

音楽教育者としての園田高弘

山下 薫子

はじめに

演奏あるいは鑑賞以外は無音のままに保つことは、音楽家の家に共通することなのだろうか。先ほどまで弾かれていたかもしれないピアノの最後の音、そして、客が帰宅した後に弾かれるであろう最初の音。その間の静寂が、音楽家にとって音楽とは決して途切れることのない心の中の一つの感情の流れであることをより一層際立たせているように思えた。

これは、最相葉月『絶対音感』(p.47)の一節である。ここで述べられている音楽家とは、園田高弘(1928-2004、以下「園田」)のことである。亡くなるまで現役のピアニストであり続けた園田は、L. v. ベートーヴェン、J. S. バッハ、R. シューマン、F. リストの作品の全曲連続演奏会を実現するなど、レパートリーの広さや演奏会と録音の回数などの点で余人の及ばない域に達していると言われ、名実ともに戦後日本を代表するピアニストの一人であった。

本稿は、この園田の功績を音楽教育の視点から明らかにしようとするものである。彼の演奏家としての功績は、日本芸術院賞(1971)、モービル賞(1977)、サントリー音楽賞(1997)、文化功労者(1998)などの受賞やメモリアルを設置(大分市、2007)、そしてルービンシュタイン(1984、1986)やショパン(1985)、ロン＝ティボー(1989)、チャイコフスキー(1990)などの名立たる国際コンクールの審査員を歴任していることから明らかであろう。他方、教育者としての横顔は、これまであまり語られることがなかった。音楽という営みは、それ自体が本来、教育的な本質を有すると言われる。したがって、演奏と録音、コンクールの審査などを精力的にこなした園田が、音楽教育者としての仕事を間接的に果たしてきたことは自明である。だが、本稿では、教育的な理念や指導方法、指導内容といった、より直接的な面に焦点を当てて、ピアノ指導を通して果たしてきた彼の教育的な功績を明らかにしていく。

まず、先行研究と園田自身の著書に基づき、ピアノ学習歴と指導歴を概観して、彼がどのような音楽観をもっていたのかを探る。次に、弟子への聞き取り調査の分析を通して、彼の指導理念と教材、指導内容そして指導方法等について考察する。

本研究の先行研究には、Iida (2009) と藤田 (2008) がある。Iidaは、近代日本における西洋音楽とりわけピアノ音楽の受容とピアニストの活動、そして園田の演奏家としての功績について述べており、園田の弟子への聞き取り調査や質問紙調査によって貴重な資料を提供している。藤田晴子 (1918-2001) は、園田の師、シロタ (Leo Sirota, 1885-1965) に師事したピアニストであるが、彼女の著書からは、シロタの指導理念やその方法論を読み取ることができる。

筆者は、2010年9月、園田にピアノを師事した経歴をもつ3名のインタビューを対象に、聞き取り調査を行った。3名とも、演奏活動を継続的に行っているプロフェッショナルのピアニストである。調査では、半構造化面接に基づき、園田の教育者としての理念やレッスンの内容、方法を中心に質問を行った。各インタビューへの面接時間は約1時間であった。3名の性別、年齢（面接時）、師事歴の概要は、次の通りである。

- ・ A (男性、35歳、師事歴…マスタークラスで4回、個人レッスン1回)
- ・ B (男性、45歳、師事歴…小学校6年生より個人レッスン、節目で)
- ・ C (女性、46歳、師事歴…音楽大学にて5年間、個人レッスン約10回)

その他、原 (2004)、田中 (2005) など、かつての弟子によって書かれた記事なども参照した。

さらに、園田の所蔵品である和書と洋書、楽譜を整理してデータ化を行い、自筆の書き込みが見られる楽譜の情報を抽出した。本稿では、その詳細について論ずることはしないが、その書き込みの特徴について、必要に応じて述べることにしたい。

1. 学習歴と指導歴、そして音楽観

(1) 学習歴

園田は、1928 (昭和3) 年9月17日、現在の東京都中野区に、園田清秀の長男として生まれた。父、清秀は同年3月、東京音楽学校器楽部 (ピアノ) を卒業し、その後、パリに留学してカサドシュ (Robert Casadesus, 1899-1972) に師事する。その間、ソルフェージュ指導の重要性を痛感した彼は、妻、静子に手紙を書き送って、自らが考案した「絶対音早教育」を園田に試みさせた。つまり園田は、日本で絶対音早教育を受けた最初の人物であると言えることができる。帰国 (1932年) 後、清秀を病魔が襲うが、闘病生活を送りながらも、『子供のピアノ』、『新しいバイエル』などのピアノ教本の出版や絶対音早教育、ピアノ指導などの教育活動に精力的に取り組んだ。園田は、数えの6歳 (1933年) の6月6日、父の指導のもと、ピアノの学習を正式に始める。家には、父がパリから買って帰った楽譜が大量にあったと言うから、当時の一般家庭では考えられないほどの恵まれた環境にあったと言える。

死期が近いことを悟っていた清秀は、園田をシロタに師事させて、1935年に亡くなった。シロタは、ウクライナ生まれのユダヤ人ピアニストであり、1931年より東京音楽学校の外国

人教師に就任していた。園田は、1935年2月から約11年間、シロタのプライベート・レッスンを受けている。シロタのレッスンは、主として模範演奏を聴かせて体感的に学ばせるという方法であったようで、その指導方法について園田（2005）は「一種の口頭伝承で、生きた演奏法を伝授された」と記している（p.14）。山本（2004）によると、園田は、1939年の門下生発表会でモーツァルトの協奏曲イ長調を（p.196）、また1943年の門下生による協奏曲コンサートではリストの協奏曲を（p.208）、シロタ自身の指揮によって演奏している。

1938年からは、シロタのプライベート・レッスンと並行して、上野児童音楽学園でも学ぶ。上野児童音楽学園は、東京音楽学校同声会を設立者とする同校の早期教育機関であった。橋本（2010）によれば、1939（昭和14）年5月、小学校5年生の園田は、「海軍記念日」に参加し、J. S. バッハ《イタリア協奏曲》第一楽章を演奏している（p.182）。

小学校6年生を飛び級して中学4年を修了した1944（昭和19）年、東京音楽学校（現東京芸術大学）に入学した。同年、外国人教師のシロタが同校から職を解かれてしまったため、同門の豊増昇（1912-1975）に師事した。豊増のレッスンを振り返り、園田（2005）は「ピアノという楽器の本当の面白さを教えてくれた」と述べている（p.30）。

1948年、19歳で東京音楽学校を卒業した園田は、楽壇へのデビューを果たした。リサイタルでは、J. S. バッハやベートーヴェン、ショパン、シューマン、リストなどを中心にプログラムが組まれた。その後、数年間にわたり日本交響楽団（NHK交響楽団の前身）をはじめとする数々の交響楽団と共演している。「技巧的には優れているが、まったく精神性を欠く」といった辛口の論評を受けたこともあった（園田2005、p.40）ようだが、その後も「実験工房」同人として国内外の新作を初演するなど、精力的な演奏活動を展開した。

1952年、母の死をきっかけに海外へ出ることを決心する。ジュネーヴ国際音楽コンクールに失敗した彼は、その足でフランスのパリに行き、ロン（Marguerite Long, 1874-1966）に師事する。ロンのレッスンについて、園田（2005）は「フランス音楽の息吹を直伝で受け取っていく感覚だった」（p.54）と表現している。

翌1953年秋、体調を崩して帰国を余儀なくされた園田であったが、同年12月、留学先で知り合った西澤春子と結婚し、誰よりも厳しい耳をもつ批評家を伴侶にする。1957年、カラヤンの推薦状を手に再び渡欧する。目的地は旧西ベルリンであった。それ以来、音楽マネージャーの指示で、当時ベルリン芸術大学の正教授であったロロフ（Helmut Roloff, 1912-2001）に師事することになる。ロロフは「音楽の構成や、背景にある精神を具体的に指摘してくれる師」であり、彼から「徹底して、書かれている音符の背後にある意味を探ることを教えられた」という（園田2005、p.76）。どのくらいの間、ロロフの助言を受けていたかは不明であるが、「自分はこういうふうに弾きたいのだという意見を持っていくと、いつでも相談にのってくれた」（園田2005、p.77）とあることから、少なくとも、東西ベルリンの情勢が悪化し、「ベルリンの壁」が建設された1961年、つまり園田がベルリンからバーデンバーデ

ンへと居を移す頃までは続いていたものと推察される。

その後、ギーゼキング (Walter Gieseking, 1895-1956) やフルトヴェングラー (Wilhelm Furtwängler, 1886-1954)、チェリビダッケ (Sergiu Celibidache, 1912-1996) をはじめとする様々な演奏家から影響を受けながら、ピアニストとしての資質と能力、そして音楽観を磨き続けていったのである。

(2) 指導歴

では次に、公的な場での指導に限定して、園田の経歴を見ていくことにしよう。

まず、高等教育機関における指導歴では、1968 (昭和43) 年から14年間にわたる京都市立音楽短期大学と同芸術大学での教授活動が挙げられる。1952年創立の京都市立音楽短期大学が、1969年に京都市立美術大学と統合され、京都市立芸術大学が誕生した。園田は、当初、短期大学の客員教授として着任し、その後、同芸術大学の主任教授に就任している。しかし、バーデンバーデンの住居はそのまま残し、1年の半分を日本で生活しながら、集中講義のような形で大学の授業を消化したという。

教授活動について、園田 (2005) は次のように述べている、『『教える』ということは、自分が本能的におこなっていることを、言葉で他者に伝えなければならない。自分を客観的に見つめ直し、整理して、具体的な方法論へと展開することだ』(p.103)。在職中に彼は、大学4年間で学ぶべき教材の選曲とその系統的な配列を行っている (本稿p.179の表1と表2を参照)。これは、シロタの「黒い闇魔帳」に倣って作成されたものである。シロタは、この手帳に師、ブゾーニ (Ferruccio Busoni, 1866-1924) の教えを書き留めて、グレード別に楽曲を配列し、そこから生徒の能力に応じて課題を出していたという。園田による教材の選曲については次節で詳述するが、この時期すでに音大生用の教材配列が試みられていたということは、注目に値する。

1982年3月、京都市立芸術大学を辞任した園田であったが、翌年には四年制大学に生まれ変わった昭和音楽大学で教授活動を開始する。このことについて園田 (2005) は、「二年くらいのもりだった教授職は、八四年から九三年まで、九年間にも及んだ」(p.104)と述べているだけであり、教授活動の実際については多くを語っていない。筆者の行った聞き取り調査によれば、当時、学生のレベルは様々であり、園田の名前や実績を知らずに師事した学生すらいたという (インタビューCの談話)。そのような状況下でも園田は、演奏活動のために休講をするようなことはせず、常に全力でレッスンを行った。

日本におけるセミナーでの指導歴には、水戸芸術館での「ピアノのための公開セミナー」(1997~2000年)と軽井沢ウッドストックにおけるマスタークラス (1994?~1999年)がある。前者は、年に数回ずつ、計12回にわたって企画された¹⁾ものであり、その講演の一部は現在も水戸芸術館のホームページ上で閲覧することが可能である。後者については、現在まで

のところ資料が発見されていないが、数名のピアニストが、このマスタークラス修了をプロフィールに記しているのがウェブ上で確認されている。筆者の聞き取り調査では、インタビューBが、「参加者が1週間毎語になってレッスンを受け、最後に自分の演奏を録音して持ち帰りました。先生と多くの時間を共有することができたので、四方山話などを聞くことができました」と話している。

園田は、海外でのセミナーに講師として招かれることもあった²⁾(インタビューAの話)。他にも、大分県において園田高弘賞ピアノコンクールを主宰したり、「旬のピアニスト」シリーズというコンサートを開催して優れた才能の発掘を行ったりし、2004年10月7日、解離性動脈瘤破裂で急逝するまで、若手ピアニストのために様々な教育的活動を継続的に行った。

(3) 音楽観

前項まで、園田のピアノ学習歴と指導歴を概観してきた。それでは、ピアニストとしての資質と能力を磨く中で、あるいは後進の指導に携わる中で、園田はどのような音楽観をもつようになったのであろうか。ここでは、ヴィルトゥオーゾ、ノイエ・ザッハリヒカイト(新即物主義)、現象学という3つのキーワードに基づき、彼の音楽観を探っていきたい。

①ヴィルトゥオーゾ

園田が幼少期に師事したシロタは、ブゾーニの高弟であり、真のヴィルトゥオーゾと呼ぶにふさわしい演奏技能と表現力の持ち主であった。1927年、ウィーン楽友協会大ホールでのリサイタルの後、41歳のシロタには次のような賛辞が送られている「(前略)シロタはトロヴァトーレとなり、熱狂的にピアノで歌って騎士的な感情を解放した」(山本2004、p.11)。ところが、第二次世界大戦をはさんで時代は大きく変わり、戦後アメリカに渡ってピアニストとして再出発した彼のリサイタル(1947年、カーネギー・ホール)への論評は、「偉大なヴィルトゥオーゾという種族の最後の一人による演奏を、ホールの全員が立ちあがってたたえた。この種族は絶滅に向かっているのだ」(山本2004、p.227)というものであった。ヴィルトゥオーゾを古い流派として退けようとする楽壇の風潮が、決定的に強くなっていたのである。

シロタの演奏に心酔していた園田も、超絶技巧と主観的な演奏解釈を特徴とするヴィルトゥオーゾを自らの演奏スタイルとすることはなかった。フランスで体調を崩した原因について、「シロタ先生を真似て、ラフマニノフやチャイコフスキー、プロコフィエフの難曲を、ヴィルトゥオーゾ・スタイルで弾くこと自体が、肉体的に無理だったのだ」(園田2005、p.66)と述べているが、ヴィルトゥオーゾに傾倒しなかった理由は、肉体的なものよりもむしろ精神的なものの方が強かったのではないだろうか。その頃、豊増の影響で、ノイエ・ザッハリヒカイトに興味をもち始めていたからである。

②ノイエ・ザッハリヒカイト（新即物主義）

「ノイエ・ザッハリヒカイト」とは、「19世紀的ロマン主義に裏づけられた主観的、恣意的な演奏様式に対する反動として、主観を排したく作品に忠実なWerktreu演奏様式の確立をめざす傾向」（『新訂標準音楽辞典』）のことである。

その旗手の一人、ギーゼキングは、カール・ライマーとの共著で『ノイエ・ザッハリヒカイト』という本を出版していた。園田はその本を読みふけり、彼を神格化していた。ついにギーゼキングに会い、「即物主義に関心があるのですが、どんな曲でも即物主義の演奏で解決できるのでしょうか」という質問を投げかけたが、そのときのギーゼキングの答えは、「曲による。ショパンは駄目ではないが、非常に難しい」（園田2005、p.60）というものであった。このことにより園田は、この主義が厳格な構成をもつ楽曲には適するが、自由な構成の楽曲には適さないという理解に至っている。

また、フランス留学を振り返り、「フランス流の音楽へのアプローチのしかた、エスプリの重要性、色彩感といった感覚的なもの」のおかげで、「ノイエ・ザッハリヒカイトの演奏法がもつ危険性から逃れることができた」（園田2005、p.55）とも述べている。

こうして、ノイエ・ザッハリヒカイトの限界を悟った園田は、ある新たな理論に可能性を見出すことになる。

③音楽の現象学

園田が、ベルリンで聴いた演奏会でもっとも印象に残ったと評した指揮者、チェリビダッケは、若い頃から禅や数学を学び、フッサールの哲学に基づいた独自の理論を展開していた。「楽曲の起点にはすでに終点が内包されている」こと、そして「音楽は必ずどこかに向かう方向性がある」こと、この2点に園田は共感したようである（園田2005、p.89）。そして何より、チェリビダッケの演奏と人柄に魅かれていたのかも知れない。毒舌で知られるチェリビダッケであるが、園田の文章からは、別人のように朗らかで鷹揚とした人物像が浮かび上がるからである。

園田が、チェリビダッケの理論を全面的に支持していたかどうかは不明である。少なくとも、音楽を録音するということに対する二人の姿勢は全く異なっていた。しかし、「現象学的な音楽の捉えかたは、（中略）音楽全体に敷衍できる考えかただ」（園田2005、p.91）と評していることから、音楽の現象学から大きな影響を受けていたことは間違いない。

以上述べてきたように、園田はヴィルトゥオーゾ、ノイエ・ザッハリヒカイト、そして現象学から、直接的あるいは間接的に影響を受けながら、自らの音楽観を形成していったと考えられる。最終的に到達した境地はもちろんのこと、そこへ至るまでの過程そのものが、ピアニスト園田にとって尊く、意味深いものであったに違いない。では、実際のレッスンの場面において、彼はどのような教育理念に基づき、どのような指導を行っていたのであろうか。

2. 指導の実際

(1) 理念

①音楽と文化について

レッスンで園田がもっとも大切にしていたことは、音楽に向かう姿勢を身につけさせることであったと考えられる。彼の著書(2005)の中扉には、そのことに関連して、次の文字が刻まれている「楽譜を見ればピアノは弾ける。しかし、その背後にある文化を知る情熱なしに、何が表現できるだろうか?」

園田のレッスンの特徴について、3名のインタビュー어가そろって口にしたのは、「あまり細かいことは言われなかった」ということである。細部の表現を決める前に、音楽の背後にある文化や精神を知ることが重要だと考えていたからであろうか。このことについて、インタビューAは、次のように語っている。

ベートーヴェンのピアノ・ソナタOp.111のレッスンでは、「ゲータは読んだか。楽譜を追って勉強しているだけではだめだ。とにかく自分で勉強しなさい。ベートーヴェンの伝記とかテンペストなど、たくさんの本を読みなさい。そうすれば、自ずとベートーヴェンがイメージしていること、どういう音色にすればよいか分かる」とおっしゃいました。

また、インタビューCは、レッスンを振り返って、次のように述べている、「いつも『常に全体が見られるように』とおっしゃっていました。『全体』というのは、1つの楽曲に限ったことではなく、作曲家、音楽など、あらゆることに通ずるものだと思います」。

これらの話から分かることは、細部の表現を指導者が逐一指示するのではなく、演奏者自らが、楽曲の構成を知り、背景にある文化や精神を様々な文献から汲み取ることが必要不可欠だと信じていたということである。考えてみれば、これこそが、ドイツに渡って園田自身が初めてぶち当たった壁ではなかっただろうか。「日本人として、ドイツの音楽家たちがやってきたことを知らないで、その上に継ぎ足すわけにはいかない。この時期の勉強で初めて、僕はスタートラインに立ったのだ」(園田2005、p.86)、この言葉が、彼のピアニストとしての決意を端的に言い表している。

音楽の背景にある文化や精神を理解するための「闘い」については、園田(2005)の84~85頁に集中的に述べられている。当時、ベルリンにいた音楽家たちの会話についていくため、彼はまず大きな楽譜屋に毎週のように通ってレコードを買いあさり聴きまくる。往年の名演奏家による校訂楽譜もすべて手に入れて吟味する³⁾。しかし、これだけではまだ不十分であり、哲学や文学、美術、演劇の話にも加われるように、ドイツ文学や新聞、主要な哲学書な

どをドイツ語で解説し、ロマン派や表現主義のドイツ絵画にも傾倒した。

そうして、ドイツ人の思考の流れが身についてくるに従い、自身の演奏も変わったという。このことは、次に述べる個性の問題にも大きくかかわっている。

②個性について

園田（2005）は、国際コンクールの審査員を務めた経験に基づき、日本の若手演奏家がいまだに技術を第一義としており、音符を並べることが音楽であるというような演奏をしていると批判している（p.117）。さらに、諸井誠（1930-）との対談では、日本で創造性が育たないのは、教師が「没個性で没人格」（園田1986、p.97）であることによると主張している。他方で、「個性というものは、どんな枠にはめ込んでも出てくる物、正論を突き付けて無くなるような物は個性ではなく単なるわがままだ」（田中2005、p.2）、「君の表現は変だけれど、ないよりは良い」（インタビューC）などという、一見矛盾するような言葉も残している。

これらを総合すると、個性や創造性というものは、演奏家の独善によるものではなく、また楽譜を無視して奇を衒うことでもなく、音楽とその背景にある文化の徹底的な研究を経ることによって自然にあふれ出てくるものであり、それを引きだすのは、表現力豊かな模範演奏を示すことのできる強烈な個性をもった教師であると考えていたことが分かる。

そして、園田は自らその個性ある教師であろうとしていた。相手が小学生であろうと（原2004）、大人であろうと、レッスンは常に真剣であり、「熱いものだった」（インタビューB）という。音楽に対するあふれんばかりの情熱と、ピアニストとしての生きざまを示すことによって、自らのたどった道と、その結果たどり着いた境地に、若いピアニストたちが自力で到達するよう望んでいたと考えられるのである。

(2) 教材と指導内容

①楽曲

京都市立芸術大学在職中、園田がシロタの手帳に基づいて教材の配列を考案したことはすでに述べた通りである。次の表1に示すのは、1年生用の楽曲リストである。一見して、幅広いレパートリーが要求されていることが分かる。

また表2は、同じく園田の教材配列より、作曲家ごとに勉強すべき楽曲の順序を示したものである。学生たちはこのリストから数曲を選んで勉強し、さらにここから試験の課題曲が指定されることになっていた。課題曲は、園田の方針により、試験の4週間前まで発表されなかったというから、普段の勉強の積み重ねが、その結果に大きく影響したことは想像に難くない。園田のリストは、このように学生たちの主体的な学習態度を引き出す上でも重要な役割を果たしていたと考えられる⁴⁾。

表1 京都市立芸術大学音楽学部（ピアノ専攻）1年生のための園田による選曲
(Iida2009, p.199より転載)⁵⁾

独奏曲	協奏曲
J.S.バッハ：パルティータ第5番、 トッカータニ長調BWV912 ベートーヴェン：ソナタOp.2-3、Op.7、 Op.27-1、Op.31-1、2、3、Op.57、Op.81a、 Op.90、Op.109 ショパン：ロンドOp.16 ソナタOp.35、ポロネーズOp.44、 スケルツォ第1番、第4番、 バラード第1番、第4番 演奏会用アレグロ ドビュッシー：喜びの島、前奏曲、版画 フォーレ：夜想曲、舟歌、即興曲 グリーク：バラード第3番 ⁶⁾ ヘンデル：組曲第3番 ハイドン：ソナタハ長調 ⁷⁾ 、変ホ長調 ⁸⁾ リスト：3つの演奏会用練習曲 パガニーニ練習曲第6番、 タランテラ、ハンガリー狂詩曲第11番、 ポロネーズ第2番 プロコフィエフ：ソナタ第3番 ラヴェル：ソナチネ ウェーバー：ソナタハ長調、変イ長調 シューマン：ウィーンの謝肉祭の道化Op.26、 謝肉祭、ソナタ第2番、アレグロOp.8 スクリャービン：ソナタ第2番（幻想ソナタ）	J.S.バッハ：ニ短調 ⁹⁾ モーツァルト：K.271、450、453、482 ベートーヴェン：第1番、第2番、第3番 ウェーバー：小協奏曲Op.79 ショパン：ヘ短調 シューマン：イ短調 メンデルスゾーン：第1番、第2番 リスト：第1番、第2番、ハンガリー幻想曲 フランク：交響的変奏曲 フォーレ：バラードOp.19 サン＝サーンス：第2番

表2 京都市立芸術大学音楽学部（ピアノ専攻）2～4年生のための園田による選曲
(Iida2009, pp.199-200に基づき、作曲家別の表を山下が作成)

	2年生	3年生	4年生
ベートーヴェン		ソナタOp.90（1年生用にもあり）、 Op.101、Op.110、Op.111、 エロイカ変奏曲	ソナタOp.106、 ディアベリ変奏曲
シューマン	交響的練習曲	謝肉祭（1年生用にもあり）、 ダヴィッド同盟舞曲集、 ソナタOp.11、 クライスレリアーナ、幻想曲	フモレスケ

②指導内容

園田(2005)は、ピアニズムの問題について、「僕はもともと、一つの流派に忠実であることは間違いだとは思わなかったが、偏ってはだめだという意識を持っていた」(p.83)と述べ

ている。ロシア、フランス、ドイツと様々なピアノイズムに触れ、それを咀嚼して自分のものにしてきたことを、最大の強みであると自負していたのである。

例えば、指使いについて彼は、手の大きさや音楽の時代様式、アーティキュレーションとのかかわりを踏まえたとて、「指使いを(中略)これでなければだめだっていうのは嘘なんです」(水戸芸術館公開セミナー第9回URL)と語っている。また、ペダルについては「実際に、モーツァルトでもバッハでも、ベートーヴェンでもシューマンでも、ドビッシュー [ママ]でも演奏してみて、なるほどそういう風に、やっぱり使い分けなければいけないんだなってことを会得しなければだめです」(水戸芸術館公開セミナー第7回URL)と述べて、指導者が一律に細かな指示を与えることの危険性を指摘している。

ただし、音色とのかかわりにおいては、タッチやペダルについて丁寧に指導していたようである。インタビューーBは次のように証言している。『「固まった手で叩くと近鳴りするだけで、遠くで聴こえない』とよくダメ出しをされました」。また、インタビューーAも「タッチするタイミングとペダルを踏むタイミングとの関係だけでなく、手を鍵盤から上げるタイミングとペダルを上げるタイミングとの関係によっても、響きが変わることを指摘されました」と話している。これらのことから、園田が音色や響きのニュアンスをもっとも大切な指導内容の一つに位置づけていたと推察される。

音の色彩感について、彼は次のように語っている(園田2005、pp.33-34)。

ピアニストは想像力を駆使して純正律の世界を感じ、ここはハ長調、ここは変ホ長調……とそれぞれの調性の違いを弾き分けられなければ、プロとは言えない。しかし、日本人は、黒か白、ゼロか一だけのデジタルな弾き方でも、音楽が成り立っていると錯覚しがちだと思う。

早世した父、清秀が自らに授けてくれた絶対音感という音の色彩感¹⁰⁾に対する園田の思いの大きさは察するに余りある。彼は、音色や色彩感を広義に解釈し、それを中心に指導内容を体系化しようとしていたのかもしれない。

(3) 指導方法

①模範演奏

「プリーズ・リッスン」と言って自ら演奏して聴かせるというシロタのレッスンを受けて育った園田は、模範演奏の重要性を十分に認識していた。それは、音符や楽譜に書かれていないこと、例えばフレーズの盛り上がりやルバート、アゴーギクといったものを伝えるのに、伝承性が必要不可欠だと考えたからである。しかし意外なことに、実際のレッスンで模範演奏を多用することは決してなかった。

模範演奏を用いるのは、子どもが対象の場合と、言葉で意図がうまく伝わらなかった場合に限られていた。子どもの頃から園田に師事していたインタビューーBは、「この曲は『20年ぶりだな』などとおっしゃいながら、フランクの《プレリュード、コラールとフーガ》とかシューマンの《フモレスケ》など、どんな曲でもバリバリと演奏して聴かせてくださいました」と述べている。しかし、インタビューーのAとCは、ともに「模範演奏は部分的でした」と話している。このことから、成人のピアニストには、模範演奏の提示を最小限にとどめていたと考えられる。さらに、水戸音楽館でのセミナーについて「プロコフィエフのソナタ第七番『戦争ソナタ』を弾いた男の子がいた。そのときに、『激しいところは戦闘がおこなわれるよう、ダァッと弾け』と言っても今ひとつだったので、僕が実際に弾いてみせた」(園田2005、p.105)とあることから、音色や表情など、言語では伝わりにくいものを表現するための補助手段として、学習者の年齢や経験、能力などに応じて模範演奏を行っていたと判断できる。

②歌と身振り

音色や表情を伝えるために、歌を用いることもあった。「ホルンを想起させる旋律ならホルンのような声音で歌ってくださいました」(インタビューーA)。あの巨匠ピアニスト、園田がホルンのような声音で歌うとは、その場面を想像するだけでも、彼のレッスンにかかる情熱が伝わってくるというものであろう。また、インタビューーAは「フレーズのおさめ方を歌で示してくださることもありました。歌には身振りも付いていました」と述べている。音楽がもつ運動性や方向性を示すのに、手や腕による身振りは有効な手段であったのだろうし、何よりも音楽と共振する身体其自然な発露であったのかもしれない。


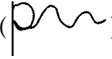
③言語

園田のレッスンでは、言語を介したコミュニケーションが中心となっていた。だが、それは、単なる音楽についてのディスカッションを意味するものではなく、時にはその響きを、時にはそのリズムを生かして、様々なイメージを喚起させようとするものであった。

例えば、インタビューーAは、「私の演奏解釈が楽曲本来の性格と異なると感じたときには、適切なイメージを、色や自然の景色など、様々なものに喩えて説明してくださいました」と述べている。インタビューーCも、「『これは夢のような音楽なんだよ』と、夢見るようなニュアンスでおっしゃったのを覚えています」と話している。さらに、詩を朗読して聞かせることもあったという。「ラヴェルの《夜のガスパール》では、ベルトランの詩を表情豊かに朗読してくださいました」(インタビューーC)。総じて、園田の言葉の使い方には音楽的なものが多く、言葉のもつ多様な側面をうまく生かした指導方法であったと言える。

④楽譜への書き込み

園田が所蔵していた楽譜を見ると、書き込みが非常に少ないことに気づく。このことは、レッスンにおいても共通していたようであり、インタビューAは、「ほとんど書き込みはなさらなかったし、自分が見学した他の人へのレッスンでもなさっていませんでした」と述べている。また、インタビューCは次のように証言している。

書き込みは少なく、フレーズ最後の処理()、ペダル()に関する曲線くらいでした。また、自分が楽譜に真っ黒な書き込みをしていたら、「音符が見えないじゃないか」と笑いながらおっしゃって、消されたことがあります。

園田が、なぜレッスンで書き込みをほとんどしなかったのか、また書き込むことを好まなかったのか、その理由は判然としない。「小さいころからずっと、こういうふうに通じ勉強したと書き込んできた楽譜は二度と戻らない。シロタ先生がさまざまな演奏法を書き込んでくれた楽譜も、空襲によって奪われてしまった」(園田2005、p.35)というような悲しい記憶が間接的に影響していると考えられることもできるだろう。だが、それよりも彼の音楽観に照らして、細部に書き込まれた記号が独り歩きすることの危険性を感じていたからだと考える方が自然かもしれない。つまり、部分の表現は、全体とのかかわりにおいて、演奏のたびに決定されるべきものであり、あらかじめ絶対的な強さや速さが存在しているわけではないということである。

あるいは、指導者による書き込みが、作曲家と演奏家との直接的な対話を妨げると考えたのかもしれない。いずれにしても、これらは推測の域を出るものではなく、この点について結論を得るには、さらなる調査が必要である。

3. 考察

本研究は、主として園田の著書(2005)と弟子への聞き取り調査に基づいて、彼のもつ音楽観や教育理念、そして指導の実際について浮き彫りにし、その教育的な功績を明らかにすることを目的に行われたものである。その結果、次の3点が明らかになった、1. 園田の音楽観は、「音楽の現象学」にもっとも大きな影響を受けたものであると考えられること、2. 園田の教育理念は、音楽に取り組む姿勢を身につけさせようとするものであったこと、3. 学習者の年齢や能力によって、模範演奏や身振り、言語的なコミュニケーションといった指導方法を使い分けていたこと。以上のことから、音楽教育者として園田が果たした最大の功績は、自らが個性豊かな教育者となり、日本人の若いピアニストたちの創造性を育成するための方法を実践的に示したことであり、結論づけることができるだろう。

「教職について給料をもらい、左うちわで暮らすより、僕は生涯一ピアニストを貫きたい。芸術家は最後まで現役であるべきで、それが嫌ならやめたらいいと思う」(園田2005、p.130)と述べながら、彼は後進の指導にも常に全力を注いできた。聞き取り調査では、「レッスン料を受け取っていただけなかった」という複数の証言を得ている。このことから、園田が教育を生業としてではなく、芸術家の使命として行っていたと考えることができるのである。

4. 今後の課題

今回の研究を通して、筆者は、ピアニストの研究において何より重要なのは、その人物が音楽とどのように向き合い、どのように自分の音楽を形成していくのか、その過程を明らかにすることであると痛感した。近年では、作品と演奏という二元論を見直し、様々な音源に測定や統計処理を施すことによって、作品自体の意味を問い直そうという興味深い研究も見られる(例えば渡辺2001)。しかし、すでに完成されてしまった音楽を分析することに留まらず、そこに至るまでの過程をも研究の対象とすることが、これからは求められるのではないだろうか。

ところで、園田がCDを制作する際に使用したとされる楽譜には、彼が所蔵していた楽譜とは異なり、びっしりと書き込みがなされている(2010年2月25日、園田邸にて閲覧)。この楽譜を分析することにより、彼の音楽が、どのような道筋をたどって形づくられていったのかを探ることができる。また、園田が校訂を手掛けたJ. S. バッハとベートーヴェンの楽譜についても、彼の参照した楽譜が明らかになっていることから、これらを比較検討することにより校訂譜出版までの道筋をたどることができるかもしれない。

また園田は、ヨーロッパの聴衆がもつ批判的精神について、折に触れて述べていた。演奏家の成長にとって、聴衆の果たす役割がいかに大きいかを、身をもって実感したからであろう。聴衆にかかわる彼の論をひも解くことにより、音楽鑑賞に内在する創造的な側面を明らかにすることができる。併せて今後の課題としたい。

謝辞

本研究にかかわって、膨大な資料をご寄贈くださった園田春子氏、聞き取り調査にご協力くださったインタビューの各氏、そしてメールでの質問に快くご回答くださった樋上由紀子氏に、この場を借りて御礼申し上げます。ありがとうございました。

付記

本研究は、科学研究費(挑戦的萌芽研究、課題番号21652015)の交付を受けて行われたものである。

註

- 1) 水戸芸術館のホームページ「ピアノのための公開セミナー98/99」には、「園田氏は11月20日に体調を崩され、1ヶ月の安静が必要との診断により、現在入院中です」とあり、1998年12月5日・6日のセミナーが中止になったことが報じられている。
- 2) 例えば、セボック (Gyorgy Sebok, 1922-1999) を記念した講習会 (ピレネー) など。
- 3) 園田が所蔵していた和書は364点、洋書は276点、楽譜は3,295点に上っている。これらの資料は、春子夫人より東京藝術大学音楽学部音楽研究センターに寄贈されている。
- 4) なお、このリストは、昭和音楽大学では用いられなかったとのことである (インタビューCの2011年8月20日付けメール回答による)。
- 5) 本資料は、京都市立芸術大学で園田の指導を受けた樋上由紀子氏より提供されたものである。Iida (2009) は英語、原資料はドイツ語による。
- 6) グリーグが作曲したバラードは《ノルウェー民謡による変奏曲形式のバラード》Op. 24の1曲であることから、「第3番」という表記はIidaによる転記ミスであると考えられる。
- 7) Hob.XVI:50のこと (樋上由紀子氏の2011年10月19日付けメール回答による)。
- 8) Hob.XVI:52のこと (同上)。
- 9) BWV1052のこと (同上)。
- 10) 園田は、水戸芸術館での第10回セミナーで「音がわかるとか和音がわかるということがもう、『絶対音感の一番の目的』であるということと言われるとね、もう怒りがムラムラとくるわけだけど、素人を相手にして議論したって始まらない」と発言している。さらに、『絶対音感』の取材について、春子夫人は「絶対音感と音の色彩感とのかかわりについて、最後まで理解していただけなかったと主人は申しておりました」と証言している (2010年2月25日)。

参考文献

- 「ノイエ・ザッハリヒカイト」『新訂 標準音楽辞典』(1991) 音楽之友社、p.1324
- Iida, Mari (2009) “The Acceptance of Western Piano Music in Japan and the Career of Takahiro Sonoda,” DMA of the University of Oklahoma
- 大山平一郎 (2007) 「園田先生の教え」『園田清秀・高弘先生メモリアル完成記念演奏会プログラム』5月12日、いいちこ音の泉ホール (大分市)
- 最相葉月 (1998) 『絶対音感』小学館
- 園田高弘ほか (1986) 『見える音楽 見えない批評 (対談)』草思社
- 園田高弘 (2005) 『ピアニスト その人生』春秋社
- 田中修二 (2005) 「園田高弘先生の思い出」『えんれん』No.472、1月号、pp.2-3

チェリビダッケ、セルジュ（2006）『音楽の現象学』アルファベータ

橋本久美子（2010）「乗杉嘉壽校長時代の東京音楽学校 昭和3年～20年——その建学の精神の具現化と社会教育論の実践——（3）」『東京藝術大学音楽学部紀要』第36集、pp.179-194

原明美（2004）「園田高弘先生の逝去を悼んで」『ムジカノーヴァ』12月号、p.40

藤田晴子（2008）『ピアノとピアノ音楽——藤田晴子音楽評論選——』音楽之友社

山本尚志（2004）『日本を愛したユダヤ人ピアニスト レオ・シロタ』毎日新聞社

渡辺裕（2001）『西洋音楽演奏史論序説——ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究——』春秋社

参考URL

水戸芸術館「ピアノのための公開セミナー98/99」<http://www.arttowermito.or.jp/music/sonoda98j.html>（2011年9月2日アクセス）

水戸芸術館「ピアノのための公開セミナー——第7回 ベダルの使い方について——（2000年1月15日）」<http://www.arttowermito.or.jp/music/sndlec07j.html>（2011年9月6日アクセス）

水戸芸術館「ピアノのための公開セミナー——第9回 指使いについて——（2000年2月12日）」<http://www.arttowermito.or.jp/music/sndlec09j.html>（2011年9月6日アクセス）

水戸芸術館「ピアノのための公開セミナー——第10回 絶対音感について——（2000年2月13日）」<http://www.soum.co.jp/mito/music/sndlec10j.html>（2011年9月6日アクセス）

Takahiro SONODA as a musical educator

YAMASHITA Kaoruko

The aim of this study is to clarify the achievements of Takahiro SONODA (1928-2004) from the viewpoints of the music education. He is one of the pianists who are representative of the Japanese musical world in the postwar period, and his reputation as a pianist is famous. However, his profile as a piano teacher is hardly ever disclosed.

At first, I made an overview of his life history of learning and teaching the piano music and explained his musical ideas. Then I had semi-structured interviews with three pianists who had studied under SONODA.

Based on their statements and books written by SONODA himself, I consider what and how he intended to convey to the younger pianists. The results are as follows: 1) SONODA's musical philosophy was influenced by Sergiu CELIBIDACHE's 'musical phenomenology,' 2) his teaching philosophy was to show how the younger people should approach the music and the European cultures, 3) he chose not only the teaching materials but also the teaching methods like model performances, gestures and verbal communications according to the students' age and ability. So I concluded that his greatest contribution as a musical educator was to show how to encourage creativities of Japanese young pianists practically.

Through this study, I found that we have to inquire into the process which the pianist approach the music and the cultures. In this instance, I could not examine the process how SONODA made musical disks and revised the musical scores. I am going to examine them to reveal his musical and educational goals in the near future.