

同時代人の見たニコライ・メトネル(4)

— Л.Л. Сабанеев : 「Н.К. Метнер」 —

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四回目として、今号で訳出するのは、音楽学者・音楽評論家・作曲家のレオニード・レオニード ヴィチ・サバネーエフ (Леонид Леонидович Сабанеев) (1881-1968) が 1959 年に発表した評論である。サバネーエフはすでに 1913 年にメトネル論を発表し、1927 年には『現代ロシアの作曲家たち』という英訳本の中でメトネルについても触れているほか、1928 年にも “The Musical Times” 誌にメトネル論を発表している¹。これらの論稿がメトネルの生前に書かれたものであるのに対し、今回訳出する評論はメトネルの死後に執筆されているため、メトネルの音楽の全体像を踏まえたものと言えるだろう。

以下、サバネーエフについての基本情報を記し、それに続いてサバネーエフによるメトネル論の全体を訳出する。

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

¹ 1913 年発表のメトネル論の存在は本稿の訳者は未確認である。1927 年の英訳本は Leonid Sabaneyeff, *The Modern Russian Composers*, translated by Judah A. Joffe. NY: International Publishers, 1927。本書の 129-143 頁がメトネル論となっている。1928 年の論文は Leniod Sabaneev, Nikolai Medtner/*The Musical Times*, March 1, 1928, p.209.

イ・メトネル(1)」（『文化と言語』第64号）を参照されたい。

レオニード・レオニードヴィチ・サバネーエフについて

レオニード・レオニードヴィチ・サバネーエフは1881年モスクワの貴族の家庭に生まれ、モスクワ音楽院でピアノをズヴェーレフ²とシュリョーツェル³に、作曲をタネーエフ⁴に師事。モスクワ音楽院での勉強と並行してモスクワ大学で数学を専門的に学び、1906年には数学学士号を取得しているが、卒業後は音楽の道に進む。ヴァーグナーやスクリャービンの音楽に傾倒し、1909年から1915年は特にスクリャービンのスポークスマンとしてその音楽の宣伝に努めた。

サバネーエフは音楽学者として学問的な音楽分析も行っている。初期の研究には、和声やリズム、メロス⁵、また音と色の関係についての理論的な考察が含まれているほか、作曲家が作品を作る際の創作の複雑なメカニズムを分析する論文も残している。

サバネーエフは音楽界での社会的活動も活発だった。『プラウダ』や『イズヴェスチヤ』紙の音楽欄を担当したほか、1921年には芸術科学アカデミーの

² ニコライ・セルゲエヴィチ・ズヴェーレフ（Николай Сергеевич Зверев）（1832-1893）はモスクワ音楽院教授を務めたピアニスト、教育者。ラフマニノフ、イグムノフ、スクリャービンなどを育てた。

³ パーヴェル・ユーリエヴィチ（アヴグストヴィチ）・シュリョーツェル（Павел Юльевич（Августович）Шлецер）（1840?-1898）はモスクワ音楽院教授を務めたピアニスト、作曲家、教育者。スクリャービンと親交のあったボリス・フョードロヴィチ・シュリョーツェルのおじにあたる。

⁴ セルゲイ・イヴァノヴィチ・タネーエフ（Сергей Иванович Танеев）（1856-1915）はモスクワ音楽院の和声法と管弦楽法の教授を務めた作曲家、ピアニスト、音楽理論家。対位法の理論の権威としても知られる。ピアノをニコライ・ルビンシテインら、作曲をチャイコフスキーに学び、弟子にスクリャービン、ラフマニノフ、リャプノフ、グリエールらがいる。

⁵ 「メロス」は「メロディー、旋律」とほぼ同義。厳密には「メロス」は古代ギリシャ語で音の上下運動を表し、「メロディー」は、そのメロス（melos）と詩（ode）が結びついて生まれた語である。

理事、音楽部門の主任となり、1921-23年には音楽科学研究所の教授会議長の要職にあった。

1926年にはソ連を出て国外に移り住み、フランス、イギリス、ドイツ、アメリカ合衆国を転々とする。パリに暮らしはじめた年(1927年)はソ連の新聞雑誌のパリ特派員として活躍し、レニングラードの『芸術生活』紙6月14日号には、当時すでに西側に居を移して活躍していたイーゴリ・ストラヴィンスキーのインタビュー記事を載せている。音楽史に関する論文も多く、またメトネルをはじめとしてドビュッシー、ヴァーグナー、スクリャービン、ラヴェルその他多くの作曲家についての評論、回想録なども著している。そのうち、上で触れた『現代ロシアの作曲家たち』や、1925年にモスクワで出版された『スクリャービンについての回想』⁶などは現代でも広く知られ、意義を失っていない。

作曲家としても精力的に活動し、ピアノ音楽や管弦楽、室内楽、舞台音楽などの作品を多く手がけている。1968年5月3日、コートダジュールで死去。

* * *

Л.Л. Сабанеев: 「Н.К. Метнер」⁷

メトネルは、現在演奏されているよりも比べ物にならないほど多くそして頻繁に演奏されるべきであり、また現在書かれていることよりももっと多くのことが書かれるべきである。メトネルの芸術的な志向に賛同できなくてもよい。

⁶ Л.Л. Сабанеев, Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000.

⁷ テキストは、Л.Л. Сабанеев, Н.К. Метнер // Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004, с.81-85を用いた。この本はサバネーエフの娘ヴェーラ・サバネーエヴァ=ランスカヤ(Вера Сабанеева-Ланская)が編集した論集で、サバネーエフが生前外国で発表した論文、評論を集めたものである。メトネルに関するこの評論はもともと1959年の『ロシア思想』紙に掲載され、そのときにはサブタイトルとして「生誕80年にあたって」(К 80-летию его рождения)という言葉が添えられていた。

また、よく知られているようにメトネルはこの数十年間の音楽作品を敵対視していたが、それに同調できなくてもよい。しかし、非常に独特で、非常に個人的で、非常に個人的で、深遠で、極めて誠実な芸術家、音楽の剛勇高潔の士をロシア音楽が失ってしまったという事実をけっして否定することはできない。

メトネルにはドイツの血が流れており、部分的にはそのせいで多くのロシア人批評家がメトネルの中に「ドイツ的影響」を見ようとする傾向にあった。しかし、第一次大戦後のドイツの方はメトネルをドイツの作曲家とは認めず、好意的な態度を取らなかった。もしかしたら、この新しいドイツ自体が過去の音楽的趣味を失ってしまったせいかもしれない。これはあり得ることだ。しかしロシアのわれわれの方が、音楽がいつも民族衣装を身にまとい、全体的にいかにもロシア民族的なものとなることに慣れすぎてしまっているのかもしれない。これ〔メトネルにドイツ的影響を見ること〕は誤った視点であるばかりか、あり得ない視点である。

濃厚な民族的ナショナリズムはどの国でもせいぜい二、三代の作曲家の間しか続かないものである。その後それは古い歌を繰り返し歌うに過ぎなくなり、あらゆる意義を失ってしまう。そもそもこの民族的ナショナリズムや、民衆からそっくり借用したテーマで旋律を作ったり、それに似せたりすることは、本格的な批評に耐え得るようなものではない。そんなことをしても作品が凡庸になり、猿真似にすぎなくなるということは言うまでもないのだ。音楽の深層にあるナショナリズムは、作曲家自身の中に存在するかぎり、どうしたって表に現れてくるものである。例えば、チャイコフスキーやラフマニノフにも現れていた。スクリャービンについては、ストラヴィンスキーがかつて「無国籍だ」と私に向かって批判したことがあるが、そのスクリャービンですらナショナリズムが顕現しているのだ。メトネルはロシアで生まれ育ち、自分をロシアの作曲家だと自覚していた。メトネル自身のほうがよく分かっているだろう。

あるとき、メトネルの名はロシアの音楽界に一等星のごとく輝き始めた。メトネルの名はラフマニノフやスクリャービンの名と並び称されていたのであ

る。当時メトネルの立場は最も不利であった。三人の中で一番年下であり⁸、革新者たちの見方によれば反動あるいはよくてもせいぜい保守主義者であったからである。しかしこの見方もやはりかならずしも正しくない。メトネルの作品は十分に个性的であったし、その音楽はつねに他のものと区別がつく。メトネルが保守主義者とされたのは、その創作の本質が当時の習いであったような新しい「和声」の発見にあったのではなく、新しいリズムと分析の探求と発見にあったからである。これは**形式的な視点**から見た場合の話である。

一般美学的な視点から言うと、あらゆる作曲家は才能に応じて自分のスタイルを見出すものであり、流行の潮流に見境なく従うようなことは決して必要ではないし、望ましいことでもない。流行は変化するが、音楽は残るのである。今世紀〔20世紀〕初頭の音楽における過剰な和声は、今ではすでにやりすぎであったように思われる。作曲活動は全体に出口の見つからない閉塞状態に陥ってしまっているのだ。ある種の過去への「回帰」は、例えばバッハの後の時代にポリフォニーに飽き飽きした人々のはるかに単純な音楽へと惹かれていったように、音楽の歴史においては何度もあったことであり、それは十分正当化され得るだろう。メトネルはまさにそのような理性的な反動、つまりまだ荒削りで「自由な移動」の可能性が感じられる古い音楽の諸要素へ回帰しようという試みなのである。

メトネル自身は驚くほど純粹で、芸術面において誠実な人間であった。まったく文字通りの意味で自己の芸術的立場を護るために闘う覚悟ができていた人である。メトネルにはいかなる気取りもスノビズムも、そのようなものが何も無かった。メトネルは音楽に対して極めて真摯だったのである。わが国の偉大な作曲家たちを含めて多くの作曲家とは対照的に、高い教養を兼ね備え、博覧強記で鳴らし、哲学的な素養をもつ人物だった。

そしてその音楽もまた、現存するロシア音楽すべてのなかで最も哲学的であ

⁸ ラフマニノフは1873年、スクリャーピンは1871(旧暦)/1872(新暦)年、メトネルは1879(旧暦)/1880(新暦)年の生まれ。

り、深みをもったものである。そもそも、メトネルより前のロシア音楽は、全体的に感情、つまり感覚、気分の輪の中に閉じこもっていた。ロシア音楽においては第三次元つまり深さがやや少なく、むしろ避けられていたかのようである。メトネルがこの第三次元を求めるとはほかならぬドイツ音楽に出会ったということはまったく驚くことではない。現代のドイツ人に対してどのような見方をしようとも、ドイツ音楽は全体としてみた場合やはり音楽芸術において最も偉大であるのだから。そして、この第三次元において、メトネルはバッハやベートーヴェン、ブラームス、ヴァーグナーの影と出会い、その作品はそれらに近づいていくのだ。

メトネルの作品はすべて室内乐的な特徴を有している。メトネル自身一流のピアニストであり、ショパンと同様、室内楽の枠を超えて出ようという望みをなんらもたなかったのだ。オーケストラのために書いたものといえば、自作のピアノ協奏曲⁹の伴奏だけであり、一度として交響曲の領域に、ましてやオペラの領域に足を踏み入れようとしたことはなかった。ここにはメトネルの音楽的本質のある種の禁欲主義が見られるのだが、それは彼の作品にも跡をとどめている。多くのロシアの作曲家が「絵画的性」、音色の遊び、「あけっぴろげ」をまさにこれこそ我が「ロシア性」と考えて好んだのに対し、メトネルはそれを好まなかった¹⁰。外面的な輝きや装飾性もまた好まなかった。偉大なドイツの作曲家の中では、「三大B」¹¹に比べてヴァーグナーの方が遠い存在である。とは言っても、メトネルの「おとぎ話」¹²にはヴァーグナーのニーベルングの王国¹³の

⁹ ピアノ協奏曲は、第1番ハ短調作品33、第2番ハ短調作品50、第3番ホ短調作品60「バラード」の三曲が残されている。

¹⁰ メトネルの音楽の「絵画的性の欠如」、「灰色感」という特質を論じたミャスコフスキーの論（「同時代人の見たニコライ・メトネル(3)——H.Я. ミャスコフスキー：「H.K. メトネル：その創作特徴についての印象」——／高橋健一郎訳、『文化と言語』第66号、117-135頁）を参照されたい。

¹¹ 「三大B」とはJ.S. バッハ、ベートーヴェン、ブラームスを指す。

¹² 「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。詳しくは前号所収の「同時代人の見たニコライ・メトネル(3)」の脚注14を参照されたい。

¹³ ゲルマン神話と中世のニーベルンゲン伝説をもとにしたヴァーグナーの楽劇『ニーベルングの指環』の音楽世界を指す。

影響が感じられはするのだが。ピアノ、室内楽、歌（ロマンス歌曲）、これがメトネルの本領であり、賢明にも自身を抑制しながらそこから出ようとはしなかった¹⁴。

他の偉大な影の中でメトネルに最も近いのはシューマンである。そう言うとすぐに「ほらやっぱり〔メトネルは〕ドイツの作曲家じゃないか」と言われてしまうだろう。しかしそれは違う。第一に、もしロシア音楽全体から国家・民族的、東方民族的要素を除けば、そこにいったい何が残るだろう。やはりベートーヴェン（グリンカがそうである）、シューマン（「五人組」がそうである）、リスト、ベルリオーズ（やはり「五人組」）が残るのだ。チャイコフスキーも然り。シューマン、そしてやはりヴァーグナーが残る。グラズノフ¹⁵の音楽にいたっては全体が「毒を抜いたヴァーグナー」に他ならず、カフェインの無いコーヒーがあるように、いわば「ヴァグネリン」の無いヴァーグナーのようだ。それからブラームスもある。しかし、メトネルだけでなく今世紀〔20世紀〕初頭においてすべての者にとって、「五人組」の時代が終わり、創作活動の源をロシアや東洋の音楽（いわゆる「ペテルブルクの東洋」¹⁶）に見出そうとするのが作曲家にとって無意味であるということは明らかであった。他のすべての民族と同様に、ロシア音楽の脱民族化は歴史によって定められていたのである。二つの世代の作曲家¹⁷にとってはこれらの民族的な蓄積で十分だったろうが、その後はもう自分達でスタイルの形成に取り組んでいかなければなら

¹⁴ メトネルが生涯に作曲した曲で現在知られているのは、作品番号1から61までと、作品番号のついていない作品数曲であるが、そのうち大多数はピアノ曲と声楽曲であり、ほかには上記のピアノ協奏曲が3曲、そしてヴァイオリンとピアノのための「3つの夜想曲」作品16、ヴァイオリンソナタ（第1番短調作品21、第2番長調作品44、第3番短調作品57「叙事詩的」）「舞曲を伴う2つのカンツォーナ」作品43、そして「ピアノ五重奏曲 ハ長調」（1948）があるのみである。

¹⁵ 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。

¹⁶ 「ペテルブルクの東洋」とは、オリエンタリズムを特徴とする「五人組」やそれらの影響を受けたペテルブルク系の国民楽派の作曲家達の音楽のことを指すのだろう。

¹⁷ 「第一世代」はグリンカやダルゴムィシスキーら、「第二世代」はバラキレフを中心とする「五人組」らを指すと思われる。

ない。

このことは特にロシア音楽において明らかとなった。というのは、ロシアの民族的旋律はとても豊かであるにもかかわらず、その豊かな民族性があまりに強いがためにすぐに底がつきてしまい、模倣や単調さが耳に付くようになったからである。第三世代（タネーエフ、チャイコフスキー）と第四世代（スクリャービン、グラズノフ、ラフマニノフ、チェレプニン¹⁸）のロシアの作曲家はすでに民族性を完全にあるいはかなりな程度退けている。これらの作曲家達の音楽の**ロシア性**はほかの特徴に見出さなければならない。民謡との素朴な類似性の中ではなく、音楽自体の全体的な構成や精神の中にある。とりわけスクリャービンにおいてはロシア性はその作品の志向自体、つまり宗教的・神秘的な志向や、その黙示録的な特徴の中に発揮されている。

メトネルはあらゆる「音楽外的」志向と無縁である。シューマンやブラームス、ベートーヴェンと同様に純粋に音楽家なのである。スクリャービンのように音楽から離れてどこかへ抜け出ていこうとはせず、音楽自体を「囚われの身」と考えてそこから逃れなければならないものと考えたりすることもまったくない。むしろ、音楽とは望まれし「定められた和声の王国」であり、幸福と苦悩が均衡を保つものと考えているのだ。

そこに最も近く位置するのはベートーヴェンの最後の諸作品である。最後の**この点**が重要である。広く一般に知られている交響曲やソナタではなく、大多数の人が今日でも知らない**最後の弦楽四重奏曲**¹⁹である。メトネルの最も重要な作品はまさにこれらの作品から出てきたかのようであり、音の面で禁欲的であることもそれらに近い理由となっている。この指摘はこれらの作品の精神に関することである。

¹⁸ ニコライ・ニコラエヴィチ・チェレプニン（Николай Николаевич Черепнин）（1873-1945）はペテルブルク出身の作曲家、ピアニスト、指揮者。1921年にフランスに亡命し、余生をフランスで過ごす。フランスの印象主義音楽の影響を受けた最初のロシア人作曲家と言われる。より有名なアレクサンドル・ニコラエヴィチ・チェレプニン（Александр Николаевич Черепнин）は息子。

¹⁹ 第12番以降の弦楽四重奏曲を指していると思われる。

しかしスタイルの美学的な側面では、メトネルはシューマンやブラームスの方に近い。メトネルのリズムはときに異常に複雑でやや疲れることもあるが、しかし常にとっても興味深いものである。それはシューマンとブラームスから来ているのだ。メトネルの旋律はやはり厳格で禁欲的なのだが、これはシューマンのロマンティックな旋律よりもブラームスのものに近い。ここでメトネルがモスクワの「ブラームス協会」の設立者、首唱者の一人であったことを指摘しておかねばなるまい。ブラームスという作曲家がロシアで知られるようになったのは大変遅く、〔20〕世紀初頭にはまだロシアの大物音楽家ですらブラームスのことをよく知らず、「五人組」もチャイコフスキーもブラームスを好まなかったという理由で、彼らもまた好まなかったくらいである。だから、メトネルのような作曲家が現れたということは、ブラームスの「発見」への創造的な反応にほかならなかった。それどころか、**唯一の**創造的反應だったのである。

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルは情熱的で熱い話し相手だった。現代の音楽の水域が濁っているのを見て取り、それに深く心を痛めていた。しかしメトネルはけっしてタネーエフのような反動主義者ではなく²⁰、例えばスクリャービンの音楽を深く誠実に理解していた。もっともそれはある時期までであり、スクリャービンの後期はメトネルにとって疑わしいものではあったのだが²¹。メトネルは現代のあらゆる西欧音楽をまるで旧教徒のように熱狂的に²²

²⁰ サバネーエフの作曲の師であったタネーエフは保守的な作風で知られる。サバネーエフが著したタネーエフについての回想録 (*Л.Л. Сабанеев, Воспоминания о Танееве. М.: Классика-XXI, 2003*) を参照のこと。

²¹ よく知られているように、スクリャービンは生涯にわたって大きく作風を変化させている。ショパンやシューマン、リストらの影響の下に初期のロマン派に似たピアノ小品などが書かれた「初期」から出発し、属7や属9の和音への偏愛が顕著になり、独自の和声語法へ向けて変貌し続ける「中期」を経て、機能和声的調性からほぼ完全に逸脱し、神秘主義的傾向を一層強める「後期」へと至る。一般には、1901年ごろまで(作品29まで)を「初期」、1902-1908年ごろ(作品30-57)を「中期」、1908-1915年ごろ(作品58-74)を「後期」とする。メトネルはスクリャービンの作品48までの作品を非常に好んでいたとされ、また「法悦の詩」作品54と「ピアノソナタ第5番」作品53あたりからスクリャービンは「正しい道を踏み外した狂った蝶になってしまった」と述べている (Barrie Martyn, *Nicolas Medtner: His Life and Music*. Hampshire, 1995, p.112)。

²² 「旧教徒」とは17世紀後半にロシア正教会で行われた典礼改革の受け入れを拒否して、正

完全に嫌っていた。それはドビュッシーやラヴェルをはじめとして（メトネルはフランス音楽をまったく好まなかった）、さらにリヒャルト・シュトラウス、レーガー²³、マーラーなどであり、ヒンデミット²⁴やシェーンベルク²⁵などは言うまでもない。最近のロシア音楽、ストラヴィンスキーやプロコフィエフなども認めていなかった。もっともストラヴィンスキーの「オーケストレーションの技法」には正当な評価を与えてはいたが。

現代の音楽作品にメトネルはいかなる喜びも見出さなかった。メトネルは音楽界においてまったくもって孤独であり、どちらかと言うと音楽界に対して疎遠だった。メトネルとずっと親しかったロシア人の音楽家は本当に数少ない。その一人がラフマニノフだが、彼はメトネルを心から崇拜し、最後の作品のいくつかは明らかにメトネルの影響下に書かれているくらいである。ラフマニノフ以外、ロシアの作曲家でメトネルと私的な関係にあった者を私は一人も思い起こすことができない。

この深遠なる作品のタイプと本質から言って、それが「少数の選ばれし者のための音楽」となるのは必然である。メトネルの作品は偉大な美点をもつので、通俗化する危険性がない。つまり人々、特に芸術から遠い人々の前に過度に頻繁にさらされることによる低俗化の危険性がないのだ。例えばゲーテの『ファウスト』の第二部に似て、これは何十、何百万の人が聴く音楽ではなく、わずか数百人が聴く音楽なのである。しかしその代わり、その少数の人々が完

教会から分離した分派の総称で、のちに無数のセクトに分裂し、中には狂信的な信仰をもつセクトもある。

²³ 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。

²⁴ パウル・ヒンデミット (Paul Hindemith) (1895-1963) はドイツ生まれの作曲家、ヴィオラ奏者。ロマン派からの脱却を目指し、新即物主義を進める。同時代の他の作曲家達に多大な影響を与えた。

²⁵ アルノルト・シェーンベルク (Arnold Schoenberg) (1874-1951) はオーストリアの作曲家。調性を脱し、12音技法を創始したことで知られる。

全に理解も評価もできる音楽だ。

メトネルの作品は、現代では主としてメトネルが晩年を過ごしたイギリスで敬意を払われ、よく知られている。しかしそれは熱烈で広範囲におよぶ賛美ではなく、**深く私的な**ものである。このことは、メトネルの性格、そして作品が室内楽の範囲内にとどまること自体などと、ある種存在論的な類似性をもつようだ。深く私的であり、装飾や安っぽい効果を排し、厳格で禁欲的なまでに抑制されたこれらの作品がそもそもいつか広く普及するようになるなどとは思ってもよらない。演奏するピアニストもいるし、ロマンス（歌曲）を歌う歌手もいるが、しかし大衆音楽のピアニストにしてみれば、メトネルの作品は難しく、そしてヴィルトゥオーゾの要素がないために（しかし例えばベートーヴェンにだってそういう要素はあるだろうか?）、やりがいがないと思うだろう。

われわれが今歴史的に通過しているこの「アイオーン」¹¹は、このような作品にとって不利であろう。しかし結論として出てくるのは、メトネルの作品が現代の不安に満ちた、底の浅い、そして低級な関心に満ちた世界のためのものではなく、現代よりも**高い**ところにあるということにほかならない。バッハの作品が約百年の忘却の後に復活を遂げたのと同じように、メトネルの作品も後に復活し得るだろうし、**そうなるはず**である。

原 注

- ⁱ この点に関してメトネルは著書『ミューズと流行』（パリ、1930年〔1935年の間違い——訳注〕）で自分の見解を述べている。
- ⁱⁱ ユダヤ教やキリスト教の終末論において「アイオーン」という用語は、時間の（あるいは時間における全世界の）非常に永いしかし原則として最終的な状態を意味する。