フォン・ケーベル（Raphael von Koeber 1848～1923年）については、主にピアノ教育以外の面についての資料が多数残されている（関根 1999 / 2000 / 2001 を参照のこと）。

ケーベルは、有名なアントン・ルービンシュタインの弟のニコライによって設立されたばかりのモスクワ音楽院を 1872 年に卒業後、ドイツで哲学と文学の学位を得た哲学者である。1893（明治 26）年に東京帝国大学に招かれた彼は、そこで 1914（大正 3）年まで哲学の講義を行い、九鬼周造や和辻哲郎といった弟子を育てる一方、1898（明治 31）年から 1909（明治 42）年の間は、東京音楽学校でもピアノと音楽史の講義を担当していた。彼がどのようにピアノを弾き、また教えていたのか、その詳細は知られていないが、次節で触れる弟子の瀧廉太郎についての資料によると、彼の演奏はかなり上体を揺らす熱のこもったものであったようである。また次の記述からは、ケーベルのきわめて「ドイツ中心主義的」な音楽観を垣間見ることができよう。

> 大学教師としては先生は常に、就中ドイツの学術及び文学に対する感じ（理解 Sinn）を学生の間に喚起することに努められた。［中略］多年ピアノの教師をしていた音楽学校（上野の）においても亦先生は常に取分けドイツ音楽を重んじた。（堀 1983b：12）[4]

このケーベルのドイツ音楽への強い傾倒を考えるとき[5]、彼の薫陶を受けた日本人の弟子たちが専らベートーヴェンを中心とするドイツ音楽を崇拝し、フランス音楽などまったく顧みなかったことも自ずと納得されよう。

このように、ほとんど専ら外国人教師によっていた明治時代のピアノ教育の中にあって、もちろん日本人の教師が皆無であったというわけではない。音楽取調掛設立より前に遡れば、1871（明治４）年という非常に早い時期にアメリカへ留学した永井（瓜生）繁子（1861～1928 年）が、系統的なピアノ教育を受けた最初の日本人と言われる。彼女は帰国後、1882（明治 15）年に取調掛のピアノ教師として迎えられて以来、1892（明治 25）年まで東京音楽学校の教官として勤めた（東京芸術大学百年史編集委員会 1987：2-3）。

しかし明治時代の日本人ピアノ教師として傑出していたのは、何と言っても幸田延（1870～1944 年）である。小説家幸田露伴の妹としても有名な彼女は、1882（明治 15）年に音楽取調掛へ入学し、そのまま研究科まで進んだ。その間、ピアノを先の瓜生繁子やソーブレー（明治 19 年から取調掛に雇われていた人物）に習っている。その後は文部省の海外留学生として、ボストンに一年、ウィーンに五年学び、ピアノのほかに、ヴァイオ

リン、和声学、対位法・作曲法など音楽全般の知識を身につけ、1895（明治 28）年に帰国する。そして帰国後幸田は、すぐに東京音楽学校の教官に就任し、1909（明治 42）年の辞職まで、後進の指導にあたることになる。その総合的な音楽能力から彼女は「楽壇の母」と称えられ、あるいは「上野の女将軍」とも呼ばれていたらしい。幸田が自らの生い立ちや音楽人生を綴った『私の半生』には、「久野久（次節で述べる）を教えた」（幸田 1931：41）とあるが、ピアノ奏法や教育に関わるそれ以外のことは、この自伝ではまったく触れられていない。

一方、留学をすることこそなかったが、ケーベルの高弟であった橘糸重*（1873～1939年）もまた、東京音楽学校卒業後の 1892（明治 25）年より 1928（昭和 3）年まで（退官後も嘱託講師として）、長期にわたって母校でピアノ教育に携わっていた。他に、これまたケーベルの薫陶を受けた瀧廉太郎や、当時としては非常に稀であったフランス留学の経験をもつ神戸絢（在職期間 明治 35～昭和 7 年）といった人物も忘れてはならないだろう。なおケーベルは、これら幸田延、橘糸重、神戸絢といった「教師クラス」の人々にピアノを教える、いわゆる「先生を教える先生」であったらしい（小長 1968：77）。

次に明治末期から大正初期になると、東京音楽学校を中退してベルリン高等音楽学校に学んだ小倉末子*や、悲劇の死をとげた久野久らが頭角を現してくる。彼らは二人とも大正初期に、主として東京音楽学校の演奏会において、華々しく活躍していた。久野については次節で改めて詳しく述べるとして、ここでは小倉末子について触れておこう。彼女の奏法について野村光一は、「当時としては珍しくドビュッシーを弾くなど、なよやかなピアノを弾いた」（野村 1975：40）と述べている。しかしながら彼女の指導の実際は、この野村の証言が与える印象とはかなり様子が違ったものだったようである。東京音楽学校で実際に小倉末子のレッスンを受けていた宝塚市在住の花輪登代子先生は、筆者とのインタビューで次のように語ってくれた[6]。

> 手は指のすべての関節が曲がるよう「卵を握るような」形に整え、なおかつすべての指が鍵盤に対して垂直に当たるように、構えなければならない。また手首と手の甲を必ず水平に保ち、手首を下に下げたり動かしたりすることは厳禁であった。ロマン派の曲などで肘や手首を動かすと（それに見合った音が出ていない場合）、そうした所作は「下品である」と咎められた。

さらに花輪先生が筆者の目の前で示してくださった手の構えは、本論文 63 頁の図 4 のようなものであった。小倉が指導していたというその手の構え、および決して手首を動かし

てはならないという弾き方は、まさしく第一章で述べたツェルニー時代の「指奏法」に他ならないのではなかろうか。少なくとも小倉が教えていた奏法が、十九世紀末から登場した新しい重力奏法でなかったことだけは確実と見てよいであろう。また、この証言でとりわけ目をひくのは、ロマン派音楽を弾く上で不可欠の、自由な肘や手首の動きを、小倉が「下品である」という言い方によって非難したという点である。そこで問題とされているのは、純然たる音楽上の問題と言うよりむしろ、「道徳上」のそれなのである。現代においてもなお日本のピアノ教育の現場では、生徒は「清く正しく行儀よく学生（子供）らしく弾くべし」という独特の修身的なエートスが支配的であって、とりわけ様々な「揺れ」の表現が非難の対象となる傾向がある。例えばリタルダンドやルバートによってテンポを揺らしたり、伴奏の和音を少し崩してアルペジオで弾いたりすると、「学生のうちからそういう一人前の真似をしてはならない」といった類の注意をしばしば受けるのである。リタルダンドやテンポ・ルバートといた「揺れ」こそは、音楽表現の自発性と艶かしさの源泉であるにもかかわらず、そういうことをするのは「生意気」ないし「いやらしい」と、暗に諫められるわけである。上の小倉の逸話には早くも、日本のピアノ教育に特有の、こうした「揺れ」に対する「修身的な」拒絶反応があらわれていると見ることが出来るかもしれない（この問題については本論文106-107頁を参照）。いずれにせよ、小倉の指導が旧式な指奏法を踏襲していたことは間違いない。

さて、明治時代に次々と外国人教師を招聘していた東京音楽学校が、大正時代に入って「本格的な職業ピアニスト」として迎えたのは、パウル・ショルツ（Paul Scholz 1889～1944年）であった。1913（大正2）年に来日したショルツは、1889年ライプツィヒに生まれ、ベルリン高等音楽院を卒業後すぐ日本に赴任してきた。彼が音楽院で師事していたのは、アルトゥール・ルービンシュタインの師でもあったハインリッヒ・バルトである。ショルツは1922（大正11）年まで9年間東京音楽学校に在職し、その間門下から多くのピアニストが生まれた。中でも傑出していたのは、井口基成の師でもあった高折宮次（1893～1963年）であり、この高折は大正時代に既に大きな「ピアノ閥」を作るまでになった。混沌としていたそれまでの日本のピアノ教育界は、ショルツの来日と高折の出現によってようやく、強力に方向づけられ始めたといっても過言ではないだろう。ショルツの来日とともにようやく、東京音楽学校で本格的な「ピアニスト養成」が始まったのである。

2．「鍵盤を叩く」

さて、それでは当時の日本人は、一体どのような弾き方で、どのような音を出していたのだろうか？あるいは、どのような音を理想として目指していたのだろうか？当時の日本人のピアノ演奏についての諸々の証言から浮き上がってくるのは、「熱演」「ドイツ音楽至上主義」「鍵盤を叩く」といったイメージである。例えば明治を代表する作曲家であった瀧廉太郎（1879～1903 年）のピアノ演奏について、次のような興味深い記事が残っている。

> 其奏法のいたく「ケーベル」氏に似たる事よ。「タステン」［＝鍵盤のこと］をたどる手つき、「ペタル」の用方、発情の具合、それのみか頭の振り方迄も倣もよく似せたるもの哉。［中略］瀧氏等「ケーベル」氏が体を前後して様子ぶりたる所を何んとなく習ふ様の風あり。（『讀賣新聞』明治 32 年 5 月 11 日）

瀧は生前、作曲家としてよりむしろピアノ奏者として名を成していた。東京音楽学校在学中に彼は、ピアノ演奏については前節で述べたケーベルに師事しており、師に深く心酔していた。だが同時に、その演奏ぶりが師ケーベルの模倣にすぎないとする批判する声も、少なからず存在していたようである。在学中の彼の演奏会についてのある評には、次のようにある。

> バッハがイタリヤニツシエス、コンセルト［＝イタリア協奏曲のこと］は細くして巧なる曲の如し。こは頗る廉太郎氏に適はざるものなり。［中略］瀧氏の本領や、寧ろ雄大にして血気あるにあれば、ベートーフェンの如きは、却てその取るべきものなれ。（『女學雑誌』明治 31 年 12 月）

また同じ演奏会を取り上げた読売新聞には、次のように書かれている。

> 若し例のせきこみたる奏法のなかりしならんには、一層美はしかりしならむ。（『讀賣新聞』明治 31 年 12 月 11 日）

これらの記述[7]では、瀧の演奏の具体的な音色やタッチについては触れられていないが、ともかく彼は非常に派手な熱演で観客の目をひいていたようである。またこうした「熱演」が最も本領を発揮するのがベートーヴェンである、と上の評者がしていることも注目されよう。音楽評論家の園部三郎は、このベートーヴェン崇拝に関して、大正時代における音楽界を次のように回想している。

> 大正時代に知識階級間を風靡した理想主義と英雄主義の風潮が、ベートーヴンへの観念的な憧憬となり、ひいてはわが國へドイツ音樂を普及させた強力な理由の一つにもなつたのであるが、この時代のピアニストの多くは、まだ個々の作曲家に對する觀念

的な傾倒の上に立つた演奏を示すに過ぎなかつたと思はれる。（園部 1942：19）

前節で述べたケーベルの啓蒙でも思い出されるように、当時は音楽界のみならず学問全般がドイツを手本とし、そのドイツ精神を象徴する最たるものがベートーヴェンであると考えられていたというのである。

さて、当時を知る識者の回想に非常に頻繁に出てくるのが、既に示唆したところの、「金槌のように鍵盤を叩く」という類の形容である。いや、日本人だけではなく、野村光一の証言によれば、既に外国人教師のショルツが硬い音で「ガンガン叩く」タイプのピアニストだったようである。

> ショルツの音がいかにガンガンとして物凄かったかなんて驚くべきものだったよ。そのショルツが日本の若い優秀な連中を育てたわけだし、その代表的な人が高折宮次先生だ。だから高折先生の音はショルツと同じように、まるで鉄槌で叩くような音がしてたね。そのまた高弟が井口基成だよ。いかに音が汚くても平気だという感じだったわけだ。（野村・中島・三善 1978：227-228）

そして野村はこれを「ショルツの功罪」と呼び、古い奏法（指だけで弾く奏法）のショルツによって教えられた当時の日本の学生のテクニックは、みんな古い「ガチガチ」したものになり、ただピアノを叩くだけになったのだと述べている。そしてその結果、この「叩く」弾き方が、それ以後の東京音楽学校の主流になったと言うのである[8]（野村・中島・三善 1978：246）。

なお筆者は、実際にショルツに師事していたという宝塚市在住の松井克之先生から次のような話を聞くことができた。

> まずショルツは、非常に体格が大きく指も太かったために、黒鍵と黒鍵の間に指が挟まらないよう、やむなく指を曲げて弾いていた。野村が言うような「奏法が古くて音が汚い」という印象は特に受けなかったが、繊細な弾き方ではなかったことは確かである。指導については、手の形や音色など細かい奏法についての指示はほとんどなく、専ら曲の解釈について触れる程度であった（日本語も拙かった[9]）。だが、彼の暗譜力は桁外れであり、弟子五人分のピアノコンチェルトも、それぞれすべて暗譜でオーケストラ伴奏を弾いてしまった。

なお、指が太すぎるために、指を曲げて弾かざるをえないタイプのピアニストは、欧米人に多い（ラフマニノフもそうであった）。彼らが指を曲げて弾いているからと言って、一概にそれを指先だけで弾く「古い指奏法」と断定することは出来まい（例えばラフマニノ

フが指奏法だったとはとても考えられない）。しかし体格に恵まれたこうしたタイプのピアニストが、華奢な日本人とは違って、ほとんどの曲を指先だけで十分に弾きこなせてしまうことも確かである。野村がショルツを「古い奏法によるピアニスト」とした理由は、恐らくこのあたりにあったのではないかと推測される。

ちなみにショルツの演奏録音としては、ベートーヴェンの《トルコ行進曲》とシューベルトの《ます》（ヘラー編）が残っている[10]。まず《トルコ行進曲》について言えば、この曲で多用される和音に、あまりバランスがいいとは言えない粗っぽい響きが頻出している。他方《ます》の方は、細かいパッセージを、速いテンポでもって、ひたすら正確かつノーミスで弾くことに終始している。音色等のニュアンスは皆無の、かなり無機質な演奏である。もちろん古い録音のことであり、ショルツの音質に関してこの録音を完全に信用していいとは言い切れないであろう。だが少なくとも、極めて味気ない機械的な弾き方を彼がしていたことだけは確かであると思われる。大学を卒業してすぐに教師になったショルツは、指のテクニックには長けていたが、円熟した音楽表現をするまでには至っていなかった感を拭えない。

さてショルツと言えば、彼の「一番弟子」であった高折宮次（1893～1963 年）についても触れておこう。高折は 1915（大正４）年に東京音楽学校を卒業後、間もなく母校で教鞭をとり始め、1946（昭和 21）年まで、およそ 30 年もの長い間同音楽学校の教授の地位にあった。高折の奏法については多くが明らかになっているわけではないが、園田清秀（1903～1935 年：ピアニスト園田高弘の父）は高折のレッスンで、「五十銭銀貨を手首に乗せる」やり方を学んだということである[11]。これは第一章第一節で触れた「コインを手首に乗せる」クレメンティの奏法と全く同じであって、高折が実践していたのは、紛れもないクレメンティからチェルニーの時代の指奏法であったと思われる。

高折は、上述の園田清秀をはじめとする多くの弟子を育てたが、とりわけ傑出していたのが、第四章で扱う井口基成である。日本のピアノ教育史において高折は、何と言っても「井口基成の師」として記憶されているのである。戦前（昭和 10 年代）に高折宮次と井口基成はともに関西で出張レッスンを行っており、東京音楽学校を希望する関西の受験生たちは、高折か井口のいずれかのレッスンを受けなければ合格しないと言われていた。後で述べる外国人教師レオ・シロタも関西で指導を行っていたが、受験生の圧倒的多数は、高折か井口のどちらかに師事していたらしい[12]。こうして大学受験前から「青田買い」が行われ、東京音楽学校に入学した後も、学生たちは引き続き受験生時代の師の門下生とな

るのである。こうして高折派／井口派という強力な「ピアノ派閥」が出来上がっていった[13]。

なお高折は1922（大正11）年～1925（大正14）年にドイツへ留学し、ベルリン高等音楽院でレオニード・クロイツァー（Leonid Kreutzer 1884～1953年）に師事している。クロイツァーといえば、次章で述べるように、古い指奏法を否定して、重力奏法を実践した代表的な人物として有名である。そのクロイツァーから高折は、「丸二ヵ年を文字通りの厳格な教授を受けた」（高折 1954：142）。クロイツァーの奏法が自らの旧式なそれとまるで異なったものであることに、恐らく彼は衝撃を受けたに違いない[14]。ところが留学した時、既に彼は29歳であった。長年培われてきた旧式な指奏法を根本から変えることは、ほとんど不可能だったはずの年齢である[15]。東京音楽学校受験前から在学の間、留学後の高折に師事していたという先の松井克之先生は、実際の高折の指導について次のように話してくれた。

> 高折の奏法は、手首を固定し指を曲げて弾くものであった。従って指導においても、「指を曲げ、きちんと指を分離する」ことに特に厳しかった。すぐ前に打鍵した指が鍵盤から離れずに残っているとべたついたぼやけた音になり、「乾いた音」が出ないと言って、彼はこれを嫌っていた。

まず「手首を固定する」という証言から明らかなことは、高折が腕の重さをまったく使わずに指先だけで弾いていたことである。また注目すべきは、彼が推奨していたのが「乾いた音」であったという表現である。これは恐らく、「立ち上がりの早い音」、「アタックが明瞭な音」（つまりは「潤いのない」「カタカタした」音）を指すと思われる。曲げた指先だけで叩く古い奏法を形容する、典型的な表現である。そして高折は、まさにこうした音質を推奨していたと思われるのである[16]。実際、上の松井先生は、筆者に次のようにも語ってくれた。

> その当時「正確に弾く」ことが好まれていたことは確かである。模範とされていたのは「チェルニー・タッチ」だった。と言うよりも、そもそもそれ以外の奏法（例えば「しっとりした」レガート奏法など）など、そうしたものの存在すら、まったく知られていなかった。我々は「ピアノの練習」と言えば、「第一関節からの指の上下運動こそがすべて」であると思っていた。

この「チェルニー・タッチ」とは、チェルニーの練習曲を弾くときのような、指先（第一関節）の正確かつ敏捷な動きのみによる、「乾いた」弾き方を指すものと思われる。高折の弾き方を野村光一は、次のように回想している。

［高折は］ドイツ古典曲の堅実な解釈を行って（それは時には、バイエル＝チェルニー流の、音符が音符を追う機械的に確実な弾き振りになっていたところもあったが、それもこの時代とすれば止むを得ぬことであっただろう）、初めて日本製にしてしかも個性的なピアニストの存在を明らかにしたのである。（野村 1973：226）

つまり、①手首を固定し、②曲げた指先だけで、③ひたすら正確に指を動かすことを至上目的とする演奏／教育が、少なくとも高折の時代あたりから、東京音楽学校を中心として広まっていたと考えられるのである。

3．そして「ハイフィンガー奏法」へ ― 久野久(ひさ)をめぐって

ショルツの時代（大正時代）の日本のピアニストたちの弾きぶりを、悲劇的なカリカチュアのような形で示しているのは、女流ピアニスト久野久（1885～1925 年）である。久野は留学先のウィーンで謎の投身自殺を遂げた「悲劇のヒロイン」として、一般によく知られている人物である（1998 年 10 月 24 日 テレビ朝日では、『88 鍵の悲劇ピアニスト久野久の生涯』という番組が放映された）。「上野の杜に烏の啼かない日はあつても久野さんの家でピアノの音のしない日は無いと近所の雀が囀りかはした程、ピアノの側を離れなかつた」（牛山 1950：63）という程の、大変な努力家であった久野は、東京音楽学校でケーベルと幸田延に師事し、同学校を首席で卒業した後、ほどなくして母校の助教授となった。久野が一躍脚光を浴びることになったのは、日本人としては当時初めて、ベートーヴェンの《熱情ソナタ》を公開で弾いたからである。その後、卓越したベートーヴェン演奏家としてもてはやされることになる彼女こそ、日本で生まれ日本で育った「純国産ピアニスト第一号」といえる存在であったという[17]。1918（大正 7）年、33 歳で教授になるなど、東京の音楽界で順風満帆の活躍をしていた久野であったが、さらなる研鑽を積むべく、文部省よりヨーロッパでの研修を命じられる。そして彼女はウィーンで、リストの高弟であった大ピアニスト、エミール・フォン・ザウアーに師事することになるが、日本で習得した奏法を彼に根本的に否定され、それを苦にして自殺したと伝えられている。音楽の本場ウィーンで一流ピアニストとして認知されるべく意気揚々と日本を旅立ったものの、自分の能力と本場の水準とのあまりに大きな落差を留学先で思い知らされて、絶望の挙句に死を選んだというわけである。

それでは大正時代の日本を代表するピアニスト久野は、一体どのような弾き方をしていたのだろうか。先に述べたテレビ朝日の番組では、ピアニストの中村紘子が久野の奏法を

実演してみせている。もちろん彼女が実際に久野の演奏に接したことはあるはずがない。従ってこの「実演」は、久野の残した録音や演奏中の写真、久野の奏法についての断片的な証言(後述する)、そして中村が知っていたであろう久野と同時代の様々な日本人ピアニストの弾き方などから推し量って、彼女自身が「再現」してみせたものであると思われる。中村は久野の奏法を次のようなものだったのではないかと想像している。まず①椅子は低く、②従って手首を非常に下で構える。③手首をこのように低くした位置で打鍵しようとするため、指は高く上げざるを得ない。そして④その高く上げた指を瞬時に鍵盤に叩きつけていく（もちろん指先は鉤型に曲げる）のだが、このような打鍵から生まれるのは、まさしく「金槌で叩いた」ような割れた音である（中村はこれを「生の音」と形容している）。だが、このように一つ一つの音を叩きつけるような奏法で弾くと、なにか「頑張って弾いているように聴こえる音」にもなる（中村の発言）。またこの奏法は、指に非常に無理な負担をかけることも確かである。実際久野はよく指に怪我をしていたらしく、甥の久野旭氏によると、叔母の久野は始終手に包帯を巻いていたという。その原因が、高く上げた指で叩くように弾く彼女の奏法にあったことは、間違いなかろう。

宮本百合子の小説『道標』の中にも、久野の弾き方についての、大変興味深い記述がある。宮本はその当時久野ひさにピアノを習っていたのだが、その時の様子を回顧する中で宮本は、久野を「川辺みさ子」として登場させて、次のように書いている。

> 伸子は、ピアノに向って弾いているとき、よくその横についている川辺みさ子から、不意に手首のところをぐいとおしつけられて、急につぶされた手のひらの下でいくつものキイの音をいちどきに鳴らしてしまうことがあった。川辺みさ子の弾きかたは、キイの上においた両手の、手首はいつもさげて十の指をキイと直角に高くあげて弾らす方法だった。それは、どこかに無理があって、むずかしかった。われ知らず弾いていると、いつの間にか手くびは動く腕からは自然な高さにもどってしまって、川辺みさ子の指さきで — いつもそれはきまって彼女の人さし指と中指とであったが、ぐいときびしく低められるのだった。（宮本 1955：243）

手首を下げて、指を高く上げ、垂直に鍵盤を叩く — これこそまさに「ハイフィンガー奏法」に他ならない。そして前述のように、久野が卒業後すぐに東京音楽学校の助教授になったことを考えれば、こうした奏法が「東京音楽学校公認」の弾きかたとして当時広く実践されていた可能性は、きわめて高かったと考えてよいだろう。

その他にも彼女の弾きぶりに関する証言は数多く残されている。とりわけ当時の演奏会

評は、久野の演奏スタイルを推し量るための貴重な資料である。堀成之の「日本ピアノ文化史」に引用されている彼女の演奏評をいくつか紹介しよう。まず大正５年、東京音楽学校の第 31 回音楽演奏会を聞いた大田黒元雄は、彼女の演奏を次のように書いている。

> そしてそれは情熱的といふよりもヒステリックだった。久野氏の演奏は其のタッチに於いて研究が足りない。それは音に対する感性の鈍い人の演奏だ。だからそこには少しも霑ひがない。匂ひがない。（堀 1983d：21）

この評で注目すべきは、「タッチに於いて研究が足りない」という発言である。鍵盤を「叩くような」粗いタッチは、常に久野の欠点として指摘され続けた点だったのである。例えば『報知新聞』には「久野久子［久野久］の独奏を聴く」と題した演奏会評が掲載されている。評者は「あらゑびす」、つまり野村胡堂である（『銭型平次』の作者として有名な野村あらゑびすは、熱烈なクラシック音楽ファンでもあった）。この演奏会評には次のようにある。

> 鍵盤に臨んだ女史の態度は、あらゆる技巧を無視して、更に深くベートーヴェンの精神に突き進み、この英雄的な作曲家の驚くべき芸術をひしとつかまうとして居るらしく見えた‥‥。久野女史の演奏振りは、少なからず荒々しいものです、［中略］研ぎ上げて音の美しさや、手触りのいいなごやかさは無いにしても、むき出しの巨大な岩石を積み上げて、摩天の高楼を築き上げるやうな、豪宕壮大な素晴らしい芸術は、か弱い一婦人の指先から力と熱に溢れて表現されました、これは少なくとも日本の楽壇では一つの驚異でなければなりません。［中略］女史の身振りは、いつでも少なからず私共を悩ませてます、そのせいか、女史の演奏を聴く如に私は「もう少し冷静であってもいい」と思わないことはありません。（堀 1983d：22）

また作曲家の清瀬保二は大正７年に、久野の弾くベートーヴェン《月光》を聴いて、ほとんど滑稽とさえ思われる記述を残している。

> さて終楽章!! いきなり猛烈な速度で指が鍵盤の上をはい回り始めた。やがて落雷かと思わせる大音響！わたしは呆然として指に見とれ耳を疑った。「月光の夜」に何が起こったのだろう。女史の櫛はステージの飛び散り、指はまったく目にもとまらぬ曲芸の如き早さで鍵盤をかけめぐり、音は爆発する。女史の顔は時に鍵盤すれすれに近づき、右に左に自分の指を追う。わたしは音楽というより、あたかも指の軽業を見、音の洪水に圧倒され『月光』などといふ夢はまったくふっとばされてしまった。（堀 1983d：22）

彼女の演奏がいかに自己流であったか、音楽評論家の牛山充もやや皮肉めいた口調で、「其解釋は自己流で、演奏技巧も現在の水準から見ると幼稚であつたとしても、當時としては全く新らしい記録的壯擧であつた」（牛山 1950：64）としている。また、次に引用する田辺尚雄の言葉は、久野の奏法を生々しく伝えてくれるという点で、とりわけ興味深い。

> 彼女がピアノの前に坐して、激しく頭を前後に振り動かしつつ、物すごい腕の力をもって鍵盤を打っている姿には、言いしれぬ魅力を感ぜしめ、芸の力と一種の性的魅力とは、また満都の青年をひきつけずには置かなかった。クレメンティ作曲のソナタを弾いた。クレメンティはピアノ演奏の元祖 — それ以前はピアノの祖に当るクラヴィコルドやハープシコルドを使用していた — ともいうべき楽家で、第十八世紀末ごろのイギリス製（クレメンティはイギリスのロンドンにいた）の重い鍵を物凄い腕の力で火花の如くに連打して全欧州の好楽家を魅了した歴史は、今ここに久野女史によって彷彿としてその面影が窺われる感があり、当時のわが好楽家の間に感嘆の的となるに充分であった。私はここに彼女の性的魅力ということを申したが、彼女がこの物すごいクレメンティ風の腕力を発揮しつつあった間に、激しい頭部の振動は遂に曲の途中で彼女の束髪は解けて肩にかかり、一輪の花かんざしは飛んでステージに散乱したその瞬間、聴衆を昂奮の最高潮に達せしめた。（田辺 1965：250-251）[18]

この久野ひさの演奏の描写からは、身体を強ばらせて、難曲にがむしゃらに挑み、ひたすら金槌のような音で鍵盤を「叩く」姿が窺える。「ガムシャラな自己流であつた」（石倉 1950：69）とは、その当時の誰もが彼女の演奏に対して抱いた評といってよかろう。

なお久野の「十八番」であったベートーヴェンの《月光ソナタ》[19]については、幸いにも彼女の演奏録音が残されている。筆者がそれを聴いたとき、まず最初に印象に残ったのは、そのテンポの機械的な速さである。つまり乾いた音で細かい音符をひたすらタイプライターのように叩いていく弾き方であって、音と音との間に目詰まりが生じるために、結果として聴き手には何かせわしない音楽に聴こえるのである。また当時の録音技術の稚拙さが多少は関係しているのだろうが、和音がことごとく割れて、耳障りな響きがするのも特徴的である。「和音が割れる」とはすなわち、和音に充実した響きがないということなのだが、この原因は肩や腕などを合理的に用いた重力奏法を使わない点にあると思われる。当時の東京音楽学校の主流であった古い指奏法でもって、身体を緊張させて、無理に強い音を出そうとするせいで、こうした「割れた」響きになると考えられるのである。

おそらく彼女には、「ピアノは遮二無二叩くものだ」という発想しかなかったに違いな

い。当時はまだ、本場の一流ピアニストの来日もまだほとんどなく、レコードも普及しておらず、ヨーロッパに留学するなど一握りの人以外にとっては夢のまた夢というような時代である。誤った方向に突き進み、軌道修正のための適切なアドバイスを受ける機会もないまま、最後には絶望して自殺した久野は、兼常清佐[20]がいみじくも述べているように、「正に過渡期の日本の楽界の犠牲」（堀 1983d：23）であった。

4．新しい波 — レオ・シロタとレオニード・クロイツァーの来日

もちろん戦前において、こうした「叩く」ような奏法の改善の動きないし機会がなかったわけではない。最初の大きなチャンスは、レオニード・コハンスキー（Leonid Kochanski 1893～1980 年）の来日であった。ロシア生まれの彼は、ドイツへ留学しライプツィヒ音楽院を卒業後、ベルリン高等音楽院で主任ピアノ教授を務めていたレオニード・クロイツァーに師事した（もちろん彼から重力奏法による教育を受けたと思われる）。このクロイツァーは、シュナーベルと並んで、第一次大戦後のドイツ・ピアノ界を代表する傑出した存在であり、また新しい重力奏法理論を強く支持したピアニストでもあった。このクロイツァーの演奏に接した高折は、新しい奏法を日本に導入する必要を痛感して、彼を東京音楽学校に招こうとした。しかしクロイツァーは多忙を理由にこの申し出を断わり、代わりに自分の代役として推薦したのがコハンスキーであった。こうしたいきさつにより、1922（大正 11）年のショルツの解雇と入れ替わりに、コハンスキーは東京音楽学校へ招待されたのである。彼は昭和６年まで東京音楽学校に在職した後、武蔵野音楽大学でも教鞭をとっていたということである。門下生には、原智恵子、井口基成、井口愛子、そして中村紘子といった錚々たる面々がいる。「日本の新しいピアノ奏法は、コハンスキーから始まった」（野村・中島・三善 1978：248）と言われるように、コハンスキーの来日は日本ピアノ教育史の画期的な出来事になるはずであった。しかしながら、クロイツァー門下のコハンスキーが持ち込んだであろう重力奏法も結局のところ、日本で従来行われていた奏法を覆すには至らなかったようである[21]（野村 1973：266）。

レオ・シロタ（Leo Sirota 1885～1965 年）の来日も、コハンスキーのそれと並んで、日本のピアノ教育史にとって画期的な事件であった。1885 年ウクライナ生まれのシロタは、最初はピアニストして 1928（昭和３）年に初来日した。演奏会では、ストラヴィンスキーの難曲《ペトルーシュカからの三章》を弾き[22]、華々しいヴィルトゥオーソとしての腕前を披露した。その後、彼が東京音楽学校のピアノ科教授に就任したのは、1931（昭和６）

年のことである。かの大ピアニスト、フェルッチョ・ブゾーニの門下だった彼は、「超一流」とは言えないまでも、文句なしに一級のピアニストであり、シロタの来日によって初めて日本人は、国際クラスのヴィルトゥオーソのレッスンを身近に受ける機会をもったのである。シロタは第二次大戦直後まで東京音楽学校の教授の地位にとどまり、永井進、豊増昇、水谷達夫という「三羽烏」を始め、最後の弟子であった園田高弘など、多数の優秀なピアニストを育てることになる。

だが当時の日本の評論家たちの目にシロタは、ショルツと同様（もちろんショルツとは「格」が違うとはいえ）、「旧式の奏法によるピアニスト」と映った。またシロタは、その圧倒的な指さばきにもかかわらず、音色が単調だという批判をしばしば受けた。例えば評論家秋尾みちの証言を見てみよう。

> シロタ氏のやゝ古い奏法に註文するのは無理かもしれないが、音色の變化に乏しいシロタ氏のショパンは有利ではない。［傍点筆者］（秋尾 1940：96）

さらに野村も次のように書いている。

> シロタはクロイツァーと相違してメトードをもたぬピアニストだった。彼は理論を打ち立てず、ただ弾いてみせるだけで子弟を指導したのである。［中略］もっとも、彼のメカニックは旧式である。それも一種の徒弟主義である。彼はあらゆる大曲を指先だけのテクニックで弾いていた。［傍点筆者］（野村 1973：270）

しかしながら、こうした評論家たちの言葉は、必ずしも額面通りに受け取ることは出来ない。というのも、本職のピアニストであるシロタの弟子たちが口をそろえて、「シロタは決して『古い奏法のピアニスト』ではなかった」と証言しているからである。シロタの高弟である園田高弘先生の話によれば、「（外国人ピアニストは大抵がそうであるが）日本人とは比べものにならぬほど手が大きいため、鍵盤の奥のピアノの蓋に指が当たることを回避するために、やむなく指の先を曲げていた」のだそうである[23]（前述のショルツと同じ事情である）。幼少の頃からシロタに師事していた園田は、次のようにも回顧している。

> ［シロタ先生は］リストだろうとグラズノフだろうとベートーベンだろうと、そばで全部弾いてくれた。子ども心に『すごい』と実感。一種の“刷り込み”教育で『僕も先生のように弾かなければいけない』と思った。［中略］先生は手が大きくて、鍵盤の向こうのピアノの蓋に当たってしまう。［中略］先生の指はソーセージのように太かったが、指使いは繊細だった。［中略］シロタ先生は実践本位の教え方だが、弟子には何も強要しなかった。（園田 2000）

このような回想から連想されるのは、ロシア人にしばしば見られるところの、次のようなタイプのピアニストである。つまり、あまりに手が大きすぎるので、一見したところハイフィンガー奏法と同じように、指先を丸く折り曲げて弾くのだが（既に述べたように、ラフマニノフもそうした弾き方をしていた）、手の骨格が途方もなく頑丈なので、指だけで弾いても十分に壮大な音が鳴らせるというピアニストである。実際にシロタの録音を聴いてみると、ホロヴィッツやレヴィーンにもひけをとらないような、途方もない豪放な響きでもってグラズノフやチャイコフスキーを弾いている。上のいくつかの証言および録音から推測するに、シロタもこのタイプのピアニストだったのではないかと想像される。また、何でも楽々と弾いてしまえるヴィルトゥオーソ・タイプのピアノ教師にありがちなことであるが、彼は身体の使い方を懇切丁寧に説明するようなことはせず、ただ生徒の前で弾いてみせるだけという教え方をしたようである。ベルリン音楽院の教授を務めていた先のクロイツァーが、身体の使い方についても厳格で体系的なピアノ教育を行ったのに対し、ヴィルトゥオーソ・ピアニストとして活躍したシロタは、奏法に関しては全く「主義主張」がなかったという。また、シロタは弟子にも好んで難曲を弾かせようとしたようで、例えば園田高弘は東京音楽学校の卒業演奏会でリストの最大の難曲《ドン・ジョヴァンニの回想》を弾き、また同じくシロタ門下で後に関西のピアノ教育界の大御所となる金沢益孝も、シロタの十八番だった超難曲のストラヴィンスキーの《ペトルーシュカからの三章》を弾かされたという。

あまり細かい奏法上の注意を受けることもなく、次々と目の前で難曲を豪放な響きでもって弾いてみせられた当時の日本人の学生は、どのような反応を示したであろうか。黎明期にあった日本のピアノ学習者たちは、自分と欧米人との圧倒的な体格の差を顧みることもなく、一見指先を曲げ、腕からの力を借りずに手先だけで弾けてしまうシロタの奏法を真似、あるいはいたずらに難曲トラウマにかられ、がむしゃらな力演に走ってしまうといった危険は決して小さくなかっただろう。

昭和に入ってからの日本のピアノ教育界の新潮流の一つとして、ブライトハウプトの唱えた重力奏法の理論をいちはやく日本に紹介しようとした試みも忘れてはならない。まず筧潤二*は、雑誌『音楽評論』に「ピアノ自然演奏法概論」というシリーズを連載し、ここでブライトハウプトの著作を紹介している（筧 1936a / 1936b）[24]。戦前に発表されたこの論文を唯一の例外として、今日に至るまで日本でこのブライトハウプト理論の内容が紹介されたことはない。筧の論文は当時としては相当に斬新なものであったと言えよう。

ただし、ブライトハウプトの理論を篤自身が一体どれだけ自ら実践し得たかについては、疑問の余地なしとは言えない[25]。また、ベルリンでブライトハウプトに直接師事した平田義宗*も、早期からの重力奏法による教育を主張していた人物である。彼は我が国で当時主流であった古い指奏法を「手首奏法」として批判し、当時の東京音楽学校教授であった萩原英一が編纂した『バイエル教則本』を、とりわけこの点において厳しく扱き下ろす論文を書いている（第三章で詳しく触れる）。

だが、日本における重力奏法の教育と言えば、何と言ってもクロイツァーを忘れてはならない。既に述べたように、最初の日本からの招聘は断った彼だが、結局 1935（昭和 10）年に来日して以来、亡くなるまで日本にとどまって、東京音楽学校や国立音楽大学などで多くの弟子を育てることになるのである。日本でクロイツァーに師事した伊藤義雄は、彼のレッスンの模様を次のように語っている。

> 「人は常に自然に從はなければならぬ。」といふのが私［＝伊藤］に與へた最初の言葉であつた。人は歩く時に腕や手はだらりと垂れてゐるのが普通であるし、また指は輕く曲つてゐるものである。［中略］「その手をその儘鍵盤の上に持つて來ればよい。」といふのである。［中略］「近代のピアノの鍵は、これを押下げて音を出さしめるのに非常な力が要る。この力を出すためには指一個の弱い力では駄目である。腕の重さを使ひ、これを指先にかけるやうにせよ。」といふのは、私のみならず總ての生徒に繰返して説かれた所であつた。（伊藤 1933：91）

伊藤が伝えるクロイツァーの指示は、まさにブライトハウプトの主張した重力奏法理論そのままである。さらに注目すべきは、次の発言である。

> クロイツァーは教授に當つては實に綿密であつた。日本に於いて舊式なアカデミックな彈き方で育て上げられた私に向かつて、まづ椅子のかけ方を直し、姿勢を正し、肘から腕から手まで直して行つた。（伊藤 1933：91）

この日本における「舊式（旧式）なアカデミックな彈き方」とは、第二節で述べたような、腕からの重みを一切使わず、手首を固定して、指先だけで弾く奏法を指しているものと思われる。また「アカデミックな」という表現からは、この奏法が当時の日本の音楽学校において模範とされ、広く実践されていたことがうかがえよう。こうした日本のアカデミックな奏法を、クロイツァーははっきり「旧式である」と明言しているのである。同様のことを野村光一も指摘している。

> クロイツァーの技法は一種の自由主義だ。［中略］また、打鍵は肩から腕、手首全体

をかかってくる重力を利用すべきだと主張した。これはブライトハウプトなどに端を発するピアノの現代奏法である。指先だけに頼り、バイエル＝チェルニーによる旧上野派の方法とは正反対なのである。（野村 1973：268-269）

野村の言う「バイエル＝チェルニーによる旧上野派の方法」とは、バイエルやチェルニーといった腕を用いない指奏法のための練習曲をひたすら練習させる東京音楽学校（上野）を皮肉ったものであろう。

ベルリン時代のクロイツァーを頼って留学した人物としては、先の高折宮次の他に、笈田光吉*（1902～1964年）がいる。笈田は慶應予科を経て22歳でクロイツァーの弟子入りをし、ベルリン高等音楽院を卒業したのは1928（昭和3）年、27歳の時である。五年間クロイツァーの薫陶を受けた彼は、帰国後クロイツァーが著したピアノ奏法書の訳をおこなう一方で、自らもクロイツァー奏法を踏襲したピアノ教本を出版している（第三章参照）。その彼が留学中、「何故曲ばかりを生徒に弾かせて、エチュード（練習曲）を用いないのか」と尋ねた際に、クロイツァーは次のように答えたという。

多くのエチュードは所謂練習曲であり、その性質上非音樂的たる事は免れない。［中略］利益なくして害の多い所謂練習曲を何故日本人は彈ひて、貴重な時間を空費しなければならないのか自分には解からない。日本の留學生が音樂的に進歩しないのを見ても解かるではないか。皆チェルニー等のエチュードのお蔭だよ。（笈田 1930：4）

この発言からも、いかに当時の日本では（現代でもそうだが）チェルニーをはじめとする練習曲が盛んに弾かれていた（弾かされていた）か分かるだろう。しかもそれは、「時代遅れの指奏法」に熟達するために、である。実際、「ピアニストになるためには」と題した座談会において、クロイツァーと高折の両氏に師事していたというピアニストの大堀敦子は、クロイツァーがエチュードを用いなかったことを認める一方で、高折には随分とそれを練習させられたと語っている。また野村によれば、高折がエチュードを使わないクロイツァーに不賛成であったことも確かだという（伊東・長戸路・奈良・大堀ほか 1948：29）。ここに既に、旧奏法を固守する上野重鎮の日本人教師と新しい近代奏法を導入しようとする外国人教師との対照的な指導法が見て取れるだろう。

この「上野派の指奏法」（あるいはハイフィンガー奏法）が当時の日本でいかに蔓延していたかは、1930（昭和5）年に来日したフランスのピアニスト、ロベルト・シュミット（Schmitz Robert 1889～1949年）[26]のインタビューが雄弁に証言してくれる。なお、このシュミットとのインタビューを行ったのは、興味深いことに、クロイツァーの弟子であ

った上述の笈田光吉である。

> ［シュミット］氏は言はれた。「［中略］日本にては他に残念ながら一人も新らしい奏法をして居る人を見受けなかつた」と。故に氏のテヒニツクは私［＝笈田］のと同様現代の獨逸式［＝重力奏法］である故、従来の日本式演奏法を見慣れてる人達には異様に見へたかもしれない。氏の演奏は新らしい奏法を示したと云ふ點に於いても日本に取つて意義あるものであつたらう。（笈田 1930：40）

1930年と言えば、まだシロタもクロイツァーも東京音楽学校に赴任してきていない時代である。それを鑑みるなら、当時の日本人が新しい重力奏法を知らなかったことも、当然と言えば当然であっただろう。しかしながら、このインタビューで重要なのはむしろ、新しい奏法によるピアニストであったシュミットが、当時の日本人の大半がヨーロッパの古い奏法で弾いていることを見て取ったという事実である。先のクロイツァーといい、このシュミットといい、当時のヨーロッパの新しい奏法に習熟していた一流のピアニストである。その二人が「日本人のピアノの弾き方」について、まったく同じ証言をしているのである。戦前の日本人が、ヨーロッパの古い奏法でもってピアノを弾いていたことは、まず間違いないと考えてよいだろう。

5．批評家たちの目

旧式のハイフィンガー奏法による日本のピアニストの音の汚さは、既に戦前、多くの批評家たちによって再三指摘されていた。例えば毒舌で有名であった評論家の山根銀二は、国際ピアノ・コンクールについての対談で、次のように言っている。

> 第一に日本の學生諸君はピアノの勉強を音樂の勉強としてでなく生理學の勉強としてやつて居る。［中略］彼等は自分の彈き出す音、音樂といふものに就てまるで聽覺を失って居る。結局に於て、一つの曲を演奏して居ても、その音がどういふものとして出て來るかといふことの自覺が全然缺けて居る、これが教育上一等注意すべき出發點ぢやないかと、私は聽く方の立場から思ひます。（山根・牛山・增澤ほか 1938：39）

また東京音楽学校の卒業演奏会についての評においても山根は、多くの演奏に関して、「演奏者は自分の音をよく聽くことが肝心である」、「これも力演型である。がんがん打ちつけるだけで音樂的には充分充實してゐない憾みがある」、「このピアノも力奏型練習型である。ばりばりやれば良い演奏といふものではないのに」といった批判をしている（山根 1940：54-58）。「力演」「ばりばり」「がんがん」「打ちつける」「自分の音を聴いて

いない」といった表現が、ここでもまたライトモチーフのように現われてくるのである。

日本のピアニストの音楽上の問題点を奏法のそれと結びつけて論じているという点で興味深いのは、1940（昭和 15）年の毎日新聞主催の音楽コンクールについての、秋尾みちという評論家のコメントである。少し長くなるが以下に引用しよう。

> 先ず痛感したことは、演奏法が各自多少の優劣はあるが、概して非常に古いことである。指先の運動の熟練と下膊の運動にのみ頼り過ぎる奏法の結果、音質が硬く痩せてゐること、音色の変化の貧弱さ、アッコードの打鍵の濁ってゐることペダルの技巧の稚拙なこと、などは参加者全部に共通に云へることだと思ふ。［中略］十九世紀に歐洲楽界を風靡した舊式な奏法が、一九四〇年の今だに我国の若い才能ある人々に強制されてゐるために奏法に制限されて折角の努力がむしろ藝術品としての作品の表現に、反對の結果を生んでゐる場合さへあった。此の事実は現在の日本にはショパン以後の作品を無理なく自由に弾きこなし得る近代奏法、新しいテクニックを教へる教師が如何に少ないかといふことを證據だててゐるわけで、折角此所まですすんで来たピアノ音楽の将来の健全な發展のために、誠に心細い気がする。［中略］藝術家としてのピアニストにとって何よりも一番大切なものは、自然なテクニック即ち持って生れてきた自分獨特の指の動かし方の発見である。現在我國に於て有能だと讃美されてゐる教師達は、それをむしろ破壊して、小さい手も大きい手も、細い手も太い手もひっくるめて一種の型にはめこんでゐる感がある。（秋尾 1940：34-35）

ここには日本人特有の奏法に潜む諸々の弊害について、実に的確な記述がなされている。まず引用文はじめの「指先の運動」および（上膊を固定させた肘から先の）「下膊の運動」という表現からも、秋尾が「日本特有の旧式な奏法」と考えているのがハイフィンガー奏法であることは明らかである。これが十九世紀後半にヨーロッパで広まった古い奏法であることは第一章で述べたとおりであるが、彼女はそれが日本ではいまだに支持され続けていること、そしてその奏法では（上膊を用いた）重力奏法を要するショパン以降の作品に対応できないことを指摘しているのである。

「小さい手も大きい手も、細い手も太い手もひっくるめて、教師達が一種の型にはめこんでいる」という批判も示唆に富んでいる[27]。この言葉は幾通りかの解釈が出来るだろう。まずこれを、「自分の出している音に注意深く耳を傾けることなく、どの演奏者も皆横並びで、専ら先生から教わった特定の手の『型』を守ることにばかり注意が向いてしまっている」という批判ととることが出来よう（上に引用した山根銀次もまた、日本のピアノ学

生が自分の音を聴かず、専らピアノを「生理学の勉強としてやっている」という批判をしていた)。あるいは「日本人教師たちが、体格や指の前提条件の違いをまったく考慮せず、外国人ピアニストの弾きぶりの外見のみをひたすら真似、それを弟子たちに強要している」という意味にもとれるかもしれない。いずれにせよ確かなのは、当時の日本人のピアノ学生が判で押したように同じ型で弾いていたこと、そしてそれは、専ら指先の器用さと固定した手首による肘からの運動のみに頼る古い奏法であったということである(なおピアニストの井上直幸先生はこの記事について、とりわけ「教師が生徒を(教師自身の)型にはめる」という点では、現在のピアノ教育においてもその事情は全く変わっていないとおっしゃった[28]。この問題については次章で詳しく述べることとする。)

この節で見てきたように、昭和に入ると旧奏法の改革の試みないしチャンスには事欠かなかった。にもかかわらず、この問題と真剣に取り組もうとする動きは、なぜか大きな潮流になることはなく、その後も日本人の演奏スタイルはほとんど変化しなかったようである[29]。このことを野村光一は次のように回顧している。

> でも、それによって、旧派の牙城を完全にくつがえすまでには至らなかったのである。数十年の蓄積の上に培われた上野は、表面上では時代の風潮の影響を受けこそすれ、その伝統的中核を換骨奪胎しながら依然強固に墨守しつつ、次代へと移行させていったに過ぎなかったのだ。これが明治以来今日に至るまでの日本のピアノ界の歴史である。(野村 1973 : 266)

ではなぜ、これほど新しい理論を受け入れる機会には事欠かなかったにもかかわらず、「旧派の牙城をくつがえすまでには至らなかった」のだろうか?園部三郎の次の洞察は、この問題についての一つのヒントを与えてくれるだろう。

> 言ひかへれば、その時代は未だ、演奏法をいふものは、今日われわれが考へるやうな演奏に於ける合理的な生理的訓練を同時にそれと切り離し得ない作品に對する精神的理解の問題として追及されるよりも、この二つの要素は互ひに獨立のものであつて、しかもピアニストの個々の作曲家に對する文學的・印象的憧憬が強かつたために、作品に於ける音そのものの音樂的追求といふ技巧の問題は、科學的な緻密さと合理性とを以て研究されるに至つてゐなかつたのである。もし私の想像が誤つてゐないとすれば、この年代のピアノ演奏界の一般的理想の内容は、ヨーロッパで客死したピアニスト久野久子女子の悲劇によつて説明出來るだらうと思はれる。(園部 1942 : 19-20)

[1] 後に私学では、1903（明治36）年に女子音楽学校（1927年より日本音楽学校）、1906（明治39）年に大阪女子音楽学校（現在の相愛大学音楽学部）、1907（明治40）年に東洋音楽学校（現在の東京音楽大学）と設立が続いた。

[2] この時ピアノとともに持ち込まれたのが、20冊のバイエルと2冊のチェルニーである。これらバイエルをはじめとする教則本こそ、ピアノ入門者にとってのバイブル的存在として、現代に至るまで100年以上の間、我が国のピアノ教育界に君臨しつづけることになる。

[3] その後メーソンはハンブルクに渡り、ドイツの音楽教育に取り組むことになった。

[4] 出典は 久保勉「ケーベル博士略伝」（『思想』大正12年8月号）である。

[5] 彼自身が書いた「音楽雑感」（『ケーベル博士随想集』所収）には、ショパンを非難した次のような文がある。「およそ作曲家に具わっているところの、音楽に特有なる天稟を最も的確に語るものは、その主題的製作と、モティーフを展開させる手腕とである、またヴァリアティオーンほどそれを明白に示す形式はほかにない。たとえ最も美しき旋律、最も気分に富める音楽を創り出す作曲家があろうとも、彼にしてもしこの天稟を欠いているならば、彼は偉大なる作曲家の中に数えられてはならないと思う、— 例えばショパンなどは」［傍点原著書］（堀 1983b：12）。

[6] 皇室の宮様にもピアノを教授していたという小倉は、当時東京音楽学校ではピアノ科の最重鎮教授であった。彼女と同時期には、後で述べる高折宮次や井口基成も同校の教官を務めていたが、ピアノ科の試験の際には上席に座った小倉が主導権を握るなど、教師陣は皆彼女に一目を置いていたという。従って、アップライトピアノ一台のみの小さなレッスン室をあてがわれていた教師もいた中で、小倉のレッスンはグランドピアノ二台を備え付けた二階奥の最上級の部屋で行われていたということである（以上、花輪登代子先生へのインタビューによる）。

[7] 以上の記事はすべて 松本 1995：110 および 139-140 から引用したものである。

[8] ピアニストの中村紘子も、日本人特有の「ピアノを叩く」奏法を広めた一人として、ショルツを挙げている。「ベルリン出身のパウル・ショルツという二十四歳の若者は、それこそピアノをハンマーでぶっ叩くような汚い音の持ち主であったが、その教えの『成果』は百年たった今日でも、日本の音楽大学の教師たちの中にいくらでも見出すことができるのである」（中村 1992：145-146）。ただし中村はこの記述がどのような資料に基づくものであるかは明らかにしていない。

[9] ショルツのレッスンは大変厳しく、言葉の不自由さと生来の短気な性格から、「あなたは馬鹿です、脳無しです」と、口癖のように怒鳴ることが多かったという。

[10] ベートーヴェンの《トルコ行進曲》は Nitto 1388 に、シューベルトの《ます》は Nitto 1197 にそれぞれ演奏が遺されている。なお、このレコードを快くダビング録音させて下さったクリストファー・N・野澤氏に感謝する。

[11] このことは、2001 年 10 月 14 日の大阪（イシハラホール）での演奏会「ベートーヴェン ヴァイオリン・ソナタ ツィクルス〈第二夜〉」の終演後、楽屋で筆者が園田高弘先生にインタビューをした際に、先生から直接うかがった。

[12] このことは、関西で高折に師事していた先の松井克之先生からうかがった。なおレオ・シロタの出張レッスンについては、これまた関西でシロタに師事していたという神戸市在住の久万幸子先生がお話してくださった。

[13] なお、高折派は細部まできっちりと丁寧であるのに対して、井口派は音楽を大きく捉える傾向があった。悪く言えば、前者は「小さくまとまっている」のに対して、後者は「大雑把」であったと言う。

[14] 事実クロイツァーについて高折は、「先生のピアノの音は實にきれいで、音樂の表現法がすてきにうまい」（高折 1930：8）と書いている。

[15] 帰国後、高折は手首を柔軟に使うためにハノン練習曲を用い、一音の打鍵ごとに手首を持ち上げては落下させる練習法を、レッスンで取り入れていたらしいが（先の松井克之先生およびピアニスト井上直幸氏の証言による）、恐らくこれは留学先で知った重力奏法理論の影響であったと考えられる。

[16] 高折の演奏録音としては、唯一バイエル教則本の模範演奏のレコードが残されているのみである（Columbia 33140）。その演奏は、いかにバイエルとはいえ、まるで聴音問題を弾くかのような、無味乾燥この上ないものである。すべての音が機械のように均質に打鍵されていて、フレーズ感や音色感などすべてが欠如しており、まるで念仏のように響くのである。このレコードもまた、先のクリストファー・N・野澤氏よりダビングさせて頂いた。

[17] 「純国産ピアニスト第一号」とは、先に述べたテレビ番組の中の言葉である。

[18] なお久野は、いわゆる「ファン」というものをもった、最初のピアニストでもあったらしい（堀 1983c：10）。

[19] 彼女が演奏会でしばしば弾いたベートーヴェンのピアノ・ソナタ《月光》は、1923年に Fujisan（Tokyo）というレーベルから発売されている。なおこのレコードもクリストファー・N・野澤氏にダビングさせて頂いた。

[20] 兼常清佐については、本論文94頁を参照。

[21] 彼の教授法はきわめて的確であったといわれているが、残念ながらその詳細は明らかではない。

[22] シロタの録音としては現在、BUSONI and his circle（GEMM CD 9156）、The Sirota Archieves （ARBITER 110）および Leo Sirota Tokyo farewell recital Liszt broadcast （ARBITER 123）という三つの CD が入手出来る。

[23] 注8と同様、この証言は園田への筆者のインタビューによる。

[24] ここで筧は、日本におけるピアノ演奏理論の弱点の一つが、演奏法の発展史的研究の不足に基づくものだという鋭い指摘をしている。ピアノを弾く「型」としては、決して「正しい特定の型」が一つ存在しているわけではなく、時代の変化につれてピアノの弾き方も変ってきたのであって、この「ピアノの弾き方の歴史」に通じている必要があるというのである（筧 1936a：73-74）。ちなみにブライトハウプトの理論自体はかなり難解なものであって、あまりに複雑な擬似科学的論述に陥っている感もあり、果たして当時の日本の楽壇にどれだけそれが影響を及ぼし得たのか疑わしい。実際当時の楽壇においても、ある程度ブライトハウプト理論の重要性を認めつつも、その本格的な導入実践はいまだ時期早尚とする声が多かったようである。さる対談で園部三郎は、ブライトハウプトの演奏理論はあくまで豊富な演奏経験をもつ人たちとの協力を得ながら研究すべきであると、慎重な態度をとっている。同席の山根銀二も基本的に園部に賛同しつつ、この理論は本来芸術的要請から生まれたものなのだから、誤って過度に分析的な分野に陥ってはいけないと述べている（山根・牛山・増澤ほか 1938：47）。

[25] 園部三郎は筧潤二のピアノ独奏会を次のように批評している。「同氏が曾てこの誌上に可成長期に渡つて『ピアノ演奏法概論』なるものを執筆した人であり、又所謂ブライトハウプト派奏法の研究者であるといふので、私達は可成の期待を以て會場に臨んだのであつたが、その成果は芳しくない。私は筧氏の演奏が悪かつたといふことだけで直ちにブライトハウプト的奏法を否定するものではなく、寧ろ彼自身がブライトハウプトの奏法を充分に理解してゐないか、或はかりに理解してゐるとしても、それが演奏そのものに實踐的成

果として具體化されずに、単に觀念上の問題として止まつてゐるに過ぎないのではないかと考へる。［中略］私が最も奇怪に思ふのは、全てのフイギュアが全然明確さを缺いてゐることである。ブライトハウプトの特徴が所謂重力演奏にあるとしてもフィンガー・ウァークの軟弱、不正確を容認するものではなく、寧ろその特質によつてこそ、フィンガー・ウァークのみに重點を置いて來た過去のメトードの不合理を矯正し、反對にそれを強化することにあるのではないのだろうか」（園部 1939：42-44）。このように、ブライトハウプト理論の紹介者であった筧は、「実践者」としてその理論を説得力あるものたらしめることは出来なかったようである。また、ブライトハウプトの紹介者である彼の（園部の評を信じるならば）こうした過度に軟弱かつ不明瞭な演奏が、当時の日本のピアノ界をして、ますます従来の「力かませ」のスタイルの正しさを確信させる逆効果となった可能性も否定できない。

[26] シュミットはパリ音楽院で有名なピアノ教師ディエメに師事していた。ディエメは旧式な指奏法による教育者だった（ディエメが師事していたのは同じく指奏法で有名なマルモンテルであった）。音楽院卒業後シュミットは、旧式な奏法による筋肉の無理な運動のため手を害ねて、公開演奏が一時期できなくなったらしい。それを期に彼はそれまでの奏法を改め、より自然な奏法を模索するようになったということである（笈田 1930：40）。

[27] 先の筧も同様に、この点において次のような指摘をしている。「結局演奏法とは僞藝術家やペダンティックな教師が籠る陰鬱な古塔であらうか？ それとも今の日本の學校のやうに人間の本性を一定の型の強制の中に窒息させる魔の洞窟であらうか？」（筧 1936a：69）

[28] 筆者が井上先生に行ったインタビューによる（2001年9月21日、大阪ヒルトンホテル）。

[29] このことに関して評論家の牛山充は、次のような興味深い発言をしている。「どうしたものか、ハイドリッヒ門下の秀才は如何に技術が秀でてゐても母校［東京音楽学校］に殘らず、悉く職を他に求めなければならなかつた。澤田氏を逸したのは非常な損失として心ある人々は學校有力者のやり口を非難し、積弊一掃の要望の聲さへ起つた」（牛山 1950：64）。ここで登場する澤田氏とは、1906（明治39）年に東京音楽学校を卒業した澤田柳吉であり、久野久と同級である。彼は日本で最初のショパン奏者として名を馳せていたらしいが、卒業後は母校ではなく私学の女子音楽学校で教鞭をとっている。同じく同級であ

った小松耕輔は、「当時ショパンを弾く人は珍しく、沢田のショパンは音楽通の間でも評判で実際うまかった。あれもショパンみたいな男で、病的なほど神経質で、デリケートで清純な魂のもち主で、タッチとペダルがよかったね」（堀 1983c：14）と回想しているように、久野とは全く対照的な奏法であったと思われる。牛山がいう「澤田氏を逸したのは非常な損失」が何を指すのか、ここでは明らかにされていないが、ベートーヴェン（＝ドイツ）を得意とする久野が母校に残り、かたやショパンを得意とする澤田が外へ出て行ったことを鑑みれば、澤田のような異色なピアニストが東京音楽学校の教官として迎えられなかったことは、その損失のひとつであったかもしれない。すなわちこのことは、ドイツ音楽と久野に代表される典型的なハイフィンガー奏法が、その後も東京音楽学校で根付いたひとつの原因として考えられるのではないだろうか。

第三章　戦前日本のピアノ教本における打鍵表象

前章では、戦前の日本において模範とされていたピアノ奏法を、当時有力であったピアノ教育者についての同時代人の証言を手がかりに概観した。ここで扱われたのは、批評家や著名教育者のかつての弟子など、「ピアノを教える側」に対してどちらかと言えば第三者的な立場にある人々の発言であった。もちろん弟子の場合は、完全な「第三者」とは言えないだろう。しかしながら、彼らが「生徒」であった時代からもはや半世紀近くを経ていることを考えれば、彼らの回想は当時の日本のピアノ教育の「実態」を、ある程度客観的な距離をとって眺めたものだと考えてもよいだろう。それに対して本章が扱うのは、戦前に出版された日本人によるピアノ教本の類であって、つまり「ピアノを教える側」にあった人々の直接の発言である。これらの教本の多くは、当時の日本のピアノ教育のありようを方向づける立場にあった「大御所」によって書かれたものであり、ピアノ教師が少ない地方都市においては、こうした教本が「独学の手引き」として重宝されたことも多かっただろう。即ち、前章がどちらかと言えば戦前の日本人のピアノ奏法の「実情」を探ろうとするものであったのに対して、本章が対象とするのは「規範意識」の問題なのである。既に前章で浮き彫りになった「曲げた指を高く上げて鍵盤を叩く」奏法についての、「教える側」の「言説レベル」における系譜を辿るのが、本章の目的である。

1．戦前に出版されたピアノ教本の概要

本章ではまずはじめに、戦前に出版されたピアノ教本のうち主要なものについて、筆者の知り得た範囲で、それらの基本情報を示すこととする。本稿で扱う「ピアノ教本」とは、専ら奏法について解説した書籍（一部雑誌記事も含む）、および巻頭に奏法についてのある程度まとまった説明を付記した楽譜教本であり、ツェルニーやハノンといった練習曲は含まない。単行本については小川昂の『洋楽の本』（小川 1977）を参考にして、ほぼすべてを調査し、表１のようにまとめた。なお、こうした教本が実際にどれだけの部数が出版され、どのような読者にどれだけ読まれていたかを調べることは至難であると思われるが[1]、いずれにせよ、すべての教本が同じように流布していたとは考えられない。そこでそれらの普及の具合を推測する手がかりの一つとして、各々の現在の所蔵場所を表中に示すこととする。所蔵場所に関しては、国立国会図書館のみに所蔵されているもの［表１の①］、一部の音楽大学（主に東京芸術大学）および東京文化会館／民音音楽資料館（東京）に所蔵され

ているもの[同②]、多数の音楽大学および一般の公共図書館に所蔵されているもの[同③]、の三種類に分類して表示した。

表1　戦前に出版された日本人によるピアノ教本（雑誌記事を含む）

	年	書　名	蔵書場所
明	40	長洞生「ピアノ、オルガンの弾き方」『音楽世界』(全11回) 十字屋田中商店楽器部　1907年1月号～1908年12月号	②
治	43	橘糸重子「ピアノ自修法」(後に「ピアノ奏法」)『音楽』(全9回) 東京音楽学校学友会　1910年6月号～1911年4月号	②
	44	小松耕輔　1911『最新ピアノ教科書』三木楽器店	①
大	2	小松玉巌(耕輔)　1913『ピアノ獨習之友』十字屋楽器店	①
	3	音楽研究会編　1914『最新オルガンピアノ教本』大阪前川楽器店	①
	8	小倉末子編　1919『新撰ピアノ教則本』大阪開成舘	①
		黒木寛　1919『七色鍵盤ピアノ、オルガン演奏自在』七色音楽社	①
	11	白眉出版社編輯部編　1922『ピアノの習ひ方』白眉出版社	①
	13	萩原英一編　1924『バイエルピアノ教則本』共益商社	②
正	14	西洋音楽普及会編　1925『ピアノ奏法』敬文館	*
		音楽研究会編　1925『ピアノとオルガンの弾き方』三木開成館	②
	15	栗山周一　1926『学校及び家庭に於けるピアノの知識』教育研究会	②
昭	2	黒澤隆朝　1927『ピアノ奏法』敬文館	②
	7	松島彝　1932『ピアノ奏法の研究』京文社	③
		高折宮次　1932『ピアノ新教本』東洋圖書	①
	8	平田義宗　1933『バイヤア解説』春秋社	②
		小松耕輔・小松平五郎　1933『ピアノ教則本 ―誰にも弾けるピアノの弾き方―』春陽堂	①
		高木東六　1933『ピアノ演奏技巧』春秋社	③
	10	アルス音楽大講座　1935『第五巻　実技篇Ⅰ　ピアノの実技』アルス	③
和		黒澤隆朝・門真直衛監修　1935『ピアノ奏法』音楽世界社	②
		乙骨三郎翻譯／田中規矩士撰曲　1935『バイエルピアノ教則本』シンキャウ社	①
	11	笈田光吉　1936『ピアノ演奏法』清教社	③
		筧潤二「ピアノ自然演奏概論」『音楽評論』音楽評論社 1936年5月号／6月号	②

＊①②③いずれの蔵書場所にも該当しない

1.1. 明治時代

では表1に沿って、奏法についてある程度まとまった記述がある教本（従って本論文の第二節および第三節での考察対象となりうるそれ）の概要および著者について述べていくことにしよう。おそらく日本人による最初のピアノ奏法書は、明治40年から41年にわたって雑誌『音楽世界』に連載された、長洞生の「ピアノ、オルガンの弾き方」である。長洞生はペンネームであると思われるために（この雑誌の中には他にもペンネームで書かれた記事が多くある）、著者を特定することは出来ない。この全12回から成る連載記事のうち、大半は楽典の説明にあてられ、奏法についてはシリーズの3回にわたって詳細に書かれている。後で述べるように、戦前の教本の大半は鍵盤をしっかり「打つ」ことを推奨するばかりで、「押す」動作の必要性を述べたものはほとんどない。またそれらは、専ら指先の形のことを云々するばかりで、手首や腕の問題についてはほとんど触れていない。それに対して、この明治時代に出版された長洞生の著作の中では、「敲撃」（鍵盤を打つ力）と並んで「保壓」（鍵盤を押さえる力）が、ピアノ演奏に必須の打鍵法として挙げられている。そして手首や肩の使い方、タッチの多様性等にも詳しく言及されているのである。これらの点で長洞生の記事は、戦前に出版された教本の中でも突出した存在であり、それが明治時代に書かれたとはとても思えない。

この長洞生の記事に次いで古い奏法書が、同じく雑誌記事である橘糸重の「ピアノ自修法」（途中から「ピアノ奏法」に改題）である。これは明治43年から44年にわたって雑誌『音楽』に掲載されたものである。橘糸重は、第二章でも触れたように、明治25年東京音楽学校を卒業すると同時に同校の授業補助となり、以後助教授、教授として長期間ピアノ科の指導にあたっていた（昭和3年に退職）。当時の日本のピアノ教育に多大な貢献をしたケーベル博士（第二章第一節参照）の高弟[2]でもあった橘は、東京音楽学校では滝廉太郎とピアノ連弾をするなど、数々の演奏会に出演していた記録も残っている（松本 1995：136）[3]。しかしながら彼女は、海外へ留学することもなく、また卒業後華々しく演奏活動をすることもせず、そのまま出身大学に残って、専ら教育面に力を注いでいたようである。こうしたことから考えて彼女の著作は、当時の東京音楽学校で実践されていた教育をほぼそのまま反映したものであったと考えられる。この連載記事は全9回から成り、シリーズの前半は手の構え方や打鍵法や音階の弾き方についての初心者向けの簡単な手引き、後半はある程度の技術を要する練習曲を含めた、楽典的な内容になっている[4]。なお打鍵について彼女は、全部で三種類のタッチを挙げてはいるものの、概して「曲げた指先で鍵盤を打

つ」古い奏法を奨励している（詳しい内容については次節以降で述べることとする）。

明治時代の最初の単行本として現れたピアノ教本が、小松耕輔の『最新ピアノ教科書』である。この教本をはじめ、大正・昭和にわたって合計三冊のピアノ教本を執筆している小松は、どの教本においても、「指を立てる」ことに加えて、「指を上に上げて打つ」ことを説いている（図１および本論文 66-67 頁参照）。すなわち一貫して彼は「ハイフィンガー奏法」を主張しているわけであって、その意味で彼の著作は、「ハイフィンガー奏法を明言した、日本人による初めての教本」として特筆されよう。この小松耕輔は、大正から昭和にかけて、山田耕筰と並ぶ日本の音楽界の指導的存在として名を馳せていた人物である。彼は明治 39 年に東京音楽学校卒業後、パリ国立音楽院で作曲を学び、帰国後は作曲・評論・教育の多岐にわたり活動していた。著書も多く[5]（小松玉巌は彼のペンネームである）、恐らくこうした楽譜教本は、必ずしもピアノ教育を専門にしていたわけではない彼にとって、教育活動の一部にすぎなかったのであろう。

▲小松 1913『ピアノ獨習之友』

図１ 小松 1911：2

1.2. 大正時代

次に大正時代であるが、表１からも分かるように、日本におけるピアノ教本の出版が本格的に始まるのは、この時代に入ってからである。明治時代において単行本として出版されたピアノ教本は小松耕輔のものがあるのみである（小川の文献目録にも見当たらない）。明治に出版されていたのは、ピアノ教本ではなく、専らオルガン教本だった[6]。ところが大正時代になると、それらオルガン教本は半分ほどに減り、それにとってかわるようにピアノ教本が徐々に出版されるようになる。またヨーゼフ・ホフマンをはじめとする海外文献の邦訳が現われるのも、この時代に入ってからのことである[7]。そして昭和になると、もはやオルガン教本はほとんど書かれなくなり、ピアノ教本が大半を占めることとなった。

このことは戦前日本におけるピアノの生産／需要状況の推移をそのまま反映したものであると思われる。我が国初の国産ピアノが誕生したのは明治 33（1900）年のことであるが、当然のことながら、それがすぐに普及したとは考えられない。それに対してオルガンは、既に明治 20 年前後から生産され始め、全国の小学校を中心に広く用いられていた[8]。ピアノが販売台数を大きく伸ばし始めるのは明治 40 年代以降のことで、当初はオルガン生産台数の約 80 分の１であったのが、大正５年には 10 分の１にまでその差を縮めた[9]。

つまり明治末期から、殊に小学校がオルガンをピアノに代えるなどして、次第にピアノが民間（とはいえそれが上流の家庭であったことはいうまでもない）に普及するようになったのである[10]。明治末期から大正時代にはオルガンとピアノの両方を対象にした教本が見られるが（『オルガン・ピアノ教本』といった類）、これはこうした過渡期の状況を反映していたものとも考えられる。

さて再び大正時代の教本に戻ると、まず『新撰ピアノ教本』の著者として、前章でも触れた小倉末子の名が見られる。既に第二章で述べたように、レッスンでは生徒に柔軟な弾き方を認めず、あくまで指を立て、手首を固定して弾かせていたという小倉は、教本においてもそれと同じやり方を説いている（本論文 63 頁 図 4 参照）。「指を高く上げる」という記述はないものの、先の橘や小松と同様に、彼女は単に立てた指による奏法を推奨しているのみであって、その内容は特に斬新なものではない。なおここで目をひくのは、小倉や小松をはじめとする大正時代の多くの楽譜教本が、いずれも楽器店から出版されていることである。これらは巻頭にピアノの弾き方をごく簡潔に示した、主に子どもや初心者を対象とした楽譜主体の教本であるが、楽器店はこうした教本をピアノとともにセットで販売しようとしていたのかもしれない[11]。また小倉の教本の表紙には「東京音楽学校教授 小倉末子編」と銘打ってあるが、こうして「箔を付ける」ことで、これが東京音楽学校系列の由緒正しい教本であることを宣伝していたようである。

この「東京音楽学校直伝」の教本という意味で忘れてならないのが、大正 13 年出版の萩原英一の『バイエル教則本』である[12]。これまた表紙に「東京音楽学校教授 萩原英一編著」と記された萩原版バイエル（楽譜教本）の巻頭には、萩原自身のかなり詳細な解説が加えられているが、とりわけ注目すべきは、そこに載せられている手の形および打鍵を示した写真である。つまり「良い手の形」と「悪い手の形」が計 15 種類示されているのだが、この中で「良い」とされている手の形（何かを引っ掻くように指先を曲げた手）は、前述の小倉や小松の教本にある手の図と全く同じものなのである（萩原の手の形については、次節で詳しく述べる）。

次に、著者不詳の西洋音楽普及会編『ピアノ奏法』を見てみよう。これは出版会社敬文館の主催する、西洋音楽普及会の会員たちに配本されていた教本であると思われる。ここに書かれている奏法もまた、これまで触れてきた教本と同じく完全な指奏法であって、著者は「一錢銅貨を［手の］甲に載せて運指をするがゝい」（西洋音楽普及会編 1925：16）と、掌を動かさずに鍵盤を打つことを強調している（手の形については本論文 61 頁を参

照)。なお表１には、同じ『ピアノ奏法』の題名で、昭和２年出版の黒澤隆朝『ピアノ奏法』、昭和 10 年出版の黒澤隆朝・門真直衛監修『ピアノ奏法』が見られるが、これら三冊はすべて同じものである（ただし昭和に出版された後の二冊には、巻末に外国のピアニストやピアノ曲について説明した「ピアノ音楽」という項目が数頁附いている)。

大正時代の以上の教本が、いずれも「指を曲げて直角に打つ」奏法を推奨しているのに対して、著者不詳の『ピアノの習ひ方』と『ピアノとオルガンの弾き方』は、大正時代としては非常に斬新な考え方を打ち出している。つまり両教本はともに手首の柔軟な使い方を重視し、さらにはタッチや音色の重要さについても触れているのである（注 28 参照)。手の形（それも手首を固くして、曲げた指で直角に打つというそれ）の指示に終始し、タッチの問題にはまったく言及していなかった従来の教本とは、これらは対照的である。こうした新しい発想をこれらの教本の著者がどこで得たかは不明であるが、彼らの実際の音楽体験（レッスン等）に基づくものというよりは、何らかの海外の文献を参考にした可能性が高い（当時非常に珍しかった留学の経験がある著者なら、匿名にするのではなく、自らの名前を明らかにしたであろう)。

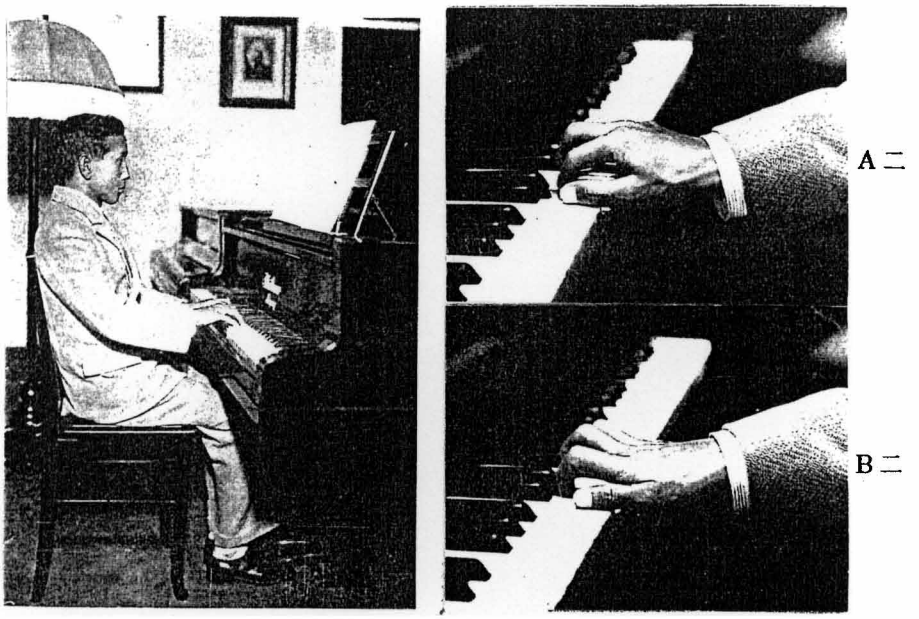
1.3. 昭和前半

昭和に入ってからの日本のピアノ教育の新潮流としては、ブライトハウプトの重力奏法理論の紹介がある。この奏法の日本への導入については既に第二章で述べたが、昭和に入って間もなく、この新しい理論が留学先のドイツから帰朝したピアニストたちによって持ち帰られることとなったのである。東京音楽学校在学中にベルリンに留学して直接ブライトハウプトに師事した平田義宗や、同じくベルリンに留学してクロイツァー[13]に学んだ笈田光吉らがその代表である。まず平田は大正 14 年に帰国後、その当時の主流であった指のみによる奏法を旧式であると批判し、早期からの重力奏法教育を提唱するなど、留学中に学んだ新理論の紹介につとめた（このブライトハウプトの著した『自然なピアノ技法（*Die natürliche Klaviertechnik*)』を翻訳し、日本で初めて雑誌『音楽評論』[14]で紹介したのが、平田に師事していた筧潤二である)。また笈田は昭和３年に帰国し、師匠クロイツァーの重力奏法によるピアノ教本を翻訳[15]する一方で、自らもそのクロイツァーの教本に基づく奏法書（表１参照）を書いている。他にフランスへ留学したピアニスト兼作曲家の高木東六も、著書『ピアノ演奏法技法』の中で、「力の重心」という言葉を頻繁に用いながら、重力による奏法を説いている（本論文 64-65 頁を参照)。高木は東京音楽学校卒業

後、パリのスコラ・カントルムへ留学していたが、彼もまた留学経験に基づいてこのピアノ教本を書いたと考えられる[16]（なお高木の他にも、野辺地瓜丸や宅孝二といったピアニストが同時期にフランスへ留学していたが、彼らの奏法が教本で紹介されるのは戦後になってからのことであるため、それらについては次章で述べることとする)。これら海外に留学した人々の教本は、それまでとは全く異なる奏法の系譜の始まりを示すものといえよう。

だが昭和になっても、明治時代からの主流であった「指を曲げて直角に打つ」奏法を説く人々は多くいた。その典型は黒澤隆朝、松島彝、そして高折宮次らの教本である。まず黒澤隆朝（大学ではヴァイオリンおよび作曲を専攻しており、ピアノ教育の専門家ではない）の教本『ピアノ奏法』および昭和 10 年出版の『ピアノ奏法』はともに、先に述べたように、大正 14 年出版の『ピアノ奏法』と全く同じ内容であって、そこで主張されているのは「掌を静止させて打つ」という従来の古い奏法である。次に松島彝は、あの有名な《オウマノオヤコ》の作曲者である。彼女は東京音楽学校本科の器楽部を卒業しているが、専門はピアノの教育というより、音楽理論や作曲であったようである[17]。松島もまた、指を高々と上げ、鍵盤を打ちつけていることを主張した「ハイフィンガー奏法信奉者」であった（本論文 67 頁 図 8 参照)。そして高折宮次の『ピアノ新教本』には、高折自身によるピアノを弾く模範的な姿勢と手の構えの写真が載せられている（図 2)。彼は指を高く上げる主張こそしていないが、第二章で述べたように、高折が典型的な指奏法によるピアニストであったことは、この写真の手の構えから見て間違いないであろう。さらに、彼の後ろへ反った（つまり身体の重心が後方へ傾いた）腰のかけ方は、体重を鍵盤に乗せる重力奏法とはまるで正反対の姿勢であることも分かるであろう。

図 2



以上見てきたように、「ピアノの鍵盤は曲げた指を高く上げて打つべし」とする考え方は、例外があるとはいえ、既に戦前のピアノ教本において一つのゆるぎない伝統となっていた。それでは次に、これまで紹介してきた教本の具体的な内容を、特に「手の構え方」と「打鍵法」に焦点を当てながら、以下においてさらに詳しく見ていくことにしよう。

2．手の構えについての三つの主張

戦前日本のピアノ教本はおよそすべて、「1．姿勢」「2．手指の形」「3．打鍵法、運指法」という項目から始まっている。この先の論述は各著者で千差万別であるが、この三項目だけは、表1に挙げたピアノ教本のほぼすべてが共通して取り上げているのである。このうち本章では、「手の構え」に焦点を当て、一章で紹介した諸文献におけるそれについての記述を整理していくことにしよう。

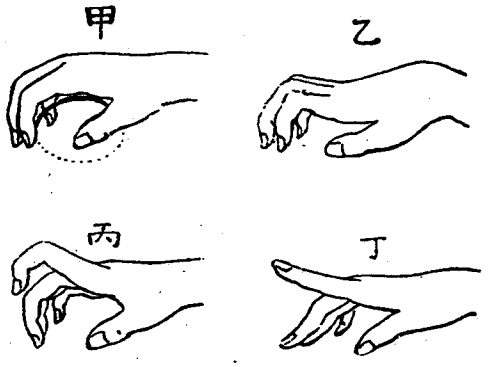
まず戦前の教本において目立って多い記述が、「出来るだけ指を曲げよ」という類の指示である。明治時代の橘糸重子の教本における「手のかまへ方」を見てみよう。

> 二三四五の指は三つの關節から出來てゐる。そのさきの二つの節をまげて指の尖が鍵盤にふれる様にしたと云つてあまりまるくまげて爪が鍵盤の上にきてはいけない。(橘 1910a：10)

この連載記事の中では、このような手の形はいかなる場合にも崩さないようにするよう、繰り返し強調されている。また西洋音楽普及会の編纂した教本では、手の形を「卵形」に例えて、すべての指の関節を曲げるよう説かれていている[18]。

> 第六圖の甲は正しい、鍵盤の上に載せた圖で、掌の内に卵を握る心持で總ての關節を屈し、餘り鍵盤の奥まで指を入れぬ様にするのである。(西洋音楽普及会編 1925：9)

第　六　圖

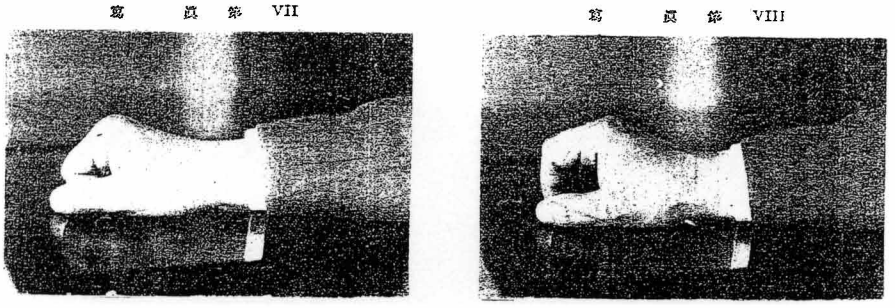


このように「手を卵形にするように」という指示は、今日においてもピアノ・レッスンの常套句であるが、「卵」の代わりに「こぶし」の比喩を用いている人々もいる。東京音楽学校の教授であった高折宮次と平田義宗である。まず高折は、教本の中で次のように書いている（本論文60頁 図2 A二参照)。

指掌に力を加へる最も自然な形は拳であつて、その拳を適宜に開いて鍵盤上に、即ちA一及びA二圖の如くなす時は最も合理的に音を出すことが出來る。(高折 1932: 6)

また翌年出版された平田の教本にも、高折同様次のように書かれてある。

まず第一に寫眞Ⅶのやうに拳を作る。次にその拳を自然に無理なく解く寫眞Ⅷのやうになる。(平田 1933 : 9) [19]。



このように指を折り畳んで隠したような「こぶし」を作り、指先が真下を向くようにした手の形を理想とする主張は、当時の東京音楽学校で広く支持されていた可能性が高い。いずれにせよ序論でも述べたとおり、日本のピアノ教師の多くが今なお用いる「こぶし」の打鍵表象が、古くは高折のピアノ教本に遡るものであり、とりわけそれが、同じく東京音楽学校教授の平田によっても支持されていたという点は注目されよう。

だが、「指を曲げる (ないし立てる)」流儀にも、いくつかの文献から察するに、二通りのやり方があったようである。つまり一つは出来るだけ手の甲を丸めるやり方、もう一つは手の甲を水平に構えるやり方である (図3)。前者がすべての関節を曲げるのに対して、後者は第二関節から先を曲げる。要するに違いは、第二関節から曲げるか、指の付け根の第三関節から曲げるかにあり、鍵盤に対して指が直角に当たるという点では共通している。この前者と後者の手の形をめぐって平田は、雑誌『音楽評論』の中で、萩原英一 (官立音楽学校の勅任教授とある) 編のバイエル教本 (初版大正 13 年) を徹底的に批判している。萩原が推奨するところの、手の甲を水平にするやり方を攻撃して、平田は次のように言う[20]。

「正しき手指の形」とあるのは扁平手 (押潰した手) で大變悪い。此の形態で構へると上下膊共に緊張して終ふから、之に依ては現代の技巧法は習得出来ない。現在では萩原氏自身も恐らく之に依つては教へてゐないと思ふ。此の手指の形は世界中何處の國でも正しい教師は用ゐて居らず我が國でも大正末期より用ゐられなくなった筈である。[中略] 今日尚斯かる「手指の形」を固執されて

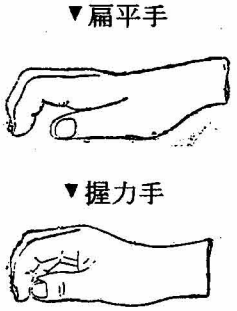


図3

はピアノ教育の爲遺憾に思ふ。即ち圖の如く無理の無い傘状手握
力手でなければならない。（平田 1941：86-87）

平田の言う「扁平手」とは甲を水平にした手であり、「傘状手」や「握力手」とは手の甲を（卵を握るように）丸めたそれを意味するのであろう。

なお興味深いことに、この「扁平手」による奏法を主張するのは、これらの人々だけではない。そもそも平田が批判している萩原編バイエル教本の「緒言」には、「東京音楽学校に入り橘［糸重］、幸田［延］の兩先生に就き懇篤なる指導を受けたり」（萩原 1924）とあることからも、こうした手の形は当時の東京音楽学校で規範とされていたものである可能性がきわめて高い。同じく東京音楽学校教授であった小倉末子の教本（本論文 58 頁参照）を見ると、やはりそこにも次のように書かれている。

指は拇指を除くの外、第二關節より柔かに内方に屈し、手甲を水平にし、指端を以て鍵盤の中央を打つこと下圖［右図］の如し。［傍点筆者］（小倉 1919：1）

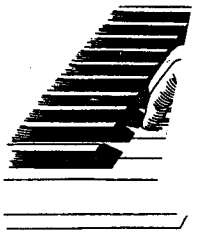


図4

さらに、大正時代に出版された教本のうち、二冊を除いて[21]すべてが、この「扁平手」を推奨しているのである。例えば大正 14 年出版の三木開成舘出版の教本には、次のように書かれている。

指は拇指を除いた外は皆第二關節までは手の甲と共に水平にあるやうにして第二關節より前きの方が柔かに曲がって遂に第一關節より先きは垂直に其指尖で鍵を打つやうにするのがよろしい。［傍点筆者］（音楽研究会編 1925：15）

大正時代に相当広まっていたと思われる「扁平手」のルーツの一つとして考えられるのは、オルガンの奏法である。明治時代に出版されたオルガン教本ではすべからく、「肘から第二関節までをまっすぐにし、第二関節から直角に曲げる」という手の構えが推奨されているのである。つまりオルガンに代わってピアノが徐々に普及し始めていた大正時代にあって、明治時代に模範的なオルガンの手の構えとされていたものが、そのままピアノに当てはめられた可能性があるのである。また「扁平手」のもう一つのルーツとしては、十九世紀後半のドイツで広まっていた手の構えが考えられる。ハイフィンガー奏法を代表する十九世紀後半のドイツの著名なピアノ教師アドルフ・クッラクについては既に第一章で述べたが、彼がピアノ奏法書『ピアノ演奏の美学』の中で定義する最も基本的な手の構えが、

まさしく「手の甲を水平にした」それなのである[22]（本論文 15-16 頁参照）。このクッラク流の手の構えが文献を通して、あるいは外人教師によって、日本へ持ち込まれた可能性も考えられるだろう（東京芸術大学図書館にはクッラクの著作の 1920 年の版が所蔵されている）。なお平田によれば、この奏法は大正末期から用いられなくなったということであるが、実際それを証明するかのように、小松耕輔は『最新ピアノ教科書』（明治 44 年）や『ピアノ独習之友』（大正２年）ではいわゆる「扁平手」を主張していたにもかかわらず、昭和に入ってからの『ピアノ教則本』（昭和８年）では一変して、手の甲をできるだけ丸めた「傘状手握力手」をすすめている。また高折宮次もその教本の中で、「平掌［手の甲を水平に平たくした形］はピアノを弾くには不適当である」（高折 1932：６）と書いていることから（本論文 60 頁 図２ B 二参照）、昭和の初期以降その手の構えは一般的ではなくなったようである。

もちろん戦前のピアノ教本のすべてが、これまで述べてきたような「指を立てる（曲げる）」奏法一辺倒であるわけではない。例えば高木東六は次のように述べている。

> 常によくまる味を以って、掌から指へかけて、湾曲してゐなくてはならない。恰も一つの球の半円を描く気持である。（高木 1933：21）

高木の教本でとりわけ目をひくのは、彼が「良い手の形」と「悪い手の形」のいずれにも、指を伸ばし大きく拡げた手の構えを挙げていることである。つまり高木が手の基本ポジションとして挙げている図５では、オクターヴまで届く広い音域が示されている上に、真中の長い指には黒鍵が配置されていることによって、必然的にショパンが理想としていた伸ばした指による手の構えが形作られるのである。このことは、手を丸めて、鍵盤に対して指を直角に構えるやり方を主張してきた大半の教本が、図６のような近接した音型を基本ポジションとして示していることと対照的である。

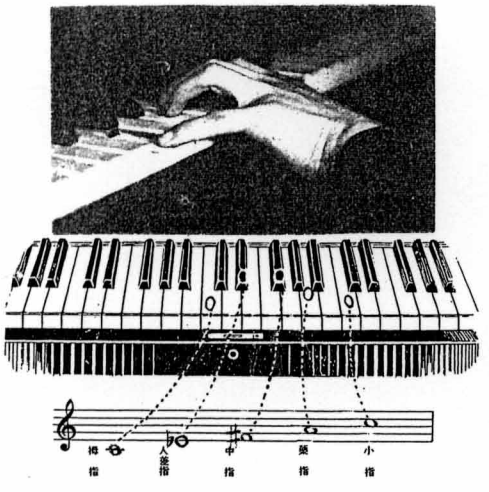


図５ 高木のポジション

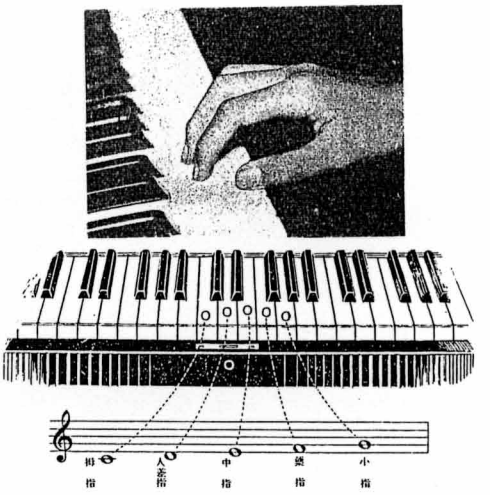


図６ 手を丸めたポジション

このように「どのような音型を基本ポジションとして用いるか」によって、自ずとその著者の理想とする手の形が決定される。つまり「基本ポジションの音型」と「手の形」の問題は不可分に結び付いているのである。さらに高木は、それら良い形と悪い形の二つの手の構えを、「鍵盤へかかる手の重心の向き」という視点から比較していることも興味深い。つまり彼は、「腕からの重さをいかに効率良く鍵盤へ伝えるか」という観点から、理想的な鍵盤への手の触れ方（鍵盤と指との接触角度など）を定義しているのである。

指を立てない弾き方は、高木の他に、白眉出版の教本にも見られる。

> 手は半圓形を描くやうに丸くして、指の附根が一番高くなる様にする。手の小指の側の方が下がらないやうにして、拇指の二關節は丸く曲げ、其他の指も弓形に彎曲させる。（白眉出版社編輯部編 1922：10）

また、クロイツァーの弟子であった笈田も、「ゆるやかな弧を描く」ような手の構えを示している[23]。こうした「指を彎曲する」という表現はおそらく、鍵盤に対して指を直角には曲げない手の構えを指すものであろう。だがこうした手の構えを推奨する教本は、これら三冊以外に見受けられないことから、こうした手の構えを支持する人々はやはり少数派であったといえよう。

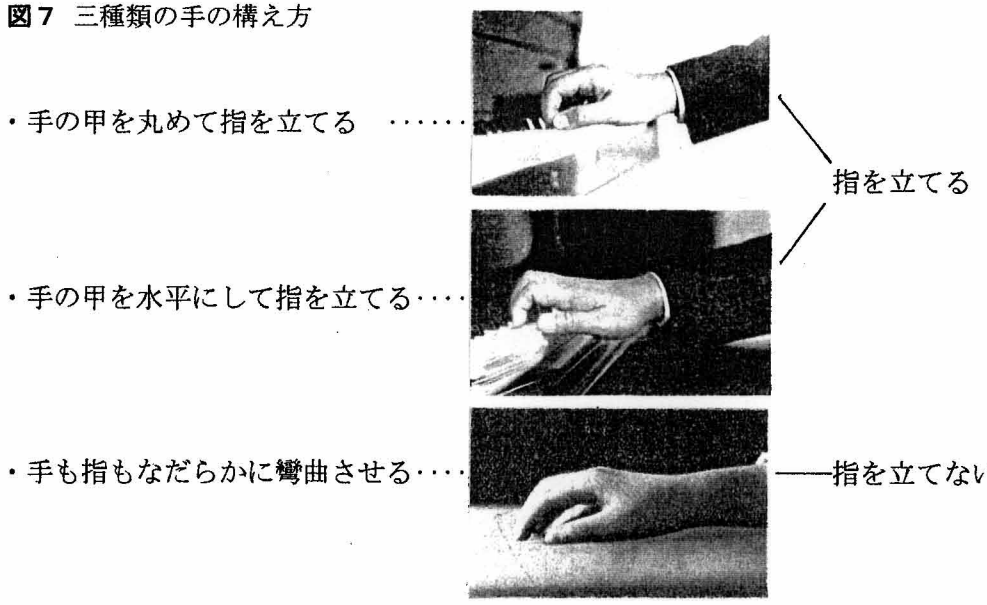
このように見てくると、戦前においては、手の構え方についての三つの考え方が存在していたらしいことが分かる。つまり「手の甲を丸めて（＝握って）指を立てる」、「手の甲を水平にして指を立てる」、「手も指も自然に彎曲した状態（アーチ型）で弾く（鍵盤に対する指の角度はやや斜めになる）」である。このうち近現代のピアニストが例外なしに用いているのが、第三の構えであることは言うまでもない。だが戦前の教本で多数を占めているのは、「指を立てる」ところの第一および第二の奏法であった。しかも注目すべきは、戦前において既に「指を立てない」第三の手の構え方の主張が決して皆無ではなかったにもかかわらず、「指を立てた」弾き方が日本のピアノ教育を長らく規定してきたと思われることである。実際、大正時代に既に存在していた「卵形」や「こぶし」といった比喩は、いまなお今日のピアノのレッスンの常套句だと言ってよかろう。次節では、ここで述べてきた手の構えについての三つの主張が、各々どのような打鍵法（＝指の動かし方）を意図したものであったのかを見ていくことにする。

3．打鍵法

3.1. 打鍵についての二つのイメージ

第二節で確認した三つの手の構えは、鍵盤に対する指の角度の点で、大きく二つの系統に分類される。すなわち一つは、「手の甲を丸めて指を立てる」および「手の甲を水平にして指を立てる」に共通するところの、鍵盤に対して「指先を垂直に立てる」方法。もう一つは、「手も指も自然に彎曲した状態で弾く」ところの、鍵盤に斜めに接する「指を立てない」方法である。これを図式化すれば次のようになる。

図7 三種類の手の構え方



まず「指を立てる」方法をとる教本の大半が主張するのは、「指を垂直に打つ」ことである。こうした主張を列挙してみよう（以下すべて傍点筆者）。

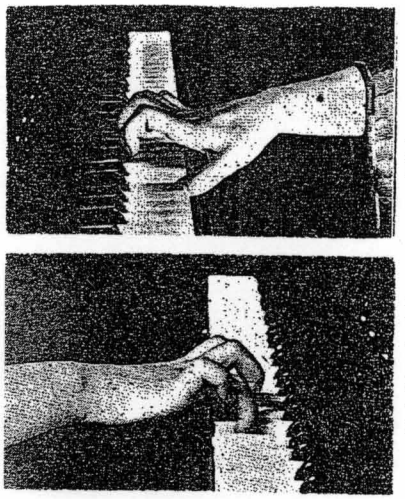
手首の節や腕を使はずに、指全體を平たくしない様に、たゞ指の先の二つの節を以つてつよくひける様に特別に練習する。（橘 1911：62）

指は拇指を除いた皆［中略］第一關節より先きは垂直に其指尖で鍵を打つようにするのがよろしい。（音楽研究会編 1925：15）

指端（爪と肉との中間で打つのでありますから爪は常に短く剪って置く必要があります。）を以つて鍵盤を打つのであります。［中略］鍵盤を打って音を出さうとする時は、先つ指を上方にあげ、然る後に速やかに其指を下ろし、丁度ピアノの内部のハンマが金線を打つと同様な形で鍵盤を打つのです。（小松 1913：3）

指各々は槌の作用をしなければならないのである。［中略］打つ度びに第一關節に感じがなければならない。その關節に感じて來る感じが乃ちタッチなのである。（西洋音楽普及会編 1925：9）

而して常に各指頭は下向きになつて鍵盤に向はねばならぬ。［中略］指先に力を込めて打ち下ろし、ハ音の出ると同時に第二指即ち食指を上げること、第八圖の如き形となす。［中略］第四指の指頭に力を込めて打ち下ろし、ヘ音の出ると共に第三指を上げ、同時に第五指即ち小指をも上げてト音を出す用意をなすこと第十三圖の如くである（図８）。（松島 1932：18-20）


第八圖

第十三圖

図８

三のふしを延して指のはらで押へてはいけません。ピアノは押へるのではなくて打つのでなければよい音は出ません。いつでも打つと云ふ事を忘れてはなりません。（小松 1933：14）

これらの記述からは、戦前日本の多くの教本において、ピアノの鍵盤を「打つ」という「打撃」の意識がいかに強かったかが察せられよう 。しかも上の引用のうち小松（1913年および1933年）と松島は、明らかに「ハイフィンガー奏法」を主張しているのが分かるだろう。なお小松は、第一節でも述べたとおり、明治44年に出版された教本においてもハイフィンガー奏法を説いているのだが、興味深いのは、その明治時代の教本の「緒言」の中の次の一文である。

本書は我師：東京音學樂校教師ルドルフ・ロイテル先生の懇篤なる指導と校閲とに依りて稍々完全に近からしむるを得たり。（小松 1911）

ルドルフ・ロイテル（Rudolph Ernest Reuter 1888～？年）という人物は、1906（明治42）年より三年間東京音楽学校でピアノと唱歌を担当していた教師である。そして小松の言葉は、このロイテルがハイフィンガー奏法で教えていた（場合によっては「持ち込んだ」）ことを示唆してはいないだろうか。もしそうだとすれば、既にこの明治末期の時代にハイフィンガー奏法が東京音楽学校で実践され、また公認されていたことになるであろう。

さて、このように「指を曲げる」ことを主張する教本では、「打つ」という意識が非常に強い。それとは対照的に、「指を立てない」方法をとる教本では、「打鍵」という項目はおろか、「鍵盤を打つ」という言葉すら見当たらないことが注目される。白眉出版の『ピアノの習ひ方』や高木東六の『ピアノ演奏技巧』がその例である。また高木は「打つ」代わり

に、「力の重心を落とす」あるいは「重心を移す」といった、できるだけ「鍵盤を打つ」ニュアンスを排除した表現を用いている。むしろこの二つの教本が共通して重視しているのは、「手首の柔軟性」である。このことは既に、「打鍵」イメージの捉え方の違いを物語っているように思われる。すなわち「指を立てる奏法」が、打鍵行為を専ら指先だけによる運動だと捉えているのに対して、「指を立てない奏法」は、それを手首および腕からの動きを伴ったものとして認識していたと考えられるのである。

このような二つの対照的な主張の違いは、「鍵盤を打つ」ことの対極にあるレガート奏法についての記述を見ると、よりいっそう明らかになる。まず「指を立てる」流儀について言えば、例えば次の引用を見てみよう。

> 最初に指の節を丈夫にする、目的を以て色々の五指練習をして見る、(やはりあまり最初に押す様にする指を使ふのは少しく困難であると思ふ、[中略] それにひく時に正しく一様に指をあげたり下げたりするのにも、打つ様にする指を使ふ方がわかりやすいと思ふ) それで最初の練習は二つの隣同士の音ではじめる。(橘 1911 : 62)

これは橘糸重子のレガート奏法についての記述であるが、この引用からは、それがレガート奏法についてのものであるとは、およそ見当がつくまい[24]。彼女は、「指を上げ下げする」ことが「レガート奏法」とは相反するものだという意識を、持ち合わせていないかのようである。また松島彝もレガート奏法について次のように書いている。

> 幾つかの續く音を圓滑に彈かうとして、各指の運動を鈍らせるならば、退屈な音となるを免れぬ。此の際に於いても指の運動には心を込め、只鍵盤と鍵盤とが巧みに交換することによつて、圓滑な彈き方となすべきである。(松島 1932 : 141)

ここで専ら要求されている「鍵盤の速やかな交換」も、レガートというより、速いパッセージににこそふさわしいテクニックであろう。前章でも触れた萩原英一編の『バイエル教則本』も挙げておこう。萩原がそこで説明しているレガート奏法は次のとおりである。

> 前の指が鍵上に留まりその殘音は次の指が打つに至つても消えず從つて次の新しい音が不明瞭となる。故に指に對する注意と同時に耳を澄ませて次の音を打つ瞬間に前の指を鍵から迅速に離すやうにしなければならない。(萩原 1924 : 13)

ここに挙げた引用のすべてに共通していることは、それがレガート奏法の話題であるにもかかわらず、専ら「打つ」ことを強調している点である。

このように、レガートですら闇雲に「鍵盤を打つ」ことを奨励する背後には、打鍵というものに対する独特のイメージがあるように思われる[25]。つまりいかなる時も「明晰なタ

ッチ」でもって「はっきりとした明晰な音」を鳴らすことを理想とする、という考えである。例えば上の松島の引用文では、「各指の運動を鈍らせるならば退屈な音となる」という表現があるが、この場合の「退屈」とは、「曇った」とか「はっきりしない」など、否定的な意味で使われているのであろう。また萩原も「レガート奏法」の文中で、「不明瞭な音」は良くないと述べている。こうした「明晰な音」への固執が、「指を垂直に立てた打鍵」の背後にあったのであろう。また「打つ」ことを奨励するもう一つの理由として、ここでもオルガン奏法との関係が考えられる。主に大正時代に出版された「ピアノおよびオルガンの弾き方」といった類の教本には、「オルガンは鍵盤を『押す』、それに対してピアノは鍵盤を『打つ』のだ」といった記述がしばしば見られるのである[26]（専らオルガンだけを取り扱った「オルガン教本」においても同様に、弾き方についてはすべからく「押す」で統一されており、「打つ」という言葉は一切使われていない）。このことからも、「ピアノ＝（鍵盤を）打つ」のイメージは、オルガンの奏法との違いを意識したものであった可能性も考えられるのである。

では次に、「指を立てない」流儀のレガート奏法を見てみよう。「アーチ型」の手の形を主張していた高木は、レガート奏法について次のように書いている。

> 手首を半ば上下に運動することに依つて［レガートは］得られる。指はいちいち上げるのを避ける。一つの音から他の隣りの音へ遷る場合、静かに心持ち押へる氣持を忘れてはならない。押す（pression）ことと、も一つは滑らせる（glissant）といふ二つの要領で行ふ氣持で得られる。（高木 1933：39）

まずこれを読んで気づくことは、文中に「打つ」の文字が全く見当たらない点である。そして高木は、多くの教本が主張する「指を鍵盤から離れた位置から打鍵する（打つ）」方法を否定し、「指を鍵盤に密着させながら押す」ことを推奨するのである。これは腕からの重さを利用する重力奏法を意識したものと考えられるが、「打つ」一辺倒と言っても過言ではなかった当時にあって、あらかじめ指を鍵盤に乗せたまま（接したまま）それを「押し下げる」やり方や「滑らせる」それは、非常に斬新なものであったに違いない。

「指を高位置から打つ」奏法を、「叩く」という表現によって批判している著者は、他にもいる。笈田光吉は次のように述べて、当時の日本では「打つ」奏法が主流であったことをはっきり明言している。

> ピアノを彈く時主として守らなければならない事に、叩いてはいけない事がある。此の叩く方法は今迄日本で多く行われていたのであって、一々指を高く揚げ、そしてそ

れを鍵盤に向つて落下させて彈いたのである。(笈田 1941/1951：9-10) [27]

また三木開成舘出版の教本は、打鍵法について次のような示唆をしている。

元来ピアノは誰が彈いても同じ音を出すのが普通のやうに思はれませうが、そうではありません、其指のさわり方、手首の動かし方等の微妙な働によりましてそれぞれ音に妙味を生ずるものであります。[中略] そこで第一に云ふべきことは誰でもピアノは「叩く」ものだとの觀念が腦裡に浮んで來るやうであるが、之は大きな誤りであります、叩かねば鳴らないピアノは古ボケたもので普通のものは押へれば鳴るのであります、夫故に先づこの「叩く」と云ふ考を除去して頂きたいのであります。(音楽研究会編 1925：18-19) [28]

こうしたタッチや音色に配慮した教本は、数こそ少ないがかなり早い段階から存在していた。例えば同じく大正時代に栗山周一は、ピアノにおけるタッチと音色について，次のように述べている。

ピアノ位平易な樂器はないものゝ如く考へられますが決して左様ではありません。此の打ち方一つで大變に音色と相の表現に關係して來るのであります。[中略] ピアノ演奏に於て、指頭とキーとの接觸法、それが一番大切なのであります。之をタッチと申して居ります。要するにピアノの巧拙はタッチにあり、タッチの巧拙はピアニストの生命とでも申して良いわけであります。(栗山 1926：88-89)

栗山は「打つ」奏法に対する批判を明言しているわけではない。しかし彼が「打鍵法」ではなく「接触法」という言葉を使っていることからもうかがえるように、この時代にあって既に彼が「タッチ」というものの重要さに気づいていたことは、注目に値するだろう。

3.2. 鍵盤を「打つ」 — 訳語の問題への一瞥

指ハ少シク之ヲ曲ゲ各指其預ル所ノ鍵ノ中央ニ在ルヲ要ス［中略］一鍵ヲ擊チタル指ハ之ヲ下ニ保チ次鍵ヲ擊ツニ至リテ漸ク之ヲ上グベシ。(ユーシー 1883：103)

これは明治 16 年に出版された『音楽問答』という翻訳書の中の、「第十八章 洋琴ニ向テ心得ベキ體骼、腕臂及ビ手指ノ位置ノ事」の一節である。著者であるユーシーおよびこれを翻訳した滝村小太郎という人物についての詳細は不明であるが、筆者の知りえた限りでは、これはピアノを弾く手の構えについての日本語による最も古い記述である。

さて、この引用の中で我々の目をひくのは、「擊つ」という文字である[29]。この滝村訳の本だけではない。これと同じ「擊」という字を使った「敲擊」という言葉は、本章の第一

節で紹介した日本人による最初のピアノ奏法書、長洞生の「ピアノ、オルガンの弾き方」の中にも見られた（本論文56頁参照）。また戦前の多くのピアノ教本が、ピアノの鍵盤を鳴らすことを「鍵盤を打つ」と形容してきたことは、これまでに再三述べてきたとおりである。しかしながら、今日の我々が「ピアノを弾く」時のイメージを考えるとき、この「撃つ」／「打つ」という表現には、いささかの抵抗（ずれ）が感じられはしないだろうか。特に前者の「撃つ」は、狙いをつけて鍵盤の底を打ち砕くような、破壊的な力を想起させる。「打つ（＝撃つ）」という語感には、「離れたところから目的物に向かって力を加える（当てる）」といった、何か攻撃的なイメージがあるだろう。だが戦前の日本においては、このように「ピアノの鍵盤は打つものだ」という考えがいかに強かったかをあらわす例として、ここではヨーゼフ・ホフマンの『ピアノ演奏法（*Piano playing*）』（Hofmann 1920/1976）の翻訳の問題をとりあげてみよう。

この有名な書物には二種類の翻訳がある。戦前（単行本としては1929［昭和4］年出版）の牛山充によるものと、今から十年程前（1989［平成元］年出版）の大場哉子によるそれである。この二種類の翻訳を見比べてみると、戦前の訳において「打つ」という言葉が驚くほど多用されていることが分かる。以下に典型的な例をいくつか挙げよう。なお括弧内はページをあらわす。またＰＰはホフマンの原書の第一部 *Piano playing* の、PQ は第二部 *Piano questions answered* のページ数である。

ホフマン原著（1920年）	牛山充 訳（1929年）	大場哉子 訳（1989年）
touch（PP35）	打つ（46）	タッチ（36）
strike（PP42）	打つ（54）	打鍵（41）
appropriate notes（PQ12）	打つべき音（119）	弾くべき音（93）[30]
jerk（PQ14）	打つ（122）	つっぱる（94）
ナシ（PQ14）	打つ（123）	ナシ（94）[31]
touch（PQ15）	打つ（126）	弾く（96）
strike（PQ17）	打つ（126）	弾く（96）
strike（PQ23）	打つ（133）	タッチ（100）
run away（PQ37）	打たなかったり（152）	すべったり（109）[32]

まずホフマンの原著は、何らかの特別なニュアンスをあらわしたいとき（touch や press な

ど）以外は、総じてstrikeを「ピアノの鍵盤を弾く」の意味で使っている。ところが牛山は、原著に“strike”とあるところだけではなく、それ以外の単語が用いられている箇所まで、「打つ」と訳している。「タッチ（touch）」や「弾くべき音（appropriate notes）」や「こわばる（jerk）」や「指がすべって別の音を弾く（run away）」まで、すべてが「打つ」と訳されているのである。また、原文ではstrikeなど打鍵をあらわす言葉が使われていない箇所（表中の「ナシ」：注31参照）でさえも、あえて「打つ」という言葉が用いられている。大場の訳は対照的である。原文がstrikeとなっている箇所すら、彼女は極力それを「打つ」と訳すのを回避し、「タッチ」、「打鍵」、「弾く」等の言葉を使っているのである。

このように、今日我々が一般に「鍵盤を弾く（鳴らす）」と呼んでいる動作は、戦前においてはしばしば、「鍵盤を打つ」という言葉でもって表象されていたようである。この「打つ」という表象こそが、実際に「鍵盤を叩く」多くのピアノ学習者を生み出したのであろうか？それとも、実際の弾き方が「打つ」一辺倒だったからこそ、そこからは「鍵盤は打つものだ」というイメージしか生まれる余地がなかったのだろうか？いずれにせよ、ハイフィンガー奏法独特の「叩く」音と、「打つ」という言葉がもつ語感やイメージとが、全く無関係であったとは考えられまい。

第三章 注釈

1 当時の『書籍出版年鑑』に記されているものは出版記録のみに限られ、市場調査などの資料までは残されていない。

2 彼の遺言書には音楽関係の書は橘糸重に与えるとあったということから、彼女が公私にわたりケーベルと非常に親しい仲であったことが伺える。

3 橘は嘱託講師として滝廉太郎、幸田延の三人で、音楽学校の予科クラスの指導に当たっていた（松本 1995：128-129）。また彼女は歌人としての才にも長けており、多くの歌を残している。彼女の歌については藤田福夫氏の「橘糸重 — その伝と歌 — 」（『椙山女学園大学研究論集』第6号 1975年、129-142頁）に詳しい。なお島崎藤村が明治30年に東京音楽学校ピアノ科に入学し、橘にピアノを師事したことも、歌を通した親交がそのきっかけであった（藤村の小説『家』および『水彩画家』には彼女のことが描かれている）。

[4] なお連載の第二回のはしがきに、「私を助て呉れるものは、獨逸の小父さんの書いたDie Lehre vom Klavierspielという本である」（橘 1910b：30）とあるところから、この本は当時のドイツのピアノ教本を参考にしたものと思われる。ただし橘が参考にした本が何であったかは不明である。同名のピアノ教本はバイエルン国立図書館（Bayerische Staatsbibliothek）の目録にもないところから、書名は橘の記憶違いであった可能性が高い。

[5] 彼の自叙伝『音楽の花ひらく頃』（小松 1952）には、彼と同級生であった澤田柳吉（日本人で最初にベートーヴェンのソナタを録音した人物である）や久野久についての興味深い記述が見られる。

[6] 大野朝比奈 1908、天谷秀 1908、町田桜園 1909、大塚寅蔵 1912 など。

[7] 他に次のようなものがある。ヨーゼフ・ホフマン「洋琴問答」（『音楽』 東京音楽学校学友会 1916年1月号～1917年8月号）、ヨーゼフ・ホフマン「洋琴演奏法」（同書 1917年9月号～1918年10月号）、ヴァンティン 1924 など。

[8] この事情については堀成之「日本ピアノ文化史」（堀 1983a：8-11 および 1983c：10-15）で詳しく述べられている。なお日本でオルガンと呼ばれているものは、正しくはリード・オルガンと呼ぶべきであり、このリード・オルガンの日本における普及について増井敬二は次のような見解を述べている。「キリスト教が生活に浸透している欧米では、リード・オルガンは教会にあるパイプ・オルガンの代用として普及したのだが、日本ではむしろピアノの代用の教育楽器として一般化したと考えられるところに、多少の問題がある」（増井 1980：4）。

[9] このことは大阪三木楽器店の販売実績統計が示している（増井 1980：22-23）。

[10] このような楽器店の盛況ぶりとピアノの民間への普及は、第一次世界大戦が日本経済に与えた影響によるものであると、堀成之は説明している。つまり「『成金』が騒がれていた大戦景気によって有産上流階級の購買力が高まり、子女にピアノを習わせるのが流行りつつあったことが、この国産ピアノ売れ行き好調のおもな原因であった」という（堀成之 1984：10）。

[11] 三木楽器店は西日本を代表する大楽器店（創業21年、当主三木佐助）であり、表中の大阪開成館および三木開成館のいずれも同系列の出版会社であると思われる。三木楽器店は西日本のヤマハのピアノとオルガンを長い間一手に販売していた（増井 1980：23）。なお楽器と楽譜のセット販売は、すでにオルガンがその方法をとっていた。明治時代以来、山葉オルガンを製造していた日本楽器製造会社は、当時の教科書の大手会社である共益商社と開成館の出資を

受けたことにより、圧倒的な販売力をみせたが、これはオルガンを教科書と同じ販売ルートに乗せることができたためである。こうした楽器（楽譜）販売をめぐる書店と楽器店との深い関係については、赤井励の『オルガンの文化史』（赤井 1995）で詳しく述べられている。

[12] 日本で最初のバイエルの翻訳は奥好義の『洋琴教則本』（明治23年寛裕舎出版）である。なお萩原版バイエルは非常に普及したようで、昭和5年で既に第25版を重ねている。

[13] シュナーベルと並んでクロイツァーは、ピアニストとしても教育者としても、第一次大戦後のドイツ・ピアノ界において抜きん出た存在であり、重力奏法を代表するピアニストでもあった。日本でも東京音楽学校などで多くの弟子を育てた。

[14] 筧 1936a：68-78 および 1936b：126-135。

[15] クロイツァー 1931 および クロイツァー 1934 など。

[16] この教本の「ピアノ技巧に對する私見」には次のようにある。「自分は、今こゝに渡佛4箇年の研究と經驗とを基礎にして説いて行くつもりである。自分の恩師で、國立音樂學校の先生の Armand FERTE 及 Paul BRAUD の兩先生より得たものは、今考へると誠に感謝の念に堪えないものがある」（高木 1933：7）。

[17] 松島にピアノを師事されていた藤江効子先生（桐朋学園大学）より次のような貴重なお話を伺うことができた。藤江先生によると、松島のレッスンは主に理論や曲の分析が中心であり、「正しい打鍵」が出来ていれば、それ以上の技術的なこと（音色やタッチなど）を指導することはなく、また松島自身が実際に弾いてみせることもほとんどなかったという。しかしその打鍵法については厳しく、藤江女史が幼少の頃、それまで習っていた先生（フジコ・ヘミングの母）から松島に替わった当初、「基礎が間違っている。指を曲げて弾くように」という指摘を受け、しばらくは指の形を矯正するために練習曲を逆戻りしてさらうように言われたことが印象的であったということである。

[18] 図の乙は第三関節を落とした正しくない形とされている。ちなみにこの図は、栗山周一の教本『学校及び家庭に於けるピアノの知識』（1926年）に使われているものと同じである。

[19] 平田は引用箇所に引き続いて次のように述べている。「第VI圖に少女の手がある。此の手は極く自然的に卓上に投出された形で、即ち握力を失はない手である。この形でピアノを弾奏して差支へないが、この形では初學者に誤解を招き、却つて意外な不自然さを誘致する恐れがあるから、次に誤解を招かない、不自然に陥らない形態に就いて説明する」

（平田 1933：8-9）。この文章から察するに平田は、「極く自然的に卓上に投出された」、多少指を伸ばし加減にした手の形を推奨したいと思ってはいたのだろう。だがそれはあくまで上級者向きと考え、初心者には「こぶしをつくる」方法を推奨したのであろう。

[20] なお批判されているのは 萩原 1932：13 である。

[21] 黒木寛 1919 および 白眉出版社編輯部編 1922。

[22] この本の初版は1861年であるが、1920年までに8版を重ねており、英語訳も出版されている。なおクッラクはこの奏法について実に詳しい説明をしており、それを以下に引用しておこう（Kullak 1861/1920：145）。「手の甲は、指の付け根の関節から始まる指の節、手首、そして前腕と水平になる。指は丸めて（gekrümmt）鍵盤に置き、その結果として指の一番先の指の節はほとんど直角に鍵盤に触れることになる。爪の伸び具合は人によって異なるが、最も先の指の節が完全に直角になるか、それともほぼ直角になるかは、この爪の伸び具合によって決められる。どれだけ短くしても爪が鍵盤に当たるのであれば、この垂直の位置を相当に変更して、屋根のように傾いたそれで弾くことで、打鍵の際の爪の当たる音がしなくなるようにしてもよい」。

[23] 『アルス音楽大講座』の中の「バイヤー［バイエル］の練習」の項目を書いた笈田は、ピアノ初学者に対して特定の手の構えを厳しく強制する日本のピアノ教育を、次のように批判している。「唯各自にとって最も弾き易い手の恰好で弾けばよい。それが自然な恰好になるのである。正しい手や指の恰好は、自然に反しない、人工によって歪められないものをいふのである事を忘れてはならない」（笈田・田中・萩原ほか 1935：3）。

[24] ニューグローブ世界音楽大事典には、レガートは「響きの中断が認められず、しかも通例特別な強勢もなく、滑らかに連結されることを意味する」とある（ニューグローヴ世界音楽大事典 第20巻 1995：157）。

[25] 同じく「明晰な音」を強調していた例として、昭和7年に出版された貫名美名彦譯述の『ハノンピアノ練習曲 第一部』（1932 東京：共益商社）がある。そこには次のようなことが書かれている。「各音各音が極めて明瞭に聞こえるやうに、一音毎に非常に注意して明確な音を出すやうに聽き分けながら、各指をよく鍵盤から離して上げて打下さなければならない」（貫名 1932：2）。なお貫名美名彦という人物も、萩原英一と同様、大正4年から昭和15年まで東京音楽学校のピアノ教官であった。

[26] 例えば明治末に出版された石原重雄『オルガンピアノ手ほどき』には次のようにある。「オルガンの鍵板(ママ)を奏する時とピアノの鍵板を奏する場合とに於ては大に其趣きを異にするものなり即ちピアノを奏するには指頭に力を入れ寧ろ鍵板を打つが如き姿勢を取るを要すると雖オルガンを奏するには指を可成温雅に保ちて鍵板を押込むが如き姿勢を以て奏するものと知るべし」［傍点筆者］（石原 1906：24-25 頁）。

[27] この教本は笈田が戦前に出版した『ピアノ演奏法』（清教社、1941 年）と同じ題名であり、内容もほぼ同じであると思われる。

[28] この本では「レガート奏法」が「タッチ」の項目の一つとして扱われており、「レガートタッチ」が「膠着性觸撃（タッチ）」と「普通連續性觸撃」の二つに分けて説明されている。著者は前者が「手首から生じ得る所のもので指のみの作用ではなく、膠りついたやうな壓法でつゞけられる」ものであるのに対し、後者は「一つの鍵より次の鍵に移りゆくことが正確に指の垂直打撃で移る」（音楽研究会編 1925：36-37）ものであるとし、それぞれの使い分けにまで言及しているのである。

[29] ユーシーの原著でどのような単語が使われていたのか特定はできないが、おそらく strike であると思われる。これはドイツ語で「打鍵」を意味する anschlagen と対応しており、当時の英語圏の文献ではしばしば用いられていた。

[30] ホフマンの原著には次のようにある。"Let the arm pull the hand above the keys and then let both fall heavily upon them, preparing the fingers for their appropriate notes while still in the air and not, as many do, after falling down." (Hofmann 1920/1976：12) これを牛山は次のように訳している。「腕をして手を鍵より上に引き上げしめるやうにし、それから指がまだ空中にある中に夫れ打つべき音に對して準備させて置いてから重く鍵の上に落させる様になさい」（ホフマン／牛山訳 1933：119）。

[31] "The thumb waits usually until the very moment when it is needed and the quickly jumps upon the proper key, instead of moving toward it as soon as the last key it touched can be released." (Hofmann 1920/1976：14) この文章を牛山は次のように訳している。「普通拇指はぼんやり遊んで居て鍵を打たねばならぬ時が來て了つてから慌てて飛び下るから急に打つ様な事になるのである。其様な事のないやうにちやんと準備して居て拇指打つた前の鍵を離れるや否やすぐ次に打つべき鍵へ動いて行つて居りさへすれば決して此様なむら打ちを

する筈はないのである」（ホフマン／牛山訳 1933：123）。

[32] “unpleasant surprises, such as premature fatigue or a running away of the fingers”（Hofmann 1926/1976：37）を牛山は、「餘り早く疲れが出過ぎて困つたり、指が逃げて思ふ鍵を打たなかつたりする如き不愉快な驚き」（ホフマン／牛山訳 1933：152）と訳している。

第四章　井口基成とハイフィンガー奏法の神話

1．井口基成の人となり

井口基成（1908～1983［明治 41～昭和 58］年）は、日本のピアノ教育史／演奏史に多大な影響を及ぼした人物である。彼は 1908（明治 41）年、東京日本橋で印刷工場を営む父基二、母秀の長男として生を受けた。幼少の頃、妹の愛子（1911～1984［明治 44～昭和 59］年）の見よう見まねでピアノを弾いていた彼が、本格的にそれを習い始めたのは 16 歳のときであった。ピアニストとして大成するには致命的とも言えるほど晩学であったにもかかわらず、彼の腕前は短期間で驚くべき長足の進歩を遂げ、1926（大正 15）年には東京音楽学校へ入学することになる。入学してから彼が師事したのが、前章でも触れた高折宮次とレオニード・コハンスキーである。在学中の彼は、当時ほとんど弾く人もいなかったドビュッシーやスクリャービンを演奏するなど、ありとあらゆる曲を精力的に学んでいった。東京音楽学校を首席で卒業すると、その年の 1930（昭和 5）年 11 月にフランスへ留学し、ベートーヴェンやシューマンの演奏に卓越していたイーヴ・ナット（Yves Nat：1890～1956 年）のもとで二年間の研鑽を積んで、1932（昭和 7）年に帰国する。そして 1934（昭和 9）年、東京音楽学校助教授に就任すると同時に、演奏活動も本格的に開始し、今までの日本にはなかったスケールの大きなピアニストとして、彼は一躍脚光を浴びることになった[1]。

演奏家としての井口の偉大な業績として挙げられるのは、ブラームスの二つのピアノ協奏曲など、従来日本人には演奏不能と思われていた諸作品の本邦初演、そしてラヴェルやバルトークやシマノフスキーなど多くの同時代作品との意欲的な取り組みである。レパートリーの広さと桁外れの暗譜力の点で、彼ほどのピアニストはそれまでの日本には存在しなかった。また精力的な演奏活動のかたわら井口は、妹の愛子および妻の秋子（旧姓：沢崎 1905～1984［明治 38～昭和 59］年）とともに、教育活動にも多大なエネルギーを注いだ。自身が晩学であった反省から、チェリストであり指揮者でもあった斎藤秀雄らと共に戦後、「子供のための音楽教室」（後の桐朋音楽大学）を設立し、そこで徹底した幼少時からの音楽教育を行ったのである。俗に井口ファミリー（井口基成・秋子・愛子）と称された彼らの弟子は、一時期全国に 5000 人いたとも言われ、「井口門下であらずんば人にあらず」と言われるほどの勢力を誇っていた。事実戦後の一時期には、いわゆる「井口楽派」の人々が、国内の数多くのコンクールの賞を総なめにしていたのである。また井口の

業績としては、ピアノの楽譜の校訂・出版の仕事も忘れてはならない。全部で 50 冊以上に及ぶ井口基成編集の春秋社版のピアノ曲集は、今日なお多くのピアノ学習者に使われ続けている。初心者時代に、将来この白いケースに入った春秋社版ピアノ曲集を使える日が来ることを夢見た経験を持つ人も、多くいることだろう。良きにつけ悪しきにつけ井口基成は、日本近代のピアノ史に巨大な足跡を残した人物であった。とりわけ戦後日本のピアノ界は、基成をはじめとする「井口御三家」の存在なくしては語れない。彼らの門下からは非常に多くのピアニストが輩出しており、今日なお、あるピアニストの「師匠筋」をたどっていくと、必ずと言ってよいほど、どこかで「井口御三家」の誰かにぶつかるのである。

この章ではまず、現在既に 32 版を重ねている井口基成のピアノ教本『上達のためのピアノ奏法の段階』（井口 1955）を中心にして、彼のピアノ教育の理念を紐解くことから始める。この本が出版された年に井口は、ある座談会の中で「ことに地方の先生のことを非常に考えたのです。それはやはりよりどころがなくて先生をしている人がずいぶん多いと思いますから」と発言しているが（高折・安川・井口基成・秋子ほか 1955：77）、この本は日本の戦後のピアノ教育のありように非常に強い影響力をもっていたと考えられるのである。

2．井口基成『上達のためのピアノ奏法の段階』とハイフィンガー奏法

2.1. 「メカニズム」の訓練への固執

「指もろくに廻らんのに、ピアニストと言えるか」（佐野 1985：30）を口癖にしていた井口基成は、「メカニズム訓練」のトラウマに取り憑かれていた人物である。井口のピアノ教本『上達のためのピアノ奏法の段階』の序説は、井口いわく「この本で最も言いたかったこと」であると言うが（高折・安川・井口基成・秋子ほか 1955：75）、ここでは至る所で「メカニズム」、「基礎」、「訓練」といった言葉があふれかえっているのである。「メカニズムが一人歩きするのは良くない」と一応は述べながらも、彼は次のように力説する。

> まず、ピアノ演奏者は、メカニズムの克服に端を発し、そのメカニズムが技術のゆるぎない母体となつてそこから「音楽」への階梯を一歩一歩築いて行かねばならぬものだと考えている。そして「音楽」の終始を通じてメカニズムは音楽を形成する重要な要素であることが忘れられてはならない。（井口 1955：3）

何にもまして「メカニズム」こそがピアノ教育の出発点であると、井口は主張しているのである。では井口の言う「メカニズム」＝「技術の母体」とは何か？戦前に雑誌『音楽公論』に連載された彼の「演奏法概論」を見てみよう。

> それでは基礎訓練とは何か。色々ある技巧の中で、まづ一番骨の折れる大切な事は、指の訓練と手首の運動であらう。要するに、細かい運動、しかも、速度の早い運動は一朝一夕では出來るものではない。［中略］兎に角、先に個々の指の細かい運動の訓練が早くから必要になるのである。［中略］實際としてどうしても必要な根本條件なのである。そしてそれを絶えず續けて、丁度僅かでも貯金をするのにも似て、段々積み重ねて行けば、塵も積つて山になるのである。［中略］本當の技術も表現もそれからの事である。（井口 1942：69-70）

ここで彼が強調しているのは、簡単に言えば、「とにかく指を出来るだけ速く動かすこと」である。「細かい運動」、とりわけ「速度の早い運動」こそが、井口の言う「メカニズム」に他ならない。そして最後の「本當の技術も表現もそれからの事である」という言葉からもうかがえるように、「指が未完成であるうちは表現などするな」と彼は主張するのである[2]（なお、この「まず第一にテクニックを、その次に表現を」という二分法は非常に日本的であり、きわめて問題の多いものなのであるが、このことについては後述する）。

これほどまでに井口がメカニズムの基礎訓練、つまり「指を鍛えること」に執着していた理由は、恐らく自分自身の晩学に対するコンプレックスにあったと思われる。幼少期からピアノ教育を受けてきた妹の愛子に対する、過剰なまでの引け目もあったであろう。井口は「音樂の場合は絶對に幼児の時から教育を始めなければ專門家になることは不可能なのである」（井口 1951：66）として、自分自身のテクニックについて次のように語っている。

> 現に私の例を考えてみても、十代も半ば過ぎて、チェルニーの三十番から始めたようなもので現在に至つてもそのために技術的に最初の仕込みが足りなかつたので、今でもそのハンディキャップに苦しまされているから、餘計にそのこと［幼児期からの教育の必要性］を痛感するのである。（井口 1951：66）

また、演奏会のために来日していたフランスのピアニスト、ロベルト・シュミットを訪問した際に、彼から井口は次のような批判を受けたということである。

> 彼［＝シュミット］曰く、「あなたは、非常に音楽の好きである事は解るが、ピアノのテクニツクを何も知らない。」と云はれた。この事が非常に大きなショックを自分

に與へた。いくらよい音樂を感じても、技術がなければピアニストではあり得ないから。それから間もなく巴里にゆき、イーヴナツト氏に師事してからも、結局同じ事を云はれた。おそまきながらこの頃から、テクニツクと云ふ事に深く氣づき、解り始めたのである。（井口 1941：69）

ナットやシュミットと言えば、当時のフランスを代表する超一流のピアニストである。しかしながら、彼らから受けた影響を顧みるに際して井口は、音楽の話題ではなく、専らテクニックのことばかりを語っている。このことからも、井口の「テクニック・トラウマ」がいかに強かったかが察せられるだろう。

だが、シュミットやナットが言った「テクニックがない」という批判を、井口は果たして正しく理解していたのだろうか？シュミットやナットから指摘されたテクニックのハンディを克服するために、留学中に井口は過酷な練習を自分自身に課し、その結果指を痛め、予定より早く二年で留学先から帰国した[3]。だがシュミットやナットは本当に、「指が速く動かない」、あるいは「指が弱い」という意味で、「テクニックを知らない」と言ったのだろうか？既に第二章で述べたように（本論文 45-46 頁参照）、シュミットは重力奏法のピアニストであった。その彼が井口に対して言った「テクニックを知らない」という言葉は、「重力奏法を知らず、旧式の指奏法だけで弾いている」という意味であった可能性はないだろうか？にもかかわらず井口は、シュミット（そして留学先で師事したイーヴ・ナット）からのこの批判を、「基礎訓練（＝指を鍛える）が足りない」の意味で理解（誤解）したのではないだろうか？いずれにせよ井口は、多くの識者が指摘しているように、腕の重みや回転運動などを一切使わず、ただ指だけを忙しく上下させながら鍵盤を力任せに叩いていく、旧式なやり方でピアノを弾いていた。そして井口自身も、次に述べるように、この古いハイフィンガー奏法こそが「正統奏法」であると信じて疑うことがなかったのである。

2.2. 手指の形と指の動かし方

それでは井口が模範とする奏法はどのようなものであったか？まずは『上達のためのピアノ奏法の段階』の中の、「手の構え」についての記述から見てみよう。次の説明からは、「こぶしをつくった手」を全面的に井口が踏襲していたことが分かる。

五本の指は、鍵の上に、拇指をのぞいて垂直におかれる。この度合をわかり易くいえば、先ずにぎりこぶしを作り、これを軽く開いたときのような状態をつくって見る。

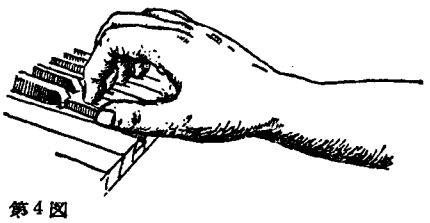
［中略］そして拇指以外の四本の指先は鍵に対し垂直に下ろされる。［傍点原著書］（井口 1955：6）

これは前章で引用した高折と平田の「こぶし」型の手の説明法と全く同じであり（本論文62頁参照）、前章の三つの分類（本論文66頁参照）に従うなら、井口は「手の甲を丸めて指を立てる」型を模範としていたことになる。

次に「丸めた手」によって、どう鍵盤を鳴らすのか。まずは鍵盤に対する指の角度を見てみよう。

上述のように指を垂直に下せば、指の尖端が鍵盤に接触する面積は、最小限に少く当るようになる。これは力学的見地からみても正しい方法である（第3図）。したがって指の腹を用いないのが原則である。［中略］私は上述のように、最も好ましい音色や音質をうるためには、指関節の運動が、鍵に対して垂直に下げることがよいと考えているが、人により、例えば、ギーゼキングの様に、垂直になることを嫌う人もある。

第3図



第4図

この方法は第4図の様に、第三関節を曲げすぎず、従って指先と鍵の角度は垂直ではなく鋭角になる。（井口 1955：7･8）

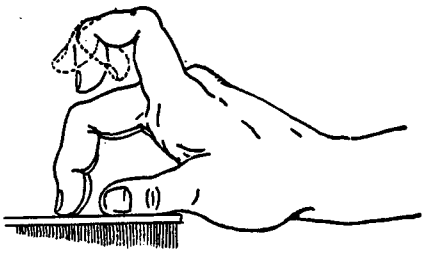
これは指の出来るだけ先端を鍵盤に垂直に当てる奏法であって、井口が示す「第3図」は、まさしく典型的なハイフィンガー奏法に他ならない。そしてギーゼキングに代表される「第4図」のような手の構えを、彼が断固拒否している点も見逃せないだろう[4]（井口はギーゼキングのような指を伸ばした弾き方に対して、ほとんど感情的とも思えるほどに敵意を抱いていたのだが、これについては本章の第五節で詳しく述べることとする）。また手の形もさることながら、上の引用の中でとりわけ目をひくのは、「最も好ましい音色や音質をうるためには、指関節の運動が、鍵に対して垂直に下げることがよい」という発言である。指の腹ではなく指先で打鍵した場合、固くて浅い「コツコツ」「カタカタ」した音しか出ないことは、本論の第一章においても述べたとおり、多くの大ピアニストたちが再三指摘してきたことであって、今日では多くのピアニストの常識になっていると言ってよいだろう。

次に打鍵に際しての「指の動かし方」についてである。グラシアの『ピアノ奏法』（グ

ラシア 1951）に倣って井口は、打鍵を「高位置」からの運動と「近接位置」からの運動の二種類に分ける。「高位置」とは指を鍵盤から離し、できるだけ高く持ち上げることをいい、「近接位置」とは指が最小の運動ですむ、鍵盤のごく近くからの打鍵をいう。もちろん前者の「高位置」による打鍵こそ「ハイフィンガー奏法」である。そして井口は、「以下論を進める手だてとして、便宜上この方法に拠ることとする」（井口 1955：13）と書いているとおり、前述の二種類の打鍵法を一応挙げてはいるものの、彼が強く推奨するのは言うまでもなく「高位置」による打鍵である。

とりわけ注目すべきは、「高位置」と「近接位置」に対するスタンスが、グラシアと井口では根本的に異なっている点である。まずグラシアは「高位置」を、単なる純然たる日々の指の体操として位置づけているにすぎない。しかしながら井口は、ありとあらゆる曲をこの方法で弾くのだという極論を主張するのである。「高位置」についての井口の発言を引用しよう。

第 10 図



高位置における関節運動：最大の幅の関節運動とも言うべきもので、指の第一関節を充分に曲げて、指のもち上げ方を充分に誇張する。［中略］手頸はそのままの位置を保ち、指は第一関節から高く垂直に上げる。［中略］この際、指のカーブは、第二関節、第三関節に関する限り、指がもち上げられている間も、鍵の上に下された場合とほぼ同様の状態でなければならぬ。［中略］大概の初心者は人差指をピンとのばして他の指より斜に前方に高く上げがちであるが、これは避けねばならぬ（第 10 図）。［中略］これは凡ゆる実習課題、練習曲、楽曲のすべてにわたって応用されているのである。（井口 1955：13-14）

すなわち「第 10 図」の破線で示されるような指の恰好は誤りであり、指を高く持ち上げた状態の時でもなお、指の先端が必ず鍵盤に対して垂直に向かうようにしなければならないというのである（なお井口は、とりわけ初心者のうちは、この「高位置」の打鍵法を充分習得するようにとも説いている）。

次に「近接位置」について言えばグラシアは、この奏法にきわめて重要な役割を与えている。

ピアノは本來いくらか乾燥無味な楽器だから、その缺點を輕減できるあらゆる方法を

求めることが肝要である。近接位置の演奏はこのような”本來の”乾燥無味を癒す最も有効な演奏法の一つである。（グラシア 1951：48）

グラシアは「近接位置」を、「乾燥無味」にならない音楽的な表現のための、不可欠なテクニックの一つと考えているのである。そして彼はまた、「高位置」による打鍵が、音楽的ではない、「叩いた」ような音なりかねないと警告することも忘れていない。

しかしピアニストが、— 大きな室で演奏するなら — 高位置から打鍵を行つて、云はば樂器を叩いてよい場合も、かなり稀ではあるが存在する。しかしその場合には、打撃の力は音の長さに比例したものであることが必要である。私はこの方法は推賞しない。なぜならこの方法は必要缺くべからざるものではなくて、危險な場合が多いからである。（グラシア 1951：49）

つまりグラシアは、練習以外の実際の作品の演奏においては、「高位置」よりも「近接位置」を奨励しているのである。

井口の見解は対照的である。グラシアと違って彼は、「近接位置」を徹底的にこきおろしているのである。

近接位置における関節運動：しかし私は、この方法は基本的な指の訓練としては、高位置に比べて初心者にはあまり奨められない。何故なら、［中略］この近接位置の方法はやりよいだけにたしかに、労力も要らず、そして打ち易いが、第一に音の変化に乏しいこと、第二に迫力のある音質や音色がでにくいこと、すなわち、発想 — 曲の表現を伴わない音になりやすいことである。［中略］指の訓練こそがよい演奏を生むもとになる。いくら弾こうとする意志や意欲があっても、指の実際の動きが伴わなければだめである。（井口 1955：16-17）

これは相当に奇異な発言ではないだろうか。指を高く上げて鍵盤を叩いたところで、指が鍵盤に強く当たる際の雑音が増すばかりで、音色の変化など期待できない。むしろ指を鍵盤に近接させた方がはるかに音色の変化に富んだ豊かな音が出せることは、少なくとも今日では常識であろう。だが井口に言わせれば、「近接位置」は「楽」だが「迫力」がなく、「訓練」には向いていないということになるのである。「近接位置は労力がいらず、弾き易いが、それではだめだ」という趣旨の井口の上の発言は、単なる技術論にとどまらず、井口の音楽観の核心に触れる問題であると思われる（本論文 101-102 頁参照）。

2.3. レガートの弾き方

ピアノを弾く上で最も重要かつ最も難しいのがレガート奏法であることは、ピアノ学習者の誰もが認めるところであろう。なぜならピアノは打楽器的な要素を多分に持ち合わせているために、音を持続させることが非常に困難な楽器だからである。打楽器と同様に、音を発したその直後から、音は減衰の一途をたどるのであるから、それらの音を結合させながら演奏することは容易ではない。つまりピアノのレガート奏法には、単なる指の訓練だけではなく、高度の音楽的センスと耳の鋭さが要求されるのである。例えばヨーゼフ・ホフマンは、「スタッカートとレガートとどちらをより練習したらよいか」との読者からの問いに、断固として「レガートが本当のピアノの音をつくり出すのであり、したがって指の技術も発達させるものなのだ」（ホフマン 1989：99）と答えている。レガートこそはピアニストにとっての最大の試金石なのである。

では井口はレガート奏法についてどう考えているか？井口が定義する「レガート奏法」は次のようなものである。

> ［レガートは］次の音を打つた瞬間に前の音を打つた指を上げることによつて得られる。「バイエル」教則本には「打つ瞬間」と書かれているが、要するに前の音が消えない中に次の音がひびき、しかも双方の音がまじわらないことが大切なのである。［傍点原著者］（井口 1955：22）

まさかこれがレガートについての記述だとはとても思えないのではないだろうか？戦前の教本の大半が、レガートの説明においても「鍵盤をしっかり打つ」ことを説くばかりであったことは、既に第三章で見た通りである。そしてこの戦前の教本の「伝統」を、井口も踏襲しているのである。しかも上の井口の引用文の中では、「双方の音がまじわらないことが大切」とあるが、これはまったく耳を疑うような発言である。レガートを弾くときに前後の音を少し重ねる（井口流に言えば「交わらせる」）ことは自明であり（もちろん完全に交わらないレガートも存在するが）、「音が交わるレガート」を用いない大ピアニストなど一人もいないだろう。

次のような発言も相当に奇異である。

> 完全なレガートは、後段に述べる完全なスタッカートを基礎とするもので、逆に極端に言えば、完全にスタッカートをマスター出来れば、レガートは困難ではないとまでいわれている。［中略］シドニー・ヴァンティンは「まず、すべての動きはスタッカートで練習を初めるべきだ」とまで強調している位である。（井口 1955：22-23）

先のホフマンは、「レガートとスタッカートのどちらを優先させるべきか？」と尋ねられ

て、「レガートこそが基礎だ」と述べていた。恐らくありとあらゆる古今の大ピアニストが、そう答えるであろう。しかし井口は、スタッカートがレガートの基礎であると、まるで正反対の主張をするのである。なお、引用中のシドニー・ヴァンティン（Sidney Vantyn）[5]という人物が書いた『ピアノ演奏法』の翻訳は、1924（大正 13）年に出版されている。そして興味深いことに、このヴァンティンの教本はハイフィンガー奏法を全面的に奨励した本なのである[6]。ヴァンティンの教本が訳されたのは、井口の教本の出版より約 30 年前のことである。その間、ヨーロッパは言うまでもなく日本でも、この旧式なハイフィンガー奏法によって引き起こされる多くの問題点について少なからず批判がなされてきていた（第二章参照）。にもかかわらず井口は、当時既にあまりにも時代遅れになっていたはずのヴァンティンを引き合いに出して、スタッカートこそがレガートの基礎だと主張しているのである。

レガートについての井口の驚くべき発言はまだまだある。他ならぬレガート奏法の練習にまで「高位置」の打鍵を、つまり「ハイフィンガー奏法」を使うように、井口は主張しているのである[7]。

> このレガートによる練習も前段『高位置』において述べた注意をはっきり意識してやった方がよい。指はやはりそれぞれ充分に上にあげねばならない。［中略］未熟な奏者又は初心者では、音符が一つ一つ明瞭な連続として聞こえず、各々がねばりついているようにだらけて聞こえ勝ちである。［中略］種々の表現のテクニックを満たすために、この高位置におけるタッチがいよいよ必要となることは疑い得ない。［傍点筆者］（井口 1955：22-24）

このように井口は、レガート表現においてすら、それが本来要求しているはずの「滑らかさ」とは相反する、「一音一音の明瞭なる粒立ち」を要求する。また「ねばりついてだらけて」聞こえてはいけないというくだりにおける、純粋に音楽的というよりは、むしろ道徳的なニュアンスを帯びた非難の調子にも注目しよう。「だらけた音」という批判の背後には恐らく、「指を高々と上げることを怠り、楽をして近接位置から打鍵した」ことを断罪しようとする発想が見え隠れしているのではないだろうか。

近接位置に対する井口の極度の嫌悪は、彼の理想としている音（迫力ある音）がこれでは出ないという、純粋に技術上の理由だけによるものとは考えられない。「近接方法が指を過度に持ち上げる必要がない分、弾きやすい」という井口の発想自体もそもそも問題なしとはしないが（実際は指先の極度に繊細なコントロールおよびそれを可能にする筋肉の

強さが必要になる）、一歩譲って近接位置の方が井口の言うように弾きやすかったとしても、彼の発言は相当に倒錯しているというべきであろう。井口の目には近接位置が、本来なすべき努力を怠り、「楽をしている」と映ったのであろう。「弾きやすい」方（実際はそうではないのだが）ではなく、あえて「弾きにくい」方をすすめるのである。実際、この問題に限らず彼の教本では、後にも触れるとおり、「ピアノを通して克己する」ことを目的とするような発言が目につくのである。また教則本全体を通して、「指を強くする」という発言が非常に多い一方で、「脱力」とか「手の自然な重さの利用」とか「手首や腕の柔軟さ」といったことには一切触れられていないのである。前章で見てきたように、「迫力」「明晰」といった概念は、既に大正時代のピアノ教本でも散見されたものである。井口においてはそれが極端なまでに前面に打ち出され、しかも道徳的ないし根性主義的色合いを帯びている感があるのである。

この「根性主義」との関連で興味深いのは、打鍵法についての井口の次の発言である。

> しかしこの弱さを克服して他の指と均等な力、均等な音をだすまで訓練する必要がある。［中略］必ず確実に法則通りに指をもち上げ、その角度が一定するよう、そして深く鍵の底まで沈ませなければならない。垂直に指を下ろせば、指先の運動に力は集中される。指先を前方へ伸ばしたやり方では、指先に力が集中しにくい。速度の点でも、指タッチが確実でなければ効果はあがらない。そして指先にこもった力で鍵が打たれる時は、一つ一つ明晰に、等しい音がでる［後略］。（井口 1955：19）

ここに並べ立てられた「弱さを克服して」、「深く鍵の底まで」、「必ず確実に法則通りに指を持ち上げ」、「指先の運動に力を集中」、「指先にこもった力で鍵が打たれる時」といった表現から察するに、井口の理想の打鍵イメージとは、「指先に心と力を込めて鍵盤を底まで打ち抜く」ようなそれであったと思われる。

以上をまとめると、井口がそのピアノ教本の中で主張する奏法は、次のようになるであろう。まず、手は「にぎりこぶしを軽く開いたような形」に保って、「出来るだけ指を高く上げて」、「出来るだけ指の先で」、「しっかり鍵盤の底まで力をこめて」打鍵する。鍵盤の近くから打鍵するのでは「迫力」がなく、「訓練」にもならず、このような「楽」をしてはならない。理想はあくまで、たとえレガートの箇所であっても、「迫力ある明晰な音で弾くこと」である（井口の理想とする音については次節でも述べるが、「迫力ある明晰な音」への執着は必ずしも井口に始まったことではなく、既に戦前の様々なピアノ教本でもこのことが再三繰り返されていたことは、前章で述べたとおりである）。

3．井口御三家のレッスン

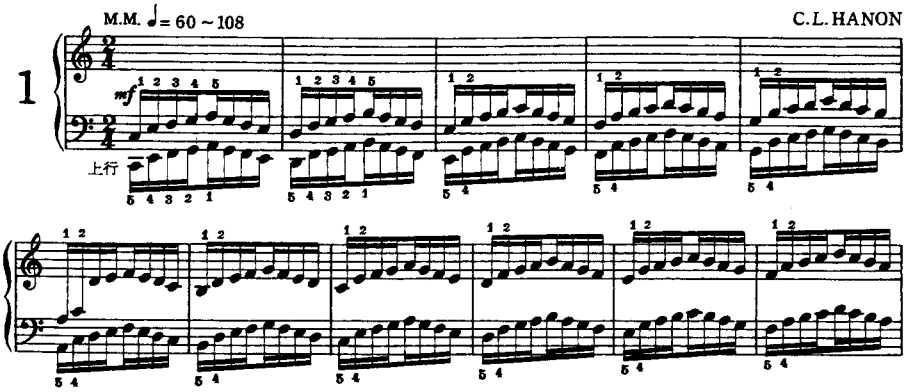
3.1. 基成のレッスン

井口の徹底した「指を鍛える」レッスンが開始されるのは、彼が留学先のフランスから帰国した後である。この節では、井口基成・愛子に師事していた人々への筆者のインタビューをもとに（秋子に師事していた人とは残念ながらインタビューの機会に恵まれなかった）、井口御三家のレッスンの「実際」について述べる。

井口が早期からの音楽教育を目的に、斎藤秀雄らと共に桐朋音楽大学の前身「桐朋学園子供のための音楽教室」を設立した（1948［昭和］23年）ことは既に述べたが、その繁栄ぶりに注目した相愛女子短期大学（現在の相愛音楽大学）は、桐朋と同じく井口基成、斎藤秀雄らの教師陣を迎え、1955（昭和30）年に「相愛学園 子供の音楽教室」（＝現在の相愛音楽教室）を設立した。その教室で行われていた井口のレッスンを実際に見学されたという神戸市在住の久万幸子先生のお話によると、井口は小さな子供たちに対して、「とにかく大事なことは二つ、ひとつは『指をこのように（コの字に曲げた指で）高く上げること』、もう一つは『大きな音を出すこと』である」と口やかましく言っていたということである。実際のレッスンにおいても井口は、紛れもない「ハイフィンガー奏法」を生徒たちに叩き込んでいたわけである。

また相愛の学生は皆、ハノンの《ピアノ教則本》の練習番号39番にある24種類の音階のすべてをカードにして持ち歩いており、どの調性の音階も即座に弾けるよう訓練されていたという。ハノンのピアノ教則本といえば、日本ではこれを弾かないピアノ学習者はいないといっても過言ではない。16分音符の羅列によるあの単調な練習曲を、時を経てもなお暗譜で弾くことさえ出来る程、幼少期にそれを徹底的に叩き込まれた経験を持つ人も多いだろう（譜例1）。

譜例1 ハノンピアノ教本より



ハノンの練習曲の無味乾燥な単調さ（本を読みながらでも弾けてしまう程である）は悪名高いが、指を鍛えるための恰好の材料として、この曲集に目を付けたのが、井口基成であった。つまり、16 分音符による同じ音型が、両手のユニゾンで延々と弾かれるこの曲を、できるだけ速く大きく均質に、そして一つのミスもなく「完璧に」弾くことを、学生たちの必須の目標に掲げたのである。「ハノンなんか、くだらない教科書だといつて片附ける人があるが、それはやり方次第だ、いろいろの方法でもつてやつて見ればとにかく指を強くするといふ事は得られる」（草間［＝安川］・淺野・福井・井口ほか 1942：48）と井口本人が語っているところからも、彼はこの曲集こそが指を鍛えるための必須の教本であると信じて疑わなかったようである。一部の音楽大学では先の 24 種類の音階を入学試験にまで取り入れ、そして試験ではまず「ミスをしない」ことを大前提とした上で[8]、「ハキハキ」した鮮やかな音で、急速なテンポで一糸乱れることなく弾くことが理想とされていた。従って、しっとりしたレガートで弾くなどということはもっての他であり、そのような弾き方は「もこもこした」弾き方と称され、良い点が取れなかったという。その結果、ピアノ受験生たちは一斉に井口の求める弾き方を目指して、「カタコトカタコト」とタイプライターを打つように音階を弾くようになった。そもそも戦前にはハノンはそれほど弾かれていなかったのだが、井口が留学先から帰国後それを必須の練習素材として取り上げて以後、瞬く間にピアノ学習者の間に広まり始めたのだという。現在なお日本のピアノ学習者にとってバイブルのような存在になっているハノンは、井口基成が広めたものであると考えてよいようである。だがハノンを遮二無二さらう当時のやり方（今でも実践されているのかもしれないが）を、ピアニストの伊能美智子は次のように一抹の苦々しさとともに回想している。

> 以前勤めていた音楽大学にハノンの試験というグレード制度がありました。［中略］当時は指を作るためにはハノンさえ練習すれば良いのだと思いこみ、ハノンの一冊をそれこそ一番から終わりのトレモロまでどのくらいの時間で弾き通せるか、毎日挑戦するなどという練習をした時代でしたから［後略］。（伊能 1986：70）
>
> この苦い経験が、ハノンさえ練習すれば指が強くなるというのは思い込みの神話だという貴重な教訓を授けてくれました。（伊能 1986：72）

ハノンに代表される鮮やかな「ハキハキ」タッチと並んで、当時を知る人の間で有名なのが、チェルニー等の練習曲を一切ペダルを使わずにカタカタ弾かせるというやり方である。ペダルは音楽的表現に欠かせない要素であるにもかかわらず、ピアノ学習者がそれの

効果に頼り、指の訓練を怠ることになるという理由から、井口はペダルを禁止したのであった。実際、花輪登代子先生（第二章 31 頁参照）は、井口のレッスンで《チェルニー40番練習曲》の中の一曲に、（そちらの方がより音楽的であると思えたために）ペダルをつけて弾いたところ、「誤魔化している」と怒鳴られ、ペダルをとるよう注意されたということである。ペダルの使用は「音楽的な表現を助ける」ことではなく、「指の動きを誤魔化す手段」と見なされたのである。

なお、このペダルなしで練習曲を弾かせるやり方は、現在なお多くの音楽大学で見られる、日本独特の「風習」のようである。イギリスのピアニスト、ロナルド・カヴァイエは、対談形式で書かれた名著『日本人の音楽教育』の中で、この習慣がいかに非音楽的で、ほとんど異様なものであるかを、次のように語っている。

カヴァイエ：日本の音楽学校の試験でいかに音楽そのものが軽視され、音楽とは関係のない別の側面が重視されているかということを示すもう一つの例は、「試験、エチュードを弾くさい、ペダルの使用が禁じられている」ということです。私は、これにもたいへんショックをうけました。［中略］わたしは先日、ある県立芸術大学のピアノ科で教えていた非常に著名な女性教授に、「エチュードを弾くさい、ペダルの使用を禁じているのは世界中どこをさがしても日本しかありませんが、日本ではなぜそうひくのですか」とたずねました。でも、彼女はなにも答えることができませんでした。彼女はそのことについて、これまで真剣に考えたこともなかったのでしょう。

質問：おそらく禁じている唯一の理由は、ペダルを踏むことによって、音がこもり、タッチの明確さや正確さが判定しにくくなるといったことでしょうか。

カヴァイエ：もしそうだとすれば、わたしには、ますます日本の一部の音楽学校の試験官たちが、いったい学生の何を判定しようとしているのかさっぱりわからなくなってきます。ピアノをペダルなしで弾くということは、いわば音楽の一部を壊すことを意味します。試験官は、学生にペダルをふまさないことによって、音楽そのものを犠牲にしてまでも、できるだけ明確な音を聴こうとするわけですから、これは本末転倒です。いいかえれば、音楽を聴くことよりも、タイプライターのような音を聞くことを重視しているわけです。ですが、これほどナンセンスなことはありません。（カヴァイエ 1987：188-189）

ペダルなしで練習曲を弾かせるという習慣自体は、もしかすると既に戦前からあったのかもしれない。だが、音楽的には無意味としか思えないこうしたやり方を、「訓練」として

広めたのは、井口だった可能性が高い[9]。

3.2. 秋子・愛子のレッスン

では次に、井口基成の妻秋子と妹愛子のレッスンについて見てみよう。秋子のレッスンについてはあまり多くの証言が残っているわけではないのだが、その指導法は「ドイツ古典音楽の伝統的な様式感を重視し、まず作品の形態、構成の面から入っていくという、きわめてオーソドックスな知的、論理的なものであった」（佐野 1985：26）ということである。奏法の面でも秋子は、基成のような癖のある弾き方はせず、この点で夫婦の意見が180度相違することもしばしばあったらしい。なお興味深いのは、カール・ライマーとワルター・ギーゼキングの共著による『現代ピアノ演奏法』の翻訳を、秋子が行っていることである（ライマー／ギーゼギング 1953）。この有名な著作では伸ばした指が推奨されているのだが、既に述べたように、基成はこの奏法を真っ向から否定していた。だが、自ら翻訳を行っているくらいであるから、この点で秋子が基成と同じ見解であったとはとても思えない[10]。

一方、妹の愛子のレッスンは、基成同様に「奏法の基本を最重視し、整然としたメカニックの習得を追及するきわめて厳格なもの」（佐野 1985：27）であったという[11]。また愛子の弟子であったピアニストの菊池麗子が、「技術だけでなく精神力をもみごとに叩き込まれた」（菊池 1999：54）と回想するように、愛子は厳しさにおいても彼女の右に出るものはない教師だった（中村菊子 1992：146）。ハノンを重視したのも基成と同様である。ピアノ教育者の森安芳樹は、次のように回想している。

> 愛子先生がまだ桐朋にいらっしゃったときは、ハノンの試験があったのです。それは、ピアノ演奏家を目指す学生達に奏法上不可欠な基本動作をたたき込む上でたしかに効果はあったのです。ですが、現在は、そういうことは、すべてを強制して行うべきではなく、エチュードや楽曲を勉強しながら学生個人個人によって、不足しているテクニックをひろい出して強化するという方法に桐朋では改めております。（森安 1980：31）

そしてハノンを重視しただけはでなく、彼女もまた、兄の基成とはやや異なるが、紛れもないハイフィンガー奏法を弟子に叩き込んだようである。つまり愛子のハイフィンガー奏法は、基成のように指先を直角に曲げたまま指を持ち上げるのではなく、打鍵前に指を手前へ引き寄せながら持ち上げ、それを垂直に落下させるという独特のものであったという

（愛子はこれを「バレリーナの足」に例えていた）。中村紘子をはじめ、中村菊子、小川典子など、日本で愛子に叩き込まれたハイフィンガー奏法を、海外留学で徹底的に矯正されたという弟子は多い。後にニューヨークのジュリアード音楽院で学んだピアニストの中村菊子と小川典子は、愛子のレッスンについて次のように語っている。

中村：「私が井口先生に行っていた頃はテクニック本位で、指を高くあげてで教育されたから強い指にはなったけど、今考えると音色が基本的に一つだけだったわけ。それがジュリアードへ行ったら外人が百人が百様の指の形できれいな音を出しているし［中略］こんなひき方があるのかって本当に驚いたわけ」。［傍点原著書］

小川：「そう。私も指先の関節がペコンて折れたらいけないっていわれたし、指を高く上げて独立させることも教わった［後略］」。（中村菊子 1992：147）

中村：「だから井口先生のご門の所までくると聞こえてくるあの音、きれいな音だと思わなくなっちゃった。なんか澄んでいないの。底を突いちゃったような固い音で…」。

小川：「うんあの金具のような音でしょ。あの音、のびないのよ。こうカンカンて感じで」。

中村：「あの音は戦後、日本でできた音よ。［中略］日本の先生は終わりの音はギーンて力強くたたかせる」。（中村 1992：151）

また「天性の耳の良さは、十六分音符一個の微細な流れをも許さない」（佐野 1985：27）と言われた愛子のレッスンでは、音を漏らす（＝ミスタッチをする）ことなどもっての他で、テンポの正確な刻みに対しても非常に厳しかったという。つまり彼女の要求する音楽には、テンポの微妙な揺れ（＝ルバート）の存在する余地は全くなかったのである。「タカタカタカタカ弾きなさい」が口癖だった愛子は、ショパンですら常に隅々まではっきりくっきり音を出すことを強調していた。また彼女自身のレガートも、腕からの重みを鍵盤に移していくものではなく、音の粒がすべて鮮明に聴こえる「タカタカタカタカ」したレガートであったという。

ピアニストの井上直幸先生は、愛子のそうした音楽について、次のように筆者に話してくださった。

それは「作られた（gemacht）」音楽という印象があった。「作られた」とは、ミスが無く、立ち上がりの速い硬い音と正確なリズムで、しっかり、がっちり弾くことであり、字体で例えるならば「楷書」である[12]。

具体的な指の使い方の点では少々異なっていたようではあるが、愛子の奏法教育の出発点

もまた、兄の基成と同じく、「歯切れのよいタッチ」を重視するハイフィンガー奏法であった[13]。井口兄妹が強力に押し進めたハイフィンガー教育が、戦後の日本においていかに広く実践されていたかは、当時を知る人の次のような証言からも明らかであろう（この菊池有恒という人物は、昭和 32 年に国立音楽大学ピアノ科を卒業し、現在は高校教師をするかたわら、仙台フィルハーモニーの指揮者もつとめている）。

> 私が音大生だった昭和三十年頃までは、十九世紀の名残をとどめた、ロマン的で感情を大切にする演奏スタイル［＝第二章で述べた久野久のような奏法］がかなり根強く残っていた。その一方では、指をしっかり上げてマルカート気味に一音一音をはっきり弾く奏法［＝ハイフィンガー奏法］も広まっていた。ついこの間までは指を大きく上げて機械のように正確無比にバリバリ弾くスタイルが全盛だった。（菊池 1994：127）

4．井口の奏法のルーツとヴィルトーソ風の演奏への憧れ

戦後になっても日本で「蔓延」していたハイフィンガー奏法のルーツは、既に何度か示唆したように、恐らく十九世紀後半のドイツの旧式の指奏法にあると思われる。日本の音楽学校が長らく、ピアノ奏法も使用する曲も、ドイツ一辺倒であったことは第二章で述べたとおりであるが[14]、井口基成も自分のピアノ奏法のルーツが「和製化された旧ドイツ方式」であることを認めていたようだ。彼が留学先のフランス[15]で師事していたイーヴ・ナットについて述べた次の一文の中にも、このことが書かれている。

> 先生の教え方というのは、先にも書いたが、それまでに僕が習ったドイツ式、その流れをくむ日本式とでもいおうか、厳格で押さえつけるようなやり方と全然違って、なにか大きな抱擁力で包み込んでしまうような、できないところは自然にわからせるように仕向けていくといった方法だった。［傍点筆者］（井口 1977：81-82）

それでは井口の音楽上の理想とはどのようなものであったかと言えば、同時代人の証言および井口自身の発言から推測するに、それは「迫力あるヴィルトーソ風の演奏」であったと考えられる。前節で述べたように、井口は「迫力ある、明晰な」音を求めてやまなかった。その頃の一般聴衆の受けとめ方も、「井口＝迫力あるヴィルトーソ」というものだった。

> 彼は或る意味で日本のピアニストが一人として示し得なかった新しい奏法を唯一人示してみせたのである。聴衆は外来の名ピアニストのみに見出したロマン的情熱的な奏

法を、始めて新帰朝の若いピアニスト井口基成の中に見たのである。言はゞ、一部の人々は、彼等が偶像的渇仰したスタイルを、井口氏の奏法に見出したわけである。彼が当時、日本一を以て遇された所以はここにあるといへる。（園部 1942：28）

これは当時を知る音楽評論家の園部三郎による回顧である。

実際、井口自身にも東欧ロシア系ヴィルトーソへの憧れが強くあったらしい。彼が学生時代にいちはやくスクリャービンの《ピアノ・ソナタ第三番》を演奏したことは有名であるが、それだけでなく東京音楽学校在学中に井口は、教師タイプのコハンスキーに飽き足らず、周囲に内緒でシロタに学んだりしていた。第二章でも述べたとおり、シロタは典型的なロシア系ヴィルトーソであった。また当時「ピアニスト無用論」なる逆説で楽壇をにぎわせた評論家の兼常清佐は、井口のことを「ロシア人のようにピアノを弾くといって、イグチンスキーというあだ名で呼んでいた」ということである（井口 1977：116）。

次に引用するところの、井口によるホロヴィッツ／トスカニーニのブラームス《ピアノ協奏曲第二番》のレコード評は、「迫力あるヴィルトーソ的演奏」への井口の強い崇拝の念を明らかにしている。

その正確なメトロノームのテンポと豊富なそして重厚な音響は全曲を通じて一寸の隙を感じさせない。［中略］本當に演奏に於けるテンポの重要性に幾度も深く私は考へさせられる。試みにどの個所でもメトロノームをかけて見れば、ブラームスの指示した速さであるのは何でもないやうな事であつて、實際には仲々難しい事で不思議な位である。［中略］ホロヴィッツは確に前に聴いた時より音にも音楽にも幅が出来て大きく成人した。ブラームスの重厚さとトスカニーニの影響による大きさも把握した。［中略］その指の技巧さについては何もいふ余地はない。完全な技巧による演奏は常に不安さがないせいか一向にテンポの速い感じは聴かれない。（井口 1941：78）

彼がこの録音で何にも増して感心しているのは、指揮者とピアニストの織り成すメトロノーム的な正確なインテンポ、そしてホロヴィッツの圧倒的技巧なのである。この評を井口は、「真の音楽のある所に必ず技巧あり、又真の技巧のある所に音楽はあるのである」（井口 1941：79）という言葉で締めくくっているが、彼の言う「技巧」がおよそどのようなものであったかが、ここからも推測されるだろう。

井口はまた、ヴィルヘルム・バックハウスの来日演奏会を絶賛したエッセイの中でも、同様の考えを披露している。

日比谷［日比谷公会堂］のピアノは今のところ、誰でも弾きにくい、皆んながもてあ

ましていたのが、今迄誰も彼［バックハウス］のように立派にならしてくれなかった。コルトーも、ギーゼキングも、ソロモンも、音が出なかった。殊に、一本一本の早いパッサージ、（そして特に高音部）を聴けばよく解る。ここでもう一度、ラフマニノフが言った言葉を思い起す。「優秀なピアニストである条件は、大きな音と早いパッサージを兼ねそなえていなければならない」。（井口 1950：107）

このように井口は、ホロヴィッツやバックハウスのように「迫力ある大きな音で明晰に超高速度で弾く」技巧の獲得に取り憑かれていたような印象を受ける[16]。東京音楽学校在籍時代に培われたドイツ系のピアノ素養およびフランスでの留学生活と並んで、ロシア系ヴィルトーソへの憧れもまた、井口のピアノ観のルーツの一つとして銘記しておくべきであろう[17]。

ただしヴィルトーソ風の演奏への憧れにもかかわらず、井口の演奏は音が汚く、鍵盤を猛烈に「叩く」ことでも有名であった。先の園部もやや皮肉を込めて、聴衆は「それまでにないスケールの大きさと情熱的な表現という、いわば外見上の力演に胸を打たれたのだろう」として、実際には井口の演奏は次のようだったと続けている。

ところがこの圧倒的な名声にも拘わはらず、井口氏の当時の演奏には非常な欠陥があった。といふのは円熟し切っていない奏者の情熱的な演奏が往々生み出す音色の混濁、様式の混乱と、そして感情の奔放に過ぎることが何よりも欠陥であった。（園部 1942：28）

批評家の大木正興は井口のタッチの汚さを、次のような言葉で表現している。

日本のピアニストは聲樂家が聲の美しさに苦労する程には音の美しさを考えていないようである。自分の持つ音質で、最高の美しさを所有していないから、技術的に手が込んで來たり、曲の内容に押されたりすると非常に汚くなる。手取り早い例を擧げれば、井口氏の今度の獨奏會を聽いて、彼が前々からいろいろの機會に指摘されたタッチの荒さを、其の後かなり研究したようにも見えた。しかし、其の成果の現れたのも極く少部分で、全體としては、矢張、ピアノの音を一歩先へ乘り超えてしまつた、聲樂で言えば地聲に相當するように音が全體を支配していた。更には、折角よく出された音が、その後始末が不完全で耳障りなものを殘したりしたのが印象に殘つた。（大木 1951：49-50）

また野村光一は井口の音の汚なさを、第二章で述べたパウル・ショルツにまで遡って説明している（本論文 34 頁参照）。そして田中正史は、とある音楽評論家が「井口基成ベー

トーヴェンの夕べ」のリサイタルを聴いて語ったコメントを、次のように回想している。

「井口さんが<ワルトシュタイン>を弾くのを見ていたら、何か知らんがスタインウェイのピアノの中から物凄い黄色の砂嵐が吹き出して、わしの方にグワーっとまともに吹きつけてきよる。いやあ参った参った。あんたはそうは思わんか？」Y氏のいう物凄い黄色の砂嵐というのは、大変な情熱と迫力という意味の外に、和音の響きが汚い、という意味を含んでいるのだが［後略］。（田中 1997：45）

こうした井口の演奏の面影は、彼が残したツェルニーの《30番練習曲》とバッハの《インヴェンション》の録音からもはっきりうかがえる[18]。一言で言えばそれらは、始めから終わりまで「耳がきんきんしてうるさい」という印象を与えるのである。ではこの印象はなぜ生まれるのか。具体的にはまず、すべてがノンペダルで弾かれていることに気が付く。ペダルによる倍音の響きやぼかしや甘さがいっさいかき消されているため、まるでミシンを踏んでいるように聴こえるのである。また拍頭すべてに、「これでもかこれでもか」と言わんばかりの、杓子定規なアクセントをつけている。これがメカニックな印象を増幅させている。さらにフレーズの終わりがいわゆる「弾きっぱなし」で、特に高音部になると、意地のように最後の強く音を打ち出すやり方は、ほとんど威嚇的にすら聴こえてしまう。これは筆者の想像であるが、スケールの大きなヴィルトーソ風の演奏への憧れ（言うまでもなくこうした演奏は、身体全体を使った重力奏法によらない限りは不可能である）と、旧式の指奏法の奇妙な結合から、この「ガンガン叩く」ような演奏が生まれたのではないだろうか。この点で井口のピアノ演奏は、第二章で述べた上野風の「叩く」奏法の延長にあるものであったと考えられる。

5．アンチ自然奏法？

上述のように指を曲げて垂直に叩く井口派の奏法は、同時代人の目には、安川加寿子の肩や腕を脱力させて流れるように弾く奏法の対極にあるものと映った。まずは安川の奏法がどのようなものであったかを、簡単にまとめておこう。安川は1922（大正11）年、外交官の娘として生まれ、幼少時代からフランスで音楽の教育を受けた。晩学の井口に対して安川は、恵まれた環境の下、パリ音楽院に進みラザール・レヴィ[19]（Lazare Levy 1882～1964）に学ぶ。1937（昭和12）年にパリ音楽院を首席で卒業した後、彼女は演奏活動を開始するが、第二次世界大戦に突入した1939（昭和14）年、その戦火を逃れるようにして日本へ帰国した。彼女の奏法は当時の日本の音楽界では非常に斬新なものであったの

だが、そのルーツとなった彼女の師匠ラザール・レヴィがどのような弾き方をしていたかを、次の引用で見てみよう。

> マルモンテルやディエメールなど「古い奏法」と、ショパンやレヴィ、コルトーの「新しい奏法」の一番の違いは、「曲げた指」と「のばした指」にある。「曲げた指」は、重さをかけられないクラヴサンの奏法からきたもので、各関節を曲げた状態で根元の関節を回転させることによって指を上下させる。指先でタッチすることになるので、ベートーヴェンやリストなどの細かいパッセージは、この方が音の分離がよく、明確に弾ける。いっぽう「のばした指」は、根元の関節から自然な形でのばした指を円を描くようにして使う。指の腹でタッチすることになるので、ショパンやドビュッシーなどのレガートは、このほうが無理なくなめらかに弾けるだろう。（青柳 1999：144）

安川はこのような師匠レヴィゆずりの自然にのばした指で、全身を出来るだけ脱力させ、肩や腕や手首を自由に動かして弾くフランス流「重力奏法」の代表的なピアニストであった。このような安川の奏法が、井口の指奏法の正反対のものであることは言うまでもない。このことは度々同時代人によって指摘されている。野村光一は次のように述べている。

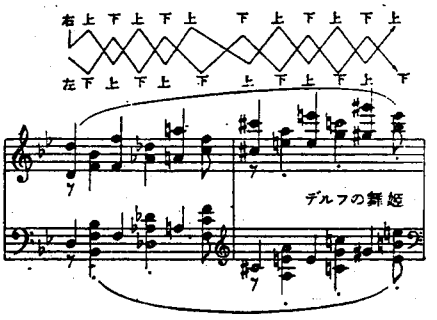
> 最近僕は用事があつて安川（加壽子）さんと井口（基成）さんの寫眞を撮りました。そのとき初めてあの人達のテクニックの違いが目で分かつたけれども、違うのですよ。手の恰好が違うということが明瞭にわかりました。だからやつぱり演奏のテクニックというか、その相違が音樂全體に影響しますね。（野村 1951：32）

また野村は安川の流れるような弾き方を「草書体」に、井口を「楷書体」に例え、山根銀二もまた、前者を「水平的」、後者を「垂直的」と呼んでいる（野村 1950：53）。

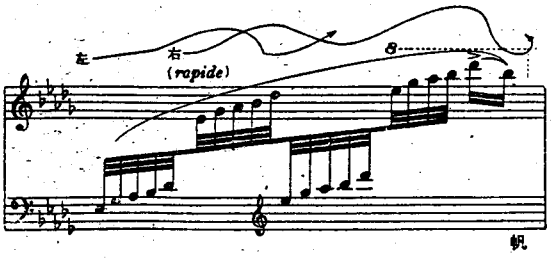
ただし、ハイフィンガー奏法とは対照的な「草書体」の弾き方をする日本のピアニストは、決して安川が最初であったわけではない。大正末期から昭和初期にかけて、かなり多くのピアニストがフランスに留学している[20]。中でも野辺地瓜丸（1910～1966年）や宅孝二（1904～1983年）は、ショパンやフランスの曲を得意とした異色のピアニストであった。『婦人画法音樂講座 ピアノの技法』（平田・高折・榊原ほか 1949）には野辺地および宅の寄稿が含まれているが、ここからは彼らが、第一章で述べたところのショパンやリストが開発した新しい諸技巧を、完全に理解していたことが分かる。彼らが共に強調するのは、指の機械的な訓練よりむしろ、手首を柔軟にして様々な音色を出し得るタッチを習得することの重要さである。とりわけ彼らが重要視するのは、肩から指先に至る手の一連の動作を、音楽の流れに円滑にコーディネート（適応）させることである。例えば野辺地

は、指先を敏感にして、あらゆる音色を生み出せるような「触覚」（＝タッチ）を発達させるために、鍵盤への手の様々なアプローチを模索することが重要であると説いている。指先から肩に至る腕の運動を、彼は「舞踏」に例えるのである（野辺地 1949：88-89）。また宅は、両手首の動きを細かく表記した譜例2,3のようなユニークな楽譜を示している。

譜例2 ドビュッシー
前奏曲第一集より《デルフィの舞姫》



譜例3 ドビュッシー 前奏曲第一集より《帆》



野辺地や宅の奏法は従来の手首を固定させたそれの対極に位置するものであったことが分かるだろう。とりわけ宅は指に負担をかけるハイフィンガー奏法に対して、非常に否定的だったようである。

> 今までの練習の方法を絶えず、静かに反省してみることだ。例えば、練習の間に何か特別の疲労をかんじるようなことはないか。もし少しでも負擔を感じるなら、それは必ず勉強方法が悪いからだ。その負擔を我慢して、その苦痛と闘うということが、本當の勉強だなどと考えるのは大變な間違いである。苦痛と闘うということは、良い結果をもたらすどころか、奏法上に悪癖ができたり自分の表現に對する神經作用を鈍らせたりしてしまうのも、こういうことからである。（宅 1952a：100）

この文章の「仮想敵」が井口式のがむしゃらな練習法であると考えるのはうがちすぎだろうか？いずれにせよ、「苦闘と闘う」ことを断固否定する宅の態度は、「楽をしてはならない」とする井口と対照的である。

しかしながら当時の日本の楽壇は、安川や野辺地や宅に代表されるこうした柔軟な奏法を、むしろ軽視していたようであった。例えば安川加寿子には次のようなエピソードがある。

> 加寿子がまだパリにいたころ、日本の音楽界はドイツ系一辺倒だから、フランス系の演奏は受け入れられるのに苦労するだろう、という話をきかされ、「フランス系は日本ではなんにもできないぞ」と脅かされていたそうである。（青柳 1999：33）

また野辺地や宅は井口基成と同時期に東京音楽学校でピアノ教官をしていたにもかかわら

ず、彼らの奏法が「主流」になることはなかったようである。明治以来の「ドイツ系の作品を厳格に弾くことがピアノ奏法の王道である」という風潮が、ショパンやドビュッシーといったフランスものを流麗に弾くことの価値を必要以上に軽視する結果になったのかもしれない。

確かに井口と安川は個人的には仲がよかった。しかしながらこの二人は奏法があまりに対照的であるが故に、周囲からは徐々に対立する二つの派閥のそれぞれの長と見られるようになっていった。世間は何から何まで両極端のこの「二大派閥」の優劣を論じ、ことコンクールに関しては、ご本人たちの預かり知らぬところで互いの門下生を競い合わせる風潮さえ生まれていたようである。「井口 vs 安川」という「二大派閥」についての当時の世間評価は、次の青柳いづみこの興味深い証言を読めばよくわかる。

> 小学校六年生になった私は、安川門下ではテクニックが身につかないという当時の風評をそのまま信じた両親のすすめにより、音楽教室を退室して井口門下の閨秀ピアニストに弟子入りした。以降、井口対安川を身をもって体験することになる。［中略］しかし、ある程度発展してくると、総帥たちの意志に関係なく、実際に井口対安川という図式は形成され、井口派はしっかり弾くが固く、安川派はやわらかいがテクニックが弱い、という通念が一人歩きするようになっていた。ピアノの世界にうとかった私の両親の行動は、こうした通説の影響力の大きさを如実に示したといえるかもしれない。［中略］私の高校・大学時代、安川門下は、受験やコンクールで評価されないので有名だった。どうしても戦前からの力まかせに打ち込む奏法のほうが、多少無理をしていても迫力満点で効果があがったのだろう。解釈の面でも、スタイルをくずさない安川門下の演奏は、なかなか評価されなかった。ことに短期決戦の受験では、ことさらに生徒を仕込むことをしない加壽子の指導は、明らかに不利だった。（青柳1999：182-183）

この青柳の証言は、当時の日本では「テクニック＝しっかり固く弾く」ないし「多少無理をしても力任せに打ち込む＝迫力がある＝テクニックがある」という通念がまかり通っていたことを示している[21]。

上にも述べたように、井口は安川を個人的には高く評価していた。安川が帰国した当時、旧式のドイツ式奏法で凝り固まっていた上野の教授陣が彼女の弾き方を白眼視する中で、一人それを擁護したのは井口であった。だが彼がその著作やエッセイにおいて安川流の弾き方にまったく触れていないこと、そればかりか実はそれに対して敵意を抱いていたふし

があることもまた確かである。先に述べた雑誌『音楽公論』に連載された井口の「演奏法概論」では、指を手首から切り離して指のみを鍛えるよう、次のように書かれている。

> 大體、指の訓練をかなり無視して、腕や手首の廻轉運動や筋肉の弛緩のみに賴り過ぎてゐるやうである。［中略］兎に角、ピアノの音を出すところは十本の指なのである。指先が鍵盤に與へる力の量が問題だから、奏者は自分の思ふだけの音が、指先を通じて出てくるやうにすればよいのである。（井口 1941：65）

ここで井口の言う「腕や手首の弛緩」とは、いわゆる重力奏法のことを指しているのだが、彼はこの奏法について強い嫌悪感を抱いていたようである。純粋な指の訓練がそれによって阻まれるとでも考えたのだろうか？井口はそれ（重力奏法）を日本に持ち込んだ「某外国人教師」を次のように弾劾する。

> 氏はもともと眞の技巧を持たないので、彼獨特の腕の廻轉運動を主として、殊に、指の技巧を排撃して、日本人の基礎訓練のないところへ返つて邪魔したやうな事になつてしまつた。（井口 1941：68）

ここにある「氏」とは、第二章でも触れたレオニード・クロイツァーであると思われる。彼は重力奏法を代表するピアニストであった。そして残された録音を聴く限り、クロイツァーは深い音色と卓越した技術をもつ超一流のピアニストであったと推察されるが、その彼を井口は「真の技巧をもたない」と糾弾するのである。「真の技巧」とは「指先の技巧」であるという井口の考え方が、ここには如実にあらわれていないだろうか（ひょっとすると戦後のクロイツァーは、既に年をとって指先の動きが鈍り始めていたのかもしれず、そのことが井口の「真の技巧がない」という発言につながったのかもしれない）。

盟友の野村光一と逆に、井口はコルトー（彼も指を伸ばして弾くピアニストとして知られる）が大嫌いだったのは有名であるが、同じく指を伸ばして弾くギーゼキングについても、彼は方々で激しく批判している。例えばフランス音楽の演奏法を語った文脈で、井口は次のような発言をしている。

> ギーゼキングのドビュッシーらしいのに感心しても、ぼくは納得しないところがあるんです。［中略］ただ、やたらに、ボヤッととしたドビュッシーらしい雰囲気がどこにもあるのが、ドビュッシーじやないと思うんですよ。ただ、それらしいものを持つていて、どこにも押しつけているのがそうだと思う観念の人には、それでいいかも知れませんけれども、もうちよつと、音楽を深く突つこんで行つた人にはだめですよ。（井口 1954：119）

ギーゼキングの弾き方に賛同できないのは、その「ボヤッとした雰囲気」の故にであると、ここで井口ははっきり断言している。つまり、井口の好きな「ハキハキした明瞭な」音ではないことが気に入らなかったのだろう[22]。そして次のように彼は続ける。

> ギーゼキングは、いろいろな意味でほかのところでもいつたが、一番最初に、兼常清佐さんが、とてもギーゼキングが好きで、ぼくが向うへ行く前に、いい、いい、と吹きこんでいたので、非常に楽しみにしていた、そうして聴いたら、やつぱり、それほどに感じなかつたんですがね、しかし、やつぱり、その時はピアニシモ時代だつたんですよ。ギーゼキングはフォルテシモなんていうものはない、メゾフォルテ位はあつたかも知れないが、実はピアニシモ位で、その面で特長のあるものを出していたから、ギーゼキングはやつぱり認められたんだ。（井口 1954：119-120）

ここで注目すべきは、井口がピアニッシモの音色の美しさにはさしたる価値を置いていないような発言をしていることである。言うまでもなく、美しいピアニッシモで弾くことは、大きなフォルテを鳴らす以上に難しい[23]。そしてピアニッシモは指を鍵盤に乗せた状態から押さえるようにして初めて実現できるものであり、ハイフィンガー奏法では到底それを出し得ない。ハイフィンガー奏法の信奉者井口は、ハイフィンガーでは出せないピアニッシモにはほとんど興味がなかったように思える。ハイフィンガー奏法は、美しいピアニッシモへの無関心と表裏一体の技法だったとすら言えよう。井口のバックハウス論における次のギーゼギング批判のくだりを読めば、どれだけ大きな音が出せるかにしか彼は興味がなかったことが明らかになる。

> それだけに一番大切なことは、バックハウスは、技巧が他の二者（コルトーとシュナーベル）よりも、はるかにすぐれていて、打鍵の方法が、胸がすっとするくらい、正々堂々としている。十本の指は、弱い小指すらも、よく訓練されていて他の指と同じくらいの強さをもっている。手さばきも実に立派であることは、見た方には、よくお分りのことと思う。ここで、どうしても、もう一度言いたいことは、一口に言えば、ピアノと言うものは、たたかなければ、音が出ないと言うこと、つまり、なでるのでは駄目だと言うことである。そして、誰しも、一つの方法、例えば綺麗ないい音を出す方法を悟ると、それから或る動きのつかまえ方を知ると、言いなおすと、ピアノにポジションを持つ弾きかた、（悪くいえば、さぐる弾き方、ギーゼキングにも、このことは感ぜられたが）これは、正当な努力を何処かでおきざりにし、途中でいち早く甘い果実をもぎとった、悪魔に魂を売った者のような気がしてならない。僕は何時も、

こうした行き方に抵抗しているつもりだ。（井口 1950：107）

まず井口がバックハウスにおいて賞賛するのは、「打鍵が正々堂々としていること」および「すべての指が訓練されていること」である。そして彼は、ピアノは「なでる」のではだめで、「叩かなければ」「音は出ない」と続ける。逆に言えばこれは、「訓練した指で、正々堂々と鍵盤を叩いて、しっかりした音を出さなければならない」ということになるだろう。こうした論法は、既に見たところの、彼のピアノ教本の中の「近接位置批判」のくだりと完全に一致している。

だが、この井口のエッセイでとりわけ目を引くのは、ギーゼギングに代表されるような、鍵盤上を流れるように「なでる」奏法（安川もこうした弾き方をしていた）への批判が、純粋に音楽的ないし技術的なそれというよりも、いわば「道徳的」な色彩を帯びていることである。彼が言う「ある動きのつかまえ方を知る」および「ポジションを持つ弾き方」とは、「流れるように、楽に手を運べる軌跡を見つける」ことを意味するのであろう（安川はこうした奏法の名手であった）。具体的には、手指の動きに手首（および腕全体）も連動させるために、手（指の伸びている向き）と鍵盤の向きは常に変化し得る状態にあることとなる。しかし井口はこれを「綺麗ないい音を出す方法だ」としつつも（綺麗ないい音が出ることの何が悪いのだろう？！）、「正当な努力をおきざりにし、途中でいち早く甘い果実をもぎとった、悪魔に魂を売る」ような行為にも等しいと断罪するのである。裏返して言えば、「手指の動きに操られて手首や腕が連動してはならない、いかに不自然な状態を強いられようともあくまで手と鍵盤の向きは平行でなければならない、平行を保つために手首と腕を固定させる、これらこそが、ピアノを弾く王道である」ということになるのであろう。「自然なきれいな音を出す」のは安直であって、そんなことよりも「正当な努力」をしなければならない、というのである。「いかに音楽的な美しい音を出すか」ではなく、「いかに努力をしたか」ということを重視する彼の論法は、極端に言えば「美しい音は出ているが、訓練を積んだ努力の跡が見られないため評価できない」ということにもなりかねない。詰まるところ井口のギーゼギング批判は、ピアノ奏法という名を借りた「精神論」ないし「根性主義」に終始しているとすら見えるのである。井口のそうした教育理念は、次節で述べるところの、俗に「しごき」とも呼ばれた彼のレッスンにおいて、最もあからさまな形をとることになる。

5．スパルタ教育と修身主義、そして家元制度

「僕のレッスンを受けているとき、きみたち生徒の人権などはない！絶対に認めない」遠慮会釈のない罵声と平手が飛んでくる。（田中 1997：19）

これは井口のレッスン風景の描写であるが、こうした彼のスパルタ式教育は、今日ではほとんど伝説となっている[24]。この「しごき」の一端を井口本人も、「ピアノを教えると云うこと」と題した対談で次のように語っている。

手だとか、指だとか、いろんなものを、それをやるけれども、それと同時に、やつぱり全部の面を通じて教える主義なんですよ。指だけ動けばいいというのではない。一挙一動、ドアを開けて入つてきて、口をきく時から、ぼくは文句をいう。もう、一挙一動の動作、ちよつと坐つて、それだけでも、ムカッと来たら、ピシャンとやつちやう。訓練というのは、そういうところにあると思うんですね。その点が少し日本的かも知れませんけれども……（井口 1954：118）

これでは「礼儀作法のしつけ」を口実にした単なる軍隊主義（またはサディズム）ではないかと思うむきも多いに違いないが、井口自身はこうした教育に何の疑いももっていなかったようで、次のように言い放っている。

基礎技術は最も厳格に叩き込まなくてはならないものであって、やれ人権がどうの、スパルタ教育がどうのいっていては、良い人材が育つ筈はないのだ。（田中 1997：36-37）

この井口のスパルタ教育との関係でとりわけ興味深いのが、吉川英士が「日本音樂觀序説」の中で説明している、日本の伝統芸能における師弟関係のありようである。

更に重大なことはこの日本的練成法と「自我」との關係である。「自我」と云ふものがのさばつてゐる間は到底、嚴しい修業は出來ないのである。自我を大事に守つてゐては、到底師匠の鞭に甘んぜられるものではない。更に極言すれば人格と云ふことを考へてゐては修業は出來ない。［中略］全く日本音樂の荒稽古は人格を無視して行はれるのである。人間扱ひをせぬのである。人を人と思はぬ遣り方なのである。［傍点原著者］（吉川 1943b：14）

これは日本の伝統音楽における「練成」と「自我」との関係を述べた文章なのであるが、吉川がここで述べていることは、先に挙げた井口の種々の発言にも、そっくりそのままあてはめることが出来るのではないだろうか。

とりわけ興味深いのは、日本の楽道における「練成の精神」について吉川が説明した、次の文章である。

音樂は苦しみ通し悩み抜いて初めて達せられる法悦境なのである。到達する藝の高さは、稽古の苦しみの大きさに正比例するものと考へられた。今の人から考へると無意味なやうな荒修業を、教える人も強い、習う人も求めたのは實にこの爲めである。（吉川 1943a：36）

吉川によれば日本音楽は中世以来、遊びではなくて、「厳しい修業」と考えられるようになった。その厳しい修業のひとつに、芸の稽古をあえて寒い時期に限定して行う「寒稽古」というものがあるが、それと音楽との関係については次のように書かれている。

日本に於ける樂道の練成に選りも選つてこの酷寒の三十日而も未明を選ぶのは、結局日本に於ける凡ゆる修業精神の基調となつてゐる「求めて苦しむの精神」「苦しみによつてのみ眞理は得られる」と云ふ宗教的な精神に根ざすものと考へられる。瀧の水に打たれて心身を練磨する修業者の心、岩の上に坐して道を求める信仰者の心、その心が即ちそのまゝ音樂修業者の心である。（吉川 1943b：13）

最小の犠牲で最大の成果を上げる西洋的な合理主義からすれば、このようなやり方は理解しがたいものであろう。だが、あえて効率の悪い条件下で修業させること、つまり「まわり道」こそが、まさしく日本独特の精神なのであると、吉川は述べている。そして、こうした日本の伝統音楽における「練成の精神」こそが、これまで述べてきた井口のピアノ教育の基調をなしているとは考えられないだろうか。

実際、井口には修身的な発言が非常に多く、前節で述べた「甘い果実をもぎとって悪魔に魂を売った」というギーゼキングに対する批判（本論文 101 頁参照）はその典型である。以下にそれらの一部を列挙してみると、まず「素質か努力か」という座談会においては、

日本のまずさというのはその問題［日本の教師陣の指導力］から來ているのですよ。それにはやはり昔の修身の第一巻に歸つてもいいと思うな」。［傍点筆者］（井口基成・秋子・吉田・野村 1952：22）

とはっきり「修身」という言葉を用いている。また、「良き演奏への道」という座談会では、

根本のものが何であるかは勿論の事だけれどそこ［正しい奏法］にもつてゆくために、やつぱりそこに相當の苦勞が要るんですよ。苦勞なしで何にが良いことが出來るか、そんなものが出來たつても感心するやうなものぢやないですよ。［中略］それ［練習曲による叩き込み］が實を結んでゐるんですよ。そのやり方をしなければ駄目ですよ。さういつた苦勞をしてゆくことが必要なんでそれを經なければほんたうの藝術の有難

味はない。（草間［＝安川］・淺野・福井・井口ほか 1942：48）

といった発言をしている。まさしく「苦労は買ってでもするべし」的発想である。さらに、井口の著した前述のピアノ教本にも、しばしば「苦労して頑張ること」に意義を見い出す根性主義的ないし修身的な発言が見られる。

> この困難をピアニストは普通の人間より、いや普通の人間の感じない困難を常に感じ、その困難を克服するための努力をいつもしなければならない。それは運動による訓練にかかっている。（井口 1955：15）

ここでの井口の主張は、先の吉川の引用にあった「芸の高さは稽古の苦しみの大きさに正比例する」と完全に一致するものである。

この「精神修養重視」の風潮との関係で興味深いのが、日本におけるスポーツ受容の問題である。ピアノと同じく明治時代に欧米より輸入された野球について、次のような話が残っている。当時野球に対して、「西洋伝来の球技のようなものは、少しも精神修行の役には立たない」という批判が絶えなかったということだが、それに対して一高の野球部員は次のような反論をしたというのである。

> 野球は勿論我国固有の技に有らずして、西洋臭味を帯ぶる事実なりと雖、然れども此技一度邦人の手に学ばれんか、野球の面目茲に一変して精神を主とし修養に資し品性を研くの具となるなり。（玉木 2001：27）

ピアノも野球も日本では「精神修養」の手段として受容されたのだろうか[25]？いずれにせよ、野球の場合と同様の、こうした根性主義的なピアノ教育／学習観は、第二章で見た明治末から昭和初期の黎明期以来、長らく日本人のピアノに対する意識を規定し続けてきたものであるとも考えられる。次の宅孝二（彼は東京芸大ピアノ科教授でありながらジャズハウスに出演して物議をかもすなど、「根性主義」とは対極の洒脱な人物として知られていた）の言葉は、この事情をあまりに雄弁に物語っている。

> ［多くのピアノ学習者は］こんなに苦しまなくてこれでいいものでしようかというので、（笑声）気掛りになつているらしいのですね。僕は何も苦しまなくたつていい、よく出来れば苦しむ必要はないじやありませんか、それ程いいことはありません、これでいいでしようと言うのですが。とにかく日本の教育法というものは今まで非常に苦しまされたり、痛めることが実になるような考えがあるらしいのですね。だからそれが余りすらつと行けると実にならない、為にならないのじやないかなと思うのですね。（宅 1952b：28）

この「あえて苦しむことに意義を見出す」という心性のほかに、もうひとつ井口のレッスンで忘れてならないのが、師匠（＝井口）に対する弟子の絶対服従である。井口は先の「ピアノを教えると云うこと」と題した対談で、記者が「相当進んだ生徒は、彼らなりの解釈を持っていると思うが、それをどのように受け入れるのか」と質問したところ、次のように答えている。

> そうですね、ぼくは、やつぱり、あんまり受け入れないですね。やつぱり、ぼくは、標準というか、自分ではそう弾かないけれども、一つの標準となつている型を当てはめますよ。だから、それ以上いい型を持つていれば、それはその人の自由ですよ。しかし、ぼくが教える限り、大体標準になつている、例えば、ある計算器がありますね、それからあまり離れているならば、必ず計算器のところまで下げますよ。（井口 1954：118）

井口に象徴されるところの、技術的な指導だけではなく音楽表現までも師匠に服従させる、すなわち師匠の「型」を有無を言わせず「模倣」させるというレッスンは、少なくとも当時は、非常にしばしば見られるものであったようである。井口愛子に師事していたピアニストの小川典子（本論文92頁参照）は、次のように証言している。

> ピアニストは個性があってこそのピアノだから全員同じじゃ困るのに……だけどあの世代の日本の先生は全員同じようにひけないといけない。ということは個性をつぶされることになる。だから自分のアイディアを出そうとすると「だめだ、だめだ」って叱られて、先生がよしっていうまでひく［後略］。（中村 1992：151）

また伊能美智子は次のように回想している。

> なんのためになるとか、なにかの目的のために、などと考えるのは利己的である。そんな雑念は捨てて、“無”の心でいそしまなければならないノダ……、などと、私の小さい頃はよく教わったものでした。［中略］昔の先生は、生徒が納得できるように説明などしてくださらないのです。ただただ練習するように、とのみおっしゃる。（伊能 1985：6-7）

彼女がいうには、時代の風潮もそうした傾向にあったということであるが、現にピアノ教育者の天池真佐雄は著書『ピアノのひき方』の中で、

> ピアノをひく、つまり習うということは、へたな理屈は考えないとうことである。［中略］とにかく、子供同様、無心にひくことです。つまり、“下手な考え、休むに似たり”で、へ理屈を考えているひまにそれだけひけば、それだけ進歩する、ということ

になるのです[26]。［傍点原著書］（天池 1970：108）

というような発言を公然としているのである。だが、こうした「問答無用」的な教え方は、決して井口に始まったことではなく、例えば古くは小倉末子の例が思い出されよう。生徒が手首を自由に使って自分自身の感じるところを表現しようとすると、「いやらしい」と咎めたのであった（第二章 31 頁参照）。そして今日でもなお、こうした傾向が根絶されたとは言い難いであろう[27]。

日本の芸事の世界における師匠への絶対服従の問題について、ピアニストの伊能美智子は次のような興味深い発言をしている[28]。

> 西欧の芸術は接ぎ木現象といわれ、大切なことは親や先生のからを破り乗り越えることです。＜継承＞ではなく、＜革新＞であるといわれます。それにひきかえ私たち日本人には、芸ごと、習いごとの伝統がバイエル以前からありました。古い流派になると、数百年から千年以上に及ぶものさえあります。そのようにつづくわけは、そのメソードが過去のある時点でほとんど完成し、［中略］その技術が＜家元＞という最高のボスにより継承されていくためではないかと思われます。［中略］家元制度の是非はべつとして、日本人はこのような自国の歴史により、古いものをそのままの形で伝えていくという習慣に慣らされているとは言えないでしょうか。［傍点原著書］（伊能 1986：34-35）

このことを日本のピアノ界に当てはめるなら、「・・門下」は家元制度でいうところの「・・流派」になるだろう。日本ではしばしば、「・・門下」の弟子たちは皆同じ演奏をすると言われることがあるが、これは「師匠（＝ピアノの先生）の言うことは絶対である」という弟子の心構えと、没個性的模倣を強制する師匠の教育との関係によって暗黙のうちに形成された家元制度のあらわれとみてよいだろう。師匠の型は「革新」ではなく「継承」されるのである。

＊＊＊

本章をまとめると、井口のピアノ教育の中では、古いドイツ式のハイフィンガー奏法による基礎訓練の重視と、ヴィルトーソ的演奏への憧れと、日本的な根性主義および家元制度とが、独特の形で混ざりあっていたと考えられよう。だがこうした傾向は、当時を知る人々が異口同音に回想しているように、決して「井口楽派」だけのものではなかった。しかも現代にいたってもなお、本章で見たような「井口的な」音楽観は、有形無形の形で日本のピアノ教育を規定していると思われるのである。

[1] 当時井口の音楽に対しては点が辛かった野村光一も、「あんな間口の廣い、また力の籠つた演奏をした人は、我々の中では前にも後にも見たことがない。何しろ巨人型である」（野村 1950：52）と述べている。

[2] 「良き演奏への道」と題した座談会においても井口は、「肝心な技術の練磨なしに一足飛びに藝術的なもののみを得やうとしてゐるものが多い」（草間［＝安川］・淺野・福井・井口ほか 1942：48）と語っている。

[3] 再びピアノを弾けるようになるまで、彼は一年半もの療養生活を余儀なくされたということである（佐野 1985：28）。

[4] 打鍵に関する井口の発言は、雑誌『音楽公論』に連載された「演奏法概論」の中にも見出される。そこで井口は、「良い打鍵」と「悪い打鍵」について、「よい打鍵とは、よく指先を彎曲させて、爪の近くで打つので、（勿論彎曲と云つても自然に手をぶら下げてゐる時の彎曲の程度で決して爪で彈くでのはない。）悪い打鍵とは、俗に云ふよごしと云ふ形で、指紋をとるやうな形にして彈く事で、［後略］」（井口 1942：71）と述べて、ここでもやはり、指の先端で打つことを説いている。

[5] スイスのリエージュ王立音楽院並びにブリュッセル・スコラ・ミュジックの教授とあるが（井口 1955：4）、それ以外の履歴については明らかになっていない。

[6] この本で井口が参照したのは、以下の箇所であると思われる。「もう一つの間違つた考は、圓重奏（レガート）（legato）を濫用する事で御座います。大多數の教師達は極く初めから圓重奏（レガート）で何にも彼も彈くやうに生徒に教へます教師側のこの誤りはその結果、生徒の獨鍵に或る種の粘着性（べたつき）乃至は鮮明（クリーアネス）さの缺乏を感じさせます。これは洋琴家（ピアニスト）たちが最も適切に、最も念入りに避けなければならない缺點なので御座います。打鍵の鮮かさは最も大切な — 最も根本的な主要條件で御座います。そして、この打鍵は次の二つの法則を嚴格に守る事に依つてだけ得られます。㈠ 指は — 自由に鍵盤が打てるやうに — 出來るだけ高く上げる事。 ㈡ 指の練習は何事によらず、點奏（スタッカート）（staccat）でする事」（ヴァンティン 1924：9）。

[7] なお岡田暁生先生は幼少の頃、井口基成の弟子筋にあたる先生にピアノをついておられたが、どんな静かなゆっくりした曲でも、指を思い切り高く上げて、打ち下ろすように「叩く」練習をさせられたということである。そしてハイフィンガー奏法で、しっかりと、スフォルツァンドでもって弾けるようになって初めて、本来の静かな表情で弾くことを許さ

れたという。

[8] 一つのミス毎に10点の減点がなされ、76[3]点といった細かい採点が行われていたという。

[9] なお井口は、上級者に対しては指を曲げることも、ペダルを禁止することなく、専ら音楽的な解釈などについてのみレッスンをしたということである。技術を習得したピアノ学生には表現が許されたのだろう。

[10] 以下の愛子についての情報は、愛子と直接面識のあった人々から、匿名を条件に筆者がうかがったものである。

[11] 愛子の弟子であったピアニストの神谷郁代は、「［愛子は］基本がなければ何をやってもできないというのが口癖でした」と回想している（神谷 1985：38）。同門の森安芳樹も、「［愛子は］メカニックが非常に遅れている子供には、極端なくらいにハノンとかメカニック・メソードなどをすすめていた」と証言している（森安 1980：31）。

[12] 筆者の井上氏へのインタビューによる。

[13] だが愛子は後年、伸ばした指による奏法も取り入れていたようである。先のピアニスト菊池麗子は、次のように書いている。「愛子先生は、ハノンを使って、テクニックの基礎つくりを生徒に徹底的に指導されたが、［中略］ハノンの奏法で『指を伸ばしてあげ、打鍵する』というやり方に、［私は］ぎょっとしたものだ。以前は指をまげて弾く奏法を指導されていたようだが、そのころ先生もご自分のメソードを確立されたのだろう」（菊池 1999：55）。実際、1970年に出版された井口愛子・弘中孝編『ステップ・バイ・ステップ』（音楽之友社；第14版を重ねているが、現在は絶版となっている）という全四巻から成るピアノ教本の中で、それの第一巻には「良い手の形」としてやや指を伸ばしたアーチ型の手の写真がある。また「手の形は要求する音によっていろいろと変化する」とし、とりわけ手首を柔かく自在に使うことについては教本全体にわたって説いている。このことから晩年の愛子は、それまでの垂直打鍵から、音楽に応じたより柔軟な打鍵へと多少変化させたようである。

[14] ピアニストの横井和子氏によると、戦前の東京音楽学校では卒業演奏会にドビュッシーなど弾いてはいけないと禁止すらされていたという（横井和子 講演会「ピアノとわたし」、2000年11月20日［神戸市井植記念館］）。

[15] 彼は留学先をフランスにした理由を、「それまでの上野の音楽はドイツ流の音楽が中心であったため、未知のフランス音楽に興味を惹かれた」（井口 1977：54）と書いている。

[16] 井口の打鍵速度が並外れたものであったことを、野村は演奏会評で次のように書いている。「私は氏の指先きが持つ速度に感嘆の外無い。あんなに鋭敏に速く動く指は珍しい。恐らく、私の想像では、日本人の中で最大の急行列車が氏だと想ふ。勿論、原智恵子、井上園子兩嬢も超特急に這入るが、井口氏のは何か其處に特別に神氣迫るものがある」（野村 1934：66）。

[17] 井口に師事していた花輪登代子先生は、井口のレッスンではベートーヴェンの曲などをことさらにメリハリを付けて演奏すると、「良し」と褒められ、井口の機嫌が非常に良くなるため、強弱やアクセントなどの表現を大袈裟に弾くよう心掛けていたということである。ここからも「迫力ある」（＝メリハリある）演奏を理想とする井口の教育理念がうかがえる。

[18] ツェルニー《30番練習曲》は 東芝 TS-7009 に、バッハ《インヴェンション》は 東芝 TS-50034 に、それぞれ演奏が残されている。なおバッハの《インヴェンション》のレコード・ジャケットには斎藤秀雄が推薦文を寄せているのだが、彼の発言はいかにも意味深長である。「井口さんの演奏や注意を聞いたり読んだりしているうちに、中には自分の持っている楽譜やレコード、あるいは先生からならった弾き方と異なった弾き方をしているのに気づく人がきっと居られるに違いない。例えば装飾音やテンポや主題の強調の仕方、あるいは全体の感じなど」。

[19] レヴィはパリ音楽院でディエメに師事した。ディエメは先にも述べたとおり、典型的な旧指奏法であったが、その奏法に限界を感じたレヴィは、長年奏法の研究を重ねた結果、自ら重力奏法に辿り着いたということである。

[20] 他に原智恵子、近藤柏次郎らがいる。

[21] また当時の週刊誌に、ほとんど今日の芸能界記事とさして変わらないとも思えるような、次のような文章がのったこともあるという。「ある週刊誌に次のような興味本位の記事がのったものである。『ここ数年というもの、わが国最大のピアノ閥である井口コンツェルン（総師井口基成）の弟子で音楽コンクールの栄誉は占められていたのだが、今度の安川門下生二人の進出は、その意味ではショッキングな出来事といわねばならない。牙城の一角を切り崩された井口コンツェルンは、捲土重来を期しているが、来年の秋は、各派入り乱れての『栄冠争奪合戦』が、よりきびしい形で展開されることになりそうである』」（青柳 1999：187）。

[22] しかし井口の弾くドビュッシーが人々に何か違和感を与えていたこともまた事実である（彼自身もそれを自覚していた）。園部三郎は、井口の弾くドビュッシーを聴いて、「井口氏の和絃の烈しい熱情的な打鍵の生み出す効果が、どうしても私の觀念にあるドゥビュシーとは反發し合つてならなかつた」（園部 1942：26）との感想を残している。

[23] 井口とは対照的に、安川は「ピアニスト志望の人々へ」と題したエッセイの中で、ピアニシモこそが最も重要なピアノのテクニックであるとして、次のように書いている。「これからのピアニストの方々に是非是非研究していたゞきたい事は、『ピアニッシモ』の事です。強く彈く方はわりにやさしいのですが、きれいにすみ切つた、しかもどんなに大きいホールででも聞こえる『ピアニッシモ』は一寸氣をつけないと出來ない事かもしれません。［中略］『ピアニッシモ』で彈く時は鍵盤を弱くおさへるだけでなく、ゆつくり彈く時等は鍵盤をねる様にして、音の響を一ツ一ツ送つて行くつもりで、彈きつぱなしにしてしまはない様にすれば音に深み、丸みが加はる、とラザール・レヴィー先生から教へられましたが、實際に先生の『ピアニッシモ』は見事でした」（安川 1948：30）。

[24] 筆者が様々な人へのインタビューで聞いたところによれば、手を叩く（そのため弟子は夏でもあらかじめ長袖を着ていったという）、生徒の足の上の上から自身の足を乗せて（生徒の足を踏んで）ペダルを踏んでみせる、生徒をピアノの椅子から突き落とす等々といったことが日常であったという。なお井口の師匠である高折宮次も、「今の時世には合いませんが私はやはりどつちかというとスパルタ式にピッとやつたほうがよく覚えると思いますね」（高折・安川・井口基成・秋子ほか 1955：77）と語っている。

[25] ピアニストの伊能美智子は、こうした精神修養的な「換骨奪胎」の現象を次のように見ている。「日本には昔から、伝統的な芸能の世界があり、芸ごとを習う伝統的なものの考えかたが存在しますから、たとえ新しい文化を受け入れたとしても、伝来の考えかたをすぐには決して捨てない。いえ、捨てられない。捨てるよりは融和を計ることを考える。それこそ“和の精神”で、なんとか対立しないでなじませる方法はないものかとやってみるわけです。その葛藤が終わったとき、アーラふしぎ！いつの間にか外来文化はとりこまれて跡形もなくなっている。あとには肥え太った日本文化のみが、なにくわぬ顔をして遺されているというわけです」（伊能 1985：84）。

[26] 天池も練習曲を最重視しており、「ピアノが速くうまくなりたい方は、まずこの練習曲に重点をおいて、努力することが一番の近道だ、といえるのです」（天池 1970：220）と

述べている。

[27] ピアニストの井上直幸氏は、自身の学生の頃の苦い思い出を、次のように話してくださった。「時に少し音楽に感情移入して弾いたり、右手と左手をずらして弾いたりすると、『大家の真似をして！』と、必ず嫌味を言われた。『大家は表現の自由が許されるが、それはもっとずっと先の、大人になってからすることだ、学生の分際で表現するな』というように、『表現すること』を咎められていた。『感情移入はまだ早い』、そんな風潮があった。先のような嫌味は頻繁に言われたが、その先生もきっとそう教えられてきたのだろうから、その先生を責めることは出来ないだろう」。

[28] 伊能は 1985 年に出版した『ショパンが弾けた！？』の「あとがき」の中で、次のような意味深長な発言をしている。「この本の内容は井口先生がたとは少し違う考え方から成り立っていますから、もし三先生がご存命ならお目にかける勇気がなかったろうと思います。明治以降の偉大な業績を遺してこられたピアノの先人達は、日本におけるクラシック音楽そのものの位置づけが西欧文化に“追いつけ追いこせ”という大義名分によっていたためか、高度成長期にありがちな覇気と気負いを秘めていたように思われてなりません」（伊能 1985 : 178）。すなわち彼女は、井口基成をはじめとする御三家が、テクニックを音楽から切り離して、それのみをスパルタ的に教育したことを暗にほのめかしていると思われる。

おわりに

本論文で見てきたように、日本がピアノ教育を開始した当初ヨーロッパから受け入れたのは、当時かの地で広く実践されていた指奏法であった。ヨーロッパではこの指奏法は、既に十九世紀末に時代遅れとなりつつあったが、当時の日本の洋楽界がいまだ手探りの時期であったことを考えれば、ヨーロッパの最新の理論（重力奏法）がリアルタイムで輸入されなかったのは、むしろ当然であっただろう。第一章で述べたように、当時のヨーロッパにおいても、新奏法を理論的に教えていたピアノ教師は僅かであった。しかしながらいかにも奇異に見えるのは、その後軌道修正の機会が何度もあったにもかかわらず、この古い奏法が日本においてこれだけ長い間温存され、しかも時代が下るにつれてますます極端化されていった面すらあると思えることである。つまり「指を高く上げて叩くこと」（ハイフィンガー奏法）が強調されるようになるのは、明治から大正にかけてのピアノ教育の黎明期ではなく、むしろ昭和に入る頃からなのである。そして戦後になってもなお、時代に逆行するかのように、このハイフィンガー奏法による教育にはさらに拍車がかかり、「指を鍛える」のスローガンのもと、多くのピアノ学生がその「修練」に励んだのであった。晩年に来日して日本で多くの弟子を育てたフランスの名ピアニスト、アンリエット・ピュイグ＝ロジェは、こうした時代錯誤的な状況を次のように指摘している。

> 日本滞在中に私は次のことに気づきました。それは日本におけるヨーロッパ音楽の教育、中でもピアノ教育はヨーロッパで起きた重要な進展に従っていないということです。それ［ヨーロッパにおけるピアノ教育の改革］はすでに第一次大戦後に起こり、とりわけ第二次世界大戦後に顕著でした。（ピュイグ＝ロジェ 1988：3）

ピュイグ＝ロジェの言う「ヨーロッパで起きた重要な進展」とは、もちろん指奏法から重力奏法への移行を指すのであろう。そして彼女の証言は、日本のピアノ教育において、この新奏法が一向に根づいていないことを物語っているのである。それではヨーロッパでは二十世紀初頭に既に廃れた古い奏法が、なぜ日本ではかくも長い間支配的であり続けたのだろうか？本論文の最後にあたり、この問題について筆者なりのいくつかの仮説を示してみたい。

まず第一の理由として考えられるのは、「師匠の型を守る」という日本の伝統芸能の伝承形態との関係である。本論文の第四章でも述べたように、日本のピアノ教育においてはしばしば、弟子は自己のアイデアを打ち出すことを禁じられ、あくまで師匠の型を模倣する

ことに専念する（させられる）のである。そしてこのような絶対服従の師弟関係に慣れ親しんだ弟子は、常に師匠からの指示を待つ受身の状態が染み付いてしまい、一向に能動的な表現や工夫が出来ない状況へと陥る（筆者もそうした経験を持つ）。かくして、師匠から受け継がれた「型（この場合はハイフィンガー奏法）」は、たとえ「悪しき旧式の伝統」であっても更新（あるいは批判）されることはなく、忠実に継承されていったのではあるまいか？

第二に、上の「型の継承」と関連して、ハイフィンガー奏法が「型」として実に機能しやすいという点も見逃せまい。手首を固定させ（＝固定しさえすれば後はそれについて考えなくともよい）、ただ指を垂直に上下させる（＝余計なことは考えずに一心不乱にそれに励めばよい）というハイフィンガー奏法の単純運動は、きわめてマニュアル化しやすい。つまり「型」として弟子へ伝授することが容易なのである（もちろん日本の伝統芸能には、単純にマニュアル化しえない「型」も多く存在するだろうし、まさにそれ故に「型の模倣」が重要視される側面もあるだろうが、ここではそれには触れない）。それにひきかえ手首や肘を固定させない重力奏法は、絶えず音楽の流れに応じて流動的にそれらを動かすことを要求する、いわば「型がない」奏法である。「マニュアル」で教える教師たちにとっては、ハイフィンガー奏法は非常に都合がよい代物なのである（チャールズ・J・ハークもまた、ハイフィンガー奏法がアカデミズムの世界で繁栄した理由は、マニュアル化が容易な点にあると述べていた［本論文 22 頁参照］）。

そして第三に、「技術至上主義」ということも看過できない問題である[1]。第四章で筆者は、井口流の「根性主義ピアノ奏法／教育」の非合理的な側面を示唆した。しかしながらハイフィンガー奏法は、ある面ではきわめて「合理的な」奏法であったかもしれないのである。まず重力奏法を考えてみよう。指を自然に伸ばし、手首や腕を柔軟にして弾くやり方は、美しい音色で歌うことを可能にしはするが、「ミスなく弾く」という点では不利である。つまり手首を固定しないために、音色やフレージングといった音楽性は広がるものの、手首の支点を失うことで指は鍵盤を外しやすくなり、ミスのない演奏の確率は低くなるのである。それに対して、手首を低く構えて固定し、狙いを定めて指を打ち下ろすハイフィンガー奏法は、立ち上がりの早い明瞭な音で、速いパッセージをミスなく弾くという点にかけては、明らかに重力奏法より勝っている。なぜなら手首（＝支点）を固定させた上で、指を上から下への垂直運動に限定して打鍵した場合、その「命中率」は先の重力奏法に比べ断然高くなるからである（手元を安定させて的を射る射撃と同じ要領である）。「音楽性」

とはあまり関係のない部分ではあるが、「バリバリ弾く（弾いているように聴かせる）」という点で、ハイフィンガー奏法はきわめて合目的的なのである。そして井口をはじめハイフィンガー奏法を推進した人々は、教育の基礎段階において「柔軟な音楽表現」の領域を完全に切り捨て、一目瞭然で万人に分かる「（狭い意味での）技術」の部分にだけ絞って徹底的な訓練を施したという点で、究極の合理主義者であったのかもしれないのである。技術万能主義という点で、極めて戦後日本的な現象だったとも言えようか。

とりわけ技術習得という点で特徴的なのは、日本のピアノ教育における「練習曲」の偏愛である。井口基成が必須課題としたハノンと並んで、日本のピアノ学生が必ず与えられる練習素材が、ツェルニーである（例えば筆者は、そのツェルニーの練習曲に足掛け 10 年お世話になった）。練習曲の「数」をこなせばこなすほど技術が習得できるのだと考える日本人の「練習曲信仰」を、ピアノ教育者の天池真佐雄による次の発言は、はからずも明らかにしている[2]。

> 「私は、ソナタを三曲ひきました」といっても、あなたの技術のバロメーターにはなりません。「ツェルニー四十番を終わりました」というのであれば、これはあなたの技術をはっきり証明したことになります。［中略］そしてこの技術の習得は、練習曲によるしかない、といえるのです。（天池 1966：30-31）

天池によれば、ソナタのような曲で「道草」を食わずに、あくまで練習曲を主体に勉強した方が、上達は早いというのである。実際筆者も、「友達の A さんは、練習曲の○番まで進んでいるから、私もはやく曲をあげて欲しい」と言ったピアノの生徒に困惑したことがある。彼らは練習曲の進度を、他人と自分の上達具合の差を測るバロメーターとして使っているのである。こうした生徒にとって専ら興味があるのは、曲をうまく弾くこと（音楽的なこと）ではなく、できるだけ短期間で曲をあげることなのである。ピアニストの伊能美智子は、日本の子供たちがひたすら曲をあげることばかりに熱中することを嘆き、「音楽の音のレヴェルよりは、せっせと曲をあげる勤勉さのほうが評価されやすいのだ」（伊能 1986：43）と述べている。あたかも計算のドリルを解いていくような感覚で、練習曲の一番から一曲も飛ばすことなく、こつこつと「数」をこなしていくこの風潮も、日本のピアノ教育界における技術至上主義の一側面と言えよう。

現代に至るまで日本の音楽教育を規定している「技術万能主義」の弊害を、ピアニストの園田高弘は次のように指摘している。

> いまだに技術一辺倒で、音符を並べることが音楽と錯覚する日本人の何と多いことか。

［中略］それにもまして気掛かりなのは、世界の音楽教育が急激に変化している中で、新しい情報を積極的に入手しようとせず、いつまでも戦後の特殊な教育法の亡霊にしがみついたままの日本の現状である。（園田 2000b）

幸いにも筆者は、ここで言われている「戦後の特殊な教育法」とは具体的に何を指すのか、園田先生に直接尋ねる機会をもつことが出来た。先生いわく最も典型的なのは斎藤秀雄の指揮メソードであるが、井口基成流の「指をがむしゃらに鍛える訓練」もそれに該当するだろうとのことであった（斎藤と井口は、スパルタ教育で鳴らした桐朋学園 子供のための音楽教室をともに創設した仲であった）。端的に言えば斎藤指揮メソードとは、指揮者の身振りをいくつかの基本語彙に分解してマニュアル化し、それらを問答無用で学生に叩き込むという方式のものであった[3]。それは「トランジスタ・ラジオを組み立てるのと同様に」、「音楽を芸術表現ではなく、分解／組立てが可能な技術」と割り切るやり方であって、「音楽を伝統や文化から切り離された『技術』と割り切った方が『手っ取り早く本場に追いつける』ことは確かだし、その意味で斎藤の音楽教育は大成功をおさめた」のである（岡田 2000：128）。井口に代表されるようなピアノ教育のやり方もまた、こうした「音楽を（少なくともある程度は）技術と割り切る」という考え方を共有していたと思われるのである[4]。

音楽評論家の佐野公男は、かなり押さえた調子ではあるが、井口的な音楽教育の問題点を鋭く指摘している。彼は井口の最大の業績として、「ピアノ演奏にまず何が重要かを徹底的に追求した」ことを挙げ、これは「時を経てもなお、日本のピアノ指導の原点として定着し、息づいている」とする。「井口ファミリーが徹底的に追求した」ところの、「ピアノ演奏にとってまず重要なもの」とは、「ミスなく明晰な音で速くバリバリ弾く」ことであったと考えてよかろう。これを徹底的に追求するという日本のピアニストの演奏スタイルを井口ファミリーが確立したことを称えながらも、佐野は次のように続ける。

だが同時に、驚異的なメカニックへの驚嘆の裏返しとして、その演奏における精神性の欠落、精密機械的な情緒の不足などがしばしば指摘されることも事実であり、率直に認めるべきであろう。（佐野 1985：30）

この文は井口基成を追悼して 1985 年に書かれたものである。しかしながら佐野がここで指摘している問題、つまり「技術重視のあまり音楽性を切り捨ててしまう」ことへの反省は、何もこれが書かれた 1985 年に始まったことではない。遡れば既に戦前から、再三にわたって様々な人々から言われ続けてきたことなのである。次の引用は、評論家の堀内敬三が明治時代の洋楽受容のありようを振り返って書いたものである。

東京音楽学校は音楽技術の輸入には全力を擧げたけれども、それを推進し培養する根本的な音楽教養を生徒に與へるまでの餘裕を持たなかった。[中略] 此の時代の洋楽は浪漫派文学からも基督教思想乃至風習からも西洋的社交生活からも切り離された音響のつながり及び其の演奏技術として、裸で輸入されたのだ。此の「裸」である事が後に日本の洋楽普及に特殊な性格を與へることになるが、兎に角此の時代に於ける技術輸入主義は注目されなくてはならぬ。(堀内 1942 : 277-278)

また昭和初期においても技術重視を批判する人が少なくなかったことは、既に第二章および第三章でみたとおりであるが、ここでは1938年の笈田光吉の文を引用しよう。

ピアノ學者に二通りの型がある。一つは指の運動の迅速さをスポーツとして樂しむ型、他の一つはピアノの音を享樂する型である。此の二つの異なれる型から、それぞれ異なつた目的が生じて來る。前者の目的とする處のものは、云ひ換えれば運指萬能主義者とも稱せられる、即ち指が速く動く事が最大の喜こびとなるのである。從つて此の人達にとつては、それ以外の事、例へば運指の多様性、ペダルの機能、依つて生ずる音のニュアンス、ひいては曲想再現と云ふ様な事柄は多くの場合無視せられるか、輕視せられるか、結局その様な事はどうでも良い事となつてしまふのである。そして此の型、機械化せる演奏型が我が國のピアノ學習者の三分の二以上を占めて居る様に思はれる。私はこの傾向を誤れるもの、即ち大きな缺點として指摘する。(笈田 1938 : 25)

この文書が書かれてから 60 年以上経った現在、はたして状況はどれほど変わったであろうか？第二章で引用した批評家、秋尾みちの言葉をもう一度思い出そう（本論文 47 頁参照)。1940（昭和 15）年の毎日新聞主催の音楽コンクールについて彼女は、「指先の運動の熟練と下膊の運動にのみ頼り過ぎる奏法の結果、音質が硬く痩せてゐること、音色の変化の貧弱さ、アッコードの打鍵の濁ってゐることペダルの技巧の稚拙なこと、などは参加者全部に共通に云へることだと思ふ。[中略] 現在我國に於て有能だと讃美されてゐる教師達は、それをむしろ破壊して、小さい手も大きい手も、細い手も太い手もひっくるめて一種の型にはめこんでゐる感がある」と述べていた（秋尾 1940 : 34-35)。この批評をご覧になったピアニストの井上直幸先生は、「現在でもこれとまったく同じことが言えるのではないか」と筆者に感想を漏らされた。また井上先生によれば、現在のコンクールにおいても未だに、「これだけ弾けたんだから」と技術的な達成度（および「がんばり具合」）ばかりを優先し、音楽的なことを二の次とするような、「音楽の半分しか見ていない」評価法が

絶えないという[5]。また園田高弘先生は、日本のコンクール事情が当時から何の変化もない一つの原因は、「家元制度が災いしている」点にあり、コンクール入賞者がその後捗々しい成長を遂げないこともそのためであると、話された。

このようにみてくると、「技術か音楽か」という点において、日本近代のピアノ教育は堂々巡りを繰り返してきたように思える。「音楽」こそが最終目的であることは分かっている。しかし「ピアノ」という楽器はあまりに難しく、パルナッソスの山へ至る道は険しい。従って「音楽を楽しむ」ためには、音楽を一旦後回しにして、まずは手っ取り早く技術だけを先に習得させてしまおうとする一種の倒錯が起きる。そして技術至上主義への批判が出てきても結局は、「しかしまずは難曲を弾きこなすには技術だ」という最初の出発点に議論が戻ってしまうのである。こうした悪循環にピリオドを打つために必要なのは、十人の生徒を十人ともコンサート・ピアニストに仕立てようとするのではなく、余裕をもって弾ける技術の範囲内でもっと音を味わい、もっと音楽を考え、そして楽しむ教育を模索することではないだろうか。そしてまた、本論文で述べたようなピアノ奏法の歴史についての教養を教師自らが持つことも、これからのピアノ教育にとってきわめて重要であると思われる。ピアノ音楽史を「ピアノ奏法史」（ピアノの奏法の変遷の歴史）という視点から眺めることは、ある楽曲を弾く際の適切な身体の使い方（＝演奏様式）を理解するうえで、非常に役に立つに違いない。また、今なお日本で温存されているハイフィンガー奏法について、それが編み出された経緯、そしてヨーロッパではそれが既に100年も前に廃れたという事実を正しく認識することも、ピアノ教育の急務であろう。「技術の歴史への洞察」が「技術至上主義」を克服するための一つの鍵になるように思うのである。本論文はあくまで「音楽史研究」として意図されたものであるが、そこから見えてきた「音楽教育上の」問題提起がこれである。

おわりに 注釈

[1] 日本のピアノ教育における技術至上主義の背景には、第一次世界大戦以後ヨーロッパを風靡していた、新即物主義の音楽観の影響もあったかもしれない。評論家の大木正興はこのことを示唆して、「近年世界に流行する、ザハリッヒ演奏様式が、外面的には、極めて整備された技術を要求するという所だけを自分の都合のよいように解釋し、高度に抽象化さ

れた感情的な面はお留守にしているような安易な氣持も、ぽつぽつ見えるが、それでは非常に片輪なのである」（大木 1951：52）と述べている。

[2] これ以外にも天池は、目を疑うような発言を残している。「ピアノの技術を他人さまよりぬきんでようとするならば、他人さまが五時間ひくなら、こちらは七時間 — ということだろう。とにかく、一回でもより多くひくことが、それだけ上達することになるのは理の当然」（天池 1966：1）。「まず君は、習う態度を習うことが先決問題だ。［中略］なまじ大人になるとひくことよりも、まず理屈が先に立つ。これが、習い事に大きな障害となるのです」（天池 1966：26）。「あくまで『エチュード』を主体にして勉強しないと、どんどん後から来た人に抜かれてしまいます。たとえば、『ツェルニー三十番』と『ソナチネ』は当然、『ツェルニー』が主体で『ソナチネ』はその補助的なものです。この補助的なものを、いくら懸命にひいてみたところで、補助は補助で、その範囲から一歩も抜け出ることはできません。したがって、初歩のうちはなるべく道草を食わずに、練習曲を主体として勉強するほうが、上達は早いのです」（天池 1966：30）。これらの「暴言」「妄言」の数々は、本論文で主題にしてきた日本のピアノ教育における技術競争至上主義を、カリカチュアのような形で示している。

[3] 当時の桐朋学園で学んだピアニストの森安芳樹は、「子供が大きく育っていく上で必要なことは、いやでもなんでも、とにかく、たたき込まなくてはしようがないじゃないかというそのお考えには、斎藤秀雄先生も同調なさっておられました」と回想している（森安 1980：31）。

[4] 桐朋学園に学んだピアニストの井上直幸先生は、「高校生になるまで、ピアノの音色については全く分からなかった。在学中も、周りのピアノ学生はひたすら指を動かすことに必死であったが、音色についてはまるで興味を持っていなかったようだった。だが面白いことに、ピアノ科学生以外の弦楽器や管楽器の先輩達が、ピアニストの音色について談義しているのを耳にし、そこで初めてそれの存在を知った」と語ってくださった。ここからも当時のピアノ学生達が、「表現」を切り捨てて、ひたすら「技術」の習得に邁進していたことがわかる。

[5] 井上直幸先生への筆者のインタビューによる。

参考文献

秋尾みち　1940　「ピアノの夕雑感」『音楽評論』12月号　東京：音楽評論社：34-37.

天池真佐雄　1966　『ピアノがうまくなるコツ』　東京：主婦と生活社.

天池真佐雄　1967　『ピアノのおけいこ　ここがポイント』　東京：音楽之友社.

天池真佐雄　1970　『ピアノのひき方』　東京：音楽之友社.

青柳いづみこ　1999　『翼のはえた指　評伝安川加寿子』　東京：白水社.

アルス音楽大講座　1935　『第5巻 実技篇I ピアノの実技』　東京：アルス.

バッハ，C・P・E　1963　『正しいピアノ奏法(上)(下)』東川清一訳　東京：全音楽譜出版社.　(Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753 /1762 *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu speilen.* Berlin.)

Boardman, Roger Crager. 1954 A History of theories of teaching piano technic. Dissertation: NY Univ.

ビルマーク，A　1975　「芸術的技巧の育て方」加藤一郎訳　『ムジカノーヴァ』4月号　東京：音楽之友社：100-109.　(原書不明)

ブロウワア，ハーリエット　1936　『ピアノの弾き方』服部龍太郎訳　東京：シンフォニー楽譜出版社.　(原書不明)

Breithaupt, Rudolf M. 1905 / [5]1927 *Die natürliche Klaviertechinik.* Bd.1. Leipzig: C.F.Kahnt.

カラント，エリザベート　1988　『デッペのピアノ奏法理論』原田吉雄訳　東京：全音楽譜出版社.　(Caland, Elisabeth. 1921 *Die Deppische Lehre des Klavierspiels.* Magdeburg.)

カヴァイエ，R・西山志風　1987　『日本人の音楽教育』　東京：新潮社.

ツェルニー，カール　1984　『若き娘への手紙』中村菊子・渡辺寿恵子訳　東京：全音楽譜出版社.　(Czerny, Carl. 1861 *Letters to a young lady.* NY.)

團伊玖磨　1997　『日本人と西洋音楽』　東京：日本放送出版協会.

エーゲルディンゲル，ジャン＝ジャック　1983　『弟子から見たショパン ― そのピアノ教育法と演奏美学』米谷治郎・中島弘二訳　東京：音楽之友社.　(Jean-Jacques Eigeldingen. 1979 *Chopin vu par ses Élèves.* Neuchâtel.)

遠藤宏　1948　『明治音楽史考』　東京：有朋堂.

Fay, Amy. 1911 *Music-Study in Germany.* London: Macmillan.

ガート，ヨゼフ　1974　『ピアノ演奏のテクニック』大宮真琴訳　東京：音楽之友社.　(Józef Gát. 1965 *The technique of piano playing.* Budapest.)

雁部一浩　1999　『ピアノの知識と演奏』　東京：ムジカノーヴァ.

Gerig, Reginald R.　1974　*Famous Pianists and their technique.* NY: Robert B.Luce.

グラシア, L-E.　1951　『ピアノ奏法』小松清訳　東京：創元社.　(L.-E.Gratia *L'Étude du Piano.* Paris.)

原田光子訳編　1969　『大ピアニストは語る』　東京：創元社.

ハリッヒ＝シュナイダー，エタ　1976　『チェンバロの演奏史』山田貢訳　東京：シンフォニア.　(Harich Schneider,Eta *The harpsichord: an introdaction to technique,*

style and the historical sources.)
ヒルデブラント，ディーター　1997　『ピアノ物語』土田修代訳　東京：音楽之友社.
(Hildebrandt, Dieter. 1985 *Pianoforte. Der Roman des Klaviers.* Wien.)
ハイネ，ハインリヒ　1999　『ルテーチア』木庭宏・宮野悦義・小林宣之訳　京都：松籟社.
萩原英一編　1924　『バイエルピアノ教則本』　東京：共益商社.
萩原英一　1931　『ペダルの手ほどき』　東京：共益商社.
白眉出版社編輯部編　『ピアノの習ひ方』　東京：白眉出版社.
平田義宗　1930　『ピアノ奏法の研究』　東京：ピアノ専門学院.
平田義宗　1933　『バイヤア解説』　東京：春秋社.
平田義宗　1938　「ピアノ技巧法」『音楽評論』４月号　東京：音楽評論社：30-33.
平田義宗　1941　「新體制下のピアノ教科書」『音楽評論』１月号　東京：音楽評論社：86-90.
平田義宗・高折宮次・榊原直ほか　1949　『婦人画法音樂講座 第一巻 ピアノの技法』　東京：婦人画法社.　(井口基成著作一覧中の 井口基成・平田義宗・高折宮次・榊原直ほか　1949 と同じ)
弘田龍太郎　1914　「ピアーノに於けるオクターヴの奏法」『音楽』９月号　東京：東京音楽学校学友会：12-42.
Hofmann, Josef.　1908/1976　*Piano playing.*　NY:Dover.
ホフマン，ヨーゼフ　1929　『ピアノ演奏法』牛山充訳　東京：京文社.
ホフマン，ヨーゼフ　1989　『ピアノ演奏・Q&A』大場或子訳　東京：ムジカノーヴァ.
堀内敬三　1942　『音楽五十年史』　東京：鱒書房.
堀成之　1983a　「連載 日本ピアノ文化史」『音楽の世界』３月号　東京：日本舞踊会議：8-11.
堀成之　1983b　「連載 日本ピアノ文化史」『音楽の世界』４月号　東京：日本舞踊会議：10-13.
堀成之　1983c　「連載 日本ピアノ文化史」『音楽の世界』９月号　東京：日本舞踊会議：10-15.
堀成之　1983d　「連載 日本ピアノ文化史」『音楽の世界』12月号　東京：日本舞踊会議：20-24.
堀成之　1984　「連載 日本ピアノ文化史」『音楽の世界』６月号　東京：日本舞踊会議：8-13.
フンメル，ヨハン・ネーポムク　1998　『フンメルのピアノ奏法』朝枝倫子訳　東京：シンフォニア.　(Hummel, Johann Nepomuk. 1828 *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel.* Wien.)
井口基成・井口愛子・吉田秀和・野村光一　1952　「素質か努力か」『音楽の友』１月号　東京：音楽之友社：14-25.
井口基成・豊增昇・吉田秀和　1953　「鼎談 コルトオを聽く」『芸術新潮』11月号　東京：新潮社：159-170.
伊能美智子　1968　『ピアノ学習の基礎』　東京：春秋社.

伊能美智子　1985　『もっと楽しいピアノ・レッスン』　東京：春秋社.
伊能美智子　1986　『ショパンが弾けた！？』　東京：春秋社.
井上直幸　1998　『ピアノ奏法』　東京：春秋社.
石黒一郎　1962　『ピアノを始める人のために』　東京：池田書房.
石川正司　1979　『ピアノの勉強、その心得』　東京：渓水社.
石川康子　2001　『原智恵子 伝説のピアニスト』　東京：ベスト新書.
石倉小三郎　1950　「五十年前の今日このごろ（忘れ得ぬ人々）」『音楽芸術』2月号　東京：音楽之友社：65-69.
伊藤京子・伊藤亘行・加藤るり子・窪田良作・松浦豊明・野村光一　1951　「樂壇のホープと語る」『音楽の友』12月号　東京：音楽之友社：26-35.
伊藤義雄　1933　「シュナーベル先生は私に何を注意したか」『音楽世界』6月号　東京：音楽世界社：90-94.
伊藤義男　1951　『ピアノ奏法入門』　東京：春秋社.
筧潤二　1936a　「ピアノ自然演奏法概論(一)」『音楽評論』5月号　東京：音楽評論社：68-78.
筧潤二　1936b　「ピアノ自然演奏法概論(二)」『音楽評論』6月号　東京：音楽評論社：126-135.
亀田真弓　1997　「あせらず、ゆっくりと」『ムジカノーヴァ』4月号　東京：音楽之友社：43頁.
カワイ音楽教室本部　1969　『ピアノの指導法の基礎』　カワイ音楽教室本部編　東京：カワイ楽譜.
川上源一　1977　『音楽普及の思想』　東京：ヤマハ音楽振興会.
菊地有恒　1994　『ピアノレッスン・メモランダム』　東京：音楽之友社.
菊池麗子　1999　「わが師を語る 戦後の日本ピアノ教育界のオーソリティー」『ショパン』7月号　東京：ショパン：54-55.
吉川英士　1943a　「日本樂道に於ける練成の精神 — 日本音樂觀序説（その四）」『音楽公論』7月号　東京：音楽評論社：36-40.
吉川英士　1943b　「日本音樂と寒稽古 —日本音樂觀序説（その五）」『音楽公論』8月号　東京：音楽評論社：10-15.
クロイツェル，レオニード　1931　『ピアノ演奏法講義 』笈田光吉編　東京：啓文館.
クロイツァー，レオニード　1934　『ピアノ演奏法講義 新編』笈田光吉訳編　東京：音楽世界社.
クロイツァー，レオニード　1989　『ある音楽家の美学的告白』中瀬古和・近藤吉秋訳　東京：音楽之友社.
小林仁　1988　『ピアノの練習室』　東京：春秋社.
小松耕輔　1911　『最新ピアノ教科書』　大阪：三木楽器店.
小松玉巌(耕輔)　1913　『ピアノ獨習之友』　京都：十字屋楽器店.
小松耕輔・小松平五郎　1933　『ピアノ教則本—誰にも弾けるピアノの弾き方—』　東京：春陽堂.
栗山周一　1926　『学校及び家庭に於けるピアノの知識』　東京：教育研究会.

黒木寛　1919　『七色鍵盤ピアノ，オルガン演奏自在』　東京：七色音楽社.
黒澤愛子　1952　『ピアノ奏法』　東京：音楽之友社.
黒澤隆朝　1927　『ピアノ演奏』　東京：敬文舘.
黒澤隆朝・門真直衛監修　1935　『ピアノ奏法』　東京：音楽世界社編.
Kullak, Adolph. 1860 /1920 (7&8 edition by Niemann, Walter) *Die Ästhetik des Klavierspiels,* Leipzig: C.F.Kahnt.
草間加壽子・淺野千鶴子・福井直弘・井口基成・野村光一・園部三郎・增澤健美・山根銀二　1942　「座談會 良き演奏への道」『音楽公論』9月号　東京：音楽評論社：36-57.
Lebert,Sigmund / Stark,Ludwig. 1858 /1895 *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht* Vol.1. Stuttgart: J.G.Cotta'schen Buchhandlung.
ライマー，カール・ヴァルター,ギーゼキング　1953　『現代ピアノ演奏法』井口秋子訳　東京：創元社.　(Leimer, Karl / Gieseking, Walter. 1930 *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Gieseking.* Mainz.)
Levinskaya, Maria. 1930 *The Levinskaya system of pianoforte technique and tone-color through mental & muscular control.* London and Torono: J.M.Dent and Sons Ltd.
レヴィ，ラザール　1956　『ピアノ公開講座』池内友次郎・安川加壽子訳　東京：音楽之友社.（日本における公開講座の記録）
レヴィーン，ジョセフ　1980　『ピアノ奏法の基礎』中村菊子訳　東京：全音楽譜出版.　(Lhevinne, Josef. 1924 *Basic principles in Pianoforte Playing.* NY.)
前間孝則・岩野裕一　2001　『日本のピアノ 100年　ピアノづくりに賭けた人々』　東京：草思社.
町田桜園　1909　『オルガン独習自在』　東京：盛林堂.
松本正　1995　『瀧廉太郎』　大分：大分県教育委員会.
松島彝　1932　『ピアノ奏法の研究』　東京：京文社.
マティ，トバイアス　1993　『ピアノ演奏　弛緩の技法』黒川武訳　東京：全音出版社.　(Matthay, Tobias. 1907 *Pianoforte—Muscular Relaxation Studies.* London.)
マティ，トバイアス　1984　『音楽と解釈』山上雅庸訳　東京：芸術現代社.　(Matthay, Tobias. 1913 *Musical Interpretation.* London.)
宮本百合子　1955　『道標　第二部』　東京：岩波書店.
モルゼン，ウリ　1986　『文献に見る　ピアノ演奏の歴史』芹澤尚子訳　東京：シンフォニア.　(Molsen, Uli. 1982　*Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten.* Balingen-Endingen.)
森安芳樹　1980　「ピアノを教えるとはどういうことか」『ムジカノーヴァ』5月号　東京：音楽之友社：31-35.
長岡敏夫　1960　『ピアノの学習』　東京：音楽之友社.
永冨和子　1996　『もっと楽にピアノは弾ける』　東京：学習研究社.
中村紘子　1988　『チャイコフスキー・コンクール』　東京：中央公論社.
中村紘子　1992　『ピアニストという蛮族がいる』　東京：文藝春秋社.

中村菊子　1992　『ピアノ　すばらしき出会いと発見』　東京：全音楽譜出版社.
中村敏夫　1981　『スポーツの風土』　東京：大修館書店.
中村理平　1993　『洋楽導入者の軌跡 — 日本近代洋楽史序説 — 』　東京：刀水書房.
ネイガウス，ゲンリッフ　1965　『ピアノ演奏芸術について』園部四郎訳　東京：音楽之友社.　(Neuhaus, Heinrich. 1969 *Die Kunst des Klavierspiels*. Leipzig.)
西原稔　1995　『ピアノの誕生』　東京：講談社.
Nicholas, Jeremy. 1989 *Godowsky - The Pianist's Pianist*, Northumberland : APR .
野辺地瓜丸　1949　「ショパンの奏法」　平田義宗・高折宮次・榊原直ほか『婦人画法音樂講座 第一巻 ピアノの技法』　東京：婦人画法社：87-105.
野村光一　1934　「井口、井上、原三洋琴家の演奏會」『音楽評論』６月号　東京：音楽評論社：66-75.
野村光一・笈田光吉・近藤柏次郎　1936　『ピアノ音楽』　東京：清教社.
野村光一・外山國彦・城多又兵衛・井口基成・上田友龜・鷲見三郎・山根銀二　1943　「座談會 音樂教育の諸問題」『音楽公論』３月号　東京：音楽評論社：24-47.
野村光一　1950　「樂壇第一線の人々 ピアニスト」『音楽之友』２月号　東京：音楽之友社：52-57.
野村光一　1973　『ピアニスト』　東京：音楽之友社.
野村光一　1975　『ピアノ回想記』　東京：音楽出版社.
野村光一・中島健蔵・三善清達　1978　『日本洋楽外史』　東京：ラジオ技術社.
貫名美名彦　1932　『ハノン ピアノ練習曲』　東京：共益商社.
笈田光吉　1930　「クロイツアー教授の思ひ出」『月刊楽譜』６月号　東京：山野楽器店：2-7.
笈田光吉・田中規矩士・萩原英一ほか　1935　『アルス音樂大講座 第五巻 実技篇Ⅰ ピアノの実技』　東京：アルス.　(井口基成著作一覧中の 井口基成・笈田光吉・田中規矩士・萩原英一ほか　1935 と同じ)
笈田光吉　1938　「ピアノ學習者の心得べきこと」『音楽評論』４月号　東京：音楽評論社：25-29.
笈田光吉　1951　『ピアノ演奏法』　東京：音楽之友社.
笈田光吉　1957　『ピアノ・ペダルの使い方』　東京：音楽之友社.
奥好義　1890　『洋琴教則本』　京都：十字屋楽器店.
奥好義　1890　『洋琴教則本』　東京：寛裕舎.
小川一朗　1949　『ピアノ・オルガンの教え方』　東京：音楽之友社.
小川昂　1977　『洋楽の本』　東京：民音音楽資料館.
小倉末子編　1919　『新撰ピアノ教則本』　大阪：大阪開成舘.
岡田暁生 2000a　「教養主義・根性主義・技術至上主義 — 近代日本の西洋音楽理解をめぐって」　青木保・川本三郎ほか編『近代日本文化論３ ハイカルチャー』　東京：岩波書店：115-133.
岡田暁生　2000b　「あらゆるタッチを駆使して」『春秋』７月号　東京：春秋社：18-20.
音楽研究会編　1914　『最新オルガンピアノ教本』　大阪：大阪前川楽器店.
音楽研究会編　1925　『ピアノとオルガンの弾き方』　大阪：三木開成舘.

大木正興　1951　「日本のピアニスト」『音楽芸術』４月号　東京：音楽之友社：48-54.
大野朝比奈　1908　『オルガン独習之栞』　東京：松本楽器.
大野敏子　1955　『ピアノの日記』　東京：音楽之友社.
大野亮子　1955　『続 ピアノの日記』　東京：音楽之友社.
大田黒元雄　1935　『音楽生活二十年』　東京：第一書房.
大田黒元雄　1949　『ピアノ音楽夜話』　東京：音楽之友社.
乙骨三郎翻譯／田中規矩士撰曲　1935　『バイエルピアノ教則本』　東京:シンキャウ社.
ピヒト＝アクセンフェルト，エディト　1993　『ピアノ練習によせて ― ブラームスからの提言』原田吉雄訳　東京：全音楽譜出版社.　(Picht-Axenfeld, Edith. 1993 *Zum Üben ― Anregungen von Brahms.*　原著は草稿)
ピュイグ＝ロジェ・アンリエット　1988　『ピュイグ＝ロジェ ピアノ教本 １』永冨正之訳　東京：音楽之友社.
斎藤まつ子　1975　『バイエルの学び方・教え方』　東京：全音楽譜出版社.
酒井直隆　1998　『ピアニストの手』　東京：ムジカノーヴァ.
酒井忠政　1981　「ホルボウスキー・メソードにおけるタッチと音色」『ムジカノーヴァ』３月号　東京：音楽之友社：37-42.
佐野公男　1985　「三人の名伯楽 “井口ファミリー” ― その三人三様の指導理念」『音楽芸術』９月号　東京：音楽之友社：25-30.
ショーンバーグ，ハロルド・C　1977　『ピアノ音楽の巨匠たち』中河原理・矢島繁良共訳東京：芸術現代社.　(Schonberg, Harold C. 1963 *The great pianists from Mozart to the present.* NY.)
西洋音楽普及会編　1925　『ピアノ奏法』　東京：敬文館.
関根和江　1998　「ケーベル先生文献(その一)」『東京芸術大学音楽学部紀要 第24集』：1-27.
関根和江　1999　「ケーベル先生文献(その二)」『同 第25集』：81-96.
関根和江　2000　「ケーベル先生文献(その三)」『同 第26集』：67-85.
柴田南雄　1995　『わが音楽わが人生』　東京：岩波書店.
島崎赤太郎　1899　『オルガン教則本』　東京：共益商社.
ソアレス，クラウディオ　1996　『演奏と指導のハンドブック』　東京：ヤマハミュージックメディア.
園部三郎　1942　「現代日本ピアニスト論(２)－井口基成論－」『音楽公論』　東京：音楽評論社：24-31.
園田高弘　2000a　「私の履歴書」『日本経済新聞』朝刊 2000年２月４日
園田高弘　2000b　「私の履歴書」『日本経済新聞』朝刊 2000年２月26日
シュベルト，クルト　1934　『ピアノの技巧』佐藤英士訳　東京：音楽書房.　(Schubert, Kurt. 1931 *Die Technik des Klavierspiels aus dem Geist des musikalischen Kunstwerks.* Berlin.)
シューベルト，クルト　1973　『ピアノ奏法の研究』佐藤峰雄訳　東京：音楽之友社.　(同書)
橘糸重子　1910a　「ピアノ自修法㈠」『音楽』７月号　東京：東京音楽学校学友会：10.

橘糸重子　1910b　「ピアノ自修法(二)」『音楽』8月号　東京:東京音楽学校学友会:30-31.
橘糸重子　1911　「ピアノ自修法(六)」『音楽』1月号　東京:東京音楽学校学友会:62-63.
高木東六　1933　『ピアノ演奏技巧』　東京：春秋社.
高城重躬　1978　『スタインウェイ物語』　東京：ラジオ技術社.
高折宮次　1930　「クロイツアー教授のこと」『月刊楽譜』6月号 東京：山野楽器店：8.
高折宮次　1932　『ピアノ新教本』　東京：東洋圖書.
高折宮次・安川加壽子・井口基成・井口秋子・吉田秀和・野村光一　1955　「ピアノの教え方習い方」『音楽の友』6月号　東京：音楽之友社：68-77.
宅孝二　1949　「ドビュッシーの前奏曲」　平田義宗・高折宮次・榊原直ほか『婦人画法音樂講座 第一巻 ピアノの技法』　東京：婦人画法社：151-174.
宅孝二　1952　「ピアノ科を志す人々へ」『音楽の友』5月号　東京:音楽之友社:100-101.
宅孝二　1964　「バイエルの弾き方」『音楽のレッスン』　東京：音楽之友社：58-59.
玉木正之　2001　『日本人とスポーツ』　東京：日本放送出版協会.
田村安佐子　1990　『ピアニストへの基礎』　東京：筑摩書房.
田辺尚雄　1965　『明治音楽物語』　東京：青蛙房.
田中正史　1997　『わが師井口基成　どてら姿のマエストロ』　東京：ムジカノーヴァ.
特集「正しいタッチを身につけるために」　1995　『ムジカノーヴァ』9月号　東京：音楽之友社：34-71.
特集Ⅲ「タッチの研究序説 豊かなタッチのために」　1998　『ショパン』5月号　東京：ショパン：93-99.
特集1「やわらかな手首とタッチ」　1999　『ムジカノーヴァ』4月号　東京：音楽之友社：30-66.
特集「ショパンが生んだ奏法はいま～ハイ・フィンガー時代は終わったのか？～」　1999　『ショパン』7月号　東京：ショパン：57-69.
東京芸術大学編集委員会編　1987　『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』　東京：音楽之友社.
東京芸術大学庶務課編　1987　『東京芸術大学概要（創立100周年特集）』　東京：東京芸術大学庶務課.
塚原康子　1993　『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』　東京：多賀出版.
筒井清忠　1995　『日本型「教養」の運命』　東京：岩波書店.
瓜生幸子　1994　「レガート奏法の『コツ』―モーツァルトの場合」『ムジカ・ノーヴァ』9月号　東京：音楽之友社：46-48.
牛山充　1950　「四十年前の今月今日」『音楽芸術』2月号　東京：音楽之友社：62-65.
ヴァンティン，シドニー　1924　『ピアノ演奏法』馬場二郎訳　大阪：大阪開成館.　(原書不明)
ヴェーマイヤー，グレーテ　1986　『カルル・チェルニー』岡美和子訳　東京：音楽之友社.　(Wehmeyer, Grete. 1983 *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier.* Zürich.)
ヴェーマイヤー，グレーテ　1991　『プレスティッシッシモ』岡美和子訳　東京：音楽之友社.　(Wehmeyer, Grete. 1989 *Prestississimo.* Hamburg.)
山岸麗子　1986　『あたまで弾くピアノ』　東京：音楽之友社.

山根銀二・牛山充・増澤健美・園部三郎・原太郎　1938　「対談 映畫『國際ピアノ・コンクール』を廻って」『音楽評論』４月号　東京：音楽評論社：34-47.
山根銀二　1940　「上野の卒業演奏會」『音楽評論』５月号　東京：音楽評論社：54-58.
安川加壽子　1948　「ピアニスト志望の人々へ」『音楽の友』３月号　東京：音楽之友社：30-32.
安川加壽子・池内友次郎・宅孝二・野村光一　1952　「フランスピアノ音楽を語る」『音楽の友』12月号　東京：音楽之友社：22-31.
安川加壽子　1981　『私のピアノ演奏を語る』　東京：全音楽譜出版社.
吉田信太　1911　『オルガン規範教本』　大阪：大阪開成館.

井口基成 著作一覧

井口基成・笈田光吉・田中規矩士・萩原英一ほか　1935　『アルス音樂大講座 第五巻 実技篇Ⅰ ピアノの実技』　東京：アルス.

井口基成　1936　「レコードによるピアノ學習法　チェルニィ三十番」『音楽世界』11月号　東京：音楽世界発行所：42-51.

井口基成　1941　「ホロヴィッツとトスカニーニのブラームス『ピアノ協奏曲、変ロ長調』」『音楽評論』４月号　東京：音楽評論社：77-79.

井口基成　1941　「演奏法概論(一)」『音楽公論』12月号　東京：音楽評論社：64-70.

井口基成　1942　「演奏法概論(二)」『音楽公論』１月号　東京：音楽評論社：70-76.

井口基成・草間加壽子・淺野千鶴子・福井直弘・野村光一・園部三郎・増澤健美・山根銀二　1942　「座談會 良き演奏への道」『音楽公論』９月号　東京：音楽評論社：36-57.

井口基成・野村光一・外山國彦・城多又兵衛・上田友龜・鷲見三郎・山根銀二　1943　「座談會 音樂教育の諸問題」『音楽公論』３月号　東京：音楽評論社：24-47.

井口基成　1943　「帝國藝術院賞を頂いて」『音楽公論』５月号　東京：音楽評論社：58.

井口基成　1944　「邦人のピアノ作品」『音楽文化』１月号　東京：日本音楽雑誌：14-17.

井口基成・平田義宗・高折宮次・榊原直ほか　1949　『婦人画法音樂講座 第一巻 ピアノの技法』　東京：婦人画法社.

井口基成　1950　「バックハウスのピアノ」『音楽芸術』７月号　東京：音楽之友社：105-109.

井口基成　1951　「ラザール・レヴィ教授」『音楽之友』１月号　東京：音楽之友社：60-62.

井口基成　1951　「ピアノは生きている」『読売評論』３月号　東京：読売新聞社：66-69.

井口基成・井口愛子・吉田秀和・野村光一　1952　「素質か努力か」『音楽之友』１月号　東京：音楽之友社：14-25.

井口基成　1952　「イーヴ・ナットを語る」『レコード芸術』６月号　東京：音楽之友社：48-50.

井口基成　1953　「音楽芸談（訊く人 寺西春雄）」『音楽之友社』２月号　東京：音楽之友社：22-29.

井口基成・豊増昇・吉田秀和　1953　「鼎談 コルトオを聽く」『芸術新潮』11月号　東京：新潮社：159-170.

井口基成　1954　「私の生活と音楽」『音楽之友』５月号　東京：音楽之友社：116-127.

井口基成　1955　『上達のためのピアノ奏法の段階』　東京：音楽之友社.

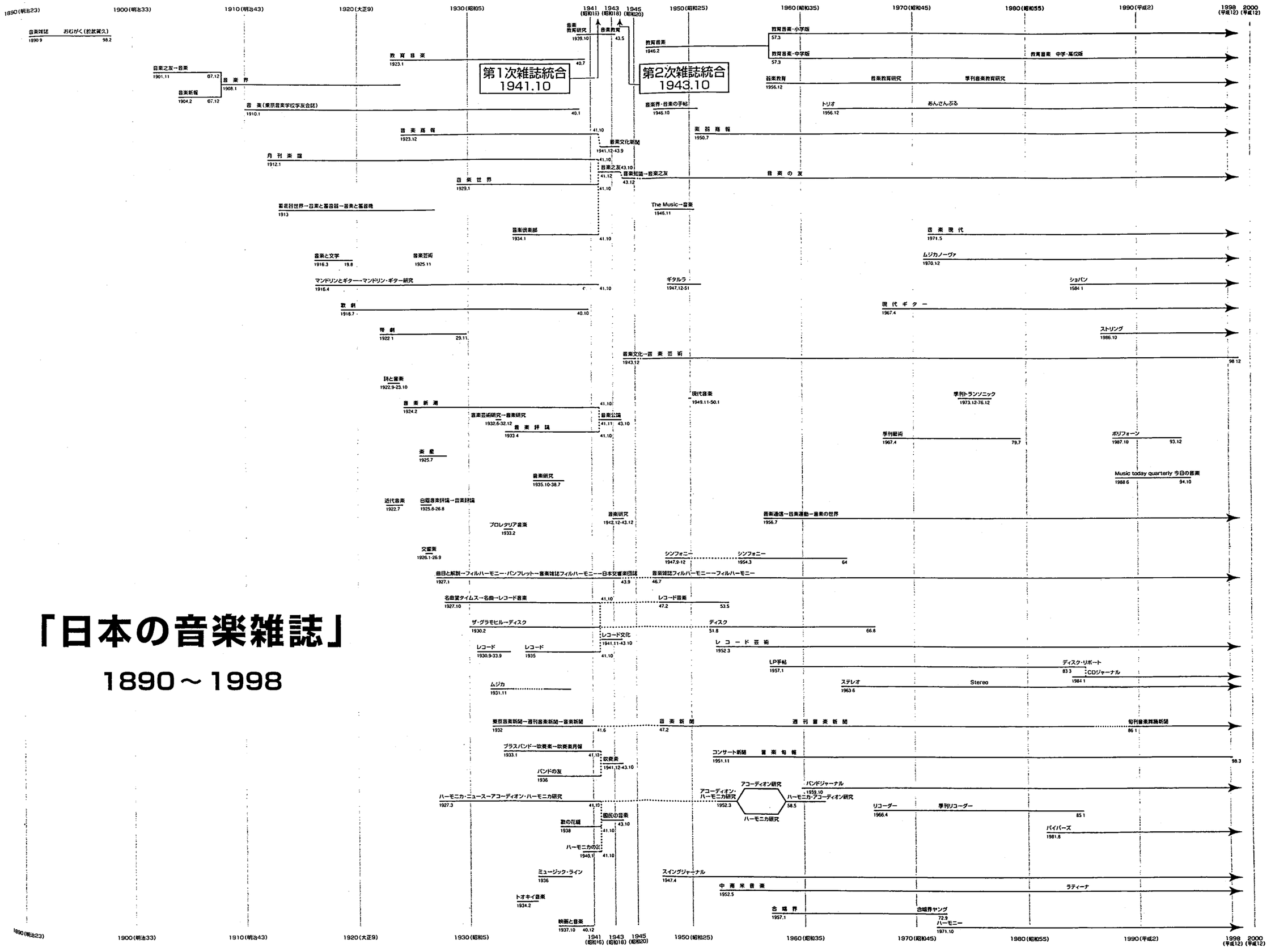
井口基成・高折宮次・安川加寿子・井口秋子・吉田秀和　1955　「ピアノの教え方と習い方」『音楽之友』６月号　東京：音楽之友社：68-77.

井口基成　1977　『わがピアノ、わが人生』　東京：芸術現代社.

東京芸術大学 歴代教官名簿

氏名	専門	職名	在職期間
ギョーム ソーブレット	ピアノ	外国人教師	明19～明22
永井繁子（爪生）	洋琴・英語	教授	明20～明25
遠山甲子子	ピアノ	助教授	明20～明36
ルドルフ E. ディートリッヒ	オルガン		明21～明27
幸田延	ピアノ	教授	明28～明44
橘糸重	ピアノ	教授	明29～昭 3
高木武	オルガン	助教授	明31～明34
天谷秀	オルガン	助教授	明31～明41
ラファエル フォン ケーベル	ピアノ	教授	明31～明42
ノエル ペリー	オルガン・指揮	外国人教師	明35～明37
ヘルマン ハイトリッヒ	ピアノ・管弦楽	外国人講師	明35～明42
中村芳子	オルガン	助教授	明35～大 4
楠美恩三郎	オルガン	助教授	明35～大 6
神戸絢	ピアノ	助教授	明35～昭 7
島崎赤太郎	オルガン	教授	明35～昭 7
大田勘七	オルガン		明35～不詳
倉辻フキ	ピアノ	助教授	明40～大元
南能衛	オルガン	助教授	明41～大元
前田久八	ピアノ	助教授	明41～大10
ルドルフ ロイテル	ピアノ・作曲	外国人教師	明42～大元
本居長世	ピアノ・和声楽	助教授	明43～大 5
久野ひさ	ピアノ	教授	明43～大14
中田章	オルガン	助教授	大元～昭 3
川久保美須々（横田）	ピアノ	助教授	大 2 ～大 5
パウル ショルツ	ピアノ	外国人教師	大 2 ～大11
貫名美名彦	ピアノ	教授	大 4 ～昭15
萩原英一	ピアノ	教授	大 4 ～昭29
石原かず子	ピアノ	助教授	大 6 ～大 8
小倉未	ピアノ	教授	大 6 ～昭18
高折宮次	ピアノ	教授	大 6 ～昭21
ウイルリー バルダス	ピアノ	外国人教師	大12～大14
ヨセフ カガノフ	ピアノ	外国人教師	大14～昭 4
レオニード コハンスキー	ピアノ		大14～昭 6
室岡清枝	ピアノ	教授	昭 3 ～昭10
渡辺トリ	ピアノ	教授	昭 3 ～昭10
田中規矩士	ピアノ	教授	昭 3 ～昭20
永田晴	ピアノ	講師	昭 3 ～昭20
真篠俊雄	オルガン	教授	昭 3 ～昭24
川上きよ	ピアノ	教授	昭 3 ～昭33
福井直俊	ピアノ	教授	昭 3 ～昭44

氏名	専門	職名	在職期間
鳥居つな	ピアノ	助教授	昭4～昭9
山田菊江	ピアノ	教授	昭4～昭14
弘田龍太郎	ピアノ	助教授	昭4～不詳
宇佐美ため	ピアノ	教授	昭4～昭38
井口秋子（澤崎）	ピアノ	教授	昭5～昭11 昭28～昭48
見田公子	ピアノ	助教授	昭5～昭14
レオシロタ	ピアノ	外国人教師	昭6～昭20
多賀谷チカ	ピアノ	助教授	昭7～昭15
酒井多可	ピアノ	講師	昭7～昭20
遠山つや	ピアノ	教授	昭7～昭48
山越八重子	ピアノ	助教授	昭7～不詳
井口基成	ピアノ	教授	昭9～昭21
パウルワインガルテン	ピアノ	外国人教師	昭11～昭13
レオニードクロイツアー	ピアノ	教授	昭13～昭28
豊増昇	ピアノ	教授	昭14～昭20
永井進	ピアノ	教授	昭14～昭49
水谷達夫	ピアノ	教授	昭14～昭54
今井治郎	ピアノ	教授	昭17～昭28
小田雪江	ピアノ	助教授	昭18～昭37
野呂愛子	ピアノ	教授	昭18～昭52
中村ハマ	ピアノ	助教授	昭19～昭20
宮内鎮代子（滝崎）	ピアノ	教授	昭19～昭53
宅孝二	ピアノ	教授	昭21～不詳
野辺地勝久	ピアノ	教授	昭21～不詳
梶原完	ピアノ	助教授	昭23～昭32
伊藤裕	ピアノ	助教授	昭23～昭44
松野景一	ピアノ	教授	昭23～昭60
秋元道雄	オルガン	教授	昭23～
田村宏	ピアノ	教授	昭23～
谷康（康子）	ピアノ	教授	昭24～昭57
伊達純	ピアノ	教授	昭25～昭62
安川加壽子	ピアノ	教授	昭27～
ハンスカン	ピアノ	外国人教師	昭30～昭33
中山靖子	ピアノ	教授	昭33～
ジョンハント	ピアノ	外国人教師	昭35～昭37
岩崎操	ピアノ	講師	昭36～昭38
石沢秀子（市川）	ピアノ	教授	昭36～昭57
レイレフ	ピアノ	外国人教師	昭37～昭39
ヘルベルトスピツェンベルガー	ピアノ	外国人教師	昭40～昭42
マックスエッガー	ピアノ	外国人講師	昭41～昭42

「日本の音楽雑誌」

1890～1998