

令和3年度 東京藝術大学博士学位論文

ハンス・ライグラフのピアノ指導にみる表現の深化過程
——打鍵技術をめぐる指導の展開および音楽観の継承を視点として——

東京藝術大学大学院音楽研究科

田舎片 麻未

目次

表一覧	vi
譜例一覧	vi
資料一覧	vii
凡例	viii
序章	1
第1節 研究の目的と背景	1
第2節 研究の内容と方法	3
1. 主な資料の概要	3
2. インタビューの概要	7
3. 本論文の構成	9
第3節 主な先行研究の検討	10
1. ライグラフのピアノ指導に関する研究	10
2. ピアニストの指導に関する研究	15
第4節 ハンス・ライグラフについて	21
第5節 用語について	25
第1章 言説にみるライグラフの音楽観	27
第1節 ライグラフの演奏	27
1. 弟子が記憶するライグラフの生演奏	27
(1) 魂からの演奏	27
(2) 美しい音	28
2. ライグラフが語る理想的な演奏	30
(1) 精神の伴う演奏	30
(2) ピアノの響き	31
3. 考察	33
第2節 ライグラフの演奏解釈	35
1. 音楽を分析する	36
2. 音楽を再構成する	37
3. 音楽を再現する	40
第3節 考察	42

第2章 打鍵技術をめぐるライグラフの指導.....	45
第1節 “Übung” の概要	45
1. “Übung” の位置づけ.....	45
2. “Übung” の実施期間.....	46
3. “Übung” の曲目と課題.....	48
(1) 曲目と課題	48
(2) 選曲の理由	48
第2節 “Übung” の指導内容	53
1. 「基礎編」の指導内容.....	53
(1) ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調.....	53
① 脱力の練習	53
② 《前奏曲》第20番ハ短調.....	55
(2) バッハ：《インヴェンション》第1番ハ長調.....	56
① 鍵盤の抵抗を感じる練習.....	56
② 《インヴェンション》第1番ハ長調.....	58
(3) バッハ：《インヴェンション》第4番ニ短調.....	59
(4) バッハ：《インヴェンション》第8番ハ長調.....	60
(5) ショパン：《前奏曲》第4番ホ短調.....	61
(6) ショパン：《前奏曲》第6番ロ短調.....	63
2. 「応用編」の指導内容.....	64
(1) バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調.....	64
① アルマンド	64
② クーラント	65
③ サラバンド	66
④ エア	67
⑤ メヌエット	68
⑥ ジーグ	69
(2) ショパン：《ノクターン》第15番ハ短調.....	70
3. 打鍵技術を通して音楽を捉える.....	71
(1) 身体的な融合	71
① 腕と指（身体）	72
② 身体と楽器	72

(2) 音楽的な融合	73
① 響きとフレージング	73
② 拍や拍子の概念.....	75
③ 音楽の構成	75
(3) 身体と音楽の融合.....	76
① 音楽を「経験」する.....	76
② 意識的な「経験」を感覚に落とし込む.....	77
③ 身体と音楽を結ぶ「経験」を表す言葉.....	79
第3節 “Übung”の指導場面.....	80
1. 打鍵技術を通して音楽を構成する場面.....	80
(1) イメージに相応しい響きを探究する.....	81
(2) 理想的なフレージングを実現する.....	83
2. 対話を通して表現を模索する場面.....	86
(1) 生徒の意思を確認する.....	86
(2) 生徒の意思を引き出す.....	88
3. 打鍵技術を通して表現を育む.....	91
(1) 音楽と心の融合.....	91
① 打鍵によって表現の道筋を「経験」する.....	91
② 問答によって表現の意思を明確にする.....	92
(2) ライグラフと生徒の協働.....	93
① 相互理解を支える「経験」を表す言葉.....	93
② 協働的な表現の探究を支える聴取.....	94
第4節 考察.....	95
1. 技術と表現の往還——基礎への回帰.....	95
2. 融合に基づく意識的な「経験」——応用への礎.....	97
第3章 弟子の研鑽における理解の深化.....	99
第1節 基礎の獲得.....	99
1. 美しい音色をつくる.....	99
2. 音楽の設計図を心に描く.....	100
3. いかにかえるか.....	103

第2節 深化の過程.....	106
1. 意識化.....	106
(1) 意識の萌芽.....	106
(2) 意識との葛藤.....	109
2. 無意識化.....	112
(1) 意識の昇華——「脱力」の深化.....	112
(2) 意識を経た自由——ライグラフの意図.....	116
第3節 表現の創出.....	120
1. 感情を「経験」する.....	121
(1) 音色に込める.....	121
(2) 作曲家を捉える.....	123
(3) 演奏者が語る.....	126
2. 聴取によって「経験」する.....	128
(1) 表現を捉える.....	128
(2) 時空間を捉える.....	130
第4節 考察.....	134
第4章 ライグラフの師の指導にみる表現の原点.....	137
第1節 二人の師からの影響.....	137
第2節 ボーンの指導.....	140
1. ボーンの指導の原則.....	141
2. 鍵盤の底を「押し込まない」打鍵.....	144
第3節 ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導.....	148
1. ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の「基礎概念」.....	148
2. 鍵盤を「押し下げる」打鍵.....	150
第4節 考察.....	154
結章.....	158
第1節 総括.....	158
第2節 結論.....	161
第3節 今後の課題と展望.....	162

引用・参考文献.....	165
初出一覽.....	175
謝辭.....	176
資料.....	178

表と譜例一覧

【表一覧】

表序-2-1	インタビューの基本情報	9
表2-1-1	“Übung”の曲目と課題	52

【譜例一覧】

譜例2-2-1	ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調、第1小節	56
譜例2-2-2	ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調、第5～6小節	56
譜例2-2-3	ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調、第9小節	56
譜例2-2-4	バッハ：《インヴェンション》第1番ハ長調、第1～2小節	59
譜例2-2-5	バッハ：《インヴェンション》第4番ニ短調、第1～5小節	60
譜例2-2-6	バッハ：《インヴェンション》第8番ヘ長調、第1～3小節	61
譜例2-2-7	ショパン：《前奏曲》第4番ホ短調、第1～4小節	63
譜例2-2-8	ショパン：《前奏曲》第6番ロ短調、第1～4小節	64
譜例2-2-9	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈アルマンド〉、第1～2小節	65
譜例2-2-10	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈クーラント〉、第1～4小節	66
譜例2-2-11	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈サラバンド〉、第1～4小節	67
譜例2-2-12	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈エア〉、第1～2小節	68
譜例2-2-13	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈メヌエット〉、第1～5小節	69
譜例2-2-14	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈ジーク〉、第1～11小節	70
譜例2-2-15	ショパン：《ノクターン》第15番ヘ短調、第1～9小節	71
譜例2-3-1	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈アルマンド〉、第3～8小節	82, 83
譜例2-3-2	バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈サラバンド〉、第17～18小節	84
譜例2-3-3	ショパン：《ノクターン》第15番ヘ短調、第15～19小節	89
譜例2-3-4	ショパン：《ノクターン》第15番ヘ短調、第45～56小節	90

資料一覧

資料	序-2-1	ラジオ番組（1994）が収録された各トラックの番号および題目	178
資料	序-2-2	教育機関におけるライグرافの主な指導歴	179
資料	序-4-1	ライグرافの主な自作品	180
資料	序-4-2	日本におけるライグرافの主な演奏活動	181
資料	序-4-3	日本におけるライグرافの主な教育活動	183
資料	1-1-1	ライグرافの主な録音資料	184

凡例

1. 本文における長い引用は、原則として独立した段落とし、引用文の前後に1行、左側に3文字の余白をとって示す。短い引用、また脚注におけるすべての引用は、改行せず「」を用いて示す。ただし、語句を強調する際にも「」を使用する。
2. インタビュー・データを引用する場合、筆者による補足や省略箇所、筆者の発言は（ ）を用いて示す。
3. 動画資料におけるライグラフと生徒の会話を引用する場合には、四角で囲い、表示する。また、資料内における演奏や動作についての筆者による補足は（ ）を用いて示す。
4. 文献および資料の引用において、原語を提示する際には（ ）を用いて示す。
5. 以下の資料について、略号を用いる。

HLP: “Samtal vid en flygel: Hans Leygraf - Pianist och pedagog.” Hans Leygraf, interviewee. Jan Lennart Höglund, interviewer. *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*. Caprice Records: CAP 21681 (DVD), tracks 1-12. Recorded 1993-1994, released 2010.

DVD I, II (2006): Leygraf, Hans. *Fundamental Piano Lessons*. Finkernagel & Lück (2 DVD). Recorded 2005, released 2006.

序章

第1節 研究の目的と背景

本研究の目的は、ハンス・ライグラフの打鍵技術をめぐる指導の実際と弟子による研鑽の過程、および彼の師の指導を検討することを通して、彼がいかにして弟子の演奏を説得力あるものへと導いたのかを明らかにすることである。

聴き手の心を打つ演奏は、いかにして生まれるのだろうか。

いつどこにいても容易く音楽に触れられる時代にあって、どのように音楽を表現するかということと向き合うことは、演奏家にとって永遠の課題であり、大きな喜びである。西洋クラシック音楽における、その終わりのない探究の世界には、ともに音楽に魅せられ、表現を磨こうとする師弟の営みを捉えることができる。音楽は、その表現をめぐる教え教えられる関係の積み重ねによって、今に「生きて」いるのである。西洋クラシック音楽のピアノ演奏をめぐり、さまざまな出逢いに恵まれ、音楽を表現することと一心に向き合い歩んできた筆者もまた、その歴史の一端を担っているといえるだろうか。

ピアノを介して音楽を表現するピアニストにとって、楽器をいかに扱うかを考えることは、自明のことのようと思われる。求めれば求めるほど奥深く感じられる音楽の世界に心惹かれ、表現するとはいかなることかと問い続けてきた筆者も、当然のごとく、その表現を実現させるためにどのように奏するかという課題にも直面してきた。しかし、演奏技術の発達が著しく、また演奏家それぞれの表現の重要性が叫ばれて久しい現代において、その根本的な技術に対する意識はかえって希薄になりがちである。かの偉大な音楽家、ゲンリッヒ・ネイガウス（Генрих Нейгауз, 1888-1964）もまた、器楽演奏家が犯す過ちの一つとして、「音楽の本質そのものが演奏者に求めてくるかたちで楽器を完璧にマスターすることがいかに難しい事業か、いかに遠大な事業かということを経視する態度」¹を挙げた。筆者は今、改めてその技術的な側面に目を向け、音楽を捉えたいと考えるのである。本研究では、演奏技術

¹ ネイガウス、ゲンリッヒ『ピアノ演奏芸術——ある教育者の手記』（Генрих Густавович Нейгауз. *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога*. Москва, 1958）森松皓子訳、東京：音楽之友社、2003年、12頁。

に着目してピアノ指導を展開した、一人の演奏家兼指導者とその師および弟子に焦点を当て、西洋クラシック音楽において演奏表現が導かれるに至る一つの道筋を明らかにしたい。

スウェーデンおよびドイツ語圏を中心に、ピアニストとして、また名教師として活躍したハンス・ライグラフ (Hans Leygraf, 1920-2011) は、多くの国際色豊かな弟子を育て、幾人もの日本人ピアニストを世に送り出した。その弟子らもまた、現在世界中で演奏家および指導者として活躍しており、彼らの存在は、ライグラフの指導の質の高さを物語っている²。

彼は特に、「ライグラフ・メソード」あるいは“Übung”と呼ばれる³、基礎的な打鍵技術を徹底的に見直す独特な方法によって指導を展開したことで知られる。その指導は、既に演奏家としての活動を行いつつある大学生を主な対象としており、限られた種類の打鍵技術を伝授することを起点として、奏者独自の多様な演奏解釈および演奏表現を導いた点で特徴的である。ただしライグラフは、多くの著名な指導者が試みたように、自身の指導内容および指導方法を文字にして遺すことはなかった。そのため、彼の指導に対する理解は、晩年に出版された長大で難解なレッスン DVD『ピアノレッスンの基礎 (Fundamental Piano Lessons)』(2006)⁴に拠るところが大きい。

ライグラフは、指導者として大きな功績を残したために、彼の指導に関する研究は、数こそ多くはないものの徐々に進められてきている。ライグラフの生前に発表された二編の学位論文 (Lee 2005, Petersson 2005) は、ライグラフ本人への聞き取り調査を行った点で、彼の他界後に発表された学位論文のうち陳 (2014) は、多数の弟子への聞き取り調査を行った点で特徴的である。また、日本において修士論文として発表された西村 (2014) は、教職課程に在籍する学生への有用性という観点からライグラフの指導を取り上げた点で、他の論文とは視点を異にするといえる。

これらの主要な先行研究によって、打鍵技術の指導を基礎とし、生徒の表現を尊重するライグラフの指導の特徴が明らかにされている。ただし、打鍵技術に関する指導の詳細、すなわち“Übung”の具体的な指導内容は、簡潔に説明されるか、DVD (2006) の一部が考察さ

² 日本においても、例えば田村 (1985) が、「すぐれた教育者としてその名が知られている」とライグラフを評している (田村宏「1985 日本公演に期待する!!」、演奏会チラシ『ハンス・ライグラフ ピアノ・リサイタル』 東京：石橋メモリアルホール、1985年11月21日)。

³ 「ライグラフ・メソード」は、ライグラフと弟子の間では、ドイツ語で“Übung”と呼ばれた。本論文では、以降“Übung”と表記し、その呼び名についても考察の対象とする。

⁴ Leygraf, Hans. *Fundamental Piano Lessons*. Finkernagel & Lück (2 DVD). Recorded 2005, released 2006. 以降、原則として、この資料を「DVD (2006)」と表記する。

れるにとどまっている。そのため、その打鍵技術と音や音楽がどのような結びつきをもち、生徒個人の表現へと昇華されたのか、またそのような表現の道筋と彼の指導方法にどのような関係性が認められるかという点については、検討の余地があるといえるだろう。

本研究では、打鍵技術を基礎とし、いかにして音や音楽と向き合い、その表現を探究していたかという観点から、ライグラフのピアノ指導を捉え直すこととする。

第2節 研究の内容と方法

本研究は、ライグラフおよびその師に関する既存資料、また彼の弟子による証言に基づき、分析、検討を行う。これにあたり、筆者は、2019年にドイツ・オーストリアにて資料の収集を行い、2016年および2021年に弟子へのインタビューを行った。また随時、スウェーデン・ドイツ・オーストリア・オランダ・日本等における資料所蔵機関、そしてライグラフやその師に関わる個人と連絡を交わし、情報および資料の提供を受けた⁵。本研究において扱う主な資料の概要⁶、筆者によるインタビューの概要、そして本論文の構成を以下に示す。

1. 主な資料の概要

(1) ライグラフに関する主な資料

初めに、第2章にて扱うライグラフの指導に関わる主な録音・録画資料について記述する。

ライグラフによる指導の大きな特徴の一つである“Übung”は、現在もその指導内容を、録音・録画資料にて確認することができる。

まず、2枚組のDVD『ピアノレッスンの基礎 (Fundamental Piano Lessons)』(2006)⁷を挙げることができる。これは、2005年2月にザルツブルクにて収録され、彼が自身の生徒を指導する形式で“Übung”の内容を提示している。また、ライグラフは生徒とドイツ語で会話しているものの、出演した生徒等によって6ヶ国語に翻訳されており⁸、広く一般に参照

⁵ 本研究にあたり、多くの方々のお力添えをいただきました。心より御礼申し上げます。

⁶ ここに示す以外の資料について、該当箇所にて出典を明記する。

⁷ Leygraf, Hans. *Fundamental Piano Lessons*. Finkernagel & Lück (2 DVD). Recorded 2005, released 2006. この資料は2枚のDVDから成るため、そのどちらか一方を示す際は、原則として、「DVD I (2006)」、「DVD II (2006)」と表記することとする。

⁸ 日本語をはじめ、英語、スペイン語、スウェーデン語、中国語、韓国語の字幕を確認で

され得る資料であるといえる。

またライグラフは、1993 年および 1994 年に収録された母国スウェーデンのラジオ番組『ハンス・ライグラフ——ピアニストそして教育者 (*Hans Leygraf - Pianist och pedagog*)』(1994)⁹にて、“Übung”の内容を言葉で説明している。この番組は、指揮者の Jan-Lennart Höglund (1935-) を進行役に、対談形式で進められており、ライグラフはピアノで実演しつつ、解説を行っている。番組の内容は、1950 年以前に演奏活動を開始したピアニストの演奏¹⁰を集約した 4 枚組の CD『スウェーデンの鍵盤奏者——1950 年以前のピアニスト (*Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*)』(2010)¹¹に付録の DVD『ピアノを交えた対話：ハンス・ライグラフ——ピアニストそして教育者 (*Samtal vid en flygel: Hans Leygraf - Pianist och pedagog*)』(2010)¹²に収められ、出版されている¹³。番組の各回は約 30 分で構成されており、上記 DVD¹⁴においては全 12 回の番組が 12 のトラックとなり、それぞれに題目が付されている¹⁵。

また、日本においては、ライグラフが初来日した際に桐朋学園にて開催された公開講座『Hans Leygraf 公開講座』(1976)¹⁶の記録録音が残されている。この講座では、ライグラフが、その場で生徒を指名し、その生徒を指導する形式で“Übung”の内容を紹介している。

きる。

⁹ スウェーデン王立図書館 (Kungliga biblioteket) における視聴覚コレクションの検索システム (Svensk mediedatabas, SMDB) によれば、1994 年 5 月 18、20、22、25、27、29 日、6 月 1、3、5、8、10、12 日に放送された (Svensk mediedatabas (SMDB), s.v. “Hans Leygraf - pianist och pedagog”, accessed September 27, 2021, <https://smdb.kb.se/catalog/search?q=Hans+Leygraf+-+pianist+och+pedagog&x=0&y=0>)。以降、原則として、この番組を「ラジオ番組 (1994)」と表記する。

¹⁰ ライグラフの演奏、また彼の自作品 (自演) も収録されている。

¹¹ *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*. Caprice Records: CAP 21677-21680 (4CD), Recorded 1903-1970, released 2010.

¹² “Samtal vid en flygel: Hans Leygraf - Pianist och pedagog.” Hans Leygraf, interviewee. Jan Lennart Höglund, interviewer. *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*. Caprice Records: CAP 21681 (DVD), tracks 1-12. Recorded 1993-1994, released 2010.

¹³ 4 枚組の CD には、このラジオ番組 (1994) を収めた DVD の他、CD と同じ題目のブックレットが付されている。このブックレットは、題目の通り、スウェーデンにゆかりのあるピアニストに関する貴重な資料であり、全 216 頁に及ぶ。以降、原則として、この資料を「ブックレット (2010)」と表記する。

¹⁴ 記録媒体は DVD であるが、実際にはラジオ番組 (1994) の音声とともに収録風景を収めた静止画が映し出される。以降、原則として、この資料を“HLP”と表記する。

¹⁵ 各トラックの題目は、資料 (序-2-1) を参照のこと。

¹⁶ ライグラフ、ハンス『Hans Leygraf 公開講座：1976 年 11 月 25 日 (木)：333 室』(CD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵)、1976 年録音。以降、原則として、この公開講座を「公開講座 (1976)」と表記する。

日本人の生徒および聴講者のために、通訳者¹⁷がつき、ライグラフが話すドイツ語を日本語に訳している。

本研究においては、これらの録音・録画資料を文章化した原稿に基づき¹⁸、分析を進める。

(2) ライグラフの師に関する主な資料

次に、第4章にて扱う、ライグラフの師に関する主な資料について記述する。

① ゴットフリート・ボーンの指導に関する資料

ゴットフリート・ボーン (Gottfrid Boon, 1886-1981) に関する最も詳細な研究の一つに、学位論文の執筆を経て書籍化された Tohver『思考と音——ゴットフリート・ボーンと彼のピアノ指導 (Tanke - ton: Gottfrid Boon och hans pianoundervisning)』(1998)¹⁹を挙げるができる。彼女は、ボーンの指導の内容を明らかにするべく、彼の弟子に聞き取り調査を行っており、その対象者の一人としてライグラフもインタビューを受けている。本研究において、ボーンの指導の一端を捉えるにあたり、重要な手がかりを得ることができる。

本研究では、Tohver (1998) に示唆を得て、ボーンの二冊の教本である、『ピアノ教本 (Pianostudier)』(1935)²⁰と『ボーンの小さなピアノ学校 (Boons lilla pianoskola)』(1965)²¹の原本を主な資料とし、ライグラフの指導との関連性を検討する。これらは、初修者に向けた教本であり、その大部分が楽譜で構成されているものの、その序文には彼の指導の特徴が顕著に示されている。以上の三冊は、いずれもスウェーデン語の資料である²²。

また本研究に取り組むにあたり、ボーンの指導に関して、彼に師事した二名の弟子からの証言も得た²³。彼らは、ライグラフとは異なる年代にボーンの指導を受けたものの、彼らの

¹⁷ 通訳者はライグラフの弟子である古賀雅子氏である。

¹⁸ スウェーデンのラジオ番組 (1994) を収録した DVD (HLP, tracks 1-12) の内容の文章化および邦訳について、峰村茜氏に多大なるご尽力をいただきました。深く感謝いたします。

¹⁹ Tohver, Berit. *Tanke - ton: Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. Bromma: Edition Reimers, 1998.

²⁰ Boon, Gottfrid. *Pianostudier*. Stockholm: Nordiska musikförl, 1935.

²¹ Boon, Gottfrid. *Boons lilla pianoskola*. Stockholm: Eriks, 1965.

²² 資料の入手にあたり、Dorette Leygraf 氏のお力添えをいただきました。また、スウェーデン語の邦訳にあたり、峰村茜氏のお力添えをいただきました。お二人に深く感謝いたします。

²³ ボーンの指導に関する多くの証言をいただきました、Per Enflo 氏および Jonas Lundahl 氏に深く感謝いたします。Enflo 氏とは英語、Lundahl 氏とはスウェーデン語および英語に

生きた言葉は、ボーンの指導の特徴を捉えるにあたって有意義な情報であるといえる。

② アンナ・ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導に関する資料

ヒルツェル＝ランゲンハーン (Anna Hirzel-Langenhahn, 1874-1951) は、自身のピアノ指導の一端を、文字にして遺した。彼女自身は、それを『私の生徒への手紙——ピアノ演奏の教え学ぶ方法²⁴ (*Briefe an meine Schüler: Eine Lehr- und Lernweise des Klavierspielens*)』(1951)²⁵として上梓した²⁶。これは、その題目の通り、彼女が自身の生徒に宛てて手紙を綴る形式で記述されており、各項は「手紙 1～24」としてまとめられている。彼女は、戦争によって個人的な交信を絶たざるを得なかった生徒への思いが、その執筆の原動力となったと述べている²⁷。

ヒルツェル＝ランゲンハーンによるこの書は、彼女が亡くなった 1951 年に出版されているが、これを原書として彼女の弟子らが編集し、『弾くことと理解すること²⁸——打鍵の習得への道 (*Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*)』(1964)²⁹が編著書として出版された³⁰。原書におけるいくつかの項、つまりいくつかの手紙が省略されているが、ヒルツェル＝ランゲンハーンの弟子であったエディット・ピヒト＝アクセンフェルト (Edith Picht-

よって私信を交わした。また、雑誌記事である Lundahl「ボーン協会におけるセミナー (*Seminarum med Boonsällskapet*)」(2018)にも示唆を得た。スウェーデン語による私信および資料からの引用に際して、邦訳にあたり、峰村茜氏のお力添えをいただきました。深く感謝いたします。

²⁴ 邦訳は、田舎片による。

²⁵ Hirzel-Langenhahn, Anna. *Briefe an meine Schüler: Eine Lehr- und Lernweise des Klavierspielens*. Berg, Thurgau: Edition Langenhahn-Hirzel, 1951.

²⁶ ヒルツェル＝ランゲンハーンは、本書に『練習集 (*Übungsband*)』(ca. 1952)を附した (Hirzel-Langenhahn, Anna. *Übungsband zu den "Briefen an meine Schüler"*. Berg, Thurgau: Edition Langenhahn-Hirzel, ca. 1952.)。これらは現在、ミュンヘン音楽・演劇大学附属図書館 (Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater München) 等で閲覧することができる。

²⁷ Hirzel-Langenhahn, Anna. *Briefe an meine Schüler: Eine Lehr- und Lernweise des Klavierspielens*. Berg, Thurgau: Edition Langenhahn-Hirzel, 1951, p. 3.

²⁸ 主題の邦訳は、後述する邦訳書 (ヒルツェル＝ランゲンハーン 19--) に倣った。

²⁹ Hirzel-Langenhahn, Anna. *Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*. Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel: Bärenreiter, 1964.

³⁰ 後述する邦訳書 (ヒルツェル＝ランゲンハーン 19--) の訳者である原田は、「訳者のあとがき」にて、この再編された版がベーレンライター社から出版されたのは 1961 年のことであるとしている。さらに原田自身は、1978 年に改版されたものに依拠して翻訳を行ったとしている。筆者が所持する版には、著作権を示す欄に 1964 年との記載のみが確認できるが、原田が指摘する 1978 年の「新版」の内容と同じく、ピヒト＝アクセンフェルトによる解説が添えられている。

Axenfeld, 1914-2001) による解説や編者による注釈等が加えられている³¹。

また、弟子によって再編された版は日本語に訳され、『ピアノのための指の訓練——弾くことと理解すること』(19--)³²として出版されている。ピヒト＝アクセンフェルトに師事した原田吉雄(1936-2019)による翻訳である³³。原田は、原書(Hirzel-Langenhan 1951)を参照し、またピヒト＝アクセンフェルトへの聞き取りを重ね、それらの内容を補完しつつ訳している。本研究においては、主にこの邦訳書に基づき、必要に応じて原書や編著書を参照して原語を補い、分析を行うものとする。

2. インタビューの概要

本論文では、ライグラフの弟子である11名のインタビュー어의証言に依拠した考察を行う。本研究におけるインタビューの実施概要と分析方法、またインタビューの基本情報について記述する。

(1) 対象者の選出

対象者の選出基準は、以下の2点である。

第一に、一般に公開されている対象者のプロフィールにおいて、ライグラフに「師事」³⁴したことが明記されていること。第二に、ライグラフが指導を行っていた教育機関³⁵で、学生としてライグラフとともに学んだ期間をもつ者であること。

³¹ ピヒト＝アクセンフェルトは、自著の中で、ヒルツェル＝ランゲンハーンの教本に含まれる基礎練習を「毎朝好んでおこなっている」と述べている(ピヒト＝アクセンフェルト、エディット『ピアノ練習によせて——ブラームスからの提案』(Edith Picht-Axenfeld. *Zum Üben: Anregung von Brahms*) 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、1993年、105頁)。

³² ヒルツェル＝ランゲンハーン、アンナ『ピアノのための指の訓練——弾くことと理解すること』(Anna Hirzel-Langenhan. *Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*. Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel, 1964) 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、19--年。

³³ ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の理解にあたっては、原田による雑誌記事「指の独立と強化——ランゲンハーンの方法とその応用」(原田 1984)、また原田と同じくピヒト＝アクセンフェルトの弟子であった井上による動画資料『さまざまなテクニック——タッチとペダリング』(井上 2005)も参照した。

³⁴ 日本語では「師事」という表記、英語では“studied with”という表記を基準とする。

³⁵ 資料(序-2-2)を参照のこと。

(2) インタビューの方法

対面により、対象者と一対一の形式で半構造化インタビューを行い、インタビュー内容を録音した。

(3) インタビューの主な質問内容

以下のような4つの観点から5つの質問を行うこととし³⁶、インタビューーとの会話の中から、それぞれのインタビューーに合わせて、さらに質問を展開した。

(ア) インタビューー自身について

- i) ライグラフ先生への師事歴を教えてください。
- ii) ピアノを演奏する上で一番重要なスキル、または理想は何ですか。

(イ) ライグラフの指導について

- i) ライグラフ先生の教え方の特徴を教えてください。

(ウ) ライグラフのメソッド (Übung) について

- i) ライグラフ先生のメソッドを受けた時の印象、捉えた内容について教えてください。

(エ) インタビューーの指導について

- i) ご自身が指導を行うにあたって、コンセプトとしていることは何ですか。

(4) データの分析方法

インタビューの分析は、次のような手順で進めた。

まず、インタビューの逐語録を作成し、内容毎に切片化、要約した。その後、ライグラフの指導および弟子の音楽的な研鑽について語られた切片を、打鍵技術および音や音楽の観点から分析し、カテゴリーを付して分類した。その上で、より多くのインタビューーによって言及された内容と、特に重要視されるべき内容を抜き出してストーリー化した。

(5) インタビューーについて

本研究では、ライグラフに師事した経験をもつ、11名のピアニストにインタビューを行

³⁶ (エ) の指導者としてのコンセプトについては、インタビュー中に、インタビューーが指導を行っていることを確認できた場合に質問を行った。

った。A から K の 11 名のインタビューイは、日本の他、南米、北欧、西欧のいずれかの地域³⁷を出身地としており、そのうちの 2 名には、通訳者³⁸を介し、英語でインタビューを行った。全インタビューイへの聴き取りの総時間は、約 21 時間であった。以下の表に、各インタビューイの基本情報をまとめた（表序-2-1）。

表序-2-1 インタビューイの基本情報

インタビューイ	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
師事期間 ³⁹	10 年	10 年	5 年	2 年	5 年	8 年	3 年半	8 年	2 年	4 年	3 年
教育機関 ⁴⁰	m&b	b	h	m	m	m&h	m	m	h	m	m
師事開始時の年齢 ⁴¹	19 歳	16 歳	20 歳	26 歳	28 歳	18 歳	23 歳	23 歳	22 歳	21 歳	23 歳
ライグラフの年齢 ⁴²	60 代前半	60 代後半	40 代後半	50 代後半	50 代後半	50 代後半	50 代前半	70 代後半	50 代後半	60 代後半	60 代前半
インタビューの実施 年/月/日	2016/2/15	2016/3/15	2016/3/17	2016/3/23	2016/4/22	2016/5/11,24,30	2016/7/10	2016/8/9	2016/8/20	2016/8/31	2021/7/10

3. 本論文の構成

本論文は、次の 4 章で構成される。

第 1 章では、ライグラフおよび弟子の言説に基づき、ライグラフがどのような演奏を目指し、そのためにどのように音楽を捉え、演奏活動および教育活動を行っていたのかを明らかにする。まず、弟子が記憶するライグラフの演奏の特徴に示唆を得て、ライグラフ自身が語る音楽やピアノ演奏の理想像を検討する。次に、そのような理想とする音楽を、どのように

³⁷ 個人が特定されないよう、日本以外の出身地については地域名で表記した。

³⁸ 通訳を担当していただきました、深川美奈氏、堀美夏子氏に深く感謝いたします。

³⁹ 学生生活を終えるまでの、おおよその師事期間。

⁴⁰ インタビューイがライグラフの指導を受けた教育機関。“b”はベルリン芸術学校、“h”はハノーファー音楽演劇大学、“m”はザルツブルク・モーツァルテウム大学とする（教育機関名は、当時の名称による。資料序-2-2 を参照のこと）。

⁴¹ おおよその年齢。

⁴² インタビューイが師事を開始した当時の、ライグラフのおおよその年齢。

捉え表現していたのか、彼が音楽と対峙する過程を検討する。

第2章では、第1章で明らかとなるライグラフの音楽観を踏まえて、彼がどのような指導を展開したのかを明らかにする。ここでは、ライグラフの“Übung”における指導内容および指導場面を検討し、彼が、打鍵技術をめぐる指導によって、どのように音楽を指導したのかを考察する。

第3章では、弟子の証言に基づき、彼らがライグラフの指導から何を得て、その後どのように音楽を捉え表現するようになったのかを明らかにする。まず、弟子が、ライグラフの“Übung”およびその後の指導から得たこと、また指導を受けた当時から年月を経てはじめて得たことを検討する。さらに、“Übung”における打鍵技術をめぐる学びを経て、弟子がどのように音楽を表現するに至っているのかを検討する。一部、ライグラフによる“Übung”に関する説明も検討し、弟子の証言を補完する。これらの検討を通して、弟子によるライグラフの指導への理解およびその深化を明らかにする。また、彼らが理想とする音楽および演奏の在り方を浮かび上がらせるとともに、第2章において明らかとなる“Übung”の指導の展開とあわせて考察し、弟子の研鑽の過程における演奏表現の深化を捉える。

第4章では、第2章および第3章において明らかとなるライグラフの指導の展開を踏まえて、彼が師事した二人の師の指導の一端を捉えることにより、彼の指導がどのような経緯を経て生み出されたのかを明らかにする。ここでは、ライグラフおよび弟子の言説に基づき、彼が二人の師から受けた影響を整理した上で、各師の教本およびライグラフの言説に基づき、二人の師の打鍵技術をめぐる指導の特徴を検討する。二人の師の指導に、ライグラフの指導との共通項および相違点を見出し、本研究にて捉える演奏表現の深化につながる原点を明らかにする。

第3節 主な先行研究の検討

1. ライグラフのピアノ指導に関する研究

ライグラフに関する主要な研究である、Lee (2005)、Petersson (2005)、西村 (2014)、陳 (2014) について、以下に述べる。

Lee (2005)⁴³は、ライグラフが自身の人生について語る3枚のMDに基づいて、彼の伝

⁴³ Lee, Joanna Jimin. “Hans Leygraf: Pianist und Pädagoge.” Diplomarbeit, Universität Mozarteum Salzburg, 2005.

記を示した後、打鍵技術に関する彼の指導、そしてショパンの《ピアノ協奏曲》第1番を取り上げた彼のレッスン内容を紹介している。

Lee は、幼年期から青年期にかけてのライグラフの歩みを紹介する中で、ライグラフがスウェーデンにおけるボーンとの長い師弟関係を経て、ヒルツェル＝ランゲンハーンとともに学ぶまでの経緯について説明している。ここでは特に、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の特徴について、具体的な内容を挙げることによって示している。例えば、新しい楽曲に取り掛かる際には、曲の構成を把握し細部を認識すること、響きに集中するために最初から暗譜すること、そして決して機械的でない意識的な練習によって時間を無駄なく使うことを重視するよう指導していたという。

Lee が論文執筆に対する許可を得ようとした際、ライグラフは、自分自身が題材になり得るのかどうか尋ねたという。序文に記されたその事実は、そこに添えられた、生徒をそれぞれに異なる方法で教えているのだというライグラフの言葉とともに、指導に対する彼の考え方を端的に示しているといえる。また Lee によれば、ライグラフは DVD (2006) に引き続き、ショパンの《練習曲》全曲を題材に収録を行う計画を立てていたという。この情報は、「またの機会にさらに先に進めれば、嬉しいですね。皆さん、ありがとう。さようなら」⁴⁴ というライグラフの発言を裏づけるものである。

ザルツブルク・モーツァルテウム大学で、つまりライグラフのすぐ側で執筆された Lee (2005) には、当時のライグラフの考え方や思いを垣間見ることのできる情報が多く含まれている。ライグラフはその生涯において、自身に関する著書を遺さなかった。この弟子による学位論文は、その立場や視点を生かした貴重な資料であるといえよう。

Petersson (2005)⁴⁵ は、ライグラフとその三名の弟子へのインタビューに基づき、ライグラフが彼のピアノ指導をどのように説明しているか、またそのピアノ指導について弟子がどのように理解しているか、そして弟子が自身の指導をライグラフの指導にどのように関連づけているかを明らかにしている。

Petersson の研究において、ライグラフは、自身が行う指導の方法やその形成過程、指導観や音楽観等について語っている。また弟子は、彼らが受けたライグラフの指導や、自身の指導観に影響を与えた出来事、そしてそれぞれの文化的背景と人生経験に基づいた指導にお

⁴⁴ DVD II (2006), track 4.

⁴⁵ Petersson, Johan. "Tillsammans med Hans Leygraf: En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring." Licentiate thesis, Luleå tekniska universitet, 2005.

ける優先事項等について説明している。Pettersson はこれらの証言から、ライグラフの指導に対する弟子の理解は、ライグラフ自身の説明によく一致しているものの、弟子たちの指導における優先事項はそれぞれに異なるものであるとしている。

さらに Pettersson は、インタビューの結果から、ライグラフの指導の特徴として二つの二元論を提示している。一つ目は、全員に等しく基礎的な技術を伝える際の権威的なアプローチと、その後の指導における対話的なアプローチである。また二つ目は、そのような指導に紐づく事項であり、彼がピアノ演奏の知識を技術と解釈の二つの部分に分けて扱ったということである。また、ライグラフがレッスンにおける認知的な理解と練習における実践的な知識への移行という、学習の在り方を見据えていたことも示されている。

加えて Pettersson は、インタビューから明らかになったライグラフの弟子の経験について、Lave & Wenger (1991)⁴⁶による実践共同体の理論に触発された Nielsen & Kvale (2000)⁴⁷の徒弟学習 (mästarlärande) に関する理論的推論に基づき、説明している。ここでは、専門的な基礎を身につける機会、師や経験豊富な仲間からの刺激を得る機会、レパトリーの拡大や人前での演奏等のより厳しい状況に向けた準備の機会、経験豊富な人との世代を超えた交流や多文化環境に身を置くことから得られる学習の機会、他の指導者との経験をめぐる環境の変化から生まれる視野を広げる機会等、弟子がライグラフのもとで学ぶ間に得た、学習を促進させる要因となり得る様々な経験が示されている。

最終的に Pettersson は、この研究によって、ライグラフの弟子というグループの経験と視野の多様性が示され、高度なピアノ指導における伝統の継承の過程に、弟子個人のアイデンティティーの創造が見いだされたと結論づけている。また、この結果により、ライグラフの指導方法には、伝統的な師弟関係における実践共同体で生じる学習形態と大きな類似点が認められると指摘している。

Pettersson (2005) は、スウェーデン語の資料を検討することによって、ライグラフの師の一人であるボーンの指導内容の一端や、スウェーデンにおけるピアノ指導の歴史等にも言及しており、スウェーデンを出身地とするライグラフの重要な研究であるといえる。ただし、ライグラフのピアノ指導に関しては、Lee (2005) と同様にライグラフ本人の証言を含むものの、少人数に対する合計約 5 時間のインタビューに基づいて検討されている。学習理論に

⁴⁶ Lave, Jean and Etienne Wenger. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

⁴⁷ Nielsen, Klaus and Steinar Kvale, eds. *Mästarlära: Lärande som social praxis*. Lund: Studentlitteratur, 2000.

基づいた論の展開によってより普遍的な視点から整理されてはいるが、妥当性を求めるために多角的な研究方法を検討する余地があるといえるだろう。

西村（2014）⁴⁸は、日本の音楽雑誌等におけるライグラフやその弟子の証言を引用することによって、ピアノ指導に対するライグラフの考え方について言及し、また「ライグラフのメソッドである『ユーブング』があらゆる角度から、分かりやすく説明されている」⁴⁹ DVD（2006）のうち、DVD I の指導場面を取り上げて、その指導の内容を検討している。

西村は、他の先行研究と異なる視点を持ち、音色についての研究の一環としてライグラフのピアノ指導を取り上げている。具体的には、「本来国際的なピアニストを養成するために考案された」⁵⁰ライグラフの“Übung”について、教員養成課程に在籍する学生の音色に対する意識を育む指導方法としての有効性や課題という観点から考察している。西村は、“Übung”を用いたレッスン⁵¹を受講した学生への聞き取り調査および自身の経験に基づき、「タッチの仕方を『目に見える』ような方法で学習させる」⁵²点や、メソッドによって学生が音色や聴くことに関心をもつようになった点については有効性があるとしている。一方で、楽曲の解釈を重視する“Übung”においては、読譜力が身につけている必要があり、その基礎があってこそ音色を学ぶことができると指摘している。

西村（2014）は、教員養成課程の学生に対する調査について、具体的な手続き等を示していない。また、その調査の結果についても、考察において触れられている程度ではあるが、ライグラフが教えた学生とは異なる立場の対象に焦点を当てることによって、一つの新たな視点を示しているという点で、興味深い報告である。

陳（2014）⁵³は、母国台湾の音楽界に対して、ライグラフおよび彼の教授法を紹介するこ

⁴⁸ 西村幸高「ピアノの音色を豊かにするメソッドに関する研究——ハンス・ライグラフのメソッドに着目して——」 修士論文、佐賀大学大学院教育学研究科、2014年。西村は、その後に執筆した雑誌論文においても、ライグラフの指導に触れている（西村幸高「ピアノの音色を豊かにするメソッドに関する研究II——自己意識の変化に着目して——」、『九州竜谷短期大学紀要』 第63号、2017年、119～138頁）。

⁴⁹ 西村幸高「ピアノの音色を豊かにするメソッドに関する研究——ハンス・ライグラフのメソッドに着目して——」 修士論文、佐賀大学大学院教育学研究科、2014年、12頁。

⁵⁰ 同前、3頁。

⁵¹ ライグラフの弟子である古賀雅子氏による実践。

⁵² 西村幸高「ピアノの音色を豊かにするメソッドに関する研究——ハンス・ライグラフのメソッドに着目して——」 修士論文、佐賀大学大学院教育学研究科、2014年、94頁。

⁵³ 陳婉倩「雷格拉夫及其鋼琴教學風格之研究」 博士論文、輔仁大學音樂學系、2014年。陳はその後、二編の雑誌論文を執筆している（陳婉倩「瑞典鋼琴家雷格拉夫之教學風

とを目的として、文献および資料の調査とライグラフの家族や弟子へのインタビューに基づき、彼の生涯と指導の特徴についてまとめている。

ライグラフの生涯については、主に Lee (2005) を参考にまとめられている。そして、写真、幼少期および青年期の演奏会のプログラム等、ライグラフの家族から提供された貴重な資料が提示されている。また、演奏活動についての節では、ライグラフの公式ウェブサイトに掲載されている情報やインタビューの証言から、晩年の活動にも言及している。

指導内容については、DVD (2006) においてライグラフが示した打鍵技術の内容を簡潔に説明した上で⁵⁴、インタビューの一人から提供された録音に基づき、シューベルトの《ピアノ・ソナタ》第 20 番イ長調を取り上げた弟子に対するある一回のレッスンの内容も紹介している。そして、ライグラフが頻繁にピアノを用いて「理想的な演奏方法」を示していることや、解釈に関して生徒の意見を尊重しつつ、楽譜に書かれていることの重要性を強調する姿勢等、録音資料から捉えた彼の指導の特徴を書き添えている。

陳は、弟子へのインタビューおよび文献に基づいて、ライグラフの教育の特色を、「楽譜上の記号に忠実であること、練習に取り組む前に心で音楽をイメージすること、聴くのと同時に意識的に演奏すること、できるだけ早く暗譜して演奏すること、良いフレージング、自然に演奏すること、生徒の個人的特色の確立への支援、生徒に考えさせるために質問すること」⁵⁵という 8 つにまとめている。また、ライグラフの「教育的貢献と啓発」について、5 つの観点から説明している。第一に、指定された曲目による打鍵技術の練習やその後のレパトリーの展開、そして演奏機会の提供等によって「多くの音楽的人材の育成」を行ったこと、第二に、質問を用いて、生徒自身が考え、理想的な演奏を達成できるように導くライグラフの指導は、「啓発的かつ伝統を覆すような教育スタイル」であること、第三に、自宅でのレッスンや食事の席でのエピソードに見られるような「教師と生徒との深い絆」が認められること、第四に、ユーモアに溢れ謙虚な指導者でありながら、率直すぎて生徒を傷つける可能性のある言葉を発する等、様々な場面における表面的ではない生徒との関係性から、「永遠

格」、『國立臺北教育大學 103 鋼琴教學學術研討會論文集』 台北：國立臺北教育大學人文藝術學院、2015 年、155～177 頁。陳婉倩「論瑞典鋼琴家雷格拉夫之觸鍵教學——由教學影片『鋼琴基本教程』探討——」、『藝術學刊』 第 9 卷第 2 期、2017 年、1～36 頁。

⁵⁴ 陳は、上述した陳 (2017) においても、DVD (2006) における“Übung”の内容を、インタビューの証言とともに紹介している。

⁵⁵ 陳婉倩「雷格拉夫及其鋼琴教學風格之研究」博士論文、輔仁大學音樂學系、2014 年、97 頁。

に忘れ得ぬ大家ならではの風格」が捉えられること、第五に、ライグラフの打鍵技術に関する指導方法を、弟子が用いて教えたり講座で紹介したりしているという証言から、その教えがライグラフの他界後も「世代から世代へと受け継がれ続ける」ものであることを指摘している⁵⁶。

聞き取りの多くが電子メールを用いた調査ではあるものの、陳（2014）は、ライグラフの家族二人と 20 名の弟子へのインタビュー⁵⁷を行っており、またそのインタビューから得た貴重な資料やその内容を提示している点で、重要な先行研究であるといえる。また、ライグラフが他界した後にまとめられた彼に関する包括的な研究であることから、本研究に重要な示唆を与えるものであるといえる。ただし、Lee（2005）や Petersson（2005）の情報に根拠を求める箇所も多い。

以上のように、ライグラフの指導の特徴は、ライグラフ自身や弟子の証言に基づき明らかにされてきている。しかし、打鍵技術をめぐる具体的な指導内容との関連性については、十分に言及されているとはいえない。また、その指導の成立過程についても、二人の師から大きな影響を受けたことは示されているものの、その関連性を彼らの指導に遡って検討している研究は見当たらない。本研究では、録音・録画資料に基づき、“Übung”における彼の指導を、音や音楽の側面から捉え直し、その上で弟子の研鑽の過程および二人の師の指導との関わりを検討する。

2. ピアニストの指導に関する研究

ある一人のピアニストの指導を対象とする学術的研究は、数こそ多くはないものの、その先例のいくつかにあたることができる。これらの研究では、一人に焦点を絞ることによって、指導内容のみならず、演奏家がいかなる理念のもとに各々の指導を展開していたのか、またその指導が弟子にどのような影響を与えたのかといったことにまで踏み込んだ議論がなされている。

例えば、国府（2005）⁵⁸は、十数年という長期にわたり日本を拠点として活動したレオニ

⁵⁶ 邦訳に際し、お力添えをいただきました鄭曉麗さん、李惠平さんに心より感謝申し上げます。

⁵⁷ 家族と弟子それぞれに用意された 7 つの質問項目に対する自由回答式。一組の家族を含む計 21 件のインタビューのうち、14 件は電子メールのみ、その他は対面あるいは電話（うち 2 件は電子メールと併用）による形式で行われた。

⁵⁸ 国府華子「レオニード・クロイツァーのピアノ教育——その理論と日本の弟子に残した

ード・クロイツァー (Leonid Kreutzer, 1884-1953) を取り上げた。著作を多く遺したクロイツァーの指導について、思想と指導内容の両面から検討するとともに、日本人の弟子7名への聞き取り調査からその継承の実態に迫っている。

国府は、クロイツァーがその指導によって育もうとしたことは、基本的なピアノ奏法を土台としながらも、「自由な表現力を身につける」⁵⁹ことであったとしている。また、弟子によって語られた内容からは、彼の指導から受け継ぎ自身の表現への糧としたものと、その後の研鑽とともに変化していったものの両方が見出されたとしている。まず、意識的に受け止められつつも変化していったものとは、「自然奏法と呼ばれる技巧、クロイツァー独特の理論を持つ指づかい」⁶⁰であるとしている。一方で、弟子が消化し生かしていると考えられるものは、「音として伝えられ学びとられた表現の方法」⁶¹、すなわち「ピアノの音でのうたい方であり、アゴーギク、リズム」⁶²であるとしている。このような考察は、本研究が目指す、演奏に関わる指導を音や音楽の側面から捉えることの重要性を示しているといえる。ライグラフは、自身の指導について著書にまとめることをしなかったが、録音・録画資料としてその内容を遺している。戦前生まれのピアニストによる指導のあり方を、音や音楽の側面に着目して検討することができる貴重な対象であると考えられる。

また、国府は、クロイツァーのピアノ指導における「技巧」の側面が、日本人の弟子に正確に伝わらなかった要因の一つとして、ピアノ奏法に関する情報が錯綜していたとする当時の日本の時代背景を挙げている。本研究で対象とするライグラフは、クロイツァーより後の時代に活躍し、拠点をヨーロッパに置きつつ多くの日本人を指導した。本研究は、海外への留学が珍しくなくなりつつあった時期に、日本人の学習者に多くの影響を与えた外国人指導者がどのような指導を展開していたのかを明らかにする点で、国府の研究に続くものであるといえるだろう。

また、山下 (2011)⁶³は、日本を代表するピアニストの一人、園田高弘 (1928-2004) の指導者としての側面に着目し、その功績を明らかにした。具体的には、園田の著書と3名の弟

もの——」 博士論文、東京芸術大学大学院音楽研究科、2005年。

⁵⁹ 同前、95頁。

⁶⁰ 同前、97頁。

⁶¹ 同上。

⁶² 同前、98頁。

⁶³ 山下薫子「音楽教育者としての園田高弘」、『東京芸術大学音楽学部紀要』 第37集、2011年、171～185頁。

子への聞き取り調査に基づき、彼の音楽観および教育理念、また指導の実際を検討し、それらに関連づけて論を展開している。

山下は、園田の音楽観に大きな影響を与えたものとして、「音楽の現象学」⁶⁴を挙げている。園田が、セルジュ・チェリビダッケ (Sergiu Celibidache, 1912-1996) の演奏との出会いから、音楽を現象学的に捉えることへの知見を深めたと考察するのである。また、彼の教育理念については、「音楽に取り組む姿勢を身につけさせようとするもの」⁶⁵であったとする。園田は、「楽曲の構成を知り、背景にある文化や精神を様々な文献から汲み取ること」⁶⁶によって細部の表現を決定すること、またその徹底的な探究によって個性や創造性を引き出すことを重視していたという。そして、このような理念の上に、彼は、「学習者の年齢や能力によって、模範演奏や身振り、言語的なコミュニケーションといった指導方法を使い分けていた」⁶⁷とする。以上のような考察を経て、山下は、園田の教育的な功績を、「自らが個性豊かな教育者となり、日本人の若いピアニストたちの創造性を育成するための方法を実践的に示したこと」⁶⁸であると結論づけている。

山下は、考察の過程において、園田が、演奏家としての姿勢を示しつつ、「自らのたどった道と、その結果たどり着いた境地に、若いピアニストたちが自力で到達するよう望んでいたと考えられる」⁶⁹としている。演奏家である指導者が、いかなる研鑽を積んできたのかを検討することによって、その指導の真髓が浮き彫りになることを示しているといえよう。本研究では、ライグラフとその弟子の言説のみならず、彼が受けた指導の一端にも触れることとする。

ライグラフは、園田と同時代に活躍した演奏家であり指導者であるといえる⁷⁰。教育活動の拠点こそ異なるものの、ドイツを含む海外にて研鑽を積み、その地で活躍した音楽家に影響を受けた園田に関する山下の研究は、本研究に大きな示唆を与えるものであるといえる。

ライグラフと直接の関係をもつピアニストの研究としては、Tohver (1998)⁷¹を挙げるこ

⁶⁴ 同前、176 頁。

⁶⁵ 同前、182 頁。

⁶⁶ 同前、177 頁。

⁶⁷ 同前、182 頁。

⁶⁸ 同上。

⁶⁹ 同前、178 頁。

⁷⁰ 園田は、雑誌のインタビューにおいて、指導者としてのライグラフに触れている（堀明久（記事）「新春対談 園田高弘先生」、『Our Music』 第 235 号、2003 年、8 頁）。

⁷¹ Tohver, Berit. *Tanke - ton: Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. Bromma: Edition Reimers, 1998.

とができる。ライグラフの師であり、スウェーデンを代表する指導者であったゴットフリート・ボーンに関する研究である。自身もまたボーンの弟子である Tohver は、文献および資料、そして 39 名の弟子への聞き取り調査に基づき、彼の指導者としての活動とその影響を明らかにしている。約 70 年間⁷²にわたり教育活動を展開したボーンの、さまざまな年代に師事した数多くの弟子を対象に聞き取り調査を行っている点、またセミナーおよび自身が受けたレッスンにおける彼の指導例や、ボーンおよびその弟子、そして彼に大きな影響を与えたピアニスト⁷³の演奏音源を検討している点で、弟子である自身の立場を存分に生かした内容であるといえる。

Tohver によれば、当時のピアノ指導の潮流にあつて、ボーンの指導はさまざまな論争を巻き起こすものであつた。ボーンは、非音楽的な演奏を助長するような指導を強く拒み、技術的な側面に関する具体的な指導を避け、理想とする音の響きを内的にイメージすることを重視していたという。そのような「方法」を説明しない指導方針は革新的なものであつたために誤解や批判を招くこともあつたものの、演奏に際してあらかじめ音響的なイメージを明確にするという、「思考」に焦点を当てた彼の考え方は、弟子の演奏や指導に生きているとする。ただし、彼の指導は、継承され得るものかどうかという点で疑問も残るといふ。想像力に働きかける指導や学習は、彼の「カリスマ性」に支えられたものであり、音楽との媒介者である彼が不在の状況下においては、直接指導を受けた者であってもそれを再現する術を見出せない場合があるということである。

本研究では、ライグラフの指導の展開とともに、その成立過程をより明瞭なものにするべく、彼の師であるボーンの指導も検討の対象とする。ボーンの指導の恩恵を受けつつも、打鍵技術をめぐる具体的な指導を行ったライグラフに焦点を当てることで、その継承の在り方に迫ることも可能であると考えられる。Tohver の研究は、ボーンの指導を包括的に明らかにしたものであり、その点においても、本研究の重要な先行研究であるといえる。

大地 (2002)⁷⁴は、「ハイフィンガー奏法」の成立過程を明らかにする中で、戦後日本のピアノ指導に大きな足跡を残した井口基成 (1908-1983) を取り上げた。この研究は、十九世

⁷² ボーンの指導期間は、1907 年から 1980 年であつたという (Tohver 1998, p. 11)。

⁷³ ボーンが、「響きのイメージ」をつくることを重視するようになるきっかけを与えた人物として、ベネズエラの女流ピアニスト、テレサ・カレーニョ (Teresa Carreño, 1853-1917) が取り上げられている。

⁷⁴ 大地宏子「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——」 博士論文、神戸大学大学院総合人間科学研究科、2002 年。

紀から二十世紀初頭のヨーロッパにおけるピアノ奏法の歴史を概観し、戦前の日本におけるピアノ指導および教本の歴史を奏法の観点から概観した上で、井口の教本を検討したものである。井口の指導を考察するにあたっては、彼や弟子の言説にあたり、その音楽観および指導観についても言及している。特定の奏法をめぐる演奏および教育を多くの資料に基づき通史的にたどる大地の研究は、先に挙げた他の研究とは性質を異にするといえる。ただし、打鍵技術に着目し、最終的には一人のピアニストの指導に焦点を当て、また弟子の証言を検討の対象としている点で、本研究における先行研究の一つであるといえる。

大地は、現在に比べてピアノの鍵盤が軽い時代に主流であった「指奏法」から、楽器の発達に伴い重くなった鍵盤を操るべく生まれた、手首や腕を用いる「重力奏法」⁷⁵への過渡期に、「ハイフィンガー奏法」が出現したと考察している。そして、腕や手首を動かさない従来の奏法を踏襲しつつ、指を高く上げ鍵盤を「打つ」ことによって新しい楽器に対応しようとした「ハイフィンガー奏法」について、「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」⁷⁶としている。また、戦前の日本において、「ハイフィンガー奏法」に酷似する奏法が広く実践されていたこと、さらに多くの教本においてもそれが推奨されていたことを示している。その上で、井口がこの「欠陥だらけの奏法」を「根性主義」のもとに強く奨励したと主張している⁷⁷。

大地は、このような奏法が日本において長い間支配的であったとし、執筆当時に至るまで「技術万能主義」が日本の音楽教育を規定しているとした。一方、ライグラフの弟子のように海外に学び、日本に新たな息吹をもたらした演奏家が、現在の教育を支えていることも事実であろう。本研究においては、日本人を多く指導したライグラフの指導内容および指導方

⁷⁵ 19世紀末から20世紀初頭にかけて、腕の自然な動き、重力や腕の重量を利用する奏法が提唱された。ルートヴィヒ・デッペ (Ludwig Deppe, 1828-1890) の奏法理論についてまとめたカラント (1988)、ルドルフ・マリア・ブライトハウプト (Rudolf Maria Breithaupt, 1873-1945) による Breithaupt (1905)、トバイアス・マテイ (Tobias Matthey, 1858-1945) によるマテイ (1993) などを参照のこと。彼らに続き、奏法をさらに発展的に扱ったといえる文献として、カール・ライマー (Karl Leimer, 1858-1944) およびヴァルター・ギーゼキング (Walter Wilhelm Giesecking, 1895-1956) によるライマー・ギーゼキング (1953) などを参照のこと。

⁷⁶ 大地宏子「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——」 博士論文、神戸大学大学院総合人間科学研究科、2002年、19頁。

⁷⁷ 井口の指導と、「ハイフィンガー奏法」および「重量奏法」の出現について同時に触れている文献として、短期間ながら井口の指導も受けたピアニスト、田中希代子 (1932-1996) の音楽人生をまとめた萩谷 (2005) などを挙げるができる (萩谷由喜子『田中希代子——夜明けのピアニスト』 東京：ショパン、2005年)。

法を明らかにすることによって、画一的ではない奏法や表現が、いかにして日本の演奏者に伝授され受容されたのか、その一端を示すことができると考える。

最後に、包括的な人物研究ではないものの、一人のピアニストの指導に着目し、ライグラフの指導に関する研究に観点を得て、考察を進めている研究に触れておく。後藤（2019）⁷⁸は、「指導言語」に着目した研究において、ゴールドベルク山根美代子（1939-2006）のレッスンに焦点を当てている。また、その過程において、ライグラフのレッスンを比較の対象とし、田舎片（2017）⁷⁹の研究を検討している。

後藤は、田舎片（2017）が示した「共通語」および「問答法」に観点を絞り、山根の公開講座における一回のレッスンの指導内容を分析している。「共通語」の項では、山根が頻繁に用いた言葉の中から“up beat”および「先取り」を取り上げている。これらの言葉をめぐる考察の対象とされているのは、山根の一方向的な発言であり、また公開講座での受講生⁸⁰に対する指導である。その前提において、ここで扱われている山根の「指導言語」と、ライグラフの指導における「共通語」は、性質の異なるものであるといえよう。後藤は、限られた一回の指導においても、音楽表現に関わる内容のある一つの言葉に置き換え、それを繰り返し用いて説明することによって、生徒の理解を促す可能性があることに言及しているといえる。また、「問答法」の項では、山根が生徒に疑問形で問いかける箇所を取り上げている。前提が異なるために、ライグラフと山根の用いる問いがもつ意味も当然異なるものであろう。後藤は、山根の疑問形での発言の回数を示した上で、その問いが生徒の答えを待たないものであることを指摘している。そして、その理由を、指導観に関する山根の言説に見出している。すなわち、山根は、「音楽の基本的なあり方を徹底的に教育することが自分の役目」⁸¹であると考えており、彼女の「指導言語」は、「自分なりに音楽の『正体』を言語化して生み出した言葉」⁸²であるとする。

⁷⁸ 後藤友香理「指導言語に見るピアノ指導者の特徴——ゴールドベルク山根美代子のレッスンに着目して——」、『東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究A報告書《モデル×変容》』 東京：東京音楽大学、2019年、63～75頁。

⁷⁹ 田舎片麻未「ハンス・ライグラフとその弟子におけるピアノリズムの継承と変容——メソッドに始まる指導をめぐる弟子の証言に基づいて——」、『音楽教育研究ジャーナル』 第47号、29～42頁、2017年。

⁸⁰ 後藤（2019）は、山根と公開講座における受講生との関係性には言及していない。

⁸¹ 後藤友香理「指導言語に見るピアノ指導者の特徴——ゴールドベルク山根美代子のレッスンに着目して——」、『東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究A報告書《モデル×変容》』 東京：東京音楽大学、2019年、73頁。

⁸² 同上。

ピアニストの指導における、指導観と「指導言語」の関わりについて言及している点⁸³、またライグラフの指導との比較から、結果的に、指導者によって「指導言語」の在り方が異なることを示している点で興味深い。本研究では、引き続き、ライグラフの指導における言葉の役割にも着目し、論を進めることとする。

第4節 ハンス・ライグラフについて

ライグラフは、1920年9月7日、ドイツ出身の父とオーストリア出身の母のもと、スウェーデンのストックホルムにて生を受けた⁸⁴。両親は音楽家ではないが、彼を連れて度々コンサートに足を運んだという⁸⁵。家には弾き手のないピアノがあり、彼はそれを弾くように促された。

6歳でピアノを弾き始め、最初はピアノの先生ではなく「ピアノのおばさん」に手ほどきを受けた⁸⁶。ところが二年が経つ頃には、彼女を上回る上達を見せたため、彼は「ストックホルムで一番の先生」⁸⁷であるゴットフリート・ボーンのもとへ通うようになった⁸⁸。ライグラフは、ボーンとともに学び始めてたちまち頭角を現し、9歳でモーツァルトの《ピアノ協奏曲》第12番を演奏してオーケストラと共演し、12歳で自作品を含むプログラムで単独リサイタルを開催した⁸⁹。

1936年15歳の時には、ウィーンにて行われた国際ピアノコンクールで優勝した。彼の音

⁸³ 指導における言葉の役割に着目した研究には、他に、甲斐（2012）などが挙げられる（甲斐万里子「ピアノレッスンにおける比喻を用いた指導の可能性——アルフレッド・コルトーのレッスンを対象に——」、『音楽教育研究ジャーナル』 第37号、2012年、37～41頁）。

⁸⁴ ライグラフは、2020年に生誕100年を迎え、オーストリア放送協会のラジオ番組でも特集が組まれた（News.ORF.at (Österreichischer Rundfunk), s. v. “Die Kunst des Lehrens: Hans Leygraf zum 100. Geburtstag”, accessed September 21, 2021, <https://oe1.orf.at/programm/20201130/618880/Die-Kunst-des-Lehrens>)。

⁸⁵ HLP, track 1.

⁸⁶ 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、33頁。取材者について、この雑誌記事には「取材：研」と記されているのみであるが、筆者による調査の結果、高瀬研二氏であることが判明している。

⁸⁷ 同上。

⁸⁸ ライグラフは、1928年から1938年にかけてボーンに師事した。

⁸⁹ スtockホルム・コンサートホールアーカイブにて、これらの演奏会情報を確認することができる（Konserthuset Stockholm, s. v. “Historiskt arkiv”, accessed September 21, 2021, <https://www.konserthuset.se/om-oss/historiskt-arkiv/>)。

楽家人生の始まりは順風満帆であるかのように思われたが、1938年夏にブリュッセルにて行われたエリザベート王妃国際音楽コンクールに参加した際には、最初の選考で退くこととなった⁹⁰。この思いもよらぬ経験が契機となり、彼は二人目の師であるアンナ・ヒルツェル＝ランゲンハーンのもとへ通うようになった⁹¹。ライグラフは、ヒルツェル＝ランゲンハーンが拠点とするスイスを度々訪れ、彼女が1951年に亡くなるまでその指導を仰いだ⁹²。彼は後に、ボーンとヒルツェル＝ランゲンハーンの二人を自身の重要な師であると語っており、彼らの存在が自身の音楽観や指導観に大きな影響を与えたことを指摘している⁹³。

ライグラフは、1945年第二次世界大戦の終戦を期に、本格的な演奏活動を開始した。ただし、彼は、ピアニストとしての活動以前に、作曲家を志していた⁹⁴。そのため彼は、1936年から1940年にかけてはストックホルムの王立音楽院（Kungl. Musikkonservatoriet）にて、また1941年から1943年にかけてはミュンヘン音楽大学（Staatliche Akademie der Tonkunst, Hochschule für Musik in München）にて主に作曲と指揮を学んだ⁹⁵。また1944年に結婚し⁹⁶、これを機に拠点をスウェーデンに戻すとともに、作曲家のグループ（Måndagsgruppen）⁹⁷に

⁹⁰ Paassen, Marius van. “Een gesprek met Hans Leygraf” In *Piano Bulletin* 18/1 (2000): 30.

⁹¹ Åhlén, Carl-Gunnar. “Slumpens skördar?” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, p. 37. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010.

⁹² 陳婉倩「雷格拉夫及其鋼琴教學風格之研究」博士論文、輔仁大學音樂學系、2014年、29頁。ライグラフは、特に1938年から1948年にかけてヒルツェル＝ランゲンハーンに師事したとされ、ボーンとヒルツェル＝ランゲンハーンから約10年ずつ指導を受けたといえる（Pettersson, Johan. “Tillsammans med Hans Leygraf: En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring.” Licentiate thesis, Luleå tekniska universitet, 2005, p. 32）。

⁹³ 二人の師については、第4章にて言及する。

⁹⁴ ライグラフが作曲した主要な作品は、スウェーデン王立図書館にて保管されている（彼の自作品の一覧は、資料序-4-1を参照のこと）。

⁹⁵ 本文中の大学名称の原語表記は、ライグラフが学んだ当時のものである。両大学は、現在のストックホルム音楽大学（Kungliga Musikhögskolan i Stockholm）およびミュンヘン音楽・演劇大学（Hochschule für Musik und Theater München）である。ライグラフは、ミュンヘン音楽大学においては、ピアノも専攻した。ただし彼は、既に言及した二人の師との間で充実した研鑽を積んでおり、大学ではディプロマを取得することを目的として、放任主義の指導者から指導を受けたと述べている（高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』1998年8月、33頁）。

⁹⁶ 妻のMargarethe Leygraf (1921-2011) もピアニストであったが、ライグラフと結婚後は二人の子をもうけ、夫を献身的に支えた。本研究のインタビュイーからは、ライグラフやその弟子を温かく見守り支えた彼女への尊敬の念が多く語られた。

⁹⁷ “Måndagsgruppen” は1944年に結成され、スウェーデンの若手作曲家や音楽研究者を中心に構成された。1940年代を通して活動し、「月曜日のグループ」と訳すことができるその名の通り、月曜日に集い、音楽美学や作曲に関する議論を展開した。グループの主導者は、カール＝ビリエル・ブロムダール（Karl-Birger Blomdahl, 1916-1968）であり、ライグラフは彼の作品を度々演奏した（Blomdahl 2003などに聴くことができる）。

加入した。しかし彼は、作曲家の死後に演奏されることのない作品を書くことに意味を見出せず、1964年10月16日をもって作曲することをやめたと述べている⁹⁸。ただし、青年期に培われた作曲者および指揮者としての知識や視点は、彼の音楽の捉え方に大きな影響を与えたと考えられる。作曲や指揮、また室内楽⁹⁹や即興演奏¹⁰⁰等、その多岐にわたる活動は、総合的な音楽家としてのライグラフィフの特徴を示しているといえよう。

指導者としての活動は、1954年にダルムシュタットの音楽アカデミー（Akademie für Tonkunst）にて本格的に開始された¹⁰¹。当初は、自身の演奏活動に重きを置いていたライグラフィフであったが、ダルムシュタットで出逢った生徒との経験をきっかけに、自分自身ではなく生徒の才能を伸ばすことの面白さに目覚めた。彼は、生徒から「質問を受けて、それを解くということに非常に興味を持った」と述べ、自身の求める表現がどのような思考や方法を経て生み出されるものであるかを探究するようになったと明かしている¹⁰²。そして彼は、音楽と対峙するにあたって、演奏することと指導することの両方を並行して行うことが重要であると考えようになった。ライグラフィフは、その理由を「自分で弾くという場合、自分自身のことで手いっぱいになってしまう。エゴイスティックになってしまうと思う」からであると説明し、一方で指導を行う際の状況については、「他人を教えるとなると、その人に一所懸命になり、その瞬間は自分のことを忘れてますよ」と述べている¹⁰³。彼はその言葉通り、生涯に亘り、演奏活動と教育活動の両方を精力的に行った。ライグラフィフの指導は、双方の活動の相互作用の上に成り立っているといえよう。

教育活動に力を注いだライグラフィフは、スウェーデンおよびドイツ語圏の教育機関、講習

⁹⁸ 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフィフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、34頁。HLP, track 12.

⁹⁹ ライグラフィフは、自身の名を冠したピアノ四重奏団を結成し、演奏活動を展開した。

¹⁰⁰ その演奏の一例を、ライグラフィフの公式ウェブサイトにて確認することができる（Hans Leygraf: Pianist and Pedagogue, accessed September 21, 2021, <http://www.leygraf.com/>）。

¹⁰¹ 教育機関における指導歴は、資料（序-2-2）を参照のこと。彼は、1943年から1944年にかけて、インスブルックにて初めて指導の機会を得た後、ダルムシュタットにて指導を開始するまでの間、母国スウェーデンにて個人指導を行っていた（HLP, track 1）。

¹⁰² 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフィフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、35頁。

¹⁰³ 同上。

会¹⁰⁴等において、さまざまな文化的背景をもつ生徒を指導した¹⁰⁵。中でも、日本人の生徒との関わりは深い。彼は、1976年に桐朋学園からの招聘を受けて初来日して以来、来日するたびに教育活動を行った¹⁰⁶。ライグラフは、初来日を機に多くの日本人の生徒と出逢い、「日本人に対して、そのすぐれた才能を感じ、深く理解するようになった」と述べている¹⁰⁷。また彼は、スウェーデンのラジオ番組（1994）においても、日本人の生徒を多く指導してきたことに触れている。ライグラフは、理想的な音の響きを得るために適した手もち合わせでなくとも、それを別の何かで補完することができるという主張において、日本人の対応力を引き合いに出している。

私は例えば、とても小さい手をもっていることの多い日本人ピアニストを生徒にもってきた。彼らは例えば非常に素早い鍵盤の掴みというような、まるで困難さを感じさせずに鍵盤の上を動く方法をとっていた。¹⁰⁸

彼は、日本において指導者として名を馳せ研究の対象とされてきた多くの外国人教師とは異なり、日本を拠点にして教えることはなかったものの、日本人の生徒の活躍から、その影響の大きさを知ることができる。そして、ライグラフが母国の番組で日本人の生徒に言及した内容からは、日本人の生徒が彼に与えた影響の大きさもうかがえる。日本人の生徒をめぐるエピソードは、彼が、さまざまな特徴をもつ生徒を指導し、試行錯誤する過程を経て音

¹⁰⁴ 彼が指導を行った主な講習会として、ダルムシュタットおよびザルツブルクにおいて継続的に開催されたものを挙げるができる。特にダルムシュタットにおけるそれは、ライグラフ単独での講習会であり、1985年から1999年にかけて隔年で開催された。彼はここで、“Meisterkurs”と並行して“Fortbildungskurs”を設け、彼の特徴的な指導方法である“Übung”を一般の生徒にも伝授していた。その講習会の様子は、当時の新聞記事に確認することができる（“Darmstädter Echo”の1997年および1999年の新聞記事を入手した）。また、最終年の講習会における生徒の演奏が録音され、ダルムシュタットの音楽アカデミーに保管されている（8. *Internationaler Meisterkurs für Pianisten: Darmstadt - 8. bis 20. Juli 1999 - Leitung Prof. Hans Leygraf. Akademie für Tonkunst (CD), Recorded 1999, released n. d.*）。

¹⁰⁵ 2005年までにライグラフのもとで学位を取得した学生の氏名および出身地をまとめた資料が、スウェーデン王立図書館にて保管されている。

¹⁰⁶ 日本における主な演奏活動および教育活動については、資料（序-4-2、序-4-3）を参照のこと。

¹⁰⁷ 百瀬喬（聞き手）「ハンス・ライグラフ Interview」、『ムジカノーヴァ』 1988年8月、82頁。彼はこのインタビューにおいて、日本人の生徒を初めて教えたのはインタビュー当時の「20年前」と述べている。

¹⁰⁸ HLP, track 11.

楽や生徒と向き合い、その指導を確立していったことを示唆しているといえよう。

第5節 用語について

1. 生徒と弟子

本論文では、ライグラフが指導した学生について、「生徒」と「弟子」という表記の両方を用いる。原則として、本研究のインタビューをはじめとする彼の学生を示す場合、弟子と表記する。ただし、第2章において検討の対象となる録音・録画資料に登場する学生を示す際には、生徒と表記する。ライグラフが彼の言説において言及する「生徒」についても同様である。ライグラフが、どのような指導によって生徒を導いたのか、また彼の指導について証言する弟子はそれをどのように語るのか、その両面から論を展開する。

インタビューは、ある期間にライグラフのもとで学び、ライグラフから密に指導を受ける時間をもっていた。そして、彼とともに過ごす中で、さまざまな感情をもつとともに多くの影響を受けていた。彼らは、それらの内容を、十数年あるいは数十年経った今なお記憶しており、詳細に語る事ができている。このような関係性は、彼らを師と弟子として捉えるに十分な所以であるといえよう。また、日本語による演奏家の経歴には、往々にして「師事」という表現が用いられるが、このような習慣は、ともに学んだ指導者を「師」と位置づけていることによるものであろう。ライグラフの弟子らも、例外ではない。

2. 音と響きと音色

音を表す言葉は、使用される文脈によって、また受け取る側の認識によって、度々その意味合いに変化が生じる。

ライグラフは音に関するさまざまな言葉を用いており、本研究のインタビューもまた同様である。ライグラフに関しては、主にスウェーデン語とドイツ語を話したため、その数はさらに多い。本論文では、第2章において、スウェーデン語およびドイツ語の資料を併用し、ライグラフの指導の内容を検討する。また、その他の章においても、これらの言語による文献および資料を多用している。そのため、音を表す基本的な言葉に対する訳語の原則について示す。

まず、「音」である。本論文では、スウェーデン語の“ton”およびドイツ語の“Ton”に、この訳語を用いる。ライグラフは、楽曲の「最初の音」等、特定の意味を含ませる必要のな

い場合等に、この単語を用いることが多いようである。次に、「響き」である。本論文では、スウェーデン語の“klang”およびドイツ語の“Klang”に、この訳語を用いる。ライグラフは、指導やその説明に際して、これらを多用している。この語は、文脈によっては「音色」と訳されることも少なくないが、本研究において訳出するものについては、すべて「響き」として統一し、論を進める。最後に、「音色」についてである。ライグラフは、スウェーデン語の資料において、“tonbildning”という語を度々用いている。本論文では、これを「音色づくり」とする。

日本語の文献、また通訳や字幕によって日本語訳が提示されているものについては、原則としてその訳語を引用する。前者については、その原語を確認する術がないものの、後者については、必要に応じて原語を補うものとする。

3. “Übung”

ライグラフの指導における“Übung”は、日本人の弟子の間では、ライグラフの「メソード」、あるいはこれに準ずる言葉で語られる。例えば、伊藤は、「先生が考案なさったいわゆるライグラフ・メソードを徹底的にやりました」¹⁰⁹と述べている。また、ライグラフのアシスタントを務めた三木も、「ライグラフ・メソッド」¹¹⁰としてその内容を紹介している。

“Übung”とは、ドイツ語における「練習」を意味する言葉であり、「方法」を意味する「メソード」とは、一見すると異なるものであるように捉えられる。ただし、ライグラフと弟子の間では、ドイツ語で“Übung”と確かに呼ばれていたようである。例えば、三木と同じくアシスタントを務めた古賀は、この指導の内容を紹介するにあたって「『Übung』ユーブング」¹¹¹と表記している。

本論文では、ライグラフの「メソード」を“Übung”と表記して論を進めるとともに、ライグラフが自身の指導をこのように称し、一方で彼の弟子が「メソード」として語る理由についても考察する。

¹⁰⁹ 松本學（取材・文）「追悼ハンス・ライグラフ——伊藤恵が亡き師を語る」、『音楽の友』 2011年4月、139頁。

¹¹⁰ 高瀬研二（取材・文）「ハンス・ライグラフ教授のピアノ・レッスン——曲の解釈に適した身体の動きをも認知する（三木裕子）」、『ムジカノーヴァ』 2009年4月、22頁。

¹¹¹ 古賀雅子「教員養成系大学でのピアノ指導に関する報告——ハンス・ライグラフのメソードを使用することについて——」、『佐賀大学教育実践研究』 第32号、2015年、145～149頁。

第1章 言説にみるライグラーフの音楽観

ライグラーフは、指導者である以前に演奏家であった。本章では、ライグラーフが目指した音楽とはどのようなものであったのか、彼とその弟子の言説に基づき考察する。

第1節 ライグラーフの演奏

本節では、弟子の記憶に残るライグラーフの生演奏および彼自身が説明する理想的な演奏の在り方を検討し、ライグラーフの演奏の特徴について考察する。

1. 弟子が記憶するライグラーフの生演奏

(1) 魂からの演奏

ライグラーフは、生前、演奏家として多くの録音作品を遺しており、現在もそれらを通して彼の演奏を聴くことができる¹¹²。ただし、ライグラーフの弟子は、彼の演奏の魅力について、「生」の演奏にこそ感じられるものであったと振り返る。

例えばCは、ライグラーフの演奏の特徴を「魂からの演奏」と言い表す。この「魂からの演奏」とは、聴く者の心に深い感情をもたらす演奏であり、それは「生」で聴くことによって捉えられる類のものであったという。「ライグラーフ先生も魂からの演奏、生で聴くと本当に深い深い思いにとらわれる、そんな演奏家でした」(C)。このCの言葉には、ライグラーフの演奏から彼の「魂」を感じとり、その「魂」に自身の心を揺さぶられる弟子の様子が表れている。

またFも、ライグラーフが演奏する音楽を、彼の精神性の表れとして感受している。Fによれば、その演奏には、彼の「人生の全て」が託されているかのような感じだったという。そして、高尚な作品に全身全霊で向き合うその演奏を、演奏時の彼の姿と併せて、忘れ難い記憶として心に留めていると語る。

¹¹² ライグラーフは、モーツァルトの《ピアノ・ソナタ》の全曲録音を行ってその名を広く知られるようになったが、その他にも録音作品を遺している。資料(1-1-1)を参照のこと。

やっぱり聖域だと思うよ、あの高みっていうのは（中略）。ライグラフ先生が、あの曲を弾いてる時の姿っていうのはやっぱり忘れられないね。（中略）（ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》）32番ね。もう先生十八番だったから。いやあそれはもう、今自分はもうここで死んでも良い、っていうぐらいの、何かこの人生の全てをかける。

(F)

Iは、このようなライグラフの生演奏を、真に表現のみが浮かび上がる演奏であったと回想する。そして、弾き手の技術を感じさせることなく、聴く者の心の奥底を捉えてはなさないその表現は、さながら「魔法」のようであったという。Iは、ライグラフの複数の演奏会において、そのように心を奪われる経験をもったものの、その得も言われぬ音楽の表現を、録音における演奏からうかがい知ることにはできないと説明する。

ピアノで感動した音楽は、数人しかいない。ライグラフの二つか三つほどの演奏会は、やっぱり深く心に残していますね。（中略）技術を乗り越えて、本当に表現。（中略）シューベルトの“*Impromptu*”は全曲聴いてますけど、もう並ぶもの無い。録音は近づかないです、残念ながら。（中略）生演奏が、もう本当に、もう魔法使いのよう・・・。

(I)

(2) 美しい音

弟子は、録音には表れないライグラフの演奏の魅力として、その音の美しさにも言及する。先述したようにライグラフの「魂」に心を揺さぶられたというCは、彼の演奏やその音の響きがいかに美しいものであったかということを強調する。演奏会におけるその美しさは、特に“*dolce*”のニュアンスに特徴的であったと述べる。そして、指導を受ける際にも耳にするその「美しい響き」は、どのような言葉よりも重みを持ち、Cを刺激したという。

彼のレコーディングが残ってはいますが、コンサートで聴いたときは本当に美しかった。（中略）すごく“*dolce*”で本当に美しかった。私が先生と勉強して非常にインスピレーションを受けたのは、やっぱり二台並んだ隣のピアノで弾いているのが本当に美しかった。私はその音が聴けて本当に幸せだった。こう弾くんだよ、ああだこ

うだではなく、彼の美しい響き。(C)

また G は、そのようなライグラフの音を、涙を誘うほどに美しい音であったと振り返る。その美しさは、自身が指導を受けていた頃から晩年に至るまで変わらず健在であり、講習会において後進の指導にあたる彼の音に触れるたび、繰り返し感銘を受けたという。

聴いて涙が出るくらいきれいな音なの。(中略) もう一瞬のうちに自分の若い頃も思い出すし、それから先生が変わらずにずーっと維持している音っていうのがあるわけでしょ。いやそれはすごかったですよ、いやそれはね、やっぱりこうずっと生で聴けたっていうのは、私にとって、(中略) 毎年行けたのはやっぱり良かったわ。(G)

B もまた、晩年のライグラフの演奏を聴き、彼の音がもつ魅力を再確認したと述べる一人である。その演奏は、一音一音に「意味」を与えるようにして紡がれており、年齢を重ねて体調が万全ではない状況においてもなお、衰え知らずであったと語る。

それが一番最後に聴いたリサイタルだったのですが、(中略) ピアノの前に座ったら、全然問題なく、モーツァルト、ハイドン、ベートーヴェンとシューベルトの後期の(作品を弾き)、何もミスタッチとかもなく本当に信じられないような、一音一音とても意味のある音を出しながら演奏されていて、(中略) 本当にこの時代の代表する素晴らしい演奏家だと感じたことを覚えています。(B)

I は、ライグラフが紡ぎ出したその一音一音を、現在もまざまざと思い出すことができるという。そして、その一音一音は、自身の「細胞」が記憶しているとも言い表せるほどに、深く心を打つものであったと述べる。

(ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》作品) 110 と A-dur のシューベルトのソナタと、ハイドンのソナタ c-moll、もうまだ目の前に、(田舎片：思い浮かぶ?) 目の前に深く、もう一音一音、細胞の中に(笑)。素晴らしかった。(I)

以上の弟子の証言から、ライグラフの演奏は、録音作品には捉えることが不可能な魅力を

もつものであったことがわかる。またその魅力は、「魂」や「人生」を髣髴とさせる精神性の伴う表現、また一音一音に「意味」をたたえ聴く者の心に響く美しい音にあると説明できる。

2. ライグラフが語る理想的な演奏

(1) 精神の伴う演奏

弟子の言説から、ライグラフの生演奏の特徴が明らかとなったが、これらの点について彼自身はどのような理想を抱いていたのだろうか。

ライグラフは、先達の演奏を振り返り、「魂からの演奏」に通ずる理想的な演奏について言及している。彼は、戦前に、初めてアルトゥール・シュナーベル (Artur Schnabel, 1882-1951) の演奏会を聴き、大きな感銘を受けたと語る¹¹³。その演奏は、音楽の存在を前面に感じさせるという意味で、他の演奏家と一線を画すものであったという。また、シュナーベルのそのような演奏において、技術的な側面は、全く主張することのない自明のものとして感じられたという。ライグラフは、シュナーベルが技術に囚われることなく、常に音楽に心を尽くして演奏していたことを印象的に説明している。

音楽が完全に先立っていたという意味でまさに明確だった。シュナーベルのもつテクニックについて考えさせられることが無く、彼が楽器を操ることは、何か完全に「当然なこと」だった。コンサート全体を通して、彼は常に音楽に従事していた、といえる。¹¹⁴

さらに彼は、シュナーベルの演奏の特徴を、ヴィルヘルム・バックハウス (Wilhelm Backhaus, 1884-1969) と比較し、強調している。それは、バックハウスも同様に、音楽と真摯に向き合う演奏家であったものの、シュナーベルはライグラフにとって特別な存在であったという証言である。ここでライグラフは、両者ともに「シリアス」なピアニストであったことを認めつつ、シュナーベルの場合には、より深い精神を伴って演奏しているように感じられたと述べている。

¹¹³ ライグラフがシュナーベルの演奏を初めて聴いたのは、1935年のことであり、まだ彼が10代半ばの頃である (HLP, track 1)。

¹¹⁴ HLP, track 1.

私はそれよりも前に、同じ方向性のピアニストを他にも確かに聴いていた。例えばバックハウス、彼もとてもシリアスなピアニストだった。でもシュナーベルは自分にとってはどこか、というか私自身はシュナーベルにより精神性を感じた。¹¹⁵

ただしライグラフは、別の機会に、この二人のピアニストを同時に取りあげ、「強い個性」をもつ演奏家であったとも述べている¹¹⁶。そして、彼らの演奏を特徴づける「個性」の意味を、当時の若い演奏者たちとの比較から説明している。すなわち、個々の演奏家に特有の表現がその演奏に表れているかどうかという意味での「個性」である。

シュナーベル、バックハウス、フィッシャー、ギーゼキング、コルトーたちは、もう本当に強い個性、才能の持ち主たちでしたよね。そう、残念ながらリヒテルも亡くなりましたね。で、今の人たちは（演奏が、表現が）「同じ」なんです。¹¹⁷

このような二人の演奏家への言及から、ライグラフは、個々の表現をもち「強い個性」があることを重視し、その上で深い精神を伴い演奏することを理想としていたといえる。

(2) ピアノの響き

弟子は、ライグラフの生演奏における、美しい音やその響きに魅了されたと語っていた。この点に関して、ライグラフ自身の証言にも、「響き」に対する強いこだわりを捉えることができる。

例えばライグラフは、自身が聴衆の前で演奏する作品について、ピアノという楽器に相応しい表現が可能な範囲を扱っていると説明する。そのピアノに適した表現とは、楽器固有の響きが生かされることであると、当時の現代曲の傾向を引き合いに説明している。そして、

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ ライグラフはここで、前の世代のピアニストを列挙して理想とする演奏の在り方を説明しているが、本研究のインタビューからは、彼と深い交流のあった同世代のピアニストとして、エミール・ギレリス (Emil Gilels, 1916-1985)、タチアナ・ニコラーエワ (Tatiana Nikolayeva, 1924-1993) 等の名前が挙げられた。

¹¹⁷ 高瀬研二 (取材) 「せんせいこんにちは第 388 回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998 年 8 月、36 頁。

ピアノ演奏の美しさは、そのピアノがもつ響きを前提に語られるべきであり、したがって作品の美しさもそれに由来するものであると述べる。彼は、ドビュッシーの音楽を例に挙げ、その独自に追究された響きに魅了されていることを明かしている。

以前は弾いて欲しいという依頼があつて弾いていましたが、今は弾いておりません。新しい作品には、その楽器に相反した表現を求めている部分があると思う。例えばピアノをまるで打楽器のように扱うとかね。ピアノというには、ピアノ固有の響きがあるからこそ美しいのであって、先ほどドビュッシーの話が出ましたが、彼の音楽には独特の響きがあり、それがすばらしいと思うわけですよ。¹¹⁸

上記の言説において、「先ほど」の話として示されている、彼がドビュッシーの響きについて語っている場面である。彼は、演奏会のレポーターとして、ドビュッシーの作品に集中的に取り組む期間をもち¹¹⁹、その独特な響きと向き合ったという。また、作曲家に特有の響きというだけでなく、そのような響きの豊かな曲集における各曲を、個々に表現することに興味を掻き立てられたとしている。

去年はドビュッシーに力を注ぎ、プレリュードは全曲弾きましたし、必ずリサイタルのプログラムに彼の作品を入れましたね。彼の音楽には、他の誰の作品にもない、独特の響きがある。プレリュードを例にとっても、異なる一曲一曲を表現することは非常に興味深いものがあるのです。¹²⁰

また、ライグラフは、ショパンの音楽に深い敬意の念を抱いており、その理由として、彼の音楽に捉えられる響きの存在を指摘している。ショパンの音楽は、ピアノという楽器と、その楽器ならではの表現および響きの可能性とに強く結びついているという。要するに、前掲の言説に示される「ピアノ固有の響き」が存分に引き出された作品であると述べているの

¹¹⁸ 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、34頁。

¹¹⁹ ライグラフは、1996年にドビュッシーの《前奏曲集》第1集および第2集の全曲を録音している。

¹²⁰ 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、32頁。

である。ただし、ライグرافは、この偉大な作曲家が要求する響きの領域に、自身は未だ達することができていないと告白している。また、理想とするその響きに彼自身は至っていないものの、生徒にはこの響きを追究してほしいという思いをもち、彼の指導においてショパンの作品を取り上げていると説明する。

ショパンの音楽はピアノのために書かれた最も詩的な音楽だろう。ショパンこそ常にピアノの響きを中心に捉えていた人であり、彼の音楽は、ピアノと、ピアノの表現や響きの可能性とに密接に結びついている。だからこそ私はこのような多大な敬意を抱いている。響きという観点では、ショパンの音楽の魅力を引き出すために到達すべき領域に、私自身は達していないと思う。でも、生徒にはそこに到達して欲しいから、私はショパンの作品を扱っている。¹²¹

このようにライグرافは、ピアノ演奏、またその演奏の対象となる作品における美しさを、ピアノという楽器のもつ響きの可能性と結びつけて考えていたといえる。また、彼の言説には、その理想とする響きに対する飽くなき探究心の一端を捉えることができる。

3. 考察

本節では、初めに、弟子の証言に基づき、ライグرافの生演奏に際立つ特徴を捉えた。ここでは、「魂からの演奏」、そして「美しい音」という二点が顕著に示された。そこで、これらの特徴に関わるライグراف自身の見解を、彼の言説の中に見出した。

ライグرافは、自身が感銘を受けたというシュナーベルの戦前の生演奏について、何よりも音楽の存在が前面に押し出され、深い精神に満ちたものであったとしている。その演奏に特徴的な、聴き手に技術的な側面を感じさせず、精神的な表現のみが浮かび上がる様は、弟子が捉えたライグراف自身の生演奏の特徴に共通する。ライグرافが語る先達の演奏の在り方は、彼自身の理想を表しているといえるだろう。

また、ライグرافが指摘する二人の演奏家の共通点からは、彼が、深い精神を伴う表現の前提として「強い個性」を重視し、個々人の演奏者によって独自の表現が実現されるべきであると考えていたことが明らかとなった。一方の弟子も、ライグرافの生演奏に、彼の「魂」

¹²¹ HLP, track 4.

や「人生」を感じとっている。双方の主張は、演奏者の存在が音楽に映し出されることに価値を見出しているという点で共通している。ゆえに、弟子が記憶するライグラフの「魂からの演奏」は、ライグラフ自身が目指した理想的な表現そのものであるといえる。

また弟子は、ライグラフの音の美しさを指摘すると同時に、その美しい音に「意味」を感じ、心を動かされたと証言している。そのため、彼の美しい音は、聴く者の心を掴む、彼の精神が反映された演奏の源であると考えられる。そして、ライグラフ自身も、音の響きに対する強いこだわりを示している。その中で彼は、「ピアノ固有の響き」に魅了され、またその響きを通して音楽を捉え探究する様子を明らかにしている。楽器や作曲家に「特有」の響きを追い求める姿勢には、演奏家の「強い個性」を重視する考え方に通ずる、ライグラフの信念を見てとることができるといえよう。

このようなライグラフの演奏の特徴は、彼のリサイタルに対する批評にも垣間見ることができる。例えば、赤沢（1993）は、日本において開催された彼のリサイタル¹²²を、「暖かく人間味溢れる名演奏で心をうったライグラフ・ピアノリサイタル」と題して評している。ここでは、演奏全体にも、彼の音にも、「人間味」が感じられ、それゆえに聴衆の心を掴んだとされている。また、音の「色づけ」等によって、作曲家特有の音楽の表情を表現していたことも示されている。

ハンス・ライグラフ氏のピアノリサイタルはみごとな名演奏で、シューベルトの即興曲・ハ短調、シューマンのアラベスク・ハ長調、ダヴィッド同盟舞曲集、三つの幻想小曲集とブラームスの四つの小品というプログラムであったが、暖かい人間味のある柔らかい音、無理のない自然な音色が超満員の参加者の心をうった。特にシューマンでは絶妙なペダルの使い方と各声部の多機な色づけがみごとに調和し、シューマン独特の詩情をただよわせた。¹²³

ライグラフの演奏における「人間味」と「美しい音」の関連性は、彼の弟子の演奏に関する証言にも捉えることができる。D は、ライグラフに師事するきっかけとなった、彼の弟子

¹²² 演奏会プログラム『ハンス・ライグラフ ピアノリサイタル』 東京：東京文化会館小ホール、1993年3月29日。資料（序-4-2）を参照のこと。

¹²³ 赤沢立三「ライグラフ教授・前田昭雄教授らを迎えてシューマンのピアノ音楽の真髓を探る——成功裡に終わった日本ピアノ教育連盟第九回全国研究大会」、『ムジカノーヴァ』 1993年6月、71～72頁。

の演奏との出逢いを語り、その関連性に言及している。Dによれば、弟子の演奏は、一音一音が豊かな表情を醸し出しているのみならず、その音に弟子の「人生」が浮かび上がるようであったという。

ほんとに素晴らしかったの、でね、私は、ああいう風に弾きたいなあと思ったけど、どうやったらああいう風にレガートで、一音たりとも同じ強さと同じ音色が無いような、そこに心も入っているわけだから。その動きだの、微妙な間合いだとか、バランスを計ったら、今だったらできるでしょうけどね。そこにその彼女の人生観みたいな、今までの人生みたいなのが入っていたから、非常に感動して。(D)

このように、弟子の証言にみるライグラフの生演奏の魅力、またその魅力に通ずるライグラフ自身のこだわり、そして第三者の批評から、彼の美しい音が、その音楽に映し出される深い精神と密接な関係にあると説明できる。また、Dの証言をあわせて検討することによって、ライグラフの演奏における両者の関連性は、彼の指導にも反映されるものであったと指摘することができる。以上のことから、弟子が捉えたライグラフの生演奏の特徴は、彼が音楽をどのように捉え演奏していたのかを明らかにするために、また彼の指導を音楽的な観点から捉え直すために、重要な視点を示しているといえよう。

ライグラフは、いかにしてピアノの「響き」を探究し、「人生」が浮かび上がるような音楽を奏で、それを伝授していたのだろうか。本研究を通して、その道筋の一端を紐解くこととする。

第2節 ライグラフの演奏解釈

そもそも、ライグラフは音楽をどのように捉え、表現しようとしたのか。

西洋クラシック音楽において、音楽を演奏するということをめぐっては、作曲者によって生み出された作品が在り、その作品を音にして奏でる演奏者が在る。要するに、音楽は演奏者を媒介として聴衆へと届けられる。

ライグラフは、聴き手に「大きな感動」を与える演奏の条件を次のように語っている。「演奏者の感情は彼だけのものですが、それと作曲家の作品の中に固定された感情と、最高点で

交わった時に、大きな感動を呼ぶのです」¹²⁴。ライグラフが示す音楽の理想的な表現、すなわち演奏者と作品の「感情」が交わる演奏とは、どのような過程を経て実現されるものであったのだろうか。

1. 音楽を分析する

音楽を演奏することを語る際に、演奏者の「感情」に焦点が当てられることは特別なことではない。しかしながら、ライグラフの述べる、その「演奏者の感情」が交わるべき「作曲家の作品の中に固定された感情」とはどのようなものであろうか。

ライグラフは、作品を演奏するにあたって、まずは作品、つまり音楽それ自体が純粹にどのようなものであるかを把握することが重要であると考えていた。彼はそのために、作曲者が作品を楽譜としてどのように記したのかを分析する必要があるとしている。「一つはまず、音楽そのもの。楽譜にどのように書かれているか、作曲家がどういうことを書いたか。ここではアナリーゼが大変に重要でしょう」¹²⁵。そして、作品が記された楽譜から、楽曲分析によって演奏者が真に読みとるべき内容は、作曲者の「イデー」であるという。

ある曲をレッスンする時には、なぜ、どのように作曲されたか、作曲者はなにを意図したか、を考えるのです。音楽はイデーが構成されたものだから、それを完璧に把握するためにアナリーゼするわけです。¹²⁶

ここでライグラフは、「音楽はイデーが構成されたもの」と説明する。彼は、「音楽」とは、作曲者が表現したい何らかを、音楽として「構成」したものであると捉えているのである。言い換えれば、音を用いて意図して構成された作曲者の「イデー」は、その作品が音楽的に「どのように」構成されているか、「なぜ」そのように構成されたのかを読み解くことによって捉えることができると彼は主張しているのである。

ライグラフは、この作曲者の「イデー」が構成された「音楽」について、「人間の内面を

¹²⁴ 「INTERVIEW ハンス・ライグラフ——『ショパンだけ』は通用しない」、『ショパン』1988年6月、43頁。

¹²⁵ 百瀬喬（聞き手）「ハンス・ライグラフ Interview」、『ムジカノーヴァ』1988年8月、83頁。

¹²⁶ 「INTERVIEW ハンス・ライグラフ——『ショパンだけ』は通用しない」、『ショパン』1988年6月、43頁。

開放した結果」生まれてきたものであるとも言い表している。彼は、日本において、演奏解釈に関する講演会¹²⁷を行った際、次のように発言している。

音楽とは人間の内面を開放¹²⁸した結果生まれてきたもの。したがって音楽そのものが人間の内面を表現しています。したがって演奏家はそのひとつひとつをつかみとり、その背後にあるもの——人間の心を理解しなければなりません。つまり、音楽自体が私たちの開放すべき心を提示しているのです。そして、自分の心を解放することが音楽を読みとることなのです。¹²⁹

この発言の内容は、ライグラフが考える音楽そのもの、そしてその音楽を表現する演奏者の理想的な在り方を非常によく表しているように思われる。演奏者は、音楽と向き合いそれを演奏するために、作品を丁寧に分析し読み込む内面的な作業によって、その背後にある作曲者の内面を理解し掴みとる。したがって、音楽はそれを演奏する者の「開放すべき心」を示しているという。そして、そのように音楽を読みとることは、「自分の心を解放すること」に他ならないというのである。作曲家の視点をもち合わせ、演奏家として活躍したライグラフならではの表現であるといえるだろう。

このように、ライグラフは演奏にあたって、作曲者の「イデー」が構成された音楽を丹念に分析し、「作曲家の作品の中に固定された感情」を読みとることを信条としていたことがわかる。

2. 音楽を再構成する

人間の内面が内包された作品の存在が第一にあり、その内面を掴むべく「自分の心を解放すること」、これがライグラフの求める「音楽を読みとること」であった。では、音楽そのものに対して、演奏者が「自分の心を解放する」とは、具体的にどのようなことであろうか。

¹²⁷ 特別講演会「ローベルト・シューマンの『幻想曲 ハ長調 作品 17』の修得への助言」（1993年3月30日、日本ピノ教育連盟主催、第九回全国研究大会）

¹²⁸ この記事において、「開放」および「解放」の両方が使用されているが、三箇所とも原文のまま引用する。該当の箇所について、以降同様に、原文の表記に倣うものとする。

¹²⁹ 工藤夕夏（文）「Hans Leygraf ハンス・ライグラフさん 講座・公開レッスンを開催——自分の心を解放することが音楽を読みとることなのです」、『ショパン』 1993年6月、89頁。

今度は、「作曲家の作品の中に固定された感情」と交わるべき「演奏者の感情」に関する議論である。

ライグラフは、楽曲分析によって作品がどのように構成されているかということを理解した上で、演奏者が自身の感情や思考を通してそれを再構成する必要があると考えていた。彼は、演奏者である生徒を指導する際の重点を絵画制作になぞらえて語り、「再構成」の過程について説明している。「大切なのは、生徒そのもの。生徒自身のキャンバスに、彼自身の絵を書かせるわけです。アナリーゼによって把握した曲に対して、どう感じ、どう考えたかを再構成させるのです」¹³⁰。ここで重要なことは、作曲者の「イデーが構成された」既存の作品を、演奏者が自身の「作品」として再び構成し創造するという捉え方である。

ライグラフは、音楽には絶対的な形が存在しないからこそ、演奏者には、その意思決定に基づいて音楽を「形のあるもの」として再構成する責任があるのだと述べている。

音楽には、絶対的にこう在るべきだという、形がありませんね。その形のない音楽を演奏者自身が、形のあるものとして決めていかなければならない。その決めるという過程で、いろいろな可能性があるのです。¹³¹

彼は、「音楽はイデーが構成されたものだから、それを完璧に把握する」必要があるとしながら¹³²、ここでは「音楽には、絶対的にこう在るべきだという、形がありません」と言い切っており、そこにはある種の矛盾が生じている。しかし、その矛盾にこそ、「自分の心を解放することが音楽を読みとること」であるという彼の主張の意味を汲みとることができよう。要するに、作品それ自体にも作曲者の意図によって構成された「形」はあれど、演奏者自身の心を通して再構成する段階においては、その作品のありのままの「形」により多くの表現の可能性を見出し、「形のない音楽」として捉え直す必要があるということである。各々の感情をもつ演奏者が作品にさまざまな可能性を見つめ、自身が見出したいいくつかの表現の可能性から再びある一つの「形」を決定する。その作業は、各演奏者が「自分の心を解放する」ことによって成し得ることであり、したがってライグラフが説明するように「音

¹³⁰ 「INTERVIEW ハンス・ライグラフ——『ショパンだけ』は通用しない」、『ショパン』1988年6月、43頁。

¹³¹ 百瀬喬（聞き手）「ハンス・ライグラフ Interview」、『ムジカノーヴァ』1988年8月、83頁。

¹³² 前項を参照のこと。

楽自体が私たちの開放すべき心を提示している」ということになる。前掲した「大切なのは、生徒そのもの」というライグラフの言葉にも明らかなように、彼は、演奏者が自らの意思決定によって「音楽」を「形」にする過程にこそ、作曲者の意図が構成された作品それ自体に、演奏者「そのもの」が映し出されるのだと考えていたといえるだろう。

このように、ライグラフが重視する「自分の心を解放すること」とは、演奏者が作品と深く対峙することによって可能なことであり、「イデーが構成された」作品を差し置いて実現できることではない。作品を再構成することによって「自分の心を解放する」というライグラフの考え方は、演奏表現において一般的に重視される「個性」に対する彼の見解にも顕著である。彼は、既出の「大きな感動を呼ぶ」演奏の条件を、演奏者の「個性」についての次のような言及とともに説明している。

独断は個性ではありません。舞台の上でピエロを演奏すれば、それはただのピエロでしかない。演奏者の感情は彼だけのものですが、それと作曲家の作品の中に固定された感情と、最高点で交わった時に、大きな感動を呼ぶのです。¹³³

演奏者の「独断」によって奏でられる演奏は、まず、再構成されるべき作品「そのもの」の存在が見失われている点において偽りの音楽であるといえる。また、作品を見失い作品との関係性が希薄となった演奏者は、真に「自分の心を解放すること」ができず、演奏者「そのもの」ではない偽りの姿、つまり「ピエロでしかない」といえる。言い換えれば、「大きな感動を呼ぶ」演奏に認められる「個性」とは、単なる「感情」として作品からかけ離れた状況で演奏者がもち合わせているものではなく、作品を深く考える過程とともに演奏者が「自分の心を解放する」行為によって芽生えるものである。したがって、「自分の心を解放すること」は、演奏者が自身の考えのもとに作品を再構成して「音楽を読みとること」であり、その過程によって生まれる「個性」が、音楽という「形」になって映し出されることであるといえる。

この話題の直後には、彼の説明に対して、インタビュアーが「なかなか抽象的で難しい」と漏らしている様子が記述されているが、これに対してライグラフは、「音楽は哲学ですか

¹³³ 「INTERVIEW ハンス・ライグラフ——『ショパンだけ』は通用しない、『ショパン』1988年6月、43頁。

ら」¹³⁴と応答している。

3. 音楽を再現する

作曲者の「イデーが構成された」作品を丹念に分析し、演奏者が「自分の心を解放する」ことによって再構成される理想的な音楽は、どのように音として表現されるのだろうか。この点について、ライグرافは、表現しようとする音楽に見合う演奏技術の必要性を強調する。

音楽性とテクニックとが、別々のものと考えられがちで、テクニックの場合、機械的なものとして処理されがちですが、私は、テクニックと音楽性というのは常に密着しているものと思います。したがって、最上の音楽を表現するためには、その最上の音楽を表現するためのテクニックというものがあるのです。¹³⁵

つまり「テクニック」は、独立した機能として捉えられるものではなく、表現される音楽に対して必然の存在でなければならず、音楽と結びついて初めて機能するものであると述べるのである。

それでは、ライグرافが指摘する音楽の存在に支えられた「テクニック」とはどのようなものであろうか。彼は、音楽との結びつきが十分でない捉え方と比較して、自身が考える「テクニック」の定義を説明している。

一般的に、「テクニック」については誤解されているようです。テクニックとは、正確に、速く、強い音で弾ける能力のことではありません。ひとつひとつの音に対して、それぞれに音色を考えて、再現できることを言うのです。これが私のテクニックに関する方向性です。¹³⁶

ライグرافは、「テクニック」によって表現すべきものは、作品を構成する一音一音に相応しい「音色」であるとしている。彼は、演奏者が作品から読みとったその音色を音として

¹³⁴ 同上。

¹³⁵ 百瀬喬（聞き手）「ハンス・ライグراف Interview」、『ムジカノーヴァ』 1988年8月、83頁。

¹³⁶ 「INTERVIEW ハンス・ライグراف——『ショパンだけ』は通用しない」、『ショパン』1988年6月、42頁。

再現する能力を「テクニック」と呼んでいるのである。

また彼は、ピアニストが往々にしてこのような「テクニック」に無頓着であることを指摘する。そして、弦楽器奏者が自らの「動作」によって一から音の響きを生み出すように、ピアニストも、実現させたい響きのイメージと、そのために必要な「動作」すなわち「テクニック」を明確に意識する必要があると述べる。

例えば弦楽器奏者は響きの結果を得るためにどのような動作をするべきかを明確に意識している。その点ピアニストは、鍵盤を押し下げればともかく何かしらの音は「簡単に」出るので——これは引用符付きの「簡単」だが——、簡単そうに見えるのだ。しかしもしも、自分が欲しいと思う響きの結果を得たいのならば、響きの内的イメージをもたない限りは何もわからないままである。¹³⁷

鍵盤を押すことで音が鳴る楽器を扱うピアニストにとって、「テクニック」について意識することは「簡単」ではない。ライグラフ自身が、その「テクニック」に対する意識をもつようになったきっかけについては、彼が指導を本格的に開始した際の経験に見てとることができる。それは、生徒に対して理想的な響きのイメージを提示したところ、その響きを実現させる方法を尋ねられ、それを機に考えるようになったというものである。

「ここはもっと温かい響きを」と要求したら、「どうすればその温かい響きが出せるか?」と、質問されましてね。私は、それまでそんなこと考えたこともない。私が弾けば温かい音が出ちゃうんだから (笑)。そこで、はたと考えた。そして、初めてレッスンすることは面白いと思ったのです。¹³⁸

このような経験を経て、求める響きをどのように得るかを意識して考えるようになったライグラフは、「テクニック」の在り方に対するある一つの信念を抱くようになる。それは、演奏者が内的にイメージすべき理想の響き、すなわち作品を構成する一音一音に相応しい音色と、それを可能にする「テクニック」は、一対一の関係にあるということである。彼に

¹³⁷ HLP, track 2.

¹³⁸ 高瀬研二 (取材) 「せんせいこんにちは第 388 回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998 年 8 月、35 頁。

よれば、その一つの音色に対応する「テクニック」とは、「最も効率の良い一つの動き」である。そして、ピアニストが、音色を実現するための最適な動きを、必要最低限の「筋肉の緊張」によって効率的に得ようとする考え方は、スポーツにおけるトレーニングの考え方に類似するものであると述べている。

一つの音色には、必ず最も効率の良い一つの動きしかないはずです。筋肉の緊張を最も少なくし、しかも最もよい動きを得る。基本的な考え方は、スポーツのトレーニングに似ていますね。¹³⁹

このようにライグラフは、作品の構成に相応しい音色を見出し、それを実現するための「テクニック」を明確に意識して音楽を表現していたといえる。また、彼が考える「テクニック」は、音楽と密接な関係にある一方で、スポーツにおける技術の在り方に例えられるほど、緻密な分析と明晰な思考によって導き出されるものであるといえる。

第3節 考察

本章では、ライグラフがどのような演奏を理想とし、またそのためにどのような過程を経て音楽と向き合っていたのかを明らかにした。

まず、ライグラフおよび弟子の言説から、彼が理想とした演奏の在り方について検討した。ライグラフは、演奏者の存在、すなわちその精神が、演奏する音楽に反映されることを理想としていた。美しい音に託された彼の精神は、確かに聴き手の耳によって捉えられ、評されていた。また、彼の理想は、その指導にも反映されるものであったといえることを指摘した。

次に、上述したような彼の演奏が、音楽の何をどのように捉えることによって生み出されていたのか、その過程をライグラフの言説に基づき検討した。ここでは、ライグラフが聴き手に感動を与える条件として挙げた、作品および演奏者の「感情」が交わる演奏というものがどのように成立するのか、という問いに沿って論を進めた。

まずライグラフは、音楽作品を、作曲者の「イデー」が構成されたもの、すなわち「人間

¹³⁹ 「INTERVIEW ハンス・ライグラフ——『ショパンだけ』は通用しない」、『ショパン』1988年6月、42頁。

の内面を開放した結果」であると捉えていた。そのため、彼は、音楽の構成を丹念に分析することによって、その「感情」を捉えようとしていた。次に、作品の「感情」を捉える演奏者自身の「感情」に目が向けられる。ライグラフは、作曲者の「イデー」が構成された作品を、演奏者が自身の「作品」として再構成するという考え方を示していた。演奏者が、自身の「感情」をもって、既存の作品にさまざまな可能性を見つめ、「形のない音楽」として捉え直した上で、見出した表現の可能性から再びある一つの「形」を決定するのである。彼は、このような再構成の過程について、「自分の心を解放する」営みであると述べていた。最後に、分析し再構成した作品を、音楽として表現する段階である。彼は、演奏者が表現しようとする理想的な音楽と密接な関係にある「テクニック」について、作品を構成する一音一音に相応しい音色を熟考し再現できる能力であると捉えていた。そして、緻密な分析と明晰な思考に支えられた「テクニック」によって、理想とする演奏を目指していたのである。

以上を踏まえ、改めて、ライグラフが実践した音楽との対峙の在り方を考察する。

第一に、ライグラフの精神は、どのように演奏へと映し出されたかという問いである。彼の精神は、聴き手によって捉えられており、彼が演奏する音楽の中に浮かび上がるものであった。それは、ライグラフが説明する、聴き手に「大きな感動」を与える演奏の条件、すなわち「作曲家の作品の中に固定された感情」と「演奏者の感情」が交わるということが実現された結果であるといえよう。また、彼によれば、作品とは、作曲者の「イデー」が構成されたものでありながら、それを演奏者が丹念に分析し読みとることで音楽として再現されるものであるために、演奏者が「開放すべき心」そのものである。彼が心を解放し再構成した音楽に、彼の精神が浮かび上がることは、必然の成り行きであったといえようか。ただし、音楽であるからには、それは音として表現されるものでなくてはならない。ここに、ライグラフがピアノの響きによって紡いだ「美しい音」の存在が、重要な意味をもつのである。

そこで、第二に、ライグラフの「美しい音」は、いかにして生み出され、音楽を表現するものであったかという問いである。彼は、「ピアノ固有の響き」や、その響きの可能性に富む作品に魅了された。そのため、楽器や作品のもつ響きを、演奏する音楽へと昇華させることにこだわり、それを可能にする「テクニック」を明確に意識することの重要性を強調した。要するに、楽器と作品のもつ響きは、それらを演奏するライグラフの「テクニック」を介して音楽として表現されるのである。まず彼は、作品を再構成する際に、楽譜に示された作品を構成する一音一音を音色として捉え直し、その音色を再現するための「テクニック」について考えるという作業を行っていた。それは、弦楽器奏者が行うように自らの「動き」によ

って音を生み出すということ、そして、その「動き」によって目指される響きを内的にイメージするというに、意識を向けるということであった。ライグラフが、作曲者と自身の「感情」を交わらせて導き出した音色は、このような明確な意識に基づく「テクニック」によって、「ピアノ固有の響き」を通して音楽として表現されたのである。それゆえに、彼が考える「テクニック」は、演奏者によって再構成される「形あるもの」としての音楽との結びつきが必然であるといえる。彼は、自身の「テクニック」によって、彼の精神を音楽へと昇華させ、一音一音に「意味」が見出されるような「美しい音」によって、聴き手の心を掴み揺さぶる演奏を実現していたといえよう。

本章では、ライグラフがいかにして音楽と向き合い、彼が理想とする表現を実現させていたのか、その一端を明らかにした。ただし、彼が緻密かつ明晰な思考に基づき音楽を演奏していたことが明らかになった一方で、新たな問いも生まれた。ライグラフは、一つの音色に対応する「テクニック」とは、「最も効率の良い一つの動き」であるとしていた。作曲者と演奏者の「感情」を交わらせ得る「効率の良い動き」とは、具体的にどのような「動き」なのであろうか。また、自身の決定に従い「形あるもの」とした音楽を、「テクニック」によって表現する以前に、作品のありのままの「形」により多くの表現の可能性を見出し、「形のない音楽」として捉え直す必要があった。彼は、どのようにより多くの表現の可能性を導き出していたのであろうか。

既に述べたように、彼が理想とする演奏表現の在り方は、その指導にも反映されるものであった。次章以降においては、彼の打鍵技術をめぐる指導、また弟子の研鑽の過程に、彼らの音楽との対峙の詳細を捉えたい。その暁には、「音楽は哲学ですから」というライグラフの言葉の真意に、触れることができようか。

第2章 打鍵技術をめぐるライグラフの指導

ライグラフとその弟子は、理想的な演奏表現をどのように探究し、実現していたのだろうか。本章では、打鍵技術をめぐるライグラフの指導、“Übung”の指導内容および指導場面を検討する。

第1節 “Übung”の概要

1. “Übung”の位置づけ

ライグラフは、DVD（2006）の中で、“Übung”の内容は「ピアノ奏法の基本にあたるもの」¹⁴⁰であると述べている。また彼は、母国スウェーデンのラジオ番組（1994）¹⁴¹において、「ピアノ奏法の基本」である“Übung”を用いた自身の指導について、合理的な指導方法であると述べている。彼によれば、“Übung”は、新しく指導を行う生徒と彼との間に「共通認識」をもたらす役割を担うという点で、合理的であるのだという。ライグラフが教える生徒は、既に専門的な研鑽を積み、演奏家としての活躍が期待される者が大半であったが、そのような生徒を指導するにあたっては、自身を考えるピアノ演奏における基本的な事項を共有することが重要であると述べるのである。彼は、そのような“Übung”を用いた指導の内容を、ピアノを演奏する際の「鍵盤との関係性に関わる基本調査」であるとしている。

私は、比較的合理的だと思えるメソッドのようなものにたどり着いた。そのメソッドは原則的に、毎回新しい生徒と会う時にはまず「共通項を見つける」ということから始まっている。つまりどういうことかと言うと、私が会う生徒はかなり才能のあるレベルの生徒が多いが、それでもなお「何について話しているのか」について共通認識をもつ必要があるということだ。その生徒はもしかしたら、レガートという用語について、以前教わった先生からは私が意図するものとは別の方法で説明

¹⁴⁰ DVD I (2006), track 1.

¹⁴¹ HLP, track 1-12.

されてきたかもしれない。だからこそ、私は鍵盤との関係性に関わる基本調査のようなものを行うようにしている。¹⁴²

彼自身の説明によれば、“Übung”は、新しく迎え入れた生徒各々の「鍵盤との関係性」を把握すること、また彼らとの間に「ピアノ奏法の基本」に対する共通認識を芽生えさせることによって、より良く指導を進めるためのものであったといえる。

2. “Übung”の実施期間

ライグラフによれば、“Übung”は、彼が新しい生徒との間に「共通認識」を得るために欠かせないものである。そのため“Übung”を用いた指導は、原則として、新しい生徒が彼のクラスに入って最初の期間に行われた¹⁴³。

弟子は、“Übung”が行われたのは、彼のクラスに入って約1ヶ月から3ヶ月の間であったと述べる。例えばAは「1ヶ月か2ヶ月か、やることになってまして、それは一通りはやりました」と述べ、Jもその期間は「1ヶ月、いや2ヶ月」であったと回想している。またIは、「私の場合は3ヶ月でしたね」と述べ、自身と同時期に学んだ3人の生徒についても、「その3人は3ヶ月やっていました」としている。そしてKは、最初の3ヶ月を終えると、さらに実践的な応用へと移行したと語る¹⁴⁴。

半年の最後の3ヶ月くらい、ショパンのファンタジーとか弾いてるわけ。(中略)ベートーヴェンのこれから選んで、それからショパンのこのあたりから選んで、とかという感じだった。(K)

またGは、“Übung”は一般的に最初の1ヶ月間に行われるものであるとした上で、実際にはその間の、その地にライグラフが滞在している期間であるとしている。例えば、ザルツ

¹⁴² HLP, track 2.

¹⁴³ インタビューーHが学生であった当時、晩年のライグラフは、“Übung”による指導を行っていなかった。ただしHは、ライグラフが“Übung”の内容を公の場で発表する公開講座や収録等の機会に、その指導を受けたという。

¹⁴⁴ “Übung”は、既存の曲を用いて行われるために、その「応用編」と通常のレッスンとの境界は、捉え方によって異なるようである(表2-1-1を参照)。またライグラフ自身も、弟子の演奏活動の状況に合わせて柔軟に対応し、“Übung”の期間や進め方を調整していたと考えられる。

ブルクの大学で1ヶ月間にわたり指導を受ける場合には、それは2週間分の指導を意味するという¹⁴⁵。「1ヶ月目のレッスンなのね。(中略)ザルツだと、2週間ぐらいいらっしゃいましたからね、その当時。だからその間やって」(G)。またDも、“Übung”の指導を受けたのは、ライグラフの不在期間を含む1ヶ月半であるとしている。「1ヶ月半くらいじゃないかしら。1ヶ月半というか、(中略)先生がいらっしゃったときには」(D)。

ただし、ライグラフが滞在する期間には、毎日のように指導が行われたという。例えばEは、ライグラフが滞在している期間には毎日のようにレッスンがあり、不在期間に曲の準備を行っていたと述べている。「先生いらっしゃるときにはほとんど毎日のように、だからね、どんだん(中略)。それでいらっしゃらない時に、次にやる曲の準備をしたりとか」(E)。また、“Übung”の指導を「3週間」受けたというFは、毎日指導が行われる上に、毎回新しい曲の暗譜を求められたと述べる。

月曜日から金曜日まで。(中略)メソードの毎日レッスンは、例えば(中略)「明日までに暗譜」って、(最初の)4曲暗譜、それで「次フランス組曲、はい明日までに暗譜」、そんな感じ。(F)

このように、“Übung”をめぐる毎日のように指導を受け、立て続けに暗譜で曲を仕上げることを求められた経験を、他の弟子も懐かしく回想している。例えばDは「ライグラフ先生は最初から暗譜っていう先生だったから、えっ(笑)明日持っていくって(笑)」と述べ、またKも「インヴェンションの1番とか、まあそれはねえ一日で覚えられたけど、フランス組曲の2番が一日で暗譜だって、みんななんか死にそうになっていたのを覚えるわ(笑)」(K)と述べている。

以上の弟子の証言から、“Übung”は原則として、ライグラフのクラスに入った最初の数ヶ月の間に、集中的な指導によって行われるものであったことがわかる。

¹⁴⁵ ライグラフは複数の地の教育機関において指導に当たっていたため、2~3週間のサイクルで滞在期間と不在期間が存在した。そのため、1ヶ月間とは、2~3週間を指す。不在期間には、アシスタントによる指導があったと述べる弟子もある。

3. “Übung”の曲目と課題

(1) 曲目と課題

ライグラフは、“Übung”の指導内容を、ラジオ番組（1994）およびDVD（2006）にて公にしている。その内容は大方一致しており、本章第2節では、主にこの二点の資料に基づき、指導内容を検討する。また彼は、日本においても、公開講座（1976）にてその内容を扱っており、扱う曲目の順序等に若干の相違が見られるものの、70年代には既に

“Übung”の内容を確立していたことがわかる。さらに、彼のアシスタントを務めた経歴をもつ三木¹⁴⁶および古賀¹⁴⁷の報告にも、彼の指導の大枠を捉えることができる。そして、本研究のインタビューからも、それぞれの記憶に基づき、その内容が語られた。文献および資料に捉えられる“Übung”の曲目および課題、またインタビューの証言のごく一部を抜粋し、表にまとめた（表2-1-1）。

(2) 選曲の理由

ライグラフは、“Übung”において、J. S. バッハ¹⁴⁸およびショパンの作品を中心に扱っている。彼は、この二人の作曲家に対して大きな尊敬の念を抱いており、それゆえに自身の演奏活動においては滅多に披露しないほどであると述べる。

私は、ピアノ演奏という観点で二人の作曲家にとっても大きな敬意を抱いている。だからこそ彼らの作品は自分ではほとんど演奏しないのだが。その二人とはバッハとショパンだ。¹⁴⁹

また、この二人の作曲家の作品は、ピアノを演奏する上で非常に基礎的な要素を兼ね備えているとし、だからこそ新しい生徒とともに学ぶ最初の段階で扱うのだという。彼の示す基礎的な要素とは、バッハにおけるポリフォニックな、そしてショパンにおけるホモフ

¹⁴⁶ 高瀬研二（取材・文）「ハンス・ライグラフ教授のピアノ・レッスン——曲の解釈に適した身体の動きをも認知する（三木裕子）」、『ムジカノーヴァ』 2009年4月、22～24頁。

¹⁴⁷ 古賀雅子「教員養成系大学でのピアノ指導に関する報告——ハンス・ライグラフのメソッドを使用することについて——」、『佐賀大学教育実践研究』 第32号、2015年、145～149頁。

¹⁴⁸ 以降、「バッハ」と表記する。

¹⁴⁹ HLP, track 4.

オニクなテクスチュアである。すなわち、音楽の縦と横との関係であり、それは同時に、前者においては旋律的な、後者においては和声的な「音色づくり」の可能性を秘めていることを意味していると指摘している。

この作曲家達はピアノ演奏においてとても基本的である。バッハは音乐的に線状であることや、ポリフォニーという点で。ショパンは縦の響きやハーモニーにおいて。音色づくりという観点からも、この二人はちょうど同じように重要である。バッハにおいては、線状の、メロディの音色づくりにおいて。ショパンは、よりハーモニーの音色づくりにおいて。¹⁵⁰

上記の証言から、ライグラフの“Übung”においては、バッハやショパンの作品を扱い、その作品のもつ響きやテクスチュアの観点から「音色づくり」について学ぶことが念頭に置かれているといえる。DVD I（2006）の内容を、その「音色づくり」のための「基礎編」として捉えると、DVD II（2006）の内容は、そこで学んだ「音色づくり」の「ヒント」を活かし表現の可能性を追究する「応用編」となる。ライグラフは、バッハの《フランス組曲》第2番ハ短調を用いて、生徒が自らのアイディアをもって音楽を構成することができるように導くという。

ここで生徒は、今まで私達が見てきたヒントを使って、音楽的によく考えられた方法で、この6つの楽章をいかに構成することができるかということについて、自分自身のアイディアをもつことができる。¹⁵¹

《フランス組曲》第2番ハ短調は、6つの楽章から成る。ライグラフは、それぞれの楽章に特有の響きが存在するとしており、そのような特徴こそが、この作品を“Übung”に取り入れている所以だとする。それはつまり、作品の背景にあるチェンバロにおけるレジスターの切り替えに倣い、生徒が各楽章に相応しい響きを求め、作品に対するイメージを深めることをねらいとしているということである。

¹⁵⁰ HLP, track 6.

¹⁵¹ HLP, track 5.

それぞれの楽章が、特別なレジスターに基づいて、それぞれの響きの特徴を引き出している。生徒が各楽章のイメージづくりに取り掛かる際、この考え方が背後にあるべきだ。¹⁵²

ライグラフは、「音色づくり」とそのための打鍵に特化した“Übung”の最終段階として、ショパンの《ノクターン》第15番へ短調を扱うとする。この作品に至るまでに、生徒は、「音色づくりに関わる動き」つまり音色やそのための打鍵と、一心に向きあうことを求められる。“Übung”における探究の厳しさは、彼自身が生徒を「かわいそうな生徒」と表現するほどであるが、このような段階を経て、生徒は音楽的に自律して演奏するようになるのである。ここでは、「音色づくり」の基礎を起点とし、生徒自ら「音楽的な考え方」を抱くように促すという。

ショパンのノクターンへ短調作品55の1。この作品は、私は“かわいそうな生徒”の「最後の段階」としてみなしている。かわいそうな生徒というのは、原則的に音色づくり、つまり音色づくりに関わる動きに関して、ほとんどの練習を割いてきた生徒のこと。（中略）ここで、もしも生徒がより自主的に音楽的な考え方を始めたとしても、音色づくりにおいてはいくつかのルールに気をつけなければいけない。¹⁵³

ライグラフは、上述したように《ノクターン》第15番へ短調を“Übung”の最終段階としているが、弟子の証言においては、“Übung”における「応用編」の曲目として、ハイドンの《ピアノ・ソナタ》第34番へ短調が挙げられている。彼はこの作品を、ラジオ番組（1994）では《ノクターン》第15番へ短調の次に扱っている。そして、ハイドンのソナタがピアノ指導の場でより扱われるべきであるという見解を示した上で、その教育的意義に触れている。彼は、ハイドンのソナタについて、モーツァルトのそれと比較して、演奏者によって補完され得る余白が認められる点で意義深いとしている。そのような作品の余地は、「音色づくりに関わる動き」から作品のイメージを膨らませるにあたって、有意義に働くというのである。

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ HLP, track 6.

ハイドンのソナタは、モーツァルトのソナタと同じ意味での「完成された傑作」ではない。つまり補完される必要があり、その補完は演奏者によってなされなければいけない。ハイドンの音楽に欠けているものを形づくらなければいけないのは演奏者自身であり、演奏者はそれを自分で考えなければいけない。それが生徒の動きに、モーツァルトのソナタを弾く時とは違う想像力をもたらす。¹⁵⁴

¹⁵⁴ HLP, track 7.

表 2-1-1 “Übung” の曲目と課題

	曲目	DVD (2006) 各トラック題目	ラジオ番組 (1994) 各トラック題目	公開講座 (1976) 一部抜粋	三木 (2009) 一部抜粋	古賀 (2015) 一部抜粋	インタビューによる説明 一部抜粋
		ライグラフ本人			アシスタント経験者 (弟子)		弟子
基礎編	F. ショパン： 《前奏曲》 Op.28 第20番 ハ短調	リラックスすること、 腕の重さ、 手への集中	腕の重みと指の コントロールと ショパンの前奏曲	①腕の自由を得るために、 毎日でも練習していただき たい動きの練習。	第1段階 バッハの《インヴェンション》やショパンの《プレリュード》の中の第4、6、20番／ 全く強弱をつけずに弾いてみる。ただし、自分の関節のどの部分を使ってそれを 行うのかを意識した上でする のです。／ 打鍵の強さを変化させる か、打鍵のスピードを変化 させるのか、またスピード は変えずに、鍵盤にのせる 腕の重みを変化させること によって強弱をつけるの か、といったことを自分で 身体に指合しながら弾いて みるわけです。	⑦手を鍵盤に置いたまま上腕 を上げて振りおろし、和音を 弾く奏法である。	(腕) 全ての重み、半分 (の重み) ... (中略) 肩から、肘 から、手首から、すると音、響きが変わる。(C)
	J. S. バッハ： 《インヴェンション》 第1番 ハ長調	鍵盤との コンタクト、 指の動き	3つの効果的な バッハの インヴェンション	②指の力だけで弾く。		①指だけのレガート奏法	次の指が打鍵する時に、瞬発的に前の指が戻る。だから “passiv” (受動的) でもないし“aktiv” (能動的) でもない。(I)
	J. S. バッハ： 《インヴェンション》 第4番 ニ短調	指と腕の 動きの統合		④この練習では、指自体のもつ てる力と、それから今度は腕の 重さを一緒に組み合わせて使っ ています。		③腕の重さを生かしたカン タービレ奏法	指の重みの移動と手首の高さを変えることによりフレーズ を作り、レガートで、柔らかく膨らみのある音を作るタッチ。 (H)
	J. S. バッハ： 《インヴェンション》 第8番 ヘ長調	指の動きを アップさせる		③指からくる力強いタッチ です。それを得るための練 習です。		②腕の重さを使ったスタッ カート奏法と指だけのレガ ート	スタカートも、最低3つの種類 (中略)。肘から (中 略)、だんだん軽くしたいときには今度手首から、今度こ の指先から。(G)
	F. ショパン： 《前奏曲》 Op.28 第4番 ホ短調	旋律表現と 和声的伴奏	手は感情に従わなければい けない。 ショパンの 2つの前奏曲	⑤⑥和音をつかんでいる指と 鍵盤のコンタクト、それが非 常によくコントロールされて いるということ (和声)。／ レガートのための練習です (旋律)。		⑤インヴェンション2番のエス プレッショ奏法を右手の旋律に用 い、左手の和音伴奏は空きのない密 な連打	アクセントを絶対つけず (中略)、右手は肩からのカン タービレ、和音 (左手) は基本的には肘から。(C)
	F. ショパン： 《前奏曲》 Op.28 第6番 ロ短調	旋律表現と 和声的伴奏		⑥インヴェンション4番のカンター ビレ奏法を左手の旋律に用いる。／ 右手の伴奏は、前出前奏曲4番の密 な連打の応用		[左手]指先を寝かし、打鍵のスピードを遅くして圧力をか ける暗く内向的なタッチ。 e-mollの右手のタッチと共通。(H)	
応用編	J. S. バッハ： 《フランス組曲》 第2番 ハ短調	個々の解釈	拍は常にそこに存在してい る。 バッハの フランス組曲ハ短調	⑦色々な違うタッチの可能性と いうか、それを使うことによ ってどういう風な可能性が出て くるかというための練習です。	第2/ 第3 段階 その曲にふさわしいメロディーの 歌わせ方や音色を出すには、身体 のどの部分をもどようにして弾 くのかを考えていきます。／ フレーズにふさわしい身体の動き を使うこと。(中略) ハーモニー のバランス感覚とそれにふさわ しい左手の動きを、体得するの です。	⑧フランス組曲集から2番 BWV813 (ハ短調) か3番 BWV814 (ロ短調) の全曲	ショパンと (バッハで) やったものを、全部応用が利くよ うに、弾けるかどうか。(G)
	F. ショパン： 《ノクターン》 へ短調 Op.55-1	意識を経た 感情の自由さ	ショパンの ノクターンにおける 自由について	⑧テーマ何回も来ますけれど も、そのたびに違う音で、違う 音色で弾く。		⑩エスプレッショ奏法、カン タービレ奏法という異なる 2つのタッチ	同じようなことが何回も出てくる。それをどう弾き違える か。(K)
	F. J. ハイドン： 《ピアノソナタ》 ホ短調 Hob.XVI:34	D V D II	ハイドンのソナタホ短調第1 楽章と、楽譜のイメージを どのようにして身につける かということについて／ 耳と感情で弾く...ハイドン のソナタホ短調、第2・第3 楽章	⑨ハイドンくらいの大きさ の曲で、どのくらい今まで 習ったことのコンピネー ションができるか、自分で 考えて、その可能性を見つ け出すという作業。	さら に 段 階 が 進 ん で い く ハイドンやベートーヴェン のソナタなども教材に取り 入れていくのですが、その ころには、単に音色がきれい だとかだけではなく、今 度は作品ごとの「形式」が 必要になってきます。それ ぞれの形式にふさわしい音 作りに移っていくのです。 このあたりから、ブラーム スの小品やショパンの《エ チュード》なども組み入れ ていきます。	⑨ピアノソナタ集からHob. XVI:20 (ハ短調)、23 (ヘ長 調)、32 (ロ短調) のうちい ずれかのソナタ全楽章/J.ハ イドンのピアノソナタでは他 にもユープングに用いる曲が ある	ハイドンやると、最初のインヴェンションだ、フランス組 曲だ、っていうあたりと、それ以降が繋がる。(D)
	その他の曲目		シューベルト：《楽興の時》 第6番 変イ長調 ブラームス：《間奏曲》 ロ短調Op.117-2 ドビュッシー：《前奏曲》 より《枯葉》 シェーンベルク： 《6つの小品》Op.19	④J. S. バッハ：《インヴェン ション》第2番 ハ短調 ⑩L. v. ベートーヴェン： 《ピアノソナタ》 Op. 2-1 へ短調 Op. 10-1 へ短調 Op. 10-2 へ長調 Op. 14-1 ホ短調 Op. 14-2 ト長調 いずれかの全楽章		L. v. ベートーヴェン：《ピアノソナタ》より J. ブラームス：《狂詩曲》Op.79-1 J. ブラームス：《3つの間奏曲》Op.117 F. ショパン：《エチュード》より F. ショパン：《幻想曲》Op.49	

第2節 “Übung” の指導内容

本節では、“Übung”における具体的な指導内容について、「基礎編」および「応用編」の曲目ごとに整理した上で、ライグラフが扱った打鍵技術とはどのようなものであったか、またその打鍵技術は音や音楽とどのように結びつくものであったかを検討する。

1. 「基礎編」の指導内容

(1) ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調

ライグラフは、“Übung”の最初にショパンの《24の前奏曲》¹⁵⁵より第20番ハ短調を取り上げるが、ここでは、曲を用いた練習に入る前に、「脱力の練習」が行われる。

① 脱力の練習

ライグラフは、身体的な脱力を促す練習について、その一部をスウェーデン語では「落下練習」¹⁵⁶と呼び紹介している。腕を落下させ、その脱力の状態を確認する練習である。

まずは、ライグラフが自身の手で生徒の前腕を下から持ち上げて支え、彼がその手を離すことで、生徒の腕を落下させる。この時、生徒がライグラフの手や動作に意識をとらわれることなく脱力し、筋肉の緊張に妨げられない自然な落下が認められたなら¹⁵⁷、今度は生徒自身が自分の腕を他方の手で支えてから落下させる練習を行う¹⁵⁸。

この腕を脱力した状態で落下させる練習は、閉じられた鍵盤蓋への落下から、五指を揃えて落下させる打鍵や簡易な和音の打鍵へと移行し、徐々に楽器と関連づけた練習として展

¹⁵⁵ 以降、《前奏曲》と表記する。

¹⁵⁶ HLP, track 1.

¹⁵⁷ ライグラフはラジオ番組（1994）において、この練習に自身が介入する際には、生徒の意識的な緊張を解きほぐし完全な脱力を実現させるために、読み物等別のことに集中させると述べている。「この時に生徒の腕が空中にとどまっているということがよくある。これはつまり、『私が生徒の腕に働きかけている』ということに生徒が精神的に固定されているのだと言える。その時には、生徒に新聞を読ませたり、何か別のことに集中させて、（中略）生徒の脳をリラックスさせることは実際に可能だ」（HLP, track 1）。また、公開講座（1976）では、生徒に本を読ませながら実演している。

¹⁵⁸ 公開講座（1976）においては、生徒が自身の手で持ち上げた片腕をライグラフに渡し、彼の手腕に腕を委ねた状態から再び自身の手を受け取るという、腕を渡し合う練習の場面も見受けられる。ライグラフが自身の手で、生徒の「腕の全部の重さ」を感じられるかどうかによって、生徒の脱力の状態を確認している。

聞される¹⁵⁹。ライグラフは、この練習によって生徒が自身の腕の重みを実感できるようになると説明し、演奏時の打鍵に直結するその腕の重さを意識的に把握する重要性を指摘している。

これをすると、腕の重さがどれくらいなのかを生徒自身が感じることができる。この、腕の重みの感覚を掴むということはとても重要なこと。なぜなら鍵盤を下げるための最も単純な方法というのが、腕の重みを利用することだから。¹⁶⁰

また彼は、楽器を用いて簡易な和音を打鍵する練習においては、「指と鍵盤とのコンタクト」¹⁶¹が要点であると述べている。つまり、指先で意識的に鍵盤を感じることで、自身の腕の重みを確実に鍵盤に伝えて打鍵するのである。そして、常に集中して打鍵を繰り返し、完全に脱力しきった腕の感覚を保つように練習する必要があると述べている。「機械的にやらないで、さっき腕を落とした時と同じ感覚が必要です。集中力を保ったまま」¹⁶²。

このような腕の落下による「脱力の練習」では、いずれも、自身の腕の重みを一定に伝えて音量を揃えることに始まり、落下の高さを徐々に変更することでクレッシェンドとディミヌエンドを行うことが課題となっている。

ライグラフは、この練習で取り上げる「腕の重み」について、常に「そこに存在させておくもの」と語り、演奏する身体の前提条件としてその感覚を会得していなければならないと述べている。

腕の重みをどのようにして使うことができるのかという感覚を本当に得ることというのは、基本的な機能の一つである。この腕の重みをそのままの形で単独で使うということはあまり無いかもしれない、それよりも、そこに存在させておくものであり、必要な時のために腕の重みを使える準備をしておくべきだ。¹⁶³

¹⁵⁹ DVD I (2006) では、主に簡易な和音の打鍵が扱われているが、公開講座 (1976) やラジオ番組 (1994) では単に腕を落下させる練習から丁寧に扱い、「脱力の練習」の説明に多くの時間を割いている。

¹⁶⁰ HLP, track 2.

¹⁶¹ DVD I (2006), track 2.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ HLP, track 2.

② 《前奏曲》第 20 番ハ短調

「脱力の練習」を一通り終えると、ショパンの《前奏曲》第 20 番ハ短調を用いた練習に移る。ただし、既存の曲を用いるものの、ここで扱うのは「音楽的表現ではなく、腕を自由にするための練習」¹⁶⁴であり、「脱力の練習」の延長線上に位置づくものである¹⁶⁵。

ライグラフは、この楽曲に記された三段階の強弱記号（フォルティッシモ、ピアノ、ピアノッシモ）に着目して練習の課題を設定しており、その音量の相違を、腕の重みを自在に利用して実現するように求める（譜例 2-2-1、2-2-2、2-2-3）。彼は、中間の強弱であるピアノの指示がある 5 小節目から指導を開始し、その後落下の速さの加減や利用する腕の重さの増減によってクレッシェンドとディミヌエンドを行い、強音から弱音まで様々に変化させるよう指導している。

楽曲を用いた練習では、両手による打鍵へと展開する。その際には、打鍵する腕自らが「緊張」を感じることによって、その「緊張」を瞬時に弛緩させ打鍵する。このように緊張と弛緩を繰り返し、同じ和音を何度も打鍵する中で、ライグラフは腕を「自由」にすることを試みる。「繰り返し緊張を感じ、さらに自由に下に落としてみます」¹⁶⁶。

ライグラフは、腕を「自由」にするこの練習において注意すべき点を、「脱力した腕を楽に落とすこと。そして鍵盤を押さない (nicht nachdrücken) ¹⁶⁷こと」¹⁶⁸であると述べている。そして、鍵盤に不必要な力を加えることのない打鍵が実現すると、「響きがずっと自由になりました」¹⁶⁹と生徒に声をかけている。また、その自由な打鍵の感覚を掴むことができれば、その他はそれを応用することで対応できるとしている。「最初に和音でこの感覚をつかめたら、あとは難しくありません」¹⁷⁰。

¹⁶⁴ DVD I (2006), track 2.

¹⁶⁵ ライグラフはラジオ番組 (1994) において、既存の曲を用いた練習を行う理由を、「脱力の練習」を退屈なものにしないためであると語る。「ここで、生徒が『こんな風に座っていてもただつまらないだけだ』と思ってしまわないように、早めにより実用的な練習に移るようにしている」(HLP, track 2)。

¹⁶⁶ DVD I (2006), track 2.

¹⁶⁷ この“nicht nachdrücken”について、日本語字幕においては単に「押さない」と訳されているが、既に打鍵して下がり切った鍵盤を、再び「押さない」という意味であるといえる。

¹⁶⁸ DVD I (2006), track 2.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.



譜例 2-2-1 ショパン：《前奏曲》第 20 番ハ短調、第 1 小節¹⁷¹



譜例 2-2-2 ショパン：《前奏曲》第 20 番ハ短調、第 5～6 小節¹⁷²



譜例 2-2-3 ショパン：《前奏曲》第 20 番ハ短調、第 9 小節¹⁷³

(2) バッハ：《インヴェンション》第 1 番ハ長調

ライグラフは、腕を自由に使う打鍵の練習を行った後、それとは対照的に、指のみの動きによる打鍵を提示する。

① 鍵盤の抵抗を感じる練習

ライグラフは、まず一本の指で「鍵盤の抵抗」を感じるための練習を行う。「まずは音を出さずに鍵盤を押し下げることから始める。ただ、鍵盤の抵抗を感じるためだけに」¹⁷⁴。単に打鍵するのではなく、鍵盤を押し下げ、鍵盤が上がってくるその動きまで、指によって意識的にコントロールするという練習である。この時、「脱力の練習」でも言及されていた「指と鍵盤とのコンタクト」は常に保たれている必要がある。ライグラフは、この「鍵盤とのコ

¹⁷¹ ショパン、フレデリク『プレリュード——自筆譜と初版に基づく』パデレフスキ、ブロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1949）、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1991年、45頁。（パデレフスキ編ショパン全集Ⅰ）

¹⁷² 同上。

¹⁷³ 同上。

¹⁷⁴ HLP, track 2.

ンタクト」が保たれた打鍵のプロセスを、4つの段階に分けて説明している。

この指の活動というのは、4つの段階に分けられると言えるだろう。1段階目は、指と鍵盤の表面との接触段階。2段階目は、鍵盤を押し下げる段階。この段階で私は、鍵盤の抵抗を上回るために必要な力加減を常に意識している。3段階目は、鍵盤の底との接触段階。ここでは鍵盤を押し続けるのではなく、下がった鍵盤をただ維持する。そして4段階目は、上に上がる段階。¹⁷⁵

また、この練習でも打鍵を繰り返すことが原則であり、一音の打鍵に対して、可能な限りの弱音、そして指のみの力によるクレッシェンドとディミヌエンドを練習した後、五指による音階（ドレミファソファミレド）の打鍵へと発展する¹⁷⁶。音階の練習では、それぞれの音を指のみの力で均一に響かせると同時に、響きの移り変わりを繊細に聴きとる能力を養うという。「確実に均一な響きを得るために練習する。（中略）最も美しい響きの変化を聴きとる耳の感覚を養う」¹⁷⁷。この練習は、「落下練習」の際と同じく打鍵する腕を他方の手で支えて行うが、その目的は、腕の重みを他方の手に預け、その重みを排除して指のみで打鍵することにある。そしてライグラフは、腕を使わず指のみの力で打鍵を重ねる練習によって、打鍵する指そのものもつ力を認識することになると述べている。「ここで気がつくのが、指自体にはあまり力がないのだということ」¹⁷⁸。

ライグラフは、音の「美しいニュアンス」を得るためには、腕の重みのみならず、この指と指先の働きが必要不可欠であると述べる。そのため、すべての指がそれぞれに打鍵の感覚を会得するべきであり、個々の指に対してこのような練習を行うとしている。

私はこの練習を全ての指でそれぞれ個別に行っている。全ての指の感覚をそれぞれ身につけるために。（中略）これらは腕の重みとともに、まず特に練習しておくべきことである。（中略）より美しいニュアンスを引き出すためには大きなハンマー

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ この練習は、DVD I（2006）においてはバッハの《インヴェンション》第1番ハ長調の練習に組み込まれているが、公開講座（1976）とラジオ番組（1994）ではその前段階の練習として扱われている。

¹⁷⁷ HLP, track 3.

¹⁷⁸ HLP, track 2.

ではなくより美しい道具を持たなければいけないし、それが指と指先だということだ。¹⁷⁹

そして、理想的な響きのニュアンスを得ようとするならば、「鍵盤の上で起きている」こと、すなわち、それぞれの指によって鍵盤をいかに打鍵するかということに心血を注がなければならないとしている。「響きに関することでピアニストが生み出したい全てものは、他のどこでもなく、鍵盤の上で起きていると私は思う」¹⁸⁰。

② 《インヴェンション》第1番ハ長調

「鍵盤の抵抗」を意識的に感じ、その動きをコントロールする練習は、バッハの《インヴェンション》第1番ハ長調を用いた練習へと引き継がれる。ショパンの《前奏曲》第20番ハ短調では「腕の重み」をいかに利用するかが課題とされたが、この曲では、指のみによって打鍵することを練習する。「大切なのは腕の重みをかけず、指だけで弾くことです。大きな音ではないのですから、腕の助けは要りません」¹⁸¹。

練習は、非常に遅いテンポで時間をかけて一音一音の打鍵を行い、各指の意識的な動きによって鍵盤をコントロールし、均一な響きを生み出すことから開始される（譜例2—2—4）。「とてもゆっくりと、そしてとても均一な響きを得ようとするところから始める。これは、全ての指がそれぞれの動きをコントロールでき、かつ動きに集中できるように」¹⁸²。この時、指のみによる打鍵からは不純の無い「クリアな音」が発せられるが、打鍵にわずかでも「腕の重み」が加わると、響きの均一性が失われ、その輪郭が不明瞭となる。「最初はクリアだった音が、少し不明瞭だったように思いました。腕を使ってしまったのだと思いますよ」¹⁸³。

また、均一な響きが出せるようになると、この曲の旋律線に沿って響きを変化させる練習を行う。ただし、その場合にもやはり腕は用いず、指のみの意識的な打鍵によって微細な変化を生み出す。

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ DVD I (2006), track 3.

¹⁸² HLP, track 3.

¹⁸³ DVD I (2006), track 3.

自分の好みに応じて何らかの形のフレージングをする。(中略)例えば小さいクレッシェンドやデクレッシェンドをするなど、全て「メロディが必要としているだろう」と自分が考えることに基づいて、小さな変更を行うことだ。そのようにして、小さな試みを行う。¹⁸⁴



譜例 2-2-4 バッハ：《インヴェンション》第 1 番ハ長調、第 1～2 小節¹⁸⁵

(3) バッハ：《インヴェンション》第 4 番ニ短調

ライグラフは、この曲で初めて、「腕の重み」と「指の動き」の両方を利用する打鍵の練習を提示する。「ここで初めて、腕の重みを使うことと指を使うことを組み合わせる。なぜなら実際には、腕の重みだけを使うことはほとんどないから」¹⁸⁶。ここではまず、手首の動きを利用することによって「腕の重み」と「指の動き」を連動させ、鍵盤の底にその重みを伝えてレガートを実現し、滑らかなフレージングを行うことが課題である(譜例 2-2-5)。

音が上がる所でクレッシェンドし、下がる所でデクレッシェンドをした。(中略)つまり指の動きと腕の重みとを組み合わせさせていて、響きが大きくなればなるほど腕の重みを連動させていた。(中略)私はこの時、徐々に手首を上げて、手首が上腕の重みを鍵盤の底に伝えるようにしている。¹⁸⁷

また、その後の和声的な役割を果たす八分音符では、「指と鍵盤とのコンタクト」を保ったまま鍵盤の底から意識的に指を離すと同時に、旋律線に沿った手首の動きを用いてポルタートを実現する。

¹⁸⁴ HLP, track 3.

¹⁸⁵ Bach, Johann Sebastian. *Inventionen und Sinfonien*. Herausgegeben von U. Scheideler. Fingersatz von M. Schneidt. München: G. Henle Verlag, 2015, p. 2.

¹⁸⁶ HLP, track 3.

¹⁸⁷ Ibid.

ポルタートは（中略）、レガートを弾く時よりも鍵盤の底から早めに指を離すということ。でも、鍵盤と指の接触は引き続き保ったままで。ここでも、手首をスラー¹⁸⁸の動きに連動させている。¹⁸⁹

冒頭のレガートに関して、ライグラフは《インヴェンション》ハ長調で行った指のみの打鍵による音と比較し、腕を連動させることによって「密度の高い音」を目指すと述べている。「違う音色を出すためです。（曲の冒頭を弾いて）ここよりも密度の高い音が欲しいですね（《インヴェンション》ハ長調の冒頭を弾く）」¹⁹⁰。また、打鍵の種類が異なるレガートとポルタートが交互に現れる構成に触れ、左右の手がそれぞれに打鍵の感覚を掴むように練習すること、また各声部の響きを多声的に聴くことを求めている。「ポリフォニーを聴けるように、（中略）まず片手ずつそれぞれで練習する。感覚をよく身につけ、どちらの手も同じようにそれぞれ動くようになったら、両手を合わせる」¹⁹¹。



譜例 2-2-5 バッハ：《インヴェンション》第 4 番ニ短調、第 1～5 小節¹⁹²

（4） バッハ：《インヴェンション》第 8 番ハ長調

この曲では、指を鍵盤から離して行う打鍵が扱われ、「ダイレクトな響き」¹⁹³が目指される。これまでの「指と鍵盤とのコンタクト」を保つ打鍵とは全く異なる種類の打鍵である。まず、スタッカートで奏する冒頭の八分音符では、指と前腕を組み合わせた速い打鍵を用い、前腕の上下運動の高さを変化させてクレッシェンドを行う（譜例 2-2-6）。

「これはつまり指と前腕の、上に上がるとても速い動きの組み合わせ。腕全体をこのクレ

¹⁸⁸ 譜例 2-2-5 には、ライグラフが指摘する「スラー」を確認することはできないが、他の出版社の楽譜には、右手の 3～4 小節目にかけてスラーが認められるものもある。

¹⁸⁹ HLP, track 3.

¹⁹⁰ DVD I (2006), track 4.

¹⁹¹ HLP, track 3.

¹⁹² Bach, Johann Sebastian. *Inventionen und Sinfonien*. Herausgegeben von U. Scheideler. Fingersatz von M. Schneidt. München: G. Henle Verlag, 2015, p. 10.

¹⁹³ DVD I (2006), track 5.

ッシェンドに連動させる必要はなく、前腕だけで十分である」¹⁹⁴。また、続く十六分音符による下行形は、指を高く上げて打鍵し、その高さを徐々に下げることによってディミニユエンドを行う。つまり、指を落下させる高さを意識的に変化させ、フレージングを行う練習である。

指を鍵盤から離します。最初の音は鍵盤上で弾いても構いませんが、はっきりとしたスタッカートフレージングが、(冒頭から弾き)上まで行き、(2小節目の最初の音で止まって)その後は下行です。ここでディミニユエンドするためには、16分音符は指を上げて弾き、(2小節目を弾き)徐々に鍵盤近くに戻します。¹⁹⁵

またライグラフは、直前に扱った《インヴェンション》ニ短調と弾き比べて比較し、この曲の「陽気な性格」を打鍵の感覚として感じるように求めており、その感覚を有した打鍵によって、「明確でオープンなフレージング」を目指すとしている。

明確でオープンなフレージングをこうやって学ぶのも悪くないでしょう。先ほどのニ短調と比較できますね。(《インヴェンション》ニ短調の冒頭を弾いて、その後《インヴェンション》へ長調の冒頭を弾き)へ長調の方はずっと陽気な性格の曲です。その陽気さをもう少し、タッチでも感じてほしいのです。¹⁹⁶



譜例 2-2-6 バッハ：《インヴェンション》第 8 番へ長調、第 1～3 小節¹⁹⁷

(5) ショパン：《前奏曲》第 4 番ホ短調

この曲では、まず左手のゆっくりとした和音の連打が課題となるが、これは「鍵盤の抵抗

¹⁹⁴ HLP, track 3.

¹⁹⁵ DVD I (2006), track 5.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Bach, Johann Sebastian. *Inventionen und Sinfonien*. Herausgegeben von U. Scheideler. Fingersatz von M. Schneidt. München: G. Henle Verlag, 2015, p. 18.

を感じる練習」において一本の指で練習した4段階から成る打鍵のプロセスを、和音の打鍵に適用する練習である（譜例2-2-7）。「私がこの曲を課題にするのは、もちろん左手の連打のためです。（冒頭の左手を弾いて）同じ指で連打する場合も原則は同じ」¹⁹⁸。

ライグラフはここでもやはり、「指と鍵盤とのコンタクト」を重視し、鍵盤の動きを意識的にコントロールして均一な響きを生み出すよう求めている。「響きは変わらないようにします。つまり常に鍵盤とのコンタクトを保つということ」¹⁹⁹。

次に、右手の旋律的な表現を可能にする打鍵を練習する。これは、バッハの《インヴェンション》ニ短調で練習した打鍵に類似するが、ショパンが冒頭に記した「エスプレッシーヴォ」の指示の通り、ここではより「濃密な感情」を込める打鍵が求められる。

バッハのところで言ったこととも関係があります。（《インヴェンション》ニ短調の冒頭を弾いて）ただショパンのように旋律的ではありませんでした。（1小節目のh¹を打鍵し）長く響かせること、（次の2音c²とh¹を弾き）かつ濃密な感情が必要です。²⁰⁰

特に、時間の経過とともに消えゆく付点二分音符に対しては、次の音が発音されるまで、より「大きなエネルギー」を感じ続けて響きを保ち、レガートを実現させる。

H (h¹) は響きが消えていくにも関わらず、C (c²) へつながる。だからC (c²) の音は、H (h¹) の音よりもわずかに弱く打鍵することで始まる。H (h¹) の音は長く響かなければいけないので、C (c²) の音よりも、より大きなエネルギー (intensitet)、より大きな押す力 (tryck) でもって弾く。²⁰¹

この時ライグラフは、丸めず伸ばした指の腹で「鍵盤を掴む」²⁰²ようにして打鍵しており、鍵盤の底で「エネルギー」を感じ続けるこの打鍵について、「感情的経験」を伴うものであると説明している。「私はここで感情的経験 (känsloupplevelse) を伴いたいのだ。（中略）私

¹⁹⁸ DVD I (2006), track 6.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ HLP, track 4.

²⁰² Ibid.

は鍵盤の底で、エネルギーを感じる」²⁰³。彼は、このような打鍵によって、響きを「緊密」にし、結果的にレガートの「イリュージョン」を生み出すとしている。「レガートのイリュージョンは常に生み出そうとしなければいけない。つまり、響きを緊密にするということだ」²⁰⁴。



譜例 2-2-7 ショパン：《前奏曲》第4番ホ短調、第1～4小節²⁰⁵

(6) ショパン：《前奏曲》第6番ロ短調

この曲も、それぞれの手が対照的な打鍵を行う練習であり、基本的には、左右の手に与えられた課題が《前奏曲》ホ短調でのそれと逆転したものであるといえる（譜例 2-2-8）。

ただし、ここでの右手は、単なる和音の連打ではなく、強弱のある小指の動きが加わっており、ライグラフィはこれをひとまとまりの響きとして捉えると述べている。「これをもし伴奏と呼べるなら、この伴奏は響きのグループの構築（後略）」²⁰⁶。

彼は、アクセントの有無による重みの差異を、手首の動きを用いて表現することによって、ショパンが求めた響きを再現することができると考えている。

軽い音では手首を上げる。私の感じとしては、これは鐘の音のような動きだと感じている。これは作曲家が意図した響きの結果ととても近いのではないかと思っている。²⁰⁷

また、《前奏曲》ホ短調に比べてより動きのある左手の旋律については、旋律的でありながら和声的でもあると述べ、強弱記号に沿ったフレージングが求められると説明している。

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ ショパン、フレデリク『プレリュード——自筆譜と初版に基づく』パデレフスキ、プロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1949）、東京：ジュスク音楽文化振興会、アーツ出版、1991年、13頁。（パデレフスキ編ショパン全集 I）

²⁰⁶ HLP, track 4.

²⁰⁷ Ibid.

「これは和声的であり旋律的でもある。つまりここにあるクレッシェンドとは、音量のことではなく、フレージングなのです」²⁰⁸。そして、両手で演奏する際には、異なる種類の打鍵によって生み出される響きを、ひとまとまりに捉えて包括的に聴き、その上で細部の表現を考えていくべきであると述べている。「両手を一緒に弾いた時には、それぞれの手を個別に分けて聴くのではなく、常に全体性を聴くべきだ。その後、その全体性という枠の中で細部を加えていく」²⁰⁹。



譜例 2-2-8 ショパン：《前奏曲》第 6 番 短調、第 1～4 小節²¹⁰

2. 「応用編」の指導内容

(1) バッハ：《フランス組曲》第 2 番 短調

ライグラフィは、「応用編」の《フランス組曲》第 2 番 短調において、「適切な響き」を演奏者自らが見出しそれを然るべき打鍵によって表現することを重視するものの、彼自身が考える各楽章の性格を特徴づける「響き」とそのための打鍵を提案する。

① アルマンド

《アルマンド》では、《インヴェンション》ニ短調で扱った打鍵を応用する。つまり、「指と鍵盤とのコンタクト」を基本とし、腕と指を融合させた打鍵によって右手のレガートと左手のポルタートを奏する。そして、そのような打鍵を用いて、曲の文脈に相応しい響きの陰影を生み出すように練習する（譜例 2-2-9）。

ここでは、「適切な響きを見つける」ということが当てはまる。選択肢はたくさんある。私自身はここで、《インヴェンション》ニ短調で使った方法をとることを提

²⁰⁸ DVD I (2006), track 7.

²⁰⁹ HLP, track 4.

²¹⁰ ショパン、フレデリク『プレリュード——自筆譜と初版に基づく』パデレフスキ、ブロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1949）、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1991年、15頁。（パデレフスキ編ショパン全集 I）

案したい。それは、鍵盤、つまり鍵の表面に常に触れながら、腕の繋がりを助けとして全てのフレーズを弾くことだ。(中略)右手はレガート、左手はポルタートで弾く。文脈にふさわしいと思えるような響きのコントラストが得られるように。²¹¹

またライグラフは、この《フランス組曲》第2番ハ短調を取り上げて練習する理由の一つを、「1曲目と2曲目の間にある、性格や響きの緊張感を理解するためです」²¹²と説明しており、後続曲の〈クーラント〉とは対照的な楽曲の性格を意識し、旋律的に「音をつくる」ことを練習するように指導している。「旋律的に音を作るべきです。クーラントでは旋律があまり前面に出ないからです。統一感というのは、よく考え、よく感じ、音をよく聴くことによって、得られるものなのです」²¹³。



譜例 2-2-9 バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈アルマンド〉、第1～2小節²¹⁴

② クーラント

第2曲の〈クーラント〉は、ライグラフが指摘する通り、〈アルマンド〉とは対照的な性格をもつ。ライグラフは、《インヴェンション》へ長調で課題としたような、指を高く上げ鍵盤から指を離してダイレクトに打鍵する方法を用いて、〈クーラント〉の非常に活発な性格を前面に押し出して奏することを提案する(譜例 2-2-10)。

強弱と響きの面では、(中略)とても活発な、というかほとんど攻撃的な打鍵をし、はっきりとした指の演奏をする。ちょうど《インヴェンション》へ長調で扱ったように。²¹⁵

²¹¹ HLP, track 5.

²¹² DVD II (2006), track 1.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 14.

²¹⁵ HLP, track 5.

彼は、ここでの打鍵で得られる音の結果を「マルテラート効果」と呼び、鍵盤から指を離してもち上げるような動きから、その効果を引き出すのであると述べている。「鍵盤の上に指を上げた分、ここで私が引き出したい『マルテラート効果』と呼べるような効果が得られる」²¹⁶。

また、主に四分音符で構成される左手は、やはり右手とは異なる打鍵で、〈アルマン
ド〉と同様、その両手の調和も重視される。ここでの左手は、スタッカートとしてではなく、個々の音に「腕の重み」をかけ、自然な流れを表現しうるポルタートとなるように奏するとしている。「これらは別々の音で、スタッカートというよりはポルタート。ここでは全体を通して自然な流れが得られるよう、腕にわずかにより重みをかけている」²¹⁷。



譜例 2-2-10 バッハ：《フランス組曲》第 2 番ハ短調〈クーラント〉、第 1～4 小節²¹⁸

③ サラバンド

第 3 曲の〈サラバンド〉では、ショパンの《前奏曲》ホ短調で取り上げられたような、滑らかなレガートを実現する打鍵の適用が提案される。つまり、指の腹で「鍵盤を掴む」ようにし、鍵盤の底で「エネルギー」を感じ続けて音と音の間に「濃密な感情」を込めるような打鍵である。ここでは、腕の完全な脱力の上で、すなわち上腕から前腕までの腕全体そしてその重みが自由に機能する状態で、鍵盤を指の延長線に感じて打鍵することによって、絶えず響きをコントロールし「緊密な響き」を得ると述べられている（譜例 2-2-11）。

指先を使ったとても美しいレガートをする。ちょうどショパンの《前奏曲》ホ短調の時に弾いたように。鍵盤を常に指の続きや指の延長として感じるようにする。す

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 16.

ると常に、響きをコントロールし、とても緊密で均一な響きを得ることができるようになる。その時腕は完全にリラックスしている。²¹⁹

また、この曲でライグラフは、上記のような打鍵を用いて旋律を自由に歌わせるために、メトロノームを使用した練習を組み込んでいる。ここでは、意識的な打鍵によって響きをコントロールしつつ、楽曲に常に存在する拍を確かに感じて、旋律線に沿った自然なアゴーギクをもたらすことを目的としている。

拍は常にそこに存在しなければいけない。たとえルバートをしていても。私ならここでメトロノームを使う。(中略) コンマ単位ではメトロノームと異なる動きになるだろうが、完全に別になってしまうことはない。²²⁰

そして、自由に歌う旋律に対して、どちらかと言えば拍節的な役割を担う左手も、右手と同様に「緊密な響き」が求められるとし、両手がそれぞれの役割を全うしつつ、織りなす響きを一つのまとまりとして捉えて全体を形づくらなければならないとしている。「左手も、同じようにとても緊密な響きでなければいけない。響きのコントラストをつくるのではなく、全体のハーモニーをつくる」²²¹。



譜例 2-2-11 バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈サラバンド〉、第1～4小節²²²

④ エア

第4曲の〈エア〉では、ライグラフはこれまでに提示してこなかった新たな打鍵を提案し

²¹⁹ HLP, track 5.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

²²² Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 18.

ている。腕ではなく、指による打鍵であるが、その指もわずかに用いる²²³に留める打鍵である。指を丸めて指先を立て、鍵盤との接触面を減らし、指先から鍵盤の底へ「ダイレクト」に打鍵することで、「乾いた響き」を生み出すことができるという。「かなり曲がった指でも直接的に鍵盤の底を押す。するとある種の正確な、乾いた響きが得られる。これはもしかしたら今まで話していなかったかもしれない」²²⁴。ライグラフは、この「乾いた響き」について、「チェンバロ」や「リュート」といったバロック期に活躍した楽器の響きを例に挙げて説明している（譜例 2-2-12）。

また、このような「乾いた響き」、つまりピッチカートのようなスタッカートによって構成されるこの曲では、旋律的なフレーズにおいても明確なフレージングはさほど要求されず、ピッチカートのようなスタッカートを指のみの打鍵によって実現させると述べている。「メロディックなフレーズにおいても、フレージングはあまりせず、指を少ししか使わない。スタッカートも指だけで行われる。ほとんどピチカートのように」²²⁵。



譜例 2-2-12 バッハ：《フランス組曲》第 2 番ハ短調〈エア〉、第 1～2 小節²²⁶

⑤ メヌエット

第 5 曲の〈メヌエット〉では、優美な三拍子の舞踊の強拍と弱拍を、手首を用いた打鍵によって生み出す練習を提案している。これも、これまでには無い新しい種類の動きである。

まず、意識的に手首を高くしてその手首を落とす動作とともに打鍵することによって、強拍である 1 拍目の重みを得る。そして手首を上げて強拍で感じた重みを取り除きつつ残りの弱拍を打鍵する（譜例 2-2-13）。

²²³ 公開講座（1976）においては、通訳者を通して「指の関節から先の力で」と表現されている。

²²⁴ HLP, track 5.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 19.

ここで、メヌエットのリズムの柔らかさを引き出すのに有用な、新しい動きを取り入れる。まず手首を高くするところから始める。1拍目で落ち、他の拍で上げる。例えばこういう風に見えるし聞こえる。²²⁷

ライグラフは、〈メヌエット〉の強拍について、楽曲の性格を特徴づける「グラツィオーソを表現するためには、1拍目はとても重く、しかし同時に柔らかく弾く」²²⁸と述べている。

また、弱拍の打鍵に関して、手首を上げさえすれば必然的に軽い拍が得られるという考え方によるものではないとライグラフは説明する。打鍵に関わるすべての動きを意識的に行うことによって、拍の重さや軽さを「経験」として実感することができる²²⁹と述べている。

「自動的に」は絶対がない。「自動的になるもの」はない。そうではなく、演奏における「軽さ」を経験するという。「重さ」は下がる動きで経験することができるし、上がる動きでは腕の軽さを経験することができる。²²⁹



譜例 2-2-13 バッハ：《フランス組曲》第2番ハ短調〈メヌエット〉、第1～5小節²³⁰

⑥ ジーグ

第6曲の〈ジーグ〉では、前曲の〈メヌエット〉と同じく手首の動きを用いる打鍵が提案される。ただし、第1曲と第2曲の関係性と同様に、〈メヌエット〉とは正反対の性格をもつ楽章であり、打鍵の種類も全く異なるものである。

ここでは、アウフタクトの二音を手首を素早く引き上げる動作とともに打鍵し、その手首を素早く落とすことによって次の強拍を打鍵する。このような手首の俊敏な動きによって、強拍を特徴づけるアクセントを得ることが目的である（譜例 2-2-14）。「アウフタ

²²⁷ HLP, track 5.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 20.

クトで手首で上がり、アクセントを得るために下がる。これはとても活動的な手首の動きになるが、メヌエットの時と比べてとても速い動きになる」²³¹。



譜例 2-2-14 バッハ：《フランス組曲》第 2 番ハ短調〈ジーク〉、第 1～11 小節²³²

(2) ショパン：《ノクターン》第 15 番ハ短調

ショパンの《ノクターン》第 15 番ハ短調では、まず冒頭の主題における両手の打鍵が議論の対象となる。ライグラフィはまず、和声と旋律の展開を支える低音のラインに着目する。ここでは、拍の「重さ」と「軽さ」を「経験」する打鍵が適用される。彼は、腕の重みと動きを利用し、いかに低音のラインを浮かび上がらせるかを吟味するとともに、その打鍵の感覚を掴むよう提案するという（譜例 2-2-15）。

私はここはよく、左手の練習から始める。この左手部分では「重く」と「軽く」のルールが適用される。最初の低音では特定の腕の重みを使って下がり、和音では腕とともに上がる。（中略）それによって全てのハーモニーとメロディの展開の基礎となる低音のラインを自然に引き出すことができる。生徒はこの動きの感覚をつかむまで練習する。²³³

また、右手の旋律に対しては、ショパンの《前奏曲》ホ短調およびロ短調の旋律線において扱った、手首を下げて指の腹で「鍵盤を掴む」ような打鍵を用いることが提案され

²³¹ HLP, track 5.

²³² Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 21.

²³³ HLP, track 6.

る。この打鍵によって、緊張感のある美しいレガートで、旋律線を奏でることが目指される。

これと似たようなものが、以前扱ったショパンの2つの《前奏曲》にあったよね。右手がホ短調で左手がロ短調。フレージングを伴う美しい、旋律的なレガートのラインと、メロディの緊張感を生み出す。（中略）かなり低い位置に手首を置き、鍵盤を掴む。緊密な響きが得られるように。²³⁴

また、ライグラフはこの曲で、自身の提案とともに、生徒自らの提案を要求する。それは、主題が五度にわたって出現するこの曲の特徴を利用した指導であり、それらの表現をいかに変化させるか、またその変化をどのような打鍵によって生み出すかを提案させるという。「5回繰り返される。毎回同じようには弾かない。ここで私は生徒に、どのように変化させたら良いかの提案を考えさせる」²³⁵。

譜例 2-2-15 ショパン：《ノクターン》第15番へ短調、第1～9小節²³⁶

3. 打鍵技術を通して音楽を捉える

(1) 身体的な融合

ここではまず、“Übung”における「基礎編」の指導内容から、ライグラフが扱う打鍵技術

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ ショパン、フレデリク『ノクターン——自筆譜と初版に基づく』パデレフスキ、プロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1951）、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1989年、83頁。（パデレフスキ編ショパン全集VII）

における身体的な融合について指摘し、その融合の目的について考察する。

① 腕と指（身体）

ライグラフは、“Übung”の「基礎編」において、腕と指を用いた打鍵を提示している。特に、《インヴェンション》第4番ニ短調以降の練習においては、腕と指の両方を組み合わせた打鍵を扱っている。彼はその理由を、実際の演奏場面において「腕の重み」のみを単独で用いるような機会はほとんどないからであると述べている。しかし、そのように説明しているにもかかわらず、ライグラフは“Übung”の冒頭で「腕の重み」のみに焦点を当てた練習を行い、またその後の練習ではその重みを一切用いない「指の動き」を単独で取り上げている。

このように実際には組み合わせて用いる身体を、一旦分離させて個別に練習することの目的は何であろうか。ライグラフは、「脱力の練習」および「鍵盤の抵抗を感じる練習」において、その理由を生徒の視点に立って語っている。すなわち、両者を個々に扱うことによって、生徒が、自身の腕の重み、そして指そのものがもつ力を実感することになるということである。また、彼は両部位がいずれも打鍵に不可欠な存在であることを強調する。指は鍵盤と直に接触する部位であり、また腕はその指からひと連なりに繋がって常に存在し、その在り方によって打鍵の質を左右する。それゆえライグラフは、生徒自身の身体における両部位の存在と可能性に対して意識をもたせることから、指導を始めるのである。

そして、身体として当然のごとく繋がっている両部位を、一旦分離させて扱うことによって、それらを組み合わせるといった概念が生まれる。ライグラフは、腕と指をそれぞれに用いる意識をもたせた上で、それらを効果的に融合させる感覚を養い、さまざまな種類の打鍵を経験させていたといえる。

② 身体と楽器

ライグラフは、一連の練習において身体と楽器の関係性、すなわち「指と鍵盤とのコンタクト」を非常に重視している。それは、「鍵盤の抵抗を感じる練習」において明らかであるように、身体によって鍵盤をコントロールするという考え方に基づいているといえる。腕や指を意識的に利用して打鍵することは、鍵盤の動きを自在に操り、その楽器から理想的な音の響きを導き出すことに他ならないのである。

また、腕のみによる打鍵を練習する際にも、指が鍵盤との唯一の接触部位であることには

違いなく、「指と鍵盤とのコンタクト」を保つ必要性を訴えている。そして、その後の腕と指を融合させる段階では、「腕の重み」を意識的に鍵盤の底へと伝える打鍵や、鍵盤の底に「エネルギー」を感じ続ける打鍵も練習の対象としている。いかにして楽器から多様な響きを引き出すかということ、身体によって鍵盤をコントロールすることから追究しているといえる。

ライグラフは、「指と鍵盤とのコンタクト」を保つ打鍵として、既に下がり切った鍵盤を再び「押さない」打鍵と、「鍵盤を掴む」ようにして鍵盤の底で「エネルギー」を感じ続ける打鍵の両極を提示している。一方で彼は、「指と鍵盤とのコンタクト」を保つ打鍵を基本に据えることにより、それとは全く性質の異なる「指と鍵盤とのコンタクト」を保たない打鍵も提示している。

さらに彼は、“Übung”の展開を通して、身体と楽器の関係性を徐々に発展させているといえる。例えば、「脱力の練習」においては、楽器を用いない練習に始まり、鍵盤を使わない鍵盤蓋上での練習、そして鍵盤上での打鍵へと展開する。また、鍵盤上の練習、すなわち鍵盤の動きをコントロールする練習においては、「鍵盤の抵抗を感じる練習」における一音での打鍵に始まり、音階や旋律線の打鍵を経て、二つの《前奏曲》における和音の打鍵へと移行している。

このようにライグラフは、打鍵における身体的な動きのみならず、打鍵する身体と打鍵される鍵盤との関係性から打鍵技術を捉えている。彼は、身体の部位の融合に加えて、その身体と楽器の融合という視点をもって“Übung”を展開し、さまざまな種類の打鍵を伝えていたといえる。

(2) 音楽的な融合

ライグラフは、身体的な融合による打鍵技術の指導を通して、音楽的な融合を導いている。ここでは、「基礎編」および「応用編」の指導内容における、その音楽的な融合の展開について考察する。

① 響きとフレージング

ライグラフは、楽器との関連性を意識しながら腕と指を融合させて打鍵することによって、さまざまな種類の響きやフレージングを引き出している。特に「基礎編」においては、打鍵の種類とそれによって実現される響きやフレージングの種類は、一対一の関係性で提

示されている。また、“Übung”で目指される響きやフレージングは、打鍵の種類と同様に、徐々に発展的な内容になるよう構成されている。

まず、和音の打鍵を扱う「脱力の練習」と《前奏曲》第20番ハ短調では、腕の重みを一定に伝えて「均一な響き」を生み出すことに始まり、確かな脱力によって打鍵を重ね、音量を連続的に変化させる練習を行っている。ここでは、既に打鍵した鍵盤を、それ以上「押さない」ことによって開放し、「自由な響き」を得ることが目指される。次に、指によって「鍵盤の抵抗を感じる練習」では、単一音の打鍵から複数音の打鍵へと展開する。また、《インヴェンション》第1番ハ長調では、「クリアな音」で「均一な響き」を生み出す練習を土台として、その旋律線に沿ってわずかな響きの変化を生み出す練習も行っている。

これを経て、《インヴェンション》第4番ニ短調および第8番ハ長調では、腕と指を組み合わせ、旋律線に沿った明確なフレージングを描き出す練習が展開される。前者では「密度の高い音」によるレガート、そしてポルタートによって、またそれとは対照的な性格をもつ後者では「ダイレクトな響き」を重ねることによって、フレーズを形づくる。

さらに発展し、《前奏曲》第4番ホ短調および第6番ロ短調では、「緊密な響き」による《インヴェンション》に増して旋律的で息の長いフレーズと、それを支える「均一な響き」を基本とする和声的伴奏の組み合わせを練習する。ここでは旋律と和声による「全体性」への意識が求められる。

このように、ライグラフは、身体的な融合とともに、響きとフレージングの探究を発展的に進めている。フレージングが取り上げられる以前の練習では、「均一な響き」を生み出すことから、その響きに変化をもたらす練習に移行することで、徐々にフレージングに向けた準備を行っているといえる。また、フレージングを主眼とする練習においても、各曲の性格の相違、またバッハの《インヴェンション》におけるポリフォニーとショパンの《前奏曲》におけるホモフォニーとの対照性から、各曲に特徴的な異なる「響き」が目指されている。また「応用編」の各曲においては、新たな種類の「響き」も扱われるものの、基本的には「基礎編」で示した打鍵を曲の中で応用しつつ、それぞれの曲に相応しい響きやフレージングが目指されている。

“Übung”において、ライグラフは、響きをいかに変化させるかという練習とともに、その響きの変化によっていかにフレージングを行うかという練習を展開していたといえる。加えて、それぞれの曲の特徴を捉える「響き」は、テクスチュアの観点からも探究されている。ライグラフは、打鍵によって生み出す響きの変化によって、音楽の縦と横との関係を捉

えることを指導していたといえる。

② 拍や拍子の概念

“Übung”の「応用編」においては、響きやフレージングに加え、拍や拍子の概念に基づく新たな練習が提案される。まず、舞曲を特徴づける拍子の強拍と弱拍を捉える打鍵の練習である。ここでライグラフは、打鍵の種類によって響きを変化させその拍子を性格づけるよう試みる。例えば、彼は優美な〈メヌエット〉の拍子を「柔らかさ」のあるものと捉え、重さと同時に柔らかさのある強拍を求める。そして、その〈メヌエット〉の性格を含みもつ拍の重さと軽さを、手首の上下を伴う打鍵によって実現させる。また、その後続曲である〈ジーク〉では、活発な性格を特徴づけるアウフタクトとアクセントのある強拍を、手首の俊敏な動きを伴って打鍵する。

また、拍の概念に基づく練習として、自然なアゴーギクをもたらす練習が展開される。それはつまり、一定の拍を感じつつ旋律線を自由に歌わせる練習である。ライグラフは、旋律的な性格をもつ〈サラバンド〉において、「基礎編」でも扱った「鍵盤を掴む」ようにして鍵盤の底で「エネルギー」を感じ続ける打鍵の適用を提案した上で、アゴーギクの練習を行っている。ここでは、メトロノームが示す一定の拍を軸として、意識的な打鍵によって「緊密な響き」で旋律線を描き、一定の拍からの自然な逸脱をもたらすことが試みられる。この練習は、「応用編」において浮き彫りとなる拍や拍子の概念が、これまでの練習で積み重ねてきた響きやフレージングへの意識と深く関係していることを示しているといえる。

このようにライグラフは、響きやフレージングを生み出す打鍵を、曲の中で応用すると同時に、その曲を性格づける拍や拍子の概念にも応用し、より発展的な練習を展開している。

③ 音楽の構成

ライグラフは、曲全体を通して常に存在する拍や拍子の概念を練習に組み込むことにより、打鍵技術を通して実現する音の世界を拡張していた。このような指導の展開は、「基礎編」での練習から発展させ、より広い視野で曲を捉えること重視している「応用編」の特徴を端的に表しているといえる。

例えば、アゴーギクの練習が行われた〈サラバンド〉では、一定の拍を捉えながら自由に旋律を歌わせるというフレージングの拡張に伴い、それに付随する他の要素とも関連性をもたせて音楽の全体を形づくることを指導している。ここでは、自由に歌う旋律の右手にお

いても、それを支える左手においても、意識的な打鍵によって「緊密な響き」を紡ぎ、両手の響きをあわせて、全体としてのハーモニーを形成することが目指される。

このような、一つの楽章の全体を、統一感をもって形づくることへの意識は、《フランス組曲》第2番ハ短調の全楽章を扱うことでより明瞭なものとなる。つまり、各楽章の舞曲の性格を比較して捉え、それぞれの曲に相応しい「響き」を求めるということである。ライグラフは、後に演奏される舞曲の性格を先取りせず、その楽章の性格を特徴づける打鍵によって、まとまりある響きやフレージングを生み出し、一つの楽章の全体を形づくるように促している。

また、この比較という視点をもって全体を形づくる練習は、《ノクターン》第15番ハ短調において、さらに発展的なものとして扱われる。すなわち、同曲の中で繰り返される主題を比較し、いかに響きやフレージングを変化させて異なる表現を実現させるかという練習である。《フランス組曲》では、ライグラフが自身の提案を示しつつ指導を進めているが、《ノクターン》では、生徒が自らの表現の意図を提案する。そこで議論の対象となるのは、当然のことながら、音楽を形づくる響きやフレージング、またそれらを拡張する拍や拍子の捉え方、響きの全体性、そしてそのような表現の意図を実現する打鍵技術の在り方なのである。

ライグラフは、“Übung”において、響きやフレージングの観点から音楽の細部を吟味することを指導した上で、その細部を融合することによって、音楽の全体を形づくることを指導していたといえる。

(3) 身体と音楽の融合

ライグラフの“Übung”には、身体的な融合と音楽的な融合が認められた。これらの融合を踏まえて、彼は身体と音楽を融合させることを指導している。

① 音楽を「経験」する

先述したように、ライグラフは、意識的に身体を用いることによって、さまざまな響きやフレージングを生み出し、その拡張によって音楽を形づくる練習を展開している。ここで検討したいのが、ライグラフが打鍵に伴うと説明する「感情的経験」である。

彼は、《前奏曲》第4番ハ短調の旋律において、長く響かせる音を指の腹で「鍵盤を掴む」ように打鍵し、その響きの減衰を聴きながら鍵盤の底で「エネルギー」を感じる続けると述べている。ライグラフはこれを感情的な「経験」と捉えるのである。つまり、「エネルギー」

を感じ続けるということ、鍵盤の底にとどまり「鍵盤を掴む」身体が「経験」していると言い換えることができよう。そして、その身体の「経験」はその時まさに生み出されている響きを聴く「経験」とも関わり合っている。

彼の“Übung”では、「感情的」とは言わないまでも、身体による響きやフレー징の「経験」として捉えることのできる打鍵が扱われているといえる。例えば、《インヴェンション》第4番ニ短調においては、フレーズに沿った手首の動きを伴って打鍵しており、腕と指を繋ぐその手首の動きを起点としてフレージングを「経験」しているといえる。また、打鍵する腕や指の高さを山なりに変化させてフレージングを行う《インヴェンション》第8番へ長調も同様である。

そして、「鍵盤の抵抗を感じる練習」では、打鍵の「4つの段階」を意識的に感じて鍵盤をコントロールしつつ、「最も美しい響きの変化」を聴きとるとしている。こちらも、意識を最大限に働かせ「鍵盤とのコンタクト」を保って打鍵する指が、音から音へと移り変わる瞬間の響きの「ニュアンス」を「経験」しているといえるだろう。

彼は、そうした移りゆく音同士の関係性を「生き生き」させることこそが、フレージングであると述べている。「フレージングとは、音同士を互いに生き生きとした関係性にする」と²³⁷。

ライグラフは、《フランス組曲》第2番ハ短調の〈メヌエット〉における手首の上下を伴う打鍵についても、拍の軽重を「経験」する動きであると述べている。それは同時に、〈メヌエット〉の性格が反映された強拍と弱拍の響きを「経験」する動きであるといえる。「応用編」において、拍やその軽重に沿った打鍵が提示されている他の曲においても同様である。

これらのことから、ライグラフは、“Übung”の「基礎編」および「応用編」を通して、音の響き、またそのニュアンスの変化を「生き生き」させることによるフレージングを、いかにして「経験」するかということを指導していたといえる。すなわち、彼は、意識的な身体の動きによる打鍵技術とともに、音楽を「経験」する術を伝授していたのである。

② 意識的な「経験」を感覚に落とし込む

既に述べたように、“Übung”では、腕や指の意識的な動きによって響きやフレージングを「経験」することが求められる。ライグラフは、この「経験」としての打鍵を、意識的な

²³⁷ HLP, track 3.

行為に留めるのではなく、「感覚」として身につけるよう指導している。

例えば、打鍵における「4つの段階」を意識する練習である。彼は、「鍵盤の抵抗を感じる練習」に始まる《インヴェンション》第1番ハ長調を用いた練習において、この「4つの段階」を意識して、非常にゆっくりと打鍵するように求めている。ライグラフによれば、これは、意識的に鍵盤をコントロールすることは言わずもがな、その意識的に行っているすべての段階を、無意識の領域にまで押し上げ、身体感覚を獲得することを目的とした練習であるという。

これを感覚として身につける。これらすべてが、まずは「自分が何をしているのか」をできる限り意識することから始まる。すると後で、全てが無意識に落とし込まれ、確実に自然な感覚となっていく。手の感覚として確実に自然に感じられるようになる。²³⁸

ここで重要なことは、意識を重ねることによって「感覚」が体得されるということである。《インヴェンション》第1番ハ長調においては、音の移り変わりにおける響きの「ニュアンス」を「経験」することが指導されているという先述の考察を踏まえれば、その響きを捉える音楽的な「経験」は、「4つの段階」を意識する打鍵行為を通して、身体的な「感覚」に集約されるといえる。

ライグラフは、単一音の打鍵を繰り返す練習において、その「感覚」を、身体的側面および音響的側面から生徒に説明している。「大切なのは鍵盤が自ら動いているように感じることです。そうすると響きのニュアンスをコントロールできます」²³⁹。つまり、演奏者自身が打鍵する意識をもち合わせた状態ではなく、あたかも鍵盤自体が意識をもってひとりで動いているかのような「感覚」を演奏者の身体がもつようになるということである。そして、そのような「感覚」が得られた時に初めて、今度は演奏者自身が「響きのニュアンスをコントロール」することができるというのである。したがって、演奏者が自身の打鍵によって響きの「ニュアンス」を得ようとするならば、その打鍵は意識に支配された動きではなく、意識を経た「感覚」として機能するものでなくてはならない。

目指す響きやフレーズを意識的に実現するために不可欠なこの「感覚」の存在は、

²³⁸ HLP, track 3.

²³⁹ DVD I (2006), track 3.

“Übung”において、さまざまな場面で示されている。例えばライグラフは、《前奏曲》第20番ハ短調では、一度「自由」な打鍵の「感覚」を掴むことができれば、それを応用することができる」と述べて、まずはある一つの和音を意識的に繰り返し打鍵して練習する必要性を指摘している。また、《インヴェンション》第4番ニ短調では、この曲をポリフォニーの音楽として聴き捉えて演奏するためにも、左右の手が独立性をもってそれぞれに「感覚」を得てから、両手の練習に移行するべきであると説明している。そして、《ノクターン》第15番ハ短調では、低音のラインを自然に引き出すために、拍の軽重を「経験」する動きを「感覚」に落とし込む必要があるとしている。さらに、《インヴェンション》第8番では、その曲の響きやフレーズがもつ「陽気な性格」を「タッチでも感じてほしい」と述べ、身体的な「感覚」に内包される「経験」の存在を指摘している。これは「陽気な性格」という響きの「ニュアンス」を、打鍵の「感覚」として既に体得しているライグラフであるからこそ指摘できるといえる。

このようにライグラフは、意識して打鍵を練習することを積み重ね、その意識的な打鍵を通して響きやフレーズを「経験」し、打鍵の「感覚」を掴むよう促していたことがわかる。また、その「経験」を積み重ねた上での「感覚」をもち合わせた打鍵によってこそ、求める響きやフレーズを「コントロール」することができ、その結果、音楽の全体を形づくることができるといえるのである。

③ 身体と音楽を結ぶ「経験」を表す言葉

ライグラフは“Übung”において、音楽を自在に表現するために、身体的な融合による意識的な打鍵を、「感覚」に落とし込むことを促していた。ただし、そのような域に到達するためには、繰り返し意識的な「経験」を積むことが重要であることもわかった。

ライグラフは、これまでも触れてきたように、それぞれの練習で扱う打鍵、またそれによって目指す響きやフレーズを、独特な言い回しで説明している。これらの言葉は、生徒を前に指導を行う際にも頻繁に用いられている。

例えば、「指と鍵盤とのコンタクト」を保つ打鍵という場合、これは確かに打鍵の種類を示すものであるが、この言葉には指が鍵盤に接触する際の感触が言い表されているとも解釈できる。つまり、ライグラフは、この言葉を用いて打鍵の練習を展開することによって、生徒がより意識的にその感触をもつように促していたと考えられる。また、この「指と鍵盤とのコンタクト」は、さまざまな種類の打鍵の基盤となっている。同じ言葉を基軸に、さま

さまざまな打鍵の差異を「経験」することを通して、生徒の指が捉えるその感触は、より豊かなものになるといえる。

また、響きやフレージングを示す言葉も同様である。例えば、「密度の高い音」は、「腕の重み」と「指の動き」を連動させ、鍵盤の底にその重みを伝えることによって生み出される。この「密度の高い」という言葉は、隙間なく密に重ねられる響きと、それによって実現される滑らかなレガートを示している。またそれは同時に、腕の重みが途切れることなく指から鍵盤の底へと伝えられるその感触を連想させる言葉でもある。つまりこの言葉は、響きを感じる「経験」、そしてそれを生み出す身体の「経験」が融合した言葉であるといえるだろう。より大きな「エネルギー」をもって生み出される「緊密な響き」についても同様である。

このように、ライグラフは、“Übung”において扱う打鍵、そしてその打鍵によって目指す響きやフレージングを独特な言葉を用いて説明していた。そして、その言葉が表すものは、打鍵に伴う身体の「経験」であり、その打鍵によって生み出される響きやフレージングを聴く「経験」であったといえる。彼は、「経験」を表す言葉を用いて、身体と音楽を融合させること、すなわち音楽を演奏することを指導していたといえるのである。また、ライグラフが“Übung”の指導においてこのような言葉を用いることにより、打鍵に伴う「経験」が、より実感のあるものとして生徒に共有されたと考えられる。

第3節 “Übung”の指導場面

ライグラフは、“Übung”の「応用編」において、「基礎編」で生徒と共有した「ヒント」に基づき、生徒の作品に対するイメージを深め、「音楽的な考え方」を養うとしていく²⁴⁰。本節では、彼が、実際にどのように指導を展開していたのか、DVD II（2006）における「応用編」の指導場면을検討する。

1. 打鍵技術を通して音楽を構成する場面

ここでは、「応用編」において響きやフレージングに着目し音楽を構成しようとする様子を、《フランス組曲》第2番ハ短調の指導場面から捉える²⁴¹。

²⁴⁰ 本章第1節3.(2)「選曲の理由」を参照のこと。

²⁴¹ DVD II（2006）より引用するライグラフと生徒による会話の訳文は、日本語字幕に準ずる。ただし、必要に応じてドイツ語を補う。また、演奏内容等を（ ）内に補足する。

(1) イメージに相応しい響きを探究する

ライグラフは、生徒とともに、「基礎編」での内容を応用させ、それぞれの演奏箇所に相応しい響きを探り、表現をより良いものにしようとしている。

例えば〈サラバンド〉の冒頭において、この曲の旋律的な性格を表現する音の響きについて指摘している場面である（譜例2-2-11）。生徒は、フレージングを意識するあまりに手や腕を必要以上に動かして打鍵しており、その結果散漫な音を出している。これに対してライグラフは、「基礎編」においても扱った「エネルギー」の感じられる「緊密な響き」²⁴²を要求している。

L：旋律やフレージングをどうしたいかよく分かりますよ。でももう少し集中できますか？（冒頭を弾きながら）そんなに動かないで。もっと緊密な（noch intensiver）音が出せるはずです。

S：（最初の2小節を弾く）

L：止めても良いですか？ こう弾かなくても（冒頭を動きを少なく無感情に弾いて）感情を込めることは可能です。（動かずとも意思の伝わる音で冒頭を弾いて）基本の性格は同じでも、多様な感情があるのです。（冒頭の右手を弾いて）でもここは形にしましょう。平板になってはいけません。

S：もっと掴まなくてはいませんか？

L：繰り返してください。（最初の両手の二音 es² と c¹ を弾いて）思ったとおりの音（Klang）で弾いてみて。（最初の両手の二音 es² と c¹ を弾いて）自由かつ緊密な音になるように。²⁴³

その指摘を受けて、今度は動きを控えることを意識するあまり、無感情で起伏のない演奏になってしまう生徒に、ライグラフはすかさずそれを伝えている。そして彼は、生徒の演奏を模倣した後、「集中」した打鍵によって「緊密な響き」を紡いで見せている。ま

ライグラフはL、生徒はSとする。

²⁴² 日本語字幕においては、「緊密な音」と訳されているが、本論文においては、「緊密な響き」と統一して表記する。ただし、引用文は、日本語字幕の表記に準ずる。

²⁴³ DVD II (2006), track 1.

た、楽章全体に貫かれる〈サラバンド〉の性格を捉えた上で、その一貫した表現の中にも「多様な感情」を込めてフレージングを行う必要があると説明している。

生徒は、彼の演奏、そして「緊密な響き」や「感情」という言葉を手がかりに、指先で「鍵盤を掴む」ような打鍵が必要であるかを質問しているが、これに対してライグラフは、イメージに相応しい響きを目指して打鍵を繰り返すように指導している。つまり彼は、「鍵盤を掴む」という動き以上に、その打鍵による「経験」を重視しているのである。ライグラフは、生徒自身が演奏箇所に相応しい響きをイメージした上で、その響きを出すための打鍵を繰り返し試し、意識的な打鍵とともに響きを聴き比べる「経験」を重ね、意図する響きを実現するよう求めているといえる。

次に、〈アルマンド〉における指導場面である。ライグラフは、弱い音であっても響きを「つくる」意識をもち、音楽の全体を形づくる必要があると指導している（譜例 2-3-1）。

S : 徐々に少し弱くしたいのです。

(中略)

L : (3~5 小節目の 1 拍目をそれぞれ弾いて) 1 回目はこう弾いて、2 回目はこう、3 回目はこうなっています。そこはそんなに薄くしますか？ 弱くても作られた音ではないのですか？ もう一度。

S : (3~8 小節目を弾く)

L : 今度はラインが明確でした。中断しなかったからですね。下に行っても響きは同じように作られていました。底に達した後、山ができました。そのため全体の線がはっきりしました。左手も良かったです。では先に行きましょう。さっき弾いた時と同じにしますか？ それとも変えますか？ 考えてから弾いてください。²⁴⁴



²⁴⁴ DVD II (2006), track 1.



譜例 2-3-1 バッハ：《フランス組曲》第 2 番ハ短調 〈アルマンド〉、第 3～8 小節²⁴⁵

生徒は、該当箇所について、緩やかに下行する音楽の流れに従い「徐々に少し弱くしたい」と説明する。これに対してライグラフは、生徒の演奏を聴いた上で、反復進行に沿って単に音量を弱くすると、全体のまとまりが得られなくなることを指摘している。音量を弱くしようとも、適切な打鍵によってそれぞれの音に十分な響きをまとわせ、その響きの連なりによって、このフレーズに適した山なりの「ライン」を描き出そうというのである。

ライグラフは、その後改善された演奏を聴き、意識的に「つくられた」響きによって旋律線が明確に浮かび上がっていたこと、そしてそれを支える左手との調和も良く、全体が形づくられていたことを伝えている。このようにライグラフは、演奏箇所に対する生徒自身のイメージに相応しい表現を実現させるために、打鍵によって響きを「つくる」ことを促し、またその響きの探究を、音楽の全体を形づくることと結びつけて指導している。

(2) 理想的なフレージングを実現する

ライグラフは、イメージに相応しい音の響きを探究することを通して、音楽の全体を形づくることを指導していた。次に、理想的なフレージングの在り方を起点とする指導の場面を取り上げる。

〈サラバンド〉において、ライグラフは、この曲を性格づける旋律的なフレージングを生み出すための打鍵について指摘している。彼はまず、左手のフレーズを構成する個々の音が分離していること聴き取り、そのような生徒の演奏を模倣して示した上で、「もっとラインを出したい」という生徒の意向を確認している（譜例 2-3-2）。

²⁴⁵ Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 14.

L : この箇所では (17 小節目を弾いて) 一音ごとに聴こえていました。そうしたいのですか？

S : もっとラインを出したいです (17 小節目の左手 c-g-f-es を弾いて示す)。

L : (17、18 小節目の左手を弾いて) それなら少し鍵盤を掴むと良いのです。右手を少し明るくしても良いでしょう (17 小節目の右手を弾く)。重要なのは両手が協力すること。(17 小節目から最後まで演奏する) こういう弾き方はどうでしょうか？

S : とてもきれいだと思います。

L : 方向性のヒントになればと思ったのですが、それとも違うイメージですか？

S : この盛り上がりがもっとあっても良いかもしれません。

L : タッチと全体の響きのことですが、ではもっと盛り上がりを大きくしてみて。

S : (17 小節目を弾く)

L : ちょっといいですか？ (17 小節目を無造作に弾いて) ここでスタートしたら、(もう一度柔らかい音で 17 小節目を弾き始め、改めて右手のみを弾き小指の as^2 へ向かう腕全体の動きを示して) この動きはここまで行かないと必要なタッチができませんよ。²⁴⁶



譜例 2-3-2 バッハ：《フランス組曲》第 2 番ハ短調〈サラバンド〉、第 17～18 小節²⁴⁷

彼は、生徒が望む左手の「ライン」を、指先で「鍵盤を掴む」ような打鍵によって浮かび上がらせることを提案している。そして、その左手に見合うように右手の音の響きを「明るく」することも助言し、各声部を担う左右の手が互いに関わり合い、調和のとれた響きを生み出すことの重要性を指摘している。要するに、ライグラフは、左手のフレーズングを明瞭にすることとともに、右手の旋律にもより充実した響きを求め、全体の響きを形づくることを指導しているのである。

²⁴⁶ DVD II (2006), track 1.

²⁴⁷ Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M. Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984, p. 18.

その後、右手の響きに関する助言は、フレージングに対する指導へと発展する。ライグラフは、適切な打鍵によって高音の“as²”に明るい響きもたらしめるためには、6度の跳躍を含むそのフレーズに沿うような腕や手首の動きが必要であると指導している。つまり、フレージングを「経験」するその動きが、高音の響きを準備する役割も担っているのである。ライグラフは、理想的なフレージングを実現させる打鍵の動きを示すことによって、到達した先の音の響きに必要な打鍵の在り方にも言及しているといえる。

次に取り上げるのは、フレージングの拡張を扱う指導の場面である。すなわち、ライグラフは、拍子の概念に着目し、指導を行っている。〈ジーク〉の特徴的なリズムの強拍をめぐり、息の長いフレージングを可能にする打鍵について指導している場面を見てみよう（譜例 2-2-14）。

L : ピアノでは軽いアクセントで十分です。（冒頭の右手を、腕を使ってアクセントをつけて弾いて）腕を使いすぎないように注意して。もちろん全体としては、（5小節目まで右手を弾いて）手首を上げるように言ったかもしれませんが、腕全体を落とさないこと。

（中略）

L : すべて同じアクセントでない方が良いと思います。旋律に合わせて性格を変えましょう。左手も同じことです。左だけもう一度。

S : （冒頭から 9 小節目まで左手だけ弾く）

L : 良かったです。今は旋律的でしたね。²⁴⁸

ライグラフはこの曲の強拍の強さについて、現代の楽器では旋律線の一部としての軽いアクセントで必要十分であると説明している。そして、手首の俊敏な動きを利用する打鍵を基本としながら、旋律の動きに合わせてその時々に対応しい性格の強拍の響きを生み出すことを指導している。つまり、その変化に富む強拍を紡ぐ打鍵によってフレージングを「経験」し、〈ジーク〉における活発な性格のリズムを捉えつつ音楽の全体を形づくるように促しているといえる。そのような理想的なフレージングを得るために、ライグラフは、響きや流れを止めてしまう要因となる、腕全体の重みを鍵盤に落とすような打鍵を避けるよう助言している。ここでは、旋律の動きに従い、腕をどの程度用いるのかを調整し

²⁴⁸ DVD II (2006), track 2.

つつ打鍵することが求められているといえる。

このようにライグラフは、フレージングに焦点を当てた指導においても、曲の性格を捉えることから、その理想的な在り方を導き出すことを生徒と共有し、そのような表現を実現するための打鍵を示すことを通して、音楽の全体を形づくるように導いているといえる。

2. 対話を通して表現を模索する場面

ライグラフは、打鍵技術を応用することによって、生徒自身の「音楽的な考え方」をどのように導いたのだろうか。《ノクターン》第15番へ短調の指導場面から検討する。

(1) 生徒の意思を確認する

ライグラフは、響きやフレージングを捉えてより良い表現を追究することを、一方的な指導として完結させるのではなく、対話によって生徒を巻き込む形で実践している。

まず取り上げるのは、互いに感想を述べてから指導を始める場面である。曲を一通り演奏した後、再度冒頭から弾き始めた演奏に生徒は満足していない。ライグラフはその気持ちを聞き出し、どのような響きを求めて演奏しているのかと尋ねている（譜例2-2-15）。

L：今度はどうでしたか？

S：今は良くありませんでした。

L：そうですか？ ではどういう音（Klang）にしたいのか、説明してくれますか？

S：右手のエスプレッシブヴォでは、指に特別な感覚を持つようにしています。そのため先の方の関節を使っています。打鍵した後も鍵盤との密着を感じ、レガートになるようにしています。

L：では最初の音を何回か弾いてみてください（右手人差し指で冒頭のc²を弾く）。

S：（右手人差し指でc²を繰り返し弾く）

L：良くなりました。腕が自由に感じられるように、（c²を弾いて）手首を軽く動かししました。集中するためにも、自由に感じる事が重要です。

生徒は、旋律の「エスプレッシブヴォ」を実現したい旨、そしてそのための意識的な打

鍵について説明している。生徒は、その右手の打鍵について、表情豊かに演奏できるよう指先を意識的に使い、打鍵後も鍵盤と指とを「密着」させ、つまりは「指と鍵盤とのコンタクト」を保って滑らかなフレージングを心がけたと明かしている。そして、そのような情感のこもった旋律を奏でるために、打鍵する「指に特別な感覚を持つ」ようにしたと述べている。ライグラフは、引き出した生徒の言葉から、「集中」した打鍵によって、「緊密な響き」を生み出し、歌うようなレガートを表現するという意図を汲み取り、その後の指導を行っていると考えられる。

ライグラフが、冒頭の単音を繰り返し打鍵させることによって、その感覚を研ぎ澄ませられるように導くと、生徒の打鍵は、次第に伸びのある響きを生み出すようになる。彼は、その響きと、生徒の打鍵に付随した手首の動きを捉えた上で、目指す響きに近づいた理由について、その動きから得られる腕の自由な感覚を要点に挙げて確認している。

このように生徒の意思を確認することは、改善に向けて指導する場合にとどまらない。ライグラフは良い演奏だと感じた場合にも、どのような表現のためにどのような工夫をしたのか、またその演奏はどのように伝わり感じられたのか、互いの言葉で確認する。

ライグラフがこの曲で課題とする内容の一つ、主題の弾き分けについて議論している場面である。

S : (6小節目から両手で弾く)

L : さっきと違いますね。

S : コントラストを大きくしてみました。

L : どのようにしましたか？

S : 2小節目までのフレーズにして、指を曲げてダイレクトに打鍵しました。

L : 弱いけれどクリアな音、それでいて前より穏やかになりました。

S : 私も良かったと思います。

L : (冒頭の右手を弾きながら) はじめは少し動きのあるエスプレッシーヴォ。ここで(7、8小節目を弾き) 変化する。上手くできましたね。²⁴⁹

例えばライグラフは、生徒が新たに始まるフレーズの雰囲気、冒頭の8小節目とは大

²⁴⁹ DVD II (2006), track 3.

大きく変化させて演奏したことに反応し、どのような方法でそれを実現したのかを尋ねている。これに対し生徒は、2小節間のスラーを短いフレーズとして捉えることに加え、指を丸めて「ダイレクト」に打鍵することを意識しつつ弱音で演奏し、直前の8小節間との対比が大きくなるように表現したと答えている（譜例2-2-15）。

生徒は、自身の意識的な打鍵の内容を、即座に言葉で説明できるほどに把握しているが、ライグラフもその演奏を、簡潔かつ的確な言葉で表現し、聴き感じた感想を共有している。彼は、指のみならずフレージングにも意識を行き届かせた生徒の演奏について、「動きのあるエスプレッシブヴォ」であった冒頭と比較し、「クリアな音」でありながら穏やかな雰囲気をあわせもっていたと述べている。

実際に生徒は、曲の冒頭では指を伸ばし指先の腹で打鍵して「緊密」で豊かな響きを生み出していたのに対し、変化を加えてからは、響きを抑えた細い線ながら意思のある音で「ライン」を描き出し、自身が理想とするフレージングを実現している。

（2）生徒の意思を引き出す

ライグラフは生徒の演奏からも意思を汲み取り、表現の方向性を確認しつつ新たな視点を投げかけ、生徒の意思をより明確なものにする。

彼は、生徒の意思を引き出しつつ、楽譜の指示に対する解釈を踏まえて、より良い表現を模索している（譜例2-3-3）。

L : 今の弾き方からすると、(16小節目の3拍目から18小節目の2拍目までを弾いて)ここで最初と同じ響きにしたいのですね？

S : はい

L : 緊密な音にするのですね。音量もそんなに大きいのですか？

S : いいえ

L : クレッシェンドと記されていますが、頂点に向かって膨らむということでしょう。²⁵⁰

²⁵⁰ DVD II (2006), track 3.



譜例 2-3-3 ショパン：《ノクターン》第 15 番へ短調、第 15～19 小節²⁵¹

ライグラフは、生徒の演奏が、冒頭と同じ「緊密な響き」によって紡がれていることを聴き取り、その意思を確認した上で、音量も意図した通りの表現ができていたか質問している。つまり、同じ「緊密な響き」でも、さまざまな音量による表現の選択肢が考えられるのであり、単に音量のみを指摘するのではなく、打鍵や音の響きの性格と掛け合わせて生徒の思考を刺激している。またライグラフは、この指導の後に、45 小節目で初めて現れるフォルテの表現について議論をもちかけており、その対比という観点からも楽譜に記された指示の解釈を確認していると考えられる（譜例 2-3-4）。

音量に関するライグラフの質問に、すかさず「いいえ」と返す生徒は、楽譜に書かれている強弱記号の通り、決して大きな音量を出そうとしていた訳ではないだろう。しかしこの指摘により、自身が出そうとする「緊密な響き」の詳細な点や表現のイメージをより確かなものにしたと考えられる。その後、クレッシェンドの解釈に関するライグラフの助言にも後押しされた生徒は、冒頭と同じく「指に特別な感覚を持つ」打鍵によって「緊密な響き」を紡ぎつつ、控えめ過ぎず大き過ぎない音量で演奏を始めている。そしてその演奏は、その先の頂点を見据えた長いフレージングへの意識が感じられる表現になっている。

ライグラフは、言葉による生徒の意思表示を介さず、積極的な指導で直接生徒のイメージに働きかけ、表現の意思を引き出すこともある。ここでは、楽譜に記されたスラーに対する解釈から、指導を展開している。

L：ここにはスラーがありますね。

S：はい（55、56 小節目におけるスラーのかかった一連の和音を弾く）。

L：つまり旋律的にも和声的にも作られた音ということです。もう一度。

S：（48 小節目から 56 小節目 2 拍目まで弾く）

²⁵¹ ショパン、フレデリク『ノクターン——自筆譜と初版に基づく』パデレフスキ、ブロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1951）、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1989年、83頁。（パデレフスキ編ショパン全集VII）

L : さっきの方が説得力がありましたね。音を出さずに一度イメージしてください。
 S : (48 小節目から 56 小節目 2 拍目まで弾く)
 L : どうしたいのか今は分かりました。完全に自由になるまでもう少し練習すると良い
 でしょう。いろいろな可能性があります、あなたの解釈が良いと思います。²⁵²

譜例 2-3-4 ショパン：《ノクターン》第 15 番へ短調、第 45～56 小節²⁵³

ライグラフは、和音群にかかるスラーの存在に着目し、「旋律的にも和声的にも作られた音」を要求している。つまり、個々の響きを「つくる」ことによって、まとまりのあるフレージングとハーモニー全体の響きの両方をより意識して表現する必要性を確認している。彼は、その解釈を言葉で説明した後、再度演奏を試みるように指示するが、その指摘を受けた生徒の演奏は、彼の指導を意識するあまり散漫なものになってしまう。ライグラフはそれを聴き取り感想を伝えた後、今度はすぐに弾き始めるのではなく心の中で生徒自身の目指す音楽をイメージした上で演奏するよう指示している。

生徒は、直前に指摘された、前の演奏との音楽的な「説得力」の差や、ライグラフの言葉から連想される打鍵や響きのイメージを踏まえ、自身の目指す表現を心の中で音楽とし

²⁵² DVD II (2006), track 3.

²⁵³ ショパン、フレデリク『ノクターン——自筆譜と初版に基づく』パデレフスキ、ブロナルスキ、トゥルチヌスキ編集 (1951)、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1989 年、85 頁。(パデレフスキ編ショパン全集 VII)

て内的に聴くこととなる。楽譜を確認してから数秒間目をつむってイメージした後、確信したように強くうなずき弾き出した生徒の音は、最初の一音から明らかな意思をもって流れ出し、推進力のあるフレージングを展開する。そのフレージングは、説得力不足を指摘された際の、少々単調で音に動きや流れの感じられない演奏とは異なり、表現の意思が感じられるものである。

ライグラフはその後、生徒の演奏について、より「自由」に表現できるようになるには更なる練習が必要であると評しながらも、その意思の明確さを認めている。また、この場面では記譜に関する解釈をライグラフから率先して提案したものの、「あなたの解釈で良い」と話して生徒の解釈を尊重する姿勢を示し、生徒が自ら音楽的なイメージをもって表現することの重要性を確認している。

3. 打鍵技術を通して表現を育む

(1) 音楽と心の融合

“Übung”の「応用編」において特筆すべきことは、生徒が自分自身の意思に基づいて音楽を表現することができるように導いているということである。ライグラフは、打鍵技術の探究を通して音楽をどのように捉え表現するかという、身体を媒介として音楽と心を融合させることを指導していたといえる。

① 打鍵によって表現の道筋を「経験」する

ライグラフは、“Übung”の「応用編」において、「基礎編」を通して生徒と共有した「経験」を応用し、音楽の全体を形づくることを指導している。つまり、響きやフレージングを生み出す打鍵の検討を通して、音楽を構成し表現するという、より視野を広げて音楽を「経験」する過程を生徒と共有しているのである。

彼はまず、打鍵技術を音楽の文脈に当てはめて応用することによって、響きやフレージングの観点から曲の性格を捉えることを指導する。その指導は特に、《フランス組曲》第2番ハ短調を用いて、それぞれの舞曲の性格を表現することによって効果的に進められる。ライグラフは、まとまりある一つの性格という枠組みの中で、その性格を表現する音の響きを「つくる」こと、またその響きに変化をもたせることを、打鍵とともに探究するように促す。また、その響きの変化によって、さらにはその変化を踏まえて全体にまとまりをもたせることによって、フレージングや、音楽の全体を形づくることを指導している。

このような指導は、一見すると、生徒自身の表現の意思とは関係が無いようにも思われる。しかし、生徒は、決められた枠組みの中であるからこそ、響きやフレージングのより細部に注意を払うことになり、その上で音楽の全体を捉えて表現することを追究するようになるのである。“Übung”において、打鍵を通していかに音楽を「経験」するかを指導することは、音楽から何を捉えてどのように表現するかという道筋を「経験」させることなのである。

② 問答によって表現の意思を明確にする

表現の意思をいかにしてもつかという、その道筋を「経験」した生徒は、自分自身で音楽を表現することを模索し始める。それは、ライグラフが“Übung”の「最終段階」であるとする《ノクターン》第15番へ短調を用いた指導の場面により顕著である。

彼は、質問を投げかけることによって生徒の心を刺激している。例えば、純粹にどのような表現を目指しているかという質問である。この質問に対して生徒は、「基礎編」および「応用編」を通して重ねてきた「経験」を活かし、意図する響きやフレージングとそのために実践する打鍵を言葉によって説明している。当然のことながら、そのような表現の意思の説明には、ライグラフとの間で「基礎編」から継続的に共有されてきた「経験」を表す言葉が散見される。言葉による説明を受け取ったライグラフは、その表現の意思と照らし合わせて、生徒の思い描く表現に近づくよう、練習方法を提案している。

表現の意思を確認する質問は、生徒が望む表現を実現できずにいる場合に限らず、意図する表現を成し遂げた場合にも投げかけられている。要するにライグラフは、実現された表現が、意識的な段階を踏んだ「経験」による結果であり、偶然の産物ではないということとを証明するよう求めるのである。そして、その要求に応える生徒は、意図した表現やそのための打鍵を言葉で他者に説明することを通して、表現として実を結んだ自身の「経験」を反芻することとなる。ライグラフと生徒との間で行われる問答は、生徒自身の内的な問答を生み出すのである。このように、演奏における「経験」の過程を明快な言葉で説明することは、同時に生徒が自身の表現の意思をより明確にすることに他ならない。

言葉による対話が表現の意思の明確化に良い影響を与えることは、ライグラフが積極的な指導によって生徒に働きかけ、意思を引き出す場面においても明らかである。彼もやはり、「経験」を表す言葉を用いて生徒が表現した響きを言い表し、生徒の意思を確認している。この時ライグラフから発せられる言葉は、彼が生徒に表現の意思を確認するための

みならず、生徒が彼の指導を理解するためにも役立っているといえる。つまりライグラフは、生徒が目指す表現をより深めるための情報として新たな助言を伝えることができ、また、生徒はその助言を、自身の意思に基づいて音楽を表現するための一助として受け取ることができるのである。

このようにライグラフは、「基礎編」を経て「応用編」を指導することによって、打鍵技術をめぐる対話を通して、生徒の表現の意思を明確にするよう導くことができているといえる。

(2) ライグラフと生徒の協働

① 相互理解を支える「経験」を表す言葉

ライグラフと生徒の間で行われる対話、すなわち問答は、“Übung”を通して互いに共有する「経験」の存在によって支えられている。彼らが言葉を介して互いの「経験」をすり合わせる事が可能であるからこそ、ライグラフはその指導によって生徒の表現の意思をより明確にすることができるのである。「経験」を表す言葉は、「応用編」において、ライグラフと生徒の相互理解を支えるものとして機能しているといえる。

例えば、ライグラフが「緊密な響き」と言えば、より充実した響きや、それを実現するための意識的な打鍵が必要であることを伝えることができる。つまり生徒は、その言葉が指し示す具体的な響きや、その響きを実現するために必要な打鍵の内容を、既にある程度認識しているのである。生徒がその言葉から汲み取っていた、「鍵盤を掴む」というような、打鍵の種類を示す言葉についても同様である。また、音の響きを「つくる」という、特定の響きを示さないものの、響きや打鍵への意識を促す言葉も用いられる。加えて、特別な言葉ではなくとも、身体の部位の名称、また響きやフレージングといった単語が、“Übung”の「基礎編」を経てきた生徒にとって、「経験」を連想させる言葉であることは想像に難くない。

ただし、生徒がそれらの言葉を単なる打鍵の行為として表面的に捉えた場合には、ライグラフは、目指す響きへの意識をもって打鍵を繰り返すように促したり、その言葉の背景にある「経験」すべき内容を具体的に説明したりしている。

このように、ライグラフが指導に伴って発する独特な言葉や、音楽の全体を形づくるために手がかりとなる語は、捉え方によっては一介の言葉になりかねないが、その言葉を介した「経験」が重ねられるごとに、言葉に内在する「経験」も豊かになる。ライグラフ

は、「基礎編」を経て「応用編」の指導を行うことによって、「経験」を共有するその言葉を介して、音楽をいかに「経験」し表現するかということを生徒に伝えることができているといえる。そして、その短い言葉は、すべてを説明し得ないものの、それゆえにこそ、生徒の心に蓄積された「経験」を引き出し、音楽を捉え、表現を深めるための一助になっているといえるだろう。

② 協働的な表現の探究を支える聴取

ライグラフとの対話によって、生徒が表現の意思を明確にすることは、音楽の全体をいかに捉えてそれをどのように表現するかを考えるということである。その内容は、あらゆる演奏箇所において、どのような響きやフレージングを求めるか、そしてそれらをどのような打鍵によって生み出すかということに集約される。このような「経験」を表す言葉に支えられた「応用編」における表現の探究は、ライグラフおよび生徒の絶え間ない「聴取」によって支えられている。

例えばライグラフは、生徒の言葉を通して表現の意思を確認した後、その言葉に込められた生徒の望む響きを内的にイメージし、その表現の実現に向けて練習方法を提案している。そして、繰り返し吟味される打鍵の変化を捉えつつ、その中で生み出される響きの変化を聴きとり、その改善を評価している。また彼は、繰り返される主題の弾き分けを、確かな意思をもって表現した生徒に対し、その演奏の響きやフレージングの変化を聴きとった上で、その演奏がどのように表現されていたかを言葉にして共有している。

ライグラフが着目するのは響きの変化にとどまらない。彼は、他の演奏箇所と同様の方法で表現された同質の響きを聴きとることで、生徒の表現の意思を明確にすることもあつた。その場合にも彼は、それがどのように響いていたのかを言葉にしており、表現の意思を確認すると同時に演奏の状態を生徒と共有し、指導を展開している。

一方で、生徒もまた、ライグラフとの対話を通して聴取を働かせていると考えられる。ライグラフは、自身が聴きとった響きを言葉にして伝えているが、それはつまり、生徒が演奏するという行為とともに聴きとっているはずの響きでもある。これは、演奏後に響きやフレージングに関する意図を明かしている生徒の言葉にも確認することができる。また生徒は、表現の意思を言葉で説明するよう度々指導を受けているが、そのようにして生徒が自ら表現の意思を明確にすることは、実現しようとする響きやフレージングを内的に聴きイメージすることであるといえる。この言語化の過程を経て、生徒はその後の練習や演

奏において、より響きやフレージングに耳を傾け打鍵を吟味するようになるのである。そしてその成果は実際の響きやフレージングとして表現され、再びライグラフの耳によって捉えられている。

生徒が、ライグラフの言葉が表す響きやフレージングを内的に聴き、より良い表現を模索する様子は、ライグラフから「音を出さずに一度イメージしてください」と促される場面に顕著である。つまり生徒は、ライグラフの指導における言葉を、自身の「経験」と掛け合わせて受け取り、生徒自身の意思の結果として内的に聴きイメージすることを求められるのである。この場面で生徒は言葉を発してはいないものの、このような内的な聴取の活動をもって、無言のうちにライグラフとの対話を行っているといえる。

以上のように、ライグラフと生徒は、互いの聴取を働かせつつ、ともに音楽と向き合いその表現を探究している。彼らは、表現された響きやフレージングをありのままに聴取することのみならず、それらを内的に聴取してイメージすることを繰り返し、互いの聴取を対話のように往還させ、表現の探究をより豊かなものに行っているといえる。このような聴取の往還は、「経験」を表す言葉やそれに準ずる言葉、またそれらに紐づき展開される対話に基づいており、“Übung”の「基礎編」を経て共有されてきた「経験」の存在によって成り立っていることが明白である。

ライグラフと生徒は、“Übung”において、打鍵技術を磨くとともに、響きやフレージングの観点から音楽を聴取する「経験」を重ね、その「経験」の共有によって、相互に理解し、生徒自身の意思を表現へと結実させていたといえる。

第4節 考察

1. 技術と表現の往還——基礎への回帰

ライグラフはまず、“Übung”の「基礎編」において、響きとフレージングをいかにして生み出すかということを中心に徹底的に指導していた。また彼は、そこで生徒と共有した打鍵技術を応用し、「応用編」における指導を展開していた。すなわち、打鍵技術を通して、より広い視野で音楽の構成を捉え、その音楽の全体を形づくることを指導していた。そして、打鍵技術をめぐる問答を通して、生徒とともに、音楽をいかに表現するかということに向き合っていた。ライグラフは、限られた種類の打鍵を起点として、生徒の身体、耳、そして心に働きかけ、音楽を表現するということを指導していたのである。そのため、ライグラフが“Übung”

において扱う打鍵技術、またそれによって生み出される響きやフレージングは、ある種の「型」であるといえよう。

彼は、この「型」を共有することによって、またそれを適用する範囲を徐々に拡大することによって、生徒の表現の可能性を広げていた。その指導の展開の意図は、“Übung”において扱われる曲目やそれらを彼が選曲した理由にも明らかである。彼は、ピアノ演奏において「基本的」であるとするバッハとショパンの作品を扱い、「基礎編」ではより規模の小さな曲を用いて「型」を伝え、また「応用編」では、異なる性格の楽章から成る組曲、そして同一主題が繰り返し現れる楽曲を用いて、その応用の機会を設けていた。前節にて既に考察したように、「応用編」の指導においては、より規模の大きな曲を用いるものの、曲の特徴を生かして、決められた枠組みの中で最大限に表現を探究することを促していた。「型」の応用に相応しい選曲であり、指導の展開であるといえよう。

彼は、“Übung”の最終段階であるとするショパンの《ノクターン》第15番へ短調において、一曲の中に現れる同一主題を異なる性格で弾き分けることを求めていた。同一主題にさまざまな表現の可能性を見出す練習は、作品を「音楽」として再構成する練習であるといえるだろう。すなわち、ライグラフが説明するところの「自分の心を解放する」作業である。また、「いろいろな可能性があります、あなたの解釈で良いと思います」とするライグラフの助言には、彼が提示した「型」を起点として、あるいはその「型」を破る視点をもって、生徒自身の表現を探究してほしいという彼の考えを読みとることができる。このようにライグラフは、打鍵技術をめぐる「型」を共有することによって、作品により多くの表現の可能性を見出すことを指導していたといえる。要するに、“Übung”を通して生徒に共有されたものは、作品を「形のない音楽」として捉え直し、自身の意思によって「形あるもの」として再構成するとともに、それを最適な打鍵技術によって「音楽」として再現する、まさにライグラフ自身が理想的な演奏を目指して探究を進める際の過程そのものなのである。

この事実は、“Übung”という呼び名の由来を明らかにしている。“Übung”とは、音楽をいかに「練習」するかということをも共有し、その道筋をともにたどる場であるということであろう。ライグラフは、“Übung”を行う目的の一つとして、新しい生徒との「共通認識」をもたらすことを挙げていた。その実態は、「経験」を表す言葉に支えられた、ライグラフと生徒の協働的な探究の様子に捉えることができた。“Übung”は、「共通認識」をつくり、音楽の表現を探究するための「練習」の在り方を共有するという意味で、指導の「型」であるともいえるのである。

また、“Übung”において扱われる打鍵技術およびそれに付随する響きやフレージングがある種の「型」であるといえる所以は、生徒が表現を探究する過程にも捉えることができる。生徒は、音楽を捉え表現するにあたり、この「型」に何度も立ち返っていた。そして、「型」を頼りに技術と表現の間を往還することを繰り返すことによって、次第に表現の意思を確かにし、自律して「音楽的な考え方」をもつようになるのである。

そもそもライグラフの“Übung”は、音楽を専門的に学び、音楽家として表現を追い求める段階にある生徒との間で展開された指導である。つまり、生徒は既に“Übung”における「応用編」の段階、あるいはそれをさらに発展させた段階にあり、自ら表現を探究するべき域に達しているといえるが、その彼らをライグラフは「基礎編」から徹底的に指導し、「型」を共有することから始めるのである。端的に換言するならば、強制的な基礎への回帰である。そこには、基礎に立ち返り「基礎編」から「応用編」への展開を経ることによって、音楽を表現することが基礎的なことの応用であることに気づかせるねらいがあるといえよう。生徒は、初めこそ、ライグラフの指導によって強制的に基礎への回帰を促されるが、彼との協働的な探究を経て、自発的かつ意識的に基礎へ立ち返る過程を踏まえて表現を模索するようになる。そして、音楽を表現することを重ねる度に、自ずから「型」への理解を深め、基礎を磨くことになるのである。

2. 融合に基づく意識的な「経験」——応用への礎

“Übung”において提示された「型」は、単なる打鍵技術としてではなく、身体と音楽を融合する「経験」としてライグラフと生徒の間で共有されていた。その意識的な「経験」は、“Übung”における融合に基づく指導の展開に支えられている。

ライグラフは“Übung”において、さまざまな要素を意識して融合すること、またその融合を意識して応用することを通して、音楽を形づくり、表現することを指導していた。また、ここでは、響きやフレージング、すなわち音楽の縦と横との関係を打鍵によって意識的に「経験」し、その「経験」を拡張することによって音楽を形づくるという過程がたどられていた。それゆえ、「応用編」において自身の意思を表現し、音楽の全体を形づくることは、それまでに積み重ねてきた融合の過程を、自らの意思決定に基づいて「経験」することに他ならない。つまり、さまざまな要素が融合して成立している音楽やその表現を、一旦分解して捉え、生徒が自身の意思によってその一つ一つを吟味するのである。音楽を構成するそれぞれの要素に表現の可能性を見出し、それらを再び融合して音楽を表現

するという探究の過程は、より小さな要素に向き合う「基礎編」の「経験」に基づいている。そのため、“Übung”を構成するさまざまな要素の融合は、音楽を表現するために必要なその「経験」を豊かにする意図的な仕掛けであったといえる。

ライグラフが生徒と共有するその「経験」は、非常に意識的な営みである。彼自身が述べるように、その過程において『『自動的に』は絶対はない』²⁵⁴のである。“Übung”の「基礎編」は、生徒が自身の腕の重みや指の力を認識することに始まる。そして、各部位の動きを意識的に用いて打鍵するとともに、その打鍵から生み出される響きやフレージング、そこに含まれる「ニュアンス」を意識的に捉える練習は、生徒の身体的な感覚と聴取を同時に刺激する「経験」となり、その後の応用に活かされる。したがって、ライグラフが生徒に投げかける「どのように弾きたいか？」という問いへの答えは、生徒がその身体や耳を通して意識的に積み重ねた音楽的な「経験」の表出であるといえる。そして、その「経験」は、問答を通して新たな「経験」と結びつき、改めて生徒の心に蓄積する。音楽と向き合うたびに磨かれる「経験」が、更なる応用、より豊かな表現の探究の礎となることは、論を俟たない。

「応用編」において音楽と結びつけられる表現の意思は、ライグラフと生徒の間で交わされる対話を通して、確かに意識的に思考されているが、その思考は「経験」に根差したものに他ならない。生徒が、音楽に自身の心を融合させ、その音楽を表現しようとする時、思考によって音楽を捉えることは元より、その表現に至るまでにいかなる「経験」を積み重ねてきたかが問われるのである。

²⁵⁴ 本章第2節2.(1)⑤〈メヌエット〉を参照のこと。

第3章 弟子の研鑽における理解の深化

弟子は、ライグラフの指導を受け、彼とともに音楽の表現を追究する経験を得た後、それぞれに研鑽を積み、現在も音楽と向き合い続けている。本章では、彼らがライグラフの指導から何を掴み、その指導をどのように消化し、どのように表現を生み出すに至っているのか、その過程の一端を検討する。

第1節 基礎の獲得

ライグラフの弟子は、当時の彼の指導をどのように語るのだろうか。彼の“Übung”、そしてその後の指導について、弟子の証言に基づき検討する。

1. 美しい音色をつくる

弟子は、ライグラフの“Übung”において研鑽の対象とされたのは、「音色」であったと述べる。

例えばIは、“Übung”の特に「基礎編」について、音色のみに焦点を当てた練習であったと振り返る。そして、彼のその音色に特化した指導は、「音楽的要素」とは繋がりのないものであったという。「インヴェンションと、プレリュードは、全然音楽的要素は関係なかったです。(田舎片：技術?) 音色だけ」(I)。また、ライグラフも、そのような自身の指導について、何か一つの作品を音楽的に完成させることから一旦距離を置き、音色をどのように実現するかということに集中して取り組む期間であると伝えていたようである。

鍵盤とコンタクトをとって、音色を、どう身体を使うか。(中略) どういう風にも実現するかっていうことを、しばらくの間音楽と離れて、テクニク的な事をやるっておっしゃってたのかな。(F)

Iによれば、“Übung”における音色を「つくる」練習は、非常に高度な集中力が要求されるものであったという。そして、その集中力は、特定の音色を生み出す打鍵動作のみならず、

その音色を繊細に捉え追究する耳にも求められたと説明する。

練習は、こういうキャラクターだからこういう音が必要だろうという会話の上に、じゃあ、その音をどうやってつくろうかと。それと、指の細かい動き、あと耳の細かい集中力が要求されて (I)。

ライグラフが“Übung”においてあえて取り上げ、最大限の集中力をもって向き合うことを促した音色とは、「美しい」音色である。彼は弟子に、いかにして良質な音色をつくるかということを集中的に探究させたのである。「“Übung”などを通して、音色は勿論美しいものをつくろうとしていた」(J)。また、その「美しい」音色は、第一に「まろやかな丸い音」であることが前提であったと述べる弟子もある。「まず一番は、美しくまろやかな丸い音を、ということを中心におっしゃった」(C)。

Cによれば、ライグラフが求めたのは、美しい音の響きをコントロールすることであり、その響きを生み出す打鍵をコントロールすることである。「響きをコントロールすること、テクニックをコントロールすること、それが彼のメソッドだと言えるでしょう」(C)。そしてGは、ライグラフが“Übung”において提示した、音の響きをコントロールする打鍵技術について、音の「色合い」を変化させる術であると説明する。「音の色合いが変わるだけの指のコントロールと、脱力と、それから腕の重さとか、そういうのをやるために“Übung”っていうのを彼は考えて」(G)。また、打鍵技術によって音の「色合い」をコントロールし、音色をつくるということは、さまざまな音色を意識的に引き出すことでもある。Bは、「いろいろな音色をどうやって引き出せるかということを勉強」したと述べる。

このように弟子は、ライグラフの“Übung”を通して、何よりもまず音色を意識するようになったといえる。また、打鍵をコントロールすることによって、音色をいかに引き出すかということを学び、美しい音色をつくる術を得たといえる。

2. 音楽の設計図を心に描く

弟子は、“Übung”において、美しい音色をいかに引き出すかということを一心に追究していた。ただし、ライグラフの“Übung”は、彼の指導における最初のわずか数ヶ月間の内容である。弟子は、その後の指導をどのように捉えているのだろうか。

“Übung”で求められた打鍵技術、そして音の「響き」や「色合い」を敏感に聴取する耳

は、音楽の中で応用されてこそ活きるものである。そのため弟子は、音楽と向き合う場をライグラフと共有する段階で、よりその指導内容に納得するのである。Jは、楽曲に対する実践的な指導を受ける中で、“Übung”で「経験」した「指と鍵盤とのコンタクト」を基盤とする打鍵技術や「響き」の捉え方が活かされることを実感したという。

例えばスタッカートの時のいくつかのやり方だとか、あとグリップ、手首をちょっと下げるようにして“greifen”（掴む）²⁵⁵とか。“Übung”をやったけど、まあそんなもんかなあって感じだったんですよ。だけど他の曲、実際曲をやっていた時に、この音型の時はこういう技術ちょっと使えとか、もっと平らな手で弾けだとか、ちょっと手首下げろとか、もっと腕使えとか、全体にもっと響きが足りないとか、そういう形で教えてもらおうと、「ああなるほどね」ってわかった感じでしたね。その根底にあるのは、指と鍵盤のコンタクト。(J)

このように、ライグラフが“Übung”において共有した「経験」は、さまざまな音楽を演奏することを通して、その表現のための選択肢として実感をもって理解されてゆく。ただし、ライグラフから提案される内容は、あくまで選択肢であり、いわゆる解答ではない。演奏者が、自身の意思によって応用して表現に結びつけていかななくてはならない。Fは、その応用こそが“Übung”の重点であると述べる。

鍵盤とのコンタクトによって、どういう音色をつくるかっていう、もうそれに尽きる。一番重要なことは、そのメソッドを使って、どう応用するか。その応用するところに、その音楽で何を表現したいか、音楽が何を意味しているか、音楽がどう作曲されているか、音楽がどうつくられてるか。私たちがそのつくられていることに忠実に、どう本質に近づくかっていう。だからそこではじめて、個性ということをもものすごく先生はやっぱり重んじる。あなたはどうしたいのか。(F)

ここでFが説明する応用とは、音楽の本質を捉えて表現することである。その表現を可能にするのは、確かに「指と鍵盤とのコンタクト」を基本とする打鍵技術であり、それによ

²⁵⁵ 第2章にて取り上げた、“Übung”における「鍵盤を掴む」ような打鍵を指している。

って引き出される「音色」である。ただし、それは表現の意思が明確に存在してこそ役立つられるものなのである。そのような個々人の表現の意思は、音楽の構成を把握して、その構成に意味を見出すことから生まれるものであり、それこそがライグラフの要求であるというのである。

Dは、このように音楽に忠実な方法で、かつ自身の意思によって表現を構成することを、「設計図を思い描く」と言い表している。そして、その「設計図」が明確になると、“Übung”における「経験」が活かされ、思い描いた表現の実現に必要な打鍵の種類が浮かび上がる。「どういう風に構成をするか、設計図を思い描いて、そのためのタッチを考えるって、そこへいくわけですよ」(D)。

この表現のための「設計図」は、音を出して演奏する以前に、心に「思い描く」ものである。ライグラフは、演奏に至るまでのこの過程を非常に重視していたという。例えばHは、楽譜を読み込み、心の中でその表現の理想を確かにするまで、楽器を鳴らさないように求められたと述べている。そして、ライグラフの指導を受ける際には、そのような音を出さない「練習」を重ねた上で、暗譜で演奏することが必須条件であったという。

絶対暗譜ですよ。 (中略) 練習も、簡単に音を出すなって。とにかく楽譜を読むというか見て、心の中で理想を、自分の中でイメージを本当に確実にして、それから音にしなさいっておっしゃって。それがまた苦しくてね (笑)。 (H)

つまりライグラフは、自ずと暗譜が完了するほどに楽譜を把握した上で、理想とする表現を明確にイメージするように指導したのである。Dも、この暗譜演奏を、音楽の表現に伴う必然の結果であると捉えている。「暗譜をしていないと、その(音楽の)構成から何からぜ〜んぶ頭に入って (いるとはいえない)」(D)。

表現の意思が不明確な場合には、当然のことながら厳しい指導が入る。それは、弟子自身の意思を繰り返し問う指導である。例えばFは、楽譜に記されたある一つのスラーも、ライグラフとの問答の対象であったと述べる。彼は、漫然とした演奏を見逃すことなく、その表現の意思が明確になるまで、徹底的に問い続けたという。

「あぁなんとなくこうだ」なんて弾いている。そうではなくて、一から、このスラーと向き合う (中略)。だから徹底的に、常に「お前は どうしたいんだ」、「この曲にど

ういうイメージをもっているんだ」、「こことこの違いは何だ」、「何を思っている、何を考えている、どう考えている」、それだけ。(F)

このように弟子は、“Übung”の後の指導においても、音楽のすべてを意識的に捉え、明確な意思をもって表現することを求められた。Dは、ライグラフからの問いに応えるために、楽譜を余すところなく把握し、理解していなくてはならなかったと回想している。

隅々まで楽譜は知り尽くしていないと、質問されても答えられなかったです。至るところのスタッカートマーク、出てくる度に「同じ長さで弾きたいか?」「どのくらい切りたいか?」と考えることを促されました。(D)

以上のようにライグラフの弟子は、“Übung”における「経験」を経て、引き続き彼のもとで研鑽を積む中で、音楽と徹底的に向き合う「経験」を重ねた。弟子は、ライグラフの指導において、何よりもまず楽譜を読むこと、またその内容に基づいて表現の意思を明確にすることが重視されていたと捉えている。彼らは、必然的に暗譜が可能なほどに音楽を把握することによって、「設計図」とも言い表すことができるほど緻密にそしてありありと理想とする表現をイメージすることを求められた。そして、各々が心に描く表現を実現させる際にこそ、“Übung”における「経験」を真に活かすことができるということを、身をもって実感したのである。

3. いかにか考えるか

楽譜を読むことから表現の意思を明確にし、それを心の中でイメージした上で打鍵する。弟子は、“Übung”やその後の指導において、音楽を表現するその過程をライグラフとともに徹底的に突き詰めると同時に、「考える」ことを模索し始める。

例えばHは、ライグラフの指導を受け、自身が「あまりにも安易に音を出して」いたことに気づかされたという。理想とする表現に必要な音色をイメージし、それを意識的に実現させるという、「考える」ことが不十分であったと振り返るのである。

やっぱりそれまで、考えるということをしていなかった。あまりにも安易に音を出していて、本当にどういう音を出したいのかと、ちゃんと自分の中で意識をもって弾く

ということができていなかったんですね。(H)

またEは、「考える」きっかけとなるライグラフの要求がいかに繊細なものであったかを、具体的なエピソードを挙げて説明している。

何かの曲で「和音が“Gestaltung”されてないねえ」って。“Gestaltung”って構成ね。だから一つ一つの和音が、また一つずつ構成されている、そんなこと考えたことも無かった。なんとなくまあ、なんとなくきれいに（弾いていた）。先生なんかはちゃんと“Gestaltung”しているんですね。(E)

ここでEが言及するのは、和音を構成する一音一音に対して、意識をもって打鍵するというライグラフの指導である。その指摘を受け、自身も日ごろから表現を吟味している意識がありながら、その演奏は「なんとなくきれい」な状態であることに気づいたという。そして、ライグラフの演奏における表現の在り方に、その指導の意味するところを捉え、「考える」ことの重要性を実感したのである。

Kの場合には、このように意識的に「考える」ことを通して、自身が表現の手がかりとなる指示記号をどれほど見過ごしてきたかを実感したという。要するに、楽譜との向き合い方に対する意識である。Kは、自身の「感性」に頼って演奏しており、その結果、楽譜に記された「音楽」を表現することができていなかったと振り返る。

今までいかに感性だけで弾いていたんだなと思った（中略）。全然楽譜を読んでいなかったんだと思った。いろいろ転調していて、最初何調かよくわからないところから、そんなことあんまり考えたことないものね。四分音符にドット（スタッカート）があったりとか無かったりとか、全部違うように書いてある。それからスラーが微妙に、そんなのあんまり考えたことなかったな。(K)

このように、弟子はライグラフとともに音楽と向き合うことを通して、それまでいかに「考える」ことに対して無意識であったか、あるいはその意識が不足していたかということをも身をもって知ることになった。そして、「考える」ことを通して、「設計図」として心にイメージされた各々の表現は、打鍵を通して音色を「つくる」ことによって「音楽」となるの

である。弟子は、ライグラフとともに繰り返した問答を、自身の内面における自問自答として繰り返すことになるのである。

A は、ライグラフの指導を受け、「考える」ことを意識するようになったことによって、“Übung”における「経験」に表現の可能性を見出したことを説明している。まず A は、表現に相応しい音の響きを心にイメージした上でそれを実現するという過程について、自身にとって「新しいこと」であったと述べる。「当然のことといえば当然のことなんですけど、当時の私としては、意識的にそういうふうな音の響きとかをイメージしてから出すというのはすごく新しいこと」(A)。そしてその上で、ライグラフの指導は、さまざまな表現の可能性を示すものであったと説明する。

全く違うのですが、一つの方法として教えてもらったことによって、ピアノという楽器からいろいろな可能性というか、いろいろな色とか、いろいろなタッチの種類によって出される表現の可能性とか、(中略)そういうことをすごく感じたということがすごく良かったということだと思います。(A)

この A による二つの証言は、自身の表現を心にイメージすること、そしてその表現を実現させるための打鍵技術を探究することが、表裏一体のものであり、その循環こそ、弟子がライグラフの指導から得た「考える」ことである、ということを示しているといえる。また、A は後者の言説の冒頭で「全く違う」と述べているが、これは、現在自身が演奏に用いる打鍵方法と、ライグラフの“Übung”において示されたそれが「全く違う」という意味である。そのような相違がありつつも、ライグラフの“Übung”や彼の指導に表現を「考える」糸口を見出した過程は、まさに応用への第一歩であるといえよう。

“Übung”の内容が、ライグラフのその後の指導と密接な関係にあり、弟子自身が「考える」際の原動力となるものであることは、I の証言にも見出すことができる。「自分で想像しているものでなければ、どうしようもないですね。ただライグラフの場合は、そのスタートの練習がタッチだったんです」(I)。

以上のことから、弟子は“Übung”やその後の指導において、音楽と徹底的に向き合うことを促され、自身の表現を「考える」足掛かりを得ていたことが明らかである。ライグラフとの間で繰り返される問答は、弟子自身の内なる問答を引き出していたといえるのである。また自問自答を重ねて心に「設計図」を描くことは、弟子が自身の現状に気づき、「無意識」

の状態を把握する契機となっていた。“Übung”に始まるライグラフの指導によって浮き彫りにされる「考える」ことは、弟子に音楽と向き合うための自覚をもたせ、音色をつくる打鍵技術に弟子自身の表現の可能性を見出すことを促したといえる。そして、自覚をもち、「考える」術を得た弟子は、自律した音楽家として各々の手立てを見出し、独自の表現を追究するようになるのである。このように、ライグラフの“Übung”は、「考える」循環を生み出す原点として機能していたといえるのであり、弟子は、“Übung”において既に、自身の表現の可能性を「経験」していたと説明することも可能であろう。

第2節 深化の過程

前節では、“Übung”の後の指導を受ける中で、弟子が、音楽と向き合うことから理想とする表現を心にイメージし、「考える」ことを積み重ねていたことがわかった。そして、その「考える」ことは、音色をつくる打鍵技術を応用する契機となるものであることも見出された。

本節では、そのように「考える」ことを重ねた弟子が、“Übung”をどのように捉え、当時の学びを消化していったのかを検討する。

1. 意識化

(1) 意識の萌芽

ライグラフの弟子は、“Übung”を経験し、打鍵技術をめぐって「意識」する過程を経たことが、今に生きていと語る。

Jは、この“Übung”を通して、無意識のうちに行っていたことを、意識的な行為として認識するようになったと述べる。そして、その意識的な行為としての技術は、目的と手段の関連性が明確な状態で提示されたと説明する。

技術的なことと言えば、ライグラフがはっきりさせてくれたことは、どういうメカニズムを、どういう時にどういう使い方をするかという、無意識にやっていたことを、少し意識的にさせてくれたっていうことなんですね。(J)

また、Jは実際に“Übung”の指導を受けた際の状況を説明しつつ、打鍵技術をめぐる意

識の重要性を示している。ここでは、例としてショパンの《前奏曲》第4番ホ短調における和音の連打について取り上げている。ピアノのエスケープメント機構を利用して鍵盤をコントロールすることは、特段目新しい打鍵技術ではないものの、それを意識して行うことに意味があったと述べる。そして、短期間に数曲を暗譜して準備し、集中的に取り組む“Übung”の進め方²⁵⁶に触れ、本質的な目的を理解して、意識的に取り組むことが肝要であったとする。

エスケープメントをどこまでいって和音をリピートするかなんて、そんな単純な話、言ってみればそれだけのことなんですけどね。でも私は全然意識もしていなかったから。最初曲を持っていった時に、では次のレッスン、数日後に持って来いって言われて、全部暗記して持っていったりしたんだけど（中略）。音を暗記することではなくて、自分の技術をどう使うかと意識するということが遥かに大事。（J）

また F は、自身を含む当時の学生と、演奏家を目指す現在の学生を比較することを踏まえて、ライグラフの“Übung”の意義が、意識をもたらすことにあると説明する。現在、ピアノを演奏する技術は「どんどん何かが進化」（F）しているものの、演奏者が身体を用いて演奏することは普遍的なことであり、その身体と意識的に向き合うこと、そしてそれによって「考える」ことが促されることに意味を見出すのである。

みんな無意識にできてしまっているの、ライグラフ先生のメソッドというのは、それを意識化して、考えるっていうことをものすごくさせるのね。（中略）自分が、本当にその身体をどう使うかっていうことは、普遍的な事なので。それからリラックスすること、脱力すること。（F）

このように、無意識の行為を意識化させることが“Übung”の要点であることがわかる。I も、その点で、“Übung”における学びが、自身の基礎となり財産となるものであったと述べる。「ある面では解放されたのは、今まで無意識だったことが、全部意識的になって、だからすごい財産だったと思う、基礎になりましたのでね」（I）。

そして、自身の指導の経験を踏まえ、その意識化の前提として、無意識の段階を経ている

²⁵⁶ 第2章1節1. 「“Übung”の実施期間」を参照のこと。

ことが肝要であるとする。ある程度の年齢を重ね、自ら技術を向上させようという段階にあり、かつその基盤となり得る無意識のうちの技術があつてこそ意識化なのである。

20代になって、さあ自分の技術をさらに高度にしようとしたときに、どうしても意識が必要なんです。(中略) けども、いったん10代、若いうちに無意識にできたものが基礎になってれば、ずっと楽でしょう？ (I)

Iが、自身を「解放」させることに繋がったという、この高度な意識化とは、目的と手段の結びつきを強固にするために不可欠な過程である。つまり、目的に合わせ、必要に応じて意識的に技術を使い分けられるようにするということである。演奏家であれば、意図する音を確実に表現する術を身につける必要があり、それは、身体を意識的にコントロールすることによって成し得るという。

プロフェッショナルなピアニストになるには、やっぱり自分の身体を複数の方法で使って、その使ったことによってどういう結果が出るか。(中略) 結局私たちも、狙う音があつたとしても、どうやってそこにたどり着くのか、自分の身体をコントロールできなければ、天才的であるか、偶然にできたりできなかったりすることになってしまう。(I)

偶然に拠らず、意識的に意図する音を出すという“Übung”における意識化について、弟子は各々の言葉で説明する。

Jは、各楽曲の特徴を捉えて表現するためには、さまざまな技術を取捨選択する必要があると述べる。そして、意識的な行為および意識的な選択によって、演奏し表現するための準備を行うという、その道筋を“Übung”から学ぶことができたとする。Jによれば、高度な意識化に基づくこのような探究の道筋は、その当時にすべてを理解できるものではなかった。ただし、“Übung”は、時間をかけてその理解を深めることができるほどの基礎を、確かに与えてくれたという。

いろんなアプローチがあつて、それを選んでいく。曲一つ一つは異なるものだし、もちろん作曲家のスタイルによっても違うし、そういうものを意識的な作業でまず準

備していくということ。それが大分わかるようになったのはここ近年ですけどね。だから、そのベースというか、基礎になるものを、ライグラフ先生が気づかせてくれたなあ、という気は凄くしています。(J)

このように“Übung”における意識化は、目的と手段を結びつけ、演奏者が意識的な選択を行い楽曲を仕上げゆく過程に、その真価を発揮する。Fは、“Übung”における意識化の真髓を、「肉体と精神の融合」であると述べる。同じ音楽を様々な演奏者が演奏することの意味に言及し、演奏者が各々に音楽と向き合うためにこそ、意識的な行為としての打鍵技術が必要になると述べる。そして、“Übung”における打鍵技術を介した意識化は、音楽の「精神的な深い世界」に触れるための「入り口」に過ぎないと語っている。

その人にしかできない音楽っていうのはやっぱり理想じゃない？ 音楽と向き合う姿勢そのために、テクニク的に何ができるのか、何をすべきなのか、私たちは。だから肉体と精神をどう融合するかということだと思うのね、究極。(中略) これはテクニクではなくて、それは入り口であって、そこからどう精神的な深い世界に行くかという入り口を教えてくれただけなの、先生は。(F)

(2) 意識との葛藤

ライグラフの“Übung”においては、音色をつくるための打鍵技術が扱われたが、その核心をなすのは、技術と演奏家独自の表現を結びつけるための「意識化」であったと、弟子は理解している。“Übung”では、非常に高度な意識化が求められたが、それを手がかりとして音楽の深遠な世界へと歩みを進めるためには、一層の修練が必要であった。

ここで弟子の行く手を阻むのは、彼らの表現を支える基礎であるはずの「意識」である。弟子の中には、“Übung”を終えた後に、意識的な行為としての技術から脱却するように助言を受けたと述べる者もある。例えば、Iは、“Übung”において意識的に行ったことを、すべて忘れるようにライグラフから指導されたと述べる。

これ (Übung) ばかりやっていて、そこでライグラフがすごく賢かったんです。(中略)「もう、全部忘れて。もうとにかく、演奏して。もう衝動的に演奏してちょうだい」と。突然戻ったんです。(I)

ライグラフが、“Übung”を集中的に行った上で、再度それそのものを具体的に取り上げるような指導をしなかったことは、Fの証言にも見てとれる。「その後先生から、メソード的にこうだからっていうレッスンは一切ないの！そこがあの先生の素晴らしいところね」(F)。

ただし、高度な意識化を繰り返し突き詰めた「経験」は、確実に弟子の心に浸透している。Iは、“Übung”を行う以前の「無意識」の状態には戻り得ない状況で、意識に囚われず自然に演奏することを模索するようになったという。

彼とやったことと、その前の無意識のことと、今度はどうやって……。無かったことにはできないでしょう？だからそれがまた一年間ぐらいかかったんですよ。もう一回安定して弾けるようになってくるまでね (I)。

Iは、このような状況を「意識と無意識の衝突」(I)と語り表しており、そこに存在する矛盾を消化するまでに時間を要したと述べている。無論、既に述べたようにIは、“Übung”によって、つまり「意識」によって視界が開け「解放」されたと感じており、その一方で、困難にも直面したということである。

このような「意識」との葛藤は、“Übung”による影響にとどまらない。前節で明らかになったように、ライグラフは、“Übung”の後の指導においても、「どのように弾きたいか」を問い続け、常に音楽と向き合い、意識的に「考える」ことを求め、弟子が各々の表現を追究するよう導いていた。そのため弟子は、先述したすべてを「忘れる」ことを求めるライグラフからの助言とは裏腹に、“Übung”を終えた後も、引き続き「意識」と向き合い続けることになるのである。

例えばKは、“Übung”やその後の指導について、構築的で発展性のある指導方法であり、感性に従う傾向がある自身に非常に良い影響を与えた一方で、「考える」ことを繰り返し促すその指導の特質ゆえに、疑問が生じる時期もあったと述べている。

だからすごく良く考えられたやり方で……。ただ、そのメソッドが終わった後も、構成のこととかもすごく言っていたから。私はどちらかというと感性の人間だったから、音楽ってこんなに考えるものかしらって、ちょっとなんか疑問に思った時期は

あったな。(K)

また E は、指導のみならず、徹底的に音楽と向き合い続けるライグラフの姿にも刺激を受け、自身も意識的な方法で一心に表現を追究してきたが、それと同時に「自由」な演奏を追い求めたと述べている。

もうちょっとね、“Frei”（自由）にね、できないものかしらと思ってね。(中略) 本当にしっかりパーフェクトみたいな感じでね、しっかりしていた。ライグラフは、歳を取ってからも本当に隅々までとことんやり尽くすみたいな。それがそうと思って私も一生懸命やっていたけれど。(E)

ライグラフの指導を受けて、弟子が「意識」と葛藤し自問自答を繰り返す一方で、彼は、舞台での演奏に対する助言においても、“Übung”の直後の助言同様、「忘れる」ことを要求している。Hは、常に「考える」ことを求められながら、舞台ではそのすべてを忘れて「自由」に演奏するように助言を受けたという。しかし、“Übung”の直後にそのような指導を受けた弟子と同様、徹底的に意識したものをすべて忘れるということは、決して容易ではなかったと振り返る。

どういう音を出したいのか、ということをちゃんと考えてから音にしなさいって、すごくおっしゃっていて。だからもうとにかくたくさん考えなくちゃいけない、でも、本番は全部忘れろと。(中略) “freispielen”って自由に弾けと。もう考えちゃダメだ、考えすぎちゃいけないって言うけれど、そんなに簡単には変えられない(笑)。(H)

このように弟子は、ライグラフとともに、意識的に音楽と向き合うことを続けると同時に、「意識」に対する葛藤を抱えていたことがわかる。そして、ライグラフは、その「意識」を取り払うように促すこともあったが、そのような指導によって、弟子はさらに「意識」と向き合うこととなったのである。

2. 無意識化

(1) 意識の昇華——「脱力」の深化

「意識」との葛藤、そしてそれぞれの試行錯誤を重ね、弟子は各々にライグラフの言わんとしたことを理解してゆく。

弟子は、自身が演奏し、指導する経験を重ねる中で、“Übung”において扱われた音色をつくる打鍵技術についての理解を深めている。ここでは特に、ショパンの《前奏曲》第20番ハ短調を用いた練習において扱われた、腕全体の重みを用いる打鍵について、各々の弟子による説明を取り上げ、理解の深化の一端を捉える。

腕全体の重みを用いる打鍵技術とは、いわゆる「脱力」をめぐる技術である。この「脱力」は、ライグラフが“Übung”の最初の練習として取り入れている通り、とりわけ基礎的かつ重要な技術である。弟子も、“Übung”において「脱力」が、音色をつくる打鍵技術の大前提として扱われ、重要な位置づけにあったことを理解している。例えばJは、ライグラフから“Übung”を通して伝えられた内容について、「良いトーンを生み出すということ」とともに、「身体をリラックスさせること」と「呼吸」を挙げている。「“Übung”を通して、できるだけ身体をリラックスさせることとか、呼吸とか、良いトーンを生み出すということ」を学ばせようとしていた(J)。またKは、自身の指導経験から、“Übung”におけるその打鍵技術の練習は、ピアニストにとっての「発声練習」と言えるほどに基本的かつ重要であると捉えている²⁵⁷。「私は、あれは歌の発声練習だと思った。だから和音(を用いた「脱力の練習」)は毎日やってもらって、発声練習だから」(K)。

ライグラフは、この「脱力」を習得するために、10年の歳月が必要であると弟子に伝えていたという。「何も考えないで、ちゃんと抜けているってわかるまでに、先生は10年かかるって言った」(G)。Gは、「こちらで教え始めて、(中略)何十年か経って、ようやく今になって、もしかしたらこういうことなんじゃない? というところぐらいに、掴めるようになってきた」と述べ、その習得の困難さを説明している。

自覚をもって脱力しながら、強い音を出すなんていうことはね、脱力って言ったら抜

²⁵⁷ Kは、表現するための音色の基礎を培う“Übung”全体を、「発声練習」であると捉えている。「いろんな発声の仕方がある。細い声を出す、太い声を出す。そういういろんな声を出す発声練習」(K)。その上で、和音を用いた「脱力の練習」については、その中においても特に基本であると述べており、しかしながら、上腕からの重みを余すことなく鍵盤に伝えられる学習者は多くないとしている。

くことですから、抜きながら良い音をしっかりと出すなんていうことは、まあ真逆なことを口では言っているわけですから。それを身をもって音に変えられるというのは、そんな生易しい話じゃないのね。(G)

ライグラフが要求する「脱力」とは、その言葉の通り、腕の力を抜くことを前提としながらも、身体がそのような状態にあることと良質な強い音を生み出すことを両立させるということである。Gは、「意識」をもって「脱力」をするという、その一見すると相反する行為を同時に行い、意図する音を実現することの困難さを指摘しているのである。

またIは、「脱力」という言葉とその言葉の真意との間に存在する矛盾について、視点を変えて捉え、説明している。Iによれば、当時は理解が十分ではなかったものの、ピアノは「力が無ければ弾けない」がゆえに、「適切な力を使うこと」こそが、「脱力」に関わる練習の論点であると後になって理解したという。

あの時には、私ももう一つ意味がわからなかったんですけど、後でわかったんです。結局ピアノの技術では、やっぱり力が無ければ弾けないです。脱力が問題じゃなくて、適切な力を使うことが、課題ですね。(I)

「意識」をもって「適切な力を使う」ためには、演奏者がその力を使うことのできる状態になくしてはならない。Gは、ライグラフが“Übung”において打鍵技術とともに心を配っていたという、演奏時の姿勢²⁵⁸に言及し、「適切な力を使う」ための身体の状態を説明している。

姿勢が良くないと、自分の身体のどこに重さが入っているかとか、意識がなくなるでしょう？ 肩を上げたりとか、脇が閉まっていると弾きやすいけど、要は重さが全然入らなくなったりとか。そういうのは、全部先生からいただいたものです。(G)

Gによれば、「良い姿勢」で演奏することによって、演奏する自身の身体の重み、そしてその所在を意識しつつ、それを十分に利用して打鍵することができるという。逆説的に捉え

²⁵⁸ ライグラフは、DVD (2006) においても、演奏者の「姿勢」について指摘している。

るならば、「良い姿勢」とは、身体の重みを意識することができる姿勢であり、その重みを十分に利用することができる状態であるといえる。

そしてIは、身体の重みを利用し、「適切な力を使う」ためには、打鍵後の鍵盤の保持に用いる力を必要最小限に留める必要があると述べる。このIの説明する必要最小限の力による鍵盤の保持とは、ライグラフが“Übung”において扱っていた、既に下がり切った鍵盤を再び「押さない」打鍵に等しいものであると考えられる。Iは、瞬間的に力を抜いて必要最小限の力で鍵盤を保持するために、まずは瞬間的に力を加えて打鍵することが重要であったのだと説明する。

適切なエネルギーを使うには、やっぱりできるだけ負担が短い方が良いですね。だから打鍵する瞬間にたくさんエネルギーを使うけれども、そのすぐ後には鍵盤を保つだけで、(この時にエネルギーは)ほとんどいらない。(中略)必要最小限ですね。けれども、その瞬間的なエネルギーが、まず課題だったんですね。その力が入るところから抜く瞬間。その後に、同じ課題を指だけで。それが1番のインヴェンション。(I)

このようにIは、意識的に「適切な力を使う」ことによって、いわゆる「脱力」が成立し、結果として求める音を得ることができるとする。

そして、この結果としての音は、どのように響いているかが重要である。Kは、自身の指導の経験から、音の響きを判別することができるかどうかによって、この「脱力」を理解することができるかどうかが決まると説明する。

ある程度、時間はかかる。それはどこで差が出るのかと言ったら、いっぱい音楽会に行って伸びる音を知っている子はすぐできるし、伸びる音と伸びない音がパッと識別できる子はすぐできる。(K)

またKは、「脱力」を理解するためには、時間の積み重ねも必要であるとしており、自身の場合にもやはり簡単には習得できなかったものの、数人のグループ²⁵⁹で“Übung”の指導

²⁵⁹ ライグラフは、新しく生徒となった数人をグループにし、同時に“Übung”の指導を行うこともあった。

を受けたことが、理解の促進に繋がったと回想する。要するに、他人の練習を観察し合い、互いに聴き合うことによって理解を深めたのだという。

私がプレリュードの 20 番をやっていたときも、これでできているのかできていないのか、みんな、誰もわからないという感じだった (笑)。(中略) 他人とやっているのと良くわかるのよ、一人でやっているより。(中略) あああれだとできていないんだろうとか、あれはできているとか、他人のはわかる。(K)

この「脱力」と聴取の関係については、G も、姿勢を重視する必要がある理由の一つとして説明している。「例えば頭をたった (少し) 前に下げるだけで聴こえが悪くなるでしょう？」(G)。また、音の響きの変化を聴きとることによって、「脱力」に対する理解の深化を実感している弟子もある。H は、脱力した上で、指先を用いて音を「つくる」(formen)²⁶⁰ ことによって、音の響きが変化することを実感したという。そして、“Übung” において、ライグラフが鍵盤を必要以上に「押さない」よう指導していたことに触れ、そのような「脱力」を意識しすぎていたことに気づいたと述べる。

c-moll のプレリュードを弾いたときの感覚。今まではとにかく押しではいけない、押しではいけない、というのがすごく自分の中にあった。(中略) 重みをのせて落とす、ここ (上腕) を脱力するということがばかり意識しすぎたことで、なんかどの和音を弾いても同じような感じになっていたのが、このね、“formen” することによって変わってくるということをちゃんと理解できるようになってきたなあと、最近わかって。(H)

H は、脱力し、腕の重みを鍵盤に伝えつつ指先の動きを用いることで初めて、音をつくることができ、音色を変化させることができると説明しているのである。鍵盤上における指先の動き、つまり「指と鍵盤とのコンタクト」によって音色をつくるということである。脱力

²⁶⁰ H は、ライグラフからこの “formen” を度々指摘されていたという。H はこの “formen” について、「先生はよくしゃべりながら、鍵盤をこうやっていた (5 本の指の指先をゆっくり手前に引いて、鍵盤をなでるようにして)」(H) と実演しながら説明している。

することへの過剰な意識を緩和させ、「指と鍵盤とのコンタクト」の在り方を模索し、その打鍵技術によって引き出される「音色」に耳を傾ける。いずれの作用に端を発する結果であるかは明らかではないものの、脱力すること、指先の動きで音色をつくること、そして耳で聴くことを相互に関連させ、それらへの理解を深めているといえる。

「意識」の在り方を変容させることによって良い結果が得られることは、「脱力」とは「適切な力を使うこと」であると説明した弟子の見解にも明らかである。このような「脱力」に対する理解は、弟子が「音色」を求めて探究し続ける中で、「意識」を「感覚」へと落とし込む過程において獲得したものであるといえるのではないだろうか。Gは、打鍵の一つ一つの動作を支える「脱力」が、意識下の行為としてではなく、当然の存在となっはじめて、音が表現されると述べている。

一個動いたら、次（の音）を弾いたときにも脱力できているかって、そんなこといちいち考えなくてもできるようになるまで、やれるようになってはじめて、そこに音が生まれてくるから。（G）

このように弟子は、「Übung」に始まるライグラフの指導を踏まえて徹底的に積み重ねた「意識」を、それぞれの経験とともに昇華させることによって、基礎的な打鍵技術への理解を深めていったといえる。また、その昇華への過程には、聴取の存在が欠かせないことも明らかである。

（2）意識を経た自由——ライグラフの意図

弟子は、ライグラフのもとで「意識」に基づく研鑽を重ね、その恩恵を受けると同時に葛藤も抱えていた。そして、更なる表現の探究を続ける中で、「意識」を昇華させ、打鍵技術やそれによって音色をつくることへの理解を深めていた。この打鍵技術をめぐる「意識」について、ライグラフ自身はどのように考えていたのだろうか。ここでは、ライグラフの言説に基づき、弟子が経験した深化の過程を補完するとともに、彼が求めた「意識」の在り方に迫る。

ライグラフは、「意識したことが感覚に変わる」ことこそ、練習の最終的な目標であると語る。そして、意識的な練習の過程を経ることによって、音楽の核心に迫ることのみならず、音楽を奏でる中で必然的に「感情」が浮かび上がるようになることを理想としていると述べ

る。

演奏で最も重要なのは感情 (Gefühl) だとよく言われます。確かに感情は必要ですが、最も重要な要素ではありません。音楽の内面に入れるよう、強い意識をもって練習を重ねるうちに、自ずと感情も表現されると私は思います。意識的な部分は、徐々になくなります。そして練習で意識したことが感覚に変わる (gefühlsmäßig werden)、それが練習の最終目標なのです。²⁶¹

要するに、「強い意識」をもって練習を重ねる中で、意識的な行為としての打鍵が感覚的なものとなり、演奏における「意識」の側面が消え去ることによって、演奏者の感情が音楽に表れるということである。

この感覚へと落とし込まれた打鍵によって感情が表現されるようになる状態を、ライグラフは、「無意識」と「自動化」という言葉を用いて説明している。以下は、同じ和音を繰り返し打鍵する練習について説明している場面である。

この練習 (和音の打鍵をコントロールする練習)²⁶²をただ座って繰り返す。意識から無意識に沈んでいくまで。すると完全に自動化されていく。(中略) 考えたこと全てが消化され、沈み込む時間さえあれば、感情は自由になる。²⁶³

彼は、意識的な打鍵を連続して何度も練習することによって、無意識下における打鍵を可能にする。一つの和音、つまり一つの理想的な「響き」を生み出すために、「意識」をもって打鍵することを繰り返し、その結果として「無意識」の状態においてもなお理想的な「響き」を実現できるよう、打鍵の「自動化」を促すのだという。そして、意識的な行為であったことが時間をかけて体得され、「無意識」のうちの打鍵が可能になるとき、「感情」が自由になるとしている。

ライグラフは、このような「自動化」された打鍵について、「私の脊髄の中にある」と言

²⁶¹ DVD I (2006), track 1.

²⁶² “Übung”における、ショパンの《前奏曲》第4番ホ短調において扱われた打鍵の練習。第2章第2節1.(5)「ショパン：《前奏曲》第4番ホ短調」を参照のこと。

²⁶³ HLP, track 4.

い表している。すなわち、目指す「響き」を可能にする打鍵が、意識的な「動き」としてではなく、「感覚」として体得されている状態である。彼は、その「響き」を生み出す「感覚」を、意識的な反復練習の上で身につけることができると述べているのである。

生徒はこの動きの感覚をつかむまで練習する。この練習には時間がかかるかもしれない。私は今ここに座って話しながらでも弾けるし、そうであるべき響きになるだろうということがわかっている。なぜならこの感覚は私の脊髄の中にあるから。

(中略) たくさん練習したし、この部分を理解しているし、今言ったように感覚が脊髄の中にあるから考える必要がない。²⁶⁴

ライグラフは、打鍵が「感覚」として身につくほどに練習するべき理由について、意識的な「動き」を司る思考が、自由な「感情」の妨げになることを防ぐためであると説明する。

これは以前も話したことだが、私は生徒に「練習している時や曲に取り組んでいる時、非常によく考えなさい」と言っている。なぜなら、自由を感じるべき瞬間に思考によって邪魔されながら（ピアノの前に）座っているというのは最悪で、演奏するということはまさに解放を意味すべきだから。²⁶⁵

つまり、練習は、自身の表現をより良く実現するために行うものであり、理想的な「響き」を目指して意識的に考えて取り組まなければならない。ただし、「意識」によって「感情」の自由が遮られる状態にとどまっていたら、音楽を表現するまでには至らないと彼はいう。まさに演奏して表現しようとするその段階において、「意識」せずとも表現に相応しい「響き」を「無意識」に生み出すことができるよう、考え抜いて練習するのだという主張である。

このようにライグラフは、意識的な「練習」と、その先に訪れる自由を感じて「演奏する瞬間」とを区別して捉えている。彼は、たとえ集中して深く考えるような練習を重ね、その楽曲のあるべき速度で演奏するようになったとしても、それはまだ準備の段階であり、「練習」の域を出ない状態であるとする。彼が述べる真に「演奏する瞬間」とは、深く考える練習（instudering）の段階から抜け出た先に訪れるのである。

²⁶⁴ HLP, track 6.

²⁶⁵ HLP, track 8.

一つの作品に最大限に入り込んで練習しインテンポまで練習したなら、つまり準備ができたなら、次に「演奏する瞬間」が来る。これは4段階目とも言えるかもしれないが、“instudering”のプロセスの外側にある。²⁶⁶

ライグラフは、演奏者の「感情」が自由である「演奏する瞬間」が、意識的な「練習」を経た「無意識」の領域において訪れるものであることを、「意識」の積み重ねが無い演奏と比較して説明している。

たとえば意識せずに、単に、自然に、自分はこう感じるからというだけの演奏は、何度も何度も意図なしに弾いていると、だんだんに、その自然なものが薄められてしまって、音楽的な深いものがなくなりがちなのです。だから、自分自身がいま何をしているかと意識し、理性的に考える勉強の方法は、理性的な演奏をするのが目的ではなくて、最終的に自分自身の感情を意識化して、その頭でも理解したものを、もっとフリーな形にするために必要なことなのです。そのようなものから解き放されたとき、本当の姿となるのです。²⁶⁷

彼は、ひとりで湧き上がる感情に任せた練習を継続すると、演奏の回数を重ねるに従い、音楽から得られる「感情」が減少すると指摘する。またその結果、時間の経過とともに、音楽的な表現の深まりが失われる傾向にあると述べる。それゆえ、演奏者は、「自分自身がいま何をしているか」を頭で理解し、「自分自身の感情」を意識的に捉える必要があるという。そして、このように「感情」を意識化する過程を経てこそ、その意識から自分自身を解放するという道筋が生まれる。彼は、演奏者が理性的な思考から解放され、自由を獲得したとき、意識した「感情」が真に表現されると述べているのである。

ライグラフは、「自分自身がいま何をしているか」を明確にし、意識的に練習することを求めているが、彼自身が述べるように、そのような「演奏する瞬間」に向けた準備は、決して「理性的な演奏」を目的とするものではない。また彼は、そのように深く考え練習する段

²⁶⁶ HLP, track 12.

²⁶⁷ 百瀬喬（聞き手）「ハンス・ライグラフ Interview」、『ムジカノーヴァ』 1988年8月、83頁。

階において、作品の理想的なイメージをもつことを重視するが、その準備した表現のイメージを絶対的な存在として扱うことにも否定的である。「演奏する瞬間」において、意識して練習した際の解釈や打鍵とは異なる方法に、より良い表現を実現させる可能性を見出したなら、その瞬間に変更することも可能であるという。そして、そのように表現を変更する可能性も含めて、多くの選択肢を検討することが肝要であると述べる。ライグラフは、意識的に深く考え、表現の可能性を追究する練習に、「演奏する瞬間」に「自由を経験する」可能性が秘められていると語るのである。

ピアノの前に座るよりも前に、曲のイメージをもっているべきだ。しかしそれは、全てのフレーズにおいて事前に考えてきたものに従うべきだということではもちろんない。そうではなくて、後で楽器を前にした時に「ああ、これは別の方法の方がより良い印象に聞こえるな」と気がついたら、簡単に変更することができるものだ。（中略）とても多くの選択肢がある。問題は、最初から別の選択肢を考えずに一つの決まった方法に固執するべきなのかどうかということだ。そのメロディでの自由を経験する可能性を、ただもつということだ。²⁶⁸

そして、「意識」から解放され「自由を経験する」、音楽を真に表現するその瞬間に働かせるべきは、耳と感情であるとする。「弾く時に最大限に使うことになるのは二つの器官。一つは耳。もう一つは感情」²⁶⁹。

このようにライグラフは、「演奏する瞬間」に自由を「経験」する、そのために、「意識」を重ねる「練習」の在り方を弟子に伝授していたといえる。そして、「意識」の積み重ねによって「無意識」の領域にまで押し上げられた打鍵技術は、自由を「経験」する可能性、すなわち音楽を表現する可能性の拡大に寄与するのである。

第3節 表現の創出

本章では、弟子が、ライグラフの指導から何を心得、また各々の経験とともにその指導をどのように消化してきたのか、その一端を捉えてきた。そして、彼らの深化に深く関与する

²⁶⁸ HLP, track 8.

²⁶⁹ Ibid.

「意識化」と「無意識化」の在り方は、ライグラフの指導に紐づくものであることが明らかとなった。本節では、ライグラフが、「意識」から解放されて自由を「経験」する際に重要であるとする「感情」および「聴取」に焦点を当て、弟子がどのように音楽を捉え表現するに至っているのかを検討する。

1. 感情を「経験」する

(1) 音色に込める

ライグラフとともに学んだ弟子は、ピアノから引き出される多彩な音色に表現の可能性を見つめる。

Fは、自身が音楽に向き合う際に最も重視することは、その音楽を表現するに相応しい音色を探索することであると述べる。時間をかけて音楽と向き合い、その音楽のもつ世界観を、音色を通して探究するという。その理想は、「聴いたことが無いような音色」にめぐり逢うことであるといい、音色を起点に日々新たな発見を求めて音楽と向き合っていることがわかる。

時間をかけて世界を見つけるために、一番重要なことは、やっぱり音色？ 音色からしか私は世界を見つけることはできないので、その音楽に相応しい音色、(中略) どれだけなにか聴いたことが無いような音色を見つけるか、やっぱり音色かなあ。(F)

またIは、「楽器を鮮やかに使う」ことが、自身の理想とする「ピアノイズム」であると述べる。ピアノという楽器の魅力は、音色を自在に操り、色彩豊かに演奏することで引き出されるという。「楽器を鮮やかに使うことが、まずピアノイズムですね。(中略) 音色的に。(中略) 白黒の演奏をすることはやっぱり、楽器に合っていないと思います」(I)。

そして、そのピアノという楽器のもつ豊かな音色には、愛情から憎悪まで、さまざまな感情を意図して「与える」ことができると語る。ピアノによって音楽を奏でる者であれば、人間に接するかのように、その楽器を「生き物」として扱う必要があるとする。

人間の肌のような感じで、楽器は生き物だと思うんですね。だから人間と同じように、感情、愛情、それこそ“hate”、嫌うことも与えられるでしょう？ まあですから、そういう鮮やかな楽器の使い方が重要。(I)

要するに、ピアノの音色に「生命」を吹き込み、「感情」をもたせるということである。Kは、「感情」の込められた音色には、音の「表情」が存在すると述べ、ピアノ演奏におけるその重要性を説明する。そしてそれは、声優が声色を使い分け、声のみから対象となる人物等の「表情」をも表現する様に例えられるとする。「嬉しい、悲しい、そういうのがないと。音にそれから表情がないとダメ。だから声優と一緒に、声に表情があるよね」(K)。

Kはまた、「表情」のある音色は、意識的に「つくる」ものであるとする。そしてその過程を、同一の声優が自身の声を操り、複数の演者によって吹き込まれているかのような多彩な「表情」を生み出す技術になぞらえる。「音色ってね、つくるものだと思うのね。この前、声優の話をしていましたよ。(中略)すごいよね。あれは一人(の声)? って感じ」(K)。

Aは実際に、自身の中に多数の演奏者が存在するというイメージをもって、音色の可能性と向き合っている。あたかも別人格の演奏者から生み出された音であるかのように、音色の「ニュアンス」を変化させ、それらを層のように織り成す演奏を追究し続けているという。そしてその「ニュアンス」を、数色の次元ではなく、百を数えるほどの多彩さで、意のままに操ることを目指していると述べる。

狭い一色二色ではなくて、いろんな人が弾いてるような感じの、いろんなニュアンスが層になって多層に聴こえるような感じの音楽をしたいと思って。ピアノの音ではあるんだけど、そのニュアンスというものを変えたい。だから自分の中で百人が演奏しているような感じのピアノが弾きたいというのは、非常に漠然とではありましたが、今でももちろんずっとそれは持っている、ということなんですね。(A)

またAは、楽器のもつ音色の「ニュアンス」を駆使することは元より、ピアノ演奏において何より大切なことは、その音に「念」を込める力であると述べる。

あらゆるいろんな意味での念力というのが一番大事だと思います。(田舎片:念力?)
念の力が一番大事だと、(中略)やっぱりそこに込める力、音に込める力、それに尽きるかな。(A)

そして、このAが音に込めるべきであるとする「念」に通ずる言葉を、他の弟子の証言

にも見ることができる。例えば H は、自身が生徒にも求めることとして、音に「気」を込めることを挙げている。「気のこもった音が出せるように、だから、意味なく弾かない」(H)。また C は、ピアノ演奏に最も重要なことが“soulfulness”であるとし、それが認められる歴代の著名なピアニストの名を挙げている。また、そのうちの一人の録音においては、音を切り貼りする編集によって、演奏者の自然な「顔のシワ」が失われているとしており、“soulfulness”の指す内容が、音に表れる「顔のシワ」に等しいものであることを暗に示している。

soulfulness! 私は前の世代ですから、昔は“soulful”なピアニスト、クラウディオ・アラウとか、ケンプとか。ケンプはレコーディングはあまり良くないのだけど。(田舎片：生の演奏を聴きましたか?) もう何度も何度も聴きました。素晴らしかった。でも録音向きの人ではなかった。(中略) レコーディングでは彼の顔のシワがめちゃくちゃな感じがする。(C)

以上のことから、弟子は、ピアノがもつ多彩な音色に表現の可能性を求めて、演奏することを探究しているといえる。また、彼らが求める音色とは、単に多彩な色をもつのみならず、その色に「感情」や「表情」、そして「念」や「気」、「soulfulness」あるいは演奏者の「顔のシワ」が反映されているものであることがわかる。これらの言葉には、「感情」や「心」という共通項が浮かび上がる。そして、「表情」よりも時間の経過を感じさせる「顔のシワ」という言葉、また日々音色と向き合う弟子の姿を踏まえると、「感情」をもつ「音色」は、時間をかけて磨かれるものであると考えられる。弟子は、まさしく「音色」に「生命」を吹き込み、音楽と向き合っているといえよう。また、ピアノの響きは、「感情」を得て「音色」として捉えられるのであるといえる。

(2) 作曲家を捉える

弟子は、自身が向き合う音楽に、作曲家の存在を捉える。

F は、音楽に憧れを抱き続け、その音楽にわずかでも近づこうとする情熱が、自身を音楽家たらしめる所以であると述べる。そして、届きそうで届かない音楽という存在を、作曲家からの問いかけであると受け止めている。作曲家の発する問いかけに耳を澄ませ、音楽が言わんとすることを捉えようと、一途に追い求めているという。

憧れている音楽に、近づいたと思えば、また離れてゆくので、永久に掴むことができない。(中略) この憧れが無くなった時は、きっともう音楽家ではなくなるよね。(中略) ベートーヴェンの素晴らしい世界に憧れて、少しでも近づきたいと思う？ シューマンの優しさにあふれた音楽？ その問いかけに、何を問いかけているのか、もっと耳を澄まして、もっと理解したい。シューベルトのあの彼岸の音楽？ あの世でもないこの世でもない、なんかそこに行ってみたい。そんなのばっかりよ。(F)

また H は、音楽を演奏する上で一番重要なことは、作曲家の気持ちを想像し、その心に寄り添い音楽を捉えることであると説明する。すなわち、音楽を表現するにあたり、作曲家がどのような感情に従ってその音楽を生み出したか、またいかなる意図をもって譜面に指示記号を加えたかということに、想像をめぐらすという。H は、現代の作曲家との交流により、楽曲を創作する過程に対して、さらに想いを馳せるようになったとしている。

作曲家が、何か感じたから音にしているわけじゃないですか。だからどんな気持ちでこの音を書いたのかとか、どんな気持ちでこのピアノって書いたんだろうとか、スフォルツァートって書いたんだろうって、(中略) その作曲家の心に、どれだけ自分のイメージを膨らませて、想像して、寄り添えるかという、そこじゃないですかね。(中略) 作曲の方と話していると、音を書くことももちろん(中略)、アクセントを書くかどうか、どういう強弱記号を入れるかどうかって、すごく悩むんですって。(H)

音楽に作曲家の心を捉えることは、作曲家がその音楽で何を表現しようとしたのかを捉えることに他ならない。I は、その音楽に込められた作曲家の意図を汲むために、音楽を特徴づける性格への意識が重要になると考える。また、そのように音楽に共鳴する能力は、どのような文化的背景をもつ演奏者であっても、繊細な心をもってさえいれば、自然と養われるものであるとする。ただし、音楽を彩る性格は、必ずしも美しいものばかりではなく、その美しさ以外の側面に対する意識が必要であるという。I は、現在日本で音楽を学ぶ者のそれに対する意識不足を指摘し、その重要性を示している。

一点だけが重要です。キャラクターです。それに対しての意識が足りないと思います。

だから演奏するもののキャラクターはどのようなものであるか？ 何を言いたいのか？ それは無意識的にできるんですよ。文化のバックグラウンドが無くても、繊細な人間はそれができるんです。それで本当は、この頃は美的過ぎると思う。(田舎片：美的?) はい、美しく響いていれば(それで良いという演奏が多い)。(I)

Iが主張する、作曲家が美しさ以外の性格を与えた音楽とは、例えば、戦争で人々が憎しみ合っていた時代の作品である。Iは特定の作品を例に挙げ、そのような時代背景を理解し、その時代に生きた作曲家が音楽に託した感情を捉えることができたなら、醜悪な性格にさえ音楽の美しさを見出すことができると説明している。

ある方がすごく上手に弾いていたんだけど、ベルクのソナタを弾いたんですね。すごく美しく、やっぱりあの作品は有線のなんだけれども(中略)。退廃的な時代の発言だ。この時代の人間はお互い殺し合いをしていたんです、そんな美しいものじゃない(笑)。その美しさは、不細工にある。(I)

このように、作曲家がどのような感情をもち、どのような意図を込めて音楽を生み出したのかを把握するためには、楽譜に書かれている情報のみならず、その背景にまで心を配る必要があるという。Jは、文化的背景をはじめ、その楽曲が創出された時期における作曲家の人生、その作曲家の音楽や譜面の傾向、響きの嗜好、身体的特性等、表層からは捉えられない音楽の背景に、その手がかりを求めるとしている。

いくつもの背景が必要だね。譜面を読むというのだって、確かにそれは記号でしか無く、それを自分なりの正確さをもってやればいいことなんだけど、だけどその奥にあるものが大切ですよ。文化的な背景はもちろんのこと、どういう状況で生まれたのか、その時作曲家がどういう人生を歩んでいたかということ、そしてその作曲家の書き方の特徴、癖みたいなものをも把握すること……。そして響きの好みとか、あと、手の方向性とか……。特にほとんどの大作曲家はピアノを弾いていたからね、だから手の動かし方とか関係あるでしょう？ そういうものを全てひっくるめると、なかなか奥が深く、やっぱり表面には表れないものというのはすごく大きくて大事ですよ。(J)

また、作曲家の意図やその背景に想いをめぐらせて楽譜を読むことについて、Kは、主観一辺倒の演奏とは一線を画し、作曲家の視点に立って音楽を「再現」することになる点に、魅力を感じるのだとしている。「ブラームスはどう考えたか（という視点）で読むから、作曲家をメインにした読み方で主観的ではなく再現できるから、本当に面白い」（K）。

このようにライグラフの弟子は、音楽やその楽譜および背景に作曲家の「感情」を読みとり、作曲家が意図した音楽を「再現」することを目指しているといえる。また、そのような音楽の捉え方は、弟子それぞれの経験を通して、より重要性の高い視点として認識されていることもわかる。

（3）演奏者が語る

弟子は、理想とする演奏について言及する際、音楽に込められた作曲家の感情を捉えることと同時に、その作曲家の音楽を演奏者が表現するという側面にも重きを置いている。

例えば K は、作曲家の存在を前面に引き出して音楽を再現するにあたって、演奏者の主観は失われるわけではなく、必然的に演奏に反映されるものであるとする。そして、そもそも作曲家と演奏者は別人格であり、その差異が、演奏者それぞれの表現として浮かび上がるという。「どうしても主観になるから、人によって演奏が違うのよ。（中略）ブラームスと私は全然違うと思うのよ、会ったこともないからわからないけど（笑）」（K）。

楽譜を通して作曲家の感情を捉え、その上で各々の演奏者が表現として再現する。Fは、楽譜を音楽へ変換するこの過程について、演奏家の使命であると述べる。そして、音楽を演奏し表現することは、作曲家の感情を「自分の言葉」で語ることであるとする。そのため、作曲家の感情を代弁することによって音楽に映し出されるのは、個々の人格をもつ演奏者の生き様であり、繕いようの無いものであると述べる。

一番重要なことは、ベートーヴェンが何か感じたことを、我々が、それを自分の言葉でどう言うかということだけだと思うのよ。そこで我々が通らなければ、音符は楽譜のままじゃない？ だから演奏家はとっても重要なよ。だからそこで、その人の生き方とか、嘘がつかない。（F）

Dは、このように作曲家の感情を踏まえて表現する過程を、作曲家の要求に「自分が入り

込む」営みであると言っている。また、そのような演奏に浮かび上がるのは、演奏者の「個性」と呼べるようなものであるものの、作曲家の要求を捉えることが前提となるそれであり、それを言葉で表現することは容易ではないとしている。「作曲家の要求していることに自分が入り込む、自分の個性みたいな、なんて言ったら良いんだろう」(D)。

また G は、音楽に演奏者の人となりが見られることを前提として、その演奏者の存在によって聴衆を納得させることができるような演奏を目指していると説明する。つまり G は、聴衆に伝わる音楽を実現させるために、作曲家の感情を汲むことと同時に、演奏者が確たる意思をもって音楽と向き合い、演奏者自身がその思考を磨き続ける必要があるとしている。

私はその音楽を通して、その人間が何を考えているかわかるようにしたいなとは思
うのよ、いつも。作曲家の意図はもちろん汲んで勉強して伝えたいけれど、ステー
ジに上がった時に全部出ますよね。だからどんなに有名でも納得しない演奏は山ほど
ある。(G)

そして J は、作曲家によって生み出された音楽を、演奏者自身から生まれた音楽であるかのように、自然に奏でることを理想としている。演奏する音楽は、自身とは異なる文化的背景をもつものの、演奏家であれば、その音楽を「自分のもの」にして表現するべきであるという。そして、そのような表現は、演奏者自らが音楽の背景を理解して作曲家の感情を捉え、解釈し、楽器を通して演奏するという過程が結びついてこそ実現されるものであると述べる。また、そのようにして音楽を「自分のもの」にすることができてはじめて、「作品に語る」ことができるとしている。

プロならば、自分が生まれた文化圏のものではないけれども、(中略)演奏するときは自分のものにしなければいけないじゃないですか。自分から生まれたかのように……。自分の作品の演奏をするのではなくて、やっぱり作品に語らせなければいけないから……。作品に自然に語らせるというか、そういう表現がありますね。(中略) 作品と作曲者、演奏者、楽器、そういうものがぴったりとはまらないと、良い形にはならないんですよ。(J)

2. 聴取によって「経験」する

(1) 表現を捉える

弟子は、打鍵技術を通して音色に「感情」を託し、自身の耳でさまざまに音や音楽を捉え、理想とする表現を実現させる。

例えばFは、ピアノ演奏に一番重要なスキルとして「良い耳」で聴くことを挙げ、それが「良い音楽家」であることの条件であると述べる。自身の生み出す音を聴き、どのような音が鳴っているのかを判断できなければ、音色によって音楽を表現することは困難であるとする。そして、確かに「鍵盤とのコンタクト」をとる指が打鍵をコントロールすることによって音色をつくるものの、そのように音色を探究することは、実現させたい音色を求めて耳を働かせることによってはじめて成し得ると説明する。

良い耳でないと、良い音楽家ではないね。耳ですね。(田舎片：もうそこに尽きる?) 尽きる。自分がどんな音を出しているのかわからなければ。(中略) 音色をどうやって探すかって、指ではない、耳だもの。(鍵盤を) 押したり引いたりということは、結果としてああこうやってやっているなあということはあるけれども、やっぱりそれは耳が判断しないとね。(F)

またIも、「聴く能力」がピアノ演奏に一番重要なスキルであるとする。演奏者が自身の耳で聴き、音楽に相応しい音色が得られているかどうかを判断することが重要であるとする。また、そのように音色の「ニュアンス」を捉える能力をもち合わせることによって、その後の修正や更なる探究に向けた原動力を得ることができるとしている。

音色のニュアンスを聴きわかる能力があれば、自然に人間の反応力や、判断力が働くと思うんですね。だから自分で弾いて、聴こえてくる音が、良いか良くないか、その音楽に合っているか、合っていないか、その判断力が働くでしょう? そこからまた、チェーンのように、いろんなエネルギーが働いていくでしょう? (I)

Iは、聴きとるべき音色の「ニュアンス」について、言葉のニュアンスを例に説明している。それは、同じ言葉であっても、言葉が発せられる状況によってはそこに込められる感情も変化するように、音楽においても、そのような感情の「ニュアンス」を聴き分けなければ

ならないという見解である。そして、言葉にはならない実感を伴いはじめて感受することができるような感情の「ニュアンス」こそ、音楽の世界における表現の可能性であり魅力であると述べている。

(明るい表情で)君を愛していますよって、友情としか思えないでしょう？ けども、こう誰かを抱いていて、愛しているよ、という言い方だと、グサッとくる。だから結局、それは具体的な意味ではないでしょう？ わかりますか？ (田舎片：はい) だからそういうニュアンスが、音楽はできる。それが音楽の世界です。(I)

またIは、実現した音を判断するための聴取のみならず、心に音をイメージする際の内的な聴取にも言及する。表現を実現するためには、演奏者自身が、理想とする音色やそれによって表現する音楽をあらかじめ心の中にイメージする必要がある。Iは、そのような内的に「聴く能力」を、敬愛する演奏家が舞台上で演奏する様子を想像することによって刺激することができると説明する。

聴く能力というのは、やっぱり内面的なことも含めてですね。実現した音だけではなくて、内面的にその音楽を聴いている。時々ね、生徒に例えとして、自分がホールに座っていて、愛しているピアニストを聴いたときに、どういう音が聞こえてくるか想像してごらん、と。例えば、イメージを。どういう音が欲しいか。(I)

内的な聴取は、実現した音を捉える聴取と対になることによって、表現の探究の質をより良いものにする。Aは、理想とする表現を、抽象的なイメージと具体的なイメージの両側面から明確にもって演奏に臨み、それが実現されているかどうか、録音等によって客観的に聴き返すことによって、試行錯誤を重ねるという。要するに自身の演奏した音楽を「抽象的」にも「具体的」にも聴くことを通して、内的にイメージしていた音楽と照らし合わせ、いかにして理想の表現に近づけるかを模索するという。

一番大事なものは、その人は何が欲しいのか、どういう風に弾きたいのか、というはっきりとした(イメージが)、抽象的に具体的に両方あって、そこのところはどう近づいていくかと、そういうことのみなんだとは思いますがね。だから最終的には、自分が

自分の演奏を聴いてダメ出しするのが一番いいんです、やっぱり。素晴らしいと思いたいけど思うわけがないので、絶対それはあり得ないと思うので、何が嫌なのか、そんな風に弾くつもりが無いのか有るのか。(A)

このように弟子は、理想的な表現を内的に聴取すること、またそれが実現されているかを聴取することを繰り返し、音楽と向き合っているといえる。また、特に細部の表現は、弟子が理想とする表現に相応しい音色の「ニュアンス」を聴き分けることから探究されている。その音色の「ニュアンス」とは、話し言葉に内在する感情の「ニュアンス」ほどに繊細なものである。弟子は、音色をつくることと同時に、それを意識的に聴取することによって、表現を生み出しているといえる。

(2) 時空間を捉える

音色をつくることを通して、弟子は、理想とする表現を内的に聴取すること、また実現した表現を聴取することを繰り返し、音楽を探究していた。聴取を重ねて表現を吟味した後、それを聴き手に伝える瞬間、つまり表現する瞬間が訪れる。弟子は、演奏するその時その場所の時空間を捉えて聴取を重ね、表現を生み出す。

例えば A は、空間を意識した聴取の存在について、自身がピアノ演奏において追究する表現の在り方を説明することによって示している。A は、ピアノという楽器であればこそその音楽の表現として、重層的かつ奥行きのある響きの実現を指摘している。そのような響きは、「オーディオ的」に聞こえるようなものではなく、三次元の空間に立体的に広がるものであるという。

ポリフォニックなものでもありますし、(中略) 遠近感とかね、遠くから聞こえてくるっていう 3D で聞こえるような感じ、オーディオ的なものではなくて、音楽的な、ですね。それはピアノならではの表現力という。(A)

また G は、空間的な意識をもって自身の生み出す音を聴取することによって、表現として「伝える」演奏を実現させることができるとする。そして、そのような聴き方の可否は、“Übung”においても重視されていた演奏時の姿勢によって左右されるとし、身体の状態も踏まえて、表現に必要な空間を捉える聴取が成立することを説明している。

なぜ有名なピアニストで、優秀な良いピアニストの姿勢が良いかというのは、やっぱり自分の音をどうやって聴いているかという話でしょ。(中略) 伝える音にするときに、みんな自分の前の音だけで計算はしていないわけですよ。そういうのは全部姿勢からきていると思う。(G)

他者に「伝える」演奏とは、聴き手に「伝わる」演奏といえる。「オーディオ的」に、あるいは「自分の前の音だけ」を捉えるのではなく、舞台上で演奏する自身から遠く離れた聴き手の耳に「伝わる」響きを、演奏者自身が捉えるのである。そのような響きを演奏者が聴取するとき、その響きは、A が述べるように「聞こえてくる」ものとして捉えられるといえよう。

演奏することと同時に、空間的な意識をもち、聴き手が聴いているはずの音楽を捉えることについて、「客観的」な聴取として語る弟子もある。J は、「客観的な耳で聴く」ことがいかに重要であるかを、指導や自身の研鑽等、多くの経験を通して実感するようになったと述べる。そして、ピアノ演奏において、自らが演奏する音楽を客観的に聴取することは、指揮者のようにすることに等しいとする。J はその意味を、演奏を行いつつ実現された表現を客観的に捉え、一歩先に訪れる未来の自身の演奏に対する指揮を執るということであると説明する。このように指揮者の視点をもって演奏することの重要性は、ライグラフからも指摘されていたことであるという。

ライグラフも言っていたんだけど、ピアニストというより「音楽家、指揮者になれ」って言われていたんですよ。(中略) 自分が弾くと同時に客観的な耳で聴く。自分がやっていることを客観的な耳で聴いて、指令を出せという意味でもあるわけね。とはいえ当時は、それは表面的にしかわからなかったわけですよ。だけど、長年多くの様々なレベルの学生のレッスンをして、コンクール審査などもして、自分でも勉強して演奏したりということを繰り返していると、「これこそが大事なことなんだ」ということがわかってくるのです。(J)

J は、指揮者のように音楽を聴取し表現することについて、ライグラフから学びとったことと、自身が理想とする表現の在り方を重ね合わせて、さらに詳しく説明している。自分自

身の演奏の指揮を執るということは、時間軸上に音楽を捉えるということであり、その中で「音楽的なニュアンス」を着実に実現してゆくということであるとする。そして、ライグラフが敬愛した指揮者、セルジュ・チェリビダッケ²⁷⁰がオーケストラから引き出す多彩な表現を引き合いに、「音楽的なニュアンス」の詳細を示している。要するに、時間軸上に、多種多様な楽器の音色が織り成すテクスチュア、そしてその「ダイナミクス」や「色彩」の変化を捉えるということである。客観的に時空間を捉え、音色の変化を聴取することを重ねることによって、理想とする音楽が表現されるのである。

彼（ライグラフ）の世代の真摯な音楽家が、どういうものを理想としているのかということを知りたかったのです。曲にもよりますが、ピアノ音楽もオーケストラ的に捉えて、指揮者的な考え方で、演奏することと客観的に聴くことを分ける、一つ一つの音楽的な出来事、音楽的なニュアンスということ、時間軸の中で把握しながら、冷静に実現していくということ。美学的には先ほども名前が出ていたアーティストね……。チェリビダッケなんかまさにそうじゃないですか。すごく意識的な音楽家ですよ。だからそれが嫌だっという音楽家、聴衆もたくさんいる。だけど例えば、彼がオーケストラから引き出すようなテクスチュアを、ピアノでつくるのができたらそれは素晴らしいじゃないですか。あそこまでダイナミクスの変化と、あと色彩の変化を加えることができるのであれば。(J)

B もまた、ピアノ演奏に一番重要なスキルとして、舞台上で「指揮者のようであること」を挙げている。演奏中には、指揮者のように「すべて」を統制し、音楽の大きな構成を捉える必要があるとする。要するに、細部に意識を向けることを軽視してはならないが、それ以上に、音楽における大きな時間の流れを見失うことなく演奏することが重要であるという。そして B は、このような音楽の捉え方について、演奏者としても活躍していたライグラフであるからこそ伝授できる内容であったと振り返り、聴き手に「伝える」演奏に欠かせない要素であることを強調している。

²⁷⁰ ライグラフが、チェリビダッケから大きな影響を受けていたことは、他の弟子も指摘するところである。

一番大切なスキルというのは、ステージ上に上がった時に自分が指揮者のようであることです。指揮者のように、すべてにコントロールを利かせて、大きな構成、音楽として大きく取り上げること、もちろん細かいことも大切だけれども、その中でも大きな動き、大きな枠組みを見失わないこと、これが大切だと思います。これはやはりライグラフ先生のような素晴らしいピアニスト、実際に舞台上がって演奏活動をされていた先生からだからこそ学べることだったと思う。(B)

Jは、細部を意識的に聴き、かつ時間軸を捉える聴取について、特定の芸術音楽における鑑賞の在り方を語る中で言及する。Jは、古典派以前の西洋クラシック音楽においても、背景音楽として聴くことを目的に作曲された作品もあると断りを入れた上で、音楽を意識的に聴き捉える必要性を主張する。それはつまり、音楽の構成をいかに捉えるかということである。作曲家が意識的に紡いだ音楽を、その構成を捉えるようにして、音楽の中に流れる時間を「追体験」するのであるという。

作品にもよるけれども、BGMのような聴き方をしちゃいけないと思うんですよ。意識的に聴かなきゃいけない。(中略) もっと意識的な作業ですよ。作曲家も意識的だし(中略)。直接ライグラフの言葉で私は聞いたことが無いけれど、“Gestalt”というドイツ語の言葉、“Form”ということね、構成というのはそこに尽きるんですね。(中略) やっぱ時間軸があって、時間をどう追体験していくかということに尽きる。(中略) 音楽は紙じゃないから。(J)

このようなJの見解は、音楽を鑑賞するということをめぐって示されたものであるが、前出の、時間軸上に「音楽的なニュアンス」を捉え表現するという主張を考慮するならば、意識的な聴取によって「追体験する」という考え方は、演奏者として音楽を再構成することにも通ずるものであるといえる。ピアノ演奏において、音楽を鑑賞することと表現することは表裏一体の営みなのであり、そのようにして演奏者によって再現される音楽は、時空間を捉える聴取によって支えられているといえるのである。

ライグラフの弟子は、彼の指導にも想いをめぐらせつつ、弟子自身の「感情」および「聴取」を働かせて、それぞれに音楽を捉え表現するに至っているといえる。

第4節 考察

本章では、弟子が、ライグラフの指導から何を心得、どのように理解を深め、音楽と向き合っているのかを明らかにした。

弟子は、“Übung”を経て美しい音色をつくる術を得るのみならず、ライグラフとともに音楽と徹底的に向き合う中で、自身がいかにか「無意識」であったかということに気づいたという。弟子によれば、ライグラフは“Übung”の後の指導においても、表現の意思をめぐる問答を繰り返した。弟子は、彼の問いに答えるべく、楽譜を詳細に読み込み、それを表現するに相応しい音色および打鍵を吟味した。無論、弟子がそれぞれに取り組む楽曲には、「応用編」の曲目に設定されたような枠組みはなく、一から音楽の全体を形づくるのが求められる。ただし、比較の視点をもって音楽の構成を捉えること、また音色をつくる打鍵によってそれを表現することについては、“Übung”における「経験」の延長線上にあるといえ、その「経験」の応用であることには違いない。要するにライグラフは、“Übung”を経ることによって、自律して「考える」方法を伝えることができていたのである。ライグラフとの間で繰り返された問答は、自問自答となって弟子の表現を支えていたといえる。“Übung”では、その名の通り「練習」の過程をライグラフとともにたどり、そこから弟子は、音楽を捉え表現するための「考える」方法、あるいは表現を探究し練習するための方法を得たといえるのではないだろうか。彼の“Übung”が、日本人の弟子の間で「ライグラフ・メソッド」として語られる所以といえるかもしれない。

「考える」方法を心得た弟子は、“Übung”における打鍵技術を起点として表現することができ一方、自身が求める表現のために必要な打鍵を「考える」こともできる。中には、現在、ライグラフが示したものとは全く異なる打鍵を用いていると述べる弟子もあるが、そのような場合にもなお、彼が伝えた「考える」ことは、表現を探究するための糧となっているのである。

弟子が獲得した「考える」方法は、“Übung”における「意識化」に端を発する。音色をつくること、そして音楽の「設計図」を描くことに集約される、音楽の表現を「考える」過程は、「意識」の連続によって成り立っていた。この「意識化」は、弟子の表現を支える「考える」方法の核となる一方で、それ以前の「無意識」の状態には戻ることができないという葛藤をもたらすこととなった。高度な域で徹底的に行われた「意識化」は、ある種の「意識」の「飽和状態」を引き起こしたのである。ただし、ライグラフは、極限まで究められた「意

識」から解き放たれる「無意識化」によってこそ、「演奏する瞬間」に「自由」を得ることができるのだと語った。弟子が、「意識」との葛藤を抱くと同時に、自由に表現したいという願望を抱くようになったことは、ライグラフが意図したとおりの展開であったといえるのである。

「意識化」を経た「無意識化」、すなわち「意識」を昇華させることの過程には、「意識」の在り方の変容とともに、「聴取」の存在が見出された。弟子は、「脱力」を真に理解するための鍵として、意識的な打鍵によって実現された音の響きを聴取し、判断することを挙げていた。この「意識」すると同時に「聴取」によって打鍵技術を探究する過程は、ライグラフとともに表現を模索する過程に同じである。彼は、音楽を意識的に「経験」する打鍵技術を、「経験」を表す言葉とともに共有することによって、生徒の身体的な感覚や「聴取」を刺激しつつ、生徒とともに表現を探究していた。そして、この「聴取」は、今なお研鑽を続ける弟子が、表現を探究する際にも、また作品を音楽として時空間に表現するその瞬間にも、重要な意味をもって作用していた。彼らは、「意識」をもって「考える」こととともに、「聴取」によって「経験」を耕し、その結果、より深くそして自由に音楽を「経験」することを目指しているといえる。

ライグラフは、「意識」から解き放たれる「無意識化」の領域において、「感情」が表出すると述べていた。「自由」になることによって、音楽に真の「感情」が浮かび上がるとするのである。一方、研鑽を重ねる弟子の言葉には、彼らが「感情」を意識的に「経験」し、表現しようとする姿勢を見てとることができた。弟子は、打鍵によって生み出す音色に表現の可能性を見つめ、ピアノがもつ多彩な音色に「感情」を託していた。そして、その音色に託される「感情」とは、楽譜から読み取られる作曲家の「感情」であり、演奏者である弟子が「自分の言葉」で語るそれであった。弟子は、作品の背景にまで意識を行き届かせ、作曲家の「感情」を掴むものの、それを各々の演奏者が「自分の言葉」として語ることを追究するという。そして、打鍵によって音色に「感情」を託すと同時に、時空間に鳴り響く音色の「ニュアンス」を「聴取」することによって、音楽を表現するのである。弟子によれば、そのような経緯を経て生み出される音楽には、作品に内在する「感情」のみならず、演奏者である弟子の生き様が表れ出るのであるという。「考える」ことによって「意識」を重ね続ける弟子が、打鍵技術を通して音楽を「経験」することは、まさに音楽を「生きる」ことなのであるといえよう。そして、演奏者の「経験」が深まれば深まるほど、その打鍵から生み出される音色は彩りを豊かにするのである。

弟子は、「経験」の積み重ねとともに、“Übung”における打鍵技術をはじめとする、ライグラフの指導への理解を深めていた。弟子の中には、それらをライグラフと学んだ当時には理解できていなかったことについて、不思議に思う素直な気持ちを言葉にした者もある。ライグラフが伝えたことは、それほどに「当たり前」のことであったと捉えることもできるが、どのような表現や高みを目指すにあたって必要不可欠な、普遍的なことであったともいえる。“Übung”において得た「経験」は、弟子のその後の研鑽においても、基礎への回帰を促す契機であり、またその「経験」を深化させる礎でもあると捉えることができるのである。ただし、現在の弟子によって捉えられるその普遍的な「経験」が、ライグラフとともに探究した「経験」は元より、彼らが独自に積み重ねた「経験」の結晶であることを考えるならば、これもまた当然のことであるといえる。

本章では、弟子の研鑽の過程を検討することにより、ライグラフの指導がどのように弟子の表現へと昇華されたのかを考察した。今、再び、第1章にて示した問いに立ち返りたい。ライグラフは、どのように「人生」が浮かび上がるような音楽を導き出したのか。彼は、“Übung”に始まる指導によって、打鍵技術を通して音楽を「経験」すること、また問答を繰り返すことによって「意識」を重ねて「考える」方法を伝えていた。また、弟子は「考える」こと、すなわち自問自答を繰り返し、その人生において「経験」を深めていた。そして彼らは、深化する「経験」を糧に、音楽を表現し、探究し続けている。彼らの人生が音楽へと昇華される道筋は、ライグラフ自身による音楽との対峙の過程、また彼が語る「無意識化」に至る過程にもその一端を捉えることができ、彼が歩んだ道に重なるものでもあるといえよう。そして、彼が理想とした、弾き手の技術を感じさせることのない表現とは、「無意識化」の領域において「感情」が浮かび上がる様であると指摘でき、時間をかけて「経験」を深めることによって実現されるものであるといえるのである。ライグラフや弟子が、「考える」ことを繰り返し、いかに人生を、そして音楽を「生きる」ということを自分自身に問い続け、表現を探究する過程は、「音楽は哲学ですから」という彼の理念そのものなのである。

第4章 ライグラフの師の指導にみる表現の原点

ライグラフの“Übung”は、彼が弟子とともに音楽を追究し、また弟子自身がそれぞれに音楽を「経験」するにあたって、基礎としての役割を担っていた。彼らの演奏表現の探究を支える“Übung”の成立には、いかなる経緯があったのだろうか。彼の師の指導に、その原点を探ることとしよう。

第1節 二人の師からの影響

ライグラフの“Übung”の成立過程には、二人の師の指導が深くかかわっている。

例えば H は、その経緯について、ライグラフに直接尋ねたことがあったとする。そこでは、故郷スウェーデンの師であるゴットフリート・ボーンと、十代後半から師事したアンナ・ヒルツェル＝ランゲンハーンからの影響が語られたという。ボーンは腕の重みを利用して演奏することを重視し、またヒルツェル＝ランゲンハーンは指を用いて演奏することにこだわりをもっていたという。そして、その両者の異なる演奏方法を組み合わせることによって、彼自身の“Übung”が生まれたというのである。

どういふふうにして、このメソッドをつくられたんですか？ というような（中略）、経緯を確かちらっと聞いたことがあって。最初に習った先生、スウェーデンのストックホルムの先生からは、腕の重みだけを使って弾くように教えられたんだって。（中略）スイスで習った先生は指だけで弾くようにという先生だったから、全く両極端だったんだって。だからそれを、二つをコンビネーションさせたんだ、というようなことを聞いて、ああなるほどねと。曲はでも先生が自分で、選んでというか。（中略）お二人の全然違うタイプのテクニックをもってらっしゃる先生に習ったのが良かったみたい。（H）

この点に関して、ライグラフ自身の証言を見てみよう。

ライグラフは、この二人の師を、三人目の指導者が不要ないほどに、彼に非常に良い影響

を与えた師であったと述べている²⁷¹。

シュナーベルの弟子²⁷²だった方と、スイスでレシェティツキーの弟子²⁷³だったヒルツェル・ランゲンハーンという女性に師事しており、私にとってこのお二人が非常にすばらしい先生だったから、三人目は必要なかったんですよ。²⁷⁴

重要な二人の師のうち、最初に師事したボーンの指導における特徴は、まず、身体の「リラックス」という点にあったという。ライグラフは、ボーンが、必要のない筋肉をリラックスさせることに重点を置いて指導していたことに言及している。

例えばボーンのやり方だとリラックスのための練習というのがあり、それはとても重要なもので、もちろん、必要のない筋肉をリラックスさせる能力をもつことである。²⁷⁵

また彼は、ボーンのもとで10年間をかけて研鑽を積んだ後に、ヒルツェル＝ランゲンハーンとともに学び始めたことで、「異なる視点」をもってピアノに向き合う経験を得たという。ライグラフは、彼らに言及するにあたって、ヒルツェル＝ランゲンハーンがボーンと比

²⁷¹ ライグラフは、ミュンヘン音楽大学にてピアノのディプロマを取得した際、実際には「三人目の先生」といえる指導者の指導を受けていた。ただし、彼に影響を与えた指導者ではなかったようである。彼は、二人の師との勉強に満足しており、故意に「何も言わない先生について」と説明している（高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、33頁）。

²⁷² ボーンは、ライグラフが大きな感銘を受けたと述べた（第1章第1節2.(1)「精神の伴う演奏」を参照）、シュナーベルの指導を受けた。シュナーベルの奏法や音楽の捉え方については、ウォルフ（1974）などを参照のこと（ウォルフ、コンラッド『シュナーベルピアノ奏法と解釈』（Konrad Wolff. *The Teaching of Artur Schnabel: A Guide to Interpretation*. London, 1972）千蔵蔵八訳、東京：音楽之友社、1974年）。

²⁷³ ヒルツェル＝ランゲンハーンは、テオドル・レシェティツキー（Theodor Leschetizky, 1830-1915）の直接の弟子であった。一方、シュナーベルの指導を受けたボーンも、遡ることによってレシェティツキーへと繋がる。レシェティツキーが後の演奏家に与えた影響については、Gerig（2007）などを参照のこと（Gerig, Reginald R. *Famous Pianists and Their Technique, New Edition*. Indiana: Indiana University Press, 2007）。

²⁷⁴ 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、33頁。

²⁷⁵ HLP, track 1.

較して一世代前に「属する」指導者²⁷⁶であることを強調している。

私自身は、ゴッドフリート・ボーンのもとに10年間通い、そこをやめ、その後ボーンよりも年齢が上の、つまりボーンよりも一つ前の世代に属するスイスのアンナ・ヒルツェル＝ランゲンハーンのもとで始めたことで、ピアノ演奏における異なる視点を経験したと言う必要があるだろう。²⁷⁷

ここでライグラフが指摘する「異なる視点」とは、Hが彼から聞かされたという両者の奏法における相違点を指していると考えられる。彼は、ヒルツェル＝ランゲンハーンと学び始めたことによって、「指の動き」に対する意識が芽生えたと述べている²⁷⁸。また、その「指の動き」とは、速い演奏を可能にする類の機械的な動きではなく、音色を生み出す過程に必要な意識的な動きのことであるとしている。そして、この音色づくりのための「指の動き」という新たな概念がもたらされたことを、彼は「非常に有意義」なことであったと捉えている。

私が言及したいのは、ヒルツェル＝ランゲンハーンとコンタクトをとるようになったことで、指の動きという概念が引き出されたということ。そして、音色づくりとの関連において重要な「動きのプロセス」についてより自覚的になる、という視点ももつことは、私にとって非常に有意義なものだったと思う。²⁷⁹

一方で、それ以前に師事したボーンのもとにおいては、このような「指の動き」が議論の対象として扱われることは、全く無かったという。ボーンの指導においては、音色づくりに対する会話が主立った内容であり、それに伴い、音の響きを内的にイメージすることが重視

²⁷⁶ ヒルツェル＝ランゲンハーンの生年は1874年、一方、ボーンの生年は1886年であり、両者には12年の差異がある。ただし、ライグラフが指摘するところは、年齢差よりも、「異なる視点」に通ずる世代差ということであろう。

²⁷⁷ HLP, track 1.

²⁷⁸ 序章にて検討した大地（2002）の研究にも明らかであるように、「指奏法」は「古い」奏法であるとされる。ただし、ヒルツェル＝ランゲンハーンは、「新しい」奏法である「重力奏法」において、「指の動き」に対する意識が軽視されていることに危機感を覚え、警鐘を鳴らしたとされる。その指導の詳細は次節に述べる。

²⁷⁹ HLP, track 1.

されていたという。そして、打鍵に関する助言はほとんどなされなかったものの、そのような内的な響きのイメージをもつことを出発点に、自然と音の響きが育まれていったという。

ボーンのもとでは、例えば指の動きといった概念について全く話されなかった。これらを純粋にテクニク的に考えることは許されておらず、響き、内的な響きのイメージからまず出発するべきだったし、そうするとその後自然と響きが育っていった。打鍵についてはあまりたくさん話さず、音色づくりについて話していた。²⁸⁰

二人の師の指導を受けたライグラフは、Hが述べるように、異なる奏法の両方を自身のものとし、それらを組み合わせることによって演奏や指導に臨んでいたといえる。このような奏法は、時代の流れにも沿うものであったが、二人の師とともに学んだライグラフが、彼らからの影響によって、奏法を組み合わせることへの意識をより強くしたこともまた確かである。彼は、腕の重みを用いる「重力奏法」は「活動力」の根源となるものとし、それと組み合わせる「指の活動」によって「色々な音色」を引き出すのであると述べている。

昔からピアノ奏法には色々な楽派があり、重力奏法だけという派もあれば、指だけの奏法という派もありました。しかし現代ではその2つを組み合わせ弾く方法が最も合理的だとされています。ピアノ演奏法は活動力の元となる重力奏法と指の活動力を利用した奏法が絶えず組み合わせられて出来ています。指の活動では指のどの部分で弾き、どう鍵盤を押さえるかで色々な音色が出て来ます。²⁸¹

第2節 ボーンの指導

ライグラフが、二人の師による正反対ともいえる指導から影響を受け、その両方を組み合わせることによって演奏するという考えをもっていたことが明らかとなった。彼らの指導

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ ライグラフ、ハンス、コンラート・ハンゼン『Mozart II=モーツァルトII』 東京：文献社（DVD）、20--年発売。（The Piano: General method）訳文は、日本語字幕に準ずる。訳文中の句読点は、筆者が加筆した。

がどのような内容であったのか、またそれをライグラフはどのように取り入れたのか、打鍵技術の観点から捉え、考察する。

1. ボーンの指導の原則

ボーンは、ライグラフが師事していた当時に出版された教本 (Boon 1935)²⁸²の序文において、彼が目指す「音色づくり」について説明している。彼はまず、ピアノの演奏を学ぶ上で、音色を生み出すことが何よりも重要であることを示している。またその上で、演奏者は、これから演奏しようとする音の響きの質や表現を、内的な思考と耳によって準備すること、そして聴くことを学ばなければならないとしている。

最初のピアノのレッスンで重要なのは、絶対的に音色づくりである。生徒は、思考²⁸³と耳を集中させて、それぞれの音の響きの質と表現を準備し、注意深く聴くことを学ばなければいけない。(Boon 1935)²⁸⁴

これはつまり、ライグラフがボーンによる指導の重点として挙げていた「内的な響きのイメージ」に関わる文言である。

またボーンは、上述したような思考と耳に基づく練習によって、「音楽的な技術」がもたらされると述べている。具体的には、徹底的に思考を集中させることによって、聴覚および指の筋肉の感覚が発達し、それらの発達が、ピアノ演奏における多彩な表現の基礎になると説明している。

²⁸² ボーンは、初修者向けの教本を出版している。ハ長調の音階に始まり、数多くの小品が収められている。1935年に出版されたものには、モーツァルトの《メヌエット》のような有名な作品の他、ライグラフの《ガヴォット》も見受けられる（作曲年は不明であるが、ボーンに師事した1928年以降、出版年の1935年以前の作品であると考えられる）。また、1965年に出版されたものには、より小さな小品が選曲され掲載されている印象があり、ボーンの自作品も含まれている。

²⁸³ ライグラフは、Tohver (1998) におけるインタビューの中で、ボーンの指導に特徴的な「思考」について、「内的なイメージ——思考——私は通常、それを内的な聴取と呼んでいる」と述べている (Tohver, Berit. *Tanke - ton: Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. Bromma: Edition Reimers, 1998, p. 92)。

²⁸⁴ Boon, Gottfrid. *Pianostudier*. Stockholm: Nordiska musikförl, 1935, p. 1.

機械的な指・手首の練習では、音楽的な技術の上達を促すことは全くできない。そのような音楽的な技術の上達は、耳と思考のコントロールのもとで、目的を定めて練習がなされて初めて得られるものである。健康的で変化に富むピアノ演奏をするためには、徹底的な思考の集中を通して得られる、聴覚の発達と指先まで配置された筋肉の感覚の発達が基本となっている。(Boon 1935)²⁸⁵

ここで強調されるのは、身体的な技術ではなく、思考および耳によるコントロールである。指の「筋肉の感覚」に関する指摘はあるものの、あくまで「感覚」であり、その上その「筋肉の感覚」の発達は、「徹底的な思考の集中」によって促されるという。これは、ボーンの指導において「指の動き」への言及が全くなかったという、ライグラフの証言を裏づけるものであるといえる。

そして、このような多彩な表現を目指す練習においては、機械的な練習を回避するとともに、演奏者の成長を妨げる様々な「抑制」を排除しなければならないとしている。その「抑制」のうちの一つとして挙げられているのが、「緊張」である。ここでは、身体的な「緊張」に加えて、精神的な「緊張」である「不安」にも言及されている。

ピアニストの成長を妨げる全ての抑制に対して注意を払うということもまた同様である。この抑制というのは、例えば緊張（これはほとんどの場合肩からくる）²⁸⁶、指使いやリズムにおける正確さの欠如、譜読みに伴う問題（中略）、不安、そして練習時の速すぎるテンポなどが当てはまる。(Boon 1935)²⁸⁷

この演奏時の「緊張」に関する注意喚起は、ライグラフがボーンの指導の一例として示した「リラックスのための練習」に関わる内容である。また、その身体的な「緊張」の原因を肩に見出すことができるという指摘から、ボーンの指導における「リラックスのための練習」とは、腕の脱力に通ずるものであると説明できる。

さらに、この教本の最初に位置づく音階の練習²⁸⁸に関する文言には、ボーンが目指す響き

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ () 内も、ボーンによる説明。

²⁸⁷ Boon, Gottfrid. *Pianostudier*. Stockholm: Nordiska musikförl, 1935, p. 1.

²⁸⁸ ハ長調の音階（ドレミファソファミレド）等が示されている。

の種類を見てとることができる。彼は、音階の練習を、「徹底的な思考の集中」に基づいて行うことで、「自由な響き」や「均一な響き」等に対する感覚を養うことができるとしている。

スケールの練習はとても早い段階で始めることができる。（中略）音楽的なラインと動き、音の自由な響きと音同士の均一な響き、そしてリズムのバランス、これらに関する感覚がこの練習で大いに養われうる。（Boon 1935）²⁸⁹

このように、ボーンの教本における序文には、ライグラフが説明するボーンの指導の特徴を捉えることができる。ボーンは後年、これらの特徴的な指導の原則について、さらに洗練された表現によって示している。1965年に出版された教本（Boon 1965）における序文の一部である。

生徒は、内的な耳（inre örat）を使って能動的に聴く（aktivt lyssna）能力と、指の腹の神経の感覚（nervkänslan i fingerblomman）でもって集中的に考える能力とを、最初の段階から既に訓練しようと努めなければいけない。指の腹の感覚

（känselförnimmelsen i fingerblomman）は、目の不自由な人が指先で読むことができるのと同じように、十分に発達させるべきである。生徒は身体的に、そしてもちろん精神的にもリラックスしていなければいけない。なぜなら、わずかな緊張によって脳と指の腹との繋がりが切断され、音は美しさのない押しつぶされた響き（oskön och pressad klang）となり、技術が不確かなものになるから。（Boon 1965）²⁹⁰

ここでは、例えば、内的なイメージをもつ重要性が、より具体的な表現によって強調されている。まず、単に「耳」と表記されていたものが、「内的な耳」に変更されている。また、集中的な「思考」の方法について、「指の腹の神経の感覚」を通して考えるという表現がなされている。ここでは、思考することを指の「感覚」を通して行うことが明示されたことに加え、「感覚」にかかる部位が「指先まで配置された筋肉（の感覚）」から「指の腹の神経（の感覚）」へと変更になっている。ライグラフが証言した通り、ボーン

²⁸⁹ Boon, Gottfrid. *Pianostudier*. Stockholm: Nordiska musikförl, 1935, p. 1.

²⁹⁰ Boon, Gottfrid. *Boons lilla pianoskola*. Stockholm: Eriks, 1965, p. 2.

の指導の重点が「指の動き」ではなく内面的な営みにあることを、より明確に示しているといえる²⁹¹。

また、排除すべき「抑制」については、身体的および精神的な「緊張」に集約されている。加えて、その「緊張」の影響が、音の響きに表れることも示されている。具体的には、身体的および精神的な「緊張」によって、「思考」と「指の腹の神経の感覚」の繋がりが失われ、その結果「美しさのない押しつぶされた響き」が生まれるという説明がなされている。このような響きは、1935年に出版された教本の序文にみられる「自由な響き」の対極に位置するものであると考えられる。

これらのことから、ライグラフが証言するボーンの指導の特徴、すなわち「リラックス」に重点を置き、「指の動き」ではなく「内的な響きのイメージ」によって音色に迫る方法は、ボーン自身の説明によって裏づけられるといえる。また、ボーンの教本（Boon 1935, 1965）に示される彼の文言によれば、その指導の要点は、あらゆる身体的および精神的な「緊張」を取り除き、「内的な耳」と「思考」を集中させること、また「指の腹の神経の感覚」を研ぎ澄ませることにあることがわかる。そして、その先に目指されるのは「自由な響き」であり、そのような響きを追究することから、変化に富む多彩な表現への手がかりを得ていたといえる。

2. 鍵盤の底を「押し込まない」打鍵

ライグラフによれば、ボーンは「指の動き」に言及することがなく、また打鍵に伴う動きへの意識ではなく、音の響きを内的にイメージすることを重視していた。このようなボーンの指導の特徴は、前節において、彼の教本における文言によって補完された。

一方で、ライグラフは、ボーンに伝えられたという「打鍵」の存在を明かしている。

ボーンは、打鍵に際して、鍵盤の底を「押し込まない」ようにすることを指導したという。ライグラフは、その鍵盤の底を「押し込まない」ということを、「非常に基本的なこと」と述べ、ピアノ演奏における重要な事項として捉えている。また、鍵盤の底を

²⁹¹ 1956年から1967年にかけてボーンに師事した Per Enflo 氏によれば、ボーンは、「指の動き」について、意識するものではなく内面の営みに付随して自然にあらわれるものであると考えていた。「ライグラフは目標を達成するために意識的な動きを用いますが、ボーンの考えは、リラックスして頭と『指の腹 (fingerblomman)』との良い繋がりがあれば、そのような動きはひとりでもたらされるだろうというものでした」(Enflo, Per. personal communication, June 16th, 2021)。

「押し込まない」ことが重要である理由を、腕の重みの役割に着目して説明している。腕の重みは、音をよく響かせるために必要なものであり、その音が響いた後には不必要であるという見解である。さらに、その不必要な腕の重みによって圧力をかけ続け、鍵盤の底を「押し込む」ことは、「筋肉を無駄に使い続けること」であり、「多くの力」を損なうことになるとしている。以下は、ライグラフが“Übung”の「脱力の練習」において、鍵盤の底を「押し込まない」打鍵を取り入れていること²⁹²、またそれがボーンの指導から得たものであることを説明している場面である。

ここでとても重要なことがある。鍵盤の底に行き着くまでに利用していた重み、これを、鍵盤の底に着いたらかなり素早く取り除かなければいけない。なぜなら音がよく鳴った後には、その重みを使う必要が無いから。(中略) この「鍵盤の底を押し込まない」(pressa icke i tangentbotten)ということは、ゴットフリート・ボーンのもとで教わった非常に基本的なことのひとつである。音を響かせた後で、鍵盤の底で筋肉を無駄に使い続けると、そこでとても多くの力を失うことになる。²⁹³

また、ライグラフは、ブラームスの作品における和音の響きを吟味するにあたって、この鍵盤の底を「押し込まない」というボーンの指導の原則に触れている²⁹⁴。ここでは、打鍵後に鍵盤の底を「押し込む」ことなく、打鍵のために用いた腕の重みや、それによって鍵盤に加えられる力を、瞬時に「緩める」ことが重要であるとしている。そして、そのような「押し込まない」打鍵によって、「自由で開放的に」感じることを追い求めているとしている。

鍵盤の底を押し込まないというのは、ゴットフリート・ボーンについて一番最初の番組²⁹⁵で言及した原則の一つ。(中略) 自由で開放的に感じたいのだ。だからできるだけ素早く緩める。²⁹⁶

²⁹² ライグラフはDVD(2006)においても、既に打鍵して下がり切った鍵盤を再び「押さない」ことを何度も注意している。その一例は、第2章第2節1.(1)「ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調」を参照のこと。

²⁹³ HLP, track 2.

²⁹⁴ ブラームスの《間奏曲》作品117-2に対する解説による。

²⁹⁵ 同じラジオ番組(1994)の第2回(HLP, track 2)のこと。

²⁹⁶ HLP, track 10.

さらに、ライグラフは、鍵盤の底を「押し込まない」ことによって、「自由で開放的に」感じることができ、その結果として「あたたかく開放的な響き」を得ることができるとしている。また、この「自由」を内的に感じることは、鍵盤に加わる力を瞬時に「緩める」際に指が鍵盤に触れている必要があり、鍵盤との関係性が保たれていることが重要であるとしている。ただし、鍵盤との関係性は、適切な「脱力」に伴って生かされるものであり、誤って不必要な腕の重みで鍵盤の底を「押し込む」場合には「響きを押しつぶす」ことになり、その結果、演奏者は「不自由」を感じるようになることになると述べている。

指は鍵盤に触れている。しかし私は自由になるための途上にある。この、よりあたたかく開放的な響きというのは自由を得ることを意味している。これはもちろん（自分の）内側で感じられるものだが、鍵盤との関係性においても感じられるものだ。もし今私がここで座って響きを押しつぶす（pressa klang）としたら（実演する）、このマイクで今どれだけの違いが伝わるかわからないけど、私はとても自由でないと感じる。²⁹⁷

ライグラフは、鍵盤の底を「押し込まない」ことによって、理想とする響きを生み出すと同時に内的に「自由」を感じることを、「感情的経験」であると説明する。ここで彼は、「あたたかく開放的な響き」を求めているが、打鍵の直後に力を「緩める」瞬間において、その響きを表す言葉と同様の「感情」を経験するという。

私は、まさにその瞬間に得られる感情的経験（emotionell upplevelse）を求めている。私は、自由に、開放的に、そしてあたたかく感じていたいのだ。そしてその場合私はこの打鍵を使う。しかし私がこのことに関して思うのは、少なくともそれを聴いた後に前面に出てくるのは全体性だということ。²⁹⁸

ブーンは、彼の教本（Boon 1965）において、身体的および精神的な「緊張」から生まれる響きを、「美しさのない押しつぶされた響き」と表していた。これは、ライグラフが指

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Ibid.

摘する、筋肉に不必要な「緊張」が強いられた結果の響きを指していると考えられる。ライグラフは、鍵盤の底を「押し込む」ことで、「響きを押しつぶす」ことになると述べており、彼の説明はボーンの文言の示す内容に一致している。

また、ボーンは、「押しつぶされた響き」の対極に位置すると考えられる「自由な響き」を、理想的な響きとして提示していた。一方のライグラフは、このボーンの指導に由来する鍵盤の底を「押し込まない」打鍵を、自身の“Übung”に取り入れており、そこでは「自由な響き」を目指す練習が展開されている²⁹⁹。これらのことから、ボーンは、「自由な響き」を目指し、鍵盤の底を「押し込まない」ことを確かに指導していたと説明することができる。

加えて、ライグラフは、鍵盤の底を「押し込まない」打鍵によって、内面的な「自由」を得るとしている。彼は、「自由に、開放的に、そしてあたたかく」感じる感情的な経験とともに、その感情が反映されているといえる「あたたかく開放的な響き」を生み出している。ここで強調すべきは、ライグラフが、鍵盤の底を「押し込まない」打鍵によっても、「感情的経験」を得ると説明しているということである³⁰⁰。彼は、「感情的経験」を得るために重要なこととして、鍵盤の底を「押し込まない」で力を緩めてもなお、指が鍵盤との関係性を保ち続けることを挙げている。これは、“Übung”において重視されていた、「指と鍵盤とのコンタクト」にあたると思われる。そして、この「感情的経験」と「指と鍵盤とのコンタクト」の関係性は、ボーンの指導における「思考」と「指の腹の神経の感覚」³⁰¹の繋がりに類似するものであるといえる。ただし、ボーンの指導に強調されるのは、打鍵における「動き」の側面ではなく、響きのイメージと身体感覚を結ぶ内的な側面である。

以上のことから、ボーンは、その指導において「指の動き」に言及することはなかったものの、鍵盤の底を「押し込まない」打鍵によって、「自由な響き」を得ると同時に、ライグラフが指摘するような「感情的経験」を得ることを伝えていたと推察できる。

²⁹⁹ 第2章第2節1.(1)「ショパン：《前奏曲》第20番ハ短調」を参照のこと。

³⁰⁰ 第2章において扱った“Übung”の中では、ショパンの《前奏曲》第4番ホ短調にて、鍵盤の底でより「大きなエネルギー」を感じ続ける打鍵によって、「濃密な感情」を得ていた。これをライグラフは「感情的経験 (känsloupplevelse)」を伴う打鍵であるとしている(第2章第2節1.(5)「ショパン：《前奏曲》第4番ホ短調」を参照のこと)。

³⁰¹ ライグラフが師事していた当時の教本 (Boon 1935) では、「指先まで配置された筋肉の感覚」とされていたが、いずれにせよ鍵盤と接触する指の感覚に関する文言であることに違いはない。

このようなライグラフの考え方とボーンの指導の結びつきについては、1965年に出版されたボーンの教本の序文に、裏づけを求めることができると考える。彼は、「音色づくり」にあたって、音に「生命」が宿るべきであると考えていた。「最初の教育で最も重要なものは音色づくりである。生命の宿っていない音は、魂の抜けた生命と同じ」（Boon 1965）³⁰²。そのため、彼がライグラフに伝えた、鍵盤の底を「押し込まない」打鍵においても、「思考」と「指の腹の神経の感覚」の繋がりを通して、音に「生命」を吹き込むことを念頭に置いていたと指摘することができるのである³⁰³。

第3節 ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導

1. ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の「基礎概念」

ヒルツェル＝ランゲンハーンは、彼女の教本³⁰⁴において、その指導内容の「基礎概念」を示している。

彼女は、ドイツ語の“Anschlag”（打鍵）が、“schlagen”（打つ、叩く）に由来する言葉であることを指摘した上で³⁰⁵、打鍵の在り方とともに目指す音の響きを提示している。打鍵

³⁰² Boon, Gottfrid. *Boons lilla pianoskola*. Stockholm: Eriks, 1965, p. 2.

³⁰³ 1977年から1978年にかけてボーンに師事した Jonas Lundahl 氏は、雑誌記事においてボーンの指導の特徴を語っている。彼によればボーンは、聴覚および鍵盤に触れる指先の触覚を通して、身体と魂が融合されるという考えのもとに指導を行っていたという。「身体と魂は、聴覚と触覚を通じて一つになる。触覚の中でも特に、楽器との接触面である指先において」（Lundahl, Jonas. “Seminaruim med Boonsällskapet” In *Svenska Pianobulletinen* 2018/2 (2018): 15)。また Lundahl 氏は、そのようなボーンの指導や考え方は、禅のようであったといえると説明する。「ボーンにピアノ演奏を学ぶことは、おそらく日本の禅師に学ぶことと非常に似ていました。彼はとても親切で、とても厳格でした！彼は自分が演奏するすべてのものに非常に注意を払い、すべてが自身の内側から出てくるものであること、そしてすべてを自分の存在全体（身体と魂）で経験することを望んでいました。リラックスすることと自分の存在とが、一体化します。音色づくりと響きは、最大限に高められたエネルギーでもって行われます。響きの感覚は、非常に敏感な指先によって伝えられます」（Lundahl, Jonas. personal communication, April 7th, 2021）。

³⁰⁴ ドイツ語の原書（Hirzel-Langenhahn 1951）および彼女の弟子による編著書（Hirzel-Langenhahn 1964）、また邦訳書（ヒルツェル＝ランゲンハーン 19--）を参照する。邦訳書の日本語を引用する場合にも、必要に応じて原語を補う。

³⁰⁵ この点について、ヒルツェル＝ランゲンハーンは、フランス語の“toucher”（触れる）、つまり「タッチ」の方が、「指が楽器からどのようにして音を誘い出そうとするか、又すべきかをはるかに良く示しています」としている（ヒルツェル＝ランゲンハーン、アンナ『ピアノのための指の訓練——弾くことと理解すること』（Anna Hirzel-Langenhahn. *Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*. Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel, 1964）原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、19--年、10頁）。

によって、確かにハンマーは弦を「打つ」ものの、演奏者にとって重要なことは、鍵盤の押しえ方であるという。彼女は、鍵盤の押しえ方次第で、「生き生きとした響き」を実現することが可能であると述べている。また、感度の高い演奏者は、必然的に豊かに響く音を求めるとした上で、そのような耳が要求する響きを実現させるためには、指を「教育」する必要があるとしている。

ピアニストにとってはキーを叩くと云う掟等はなく、唯ハンマーが弦を打つに過ぎません。しかしこうして出された響きが空虚な騒音としてでなく、「生き生きとした響き」(lebendiger Klang)として私達の耳に聞こえるかどうかはキーのおさえ方如何にかかっています。勿論感覚のある演奏者はどっちみち良く響く音を求めます。しかしこの耳の要求に、教育されていない指は恐らく応じることはできないでしょう。³⁰⁶

また、この「教育」とは、指そのものに「意識」を与えるためのものであるという。演奏者の指の「意識」は、鍵盤の動きを完全にコントロールする技術に欠かせないものであり、その指の「意識」こそが、彼女の指導における技術の「基礎概念」とであると述べる。また、指が「意識」をもち、鍵盤をコントロールすることによって、望ましい響き、すなわち「生き生きとした響き」がもたらされるとしている。

指はキーの動きを完全に支配できなければなりません。これは指に十分な「意識」をつけることによって達成できます。この意識が私達のテクニックの基礎概念なのです。それは指に望ましい響きをもたらす可能性を与えます。³⁰⁷

またヒルツェル＝ランゲンハーンは、鍵盤をコントロールするための指の「意識」を前提として、その指の力を発達させると述べる。その場合には、腕を用いない方法によって、指のみの筋肉の強化を図るという。そして彼女は、10本の指がそれぞれに「意識」をもって、独立した個々の力を発達させてはじめて、腕を用いる打鍵を検討すると述べている。

³⁰⁶ ヒルツェル＝ランゲンハーン、アンナ『ピアノのための指の訓練——弾くことと理解すること』(Anna Hirzel-Langenhan. *Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*. Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel, 1964) 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、19--年、10頁。

³⁰⁷ 同上。

意識の次に私達は指の力を発達させます。腕の力がその筋肉の強さにかかっているように、指の力も又その指に属している筋肉の強さを前提とします。(中略)腕はまず協力させないで、静かに楽に保たねばなりません。なぜなら腕の筋肉がしめ出されるとすぐに指の筋肉は短時間で強められるからです。10本の指がそれぞれの独自の力を意識して発達させてはじめて、私達は自然な腕の力を協力させます。³⁰⁸

ヒルツェル＝ランゲンハーンは、この教本において、鍵盤の動きをコントロールする指の「意識」を重視し、「生き生きとした響き」を目指すとともに、一本一本の指の独立と強化を求めている。またその強化の方法からは、腕と比較して、指の存在が前面に押し出された指導であることがうかがえる。ライグラフやその弟子のHが説明する、ライグラフに影響を与えたというヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の特徴が、確かに示されている。

2. 鍵盤を「押し下げる」打鍵

ヒルツェル＝ランゲンハーンが示す、「生き生きとした響き」を実現する鍵盤の押さえ方とはいかなるものであろうか。

彼女は、「意識」のある指による打鍵の過程、つまり鍵盤のコントロールを、次のように説明する。彼女によれば、演奏者の指はまず、鍵盤を指と一体のものであるかのように感じつつ、鍵盤を「押し下げる」という。そして、鍵盤を押し下げようとする指が、「意識」をもってその鍵盤に触れる時、そこでは既に、響かせようとする音やその性質を内的に感じている必要があるとする。また打鍵後には、指が「意識」をもって響かせた音を保つ段階が訪れる。この実現された音の響きを、指が「意識」をもって保つことによって、次の指が、打鍵を準備する動作を行う中で、これから響かせる音を正しく感じるができるという。つまり、鍵盤を押し下げている指と、次の打鍵のために上がる指³⁰⁹のいずれもが「意識」をもつことによって、理想的な響きを生み出す打鍵が準備される。

³⁰⁸ 同上。

³⁰⁹ この場合は、指が鍵盤から離れて次の打鍵を準備しているものと考えられるが、彼女の指導では、鍵盤との接触を保つ打鍵も多く扱われたようである。弟子によってその様子が補筆されている。

指はキーと「一体」として感じ、したがって叩くのではなく感じながらおし下げます（*führend niederdrücken*）。指がキーを「意識して触れている」間に、出そうとしている音の性質は既に確実に感じられていなければなりません。この音がある指で「意識して保たれている」と、続いて次の指を慎重にゆっくり上げることができて前以って正しい響きの感覚が生まれるのです。³¹⁰

また、ヒルツェル＝ランゲンハーンは、自身が提案する「連結」（*Binden*）³¹¹という練習方法の解説にあたって、鍵盤を押し下げた後に、響かせた音を意識して保つ段階についてより具体的に説明している。彼女は、打鍵している指が、今響いている音を意識して保つことによって、響いている音が次の音へと「流れ込む」ことになると述べている。そして、指によって保たれ、次の音へと「流れ込む」響きが実現された時、「歌うような」フレーズが生み出されるという。彼女は、そのように意識的な打鍵で音の響きを美しくつなげることによって、「生き生きとした効果」を得るとしている。

歌うような音楽的フレーズは、それが美しくつなげて弾かれるとそれだけ一層生き生きとした効果を生みます。本当の連結とは、ある音が次の音へ流れ込むことです。このためには、指はキーを続く指が次の音を美しく響かすまでおさえていなければなりません。³¹²

この「生き生きとした効果」を生む打鍵について、原書においては、弦楽器におけるボーイングと比較した説明がなされている³¹³。要するに、ピアノの演奏においては、弦楽器の弓の役割をも指が担うということである。弦楽器では、ボーイングによって、次の音へと「流れ込む」ように音を響かせるのに対して、ピアノでは、鍵盤を押し下げた指が一定の圧力で鍵盤を「押し続ける」ことが重要であるとしている。

³¹⁰ ヒルツェル＝ランゲンハーン、アンナ『ピアノのための指の訓練——弾くことと理解すること』（Anna Hirzel-Langenhahn. *Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*. Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel, 1964）原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、19--年、10頁。

³¹¹ 同前、14頁。

³¹² 同上。

³¹³ 編著書（Hirzel-Langenhahn 1964）においては、省かれている。

弦楽器では、(中略) 次の指が次の音を打つ瞬間に指が弦から離れて、弓が二つの音を結びます。しかしながらピアノでは、ある指は、次の指が鍵盤とハンマーの助けを借りて間接的に次の弦を美しく響かせるまで、一定の圧力で鍵盤を押し続け、その後やっとな鍵盤を離すことができる。³¹⁴

このように、ヒルツェル＝ランゲンハーンは、指に「意識」をもたせて、鍵盤を「押し下げる」こと、また押し下げた鍵盤を「押し続ける」ことによって、「生き生きとした響き」や、響きが美しくつながるフレーズにおける「生き生きとした効果」を生み出すとする。また、指が上がる際にも、各段階にある指の「意識」が重視され、それによってこれから生み出される「響き」の「感覚」をも得るとしている。

ライグラフは、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導を受け、「指の動き」という概念が引き出され、その「動きのプロセス」に自覚的になるという視点を得たと述べていた。彼女の教本に示された、指の「意識」を基礎とする打鍵の過程は、その証言の内容に一致するといえる。また、ライグラフは、彼女の示す「動きのプロセス」が音色に関連するものであるとされていたが、その点についても、響きと関連づけられた説明に確かに捉えることができる。

ライグラフの“Übung”における、指のみを用いた打鍵の練習や、それによって個々の指に「意識」をもたせ、指そのもののもつ力を自覚させるという練習のねらいには、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の特徴が認められる。そして、鍵盤をコントロールする指の「動きのプロセス」は、“Übung”における「鍵盤の抵抗を感じる練習」等の内容に、類似性を見出すことができる。それは、ライグラフが説明する、4つの段階から成る「指と鍵盤とのコンタクト」が保たれた打鍵のプロセスに顕著である。また、指が鍵盤を「一体」のものとして感じ、鍵盤の動きを意識的にコントロールするという打鍵の捉え方に関しても、ライグラフとヒルツェル＝ランゲンハーンの指導との間に関連性を指摘することができる。

ヒルツェル＝ランゲンハーンは、鍵盤を押し下げた後に、鍵盤を保持する段階を強調し、その鍵盤を「押し続ける」間の指の「意識」によって、響きやフレーズを「生き生き」とさせることが可能であることを示している。ライグラフは、鍵盤を「押し下げる」打鍵、さらにはその押し下げた鍵盤を「押し続ける」ことについて、スウェーデン語の「表現」(uttryck)

³¹⁴ Hirzel-Langenhahn, Anna. *Briefe an meine Schüler: Eine Lehr- und Lernweise des Klavierspielens*. Berg, Thurgau: Edition Langenhahn-Hirzel, 1951, p. 35. 邦訳は、田舎片による。

という単語を引き合いに出して説明している。それは、「表現」という単語の中に「押す」(tryck)という単語が組み込まれており、鍵盤を「押し下げる」ことによって、作品が求める“espressivo”という「表現」を生み出すという主張である。彼は、鍵盤を「押し下げる」ことは、鍵盤を「突く」ことや「打つ」と差別化されると述べている。そして、「押し続ける」という言葉を用いてはいないものの、「表現」を実現するためには、押し下げた鍵盤の底において、鍵盤を押し続ける指でエネルギーを感じ続けることが肝要であるとしている。

エスプレッシヴォとは「表現」(uttryck)という意味。つまりこの部分では「全ての音が、表現とともに演奏されなければいけない」ということを指している。

「表現」という単語には、押す(tryck)という単語が含まれている。つまり、押すのだ。「突く」(stöta)や「打つ」(slå)ではなく、本当に鍵盤を押し下げる(trycka ner)のだ。そして私はここで、鍵盤の底においてもなお、エネルギーの感覚を保つべきだと考えている。³¹⁵

ライグラフは、この鍵盤を「押し下げる」打鍵に付随する、鍵盤を「押し続ける」ことについて、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導から得たものであるとは述べていない。ただし、「歌うような」フレーズの「生き生きとした効果」のために、「意識」をもつ指で鍵盤に圧力をかけ続けるというヒルツェル＝ランゲンハーンの指導内容や、その言葉の選択に照らし合わせると、その影響が全くないとはいえないだろう。特に、前提となる、鍵盤を「打つ」のではなく「押し下げる」のであるという捉え方は、彼らの打鍵の共通性を象徴しているといえる。ライグラフは、この押し下げた鍵盤を「押し続ける」ことについての説明を、“Übung”におけるショパンの《前奏曲》第4番ホ短調の指導において行っている。つまり、鍵盤の底でエネルギーを感じ、指の腹で「鍵盤を掴む」³¹⁶ことによって、いわゆる「感情的経験」を

³¹⁵ HLP, track 4.

³¹⁶ ライグラフは、「鍵盤を掴む」ことについて、自身のみが発見したことではなく、ゲンリッヒ・ネイガウスもその著書において触れていることに度々言及している（公開講座1976、HLP, track 4）。また、ヒルツェル＝ランゲンハーンが「鍵盤を掴む」ような指の動きに関する指導を行ったかどうかは定かではない。ただし、鍵盤に「圧力」あるいは「エネルギー」をかけることによって、「歌うような」フレーズあるいは「レガートのイリュージョン」および「濃密な感情」を得るという点で類似しているといえる。

得ようという、まさにその打鍵についての説明なのである。

両者の指導における、これらの打鍵の直接的な関連性は明らかではないものの、彼らが、鍵盤を「押し下げる」打鍵と、それに伴って鍵盤を「押し続ける」ことによって「表現」を得ようとしていたことは確かである。また、そのような打鍵が指の「意識」に支えられているということも共通している。そして、彼らはともに、鍵盤との関係性から、指の「意識」や「動き」に着目し、指で「感じる」ことを重視しているといえる。これらのことから、「指と鍵盤とのコンタクト」を保ち、鍵盤を「押し下げる」こと、また押し下げた鍵盤を「押し続ける」ことによって「感情的経験」を得るというライグラフの打鍵には、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の一端を捉えることが可能であると説明できる。ライグラフは、「指の動き」の概念が自身にもたらされたことを、有意義なものとして受け取ったと述べていたが、そのようなヒルツェル＝ランゲンハーンの指導の影響を、彼の“Übung”に見てとることができるといえよう。

第4節 考察

ライグラフが師事した二人の師の指導について、主に、ライグラフの証言、またそれぞれの師の教本の文言に基づき論じた。ここで扱った内容は、彼らの指導のわずかに一部ではあるものの、そこには、ライグラフの指導に通ずる内容を確かに捉えることができた。

ライグラフの証言によれば、二人の師の指導には、「音色づくり」に関わる「指の動き」への言及の有無に、差異が認められた。この点に関して、各師の教本からも、その指導の特徴が明らかになった。ポーンは、「指の動き」に拠らず、不必要な「緊張」を取り除き、「内的な耳」と「思考」を集中させること、また「指の腹の神経の感覚」を研ぎ澄ませることから、音の響きを内的にイメージし、理想とする表現を追究していた。また、ヒルツェル＝ランゲンハーンは、指に「意識」をもたせて鍵盤をコントロールすること、すなわち鍵盤を「一体」として感じる意識的な「指の動き」を通して、理想的な音の響きを準備し、生み出すことを目指していた。

ライグラフが述べるように、二人の師は、「指の動き」という側面に関しては、全く異なる方法をとっている。ただし、そこにはいくつかの共通項を見出すことができる。第一に、演奏者に求める集中力の高さを挙げるができる。ポーンは、「リラックス」することを徹底した上で「耳」と「思考」に焦点を当て、求める響きや表現にいかにも集中力をもって向

き合うかということを中心とした。また、「思考」と指の「感覚」との間にも精神的な強い結びつきを求めた。ヒルツェル＝ランゲンハーンの場合には、何よりも打鍵に伴う「指の動き」、また打鍵する指そのものの「意識」、そしてその打鍵によって響いている音とこれから響かせる音に対して、多大な集中力を求めた。両者ともに、内面的かつ深い集中力を求めていたといえる。

第二に、目指される響きの存在である。既に示したように、両者はともに、響きを内的に聴くことを求めた。また、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導においては、その内的な聴取が「指の動き」に伴い派生するものとして示された。理想的な響きとしては、ボーンの場合には「自由な響き」が、ヒルツェル＝ランゲンハーンの場合には「生き生きとした響き」が特に目指されていた。加えて、ボーンは「自由な響き」を基本として、変化に富む多彩な表現を求めた。そして、ヒルツェル＝ランゲンハーンは次の音へと「流れ込む」ような「生き生きとした響き」によって、美しくつながるフレーズに「生き生きとした効果」を得ようとした。多彩な表現の実現のために、音に「生命」やその「魂」が宿るべきであると考えていたボーンは元より、ヒルツェル＝ランゲンハーンも「生き生きとした響き」つまり「生命」が感じられる音の響きを目指していたといえる。

このような、高度な集中力を求め、響きに生彩を与える二人の師の指導には、異なる種類の打鍵の存在が浮かび上がる。ボーンは鍵盤の底を「押し込まない」打鍵に、またヒルツェル＝ランゲンハーンは鍵盤を「押し下げる」打鍵に、その指導の特徴の一端を捉えることができた。両者の打鍵には、鍵盤を意識的にコントロールすること、そして一定の圧力をかけて鍵盤を「押し続ける」ことに対する見解の相違が浮かび上がる。また、意識的な「指の動き」との関連性に相違がみられる一方で、「指と鍵盤とのコンタクト」への意識という点には共通性も認められる。

そして、ライグラフの“Übung”には、このような二人の師の一見相反する打鍵の両方が組み込まれているといえることが明らかになった。ボーンの鍵盤の底を「押し込まない」打鍵は、“Übung”における「脱力の練習」に顕著であり、ヒルツェル＝ランゲンハーンの鍵盤を「押し下げる」打鍵は“Übung”における「鍵盤の抵抗を感じる練習」にその特徴を捉えることができた。これらは、“Übung”の最初に扱われる打鍵であり、また腕や指を単独で用いる打鍵の練習である。このような“Übung”の構成には、二人の師から得た両方の打鍵を基礎として、「音色づくり」の練習を展開しようとするライグラフの意思を見出すことができる。

また、ヒルツェル＝ランゲンハーンの示した、鍵盤を「押し下げる」打鍵に伴い一定の圧力をかけて鍵盤を「押し続ける」ことは、“Übung”におけるショパンの《前奏曲》第4番ホ短調等での打鍵に類似性が認められた。ライグラフは、鍵盤を「押し下げる」打鍵、またその押し下げた鍵盤の底で「エネルギーの感覚を保つ」こと、すなわち鍵盤を「押し続ける」ことについて、自身の“Übung”との関係性を明確に示してはいない。ただし、ボーンの打鍵とは対照的な、意識的な「指の動き」に基づく打鍵に「表現」の可能性を見出していたことは、彼の証言に明らかである。

ライグラフは、ボーンの鍵盤の底を「押し込まない」打鍵と、ヒルツェル＝ランゲンハーンの指導に共通性を見出すことのできる打鍵、すなわち押し下げた鍵盤の底で「エネルギーの感覚を保つ」ことについて、その両者とともに「感情的経験」であるとしていた。対照的な特徴をもつ打鍵ではあるものの、その両者に共通する「指と鍵盤とのコンタクト」を通して、音の響きに「感情」を「経験」することを重視していたことが明らかである。そして、それらの異なる打鍵から得られる音の響きは、打鍵に伴う意識的な「経験」とともに作曲家や演奏者の「感情」が込められた結果であると考えられ、自ずと生き生きとした「生命」の感じられる響きとなって生み出されていたといえる。

ライグラフの弟子は、「指と鍵盤とのコンタクト」を、“Übung”における音色をつくる打鍵の重要な側面であると語っていた。また、彼らは、“Übung”において扱われた「脱力」への理解を深める中で、腕の重みを用いて鍵盤の底を「押し込まない」打鍵を「感覚」へと落とし込むこと、またその上で「指の動き」を加えることによって、理想的な音色を生み出すことを見出していた。年月をかけて研鑽を積んだ弟子の証言から明らかになった、彼らの打鍵技術の深化には、ライグラフの二人の師に特徴的な異なる打鍵の融合が捉えられるといえる。そして、「リラックス」することを時間をかけて習得し、その上で「指の動き」と融合させ理想的な音色を得るという道筋は、まさにライグラフ自身が二人の師に学び歩んだ軌跡であるといえよう。

また、このような打鍵の融合には、内的にイメージした響きや表現を、意識的に生み出そうとするライグラフの姿勢がより浮き彫りとなる。前章において、ライグラフは、意識的に響きを生み出すことを重ねた上で、それが無意識の領域に押し上げられることを重視していたことが明らかとなった。ボーンは、一切の「緊張」を取り除き、「耳」や「思考」を集中させることによって、イメージする響きや表現を実現させていたが、ライグラフにとっては、それを意識的な「動き」によって実現させることが重要であった。ライグラフは、美し

い響きを損なわないボーンの打鍵と、自身の意思を意識的に表現することを可能にするヒルツェル＝ランゲンハーンの打鍵を組み合わせ、自らの音楽を表現することを追究したと考えられる。そのため、その両者が組み合わせられた「経験」としての打鍵には、ライグラフ自身の長年の「経験」が凝縮されているといえるのである。弟子が証言する、ライグラフの美しい音、またその人生が浮かび上がるような表現は、二人の師との「経験」を融合させた基礎に基づき、彼自身の応用であると説明できよう。そして、その「経験」としての打鍵は、指導に際して一旦分解され、彼の研鑽の道筋を追体験するような“Übung”によって弟子に伝えられたのである。

結章

第1節 総括

本研究では、ハンス・ライグラフがいかにして弟子の演奏を説得力あるものへと導いたのかを明らかにすることを目的として、彼の打鍵技術をめぐる指導の実際と弟子による研鑽の過程、および彼の師の指導を検討した。

第1章では、ライグラフのピアノ指導に迫るための前提として、彼自身がどのような演奏を目指し、どのように音楽と対峙していたのか、その音楽観をライグラフおよび彼の弟子の言説に基づき検討した。ライグラフは、演奏者の存在、すなわちその精神が、演奏する音楽に反映されることを理想としていた。また彼は、ピアノの響きに対するこだわりをもち、その精神を「美しい音」に託すことによって、理想的な演奏を実現させていたといえることも明らかになった。彼は、そのような演奏の実現にあたって、作曲者の「イデー」が構成された作品を、演奏者が自身の「作品」として再構成し、作品および演奏者の「感情」を交わらせることを信条としていた。そして、作品を構成する一音一音に相応しい「音色」を見出し、それを確かな「テクニック」によって「音楽」として再現することを強調していた。彼が理想とする演奏の在り方と、音楽との対峙の過程には、大別して二点の関連性を示すことができた。第一に、彼は、作品を丹念に分析し再構成することについて、「自分の心を解放する」営みであるとしており、その過程に、精神が浮かび上がる演奏の根源を捉えられるということである。第二に、彼は、ある一つの「音色」とそれを可能にする「テクニック」が、一対一の関係にあると考えており、明確な意識に基づく「テクニック」が、彼の理想とする演奏を支えているということである。

第2章では、ライグラフが打鍵技術をめぐってどのような指導を展開していたのか、彼の“Übung”における指導内容および指導場面を検討した。まず、その指導内容からは、彼が、身体的な融合および音楽的な融合によって、身体と音楽を融合させることを導いていることが明らかとなった。彼はまず、腕と指の動きを単独で扱い、それらを徐々に連動させること、また「指と鍵盤とのコンタクト」を重視して身体と楽器とを意識的に関連させることから、打鍵技術を捉えていた。また、そのような打鍵によって、“Übung”の「基礎編」におい

ては特定の響きやフレージングを生み出すことを徹底的に指導し、「応用編」においては拍や拍子の概念を加え、音楽の全体を構成することを指導していた。ライグラフは、音の響き、またそのニュアンスの変化を「生き生き」させることによるフレージングを、打鍵によって「経験」するという考え方を示していた。そして、打鍵に伴う身体および聴取の「経験」は、独特な言い回しによる「経験」を表す言葉とともに生徒との間で共有されていた。続いて、“Übung”の「応用編」における指導場面には、「基礎編」における「経験」に基づき、音楽と生徒の心を融合させる指導の展開を捉えた。ライグラフは、より規模の大きな楽曲に打鍵技術を適用することによって、一定の枠組みの中で表現の道筋を「経験」させていた。また、生徒と共有する「経験」に紐づく、「経験」を表す言葉および互いの聴取を生かし、打鍵技術をめぐる問答を繰り返すことによって、生徒の表現の意思を明確にしていた。このような“Übung”におけるライグラフの指導の実態には、表現の探究を豊かにする基盤の確立が認められた。第一に、彼は、打鍵技術をめぐるある種の「型」を共有することによって、基礎への回帰を必然の道筋として、技術と表現の往還を促していた。第二に、彼は、“Übung”を構成するさまざまな融合の過程に基づき、意識的な「経験」を育み、自律して表現を探究する応用への礎を築いていた。

第3章では、弟子が“Übung”に始まるライグラフの指導から何を心得、どのように理解を深め、音楽を表現するに至っているのか、彼らの言説に基づき検討した。弟子は、“Übung”を経て美しい音色をつくる術を得たと捉えていた。そして、その後の指導においては、引き続き問答が繰り返され、楽譜を隅々まで把握することから、「設計図」とも言い表すことができるほど詳細な表現のイメージをもつように促されたこともわかった。彼らは、ライグラフとともに音楽と徹底的に向き合う中で、「考える」方法を獲得していた。また、弟子は、“Übung”を経て「無意識」の行為を「意識化」すること、そしてさらに時間をかけて「無意識化」することによって、ライグラフの指導への理解を深化させていた。その間、彼らは、「意識」からの脱却を求めて葛藤を抱くこともあった。この「意識」を昇華させる道筋について、ライグラフの言説にもあたり、「意識化」に対する彼の意図を紐解くとともに、弟子の説明を補完した。彼は、真に「演奏する瞬間」に「意識」から解放され、自由を「経験」するために、徹底的に「意識」を重ねる必要があること、また「意識」を経た「無意識」の領域に到達してこそ、音楽に「感情」が浮かび上がることを示していた。このような探究の過程を経た弟子は、ピアノがもつ多彩な音色に「感情」を託して表現の可能性を追い求め、日々音楽と向き合っていた。また、彼らは、音楽やその背景に作曲家の「感情」を捉えた上

で、自身の演奏を通してそれを「自分の言葉」で語ることを重視しており、そのような演奏には、演奏者の生き様が浮かび上がるとしていた。加えて、弟子は、打鍵を通して音色に「感情」を込めると同時に、その音色の繊細なニュアンスを聴取し、各々の表現を生み出していた。特に、「演奏する瞬間」には、客観的に時空間を捉えることによって音色の変化を聴取することを重ね、表現として聴き手に伝える「音楽」を実現させていた。以上のことから、弟子は、“Übung”に始まるライグラフの指導から得た「経験」を糧とし、それぞれに研鑽を積むことで「経験」を深化させ、音楽の表現を追究し続けていることが明らかとなった。弟子が、「考える」ことによって「意識」を重ね、打鍵技術を通して音楽を「経験」することは、彼らの人生を通して音楽を表現することであり、まさに音楽を「生きる」ことなのであった。

第4章では、ライグラフ自身がどのような経験を経て、“Übung”をはじめとする彼の指導を導き出すに至ったのか、彼の言説および二人の師の教本に基づき検討した。ライグラフによれば、二人の師の指導における相違点は、指の動きに対する言及の有無にあり、異なる特色をもつ彼らの指導を自身の指導に組み込んでいた。ポーンは、彼の教本において、あらゆる身体的および精神的な緊張を取り除き、内的な耳と思考を集中させて、響きを探究することを強調していた。指の動きへの意識ではなく、内的なイメージを重視するポーンの指導を、ライグラフは、腕の重みを用いる鍵盤の底を「押し込まない」打鍵として“Übung”に取り入れ、「自由な響き」を追い求めていた。一方、ヒルツェル＝ランゲンハーンは、彼女の教本において、指に「意識」を与え、鍵盤の動きをコントロールすることによって「生き生きとした響き」を実現することを追究していた。彼女の指導の特徴の一つとして、鍵盤を「押し下げる」打鍵を指摘することができ、中には、指が一定の圧力をかけて鍵盤を「押し続ける」ことによって音楽的なフレーズを生み出す打鍵も認められた。このような鍵盤を「押し下げる」打鍵についても、ライグラフの“Übung”における指を意識的に用いる打鍵に、共通点が見出された。二人の師の正反対ともいえる打鍵は、高度な集中力が求められること、また響きに生彩を与える目的をもつという点で、性質を同じくしていた。またライグラフは、両者の指導が反映された打鍵について、「感情的経験」であると述べていた。彼は、“Übung”において、自身の「経験」を一旦分解し、二人の師に特徴的な打鍵をそれぞれに取り上げた上で、両者を融合することによって、彼の人生が凝縮された「経験」を弟子に共有していたのであった。

第2節 結論

本論を通して、ハンス・ライグラフが打鍵技術をめぐる指導によって、いかにして弟子の演奏を説得力あるものへと導いたのかを明らかにした。

本論は、ライグラフのピアノ指導が、打鍵技術をめぐって展開されるものでありながら、表現の探究に際して異なる要素の融合を経験させること、そこに生じるある種の矛盾やそれに対する葛藤と向き合わせることを通して、彼自身が人生をかけて実践し続けた音楽家としての「哲学」を伝え、弟子の演奏表現の深化を導くものであったと結論づけるものである。その具体的な過程は、以下の三点に集約することができる。

第一に、ライグラフは、身体および音楽におけるさまざまな要素の融合に基づく体系的な指導により、打鍵技術を起点として音楽と心の融合を図り、個々人の表現を探究する道筋を共有した。“Übung”における指導では、確かに基礎的な打鍵技術に焦点が当てられていたものの、それは、音楽をいかに形づくるかという目的をもってこそ生かされるものであった。彼は、その手段と目的の両側面を、乖離させることなく、しかし体系的に順を追って示していた。ライグラフは、腕の重みと指の動きの両方を融合して用いる奏法を伝えるにあたり、あえて各部位を単独で用いる機会を設けた。より簡素な要素を個々に扱った上で、それらを意識的に融合する段階を経ることによって、いかに融合させるかという選択肢を与え、個々人の表現の意思を明確にする指導を可能にしていた。指導が進むにつれて、枠組みはより大きくなり、最終的には音楽の全体を構成するようになるが、そのような段階にあってもなお、意思をもって細部を吟味し融合することから、個々人の演奏表現を構築することが目指されていた。

第二に、ライグラフは、問答を繰り返す指導により、基礎への回帰を定着させるとともに、一見相反する意識化および無意識化を促し、打鍵技術および演奏表現の深化を導いた。彼は、どのような打鍵技術によって、どのように音楽を形づくるかという表現の意思を、身体および聴取の「経験」を共有した上で問答を繰り返すことによって明確にしていた。この問答は、“Übung”の後の指導においても継続されるものであり、ライグラフとの問答は、次第に弟子自身の内なる自問自答となった。そして彼らは、意識して基礎に立ち返ることを重ねるとともに、その意識から解き放たれることを求めるようになった。ライグラフは、意識化を経た無意識化の領域にこそ、自由を得て音楽に「感情」が浮かび上がるとしており、弟子はその意識と無意識の間において、ある種の矛盾を前に基礎を磨きつつ理解を深め、演奏表現を

深化させていたのであった。

第三に、第一および第二に示した指導の展開は、二人の師の対照的な指導を融合することに始まるライグラフの研鑽の軌跡といえるものであった。彼は、その音楽人生における経験を追体験するような指導を通して、自律した音楽家として表現を探究し続ける術、すなわち音楽家としての「哲学」を弟子に伝えた。ライグラフは、二人の師から伝えられた異なる奏法の両方を生かし融合することを原点とし、彼自身の指導を展開していた。また彼は、作曲家と演奏者の「感情」を交わらせることによって音楽を再構成し、それを音色によって再現することを信条としており、このような音楽との向き合い方は、弟子の研鑽の過程にも認められるものであった。そして彼は、教育活動を本格的に開始した際、生徒に対して理想的な響きのイメージを提示したところ、その響きを実現させる方法を尋ねられ、それを機に考えるようになったと述べていた。ライグラフは、自身が音楽と向き合い表現する際の道筋を一旦分解し、それを再びたどって再構成するような指導によって、弟子を自律した音楽家へと導いたといえる。彼の指導は、打鍵技術をめぐって展開されるものでありながら、いかに考えるかということ、またその考えることを通して人生をかけて音楽と向き合い続けることを伝えるものであった。それは、「音楽は哲学ですから」と述べたライグラフの生き方そのものであったといえるのである。

第3節 今後の課題と展望

本研究では、ハンス・ライグラフが打鍵技術をめぐる指導を通して、いかにして音楽を捉え、その表現を弟子とともに追究していたのかを検討した。彼は、“Übung”において打鍵技術を探究することとともに、自身が積み重ねてきた「経験」を共有し、音楽をいかに「経験」するかということを伝えていた。また、その「経験」を共有した上で、問答を繰り返すことにより、基礎への回帰を促し、生徒の表現の意思を明確にすることができていた。そして、そのような指導を受けた弟子は、自問自答を繰り返して研鑽を積むとともに「経験」を深化させ、各々の表現を探究し続けていた。本研究を通して、技術と表現を往還させる彼の指導の展開とともに、演奏家が歩む長く厳しい研鑽の道筋を明らかにすることができたと考えられる。本研究で捉えることができたのは、一人の演奏家兼指導者とその師弟の間に限定される営みであるものの、独自の表現を求めて日々音楽と向き合う演奏家やその指導者に示唆を与えるものであるといえよう。

ただし、彼が、自身の「経験」を伝えることによって、この指導を成立させていたことを忘れてはならない。いかなる指導を行うかを考えることは、自身がいかなる「経験」を重ねるかということなのである。弟子がそれぞれに「経験」を深めたように、ライグラフの指導を、各々の演奏家や指導者が「自分のもの」として昇華し、応用してゆく必要があるだろう。この点に、本研究の新たな課題を見出すことができる。弟子が、彼の指導をいかに発展させ、自身の指導を展開しているかということである。弟子の指導には、彼の指導との共通性のみならず、発展性が捉えられると考えられ、彼と弟子の相違点に、指導者としての探究の道筋が浮かび上がるであろう。

ライグラフは、演奏家を目指す学生が集まる音楽大学を主な教育活動の場としており³¹⁷、本研究で検討した彼の指導は、弟子が語るように非常に高度な域での探究が求められるものであった。そのため彼の指導が、演奏家のみならず、初修者をはじめとするより広く一般の学習者の上達に有益であるかという点についても、検討の余地があるといえる。

初修者への有用性については、彼自身と弟子がその一端に触れている。例えば、ライグラフは、自身の“Übung”について、目的を理解してさえいれば、指導者が独自に応用して子どもにも適用することができるかと述べている³¹⁸。また、若い初修者を指導する弟子は、「鍵盤の抵抗を感じる練習」において扱われたような、「4つの段階」を意識し指の力のみで鍵盤をゆっくり押し下げ元の位置まで上げ戻す打鍵について、指の関節や力が発達していない子どもの精一杯の打鍵の結果に同じであると述べている。「本当に初心者だと、結果的に、ライグラフ先生が最初に鍵盤を沈めてこうゆっくり上げてって、それになるんですよね、不思議なもので」(D)。このような事例は、演奏家を対象とし、打鍵に付随する「意識」を主眼とするライグラフの指導の内容とは性質を異にするものの、初修者への応用の可能性を示唆しているといえるだろう。そして同時に、ライグラフが、演奏家を目指すほどの学生に、正真正銘の「基礎」への回帰を促していたことを強調しているといえるのである。このように、弟子の教育活動にさまざまな応用の可能性を捉えることによって、ライグラフの指導の真髓を一層明らかにすることができると思われる。

³¹⁷ 彼は、オランダ語の雑誌のインタビューにおいて、「私は初心者に教えたことがないことを告白しなければならない」と述べている (Paassen, Marius van. “Een gesprek met Hans Leygraf” In *Piano Bulletin* 18/1 (2000): 34)。

³¹⁸ ライグラフは、公開講座(1976)における質疑応答の際に、指の関節の固定が不安定な子どもに腕の重みを用いて演奏することを指導することの困難さを訴える聴衆に対し、このように返答している。

また、本研究では、ライグラフが教えを受けた二人の重要な師の指導にも着目し、彼の指導との関係性について検討した。彼は二人の師の異なる打鍵技術、すなわち異なる奏法を融合させて彼自身の演奏表現を深めるとともに、対照的な奏法を掛け合わせるという視点を交えた技術的な指導によって、音や音楽、そしてその表現と向き合う方法を弟子に伝えていた。ライグラフによる打鍵技術を見直す指導は、彼の指導のわずか一部であり、弟子が証言するように深遠な音楽の世界への「入り口」に過ぎないのであるが、奏法の変容とともに音楽観の継承が成立していたことを示している点に、更なる興味をかきたてられるものであるといえる。ライグラフと彼に繋がる演奏家および指導者の音楽的な営みを、ピアノ奏法の歴史的変遷の一端として捉えることを通して、音楽を表現するとはいかなることかと改めて問い直すことも可能であろう。

引用・参考文献

外国語文献

【単行本】

Boon, Gottfrid. *Pianostudier*. Stockholm: Nordiska musikförl, 1935.

Boon, Gottfrid. *Boons lilla pianoskola*. Stockholm: Eriks, 1965.

Breithaupt, Rudolf Maria. *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig: C. F. Kahnt, 1905.

Gerig, Reginald R. *Famous Pianists and Their Technique, New Edition*. Indiana: Indiana University Press, 2007.

Hirzel-Langenhahn, Anna. *Briefe an meine Schüler: Eine Lehr- und Lernweise des Klavierspielens*. Berg, Thurgau: Edition Langenhahn-Hirzel, 1951.

Hirzel-Langenhahn, Anna. *Übungsband zu den "Briefen an meine Schüler"*. Berg, Thurgau: Edition Langenhahn-Hirzel, ca. 1952.

Hirzel-Langenhahn, Anna. *Greifen und Begreifen: Ein Weg zur Anschlagkultur*. Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel: Bärenreiter, 1964.

Tohver, Berit. *Tanke - ton: Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. Bromma: Edition Reimers, 1998.

Wolfensberger, Rita. *Clara Haskil: Mit würdigenden Beiträgen von Pierre Fournier, Ferenc Fricsay, Rafael Kubelik, Igor Markevitch, Peter Rybar*. Bern, Stuttgart, Wien: Scherz, 1961.

陳義雄「歷史名琴與名家——鋼琴篇」 台北：草根出版社、2012年。

【雜誌記事・論文集・新聞記事】

Keller, Wilhelm. "Hans Leygraf." In *Zeitschrift für Musik* (März 1951): 127-129.

Krause-Picher, Adelheid. "Fundamental Piano Lessons mit Hans Leygraf: Grundlegender Klavierunterricht auf DVD." In *Neue Musikzeitung* 56/2 (2007): 33.

Lundahl, Jonas. "Seminaruim med Boonsällskapet" In *Svenska Pianobulletinen* 2018/2 (2018): 15.

Maxheimer, Sibylle. “So kriegt das Stück Charakter: Pianisten aus zehn Ländern lernen von Hans Leygraf beim Meisterkurs”, Darmstädter Echo (Samstag, 6. August 1997): 13.

Paassen, Marius van. “Een gesprek met Hans Leygraf” In *Piano Bulletin* 18/1 (2000): 30-38.

Paassen, Marius van. “Masterclass-observaties: De CHAIN-onderwijsweek piano in Weimar oktober 1999” In *Piano Bulletin* 18/1 (2000): 39-43.

Pålsson, Hans. “Hans Leygraf in Memoriam” In *Svenska Pianobulletinen* 2011/2 (2011): 7-10.

Trapp, Klaus. “Starthilfe für talentierte junge Pianisten: Hans Leygraf Meisterkurs in der Akademie für Tonkunst-Spitzenbegabung aus Japan”, Darmstädter Echo (Samstag, 2. August 1997): 14.

Trapp, Klaus. “Beethoven als Prüfstein: Werkstattkonzert beim Pianisten-Meisterkurs”, Darmstädter Echo (Montag, 12. Juli 1999): 26.

陳婉倩「瑞典鋼琴家雷格拉夫之教學風格」、『國立臺北教育大學 103 鋼琴教學學術研討會論文集』 台北：國立臺北教育大學人文藝術學院、2015 年、155～177 頁。

陳婉倩「論瑞典鋼琴家雷格拉夫之觸鍵教學——由教學影片『鋼琴基本教程』探討——」、『藝術學刊』 第 9 卷第 2 期、2017 年、1～36 頁。

【学位論文】

Lee, Joanna Jimin. “Hans Leygraf: Pianist und Pädagoge.” Diplomarbeit, Universität Mozarteum Salzburg, 2005.

Petersson, Johan. “Tillsammans med Hans Leygraf: En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring.” Licentiate thesis, Luleå tekniska universitet, 2005.

陳婉倩「雷格拉夫及其鋼琴教學風格之研究」 博士論文、輔仁大學音樂學系、2014 年。

日本語文献

【単行本】

ウォルフ、コンラッド『シュナーベル ピアノ奏法と解釈』（Konrad Wolff. *The Teaching of Artur Schnabel: A Guide to Interpretation*. London, 1972）千蔵蔵八訳、東京：音楽之友社、1974 年。

奥千絵子『ピアノと向き合う——芸術的個性を育むために』 東京：春秋社、2010 年。

カラント、エリーザベト『デッペのピアノ奏法理論——同著者によるピアニストのための技術上の助言』(Elisabeth Caland. *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels: Technische Ratschläge für Klavierspieler von derselben Verfasserin.* Magdeburg, 1921) 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版社、1988年。

焦元溥『作曲家の意図は、すべて楽譜に！』(焦元溥『遊藝黑白——世界鋼琴家訪問録』新北、2007年) 森岡葉訳、東京：アルファベータブックス、2016年。(ピアニストが語る！——現代の世界的ピアニストたちとの対話3)

ソアレス、クラウディオ『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、1995年。(音の世界：ソアレスのピアノ講座)

ネイガウス、ゲンリッヒ『ピアノ演奏芸術——ある教育者の手記』(Генрих Густавович Нейгауз. *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога.* Москва, 1958) 森松皓子訳、東京：音楽之友社、2003年。

萩谷由喜子『田中希代子——夜明けのピアニスト』 東京：ショパン、2005年。

ヒルツェル＝ランゲンハーン、アンナ『ピアノのための指の訓練——弾くことと理解すること』(Anna Hirzel-Langenhahn. *Greifen und Begreifen. Ein Weg zur Anschlagkultur.* Herausgegeben von Pina Pozzi und Franzpeter Goebels. Kassel, 1964) 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、19--年。

ピヒト＝アクセンフェルト、エディト『ピアノ練習によせて——ブラームスからの提案』(Edith Picht-Axenfeld. *Zum Üben: Anregung von Brahms*) 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、1993年。

マテイ、トバイアス『ピアノ演奏の根本原理』(Tobias Matthay. *The First Principles of Pianoforte Playing.* London, 1905) 大久保鎮一訳、東京：中央アート出版社、1993年。

山下薫子(研究代表者)『園田高弘研究——使用楽譜と蔵書の解析及び弟子へのインタビューを通して』 東京：東京藝術大学音楽学部、2012年。(文部科学省科学研究費補助金研究成果報告書、平成21～23年度)

吉澤ヴィルヘルム『ピアニストガイド』 東京：青弓社、2006年。

ライマー、カール、ヴァルター・ギーゼキング『現代ピアノ演奏法』(Karl Leimer, Walter Giesecking. *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking.* Mainz, 1931) 井口秋子訳、東京：創元社、1953年。

【雑誌記事・論文集・新聞記事等】

赤沢立三「ライプツィヒ教授・前田昭雄教授らを迎えてシューマンのピアノ音楽の真髄を探る——成功裡に終わった日本ピアノ教育連盟第九回全国研究大会」、『ムジカノーヴァ』1993年6月、71～73頁。

伊藤恵「緊張感を適度に保つために」、『ショパン』1998年9月、71頁。

伊藤恵「こころの玉手箱——ピアニスト伊藤恵」、『日本経済新聞』（2015年2月9、10、12、13日）。

伊藤恵「〈書評〉ベートーヴェンの愛弟子」、『北海道新聞』（2020年7月19日）。

加藤宣子、森永裕子「シリーズ佐賀の音楽界 28——Sinfonia ひびきその1（平成14年会報第44号）」、創立30周年記念誌編集委員会編『佐賀県音楽協会——創立30周年記念誌』佐賀：佐賀音楽協会、2011年、18頁。

加藤宣子、森永裕子「シリーズ佐賀の音楽界 28——Sinfonia ひびきその2（平成14年会報第45号）」、創立30周年記念誌編集委員会編『佐賀県音楽協会——創立30周年記念誌』佐賀：佐賀音楽協会、2011年、19頁。

甲斐万里子「ピアノレッスンにおける比喩を用いた指導の可能性——アルフレッド・コルトーのレッスンを対象に——」、『音楽教育研究ジャーナル』第37号、2012年、37～41頁

古賀雅子「教員養成系大学でのピアノ指導に関する報告——ハンス・ライプツィヒのメソッドを使用することについて——」、『佐賀大学教育実践研究』第32号、2015年、145～149頁。

後藤友香理「指導言語に見るピアノ指導者の特徴——ゴールドベルク山根美代子のレッスンに着目して——」、『東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究A報告書《モデル×変容》』東京：東京音楽大学、2019年、63～75頁。

田村宏「1985 日本公演に期待する！！」、演奏会チラシ『ハンス・ライプツィヒ ピアノ・リサイタル』東京：石橋メモリアルホール、1985年11月21日。

津田真理「私の先生（連載15）——ハンス・ライプツィヒ」、『音楽の友』1989年、4月、97頁。

寺西昭子「1985 日本公演に期待する！！」、演奏会チラシ『ハンス・ライプツィヒ ピアノ・リサイタル』東京：石橋メモリアルホール、1985年11月21日。

寺西昭子「敬愛するハンス・ライプツィヒ氏を偲んで」、日本ピアノ教育連盟編『Klavier Post』

第 105 号、2011 年、13 頁。

西村幸高「ピアノの音色を豊かにするメソッドに関する研究II——自己意識の変化に着目して——」、『九州竜谷短期大学紀要』 第 63 号、2017 年、119～138 頁。

日本ピアノ教育連盟広報部（文責）「ハンス・ライグラフ教授公開レッスン」、『日本ピアノ教育連盟会報』 第 33 号、1993 年、11～14 頁。

原田吉雄「指の独立と強化——ランゲンハーンの方法とその応用」、『ムジカノーヴァ』 1984 年 1 月、34～38 頁。

松本學「海外盤 REVIEW——Hans Leygraf, Fundamental piano lessons」、『レコード芸術』 2011 年 4 月、157 頁。

山下薫子「音楽教育者としての園田高弘」、『東京藝術大学音楽学部紀要』 第 37 集、2011 年、171～185 頁。

渡辺茂「演奏会批評——ハンス・ライグラフ ピアノ・リサイタル」、『ムジカノーヴァ』 1988 年 7 月、94 頁。

【インタビュー・対談記事】

伊熊よし子（ききて・文）「INTERVIEW 伊藤恵——8 年かけてシューベルト作品と対峙 高峰を登りつめ、さらなる進化・深化へ」、『レコード芸術』 2015 年 9 月、87～90 頁。

工藤夕夏（文）「Hans Leygraf ハンス・ライグラフさん 講座・公開レッスンを開催——自分の心を解放することが音楽を読みとることなのです」、『ショパン』 1993 年 6 月、88～89 頁。

高瀬研二（取材・文）「ハンス・ライグラフ教授のピアノ・レッスン——曲の解釈に適した身体の動きをも認知する（三木裕子）」、『ムジカノーヴァ』 2009 年 4 月、22～24 頁。

高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第 388 回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998 年 8 月、32～36 頁。

トッパンホール（聞き手）「ふたりのシューマンに憧れて（伊藤恵）」、『トッパンホールプレス Vol.75』 2015 年 6 月、頁数記載無し。

西沢綾（聞き手）「若林顕さんに聞く」、『Our Music』 第 128 号、1987 年、16～17 頁。

堀明久（記事）「新春対談 園田高弘先生」、『Our Music』 第 235 号、2003 年、8～11 頁。

堀江昭朗（取材・文）「伊藤恵 恩師・ライグラフの教えを語る」、『ムジカノーヴァ』 2017

年 10 月、29～31 頁。

松本學 (取材・文) 「追悼ハンス・ライグラフ——伊藤恵が亡き師を語る」、『音楽の友』 2011 年 4 月、139 頁。

百瀬喬 (聞き手) 「ハンス・ライグラフ Interview」、『ムジカノーヴァ』 1988 年 8 月、82～83 頁。

【執筆者不詳雑誌記事】

「ハンス・レイグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1981 年 7 月、2 頁。

「11 月の演奏会展望 ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1985 年 11 月、21 頁。

「ハンス・ライグラフ——ライグラフ教授を迎えてのマスター・クラス」、『ムジカノーヴァ』 1986 年 2 月、頁数記載無し。

「4 月の演奏会展望 ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1988 年 4 月、18 頁。

「INTERVIEW ハンス・ライグラフ——『ショパンだけ』は通用しない」、『ショパン』 1988 年 6 月、42～43 頁。

「MYCONCERT ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1988 年 6 月、頁数記載無し。

「名教授ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1988 年 7 月、頁数記載無し。

「春来日のピアニストたち 23 ハンス・ライグラフ」、『ショパン』 1989 年 2 月、22 頁。

「My Concert ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1989 年 6 月、頁数記載無し。

「My Concert ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1993 年 7 月、頁数記載無し。

【学位論文】

大地宏子「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——」 博士論文、神戸大学大学院総合人間科学研究科、2002 年。

国府華子「レオニード・クロイツァーのピアノ教育——その理論と日本の弟子に残したもの——」 博士論文、東京芸術大学大学院音楽研究科、2005 年。

西村幸高「ピアノの音色を豊かにするメソッドに関する研究——ハンス・ライグラフのメソッドに着目して——」 修士論文、佐賀大学大学院教育学研究科、2014 年。

【楽譜】

Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von R. Steglich. Fingersatz von H. M.

Theopold. München: G. Henle Verlag, 1984.

Bach, Johann Sebastian. *Inventionen und Sinfonien*. Herausgegeben von U. Scheideler. Fingersatz von M. Schneidt. München: G. Henle Verlag, 2015.

ショパン、フレデリク『プレリュード——自筆譜と初版に基づく』 パデレフスキ、ブロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1949）、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1991年。（パデレフスキ編ショパン全集Ⅰ）

ショパン、フレデリク『ノクターン——自筆譜と初版に基づく』 パデレフスキ、ブロナルスキ、トゥルチヌスキ編集（1951）、東京：ジェスク音楽文化振興会、アーツ出版、1989年。（パデレフスキ編ショパン全集Ⅶ）

外国語および日本語資料

【録音・録画資料】

Beethoven, Ludwig van. *Piano Concerto No. 4 in G Major 1st Movement*. Ingmar Bengtsson, pianist; Hans Leygraf, conductor; Musikhögskolans elevorkester. Caprice Records: CAP 21679 (CD), track 1. Recorded 1940, released 2010.

Blomdahl, Karl-Birger. *Chamber Concerto for Piano, Woodwind and Percussion*. Hans Leygraf, pianist; Karl-Birger Blomdahl, conductor; Swedish Radio Symphony Orchestra. Caprice Records: CAP 21697 (CD), track 6-9. Recorded 1962, released 2003.

Leygraf, Hans, pianist. *Joseph Haydn: Four Sonatas*. Scan-Disc: SCLP 104 (LP). Recorded 1960, released n.d.

Leygraf, Hans, pianist. *Three Schubert Recitals*. Caprice Records: CAP 21444 (3 CD). Recorded 1989 and 1990, released 1994.

Leygraf, Hans, pianist. *Wolfgang Amadeus Mozart: The Complete Piano Sonatas*. dB Productions: dBCD 75-79 (5 CD). Recorded 1981, 1982 and 1984, released 2002.

Leygraf, Hans, pianist. *Wolfgang Amadeus Mozart: The Complete Piano Sonatas*. dB Productions: dBCD 108 (5 CD). Recorded 1981, 1982 and 1984, released 2006.

Leygraf, Hans, pianist. *Claude Debussy: The Preludes*. dB Productions: dBCD 107 (CD). Recorded 1996, released 2006.

- Leygraf, Hans. *Fundamental Piano Lessons*. Finkernagel & Lück (2 DVD). Recorded 2005, released 2006.
- Leygraf, Hans, pianist. *Joseph Haydn: Piano Sonatas, The 1960 and 2007 recordings*. dB Productions: dBCD 121-122 (2 CD). Recorded 1960 and 2007, released 2008.
- Leygraf, Hans. *Concertino for Piano and Orchestra 3rd Movement, Rondo: Molto vivace (excerpt)*. Hans Leygraf, pianist; Sixten Ehrling, conductor; Musikhögskolans elevorkester. Caprice Records: CAP 21678 (CD), track 16. Recorded 1940, released 2010.
- Leygraf, Hans, pianist. *Opus III: A Tribute to Pianist Hans Leygraf*. dB Productions: dBCD 144 (CD). Recorded 1973 and 1980, released 2012.
- Leygraf, Hans, pianist. *The Leygraf Archives, Volume 1: Johannes Brahms*. dB Productions: dBCD 183(CD). Recorded 1970 and 1980, released 2018.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano Quartet No. 1 in G Minor*. Hans Leygraf, pianist; Mircea Saulesco, violinist; Holger Hanson, violist; Åke Olofsson, cellist. Swedish Society: SLT 33178 (LP). Recorded 1967, released n. d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano Quartet No. 2 in E-Flat Major*. Hans Leygraf, pianist; Mircea Saulesco, violinist; Holger Hanson, violist; Åke Olofsson, cellist. Swedish Society: SLT 33190 (LP). Recorded 1969, released n. d.
- Stenhammar, Wilhelm. *Piano Concerto No. 2 in D Minor*. Hans Leygraf, pianist; Sixten Eckerberg, conductor; Göteborgs radioorkester. Caprice Records: CAP 22069: IV (CD), tracks 1-4. Recorded 1945, released 2019.
8. *Internationaler Meisterkurs für Pianisten: Darmstadt - 8. bis 20. Juli 1999 - Leitung Prof. Hans Leygraf*. Akademie für Tonkunst (CD), Recorded 1999, released n. d.
- Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*. Caprice Records: CAP 21677-21680 (4 CD), Recorded 1903-1970, released 2010.
- “Samtal vid en flygel: Hans Leygraf - Pianist och pedagog.” Hans Leygraf, interviewee. Jan Lennart Höglund, interviewer. *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*. Caprice Records: CAP 21681 (DVD), tracks 1-12. Recorded 1993-1994, released 2010.
- 井上直幸『さまざまなテクニック——タッチとペダリング』 東京：春秋社（DVD）、春秋社：SHUNJU-97032、1999年録画、2005年発売。（井上直幸ピアノ奏法2）
- ライグラフ、ハンス『Hans Leygraf 公開講座：1976年11月25日（木）：333室』（CD、非

売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵)、1976年録音。

ライグラフ、ハンス『Hans Leygraf ピアノ公開講座：1981年4月20日：333室』(CD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵)、1981年録音。

ライグラフ、ハンス『公開講座：1985.11.22.17:00(333室)』(カセットテープ、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵)、1985年録音。

ライグラフ、ハンス『公開講座：1985.11.22.17:00(333室)』(DVD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵)、1985年録画。

ライグラフ、ハンス『演奏解釈：第2回公開講座：ピアノ部会主催：[1988].4.25.18:00(333室)』(DVD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵)、1988年録画。

ライグラフ、ハンス『THE PIANO 楽想へのアプローチ——Hans Leygraf I』 東京：文献社 (VHSビデオ)、19--年発売。

ライグラフ、ハンス『THE PIANO 楽想へのアプローチ——Hans Leygraf II』 東京：文献社 (VHSビデオ)、19--年発売。

ライグラフ、ハンス『ハンス・ライグラフ教授公開講座』 東京：学習研究社 (VHS、東京IMC製作)、19--年発売。

ライグラフ、ハンス、コンラート・ハンゼン『Mozart II=モーツァルトII』 東京：文献社 (DVD)、20--年発売。(The Piano: General Method)

ライグラフ、ハンス、パウル・バドゥラ=スコダ『Mozart III=モーツァルトIII』 東京：文献社 (DVD)、20--年発売。(The Piano: General Method)

【録音・録画資料付属ブックレット(ライナーノーツ)】

Leygraf, Hans. “Grundlegender Klavierunterricht: Instrumentaler Beginn und musikalische Entfaltung”

Liner notes for *Fundamental Piano Lessons*, pp. 5-6. Finkernagel & Lück, 2006.

Åhlén, Carl-Gunnar. “Hans Leygraf on the Chamber Concerto” Liner notes for *Blomdahl dirigerar Blomdahl*, pp. 74-80. Caprice Records: CAP 21697, 2003.

Åhlén, Carl-Gunnar. “Slumpens skördar?” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, pp. 27-39. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010.

Åhlén, Carl-Gunnar. “Konsertpianister och pianopedagoger verksamma i Sverige före 1950” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, pp. 40-93. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010.

Åhlén, Carl-Gunnar. “Förteckning över kommersiella pianoskivor” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, pp. 99-142. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010.

井上直幸「表現するものIII——強弱」 『さまざまなテクニック——タッチとペダリング』
20～21 頁。春秋社：SHUNJU-97032、2005 年。（井上直幸ピアノ奏法 2）

【オンライン資料】

Hans Leygraf: Pianist and Pedagogue, accessed September 21, 2021,

<http://www.leygraf.com/>

Konserthuset Stockholm, s. v. “Historiskt arkiv”, accessed September 21, 2021,

<https://www.konserthuset.se/om-oss/historiskt-arkiv/>

Kungliga biblioteket, s. v. “Hans Leygrafs arkiv”, accessed September 21, 2021,

[https://arken.kb.se/informationobject/browse?topLod=0&sort=relevance&query=leygraf&repos=
=](https://arken.kb.se/informationobject/browse?topLod=0&sort=relevance&query=leygraf&repos=)

News.ORF.at (Österreichischer Rundfunk), s. v. “Die Kunst des Lehrens: Hans Leygraf zum 100. Geburtstag”, accessed September 21, 2021,

<https://oe1.orf.at/programm/20201130/618880/Die-Kunst-des-Lehrens>

Svensk mediedatabas (SMDDB), s.v. “Hans Leygraf - pianist och pedagog”, accessed September 27, 2021,

<https://smdb.kb.se/catalog/search?q=Hans+Leygraf+-+pianist+och+pedagog&x=0&y=0>

【演奏会チラシ・プログラム】

演奏会チラシ『ハンス・ライグラフ ピアノ・リサイタル』 東京：石橋メモリアルホール、
1985 年 11 月 21 日。

演奏会プログラム『ハンス・ライグラフ ピアノリサイタル』 東京：東京文化会館小ホール、
1993 年 3 月 29 日。

演奏会チラシ・プログラム『Hans Leygraf in Kyoto 1993』 京都：京都府立府民ホールアル
ティ、1993 年 4 月 4 日。

演奏会チラシ・プログラム『Hans Leygraf in JAPAN 1998』 東京：浜離宮朝日ホール、1998
年 6 月 4 日他。

初出一覧

本論文は、以下に掲載した論文および学会発表を経て執筆したものである。

田舎片麻未「ハンス・ライグラフのピアノ指導に関する研究——弟子へのインタビューに基づいて——」 修士論文、東京芸術大学大学院音楽研究科、2017年。

田舎片麻未「ハンス・ライグラフとその弟子におけるピアノニズムの継承と変容——メソッドに始まる指導をめぐる弟子の証言に基づいて——」、『音楽教育研究ジャーナル』 第47号、2017年、29～42頁。

田舎片麻未「ハンス・ライグラフのピアノ指導——自立した弟子の経験にみるその本質——」 日本音楽教育学会第48回大会、2017年10月、愛知教育大学。（口頭発表）

田舎片麻未「ハンス・ライグラフのピアノ指導を支える聴取の働き——メソッドの指導場面におけるコミュニケーションに着目して——」、『音楽教育研究ジャーナル』 第51号、2019年、15～28頁。

Inakagata, Asami. “Connecting Performance Technique with Music: A Comparative Analysis of the Teaching Methods of Hans Leygraf and His Mentor Anna Hirzel-Langenhahn” The 13th Asia-Pacific Symposium for Music Education Research, September 2021. （口頭発表）

謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの皆様より並々ならぬご支援とご協力をいただきました。ここに、心より感謝の意を表します。

主任指導教員である山下薫子先生（東京藝術大学教授）には、長きにわたり多くのご指導をいただきました。演奏者であり、研究者である先生にお会いすることができたからこそ、研究の世界を知り、新たな目や耳や心をもって音楽と向き合う道が拓けました。思うように筆が進まず途方に暮れていた際、執筆においても「音楽のようにフレージングを」というご助言をいただきましたことが、とても深く心に残っています。先生が、いつも音楽と結びつけて、また根気強くご指導くださったことで、未熟ながらも最後まで情熱をもって研究に取り組むことができました。心より感謝申し上げます。また、研究の方向性に迷う時には、鋭い切り口からのご助言で視界を明るく広げてくださった佐野靖先生（東京藝術大学教授）、俯瞰した視点から気づきを与え、腰を据えて丁寧に探究することを促してくださった照屋正樹先生（元東京藝術大学教授）、器楽科在籍時より、演奏に限らず、日々深遠な音楽の世界へと導いてくださった伊藤恵先生（東京藝術大学教授）に深く感謝申し上げます。そして、研究室における講義等を通して貴重なご助言を数多くいただきました、市川恵先生（東京藝術大学特任准教授）、岡田猛先生（東京大学教授）、山名淳先生（東京大学教授）にも深く感謝申し上げます。

本研究においては、一部聞き取り調査の結果に依拠した考察を行いました。ご多忙の中ご協力いただきました11名のインタビュー어의皆様に、心より御礼申し上げます。本研究は、このインタビューに始まったといえるものです。時間をかけてお話しいただいたばかりでなく、皆様からあたたかな激励をいただきました。本当にありがとうございました。また、インタビューにあたり、突然のお願いにもかかわらず、快く通訳を引き受けてくださいました深川美奈先生、堀美夏子様にも、厚く御礼申し上げます。

さらに、外国語資料の検討に際して、貴重なご助力をいただきました。スウェーデン語文献および資料の邦訳にあたり、ニッケルハルパ・スウェーデン民族音楽奏者である峰村茜氏に、多大なるご尽力をいただきました。また、中国語文献の邦訳にあたり、鄭曉麗さん、李惠平さんに多くのご協力をいただきました。皆様のきめ細やかなお力添え無くしては、研究

を進めることはできませんでした。厚く御礼申し上げます。

本研究の研究対象であるハンス・ライグラフのご令嬢、Dorette Leygraf 氏には、多くの情報をご提供いただき、スウェーデン語文献および資料の収集にも多大なるご尽力をいただきました。また、ライグラフの師であるゴットフリート・ボーンに関する調査にあたり、彼に師事した Per Enflo 氏、Jonas Lundahl 氏にも、多くのご協力をいただきました。遠く離れた地の一人の学生のために、惜しみなくあたたかなご支援をくださいました皆様に心より御礼申し上げます。

そして、いつも私を支えてくださるすべての皆様に、心より御礼申し上げます。研究の過程においては、研究室の皆様に、さまざまなご助言をいただきました。多様な経験をもつ皆様の言葉に、日々刺激をいただいていた。本当にありがとうございました。最後に、長い学生生活を辛抱強く支え、いつ何時も応援してくれた家族に、深く感謝いたします。

本研究を通して、多くのかげがえのない出逢いに恵まれ、また何にも代えがたい貴重な経験をいただきました。今、改めて、ハンス・ライグラフというピアニストに関する研究を行うことになっためぐり合わせを、幸せに思います。彼が生きた 90 年という歳月が込められた「音楽」を捉えることは、容易なことではなく、そのわずかひとつの響きでも、言葉にして紡ぎたいという思いで書き進めてきました。本研究を通していただいた経験を胸に、これからも音楽そして教育と向き合い、歩んでゆきたいと思います。

「音楽は哲学ですから」

——ハンス・ライグラフ

田舎片 麻未

資料

資料 序-2-1 ラジオ番組（1994）が収録された各トラックの番号および題目³¹⁹

番号	題目
1	Jag valde väl minsta motståndets lag ³²⁰ 「最も抵抗の少ない道を選んだ」
2	Om armens tyngd, fingrarnas kontroll och ett preludium av Chopin 「腕の重みと指のコントロールとショパンの前奏曲」
3	Tre nyttiga Bachinventioner 「3つの効果的なバッハのインヴェンション」
4	Handen måste lyda känslan. Två preludier av Chopin 「手は感情に従わなければいけない。ショパンの2つの前奏曲」
5	Pulsen skall alltid finnas där. Fransk svit i c-moll av Bach 「拍は常にそこに存在している。バッハのフランス組曲ハ短調」
6	Om friheten i en Chopin-nocturne (f-moll op 55:1) 「ショパンのノクターンにおける自由について」
7	Om första satsen av Haydns e-mollsonat och hur man lär sig en notbild 「ハイドンのソナタホ短調第1楽章と、楽譜のイメージをどのようにして身につけるかということについて」
8	Att spela med örat och känslan... Andra och tredje satsen ur Haydns e-mollsonat 「耳と感情で弾く...ハイドンのソナタホ短調第2・第3楽章」
9	Vackla klanger hos Schubert. Moment musical Ass-dur 「シューベルトの美しい響き。楽興の時変イ長調」
1 0	Om små tonsteg med stor verkan. Intermezzo b-moll av Brahms 「小さな幅での音の移動と大きな作品。ブラームスの間奏曲ロ短調」
1 1	Om breda händer, känsliga fingrar och ett preludium av Debussy 「広い手、繊細な指とドビュッシーの前奏曲」
1 2	Om Arnold Schönbergs Sex små pianostycken och konsten att öva 「シェーンベルクの6つのピアノ小品集と練習の魔法について」

³¹⁹ “Samtal vid en flygel: Hans Leygraf - Pianist och pedagog.” Hans Leygraf, interviewee. Jan Lennart Höglund, interviewer. *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*. Caprice Records: CAP 21681 (DVD), tracks 1-12. Recorded 1993-1994, released 2010.

³²⁰ トラック1の題目中の“lag”は誤植の可能性があり、正しくは“väg”であると考えられる。

資料 序-2-2 教育機関におけるライグラフの主な指導歴³²¹

期間	教育機関名
1943年～1944年	インスブルック音楽学校 Musikschule der Gauhauptstadt Innsbruck ³²²
1954年～1962年	ダルムシュタット音楽アカデミー Städtische Akademie für Tonkunst in Darmstadt
1958年～1972年 ³²³	スウェーデン放送音楽学校（エズベリ城） Sveriges Radios musikskola (Edsbergs slott) ³²⁴
1962年～1985年	ハノーファー音楽演劇大学 Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover
1972年～2007年 ³²⁵	ザルツブルク・モーツァルテウム大学 Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg / Universität Mozarteum Salzburg ³²⁶
1988年～1997年	ベルリン芸術学校 ³²⁷ Hochschule der Künste Berlin

³²¹ ラジオ番組（1994）におけるライグラフの説明（HLP, track 1）に基づき筆者が作成。必要に応じて、スウェーデン王立図書館所蔵のコレクション資料、およびその他の資料を参照した。教育機関名の原語は、原則として、ライグラフが所属した当時の表記とした。

³²² 当時の契約書（スウェーデン王立図書館所蔵）からは、“Ausbildungs-und Meisterklasse für Klavier an der Musikschule der Gauhauptstadt Innsbruck”にて指導を行ったことがわかる。

³²³ この退職年について、1984年にスウェーデン放送から発行された証明書（スウェーデン王立図書館所蔵）には、1972年であると明記されている。ただし、先行研究や他の資料が示す情報と異なる。ライグラフ自身は、ラジオ番組（1994）において1970年に退職したと話しており（HLP, track 1）、先行研究においてもそのように示すものが多い。また、ラジオ番組（1994）を収めたDVD（HLP, tracks 1-12）とともに出版されたブックレット（2010）には、1971年と記載されている（Åhlén, Carl-Gunnar. “Konsertpianister och pianopedagoger verksamma i Sverige före 1950” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, p. 69. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010）。

³²⁴ 原語表記は、Pettersson（2005）の報告に倣った（Pettersson, Johan. “Tillsammans med Hans Leygraf: En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring.” Licentiate thesis, Luleå tekniska universitet, 2005, p. 32.）。

³²⁵ ブックレット（2010）には、1965年から2007年までと記載されている（Åhlén, Carl-Gunnar. “Konsertpianister och pianopedagoger verksamma i Sverige före 1950” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, p. 69. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010）。就任の年が異なるが、常勤の教授ではない時期を含んでいるためであると考えられる。また退職年について、ライグラフは1990年に定年を迎えたものの（HLP, track 1）、2007年まで指導を続けた。

³²⁶ ライグラフが在職していた当時に、現在の名称になった。

³²⁷ 現在のベルリン芸術大学（Universität der Künste Berlin）。

資料 序-4-1 ライグラフの主な自作品³²⁸

作曲年	作品名（原語）
不詳	3 Preludier ³²⁹
不詳	Vals, ess-dur ³³⁰
不詳	Gavotte ³³¹
1937	Stråkkvartett
1938-39	Tema med variationer för piano
1939	Concertino för piano och orkester
1939-40	Svit för violoncell och liten orkester
1940-41	Sonat för violin och piano
1943-45	Sonatin för flöjt solo
1944	Flerstämmiga inventioner för piano
1944-45	Duo för flöjt och altviolin
1946	Toccatà för piano

³²⁸ 主にライグラフの公式ウェブサイト参照し、筆者が作成（Hans Leygraf: Pianist and Pedagogue, s. v. “Compositions”, accessed September 21, 2021, <http://www.leygraf.com/Compositions.html>）。追記した作品については、脚注にて出典を示す。

³²⁹ 1933年のリサイタルにて披露された。ストックホルム・コンサートホールのアーカイブにおける当時の演奏会プログラムに、その曲目を確認することができる（Konserthuset Stockholm, s. v. “Historiskt arkiv”, accessed September 21, 2021, <https://www.konserthuset.se/om-oss/historiskt-arkiv/>）。

³³⁰ 同上。

³³¹ 師であるボーンの教本に掲載されている（Boon, Gottfrid. *Pianostudier*. Stockholm: Nordiska musikförl, 1935, p57）。

資料 序-4-2 日本におけるライグラフの主な演奏活動

開催日	開催場所	演奏曲目
1981年 ³³² 4月25日	都市センターホール	不詳
1985年 ³³³ 11月21日	石橋メモリアルホール	モーツァルト：《ピアノ・ソナタ》ハ長調 K. 330 シューベルト：《ピアノ・ソナタ》イ長調 D959 ハイドン：《ピアノ・ソナタ》ハ短調 Hob. XVI: 20 ベートーヴェン：《ピアノ・ソナタ》変イ長調 Op.110
1988年 ³³⁴ 4月11日 4月16日 4月19日 4月21日 4月24日 4月20日	福岡銀行本店ホール 藤沢・婦人総合センター ホール 石橋メモリアルホール 神奈川県民ホール 香川県教育会館 サントリーホール	【ソロ】 モーツァルト：《ピアノ・ソナタ》ニ長調 K. 284 ベートーヴェン：《ピアノ・ソナタ》ニ短調 Op. 31-2 シューベルト：《即興曲集》 D946 ブラームス：《3つの間奏曲》 Op. 117 【協奏曲】 モーツァルト：《ピアノ協奏曲》第17番 K. 453 ³³⁵
1989年 ³³⁶ 4月7日	石橋メモリアルホール	不詳

³³² 「ハンス・レイグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1981年7月、2頁。

³³³ 演奏会チラシ『ハンス・ライグラフ ピアノ・リサイタル』 東京：石橋メモリアルホール、1985年11月21日。

³³⁴ 「4月の演奏会展望 ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1988年4月、18頁。

³³⁵ 「名教授ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1988年7月、頁数記載無し。

³³⁶ 「My Concert ハンス・ライグラフ」、『ムジカノーヴァ』 1989年6月、頁数記載無し。この年は、「3月26日～4月8日」にかけて日本で公開レッスンおよびリサイタルを行った（「春來日のピアニストたち 23 ハンス・ライグラフ」、『ショパン』 1989年2月、22頁）。

1993年 3月29日 ³³⁷ 4月4日 ³³⁸	東京文化会館小ホール 京都府立府民ホールアル ティ	シューベルト：《即興曲》ハ短調 Op.90-1 シューマン：《アラベスク》ハ長調 Op.18 シューマン：《ダヴィッド同盟舞曲集》Op. 6 シューマン：《3つの幻想的小曲》Op.111 ブラームス：《4つの小品》Op. 119
1998年 ³³⁹ 5月19日 5月22日 6月2日 6月4日	佐賀県立美術館ホール イズミティ 21 ホール、小 ホール いずみホール 浜離宮朝日ホール	ハイドン：《ピアノ・ソナタ》ロ短調 Hob. XVI:32 ベートーヴェン：《ピアノ・ソナタ》ニ長調 Op. 10-3 ブラームス：《3つの間奏曲》Op.117 ドビュッシー：《前奏曲第2集》より 〈枯れ葉〉、〈ビーニョの門〉、〈妖精たちはあで やかな舞姫〉、〈ヒースの草むら〉、〈風変わりな ラヴィエヌ將軍〉、〈花火〉

³³⁷ 演奏会プログラム『ハンス・ライグラフィ ピアノリサイタル』 東京：東京文化会館小ホール、1993年3月29日。

³³⁸ 演奏会チラシ・プログラム『Hans Leygraf in Kyoto 1993』 京都：京都府立府民ホールアルティ、1993年4月4日。

³³⁹ 演奏会チラシ・プログラム『Hans Leygraf in JAPAN 1998』 東京：浜離宮朝日ホール、1998年6月4日他。

資料 序-4-3 日本におけるライグラフの主な教育活動

来日年	主な教育活動
1976年	公開レッスンと講座（桐朋学園） ³⁴⁰
1981年	公開レッスンと講座（桐朋学園） ³⁴¹
1983年	コンクール審査員（第2回日本国際音楽コンクール） ³⁴²
1985年	マスタークラス（カワイミュージックショップ青山） ³⁴³ 公開講座（桐朋学園） ³⁴⁴
1988年	公開レッスン ³⁴⁵ 公開講座（桐朋学園） ³⁴⁶
1989年	公開レッスン ³⁴⁷
1993年	講演会・公開レッスン（日本ピアノ教育連盟第9回全国研究大会） ³⁴⁸
1998年	公開レッスン（桐朋学園 ³⁴⁹ 、佐賀県立美術館ホール ³⁵⁰ ）

³⁴⁰ ライグラフ、ハンス『Hans Leygraf 公開講座：1976年11月25日（木）：333室』（CD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵）、1976年録音。

³⁴¹ ライグラフ、ハンス『Hans Leygraf ピアノ公開講座：1981年4月20日：333室』（CD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵）、1981年録音。

³⁴² 演奏会チラシ『ハンス・ライグラフ ピアノ・リサイタル』 東京：石橋メモリアルホール、1985年11月21日。

³⁴³ 「ハンス・ライグラフ——ライグラフ教授を迎えてのマスター・クラス」『ムジカノーヴァ』 1986年2月、頁数記載無し。

³⁴⁴ ライグラフ、ハンス『公開講座：1985.11.22.17:00（333室）』（DVD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵）、1985年録画。ライグラフ、ハンス『公開講座：1985.11.22.17:00（333室）』（カセットテープ、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵）、1985年録音。

³⁴⁵ 百瀬喬（聞き手）「ハンス・ライグラフ Interview」、『ムジカノーヴァ』 1988年8月、82頁。

³⁴⁶ ライグラフ、ハンス『演奏解釈：第2回公開講座：ピアノ部会主催：[1988].4.25.18:00（333室）』（DVD、非売品、桐朋学園大学附属図書館所蔵）、1988年録画。

³⁴⁷ 「春來日のピアニストたち23 ハンス・ライグラフ」、『ショパン』 1989年2月、22頁。

³⁴⁸ 工藤夕夏（文）「Hans Leygraf ハンス・ライグラフさん 講座・公開レッスンを開催——自分の心を解放することが音楽を読みとることなのです」、『ショパン』 1993年6月、88頁。

³⁴⁹ 高瀬研二（取材）「せんせいこんにちは第388回——ピアニスト ハンス・ライグラフさん」、『レッスンの友』 1998年8月、36頁。

³⁵⁰ ライグラフは、同ホールにおいてリサイタルを行った翌日、公開レッスンを行っている（演奏会チラシ・プログラム『Hans Leygraf in JAPAN 1998』 東京：浜離宮朝日ホール、1998年6月4日他）。

資料 1-1-1 ライグラフの主な録音資料³⁵¹

録音年 ³⁵²	曲目 ³⁵³	レーベル名：発売番号
1945	Stenhammar: Piano Concerto No. 2	Radiotjänst: RE701-704
1946	Debussy: Clair de Lune Chopin: Etude Op.10 No.3	Sonora: K 9516
1946	Mozart: Fantasia K. 397, Rondo K. 485	His Master's Voice: Z 311
1946	Bartok: Rondo No. 1, Allegro Barbaro	His Master's Voice: X7330
1953	Mozart: Piano Sonata K. 331	Metronome: MCEP 5066
1960	<i>Joseph Haydn: Four Sonatas</i> Haydn: Piano Sonata Hob. XVI: 12, 23, 36, 48	Bonniers Folkbibliotek: BFB 104 Scan-Disc: SCLP 104
1965	Blomdahl: Chamber Concerto for Piano, Woodwind and Percussion	Decca: SXL 6180 Swedish Society Discofil: SCD 1037
1966	Blomdahl: Fem sånger för mezzosopran och piano (Five Italian Songs)	His Master's Voice: SCLP 1063 Angel: S 36576
1967	Mozart: Piano Quartet K. 478	Swedish Society Discofil: SLT 33178
1967	Beethoven: Piano Concerto No. 2	Polar: POLS 325
1969	Mozart: Piano Quartet K. 493	Swedish Society Discofil: SLT 33190
1972, 1973	Mozart: Piano Concerto K. 414, Fantasia K. 475, Piano Sonata K. 457	EMI: 4E 061-35163
1981, 1982, 1984	<i>Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Sonatas</i>	SR Records: SRLP 1391-1395
1989, 1990	<i>Three Schubert Recitals</i> Allegretto D 915, Piano Sonata D 664, 17 Ländler D 366, Piano Sonata D 958, Klavierstück D 604,	Caprice: CAP 21444

³⁵¹ 録音資料の他、主にブックレット（2010）を参照し、筆者が作成（Åhlén, Carl-Gunnar. “Förteckning över kommersiella pianoskivor” Liner notes for *Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950*, pp. 121-123. Caprice Records: CAP 21677-21681, 2010）。

³⁵² 2000年代に出版されたアルバムは、カッコ内に最初の発売年を示し発売順に記載。

³⁵³ 必要に応じて、アルバム名をイタリック体で示した。

	Minuet D 600, Trio D 610, Piano Sonata D 537, 12 Ländler D 420, Piano Sonata D 959, Two Scherzi D 593, Piano Sonata D 784, 12 Ländler D 790, Piano Sonata D 960	
1992	<i>Flygel för flygel</i> Haydn: Piano Sonata Hob. XVI: 44	LCM: C 125
1981, 1982, 1984 (2002)	<i>Wolfgang Amadeus Mozart: The Complete Piano Sonatas</i> Mozart: Piano Sonatas	dB Productions: dBCD 75-79, dBCD 108 (Box)
1962 (2003)	<i>Blomdahl dirigerar Blomdahl</i> Blomdahl: Chamber Concerto	Caprice: CAP 21697
1996 (2006)	<i>Claude Debussy: The Preludes</i> Debussy: Preludes I&II	dB Productions: dBCD107
1960, 2007 (2008)	<i>Joseph Haydn: Piano Sonatas</i> Haydn: Piano Sonata Hob. XVI: 12, 19, 46, 30, 36, 37, 48, 49, Variations in F Minor Hob. XVII: 6, Piano Sonata Hob. XVI: 50, 52	dB Productions: dBCD 121-122
1973, 1980 (2011)	<i>Opus III: A Tribute to Pianist Hans Leygraf</i> Beethoven: Piano Sonata Op. 110, 111	dB Productions: dBCD 144
1970, 1980 (2018)	<i>The Leygraf Archives, Volume 1: Johannes Brahms</i> Brahms: Piano Concerto No.1, Seven Phantasies Op. 116	dB Productions: dBCD 183
1945 (2019)	<i>The Heritage of Wilhelm Stenhammar</i> Stenhammar: Piano Concerto No. 2	Caprice: CAP 22069
1969, 1971, 1993 (2021)	<i>The Leygraf Archives, Volume 2: The Romantic Leygraf</i> Chopin: Mazurkas Op. 24, Op. 50, Mazurka Op. Posth. Schumann: Arabeske Op.18, 3 Phantasiestücke Op. 111 Brahms: 3 Intermezzi Op. 117	dB Productions: dBCD 201