

ラフマニノフの芥子種

「音の絵」作品 39 を飾る聖三打の意味

土 田 定 克*

Rachmaninoff's Mustard Seed

A Meaning of Three Strikes, In The End of "Études-Tableaux Op.39"

Sadakatsu Tsuchida

ラフマニノフの「音の絵」作品 39 は難解である。8 曲も続く苦渋に満ちた短調の末、それを一気に覆すただ 1 曲の長調。その理解のカギは、終曲で響く聖三打（「タタタン」の律動動機）にある。この聖三打の意味は「行進」に限らない。ラフマニノフの二大ピアノ協奏曲はじめ他の作品の用例を見ると、「決意」「宿命」「勝利」等の意味を担っている。さらに聖三打は原初次元で三一性を脈打つため、原初の「三一性」も象ることができる。それは聴き手に「聖なる動機」を与える大役を担うものである。

ラフマニノフが三一性を重んじた証拠に、「24 の前奏曲」と同様、「音の絵」作品 39 の頂点では「三連打が三音域で三回」も強調される。こうして「私の力は弱さの中で発揮される」を表す聖三打は、「神の力」を象ったラフマニノフの信仰表現であり、小さくても大きな力を秘めた芥子種に他ならない。

キーワード：ラフマニノフ、音の絵、リズム、三一性、信仰

「なんぢら も からしだね ごと しん こ やま こ かしこ うつ い うつ
「爾等に若し芥種の如き信あらば、此の山に、此より彼へ移れと言ふとも、移らん」
(マタイ 17 : 20)

はじめに

小さくても、大いなる力を秘めたもの——それを主は「芥子種のような信仰」と呼んだ。大いなる靈感と創造力を乞う芸術家は、その道において小さな真実を大事にする。

ラフマニノフの作品は、基本的に信仰表現の塊である。彼は「私の音楽は、愛や苦しみ、悲しみや宗教心を語ったもの」¹ と言い、作曲における思想や信仰表現を重視した²。それは彼の作品構造（闇→光）、聖歌や歌曲の歌詞に明らかなだけでなく、「6つの楽興の時」や「24の前奏曲」に秘めた同音型の変容のように、奥深いキリスト教理念の表現にまで及ぶ。

2017 年 9 月 13 日受理

* 尚綱学院大学 准教授

¹ Сергей Рахманинов. ЛН: т. 1, с. 147.

² ラフマニノフは 1941 年『The Etude』誌のインタビューにこう答えている。「作曲家が音楽で表現すべきことは、自分の生まれた国の精神、愛、信仰、好きな本や絵画の印象から湧き出た思想です。音楽は作曲家の人生体験をすべて総括したものであるべきです」。ЛН: т. 1, с. 145.

そのラフマニノフが音楽の原初次元³において愛用した、小さいが大きな力を秘めた律動動機がある。「タタタン」のリズムである（以下本稿では「聖三打」と呼ぶ）。聖三打はラフマニノフの愛用リズムとして周知されている割に、これに関する先行研究が見当たらない。だが、かの四打一撃の律動動機「運命の動機」なくしてベートーヴェンを究めることなどできないように⁴、ラフマニノフも「聖三打」なくして語れまい。

そこで本稿では、ラフマニノフにおける聖三打の用法を「音の絵」作品39を中心に検証し、この律動動機に秘められた意味を追求する。

用語の定義：「聖三打」とは、三打一撃の鋭い律動動機を指す。主な形は同音三打（例：ドドド）であるが、広義には換音三打（例：ドレド、ドレミ等）の形も含む。

I 絵画的練習曲集「音の絵」作品39の謎

今から100年前の1916～1917年、セルゲイ・ラフマニノフはロシア革命の起こる不穏な時代に絵画的練習曲集「音の絵」作品39を書いた。その全曲は1917年2月21日、ペトログラードにて作曲家自身によって初演された。そしてこの年の暮れ、44歳のラフマニノフは家族と共にロシアを後にする。それが母国との永別になるとは彼自身も当時では予期していなかった。しかし結果として、憂国の士・ラフマニノフが母国で書いた最後の作品がこの「音の絵」作品39である。この作品は謎めいている。謎は大きく分けて2つ、「調性構成」と「終曲の意味」である。

1) 調性構成

この作品は全9曲からなる。うち8曲が短調、終曲のみ長調という構成である（表1参照。短調は灰色、長調は白にて表示）。

表1 ラフマニノフ 絵画的練習曲集「音の絵」作品39の調性構成

番号	調性	速度記号
第1番	ヘ短調	Allegro agitato
第2番	イ短調	Lento assai
第3番	嬰ヘ短調	Allegro molto
第4番	ロ短調	Allegro assai
第5番	ホ短調	Appassionato
第6番	イ短調	Allegro
第7番	ハ短調	Lento
第8番	ニ短調	Allegro moderato
第9番	ニ長調	Allegro moderato Tempo di Marcia

³ 音楽の原初次元とは、リズムの次元を指す。リズムは音の「在・無」の次元であり、存在論的な次元である。その存在する音の「変化」がメロディーの次元、ハーモニーは二声部以上が織り成す「調和」である。

⁴ 「運命の動機」（タタタターン）は交響曲第5番のみでなく、ベートーヴェンの愛用リズムとして主要作品ははじめ多くの場面で用いられた。例：ピアノソナタ「熱情」「テンペスト」「ワルトシュタイン」他多数、ピアノ協奏曲第4番、ヴァイオリン協奏曲、チェロソナタ作品69、弦楽四重奏「ハーブ」「セリオーン」等。またオラトリオ「橄欖山上のキリスト」等のスケッチにも、似た動機が見られる。

表1のような調性構成は音楽史上、他に類を見ない。調の対照性を尊重する慣習に真っ向から反するからである。しかし短調を意としたラフマニノフの組曲には、似たような構成が無いわけではない。「6つの楽興の時」作品16がそれである。

「6つの楽興の時」では4曲が続けて短調、残り2曲が長調である。そこに「音の絵」作品39との類似性は見られるが、短調の連続が4曲か、8曲か、によって印象は倍以上に異なる。その上、前者は長調も2曲あるのに対し、後者は1曲しかない。だから後者は“過重な忍耐”を強いる、と言っても過言ではない。しかも詩情溢れる「6つの楽興の時」に対し、苦渋に満ちた「音の絵」作品39ではその深刻さの度合いも異なる。なぜラフマニノフはこのような常軌を逸した調性構成を選んだのか。

2) 終曲の意味

重苦しい短調が8曲も続いたその果てに現れるのは、一転して軽快な長調のフィナーレである。まるで「九死に一生」ならぬ“八死に一生”を得た呈である。なぜか。その論理と、そこに込められた理念は何か。

以上2点の謎を解くために、まずは作品の全体像を概観する。

Ⅱ 「音の絵」作品39の全体像

この作品はとにかく難解である。マックス・ハリソンは「実際、この《練習曲》の連作は、どんな表現形式を用いてであれ、彼が書いた最も要求度の高い音楽の一つだ。」⁵と述べた。続けて「技術的にもそうだが、演奏家が高度な鍵盤上ピアノの問題をさらに乗り越えて、感情のかなりの多様性に目を向け、鍵盤上の問題と多様な感情を統合させなければならないという意味でも要求度が高い。」⁶と指摘している。また、一柳富美子はこの作品について「ラフマニノフのピアノ音楽の長所と最高のヴィルトゥオーシティが凝縮されているだけでなく、当時の不安な世相が反映され、言葉を使わぬ社会告発とさえ言える傑作である。」⁷と述べる。簡潔に言えば、技術的にも内容的にも非常に難しい作品なのである。

どの曲にも、世の終末を意味するグレゴリア聖歌「怒りの日」の冒頭4音が響くため、この作品を「隠れた『怒りの日』の主題による変奏曲」と呼ぶ学者もいる。

以下に〈〉で示す通称は、1930年にレスピーギが「音の絵」から抜粋して管弦楽に編曲する際、作曲家が編曲者に示唆したイメージである。だが、これらが発言された当時はイデオロギーの危険があった時代である。ラフマニノフ自身は国外にいたとはいえ、当時のロシア人は何かを伝えるときにしばしば隠喩で伝えたことも考慮に入れなければならない。もし音楽的文脈に注意していれば、言外の意味も汲み取れるかもしれない。主要動機は二つ、「怒りの日」（旋律動機）と「聖三打」（律動動機）である。

⁵ マックス・ハリソン『ラフマニノフ 生涯、作品、録音』音楽之友社、2016年、196頁。

⁶ 同上同頁。

⁷ 一柳富美子『ラフマニノフ 明らかになる素顔』東洋書店、2012年、48頁。

【第1番】は激しいパッセージが立ち上がり、怒濤の如く荒れ狂う。ショパンのそれに比して、ピアニスト同士でラフマニノフの「革命のエチュード」と囁かれることもある。右手の主題パッセージに「怒りの日」が隠れている（第1小節目後半、ミ♭レミ♭シ）。

【第2番】は〈海とかもめ〉と呼ばれ、透き通った旋律が遠く想いを馳せるような曲想である。左手が「怒りの日」をほぼ全曲中、静かに反復している。

【第3番】は、果敢な力を秘めた悲しくも美しい曲である。高みから下るパッセージ高音に「怒りの日」が4回続けて響く（第5～6小節目等）。

【第4番】は連打音の多い古風な様式である。聖三打が随所に見られる。冒頭主題の内声に「怒りの日」が隠れている。

【第5番】は曲集中、最も感動的な旋律が進る。その悲壮感に満ちた旋律が盛り上がり左手に再現する際、右手は重厚な対旋律を奏でる。この右手の対旋律をモスクワ音楽院のヴォスクレセンスキー教授は「ロシアの田舎の老婆達の号泣」と譬えた。この対旋律は、オクターブで強調された「怒りの日」である。

【第6番】は〈赤頭巾ちゃんと狼〉と呼ばれ、威嚇する低音部の咆哮に対し、恐れ逃げ惑う小さな存在が描かれている。〈赤頭巾ちゃん〉の主題の後半、高音に「怒りの日」の変形が響き（第9小節目等）、それが中間部では低音から徐々に上っていく（Poco meno mosso以降4, 5, 6小節目等）。中間部、高音で逃げ惑う〈赤頭巾ちゃん〉のリズムは聖三打である（Presto以降）。これぞ、革命の本質を穿った曲か。

【第7番】は〈葬送行進曲〉。曲集の中心点たる風格があり内容も最も深い。恩師メルジャノフ教授が敬愛した曲である⁸。〈葬送〉は、恐らく一個人の弔いを指すものではない。曲頭には稀有な演奏用語 *Lugubre*（陰惨な）が記されている。冒頭13小節の間に *pesante*（重々しく）、*lamentoso*（泣くように）と痛々しい指示が連発する。作曲家が「絶えまない、希望のない霧雨」⁹と語った中間部には、古い「聖歌の合唱」¹⁰や民謡節が表れ、「頂点では教会の鐘が鳴り響き」¹¹、その直後、その鐘は落とされる（ソ連邦の実態）。そして *lamentoso*（泣くように）の音型で曲を閉じる。曲集中、唯一「怒りの日」も聖三打も響かない。¹²

【第8番】は涙を流した後のような、寂しくも浄化された曲想である。主題の高音に「怒りの日」が寂し気に響いている。後半、聖三打が高みから現れ（第58, 60小節目）、力強く昇り（第75, 77, 78小節目）、コーダで木霊し（第92～97小節目）、最後は高音で3回鳴いて静寂に呑まれ、終曲に移る。

【第9番】は鐘の轟音で始まる。この曲の特徴こそ、絶えず全音域で響く聖三打である。聖三打が実際に耳に飛び込む回数は（解釈により多少の誤差は出るが）約115回、同音三打の形のみ限定しても80回もある。

⁸ モスクワ音楽院のメルジャノフ教授は筆者に対し「サダカツはこの傑作を絶対に弾け」と力説した。多くの演奏家がこの難解な曲を避ける傾向があり、演奏しないためである。

⁹ 1930年1月2日付レスピーギ宛の手紙に書かれた作曲家自身の言葉。Сергей Рахманинов. ЛН: т. 1, с. 271.

¹⁰ 同上同頁。

¹¹ 同上同頁。

¹² あるいは第14～19小節目の左手ド♭を聖三打として捉えることもできる。そこでは *lamentoso*（泣くように）の音型の下で、半音下がった主音が縛り付けられているような緊張感がある。しかし32分音符は聖三打として鋭すぎないか。

この曲で、「怒りの日」と「聖三打」の力関係は、冒頭の第1番とは正反対である。¹³

第1番では「怒りの日」が高音部、聖三打は低音部だった。「怒りの日」は右手パッセージの中で頻繁に響いていたのに対し、聖三打は常に低く下行形で3回のみ、しかも曲の最低音まで至っていた（第45～47小節目。1回目は特に *rallentando* で重苦しい）。このような力関係は、第8番の後半で聖三音が高音に現れるまで基本的には変わらない。

ところが終曲ではこの関係が逆になる。ここで「怒りの日」は一度も高音では響かない。内声（第7小節目）や低音（第70小節目）では響くが、従来のように高音部ではもう鳴らない¹⁴。代わりに、聖三打が高音域を独占し、その形も常に確固たる同音三打ないし上行形で力強い（第5～13小節目）。これは聖三打が「怒りの日」を駆逐したことを意味するのだろうか。¹⁵

速度記号 *Allegro moderato* のすぐ右に *Tempo di marcia*（行進曲のテンポで）と明記されており、〈東洋的行進曲〉と呼ばれる。（譜例1）

譜例1 ラフマニノフ 絵画的練習曲集「音の絵」作品39 第9番 冒頭

Allegro moderato *Tempo di Marcia* S. RACHMANINOFF Op. 39 No. 9

ロシア人にとって東洋とは西（欧州）に対する東であり、それはロシアを含む中東までを指し、極東（日本や中国）とは区別することがある。しかしハリソンはこう指摘する。「どんな東洋的行進曲の特徴もこの曲からは聞き取れない」¹⁶。

¹³ 音楽では常に高音の方が優位である。人の聴力は、より高い音を優先的に捉えるからである（雑踏の中で離れた知人を呼ぶ際に高い声を用いる所以である）。したがって通常、大事な音は高音部に宛がわれる。

¹⁴ あるいは94小節目の高音を「怒りの日」と捉えることもできる。音型は似ているが、旋律動機として最も肝心な冒頭の第一音、つまり「頭」が欠如している。

¹⁵ 論点を先取りすれば、以上は聖三打が「神の力」を象っている証しと考えられる。というのも、音楽史上「怒りの日」は「死」や「世の終末」を意味するが、ラフマニノフ自身は「不浄な力」をも意味したからである。彼は「交響的舞曲」作品45のバレー化に際し、フォーキンへの手紙にこう書いた。「『怒りの日』を伴う変奏曲はすべて——不浄な力です」（1937年8月29日JH: r. 3, c. 114）。もし相克する力の一方が「不浄な力」であるならば、もう一方は「浄い力」ないし「聖なる力」でなければならない。聖三打を「神の力」と呼ぶ所以である。

¹⁶ ハリソン、前掲書（5）、199頁。

この曲と同様、全曲中、聖三打が鳴り止まない名曲の例として「前奏曲ト短調」作品 23－5 が挙げられる。注目すべきは、この「前奏曲ト短調」の冒頭にも *Alla maicia*（行進曲風に）と明記されていることである。（譜例 2）

譜例 2 ラフマニノフ 前奏曲ト短調 作品 23－5 冒頭



以上の例が示すように、聖三打はラフマニノフにとって「行進」を意味した。しかし行進という言葉だけでは「音の絵」作品 39 の謎のベールは閉ざされたままである。その奥には一体どんな心情が込められているのだろうか。その点を明らかにするために、次章では他の名曲に見られる聖三打の用例を見てみよう。

Ⅲ ラフマニノフの名曲における聖三打の用例

まず、非常に広く知られたラフマニノフの名曲、ピアノ協奏曲第 2 番の終わり方はいかが（譜例 3）。

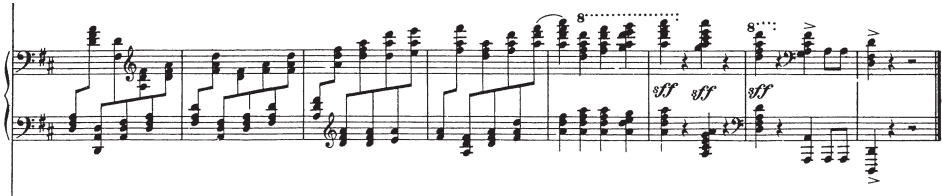
譜例 3 ラフマニノフ ピアノ協奏曲第 2 番 終結部（ピアノパートのみ抜粋）



この名曲は聖三打で閉じられている¹⁷。では第 2 番の次によく知られたピアノ協奏曲第 3 番の終わり方はいかが（譜例 4）。

¹⁷ 譜例 3 と譜例 4 は、アクセント表記もあり「タン、タタタン」と読める。聖三打は主に「弱拍→強拍」の律動動機であるため、しばしば拍頭に「タン」（強拍の音）が付加されることがある。しかし、このことは聖三打の性格を強めこそあれ、決して損なうものではない。

譜例4 ラフマニノフ ピアノ協奏曲第3番 終結部（ピアノパートのみ抜粋）



この大曲も同じく聖三打で閉じられている。このように、ラフマニノフの愛用リズムは、彼の二大ピアノ協奏曲を締め括る重要な役割を演じている。

いかなる作品も、それが文学であれ、演劇であれ、音楽であれ、末尾が重要という見解に異論の余地はない。そのため以上の用例は、ラフマニノフがこのリズムへ込めた深い思い入れ、あるいは強い愛着を示すものである。

両大曲における聖三打の用例は、何も曲尾のみに限ったことではない。むしろ全曲中、実に意味深い場面ですばしば出現するのだ。例えばピアノ協奏曲第2番を見てみよう。第三楽章の序奏部、全精力が第一主題へ向けて高まっていく大事な部分である（譜例5）。

譜例5 ラフマニノフ ピアノ協奏曲第2番 28以前、8～2小節目。

B. & H. 16674

木管とピアノ独奏が聖三打で呼応し、続く第一主題の律動動機の兆しを出している。注目すべきは、この8小節間の和声進行である。この部分は、本曲の名高い冒頭ピアノ独奏部（「鐘」）の和声進行と全く同一なのだ（譜例6）。

譜例6 ラフマニノフ ピアノ協奏曲第2番 冒頭



この一致と変容は、この二か所が名曲の理念を表す要所であることを示している。有名な「鐘」（譜例6）は、第三楽章で再現する際、決意に満ちた聖三打へ変容する（譜例5）。「行進」に変容したのか。左様。ただしそれ以上の何かがここにはある。闇から光へ向かう全曲の音楽的文脈は、この部分の聖三打が決意や決死を示し、その聖なる脈動が以後の展開を変える重要な動機であることを証している。かくしてピアノ協奏曲第2番は、鐘から変容した聖三打によって一気に頂点へ昇り詰めていくのである。

聖三打はピアノ協奏曲第2番の他の部分でも多用されている。その顕著な一例は第三楽章の展開部の終結部である（譜例7）。

譜例7 ラフマニノフ ピアノ協奏曲第2番 36以降、8～14小節目。

muto in Dies

以上、ピアノ協奏曲第2番を見てきたが、ピアノ協奏曲第3番も同様である。第3番は第二楽章のような叙情的な部分以外、ほぼ全場面で聖三打が脈打っている。極言すれば、聖三打のオンパレードとさえ言える。要所を以下に示す（一部以外は譜例を割愛）。

- ・第一楽章の第一主題：聖三打の拡大形がリズムの骨格。
- ・第一楽章の展開部 *Alla breve*：金管が聖三打を強奏。「宿命」の表現か。
- ・第三楽章は第二主題以外の全て：聖三打が主要律動（ほぼ常に響く）。
- ・第三楽章の頂点付近：主要主題、70周辺（譜例8）。74トランペットの強奏。

譜例8 ラフマニノフ ピアノ協奏曲第3番 第三楽章 70周辺

二大ピアノ協奏曲以外にも、聖三打は以下の作品の主要動機（部分的の場合は括弧内）に用いられている（譜例は割愛）。

- ・前奏曲ト短調 作品23－5：主要動機
- ・前奏曲イ短調 作品32－8：主要動機
- ・絵画的練習曲集「音の絵」変ホ長調 作品33－7
- ・絵画的練習曲集「音の絵」ロ短調 作品39－4：主要動機
- ・交響曲第2番 作品27 第二楽章：主要動機
- ・交響的舞曲 作品45 第一楽章：主要動機、（第三楽章）
- ・チェロソナタ 作品19（第一楽章：主要動機、全曲のコード）

- ・ ショパンの主題による変奏曲 作品 22 (第 9、19、21 変奏～コーダ)
- ・ コレルリの主題による変奏曲 作品 42 (後半：第 18 変奏)

このように、聖三打は実にラフマニノフ音楽の全領域に亘ってあらゆる局面に出現する¹⁸。そしてこれらの用例はどれも緊張感に満ちており、ラフマニノフが聖三打に「決意」「宿命」「勝利」等の性格を込めたことを示している。ということは、聖三打が常に響く「音の絵」作品 39 の終曲の意味は「勝利の行進」となるだろう。

しかし作品 39 の音楽的文脈はこのような理解に満足できない。むしろ 8 曲の重苦しい短調の後に「なぜ突如、勝利の行進が訪れるのか」という難問に直面する。この疑問は、たとえ「復活」を仄めかすようなラフマニノフの名句「まずは死。その後で、生命」¹⁹を宛がったところで解決できるものではない。曲の響きが、復活＝歓喜ではないからである。もっと異質な何か、この作品にはある。そこで次章では、終曲のカギを握る聖三打の由来と意味をより一層深く掘り下げてみたい。

IV 聖三打の由来と意味

1) 聖三打の由来

まず、ドアのノックや SOS の際にも明らかなように、私たちは音が「タタタン」と三回も鳴ると、そこには偶然性よりも意志のある可能性が高いことを認める。偶然に生じた音ならば一回や二回の方が自然だからである。同じものが三回も反復するとき、「確認」「強調」「必然」の意味が生じ、そこから「確証」「断定」「確信」のニュアンスも生まれ得る。偶然の音が三回鳴るときはふつう減衰 (*dim.*) するが、聖三打は基本的に増強 (*cresc.*) する三打である。そこには一定方向を目指す力の勢いと、人の意識を呼び覚ます力がある。よって、即座に脳裏に刻まれる聖三打は「人の目的意識を瞬時に呼び覚ます力」を包有する律動動機と言えよう。

その聖三打の頻出する曲の冒頭にラフマニノフが明記した文字は「行進」であった。行進は歩行とは異なる。そこには意気の高揚、あるいは覇気があり、歩調を合わせて進む集団の勢力がある。職務上、より多く行進する者は誰か。今も昔も、軍人である。聖三打は昔から軍楽鼓笛隊の小太鼓やラッパ、特にそのファンファーレの際に頻用され、目的意識を覚醒し、士気を鼓舞する性格があった。そのため音楽史上、聖三打の用例は実に「行進曲」に多い。名曲の例を挙げると、ロッシーニ「ウィリアム・テル序曲」、ベルリオーズ「ラコッツィ行進曲」、サン＝サーンスの動物の謝肉祭より「百獣の王ライオンの行進」、シューベルト「軍隊行進曲」作品 51、エルガー「威風堂々」等である。

「行進曲」以外の名曲においては、バッハの「チェンバロ協奏曲第 1 番ニ短調」等における厳粛な用例、ベートーヴェンの「ピアノ協奏曲第 5 番『皇帝』第三楽章」等における祝勝的な

¹⁸ 以上はごく一部である。勿論、例外的に異なる性格の作品にもこのリズムの用例はある（愉快な性格の「道化師」作品 3－4 や「鼠取り」作品 38－4 等）。また、究極の悲しみである「ヴォカリーズ」作品 34－14 も、譜面上は聖三打に通じるリズムだが、非常に緩やかで曲想も異なるため同類として分類できない。しかし、この名旋律が「怒りの日」と「聖三打」に通じる可能性のある動機によって構成されている事実は、検証の余地がある。

¹⁹ ラフマニノフが交響詩「死の島」作品 29 の説明として述べた言葉。С. В. Рахманинов. Альбом. Москва «Музыка», 1988, стр. 89.

用例もある。またチャイコフスキーの「くるみ割り人形」に見られるように、ロシアの勇ましい民族舞踊「トレパーク」にも聖三打が多い。これらの用例はラフマニノフの用例とも性格的に一致する。なかんずく、同音三打と「弱拍→強拍」を主とし、聖三打を目立つ形で用いたラフマニノフに近い用例としては「ポロネーズ」のリズムがあるだろう（譜例9）。

譜例9 ポロネーズのリズム



ポロネーズは、ポーランドの宮廷の儀式や行列で生まれた軍人の踊りである²⁰。ベートーヴェン、シューベルトはじめ多くの名作曲家がポロネーズを書いたが、「とりわけショパンは、ポロネーズをポーランドの英雄的・騎士的精神の象徴にしたことで知られる」²¹。ショパンの名曲に「軍隊ポロネーズ」「英雄ポロネーズ」とあるのは、題名本来の役割に由来する。ポロネーズには、愛する家族と国を守る勇姿がある。

ショパンを深く敬愛していた軍人貴族の末裔ラフマニノフが、ポロネーズに自分の血統に通じる精神を感じたことは想像に難くない。またそこに人間として、音楽家としての理想像を見、このリズムを自身の作品に取り入れたとしても不思議ではない。

興味深いことに、ショパンもラフマニノフも共に秀でたピアノの名手でありながら、二人ともピアノの次にチェロをこよなく愛した。二人とも初期にチェロの小品を書き、生涯にチェロソナタを書き残している（対比として、よりポピュラーなヴァイオリンソナタを二人とも書いていない²²）。チェロはその音域が男声に近いと、しばしば「男性的な楽器」と呼ばれる。その、彼らのチェロ曲に、聖三打が勇ましく用いられていることは単なる偶然ではないだろう。

例）ショパン チェロとピアノのための「序奏と華麗なるポロネーズ」作品3

ラフマニノフ チェロソナタ 作品19（第一楽章の主要動機。第三楽章のコーダ）

上述のように聖三打の由来は多岐に亘る。それは聖三打が行進とそれに似た性格の作品に多く現れ、曲想に「力強さ」を与えてきたことを物語っている。

2）聖三打の霊的な由来 ロシア魂の理想——「聖三者」（三位一体）

一方、聖三打の霊的な由来と意味を考察するならば、ラフマニノフが常に「三一性」を重んじた根拠としてロシア人の世界観を顧みる必要があるだろう。ロシア文化やロシア哲学を語る際、ほぼ必ず例に挙げられるのが15世紀にアンドレイ・ルブリョフの書いた「聖三者」の聖像画である（図1）。これぞロシア魂の理想を一枚で示す最も簡潔な表現なのだ。

²⁰ ポロネーズは3拍子、行進は2拍子である。しかし軍人の意気高揚に資する点において、両者の性格は共通する。

²¹ 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、浅香淳（他）編、昭和52年、542頁。

²² ある伝承によると、「なぜヴァイオリンソナタを書かないのか」の質問に対し、ラフマニノフは「チェロという楽器があるから」と答えたそうである。



図1 アンドレイ・ルブリョフ『至聖三者』

「聖三者」——これはキリストが明らかにした神の姿である。ロシア正教1000年の歴史の中で、ロシア人が日常的に仰いできた理想である。当然、ラフマニノフの血肉にも沁み込んだ概念である。キリスト教の示す神の像、即ち「一にして三」、「三にして一」という三位一体の意味は、この世の物差しで測ることはできない。しかしこれぞキリスト教神学の奥義であり、聖師父の伝統では「すべては三一性に行き着く」とさえ言われる。ロシア魂の理想を示す「ソボルノスチ」（全体性、公同性、総体性）²³も、元を辿ればこの神の三一性から派生した概念である。

聖三者から派生した「ソボルノスチ」の概念なくしてラフマニノフ音楽は語れない。ロシアは元来、個人主義とか全体主義とか、西欧生まれの主義を振りかざすことはしない。すべての調和と一致を求めるロシアの理想は、このイコンの曲線のように柔らかい。そしてラフマニノフの旋律のように心を掴み、その和声のように壮大である。この感覚はちなみに、集団を重んじる日本人の感性に近いものである。唯一の違いは、そこにキリストの芥子種が入っているか否かであろう。聖三者を旧約の三天使²⁴を象って対立なき円に収めたこのイコンは、聖像画の傑作として数限りなく模写され、世界中の正教の聖堂や家庭に掛けられている。まさに調和と愛と正義の力の、完全な体现の形である。

この「聖三者」のイコンの前で祈るロシア人の一人に、セルゲイ・ラフマニノフがいた。そしてロシア人の例に漏れず、三一性の神秘と聖性を身近に感じていた。彼の守護聖人を祭るセルギー大修道院²⁵が「聖三者」の名を冠することも特別だったに違いない。だからこそ彼の愛

²³ 一語で翻訳不可能な単語。もともとは「集める」（собирать）から派生し、「大会議」「大聖堂」（собор）などの意味を経て「全体性」（sobornost'）へ至る。

²⁴ 「創世記」第18章参照。他にも、神は人を作るとき、自らを複数形で示している「我々にかたどり、我々に似せて、人を作ろう」（創世記1:26）。

²⁵ 「聖三者セルギー大修道院」はロシア正教会の中心的存在。モスクワ郊外にあり、神学大学と同大学院を併設する。

用リズムも「一つにして三つ、三つにして一つ」の三連打であった。聖三打は原初次元で三一性を脈打つため、原初の「三一性」を象ることができる。

そもそも音とは、空中に飛ぶ「力」である。そのため、ラフマニノフの聖三打は「決意」「宿命」「勝利」を表すだけでなく、「力」(音)に顕れた原初の三一性、即ち「神の力」を象る音像となった。用法は常に鋭く、確信と威光に満ちた力強い響きを放っている。聖三打はラフマニノフの信仰表現として作品に宿り、聴く者に「聖なる動機」を与える大役を担う。それは、三打一撃の小さな音の実を纏った、ラフマニノフの「芥子種」に他ならない。

「はっきり言うておく。もし、芥子種一粒ほどの信仰があれば、この山に向かって、『ここから、あそこに移れ』と命じて、そのとおりになる。あなたがたにできないことは何もない。」(マタイ 17:20)

聖師父の伝統によると、この「山」とは人生のあらゆる障害や困難を指す²⁶。主は、芥子種について次のようにも述べている。「天の国は芥子種に似ている。人がこれを取って畑に蒔けば、どんな種よりも小さいのに、成長するとどの野菜よりも大きくなり、空の鳥が来て枝に巣を作るほどの木になる。」(マタイ 13:31～32)

主は、信仰の量ではなく、質を問う。その質は、全キリスト者の果てしなき課題である。勿論、信者ラフマニノフも例外ではない。だからこそ彼は祈り、創作し、善行に励んだ。

「作曲家が音楽で表現すべきことは、自分の生まれた国の精神、愛、信仰」²⁷と語ったラフマニノフは、その僅か三音に無限の可能性を秘めることに成功した。ちょうどベートーヴェンの「運命の動機」が人智を超えた力の象徴であるように、ラフマニノフの聖三打も人智を超えた「神の力」の象徴となった。であればこそ、この二つの律動動機は万人の心を捉え、人々に言い知れぬ感動と高揚を与え続けるのであろう(ベートーヴェンの「運命」、ラフマニノフの「ピアノ協奏曲第2番」等)。²⁸

V ラフマニノフ音楽における三一性の象徴的表現

ラフマニノフ音楽における三一性の象徴的表現は、「24の前奏曲」にも見られる(拙著『ラフマニノフを弾け』第六章IV参照)。「24の前奏曲」ではリズムよりも遥かに高次元のメロディーやハーモニーの次元において、聖三音の音型が変容した。特に終曲(作品32-13)の頂点における三一性の強調²⁹は、ここで改めて注目し値する。というのも、実は「音の絵」作品39でも終曲の頂点において全く似たような手法が取られているからである。

²⁶ 正教会が聖書の字句の解釈に際し、必ず聖師父の伝統と照合するのは以下の聖句に基づく。「何よりもまず心得てほしいのは、聖書の預言は何一つ、自分勝手に解釈すべきではないということです。なぜなら、預言は、決して人間の意志に基づいて語られたのではなく、人々が聖霊に導かれて神からの言葉を語ったものだからです」(ペトロ二、1:20～21)。

²⁷ JH: t. 1, c. 145.

²⁸ リズムが音楽の原初次元であることが一因と言える。原初次元に近いほど、人への影響力は強い。それは理解しやすく、記憶しやすく、感化しやすい。演奏会でも、最後はリズムミクな曲が来るほど、聴衆の興奮を招く傾向がある。

²⁹ この曲(作品32-13)では、「三音一体の主要主題が三重に響いて『三声一体』という新次元を形成」する。(拙著『ラフマニノフを弾け』アルファベータブックス、2016年、207頁)。

「音の絵」作品39の終曲の頂点では、両手和音が全音域で聖三打を強奏する。「三連打が三音域で三回」、上昇反復しつつ三一性を三重に強調する（譜例10）。

譜例10 ラフマニノフ 絵画的練習曲集「音の絵」作品39－9 第88小節～第90小節



元々、この終曲では「聖三打」が「3回連続」することは多い（第23、25、《32、33》、39～40、50～51、63～65、90、91小節目）。しかしいずれも二重の「3×3」であり、この頂点のように「三音域」に跨ったものが三重に「3×3×3」を組み立てるほどの規模ではなかった。

第一、この曲の拍子記号は「三」の全く馴染まない4/4である。行進曲だから当然である。しかもこの拍子記号は一度たりとも変更されない。ただ結果的に「字余り」「字足らず」となった小節があり、実際には2拍子や3拍子の混在する自由書式で書かれてはいる。表2に示す通り、穏やかな中間部では2拍子や3拍子が頻出する。しかし、「3拍子」の小節が「3小節間も連続」することは、このクライマックスにおいて他にない（表2、第89～91小節目参照）。

表2 ラフマニノフ 絵画的練習曲集「音の絵」作品39－9 拍子構造
（三部形式。区分の境目は二重線。黒は当該部分。斜線は「鐘」。縦軸：拍子、横軸：小節番号）

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
2																																								
3																																								
4																																								

	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
2																																								
3																																								
4																																								

	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
2																	
3																	
4																	

聖三打が頻出するこの曲において、その頂点（＝最重要箇所）が戴くただ一つの冠、即ち強奏和音による「三連打が三音域で三回」という三一性の三重の確証は、かの「24の前奏曲」

の終曲の頂点と同様、作曲家の信じる最高の理念として、あるいは「神の力」の勝利として、強調されたに違いないと考えられるのだ。³⁰

VI 結論

ラフマニノフは苦渋に満ちた状況下、不撓不屈の精神とその拠り所を作品に託した。8曲も連続する重苦しい短調は、作曲家の現況を語る上で不可欠だった。またその精神的苦痛を一気に覆す終曲の存在感を増す上で、しばし“過重な忍耐を強いる”必要もあった。雨天が続くほど晴天は有り難く、トンネルは長いほど外の光が眩しい。これは主の言葉、「私の力は弱さの中でこそ十分に発揮されるのだ」(コリント二 12: 9) の意味の、見事な音楽的表現である。

終曲の鐘とその全曲を穿つ聖三打は、「神の力」の闡明、或いはその力への信仰と希望である。曲頭に *Tempo di marcia* (行進曲の速度で) と明記されている以上、聖三打の行進である。言い換えれば聖なる行進、聖なる行軍³¹である。ここに、ようやく射した光(長調)に隠れたラフマニノフの本心がある。呑み込んだ涙と、傷だらけになっても倒れまいとする雄々しい姿がある。交響曲第1番に掲げた「あだ かへ われ あ われむく 驢を復すは我に在り、我報いん」(ローマ 12: 19) の神に全てを委ね、ラフマニノフは耐えているのだ。決して自らは報いず、ただ正義の勝利と来るべき神の王国に望みを置き、その苦しみの向こう側に永存する光を見据えているのだ³²。これぞ真の騎士、*Noblesse oblige*³³の化身である。このような視点に立てば、本作品の謎が解ける。そしてこの作品の、感動が分かる。³⁴

音の「絵」で「芥子種」を描いた作品 39 は、結果的に母国への置土産となった。ラフマニノフは母国ロシアに、忘れてはならないロシア魂を残していった。その愛すべき大地に、自分が大事にしていた小さな真実を植えていった。彼の残した芥子種は今もそれを聴く人々を勇気付け、さらに大きな木へと成長しつつある。³⁵

人の心の中の問題を、環境や状況のせいにすることは多い。確かに苦境は人を押し、人の生きる力を奪う。だが「陰惨な」(*Lugubre*) 苦境の中でさえ、あるいは絶望的な苦しみの中でこそ、人は真の希望を持って強く歩めることをラフマニノフは「音の絵」に描いた。信仰は、条件を求めない。神は信じる者に苦境を凌駕する力を与える。「芥子種ほどの信仰があれば、

³⁰ これに続く「教会の鐘」の連打(第92～93小節目)も、全音域に及び「聖なる力」の凱旋を象っている。

³¹ ちなみに正教会では武力を絶対悪とは考えない(正当防衛を認める)。福音書によれば、授洗者ヨハネも兵士の武力自体は否定していない(ルカ 3: 14)。ソロヴィヨフの『三つの会話 戦争・平和・終末』参照。西洋音楽では武力やその精神を「霊的な力」としてよく表す。例：F. リストの超絶技巧練習曲 *Wirde Jagd*。通称「狩り」は誤訳。辞書では「幽鬼の軍勢」(『新現代独和辞書』三修社、1997年、1553頁)となる。また、正教の信仰は「光栄から光栄への行進」であるため、その生活は「永遠の行進」である。

³² この点、ハリソンの「感情のかかなりの多様性に目を向け」るべきという指摘と一致する。

³³ 直訳「高貴さは義務を課す」。開高健による意識「位高ケレバ務メ多シ」。

³⁴ ラフマニノフが耐えた途方もない辛さは、以後10年間、一音たりとも作曲できなかった事実が示している。

³⁵ ロシアでは古来より習俗的に「救いは東から来る」と言われてきた。だから〈東方行進曲〉(ロシア語の「東洋的」と「東方」は同一単語。例：「東方正教会」と訳すが「東洋的正教会」とは言わない。)と呼ばれるこの終曲は「革命時に聖ロシアの復活(＝東方の勝利)を予言した曲であり、その予言は既に成就した」という解釈もある。また、「来るべき神の国の到来を予言した曲」という解釈もある。

山をも移すことができる」ことを、「音の絵」作品39は物語っているのである。³⁶

謝辞

本稿は平成28年11月、ハバロフスクで開かれた天皇誕生日レセプションの前日に天啓のごとく要旨が閃いたものである。

当地への招聘を賜った在ハバロフスク日本国総領事館の山本広行総領事ご夫妻はじめ、お世話になった松本映子さん、並びに関係者の方々にこの場を借りて改めて御礼を申し上げたい。

また、学科行事日にも拘らず渡航をご許可下さった天間環学科長（当時）はじめ、本学子ども学科の同僚各位にも日頃からのご理解とご協力に感謝したい。

引用文献

- 1) С. Рахманинов. Литературное наследие в 3 томах. Составление, редакция, предисловие, комментарии и указатели З. А. Апетян. Издательство «Советский композитор», Москва, 1978.
- 2) С. В. Рахманинов. Альбом. Москва «Музыка», 1988.
- 3) 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、浅香淳（他）編、昭和52年。
- 4) 『新現代独和辞書』三修社、ロベルト・シンチンゲル（他）編、1997年。
- 5) 土田定克『ラフマニノフを弾け』アルファベータブックス、2016年。
- 6) 一柳富美子『ラフマニノフ 明らかにする素顔』東洋書店、2012年。
- 7) マックス・ハリソン『ラフマニノフ 生涯、作品、録音』音楽之友社、2016年。

³⁶ 本稿の作品理解は単に解釈の問題ではなく、演奏法に直結する問題である。主要動機が響かなければ作品は輝かない。演奏家は主要動機を見抜き、その意味を然るべく表現しなければならない。一例として「音の絵」作品39-9、第75小節目以降、「1拍目裏」から「2拍目頭」の聖三打は、ここより盛り上がる動機を明確に示すため、絶対に他音型と区別すべきである。ここでは「1拍目裏」でペダルを放し「2拍目頭」で踏む。これらの問題点は、今後の課題として別稿を待ちたい。