

音楽の創造力の探求

－ラフマニノフの「悲哀」に見る演奏の奥義－

土 田 定 克*

A Research into Creative Power of Music

－ The Secrets for Performance on “Sorrow” of Rachmaninoff －

Sadakatsu Tsuchida

演奏とはエネルギーである。それは「弛まぬ修練」と「靈感の協働」によって磨かれる。「音楽がどこから湧いてくるのか」という問いは永遠の問いである。祖国ロシアの内外を問わず正教徒として生きたラフマニノフは晩年、「音楽の定義」を問う質問状に対し「それは心から心へ向かうもの」「それは愛」と言い、「その母は——悲哀」と書いた。この悲哀は「世の悲哀」のみに意味を限定した消極的な悲哀ではない。むしろそれは「創作の喜びをもたらす灵感」の待機状態を指し、修練や徳に伴う積極的な意味での「霊的な悲哀」であった。社会的成功と功德の頂点にあって、ラフマニノフは霊的な悲哀のうちに音楽を生んだ。その音楽は「徳に伴う悲哀から生まれた謙遜」に降った神の恩寵に他ならない。「音楽とは愛」であるならば、演奏とは愛を放つエネルギーである。演じるのではなく「溢奏」(いっそう) すること——これこそ、演奏の境地なのである。

キーワード：ラフマニノフ、悲哀、愛、喜び、溢奏

はじめに

演奏とはエネルギーである。それは鼓動、呼吸、抑揚、波、風であり、奏者の心身から迸る目に見えない生命体である。奏者は、音と音の間の力動的質をどう決定し、そこに何を聴き、何を奏でるのか。そして本番という緊張の中で、その行為を突き動かすエネルギーをどこからどう汲むのか。つまり灵感を与える創造力の源はどこか。これらは音楽に携わる全ての人にとって永遠の問いである。

演奏は三領域の能力から成る。技術、音楽性、そして精神性である¹。ある水準までは技術と音楽性があれば充分である。プロの音楽家の間でも、精神性まで掘り下げて言及することは多くない。しかしこの点こそ、その演奏が光るか否かを分ける核心である。ラフマニノフも語る。「一体何が、その作品に本質的に内在し、統一性、力、気品を与えているのかを理解すべ

2018年9月12日受理

*尚綱学院大学 准教授

¹ 技術とは、敏捷性、瞬発力、脱力などの身体的運動能力をはじめその様々な奏法を指す。音楽性とは、聴力、音感、感受性、美的センス、審美眼、詩情、詩魂などの感性をはじめ、音楽史や和声学など理論的知識に基づく読譜力を含む。精神性とは、作品のビジョン、演奏の動機と目的、人生観、世界観ないし宗教観のすべてを含む総合的な文化的教養と「心の状態」を指す。

きだ」[1; p. 3, 238]。したがって本稿では音楽の精神的領域について、また演奏に求められる心のあり方について、ラフマニノフの言葉を仰ぎつつ考察する。

I 演奏を磨く二つの働き

まず、演奏に精神性をもたらす二つの働きについて押さえておきたい。一つは地からの働き（修練）であり、もう一つは天からの働き（靈感）である。

1) 弛まぬ修練 (ἄσκησις)

筆者の幼童期を導いた小西由紀子先生は「どんな宝石も磨かなければ光らない」という信念から、絶え間なき練習の必要性を説かれた。プロを目指す場合、音楽に関しては幼児期から墓に入るまで磨き続けなければならない。医学的にも、絶対音感などは脳が未分化の間しか身に付かない。この道に終点はなく、常に鍛えなければすぐに錆びつき演奏の生命力は萎える。「音楽というのは、根本的に基礎的能力が非常に要求される芸術」[2; 213] と小澤征爾は言った。これは、専門的に音楽することのノルマである。

「練習」とはギリシャ語で「ἄσκησις」と言う。この単語は他にも訓練、鍛錬、そして宗教的な禁欲的修行の意味をもつ。

ロシア正教の修道の中心地、オプチナ修道院²の克肖者ヴァルソノフイー（1845~1913）³は、ラフマニノフとほぼ同時代を生きた聖人である。彼は芸術に関する言葉をいくつか残しているが、中でも次の言葉は特に興味深い。

「芸術家の心には、常に禁欲主義的な血が流れている。芸術家自身が高貴になればなるほど、より鮮明に、その心には宗教的な神秘主義の灯が灯っている」。[3; 356]

これが正教会の霊性から見た高尚な芸術に対する見解である。ここで用いられた単語「禁欲主義」(аскетизм)こそ、ギリシャ語の「ἄσκησις」から派生した単語に他ならない。

ラフマニノフ自身も「創作のためには独りきりで常に自分自身と向き合っていなければならない」[1; p. 1, 95] と述べ、創作活動における禁欲の不可避性を説いている。さらに自身の「回想録」には次のように記している。

「ロシア人なら誰しも大地への愛着がある。この愛着は他のどの民族に比べても大きい。(中略)ロシア人が大地についてイメージしているのは平安への渴望、静寂への渴望、私達を取り巻く大自然に見とれることへの渴望だ。いくら閉鎖性や孤独への渴望もある。私が思うに、どのロシア人にも隠修者的な何かがある。」[1; p. 1, 52. 強調筆者]

ラフマニノフ自身が、ロシア人の特性として「平安や静寂、自然への渴望」はおろか「閉鎖性や孤独への渴望」を指摘しているのは興味深い。しかも「どのロシア人にも隠修者的な何かがある (что-то от отшельника)」と、ロシア人の民族性に修道的精神を認めている点⁴は注

² オプチナ修道院はモスクワ南西260kmにあるロシア正教修道の中心地。その長老のもとには、19世紀ロシアの著名な知識人たちが助言を求めに行っている。ゴーゴリを筆頭として、ドストエフスキー、トルストイ、ソロヴィヨフ、キレエフスキーなど。

³ 世俗名パウエル・イワノヴィチ・プリハンコフ。1892年に47歳で修道院へ入る以前まではロシア帝国軍大佐。日露戦争の際には聴従により前線に赴き、司祭として兵隊を援助した(1904~1905年)。

⁴ 実際、ロシアでは慣用語として「世俗人の鑑は修道士、修道士の鑑は天使」とよく言われる。

目に価する。そして本人が「このように大地への愛着について語り始めたのは、私自身の中にもそれがあるからだ」[1; r. 1, 52] と打ち明けるように、以上の性質はそのまま作曲家の人格と音楽によく表れている。

いみじくもラフマニノフから受けた強い印象を、山田耕筰は「高僧のやうなその風貌と温かな人格」「音楽者、といふよりは聰明な學者」「東洋的なあらはれがある」「ゆるがない山のやうな『考へる人』」[4; 9] と表現した。山田耕筰の炯眼が、ラフマニノフの精神性の核心を「高僧のやうな」と看破したのは単なる偶然とは言えない。

しかし何のために音楽家が節制するのだろうか。節制はアスリート、芸術家、宗教家に共通して見られる手段だが、ここでは演奏家が何のために節制する必要があるのか見てみたい。

2) 靈感の協働

演奏家にとって節制は、緊張を和らげ、本番用のエネルギーを蓄える上で有益である。また舞台上で120%の力を発揮するために欠かせない。120%の力とは、自分の最大限(100%)を超えた力を意味する。このような力を受け取るためには、聖書も示している通り節制と祈禱で心身を清め備える必要がある(マタイ 17:21 参照)。つまり限りある力の限定と集中(体に節制、心に祈り)が、創作上でも有益である。慣用句にも「二兎を追う者、一兎も得ず」「点滴穿石」とある。ここで注目したいのは、演奏中における聴力の集中である。「如何によく聴くか」が、演奏に生命を吹き込むからである。

自動演奏付ピアノが売り出された1995年頃のことである。筆者の高校時代の担任であった桐朋学園の佐藤公一郎教授がクラス全員に質問した。「ついにブーニンが一般家庭のピアノで弾く時代が来た。ところで生演奏と自動演奏では何が違うのか。ミス避けられない生演奏が完璧な自動演奏に勝るとしたら、一体どの点か」。確か、誰も答えられなかった。佐藤先生の答えは、「自動演奏は、規定通り鍵盤を動かして楽器を鳴らす。生演奏は、その場に合った響きを耳で聴いて鳴らす」であった。金言である。

演奏は一期一会の命である。そこでは、奏者も聴衆も次に何が起るか分からない不可知性の状態に晒されている。逆に録音(自動演奏を含む)は、聴き手にこの演奏が無事に完奏することを保証する。それは常に同じ流れ方であり、春夏秋冬やその場の風情を一切反映させない。ゆえに聴き手は奏者の置かれた状態と別個の世界を生きることになる。そこでは、音楽という命が生まれる緊張的瞬間の奇跡を共に味わい、その紆余曲折を共に体験し共に今を生きるといふ、奏者と聴衆が織りなす運命共同体の姿はない。⁵

奏者自身はその場の音をよく聴いていない演奏は、自ずと弾こうとする気負いから固くなる。逆にその場の音の向かおうとする方向に耳を傾けて、音楽の命ずるままに奏でる演奏は柔らかく聴き手を包み込む。天才演奏家でもあったラフマニノフは言う。

「休符や各音の長さ自体が靈魂の本質に依存している。芸術家の靈魂はどのくらいこの休符を伸ばしたら良いのかを命令する」⁶。

ここに、靈魂からの命令を「聴く」という控えめな態度がある。「聴く」は音楽の初歩かつ

⁵ 無論、これは生演奏の価値を説明するものであり、録音の存在意義を否定するものではない。

⁶ JIH: r. 3, c. 240. ここで彼が音よりも休符を優先して話している点も、後述の考察のために留意しておきたい。

奥義に他ならない。節制は、その控えめな態度の始まりである。そもそも原動力は別のところにあり、自分はこの場に託された仲介者、という認識である。だから受信待機の姿勢がある。この別な次元から降り注ぐ力を「靈感」と言う人もいれば、ベートーヴェンのように「啓示」と呼ぶ人もいる。もし演奏が単に練習成果の発表で済むものならば、本番中に靈感など必要ない。もし靈感の入る余地がないならば、そこに奇跡は起こらない。

演奏とは奇跡である、とロシア国立モスクワ音楽院のメドゥシェフスキー教授は言う。事実、今そこに奇跡が起こる期待と祈りをもって鍵盤を「弾く」(はじく)のと、ただ定められたタイミングに定められた鍵盤を「押す」のとでは、その音色に天地の差が出るのも当然である。弾かれて生きた音は自然と飛ぶのに対し、押されて死んだ音は不自然にくぐもる。この心から溢れ出る「自然さ」は、ロシア音楽およびロシアンスクールの特長である。自然さは、幼児のように奇跡を信ずる心から湧き出ずる。筆者はロシア人ほど真剣に奇跡を信じて生きている民族を他に知らない。ロシアでは、芸術が栄える所以である。

あるいは現代人は「奇跡などない」と“信じている”かもしれない。しかし偉大な科学者アルベルト・アインシュタインはこう言った。

「人生には二つの道しかない。一つは、奇跡など全く存在しないかのように生きること。もう一つはすべてが奇跡であるかのように生きることだ」。⁷ [5; 72]

つまるところ、心が何に感動し何を喜びとして生きているか、が問題である。モノに追われれば心を忘れる。「あなたがたの富のあるところに、あなたがたの心もあるのだ」(ルカ12:34)。一瞬毎に過ぎ去る人生と音楽を、掛け替えのない「奇跡」と痛感して奏でるとき、そこに一世一代の技による永遠のビジョンが顕現するのである。

演奏家は「音符」を弾くのではない。「音楽」を奏でるのである。楽譜の向こう側にある世界に没入して呼吸するのである。その際、宗教心の欠如した演奏は自分の力を拠り所として動く。音楽の創造力の源泉を、自分の中に見出そうとする。恐らく他の力の存在を知らないか、あるいは得る術を知らない。本来、自分の寄りかかれる存在は自分以上に強力でなければならぬにも拘らず、その助けを欠くため演奏が貧弱になる。

クラシックバレエの動きに顕著なように、「より高く、より永く、より遠く」は分野を問わず古典芸術の志向した理念である。それはいずれ道徳性や精神性、宗教性と結びつく宿命にある。シューマンも「道徳の掟は、また芸術の掟」[6; 239]とし、「人間の心の深底へ光を送ること——これが芸術家の使命である！」[6; 219]と説いた。そのような目に見えない霊的な光は、安易に得られるものではない。修練と修徳が必要である。演奏は、他力が働く可能性を秘めている。風を読み、風に乗り、風と共に舞い上がることができなければ、演奏は光らない。風は、聖書の文脈で神の息吹を意味する(創世記3:8、民数11:31、サムエル下22:11等)。演奏とは、全能者と死すべき人間の織り成す「協働」なのである。

⁷ 『アインシュタインの言葉』弓場隆訳、デイスカヴァー・トゥエンティワン、2015、1頁にも同じ言葉が載っている。原文は以下の通り。“There are only two ways to live your life. One is as though nothing is a miracle. The other is as though everything is a miracle.”

II ラフマニノフの宗教心

さてラフマニノフは、このような音楽の精神的領域についてどのように考えていたのだろうか。それを正しく理解するためには、まずはラフマニノフの世界観の基盤をなした宗教心から掘り返す必要がある。ラフマニノフの精神を支えた彼の信仰に関しては、さほど深いものではなかった、というのがこれまでの通説であった。その理由は単純である。第一にラフマニノフ自身が心の内を晒す人間ではなかったこと。第二に無神論ソ連という時代背景である。実際、人の信仰とは極めて深い問題であるため、外面的行動等によって推し測れるものではない。ましてやラフマニノフほどの世紀の大天才が、激務の渦中でどのような信仰を持っていたかなど、とうてい理解の範疇を超えている。

しかし最近のラフマニノフ研究は、ラフマニノフの信仰の确实性を明らかにしている。それは専門的な作品分析によるだけでなく、遺稿等の資料からも証左されるのである。

近年、ラフマニノフ作品アカデミー版全集学術プロジェクトを起こし世界的なラフマニノフ研究を牽引する V.I. アンティポフ氏 (1955~) が編集した学術雑誌『ラフマニノフと世界文化』(第5回国際学術実践会議論考集、ラフマニノフ庭園博物館、イワノフカ、2013年)には、最新の研究成果が多くあり大変興味深い。特に M.I. アレイニコフ (ロシア国立サンクト・ペテルブルグ音楽院講師) は「ラフマニノフの宗教と霊性について (作曲家の人物描写への加筆)」の中で、生きた信仰の証として次のような事実を列挙している。

①最期の作品である「交響的舞曲」作品45の総譜の最後に「主よ、感謝！」と書いた事実。バッハやハイドンの手稿にも見られるこれらの神への讚美・感謝の書き込みは、「聖金口イオアン聖体礼儀」作品31、「パガニーニの主題による狂詩曲」作品43、「交響曲第3番」作品44などにも見られる (特に後期の大作に多い)。

②幼児期のラフマニノフを可愛がった母方の祖母ソフィア・ブタコヴァが信仰深く優秀で、ノヴゴロド中の上位聖職者も認めた当代一の聖歌権威者だった事実 [1; τ. 3, 426] (「N.M. ストレリニコフの思い出」より。N.M. ストレリニコフはラフマニノフの又従弟)。

③ラフマニノフが数多くの手紙の中で、重要な時に神の御心を仰ぐ信仰表現を用いた事実。以下、無数の例の一部。「僕はまだ書き上げていないけれど、神の助けによってこれを成就することを望んでいる」(A.V. ザタエヴィチへの手紙 1898年10月26日) [1; τ. 1, 282]。「私はとても忙しく、とても疲れています。今こそ私の切実な祈りです。主よ、力と忍耐を送り給え」(Z.A. プリザイトコヴァへの手紙 1909年12月12日) [1; τ. 1, 484]。「君はたぶん聞いたでしょう。僕が自宅で倒れてひどい怪我をしたことを (何も壊さなかったのは神の救い)」(S.A. サーティナ⁸への手紙 1939年6月13日) [1; τ. 3, 153]。「疲れた！非常に疲れた！今ほど疲れたと感じたことがあったか思い出せない。(中略)でも衷心から神に感謝して君に言うよ。演奏会の最中にはより力強く感じるんだ」(S.A. サーティナへの手紙 1941年1月27日) [1; τ. 3, 188] 等々。

④十字を描く (「十字を切る」の正教用語) という正教徒の慣習を守っていた事実。以下、例。初孫ソフィアと生後初対面の後、「私は孫娘に十字を描いて、数回キスしました。もうすっか

⁸ S.A. サーティナ (1879-1975) はラフマニノフの義理の妹 (かつ従妹)。植物学者。博士。大作曲家を助けた。

り愛してしまったので」(S.A.サーティナへの手紙1925年9月2日)[1; t. 2, 180]。また逆の立場になった際にこう書いている。「旅立つ私へあなたが十字を描いてくれたとき、この上もなく感動しました」(アントニン神父への手紙。1927年3月20日)[1; t. 3, 206]。

⑤形式的な信者にはない敬虔さ、つまり教会の機密(秘跡)を重んじていた事実。以下、例。恩師ズヴェレフの埋葬後、「昨日、彼を埋葬しました。ひどく残念です。毎年、昔からの音楽院の家族が減っていくのです。と同時に世の中から良い人が減っていくのです。(中略)寂しくて残念です。(中略)彼は領聖[聖体血拝領]をしないで死んだのです。約10年も領聖せずに。なおのこと残念です!……」(スカローン姉妹への手紙1893年10月3日)[1; t. 1, 227-228]。S.A.サーティナはこう証言する。「彼[作曲家]は結婚する以前、一度ならず私に教会へ同伴するよう求めました。そして齋[肉魚等を断つ節制。領聖前の規則]をしたときは、齋をしていることを家の誰にも言わないよう要求しました」[7; t. 1, 499]。ちなみに妻ナタリアの証言によると、ラフマニノフ自身、永眠直前に領聖している。[7; t. 2, 331]

アレニコフは他にも、ラフマニノフがロシアの内外を問わず神父とゆっくり話し込んでいた事実や、教会を通して行った莫大な慈善活動(その中には著名なベルジャーエフやブルガコフ神父も講演をしたパリの聖セルギー神学校への支援金4万フラン(現在の相場で約250万円)を含む⁹⁾等の証拠を、確かな出典を示して引用している。

その上で、アレニコフはラフマニノフが宗教的ではなかったとする旧説の根拠¹⁰⁾に対して「キリスト教史が示す通り、試練や疑惑、誘惑や転落は、使徒や聖人でさえ避けられなかったことである。それなのにラフマニノフのような平信者に対して、故意に高めた基準でアプローチする必要があるだろうか」と問いかける。そしてラフマニノフとその作品の宗教性を示す重要な素質の一つとして、巨匠の「誠実さ」を挙げている。[8; 18-23]

さらにS.G.ズヴェレヴァ女史の「ラフマニノフの1930年代半ばの作曲計画」には、ドイツの印象派画家ステール(Robert Sterl 1867～1932)がラフマニノフと共に復活祭へ参列した記念に描いた水彩画「クレムリンの復活祭夜のイルミネーション」の複写が載っている[9; 35]。この絵画は作曲家に捧げられたもので、「セルゲイ・ラフマニノフ氏へ。1914年の復活祭の思い出に。ロベルト・ステールより贈呈」とサインが入っている。また、この時の様子を詳しく伝える手紙も残っている。[1; t. 3, 395]

以上の資料は、口が重かったラフマニノフの宗教心を立証するものである。しかし本来ならば、信仰に関するような深い精神的領域ほど、彼の作品や録音を通してこそ聴き取るべきものである。「作曲家が音楽で表現すべきことは母国の精神、愛、信仰」[1; t. 1, 145]とラフマニノフ自身が言う通り、音楽にこそ作曲家の最深部が隈なく表現されているからである。最晩年に「私の音楽は、愛や苦しみ、悲しみや宗教心を語ったものなのです」¹¹⁾と告白した通り、ラ

⁹⁾ ちなみに、このような規模の支援金をラフマニノフが同胞に送り続けたことは今や周知の事実である。それは何も宗教施設に限ったことではなく、音楽院や音楽施設、戦時中のソ連軍や個人宛など、事実を立証する資料は膨大な数に上る(筆者の恩師メルジャノフ教授も軍役中に見たと証言した)。

¹⁰⁾ ラフマニノフは1915年、敬愛していたスクリャーピンと恩師タネーエフを続けて亡くした落ち込みから、死を恐れ、教会が教える死後の人間存在を受け入れないと言った、というシャギニヤンの証言(Шагинян М. С. // Воспоминания о Рахманинове. т. 1. с. 140-141)。またラフマニノフが、自分を救ってくれたダーリ博士から貰ったお守りを大切に持ち歩いていた点(ЛН: т. 3 с. 103等)。

¹¹⁾ ЛН: т. 1, с. 147. 1941年12月、フィラデルフィアの《The Etude》誌に掲載された記事より。

ラフマニノフは音楽の精神性を重視していたが、その靈感が湧き起こる創造力の源についてはどのように説明しているのだろうか。

Ⅲ ラフマニノフの創造力の源

1) 神聖な閃き

1927年、靈感の源を問う B. K. Roy のインタビューに対し、54歳のラフマニノフは「靈感を与える源を分析するのはとても難しい」と断りつつも、次のように話している。

創作に靈感を与える源を分析するのはとても難しいことです。ここでは沢山の要因が重なり合って作用するのです。そして、言うまでもなく、愛です。愛は衰えることのない靈感の泉です。愛の靈感に及ぶものは他にありません。「愛する」とは、つまり幸福感と能力を一つに結ぶことです。それは知的エネルギーを開く刺激となるのです。大自然の美しさと荘厳さも創作を助けます。私は韻文から靈感を受けます。音楽の次に最も愛するのは韻文です。我々がプーシキンはとびきりです。シェークスピアとバイロンもロシア語訳で常に読んでいます。いつも手元に持っているのは詩です。韻文は音楽に靈感を与えます。何故なら韻文そのものに音楽がたくさん含まれているからです。音楽と韻文は双子姉妹のようなものです。美しいものはすべて助けてくれます（と言いながら、日頃は口元の奥に隠した微笑みをラフマニノフは浮かべた）。美しい女性は勿論、靈感の永遠の泉です。しかしあなたは彼女から遠くへ逃れて一人ぼっちでなければいけません。でないと何も創れないし、何も成し遂げられませんから。あなたの心と意識のなかに靈感を抱き、靈感を与える女性を想っても、創作のためには独りきりで常に自分自身と向き合っていなければなりません。本物の靈感は内面から来るべきものです。もし内面に何も無いならば、外からのものは何一つとして助けにならないでしょう。もし創作の賜物である神聖な閃きが芸術家の懐で燃えていなければ、どんな優れた文芸傑作も、どんな偉大な絵画作品も、どんな大自然の壮観も、ほんの微々たる結果すら生み出すことはできないのです。[1; t. 1, 94-95. 強調筆者]

ラフマニノフは「ここでは沢山の要因が重なり合って作用するのです」とし、靈感の源など一概に言えないとした上で、それは「言うまでもなく、愛です」と答えた。そして「愛は衰えることのない靈感の泉」であり、「愛の靈感に及ぶものは他にありません」と強調した（さらに「韻文」や「美しいものすべて」から靈感を受けると認めている）。

しかしその上で、まるで以上の外発的な靈感をことごとく否むかのように「本物の靈感は内面から来るべきものです」と言い、その賜物は「神聖な閃き」であると述べた。

インタビューという場では通常、質問者の理解力に合わせて答えるものである。紳士的なラフマニノフにとっては尚更であろう。そこで次の定義が目される。この定義こそ、この「神聖な閃き」を理解する糸口を与えているからである。

2) 音楽の定義

59歳のラフマニノフは「音楽の定義」を問う質問状に対して次のように書いて返送した。

上掲のインタビューから5年後のことである。ここでは上掲の内容が詩的に洗練され、音楽の核心が明らかにされている。

音楽とは何か、ですって？！
それは静かな月夜の晩、
それは木の葉のそよぐ音、
それは夕暮れ遠く響く鐘、
それは心に生じて心へ伝わるもの、
それは、愛！
音楽の姉妹は韻文、
そしてその母は——悲哀。¹²

ラフマニノフはここで音楽の根源に触れ、「その母は——悲哀」と言った。この一句に当惑を覚えない人はいない。そこで以下、この意味のありかをじっくり考察する。

「音楽とは何か？」に対するラフマニノフの回答は、作曲家らしい見事な構造で書かれている。一行目から最終行まで徐々に意味内容の水準が上がっていき、最後は偽らざる言葉としてストレートに「悲哀」と書いた。

ラフマニノフはまず「音楽」の比喩を三つ描いた。一つ目の「静かな月夜の晩」は、驚くべきことに音無き静寂である。あたかも音自体を否定し、月の照る静かな闇こそ音楽の第一原理とする奇抜さは、否定神学をさへ彷彿とさせる発想である。確かに多くの音楽家も認める通り、音楽は静寂の上こそ成り立っている¹³。音楽は、月夜の晩のごとく仰がなければ気付かないような繊細なもの、日常的な喧噪を超えた存在といえよう。聴覚は静寂を聴き届けるほど研ぎ澄まされてはじめて、音楽を受容できる体勢になる。演奏が「音」で「静寂」を奏でる、という矛盾した行為ならば、それは「時」で「永遠」を、「朽」で「不朽」を、「現世」で「来世」を、

¹² JIH: r. 2, c. 343. 「音楽の定義」を著名音楽家に問い集めた質問状（1932年12月13日付）に対して、ラフマニノフ自身が回答した文章。回答の元となった質問状は以下の通り。「親愛なる Mr. ラフマニノフさん、音楽とは何でしょうか？私が交流した音楽専門家との会話においては、そのテーマが一度ならず音楽の哲学的解釈に及びました。それもそのはず、そもそも音楽とは電気の出現よりもはるかに神秘的なものだからです。実際に、私は沢山の興味深くしかも相反し矛盾した音楽の定義を得ましたので、このテーマに関する特徴的な見解をまとめて編集し始めました。その最終目的は、作曲家、演奏家、教師、学生、知識人、心理学分野の研究成果に興味あるすべての人への財産とするためです。あなたが、この考えさせる課題に賛成してくれることを期待します。私にとっては、あなたの回答を私の文集に入れることができたら格別に光栄なのです。この文集は最も価値のある重要な業績となり、優れた音楽家のみならず、文豪、哲学者、実業家のパトロン、政治家にも提示できるものになると保証します。どうか、あなたの音楽の定義を私にお与え下さい。あなたが音楽へどう対するか、音楽に関わる過程をどう評価するか、という意味ではなく、あなたにとって音楽がどのような意味を持っているか、を抽象的に書いて下さい。私の知る限り、似たような試みは今までに誰一人として着手したことがないため、私はあなたが好意的に協働して下さい、音楽芸術界において作曲や演奏に従事する人々へ益をもたらして下さいことを期待しています…。誠意をもってあなたの、ウォルター E. コンス」[1; r. 2, 550-551（強調筆者）]。

¹³ ちなみに大阪大学の中野珠実准教授による「まばたき」の研究成果によると、視覚の場合、脳の「DMN」（デフォルト・モード・ネットワーク。内的な情報処理に向かう能領域）と「注意の神経ネットワーク」（自発的にどこに注意を向けるかを制御している能領域）の交替が、瞬き（完全な暗闇）において生じている。この「完全な暗闇」に等しい働きを、聴覚の場合には休符や間（完全な静寂）が演じているとメドウシェフスキー教授は言う。

「死」(=死すべき存在)が「不死」を、奏でることと言える。シェリングの概念として知られる「芸術とは無限なるものを有限なる形式の中で表現する」の通りである。

二つ目の「木の葉のそよぐ音」は、自然界に生じるファジーな安らぎを指す。その静かな音色は単調なようで多彩である。青葉の擦れ合う音の心地よさと瑞々しさ。それは川のせせらぎのように穏やかで、目に見えない「風の動き」を語る。風が、神の息吹やその臨在を比喻することは先述した通りである(第I章参照)。

三つ目の「夕暮れ遠く響く鐘」は、人間の宗教的な営みを指す。ラフマニノフがこよなく愛した晩禱を告げる教会の鐘である。それは人の心を神に向ける音であり、一日の終わりに永遠を想う時を刻む音である。一つ目と同様、その素描は夕暮れのため薄暗い。音楽を聴くということは、ひとまず目の課題から退き、目を「見えないもの」に向けることだからであろう。それは言葉や教訓など、大事な何かを聴き取る姿勢に似ている。「信仰は聞くことに始まる」(ロマ10:17)、この「聞くこと」を養うのが音楽である。音楽が心の深い部分に関わる所以である。

以上、三つの比喩に共通することは、そのどれもが見過ごされやすい静寂ないし弱音であるという点だ。そこには幅広い遠近感があり、宇宙と人類の営みがあり、東洋的な閑寂枯淡の趣さえある。不思議なことに、侘び寂びの和文化に通じる美意識がなかろうか(露文化が、欧州文化よりも和文化に近いことは確実である)。山田耕筰がラフマニノフに「東洋的なあらはれがある」[4; 9]と言ったのは単なる偶然ではない。

その注意深く研ぎ澄まされた聴覚は、次に音楽の存在論的次元に触れ、音楽は「心に生じて心へ伝わるもの」と言った。音楽は人の精神界に生じ、それは同じ精神をもった人間へ向かう存在だと言う。確かに、音楽は人と人との間に客体として存在しえず、以心伝心の交わりに息づく。客体として存在しえるのは楽譜や音(ないし音響)ではあっても、音楽ではない。毎瞬毎秒、生滅する運命にある音楽は、以前から以後への変遷と統一性を記憶しつつ認識する能力をもった精神の中にしかその全体像が現れない。このような生命感に満ちた音楽の神秘性に触れた上で、ラフマニノフは躊躇わずに「それは愛!」と言い切った。愛こそ、人と人との心をつなぐ礎だからである。

その愛である音楽に最も近いものとして、「その姉妹は韻文」と言った。「韻文」の原語は「ポエジー」であり、リズムの規律をもたない散文に対する対語である。「ポエジー」の意味は広く、韻文以外に「詩歌」「文芸」「詩情」「詩魂」「詩のように美しいもの」の意味がある。韻文に息づく律動と呼吸感、そこで謳われる洗練された世界、さらにその内容と意味が「音声」によって表現される点が音楽に近く、音楽の姉妹と呼ぶに相応しい。

以上の文脈の結尾に、つまり音楽の定義のクライマックスとしてラフマニノフはついに音楽の原点を明かす。「その母は——」と音楽の源に言及し、「悲哀」と書いた。もしこれを換言すれば、ラフマニノフの音楽は「悲哀」から生まれた「愛」となる。悲哀から生まれる愛といえは、十字架上のキリストを彷彿とさせる何かがある。とはいえ、なぜ「悲哀」が母なのか。その謎を解明すべく、悲哀の意味を掘り下げてみたい。

3) 「悲哀」の意味段階

悲哀には三つの意味段階がある。それは対照的な「喜び」との距離によって区別できる。

i) 世の悲哀

悲哀と聞いてまず思い浮かぶのは「楽しさ」の対語としての悲しさである。それは多くの場合、個人的な理由に基づく悲哀であり、意味としては「落胆」や「悔しさ」に近い。最も一般的な「悲哀」の捉え方であり、多くの場合この意味における悲哀に喜びは無い。

ラフマニノフが生きた時代は、帝政ロシアの崩壊と二つの世界大戦を跨ぐ時代であった。文豪ドストエフスキーの名句によれば「不信と懐疑」の時代であり、楽しさに溢れた時代ではなかった。その中で、ラフマニノフはロシアの幸福な日々を追想しつつ、その祖国に帰れなくなるという過酷な運命を背負った。この傷が、作品に色濃く反映されていることも事実である。

そのためか、従来、ラフマニノフの「悲哀」は失恋や祖国追放の苦しみ等、現世的な理由を強調して理解される傾向があった。この悲哀を単純に言うところ「思い通りにならない悲しさ」である。誰もが経験する若き日の失恋や挫折による悲哀は、彼の名曲「いや、お願いだ、行かないで」作品4-1に見るまでもなく、ラフマニノフも当然、体験した悲哀である。しかし59歳のラフマニノフが「音楽の母」と呼んだ悲哀が、この意味に限定できると言えるだろうか。というのも祖国を離れた後、ラフマニノフはその悲しみの中でどうなったか。生活の必要に迫られていたとはいえ、10年間も一音たりとも曲が書けない状態に陥ったのである。世の悲哀は、人から創造力はおろか生きる力すらも奪うことがある。最悪の場合、絶望から自死まで導くものである。聖書も「世の悲哀は死をもたらす」(コリ二、7:10)と断じている通りである。

ii) 道徳的な悲哀

次に、個人的な悲哀というよりも集団における義の意味が含まれる悲哀がある。喜劇に対して悲劇と言うように、芸術界でもよく取り上げられる悲哀である。この悲哀は、人々の間に「世の悲哀」に対するような拒否反応を起こさせない。むしろ人は時に、ドラマティックな悲哀を必要としているのかもしれない。思うようにならない悲しさ、ではなく、「義務遂行上の悲しさ」である。ここでは自我よりも人道的な理想が優先される。それは意志の力の業であるが、自我の突破までは至らない。多くの“格好良い”作品が証するまでもなく、ラフマニノフにとってこの悲哀は決して縁遠いものではなかった。

この段階から、悲哀の向こう側に喜びが見え隠れするようになる。義務完遂は喜びをもたらすからである。このように悲哀と喜びは昇華するほどに表裏一体化し、やがてシューベルトの名句に似た境地に至る。「僕が愛を歌おうとしたら、それは苦しみになった。苦しみを歌おうとしたら、それは愛になった」。古今東西、生むということ(出産・創作)は、苦しみと喜びを伴うのである。

この段階までは、人間の力のみでも到達可能な領域である。しかし人間の力だけでは到達できない領域がある。それが、霊的な悲哀である。

iii) 霊的な悲哀(神の御心に適った悲哀)

これは「自己満足」の対語としての悲哀である。ここで悲哀の意味は「世の悲哀」のそれと逆転する。世の悲哀は自我(自己中心性)に基づく悲哀であった。対して霊的な悲哀は自我を中心とするのではなく、神を中心とする。この悲哀は思うようにならない悲しさ、でもなければ、義務遂行上の悲しさ、でもない。それは「どんなに義務を成し遂げても、理想には及ばない自覚からくる悲しさ」である(ルカ17:10参照)。それは痛悔に伴う悲哀であり、真実によ

る悲哀であり、信仰ゆえの悲苦である。この悲哀はクリスチャン特有の悲哀と呼べるほど、聖書にも頻繁に出てくる。「義人には憂^{うれい}多^{おほ}し、然れども主は之^{しか}を悉く免れしむ」（聖詠 33:20 / 詩編 34:20）。「あなたがたには、キリストを信じることでなく、キリストのために苦しむことも、恵みとして与えられているのです」（フィリピ 1:29）。「あなたがたには世で苦難がある」（ヨハネ 16:33）等。この悲哀は痛悔の深みを導き、「自分の弱さ」を覚醒させる。¹⁴

晩年、想像を絶する仕事量による過労と硬化症に苦しみながらラフマニノフは「自分の生涯にでき得ることのすべてをやり遂げなかった」¹⁵という自責に苛まされていた。しかしこの言葉が発せられたのは、交響曲第3番に取り組み、欧米各地で59回の演奏会が予定されていたシーズンである [10; 57]。この尋常ならぬ自分自身への厳しさは、その高い理想からきた「霊的な悲哀」の証であろう。

聖人は、常人よりも明瞭に自分の罪が見える、と言う。それは聖師父の伝統によれば、ちょうど服装が高級になるほど、些細な汚れが気になるのと似ている。汚れた服装に付く些細な汚れは気にならない。同様に心も清まれば清まるほど、自分の汚れ（教会ではそれを「罪」と呼ぶ）がはっきりと見えるようになる。この自覚から生じる悲哀を、使徒パウロは「神の御心に適った悲哀」と呼び、次のように「世の悲哀」とは明確に区別した。「神の御心に適った悲哀は、取り消されることのない救いに通じる悔い改めを生じさせ、世の悲哀は死をもたらします」（コリ二、7:10）。

この悲哀は、喜びと無縁な悲哀ではない。それどころか霊的な喜びをもたらし可能性を秘めた魂の悲哀である。

4) 分析法の根拠

以上の分析は、メドゥシェフスキー教授から聞いた一つの寓話に基づく。この寓話は度々想起され、筆者の研究に多大な影響を及ぼしてきたため、分析法の根拠として記しておきたい。その寓話とは次の通りである。

男が三人、大きな石を右から左へと運んでは積み重ねていた。彼らに対し、通りかかった人が「何をしているのですか」と尋ねた。三人はそれぞれ次のように答えた。一人目はつまらなそうに答えた。「食べるための仕事さ」。二人目は汗を拭いながら答えた。「家族を養っているのさ!」。三人目は喜びながら答えた。「神殿を建てているのだよ!」。三人共、全く同じ労務にあったが、その目的と心の状態が全く異なっていた、という教訓である。

正教会の伝統ではこれを人間の三組織（体、心、魂）の特質になぞらえて理解する。上記の三人は各々その所属組織の性質を表し、三者三様の目的と「心の状態」を示している。心のあり方が、労苦の意味を変え、人生観を変える。逆に言えば、世界は心のあり方次第で、天国にも地獄にも成り得るのである。

ちなみに新約聖書の文脈において「神殿」とは、生ける神の宮、転じて身体ないし人生その

¹⁴ 近現代ロシアの長老ニコライ・グリヤノフ長司祭（1909~2002）は、この状態を有名な詩で言い当てた。「悲嘆に暮るるわが心、われ主の旨を為さぬなり。ゆえに閉じたる救いの戸、主へゆく道も塞がれり。塞ぎ阻むはわが私欲、その規模すでに大森林。そは年ごとに増ゆる故、こは心痛の住処かな」。また、この状態の極みを穿つ名句として、聖山アトスの聖シルアン（1866~1938）が主から得たという名句がある。「汝の頭脳を地獄で縛り、なおかつ絶望するなかれ」。

¹⁵ JH: r. 3, c. 61. 1935年10月26日ヴィリシヤウへの手紙。「音楽の定義」を書いて3年後の言葉である。このような自責の言葉は概してラフマニノフに多いが、その傾向は晩年になるほど強まっていく。

ものを指す（コリ二6:16等）。したがってこの寓話の「神殿を建てる」は、単に物質的な神殿、実質的な目標を意味するだけではない。「神の御心に適った人生を創っている」というニュアンスも含まれる（エフェ2:19-22参照）。この寓話には、人が従事することの深い意義が秘められている。神殿を建てる、家を建てる、という表現はまた、正教会の聖伝において「徳を建てる」の隠喩としても使用される。

同じ様に、「悲哀」にも三つの意味段階がある。どれもラフマニノフの音楽に認められる側面だが、晩年の作曲家が「母」と呼んだ悲哀は「霊的な悲哀」と見て妥当だろうか。この点を以下、検証してみたい。

Ⅳ ラフマニノフの「霊的な悲哀」

まずラフマニノフ自身が別の角度から「音楽の源」について述べた言葉を顧みる必要がある。これは36歳のラフマニノフが革命以前、まさに演奏法について述べた「優れたピアノ演奏に典型的な10の特徴」の中から、終章「生きた閃き」の概要である（1910年3月、「The Etude」誌に初掲）。ここで巨匠は、靈感のもたらす喜びについて触れている。

あらゆる優れたピアノ演奏には、極めて重要な閃きがある。思うにこの閃きが、個々の名曲解釈を生きた芸術作品へ変貌させるのだ。閃きはある時点にのみ存在し、説明できるものではない。例えば技術的水準の等しい二名のピアニストは、同じ作品を弾くことができる。一方の演奏は退屈で生命感がなく冴えない。もう一方は得も言われぬほど魅惑的である。思うに後者は、生気が漲って躍動しているのだ。そして聴衆に興味を抱かせ、靈感を与える。単純な音符に命を吹き込むこの重要な閃きとは何だろうか。[1; t. 3, 239 強調筆者]

そしてこの閃きを「靈感」と呼び、次のように指摘する。

作曲家は、創作時に間違いなく靈感を帯びているため、その時に味わうのと同じ喜びを奏者が体験したら、何か新鮮で非凡なことが演奏に入り込む。思うに、その演奏は驚くほど活気づいて力を帯びるだろう。[1; t. 3, 239 傍点筆者]

このように靈感が「喜び」をもたらす以上、その喜びを受胎できる母は「世の悲哀」ではない。むしろ「霊的な悲哀」である。そして、そのように活気づいて演奏できるようになれば「技術的な至らなさは許される」とし、「生きた閃き」の結論をこう締める。

つまるところ、非常に大事な生きた閃きとはまさに靈魂¹⁶である。靈魂は音楽の中で最高の表現が出ずる源である。[1; t. 3, 240 強調筆者]

¹⁶ 原語は душа であり意味が広い。ごく普通に「心」とも訳せる。しかし意味内容と文脈、語調および時代背景から「靈魂」が適切と判断した。参考:1992年版『岩波ロシア語辞典』では「①心、胸中、腹（の中）。②靈魂、靈、魂。③（人の性格・特徴としての）心、気立て、気質、人柄。…等々、計9点」。しかし1977年第4版『コンサイス露和辞典』では「①靈魂、魂、命。②気質、気立て；根性；ある気質の人。③本質、精髓。…等々、計10点」である。

ラフマニノフは「非常に大事な生きた閃きとはまさに靈魂」であり、靈魂こそ「音楽の中で最高の表現が出ずる源」と断言した。この靈魂とはロシア文化を支えた正教によって涵養された靈魂であり、芸術だけでなく「修練と協働の神秘」を知悉した「ロシア魂」であった。

「何を求めるよりも神の国とその義を求めよ」（マタイ 6:33）と主は諭し、その「神の国は実にあなたたちの内にある」（ルカ 17:21）と示した。この聖句を敷衍して、シリアの聖イサアクは次のように説く。

「自分の内の倉へ入るよう努めよ。そうしたら天の倉を見出すだろう。なぜなら前者も後者も同一だから、一方へ入れば両方とも見出せる。天国への階段は君の内に入り、君の心の中に秘められている。罪から離れて自分自身の中に潜れば、そこに上るための上昇の道を見出すだろう」。[11; 16]

ラフマニノフも「非常に大事な生きた閃きとはまさに靈魂」「本物の靈感は内面から来るべきもの」[1; r. 1, c. 95]と述べた以上、この生きた閃きを受ける「内の倉」を体験的に知っていた。内の倉とは、心の奥深い秘所、つまり靈魂を指す。ラフマニノフが音楽の母と呼んだ「悲哀」も、この意味の射程で捉える必要がある。

どの作品にも明らかのように、ラフマニノフの悲哀は絶望を招くものではない。むしろそれを通して癒しや平安をもたらし、喜びや勇気に満ちた異次元のエネルギーを受けとる契機となるものである。つまりラフマニノフの「悲哀」とは、靈感を受けるための「心の状態」であった。まさに「優れた演奏のためには深いことを多く思索する必要がある」¹⁷、「音楽は深い感情を呼び起こすものでなければならぬ」¹⁸と言いつつラフマニノフ自身が「音楽の母は悲哀」と言う時、そこには自我による「世の悲哀」や意志の力による「道徳的な悲哀」よりも、もっと深い意味の広がりがあったはずなのだ。

靈的な悲哀、即ち「神の御心に適った悲哀」とは「神殿を建てる悲哀」であり、それは「徳を建てる悲哀」と同義であった（第三章 3 iii～4 参照）¹⁹。言うまでもなく、ラフマニノフは世紀のヴィルトゥオーゾ²⁰（超絶技巧の「名人」の呼称）であった。この呼称は「徳」（virtue）から派生した言葉である。その理由をロシア国立モスクワ音楽院のネルセシアン教授は「困難の克服、そして勝利」と説く。与えられた才能^{タラント}を磨き上げるには悲苦を伴うが、その分その腕前は「徳」と認められるのである（マタイ 25:14~20）。しかも「ロシアからの亡命音楽家で最も成功していた」[10; 54] ラフマニノフの場合、その腕前で得た巨額の収益を貧窮する祖国の同胞への援助に充てただけではない。その徳行を、決して自ら語ることをしなかった。

徳にも目に見える徳（外面的な徳）と目に見えない徳（内面的な徳）がある。外面的な徳は虚栄に走る危険性があるのに対し、内面的な徳はそのような過ちを戒める。B. ニキーチンによると、ラフマニノフの家庭では「le péché d'orgueil」²¹（高慢の罪）という警句があった [12;

¹⁷ JIH: r. 3, c. 240（強調筆者）

¹⁸ JIH: r. 1, c. 114（強調筆者）

¹⁹ 徳の必要性については以下の聖句等を参照。「信仰には徳を、徳には知識を、知識には自制を、自制には忍耐を、忍耐には信心を、信心には兄弟愛を、兄弟愛には愛を加えなさい」（ペトロ二 1:5）。

²⁰ 19世紀の代表的ヴィルトゥオーゾこそ、F. リストである。しかしリストはピアノの演奏活動を36歳（1847年9月）で打ち切った。対してラフマニノフは永眠する1か月前（69歳）までピアノを演奏し続けた。

²¹ これがフランス語であるのは、革命前のロシア上流階級の慣習である。正教会の伝統では、高慢は謙遜の真逆のため、あらゆる罪の原点とされる。「神は、高慢な者を敵とし、謙遜な者には恵みをお与えになる」（ペトロ一 5:5）。

22]。これは内面的な徳を慮る生活を示す。天賦の偉才と社会への貢献活動によって華やかな成功と功德を取っていたラフマニノフが、自身の受けた教養からこの点にも注意を払っていたことは想像に難くない。それは謹厳な彼の人格が物語る通りである。

以上から次のように考えられる。ラフマニノフが音楽の母と呼んだ「悲哀」は、「世の悲哀」のみに意味を限定した消極的な悲哀ではない。むしろそれは「創作の喜びをもたらす靈感」の待機状態であり、修練や徳に伴う積極的な意味での「霊的な悲哀」であった。このような因果関係を、シリアの聖イサアクが見事に定義している。

「徳とは、悲哀を生むものだ。その悲哀から謙遜が生まれ、その謙遜に恩寵が降る」[11: 235]。²²

これぞ、ラフマニノフが示した「悲哀」のありかではなくて何であろう。実際にラフマニノフは徳を求めて生きたからこそ悲哀と道連れになったのであり、その悲哀に耐えたからこそ心碎かれ、恩寵（＝生きた音楽）が与えられたのだ。²³

V 結論

音楽の創造力の源は神秘である。その神秘を取ってラフマニノフに基づいて構図にするならば、以下になるだろう。

音楽の創造力を得るためには「独りきりで常に自分自身と向き合っていないといけない」。節制や修練は余分なものを削ぎ落とし、精神を集中させるからである。修練や徳による「霊的な悲哀」は、靈感の受け皿を作る。ちょうど虫眼鏡で絞られた日光が火花を散らすのと同じように、絞られた心に「生きた閃き」が起こる（露語の「閃き」(искра)とはもともと「火花」を意味する)。この靈感は作曲者にも演奏者にも創造の喜びをもたらすが、飽く迄も受け皿(母)となるのは悲哀、という構図である。もちろん現実には、構図通りに行くとは限らない。何せ「風は思いのままに吹く」(ヨハネ3:8)のであるから、計画通りにすべて行く訳がない。私達は「人智を尽くして天命を待つ」しかない。ラフマニノフも「閃きはある時点にのみ存在し、説明できるものではない」と言ったのはこのためである。

ラフマニノフによれば、音楽とは心に生じて心へ向かう愛である。その愛(音楽)は、悲哀のうちに生まれることから十字架上の愛を、「生気が漲って躍動」することから生命の源(創造主)を暗示する。愛の創造主から送られてきた泉、それがラフマニノフの音楽なのである。その音楽が、愛の創造主から送られてきた恩寵という証しに、ラフマニノフは創造力の泉を「愛の靈感」や「神聖な閃き」と呼んだ。しかもその真実を次のように熱を込めて強調する。「も

²² この定義を、聖イサアクは次のように敷衍する。「徳を慮ることを決め、神を畏れて厳しく生きる時、悲哀なく毎日を過ごすことなどできない。なぜなら徳は悲哀を伴うからだ。悲哀から逃げる者は、無論、疑いなく徳からも離れる。もし徳を求めらるなら、あらゆる悲哀に自分を委ねよ。なぜなら悲哀は謙遜を生むからだ。神は、心が慮りなくあることを求めている。慮りなくありたいと願う者は、自分の利口さで神の御旨の外にいる。慮りとは身体的なそれを意味するのではなく、徳に従う者を見舞う困難さを意味する。真の知、つまり神秘の啓示に至るまでは、試練を通して謙遜へ近づこう。悲哀なくして自分の徳に生きる者には、高慢の扉が開かれている」[11: 236]

²³ 聖書も次のように示している。「悲しみ、嘆き、泣きなさい。笑いを悲しみに変え、喜びを愁いに変えなさい。主の前に遜りなさい。そうすれば、主があなた方を高めて下さいます」(ヤコブ4:9-10)。「はつきり言うておく。あなたがたは泣いて悲嘆に暮れるが、世は喜ぶ。あなたがたは悲しむが、その悲しみに喜びが変わる」(ヨハネ16:20)等。

し内面に何も無いならば、外からのものは何一つとして助けにならないでしょう。もし創作の賜物である神聖な閃きが芸術家の懐で燃えていなければ、どんな優れた文芸傑作も、どんな偉大な絵画作品も、どんな大自然の壮観も、ほんの微々たる結果すら生み出すことはできないのです」[1; r. 1, 95]。

心に耳を傾けたラフマニノフは、そこに響く内なる声を聴き「自分の中で聴こえている音楽をできるだけ自然に紙の上書きつけた」[1; r. 1, 147]。そして神を求める悲哀の中で、まさに音楽が神から降ってくることを自覚していた。その事実は、次の名句が示している。「私に与えられた才能は神のお陰、偏に神様のお陰なのです。神なくして、私は何物でもないので」²⁴。この「何物でもない」は、ничто（「無」「空」「無価値」）であり、「何者でもない」（никто）ではない。ラフマニノフは、自らの人間性すらも否定するような語調でもって「神なき自分の空しさ」と「神への感謝」を言い表した。

このような「霊的な悲哀」の度合いは、ラフマニノフの内面で晩年になるほど深まっていったことを付言しておく必要がある。再掲になるが、死の2年前（ほぼ68歳）の手紙には彼の極度の精神状態が吐露されている。「疲れた！非常に疲れた！今ほど疲れたと感じたことがあったか思い出せない。（中略）でも衷心から神に感謝して君に言うよ。演奏会の最中にはより力強く感じるんだ」（S.A. サーティナへの手紙 1941年1月27日）[1; r. 3, 188]。ここにあるのは、功績の頂点にあって自信に溢れた舞台人間の姿ではない。使命のために粉骨砕身し、弱さの自覚から神に祈りつつ舞台上に上り続けた謙虚な芸術家の姿である。でなければ、舞台上で湧いた力に対して衷心から神に感謝することなどできない。

以上は、筆者の演奏活動を通して明らかになったものである。それはラフマニノフを外から調べた（言行動・楽譜・録音等の調査）だけでない。その声ならぬ心（作品）を細部まで熟視して諳んじ、その機微を心で無数に反芻して内から捉え、この手と全身全霊の運動によって肉薄し、舞台上で然るべき靈感を希う蓄積の上に啓けた創造力の法則である。ラフマニノフでさえ「究極的には、生きた交流の中で教師が伝え得るすべてを、誰一人として紙面で語り尽くすことはできない」[1; r. 3, 232]と述べたように、この法則はとても言語表現に適うものではないが、奏者にとっては演奏という掴み所のない渦中において一つの指針となる。

そもそも奏者は、何に寄りかかって舞台上に上るのか、何を目指して弾くのか。奏者自身の心の動きを、何に合わせたら良いのか。事実、どちらかということに喜びよりも悲哀のある時の方が、結果として生きた演奏になることが多い（だからリハーサルで上手くいくのは危険である）。悲哀の中にいる方が、ずっと通る感覚があり、心底からメロディーが、歌が、音楽が、自然な歌い回しと強弱緩急をもって自ずと溢れてくる。自分で弾いているのではない。自分が弾こうとしているのでもない。弾いている本人が、思わず眼前に現れる奇跡に瞠目するのだ。これは長い病床やスランプの後など、弱まった精神状態の後に顕著な現象である²⁵。心がより貧しい状態の方が、天からストレートに恩寵が降ってくる。勿論、これは奏者の意向によって大いに異なる精神的領域だが、筆者の経験では悲哀（悔改）に向かった方が、結果的に喜びが降ってくる。「泣く者は幸いなり」（マタイ5:4）は誠である。実に音楽とは、感極まって自然

²⁴ 1933年、ブリュッセルにおけるインタビュー。「音楽の定義」を書いた年の翌年にあたる。

²⁵ 他にも別離や永別、また個人的には教会祈禱（晩禱や領聖）の後などに靈感が豊かに降ってくる。「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）。

と溢れ出る涙に似ているのだ。

音楽——「それは、愛！」だと言う。ならば、演奏とは愛を放つエネルギーである。何も演じる必要はない。表現しようと力む必要もない。ただすべてを天に委ね、心に響く溢れる愛を、溢れる涙を音に託す。「^{いっそう}演奏」——まさにこれこそ、演奏の境地なのだから。

引用文献

- [1] Сергей Рахманинов. Литературное наследие в 3 томах. Составление, редакция, предисловие, комментарии и указатели З. А. Апетян. Издательство «Советский композитор», Москва, 1978.
- [2] アルク出版企画編『小澤征爾大研究』春秋社、1990。
- [3] Преподобный Варсонофий Оптинский. Беседы. Келейные записки. Духовные стихотворения. Воспоминания. Письма. «Венок на могилу Батюшки». Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптиная Пустынь, 2009.
- [4] 『山田耕筰著作集』【2】岩波書店、2001。
- [5] 『音読したい英語名言300選』田中安行監修／英語名言研究会編著、中経出版、2002。
- [6] シューマン『音楽と音楽家』岩波文庫、2011。
- [7] Воспоминания о Рахманинове. сост., ред., пред., коммент. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988.
- [8] М. И. Алейников. О религии в духовном мире С. В. Рахманинова(штрихи к портрету композитора). С. В. Рахманинов и мировая культура. Ивановка 2013.
- [9] С. Г. Зверева. О некоторых музыкальных замыслах Рахманинова середины 1930-х годов. С. В. Рахманинов и мировая культура. Ивановка 2013.
- [10] 一柳富美子『ラフマニノフ——明らかになる素顔』東洋書店、2012。
- [11] Исаак Сирин. Слова подвижнические. Правило веры. 2002.
- [12] Б. С. Никитин. Сергей Рахманинов «Две жизни». Классика -XXI. 2009.