

優れたピアノ演奏に典型的な 10 の特長

セルゲイ・ラフマニノフ

土田 定克* 訳

Ten Characteristic Signs of Great Piano Performance

Sergei Rachmaninov

Translation from Russian: Sadakatsu Tsuchida

新しい作品に取りかかるときは、構想を捉えることが先決である。弾き手に才能があれば正しく作品を捉えて伝えることができる。ロシアでは、音楽小学校のうちからテクニックを叩きこむ。ピアニストを目指す者はテクニックを身につけ、肝心要のフレーズのうたい方を学び、何よりも意識の中で真に音楽を感じるができなければならない。この点はテンポを決める際にも同じことである。そして演奏家としての個性を保ちつつも曲の独自性を追究し、ベダルの妙技を極め、因習に陥らないよう気をつけながら真に音楽を理解できるようにならなければならない。そういう真の音楽理解に基づいて聴衆を啓蒙するという使命を持ち、生きた閃きのある演奏を目指すことだ。生きた閃きとは、つまり靈感である。靈感からくる表現はたましいから来るものであって、楽譜に書きこめるものではない。熟練してたましいで奏でているとき、これぞ芸術の使命だという音楽的自覚に目覚めることだろう。

キーワード：ピアノ演奏、解釈、真の音楽理解、生きた閃き、芸術の使命

I 作品に宿る真の構想の再現

一流のピアノ演奏について話すとき、その典型的な特長をほんの数点にしぼることなどできようか。それでもこれだけはと言える特長を 10 点ほど取りあげてじっくり見てみよう。そうすれば、ピアノ学習者がこれから考えていく上でのヒントをたくさん得られるに違いない。ただしどんなに努めてみたところで、対面レッスンで伝授しうることを紙面では伝えきれないことを断っておく。

新しい作品に取りかかるときは、まず大まかにその作品の構想を捉えることが肝心である。何にも増して作曲家が抱いていた根本的な意図を見抜こうとしなければならない。

でも、学生にしてみればまだまだテクニックが追いつかない箇所もあるわけで、そういう箇所は徐々に克服していくしかなかろう。ただ、より大きな枠組みでバランスよく作品の基本理念を再現できるようになるまでは、やみくもに弾いているような印象を与えてしまうものなのである。

2022年4月5日受理

*尚綱学院大学 学校教育学類 教授

いかなる作品にも、こういう構造で作り上げようという腹案があったことは間違いない。だから何はさておきその腹案を明らかにし、その作曲家らしい芸術様式に則って、もともと描かれていた構想を構築してみせることが欠かせないのである。

「では生徒はいったいどのようにすれば、作品を一つのまとまりあるものとして正しく思い描くことができるのでしょうか」と訊くかもしれない。もちろん権威あるピアニストの演奏を聴いて、正統的な解釈を学ぶことが最善である。とはいえ、なかなかそういう機会には恵まれないものだ。それに、ついでに先生も朝から晩まで教えていて、作品を細部まで完璧に弾きこなせないことが往々にしてある。とはいえ先生もそれなりに作品の芸術的価値を描き出せる以上、何かと先生から汲み取れるものもあるはずだ。問題は、名ピアニストの演奏も聴けない上に、先生の演奏も聴けないような場合である。そういう恵まれない環境にあっても、才能があるならば絶望してはならない。

そう、才能なのだ。才能こそ、どんな後天的なものよりもするどく芸術の奥義を捉え、真実をきりひらく力に溢れている。弾き手に才能があれば、正しく作品を解釈して他人に見せることができる。あたかも作曲家が筆を走らせていたときに頭に響いていた考えを直感的に捉え、その考えをそれらしく再現して聴衆に伝えることができるのである。

II 磨き抜かれたテクニック

一流のピアニストになりたいと思うのなら、言わずもがなテクニックを磨くことが基本中の基本となる。上手な演奏を思い起こしてみよう。みな指が回ってはつきりきれいに弾けていて、しなやかなテクニックで際立っていただろう。そうでない演奏など想像もつかない。つまりピアニストたるもの、弾こうとする曲の芸術水準に応えうる腕前が前提条件となるわけだ。もちろんピアニストといえるようになった後でも、おりいって練習しなければならぬパッセージに出くわすことはある。でも概して言えるのは、手と脳が初見でぶつかる難しい箇所をほぼ弾けるくらい熟達しきっていなければ、そんなテクニックはまだテクニックとは呼べないのである。

ロシアの音楽小学校では、子供たちにテクニックをみっちり仕込んでいる。そのおかげもあって、最近よくロシア人のピアニストが世界中で歓迎されているのかもしれない。そもそもロシア帝国音楽協会が、国内トップクラスの音楽院がどんな教育をしているか細部まで目を光らせているのだ。とはいっても、雁字搦めに監視しているわけではない。全学生に同じカリキュラムを課しているとはいえ、肝心な部分は個人レッスンの裁量に委ねているからである。それでも習い始めのうちはテクニックが最優先されることは変わらない。生徒たちは全員、テクニック面では専門家として熟練しなければならない。誰一人として例外はない。もしかしたら雑誌『The Etude』の読者の皆さんは、ロシア帝国の小学校の教育内容を大ざっぱに知りたいと思われるかもしれない。せっかくなので話しておこう。ロシアでは、学習過程は9年間。最初の5年間はおおたテクニックを身につけるべく、音楽院でもよく使用するハノン¹の練習曲集を学ぶ。いわゆる訓練としての「指練習」といったら、普通はハノンを使う。すべてハ長

¹ 訳注。シャルル＝ルイ・ハノン (1819～1900) は、フランスの作曲家兼オルガニスト。ハノンのピアノ教則本「60の練習曲によるヴィルトゥオーゾ・ピアニスト」は、基本的教材として世界中に普及した。

調で書いてあるし、奏法として音階や分散和音なども入っていて便利な教材だ。やがて5年生になると、学年末に試験がある。この試験は二段階からなり、まずはテクニックを見てもらう〔ハノンの〕試験。つづいて芸術家としての表現力を見せるために練習曲や小品を弾く試験。でも前半の試験で落ちてしまったら、後半の試験は受けられない。とはいえ、ふつうはハノンをとことん練習しきっているため、ハノンの曲番号だけ言われればどの曲かわかる。たとえば試験官に「17番を（ないし28番を、ないし32番を）弾いてください」と言われたら、さっと腰かけて弾く。楽譜にはどれもハ長調で書いてあるというのに、試験官から「ただし〇〇調で」と指示されてまったく違う調で弾くこともある。それほどハノンを覚えこみ、どんな調でも弾きこなせるように練習しておかなければならないのだ。さらに、弾く直前にメトロノームを鳴らされて「この速度で」と指定されることもある。もちろん前もって速度指定制の試験になることは知らされているのだが、試験場に入るまでどの速さで弾くことになるのか分からない。試験場に入ると、試験官がメトロノームをつけて速度を示してから止める。たとえば学生なんかには「ホ長調の音階を、1拍=120の速さで弾きなさい」とか言われる。1拍あたり音符8つ分の速さだ〔かなり速い〕。もしその課題を乗り越えられたらそれ相応の評価が与えられ、次の試験に回してもらえ、という具合である。

私などは個人的に、とにかくテクニックを叩きこんでおかなければ話にならないと思っている。小品を数曲弾けたからといってプロの腕前とは言えない。そんなのはオルゴールのようなもので、メロディーを二つ三つ弾いたら「はい、おしまい」というお粗末さだ。むしろ学生はテクニックに通じきっていなければならない。もちろん所属する学年が上がっていくにつれて、技術的により難しい練習曲集が与えられる。たとえばタウジヒ²をはじめ、チェルニー³もよく書いているので使用頻度が高い。いっぽう、ヘンゼルト⁴は長年ロシアの楽壇に貢献してくれた音楽家なのに、ヘンゼルトの練習曲集はあまり知られていない。しかし、チェルニーやヘンゼルトの書いた練習曲集は、ショパンの練習曲などの小品と比肩できるくらい優れていると思う。

Ⅲ フレーズ（楽句）の正しいうたい方

どんなに楽譜から芸術的に読みとりたいと思っても、音楽の本幹を支える諸原則を知らなければ読みとりようがない。そこで、諸原則について見ていこう。まずはフレーズの捉え方、す

² 訳注。カール・タウジヒ（1841～1871）は、ポーランドの作曲家兼ピアニスト。29歳で夭折したが、リストの高弟子として「鋼鉄の指をもったピアニスト」と呼ばれた（このタウジヒの技巧に魅了されて、ブラームスは「バガニーニの主題による変奏曲」全2巻を作曲した）。1865年頃に、クレメンティの「グラドゥス・アド・パルナツスム」（全3巻100曲）から最難曲の29曲を選んで編纂し、「カール・タウジヒ版」として出版。このタウジヒ版が、権威あるクレメンティの練習曲集として世界中に普及した。ラフマニノフがここで「タウジヒ」と言っているのも、このクレメンティの練習曲集のタウジヒ版を指すと思われる。なぜならロシアの音楽小学校では、この曲集が今日まで広く用いられているからである（モスクワ第64音楽小学校ピアノ科主任、タチヤナ・メドゥシエフスカヤ女史の証言に基づく）。

³ 訳注。カール・チェルニー（1791～1857）は、日本でも有名なオーストリアの作曲家兼ピアニスト。ベートーヴェン、クレメンティ、フンメルの弟子であり、リストやレシエティツキの師でもあった。金字塔となった「練習曲集」数冊をはじめ、多くの作品を遺した。

⁴ 訳注。アドルフ・フォン・ヘンゼルト（1814～1889）は、ドイツ・ロマン派の作曲家兼ピアニスト。24歳でサンクトペテルブルクへ移住し、サンクトペテルブルク音楽院の副院長を務めたこともある。旋律奏法（メロディーの歌い回し）に優れていたため、リストに「ピロドの掌」と呼ばれ、ロシア・ピアノ楽派の発展に貢献した。ラフマニノフはヘンゼルトを高く評価していた。

なわち「どこまでを一つのまとまりとして捉えるか」という問題である。ところが、残念なことにフレーズ記号をきちんと表記できていない出版社が多い。すっかり勘違いして適当に印刷していることすらある。したがって確実な道はただ一つ、このフレーズという音楽芸術の本幹に向かい合い、どっしり腰を据えて学びこむことだ。そもそもフレーズ記号など、その昔はあまり用いることはなかった。たとえばバッハなどは滅多にフレーズ記号を楽譜に書きこんでいないし、当時は書きこむ必要もなかった。なぜなら音楽家ならば自分で正しくフレーズを捉えられたからである。でもフレーズを把握できたからといって、それでも安心というわけでもない。フレーズを把握するのと同じくらい欠かせないのが、実際にフレーズをどう弾き分けるかという腕前である。とにかく芸術家ならば、心の中で真に音楽を感じとることができなければならぬとつくづく思う。もしも音楽を感じとることができなければ、どんなにフレーズに関する知識があったとしても水の泡だ。

Ⅳ テンポの決め方

かくして「音楽の感じ方」ないし「解釈者の感じ方」がフレーズの弾き方を決めるとしたら、テンポもまたそれと同じくらい音楽的才能に左右される分野である。現代では、メトロノーム記号で速度をしめす作品も散見されるようになったとはいえ、やはり演奏家自身の勘も無視できない。ときにメトロノーム記号から乖離した速度をとるのは無謀だが、かといってやみくもにメトロノーム記号に従うというのも違う。そもそも演奏者は見境なくメトロノームをつけるのではなく、自分自身の頭で弾くべきだ。どうもメトロノームをつけて長々と弾きつづける練習法には同意しかねる。たしかにメトロノームはきっちりテンポを示してくれるし、その使い方さえ間違えなければ補佐として頼もしい。ただ、まさしく補佐という役割に限定して用いるべきである。現に、この小さな音楽時計の奴隷に成り下がったが最後、血も涙もない機械的な演奏になってしまうのではないか。メトロノームはいつの時代であろうと「補佐」に過ぎず、決して「主君」となるために作られてきたわけではない。つまり練習中に毎分毎秒、人を支配するために作られてきたわけではないのである。

Ⅴ 演奏する曲の独自性

学生ならば大抵の場合、曲と曲を対比させると予想外の演奏効果を生むことがあるのを知っているだろう。どの作品も「そこに宿るもの」である以上、その曲らしさをしっかり捉えるべきである。どの曲を弾いても判で押したように弾く人がいるが、そういう演奏はたまに旅館で出くわす料理のようなものだ。何の皿をテーブルに出してきても、どれもこれも同じ味がする。もちろん演奏家として成功するには輝く個性がなければならないし、どの曲をどう感じて弾いていようと毎回その個性でもって彩られていなければならない。とはいえ、そのような個性を保ちつつも、様式の違いは絶えず追及すべきである。たとえば、ショパンのバラードはスカラッチェの奇想曲と同じように弾くわけにはいくまい。ベートーヴェンのソナタなどは、どう見てもリストの狂詩曲とは格が違う。ということは、つまり何らかの曲に取り組もうとするときには、その作品にしかない独自の風格を探せということである。いかなる作品も特別な存在として鳴り響かなければならない。もしも会場を埋めた人々が聴いていてすごい曲だと実感で

きなければ、その演奏者はそこら辺の機械工具よりもちょっぴりましなだけである。

ヨゼフ・ホフマンには、そういう異なる曲想を弾き分ける才能がある。何を弾いてもその曲にしかない魅力を放つものだから、ただただ感嘆するばかりだ。

Ⅵ ペダルの重要性

ペダルは、ピアノのツボであるという。この言葉がいったい何を意味するのか、アントン・ルビンシュタインの演奏を耳にするまで理解できなかった。ルビンシュタインの演奏は、あまりにすごくて言葉にならない。ことペダルときたらもう神業。現にショパンのソナタ第 2 番の終楽章では、ペダルを駆使してたとえようなない効果を生み出していた。この時の演奏を覚えている人は、音楽がまれに与えうる奇跡の極みとしてずっと忘れないであろう。

ペダル技能は一生をかけて学ぶものである。これはピアノの高等教育において最も難しい分野である。もちろん、ペダルの踏み方の基本法則を定めることはできるし、弟子ならばその法則をじっくり学んでしかるべきだろう。でも、この法則を守るだけでは足りない。ときには飛びつきり惹きつける音色を出す裏技として、わざとこの法則を破ってもよいのである。

法則などは所詮、人類が昔から音楽を研究してきたなかで普及した原則の寄せ集めに過ぎない。かくなる原則は、こうして人類が住みこんで知りえたこの惑星に関する知識のようなものだ。だが、これらの法則を超えたところには、無限の宇宙や星系がある。そこまで見抜くことができるのは、ひとえに望遠鏡のごとく遠くまで見とおせる巨匠の芸術眼のみ。ルビンシュタインはじめ偉大なピアニストは、そういう芸術眼を持っていた。かれらは、かれらにしか感じられない神聖なる美を、地上のことしか見えないわれわれの視力にも見えるようにしてくれたのである。

Ⅶ 因習の危険性

たしかに過去の伝統は尊敬すべきものだが（とはいっても書籍を通してしか過去について手繰れない以上、伝統の高みなど悟れたものではないのだが）、やはり因習に捕われてはならない。旧套墨守との闘いは芸術が進歩する上での決まり事だ。偉大な作曲家や演奏家は、おしなべて因習を壊して廃墟となった上に新しい建物を建ててきた。真似るよりも創り出す方がはるかに素晴らしい。とはいえ何かを創り出すよりも前に、まずは過去になしとげられてきた最良のものを研究したほうがよいだろう。これは作曲法に限った話ではない。ピアノ演奏においても同じことが言える。ルビンシュタインやリストは偉大なピアニストであっただけでなく、知識量も半端ではなかった。ピアノに関することはすべて副次的なものまで読み漁って学んでいた。音楽がどのように発展してきたのか、その一步一步を知りつくしていた。だから音楽家として群を抜いて巨匠となったのである。決して身につけた腕前という空っぽの殻の中に閉じこもって安住するような器ではなかった。本当の意味で、知っていたのである。現代の学生たちも、ただピアノの前に座って見せびらかしたいと思うのではなく、少しでも真に音楽を知りたいと渴望してくれたらどんなにすばらしいことだろう。

Ⅷ 真の音楽理解

巷には、口を酸っぱくして「作曲家が何から靈感を受けたのか調べなさい」と教えている先生がいるという。もちろん、それも興味深いことではあるし、とぼしい想像力を刺激してくれるに違いない。しかるに、この私から見れば学生にとっては本人の音楽理解力を当てにした方がずっと良いと思う。よくシューベルトが何らかの詩に靈感を受けたとか、ショパンがどこそこの伝説から靈感を汲み取ったとかいう史実を重宝したがる人がある。そしてそういった知識があれば、根本的に弾けてない部分もいずれ埋め合わせられるだろうと考えている人がある。でも、そういう考え方は間違っている。

そもそも学生は作品に取り組む以前に、その作品がどんな特長によって結実した音楽であるのか見抜かなければならない。まさに何がこの作品に統一感を与え、構成感を与え、力と美を与えているのか理解しなければならぬ。そしてその原理を、どうすれば現出できるか心得ておかなければならぬ。ところが指をならず練習を重んじるあまり、真に音楽家らしい基礎力を身につけておくことを過小評価してしまう先生がいる。でもそういうものの見方は間違っているため、まずい結果をもたらしてしまうだろう。

Ⅸ 聴衆の啓蒙をめざす演奏

名人芸を極めたピアニストはただ営利目的で弾くのではなく、より大いなる意義によって動機づけられていなければならない。演奏家には使命がある。その使命とは、聴衆を啓蒙することである。私心なき学生時代にこの啓蒙活動に仕えておくことが、まさに本人にとって途轍もなく貴重な体験となる。「きっと人々がこの曲を弾いたら耳にも教養にも良い影響を受け、より善いものへ向かいたくなるだろう」と思った曲に全力を尽くすとよい。それが、学生自身のためにもなる。またその際、自分自身の考えを持つことも欠かせないが、聴き手の許容量を越えすぎてもいけない。ただし名ピアニストともなれば、話は別である。なぜなら名ピアニストは高い教養レベルを聴衆に提供するだけでなく、相手にもそれなりの教養レベルを要求するからである。でなければ、いくら見事に弾いてみせても空しい。まさに聴衆が偉大な音楽を満喫できるようになるためには、作品の美しさを実感できるようになるまで良い音楽をくりかえし聴かなければならないのだ……。かるがゆえに、名ピアニストは世界中で学んでいる音楽家の卵たちにこう呼びかける。「さあ、われわれの啓蒙事業に加わってくれ。星の数ほどいる聴衆の耳を育てるのだ。貴重な時間をありきたりの下品な音楽で費やすな。人生はあまりにも短い。ゴミ音楽のむなしい砂漠をほっつき歩いている暇などないのだ」と。

Ⅹ 生きた閃き

上手なピアノ演奏には、つねに華となる閃きがある。どうやらこの閃きが、あらゆる名曲解釈を生きた芸術作品に変えているようだ。閃きはある時点にのみ存在し、説明できるものではない。たとえば技術水準の等しいピアニストが二名いて、二名とも同じ作品を弾くことができたとしよう。うち一名の演奏は退屈で生命感がなく冴えない。しかしもう一名の演奏はなぜかうっとりするほど惹きつけられてしまう。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、靈感を与えているのだ。つまり閃きが、何の変哲もない音符に生命を吹きこんでいるわけだが、いったいこれほどの華をもたらす閃きとは何なのだろうか。

閃きとは、演奏家が全身全霊で芸術にのめりこんでいる瞬間に降るものと言えよう。これぞ、靈感という名で知られている驚くべき現象である。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演奏者が体験したら、何か今までにない非凡なものが演奏に入りこむ。その演奏は驚くほど活気づいて力を帯びるだろう。聴衆はたちどころにその力を捉え、ミスタッチさえ気にならないこともある。ちなみにルビンシュタインは瞠目すべきテクニックの持ち主であったが、それでもミスタッチは避けられないと吐露していた。そういう避けがたいミスがあったとしても、胸のすくような理念を掲げたり音の絵画を描き上げたりするものだから、ミスは百万回したとしても許されたであろう。逆にルビンシュタインが異常なほどミスをしないように弾いているときには、どこことなくあつと言わせる魅力に欠けていた。そういえば、ルビンシュタインがある演奏会でバラキレフのイスラメイを弾いていた時のことである。ふとした拍子に気を奪われて、その先どんな譜面だったか度忘れしてしまったようであった。もちろんバラキレフの小品っぽく即興演奏しながらその場をしのいで、4分くらいしたら残りの部分を思い出して最後まで弾き切った。でも相当あせったに違いない。次の曲では異常なほど正確に弾いてみせてくれたのだが、不思議なことに、かの暗譜を忘れた瞬間に放っていた奇跡的な魅力を失ってしまったのだ。逆にいえばそのくらい人間らしい衝動に溢れていて機械的な完璧さとは程遠かったからこそ、まったくもって桁違いのピアニストだったといえるのかもしれない。

もちろんどの音符も残さず弾かなければならないし、できるだけその作曲家の様式にそって演奏すべきである。しかし、そういう点だけに熱を上げてはならない。作品において一音一音は大切だが、一音一音と同じくらい大切なもの、音符と同じくらい大切な何かがある。たましいだ。つまるところ、圧倒的な華をもたらす生きた閃きとは、たましいなのだ。たましいは音楽における最高の表現が出ずる源であり、たましいから出ずるものを強弱記号では書き表しようがない。まさにたましいでもって、どこでどんな風に *crescendo* して *diminuendo* すべきか直感的に感じるのであり、どの箇所ですれくらい休符を伸ばしたり音符を伸ばしたりしたら良いか決まってくるのである。とりもなおさず芸術家の内奥で、「この間合いはぐーっと引っ張って、ここまで」と命じてくるのである。もしも弟子が凝り固まった規則に固執してそれにどっぷり依存するならば、その演奏はたましいの抜けた演奏になってしまうことだろう。

優れた演奏をするためには、以上に加えてたくさん深いことを考えておく必要がある。鍵盤上で弾きこなしたただけでは足りない。楽譜をすべて弾けたからといって、目標に到達したなどと思ってはならない。実際、それはただのスタート地点でしかない。むしろ血となり肉となるまでその作品を仕上げなければならない。やがて音楽的な自覚のようなものが心に芽生えてくるはずなのだ。そう、一音一音を奏でながら、これこそまさに芸術の使命なのだ――。

訳者あとがき

本稿は、Z. アペチャン編『ラフマニノフの文学的遺産』第3巻、1980年、232～240頁から邦訳したものである（原語表記：3. Апетян «С.В.Рахманинов. Литературное наследие» т. 3, Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1980 г. стр. 232-240. 《初出 «The Etude», Philadelphia, 1910, March,

N3, p.153.154; 露語初出《Советская музыка》, 1977, №2, с. 80-84》)。

偉大な音楽家が紡ぎ出した含蓄に富む言葉は、その音楽作品と同じく深遠にして美しい。いわば優れた演奏をするためのコツともいえる特長を、わずか10項目にしぼりこんで見事な構成にまとめ上げてある。本稿は全体像からしてラフマニノフの音楽作品を彷彿とさせる。まさに外から内へ、地から天へ昇っているのである。まず「I」でどう作品と向き合うべきか述べ、「II」ではテクニックがいかに欠かせないか示す。その上で「III」から「VII」までは芸術をうみだす諸原則を網羅し、「VIII」以降は音楽の真髄に向かって飛びこんでゆく。世界一流の、いや、人類史上に残る巨匠だけに、ときに手厳しいと思われるような忠言も見受けられよう。それでも、あらゆる対における調和のとれた必要性、すなわち技術と感性、努力と才能、識見と靈感等の両立を説き、さらにそれらの優先順位まで述べてある点などを見ると、本稿は学習者にとっては明瞭な指針となり、熟練者や教育者にとっては省察をうながす鑑となるであろう。いわば、演奏における「黄金の法則」である。

ラフマニノフ自身がゼロから生み出す創造者（作曲家）であっただけに、もともとあったものの、すなわち「腹案」「構想」「理念」「原理」やそれを再現すべき意義、つまり「使命」が、本稿全体を貫くメロディーとなって力強く響いている。そしてそのメロディーを浮き立たせるかのように、相反する課題を和解させる思考のハーモニーが品よく添えられている。それはそのまま、ラフマニノフの音楽作品の特長と一致する。

とくに興味深いのは「VIII 真の音楽理解」である。題名もさることながら、当項に出てくる以下のくだりは圧巻である。「そもそも学生は作品に取り組む以前に、その作品がどんな特長によって結実した音楽であるのか見抜かなければならない。まさに何がこの作品に統一感を与え、構成感を与え、力と美を与えているのか理解しなければならぬ。そしてその原理を、どうすれば現出できるか心得ておかなければならぬ」（傍点訳者）。

ここで「現出」と訳した単語は、ロシア語で「выявить」（現出させる）である。決して巷でよく言われる「表現する」ではない。どんなに読み返してみても、音楽を支えている根本原理を「表現しろ」とは言っていないのだ。この点は注目に値する。というのは、現代ロシアの音楽学の碩学メドゥシェフスキー教授も、本当の美しさとは表現するものではなく、存在の奥深い中心部から現出するものだと力説しているからである。偉人の見方は一致する好例だと言えよう。メドゥシェフスキー教授は「『闡明』とは、真髄がはっきり現れ出てくる（выявление）ことである」⁵と述べており、使用単語まで完全に一致している（動詞か名詞かの違いのみ。傍点訳者）。ラフマニノフは音楽家であるため、学者であるメドゥシェフスキー教授のように能弁には語らない。こと神秘的な領域に関しては、あくまで暗示する程度に留めている。それでも本稿全体を貫いている主張を汲み取るならば、メドゥシェフスキー教授と同じ真実を見ていたこと、そしてその真実を言葉で伝えようとしたことが明らかに見てとれるのである。

また、「X 生きた閃き」を飾る後半2段落はフィナーレのごとく、それこそ言葉による華々しいパッセージで見事に締めくくっている。ここで述べられている奥義は真の音楽家でなければ言い得ない真髄であり、さらに、音楽は最も霊的な芸術であるという定説をあらためて裏付けるものである。自分自身が世紀の大天才であるにもかかわらず、ルビンシュタインなどの演

⁵ ヴァチスラフ・メドゥシェフスキー著／土田定克訳「音楽と存在にみる天の闡明」『尚綱学院大学紀要』第82号、2021年、69頁。

奏家が「かれらにしか感じられない神聖なる美を、地上のことしか見えないわれわれの視力にも見えるようにしてくれた」（「VI ベダルの重要性」結尾）などと言ってしまうところにも、ラフマニノフの人間性が滲み出ていると言えるだろう。

最後に、拙訳について。訳者はこの手でラフマニノフを弾いて楽譜に生命を吹きこんできたが、こうして作曲家の原文をいかに生きた和文に訳すべきか苦闘しながら、演奏を極めるのとまったく同じプロセスを見出した。要は、ラフマニノフも本稿で述べているように「目の前にある譜面なり文面なりの真意を、いかにくつきり捉えて現すか」に尽きる。核心に向けて少しずつ肉薄してゆく過程には終わりが無い。じつは本稿のごく一部は拙著『ラフマニノフを弾け』はじめその他の論文でも引用してきたのだが、今回こうして全文を訳し上げてみたところ、以前の翻訳力では訳しきれていなかった部分が少ないことを発見した。拙文を読み比べて怪訝に思われた方は、ぜひ本稿の方が正しい訳文であることをご理解いただきたい。本稿はロシア人の翻訳専門家による査読を受けている。

末筆ながら、翻訳に際して助力を惜しまないでくれた翻訳家アレクセイ・ポタポフ氏と、後援者であるアンドレイ・アフォニン氏にこの場を借りて謝意を表したい。また翻訳術に興味のある方が原文を確認できるよう、底本となったロシア語原文を以下に掲載しておく。

C. В. Рахманинов

Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры

Воссоздание истинной концепции произведения

Едва ли возможно определить число характерных признаков первоклассной игры на фортепиано. Однако, отбирая десять важнейших черт и тщательно рассматривая каждую из них, учащийся узнает много из того, что в дальнейшем даст ему пищу для размышления. В конечном счёте, никто не в состоянии высказать в печати всё то, что может сообщить учитель в живом общении.

Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора.

Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину.

В каждом сочинении есть определённый структурный план. Прежде всего необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна её автору.

Вы спрашиваете меня: «Каким образом ученик может сформировать верное представление о произведении как едином целом?» Несомненно, наилучший путь — прослушать его в исполнении пианиста, чей авторитет как интерпретатора не подлежит сомнению. Однако многие не имеют такой возможности. Довольно часто и сам учитель, преподающий с утра до вечера, не в силах исполнить сочинение абсолютно совершенно во всех деталях. Тем не менее, кое-что можно почерпнуть и у педагога, который в меру своей одарённости в состоянии дать учащемуся общее представление о художественных ценностях произведения. Но и в тех случаях, когда не удаётся

послушать ни пианиста-виртуоза, ни педагога, ученику не следует отчаиваться, если он обладает талантом. Талант! Да, это величайшая сила, которая, как ничто другое, проникает во все художественные тайны и вскрывает истину. Талантливый исполнитель как бы интуитивно схватывает мысли, обуревавшие композитора в момент создания сочинения, и, как истинный интерпретатор, передаёт их аудитории в адекватной форме.

Техническое мастерство

Само собой разумеется, что техническое мастерство — дело первостепенной важности для того, кто хотел бы стать первоклассным пианистом. Невозможно представить себе хорошее исполнение, которое не отличалось бы чистой, беглой, отчётливой, гибкой техникой. Технические возможности пианиста должны отвечать художественным требованиям исполняемого произведения. Конечно, могут встретиться отдельные пассажи, которые потребуют специальной работы, но, говоря вообще, техника не имеет ценности в том случае, если руки и мозг не натренированы настолько, чтобы преодолеть основные трудности, встречаемые в новых сочинениях.

В музыкальных школах России технике уделяют огромное внимание. Возможно, в этом — одна из причин столь благосклонного приёма некоторых русских пианистов в последние годы. Работа ведущих русских консерваторий находится почти полностью под наблюдением Императорского музыкального общества. Такая система гибка: хотя все студенты обязаны проходить один и тот же курс обучения, особое внимание уделяется индивидуальным занятиям. Тем не менее, вначале техника является предметом первостепенным. В техническом отношении все учащиеся обязаны достигнуть высокого профессионального уровня. Никто не является исключением. Может быть, читателям журнала «The Etude» будет интересно узнать кое-что об общем плане работы русских императорских школ. Курс обучения длится девять лет. В течение первых пяти лет учащийся приобретает большую часть технических навыков, изучая сборник упражнений Ганона, который весьма широко применяется в консерваториях. Фактически, это единственное используемое собрание строго технических упражнений. Все они выдержаны в тональности С. В сборник входят гаммы, арпеджио и упражнения на другие виды техники. В конце пятого года — экзамен. Он состоит из двух частей. Сначала ученик экзаменуется по технике, а затем он должен продемонстрировать мастерство художественной интерпретации пьес, этюдов и т. д. Однако тот, кто проваливается на первом экзамене, ко второму не допускается. Учащийся настолько хорошо выучивает упражнения Ганона, что знает их по номерам. Экзаменатор может попросить его, к примеру, сыграть упражнение 17 или 28, или 32 и т. д. Ученик тут же садится за рояль и играет. Несмотря на то, что в оригинале все упражнения написаны в до мажоре, экзаменатор имеет право попросить сыграть их в любой другой тональности. Упражнения изучаются так тщательно, что экзаменующиеся обязаны играть их в требуемой тональности. Применяется также и экзамен с использованием метронома. Учащийся знает, что должен играть упражнение в заданном темпе. Экзаменатор определяет скорость, и метроном выключается. Студента, например, просят сыграть гамму ми мажор при метрономе 120, по восемь нот в такте. Если он справляется с заданием, ему ставят соответствующую оценку и допускают к остальным экзаменам.

Лично я считаю, что требование глубоких технических знаний — проблема насущная. Уметь сыграть несколько пьес — не значит овладеть музыкальным профессионализмом. Это похоже на музыкальную табакерку, в запасе у которой только несколько мелодий. Понимание студентом техники должно быть всеобъемлющим. Позже ученику дают технически более трудные упражнения, к примеру — Таузига. Черни тоже совершенно заслуженно пользуется популярностью. Менее известны этюды Гензельта, несмотря на его долгую работу в России. Вместе с тем они так прекрасны, что их следовало бы поставить рядом с такими пьесами, как этюды Шопена.

Правильная фразировка

Художественная интерпретация невозможна, если учащемуся не известны правила, составляющие основу для очень важной области, фразировки. К сожалению, в этом отношении многие издания несовершенны. Некоторые из знаков фразировки используются неверно. Следовательно, единственно безопасный путь — взяться за специальное изучение этой важной сферы музыкального искусства. В старое время знаками фразировки пользовались мало. Бах расставлял их чрезвычайно скупно. Тогда в этом не было необходимости, так как каждый музыкант, играя, мог сам установить границы фразы. Но знание способов определения фраз ни в коей мере не является единственно необходимым. Столь же важно и мастерство их исполнения. В сознании художника должно родиться подлинное чувство музыки, иначе все знания фразировки, которыми он обладает, окажутся бесполезными.

Определение темпа

Если исполнение фраз полностью зависит от чувства музыки, или чувствования интерпретатора, то определение темпа требует ничуть не меньшего музыкального дарования. Хотя сейчас во многих случаях темп того или иного сочинения указывается посредством обозначения метронома, необходимо принимать во внимание и трактовку самого исполнителя. Нельзя слепо следовать метрономическим указаниям, хотя порой и небезопасно сильно отклоняться от них. Метрономом не нужно пользоваться слепо. Исполнителю следует поступать по своему разумению. Я не одобряю продолжительных занятий с метрономом. Он предназначен для того, чтобы задавать темп, и, если им не злоупотреблять, метроном будет верным помощником. Но его надо использовать лишь с этой целью. Самое механическое исполнение, какое только можно себе представить, возникает у тех, кто делает себя рабом этих маленьких музыкальных часов, которые никогда не предназначались на роль деспота, контролирующего каждую минуту занятий.

Самобытность исполнения

Очень многие студенты понимают, что в исполнительстве существует чудесная возможность противопоставления. Каждое произведение — «вещь в себе». Следовательно, оно должно интерпретироваться по-своему. Есть исполнители, игра которых всегда одинакова. Её можно сравнить с блюдами, подаваемыми в некоторых гостиницах. Всё, что бы ни приносилось на стол,

имеет один и тот же вкус. Конечно, для успеха исполнителю необходима яркая индивидуальность, и каждая его интерпретация должна быть окрашена ею. Но в то же время, следует постоянно искать разнообразия. Балладу Шопена нужно играть иначе, чем Каприччио Скарлатти. Право же, очень мало общего у бетховенской сонаты с Рапсодией Листа. Следовательно, студенту надо стремиться придать сочинению самобытный, неповторимый облик. Всякое произведение должно стоять особняком. Если же исполнитель не в состоянии внушить своей аудитории этого чувства, он лишь немногим лучше любого механического инструмента.

Иосиф Гофман обладает этой способностью наделять любое сочинение индивидуальным и характерным очарованием, что меня всегда так восхищает.

Значение педали

Педаль названа душой фортепиано. Я не понимал, что это означает, до тех пор, пока не услышал Антона Рубинштейна. Его игра показалась мне настолько чудесной, что не поддаётся описанию. Его владение педалью было просто феноменальным. В финале Сонаты b-moll Шопена он добивался неопишимо прекрасных педальных эффектов. Для всякого, кто помнит их, они всегда сохраняются в памяти, как величайшие из редкостей, которые дарит музыка.

Пользоваться педалью учатся в течение всей жизни. Это наиболее трудная область высшего фортепианного образования. Конечно, можно определить основные правила для её использования, и учащемуся необходимо тщательно их изучать. Но в то же время, эти законы можно искусно нарушать во имя достижения необычных чарующих красок.

Правила — это ряд известных принципов, находящихся в пределах восприятия нашего музыкального интеллекта. Их можно сравнить с планетой, на которой мы живём и о которой так много знаем. Однако за пределами этих законов есть великая Вселенная — небесная система. В неё можно проникнуть только телескопическим художественным зрением великого музыканта. Это было сделано Рубинштейном и некоторыми другими пианистами, принёсшими нашему земному видению божественную красоту, которую только они сумели ощутить.

Опасность условностей

Несмотря на то, что следует уважать традиции прошлого, хотя они по большей части для нас и непостижимы, так как их можно отыскать только в книгах, мы тем не менее не должны быть в плену условностей. Борьба с традиционными верованиями есть закон художественного прогресса. Все великие композиторы и исполнители возводили новые здания на руинах разрушенных ими условностей. Неизмеримо прекраснее творить, чем подражать. Но прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало. Это относится не только к сочинению, но также и к фортепианному исполнительству. Великие пианисты Рубинштейн и Лист обладали необычайно широким диапазоном знаний. Они изучили фортепианную литературу во всех возможных её ответвлениях. Им была известна каждая ступень музыкального развития. Вот в чём заключается причина их гигантского музыкантского взлёта. Их величие заключалось не в пустой скорлупе приобретённой техники. Они знали. Побольше бы студентов в наши дни, которые имели бы подлинную жажду настоящих музыкантских знаний, а

не просто желание поверхностно показать себя за роялем.

Истинное понимание музыки

Мне рассказывали, что некоторые преподаватели особенно настаивают на том, чтобы ученик знал источник вдохновения композитора. Это, конечно, интересно и может помочь стимулировать скудное воображение. Однако я убеждён, что для студента было бы гораздо лучше полагаться на своё собственное понимание музыки. Ошибочно предполагать, что знание факта, будто Шуберт был вдохновлён какой-либо поэмой, или что Шопен черпал вдохновение в какой-либо легенде, сможет когда-нибудь компенсировать недостаточность истинных основ фортепианного исполнительства.

Студенту следует видеть, прежде всего, основные особенности музыкальных связей в сочинении. Он должен понять, что же придаёт этому произведению цельность, органичность, силу и грациозность. Он обязан знать, как выявить эти элементы. Некоторые преподаватели склонны преувеличивать важность вспомогательных упражнений и преуменьшать необходимость приобретения подлинной музыкантской базы. Такой взгляд ошибочен и приводит к плохим результатам.

Исполнение с целью просвещения публики

Пианист-виртуоз обязан руководствоваться более значительными побуждениями, чем играть просто из выгоды. У него есть миссия, и эта миссия — просвещение публики. Бескорыстному студенту ради его же пользы чрезвычайно важно вести эту просветительную работу. Для его же собственного блага лучше направить все силы на пьесы, исполнение которых, как он чувствует, будет иметь музыкальное, воспитательное и образовательное воздействие на публику. При этом необходимо иметь собственное мнение, но не слишком далеко выходить за границы возможностей восприятия данной аудитории. Если же взять, к примеру, пианиста-виртуоза, то тут вопрос выглядит несколько иначе. Виртуоз предполагает и даже требует от своей аудитории определённого музыкального вкуса, определённого уровня музыкального образования. Иначе он будет работать тщетно. Чтобы публика могла наслаждаться величайшим в музыке, ей надо слушать хорошую музыку до тех пор, пока красота сочинения не станет для неё очевидной... Виртуозы обращаются к студентам-музыкантам всего мира с призывом внести свой вклад в дело просвещения огромной музыкальной аудитории. Не тратьте своё время на музыку, которая банальна или неблагородна! Жизнь слишком коротка, чтобы проводить её, блуждая по бессодержательным сахарам музыкального мусора.

Живая искра

Во всяком хорошем фортепианном исполнении есть очень важная искорка, которая, кажется, превращает каждую интерпретацию шедевра в живое произведение искусства. Она существует только в какой-то момент и не может быть объяснена. Например, два пианиста одинаковых технических возможностей могут играть одно и то же сочинение. У одного — исполнение скучное, безжизненное и вызубренное, у другого — что-то неопишимо восхитительное. Кажется,

что это исполнение трепещет от полноты жизни. Оно заинтересовывает и вдохновляет публику. Что же это за такая важная искорка, которая вдыхает жизнь в простые ноты?

Она может быть названа напряжённым художественным интересом исполнителя. Это то удивительное явление, которое известно как вдохновение. В процессе создания сочинения композитор, безусловно, вдохновлён, и если исполнитель познаёт такую же радость, какую испытывал автор в момент творчества, что-то новое и необычайное входит в его исполнение. Кажется, что оно совершенно удивительным образом пробуждается и обретает силу. Аудитория немедленно это понимает и даже иногда прощает технические неточности, если само исполнение полно вдохновения. Рубинштейн был чудом в смысле техники, и всё же он признавался, что делал промахи. Возможно, они и были, но при этом он воссоздавал такие идеи и музыкальные картины, которые смогли бы возместить миллион ошибок. Когда Рубинштейн был чересчур точен, его исполнение теряло какую-то долю своего восхитительного обаяния. Я помню, как однажды на одном из концертов он играл «Исламея» Балакирева. Что-то отвлекло его внимание и, очевидно, он совершенно забыл сочинение, но продолжал импровизировать в манере балакиревской пьесы. Минуты через четыре он вспомнил остальную часть и доиграл до конца. Это очень раздосадовало его, и следующий номер программы он играл с предельной точностью, но, как ни странно, его исполнение потеряло чудесное очарование момента, в котором подвела его память. Рубинштейн был воистину несравненен, может быть даже и потому, что был полон человеческих порывов, а его исполнение — далёким от совершенства машины.

Конечно, необходимо играть все ноты, и, по возможности, в манере и стиле близких композитору, но стремление студента никоим образом не должно ограничиваться только этим. Каждая отдельная нота в сочинении важна, но есть кое-что, что так же важно, как и ноты, и это — душа. В конечном счёте, необычайно важная живая искра и есть душа. Душа — источник той высшей экспрессии в музыке, которая не может быть выражена динамическими обозначениями. Душа интуитивно чувствует необходимость *crescendi* и *diminuendi*. Сама длительность паузы или каждой ноты зависит от её существа. Душа художника диктует ему, как долго выдерживать данную паузу. Если ученик обращается к застывшим правилам и зависит от них полностью, его исполнение будет бездушным.

Прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения клавиатурой. Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии.