

札幌大学総合研究 第2号 (2011年3月)

〈論文〉

ロシア文化史におけるニコライ・メトネルの音楽

高橋 健一郎

〈要旨〉

20世紀初頭のロシアの音楽界にデビューした作曲家ニコライ・メトネル (1880-1951) は、デビュー後すぐに注目を集めるも、その音楽の受容のされ方は決して一様ではなかった。音楽界においてはメトネルの音楽の技法の豊かさ、内省性などが「ドイツ性」や「ロシア性」などの民族性と絡めて論じられることが多く、1920年代にはドイツ性とロシア性の融合という評価が定着し、さらにロシア性に関しては、民謡の直接的な引用ではなく、作品の全体的な構造や精神の面に見出されるようになる。また、メトネルの音楽は20世紀初頭に思想家や象徴主義文学者らにも注目され、彼らにはロシア文化に内在する「カオス」、「自然の猛威」を通過し、それを克服するものとして高く評価された。今後、音楽学的メトネル論と文化学的メトネル論を接続する研究が期待される。

〈キーワード〉

メトネル, ロシア音楽, ロシア文化, 象徴主義

はじめに

音楽の歴史を紐解くと、一人の音楽家の評価が時代によって移り変わるのがけっして珍しくないことがわかる。忘れられていた作曲家にあるとき陽が当たり、その後急速に評価が高まっていくということがこれまで何度も繰り返されてきた。20世紀初頭にスクリャーピン、ラフマニノフと共にロシア音楽界の「三羽鳥」の一員に数えられ、そのラフマニノフから「現代最高の作曲家」(Апетян 1973: 540)と評されながらも、しばらくの間不当に忘れられていたニコライ・カルロヴィチ・メトネルもすでにそのような音楽家の一人に加えていいだろう。その作品は世界のコンクールや演奏会などで取り上げられる機会が近年格段に増え、またメトネルに関する研究も世界的に進んできているのである。

本稿で光を当てたいのは、メトネル作品のロシアにおける受容に関わる問題である。1900年代初頭に作曲家、ピアニストとしてロシアの音楽界に颯爽とデビューしたメトネルはすぐに注目の的となり、その音楽をめぐって音楽家や音楽評論家によって議論された。また、さまざまな思想や文化の潮流が入り乱れ、文化の爛熟期を迎えていた当時のロシアにおいてメトネルの音楽は音楽家以外からも高く評価されていた。1900-10年代の文化界と音楽の関わりについては従来スクリャービンやアヴァンギャルドの作曲家たちしか言及されてこなかったが、実はメトネルも当時のロシア文化界においてそれに劣らず重要な役割を果たしていたのである。本稿では、メトネルの受容に関してこれまで断片的に明らかにされてきた事実を整理し、それを通してロシア文化史におけるメトネルの位置を考えてみたい。

1. メトネルの生涯

1.1 出自～幼年・青年時代

はじめにメトネルの生涯について簡単にまとめておこう。ニコライ・カルロヴィチ・メトネルは1880年1月5日（旧暦では1879年12月24日）モスクワに生まれた。姓からも分かる通り、先祖はドイツ系である。ニコライの代には家庭での使用言語はすでにロシア語であり、生活様式もほとんどすべてロシア化されていたと言う¹⁾。しかし、ルーテル派のプロテスタントであったほか、ドイツ文化の影響も依然として残し、この出自がニコライ・メトネルの音楽の受容をめぐっても大きな意味をもってくる。そのことについては下で触れることにしよう。

メトネル家の兄弟姉妹はニコライを含めて6人だが、この中で特にニコライの音楽人生に大きな意味をもったのは長兄のエミリイである。エミリイは1910年に象徴主義の文学者アンドレイ・ベールイとともに出版社「ムサゲト」を創設し、1912年からは雑誌『労働と日々』の編集者になるなど、出版関係での活躍がよく知られるが、哲学者、思想家としての活躍も目覚ましく、ユング心理学をロシアに紹介するなど、20世紀初頭のロシア文化において非常に大きな役割を果たした人物である²⁾。また、音楽評論家としても「ヴォリフィング（Вольфинг）」というペンネームで数々の論考を発表し、弟ニコライの音楽観の形成に大きな影響を与えたほか、その作品の紹介にも努めた。

ニコライは母方の伯父であるフォードル・ゲディケからピアノのレッスンを受け、その後モスクワ音楽院初等科のガッリのピアノクラスに入る。その後1894年に本科に進むと、まずパプスト、その後当時の院長であったサフォーノフのクラスでピアノを学ぶ。音楽理論の教科に関しては、基礎理論をカシュキンに、和声と楽曲分析をアレンスキーに、対位

法をタネーエフに一時期習っていたが、作曲科は卒業しておらず、作曲に関してはほぼ独学である。

1.2 ロシア国内での活動

1900年にメトネルは輝かしい成績でモスクワ音楽院のピアノ科を卒業し、金メダルを得ているが、そのとき師のサフォーノフが「もし音楽院にそういうものが実際にあるとすれば、金メダルではなくダイヤモンドメダルを与えるべきだ」と言ったという話は有名である³⁾。音楽院卒業後メトネルはピアニストとしてのキャリアを着々と築いていくほか、作曲も精力的に手掛け、作品を次々と発表していく。この時期ロシア象徴主義の詩人や評論家らと交流をもち、それは相互に大きな意味を持つが、その点については第3節で詳しく見ることにしよう。

1909年から1年間モスクワ音楽院ピアノ科教授として勤めるが、その後はしばらく作曲と演奏活動に専念する。1914年2月にはハリコフで一連の演奏会を行い、現地の新聞に「聴衆たちはラフマニノフとスクリャービンに次ぐロシアのピアノ音楽の第三のスターを聴くことができた」⁴⁾と書かれ、高く評価されている。

1915年の秋にはモスクワ音楽院の教授職に戻り、1919年まで教育活動に従事するが、革命後生活が苦しくなり、1921年の秋に妻アンナと共にロシアから出国する。

1.3 外国での活動

ロシアを出た後、メトネル夫妻はドイツ、イタリアなど各地を転々とし、その後1930年から35年にパリ郊外に住む。しかし、前衛音楽が注目を集めるフランス音楽界の中に保守的なメトネルの居場所はほとんどなかったと言っていい。結局メトネルは1935年にイギリスに居を移し、以後そこを本拠地とする。

この時期特筆すべきは、1935年パリで『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』というロシア語の著書を発行したことである。この著書については別の機会に詳しく論じることにはしたいが、これは当時のヨーロッパの音楽界を席卷していた無調、複調を軸とするいわゆる「前衛音楽」に対する批判の書であり、音階、和声、リズムその他一つ一つのレベルで愚直なまでに持論を展開するものである。前衛音楽全盛の時代にあつてこの本の価値は当然ほとんど理解されなかったが、ラフマニノフだけはそれを絶賛し、自分が所有する出版社「タイトル」社から1935年に出版させた。

1.4 晩年

1930年代末から40年代初頭は、メトネルの作曲家人生における事実上最後の時期と言ってもよい。30年代終わりからドイツのイギリスへの軍事行動の影響でメトネルはロンドンでの生活が困難になり、1941年にストラトフォード近郊の小さな村にあるかつての弟子であるピアニストのエドナ・アイルズの家に暮らすようになる。1943年ごろには心臓病の最初の発作が出始め、それにより多くの作曲や演奏の計画が妨げられるようになる。戦後1947-48年にアメリカの演奏公演への招待を受けるものの、健康上の理由で延期せざるを得なく、結局それは実現できなかった。しかし、この時期インドのマイソールのマハラジャであるジャヤ・チャマラヤ・ワディヤールから使者がやってきて、メトネルの作品を録音しないかという誘いを受ける。マハラジャはかねてよりメトネルの音楽を非常に好み、高く評価しており、世界で正当な評価を受けていないことを不満に思っていた。そして私財を投じて「メトネル協会」の設立に貢献し、録音まで助めてくれたのである。

人生最期の2年間（1950-51年）は心臓病の発作に苦しんだ時期であったが、機会を見つけてピアノ曲や声楽曲の録音を残している。そのような中、1951年の夏ごろには病気が急速に進行し、11月13日にロンドンで息を引き取り、3日後にロンドン郊外に埋葬された。享年71歳。

2. ロシア・ソ連の音楽界におけるメトネルの受容

2.1 20世紀初頭ロシアにおける受容

メトネルが音楽界に作曲家として本格的にデビューしたのは1903年である。それはモスクワの音楽界で大きな話題となり、メトネルはすでに先に名声を得ていた先輩のスクリャービン、ラフマニノフとともに「三羽鳥」と言われるようになる。

しかし偉大な音楽家が大抵つねにそうであるように、メトネルの音楽はすぐに皆に認められたわけではなく、批判も少なからずあったようである。メトネルを当初からかなり辛辣に批判していた批評家にヴァチェスラフ・カラトウイギンがいる。彼はメトネルが嫌っていたマックス・レーガーやリヒャルト・シュトラウスらの当時の前衛的な音楽の擁護者でもある⁵⁾。1913年2月3日（旧暦1月21日）にペテルブルクで開かれたメトネルの自作によるリサイタルに対してカラトウイギンは次のように辛辣な批評を行っている。

メトネルの新古典主義にはどこかしら生気のなさ、形式主義が感じられる。メトネルの作品には目的のない虚しさや、同じ場所で足踏みしているような感じが多いのである。これは優れた音楽であり、十分に尊敬に値する音楽である。ただ

この音楽を愛することだけは難しい。心が創作を命じているのではないのだ。興味深い音楽ではあるけれど、まったく芸術的に不必要なものであり、芯がなく、音楽的な魂もない……⁶⁾

カラトウイギンは同じ演奏会について別のところでもこのように書いている：

どのページも動きに満ち、手の込んだフィギュレーションや見事な対位法、和声や特にリズムの洗練された結合などで「生き生きと」している。それでもやはり、メトネルの音楽的思考が干からびて硬直しているため、内的な内容がまったく生気が感じられないほど死んでいるのである。〔……〕メトネルの芸術について述べたいのは、機械的な創作だということである⁷⁾。

このカラトウイギンの批判は当時の批判派の論調としては典型的なものである。メトネルの作曲技法、特に対位法の扱いの見事さについては、非の打ちどころがないとして高く評価するものの、そこに「魂の欠如」を見ようとするのである。

このような辛辣な批判に対してメトネル擁護に立ったのがニコライ・ミャスコフスキーだった。ミャスコフスキーは後に「ソビエト音楽の良心」とまで言われる高名な作曲家、教育者となるが、この時期は作曲活動と並んで音楽評論の分野でも精力的に活躍していた。1913年に発表されたミャスコフスキーのメトネル論「H.K.メトネルの作品の特徴についての印象」(Мясковский 1981)は「ニコライ・メトネルの作品を好む者は非常に少ない」というやや意外な言葉から始まり、「魂の欠如」や「抒情的な感性や響きの魅力の不足」、「機械的な創作」などというカラトウイギンらの批判の言葉を引用していったんそれを受け止める。しかし、ミャスコフスキーはメトネル作品の特徴を「豊かな技法、表現の内省性、色彩感の欠如」と端的にまとめ、カラトウイギンらが批判する点はこの最後の「色彩感の欠如」によるものだとする。20世紀初頭はまさに絵画的傾向全盛の時代であり、「スクリャーピンの芳醇な香り漂う和声から、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」(Мясковский 1981: 22)時代に、内省的で技巧的であり、くすんですらいるメトネル作品は理解されにくい、というのである。しかし、メトネル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」(Мясковский 1981: 23)とミャスコフスキーはメトネルの音楽の特徴を肯定的に捉えなおす。「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」(Мясковский 1981 : 23) と述べ、それを独自の音楽学的視点から解明していく。これについては、本稿終わりに再び触れることにしよう。

この論争はメトネルの音楽をめぐる賛否両方の評価の典型的なものであろう。メトネルの音楽は対位法をはじめとする作曲技法面において非常に高度であり⁸⁾、かつ音楽が全体的に内省的であるというのが最も目につく特徴であり、それがすべての論者の共通理解となるが、その点が批判派にとっては短所となり、肯定派にとっては長所となるのである⁹⁾。

この論点と並んで当初重視されたのは、メトネルの音楽の源泉、つまりメトネルの音楽が「ドイツ的」なのか「ロシア的」なのかという問題である。すでに述べたように、メトネル家の先祖はドイツ系であり、その出自にも注目が集まったせいも、メトネルに対してどのような立場をとるにせよ、デビュー当初はドイツ音楽の影響が強いという側面が特にクローズアップされた。興味深いのは、「ドイツ的」という評価が、メトネルを称賛する立場の者にとっては、ベートーヴェン、シューマン、ブラームスなど過去の偉大な作曲家たちの系列に属するという意味ともなり、逆にメトネルを批判する立場の者にとっては、表面的な形式美が勝り「魂がない」ということとほぼ同義となり得たということである。

ドイツ音楽とは、対位法をはじめとした緻密な作曲技法が発達し、堅牢で重厚、形式美のまさら作品が多いという一般的理解があるため、メトネルの音楽のもつ豊かな技法、絵画的な欠如、内省性などの特徴は、メトネル本人の出自とも簡単に結びつきながら、「ドイツ的」という評価を受けやすかったのだろう。例えば、メトネルを評価する音楽学者サバネーエフが「多くのロシアの作曲家が《絵画的性》、音色の遊び、《開放性》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」(Сабанеев 2005 : 83) と記しているが、このように上述のメトネルの音楽の「絵画的性の欠如」が「ドイツ性/ロシア性」の問題と絡めて論じられることもあったのである¹⁰⁾。

しかし、しだいにメトネルの音楽の「ロシア性」についても言及されるようになり、1910年代末ごろには、ドイツ音楽とロシア音楽の有機的な融合、という見方が主流となっていく。ここで重要なのは、「ロシア性」が指摘される場合に、必ずしも「新ロシア楽派」(バラキレフ・グループ、五人組)らに顕著に見られたような叙事詩的なスタイルや民謡などの直接的な引用が念頭に置かれるのではないということである。サバネーエフはそのメトネル論のなかで「ロシア性は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」(Сабанеев 2005 : 84) 見出すべきであるとしているが、メ

トネル作品のロシア性について言及されるときには、そのように間接的なあるいはより本質的なロシア性が念頭に置かれるのが普通となっていく。

そのような見方は、メトネルに近い者たちによってもその後肯定されている。例えば、メトネルと親交のあったピアニスト、音楽学者ヤッセルによれば、メトネル作品の中にはいくつかの例外を除いて基本的にフォークロアからの直接的、意識的な引用はないものの、民謡やブリリーナなどの節に似たイントネーションをもつものが無意識に用いられているという¹¹⁾。メトネルの妻アンナ・メトネルもその主張を「まったく正しい」とし、「メトネルの魂は精神的に身近なロシアの民謡を、知らないうちに歌っていた」（Метнер 1981 : 43）と述べている。

このように、メトネルの音楽の「ロシア性」とは、フォークロアからのあからさまな引用に現れるのではなく、その要素を無意識的に用いる中に現れ、また全体的な構成、精神の中に現れるものという評価がその後定着していく。

このようなメトネルの音楽の「ロシア性」をめぐるさまざまな議論は、当時のロシア音楽界において「ロシア性」、「ドイツ性」というものがどのような意味合いをもち、どのように音楽の評価とつながっていたかという重要な問題に関わるものであり、それはメトネルの音楽のみならず、「ロシア音楽」全体の問題でもあろう。19世紀半ば以降、ロシア音楽において「ロシア性」の問題はどの立場の作曲家にとっても重要な問題であった。ロシアの民族性を強く打ち出した音楽が一定の評価を得て、すでに一つの潮流として定着し、新たな段階が模索されていた20世紀初頭、「ロシア音楽」がどのように規定され得るのかという問題は極めてアクチュアルだったのである。そしてこの問題は、ひいては芸術音楽の民族性という普遍的な問題ともつながり、メトネルの音楽の受容史はそれを考えるための一つの手がかりになると思われる。

2.2 スターリン時代の受容

上で述べたように、1910年代終わりごろには「ロシアの最も偉大で深遠なる作曲家の一人としてメトネルの名はロシアの音楽界に確固たる地位を築き」、「《スクリャピニスト》と同じように、《メトネリスト》なるものが、ピアノズムの領域にも作曲の領域にも現れた」（Дроздов 1927 : 19）。しかし、メトネルの地位はその後低下していき、不当に忘れられていくことになる。

メトネルが亡命した後のロシア（旧ソ連）は、政権によるイデオロギー的な統制が芸術分野にまで及ぶようになり、亡命作曲家の音楽に対してもさまざまな統制がかけられた。その統制が働き始めたのは1930年代に入ってからのものである。まず、1932年に芸術の

基本的方法として「社会主義リアリズム」なるものが規定され、¹²⁾ それは音楽の分野にも適用されていくが、共産党が音楽の分野に露骨に介入した例として有名なのは、1936年の「プラウダ批判」¹³⁾ と1948年の「ジダーノフ批判」¹⁴⁾ である。

これらの批判を通して創作や批評に対して党の方針が絶対的な権力をもつようになっていくが、その特徴を簡単にまとめれば、まず「国民楽派」の伝統を土台として、そこに「社会主義的テーマ」、「楽天的世界観の表明」という要素が求められるものである。このような党の方針に従わないものはすべて「形式主義」ないし「コスモポリタニズム」という烙印を押され、批判を受けることになっていたのだ。そして、このような方針が立てられると、直接的に党の上層部から批判されるだけでなく、さまざまな場所で集会が開かれ、互いに批判し合うという状況が生まれるようになる。

メトネルは共産党に直接名指しこそされなかったものの、亡命ロシア人としての立場やドイツ系の出自から警戒すべきものと見なされ、批判の対象となっていた。30年代以降のモスクワ音楽院内におけるさまざまなイデオロギー的統制について回想録に残しているピアニスト、ドミートリー・パベルノの著書にはメトネルに関しても言及がある。

〔このようなイデオロギー的統制が強まるにつれ〕わたしたちは、ストラヴィンスキーがいつもロシア民謡を馬鹿にしていたとか、メトネルが1935年にパリで本を出版して、瀕死の上流気取りの不健全な美学を確立したなどと聞かされた。もちろん『ミューズと流行』というこのメトネルの本を誰も読んでなどいなかった。しかしスターリン風の言い方で「よく知られているように……」とまず宣言して、それから嘘を垂れ流し、ロシアの言い回しのように「太鼓腹から」一発ガツンと中傷を浴びせるだけで、当時は効果てきめんだったのである。(Paperno 1998: 62)

1949年から50年にかけての年度は、コスモポリタニズムに対する闘争が最も激しかった時期であり、党の公開集会がピアノ科の内部でも開かれた。勲功も名声も持ち合わせている教授の三人が、「絶滅寸前種」であることに気づかされる時が来ていた。その三人とは、メトネルの優れた弟子であるアブラム・ヴラジミロヴィチ・シャツケス、コンサートマスター・クラスのみとめ役マリヤ・ソロモノヴナ・ネメノヴァ＝ルンツ、そして名ピアニストのヤコフ・フリエールである。フリエールに関しては、その集会では公に攻撃されなかったもので、後になって判明した。〔……〕シャツケスは従順に自分をおとしめることにした。彼は自分の

素晴らしい先生であるメトネルの作品を演奏したことのみならず、自分の生徒のレパートリーに含めたことに対しても公的に自己批判させられたのである。気の毒なシャツケスが真面目に自分の顔に泥を塗って、降壇すると、党地区委員会の代表がシャツケスを呼び戻し、「シャツケス同志よ、こんなにも長い間この有害な音楽を擁護し続けてきた事実はどう説明できるのか」と質問を浴びせた。シャツケス同志は再びゴルゴタの丘を登り、破滅の運命を決定づけられた男の声で、それは自己の「政治的破綻」としか説明できないと答えたのだった。(Paperno 1998: 69-70)

このように、1920年代末までは高く評価されていたメトネルの音楽も、国家のイデオロギー的統制が始まると「有害」とされ、演奏したり、生徒に弾かせたりするだけで、批判を受けるという状況が起きていたのである¹⁵⁾。

2.3 「雪どけ」後の受容

その状況が変化するのは、1953年にスターリンが死去してからのことである。スターリン時代の独裁的で硬直した時代からの解放の機運は一般に「雪どけ」と呼ばれる。音楽における「雪どけ」は、ハチャトゥリャンが『ソビエト音楽』1953年11月号に発表した「創作上の大胆さとインスピレーションについて」によって口火を切られたとされるが、この時期にメトネルの音楽もまた復権を果たし始めていた。ハチャトゥリャン論文が掲載された次の号の『ソビエト音楽』（1953年12月号）には、世界的なピアニスト、エミリー・ギレリスによる「メトネルについて」という記事が掲載される。このギレリスの文章は、ロシア音楽研究の中で特に重要視されてきたことはないようだが、実は同年11月号のハチャトゥリャン論文と並んで音楽界の「雪どけ」の口火を切ったと言えなくもない。

このメトネル論の中でギレリスは非常に慎重に筆を運ぶ。スターリンの死後とはいえ、未だ本格的な「雪どけ」が始まっていない時期に、亡命音楽家のことを諸手を挙げて称賛することなどできないのである。ギレリスはまずメトネルの「亡命」を「過ち」とし、「西側での生活」がいかに辛いものだったかを説くことを忘れない。

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。(Гилельс 1953: 55)

そのうえでメトネルの「愛国心」やメトネルの音楽の「ロシア性」を強調してメトネルを「ロシアの伝統的音楽」（国民楽派）の流れの中に位置づけようとする。それと同時にメトネルが「前衛音楽」を否定していたことを取り上げて評価し、それによって「ブルジョア音楽」vs「ソ連のリアリズム音楽」という構図に持ち込む。

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向き直して、メトネルは音楽におけるモダニズム的歪曲に立ち向かわざるを得なかった。（Гилельс 1953：55）

この「ロシア性」の強調はソビエト時代の音楽界を考えるとときに極めて重要な点である。上で見たように、1920年代まではメトネルの音楽はむしろロシア性が稀薄あるいはドイツ性とロシア性の融合といった論調が主流であり、「ロシア性」が単なる民族的音楽語法の直接的な引用に帰されるものではないという理解だったのに対し、ここにきてドイツ性の強調は一気に後退し、メトネルの音楽はロシアの古典的音楽の系列に加えられる。しかし、これをギレリス個人の見方と捉えてはなるまい。当時の音楽界においては、上で述べたように、ロシアの国民楽派的音楽こそが模範であるとするのがソビエト・イデオロギー的言説の要であり、53年当時にはこのような模範的なイデオロギー的言説のパターンに乗ることによってしかメトネルについて語り、評価することができなかったのである。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これは大変興味深い文章とも言えるだろう¹⁶⁾。

その後、1956年の共産党第20回党大会におけるフルシチョフの秘密報告でスターリンの個人崇拜が批判され、それを受けて58年5月28日の中央委員会決議によって、48年の音楽に関する中央委員会決議の欠点が認められた。このような流れの中で、ソ連国内でメトネルの作品も本格的に復権を果たし、多くのピアニストが手がけるようになっていく。1958年、メトネルの妻アンナが、メトネルの作品全集を出版したいというソビエト文化省の意向を受け、自筆譜を携えてソ連に戻り、さまざまな資料をソ連のアーカイヴへと寄贈した。そのときにもギレリスが手を貸したと言われる¹⁷⁾。その資料を基に1959年から63

年にかけてメトネル作品全集（全12巻）がモスクワで出版される。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り、その後は少しずつメトネルの音楽の研究、演奏が拡大し、現在に至っている¹⁸⁾。

雪どけ時に復権を果たし、本格的な研究対象とされたメトネルの音楽の評価付けは、基本的には20年代のものと大きく変わらない。例えば、1961年にゲンリフ・ネイガウスが発表したメトネル論では次のように書かれている。

メトネルにはもう一つの特徴がある。深くロシアの作曲家であると同時に、国際的な作曲家でもあるのだ。作品の基本的な思想は、タネーエフやラフマニノフに近いロシアの音楽家としての心からのみ生まれ得たのだが、その「具現化」全体は国際的な視野の広さを物語っているとわたしはよく感じている。ゲーテやブーシキン、チュッチェフ（この三人だけを挙げておくが、実際には多くの人物を念頭においている）がメトネルの創作の道に同行した。ロシア人、非ロシア人を問わず、過去の音楽家達については言うまでもない。（Heйpыз 1981 : 34）

基本的な精神、全体的な構成、意想などはロシア的であり、その具現化のされ方がドイツ的（ないし「国際的」）であるという評価は一般的であり、そして近年は、このような見方が定着したメトネルの音楽の具体的な作品研究が進み、その和声、リズムその他さまざまな面の特徴が明らかにされつつある。

しかしながら、はじめにも述べたように、メトネルの受容史はここでまとめたような図式だけに収まるものではない。メトネルの音楽はロシア文化史において別の観点から積極的な意味を与えられてもいる。次に20世紀初頭のロシア文化界におけるメトネルの受容について見ることにしよう。

3. ロシア文化界におけるメトネル

3.1 ロシア象徴主義とメトネル

20世紀初頭のロシア文化において極めて重要な位置を占めながら、これまであまり関心を持たれてこなかったのがメトネル兄弟と象徴主義の文学者たち、そして思想家イヴァン・イリインの間の関係であろう。本節ではその関係を見ることにしよう。

まずメトネルと最初に関係を持ったのは、象徴主義文学者の中心的人物の一人アンドレイ・ペールイ（1880-1934）である。ペールイは早くからニーチェやソロヴィヨフらの思想の影響を受け、象徴主義詩人として出発し、その後散文や文芸批評などを通して多く

の作家に影響を与えた人物である。

お祭り騒ぎに浮かれた親戚や友人たちが部屋に集まっているなか、女中がドアを開けると、敷居のところに背の高い若い紳士がじっと立っていた。感激した様子でクリスマスツリーを眺めながら、若者は静かに、歌うような感じで「火が燃え尽きそうですよ」と言った。この若者はアンドレイ・パールイで、わたしが彼をメトネル家で見したのはそのときが初めてだった。パールイがメトネル家に来ることはけっして意外なことではなかった。パールイとメトネル家は深い友情によって結ばれていたのだから。(Штембер 1981 : 83-84)

このようにメトネルの親戚シュテンベルが幼い頃について回想している。メトネル家の中でパールイと最も早くに知り合ったのは、ニコライの兄エミリイだった。彼らが知り合ったのは1901年で、1902年にすでにパールイは大グネズドニコフスキー横丁にあるメトネル家を頻繁に訪ねるようになり、当然弟のニコライとも親交を結ぶようになる。のちにパールイは次のように書いている。

1902年の秋、わたしは毎日あの家を訪れるようになりました。そこはシューマンとニコライ・メトネルの音楽に満ち溢れていて、居心地が良かったのです。堂々として、すっきりとすらりとし、頭が薄く、青メガネをかけ、ヴァレンシュタイン¹⁹⁾風に銀のように白っぽい髭をはやしている年配のカルル・ペトローヴィチ〔ニコライ・メトネルの父親〕は、ゲディケ家の出である可愛らしい奥さんと一緒にわたしたちのことをじっと見守っていました。作曲家である弟のコーリヤ〔ニコライ〕は角張って、ずんぐりして、小柄で、髪が薄く、若きベートーヴェンといった風貌でした。思ったことを口にしようとするのですが、熊のように鈍くて、なかなか言葉にできません。しまいには怒ってマッチをつかみ、額にしわを寄せ、口をギュッと閉じて張り詰めた表情で、厳しくそして優しく見つめながら、灰皿の中でマッチを全部燃やしてしまうのでした(それがコーリヤの癖だったのです)。そしてコーリヤは蒸気のたまった機関車のように息を弾ませ、それでも自分を抑えてわたしたちの話聞いていました。曲をつけようとしていたチュッチェフやプーシキンの作品のリズムを理解しようと努力していたのでしょ……。(Белый 1933 : 82)

1902年当時、バールイは22歳で、モスクワ大学の学生だったが、その頃にはすでに『交響楽』を著し、モスクワで大きな反響を呼んでいた。音楽に造詣の深かったバールイはモスクワの音楽会に頻繁に通い、1903年4月8日（旧暦の3月26日）のニコライ・メトネルのデビューリサイタルにも行っている。

このバールイとメトネルの出会いは、相互に大きな意味を持っている。当時モスクワのアルバート通りのバールイの部屋には文学者や音楽家、画家などさまざまな芸術家が集まり、「アルゴナウタイ同盟」と呼ばれる文学サークルができており²⁰⁾、またメトネル家にも音楽家や象徴主義の詩人たちが集まるのが頻繁にあった。その集まりにおいてエミリイ・メトネルは指導者的な人物の一人であり、そしてニコライ・メトネルの音楽はその集いの参加者たちに大きな影響を与えていたという。とりわけバールイはメトネルの音楽に強い影響を受け、例えば次のように述べている：

わたしの思考や経験で生まれた最良のものはその多くをメトネルの音楽に負っている。その音楽は他にはない薬によって魂を癒してくれるのである。（Белый 1906：106）

具体的にはメトネルの《8つの心象風景》（op.1）と《ピアノソナタ へ短調》（op.5）がバールイの『交響楽第2番・劇的』と『交響楽第4番・吹雪の杯』の創作の源となったという²¹⁾。

一方、ニコライ・メトネルも少なくとも初めのうちはロシア象徴主義の影響を少なからず受けていたようである。元来あまり社交的ではなく、他の芸術家との付き合いが限られていたメトネルの交際範囲の中で、20世紀初めの頃はバールイやブリューソフ、ヴァチエスラフ・イヴァノフら象徴主義詩人のみがメトネルの芸術観に近かったという指摘もある²²⁾。

1900年代後半頃からしばらくの間、ロシアの多くの作曲家が象徴主義詩人の作品に歌曲を書いているが、メトネルもその例にもれず、バールイの「墓碑銘」シリーズの一つの詩²³⁾をもとにした《黄金の輝きを信じた》という歌曲を書き（op.13-2）、その楽譜が『金羊毛』誌1908年第1号70a-70d頁に掲載されたほか、ブリューソフの詩に書いた歌曲《教会の墓地で》（op.28-4）も残している。また、象徴主義の詩人たちが範として仰いだプーシキン、チュッチェフ、フェートあるいはゲーテなどはメトネルが特に好んだ詩人たちでもある。そのほか、「風」や「吹雪」、「夜の闇」などという象徴主義の詩作品に頻出するイメージと共通するイメージの構成をこの時期のメトネルの作品にも見てとる

ことができるが、これも象徴主義との影響関係と考えることも可能であろう。

もっとも、メトネルは象徴主義の思想に共鳴はしていたものの、象徴主義の詩作品自体はあまり好まず、また象徴主義の詩人たちを殊更芸術における革新者だとはみなしていなかったようである²⁴⁾。後にまとめる音楽論『ミューズと流行』にはこう書かれている：

前世紀〔19世紀〕の末と今世紀〔20世紀〕初頭の象徴主義の人たちはプーシキンやゲーテよりも象徴主義的と言えるだろうか。本当の象徴性とは、思想の質ではなく、思想の精神的な深さの度合いなのだから。(Метнер 1978 : 132)

しかしいづれにしても、このように1900年代から10年代にかけて、象徴主義の文学者たちにメトネルの音楽が大きな影響を与え、そして彼らがメトネルの音楽に非常に大きな意味を与えていたということはロシア文化史においてもっと注目されるべき事実だろう。

ベールイの見たメトネルの音楽については3.3で扱うが、その前にメトネル兄弟とベールイの関係について、もう少し詳しく見ておこう。1910年を過ぎたころから両者の関係は複雑になるが、そこに大きく関わってくるのは思想家イヴァン・イリインである。

3.2 メトネル兄弟とイリイン²⁵⁾

イヴァン・イリイン(1883-1954)はロシアの哲学者、思想家、反ボリシェヴィズム、反ソ連の活動家として有名な人物である。1922年に国外追放となった後もソ連の革命政権打倒を呼びかける執筆、講演活動を続けていた。また、音楽への造詣も大変深く、メトネルの音楽を生涯宣伝し続けていた。そのイリインがニコライ・メトネルと知り合ったのは1913年春のことである。哲学研究、政治活動のほかに、芸術にも大きな関心を持っていたイリインは、その芸術的関心を自らの保守的な愛国主義と一致させようとするが、それに適していたのがメトネルの音楽だったのだろう。その二人の友人関係にほどなくしてニコライの兄エミリイ・メトネルも加わる。

すでに述べたように、エミリイは哲学や芸術に通じた知識人であり、ベールイらと共に「ムサゲト」という出版社を設立し、象徴主義の文学作品の普及に貢献していた人物である。しかし、1912年以降ベールイがシュタイナーの人智学に傾倒し出し、出版社もその傾向に染まるようになると、エミリイはそれに反発し、ベールイらとの関係が悪化するようになっていた。エミリイ・メトネルとイリインはそういう時期に知り合うが、イリインはもともとデカダンの象徴主義に対して嫌悪感を持っていたため、エミリイと意気投合する。

二人が特に親しくなったのは、共に神経症を病んでいたという共通点があったためでもある。イリインはエミリィにフロイトを読むよう勧め、自身1914年5月にウィーンのプロイトのもとで精神分析のカウンセリングを受ける。一方、エミリィは1914年春に『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」を批判するが、それは当然シュタイナー思想に深く傾倒していたバールイら象徴主義者への直接的な批判となり、これによってバールイらとの溝が決定的なものとなる。そしてその一件で精神的なダメージを受けたエミリィはチューリッヒのユングのところで精神分析を受ける。

一方、同じ時期ニコライもまた個人的な「危機」に陥っていた。というのは、ちょうどその頃第一次世界大戦が始まり、ロシアはドイツと交戦国となるが、ドイツの血が流れるメトネルにとってそれは非常に耐え難いものだったのである。ニコライは無気力に陥り、作曲の筆が進まなくなる。兄のエミリィがチューリッヒに行っていたため、その間ニコライの相談相手となったのはイリインだった。

このような状況のなか、象徴主義嫌いのイリインは、エミリィを神経症に追いやったアンドレイ・バールイの「裏切り行為」を標的とし、バールイやヴァチェスラフ・イヴァノフ、そしてニコライ・ベルジャーエフといった人物たちの傾向をフロイトの精神分析の道具を使って分析するようになり、象徴主義者の自体愛傾向、さらに彼らの潜在的な同性愛的傾向をも見てとるようになる。イリインもまたフロイトによって自身の中に同性愛的な傾向があると指摘されており、イリインは象徴主義者たちの中に自分と同じようなものを見つけ、それを乗り越えようとする、いわば「投影」の実践をしていたのである。

なかでも、イリインの標的は第一にヴァチェスラフ・イヴァノフであった。イヴァノフはバールイと並ぶ象徴主義の指導的理論家であるが、古典の文化や哲学に通じていたと同時に音楽にも造詣が深く、その点でイリインのライヴァルであった。ディオニュソス崇拜に根ざした考え方をもち、両性愛的傾向を露骨に見せるイヴァノフは、イリインの「分身」的な存在であると同時に、禁欲的なイリインにとっては許し難い存在だったのである。

1914年10月にモスクワの宗教哲学協会にイヴァノフをはじめとする象徴主義の思想家たちが戦争をテーマに集ったが、イリインはそれに参加せず、すぐ後同じテーマで「戦争の精神的意味」という講義を行った。それはその数ヶ月後に小冊子になり、ニコライ・メトネルに献呈されている。その頃すでにニコライはイリインにとって崇拜的となっていた。イリインの「分身」イヴァノフはちょうどその頃作曲家のアレクサンドル・スクリャービンと関係を深めていたが、上で述べたようにスクリャービンとメトネルはロシアの音楽界における「三羽鳥」（もう一人はラフマニノフ）の一員としてライヴァル関係にあるとさ

れていたため、イリインはイヴァノフに対抗する形でニコライ・メトネル崇拜を強めたとも考えられるだろう。

そのような中、1915年4月にスクリャービンが急死する。スクリャービンの盟友イヴァノフはその死を悼んで二つのソネットを書き、その年の12月には「スクリャービンの芸術観」という講義を行う。しかし、同じころそのイヴァノフはニコライ・メトネルに慎重に接近し始めてもいた。1915年11月にクセヴィツキーとゴリデンヴェイゼルがスクリャービン追悼演奏会の一つをモスクワのネズロビン劇場で企画したのだが、その休憩時間にイヴァノフがメトネルのもとにやってきて、自宅に招待しているのをイリインが目撃する。ライヴァルが自分の崇拜する作曲家に近づくその光景を目の当たりにしたイリインは啞然とし、憤怒に駆られ、そして報復に出る決意をする。そこでイリインが取った手段というのは、ヴァチェスラフ・イヴァノフの名前を騙ってニコライ・メトネルにからかいの手紙を送り、ニコライを怒らせるというものであった。その手紙はイヴァノフの語彙、文体を巧妙に真似、そこにエロティシズムや同性愛的な誘惑の文句を入れるものである。結局その策は見事に成功し、その後メトネルにイヴァノフが近づくことはなくなり、イリインは目的を果たしたのであった²⁶⁾。

このようにしてイヴァノフに片を付けたあと、イリインは次にバールイを標的とする。1914年にエミリィがシュタイナー批判の本を出版し、バールイたちとの溝が決定的になったことについては上で触れたが、そのシュタイナー批判に対してバールイ自身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。その年、バールイは人智学を擁護する『現代の世界観におけるルドルフ・シュタイナーとゲーテ』を出版する。こうして、エミリィとバールイの論争が公の場に出されるが、そういう状況でイリインは当然エミリィの擁護に立ち、バールイに対する辛辣な「公開書簡」を公表し、エミリィ・メトネルの名誉を守ろうとした²⁷⁾。こうして、メトネル兄弟とバールイの関係は1910年代半ばに断たれ、かわってメトネルとイリインの関係が深まり、その関係はその後も変わらず続いていく。

このように、20世紀初頭にメトネルがバールイ、イヴァノフ、イリインという知識人たちにこぞって評価され、一種の奪い合いのような状況になっていたという事実はロシア文化史において特筆に値することであろう。では、メトネルの音楽は彼らに具体的にどのような評価されていたのだろうか。

3.3 イリインとバールイによるメトネル論

バールイとイリインは上述の通り犬猿の仲だったが、しかしながらメトネル評価に関しては驚くほど共通する部分が多い。まず、イリインのメトネル論の特徴を概観しよう。

イリインは知られているだけで6本のメトネル論を残している。ベルリンで発行されていた雑誌『ロシアの鐘』1929年第7号に掲載された「メトネルの音楽」、パリのロシア語新聞『復興』第2464号（1932年3月9日）に掲載された「メトネルの音楽について」、第3486号（1934年12月19日）に掲載された「音楽と言葉：メトネルの演奏会に寄せて」、また「メトネルのおとぎ話」、「メトネルにおけるソナタ形式」、そして1947年にドイツ語で行われた講義「メトネルの音楽について」である²⁸⁾。そのうち、「メトネルの音楽」（Ильин 1996a）という論考が最も包括的で、本質的な問題に触れている。イリインはメトネルの音楽の「魔術的」な力に着目する。

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。（Ильин 1996a：293）

そして、イリインはロシア文化に内在する「カオス」、「深淵」を明らかにし、メトネルの音楽をそれを克服するものとして論じていく。まず、イリインは次のようにロシア文化を特徴づける。

もともと感受性が豊かで情熱的なロシアの魂は、太古の昔から、何でもありの空間も、密林も、フィン族も、冬のみどろみも春の洪水も、吹雪のカオスも風の狂気も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**自然の猛威**がロシアの魂にとって近しいものとなった。その結果ロシアの魂そのものの中で**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、そのため**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」「ふるさとである」²⁹⁾ カオスの呼びかけが（チュッチェフ）、そして自然の猛威のこの「物言わぬ言葉」（バラティンスキー）³⁰⁾ 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、ということは無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もなく、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、ヴルーベリのように）見つけまいが、ほかのものには満足しない……。 (Ильин 1996a : 294-295)

イリインはこのようにロシア文化の特徴を述べながら、その中にメトネルの音楽を位置づける。

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。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すことなく、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。 (Ильин 1996a : 295-296)

このように、メトネルの音楽は「カオス」, 「深淵」の中に降り立ち、それを支配し、そこから希望と勝利の世界へと向かっていくものであるとされるのである。

次に、バールイのメトネル論を見てみよう。バールイは少なくとも3本のメトネル論を残している。最初の論考は雑誌『新しい道』³¹⁾ 1903年9月号100-123頁に掲載された「^{テウルギヤ}神祕的秘術について」(Белый 1903)の第V節である。この論文の中でバールイは、「^{テウルギヤ}神祕的秘術としての芸術」というヴラジーミル・ソロヴィヨフに通じる芸術論を展開し、その中でメトネルのピアノ作品《8つの心象風景》(op.1)に触れている。出版されたばかりのメトネルの処女作についてのこのバールイの評論は、公的にメトネルの作品を評価した文章としては世界でおそらく最も早いものと考えられる。次が雑誌『金羊毛』³²⁾ 第4号(1906年6月号)の「書評欄」105-107頁に掲載された「ニコライ・メトネル《ゲーテの詩による9つの歌》(op.6)」, 三つ目が1910年に書かれたとされる「雪のアラベスク」という論考である。この「雪のアラベスク」は当時は活字にならず、1990年の『ソビエト音楽』誌第3号に掲載された。

バールイのメトネル論で特徴的なのは、まずメトネルの音楽をドイツ音楽の中心的な潮流の中に位置づけようとする姿勢であり、それは特に1906年の論考に顕著である。エミリィ・メトネルの研究者であるリュングレンによれば、この時期兄のエミリィはニコライの二人の主要なライヴァル、ラフマニノフとスクリャーピンを抑えてニコライを上にしたせようと目論んでおり³³⁾、エミリィのこの戦略と軌を一にするのがバールイのこの1906年の論考である。そこでバールイはスクリャーピン、ラフマニノフ、メトネルを「三羽鳥」として挙げながら、その中で特にメトネルの音楽を讃え、それをベートーヴェン、シューマン、ヴァーグナーらに代表される潮流の中に位置づけようとする。

メトネルの作品は、ベートーヴェン、シューマン、ヴァーグナーなどのような天才たちに代表されるような音楽の中心的な潮流と分かちがたく結びついているのだ。(Белый 1906: 105)

注10でも触れたように、この時期エミリィはメトネルの音楽のドイツ性を強調しようとしており、バールイの論もそれに合わせたものと考えられる。しかし、バールイは同時にロシア文化の中にメトネルの音楽を位置づけることも忘れない。新しい世界の到来を予見し、さらにはその変革までも目指すさまざまな思想が入り乱れていた世紀転換期のロシアにあって、バールイの関心は世界の変革としての芸術のあり方であり、メトネル論も当然それとは無関係ではないのである。

ベールイのメトネル論の基礎にあるのはまず「^{テウルギヤ}神的秘術としての芸術」というソロヴィヨフ的な美学である。論文「^{テウルギヤ}神的秘術について」によれば、キリストや使徒、預言者らの言葉は単なる普通の力ではなく、例えば死者をよみがえらせたり、太陽を止めたりするような「^{テウルギヤ}奇跡を行う」力を有するもの、つまり^{テウルギヤ}神的秘術であった。文明の発達とともにそのような^{テウルギヤ}神的秘術の要素が生活の中から消えていき、そして芸術が^{テウルギヤ}神的秘術に取って代わる。しかし、19世紀末から20世紀初頭、^{マギヤ}魔術、^{テウルギヤ}神的秘術が再燃したとベールイは言い³⁴⁾、メトネルの音楽こそまさに^{マギヤ}神的秘術的なのだと主張する。ベールイによれば、ロシア文化の先人達、例えばレールモントフはカオスが永遠に続くと思いながら挫折し、またチュッチェフはカオスに対する恐怖心から目を背け、忘れて思い出さないように努めていたのに対し、メトネルの音楽はそのカオスの中に突進していき、人間の勝利を謳い上げるのである。

レールモントフが挫折した（〔冷静な観察の目であたりを〕眺めるなら、人生とは〔まことに空虚にして愚かないはずでしかない……〕など）、あるいは、カオスに取り囲まれながら予言した（「お前が愛してくれている頭がお前の胸から断頭台へと移ることをわたしは知っていた」）その地点で、メトネル氏においては、立ち込める霧の中から抜け出ようという希求が、愛によって翼を獲得するのだ。（Белый 1903 : 116）

無意識に対する漠然とした恐怖心を人類の中で誰よりもうまく表現したのはチュッチェフであった。〔……〕しかし、そのチュッチェフも本当の悲劇にまでは登りつめなかった。そしてチュッチェフは恐怖心から少しも解放されなかった。ただ恐怖心から目を背け、忘れて思い出さないように努めていただけだ。〔……〕チュッチェフはカオスから逃げることでカオスを取り除いた。メトネルは逆にカオスの中に突進していく。人間が恐れを知らずに大胆に求めれば、^{スチヒーヤ}自然の猛威の恐るべき闇を子供の夢に変えてしまえるのだという信念がメトネルにはあるのだ。（Белый 1990 : 120-121）

ベールイの目にメトネルは、ロシア文化の先人達を挫折させた「カオス」、^{スチヒーヤ}「自然の猛威」を変容させ、希望を歌いあげる^{テウルグ}神的秘術師として映るのである。1910年に書かれた論考「雪のアラベスク：メトネルの音楽」（Белый 1990）では、より象徴主義的な観点からの論じ方となり、メトネルの音楽の中に「雪のアラベスク」というイメージを

見てとるが、しかし論述の本質的な部分は1903年、1906年の論考と変わらない。そして、これはイリインがメトネルの音楽の「魔術的」な力、つまり「カオス」を支配し、勝利を歌いあげる側面に着目していたことと見事に一致する見方である。ペールイもイリインもほぼ同じように、ロシア文化に宿命のようについてまわる「カオス」、^{スチヒニヤ}「自然の猛威」を従え、変容させ、希望の象徴として立ち現われてくるものとしてメトネルの音楽を評価するのである。このように、立場のまったく異なるペールイとイリインがそろってメトネルの音楽をロシア文化史の中に同じように位置づけ、評価していることは極めて重要であり、20世紀前半のロシア文化史の中で重要視されてしかるべき事項であろう。特にロシア象徴主義に関する従来文献の中では、音楽家としてもっばらスクリャービンだけが言及されるにとどまっているが、実際にはこのようにメトネルの音楽もスクリャービンの音楽に劣らぬ影響を持っていたのであり、メトネルの音楽の受容の問題はロシア文化史の再考を迫るものでもあるだろう。

さいごに——音楽学と文化学の接点

本稿ではメトネルの音楽について、ロシアの音楽界と文化界（文学・思想界）のそれぞれにおける受容の中で見られる問題を整理し、両者の中でのメトネルの音楽の評価を見てきた。では、その音楽界と文化界の二つの評価にはどのような接点が考えられ得るだろうか。さいごに二つの可能性を指摘して、稿を閉じることにしよう。

一つは、イリインによる具体的な作品分析である。イリインは音楽の素養もあったため、ときにかなり専門的な面にも及びながら分析をしているが、特に歌曲の歌詞の内容と音楽的側面の関係に注目した分析が興味深い。例えば、プーシキンの詩「思い出」に書かれたメトネルの歌曲（op.32-2）についてこう述べる：

これは悔恨と変容の歌で、ヘ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速に向かっていく中の最後の和音においてヘ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、赦されるのですが、それはちょうど魂がやはり最後まで懺悔のヘ短調の中にとどまっているからであり、それが理由のすべてです。（Ильин 1997：519）

これはごく小さな例に過ぎないが、イリインにおいては調性や音楽的臨時記号その他音楽的な要素に話が及ぶ例が多く、それはメトネルに対する思想的な評論と音楽分析の融合の可能性を示す例として、音楽学的メトネル論と文化学的メトネル論の接点を探るには示唆的である。

もう一つの可能性を示しているのは、メトネル作品の音楽学的分析とバールイの象徴主義的メトネル論が、19世紀のウクライナの言語学者・哲学者ポテブニャーの言語論の「内的形式」論を介して接点を持ち得るという点である。

上でメトネル作品の具体的な研究が進んでいると述べたが、そこでよく指摘される点の一つに、作品の内容の「一貫性」「統一性」というものがある。例えば、ゲンリフ・ネイガウスはメトネル作品について「形式の有機性、完全さ、展開の論理性、叙述の一貫性」(Heйрайз 1981 : 32)などを指摘し、またミャスコフスキーも構成部分すべての結合が自然であり、必然性を持って展開し、そこに「情感の論理」とでも言うべきものが常に備わっていると主張する³⁵⁾。ミャスコフスキーがそのように主張する際に特徴的なのは、作品を「内容」(主題と和声の素材)、「内的形式」(情感や感覚の展開の図式)、「外的形式」(作品の構成的図式)の三つの側面から分析し、メトネルにおいては傑出した外的形式のみならず、内的形式こそが素晴らしいと主張する点である。

この主張に関連してロシアの芸術論ですぐに思い起こされるのは、ポテブニャーの言語論・詩学であろう。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。(Потебня 1999 : 161)

そして、ポテブニャーは「内的形式」がもつ、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ていた。そしてこのポテブニャーの芸術理論をよりどころとしながら芸術論を展開したのは、ほかでもない象徴主義者アンドレイ・バールイであり、上でも触れたその象徴主義的な論考「雪のアラベスク：メトネルの音楽」(Белый 1990)を読めば、バールイが「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「イメージ」, 「内的形式」によって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ていたかが分かる。

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かどうかは今のところ不明だが³⁶⁾, いずれにしても音楽家ミャスコフスキーと文学者ベールイがそろってメトネルの音楽の「内的形式」に着目している点は大変興味深い。ミャスコフスキーの音楽学的メトネル論とベールイの文学・思想的メトネル論を, ポテブニャーを介して接続させることもおそらく可能であり, その方向性は, 今後のメトネル研究のみならず, ロシア音楽研究そしてロシア文化研究にも少なからず意味を持つものと思われる。

【引用文献】

Аптеян, З.А. (ред.) (1973) Н.К. Метнер. Письма. М., 1973

Аптеян, З.А. (ред.) (1981) Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1981, с. 36-45

Белый, А. (1903) О теургии // «Новый путь», 1903-9, с. 114-119 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル(2)」(高橋健一郎訳) / 『文化と言語』第65号, 2006年所収(第V節のみ))

Белый, А. (1906) Н. Метнер. 9 песен Гёте для голоса и фортепиано. Соч. 6. // «Золотое руно» № 4, 1906, л. 105-107 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル(2)」(高橋健一郎訳) / 『文化と言語』第65号, 2006年所収)

Белый, А. (1933) Начало века, М.-Л., 1933

Белый, А. (1990) Снежные арабески: Музыка Метнера // «Советская музыка», 1990, №3, с. 118-122. (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル(1)」(高橋健一郎訳) / 『文化と言語』第64号, 2006年所収)

Белый, А. (1997) О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи, М., 1997

Гилельс, Э. О Метнере // «Советская музыка», 1953, № 12, с. 55-56 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル(7)」(高橋健一郎訳) / 『文化と言語』第70号, 2009年所収)

Долинская, Е. (1966) Николай Метнер: Монографический очерк. М., 1966

Дроздов, Ан. (1927) Н. К. Метнер // «Музыка и революция», 1927, № 4, с. 18-21 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル(10)」(高橋健一郎訳) / 『文化と言語』第73号, 2010年所収)

Евлампиев, И.И. (ред.) (2004) История одного скандала // И.А. Ильин: pro et contra. СПб.,

- 2004, с. 207-216
- Зенкин, К.В.* (2009) Николай Метнер в музыкальном мире своего времени // *Королькова (ред.)* (2009) с. 9-27
- Зетель, И.* (1981) Н.К. Метнер – пианист: Творчество. Исполнительство. Педагога. М., 1981
- Ильин, И.А.* (1996а) Музыка Метнера // *Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996,* с. 291-305 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (6)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第69号, 2008年所収)
- Ильин, И.А.* (1996b) О музыке Метнера // *Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996,* с. 306-310 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (6)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第69号, 2008年所収)
- Ильин, И.А.* (1996c) Музыка и слово (К концерту Н.К. Метнера) // *Собрание сочинений. Том шестой, книга II, М., 1996,* с. 311-316 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (6)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第69号, 2008年所収)
- Ильин, И.А.* (1997) Николай Метнер – Композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке) // *Собрание сочинений. Том шестой, книга III, М., 1997,* с. 497-520 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (9)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第72号, 2010年所収)
- Королькова, Т.А. и др. (ред.)* (2009) Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества. М., 2009
- Луцпол, И.К. и др. (ред.)* Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. М., 1990
- Метнер, А.М.* (1981) О Николае Карловиче Метнере // *Апетян (ред.)* (1981) с. 36-45 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (8)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第71号, 2009年所収)
- Метнер, Н.К.* (1978) Муза и мода: защита основ музыкального искусства. Paris, 1978
- Мясковский, Н.Я.* (1981) Н.К. Метнер. Впечатления от его творческого облика // *Апетян (ред.)* (1981) с. 22-28 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (3)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第66号, 2007年所収)
- Нейгауз, Г.Г.* (1981) Современник Скрябина и Рахманинова // *Апетян (ред.)* (1981) с. 31-35 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (5)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第68号, 2008年所収)
- Потебня, А.А.* (1999) Мысль и язык // *Собрание трудов, М., 1999,* с.5-198
- Рахманинов, С.В.* (1978) Метнер – великий русский композитор, неизвестный в США //

- Литературное наследие. Том 1., М.: «Советский композитор», 1978, с. 80-81 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (10)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第73号, 2010年所収)
- Сабанеев, Л.Л. (2004) Н.К. Метнер // Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004, с. 81-85 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (4)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第67号, 2007年所収)
- Тахо-Годи Е.А. (2009) Эмилий Метнер и Андрей Белый (Беседа Е.А. Тахо-Годи с Э.А. Макаевым) // *Королькова (ред.)* (2009) с. 222-237
- Шагинян, М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове, т. II, 1988, с.90-158
- Шацкес, А.В. (1981) Памяти учителя // *Апелян (ред.)*(1981) с. 105-109 (邦訳: 「同時代人の見たニコライ・メトネル (7)」 (高橋健一郎訳) / 『文化と言語』 第70号, 2009年所収)
- Штембер Н. (1981) Из воспоминаний о Н.К. Метнере. // *Апелян (ред.)* (1981) с. 82-93
- Юнгрен, М. (2009) Иван Ильин пишет Николаю Метнеру // *Королькова. и др. (ред.)* (2009) с.134-144
- Яссер, И.С. (1981) Искусство Николая Метнера // *Апелян (ред.)*(1981) с.198-210
- Flamm, C. (1995) *Der Russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien*, Berlin, 1995
- Holt, R. (ed.) (1995) *Nicolas Medtner: A tribute to his art and personality*. London, 1955
- Ljunggren, M. (1994) *The Russian Mephisto: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner*. Stockholm, 1994
- Paperno, D. (1998) *Notes of a Moscow Pianist*. Portland: Amadeus Press, 1998 (邦訳: 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)

※本稿は平成21年度札幌大学附属総合研究所個人助成による研究成果の一部である。

注

- 1) Тахо-Годи (2009 : 233) を参照。
- 2) Ljunggren (1991) を参照。
- 3) Метнер (1981 : 37) を参照。
- 4) «Утро» 紙 (1914年2月9日)。ここではДолинская (1966 : 38) から引用。
- 5) また、当時のロシアの音楽界には未だ「モスクワ対ペテルブルク」というライヴァル関係が根強く存在し、モスクワの批評家はペテルブルクの音楽家に対して、またペテルブルクの批評家はモスクワの音楽家に対してやや冷淡に接するという傾向が見られたが、ペテルブルクのカラトゥイギンがモスクワのメトネルに批判的であったのは、その図式に収まるものでもある。
- 6) Каратыгин В. Петербургские концерты и «Электра» // «Аполлон» 1913, № 4.ここではFlamm (1995 : 308) から引用した。
- 7) Каратыгин В. Третий камерный концерт Зилоти. Концерт из сочинений Метнера // «Речь» от 23 января 1913.ここではFlamm (1995 : 306) から引用した。
- 8) メトネルのソナタ形式の扱い、対位法の扱いの見事さについては、対位法の権威である師タナーエフの言葉がよく知られている。あるときメトネルがタナーエフに自作の第1ソナタを見せたところ、タナーエフは「メトネルはソナタ形式とともに生まれてきた」と言って絶賛した(Метнер 1981 : 37)。またあるときには、対位法のクラスの単位を取らずに独学で作曲を学んだメトネルに対して「対位法をしっかりと身につけずに本当の作曲家になることなどできないと今まで思っていたが、君の例を見て、それが間違いだとわかったよ」と驚嘆して言ったと伝えられている(Долинская 1966 : 12)。
- 9) カラトゥイギンはメトネル批判をその後も続けるが、1914年にはすでに批判のトーンを落とし、1922年にはメトネル作品を「死せる要素ではなく、生きた存在」と認めるようにはなる。
- 10) もっとも、この「ドイツ性」を主張したのは、むしろメトネルを売り出そうとしていた兄のエミリイ・メトネルの戦略だったようでもある。メトネル兄弟たちと親しかった女流詩人マリエッタ・シャギニャンによれば、ニコライ・メトネル自身はロシアの古典音楽を非常に愛していたにもかかわらず、エミリイ・メトネルがニコライの音楽をむしろベートーヴェンやブラームスに近いものであるとことあるごとに主張したため、ニコライは困っていたという(Шагинян 1988 : 170)。
- 11) Яссер (1981) を参照。
- 12) 「社会主義リアリズムはソビエトの文学と文学批評の基本的方法であり、芸術家が現実をその革命的発展において正しく、歴史的・具体的に描き出すことを要求する。その際、芸術家による現実描写の真実性、歴史的具體性は、社会主義の精神によって勤労大衆を改造し教育するという思想的任務と結びついていなければならない」(Луцпол и др. 1990 : 712) ——第1回全ソ作家大会で採択された作家同盟の規約にはこのように規定されている。
- 13) 1936年1月28日、共産党中央委員会機関紙『プラウダ』に「音楽の代わりの荒唐無稽」と題された論説記事が載り、そこでショスタコーヴィチのオペラ《ムツェンスク郡のマクベス夫人》が批判されたことを指す。これをきっかけに音楽のみならず、芸術分野全体をも巻き込んで、党による本格的な介入が始まり、それは「形式主義批判」へとつながっていく。
- 14) 戦時中にいったん緩んだイデオロギーの状況を立て直すため、48年1月に共産党中央委員会の主催で音楽家会議が開かれ、中央委員会書記アンドレイ・ジダーノフはショスタコーヴィチをはじめとし、さらにプロコフィエフ、ハチャトゥリャン、ミヤスコフスキーらを名指して「形式主義」の名により批判したことを指す。
- 15) なお、シャツケスはスターリンの死後、メトネルが復権を果たしたのち、1965年に師メトネルについて愛情を込めた回想録(Шацкес 1981)を著している。
- 16) そしてギレリスはこの文章を書いてすぐ1954年にいち早くメトネルの《ピアノソナタ》(op.22)の録音を行い、ほかに《回想ソナタ》(op.38-1)の録音も残している。スターリン亡き後のソ連で、

- 先陣を切ってメトネル復権に動いた功績は大きい。
- 17) Paperno (1998 : 114) を参照。
 - 18) 1966年には音楽学者ドリンスカヤによる『ニコライ・メトネル』という研究書 (Долинская 1966) が出版される。1973年には音楽学者アペチャンの編集による『メトネル書簡集』 (Апетян 1973) の出版、1980年にはメトネル生誕100周年の行事が行われ、1981年にはさらに音楽学者ゼテリによる研究書『ピアニストН.К.メトネル：作品、演奏、教育』 (Зетель 1981) とアペチャンの編集による『Н.К.メトネル：回想、論文、資料』 (Апетян 1981) が出版される。また2002年4月にはモスクワで「メトネル家と銀の時代」という国際的な学会も開かれ、2009年にはその研究論文を収録した著書 (Королькова и др. (ред.) 2009) も出ている。さらに、ピアニストのボリス・ベレゾフスキーの発案による「メトネル・フェスティヴァル」も2006年と2007年にモスクワその他の都市で開催されるなど、ますますメトネルの音楽は広範囲に演奏され、聴かれ、研究されるようになってきている。
 - 19) 17世紀の三十年戦争におけるボヘミアの傭兵隊長。元の姓はヴァルトシュタイン。
 - 20) ベールイが挙げている「アルゴナウタイ同盟」の参加者のリストを参照 (Белый 1997 : 54)。
 - 21) Швец (2009 : 80) を参照。
 - 22) Долинская (1966 : 46) を参照。
 - 23) この詩は四つの詩からなる『墓碑銘』 (Эпитафия) の一部で、はじめはタイトルなしで『金羊毛』誌 1907年第3号40頁に掲載された。後に、『友人たちへ』 (Друзьям) という題が与えられている。
 - 24) Штембер (1981 : 84) やЗенкин (2009 : 24) を参照。
 - 25) この項の記述の多くはЮнгрен (2009) に基づいている。
 - 26) 手紙の内容を含め、このいきさつについてはЛюнгрен (2009) に詳しい。
 - 27) 「公開書簡」はЕвлампиев (2004) に所収。
 - 28) はじめの三つはИльин (1996a), Ильин (1996b), Ильин (1996c) であり、「メトネルのおとぎ話」, 「メトネルにおけるソナタ形式」の2本はロシア語はおそらく公刊されておらず、英訳がHolt (1955) に収められている。ドイツ語による講義のロシア語訳はИльин (1997)。
 - 29) これは「何を唸るか、夜の風よ」 (1831-1836年) の第2連目のはじめの2行。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 (op.37-5) も書いている。
 - 30) この言葉は1821年にバラティンスキーが書いた「滝」 («Водопад») の中で使われている。
 - 31) この雑誌は初期のロシア象徴主義を代表するドミトリー・メレシコフスキーとその妻ジナイダ・ギッピウスらが中心となって1903年から1904年にかけて発行した雑誌である。
 - 32) この雑誌は1906年から1909年にかけて発行された象徴主義の詩人を中心とした雑誌である。
 - 33) Ljunggren (1994 : 25) を参照。
 - 34) ベールイは魔術と神的秘術を区別している。ベールイによれば、「あらゆる深遠な音楽は根底において魔術的であるが、しかしすべての音楽が神的秘術的というわけではない。この観点からは^{マギヤ} 神的秘術は白魔術のようなものであり^{テウルギヤ}」 (Белый 1903 : 108), さらに「^{マギヤ} 神的秘術が力を持ち、^{テウルギヤ} 魔術よりも優位にあるというのは、^{マギヤ} 神的秘術が全体を炎のような愛と神の恩寵への期待によって貫かれているからである」 (Белый 1903 : 114) という。
 - 35) Мясковский (1981 : 25) を参照。
 - 36) ポテブニャーの言語論・芸術論は少なくとも1910年前後からロシア象徴主義の理論的な支柱をなしており、この論考が書かれた1913年の時点でミャスコフスキーがポテブニャーを参照していたことは十分あり得ることである。