

同時代人の見たニコライ・メトネル(1)

— アンドレイ・ベールイ：「雪のアラベスク：メトネルの音楽」 —

高橋 健一郎

19世紀末から20世紀初頭のピアノの黄金時代に活躍したいわゆる「コンポーザー＝ピアニスト」たちの作品を再評価する動きが、1980年代以降顕著に見られるようになってきた。その中で、最も注目を集めている代表的な作曲家が、ロシア出身のニコライ・カルロヴィチ・メトネル（Николай Карлович Метнер）（1880-1951）である。

しかしながら、メトネルの音楽は同時代の他の作曲家の音楽と比べてきわめて保守反動的であり、音楽形式上は19世紀までのロマン派の枠内にほぼ完全に収まるために、音楽史においてはしばしば特に見るべきものがないとされる傾向にある。海外ではすでにいくつかメトネルの伝記や作品論などが出版されてはいるものの¹、日本では研究が緒についたばかりで、未だまとまった著作は出されておらず、メトネルの音楽の多様な解釈についてはほとんど紹介すらされていない状況である。

メトネルの同時代のさまざまな分野の人物がメトネルの音楽について書いた論考を見ると、「保守的なロマン主義者」といった固定観念から大きくはずれた、非常に多彩なメトネル像が浮かび上がってくる。ここにそのいくつかを紹介することによって、日本において今後メトネルの音楽の理解が深まることを願うものである。

¹ 代表的なものに、次のようなものがある：Richard Holt (ed.), *Nicholas Medtner: A tribute to his art and personality*, London, 1955; З. А. Апемян (ed.), *Н. К. Метнер: воспоминания, статьи, материалы*, М., 1981; Christoph Flamm, *Der Russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien*, Berlin, 1995; Barrie Martyn, *Nicolas Medtner: His Life and Music*, Hampshire, 1995; Natascha Konsistorum, *Der Komponist: Nikolaj Medtner, Ein Porträt*, Berlin, 2004.

今後、数号にわたっていくつかの論考を訳出していくが、第1回目は、ロシアの象徴主義文学を代表する詩人、作家、文芸評論家であり、メトネル家と親交のあったアンドレイ・ベールイ（Андрей Белый）が1910年に書いたとされ、1990年に注釈つきでソ連の音楽雑誌『ソビエト音楽』（«Советская музыка»）（1990年第3号、118-122頁）に掲載された「雪のアラベスク：メトネルの音楽」（Снежные арабески: Музыка Метнера）という論考である。

以下、はじめにメトネルの生涯を簡単にまとめ、ベールイについての基本情報を記し、その後、セルゲイ・ヴォローニンの注釈部分を訳出し、それに続いてベールイの論文全体を訳出する。

訳注は文中で〔 〕の中に入れるか、あるいは脚注（1, 2, 3...）の形で入れ、セルゲイ・ヴォローニンによる原注（i, ii, iii...）は稿末にまとめた。文中に出てくる音楽家や作家に関しては、一般に広く知られている人物以外についてなるべく簡潔に基本的なデータを示してある。

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルについて²

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルは1880年1月5日（新暦）、ドイツ系ロシア人の両親のもとモスクワに生まれた。6歳のときから母親の下でピアノを始め、12歳からはモスクワ音楽院で学んでいる。1900年にピアノ科の最優秀生として金メダルを受賞して音楽院を卒業し、ピアニストとして活動を開始する。その間、ウィーン楽派の流れを汲むアナトーリー・ガツリ、リストの弟子であるパーヴェル・パプストに習い、そしてレシェティツキーの弟子であるヴァシーリー・サフォーノフに3年間師事する。このように、メトネルは西欧

² メトネルの生涯については、メトネル『ピアノのための“忘れられた調べ” 第1集作品38』（全音楽譜出版社、2003年）の中の高久暁氏による「解説」（4-19頁）、「ニコライ・メトネル 生涯と受容の奇跡」（100-110頁）、Martyn, op. cit.などを参照した。なお、前者の楽譜に付された高久氏による「解説」と「ニコライ・メトネル 生涯と受容の軌跡」は、現在の時点でメトネルに関して日本語で書かれた最も詳しい著述である。

のさまざまな流派の教師から指導を受け、19世紀の代表的な諸ピアノ流派の総合的な影響の下でそのピアニズムが形成されたと言える。

その後メトネルは、ピアニストとしてよりも、以前から関心をもっていた作曲を（本人は作曲は独学に近かったとしているが）本格的に進めることとなる。1916年にはその作曲活動が評価され、グリンカ賞を受賞。翌1917年、十月革命が勃発し、妻アンナとともに1921年に国外に出る。積極的な「亡命」ではなく、「移住」という意識が強かったが、結局それ以後1927年の演奏旅行での一時帰国を除いて、メトネルは西側で生涯を送ることになる。

メトネルはまずベルリンに移り住み、その後欧米各国を演奏旅行でまわり、その後1925年、パリ近郊に定住する。しかし当時のパリは前衛的な音楽が評価される街であり、保守的なメトネルのなじめる世界ではなく、彼の音楽作品もパリではほとんど評価されなかった。メトネルが高く評価されたのはイギリスで、1928年には王立音楽アカデミーの名誉会員になり、1935年にロンドンに移住する。第二次大戦が始まると敵国ドイツの出版社から印税が入らなくなり、困窮するも、メトネルの音楽を愛好していた南インドのマイソール（現カルナタカ）のマハラジャ、サー・ジャヤ・チャマラヤ・ワディヤールという支援者を得て作曲を続ける。晩年は心臓を病み、1951年11月13日、心臓発作によりロンドンに没す。享年71歳。

旧ソ連では、1948年のいわゆる「ジダーノフ批判」のときに名指しこそされなかったものの、亡命ロシア人としての立場やドイツ系の出自から警戒すべきものと見なされ、以後しばらくの間はメトネルの作品を公的な場で演奏することが難しくなった。しかし、1956年のスターリン批判後、1958年5月には、ジダーノフ批判の過誤が認められ、ソ連国内でメトネルの作品も復権を果たし、多くのピアニストが手がけるようになった。同年、メトネルの妻アンナが、メトネルの作品全集を出版したいというソビエト文化省の意向を受け、自筆譜を携えてソ連に戻り、1959年から63年にかけてメトネル作品全集（全12巻）がモスクワで出版されるに至った。

アンドレイ・ベールイについて

アンドレイ・ベールイは本名をボリス・ニコラエヴィチ・ブガーエフ (Борис Николаевич Бугаев) といい、早くからニーチェやソロヴィヨフ³などの思想の影響を受け、象徴主義の詩人として出発する。ここに訳出する論考が書かれたとされる1910年ごろまでに、『るり色の中の黄金』(1904年)、『灰』(1909年)などの詩集のほか、評論集『象徴主義』(1910年)などが書かれ、さらに音楽の技法を文学に取り込むという斬新な文学形式を目指した『交響楽』という4篇の長篇の散文詩も発表されている。その後、最大の傑作『ペテルブルグ』(1913-14年)、自伝的小説『コーチク・レターエフ』(1922年)などの小説、また数々の文芸批評などを発表し、多くの作家に影響を与えた。

ベールイは1901年からメトネル家と関係をもっている。まず知り合ったのは、ニコライ・メトネルの兄エミリイ・カルロヴィチ・メトネル (Эмилий Карлович Метнер) である。エミリイは、有能な思想家、批評家であり、ベールイも深くかかわっていた象徴主義者の雑誌『金羊毛』⁴の音楽部門を担当した。ベールイとエミリイ・メトネルの関係を示す文献は多数あるが、例えば、ベールイ自身による回想記『世紀のはじめ』(1933年)の「エミリイ・メトネル」という節や、『二つの革命の間』(1934年)の「メトネルと私」と題された節などでエミリイ・メトネルとの親交について詳しく書かれている⁵。

兄エミリイを通して、ニコライもまたベールイと親交を結んでいた。モスクワのアルバート通りのベールイの部屋に文学者や音楽家、画家などさまざまな芸術家が集まり、「アルゴナウタイ同盟」と呼ばれる文学サークルができてい

³ ヴラジーミル・セルゲーエヴィチ・ソロヴィヨフ (Владимир Сергеевич Соловьев) (1853-1900)。宗教哲学者、評論家、詩人であり、その思想はベルジャーエフや象徴主義の詩人たちに絶大な影響を与えた。

⁴ 1906年から1909年にかけて発行された象徴主義の詩人を中心とした雑誌。ニコライ・リャブシンスキーによって発行され、全部で34冊刊行された。

たが、そこにエミレイ・メトネルのみならず、ニコライ・メトネルも参加していたという⁶。また、ニコライ・メトネルはベールイの「墓碑銘」シリーズの一つの詩⁷をもとにした『黄金の輝きを信じた』という歌曲を書き(作品13-2)、その楽譜が『金羊毛』誌1908年第1号70 a-70 d頁に掲載されている⁸。

ベールイは、下に訳出するセルゲイ・ヴォローニンの注釈でも触れられているとおり、ニコライ・メトネルの音楽について、1903年と1906年にそれぞれ象徴主義者たちの雑誌に論考を発表しているが、これらは最も早くにメトネルの音楽を評価したものの一つであろう。

* * *

セルゲイ・ヴォローニンの注釈

「お祭り騒ぎに浮かれた親戚や友人たちが部屋に集まっているなか、女中がドアを開けると、敷居のところに背の高い若い紳士がじっと立っていた。感激

⁵ それぞれ以下の文献を参照：Андрей Белый, *Начало века*, М.: Художественная литература, 1990, с. 87-101; Андрей Белый, *Между двух революций*, М.: Художественная литература, 1990, с. 305-311。その中には、メトネル家にゲディケやゴリデンヴェイゼル、コニユスなどの音楽家が頻繁に出入りしている様子の記述や、メトネル兄弟とスクリャーピンの関係などに関する記述もあり、当時のロシアの音楽家についての興味深い観察が記されている。なお、これらの文献については、ベールイ研究者である鴻野わか菜氏にご教示いただいた。

⁶ この「同盟」には文学者以外の参加者も多く、ほかに有名な音楽家としては、チャイコフスキーの弟子であり、ニコライ・メトネルの対位法の教師でもあったセルゲイ・イヴァノヴィチ・タネーエフもいた。ベールイが挙げている「アルゴナウタイ同盟」の参加者のリストを参照(Андрей Белый, *О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи*, М., 1997, с. 54)。

⁷ この詩は四つの詩からなる『墓碑銘』(Эпитафия)の一部で、はじめはタイトルなしで『金羊毛』誌1907年第3号40頁に掲載された。後に、『友人たちへ』(Друзьям)という題が与えられている。

⁸ ベールイが死の間際に、近親者にこの歌曲を歌って欲しいと頼んだ、というエピソードが知られている。

した様子でクリスマスツリーを眺めながら、若者は静かに、歌うような感じで『火が燃え尽きそうですよ』と言った。この若者はアンドレイ・ベールイで、わたしが彼をメトネル家で見たのはそのときが初めてだった。ベールイがメトネル家に来ることはけっして意外なことではなかった。ベールイとメトネル家は深い友情によって結ばれていたのだから⁹。このように、メトネルの親戚 N. シュテンベルが、まだ小さかった頃の遠い日々、しかし思い出に満ちた日々について回想している。

メトネル家の中でベールイと最も早くに知り合ったのは、作曲家ニコライの兄エミリイ・カルロヴィチ・メトネルで、それは1901年のことだった。1902年にすでにベールイは大グネズドニコフスキー横丁にあるメトネル家を頻繁に訪ねるようになっていた。のちにベールイは次のように書いている：

1902年の秋、わたしは毎日あの家を訪れるようになりました。そこはシューマンとニコライ・メトネルの音楽に満ち満ちていて、居心地が良かったのです。堂々として、すっきりとすらりとし、頭がはげでいて、青メガネをかけ、ヴァレンシュタイン⁹風に銀のように白っぽい髭をはやしている年配のカルル・ペトローヴィチ〔作曲家ニコライ・メトネルの父親〕は、ゲディケ家の出である可愛らしい奥さん¹⁰と一緒に私たちのことをじっと見守っていました。作曲家である弟のコーリャ〔ニコライ〕は角張って、ずんぐりして、小柄で、髪が薄く、若きベートーヴェンといった風貌でした。思ったことを口にしようとするのですが、熊のように鈍くて、なかなか言葉にできずに、しまいには怒ってマッチをつ

⁹ 17世紀の三十年戦争におけるボヘミアの傭兵隊長。元の姓はヴァルトシュタイン。

¹⁰ ニコライ・メトネルの母親アレクサンドラ・カルロヴナ・メトネル (Александра Карловна Метнер) (1843-1918) は、モスクワ音楽院の教授であったフョードル・カルロヴィチ・ゲディケ (Федор Карлович Гедике) (1840-1916) の妹である。フョードルの息子アレクサンドル・フョードロヴィチ・ゲディケ (Александр Федорович Гедике) (1877-1957) もまたモスクワ音楽院で教えた有名なオルガニスト、ピアニスト、作曲家であり、ニコライ・メトネルとは従兄弟の関係にあたる。

かみ、額にしわを寄せ、口をギュッと閉じて張り詰めた表情で、厳しくそして優しく見つめながら、灰皿の中でマッチを全部燃やしてしまうのでした（それがコーリャの癖だったのです）。そしてコーリャは蒸気のたまった機関車のように息を弾ませ、それでも自分を抑えて私たちの話を聞いていました。曲をつけようとしていたチュツチェフやプーシキン¹¹の作品のリズムを理解しようと努力していたのでしょう……¹¹。

1902年当時、ベールイは22歳で、モスクワ大学の学生であったが、その頃にはすでに『交響楽』¹²を著し、モスクワで大きな反響を呼んでいた。新たな文学形式の模索の方向性¹³について後にベールイは次のように説明している：「おそらくわたしの本質は音楽にあって、それゆえに、わたしにとっては、あらゆる言葉の意味というものが、意味の転調や、意味の対位法の中に立ち現われてくるのでしょう」¹³。ベールイの友人ニコライ・メトネルは、音楽は「静寂の中から出てくる」と考え、ベールイは詩は音楽から生まれると主張する。

詩人ベールイは、モスクワの音楽界で多少なりとも目立つ催しであれば、どんなものにでも気をとめた。音楽に対するベールイの深い愛情はおそらく母親アレクサンドラ・ドミトリエヴナ・ブガエヴァから受け継いだものだろう。母親はモスクワで誰もが認める美女の一人であっただけでなく、一流のピアニストでもあったからだ。

1903年3月26日にニコライ・メトネルはモスクワ音楽院の小ホールでコンサートを行い、バッハ、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、ショパン、

¹¹ フョードル・イヴァノヴィチ・チュツチェフ (Федор Иванович Тютчев) (1803-73) もアレクサンドル・セルゲーヴィチ・プーシキン (Александр Сергеевич Пушкин) (1799-1837) もともに19世紀ロシアの詩人であり、メトネルは生涯にわたって、この二人の詩人の作品をもとに、多くの歌曲を書いた。

¹² 『交響楽』(シンフォニー)と呼ばれる作品は四つあり、これはそのうちの『第二交響楽』(劇的)。

¹³ 『交響楽』においてベールイは抒情的な断片を音楽の主題展開の形式を使って再構成し、ライトモチーフの反復を利用することなどで、新たな文学形式を目指した。

シューマン、リスト、スクリャービンの作品¹⁴と並んで、自作の作品もプログラムに加えた。《Stimmungsbilder》から4曲と、Es-dur〔変ホ長調〕の「前奏曲」作品4であり、それらはそのときが初演であった¹⁵。このコンサートに来ていたベールイは、ニジニ・ノヴゴロドにいるエミレイ・メトネルに次のような手紙を送っている：「ニコライのほとんどすべての（自作の）曲に皆がアンコールを求めました。特に印象深かったのは、二つ目の曲集〔「4つの小品」作品4〕の前奏曲と、たしか（今手元にプログラムが無いのですが）《*Allegro con ira*》〔怒りをもって速く〕と標示されている《Stimmungsbilder》の中の一曲でした。もちろん、どの曲についてかお分かりでしょう¹⁶。残念なことに、ホールは満員ではありませんでしたが、それはコンサートを開く時期が悪かったのだと思います。ベートーヴェンのソナタ〔第7番ニ長調作品10-3〕の演奏には文字通り魔法にかけられたようになりました。第2楽章などは、あまりに印象が強くて、文字通り椅子から動けなくなり、その場に固まってしまったほどでした。ニコライ・カルロヴィチは驚くべきベートーヴェン弾きです¹⁷。ニコライとそして親愛なる貴兄エミレイ・カルロヴィチ、お二方のおかげで私はベートーヴェンが理解できるのだと思います……。わたしは必ずこの

¹⁴ Martynによると、このコンサートではベートーヴェンのピアノソナタ第7番ニ長調作品10-3、シューマンのピアノソナタ第3番ヘ短調作品14、スクリャービンのエチュード変イ長調作品8-8などが演奏された（Martyn, op. cit., p. 19）。

¹⁵ 《Stimmungsbilder》（日本語では『8つの情景画』『8つの心象風景』などと訳されることが多い）は作品番号1をつけられた曲集で、全部で8曲からなっている。このコンサートでそのうちどの4曲が演奏されたかは未詳であるが、ただし下に《*Allegro con ira*》と標記のある曲が演奏されたと記されているので、第7曲目が含まれていたと考えられる。しかし、Martyn, op. cit., p. 16によると、1903年1月19日（新暦では2月1日）にこの曲集の第6-8曲がコンサートで初演されたという記述があり、この3月のコンサートが「初演だった」という記述と矛盾する。この点に関しては未詳であり、今後の解明を待ちたい。また、「前奏曲」作品4に関しては、正確にはこれは『4つの小品』という曲集作品4の第4曲目である。

¹⁶ この曲集で *Allegro con ira* という楽想記号がついているのは第7番である。

¹⁷ メトネルの演奏するベートーヴェンには定評があり、HMVは1920年代末にメトネルにベートーヴェンのピアノソナタ全曲の録音を求めたが、メトネルは断り、その代役として実現されたのが、アルトゥール・シュナーベルによる録音史上初の「全曲録音」であったと言われる（高久暁、前掲書、18頁）。

曲集について『芸術世界』¹⁸に書きます。でも、今ではなく、試験の後になると思います。試験が今暗雲のように迫ってきていて、それによってすべて完全にふさがってしまっているのです^{iv}。

エミレイ・カルロヴィチへの手紙から、ベールイが最初にどのようにメトネルの音楽をとらえたかが伝わってくる。その後、ベールイは一度ならずこのテーマに立ち返ることになる。1903年にベールイは、雑誌『新しい道』¹⁹の9月号に、作曲家メトネルの作品を高く評価した初めの一人として論稿を載せており、また1906年には『金羊毛』²⁰誌にもう一本論稿を発表し、「歌とピアノのためのゲーテの詩による9つの歌」作品6について論じている。その中でベールイはメトネルの才能の深い有機性を次のように強調している：「……あらゆる複雑な技法を用いながらも、基本主題は天才的なまでに簡潔である。まさにこの健全で一貫した簡潔さ、つまり複雑さを通過した簡潔さをもつがゆえに、メトネルの作品は、ベートーヴェン、シューマン、ヴァーグナーなどの天才たちに代表されるような音楽の中心的な潮流と分かちがたく結びついているのだ。純粹音楽は現代の作曲家たちの間では残念なことに衰退し始め、それとは別の（R. シュトラウスのような）傾向が優勢になっているのだが、メトネルはその純粹音楽の自由のために真剣に闘っている」^v。

事情が許さず、ベールイは『芸術世界』誌にメトネル論を書くという当初の目論見を実現することができなかった。しかし数年経って、論文「雪のアラベスク：N. K. メトネルの音楽」の中で再びこのテーマに立ち返ることになる。このタイトルを見ると、詩人ベールイが作曲家メトネルの作品を象徴主義の思想のコンテクストの中で見ていることに気づかされる。例えば、吹雪や雪嵐、

¹⁸ 1898年にペテルブルクで創刊された芸術雑誌で、後にバレエ・リュス（ロシアバレエ団）の生みの親となるディアギレフ（ジャーギレフ）が主に編集を行い、バリモント、メレシコフスキー、ブリューソフ、ローザノフその他が寄稿した。1904年まで全12号を刊行。

¹⁹ 初期のロシア象徴主義を代表するドミトリー・メレシコフスキーとその妻ジナイダ・ギッピーウスらが中心となって1903年から1904年にかけて発行された雑誌。

²⁰ 脚注4を参照。

雪片などといったイメージはブロークの『雪の仮面』²¹を思い起こさせるだろう。しかし、ここにはほかのもっと直接的な結びつきもある。メトネルの弟子であるN. シーゾフはこう述懐している：「ニコライ・カルロヴィチ〔メトネル〕は冬を愛していました。外は吹雪き、日が短く、家の中では早い時間からランプがつけられる——そういうロシアの冬を心の底から愛していたのです。しかし、中でも吹雪をメトネルは特別な愛情で愛していました。その点に関しては、『吹雪の酒盃』という名で知られる『第四交響楽』の作者であるアンドレイ・ベールイも同様です」^{vi}。

理由は分からないが、1910年に書かれたベールイのこの論文は活字にならなかった^{vii}。しかしながら、この論文は詩人ベールイの研究者にとっても、作曲家メトネルの研究者にとっても興味深いものとなろう。当時の批評的精神を鮮やかに示す見本としても、また文学的な記念碑としても興味深いのである。

すべての詩の断片は、著者ベールイが引用しているままの形で挙げてある²²。

ここに掲載のテキストは、国立中央文学・芸術古文書館（ЦГАЛИ）（ф. 53, оп. 1, ед. хр. 85）所蔵のベールイの自筆原稿に基づくものである。

アンドレイ・ベールイ「雪のアラベスク：メトネルの音楽」

メトネルの音楽は雪のアラベスクである。それは空とぶ白鳥の歌の流れ。それは心臓の上に突きつけられた雪の剣。そしてそれは突き刺すような雪の炎……。真っ白な吹雪の中を飛びゆくイメージは無数にあるが、その多くのイメージの本質はただ一つ。それは、冷たく、まわりを凍てつかせる白銀の雪。その吹雪の歌は多くの音からなるが、しかしそれは単一の音。果て無き広野に

²¹ アレクサンドル・アレクサンドロヴィチ・ブローク（Александр Александрович Блок）（1880-1921）はロシア象徴主義を代表する詩人の一人。『雪の仮面』は1907年に発表された詩集。

²² 以下その都度訳注で触れるが、ベールイの引用はオリジナルと語句が違う場合が多い。

響き渡る風の声である。

そしてその本質、その単一の音はカオスと一体になる。メトネルの音楽の中を舞いあがる白い竜巻は壮麗であり、闇の中にきらめく光は豪奢である。そしてその光もまたカオスの中で生まれるのだ。

メトネルの音楽は雪のアラベスクである。しかしその下には、単一の、物思いに耽る夜がある。今わたしはメトネルの音楽に思いを馳せる。そうすると、ソロヴィヨフの四行詩が、わたしの身体の中で吹雪のテーマの音楽となって鳴り始める：

おまえは山向こうの雪のように無垢である
おまえは冬の夜のように物思いに耽る
おまえはオーロラのように全身火に包まれる
闇のカオスの光り輝く娘だ。

ヴラジーミル・ソロヴィヨフ〔「冬のサイマー湖にて」(1894年)より〕²³

闇のカオスから生成されたもの、それがメトネルの音楽である。メトネルの音楽の雪の^{ミト}司教冠^ラが夜自体に被せられているのが見える。その夜は思慮深い瞳でわれわれの瞳を見つめ、そして不可解な言葉をささやく。その夜の唸るささやき声を聞き、そして不安そうな呪文でそれに応えたのはチュツチェフだった：

ああ、そんな恐ろしい歌を歌うな
古くからのカオスの歌を、ふるさとであるカオスの歌を。

フョードル・チュツチェフ〔「何を唸るか、夜の風よ」(1831-1836年)より〕²⁴

²³ ベールイはこの第3行目を「Вся ты в огнях, как полярное пламя—」と引用しているが、実際は「Вся ты в лучах, как полярное пламя」（おまえはオーロラのように全身光に包まれる）である。

²⁴ これは全部で2連16行からなら詩の第2連目のはじめの2行。メトネルはこの詩全体をピアノソナタホ短調作品25-2のエピグラフとして掲げており、またこの詩をもとに歌曲（作品37-5）も書いている。

われわれはみな、自分の中に無意識の闇のカオスがあることを知っている。このカオスによって、われわれは生きとし生けるものすべての生命の岸辺に打ち上げられたのだ。生命の岸辺はいたるところカオスに侵食されている。時が来れば、自然の猛威^{スチヒーヤ}が岸辺に押し寄せ、われわれの意識はカオスの中を漂い始めるだろう。だからわれわれは夜が恐ろしいのだ。だからわれわれは、ときにメトネルのアラベスクの雪片を壊してしまう、あの物思いに耽る夜が恐ろしいのだ。

メトネルはカオスの賛美者だ。そういうメトネルとは恐ろしい存在なのだろうか……。われわれは幼少のころのことを知っている。記憶に残っている幼少期の初めの頃に意識が一瞬きらめいたのをわれわれは覚えているだろう。不可解で名状しがたい闇の世界がもつ猛々^{スチヒーヤ}しい力が悪夢の虹となり、それまでの赤ん坊の時期を洗い流してしまう。夜毎に子供が恐ろしい夢にうなされることがあるが、その恐ろしい夢とは、永遠なるものが闇のように群れ²⁵をなす中で、子供が意識を獲得するときの最初のきらめきであることが多い。わたしの幼い頃の記憶は、わたしを襲った雪と結びついている。のちに、わたしが成長してきた年月の流れを考えると、最初に思い出すのは子供の頃見ていた夢であり、そのあとで現実世界の出来事が思い出される。わたしにとって幼少期は夢の中で始まったのであり、その夢からわたしは抜け出てきたのである。

しかし、わたしの幼少期はあらゆる人の幼少期の典型であろう。世界や生命、人類の揺籃期といったものを考えるときも、わたしの幼少期がそのモデルとなるだろう。わたしにとって最初の人生の思い出は、最初に見た夢の恐ろしさとの闘いに彩られているのだが、この闘いとは、森の中で野獣や野獣とさし

²⁵「群れ」(рой) という概念はベールイにとって重要であると言われる(アンドレイ・ベールイ「言葉の魔術(第1部)」/鴻野わか菜訳『ロシア文化研究論集:エチュード』第3号、1996年、訳註2、121頁参照)。ベールイの自伝的小説『コーチク・レターエフ』では「『群れ、群れ、すべて群れをなす』これが最初の私の哲学でした。群れの中で私は生まれたのです」と記されている(Андрей Белый, *Сочинения в двух томах, Том второй*, М.: Художественная литература, 1990, с. 322)。

て変わらない人たちの中にあつて自分の生命がいかに頼りないものであるかを悟った人類が感じた恐怖心と同じである。

この恐怖心は人間を苛む宿命である。それは、〔子供が〕最初に獲得する意識であり、最初に征服される大陸であり、同時にカオスとの最初の一對一の闘いであり、最初の大膽不敵さであり、最初の誓い——宿命に勝利するという最初の誓いである。そして最初の悲劇はこの闘いの中にある。というのは、恐怖自体の中には悲劇は無いのだから。

あらゆる宗教は、夜の奥深いところにいる人類が、夜を追放する光を、神人の勝利のイメージの中に、自らを通して表そうとする欲求である。未来の人類はそのときカオスの輝かしい娘のイメージとして現れる。このような人類の諸宗教についての概念は思想史のなかで明らかにされ、さまざまな形で提示されてきた（フォイエルバッハ、コント、シェリング、ソロヴィヨフ）。

太古から人間と敵対関係にある自然の^{スチヒューヤ}猛威の怒号が、網の目のように絡み合う吹雪の袖のごとくに複雑なメトネルの音楽の中で歌い、叫び、声をあげている。われわれの上に流れ落ちてくる滝のような音そのものがカオスを思い起こさせる。その音楽の主題の提示自体は、現代の最も複雑な作曲家たちよりも複雑である。一つの流れが何十にも砕け、それが互いにぶつかり合っているさましか、われわれには聞こえない。しかし、これらの流れのしぶきの中から七色の虹が立ちあらわれる。七色の虹は、はじめは、カオスから自由気ままに生み出されたもののよう、つまりカオスの唸る波の上に偶然に描き出されたように見える。しかし、光の屈折の法則を知り、光と熱や運動の関係を知ると、世界のカオスの隠れた意味がより深くあらわになってくる。その意味とはつまり、もはやカオスなど無いのであつて、カオスとは、響き渡る世界の合唱のただその和声が聞こえないというにすぎないのだということである。カオスの滝がわれわれの前で唸り声をあげているようなところには、虹もまた必ずある。光の無いカオス、またカオスの無い光など今やあり得ない。光の無いカオスもカオスの無い光も、この現在の世界を創造することはできなかつたろう。カオスとは光の肉体だ。肉体のない精神も、精神のない肉体も、人間の知が無駄

に生み出した抽象的な概念にすぎない²⁶。

光と闇、言葉と言葉にならぬもの、始まりと終わり、カオスとその光り輝く娘——メトネルの音楽を聴くとき、意識せずともこれらの結合が強調されて聴こえる。

異教はキリスト教よりも古い。異教にはたくさんの段階があり、だんだんとキリストの啓示に結びついていく。光というものは、キリストの啓示の始まりであり終わりである、つまりアルファでありオメガである。そしてカオスに対する恐怖心からギリシア悲劇がはじまる。しかし、この悲劇自体はカオスではない。悲劇は勝利を述べ伝えるものであり、浄化の道なのだから。悲劇は苦悩のなかに、光と闇を結ぶ梯子の一段一段を描き出すのだ²⁷。

人類の宗教の発達の初期の段階においては、無意識の^{スチヒーヤ}猛々しい力に対する恐怖心が支配的であった。「無意識」とされていたものはその後「世界靈魂の意識」と捉えられるようになっていく。カオス、闇、無意識といったものは、今や単なる意識の肉体にほかならない。カオス自体は、自身の光り輝く娘の一部になってきており、取り外しも可能である。

無意識に対する漠然とした恐怖心を人類の中で誰よりもうまく表現したのはチュツチェフであった。チュツチェフが見事に表現したのは、〔上で述べたような〕宗教の初期段階における条件付の真実である。しかし、そのチュツチェ

²⁶ 「抽象的な概念」についてベールイは1909年に発表した「言葉の魔術」の中で次のように述べている：「中身を抜き取られて空っぽになった言葉は、抽象的な概念である。抽象的な概念は、人間が自然を征服しつつある過程に終わりをもたらす」（Андрей Белый, *Миря слово*// *Символизм*, München, 1969, c. 435/邦訳：アンドレイ・ベールイ「言葉の魔術（第1部）」鴻野わか菜訳/『ロシア文化研究論集：エチュード』第3号、1996年、115頁）。

²⁷ ベールイが早くからニーチェの思想に強い影響を受けていたことはよく知られているが、ここでニーチェの悲劇論が参照されていると考えられる。ニーチェはギリシア悲劇がサチュロス合唱団から発生したとし、それについて次のように書いている：「どんなにかすかな苦悩にも、どんなに重い苦悩にも無類の感受性を持っていた深遠なギリシア人、その切れるようなまなざしで、いわゆる世界史の恐ろしい破壊活動と自然の残虐性のただ中に目をそそいで、仏陀的な意志の否定にあこがれる危険にさらされていたギリシア人は、この合唱団によって慰めを得たのである。彼らを救ったのは芸術だ」（ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波文庫、1966年、77頁）。

フも本当の悲劇にまでは登りつめなかった²⁸。そしてチュツチェフは恐怖心からも少しも解放されなかった。ただ恐怖心から目を背け、忘れて思い出さないように努めていただけだ。だからこそ

ああ、そんな恐ろしい歌を歌うな

というチュツチェフの叫び声はもっともらしく響くのだ。

悲劇にまで登りつめたのはプーシキンであった。プーシキンは自身の人生によって、また芸術的な洞察力によってカオスを明らかにした。プーシキンは、毎日毎時間われわれの生命の岸辺を侵食する無意識の海を、「運命の老婆のかたこと」や「ネズミがキーキー鳴くような生命」²⁹になぞらえた。そしてプーシキンはこのカオスに向かってチュツチェフのように「歌うな」とは言わなかった。それどころか、貪欲に生命のこの夜の闇の言葉に耳を傾けたのである。

わたしはお前を理解したい

わたしはお前の闇の言葉を学ぶ。

〔「眠れぬ夜に作った詩」(1830年)より〕³⁰

プーシキンは無意識を表現する言葉を探し、無意識に対する意識を探し求めていた。

²⁸ 「抒情詩が最高の展開をとげる時、悲劇と呼ばれ」というニーチェの言葉を参照のこと(ニーチェ、前掲書、59頁)。

²⁹ 両者とも1830年に書かれた「眠れぬ夜に作った詩」の一節。ベールイは「ネズミがキーキー鳴く」と引用しているが、オリジナルは「ねずみが走り回る」(мышья беготня)である。メトネルはこのプーシキンの詩に曲を書いている(作品29-3)。

³⁰ これは上記の詩の最後の2行である。最終行は、プーシキンのオリジナルでは、「Смысла я в тебе ищу」(意味をお前の中に探し求める)となっているが、その後、ヴァシーリー・アンドレーヴィチ・ジュコフスキーが校訂の際にここで引用されているように変え、ベールイはジュコフスキーのヴァリエントを好んで引用した。

海の爬虫類が水中を這う音も
そして谷間の蔓草の伸びる音も

〔「預言者」(1826年)より〕

これらの音も、プーシキンにとっては、言葉に満ち満ちたものである。プーシキンにとっては自然の姿は人間とかかわりを持っており、チュツチェフのように対立しているのではない。そして自然を擬人化しようとする際に、肉体を言葉に変え、カオスを歌に変えようとする悲劇の闘いが生まれる。メトネルの音楽における音の流れは、単一の旋律が目をとくさんもった³¹ 肉体へと具現化したものである³²。そしてこの旋律をつらぬく内容はただ一つ、人間の勝利である。

チュツチェフはカオスから逃げることでカオスを取り除いた。メトネルは逆にカオスの中に突進していく。人間が恐れを知らずに大胆に求めれば、自然の猛威^{スチヒーヤ}の恐るべき闇を子供の夢に変えてしまえるのだという信念がメトネルにはあるのだ。

メトネルは自然の猛威^{スチヒーヤ}に身をゆだねるのだが、それは囚われの身でありながら宿命という鉄枷から手を引き抜くことのできる魔法使いのようである。メトネルの旋律はすぐには耳に聞こえてこない。われわれの耳ははじめはメトネルの音楽的テーマがさまざまに展開されるのを聞く。物思いに耽る夜が、雪でできたヴェールを身にまとうのだ。それからイメージが流れていく。雪の炎、心臓の上に落ちてくる雪の剣、大声で啼く白鳥たちの銀色の流れといったイメージが。

³¹ 「目をとくさんもった」(многочитый) という形容語は、一般に旧約聖書に出てくる智天使ケルビムに冠せられる語である。「エゼキエル書」第10章12節にはケルビムのかたわらにある輪が「目をとくさんもった」という記述がある。

³² ベールイが「言葉の魔術」の中で、「創造的な言葉とは、あますところなく受肉した言葉であり(言葉とは肉である)」、「生きた言葉(肉体である言葉)は、花咲く有機体なのである」としている箇所(Белый, op. cit. (脚注26参照), pp. 434-436, 邦訳: 116-117頁)を参照のこと。

メトネルの音楽は雪のアラベスクである。しかしその下には単一の、物思いに耽る夜がある。

メトネルの主題ははじめは展開部の中にとけ込んでいるように見える。そして旋律も単に和声のためだけに存在しているように見える。しかし、和声の複雑さをよく見てみると、その複雑さは雪片のアラベスクであり、そして雪片のどの曲線にも単一で普遍のものがある。

このように、人を取り囲んでいたカオスは崩壊し、子供が見る夢となる。「無意識」とされていたものは「世界の息遣い」³³となる。風の声は、「わたしは君たち、この世の貧しい子供たちとともにいますよ」と喜ばし気にささやく貴い言葉となる。そして燃え上がる炎はカオスの深奥で火をつけられ、その炎の中には、ヴラジーミル・ソロヴィヨフが言うところの「女性」³⁴がいる：

おまえは山向こうの雪のように無垢である
おまえは冬の夜のように物思いに耽る
おまえはオーロラのように全身火に包まれる
闇のカオスの光り輝く娘だ。

気まぐれに響くメトネルの旋律にはすべて単一の主題があり、しかもそれは単純な主題である。しかし、単純であるがゆえに天才的なのである。単純な和声ではその主題を支えきれない。ときに、いかなる和声でもその主題を支えきれないのではないかと思われることすらある。だからこそ、滝のような音の流れが必要なのだ。

メトネルにとって闇のカオスとは、自身の音楽世界において扱いやすい素材

³³ 「世界の息遣い」(мировое дыхание) とあるが、上で「『無意識』とされていたものはその後『世界靈魂の意識』と捉えられるようになっていく」とあるので、ここでも「世界靈魂」(мировая душа) のことか？

³⁴ ソロヴィヨフは神と一つになった世界靈魂のことを「ソフィア」と考え、ソロヴィヨフの詩の中ではソフィアは「永遠の女性」として現れる。

である。そしてメトネルの表す世界像は、ちょうど現在が未来と対立するのと同じように、われわれの世界とは対立している。広野を唸る風の声、またチュッチェフの葬式の金切り声³⁵が、音のカオスを通してわれわれに告げ始めるのだ、死者の中から復活する日のことを。

世界を拒絶せず、世界の向こう側に至るまで世界の境界を押し広げながら、その吹雪の音楽は世界を無世界へと変える。そして時間に関しては、ドストエフスキーが「時間を超越する」³⁶と予言したような至福の状態へと変えるのだ。

この永遠の和声^{ハーモニー}の時間は、今でも実証主義に笑いものにされている。実証主義など科学の世界でも哲学の世界でももう存在しないのだが、しかし怠惰な青二才がいまだに実証主義に拠ってひとを笑いものにすることがあるのだ。それはブルジョアジーの中にあり、そしてインテリゲンツィアの中にもある。本来実存しないはずの実証主義から実証主義的にひねり出した結論として、和声^{ハーモニー}のあらゆる感覚は、自然の本質を病的に曲解したものだと考えられている。自然の本質についてはときに、雑草の中を引っ掻き回すという至極当然の子豚の行動を肉屋がナイフで〔殺して〕止めてしまう瞬間まで続く、子豚のブーブーという鳴声のようなものとされることすらある。

ニーチェ、イプセン、ヴァーグナーは、ゴーゴリやトルストイ、ドストエフスキーらと同じように、自身の創作によって、まさにこれらの病的な意識状態を「珠玉の作品」へと転化させたのだ。しかし、珠玉に対置されるのが俗物的な多数派が言う実証主義的な「どんぐり」であるようなところでは、珠玉に

³⁵ 「広野を唸る風」は、おそらく上で触れられているチュッチェフの詩「何を唸るか、夜の風よ」で歌われる「風」のことであろう（脚注24を参照）。「葬式の金切り声」とは1829年に作られたチュッチェフの「眠れずに」（Бессонница）という詩の中の表現であり、メトネルはこの詩をもとに歌曲（作品37-1）を書いている。ただし、これらのメトネルの作品が書かれたのは、いずれも1910年よりも後の時期（作品25-2は1911-2年頃、作品37の二つの歌曲は1910年代末）であり、ベールイがなぜこれらのモチーフがメトネルの作品の中で使われているかを知っていたのかは不明である。ベールイがこの論文を実際に書き上げたのが1910年よりも後であった可能性も考えられる。執筆年が1910年とされている根拠については原注viiを参照。

³⁶ ドストエフスキーの『白痴』第2編5の中の言葉。これは新約聖書「ヨハネの黙示録」第10章6節の言葉「もはや時間はない」とも共通する。

いったいなんの意味があろう。

世の常識はあらゆる珠玉と闘う。常識にとっては「珠玉」は病気であり、真珠は海にすむ牡蠣から病的に分泌されたものだからである。世界中のブルジョアジーにとって、ますますそのような病的な分泌物となってきたのは芸術である。そのうち〔あの美しい〕夕暮れまでもがどنگり〔のような価値のないもの〕と同等と見なされるようになるだろう。勝ち誇る健全さと正真正銘の靈感が和解することなどなく、珠玉の芸術作品が、牡蠣から病的に分泌された物になってしまうのだ。

メトネルの音楽の内容は、勝ち誇る「狂気」に対する歌である。ディテュランボス（酒神賛歌）³⁷がメトネルの最良の作品の一つであることは故なきことではない。

今や宗教が非常に深い根っこのところでディオニュソス的な酩酊と結びついているということは明らかだ。メトネルの音楽的酒神賛歌は、いまだ最終的に「珠玉」と「どنگり」の道のどちらかを選んでいない人たちすべてに向けて、メトネルの作品のディオニュソス的な要素を宣言するものである³⁸。創作の過程で靈感が得られなければ、どんな人もそれはまったく芸術家とは言えない——そう考えたのはチェーホフだった。それが彼の真に正しい考えである。今や芸術的な創造こそが、人類の遠い将来を見渡せる唯一の生きた窓である。そ

³⁷ 3曲（二長調、変ホ長調、ホ長調）からなるピアノ曲作品10を指す。高久暁氏はメトネルのディテュランボスについて次のように書いている：「もともとは古代ギリシャで演じられた、ぶどう酒の神ディオニュソス（バックス）を賛美する合唱舞踊歌を意味する（アリストテレス『詩学』によれば、ディテュランボスはギリシャ悲劇の一起源である）。現在知られているディテュランボスは、英雄の受難の物語が叙情詩的に扱われたものである。メトネルがどの程度まで専門的な知見を踏まえたうえでこの名称を用いたかは不明であるが、『ディテュランボス』と名づけられた楽曲は、しばしば長調・3拍子を取る祝祭的で熱狂的な内容の音楽である」（高久暁、前掲書、7頁）。

³⁸ ここにもニーチェの影響が見られる。ニーチェによると、「デュオニュソス的」とは荒々しい破壊的な万物流転の世界で、陶酔し忘我のため狂乱するさまのことである。このディオニュソス的なものと、アポロンの（つまり明朗で健康的で人生の苦悩を見つめつつも、それを逃避し美しい可視的な夢幻の世界を構築していこうとするような）ものとが、対話、和解したときギリシア悲劇が成立したという。そして、このディオニュソス的な生こそ、生の根元になっているものであるという（ニーチェ、前掲書）。

してそこで靈感を得られる能力があれば、芸術を宗教的な宣言へと変えることもできる。

現在、哲学者たちが理性の限界について理性の言語によって語ろうとしているが、その志向こそが今の宗教的な宣言となっている。学者の言葉で言うと、それはイデオロギーが科学の方法論に依拠するということの意味する。こうして人間の自律的な理性、つまり自己から生まれる理性は死を迎えるのだが、そのことは芸術においては、技法を複雑にすることで技法を克服するという形で現われている。ゆえに、芸術において最も理性のない者とされるのは、これからは完全なる技巧派である。〔それに対して〕感情によって技法を克服すること——それは赤ん坊のような感情の動きによって理性を克服しようとするものであり、そしてそれによって理性が曇らされ、感情が去勢されることを意味する。そうすると、理性が透明で空虚なのにもかかわらず、まるで中身が充実しているように見える。そして、感情も深遠なもののものであろうとしながら、実際には消えていってしまうのだ。

あれやこれやの欠点を音楽の「印象主義」は有している。音楽的な印象主義——これはモダニズム音楽全体のスローガンである。そのような音楽的な印象主義とはメトネルは何も共通性を持たない。〔メトネルにおいては〕技法、完結性、一貫性というものが、現代の音楽の革新者たちの深遠な宣言に取って代わろうとしているのだ。現代の哲学は理性によって理性を束縛し、それによって、宗教的に求道するわれわれが、言葉にならない世界によって捕らえられることになる。それと同様に、メトネルの音楽は、技法によって技法を解き放ち、技法そのものを、深遠な内容を単に包むだけの透明な覆いへと変化させる。メトネルの音楽には古典主義、完璧な技法が見られるが、そこには新しい感情という新しいぶどう酒を古い皮袋に入れたくないという預言者³⁹の羞恥心が感じられる。技術の完璧さと、いわば印象主義的な無内容さは、〔メトネルにあっては〕別の生きた新しい音楽的内容に付される紋章に過ぎなくなっている。

³⁹ 新約聖書「マルコによる福音書」第2章22節の言葉。

るのだ。

メトネルは音楽におけるこれまでの古典と断絶してはいない。メトネルは古典音楽を正統に受け継ぎ、継承しているのだ。シューマンとメトネルを結びつける批評もあるが、それはもっともなことであり、だからこそ、メトネルは今日の革新者たちとはあまりにも距離があるのだ。革新者たちは、〔リヒャルト・〕シュトラウスの極限までの標題性の中に、またレーガーがバッハを容赦なくデカダンの的に歪曲する中に⁴⁰、そして哀れなレビコフが神経症のように痙攣する中に⁴¹ 灵感を見出している。不協和音という辛いソースを堪能した彼らの耳には、メトネルは味気なく、簡素に過ぎるだろう。

メトネルが音楽の過去全体から引き出した結果は独創的であり、予期せぬものであり、新しいものであり、そしてメトネルの主題の内容は独特なものである。それゆえ、古いものをうわべだけ擁護しているにすぎない者たちはこのメトネルの音楽を疑いの目で見ると。彼らにとってはメトネルも「印象主義者」なのだ。もちろん、そうだ！ 伝統の中にはっきりと示される新しさ——メトネルの音楽を表面的に定義づけるならば、こうなるだろう。しかし、メトネルはその新しさをもちつつも、**ここにもそこにも**とどまっていはいない。

わかってちょうだい、わたしたちはここにもそこにもいないの。

わたしたちの仕事には身を落ち着かせるところはないの。

雄鶏がさかんに歌っているけれど

⁴⁰ マックス・レーガー (Max Reger) (1873-1916) は後期ロマン派に分類されることの多いドイツの作曲家、オルガニスト、ピアニスト。バッハ、ベートーヴェン、ブラームスを崇拜し、リスト=ヴァーグナー派に対抗し、標題音楽を極力避けた。古典的な音楽手法を用いながらも、その和声は非常に大胆な転調を繰り返すなど、きわめて特徴的である。ここでベールイが「バッハを容赦なくデカダンの的に歪曲する」と言うのは、オルガン曲「バッハのテーマによる幻想曲とフーガ 作品46」(1900年)や、ピアノ曲「バッハのテーマによる変奏曲とフーガ 作品81」(1904年)などを指していると考えられる。

⁴¹ ヴラジミール・イヴァノヴィチ・レビコフ (Владимир Иванович Ребиков) (1866-1920) はロシア生まれの作曲家。ロシアのモダニズム音楽の父と呼ばれることもあり、新しい音楽形式を模索した。通常ドビュッシーが本格的に用いはじめたとされる「全音音階」(whole-tone scale) をレビコフも早くから積極的に用いていた。

空の顔はまだ暗い。

ジナイーダ・ギッピウス〔「雄鶏」(1906年)より〕⁴²

メトネルの吹雪のアラベスクの内容は、まだ言葉によっては定義できない。その形式は、ひたすら非対称性を好む者にとっては、あまりにも調和の取れすぎた構成をもっており、そこに過去とのつながりが見て取れる。メトネルは、まず主題の構成を古典主義的に与え、それを繊細なアラベスクへと編んでいく。なじみのない耳には、それはカオスだ。

メトネルの音楽形式を見てみると、メトネルがドイツ人であることがわかる。心に沁み入る主題に耳を傾けると、ロシア人だ。広大さ、深遠さ、そしてよりよき未来についての預言——これらの点で、メトネルのアラベスクとブロックの優しく吐露された抒情詩とが近いものに見える。形式の厳格さという点ではカントに近い。そして抒情詩の優しい鼓動は命令的に響く。まるで何かをわれわれに義務付ける音楽的命令法のようなのだ。

ここにもそこにもメトネルはいない。メトネルの音楽の創造には身を落ち着かせるところがないのだ！メトネルは夜明けが近いことを知らせる雄鶏の鳴き声である。しかし、メトネルは夜明けによってわれわれに語りかけているのではまったくない。メトネルは、物思いに耽る夜の星の純粋なきらめきによって、われわれの心の中に入り込んでくる。そして、夜とわれわれの間にメトネルのアラベスクが駆け上っていくのだ。

それは空とぶ白鳥たちの歌の流れだ。白鳥たちが飛び立った後は、星が破裂し、白鳥の目のように燃える。そしてそれは空から胸の上に落ちてくる雪の剣である……。

歴史のカオスは暗い。歴史の過去はわれわれと共にあり、われわれは過去と

⁴² ジナイーダ・ニコラエヴナ・ギッピウス (Зинаида Николаевна Гиппиус) (1869-1945) はロシア象徴主義の代表的詩人の一人。1行目をベールイは「Ты пойми: мы ни здесь, ни тут」と引用しているが、実際のギッピウスの詩では「Ты пойми: мы ни там, ни тут」である。

共にある。歴史を押し広げる未来は、われわれには黒雲から光る恐ろしい稲妻のように見える。嵐や地震を予期して魂が昂揚する。そして、われわれに降り注がれるメトネルの狂気の主題の和音の嵐に耳を傾けると、鈍いとどろきの中で大地が揺れるのを捉えることができる。

未来に向かってわれわれは「かくあらせてまえ！」と言う。

「かくあらせてまえ、かくあらせてまえ」——これはメトネルの音楽のスローガンであり、それこそメトネルがわれわれの前に起こした吹雪の音にひそむ深遠な内容である。吹雪には二つの種類がある。一つは、冬の長い死の状態をもたらす恐るべき吹雪、そしてもう一つは、春を歌う吹雪である。メトネルの初期の作品に描写されているのは、ロシアの吹雪。それは、死せる広野から立ち上る軽やかな雪片の柱である。同じことはメトネルの音楽全体についても言える⁴³。メトネルの音楽のミューズはわれわれの前で舞い上がり、そして前に離れて行った、過去に夢に見た言葉を耳にささやく：

軽い両翼を開き
大気の壁を開け広げ
わたしは遠い国々から去っていく。

渦を巻け、煌く糸よ、
雪の氷よ、漂え、
雪の嵐よ、息をつけ！

アレクサンドル・ブローク [「翼」(1907年)より]⁴⁴

⁴³ この論稿が書かれたのが1910年末ごろであるということに注意。メトネルは1951年まで作曲を続けているので、ここで「メトネルの音楽全体」と言っても、それは当然のことながら、実際のメトネルの音楽全体を指すわけではない。

⁴⁴ 「翼」と名づけられた詩の最初の6行。3行目をベールイは「Страны дальние покину」と引用しているが、実際は「Страны дальние покину」（わたしは下界の国々から去っていく）。また、5行目をベールイは「Льдинки снежные, плывите」と引用しているが、実際は「Льдинки звездные, плывите」（星の氷のかけらよ、漂え）であり、6行目をベールイは「Вьюги снежные, вздохните!」と引用しているが、実際は「Вьюги дальные, вздохните!」（谷間の雪嵐よ、息をつけ!）である。

原 注

- ⁱ Штембер Н., Из воспоминаний о Н. К. Метнере. — В кн.: «Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы», М., 1981, с. 83-84. (Шютенберг, Н. «Н. К. Метнереの思い出より」／『N. K. メトネル：回想、論文、資料』モスクワ、1981年、83-84頁)
- ⁱⁱ Белый, А., Начало века, М. — Л., 1933, с. 82. (ベールイ, А. 『世紀のはじめ』／モスクワ—レニングラード、1933年、82頁)
- ⁱⁱⁱ Андрей Белый—Федору Гладкову, 1933 год. «Из писем Андрея Белого к матери» (публ. С. Воронина). — «Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник», 1986, Л., 1987, с. 64. (アンドレイ・ベールイからフョードル・グラトコフへの手紙、1933年、「母に宛てたアンドレイ・ベールイの手紙より」(S. ヴォローニン編)／『文化の記念碑、新発見、年報』1986年版、レニングラード、1987年、64頁)
- ^{iv} Андрей Белый—Эмилию Метнеру, 26 марта 1903 года, ГБЛ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 12, л. 13. (アンドレイ・ベールイからエミリイ・メトネルへの手紙、1903年3月26日)
- ^v «Золотое руно», 1906, № 4, л. 105. (『金羊毛』1906年第4号、105頁)
- ^{vi} Сизов Н., Воспоминания о Н. К. Метнере. — В кн.: «Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы», цит. изд. с. 120. (Шерзopf, N., «Н. К. Метнереの思い出」／『N. K. メトネル：回想、論文、資料』120頁)
- ^{vii} 書かれた時期は、ベールイが出版社「ムサゲト」の秘書 А. М. Кожьбаткин に送った 1910年12月30(17)日付の手紙の記述：「……モントリオールでニコライ・カルロヴィチに関する論文を書こうと思います。12月中に送ります」(ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 11, л. 10-10 об.) に基づいている。