

戦後日本におけるピアノ文化の受容と独自性 －川上と福田の思想を中心として－

Reception and Originality of Piano Culture in Japan after World War II

－ Focusing on the Thought of Kawakami and Fukuda －

本間千尋

HONMA, Chihiro

はじめに

楽器としてのピアノは南欧フィレンツェで 18 世紀初めに誕生したが、ピアノ文化は西欧で花開いた。マックス・ヴェーバーによると、自然条件である気候が、室内音楽を楽しむ文化を持つアルプス以北の西欧でピアノ文化を育んだという (Weber 1921=1967:234-238)。ピアノ文化は 18 世紀末から 19 世紀前期に西欧で登場した「近代家族」の象徴でもあり、当時は良家の子女が身に着けるべき教養であった。産業によって富を得た市民階級（ブルジョアジー）の人々が、貴族的あるいは上流階級的な意識を持つことを望んだからである。こうしたピアノ文化と富裕層の関係は、その後、フランスの階級社会を背景に持つピエール・ブルデュー (Bourdieu) の「文化資本」概念に連なっていた。

ブルデューによる文化資本の初出は、1973 年に発表したジャン＝クロード・パスロンとの共著 “Cultural Reproduction and Social Reproduction” である⁽¹⁾。この中でブルデューは文化資本を明確に定義しているわけではないが、1979 年に発表した『ディスタンクシオン』では文化資本の獲得様式について触れ、音楽が「実際に演奏されるような家庭（ブルジョワの回想録によく出てくる「音楽をたしなむ母」というのがそれである）に育ったり、ましてや「貴族的な」楽器——とりわけピアノ——を幼少の頃からたしなんだりすれば、少なくとも音楽にそれだけ深い親しみを持つという効果がある」 (Bourdieu 1979: 81-82=1990: I, 118) と述べ、それはコンサートやレコードだけで音楽に触れた人々とは明確な差があると主張した。ブルデューは家庭環境を通して身に着ける文化的教養を、家庭から相続する文化＝「相続文化資本」と呼び、上層階層出身者ほど相続文化資本が豊かであるうえに、相続した文化資本は教育達成や社会的達成において有利に働くとした (Bourdieu 1979=1990)。すなわちブルデューの文化資本とは、経済資本のように社会生活において利潤を生む一種の資本として機能する様々な文化的要素のことである⁽²⁾。文化資本はブルデューがフランスの階級社会特有の差異化状況を読み解くための概念装置でもあり、ブルデューは階級分類作用がある文化として音楽に注目した。特にピアノを『『貴族的な』楽器』とみなしたのである。

富裕層の家庭内文化であった西欧モダンのピアノ文化が、日本に移入されたのは明治期である。公の音楽教育機関での組織的なピアノ学習の開始は、アメリカ人教師メーソンが来日した1880年からである⁽³⁾。舶来文化であるピアノ文化は楽器自体も高価であり、当初ピアノ文化を受容したのは上流階級の限られた人々であった。昭和期になっても戦前のピアノ文化は、高等教育機関で学ぶ人や都市中間層の女学生など一部の人たちの文化であり、先行研究者の水野も、この時期のピアノ文化の受容は「経済・教育・ジェンダー・資本の四つの要因を含む階層的な証であった」（水野2001:84）と指摘している。戦前日本のピアノ文化の受容は西欧におけるそれと類似し、この時点で日本の独自性は見いだせない。

戦後になるとピアノ文化をめぐる様相は一変した。ピアノ文化は「大衆化」と言われる状況になり、さらに現在は西欧を凌ぐ程の「成熟」期を迎えた。戦後日本のピアノ文化の普及過程を考察することで、ピアノ文化の大衆的普及の根拠が明らかになるが、この考察のうえで欠かせない二人の人物が存在する。1950年に「ヤマハ」⁽⁴⁾の社長に就任し、高度経済成長期のピアノ文化の大衆化を先導した川上源一（1912-2002）と、1971年に全日本ピアノ指導者協会（略称ピティナ＝PTNA⁽⁵⁾）を発足させた福田靖子（1933-2001）である。この両者のピアノ文化普及の努力無くして、日本のピアノ文化は今日のような成熟した状況を迎えることはなかった。しかしながら今まで、福田靖子を俎上に載せて日本のピアノ文化の受容が議論されることはなかった。戦後日本のピアノ文化研究において問われてしかるべきは、両者が当該時期の日本社会をどのように認識し、ピアノ文化とどのように関わったのかを明らかにすることであろう。それは現在の日本のピアノ文化を知る上でも重要であり、日本のピアノ文化の研究には不可欠である。本稿の目的は、この二人に焦点をあてて考察し、約70年に亘る戦後日本のピアノ文化の受容を考察する。二人の創意に富んだ業績を検討し、この二人の連続的な偉業が、現在の日本のピアノ文化における成熟と独自性をもたらしたことを明らかにする。

1. 高度経済成長期のピアノ文化

1-1 川上源一とヤマハ音楽教室の誕生

日本社会は終戦後の混乱期を経て1950年代になると、人口動態や家族形態の変化⁽⁶⁾により、戦前は農村に対する部分として認識されていた都市家族が全国的に一般化する。専業主婦の増加や核家族化は親の子どもに対するまなざしを変容させ、戦前ピアノ文化に触れることができなかった母親たちのピアノへの憧れも後押しとなり、ピアノ文化を受容する家庭が出てきた。こうしたなか1950年、ヤマハでは第3代社長川上嘉市の後継者に嘉市の息子である源一が選出された。

一方戦後日本の教育制度は占領軍司令部（GHQ）の指示により大きく転換した。義務教育は9年間となり、学校音楽教育も変化した。戦前は唱歌中心であったが、1947年の第一次『学習指導要領（試案）』では器楽教育を中心とした総合教育が導入され、全ての子ども

たちが音楽リテラシーを獲得することが必要となった。しかし戦前からの楽器メーカーであるヤマハは、従来唱歌指導しか行わなかった学校の教師による音楽教育には限界があると判断していた。また、音楽教育の基礎は早期教育にかざる、という結論にも達していた（社史 1977:144-146）。

ここで川上源一について記したい。源一は 4 人兄弟の長兄として静岡県で生まれた。父嘉市は中規模の農業を営む中農の出身でありながら東京帝国大学まで進み、卒業時には明治天皇から恩師の銀時計を賜ったほどの秀才だった。母方は素封家であったが特に学術に秀でているという家ではなかったようだ。嘉市は東大卒業と同時に東京瓦斯に入社したが、6 か月後に請われて住友伸銅場（現住友電工）に移り、1927 年、42 歳の時に地元浜松からの懇請により日本楽器の社長に就任した。川上家はその当時芦屋に居住し、1924 年、源一は阪神間の財閥の子弟が多くいた 7 年制の甲南高等学校の尋常科へ入学した。甲南は学力が高い者が揃っていたため授業について行くのが容易でなく、また高等学校高等科 2 年時には左翼運動に関わり退学処分になってしまった。その後源一は、高千穂高等商業（後の高千穂商科大学）に入学した。高千穂高商は甲南と比べて学生たちの学力が相対的に低かったため、特待生になり自信をつけたという。卒業後は大日本人造肥料へ就職したが、1937 年、父嘉市の要請で日本楽器に入社し、戦後第 4 代社長として高度経済成長期の会社経営に携わった（川上 1979：15-50）。

社長就任 3 年後の 1953 年 7 月、川上源一（以後川上）は 80 日間の欧米視察に発った。川上はこの視察で、アメリカのピアノ産業の質の高さと斜陽産業となったヨーロッパのピアノ産業の現実を目にし、さらにサンパウロでは現地日本人の家庭に招かれホームコンサートを披露された。川上は「日本の家庭では楽器演奏に参加することができない。楽器を製造販売するものとして、人々が楽器を気易く使いこなせるようにして、音楽を楽しむ家庭を作りたい」（社史 1977：301）と思ったという。

川上が海外視察に行った当時の日本では、人々が戦後の混乱期から少しずつではあるが、暮らしの中で映画や音楽などの文化に目を向ける余裕がようやく生まれ始めていた。当然川上は、家族の生活が子ども中心になってきたことを認識していただろう。そうした時期に川上が見た家族揃って音楽を奏でる姿は、当時の日本人の生活をはるかに超える文化的なものだった。しかし川上は、家族コンサートを楽しむ音楽文化の香り豊かな生活に単に驚いただけではなかった。日本の現状を憂い、そうした音楽文化を日本にも広めたい、日本の人々も求めているはずだと感じた。海外視察での体験は、その後のヤマハを発展させるうえでの問題提起となり、川上は「日本の楽器需要の安定には日本人の多くが楽器を使って音楽を楽しむよう準備しなければ、いつの日か欧州の楽器メーカーの轍を踏む」（川上 1979：103）と悟った。楽器メーカーの社長として、ピアノの需要を創出することは不可欠であった。

第一次『学習指導要領（試案）』における音楽教育の目標と川上の海外視察が原動力となり、1954 年 4 月、「幼児のための音楽教育はいかにあるべきか」をテーマにして「ヤマハ音

楽実験教室」がスタートした。実験教室は「ヤマハオルガン教室」(1956)を経て、1959 年に現在の名称「ヤマハ音楽教室」になった。教室創設の中心となったのは川上であり、川上は「音楽とはやさしいものだ。ピアノを奏でることは楽しく、誰にでもできることなのだと」いうことを、全国に普遍化しようというところから、ヤマハ音楽教室の設置を思いついた(社史 1977:147)と語っている⁽⁷⁾。ヤマハ音楽教室はグループプレッスンを採用し、1959 年の生徒数は 20,000 人、講師数 500 人、会場数 700 であった⁽⁸⁾。しかしながらこの時点でのピアノ文化の受容は大衆化という程の状況ではなく、戦前の階層文化の状況から大衆化の時期への過渡期であった。

1-2 ピアノ文化の大衆化と女性の就業

1960 年代になると高度経済成長期の大衆の所得上昇と、親の子どもへのまなざしの変化により情操教育に力を入れる家庭が増加した。加えてこの時期は、敗戦によりアメリカ的な生活様式が一斉に日本に流入し、ピアノはいつか到達したい豊かな山の手風の生活必需品のイメージを付与され、かつてない売れ行きを見せるようになった。そうしたなか、音楽教室は急速に拡大する。幼稚園を会場とする音楽教室を開設した企業戦略も生徒数増加の要因となり、1969 年には生徒数 270,000 人、講師数 3,900 人、会場数 6,000 に達した。日本のピアノ文化は楽器メーカーであるヤマハの牽引により大衆化し、高度経済成長期中盤になると、地方でもクラスの女子生徒の半数以上がピアノを習っている状況だった(本間 2012:48)。しかしこの時期も含め高度経済成長期のピアノ文化は、高橋が言うように受容者にとってはあくまでも高級文化であり、それは「大衆層」を支持基盤とする「高級文化」であった。受容者層にとっては「大衆文化」からの差異化を図る「高級文化」として表象されていたのである(高橋 2001:170-171)。加えてこの時期の受容者の背後には、階層上昇を企図する「差異化」の心理と、階層上昇に乗り遅れたくないという「均質化」の心理が複雑に絡み合っていたことも看過してはならない。「自らの社会的な地位が平均的な豊かさの中にいることを『見せびらかす』ための、『見せびらかしの消費』」(武田 2008:108)という一面もあったのである。

以下は 1961 年 11 月 10 日の読売新聞に掲載された広告である。「おとなりの家にピアノが・・・」のフレーズは、一般市民のピアノに対する複雑な心理を如実に物語っている。

ところで音楽教室に対しては対立する二つの見方がある。純粋な音楽普及が目的という見方と、音楽教室を口実にした楽器販売促進という見方である。確かに 1956 年にはライバル会社である河合楽器も「カワイ音楽教室」を開設しているので、楽器販売促進には音楽教室が定石であることは明白である。しかし音楽教室創設の動機が何であれ、重要なのは川上が実践した音楽普及活動の客観的な評価である。音楽教室の誕生により、1950 年代までは一部の人のみが受容した階層文化としてのピアノ文化は、急速に一般家庭に普及するようになった。ヤマハ音楽教室の存在抜きには、戦後日本におけるピアノ文化の急速な普及や、日本の



図1: 読売新聞広告

音楽文化は語りえないと言っても過言ではない（本間 2012：43-45）。

一方高度経済成長期のピアノ文化の普及は、女性に職業的展望を提供したことも見落としてはならない。日本の街の音楽家は、戦前は邦楽関係が多数を占め半数以上は男性だったが、1970（昭45）年には音楽家の総数に対する女性の占有人数は男性のそれを上回った。

表1：年齢別、性別の全国音楽家の数

	年齢	総数	男	女	男 (%)	女 (%)
昭45年	20~24歳	13,730	4,535	9,195	33.0	67.0
	25~29歳	8,665	3,915	4,750	45.2	54.8
	30~34歳	6,075	3,025	3,050	49.8	50.2
	35~39歳	5,670	3,275	2,395	57.8	42.2
	40~44歳	3,975	2,305	1,670	58.0	42.0
	45~49歳	2,545	1,100	1,445	43.2	56.8
昭和50	20~24歳	17,060	4,410	12,650	25.8	74.2
	25~29歳	17,065	6765	10300	39.6	60.4
	30~34歳	8,150	3,610	4,540	44.3	55.7
	35~39歳	6,165	2,760	3,400	44.8	55.2
	40~44歳	5,495	3,055	2,440	55.6	44.4
	45~49歳	3,965	2,140	1,825	54.0	46.0
昭和55	20~24歳	22,559	2,595	19,964	11.5	88.5
	25~29歳	22,572	5,739	16,833	25.4	74.6
	30~34歳	15,902	5,819	10,083	36.6	63.4
	35~39歳	8,542	2,908	5,634	34.0	66.0
	40~44歳	6,416	2,345	4,071	36.6	63.6
	45~49歳	5,474	2,662	2,812	48.6	51.4

国勢調査に基づく表 1（本間 2012：47）を見ると 20 歳代の音楽家が多く、さらに 1975（昭 50）年から 1980（昭 55）年にかけては著しく増加している。これは高度経済成長期のピアノ文化普及時に誕生し、幼少時からピアノ講師を目指して研鑽を積み音楽大学（以後音大）を卒業した若い音楽家、すなわちピアノ講師が急増したことを示している。日本社会は多くのピアノ指導者を必要としていたため、女子は情操教育としてピアノを学び、音大に進学してピアノ講師の職に就いたのである（本間 2012：47-50）。

日本女性の労働力率は現在でも M 字型カーブと言われることがあるが、1985 年の『男女雇用機会均等法』制定以前の女性は出産、子育てで退職する者が多く、育児が一段落した後の復職が困難であった。その点ピアノ講師は時間的融通も利き、出産後の復職も容易なため、就職市場が限られていた当時の女性の職業として人気があった。従来ピアノ教育にはジェンダー的要因が大きく影響していたが、当時の女性はピアノ教育こそ女性が生涯に携わることが可能な職業と捉えていた。現在音大教員や地方の著名なピアノ講師の多くが女性で占められているのはその証左であろう。またピアノに対するこうした趨勢は、ピアノ教育の基盤整備に大きく貢献した。ピアノという楽器を購入し、演奏技術を習得してさらにそれを教授するという循環が、全国の音楽教室を核としてうまく機能したからである。楽器メーカーによる各地の音楽教室所属のピアノ講師となったものも多く、ピアノ教育の基盤整備が整ったと言えよう。

1-3 川上源一の土着的思考

ヤマハ音楽教室は、歴史的・文化的視座から捉えた場合にも重要な意味を持っている。明治期に日本に移入されたピアノ文化は、川上のピアノ文化に対する独自性の発揮により日本特有のピアノ文化としての道を歩み始めたからである。それでは川上のピアノ文化に対する独自性とは何であろうか。このことを明らかにするために今一度、川上とヤマハ音楽教室について考察したい。

西欧の家庭内文化であるピアノ文化は日本では舶来文化であり、高度経済成長期になっても家庭内で伝えられる程の環境は整っていなかった。そのため日本のピアノ文化は、まず外で学ぶべきお稽古事であった。日本では江戸時代以来、庶民が箏や長唄など様々な芸能を会得する場合、お稽古事として師匠の元へ通い学ぶという習慣がある。ピアノ文化を外で学ぶお稽古事として捉える考え方は、西欧には無い日本独特の土着的な思考である。日本では外で学ぶべき西欧由来のピアノ文化に、川上は日本的思考＝土着的思考に基づいた独自の解釈を加え、音楽を教授する音楽教室を創設した。それは特定の技術獲得を目的として、指導する者とされる者が一か所に集まり学習する「教室」という日本特有の土着の方法であった。

戦後日本では、ヤマハ音楽教室以前にも音楽教室は存在していた。パリのコンセルヴァートール等に倣った桐朋学園による「子供のための音楽教室」などで、これは入学試験を課した少数精鋭の英才教育の場であり、小澤征爾や故中村紘子等を輩出した。しかし川上が創設

したヤマハ音楽教室は、才能や家庭環境などに関係なく、希望する全ての子どもたちに門戸を開いた音楽を学ぶ機会を提供する場＝「教室」であり、それは戦後多くの子どもたちが通った「そろばん教室」「書道教室」などと同じ多人数で学ぶ「教室」であった。川上は、戦前は西欧モダンの模倣であった日本のピアノ文化に土着的思考に根差した解釈を加えて、土着の方法である「教室」という新機軸を見出したのである。

またヤマハ音楽教室には従来ピアノを習う際に必ず通る、先生と生徒という一対一の堅苦しさや敷居の高さを取り除いたという側面もある。それまでのピアノ学習は、親子でピアノ講師の元へ出向き挨拶をするのが慣例であり、さらに一度師事した先生を変えることは憚れる。しかし多人数で学ぶ教室手法は入会・退会も事務的に行われるため、大衆層が敬遠したいピアノ学習時のそうした煩わしさは払拭された。

ヤマハ音楽教室により、戦前から 1950 年代にかけて一部の人のみが受容したピアノ文化が一般社会に解放され、その結果日本のピアノ文化は階級を超えて西欧を凌ぐほど普及した。その意味においても日本のピアノ文化は、川上の土着的思考によって創設されたヤマハ音楽教室により、日本独自のピアノ文化になったと考えられる。ヤマハ音楽教室は日本独自のピアノ文化の第一歩なのである。

川上は「私が始めた音楽普及の仕事は、楽器を売るからには、これを使ってほしいし、そのため、私には過去の音楽の教え方に別れを告げて、私なりの教育方法を広めたいという、素人の大それた考えからスタートした」(川上 1979: 1) と語っている。川上はなぜ「私なりの教育方法」＝教室手法を思い立ったのであろうか。この問題に対してはハビトゥスという語を用いて検討したい。ハビトゥスとはブルデューが度々用いた言葉で、日常生活の中で蓄積される潜在的な思考や行為を産む「性向」、すなわちその人の心の持ち方や性質の傾向を意味する。高橋はこの教室手法に対し、川上は音楽教育を受けていないため音楽的ハビトゥスが大衆層のハビトゥスと共通し、それが大衆層に適合した音楽教育システムを生み出した、と延べている(高橋 2001: 168-170)。しかし音楽的ハビトゥスが大衆層と同じだけでは、ヤマハ音楽教室のような音楽教育システム＝教室手法を生み出すことはあり得ない。川上が中産階級⁽⁹⁾出身であったことも大きな要因ではないだろうか。

先述したように川上は、父親がいわゆる東大銀時計組で母親は素封家の娘であるため、経済的・文化的にかなり恵まれた家庭に育っている。そのうえ高等学校 2 年までは、日本の財界人を多数輩出している甲南高等学校に在籍した紛れもない中産階級であった。そのため演奏技術の学習に対するハビトゥスは大衆層と共通しても、文化全般に対する感受性は中産階級のハビトゥスだった。川上の中産階級のハビトゥスは、何よりも西欧におけるピアノ文化の限界を鋭く察知した。西欧のピアノ文化は家庭内で伝達され、加えて大衆層にまで普及したものではなく限られた階級内での継承・伝達であるため、文化としての広範な普及と成長が多くは望めないのである。

また川上は、海外視察でホームコンサートを披露された折には、日本の現状に鑑み日本の

音楽文化の将来を推測した。川上が中産階級出身でなければ、終戦後 10 年未満の時点でこの様な反応を示さなかったであろう。文化資本に恵まれた中産階級出身だからこそ、文化に対する感受性が鋭かったのである。確かに音楽には素人であった川上の大衆的な音楽ハビトゥスはヤマハ音楽教室の創設に直接影響したが、川上が有する中産階級のハビトゥスも間接的にヤマハ音楽教室の創設に影響を及ぼしたことは否定できない。川上が持っていた中産階級のハビトゥスとピアノ文化に対する大衆的ハビトゥス、このどちらが欠けても川上の偉業は成し遂げられなかった。

2. 高度経済成長期終焉以降のピアノ文化

2-1 福田靖子の視線

西欧でピアノ文化が普及した当時、市民階級の女性は平易で愛らしい曲が弾ければ充分だとされていた。女性は男性のサポート役であるため、芸術的素養は限度を超えるべきではないとする女子教育観があったからである（玉川 2008：16-20）。日本も高度経済成長期前半頃までは似たような状況で、ピアノ文化は恵まれた家庭の女子の嗜みであり、演奏曲も比較的平易でジェンダー的要素が濃い『乙女の祈り』や『エリーゼのために』などが好まれた。ピアノ文化の普及拡大に伴い学習者の演奏レベルは次第に上がるが、それでもまだ女子のいる家庭ではピアノを差異化の象徴として購入し、とりあえず習わせるといった傾向があった。経済企画庁の調査『家計消費の動向』によると、日本のピアノ世帯普及率は 1979 年には 15.5% で、1987 年には 20 %を超えた (20.9%)。こうした状況に対し PTNA の創設者福田靖子（以後福田）は、川上とは全く異なる視線を向けた。ピアノ文化は誰でも参入できる文化になったものの、ピアノ文化の大衆化が必ずしも全国的な演奏技術の向上に結びついていないことを見抜いた。福田の音楽的ハビトゥスが、ピアノ文化に鋭い洞察力を発揮したのである。

福田は満州で誕生し、満州時代は家に女中がいる恵まれた生活をしていた。しかし敗戦により満州を引き揚げた後は、自身が群馬県渋川で 2 年間の女中奉公に出ている。そして福岡県の明善高校、九州学芸大学を経て 1959 年に東京学芸大学専攻科を終了し東京都内の音楽科教員となった。川上と異なり、福田の音楽に対するハビトゥスは大衆的ハビトゥスではなかった。また福田は教育の価値を知っていた母親から、PTNA の基本精神となっている「教育は高きに流れる」（福田 2002：巻末資料 2-3）という教えを受け継いだ。それ故福田は演奏技術の向上を目的として、その視線を一般大衆ではなくピアノ学習者とその指導者に向け、1977 年、第 1 回「ピティナ・ピアノコンペティション」を開催したのである。

ピティナ・ピアノコンペティションが開催された背景を、現 PTNA の専務理事である福田成康氏は以下のように語っている⁽¹⁰⁾。

「母（福田靖子）の目的はピアノの先生を育成するっていう。（福田は）作曲学科出身なの

で日本人作品を広げたくて、そのために先生を対象にしなくてはいけないって動き始めて。でも日本人の作品ばかり言っていると先生たち集まってこないの、ショパン、ベートーヴェンって始まったんです。ずっとセミナーをやっていたんですけど、そのうちセミナーだけだと実力がつかないって気が付いて、コンクールを始めたっていう。要は指導力をどう上げるのか、指導力が上がっているのか上がっていないのかをチェックする時に、昔は指導力をチェックする方法がなかった。指導者自身の演奏力ぐらいしかチェックできなかったんです。ヤマハの検定にしたって、指導実績は一切カウントされなくて、指導者自身が即興ができるとか、指導 3 級とかあるじゃないですか。でも本当に子どもが育っているかどうかって、わからないじゃないですか。ピティナの場合は、そこをズバリ見ていこうよって。本当に生徒を育てているんなら、その証としてコンクールに出して立証してごらんよって、そういう話なんですよ。演奏家は演奏で評価されるべき、指導者は生徒の育成で評価されるべきだという、すごくシンプルな発想ですね。それでコンクールを始めたっていう」

ピアノ学習者の技術向上に対する指導者の評価という発想が、福田にコンペティションの開催を決意させたのである。

2-2 ピティナ・ピアノコンペティションとピアノ文化の成熟

高度経済成長期終焉以降の日本のピアノ文化は、少子化などの影響でピアノ学習者の数は増加せず、加えて『男女雇用機会均等法』施行以降、ピアノ講師は大卒女子にとり魅力的な職業ではなくなり、音大進学者も次第に減少傾向を辿った。しかしこの時期は高度な演奏技術を持ったアマチュア＝「高級なアマチュア」⁽¹¹⁾が誕生し、ピアノ文化自体は繁栄した（本間 2014：85-107）。背景には普通大学のピアノサークルの活躍や、高度な演奏技術を持ったアマチュア（以後高級なアマチュア）のコンクール出場がある。なかでも福田が考案したピアノコンクール＝ピティナ・ピアノコンペティションは、高度経済成長期終焉以降の日本のピアノ文化に大きく影響した。特筆すべきは、このコンペティションはピアノコンクール界の革新を図ったことである。

ピティナ・ピアノコンペティションには元音楽科教員の福田による独自の創意工夫が見られ、その独自性が今日の日本のピアノ文化の成熟をもたらしたと考えられる。それまでの日本のピアノコンクールは西欧と同様に専門家の排出が大きな目的で、参加者はプロを目指す人であった。しかしこのコンペティションは全国のピアノ学習者を対象にし、下は就学前の幼児から上は大人まで、年齢によって参加可能な級を分け⁽¹²⁾、全国 300 か所以上で予選を行う。また従来の日本のピアノコンクールは西欧のピアノコンクールを踏襲し、密室審査が慣例であった。しかし福田は、地方予選から点数公開性と参加者全員への審査員の直筆採点講評授与に切り替えた。この手法は地方在住でも指導者や学習者が自身のレベルを認識でき、新たな指導方法や学習方法を見出す指針となるうえに、演奏技術の地域差解消にも貢献する。そのため参加者は、2009 年には延べ 3 万人を超えた。これは従来のピアノコンクー

ルでは見られない現象である。こうした状況に対して福田成康氏は次のように語った。

「昔のピアノコンクールっていうのは、ショパン・コンクールは『スター誕生』なんです。ピティナは定期テストなんです。目的が全く違うんですよ。コンクールっていうから、みんな勘違いしてるんですけど、まあ、コンペティションって呼んでいますが。定期テストでは順番を出す、出さないって色々あると思うんですけど、でも実力テストくらいは偏差値って出るじゃないですか。全国ナンバーとか、科目別に出るじゃないですか。あれのピアノだと思っていただければ。陸上競技をやってる人は試合に出るのは当たり前、全力疾走する人でタイム測らない人いないと思うんです。ピアノを一生懸命やっていたら、試合に出るのは当たり前でしょう。勉強していて実力テスト受けない人はいないでしょう。だから受けてないのが不自然だっていうくらい、一生懸命やっていることで。今はセンター試験も点数は公開される、そういう意味では、ピティナは 1970 年くらいから、かなりオープンな空気は作ってきたのかな、と思います」

ピティナ・ピアノコンペティションは年を追って規模が拡大している。そのため参加者の周辺では、コンペティションで賞を獲得することだけが目的となり、課題曲以外の学習が疎かにされるという批判的な見方もある。しかしこのコンペティションが開催されるようになって、これまで音大進学を目的とするような一部の人に限られていたピアノコンクールが、一般のピアノ学習者にも開放され、ピアノ学習者の演奏レベルが確実に上がった（本間，本間 2016）。その上「コンクールでの受賞は音大進学に代わる演奏技術の証明」（本間 2014：94）となるため、趣味活動としてピアノ演奏を極める人も少なからず存在する。現在の日本におけるアマチュアの演奏技術の向上は、目を見張るものがあるが、それは何よりも福田が創設したピティナ・ピアノコンペティションがもたらしたものであると考えられる。こうした状況は、客観的に日本のピアノ文化への影響という側面から見た場合、ヤマハ音楽教室の開設と共通する部分がある。ヤマハ音楽教室の開設によって、これまで一部のみに限られていたピアノ文化が才能に関係なく全ての人に開放されたように、ピティナ・ピアノコンペティションによってピアノ文化は音大以外でも醸成され、高級なアマチュアが増加する土壌が整えられた。それは日本のピアノ文化の水準が上がり成熟したことでもあり、福田は日本のピアノ文化の成熟に大きく寄与したのである。

福田は生前、戦後日本の実力者の多くが満州生まれなのは、満州の風土で太っ腹な大陸的性格が培われた訳ではなく、その親たちが、大陸に出かけ事業をなすだけの気概と行動力と優秀な資質を持っていたからだと言っていた（福田 2002：巻末資料 2）。また自著には「文芸の動き（歴史）をみると、エリートのあいだで盛んになったものを、すごく易しい平俗な動きにして広める。広まった中から、またエリートが生まれる。すなわち先駆者がいて、それを大衆に広める人がいて、初めて歴史に残るものになる」（福田 2002：213-214）と記している。これらは高度経済成長期終焉以降の日本社会とピアノ文化を鋭く察知し、日本独自の

ピアノコンペティションを考案した福田の思考の原点だろう。またヤマハ音楽教室によって大衆化したピアノ文化を受け継いで、さらにレベルアップを図りたいという、福田の信念も読み取れる。福田の生い立ちと人間性、文化の動きに対する眼識、加えて音楽科教員としてのピアノ文化の捉え方が、コンクール界の刷新を企図し、高度経済成長期終焉以降のピアノ文化に、ピティナ・ピアノコンペティションという新機軸を打ち出したのである。

3. 「文化資本」概念と日本のピアノ文化の独自性

ブルデューの「文化資本」概念は、ピアノ文化を検討する上で重要な考察視覚を提供してくれる。先述したように、西欧ではピアノ文化は良家の子女が身に着けるべき教養であった。高橋によれば、ピアノは中産階級のライフスタイルと分かちがたく結びついているため、この階級に到達していないものはピアノを保有する資格が無く、大衆層は自らの住居にピアノを持ち込もうと考えないという（高橋 2001：165）。西欧のピアノ文化は富裕層のライフスタイルの象徴であり、生活水準を示す文化資本なのである。日本でも高度経済成長期中盤頃までは、ピアノ文化は紛れもなく差異化作用を持つ文化資本であった。しかし 1977 年には、それまでヤマハ音楽教室で学んだ子どもたちの数は 300 万人に達し（川上 1977：2）、当然ヤマハ以外でピアノを学んでいた子どもたちも多数存在し、高度経済成長期終焉以降、ピアノ文化の文化資本としての差異化機能は揺らいできた。

1980 年代になるとピアノの世帯普及率は伸び（1991 年には 23.3%）、単に趣味として簡単な曲を弾けるだけでは、ピアノ文化は「差異化機能を伴う文化資本」とは言い難くなった。しかしそうした中、ピアノ文化を「差異化機能を伴う文化資本」として受容する人たちが誕生した。社会の高学歴に伴い、教育熱心な家庭ではプラス α の学校外教育としてピアノ文化を選択することが多くなったのである。その結果普通大学へ進学しながら優れたピアノ演奏をする高級なアマチュアが増加し、彼らがピティナ・ピアノコンペティションに代表されるピアノコンクールに参加することも珍しくなくなった。この場合、彼らにとりコンクールに出場する程の演奏技術は、「差異化機能を伴う文化資本」となる。ただこの状況はブルデューが言う、上層階層出身者が「知らないうちに身についていた」というような相続文化資本としての「差異化機能を伴う文化資本」ではない。ピアノは幼少の子どもが一人で学べるものではないため、レッスンや家庭での長時間の練習に常に付き添う家族（主に母親）の貢献が不可欠であり、そのうえ高度な技術を獲得するためには多額な教育資金が必要である。その成果が高級なアマチュアとしての演奏技術なのである。現在の日本の「差異化機能を伴う文化資本」としてのピアノ文化は、豊富な経済資本と人的資源・時間資源等を結集した多大な家族力の投資が不可欠で、それは西欧のブルジョワジーが体現していた出身階級に基づくものではない。

一方現在ではピアノ文化に差異化機能を期待しない親も多い。インタビュー調査⁽¹³⁾では、ピアノは「昔みたいに憧れを持つものではなくなった」「そんなにステイタス的なもの

ではない」「身近にある一番気楽な音楽」と言う母親たちが多数存在する。興味深いことに、こうした女性たちは当然自身もピアノ経験があり、父親や夫の社会的地位が高く、昔も今も経済的に恵まれた生活をしていることが少なくない。息子に自らピアノを教えたというピアノ講師は「今ではピアノがある家が珍しくないし、やろうと思えば庶民でも誰でも参加できる。楽譜が読めないとね。やはりヤマハと公文だよ」と語る。これらの場合、ピアノ文化は取りあえず音楽リテラシー獲得のための単なる手段、あるいは一度は経験するものであり、「差異化機能を伴わない文化資本」と位置付けられ、親たちもピアノ文化に特別な思い入れは無い。

こうしてみると現在の日本のピアノ文化は西欧のような階層文化ではなく、両極化して個々人にとって「差異化機能の有無が異なる文化資本」となったと言える。個々人の捉え方次第で異なった意味合いを持つ文化になり、それは日本独自の受容のされ方と考えられる。そしてその独自性をもたらした契機が、川上が創設したヤマハ音楽教室と福田の考案によるピティナ・ピアノコンペティションなのである。

海外ではヤマハ音楽教室やピティナ・ピアノコンペティションに見るように、一つの楽器メーカーが、あるいは一人の音楽教育者がその国の音楽文化を左右するような影響力を持つという事例はあまり無い。川上と福田の誕生年には21年の隔たりがある。ピアノ文化が普及した高度経済成長期が約20年間であったことを考えると、二人の誕生年におけるこの時間差は日本のピアノ文化の普及を促す時間であったとも思え、日本のピアノ文化発展の牽引役は、社会の変化に伴い川上から福田に引き継がれた。

まとめ

西欧モダンのピアノ文化が日本に移入されてから約140年、現在の日本はピアノ文化後発国の域を脱したが、その発展は戦後日本において、川上源一と福田靖子という二人の人物によって方向づけられた。しかし二人のピアノ文化に対する視線は、決定的に異なっていた。

中産階級のハビトゥスと大衆的な音楽ハビトゥスを併せ持った川上の視線は、高度経済成長期の一般大衆に向けられ、ピアノ文化に土着の方法論に根差した解釈を加え独自の音楽教育システムを見出した。ピアノ教育者である福田のそれは高度経済成長期終焉以降のピアノ学習者に向けられ、従来の西欧の手法を踏襲したピアノコンクールの在り方に風穴を開けた。二人の視線は、ヤマハ音楽教室とピティナ・ピアノコンペティションという形で結実するが、それらは両者が当該時期の日本のピアノ文化の実情に鑑みて、日本社会に適合したオリジナリティーに富む手法を考案した結果、誕生したものに他ならない。

一方西欧のピアノ文化のように、戦前は差異化を伴う文化資本としての機能を持っていた日本のピアノ文化は、戦後川上の登場で大衆化し、文化資本としての差異化機能は薄れていった。しかし文化資本としての差異化機能が希薄になったピアノ文化は、福田の登場で新たな「差異化機能を伴う文化資本」となった。ただこれは経済資本や家族力を結集して演奏

技術の向上を目指した結果であり、ブルデューが言うところの、出身階級に依存する「差異化機能を伴う文化資本」の姿ではない。加えて現在はピアノ文化に敢えて差異化を求めない家庭も多く、ピアノ文化は「差異化機能を伴わない文化資本」としても受容されている。

ピアノ文化の受容を特徴づける「文化資本」概念は、戦後受容される過程で経済の高度成長と社会の高学歴化に伴い変容し、個々人にとって「差異化機能の有無が異なる文化資本」という日本独自のピアノ文化になった。それは西欧モダンのピアノ文化に、川上と福田が「ヤマハ音楽教室」と「ピティナ・ピアノコンペティション」という新機軸を打ち出したことによる結果でもあり、こうした西欧とは異なる日本独自のピアノ文化の受容は、現在の日本のピアノ文化に、本場西欧のピアノ文化を凌ぐ程の成熟をもたらした。

文化は人間の営みであり、世代から世代へと受け継がれていく。前の世代の到達点は次の世代の出発点であり、次の世代は前の世代の文化を礎として新しい文化を創造していく。本稿は、そうした文化の一端を明らかにすべく、異なった時期にピアノ文化と向き合った二人を通して、戦後日本のピアノ文化の社会学的分析を試みた。日本のピアノ文化の受容は日本の都市化と不可分の関係にある。そのためピアノ文化の分析は、戦後の日本社会や、人々の多様な営みとその根底にある思考の特質を読み解く一つの手がかりになると考えられる。ただ今日の日本社会において、身近な楽器であるピアノをめぐる状況は変化し続けている。そのためより深く多側面からの分析が不可欠である。今後の課題としたい。

注

- (1) この中でブルデューは子どもが学校で発揮する能力と出身階層について論じている。
- (2) ブルデューは文化資本を「身体化された文化資本」「客体化された文化資本」「制度化された文化資本」に分類する。詳細は『文化資本の三つの姿』(Bourdieu 1986)を参照のこと。単に文化資本と言う場合、一般的には家庭環境を通して身に着いた「身体化された文化資本」のことを指す場合が多い。
- (3) 日本で初めて本格的なピアノの演奏技術を学んだのは、岩倉使節団に随行した津田梅子らの女子留学生であると言われる。
- (4) ヤマハは医療機械などの修理を手掛けていた山葉寅楠が 1889 年に興した「山葉風琴製造所」が源流で、1897 年から 1987 年までの社名は日本楽器。
- (5) The Piano Teacher's National Association of Japan, Incorporated by the Japanese Government の略。
- (6) 出生率や産業別就業人口の変化、職住分離、性別役割分業型家族の一般化など。
- (7) 音楽教室のアイディアは『社史』では川上によるとされているが、田中智晃や青木成樹はヤマハ銀座店の小売り担当者金原善徳によるものとしている。
- (8) 生徒数、講師数、会場数は全て(川上 1977: 巻頭)より引用。
- (9) 労働者階級より資産はあるが、自ら資本家になるほどの資本は所有していない階層。自作農、中商工業者、医師、弁護士、ホワイトカラーなどが含まれる。
- (10) 福田成康氏は PTNA の創設者福田靖子の御子息で、インタビューは 2016 年 1 月 22 日に実施。
- (11) 本間、音大以外の大学に進学した人、普通大学卒業後に音楽関係以外の職業に就いた人で、高度なピアノの演奏技術を持っている人を「高級なアマチュア」と定義した。
- (12) 自分の年齢より上の級は参加可能だが、年齢より下の級は参加不可。
- (13) インタビュー調査は 2015 年 5 月実施。

参考文献

- 青木成樹 (2002) 「旺盛な競争精神」 竹内宏編 『「浜松企業」強さの秘密』 東洋経済新報社, pp.93-115。
『Our Music』 281 号 (2009) 社団法人全日本ピアノ指導者協会。
- 上原一馬 (1988) 『日本音楽教育文化史』 音楽之友社。
- 川上源一 (1977) 『音楽普及の思想』 財団法人ヤマハ音楽振興会。
- 川上源一 (1979) 『狼子虚に吠ゆ 私の履歴書』 日本経済新聞社。
- 経済企画庁調査局 (1959-2004) 『家計消費の動向』 大蔵省印刷局。
- 『社史』 (1977) 日本楽器。
- 高橋一郎 (2001) 「家庭と階級文化——中流文化としてのピアノをめぐる」 柴野昌山編 『文化伝達の社会学』 世界思想社, pp.170-171。
- 武田晴人 (2008) 『高度成長』 シリーズ日本近現代史⑧、岩波書店。
- 田中智晃 (2011) 「日本楽器製造にみられた競争優位性——高度経済成長期のピアノ・オルガン市場を支えたマーケティング戦略」 『経営史学』 第 45 巻第 4 号, pp.52-76。
- 玉川裕子 (2008) 「ドイツ市民社会における音楽文化のジェンダー化」 『ドイツ研究』 第 42 号, pp.15-26。
- 西原稔 (1995) 『ピアノの誕生』 講談社。
- 福田靖子 (2002) 『音楽万歳 働いて働いて、そして働いた』 (株) ショパン。
- 本間千尋 (2012) 「日本におけるピアノ文化の普及 — 高度経済成長期の大衆化を中心として」 『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要』 第 74 号, pp.33-54。
- 本間千尋 (2014) 「1980 年代以降のピアノ文化 — ピアノ文化の繁栄と高級なアマチュア」 『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要』 第 78 号, pp.85-107。
- 本間千尋・本間裕大 (2016) 「大規模コンペティションデータを用いた戦後ピアノ教育の基礎的解析— Basic Analysis of Piano Culture After World War II Using Big Size Piano Competition Data」 『生産研究』 第 68 巻第 4 号、東京大学生産技術研究所, pp.17-20。
- 前問孝則・岩野裕 (2001) 『日本のピアノ 100 年 — ピアノづくりに賭けた人々』 草思社。
- 水野宏美 (2001) 「近代の家族生活とピアノ文化」 三田哲学会編集委員会 『哲学』 106 集, pp.59-91。
- Bourdieu, Pierre (1979) *La Distinction: Critique Social du Jugement*, Edition de Minuit = 石井洋二郎訳 『ディスタンクシオン：社会的判断力批判 (I, II)』 (1990) 藤原書店。
- Bourdieu, Pierre (1986) 「文化資本の三つの姿」 『アクト No.1』 日本エディタースクール出版部, pp.18-28。
- Weber, Max (1921) *Die rationale und soziologischen Grundlagen der Musik*, T ü bingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) = 安藤英治・池宮英才・角倉一郎訳 『音楽社会学』 (1967) 創文社。

【ほんま ちひろ／慶應義塾大学／社会学】