

同時代人の見たニコライ・メトネル(7)

— Э.Г. Гилерис 「メトネルについて」—
— А.В. Шаттукес : 「師の思い出に捧ぐ」—

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七回目として今号で訳出するのは、ロシアを代表するピアニストであったエミーリ・グリゴリエヴィチ・ギレリス (Эмиль Григорьевич Гилельс) (1916-1985) とメトネルの弟子であったピアニスト、アブラム・ヴラジーミロヴィチ・シャツケス (Абрам Владимирович Шацкес) (1900-1985) の論考である。

1953年に『ソビエト音楽』誌に発表されたギレリスの文章はメトネルの音楽について深く考察したものではなく、当時のソビエトらしい極めて公式的な文章だが、1953年当時のソ連の音楽界においてメトネルがどのように捉えられていたかがよく分かる内容である。1948年のジダーノフ批判で名指しこそされなかったもののソ連当局によって警戒されたメトネルの音楽はソ連国内では演奏の機会に恵まれなかったが、スターリン批判の1956年以後メトネルの復権も進むようになり、1961年には『ソビエト音楽』誌でメトネルの小特集が組まれるに至る。その意味でこの1953年のギレリスの文章は、メトネル復権の予兆を感じさせるものとして意義深いものであろう。そこでは、メトネルの亡命が「重大な過ち」とされ、西側世界で苦しい亡命生活を送ったことが強調されるが、その中でメトネルの「愛国心」を強調し、現代の西欧音楽を批判しつつメトネルの音楽をロシア音楽の伝統の中に位置づけ再評価する——このようなソ連時代に特有の典型的なイデオロギー的記述であるが、ソ連社会で亡

命音楽家が復権を果たす際の言説の一つの公式が示されているという意味で大変興味深い文章である。

1965年に発表されたシャツケスの文章は、もっぱらメトネルのピアノ教師としての側面を描いたものである。メトネルがモスクワ音楽院で教えていたのは1909-10年、そして1914-21年の間だけだが、その間に教えを受けた弟子の一人によるモスクワ音楽院でのレッスンの様子の記述からは、メトネルの音楽観をも垣間見ることができる。

以下、ギレリスとシャツケスについての基本情報を記し、それに続いて二人の論考全体を訳出する。

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。

エミーリ・グリゴリエヴィチ・ギレリスについて

エミーリ・グリゴリエヴィチ・ギレリスは1916年生まれ。オデッサ音楽院で学び、1933年には全ソ音楽コンクールの第1回大会で優勝。35年にオデッサ音楽院を卒業するとモスクワへ移り、名教師ゲンリフ・ネイガウス(Герих Густавович Нейгауз)のマスタークラスで学ぶ。一時戦争で演奏活動を中断するも、1946年にスターリン賞を受賞して活動を再開する。ソ連の演奏家としては珍しく、西側でも大成功を収め、文字通り世界的に高い評価を得た。1954年にソビエト連邦人民芸術家の称号、62年にレーニン賞、76年に社会主義労働英雄の称号とレーニン勲章を授与されている。1985年没。

上記のとおり、メトネルの音楽は1950年代初頭まではソ連では公的に演奏することが難しく、復権するのは1950年代後半のスターリン批判以降と言われるが、ギレリスは師のネイガウスの影響が¹⁾、1954年にいち早くピアノソナ

タト短調作品 22 の録音を行い、ほかに『回想ソナタ』イ短調作品 38-1 の録音も残している。この 1953 年の文章もソビエト国内におけるメトネル復権の一つの契機になったと推測される。また、1958 年にはメトネル夫人であるアンナ・ミハイロヴナ・メトネル (Анна Михайловна Метнер) が生地モスクワに戻る際にギレリスが手を貸したとも言われている²。

* * *

A.B. シャツケスについて

アブラム・ヴラジーミル・シャツケスは 1900 年に生まれ、モスクワ音楽院でメトネルのクラスでピアノを学び、1921 年にメトネルがロシアを去ったあとは、K.A. キップ³のもとで学び、1923 年に卒業。その後、モスクワ音楽院の大学院で学び、1928 年修了。1923 年から演奏活動を始め、ロマン派を主なレパートリーとした。1928 年からはモスクワ音楽院で教鞭をとり、1935 年から教授を務めた。1961 年没。

妻のエスフィリ・フョードロヴナ・サムテル (Эсфирь Федоровна Самтер) もまたモスクワ音楽院でピアノを学んだピアニストであり、息子のボリス・アブラモヴィチ・シャツケス (Борис Абрамович Шацкес) (1931-1985) もまたモスクワ音楽院を卒業し、多くの名ピアニストを育てた名教師、ピアニストであった。

アブラム・シャツケスはメトネルが国外に去った後も、メトネル作品を弾き

¹ ネイガウスは早くからメトネルの音楽を高く評価し、弟子にも積極的に弾かせていたと言う。「同時代人の見たニコライ・メトネル(5) — Г.Г. ネイガウス：『スクリャーピンとラフマニノフの同時代人』 — А.Б. ゴリデンヴェイゼル：『Н.К. メトネルの思い出』 — 高橋健一郎訳、『文化と言語』第 68 号、207-232 頁を参照のこと。

² ドミトリ・パパーノ『回想・モスクワの音楽家たち』高久暁・原明美訳、音楽之友社、2003 年、189 頁参照。

³ カルル・アヴグストヴィチ・キップ (Карл Августович Кипп) (1865-1925) はモスクワ音楽院教授を務めたピアニスト、ピアノ教師。

続け、スヴェトラノフ、ロシア国立交響楽団と共演したメトネルの『ピアノ協奏曲第2番ハ短調作品50』の録音も残している。

* * *

Э.Г. Гилерис：「メトネルについて」⁴

最近わたしはニコライ・メトネルのト短調のソナタ（作品22）を練習し始めた。その音楽は内容豊富で、美しいイメージ、深い情感、豊かな興味深いピアノ技法に満ち、はじめの数小節で惹きこまれてしまった。メトネルはこのソナタでもって、ベートーヴェンやシューマン、そして特にチャイコフスキーの古典音楽の伝統を受け継ぐすぐれた後継者であることをみずから示している。またそれと同時に、メトネル自身非常に個性的な芸術家でもある。

わたしはメトネルのこのすぐれたソナタをあるコンサートで演奏するつもりである。ソビエトの聴衆はきっとこの作品を気に入り、これまで不当に忘れ去られていたこのロシアの作曲家のほかの作品ももっと聴きたいと思うことだろう。

*

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルはモスクワに生まれ、1900年にモスクワ音楽院のB.サフォーノフ⁵のクラスを金メダルで卒業している。メトネルはモスクワやモスクワ音楽院と非常に縁が深く、そこで1909年から1921年ま

⁴ 翻訳の底本として Эмиль Гилерис, О Метнере // Советская музыка, 1953, № 12, с. 55-56 を用いた。

⁵ ヴァシーリー・イリイチ・サフォーノフ (Василий Ильич Сафонов) (1852-1918) はロシアのピアニスト、ピアノ教師、指揮者、作曲家。ピアノ教師として特に名高く、永らくモスクワ音楽院の院長を務め、メトネルやスクリャービン、ヨゼフ・レヴィーン (イオシフ・レーヴィン) らを育てた。

で教鞭をとっていてもいた⁶。セルゲイ・ラフマニノフの友人でもあったメトネルは作曲と演奏活動において、信念を持って芸術の真理の根本原則を守ろうとし、一過性の流行の要求にはけっして譲歩しなかった。メトネルの音楽的思考と芸術的な構想はつねに非常に真面目であり、気高いものであったが、それと同時に、作曲活動がほぼ室内楽の分野に閉じ、曲想がほぼ抒情的なものに限定されていたために、その音楽は広く普及することがなかった。

メトネルが遺した作品は60以上にのぼり、そのほとんどをピアノ曲と歌曲の作品が占めている。ピアノ作品の中には、すでに触れたト短調ソナタ〔作品22〕のほかに、『ソナタ・バラード』（作品27）や『忘れられた調べ』の中の『回想ソナタ』イ短調〔作品38-1〕、そしてすばらしい『おとぎ話』（作品20、26、34、42）などがある。これらの作品は詩心に溢れ、形式と音楽語法の面でも明瞭で、演奏者にとって取り組みがよいある楽曲である。

残念なことに、ソ連のピアニストがニコライ・メトネルの作品を演奏する機会はまれであり、若手のピアニストたちは特に馴染みが薄い。

メトネルの人生は困難なもので、悲劇的であった。1921年に国外に亡命するが、これはメトネルの最も重大な過ちであり、それがもたらした不運な結末を彼は亡命生活の間中ずっと感じ続けたのである。政治と社会の現実から離れていたメトネルには、祖国で起こっていた世界史的な変革の大きな意味が理解できなかったのだろう。弱気になって亡命者グループの一部の「友人たち」の説得に折れてソ連を捨て、その後の30年、異国の地で不名誉な生活を送ることを余儀なくされたのだ。周知のように、メトネルは祖国から切り離されたことで辛酸をなめた。フランスやイギリス（1951年にそこで死去）でのおぞましい亡命生活では創作の満足感も、物質的に満ち足りた生活も何も得られなかった。メトネルはひどい困窮のなかで、ブルジョア音楽界に忘れられ、孤独なまま生涯を終えたのである。

しかしメトネルはやはりロシアの芸術家であり続けた。いかなる敵対的な影

⁶ 実際には1910年から14年の間は中断していた。

響も、祖国や祖国の芸術に対するメトネルの愛を消し去ることはできなかった。メトネルの人生の行路にひどい過ちや錯誤があったにしても、その創作はつねにリアリズムの方向に向かって進んでおり、生涯を通してメトネルはロシアの古典音楽の伝統に忠実であり続けたのである。

ブルジョアの形式主義的擬似芸術の「魅力」や西欧の音楽界の商業的雰囲気には直面して、メトネルは音楽におけるモダニズムの歪曲に立ち向かわざるを得なかった。1935年には『ミューズと流行』という著書を著し、その中で健全なるリアリズム芸術と「流行りの」形式主義の潮流を対置しようとした。そのメトネルの著作は多くのイデオロギー的誤解を含むものの、全体としては現代のブルジョア芸術への痛烈な反駁となっている。

「時代遅れの」芸術観をもつメトネルが西ヨーロッパに居場所がなかったのは当然である。アメリカでは友人のラフマニノフの援助を受けられたにもかかわらず、そこに順応することはまったく不可能だった。周知のように、ラフマニノフはメトネルの才能を高く評価し、メトネルの作品を好んでレパートリーに含め、第4協奏曲〔ピアノ協奏曲第4番ト短調作品40〕をメトネルに捧げている⁷。

メトネルはラフマニノフを音楽家としても人間としても崇拜していた。ラフマニノフの第2協奏曲〔ピアノ協奏曲第2番ハ短調作品18〕についてメトネルが述べた言葉が有名だが、それはラフマニノフの作品のもつ民族的な本質をメトネルが深く愛国的に理解していることを示している。

⁷ 1921年10月29日付けのメトネルへの手紙の中でラフマニノフは次のように書いている：「これらの新しい作品であなたは多くの喜びを与えてくれました。ロシアにいた頃に言ったことをもう一度繰り返します。『貴方は、わたしの考えでは、現代の最も偉大な作曲家です』」(Н.К. Метнер. Письма. Сост.-ред. З.А. Апетян. М., 1973, с. 540 / З.А. Апетян編『ニコライ・メトネル 書簡集』モスクワ、1973年、540頁)。1917年にロシアから出国して以来ほとんど作曲活動を行っていなかったラフマニノフは1924年頃からこの第4協奏曲の作曲に取り組み始める。作曲の再開を促したのはメトネルだったと言われ、1926年に完成すると、そのメトネルに作品が献呈され、メトネルもお返しに自分の『ピアノ協奏曲第2番』をラフマニノフに献呈した。高橋健一郎「ラフマニノフのピアノ曲/協奏曲」/『ユリイカ』(特集ラフマニノフ)2008-5、93-4頁を参照のこと。

ラフマニノフについての回想のなかでメトネルはこう書いている：「靈感に満ちた第2協奏曲の主題は彼の人生の主題であるだけでなく、最もロシア的な主題の一つであるという印象を必ず与える。それはこの主題の魂がロシア的だからに他ならない。ここには一つとして民族的な装飾もサラファンも農民服も民謡の節回しも何もないのに、はじめの鐘の音から、鐘が鳴るごとにロシアがすくと立ち上がるかのように感じるのだ…」。

わたしには、メトネルの多くの作品の中にも「ロシアの魂」があると見えるように思われる。メトネルの『ソナタ・バラード』〔作品 27〕、『回想ソナタ』〔作品 38-1〕、ニ短調のソナタ（作品 11）⁸、『ロシアのおとぎ話』〔作品 42-1〕の主題の内容や性格、そしてプーシキンやチュツチェフ、フェート⁹の詩に書かれたすばらしい歌曲について言及するだけで十分だろう。

ついでながら、我が国の声楽家の圧倒的大多数がメトネルの抒情歌曲を知らずにいることは残念でならない。メトネルは 80 曲以上のロマンスを書いており、その声楽パートは非常に表情に富み、ピアノ伴奏も豊かである。

メトネルについての話を始めたものの、わたしはもちろんこのテーマで網羅的に語るつもりはない。この作曲家の作曲と思想の複雑な様相は、深くそして慎重な研究と正当な評価が必要である。われわれはメトネルの遺した作品に正しい批評的アプローチを見つけ出さなければならず、ロシアの古典音楽の高尚な伝統と結びついた健全でリアリズム的なものを作品の中からすべて取り出す必要がある。わたしはソビエトの演奏会でメトネルの最良の作品が演奏されるべきだと深く確信している。他の作曲家のほかにメトネルも取り上げれば、我が国のピアニストと声楽家たちはこの偉大な大家の興味深い作品によってレ

⁸ ピアノソナタ作品 11 は 3 曲からなる「三部作ソナタ」であり、そのうちニ短調は 2 曲目の「ソナタ・エレジー」である。

⁹ アレクサンドル・セルゲーヴィチ・プーシキン（Александр Сергеевич Пушкин）（1799-1837）、フョードル・イヴァノヴィチ・チュツチェフ（Федор Иванович Тютчев）（1803-1873）、アファナーシー・アファナーシエヴィチ・フェート（Афанасий Афанасьевич Фет）（1820-1892）はともに 19 世紀ロシアを代表する詩人であり、メトネルは生涯にわたってこの三人の詩人の作品をもとに、多くの歌曲を書いている。

パートリーを豊かにすることができるだろう。

* * *

A.B. シャツケス 「師の思い出に捧ぐ」¹⁰

わたしはモスクワ音楽院のピアノ科でニコライ・カルロヴィチ・メトネル先生の弟子の一人となる幸運に恵まれた。ほかの弟子も皆そうだと思うが、わたしにとってはメトネル先生のアカデミックなレッスンも、わたしたち若手の音楽家との会話も、そしてクラスを支配する厳かな集中力、創造的に燃えた雰囲気全体もすべて忘れることができないものである。

メトネル先生は当時すでに当代きっての作曲家そしてピアニストの一人であった。しかし、わたしたちに師へのひたぶるな愛情と信仰が生まれたのは、けっして外面的な尊敬というわけでも、名声への公式的な敬意というわけでもない。ただ先生がわれわれに親身に接して下さったがためである。わたしたちは、先生のような音楽家にとっては人生すべてが芸術の中にあり、そして教育のプロセスも創造的行為にほかならないということを理解していた。先生はいつもその音楽家としての大きな経験と靈感に満ちた技量をまったく惜しげもなく授けてくださり、それに対してわたしたちはいつも深い感謝の念を抱いていた。今、多くの年月が流れてみると、メトネル先生の人生においてご自身の創作がいかなる役割を果たしていたのかが特によく分かる。芸術に対して大きな感動をもって接していた先生の態度にわたしたちは感化され、先生の聡明な鋭い目を見ながらわたしたちは成長していったように思う。先生の完璧な精神

¹⁰ 翻訳の底本として、A.B. *Шацкес*, Пямяти учителя // З.А. *Алетьян (ред.)*, Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1981, с. 105-109 を用いた。初出は「Воспоминания о Н.К. Метнере-педагоге」(「教育者 Н. К. Метネルの思い出」) というタイトルで、Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания. Сост. и общая ред. М.Г. Соколова. М., 1965, вып. 1, с. 237-245 に掲載されたものである。

的容貌がどれほどわたしたちに高尚な作用を及ぼしていたか、驚くばかりである。メトネル先生は最も高尚なそして最も正確な意味においてわたしたちの師であった。

メトネル先生のクラスの学生たちはたいてい6、7時間のレッスンの間ずっとその場に居残ったものだ。生徒の誰かが自分のレッスンが終わってすぐに教室から出て行ったなどということは一度もなかったように思う。レッスンに同席するということはわたしたちにとって暗黙の掟だったのである。このレッスンは大きな啓発的な意味をもっており、またとても楽しいものでもあった。いつもお互いのレッスンを見て、その内容を知っていただけではなく、ときにはそこに関わることもあった。そのため、先生が音楽院を去り、ブグリュ¹¹を経てその後国外に出られた後にも、われわれ生徒たちがお互いに会って一緒に勉強を続けたことは故なきことではないのである。メトネル先生が教えてくださった創造的な熱意と音楽理解の火花がわれわれ一人ひとりの中にあるため、集団的作業の方法によって、先生の出国によってもたらされた損失をわずかながら埋め合わせることができるように思われた。この「メトネル」サークルの会合ではいろいろな作品を勉強しただけでなく、いろいろなジャンルの作品をとりあげて演奏して楽しんだりもしたが、それもわれわれ若手の音楽家たちの成長を促したのだった。

メトネル先生がわれわれ生徒の個性を見抜いて伸ばしてくださる、その力と正確さは驚くほどである。作品の構成全体、音楽的語法のあらゆる要素を生徒が聴こえるようにし、「見させる」ようにし、そして作品の主題、内容という中心的な目的へと生徒を導く能力に関してはこれ以上理想的なものを想像するのは困難である。指摘はつねにその作品の本質そのものから発していた。あらかじめ出来上がっている「処方箋」のようなものはなく、すべてが音楽的思考の不動の論理に基づいていたのである。音楽語法の個々の要素に触れるときで

¹¹ ブグリュ (Бугры) はモスクワの南西にあるオプニンスク市近郊の町で、そこにメトネルの知り合いの画家アンナ・トロヤノフスカヤ (Анна Ивановна Трояновская) (1885-1977) の父親が別荘を有しており、トロヤノフスカヤがそこにメトネル夫妻を招待した。

も、作品の様式的な特性について触れるときでも、奏法についてでも、朗誦性や表現力についてでも、すべてが主要なものつまり主題自体の深い詩的な読みから発しているのであった。内容を明らかにする洞察力そしてそれを実際に示すときの昂揚感は絶大なものであり、ときにわたしはまるで音楽作品が生まれる瞬間に立ち会い、創造のプロセスを見て、音楽の「諸意味」¹²のあらゆる要素の相互作用の論理を理解できるかのように思えたほどである。レッスンが終わると、そこで得た意味や感覚の「一回分の量」が吸収されるには長い時間がかかるように思われた。しかし、2、3日後にはすぐまたレッスンがあり、そこでまた創造的なプロセスがあり、さらに新しい精神的な富が蓄えられていくのだった。その作品にはもうそれ以上何も示すことができないのではないかとと思われるときですら、先生はその作品を違った角度から照らす側面を見つけることができた。先生の創造的な想像力は尽きることがなかったのである。

レッスンでは作品の構成が非常に鮮やかに論理的に明瞭に示されていたため、生徒たちはときに音楽的構想を「物質的に」技術的に実現するのはとても簡単なことで、楽器の前に座りさえすればできてしまうのではないかと感じることもあった。しかしながら、構想を現実的に実現するというこの段階に到達するためには、実際には多大なる練習が必要であった。「職人的鍛錬」の問題が重要であり、それを身につけることなしに職業的芸術はあり得ないということが明らかになっていったのである。メトネル先生は演奏のプロセス自体から美的な満足を感じるように教えてくださった。先生は「演奏家は偶然の靈感を待つことはできず、靈感を呼び寄せることができなければならない」と語っていた。「すべては練習で身につけられる」という先生の言葉も覚えている。メトネル先生は芸術における「職人的鍛錬」を支持していたが、それは明確な一定の原理に基づいており、その原理をピアノ奏法の特質に合わせて具体化していた。

メトネル先生は合理性と労力の節約を重要視し、生徒に手のあらゆる余計な

¹²「意味」(смыслы) というのは、メトネルの音楽論の著作『ミューズと流行』で論じられているものを指す。

動きを避け、旋律の呼吸やリズムの図式、作品のディナーミクに合致するような動きのみを見つけさせようと努めていた。メトネル先生自身の手はとても柔らかく、しかししなやかだった。音の出し方自体が独特で、鍵盤が何か非常に従順なものようで、演奏者はただ作品の輪郭を正確に再現する存在にすぎないと感じられるほどだった。作品の中で大きな昂揚と鋭いリズムが求められる箇所を演奏するときの先生の動きがなんと敏捷で、劇的な高まりを見せ、踊りのようであることか。わたしがショパンの *Ges-dur*〔変ト長調〕の即興曲〔第3番 作品51〕を演奏したときのことである。先生はわたしからさらに軽やかさと柔軟さを引き出そうとして、手の感覚はこの場合ト・ダンスを踊るバレリーナの柔軟さとしなやかさに喩えることができるとおっしゃった。このような喩えはメトネル先生にあってはおきまりのものではなく、創造的な教育プロセスの中でじかに生まれ出たものである。先生がこの即興曲の演奏の特徴をどう理解しているか説明しながら弾くと、それは喩えようもなく優雅であり、驚くほど美しく、クラスにいる皆が驚いたほどである。

メトネル先生は高度な技巧の追求を音楽作品の本質、その「音楽的諸意味」の理解から離れて捉えることはなかった。先生は、震えるような生きた音楽の呼吸のみが、必要な技術的な技を生み出し、それを示すのだと考えていたのである。先生は音楽におけるあらゆる外的なものに対して厳しく否定的な態度をとっていたが、その理由はまさにここにあるのだ。メトネル先生の考えでは、音楽の外的な手段に夢中になると、必ずそれは「慣れ」となるが、芸術においてはこの「慣れ」は危険な現象である。メトネル先生は慣れと熟練を厳密に区別していた。「慣れは受動的な適用であり、熟練は積極的な克服である。芸術における慣れとは、区別をしなくなるということの意味する。それに対して熟練は、芸術的な真実と虚偽（ごまかし）を区別する能力を先鋭化する……慣れが意味する状況とは、芸術においては死にほかならない」¹³と先生は言っていた。「熟練について、つまり芸術的な技術、高度な技法の『手法』について語

¹³ メトネル『ミュージズと流行』122頁（*Н.К. Метнер, Музыка и мода*, с. 122）。

るとき、われわれはけっして手法と習慣を混同してはならない。習慣とはまさに慣れの結果であるが、手法とは芸術の諸意味を受け入れ、理解した結果なのである」¹⁴。

メトネル先生は奏法のあらゆる要素は練習によって身につけられるものであると述べていたが、しかし練習の機械的なシステム、自己充足的な原則としての「訓練」はまったく認めていなかった。演奏家が追及する芸術的課題を明らかにすることなしに、「難しい」エピソードやときには「難しくない」エピソードまでも何度も反復するというに反対していた。はじめに目的つまり構想を認識し、それからそれを実現するのに何が障害になっているのかを見て、芸術的な困難と心理的な困難を克服するためにあらゆるテクニックを引き出そうとすべきである。機械的な練習というものは、職人的鍛錬への演奏者の愛情などではなく、単に演奏者の知性の怠惰と創造的な想像力の乏しさを示しているにすぎない。演奏の欠点は何度も反復練習したところで克服されるものではない。それどころか逆に固定されてしまうのだ。それとともに、音楽の生きた感覚は鈍くなり、訓練自体も見込みのないものとなるだけだ。

メトネル先生の学生教育の方法はすべて、学生たちがただ聴こえて、感じられて、「見える」ようになることを教えるだけでなく、考えることも教えるものだった。課題を認識し、奏法に熟練し、「職人的鍛錬」を愛し、美的な満足感を芸術作品の洞察からだけでなく、演奏技術のあらゆる要素からも感じられるようにしてくれるものだったのである。先生はときに練習のプロセスの中でゆっくりとしたテンポで作品を弾いてみるよう勧めることがあったが、しかし最大限表情豊かに、必ず形式の要素すべての相互関係やダイナミックのニュアンス、リズムの図式を保ちながらそうすべきだと言っていた。

クラスのレッスンの中やコンサートでの先生の演奏はわたしたちにとってピアノの最高の授業であった。メトネル先生がピアニストに要求するものすべて、つまり作品を最大限深く理解することも、音楽の諸意味を最高度の技術

¹⁴ 同書、123頁。

と有機的に融合させることも実現可能であるということ、そして先生によって提示される課題が、真の芸術家であるピアニストにとっては達成可能であるということその演奏の中に見て取ったのである。

メトネル先生の演奏家としての関心の範囲は非常に広がったが、しかし特に演奏がすばらしかったのはベートーヴェンのレパートリーである。先生はベートーヴェンを崇拜し、ベートーヴェンのことをよく「陛下」と呼んでいた。先生にとってベートーヴェンの作品を演奏することは宗教儀式のようなものだったのである。ベートーヴェン作品のもつ絶大なる内的な力、真のパトス、思考の簡潔さと重み、崇高で英雄的なるものはメトネル先生に通じるものがあり、ベートーヴェンを弾くときには、先生はまるで思考や感情、幻想が思いのまま広がっていくかのようにだった。

アンナ・ミハイロヴナ夫人の話によると、先生は晩年に目を閉じて演奏していたそうだが、それは先生の言葉によれば「演奏の夢に入り込むこと」から邪魔されないようにするためだった。演奏している曲の思考や感情に入り込むこの能力はメトネル先生においては並はずれたものがあった。

先生は演奏会や教室でシューマンやシューベルト、ショパン、スカルラッチェ、チャイコフスキー、ラフマニノフ、ブラームス、リストその他の作品をたくさん弾いた。とても鮮やかだったのはシューマンのレパートリーである。fis-moll〔嬰へ短調〕のソナタ〔第1番作品11〕や『謝肉祭』〔作品9〕、インテルメッツォ作品4、『交響的練習曲』〔作品13〕、トッカータ〔作品7〕などのシューマンの作品の演奏は忘れられない。幅広い旋律の息遣い、情感、温かさ、音の尋常ならざる美しさ、そして震わせるような、あるいは決然とした驚くべきリズム感、これらすべての中に音楽の真のロマン的精神が感じられたのである。ショパンのfis-moll〔嬰へ短調〕のポロネーズ〔第5番作品44〕やマズルカ、幻想曲〔作品49〕、タランテラ〔作品43〕その他多くの作品における威厳、悲劇、舞踏性はメトネル先生の奏法にとても馴染むものだった。それらの中で先生は大きな力を得ていたのである。そのほかに、先生が特に愛したラモーやモーツァルト、スカルラッチェの作品の演奏も、なんと純粹でみずみず

しく清廉であることか。先生の演奏はすべて高い技巧を示していただけではなく、第一に偉大なる音楽家としてのあり余る才能を示していたのである。

メトネル先生はピアニストとして人前に出ることはあまり多くなく、思いは主として作曲のほうに向いていた。しかし、新しい作品ができてそれを聴衆に聴かせ、聴衆の判断にさらしたいという抑えきれない欲求を感じたときには、これらの音楽的対話としてのコンサートが行われたのである。先生がブグリュイに滞在して『忘れられた調べ』を作曲した後に、1920年にモスクワに戻られた時のことを覚えている。

〔モスクワ〕音楽院の小ホールで先生は3つの曲集『忘れられた調べ』を初演した¹⁴。先生の演奏と新しい作品から受けた印象は絶大であった。第1集〔作品38〕は自然、第2集〔作品39〕は抒情詩であり、そして第3集〔作品40〕は全体が踊りに捧げられている¹⁵。彫琢された形式のもと、主題が豊かで、歌心、簡素さ、情感と誠実さに溢れたこれらの曲集の多くの曲はピアノ音楽の傑作である。『忘れられた調べ』第1集のはじめの曲『回想ソナタ』は本質的に歌の連続である。このソナタのはじめの序奏部分¹⁶は清廉、純粹であり、シューベルトの天才的な旋律を思い起こさせる。この序奏部の主題はソナタ全体とさらに提示部を縁取っている。それは第1集の『夕べの歌』〔6曲目〕のはじめと終わりにも現れ、また第1集の最後もこれによって閉じられる。そこではそれはすでに自然への讃歌のように響く。

これに劣らず印象的だったのは、第2集の抒情的な諸作品とすばらしい『悲劇的ソナタ』、そして第3集の舞曲であり、その舞曲の中では美しいメロディーラインの優雅さが舞曲のリズムと見事に結びついている。これはもはや普通の意味でのコンサートではなく、最も奥に秘めたものについて語る作者と

¹⁵ 作品38は『回想ソナタ』、『優美な舞曲』、『祭りの舞曲』、『川の歌』、『田舎風の舞曲』、『夕べの歌』、『森の舞曲』、『回想風』の計8曲、作品39は『冥想』、『ロマンス』、『春』、『朝の歌』、『悲劇的ソナタ』の計5曲、作品40は『歌のある舞曲』、『交響的舞曲』、『花の舞曲』、『歓喜の舞曲』、『波の舞曲』、『酒神讃美の舞曲』の計6曲からなる。

¹⁶ これは一般に「回想のモチーフ」と呼ばれるはじめの16小節のことを指している。

同時代人の見たニコライ・メトネル(7) (高橋健一郎)

の対話であった。

原 注

- ¹ Сборник «Памяти Рахманинова». Нью-Йорк, 1946. [«Воспоминания о Рахманинове» 2-й том, М.: Музыка, с. 350 にもある]
- ¹¹ 『忘れられた調べ』という共通のタイトルの付いたメトネルの3つの曲集作品 38、39、40 は、「田舎風の舞曲」(作品 38-5)を除いて、1921年1月28日にモスクワで作曲者自身によって初演された。