

同時代人の見たニコライ・メトネル(2)

— アンドレイ・ベールイ：「神的秘術について」より —
— アンドレイ・ベールイ：「ニコライ・メトネル『ゲーテの詩による9つの歌』」—

高橋 健一郎

前号に引き続き、近年再評価が進むロシア出身の作曲家ニコライ・カルロヴィチ・メトネル（Николай Карлович Метнер）（1880-1951）の音楽に関して、同時代人であるロシアの詩人・作家アンドレイ・ベールイ（Андрей Белый）が発表した論稿を二つ訳出する。

一つは、雑誌『新しい道』（«Новый путь»）1903年9月号100-123頁に掲載された「^{テウルギヤ}神的秘術について」（«О теургии»）¹の第V節（114-119頁）である。この雑誌は、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²とその妻ジナイダ・ギッピウス³らが中心となって1903年から1904年にかけて発行した雑誌である。この論文の中でベールイは、「^{テウルギヤ}神的秘術としての芸術」というヴラジーミル・ソロヴィヨフ⁴に通じる芸術論を展開し、その中でメトネルの最初のピアノ作品『8つの心象風景』（作品1）に触れている。これはメトネルがモスクワ音楽院在学中の1896-7年に書いた曲集で、1903年

¹ 本稿で取り上げるベールイの論文はすべて旧正書法で書かれているが、本稿では新正書法に直している。

² ドミトリー・セルゲーエヴィチ・メレシコフスキー（Дмитрий Сергеевич Мережковский）（1866-1941）。作家・詩人・批評家で、ロシア象徴主義の始祖と言われる。

³ ジナイダ・ニコラエヴナ・ギッピウス（Зинаида Николаевна Гиппиус）（1869-1945）。象徴主義の代表的詩人の一人。ドミトリー・メレシコフスキーの妻。

⁴ 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、その思想はベールイをはじめとする象徴主義の詩人たちに絶大な影響を与えた。

に出版され、同年の作曲者自身のソロ・リサイタルで初演されている。出版されたばかりのメトネルの処女作についてのこのベールイの評論は、公的にメトネルの作品を評価した文章としては世界でおそらく最も早いものと考えられる。

「^{テウルギヤ}神的秘術について」の中で、メトネル論に先立って、第I節から第IV節にかけてベールイは芸術一般について論じる。それによれば、世紀転換期のロシア社会は、思想界においても転換期であるという意識が強く、まるで示し合わせたかのように、似た思想がいろいろな芸術家をとらえ、その結果、さまざまな思想が互いに響きあう状況が生まれてくる。そして、その思想的転換とは、宗教的・神秘的^{テウルギヤ}方法論への転換であった。

ベールイは1900年代を通して芸術論を展開し、この論文もその中の一つと位置づけられる。ベールイの芸術論がショーペンハウアーやニーチェからの影響を強く受けていることはよく知られているが⁵、ここでの中心的な論点の基礎にあるのはそれと同時に「^{テウルギヤ}神的秘術としての芸術」というソロヴィヨフ的な美学であろう。ベールイによれば、キリストや使徒、預言者らの言葉は、単なる普通の力ではなく、例えば死者をよみがえらせたり、太陽を止めたりするような「奇跡を行う」力を有する、つまり^{テウルギヤ}神的秘術であった。しかし、文明の発達とともにそのような^{テウルギヤ}神的秘術の要素が生活や芸術の中から消えていき、そして芸術が^{テウルギヤ}神的秘術に取って代わる。しかしかつて預言者が民を癒すべき術をもっていたのに対し、現代の芸術は無意味なものによってしかわれわれを癒すことができなくなった。

そのような状態がヨーロッパ文化のなかで続いてきたが、19世紀末から20世紀初頭、^{マジヤ}魔術、^{テウルギヤ}神的秘術が再燃しだしたとベールイは言う。ここで、^{マジヤ}魔術と^{テウルギヤ}神的秘術の違いに注意する必要がある。ベールイは、「あらゆる深遠な音楽は根底において魔術的であるが、しかしすべての音楽が^{テウルギヤ}神的秘術的というわけで

⁵ 例えば、貝澤哉「音楽と悲劇——ベールイ、イワーノフの芸術理論——」／早稲田大学ロシア文学会『ロシア文化研究』第2号、1995年、28-44頁を参照。

はない。この観点からは^{テウルギヤ}神的秘術は白魔術のようなものである⁶と述べ、さらに「^{テウルギヤ}神的秘術が力を持ち、^{マギヤ}魔術よりも優位にあるというのは、^{テウルギヤ}神的秘術が全体を炎のような愛と神の恩寵への期待によって貫かれているからである⁷」と言う。

このような文脈でベールイは第V節でメトネルの音楽について論じていく。本稿ではその部分のみを下で訳出する。

もう一つ本稿で訳出するベールイの論稿は、雑誌『金羊毛』(«Золотое руно»)第4号(1906年6月号)の「書評欄」105-107頁に掲載された文章である。『金羊毛』は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である。ここではベールイは1906年に出版されたメトネルの『ゲーテの詩による9つの歌』を評論している。

訳注は文中で〔 〕の中に入れるか、あるいは脚注(1, 2, 3...)の形でいれ、ベールイ自身による原注(i, ii, iii...)は稿末にまとめる。文中に出てくる音楽家や詩人、作家などに関しては、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。なお、メトネルやベールイについては、「同時代人の見たニコライ・メトネル(1)」(『文化と言語』第64号)を参照されたい。

* * *

アンドレイ・ベールイ：^{テウルギヤ}「神的秘術について」より(第V節)⁸

最近、音楽の分野でとても興味深く意義深い現象に出会った。若き作曲家メトネル氏の“Stimmugsbilder”[『心象風景』]というタイトルの作品集が出た

⁶ Андрей Белый, О теургии // «Новый путь», 1903-9, с. 108.

⁷ Там же, с. 114.

⁸ テキストは Андрей Белый, О теургии // «Новый путь», 1903-9, с. 114-119 を用いた。

のだ。卓抜した才能の瑞々しさと、その密度の濃さ、そして非の打ち所のない形式の完璧さのほかにも、この作品集に収められた曲には^{テウルギズム}神的秘術性という特徴がある。これこそまさに、われわれの間に見られる「何かを待ち望む」機運の特徴すべてを映し出す^{テウルグ}神的秘術師たる作曲家の見本だ。現代の若い、そして多くは才能豊かな作曲家たちは、今や不協和音を使ったり、病的に神経質にいらだったり、粗雑に薄めてみたり、ということが特徴的になってきているが、このメトネルの作品には、そういうものは見あたらない。形式はどこをとっても透き通るがごとく純粹だが、しかし扱われるアイデアはまったく新しく、好ましい。われわれの期待、われわれの闘いが、そのアイデアの典型的な特徴の中に結晶化されているのだ。メトネル氏の作品の中から響いてくるものに耳を傾けていると、作曲家のアイデアを一種の精神的な指導として利用しながら、知らず知らずに自分の心の動きが理解できる。来たるべきアイデアをこれほどまでに強烈に表現できるということは、その才能が奥深く、特異であることをよく示している。われわれはロシア音楽界におけるこの新しいスターの誕生を歓迎せざるを得ない。

この偉大な才能の特徴は、この分野においてこの作品に先行するすべての最良のものを継承し、それと分かちがたく結びついているということであり、そしてそれと同時に、受け取った遺産を**独自の**新しい基盤のうえに作り変えている点である。〔過去のものから〕受け入れ、追体験したことを背景におくと、アイデアの新しさは、〔過去のものとの〕コントラストにより、深遠なるものという印象を生み出すことになる。これは一種の叙聖〔聖職者を任命するとき、任命者が志願者の頭の上に手を置き、権能の授与と継承を行うこと〕である。叙聖された継承性というものは、深遠なる才能の持ち主であればどの人の中にも見られるものである。それは、その才能が人類の精神文化の深遠なる道の中に位置を占めるために必要不可欠なものなのだ。この道は、〔過去の〕文化の偉大な精神的指導者たちと課題を共有し、進むべき道を共有しているという意識〔をもたせること〕によって、創作者を支え、はぐくむものである。メトネル氏の今回出版された作品集〔『8つの心象風景』〕と、わたしの聴いた天

才的なソナタ⁹に基づいて、音楽的な観点からこれらの作品を分析して、細部に細かく入り込むことはしない。それは専門家に任すべきことである。わたしはただ、メトネル氏の^{テウルギズム}神的秘術性がレールモントフの^{マギズム}魔術性¹⁰に対してもっている関係を強調しておきたい。若き作曲家の作品集とレールモントフの追体験の間には、時代の差による屈折はあるが、共通するところがある。このような分析が一面的であることは認めよう。メトネル氏には独自の素質があり、それは肯定的で鎮静的な要素というドイツの古典音楽全体に通じるものを有するところに表れている。この素質はレールモントフにはないので、だから、メトネルの作品集の曲を〔上で述べたこととは〕別の側面から見ることもできるだろう。もっとも、いずれにしても、分析は多くのさまざまな角度から可能である。

わたし個人としては、この二つの才能の比較に興味がある。一人は19世紀初頭、もう一人は20世紀初頭に、同じようなアイデアを表現しながらも、その表現の仕方が互いに対立しているからである。

作品集の第1曲目は、ちょうどレールモントフがああ有名な詩を書くきっかけとなった感情と同種のもを表現している。

一人わたしは道に出る。

霧の向こうに砂利道が光を放つ。

夜はひっそりと静かで、荒野が神の声に耳を傾け、

星と星が語り合う。

〔ミハイル・レールモントフ (1841年)〕

⁹ 1903年8月に完成された4楽章からなる「ピアノソナタへ短調作品5」のこと。メトネルは生涯にわたって全部で14曲のピアノソナタを書いているが、これはその第1番にあたる。ベリヤーエフ社から1904年に出版されている。ペールイはその前に個人的にメトネルから聴かせてもらったと思われる。

¹⁰ 「神的秘術性」と「魔術性」については、本稿初めの部分を参照されたい。

まるで滑空するかのような、流れる和音を耳にすると、この自然と魂の分裂がどこかしらとても深いところで蠢いている。夜の濃青色の大気に抱かれて厳かに安堵する自然と、そして地崩れの上に立っている魂との分裂が蠢いているのだ。まるで上空で二つの大気の流れがぶつかり、波が立ったかのような。そして憂愁が深みに消えていった。憂愁は、あらゆる不幸を洗い流す大気の流れる波によっておとなしく眠らされたのである。もしかしたら、痛みの限界を超えたのかもしれない……。こらえきれず、すでに号泣していた者がいた……。すでに涙でかすんで見えなくなっていた……。天を仰ぎ見、「真夜中の空を天使が飛んでいった、静かな歌を歌っていた」¹¹のを見て、そのまま固まってしまった者がいた……。そして魂も飛んでいこうとした。蠢きだしたカオスが魂のほうへと迫ってきているのにもかかわらず。

作品集のそれ以後の曲の中では、空間へと突進し、カオスや深淵を通過して神のもとへと飛んでいく魂の緊迫した力強さが、絶大な力を獲得していく……。その突進する力の巨大さは並外れており、それは神と無縁のものではない。そこには、なにかの白い筋がはっきりと見えている。それは、希望を打ち砕くのではなく、希望をゆるぎないものにする。そこでは、この偉大なる悲劇的な緊張の瞬間に、すべてを運び去る翼が生えてくる。そしてすべてが、無限に力強い、不自然に抑制されたプロメテウスの賛歌、カオスを通過して行進するプロメテウスの賛歌へと移行していく。そして、レールモントフが挫折した（「[冷静な観察の目であたりを] 眺めるなら、人生とは [まことに空虚にして愚かないたずらでしかない……]」¹²など）、あるいは、カオスに取り囲まれながら予言した（「お前が愛してくれている頭がお前の胸から断頭台へと移るこ

¹¹ レールモントフの詩「天使」（1831年）の冒頭の2行。この2行が、ここで論じられている8つの『心象風景』の第1曲目の楽譜の冒頭に掲げられている。また、この詩全篇が、1935年にメトネルがまとめた音楽論『ミューズと流行』でも前書きに添えられており、メトネルの音楽論にとって重要な詩であったことが分かる。

¹² レールモントフの1936年の詩「退屈で、悲しい」（«И скучно и грустно»）の最後の2行。

¹³ レールモントフの1937年の詩。レールモントフは1930年にも「お前が愛してくれている頭がお前の胸から断頭台へと移る」と詩の中に記している。

とをわたしは知っていた」¹³⁾ その地点で、メトネル氏においては、立ち込める霧の中から抜け出ようという希求が、愛によって翼を獲得するのだ。そして、あらゆる深遠なる、有効な現実の（見せ掛けのではないⁱ⁾）希求、光への希求は、それはすでに祈りであり、力によって深化されたあらゆる祈りは神祕的秘術的であるⁱⁱ⁾。そして、メトネルの作品もまた神祕的秘術的である。しかし、この神祕的秘術性^{テウルギズム}が最終的に「捉えがたく魅了し、思いもかけないほど神聖な、新しいニュアンスをもって」響きだすことができるためには、われわれの中の最良の者たちが、どれほど〔自然と魂の〕分裂を通過しなければならなかったか、そして他の者たちが、抑えがたい希求の極みへのぼりつめて、どれだけの力をもって、「わたしは呼びかけを待ち、答えを探す、空は暗くなり、大地は沈黙する……主よ、夜の魂をお許し下さい」（ブローク）¹⁴⁾と訴えなければならなかったことだろう。それは、最終的に呼びかけの祈りの歓喜、世界へ飛び立つ情熱が与えられるためなのだ。本当に、ここに、この音楽の中に、何か翼を与えるという約束が聞こえるようだ。ドミトリー・メレシコフスキーが言うところの、**歴史の上を飛んでいくために必要な翼**とは、このことではないだろうか。

われわれの道は、絶望の中を通過し、口をあけた悲劇の惨禍の中を通っていく。われわれが喜ぶということは、すでにわれわれが、歴史を隔てるとてつもない山脈を越えつつあるという最初の前兆だということであり、だからこそ、われわれの喜びは貴重なのだ。そして、登山家といえども、口を開けたドラマの深淵から飛び出てきたカオスに取り囲まれては、**みな**が喜びを獲得できるわけではない。だからこそ、われわれの喜びは貴重なのだ。そこでは確固とした足と恐れを知らない眼差しが必要である。だからこそ、われわれの喜びは魅惑的なのであり、いとおしく、陶醉し、死をけっして恐れない喜びなのだ。登山家たちに実際に、現実ⁱⁱⁱ⁾に起こっている出来事をアレゴリーだと思ってしまう人

¹⁴⁾ 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；ベールイと並ぶ象徴主義を代表する詩人）の1901年の詩の一節。ベールイはこの第2行目を「темнеет небо, земля в молчанье」と引用しているが、実際は「Немеет небо, земля в молчанье」（空は言葉を失い、大地は沈黙する）である。

が多く、わたしが何について話しているか、なぜそう話しているのか、わかる人はきっと少数派だろう。生じつつあるカオスの地帯は、とてもはっきりとしたものであり、精神的な経験の、ある幅からある幅までを占めて広がっているものである。このカオス地帯の前に初めて立ち止まる者が感じる恐怖はすべて、このカオスの拡がりやが広大無辺であると思ひ込むところにある。多くの人はいそから先へと進もうとしないが、しかしながらそれはばかげたことである、というのはカオスもまたばかげたことであり、しかもそれは架空の狂気ではなく、探求者の進む道に横たわる現実の狂気だからである。カオスを前にして立ち止まること、これはけっして何も**知る**ことができないということの意味し、光が見えないということの意味する。カオスの中で立ち止まること、それは気が狂うことを意味する。残るは一つ、すばやく通り過ぎることだ。そして危険にさらされたことのある人たちの課題は、闇に入り込んだ人たちを励まし、救いの手を差し伸べることだ。

カオスとは旅路における試練であり、**新たな朝**まであとほんの数歩であるのにもかかわらず、カオスの嵐が果てしなく続くのではないかと思つたまま、(ルールモントフをはじめとする)多くの天才達が亡くなっていった。〔もっとも〕カオスに向かう彼らの旅路がわれわれの旅路よりもはるかに長いものであつたということも考慮にいれるべきだろう。というのも、カオスは近づいてくればくるほど、克服しやすいものだというのは疑いの無いことだからである。探求者たちが遠い昔に経験した試練は、個人の精神的な変化の途上のそこかしこに存在する深淵として具象化されてきた。

見よ、血潮が奔流と化して

闇の力すべてを覆いかくすのを……

古い闘いがまた燃え上がる。

ヴラジーミル・ソロヴィヨフ〔「トルネオ号の甲板にて」(1893年)より〕

そして、ルールモントフが「わたしの預言者としての憂愁を笑うな」〔(1837

年)) と言うとき、レールモントフにとって不幸な終わり方だったあの闘いが、多くの人の魂の中で起こるのだ。そしてすでに勝利者もいる。

恐れをなしたチュツチェフの言葉は、なんと恐ろしい警告に満ち満ちていることだろう：

ああ、眠りについた嵐を起こしてはならない！

嵐の下にはカオスが蠢いているのだから。

〔フョードル・チュツチェフ「何を唸るか、夜の風よ」(1831-36年)より〕

夜のカオスの中にチュツチェフは、逃れることのできない「宿命的な遺産」を見て取る。そして「まだ目には見えずとも、来たるべき春がすでに音をたて、《永遠》の息遣いを漂わせている」〔ヴラジーミル・ソロヴィヨフ「去りゆく人々へ」(1895年)〕ことに気づいたソロヴィヨフの言葉が、なんとすでに元気な呼びかけのように聞こえることだろう。

下に挙げたソロヴィヨフの詩のなかには、なんとという喜びが響いていることか。薄暗い波が後退し、カオスが打ち負かされて明るくなっていき、吹雪の金切り声がすでに悪意に満ちた叫び声ではなく、《永遠》を賛美する二月の最初の神聖なる春の声となっていることをソロヴィヨフは感じ始めているのだ。

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、強調は引用者〕¹⁵

¹⁵ ベールイはこの第3行目を「Вся ты в огне, 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。

カオスの向こうから夕焼けに光り輝きながら救いの手を差し伸べるこの「女性」¹⁶とはいったい何なのか、われわれは今やすでに理解し始めており、われわれの空ろな目がかつてないほどの輝きをもって燃え出しているようだ……。

そして、メトネル氏の作品集のそれ以降の曲は、まさにこのレールモントフ後の¹⁷、われわれの吹雪のカオス的な喜びの歌のように聞こえるのだ¹⁸。ここでは青白い雪の筒があんなにも優しく口付けし、巻き上がり、吹き溜まり、それからさらに門を叩いたり、黒々とした木々の枝を持ち上げたりしながらどんどん飛んでいく——そうして、死者の中から蘇るという来たるべき偉大な日の聖なる主唱者となるのだから。

これがメトネル氏の重要な曲集〔『8つの心象風景』〕であり、後退していくカオスの中でとても快くわれわれに響いてくる希望の象徴である。それはまだ新しいが、しかし確固とした象徴である。

アンドレイ・ベールイ：「N. メトネル：ゲーテの詩による9つの歌」¹⁹

ニコライ・メトネル (Medtner) の作品にはすべて並外れた芸術性の刻印が刻まれている。メトネルは第一級の作曲家である。この十年間のロシアの若い作曲家達の作品を見ていくと、ラフマニノフとスクリャービン、メトネル以外の作品で何か本当に傑出したものを示すことは難しい。しかしながら名を挙げたこの三人の作曲家は、ひとくくりにできるものではない。ラフマニノフの特異な才能が、世に広く認められた後は深化しておらず、比較的狭い範囲の内に

¹⁶ 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。

¹⁷ 「レールモントフ後の」とは、つまり、レールモントフがカオスの嵐の中で希望を持たずに亡くなった時代を超えた、新しい時代の、ということ。

¹⁸ メトネルの音楽の「吹雪」の形象については、アンドレイ・ベールイ「雪のアラベスク：メトネルの音楽」高橋健一郎訳／『文化と言語』第64号、2006年、143-166頁を参照。

¹⁹ テキストは *Андрей Белый, Н. Метнер. 9 песен Гёте для голоса и фортепиано. Соч. 6. // «Золотое руно» №4, 1906, л. 105-107* を用いた。

とどまっているのに対し、メトネルとスクリャービンはわれわれに新しい言葉をもたらしてくれる。新しい言葉とは、一方で音楽形式の分野の成果として表われている。また、19世紀の大作曲家たちによって音楽に対して突きつけられた永遠の課題を解決しようとする中にも表われている。メトネルとスクリャービンにおいては、才能が文化や教育と結びついている。つまり、教育の成果としての文化的な才能なのだ。スクリャービンとメトネルは、若きロシア音楽が誇り得るものすべてを体現している。両者ともつねに前進し、そして音楽的な思想と未来で心が満ち満ちているのである。しかし、この文化であるという点、そして本格的であるという点こそが、これらの作曲家たちが、根無し草的な奇行とは無縁であるところだ²⁰。文学形式の分野での成果と、若いロシア音楽の発展の間には並行性が見られ、文学における真の芸術家には、音楽における本格的な才人が対応する。

ブリュースフ²¹、メレシコフスキー、ヴルーベリ²²などの名は、メトネルやスクリャービンの名と結び付けることができよう。

メトネルとスクリャービンはおよそ正反対である。比較するならば、ちょうどブリュースフの詩が非の打ち所のない男性性を持ち、バリモント²³の詩が頼

²⁰ ベールイが「根無し草的な奇行」と呼んでいるのは、当時のモダニズム音楽のことであり、他の論稿ではレビコフなどが名指しで批判されている。ここでは、スクリャービンに対するベールイの評価は肯定的だが、これが書かれたのが1906年であるということに注意が必要である。スクリャービンはこの頃を境に神秘主義へと傾き、それ以降作風を大きく変えていったため、後期の作品を含めてベールイがスクリャービンを高く評価していたことにはならない。ロシア音楽研究者フランシス・マースによれば、「アンドレーイ・ベールイはスクリャービンに軽蔑を感じていた」(フランシス・マース『ロシア音楽史：《カマーリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》まで』森田稔・梅津紀雄・中田朱美訳、春秋社、2006年、340頁)とされているが、これが事実であるとするれば、スクリャービンの後期作品に対してであろう。

²¹ ヴァレリー・ヤコヴレヴィチ・ブリュースフ (Валерий Яковлевич Брюсов) (1873-1924)。詩人・文芸評論家であり、ロシア象徴主義の指導者の一人。

²² ミハイル・アレクサンドロヴィチ・ヴルーベリ (Михаил Александрович Врубель) (1856-1910)。ロシアの画家。ニーチェや世紀末頹廃思潮の影響を強く受け、アールヌーヴォーや象徴主義の傾向をもつ。

²³ コンスタンチン・ドミトリエヴィチ・バリモント (Константин Дмитриевич Бальмонт) (1867-1942)。ブリュースフと並ぶ前期ロシア象徴主義の代表的詩人。

りなげで、女性的で、歌うようで、その両者が相容れないのと同じようである。〔しかしこれは〕表面的な比較にすぎず、このアナロジーはスクリャービンとメトネルの作品の特質に及ぶものではない。メトネルはブリューソフではないし、スクリャービンはバリモントではないのだから。

スクリャービンの作品の本領とは次のようである——主題は非常に洗練されており、必ずしも深遠であるとは限らないが、つねに複雑であり、それが独創的な形式へと具現化されるので、〔聴き手は〕その作品に対して思慮深く接しなければならない。一方メトネルは、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ような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。純粋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、メトネルはその純粋音楽の自由のために真剣に闘っている。メトネルの作品が与えてくれる新しいものと、われわれを取り巻く神経症的な音楽〔現代音楽〕が混同されないように、この若い作曲家〔メトネル〕は厳格で完全に明瞭な形式で作品を包みこむ。だからこそ、メトネルの作り出す主題が深遠で充実したものであることとは無関係に、われわれはメトネルの中にその才能の優雅さと厳格さを認め、それを純粋音楽における現実の偉大な成果の印として歓迎するのだ。

メトネルの生み出す音楽の主題は、非の打ち所がないほど簡潔で厳格であるが、その内容においては、存在の価値を認めるような何か肯定的なものを生み出している。

メトネルはベートーヴェンがそうであったように、音楽における本物の悲劇作者²⁴である。この純粋な悲劇の要素があるおかげで、メトネルの主題にはあ

²⁴ ここで言う「悲劇」とは当然ニーチェにおける「悲劇」を参照すべきである。ニーチェの『音楽の精神からの悲劇の誕生』（1872年刊、1886年に『悲劇の誕生』と改題）によれば、

る種予言的、摂理的な意味が与えられる。価値への信仰があつて初めて闘争、悲劇が可能となり、恐怖を通過して飛び立つことが可能となるのだ。メトネルの主題は精神の底知れぬ深みの上を勢いよく疾走する。メトネルは、生を破壊するのではなく、生を肯定する唯一のロシアの作曲家かもしれない。ただ、そのような創造者（神的秘術師）となることができるのは本物の悲劇作者だけだ。メトネルはベートーヴェンやシューマンにまったく近い存在である。メトネルはわれわれの注意を引き止める。メトネルのそばをその深い才能にまったく気づかないままに通り過ぎることもあるかもしれない。というのも、天才的なまでに簡潔なメトネルの主題は非常に真剣な注意力を要求するからである。しかしそうでなければ、永遠にその魅力にとりつかれてしまうだろう。メトネルに対しては中間的な態度はあり得ないのだ。

しかし、過去の偉大な作曲家達に隣接しながらも、メトネルは現代の周囲の状況がカオスであるために、彼らから離れてもいる。メトネルはカオスから、まるで生と音楽の穢れなき創造的源泉へと再度戻ってきているかのようだ。メトネルにおいては、純粹音楽が復活し、消えることのない暁の空を生に対して約束するのだ。このように背景に暁の空があることで、メトネルの音楽には特別な変革の意味が与えられる。メトネルの音楽は福音であり、そして「つねに愛しい、永遠に近しいもの」を約束してくれる。

これらの音楽の主題の意味をよく考えてみれば、「喜びがよみがえる」と言いたくなるだろう。メトネルの音楽には名状しがたい希望の感覚が溢れているが、それは現代の新しい宗教的な意識の分野に起きている期待の感覚と近いものがある。メトネルの音楽のこれらの希望の感覚は、われわれを縛る教条主義的な形式や形象から逃れている。ついでに述べておこう。わたしの思考や経験

ギリシア悲劇の根底にある芸術衝動には、過剰、陶醉、激情に向かうディオニュソス的なものと、秩序、明晰、静観、夢想の方向に進むアポロンのものとの二種類があり、音楽や舞踊はディオニュソス的であり、造形芸術や叙事詩はアポロンのものであるが、これら二つの衝動がギリシア悲劇においてはみごとに結合しているという。

の中で生まれた最良のものはすべて、少なからずメトネルの音楽に負う部分が多い。というのも、メトネルの音楽は、音楽のみが有する薬によって、まさしく魂を癒してくれるからである。

メトネルの音楽には、意図せずともゲーテの詩とどこかしら近いものがある。ベートーヴェンはゲーテと一致することはなかった。ベートーヴェンは「天上の」世界に遊び、約束をもって地上へと降りてくることがなかったからである。ゲーテにおいてはその反対に、名状しがたいものの約束が少しずつ響いてくる。それは今や再びわれわれの魂の中で復活し、そしてわれわれによって宗教的な形式や形象の中に客観化される。新しい宗教的意識はその秘められた根源において宿命的にゲーテと結びついているのだ。ゲーテには、預言者的な、不滅の陽気な真面目さ (Heiterkeit) があるが、メトネルの才能もまさにこの陽気な真面目さを有している。ゲーテのこの詩は、まるでこの真面目さについて語っているようであろう：

Und Solang du das nicht hast [死して生きよ！]

Dieses: Stirb und Werde, [この摩訶不思議にふれぬかぎり]

Bist du nur ein trüber Gast [いつまでも人間は]

Auf der dunkler Erde. [地上の夜のかなしい客人にすぎぬ]

[ゲーテ「媾合歓喜」より：大山定一訳]

だからこそ、ゲーテの歌をロマンス歌曲に選んだことはメトネルにおいては偶然ではないのだ。メトネルは近しい者同士の間に関わる引力によってゲーテの方に引き寄せられる。メトネルとゲーテには、感覚において無意識の一致が見られるのだ。

メトネルのロマンス歌曲の演奏の際に、旋律と伴奏に注意して聴くと、音楽がゲーテの歌に対して書かれたのではなく、まるでゲーテの歌の中から音楽が自然に引き出されたかのようなことに驚かされる。そしてそれでも、ゲーテの旋律の枠の中で作曲家メトネルは自由に音楽を扱っている。

この歌曲集は有名な“Über allen Gipfeln ist Ruh”〔「峰々に憩いあり」〕²⁵から始まるⁱⁱⁱ。その次に、目もくらむ太陽のような明るさの“Mailed”〔「五月の歌」〕と、月のような“Elfenliendchen”〔「妖精の歌」〕が続く。太陽と月の要素²⁶の中に、音楽は（ゲーテから無意識に生まれ出た）ニーチェ的なデモニズムをあらわにする。〔第4曲目は〕“Im Vorübergehn”〔「通りすがりに」〕。そこではゲーテの^{マジズム}魔術性が単純な言葉の中で尋常ならざる力を獲得している。花を摘もうとしたゲーテに対して、花が根ごと植え替えてほしいと頼んだという場面をゲーテは描写している。ゲーテは花にそう頼まれたものの、しかしそのまま通り過ぎた。この詩のほかに、ゲーテはまったく同じような内容の詩〔“Gefunden”（「見出しぬ」）〕を書いている。それは、“Im Vorübergehn”と同じ詩行から始まるが、しかしゲーテが自分の庭にその花を植え替えるという話で終わっている。メトネルは、これらの二つの詩の外面的な一致のかげにある差違の魔術的な深みを敏感に感じ取ったのだろう。“Im Vorübergehn”の伴奏はとても悲劇的であり、ゲーテが花の横を素通りしたことが天才的に描写されているようだ。〔それに対して〕もう一つの〔似た内容をもつ〕歌“Gefunden”〔第9曲「見出しぬ」〕は華麗なる祝婚歌である。この心情のこもった音楽は「パルジファル」²⁷の行進曲を思い起こさせるが、旋律はまったく独自のものである。

〔メトネルが〕ゲーテの歌をこのように賢明に選択し、このように深遠な音楽で縁取ったことを、われわれは歓迎すべきだろう。真の文化の数少ない発露の一つとして。

²⁵ 歌曲のタイトルは“Wandrer's Nachtlid II”（「旅人の夜の歌II」）である。

²⁶ 「五月の歌」は「自然はうつくしく／われに燃え／太陽はかがやき／野辺はわらう」で始まり、「妖精の歌」は「夜ふかく 人寝ぬるとき／わが月は照り」で始まる（共に大山定一訳）。

²⁷ リヒャルト・ヴァーグナーの最後のオペラ。「舞台神聖祝典劇」と題され、1882年7月にバイロイト祝祭劇場で初演された。

原 注

- ⁱ [現代の芸術のように] 無意味なものでしか癒せないのではない
- ⁱⁱ 春の雨の季節には、主に雨を求めよ。主は稲妻を放ち、彼らに豊かな雨を降らせ〔、すべての人に野の草を与えられる（『旧約聖書』「ゼカリヤ書」第10章第1節）〕
- ⁱⁱⁱ レールモントフが「山々の頂」（Горные вершины）と訳したが、この訳はまずい。