

鈴木鎮一と才能教育——その形成史と本質の解明  
Shin'ichi Suzuki and Talent Education: On the Formative  
Period and its Principles of his Philosophy

明治学院大学大学院文学研究科提出

博士論文

A Dissertation Presented to the Division of Art and  
Letters, Graduate School of Meijigakuin University, for  
the Degree of Doctor of Art  
Division of Art and Letters  
Graduate School

久保絵里麻

KUBO Eria

2013年9月30日

30 September 2013

Approved by HIGUCHI Ryuichi

論文指導教授 樋口隆一

<b>序章</b> .....	<b>4</b>
本稿の課題.....	4
本稿の構成.....	5
<b>第一章 鈴木鎮一と才能教育の現在</b> .....	<b>7</b>
<b>1. 鈴木鎮一と才能教育研究会</b> .....	<b>7</b>
(1) 鈴木鎮一略歴.....	7
(2) 公益社団法人才能教育研究会.....	8
i. 日本における展開.....	8
・才能教育研究会の発足から現在まで.....	10
ii. 海外における展開と評価.....	11
<b>2. 鈴木鎮一の才能教育</b> .....	<b>12</b>
(1) 日本における評価.....	13
i. 『日本音楽教育事典』(2004).....	13
ii. 『新・教育心理学事典』(1996).....	16
iii. 外国語表記の問題.....	17
(2) 教育の構造.....	18
i. 「才能の概念」.....	18
ii. 「方法」.....	22
iii. もうひとつの要素.....	25
(3) 日本における評価の傾向とその要因.....	28
i. 肯定的評価.....	28
ii. 否定的評価とその要因.....	31
iii. 鈴木鎮一の主張.....	33
<b>3. 鈴木鎮一の没後</b> .....	<b>35</b>
(1) スズキ・メソッド.....	36
(2) Suzuki Method.....	37
(3) 才能教育五訓.....	38
(4) 「スズキ・メソッド」という方法は存在するか.....	39
<b>第二章 鈴木鎮一の思想と才能教育の形成史</b> .....	<b>41</b>
<b>1. 思想の形成</b> .....	<b>41</b>
自叙伝について.....	41
(1) 家族と環境.....	44
i. 鈴木政吉.....	44

ii. 鈴木兄弟 .....	49
iii. 思想的な影響 .....	55
(2) 西洋音楽との出会いと東京時代 (1920-1921) .....	57
i. 徳川義親 .....	57
ii. 安藤幸と幸田延 .....	59
iii. 徳川義親とその周辺 .....	63
iv. 徳川義親と共にベルリンへ渡る .....	66
(3) ベルリン留学時代 .....	68
i. 第一期：1921-1925 .....	68
ii. 一時帰国：1925-1926 .....	73
iii. 第二期：1926-1928 .....	74
まとめ .....	78
<b>2. 昭和初期の活動概観 .....</b>	<b>79</b>
(1) 演奏活動 .....	80
奏法研究 .....	83
i. 音づくりの教育 .....	83
ii. 開放弦の定義 .....	83
iii. 弓の使い方と開放弦のポジション .....	88
iv. 音無しのアルペジオ .....	91
v. 「自然音」 .....	93
(2) 教育活動 .....	96
帝国音楽学校騒動記 .....	100
i. 解雇騒動 .....	101
ii. 合併騒動 .....	103
iii. 帝国高等音楽学院と鈴木鎮一の教育 .....	110
<b>第三章 日本における音楽の早教育と鈴木鎮一の教育 .....</b>	<b>117</b>
(1) 日本における音楽早教育の概念 .....	117
(2) 大正期自由教育運動 .....	119
i. 芸術教育における当時の問題 .....	120
ii. 家庭の意義 .....	121
(3) 昭和期の音楽早教育 .....	124
i. 上野児童音楽学園 .....	124
ii. 鈴木鎮一と音楽早教育 .....	126
・ 諏訪根自子 .....	126
・ 江藤俊哉 .....	130
iii. 絶対音早教育 .....	132
・ 絶対音早教育と鈴木鎮一 .....	133
iv. 「子供のための音楽教室」 .....	134

(4) 音楽早教育の問題点 .....	136
<b>第四章 結論と今後の展望 .....</b>	<b>139</b>
(1) 結論.....	139
(2) 今後の展望.....	142
参考文献一覧 .....	143

## 序章

### 本稿の課題

鈴木鎮一の名は、彼が提唱した「才能教育」（通称 Suzuki Method）と共に世界的に知られている。一方で、彼がその教育の基礎を築いた戦前期における活動や、才能教育の形成史についての研究は、今日までほとんど行われてこなかった。

そのことは、「鈴木鎮一の才能教育（Suzuki Method）とはなにか」という本質的なことが明らかにされてこなかった可能性を示唆している。

筆者は、才能教育運動開始以前の鈴木鎮一の活動を辿り、才能教育の原点を明らかにすることで、才能教育の本質を解明できるのではないかと考えた。そして、本稿の課題として、次の2点を設定した。

1. 才能教育運動開始以前の音楽家としての鈴木鎮一の活動を辿りつつ、才能教育形成の過程を明らかにする。
2. 1. で得られたことをもとに、鈴木鎮一の才能教育を見直し、本質の解明を図る。

本稿は以下の手順で論じられる。

最初に、現在の鈴木鎮一の才能教育の展開や、指摘されている問題点を確認する。その際、鈴木が持っていた芸術に対する考え方（「芸術観」）を、才能教育の本質的要素として捉えることを提案する。（第一章）

次に、形成史的研究として自叙伝を検証しつつ、才能教育の原形としての鈴木鎮一のヴァイオリン教育の内容とその実践の記録を提示する。（第二章）

鈴木の才能教育とその他の音楽早教育を歴史的な背景のなかに位置づけ、そこにおける問題点を確認する。（第三章）

最後に、現在の才能教育において指摘されている問題を踏まえ、「鈴木鎮一の才能教育」の本質の解明を図る。（第四章）

## 本稿の構成

### 第一章「鈴木鎮一と才能教育の現在」

鈴木鎮一と才能教育研究会の基本的な情報を整理する。次に、『日本音楽教育事典』、『新教育心理学事典』、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、才能教育に関するいくつかの論稿を用いて、評価の内容と傾向を分析し、そこで指摘されている問題点を確認する。

問題の所在を明らかにするため、才能教育の構造を3つ（「才能の概念」「方法」「もうひとつの要素＝鈴木鎮一の芸術観」）に分類して、鈴木鎮一の才能教育が、各評価において、どの要素を重視し評価を決定しているのかを確認する。その際、鈴木鎮一の出版物が現在の鈴木鎮一像と彼の教育に対する評価に与えた影響にも着目する。

最後に、才能教育研究会内外における報告・シンポジウム等の記録を参照して、現在の才能教育の問題に言及し、鈴木が持っていた芸術に対する考え方（「芸術観」）を、才能教育の本質的要素として加えることを提案する。

### 第二章「鈴木鎮一の思想と才能教育形成史」

鈴木自叙伝を一次資料によって検証しつつ、鈴木思想と活動、才能教育形成の形成史を明らかにする。「第1節思想形成史概観」では、鈴木鎮一の家族、学校時代（「(1) 家族と環境」）、徳川義親や幸田延、安藤幸ら、周辺人物との交流と影響（「(2) 東京時代」）、1920年代のベルリン滞在時代（「(3) ベルリン留学時代」）を辿る。

第2節では、ベルリン留学後の活動を概観する。「(1) 演奏活動」では、日本における音楽家としての鈴木位置を確認する。次に、鈴木が芸術を志して以来の研究の成果ともいえる「奏法研究」に着目し、それが現在の才能教育の源であることを明らかにする。

「(2) 教育活動」では、帝国音楽学校の歴史を、2つの出来事を中心に概観しつつ、そこでの鈴木が一時中心的な存在であったことを明らかにする。更に、そこで彼が行ったヴァイオリンの早教育が、現在の才能教育の前身であったことを確認する。

### 第三章「日本における音楽の早教育と鈴木鎮一の教育」

日本における音楽早教育の歴史を簡単に概観し、とりわけ、早教育ブームが起きた1930年代と1960年代に着目して、鈴木鎮一の才能教育を含めた音楽早教育における問題点に着目する。

第1節では、西洋音楽の早教育への意識の萌芽として、明治期の音楽雑誌『音楽界』に紹介された音楽早教育に関する記事を取り上げる。

第2節では、教育界における子どもの教育に対する概念の変化と、その上に興った、大正期の自由教育運動をとりあげ、昭和初期に興る音楽早教育とその流行の前触れとして考察する。

第3節では、早教育ブームというべき1930年代および1960年代頃におこった音楽早教育の代表的な例として、上野児童音楽学園、鈴木鎮一のヴァイオリン教育、絶対音早教育と「子供のための音楽教室」を取り上げて、その背景や、問題点を概観する。

第4節で音楽関係者座談会を参考にしつつ、音楽早教育における問題点を確認する。

#### 第四章「統括と展望」

第一章で確認した、現在の評価から導き出される鈴木鎮一の才能教育とそこにおける問題点を整理する。それを踏まえ、第二章、第三章において導き出した、鈴木の「芸術観」に基づいた教育を、才能教育の本質として提示する。

## 第一章 鈴木鎮一と才能教育の現在

### 1. 鈴木鎮一と才能教育研究会

#### (1) 鈴木鎮一略歴

鈴木鎮一は1898〔明治31〕年10月17日愛知県名古屋市東門前町に「鈴木バイオリン」製作工場（1887年創業）創始者鈴木政吉（1858-1944）と、りょう（生年不明-1928）の間に生まれた。1920年（22歳）より安藤幸にヴァイオリンの手ほどきを受けた後、1921年渡欧、カール・クリングラーに師事し足掛け8年（第一期：1921-1925 第二期：1926-1928）をベルリンで過ごす。1928年（30歳）に帰国すると、鈴木カルテット、ソリストとしての演奏活動のほか、帝国音楽学校をはじめとする私立音楽学校でのヴァイオリン科教授および講師、東京弦楽団指揮者などを務めた。

1932年（34歳）、幼児に対するヴァイオリン教育を開始、1939年（41歳）には音楽早教育の可能性を広く世間に訴えはじめた。1947年（49歳）「才能教育研究会」（全国幼児教育同志会から改組）創立し、才能教育運動を展開。以後50年にわたって「才能教育（Suzuki Method）」を唱導し続け、1998〔平成10〕年1月26日、長野県松本市で99年の生涯を閉じた。今日、世界各国で40万人以上が「才能教育（Suzuki Method）」の生徒として学ぶ。彼の手になる指導曲集も、楽器初習者のための最初の手引きとして広く使用されている。

鈴木は、国内では1951年第2回中日文化賞、61年第7回信毎文化賞、70年勲三等瑞宝章、76年第6回モービル音楽賞、79年松本市名誉市民、82年ソロプチミスト日本財団第1回千嘉代子賞、83年国際交流基金賞を受賞。

海外では1969年ベルギーユージン・イザイ財団イザイ賞、72年カナダ・ウィニペグ市名誉市民、73年アメリカ・フィラデルフィア人間能力開発研究所スペクトラム賞、78年アメリカ・ジョージア州アトランタ名誉市民、82年フランス教育功労勲章、アメリカ・ルイジアナ州モンロー市名誉市民、85年ドイツ連邦共和国功労勲章一等功労十字章、イタリア・ヴェネツィア賞協会ヴェネツィア賞の受賞の他、アメリカのニューイングランド大学、ルイビル大学、イーストマン音楽学校、ロチェスター大学、ノースイースト・ルイジアナ大学、オペリン大学、クリーブランド音楽大学、イサカ大学、メリーランド大学、そしてイギリスのセント・アンドリュース大学から、音楽博士号や名誉音楽博士号を授与されている。

1982年、アメリカのジョージア州アトランタ市（4月13日）と、イリノイ州（10月3日）では、鈴木鎮一がSuzuki Methodについて講演した日を記念して「スズキ・デー（Suzuki Day）」と定めた<sup>1</sup>。

また、1979年（81歳）にノーベル平和賞にノミネートされたという話もある。ノーベル

---

<sup>1</sup> Suzuki Association of the Americas に質問したところ、町をあげてスズキ・デーを特別に祝うというよりは、現在は頻繁に各地で関連イベントが開催されている、という回答だった。

平和賞候補者の名は、該当年の 50 年後に公表されるため、今日、公的な資料として確認できるものは無いが、第 3 代公益社団法人才能教育研究会会長を務めた中嶋嶺雄(1937-2013)は、1998 年にノルウェー・オスロにあるノーベル研究所を訪れ、ノーベル平和賞選考委員会事務局長のゲイル・ルンデスタッド (Geir Lundestad) 博士と懇談した。博士は、「数年前には確かにノーベル平和賞の候補になっていたことを明言された (中嶋 2009)」という。

正確な年号はわからないが、公益社団法人才能教育研究会関係者の間では、それがマザーテレサに授与された年の出来事であったとされる。

## (2) 公益社団法人才能教育研究会

### i. 日本における展開

鈴木が初代会長を務めた公益社団法人才能教育研究会 (以下、才能教育研究会) の会員は、同会ホームページによれば<sup>2</sup>、現在 (2013 年)、国内に 2 万人、海外では 46 か国、40 万人にのぼるといふ<sup>3</sup>。

才能教育研究会は鈴木の才能教育の実践と普及を目的として組織された。以下、定款の抜粋を記し、日本における展開を概観したい。

#### 公益社団法人才能教育研究会定款抜粋<sup>4</sup> (2013 年版)

##### (目的)

第 3 条 この法人は、才能教育 (スズキ・メソッド) の研究実践及び普及に関する事業を行い、広く文化の向上発展に寄与することを目的とする。

##### (事業)

第 4 条 この法人は、前条の目的を達成するため、次の事業を行う。

- (1) 才能教育に関する教育研究機関の設置運営
- (2) 才能教育の基本理念と基礎的学理の研究
- (3) 才能教育の指導者育成
- (4) 才能教育に必要な調査および教室の設置
- (5) 才能教育に関する研究会、講習会、公演会および座談会などの開催
- (6) 会報、機関紙、その他才能教育に関する図書などの刊行
- (7) 事業の実施に支障を及ぼさない範囲内における、教材の販売、事業関連商品の販売などの事業
- (8) その他前各号の事業を達成するために必要な事業

※同機関の定款には、「音楽専門教育」、「音楽」、「芸術」等という言葉はないが、構造的には

<sup>2</sup> <http://www.suzukimethod.or.jp/about/matsumoto/>

<sup>3</sup> 多くはアメリカの会員 (30 万人)。

<sup>4</sup> <http://www.suzukimethod.or.jp/common/pdf/suzukimethod/disclosure/teikan.pdf>

「音楽専門教育」機関としての体制をとっている。鈴木「才能教育」を受けるためには、通常は才能教育研究会の「音楽教室」に通う以外の方法はない<sup>5</sup>。

---

<sup>5</sup> 但し、戦後間もなく松本の本郷小学校で鈴木が試みた「実験教室」の例もある。一部の幼稚園では現在でも全面的に鈴木「才能教育」を取り入れ実践している。そのことを明示している幼稚園に、白百合幼稚園（長野・松本）、みずず幼稚園（愛知・豊中）がある。一時は全国幼稚園連盟の教師らが鈴木鎮一を訪ね、その教育理念を学んでいったというが、現在はその跡がほとんど追えない。

・才能教育研究会の発足から現在まで

表 1：才能教育研究会の展開

1946年12月	「全国幼児教育同志社会」発足（才能教育運動開始）。鈴木鎮一著「幼児の才能教育と其の方法」（全国幼児教育同志会）刊行。東京田園調布の加藤潔 <sup>6</sup> （1906-?）宅に才能教育最初の支部開設、長野県松本の下横田町に「松本音楽院」設置
1947年	鈴木鎮一の病により一時運動停滞
1948年4月	「全国幼児教育同志会」が「才能教育研究会」に改組 長野県東筑摩郡本郷小学校にて「才能教育実験教室」開始
1950年10月	社団法人として認可される
1952年	第一回夏季学校開催（25支部より生徒109人指導者11人参加。於長野県霧ヶ峰高原）
1952年10月	第一回卒業式
1954年	段階制卒業制度採用
1955年3月	第一回全国大会（於東京都体育館）1200名の子どもの大合奏
1961年	パブロ・カザルス来日、才能教育研究会全国大会に出席
1964年	アメリカ演奏旅行（於N.Y.国連ハマーショルド・ホール、フィラデルフィア世界音楽教育者会議などで10人の子ども <sup>7</sup> が演奏）
1975年6月	第1回国際研究会開催（ハワイ）
1979年	第4回国際研究会開催（ミュンヘン）
1983年	アメリカテキサス州ダラスを本部とし、国際スズキ協会（ISA）発足
1996年	鈴木鎮一記念館開館（松本市旭町）
1998年1月26日	鈴木鎮一没
2000年	豊田耕児第2代会長就任
2008年	中嶋嶺雄第3代会長就任
2012年	公益社団法人として認可される
2013年	鈴木裕子第4代会長就任

---

鈴木の没後、2000年には第2代才能教育研究会会長に豊田耕児（1933-）が就任、2008年まで同職にあった。豊田は3歳より鈴木鎮一に師事、パリ国立高等音楽院卒業後、ジョルジュ・エネスコ、アルテュール・グリユミオーに師事。ライン室内楽団第一コンサートマスター（3年間）、ベルリン放送交響楽団の第一コンサートマスター（17年間）、ベルリン国立

---

<sup>6</sup> 加藤潔（1906-?）A.モギレフスキーに師事、のちイタリア・キジアーナ音楽院へ留学。東京コンセルバトワール創設者。

<sup>7</sup> 才能教育研究会では、この時演奏した子供たちが「スズキ・テンチルドレン」（Suzuki-ten-children）と呼ばれた。以来、選抜された子供たちが各地をツアーするイベントが恒例化している。

芸術大学ヴァイオリン科教授（21年間）を務める。現在、国際スズキ協会（ISA）会長、才能教育研究会芸術監督を務め、国際スズキ・メソッド音楽院ヴァイオリンおよびヴィオラ科教授とオーケストラの指導を行っている。

第3代会長（2008-2013年在職）は、国際社会学者で秋田国際教養大学学長を務めた中嶋嶺雄（1937-2013）だった。中嶋は1921年に開校した松本音楽院最初期の生徒としてヴァイオリンを学んだ人物で、自らの経験から鈴木が持つ才能教育がもつ可能性に早くから言及しており、会長就任後は鈴木が持つ才能教育の「普遍性と説得性<sup>8</sup>」を抽出して「幼児教育」全体へと広く適用しようと取り組んだ。彼の尽力により同会は2012年秋、社団法人から公益社団法人となった。

第4代会長（2013年-）は鎮一の姪である鈴木裕子（1940-）。同会ヴァイオリン科指導者。父は、鎮一の弟喜久雄。母静子（しずこ）は、帝国音楽学校ピアノ科出身。才能教育研究会ピアノ科指導者で、才能教育研究会ピアノ科指導曲集を手掛けた。

## ii. 海外における展開と評価

鈴木鎮一の才能教育が、最初に国外（アメリカ）へ渡ったのは、1958年アメリカオハイオ州で行われた弦楽教育者会議において、1200名の子どもの合奏風景を映した才能教育研究会第一回全国大会（1955）の映像が紹介されたことがきっかけで、以来、アメリカからヨーロッパ、アジアへと全世界的に広がった。

現在、アメリカは Suzuki Association of the Americas, Inc. (SAA)、欧州・アフリカ・中東地域は European Suzuki Association (ESA)、太平洋地域は Pan-Pacific Suzuki Association (PPSA) アジア（日本を除く）は Asia Suzuki Association (ASA) という形で、地域毎に協会が組織されている。そこに、日本の「才能教育研究会」Talent Education Research Institute (TERI) を加え、International Suzuki Association (ISA) が統括するという組織形態となっている。

日本ではヴァイオリン、ピアノ、チェロ、フルートの教育を展開しているが、国と地域によってはハープやギター、声楽を取り入れている。また、指導者資格認定など制度の点では、地域によって相違がある。

鈴木をはじめとする多くの関係者が今日まで体験的に感じ、共通の認識となっているのは、この教育への評価が日本国内よりも国外で高く、アメリカで“Suzuki Method”として急速に普及した後、いわば逆輸入の形をとったことではじめて日本国内でも評価されはじめたということである。

---

<sup>8</sup> 本章第3節「鈴木没後」参照

## 2. 鈴木鎮一の才能教育

はじめに、海外における鈴木鎮一と才能教育への評価の例として、アメリカにおける鈴木鎮一の才能教育の普及と発展に貢献し、中心的な役割を担った John Kendall (1917-2011) が自身の著、*The Suzuki violin method in American music education –A Suzuki methods symposium: Suzuki Method International* (1978) で示した見解を引用する。

*It is not that any particular segment of Suzuki's Ideas is new, but rather that the totality of his concepts, together with the results he has shown, throw a clear light on a question we all wish to explore—how do human beings became musical?*

鈴木<sup>9</sup>の着想において、どこか特定の部分が新しいというよりは、むしろ、彼が実践結果と共に示した構想全体が、我々皆が探究したいと望んでいる——人間はどのようにして音楽的になるのか——という疑問を照らし出した点に特徴がある。[邦訳: 筆者]

次に、日本における例として、才能教育音楽教育学者の村尾忠廣<sup>9</sup> (スズキ・メソッド学術研究会所属) の「鈴木メソッドの意味——歌留多と型と家元制度をめぐる」(『音楽芸術』1995年9月号) から引用する。

スズキ・メソッドが発祥の地、日本より外国世界で広く知られ、受け入れられているという事は別に不思議ではない。振り返ってみればそういう事は、どこの世界でもしばしば見られる。問題は、よく知られ、広まっているけれども、スズキ・メソッドとは何かということが日本を含め、ほとんど理解されていない事である。通常<sup>10</sup>の理解は、例えば、「楽譜からではなく、母国語を習得するように耳から学習する」とか、「エチュードを排して曲集教材とした」というようなことであろう。しかし、「楽譜よりも、耳、感覚」ということならば、ペスタロッチ式教授法にまで遡って、どの音楽教育理論も(程度の差こそあれ) 強調してきたことであるし、また、曲集教材についてもスズキ・メソッド以前から行われていたことであった。つまり、それらはスズキ・メソッドの特質とは言いえない。メソッドを特色づけるものは、通常、「教材選択と配置の仕方」であるが、スズキ・メソッドは、ヴァイオリンだけでなく、チェロやピアノ、フルートへと広がってそれぞれ異なったカリキュラムにしたがっているわけだから、この点からの説明もまた難しい。…

村尾はここで「スズキ・メソッド」の定義づけを図ることはしていない。むしろ、その困難さを示し、第18回 ISME の世界大会基調講演での Ricardo D. Trimillos の報告<sup>10</sup>に基づき、

<sup>9</sup> 現在帝塚山大学現代生活学部こども学科教授。1994年発足のスズキ・メソッド学術研究会 (Suzuki Academic Study Group) 会員。

<sup>10</sup> Ricardo D. Trimillos(1988). *Hālau Hochschule, Maystro, and Ryū cultural approaches ti music learning and teaching*. International music education: ISME yearbook v.15, 10-23.

「西洋音楽の日本的アプローチ」として説明するにとどめた。ここで留意しておきたいのは、次の2点である。

1. 「スズキ・メソッド」を「方法」として分析しきれないという村尾の見解
2. 同会関係者である村尾とケンドール両者の見解が異なる、つまり、才能教育研究会内において、教育に対する評価と認識が厳密には一致していない点。

次に「スズキ・メソッド」、鈴木「才能教育」を項目として設けている「日本音楽教育事典」(2004 日本音楽教育学会) および「新教育心理学事典」(1996) を参照する。

## (1) 日本における評価

### i. 『日本音楽教育事典』(2004)

『日本音楽教育事典』(2004 日本音楽教育学会) および『新教育心理学事典』(1996) は、項目として、「スズキ・メソッド」、ないし「才能教育」を取り上げている。

『日本音楽教育事典』で、「才能教育」を調べると、「→スズキ・メソッド」という参照指示がある。このことから、少なくとも「音楽教育」の分野において、「才能教育」とは、一義的に鈴木「才能教育」を指していると解釈することができるだろう<sup>11</sup>。

#### スズキ・メソッド (Suzuki Method)

スズキ・メソッドは、鈴木鎮一(1898-1998)が実践した教育方法で、〈才能教育〉ともよばれる。スズキ・メソッドはたんなる技術教育ではなく、自然への畏敬、個々の人格尊重を基調に、学習環境の整備、学習意欲向上の工夫、教授者と学習者間での明確な学習目標の共有、学習目標達成のための具体的な練習方法などにより、才能が着実に身につくよう、鈴木によってまとめられた教育方法である。<sup>11</sup>…(中略)…現在、スズキ・メソッドは、ヴァイオリンだけでなく、ピアノ、チェロ、フルート、幼児教育の分野でも行われている。このメソッドは、鈴木自身が創案したというより、その実践の基盤には先達の方法が散見される。しかし、スズキ・メソッドが評価されなければならないことは、音楽才能が生まれつきのものではなく、指導法いかんによりヴァイオリン演奏などが実際に誰でもできる方法を実践して示したことにある。その意味で、スズキ・メソッドは代案提唱から実行という事で優れている。…(中略)…スズキ・メソッドは、単なる技術教育ではなく、人間教育として展開されている。鈴木は、音楽とは楽譜のたまを音に変えて弾くことではなく、音楽には人格があり、音一つにも人格がある。だから、演奏する場合は楽譜からその心を感じ取って演奏しなければならない。つまり、音一つ

---

<sup>11</sup> 「才能教育」というと、特別な能力の者に対する教育を意味する場合もあるため、解説なしに「才能教育」を「スズキ・メソッド」と定める事は避けるべきものと思われる(第2節(2)教育の構造 i. 「才能の概念」参照)

ひとつに生命、感動がなければよい演奏といえない。この音に、音楽に感動できる能力の高さに音楽能力があり、それを教育する音楽教育は人間教育であるとらえている。… (中略) …評価すべきことは、鈴木が従来教育界でいわれている事を、教授者と学習者との間のより良きコミュニケーションを基に、着実に実践したことであるといえよう。  
(斎藤博) [傍線：筆者]

(「スズキ・メソッド」の項『日本音楽教育事典』 pp. 514-515 日本音楽教育学会：2004)

同事典ではほかに、「早期教育」の項で鈴木のみ才能教育について言及しており (pp. 530-531)、「日本の早期教育として海外でもっともよく知られている」と位置づけている。

#### 早期教育 (そうききょういく *Talent Education*)

早期教育とは、幼児期あるいはそれ以前から、子どもに特定の知識・技能を習得させるために行われる教育の事である。園田清秀による昭和初期の〈絶対音早教育〉や、戦後間もなくスタートした桐朋学園の〈子供のための音楽教室〉などもあったが、ここで述べるのはより一般的な。1970年代以降、対象年齢を徐々に下方修正しながら発展してきた教育概念である。… (中略) … [鈴木のみ才能教育] は、すべての子どもは音楽家であるというスローガンの下に、ヴァイオリンの早期教育を唱えたものである。このメソッドでは、早い段階で理想的な音楽を耳から学習させることにより、音に対する感受性を育て、自分でも音楽が演奏できるという事を認識することにより、自己に対する自信を育てる。その反面、耳から繰り返し聴くことによって音楽を記憶することが上達のための大前提となっているため、読譜の訓練は軽視されている。したがって、ヴァイオリンなどの旋律楽器においては可能な学習法であるが、旋律と伴奏を両方聴き取らなければならないピアノの学習には不向きであるとも考えられる。(安達真由美) [傍線：筆者]  
(「早期教育」の項『日本音楽教育事典』 p530. 日本音楽教育学会：2004)

安達は、鈴木のみ才能教育を音楽専門教育として分析し、「聴覚訓練と演奏テクニックを主な訓練の対象としている」とし、「伝統的に行われてきた楽器の個人指導」は「一般に読譜と演奏テクニックを訓練の対象としている」教育と位置づけている。

「読譜の訓練は軽視されている」という記述は、問題がある。たしかに、鈴木のみ才能教育は、子どもに音世界を体感させることから始まる。それは、はじめに音があり、「楽譜は記憶するための参考品でしかない」(S:1960a: 64) という鈴木の考え方にもとづいている。しかし、読譜の訓練は、決して軽視されることはない。

鈴木のみ才能教育で使用している指導曲集は第1巻の第1曲 (ヴァイオリンの場合《キラキラ星変奏曲》A-Dur) から五線譜で書かれており、楽譜を読むことが禁じられているわけではない。記憶した楽音と楽譜に書かれた音符とを的確に結び付けていくことで「読譜」を行うのである。従って、最初に音を聴かせ、記憶させることは、音楽全体の把握と理解を助け、「読譜」を行い、楽譜を「参考品」として生かすための重要なステップとなるのである。

鈴木 の 才能教育 においては、読譜練習を開始する時期について一応の目安（ヴァイオリンの場合、指導曲集第4巻）が設けられているが、実際には年齢や個々の能力を加味し、その家庭と指導者によって判断すべきことが強調されている。

楽譜はいわば音楽の設計図である。どのような設計図がどのような響きを作るのかという理論は、（個人的にも、歴史的にも）ある程度の経験が蓄積され、その共通項が明確になって初めて示す事ができるものであろう。なにより、耳で知っている楽音が、紙面に書かれた記号（音符）と結びつくのを、運指などの身体の動きをもって体得していくことには、子どもにとっても大きな喜びがある。楽曲は、ヴァイオリンの場合、《キラキラ星変奏曲》のあと、子どもになじみの深い曲（こぎつね、ちょうちょう等）を経て、バロック、古典派の曲で構成されている。バロックや古典派の楽曲は、耳で聴いてその構造や音組織を理解することも比較的容易である。この訓練を重ねれば、初見可能な読譜能力を身につけることもできる。

鈴木 の 教育 については、このように、いわゆる音楽専門家教育としての脆弱性を指摘される場合がしばしばある。鈴木 の 教育 過程において使用されるのは、『鈴木鎮一指導曲集』であり、ハーモニーや聴音のクラスは存在しない。しかし、鈴木 の 教育 においては、耳から聞いて覚える訓練によってそうした能力を総合的かつ自然に養成されるものとされ、作曲家の諸井三郎<sup>12</sup>や音楽評論家の野村光一<sup>13</sup>は、この方法に理解を示している。

諸井——ある程度、音楽というのは子供の中に生れる。そういうことが先にあって、それが段々楽譜であるとか、あるいは、もっと先に進めばいろんなセオリーというものによって整理されていくという過程を取るもんじゃないかと思うんです。だから僕はあまり読譜教育という風なことに、初めから先生が夢中になるということは賛成じゃなかったんですよ。初めはできるだけ音楽を聴くとか、歌うとか、楽器をいじるとか、調子が外れたりするかもしれないけれども、そういう音楽的なものの中で子供が育っていく。それがだんだん知能の発達にともなって、それを概念化するといいますか、楽譜などを覚えるようになる。つまり事実を先に知っていて、それからあとで文字に結び付けていくというような方法を取るべきじゃないかと考えたんです。そういう点で、鈴木さんのお話しは非常によくわかったんです。

座談会「早教育の必要性とその方向 桐朋オーケストラ・才能教室・先生と生徒・大松監督論」『音楽芸術』p.9-10（1964.12）

<sup>12</sup> 諸井三郎（1903-1977）は戦前作曲家として活躍、音楽雑誌の発行なども手掛けたが、戦後は1946年より文部省にて、社会教育局視学官に就任（のち63年まで社会教育局審議官）、学制改革にあたって活躍した。退官後は東京都交響楽団団長、洗足学園大学教授など歴任。

<sup>13</sup> 野村光一（1895-1988）音楽評論家。慶応大学文科卒。東京音楽学校選科で高折宮次にピアノを師事。1916年、大田黒元雄を中心とする「音楽と文学」同人となる。1921年から1923年までイギリス留学を経て、帰国後音楽批評活動開始。批評を通じて、特にショパンの音楽の日本への普及に尽力した。

野村——ヴィヴァルディのコンチェルトを、楽譜を先に見せずにレコードをかけて聴かせて、それから彼らに弾かせてみると、曲がりなりにも覚えて弾いちゃうというんです。

今度は楽譜を見せて、われわれの言っている音楽の基礎概念に合うように修正していた。これが子供たちに音楽的基礎感覚と音楽的情操を与えるのに、最上の方法であるということを経験した、と言っておられたんですよ。

これは一つの結論であると、私も思いますね。とにかく鈴木さんがやっておられる群衆教育は、この段階までいっているのであって、これには着目しなければならないと思いますね。

座談会「早教育の必要性とその方向 桐朋オーケストラ・才能教室・先生と生徒・大松監督論」『音楽芸術』p.9 (1964.12)

また、遠山一行は、楽譜から音楽に入ることへの懸念を示しており、「一つの体系化した理論的な意識の表現であって、そこから音楽に入るといことは、とかく表現の一回きりの意味を無視して音楽のシステムを教えることになりがち<sup>14</sup>」と述べる。

## ii. 『新・教育心理学事典』(1996)

『新・教育心理学事典』(1977年初版, 1996年5版)は、「才能教育」という項を特に設けている。

才能教育 [*talent education, education of specially gifted child* 独: *Talenterziehung*]

絵画や音楽や運動などの特定の分野で、将来の訓練により優れた能力を発揮すると予想されるとき、この未発現の自然な資質を才能 (*talent*) という。また、特殊才能 (*special ability*) とも呼ばれ、一般知能 (*general intelligence*) に対して用いられている言葉と言える。特殊才能には、技能 (*motor skill*) とも呼ばれる音楽的才能・絵画的才能・機械的才能などと、知能に関係深い数学的才能や文学的才能、更に社交・経営・行政などを統括した社交才能などという場合もある。こうした特殊才能を伸ばすための教育が才能教育である。合理的訓練と正しい指導で、才能を伸ばし、高い能力を形成させることを主旨とする教育で、早教育 (*early education*) が行われるのが普通である。主に技能面の教育を目指し、通常、就学前の早期に、家庭や民間の機関で親・家庭教師・専門家によって計画的に行われる。しかし、特殊才能の程度・範囲・将来性などの科学的測定に基づいて教育が行われないと、効果は少ない。

(問題) この用語は、鈴木鎮一が幼児の音楽教育に用いてから日本に普及した。この立場では、早期からの厳格な訓練と適切な指導によって最高度まで伸ばし得るとするも

---

<sup>14</sup> 座談会「早教育の必要性とその方向 桐朋オーケストラ・才能教室・先生と生徒・大松監督論」『音楽芸術』p.9 (1964.12)

ので、訓練開始の適期を母国語の語彙が急増する 4、5 歳ごろとし、教育可能性は、言葉の学習が可能な限り、いかなる児童にもあるものと主張する。早教育と訓練主義によって、ある方面、例えばバイオリンについては最大限の能力発揮が期待できるかも知れないが、この原理をすべての才能に適用したり、才能教育は全人格の教育であるとする考え方には多くの疑問がもたれる。<sup>1</sup> 早教育の一種である才能教育は、子どもの精神発達、特に作業能力の成熟度に適合した運動学習や反復訓練によって効果を生ずるような機械的学習に限って成果が見られるもので、知的成熟を無視した早教育は効果を期待できない。場合によっては、過重の負担から心身ともに不適應を引き起こす危険もある。<sup>2</sup> (森重敏) [傍線：筆者]

傍線部 1 が示すように、森は、そもそも鈴木の方法は「音楽の技術教育」の域を出ないのではないか、と可能性の限界を指摘している。ここでは、森が「早教育と訓練主義」を鈴木の方法の代名詞として使用していることに留意したい。

### iii. 外国語表記の問題

ここで、2つの事典にみられる外国語表記に着目したい。なぜなら、才能教育に対する認識の曖昧さがここにもみてとれるからである。

『日本音楽教育事典』における「早期教育」の項は、英語で **Talent Education** と記されている。しかし、**Talent Education** という言葉は、今日も一般的な熟語とは認められない用語である。執筆者の安達は、同じ「早期教育」の項目で、「絶対音感早教育」や「子供のための音楽教室」も挙げているが、安達自身言及しているように、これら 2つの音楽教育で採用している教育法や方針は、読譜を含めた効率的な訓練を重視する点で、「スズキ・メソッド」とは異なる。更に、「絶対音感早教育」や「子供のための音楽教室」では、この英訳から連想されるような、子供の未発現の可能性としての「才能」を「教育する」といった、ここで言われている「スズキ・メソッド」的な考えは強調していない。このことから、同項の英訳は、**Early Education** のほうが適切と言える。

『教育心理学事典』においては、森は一般的な「才能教育」の英訳として **Talent Education** を用いている。しかし、先に見た『日本音楽教育事典』と同様に、通常の才能教育は、“**Gifted (and Talented) education**” であり、**Gifted** の方が **Talented** より重用されるのが普通である。同様に、ドイツ語の **Talenterziehung** も単語として浸透していないし、ここで森が解説しているのは、「鈴木の方法」だけではないから、この点から言っても、別の訳を充てるべきであろう。

つまり、**Talent Education** とは、既存の才能教育とは異なる意味を持っており、この用語を使用することは、特定の、鈴木の方法を指す可能性があるため、こうした訳語も明確に書き分けられなければならないのである。細かい事ではあるが、鈴木の方法を含めた様々な「才能教育」の明確な概念を規定するためには、極めて重要な課題であるといえよう。

## (2) 教育の構造

先に参照した安達(2004)、森(1977)の解説において、鈴木<sup>15</sup>の才能教育は、鈴木が規定する「才能の概念」と、それに基づく独自の「方法」がその特徴としてとらえられている。一方、斎藤(2004)は、この2つに「人間教育」という新たな側面を見出している。彼らの見解およびそこで指摘された問題の所在を探るため、この教育を構成している要素を、「才能の概念」、「方法」と、「もうひとつの要素」の3つに分類して検討してみたい。

### i. 「才能の概念」

「才能」という言葉は、使用者の立場によってその意味内容が変化する<sup>15</sup>。従って、鈴木<sup>15</sup>の才能教育の場合にも、鈴木がどのような概念で「才能」という言葉を使用したのか、その定義を明確にしておく必要がある。

参考に、「広辞苑」(1998)及び「大辞泉」(1995)における「才能」の項を引用する。

『広辞苑』(1998年岩波書店第5版)

さいのう【才能】

才知と能力。ある個人の一定の素質又は訓練によって得られた能力。「―を發揮する」「―に恵まれる」

『大辞泉』(1995年小学館)

さいのう【才能】物事を巧みになしうる生まれつきの能力。才知の働き。「音楽の―に恵まれる」「―を伸ばす」「豊かな―がある」「―教育」

こうしてみると、「才能」という言葉には、天賦のもの(素質)と、訓練によって培われた能力という二つの意味がある。そこで、「才」を調べてみると、いずれの事典・辞書においても「生まれつき持った」という意味が与えられていることがわかる。

さい【才】①[孟子告子上]生まれつきの素質。能力。知恵のはたらき。ざえ。「文学の―」「―に走る」「才能・才知・文才・和魂漢才」

(広辞苑1998)

さい【才】

((古くは「ざい」とも))

②生まれつきもっている知能の働き。才能。才知。才気。「―におぼれる」「―に走る」

<sup>15</sup> 「才能」や「才能教育」という用語のイメージは、国によってもことなる。松村暢隆「心理学的概念としての才能」『才能と教育——個性と才能の新たな地平へ——』(放送大学教育振興会 2010)によれば、日本においては、才能児は「創造性と想像力が優れている」と見なされる傾向があり、英語圏のアメリカ人は「才能」を必ずしも創造性と結びつけないという。このことは、国内外における鈴木<sup>15</sup>の才能教育の普及状況とも深い関連があろう。

1967年7月刊行の『児童心理』23巻7号(東京教育大学内児童研究会)では「才能の発見と教育」という特集が生まれ、幅広い分野における児童の「才能」に関する論稿が掲載された。その中で、関計夫(執筆当時九州大学名誉教授)は様々な「才能」の定義を挙げている。

1. シーショア[Seashore, Carl Emil (1866-1949) 心理学者]の「音楽才能検査」における「才能」の場合は「音楽的な天分」の意。
2. 鈴木鎮一がヴァイオリンの「才能教育」を言う場合は後天的な音楽の能力の意。(才能は、「鉄は熱いうちに打て」の理にしたがって早期に伸長すべきもの)
3. 「テレビ・タレント」は司会の能力や時事解説をする能力の意(徳川無声、中村メイ子、美空ひばりなどはタレント中のタレントと考えられている)
4. 「心理学辞典」における倉石精一の定義:ある個人が特殊な分野において、高度の訓練を受けるし、著しく進む可能性があると予想される場合、この自然のままの資質を才能という。
5. 芥川龍之介は天才を「ほとんどいかなる時にも訓練を受ける機会を逃さぬ才能」と定義している

関計夫「才能の発達と教育」pp. 16-23『児童心理』23巻7号(東京教育大学内児童研究会)

以上5つを挙げた上、関は「今日、才能とは何か、を改めて問わなければならないのは、従来伝統的に考えてきた才能が、果たして正しいかが色々な方面から問題になっているからである<sup>16)</sup>」と述べる。

関は、鈴木の才能教育を「後天的な音楽の能力」を伸ばす教育として認知していたと考えられるが、ここで、鈴木が説明する「才能の概念」を確認してみると、必ずしもそのような理解には至らない。

多くの人々の常識としては、  
才能という文字の中に、  
天賦という観念が加えられている。  
私はその観念を取り除く必要を痛感するので、  
私の使用する才能には、天賦という観念は入っていない。  
だから  
才能は生まれつきではない

<sup>16</sup> 1964年3月、鈴木の才能教育で育った子どもたちがアメリカへ渡り、同年7月には桐朋学園オーケストラが同じくアメリカへ渡った。いずれも現地で大きな話題を呼んだが、音楽関係者のあいだでは音楽早教育論争の火種となった(本稿第三章参照)。このことは、関が述べているような才能の概念を見直す契機のひとつであったと考えられる。

文化能力の遺伝はない  
才能は努力のあとから育つもの  
と盛んに使用し、  
「才能というものは人間の全ての文化能力」  
と説明をしているのである。【傍線: 筆者】  
(『才能教育』第56号1954年)

鈴木「才能の概念」とは、「音楽才能が生まれつきのものではなく、指導法いかんによりヴァイオリン演奏などが実際に誰でもできる」(齋藤)、「すべての子どもは音楽家である」(安達)、「早期からの厳格な訓練と適切な指導によって最高度まで伸ばし得る」(森)と説明されてきた。しかし、ここでは(音楽の)訓練ということも、早教育ということも語っていない。ただ「人間の全ての文化能力」の教育を目指しているということを示しているのである。

### ・才能教育概史

鈴木鎮一の「才能教育」がどのように位置づけられるのかを確認するため、ここで、「才能教育」の歴史を簡単に概観したい。参考として、岩永正也・池亀直子共著「芸術における才能と教育——イギリス18世紀天才論の歴史——」(『才能と教育』2010)の一部を下記に要約した。

芸術家たちの天才的才能の本質を分析的に究明していこうという動きは、18世紀初頭のイギリスにおいて起こった。その背景には、ルネサンス以降のヨーロッパで活躍したレオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、シェイクスピア、J.S.バッハ、G.F.ヘンデルなどの「天才」の活躍があった。

1711年、ジョゼフ・アディソン(Joseph Addison, 1672-1719)は「天才」を“法則に依拠する天才”と“法則に依拠しない天才”に分類した論考を発表した。

前者は芸術の様々な法則を守って創作を行う立場で、芸術政策の法則性を重んじる「新古典主義天才論」へと発展する。

後者は制約の精密さや正確性にとらわれずに作品を制作する立場であり、ここでいう「才能」は特に生得的才能として解釈され、作品の独創性を重視した「ロマン主義天才論」へと発展する。いずれも、1750年代後半から1780年にかけて現れた概念で、その間に両者の折衷的立場も登場した。

新古典主義的天才論を集大成したのは、イギリスのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ初代院長を務めたジョシュア・レイノルズ(Joshua Reynolds, 1723-1792)で、彼は、才能は生得的な才能ではなく教育可能な才能という考えに基づき、「ラファエロは才能を生まれつき所有していたのではなく学習によって獲得した」と主張した。

一方、古典主義および新古典主義に対抗する形で登場したロマン主義の考え方は、詩人・版画家のウィリアム・ブレイク(William Blake, 1757-1827)であった。彼は、「ラファエロがミケランジェロに教え、ミケランジェロがラファエロに教えることができるとは思えない、趣味と天才は教育したり、後天的に獲得したりすることができるものではない」と主張した。

20世紀には古典主義的思想のなかでロマン主義的な「法則を越える優れた才能」の創造的可能性を認めるといふ折衷的な考えに基づいて、「芸術による教育」を主張した詩人、ハーバート・リード (Herbert Read, 1893-1968) が登場する。彼は、人間の人格形成にとって芸術は不可欠であると、その到達点に全人類に開かれた「平和」や「調和」を掲げ、芸術の社会的価値を高めようとした。

「ラファエロは才能を生まれつき所有していたのではなく学習によって獲得した」というレイノルズの主張と同様のことを、鈴木はモーツァルトなどを例に主張した。また、鈴木がしばしば述べていた「人間は環境の子なり」という言葉は、イギリスの社会改革者として著名なロバート・オウエン (Robert Owen, 1771-1858) の環境決定論における言い回しとも一致する。

このように教育史を概観するとき、鈴木は才能教育は、確かに従来の「才能教育」の再興隆のひとつの形として位置づけられるものである。ただこれらは芸術の分野における能力が養成可能かどうかということに限って述べられたもので、「才能」を芸術の一分野における能力ではなく、「人間の全ての文化能力」という包括的な捉え方をした例はみられない。それは、芸術が人間の人格形成にとって不可欠であるとするリードの考えをも包含するものと考えられる。

鈴木は、これらの前史には積極的に言及することがない。「鈴木は才能教育」は、実践の成果を世間に発表することによって今日の地位を獲得してきたのである。

音楽教育学者の S.アーベル・シュトルート (2004) は次のように指摘する。

鈴木は、彼の構想が理論を断念し、実践への転換を図ったということを繰り返し強調している。それに対して、彼が実践の中で観察したこと、例えば子供の早期の学習能力、音楽学習と母国語学習との類似性、楽器演奏における集中力の可能性などは、以前に確立されている音楽教育的な経験知識や音楽教育研究との関連をはかることなく、全て自らの発見とみなしている。[傍線：筆者]

(S.アーベル＝シュトルート「音楽教育学大綱」 p.427)

## ii. 「方法」

次に、鈴木教育における「方法」として、1951年（葦会）出版の『才能は生まれつきではない』を参照する。鈴木はここで「指導の方法としてその急所を要約」（pp.151-152）し、その「着眼点」をまとめている（pp.152-154）。

- 一、 極めて少量のできることから始める。
  - 二、 それを自由自在になるまで訓練する。
  - 三、 自由になったものを立派に矯正する。
  - 四、 力が育ってくるのを注意する。
  - 五、 また少量新しく加える。（但し同じ程度のもの）
  - 六、 出来上がる速度が違って来ている。（才能が始まる）
  - 七、 前のものと新しいものとの二つを訓練させる。
  - 八、 前のものを益々よくする。新しいものを立派に矯正する。訓練をやめない。
  - 九、 前のものが益々立派になる。（才能が育つ）新しいものが、立派に、自由になる。
  - 十、 第三のものを与える。（同じ程度のもの）
  - 十一、 能力が増しているから、できる速度が一層短縮される。（之を注意している。短縮されなければ力は増していない。訓練不足である証拠）
  - 十二、 以上三つのものを訓練する。
  - 十三、 第二のものが第一と同じくらい立派になる。（才能が育つ）
  - 十四、 第三のものをよく矯正する。
  - 十五、 第一、第二が、益々立派になる。訓練はいつもより立派にと要求する。（才能が育つ）
  - 十六、 第四のものを与える。（少し程度をあげる）
  - 十七、 第四を処理する能力に注意する。能力が出来ていれば易しいと思って平気でやれる。
  - 十八、 第一、第二、第三と第四とを訓練する。第四を立派に矯正指導する。第三を第一、第二、と同じ立派さにする。（才能が育つ）
- ……（以下略）

（以上、同著 pp.151-152 より抜粋）

- 一、 同じむずかしさのものを順次与えて、処理能力の進む速さで、出来上がりの立派さを見る。
- 二、 能力が溢れたら、程度を少しあげる。楽にできなければすぐにまた程度を前のものにして（同じものでなくとも）能力を育てる。
- 三、 前のもの、すなわち楽々とできるようになったものを、より立派に仕上げること。（これが能力を育てる秘訣）この、立派に仕上げる姿こそ、指導者の能力の高さによって違うのである。「子供の能力は指導者の能力の高さに比例する」という才能教育の条件はこのことをいう。
- 四、 できるものを立派にさせて、才能を育てて活用能力を高め、次のものを処理す

る能力を準備するのである。

- 五、 教育は、教科課程を進めることが、目的であったら必ず失敗する。子供の、または学習者の能力の育ちをつくり、才能教育法によってこれを進めてゆく。即ち育てる者の育つ姿を注意して初めて教科課程が進められていくのである。
- 六、 よき活用能力を育てる訓練のあるところには必ず能力の飛躍が始まるのである。飛躍の始まらない教育は失敗である。この能力の飛躍を鑑識して、これに適した教材の飛躍を行うことを知らない指導者は、伸びる力を伸ばすことのできない指導者である。指導者の価値はここにある。優れた指導者はこれを心得て巧みに育てていく人である。

(以上、同著 pp.152-154 より抜粋)

以上が具体的な指導の方法とその着眼点である。『鈴木鎮一指導曲集』シリーズは、こうした方針に基づいて構成されている。すなわち、同じ程度の曲を数曲集めたサイクル単位で進んだり戻ったりしながら練習させるのである。鈴木によれば、これは家庭において親が子どもに言葉を教える際の、母国語の教育法に倣ったものである。なかでも、鈴木が理想とする指導者像を表している「着眼点」の五、六は、「早教育と訓練主義」(森 1977) に陥らないための戒めであるといえよう。

#### ・鈴木鎮一の教育観

鈴木著書から、彼の教育に対する考え方(教育観)が述べられている言説を確認しておく。鈴木は、教育について、子どもにマリを投げる例えを用い、「備一教一育」という言葉によって説明する。

子供にマリを投げるとき、「さあ投げるよ」といってやると、こちらを向いてうまく受けようとする心で身がまえをする。

私共はその子供の力量を知り、その子にどの位の強さのマリを投げ方をしたら、うけとるかということを中心に計ってから、「そうら、ゆくよ」と気合を合せて、マリを投げてやる。…(中略)…教育の場合でも、このように「さあ投げるよ」とうけとろうとする心と十分な身がまえをさせるこのコツが必要で、極めて大切な点だと考え、私はこれを「備」といつている。

…(中略)…教えることは比較的簡単だともいえる。マリはこうして受け取るのだ、と教えればいいのだ。然しその同じうけとるのでも、やがて強い球を、或いはカーブのある球を瞬時に行動する直感力によって正しくうけとる能力へまで育て高めてゆく、その優れたものについて思うとき、育てるといふことこそ、教育に最も努力の必要な又価値のある重点でなければならない。

備一教一育々々々、育てるといふ文字はいくつ書いても足りないと思う。

鈴木鎮一『育児のセンス』(理想社 1956)

子どもにマリを投げる側、つまり教育しようという側には、マリを投げる前に、子供の能力を推し量る能力、子供に呼びかけて自ら身構えさせる能力が問われる。

実際に投げたマリが子供の受け取る能力を越えなければ、子どもは失敗しないで受け取ることができる。受け取ること自体が、投げる側の力加減によって、容易にも困難にもなるのである。つまり、教育者は、つねに子どもが受け取り易い力加減、即ち方法を常に模索していなければならないのである。

同じことを、1969年に出版された『幼児の才能教育』（明治図書）で「子どもの心の動きを敏感にみてとるだけの注意深さ」と表現している。そして、もしマリを受け取ることが出来たのならば、次には、その受け取り方がどうか、あるいはもっと強い球や変化のある球も受け取れるのか、ということを検討し、工夫を重ねる。

「少量のできることから始める」（S1951）のは、「能力ができてくれば、前に難しいと感じたものが必ずできるようになるので」、「当人のできることだけをやらせて、その中から能力をつくる」（S1969）ためである。

「指導の方法としてその急所」（S1951）は、「備一教一育」の考え方をそのまま指導法として適用したものであって、「一、極めて少量のできることから始め」、「二、それを自由自在になるまで訓練する」、「三、自由になったものを立派に矯正する」時には、指導者が子どもの能力を推し量る力が問われる。

鈴木によれば、「出来さえすれば子どもはいつも興味を失わない」、「興味というものは、よくできるという自信の中から生まれてくる」（S1969）という。つまり、子供の中に、単なる強いられた訓練からは得られない、「やってみたい」という自然な欲求を引き出すことができるのである。

指導者は「四、力が育ってくるのを注意する」、「五、また少量新しく加える。（但し同じ程度のもの）」（S1951）ことで、次の段階の、より強い球や変化のある球を受け取れるのかを推し量るわけである。

「六、出来上がる速度が違って来ている。（才能が始まる）」（S1951）ことまでをワンサイクルとして考え、いわば螺旋階段のような進歩の軌道を描くことが理想とされている。そして、その階段を何度ものぼり直すということが、能力の育成に通じるとされる。鈴木は、これが家庭における言葉（母国語）の教育法において自然に行われていると考えたのである。

### iii. もうひとつの要素

中山裕一郎<sup>17</sup>は『音楽教育を読む——学生・教師・研究者のための音楽教育資料集』（音楽之友社 1995）の中で鈴木鎮一の「才能は生まれつきではない」（葦会 1951）をもとに、鈴木鎮一の教育を次のように分析した。

鈴木<sup>17</sup>の才能教育における基本的な考えは、①音楽的才能は先天的なものではなく、②良い環境を作る事により、③良い指導の下で正しい訓練を行うことによって育つという点にある。音楽的才能（①）に関しては、わずか五歳の幼児が何千語もの言葉を覚え会話できるという言語能力への着眼から発想された。母国語ならだれもが自由に操れる。音楽の習得も同じであるというのが彼の主張である。…（中略）…また、良い環境づくり（②）という点は、子供の成長に見合った各種の小型ヴァイオリンの使用に象徴的に表れている。また、家庭学習における母親の役割も極めて重要な意味を持つ。母親は原則としてレッスンに同行し、教師の指示に従い、家庭学習のよき援助者としての役割を果たさなければならない。更に、指導者（③）については、鈴木メソッドにおけるレスナーはすべて、松本に置かれた同会の本部で、鈴木自身による研修を受けた者に限られる。鈴木は現在九十歳を過ぎているが、今でも、国内外の指導者の研修と、全国から送られてくる多数の生徒たちの演奏テープを聴きコメントをつけて送り返すという仕事を精力的に続けている。その意味で鈴木メソッドは、その名のとおり、鈴木個人の考え方を極めて色濃く反映した教育システムであると言える。[傍線：筆者]

中山による解説を分析してみると、「①音楽的才能は先天的なものではなく…」というのは「才能の概念」のことであり、「②良い環境を作る事により、③良い指導の下で正しい訓練を行うこと」は、いずれも「方法」に分類される。

注目すべきは、ここで重視されている「良い環境」「良い指導」などにみられる「良い」という言葉の意味について、なんら解説されていないことである。鈴木<sup>17</sup>の著書『才能は生まれつきではない』（1951）にみられたように、鈴木が具体的な指導方法の中で、「立派」という言葉を用いながら、その「立派さ」については具体的に説明しないことに起因するものだろう。そして、レスナーが鈴木自身の研修を受けたものに限られるということなどから、絶対的な存在として鈴木を位置づけ、この教育を「鈴木個人の考え方を極めて色濃く反映した教育システムである」（傍線部）と評価している。

才能教育研究会の音楽教室では、ふつう、各教室に鈴木鎮一の写真と言葉（「どの子ども育つ

---

<sup>17</sup> 2003年1月26日、社団法人（当時）才能教育研究会スズキ・メソッドは、信州大学とスズキ・メソッドの意義や発展の可能性について共同研究を進める主旨の「教育研究協力に関する協定」を締結した（5年毎に更新）。中山裕一郎は同大学教育学部教授（音楽教育）で、才能教育研究会スズキ・メソッドには理事として参画している。

育て方ひとつ」、「音にいのち在り 姿なく生きて」など）が壁に飾られている。また、季刊誌『才能教育』や才能教育通信（月一回発行）には、必ず鈴木の記事が掲載されている<sup>18</sup>。このように常に生徒とその保護者、指導者に対して、創設者の教育理念が常に喚起される環境を整えている音楽教室は、極めて稀な存在といえよう。このような特異な教育環境を目の当たりにした場合、この教育が個人的な考え方を色濃く反映しているという見解を持つことは、むしろ自然なことかもしれない。

前会長（3代目）の中嶋嶺雄は、2代目会長の豊田耕児（当時ベルリン芸術大学教授）との対談（第13回スズキ・メソード世界大会 特別対談「子供の限らない才能を信じ音楽を通して人間を育て、喜びを上げたい」1999年3月）において次のような見解を示した。

*鈴木先生は、音楽家であると同時に、教育者でもあり、伝道師でもあった。それゆえその理論は国境を越えて、世界に広がったのだと思います。と同時に、先生はカリスマ的な存在で、おっしゃることが啓蒙そのものになっていったと思うのです。才能教育というのは、まさに鈴木先生の個性そのものであった。*

（中嶋嶺雄「音楽は生きる力」116-117：西村書店 2009）

中嶋の発言にもみられるように、鈴木教育は、「鈴木個性」とか「鈴木考え方」といった言葉で説明されることもある。個性という印象を与えるものが何であるかは後節で述べるが、これが、鈴木教育を形成している「もうひとつの要素」と考えられる。

### ・「鈴木哲学」

長野県松本市にある専門学校スズキ・メソード国際音楽院<sup>19</sup>では、2007（平成19）年の時点では「鈴木哲学」という講義が行われていた。その後「鈴木思想」、2013（平成25）年頃より「スズキ・メソード概論」と改称し（担当講師は変更なし）、「スズキ・メソードの歴史、鈴木鎮一先生の思想とその背景を探る」という授業が行われている<sup>20</sup>。

筆者は、2007年9月24日から同会指導者向けに行われた連続講座「鈴木哲学特別講座」<sup>21</sup>の第1回に参加した。

第1回は、参加者（10余名）が鈴木鎮一先生譜の輪読を行い、また、父である鈴木政吉の年

<sup>18</sup> 鈴木没後は、生前の文章を再掲載している。

<sup>19</sup> 専門学校国際スズキ・メソード音楽院（The international academy of the Suzuki Method）は、1974（昭和49）年に各種学校才能教育音楽学校として開校。1997（平成9）年に専修学校、2003（平成15）年より専門学校となる。「指導者養成コース」、「専門コース」にわかれる。（『才能教育』No.150 2004）

<sup>20</sup> 国際スズキ・メソード音楽院ホームページ参照。

<http://academy.suzukimethod.or.jp/curriculum.html#A13>

<sup>21</sup> 講師はスズキ・メソード国際音楽院「スズキ・メソード概論」担当の蔵持典与氏（同会ヴァイオリン科指導者）。

譜、音楽院での授業予定表、および参考文献リストなどが配布された。

筆者は第1回以降参加していないが、第2回は鈴木鎮一が最も影響を受けたとされるトルストイの著書に関して、各自発表を行う予定であった。

「スズキ・メソード概論」（旧「鈴木哲学」および「鈴木思想」）の講義内容は下記に引用したとおりである。（スズキ・メソード国際音楽院のホームページより抜粋）

1年生は、まず、鈴木先生の年譜作りを通しての大きな流れをつかみます。鈴木先生が残された原書を丹念に抽出しながら、レッスンの大きな部分が音を整えることであることなど、実際のレッスンの場面も想定しながら進みます。「音の教本」「奏法の哲学」などの鈴木先生の著作が絶版のものも含めて多数使われます。2年生になると、鈴木先生が「人生の転機となった」と述懐される17歳の時に出会った思想家の世界も研究します。それがトルストイであり、『修証義』です。『愛に生きる』でも紹介されるトルストイと道元禪師の言葉を学ぶことで、鈴木先生の思想の入口に立とうというものです。

「原書を丹念に抽出する」ということがどのような作業かはわからない。しかし、以上の内容を見る限り、鈴木教育を伝える指導者の育成の場であるスズキ・メソード国際音楽院においても、鈴木著書を読み、鈴木が読んだ文献を読むことが目的のようである。

アメリカにおける鈴木教育の才能教育発展に貢献し、中心的な役割を担ったジョン・ケンドール（John Kendall 1917-2011）によると、アメリカには日本で「スズキ哲学<sup>22</sup>」と呼ばれる人間性などの教育はなく、先生が態度で教えると同時に、読むべき本のリストがあり、研究生同士が関わり合いながら学んでいく<sup>23</sup>という。

この教育を構成する要素として、鈴木鎮一の哲学ということは第一に考えられることである。しかし、それが米日の才能教育において教育の内容が共通していない点を考えると、「鈴木哲学」として体系化されているわけではないのである。同時に、日本とアメリカにおける鈴木思想や形成史的内容に関する理解状況にはほとんど差異がないこともわかる。

### ・鈴木鎮一の芸術観

本章で、鈴木鎮一の才能教育へのさまざまな評価を確認した。その中で、斉藤（2004）は鈴木が持つ思想に着目して評価を行っている。「音楽に人格があり、音一つに人格がある…この音に、音楽に感動できる能力の高さに音楽能力があり、それを教育する音楽教育は人間教育である」とらえている」と説明している。

これは、「カザルス、クライスラー等のあの生命のある美しい音」（14:S1960a）、「音にいのち在り姿なく生きて」（169:S1966）といった鈴木言葉を読み解いたものと思われる。

著書『愛に生きる』（166:S1966）には、鈴木教育の芸術に対する考え方が次のような言葉で示

<sup>22</sup> 「スズキ（鈴木）哲学」は、同会関係者内の用語と考えるべきであり、一般には周知されていない。

<sup>23</sup> 「スペシャルインタビュー ジョン・ケンドール先生」『才能教育』第168号2009年6月

されている。

芸術の実体は、そんな高いところ、遠いところにあるものではなかった。もっとも日常的な私自身にあったのです。私自身の感覚の成長と心の在り方と働きと日常の起居—それがわたしの芸術そのものであり、そうでなければならなかったのです。人にあいさつすることも、自己表現としてそれは芸術でした。ある音楽家が立派な芸術を欲するならば、自分をより立派にし、それに表現を与える。するとそこにかれのりっぱな姿が現れる。その音楽家が字を書けば、その字の姿にかれが同じように現れる。芸術はとび離れたところにあるのではない。芸術作品は、全人格・全感覚・全能力の表現である——。

(166:S1966)

これは、「芸術とはなにか」を模索したひとつの結論として鈴木が述べたものである。

鈴木が音楽家として活動していた1934（昭和9）年7月の『月刊楽譜』に掲載された「室内楽に就いて批評家諸先輩に希う」という論稿の中で、彼は、音楽について「人間の内的生活そのものである」と述べている。

鈴木鎮一は、音楽家としての鍛練のみならず、内的生活（＝精神生活）を高めることが、表現としての音楽の向上につながると考えていた。そのことは、「人間の内的生活」を高め、音楽（芸術）を高めることが、鈴木鎮一の教育の本質として理解されるべきことを意味するのではないだろうか。

「才能教育」という名称は必ずしも「音楽（芸術）教育」とは直結しない。しかし、彼が音楽家であったという事実のみならず、音楽が「人間の内的生活そのもの」であると考えた鈴木は、その思想こそが、鈴木鎮一の教育を音楽（芸術）教育たらしめていると考えるべきである。その意味では、鈴木鎮一の教育は音楽（芸術）教育でしかあり得ないともいえる。

ここで紹介した鈴木鎮一の芸術（音楽）に対する考え方を、本稿では便宜上鈴木の「芸術観」と呼ぶ。

### (3) 日本における評価の傾向とその要因

#### i. 肯定的評価

肯定的な評価を示した齋藤（2004）は、「音一つひとつに生命、感動がなければよい演奏といえない。この音に、音楽に感動できる能力の高さに音楽能力があり、それを教育する音楽教育は人間教育である」と述べている。

齋藤（2004）は、1972年11月4日に武蔵野音楽大学で、鈴木鎮一の講演と彼の子供達の演奏を聴いた経験がある。

彼は「その時の、子供たちの鈴木に対する眼、鈴木の子供たちに対する眼、その人間関係に何か惹かれるものを感じ」才能教育の調査研究に踏み切った。

その後、「鈴木鎮一の才能教育をめぐって」を『季刊音楽教育研究』（音楽之友社 1975年

冬号第 18 卷 1 号)へ寄稿し、1978 年刊行の才能教育研究会季刊誌『才能教育 Talent Education』No.45、No.46 に「才能教育概論をめざして (1) (2)」を寄稿、誌上で研究への協力を仰いだ。今日まで「才能教育概論」は刊行されていない<sup>24</sup>。

『ニューグローヴ世界音楽大事典』(講談社)には、「才能教育」や Suzuki Method の項は設けられていないが、「鈴木鎮一」の項において、鈴木を「音楽教育家、ヴァイオリンの鈴木メソッド Suzuki-Method of Violin の創設者」と位置づけ、才能教育について次のように解説している。

… [1941 年に鈴木がまとめた《力強き教育》には] 発達心理学の立場から幼児の言語学習上の研究を踏まえた幼児音楽教育の実践原理が主張されている。これは、良く整えられた環境、よく配慮された指導さえあれば幼児の学習意欲は自然に芽生え、あとは適切な刺激と休息とを繰り返し与えるならば、どの子どもも 5 歳ごろまでに 4000 語程度の母国語は習得するという研究である。…このメソッドは、一方では、生きとし生ける事実に感動を感じる新鮮な「おどろき」の心を育て、また人格の尊重を徹底させるという全人教育的なものである。…名曲を教材とした教則本を用い、入門時から美しい音を出させることを重視し、集中力や記憶力を養成するため様々な創意工夫を凝らしたこのメソッドは、日本で開発された世界に誇れる教育法と言えよう。柴田南雄／金澤正剛  
『ニューグローヴ世界音楽大事典』“鈴木鎮一”の項 p.188-189 (講談社 1994-1995)

同項の執筆者、柴田南雄 (1916～1996) は、鈴木鎮一の弟で、チェリスト・作曲家の二三雄に 1934 年からチェロを師事し、1939 年頃からは鎮一が主宰していた東京弦楽団 (入団当時「東京ストリング・オーケストラ」) にも在籍した<sup>25</sup>。つまり柴田は、鈴木の子息としての姿を知る人物である。その意味で、鈴木が持っていた「芸術観」をよく理解していたと考えられる。鈴木の子息としての「全人教育的」とし、「世界に誇れる教育法」と述べているのかもしれない。

しかしながら、柴田や斎藤による解説は、いずれも子どもの教育としての評価をしたものであり、鈴木鎮一の「芸術観」やそれとの関連性には言及されていない。

#### ・関係者による肯定的評価

中嶋 (2009) が鈴木を「カリスマ的な存在」と評したように、鈴木の子息としての「個性そのもの」として理解されてきたことは、鈴木の子息自体に絶対的な力を与えてきたといえる。

<sup>24</sup> 斎藤の包括的な見解は『日本音楽教育事典』(日本音楽教育学会) および『音楽大事典』(平凡社)などに示されている。

<sup>25</sup> 柴田南雄『わが音楽、わが人生』p.100, p.164 (岩波書店: 1995) 及び「東京弦楽団出席簿」(會則道氏旧蔵)

1994年、才能教育研究会内に「スズキ・メソッド学術研究会」(SAS)<sup>26</sup>が組織された。発足のきっかけは「スズキ・メソッドが海外では非常に高い評価を得ているのに日本では余りにも無視され続けられているのがどうしても納得できず(大島1999:p.228)」、大島眞が本多正明に持ちかけたことによる。つまり、海外の評価と同等の地位の獲得のために、国内における啓蒙と普及という目的を持って設立されたものである。

研究は「21世紀の感性教育」(1999)、「才能教育特集」『現代のエスプリ』(2003)にまとめられているが、設立の趣旨に適い、それらの内容は、多少の問題点が指摘されてはいる<sup>27</sup>ものの、理想的な才能教育とその展開を想定して、それを解説するものであり、いずれも啓蒙的な内容である。すなわち、鈴木「個性」としてこの教育を捉えている上、現実の家庭毎、生徒一人ひとりではなく、彼が持つ絶対性のもとで想定された「鈴木鎮一によって行われた正しい教育」なのである。

ただ、鈴木「個性」の教育に限らず、こうした教育の普及と啓蒙を進めるためには、こうした論法で展開していくこともやむを得ないことである。教育の成果は、どうしても、実在する子供の氏名、年齢などを列挙し、その人数や、目に見える実績などがなければ一般には認められにくいからである。

一方、否定的な評価を示した安達(2004)、森(1996)の場合、「才能教育」＝「方法」と、「早期音楽教育」の代表格として捉える向きがあり、鈴木「芸術観」などには触れておらず、否定的な評価を下している。

以上のことから、評価の分岐点は、鈴木「芸術観」に着目しているか否かということと大きく関係していると考えられる。鈴木「芸術観」は、この教育に対する評価を決定づける上でも、極めて重要な要素なのであるが、それは、鈴木自身とその周辺の人々によって矮小化され、見過ごされ、その結果第三者に対する説明を極めて困難にしてきたのである。

---

<sup>26</sup> SAS: スズキ・メソッド学術研究会 (Suzuki Academic Study Group) 才能教育研究会内に設けられた。各大学の研究者十数名が参加する。

<sup>27</sup> 例えば、スズキ・メソッド学術研究会員で神戸大学教授の鈴木正幸(以下、鈴木(正))は、この教育を評価しているが、才能教育研究会で小林一茶の百句を暗唱する教育を取り入れていることに対しては否定的である。鈴木(正)は「一茶の生き様は「卑しい」の一語に尽きる。老人性異常性欲者という研究者もある。その俳句は教育に適さない」という見解を示している。また、この件を通じて、鈴木(正)は「東京の才能教育の事務所で筆者の考えを述べたところ、周囲が凍りつくのが分かった。アンタッチャブルな領域に口を出したことを知った」ということも述べている。

ちなみに、鈴木は、才能教育運動開始当初、横井也有・松尾芭蕉・小林一茶の俳句を混ぜて遊ぶ中で、子供が最も好んだ俳人が小林一茶だったことが教材に選んだ理由であることを1983年放送『徹子の部屋』(テレビ朝日)における黒柳徹子との対談で語った。

## ii. 否定的評価とその要因

鈴木教育が、彼の「芸術観」から切り離されて分析された場合、そこに否定的な評価が生れる傾向があることは既に述べたとおりである。ここでは、その評価を生んだ直接的な要因として、鈴木教育の才能教育について指摘された問題点を確認する。

例えば、「スズキ・メソッドの現在と課題」『信州大学教育学部紀要』(2002) 第 107 号「学習者である子供の視点を踏まえた研究の必要性」の項 (p.62) に、次のような記述がある。

鈴木『愛に生きる』の中には毎日 3 時間バイオリンを練習する 3 歳の女の子の話が出てくる。また、スズキ・メソッド八王子支部のホームページ<sup>28</sup>には 2 歳半でピアノを習い始め 2 年間かけて『キラキラ星』がようやく弾けるようになった女の子の話が掲載されている。女の子の母親は、「自宅では CD を聴かせ、先生に言われたように教えました、なかなか思うようにいかず、時にはきつく叱りました。」と書き、さらに「キラキラ星が弾けたときには私の方が感激してしまい、思わず泣いてしまいました。」と続けている。このような練習を、当事者である子供たちはどのように受け止めているのだろうか。そして、かりに「きつく叱り」もされず強制されたものでなかったにせよ、わずか 3 歳の幼児に毎日 3 時間の練習をさせることがその子の全般的生育にとって好ましい事なのか。また、「キラキラ星」一曲に 2 年の歳月を費やす意味が果たしてあるのだろうか。学習者つまり子供の視点に立った見当も今後必要であるように思う。

2002 年の時点でこうした例が確認されているならば、「過重の負担から心身ともに不適応を引き起こす危険」(傍線部 2) を指摘した森 (1996) の見解は適格といえよう。この教育は、「方法」のみが実施された場合、いとも簡単に単なる詰め込み式教育へと変貌するのである。上記の報告は、才能教育研究会内部においても、「方法」のみが「芸術観」から切り離されて実施されている一例である。

中嶋は、「いわゆる教育ママ的発想」としての「幼児の将来への先行投資的発想」のことを、才能教育の受け手側にみられる悪い例として挙げている。そして、「結局は才能教育の受け手側の主体性いかに問題になってくるのではだろうか」という中嶋 (1999) <sup>29</sup> の見解が示しているように、教育の性質上、ある程度ケース・バイ・ケースで処理されることはやむを得ないのかもしれない。

しかし、鈴木が訴えている内容を検討してみると<sup>30</sup>、その目的は、まず「受け手側の主体性」にまで働きかけて教育することである。それは最も難しく、しかしこの教育の最初の関門なのである。つまり、教育を受ける側 (家庭、子) への教育のみならず、指導者という肩

<sup>28</sup> 現在 (2013 年) は公開されていない。

<sup>29</sup> 中嶋嶺雄は、同様の事を「才能教育の新しい地平を切り開くために——世界の中の鈴木鎮一——」季刊『地域と創造』(1980 年第 11 号地域と創造社) において既に指摘している。

<sup>30</sup> 本節「(2) 教育の構造 ii. 「方法」」の項参照

書を持って指導にあたる者への教育と働きかけが必須なのである。

伊従かなえ・横尾幸子編「才能教育に関する書誌」『塔』18号(国立音楽大学図書館 1978)は、鈴木鎮一関係書誌をまとめた労作であるが、「感想と問題」として「反対意見の多くは、鈴木氏の理想ではなく、「才能教育」の現状にもとづいて書かれている」と述べているほか、次のような見解を示している。

『どの子ども日本語をしゃべっている!』というインスピレーションは、鈴木氏の中で、ヴァイオリン教育を通して、一つの理念となり、メソッドとなった。そこで語られていることは、人間の本質を深く洞察した真理であると思われる。しかし、それが形成された土壌を離れて、エッセンスだけを他の道に应用する際の危険を考えてみる必要がある。「才能教育」を単なる効率のよい訓練方法以上のものにしていて大切な部分<sub>2</sub>を切りおとして用いた時に、それが、現在の少々病的な教育狂想曲そのものの典型的な様相を示すのは、皮肉である。…結局、内容(この場合は音楽)への思考のみが、「才能教育」に内在する落とし穴から救ってくれる<sub>3</sub>ものといえよう。[傍線：筆者]

スズキ・メソッド学術研究会の一員である村尾(1995)も、「現実のシステム<sup>31</sup>では、母親が『ムチをふりふり』する教育に陥りやすい。そういう危険性をメソッド自体がはらんでいるとも言える」と述べ、鈴木鎮一によって行われるスズキ・メソッドとは明らかに区別して、実践と理論との間に隔たりがある事を指摘している。また、これらの例は、この教育においてその「方法」がいかに容易に切り離されて実践されやすいかということも示している。

ここで、伊従・横尾が「それが形成された土壌」(傍線部 1)、「才能教育」を単なる効率のよい訓練方法以上のものにしていて大切な部分」(傍線部 2)と表現しているものは、鈴木の「芸術観」として換言できる。

恐らく、中嶋(1999)が指摘した「主体性いかんという問題」は、伊従・横尾が述べている「内容への思考」(傍線部 3)によって解決されるであろう。「内容[音楽]への思考」とは、芸術との対峙における自己の鍛練にはかならない。鈴木「芸術観」に対する理解が、才能教育における土台となり、「人間の内的生活そのもの」として音楽が真に理解されるならば、それに関わる指導者や家庭、子どもの「内容[音楽]への思考」がおろそかになることは避けられるのではないだろうか。

---

<sup>31</sup> 村尾はスズキ・メソッド学術研究会メンバーであり、妻が才能教育研究会指導者(ピアノ科)、子どもが才能教育研究会の生徒であることから、「現実のシステム」を実際に体験していると考えられる。

### iii. 鈴木鎮一の主張

ここまでは、鈴木の子育に対する他者による評価を取り上げてきた。才能教育運動開始後に刊行された著作の傾向をみると、次のようなことがわかる。はじめに、下記の表を参照されたい。

**表 2 : 1946 年以降に著した単行本一覧**

刊行年月	著作タイトル (出版社)
A) 1946.12	幼児の才能教育と其の方法 (全国幼児教育同志会)
B) 1948. 4	才能教育 (才能教育研究会)
C) 1949. 2	*ヴァイオリン奏法と実習 (音楽之友社)
D) 1949.12	*弦楽器の技法 : 音楽講座第 2 巻 (婦人画報社) ※共著
E) 1951. 7	才能は生まれつきではない (葦会)
F) 1951.12	*私の奏法 (全音楽譜出版社)
G) 1954. 1	子どもの運命 才能教育文庫 No.2 (社団法人才能教育研究会)
H) 1956. 7	育児のセンス (理想社)
I) 1958. 3	人間と才能 (大東京社)
J) 1958. ?	*音楽表現法 上巻 (全音楽譜出版社)
K) 1958. 4	*籐苗 1 : 個人研究
L) 1958. 8	*籐苗 2 : 個人研究
M) 1958.12	*籐苗 3 : 個人研究
N) 1960. 5	(*)奏法の哲学 : 音に座禅して 30 年 (音楽之友社)
O) 1960.12	歩いてきた道 (音楽之友社)
P) 1966. 8	愛に生きる : 才能は生まれつきではない (講談社)
Q) 1969. 9	幼児の才能教育 (明治図書)
R) 1969.12	才能開発は 0 歳から (主婦の友社)
S) 1970. 4	鈴木メソッドによる幼児の能力開発 (三省堂)
T) 1970.12	わたくしの幼児開発論 (講談社) ※共著
U) 1971. 8	才能開発の実際 (主婦の友社)
V) 1983. 3	能力の育つ条件 (富山県教育委員会)

上記著書のうち、\*印の著作はヴァイオリン奏法に関するものである。それ以外の著書は、「才能の概念」に基づき、彼の方法によって育てられた子ども達の実例を挙げる形で、「才能の概念」の主張と「方法」に関する言及にその大半が割かれている。(\*)印の『奏法の哲学』(1960年5月音楽之友社)は、彼の哲学と奏法の理論を折衷した内容を持つ。

「表 2」から明らかなように、1960年に『奏法の哲学』がまとめられて以降、鈴木の子育の著作は、専ら才能教育に関する内容へと偏っている。既に述べたように、1964年には、鈴木鎮一

の 10 人の弟子（テン・チルドレン）が渡米して演奏を披露し、大いに評価された。それを機に、鈴木は才能教育は、Suzuki Method として米国に広がり、日本における評価も高まっていたが、才能教育が広まって以降、鈴木鎮一は彼の奏法研究を公には出版していないのである。

第二章で詳しく述べるが、彼は自叙伝『歩いてきた道』(S:1960b)、『愛に生きる』(S:1966)に、才能教育運動へと向かっていく姿を描いてはいるが、音楽家としての活動にほとんど触れていない。才能教育が広まった当時の鈴木は、音楽家としてではなく、才能教育の提唱者として認められたといえよう。

このことから考えられるのは、この教育における芸術に対する鈴木はの考え（芸術観）が、軽視されやすいのではないかということである。この教育が「音楽教育」や「芸術教育」ではなく、「才能教育」という名前であることもその理由として挙げられるだろう。

彼が才能教育について説明する時、自分が音楽家として構築した「芸術観」を強調して語ることはない。彼のことは一つ一つに、彼の「芸術観」が表れているともいえるが、それは才能教育において体系的に位置づけられてきたとはいえない。つまり、鈴木は「芸術観」は、才能教育の土台として第三者が認識するほどには強調されてこなかったのだと考えられる。それは、音楽家としての鈴木鎮一について、今日までほとんど研究・評価がされてこなかったことにも起因しているであろう。

しかし、鈴木自身も、彼の人生そのものを支える観念であるがゆえに、あえてそれを説明する手間をかけなかったと考えられるのである。

### 3. 鈴木鎮一の没後

村尾は鈴木が没する3年前の1995年に次のような見解を示した。

[才能教育研究会は]鈴木鎮一への家元への崇拜と上納金、そしてスズキ・メソッドという看板でなりたっているのである。こういうシステムである以上、家元の威光が保ち続けられねばならない。崇拜と威光があつてこそ、手本模写の教育が成り立つのである。残念ながら、鈴木鎮一氏には子どもがおられない。家元が世襲できないとすれば、誰かが二代目として鈴木家元を受け継ぐ必要がある。もし、後継者が二代家元として威光を放たなければ組織は自壊の方向をたどりはじめるだろう。全世界に支部を持つスズキ・メソッドというシステムは、今かつてない重大な局面を迎え、大きな岐路に立っている。

(村尾忠廣「鈴木メソッドの意味——歌留多と型と家元制度をめぐって——」『音楽芸術』27-29: 1995)

村尾は、鈴木は才能教育が、鈴木鎮一なしには成立しにくい構造になっている点を「崇拜と威光」を集める「家元」という言葉で表している<sup>32</sup>。

確かに、これまで通り、鈴木は「個性そのもの」といわれたこの教育をそのまま継承していくということならば、後継者が誰であるかということが最大の問題であるのは間違いない。この教育が鈴木は「個性そのもの」である限りは、会長に就く人物には、鈴木鎮一に成り代わるという不可能な課題が突きつけられるからである。

しかし、会長交代の度にそのような問題が生じれば、脆弱性を補おうとして、教育の本質自体が変化していく可能性がある。

無論、鈴木は生前にあった仕組みや教育の内容が全て肯定できるとはいえないだろう。しかし、「鈴木は個性」が、第三者に理解され得るものとして提示されるならば、後継者問題の根本的な解決に繋がる可能性はある。

---

<sup>32</sup> J. Kendall (1978) は、「この教育法に内包される、崇拜主義 (Cultism) や、偏狭で教義的な解釈の危険はなくなっていない」と述べ、アメリカにおける評価にも、日本におけるそれと同様の傾向があることを示している。(以下原文)

“The dangers of “cultism” and narrow, dogmatic interpretations of the pedagogical approach have not disappeared, but the major efforts to improve teaching skills and parent understanding, must inevitably raise the standards and produce positive results.”  
*The Suzuki violin method in American music education –A Suzuki methods symposium:* Suzuki Method International, 1978

## (1) スズキ・メソッド

前述（第2節（2）-iii. もうひとつの要素」参照）の特別対談「子供の限りない才能を信じ音楽を通して人間を育て、喜びを届けたい」（1999年3月）において、中嶋は、次のような見解を示した。

中嶋—— [鈴木<sup>33</sup>の個性そのものであるこの教育は、それだけに継承が難しい] どう継承していくかが、これからの大きな課題ではないかと思えます。そこで考えられるのは、鈴木先生が遺された遺産をいかに普遍性、説得性をもち得るものにしていくかという事です。 [傍線：筆者]

中嶋嶺雄『音楽は生きる力』（117：西村書店 2009）

中嶋は、「21世紀：音楽による乳幼児情操教育」シンポジウム基調報告（要旨）『才能教育』第151号2005年2月28日発行）において「メソッドですから、何らかの方法がなければいけません。その方法とは何かを我々は議論して参りました」と述べている。その8年後、の2012年12月、テレビ松本ケーブルテレビジョンが行ったインタビュー<sup>33</sup>では、「[メソッドとは]私は暗記・暗譜とその繰り返しがその特徴だと思っている」という見解を示した。

また、中嶋は、講演などの場でしばしば同時期に松本音楽院で学んでいた豊田耕児のことを「天賦」の象徴として語り、「天賦」の存在を認め、「才能」と区別する考えを示しており、「天賦」と育て得る能力としての「才能」とみる立場を崩さなかった鈴木とは異なる教育理念を持っていたと考えられる。

才能教育研究会会長在職中、中嶋は鈴木<sup>33</sup>の才能教育を幼児以上の人々に対する「生涯教育」として発展させる事や、特に「英語教育」に適用する可能性について言及し、「（才能教育発祥の地である）松本を日本の幼児教育の中心地にしたい」と常に語っていたことから、この教育が今後一層広い分野に適用されるための「普遍性、説得性」を重視した結果、「暗記と反復」というシンプルな原理を、鈴木<sup>33</sup>の「才能教育のメソッド」として打ち出すに至ったのではないかと察せられる。

しかし、このこと自体は「才能教育のメソッド」を省み、改めてその有無を問う必要性を感じさせるものであると同時に、才能教育研究会内において「才能教育のメソッド」として継承されてきたものに対する疑問と、その継承が危ぶまれていることを示している。

Suzuki Method と呼ばれる「才能教育のメソッド」が果たして存在してきたのか否か、という問に対する答えは、中嶋が改めて「メソッド」を示す必要を感じていたことからわかるとおり、未だ得られていないのである。

---

<sup>33</sup> 2012年12月15日テレビ松本ケーブルテレビジョン「世界のスズキ・メソッド ～松本発 鈴木鎮一氏提唱の教育論」インタビュー

次項では、この教育における Suzuki Method という方法の有無を判断する前に、この通称が誕生した経緯を簡単に概観する。

## (2) Suzuki Method

この項では、鈴木 の 才能教育が、Suzuki Method と言 い換 え ら れ て き た 経 緯 を 概 観 し、そ れ が、通 称 で は な く、名 称 と し て 用 い ら れ る こ と が 適 当 で あ る か ど う か に つ い て 検 討 す る<sup>34</sup>。

スズキ・メソッド Suzuki Method という言葉が、「鈴木鎮一の才能教育」という意味で用いられるようになったのは、早くとも 1964 年以降である。1964 年は、鈴木鎮一の弟子たちは初めてアメリカに渡った年であり、それを機に鈴木 の 教育で学ぶ人々やそれを教える人々が特にアメリカにおいて増加し、鈴木式=Suzuki Method として広まった。海外においては、当初から専らこの言葉が用いられたようだが、固有名詞としてではなく、「鈴木氏の方法」という程度の意味合いだったと考えられる。

その後、1970 年に三省堂から、「バイオリンによる幼児の才能教育」という教本付カセットテープが販売された際には、Suzuki Method という英字表記がみられるなど、定着の兆しはみられる。海外では、1975 年 6 月 26 日～7 月 4 日にはハワイで「国際研究大会」(第 1 回)が行うなど、海外組織と連携したイベントなども行われるようになり、日本語の報告書などにおいて、「スズキ・メソッド」「鈴木メソッド」などの名称が用いられていることがあるが、日本語表記に一貫性がないという点からすると、1975 年の時点で、「メソッド」という用語でどの程度定着していたのか判断し難い。

少なくとも国内では、「スズキ・メソッド」、「スズキ・メソッド」、「鈴木メソッド」などが商標登録されたのは 1985 年と確認されているが<sup>35</sup>、筆者が才能教育研究会季刊誌などで確認した限りにおいて、それ以前には才能教育研究会主催イベントで日本語の「スズキ・メソッド」が正式名称として用いられることはほとんどなかった。

ちなみに、現段階で最も早い時期の 1979 年に論文として確認されている、R.M.ドーリーによる博士論文 (Dawley, Robert Michael: *An Analysis of the Methodological Orientation and the Music Literature Used the Suzuki Violin Approach*, 1979 University of Illinois at Urbana-Champaign, 1979: Yushodo Current Research Series Unpublished theses on music education) 「鈴木式バイオリン指導法の方法論的分析と教材研究」(1985<sup>36</sup>) では、Suzuki Method という単語を固有名詞としては用いていないが、1966 年に初版発行された John Kendall の著、*The Suzuki Violin Method in American Music Education* においては、

<sup>34</sup> この調査は、才能教育研究会が発行している「才能教育通信」(月一回)、季刊誌「Suzuki Method 才能教育」(前「才能教育 Talent Education」)の通読および鈴木と関係者による著作の検討結果に基づいている。

<sup>35</sup> 特許庁ホームページ参照 <http://www.ipdl.inpit.go.jp/homepg.ipdl>

<sup>36</sup> 日本国内で出版されたのは 1985 年。

すでに **Suzuki Method** が固有名詞化して用いられている。

すでに述べたように、日本と国外（特にアメリカ）における評価に格差があることから、「鈴木鎮一の才能教育」はアメリカで高く評価された結果日本に逆輸入されたと言われているが、「スズキ・メソッド」という名称も、その際に新しく「輸入」されたもので、組織の国際化に伴っていわば便宜的に誕生した名称であり、本来は、才能教育に代わる名称として使用されるほどの妥当性はないものと考えられる<sup>37</sup>。

問題は、この極めて安直な「通称」が、鈴木鎮一の本質的な教育の目的と意義を含んだものとはいえないことである。この通称は、普及のためにはおおいに役立つかもしれないが、ともすれば、鈴木の才能教育の形骸化に拍車をかけることになるだろう。

### (3) 才能教育五訓

先述したように、「才能教育研究会」では、毎月一回「才能教育通信」（月三回発行していた時期もある）と、季刊誌「**Suzuki Method 才能教育**」（前「才能教育 Talent Education」）を発行しており、鈴木は、才能教育やヴァイオリン奏法、指導の方法などについて多数の論考を書き遺している。しかし、鈴木が自らの教育において、確信を持って断言しているいくらかの事項の数は、夥しい論考の量とは比例しない。彼はいくつかの主張を、変わることなく、50年以上貫いたのである。

才能教育運動開始初期から変わらずに掲げてきた主張のひとつに、次の「才能教育五訓」がある。

- 1 より良き環境
- 2 より早き時期
- 3 より良き指導者
- 4 より良き指導法
- 5 より多き訓練

「才能教育五訓」はこの教育に携わる全ての者（家庭、指導者、子ども）の意識に対する働きかけである。ここには、特定の「方法」（メソッド）も目標も掲げられてはいない。「より良き」という言葉自体が、鈴木の絶対性の証明であるようにもみえる。しかし、鈴木「芸術観」、すなわち「芸術作品は、全人格・全感覚・全能力の表現である」という考えに拠るならば、より良き方向とは、芸術とそれに対峙する自分自身によって見出されるということになるだろう。

---

<sup>37</sup> 才能教育研究会においては、わかりやすさや、今後一層の国際化ということを重視してか、「スズキ・メソッド」と呼ぶことが普通で、一般にも普及している。

#### (4) 「スズキ・メソッド」という方法は存在するか

鈴木の才能教育は、楽器の普及と手を結んで、国内外で一次爆発的に広がったといえる。しかし、文字通り裾野が広がる中で、鈴木が常々強調してきたことのひとつは、音楽のある環境の中で子供を育てることであった。

環境の中に音楽があることと、楽器を所持することは同義ではない。

「芸術観」への理解を抜きにして、才能が教育可能であるという考え方と、教育の方法だけが普及すれば、問題起こるであろう。

事実、「名曲を繰り返し聴かせて」子どもを育てよ、と唱えた鈴木のもとには、保護者などから、「子どもにどの録音を聴かせてやればよいのか具体的に指示してほしい」という要望が多数寄せられた。この要望に応えるために、鈴木が1970年頃に作成したのが、「音楽による幼児の才能開発名曲カセット四教程システム」という教材である。

今までは、全国からいろいろと「どの曲を与えるべきか」という問い合わせが、たくさん来ていたのです。

世界には名曲はたくさんあるので、私はご返事に困っておりましたが、いつまでも不明確な答えばかりではと考えて、一年ほど前から、とにかく最初の決定版を選曲しようといういろいろ研究した結果、ここに完成したわけです。

鈴木鎮一『才能開発の実際』pp.85-87 (主婦の友社 1971 初版)

「どの曲を与えるべきか」という疑問は、子どもを育てる立場の者が持つべき「芸術観」が構築されていない、あるいは模索する過程を経ない状態で教育を行おうとしている場合に起こり易いものと考えられる。

鈴木は再三にわたって、演奏に際して自らが考え、錬磨することを求めており、それが各自の「芸術観」の構築に繋がるということを自らの体験によって知っている。

鈴木自身はこの時、参考程度というつもりで教材を編集したかもしれないが、例えば、各々が模索の過程を経ずに、模範解答を求める者にとっては、鈴木が示した教材に従うことのみが正しいことのように思われよう。彼の教育法とその成果を広めるために作られた教材の存在もまた、鈴木の才能教育が、鈴木の絶対性に基づいた「メソッド」として理解される手助けをしてきたのである。

鈴木の才能教育は、家庭（親など）と子と指導者の3つの柱で成り立つ。家庭の者は、子どもの教育者として、家庭で練習の指導ができるよう、子と共に指導者からレッスンを受ける。

日常生活において子どもの手本であるところの家庭の者が、日常に音楽を自然に取り入れることは、子どもの環境の整備であり、「鈴木鎮一の才能教育」において最も重要である。そこから、子どもは、家庭の人々の生活に倣って音楽を生活に取り入れていく。

当然のことながら、それぞれの家庭における生活や教育、そのなかで生じる問題というのは（共通項はあるにしても）様々である。逆に言えば、それが各家庭、各人の「個」を作っ

ているともいえよう。「鈴木鎮一の才能教育」では、その家庭に教育を委ねることが大前提となっている。母国語の教育を行う場はあくまでも家庭であって、母国語教育のために乳幼児を学校へは行かせない。

もし、一定の方法をメソッドとして追及するならば、それは鈴木の提唱どおり、母国語の教育過程にはかならない。だとすればそれが画一的なメソッドにはなるとは考えにくい。それは、教育の過程のみならず、母国語の教育が、社会の最小単位である家庭の中で、その家庭の人々によって行われる時、家庭ごとに生じる「個」と、その裏腹の関係にある「欠点」をも包含していると考えべき性質のものだからである。

母国語教育が各々の家庭内での人間関係によってこそ成り立つものならば、そこに可能性を期待している「鈴木の才能教育」も、画一的な「メソッド」にはなり得ないのではないだろうか。

もし、**Suzuki Method** と称することによって、なにか特定の「メソッド」の存在を暗示してしまうのであれば、それは普及すべきではないかもしれない。その「メソッド (方法)」だけを見れば「訓練主義」に陥る可能性を否定できないし、「才能の概念」も、いわゆる「早教育」とは本質を異にするものとはいえないからである<sup>38</sup>。

---

<sup>38</sup> 同研究会の中嶋嶺雄前会長をはじめとする上層部は、2012年度の公益社団法人化に伴い、全国各地の支部に対して「才能教育研究会」という名称の使用を禁じ、「スズキ・メソッド」を使用するよう指示を下したが、筆者はその危険について人を介して指摘した。現在はいずれも使用可能となっている。鈴木の才能教育が、今日、不動の地位を獲得しているとされるアメリカなどの海外各地においては事情が異なるだろうが、少なくとも、才能教育研究会内でも認識しているとおり、未だ評価が定まっていない、発祥の地日本において、通称の積極的な使用（名称の変更）は、今後進められるべきものとは考えにくい。

## 第二章 鈴木鎮一の思想と才能教育の形成史

### 1. 思想の形成

本章では、鈴木自叙伝および一次資料をもとに、鈴木思想と活動を明らかにし、才能教育運動開始以前に構築された鈴木鎮一のヴァイオリン教育の形を提示する。

第1節では、鈴木自叙伝を糸口として、その詳細を検証する。

#### 自叙伝について

鈴木鎮一と彼の実践した教育、即ち「才能教育」について知ろうとするとき、恐らく最初に手に取られる文献は1966年刊行の『愛に生きる』(講談社)であろう。同書は現在、各国語に翻訳<sup>39</sup>されて世界に流布している。少なくとも20年程前には「才能教育研究会」に入会時、同書が無料配布されていた(現在は教室によって「レッスンバッグ」に取って代わられている場合がある)。現在でも指導者によってはクラス内で同書の輪読を行うという。

鈴木没後10年余りが経過した今、『愛に生きる』は、才能教育研究会内ではいまや教科書かそれ以上の意義を持つ、ひとつの拠りどころといえよう。「鈴木鎮一の才能教育(Suzuki Method)」の普及が(日本よりも)進んでいるといわれるアメリカにおいても、鈴木鎮一とその教育に関する学位論文のために重要な文献としても用いられることが普通である。

本稿では、明治から昭和初期期にかけて鈴木とその周辺の人々との関わりや出来事を追っていく。この過程で、鈴木自叙伝といえる『歩いてきた道』(S:1960b 音楽之友社)や『愛に生きる』(S:1966 講談社新書)の参照は必須であるが、一般に自叙伝が、しばしば本人の思い違いや脚色を含み、その真偽性が問われる類の資料であると同様に、鈴木鎮一の自叙伝も、純粋な情報源として用いることはできない。

1959(昭和34)年から1963(昭和38)年まで才能教育研究会事務局長および『才能教育』『才能教育通信』編集長を兼任していた柳沢竜郎によれば、2つの鈴木自叙伝は、当時多忙を極める鈴木口述を、第三者が聞き書きしたものであるという<sup>40</sup>から、その点にも留意せねばなるまい。

また、今日までは、これらの自叙伝をもとにして「鈴木鎮一年譜」が編まれ、発行物に付されたり、才能教育研究会の行事の折に配布されたりしているが<sup>41</sup>、これらは、その時々の

<sup>39</sup> 代表的なものは英語版“*Natured by Love*”(Waltraud Suzuki 訳)。ほかに独語、仏語、スペイン語、韓国語、スウェーデン語、更にエスペラント語版なども刊行されている。

<sup>40</sup> 柳沢竜郎氏は、『歩いてきた道』並『奏法の哲学』(共に1960年出版)を音楽之友社に持ち込み、出版のために奔走した人物でもある。

<sup>41</sup> 例えば、『鈴木鎮一全集別巻2』「写真集鈴木鎮一と才能教育」巻末年譜(1985[初版] 双柿舎)、『奏法の哲学』巻末「鈴木鎮一年譜」(復刊:初版は1960年発行「鈴木鎮一年譜」は

担当者によって異なる情報を掲載している場合がある。

ちなみに、現在、双柿舎と研秀出版より 2 種類の『鈴木鎮一全集』が発行されているが、これらはいずれも原典の文章から書き換えられている箇所がある。

例えば、双柿舎版の全集の第 3 巻『どの子ども育つ教育法』I のタイトルページには、『能力は生まれつきではない』（1951 年）（傍線：筆者）と記されている。ところが、その巻末の初出一覧を見ると、この章は 1951 年発行の『才能は生まれつきではない』の全てが収められていることになっている。このタイトルページの表記では、1951 年に発行された『能力は生まれつきではない』という文献が全て収められていると考えるのが普通であろう。内容も、第 1 章と第 3 章の入れ替えや、図版が削除されているうえ、「才能」という単語に対する誤解<sup>42</sup>を避けるためか、「才能」が「能力」に書き換えられている。最も不可解なのは、書き換えについての理由が全く記されていないことであるが、その書き換えも、機械的に行われたのか、文章がかみ合わなくなっていることがある。現在まで、これらの書き換えや入れ替えが、鈴木鎮一の判断によって行われたことを示す資料はないため、本稿においてこれらの全集は参照しない。

参考として付記するが、鈴木生前から出版された伝記的文献に、本多正明（1914～2011）著『愛の人・鈴木鎮一先生』（1978 年、全音楽譜出版社）、小島正美著『スズキメソッド』世界に幼児革命を 鈴木鎮一の愛と教育（1985 年、共同音楽出版社）などがある。

前者の序文は、ソニーの井深大<sup>43</sup>が執筆している。それによると、本多は「二十年以上も鈴木先生のそばにあり、その間十数回にわたって鈴木チルドレンを海外へ引率されるなど苦楽を共にしてこられただけでなく、身をもってその教育の中身を認識されている」人物で、才能教育研究会名誉理事を務めた。

同著後記によると、これは「鈴木先生御夫妻の金婚式祝賀会の記念として。日本語で伝記を書いてほしいと頼まれ」三週間で執筆されたものだというが、同著出版の数年前に本多はアメリカで“*Suzuki Changed My Life*”（Birch Tree Group Ltd 1999）、3 年前には“*The Story of Dr. Shinichi Suzuki*”を出版しており、当然それらを下地としていられる。

同著は、鈴木鎮一の自伝的著書『歩いてきた道』（1960 年、音楽之友社）と『愛に生きる』（1966 講談社）の要約に、本多自身の知るエピソードが僅かに加えられたもので、第三者が執筆したという事から、鈴木への権威づけのために当時は有効であったと思われる。しかし、鈴木への二つの自伝的著書にみられる歴史的事実と異なる内容がそのまま踏襲され且滞りなく語られているという点で、注意が必要である。

---

なし）（1999 全音楽譜出版社）、『鈴木鎮一先生白寿記念アルバム』『略歴』（1997 社団法人才能教育研究会）、鈴木没後のものでは『鈴木鎮一先生誕生 110 年記念第 52 回スズキ・メソッドグランドコンサート』（プログラム）「特集 鈴木鎮一 愛と信念の生涯」（2009 年 3 月 30 日於武道館）などがあるが、各年譜とも内容にばらつきがある。

<sup>42</sup> 才能教育という名称が、一般的には天才教育や英才教育を連想させやすいため、「才能」という言葉を用いることを避けたものと推察される。

<sup>43</sup> 井深大（1908-1997）ソニーを創業。1969 年幼児開発協会を設立、幼児教育問題に取り組んだ。著書「幼稚園では遅すぎる」他。

一方、後者は毎日新聞記者小島正美の 50 回に及ぶ連載記事を編んだものである。同著は、才能教育研究会に所属する指導者への取材を基にしている。指導者、生徒をはじめ関係者の名が多く登場し、臨場感のある「才能教育研究会」小史が描かれている。ただ、戦前期の鈴木活動に関する記述は、他の先行研究と共通の誤りがみられる。

前者は、評伝というよりは、その執筆目的に違わず、「金婚式祝賀会の記念」としての価値を持つに留まる。後者は取材と調査の二つの手順を踏んで執筆されているという意味で、それまでに刊行されてきた鈴木鎮一とその関係者による著書と比べ、やや踏み込んで調査された部分もあるが、いずれもそのタイトルから明らかなように、才能教育を語り広めることを目的にした、いわば啓蒙書であるから、参照の際に注意が必要であることを付記しておく。

## (1) 家族と環境

### i. 鈴木政吉

鈴木鎮一は、日本で初めてヴァイオリンの大量生産に成功した鈴木バイオリン製造株式会社の創設者鈴木政吉（1859～1944<sup>44</sup>）とりょう（旧姓：藤江 生年不明～1928）の間に長男として生まれた。

鈴木政吉とヴァイオリン製作業に関しては、大野木吉兵衛（1981）を大野木吉兵衛，楽器産業における世襲経営の一原型（Ⅰ）（Ⅱ）——鈴木バイオリン製造株式会社の沿革——（1981, 1982）などの詳細な先行研究があるので、それらも参照されたい<sup>45</sup>。

政吉は、1859（安政6）年11月18日現名古屋市東区宮出町に生れた。父は正春（生年不明-1884）、母は、たに（生年不明-1896）という。政吉は、雑誌への寄稿、インタビュー、講演などの場に応じて、自分とヴァイオリン製作にまつわるエピソードに脚色を加えたものと思われ、細かい事実関係は不明と言わざるを得ないが、いずれも真実なのかもしれない。次ページ（表3）に、各資料の共通項をまとめて年表として再構成した。

---

<sup>44</sup> 「歩いてきた道」（『鈴木鎮一全集』（1985 双柿舎）に再録）には「父は昭和22年86歳で亡くなりましたが、我が国におけるバイオリン製作の功績により藍綬褒章を授与されました。（p.45）」と記述があるが、政吉が没したのは昭和19年で、受勲されたのは緑綬褒章である。

<sup>45</sup> 高木勇夫（名古屋工業大学）「バイオリン王・鈴木政吉」（『地域社会』12巻1号、1987年、地域社会研究会）、馬淵浩一（名古屋市科学館主任学芸員）「近代技術と日本のあゆみ（17）武家出身の三味線職人から転身・バイオリン国産の礎を築いた男」（『あさひ銀総研レポート』Vol.11No.8、2002年、あさひ銀総合研究所）、徳山美津恵（名古屋市立大学）「名古屋の地で弦楽器文化を支える—鈴木バイオリン製造株式会社—」（『産業政策研究会産業史分科会報告書 名古屋地域のものづくりの伝統と飛躍』、2008年、名古屋市市民経済局産業部産業育成課、公立大学法人名古屋市立大学学術推進室）、井上さつき（愛知県立芸術大学）「鈴木政吉研究（1）、（2）」（『愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要 ミクスト・ミュージズ』No.5、2010年、No.6、2011年[2011a]）、「明治期日本の博覧会における洋楽器——鈴木ヴァイオリンの事例を中心に——」（『愛知県立芸術大学紀要』No.40、2011年[2011b]）。

表 3：鈴木政吉とヴァイオリン関係年表（明治期）【作成：筆者】

1887（明治 20）	ヴァイオリン制作開始。
1888（明治 21）	第 1 号ヴァイオリン完成。
1889（明治 22）	5 月より、東京音楽学校ヴァイオリン科教授ルドルフ・ディートリッヒによる試弾の機会を持つ <sup>46</sup> 。同年、共益商社（5 月～7 月初旬頃 <sup>47</sup> ）、三木佐助書店（8 月）の二社と契約。
1890（明治 23）	工場生産開始 4～7 月第三回内国勸業博覧会（東京・上野）にヴァイオリン出品 ：三等有功賞
1893（明治 26）	ディートリッヒより証明書 <sup>48</sup> を授かる（7 月 6 日）。 5～10 月北米合衆国コロンプス世界大博覧会に出品：賞牌
1895（明治 28）	名古屋音楽連合会第 1 回演奏会、
1896（明治 29）	4～7 月第四回内国勸業博覧会：ヴァイオリン進歩三等。
1900（明治 33）	「蝸牛形鉋削機」「高低自在鉋削機」発明、鈴木バイオリン製造工場新設 4～11 月パリ万国博覧会出品：選外優良賞
1903（明治 36）	第五回内国勸業博覧会：ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロ 二等賞牌。
1906（明治 39）	マンドリン発売
1907（明治 40）	ギター発売
1909（明治 42）	アラスカ・ユウコン太平洋博覧会：ヴァイオリン・チェロ金牌
1910（明治 43）	日英博覧会：名誉大賞。愛知県主催第十四回関西府県連合共進会：ピオラー一等賞金牌，チェロ・ヴァイオリン二等賞銀牌。
1911（明治 44）	鈴琴（すずこと）発売

政吉とヴァイオリンとの出会いについては諸説あるが、先行研究において最も参考とされてきたのは、鈴木政吉「波乱多かりし私の過去」『名古屋商業会議所月報』242 号（1927）である。

すなわち、唱歌教師になるために恒川鏝之助（愛知県師範学校音楽教師）に師事していた折に、同門の甘利鐵吉が横浜で購入したヴァイオリンと出逢い、三味線づくりの家に育った政吉は、好奇心と探究心から、その模造に取りかかり、本格的な制作をするに至ったというものである。

しかし、政吉が雑誌『商業界』（第 11 巻第 6 号：1909）において語ったところによれば、ある日ヴァイオリンの弾奏を聴き、その製作については初めから無理であると考えて、恒川

<sup>46</sup> 以後、ディートリッヒによる試弾は以後数十回に亘り、1893（明治 26）年に「証明書」を書いてもらうまでその機会を持っていたと考えられる。

<sup>47</sup> 現時点で確認している最初の「鈴木バイオリン」の広告は、1889 年 7 月 14 日付読売新聞の共益商社のものである。

<sup>48</sup> 典拠：1893 年 7 月 6 日付鈴木政吉緑綬褒章受章時の提出文書「鈴木政吉金杯下賜ノ件」

に弟子入りしてヴァイオリンの演奏に勤しんでいたが、その後、内国製ヴァイオリンと出逢ったことに励まされ、政吉自身もその製作に取りかかったという説もある。

また、政吉が最初に出会ったヴァイオリンが外国製か内国製かということにも諸説ある。大野木（1982）は内国製であったと述べており、政吉の息子で、のちに長野県で、木曾鈴木バイオリン社長となった喜久雄はドイツ製であったと述べている<sup>49</sup>。

一つだけ確かなことは、政吉の第1号ヴァイオリンが、ドイツ製の特徴を備えているということである。

かの有名なヴァイオリン製作家アントニオ・ストラディヴァリ（1640/44?-1737 頃）の死から100年後以降、ヴァイオリンの理想形はイタリア製であるということは、ヨーロッパにおいてほとんど当然のこととされていた。

18世紀は、クレモナ（イタリア）におけるヴァイオリン製作の黄金時代で、他のヨーロッパ諸国、特にドイツを筆頭に、イタリア製を模倣したヴァイオリンが作られていった。しかし、その後19世紀初頭のイタリアでは、前世紀に遺された古い名器が溢れ、新しい楽器の製作が下火になった。その上、イタリアのヴァイオリン製作者たちは、絶対に大量生産を行わなかったため、イタリア製ヴァイオリンはイタリア製であるというだけでかなり高額であった。一説には、輸入の体制も整っていなかったとも言われる。つまり、明治期日本において、一般人が購入できる価格でイタリア製が輸入された可能性はかなり低い。

一方、ドイツでは親方、職工から成る分業制度が伝統的であり、ミッテンヴァルト、マルクノイキルヘン、クリンゲンタールでは積極的に大量生産と輸出を行っていた<sup>50</sup>。こうしたことから、少なくとも、甘利の楽器もドイツ製か、ドイツ製を模造した内国製であると考えられるのである。

政吉の記念すべき第1号ヴァイオリンは、本来表板と裏板の間に立てるだけの魂柱を、ニカワで接着したために、音が鳴らなかったという話がよく知られている。音の鳴る楽器を造るに至ったのは第2号以降で、その頃に政吉は、岐阜県に舶来製があると聞き、岐阜に足を運び、自作ヴァイオリンとのあまりの違いに「茫然自失」となったというエピソードがある。つまり、政吉はこの時、初めて外国製のヴァイオリンを見たと考えられるのである。

また、1933年6月19日に帝国音楽学校において行った講演「ヴァイオリン製作苦心談」では、「其ヴァイオリンは西洋で作ったものでなく横浜辺りか何処かで造ったのか存じませぬが、余り上手に出来ていないヴァイオリンを見たものですから、ハハア、これは朝飯前の仕事だという風に初めは感じたのです」と述べている。このことから、甘利の楽器が、ドイツ製をコピーした内国製であったと考えてほぼ間違いないだろう。

舶来品を目にして以後、ヴァイオリン製作を生業とすることを決した政吉は、三味線づくりの一切の道具を売り払って研究に打ち込んだ。

<sup>49</sup> 鈴木喜久雄「日本製ヴァイオリン第一号由来」『中央公論』（1961）

<sup>50</sup> 今泉清輝、檜山陸郎、無量田蔵六『楽器の事典 ヴァイオリン』東京音楽社（1992）

1889（明治 22）年 5 月には、東京音楽学校ヴァイオリン科教授ルドルフ・ディートリヒによる試奏の機会を持ち、直後に共益商社および三木佐助書店との契約によって、販路を確保した。大野木（1981, 1982）をはじめ多くの研究者が指摘するとおり、この販路を確保したことが鈴木バイオリンによる市場独占の最大要因であった。

その頃、国内における生産の割合のほとんどは、愛知県内での製作によっていた<sup>51</sup>。鈴木バイオリンは、その愛知県において大正 6 年までヴァイオリン製作を独占していたという<sup>52</sup>。

1910（明治 43）年、ロンドンにて日英博覧会が開催された折、政吉は初めて欧州の地を踏んだ。博覧会では名誉大賞を受賞し、また、我が国の洋楽発展に多大に寄与した幸田延とも同地で交流した<sup>53</sup>。ドイツ、フランス、イタリア各地のヴァイオリン製作の状況や製法を見学して回った。イタリアのクレモナにおいては、この地を初めて訪れた日本人として歓迎されたという逸話もある<sup>54</sup>。

明治天皇の崩御とともに明治時代が終わり、日本の音楽界は自粛を余儀なくされたが、第一次世界大戦（1914-1918）は、歌舞音曲停止のあおりを受けて営業不振に陥りかけていた鈴木バイオリンにも思わぬ幸運をもたらした。

大戦によって欧州（特にドイツ）のヴァイオリン工場が軒並み焼失したため、大量の受注が海外各地（ニューヨーク、メルボルン、カルカッタ、ロンドン等）から日本へと舞い込んだのである。1914（大正 3）年には工場を拡張、建坪 1200 余坪の分工場（名古屋市東区石神堂町）を新設し、1918（大正 7）年には建坪 580 余坪の工場を新設、工員は 1200 名余をもって大量生産にあっていた。1923（大正 12）年の関東大震災後も、大戦中ほどではないが復興景気の恩恵を被った。1926（大正 15）年 9 月 21 日には、華族会館<sup>55</sup>にて鈴木政吉の新作ヴァイオリンの披露会が催されるなど、政吉のヴァイオリンに対する興味と評価の高さが窺える。

昭和期に入ると、1927（昭和 2）年に起きた金融恐慌を受けて営業不振に陥り、1930（昭

---

<sup>51</sup> 増井敬二は「当時の日本でのバイオリン生産のほとんどが名古屋の鈴木バイオリンに占められていた」と述べている。（『データ・音楽・にっぽん』p. 25）

<sup>52</sup> 大野木は鈴木バイオリン生産量と生産額について、「彼 [政吉] の手になる統計を参照しながら」作成している。即ち、『鈴木バイオリンの創製沿革』がその典拠となっているのだが、現在のところ同資料を確認できていない。本稿における、鈴木バイオリン生産量に関する数字は、松山岩根「日本におけるバイオリン」『音楽界』第 3 巻 3 号（1910 年 3 月）、「大正六年公文雑纂内閣五（賞勲局三）巻五 鈴木政吉金杯下賜ノ件」、『データ・音楽・にっぽん』等を参照した。それによると、鈴木バイオリンが独占的に生産していた大正 6 年以降については、確かに鈴木バイオリン以外の工房が愛知県内に興ったが、それは鈴木バイオリン工場出身者によるもので、事実上鈴木バイオリンの子会社だった。このことから、少なくとも、明治期は鈴木バイオリンの独占市場であったことは間違いない。

<sup>53</sup> 幸田延「欧楽界の盛況」『音楽界』第 3 巻第 10 号（1910.10）

<sup>54</sup> 鈴木鎮一『室内楽』（1932）p.111

<sup>55</sup> 1874 年 6 月創立。初代館長は有栖川熾仁親王、1876 年 4 月岩倉具視が館長就任。1947 年 5 月霞会館に改称し、現在に至る。

和 5) 年には株式会社へ改組するなど施策を講じたが、1933 (昭和 8) 年には破産申請認可に至った。この時政吉は、社員の解雇と工場の縮小を避けるべく、不動産等の私財を次々と売り払った。同社はその後、長兄梅雄が立て直しを図り、現在に至る。

鎮一が生まれた 1898 (明治 31) 年は、政吉が既にディットリッヒのお墨付きをもらい、国外での評価も得て、鈴木バイオリン工場が軌道に乗った頃である。

鎮一は、政吉から「研究心と誠実」を教えられたという。政吉は、「頑固一徹な明治の人間」で、時に「感(マ)違いは時々そばの者が迷惑」することもあるが、「困難な問題にぶつかって自分ではどうやっていいかわからないで右往左往する人が多い世の中で、絶対動かない信念で押し通して、もし間違っても自分の責任でやるのだからいいではないか、といった筋金の入った生き方にはやはり感心させられ」、「その気概は見上げた立派な生き方であるともいえる」と述べる<sup>56</sup>。

中学に上がると、鈴木家の子ども達は、夏休み中などに工場の手伝いを命じられたといい、彼らは、当然、弦楽器の構造と製作についての一通りの知識を身につけたと考えられる。そして、後年、鎮一が著したヴァイオリンの構造、歴史に関する著作や、ヴァイオリン奏法研究に、この時培われた知識が役立っていることは間違いない。

---

<sup>56</sup> 鈴木鎮一『歩いてきた道』(1960)「安全カミソリの刃は三カ月は持たせ」「熱が三十八度あれば人間は焼け死ぬ」

## ii. 鈴木兄弟

政吉は、2人の妻（乃婦<sup>57</sup> [のぶ]、りょう）の間に13人の子（2人は夭死）をもうけた。梅雄、六三郎、はな、鎮一、二三雄、章、喜久雄、ひな、十一郎、英三郎、士郎、正子、波子である。鈴木兄弟については、大野木（1982）が梅雄、六三郎と、秩（梅雄の長男）の証言を基に詳細に記しているのので、ここでは本稿のテーマである鎮一と関係深い事実および周辺人物との関係において言及する。

### ・梅雄

長兄の梅雄（1889-1981）は、高等小学校卒業後から父の工場で働き始めた。22歳（1911）の時、ヴァイオリン修理技術者として「日本楽器」東京支店に派遣され、その際、東京神田一ツ橋にあった東京音楽学校分教場選科に入学し、頼母木駒（1874-1928）にヴァイオリンを師事している。

頼母木の父の頼母木源七は、政吉同様 1887（明治 20）年頃ヴァイオリン製作を志したひとりであった。製作は長く続かなかったというが<sup>57</sup>、梅雄はその縁で彼女に弟子入りしたとも考えられる。

1903（明治 36）年春から 1907（明治 40）年 7 月まで分教場に通り、頼母木に師事していた田辺尚雄<sup>58</sup>によれば、「上層社会のお嬢さん方で、単に趣味としてやっている」のが分教場の選科生であったという。頼母木については、「まことにやさしい家庭的な方で、私どもは先生を母親のように感じていた」と述べている。

梅雄が東京音楽学校ヴァイオリン選科在学中の 1911（明治 44）年は、25歳の颯田琴次も在学して、音楽に夢中になっていた頃である<sup>59</sup>。梅雄は、その颯田（Vn.）と、当時東京音楽学校研究器楽部（チェロ専攻）に在籍していた信時潔<sup>60</sup>（1887-1965）らとのカルテット<sup>61</sup>のメンバーに誘われたという。演奏の道に惹かれはじめた矢先、明治時代が終わりを告げ、御諒闇によって売り上げ不振に苦しむ政吉から、梅雄は 1912（明治 45）年に故郷名古屋へと呼び戻された。1年の短い演奏生活を終え、鈴木バイオリン後継者としての修業に邁進した。

### ・六三郎

六三郎（1895-没年不明）は、愛知第一中学校卒業後、東京美術学校図案科を志望していたが、父に諭され鈴木バイオリンの経営陣となった。

<sup>57</sup> 無量塔蔵六『ヴァイオリン』（1975 岩波書店）

<sup>58</sup> 田辺尚雄『田辺尚雄自叙伝』（1981 邦楽社）

<sup>59</sup> この頃、「音楽熱さめず、成績が五十人中四十八番に落ちたこともある」という（上掲書）

<sup>60</sup> アウグスト・ユンケル（August Junker）に指揮法、ハインリッヒ・ヴェルクマイスター（Heinrich Werkmeister）にチェロと作曲、ルドルフ・ロイテル（Rudolph E. Reuter）に対位法と和声学を師事。1920（大正 9）年 3 月ベルリンに渡り、1922 年 8 月帰国。翌 1923（大正 12）年より東京音楽学校教授として作曲を教えた（但し、東京音楽学校に作曲部が新設されるのは 1932 年）。1937（昭和 12）年、《海ゆかば》を作曲。

<sup>61</sup> 師の頼母木駒は、大柄で、オーケストラではヴィオラを担当していたというから（田辺：1981）、彼らのカルテットのヴィオラを受け持つ予定であったかもしれない。

### ・二三雄

二三雄（1900-1945）は、名古屋市立商業学校を出て、数年政吉の工場を手伝った。その後、東京音楽学校教授のハインリッヒ・ヴェルクマイステル（Heinrich Werkmeister）にチェロを師事<sup>62</sup>、1923（大正12）年よりドイツでユリウス・クリンゲル（Julius Klinger）にチェロと作曲を師事したほか、ライプツィヒを中心に楽器の研究にも取り組んだ。帰国後は鈴木カルテットのチェリストや、ヴァイオリニストの小林武光、ピアニストのジェームス・ダンと共に「D・S・K トリオ」のメンバーとして演奏活動をしたほか、作曲活動にも取り組み、1930年に結成された新興作曲家連盟の初期メンバーでもあった<sup>63</sup>。

また、日本音楽学校<sup>64</sup>、帝国音楽学校などで教鞭をとり、後進の育成にあたった。弟子には青木十良、柴田南雄らがいる。二三雄は、決して怒らず、非常に柔和な性格であったという。帝国音楽学校付属弦楽団（のち東京弦楽団）でも、鎮一や章と共に中心的な役割を担っており、自身の《源氏物語》組曲の一部や、唱歌などを弦楽合奏用に編曲した。趣味は建築設計図を描くことで、理想の自宅を描いた設計図には必ず演奏室があったという。

二三雄は1945年3月19日の名古屋大空襲で自宅にて被災し、爆弾の金属片が脳に達したことが原因で、45年の生涯を閉じた<sup>65</sup>。二三雄に関する詳しい活動については稿を改めたい。

### ・章

章（1899-1961）は、明るい性格で、鈴木カルテットメンバーの中でも人気があった。安藤幸の弟子で、ヴァイオリン、ヴィオラを奏した。名古屋では中京カルテットの第一ヴァイオリンを担当。満洲で演奏活動を展開していたこともある。戦後は、長野県松本にて才能教育研究会指導者として活動していたが、晩年は療養生活を送り、1961年7月17日に61歳で死去した。

### ・喜久雄

喜久雄（1904?）は鈴木カルテットの第2ヴァイオリン担当。喜久雄は演奏活動以外に、京橋にあった鈴木バイオリン東京支店に勤め、楽器の研究にもいそしんだ。発明家肌で、戦時中は『楽壇』（1940.1）にて「自動車の代用燃料の研究」に興味があると語ったこともあり、戦後は、笈田光吉<sup>66</sup>とともに「エレピアン」という新しい鍵盤楽器を考案して、その製

---

<sup>62</sup> 同門の信時潔は、ヴェルクマイステルにチェロと作曲を師事している。二三雄も後に作曲家となるが、信時同様にヴェルクマイステルから既に作曲のてほだきを受けていた可能性もある。

<sup>63</sup> 新興作曲家連盟：1930年に小松平五郎と箕作秋吉によって結成された。結成にあたり、東京在住の作曲家たちに葉書でその参加が呼びかけられ、16名が集った。同連盟に関する詳細は、小宮多美江『受容史ではない近現代日本の音楽史 1900～1960年代へ』（2001 音楽の世界社）に詳しい。ただし、二三雄の名は同連盟開始後から、かなり早い段階で記録に見られなくなるため、同書内に、彼に関する言及はほとんどない。

<sup>64</sup> 1903年山田源一郎が「女子音楽学校」として創設。他に、宅孝二（ピアノ）、理論に池内友次郎などが教鞭をとっていた。

<sup>65</sup> 鈴木二三雄長女・宮田洋子氏、次女・鈴木靖子氏談

<sup>66</sup> 笈田光吉（1902-1964）ピアニスト。絶対音早教育を提唱した園田清秀の死後下火にな

作に打ち込んでいたこともある<sup>67</sup>。笈田は、絶対音早教育を評価し実践したことで知られるが、喜久雄がその教育に賛同していたかどうかは判然としない。ただ、その娘で、現才能児教育研究会スズキ・メソッド会長の鈴木裕子は、鈴木鎮一よりヴァイオリンの指導を受けたが、その後桐朋学園に進学している。そのことは、少なくとも、彼女の周辺にいた人々が、絶対音の養成を重んじていた同学園の教育法に対して肯定的な見解を持っていたということを示唆している。

#### ・士朗

士朗は（1923-1997）愛知中学卒業。ヴァイオリン製作者となり、1948（昭和23）年に鎮一の招きで松本に「鈴木士朗バイオリン研究所」を設立した。1974（昭和49）年頃に解散するまでの間に弟子も増え、家内工業的規模に発展したといい、鎮一と士朗は互いの家を往来してヴァイオリンの研究をしていたという<sup>68</sup>。

#### ・ひな

（生年不明-1964）妹のひなは、戦後の松本で鎮一の才能教育運動に尽力した。豊田耕児は11歳頃からひなの手によって育てられたといい、鎮一は「母と子の深い心のつながりを持った二人でありました」と述べる<sup>69</sup>。

---

っていた同教育を再評価し、戦時中爆撃機の判定などに役立てるために、東京音楽学校などでの採用を進言した。詳細は第三章で述べる。

<sup>67</sup> 柳沢竜郎氏談。

<sup>68</sup> 片岡世界（才能教育研究会ヴァイオリン科指導者）「鈴木士朗様を悼む」『才能教育』第124号。

<sup>69</sup> 鈴木鎮一「妹に代りて御礼を」『才能教育通信』第192号（1964年7月11日）

## ・鈴木鎮一のアイデンティティ

1926年、鎮一は、兄の梅雄とともに、父の作品を携えて欧州各地の大家を訪ね歩き、先々で好評を得た。

彼らは、政吉の自作バイオリンを欧州に紹介のためにドイツ、オーストリアを巡ったのである。この時訪問したのは鎮一の師で、ヨーゼフ・ヨアヒム門下のベルリン高等音楽学校教授カール・クリングラー、州立高等音楽学校首席教授でベルリン・フィルハーモニー団員のウィリー・ヘス (Willy Hess)、州立高等音楽学校教授、ベルリン国立劇場オーケストラのカペルマイスターを務めていたヨーゼフ・ヴォルフスタール (Joseph Wolfsthal)、当時二三雄がチェロを師事していた、ライプツィヒ音楽院教授ユリウス・クレンゲル (Julius Klenger)、物理学者で鎮一の後見人であったアルベルト・アインシュタイン (Albert Einstein)、ウィーンフィルハーモニー首席で、ロゼ・カルテットを率いて活躍したアルノルト・ロゼ (Arnold Rosé) らであった。

ドイツのヴァイオリン工場 (マルクノイエキルヒェン) では、見学を申し込むも却下されたという。ドイツでは伝統的にマイスター制度を守っているから、当然その製作過程は企業秘密である。まして、第一次大戦期には世界中のヴァイオリンの注文を引き受けた鈴木ヴァイオリンから見学に来たとなれば、刺客として警戒されるのも無理はない。ところが梅雄は、工場から廃棄された木屑などを見るや、大した技術ではないと判断したという<sup>70</sup>。梅雄は1927年 (昭和2) 1月に帰国した。

実は、大正期頃の鈴木製のヴァイオリンの内部を見てみると、大量生産品であるにもかかわらず、ドイツ製の粗悪な量産品より遥かに精巧な造りをしていることがわかる。

最大のポイントは、楽器の内部のコーナー・ブロックと言われる部分で、良品は木のコーナー・ブロックがはめ込まれているものだが、ドイツ製の粗悪な量産品では、代替りとして板が貼り付けられているだけのものも珍しくない。

また、バスバー (力木) も、通常は棒状の木を貼り付けるが、粗悪品は背板から彫り出し、背板と一体になっているのである (図1)。

その点、鈴木製の量産ヴァイオリンは、コーナー・ブロックがはめ込まれ (写真1)、バスバーも独立しており、良質のヴァイオリンに引けを取らない構造をしている。

政吉も、日本で粗悪な外国製の量産品を目にする機会もあったに違いない。無論、材料などの点で苦勞の跡がみられるのは確かだが、工程には決して手を抜かず、良質の楽器を目指して量産していたことを高く評価すべきであろう。

---

<sup>70</sup> 大野木吉兵衛「楽器産業における世襲経営の一原型 (I) —鈴木バイオリン製造株式会社の沿革—」『浜松短期大学紀要』(1981)

図1. ヴァイオリンの内部 (『楽器の事典 ヴァイオリン』p.238<sup>71</sup>掲載の図を筆者が修正)

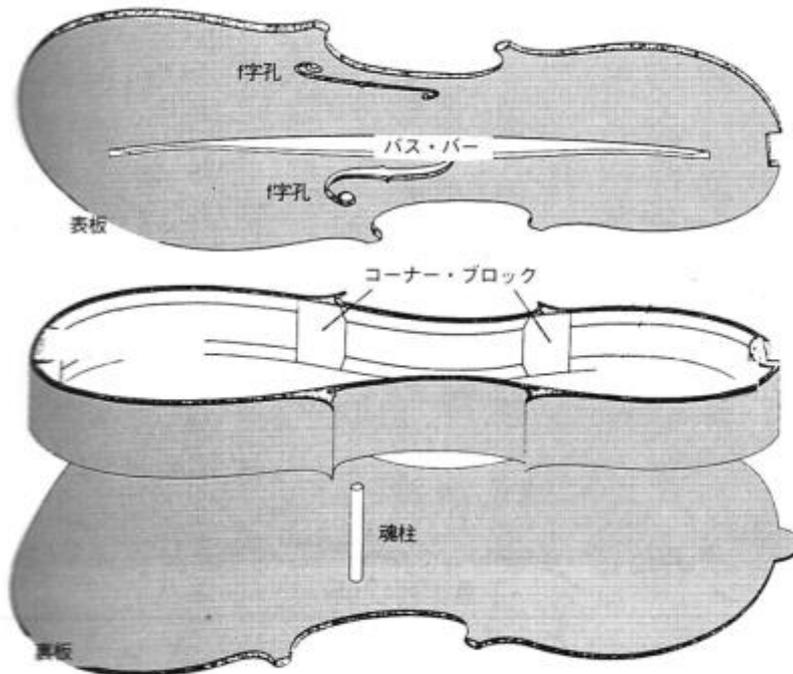
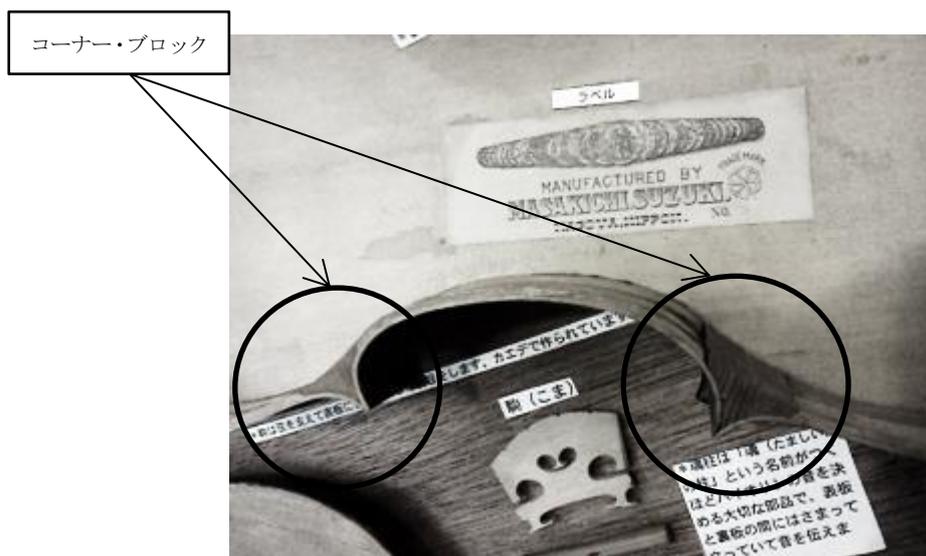


写真1. 大正期に創られた鈴木製ヴァイオリン内部 (小野寺純氏所蔵)



71 『楽器の事典 ヴァイオリン』 東京音楽社 1992

このことは、また、本場西洋で製造された品であるからといって、必ずしも全てを手本とすべきではない、という観念を鈴木家の人々に深く植え付けたであろう。また、世界を市場にし得る工場として、誇りに感じていたに違いない。

急速に西洋化が進められていた日本の西洋音楽界において、鈴木家の人間は、西洋化の波に呑まれるのではなく、むしろその波に乗っていたと言う方が正しかろう。鎮一とその兄弟たちは、西洋楽器であるヴァイオリンの大量生産に成功した人物を父に持ったという意味で、当時の楽器業界や、音楽界において極めて特異な立場にいたといえる。

特に、欧州滞在の経験や演奏家との交流を持った梅雄、鎮一、二三雄らの自己形成に与えた影響は少なくないだろう。明治生まれの欧州留学経験者が、滞在中も、帰国後も、特別な意識を持っていたことは想像に難くない。西洋音楽を受容する一方であった時代に、日本人の経営する工場が、一時的な生産量の点であるにしろ、本場を上回ったということは、驚くべきことである。更に、英国博覧会やパリ万博で評価を得た政吉の作品を名刺代わりに、演奏の大家と接する機会を持ったということは、特別な自己意識を鈴木家の人間のなかに育てたと考えられる。

座談会「新体制下楽壇の組織と音楽政策」（12月14日）『音楽評論』（1941.1）の中で、鈴木は、次のように発言した。

今の日本の演奏という立場から考えて、我々はこれから本当の日本人を作ってゆく仕事を演奏を通じてやってゆかなければならないのです。芸術という立場から見れば、外国の芸術も尊敬するし、日本の芸術も尊敬するし、自分が日本人である以上、又現在の日本を考える以上作曲家と協力して日本の姿を最高の所へ持ってゆくという事にこれから努力しなければならないと考えて居るわけです。

鈴木はここで、具体的な方法こそ提案していないが、少なくとも、この発言からは西洋諸国を追い越そうということよりも、日本人としての誇りを持って自らを磨くことに努めるべきだという鈴木の高い自己意識が窺える。

### iii. 思想的な影響

鈴木に影響を与えた思想として、彼自身が特に挙げているのは、レフ・トルストイである。他に、フランシス・ベーコン、二宮尊徳、また仏教思想（特に修証義）などにも触れている。彼らの思想が、鈴木教育理念に与えた影響を見出し、考察することは有用であろう。しかし、鈴木教育に対する多様な評価の上に、筆者の歴史的思想家の解釈を重ねてその影響を検討することは、鈴木教育の本質を解明するという本稿の目的を達成するためには適当な方法ではない。本稿では思想的な影響に関する事柄は、各思想家に対する筆者の解釈をはさむことをせず、史料および文献から証明される鈴木との接点に絞って言及する。

#### ・トルストイ

鈴木は、トルストイの思想に最も大きく影響を受けたと語る。トルストイとの出会いについて、自叙伝では、17歳（1915年）の頃ないし同商業学校在学中に『トルストイ日記』と出逢い、以来、欧州滞在中も肌身離さず持っていたと記している（S: 1966: 125-127）。

きっかけは、父の工場で英字のタイプライターを面白半分で空打ちしていたのを輸出係の山崎という主任に注意された時、咄嗟に、実際に打っていたのではなく、打つ真似をしていたただけだ、とごまかしたことで自己嫌悪に陥って工場を飛び出し、たまたま入った書店で『トルストイ日記』を手にとったことであった。

*私はなにげなくそれをたなからとって、パツとあげました。するとちょうどそこに、  
“自分を欺くことは、ひとを欺くことよりも悪いことである”*

*この厳しい文字が私の胸をいたのです。恐ろしい衝撃でした。私はガタガタとふるえる全身をやっところえました。わたしはその小さな本を買って、家へ走って帰りました。そしてむさぼり読みました。それ以後、本当に、バラバラに破れてしまうまで、わたしはそれを読むことになりました。*

現在確認されている『トルストイ日記』の最も古い版は、1918（大正7）年9月に博文館から石倉喜三郎の翻訳で発行されたものである。鈴木が「小さな本」と表現している同書は、本文493ページの大著ではあるが、サイズは四六判（縦188mm×横130mm）で、重みはさほど感じられず、小さな本ではある。ただし、鈴木が購入した本が、石倉喜三郎訳の単行本だとすれば、それは彼が20歳の時に発行されたものであり、商業学校在学中（1911～1916）の17歳（1915）で購入することは不可能である。

もし、鈴木が読んだものが石倉喜三郎訳『トルストイ日記』（1918）博文館版ならば、「自分を欺くことは、ひとを欺くことよりも悪いことである」という一説は、下記の引用部分がその該当箇所と考えられる。

「他人の前に対しての虚偽は、自分自らに対しての虚偽に比すれば、それ程重大でも亦有害でもない。他人の前の虚偽はしばしば罪のない座興であり、ただ一遍の虚栄心の満足に過ぎない事がある。然るに己自らに対しての虚偽は、何時も真実に対しての毀損であり、生命の要求よりの背離である。」 pp.115-116 頁

鈴木がトルストイの話と関連付けて述べているのが、名古屋市立名古屋商業学校卒業試験の折のエピソードである。カンニングをした級友に対する学校側の処分に対して、級長として先頭を切って意義を申し立てたという事で、そこからストライキが起り、学校も1週間の休校を余儀なくされ、新聞沙汰に発展<sup>72</sup>した。鈴木は自叙伝の中で「この時の心理状況をトルストイの教えに従った」と強調している。『トルストイ日記』の単行本が出版されるのは、この3年後のことであるから、鈴木の違いという可能性を否定できないが、この頃の彼がトルストイの思想に傾倒したということには留意すべきだろう。

### ・仏教思想

鈴木は自叙伝の中で、トルストイをきっかけとして、17歳頃に修証義<sup>73</sup>などを読み始めたことと述べている。親戚に浅野釜山という禅学者がいたといい、幼い頃から彼と接していたとも言われている<sup>74</sup>。

自叙伝では全く触れられていないが、彼が仏教思想に対して特に興味を持ちはじめたきっかけのひとつとしては、ベルリンでの恩師クリングラーの存在が挙げられる。

鈴木は、留学中に盲腸炎を患って1925年に一時帰国した折に受けた、雑誌『音楽グラフ』によるインタビューに対して、次のように答えている。

*[クリングラー]先生に親炙すると実に深く感銘することは芸術家という点よりも、人格の偉大なることであります、文学は勿論そのほか各種の方面に造詣の深い人で、仏教には格別の研究を遂げられています、私を佛教国の生まれと知ったので時々佛教の質問を受けましたが、何も知りませんので赤面するのみで閉口しました。*

「鈴木鎮一氏が在独当時の感想談」『音楽グラフ』1925年10月号

このことから、鈴木が特に仏教に関心を抱いたきっかけとしては、むしろ芸術家であると同時に、優れた人格者として心から尊敬していたクリングラーの影響の方が大きいように思われる。

<sup>72</sup> 1915（大正4）年12月15日『新愛知』

<sup>73</sup> 曹洞宗の経のひとつで、主に道元の著作『正法眼蔵』から引用されている。

<sup>74</sup> 小島正美『「スズキ・メソッド」世界に幼児革命を』（共同音楽出版社 1985）p.50

## (2) 西洋音楽との出会いと東京時代 (1920-1921)

2つの自叙伝によると、鎮一と西洋音楽との出会いは17歳頃(1915年)のことである。それは、ミッシェル・エルマンによるフランツ・シューベルト(Franz Schubert)作曲の《アヴェ・マリア》のレコードを聴いたことによるという。

そして、同じくエルマンによるヨーゼフ・ハイドゥン(Joseph Haydn)作曲の《メヌエット》(F-dur)のレコードを買い求めた。兄の梅雄は東京音楽学校で磨いた演奏の腕があった。鎮一は、「一番上の兄、梅雄がバイオリンを少しは弾いていましたから、それを見よう見真似でこすっているあいだに、どうにか音が出るようになった」あと、《メヌエット》を「完全に我流」で「最初のおはこの曲」としてなんとか弾けるようになった(S:1960b)。

鎮一は、《アヴェ・マリア》のレコードに出会う以前は「西洋音楽は自分たちの生活の中には少しもなかった」と述べている。

ただ、父の政吉は、1902(明治35)年に『ヴァイオリン独習書』<sup>75</sup>を執筆していたし、名古屋市音楽家有志によって1895年頃設立された「名古屋音楽連合会」にもヴァイオリニストとして参加している。しかし、政吉がヴァイオリン担当で参加した第1回演奏会では、《松の翁》、第2回では《雨乞小町》を、歌・三味線・箏などと共演していることからわかるように<sup>76</sup>、ヴァイオリンは邦楽における役割が大きかった。当時、洋楽演奏会は企業としては全く成り立たない時代であったというから<sup>77</sup>、鎮一が西洋音楽と無縁の生活を送っていたと感じていたのも無理はない。

鎮一は、東京で安藤幸に弟子入りした時(1919年頃)には、弾きやすさ(持ちやすさ)を求めあまりに弓の真ん中近くを持って奏していたのを修正するところからレッスンはじまった<sup>78</sup>と語っている。恐らく独自の方法を模索した結果であり、その意味では、独習した記憶もまた彼にとっては事実なのであろう。

### i. 徳川義親

鎮一は、1916(大正5)年に、名古屋市立名古屋商業学校を卒業した。卒業後は父の工場で「輸出係」を務めていたが、二年後(20歳)に体調を崩し、療養生活を余儀なくされた。療養生活を興津(静岡県静岡市)で過ごしているうち、知遇を得たのが、家族で同地に滞在していた、柳田一郎であった。柳田は北海道の実業家、柳田藤吉の孫にあたる。鎮一は彼の家族、子供たちともよく遊んだ、と述べている(S:1960b, 1966)。その柳田が学習院で徳川義親の同輩であった縁から、鈴木は、徳川義親と知り合い、1919年8月2日、北千島への探検に向かうこととなる。

尾張徳川第十九代当主徳川義親(1886-1976)は、鈴木 of 教育理念に共感し、1935(昭和10)年に鈴木が中心となって樹立した帝国高等音楽学院(学校)の顧問や、才能教育研究会

<sup>75</sup> 閲者: 恒川鏝之助 豊住書店発行 1902(明治35)年初版発行。

<sup>76</sup> 『音楽雑誌』第55号、58号。

<sup>77</sup> 堀内敬三『音楽五十年史』(下)(講談社学術文庫 1977)

<sup>78</sup> 『才能教育通信』1958年7月号 p.17

の名誉会長を務めるなど、生涯に渡って鈴木活動を援助し続けた。徳川義親は松平春嶽の五男として1886(明治19)年に東京で生れた。「虎刈りの殿様」として知られ、徳川林政史研究所などを設立したり、社会主義者の石川三四郎を庇護したり、社会党発足に携わったことなど、政治的には型破りな人物として知られている。

北千島への探検は、徳川義親の生物学研究のために計画されたものであった。メンバーは、徳川義親・徳川米子(義親の妻)・松平節子(義親姉)・松平(大浦)康信・毛利元良・毛利猷三郎・江本義教(理学士)・高橋雅雄(外科医)・幸田延・柳田一郎(柳田藤吉の孫)・鈴木鎮一・角岡謹二・宇川松子(双葉高等女学校出身)・渋谷三(早稲田端艇部)<sup>79</sup>の計14名で、芝罘丸にて出帆した。

徳川は『熊狩の旅』(1921 精華書院)の中で、鈴木鎮一について「鈴木君はヴァイオリン製造で有名な鈴木氏の御秘蔵子」と記している。また、毛利元良(1897-1943)・猷三郎らは、義親の姉松平正子の息子たちで、元良の義父は鍋島直虎である。江本義教は徳川生物学研究所員で、徳川曰く「理学士のバリバリ」、角岡、宇川、渋谷は御供であった。

鈴木はここで、音楽家幸田延と知り合うことになった。幸田は、当時シベリア出兵中であった兄の郡司大尉が北千島開発においておさめた業績を偲ぶために探検に参加したと考えられる。彼女の伴奏で鈴木がヴァイオリンを演奏したことには鈴木も言及しているが、徳川によれば「鈴木君が幸田さんの伴奏でヴァイオリンを奏した。サルーンの入り口は押すな押すな騒ぎで、聴き手が詰めかけている。」(徳川:1921)という状況だったという。

鈴木が演奏した曲目は不明だが、少なくとも、誰にも師事せず独学で練習していた(S:1960b:17)「ハイドンのメヌエット」は演奏したに違いない。また、ヴァイオリンを手にするきっかけとなったシューベルト作曲の《アヴェ・マリア》にも挑戦していたかもしれない。

後には退屈しのぎに「故郷は西か東か白波の行方も知らぬ船の上かな」という松平節子の詩に幸田が節をつけたり、鈴木がヴァイオリンに合わせて、元良が作った「北千島行」という歌を歌ったり、「御手製」の歌を歌ったり、幸田の指揮と鈴木がヴァイオリンとで皆が合唱する場面もあった。

この様子から一か月の航海の間、鈴木は毎日のように演奏の場を持っていたとみえる。この間に、徳川と幸田から、ヴァイオリンの本格的な勉強をするよう提案された鎮一は、北千島探検の翌1920(大正9)年から上京し、麻布富士見町(のち目白<sup>80</sup>)の徳川義親邸に2年あまり滞在して、幸田の妹である安藤幸にヴァイオリンを師事するに至った。

<sup>79</sup> 徳川義親「熊狩の旅」(1921 精華書院) p.31

<sup>80</sup> 目白の徳川義親邸は後に移築され、八ヶ岳高原ヒュッテとなった。

## ii. 安藤幸と幸田延

鈴木鎮一の最初の正式なヴァイオリンの師である安藤幸（1878-1963）は、姉の幸田延（1870-1946）とともに、日本の西洋音楽黎明期を支えた人物である。兄に文豪幸田露伴がいる。幸は、13歳の時、姉の延と同様、東京音楽学校予科でルドルフ・ディットリッヒに師事してヴァイオリンを学んだ。その後、ベルリンでヨーゼフ・ヨアヒムに師事し、1903（明治36）年に帰国後、東京音楽学校教授となった。

安藤幸に師事した鎮一がどのようなレッスンを受けていたのかはわからない。先述したように、鎮一によれば、当時弓の真ん中近くを持って弾いていたところを矯正する基礎のところから始まったというが、当時からヴァイオリン教則本の定番であったホーマンを使って基礎から学んでいたと考えてよいだろう。

ただ、北千島探検旅行中の船内で、幸田延のピアノと共演したというのだから、ヴァイオリンの腕にも優れた幸田から助言をもらっていたと考える方が自然である。つまり、月謝を払って、正式なレッスンという形で指導を受けた最初の人物が安藤幸ということになる。

### ・幸田延と審声会——音楽教育観

幸田延は、1911（明治44）年から、「審声会」という音楽教育機関を組織している。教育機関と言っても、「審声会」の弟子は、子息令嬢ばかりがその対象であった。というよりは、月謝の高さから、自然と生徒が限定されたのである。

鈴木木の才能教育において、子どもの周辺環境をつくるということは最も重要な事柄の一つである。その点では、幸田の音楽教育観が鈴木に少なからぬ影響を与えているということができよう。

幸田は、1910年10月に雑誌『音楽界』に掲載された「家庭と音楽」の中で、ヨーロッパの家庭における音楽の在り方を語っている。

五時のお茶の会 ベルリンでは大抵の家庭に楽器が備えてある位ですから夫人令嬢の音楽に素養あるは申すまでもないことです、彼地では何う云ふ訳ですか、五時のお茶の会と云うのが度々あります、その会へも一度出て見ましたが、三階の夫人令嬢に因て、ピアノ、ヴァイオリン、セロなどが奏されます。何れもなかなか達者でした、素より音楽会と云うものではありません、素人間の余興にもこうして互いに音楽を楽しまるものと見えます

幸田にとって印象的であった事は、「演奏会」という形態ではなく、専門家であるか否かに関わらず、人々が家庭において音楽を楽しんでいる姿である。自然な形で音楽が行われている様子を見た彼女は、日本に西洋音楽を根付かせるためにも、それが最も有効な手段であると考えたのであった。

1911 (明治 44) 年、幸田は「審声会」を立ち上げ、ピアノの個人教授を開始した。その当時の弟子たちは、西洋音楽を一般にまで広げるために、延が、次の世代が育つ環境を自分の時代に整えようとし、その役割を果たす最も重要な場を「家庭」と考えていたことを次のように語っている。

先生の審声会に於ける御指導は、当時まだまだ洋楽の一般に行き渡らぬ頃、専門家は別としてもっと家庭の中に洋楽を植えつけ、そして次の世代へと血の中に濃く入って行く事をねらわれたと思います。

[木内銚子]『紀尾井町時代の幸田延』 p.19

先生がよく云われたことは、「音楽学校に入って来る人は多く地方出身者で、音楽のよろこびよりは音楽を生活の手段にしようとしている人達です。あなた方は、そういう人たちに比べれば何か天性身にそなわったものを持っていらっしゃるのですから、それをいかす様に勉強なさらなくてははいけません。いくら素質があっても怠けていては素質を補う勉強には勝てません」と云うことでした。[傍線: 筆者]

[蘆野みち子] 同掲書 p.25

この証言からは、幸田が、家庭環境の違いによって「天性身にそなわったもの」を持つ可否かということと関係が深いと考えていたらしいことがわかる。

幸田は、「音楽を生活の手段にすること」が、「音楽のよろこび」に優先されることを危惧している。蘆野みち子を「生活の手段にしようとしている人達」と比べている点からみても、幸田は、「音楽のよろこび」が一定の年齢以上になって習得するものというよりも、「家庭」において自然に浸透し、根本的な性質として培われると考えていたと思われる。そして、そのようにして伝えられていく「音楽のよろこび」こそが、真に西洋音楽を伝えると考えていたのではないだろうか。

幸田の言葉からは、当時、この欲求が、ごく限られた、生活に余裕のある人々にしか許され得なかったことも窺える。幸田は「音楽を生活の手段にしようとしている人達」に足りず、延の弟子たちが持っていた「天性身にそなわったもの」は、家庭環境に因るところが最も大きいと考えていたのかもしれない。

幸田にとって、当時「音楽のよろこび」を伝えることのできる相手は、一定の条件を備えた者、この場合ピアノを持っている事、つまりほとんど必然的に裕福な家の子息令嬢に限られていた。「審声会」を経てその後演奏の専門家になった者はいない。弟子の木内はまた、次のような証言も残している。

大正十一年女学校卒業の時、音楽全般の勉強に上野の音楽学校へ入り度く、先生にお願い致しましたが、お許しが出来ませんでしたし、勿論両親も大反対で娘心に大いに悩みました。その後先生にはピアノの他に和声学などを小グループを作りお教えくださいましたし、昭和に入ってから外国の名演奏のレコードなど時折聴かせて下さいました。

[木内銚子] 同掲書 p.18

幸田延は審声会開始の前に、世間からその地位を非難され、東京音楽学校教授を追われるようにして退いた。ただ、個人的にも苦い思い出のある音楽学校に対してよい印象を持っていたとは思えないし、いわば個人的な理由で、木内の音楽学校進学を妨げたとは考えにくい。

幸田の発言から察するに、彼女は「音楽を生活の手段にしようとしている人達」が彼女の弟子たちに必ずしも良い影響を与えとは考えていなかったのではないだろうか。加えて、幸田は、弟子たちに音楽学校と同じかそれ以上の教育を施す自信もあったと考えられる。

『音楽界』（1910.10）には、「西欧における家庭音楽（欧楽界の盛況、家庭と音楽）」という幸田のエッセイが掲載されているが、その中で幸田は、西欧諸国ではオルガンは寺院にしか置いておらず、「浜松の山葉株式会社で今度日英博覧会に出品しましたピアノなどは、名誉賞を得たくらいですから、高い値を払ってわざわざ外国から取り寄せませぬでも、日本内地の製品で十分間に合うことになりました」という理由から、「家庭楽器はピアノ」と述べている。

山葉製ピアノと同様、日英博覧会では政吉の作品も名誉大賞を受賞しているし、その後訪れる大戦景気によって、鈴木製ヴァイオリンは手に入りやすくなっていく。幸田は、今後、裾野が広がり、西洋音楽が日本に根付き、広く楽しめるようになることを望む一方で、多くの「音楽を生活の手段にしようとしている人達」の出現が、日本における理想の西洋音楽のあり方から遠ざけることを懸念してもいたかもしれない。

幸田は、審声会の弟子を、「そういう人たち〔音楽を生活の手段にしようとしている人達〕に比べれば何か天性身にそなわったものを持っていらっしゃる」とはつきり評価している。幸田は、審声会の弟子たちが、生まれた環境に因って潜在的に持ち得る能力への可能性（鈴木がいうところの才能）に賭け、日本における西洋音楽発展のために、そのような人々がどこかで保護されなければならない、という考えを持っていたのではないだろうか。

鎮一も、幸田延、安藤幸らとの交流の中で、家庭における音楽のありかた、即ち、子供が教育を受ける場としての家庭に対して、少なくとも無意識ではいなかったと考えられる。後にベルリンで幸田延と同じように「家庭音楽」や「ホーム・コンサート」の体験をした時には、幸田延らの教育上の信念を、身をもって理解することができただろう。

## ・洋洋楽堂

鈴木の西洋音楽体験として特筆すべき事柄は、幸田が1917年に自宅（紀尾井町）の庭に建てた洋洋楽堂という音楽ホールでの体験である。ここで鈴木は、レコードでしか聴いたことのなかったエルマンの演奏を直に、しかもかなり間近で聴いたはずなのである。ただ、その時のミッシェル・エルマンの演奏について、鈴木は著書の中で語っていない。

『籐苗』第一集（1958）等のなかで鈴木は、奏法において最も重要なことは右の親指だと

いうことを来朝したエルマンから教えられたことを記している<sup>81</sup>が、それは恐らくこの頃の事ではないかと推察される。

エルマンは、1921（大正10）年来日し、その年の2月16日から20日までの5日間に帝国劇場でリサイタルを行った。洋洋楽堂でのエルマンの演奏会は、「審声会」の弟子のひとり松本花子の回想によれば、安藤幸、今井慶松（1871-1947）、帝国劇場の専務であった山本



写真2. エルマン来訪時の写真（洋洋楽堂内）

（明治学院大学図書館付属日本近代音楽館所蔵）

直忠夫妻（直純<sup>82</sup>の両親）、鈴木鎮一とその兄弟などが出席した。上の写真は、正確な日付はわからないが、鈴木鎮一が東京に滞在し幸田らと交流があったのはわずか2年間であり、エルマンが来日した際の事であるから、1921年2月のものと考えてよいだろう。

写真2の、ピアノの後ろに立っている一番右の男性が鈴木鎮一、右から三番目は弟の二三雄である。そして、ピアノに手をかけて座っているのがミッシェル・エルマン、その左は伴奏者のアーサー・レッサー、ピアノの前に座している和装の男性は山田耕作である。

写真には写っていないが、この時の出席者<sup>83</sup>であった山田流箏曲家の今井慶松の長女中能島慶子は同じく山田流箏曲家の中能島欣一の妻である。現在調査中だが、中能島欣一と鈴木

<sup>81</sup> 『奏法の哲学』(S:1960a) p.70 では「今[1960]から30年ほど以前」帝国ホテルで会ったと述べている。

<sup>82</sup> 山本直純（1932-2002）作曲家、指揮者。父の直忠は、近衛秀麿の弟子で作曲家・指揮者。

<sup>83</sup> 松本花子『紀尾井町時代の幸田延』（1977 日本洋楽資料収集連絡協議会編）

との間には、才能教育の萌芽期である 1940（昭和 15）年頃までは、何らかの交流があったと考えられる。

また、山本直忠の家族とは、鈴木家と家族ぐるみでの交流が戦後も続いていたという<sup>84</sup>。洋洋楽堂は、鈴木にとって音楽体験の場のみならず、こうした人々との社交の場でもあったのである。

### iii. 徳川義親とその周辺

鈴木の話るところに拠れば、徳川義親邸には、颯田琴次、田辺尚雄、田中正平、寺田寅彦、吉岡信敬（通称：吉岡弥次将軍）らが度々訪れていた。鈴木は野球好きであった<sup>85</sup>から、吉岡とも話が合ったものと思われ、印象に残り、自叙伝にも名が記されているのだと考えられる。吉岡以外は、音楽関係の人物である。

颯田琴次（1886-1975）は、音声学者であり、耳鼻咽喉科医師である。独逸学協会中学校時代、同校の分校幹事で音楽教師も務めていた東儀鉄笛（1869-1925）<sup>86</sup>の勧めで、東京音楽学校の選科生となった<sup>87</sup>。颯田はその後、東京帝国大学医学部薬学科と東京音楽学校選科の両方に籍を置くこととなる。田辺尚雄の親友であり、田辺が東京音楽学校オーケストラ第二ヴァイオリン第三席を退いた後は、座を継いで<sup>88</sup>、週二回の練習に通っていた<sup>89</sup>。颯田は、戦争が激しくなった頃、徳川義親邸で週に一度は夕食を食べ、風呂に入っていたという。

颯田の名は、鈴木自叙伝には名前が登場するのみで、音声学を師事していたというわけではないようだ。

1958（昭和 33）年 7 月『週刊読書人』に寄稿した颯田の「子どもと音楽教育」は、「戦後、いちじるしく目につくのは、小さい子どもが、かわいらしいバイオリンの函をさげて、街を歩いているのが多い事である。」との一文で始めている。この論稿が掲載される 3 年前の 1955（昭和 30）年は、鈴木が創立した才能教育研究会が、東京都体育館で第一回全国大会を開催し、1200 名の子どもの大合奏が行われた年である。当時ヴァイオリンをはじめとする早期音楽教育を受ける子どもの数はかなりのものだったに違いない。

同論稿の中で、颯田は、人間の聴覚は視覚と比較すると生後四か月までには機能の完成をみるため、騒音や雑音ではなく、それを保護し、育成する意味では音に関して早教育は必要

---

<sup>84</sup> 宮田洋子氏の証言による。

<sup>85</sup> 鈴木鎮一は「中学時代にピッチャー」（S1960b）であった。

<sup>86</sup> 雅楽家（箏箏）、新劇俳優。島村抱月・坪内逍遙らを中心とする文芸協会の活動（新劇運動）に俳優としてのみならず、オペラ《常闇》（1906 年初演。歌舞伎座）をはじめとする作曲活動も行った。

<sup>87</sup> 回想集編纂委員会『回想——颯田琴次』（1985 颯田琴次医学奨学会）。田辺尚雄（1981）によると、一高在学中に、同校音楽隊での活動にあたってヴァイオリン仲間が欲しかったため、新入生を勧誘した結果、二人目の仲間が颯田琴次であり（一人目はその後投身自殺）、東京音楽学校のヴァイオリン選科に入学することを薦めたという。

<sup>88</sup> 田辺（1981）

<sup>89</sup> 同『回想——颯田琴次』（1985）

だとし、天才扱いされる音楽家の両親が音楽界の者であるということがそれを証明しているという見解を示しているから、音楽の早教育に対して否定的であったわけではないらしい。徳川家に下宿していた時代の鈴木とそのような話をする関係にあったかどうかはわからない。

後述する田辺の著書についても同様だが、颯田の著書に鈴木の名が登場することはないし、徳川邸下宿時代の鈴木はさほど目立つタイプではなかったのかもしれない。

鈴木は、当時「徳川先生の自然な指導によって、人間的に引上げられ、育てられた」、「非常に高い能力の人々の中にいつも置かれていたことで、才能教育された」と述べるにとどめている。

田辺尚雄（1883-1984）は、音響学を学んだ師として、鈴木の前記に名が挙がっている（S: 1966a）。田辺は1903年に東京音楽学校分教場で頼母木駒に師事、1904（明治37）年に、東京音楽学校オーケストラのメンバーに抜擢され、音楽学校を辞める<sup>90</sup>まで第二ヴァイオリンの第三席を務めた。田辺の自宅は、当時の鈴木の下宿先であった目白の徳川邸からほど近いところに位置していた。そのためか、鈴木は田辺の自宅に通って音響学を学んだ。

田辺から学んだ音響学については鈴木はあまり言及しないが、1931年に鈴木が執筆した「ヴァイオリニストたらんとする人々のために」（『音楽世界』3巻5号）という論考には、「一、音楽を志す動機について」と題して、鈴木が田辺から聞いた次のようなエピソードが記されている。

十年ほど以前、田邊尚雄先生に就いて音響学の講義を先生の御宅で伺っていた頃、或日先生が仰るには「此頃或る田舎から、私のところへ手紙でヴァイオリニストになりたい。御意見は如何と問ひ合わせて来た人がありました。その人の手紙によると、その人は以前から独習でヴァイオリンをやっているのだそうで、近村第一のヴァイオリン名手の評を得、此程村長さんが演奏を聞いて感激し、お前の腕なれば東京で少し磨けば日本一のヴァイオリニストになる事はわけはない。と折り紙をつけられたのだそうです。」

これには私も思わず吹き出してしまった。その村長さんは、音楽学校出身の村長さんであったかもしれないが、多分まだ日本には音楽学校出身の村長さんはないはずである。そうだとすれば村長さんの折り紙たるや実に勇敢にして危険性を帯びているのである。多分彼は「カチューシャ可愛や」の小唄を弾いて村長さんに感激の涙を流させ、その村長の感激が、彼をして音楽家たらんとする動機を与えたのであろう。

音楽家たらんとする動機は様々あらうけれども、音楽を愛する自分の真の慾求から生れた動機以外の場合は感心出来ない。

例えば一、華やかな音楽家の夢をみたり

一、村長や町長や友人の折紙を信じたり

一、名声に憧れたり

して音楽を志すことは実につまらないと共に自分の一生を誤るものである。世の中には、心の慾求のあまり僧院に入る多くの人々がある。音楽に志す場合も丁度その真剣味

<sup>90</sup> 東京大学を卒業し、田中正平の邦楽研究所に通うため、分教場を退学した。

が必要であると思う。僧院に入る人々は失望して僧院に入るのではない。彼等の心の求むる道であり、希望は輝いているのである。有名になる爲めではない。

「少し磨けば日本一」などと折紙をつける村長さんの出鱈目は音楽をどんなものか全然知らないことを証明している。どんなに努力を要する事か、一生絶え間なき研究の生活、自分の真の欲求でない限り音楽の研究は出来るものではない。

…(中略)…終わりに望み、一度びこの至難な音楽の研究に志す人は、常に努力し、研究し、かつ求道者のごとき真剣な気持ちを以つて音楽に精進せられんことを切望してやまないのである。

恐らく、鈴木は、音楽の研究に志す者のあるべき姿勢について田辺と語り合ったのであろう。鈴木が田辺に師事していた1920年～1921頃というのは、田辺も正倉院御物楽器調査をはじめ、朝鮮雅楽調査旅行などを行っていた頃である。田村は2冊の『田辺尚雄自叙伝』において、指導していた学生の名を列挙していることがあるが、鈴木の名前は挙げていない。

しかし、エルマンのレコードを聴いて以来「芸術とはなんぞや」と考え続けていたという鈴木にとって、ベルリン留学に踏み切る前に師事した田辺の存在は大きかったに違いない。

徳川邸には、ホールがあり、邦楽器の演奏を愉しむ機会もあった。徳川義親は長唄に秀で、大正15年に設立された長唄協会の顧問を買ってでたほどの長唄好きであった。他に邦楽の大家である稀音家浄観、望月長之助、颯田琴次も集い、奏する場であった。田辺も純正調オルガンを発明した田中正平がドイツから帰国後に設立した邦楽研究所(美音会)に入っていたから、恐らくその場にいた事であろう。鈴木鎮一はこのような環境の中で邦楽家たちとの接点を持っていたと考えられる。

鈴木は、作曲家の弘田龍太郎(1892-1952)から楽典を学んでいたこともある。弘田龍太郎は、徳川邸に出入りしていた寺田寅彦のヴァイオリンの師である。また、一時は、安藤幸の提案で、東京音楽学校の受験準備のために分教場で沢崎定之に師事して、コールユーブンゲンなども学んだ。鈴木は同校の卒業演奏会を聴きに行ったが、「卒業演奏は、それまで常に世界最高の演奏ばかりレコードで勉強していたわたしを、ひどくたよりなく感じさせた」、「これから上野で勉強しても、卒業する時、やはりあんな程度なのでは情けない」(S:1966)という印象を持ち、東京音楽学校を受験することはなかった。

弘田龍太郎、幸田延、そして鈴木が1925年に催した帰朝演奏会で共演するヴァイオリニストの多久寅、後に共演する作曲家の橋本國彦は、1910(明治43年)に東京音楽学校に設置された邦楽調査掛のメンバーである。

父の政吉がもともと三味線づくりであり、長唄の素養があったこと、鎮一自身もそれを聴き育っていることはもちろん、鈴木とその教育にとって、邦楽やその奏者および研究者との関係は、決して浅くないであろう。

例えば、鎮一は長唄三味線方の稀音家六四郎に、演奏上の助言を求めたエピソードがある

し<sup>91</sup>、鈴木教育において、最初に耳で聴き、憶え、弾くことを基本としていることは、日本の邦楽において伝統的に行われてきた口伝にヒントを得ているとも考えられる。

#### iv. 徳川義親と共にベルリンへ渡る

恵まれた環境の中で芸術の勉強に勤しんでいた鈴木は、徳川義親のすすめと計らいによってベルリン留学をするに至った。

そして、黄金期といわれる 1920 年代のベルリンで、1921 年 12 月初旬から足掛け 7 年半ほど滞在した。当時の記録は少ないが、著書「歩いてきた道」(1960)などには、週に五日の音楽会通いをする音楽三昧の暮らしを送っていたことが綴られている。ただ、日々物価の上昇に喘ぐドイツ国民の状況を目にし、兄六三郎に宛てた手紙の中で「あまり面白くありません<sup>92</sup>」との心境も語っている。

1921 年 10 月 10 日<sup>93</sup>に箱根丸で横浜を出航<sup>94</sup>、マルセイユからはベルリンへ向かった。徳川義親は、妻の米子との遅い新婚旅行のつもりで箱根丸でのヨーロッパへ行きを決めていたのだが、そこへ、この渡仏中に薨去する北白川宮成久王(1887-1923)が「義親に礼儀作法を習うために加わることとなり、義親夫妻は神戸から乗船した。鈴木も同様に、神戸から乗船した(S1960b: 72)。

箱根丸の乗船者には、社会主義者の石川三四郎(1876-1956)がいた<sup>95</sup>。石川は、大逆事件(1910)で処刑された幸徳秋水、内村鑑三、堺利彦らと同様の罪を負うはずだったが、他の罪で服役中だったために処刑を免れた。船内であらかじめ警戒態勢を敷いていた刑事は、皇族を伴って乗船した義親らに対し注意を喚起したが、徳川は「社会主義者だって人間だろう」と石川との面会を申し入れ、長い航海の間に信頼関係を築き、北白川宮にも紹介した。徳川は石川と帰国後再会する約束をし、帰国後は石川を娘のフランス語教師として迎えるなどして庇護した<sup>96</sup>。

マルセイユより、鎮一はベルリン、北白川宮はパリへと発った。徳川夫妻はスペイン・イギリス・ドイツ・スイス・ベルギー・オランダを廻り翌 1922 (大正 11) 年 11 月に帰国した。45 日に及ぶ航海の間、石川と義親との交流の場に、徳川一行の一員だった鈴木鎮一が不在だ

<sup>91</sup> 本章第 2 節「奏法研究」の項参照

<sup>92</sup> 1922 年 10 月 21 日付、六三郎・婦美子宛の葉書(鈴木バイオリン製造株式会社所蔵)

<sup>93</sup> 中野雅夫「革命は芸術なり—徳川義親の生涯—」(1977 年 學藝書林) pp.76-77

<sup>94</sup> 「歩いてきた道」「愛に生きる」では、出航年月日が「1920 (大正 9) 年 10 月 27 日」となっている。但し、「奏法の哲学」(1999 再版) 卷末年譜では「1921 (大正 10) 年 10 月」に改められている。

<sup>95</sup> 石川は 1920 年に 8 年間の「放浪」を終えた直後に箱根丸に乗船。この航海中に「放浪八年記」を執筆している。同書まえがきに 1921 年 12 月 11 日付で「交趾[現・ベトナム北部 トンキン・ハノイ地方]サイゴン港沖を航行する箱根丸甲板にて」とあるから、マルセイユまで行き、ほとんどすぐに引き返してきたことになる。

<sup>96</sup> 中野 前掲書。pp.77-93

ったとは考えにくい。鈴木は箱根丸での思い出を次のように語っている。

途中寄港する港々の珍しい風物に驚いたり感心したりして、旅程は進められました。上海や、シンガポール、そして美しい夜の印度洋等々。徳川先生一行と一緒にですから楽しく愉快的、そして私にとってどれをみてもはじめての風景が展開されていきました。船客の中にドイツ人でちょうどベルリンへ帰られるフューゲルさんというエンジニアの方がいまして、徳川先生のご紹介で非常に親しくなり、一行と別れてマルセイユからベルリンまで一緒に直行して頂きました。箱根丸ではいま画壇で大変活躍してられる私の畏友高畑[高島]達四郎氏<sup>97</sup>、留学の原三郎氏<sup>98</sup>も一緒でした。

(S1960b: pp.72-73)

ベルリン滞在中も、当時の日本を追われるように同地にやってきていた社会主義の研究者たちである石浜知行・森戸辰男夫妻・大内兵衛<sup>99</sup>らと河村又介（1947年初代最高裁判事就任）・粕村次郎（ゲーテ研究）・「植村氏」という人物との交流があった。鈴木は、いずれの人物についても詳しいことは語っていない。鈴木は、唯一、戦後展開した才能教育運動によって世界平和の実現を望むと述べている以外、政治的な言及はほとんど皆無である。

---

<sup>97</sup> 高島達四郎（1895～1976）洋画家。

<sup>98</sup> のち東京医科大名誉教授。

<sup>99</sup> 1922年9月には労働運動家の棚橋小虎がベルリンを訪れて石浜、森戸、大内らと面会、滞在中ドイツ語学校へも通っている。

## ・鈴木鎮一の教育観と理想の学校像

1911（明治 44）年、鈴木は名古屋市立商業学校（現・名古屋市立名古屋商業高等学校）に進学した<sup>100</sup>。校長は、のちに市邨学園<sup>101</sup>を創立（1907）した市邨芳樹（1867-1941）である。市邨は、全国で初めて女子の商業教育を行うため、1907（明治 40）年に名古屋女子商業学校を開学した人物で、当時名古屋市立商業学校校長も兼務していた。

名古屋市立商業学校百年史『CA 百年 百周年記念誌』（1984）を参照すると、名古屋市立商業学校が、トップに立つ市邨の思想を少なからず反映していることや、鈴木ら学生が文字通り市邨の薫陶を受けていたこと、それが学生らの後の人生に影響を与えていたことがよくわかる。市邨やその思想は、学生のみならず、学校それ自体の教育を支える柱として、かなり大きい存在だったと考えられる。

市邨のモットーは多くの卒業生の心に残り、語り継がれており、鈴木も、市邨が「我々に精神的に常に非常に大きなものを与えて下さった」（S：1960b, 1966）と述べている。

その影響がみられるのは、1930年代に鈴木が教授を務めていた帝国音楽学校で合併騒動が起きた後に発せられた、『音楽月報』誌上における発言である。合併に反対した鈴木側の一派は、学校ごとにそれぞれの教育理念があり、容易に合併できるものではないという考えを示している。つまり、ひとつの学校が校長の考え方や思想に則って運営されることは、鈴木が先導した合併反対派にとって、自然であり、また理想の学校像であったと考えられるのである。

また、市邨が掲げた「一に人物、二に技量」、「世界わが市場」という教育理念には、本稿第一章で確認した鈴木「の芸術観」や、彼の自己形成にも大きく通じるところがあるといえよう。

### (3) ベルリン留学時代

#### i. 第一期：1921-1925

鈴木はフューゲルと共にマルセイユからベルリンへ直行した。ベルリンでは「エキセルジャー」という町の中心部にあるホテルに滞在しながら、ヴァイオリンの師を求めて音楽会巡りをしていった<sup>102</sup>。

3ヶ月が経った頃、フューゲルの妹カペルという人物に、ジング・アカデミーで行われたクリングラー・カルテットのコンサートに誘われ、その夜の演奏に深く感銘を受けたため、鈴木はカール・クリングラー（Karl Klingler, 1879-1971）に宛てて弟子入りを請う手紙を書いた。

<sup>100</sup> 同校は5年制。鈴木は32回期生で1916（大正5年）年

<sup>101</sup> 名古屋経済大学付属として幼稚園、中学・高等学校及び大学・大学院を備える。

<sup>102</sup> 鈴木は、ベルリンでの先生を紹介しようという安藤幸の提案を断っている（S：1966：146）

(手紙を出した後) 私は早速佐藤謙三<sup>103</sup>氏をおたずねして、クリングラー先生につくつもりだというと、それはだめだ、クリングラーは弟子はとらないんだからあの先生をねらってもとてもだめだといわれてしまいました。

(S1960a: 75)

1934年11月の『月刊楽譜』に「帰朝された佐藤謙三先生のこと」を書いた松田三郎はベルリンでの佐藤謙三について次のように述べている。

音楽を研究に行った私達が、伯林へ着いて第一番に会う最大難関は、世界的大家への弟子入りの問題です。いくら技術があったとしても、無暗に先生の家へ入って行くわけには行きませんし、音楽学校へも入って行くわけにも行きません。やはりそれ相当の紹介者と手続きがなければ絶対と云ってもよい程不可能です。そのような時、いつもよい紹介者となって下さるのは佐藤先生でした。先生は世界的大家とはみんな個人的に交際していらっしやるので、私達が就きたいと思う大家へ容易にお世話をして下さり、常に私達の空想を現実にしてくださいました。...伯林へ行った日本の音楽研究家で、世界的の先生について帰ってきた方々の殆どは先生の居らしたお蔭だと言っても過ぎた言葉ではないと思います。...

(『月刊楽譜』1934年23巻11号)

鈴木に住まいから佐藤はかなり離れた所に住んでいたというが、鈴木は「時々お訪ねしてお世話になりました。」と書いている。佐藤の予想に反してクリングラーに弟子入りすることとなった鈴木は、「クリングラー教授のただひとりのプライベートなでしです (S1966: 148)」と述べる<sup>104</sup>。

ところで、鈴木は『歩いてきた道』(1960)では佐藤謙三の名を出していたが『愛に生きる』(1966)では佐藤の名を「在独の日本人音楽家たち」と名を伏せることにしたらしい。自叙伝で、鈴木はこのエピソードと豊田耕児の次のようなエピソードを重ねている。

それは、鈴木のもとで育った豊田耕児が、ジョルジュ・エネスコに師事するためにフランス留学をした際、友人の噂でエネスコの不調を聞いて弟子入りを一旦諦めた。鈴木はそれを知ると、「不調ならばなおのことおたずねしてお見舞い申し上げるべきではありませんか...」と諭し、豊田は言われた通りエネスコを訪ね、弟子入りしたという話である。

<sup>103</sup> 佐藤謙三: ヴァイオリニストで、第一次世界大戦後まもなく渡独したが、痙攣症のため演奏家を断念し、現地で日本語の教師をしていた。

<sup>104</sup> 1931年10月の『音楽世界』に「松田と云う十九位の人が去年伯林に来て七年計画でクリングラーに就てヴァイオリンの勉強をしている。」という記事が出た。この「松田」という人物は、佐藤謙三について寄稿した松田三郎である。松田がクリングラーのプライベートな弟子であったかどうかはわからないが、音楽院で師事したとすれば「七年計画」というのはやや不自然である。1936年4月『レコード音楽』で、佐藤謙三が「クリングラーに教えを受けた日本のヴァイオリン家は先には鈴木鎮一君、後には松田三郎君の二人だけだと思う。鈴木君は殊に室内楽方面のことも師について研究されたからこの方面では現代日本の権威であろう」と述べているから、鈴木はクリングラーの唯一の弟子ではなかったと考えられる。

滞在中交流のあった日本人音楽関係者として、鈴木は、佐藤謙三（ヴァイオリニスト）夫妻・信時潔（作曲家）・成田為三（作曲家）の名を挙げている。ちなみに、ベルリンでは近衛秀麿とも会う機会があったはずだが、鈴木は特に言及していない<sup>105</sup>。

### ・カール・クリングラー

鈴木はクリングラーに就いて、「先生に親炙すると実に深く感銘することは芸術家という点よりも、人格の偉大なることであります」と語っている（本章「iii. 思想的な影響」参照）。

クリングラーは、1879年ドイツ・シュトラスブルグの生まれ。父の手ほどきでヴァイオリンをはじめ、ベルリン高等音楽院でヨーゼフ・ヨアヒムにヴァイオリン、マックス・ブルッフ、ロバート・カーンに作曲を師事した。1901年（21歳）、アルトゥール・ニキーシュが常任指揮者を務めていたベルリン・フィルハーモニーのコンサートマスターとなったが、Karel Halir のレッスンを受講するために同職を退き、1905年に兄でヴィオラ奏者のフリードリッヒ・アドルフ・クリングラー（Fridolin Adolf Klingler 1871-1961）、ロシア生まれでヨアヒム門下のヨーゼフ・リューキンド、チェロのフレデリック・アーサー・ウィリアムスと共にクリングラー・カルテットを結成した。ただ、結成後、カールはヨアヒムカルテットでヴィオラを任されたり、兄のフリードリッヒも1910年まではベルリンフィルに籍を置いていたもので、結成当初のカルテットは、活発な活動はしていなかった。

1907年にヨアヒムが没すると、ヨアヒム・カルテットに代わって、クリングラー・カルテットが世間の注目を集め始め、1910-1911年のシーズン中に、ベートーヴェン・チクルスをベルリンのジグ・アカデミーで演奏した。

カール・クリングラーは、作曲家として、a-moll のヴァイオリン・コンチェルト（1911）を遺している。また、1921年に”Über die Grundlagen des Violinspiels und nachgelassene Schriften“[ヴァイオリン演奏の基礎]を Breitkopf&Härtel から出版している。

1921年というと、ちょうど鈴木鎮一がクリングラーに弟子入りした年である。同著は、ヴァイオリンの持ち方、左手、弓、右手といった項目に分かれ、譜例を交えたごく基本的な解説書となっているから、クリングラーの教授内容も基本的なことは同著によって把握できよう<sup>106</sup>。

---

<sup>105</sup> 近衛秀麿が（1923年～1924年）ドイツ留学を終えて帰国する際に一緒に写った写真が1989.08.16付読売新聞「秘蔵写真館 草創期の洋楽家たち」として掲載された。近衛秀麿、斎藤秀雄、池譲と鈴木鎮一が写っている。後に新日本交響楽団で近衛指揮によるブランデンブルク協奏曲が演奏された時、鈴木はソリストのひとりに迎えられた。

<sup>106</sup> ちなみに、鈴木鎮一のヴァイオリンの構え方は、「ドイツ式」といえるフォームだが、鈴木は才能教育においてそれは別段推進されず、むしろその点には鈴木が考案した姿勢と指導がある。

鈴木は、自叙伝（1960）の中で、クリングラーのレッスン内容について、次のように述べている。

クリングラー先生のレッスンは、精神と音楽的なレッスンは第一の主眼だったと言えます。奏法の細かい点についてはあまりおっしゃらなかったのです。技術的なことばかりに偏らず、芸術の魂を与えられていたのだと思います。

重要なことは、クリングラーのレッスン内容が、奏法ということだけでなく、芸術家であるクリングラーの人格が鈴木に影響を与えていたことである。「芸術作品は、全人格・全感覚・全能力の表現である」という「芸術観」はここから形成されたと考えてよいだろう。

クリングラーとの関連において形成された鈴木演奏や、教育に対する理想像という点は興味深く、また、深く検討せねばならない問題であるため、その点は稿を改めて論じたい。

#### ・レオノール・ミハエリス

自叙伝では、鈴木をドイツで世話した人物として、医師の「ハンス・ミハエルス」教授の名が挙げられている。

特に私にとっていい教訓になったと思うのは、ベルリンでミハエルス (*Prof. Hans Michaels* 医科学の大家で来日されたことがある) という先生の家庭でお世話になったことです。

名古屋でもお目にかかったことがあり、私どもの家へもお招きしたこともあり、そういう関係があったものですから、ベルリンでとても世話してくださったのでした。

(S:1960b)

この「ミハエルス」とは、物理化学者のレオノール・ミハエリスと考えられるが、「ハンス」と書かれている理由は不明である。

レオノール・ミハエリス (1875-1949) は、県立愛知医科大学 (現名古屋大学) の招聘によって 1922 (大正 11) 年に来日し、1923 (大正 12) 年から同大で講義を行った後、1926 (大正 15) 年、ミハエリスはアメリカのジョンズ・ホプキンス大学へ赴任、ロックフェラー研究所に就任、ニューヨークで没した<sup>107</sup>。

当時、音楽界ではエルマン、エフREM・ジンバリストなどといった海外演奏家が続々日本に招かれていたが、同様に、学者の招聘も盛んに行われた。特に、インフレによって生活難に陥った医者や学者をドイツから招くことが多かったといい<sup>108</sup>、ミハエリスもその一人であ

107 八木国男『ミハエリス教授と日本』名古屋大学医学部第一生化学教室, 1973.

108 金子務『アインシュタイン・ショック①大正日本を揺がせた四十三日間』(1991 河出書房新社)

った。彼の生家は豊かな家庭ではなく、経済的な理由から医師を志したが、優れたピアノ奏者でもあり、彼が滞日中、日本を訪れていたアルベルト・アインシュタインのヴァイオリンとミハエリスのピアノとで合奏した逸話がある。

ミハエリスが鈴木の家招かれた経緯については今のところ全く不明だが、彼が音楽に造詣の深い事を考えると、当時、ドイツに代わって夥しい弦楽器の生産量を誇っていた鈴木家を訪れたことも不思議ではなかろう。

ベルリン滞在の間、鈴木はミハエリスに世話になり、彼が 1926 年にアメリカへ移住する際には、アインシュタインがその代りを引き受けたという。

両者の印象を鈴木は、「人間として非常に優れた人達であり、とても愛情豊かで、そして生活の中に芸術を持った豊かな生き方をしている人だ、という事を身近に感じさせられました。」(S:1960b) と語っている。

### ・ワルトラウト・プランゲ

鈴木はベルリンで、後に妻となるワルトラウト・プランゲ (1905-2000) と出逢った。彼女の自叙伝『鈴木鎮一と共に』(主婦の友社 1987) によれば、2人は、1923年頃のあるホームコンサートの場で居合わせ、その帰りに鈴木が家まで彼女を送ったことがきっかけで、以来2人は毎日のように会って、音楽会を聴き、鎮一の師クリングラーやのちに後見人を引き受けるアルベルト・アインシュタインらのホームコンサートに行った。ワルトラウトは、その頃ライプツィヒに留学していた二三雄とも会い、「日本人は皆この二兄弟のように素晴らしいのかしらと思いました」と述べている。

ワルトラウトは、1905年にベルリンに生まれた。プランゲ家はチョコレート工場を営む上層中産階級の家であったという<sup>109</sup>。子ども時代は幸福で、姉と彼女は6歳からピアノのレッスンを受け、来客の度に演奏した。1916年の第一次世界大戦中に父を亡くし、その後は兄が経営する小さなオーケストラの収入で家族を養っていた。

第一次大戦後、ワルトラウトは、中断していたピアノのレッスンと、声楽のレッスンをシュテルンシュ音楽院で始めた。家では、兄はヴァイオリンを弾き、姉がピアノを弾き、ワルトラウトが歌をうたうホームコンサートを開いた。

鎮一とワルトラウトが結婚を決めた時、ワルトラウトの親類は当初皆が反対したという。一方、鈴木家は、政吉が長男の梅雄をベルリンへ差し向けたことはあったものの、別段反対の声はなかった。

2人は出逢ってから5年後の1928年2月8日に結婚した。結婚するかなり以前から、鎮一は、しばしば教会へ通い、ワルトラウトが知らないうちにカトリック教徒に改宗していたという。

1928(昭和3)年から2人は日本で暮らすこととなる。鎮一の母、良が危篤となり、一時帰国したのであったが、良はまもなく亡くなった。鎮一は、留学中に訪れたことのあるスイ

<sup>109</sup> 本多正明『愛の人・鈴木鎮一先生』(全音楽譜出版社 1978)

スへの永住を希望していたという<sup>110</sup>。しかし、前年の1927（昭和2）年におきた金融恐慌の影響で、政吉は次々に私財を手放した頃であり、鎮一もすぐドイツへ行くことは憚られたものと考えられる。鈴木夫妻は、戦後才能教育運動のために世界各地を飛び回るようにはなったが、その生涯を長野県松本で過ごし、欧州で暮らすことはなかった。

## ii. 一時帰国: 1925-1926

鎮一は、留学中に一時盲腸炎を患い、1925年5月初旬に療養のため帰国したが、同年10月と11月に彼は愛知・商品陳列所楼上<sup>111</sup>と、東京・邦楽座を舞台に、楽壇デビューを果たした。

前者の地元名古屋での「帰朝披露演奏会」の主催はバイオリン同好会と鈴木鎮一氏後援会、後援に東京の鈴木鎮一氏後援会、新愛知新聞社であった。賛助出演者には、東京音楽学校のピアノ科教授レオニード・コハンスキー、更にヴァイオリン科教授多久寅らが出演している。

その後、東京の邦楽座で行われた「提琴家鈴木鎮一氏帰朝披露演奏会」も主催は鈴木氏後援会、賛助出演は前回と同様の2教授で、曲目も前回と同様である。列席者は、徳川義親侯爵を筆頭に、師の安藤幸、その姉で鎮一にヴァイオリンを本格的に勉強するよう勧めた幸田延、子爵で日本の交響楽団の礎を築いた近衛秀麿、「国民唱歌集」で知られる晩年の小山作之助など錚々たるメンバーである。小山は、1904（明治37）年に日本楽器の顧問に就任しているし、ちょうど鈴木を取材した1925（大正14）年に、『音楽グラフ』の発行元音楽グラフ社社長に就任している。

両演奏会とも曲目は同じで、その後1928年（昭和3年）にベルリンにて吹き込むことになるセザール・フランクのヴァイオリンソナタ イ長調や、多久寅と共演してJ.S.バッハの2つのヴァイオリンのための協奏曲ニ短調を第1部、第2部はピアニストのコハンスキーを中心に、チャイコフスキー等の小品、ピアノ独奏のショパンやリスト等、豊富な内容を持った演奏会である。

ベルリン留学前のことを思い返せばヴァイオリンを兄弟揃って東京音楽学校教授の安藤幸に師事していたから、その縁で東京音楽学校からレオニード・コハンスキーや多久寅（1884-1931）らが賛助出演しているのも納得できる。

この時の演奏は、後に鈴木鎮一と共演を果たす作曲家の橋本国彦も聴いていた。以下は、鈴木演奏を聴いた橋本の感想である。

…（中略）…鈴木鎮一氏のヴァイオリン独奏会を邦楽座で聴いた。学校で一寸この前の金曜聴いたときはさほどにも思わなかったが、本日の出来栄は在来のヴァイオリニストを遥かに超越していた。日本にもあの様な人が居るかと思われて力強く思った。ヴ

<sup>110</sup> ワルトラウト鈴木『鈴木鎮一と共に』（主婦の友社 1987）

<sup>111</sup> 「名古屋商品陳列館」と思われる。名古屋の商工業振興を目的として建てられた。同地で演奏会が開かれる際に会場として頻繁に使用されていた。1934（昭和9）年に取り壊された。

アイブレーションが少し神経質すぎると思った。が然し、その欠点をおぎなうだけの立派なテクニックと、表現があった。…(中略)…鈴木氏の演奏会は私にいい刺激を与えてくれた。彼より上手になろうとか、そんな気持ちではなくて、自分と云うものをもっと自分の行けるところ迄進めて行きたい様勉強したくなった…(以下略)…

(「橋本國彦日記抄(二)」『日本近代音楽館館報』第2号)

橋本は、今日特に歌曲の作曲家としての姿が知られているが、この当時は、橋本も安藤幸に師事してヴァイオリニストを学ぶ学生で、後に独奏会を開くこともあった。鈴木カルテットとも共演しており、音楽的な交流があったことは確かである。

1930(昭和5)年、作曲家橋本國彦<sup>112</sup>が、西條八十の作詩で、鈴木鎮一の母校《市立名古屋商業学校校歌》を作曲していることは興味深い。『CA百年』に掲載されている橋本の手稿譜を見ると、末尾に「昭和五年十一月作曲」と記してある。「快活ナル行進曲風」との指示があり、最後は「C・A!C・A!C・A!万歳!」で終わる歯切れの良い曲である。

ちょうどこの翌年2月、鈴木カルテットが中心と成って結成した「東京室内楽協会」コンサートに加わって第2ヴァイオリンやヴィオラを演奏している。つまり、鈴木の出身校である市立名古屋商業学校の校歌も、鈴木との縁から作曲された可能性が十分に考えられるのである。

この帰朝演奏会を開いた翌1926年9月22日、鈴木は「ソナタの夕べ」と題して日本青年館において演奏会を行った。伴奏は東京音楽学校教師のシャルル・ラウトルupp<sup>113</sup>によるもので、曲目はブラームスのヴァイオリンソナタ(G-dur)と、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ第4番、前回と同じくフランクのヴァイオリンソナタである。

### iii. 第二期：1926-1928

療養を終え、梅雄とともに欧州へ戻った鎮一は、再びクリングラーの下で、研鑽を積んだ。鈴木は、特に室内楽を中心に学びたいとクリングラーに教えを請うた。そして、3年経った頃の1928(昭和3)年、母危篤の知らせを受けて帰国した。本稿では、以下、後半の3年間に交流のあった人々を概観する。

---

<sup>112</sup>橋本國彦(1904-1949)14歳より辻久子の父・吉之助に師事してヴァイオリンを始める。1924年に東京音楽学校本科器楽部入学ヴァイオリン専攻、安藤幸に師事。1929年より東京音楽学校研究科指揮科に再入学(作曲科が未設置のため)。1932年には『月刊楽譜』にて「カール・フレッシュのヴァイオリン奏法」を唐端勝と共訳、1933年より『音楽世界』で「ヴァイオリンの性能に就きて」(全7回)を連載している。

<sup>113</sup> Charles Lautrup (1894-?) デンマークの指揮者、ピアノ奏者および教師。1926年より東京音楽学校に招かれ来日。同稿管弦楽団と合唱の指導、及びピアノ、音楽理論を担当。31年まで在職。

## ・アインシュタイン

前述したとおり、ミハエリス博士に代わって、鈴木の後見人となったのは物理学者として当時すでに世界的に有名だったアルベルト・アインシュタインであった。しかし彼と鈴木とのベルリンにおける交流の記録は今のところ確認できていない。

自叙伝の中で、鈴木は、自分がホームパーティーで演奏した際に、日本人がドイツの楽曲を理解し演奏することができるのか、というある婦人の質問に対し、アインシュタインが「人間は皆同じ」と答えたというエピソードを挙げており、アインシュタインがどんな立場の者も尊重することを忘れない、優れた人格者であることに感銘を受けたと述べている。

『評伝アインシュタイン』によれば、アインシュタイン自身がユダヤ系であったことから、ユダヤ系留学生をはじめとする少数民族に対しては特に擁護する場面が度々あったという。ミハエリスとの親交もあり、アインシュタイン自身が日本へ行った直後であったことも当然関係があるだろうが、遠く日本からの留学生であった鎮一も、貧しい立場ではなかったにしろ、アインシュタインにとってはそんな学生のひとりであったに違いない。アインシュタインは、欧州を訪れた梅雄と鎮一から、政吉作のヴァイオリンを献呈され、政吉宛に手紙を送っている（鈴木鎮一記念館蔵）。

## ・アインシュタインの周辺人物

アインシュタインの従弟アルフレッド・アインシュタインは音楽評論家として名高いが、鈴木との間に交流があったかどうかはわからない。また、ヴァイオリニストのフリッツ・クライスラーは鈴木が理想とする演奏家のひとりである。才能教育運動においても、演奏の手本としてクライスラーの名を挙げている。

アルベルト・アインシュタインとクライスラーは親しい友人であったが、鈴木と交流があったかどうかを示す資料も、現段階では確認されていない。また、前述したように、鈴木は、1926年にアルノルト・ロゼに政吉の楽器を試奏してもらっているが、その友人であるクライスラー、アルノルト・シェーンベルクをはじめとする人々との交流を示す資料は、少なくとも鈴木周辺の得られていない。シェーンベルクもまた、同じユダヤ人であるアルベルト・アインシュタインと交流があったことが確認されている<sup>114</sup>。ウィーン楽派との交流があれば興味深いテーマであるが、今のところそのような事実は確認できていない。

## ・ベルリンでの音楽生活

鈴木は、黄金期と言われる1920年代のベルリンで聴いた演奏会として、特に次のものを

---

<sup>114</sup> Arnold Schönberg Center Image archive 参照

[http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&view=article&id=206&Itemid=351&lang=en](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=206&Itemid=351&lang=en)

1934年のニューヨークで、クライスラーの友人である作曲家アルノルト・シェーンベルクと、レオポルト・ゴドウスキーの3人で写った写真が確認されている。

挙げている。

- ・クリングラー・カルテット演奏会 於ジグ・アカデミー モーツァルト五重奏 K581
- ・グラズノフ指揮 ベルリン・フィルハーモニー
- グラズノフの交響曲 2 曲およびヴァイオリン・コンチェルト (セシリア・ハンゼン vn.)
- ・リヒャルト・シュトラウス指揮 ベルリン・フィルハーモニー
- ティル・オイレンシュピーゲル (Till Eulenspiegels lustige Streiche Op.28)
- アルペン・シンフォニー (Eine Alpensinfonie Op.64) ほかシュトラウスの作品
- ・マスカーニ指揮
- 「カバレリア・ルスティカーナ」より間奏曲
- ヘンデル「オラトリオ」
- ・F.ブゾーニ (pf.)
- ベートーヴェンのコンチェルト
- ・A.シュナーベル (pf.)
- ベートーヴェンのソナタ全曲 (毎日曜日)
- ・フルトヴェングラー指揮 ベルリン・フィルハーモニーによるシェーンベルクの交響詩「ペレアスとメリザンド」
- ・アドルフ・ブッシュ (vn.)

このうち、下記は、フルトヴェングラー指揮ベルリン・フィルハーモニーの演奏でシェーンベルクの《ペレアスとメリザンド》を聴いた際の鈴木感想である。

フルトヴェングラーの指揮とベルリンフィルの演奏を私はいつもよく聞きましたが、なかでもシェーンベルクのドラマティックな交響詩「ペレアスとメリザンド」の演奏が強く記憶に残されているものです。二時間ぐらいぶっとおしの大曲なのですが、一緒に聞きに行った日本人の音楽家は半分ぐらい聞いて帰ってしまいました。私は何か大きな強烈な力といったものを全身に感じたので最後まで感動して聞きましたが、やはり新しい時代を画するたいした作曲家であると思った事でした。

(S:1960b: 124)

鈴木が欧州滞在中にシェーンベルクの《ペレアスとメリザンド》がベルリン・フィルハーモニーによって演奏された記録のうち、フルトヴェングラー指揮によるものは、今のところ確認されていない。鈴木が渡欧する前年 1920 年の 11 月 3、4 日にウィーン、翌 1921 年 1 月 23 日フランクフルトではフルトヴェングラー指揮による同曲演奏が行われている。ちなみに、1920 年から 1921 年の間にオットー・クレンペラー指揮によってウィーンとバルセロナで演奏された記録は確認されている<sup>115</sup>。《ペレアスとメリザンド》は 45 分程度であるから、

---

<sup>115</sup> Otto Klemperer Archive  
Guides to Special Collections in the Music Division of the Library of Congress

勘違いをしているのだろう。「二時間くらいぶっ通し」であるというならば《グレの歌》がその印象に近い。

#### ・マンフレート・グルリットとの共演

1928年、鈴木鎮一は、マンフレート・グルリットとセザール・フランク作曲ヴァイオリンソナタ全楽章を録音した。日本人が海外でソナタを全楽章録音したのはこれが初めてのことである<sup>116</sup>。

夏目漱石の息子で、東京フィルハーモニーのコンサートマスターであったヴァイオリニストの夏目純一(1907-1999)は、欧州(ベルリン)滞在中(1926-1939)に「スズキ」の名をよく耳にし、フランクのソナタの録音がラジオで放送されているのも聴いたという<sup>117</sup>。レコードは録音の翌1929年に、日独両国で発売されたが、そのことについて鈴木は自叙伝で言及していない。

マンフレート・グルリットは、1890年ベルリンに生まれた。エンゲルベルト・フンパーディンクの弟子で、ベルリン、エッセン、アウスブルクなどで指揮者を務め、1914年にブレーメンへ移ったが、1927年6月30日《フィデリオ》公演を最後に、同地を去りベルリンの放送局と、国立歌劇場の指揮者の職を得る。

鈴木は、1928年6月には日本でカルテットの活動を始めている。つまり、この共演は長く見ても、グルリットがベルリンへ移って来てから1年弱の間に実現したことになる。

1933(昭和8)年以降、グルリットの作品は次々に上演禁止とされ、ベルリンからミュンヘン、ウィーンへと移り住むが、1939(昭和14)年、当時ベルリンにいた近衛秀麿の求めで、日本への亡命を決意、5月に来日した。

グルリットが亡命先に日本を選んだ理由については未だ不明<sup>118</sup>、西村(1991)は初期のオペラ《聖女 Die Heilige》(1918-1919)が、『平家物語』の「祇王」に基づいており、「日本的な情緒に共感を持っていたこと」を理由として挙げており、亡命は、具体的には近衛秀麿と橋本國彦によって実現されたという。ちなみに、亡命に関しては音楽学校の音楽史を担当していた太田太郎教授が日本へ引っ張ってきた(『日本洋楽外史』1978)という野村光一の説もある。残念ながら、鈴木鎮一やその家族、周辺人物がグルリットの亡命に関係しているかどうかなど、詳しい事はわかっていない。

グルリットは、橋本國彦の推薦により、1939(昭和14)年より中央交響楽団(現東京フ

---

<sup>116</sup> クリストファ・N・野澤「幻の名盤伝説新シリーズ化第1回鈴木鎮一氏が弾くフランクのソナタ」『ストリング』1997:10-13

<sup>117</sup> 小林武史「才能教育は天才教育ではない——知られざる鈴木先生の一面」『季刊地域と創造』Vol.11(地域と創造社 1980)

<sup>118</sup> 西村稔「M.グルリットと日本—遺稿資料を通して見た日本の音楽文化」『ベルク年報(4)』日本アルバン・ベルク協会 1991)

イルハーモニー) 指揮者に就任したという<sup>119</sup>。

中央交響楽団は、1910(明治43)年に設立された名古屋松坂屋少年音楽隊が拡大し、1929(昭和4)年に名古屋交響楽団となった。1936(昭和11)年には、交響楽曲が演奏できる人員を整え、中央交響楽団と改称した。その際、「鈴木鎮一氏を主催者とする東京弦楽合奏団の参加及び常任指揮者にマンフレッド・グルリット、新響を退いた近衛秀麿氏に指揮を依頼した」<sup>120</sup>という。

本稿第二章(2)教育活動——音楽学校の項)で述べるが、「東京弦楽合奏団」とは、当時東京世田谷にあった私立音楽学校「帝国音楽学校」内で、教鞭をとっていたアレクサンダー・モギレフスキーと鈴木鎮一、二三雄、章(鈴木カルテット)らが中心となってプロ、アマチュア、学生、教師の隔てなく組織された弦楽団で、「東京ストリングオーケストラ」「東京弦楽団」が正式名称である。

結成は1930(昭和5)年で、1936年当時には既に6年のキャリアを積んでいた同弦楽団の実力は、中央交響楽団の参加を求められるほど確かなものであったといえる。

中央交響楽団には鈴木二三雄や章が正式に所属していた。グルリットは下北沢にあった二三雄宅もしばしば訪れていたといい、「グルさんが来る」折には必ずコーヒーを淹れて迎えていたという<sup>121</sup>。

## まとめ

本節では、鈴木 of 自叙伝に挙げられた人物を中心に概観し、その関係などを示した。特に留意したいのは、以下の点である。

政吉や彼のヴァイオリン工場の存在が、今日的にいえばグローバルな感覚を鎮一はじめ鈴木家の人々のなかに芽生えさせ、商業学校時代には校長市邨の精神が、鈴木の中に理想の教育と学校像を形成させたこと。

そして、トルストイの思想に打たれ、エルマンによって西洋音楽を知り、芸術に対する目を啓かれた鈴木は、「芸術とは何か」という問に対する答えを、東京滞在時代には徳川とその周辺の人物の中で模索したこと。

また、西洋音楽の普及を目指した幸田延の「音楽教育観」は、鈴木 of 教育理念形成に少なからず関係があるということ。そして、ベルリン留学時代に、芸術家であるクリングラーや、ミハエリス、アインシュタインといういずれも各分野の大家である人々が、優れた人格者であることと音楽との関係の中に、芸術とは何かという「芸術観」を鈴木が見出したこと。

119 長木誠司「マンフレート・グルリット——ある忘却された音楽家の肖像——」『ベルク年報(4)』日本アルバン・ベルク協会 1991)

120 大森盛太郎『日本の洋楽』(新門出版社 1986)

121 宮田洋子氏、鈴木靖子氏の証言(2009)による。

## 2. 昭和初期の活動概観

前節は、鈴木鎮一の才能教育を生んだ土壌として、鈴木自叙伝を参照しつつ明治・大正期における鈴木鎮一とその周辺人物との交流や、思想形成などに関わる出来事を概観した。

本節では、帰国後の昭和期日本を舞台に、同様の検討を進めていく。前節と異なるのは、鈴木自叙伝の2つの自叙伝（S: 1960b, S: 1966）をほとんど参照しないということである。

なぜなら、昭和期の出来事に対する言及が極端に少ないからである。鈴木鎮一が語っているのは、当時帝国音楽学校および東京高等音楽学院音楽学校（現・国立音楽大学）で教えていたこと、兄弟で鈴木カルテット（四重奏団）を組んでいたこと、モジレフスキーなど幾人かの音楽家と交流があったことと、才能教育の出発点についてである。

戦前の東京での音楽家としての活動も明らかにされていなかったことだが、それ以上に、楽壇の人々とかなり激しく衝突したこと、特にその背景についてはほとんど知られていない。

例えば、鈴木は、帝国音楽学校において、野村光一や評論家の山根銀二、堀内敬三など、戦前から戦後にかけて日本音楽界を支えた主要な人物と対立している。

無論、自叙伝は、「鈴木自叙伝」の発展と普及を目指して出版されたものであろうから、日本楽壇と鈴木自叙伝の対立の記録への言及は不要である<sup>122</sup>。また鈴木が関係した騒動の内容や、彼に対する騒動後の評価を考えると、そこに言及しないのも当然であろう。

現在、鈴木自叙伝の演奏活動についての調査は十分ではなく、本稿でテーマとしている才能教育の形成史及び本質の解明と関連付けて言及することができない。

そのため、本節の前半「(1) 演奏活動」は、帰国後の日本における鈴木自叙伝の活動の概観と、簡単なレパートリー傾向の概観にとどめ、ここでは、演奏家として最も重要な要素の一つである、奏法研究と才能教育における教育内容との接点を提示する。作曲活動も含めた音楽家としての鈴木鎮一の活動については、別稿にまとめたい。

後半「(2) 教育活動」は、鈴木自叙伝が教鞭をとっていた帝国音楽学校とそこでの騒動を中心に、鈴木自叙伝の行動を追い、彼の性格などにも目を向けつつ、鈴木自叙伝とその他の人々との対立点を明示したい。

---

<sup>122</sup> 前節 (3) ベルリン留学時代のカール・クリングラーに弟子入りした際のエピソードなどは、1960年出版の『歩いてきた道』においては佐藤謙三の名を出していたが、1966年の『愛に生きる』では佐藤の名を「在独の日本人音楽家たち」と名を伏せることにした点などは、不要な対立を避けてのことであろう。佐藤謙三は、鈴木自叙伝と親しく交流をしていた柳兼子（声楽家）の友人の夫でもある。

## (1) 演奏活動

一時帰国した 1925 (大正 14) 年、鈴木はソリストとして楽壇デビューを果たした。その後ベルリンへ戻り、母の危篤の知らせを受けて、妻のワルトラウトと 1928 年に帰国した後は、ソロ活動も行ったが、特に室内楽の活動に力を入れ、兄弟 (章、二三雄、喜久雄) で結成した「鈴木四重奏団 (鈴木クワルテット)」による演奏活動を展開した。鈴木兄弟による四重奏団は、兄弟での結成ということも話題を呼び、間もなく東京に活動の場を移した。

鈴木四重奏団の主なレパートリーは、ヴィヴァルディ、J.S.バッハ、ボッケリーニ、グレトリー、モーツァルト、ハイドンなど古典・バロックも多いが、シューマン、メンデルスゾーンなどのロマン派、チャイコフスキーやグラズノフ、ドヴォルザークの他、アレクサンドル・クレイン、アレクサンドル・タンスマンといった同時代の作品にも積極的に取り組んでいる。

また、諸井三郎たちが結成した「スルヤ<sup>123</sup>」の発表演奏会に出演し、諸井の四重奏曲《夢の声》や (第 4 回。鈴木四重奏団として出演)、内海誓一郎作曲の《ピアノ・トリオ》作品 5 番 a-moll (1930) (第 6 回。鈴木鎮一、内海誓一郎、田宮宏) を演奏している。

秋山邦晴 (2003) は、明治以降の日本における作曲の歴史を、その「草分け」として瀧廉太郎を挙げ、「日本の音楽活動のあらゆる面の礎石をきずいた」として山田耕作の大正期における活動を位置づけ、「第一期」と規定している。「スルヤ」は、「第二期」の「本格的に現代の音楽の展開を出発させようとしていった時代」における注目すべき活動の一つであるという。

諸井によれば、大正期において山田が活発に活動する中、宮城道雄らが「新日本音楽」運動を展開し、信時潔が東京音楽学校で教鞭をとっていたこと、そして、小松耕輔や成田為三童謡運動を展開していたなかで、諸井たちは「ああいう [既成の] ことはやりたくないという気持ちばかり強かった」といい、「スルヤ」の目的について、「われわれの音楽を創ろうということだった」と述べている。

そうした活動に加わっていながら、鈴木四重奏団は「スルヤ」の活動の中核にいたのではなく、あくまでも演奏の担い手としてのみ関わっていたようである。当時も戦後も、「スルヤ」に関する鈴木言及はなく、また、当時の関係者によって「スルヤ」が語られる際にも、その意義と関係の深いところで、鈴木四重奏団の存在がクローズアップされることはないのである。

前述したように、弟の二三雄は、新興作曲家連盟の創立 (1930) 初期のメンバーで、結成から 2 か月後の試演会の場で、源氏物語を題材とした歌謡五重奏《紫》を発表したことがあ

---

<sup>123</sup> スルヤは、1927 (昭和 2) 年に伊集院清三、河上徹太郎、民谷宏、中嶋田鶴子、長井維理、内海誓一郎、諸井三郎の七人が中心となって結成された。小林秀雄、詩人の中原中也、今日出海なども参加しており、1931 年まで 7 回にわたって諸井の作品を中心に発表会を行った。

るが、1933（昭和 8）年 9 月の段階では、「客員」という立場となっていて、積極的に参加していたとは言い難い。同連盟は、1934 年 12 月に「近代日本作曲家連盟」と改称、1935（昭和 10）年 9 月には「日本現代作曲家連盟」となった。

改称後、1936（昭和 11）年 12 月 9 日に東京大学（本郷）の YMCA で開催された「日本現代作曲家連盟第一回作品発表会」には、大木正夫作曲の《夜曲と小夜曲》（1936）を鈴木鎮一が大木のピアノ伴奏演奏し、「第二回作品発表会」（1937（昭和 12）年 3 月 11 日）には、秋吉元作（箕作秋吉）のヴァイオリン・ソナタを日比野愛次に代わって鈴木鎮一が演奏した。ピアノはレオ・シロタの弟子で藤田晴子であった。

戦時下の 1941 年 9 月に組織された社団法人日本音楽文化協会では、鈴木も演奏部の一員だが、鈴木之恩師徳川義親が会長を務めていたし、演奏活動のために同協会への参加はほとんど不可欠なのであった。

日本人のみで構成された最初の「常設」弦楽四重奏団は、1909（明治 42）年に発足した多弦楽四重奏団であったという。メンバーは多久寅、川上淳、大塚淳、山田耕作である。

1907（明治 40）年に東京音楽学校演奏会で披露された、幸田延、アウグスト・ユンケル（1870-1944）、ヘルマン・ハインドリヒ、ハインリヒ・ヴェルクマイステルなどの東京音楽学校教授陣によって組まれた四重奏団は、常設ではなく、また、幸田の方針で学校外での活動は行わなかった。大正期になると、宮内省楽師の多忠朝、窪兼雅、東儀李教、菌廣高による四重奏団、同じく宮内省楽師の芝祐孟らで結成したハイドン弦楽四重奏団、ジュピター弦楽四重奏団、のちに新交響楽団メンバーとなる斎藤秀雄（1902-1974）、ヨーゼフ・ケーニヒ（1875-1933）と池譲、前田璣（Vn.）によるアンサンブルなどが登場した<sup>124</sup>。鈴木四重奏団も数少ない日本人による数少ない四重奏団のひとつであり、それも兄弟で結成したということが話題を呼んだ。

鈴木鎮一の指揮の下で演奏していた柴田南雄は、鈴木四重奏団が果たした音楽的な役割について、次のように述べている。

鈴木クワルテットは、クリングラー・カルテットの反映であり、お弟子さんたちを集めて 1934 年から始めた東京ストリング・オーケストラ（後の東京弦楽団）は、そうした[ヨーロッパにおいてバロック時代の弦楽合奏が復活した]1930 年代に始まるバロック音楽復興の日本への移植であり、戦後のいわゆるバロック・ブームの先取りであった。  
柴田南雄『わが音楽、わが人生』pp.98-99（岩波書店 1995）

1932 年秋には、共著の音楽講座『弦楽』と『室内楽』が文芸春秋から出版された。この頃の音楽雑誌では、室内楽に関する記事の多くを鈴木が執筆していた。1934 年（昭和 9）には、6 月 26 日、30 日、7 月 3 日、7 日の 4 日間にわたって JOAK 第 2 放送でベートーヴェンの弦楽四重奏についての音楽講座を受け持った記録もある。

---

<sup>124</sup> 幸松肇「日本の弦楽四重奏団たち」『ストリング』連載（2011 年 4 月-2012 年 1 月）No.295-No.314

ちなみに、中野雅夫は『革命は芸術なり』（1977）において、鈴木四重奏団が「尾張徳川家お抱えの演奏家になっている」と述べており、徳川の『日記』から「六時より秩父宮両殿下、高松宮殿下、朝香宮殿下、北白川宮、竹田宮両妃殿下お招き申上る。鈴木クワルテット」（30・12・14）というが一節を引用している<sup>125</sup>。鈴木兄弟が演奏家としてお抱えの演奏家であったにしても、特定の団体の趣旨に賛同していたような事実は今のところ確認されていない。柴田（1995）が述べているように、彼らは地道に、室内楽の活動を通じ、西洋音楽の「日本への移植」とその発展のために、演奏活動を続けていたと考えられる。

音楽家としての鈴木を伝える重要な手掛かりとして、1934年9月から翌年7月にかけて『月刊楽譜』に連載された「ヴァイオリン奏法研究」がある。これらの「奏法研究」からは、「求道者のごとき」音楽家としての彼の志が伝わってくる。次項では、戦前に鈴木が発表した「奏法研究」の分析し、それが後の才能教育の源であることを明らかにする。

---

<sup>125</sup> 毎年3月に東京の武道館で行われる才能教育研究会グランドコンサートには、皇室より毎年列席者があるが、この頃、鈴木と皇室との関係が始まったと考えられる。

## 奏法研究

### i. 音づくりの教育

鈴木の才能教育において、最も重視されていることは、音をつくることである。鈴木は、1960年に音楽之友社より出版された『奏法の哲学』の中で、理想的な音について述べている。

奏法の基本的な問題について考えた結果

絃がきわめて自然になる状態

ということについて私は考えるようになりました。

試みにD絃の開放絃を撥いて考えてみましょう

指で撥かれたあとその絃は、撥かれた反動で絃自身で鳴りつづけています。

その音はやわらかく美しい絃そのものの鳴る音です。この音を弓で鳴らすこと  
……ちよūdお寺の鐘の音が、余韻嫺々として美しく鳴りひびくように……

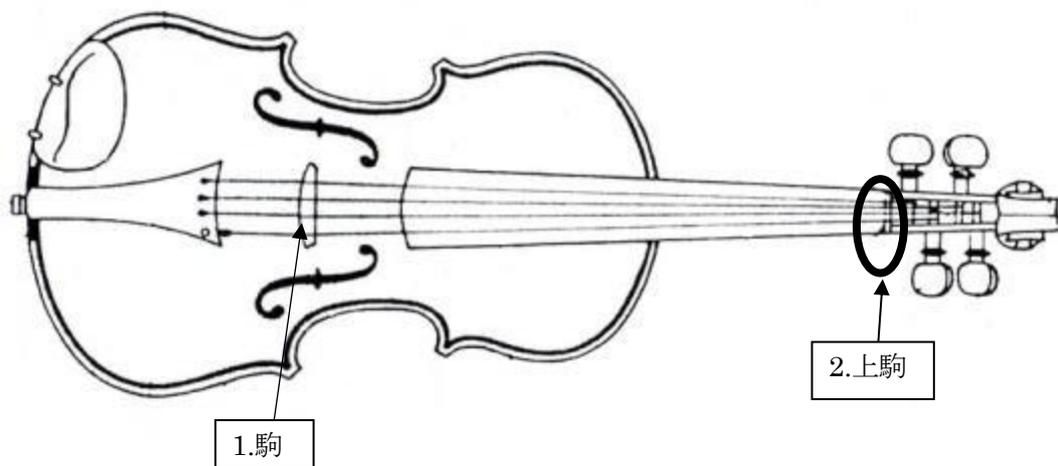
そしてもし絃のあの撥いたあとの純粹に絃だけで鳴りひびく音を、そのまま長く鳴り  
つづけさせることが出来たら……それはやわらかく美しい音である筈です。

### ii. 開放絃の定義

1934年9月の『月刊楽譜』に掲載された連載第1回「ヴァイオリン奏法研究(1)開放絃に対する一考察」で、鈴木はヴァイオリンの構造上、開放絃とは、「一本の絃を中央にある駒<sub>1</sub>と、指板の上の方にある黒い駒(上駒<sub>2</sub>)との間に仕切ってその絃を動かしたもの」と定義している。図2を参照されたい。

## 図 2. 駒と上駒の位置

(『楽器の事典 ヴァイオリン』東京音楽社 1992「ヴァイオリンの各部の名称」p.240 をもとに筆者が作成)



開放弦の状態、音の高低を決めているのは、1.駒と 2.上駒（ナット）の距離である。鈴木は、もし開放弦が A である A 線でもって H の音程を鳴らす時、左手の指は、しっかりと固定された上駒のごとき役割を果たすべきであるという。

鈴木が理想とする音とは、弦の自然な振動によって生み出される音であり、その音を導き出すのが理想的な奏法なのである。鈴木はそれをのちに「自然音」と名づけた。

鈴木は、開放弦の定義を自ら定め、「指を使用しない」開放弦の練習を長い間行い、自然な音を目指して開放弦の音色を磨き上げ、その後、指を用いて、同様に自然な音を理想として且開放弦と同じ程度まで到達するよう、同じ **Bowing** を用いて練習したのであった。

戦後の才能教育研究会においても、「自然音」の考え方に基づいた奏法は基礎であり、目標とされている。同研究会では、左手指を用いない開放弦の練習から始め、演奏上最も重要な運弓の問題に意識を向けさせる指導方法を取っている。

鈴木は『鈴木鎮一著ヴァイオリン指導曲集』<sup>126</sup>（1949 川田書房）第 1 巻、第 2 巻が出版

<sup>126</sup> 同指導曲集の出版前年の 1948 年、「全国幼児教育同志会」が「才能教育研究会」に改組。

される4か月前に出版した『ヴァイオリン奏法と実習』（音楽之友社 1949）のなかで次のように述べている。

初歩からどんなに立派な音で弾いてもかまわないわけで、やがて上手になったらいい音が出ると思っている人は、いつまでたってもうまくならぬ人です。…（中略）…どうしても最初からいい音を出そうと苦心する人々のみがいい音を出すようになるのです。（鈴木鎮一著『ヴァイオリン奏法と実習』 p.23 音楽之友社 1949）

以上のような考え方から、才能教育においては、ヴァイオリンを持った最初の時期から、音をつくるための練習を行う。それは幼児に対しても（幼児に対してこそ）同様に行われる。

鈴木が、音作りの考え方においてヒントを得たのは声楽である。声楽では基本的に発声練習がある。まず、声の出し方を訓練するのである。同稿のなかで鈴木は「声楽はヴァイオリンの演奏の研究上、大切な手本である。その声楽に開放弦がない。」と述べている。ヴァイオリンも、声楽に倣って音の出し方というものを最初に訓練すべきだというのである。

『奏法の哲学』（S:1960a）において鈴木は次のように述べている。

総ては音の為です。…（中略）…発声の練習に明け暮れる声楽教育の伝統は、当然な教育とはいえ、何と良き伝統を持っている事でしょう。もし声楽の教育に発声の指導が行われず、歌曲だけを次から次へと教えていく伝統を持ったものとした場合を考えると、その結果はおして知るべきです。

…（中略）…[発声練習には]美しき音への限りなき追求が行われております。しかも基本的なやさしい方法において……

以上のような考えから、鈴木は『音の教本』（Ton Übungen（独）, Tone exercise）という指導教本を出版し、毎日のレッスンに取り入れるよう呼びかけている。声楽からの着想を得た理由の一つには、鈴木鎮一の身近に柳兼子（1892-1984）、奥田良三のような声楽家がいる事が挙げられるだろう。

鈴木は1920（大正9）年夏、徳川義親の別荘があった軽井沢で過ごした折、柳宗悦とその妻である兼子に出会った。ドイツ留学から帰ったのちも、鈴木は兼子の演奏会に足を運び、柳夫妻との親しい交流が続き、鈴木は、音楽に関する相談事があると、いつも兼子の自宅（駒場）を訪ねてきたという<sup>127</sup>。演奏活動の上では、1938（昭和13）年に鈴木鎮一が企画した「東京コンサート<sup>128</sup>」で活動を共にした。1943年より、鈴木鎮一が教鞭をとっていた帝国

<sup>127</sup> 小池静子『柳兼子の生涯——歌に生きて』（勁草書房 1989）

<sup>128</sup> 会員制定定期演奏会を実施する団体で、武岡鶴代、矢田部恵吉、藤田晴子、土川正弘、鈴木カルテットらがそのメンバーだった。場所は主に明治生命講堂。

高等音楽学校の声楽科教授に就任した。ちなみに、多忙を極める生活の中で兼子は低血圧症に悩まされていたというが、その様な時には、不思議と鈴木への来訪があり、鈴木への「手当て療法」によって回復したといい<sup>129</sup>、兼子は鈴木に対して感謝の気持ちを持ち続けたという。

もう一人、鈴木への身近にいた声楽家である奥田とは、鈴木四重奏団結成直後から組み、国内演奏旅行をして回ったり、ラジオ出演、レコード録音も行ったよき共演者であった。

奥田良三（1903-1993）は1922（大正11）年に東京音楽学校に入学、翌年本科に進み、ハンカ・ペツォールド、またプライベートで、アルフレッド・サルコリーに師事した。1924（大正13）年からイタリア・ローマのサンタ・チェチーリア音楽院へ留学、1929（昭和4）年6月に帰国した。1930（昭和5）年から1年間東京高等音楽院講師を務めたあと、ポリドールと専属契約を結び、その後ベルリン音楽大学声楽科研究生となる。1932（昭和7）年帰国。

奥田と鈴木四重奏団によるSPレコードは、1935年に3枚、1936年に2枚録音、発売されたことが確認されている。また、演奏会では、奥田が帰国直後の1929（昭和4）年10月には共演しており、それから奥田がいる間、1938年頃までは共演の記録が確認されている。

『こころ、祈り、歌、わが人生』（芸術現代社 1989）の中で、奥田は、「昔の寒稽古などそういうのは私はやっぱりだめですね。つぶれるとだめです。それよりむしろ、自然に歌って、自然に声を出すように訓練しなければだめです、私どもの歌は、いかに響きで歌うかというのが発声法の基本ですね。楽器でも響きがいいか悪いかというのが楽器の良し悪しでしょう。声もそうです。いい響きをどうしたら出せるか。それを研究するのが本来で、つぶしては元も子もなくなります。」（傍線：筆者）

奥田はイタリア式の発声法であるベル・カント（bel canto）唱法を身に付けていた。ロッシニの定義によれば、(1) 全域にわたって自然で美しい声を有し、(2) 努力しなくても華麗に歌えるように訓練され、(3) イタリアの名歌手の演奏を聴き、そこから学ぶことによつてのみ得られるすぐれた歌唱法を身に付けていることを、ベル・カント歌手の条件であるとしたという<sup>130</sup>。

もうひとつ、鈴木が開放弦の重要性を確信したのは、三味線の大家である稀音家六四郎の助言による。鈴木は稀音家から「三味線でもやはり、指で押さえない、つまり放した音でいい音を出すように工夫しています。放弦が生命ですねえ<sup>131</sup>」という答えを得たのである。

全ての音高において、開放弦のごとく弦を振動させる奏法を理想とし、「飾りのない音が、ヴァイオリンの主体であって、**Bowing**の研究によって、之を天下一の健康体に仕上げ育て

---

<sup>129</sup> 鈴木への「手当て療法」に関しては、ヴァイオリニストのレオニード・コーガンが長野県松本を訪問した折に、風邪薬のアレルギーで体調をひどく崩して公演を中止しかかっていたコーガンに、この療法を施し、無事に演奏会をやり遂げたという逸話がある。

佐藤陽子「私にとっての鈴木先生——その不思議なめぐり合い」『季刊地域と創造』（地域と創造社 1980）

<sup>130</sup> 「ベル・カント」の項（坂崎紀）『音楽大事典5』p.2285（平凡社 1983）参照

<sup>131</sup> 1934年9月の『月刊楽譜』に掲載された連載第1回「ヴァイオリン奏法研究（1）開放弦に対する一考察」

なければならぬ」との結論を出した鈴木は、ここから着々と独特の奏法を考案していったのである。

### iii. 弓の使い方と開放弦のポジション

連載第1回目には、鈴木鎮一の奏法を形成している核心部分が提示されたのであった。第2回「提琴奏法研究(2) 筆法に就て」(1934.10)、第3回「ヴァイオリン奏法研究(3) 弓と筆の共通点」(1934.11)は、いずれも無理のない「自然音」を鳴らすための Bowing 研究が主眼となっている。

執筆当時(1930年代)の鈴木は、演奏家としても活躍していたが、私立音楽学校でも教鞭をとっていた。学生と対峙しながら、弓の使い方を研究するうち、鈴木はある事に気がついたのである。そして、連載第4回「ヴァイオリン奏法研究(4) 教ふべき事、習ふべき事」の中で、次のように述べた。

私のところへ来た多くの生徒、すでに相当の程度まで弾くことを習ってから私のところへ来た生徒について、私はここに一言批判の言葉を並べてみたい。

彼等は殆ど皆、ヴァイオリンを持つ事を教へられ、そして譜面を読み単に之を、無理をしてでも弾くことを覚えたのみで弓を用いる事を会得していないのである。  
「ヴァイオリン奏法研究(4) 教ふべき事、習ふべき事」『月刊楽譜』(1934.12)

無論、ヴァイオリン演奏における Bowing の重要性は、大抵の教則本には導入としてその事が述べられているし、例えば、鈴木が連載を始めた頃に流布していた「邦訳ホームナーの巻」(弘楽社 1930[初版:1924])では、「(五) 弓使いと音の出し方」即ち右腕に関する指導項目のために、「(六) 指使い」即ち左腕に関する指導項目の3倍の紙面を割いている(以下引用)。

美しい円満な音は、つまり善い弓使いから生ずるのである。この理を疑うものは、下手な初歩のヴァイオリン弾きの、ごこちない又はふらふらした弓遣いから出る、鋸の目立の様な、ひっかく様な音を聞きて、之を大家の温和な優美な弓使いから純な、そして沁み徹る様な、美しい音の出るのと比べてみるがよい。実に弓使いの学習には、多大の注意を払わねばならぬものである。

(『邦訳ホームナーの巻』1930:2)

代表的なヴァイオリン教則本である「ホームナー」においても上記の様に運弓の重要性が強調されているにも拘らず、鈴木は、「右手の研究が、往々にして無視せられ、ただ単に右手に弓をつかんで、無闇に動かしているに過ぎない演奏をしばしば(『音楽世界』1931.5:163)」目の当たりにし、かねてからその演奏ではなく、それを導いた指導の方法に対して疑問を持っていたのであった。第4回の連載では、その問題について具体的な解決法を明示したのであった。

ヴァイオリンの初歩者に対して、今私の試みている事は、第一に弓を用うることを会得せしめる為に、ホームマンの巻の一にあるような、全弓を用いる事を避けているのである。

全弓は、ほんとうは相当に難しいものと私は思う。それで私は十六分音譜から初める。

十六分音譜の弦を静止して弾くべき音の奏法を、小学生とすれば、全音譜の全弓を用うる奏法は中学生に匹敵するほど程度の高さがあるように考えられるのである。

大きく弓を弾く運動は、一寸考えるとむずかしくないように思はれる、けれども、弓を用うることを知ってから之を弾く時には、むずかしいことがわかる。従って大きな弓の動きからやり初めたのでは、弓の使い方、即ちいい音を出す為の工夫された弓の使い方を会得する事が、至難となってしまうのである。

であるから私は初歩者に対しては、まず譜を教える前に、充分、弓を用うることを教え、ヴァイオリンを弾くことは、こう言うものであると言う観念を得るように力めているのである。

「ヴァイオリン奏法研究 (4) 教ふべき事、習ふべき事」『月刊楽譜』(1934.12)

全音符を奏するための運弓は、ゆっくりとした動きである。ゆっくりであることは即ち易しいと勘違いされやすいが、肘の動きを考えた時、実は全く逆の結論が得られるのである。

ヴァイオリンの弓は、その形状から見ても明らかなように、場所によって、弓を保持する右手が弓毛にかかる圧力を調整しなければならない。

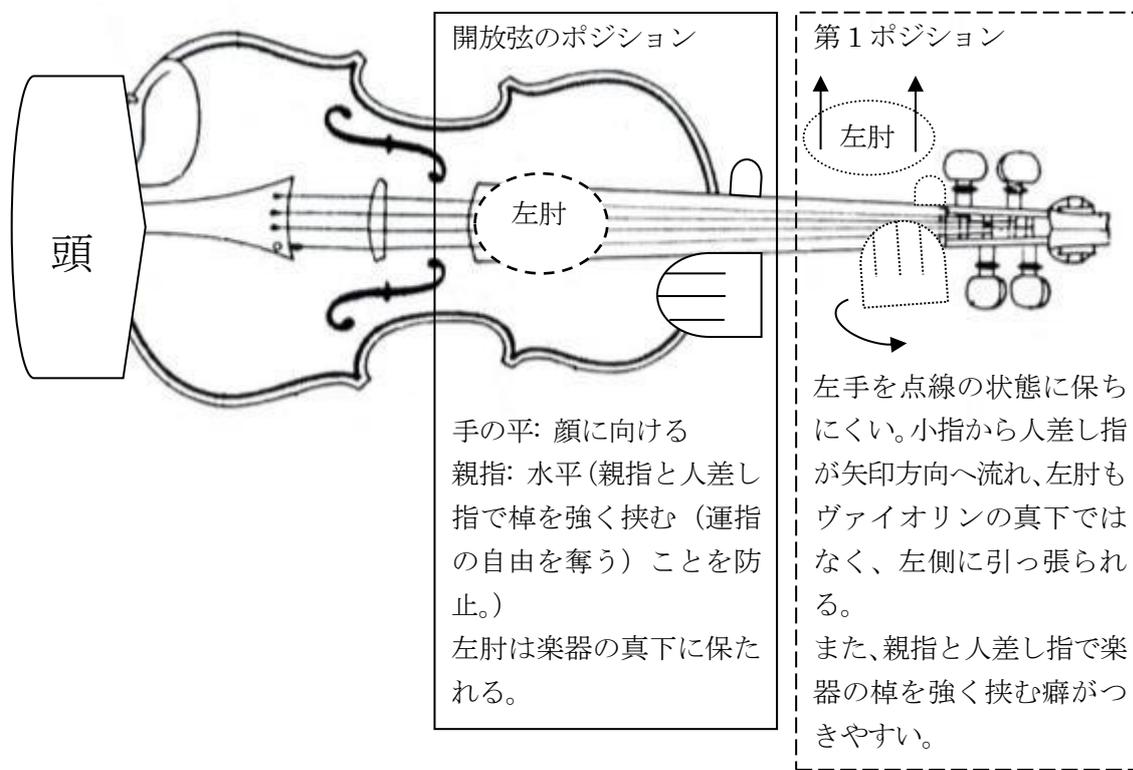
鈴木は連載第7回「ヴァイオリン奏法研究 (7) 弓の用ひ方と選び方」(1935.3)で特殊な形状をした弓の構造を理解しておくことがその使い方(運弓)を習得するために不可欠であるということを前提に、その運弓のための力加減等について述べている。それによれば、右の指による圧力は弓の先へ行くほど強くなければならないが、右手首や右肘に力を入れても、弓先に力は伝わらない。弓先にまで力を伝えるのは、右指の力を主としたものであるという。

当然ながら、ヴァイオリン独特の弓の持ち方に慣れない初習者にとって、長いストロークで、適当な圧力を加減しながら奏することは至難の業である。弓毛に対する圧力が弱すぎれば弦の上を弓毛が浮いたり、強すぎれば音がつぶれたりして、全音符の楽音を出すには到底至らない。

鈴木は、ここで肘の動きに注目した。全音符を弾いている間、右肘は、始終動き続けているのであり、常に不安定な状態である。これに対して、短いストロークを用いて、中央近くを細かく奏する場合、右肘はほぼ一定の場所に留まったままでよい。弓は格段に扱いやすくなる。弦を奏するために用いる弓毛の幅は狭い(短い)ので、奏者が調整しなくとも圧力はほぼ一定に保たれ、楽音も出しやすい。そこで、初習者には、短いストロークを用いる十六分音符を弾く練習をさせる。しかも、初めは開放弦を用い、左手指に負担のない状態で行う。

ただし、この時、左手はヴァイオリンの棹(ネック)の付け根の部分に当てたハイポジション(High-position)の位置で、下図の状態にするのがよいという。本稿では、これを便宜上「開放弦のポジション」と呼ぶ。

図3. 鈴木鎮一による開放弦のポジションと第1ポジションにおける比較<sup>132</sup>



<sup>132</sup> 「ヴァイオリン奏法研究(4) 教ふべき事、習ふべき事」『月刊楽譜』(1934.12) 掲載の鈴木鎮一の作図を参考とし、『楽器の事典 ヴァイオリン』東京音楽社 1992「ヴァイオリンの各部の名称」p.240をもとに筆者が作成。

初習者が、はじめから第1ポジション(1<sup>st</sup>.Pos.)の位置で練習を行うと、左手が横を向き、左肘をヴァイオリンの真下に保つことが難しくなる。この状態で、練習すると、左肘が体の外側(楽器の左側)に流れていきやすくなる。更に、左の親指と、人差し指とで楽器を掴む癖がつきやすく、後の演奏姿勢に悪影響を及ぼす。鈴木が提案する開放弦のポジションはその癖がつかないように考案されたものである。

初習者の場合、楽器を持った状態で自分の目に見える左手とその動き、位置関係の方に意識が捉われやすいかもしれない。しかし、左手指の位置を定めるのは、左肘であって、手指の動きではない。

そのための基礎を、最初の練習の段階で身に着けるのが鈴木の方法である。

『邦訳ホームナーの巻』(1930)においても、開放弦から始めるよう(但し、全音符)指示しているものの、その際の左手の位置までは指示していない。

普及していた伝統的な教則本の中で、もはや自明の事として説かれていたこと(Bowingの重要性、開放弦の練習)が、実は初心者には適当でない無理難題を以て指導されてきたことは、鈴木にとって最大の発見であった。

この時提案された16分音符による練習法は、今なお、才能教育研究会において、指導者から子どもに「タカタカタッタ」という歌を用いて最初に教授される《キラキラ星変奏曲》となり、鈴木の才能教育の代名詞となった<sup>133</sup>。

開放弦に対する考え方を基にした鈴木鎮一の奏法は、この頃から醸成されていったのである。

#### iv. 音無しのアルペジオ

連載第5回は「ヴァイオリン奏法研究(5)演奏失敗の原因」と題して、アルペジオ(Arpeggio)およびアコード(Accordo)を弾く際に起きやすい失敗の原因について考察し、後者については、開放弦での練習を基本とし、運弓を重視するよう提案している。ここでは、アルペジオに関する考察を分析してみたい。

鈴木によれば、G・D・A・Eの四弦上を素早く移弦する十六分音符のアルペジオ(スラーなし)を奏する場合に起きる失敗の多くは、次のような移弦における弓の用い方に起因しているという。

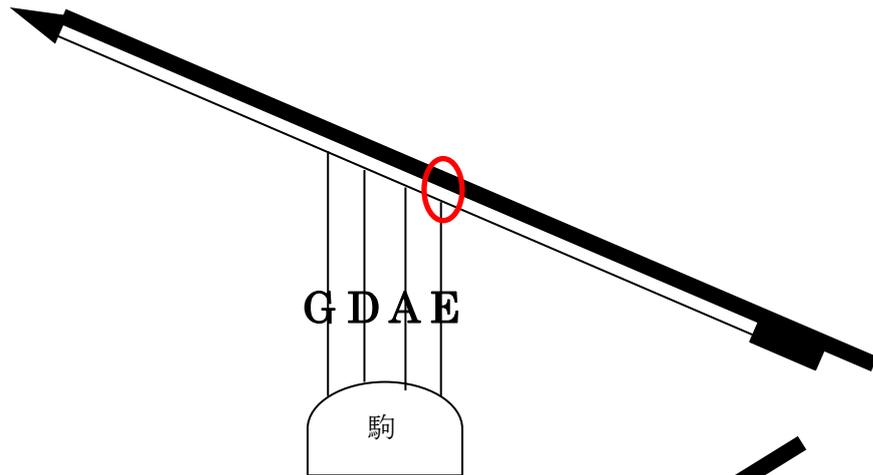
---

<sup>133</sup> 本節「(2)教育活動 iii. 帝国高等音楽学院と鈴木鎮一の教育」参照

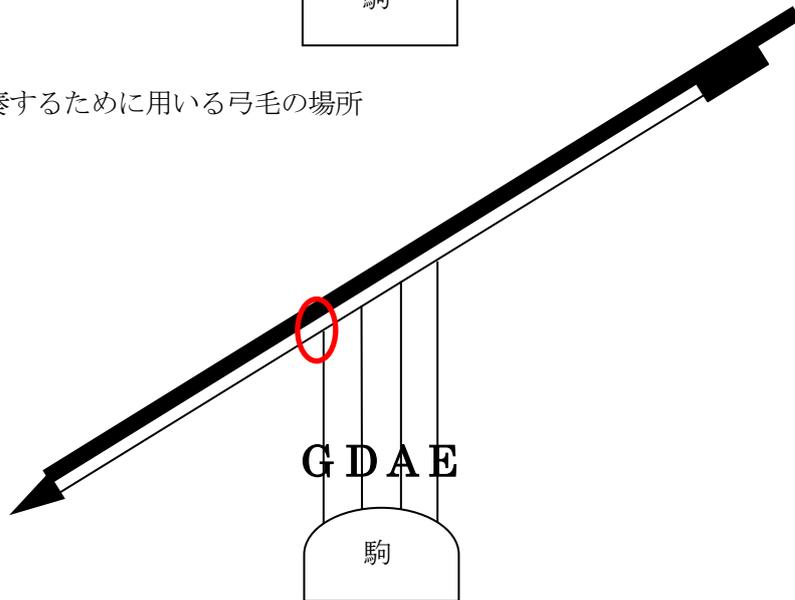
---

#### 図4. 移弦に用いる運弓

(鈴木鎮一「ヴァイオリン奏法研究(5)演奏失敗の原因」『月刊楽譜』(1935.1)掲載の鈴木による作図を参考とし筆者が作成)



1) E線を奏するために用いる弓毛の場所



2) G線を奏するために用いる弓毛の場所

---

鈴木は、図4のように、弓毛をそれぞれの弦を奏する適切な場所を定め、弓の角度調整きをもって移弦するように努めるべきであるという。つまり、無意識に、弓の水平な動きを用いて移弦しようとするのは、図4でいえば、E線に適切な弓毛の箇所を、瞬時にG線の位置まで移動してあてがうことである。

ここで、右肘の動きに着目すると、水平な動きを用いず、弓の角度調整によってのみ移弦しようとする場合、右肘はほとんど動きがない。しかし、弓毛の同じ位置でもって全ての弦

を弾こうとするならば、右肘は移弦する瞬間に、大幅な水平移動を強いられ、その結果として運弓は大きく乱れることになる。

一つずつ隣の弦に移るにしろ、2つの弦を飛び越えて、E線からG線に移るにしろ、問題は素早さであり、最も合理的なのは、水平移動を抑え、角度調整によって移弦することなのである。

鈴木は、この問題を克服するための練習法として、開放弦 E・A・D・G のみで練習するなどの「簡単なことから練習するに限る」とのみ述べているが、その後、具体的な解決法を考案している。

1935年の当時、鈴木は帝国音楽学校にて教鞭をとっていた。それから2年後に同校に入学した會則道<sup>134</sup>（1914-2009）は、毎朝、鈴木と共に、授業前の学校講堂で「音無しのアルペジオ」という練習を行っていた、と当時を振り返る<sup>135</sup>。

これは、弓を弦に乗せ、文字通り音を出さずに移弦するという練習法で、水平移動の無駄を省き、弓の角度調整のみをもって移弦する訓練である。弓に水平移動の力がかかると、途端に音が出てしまうので、効果がわかりやすい。

「音無しのアルペジオ」は、現在も才能教育研究会内で行われている練習法である。つまり、1935年同論稿が書かれた後、1937年頃までには、この方法を考案していたということになり、同論稿はその萌芽といえることができる。

## v. 「自然音」

連載第6回は「ヴァイオリン奏法研究（6）知っておくべき常識」（1935.2）で、楽器の構造に関する解説を主としている。それは、「一般に楽器の事は、楽器製作者の仕事であると、あっさり考えてしまって、この方面の研究心が殆どないように見受けられる」との理由からである。同稿では、緒止め、駒、f字孔、魂柱、力木、棹の順にその役割が解説されているが、自分の楽器については、あくまでも「演奏者各自が考えて自然発見すべきもの」と述べている。

第7回は先述したとおり、弓の構造に関する考察であった。第8回にはその構造と性能を理解した上で、弓の用い方を知る事の重要性を説いたものである。題は「ヴァイオリン奏法研究（8）弓は踊らず」（1935.4）である。

鈴木は、例として、弓を思い切り強く張った状態で弓をコントロールしきれず、弾けない人は、弓の用い方を会得していないという。鈴木によれば、本来、弓の反発力は、「最も重要な、最も歓迎すべき、統御し易いものである」という。それが出来ずに、弓を緩めて踊る事

---

<sup>134</sup> 鈴木章にヴァイオリンを師事、その後、日本弦楽指導者協会を創設した岩船雅一（正治）に師事した。1937（昭和12）年、帝国高等音楽学院入学、鈴木の子となり、同校付属弦楽団および東京弦楽団に在籍、後に校長代理として、廃校後も卒業生に対してその役割を全うした。1945（昭和20年）よりNHK交響楽団に在籍、1961（昭和36）年には才能教育研究会指導者として、鈴木活動を生涯に渡って支えた。

<sup>135</sup> 會則道氏へのインタビュー（2007-2008）

を防いだりするのには、奏法の欠点に気づかずにいる。弓を通常よりも強く張った状態で奏することでその欠点を見つけるのである。もし、普段から無理に弓を押さえつけて奏しているならば、「このゴム毬の如き反発力のある強く張った弓は使いこなせない」という。

『楽器の事典 弓』p.88（東京音楽社 1992）によると、弓の定義と弓毎の全うな音色を出すための諸条件は次のようなものである。

ヴァイオリン属に用いられる近代的な弓は弦の振動に対して最大の可能性を得るように巧みに設計された補助的な器具である。…（中略）…ヴァイオリン属の弦が、継続的に与えられる弓の摩擦エネルギーによって、心持よい“正統的”な音色を生み出すためには次の諸条件が正しく備わらなければならないのである。

- (1)、弓の弦に対する垂直な圧迫についての特殊な状態（弓の圧力）。
- (2)、弓毛の弦に対する移動の速度（弓の速さ）。
- (3)、馬毛および使用される松脂の粉末のザラザラの状態。
- (4)、馬毛の張力
- (5)、弓全体の重さに対する弦の反発力。

同著では、5つの諸条件のうち、(1)、(2)は演奏者が生み出すもので、「いかなる名器と名弓を使ったとしても、奏者がへボである場合は、ヴァイオリンは、生娘のようにくすぐったがって、悲鳴を上げるばかりで、絶対に音楽的な音色を生み出さない」と解説している。

鈴木は名器についても同稿<sup>136</sup>の中で興味深い発言をしている。

何故ストラディヴァリウスの楽器がいいか？それは最も健康な鳴り方をするからである。であるから、健康な鳴り方をする楽器なれば誰がこしらえたところの楽器であっても、最も尊敬すべきで、健康でさえあれば、弾く人の腕に拠ってストラディヴァリウスと同じ音がする筈である。

…（中略）…駄楽器必ずしも駄楽器に非ず、高価なるもの必ずしも銘器ではない。音は腕にある…（以下略）…

鈴木がこの様な考え方に至ったのは、1926年に兄の梅雄とともに政吉作のヴァイオリンを持って大家を訪問した時のことがきっかけであったという。訪ねた大家のひとり、ベルリン国立劇場オーケストラのカペルマイスターを務めていたヨーゼフ・ヴォルフスタール（Joseph Wolfsthal 1899-1931）が、政吉のヴァイオリンを弾き始めた時、その音が「全く私の想像もしない音色、音質を持っており、聴いている私を唾然足らしめた」のであった。以来、鈴木は「音は楽器からではないという確固たる信念」を持つようになった。

それから34年後に書かれた『歩いてきた道』で、鈴木は、音についての次のように述べている。

136 「ヴァイオリン奏法研究（8）弓は踊らず」『月刊楽譜』（1935.4）

……「天才であろうとなかろうと、音は、とにかくヤニのついた馬の毛でもって弦を鳴らして音を出すという科学的な条件以外には何もないのだ」

と考えたのです。いかにもあの二つのものを震[マ]動させ美しい音をつくるかという能力がバイオリン奏法の基本となる。それを深く追及してある頂点まで到達した人が天才だといわれる人々なのだと、気がついたのです。

したがってそこには生まれつきの天才などというものはない。素晴らしい音への研究と努力、それに科学的条件があるだけではないかと気がつき、改めて、多くのヴァイオリニストの演奏の音楽に耳を傾け始めたのです。

(『歩いてきた道』 p.135-136:1960 音楽之友社)

鈴木は、楽器の構造に適った本来の音を出し切ることを目指し、そのためのあくなき追求だけが、人を天才と言われる道へと導くという。

その意味においては「天才」というものはなく、天才と言われる人がしてきたことは、ただひたすらに追及の心をもって科学的な条件を満たした方法で鍛練することだというのである。このことは鈴木にとっての「自然音」への追求のきっかけであり、また、「天才」や「才能」という概念を改めるきっかけとなったと考えられる。

以上、戦前期に鈴木が発表した「奏法研究」を分析し、戦後の才能教育との関連を指摘した。才能教育における教育法の源がこの「奏法研究」にあること、そして鈴木のも音楽家としての姿勢を窺い知ることができたと思う。

## (2) 教育活動

鈴木鎮一は、戦後、長野県松本において「才能教育運動」を本格的に展開した。第一章でも述べたように、鈴木自身もその時代を語ることをしなかったため、音楽家としての活動と同様に、戦前どのような教育活動を行っていたかということはほとんど知られていない。鈴木は戦後の日本に、突如現れた音楽教育家として認識されている。

ベルリンから帰国後、鈴木は、日本大学（1929年4月-1930年頃在職）と、現在の国立音楽大学の前身である東京高等音楽学院（1941年-1943年在職）とでヴァイオリン科講師を務めていた。両校は、国立音楽大学と日本大学芸術学部として現在も残るが、鈴木が主に教育活動を展開した場合は、そのいずれでもなく、戦時中に廃校した帝国音楽学校である。

1927年、東京の荏原郡世田谷町代田二丁目（現在の世田谷区新代田）に創設された同校は、地域住民に親しまれる小さな私立音楽学校であった<sup>137</sup>。開校後は、財政難と幾度かの紛擾を乗り越え、1944年3月に廃校する。現在、その跡地には空き地を挟んで民家やアパートが入り組んで建っている。

同校が、足掛け18年という短い学校史の中で、楽壇の要請に応えるべく掲げた理想の下に行った同校の画期的教育は特筆に値する。帝国音楽学校出身者には戦後の音楽界を支える楽人となった者も少なくない。

現在、我々がその歴史や役割を概観できる資料は残されておらず、同校の歴史は解明されてこなかった。日本の近代音楽史における帝国音楽学校の存在とその意義は、廃校から60年余りが過ぎた今日まで、検証されないままである。

本節は、詳細な研究調査および、同校出身者へのインタビューなどを参考に、筆者が構成した帝国音楽学校史の研究に基づいて展開されている。同校の詳細な歴史や組織構造、教育内容等に関しては興味深いテーマであるため、今後も調査を継続し、稿を改めることとし、本節においては、特に鈴木鎮一との関連が深い事柄のみをについて言及、考察する。

---

<sup>137</sup> 今津博/田中一亮『昔の代田』（2007）

帝国音楽学校史は概ね次の年表に示した通りである。

<b>表 4. 帝国音楽学校年表</b>		
1927年 12月	第一次帝国音楽学校創立（校長：福井直秋）	第一次帝国音楽学校
1928年 4月 11日	開校	
12月	福井直秋校長辞職	
1929年	東京高等音楽学院分校となる（校長代理：高井マキ） 東京高等音楽学院退学生徒のたまり場となる	
1930年 10月	第二次帝国音楽学校開校 作曲科設置（主任：菅原明朗）	第一次帝国音楽学校
11月	有馬頼寧校長就任	
1931年 3月	帝国音楽学校教授演奏会	
1932年 6月	北吟吉校長就任	
11-12月	解雇騒動（菅原一派の解雇）	
1934年 10月	附属弦楽団第1回公演	
12月	合併騒動勃発	
1935年 2月	第二次帝国音楽学校廃校	
3月	帝国高等音楽学院開校（認可なし）（院長：鈴木鎮一）	帝国高等音楽学院／帝国高等音楽学校
10月	楽劇科設置。伊庭孝就任	
11月	帝国音楽学校名古屋分教場開校（皇風幼稚園内）	
1937年 8月	田村虎蔵院長就任	
1939年	帝国高等音楽学校に昇格（認可あり）	
1943年 11月 7日	田村虎蔵没 （校長代理：會則道。戦後も卒業生修了手続き等に従事）	
1944年 3月	廃校	

帝国音楽学校創設を立案し、東京市へ申請したのは、高井楽器店（店主は高井徳蔵。東京音楽学校出身）の高井マキという人物であった。創立は1927年12月頃、開校は1928年4月である。

高井マキが東京市に提出した1927年（昭和2）10月22日付申請の「帝国音楽学校設置の件認可願」によると、同校は「……夫徳蔵ガ肩書地ニ於テ楽器商ヲ営業トシテ各音楽家及各音楽学校等ニ対シテ知人ヲ有シ營利ヲ得ンガ為メニ」創設されることになった。

初代校長には、後に武蔵野音楽大学創設者で初代学長となる福井直秋（1877-1963）が就任した。しかし、教育者として西洋音楽をいかにして日本に浸透させるかという大仕事に長きにわたって取り組んでいた福井の希望と、高井の財政事情がかみ合わず、開校から一年も経たない1928年12月に福井が校長を辞任する結果となった。

福井の下に集結していた同校教師らと、新入生 150 名は、直ちに新たな私立音楽学校の創立に向けて奔走し、その結果、誕生したのが武蔵野音楽学校（現・武蔵野音楽大学）である。

これとほぼ同時期に、東京高等音楽学院（現国立音楽大学）では、学生・教師と経営陣の間で度々摩擦がおき、休講が続いた事から、学生らの不満が高まり、ついには学生の約半数が退学した。彼らは、その頃ほとんど空き校舎となっていた帝国音楽学校校舎に場を移して、独自に勉強会を催すようになったばかりか、理想的な音楽教育の場を作ろうと、新たな音楽学校を構想した。こうして、帝国音楽学校に第二期が訪れた（以下、第二次帝国音楽学校）。

1930（昭和 5）年 10 月に開校を迎えた第二次帝国音楽学校は、他に類を見ない新しい学校制度によって運営された。

例えば、校長以下、評議員会（教授 3 名、父兄 3 名、校長）、教授会（全教授）、理事会（各学年から男女 2 名計 4 名ずつ選出）を組織し、理事会内で更に選出された 5 名の学生は、学生の要望を教授会又は評議員会に提出することができるといったように、学生の要望を直接教授会又は評議員会に提出することのできる仕組みで、同校に就任する教授も、学生投票によって決定されるという徹底ぶりであった<sup>138</sup>。

同校には、ヴァイオリン、ピアノ、声楽、チェロの各科が設けられた。学生投票によって迎えられた教授の一人に、ヴァイオリニストのアレクサンダー・モギレフスキー（Alexander Yakovlevich Mogilevsky 1885-1953）がいた。

モギレフスキーは、オデッサ出身。モスクワ音楽院、ペテルブルク音楽院で学び、弦楽四重奏団およびソリストとして活躍しつつ、モスクワ音楽院、ロシア音楽院（パリ）で教鞭をとり、1926 年に演奏旅行で初来日した。翌 1927 年には 6 月から 12 月まで、音楽家・音楽研究家・好楽家を含む幅広い層に向けた「特別提琴講座」を主催した東京高等音楽学院に招聘されていた。東京高等音楽学院の中退者たちは、第二次帝国音楽学校でもう一度、彼の指導を受けることを望んだのであろう。同校の学生の多くはヴァイオリン志望者であったという。

モギレフスキーの妻、ナジイダ・ロイヒテンベルヒ（Nadine Leuchtenberg Beauharuais）も、同じく同校に就任した。彼女はナポレオンの皇后ジョセフィーヌの血を受け継いだフランス系ロシア人で、革命と、モギレフスキーとの婚姻のために亡命を余儀なくされたのであった。ピアノの腕前については「余りに素直である。素直であるがゆえに力が足りない」（東京日日新聞：1926『モギレフスキー提琴独奏会（10 月 29 日）』）との野村光一の批評がある。彼女は後にモギレフスキーの弟子となる、天才少女諏訪根自子の伴奏者でもあった。

鈴木鎮一も、第二次帝国音楽学校で迎えられた教授のひとりだった。ここでモギレフスキーと出逢ったことは鈴木にとっても重要な意義を持つ。彼は、モギレフスキーに再三、弟子入りを申し入れたが、取り合ってもらえず、師弟ではなく、共に音楽の道を志す、同志とし

---

<sup>138</sup> 小松平五郎「新帝国音楽学校の内容とその組織」（『音楽世界』第 3 巻第 2 号 1931 年 46-48）を参考に整理。

ての関係を保つよう促された。また、鈴木は、モギレフスキーがヴァイオリンのレッスン方法について、「昨日の私は、今日の私ではない。一日経つと今日の私になっているから前に行ったことに間違いや不備な点があれば、今日の私はそれを訂正する」と答えたことに大いに感激している。

*昨日の教え方と今日の教え方が違うというのは、先生として本当に誠実な言葉であると思うのです。生徒は多少の苦勞があるとしてもそうした先生についていることを光榮として努力すべきだと思いました。…(中略)…そうした言葉のうちにも、先生が、たゆまない努力と進歩を続けておられる大家であることが証明されています。…(中略)…そして日本政府がモギレフスキー氏に、最高の文化勲章を捧ぐべきであったと私は思うのです。(S1960b: 141)*

第二次帝国音楽学校開校から1年が経過した頃、モギレフスキーと鈴木カルテットのメンバーは、同校内に弦楽合奏団を組織した。結成当時、モギレフスキーが指揮者を務め、鈴木鎮一、鈴木章(ヴィオラ)、鈴木二三雄(チェロ)が弦楽団の中心を担った。そこへ当時モギレフスキーの弟子だった諏訪根自子らの学生も加え、ヴァイオリンが12、チェロが2~3、コントラバスが2、ヴィオラを加えた20名ほどの規模であった。彼らは結成から1年程でラジオ出演を果たすなど、活発且水準の高い演奏活動を行っていた。結成当時は名前を持たなかったが、後にモギレフスキーが同校を退職後、鈴木鎮一を指揮者とした「東京ストリングオーケストラ」に改称、その1年後「東京弦楽団」となった。

東京弦楽団は、戦前の帝国音楽学校とその関係者にとってのみならず、戦後を経て、日本の音楽界の現在にまでおよぶ極めて重要な存在として位置づけられるべき弦楽団である。なぜなら、今では毎年海外から著名な演奏家を招いた公開レッスンを主宰するなど、日本の弦楽器指導者をはじめ、弦楽器奏者達に活動と交流の機会を提供する「日本弦楽指導者協会」(JASTA)の祖となった団体だからである。鈴木鎮一も同協会発足時からその顧問を務めた。同弦楽団については稿を改めて論じたい。

同僚の教授陣について、鈴木が戦後の著書の中で言及しているのは、モギレフスキーと、同校が帝国高等音楽学院(学校)として再編された後に参画した、レコード蒐集家の青木謙幸、戦時中1941年頃から参画した柳兼子、戦後の才能教育運動のきっかけとなった松本音楽院への参加を呼び掛けた声楽家の森民樹など、数名に留まるが、第二次帝国音楽学校最初の校長はのちの農林大臣となった有馬頼寧であったし、教授陣にはいずれも音楽家や音楽評論家として名高い面々が就任した。

新制度として導入された評議員のメンバーには、音楽評論家野村光一、小松平五郎、鈴木鎮一が就任した。

小松は、1928(昭和3)年に日本作曲家協会を設立した小松耕輔(1884-1966)の弟で、国民交響楽団を主宰、帝国音楽学校就任の1930年4月には箕作秋吉とともに新興作曲家連盟を創立していた。彼は同校で管弦楽・合唱指揮・音楽通論・器楽論を担当した。

新興作曲家連盟は、先述したとおり、「新興音楽の発達」のために設立された作曲家の為の団体だが、フランス派の作曲家として知られ、深井史郎や服部正などを輩出した菅原明朗も

連盟の中心的役割に据えられて参画していた。その菅原が、第二次帝国音楽学校に新設された本科作曲科主任教授として作曲学・和声学を担当したことは注目を集めた。

本科として作曲科を設置したのは、事実上帝国音楽学校が日本で初めて<sup>139</sup>といえる。日本初の本科作曲科設置を知り、他校から転校した学生もいたのである<sup>140</sup>。

また、後に音楽学者・評論家となった属（旧姓：朴）啓成（1902-1994）がピアノ科助教授、その妻の属澄江も嘱託でピアノを担当していたし、声楽には日本におけるベル・カント（bel canto）発展のために邁進した平間文籌（1900-1989）<sup>141</sup>、音楽史を野村光一、修身・教育・音楽教授法を当時視学官であった田村虎蔵<sup>142</sup>が教えるなど、帝国音楽学校の教授陣は精鋭揃いであった。

## 帝国音楽学校騒動記

良い教授を揃えるには、資金が必要である。第二次帝国音楽学校の開校当初は、兼清秀雄という同校の父兄評議員の一人で、この仕事の為に学校の裏に引っ越しをする程熱心に会計職務に当たっていた人物がおり、彼が方々に寄付金を募っていたため、出だしはある程度好調であった。ところが、その敏腕会計係が「極めて些細な理由の下にそれまでの多大な犠牲的行動にもかかわらず多大の汚名と共に帝音を追われて以来、寄付は止り、それから月給寄付のやむない事情が教授の上にやって来た<sup>143</sup>」という。

また、画期的と見られた評議員会制における評議員に属する教授3名には、鈴木鎮一、小松平五郎、野村光一が就任したが、父兄の定期的な会議への参加が難しく、間もなく機能不全に陥った。そのため、運営上のほとんどはこの3名によって仕切られていたのだが、財政難を解消する手立ても見つからず、同校の運営には暗雲が立ち込めていった。

第二次帝国音楽学校創立時から校長を務めてきたのは、後に農林大臣に就任した有馬頼寧

---

<sup>139</sup> 但し、同校は、第二次帝国音楽学校として再生した際に、正式な手続きを踏んでいない。筆者が公文書を調査した限りにおいて、第二次帝国音楽学校が誕生した1935（昭和10）年には、作曲科設置どころか、画期的な制度の設置や、校長の変更、教授の採用に関する一切の事柄は届けられていないため、正式には、日本初の本科作曲科設置と呼ぶことはできないだろう。

<sup>140</sup> 音楽評論家で作曲家の古田徳郎（1911～2004）は『『帝音』（帝国高等音楽学校・当時世田谷にあった）に、日本では初めて作曲科ができるというので、武蔵野音楽学校（現音楽大学）に在学していたわたしが、思い切って転校し（菅原会1986：34）」たと述べている。

<sup>141</sup> 田村虎蔵（1873-1977）鳥取県出身。1892年東京音楽学校予科に入学。翌1893年、国民英学舎入学および東京音楽学校本科（オルガン専攻）に進級、

<sup>142</sup> 平間文籌（1900-1989）福島県出身。声楽家。1920年東京音楽学校入学、1923年イタリア留学を経て、1930年帝国音楽学校声楽科主任教授就任、のちに伊庭孝と共に我が国初の楽劇科を同校に設置した。1937年東京声楽専門学院創立に参画。1940年朝鮮総督府にて朝鮮楽界の組織整備拡充に尽力し、1941年朝鮮音楽協会設立、帰国後も精力的に指導活動を続けた。

<sup>143</sup> 深井史郎「帝国音楽学校を解剖する」『音楽世界』（1934.2）

であった。彼は、1932（昭和7）年7月に同校校長を辞任した。元々名前だけ貸したようなもので、無俸給であったという。有馬はこの年、斎藤内閣のもとで農林政務次官に就任した。

後任には、有馬頼寧校長就任に尽力した北吟吉が就いたが、それは北の身内が、東京高等音楽学校を退学して帝国音楽学校に入学した学生のひとりであったためである。しかし、その後の北の足跡を追ってみると、北は有馬頼寧が辞任した7月、校長就任の決定直後にもかかわらず、外遊に出かけてしまい、同月30日からアメリカのロサンゼルスで開催されたオリンピックも観戦し、兼任していた帝国美術学校校長としての「美術視察」を兼ねてカナダ・メキシコ・フランス・スイス・イタリア・ドイツ各国を歴訪している。

当然ながら、留守中の帝国音楽学校校長としての務めは果たせない状態であった。そこで、彼が不在の間は、教授評議員の一人でヴァイオリン科教授の鈴木鎮一が校長代理を務めた。北が外遊を終えたのは1933年3月で、就任から実に半年以上が経過した後のことであった。

### i. 解雇騒動

第二次帝国音楽学校就任から一年半が過ぎ、北が校長として行った最初の大きな仕事は「教授への解雇通知」である。

解雇されたのは、看板教授の一人で、その頃評議員も務めていたという菅原明朗をはじめ、その弟子で、彼の助手を務めていた深井史郎、服部正、唐端勝、加藤春子らを含む八名である。

解雇は1933年12月5日に「手紙一通」で各講師・教授らに通達された。あまりに簡単な解雇通告の方法は非礼として新聞に掲載されたため、第二次帝国音楽学校は再び世間の注目を集めた。

不可解なのは、ほとんど校長としての役割を果たす機会がなかった北が、暴君のごとく首を切ることができた理由である。門下生の古田徳郎と服部正の語る菅原先生像は、放課後は音楽談義に花を咲かせ（古田徳郎<sup>144</sup>）、よく御馳走してくれ（服部正<sup>145</sup>）、学生には大変好かれていたようで、北の行為には疑問が残る。

この時解雇された作曲家の深井史郎は、不当解雇への訴えとともに雑誌『音楽世界』（6巻2号）に論文「帝国音楽学校を解剖する」を寄稿している。

それによれば、東京高等音楽学院での騒動をはじめ、そこから第二次帝国音楽学校を開始する「経緯はものの一つも学務当局には報告されていないことが今度の事件ではっきりした（深井1934）」という。深井側は、告訴準備を進めていたから、同校の調査を行ったものと思われる。

同校の歴史が解明されてこなかった大きな理由はここにあるのかもしれない。こうなると、有馬頼寧や北吟吉はいずれも幽霊校長ということになるが、北吟吉校長に至ってはほとんど出勤せずに、幽霊校長の職を全うしていたわけである。

<sup>144</sup> 『菅原明朗先生九十歳を祝う会演奏会と記念誌』p.34（菅原明朗先生を祝う会 1986）

<sup>145</sup> 服部正『広場で楽隊を鳴らそう』p.54（平凡社 1958）

同校は、財政上の困難から解放されたことは学校史上一度もなかったようだが、外国人教授への扱いは別格で、モギレフスキーやその妻などの外国人教授には相当の月給が支払われていた。塩入は、『音楽世界』(6巻2号)に掲載した「帝国音楽学校問題」のなかで、邦人教授が無給で働いている一方で、モギレフスキー夫妻が月に「五百円」を支給していたと記している。

同校は、校長がほとんど不在であったために、北と同校や教授、学生らとの関わりはほとんど皆無だったといってもよい。そこで、評議員の教授三名(鈴木、小松、野村)が舵取りをせざるを得なかった。深井によれば、その中でも、ヴァイオリン工場で働いていた経験からか、「比較的事務的手腕もある」鈴木鎮一の意見が「優勢を占めるようになった」(深井1934)という。

この頃には評議員制は既に崩壊し、結果として幹部以外の教授や講師の意見の通る機関が設置されていない、評議員の独裁体制になっていた。

深井は、学校との関係が希薄な北吟吉が解雇決定を下したという話を疑い、むしろそれが北の決定によるため成す術もない、と言う評議員野村光一・小松平五郎・鈴木鎮一3名への不信をも募らせている。

ただ、菅原明朗と親しかったという、評議員の野村光一は、第二次帝国音楽学校開校の経緯を含めて当時の状況を次のように述懐している。

当時帝国音楽学校というのがあったんだ。これは武蔵野音楽学校のやり方に反対した学生が百人ばかりでストライキをやった<sup>146</sup>んだけど、全部退学になっちゃった。その連中が自分たちで学校を作ろうということになって出来たのが帝国音楽学校なんだ。だいたいヴァイオリンの連中が中心だったものだから、当時どこにも籍のなかったモギレフスキーと日本人では鈴木鎮一さんを引張ってきた。それから無理に菅原明朗を呼んだんだよ。私はその頃菅原と仲が良かったものだから、それで引張り出されて学校の経営をやったんだ、生まれて初めての経験だよ。三年間ほど実に苦勞したな。モギレフスキーと奥さんにはちゃんと月給を払ったけど、日本人の先生はみんな只働きたいなものでね、私は月給五円。校長は北一輝の弟さんで哲学者の北吟吉先生、早大の教授でもあった人だ。

(野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史 日本楽壇長老に依る体験的洋楽の歴史』ラジオ技術社 1978: 259)

一連の解職騒動は1934年12月に始まり、翌1935年2月に終結したが、「学校当事者側

---

<sup>146</sup> 「武蔵野のやり方に反対した学生が百人ばかりでストライキをやった」というのは「東京高等音楽学院の学生」の誤りだろう。第一次帝国音楽学校の閉鎖時に福井直秋が武蔵野音楽学校を創設したこと、第二次帝国音楽学校開校時のエピソードが交錯していると思われる。また、野村が就任した1931年4月当時の校長は有馬頼寧(1930年11月就任)であったが、2年ほどで辞任する。北吟吉は後任として1932年6月に校長に就任した。

は未だに正式に一言の声明も発表せず、個人的に聞く所でも『ああしなくてはならないように立ち至ったからだ』とのみで要領を得ず、吾人等の聞く所斯くの如く一方的なるが為め、真相なるものを掴み得ない（塩入 1934 : 29）」状態だった。

当事者の一人である深井は「もしいつまでのこの状態がこの後帝音に続くものとするれば、あたかも死屍同然として残るか、或はもしも何等かの活力が内部に生ずる時が来れば、必ずや第二の事件が発生することを予言せざるを得ないのである」とし、「楽壇に対する責任は、評議員に名を連ねる鈴木鎮一氏小松平五郎氏、野村光一氏が負うべきものであると信ずる」、「学校内に於ける意見の相違などを云々しているものではない。…（中略）…このような学校の状態は、何らかの危険を孕んでいる」と警鐘を鳴らしている。その予言通り、第二次帝国音楽学校はここから一年も待たずに終焉を迎えることになる。

## ii. 合併騒動

解職騒動から一年後の 1934 年冬、評議員の小松は、財政難に喘ぐ帝国音楽学校と日本大学芸術科との合併を提案した。

しかし、この合併計画は、第二次帝国音楽学校創立の精神を揺るがすと危惧した同校の学生が一寸の妥協も許さない構えをとったために、大失敗に終わることとなる。原因は、合併推進派の幹部達が音楽界全体の発展を考えて合併を試みたのに対し、学生会を中心とした反対派勢が「帝国音楽学校」そのものに固執した点にある。その結果、同校は音楽界の希望の星となるどころか、空中分解してしまった。

『音楽新聞』（111号）と『月刊楽譜』（24巻3号）で「帝国音楽学校学生会」は、帝国音楽学校が「全学生の自主に依って創立されたもの」であり、「学校の内規にも評議は学生の意思を尊重し、学生代表に諮問する事という一ヶ条がある」にもかかわらず、合併が秘密裏に行われ、創立者の卒業生及び、一部評議員の外父兄、卒業生、教職員、学生に一言の相談もなく報告してその結果を通告されたことに対して怒りを露にしている。

通常の手順を踏んで設立された学校であればこそ、こうした問題は幹部に任されるどころだが、同校は、東京高等音楽学院を退学した学生らが、不十分とはいえ、父兄の協力を得て自分たちの手で築き上げたような学校であったから、それだけに、合併の提案それ自体が学生にとって受け入れがたい案なのであった。

その上、両校幹部の間で合併話が進められ、調印式を待つ段階になって、ようやく学生及び他の職員らに告げられたことは、学生達の自尊心を二重に傷つけた。堀内が言うように、事実上、校舎の移転のみというところまで幹部側が合併条件を譲歩したというが、これまで踏んだ幹部側の手順とその精神に対して怒りを覚えた反対派には、全く通用しなかったのである。

簡単に合併騒動の流れをまとめると、次のようになる。

---

**表5. 合併騒動の流れ**

1934 年春頃	野村光一（帝音評議員）、堀内敬三（日大音楽科）間で合併案持ち上がる。
9 月下旬	小松平五郎、評議員会にて合併案提示
10 月下旬	日本大学との合併交渉開始
11 月下旬	日大芸術科長松原寛が合併案受理
11 月 30 日	北吟吉校長と松原芸術科長会見
12 月上旬	交渉まとまる。
某日	帝音教員らに伝達、合併了解を得る。（不在教員：平間文壽、小原威子）
19 日	（帝音終業式）終業式前に教員らに再度採決、合併了解を得る。 （不在教員：西村鎮彦、麻生義輝）
某日	終業式で学生らに伝達（質問はでたが、反対特になし） 帝音学生ら、全学生大会開き、学生代表を選出
12 月 23,24 日	代表学生ら小松を訪問、反対意見を提出
1935 年 1 月 7 日	反対派全学生大会開催
10 日	登校日に幹部ら登校せず。
14 日	代表学生が北を訪問、反対決議書を提出するが、受理されず。
16 日朝	報知、東京日日が調印決定を報じる
〃	新聞の報道を受け、代表学生らが松原寛宅を訪問（堀内も同席）。
23or24 日	<b>鈴木鎮一が自力更生案①提示。→調印覆る</b>
28 日	学生ら、鈴木 <small>の</small> 更生案①を知り、反対運動の勢い増す
30 日	<b>更生案①実現に至らず</b>
2 月 4 日	<b>鈴木鎮一更生案②提示</b>
7 日夜	合併反対派で集会、翌日推進派開催の集会への欠席を呼びかけ
8 日	反対派、推進派開催の集会に一人も出席せず。 反対派は全学生大会、教職員会、卒業生会を開き総退学決定。
14 日	帝国高等音楽学院設立。
31 日	第二次帝国音楽学校廃校

---

## ・報道

この合併騒動は新年早々から4ヶ月に渡り楽界を騒がせた。騒動終結期とその後の1935年1月から4月にかけて10本以上の記事が、時に相当の分量を割いて掲載されたのである<sup>147</sup>。

この騒動で、第二次帝国音楽学校は廃校に追い込まれ、反対派学生は新校を樹立するに至った。新校樹立の先頭に立ったのは、評議員の中で発言力の大きかった鈴木鎮一だった。一連の出来事について第二次帝国音楽学校評議員野村光一は次の様に回想している。

学校の経営が行詰っちゃって、どうしても埒があかない。校長の北吟吉さんも困っていたなあ。…(中略)…結局はお手上げでね、この学校をどこかの音楽学校に吸収してもらって解散しようということになったんだけど、学生がいう事を聞かないんだよ。このまま続けるっていう。その味方になったのが、鈴木鎮一さんただ一人だ。われわれ立つ瀬が無くなっちゃって手を引いたんだけどね。

(野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史 日本楽壇長老に依る体験的洋楽の歴史』pp.260 ラジオ技術社 1978)

1935年2月7日付『朝日新聞』では、この騒動を「(第二次帝国音楽学校は)学校という名はあるものの、提琴家モグレフスキーを中心としたささやかな楽塾である、それだけに教授も学生ものんびりとした研究施設を与えられて型にはまった学校制度は御免だというのが今度の騒動のイデオロギーである」と伝えた。

## ・鈴木に対する批判

先に紹介したように、この件に関しては当事者による記事が多く掲載されたのだが、肝心の鈴木はこの件について一切発言していない。ところが、日本大学芸術科音楽科主任で今回の合併の責任者として話を進めた堀内敬三は、『月刊楽譜』(第24号第3巻)「帝音問題における日大側の立場」の中で、鈴木を下記のように批判している。

私は帝音を良い学校だと思っている。これを潰したくない。それで芸術科長松原博士に併合を進めた。…(中略)…日大の存立のために帝音は少しも必要ではない。ただ、帝音の存立のためには日大が必要であると云う話からこの件を進めたのである。日大は契約履行を主張した。約束を守って貰う権利は誰にも有る筈である。しかも出来る丈の譲歩をした。この併合は実質的に云えば単に校舎の移転に過ぎないまでに譲歩した。それがこの契約について最初から参画した帝音幹部の一人によって蹂躪された。[傍線:筆者]

---

<sup>147</sup> 1935年1月『音楽新聞』(109号)に3本、1935年2月『音楽新聞』(111号)2本、1935年3月『月刊楽譜』(第24巻第3号)には総頁数142ページの1割余りを割いた3本の声明文、1935年3月『音楽新聞』(112号)に1本、1935年4月『月刊楽譜』(第24巻第4号)には平間文壽と小松平五郎とが呼応する形態で掲載された2本の計12本。

(堀内敬三「帝音問題における日大側の立場」(『月刊楽譜』第24巻3号)

堀内の言う「最初から参画した帝音幹部の一人」とは、鈴木鎮一の事である。鈴木はなぜ、一人合併に反対し、堀内らから非難される立場となったのだろうか。同じようなことが、鈴木と同僚であった小松の口から、更に詳細な事情と共に発せられている。

原因は、鈴木鎮一が、合併調印式後に提案した2つの「自力更生案」である。(「表5. 合併騒動の流れ」参照)

12月の終業式において合併が発表された折には、学生側からすれば啞然としたまま多少の質問をするにとどまったが、冬期休暇中に合併反対派勢が組織されていった。代表学生ら年明けの1月14日に北校長を訪問し、反対決議書を提出したが、受理されず、そのまま1月16日に調印式が決行されたため、反対派勢はますます反感をつよめ、合併阻止のために、日大芸術科長の松原寛宅を訪問した。そこには、偶然堀内敬三も居合わせており、反対派学生の説得を試みたが、徒労に終わった。

それから数日後、評議員の鈴木鎮一から幹部らに「自力更生案」が提案された。調印式を終えてしまった以上、合併は決定したわけだが、野村、堀内、北、小松らは、鈴木の更生案(更生案①)を一応聞き入れ、北宅で話し合いを行った。

この時、第二次帝国音楽学校は、毎月300円以上の援助を必要としていたという。この頃の、東京大学の年額授業料は1942(昭和17)年に120円で、現在は50万程度である。また、現在100円程度のアンパンは5銭(1銭=1円の100分の1)で買えた。つまり、同校は現在で言えば、だいたい毎月100万円前後の赤字を背負っていたと考えられる。その赤字分と同じだけの額をモギリフスキー夫妻に支払い、他の教授は手弁当であったというから、合併が提案されるのも無理はないのである。

調印式後に提案された鈴木鎮一の更生案①とは、堀内と小松の証言<sup>148</sup>によれば、「P.C.L.の植村泰二<sup>149</sup>から、学校が救われるほどの十分な援助が受けられるとの確約を得た」というものであった。当然、その時の堀内らは月300円の赤字を植村の援助によって賄えるという意味として理解した。しかし、後日植村と親しかった堀内が本人に直接確認すると、植村が鈴木に提案されたのは、「毎月25円ずつ」即ち10万円程度の援助と、「年度初めの300円の宣伝費」であり、植村はこれに対して承諾したのであった。堀内から、月300円の援助を必要としていることを知ると、毎月300円という事ならば断るという返事で、植村からの援助は望めなくなった。

推測の域を出ないが、ここで鈴木鎮一の提案について考えてみたい。鈴木は、月額300円という高額な話では、どの支援者に持ち込んでも、最初から望み薄と考え、さしあたって毎月の補助金として25円を確保したつもりだったのかもしれない。更に、この時既に2月だった

<sup>148</sup> 小松平五郎「帝音、日大合併問題より帝音廃校に至るまで」、堀内敬三「帝音問題における日大側の立場」(『月刊楽譜』第24巻3号)

<sup>149</sup> 株式会社写真化学研究所(Photo Chemical Laboratory Co.Ltd.)及P・C・L映画製作所設立者の一人。東宝映画初代社長。

から、じきに訪れる「年度初め」の4月か3月末に宣伝費としての300円が入れば、内訳はともかく、一か月分はなんとか賄えるわけである。支援者へ持っていく話として、総額として毎月300円を必要としていることなどは、不要あるいは不利な情報なのである。その上、その300円を一人の後援者に負わせる必要はないのである。

実際、堀内の話によると、紛擾の話を抜きにすれば、植村は「そんな少額の金で学校一つ救われるならば喜んで御役に立ってよい」と考えていたのである。

鈴木は、同じ方式で他の後援者を何人か集めていけば、当面はやりくりできると見込んでいたのかもしれない。

堀内・小松の証言<sup>150</sup>によると、植村の援助という自力更生案が破れた後、鈴木は第二の自力更生案（更生案②）を提案した。それによれば、「私が責任者となれば其の人は金を出す」という鈴木の個人的な縁故によるものだったらしい。察するに、「其の人」とは徳川義親を想定してのことであると思われる。第二次帝国音楽学校廃校の直後に、鈴木を院長として設立された帝国高等音楽学院顧問に就任したのは、徳川義親だったからである。

「想定して」というのは、まだ鈴木がこの時、徳川に了解を取っていなかったと考えられるからである。堀内によれば、「その証拠に本日グランドピアノ一台を〔其の人が〕寄付してくれた。」と鈴木が言った矢先に、学校の玄関にピアノが一台届いた。ところが、小松がピアノの出所を探ると、それは日本楽器製造会社から運ばれたもので、「支払いは月賦、買受名義人は鈴木鎮一氏、保証人二人は追って立てる。月賦の前金は学校で買うんだからなしにして貰い度い」という鈴木の場合で届けられたものだった。このピアノの件で、小松も堀内も、とんだ茶番に騙されたと言って憤慨したのである。

しかし、鈴木背後にある「鈴木バイオリン」に目を向けて考えれば、あながち茶番とも言い切れない。「ピアノの出所」は即ち、「鈴木バイオリン」と並んで日本の楽器産業を支えた「日本楽器製造会社」である。会社としてはライバルといえども、鍵盤楽器と弦楽器という異なる分野で、互いの縄張りをわきまえた深い交流があった。

鈴木梅雄は1911年（明治44）に東京の日本楽器に派遣されたが、そこに持ち込まれる自社のヴァイオリンの修理や舶来品の観察、などの修行が目的であった。

1935年4月の『月刊楽譜』（第24巻第4号）上で、鈴木を弁護した平間文壽曰く、ピアノはかねてから同校に必要とされていたものだというが、これは楽器屋に顔の利く鎮一ならではの妙案で、ピアノをタイミングよく届けさせたことで、合併反対運動に拍車をかけたことは確かである。

大部分の反対派学生と教師たちは、合併反対の姿勢を貫き、2月13日付で学生、職員的大部分が退学、辞職したあと、世田谷経堂に新校を樹立、直ちにそちらで授業を開始した。

合併の失敗には、校主高井と家屋所有者の山名という人物との間におきた問題にも原因があった。当初、土地および校舎の名義変更には反対しないとの意向を示していた両者間で「経済上の問題」が生じ、最終的に高井は「斯う紛擾が生じては〔日大への〕名義移転に応じかね

<sup>150</sup> 前掲。小松平五郎、堀内敬三『月刊楽譜』第24巻3号掲載（1935.3）

る」と言い始めたのである<sup>151</sup>。合併先の学生と教師一同が不在の上、名義移転を拒まれた日大にとって、もはや調印式は全く意味をなさず、第二次帝国音楽学校の廃校が決定した。

### ・合併反対の理由

この合併騒動において、鈴木が合併反対を望んだ人々に賛同して後から先導したのか、同学院を立ち上げた院長である鈴木の方針に、学生や職員が賛同したのかはわからない。

日本大学芸術学科は、1929（昭和4）年にもともとあった芸術専攻科を整備し、音楽、美術、文学、演劇、映画の五部門を開講した。鈴木鎮一はこの時、ヴァイオリン担当として招聘され、教えていたのだが、第二次帝国音楽学校設立の1930（昭和5）年頃に辞めてしまったようである。

本多正明は『愛の人 鈴木鎮一先生』（1978）のなかで、次のようなエピソードを記している。

或る総合大学の学長であり、彼の申し入れは、今度その大学に芸術学部ができることになったので、一つ部長になって貰えないかとの依頼であった。鈴木先生は、

「学校の経営はむつしいでしょうね、殊に芸術学部は。失礼ですがお宅の学校の収支はどうなっていますか。」

学長は得意になって、私のところは私立学校では数少ない黒字経営ですと返答した。

「そうですか。学校で黒になるようなところはきっと教育が赤でしょう。私はそのような学校に勤めたくありませんので、この話はお断りします。」

このエピソードの他、上野の東京音楽学校の当時の専任校長であった小宮豊隆から招聘の申し出があった際に「私は古い機械の修理より新しいのを作る方が好きでして」と言って断ったという話が綴られている。

ただし、本多の著書では「やはり独自の哲学、思想、メソッドをとり入れたものでなければする気はなかった。つまり自分で学校を創立する以外になかったのである。そこで昭和六年（一九三一年）[昭和5年]、東京世田谷の代田に帝国音楽学校を創立した」という話に展開している。

既に確認したとおり、1930（昭和5）年設立の帝国音楽学校は、鈴木が創立したものではないから、事実ではない。恐らく、合併騒動の結果、帝国高等音楽学院を設立した出来事とその心境が混同しているであろう。

ただ、当時の鈴木は独自の教育方針を持った学校の設立を目指していたことは十分考えられるし、それが合併反対運動と新校の樹立に至った動機であったと考えることはできよう。

雑誌に掲載された声明文の中で、合併推進派の堀内らが非難しているのは、合併反対を指

<sup>151</sup> 前掲。堀内敬三『月刊楽譜』第24巻3号掲載（1935.3）

揮したということではなく、鈴木がとったその方法であった。

1935年4月『月刊楽譜』（第24巻第4号）に鈴木を擁護する形で平間文壽が寄稿しており、それに対して小松平五郎は「もう過去の問題」としながらも、平間の叙述を訂正・批判した。ただ、この頃には、新校帝国高等音楽学院が樹立されており、以後、雑誌や新聞を騒がせることもなくなった。

合併に反対した理由は、新校を樹立した後、つまり一応全てが解決した後の1935年10月の帝国高等音楽学院誌『音楽月報』（創刊号）の誌面「編輯雑記」にも掲載されている。雑誌上では反対派（帝国音楽学校学生会）の声明文もそのプライドだけを強調する内容であったが、こちらには合併反対についての具体的な真意が反映されている点で、確認しておきたい。

世間には随分色々な迷想家がいる。東京には音楽学校が多すぎるから合併するが好いなど言うのはその迷想のうちで最も典型的なものである。利益のために集まっている株式会社でさえ合併などということは容易に行われるものではない。まして歴史と校風とを異にしているものを幾つか併せるなどということが常識のある頭から考えだせるものか。世間にはそういう学校企業的な考え方しかできない者が、音楽家だとか教育家だとか言って通っているらしい。昭和聖代七不思議の一つである。

「編輯雑記」『音楽月報』（1935.10）

学校は益々増えるがよい。そんな頭脳を持ち主にとっては、音楽の雑誌だけでも十種以上ある所に又々「音楽月報」の出たことが一つの頭痛となるであろう。そして好いものは残り、下らぬものは涙びる。その競争は避けられない。これが自然と社会の理法である。

「編輯雑記」『音楽月報』（1935.10）

「編輯雑記」には合計5つの文章が掲載されている。そのうちの上記2つがあきらかに合併騒動の事を語っている。鈴木の記事名はないので、誰の手によるものか断定できない<sup>152</sup>が、彼は同誌の発行人であるから、彼の言葉である可能性も否定できない。可能性としては次の文章も鈴木のものと考えられる。

秋も既に半である。窓の外には蟲がしきりに啼き、月も中天に懸っている。然し自然は何時も黙っている。自然は理屈を言わんでも済むらしい。この点全く羨ましい次第である。

「編輯雑記」『音楽月報』（1935.10）

---

<sup>152</sup> 編輯雑記を書いている人物として他に、編集人の麻生義輝（筆名：麻生義 1901-1938）である可能性は高い。彼は美学者・哲學家でアナーキストとして活躍した人物で、帝国高等音楽学院樹立時に就任して美学を担当した。無政府主義に関する著書や、クロポトキンの「国家論」などを訳した彼を、権力を嫌って独立に至った同学院は歓待したに違いない。1936（昭和11）年には同学院に美学科が設置されることになったが、それからほどなくして麻生は没した。

戦後、才能教育運動を展開する中で鈴木が残した言説の傾向を併せて考えると、編集雑記の最後を飾るこの言葉が鈴木によるものである可能性は高い。鈴木は生涯、この件について無言で通したのかもしれない。しかしながら、関係者の野村光一、堀内敬三、小松平五郎らをはじめ、当時の関係者には決して良い印象を残さなかった。

事実、野村は、この時から40年以上が経過しても、「その時[合併騒動の時]思ったんだけど、鈴木さんという人は一国一城のあるじではあるけど他人と協調できない人だね。それで松本で才能教育をやってあれだけの成果をあげるようになったんだと思うな」と述べている<sup>153</sup>。

この騒動を同校学生として体験した青木十良<sup>154</sup>は、当時の事を振り返って、「鈴木さんという人はとにかくやってしまう人だった」と語る。実際の合併騒動は、報道の派手な演出とは裏腹に、一部の学生を除いて、全くの水面下で起きていたという。

青木は合併に反対であったというが、「何かあるような感じはしていたけれど、聞いてはいけないことのような気がして聞かなかった」と振り返る。騒動の終結が年度末であったことも災いして、青木は第二次帝国音楽学校の卒業生として、ほとんど「追い出された」形で卒業となったという<sup>155</sup>。

柳沢竜郎<sup>156</sup>によれば、戦後、音楽評論家の山根銀二<sup>157</sup>が鈴木を訪ね、「鈴木君、君のやり方は僕も野村君も忘れていないからな」と言い放ったところに、「評論家は口が悪いな」と鈴木が言い返した場面を目撃したという。『近代音楽年鑑』（大空社）によれば、山根は1940（昭和15）年の帝国高等音楽学校で美学を受け持っていたが、翌年にはその職を退いている。この時に山根と鈴木の間で何か揉め事が起きたのかもしれない。

### iii. 帝国高等音楽学院と鈴木鎮一の教育

退学した学生と教師たちは、代田二丁目の校舎を去ると、すぐに世田谷区経堂に場所を移して、新たに「帝国高等音楽学院」を開始した。この時、彼らは東京府に設立の申請を提出しなかった。理由は推測に留まるが、もともと彼らは学校制度を嫌い、私塾のようにのんび

<sup>153</sup> （野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史 日本楽壇長老に依る体験的洋楽の歴史』ラジオ技術社 1978: 259）

<sup>154</sup> 1933（昭和8）年第二次帝国音楽学校時代に入学。1935（昭和10）年の合併騒動時の混乱で一方向的に卒業を言い渡されたという。帝国高等音楽学院時代には主に東京弦楽団の活動とチェロの指導のために来校していた。

<sup>155</sup> 筆者インタビューによる（2008, 2009年）。

<sup>156</sup> 1959（昭和34）年から1963（昭和38）年まで才能教育研究会事務局長および『才能教育』『才能教育通信』編集長を兼任。

<sup>157</sup> 山根銀二（1906-1982）音楽評論家。プリングスハイムに音楽理論と作曲を師事。批評家として活躍したほか、多くの音楽雑誌の編集・発行に関わった功績も大きい。

りとした学習環境を望んでいたから、その結果とも考えられる。

その後、第二次帝国音楽学校校舎は、その頃日本ポリドール蓄音器株式会社社長に就任（1938年6月～）した鈴木幾三郎が引き受けることとなった。

一方、新校の帝国高等音楽学院は、経堂で始められたが、鈴木幾三郎から、旧・第二次帝国音楽学校校舎を改めて校舎を借り受けこの年の6月に移転した。更に、9千円の借金をして備品を購入して、校舎に残されていた旧第二次帝国音楽学校時代の備品は、東京高等音楽学院へ届けられた<sup>158</sup>という。

帝国高等音楽学院の院長には、合併反対運動を先頭で指揮した鈴木鎮一が就任した。鈴木が院長時、同学院には日本で初めて楽劇科が設置され<sup>159</sup>、それに伴い講堂が増築された。また、名古屋における初めての音楽学校として同学院の分教場が設置されたほか、東京弦楽団（附属弦楽団）の演奏活動が本格化した時代であった。鈴木院長時代の同学院は、以前にも増して異彩を放っていたと言えるだろう。

無論、院長の鈴木にとっても同学院は意義深い存在であった。鈴木は、1932（昭和7）年から4歳の江藤俊哉への幼児教育を開始していたし、この頃にヴァイオリン教育の対象を幼児へと拡げていた。第二次帝国音楽学校時代には、既に鈴木の子供も校舎に出入りしていたといい<sup>160</sup>、新校として再スタートした同学院は、鈴木の子供たちのための教育場としての役割をも担うようになっていったのである。その最たるもののひとつが、名古屋に開校した分教場である。

帝国高等音楽学院開校後の1935年11月9日、名古屋に同学院の分教場が開校した。施設は名古屋の「中部児童愛護団体」が経営していた「皇風幼稚園」を借りたもので、開校時の在籍者数は約30名だった。

音楽学校の無かった名古屋では、その設立がかねてから望まれていたので、分教場の開校は大いに喜ばれたと見える。開校式には、名古屋市の教務課長や名古屋新聞主筆など約300名が列席し、盛大に行われた。

帝国高等音楽学院名古屋分教場の場長は、鈴木が務めた（ヴァイオリン科兼任）。声楽は、平間文壽、伊藤千枝子という人物で、東京の同学院でもピアノ科教授であった人物と、鎮一の義妹（喜久雄の妻）静子がピアノ科、変わり種としてギター科があり、マンドリンとギターを独学で学んだ中野二郎（1902-2000）<sup>161</sup>が受け持った。

分教場の学生には、のちに才能教育運動に携わる青年らもいた<sup>162</sup>が、分教場の制度として

---

<sup>158</sup> 渋川久子「東京高等音楽学院史の研究」『国立音楽大学研究紀要22』p.96（1987）

<sup>159</sup> 楽劇科長は、伊庭孝。同科設置は同学院声楽科主任の平間文壽と伊庭孝の計画であった。

<sup>160</sup> 會則道氏（2007, 2008）、青木十良氏の証言による（2008, 2009）

<sup>161</sup> 作曲家、編曲家として活躍。1937（昭和12）年には《一茶さん》などの童謡も作曲している。鈴木教育における小林一茶の俳句採用に影響があるかどうかは断定できない。

<sup>162</sup> 小島正美『「スズキ・メソッド」世界に幼児革命を』p.35（共同音楽出版社 1985）

最も着目しておきたいのは、入学資格及年齢をいずれも「不問」としている点である<sup>163</sup>。このことは、名古屋の分教場が、鈴木にとって彼の教育法の実験場としての意義も持っていたことを示唆している。

鈴木は、分教場開校の3年前（1932）から、東京で4歳の江藤俊哉を教え始め、1934（昭和9）年には、その方法論の一部を雑誌に発表している。

本章（1）演奏活動「弓の用い方と開放弦のポジション」参照）で既に紹介した、鈴木鎮一の『月刊楽譜』誌上での連載第4回「ヴァイオリン奏法研究（4）教ふべき事、習ふべき事」がそれである。

既に本稿で分析したように、この論文は、初習者が全弓ではなく、短い運弓（肘の静止した状態）を用いた方が格段に奏し易いことを証明したものである。この理論は、鈴木が「才能教育第一号<sup>164</sup>」と名づけた4歳の江藤俊哉に対して実践済みの理論なのであった。

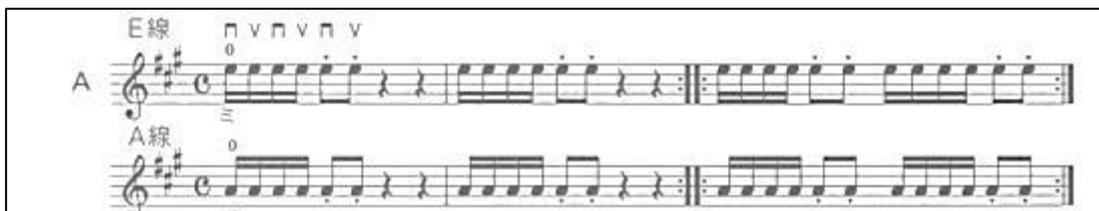
（以下、同稿引用）。

この方法[十六分音符による練習]で私は、四歳の江藤俊哉君と言う小さい子供を二年間指導してみたのである。最初は耳が第一、譜なしでA線とE線の二本のみを用ひて、ドレミファ即 *Adur* で音階を教え、全弓を用いさせず、次のように



等の弦の静止状態で弾くべきものばかりを、様々に変えて与え時には *Adur* の曲をこしらえ、主として正確な耳の練習、右手の落付いた動き、をこしらえる為に注意したのである。

ここで提案した練習法によって、鈴木は、ヴァイオリンという楽器を、初習者の大人のみならず、幼い子どもが扱える「易しい楽器」へと生まれ変わらせたのである。16分音符による練習法は、現在も尚、才能教育研究会スズキ・メソードで最初に教授される。



（才能教育研究会編『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集第一巻』全音楽譜出版社、2006.）

<sup>163</sup> 『音楽月報』1935.11

<sup>164</sup> 鈴木鎮一「その頃の江藤俊哉」『芸術新潮』1955.1

分教場を開校した当時（1935）には、鈴木もこどもの教育に相当の自信を持っていたことであろう。この「実験場」には、父（義道）に連れられて豊田耕児もやってきたという<sup>165</sup>。

豊田耕児は、1933（昭和8）年生まれ。父の義道は浜松の日本楽器製造株式会社（現・ヤマハ株式会社）に務めていた。豊田によれば、父の義道は「なんでも屋」と呼ばれ、弦楽器全般（ギター、マンドリン）、ハーモニカを作る、「浜松の音楽のボスのような存在<sup>166</sup>」だったという。もともと、鎮一の弟、章に師事し、浜松から名古屋まで通っていたが、鎮一が帰国（1928）すると、章のすすめで鎮一に師事した。1933（昭和8）年9月1日、耕児が誕生すると、名古屋に引っ越し、その2年後に開校した分教場に息子と共に通っていたという<sup>167</sup>。

### ・弟子たちのデビューと東京弦楽団

1934年10月7日、鈴木鎮一が指揮を務める「東京ストリングオーケストラ」が、彼の故郷名古屋で披露された。この時、「才能教育第一号」の江藤俊哉（満6歳）も舞台上上がった。故郷名古屋で、鈴木カルテットの演奏会と組み合わせて披露された東京ストリングオーケストラの演奏は、鈴木鎮一にとって試験的な試みだったと同時に、自分の幼い弟子を初めて舞台にあげた演奏会として、大変意義深いものであったに違いない。

既に本稿で何度か登場している「東京ストリングオーケストラ」（のち「東京弦楽団」）の沿革は表6のとおりである。

---

<sup>165</sup> 小島正美『「スズキ・メソッド」世界に幼児革命を』p.35（共同音楽出版社 1985）

<sup>166</sup> 2013年3月28日第16回スズキ・メソッド世界大会シンポジウムⅡ「鈴木鎮一を語る」での発言から。

<sup>167</sup> 小島正美（1985）は、「三歳になったばかりの豊田[耕児]君を連れて、長野県の上諏訪の高等女学校へ」余吾カルテット（余吾仁三郎ら）と共に演奏に来た頃、豊田の楽器は「[義道が]ノコギリで切って改造した小さなバイオリン」で、「まだ鈴木氏にはついていなかった頃」と述べている。しかし、豊田耕児が父と分教場に来ていたのが2歳の時であるとも述べ、この点で話が食い違っている。

表 6. 東京弦楽団年表

1931 年春頃	第二次帝国音楽学校附属弦楽団として結成（指揮：モギレフスキー）
1932 年 6 月 14 日	帝国音楽学校演奏会出演（東京・日本青年館）
11 月 29 日	JOAK ラジオ出演
1933 年	モギレフスキーと JOAK 間でトラブル
1934 年	東京ストリングオーケストラ結成（指揮：鈴木鎮一）
	※学内では帝国音楽学校附属弦楽団として活動
7 月	鈴木四重奏団演奏会の際に東京ストリングオーケストラ披露（名古屋）
	※江藤俊哉デビュー
10 月 28 日	東京ストリングオーケストラ第一回発表演奏会（東京・日本青年館）
	※江藤俊哉出演
	「東京ストリングオーケストラ」から「東京弦楽団」へ改称
1935 年 6 月 9 日	東京弦楽団第 2 回公演（東京・日比谷公会堂）
1936 年 10 月 7 日	東京弦楽団第 3 回公演（東京・日本青年館）
1937 年 2 月 20 日	鈴木鎮一門下生発表演奏会
	※東京弦楽団の伴奏で江藤俊哉（10 歳）演奏。
	※豊田耕兒（4 歳）父義道のギター伴奏でデビュー
1938 年	帝国高等音楽学院附属弦楽団指揮者に津川主一就任
1943 年 3 月	帝国高等音楽学校廃校（附属弦楽団も廃止）
1953 年 1 月 12 日	東京弦楽団（指揮：岩船正治）演奏会
	「身体障害者更生援護基金募集のための演奏会」（東京・日比谷公会堂）
1954 年 12 月 14 日	東京弦楽団演奏会（東京・日本青年館）
1958/59 年	岩船ら「みどり会 <sup>168</sup> 」発足
1960 年	「原始林会」発足
1961 年	日本弦楽指導者協会発足 ※鈴木鎮一は同協会顧問

<sup>168</sup> アマチュアの人々が集って主に岩船の音楽談義を聞く主旨で「みどり会」を結成、その後、作曲家やピアニストといった芸術家を集めた「原始林会」を結成。しばらくの活動の後、次第にメンバーを揃え、「日本弦楽指導者協会」として体制を整えた。（座談会「日弦協設立のころ」『JASTA』No.90, 1986.1）

1934年10月28日、東京の日本青年館で東京ストリングオーケストラ第一回発表演奏会が開かれた。この時、6歳の江藤俊哉がザイツ（Friedrich Seitz）作曲のコンチェルト1番に加え、12歳の星出イト子（のちに才能教育研究会指導者）がフィオリロのカプリースから演奏し、鈴木は早期音楽教育の成果として印象づけた。

鈴木は、この時の江藤の演奏について「ザイツ第一番の《協奏曲》を好ましい活気にあふれた演奏は私を大いに楽しませてくれた（『芸術新潮』1955.1）」と回想している。

1937（昭和12）年2月20日、「鈴木鎮一門下提琴演奏会」が日本青年館で開かれた。当日のプログラムによると、出演者は主に帝国高等音楽学院の学生だが、既にデビューを済ませていた江藤俊哉や、星出イト子も出演している。

この日の話題をさらったのは、3歳6か月の豊田耕児が飛び入り出演して初舞台を踏んだことであった。彼は父のギター伴奏でドヴォルジャーク作曲《ユーモレスク》を演奏した。飛び入りの情報は事前に漏れていたらしく、演奏会前日から新聞を賑わせた<sup>169</sup>。

こうして、まだ幼い江藤俊哉や豊田耕児などが、帝国高等音楽学院（学校）内で組織されていた東京弦楽団をバックに日本青年館などの舞台上で演奏する機会ができ、鈴木の弟子たちの発表会に東京弦楽団が出演することは当たり前の風景となっていった。

1939年9月12日、鈴木は、大阪レインボーグリルにて「幼少年ヴァイオリニスト試聴会」を行った。ここでは、いずれも満3、4歳から鈴木は指導を受けた生徒、年齢層は5歳から12歳程度の、江藤や豊田を含めた若い生徒たちが演奏を披露した。

これを報じた『音楽新聞』（1939.9）によれば、この時、「鈴木鎮一が早教育運動を提唱した」という。これは、鈴木鎮一が公の場で早期教育提唱を行った最初の記録である（以下引用）。

ヴァイオリニスト鈴木鎮一氏はヴァイオリン界発展のため、その根本的な開発運動として新しい出発点に立ち、「言葉と共に音楽を初めよ」という立脚点に基づき、早教育運動を提唱…（以下略）

（1939年9月『音楽新聞』253号）

鈴木は、翌10月25日に「早教育提唱幼年ヴァイオリニスト演奏会」（於日比谷公会堂）を開催して、今度は広く一般に呼びかけた。

同年11月25日には、鈴木は教育とその成果が一挙に世に知らしめられることとなった。なぜなら、毎日新聞主催の第8回音楽コンクール<sup>170</sup>にて、「才能教育第一号」の当時12歳の江藤俊哉が、J.S.バッハ《ヴァイオリン協奏曲》（a-moll）を演奏し、弦楽部門第一位、および文部大臣賞を受賞したのである。ちなみに、その時第3位を獲得した山本恵子（あやこ）

<sup>169</sup> 「“ボクは五つだーい” 豆提琴家現わる」1937年2月19日付『朝日新聞』、「“ダダッコ演奏” アンコール一蹴 “天才児の夕大喝采”」1937年2月21日付『朝日新聞』

<sup>170</sup> 1932年に開始された音楽コンクールで、毎日新聞主催、文部省後援による。現在開催回数80回を超える。

<sup>171</sup>も鈴木<sup>171</sup>の教育を受けた弟子であった。鈴木<sup>171</sup>の『愛に生きる』(S:1966a)によれば、この当時満6歳だった豊田耕児にも、江藤と同じ課題曲を審査員の前で演奏させたという。ただし、「皆さんに聴いて頂くだけが目的であるから、豊田耕児君は採点しないでいただきたい(S:1966a:50)」と述べて辞退を申し出た。

このことから、1939年当時の鈴木<sup>171</sup>が、ヴァイオリンの演奏能力が、教育によって伸展可能なものであるということに確信を持っていたと考えられる。

以来、鈴木<sup>171</sup>は実践を重ねて、幼い生徒ばかりが出演する演奏会を定期的に開催するようになる。「鈴木鎮一門下生幼年ヴァイオリニスト演奏会」(1941年11月15日 日比谷公会堂)には19名、一年後の「幼年ヴァイオリン演奏会」(1942年10月24日 日比谷公会堂)には2倍弱の34名の生徒が出演しており、生徒が続々と入門していった様子が顕著にうかがえよう。1943(昭和18)年3月21日には「鈴木鎮一門下第十四回勉強会」が開かれたことがプログラムから判明しているが、これは会場が華族会館となっているから、非公開だったものと思われる。出演者は26名で豊田耕児のほか、小林武史・健次<sup>172</sup>兄弟の名がある。

#### ・才能教育の完成

鈴木<sup>171</sup>は、1942年10月24日開催の「第四回幼年ヴァイオリン演奏会」のプログラムに付された「性格をつくる」という小冊子の中で、「総ての子どもは立派な才能をもっている」とし、「言葉を教える、この何でもない中に総ての指導法中最も優れたものが示されている。私はこの点に着眼して五か年、ヴァイオリンの指導にこの天理を試みて今日となったものである(私は言葉が出来れば入門を許し試験をしない)」と述べている。

才能教育の特徴である「母国語教育」に倣った教育法は、1937年頃に、鈴木鎮一のヴァイオリン教育の方法として取り入れられたのである。鈴木<sup>171</sup>は戦時中、父の工場に資材を送り込む責務を負い長野県木曾福島へ疎開した。現在の調査では、それは1943年頃のことと考えられる。

---

<sup>171</sup> 1930年頃ヴァイオリンを始め、1937年林龍作に師事。1938年より帝国高等音楽学院入学、鈴木鎮一に師事。1941年帝国高等音楽学校卒業。戦後は長野県松本にて才能教育研究会指導者として後進の育成にあたるも、20代半ばで夭折した。

<sup>172</sup> 小林武史(1931-)ヴァイオリニスト。1949年第18回毎日音楽コンクールヴァイオリン部門第1位、1955年東京交響楽団(1955-)、チェコスロヴァキア国立ブルノ・フィルハーモニー(1961-)、よりブルックナー交響楽団(奥)(1964-)、読売日本交響楽団(1967-)コンサートマスターを歴任、桐朋学園大学講師など務める。

小林建次(1933-)ヴァイオリニスト。アメリカのジュリアード音楽学校進学。オクラホマシティ・シンフォニー、東京都交響楽団のコンサートマスター。1950年よりニューアーツ弦楽四重奏団を主宰。桐朋学園大学教授。

### 第三章 日本における音楽の早教育と鈴木鎮一の教育

「才能」が教育可能な能力であるという考えは、世界的に見るとすでに 18 世紀初頭のイギリスにおいて現れはじめていたことは、第一章で確認したとおりである。現在、楽器教育という、鈴木の子供の才能教育に限らず、早いものでは胎教を含む 0 歳以前から、一般的には 4、5 歳からその稽古に通う「早教育」の形態は珍しくない。では、日本においてとりわけ音楽教育の方法として「早教育」が浸透したのはいつのことであろうか。

#### (1) 日本における音楽早教育の概念

最初に、雑誌『音楽界』<sup>173</sup>にみられた、音楽早期教育の有効性や必要性が説かれている記事を確認したい。明治末期から大正期にかけて、全日本音楽教育会理事の山本正夫（堤正夫）<sup>174</sup>らの日本人教育者の手によるものと、彼らが翻訳した海外の教育者たちの論稿である。これらの記事は、当時の日本に「音楽早教育」の概念があったことを証明している。

子供は感化され易い。

音楽は子供の時代が大切。三つ子の癖は百までとか云う通り子供の時代にしみ込んだことは生涯附け纏う【傍線: 筆者】

(山本正夫「子供と音楽 (一)」『音楽界』4 巻 1 号 p.63 : 1911.1)

所謂孟母三遷の教えの如く、四囲の事情が、常に児童の心を支配すると云う心理作用がありますからいつしか過ぎ去りたるふる事を蓄えていて、能力生じるに至ってから思い出でて真似することは理論上ありそ一なことです。実に戦慄のほかはない。これにつけても、児童教育上、猛省を要することは、乳母や子守の選択である。【傍線: 筆者】

(山本正夫「児童と音楽」『音楽界』4 巻 2 号 p.48 : 1911.2)

<sup>173</sup> 『音楽界』復刻版（大空社 1995）1 巻 1 号（1908.1）-6 巻 12 号（1913.2.12）；147 号（大正 3.1）-266 号（大正 12.12）

<sup>174</sup> 山本正夫（1880-1943）兵庫県出身。少年期は神戸に住み、十歳の頃からドイツ人宣教師のキリスト教会にてアコーディオンで賛美歌の伴奏、ボーイソプラノなどを務めた。1901（明治 34）年東京音楽学校本科入学、1903（明治 36）年卒業。同年 7 月より、私財を投じて月刊誌『音楽界』を創刊し、主筆兼編集長を務める（-1925）。その後、島根県師範学校教諭のほか、外地（朝鮮・台湾・満洲）を含む全国各地で教育団体主催音楽教育講習会に主任講師として出講。兵役（1905-1908）を経て、1908（明治 41）年より明治女学校、家庭学校講師、千葉県師範学校教師など歴任、同年私財を投じて音楽教育者の研究連絡発表交換、相互扶助の場を目的とした「全日本音楽教育会」を発足、1941（昭和 16）年まで率いた。

児童の時がよき勉強時である。一生涯最も閑な此の児童の時に於いて、毎朝時間を定めて唱歌を練習するのは、実に適当な日課である。三才以下では楽器の必要もなく全く鸚鵡式で口から口に教えておく。

大抵の子供は自分の分かったメロディだけは、楽に弾くことができる。師範学校の老講習生や老年の教師が一生懸命で、自習しても容易に歌曲の形の出来ないのとはまた何たる逆比例であるか。[傍線: 筆者]

(山本正夫「児童と音楽」『音楽界』4巻3号 pp.50-51: 1911.3)

ハーモニーに入るの門は聴くことであらねばならぬ、是こそ全く自然に適った者である、音楽は音響の言葉であるからこの言葉を知らんとする者はまず之を聴かなければならぬ。[傍線: 筆者]

(シーモア<sup>175</sup> (紫香生 訳)「新音楽教育」『音楽界』179号 p.22: 1916.9)

木村 [久一] 文学士は... (中略) ...子供の能力はその発達期に発達機会を与えなければ段々に枯れ死にしてしまう。即子供の能力の可能性の遞減という現象が現れる、早教育が英才を作る所以はここにあると論じている。

(平戸大<sup>176</sup>「音楽の英才教育を研究せよ」『音楽界』第180号 p.5: 1916.10)

音楽的能力というものは人の想像するほどのものでなく至って平凡なものだと考えている... (中略) ...大多数の子供はごく感じやすい時代に耳や心を訓練するのを怠る為に生得の音楽的能力を失う、教育は人が持って生まれた天性を開発しこれを発達させて遺伝を助けるものであると信じている。...此迄で音楽研究の不十分であったのはその両親の不熱心と教授の欠点に帰して、聞き覚えで弾くのは目で見ながら弾く妨げをなすものであり又音楽の耳を悪くするものだと言っていた。然し、子どもが聞き覚えで話をするのは他日字を覚える時の邪魔になると言う者があったとしたらどうだろうか。音楽は最初に耳に訴えるものであるからそれを抑えつけようと云うのは甚だ理屈に合わない話だ。... (中略) ...要するに音楽的能力は遺伝によるというよりも教育力によりて大抵の子供が持って生まれた其潜伏した能力を開発するにあると言うべきものである。[傍線: 筆者]

(エヴリン・フレッチャー・コップ<sup>177</sup>「音楽能力は果たして特殊の遺伝によるか」『音楽界』182号: pp.6-8: 1916.12)

---

<sup>175</sup> シーモアという人物については詳細がわからないが、Harriet Ayer Seymour という人物で、アメリカで1910年代~1930年代にかけて音楽教育に関する著書を上梓している。同誌に掲載されたのは、“The new education in music”からの訳出と思われるが、同著は1935年になって個人出版されたため、原典は定かではない。

<sup>176</sup> 『音楽界』主幹。「音楽年鑑」大正10年版、大正11/12年版(竹中書店)編者の一人。

<sup>177</sup> Evelyn Fletcher Copp (1872-1944) アメリカ人音楽教育家で、「音楽は最も易しい言語」などの理念に基づいたフレッチャー・メソッドを確立した。日本においてフレッチャー・メソッド (Fletcher Method) はあまり馴染みがないが、今後本研究においても注目すべき存在である。

ここで重要なことは次の2点である。まず、この当時「音楽は耳から」とする考え方が、当時の音楽教育関係者によって翻訳され、日本に紹介されていたということ。日本の伝統音楽における口伝の発想からすれば、耳に伝えるということに対して日本の音楽関係者が抵抗を感じたとは考えにくい。もう一つは、それが幼児期のうち、つまり「三つ子」などの就学前に行われるべきものと考えられていたことである。

特に、エヴリン・フレッチャー・コップの論文は、子どもが聞き覚えて話すことへの「気づき」から、音楽を「耳から覚える」ことに発展しており、「音楽は遺伝によらない」という結論は、鈴木鎮一の考え方と共通項が多い。

この年（1916）、鈴木は18才である。彼の叙述によればこの頃の鈴木は、多くの本を読む青年だったというし、この記事を読んでいたかどうかは断定できないが、当時ヴァイオリン王と言われた鎮一の父、政吉の名が雑誌「音楽界」に登場していることから推定しても、鈴木家で同誌を所有していた可能性はかなり高い。

ただ、ここでは単に鈴木がそれを読んでいて意識的に採用したかどうか、あるいは影響があったか、ということよりも、この当時「耳から覚える」ことを当然とする考え方が、音楽教育界において紹介され、認められていたという事に留意したい。

## (2) 大正期自由教育運動

次に、大正期に興った自由教育運動の流れを概観したあと、芸術に特化した芸術自由教育の活動における目的とその特徴を確認する。

この運動は、学制発布（1872）以来の教育を「教師主体の詰め込み式教育」として批判し、それを「児童主体の教育」（学習）へと変えていこうとするものであった。

もともと、アメリカ人のジョン・デューイ（John Dewey 1859-1952）がシカゴ大学に設置した実験学校（1896）や、彼の著書『学校と社会』（1899）の出版を機に、新教育運動と呼ばれる運動がはじまり、1900年にはエレン・ケイ（Ellen Key 1849-1926）の「子どもの世紀」が刊行された。また、1920年代の新教育運動の中で大きな役割を果たしたヘレン・パークスト（H.Parkhurst 1887-1959）は、「教育の秘訣は子どもを尊敬することにある」（R.エマーソン（R.W.Emerson 1803-1882）という思想から、ダルトン（ドルトン）・プラン（ニューヨークの子ども大学）<sup>178</sup>を考案、実践している。

---

<sup>178</sup> ドルトン・プラン：パークストが、「子どもの本来の個人的自発的発現の発達を許すような自由」という原理に基づいた教育を進めたマリア・モンテッソーリ（M.Montessori 1870-1952）に師事し、その後の教育実践上で生まれた「子ども大学」などの教育計画のこと。幼い子供が、教授されるのではなく、大学生の様に自主的に学習することが求められた。日本からは、澤柳政太郎（1917年に成城小学校設立）、小西重直、長田新がパークストの子

日本では、かなり早い時期にデューイ著『学校と社会』が澤柳政太郎および馬場一朗翻訳で全国の学校に配布されたようだが、反響はほとんど無かった。しかし、大正期になるとJ.ルソー著『エミール』（1913 初版）が良く売れ、次第に日本国内においても新教育運動と対応する波が起きた。

自由教育運動は、私学教員達の努力によるところが大きく、その後公立学校にも取り入れられた。しかし、運動を推し進める人々と、現場の教師たちとの連携が取れていない現状があり、考えなしに「自由教育」を模倣する教師も多かった。

また、「自由」を尊重するという運動の性格上、文部省などに反国家主義的な運動として警戒され、次第に弾圧の対象となり、昭和期になると自由教育＝童心主義ととられるようになり、衰退してしまった。しかし、今日の評価では、廃刊後に芸術自由教育について論じた著作が多く登場し、後に芸術だけでなく教育全体に与えた影響も大きいといわれている<sup>179</sup>。

芸術自由教育は、教師が頭ごなしに児童を教育しようとする学校において、機械的な作業と化している学校教育とその教材のつまらなさに危機感を抱いた芸術家北原白秋、山本鼎などによって創刊された雑誌『芸術自由教育』（1921.1-11）を以て展開されたが、1年足らずで雑誌が廃刊となってよりどころを失った芸術自由教育運動は衰退せざるを得なくなった。

---

#### 表7. 芸術自由教育の流れ

1919年4月27、28日 第一回児童自由画展覧会開催（山本鼎）

1920年12月26日 児童自由画協会→日本自由教育協会に改名

1921年1月～11月迄（10月号除く計10冊）『芸術自由教育』の発行（片山伸、山本鼎、岸部福雄、北原白秋）

※雑誌発行は山本・片山の自由画教育運動の延長で、編集は日本自由画協会による。芸術自由教育についての論稿や現状報告、童謡、子どもの自由画（選抜あり）を掲載。

『芸術自由教育』廃刊後、運動次第に衰退

---

#### i. 芸術教育における当時の問題

芸術自由教育における特徴の一つは、児童主体の教育（学習）である。具体的には、芸術自由教育における自由画であれば手本すなわち臨画の廃止であり、詩であれば、当時学校唱歌のような文語的な歌詞ではなく、自由律による詩の創作がそれである。

もう一つは、子供の作品を、芸術的作品として評価するという点にある。北原白秋はじめとするメンバーたちは、雑誌『芸術自由教育』に投稿された児童の作品が芸術的であることに驚いた、と同誌上でしばしば述べている。つまり、子供の中から自然と湧き出る創作力に

---

ども大学を視察し、成城小学校にて報告した。

<sup>179</sup> 中野光『大正デモクラシーと教育 1920年代の教育』（新評論 1990）

任せ、それを評価しようというものである。

芸術自由教育に携わった人々に共通するのは、「子どもの創造能力の高さの発見」である。この運動は、子どもの能力が就学後の不自由な生活によって狭められ、その発達が妨げられることを阻止する為に展開された。同時期（1918）に、鈴木三重吉の『赤い鳥』発行を以て展開された「童謡運動」<sup>180</sup>があるが、この運動は官製の小学唱歌に対抗することをその目的の一つとしていた。つまり、学制発布の1872（明治5）年以来行われてきた学校教育<sup>181</sup>には、芸術性を求めることが出来ないというのが彼らの認識であった。

小学唱歌に関しては、山住正己が『教育内容と日本文化』（青木書店 85:1977）のなかで、次のように述べている。

*小学唱歌の誕生は、日本人の音感を西洋に向けて開くと同時に、残念なことに「教育音楽」と云う閉じられた世界の形成にも力を貸すことになった。教師は、この世界におしこめられ、芸術音楽そのものの価値から遮断された。…（中略）…学校の普及は、この唱歌を急速に大衆の間に広げることが可能にした。…（中略）…これによって、「芸術音楽」は大衆の手の届かないところにおかれることになった。*

芸術自由教育を薦めた人々は、この教育が当時の学校教育に内在していた真の芸術からの隔絶という問題を解決し、非芸術的な公教育とは対照的な教育として展開することを目的としていたのである。

## ii. 家庭の意義

先述したように、芸術自由教育においては、学校における芸術教育の代替案として提案されていることが特徴である。その中で、彼らは、修学以前の教育の場、すなわち家庭教育が児童のためには理想的な教育の場という考え方を持っていたようである。

例えば、北原は、「将来の児童教育」（『婦人公論』19-20:1923）の中で、「小学校は家庭の延長であり、自然の中の楽園であらねばならぬ。」と述べている。これは北原にとっての家庭の定義を表している。それは即ち、「児童にとっての自然の楽園」なのである。

それでは、当時の日本における「家庭」とは、どのような存在だったのだろうか。周東美

---

<sup>180</sup> 1918（大正7年）7月に文芸雑誌として『赤い鳥』（発行人：鈴木三重吉）発行。官製の唱歌に対抗するものとして芸術性を持った子供のための作品を掲載することを目的とした。

<sup>181</sup> 学制発布当初は「当分之ヲ欠ク」とされて実施されていなかったが、1879年文部省音楽取調掛発足後、ルーサー・ホワイティング・メーソン並に伊澤修二によって『小学唱歌集』所収が編纂、1882（明治15）年に刊行（奥付は1881年）された。楽曲は外国歌曲に道徳的とされる内容を雅文を充てたものであった。

材（2007）<sup>182</sup>によれば、1910年代には、「家庭音楽」という言葉が音楽雑誌や女性雑誌にみられ、童謡雑誌やレコードが普及する以前から、ピアノや歌声が鳴りひびく音楽のある家庭生活が理想像として大衆の中に植え付けられていたという。

本稿第二章（(1) 東京時代 ii. 安藤幸と幸田延）で触れたように、幸田延は欧州での生活において印象深かったこととして、家庭において音楽を楽しむ様子を1910（明治43）年の『音楽界』にて報告している<sup>183</sup>。また、この頃、田辺尚雄が「家庭踊」と名づけた、田中正平考案の日本式社交ダンス（惣踊）が紹介され、流行したことに象徴されるように、当時の日本の家庭の中には、家族中心の趣味というものが欠けていたし、また、それが求められた時代でもあった。

田辺によれば、「たまに趣味を持つ家庭があっても、父と母と子供が互いに無関係な娯楽を持つために、家庭としてはさびしく、ために主人は娯楽を花柳界に求め、家庭は一層寂しいものと成る状態であった<sup>184</sup>」という。つまり、大正期における日本の一般的な家庭は、その家庭の人々（親など）と子どもが共通の娯楽、すなわち歌や踊りなどの芸術を愉しむ場を理想とし、また、現実にも浸透し始めた頃であったと考えられる。北原が述べた「児童にとっての自然の楽園」としての家庭とは、娯楽であるにしる、すでに音楽や踊りといった芸術に通ずる要素を備える土壌としての場だったと考えてよからう。

山住（1977）が述べるように、唱歌教育が学校教育に取り入れられたことは、国民に音楽を浸透させる意味では成功したが、芸術音楽からはむしろ遠ざける結果となった。

周東（2007）は、芸術自由教育運動においては、当時出来上がりつつあった「一家団欒」という理想の「家庭」において芸術教育が行われることが期待されていたと述べる。

これらは、学校教育への対抗するものとして現れた運動であるから、対象としてはまず就学児を想定していたと考えられ、未就学児に対する早教育を特に目的としていたわけではない。しかし、彼らが芸術教育の可能性を、学校ではなく家庭に求めていたことは確かであろう。当時の家庭という場所は、富裕層に限らず、芸術を育むことのできる場として確立され始めていたのである。

更に、昭和初期にかけて大衆の間に広くレコードが普及していったことは、専門知識や技術を持たなくとも、家庭においてある程度、西洋音楽を楽しむことを可能した。それは、芸術教育の場としての環境を家庭において整えることが容易になったことも意味し、自ずと早教育の可能性を高めることになったのである。なぜなら、昭和期以降に登場する天才児と呼ばれた人々にとって、レコードは大人にとっての鑑賞用以上の役割、即ち指導的役割をも担っていたと考えられるからである。

---

182 周東美材「子供向け文芸運動の産業化——童謡レコードを事例として——」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』No.72

183 幸田延「家庭と音楽」『音楽界』（1910.10）

184 田辺尚雄『田辺尚雄自叙伝』（邦楽社 1981）

こうして、明治末期から大正期にかけて、子どもにとっての芸術教育の場としての家庭という環境が整えられていったのである。ただ、こうした家庭環境の変化は、意識的に行われたというよりは、様々な運動の結果として導き出されたものであったと考えられる。例えば、大人にとって鑑賞対象であるレコードが、子どもにとっては教材であったことは、恐らくほとんど意識されなかったのではないかと思われるのである。

即ち、無意識的であったことが、自然な喜びと共にその能力を子どもの中に培ったと考えられるのである。ただ、それが故に、昭和期に現れた音楽の「天才児」に対する世間の驚きは甚だしかった。そして、世間は一挙に早教育ブームに沸くことになるのである。

### (3) 昭和期の音楽早教育

伊藤由紀 (2004) <sup>185</sup>によれば、日本において「早教育」の考え方が音楽教育の基本概念として一般に広く知らしめられたのは、1917 (大正 6) 年に出版された木村久一の『早教育と天才』がきっかけであるという。

木村久一は、1883 (明治 16) 年山形県の生まれ。1913 (大正 2) 年に東京大学文科を卒業後、英語、心理学、論理学などを教えた。1916 年 7 月 25 日、26 日付読売新聞朝刊「よみうり婦人付録」に、「十四歳にして哲学博士一天才を造るには早教育 (上)、(下)」を寄稿した。そして、その記事の中で紹介した内容をくわしくまとめた『早教育と天才』(隆文館) を 1917 (大正 6) 年に出版、再版を重ねた。同書は、カール・ヴィッテという牧師が、自らの手でその子どもを「子供の教育は子供の知力の曙光と共に始めなければならない。そう教育すれば、大抵な子どもは非凡な人になるという確信」を持って、その通りに育てたという話<sup>186</sup>を中心に、早教育の重要性を説いたものである。

伊藤はこの『早教育と天才』が出版された 1917 年前後に幼児期を過ごし、1930 年代に音楽家としてのキャリアを築いたピアニストの原千恵子、ヴァイオリニストの諏訪根自子らを、「早教育」第一世代と定めている。そして、彼らの存在が、音楽教育における「早教育」型の通例化に大きく影響していると述べている。実際、昭和初期の日本では、天才少年少女の登場、官立東京音楽学校内に設立された上野児童音楽学園、絶対音早教育、そして、鈴木が提唱した音楽早教育など、早教育に関連する動きが多く見られた。本節では昭和期から戦後にかけてに展開されたこれらの音楽早教育を概観する。

#### i. 上野児童音楽学園

音楽の早教育というと、在野の音楽家たちによる教育活動が注目されがちだが、官立である東京音楽学校内にも、早教育のための機関が存在していた。

東京音楽学校の同窓会組織「同声会」を母体とした「上野児童音楽学園」である<sup>187</sup>。園長は当時東京音楽学校校長の乗杉嘉壽が兼任した。

開園時の報道は、「幼き音楽家養成 小学校程度の音楽学校わが国最初の誕生 (読売新聞

---

<sup>185</sup> 「「天才」少年少女の時代」(共著『貴志康一と音楽の近代 ベルリンフィルを指揮した日本人』2004 青弓社)

<sup>186</sup> ヴィッテの父は“Karl Witte: oder Erziehungs- und Bildungsgeschichte Desselben” (1818) という本に息子の教育過程を綴っている。

<sup>187</sup> 詳細は『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第二巻』(pp.070-1122)、橋本久美子「上野の杜の波瀾万丈 第八回 上野児童音楽学園」『藝大通信』(2009、pp.12-13)に掲載されているほか、国府華子「昭和初期のピアノ教育—上野児童音楽学園の取り組み—」(2011)ではピアノ教育の側面から同学園の教育課程を検討している。本稿は、筆者が同声会事務局所蔵『同声会報』(昭和 17 年 9 月号～昭和 23 年 4 月号は欠本)を調査した結果を基にしている。

1933.4.25)」と伝えている。指導には東京音楽学校教授と研究生があたったが、本科や師範科学生のための教育実習の場として教員無試験検定を取得するのにも活用されていた。

同園は1933（昭和8）年6月に開園し、東京音楽学校の空き教室を利用して週2回（水、土の放課後）に開かれた。対象は尋常小学校第四学年（後に第三学年）以上の児童である。1936（昭和11）年から高等科が設置され、上野児童音楽学園尋常科出身者と外部からの受験者を含める46名（募集30名）が入学した。1940（昭和15）年から研究科設置、こうして上野児童学園尋常科、高等科、研究科を経て東京音楽学校入学という体系が整えられていった。

1942（昭和17）年には戦況の悪化で授業を中止することも増え、昭和18年に初等科（旧・尋常科）第10回の演奏会を行い、昭和19年には登校者が減り、3月には選考試験や卒業式、4月に入園式を行うものの教場を神田分教場に移し、9月には授業中止となった<sup>188</sup>。

学園設立は乗杉が1931（昭和6）年欧州視察旅行（イタリア、ドイツ、オーストリア、フランス、イギリス）において、児童が音楽に親しむことのできる教育体制を各訪問先で目の当たりにしたことがきっかけであった。下記は、乗杉が記した同園の目的である。

輓近の教育思潮では、音楽の如き芸術は、その才能に恵まれ之に趣味を有する児童に対し、須く其の早期より組織的に教育を施さねばならぬことを強調している。<sup>1</sup>欧米諸国に於いては、既に夙に児童音楽学校の設けがあつて、児童の音楽的才能を啓培するとともに、国民たるの教養を高むるため、組織的に音楽教育を実施しているのである。勿論茲に謂う音楽教育とは、専門教育を指すものではなくて、児童の音楽生活を指導し、国民たる教養を芸術方面に於いて高むる意味の教育である。<sup>2</sup>から、敢えて小学校における基礎教育を破壊するものではないのみならず、寧ろ之と協調し、さらに之を助勢して国民教育の徹底に寄与せんとするものである。[傍線：筆者]

（乗杉嘉壽「設立の趣意」『同聲会報』第193号 p.11-13）

前半部では、音楽における早教育の重要性を説くとともに、欧米諸国での方法を採用いれる旨を述べている。

後半で着目すべきなのは、傍線部2である。これは恐らく、学校唱歌に対抗する姿勢を崩さなかった鈴木三重吉らの童謡運動、即ち、学校教育＝非芸術的との批判があったことを念頭に置いていると思われ、義務教育における芸術性の高い教育を目指すことを強調している。

ただ、同園の入園資格は、傍線部1に見てわかるとおり、「才能に恵まれ之に趣味を有する児童に対し、須く其の早期より組織的に教育を施さねばならぬ」という方針から、あらゆる児童が対象というわけではなく、選抜試験を行っている。つまり乗杉の「国民教育の徹底」という言葉は、全ての国民に対する教育ではなく、選抜された一部の国民に対する教育という意味である。乗杉が「専門教育を指すものではない」と述べるのは、「小学校における基礎教育を破壊するものではない」ということがその根拠であるのかもしれない。同園では確か

<sup>188</sup> 『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第2巻』上野児童音楽学園年表参照。

に「唱歌を主科目」、「本人の希望に依り器楽（ピアノ、ヴァイオリン又はセロの内一）を兼修せしむ」（『同聲會報』193号,1933年4月）としていた。

ただ、選抜した児童に対して、学校以外の場所で決められた時間に、唱歌や楽器教育を受けることが、専門教育ではないと理解する人々は多くはなかったと思われる。同園の設立に就いて、マスコミは当初から「幼き音楽家養成小学校程度の音楽学校わが国最初の誕生」（読売新聞 1933年4月25日付）と報じたし、間もなくして、10歳程度の子どもたちが、兼修科目として修めていた器楽演奏において能力を発揮していく。

乗杉は、『同聲會報』194号（1933年5月）の中で、当初から「かくして幼時より芸術最高の殿堂に入って育まれる中には必ずやこの中より楽界麒麟児が表はれるだろうという期待を露にしている。教授のひとりであった城多又兵衛も「此の中から一人でも、現在我が楽壇のレベルを抜く者が出たら、満足である。」と述べている。中には、「趣意書にもあるとおり、ここは所謂天才少女ピアニストを養生[成]するところではない<sup>189</sup>」と述べている者もいるのだが、トップの乗杉をはじめ、周囲も同学園からの天才の出現を期待していたのである。

1936（昭和11）年に高等科が設立されると、器楽科を専科として選択することが可能となり、上野児童音楽学園は東京音楽学校進学のための予備校としての性格を強めていった。専門家の育成を目的とする東京音楽学校と上野児童音楽学園のそれは確実に一致し、本来の学校唱歌教育への助成と協調という言葉はかすんでいったといえよう。

## ii. 鈴木鎮一と音楽早教育

昭和初期に現れた天才少年少女で、鈴木が指導した人物として、諏訪根自子（1920-2012）と江藤俊哉（1927-2008）がいる。彼等との交流は、鈴木がその後の才能教育の方針を打ち立てるにあたって、最も重要であったと考えられる。

### ・諏訪根自子

天才少女ヴァイオリニストと呼ばれた諏訪根自子は、1920（大正9）年、東京に、諏訪順次郎と瀧の間に長女として生まれた。深田佑介『美貌なれ昭和 諏訪根自子と神風号の男たち』（1985）によれば、母の滝は、「音楽に対する異様なほどの思い込みと、それを支える強い意志の持ち主」で、音楽好きでいつもヴィクターの赤盤レコードを聴いていたという。

萩谷由喜子は『諏訪根自子 美貌のヴァイオリニスト その劇的生涯』の中で、「母親のレコードによる音感教育」が根自子の耳を育てたと断言する。

諏訪根自子本人へのインタビューを基に書かれた「美貌なれ昭和」によれば、鈴木は、「才能教育第1号」の江藤を教えるにあたってか、あるいは、ヴァイオリンの幼児教育を本格的に始める頃に、根自子の母瀧に、根自子への教育をどのように行ったかを尋ねに訪れたとい

---

<sup>189</sup> 宮内鎮代子（東京音楽学校嘱託）「上野児童音楽学園の私のピアノ教室の横断面」『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第2巻』p.1088

う。

小野アンナに弟子入りした（当初は弟子の中島田鶴子に手ほどきを受ける）根自子の上達は目覚ましく、1927（昭和2）年11月23日に一條公爵邸での演奏、翌1928年、29年と報知新聞社講堂、30年にキリスト教女子青年会館で演奏会の機会を持った。端正な外見も手伝って、諏訪は「天才少女」として世間の注目を集めはじめた。

そしてある日、彼女の演奏を日頃から通りすがりに耳にしていた郵便局員が、野村光一のもとを訪れ、彼女の演奏を聴いてみてほしいともちかけたのである。当時、第二次帝国音楽学校で評議員を務めていた野村光一は、同校の看板教授だったモギレフスキーに根自子の指導を頼んだ<sup>190</sup>。

1931（昭和6）年3月、モギレフスキーに弟子入りした諏訪根自子は、4月に第二次帝国音楽学校へ特待生として入学（11歳）し、月謝免除でモギレフスキーについた。作曲科主任の菅原明朗も、彼女が卒業後にフランス留学をしたいとの希望を持っていることを知ると、フランス音楽の講義と音楽史を特別に教授することを決めた<sup>191</sup>。

翌1932（昭和7）年の4月9日には日本青年館で本格的にデビュー、続いて5月18日に放送デビューも果たしている。伴奏はモギレフスキー夫人のロイヒテンベルヒが務めた。毎年のラジオ放送の様子をまとめた『ラジオ年鑑昭和9年版』では、諏訪のラジオ出演については、写真入りで取り上げている。

しかし、この頃から、弟子の諏訪根自子とモギレフスキーの間でトラブルが起きた。トラブルの争点は、ラジオ放送出演料の件で、モギレフスキーと諏訪の両親（主に父親）で話がこじれてしまったらしい。更に、第二次帝国音楽学校に創設したばかりの弦楽団とも、ラジオ出演料の件で問題を起こしたとして一部報道で槍玉に挙げられはじめた。弦楽団が初めてラジオ出演を果たした1932（昭和7）年11月29日の放送<sup>192</sup>について、モギレフスキーが出演料をめぐる放送局（AK）と揉めたため、一部の第二次帝国音楽学校の学生、教授から反感を買い、これがきっかけで1933年秋頃には学校内でモギレフスキー排斥の動きがあった、とも言われている<sup>193</sup>。

モギレフスキーは、1933年2月、雑誌『新青年』に掲載された非難の記事が、根自子の父（順次郎）によるものと誤解し、根自子への教授を辞めてしまった（下記引用）。

天才少女ヴァイオリニスト諏訪根自子を無料で教えた、と云うから毛唐にしてソウトオなもんぢやと感服したアレキサンダー・モギレフスキーはクワセモンぢやった。 /

190 野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史 日本楽壇長老に依る体験的洋楽の歴史』pp.259-260 ラジオ技術社 1978)

191 河邊生「帝音通信」『音楽世界』3巻6号

192 曲目は、ヘンデル《コンチェルト・グロッツ》(10番?)、グリーク《2つの悲しい旋律》。

193 「恩師の強欲に泣く悩みの天才少女モギレフスキー氏に非難の嵐」1933年8月26日付読売新聞

根自子が最近やっとなり物になったんで、レコード会社からは買いに来る、演奏会のお座敷はかかって来る。するとモギ、演奏料の三分の一は伴走者ナデジダロイヒテベルヒ、ボウアルネーにやれ、三分の一は自分が取る根自子には残りの三分の一しかやれない、と頑張っている。ナデジダとは自分の女房の名だから結局演奏料の三分の二を搾取する訳だ。それで何が天才少女を無料教育だ… (以下略) …

ただ、根自子の指導は、第二次帝国音楽学校で同僚の鈴木鎮一に依頼し、天才少女を無碍に放り出すようなことはしなかった。鈴木鎮一に対しても、「モギを盲滅法に擁護する鈴木鎮一に至っては言語道断ぢや (1933.2『新青年』)」と非難の声があがっていた。

モギレフスキーはこの問題が原因で、音楽雑誌から新聞、大衆向けの雑誌にまで取り上げられ、世間から大変な非難を浴びた。

その頃、諏訪の家では、根自子の両親の順次郎と瀧の間でも口論の絶えない状態が続いていた。そのため、根自子は心身ともに衰弱していた。ある時、遂に当時師事していた鈴木鎮一に事情を打ち明けたのである。

鈴木によると、諏訪は、「数え年の十四歳、誰が考えても面白い盛りの年頃でありながら、めったに笑わない子だった」。鈴木は、「これではいけない、もっと明るい、もっと快活な、年頃相応な子供らしさに育てなければ」、「専心ヴァイオリンを教えると云う事よりも先ず朗らかな、伸び伸びとしたお子さんにしてあげることの方が、より必要事である」と考え、「常に努めて、根自子さんをそう仕向ける為に私の最善を尽くし」たという<sup>194</sup>。

鈴木は、徳川義親侯やその周囲の人々<sup>195</sup>に相談して協力を求め、1934年の12月に、根自子、滝、妹達の家出を決行した。当時のマスコミは、諏訪のヴァイオリニストとしての人生や家庭の事情等を次々に採り上げて、あつという間に彼女を悲劇のヒロインに仕立てあげてしまった<sup>196</sup>。

1934年2月、『婦人公論』には「親も子の心に生きよ！！—親の権利・子の義務—」という題目で「家出せる諏訪根自子さんの話」と、「諏訪根自子さんの父への手紙」が掲載された。前者は諏訪根自子本人から家出騒動に至るまでの事情をきいたものである。

後者は鈴木鎮一によるもので、それは『婦人公論』からの依頼であり、ここで沈黙を押し通せばかえって無駄な憶測を呼んで事態を悪化させるとの懸念から仕方なしに筆を執ったという。

---

194 鈴木鎮一「諏訪根自子さんの父への手紙」『婦人公論』102-105 (1934)

195 徳川林政史研究所の所三男、元飛州木材専務平野増吉、農林新聞の山科敏ら。山科は佐藤春夫の著作『玉を抱いて泣く』の原案を提供した人物。

196 諏訪を題材とした文学作品には、里見淳『荊棘の冠』(大日本雄弁会講談社 1948)、佐藤春夫『玉を抱いて泣く』(河出書房新社 1964)、深田佑介『美貌なれ昭和 諏訪根自子と神風号の男たち』(文春文庫 1985)がある。『美貌なれ昭和』はノンフィクションだが、他の二作品は明らかにそれとわかる内容となっている。

貴方〔順次郎〕は深い学識もあり、根自子さんの父としての修養にも不足の無い方であり乍ら、根自子さんの生命である音楽に対しては、残念ながら殆ど何等の御理解もお持ちにならない。いや、お持ちになろうともなさらぬ様です。

貴方はヴァイオリンを弾くこと位は、単に一種の労働程にしか思って居られない。…(中略)…根自子さんだけの天分をもってすればどんな何曲でも弾きこなせる、やれば出来るだけの腕を持って居てやらないのは我儘だと云って叱ったり、叱責の拳句、根自子さんの体には耐えられぬ程の暴力を常に振るわれるとは、如何に自分のお子さんだからとは云え、如何に根自子さんの将来を思う真の親心からだとは云え、些か度を越えた横暴な処置だと断ぜざるを得ないさえあるに、私達はその非を非として意見でも申し上げようものなら、その報いは根自子さんの上に転嫁する危険のある事をいつも口にされているとは、何ということでしょう。

(鈴木鎮一「諏訪根自子さんの父への手紙」『婦人公論』102-105:1934)

この件は、1年程の後に終決し、根自子はモジレフスキーのもとへと戻ったあと、1935年1月にベルギーへの留学を叶えた。留学も、鈴木 of 恩師徳川義親が中心となって援助したものであった。

鈴木が記すところによれば、徳川は、諏訪の今後について鈴木から相談を持ちかけられた時、次のように話したという。

…僕は音楽に就いては全くの門外漢だが、その僕にして考えられることは健康上の問題を即刻解決することが一つと、もう一つは音楽の修業だけでなく、日本に生れた日本人であるという自覚の上にたつところの、一社会人としての基礎的教養を今後に於いて十分に持たせることだ。此の人が世界的な存在になるだろうことは僕も信じるが、併し二三年のうちに何でも世界的なものに仕上げてしまわなくてはならないとは一概に考えない。世界的な存在となるにはそうなるだけの基礎条件がいる。それを具備させなくては真の大成は望めないと思う。

(鈴木鎮一「諏訪根自子さんの父への手紙」『婦人公論』102-105:1934)

恩師徳川義親の言葉は、鈴木 of 音楽早教育に対する考え方に、極めて大きな示唆を与えたに違いない。

徳川義親は、自著『最後の殿様』でこの一件を次のように振り返る。

バイオリンといえば、諏訪根自子くんが相談に来たのはもう昔のことになった、根自子君は両親に食いものにされて腕がのびずに悩んでいた。ぼくが根自子くんを両親から引き離し、ベルギーに行かせたが、食いものにされたのがわざわざいして、根自子くんは

あまりのびなかった。今は外交官夫人となって幸せに暮らしている。

徳川から見て、この件は根自子の悲劇以外のなにものでもなかったようである。子どもが「家庭」で育てられた「才能」を発揮したことが、子どもにとっての不幸の原因となったわけである。

鈴木が記した徳川義親の言葉は、音楽早教育によって引き起こされる問題を指摘し、解決しようとしたものである。鈴木も「一社会人としての基礎的教養」を身に着けることが、世界的楽人として真に大成するために必要であるという徳川の考えに賛同したのであろう。それを世間に伝えたい気持ちもあって、徳川の発言を詳細に記したのかもしれない。鈴木にとっては、音楽早教育の功罪について考える機会であったに違いない。

鈴木は、音楽教育が生んだ悲劇を目の当たりにし、そこで行われた教育になんらかの重大な問題があると考えざるを得なかったであろう。そこで鈴木は、家庭の態度、子どもへの配慮を含めた教育というものを考えたのかもしれない。彼が戦後、「音楽教育」や「芸術教育」とはいわず、人間を育てる教育として「才能教育」という新しい名称を用いた<sup>197</sup>背景には、「音楽早教育」によってこの様な問題が再び起きることへの懸念もあったためと思われる。

#### ・江藤俊哉

青木十良によると、江藤俊哉（1927-2008）の父、俊明は楽譜製作の仕事に携わって、当時入手困難だった弦楽合奏用の楽譜をミニチュアスコアからパート譜をおこすなどの仕事をしていた関係で、東京弦楽団へも出入りしていたという。

…そうやってるうちに諏訪根自子が、モギレフスキーから転がり落ちてきてそれで鈴木さんと出会った、そういうのを見てまして、お父さん[江藤俊明]が自分のあれ[俊哉]を教えてくれないかって言う。お頼みになったみたいですね、それでやってみると、小さい子を教えてみると、素晴らしい才能がある、それを鎮一さん発見したわけですね。それから、江藤くんが入ったら間もなく豊田君も自分の息子もって…それからちいちゃいこが、[幼児教育]がね、どーっと東京で始まったわけですね<sup>198</sup>。

江藤親子は諏訪がモギレフスキーから鈴木に引き継がれる前にモギレフスキー、次いで鈴木のもとを訪れているから、この証言の中では少々話が前後しているが、この当時、幼い我が子に音楽を学ばせようと思ったきっかけとして、諏訪の存在が絶大であったことは間違いない。

<sup>197</sup> 後節 (4)「戦後の「才能教育」」参照

<sup>198</sup> 2008年5月24日筆者によるインタビュー

江藤俊哉は、江藤俊明（1895-1972）と、敬子（1902-1987）の長男として東京豊島区で生まれた。俊明は、熊本師範学校を出て、東京鶴巻小学校教頭を務めた後、明治大学法科専門部を卒業し、1941年にNHK業務局教養部、演出部演出課（1949）に勤務。ヴァイオリンを嗜み、童謡作品などの作曲も行っていった。1932（昭和7）年6月、俊哉は、父俊明に連れられて鈴木鎮一のもとを訪れヴァイオリンを師事、1939（昭和14）年に第8回音楽コンクール弦楽部門で第一位獲得、文部大臣賞を受賞した。1941（昭和16）年から1942（昭和17）年まで鈴木鎮一のもとを離れて、独学で学んだが、牛山充の助言でモギレフスキーに師事した。1948（昭和23）年、渡米してカーティス音楽院でエフレム・ジンバリストに学び、卒業後は同院教授となる。欧米各地を舞台に演奏活動を行っていたが、1963年から上野学園客員教授、桐朋学園非常勤講師に就任、演奏活動も行いながら、後進の育成にあたった。鈴木鎮一の「才能教育第一号」として、喜寿祝賀演奏会（1976）などで演奏するなど、その晩年まで交流した。

実は、江藤親子が最初に訪れたのは、モギレフスキーであった。しかし、言葉の問題などから、「半年か一年、私の友人で、最近ドイツから帰られたばかりの鈴木鎮一氏にご紹介しますから、しばらく鈴木さんに教えて貰うように（江藤1999:25）」と促されたのである。

その頃のモギレフスキーは、先述したように、ラジオ局とのトラブルや根自子の件による風評もあって災難続きの年であったから、江藤らも弟子入りのタイミングを逸していたのかもしれない。

鈴木はこうして4歳の弟子をとることとなり、演奏家としての奏法研究の他に、幼児を対象としたヴァイオリン教育研究の道に足を踏み入れた。そして、既に本稿で確認した教育法を用いて上達し、1934年10月28日の演奏会で江藤俊哉をデビューさせたのであった。

本稿第二章（ii. 才能教育における音作りの教育）で紹介した鈴木論稿「ヴァイオリン奏法研究（4）教ふべき事、習ふべき事」『月刊楽譜』（1934.12）は、帰国後（1928）の鈴木が行ってきた奏法研究と、江藤への教育を行う中で導き出したものである。

江藤はその後、鈴木「才能教育第一号」として広く世間に知られることとなったが、彼は鈴木に師事する以前、家庭で「絶対音教育」を受けていた。

母の敬子は「子供のない鈴木先生の言葉はむつかしかったけれど俊哉君はよく理解した。それまでの絶対音の家庭教育のおかげで、いきなり『ホーマン』の三に飛び、腕はめきめきと上達した」「鈴木先生の所へ付き添っていくと、帰ってからは先生の所で習った通りの復習を、お母さんが先生になってやった」（江藤1999:20）という。江藤の教育は、その全てが鈴木功績によるものではなく、江藤の両親と俊哉、鈴木との互いの努力によって実を結んだという方が正しい。

鈴木が江藤を指導したのは、実は4歳から12歳のコンクール入賞の頃までの事である。鈴木は、「その後の江藤君の歩いて行った道は、残念ながら私は全く何も知らないのである<sup>199</sup>」

---

<sup>199</sup> 鈴木鎮一「その頃の江藤俊哉 才能教育第一号」（初出『芸術新潮』1955年1月号）江藤俊哉『江藤俊哉ヴァイオリンと共に 何を歌っているか知りたい』（音楽之友社 1999）

と述べている。

音楽コンクールで第一位を獲得した後、父の俊明はその後も俊哉のコンクールへの積極的な参加を望んだという。しかし、鈴木はコンクールへの入賞が早教育の結果として当然の成果と考えていたし、諏訪根自子の一件を経験していた鈴木は、幼くして名声を得ることの悪影響を懸念したとみえ、コンクールへの参加には消極的であった。

こうした方針の相違から、江藤は鈴木門下を去ることになったといわれる<sup>200</sup>。鈴木のもとを離れた江藤は独学の期間を経て、やがてモギレフスキーに弟子入りし、のちにはエフREM・ジンバリストに師事して、演奏家として大成したのであった。

### iii. 絶対音早教育

絶対音早教育は、園田清秀（1903-1935）によって提唱された教育法である。園田清秀は、1933年頃から、息子の高弘（1928-2004）に絶対音早教育を施し、1935（昭和10）年に成果を公開し話題となった。

清秀が32歳の若さで没した後、彼の旧師で、「笈田ピアノ塾」を開設、「絶対音感及和音感教育法」（1938）を著したピアニストの笈田光吉（1902-1964）に継承され、戦時中の戦闘機の聞き分けなどに利用された<sup>201</sup>。

園田清秀は、大分に旅館の長男として生まれた。教会オルガンにあこがれ、独学で音楽を勉強して、東京音楽学校に入学した。入学後、レオ・シロタの演奏と出逢い、ピアノを専攻した。園田が絶対音早教育を考案するに至ったきっかけは、1931（昭和6）年にパリへ留学した時の事であった。そこで園田は、自分が苦勞して取り組んでいる曲を子ども達が簡単に演奏する場面や、家庭で一家が合唱する場面に居合わせたのである。そこで彼は、小さいころから音楽の中に育てば、日本人にも可能性があると考えた。

清秀の教育を引きついだ笈田は、彼の早教育について次のように述べている。

*[絶対音については]家庭だけでそれが出来上がるかを見て知っておりましたので。之[園田の教育を引き継ぐこと]を機会に、誰でも指導法を了解すれば、最も短い期間で出来得る様なメトードを案出したいと考え、…(中略)…実施しましたら、絶対音が就きますまでにわずか三カ月で完了し、準備時代を通算しましても十カ月未満で足ります程の好成績を挙げました。*

(笈田光吉「早教育について」『音楽世界』9巻1号(1937.1))

---

<sup>200</sup> 會則道氏の証言による

<sup>201</sup> 園田親子や絶対音感教育成立の経緯については、最相葉月『絶対音感』（小学館1998）に詳しい。

笈田は、また、いざこの教育が完成してみると、「何とも簡単で当然なこととしか思われなくなった」「この聴覚の能力養成はちょうど言語の発達と同じでありまして、決して先天的なものではなく、後天的な産物であり、約十歳位前後までの環境に支配されるものであるのです」とも述べている。

笈田は 1932（昭和 7）年から 1934（昭和 9）年まで、第二次帝国高等音楽学校でもピアノ科教授として教鞭をとっていたことがある。本稿（第二章 1.（1）家族と環境）でも述べたが、戦後は、鎮一の弟喜久雄とともに「エレピアン」という新しい鍵盤楽器を考案して、その製作に打ち込んでいたこともある。喜久雄の娘で、現・才能教育研究会スズキ・メソッド会長の鈴木裕子は、創設当初絶対音感教育を指針としていた桐朋学園に進学している。

笈田は、新興作曲家連盟に所属しており、鈴木鎮一との共演記録もある<sup>202</sup>。つまり、互いの教育内容に対する見解を述べるような機会を持っていたと考える方が自然であろう。特に、聴覚の養成能力が後天的なものであるとする見解は鈴木鎮一のそれと一致するものである。

#### ・絶対音早教育と鈴木鎮一

小島正美（1985）によれば、鈴木鎮一は、絶対音教育法を基調とする音楽早教育を提唱していた松良宜三（旧姓：武田）という人物と意気投合し、音楽教育についてしばしば議論をしていたという<sup>203</sup>。彼らは 1941（昭和 16）年に東京高等音楽学院（現・国立音楽大学）に赴任し、同じく 1943（昭和 18）年まで鈴木はヴァイオリン科講師として、松良は聴音（絶対音感）の担当となっている<sup>204</sup>。「日本の音楽教育は、いかに愚かなことをやっているか」という点で二人の見解は一致していたという。松良宜三は戦後、仙台の常盤木学園<sup>205</sup>へ移った。

1941（昭和 16）年という、鈴木は既に音楽早教育を公に提唱し、「鈴木鎮一門下生幼年ヴァイオリニスト演奏会」などを開催しはじめていた頃である。

小島（1985）は、松良が鈴木の方法を驚嘆の目で見ていると述べる。そして、「鈴木氏は世界でも初めての新しい教育システムを作り出したというのに、なぜ、注目を浴びないの

---

<sup>202</sup> 笈田と鈴木鎮一の共演記録としては、ポリドールから発売された「堀内敬三作曲、北村小松作詞：《ふるさとの海邊》」「リュウランス作曲、妹尾幸陽訳詞：《ミネトンカの湖畔》」収録のレコードがある。A面に収録された《ふるさとの海邊》は、松竹キネマ『若き日の感激』

（五所平之助監督）のために堀内敬三が作曲した主題歌で、歌はソプラノ歌手の南部たかね、鈴木鎮一はヴァイオリン助奏でオブリガート、笈田がピアノ伴奏を担当している。

<sup>203</sup> 小島正美『「スズキメソッド」世界に幼児革命を 鈴木鎮一の愛と教育』pp.57-59（共同音楽出版社 1985）

<sup>204</sup> 演奏の 80 年史編集グループ編『国立音楽大学演奏の 80 年史：1926-2006 国立音楽大学創立 80 周年記念』（国立音楽大学 2007）

<sup>205</sup> 1928（昭和 3）年に常盤木学園高等女学校として設立（園長松良みつ）。音楽科を備える。

か」という気持であったのではないかと述べ、「松良氏の絶対音感教育法でさえ、公然と名指しで批判されるほどの風潮だったというから、この二人が世間一般で“異端者扱い”だったのも無理はない」と述べている<sup>206</sup>。

しかし、いわゆる「早教育」の成果を驚嘆の眼で見ていたのは松良だけではなく、世間も、その音楽教育関係者の間にも同様の驚きがあったことは間違いないし、それは鈴木の子の教育の成果に限ったことではない。それ以前に現れた諏訪根自子<sup>207</sup>しかり、園田清秀の絶対音感で育てられた園田高弘の演奏にも世間は驚嘆させられていたのである。

#### iv. 「子供のための音楽教室」

絶対音感の考え方は、戦後、「子供のための音楽教室」において「音感教育」として引き継がれた。絶対音感が、訓練次第で獲得できる能力であるという考え方が一般に普及すると、絶対音感獲得熱は過熱する一方であった。

「子どものための音楽教室」は1948（昭和23）年10月に生徒数約30名を以て、市谷家政学院に開設された。開設当初の代表メンバーは吉田秀和、井口基成、斎藤秀雄、伊藤武雄、柴田南雄の5名である。

昭和23年9月に配布された趣意書「私たちの立場」には、これまでの日本における西洋音楽教育は、「(1) 教育を受けはじめるのがおそすぎる (2) 音楽の知識を習うことが軽視されるか、あるいは抽象的にだけおこなわれた。」と述べられている<sup>208</sup>。この問題に対して、彼らが提示した教育方針は次のようなものである。

一、なるべく小さい時から正規の教育をはじめる。

---

<sup>206</sup> 小島の言うように、名指しで批判されることが、悲観的な意味合いで「異端者扱い」されていたと理解することには疑問がもたれる。啓蒙を目的とするあまりに、当時の音楽界の人々が、鈴木の子の教育を理解できる程度になかったというような表現や、それゆえに疎外されたというような表現は、才能教育研究会関係者やその周辺から出版される多くの著書に見られることだが、鈴木の子の教育に対する本質的な理解をますます遠ざける恐れがある。当時の音楽家や教育家たちは、西洋音楽が根付いた国々の伝統に対して、音楽教育システムを構築することで対抗しようとしたし、それこそが当時の彼らの仕事の意義であった。そうした時代背景を考慮するならば、批判的な論文や意見は、即中傷と捉えるよりも、互いに学び合っていた時代の足跡として評価されるべきではないだろうか。

<sup>207</sup> ちなみに、鈴木の子の自叙伝において、「どの生徒も、全くテストなしで受け取って育てた」という生徒のひとりとして、諏訪の名前が挙げられているが（S: 1966a: 50）、諏訪にとって早教育の場は彼女の自宅であり、初期の師は小野アンナ、モギレフスキーである。客観的に見ると鈴木の子はヴァイオリン教育上の師というよりは、騒動の渦中にある諏訪とその家族を救い出した恩人としての印象が強い。

<sup>208</sup> 『桐朋学園大学付属子供のための音楽教室 二〇周年記念誌』（1969）

- 二、聴音教育を行って正しい音感（旋律やハーモニーやリズムを正確にきき分けつかみとる力と、音楽、つまり本当に音楽的な音とは何かについての感性）を育てる。
- 三、以上と並行して、順を追って理論や知識を組織的に教える。
- 四、演奏の様々なスタイルを区別し、各生徒が自分に本当にぴったりしたスタイルで音楽する力をつける。
- 五、個人演奏だけでなく、合唱、合奏の訓練をする。

…（中略）…音楽教育ばかりでなく、広く日本文化の前進に深い関心を持っていらっしゃる方々の力強い御協力と御指示とを心からお願いいたします。

彼らは、早教育の重要性をここで改めて強調し、曖昧であった教育の問題を解決するという趣旨から、具体的な方法を提示している。1950（昭和 25）年の時間割に見るとおり、授業はハーモニー、メロディー、音楽史、ソルフェージュ、総合、弦楽合奏という科目に分かれて、システムティックに勉強できよう構成されている。同教室は、開設から3年後の1951（昭和 26）年、桐朋学園での受け入れが決まり、翌年には高等学校音楽科が開校し、1955（昭和 30）年には短期大学新設（学長：井口基成）、1961（昭和 36）年4月には桐朋学園大学音楽学部が開学した。同学園の成果は、斎藤秀雄が指導した桐朋学園オーケストラが1964（昭和 39）年に渡米、演奏を披露したことで一層広く認められる形となったが、関係者のいずれもが手放しで称賛したわけではなかった。

高度経済成長に突入した当時の日本において、子どものお稽古市場は急速に拡大し、我が子のための「投資」を惜しまない家庭が増加した。1964年は、戦後日本における音楽早教育の結果が国外に向けて発信された年であった。そんな中であって、アメリカで認められた若き音楽家たちの演奏は、戦前から引き継がれてきた音楽早教育の成果としてここに結実した。

一方で、この出来事は、音楽関係者が、日本における音楽早教育のあり方を顧みるひとつの契機となった。

丹羽正明は「……[見事なアンサンブルを聞かせるが] 自発的な魂の交流は極めて薄い。実は音楽において一番大事なのは、芸術家の心であるはずだ。…（中略）…素晴らしいテクニックによって創り上げられた没個性的な音楽だった」、「現在の桐朋式のやり方ではいずれ限界が来る」などの否定的な意見を述べている。

また、「子供のための音楽教室」以来、桐朋学園に携わっていた遠山一行は、「音楽と団体的訓練——桐朋の渡米演奏は“成功”か」（1964年9月14日付『読売新聞』）の中で、次のように述べた。

この成功はいわば前もってわかっており、確実に予期された結果の前で、ただよるこんで手をうっているわけにはゆかないのである…（中略）…音楽の背後には、無論人間

がいるのだろう。然しその人間の中に、自分自身が立っていなければ、やがて人間は消え、音楽家は音楽の上に音楽をつくらざるを得なくなり、ついに音楽も消えるだろう。

同音楽教室創立の二年目から参画した作曲家の別宮貞雄は、絶対音感を「優れていることは問題ないけれど、それは右手ばかり使って左手を使わなくていいようなもので、使わなくてもいい能力は少し発達が遅れることもありうるのではないかと考えた」という理由から、1967（昭和 42）年に幼児教育の現場から退いた<sup>209</sup>。

また、『絶対音感』（最相：1998）のなかで最相が指摘しているとおおり、同音楽教室創設初期のメンバーである柴田南雄が「絶対音感はこのからの音楽家にとって必須ともいうべき有利な条件で、音感訓練は少なくともその確実な取得を目標とすべきである」という序文を付した、音感教育のためのテキスト『子どものためのハーモニー聴音——音感訓練の本』（1955）も現在は使用されず、桐朋学園でも「絶対音感教育」のレッスンは行っていない。

#### （4）音楽早教育の問題点

終戦から 5 年後の 1950 年 1 月号の『教育音楽』で、柴田南雄は、「音楽の勉強は五六歳から始めるのが本来のだから、それをことさらに「早期教育」とか「早教育」とか呼ぶことはむしろアブノーマルな考え方」だと述べている。早教育の効果が高いことについては、笈田や鈴木も同様の見解を示していたし、少なくとも音楽家の間では戦前の段階でかなり浸透していたと考えられる。

1964（昭和 39）年、2 つの早教育の成果が日本から海外（アメリカ）に向けて発信された。3 月には鈴木鎮一の才能教育（スズキ・メソッド）で育った子供たち 10 人がアメリカ各地を訪問演奏し<sup>210</sup>、7 月には、斎藤秀雄が指揮を執る桐朋学園の弦楽オーケストラが渡米して「各地で圧倒的な評価を受けた」のである。

園田高弘は、その年（1964）の 8 月 28 日、29 日の読売新聞「ピアノ熱是非 下」で、「日本で豆バイオリンストがなんと五千人も体育館で集まってビバルディの協奏曲を暗譜で斉奏した」ことを例に、「…皆が絵が描け、ペンが持て、バレエが踊れ、歌が歌え、ピアノやバイオリンが弾けてということはあり得ない。これは明らかに、教育に対する狂った考え方」と批判し、「将来の日本の音楽界の健全な発展のためには、はなはだ逆説的にきこえるかも知れないが、人数をへらす以外に道はない」と述べた。

音楽関係者たちが危惧した音楽早教育の問題は、1964 年 12 月の『音楽芸術』で組まれた「音楽早教育を評定する」の中の座談会「早教育の必要性とその方向 桐朋オーケストラ・才能教室・先生と生徒・大松監督論」（遠山一行、野村光一、諸井三郎、吉田秀和（司会））

<sup>209</sup> 最相葉月『絶対音感』（小学館 1998）

<sup>210</sup> 本稿第一章（2）「表 1. 才能教育研究会の展開」参照

の中で論じられた。

吉田秀和——……親たちが音楽の教育の事を気にしだすのは、ある程度早教育ということが、社会に宣伝されたからだ、とも言えますね。なんか遅くなったら大へんだ、と思うからでしょうか。… (以下略) …

遠山一行——たしかに、スノビズムが非常に強いと思うんですよ。スノビズムと言って悪ければ、流行ですね。そうしないとなんだか工合が悪いというような。

野村光一——近頃は、よいか悪いかわかりませんが。親たちはこう考えている。たとえば『うちの娘に洋裁をやらせる。そうすれば、年とってから洋裁でめしが食えるだろう。』ところが洋裁は今飽和状態になっちゃって、なかなか飯が食えない。そうすると次に「音楽」ということになる。つまり、ひどい実用観念だ。

作曲家の別宮貞雄<sup>211</sup>は、桐朋学園の「子供のための音楽教室」で指導していたひとりだが、著書『私の音楽教育観』（音楽之友社 1984）の中で、「子どもの音楽教育の場合、ある意味で成果があり過ぎることで微妙な難しい問題がおこることがあります」と述べている。

別宮は、その子どもが特別音楽好きでなくとも効果が出るし、効果の出やすい子供が即ち音楽の専門家になることを約束されるわけでもないという。

こんな教育〔早教育〕をうけなかった者は、驚異の目で、それらの子どもたちをみるわけですが、しばらくすると意外なことに気がつきます。万全教育を受けないで、しかも音楽の道へ踏み込んだ者は、当然の事として、音楽に大変深い執着、愛情をもっています。それでびっくりするほどの音楽的能力のある子どもは、もっと深く音楽にむすばれているとうっかり考えていると、そんな子どもたちで案外音楽に対して冷たいのがある。

例え好きでなくとも、或いは、嫌いであってさえも、子供が毎週レッスンに通うといった光景は現在でもさほど珍しくない。音楽早教育では、早くに音楽に関する技術なり知識なりを身に着けることができる。この背景には、1964年の座談会で遠山が述べたように、「そうしないとなんだか工合が悪いというような」「スノビズム」があると考えられる。しかし、技術の高さは、必ずしも音楽との結びつきの強さとは比例しないのである。

第一章で見た鈴木 of 才能教育における問題や、諏訪根自子の問題、更にここで指摘されている問題を見てみると、家庭の人間が子どもの音楽能力に対して過剰な期待をしたり、その

---

<sup>211</sup> 別宮貞雄（1922-2012）作曲家。東京大学物理科、同美学科卒。1951年渡仏、パリ音楽院にて、ミヨー、リヴィエ、メシアンらに師事。帰国後1955年より桐朋学園短期大学で教鞭をとる。1961年~69年まで同大学付属「子供のための音楽教室」に室長を務めた。

結果「訓練主義」に陥るといことは、どの教育法かによらず、昭和初期から現在に至るまで完全には解決されない大きな問題のひとつであると考えられる。

## 第四章 結論と今後の展望

本章では、本稿で明らかになった「鈴木鎮一の才能教育」の形成史と、現在の才能教育において指摘されている問題点を踏まえ、「鈴木鎮一の才能教育」の本質の解明を図る。最後に今後の展望を述べる。

### (1) 結論

鈴木著作の内容は、1960年に『奏法の哲学』（音楽之友社）をまとめて以降、専ら才能教育に関する内容へと偏っていった<sup>212</sup>。自叙伝『歩いてきた道』（1960 音楽之友社）や『愛に生きる』（1966 講談社）には才能教育運動への道のりとしての半生は綴られているが、音楽家としての鈴木はほとんど描かれていない。戦争の記憶はもちろんだが、音楽界の人々との衝突の記憶<sup>213</sup>も、鈴木を音楽家として過ごした時代を回顧することから遠ざけたのかもしれない。

こうして、鈴木鎮一の音楽家としての姿は見えにくく、その発言も届かなくなった。一方で、鈴木鎮一は才能教育の提唱者として知られていったのである。

鈴木鎮一は1934（昭和9）年7月『月刊楽譜』において、音楽は「人間の内的生活そのものである」という考えを述べた<sup>214</sup>。さらに戦後、『愛に生きる』（1966）の中で、「芸術作品は、全人格・全感覚・全能力の表現である」（S:1966）という考えを示している。

それは、クリングラーの「精神と音楽的なレッスン」を通じて「芸術の魂を与えられ<sup>215</sup>」、ミハエリス博士やアインシュタインらが「人間として非常に優れ」、「生活の中に芸術を持った豊かな生き方」をしていたことなどに感銘を受けたことから<sup>216</sup>見出されたものといえる。

また、「音楽のよろこび」を伝えることを主眼とした幸田延の音楽教育<sup>217</sup>や、「基礎的教養が世界的大成に不可欠」とした徳川義親の助言<sup>218</sup>は、鈴木教育方針に大きな示唆を与えたと考えられる。

鈴木は、日本において早教育ブームがおきた1930年代、天才少女として活躍していた諏訪根自子や江藤俊哉への教育を通じて、「才能」が教育可能な能力であり、また、家庭環境の与える影響がよかれ悪しかれ大きいということを確認したと考えられる。

江藤への指導内容は、鈴木が発表したヴァイオリン奏法研究（1934-1935）の中に記されている通り、当時主流であった『ホームマン』に代表される西洋式の練習法を覆したものであ

---

<sup>212</sup> 第一章「鈴木鎮一の主張」参照

<sup>213</sup> 第二章「(2) 教育活動」参照

<sup>214</sup> 鈴木鎮一「室内楽に就いて批評家諸先輩に希う」『月刊楽譜』（1934.7）。本稿第一章鈴木鎮一の芸術観」の項参照

<sup>215</sup> 第二章「カール・クリングラー」の項参照

<sup>216</sup> 第二章「レオノール・ミハエリス」の項参照

<sup>217</sup> 第二章「(2) ii. 安藤幸と幸田延 幸田延と審声会——音楽教育観」の項参照

<sup>218</sup> 第三章「ii. 鈴木鎮一と音楽早教育 諏訪根自子」の項参照

った。それは、当時の西洋世界に日本が対抗し得るグローバルな感覚が、父・政吉によって育まれていたためであろう。

戦前の鈴木は、音楽が「人間の内的生活そのもの」である——内的生活における鍛練が、自己表現としての音楽を高める——という鈴木「芸術観」に基づいてヴァイオリン教育を行っていたと考えられる。つまり、この教育は「感覚の成長と心の在り方と働きと日常の起居—それがわたしの芸術そのものである (S1966)」という鈴木「芸術観」に基づいて考案された教育方法によって、子どもに芸術を学び追求する心を教え、育てること、更に、子ども自身が人格・感覚・能力ともに優れた人物を目指していくことを目的とした「芸術教育」なのである。

家庭や指導者は、子どもの「感覚」「心の在り方と働き」「日常の起居」などにも目を向けて教育を行う必要が出てくる。

現在「鈴木鎮一の才能教育」で行っている教育は、楽器演奏教育という形式をとる。レッスンでは、才能教育研究会スズキ・メソッドの指導曲集を進めていくが、最初に、指導者に「お願いします」と言って始められ、最後は「ありがとうございました」と言って終わられる。

演奏会では、楽器を習い始めたばかりの子どもたちのために「ごあいさつとリズム」という枠を設けている。子どもたちは先生に付き添われて壇上に並び、お辞儀をしてから《キラキラ星変奏曲》の最初のリズム動機（十六分音符4つ＋八分音符2つ）を開放弦で弾き、またお辞儀をして戻る。演奏だけでなく、「ごあいさつ」が演目として扱われることは、「鈴木鎮一の才能教育」の特徴であるといえる。これは、「人にあいさつすることも、自己表現としてそれは芸術」(S1966) という鈴木「芸術」に対する考え方を表すものであろう。

また、ヴァイオリンのレッスンを始めるにあたって、「鈴木鎮一の才能教育」では以下のような方法を採用している<sup>219</sup>。

まず指導者は、家庭の者が指導曲集の最初の曲（ヴァイオリンの場合《キラキラ星変奏曲》）を弾けるように指導する。この時、ヴァイオリンは子どもの用のサイズを使用するが、子どもにはヴァイオリンは持たせない。

子どもには《キラキラ星変奏曲》のレコードを家庭で聴かせたり、他の子どもがレッスンを受けている場へ連れて行ったりする。そのうちに、子どもが自然にヴァイオリンを弾きたいと思った時に初めてヴァイオリンを持たせるのである。

このようにして、子どもの気持ちの変化や成長のタイミングに合わせた適格な指導を行うことで、強いられることのない自然な欲求から子どもが音楽を学ぶように導くのである。

鈴木が掲げた「才能教育五訓」（より早き時期 より良き環境 より良き指導法 より良き指導者 より多き訓練）に沿って、この例を考えれば、家庭でレコードを聞かせることは、子どもにより良き環境を与えようとする行為であるし、子どもが強いられることのない自然な欲求から音楽を志すように工夫を凝らす者（家庭、指導者）とは、より良き指導法を求め

<sup>219</sup> 『幼児の才能教育』（1969 明治図書）

る者（良い指導者）であるということができよう。

子どもの中に自然な欲求を生み出すことができれば、その教育は、子どもに上から教え込む「訓練主義」（森 1977）ではなく、子どもが自主的に取り組む練習となる。それによって、森が指摘した問題は防ぐことができるであろう。

鈴木が「才能教育五訓」に掲げられた「より良き環境」「より良き指導法」「より良き指導者」の3つは、この教育を「早教育と訓練主義」（森 1977）にしないための方策であると考えられる。

才能教育研究会では、子どもの気持ちを自然に導くための方法などを、指導者や家庭の者が共に研究できるように、『才能教育』、『才能教育通信』を発行している。また、指導者は定期的に開かれる「研究会」においても研究を重ねている。

こうした制度や「才能教育五訓」（より早き時期 より良き環境 より良き指導法 より良き指導者 より多き訓練）は、鈴木鎮一が、なんらかの絶対的な方法ではなく、指導者と家庭の者が一人一人の子どもに合う教育方法を研究することを理想として掲げたものであると考えられる。

家庭の者が我が子のための教育を研究し、工夫するということは、まさに母国語教育の形といえる。各家庭での生活、教育、そのなかで生じる問題というのは様々である。その家庭に教育を委ねられた「鈴木鎮一の才能教育」における教育の形は、各家庭の生活習慣、あるいは国、文化、伝統などの中で、それぞれに合う形で適宜考案され、構築されていくのである。

その意味では、「鈴木鎮一の才能教育」の継承（中嶋 2009）という問題に対して回答を得ることは難しいかもしれない。例えば、「暗記（譜）と反復」（中嶋 2009）をメソッド（方法）として定めることは、他分野に応用するためには有用であろう。しかし、「暗記（譜）と反復」（中嶋 2009）は「鈴木鎮一の才能教育」における「方法」の部分的な側面でしかなく、理解を誤れば、「早教育と訓練主義」（森 1997）への傾倒という問題を容易に引き起こしてしまう。

音楽教育の形式を持たない教育として展開するならば、ヴァイオリン教育において鈴木が提案した十六分音符から開始する練習法<sup>220</sup>に代わるもの、つまり、その分野における「易しいもの」とは何なのかという発見と、方法の開発が行われ、その上で他分野に転用できるかどうかを検証する必要があるだろう。

こうした展開をするにしても、一方では「鈴木鎮一の才能教育」本来の形と目的を守り続けていく必要があると考えられる。なぜなら、子ども自身が人格・感覚・能力ともに優れた人物を目指していくことは、あらゆる分野を越えた教育の目的となるはずだからである。

---

<sup>220</sup> 本稿第二章「2. 昭和初期の活動概観（2）教育活動 iii. 弟子たちのデビューと東京弦楽団」の項参照

## (2) 今後の展望

今回の研究によって、戦前における鈴木鎮一の活動を把握し、才能教育前史と才能教育の原形としての鈴木鎮一のヴァイオリン教育の形を提示することができたと考えている。

本稿ではその一部にしか触れなかったが、戦前、鈴木鎮一の教育活動の拠点であった帝国音楽学校や東京弦楽団は、日本における西洋音楽教育の歴史においても重要な存在だと考えられる。同校には、日本のみならず、台湾、韓国、中国から留学して帰国後音楽家になった者達もいる。今後、更に調査を進め、音楽界において彼らが果たした役割を明らかにし、同校の位置づけを図っていきたい。

さらに、今回音楽早教育の歴史を一部概観したが、日本における西洋音楽受容史の一形態として特徴的といえる音楽早教育とその展開という観点からも研究を進めていきたい。

また、今日、世界各国に **Suzuki Method** として広まっている才能教育が、各地域によってどのように広められ、評価されているのかも興味深いテーマである。

## 参考文献一覧

- 秋山邦晴『昭和の作曲家たち：太平洋戦争と音楽』みすず書房, 2003.
- S.アーベル＝シュトルート 山本文茂監修『音楽教育学大綱』音楽之友社, 2004.
- 今泉清輝, 檜山陸郎, 無量田蔵六『楽器の事典 ヴァイオリン』東京音楽社, 1992.
- 今泉清輝『楽器の事典 弓』東京音楽社, 1992.
- 今津博/田中一光『昔の代田』2007.
- 岩永正也/松村暢隆『才能と教育——個性と才能の新たな地平へ——』放送大学教育振興会, 2010.
- 江藤俊哉『江藤俊哉ヴァイオリンと共に 何を歌っているか知りたい』音楽之友社, 1999.
- 演奏の80年史編集グループ編『国立音楽大学演奏の80年史：1926・2006 国立音楽大学創立80周年記念』国立音楽大学, 2007.
- 大森盛太郎著『日本の洋楽』新門出版社, 1986.
- 奥田良三『こころ、祈り、歌、わが人生』芸術現代社, 1989.
- 小田部雄次『徳川義親の十五年戦争』青木書店, 1988.
- 加藤潔『音楽の心：モギレフスキー教授を記念して』音楽之友社, 1966.
- 梶野絵奈/長木誠司/ヘルマン・ゴチェフスキ『貴志康一と音楽の近代 ベルリン・フィルを指揮した日本人』青弓社, 2011.
- 金子務『アインシュタイン・ショック①大正日本を揺がせた四十三日間』河出書房新社, 1991.
- 木村久一『早教育と天才』隆文館, 1917.
- 小池静子『柳兼子の生涯 歌に生きて』勁草書房, 1989.
- 小島正美『「スズキメソッド」世界に幼児革命を 鈴木鎮一の愛と教育』共同音楽出版社, 1985.
- 回想集編纂委員会『回想 颯田琴次』颯田医学奨学会, 1985.
- 才能教育研究会編『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集第一巻』全音楽譜出版社, 2006.
- 最相葉月『絶対音感』小学館, 1998.
- 佐藤春夫『玉を抱いて泣く』河出書房出版社, 1964.
- 里見弴『荊棘の冠』大日本雄弁会講談社, 1948.
- 柴田南雄『わが音楽、わが人生』岩波書店, 1995.
- 渋川久子. 「東京高等音楽学院史の研究」『国立音楽大学研究紀要 22』国立音楽大学, 1987.
- 菅原明朗『マエストロの肖像：菅原明朗評論集』国立音楽大学附属図書館, 大空社, 1998.
- 菅原明朗先生を祝う会『菅原明朗先生九十歳を祝う会演奏会と記念誌』1986.
- 鈴木鎮一『幼児の才能教育と其の方法』全国幼児教育同志会, 1946
- 『ヴァイオリン奏法と実習』音楽之友社, 1949.
- 『才能は生まれつきではない』葦会, 1951.
- 『育児のセンス』理想社, 1956.
- 『籐苗 1』1958.
- 『奏法の哲学』音楽之友社, 1960.(S:1960a)
- 『歩いてきた道』音楽之友社, 1960.(S:1960b)
- 『愛に生きる』講談社現代新書, (S:1966)
- 『才能開発は0歳から』主婦の友社, 1976.

- 鈴木, ワートルアウト『鈴木鎮一と共に』主婦の友社, 1987.
- 双柿舎編集部編『鈴木鎮一全集 別巻2 写真集鈴木鎮一と才能教育』双柿舎, 1985.
- 田辺尚雄『田辺尚雄自叙伝』邦楽社, 1981.
- 田辺尚雄『続田辺尚雄自叙伝』邦楽社, 1981.
- 寺西春雄は『ひらかれた音楽教育』春秋社, 2000.
- 東京芸術大学百年史編集委員会『東京芸術大学百年史演奏会編』第2巻音楽之友社, 1993.
- 『桐朋学園大学付属子供のための音楽教室 二〇周年記念誌』1969.
- 徳川義親『熊狩の旅』精華書院, 1921.
- 『徳川義親自伝 最後の殿様』講談社, 973
- 富田博之・中野光・関口安義「大正自由教育の光芒」(「大正自由教育」別巻)久山社, 1993.
- レフ・トルストイ(石倉喜三郎訳)『トルストイ日記』博文館, 1918.
- 中嶋嶺雄『音楽は生きる力』西村書店, 2009.
- 中野光『大正デモクラシーと教育 1920年代の教育』新評論, 1990.
- 中野雅夫『革命は芸術なり 徳川義親の生涯』學藝書林, 1977.
- 百年誌編集委員会, CA 商友会『CA 百年 百周年記念誌』1984.
- 日本大学芸術学部五十年史刊行委員会『日本大学芸術学部五十年史』日本大学芸術学部, 1972.
- 日本洋楽資料収集連絡協議会編『紀尾井町時代の幸田延』日本洋楽資料収集連絡協議会, 1977.
- 野村光一・中村健蔵・三善清達.『日本洋楽外史 日本楽壇長老に依る体験的洋楽の歴史』ラジオ技術社, 1978.
- 野村幸治, 中山裕一郎編著『音楽教育を読む——学生・教師・研究者のための音楽教育資料集』音楽之友社, 1995.
- 萩谷由喜子『諏訪根自子 美貌のヴァイオリニスト その劇的生涯 1920-2012』アルファベータ, 2013.
- 深田佑介『美貌なれ昭和 諏訪根自子と神風号の男たち』文芸春秋, 1985.
- 別宮貞雄『私の音楽教育観』音楽之友社, 1984.
- 堀内敬三『音楽五十年史』上・下 講談社学術文庫 1977
- 増井敬二『データ・音楽・にっぽん』民主音楽協会民音音楽資料館, 1980.
- 松橋桂子『楷書の絶唱 柳兼子伝』水曜社, 1999.
- 松本善三『提琴有情』レッスンの友社, 1995.
- 武蔵野音楽学園『武蔵野音楽学園 50年のあゆみ』武蔵野音楽学園, 1979.
- 無量田蔵六『ヴァイオリン』岩波新書 1975
- 服部正『広場で楽隊を鳴らそう』平凡社, 1958.
- 福井直秋伝記刊行会『福井直秋伝』福井直秋伝記刊行会, 1969.
- 本多正明『愛の人・鈴木鎮一先生』全音楽譜出版社, 1978.
- 八木国男『ミハエリス教授と日本』名古屋大学医学部第一生化学教室, 1973.
- 山住正己『教育内容と日本文化』青木書店, 1977.
- Dawley, Robert Michael. *An Analysis of the Methodological Orientation and the Music Literature Used the Suzuki Violin Approach*, 1979 University of Illinois at

Urbana-Champaign, 1979: Yushodo Current Research Series Unpublished theses on music education) 「鈴木式バイオリン指導法の方法論的分析と教材研究」(1985)

Kendall, John. *The Suzuki violin method in American music education -A Suzuki methods symposium*: Suzuki Method International. 1978.

## 論稿

伊従かなえ・横尾幸子編「才能教育に関する書誌」『塔』18号(国立音楽大学図書館1978)

笈田光吉「早教育について」『音楽世界』9巻1号,1937.1.

大島眞「スズキ・メソッドに関する学術研究」『実践女子大学文学部紀要第41集』1999.

大野木吉兵衛「楽器産業における世襲経営の一原型(Ⅰ) —鈴木バイオリン製造株式会社の沿革—」『浜松短期大学紀要』浜松短期大学,1981.

大野木吉兵衛「楽器産業における世襲経営の一原型(Ⅱ) —鈴木バイオリン製造株式会社の沿革—」『浜松短期大学紀要』浜松短期大学,1982.

北原白秋「将来の児童教育」『婦人公論』pp.14-29. 中央公論社, 1923.2:

幸田延「欧楽界の盛況」, 「家庭と音楽」『音楽界』第3巻第10号,1910.10.

小林武史「才能教育は天才教育ではない——知られざる鈴木先生の一面」『季刊地域と創造』Vol.11, 地域と創造社, 1980

斎藤博「鈴木鎮一の才能教育をめぐる」『季刊音楽教育研究』第18巻1号. 音楽之友社, 1975冬号.

——「才能教育概論をめざして(1)(2)」『才能教育 Talent Education』No.45, No.46,1978

周東美材「子供向け文芸運動の産業化——童謡レコードを事例として——」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』No.72

鈴木喜久雄「日本製ヴァイオリン第一号由来」『中央公論』1961.11

鈴木鎮一『才能教育』第56号1954.

鈴木政吉「波乱多かりし私の過去」『名古屋商業会議所月報』242号(1927)

——「狂人とまで謂われて楽器の製造に苦心したる予の経験」『商業界』(第11巻第6号:1909)

関計夫「才能の発達と教育」pp. 16-23『児童心理』23巻7号(東京教育大学内児童研究会)

長木誠司「マンフレート・グルリット—ある忘却された音楽家の肖像—」『ベルク年報(4)』pp.1-6. 日本アルバン・ベルク協会, 1991.

遠山一行, 野村光一, 諸井三郎, 吉田秀和「早教育の必要性和その方向 桐朋オーケストラ・才能教室・先生と生徒・大松監督論」『音楽芸術』1964.12.

中嶋嶺雄「才能教育の新しい地平を切り開くために——世界の中の鈴木鎮一——」季刊『地域と創造』第11号. 地域と創造社, 1980.

——「エミール再論 教育の課題を追って 才能教育、偉大な遺産」1998.3.30『読売新聞』

——「21世紀:音楽による乳幼児情操教育」シンポジウム基調報告(要旨)『才能教育』第151号2005.

西村稔「M.グルリットと日本—遺稿資料を通して見た日本の音楽文化」『ベルク年報 (4)』  
pp.7-18. 日本アルバン・ベルク協会, 1991.

「橋本國彦日記抄 (二)」『日本近代音楽館館報』第2号

松山岩根「日本におけるバイオリン」『音楽界』第3巻3号, 1910. 3.

村尾忠廣「鈴木メソードの意味 歌留多と型と家元制度をめぐって」『音楽芸術』音楽之友社,  
1995.9

——「音楽教育としてのスズキ・メソード スズキ・メソード「キラキラ星変奏曲」に  
見る「型からの学習」について」『現代のエスプリ』至文堂, 2003.

吉本隆行, 大城康宏, 中山裕一郎, 新谷勝造, 池田京子, 中島卓郎, 齋藤忠彦「スズキ・メソ  
ードの現在と課題」『信州大学教育学部紀要』(2002) 第107号

Ricardo D. Trimillos. *Hālau Hochschule, Maystro, and Ryū cultural approaches ti music  
learning and teaching*. International music education: ISME yearbook v.15, pp.10-23.  
1988.

【取材協力】五十音順 (敬称略)

青木十良

小野寺純

會則道

會鎮子

會靖子

木越久子

クリストファ・N・野澤

鈴木靖子

豊田耕児

西阪多恵子

平岩寧

増門祥二

宮田洋子

宮田佳子

柳沢竜郎

吉村隆子

【協力機関】

公益社団法人才能教育研究会

鈴木鎮一記念館

鈴木バイオリン製造株式会社

東京芸術大学同声会事務局

明治学院大学図書館附属日本近代音楽館

## 謝辞

最初に、本博士論文執筆にあたり、長年に亘ってご指導いただきました明治学院大学文学部芸術学科樋口隆一教授、岡部真一郎教授、明治学院大学非常勤講師林淑姫先生、そして、本論文の副査を担当して下さった岡本章教授に深謝いたします。

この間に、交流の機会を持った方々とのお手紙でのやりとりや、インタビューをさせて頂いたことは、何物にも代えがたいものでした。お約束させていただきながらお会いすることが叶わなかった方もおられますが、改めて、研究を支えて下さった全ての方々に感謝を申し上げます。

チェリスト青木十良先生には、母校帝国音楽学校時代の思い出を語って頂きました。青木先生にヴァイオリンの演奏を聴いて頂いた折、「いい音出てますよ」と言って頂いたことは、私の誇りです。また、増門祥二様には遠方より御手紙で取材に応じて頂きました。日本音楽学会「日本の音楽資料」委員会として一緒にお仕事をさせて頂いた西阪多恵子様にはその御縁から吉村隆子先生をご紹介いただき、貴重な史料を提供して頂きました。平岩寧様は、スズキウィークでの研究展示、2009年10月25日の「日本音楽学会全国大会」での私の発表（「鈴木鎮一と帝国音楽学校の群像」）にもお越しいただき、その後、取材をさせて頂きました。木越久子先生には論文資料を提供して頂きました。詩人・柳沢竜郎さんからは、お電話やお手紙での多くの示唆を頂いた上、取材の度に多くの文献を提供して下さいました。小野寺純氏（ヤマハミュージッククリテイリング技術者）には長年の経験に基づいた楽器の構造に関する貴重なアドバイスを頂きました。

また、本論文の口頭試問前に、クリストファ・N・野澤先生の訃報に接しました。毎回素晴らしいSPレコードの音色を聞かせて頂きましたことに、改めて感謝を申し上げますとともに、ご冥福をお祈り申し上げます。

調査へのご協力いただきました公益社団法人才能教育研究会スズキ・メソード関係者の皆様に感謝を申し上げます。

2009年1月23日～25日、鈴木鎮一先生誕生110年を記念して行われた、スズキ・ウィーク（東京・十字屋ホール）において、私は「音楽家鈴木鎮一戦前のあゆみ～スズキ・メソード前史」と題した研究展示会を会場入り口のロビーにて開催させて頂きました。

公益社団法人才能教育研究会スズキ・メソード第2代会長を務められた豊田耕兒先生には研究開始当初、インタビューにも応じて頂き、研究展示当日は展示史料に関する私の解説に耳を傾けて下さいました。「論文が出来たら読ませてね」という言葉をかけて頂きましたことは研究の励みでした。また、当時第3代会長に就任したばかりだった中嶋嶺雄先生も、私が作成した年表をメモなさって、研究に深い関心を寄せて下さいました。論文が出来たらお送りする約束をさせて頂いていましたが、中嶋先生は2013年2月14日に逝去され、そのお約束も叶わなくなってしまいました。心よりご冥福をお祈り申し上げます。

また、才能教育研究会スズキ・メソードお茶の水センター音楽教室の皆様には、私の研究に対する理解から、演奏会の折などに研究展示の場を設けて頂きました。

宮田洋子様、宮田佳子様、鈴木靖子様には、取材に応じて頂き、大切な思い出の写真などを提供して頂きました。皆様との交流は私の心の支えでもあります。そして、會鎮子様、會靖子様は、研究の理解者でいてくださり、多くの貴重な史料を提供して頂きました。そして、いつもあたたかい励ましの言葉で私の研究と私を支え続けて下さいました。

今日までわたくしの研究と健康を支えてくれた家族にも心から感謝しています。

2009年1月26日、私は手ほどきから教えを受けたヴァイオリンの師、會則道先生の訃報に接しました。帝国音楽学校校長代理として、戦後もその役割を果たした先生は、私がこの研究を始めて以後、レッスンの度に、当時の出来事を語って下さり、また、戦禍の中を守り抜いた数々の写真や名簿、報国音楽挺身隊の腕章、楽譜なども見せて下さいました。私の研究は、會先生の存在なしにはあり得ませんでした。なんとか研究としてまとめたいという気持ちだけで今日まで研究をしてきましたが、これからも音楽の修業と同様に、こつこつと歩んでいきたいと思えます。

最後に、私の恩師、故・會則道先生にこの論文を捧げます。