

## 教えることには麻薬的な魅力がある

# 日本人指揮者小澤征爾の教育論

顧問:都築正道 × 会員:赤井俊郎



### はじめに

私は、本年度のこの顧問講演でお話する主題として、「小澤征爾論」を考えました。小澤征爾さんが、突然、この2024年（令和6年）2月6日にお亡くなりになりました。世界的な指揮者であり、日本人であり、従って、小澤さんが世界と日本に残したその音楽的功績は、素晴らしいものがあります。それで、この名古屋モーツァルト協会でも、なにか追悼の意を表すべきだと思ってのことでした。

そんなとき、赤井俊郎会員が、以前、すでにある会合でご発表になった小澤征爾論『教えることは麻薬的である：教育者としての小澤征爾』を知りました。校長ご経験者である赤井さんならではの素晴らしい貴重なテーマです。それで、赤井さんのご承認も得て、「偉大なる教育者としての小澤征爾」についても詳しくお話することにいたします。

## ○ 小澤征爾は、世界で類を見ない偉大な指揮者です。

### 棺を蓋いて事始めて定まる

指揮者の小澤征爾さんが亡くなりました。杜甫の漢詩に、「君見ずや、蘇僊(そけい)に簡(かん:手紙を書く)す」という友人の息子の若い蘇僊を励ますために送った手紙があります。その中に、「大夫(たいふ:立派な男子)、棺を蓋(おお)いて事(こと)始めて定まる」と書かれています。「人間の価値は生きている間には決まらない。棺桶に蓋(ふた)をされてから初めて真価が分かるものだ。若いのにそんな深山幽谷に隠れていないで都会に出てきなさい」という激励の言葉です。生きているうちはみんなに散々もてはやされても、亡くなると途端に激しく非難される有名人がいます。小澤さんにはそういったことはありませんでした、亡くなったあとでも、今もって偉大な指揮者です。昨今、珍しいことです。

## 国際的な名指揮者としての小澤征爾の経歴

### 新進指揮者小澤

小澤征爾(1935-2024)は、まず、1959年(24歳)に第9回ブザンソン国際指揮者コンクール第1位になったことから新進の若手指揮者としてめざましい活躍を始めます。ヨーロッパのオーケストラに多数客演。カラヤン指揮者コンクール第1位。指揮者のヘルベルト・フォン・カラヤンに師事。1960年、アメリカ・ボストン郊外で開催されたバークシャー音楽祭(現:タンゲルウッド音楽祭)でクーセヴィツキー賞を受賞。指揮者のシャルル・ミュンシュに師事。1961年ニューヨーク・フィルハーモニック副指揮者に就任。指揮者のレナード・バーンスタインに師事。同年ニューヨーク・フィルの来日公演に同行。カラヤンやバーンスタインとの親交は生涯に渡り築かれました。

### 名誉ある立場

小澤征爾は、1964年シカゴ交響楽団によるラヴィニア音楽祭の音楽監督。1964年から1968年までトロント交響楽団の指揮者。1966年にウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を初指揮。1970年タンゲルウッド音楽祭の音楽監督。1973年からボストン交響楽団の音楽監督を29年間務めました。2002年 - 2003年のシーズンから2009年 - 2010年のシーズンまでウィーン国立歌劇場音楽監督を務めました。そのほか、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団名誉団員、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団名誉団員、ボストン交響楽団桂冠音楽監督、セイジ・オザワ松本フェスティバル総監督、小澤征爾音楽塾塾長・音楽監督、新日本フィルハーモニー交響楽団桂冠名誉指揮者などの称号もあります。

### 偉大な指揮者の条件

このように、小澤さんが世界に冠たる偉大な指揮者であったのは、彼が国際的に偉大な指揮者としての条件をまるごと満足させていたからです。小澤さんにとっての「指揮者」は、マックス・ウェーバーがいう「天職」(独: Beruf・英 calling.天からの声)であったのです。それは、私が思うに、小澤さんは、次の三つを満足させているからです

- 1 永遠の過去が持っている音楽文化の偉大さを示す：指揮者の音楽作品との合一性（アイデンティティー）。
- 2 カリスマ性のある人格。
- 3 合法性による支配力を持っている：指揮の完璧なテクニック。

**作品との合一性** 日本人の小澤さんが、ドイツ人のバッハの宗教曲でも、オーストリア人のモーツァルトの協奏曲でも、ロシア人のストラヴィンスキーの舞曲でも、イタリア人のプッチーニのオペラでも、なんでも、その国の指揮者のように指揮できたことです。バッハも、モーツァルトも、ストラヴィンスキーも、プッチーニも、その国を代表するその国独自の伝統と内容と形式と様式を持つ名曲ばかりです。小澤さんは、どの国の作品でも、自分の生まれ育った国の作品として、理解し、表現できたのです。これを私は、「指揮者の音楽作品との合一性：アイデンティティー」といいます。これこそ、国際的な指揮者にとってもっと重要な気質です。

**カリスマ性** 小澤さんには、指導者として必要な「カリスマ性」（人柄）がありました。周りのだれにも好かれました。むろん、小澤さんを嫌う人たちもいました。でも、演奏家たちや聴衆やプロデューサーや報道陣たちからは、それに神からも、気に入られ、愛され、尊敬されていました。それは、彼にカリスマ性があったからです。

**指揮の完璧なテクニックと暗譜能力** 小澤さんは、洋の東西を問わず、また、時代の昨今を問わず、曲のジャンルを問わず、どんな曲でも演奏できる指揮のテクニックをもっていました。それは、完璧な「譜読み能力」です。あらゆる楽譜を暗譜しました。特に、複雑な現代作品や自国の日本人の作曲家の作品を得意としていました。このレパートリーの広さも、天才小澤の人気の一つです。

**小澤賛歌** NHKのオペラの講座の方から「小澤征爾の魅力について」メールをいただきました。小澤さんを誉めています。

小澤征爾の作品へのアプローチは「作品自体に魅力を語らせる」ことだと思います。それは「作品の魅力を引出す」という先のレベルであり、有名曲では誰が振っても「作品の魅力でそれなりに楽しめる」けれど、それ以上に「こんな魅力があったのか」と新発見できる演奏を作ったということです。そこには確かなバトン・テクニックと眼光紙背に徹した譜読みです。決して、楽譜から離れた、恣意的なことはしない態度があったからです。

それに、録音ではなかなか伝わりにくいけれど、生での演奏は圧倒的なものがありました。

小澤征爾の才能と実力はカラヤンとバーンスタインの両巨匠に認められ、終生の信頼関係があったことでも明らかであり、そういう指揮者は他にいません。

そういった信頼関係はオケの奏者とも築かれ、それは小澤征爾の才能であり魅力であり、だから松本の音楽祭が続けられたのでしょう。

今日はそういった指揮を天職とする偉大な指揮者小澤征爾を、誉め、讃えるお話です。

## 1 だれが教えるのか？

小澤征爾さんの師の斎藤秀雄の教育論は — といえば、小澤さんは次のようにいいます

「(斎藤)先生のレクチュアの方法は、ピラミッドがあるとするでしょう。普通の先生は、ピラミッドの一番上が目立つからそこを教えだがる。普通大体そうなの。あの先生は、底辺の生徒を教えだがった。先生は、教育者として一番おもしろいのは、できないやつが、少しでもできるようになることだって。おれなんかの考えじゃ、底辺にエネルギー使うよりも、才能のある生徒に短時間でも教えれば、もっとよくなる、それが面白いと思うんだけどね、あの先生はそうじゃなかったらしい。僕もあの先生の教育方針で今がんばっているところなんだ」[対談集『音楽』新潮文庫122頁]。

「いざ教え始めると、僕はやっぱり、根が世話好きというか、人間好きなんだよね。(中略)教え始めると、一所懸命教えたくなくなっちゃうんだよ。教育には麻薬的な魅力があることがこの頃わかってきた。自分の心の中で、ここまで、この時間までは教えるけど、それから先はおれ自身の時間って決めないとね、アツという間に三日間ぐらい、平気で熱中しちゃうんだ。夜中でもやっちゃう。また、問題のある生徒は必ずいるんだよ。そしてその生徒の問題点が僕には見えるわけね。今、あいつの頭をここへ戻して、これを教えてやれば、ここがわかる、というような気がするんだよ。ほんとうかどうかは分からないけれども、その時はそういう気がする。そうするとそれを実際にやらなきゃ気がすまないんだよ。生徒はその時は、いやな顔したりするけど、まあくっついてくる。今まで十人ぐらい教えただちの二、三人はすごく感謝してくれている。七、八人は感謝しないのがいるんだけど、そっちは忘れちゃうの。いい方だけ思い出してさ、性懲りもなくまた今度教えるんじゃないかと、おれは思うんだよ。怖いね。(中略)今ここで一週間こいつのために教えてやれば、こいつは一生それを生かしていくかもしれない。音楽会を三回ぐらいやめてもこいつを教えた方がいいと、思うような瞬間があるわけよ。こっちは演奏の方だから。だけど、教えるのは難しいよ、大変なこったね」[同63頁]

その通りです。世界的な指揮者の小澤さんが、一生懸命、指導・教育しても、一向に上手くならない生徒や指揮者やオーケストラがあるのですから。

でも小澤さんは、「教育＝指導」をあきらめません。なぜでしょうか？

それは、小澤さんが「先生」だからです。

### 「先生」とは、「志」を持った人

「先生」とは、私の定義では、まず、「志(こころざし)を持った人」を言います。このときの「志」とは、これを「情熱」(passion : 受難)と言っても良いのですが、「お金持ちになりたい」とか「家族を幸せにしたい」とか、私利私欲のことをいうのではありません。「社会をよくしたい」「周りの人を幸せにしたい」という思いをもって、多くの仲間と交わるリーダーシップをもった人たちのことを「先生」といいます。また、この場合の「リーダーシップ」とは "Example is leadership" (みんなのお手本) のことです。「先生」とは、日々の立ち居振る舞いが人々のお手本になる人のことです。言ってみれば、私が育った家庭の両親であり、兄弟であり、お手伝いさんや父の会社の方たちであり、幼稚園・小学校・中学校・高校・大学・大学院の先生方、そして、いままでお世話になった「先生」と呼ばれる教育者・医師、そしてまた、知らないことを親切に教えてくれる先輩たち、ベテラ

ンの人たちの総称でもあります。近くにいる人は、誰かれかまわず、みな、先生です。

## 怵惕 惻隱之心

「先生」は、ときに、お節介な人でもあります。あなたが道を歩いていて、開いていた穴に足をとられて蹴躓き、膝を擦りむきました。あとから、小学生が列をなしてやって来ます。老人が杖をついて歩いてきます。あなたは手を振りながら、大声を上げて、「ここに穴があるぞ、近づくな！」と子供たちやご老人に教えます。そのことが、自分の責任でなくても、自分が責任者でなくても、そのとき、あなたが進んで他人（「ひと」と読みます）のために尽くすのは、あなたが「先生」だからです。年齢や教員資格の有無や先生・生徒の関係を越えて、ほんの赤の他人（たにん）に対しても、あなたは先生です。これが、性善説の孟子が言う「怵惕 惻隱之心」（じゅつてき:おそれあやぶむこと そくいん: 相手の身になって同情し情けをかけること）です。

孟子は言いました —

「人には、誰でも他人にむごいことができない慈悲深い心を持っている。古代の聖王は、この、慈悲の心を持っていたからこそ、人民に「仁政」（じんせい:民衆に恵み深い政治）を行ったのである。人の不幸を見過ごせない気持ちで、人の不幸を見過ごせない政治を行えば、天下を治めることは、手のひらにのせて玉をころがすようにたやすくできる。

人には誰でも、他人の不幸を見過ごせない気持ちがあるというその理由は、もし幼な子が今にも井戸に落ちそうになっているのを見たなら、はっと驚いて痛ましいと思ひ、助けようとするだろう。それは、幼な子の両親と交際を結ぼうとしてそうするのではない。村人や友人にほめてもらおうとして、そうするのでもない。見殺しにしたら非難されることを嫌ったからそうするのでもない。こうしたことから見れば、あわれみの心がないものは人ではない。自分の不善を恥じ、他人の不善を憎む心のないものは人ではない。譲り合う心のないものは、人ではない。善し悪しを見分ける心がないものは、人ではない。

「人の不幸を見過ごせない心」[怵惕 惻隱之心]は仁の芽生えである。「自分の不善を恥じ、他人の不善を憎む心」は義の芽生えである。「譲り合う心」は礼の芽生えである。「善し悪しを見分ける心」は智の芽生えである。人がこの四つの芽生えを持つことは、ちょうど両手両足があるのと同じなのだ。

## 孟子と兆民と日本精神

ここで私が、「先生」について中国の孟子の「怵惕 惻隱之心の論」を紹介したのは、思いつきではありません。中江兆民のことを思い出したからです。フランス語の良く出来た兆民が、明治政府から乞われて新しくできる東京外国語学校の校長に就任しました。でも、わずか三ヶ月足らずで辞任しました。その辞任の理由が、授業の「徳育の根本」に「孔孟の教え」を加えようとしたところ文部省から許可が下りず、それに怒ってのことだとされています。兆民は、外国語学校だからといってキリスト教を孔孟の教えよりも優先しようとは思っていなかったのです。土佐藩の足軽の家に生まれた兆民は、藩主の最高顧問吉田東洋が作った藩校「文部館」（兆民のときには「致道館」と改名）に入学して、国学と漢学に精進しました。そのときから、日本人の精神には孔孟の教えがまず必要だと思ったのです。

でも実は、兆民が孔孟の教えを説くのは、ただ、精神教育だけの話ではありません。外国

語学校においては、漢文の素養が必要であったと感じたからです。兆民は、「日本の文学は漢字であるので、真に語学を学ばんとする者は漢文が読めなければならない。洋書を訳するとき、日本語で適語や適訳が見つからず、意味が通しない。これは、熟語が分からないだけでなく、漢文の素養がないからだ」といいます。これは、ルソーが、古代ローマやスパルタの政治を学んで当時の政治の現実を批判したように、兆民もまた、漢文や仏典についての教養を駆使して反政府的な立場を表現しようとしたことにも繋がります。【河野健二「東洋のルソー中江兆民」参照】

## 先生の四つの心

さて、孟子がいう「四つの心」、すなわち、「あわれみの心」「自分の不善を恥じ他人の不善を憎む心」「譲り合う心」「善し悪しを見分ける心」、すなわち、「仁・義・礼・智」の四つのものこそ、「先生の心」です。これが、孟子の「性善説」です。小澤さんはここでは、「哀れみの心」、すなわち、「仁」を言っているのです。

これは、小澤さんも、小澤さんの師の斎藤秀雄先生も、同じです。「仁＝哀れみの心」です。指揮者小澤さんにも、見るに見かねて行う「怵惕惻隱之心＝先生の心」があります。でも、人間が、相手に対して抱く感情には、大きく分けて「シンパシー」（同情）と「エンパシー」（共感）があります。この小澤さんと斎藤秀雄先生が他人に抱いた「怵惕惻隱之心」は、「同情」と同時に「共感」の心でもあるのでしょうか。

ある日、小澤さんが、開所式のテープカットに遅れてきました。理由を聞くと、「来る途中の教室で合唱グループが練習していた。気になったので入って行って教えてきた」というのです。これが、小澤さんの「同情」と「共感」の心の成させるワザです。

「この教えたくなるというのは、もう本能ですね。これちょっと麻薬的なところがあって、教え始めるともうやめられなくなるんですね。面白いですよ。若いのに良い資質の人がいるとますます教えたくなる。本業 [の指揮] よりそっちの方がおもしろくなったりしてね」

「いまここで、こいつのために教えてやれば、一生それを生かしていくかもしれない。音楽会を三回やめてもこいつを教えた方がいい、と思う瞬間があるわけよ」

練習＝レッスンが大切

## 縦の棒と横の棒

この先生と生徒の「共感の関係」は、指揮者小澤さんと「日本人の音楽」全般についても言えます。先生としての小澤さんは、どうやら、一部の日本の聴衆に対しても、形成途中の日本のオーケストラに対しても、個人の演奏家全体に対しても、この「ピラミッド底辺層教育法」の考えでいるようです。そこでは、分かり易く、丁寧に指揮棒を振っています。指揮者の役割は、料理のコックと同じで、紙に書かれたレシピから美味しい料理を作ることです。指揮者の場合のレシピは楽譜です。レシピには色々なソースや香辛料に沢山の食材が出てきます。楽譜にも、長和音とか短和音とか、3拍子とか7拍子とか、舞曲とか行進曲とか、ソナタ形式とかポロネーズとか、バロック音楽とか12音音楽とかいった「食材」が沢山出てきます。すべての食材の味と組み合わせを知っていなければなりません。先ず大事なものは、「テンポ」と「拍子」(リズム)と「和音」と「旋律」という四つの音楽の

基本要素です。これを楽譜から正しく理解して、演奏者たちに「楽譜」(楽曲)の意味と姿を的確に指示することです。

指揮する上で一番大事な基本要素は、「拍」です。オーケストラの場合は、出だしが揃わなければ正しい和音が鳴りません。テンポも決まりません。旋律もデッサンが崩れます。まず、「拍」です。そのために、指揮者は、指揮棒を縦に振って、譜面台や机を叩くのです。これを、「指揮の叩き」といいます。小澤さんの言う、リズムや曲のデッサンをはっきり示す「縦の棒」です。メロディやニューアンスやフレージングで歌を歌う「横の棒」の指揮ではないのです。時に、縦の棒の小澤さんの指揮が、「音楽性がない」「楽譜に忠実な教条主義だ」「歌＝メロディがない」「ニューアンスに欠ける」「オペラは振れない」と批評されるのはこのためです。そんなこと知っての上での小澤さんの指揮なのです。指揮者の小澤さんは二人いるのです。ベテランオーケストラとベテラン聴衆を相手とした指揮者としての小澤さんと初歩の演奏家と初歩の聴衆を相手とした音楽教育者としての小澤さんと……。

### 縦の指揮の必要性

むろん、指揮者として縦の棒の指揮は必至です。お弟子さんたちに教えるときはむろんですが、瞬時に、複雑な複リズムと千変万化の転調を為(な)す現代音楽は、縦の棒でしか指揮できません。小澤が、難曲、ストラヴィンスキーの「春の祭典」や武満徹の「ノヴェンバー・ステップス」やベルクの《ヴォツェック》を指揮している姿を見ると直ぐに分かります。小澤が、縦の棒で、楽譜と音楽と演奏を一致させる手腕は、まさに神業です。素晴らしいです。決して、縦の棒は「練習用」だけのものではありません。指揮者の使命は、楽譜に書かれた「楽譜」に生命を与えて「音楽」にすることです。そのために、まず、楽譜に忠実に、正確に、演奏することです。特に、「春の祭典」ような変拍子の曲[下の楽譜]を、フル・オーケストラで正確に忠実に演奏するためには、縦の棒が必要です。



### 長い棒の指揮者

でも、小澤さん自身は、この両極端の指揮法に疑問を持っていました。あるとき小澤さんが驚いたのが、シャルル・ミュンシュの長い指揮棒の指揮を見たときです。

武満 ずいぶん昔のことだけど、君(小澤)は、「いまのぼくの状態はフォームの悪いスキーヤーみたいなものだ。おれなんか、もう、めちゃめちゃに細かく振らないと相手に伝わらないのに、ミュンシュはそこを振らないで伝えている。俺なんか、フォームの悪いスキーヤーみたいなものだ」っていったよ。(中略) そのときにね、僕はショックを受けたんだよ。というのは僕は小澤君を本当に勉強家だと思っていたんだよ。あれだけ勉強しているのにあいつはまだ自分をだめだと思っている。ショックだったね。偉いと思ったよ。やっぱり自分のことをそれぐらい厳しく見なきゃいけないとね。

小澤 シャルル・ミュンシュは、やっぱり天才だね。オーケストラを、雰囲気で 奏（ひ）かしちゃうんだよ。酔っ払ってるみたいな足どりで出てきてね、サーッと振る。その瞬間にもう完全に彼がオーケストラの主演なわけ。（中略） 彼が長い棒もって、リラックスしてサーッと振る。みんなが、わっと、そのとおり奏く。その時の彼のフォームは、そこで決まっているのね。（中略） ミュンシュの技は、これはもう神技か天才だね。だけど斎藤先生は、どちらかというと、天才型じゃない、努力型なんですよ。僕は斎藤先生の伝統を完全に受け継いでいるから、きょうだって、半日声からして、弟子を教えているわけ。

武満 例のたたきを教えるわけだね。

小澤 僕の教え方は、結局斎藤先生から教わったとおりなのね。斎藤先生の方法は、底辺の、オーケストラで、だめなオーケストラを指揮する時のメソッドなわけだよ。（中略） そうするとね、この方法はいいオーケストラでは、時には、むしろむだなのよ。斎藤式方法をちょっと使うんだけど、あとは音楽だけで指揮する。

小澤さんは、ミュンシュの指揮を見て、長い指揮棒で、「音楽だけで指揮をする」ことを知りました。

## 長い横の棒の二拍子

私にも、小澤さんと同じように、若いとき、長い棒で指揮する指揮者を見て驚いた経験があります。それ以来、私の指揮も、小澤さんと同じように変わりました。（笑い） それは、ピエール・モントゥーが、1963年に、ゲオルク・ショルティとアンタル・ドラティと共にロンドン交響楽団の3人の指揮者の一人として来日したときのことでした。関西にいた私は、大阪のフェスティヴァル・ホールでモントゥーの演奏を聴きました。そのとき、モントゥーは、長い指揮棒でシベリウスの「交響曲第2番」を指揮しました。その音楽に驚きました。そのときの経験から、私も、「音楽だけで指揮する」ようになったのです。

モントゥーは、この交響曲の出だしの長い主題のフレーズを長い指揮棒の一振り、実際には三振りで、決めてしまうのです。主題は6/4拍子で3拍子ですが、1小節に三連音符が二つあると思って二拍子で良いのです。これを、1小節を二つで振るのではなく、1小節を一拍で、すなわち、2小節を2拍で、すなわち、2拍子で振るのです。長い指揮棒で、大きく横に振るのです。音楽そのものはやや速くなりますが、どちらも右、左の2拍子であり、フレーズが2倍の長さになり、曲全体のリズムも、デッサンも、2倍で大きくまとまり、音楽はおおらかで、格調高く、明快で、オーケストラは「美しい歌」をゆったりと歌えるようになるのです。



これが「横の棒」の指揮です。楽譜通りの、6/4拍子の、細切れ(こまぎれ)の、和音とリズムを合わせるだけの、機械的な「積み木細工の音」を作る「縦の棒」の指揮とはまったく違います。

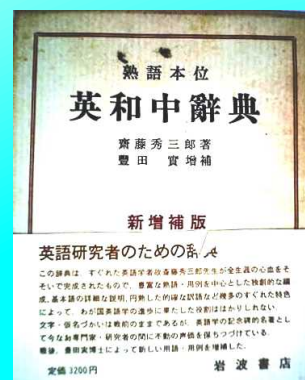
でも、小澤さんは、横の棒の指揮の素晴らしさと縦の棒の指揮の限界を知っていながらも、かたくなに「斎藤秀雄指揮法」の縦の棒にこだわります。これは、赤井俊郎会員の持論で



もあります。「教育は、自分が教えられたことを、教え、伝えること」と赤井さんはいうのです。まさに、小澤さんの教育論であり、齋藤秀雄教育法直伝の弟子としての、未来の日本人演奏家の先生としての、小澤さんの使命でした。なぜでしょうか？

## 齋藤文法

齋藤秀雄先生のお父さまは、有名な英文学者の齋藤秀三郎先生です。秀雄先生は次男です。お父さまの秀三郎先生は、英文を学ぶ者の、必携の辞書『熟語本位英和中辞典』(1915)を著しました。この辞典は話題が豊富で、「読む辞書」として定評がありました。それもあって、指揮者の秀雄先生は、「文法」にはなじみがあるのです。(笑い) 特に **注意** で示された箇所は、蘊蓄(うんちく・充分研究して蓄えた知識)が施されていて、読むのが楽しみな所です。



齋藤秀三郎先生は一高の英語教師をしていましたが、自分の英語学習法に自信を持っていて、自由に自らの正しい英語教育を行いたいと思い自ら英語学校を作りました。学校の名前を「正則英学校」と名付けて、自説の「正則英語」を教えました。

英語の正則的な指導法というのは、当時の英語教育は漢文を読むように後ろから日本語に訳していくのが主流でした。しかし、これは「変則」で、齋藤は前(頭)から意味を解していくように教えていたのです。これを、秀三郎は「正則式」と言ったのです。いまでは、算数も、桁の多い方、すなわち、頭から、足したり、引いたり、掛けたりしています。

例えば、“I must tell you that you must put up with your fare.” は「食べ物に我慢してもらわないとあなたに言わねばなりません」ではなく、「ちょっとお断りしておきますが、何もご馳走はありません」や “They keep pretty girls to attract customers.” を「お客を惹きつけるために綺麗どころを揃えている」でなく、「綺麗な娘を置いて客を釣る」と訳し、そして、“The cold air brought me to myself.” は「冷気が私を正気こした」のような訳ではなく、「冷たい風に当って正気がついた」のように前から順次訳していくのです。(『齋藤秀三郎小伝』長島道男)

この齋藤秀三郎先生の『熟語本位英和中辞典』では、“piano” は「ピアノ」になっています。“music” の項を引いてみると、「音楽」(the music) は、快き調べだけではなく、その反対の “rough music” (攻撃の声) にもなっているのです。“face the music”(音楽に向き合う)の訳は、「(自業自得と諦めて) おめず臆せずお小言(などを)頂戴する。難局(など)に潔く当たる(小言などを聞く)」となっています。ここでの「音楽」は、悪い意味で、難局をもたらす声や世間の小言のことなのです。この辞典の著者は、またまた、息子が専門とする “the music” に、不味い熟語を用いたものですね。(笑い)

「レッスン」(lesson) は「指南・稽古」のことですが、『熟語本位英和中辞典』には、“I must teach him a lesson.” (一つ懲(こ)らしめてやろう) の訳例も載っています。(笑い) 小澤さんによれば、齋藤先生の指導はとても厳しくて、あるとき、山本直純さんと練習もせずに出かけたら、「馬鹿にするな！」と雷が落ちた。あまりの剣幕に二人して庭から家を飛び出して公衆便所にかくれていたら奥さんが靴を持って探しに来てくれたそうです。齋藤家のレッスンに対する心構えはこのようだったのです。(笑い)

秀雄先生の練習法は、小澤さんがトイレに隠れるほどの厳しいものでしたが、それは父親の齋藤秀三郎譲りでした。

秀三郎先生はいいます —

英語習得の最良の方法は何か、とはよく開かれる質問である。大抵の答えは練習・練習  
また練習である。(中略) 練習、大いに結構、だがそれもやり方を知っている人の場合  
だけに限られる。だからそれが問題なのである。練習がどんな技術の習得にも必須であ  
ることは言うまでもない。だがその練習を導き、調整する何か原則があるに違いない。  
(同)

指揮者の斎藤秀雄は、楽譜に忠実に指揮をしなければならないと信じていました。すなわ  
ち、小節毎にリズムと和音を合わせることです。「この音型の時にはこのように振り、こ  
ちらの音型のときにはこのように振る」と教えました。これが、斎藤秀雄が会得した指揮  
法の「原則」です。この指揮法の規則と法則を、小澤さんたちは「斎藤文法」といいます。  
秀三郎先生は、「正則指揮教授法」と言って欲しかったことでしょう。(笑) 斎藤秀雄  
の指揮の考え方や指導方法は、ご自身が書いた書『指揮法教程』として残っています。

斎藤秀三郎先生の『熟語本位英和中辞典』の本位は、英語を使う国民と日本語を話す国民  
との、二つの文化間の同時理解と交流にあります。例えば、"judge" (裁判する)の項を読  
むと、"Do not judge by appearance." は「人は見掛けに依らぬもの」であり、"Do not  
judge of others by yourself."は「我が身を抓って人の痛さを知れ」となっています。邦  
訳はすべて、日本人みんなが使い慣れているお馴染みの日本語です。"provoke"(人を怒ら  
せる)の文例は、"You are enough to provoke a saint"(聖者を怒らせる)では、「仏の顔も  
三度まで」。なるほど、良く分かります。斎藤秀雄先生の「正則の精神」も、ここにあり  
ます。英語は、日本語で完全に理解出来るのです。なるほど。また、"make" の項に、次  
のような例文があります。"He must make an honest woman of her." さて、みなさ  
まはどう訳しますか？ 答は、この論考の最後に。

## 縦の棒は現代音楽向き

小澤さんの縦の棒が、その威力を真に発揮するのは、複雑なリズムや均整のとれた不協和  
音を必要とする現代音楽においてです。小澤さんが暗譜で指揮するストラヴィンスキーの  
舞曲「春の祭典」とベルクのオペラ《ヴォツェック》は、いずれも天下一品です。でも、  
こう言った現代音楽と違って、モーツァルトとヴェルディのオペラ、ベートーヴェンとブ  
ラームスの交響曲、ショパンとチャイコフスキーのピアノ協奏曲といった「ロマン的な音  
楽」では、名うての国際的な指揮者たちが奏でる「ベルカントな歌」のプレイ(表出)に  
は敵いません。その意味で、小澤さんが2002年のシーズンにオペラとオペラ史の殿堂ウ  
ィーン国立歌劇場音楽監督に就任したときには大きな反響を呼びました。

## 2 だれに教えるか？ 国民と困っている人に

「教育」の重要な目的は、「社会とはなにか」「文化とはなにか」「幸せとはなにか」を、「国  
民」に教えることです。でも、それ以前に、世の中には、個人的に、いま、切実な問題を  
抱えていて、それをどう解決したらいいかに「困っている人たち」がいます。その人たち  
に、具体的に答を与えるのも「先生」です。

従って、「だれに教えるか」といえば、困っている人に教えるのです。それ以外にはあり  
ません。小澤征爾も、赤井俊郎さんも、先生という者はみなさま、そうなのです。

## 「これでもか、これでもか」と出来るまで執拗に教えるのが先生

たとえば、国文学者の小西甚一先生です。まずは、大学入試で困っている受験者用に、お得意の古文の参考書を沢山書いています。どれも、大変な名著で、内容も充実していて、単なる受験参考書ではありません。受験生を、もう社会で暮らす人たちの一員と見て、日本人と日本文化に対する教養と興味をもった人に育てようという「志」をもって「古文」への理解を説いているのです。小西先生は、その目的は、「古典の正しい理解を身に付けるため」と仰っておいでです。「自分の国の古典というものは、民族の宝である。立派な国のりっぱな人たちは、みな自国の古典について深い理解と高い誇りをもっている」ので、若者たちを立派な国民にしようとして、一生懸命に古典を教えているのです。（『古文研究法』の「おわりに」）



まず、古典を教えるために、古文が使われていた時代の「平安時代」の生活から説き始めます。それで、『古文の読解』という参考書を書きました。また、古文を理解するには「正確な理解」が必要だ。正確な理解は、語学的な用意が十分なとき、はじめて可能であると称して、「語彙」（ごい）の説明から始めます。そのために、あらためて、『古文研究法』という参考書を書きました。ついには、語彙をまとめた『基本古語辞典』も書きました。この辞典もまた、博覧強記（はくらんきょうき：広範囲にわたって書物を読み読んだ事柄を後までしっかり覚えていること）で、読む辞典です。また、理論的に日本語を捉えていこうとするならば、どうしても「文法」を知らなければならない — といって「まず、用言の活用から始めよう」と『国文法ちかみち』を書きました。これは、国文法の専門家の本当の「小西文法」です。（笑い）

### 専門家の先生の「志」

困っている人をみたら、相手かまわず、「これでもか、これでもか」と出来るまで執拗に教えるのが、専門家の先生の「志」（こころざし）なのです。すなわち、孟子が言う「怵惕惻隱之心」です。これも、困った者です。（笑い）

受験勉強は、これも小澤さんの言う「練習」です。指揮法が分からなくて、古文が分からなくて、困っている子がいたら、「どこが分からないの？」と親切に訊いて、教え、学ばせる — それが「先生」です。「もし、だれかが、あなたを強（し）いて1マイル行かせようとするなら、その人と共に2マイル行きなさい」（マタイ伝 5:41 : Whoever compels you to go one mile, go with him two.）というのが先生の心境です。小澤さんは喜んで、相手が理解出来るようになるまで、なんマイルも共に歩くでしょう。

それで、小西先生の参考書の文体は、決まって「会話体」です。受験生に話しかけるように、優しく、易しく、教えます。まるで、音楽を聴くようです。これが、「小西式縦振り棒」です。（笑い）

「私は、大切な所は、ふだん教室で講義しているような調子で書いていった。前に何十人かの学生諸君がいるつもりで、その人たちに話しかけるような気持ちで書いたのである。だから、大いそぎで読み飛ばそうとすると、テンポが合わないかもしれない。そんな時は、教室で私の話を耳から開いているような気で、テンポを合わせていただきたい。そうすれば、私の話は、快適なリズムで諸君の頭に流れこむであろう」 【『古文研究法』2頁】

## 練習は人生 人生は練習

指揮者の斎藤秀雄先生の素晴らしさは、指導法を確立していたことです。いわゆる、「斎藤文法」です。

「練習＝レッスン」は、目的を完遂(かんすい)させるために行うのです。しかし。結局、音楽も、古文も、一生懸命、練習しても、勉強しても、決して完成することはありません。また、完成するものでもありません。終わりが無いのです。「完成」というものがないのです。これは、人生と同じです。小澤さんも、小西先生も、私たちも、完成を目指して生きていますが、いつも、いっかな完成にはほど遠いと感じます。でも、音楽の練習も、古文の読解も、日々の人生も、それこそ、それ自体が、生きるということかもしれません。あるアスリートは、「すべては過程だ。結果ではない」(It's all about the journey, not the outcome. Carl Lewis) と言いました。先生はみんな、そのことを知っていて、何マイルもの道を、困っている人と一緒に歩くのです。小澤さんもそのことを知っていて、歩きながら、「教育には、麻薬的な魅力がある」といっては、歩くのです。完成を目指す「練習」が素晴らしければ素晴らしいほど、練習の過程が完遂であり、完成なのです。練習については、“No one has ever drowned in sweat.” (汗で溺れた者はいない)と米国のフットボールコーチのルー・ホルツ (Lou Holtz) がとても厳しいことをいっています。

ニューヨークのカーネギー・ホールを見学に若者が訪れました。門番に訊きました — 「ステージに立ちたいのですが、どうすればいいですか?」。門番は答えました — 「プラクティス!(練習) プラクティス! プラクティス!」(笑)

## 指揮者小澤と日本の聴衆

「僕も音楽の本質は公約数的なものではなく非常に個人的なもので成り立っていると思うんだよ。たとえば日本の音楽に例をとると、音楽は個人的なものだという本質に最も近いのは、鶴田錦史さんの琵琶の場合だよ。鶴田さんが弟子に教えるのをあんな、見たことある? あの人の教え方は音楽の本質いってるね。どういう教え方かという、落語を教える時は口うつしというか、一言ひとこと全部おんなじこと言わせるわけね。(中略) そうやって覚えこむんですよ、言葉を。[琵琶の先生の]鶴田さんの場合は、音で教える。ところが弟子と先生がおんなじふうには絶対いかない。おそらくあの弟子がいいお弟子だったら、先生から離れてどっかへ行って独演会する時は、また違うふうに弾くだろうと思うよ。だけれどおんなじ曲なんだよね、それが。これは音楽の本質をよく現わしていると思うよ。

鶴田さんも誰か先生に習ったわけよね。昔から、そうやって教えられてきた。それを鶴田さんがまた弟子に教える。まる覚えさせる。今度その弟子が、またちょっと違うふうにする、その弟子が思ったようにね。弟子は教わった通りやってみても、だけど違ってくるわけ。おれがその場で聴いても違うんだから、先へいったら、もっと違うと思うんだよね。これが音楽の特質じゃないかと思うな。音楽はそれでもいいわけだから。ところがシェークスピアとか落語はさ、言葉が違っちゃったらだめでしょう。音楽の場合、出てくるものが違ってても、芯が音楽だったらいいという原則があるよね。だから幅がもっと広い。したがって音楽は、うんと個人的なもんだということになる。

それが音楽のいいところなんだ。音楽会へ行って三千人すわっていても、その三千という数が問題なのではなく、一人ひとりとの関係が重要なんだよ。仮りに僕がチェロのソリストだとするでしょう。ロストロポーヴィツチとするでしょう、僕が。バッハを弾く。すると 演奏会場の三千人の人の一人ひとりと僕、ロストロポーヴィツチとの関係にな

るわけでしょう。全くそこに個人的な関係が成立してくる。（中略）一番大事なのはね、もしかすると、人間と音楽が根本的にどこでつながるかにあるんじゃないだろうか」〔同68頁〕。

## 演奏とは大衆との共感

「音楽になじみのない人たちに向けて演奏する。これはいまや、ぼくの大事な活動の一つだ」

こいういう小澤さんの意見は、文学や演劇や絵画などと違う、音楽の本質にとって、とても大切な指摘です。特に音楽は、演劇やバレエやスポーツと同じで、一度に、大勢の人たちを相手にします。音楽の場合は、聴衆です。でも、小澤さんが大事にするのは、ピラミッドの底辺にいる一人の聴衆に対する自分の「怱怱惻隠之心」であり、聴き手のだれもが感じる、分かり易い感動的な音楽を提供することです。小澤さんと聴衆とは、特に、音楽になじみのない人にとって、「音楽が、理解出来るか、出来ないか」「音楽が、感じられるか、感じられないか」「音楽への自分の思いを相手に伝えられるか、伝えられないか」「音楽で相手と自分が繋がっているか、繋がっていないか」「音楽は自分にとって必要であるかどうか」を共に考えることで繋がっているのです。従って、小澤さんにとって、「教えること」は、基本的には個人対個人です。聴衆ばかりではなく、プロのオーケストラの団員を相手にしても、そうでした。

### 3 なにを教えるのか

「教育」の目的は、「社会とはなにか」「文化とはなにか」「幸せとはなにか」を教えることです。

「音楽」に即していえば、いま、一緒に生きている、この時代の音楽、すなわち、「現代音楽について」ということになります。

## 現代音楽は必要か？

そこで、小澤さんと対談相手の武満徹さんの話題は、もう一つの音楽の問題、「クラシック音楽と現代音楽の問題」に向かいます。すなわち、聴衆にとって「分かり易い音楽と分かり難い音楽」についてです。

武満 ぜひあなたに意見を聞いておきたい問題があるんだ。それはね、われわれが考えているほどには、現代の人たちは「現代音楽」をひょっとすると、必要としていないのではないか？ すなわち「現代音楽」の作曲家の存在の意味もそれほど大きくはないのではないか、という疑いについてなんだ。

数年前、ある外国のオーケストラで、レコードの録音に立ち会っていたときに、そこに日本人の女流ヴァイオリニストがいて、僕の曲になると、彼女はそれまでいた席を離れて、僕のところに来て、「現代音楽を演奏すると音楽が崩れるので申し訳ないがこの曲の演奏を下ります」と言ったんだよ。正直というか厚かましいというか、彼女は確かにそう言った。ある音楽大学の教授が「ラヴェル以降の音楽を認めない」と言ったのはご愛敬だとしても、そのヴァイオリニストの場合も、おそらく人一倍

練習にはげみ、コンクールなどに入賞し、西洋人よりも上手に西洋音楽の基準を弾きこなし、その優秀な技術を金科玉条としながらも、今日の音楽とは全く係りのない演奏生活をしているんだよ。

小澤 それは日本の音楽技術教育のひとつの欠陥だよ。技術水準は高いが型破りな個性はみられない。本当は、真に秀れた演奏家はかならずと言っていいくらい現代音楽の演奏に野心と情熱を持っているよ。(中略) むしろ逆に、秀れて個性的であるかどうかを測るためには現代音楽への関心をみたほうがいいかもしれない。(笑) 演奏もひとつの創造なんだし、クラシック音楽も、現代音楽も、それがいい音楽だったら興味を持つべきなんだから。

武満 いや、それはありがたい発言なんだけれど、別の言い方をすると、「音楽」と「文学」、ことに「演劇」を比較したとき、音楽の場合は顕著に、いまだに古いもの、古典がよく演奏され、同時代のものの演奏が少ない。ところが演劇のジャンルでは、シェイクスピアなども繰り返し上演されるけれどもむしろ、同時代の演劇が最も盛んに上演されている。音楽では、ベートーヴェン、バッハ、モーツァルト、ブラームスなどが、いまだに毎日のように新しい指揮と演奏によって上演され、聴衆は減るところか増えてきている。つまり同時代の作品よりも古い作品のほうがいまだに演奏されているところに音楽の特殊な問題があると思っているんだよ。だとすると今日の社会にとって、現代音楽の創造と演奏が本当に必要かどうか？

小澤 問題を整理するとね、あなたの発言にはクラシックが今なお演奏されるのはなぜか、という問題を別にすると二つの問題が含まれている。ひとつは、あなた個人の作品に存在理由があるのか、という問題と、もうひとつは現代音楽一般に存在の意味があるのかという疑問だよ。その第一について言えば、あなたの作品を麻薬のように愛している青年がいるし、あなたの作り出す音に夢中になっている演奏家がいるし、あなたの音楽に励まされている同時代の小説家たちもいるわけだ。すなわちあなたの存在は、前衛音楽家たちの仲間うちの自己満足だけではなく、現代人にとっても必要なんだよ。モーツァルトやベートーヴェン、マーラーらの音楽からは絶対に聴きだせない同時代の音があなたの作品からは聴こえるよ。

古い話だけど、1967年にニューヨーク・フィルであなたの『ノヴェンパー・ステップス』を初演したときに、作曲家のコープランドやペンデレッキが聴きにきて、感激で興奮していたし、バーンスタインに至っては、「なんと強い音楽だ。人間の生命の音楽だ」と言って涙を流していたよね。だからこそ、世界中のどこかの都市で、毎日のように、あなたの音楽が演奏されているんだよ。したがってあなたの作品には間違いなく存在理由があるよ。第二の現代音楽一般については、最近、多少、調べてみたことがあるんだ。(中略) 約三百曲の新曲が紹介されていたと思うけど、その内の15曲ぐらいが今日も名曲として残っている。ということは打率5%だ。しかもボストンが採用したものの内で5%だから全体としては過去百年の現代音楽の打率は相当低いことになる。

武満 5%ね。しかし、バロックにしてもロマン派にしても、今日、クラシックといわれるような作品は現代音楽ほどの低率ではないにしても、やはり無数の駄作のなかから歴史のヤスリにかけられて精選されて残ってきた作品なんだから、コーヒーの「ボン」と垂れた一滴のように素晴らしいんだよ。

小澤 そう。言うなれば、玉石混淆(ぎょくせきこんこう)と言うか、玉石石石……石混淆の状態があってはじめて少数の玉が生れるわけだ。時代の機運というか流れは、玉石混り合って作っているものなのだからそれでいいんだと思うよ。打率5%にし

でもボストンが紹介しなかったら残らなかったかもね。ボストンにしてみればやり甲斐がある仕事だったわけだ。

## 現代音楽は二つある

私(都築)は、現代音楽について、次のように考えています —

現代音楽は、「好きか、嫌いか」「必要とするか、しないか」ではなく、「許容出来るか、出来ないか」「理解出来るか、出来ないか」「共感出来るか、出来ないか」「感動できるか、出来ないか」だ。なにも、恐がる必要はありません。

私は、「現代音楽」というと、いつも二つのことを思い出します。まず、「古いものより、新しいもののほうが分かり易いに決まっている」という小林秀雄の言葉です。これは、正に至言です。でも、このことが言えるのは、評論家の小林のように、現代社会に常にコミットして生きている人たちだけです。すなわち、日々の生活と仕事が社会の動きと変化に密着していて、社会の変化に敏感で、社会と人々を変えることに専念している評論家のような人だけだということです。「次々に現れる新しいスマホや健康食品など、代わり映えしない品物だ」と断言できるだけの見識があり、一方で、「押し文化」を言いつのる日本の若者の発言と行動と感覚を理解出来る人だけです。従って、「現代音楽」もまた、「好きか、嫌いか」「必要とするか、しないか」ではなく、「許容出来るか、出来ないか」「理解出来るか、出来ないか」「共感出来るか、出来ないか」です。

## 現代はモダンとコンテンポラリーの二種類

ここで、次に注意しておきたいことは、「現代音楽の定義と理解」です。まず、「現代音楽」を英語では、二通りの言い方があります。すなわち、「モダン・ミュージック」(modern music)と「コンテンポラリー・ミュージック」(contemporary music)です。「モダン」の語源は、「モード」(mode:流行・様式)で、「そのときはやっている、流行しているもの」のことで、その時代々々を代表するもののことです。「コンテンポラリー」は「co 同い・temporary 時代」のことで、ですから、バッハの音楽も、ベートーヴェンの音楽も、初演のときには、すべて「同時代の音楽=現代音楽」でした。生まれるべくして、生まれた音楽です。いま現在、革新的なジョン・ケージの音楽も、伝統的な日本精神を代表するエキゾチックな武満徹の音楽も、そのうち、「古典=クラシック」になる運命です。従っていま、現在、ここで鳴っているすべての音楽は「現代音楽」です。

## 現代芸術と芭蕉の「不易流行」説

芭蕉のいう「不易流行」もまた、「現代芸術」のことをいいます。「不易」は、時代的变化に影響されない表現で、「新しい境へと絶えず進むこと。または、その結果として生まれる新しいスタイル」をいいます。(小西甚一『基本古語辞典』)「新古にもわたらず(時代による新旧がなく)、いま見る所、むかし見しにかはらず(昔と同じ)、あはれなる(感動の深い)歌多し。これまず、不易と心得べし」(『三冊子』)と芭蕉は説きます。また、「不易流行」とは、「芸術作品には、不易(永遠に人を感動させるもの)と流行(その時代における新しい先端を行くもの)とがある。不易は、流行の作品のなかで永遠性の強い者が残ったに過ぎず、両者は別ものではない。そうして、流行に進ませるのは、風雅の誠の働きである」(小西甚一『基本古語辞典』) 不易も、流行も、絶えず次に進んでいて止まらないことをいいます。現代芸術も、現代音楽も、そうなのです。まるで、「量子論」ですね。量子は余りにも小さいので、場所を特定しようとする観測機が量子をはじいてしまって場所から動いてしま

います。いつどこに、いるのか、いないのか、あるのかないのかも測定出来ないのです。でも、あることはあるのです。まさに、「現代音楽」は、量子と同じく、「不易流行」なので、場所も、速さも、形も、正確には測定出来ないのです。

## 同時代の隣人

それで、「現代音楽」というとき、小林の言葉と英語の言葉の双方で考え、理解し、語るべきです。その意味で言えば、「現代音楽」は、まだ世間の評価が固まらず、「トリセツ」(取扱説明書)がない、でも、正体が不明であるからと言って、決して、恐れたり、嫌ったり、避けたりすべきものではありません。「現代音楽」もまた、いつも、私たちの新手(あらて)のパートナーであり、それは、時代を生きる私たち自身が、自ら、「求め、望んだもの」なのです。自動運転の電気自動車やオリンピックの新種目のスケートボードと同じです。好き嫌いや分かる分からないではなく、いま、現在、隣りにある、新鮮な生き物として、大いに関心と興味を持つべきものなのです。「現代音楽」は、同時代の隣人なのです。

## 4 日本人と日本の音楽

先の「現代音楽」で話題になった武満徹の作品「ノヴェンバー・ステップス」(November Steps)は、西洋音楽が金科玉条としてきた古典的な法則「調性とリズムと拍子と定型の和声進行」がない、正真正銘の「現代音楽」です。ニューヨーク・フィルハーモニック 125周年記念の委嘱作品で、1967年11月(ノヴェンバー)9日にニューヨーク・リンカーン・センターのフィルハーモニック・ホールで、琵琶の鶴田錦史女史と尺八の横山勝也氏のソロ、小澤さんの指揮でニューヨーク・フィルハーモニックにより初演されて歴史的な大成功を納めました。いまでは、世界の「現代音楽」の代表作であり、日本音楽の神髄であり、二人の天才、小澤さんと武満が作り上げた「クラシック」(古典音楽)となっています。

### 11月の階段

"November Steps" を、あえて訳せば、「11月の階段」ということになります。「なぜ、11月か」と言えば、武満自身はなにもコメントしていないのですが、「ニューヨークでの初演が11月であったからだ」と考えられています。さらには、「日本の11月の秋の寂しさがこの音楽のテーマだからだ」と私は思います。それに、「なぜ、階段か」といえば、「武満の作曲の進歩段階の11番目の試みであったからだ」という意見もあります。音楽的に見れば、武満自身が言うように、「区切りなく演奏される11の並列されたステップからなっている」からです。ここでいう階段の意味の「ステップ」は、日本の音楽の区切りである「段」(西洋音楽では楽章)を意味します。どちらにしましても、"November Steps" というこの短い言葉の中には、「日本の11月という、うら寂しく雨と風の多い秋」「人生における晩年」「11の段楽章で出来ている」といった「凝縮された無限のイメージ」が含まれているのです。

### 四百種類以上の雨と風

日本語には、「雨」を語る言葉は、四百種類以上もあります。同じように、「風」の種類も雨と同じほどたくさんあります。シシリーでは、サハラ砂漠から吹いてくる熱風を「シロッコ」(sirocco)とって、ほかの風から区別するのとおなじです。「雨」や「風」の名前



がそれぞれ四百以上もある国が、日本を除いて、世界のどこにあるでしょうか。「チーズが246種類もある国をどうして治められようか」とフランスの大統領のドゴールは嘆いていましたが、日本の自然は、フランスのチーズ以上に種類が豊富です。雨や風について多くの言葉が生まれるのも、日本に四季があるからです。春夏秋冬がはっきり分かれていることが、日本の自然環境を豊かなものにしてているのです。それが、感受性豊かな日本人の精神や文化に影響をおよぼさないはずはありません。日本人はすべてにわたって、自然と共に生き、自然と共に暮らしているのです。雨が降れば、その雨がどんな雨かを判断して、着る物や家の暖冷房や戸締まりを決め、農作物や漁業の対処もしなければなりません。それで、それぞれの雨の状況を判断するのに、それぞれの雨に名前を付けて、区別することが大事なのです。それで、四百以上もの名前が生まれたのです。

## 自然が日本人を育てる

また、雨の降り方が、人生の教訓になることもあります。春の始まりに降る霧のような雨のことを「こぬか雨」といいます。細やかな雨粒が細かいお米の糠(ぬか)のようなので、こう呼びます。「親のバチと小糠雨は当たるが知れぬ」ということわざがあります。これは、小糠雨は霧のように細かいので気にせずそのまましていると、いつの間にかびしょ濡れになっています。親を日頃から敬(うやま)わないと、親不孝の報いをいつとはなく受けることとなります。日本の自然は、私たち日本人を、育て、鍛えているのです。

## 日本料理は食べたい物から食べる共時的食事

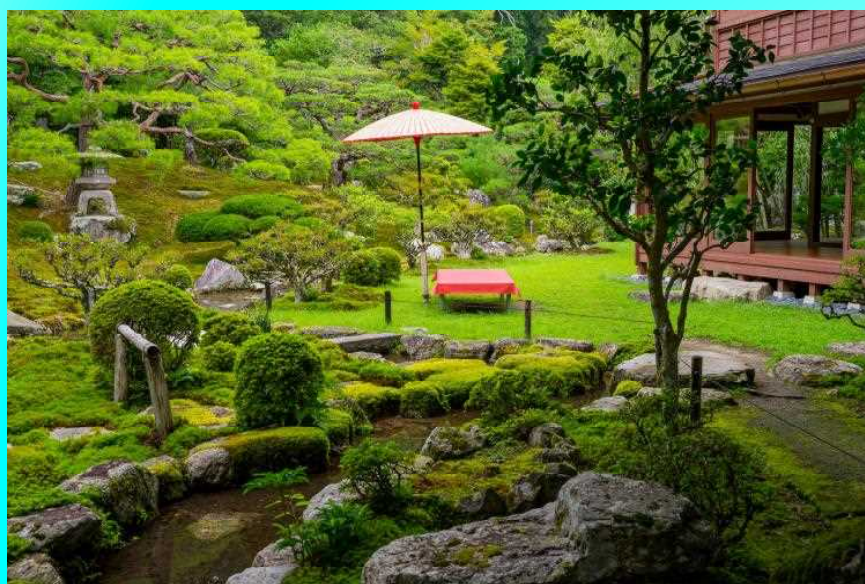
伝統的な日本の料理もまた、音楽的です。ヨーロッパのディナーは、まず、食前酒から始まります。そしておつまみのアミューズが出て、次に大皿に盛られたフォアグラのテリーヌが前菜に出ます。パンとバターが出てきます。前菜が終わったらお皿が引かれて目の前にはなにもなくなって、直ぐに、魚が出てきます。真鯛のポワレです。食べ終わるとお皿が引かれて、目の前の空間にお肉が出てきます。牛の頬肉の赤ワイン煮です。また、お皿が引かれてデザートです。このように、いつも、目の前には空間が現れ、そして次から次へと料理がのったお皿が一枚だけ出てきます。料理は、一度に一つしか出てきません。演出家である料理人によって、決められた順番に料理が出され、私たちは、出された順番に料理を食べます。これが、西洋料理の食べ方です。私はこれを、「あてがい扶持(ぶち)の食事」といいます。これを、言語学者のロラン・バルトは、流れる時間に沿って食べる「通時的」(synchrony)な食事といいました。しかし、これでは、自分で、食べたいものを選んで食べる食べ方は出来ません。

ところが、日本では、一流の料亭は別にして、最初からテーブル一杯に料理があふれんばかりに列んでいます。天麩羅もあれば、お刺身もあり、煮物もあれば、焼き物もあり。ご飯もあれば、お汁ものも、漬物ものっています。一度に料理が横一杯に列んでいるのです。これを、バルトは、料理が一度に集約されているので、これを「共時的」(diachrony)な食事と言いました。ですから、どれから食べてもかまいません。食べる順番は、自分が食べたいように食べて良いのです。食事は、自分が主人です。日本では、食べるときも、自分の好きな物から自由に食べていい、私はこれを、自らが演出家となる「演出型食事」といっています。美しくして自由な和食の様式は、楽しくて美味しいものです。観光客から、極めて国際的な評価を得ています。純粹に日本的なものは、本質的に国際的でもあるのです。



## 日本音楽は 聞かせるよりも 自らが聴く音楽

日本の音楽も、この料理に似ています。大きな音を出して主なる音を聴かせるのではなく、いろいろな小さな音で、相手にたくさんの種類の違う音を聴いてもらう、違う音が脈絡(みゃくらく)もなく同時に鳴る「共時的な音楽」だからです。いえ、聴いてもらうのではなくて、自分が演出家となって、聴きたいときに聴きたい音を自由に拾って聴く、「演出的な音楽」が日本音楽です。日本人は、庭に出ると、川の流れる音や風の音や木の葉のそよぎを聴きます。その音を遠近法の中で、好きなように聴くことで心を鎮めます。禅の「公案」の一つに、ポンと両手を打ち鳴らして「どちらの手が鳴ったか」とか「片手の音を聴け」といった難問があります。これも、聞こえていないはずのもの、いまは鳴っていないが、音源の一つである片手なら片手の音を、「自らが努めて聴く」ということに大きな意味を見いだしているのです。聴きたい人が、聴きたい音を、自らが聴く「音楽」。日本の作曲家も、それを心得ています。



## ジョン・ケージの『4分33秒』

ですから、日本人は、「片手の音」を聴くように、物言わぬ自然からでも、音楽を聴くのです。このことが日本音楽にとって重要なのは、この世の中にあるどんな音にも、いや、「無音にも音がある」という、禅の「無」や「空」の認識へとつながっていくからです。自然は、常に鳴っているのですから……。これは、現代作曲家ジョン・ケージの代表作『4

分33秒』の音楽と同じものです。『4分33秒』の演奏は、演奏家が出てきて、舞台の上にあるピアノの前に座ります。ピアノを弾くのではなく、ただ、三回、鍵盤の上のピアノの蓋を上げ下げします。そして、「4分33秒」経(た)ったら舞台を下がります。「4分33秒」という数字は、秒に直すと「273」です。絶対温度は、「-273度」です。すべてが凍り付いて、ただ凍った音だけがそこにある世界です。聴衆は、そのとき、舞台上の音ではなく、会場で聞こえている、あらゆる音を「音楽」として聴くのです。人の咳払いや身動きする音、挙げ句の果て演奏家がなにもしないので不審に思った人たちのささやき声、飽きてプログラムをめくる音、あきれてドアを開けて出ていく人の足音とドアの開閉音、そのとき外から聞こえる車の音などなど、これら「すべての音を音楽」として、「片手の音」を聴くのです。あの人生の秋を詠った「ノヴェンバー・ステップス」の演奏時間は、「4分33秒」よりも遙かに長い「18分49秒」です。でも、短い人生です。

## 日本人は季節を「音」で知る

それでは、小澤征爾が指揮する、武満徹の "November Steps" を聴きましょう。

この作品は、日本の琵琶と尺八という二つのソロ楽器とフル・オーケストラによる二重協奏曲です。日本人が強く感じる「美」は四季の移ろいであり、自然との同化であり、自然への憧れです。それも、日本の季節には「四季」があって、一年の季節が四つに分かれていることからくるものです。

秋は特に、山や木々の景色の移ろいよりも、特に、「音」によって知るのであります。秋の風や雨の音は、日本人にとって、もっとも秋を知るのに日常的に親しいものです。

秋来ぬと 目にはさやかに 見えねども 風の音にぞ 驚かれぬる 藤原敏行

一 と藤原敏行は詠みました。(古今和歌集) これを英語では、"I can't find any signs of autumn, but I was so surprised at the sound of the wind. Autumn has come in the air! (秋は空気の中に既に来ている)" となります。季節の変わり目を、目よりも耳で感じる日本人の感性が良く表れた和歌です。その年の最初に秋を見つけた歌なので、『古今集和歌集』の秋の部の「巻頭歌」に選ばれています。

また、同じ古今和歌集の春の部にも、鶯の声で初めて春を知る、大江千里の歌があります。

うぐひすの 谷より出づる こゑなくば 春来ることを 誰か知らまし 大江千里

## 伝統的な「雅」の手法と芭蕉の「不易流行」の「俗」


こう言った自然を歌った和歌から、「日本人は目からではなく、耳から秋を感じるのだ」というのが、日本の美学の「定説」になっています。これが、当時の身分があり、教養ある一部の日本人たちの生活の決まりです。この和歌や連歌(れんが) から季節やその季節の美を知る感性の伝統(定説)を、「雅」(が)と言います。特に、藤原定家のような日本中世の歌人たちは、伝統ある文藝を護り、その中に生きてきたのです。文藝の中の歌われるのは、花や鳥の美しさや恋の楽しさではなく、決まって、花らしさや鳥らしさの美であり、恋の苦しさなのです。その反対に、次の世代が改めて主題にしたのは、和歌の主流の歌人たちがわざと相手にしなかった種々雑多なもので、それを「俗」(ぞく)と違って区別しました。その意味で、「音」によって秋を描く武満の琵琶と尺八の音楽「ノヴェンバー・ステップス」は、日本の伝統的な美学に基づいた正統的な「雅」の手法でもあるのです。これが、芭蕉の言う「不易」であり、「流行」であることは先に述べました。



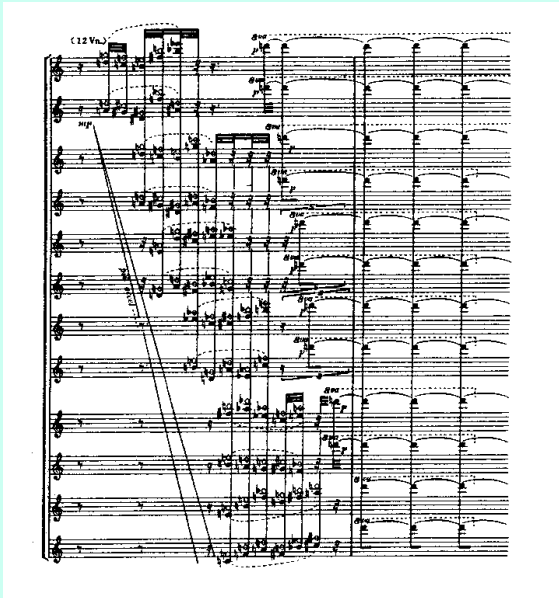
## 琵琶と尺八

それゆえ、私は、武満が、"November Steps" で選んだ日本の楽器が、他ならぬ日本の伝統的な琵琶と尺八であったことに象徴的なものを感じます。琵琶の音は、突然、前触れもなく、パラパラ降る「雨」であり、尺八の音は、突然、前触れもなく、ヒュ〜ッと吹く「風」だと思ふからです。リズムもなく、調性もなく、決まった和音進行もなく、脈略(みゃくりゃく)もなく、尺八が唸(うな)り、琵琶が鳴るのです。それは、ヨーロッパ音楽のように規則的な三拍子や四拍子で決まったときに鳴るわけではありません。ト長調やハ短調で音階を奏(かな)でるわけではありません。雨や風は、気の向くままに、吹きたいときに、降りたいときに、自由自在に、それも不規則に、好き勝手な音で、鳴ったり鳴らなかったりして、鳴るのです。これが、自然にとっては、一番「自然」なのです。この不規則で、とりとめのない音の連続や突然の切断や不安な空白(片手の音)に、日本人は「秋」を、そして、「音楽」を感じるのです。「ノヴェンバー・ステップス」は、雨と風の「ドッペル・コンチェルト」(二重協奏曲)なのです。

## 視覚的な楽譜

この曲の出だしの「スクアー」(オーケストラの総譜)を見てみましょう。この楽譜を見れば、日本人なら直ぐに、左から、「ヒュ〜ッ」と吹いてくる「風」を思います。店先に飾った暖簾(のれん)に風が吹いてきたところです。音楽は、「一陣の風」で始まるのです。楽譜を見ただけで、「ザワザワザワ」と音がする「ノヴェンバー・ステップス」は、日本の自然を語る音楽だと分かります。普通は、右から左  へ描かれるクレッシェンド記号が、上から下へと描かれているところがすごいですね。

君待つと わが恋居れば 我が家(やど)の 簾(すだれ) 動かし 秋の風吹く  
額田王(ぬかだのおおきみ)



## 自然の四季と人生の四季

日本の一年は、四つの季節に分けられます。すなわち、「四季」(quarto seson)です。日本人は、また、自分の生涯を「四季」に分けます。すなわち、生まれてから20歳までを「春」、20歳から40歳までを「夏」、40歳から60歳までを「秋」、60歳から亡くなるまでを「冬」とするのです。それに、それぞれに色をつけて、まだ成長途中で成熟しない「青春」、真っ赤に燃えて命がけで生きる「朱夏(しゅか)」、髪も白くなって諦念を感じる「白秋」、すべてが黒く淀(よど)んでくる「玄冬(げんとう)」と呼ぶのです。「玄」は、「玄関(げんかん)」の玄で「黒」です。それで、「November」の11月は「白秋」で、人生の秋から冬にかけて、色彩のない時期です。

## 景情融合

武満が、寒くて、暗くて、悲しげな日本の11月を、すなわち私たち日本人の晩年の人生の寂しい「秋＝白秋」を、竹林に吹く風の音と古池に降る雨の音によって、美しく、没色彩的に、空虚に、殺伐に、悲しく、表現したのが、この "November Steps" です。あくまでも日本人は、深く自然と繋がっているのです。日々の生活も、長く変化に富んだ自分の人生も、春夏秋冬の移ろいから逃れ得ないのです。日本人特有の「景情」(自然の景色)の底に「心情」(人生の思い)が沈みきった「景情融合」[小西甚一]です。

日本に昔からある「山岳信仰」も、この「景情融合」の一つだと思って良いでしょう。険しい山、大きな山、うっそうと木々が茂った神秘的な山 — 山そのものが「神」となるのです。モーゼは、神に呼ばれてシナイ山に登りました。シナイ山に神がいたからです。シナイ山そのものが、神ではありません。でも、日本人には、山そのものが神なのです。あるものが神に「憑依」(ひょうい:霊がのりうつること)したものを「憑り代」(よりしろ:神がとりついたもの)といいます。高い荘厳な山も村のお社(やしろ)の中の石ころも古びた大木も神が宿っているので「神」なのです。

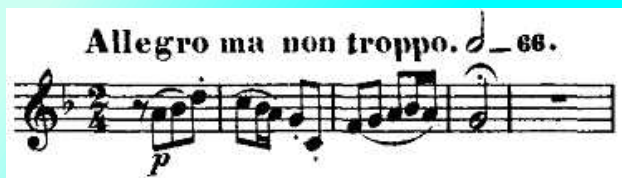
福沢諭吉が、「今度は一つ稲荷様を見て遣やろうと云う野心を起して、私の養子になって居た叔父様の家の稲荷の社(やしろ)の中には何が這(は)入って居るか知らぬとあけて見たら、石が這入って居るから、その石を打擲(うちや)って仕舞(しま)って代りの石を拾うて入れ

て置き、又隣家の下村と云う屋敷の稲荷様を明けて見れば神体は何か木の札ふだで、これも取ってすてしまし平気な顔して居ると、間もなく初午(はつま)になって、のぼりを立てたり大鼓を叩いたり御神酒(おみき)を上げてワイ～して居るから、私はおかしい。『馬鹿め、おれの入れて置いた石に御神酒を上げて拝んでるとは面白い』とひとり嬉しがって居たと云うようなわけで、幼少の時から神様が怖いだの仏様がありがたいだの云うことはちよいともない」(『福翁自伝』)と書いていますが、諭吉は、この「憑り代」の意味が分からなかったのです。

では、外国人は、「自然の移ろい」をどう感じているのでしょうか？

## 西欧人の田園生活 自然環境よりも生活環境

ここで、ベートーヴェンの交響曲第6番『田園』を聴いてみましょう。エッ、「いまさら聴かなくてもいい」ですって？ まあ、そう言わないで聴いてみましょう。じゃあ、ディズニーの映画『ファンタジア』にしましょう。



ほら、この可愛いキューピットたちのように、音楽そのものが、とっても明るくて、全編、飛び跳ねるように陽気で、楽しくて、幸せに満ちあふれていますね。これが、西欧人の自然に対する思いであり、感情なのです。この第6番交響曲に、ベートーヴェンは、わざわざ、『田園』(パストラル)とタイトルをつけました。

その通り、このタイトルは、初演時に使用されたヴァイオリンのパート譜にベートーヴェン自身の手で、「シンフォニア・パストレッラ (Sinfonia pastorella)。あるいは田舎での生活の思い出。絵画描写というよりも感情の表出」と記されていました。そして、第1楽章にも、わざわざ、「田舎に着いたときの愉快的感情の目覚め」と「標題」(プログラム)が記されています。このときの「田園」とか「田舎」を現す「パストラル」は、決して、田園や田舎といった場所を示すものではありません。これは、「田園生活」とか「田舎暮らし」といった、「生活そのもの」を言っているのです。「田園」(パストラル)とは、自然環境よりも生活環境のことを言うのです。「さあ、田舎に着いたぞ。自然を満喫しよう！」と身体中に溢れた開放感とその喜びの感情を、ベートーヴェンは音楽にしたのです。西欧人にとって、「自然」とは、時間や空間や社会環境に囚われない、野外生活であり、開放感であり、大人の理想郷なのです。ついで、第3楽章は「田舎の人々の楽しい集い」となって村人の仲間入りをして友情を深め、第4楽章では「雷雨、嵐」といった自然の猛威も出てきますが、終楽章の第5楽章は「牧歌 嵐の後の喜ばしい感謝の気持ち」となって、神と自然の恩恵への感謝の気持ちでおわります。このときの音楽は崇高で、希望と感謝と幸せに満ち溢れて素晴らしい。このように、日本人と西欧人とでは、自然に対する「感性」が大きく違います。まさに、先に述べたように、寒くて、暗くて、悲しげな日本の11月を私たち日本人は、自らの晩年の人生の寂しさを竹林に吹く風の音と古池に降る雨の音によって、美しく、無色彩的に、空虚に、殺伐に、悲しく、表現したのがこの "November Steps" だからです。日本人は、深く自然と繋がっていて日々の生活も春夏秋冬の移ろいから逃れ得ないのです。先に述べた「景情融合」です。「秋風蕭々(しょうしょう)として人を愁殺(しゅうさつ)す」(秋の風はざわざわと吹いてひとを悲しきせる)という漢詩があります。いま、私の家の前を吹く、葉も花もなくなった桜の木に吹く山崎川の風がそうです。秋を寂しいと感じて死を思うのは、東洋人だけです。

春はただ 花のひとへに咲くばかり もののあはれは 秋ぞまされる 詠み人知らず

## ソローの『ウォールデン：森の生活』

アメリカ人と自然との関係を描いたものに、名著の誉れ高い、その名もズバリ、『ウォールデン 森の生活』("Walden; or, Life in the Woods" 1854) があります。超絶主義の作家ヘンリー・デイヴィッド・ソロー (1817-1862) の作品です。ソローは、マサチューセッツ州コンコード近くの森の中にあるウォールデン池の近くに小屋を建てて2年2か月2日間にわたって一人で暮らしました。ご存知、ここでは、豊かな美しい自然に抱かれた「景情融合」ではなく、自給自足の生活を奨励する「自然×経済遊離」の必要性が語られることになりました。

## 協奏曲のオーケストラの役割

「ノヴェンバー・ステップス」の編成は、琵琶と尺八の二人のソリストとオーケストラからなっています。ここでのオーケストラの役割は、いま言う大編成の音楽演奏家集団(管弦楽団)のことではありません。「オーケストラ」(Orchestra) という言葉は、元々は、ギリシャ語(ορχήστρα)で、ギリシャ悲劇を上演する劇場の舞台と観客席の間の半円形の場所のことでした。この場所で、コロス(合唱隊)が歌い、バレエが踊られ、器楽が演奏されました。「ノヴェンバー・ステップス」を演奏するオーケストラは、その名のとおり、舞台と観客席の間において、琵琶と尺八の二人のソリストの雨と風の調べを聴く聴衆であり、音楽の解説者であり、大声で、「ああ、悲しい」「ああ、嬉しい」とソリストの演奏を励ます共感者であり、反対に異議を申し立てる批評家でもあります。すなわち、ここでのオーケストラは、古代ギリシャ悲劇を観ながら、感嘆の声を出したり、意見を言ったりする「合唱隊」(コロス coros)の役割を担っているのです。

オーケストラは、いま、私たちの前で現代の音楽を奏でている「当事者」なのです。すなわち、加害者であり、被害者であり、裁判官であり、不用意に事件に巻き込まれた市民であり、それを執り行った執行責任者なのです。これが、現代のオーケストラの本来の役割なのです。「ノヴェンバー・ステップス」のオーケストラも、いま、日本の自然が差し向けた二人のソリストを讃えながら、私たちが生きている社会をまるごと現しているのです。

## 琵琶法師の和歌の語り

ただ、残念なのは、琵琶の働きです。日本では、『平家物語』のように、琵琶法師によって「物語」が語られました。むろん、語りが主なので、琵琶は伴奏楽器に過ぎません。でも、武満は、この琵琶を使って琵琶の弾き手になにか語らせても良かったのではないかと思います。『古今集』などには、秋の歌がたくさんあります。どれも良い歌ばかりです。それで、最後の「カデンツ」(独奏者の即興演奏)で、琵琶法師が、朗々と秋の和歌を歌う場面があると最高です。

龍田川 もみぢ葉流る神なびの 三室の山に 時雨降るらし 詠み人知らず

龍田姫手向(たむ)くる神のあればこそ 秋の木の葉の幣(ぬさ)と散るらめ 兼覧王

おほかたの 秋くるからに 我が身こそ かなしきものと 思ひ知りぬれ 詠み人知らず

秋の野に 人まつ虫の 声すなり 我かとゆきて いざとぶらはむ

詠み人知らず

## 「ノヴェンバー・ステップス」騒動：邦楽の演奏者は笑いの対象

1967年秋、この曲が初演されるステージで、ある騒動が起きました。「ニューヨーク・フィル」の連中は気位が高く、特に現代曲にはつらくあたるとの前評判。心配はリハーサルの初日、見事に的中する。琵琶・尺八を演奏する名人2人が羽織袴(はおりはかま)の正装で深々とお辞儀をしたその時、オーケストラのメンバーが笑い出したのだ。武満は悲しみ、小澤は怒った。尺八・横山勝也は“本当に命がけでした”と当時を語る。若き音楽家たちの未来、名人が背負う数百年の伝統、日本音楽界のこれまでと、これから、その真価が問われる初演の幕が上がった」(NHK『ららクラシック』から)。

さて、私たちは、この「ノヴェンバー・ステップス」を、琵琶と尺八を、「日本の自然」を聴くように、「雨と風だ」と聴き、また、協演するオーケストラの音を、「自分の人生」を辿(だど)るパートナーの「エンパシー」(共感)として聴くならば、「好きか、嫌いか」「必要とするか、しないか」ではなく、「許容出来るか、出来ないか」「理解出来るか、出来ないか」「承認出来るか、出来ないか」の立場に立てることでしょう。小澤と武満が、西洋音楽の殿堂であるアメリカのニューヨークで、嘲笑と軽蔑を前にして、このような日本の現代音楽で勝負を賭けたのは、非常な英断でした。いまは、武満の悲しみと小澤の怒りを越えて、日本の音楽と秋は、極めて国際的になったのです。

### 5 小澤は、なぜ、カラヤンにも、バーンスタインにも、なれなかったのか

答は、二つあります。

**クラシックはヨーロッパの文化** まず、「クラシック音楽はヨーロッパの文化だ」という欧米の一部の「セクショナリズム」(sectionalism : 派閥主義・地方主義)が小澤を指揮者として認めないのです。いま、大リーグの野球で大谷翔平のMVP (most valuable player : 最優秀選手)の受賞が騒がれています。反対派の意見は、「野球はアメリカの文化だ」です。日本人が、「相撲は日本の文化であり国技だ」と言うのと同じです。ハワイ出身の曙が第64代横綱になりました。外国人初の横綱です。世間は喜びました — 「これで相撲が国際的なスポーツになった」。私の同僚の小中陽太郎がコラムに書きました — 「相撲の国際化ではなく、曙の日本人化だ」。まさにその通りです。まだまだ、相撲は国際的なスポーツとは言えません。でも、クラシック音楽は違います。クラシック音楽はどこの国でも歓迎され、演奏されています。小澤も、どこの国でも歓迎され、彼の指揮する演奏会はいつも満席です。小澤の音楽の国際化です。

**横の棒を振って、社会を変えてから、人を変えるか**  
**縦の棒を振って、人を変えてから、社会を変えるか**

**教育者としての小澤** もう一つの答は、「指揮者の小澤の他に、もう一人の小澤、教育者としての小澤がいたからだ」です。ワーグナーは、「社会を変えてから、人を変える政治家」でした。人気指揮者のカラヤンとバーンスタインも、舞台の上から、一人、横の棒を振って理想を示し、大衆の喝采を受けながら指導する、音楽界の「経世家」(けいせいか)でした。三人は、ピラミッドの頂点に立って指揮をするのです。小澤さんは、ワーグナーやカラヤンやバーンスタインと違って、「人を変えてから、社会を変える教育者」でした。小澤さんは、一人で、大舞台に立って、大オーケストラに向かって、指揮に専念するより



も、「縦の棒」を振って大勢の仲間と「音楽作り」を楽しむのが好きでした。いま、NHKの講座で、私たちは、《タンホイザー》と《パルジファル》を観ています。どちらも難解な作品です。小澤さんも、ワーグナーも、二人とも音楽家ですが、「音楽」のありかたについては、ワーグナーは小澤さんよりももっと複雑です。ワーグナーは、小澤さんと違って、まず、人よりも社会全体を変えようとしていました。ワーグナーは、「社会を変えてから、人を変える政治家」でした。人気指揮者のカラヤンとバーンスタインも、舞台の上から、一人、「横の棒」を振って理想を示し、大衆の喝采を受けながら指導する、音楽界の「経世家」(けいせいか)でした。三人は、ピラミッドの頂点に立って指揮をするのです。小澤さんは、ワーグナーやカラヤンやバーンスタインと違って、「人を変えてから、社会を変える教育者」でした。音楽仲間から信頼を得る「先生」でした。一人一人を指導するトレーナーでもありました。ピラミッドの底辺で、縦の棒を振って、規則と規約を教えながら、社会を支えている「協力者」でした。これは、『文明論之概略』における福沢諭吉の生き方でした。どちらも偉いのではなく、時代や社会にとって、どちらも偉いのです。

小澤は、ウィーンフィルやベルリンフィルやニューヨークフィルやスカラ座やウィーンの音楽家たちに、モーツァルトやベートーヴェンやヴェルディやワーグナーの「音楽を教える」のです。小澤は、オーケストラ全体を指揮しながら、一人一人を指導するトレーナーであり、ピラミッドの底辺で、縦の棒を振って、音楽の世界の規則と規約を教えながら、音楽の世界を支えている人たちを「音楽家」に変えるのです。小澤にとっては、優れたオーケストラなど存在しません。優れたプレーヤーがたくさんいる集まりに過ぎません。でも、小澤が相手にしたのは、その、古い歴史や確固たるプライドを持った功成り名遂げた本場のプロの音楽家たちばかりです。演奏家として世界の頂点立つかれらは、異文化の東洋からきた得体の知れない若者の言うことなど聞くわけはありません。国内でも同じことが起き、「N響事件」がそれです。そんな小澤が、クラシックの名曲を教えようとすればするほど両者の間に亀裂が生じ、結局、小澤のわがままも相まって、有名オーケストラを統治することが出来ず、カラヤンにもバーンスタインにもなれずに終わったのです。

でも、結局、小澤はこの問題も解決します。

## 合わなかったら自分の指揮(齋藤式指揮法)が悪い

小澤 良いオーケストラは違う。ベルリン・フィルの最初の演奏では、齋藤式方法をちょっと使うんだけど、あとは音楽だけで指揮する。音が合わないと、向こうが悪いという顔をしている。すると、音が自然に合ってくる。これは少しミュンシュ的なわけだけど、齋藤式考え方は、合わなかったら自分の指揮が悪いわけだ。この違いが五、六年前からようやく分かるようになってきた。

この小澤さんの言葉には、大きな意味があります。一流の優れたプロの音楽たちとリハーサルをするときと一般の音楽家たちを教えるときでは、棒の振り方を「縦から横に変えた」と言っているのです。ああ、安心しました。(都築)

## アメリカ人の心証



春日井クラシック同好会の佐藤剛さまから、私がお願いした原稿が送られてきました。『小澤征爾 追悼と若き日の音楽を聴く』（2024/07/21）です。ご自身が、同好会でご発表なされたもののレジュメです。ご立派な内容のご発表で、レジュメは大部のものです。まとめるのに大変だったことと存じます。さすが、名うての小澤ファンとして佐藤さまが、小澤さんの音楽への真剣さと誠実さを先ず取り上げ、彼の天才振りを讃えたことで、当日のご発表は会員のみなさまの共感を呼んだことでしょう。そして、佐藤さまの小澤への哀悼の辞がつづきます。どれも、稀有の天才の死を残念がる思いが強くて、思わず涙が出ます。また、佐藤さまの「私の小澤征爾の印象」では、小澤の音楽作りが「仲間とのものである」という小澤の人なつつこさがその中心にあるという持論を展開

されておいでなのに関心させられます。また、年表的や伝記的なモノへの言及もさすがです。「N響事件」へのご意見もさすがです。この事件は、偏見を持った日本人の小澤への評価を見極めるリトマス試験紙でもありました。このような偏見事件は、人を変え、楽団を変え、なんどもなんども、日本のいたるところで起きています。嫌な事件です。小澤の名演奏曲の選択も、佐藤さまならではのもので堂に入っています。さすがです。最後に、「Newsweek 誌」の 2024/03/05 号の日本版の表紙についてのご意見です — 「同号の米国版(英語版)の表紙は、インドのモディ首相のもので、日本版は日本向けに特化していると思われます。我らが小澤征爾をしても Newsweek 誌の表紙は飾られなかったということです」。この、アメリカと日本は、そろって文化的であるよりも、極めて商業的・政治的であることへの佐藤さまのご批判はもっともと思われます。ありがとうございました。

## スカラ座デビュー騒動：外国人の本場意識

小澤は、1980年、45歳のときに、イタリアのミラノのスカラ座で、プッチーニの《トスカ》を指揮して、ヨーロッパで本格的にオペラ・デビューしました。まずは大きなブーイングをうけて、初日は大失敗に終わりました。最初の記者会見で通訳を使ったことから、「イタリア語の話せない奴がプッチーニが振れるのか」と大きな問題になり主役のパヴァロッティまで降りるといい出す騒ぎにまで発展しました。でもこれはウソだったようです。

この「スカラ座デビュー騒動」の真相について、小澤本人は、作家の村上春樹さんとの対談で次のように語っています。【『小澤征爾さんと、音楽について話をする』新潮文庫】

小澤 僕が初めてスカラ座に出たときは、ずいぶんブーイングを受けましたもの。パヴァロッティとやった『トスカ』です。僕はパヴァロッティと仲が良かったものだから、彼に誘われてミラノに行ったんです。セイジ、一緒にやろうよって熱心に言われて、僕はパヴァロッティのことが好きだったんで、つい口車に乗ってしまった（笑）。カラヤン先生にはずいぶん反対されました。そんなのは自殺行為だって。お前、殺されてしまうぞって、脅かされた。

村上 誰に殺されるんですか？

小澤 お客にです。ミラノのお客はむずかしいんで有名です。案の定、最初はさんざんブーをくらった。でも、全部で七回ほど公演があったんですが、三日くらいたって、ふと気がつく『あれ、今日はブーがないな』みたいなことになって、結局最後は無事に終わりました。

## 小澤いじめ 翔平いじめ

イタリア語に関して言えば、オペラの指揮ですから、オペラの台詞だけ理解出来れば日常会話まで話せなくてもいいのです。トスカの歌う名アリア、“Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva!” を「私は芸術に生き、(マリアさまへの) 愛に生きてきました。生あるものに悪いことなど、決していたしませんでした」と正しく理解して、日本では誤訳で通っている“vissi d'amore”の「アモレー」を「恋と愛」と両方に訳せますが、「マリアさまへの愛」を「カヴァラドッシへの恋」と間違えさえしなければいいのです。でも、世界一のテノール歌手のパヴァロッティと世界一のトスカ歌手カバイヴァンスカを相手に、オペラが未経験の東洋のシンフォニー指揮者が、オペラの聖地で指揮することの意義は、あとう限り少ないものでありましょう。小澤は、この仕事は断るべきでした。

先にも触れましたように、いま、小澤と同じ立場に置かれているのが、MLB(アメリカ野球大リーグ)の大谷翔平選手です。「彼はまだ通訳を使っている。アメリカで野球をさせてもらっているのに英語で話さないのは球団やファンに対して失礼だ」と野球の解説者や評論家や記者たちやアメリカ人たちが翔平をいじめました。翔平は毅然としていいました——「私もそう思う。だが、私はアメリカへ野球をしに来たのだ。まだ、野球が十分ではないので、いまは野球の練習で一生懸命なのだ。それが終わってから、英語の練習にかかります」(笑い)。今では、翔平の英語は天下無敵だそうです。

### 6 欧米の指揮者は、なぜ、小澤に、なれなかったのか

#### 日本の「聴く西洋のクラシック音楽」は(同時代の)現代音楽

これも、答は、もう、明白です。それは、「小澤は日本的日本人であり、彼らは日本的日本人でなかったから」です。彼らと小澤は、元々、「志」が違いました。指揮台の上に立つ欧米の優れた指揮者たちは、自分たちの曾祖父や祖父や父親たちの音楽を、バッハやベートーヴェンの音楽を、「最高のクラスの音楽」、すなわち、「クラシック(クラスの最上級)音楽」として、それを上手く演奏し、同胞のベテランの教養ある聴衆に、「音楽は聴かせるものである」ことを使命としていました。日本人である小澤さんは、時には指揮台から降りて、「先生=教育者」として、西欧のクラシック音楽を、その真実を知らない異邦人である日本人と共に練習し、共に基本から作り上げ、共に「音楽を聴く喜び」を得ることを使命としていました。すなわち、日本人にとって西欧の古典的なクラシック音楽は、バッハも、モーツァルトも、ベートーヴェンも、「現代音楽」だったのです。

#### 日本人は西洋音楽に対して優れたアイデンティティを持つ

世界的な指揮者となった小澤さんは、真のクラシック音楽を知らない多くの日本人たちに、「偉大な(クラシック)音楽を聴く喜び」を感じさせることで、自分も共に喜び、共に楽しむことでした。それが、指揮者としての彼の音楽に対する、また、日本人に対する「志」でした。そして、例えば、武満徹の作曲した「ノヴェンバー・ステップス」を、協演する二人の和楽の演奏者と共に自ら指揮して、日本の自然を知り、暖簾にわたる秋風を知り、人生における11月の意味が分かる日本人が、調性もなく、拍子もなく、リズムも

不規則な作品を、自ら作り、自ら聴き、演奏した音楽は、だれにとっても「現代音楽」であり、また、「国際的なクラシック音楽」であることを、すなわち、日本の音楽もクラシックであることを、まず オーケストラのメンバーと日本の聴衆に教え、世界中の人たちに向かって、それを証明したのです。これは、いまのところ、日本に永年住んでいる、小澤のような日本的で、日本性をもった、日本人音楽家でしか出来ません。これは、日本人全体にとって、とても重要な現象でした。このことから、逆のこともいえます。すなわち、小澤は、「日本人は西洋音楽に対しても優れたアイデンティティ(自分がなにものであるか証明できるもの)を持っている」ことを初めて世界に知らしめた人物であるということです。

ブルックナーが自作の初演演奏会を聴いて帰宅したとき、評判を気にした妻が訊きました — 「それで、どうでしたか?」。彼は応えていました — 「ああ、思ったとおりの音がしたよ」(笑い)。ストラヴィンスキーが、小澤の指揮する自作の「春の祭典」を聴いていました — 「ああ。思ったとおりの音がしたよ」(笑い)。

## 7 小澤は三人います。

結局、音楽家の小澤さんは、三人います。

- 1 本番の指揮台の上で指揮する指揮者としての小澤征爾。
- 2 練習場でトレーニングをする教育者としての小澤征爾。
- 3 音楽によって、人々に理想の人生を、教え、聴かせ、実現してみせる音楽家としての小澤征爾。

このどれもが、私たちにとっての小澤征爾です。

## まとめ

さて、私は、冒頭でも述べましたように、本年度のこの顧問講演でお話する主題として「小澤征爾論」を考えました。小澤征爾さんが、突然、この 2024 年(令和6年)2月6日にお亡くなりになりました。88歳でした。世界的な指揮者であり、日本人であり、従って、小澤さんが世界と日本に残したその功績は、素晴らしいものがあります。それで、この名古屋モーツァルト協会でも、なにか追悼の意を現すべきだと思っただけのことでした。そんなとき、赤井俊郎会員が、以前、すでにある会合で発表した小澤征爾論『教えることは麻薬的である：教育者としての小澤征爾』の資料をおくってくださいました。それを読んで、感銘をうけました。「世界的な指揮者小澤征爾」と同時に、「教育者としての小澤征爾」を語ることが出来るのは、赤井さんならではです。本当に素晴らしいテーマです。それで、早速、赤井さんのお許しとご指導を得て、今回の講演の主題とすることにいたしました。

それで、最後に、この「小澤と教育」の六つの主題について、教育の専門家である元校長の赤井俊郎会員からお話をお聞きしたいと思います。これを持って、本日の講演の「まとめ」とさせていただきます。

## 今回の講演の主題は、主に、次の六つです。

- 1 「先生とは誰か？」
- 2 「いつ、どんなときに、なにを教えるのか？」
- 3 「だれが、教えるのか？ 資格や志や怱怱惻隱之心を持った人なのか？」
- 4 「だれに、教えるのか？ 音楽を必要としている人とは誰か？」
- 5 「なぜ、音楽を教えるのか？ 社会の役に立つ国語や算数や社会や理科と違って、余り役にも立たない音楽を、なぜ教えるのか？」
- 6 「教えることが、なぜ、麻薬的なのか？」

## 赤井俊郎さんの「小澤征爾の教育論」

**赤井** まず、「先生とは誰か？」と「誰が教えるのか？」についてです。日頃の社会的な生活において、先生という職業的呼称に関係なく、私は、相手より先に生まれ、相手より多くの経験を積み、教え伝える内容について相手より多くの知恵を獲得している者だと思っています。また、教え伝える内容について、相手より先んじて学び、それについて相手より多くの経験と知恵を獲得している者が先生であるとも思っています。

**都築** そうすると、まず、資格を持った小・中・高の先生はむろん先生ですが、それ以外に、多くの経験と知恵を持った人であれば、一般の人でも先生だということですね。どんな人でも、若い人でも、年齢の高い人でも、男でも、女でも、会社員でも、農業や漁業にかかわる人でも、他人(ひと)に教えるに足ることを持っている人は、みんな先生なのですね。中学生が、スマホの使い方について50歳の年長者に教えてもいいわけだ。女の人が男の人に、相撲は無理としても(笑い)、野球やサッカーを教えてもいいわけです。

動物の中にも、古くから偉大な先生がいます。ご存知ですか？ そうです。カメです。亀は英語で「トータス」(tortoise) といいます。"He taught us." です。(笑い)

**赤井** 「誰に教えるか？」ですが、いま、現在、なにかについて困っている人、また、困ってなくても、あることについて興味を持って、より深く、より詳しく、知りたいと思っている人たちに、解決の方法やヒントや役に立つ本や集まりを教えてあげることです。

私は、広い意味で、「先生」が教え伝えることは、その内容、すなわち、価値の高低、有益性、有用性などを問うことではないと考えます。価値の高低、有益性や有用性などは、人それぞれによって異なるものであり、例えば、自分にとって「音楽」こそがより価値が高い、より有益である、そしてより有用であると思うような、私のような者もいるわけです。それが、直接、生活上の悩みに関係してなくても、教えて欲しい人には教えることも必要ですし、「音楽」の余り興味がない人にも音楽の素晴らしさを教えて上げることも必要です。小澤さんが言っているように、「音楽になじみのない人たちに向けて演奏する。これはいまや、ぼくの大事な活動の一つだ」と言う場合もあるわけです。

**都築** 小澤さんは、「斎藤先生は、ピラミッドの底辺の生徒を教えたがった」と仰ってるんですが、芸術やスポーツで上手になろうとするには「才能」が必要です。でも、「音楽の素晴らしさ」を教えるには、学ぶ方には、特に「才能」は必要ないのです

ね。自分に当てはめてみても、嬉しいことです。

**赤井** そうです。なにを教えるかと言えば、「音楽の素晴らしさ」を教えるのですから。そして、教え伝えることは、いつでも、どこでも、誰とでも、可能であるし、現に行われていると私は考えます。要するに、「教え伝えること」は、家庭でも、地域でも、社会のあらゆる場所で、日常的に行われており、その中で教え伝えるために特化された場が、学校であると考えます。したがって、私も、他の人たちも、日常的にすべての場で、自分の得意とするものを、人に教え伝えています。

だから、私の好きな「音楽」に内容を限定して考えても、同じことが言えるのであって、自分に関わる全ての人々が、教え伝えてくれる人々であり、逆に自分が教え伝えるべき人々であるといえるでしょう。

この身近な例として、この私たちの名古屋モーツァルト協会という場で考えてみましょう。まず、日頃から、音楽を通しての交流の中で、会員同士で、教え、教えられることが多々あります。そして、例会での発表を通して発表者や、そして顧問の都築先生のご講評からも学ばせていただいています。さらに年4回発刊の会報によって、掲載会員から学び、さらに多くの貴重な情報から学んでいます。モーツァルト協会の場合だけでもこれほど多くの学びが可能なのです。

**都築** 小澤さんは、「教えることは、麻薬的である」と、聞きようによっては、極めて刺戟的なことをおっしゃっておいでです。その本意とは、なんなのでしょうか？

**赤井** 小澤さんをご自分でも言うておいでのように、音楽好きであり、無類の人好きでした。そして大変日本人的な、人の恩を大切にされる方でした。だから少年・青年期の師である豊増昇先生や斎藤秀雄先生を、私などでは信じられないほど尊敬し感謝し、その恩を終生忘れることなく大切にされました。さらに指揮者になってからの出会いで、教えを受けたミュンシュ、カラヤンそしてバーンスタインにずっと敬愛の念を持ち続けていました。

この小澤さんの無類の人好き、世話好き、日本人的な師に対する深い感謝の思いは、並ではありません。そして、これらの尊敬すべき素晴らしい師から伝えられた宝を、後世に伝えることが自分の使命であるという、深い思いを持っていました。いや、ひょっとすると使命感よりも、後進に伝えることが彼自身の生きがいとなっていたのでしょう。死を予感したであろう約半年前、自らが育てたOMFに取り憑かれたように登場した小澤さんの姿は、その象徴であったように思います。

**都築** すると、だれでも先生になれるというのは、少々、甘い考えですね。本来、優れた才能を持った人がおしえるべきです。それも、執念をもって……。斎藤先生の指導はとても厳しくて、小澤さんとお仲間の山本直純さんが練習もせずに出かけたら、「馬鹿にするな！」と叱られて、二人して庭から家を飛び出して公衆便所にかくれていたら奥さんが靴を持って探しに来てくれたというお話がそうですね。(笑い) カーネギーホールのがードマンがいうように、「レンシュウ！ れんしゅう！ 練習！」ですね。(笑い) 斎藤家親子のレッスンに対する心構えも同じです。

**赤井** その通りです。ですから、だれでも、自らが成長しなければなりません。従って、成長した人が人の成長を手助けをし、その人の成長が確かな手ごたえとなって返ってくると、教えの喜びは他に替えがたい満足感につながります。この喜びを繰り返し感じ続けると、まさに麻薬のように、それから逃れられなくなるものです。だから小澤さんは、「教育には麻薬的な魅力があることがこの頃分かってきた」「我々の

演奏は消えちゃうもんだから。今ここで、こいつのために教えてやれば一生それを生かしていくかもしれない。音楽会を三回やめてもこいつのために教えた方がいいと思う瞬間があるわけよ」ということになると思います。この小澤さんの言葉から、したがって、我々は誰でも先生であり、生徒でもあるのだということが分かります。

また小澤さんは、音楽を教えたり、音楽を聴かせたりするときに対象者を選びません。小澤さんは音楽を通して誰にも公平に真摯に向き合った人であると思います。このような小澤さんの全人格が、全く普通の中学生である山之内中学での長年の交流になり、他にも一般の高校生との交流にもなったのでしょう。

さらに、ロストロポーヴィチとの深い親交を通して、日ごろクラシック音楽に縁のない田舎を訪ね雑魚寝(ごこね)しながら、神社の境内や空き地でコンサートを続けた「コンサート・キャラバン」などは、信じられないことです。

また、プロになる前の演奏家の卵を集めて「小澤国際室内楽アカデミー」「小澤征爾スイス国際音楽アカデミー」はじめ数々の教え伝える場を大切にされ、多くの後進を育てられたことはすばらしいと思います。

このほか当然ながら、プロの演奏家に対して教え伝える場も設けられました。初めての指導の場となったタングルウッド、毎年夏の恒例であった「斎藤記念オーケストラ松本」や「小澤征爾音楽塾」などは、その代表でしょう。

**都築** そうなると、当然、プロの演奏者たちに教えるときには、小澤さんは齋藤秀雄先生とは違った方法で指導なさったと思うのですが、「齋藤式考え方は、合わなかったら自分の指揮が悪いわけだ。この違いが五、六年前からようやく分かるようになってきた」と仰っていますね。

**赤井** 人好きな小澤さんはけっして上から目線や、押しつけをしない、相手の持ち味を伸び伸びと育てることのできる人柄であったことは、レッスンの様子などから十分うかがえます。小澤さんのような教え手は、相手のチョットした進歩を見逃すことなく認め励ますので、相手は必ず着実に成長していきます。その成長に気づくことができる小澤さんは当然、教えることの楽しさや面白さに取り憑かれていきます。

**都築** この赤井さんのお言葉「(音楽を)教えることの楽しさと面白さ」こそ小澤さんが残した遺産だとすれば、私たちはこの遺産をどう継承していけばいいのでしょうか？「音楽」についてプラトンは、「音楽は、世界に魂を与え、精神に翼をあたえる。そして想像力に高揚を授け、あらゆるものに生命(いのち)をさずける」(英訳: Music gives a soul to the universe, wings to the mind, flight to the imagination and life to everything.) と最大級に誉めて言っています。小澤さんも、音楽をそう思っていたことでしょう。

赤井さん、ありがとうございました。

さて最後に、「まとめ」の「まとめ」のとしての私の質問です。 二つあります。

いま、日本の教育について大きな問題があります。教員不足です。教員のなり手が少なくなってきたのです。いろいろ、原因はありますが、これまでお話してきたように、小澤さんは、「教えることは麻薬的だ」といっています。こと音楽にだけにかかわらず、これからの若い人や一度教員になった方々でも、昨今、小澤さんのように、教えることに魅了を感じなくなってきたのはなぜでしょうか？ では、多くの人に、教えることに魅力を感じさせるためにはどうすればいいのでしょうか？

マエストロ小澤征爾が亡くなりました。では、いま、私たちは、彼の偉大なる遺産をどう、継承していくべきでしょうか？

【2024/09/01 都築正道】

## 余 韻

### 6頁の例文の訳：「関係を付けた女を天下情れての女房にする」

この問題の英文 "He must make an honest woman of her." の基本の構文は、"They make wine from grapes." (ブドウからワインを作る/ワインはブドウから作る) です。この「BからAを作る」(make A from B) の構文が分かれば訳は簡単です。相手が人間の場合、"from" の代わりに "of" を使って、"He makes a man of his son." (息子を一人前の男にする/一端(いっばし)の男を息子から作る) や "I will make a doctor of you." (君を医者にしてあげよう/医者を作る) といいます。それで彼は、"her" (一人の女=関係を付けた女・愛人) から "honest woman" (正直者の女=忠実な妻) を作ることになったのです。謹厳な英語学者にしては、なかなか洒落た例題を課したものです。

この動詞 "make" について、斎藤秀三郎は、「これはいわゆる Factitive (使役的な:せる・させる・しめる) Verb = 補語付き他動詞なり。目的語の次に補語を伴える動詞にて其の補語は名詞或いは形容詞なり」とたくさんの例文を添えて説明しています。親切な良い辞書です。

【新版『熟語本位英和中辞典』の941頁以降をご参照下さい】

斎藤秀三郎のこの辞典が、「読む辞書」としても人気なのは、内容が、奇想天外、天衣無縫、自由奔放、縦横無尽、軽妙洒脱で、読んでいて面白いからです。因みに、「坊主憎けりや、袈裟(けさ)まで憎い」と言う日本のことわざがあります。これの反対のことわざが英語にあります。ご存知、"Love me, love my dog." です。「私を愛するなら、私のすべてを愛して」ということなのですが、この辞典の訳では、それを踏まえて、「坊主が可愛



けりゃ、袈裟まで可愛い」となっています。(笑い) この邦訳では外国人には分かりません。日本人向けです。なんとまあ、人を食ってご機嫌な秀三郎先生なのではないでしょうか……。ついでに、"Love is blind." (恋は盲目)は、「惚れた目にはあばたもえくぼ」。“Love laughs at distance.” (恋は距離を嘲笑う:恋に障害なし・だれかが邪魔をして会わせないようにしても恋には無駄)は、「惚(ほ)れて通えば、千里も一里」。これは、“distance” (距離) が生きています。名訳(迷訳) です。

## 舞台芸術としてのオペラとオペレッタ

オペラも、オペレッタも、「舞台芸術」です。斎藤秀三郎の『熟語本位の英和中辞典』の「捕逸」(ほいつ)の "stage" (舞台) の項に「【他動】②たくらむ. 企(くわだ)てる。stage a Riot 騒乱を企てる」とあります。そのことから、ステージの上から、いろいろな歌手たちが、客席にむかって、自由に、大声で、装飾して、公然と自説を述べるのを許すのは、これも「舞台芸術」(英: performing arts) のオペラとオペレッタの宿命です — ところまで書きましたら、驚いたことに、2024/07/24 の朝日新聞の朝刊に客員論説委員が「トランプ氏暗殺未遂事件」について書いたコラムに、「今回の事件を通じてトランプ氏は大統領選挙戦において有利になったとも言われている。そのためか、Xなどでは、『演出された=やらせ』を意味する『# staged』というハッシュタグが一気に増えた」と出ていました。それで、日本ではいま、「# staged」(やらせ)と同じ意味の「# 寅に翼」ならぬ、「# トラ (トランプのこと) に翼」というハッシュタグが人気です。(ウソです。笑い)

【都築正道】



長文を最後までお読みいただきご感想はいかがでしょう。編集者ではまとめきれませんでしたがお役に立てればと思い以下に記します。都築正道顧問の渾身の講演内容マエストロ小澤征爾の音楽を通して人を育てる情熱の一端をお伝え出来れば幸いです。 NM

以下は、講演の要約です。

【小澤征爾論】

講演の主題 小澤征爾の教育者としての側面

背景 小澤征爾さんが2024年2月6日に88歳で逝去。彼の功績を称え、名古屋モーツァルト協会で追悼の意を表すために講演を企画。

資料提供者 赤井俊郎会員が以前発表した「教えることは麻薬的である：教育者としての小澤征爾」の資料を基に講演を構成。

【講演の六つの主題】

- 1 先生とは誰か？  
先生とは、相手より多くの経験と知恵を持ち、教え伝える内容について先んじて学んだ者。
- 2 いつ、どんなときに、なにを教えるのか？  
教え伝えることは、家庭、地域、社会のあらゆる場所で日常的に行われている。
- 3 だれが教えるのか？  
志を持ち、他人に教えるに足る経験と知恵を持った人。
- 4 だれに教えるのか？  
困っている人や、興味を持ってより深く知りたいと思っている人。
- 5 小澤は、なぜ音楽を教えるのか？  
音楽の素晴らしさを教えることが重要であり、直接生活上の悩みに関係していなくても価値がある。
- 6 教えることがなぜ麻薬的なのか？  
教えることの喜びが繰り返し感じられると、まさに麻薬のように逃れられなくなる。

【赤井俊郎さんの見解】

- 1 先生とは誰か？  
先生は、相手より多くの経験と知恵を持ち、教え伝える内容について先んじて学んだ者。
- 2 誰が教えるのか？  
資格や志を持ち、他人に教えるに足る経験と知恵を持った人。
- 3 誰に教えるのか？  
困っている人や、興味を持ってより深く知りたいと思っている人。
- 4 なにを教えるのか？  
音楽の素晴らしさを教えることが重要。
- 5 教えることの喜び  
教えることの喜びが繰り返し感じられると、まさに麻薬のように逃れられなくなる。
- 6 小澤征爾の教育者としての側面  
小澤さんは音楽を通して誰にも公平に真摯に向き合い、多くの後進を育てた。