

同時代人の見たニコライ・メトネル(3)

— Н.Я. Мясковский: 「Н.К. Метнер: その創作特徴についての印象」 —

高橋 健一郎

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) (1879/1880-1951) に関する同時代人の論考の紹介の第三回目として、今号で訳出するのは、ソビエト音楽における「芸術的良心」と言われた作曲家ニコライ・ヤコヴレヴィチ・ミャスコフスキー (Николай Яковлевич Мясковский) (1881-1950) が1913年に発表した評論である。

ミャスコフスキーは作曲家であるのみならず、音楽評論家としても活躍し、雑誌『音楽』に数多くの論文を寄稿していた。ここで訳出する評論はその『音楽』誌の1913年第119号148-157頁に掲載された「Н.К.メトネル: その創作特徴についての印象」である。

音楽学者ドリンスカヤは、「ニコライ・メトネルとニコライ・ミャスコフスキー」という論文の中で、ミャスコフスキーのこの文章が生まれた背景に関して次のように書いている:

ミャスコフスキーがこの文章を書いたのは1913年のことで、〔その頃メトネルによって書かれた〕4つのおとぎ話〔作品26〕、8つのロマンス歌曲〔作品24〕や大規模な一連のソナタ (小品3部作の作品11から「ソナタ・バラード」〔作品27〕まで¹) などが念頭におかれている。長大な三つの交響曲、交響詩「アラストル」〔作品14〕と「沈黙」〔作品

¹ この間に書かれたピアノ・ソナタは他に、「ソナタト短調 作品22」、「おとぎ話ソナタ 作品25-1」、「ソナタ《夜の風》 作品25-2」があり、これらについてはミャスコフスキーの本文中で言及される。

9)、器楽のためのソナタや歌曲などを作曲していたミャスコフスキーは、このときまでにすでに批評家としての地位も築いていた。すでに出ていた「ペテルブルクの手紙」の大部分や、綱領的な論文「チャイコフスキーとベートーヴェン」、そしてプロコフィエフやストラヴィンスキーをはじめとして、さらにアサーフィエフやグレチャニーノフ、M. グネーシン、A. クレインとГ. クレイン²その他の作品を論じた極めて挑発的な論文を当時の読書界は高く評価した。ミャスコフスキーは芸術における現代性を多面的なカテゴリーであると理解していたので、大胆な革新的現象であっても、より伝統的な現象であっても、芸術的に意味があって歴史の運動に貢献するものであれば、すべての場合に正当な評価を与えた。まさにこのように広い美的な立場を有することによって、ミャスコフスキーはプロコフィエフやストラヴィンスキーの作品を賞賛すると同時に、メトネルやラフマニノフの芸術を高く評価することができたのである。³

以下、ミャスコフスキーについての基本情報を記し、それに続いてミャスコフスキー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……）の形でいれ、原注（i、ii、iii……）は稿末にまとめる。文中に出てくる音楽家や

² ボリス・ヴラジーミロヴィチ・アサーフィエフ（Борис Владимирович Асафьев）（1884-1949）はソ連時代を代表するロシアの音楽学者、作曲家。アレクサンドル・チホノヴィチ・グレチャニーノフ（Александр Тихонович Гречанинов）（1864-1956）はモスクワ音楽院とペテルブルク音楽院の両方で学んだ作曲家。特に児童音楽や宗教音楽の分野で独自の業績を残した。ミハイル・ファビアノヴィチ・グネーシン（Михаил Фабианович Гнесин）（1883-1957）は、1920年代にはユダヤ楽派の中心的存在として活躍した作曲家であったが、その後は特に教育の分野で活躍した。アレクサンドル・アブラモヴィチ・クレイン（Александр Абрамович Крейн）（1883-1951）とグリゴリー・アブラモヴィチ・クレイン（Григорий Абрамович Крейн）（1879-1955）はユダヤ系の作曲家の兄弟。グリゴリーの息子ユリアンも有名な作曲家である。

³ Е. Долинская, Николай Метнер и Николай Мясковский: к опыту сравнительной характеристики // Советская музыка, 1981, № 8, с.72.

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。

ニコライ・ヤコヴレヴィチ・ミャスコフスキーについて

ニコライ・ヤコヴレヴィチ・ミャスコフスキーは1881年にワルシャワ近郊のノヴォゲオルギエフスクに生まれ、10代でサンクト・ペテルブルクに移り、1906年にペテルブルク音楽院に進んだ。そこでリャードフに作曲、和声、対位法を、リムスキー＝コルサコフに管弦楽法を、ヴィトルスに音楽形式を師事⁴。そこでプロコフィエフと同級となり、生涯にわたる親交を結ぶ。また、「現代音楽の夕べ」⁵に参加した。

現代の作曲家としてはきわめて多作で、交響曲27曲、弦楽四重奏曲13曲、ピアノ・ソナタ9曲、歌曲100曲以上など、多くの曲を残している。

また、1911年からはデルジャノフスキー (В.В. Держановский) が編集長を務める音楽雑誌『音楽』(«Музыка»)に評論を発表し始めるなど、音楽評論家としても活躍するようになる。この雑誌にミャスコフスキーは1911年からの3年間で114もの論文や記事を載せ、ペテルブルクの音楽界についてや、ロシアや西欧の音楽の新しい流れについても精力的に書いた。1939-48年にはソ連作曲家同盟の組織委員を務め、1940年からは『ソビエト音楽』誌の編集

⁴ アナトーリー・コンスタンチノヴィチ・リャードフ (Анатолий Константинович Лядов) (1855-1914) はペテルブルク音楽院や宮廷合唱学校などで作曲を教えた作曲家。ベリャーエフ・グループにも参加した。ヤゼプス・ヴィトルス (Yazeps Vitols) (1863-1948) はラトヴィアの作曲家。1918年までペテルブルク音楽院の教壇に立ち、ベリャーエフ・グループにも参加した。

⁵ 1901年に革新的な音楽家たちによってサンクト・ペテルブルクで組織されたコンサートのシリーズ。ロシアの作曲家としてはストラヴィンスキーやプロコフィエフ、ミャスコフスキーなどの作曲家の作品が紹介され、外国からはドビュッシーやレーガー、シェーンベルクなどが招かれ、またフランクやデュカス、ラヴェル、リヒャルト・シュトラウスなどの作品が演奏され、1912年まで続いた。

委員を務めるなど、幅広く活躍する。

ミャスコフスキーは教育者としても名高く、1921年よりモスクワ音楽院の教授を務め、その門人となった作曲家には、アラム・ハチャトゥリャンやロディオン・シCHEDリン、ドミトリー・カバレフスキー、ヴィツサリオン・シェバリーン⁶らがいる。

このように、作曲活動のみならず、さまざまな分野で活躍したソ連音楽界の重鎮でありながら、1948年の「ジダーノフ批判」では、ショスタコーヴィチやプロコフィエフらと並んで批判を受けた。しかし、ミャスコフスキーは沈黙を守り、創作を続け、1950年に死去。

現在では、その曲が演奏される機会は多いとは言えないものの、ロシア音楽史の記述の中では、モスクワのラフマニノフ、スクリャービン、メトネルの三人組に対する、ペテルブルクのプロコフィエフ、ストラヴィンスキー、ミャスコフスキーの三人組と呼ばれるほどの作曲家であり、メトネルと並んで今後詳細な研究が待たれる音楽家である。

* * *

ニコライ・ミャスコフスキー「Н.К.メトネルの作品の特徴についての印象」⁷

ニコライ・メトネルの作品を好む者は非常に少ない。わたしはその数少ない

⁶ アラム・イリイチ・ハチャトゥリャン (Арам Ильич Хачатурян) (1903-1978) はグルジア生まれのアルメニア人の作曲家。西洋の作曲法と東洋起源の民俗音楽的特徴を融合させた作風で、ソ連を代表する作曲家となった。ロディオン・コンスタンチノヴィチ・シCHEDリン (Родион Константинович Щедрин) (1932-) はショスタコーヴィチ以降のソ連を代表する作曲家。夫人はバレリーナのプリセツカヤ。ドミトリー・ボリソヴィチ・カバレフスキー (Дмитрий Борисович Кабалевский) (1904-1987) は作曲家、教育活動家。モスクワ音楽院の教壇に立ち、40年には共産党に入党し、社会主義芸術の発展に寄与した。ヴィツサリオン・ヤコヴレヴィチ・シェバリーン (Виссарион Яковлевич Шебалин) (1902-63) は作曲家で、1942-48年にはモスクワ音楽院の院長を務めた。弟子にフレンニコフやデニーソフ、グバイドゥーリナなどがおり、教師としても有名。

⁷ 翻訳に際して用いたテキストは、*Н.Я. Мясковский, Н.К. Метнер. Впечатления от его*

愛好者の一人であるが、本評論の中では、誰と論争するでもなく、わたしがメトネルの作品のどこに惹き付けられるのか、ただそのことを示したいと思う。それが十分にうまくできれば、メトネルの作品を理解し、愛してくれる人がさらにもう少し出てくるかもしれない。

かいつまんで言うと、わたしがメトネルに惹かれるのは、その音楽がもつ次のような特質による。一つは、豊かな技法である。これは現代においても稀有な特質である。そして、表現が外面的に抑制され、そして内省的であるという特質。このおかげでメトネルの作品は飽きがこない。そして最後に、灰色感である。

この最後の特質は、当然非常に大きな欠陥であり、メトネルのほぼすべての長所を打ち消してしまう欠点だと考える人も多いであろう。これまでこの灰色感という特質は、何かのついでに言及されたことはあっても、それとしてはつきりと名指されたことはなかった。メトネルの作品が受け入れられにくい理由としてこれまで挙げられてきた説明は、「魂の欠如」やら「叙情的な感性や響きの魅力の不足」やら「懐古趣味」、「機械的な創作」などであった。

このように、メトネルの音楽への不満を表す表現が執拗にいろいろと考えられてきたが、わたしの考えでは、それらの表現は一つの定義にまとめることが可能である——それはつまり、灰色感、絵画性の欠如である。

現代の批評家にしても、主として進歩的な音楽家にしても、その大部分がまったく奇妙なことにメトネルを否定しているのだが、その原因がまさにこの点に隠れているのではないかと思われる。というのは、われわれの生きるこの現代という時代は、まったくもって絵画的な傾向の全盛期なのだから。われわれの知覚や探求のほとんどすべての力は色彩や外面的な美、そして響きの鮮やかさの方へと向けられている。われわれはスクリーバービンの芳醇な香り漂う和

творческого облика // З.А. Анетян (ред.), Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1981, с.22-28 である。これはもともと Н.Я. Мясковский. Н.К. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Музыка, 1913, № 119, 2 марта, с.148-157 に掲載されたものを再録したものである。

声から、ラヴェルの目も眩むようなオーケストレーションへとさまよい、リヒャルト・シュトラウスの耳を劈くような大音響から、ドビュッシーの繊細きわまる微妙な陰影へとさまよっているのだから。だいたい現代においては、できるだけ知覚の理性と精神的な力に負担をかけずして、ただ感覚と耳を楽しませようという傾向が明らかに認められる。耳に十分心地よく聞こえるように整理されていないものが心に与えられると、われわれはそういうものを受け入れる力を失ってしまっているのだから、そこには心が無いなどと言って、それを拒絶するのだ。もっとも、従来の習慣と教育のおかげで、われわれはまだベートーヴェンやバッハなどを楽しむことはできているが、それも単にここしばらくの間だけではないだろうか。

ではメトネルはどうかと言うと、われわれは心ならずも何とか「正当に」評価しながらも、結局は顔を背けてしまう。その主な理由はメトネルの絵画性の欠如にあるとわたしは思うのだ。

しかしわたしは、この絵画性の欠如という特質を短所とも長所とも思っておらず、単にただの「特質」だとしか思っていないのだが、すでに述べたように、まさにこの特質によってわたしはメトネルの音楽へと惹き付けられるのだ。

現代のほかのものがあまりに華麗なので、それに対するコントラストとしても惹き付けられるのだろう。わたしは豪華さもおそらく他の人に負けず劣らず好むが、しかし量が過ぎるとうんざりしてしまう。しかし、色彩感の乏しいメトネルにわたしが惹かれる主な理由は、その音楽においては色彩感の欠如によって、自然と逆に作曲家の想念が凝縮され、深みを増し、運動の緊張感を増すということだ。そして、それにしたがって、作品の全体的な構成が複雑で繊細になり、それによって知的な理解のプロセスが強められるので、過度に色彩豊かな華麗さでもって、魂が受ける印象を拡散させてしまったり、逆に鈍らせてしまったりということも起こらないのだ。

ここで挙げたことがすべて、メトネルの作品が大衆受けしない原因になっているということは理解できる。しかし、メトネルの音楽が本物の文化人にとっ

でもあまり魅力的なものに感じられないということは、わたしは時代の精神によってしか説明できない。というのも、メトネルが無味乾燥で冷たく、こぢんまりまとまっている、つまり内容に乏しいとどんなに信じようとしても、やはりわたしはメトネルの作品を聴くと、きまって興奮するし、衝撃を受けることすら多いからである。

もしここで問題にしていることが、低劣で粗野なものの現象に関することであれば、もちろんわたしのこのような興奮は、ただ単に自分の音楽的な体質の欠点を示すに過ぎないだろう。しかし、疑いなくメトネルの音楽はそれとは正反対の領域のものであり、だからわたしにこのような作用を及ぼすということは、メトネルの音楽に内的な緊張と温かさの力があるからだとしか考えられない。そしてまさにそうにほかならないということを、わたしはここで明らかにしたいのである。

わたしが音楽一般に対して求める第一のものは、表現の**直接性、力、高邁さ**である。この三つが揃わなければ、わたしにとって音楽は存在しない。あるいは存在したとしても、それは純粹に実用的なものでしかない。

これらの資質が洗練さやあるいは新しさと結びつくと、人に訴えかける力が大きくなり、そうでなければ逆になるということは当然だ。しかし全体的な印象は、いわば量的な面が変わるだけであり、質的な面ではけっして変わらない。

だから、わたしはチャイコフスキーやラフマニノフを好むと同時にスクリャービンに魂を吹き込まれ、リムスキー＝コルサコフに感動し、メトネルに惚れこむのだが、しかし例えばグラズノフやバラキレフ⁸に対しては、まったくもって無関心のままである。

ここで一つの問題にたどり着いたことになる。それは本題からあまりに離れ

⁸ アレクサンドル・コンスタンチノヴィチ・グラズノフ (Александр Константинович Глазунов) (1865-1936) はペテルブルク音楽院の院長を務めた作曲家。チャイコフスキーや「五人組」とラフマニノフやそれ以降の世代の作曲家達をつなぐ世代の代表的な作曲家で、音楽史的にもきわめて重要な作曲家である。ミリイ・アレクセエヴィチ・バラキレフ (Милий Алексеевич Балакирев) (1836-1910) は「五人組」の指導者として有名な作曲家。

てしまっていると思われかねないのだが、しかしこれが結果的にメトネルを評価するための重要な論拠をさらに与えてくれるのだ。

さきほど挙げた「**直接性、力、高邁さ**」という定式に、さらに「表現の完全性」を付け加えるならば、この定式の両端の項〔つまり表現の「直接性」と「完全性」〕の中に、形式と内容の均衡として理解されるものが得られる。

この問題はずっと宙に浮いたままであり、もちろんわたしは必要なデータを持ち合わせていないので、その問いを解決しようなどとは思っていない。ただそれについてある考えを述べたいと思うが、それは必ずしも無駄ではないだろう。

普通の言葉の使い方では、間違いなく、内容はその形式と量的に分かちがたく結びついているものであり、それ以外の理解の仕方などおそらく考えられないだろう。しかし、この二つの値〔内容と形式〕の質的な平衡は永遠に未知数であり、普遍的な理想である（もっとも、内容のあるなしを規定するときにはいつも量的形容詞「より大きい」「より小さい」が使われるのだが、しかしその意味はやはり〔量的ではなく〕質的なものである。というのも、内容のあるなしは、本質的につねに、作品の要素の価値や意義、そしてそこに込められた感情の深さに帰されるからである）。

形式と内容の質的な相関関係で考えられ得るのは次の三つだけである：均衡が取れている；内容が形式を上回る；その逆〔形式が内容を上回る〕。理想的な関係は第一の関係であり、第二の関係は、極端でなければ極めて現実的である。第三の関係はつねに悪いものであり、価値をもつとすると、ほとんどつねに実用的な観点からのみである。いずれにしても明らかなのは、内容も形式も互いに分かちがたく結びついているということだ。実際のところ、内容と形式は同一の現象の二つの側面であって、ただ色合いを変化させているだけであるようにわたしには思える。その現象は、本質的には形式でしかないのだが、しかしこれまでの区別に従うならば、外的形式と内的形式である。

ここで言う外的形式とは、作品のある種の構成的な図式のことである。内的形式もまた図式ではあるが、別の種類の図式である。それはつまり、情感や感覚の展開の図式であり、わたしの信念では、作品の外的な構造とまったく同様

の論理がそこにもあるはずである。内容という概念に関しては、それは主題と和声の素材という作品の基本的な要素である、というようにわたしは意図的に狭く理解している⁹。

このように、過度の図式化と分割によって、わたしは作品に対してつねに三つの側面からアプローチしている：内容、内的形式、そして外的形式である。そんなのはこじつけで幼稚だと言われたとしても、否定はしない。しかしそのかわり、そうすることによって、音楽作品の一見非常に入り組んでいて分かりにくい現象を、極めて十分に綿密に評価することができるのだ（厳密に言うと、内的形式とは、内容の概念を拡大したものであるのと同程度に、外的形式の別の側面でもある。というのは、内容と内的形式は、両者ともインスピレーションや直感を原点にもち、それが共通しているという点で結びついており、また、外的形式と内的形式は、両者とも構造的な性質をもち、それが共通しているという点で結びついているからである）。

ここに挙げた三つの要素のうち、わたしが完全に価値と必要性を認めるのは、前二者〔内容と内的形式〕だけである。優れた外的形式には感心はするけれど、たとえそれが不完全であったとしてもわたしは許せる。だからわたしはチャイコフスキーやスクリャービンと並んで、ムソルグスキーは受け入れられるけれど、グズノフとその楽派は受け入れられない。もっとも、わたし自

⁹ この「内容」、「内的形式」、「外的形式」によって芸術作品を論じる姿勢は、遡れば古代ギリシャの芸術論にも見られるものであるが、ロシアの芸術論ですぐに思い起こされるのは、19世紀のウクライナの言語学者・哲学者のポテブニャー (A.A. Потебня) (1835-1891) の言語論・詩学である。ポテブニャーは「語」には分節化された音としての外的形式と、音によって客観化される内容と、語源的な意味である内的形式の三つの側面があるとし、それを芸術作品一般に拡大適用して次のように主張する：「内容（あるいはアイデア）とは感覚的なイメージかあるいはイメージから発展した概念に一致し、内的形式、イメージとは、この内容を指し示すものであり、表象と一致する（表象もまたシンボルとして、また感覚的な知覚のある種の総体あるいは概念を暗に示すものとしての意味をもつ）。そして外的形式の中で、芸術的イメージが客観化される」（A.A. Потебня, Мысль и язык // Собрание трудов, М., 1999, с.161）。ポテブニャーの言語論・芸術論が少なくとも1910年前後からロシア象徴主義の理論的な支柱をなしていたことを考えると、1913年の時点でミャスコフスキーがポテブニャーの詩学を直接的に参照していたということは十分に考えられることである。

身、残念ながらその楽派の束縛から逃れられてはいないのだが。実を言うと、このグズノフの楽派はもともとはリムスキー＝コルサコフの楽派なのだが、よくあるように、リムスキー＝コルサコフ自身にはこの楽派がもつ基本的な欠点が無いし、たとえ彼の作品がときに冷たく聴こえるとしても、その中の感覚の流れはまったく自然なものである。

グズノフはといえば、この楽派にとってはきわめて典型的な存在であるので、ここで少しグズノフについて論じてみたい。グズノフにはつねにすばらしい内容がある。主題の美しさと鮮やかさに関しては類がなく、和声も独特である。そしてグズノフは外的形式もまた優れていて、ヴィルトゥオーソ的である。しかし、その作品の内的な構造は、特に大きな作品になると、批判に耐え得るものではないことが多い。規模が小さく単純で単調な、あるいは普通のコントラストの部分からなる作品¹⁰であれば、うまくいっている。例えば、Scherzo〔スケルツォ（諧謔曲）〕や変奏曲¹¹などがそうである。しかし、もっと規模が大きくなり、情感や感覚の図式がコントラストだけに限定され得なくなり、高次の計画性や統一性、統合が求められるようになると、グズノフは単に美しい瞬間が表面的に結び付けられて並べられただけのものしか作ることができない。例えば、第4交響曲 Es-dur〔変ホ長調〕作品48¹²の両端楽章〔第1楽章と第3楽章〕を見てみよう。主題に関しては、技術的におそらくグズノフの典型的なすばらしい主題であろう。しかし、聴いてみると、冷たい感じがするだけでなく、ところどころ主題要素の連なりが明らかに偶然の産

¹⁰ 「普通のコントラストの部分からなる作品」とは、下で言及される変奏曲（主題をさまざまに変奏し、通常はそれぞれの変奏が大きなコントラストをもつ）などを指しているであろう。

¹¹ この時期までに発表されたグズノフの作品のうち、Scherzoと題された作品には、管弦楽のための「組曲《中世より》」第2曲、弦楽四重奏のための「5つの小品」より第2曲「スケルツォ」、第4曲「スケルツォ」、第5曲「ハンガリーのスケルツォ」などがあり、また「変奏曲」としては、管弦楽のための「ロシアの主題による変奏曲」、弦楽五重奏のための「主題と変奏ト短調」、ピアノのための「主題と変奏嬰へ短調」などがある。

¹² この作品は1893年に書かれた。一般には、グズノフが国民楽派やチャイコフスキーなどの影響から脱して初めて書いた交響曲と評価される。

物であり、内的な論理的な必然性がないために、腹立たしさすら感じさせる。以前わたしはこの交響曲のこれらの楽章を構成の観点から詳細に分析する機会があったのだが、すべてがよくまとまっていたものの、一つ一つがあまり他と結びつかないのを見て、非常にがっかりしたこともあった。

しかし、ここでメトネルに戻ることにしよう。

これまで述べたことすべてを比べてみれば、単にメトネルは外的形式が完全であるから、それによって生まれる知的な満足感が形を変えて、メトネルにわたしが惹かれるに過ぎない、などと結論づけるような人はいないだろう。もし仮にそのような結論が正しいのであれば、わたしは疑いなくグラズノフの第一の崇拜者の一人になっていただろう。しかしそういうことはなく、ただメトネルがわたしの心を沸き立たせるのだ。そしてその説明は次の一つしかあり得ないだろう。メトネルの音楽は直截的であり、温かく、生きているということだ。これらの特質は間違いなく内的形式に反映されているのであり、換言すれば、この内的形式がメトネルにおいてはすばらしい、とわたしは主張したいのだ¹³。そして実際、奇妙に聞こえるかもしれないが、メトネルには「情感の論理」とでも呼べるようなものが備わっている。メトネルの全作品——ロマンス歌曲やおとぎ話¹⁴、

¹³ ポテブニャーもまた内的形式の中の、語の比喩的な変異を生じせしめる能力に注目し、それを詩学の中心概念とした。そして、ポテブニャーの芸術理論をよりどころとしていた象徴主義詩人のアンドレイ・ベールイ (Андрей Белый) はそれをさらに芸術論に適用して、「中身を抜き取られて空っぽになった抽象的な概念」をいかに蘇らせるか、という問題意識に立ち、メトネルの音楽の中にその可能性を見出そうとした。ベールイとミャスコフスキーの内的形式の促え方は同じではないにせよ、このベールイの文学・思想的メトネル論 (前号と前々号で訳出済) と、ミャスコフスキーによる音楽学的メトネル論の接点が、この「内的形式論」に求められるかもしれない。なお、ベールイとポテブニャーの関係については、貝澤哉「A. ベールイとポテブニャー——「言葉」と「創造」の理論をめぐって——」/『早稲田大学大学院文学研究科紀要』別冊第18集「文学・芸術学編」1991年、83-94頁を参照。

¹⁴ 「おとぎ話」(сказка) とはメトネルが創始したと言われるピアノ独奏のジャンルである。ロシアの思想家イヴァン・イリインによれば、「メトネルの言う『おとぎ話』という語は、けっして妖精や魔法、魔女などを連想させるものでもないし、グリムやハウフ、アンデルセンあるいはアラビアン・ナイトなどを思い起こす必要もないものである。『おとぎ話』[сказка] という語は話す、物語る、示すという語から派生したものである。預言者や詩人は見えたものについて語る。メトネルの場合、むしろそれを示すのだ、と言ったほうが

物語¹⁵、酒神讃歌¹⁶、そして多数のソナタ — は、わたしの見るところまだ青臭さの残る第1ソナタ f-moll〔ヘ短調〕作品5¹⁷ですら、全体的な構想が統一されているだけでなく、構成部分すべての結合が驚くほど自然であり、必然性を持っている点が際立っている。この点に関しては、一つの〔ピアノ〕ソナタの中にだけ欠点を見つけた。残念なことに、とても優れた g-moll〔ト短調〕作品22¹⁸の中にである。この曲を弾いたり聴いたりすると（あるときはとても上手い演奏で聴き、作曲家自身による他の追隨を許さぬ演奏で聴いたこともある）、いつも第一主題から第二主題へ移行する経過句¹⁹が唐突で、どうもしっくりこない。これはわたしには断裂のように思えるし、わざとらしく感じられたのだ。しかしそのかわり、〔ピアノ〕ソナタ e-moll〔ホ短調〕作品

正確だろう」(I. Ilyin, Medtner's 'Fairy Tales' / R. Holt (ed.), *Nicolas Medtner (1879-1951): A Tribute to his art and personality*. London, 1955. p.176)。この時期までにメトネルは作品番号8(2曲)、9(3曲)、14(2曲)、20(2曲)、26(4曲)の合計13曲の「おとぎ話」を書き、さらに「おとぎ話ソナタ」作品25-1を書いている。

¹⁵ 作品17の3曲を指す。

¹⁶ 3曲(ニ長調、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「解説」/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、7頁)。

¹⁷ 1903年に完成されたメトネルの最初のピアノ・ソナタ。4楽章構成の長大なソナタである。メトネルの作曲の師であるタネーエフ(С.И. Танеев)に「メトネルはソナタ形式と共に生まれてきた」と言わしめた作品として知られている。

¹⁸ 1910年に完成された単一楽章のピアノ・ソナタ。プロコフィエフやホロヴィッツなども愛奏し、モイセイヴィッチやギレリスなどが録音を残すなど、早い時期から広く演奏されていた曲である。ミヤスコフスキーはこの曲の中に欠点を見出しているが、一般には全体の統一感が特徴的であるとされ、ゲンリヒ・ネイガウス(Генрих Густавович Нейгауз)をして「このソナタの流れは、最初の音から最後の音まで、途切れることの無い一本の線のように感じられる」と言わしめた。

¹⁹ 一般にソナタ形式は「提示部—展開部—再現部」からなり、提示部は通常「第一主題」と「第二主題」という調性的にも性格的にも対立する二つの部分に分けられる。第一主題から第二主題への転調をスムーズに行うために「経過句」が挿入されることが多い。

25-2²⁰ はすばらしく、天才的と言ってもいいくらいで、これほど満足した作品はほかに知らない。

メトネルにおいては、内的形式つまり情感の論理があまりに強固なので、おそらく外的形式の鉄則と格闘したことはほとんどないに違いない。少なくとも、わたしが断絶に気づいたのはすでに指摘したように一度だけである。ほかには、第1ソナタ（第1楽章）でなんとなく自信のなさを感じさせるが、しかし大体において、メトネルの作品の外的形式は非常に優れている。つねにとても深化されているが規範的すぎず、だいたいにおいて厳格な調性を持ち、そして大事なことだが、豊かで理に適っているのである。

外的形式の特質の一つとして、もちろん作品の技術的な仕上げも含める必要がある。この点に関して、メトネルの作品には一つの明らかな特徴が見受けられる。それもまたメトネル作品への一般の人の対し方を理解する鍵となり得るし、また上で述べた特質つまり灰色感と結びついているかもしれない。

その特質とは、傑出しているがしかし独特な対位法的な性格である。グラスノフに見られるようなあのすばらしい美しい響きの、かなりな程度和声的な対位法ではなく、まったく別種の対位法である。メトネルの作品は、しばしばまるでそのすべてが**流れ**の犠牲にされているかのように見えることがある。それによって、メトネルにおいて前面に出てくるのは旋律、正確に言うと主題である。しかも、可能な限り明瞭で単純な輪郭をもつ主題であり、ほとんどつねに独特なもので、また多くの場合全音階的²¹ 主題である。

メトネルの主題が独特であり明快であるということは否定されることが多いが、しかしそれはメトネルに対して皮相的な見方をしているからそう思われるというにすぎないと思う。というのも、一方でこの問題にもっと深く接している人は、まさにここで指摘したようなメトネルの主題の特徴に驚かされるから

²⁰ 「夜の風」という副題を持ち、「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」で始まるフョードル・チュツチェフの詩をエピグラフに掲げた単一楽章の長大なピアノ・ソナタ。

²¹ 「全音階」とは1オクターヴが5つの全音と2つの半音からなる音階である。

だ。つまり、それぞれの主題には、まるで魂に引っかかり、記憶に残るような語法が見られるのである。知り合いの音楽家がうまい言い方をしたのだが、それを借用すると、メトネルの主題の大部分は「かけ鉤」を持っているかのようだ。この特質は偉大な作曲家の主題に固有なものであって、頻繁に見られるものではない。例えば、ヴァーグナーやベートーヴェン、スクリャービンその他少数の作曲家の主題がそうであり、そのエピゴーネン〔亜流〕たちはそういう主題を持たない。メトネルの主題がこの「鉤」をもっているということは、おとぎ話や〔ピアノ〕ソナタ（「おとぎ話ソナタ」作品 25-1 の Andante Es-dur〔アンダンテ 変ホ長調〕²²、ソナタ e-moll のライトテーマ全体²³、「おとぎ話」e-moll〔ホ短調〕作品 14 と「おとぎ話」b-moll〔変ロ短調〕作品 20 の主題²⁴その他もろもろ——ただ最初に頭に浮かんだものを列挙しただけである）を少し見てみれば一目瞭然だろう。そのほかに、メトネルの主題には、直線性とでも呼びたくなるようなものも際立っている。これによって、メトネルの作品においては全体的に線状性、別の言い方をすればデッサンが優っている。つまり、灰色感と合わせてさらに一般的な言い方をすると、**線画性**が優っているのだ。

これこそわたしがメトネルについて言いたかった中心的なことだ。

わたしの理解では、メトネルは線画家であり、この立場をとれば（きっと多くの人が同意してくれるだろうが）、メトネルの作品に対する穏当な見方が明らかになるだろう。

²² この「おとぎ話ソナタ」は 1910-1911 年ごろに作曲された 3 楽章構成のピアノ・ソナタ。ここではその第 2 楽章を指しているが、実際は Andante ではなく、Andantino con moto である。1934 年にラフマニノフによって作曲された有名な「パガニーニの主題による狂詩曲」作品 18 の第 18 変奏との類似性がしばしば指摘されるように（例えば B. Martyn, *Nicolas Medtner: His Life and Music*. Hampshire, 1995, p.84）、非常に甘美で印象的な旋律をもつ。

²³ 「ライトテーマ」лейттема とは日本語に定着している用語ではないが、これは「ライトモチーフ」とほぼ同義と考えてよい。厳密に言うと、ライトテーマとは、ライトモチーフよりも大きなもので、通常二つか三つの統一性をもつモチーフからなっているものである。

²⁴ 「おとぎ話」作品 14 も「おとぎ話」作品 20 もそれぞれ 2 曲からなっているが、ここで言及されているのは、正確には作品 14-2 「騎士の行進」と作品 20-1 である。後者はメトネルの作品の中でも最もよく演奏されている曲の一つである。

実際、今や線画がその多種多様なあらゆるタイプのものを含めて、絵画と十分に同等の位置にある芸術であるということは、まったく自明のこととなった。そして、線画を評価し楽しむためには、二つの目だけでは不十分で、それ以上のものを持つ必要があるということもまた、ほとんど同じように自明のことである。つまり、教育、教養、洗練された趣味がすでに必要とされるのだ。だいたいにおいてこの芸術は大衆のためのものではなく、貴族的なものだ。しかし、あらゆることを鑑みて、メトネルもまた群集のための作曲家ではないということは明らかであり、メトネルの芸術が線画とアナロジーをもっていることは、表面的にその作品に接しただけでもすぐに見て取れることである。メトネルの旋律の輪郭はつねに明瞭ではっきりしている。フィギュレーションや副声部の形は綿密に磨かれ、それは執拗に繰り返し伝えられる意想に従属している。和声の拍の長さは可能な限り短縮され、ほとんど芸術的に許されるぎりぎりの線まで短縮されている（ここに色彩感の欠如や灰色感が生まれる）。和声の配列は近接的で、独自に倍加されている点が特徴的であり、それによって和声もまた凝縮され、黒色の性格をもつようになる（和声が多少くすんで、硬い感じがするのはこのためである）。リズムは誰もが認めるように豊かだが、それもまた非常に細分化されている。そして、対位法的な構成は非常に濃密である。このように、メトネルはまるでべた塗りや斑点、空気感、無限性といったもの、一言で言えば絵画性を懸命に避けようとしているかのようだ。わたしは敢えて「避けようとしている」という言葉を使った。というのは、メトネルは間違いなく、絵画的であることもできる（「できた」だけではなく今もできる）からだ。Stimmugsbilder〔8つの心象風景〕作品1、「物語」E-dur〔ホ長調〕作品17²⁵、「おとぎ話」h-moll〔ロ短調〕作品20²⁶、あるいはたぐさんのロマンス歌曲（例えば《Meeresstille》〔海の静けさ〕や「冬の夕べ」、あるいはあのすばらしい、しかし残念なことにあまり知られていない「湖上にて」作品3-

²⁵ 「物語」作品17は3曲からなり、これはその3曲目。

²⁶ 「おとぎ話」作品20は2曲からなり、これはその2曲目で「鐘」という副題をもつ。

3²⁷ その他たくさん)を見てみよう。そこかしこに大量の純粹に絵画的な意想が散りばめられ、しかも興味深く珍しい形で実現されているのが分かるだろう。

しかし、メトネルの力はそこにあるのではない。メトネルはデッサンの大家であり、この領域で彼に並ぶ者はいない。この領域でメトネルはまれに見るほどの高みに達しているのだが、主としてそれはメトネルを支配しているのが単に冷静な理性だけでなく、真の創造的な炎であるせいだろう。その炎があるおかげで、あの細分化されたメトネルの音楽の諸要素すべてが強固に結合され、隠れた(潜在的な)しかし強力なエネルギーに満ちた作品へとまとめあげられるのである。それは、A. デューラーやレンブラント²⁸らの名とメトネルを遺傳的に結び付けたくなるほどのものだ。

さて、わたしはメトネルに惹かれると単に表明するだけでなく、その根拠を述べるだけの権利を与えてくれる視点がこれで見つかった。ここまでくれば、メトネルの作品は、深いがしかしとても内向的な感情に満ちていると主張してもいいのではないかと思う。そんな感情など存在しないと証明したいのであれば、大勢の聴衆全体の中で〔メトネルの作品に〕感動する者が一人も見つからないという現実が必要であろう。しかし、それはまったくの誤りである。というのも、わたし自身メトネルの音楽から強く深い印象を受けているたくさんの人、それも職業的な音楽家ではないたくさんの人々を挙げることができるからである。そうであるならば、メトネルの音楽に魂が欠けているというあらゆる主張はまったく根拠がなく、説得力のかけらもないということになる。この音楽に感動する者が少ないということは、音楽の内向性、表現の厳格な抑制、そして上で述べたような独特な技術的構成によるものであろう。その結果、絵画性というおなじみの基準や分かりやすさという要求をもってメトネルの音楽に

²⁷ 《Meeresstille》(海の静けさ)はゲーテの詩にもとづく作品15-7。「冬の夕べ」はプーシキンの詩にもとづく作品13-1。「湖上にて」作品3-3はゲーテの詩(フェート訳)にもとづく。

²⁸ アルブレヒト・デューラー(Albrecht Dürer)(1471-1528)は、ドイツのルネサンス期の画家。レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)(1606-1669)は17世紀を代表するオランダの画家。

接する人が、まるで有刺柵にぶち当たったかのような感覚を味わい、それを受け入れようとしないというのも、仕方の無いことであろう。

しかし、結局、線画芸術がゆっくりと次第に今の地位を獲得したのと同じように、これだけ線画芸術に近いメトネルの芸術もまた、正当な評価と認知を受けるためにはまだしばらく時間がかかるだろう。しかしそういう時が来るということは疑いない。メトネルの音楽には生命の養分がふんだんに流れ、精神的な力がたくさん込められているのだ。もっとも、それは今のところまだ少数の愛好家にしか感じられない（しかし、この力があまりに強く、その音楽を知覚する際の外面的な困難さを克服したいという衝動を与えられたからこそ、愛好するようになったのではないだろうか）のだが、その音楽にはたくさんの聖なる火があり、氷のような反感すらも結局は溶かしてしまうだろう。

この評論の中でわたしはできる限りいかなる論争も避けてきた。現在、音感覚の進化が極めて強力に進んでいるが、最近になって、ラフマニノフと並んでメトネルの作品がその進化を抑える力を持った原理であるとして、そこに何か摂理的な意味を付与しようとする試みに出会ったのだが²¹、それに対してもわたしは反論しようとは思わない。

わたしが思うに、メトネルは、今のところ色彩感と新しい表現法の開拓の領域のみに限定されている現代の潮流からはあまりにも離れており、おそらくそれゆえに、その潮流に対していかなる影響も与えることはないだろう。しかしメトネルは第一級の作曲家であり、強力な独特の個性を持った作曲家であり、そして誰にでも分かるというわけではないにしても、力強く熱い言葉で語る作曲家である。そのような作曲家として、メトネルは実際にわれわれの精神生活を豊かにし、深化させる使命を帯びているのである。メトネルのそのような意義は、文化の行く手を遮る何らかの障害²⁹としての意義よりも大きく、さらに重要であるように思える。

²⁹ 上の段落で述べられているような、当時の音楽界における音感覚の進化を食い止めるような保守反動的な音楽的立場を指している。

ここでわたしは、厳密な言い方をすると、心置きなく筆を置くことができる。本論で一番言いたかったことを述べることができたからである。つまり、なぜわたしがメトネルを好み、そして何のために、どのようにしたらメトネルを好きになることができるのかを説明することができたからである。メトネルの作品の概論についても書いてはどうかと思いつかんでいるが、それについては、あまりに緻密で多方面にわたる検討が必要であり、ただでさえ冗長なこの雑誌記事の終わりにそれを置くことは不可能であろう。よって、いつか状況が許し、作品概説という有益でさらに楽しい仕事に戻ってこられることを期待しながら、ここで本当に終わりにしたい。

原 注

- ¹ ここでミャスコフスキーは1913年1月23日付けの新聞「言葉」(«Речь»)に掲載されたカマトゥイギン (В.Г. Каратыгин) の批評を引用している。
- ¹¹ ムサゲト社の隔月刊の『仕事と日々』1912年第4-5号のマリエッタ・シャギニャン (Мариэтта Шагинян) の論文「セルゲイ・ラフマニノフ」(«С.В. Рахманинов») を参照。