

## 同時代人の見たニコライ・メトネル(6)

——И.А. イリイン：「メトネルの音楽」、「メトネルの音楽について」、  
「音楽と言葉 (H.K. メトネルの演奏会に寄せて)」——

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六回目として今号で訳出するのは、メトネルの良き理解者であった思想家イヴァン・アレクサンドロヴィチ・イリイン (Иван Александрович Ильин) による「メトネルの音楽」(1929年)、「メトネルの音楽について」(1932年)、「音楽と言葉 (H.K. メトネルの演奏会に寄せて)」(1934年)の3本である。

下でも触れるように、イリインは1922年に国外追放されるほど急進的な反ソ的立場をとり、本稿で訳出する論考の中にもボリシェヴィズムへの痛烈な批判が語られる部分もあり、当然ソビエト・ロシア本国では長い間無視されていた。本論の内容は、一方で抽象的な議論を含みつつ、しかし和声や旋法などの音楽的側面にまで言及した具体的な作品分析も含んでおり、純粹に「メトネル論」として見た場合にも大変興味深いものである。また、ヘーゲル研究家にして極端な政治的思想傾向をもった活動家として近年注目を集めるイリインの一つの活動分野としてもその「芸術論」は研究に値するものであり、その意味で本稿は「イリイン研究」にも資するところがあるように思われる。

以下、イリインについての基本情報を記し、それに続いてイリインの評論全体を訳出する。

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、イリイン自身による原注 (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。

### イヴァン・アレクサンドロヴィチ・イリインについて<sup>1</sup>

イリインは1883年、モスクワの貴族の家庭に弁護士の父とルーテル派新教から正教に改宗した母のもと生まれた。1901年にはギムナジウムを金メダルを受賞して卒業し、モスクワ大学法学部に進学、1906年に卒業すると、専任講師として大学に残った。1910年にはモスクワ心理学協会に迎えられ、後に議長になる。1910年末から12年にかけて、ドイツ、イタリア、フランスへの研究出張に出かけ、G. リッケルト、G. ジンメル、E. フッサールらのもとで学んだ。法哲学の分野を中心に活躍し、特に1918年に出版された二巻本『神と人間の具体性についての教義としてのヘーゲル哲学』により研究者としての名声を得る。

1917年2月の帝政崩壊に始まる一連の革命運動をイリインは法治国家制度の危機と捉え、活発な文筆講演活動を開始した。モスクワ大学法学部などの授業と並行し、反ボリシェヴィキの啓蒙を目的とした講演、出版活動を通じての激しい抗議活動を始める。そのみならず、アレクセエフ将軍とコルニロフ将軍が始めたボリシェヴィキに対する武力闘争を歓迎する意思を果敢にも公然と

<sup>1</sup> この項のイリインの略歴については、主として堀江広行「解題 イワン・イリイン『力による悪への抵抗について』」/御子柴道夫編『20世紀ロシア思想の一断面——亡命ロシア人を中心として——』千葉大学大学院社会文化科学研究科(研究プロジェクト報告書第106集)、2005年、249-258頁、Ю. Лисица, Иван Александрович Ильин: Историко-биографический очерк//И.А. Ильин, Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1, с. 5-36からの引用による。また、ニコライ・メトネルの兄エミリー・メトネルをめぐるイリインとペールイの「スキャンダル」については、И.И. Евлампиев (ред.), История одного скандала//И.А. Ильин: pro et contra. СПб., 2004, с. 207-216を参照した。

表明した。当然、その結果として1917年から22年9月の間に、イリインは六度にわたって逮捕され、1922年「ソ連国境の内側に立ち入った場合、銃殺される」という条件を承認した上で国外追放された。

1922年10月、国外追放されたイリインはベルリンに到着し、1938年まで滞在。1923年にロシア学術研究所の教授に就任するが、その後もロシアの白軍運動の指導者たちと接触し、ロシアの革命政権の打倒を呼びかける執筆、講演活動が続けた。1925年には保守的な傾向で知られた有名な露文日刊紙『復興』（«Возрождение»）の編集部にも入り、活発に自分の記事を掲載した。また1927年にはみずから編集者・出版者として『ロシアの鐘』（«Русский колокол»）誌を発行し、それは1930年までに9号を数えている。当時発表された主要な著作の一つとして『力による悪への抵抗について』（1925年）があり、これは亡命界に大論争を巻き起こし、現代でもイリインの著作の中で最もよく知られている。

1934年、ナチス党の綱領に沿った講義を行うことに対する拒絶のかどで、ロシア学術研究所を追放される。さらに1938年にはすべての出版物を差し押さえられ、一切の講演活動を禁止された。友人ラフマニノフらの助けのほか、いろいろな幸運な偶然が重なったことによりスイスへの出国ヴィザを入手し、同年7月にチューリッヒ郊外に居を移す。スイスでは政治活動を禁じられていたものの、ロシア全軍人同盟へも匿名で原稿を執筆し続けた。1954年12月21日没。

ソビエト政権時代にはソ連国内でのイリインの紹介と研究は事実上不可能であったが、ソ連崩壊後はロシアでも研究が盛んになり、現代では一定の人気をもつ思想家となっている。

イリインは気性の激しさでも知られ、それがよく表れたエピソードとしてしばしば引き合いに出されるのが、イリインが親しくしていたメトネルが絡んだ思想界における「スキャンダル」である。作曲家ニコライ・メトネルの兄で20世紀初頭に活躍したロシアの思想家、評論家エミリー・メトネルは、1914年に『ゲーテ論』第1巻「批判哲学、象徴主義、オカルト主義の諸問題

と関連するシュタイナーの見解の分析」を出版し、そこでシュタイナーの「人智学」を批判する。このシュタイナーの「人智学」に深く傾倒していたのが当時の象徴主義の代表的詩人であったアンドレイ・ベールイ（Андрей Белый）であった。ベールイもまたメトネル一家とその当時まで非常に親しい関係にあり、初期からニコライ・メトネルの作品を高く評価し、秀逸なメトネル論を残していた<sup>2</sup>。エミーリー・メトネルのこの著作によりメトネル一家とベールイの関係は壊れることになるが、このシュタイナー批判に対してベールイが公に応答したのはそれから2年半経った1916年のことだった。ベールイが人智学を擁護する『現代の世界観におけるルドルフ・シュタイナーとゲーテ』を1916年に出版すると、それを契機にイリインはベールイに対する辛らつな「公開書簡」を公表し、エミーリー・メトネルの名誉を守ろうとした<sup>3</sup>。

イリインはエミーリー・メトネルの弟ニコライ・メトネルとも親しく、1915年に著した『戦争の精神的意味』をニコライに捧げている。また、音楽にも大変造詣の深かったイリインは、メトネルの音楽についてもいくつか論考を残しており、ここで取り上げる三つのほか、ロシア語による「メトネルのおとぎ話」、「メトネルにおけるソナタ形式」<sup>4</sup>、そしてドイツ語による講義「メトネルの音楽について」を残している。

\* \* \*

<sup>2</sup> 『文化と言語』第64号、第65号所収の「同時代人の見たニコライ・メトネル」(1)、(2)を参照されたい。

<sup>3</sup> 「公開書簡」は И.И. Евлампиев (ред.), История одного скандала//И.А. Ильин: pro et contra. СПб., 2004, с. 207-216 に所収。

<sup>4</sup> この2つの論考の英訳 (Medtner's *Fairy Tales*, Sonata Form in Medtner) は Richard Holt (ed.), *Nicolas Medtner (1879-1951): A Tribute to his art and personality*. London, 1955 に所収。

## И.А. イリイン：メトネルの音楽<sup>5</sup>

音楽的思考とは、物事の本質に入り込み、その深奥の秘密（つまりそこに隠れている旋律）を明らかにする知性によって述べられた思考である。

カーライル<sup>6</sup>

人は音楽を外的な耳だけで聴くのではなく、それよりもはるかに自分の魂と精神の耳によって聴いている。外的な音を「耳にする」だけでは不十分であり、その音が魂の中に入り込み、魂をとらえ、魂がそれを歌えるようにすることが必要なのである。しかしそれだけでもまだ足りない。人の精神の奥深く、つまり祈り、洞察し、創造する精神の深奥がこの歌に共鳴して震えだし、そして震えだすことによって、祈り、洞察し、創造的に音に耳を傾けるようにならなければならないのである。そのとき初めて音楽は芸術的で魔術的な出来事として現実に実現され、そのときに初めて人はその音楽を聴いたと言え、耳にしたと言えるのである。

そしてメトネルというこの特異な奥深いロシアの芸術家<sup>1</sup>の音楽を耳にする者には、なんとたくさんの喜び、学び、癒しが待っていることだろう。きわめて豊かな精神的内容が開示され、歌の流れがその人の魂を洗い、リズムカルなイメージや出来事がその人を捕らえ、開眼と感謝の祈りによってその人の精神が豊かになるのである！

もしかしたら、これらすべてはすぐには開示されないかもしれない。音の感覚的な陶醉を得るために音楽を聴いたり、あるいは音楽に没入することなしに分析的に音楽を分解することを習慣としてしまうとすればそうであろう。あるいは

<sup>5</sup> 翻訳の底本として、И.А. Ильин, Музыка Метнера//Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996, с. 291-305 を用いた。初出は『ロシアの鐘』（«Русский колокол»）（ベルリン、1929年第7号）。

<sup>6</sup> T. カーライル『英雄、英雄崇拜と歴史における英雄的なもの』（1841）からの引用。

はさらに言えば、複雑で豊かな声部進行がすぐには理解できず、演奏会に単に休日の休息と軽い楽しみのみを求めているような場合には特にそうであろう。しかしもし人が**歌う魂**と**探求精神**によって音楽を聴くのであれば、また本物の芸術というものがへりくだったり媚びたりするものではなく、〔聴き手に〕ある種の努力と没頭を要求する権利があるということを理解していれば、また本当の癒しと学びが始まるためには、プーシキンやシェークスピアは何度も読み返す必要があり、バッハやベートーヴェンは限りなく聴かなければならないということを知っていれば、その人はメトネルの音楽に最大の信頼を寄せ、倦むことなく耳を傾けることによって計り知れぬ褒美を得ることを確信できるだろう。毎回聴くたびに、そして（たとえテクニックが乏しくても）家で一人で演奏するたびに、新たな美と深みを得られることだろう。この音楽は、読み終えることができず、読めば読むほど好きになるような本、つまり楽しませながら教え、教えながら魂を高め、それもつねに**最も重要なもの**について語り、**不可欠で重要なもの**を語ることによって魂を高めてくれる本のようなものだ。

初めてメトネルの音楽を聴くときは、メトネル自身の演奏で聴くのが一番良い。それは非常に表情豊かで感動に満ちていると同時に、堂々として完璧であるため、非常に楽しんでいるときや疲れているときであっても魂が捕らえられる演奏である。その演奏は「述べる」のでもなく、「語る」のでもなく、むしろ「見せる」演奏である。しかし絵画のように見せるのではなく、生きた塑像的な出来事として彫刻や建築のように見せるのである。しかしながら、彫刻や建築が単に永遠に固定された瞬間を示すだけなのに対し、音楽は生と活動を与えてくれる。メトネルを聴いた者はまさにこの状態を知っているのである。メトネルが自分で演奏した音楽は、特別な**客観的で生きた現実**の存在を感じさせる。その現実とはメトネルの中にあるのでもなく（もちろんまずはメトネルの中にあるのだが）、われわれの中にあるのでもない（疑いなくわれわれの中にもあるのだが）……。まるで何か第三の重要なものが現れ、展開されるようであり、それとともにほかのものすべてが翳り、忘れられるということである。それは堂々と**完璧に自分をさらけ出す何らかの力**であり、それが**自分の意思**、

**リズム、存在の法則、運命**をあなたに押し付けるのである。あなたは釘付けになり、心を揺さぶられ、まだ「問いかけ」はするものの、もはやそれに従うようになる。この力はすでにあなたの中に浸透し、あなたの中から新しい生の方法を作り出す。あなたは息をひそめ、**その展開とその完成を自分の運命**として待つようになる……。しかし最終的な解決になると——あなたの生の中に入り込み、生の中で沸き起こった出来事の前にあなたは立ち、そしてあなたの魂に刻み込まれた権威ある音楽的格言「そのとおり」「それが必然だ」「見よ、苦悩し、そして喜べ……」の前にあなたは立つ。そしてもしかしたら、初めて聴くと思わず自問するかもしれない：「これは何だったのだろうか？ こんなことがあるのか？ 本当にこのようなことは可能なのか？」と。これこそ本物の芸術、つまり**正確ですばらしい言語と芸術的な演奏を見出した精神的な没入**であるということを即座にしっかりと理解するために。

メトネルを聴けば、本物の芸術が**魔術的な力**をもち、圧倒的で峻厳であり、魂を開かせ、「瞳を開かせる」(プーシキン〔「預言者」より〕)力をもっていることを理解し、信じることだろう<sup>1)</sup>。芸術家の責任がいかに重大で、「神々のきらめき」の言語によって語るために**清廉な禁欲**の力がいかに必要であるかわかるだろう。音楽というものが、娯楽ではなく、**奉仕**であり、**祈り**であり、その中で「御霊みずから、言葉に表せない切なるうめきをもって、わたしたちのためにとりなして下さる」(ローマ人への手紙8:26)ということを実に信じるだろう。そしてここでももしかしたら初めて、好色で無定形でかつけばばしく押し付けがましい現代(「モダニズム」)芸術のもつあらゆる卑小さ、無力さが明らかになるかもしれない<sup>11)</sup>。

そう、メトネルの音楽は**主要なもの**について歌い、それについて**不可欠で聖なるもの**を語る<sup>12)</sup>。最も怖い最終的なものについて歌うのだ。しかし、それについて歌うその内容は**至福と勝利感をもつもの**である。

プーシキン、ゴーゴリ、チュッチェフ<sup>7)</sup>とドストエフスキーはロシアの魂の

<sup>7)</sup> フョードル・イヴァノヴィチ・チュッチェフ (Федор Иванович Тютчев) (1803-73) はロ

道を知り、その課題を理解していた。もともと感受性が豊かで情熱的なロシアの魂には、太古の昔から、何でもありの空間も、密林も、フィン族も、冬のまどろみも春の洪水も、吹雪のカオスも風の狂気もすべて経験するように運命付けられていた。ロシアの魂はこれらすべてを経験し、これらすべてを自らの内に取り入れ、そして世界の本質がもつ<sup>スチヒイ</sup>猛々しい自然がロシアの魂にとって近いものとなった。その結果ロシアの魂そのもののの中で深淵が震え出し、開かれ、そしてロシアの魂はつねに反乱に誘惑されることになったのである。ロシアの魂は無限の揺れ幅をもち、それによって現実を超越して飛翔するという課題が定められているが、その原因はここにある。深淵を癒すのは神しかないのだから。

しかし神は、ちょうどキリストがときに人々を憐れみながら悪魔を禁じたように、「禁じる」ことで深淵を癒すのではない。また、聖ゲオルギーのドラゴン退治のように押さえつけて殺すことによって癒すのでもない。禁止や抑圧は単に一時的に苦しみを和らげることができるだけであり、世界の傷を完治させることはできないのである。神はそこに（「地獄に」）神秘的に舞い降りて、昔からのホザナへの渴望をその中に呼び起こすのだ。

ロシアの魂には、この大きく開いた深淵が、この「古くからの」「ふるさどである」<sup>8</sup> カオスの呼びかけが（チュツチェフ）、そして<sup>スチヒイ</sup>猛々しい自然のこの「物言わぬ言葉」（バラティンスキー）<sup>9</sup> がもともと与えられている。弱い者にとっては誘惑と死であり、強い者にとっては課題と誓いである。そして強いロシアの魂はつねに最も恐ろしいものから出発し、最も高尚で最終的なものを捜し求めてきた。ホザナは深淵の中から出てくるのでなければ、最終的なもので

---

シアの詩人、外交官。

<sup>8</sup> これは「何を喰るか、夜の風よ」（1831-1836年）の中の言葉。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。

<sup>9</sup> エヴゲニー・アブラモヴィチ・バラティンスキー（Евгений Абрамович Баратынский）（1800-44）はロシアの詩人。この言葉は1821年に書かれた「滝」（«Водопад»）の中で使われている。



はなく、完全なものでもなく、癒してくれるものともならない、ということを手意識に深く確信しながら。ロシアの天才的芸術家は深淵の上に太陽を捜し求めるのではなく、地獄のあとに、そして（ダンテのように）地獄に**対立するもの**として天国を捜し求めるのでもない。ロシアの天才的芸術家はそこから出発するのであり、そこから**始める**のだ……。太陽を深淵の中にそして深淵の中から捜し求めるのであり、（プーシキン、チュッチェフのように）それを見つけようが、（ゴーゴリ、ドストエフスキー、レールモントフ、ヴルーベリ<sup>10</sup>のように）見つけまいが、ほかのものには満足しない……。

ロシアの天才的芸術家が、自分の民族の精神的経験を受け入れず、その重荷を持ち上げず、背負っていかないということがあろうか。ギリシャのオリンポスの無邪気な輝かしさに甘んじることがあろうか。フラ（ベアート）・アンジェリコ<sup>11</sup>の子供のような神聖さに、モーツァルトの芳しい牧歌に、シラーの無邪気な高尚さに、そしてベートーヴェンの賢明な無邪気さに甘んじることがあろうか。先祖が自分の子孫の黒い罪に喘ぎ、地獄の淵で「死人が死人をかじる……」（ゴーゴリ）<sup>12</sup> ような世界で安らげることがあろうか。むしろ輝かしさ、神聖さ、高尚さ、賢明さが**もっと少なくなる**よう望むこともあるのではないか。ロシアの天才的芸術家は深淵の中から太陽を、カオスの中に形式を、無法状態のために法を、密林に対する権力を、狂気の中に預言を捜し求めるのだから。

ロシアの天才的芸術家は**世界への癒し**を捜し求めている。その作品は闇に恵みを与える祈りである。この課題が運命の力によって**民族的な本質**となっているとしたら、この課題から逃げることができるだろうか……。しかしそもそもこの重荷を持ち上げることなどできるのだろうか。神の閃きや啓示なしにその

<sup>10</sup> ミハイル・アレクサンドロヴィチ・ヴルーベリ（Михаил Александрович Врубель）（1856-1910）はロシアの画家。

<sup>11</sup> フラ・アンジェリコ（Fra Angelico）（1387-1455）はイタリア・ルネサンス期のフィレンツェを代表する画家。

<sup>12</sup> ゴーゴリ『ディカーニカ近郷夜話』『恐ろしき復讐』より。

課題は人間の手に負えるものだろうか。そして、精神的に弱い者がこの重荷を背負おうとして深淵へと落ちていくことは不思議なことだろうか（スクリャーピンやあらゆるロシアの音楽や詩のモダニズム）……。また、本物のロシアの成果が人類全体にとって教訓的であり、導きとなるものであることは自然なことではないだろうか……。

ロシアの精神とロシアの芸術のこの偉大かつ恐ろしい伝統の中に生き、息づいているのがメトネルの音楽である。しかも、勝利しながら生きている。そしてメトネルの音楽は自分の力とその勝利の力を感じ取っており、恵み<sup>v</sup>と勝利について最も楽しげに歌うのだ。

メトネルは密林、カオス、深淵に対して深い洞察力をもつ<sup>vi</sup>。それらはメトネルに対して開かれており、メトネルの魂もそれらに開かれている。しかしそれらはいかなる誘惑によってもメトネルを引き込むことはない。理想化という誘惑にも、すり替えという誘惑にも、混交という誘惑にもメトネルの魂は犯されていないのである。メトネルの精神のエネルギーは、たくさんの弱い魂がすでに死に、さらにこれからも死ぬであろう原因すべてにこらえ、耐え抜いた。カオスはメトネルを乱さなかったし、深淵もメトネルを飲み込んでしまわなかった。それどころか、メトネルはそれらに呪文をかけ、支配してしまったのだ。こうして、密林はメトネルのリズムによって鎮まり、カオスは祈りのような絶妙な旋律を歌いだし、深淵は輝き、和音に満ちるようになった。

これは信じがたいことで、実際に追体験してみなければならないだろう。自分で魂と精神によって耳にしなければならないのだ。この闇の力の密教的な呪文とその変容を。微動だにしない海の深淵のこれら原初の和声を<sup>vii</sup>。気楽に目覚め世界的な眠りの深い思索に悩む空気の精のこの踊りを<sup>viii</sup>。ソナタ形式の中で祈るように歌われるこれらの風の唸り、ため息、うめきを<sup>ix</sup>。この「呼びかけ預言する」夜の「暗い言葉」を<sup>x</sup>。このおとぎ話の妖怪が心中を吐露し、愛し、踊り、オルフェウスの太陽の祭りに参加しようとするような名状しがたい神話的なリズムを<sup>xi</sup>。セラフィムのコラールに変容する闇のざわめき、ほとんど冒瀆的ですらあるものの爆発を<sup>xii</sup>。黄昏の世界の無限とのこの魔術的で天

恵豊かなる融合を<sup>xiii</sup>、「輝く深淵」と「星の栄光」についてのこのチュッチェフの発見を……<sup>xiv</sup>。そこでは世界と魂の夜の猛々しい自然<sup>スチヒーヤ</sup>の力が音楽的言語を見出している。それらは歌い、和声を作り、それらは力強く完璧なリズムによって奏でられるのである。カオスを音楽によって明るくすること、それは**カオス自体によって与えられ、実現されるのだ**。深淵はそのあらゆる「恐怖と闇」とともに開かれ、深淵自体が自らの旋風、脅しや苦しみを<sup>xv</sup> 歌い出す。これはすばらしいことだ。猛々しい自然のコーラルや深淵の和声、カオスのリズムを耳にすることはすばらしいことであり、至福である。なぜなら、音楽よりも厳密な構造や法則はなく、**音楽は神の恵みであり、天から人間に与えられたホザナの生きた声だからである**。そして**カオスのホザナ**を聞くことは人間にとって最高の喜びであり、最も深い慰めである……。

メトネルの音楽はまるで「耳を傾けよ！ **深淵自体**が天恵に思い焦がれ、太陽に、法則に、和声に焦がれているのだ！ そして**深淵自体**に天恵が密かにそして創造的に与えられているのだ……！」と主張し、請合いながら語っているかのようである。生き物がうめき、切望し、「地獄の底」が切望し、うめいている……。しかしこのうめき声とこの切望を正しく具体的に聞き入る人は、その中に原初の歌と和声、リズムを聞くだらう……。

まさに**原初**である。メトネルの音楽は人を驚かせ、喜ばせるが、それは旋律の豊かさやその広がり、そして途切れることのない長い息遣いのみによるのではなく<sup>xvi</sup>、言葉には尽くせぬその**原初性**にもよる。ここには直接的な幻想や思い違いすらあり得る。例えば、ときにこの旋律を聴いたことがあるように感じることがあるだろう。しかし、いったいどこでだろう。いつ、誰の演奏でだろう。子供の頃か。夢の中でか。熱に浮かされてか……。頭をひねって、記憶を手繰り寄せても無駄である！ その旋律は**一度も、どこでも**聞いたことはないのだ。その旋律は初めて人の耳に聞こえたのだ……。しかしまるであなたはそれを「長い間待っていた」かのようであり、そしてそれを「待っていた」のは、**音として「知っていた」**からではなく、**精神の中で「知っていた」**からである。なぜなら、この旋律の精神的な内容は、全人類的であり、昔からのもの

のであり、原初のものであり、そして自分の窮屈さを歌の中で解決しようと果てしなく焦がれていたのであるから。そしてそれは幅広く、底の下の、**古代の深み**から流れ出る限りなく簡素な旋律となって解決された。まるで、われわれの中で先祖の**幾世紀**の悩みが歌いだしたかの様だ……。あるいは、われわれが生まれる前に聞き、「不思議な望み」<sup>xvii</sup>として持ち続けた悠久の節やコラールが見つかり、やっと現実に歌われたのだ<sup>xviii</sup>。しかも、まったくもって簡潔で高潔なものとして歌われたのだ……。xix。

そうだ、この音楽は高潔なのだ。からかうこともなく、快楽に誘うこともなく、効果を追い求めることもなく、何をも甘やかさず、けっして扇動的でもない。逆に、精神的な良い意味で、非常に**貴族的**である。それはつねに厳密な内的必然性によって抑制されているばかりか、しばしば**忘我の境地**を漂わせている。まるで平和の祈りが人間を**通過**して、また人間が巻き上げた個人の精神的なあるいは社会的な塵を**通過**して神に向かっていくようである。

メトネルの音楽は、本当の**猛々しい自然の衝動性**（抑えられない激情と言うべきか）と磨きぬかれた**完璧な必然性**とを併せ持っている。

しかしこれも言葉どおりに信じるべきではなく、自ら確かめなければならない。主題や調性、和声、リズム、対位法——息詰まるような絶望や要求<sup>xx</sup>に満ちたこれらの休止や小さな前打音、あるいは「偶然」のように見えながら実はひそかに後悔と絶望の短調を赦しと慰めの長調へと変化させているナチュラル（♮）<sup>xxi</sup>に至るまで、精神的な音楽分析をしてみれば、メトネルの音楽の基盤が深遠な芸術性をもつことが明らかになり、それを確認することができる。そこでは**すべてが必然なのだ**。無法の深淵が**与えられ**、その至福の変容が**示されている**のだから、そもそもそれ以外にあり得るだろうか。

しかしながら、この変容は精神的な意味においても純粹に音楽的な意味においてもけっして形式的なものではない。モダニズムの音楽形式は、周知のように、反宗教的なカオスの弄び、本能に従った官能的な嬌態を守り通すことができずに、ひび割れて、崩壊してしまった。しかしメトネルの音楽形式は**猛々しい自然**の重圧にも持ちこたえた。無意識的なものの狂ったような竜巻や

吹雪は、メトネルの音楽形式を崩壊させることがなかったばかりか、創造的に**それに服従した**のである。これは（メトネルの特別な精神的音楽的才能のほか）メトネルの音楽がはじめから（激情のなかにあっても）高潔であり、そして（吹雪の中にあっても）最後まで**宗教的**であるからである。それは祈りである。問いかけ、疑い、抗議し、絶望しながらの祈りである。そしてその絶望は、そのかげに激しく燃え立つ望みを隠し持っている。**空っぽ**の天でもないかぎり、その望みに対しては、慰めを授けて応えるしかないだろう。ちょうど、聖アウグスティヌスやデカルトの疑念が、燃えたぎる情熱をもつがゆえに、すでに**宗教的信仰や哲学的考察の行為**となっていたのと同じように……。

メトネルの音楽の勝利性はけっして「音楽形式的な」抑制と完璧さ（古典的なソナタ形式、透明な声部進行、無秩序な和声の蔑視など）に帰されるものではない。たしかに、カオスが打ち負かされたのはひとえに、カオスが狂乱しながらも美しい響きの法則を受け入れたためである。しかしこの勝利は第一にそして本質的に**精神的・内容的な、旋律の勝利**なのである。

メトネルはこれまで14曲のソナタを書いている<sup>xxii 13</sup>。その各曲は、つねに二つの（対立すると同時に互に関わる）主題が展開される中で、**輝かしい結末**、完結した喜ばしいホザナを求める**闘いの生き生きとしたドラマ**（ときには悲劇）を示す。たいていソナタの全楽章を通して**統一された**ドラマを描き出し、**統一された精神**に貫かれている。第一主題はふつうソナタ全体の精神的な問題を含んでいるのだが、それは苦しんだり、落ち着いたりしながら、ときには第二主題に耳を傾け、従ったり、あるいはそれに注意を払わずにその進行を屈折させたりしながら、**自己確立と喜び、繁栄**を与えてくれるはずの変形（旋律やリズム、転調、和声などの変形）を捜し求めるのである。第一主題は闘争と努力のなかで上昇を遂げる。それは**絶頂**に向かうのだが、それは第二主題と

<sup>13</sup> この論稿が書かれた1929年以降に作られた曲の中で「ソナタ」という名前をもっているのは、ほかに「ソナタ・ロマンティカ」（作品53-1）、「ソナタ・ミナチオーザ」（作品53-2）、「牧歌ソナタ」（作品56）、ヴァイオリン・ソナタ第3番「叙事詩的」作品57があり、計18曲となる。

の同化を通してか、あるいは第三主題（ときにはこれが主要な啓示となる）の媒介を通過して絶頂へと向かうのだ<sup>xxiii</sup>。これらの上昇する主題は極めて変形させやすいものである。主題が対位法や転調、リズムなどに関して新しい形をとりやすい——まさにここに変容と勝利の鍵があることは明らかであろう。

メトネルは**精神的な勝利と変容**の歌い手である。いわゆる「音楽形式」のすべてが彼の手にあつては、絶頂に向かう主題の自然な動きの道にすぎず、問題を提示する（動揺し苦しむ）この主題の精神的な変容のための手段にすぎないのだ。長調（特にハ長調<sup>xxiv</sup>——完全で、堂々と主張する調性であり、非常に重要でときに恐ろしささえある調の）大家であるメトネルは、この旋法へと続く闘争と苦悶のすべての道を知っている。なぜなら実際、長調とは言っても、短調の中で苦吟の末に得られたものでなければ、それは長調の空疎な影でしかないからだ。メトネルは**世界を受け入れる**のだ。あらゆる猛々しい自然、闇、恐怖を含む世界を創造主から与えられたものとしてそのまま受け入れるのである。メトネルの長調は短調の深みから生まれるのだが、しかしまさにそれゆえに、ときに聴き手を非常に感動させ、魂を開放してくれる<sup>xxv</sup>。なぜなら喜びとはそもそもその前の苦悩の程度によって量られるのであり、完全な歓喜はまさに絶望を克服してこそ得られるものだからである。

まさにここにメトネルのこれらの勝ち誇った、勝利感と歓喜に満ちたフィナーレ、つまり鐘声<sup>xxvi</sup>や、喜ばしい、**我を忘れた踊り**の源があるのだ。こうして祝いに参加するのは、赦しを受け、完全に変容された猛々しい自然のみであり、それを聴けば、「滅びの縄目から」解放されて（ローマ人への手紙 8：21）被造物全体が喜ぶであろうという偉大なる約束が実現されたということを感じ、信じ、そして反乱と嵐を隠し持っていた闇の声自体が賛美の声をあげるのを耳にするだろう……。そしてそれを聞きながら、今度は自分が魂の奥底から賛美と感謝の言葉を口にするだろう……。

しかし、克服され変容された闇は消え、無くなっていく。**太陽への純粋な喜びと、言葉では表せないあの世への開眼が始まるのだ。**

果てしなく続く踊りの輪には、ひときわ生き生きとしたものもあれば、うっ

とりさせるようなものもある。古くから呪われ塞がれた門が落ちたりあるいは開かれて、そこから太陽の下に、青空や花、雲に向かって、赦しを受けて生き生きとお祭り騒ぎをする魂たちの輪舞が飛び出していったようである。「優美な」舞曲、「祭りの」舞曲、「交響的」舞曲、「花の」舞曲、「歓喜の」舞曲、「芳しい」舞曲<sup>14</sup>、「酒神賛美の」舞曲<sup>xxvii</sup> などなど……。ああ、弟子たちとともに天国の園で厳かに「登場する」ことしかできなかったフラ(ベアート)・アンジェリコがこれらの曲を聞くことができるなら！ ポッティチェリの物憂げな三美神<sup>xxviii</sup>あるいはギリシャの巫女たちがこれらの曲を聞くことができるなら！ 彼らがこれらの喜びに満ちて穢れなく踊られる祈りを聞くことができるなら……。

しかし、本当の喜びが克服された苦悩から生まれるのに対し、真の開眼はまさに軽やかで喜ばしい靈感を通して与えられる。プーシキンやチュツチェフ、レールモントフ、フェート<sup>15</sup>、ゲーテ、アイヒェンドルフ<sup>16</sup>の深く繊細な詩は、メトネルの「ロマンス」の中でまさに開眼として開かれる。天使が歌う生命誕生以前の歌についての回想においても<sup>xxix</sup>、静かで芳しい無限と溶け合うなかでも<sup>xxx</sup>、発見の「名状しがたい言葉」を聴くときにも<sup>xxxi</sup>、幽界へと越え出る愛のエクスタシーの中にも<sup>xxxii</sup>、魂の不滅の明白さのなかにも<sup>xxxiii</sup>、あの世の「不朽の名声と誇り」を予感するなかでも<sup>xxxiv</sup>——この世とあの世を隔ている厚い帳が開かれてくるようだ。言葉で表されなくとも、思考で捉えられなくとも、想像することすらできなくとも、真の、現実のものとして、そして生きた、目に見える発見の中に与えられたものとして感じられるようになる。言語では表現できないもの——それは例えば連続的な転調によって伝えられ

<sup>14</sup> 原注でも触れられているように、これは「忘れられた調べ」作品40の第5曲目 *Danza ondulata* (波の舞曲) を指しており、なぜそれがここで「芳しい舞曲」(благоуханный танец) とされているかは不明。

<sup>15</sup> アファナーシー・アファナーシエヴィチ・フェート (Афанасий Афанасьевич Фет) (1820-92) はロシアの抒情詩人。

<sup>16</sup> ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ (Joseph von Eichendorff) (1788-1857) はドイツの後期ロマン主義の詩人、小説家。

る。旋律が他の調に移るときに、ときに半音階ずつ上昇していくのだが、それによって、慣れ親しんだ存在の段階が霧のように霞んでいき、魂が新しく高次元の段階に入るということを現実的に感じさせてくれる。「純粋な炎が存在の不完全さを舐めつくし」<sup>xxxv</sup>、名状しがたいものが真に栄える<sup>xxxvi</sup>段階である……。ああ、われわれ一人ひとりにこのような死が運命づけられていたとしたら！

しかし、一人ひとりにこの音楽を聴いてもらおう。その内容を言葉で表現することは不可能だから。

そして、メトネルの音楽を聴き、そこに開かれている精神的な状態を見た者は、その音楽のかけに特別な**芸術理解**、特別な**創作方法**、特別な**形而上的な世界観**が息づいているとの確信がだんだんとできてくることだろう。これは普通の意味での「哲学」ではない。つまり、理論的な「教義」でも「体系」でもなく、ましてや抽象的な思いつきでもない。しかしこれは疑いなく、哲学者が哲学するために必要であり、それなしにはただの抽象的な思いつきをこねるだけの人になってしまうような、真の具体的な**精神的経験**なのである。この経験が必要なのは哲学者だけではない。詩人はイメージや言葉のなかで、画家は感覚的なイメージや色彩のなかで、**英雄**は意志の行為のなかで、**隠者**は祈りや瞑想のなかで精神的経験を吐露するのだ。**音楽家**には、この**経験**が響き、歌いかけ、その音や歌を作曲家は、自分に開かれ、自分が経験した「対象」の音や歌として書きとめるのだ。本当の芸術は本当の哲学と同じように、思いつきで得られるものではないし、作者の恣意や裁量に左右されるものでもない。「対象」の精神的な知覚と追体験のなかで生まれるものである。それは、忘我の、無我夢中の知覚、追体験であり、魂全体を要求し、しばしば魂の力を最後まで飲み尽くすようなものである。**人間の精神は音楽的な知覚と秘められた精神的な耳をもっており、それによって創造主の息遣い、そしてその世界の呼吸を聞き取るのだ。**人間の精神の課題は、この**知覚の奥深くから正しく歌うこと**である。そしてもしそれが実現できれば、人間の精神はあの「七つの管の葦笛」、あの魅惑的な「葦」（プーシキン〔「ミューズ」より〕）となり、それは世界音楽の



「神々の息遣いによって」「よみがえる」〔同上〕のだ。

今から 100 年前にショーペンハウエルは音楽のこの客観的な源を捉え、記述していた。19 世紀半ばに A.K. トルストイ伯爵はそれと同じ源を詩で主張していた<sup>xxxvii</sup>。これと同様の創造的な経験がメトネルの音楽を育み、作り上げていると言っても、間違いにはならないだろう。メトネルの音楽を聴くと「客観的な存在」の感覚が聴き手に生じるのだが、まさにここにその理由がある。メトネルの音楽は現実そのものを与えるのであり、芸術的知覚の实在空間全体を「対象」によって満たすのだ。

わたしがメトネルの音楽を聴き、研究してきたこの 15 年の間に、評論家や音楽の理論的分析家がメトネル作品の熟達した**形式**に驚嘆するのを幾度と無く聞いたり読んだりしてきた。彼らは外的な耳と分析的な思考で聴きながら、メトネルの作品の「均整美」や音楽的「規則性」の前で立ち止まっているため、芸術的に完全な「形式」とは生きたひとまとまりの、そして**強力な創造性をもつ内容**によってしか実現されないということを理解していない。なぜなら、現実には、実際に個別の独立した音楽的「形式」などいかなるものも存在しないのであり、あるのは単に**主題とその精神的な中身の有機的・自然的な展開のみ**だからである。これが**音楽**における実情だが、それは**詩**においても同じであり、あらゆる**芸術**においても同じである。必要なのは、語るべき**何か**があるということ、そしてその「何か」が**神から発している**ものであるということである。そして、この世にはでっち上げが得意で嫉妬深い「サリエリ」がとても多く、靈感に満ちて創作する「モーツァルト」がとても少ないが、それは大部分の作者が**精神的に語るべきものを持たない**せいではないのだろうか。

メトネルの作品のかげには偉大なロシアの国民的な芸術家としての魂が息づいているだけでなく、さらに特別な音楽的、芸術的洞察と創作の方法が息づいており、それは**楽派を作り出す**ことも可能であり、そうあるべきである。そしてこの楽派、この潮流は、真にモダニズム音楽の雰囲気をも浄化し、健全なものとする使命を帯びることになるだろう。

\* \* \*

## И.А. イリイン：メトネルの音楽について<sup>17</sup>

詩人よ、お前は恐怖の時に  
そして大地の揺れる時に  
魂によって塵よりもずっと高く駆け上るのだ  
そして天使の歓喜の歌に耳を傾けるのだ  
ヤズィコフ<sup>18</sup>

煙がわれらの地平線に立ち込めている。大気は大火事の焼け焦げに満ちている。ときに太陽も見えず、息も苦しい。暗黒の時代だ。恐ろしい時代だ……。

しかしわれらのロシアは生きている。ロシアのすぐれた芸術は生きており、人間が息をして大地に向かって祈る間は生き続けるだろう。

パリのロシア人社会に大きな喜びが待っている。メトネルがコンサートを行うのだ。比類のない実力と無限の才気をもったすばらしい芸術家であり、旋律とそして特異な「メトネル流リズム」で知られるリズムの大家であり、そして何よりも深い神認識とロシア的世界認識をもつ人であるメトネルは、この数年間隠遁生活を送っていて、人前に出ることは（アメリカとイギリスでの大成功を除けば）すっかり珍しくなってしまった……。

煙がわれらの地平線に立ち込めている。ときに太陽も見えない。しかしメトネルの僧房にはつねに明るく消えることのない明りがとまっている。この明りは偉大な芸術の明りであり、まったく新しいしかしけっしてモダニズム的ではない音楽の明りである。この明りはロシアでは戦争よりもかなり前から評価さ

<sup>17</sup> 翻訳の底本として И.А. Ильин, О музыке Метнера//Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996, с. 306-310 を用いた。初出は『復興』紙（«Возрождение»）（パリ、1932年、No.2465、3月9日）。

<sup>18</sup> ニコライ・ミハイロヴィチ・ヤズィコフ（Николай Михайлович Языков）はロシアの詩人。これは1844年の「地震」という詩からの一節。

れ、愛されるようになった。ちょうどイギリスやアメリカで最近そうになったように。

戦前モスクワで初めてメトネルを聴いたときのことを覚えている。メトネルは自作の新しい作品を内輪の夕べで演奏することになっていた。背は低く、歩きぶりは軽やかで、ほとんど空中を歩くかのような。髪は黒く、プーシキンのように縮れ毛である。目は軽く細めていて、顔はうまく表現できないが、表情は老いさらばえたように集中しており、満ち足りて寡黙である。そして全体的にまったく自然な質素さがある。メトネルは自作の名高いホ短調のソナタ作品25<sup>19</sup>を演奏した。それはチュッチェフの詩「何を唸るか、夜の風よ」がエピグラフとしてつけられている。このソナタは「楽章」をもたず、切れ目なく演奏して35分かかり、「ふるさとであるカオス」と「目を覚ました嵐」の二つの主題が一息に奏でられていく。メトネルの弾きっぷりは堂々としている。これは呪文であり、命令であり、法則であり、音に対しても聴き手に対しても有無をも言わさない。わたしは35分経ったことに気がつかなかった。メトネルがわたしの魂から引き出したものがわたしの魂の中にあるということがわたしにはわからなかった。メトネルが最後の音を弾いたときにようやくわたしは解放されたのだった……。

メトネルの芸術は演奏においても作曲においても堂々たる雰囲気特徴的だが、それはメトネルの芸術観から発している。メトネルは物事を目にするときに、「本物」がもつ「最終的な」ものの力をもって見ているため、メトネルの見るものは現実の出来事となり、聴き手の魂をとらえるのである。プーシキンの詩に書かれたメトネルの歌曲「呪文」〔作品29-7〕がM.A.オレニナ=ダリゲイム<sup>20</sup>の夜会で初演されたのを覚えている。プーシキンの詩そのものがエク

<sup>19</sup> 作品25には2曲のピアノソナタがあり、これはその2曲目。1911年に作曲され、ラフマニノフに献呈された。ソラブジが「20世紀最高のピアノ曲」と絶賛した。

<sup>20</sup> マリヤ・アレクセエヴナ・オレニナ=ダリゲイム (Мария Алексеевна Олинина-Дальгейм) (1869-1970) はロシアの声楽家 (メゾ・ソプラノ) で、ムソルグスキーをはじめとするロシアの作曲家たちを西欧に広く知らしめた功績でも知られる。1918年からパリで暮らす、1956年にソ連に戻る。

スタシーの力と魔術的な完全さに満ちている。

ああ、もし本当に真夜中に  
生きとし生けるものが休み  
天から月の光が  
墓石に降り注ぐとき

ああ、もし本当にそのとき  
ひそやかな墓場が空っぽになるのなら  
わたしは一人の亡霊を呼ぶ、私はレイラを待つのだ  
私のところへ、友よ、さあ来てくれ！

あらわれてくれ、いとしい亡霊よ  
別れの前と同じように  
青白く、冷たく、まるで冬の日のように  
最後の苦しみにゆがんだままに。

来てくれ、はるか遠くの星のようでも  
軽やかな音のようでも、風のそよぎのようでも  
あるいはおぞましい幻のようであっても  
なんでもいい、とにかくここに来てくれ！

君を呼ぶのは  
悪意をもってわが友を殺した者を  
責めるためでも  
墓の秘密を知ろうとするためでもない。

ときに疑念に苛まれるという

ためでもない……そうではなく、あまりに恋しいがゆえに  
こう言いたいのだ、今も君を愛していると  
私のすべてが君のものだと、だから来てくれ！<sup>21</sup>

プーシキンの詩のこの呼びかけには**応えざるを得ず**、この愛の叫びはあらゆる障害を取り払い、過去をよみがえらせ、見えざるものを顕わにする力をもつ。そんなプーシキンの詩を読むと、心を震わせながら「それで亡霊は来たのか？ 現れたのか？」と尋ねてしまうだろうが、メトネルの曲を聴けばもう訊くことはないだろう。出会いが行われたことが分かるからである。そう、体全体を突然襲うあの氷の冷たさのような力によって、また突然あふれ出て視界をかすませるあの涙の力によって分かるのだ。障害は取り払われ、不可能なことが実現した。〔メトネルの歌曲においては〕最後の「来てくれ！」はもはや呼びかけではなく、歓喜である。陰鬱なハ短調が突然ハ長調の応答の叫びとなり、突如として魂全体がエクスタシーの光に溢れるのである。これは幻影ではない。これは**現実のこと**なのだ。これは彼女の**亡霊**なのではなく、**彼女自身**なのだ。

メトネルがこの曲を演奏すると、会場には冷たさと恐怖そしてその後に狂喜のざわめきが走る。それは特に A.M. ヤン＝ルバン<sup>22</sup> かあるいは M.A. オレニナが歌う時がそうである。そして、メトネルとオレニナがこの曲を初めて演奏

<sup>21</sup> イリインは引用に際して、いくつか間違いを犯している。14 行目 «Как легкий звук, как дуновение» は正しくは «Как легкий звук иль дуновение」、18 行目 «Чтоб укорять того, чья злоба» は正しくは «Чтоб укорять людей, чья злоба」、24 行目 «Что весь я твой: сюда, сюда!» は正しくは «Что все я твой: сюда, сюда!» である。本稿ではイリインの引用のままで訳出したが、オリジナルに即して訳すと、14 行目は「軽やかな音や風のそよぎのようでも」、18 行目は「悪意をもってわが友を殺した者たちを」、24 行目は「私は今でも君のものだと、だから来てくれ！」のようになる。ちなみに、メトネルの歌曲（作品 29-7）では歌詞はプーシキンのオリジナルの通りに歌われる。

<sup>22</sup> アンナ・ミハイロヴナ・ヤン＝ルバン（Анна Михайловна Ян-Рубан）（?-1955）はロシアの声楽家（ソプラノ）。カトワールやメトネルの声楽曲の演奏で知られる。メトネルはフェートの詩による「私はお前に挨拶しに来た」作品 24-8 をヤン＝ルバンに捧げている。

したとき、心を捕える力があまりに大きく深いため、最後の歓喜のエクスタシーの時には、まるで魔法にかかったかのように、人々は自分でも気づかずに席から立ち上がり、幻影の方に向かっていったのだった……。最後の和音が響いてようやく、聴衆は会場で何が起こったかを悟ったのである。

この出来事はメトネルの音楽全体の特徴を象徴的に表している。それどころか、あらゆる偉大な芸術の特徴を表している。芸術家は**見る力**を有しており、それは他人に呼びかけるときに**目と心を開かせる権力**となる。真の芸術家とは、その**外的な権力**を求めるのではなく、**内的な力**を求めるのである。**存在し、創造**することを欲するのであり、こう見られたいとか「好かれたい」と願うのではない。そしてそれこそが芸術家の運命だ。

好かれるといっても、いったい誰にだろう？ 気まぐれで移り気で、さらにこの精神的に病んだ時代であれば、墮落している多数派の人々にだろうか……。

ジャズのような**ろくでもないもの**やそれに何とかついていっているモダニズム音楽がはびこる現代は、ヨーロッパ諸都市の神経過敏な大衆に「好かれている」のが歌でもコラールの和音でもなく、音のノイローゼであるような時代であり、皿が割れてがちゃがちゃいう音やオーケストラ内の内輪もめ、官能的なくすぐりや極めて低級な擬音などがオーケストラに多ければ多いほど作曲家の成功とみなされるような時代であり、また音がヤギの鳴き声のように汚いことに人々が喜び、効果のために同時に複数の調性で「適当にやってみる」ような時代であり、**ポリシェヴィズムが音楽に毒を撒き散らしている時代**である——そのような時代に、**神に対する責任**があることを知っている真の芸術家が「隠遁者」とならずにいられるだろうか。

メトネルがソビエト・ロシアから出国する前に開いたコンサートがいかに精神と光の歓びであったかを私は覚えている。メトネルにはそのころすでに住居はなく、**ストーブの一切ない**小さな部屋で妻と一緒に冬を越していた。コンサートの練習に使っていたグランドピアノは非常に凍てついていて、弾くと鍵盤に水が流れるほどであった。聴衆のことも覚えている。モスクワのインテリ

ゲンツィアの華であり、苦悩に満ち、飢えに苦しみ、薄汚い格好をしている人々であった。みんなすっかり冷え切り、毛皮のコートを着て、長靴を履いていたが、目は崇高に燃え輝いていた……。

これはソビエトという徒刑場では沈黙した方が良いと学んだ人々であり、今でも亡命者を苦しめている「あまりに人間的なもの」すべてを心の中で集中して燃やしてしまうことを学んだ人々であり、「主よ、わたしは深い淵からあなたに呼ばれる」<sup>23</sup>のように魂の奥底から祈ることを学んだ人々である。また、日々銃殺されるのを待つことに慣れ、死について考えることをなんとも思わなくなるように学んだ人々である。それらのうちどれだけの人がすでに殺され、どれだけの人が流刑にあったことだろう……。そしてメトネルの音楽に対してこの聴衆がいかに応え、いかに身震いしたことか！

わたしは二回目の逮捕<sup>24</sup>の後、監獄から出てすぐに、メトネルの新しい作品を聴いたことを覚えている。すべてに打ち克つ精神の勝利感に満ちた、そうまさに勝利感に満ちた感情をけっして忘れることはないだろう。その勝利は、シメリョフの言うような「魂は撃ち殺せない」<sup>25</sup>ということだけにあるのではない。なによりも、ロシア芸術の預言的な声が獅子の洞窟<sup>26</sup>の奥深くから「ホザナ」を歌うところにあるのであり、そしてその歌そのものがあらゆるポリシェヴィズムやモダニズムを真に克服するものであるというところにある（なぜなら、本質的に「モダニズム」とは、まだそれと自覚していないポリシェヴィズム以外の何物でもないからである）。

そして、今メトネルの音楽について英米の一流の批評家たちの興奮気味に書いた評を読み、その言葉の中にわれらの心のときめきを耳にするが、彼らが何

<sup>23</sup> 「詩篇」第130篇第1節。

<sup>24</sup> 反革命的な行動のためにイリインは1917年から22年9月の間に6度にわたって逮捕されている。

<sup>25</sup> И.В. Шмелев, Свет разума (理性の光) からの一節。

<sup>26</sup> 「獅子の洞窟」とは、「ダニエル書」第6章において、ダニエルが獅子の洞窟に投げ込まれても神の加護により怪我一つしなかったという話の「獅子の洞窟」を指しているのだろう。

を理解したか、彼らがいったい何に興奮しているのかがわたしには分かる。

焼け焦げの煙がわれらの地平線に立ち込めている。そしてこの煙がいつどのように消え、遠くかなたが晴れて見えるのか、まだ分からない。しかし、われらの隠遁者たちが**誰のために、何のために**創造しているかは分かる。そしてさらに、隠遁者たちが現在も未来も孤独ではないということも分かる。なぜなら、今ロシアは群衆の喧嘩騒ぎの中ではなく、僧房の中で創り上げられているのだから。祈りが唱えられ、芸術が創られ、英雄的な心が鍛えられている。

神よ、われらを助けよ！

\* \* \*

### И.А. イリイン：音楽と言葉<sup>27</sup> (Н.К. メトネルの演奏会に寄せて)

かつてロシアには演奏会に向けて**準備する**という習慣があった。それは作曲家や演奏家のことではなく、演奏会に注意深い耳と開かれた心をもつてのぞむわれわれ聴き手のことである。当然、演奏会が重要であればあるほど（ニキシュ<sup>28</sup>が指揮をしたり、ラフマニノフやメトネル、ホフマン<sup>29</sup>、アイエル<sup>30</sup>、カザルス<sup>31</sup>……などが出たり）、「準備」がそれだけ大事だったのだ。集中した静寂の中で想像しながらプログラムを感じ、聞いたことのあるものを「思い出

<sup>27</sup> 翻訳の底本として И.А. Ильин, Музыка и слово (К концерту Н.К. Метнера)//Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996, с.311-316 を用いた。初出は『復興』紙(«Возрождение»)(パリ、1934年、No.3486、12月19日)。

<sup>28</sup> アルトゥール・ニキシュ (Artur Nikisch) (1855-1922) はハンガリー出身で主にドイツで活躍した指揮者。

<sup>29</sup> ヨゼフ・ホフマン (Josef Casimir Hofmann) (1876-1957) はポーランド出身のユダヤ系アメリカ人ピアニスト。20世紀前半を代表する大ピアニストの一人。

<sup>30</sup> 20世紀初頭の大声楽家と名高い Madurai Pushpavanam Iyer (生没年未詳) のことか？

<sup>31</sup> パブロ・カザルス (Pablo Casals) (1876-1973) はスペインのチェリスト。20世紀最大のチェリストと言われる。



し」、聞いたことのないものを予測するよう努めなければならず、またたとえ技術的にうまくなくても、なんとなく雰囲気だけでもいいから（音楽的な想像がいろいろと補足してくれるのだ!）、主題やあるいは「作品」全体を自分で弾いて、そこから全体を捉えて把握しようとしなければならなかったのだ。このような音楽的、精神的な「準備」がうまくいった場合、演奏会はなんと違って聴こえることだろう……。現代のこの停滞期、外国における困窮と不自由さの中にあっては、この準備をするということはとても難しくほとんど不可能であるとは分かっているが、しかしもしかしたら、言葉でなんとなく説明してみることが役に立つかもしれない……。

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルの演奏会はずねに芸術的に不可分の一体をなしており、技術的あるいは歴史的ではなく、単一の**音楽的・精神的**構想によって考えられたものとなっている。この構想についてはプログラムではもちろん一言も語られていない。語ってしまうと、きつとおかしく、奇を衒ったものとなるだろうし、そもそも**音**で表現する芸術音楽家にとって、表現されたものにさらに言葉や概念で付け足しをするということはふさわしくないのだ。しかしながら、聴き手は1曲目から最後の曲まで自分が耳にするものが、疑いなく神や世界、人間の統一的な（メトネル的な）理解であるだけでなく、それが統一的な精神的問題、思想であり、まるで統一的な精神的「ライトモチーフ」であるということをつねに確信できるだろう。芸術批評の仕事は、感じとったあるいは予感したプログラムの中からこの問題を聴き出し、読み出すことである……。

今度の演奏会のこの統一のとれたすばらしいプログラムについて遠くから耳と精神で沈黙熟考していると、そのプログラムが何について歌うのかは私には見えてくる。**地上の生の重荷がいかに克服され、死と悪と苦悩に満ちたこの悲しみの浮世から生まれる世界苦の救済がいかに行われるか**ということを歌うのである。

死と時間がこの世を支配しているが

それらを君主とはわたしは呼ばない……

(ヴラジーミル・ソロヴィヨフ)<sup>32</sup>

この演奏会のそれぞれの歌、おとぎ話、ソナタはこの統一的な思想をそれぞれ独自に展開し、われわれの地上の生のこの中心的な問題をそれぞれ独自に解決してくれる。わたしはこの音楽的で形而上的な開眼の祝宴に参席できず、もう一度知性を育て、魂を浄化することができないのだが、あぁなんと辛いことだろう！

プログラムはチュッチェフの「眠れずに」に基づいたロマンス〔作品 37-1〕から始まる。

柱時計が時を打つ鈍くやや割れた音が悲しげに響く。眠れぬ夜に苦悶する詩人に対し、鐘の鈍い呻きが、すべてを押し流す時代の深淵、死にゆく世代の運命、そしてわれわれすべてを待ちうけている永遠の忘却を明らかにしていく。幻影が通り過ぎる。詩人の言葉が止む。世界苦の恐ろしい、言葉のない訴えを言葉にするのはただ一つの声のみ……。あぁ主よ！ 人間の地上の生はすべて共通の惨事ではないのか？！ われわれを再び永遠に襲うのは、懷からわれわれを生み出した闇ではないのか？ いや違う。音楽は宗教的な受容と諦念の祈りの長調で終わる。この長調はコードの前の三度にわたる変ト短調から変ホ長調への転調によって暗に示されており（鐘の音と主題のリズムの揺れの中にそれを捕えなければならない）、それがフィナーレで確かなものとなる。闇は存在の最後の言葉ではない……。問いが立てられ、演奏会には課題が与えられるのだ。

簡潔と短さを旨とする新聞記事の中ではプログラム全体について同じように注釈を加えることは無理である。鋭敏な耳と開かれた心でプログラムを聴けば、自分でそれぞれの作品の中に問いもその答えも見つかるだろう。メトネル

<sup>32</sup> ヴラジーミル・セルゲエヴィチ・ソロヴィヨフ（Владимир Сергеевич Соловьев）（1853-1900）はロシアの宗教哲学者、評論家、詩人。この引用は «Бедный друг! Истощил тебя путь»（「可哀想な友よ！ 旅にお前は疲れたのだ」）（1887年）の一節。

の音楽の熟達した深みと表現力は、しかも非常に洗練され感動的であると同時に完璧で威厳をもった彼自身の演奏であれば、聴き手にあらゆる可能なものと必要なものを与えてくれる。この音楽はただ最後まで信じ、最後まで身をゆだねるしかないのだ……。

しかし、さらにいくつか本質にかかわる指摘をしておこう。

「天使」(詩プーシキン「エデンの園の中で」)[作品 36-1]の構想のなんと驚くほど深く簡潔であることか。「頭を垂れて輝きを放つ」天使の音楽的な主題は統一されているが、ただ天使においては**全音階的**に響き、悪魔においては**半音階的**に屈折されて構成されている。まさにこのそもそもの共通性ゆえに悪魔は天使が自分の最初の大昔の兄弟であるを知り、「感動で生じる熱」を感じることができるのである。だからこそ、天使の全音階が勝利し、悪魔の顔があらわになり、*«maestoso»* [威厳に満ちて]のフィナーレがハ長調で主への栄光を捧げるのだ……。またもや闇には勝利は来ない……。

プーシキンの「ミューズ」の解釈も見事である [作品 29-1]。小刻みな揺れを喜ぶあの音の構成、「彼女」が**自分で**革笛を手を取る瞬間にエクスタシーを迎えるあの高揚感、そして「聖なる魅惑」の果てしない広がり……。最後まで語る必要があるか。**神の啓示**によって地上の生の悲しみが克服される。つまり、それが人々に明るさを与えるのだ。

続く記念碑的なソナタ＝バラード [作品 27] においては、「啓示」の主題が最大限に深く開かれる。啓示とは愛や春にも似て幸福によって魂を悦ばせる至福である。しかし、それはただ選ばれし者にしか与えられず、世界の**すべての**悲しみと**すべての**苦しみを抑えてくれるわけではない……。呻き声一つ一つが啓示の自由な発展をさえぎるときに、いったいどのように啓示に身をゆだねることなどできるのか。啓示はいかに浮世の溜息や訴えに翳ることなく、悦んでいられるのか。そこにこのソナタの二つの主題の精神的な内容がある。しかし、啓示がなければ人生の重荷はいかに耐えられないものか！ ではどこに〔この曲の〕結末があるのだろうか。まさか、つねに新しく沸き起こる至福の悦びを拒否することではないだろう。**新しい音楽主題が摩擦を解決してくれるの**

だ（へ音記号の大オクターヴ上<sup>33</sup>に甘美に静かに洞察する感じで現れるのを捕える必要がある。神的知識に長けた老獪な解説調の音調である）。これは芸術家の**最高の使命**の主題であり、芸術家が神に選ばれたことを示す主題であり、「神々に吹き込まれた荘重な讃歌」<sup>34</sup>を人々に歌う**芸術家の義務**の主題である……。

震える人々に  
山の頂から祈りを捧げよ  
われらが彼らを心に受け入れると  
われらは自分の信仰で救われるだろう。

（ニコライ・ヤズィコフ）<sup>35</sup>

ここから歓喜のフィナーレが始まる。新しい主題が楽しげに響くのに合わせて、第1主題の至福の啓示が再び現れる。そしてメトネルはこのソナタを自身の新しい「credo」（ff, molto pesante）で閉じる。

ゲーテの詩に基づく歌はほとんど注釈を必要としないだろう。海の風が、動かずに揺れる海の深淵を伝え（もちろん、魂の深淵も）、風の息吹（これこそ「神の息」であるところの「啓示」である！）が幸せな船を押し流す……。ミニヨンの片思いの、そして片思いゆえに恍惚とした切なさ……。涙が出るほど魂を満たすニンフへの見事な祈り（«Einsamkeit»〔孤独〕〔作品18-3〕）。それは地上に報われない愛がないように、そして人々が確かなものを失って疑念に苦しむことがないように、また苦しむ人々の願いがかなうようにという祈りである。全体的に哀願調の下降六度や七度を伴った長調の讃歌であり、神秘的

<sup>33</sup> ロシア語で「大オクターヴ」（большая октава）とは、「中央ハの2オクターヴ下から半音11個上の口までの音域」を表し、日本語では通常平仮名の「はーろ」で表される。

<sup>34</sup> プーシキン「ミューズ」の一節。

<sup>35</sup> この引用は«Землетрясение»（地震）（1844年）の一節。

<sup>36</sup> 作品18-4。因みに、チャイコフスキーの「ただ憧れを知る者のみ」もこれと同じ原詩である。

で打ち解けた響きをもつと同時に厳かに呪文を唱えるような切願の響きをもつ讃歌である……。そして最後に、チュツチェフの「眠れずに」への直接的な応えとしてゲーテの「前奏曲」〔作品 46-1〕がある。果てしなく続く世界の回転は神の中における永遠の安息である、ハレルヤ！

なぜなら、神の中には

魂は原初の安息の

神の美によって恍惚となるからだ……

(グレニシチェフ＝クトゥーゾフ)<sup>37</sup>

おとぎ話については黙っていよう。おとぎ話の優雅な幻想、軽やかに踊るリズム、あふれ出るような歌心——これらそのものがすでに肉体の重荷、悲しみと苦悩を克服している。だからおとぎ話に注釈は不要だ。

最後のプーシキンの詩に基づくロマンスの部は、精神的に関連したロマンス 2 曲という「二部作」で始まる。1 曲目「しおれた花」〔作品 36-2〕は、人間存在の無常そして人間の愛のはかなさを語り、「本当にそうなの？」という優しく尋ねるような溜息で終わる。2 曲目「バラがしおれると」〔作品 36-3〕は、死に勝利する讃歌で応える。それはこの世ではない。半音階的に歌う転調が存在の別の平面へと聴き手を連れ去るのだが、そこでは地上に咲いた美が永遠に咲き誇る。これはまさに恍惚の歓喜の応答であり、その歓喜は信仰と精神的な開眼にしか与えられないものだ……。

譬えようもなく優美な「ワルツ」〔作品 32-5〕(プーシキンの詩だろうか？デリヴィク<sup>38</sup>のではないだろうか？)<sup>39</sup>は時間と悲しみに対する別の勝利を与

<sup>37</sup> アルセーニー・アルカーディエヴィチ・グレニシチェフ＝クトゥーゾフ (Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов) (1848-1913) はロシアの詩人。

<sup>38</sup> アントン・アントノヴィチ・デリヴィク (Антон Антонович Дельвиг) (1798-1831) はプーシキンとも親しかったロシアの詩人。

<sup>39</sup> 作品32は6つの歌曲からなる曲集であり、ほかの5曲はすべてプーシキンの詩によって

えてくれる。それは地上の希望や踊りの忘我の旋風そして愛の勝利である。瞬間がまるで「止まっている」かのようなのである。「美しさ」のあまりに……。

「からす」〔作品 52-2〕と「人生の荷馬車」〔作品 45-2〕は再び魂を基本的な問題へと向ける。つまり、愛が不確かで、悪事や裏切りが摘発されず、罰せられず、人生の荷馬車を抑えることができず、「時が馬を追い立てる」場所である地上の生の不吉な本質へと向かうのである……。そして、そこは殺された勇士の上で「餌」を探すからすたちが鳴いている……。

結末はどこにあるのだろう。

すべてに打ち克ち、人生においても死に対しても威厳があり、墓をこじ開け、棺の最後の秘密を明らかにする愛の中にである。「呪文」〔作品 29-7〕がこの演奏会で最後のハ長調の讃歌として、泣きじゃくって喜ぶ最後の勝利として響くその愛の中にである……。

すべて回転しながら闇の中に消え行く

動かないのは愛の太陽のみ……

(ヴラジーミル・ソロヴィヨフ)<sup>40</sup>

音楽が言葉以上のものであり、言葉でその内容を表し、伝えることができないことは知っている。しかし、内的、精神的洞察のできる人にとっては、言葉は「単なる」「空疎な」言葉ではない。言葉とは秘宝の上の印にすぎず、「対象」の奥深くで輝く火の矢にすぎない。それら自体が歌い、光り輝くのである。なぜなら、言葉の中には「主なるもの」が隠されているからであり、言葉自体がそれによって満たされているからである。

そして、もしさらに音楽の始まる瞬間に止むような言葉を見つけることがで

いるので、「プーシキンの詩による6つの歌曲」とされることがあるが、この5曲目はイリンが指摘しているとおり、プーシキンではなく、デリヴィクの詩である。

<sup>40</sup> ヴラジーミル・ソロヴィヨフ「可哀想な友よ、君は旅に疲れたのだ」(1887年)の一節。

できれば、その言葉は音楽にとって立派なアトリウムのようなものとなるだろう……。もしかしたらこの言い訳によって、音楽は「言葉」によるわたしのこの記事を赦してくれるかもしれない。

## 原 注

- <sup>1</sup> H.K. メトネルは1880年にモスクワに生まれる。モスクワ音楽院のB.M. サフォーノフのピアノクラスを1900年に卒業。最初の作品は1902年に書かれた。1907-08年と1915-21年モスクワ音楽院教授。1921年からは外国に住み、現在〔1934年〕はパリ郊外に居住。これまでユルゲンソン、ベリャーエフそしてロシア音楽出版社から出版。現在はツインマーマン社（ライプツィヒ）から出版している。これまで〔1934年現在〕51の作品が出版されている。ロシアのほか、ポーランド、ドイツ、フランス、イギリス、アメリカで演奏活動を行っている。
- <sup>11</sup> 特に次の自演を参照：ソナタへ短調作品5；〔「3つのアラベスク」より〕「悲劇的断章」イ短調、ト短調作品7、「2つのおとぎ話」ハ短調作品8、ソナタハ長調作品11〔-3〕、「2つのおとぎ話」変ロ短調、ロ短調作品20、ソナタホ短調作品25〔-2〕、「ソナタ＝バラード」嬰ハ長調作品27、「おとぎ話」嬰ト短調作品31、〔ピアノ〕協奏曲ハ短調作品33、「おとぎ話」ハ長調、嬰ハ短調作品35、「悲劇的ソナタ」ハ短調作品39〔-5〕その他。
- <sup>111</sup> 拙論「現代芸術の危機」（『ロシアの鐘』第2号）を参照のこと。音楽とロシア文学におけるモダニズムの本質と雰囲気についてはヴォリフィングのすばらしい著書『モダニズムと音楽』（モスクワ、1912年）がある。
- <sup>112</sup> これは、メトネルの作品が語の通常の意味で「標題的」であること、つまり作者が音楽をよく知らない聴き手に目に見えるイメージやあるいはドラマの筋書きなど（例えば、「海の嵐」や「フランチェスカとパオロ」など）を「示唆する」ことで「助け」ようとする、ということの意味するわけではない。しかしながら、ある種の深く洗練された意味においては、あらゆる音楽は初歩的な民謡から抽象的な「非標題的」交響曲にいたるまで、**標題性**を持っている。この標題性とはつまり、歌い出された何らかの**魂・精神**の内容であり、それは、言葉で表現できないが**定義され**、秘密めいていて明確な形を持たないものの、まるで**口にされた精神的な物体**であるかのように**完結したもの**である。そして音楽の「非合理性」や「抽象性」を引き合いに出したところで（ハンスリック〔標題音楽を否定し、絶対音楽を称揚した19世紀の音楽評論家〕やその他の理論）、この点については何も変えることはできない。なぜなら、思考が及ばない内容は、**内容**、しかも**定義された内容**のままであるが、それが「定義される」のは思考によってでも言葉によってでもなく、感覚と精神によってであるからである。そして「抽象」音楽自体が思考や感覚的なイメージから抽象されるのであり、**自らの、自ら述べる内容から抽象されるのではない**。音楽は奥の深いものだが、しかし**正確で定義可能なもの**である。その定義は論理的なものでも言葉によるものでもないが、**熟したものであり、完結したもの**である。内容のない音楽などというものは、「絵のない模様」や「平面のない彫像」、詩の代わりに未来主義的な音一式〔20世紀初頭の未来主義者たちの「詩作」における音の実験を指す〕、踊りの代わりに舞踏病などと同じで、まったく意味がない。
- <sup>113</sup> レールモントフ「天使」に基づくロマンス 作品1-1〔a〕、ソナタへ短調作品5第3楽章（Largo divoto）、ソナタ三部作 作品11、ゲーテ「孤独」に基づくロマンス 作品18-3、フェート「私は心揺さぶられる」に基づくロマンス 作品24-5、「ソナタ＝バラード」作品27、プーシキン「ミューズ」に基づくロマンス 作品29-1、〔プーシキン〕「想い出」に基づくロマンス 作品32-2、「おとぎ話」ニ短調作品34-4、「おとぎ話」ハ長調作品35-1、



プーシキン「天使」に基づくロマンス 作品 36-1 などを参照。

<sup>vi</sup> 「8つの心象風景」より] 作品 1-5 Andante、[「3つの即興曲」より]「地獄のスケルツォ」作品 2-3、[ピアノソナタへ短調] 作品 5 第2楽章へ短調 Allegro、[「ゲーテの詩による9つの歌より」「妖精の歌」作品 6-3、ゲーテ「海の静けさ」によるロマンス 作品 15-7、「おとぎ話」ロ短調作品 20-2 Minaccioso (威嚇的に)、ソナタ短調作品 22、チュツチェフ「昼と夜」「夕暮れ」によるロマンス 作品 24-1、4、チュツチェフ「何を唸るか、夜の風よ」がエピソードとして添えられたソナタ短調作品 25-2、プーシキン「眠れぬ夜に作られた詩」によるロマンス 作品 29-3、「おとぎ話」ロ短調作品 34-1と「おとぎ話」イ短調作品 34-3 Allegretto tenebroso、「おとぎ話」嬰ハ短調作品 35-4、チュツチェフ「眠れずに」によるロマンス 作品 37-1、フェート「ワルツ」によるロマンス 作品 37-4、チュツチェフ「何を唸るか、夜の風よ」によるロマンス 作品 37-5、「忘れられた調べ」より]「森の舞曲」作品 38-7 その他を参照。

<sup>vii</sup> ゲーテ「海の静けさ」によるロマンス 作品 15-7。

<sup>viii</sup> ゲーテ「妖精の歌」によるロマンス 作品 6-3。

<sup>ix</sup> ソナタ短調作品 25-2 [「夜の風」]。

<sup>x</sup> プーシキン「眠れぬ夜に作られた詩」によるロマンス 作品 29-3。

<sup>xi</sup> 例えば、「おとぎ話」ロ短調作品 34-1 やイ短調作品 34-3、「忘れられた調べ」より]「森の舞曲」作品 38-7 などを参照。

<sup>xii</sup> ソナタ作品 5 Allegro [第1楽章]と Largo divoto [第3楽章]。

<sup>xiii</sup> チュツチェフ「夕暮れ」によるロマンス 作品 24-4。

<sup>xiv</sup> チュツチェフ「海が包み込むように」によるロマンス 作品 45-3。

<sup>xv</sup> チュツチェフ「昼と夜」によるロマンス 作品 24-1。

<sup>xvi</sup> 旋律の創造的な力を測るには、旋律の息遣いがどれだけ流れるような長さをもつか、また旋律がどれだけ自ら外に開かれ、変形可能であるかという点によるのが最も正しい。そのような点で当てはまるのは、パッサとベートーヴェンの作品の豊かな旋律であり、またショパン (例えば「幻想曲」[へ短調作品 49]) やラフマニノフ (例えば「楽興の時」ロ短調作品 16-3、ピアノ協奏曲第2、3番の第1主題その他) の多くもそうである。メトネルに関しては次の作品を参照のこと：作品 1-1、ソナタ作品 5 第2楽章、「おとぎ話」変ロ短調作品 20-1、ソナタ短調作品 22、[ロマンス] 作品 24-4 [「夕暮れ」、作品 24-6 [「君の微笑みに出会うと」、ソナタ作品 25-1 [「おとぎ話ソナタ」] の第1楽章と特に第2楽章の主題、「おとぎ話」へ短調作品 26-3 Narrante、「ソナタ=バラード」嬰ハ長調作品 27、「即興曲」変ロ短調作品 31-1、ピアノ協奏曲第1番ハ短調作品 33、「おとぎ話」ホ短調作品 34-2、プーシキン「夜」によるロマンス 作品 36-5、「回想ソナタ」作品 38-1 その他。

<sup>xvii</sup> レールモントフ「天使」によるロマンス 作品 1-1。

<sup>xviii</sup> 例えば、ゲーテ「湖上にて」によるロマンス 作品 3-3、「おとぎ話」ハ短調作品 8-2 の第2主題、「おとぎ話」ハ長調作品 9-2、ト長調作品 9-3、ソナタ短調作品 11-2、ゲーテ「孤独」によるロマンス 作品 18-3、チュツチェフ「夕暮れ」によるロマンス 作品 24-4 の主要主題、フェート「君の微笑みに出会うと」によるロマンス 作品 24-6 の主要主題、ソナタハ短調作品 25-1 第2楽章の主題、ソナタイ短調作品 30 の第2主題、「おとぎ話」ハ長調作品 35-1、プーシキン「バラがしおれると」によるロマンス 作品 36-3 の主題その他を参照。

<sup>xix</sup> 例えば、ソナタハ長調作品 11 の特に第2主題、あるいはソナタ短調作品 22 の第2主題、あるいは「おとぎ話」ト長調作品 9-3 Allegretto vivo, odoroso を参照。

<sup>xx</sup> 例えば、ソナタ作品 5 の第2、3楽章やあるいはプーシキン「夢想家へ」によるロマンス

作品 32-6 の中の「愛の恐ろしい狂気に襲われた」の前と「しかし陰鬱な愛だ」の前の部分を参照。

xxi 例えば、プーシキンの「想い出」によるロマンス 作品 32-2 のフィナーレを参照。伴奏が最後に悔悟の主題を下から上へオクターヴからオクターヴへ対位法的に奏し、はじめは嬰イ音を与え、主題を長調に転調し、その後変イ音を復活させ、慟哭の短調へと戻る。悼まれた人生の詩行は秘めた深みの中で（客観的には！）赦され、洗い流されるが、それは悔悟する魂にとっては（主観的には！）それらがまだ洗い流されていないからにほかならない（この点に悔悟の浄化の本質がある）……。

xxii ソナタへ短調作品 5、ソナタ変イ長調作品 11-1、ソナタニ短調作品 11-2、ソナタハ長調作品 11-3、ヴァイオリン・ソナタロ短調作品 21、ソナタト短調作品 22、「おとぎ話ソナタ」ハ短調作品 25-1、ソナタホ短調作品 25-2、「ソナタ＝バラード」嬰へ長調作品 27、ソナタイ短調作品 30、「回想ソナタ」イ短調作品 38-1、「悲劇的ソナタ」ハ短調作品 39-5、「ソナタ＝ヴォカリーズ」ハ長調作品 41、ヴァイオリン・ソナタ第 2 番ト長調作品 44。さらにソナタ形式で書かれた 2 つの〔ピアノ〕協奏曲と「おとぎ話」ハ短調作品 8-2 を加えれば、全部で 17 になる〔脚注 13 も参照のこと〕。

xxiii 例えば、「ソナタ＝バラード」嬰へ長調作品 27 や、またソナタハ長調作品 11-3 を参照。

xxiv 例えば、悲劇的な「おとぎ話」作品 9-2 Allegro alla serenata の驚くべき美しさと簡素さをもつフィナーレや、また特に平和的なソナタハ長調作品 11-3、〔パールイ〕「墓碑銘」〔によるロマンス〕作品 13-2、プーシキン「呪文」によるロマンス 作品 29-7、また特に「おとぎ話」ハ長調作品 35-1 Andante maestoso、プーシキン「アリオン」によるロマンス 作品 36-6 その他を参照。

xxv 例えば、チュツチェフの破滅的な詩「眠れずに」によるロマンス変ホ短調作品 37-1 の長調のフィナーレを参照。

xxvi 例えば、ソナタへ短調作品 5 のフィナーレ、ソナタハ長調作品 11-3 のフィナーレ、ソナタ〔＝バラード〕嬰へ長調作品 27 のフィナーレ、プーシキン「ミューズ」によるロマンス作品 29-1 のフィナーレその他を参照。

xxvii «Danza graziosa» (優美な舞曲) イ長調作品 38-2、«Danza festiva» (祝祭の舞曲) ニ長調〔作品 38-3〕、«Danza col canto» (歌のある舞曲) 作品 40-1、«Danza simfonica» (交響的舞曲) ハ短調作品 40-2、«Danza fiorata» (花の舞曲) ニ長調作品 40-3、«Danza giubilosa» (歓喜の舞曲) ト長調作品 40-4、«Danza ondulata» (波の舞曲) ホ短調作品 40-5、«Danza dytirambica» (酒神賛美の舞曲) ニ長調作品 40-6 その他を参照。

xxviii ここで念頭においているのは、絵画「Primavera」(フィレンツェ、Uffizi、カタログ 1920 年、No.8360) の中の踊る乙女たちの左のグループである。その代わり、メトネルの舞曲の理解によれば、ボッティチェリの絵画「Madonna col bambino, quarto Angeli e i Santi Barnaba, Michele, Battista, Agostino, Caterina e Ignazio」(聖母子と四天使、六聖者)(フィレンツェ、Uffizi、カタログ 1922 年、No.8361) の上部に天使たちの輪舞が加えられるかもしれない。

xxix レールモントフ「天使」によるロマンス 作品 1-1 [a]。

xxx チュツチェフ「夕暮れ」によるロマンス 作品 24-4。

xxxi フェート「私は心動かされた」によるロマンス 作品 24-5、プーシキン「ミューズ」によるロマンス 作品 29-1。

xxxii プーシキン「呪文」によるロマンス 作品 29-7。

xxxiii プーシキン「花」によるロマンス 作品 36-2、プーシキン「バラがしおれると」によるロマンス 作品 36-3。

同時代人の見たニコライ・メトネル(6) (高橋健一郎)

xxxiv プーシキン「あなたの見知らぬ夕暮れを愛する」によるエレジー (ロマンス) 作品 45-1。

xxxv プーシキンの詩による「エレジー」作品 45-1。

xxxvi プーシキン「バラがしおれると」によるロマンス 作品 36-3。

xxxvii A.K. トルストイの詩「芸術家よ、自分が作品の創造者だと思うのは無駄なことだ」を参照のこと。妻に宛てた手紙でこの考えを散文で発展させている。