

« Claude Debussy, musicien français »

Debussy et le piano

Les *Préludes*

*D'un cahier d'esquisses*

*Hommage à Haydn*

Les *Estampes*

*La plus que lente*

« *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* »

Boris Berman

## 「フランスの作曲家、クロード・ドビュッシー」

第一次大戦中の極めて国家主義的な時代、ドビュッシーは晩年の作品にこう署名した。1928年にパリ郊外のブローニュの森にある自宅で生涯を閉じたドビュッシーは、そこからそれほど遠くないサン＝ジェルマン＝アン＝レイで1862年に庶民階級の家庭に生まれた。反順応主義で、フランス音楽界の問題児として理解されない不遇な時代を過ごしたドビュッシーは、後にフランス音楽界を代表する最も偉大な音楽家の1人となった。

1900年がドビュッシーの創作期間のちょうど真ん中に位置するとしても、あらゆる観点から、彼は20世紀の作曲家であるということが出来る。

たとえばアンドレ・ポーケーレックリーブは、ドビュッシーこそが、大勢の音楽家たちがさまざまな変革をもたらそうとした20世紀の音楽的革命的な真の体現者であると考えている。真の改革者として、ドビュッシーは道程にあるすべてのものを覆してきました。それぞれのジャンルが進化してゆく中で、重要な節目となる彼の作品を数え上げるのは不可能である。ドビュッシーの唯一の『弦楽四重奏曲』歌曲『3つのビリティスの歌』(Trois chansons de Bilitis) ピアノ曲『ピアノのために』(Pour le piano) オペラ『ペレアスとメリザンド』(Pelléas et Mélisande) 交響詩『海』(La Mer) バレエ『遊戯』(Jeux)などは、各ジャンルごとの一例とみなすべきであろう。

疑いなく、ドビュッシーは音楽史全体における主な作曲家の1人である。ドビュッシーを最も偉大なフランス人音楽家とみなす者もいる。いずれにしても、少なくともフランス音楽について言えば、ドビュッシー前とドビュッシー後という表現は決して大袈裟ではない。これほど独立した精神（それが何十年か早く生まれたベルリオーズに彼を近づけることとなった）を前に、いかなる作曲家も、彼の先駆者であったと自慢することはできないのは驚くべきことではない。その一方で、たとえメシアンやデュティユーなどの最も偉大な作曲家を含む、ドビュッシーの後継者となった多くの作曲家が彼に多くのものを負うとしても、ドビュッシーが実際に学派も形成しなかったことは、注目に値する。1910年以降、彼自身もそのことを自覚していた。『私は何も変革していません。何かを解体したわけでもありません。私は革命につきものの、プロバガンダを行うようなことは一切せず、静かに自分の道を行きます。まず最初に規則に従う人たちもいますが、私は自分の耳に聞こえるものだけを表現したいのです。ドビュッシー学派というものはありません。弟子もいません。私は私自身です。どんな誤解があるかご存知ですか。ある人は私を陰鬱な北部生まれだと考え、ある人は私を典型的な南仏、プロヴァンス地方、ドーデの人間とみなし、その他にもさまざまな噂があります。私は本当にパリから30分ばかりのサン＝ジェルマン出身です。』

## ドビュッシーとピアノ

ドビュッシーはささやかなキャリアを約束されたピアニストの一人に過ぎなかった可能性もある。コンセルヴァトワール時代から、彼は一度だけ伴奏部門で一位に輝いたに過ぎない。たとえばドビュッシーが落第した和声学のように、この科目が権威において他よりも劣るものだとすれば、たとえば、この賞を受賞した後、チャイコフスキーの有名な庇護者であるナジェジダ・フォン・メック夫人の元に滞在した経験が、ドビュッシーに与えた影響を無視することはできない。若きドビュッシーは裕福な未亡人の伴奏者または（あらゆる意味での）随伴者となり、その子供達に音楽教育を施す役割を担った。ドビュッシーは古い歴史を持つ場所を旅し、華やかな文化に触れ、最終的に自らの手で生活の糧を得るようになった。この仕事に全力で取り組み、満足な結果を与えることに成功した。彼がオペラのスコアを見て解説し、すべての役を歌えたことを知っているなら、彼の伴奏者としての素質を決して過小評価すべきではないだろう。彼の素質は、本物で完全な音楽家のそれであった。

ドビュッシーのピアノの遊びが、非常に個人的なものであったことから、今日でもなお、彼が凡庸なピアニストだったという評判がなくならないのである。しかし、たとえば、戦時中ドビュッシーと仕事をしたマルグリット・ロンが書いたものを読んでみると、彼が非凡な才能の持ち主であったことが分かる。「彼のタッチの柔らかさ、その優しく撫でるような動きや深みは決して忘れることはできません。鍵盤に浸透するような優しさで、滑るように動きながら、同時に彼は鍵盤を締めつけ、際立つほどの強い表現力を持つアクセントを生み出していました。彼の音楽のピアニスト的謎、ドビュッシー特有の技術が隠されたその秘密を探ってみましょう。彼が所有していた唯一のピアノから彼が得ていた連続的な圧力の中にある、このなめらかさと色の秘密を。彼はほとんど常にハーフトーンで弾いていましたが、ショパンのように、攻撃的な厳しさは一切なく、完全に密度の濃い音色を持っていました。[...]」

彼のニュアンスの幅は

トリプルピアノニッシモからフォルテまで、音色が乱雑になったり、和音の精緻さが失われたりすることは決してありませんでした。これもショパンと同様、ドビュッシーもペダルの技術を「呼吸のようなもの」とみなしていました。』

ショパンとドビュッシーには、その他にも、名演奏家というよりも、むしろピアニストの音楽家であったということや、権威あるコンサートホールの聴衆よりも、プライベートなサロンの親密さにより訴えることを追求したという共通点がある。

ドビュッシーはピアノ曲だけを書いたわけではなく、むしろその逆である。しかしドビュッシーの最も秘められた思考は、ピアノだけに打ち明けられたのであり、彼の最も大胆で革新的なアイデアはピアノと共に具現化されたのである。

## 前奏曲集

19世紀に

、ピアノは楽器の王となった。もともと器楽や劇の導入役をつとめる小品であった『前奏曲』の形式が、フレデリック・ショパンの天才的な推進力によってピアノのための独立した作品として躍進したのは、ちょうどその頃である。

ドビュッシーは二度に分けて（1910年と1913年に）**前奏曲** を発表した。彼はショパンの**前奏曲**作品28を念頭に置いていたに違いないにせよ、この名高いモデルとの違いは顕著である。第一に、各**前奏曲**に、24の可能なすべての調を用いたショパンとは異なり、ドビュッシーにはその配慮はない。同じく24の**前奏曲**であり、さまざまな調を用いているのは確かであるが、そのいくつかは複数回使用されている代わりに、ないものもある。

それから、特に、ショパンのこの作品群がひと続きに演奏することを想定したものである（多くのピアニストが、特にコンサートのアンコール、では、その一部しか演奏しないとしても）のに対し、ドビュッシーのそれは、それぞれの曲を、独自の世界とみなすことができる。しかも、ドビュッシー自身、いつもその一部しか演奏しなかった（彼が言うには、「すべてが良いわけではない！」）。公開当時にはすべて演奏されたとしても、それは複数回に分けて（**第一巻**は8曲、**第二巻**は4曲）、異なるピアニストによって演奏された（もちろん作曲家自身も含まれるが、他にフランツ・リービヒ、ウォルター・ルンメル、リカルド・ビニェス、ジェーン・モルティエ、ノラ・ドルウェットが演奏した）。

それから、ショパンの**前奏曲**には、番号の他には何も記載されていないが、ドビュッシーのものにはすべて、曲を想起させる題名がつけられている。ただし、楽譜には、これらの題名は各**前奏曲**の最後に、3つの中断符の前に記載されている。したがって、曲の題名、より正確にはそのインスピレーションの源は、演奏が終わってから知るのが理想的である。残念ながらそれは非常に難しい。コンサートではプログラムに、録音されたものを聴く場合にはジャケットなどに記載されているからである。いずれにしても、これは一番最初に聴く時にしかできない！

ショパンとドビュッシーのこれら2つの作品群には、顕著な共通点がある。これらがその作曲者の業績の要約となっていることである。

**第一巻** は1909年12月から1910年2月にかけて、数週間で作曲された。『**デルフィの舞姫**』（**ゆっくりりと重々しく**）が、当時非常に人気のあった古代ギリシャを想起させつつ、この作品集のページを開く（ルーブル美術館にあったギリシャ彫刻に着想を得たと言われている）。これは24の**前奏曲**のうち、唯一テンポの変わらない曲であるが、それにも関わらず拍子は変化する。

『**ヴェール（帆）**』（**モデラート**）  
船の帆、それとも頭に被るヴェールだろうか？当時パリで有名だったダンサー、ロイ・フラーのヴェールだと言われているが、それぞれが独自の印象を持つ（あるいは持たない）ことになるだろう。ここでは、ドビュッシーは、いくつかの鍵盤しか使用していないが、技法が完全に体系的になっているわけではない。『**野を渡る風**』（**生き生きと**）は空気のようにながやかで、とても気まぐれである。題名は、ドビュッシーが『**忘れられたアリエッタ**』の銘句ですでに引用している、シャルル＝シモン・ファヴールの詩句からつけられている。

『**音と香りは夕暮れの大きに漂う**』（**モデラート**）（引用符の付いた）題名は、ボードレールの詩『**夕べの調べ**』の中の1行から採られている。ゆっくりとした物憂げで、官能的で、感傷的で、とても感動的なワルツである。『**アナカプリの丘**』（**非常に穏やかに**）は、どちらかという楽しく陽気な、庶民的香りがすると同時に、影の部分もある、全体的雰囲気曲である。『**雪の上の足跡**』（**悲しくゆっくりりと**）で劇的な変化がもたらされる。雪のように白いと同時に、嘆きの黒さのあるこの曲の最後は凍るように暗い。『**西風の見たもの**』（**生き生きとざわめくように**）で再び風を見出す。おそらくハンス・クリスチャン・アンデルセンの童話

『**楽園の庭**』  
に由来するものである。ここには、ハーフトーンの余地はない。これは本物の嵐であり、ロマン主義の精神である。我々がドビュッシーに抱いているイメージとはかなりかけ離れたものであり、ほとんど野蛮なほど暴力的である。とはいえ、彼の作品中の唯一の例外というわけではない。『**亜麻色の髪の乙女**』

（とても静かで、ゆっくりりと表現力豊かに）で新たなコントラスト。この作曲家に我々が抱く概念と最も完全に一致する曲である（ドビュッシーがこれ以前にも曲をつけたことのある、ルコント・ド・リールの詩からとられている）。比較的弾くのが簡単であると同時に、シンプルで純真なメロディーで非常に有名なこの曲は、あらゆる編曲にも適している。『**とだえたセレナード**』

』（**適度に生き生きと**）には、ユーモアと皮肉が見られる。我々をスペインに連れて行ってくれる、このミニチュアの小さなメロドラマの中に、ギターを持った英雄が、愛する女性の窓の下で落胆する様子を想像することができる。『**沈める寺**』（**深く静かに**）は4世紀に、住民たちの不敬虔のため、そして時折深みから浮き上がる住民たちに警告するために、海に沈んだと言われるブルターニュ地方の伝説の町、イスのことである。その鐘の音をさまざまな側面から聴くことができるが、この前奏曲全体は不安と悲嘆に彩られている。『**パックの踊り**』

（**気まぐれにながやかに**）の陽気で遊び心のあるユーモアは、この前の曲と完全な対照をなすものであり、これはシェイクスピアが『**真夏の夜の夢**』に登場させた、ケルト神話のいたずら好きで悪賢い妖精のイメージである。**第一巻**の最後を飾る『**ミンストレル**』（**モデラート**）

に登場する、20世紀初頭にあらゆる才能を駆使して縁日でヨーロッパの大衆を楽しませるためにアメリカの植民地からやって来たアーティストたちは、より皮肉で時に悪趣味であるにせよ、我々を同じ精神状態に留めるものである。

**第二巻** は1910年から1912年までの3年間に作曲された。この巻の第一曲目『**霧**』（**モデラート**）にはいかなる注釈も無益である。稀な例外を除いて、右手は黒鍵を弾き、左手は白鍵を弾く。『**枯葉**』（**ゆっくりりとメランコリックに**）は葬列を思わせる非常にテンポの遅い曲で、中心部分は僅かに動きがあり、より表現的である。

『**ヴィーノの門**』  
』（**ハバナの動き**）では、グラナダの豪華で壮麗なアルハンブラ宮殿の門であるこの「ワインの門」が、我々を再びスペインに連れ戻してくれる。ドビュッシーはこの曲を

「激しい暴力と甘美な情熱が不意に衝突するように」弾くよう薦めている。『**妖精たちはあでやかな踊り子**』（**速く軽やかに**）は、その精神状態だけではなく、構造においても、幻想的な作品である。この題名は、ドビュッシーの愛娘のシュシュに贈られた、ジェームス・マシュー・バリーの『**ケンジントン公園のピーターパン**』の、アーサー・ラッカムの挿絵から着想を得たものである。この複雑さの後にはシンプルな『**ヒースの荒野**』（**静かに**）が続く。牧歌的で田園的とも言える曲である。急激な変化。『**風変わりなラヴィーヌ将軍**』（**ケーク・ウォークのスタイルと動き**）は、足の指でピアノを弾いた大道芸人の道化役者、エドワード・ラヴィーヌへのオマージュである。当時パリで公演を行っていた彼を、ドビュッシーは『**音楽的**』だと考えた。この作品には、道化の踊りが、皮肉たっぷりに描かれている（ケーク・ウ

オークは黒人奴隷たちが舞踏会に行く主人を馬鹿にするために考案したダンスであり、後にラグタイムを生むことになる)。『月の光が降り注ぐテラス』(ゆっくりと)

は、決して我々を遠い国に連れてゆくものではない。文学的由来を探さずに、目を閉じて聴く価値がある。これに続く『水の精』(スケルツァンド)

は幻想的で、気まぐれとも言える。ある種の思いがけないユーモアさえ見出すことができる。『ピックウィック卿を讀んで』

(厳肅)では、ユーモアは期待できないのであるが、実はイギリス的な精神的、儀礼的ユーモアであり、『神よ国王を守り給え』を引用したパロディーである。この題名はチャールズ・ディケンズの非常に愉快な小説『ピックウィッククラブの遺文録』から採られている(「P.P.M.P.C.はピックウィッククラブの永久社長メンバー」を意味する)が、これはドビュッシーの間違いで、小説では1ページ目に分かることだが、サミュエル・ピックウィックはG.C.M.P.C.、つまり「ピックウィッククラブの総務会長メンバー (General Chairman Member) である。『カノーブ』

(とても静かに、優しく悲しげ)には、ドビュッシーが2点所有していたエジプトの埋葬用の壺の名から採られており、再び目を閉じて聴くべき、内面的な旅だけが可能な、衝撃的な結末を持つ作品である。次の作品 交代する3度 (ほどよく生き生きと) による目覚めは少しも苦痛ではない。それは1つには続きとの素晴らしい結合を成す導入部があるためであり、もう1つは、特にこの続き、ほとんど3度のインターバルだけを用いた陽気なトッカータは、詩的なインヴェンションの小さな奇跡だからである。

第二巻したがって

前奏曲集

(ドビュッシーがこの作品集をひとつの全体とはみなしていなかったことをお忘れなく)は、ヴォルトゥオーソで鮮やかに打ち上げられる『花火』(ほどよく生き生きと)で幕を閉じる。これは7月14日のパリ祭を暗示するものである。しかし、ここには最後を飾る華やかなブーケはない。逆に、ラ・マルセイエーズのいくつかの節と共に、遙か遠くから、メインモチーフがノスタルジックに想起されて来るのである。

## スケッチブックから

おそらく1903年、あるいは遅くとも1904年の初めまでに作曲された、この短い曲は、数年後の1909年4月20日に、歴史に残るイベントの中で初演された。というのは、これはその後の25年間、フランスにおける音楽的創造の中心地となる、独立音楽協会(名高いS.M.I.)の開幕コンサートだったからである。その創設者はピアニストのモーリス・ラヴェルである。

ドビュッシーは、普通の2段譜(片手ごとに1段)の代わりに、初めて3段譜を使用した。非常に複雑な記法である。実際に、まるでオーケストラを聴いているかのような錯覚に陥る。最初は単に

『スケッチ』(Esquisse)と題されたこの曲は、この時期に作曲されたドビュッシーの最も有名な作品の1つである3つの『交響的素描』、交響詩『海』の1曲目、『海の夜明けから昼間まで』を想起させる。『スケッチブックから』

には非常に感動的な、自由で即興的な特徴がある。

## ハイドンを讀んで

1909年5月、先ほど見た通り、まだ誕生したばかりの独立音楽協会(S.M.I.)のレビューに、ジョセフ・ハイドンの没後100周年を祝うため、ハイドンにオマージュをささげる作品が発表された。ドイツの表記では、音階はA (ラ) からH (シナチュラルシフラット)、C (ド) などとなる。ハイドンの名前で音楽的署名を作ろうと試みる場合、H、Y、Nは音階に対応しないので、彼らは音階をループにして、アルファベットを展開した。このようにして、H-A-Y-D-Nは シラレレンとなる。苦勞の末に得られたこのモチーフには、B-A-C-

Hが提案し、バッハ自身を初めとして大勢の作曲家が研究した有名なシフラットドシナチュラルと同じ音楽的明白さはない。この『ハイドンを讀んで』と同時に、ポール・デュカス、レイナルド・アーン、ヴァンサン・ダンディー、モーリス・ラヴェル、エヌモン・トリヤおよびシャルル=マリー・ヴィドールの作品も発表された。

ウィーンの巨匠へのこのオマージュは「ゆるやかなワルツの動き」から始まる。そして、雰囲気は見事なりズム的なめらかさと、「パパ・ハイドン」も認めたとはいえない精巧なユーモアと共に、急速に進展する。

## 版画

20世紀のピアノの再生を示すものとして、三部作の『版画』を迷わず引用する人もいる。音楽学者のエドワード・ロックスピーサーの次の言葉は引用するに値する。「ピアノは教室やサロンを離れないだけではなく、コンサートホールを離れます。ピアノは、遠い国の魂とその住人たち、絶え間なく変化し続ける自然美や、新しい変動する創造の不思議を子供のように発見した人間の最も内面的な熱望を捉えて再現することのできる、空想的放浪精神の詩的な楽器となります。」これは実際、ドビュッシーにとって特に思い入れがあり、我々がそこに招かれている、3つの地平線を持つ、とても美しい旅である。最初の目的地が最も遠く、我々をインドネシアへといざなう

『塔』(パゴダ)。1889年のパリ万国博覧会で出会ったジャワ島のガムランに魅せられたドビュッシーは、いくつかの五音音階のモチーフで完全に構成された曲を書いた。五音音階は極東の音楽に非常に典型的な音階である(黒鍵を弾けばこれを聴くことができる)。このモチーフは繰り返すが、単調さを避けるために徐々に変化してゆく。中央の絵、グアナダのタベが近づいてくる。当時ドビュッシーはまだピレネー山脈を越えたことがなかったとはいえ、これはドビュッシーの最初の「スペイン」の曲ではない(大変有名な数多くの作品で、何度もスペインを称えたラヴェルも、実際に行ったのは晩年になってからである)。しかし、ドビュッシーが

『版画』

の完成をアンドレ・メサジェに告げた際に述べた通り、「旅行をするお金がない時は、想像をその代用とすべきである。」

グラウヴェの執拗なベダルが、あらゆる瞬間が官能的なこの欲情をそそるハバナに、物憂げでだけ的一面を付与している。目を閉じて、ピアノを完全に忘れると、ジプシーとフラメンコ、ギター、タンゴやカスターネットの世界に徐々に入り込んでゆく。あらゆるディテールが驚くほど暗示的である。最後の絵『雨の庭』が、我々を自分の国、フランス(そして間違いなく当時彼が住んでいたパリ)に連れ戻してくれる。作品全体が、ドビュッシーが愛着を持っていたに違いない、2つの人気のある童謡

『眠れ坊や眠れ』(Dodo, l'enfant do) と 『もう森へは行かない』(Nous n'irons plus au bois) から構成されており(彼はこの曲をすでに使用しており、後にまた使用する)、雨のしずくと鳥の歌声の中でこれらの童謡を聴くことになる。この曲を聴くと、子供になった気分、雨がやんでリュクサンブル公園に行けるまで、自分の部屋で待つことになる。雨が収まっても、子供はまだ寒そうに、外に出るのをためらっている。しかし主な節で最後に日差しが輝くようになると、子供は決心して、喜んで出掛ける準備をする。

## レントより遅く

これはドビュッシーの最も有名なピアノ曲のひとつである。1910年に作曲されたこの小さなワルツは、その簡単な効果にも関わらず、抵抗しがたい魅力を持っていることを認めないわけにゆかない。

ドビュッシーは全く正直に、*ブラッスリーのジャンルで、美人の蹠き手たちを思い浮かべる、数え切れない* 5時<のため』に作曲したものであると認めている。卑俗さは少しもない。逆に、シックで、コケットで、柔和である・・・

しかし気をつけなければならない。編集者デュランが『ブラッスリーのオーケストラ』（弦楽器と欠かすことのできないシンバル）のためにドビュッシーに注文したオーケストレーションが存在するのである。そして、確かにここで限界は超えられたようである。ピアノでは繊細であったものが噴出となり、一瞥は重い目配せとなり、感受性は甘ったるさに近いものとなる。元のバージョンのままの方が良い。

## 『燃える炭火に照らされた夕べ』

この非常に短い曲は（このアルバムの中でもっとも短い曲）はこの箱の最後の作品であるばかりでなく、最後に発見されたものでもある（2003年に編集された）そして、さらには、1917年の冬の終わり、ドビュッシーが亡くなる1年前に書かれた、これは彼の最後の曲である。

この冬はとりわけ厳しく、第一次世界大戦が終わりに向かう劇的な背景の中で、さらにドビュッシーは絶えず経済的問題に直面し、本人も回復しないことを知っていた癌の恐ろしい苦痛に耐えていた。ドビュッシーが30年前に音楽をつけた、シャルル・ボードレーの詩、『バルコニー』の一行から採られたこの題名は、奇妙なほどにこの状況と反響しあっている。ドビュッシーは時に残酷なほど辛辣な皮肉屋であったと言わなければならない。

この作品に関して出回っている希少な文書には、この曲が石炭商人に感謝するために書かれたものであると記されている。現実には、単に支払い手段であった可能性もある。

これは第一に重々しく神秘的な作品であり、そして叙情的で悲痛な曲でもある。作曲された背景とは切り離してみても、これは衝撃的な作品である。

## ボリス・ベルマン

モスクワ生まれ。名門チャイコフスキー音楽院で、有名なレフ・オボーリンに師事し、すべての学位を「最高成績」の評価で取得。その後世界各地でコンサートを行い、旧ソビエト連邦の最高のオーケストラと競演。

1973年に、イスラエルに移住。すぐに高い評価を得て、再び国内最高のオーケストラと競演。音楽の分野で多くの逸材を誇るイスラエルで、最も影響力のある音楽パーソナリティの一人となる。

献身的で人気の高い教授として、イエール大学音楽院、上海コンセルヴァトワール、およびデンマーク王立アカデミーで教鞭を執る。世界各地でマスタークラスも担当する。

非常に充実した

**ボリス・ベルマン**のディスコグラフィは、当然ながらロシア音楽においてその豊かさを発揮し、特にアレクサンドル・スクリアピンとセルゲイ・プロコフィエフのソナタ全集などがあるが、そのほかに世界最高のオーケストラや世界的な指揮者との協奏交響曲のアルバムも数多くある（

たとえばアムステルダム・ロイヤル・コンセルトヘボウ管弦楽団とネーメ・ヤルヴィとのセルゲイ・プロコフィエフのピアノ協奏曲第1番、第4番、第5番や、イスラエル・フィルハーモニー管弦楽団とレナード・バーンスタインとのイゴール・ストラヴィンスキーの、ペトルーシュカなどがある）。多くの室内楽（ヨハネス・ブラームス、シューマン、セザール・フランクなど）の他、いくつかの驚くようなレパートリーもある（ジョン・ケージ、スコット・ジョプリン、その他）。

そして彼はドビュッシーにとりわけ強い情熱を抱いている。**ボリス・ベルマン**

はこれまでにドビュッシーの非常に優れた2つのアルバムを発表している。そこには、時折聞くことのある多少ともあいまいな蒸気のようなものとはほど遠い、確固とした音楽があるが、乱暴さは少しもなく、欠かすことのできないあらゆる感受性が表現されたものである。*パレ・デ・デギュスタトゥール (Palais des Dégustateurs)* がボリス・ベルマンから密度の濃い豊かなプログラムで、ドビュッシーの3枚目のアルバムの製作を託されたことは大変な荣誉である。