

## 同時代人の見たニコライ・メトネル(9)

—И.А.イリイン：「作曲家にして予見者であるニコライ・メトネル（現代ロシア音楽におけるロマン主義と古典主義）」—

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九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ロシアの思想家イヴァン・アレクサンドロヴィチ・イリイン（Иван Александрович Ильин）（1883-1954）が、1943年スイスのチューリヒにてと、1947年ツォリコンにてドイツ語で行った講演《Nicolai Medtner, der Componist und Hellseher. Romantik und Klassizismus in der modernen russischen Musik》（「作曲家にして予見者であるニコライ・メトネル（現代ロシア音楽におけるロマン主義と古典主義）」）である。この講義は2コマに分けて行われたようで、本テキストも第1講と第2講に分かれている。第1講はメトネルの音楽に関する概説であり、第2講は音楽家によるピアノ曲と声楽曲の実演に際してイリインが各曲に解説を加えたものようである。

イリインは他にもメトネル論をいくつか残しており、そのうち「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）」の3本は「同時代人の見たニコライ・メトネル(6)（『文化と言語』第69号）」ですでに訳出している。今回訳出する論考は当然それらと通じる部分が多いが、外国人の聴衆を対象とした口頭による講演であり、また作品の実演に先立つ解説という意味合いもあることから、ロシア文化の特質に関する話や、あるいは個々の具体的な作品分析に踏み込んだ部分が多く、他の3本に劣らず大変興味深い内容である。なお、ドイツ語によるテキストにアクセスでき

なかったため、本稿はロシア語訳からの重訳である。

原著者のイリインについては「同時代人の見たニコライ・メトネル(6)」を参照されたい。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。なおニコライ・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。

\* \* \*

## И.А. イリイン：「作曲家にして予見者であるニコライ・メトネル (現代ロシア音楽におけるロマン主義と古典主義)」<sup>1</sup>

この傑出した現代の作曲家について語ることはわたしにとってこの上なく光栄なことであり、喜びである。

### 第1講

#### 1

皆さま。

---

<sup>1</sup> 翻訳の底本としてドイツ語からロシア語訳された И.А. Ильин, Николай Метнер — Композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке) // Собрание сочинений. Том шестой, книга III, М., 1997, с. 497—520 を用いた。ドイツ語では未出版で、アルヒーフ資料のマイクロフィルムからロシア語訳されたものようである。ロシア語訳は О.В. Колтыпина による。なお、ロシア語訳が収められた『イリイン選集』では、このメトネル論は「ロシアの天才たち」(Гении России) という項の中に収められており、ほかに特別に章を割いて取り上げられている芸術家は、プーシキン、ゴーゴリ、ドストエフスキー、レフ・トルストイである。

## 同時代人の見たニコライ・メトネル(9) (高橋健一郎)

ロシア文化をご紹介し、その本質を正しく描きだそうという課題を自らに課して一連の講義を行ってまいりましたが、ここで現代のロシアの傑出した作曲家ニコライ・メトネルについて触れないわけにはまいりません。

メトネルはロシア文化の主要な、最も重要で重大な問題を提示しています。あのプーシキンが指し示し、自ら進んだ道にメトネルもまた従いながら、その問題を独自に解決しようとしており、そして実際に解決しつつあるのですから、なおさら重要なのです。

この主要な問題の本質をわたしはロシアの歴史や芸術、宗教性に関する講義の中や、トルストイ、ドストエフスキー、プーシキンその他の創作者についての論述の中で再三簡潔に述べてまいりましたが、それは（もう一度強調しますが）次の点にあります。ロシア人とは、血、本性、歴史的にみて情熱の人です。何世紀もの間厳しい気候の変動や急変に立ち向かうことを余儀なくされ、広大な平原の空間に取り囲まれているがゆえに思弁や空想に耽りやすい性質をもつロシア人は、**感情の人**、偽りのない心からの善良さをもち、思索へのとめどない欲求をもつ人としてこの世に現れるのです。このように、ロシア人は自分自身の気質の変動と急変に感入し、そこに入り込むことになります。ロシア人の激しやすい気質と感入の才能は、**宇宙のカオス**を予見し、**深淵の奥**を感じる能力を開いてくれるのです。深淵の精神は外界と人間の魂の中でまどろんでいます。しかしいつなんどき蠢き出し、沸き立つともしれません。

そしてこの心からの思索の人であるロシア人は、この深淵に対する、そして自ら熱狂的に経験するこのカオスに対する、正しい、決定的で実効的な解決を探し求めているのです。

ロシア人は、**極めて充実した中身**をもち、**強さと情熱**を顕わにしながらその中身を生涯抱き続け、そして**満足のいく表情豊かな**、つまり**芸術的に完成された形式**を探し求め、それが見つかるまでは落ち着くことがありません。

この中身は多くの場合特に宗教的であります。それは第一に、カオスと深淵の問題は**精神の究極的問題**であるからで、第二に、生きた心からの思索の人々や民族はこれらの問題を立てたり解決したりする際に、理性に頼ったりあるい

は理性を超えた難解な思考体系に頼ったりしないからです。

ロシア人はすべてを深く突き止めるという特質を持っています。これらの究極的な問題を自らに課し、それに取り組み、心による思索を通過させながら、自分自身に完全なる形式を要求するのです。

だからこそ、ロシアの芸術とはまずもって感情の芸術であり、だからこそロシア人にとって芸術とは宗教と切り離せないものであり、宗教性もまた（教会の礼拝や歌唱、十字行<sup>2</sup>や聖像画において）芸術的な形式を要求するのです。

だからこそ、ロシアの芸術家もその芸術においてあれほど表情豊かなのです。そしてそれは単に自分の内面世界を表現し、単に自分の主観的、抒情的な心情の吐露に関わっているからではありません（それは感傷主義と同様にロシアの芸術家にとって危険なものとなるでしょう）。そうではなく、ロシアの芸術家は芸術、つまり建築においても演劇においても、ましてや音楽においても、抽象的あるいは形式的な構成の構築に（ほとんど）けっして頼ることがないからなのです。

ロシア人にとってはいかなるモダニズムも無縁です。モダニズムはロシア人の精神的行為に応えてはくれません。それは輸入品であり、伝染病であり、それに罹って苦しんでいるのが、例えばストラヴィンスキーやプロコフィエフなのです。それはたとえ明らかにロシアから輸出されたものであったとしても、輸入品なのです。

ロシア人は音楽を構築するということがありません。もっとも、モスクワの大家セルゲイ・タネーエフ<sup>3</sup>の（厳格対位法をもつ）記念碑的な作品がはっきりと示しているように、できないわけではありませんが。ロシア人は音楽の中で生きているのです。音楽はロシア人のもとへ、その人の精神の中からやってくるのです。旋律は愛し苦しむ心から、和声は独立した個性（音楽の言葉で言

<sup>2</sup> 正教会で奉神礼として聖堂の周りで行われる行列、行進のことで、神の民の集まりである教会が天国に向かって行進していることを表す。

<sup>3</sup> タネーエフはメトネルのほぼ唯一と言っていい作曲の師。略歴は「同時代人の見たニコライ・メトネル(4)」脚注4を参照。

えば、声部と主題)の生きた絡み合いや融合から、リズムは展開する主題の生きた合則的なアクセント(意志のアクセント、思考のアクセント、踊りのアクセント)から、というようにです。

ですから、例えばハンスリックの音楽教義のようなものはロシアでは現れようがなく、アンプロスの教義はロシアでは自明のものとして受け容れられることでしょう<sup>1</sup>。

ロシアの芸術、この場合ロシアの音楽ですが、それによって創造された本格的で重要なものすべてが、民族的な独自性と志向の精神の中で生まれています。

極めて繊細で無限の対位法の構造をもつポロディンの弦楽四重奏曲第2番の「ノクターン」を聴けば、その技法が心で温められたものであり、しかも芸術的な基準をクリアし、未来にとっても意義があるという感覚をつねに受けるでしょうし、そして一瞬たりともこれらすべてが抽象的で無意味なものに見えることはないでしょう。

ロシア人においては、芸術的形式は内容から発展します。だからこそプーシキンの詩のあの彫琢されたカメオ様式、あの簡潔にして高尚な、抒情詩的な彫り模様が生まれたのです。だからこそドストエフスキーのあの不安を掻き立てるカオスの様式が生まれたのです。

だからこそ(作品を皆さんにお見せしました)18世紀のロシアの天才彫塑家フェドート・シュービン<sup>4</sup>の完璧なる精神的優雅さと、そしてそれに劣らず天才的な(20世紀の)彫刻家ゴルブキナ<sup>5</sup>の様式の強力な、驚くほど凄まじい力とエネルギーが生まれたのです。

すべてがこのような感じですよ。ロシアの文化と芸術のあらゆる分野がそのようなのです。

<sup>4</sup> フェドート・イヴァノヴィチ・シュービン(Федот Иванович Шубин)(1740-1805)は、エカテリーナ2世の胸像などで有名なロシアの彫刻家。

<sup>5</sup> アンナ・セミョーノヴナ・ゴルブキナ(Анна Семёновна Голубкина)(1864-1927)は、カール・マルクスの彫像などで有名なロシアの彫刻家。

この特異性の方向の中で、そしてこの創作行為の構造と伝統の中でニコライ・メトネルの音楽芸術は回っているのです。

メトネルは1880年にモスクワで生まれました。指揮者、ピアニストとして世界的に名声を博したヴァシーリー・サフォーノフ<sup>6</sup>の弟子で、1900年にモスクワ音楽院を金メダルで卒業しました。作曲を始めたのは16歳ごろからで、最初の曲が出版されたのは1902年のことでした。1907年から1908年までと、その後1915年から1921年までモスクワ音楽院の教授として自分のピアノクラスをもっていました。

メトネルは独立心に富み、きわめて誠実で信仰心に篤い人だったため、ソビエト権力が押しつける階級闘争の概念をもつマルクス主義政党の音楽の方針を受け入れることができず、4年間ひもじい生活をしたのちロシアを去ります。それは1921年のことでした。それ以来メトネルは西側に暮らし、1935年からはイギリスに住んでいます。ピアニストとしてヨーロッパのほぼ全土を回り、アメリカ合衆国で2度のコンサート・ツアーを行いました。メトネルの芸術がロシアでどう評価されているかについては、次の事実が示しています。1927年にロシアの音楽院にロシア公演に招待され、メトネルはペテルブルク、モスクワ、ハリコフ、キエフ、オデッサで演奏したのですが、どこに行こうとも駅ではどこでも教授と学生たちが全員で熱烈に出迎えてくれました。

グラスノフ教授<sup>7</sup>は自身が偉大な作曲家、指揮者であり、ペテルブルク音楽院の院長でしたが、メトネルがコンサートホールのステージに出る前に聴衆に向かって次のような言葉で語りかけました：「皆さん、今皆さんは幸運にも現代の最も偉大な作曲家をお迎えし、そして聴くことができるのです」と。

<sup>6</sup> 「同時代人の見たニコライ・メトネル(5)」脚注40を参照。

<sup>7</sup> 「同時代人の見たニコライ・メトネル(3)」脚注8を参照。

全世界的に有名なあのラフマニノフは、新聞にメトネルの写真が載るときに「現代の最も高名な作曲家」というキャプションがつくように、動いてあげました。

ロンドンの音楽院はメトネルを審査員に選び、すべての音楽の公開討論の審査でしばしば唯一の絶対的権威をもっていました。(ここで新聞の論評をいちいち読みあげるのはやめましょう)

しかしメトネルは演奏よりも作曲の方に力を入れていました。つい最近になってやっと His Master's Voice<sup>11</sup> のレコードに録音するよう説得され、いましがたロンドンからスイスのわれわれのところに最初の3枚、ベートーヴェンの「熱情ソナタ」が送られてきたばかりです。残りは後で届きます。

3

皆さん。

これからすぐにメトネルの音楽芸術へと話を移しますが、ここでわたしは称賛も非難もするつもりはありません。ただ描写するだけです。わたしはただこの音楽の特質を皆さんに提示して、この音楽が聴き手に差し出す期待あるいは要求を示し、そしてそれによってその音楽の領域、その音楽の旋律と和声の世界へと入っていくのを容易にしたいのです。

メトネルの特異性はまず、メトネルが作曲に際して自分の内的な精神的経験に従い、すべてにおいて完全にそれを信頼しているということにあります。

この内的な精神的経験は、その内容は人類共通のものであり、われわれの誰に対しても開かれています。それをメトネルはロシア人特有の民族的なやり方、つまり並はずれた力と表現力で体験するのです。

この経験の内容はメトネルにとっては音楽の主題として現れるわけですが、メトネルがもつ固い信念によれば、それは客観的な本質をもち、そして独自の法則と運命を豊富に与えられており、作曲家は単にまじめに注意深くそれらに耳を傾けるだけでいいのです。メトネルのインスピレーションとはまさに、思

索しながら耳を傾けることであり、主題に対するある種の創造的な服従であり、主題の展開への志向なのです。

メトネルはこの意味において**プラトンの伝統**に従う芸術家の一人だと言えます。違いがあるとすれば、プラトンは哲学者なので、思念によって洞察される思考には客観性があり、主題はその創作者に対して異なる形式をとって現れると信じていたことです。

愛の抒情詩人であるペルシアの詩人ハーフェズ<sup>8</sup>はこう警告しています。「詩人よ、お前の歌が自分の胸から流れ出てくると信じてはならない。違うのだ、お前が口にする愛の魔法の公式は、太古の昔から天国のユリやバラに描かれているのだ」と。

同様の詩的信条を、繊細で優雅なロシア詩人アレクセイ・トルストイ<sup>9</sup>もほとんど基本的な美的形式によって定式化しています。

これらの詩人は、ひらめきの内容が、完成された完璧な状態でまるで一種の生き物が完全に広がるようにして自分のもとにやってくるのです。そしてそれはけっして幻影や幻想なんてものではない。それは洞察の、つまり創作活動の**プラトンの方法**なのです。

この方法は主観的な恣意を排除します。ここで何か構成したり、発明したり、思いついたりすることができるなどということは問題にもなりません。音楽の主題は旋律に関しても和声に関してもリズムに関しても明瞭なイメージであり、それは存在感をもち、出口とその後の発展を要求するのです。

作曲家はただその主題を、当然ながら、内的な音感によって感じとり、予見的に洞察し、そしてその展開を追っていけばいいだけなのです。

主題はすでに芸術のあらゆる要素を含んでいます。作曲家はその出現の言わ

<sup>8</sup> フワージャ・シャムスディーン・ムハンマド・イブン・ムハンマド・ハーフェズ・シーラーズィー (Hafez Shirazi) (1325-1389) (生年は1326年、没年は1390年という説もある) は、ペルシア語圏で今でも聖なる存在とされる詩人。

<sup>9</sup> アレクセイ・コンスタンチノヴィチ・トルストイ (Алексей Константинович Толстой) (1817-1875) は、ロシアの作家、詩人、劇作家。多才な作家だが、自然や愛を主題とする抒情詩人として最もよく知られている。



ば内的な目撃者であり、今や自分の全能力と行為をもってして、主題そしてその実現、その意志、その運命の**従順なる道具**とならなければなりません。

もしそれがうまくいけば、作曲家は自分の仕事を終え、それを聴き手の判断に委ねる権利をもちますが、おかしなことに、うまくいった場合、聴き手には、**出来事が起こった**、つまり客観的な**現実が音楽的に現れた**という印象が生じるのです。

こうしてわれわれの前には、独自の、本質的にまとまっていて、均整がとれ、客観的に響き、広範囲に独立して生きる Corpus musicale〔音楽作品〕ができあがり、それは聴き手に身をゆだね、旋律の豊かな音を聴き手に贈ります。それを通して、またそれとともに、**精神的問題の絡み合ったもの**をも贈り、そこから主題がリズムの振幅の中で鳴りだしながら現れてくるのです。

これらの精神的問題、全人類によって経験されるこれらの苦難は、主題が展開するにつれて和らぎ、解放され、変容し、自分の形式を見出すようになっていきます。

芸術家はこの世で世界と共に苦しんできたのですが、それはその苦しみの本質を音楽形式で表し、主題として取りあげ、その主題の精神的な蓄積を自ら引き受け、終わりまで、明るい結末までそれを携えていくためなのです。基本的にそれこそが音楽的な洞察であり、それは解放と変容への強力な蓄積を内に秘め、音楽への道を敷くのです。

ここにメトネルの特異性があります。メトネルは主題を洞察し、それに身をゆだねるのですが、それは主題自らが自分自身と、そして運命によって結びつけられた他の主題と闘争するためであり、そうして新しい和声によって豊かになり、転調、みずみずしいリズム、あるいは場合によっては新しい調性を獲得し、独り立ちし、闘い、あるいはときには混乱したり、舞い上がったたり、反抗したり、疲れはてたり、あるいはときには不平を言ったり、呪ったりしながら、それによって**勝利的な救いと変容のフィナーレ**へと急いで向かうためなのであります。

完全に結晶化するまで主題を抱懐し、その後**独立した客観的な音楽作品**として見ようとするこの方法は、後々まで続く結果をはらんでいます。

作者はたいてい、主題（あるいは互いに結び付けられた主題群）がすでに一種の生きた個性として存在し、志向や運命をもち、充実し、非常に緊張し、ダイナミックに放電せんとするときに作曲を始めるものです。この**ダイナミックな放電**こそが、音楽作品——ソナタ、協奏曲、即興曲、舞曲、おとぎ話あるいは、構成の性格に応じた他のどんな作品でも——の基盤にほかなりません。

**主題**は、ドラマや小説、おとぎ話における**主人公**に対応し、個の運命の重荷を背負い、その生は今やさらに、しかし**音楽的な面**において発展していかなければなりません。

もしそれが二つの**相互に関連する主題**であり、その**関連の対照性**を開陳しなければならぬとしたら、それはソナタあるいはソナタ形式の協奏曲でしょう<sup>10</sup>。主題が一つしかない場合、そこからは生き生きとした絵画、おとぎ話、舞曲などが生まれ得ます。もしそれが言葉と結びつけば、歌やロマンスが生まれます。こうして生まれているのがメトネルの音楽作品です。現在のところ出版されている曲がだいたい55、そして手稿の段階のものが10から20あります。そのうち、ピアノソナタが16曲<sup>11</sup>、ヴァイオリンソナタが3曲、ピアノ協奏曲が3曲、おとぎ話が34曲、即興曲が6曲、舞曲が12曲、ディテュランボスと讃歌が6曲、歌曲とロマンスが100曲以上、そしてほかにヴァイオリンとピアノのための多くの曲が存在します。

<sup>10</sup> ソナタ形式は通常二つの主題をもち、その主題は互に関連しつつも対照的な性格を持つことが多い。

<sup>11</sup> 実際には出版されたメトネルのピアノソナタは14曲である。

しかしながら、ここで主題がドラマや小説やおとぎ話の主人公のようなもの  
だと言ったところで、それは「メフィスト・ワルツ」や「エグモント」、「パオ  
ロとフランチェスカ」、「ロメオとジュリエット」のようないわゆる「標題音  
楽」のことを話しているということにはけっしてなりません。

メトネルの主題は、客観的でしかし純粹に音楽的な形象です。それはそれぞ  
れ運命をもった個性ですが、しかしけっして仕事や行為をもった人間的な個性  
ではありません。それはまったく別な何かなのです。主題はそれぞれ精神的な  
「具体的な存在」で、音楽的に生きられ、音楽の形象の中で伝えられるもので  
す。その精神的な本質の世界は非常に豊かで、非常に深く、ときにまったく夢  
のようでもあります。それは人間の心の中身が豊かであるのと同じくらい豊か  
で、そこには疑問、憂愁、悲哀、悪態、反抗、愛、慰め、夢想、感謝、優雅  
さ、喜び、不眠、脅威、世界苦といった主題があります。またその世界は本物  
の哲学者の内的体験、信仰する精神の祈りと同じくらい深く、そこには祈り、  
悔恨、涙、創造的労働、信仰、希望、悲劇的愛、哀願、浄化といった主題があ  
ります。またまったく客観的な主題——カオス、深淵、地獄、啓示、慈悲、慎  
み、予見、不死、天使的なるものと悪魔的なるもの——もあります。さらに  
まったく単純な主題——花、春、朝、昼と夜、黄昏、風——もあります。踊り  
の主題——優美な舞曲、森の舞曲、祭りの舞曲、歓喜の舞曲、波の舞曲、花の  
舞曲、酒神賛美の舞曲——もあります。そしてまったく空想的なもの——ルサ  
ルカ<sup>12</sup>、妖精、森の精やほかの妖怪——などもあります。

わたしはたった今、これは精神的な創作物の世界であると申し上げました  
が、ここで付け加えましょう。それはロマンティックな世界であり、哲学的に  
考え抜かれ、宗教的に音楽的に洞察された世界なのです。

---

<sup>12</sup> ルサルカとは、スラブの民間伝説上の水の精。

この世界は——花から不平に至るまで、春から喜びに至るまで、黄昏から発見に至るまで——わたしたちすべてにとってなじみのあるものです。しかしこれだけの量で、しかも哲学的、宗教的、音楽的な意味においてこの世界に携わる人は稀でしょう。

メトネルはこれを哲学的に行うのですが、しかし何か抽象的な理論を理性的に考え出すという意味ではありません。メトネルは本質の洞察によって生きているのであり、哲学者とは（植物学者であろうと、天文学者であろうと、画家であろうと、ピアニストであろうと）まさに物事の本質に従う人のことを言います。だからこそメトネルは本質的な音楽を作るのです。

メトネルはこれを宗教的な意味において行いますが、それは教会音楽を書いたりあるいは教義に携わっているからではありません。かつてゴーグリがプーシキンについて言ったように、メトネルは「あらゆる高尚な対象を、抒情性の最高の源泉である神との正当なる関わりのおかげで」洞察するのであり、「あらゆるものから、神のすべての創造物の中にあるあの詩的な火のスパークを散らすのです」。

しかしメトネルは本物の作曲家として、音の芸術家として、そして洞察の対象についてのみ歌い、すでに歌ったものについては語りたがらない音楽家として、それを行うのです。そして、具体的に目に見えるような標題音楽的なものはけって作りません。作品のタイトル（「牧歌」、「悲劇からの断章」、「讃歌」、「プリマヴェーラ（春）」）や、楽譜の中に作曲家自身が楽想の指示を与えているところ（dolce [甘美に]、tenebroso [暗く、神秘的に]、divoto [厳粛に、敬虔に]、odoroso [芳しく]、appassionato [熱情的に]、con disperazione [絶望的に]、con timidezza [おどおどとして]、con humore [ユーモアをもって]、con ira [怒りをもって]、あるいはscherzo [諧謔的に]、infernale [悪魔的に、地獄のように]、sonata tragica, idyllica, epica, minacciosa [悲劇的ソナタ、牧歌的ソナタ、叙事詩的ソナタ、威嚇的ソナタ])の中に主題の精神的内容の一般的な意味が顔をのぞかせるだけです。もし靈感に恵まれた聴き手がその内容を正しく言い当てたり、表現することがで

できれば、メトネルの輝く目は幸福の火花がきらめくか、あるいは簡単に「そうそう、もちろん」と言うことでしょうか。

メトネルの芸術はまったく非合理的で、まったくもって音楽そのものなのですが、それでもやはりそれは哲学的な芸術です。そして哲学的でありながら、それでもロマンティックであり、ロマンティックでありながら完全に宗教的です。そもそもロシア芸術——詩や絵画、彫刻、建築、演劇——の特性はそこにあるのです。

それがメトネルというものです。メトネルは精神的な内容を自由に（非教条主義的で非合理的に）洞察することで生きており、それはプーシキンが行い、それを目指していたのと同様です。プーシキンは精神的内容によって生き、それを洞察し、詩的に表現しようとしていました。メトネルは精神的内容によって生き、それを洞察し、それに音楽の言葉で語らせようとしています。

それによってメトネルは自由に洞察するロマン主義者なのです。メトネルの洞察は、ロシア人らしく心から発し、それは想像の限界を知りません。物事の本質について絶えず問いかけますが、それはプーシキンがそうであったように、神の世界へとその本質を引き出してくるためなのです。

心のどこか奥深くでメトネルはこう信じているのでしょうか。すべてはひっそりと歌っており、もし大声でそして音楽的に歌いだせれば、すべては幸福になるのだと。かつてアイヒェンドルフ<sup>13</sup>が次のように表現したのと同じです。

物事は眠っており　ただ呼び声を待っている  
物事それぞれには歌が閉じ込められている  
世界は歌い　ただ秘めた言葉を  
見つければいい

---

<sup>13</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に属する小説家、詩人。

すでに申し上げたとおり、これは普通の意味での「標題音楽」ではありません。しかし、その精神的な内容においてそれはまったくはっきりとした中身をもっている、言い換えると、問題を立ててそれを解決するのです。

その主題は、どのようなものであれ生きた創造物であり、自身の本質について、自身の精神的な苦悩、探求、闘いについて歌い、運命によってそこに込められた中身を放電させるのです。

どの主題も、精神的・音楽的な有機体であり、だからこそ主題はその本質を有機的に開示します。そこからメトネルの作品の形式が生まれてくるのです。

この形式はつねに存在します。なぜならメトネルの作品はすべて有機体だからです。アラベスクであろうと、ソナタであろうと、舞曲であろうと、讃歌であろうと、あるいは協奏曲であろうと、その形式はつねに彫琢されています。そこではすべてが不可欠であり、すべてに根拠があります。しかも、それは理論の教科書の図式によってではなく、その（一つあるいは複数の）主題の精神的な中身によって根拠づけられているのです。主要主題を聴き、心で正しくそれを感じ取る人にとっては、残りのすべてが運命の必然のように展開するのです。

メトネルの作品には恣意も、図式性も、興奮作用も、奇行も、無駄話もありません。13度音程による嬌態<sup>14</sup>もありません。そして何より重要なのは、無調あるいは多調による苦痛がないことです。その代わり、これほどの幻想とユーモア、リズムの旋風が見られる作曲家は稀です。

<sup>14</sup> おそらく「13の和音」を指しているのだろう。一般に、根音の上に3度間隔で2つ音を重ねたものを「三和音」、さらに3度上に音を重ねたものを「四和音」また「7の和音」と言い、さらに3度上に音を重ねたものを「五和音」または「9の和音」と言う。メトネルは「現代音楽」を批判した著書「ミューズと流行」において、この「9の和音」までを認め、その上にさらに音を積み上げた「11の和音」、「13の和音」を、「三和音」に戻ることができないとして否定している（*H.K. Метнер, Музыка и мода*, с. 30—34を参照）。

同時代人の見たニコライ・メトネル(9) (高橋健一郎)

作曲家としてメトネルはきわめて正直で、自分自身、聴き手そして特に自分の主題に対して誠実です。

メトネルは主題を生かし、花咲かせ、荒れ狂わせ、悲しませ、罵らせ、変容させ、喜ばせ、そして最後にはたいてい勝ち誇った響きで終わらせます。(今日お聴きいただく)『悲劇的ソナタ』[op.39-5]のように、挑戦をたたきつけるような、出口のない絶望に主題が貫かれているのは稀なケースです。

そのほかの点で、メトネルの作品とその楽譜においては、すべてが非の打ちどころがなく、すべてが**芸術的に不可欠**であり、すべてに**確実な根拠**があります。あらゆる転調が妥当なものであり、鋭い聴き手であればこの巧みな転調を心から楽しむことができるでしょう。あなたは空間を(舞曲の中で)動き回り、そうかと思うと突然心の状態が変わり(あなたの悲しみが慰めを見出し)、また急に第二主題が対位法のように飛び込んできて、急にあなたは存在のほかの領域へと(闇、暗黒、虚無へと)移っていくのです。

偶然性などまったくなく、偶然の**レガート**も一つもありません。もし**ナチュラル**が現れたとしたら、それがたとえ伴奏の声部であっても、主題的に、精神的に偶然ではないことは疑うべくもありません。

メトネルには「騎士の行進」という謎めいた副題のついたおとぎ話(作品14 [-2])があります。メトネルはそれをレコードに録音し、ロンドンのラジオ(Welle London)で演奏しました。対位法の部分に関して言うと、それはメトネルの作品の中で最も複雑なものの一つですが、しかし聴き手にとってはその書法はきわめて明瞭です。

あるとき知人がメトネルに、何のために誰のためにそんなに複雑な対位法を書くのかと尋ねたことがあります。メトネルは少し困惑しながら微笑んでこう言いました。けっして**自分自身でそれをやっている**のではない、**主題がそう要求するのだ**と。この「騎士の行進」でも、乾いたスタッカートによって声部の多数のギャロップが、到達し得ない目的地に向かって動いていき、リズムカルに脈動する運命の悲劇的な球となり、再びむなしく再現部へと移っていきま

それによってこの非常に複雑な対位法は芸術的に根柢づけられ、歌や愛を欠いた第一主題においてなくてはならないものとなります。というのは、騎士たちは愛を欠いたまま運試しをし、悪い運命に襲われるのですから。

## 7

ここに音におけるメトネルの洞察の特異性があります。メトネルの音楽を聴き、その形式や内容を理解するときにそれを忘れてはなりません。

これを理解する際になにか困難が生じることがあったとしても、問題は作曲家ではなく、むしろ聴き手にあります。メトネルは作曲家として聴き手に主題と作品全体を開示するためにできるかぎりのことを行い、もてる力とエネルギーを注ぎ、骨身を惜しまずすべてをさらけ出すのです。特にメトネルが演奏するとき、そしてその比類のないタッチ、リズム、テンペラメントによってピアノから最高度の緊張感ある柔和な音を引き出すときに、それは見てとれます。

よく言われるように、メトネルの音楽を理解できない聴き手、正確には芸術的にそれを認めない聴き手については、その人が自分の力を惜しみ、節約しているのだと言えるでしょう。

というのも現代の聴き手は、コンサートホールにいるときに、しばしば聴いている対象に自分の心、想像、魂、注意を注ごうとせず、没頭もせず、興奮したり、関わろうともせず、もっと軽い芸術を望んでいるからなのです。あるいは感情や想像力を惜しんで、心をすべて開くことをすっかり忘れてしまっているからなのです。そうならば、メトネルを理解することはできません。そしてそれも正しくありません。メトネルは余計なものにはなにも要求しておらず、ただ必要なものだけを求めているのですから。

内容に関して言えば、メトネルはロマン派であり、だから心と想像力がロマンティックに熱烈に関与することを求めるのです。そこは無限の自由が支配しているからです。しかしながら、形式に関して言えば、メトネルは古典派であ



り、だから芸術的に不可欠なもののみを与えるということ、そして受け手たる芸術家は自らの内容のもつ力をむだに浪費したりしないということを保証するのです。なぜならばそこは内容によって厳密に規定された必然性が支配しているからです。

古典派としてのメトネルにはつねに洗練された完璧な形式があります。それは古びた図式でも、一般的な決まり文句でも、伝統に縛られた死んだ形式でもなく、有機的に分節された構成という意味であり、芸術的にすでに確立しているながら、しかし申し分のない構成様式を要求するものです。

しかしながら、主題に対して従順である芸術家としてのメトネルは、自分のそれまでの作曲のジャンルのみにとどまると請け合うことはできません。未来の主題は、独立しているのです。

それでもメトネルは基本的に三つのお気に入りの音楽形式、ソナタとおとぎ話と歌曲を堅持しています（そして即興曲、スケルツォ、エチュード、カプリース、プレリュード、楽興の時、アラベスク、ディテュランボス、讃歌、小説、セレナード、抒情的モチーフ、葬送行進曲、協奏曲、舞曲、カンツォーナ、思索、エレジーなどもありますが、ここではまだ触れずにおきます）。その三つの形式についてのみこれからお話ししましょう。

8

メトネルのソナタは（だいたい19あります）、特に第1楽章において伝統の規範に忠実です。たいてい二つの相互に関連しながら対照的な主題があり、それらの提示部、展開部、再現部、コーダという構成です。

しかしそのソナタのテクスチャを詳しく見ると、存在のまったく新しい音楽形式に気づくでしょう。

どのソナタも——単一楽章か4楽章構成かは重要ではありません——有機的にまとまった統一体です。精神的・音楽的な問題はつねに一つのまとまりであり、それはちょうど例えばベートーヴェンの『熱情ソナタ』やショパンの『葬

送ソナタ』変口短調におけるのとだいたい同じです。ソナタの諸楽章はばらばらの意想を重ねてできているのではなく、一つの流れの中で抵抗しあいながら漂い出てくるものなのです。

主題は、出会って互いに影響を与え合う主人公たちに似ており、簡単にモデル化されます。自分の形式を刷新し、もともと与えられた調性、和声、リズムを互いに交換します。互いに押し合い、弱らせ、切り刻んだりすることもあります。しかし互いに慰めたり、変容させたり、明るくさせたり、また勝利の手助けをしたりもします。なぜならそれらは、互いの対位法、リズム、転調によって、また第三、第四の副次的な主題を引きこむことによって得られる創造的共同体だからです。

再現部は、主題の最初のイメージをそのまま文字どおりに反復するものではありません。別のイメージがそれらに与える影響はけっして無用なものではないのです。なぜならそれは共通の運命によって結びつけられた二つの生きた本質の創造的な邂逅だからです。

ソナタの第2、第3、第4楽章は第1楽章の未解決の闘争から生じます。

メトネルのソナタは長編小説、ドラマ、悲劇、牧歌、叙事詩的な語りが楽譜に書きとめられたものです。それはピアノで演奏可能であり、もし必要とあれば、説明を加えるべきものです。しかし、偏見のない幸運な聴き手であればすべてを簡単に把握することでしょう。

## 9

メトネルのおとぎ話は、メトネル自身によって発見された形式の一つであり、はっきりそれとわかる形式です。

メトネルが「おとぎ話」という語を使っても、グリム兄弟やハウフ、アンデルセンその他の魔法昔話などを思い浮かべるべきではありません。

ドイツ語の Märchen という語は「サーガ」「物語」を意味する Märe が語源ですが、ロシア語の сказка という語は何かについて示したり証明したりす

る単純な語りを意味し、何か「具体的な存在」の一種の記述を意味します。そしてそのように理解したほうが正しく、正確なのです。

メトネルの「おとぎ話」とは、自分の中から歌い、そして自分自身について歌う精神的な具体的な存在を素朴に正確に表情豊かに記述したもの——このように言うのが妥当でしょう。音楽のおとぎ話は、内容の選択が完全に自由であり、そのことに限度はありません。おとぎ話は即興曲や幻想曲のようなものであり、最も自由で、最も柔軟な形式なのです。

メトネルは、タイトルには「ソナタ」という語が含まれていなくとも、非常に貴重な、非常に巧みな単一楽章ソナタの形式をもつおとぎ話を作曲しています。そのほかに『おとぎ話ソナタ』(op.25-1)という名前のソナタもあります。

メトネルのソナタは人生のあらゆる内容も表現します。メトネルによって描かれた「具体的な存在」は単に自然現象である場合もあれば、あるいは精神的な魂の状態の反映であることもあります。

メトネルには 《allegretto vivo, odoroso》〔やや快速に活き活きと、芳しく〕と表示されたおとぎ話 (op.9-3) がありますが、多声的な絶妙な和声のなかで、花の全音階的コラールが芳しく軽やかに、簡素で可憐なる旋律を歌い、その後、小川が音を立てて流れ、再び色とりどりの草原の晴れがましい歌となって、そしておとぎ話は終わります。

今日ここで皆さんには「春」と「森」のおとぎ話をお聴きいただきます<sup>15</sup>。そしてもう一つ《pesante, minaccioso》〔荘厳に、威嚇的に〕と表示されたおとぎ話 (op.20-2) もお聴きいただきます。半音階による重苦しく悲しげな不安が、どんどん増大し、強くなり、ますます凝縮され、圧縮されていきます。

メトネルには、不思議な家の精や悪なる亡霊、森の精についてのおとぎ話も

<sup>15</sup>「春のおとぎ話」と「森のおとぎ話」は、本稿の第2講において取り上げられるおとぎ話 op.39-3「プリマヴェーラ」と op.26-1を指している。

あり、その習性やジャンプの仕方、あるいはそれらが出てきたり消えたりする様子を描いているのですが、そのすべては和声とリズムによるユーモアで表現されているため、思わずつられて笑ってしまうでしょう。

もう一つだけ申し上げます。メトネルのおとぎ話は部分的に語りの形式を持っています。つまり、まるで眼前にミンネジンガーやラブソドス<sup>16</sup>がいて、そのレチタティーヴォのように流れてくるのです。また部分的には表情豊かな生き生きとした自然もあります。つまり、出来事すべてをまるで見たり聞いたりしているようなのです。例えば、ギャロップのけたたましいテンポで向う見ずに跳躍するだけのまったく物語らしからぬおとぎ話 (op.26-2) においても、あるいは《allegretto tenebroso》[「やや快速に、暗く神秘的に」] で恐ろしげな妖怪が出てきながら、なにごともしなかつたかのように優美な舞曲が始まるおとぎ話 (op.34-3) においてもそうです。

また、もう一つおとぎ話があり、そこでは敬虔で情熱的な序奏の後に古代の秘蹟のコラールが聴こえてきます。それはとても簡素な旋律ですが、同時に充実し、感動的です。行進が終わり、消え、それに対して二つの懐疑的で疑い深いバスが激しく否定的に鳴ります。しかし、次第にそれらもリズムの高揚の中に飲み込まれ、音楽的雰囲気の中でこだまのように響きます。そしてそれに捕えられた声部はそれに合わせて揺れ始め、そして新しい行進の出現に際してそれらの歌は転調とリズム、対位法において豊かになっていき、そして飛翔するのです。敬虔なる序奏がもう一度鳴りますが、しかしすでに勝ち誇ったコーダとして響き、おとぎ話は畏敬の反響で終わります。

これらすべての描写は、ただ一例としてお話ししました。

<sup>16</sup> ミンネジンガー (あるいはミンネゼンガー) とはドイツ中世の宮廷騎士文学の恋愛詩人のこと。ラブソドスは古代ギリシャの吟遊詩人。

メトネルの歌曲に関して言えば、それ自体表情豊かな深い言葉で語っています。多くの場合、それは物事の精神的本質を豊かな抒情的な旋律によって洞察するもの（今回は名づけられ、言葉によって表されたもの）です。

歌はたいてい最初から最後の瞬間に至るまでまったく統一されていて、朗誦的に惹きつけるラインと抒情的に魅了するラインとを同時に引きます。

和声は歌の絵画的な要素を形成し、リズムは細部まで歌詞やその芸術的内容と深く結び付けられています。

多くの歌曲は魅惑的な力を持っています。例えば、プーシキンの詩につけられた悲劇的な『呪文』〔op.29-7〕（恋をした孤独な声が夜中に月明かりの下、亡くなった恋人が自分のところに、たとえ影でも亡霊でもいいから出てきてほしいと呪文を唱える）という歌曲があります。詩の中では恋人が実際に出てくるのか否かは語られません。それは音楽による伴奏の中で語られるのです。モスクワの大コンサートホールでメトネル自身の伴奏によって非常に才能豊かな声楽家がこの歌曲を演奏しましたが、聴衆は強い衝撃を受け、席から立ち上がり、自分でも気づかないまま、立って曲の最後まで聴いたのでした<sup>17</sup>。

この曲のフィナーレが長調（具体的にはハ長調）で終わるというのは特筆に値します。というのは、メトネルは非常に数少ない偉大なる古典の作曲家たちと同様に、本当の変容をもたらす勝利につながる本当の悲劇とは、悲しげな短調ではなく、前向きな救いの長調を要求するものだということを知っているからなのです。ついでながら、これはメトネル作品の秘儀的な側面です。

これが、わたしがこの素晴らしいロシアの作曲家の芸術について述べたかつ

---

<sup>17</sup> イリインはこの曲とその演奏について「メトネルの音楽について」という論考の中でもさらに詳しく触れている。「同時代人の見たニコライ・メトネル(6)」/『文化と言語』第69号、267-270頁を参照のこと。

たこと、そして実際に述べることのできたもののだいたいのあらましです。

わたしはメトネルのことを予見者と呼んでいます。なぜなら、メトネルは眼前にある音楽的内容を幻影として受け取り、そして幻影としてそれをわたしたちに授けてくれるからです。幻影と言っても、幽霊とか幻という意味ではありません。メトネルが主題として受け取るものは、精神的な現実であり、それは旋律のイメージをまとってメトネルのもとに現れ、メトネルはそれをはっきりと感じ取り、聴き取り、まずそれに生を与え、それから他者に贈るのです。メトネルの世界はロマン派的に内容が無限であり、そして古典派的に形式が完全です。

ここでようやく（学者の講師というのは、自分の報告のテーマを聴衆のみなさんにオリジナルによって示すことができ初めて一息つけるものですから）、すばらしい演奏家をお招きし、メトネルの作品をいくつか演奏して下さるようお願いすることにします。

まずは、チューリッヒ出身の音楽家で、メトネルの古くからのご友人で生徒でいらっしゃるレノクス・ビューラー様。

続きましてモスクワ音楽院声楽科元教授で、メトネルと演奏会で共演したこともあり、ロシアのロマンスと歌曲をよくご存知のポリーナ・ドベルト様。

モスクワ出身で、ロシア音楽に通暁し、入賞歴のある演奏家である素晴らしい伴奏者、フセヴォロド・リュチク様。

わたしは、なかなか大変な仕事ですが、演奏される曲に関して1曲ずつ少しコメントを述べさせていただきます。もともと作曲家を書いた形でお聴きいただくために、ロシア語で歌うことにしました。しかし、ドイツ語の訳詞を前もって読み上げることにします。

では、ここで休憩です。

## 第2講

この時間は「おとぎ話」(op.26-3)の演奏から始めます。この曲はへ短調で

書かれ、《Narrante a piacere》〔「自由に語るように」〕と表示されています。これは自分の語りを歌う、語りのおとぎ話です。もろく壊れそうな曲ながら、奇跡的でやや重苦しい出会いについて、素朴に苦しむ心で語りかけるのですが、動揺が非常に大きく、この語り歌は口ごもり、苦勞して言葉を見つけているようです。苦悩と悲しみから逃れる手立てはありません。すべてが絡み合っ  
て抜け出せなくなってしまい、歌は静かで穏やかな嘆きで終わります。

「おとぎ話」(op.20-1)は変口短調で祈り、《Allegro con espressione》〔「快速に、表情豊かに」〕と表示されています。初めの小節から最後の小節に至るまで、これは一つの旋律形式による痛みの祈りのほとぼしりです。旋律を開始するのは一つの声部ですが、ほどなくすぐに二つ目の声部が絡んできて、そこにすぐに三つ目の声部が加わります。そしてすでに plena voce (あらん限りの声で)<sup>18</sup>で始まっている嘆きの祈りは、へ長調で安寧を得ようとしませんが、得られません。慟哭しながら天に昇っていき、ほとんど怒りの maestoso (荘厳に)にまで達し、絶望の叫び声があがり、そこから再び plena voce になって再現部が始まり、深淵のように暗い暗黒の下二点変ろ<sup>19</sup>の前打音に向かっていくのです。

わたしはこのおとぎ話を世界苦のヴィジョンと呼んでいます。

「おとぎ話」(op.20-2)は、今お聴きいただいた作品〔おとぎ話 op.20-1〕と同じ作品番号に入っています。これは精神的な双生児で、互いに結び付き、互いに説明しあうものです。

緊張感をもち、不安げで、すべてのオクターヴの音域でトレモロが入る背景の中で、哀調をおびた秘めた厳しい旋律が生まれますが、それは拘束の恐怖を呼び起こす闇の預言のようです。旋律はほとんど語るも同然です。不幸を予言し、全体的な不幸、世界的な悲しみと苦しみを予言するものなのです。まるで鎖を断ち切って逃げ出した怪物のように、無慈悲で、精神的内容を欠いた自然

<sup>18</sup> メトネル自身は pleno voce と記しているが、これは両者ともイタリア語では普通は a piena voce と書かれるはずである(意味は「あらん限りの声で」)。

<sup>19</sup> 「下二点変ろ」とは普通の88鍵のピアノの下から2番目の音のことである。

そのものの状態で、旋律はもつれ、むせび、さらにもっと複雑な再現部へと移っていき、そしてやはり下二点の〔「ろ」の〕 *tenebroso*〔暗く神秘的に〕で消えます。

1曲目のおとぎ話の世界苦の主題はまさにこの脅威から生まれたものです。

両曲とも1910年前に書かれているので、つまり未来を預言的に見たのです。

次に「春のおとぎ話」(op.39-3)〔「プリマヴェーラ」〕が演奏されます。この曲は変口長調で歌い、作曲家自身による控えめな《*Vivace, con brio*》〔活発に速く、生き活きと〕という表示が付けられています。

雪解けとともに、激しく流れる小川とともに春が歓喜に満ちてほとばしります。その純朴で心に触れる太古からの旋律によって、この曲は激しく魂を打つのです。

夢見心地に、問いかけるようにそしておどおどと *con molto tenerezza*〔非常におどおどと〕で、心に問いかけます。もう目覚めて、喜ぶときではないのか、と。そして自分自身を振り返り、決心がつかずにためらっているのです。

しかし、春はやってきました。春は祝福の祭典を *leggiero e brioso*〔軽やかに、生き活きと〕で始め、もうそれに抗うことはできません。*Appassionato*〔情熱的に〕が *fortissimo*〔非常に強く〕に移行するのです。そうして曲は終わります。

次に *Canzona matinata*〔朝の歌〕(op.39-4)です。朝のセレナードがハ長調で歌います。この曲は涼しきや花の繊細な香り、昇った太陽、希望や幸福について、思索する人の子に教えてあげます。目覚めた愛について非常に簡素に、非常にはっきりと歌ってくれるのです。ここにあるのは清らかな魂。くっきりと見える彼方。そして歌う心。

この2曲は本質的に一つのもので、しかし、春が始めたもの、そして神の素晴らしい朝が与えてくれたものは、力を蓄え迫りくる悲劇をすでに内に秘めています。

しかし、悲劇的なものについてはまだ何もありません。



同時代人の見たニコライ・メトネル(9) (高橋健一郎)

それについて語るの「悲劇的ソナタ」(op.39-5)です。「朝の歌」とは楽譜の中でレガートで結ばれています<sup>20</sup>、突然その応答としてハ長調の *allegro risoluto* (快速に、決然と) になります。

ソナタは単一楽章で、二つの主題をもちます。第一主題は絶望の爆発です。呼び起され、しかし癒されていない不自由で壊れた心が、*appassionato* の波の上を行き場のない闇へと疾走し、その行き場のない状態が勝ち誇っているようです。そしてそこで心を慰め、できるだけ優しく鎮めるために、第二主題の *Canzona matinata* が現れるのです。

しかしその慰めはあいまいで弱々しいもので、結局消えてしまいます。その暗い眼差しをもった悲劇は冷淡で執拗な *basso ostinato* (バツソ・オスティナート (執拗低音)) の形式で勝利し、優しい慰めはその *tenebroso* (暗く神秘的に) にぶつかって、木端微塵になってしまうのです。

再現部では第二主題はもはや出てきません。悲劇が *espressivo pesante* (表情豊かに、重々しく) で光と喜びに対する自分の勝利を祝うのです。

次に「おとぎ話」(op.26-1) ですが、*allegretto frescamente. Giocoso* (やや快速に、生気をもって、愉快に) と表示され、変ホ長調で軽やかなパステル画を描き出します。これは夏の森の中に起こる夢見心地の瞬間であり、そこには酷暑も涼しさもあり、光と陰がもろい透明な布地と、さらにかすかな芳香を作りだすのです。

これは鳥たちが鳴き、思索を旋律にして詩人に託し、詩人を幸福にする瞬間です。詩人の心は高鳴り、悪なる霊たちは消え、神に祝福された自然の至福に場所を譲るのです。それに耳を傾け、それについていけ、と。

もう一つ、すばらしい作品集 (op.51) の中の「おとぎ話」です。これは6つのおとぎ話からなる作品集で、馬鹿のイワンとシンデレラという二人のおとぎ話の主人公という、やや変わったカップルに捧げられた曲集です。

<sup>20</sup>「朝の歌」(op.39-4) の最終音は次の曲「悲劇的ソナタ」に向けてスラーが付けられ、楽譜の最終小節には *Attacca la Sonata tragic* (「悲劇的ソナタ」へ切れ目なく) と書かれている。

その裏にはもちろん絶対的な真実が隠れています。馬鹿のイワンは本当はまったく愚かではなく、優しい心を持っているのですが、しかし思索の心の動きのみに集中しているため、世事に関してはやや不器用だということです。一方のシンデレラは、洗練、優美、美をもつ隠れたプリンセスです。

皆さんにお聞きいただくのは第3曲目のおとぎ話ですが、これは小さなソナタです。最初に出てくるのはほかならぬシンデレラで、*allegretto tranquillo e grazioso* [やや快速に、静かに、優美に] です。洗練の極みです。かわいらしく、華奢なイメージです。

それに続いて *allegro rigore di tempo* [快速に、正確なテンポで] で馬鹿のイワンが駆け込んできます。イワンは不器用ではありますが、しかし誠実で、シンデレラを見て虜になります。ここで対話になります。イワンは彼女のもとを離れずに彼女の支えとなり、道づれとなります。そして対位法。二人の幸せなる関係。あふれんばかりの喜び。コーダの短いアンダンテの中でシンデレラはわたしたちの方をちらりと見て、消え、曲は終わります。

「労働への讃歌」(op.49-1) は、たがいに関連し合う同じ主題をもつ3曲の讃歌(作業前、作業中の鉄敷にて、作業後)の中の1曲で、お聞きいただくのはその第1曲です。

静かにゆったりと、*allegretto molto tranquillo* [やや快速に、非常に静かに] で、これから始まる労働のための魅惑的な全音階的祈りが始まります。祈りは純朴で清らかな魂から流れ出てくるのですが、その魂はまるで、はたして自分が神に求める祝福に値しているのかどうか、そして自分が労働に対して準備ができていいのかという問いに對峙しているかのようです。つまり疑念の問題であり、自己確認の問題なのです。しかし、祈りは終わります。そして今度は祝福と幸福としての労働のための祈りで、その祝福と幸福にふさわしい者とならねばなりません。労働に取り掛かるときは清らかな心をもってしなければならないのです。

現代の人類もこの叡智に耳を傾けてくれればいいのですが。

次は、プーシキンの詩による歌曲「薔薇」[op.29-6] です。この詩はプーシ

同時代人の見たニコライ・メトネル(9) (高橋健一郎)

キンが16歳のときに書いたものです。

わたしたちの薔薇よ  
わたしの友人たちよ どこに行ったの？  
暁の子である  
薔薇は枯れてしまったよ

云わないでおくれ  
若さもこのように枯れるなどと  
云わないでおくれ  
これこそ人生の喜びだなどと

花に向かって云うがいい  
さらばだ 気の毒に と  
そして百合の花を  
指さしておくれ

歌はためらいがちな物悲しいアンダンテの二短調で始まります。枯れた花びらのように悲しげな三度の重音が下降します。三つの調性に転調し、歌は素晴らしいフィナーレにおいて感謝をこめて神の祝福としての生を歌いあげんと、前向きなへ短調<sup>21</sup>へと向かいます。

次にお聴きいただくのは、繊細でつねに愛されてきたロシアの詩人 A. フェート (シェンシン)<sup>22</sup> の詩に基づく「愛の夜の歌」〔op.24-7〕です。

囁き声 かすかな吐息

<sup>21</sup> これは「へ長調」の誤り。

<sup>22</sup> フェートについては「同時代人の見たニコライ・メトネル(6)」脚注15を参照。

夜ウグイスのさえずり  
静まり返った小川の  
銀の色と揺らめき

夜の光 夜の陰  
果てしのない陰  
可愛い顔の  
魔法による変化

おぼろげな雨雲の中の深紅の薔薇  
琥珀の煌き  
そして接吻 そして涙  
暁 そして暁…

ロシア語では詩全体が、静かで心のこもった、まるで通りすがりに投げ捨てられたような、名詞と二つ三つの形容詞からなっています。歌はきわめて優しいパステル画を描き、イントネーションは乏しいものの、魔術的なまでに表情豊かで、とても繊細で芳しいものとなっています。

次はチュッチェフ<sup>23</sup>の詩による「眠れずに」〔op.37-1〕です。

単調に時を打つ時計の音  
重苦しい夜中の物語  
言葉は誰にとっても同じようによそよそしいが  
しかし良心のごとく誰にとっても明瞭なもの

われわれのいったい誰が

---

<sup>23</sup> チュッチェフについては「同時代人の見たニコライ・メトネル(1)」脚注 11 を参照。

同時代人の見たニコライ・メトネル(9) (高橋健一郎)

この世界的な沈黙の中  
時の鈍いうめき声に 預言的な別れの声に  
退屈せずに耳を傾けたらうか

孤独な世界を  
抗し難い「運命」が襲い  
われわれは闘いのなかで 自然全体から  
見放され 自分自身にゆだねられているのだ

そしてわれわれの人生は自分たちの前に  
地の果ての幻影のように存在し  
そしてこの時代とともに 友人たちも一緒に  
薄暗い遠くかなたでかすんでいくのだ

そうしている間に 新しく若い一団が  
太陽の下で輝いた  
そして 友よ われわれ そしてわれわれの時代を  
とっくに忘却の彼方へと沈めてしまったのだ

ほんの時折 哀悼の儀式を  
真夜中に行いながら  
葬儀の金切り声が  
時にわれわれを悼んでくれるのみだ

この泣き歌は変ホ短調です。時の底なしの深淵で、光のない暗がり、詩人とともに神に見放された世界が自分の儚さを嘆いています。そして、まるで永遠なるものから時計台の時を打つ音が聞こえてくるのです。

自然との闘いを自分自身に任されている世代は、敗北を喫し、忘却の波間に

消えていきます。

そして物言わぬ時の声だけが、心を痛めるヴォカリーズでその世代を悼んでくれるのです。しかし、終結部でわたしたちは、すべてを許す明るい変ホ長調の祈りの最後を聴きとります。つまり、これは単に不眠に苦しむ詩人の預言的な心の夜中の亡霊にすぎなかったということなのです。

次はプーシキンの詩による「思い出」〔op.32-2〕です。

この世の人間にとって騒がしい一日がしずまり  
ひっそりとした町の広場に  
ほのぐらい夜の影と 昼間の労働の報酬である眠りとが  
横たわるところ  
そのとき静寂のなかで わたしにとっては  
悩ましくも眠れない幾時間がつづく  
なすこともない夜中 心をかむ蛇が  
わたしの中でますます燃える  
いろいろな夢が煮えたぎり ぐったりと疲れ切った頭では  
重苦しい思索が ありあまるほどひしめくのだ  
思い出は 言葉なくわたしの前に  
その長い巻物をくりひろげる  
そして嫌悪とともに 自分の生涯を読みながら  
わたしはおののき呪い  
いたいたしく泣き言をいい いたいたしく涙を流す  
しかしこの悲しい文言を 洗い流すことはできない

これは悔恨と変容の歌で、へ短調で書かれています。そこには苦悩の痛みがあります。その構成と朗誦性については説明の要はないでしょう。この完璧なる作品においてはどのシンコペーションも必然です。どの旋律線も精神的に根拠があります。繊細な耳をもった聴き手であれば、伴奏が和音の最高音へと急

同時代人の見たニコライ・メトネル(9) (高橋健一郎)

速に向かっていく中の最後の和音においてへ長調に転調しているのに気づくでしょう。これは神の御顔の前で魂がこの悔恨によって清められ、許されるのですが、それはちょうど魂がやはり最後まで懺悔のへ短調の中にとどまっているからにほかなりません。

次はチュツチェフの詩による「灰色の影が溶け合い」<sup>24</sup> [op.24-4] です。

灰色の影が溶け合い

色は褪せ 音は寝入った…

生と動きは ぼんやりとした薄闇の中へと

遠くの騒音の中へと 絶えてしまった…

目に見えない蝶の飛翔が

夜の大気の中に聞こえる…

言うに云われぬ憂愁の時…

すべては私の中にあり そして私はすべての中にある…

静かな薄闇よ 眠たげな薄闇よ

私の魂の奥深くへと入ってくるのだ

静かな 物憂げな 芳しい薄闇よ

すべてを覆い 鎮めてくれ

感覚を 忘我の闇によって

溢れんばかりに満たしてくれ

<sup>24</sup> このテキストではロシア語タイトルが Тени сизые сместились となっており、これは「灰色の影が動いた」という意味だが、チュツチェフの詩は Тени сизые смесились であり、メトネルの歌曲でもその通り歌われているため、本稿では сместились は誤植であると判断し、原詩から訳している。また、詩テキストの第2連目第1行の最後の語はこのテキストでは темный となっているが、原詩では сонный であり、また同じく第2連目の第3行の二つ目の語はこのテキストでは темный となっているが、原詩では томный であり、両者ともメトネルの歌曲においても原詩の通り歌われているため、これも誤植と判断し、原詩から訳している。なお、この歌曲は「黄昏」(Сумерки) というタイトルでも知られる。

破滅を味わわせてくれ

まどろむ世界と溶け合わせてくれ

非常に優しいへ短調で、4/8 - 5/8 - 6/8 - 5/8 - 4/8のように小節ごとに拍子が変わる驚くべきリズムで書かれたこの歌曲は、ぼんやりとした黄昏へと聴き手を浸らせます。これはこっそりと聞こえた世界のため息なのです。これは魔術的な魔法の和声です。その前半の悲しげな部分は静的です。後半部分は動的で、そこでは世界は実際に人間の魂の声を聴き、受け容れ、自分の中に溶かしこみます。これは、黄昏の世界と黄昏の人間の魂のもつれ合った球であり、この解放の幸福は音の力によって自ずから語っているのです。

もう話はやめましょう。

ここで終わりになります。偉大なロシアの音楽家について知っていただくため、できる限りのことをしました。メトネルの作品の深い創作法、詩的な洞察、芸術的な特異性を心に感じていただけたとしたら幸いです。



## 原 注

<sup>1</sup> エドゥアルト・ハンスリック (1825-1904) はオースリアの音楽家、音楽批評家。作曲家や音楽理論家の間に激しい論争を巻き起こした『音楽的に美なるもの』という著作で有名になった。ハンスリックによれば、音楽とは音形式の動きであり、音楽芸術とは他から孤立した特別な自律的な精神活動の領域であり、その評価と説明には、純粋に音楽的なアプローチ以外のアプローチを用いてはならない。ハンスリックはさらにロマン派音楽や、いわゆる「標題音楽」、そしてオペラ音楽を受け容れなかった。

アウグスト・ヴィルヘルム・アンプロス (1816-1876) はオーストリアの音楽学者、作曲家。ハンスリックの論考の基本的な考え方に反論した著書“Die Grenzen der Musik und Poesie”〔『音楽と詩の境界』〕で有名になった。

<sup>11</sup> 文字どおりには「自分の主人の声」という意味で、有名なレコード会社 RCA (“Radio Corporation of America”) のレコードジャケットに書かれていた言葉である。ジャケットには、古式の蓄音器に耳を傾ける犬が描かれている。このマークは1970年にRCAのレコードから消え、現在この会社は最大手ではなくなっている。しかし30-50年代には良質の音楽録音が“His Master’s Voice”で行われており、そこでの録音はクオリティーの高さを示すものと捉えられていた。