

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』 ～翻訳の試み(1)～

高橋 健一郎

1. リムスキー＝コルサコフ

『我が音楽生活の年代記』は、ロシアの大作曲家ニコライ・アンドレエヴィチ・リムスキー＝コルサコフ [Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844-1908]の音楽活動に関する自伝である。

リムスキー＝コルサコフは、もともと海軍兵学校で学びながら、バラキレフを指導者とする作曲家のグループに属した作曲家である。このグループは、「バラキレフ・グループ」、「五人組」などとも呼ばれるが、ロシアでは一般に「力強い一団」(Могучая кучка) と呼ばれる。これは、反アカデミズム、反西欧、反伝統を標榜し、学校教育によらない新しいロシア独自の音楽を作ろうと目指したグループである。しかし、リムスキー＝コルサコフはその後1871年にペテルブルグ音楽院の作曲と管弦楽法の教授に任命され、アカデミズムの世界にも足を踏み入れる。そうして、もともとの天性の才と高度な音楽理論が融合することによって、輝かしい作曲の実績を積み、その一方で、アレンスキー、グラズノフ、リャードフ、ストラヴィンスキー、プロコフィエフら錚々たる作曲家を育てた。指揮者としても活動したほか、理論の勉強を続け、その集大成として『和声学教程』、『管弦楽原理』の名著を残し、特に前者は日本でも広く使われた。チャイコフスキーと並んでロシアの音楽界の指導的地位についていた時期も長く、19世紀後半から20世紀初頭のロシア音楽史において特に傑出した人物の一人である。

1908年6月8(21)日にリュベンスクにて没す。

2. 『我が音楽生活の年代記』について

『我が音楽生活の年代記』は時にかなり長い休止を挟みながら、少しずつ書かれていった。妻の証言によれば、1893年の夏の終わりの部分は、夏の初めと途中の部分を書いてから10年ほど経った後に書かれたという。

記述の内容は幼少期から始まり、死の2年前、1906年8月22日（旧暦）で筆がおかれている。『年代記』というタイトルが示す通り、時系列に沿った記述となっている。自筆の原稿では章分けはされていなかったが、出版にあたり妻のナデジュダが章に分け、各章の冒頭にキーワードを羅列する形で、章の内容が要約されている。

この本の価値は、様々な観点から極めて大きいものである。上でも述べたように、リムスキー＝コルサコフはロシアの国民音楽を一気に発展させた「力強い一団」の一員であり、1871年からはペテルブルグ音楽院の教授として、多くの若手音楽家を輩出し、チャイコフスキーと並んでロシアの音楽界の偉大な権威として名声を博す。「力強い一団」の活動の様子、そしてチャイコフスキーとの関係、また自作品についての考えなど、非常に貴重な情報がこの本には数多く含まれている。

それだけではない。リムスキー＝コルサコフの晩年は、ちょうど弟子たちの新しい世代が台頭し、さらに新しい傾向をもったモダニズム音楽が一世を風靡するようになってきた時代である。そのときにすでに音楽界の権威として君臨していたリムスキー＝コルサコフがその新しい風潮をどのように捉えていたのかも大変興味深い問題である。そしてこれが本書が書かれることになった一つの理由でもあったようだ。名チェリスト、指揮者として名高いロストロポーヴィチは、本書に関してこのように述べている：

非常に大きな人生経験と作曲の経験を積み、一芸術家として円熟期に達し、自分の言語、自分のスタイル、自分の作品が確たるものとして完成

をみるとき、まったく別の問題が生じてくる。彼を取り巻く環境が変化
する。もしそのままとどまるのであれば、彼はすでにアナクロニズムと
なり、こう言ってよければ、晩年に反動家となってしまうリスクを冒す
ことになる。思うに、晩年のリムスキー＝コルサコフはすでに非常に多
くのことを成し遂げ、そしてもちろん自身もどれだけのことを成し遂げ
たかを自覚していた。一方、同時に彼にはストラヴィンスキーやプロコ
フィエフ、レスピーギなどの弟子たちもいて、当然ながら、自分がやっ
てきたことが次世代の者たちによって壊されてしまわないように、それ
を擁護する必要性を感じていた。そうして生まれたのが『我が音楽生活
の年代記』ではないかとわたしには思われる¹。

このように、19世紀後半から20世紀初頭に、ロシア音楽が世界的な高みにま
で上り詰めようとし、そして新たな音楽が台頭してきた、音楽史的に見ればま
さに「激動の」時代に、その中に生きた最も重要な、紛れもなく一流の音楽家
がそれをどのように見て、どのように考え、どのように述べたのか——こうい
う極めて興味深い記述に溢れているのが本書である。

さらに言えば、これは単に出来事を羅列した無味乾燥な記述ではない。一つ
の文学作品のように極めて興味深く書かれている。この点についても、ロスト
ロポーヴィチの言葉を引用しよう。

これは驚くべき稀有な本である。本のタイトルを見ると、過去についての冷
静で客観的な語りであるかのように思われる。しかし実際には、リムスキー＝
コルサコフの『年代記』は出来事の冷静沈着な記録ではまったくない。これは
ロシア文学の伝統、トルストイやドストエフスキーの伝統に則った精神的自己
認識の試みなのである。『年代記』の執筆が始まったのもだいたいレフ・トル
ストイが『懺悔』を出版した頃のようにだ。『年代記』においてリムスキー＝コ

¹ M. Ростропович «Уникальная книга» // *Н.А. Римский-Корсаков, «Летопись моей музыкальной жизни»*, М.: Согласие, 2004, с. 5-6.

ルサコフは誠実で厳しい自己評価と自己審判の試みを行っているから、他人や『力強い一団』（ついでながら、彼はこの名称を嫌っていた）の仲間たち、また同時代の芸術全般に関しても厳しく評価しても道義に悖ることにはならない²。

本書はこのように、あらゆることに関してかなり率直に書かれた本である。この貴重な本を本号から数章ずつ訳出していく。

訳出にあたり用いる底本は、Н.А. Римский-Корсаков, «Летопись моей музыкальной жизни», М.: Согласие, 2004である。本稿では、ロシア音楽史において特に重要と思われる音楽家や作品を中心に訳者が注を付し、それは訳文中に〔 〕の形で入れるか、あるいは脚注の形で入れている。本稿の注は基本的には訳者によるものだが、底本とした著書に付されている注を参照したときには、その旨を記している。

² 同上、6頁。

リムスキー＝コルサコフ 『我が音楽生活の年代記』

第1章 1844-1856年

チフヴィンで過ごした幼年時代。音楽の才能の萌芽。音楽の勉強。読書。海と海事への憧れ。初めての作曲の試み。ペテルブルグ行き。

わたしは1844年3月6日³にチフヴィン市⁴で生まれた。父はもうずっと前に退職し、母と叔父（父の弟）ピョートル・ペトローヴィチ・リムスキー＝コルサコフと一緒に持ち家に住んでいた。わたし達の家は町のほとんど外れのチフヴィンカ川の岸にあり、向こう岸にはチフヴィン男子修道院があった。

わたしが生まれて最初の年に両親はわたしを連れて少しの間ペテルブルグの父の弟ニコライ・ペトローヴィチ・リムスキー＝コルサコフのところに行った。そこから戻ってからは、わたしは1856年までずっとチフヴィンから出ることはなかった。

わたしはごく小さい頃から音楽の才能を発揮していた。家には古いピアノがあり、父は耳で聞いて、それほど特に流暢というわけではないものの、なかなか達者に弾いた。父のレパートリーには、父の時代のオペラのモチーフがいくつかあった。《ジョゼフ》[エティエンヌ＝ニコラ・メユール作曲のオペラ]の有名な歌、《タンクレディ》[ジャッキーヌ・ロッシェニ作曲のオペラ]のアリア（この胸の高鳴りに）、《ヴェスタの巫女》[ガスパーレ・スポンティーニ作曲のオペラ]の葬送行進曲、《魔笛》[ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト作曲のオペラ]のパパゲーナのアリアなどがあったのを覚えている。父

³ 本書ではユリウス暦が使われており、グレゴリウス暦では3月18日である。以下、本稿では日付は原則としてユリウス暦で記す。

⁴ チフヴィン市はペテルブルグの東約200キロメートルのところにある都市。

はよく自分で伴奏しながら歌ったものだった。父の歌う歌曲は大部分が教訓的な内容の詩で、例えば次のようなものがあったのを覚えている。

ああ、読書によって知性を
磨こうとする貴方よ
無駄にたくさんの本を読むことなかれ
さらに無知となってしまうことを恐れよ

このような詩を父は様々な古いオペラの旋律で歌っていたのだった。父と母の話によると、父方の叔父パーヴェル・ペトローヴィチはとてつもない音楽の才能に恵まれていて、(楽譜もないのに)見事な腕前で流暢に序曲をまるまる弾いたり、他の小品などを弾いたりしたそうである。わたしの父の方はどうやらそれほどの才能はなかったようだが、それでも少なくとも音感と記憶力は良く、うまく弾けたようだ。わたしの母も音感は優れていた。母は記憶しているものをすべて正しいテンポよりずっとゆっくりと歌う癖があった。例えば、《母はいかに殺されたか》の旋律もいつもアダージョのテンポで歌うのだったが、この事実には興味をそそられる。このことにあえて触れるには訳があって、この母の性格の特徴がわたしにも影響を与えているからなのだが、それについては後で述べることにしよう。母は若い頃ピアノを習っていたが、その後辞めてしまい、わたしの記憶する限り、その後一度も何も弾かなかった。

わたしの音楽の才能はとても早い時期に芽を出し始めた。まだ2歳にならないうちに、すでに母が歌ってくれる旋律をすべて正しく聴き分けることができ、その後3歳か4歳になる前には、父のピアノの拍子に合わせてうまくおもちゃの太鼓を叩くことができたのである。父はしばしばわざと突然テンポやリズムを変えたりしたのだが、それでもわたしはすぐに父についていった。その後ほとんどなく、父が何を演奏してもすべてまったく正確に歌えるようになり、父とよく一緒に歌ったものだった。そしてその後、父が弾いた和音付きの曲を聴いて、自分でピアノに向かってその曲の音を拾うようになったのである。ほどなくわ

たしは音名も覚え、ピアノの音を別の部屋で聴いても区別でき、言い当てることができるようになった。そうして6歳ごろからピアノを習い始めた。レッスンをしてくれたのはエカテリーナ・ニコラエヴナ・ウンコフスカヤという、近所のかなり高齢のお婆さんだった。そのお婆さんにどれほど音楽性があったのか、自身どれだけ弾けたのか、またそのメソードについてもわたしは今でもまったく判断できない。おそらく、田舎だから平凡なものだったろうが、それでもわたしはその先生のもとで音階や練習曲、小品などを弾いた。どれも下手くそで、いい加減に弾き、拍子がうまく取れなかったのを覚えている。

わたしは音楽以外の才能にも恵まれていた。読むことも特に勉強しなくても遊び半分で覚えてしまい、記憶力も優れていた。母が読んでくれたものは一字一句間違わずに何ページも覚えたものである。算数もすぐに理解できるようになった。音楽についてはその頃好きだったとは言えないが、我慢してかなり熱心にやっていた。ときどき楽しみのために歌ったり、自ら進んでピアノを弾いたりもしたが、音楽に当時強い印象を持っていたという記憶はない。もししたら、感受性が弱かったせいかもしれないし、あるいは当時まだ実際に子どもに強い印象を与えるようなものを何も聞いたことがなかったからかもしれない。

エカテリーナ・ニコラエヴナのレッスンを受け始めて1年半から2年ほど経ったとき、エカテリーナ先生はわたしにはもっと良い先生が必要だと思ったようで、レッスンはそこで終わりになった。その後は、良き知人の中のある家族（フェリ家）の家でお抱え家庭教師をしていた女性から教わることになった。名と父称はオリガ・ニキチシュナで、姓は覚えていない。よくわからないが、とても上手だったように思えた。その先生の指導のもとで、わたしはいくらか上達した。先生に教わって弾いた曲の中には、バイエルがイタリアオペラを編曲したものや、ブルグミュラーのバレエのモチーフの小品、さらにはベートーヴェンの連弾のソナチネ（二長調）などもあり、わたしはこのベートーヴェンのソナチネが好きだった。先生とはほかに《預言者》〔ジャコモ・マイヤベーア作曲のオペラ〕や《王冠のダイヤモンド》〔フランソワ・オーベール作曲のオペラ〕のモチーフによるマルクス編纂の混成曲を連弾で弾いたのも覚えて

いる。オリガ・ニキチシュナにわたしは1年か1年半ほど習い、その後その先生の生徒であるオリガ・フェリクソヴナ・フェリのところに移った。その先生もまたかなりピアノが上手だった。その当時やった曲で覚えているのは、《オテロ》〔ジュゼッペ・ヴェルディ作曲のオペラ〕序曲の独奏版（正式なテンポよりかなりゆっくり演奏した）、ベートーヴェンのソナタ op.2 のスケルツォイ長調、《ユグノー教徒》〔マイヤベーア作曲のオペラ〕の混成曲独奏版、《リゴレット》〔ヴェルディ作曲のオペラ〕のモチーフによる幻想曲（誰のかは覚えていないが簡単な曲）、《ロシア皇帝と船大工》〔アルベルト・ロルツィング作曲のオペラ〕のモチーフによる幻想曲、《ヴェスタの巫女》序曲の連弾版などである。オリガ・フェリクソヴナには3年ほど、つまり12歳まで（1856年まで）レッスンを受けていた。先生の腕はかなり良かったと思われたが、あるときわたしは、オリガ・フェリクソヴナのところであるご婦人（姓は覚えていない）の演奏にとっても驚かされた。その人はいつからかチフヴィンにやってきていた人で、《もしもわたしが鳥ならば》〔アドルフ・フォン・ヘンゼルトのピアノ練習曲〕を演奏したのだった。11歳か12歳のころ、わたしは知り合いのカリスキー一家の人たちのところで四手や八手の連弾をすることがあった。彼らのところには当時、チフヴィンで優秀なピアニストとされていた技師大佐のヴォロビヨフがよく来ていたのを覚えている。わたしたちは八手の連弾で《オテロ》を演奏したものだ。

他の器楽音楽はチフヴィンでは何も耳にしなかった。そこにはアマチュアのヴァイオリニストもチェリストもいなかったのだ。チフヴィンの舞踏会のオーケストラは長い間ヴァイオリンとタンバリンから構成されていて、ヴァイオリンはニコライという者がポルカやカドリールを弾き、タンバリンの方はクジマという塗装工で大酒呑みの男が巧みに叩いていた。最近ではユダヤ人もやってきていて（ヴァイオリン、ツィンパロム、タンバリン）、彼らはニコライとクジマを凌いで人気の音楽家となった。

声楽の分野ではただ一人チフヴィンのバラノヴァ嬢がロマンス《何を寝ているの、お前さん》を歌うのを聴いたことがあるだけだ。それ以外は、わたしの

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

父の歌を除けば、宗教音楽つまり男女修道院の歌唱があっただけだ。女子修道院の歌はあまり良くなかったが、男子修道院は、覚えている限りではなかなか良かった。わたしはボルトニャンスキー⁵のヘルヴィムの歌や他の曲のいくつかが好きだった。また、ボルトニャンスキーのコンツェルト《いと高き所には栄光》や、徹夜祷で歌われる聖歌の《我が霊よ、主をほめたたえよ》、《汝の十字架に》、《穏やかな光》も好きだった。わたしは感激しやすい子どもではまっただけでなかったが、僧院長の礼拝の美しい雰囲気の中で歌われる教会の歌は、世俗の歌よりも印象深かった。わたしが知っていた曲の中で最も楽しかったのは《皇帝に捧げた命》⁶の中の〈孤児の歌〉と二重唱である。家にこれらの曲の楽譜があったので、あるときそれを弾いてみようと思いたったのだが、そのとき母は、これはオペラの中で一番良い個所だと言っていた。母は《皇帝に捧げた命》をよく覚えていなかった。舞台で見たことがあるのかすら分からない。

叔父（ピョートル・ペトロヴィチ）はとても美しいロシア民謡をいくつか歌っていた。《パルタルラのシャルラタルラ》、《眠くて頭が下がるのではない》、《若草の上を歩くように》その他である。叔父は、わたしの祖父の所有地であったチフヴィン群のニコリスコエ村に住んでいた子どもの頃にこれらの歌を覚えたそうだ。母もまたロシア民謡をいくつか歌っていた。わたしはその歌が好きだったが、民衆の中でそれらを聴くのは比較的まれだった。というのは、われわれは都市部に住んでいたからである。それでも毎年のように馬ざりや藁人形でマースレニツァの見送りをするのを見ることがあった⁷。田舎の生活は子

⁵ ドミトリー・ステパノヴィチ・ボルトニャンスキー（Дмитрий Степанович Бортнянский, 1751-1825）。ウクライナ出身の作曲家。宮廷楽長、合唱指揮者などとして長く活躍した。西欧の音楽書法を身につけ、オペラから聖歌まで幅広いジャンルの作品を残したロシア最初の音楽家と言われる。

⁶ ミハイル・グリンカ（脚注8を参照）作曲の愛国的英雄の悲劇的オペラ。一般にロシア初の本格的なオペラと評価される。1836年に初演される。

⁷ ロシア正教でパスハ（復活大祭）の前の7週間の大斎の期間のさらにもう一つ前の1週間を「マースレニツァ」と呼ぶ。歴史は古く、もともと春を迎える祭りとして異教時代から祝われていたものが、後にキリスト教と融合して宗教的な意味を持つようになったと言われる。大斎の間中は肉や卵、乳製品を一切口にしてはならないため、それに先立つマースレニツァで人々は盛大に飲み食いして精進に備える。またマースレニツァでは陽気に歌い踊り、様々な遊戯を楽しむのがしきたりであった。最終日は「見送り」と呼ばれ、地域によってはマースレニツァの藁人形を燃やして冬を送り、春を迎える。

どものころ三度見たことがある。チミリョフ家の領地（ポチェヴォとポチュネヴォ）に二度泊まった時と、村の名前は忘れたがプロフツィン家のところに泊まった時である。

わたしはおとなしい男の子だったが、それでも悪ふざけしたり、走り回ったり、屋根や木に登ったり、怒られたら泣いて床を転げながら母親に反抗したりもした。遊びを考え出すのがとても得意で、何時間も一人で遊ぶことができた。馬の代わりに椅子を使って馬車に見立て、御者を想像しながら長い時間、御者と主人が会話している様子を自分一人でおしゃべりしたものだ。子どもはだいたいそうだが、わたしも目にしたものを真似るのが好きだった。例えば、紙で作った眼鏡をかけて、時計を分解して組み立てたこともあった。それは、時計屋のバルミンがそれをやっているのを見たからだった。当時海軍大尉だった兄のヴォイン・アンドレエヴィチは外国からわたしたちに手紙を送ってくれたのだが、その兄の猿真似で、わたしも海を見たことがないのに海が好きになり、夢中になったのだった。デュモン・デュルヴィルの世界周航を読み、ブリッグ（横帆船）を艤装し、船乗りになったつもりで遊んだ。また、あるときは『フリゲート艦《インゲルマンランド号》の難破』という本を読んで、海洋技術の名称をたくさん覚えた。ゼリョーヌィの一般向け天文学の講義を読みながら（その頃10歳か11歳だった）、わたしは天体図を持って空の北半球の星座の大部分を探しあてた。それは今でもしっかりと覚えている。上に挙げた本以外で好きだったのはガブリエル・フェリーの小説『森の走者』や、チスチャコフとラージンの『子ども雑誌』の中の多く、特に小説「スヴァトスラフ、リペツキー公」である。庭で遊ぶときも、『森の走者』のシーンをまるごと思い起こしながら遊んだものだ。

すでに述べたように、わたしは音楽は特に好んでいなかった。いや、好んでいたかもしれないが、ほとんどまったく強い印象を受けることはなかったし、少なくとも好きな本と比べればごくわずかな印象しか受けなかったのである。しかし遊びで、人の真似をして時計を組み立てたり分解したりするのとまったく同じように、あるとき作曲し、楽譜を書いてみたことがあった。わたしは音

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

楽の才能があり、そして学習能力が全般的に高かったので、すぐに独学で、ピアノで弾かれたものを正しく音を区別しながらかなりきちんと紙に書き留めることができるころまでいった。それから少し経つとすでに、楽譜に書かれているものをピアノで弾かずに頭の中で少し再現することができるようにもなった。11歳の時には、ピアノ伴奏つきの二重唱を作曲しようと思った（おそらくグリムカ⁸の二重唱の影響である）。歌詞は子ども向けの本からとり、その詩は『蝶々』という名前だったように思う。この二重唱はうまくいった。なかなか上手に書けていたのを覚えている。当時書いた他の作品の中で覚えているのは、ピアノ独奏用の何かの序曲を書き始めたということだけである。それはアダージョで始まり、アンダンテに移り、それからモデラートになり、そしてアレグレット、アレグロとなり、プレストで終わるはずだった。この作品は最後まで書けなかったが、当時自分で発見したこの形式にとっても満足していた。

もちろん、先生たちはわたしの作曲の試みに関わっておらず、そのことを知りすらしなかった。自分の作品について話すのは気が引けたし、両親もただのいたずら、お遊びとしてしか見ていなかった。そして実際当時は本当にそうだったのだ。音楽家になろうだなんてけっして夢見たこともなく、音楽を特に熱心に学んでいたわけでもない。わたしはただただ船乗りになりたかったのである。実際、両親もわたしを海軍兵学校に入れようと思っていた。わたしの叔父ニコライ・ペトローヴィチも兄も船乗りだったからである。

1856年7月末にわたしは初めて母や叔父と別れた。父にペテルブルグの海軍兵学校に連れて行かれたのである。

⁸ ミハイル・イヴァノヴィチ・グリムカ（Михаил Иванович Глинка, 1804-1857）。ロシアの作曲家。19世紀以降のロシア音楽の模範となり、「ロシア音楽の父」とも称される。

第2章 1856-1861年

ゴロヴィン家。海軍兵学校。オペラや管弦楽との出会い。ウリフとF.A. カニツレのレッスン。

ペテルブルグに着くと、わたしたちは（兄の同僚であり友人である）P.N.ゴロヴィンのところに滞在した。

父はわたしを海軍兵学校に入れてから、チフヴィンへと戻っていった。毎週土曜日にわたしはP.N.ゴロヴィンの家に行った。ゴロヴィンは母親のマリヤ・アンドレエヴナと一緒に住んでいて、わたしはそこに日曜の夜まで泊めてもらった。

兵学校の同級生たちの中で立場はわりと悪くなかった。新入りということで絡んできた奴らに仕返しをしたら、その結果何もされなくなったのだ。でもわたしは誰とも言い争いをせず、同級生たちには好かれていた。海軍兵学校の校長はアレクセイ・クジミチ・ダヴィドフだった。学校では鞭打ちの刑が盛んに行われた。毎週土曜日、休暇の前に生徒全員が巨大な食堂のホールに集められ、そこで**勤勉**な生徒には、その週に様々な科目で取った点数に応じ、10点に1個の割合で褒美にリンゴが与えられ、一方**怠情**な生徒、つまり何かの教科で1点か0点だった者は鞭で打たれたのだ。

同級生たちの間にいわゆる「先輩面」が広まっていた。長年留年している先輩の生徒たちが、クラスを牛耳って実権を握り、「年寄」と呼ばれながら、弱い者や、時には同じくらいの力の者たちを自分に侍らせたりしていじめるのだ。わたしのいた第2中隊でそういう立場だったのは18歳のバルクという男で、同級生たちに自分の靴を磨かせたり、お金を巻き上げたり、パンを横取りしたり、顔に唾を吐きかけたり、と散々とんでもないことをしていた。しかしわたしには何もしなかったので、わたしは平穩無事だった。

わたしは素行が良く、成績も良かった。音楽に関しては当時どうも忘れてし

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

まっていたようだ。興味が湧かなかったのである。それでも毎週日曜日にウリフという先生のもとにレッスンに通うようになった。(ウリフはアレクサンドリンスキー劇場のチェリストで、ピアニストとしては上手くなかった。) レッスンはまったく平凡なものだった。1857年の夏休みに両親の家に戻ったが、8月終わりにチフヴィンを離れて海軍兵学校に戻るのがなんと残念で悲しかったか、覚えている。

1857-58年度は成績が下がり、素行も悪くなった。一度検挙されたこともある。音楽のレッスンは続き、それほどはかどってはいなかったのだが、しかしここにきてわたしの音楽熱が目覚めた。ゴロヴィン家の人たちと二度オペラに行った。ロシアオペラ(フロトー⁹の《インドラ》が上演された)とイタリアオペラ(《ランメルモールのルチア》[ガエターノ・ドニゼッティ作曲のオペラ]が上演された)である。後者には大きな感銘を受けた。覚えた個所をピアノで弾いてみて、さらにはこのオペラで鳴っていた手回しオルガンを聴いて、何か楽譜を書こうとした。そう、作曲ではなく、まさに「楽譜を書く」ことを試みたのだ。

兄は遠洋航海から戻ってきて、砲撃艦《プロホル号》の艦長に任命された。そして夏に航海に連れて行ってくれた。ひと夏ずっとレーヴェリ〔現タリン〕に停泊し、射撃を行った。兄はわたしに海事を覚えさせようと、帆を張った搭載ボートの扱い方を教えてくれ、作業にも駆り出してくれた。わたしは他の教習生たちと一緒にではなく、兄の船室に寝泊まりした。

シュラウズを引くとき、わたしは後檣^{こうしょう}の物見台の下のラットラインに立っていたのだが、そのまま海に落ちこちてしまった。甲板ではなく、海で助かった。わたしは海面に浮かびあがり、そして搭載ボートに引き上げられた。ただ驚いたのと、軽い怪我(おそらく水面の衝撃だろう)だけで済んだが、ひどい大騒ぎになり、もちろん兄もずいぶん驚かせてしまった。夏の終わりには休暇でチ

⁹ フリードリッヒ・フォン・フロトー (Friedrich von Flotow, 1812-1883)。ドイツの作曲家。フランスのオペラ・コミックの影響を強く受け、それをドイツのジングシュピールの伝統に融合させたと言われる。

フヴィンに行ってきた。

1858-59年度は、まったくきちんと勉強せず、素行はそこそこだった。ステージで《悪魔のロベール》〔マイヤベアー作曲のオペラ〕、《魔弾の射手》〔カール・マリア・フォン・ヴェーバー作曲のオペラ〕、《マルタまたはリッチモンドの市場》〔フロトー作曲のオペラ〕、《十字軍のロンバルディア人》〔ヴェルディ作曲のオペラ〕、《椿姫》〔ヴェルディ作曲のオペラ〕を見た。《ロベール》にひどく惹かれた。ゴロヴィン家にこのオペラのピアノ譜があり、わたしはそれをよく演奏した。オーケストレーション（という言葉は知らなかったが）は何か神秘的で魅惑的なものを感じられた。今でもアリスの歌のはじめのホ長調のホルンの響きの印象を覚えている。たしか同じ年に《ルチア》をもう一度観て、その後このオペラのフィナーレを弾きやすくするため、独奏から連弾用に編曲してみた。ほかにも同じような編曲をやっていたのだが、何の曲だったかは覚えていない。

その年に《皇帝に捧げた命》（ブラーホヴァ、レオーノヴァ、ブラーホフ、ペトロフ、指揮リャードフ¹⁰）を観た。このオペラには本当に感激した。内容は少ししか覚えていないが、でも純粋な歌の個所（〈苦しめないでお前さん〉や〈わが夜明けよ早く来い〉など）以外にわたしが惹かれたのは、序曲とそして合唱〈森に仕事に行く〉のオーケストラによる前奏である。当時はイタリアオペラの全盛期で、〔エンリコ・〕タンベルリク、カルツォラーリ、ボジオ、ラ・グルアなどが歌っていた。わたしはさらに《オテロ》、《セヴィリアの理髪師》〔ジョアキーニ・ロッシーニ作曲のオペラ〕、《ドン・ジョヴァンニ》〔ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト作曲のオペラ〕も観た。

ゴロヴィン家やその仲間の人たちはイタリアオペラのファンだった。中でもロッシーニは特に優れた本格的な作曲家だと見なされていた。わたしは彼らの会話を聞きながら、それをすべて信じるのが自分の務めだと思っていたが、で

¹⁰ コンスタンチン・ニコラエヴィチ・リャードフ（Константин Николаевич Лядов, 1820-1871）。ロシアの指揮者、ヴァイオリニスト、作曲家。1850年に帝室オペラの指揮者となり、後に楽長を務める。有名な作曲家アナトーリー・コンスタンチノヴィチ・リャードフの父。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

もひそかに《ロベール》や《皇帝に捧げた命》の方に惹かれていた。ゴロヴィン家の集まりでは《ロベール》と《ユグノー教徒》はすばらしく、**専門的な音楽**であると話されていた。《皇帝に捧げた命》も評価されていたが、しかし《ルスランとリュドミラ》¹¹については、かなり専門的ではあるが、《皇帝に捧げた命》よりははるかに不出来でレベルが低い、そしてそもそも**つまらない**という評価だった。ウリフ先生は《皇帝に捧げた命》は**本当にすばらしい**、と言っていた。《ルスラン》に関してこういう議論が起こったのは、わたしが次々と質問を投げかけたのがきっかけだった。ゴロヴィン家には《ルスラン》の曲の楽譜があり、わたしはその中に〈すばらしい夢〉、〈愛の光り輝く星よ〉、〈ああ野原よ〉の楽譜を見つけて弾いてみたところ、それまで知らなかった未知のオペラの断片にひどく惹かれ、非常に興味を持った。その中で初めて和声のあるがままの美しさを感じたように思う。そこでP.N.ゴロヴィンに《ルスラン》についていろいろと質問をし、そのときに、上で書いたような意見に出会ったというわけだ。

わたしはウリフ先生と連弾で《預言者》の行進曲と《フィンガルの洞窟》〔フェリックス・メンデルスゾーン作曲の演奏会用序曲〕を演奏した。どちらの曲も好きだった。ほかの管弦楽についてはわたしは何も知らなかった。その年何か作曲を試みようとして、部分的に頭の中で、部分的にピアノを弾きながらやってみたが、何も出てこなかった。すべて断片的なものだったりぼんやりとした夢想だったりだ。独奏曲を連弾用に編曲するのは続けた(《ルスラン》の中の曲を編曲した)。ウリフ先生とベートーヴェンのソナタを二つ——ホルン・ソナタ(へ長調)とヴァイオリン・ソナタ(これもへ長調)をマスターした。先生がホルン奏者(たしかゲルネルで、当時まだ若かった)とヴァイオリニストのミーチを連れてきてくれた。わたしは彼らとこれらのソナタを演奏したのである。連弾はゴロヴィンの姉〔妹?〕P.N.ノヴィコヴァとやっていた。

¹¹ グリンカ作曲の魔法オペラ。台本はプーシキンの同名の物語詩に基づく。1842年に初演される。

1859年の夏はまた兄と《プロホル号》に乗った。59-60年度、60-61年度はまあまあの成績で、夏は《ヴォラ号》（艦長はトピン）で航海に出た。音楽への情熱は大きくなっていった。59-60年のシーズンは帝室劇場管理部主催のポリショイ劇場でのオーケストラの演奏会に行った。指揮はカルル・シューベルト。ほかに大学の演奏会にも行った。劇場で聴いたのは《田園交響曲》〔ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン作曲の交響曲〕、《真夏の夜の夢》〔メンデルスゾーン作曲の演奏会用序曲〕、《ホタ・アラゴネーサ》〔グリムカ作曲の《幻想的序曲「ホタ・アラゴネーサ」による華麗な奇想曲》〕、《ローエングリン》〔リヒャルト・ヴァーグナー作曲のオペラ〕の間奏曲、リストの《プロメテウス》で、ほかは覚えていない。大学ではベートーヴェンの第2交響曲、シューベルトの《魔王》（歌手はラ・グルア¹²）を聴いた。わたしはP.N.ノヴィコヴァと連弾でベートーヴェンの交響曲、メンデルスゾーンやモーツァルトの序曲を演奏した。このようにして、わたしは管弦楽に夢中になっていった。ベートーヴェンの第2交響曲、特にラルゲットの終わり（フルート）は、大学での演奏のときにとっても楽しんだ。《田園交響曲》にはうっとりとし、《ホタ・アラゴネーサ》にはただただ茫然となったほどだ。グリムカに魅せられたのだ。《真夏の夜の夢》も大好きだった。ヴァーグナーとリストはよく分からなかった。《プロメテウス》は何かはっきりとせず、変だという印象だった。オペラで観たのは、ロッシーニの《モーゼ》のほか、《ユグノー教徒》、《ドミトリー・ドンスコイ》とかいうもの〔アントン・ルビンシテイン作曲のオペラ〕、《マルタ》、《魔弾の射手》、そしてまた《皇帝に捧げた命》、そして《ルスラン》である。

小遣いで少しずつ《ルスラン》の曲の楽譜を一つ一つ買っていった。ステロフスキー出版社の表紙にある個々の曲のリストは、神秘的な力でわたしを誘惑するのだった。《ルスラン》の中のナイーナのもとでのペルシャの合唱と踊りは、言葉にならないほど好きだった。ペルシャの合唱をチェロ用に編曲し、O.P.デニシエフ（ゴロヴィン家の親戚）に弾かせ、自分はピアノで残りを弾い

¹² 底本の注によると、これはリムスキー＝コルサコフの記憶違いで、このコンサートにラ・グルアは出演していないと思われる。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

たりしたことを覚えている。デニシエフのチェロは調子はずれで、結局何もうまくいかなかった。なぜかわたしは《カマリンスカヤ》〔格林カ作曲の管弦楽曲〕をヴァイオリンとピアノ用に編曲し、ミーチと一緒に演奏した。同じ年に、上で触れたとおり、《ルスラン》をマリインスキー劇場で観て、筆舌に尽くしがたい感動を味わった。そんなわたしに兄は当時出たばかりの《ルスラン》のソロ用の全曲版の楽譜をプレゼントしてくれた。ある日曜日、学校に居なくてはならないことがあったとき（何かの罰でわれわれは家に帰れなかったのだ）、わたしはどうしても我慢できなく、守衛さんに手元にあった10ルーブルを渡して《皇帝に捧げた命》のソロ全曲版の楽譜を買いに行ってもらい、むさぼるようにそれを見て、ステージで観たときの印象に耽っていた。これまでに書いたことから分かるように、わたしはすでにたくさんの良い音楽を知っていたが、でも一番好きだったのは格林カである。ただ、当時わたしの周囲の意見でこれに賛同するものはなかった。

音楽家としては、わたしは当時は完全にまだ素人の子どもだった。ウリフ先生との勉強はいくぶん怠けていたし、ピアノの奏法もあまり身に着くことはなかった。ただ連弾はものすごく好きだった。（オペラ以外の）声楽、弦楽四重奏の演奏、ピアノの上手な演奏は聴いたことがなかった。音楽理論については分からず、和音の名前は一つも聞いたことがなく、音程の名称も知らなかった。音階とその構造もまったく知らなかったが、それは想像することはできた。それでも、ピアノ編曲版の楽譜に書かれた楽器の指示に基づいて、《皇帝に捧げた命》の間奏曲のオーケストレーション（！）をやってみたりした。もちろん、そんなことでできるわけではない。うまくいかないのも、二度ほどステロフスキーの店に行って、店にある《皇帝に捧げた命》のオーケストラのスコアを見せてもらった。その中の半分くらいは何もわからなかったが、でも楽器のイタリア語の名称や、《col》〔「...と同じ」の意〕や《come sopra》〔「前と同様に」の意〕といった楽想用語、いろいろな音部記号、ホルンや他の楽器の移調¹³などは、わたしにとって神秘的な魅力を湛えていた。つまり、わたしは熱烈に音楽を愛し、**音楽で遊んでいた16歳の子ども**なのだった。ただの素人のわたしのや

っていたことと、若い音楽家、例えば音楽院の生徒などの本物の活動との間には、子どもの戦争ごっこと本物の戦争と同じくらいの差があった。当時誰も何も教えてくれなかったし、誰も方向づけてもくれなかった。そういう人がいてくれれば、本当に簡単にできたのだが。しかしながらウリフ先生はわたしの音楽の才能に気づき、本物のピアニストのところに行った方がいいと言って、わたしのレッスンをやめたのだった。次の先生となったのはF.A.カニッレである。誰の推薦だったかは覚えていない。1860年の秋からカニッレのピアノのレッスンを受けることになった。

カニッレはたくさんの方に目を開いてくれた。《ルスラン》は本当に**世界で最良のオペラ**であり、グリムカは最も偉大な天才だという先生の言葉を聞いたとき、どれだけ感激したことか。それまでわたしもそうではないかと思っていたが、しかしそれを**本物の**音楽家の口から聞いたのだ。カニッレは《ホルムスキー公》〔グリムカ作曲の劇付随音楽〕や《マドリードの夜》〔グリムカ作曲の管弦楽曲〕、バッハのフーガを何曲か、そしてベートーヴェンの変ホ長調の弦楽四重奏曲 (op.127)、シューマンの作品その他たくさんを教えてくれた。カニッレは腕の確かなピアニストだった。先生の演奏で初めてわたしは上手なピアノ演奏を聴いたのだ。先生と連弾すると、わたしはあまりうまくないのに、先生がプリモを担当していたのでうまくいくのだった。わたしの音楽への情熱を知って、先生はわたしに作曲を勧めてくれた。ベートーヴェンのヘ短調の第1ソナタの形式でソナタのアレグロの楽章を書くという課題を与えられ、わたしは二短調で書いた。



13 ホルンなどの移調楽器のパートは、実音と異なる移調した音で楽譜が書かれる。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

グリンカの《「なだらかな谷間に沿って」の主題による変奏曲》をモデルにして、何かの主題で変奏曲を書くという課題も出された。和声をつけるためにコーラルの旋律も出されたが、ごく基本的な手法も説明してくれなかったので、わたしは間違えてうまくいかなかった。作曲の形式についても十分にはっきりとした説明をしてくれなかった。先生のところで少しオーケストラのスコアを見せてもらい、ホルンの移調についても説明してもらった。わたしは《ホタ・アラゴネーサ》をスコアからピアノ連弾用に編曲しようと試みた。なかなかうまくいっていたが、なぜか完成はしなかった。ピアノの演奏については先生はあまりよく教えてくれなかった。上達はしたものの、それほどでもなかった。でも先生はわたしにバラキレフ¹⁴の《リア王》¹⁵の序曲を教えてくれた。バラキレフという名は初めて聞いたが、わたしはその名に大きな尊敬と畏敬の念を抱いた。

1861年9月、兄はわたしがかなり上手に演奏するのを知って、もうレッスンを辞めたほうが良いと判断したようだ。わたしの音楽への情熱など気にも留めず、わたしが船乗りになるものだと思っていたのだ。わたしはがっかりした。でもカニツレは、毎週日曜日に来るよう言い、一緒になんとか勉強しようと言ってくれた。わたしは毎週日曜日に大喜びで先生のもとに通った。ピアノのレッスンは文字通りの意味で中断されたが、作曲は先生と勉強し、体系だっではないなかったものの、いくぶん上達した。ノクターン(変ロ短調)では美しい和声進行を考え付いたりもした。さらにニ短調の葬送行進曲やハ短調の連弾のスケルツォ、変ホ短調の交響曲の冒頭のようなものも作曲した。しかしこれらは皆とても初歩的なものにすぎなかった。わたしは対位法について理解していなかったし、和声学に関しては下降の7度進行の基本的な規則すら知らなかった。自分で弾いたグリンカやベートーヴェン、シューマンの曲からいくつか断片を

¹⁴ ミリィ・アレクセエヴィチ・バラキレフ (Милий Алексеевич Балакирев, 1836-1910)。ロシアの作曲家。本稿でもリムスキー＝コルサコフによって描かれているように、ペテルブルグでリムスキー＝コルサコフら音楽家を指導し、「ロシア五人組」(「力強い一団」)のリーダーとしてロシアの音楽界で大きな権力を持った。

¹⁵ バラキレフによるシェイクスピア劇の付随音楽。序曲は1859年に完成し、その初演では傑作と評された。全曲は61年に完成し、その後1902-05年に改訂されている。

取ってきて、かなり苦勞しながら初歩的でお粗末なものをでっちあげていたのだ。旋律の作曲のセンスはカニツレのもとで伸ばすことはできなかった。もし当時交響曲を書くなど無駄なことをせずに、「扇情的」ロマンス¹⁶を作曲していたとしたら、もっとまともにいていただろうに。

1860-61年には学校の中でも音楽活動をするようになった。同級生たちの中にも音楽や合唱が好きな者がいて、わたしは彼らの合唱の指揮をしたのだ。わたしたちは《皇帝に捧げた命》の最初の（男声）合唱とフィナーレを練習した。フィナーレは、たしかわたしが自分で男声の斉唱用に編曲したか、あるいは少なくとも少し手を入れたのだと思う。ほかに《アスコリドの墓》¹⁷の〈おおドニエプルよ〉なども歌った。合唱は学校ではなぜか上層部からダメだと言われていたため、われわれは空いた教室で隠れて行っていたのだが、一度叱られてしまった。教会の合唱にはわれわれは参加しなかった。同級生たちの間では当時《皇帝に捧げた命》への熱が高まり、部分的には《ルスラン》も人気が高まっていた。この傾向を強めたのはわたしである。というのも、毎晩よくこれらのオペラの断片を小型オルガンで弾いていたからだ。このオルガンは同級生の一人で大の音楽好きA.D.ムィシェツキー公爵のものだった。よくオルガンのふいごを動かしてくれていたのはK.A.イレツキー（現在ペテルブルグ音楽院教授のナタリア・アレクサンドロヴナ・イレツカヤの兄〔弟?〕）である。同級生の一人N.I.スクルドロフ（現在露土戦争の英雄となっている）はテノールだった。わたしは彼の家族と知り合った。母親はすばらしい声楽家だった。彼らの家によく行って、ピアノで歌の伴奏をしたものだ。当時グリーンカのたくさんのロマンスを知った。一部はスクルドロフ家の人たちを通して知り、その他は自分で知った。グリーンカ以外には、ダルゴムィシスキー¹⁸やヴァルラー

¹⁶「扇情的ロマンス」とは19世紀半ば頃に発生したと言われる歌曲の一ジャンルであり、厳密な定義は存在しないが、一般に都市の中産階級の者たちによって歌われ、悲劇的な内容、単純かつ劇的な音楽をもつと言われる。

¹⁷アレクセイ・ヴェルストフスキーのオペラ。1835年に初演されている。ロシア初の本格的歴史長編小説を発表したザゴースキンの同名小説による。アメリカで上演された初のロシアオペラでもある。

¹⁸アレクサンドル・セルゲエヴィチ・ダルゴムィシスキー（Александр Сергеевич Даргомыжский,

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

モフ¹⁹その他のロマンスも知った。当時わたしは《こちらに出ておいで、セニョーラ》という歌詞にロマンスを作曲したが（舟歌のようなもの）、旋律が結構きれいで、イタリア風ですらあった。1861年11月のあるとき、平日にカニッレが海軍兵学校にやってきて、土曜日にバラキレフのところに連れて行ってくれと言った²⁰。とてもうれしかった。

1813-1869)。ロシアの作曲家で、グリンカと「五人組」をつなぐ重要な位置を占めると言われる。

¹⁹ アレクサンドル・エゴロヴィチ・ヴァルラーモフ（Александр Егорович Варламов, 1801-1848）。ロシアの歌曲作曲家。19世紀初頭のロシア歌曲において非常に重要な位置を占める。日本でも有名な《赤いサラファン》の作者。

²⁰ 底本の注によると、バラキレフのところに行ったのは1861年11月26日（日曜日）のことだった。

第3章 1861-1862年

M.A.バラキレフとそのグループとの出会い。交響曲。父の死。父の思い出。修了式、海軍士官候補生に。外国航海の任命。

バラキレフは初めて会ったときからとてつもなく印象深かった。見事な腕前のピアニストで、すべて暗譜で弾き、大胆な意見を持ち、考えは新しく、そしてその作曲の才能にわたしはすでに敬意を抱いていた。初めて会ったときにバラキレフはわたしのハ短調のスケルツォを見てくれ、いくつか注意点を述べたうえで褒めてくれた。さらにわたしのノクターンや他の作品、そして交響曲(変ホ長調)のための素材の断片も見てくれた。バラキレフは交響曲の作曲に取り組むようにと言った。とてもうれしかった。バラキレフのところでは、カニッレから話を聞いて知っていただけだったキューイー²¹とムソルグスキー²²にも実際に会った。バラキレフは当時キューイーのために《カフカスの捕虜》の序曲のオーケストレーションをしていた。オーケストレーションや声部進行などについての**本物の本格的な**話し合いの場に居合わせることができて、どんなにうれしかったことか。ほかにムソルグスキーのハ長調のアレグロの連弾もあり、その曲も良かった。バラキレフが自作の何を演奏していたか覚えていないが、たぶん《リア王》の最後の間奏曲だろう。そのほか、当時の音楽に関するいろいろな話題に話が弾んだ。わたしはすぐにこの新しい未知の世界にどっぷりとはまり込んだ。それまで素人の仲間との付き合いしかなかった自分には耳にするだけでしかなかった本物の才能ある音楽家たちの仲間入りをしたのだから。そ

²¹ ツェーザリ・アントノヴィチ・キューイー (Цезарь Антонович Кюи, 1835-1918)。ロシアの作曲家、評論家。軍事技術アカデミーの教授も務め、築城学の権威として知られる。56年のバラキレフとの邂逅を機に音楽界に入る。

²² モデスト・ペトローヴィチ・ムソルグスキー (Модест Петрович Мусоргский, 1839-1881)。ロシアの作曲家。もともと職業軍人で、後に役人となり、死の直前まで役人と作曲家の二足の草鞋を履いた。19世紀末から20世紀にかけて西欧の音楽家たちにも大きな影響を与えた。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

れは本当に強烈な印象だった。

11月と12月の間、毎週土曜日の夜、バラキレフのところに行き、そこでムソルグスキーやキューーとよく会った。V.V. スターソフ²³と知り合ったのもそこだった。ある土曜日 V.V. スターソフはわたしの教育のためと言って、わたしたちに『オデュッセイア』の一節をわたしの教育のために朗読してくれたことがあったのを覚えている。ムソルグスキーはあるとき『ホルムスキー公』〔ネストル・クーコリニク作の戯曲〕を読んでくれ、画家のミャソエドフはゴーゴリの『ヴィー』を読んでくれた。バラキレフはソロやムソルグスキーとの連弾でシューマンの交響曲やベートーヴェンの弦楽四重奏曲などを演奏してくれた。ムソルグスキーは《ルスラン》の中から例えばファルラフとナイーナの場面を歌ってくれ、そのとき A.P. アルセニエフがナイーナの役をするのだった。記憶の限りでは、バラキレフは当時ピアノ協奏曲を作曲していて、その断片をわたしたちに弾いてくれた。バラキレフはよくわたしに作曲の形式やオーケストレーションについて説明してくれた。わたしはバラキレフから自分にとってまったく新しい考えを教えてもらったのである。

このグループは、グリムカ、シューマンそしてベートーヴェンの後期の弦楽四重奏曲に関心を持っていた。ベートーヴェンの8曲の交響曲はそれほど好まれてはいなかった。メンデルスゾーンは、《真夏の夜の夢》の序曲、《フィンガルの洞窟》、弦楽八重奏曲のフィナーレを除けば、あまり尊敬されず、ムソルグスキーはしばしばメンデルスゾーンのことを「メンデリ」と呼んでいた。モーツァルトやハイドンは時代遅れで単純だと思われており、J.S. バッハは古びてまるで数学的な音楽であり、感情がなく死んでいて、機械が作曲しているようだとすら思われていた。ヘンデルは有能とみなされてはいたが、しかし話題に上ることがあまりなかった。ショパンのことはバラキレフは神経質な上流社会のご婦人のようだと言っていた。ショパンの葬送行進曲（変ロ短調）の初めの

²³ ヴラジミール・ヴァシリエヴィチ・スターソフ (Владимир Васильевич Стасов, 1824-1906)。ロシアの音楽・美術評論家。バラキレフのグループの精神的指導者であり、彼らの活動の宣伝にも努めた。

部分には感動させられたが、その続きはまったくもってダメだと思われていた。マズルカのいくつかは気に入られていたが、しかしショパンの作品の大部分は何か綺麗なレース編みのようでしかないと思われていた。ベルリオーズのことはまだ知られるようになったばかりだったが、かなり尊敬を集めていた。リストのことはあまりよく知られておらず、音楽的には屈折して歪んでいて、ときには戯画的ですらあると見なされていた。ヴァーグナーはあまり話題にならなかった。

同時代のロシアの作曲家に対しての見方は次のようだった。ダルゴムシスキーは《ルサルカ》のレチタティーヴォの部分で知られ、三つのオーケストラのための幻想曲は珍しい作品という評価で、そして（その頃《石の客》はまだなかった）《騎士》と《東洋のアリア》というロマンスだけが好まれていた。しかし、全体的にはダルゴムシスキーはそれほど才能があるとはみなされず、ややあざけりを含んで見られていた。リヴォフ²⁴は取るに足らぬとされていた。ルビンシテイン²⁵はピアニストとしての評判だけがよく、作曲家としては才能もセンスもないと思われていた。セロフ²⁶は当時はまだ《ユディト》²⁷に取り掛かっておらず、話題にならなかった。

わたしは貪るようにこれらの意見に耳を傾け、バラキレフやキューイー、ムソルグスキーの好みを鵜呑みにしながら自らの内に取り込んでいったのだった。意見の多くは実際確証あるものではなかった。話題にされていた他人の作品は

²⁴ アレクセイ・フョードロヴィチ・リヴォフ (Алексей Федорович Львов, 1798-1870)。ロシアのヴァイオリニスト、作曲家、指揮者。1833年に制定された国家を作曲し、宮廷合唱団楽長も務める。19世紀前半のロシア・ヴァイオリン楽派を代表するヴァイオリンの名手でもあった。

²⁵ アントン・グリゴリエヴィチ・ルビンシテイン (Антон Григорьевич Рубинштейн, 1829-1894)。ロシアのピアニスト、作曲家、指揮者。ペテルブルグ音楽院の創設者でもある。国際的なピアニストとして名を馳せ、作曲家としても多ジャンルにわたって多数の作品を残している。

²⁶ アレクサンドル・ニコラエヴィチ・セロフ (Александр Николаевич Серов, 1820-1871)。ロシアの作曲家、批評家。スターソフと親交を持つが、その後音楽上の意見の対立から袂を分かつ。1851年に検事職を辞して、音楽に専念。エレナ・パヴロヴナ大公妃の庇護を得て、ペテルブルグの音楽界の重鎮となる。

²⁷ イタリアの戯曲家ジャコメッティの同名の戯曲に基づくセロフのオペラ。1863年に初演。セロフの初のオペラで、この成功によって作曲家としての名声が確立したと言われる。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

わたしはただ断片を聞かされただけで、全体については分からなかったことが多く、またときにはそもそもまったくどういう曲が分からないままだったからである。それでも、わたしは有頂天になってこれらの意見を**覚えこみ**、音楽好きの以前の仲間たちのグループの中で、これが真理だとばかりにそれを吹聴したものだ。

バラキレフはわたしのことをとても気に入ってくれた。みんなの大きな期待を集めつつも外国に行ってしまったグッサコフスキーの替わりだと言ってくれた。バラキレフは息子としてそして生徒としてわたしをかわいがってくれ、わたしのほうはただただバラキレフのことが好きだった。わたしの目にはバラキレフの才能は想像を絶するものと映っていて、その言葉や意見はわたしにとっては絶対的な真理だったのである。キューイーとムソルグスキーに対してはわたしはおそらくそれほど熱い気持ちを抱いてはいなかっただろうが、それでもいずれにしても彼らにも感嘆し、そしてとても慕っていた。バラキレフの勧めで、わたしは手元にあったスケッチをもとに交響曲変ホ短調の第1楽章の作曲に取り掛かった。序奏と主題の提示(展開部の前まで)はバラキレフからかなり注意されたが、わたしは懸命に書き換えた。クリスマスの休暇でチフヴィンの両親のところに戻ったとき、そこで第1楽章全体を作曲した。それはバラキレフに褒められ、ほとんど注意を受けなかった。この楽章のオーケストレーションは初めての試みだったため、とても大変で、バラキレフが序奏のスコアの最初のページをオーケストレーションしてくれると、その後は作業がはかどった。バラキレフや他の人の意見では、わたしはオーケストレーションに向いているとのことだった。

1862年の冬と春の間、わたしは交響曲のスケルツォ(トリオなし)とフィナーレを作曲し、それは特にバラキレフとキューイーから褒められた。記憶の限りでは、このフィナーレは当時バラキレフのところで演奏されたキューイーの交響的アレグロの影響で書かれたものである。その曲の第二主題をキューイーは後に《ウィリアム・ラトクリフ》の中でマクレガーの話に使った²⁸。このフィナーレの第一主題は3月下旬にチフヴィンから叔父のピョートル・ペトローヴィチ

とペテルブルグに戻るときに列車の中で作曲した。

チフヴィンに行ってきたのは、父が重病だったからである。そこには兄のヴォイン・アンドレエヴィチと一緒に向かい、3月18日に到着したときには、もう父は息を引き取った後で、死に目に会えなかった。78歳だった。晩年には何度か卒中を起こし、ひどく老け込んだ。もっとも、記憶力と頭はかなりしっかりしたままだった。だいたい父は1859-60年頃までまったく健康だったのである。たくさん散歩し、毎日日記をつけていた。アレクサンドル1世の時代に入っていたフリーメイソンから脱退した後も、父は依然として非常に宗教的で、毎日福音書やさまざまな宗教的、精神的な内容の本を読み、そこからいつもたくさん書き抜いていた。父の宗教性はまったく純粋なもので、偽善のかけらもなかった。教会（大修道院）には祭日の日だけしか行かなかったが、毎晩毎朝家で長い時間祈っていた。人柄は極めて温和で誠実だった。わたしの祖父からちょっとした財産を相続し、後に最初の妻（旧姓メシチェルスカヤ公女）が亡くなった時にモスクワ郊外の良い領地を手に入れたのだが、父の友人たちが自分たちに有利なように領地の交換を持ちかけたり、父に金を借りたりなどしたため、父は結局財産を失ってしまった。官職での最後のポストは、ヴォルィニ県の民政知事で、父はそこでとても愛されていた。30年代の末に退職したが、それはおそらく、ポーランド人を迫害せよという要求を上層部から突き付けられるのが、穏やかな父の性格と合わなかったせいだろうと思う。

退職後父はわずかな年金をもらいながら、わたしの母や叔父ピョートル・ペトローヴィチと一緒にチフヴィンの自宅で暮らすようになった。主義として農奴制に反対していたため、わたしの記憶では、次々と召使たちを自由にしてやり、そして結局全員を解放したのだった。わたしの子どもの頃はかなりたくさん召使たちがいたのを覚えている。わたしの乳母とその夫でいつも飲んだくれていた仕立屋のヤコフ、そして彼らの息子ヴァーニャ、屋敷番のヴァシーリ

²⁸ 1861年から1868年にかけてキューイによって書かれたオペラ。ロシア五人組のオペラで初めて上演に至った作品と言われる。「マクレガー」は主要登場人物の一人で、スコットランドの領主。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

一、もう一人の屋敷番コンスタンチンとその妻で飯炊きのアフィミヤ、他にヴァルヴァラ、アンヌシュカ、ドゥニャーシャなどがいた。彼らを皆解放した後、わたしたちはもと農奴だった彼らを雇い直した。チフヴィンで老後の生活を送っていた父は、チフヴィンのたくさんの人たちによくアドバイスをしたり、喧嘩や諍いの仲裁をしたりして、地元の人からとても愛されていた。大祭日にはお客さんがひっきりなしにやってきたものだ。

父はチフヴィン男子大修道院に埋葬された。葬式の翌日、兄は母と一緒にペテルブルグに行き、その翌日わたしは叔父と共に向かった。

ヴォイン・アンドレエヴィチは1862年1月から海軍兵学校の校長となった。母と叔父はペテルブルグに移ってから兄のところに住むことになり、わたしは日曜日をそこで過ごすようになった。それまでは、P.N.ゴロヴィンの死後、ゴロヴィンの姉〔妹?〕プラスコヴィヤ・ニコラエヴナ・ノヴィコヴァのところで休日を過ごし、よく二人で連弾をしたものだった。

海軍士官候補生となる修了式が行われたのは1862年4月8日。海軍士官候補生の称号は当時学校の課程を終えてもらうものだった。海軍士官候補生は自由のある身だった。士官の位は士官候補生として2年間務めた後もらえた。士官候補生は生徒と士官の中間のようなもので、ある種の実践的な試験を経て士官となるのだった。士官候補生は通常実習のために2年間の航海に行かされることになっていた。わたしもそうだ。わたしの航海はクリッパー船《アルマーズ号》でP.A.ゼリョーヌィの指揮のもとで行われることになっていた。クリッパー船は外国航海と決まっていた。わたしは2-3年航海することになり、バラキレフや他の音楽仲間たちと別れ、音楽から完全に切り離される生活が待っていたのである。外国には行きたくなかった。バラキレフ・グループに加わってから音楽の道を夢見るようになったのだ。このグループに励まされ、音楽の道へと向かうようになったのだ。当時わたしはすでに本当に音楽を熱烈に愛していたのだ。

バラキレフはわたしが出発することになってひどくがっかりし、わたしが航海に出なくてもいいように動こうとした。しかしわたしが航海に出なくて済む

とは考えられないことだった。キューイーは反対に、わたしはまだ若いので、とりあえず仕事の第一歩を踏み出すのをやめない方がいいという立場であった。航海に出て士官の地位を得るほうがずっと現実的で、2年か3年経てば、何をなすべきかが分かるだろうと言うのだった。ヴォイン・アンドレエヴィチは職に就いて航海に出るように言った。当時のわたしの作曲の基礎は不十分で、海兵のキャリアを最初から棒に振るリスクを冒すべきではないと思ったのだ。わたしのピアノの演奏はヴィルトゥオーゾとは程遠く、この面からも兄には、わたしがけっして輝かしい将来を約束された芸術を天職とする者だとはとても思えなかったのである。わたしをディレタントと見なしていた兄はまったくもって正しい。実際わたしはディレタントだったのである。

第4章 1862年

わたしのキャリアに対する両親の考え。わたしの音楽の師たち。作曲の師、グループのリーダーとしての M.A. バラキレフ。60年代初頭のバラキレフ・グループの他のメンバーと彼らに対するバラキレフの態度。A.S. グッサコフスキー、Ts.A. キューイー、M.P. ムソルグスキーとわたし。1862年夏。わたしの時代の海軍兵学校と海軍の傾向、精神。外国への航海。

わたしの両親は古い貴族の家系で、20-30年代の人だったため、同時代の文学者たちと関わることはほとんどなく、当然ながらわたしを音楽家にしようなどと考えるはずもなかった。父は功労あるヴォルィニ県知事を務めたあと退職し、母はオリョール県の地主スカリャチン家で育ち、若い頃は貴族や当時の功労者たちの社会の中で過ごした。叔父のニコライ・ペトロヴィチは有名な提督で、40年代には海軍兵学校の校長を務め、皇帝ニコライの寵愛を受けた。叔父を真似たかのように、わたしの兄も海軍に入り、実際に優れた船乗りになった。だから、当然わたしも船乗りになるものと思われていたのだった。ましてや、わたし自身兄が外国の航海先から送ってくる手紙に夢中になり、旅行記を読むのも大好きで、決められた道からそれようとはしなかったのだからなおさらである。

チフヴィンのような田舎には本物の音楽などまったく存在しなかった。それに、ここに演奏会をしにやってくる者も誰もいなかった。しかしそれでも、わたしに音楽の才能や素質があると分かると、両親はチフヴィンの最も優れた人たちの力を借りてわたしにピアノを教え始めたのだった。実際、すでに上で触れたオリガ・ニキチシュナとオリガ・フェリクソヴナ・フェリは我が町で一番のピアニストたちだった。一番というのは、他にピアニストがいなかったからだが。こうして、両親は当時できるかぎりのことをわたしのためにしてくれたのだった。しかし、ピアノの先生たちはわたしにピアノの本当の基礎を仕込ん

ではくれなかった。わたしは下手ではなかったが、本格的なレベルには程遠いもので、だから両親の頭には、息子が将来音楽家になるなどという考えが浮かぶこともなかったのである。

その後わたしは海軍兵学校でウリフのもとで勉強するが、そこでピアノの練習ができたのは土曜日と日曜日だけだった。もちろん、そのときもわたしは大して上達しなかった。ウリフは本物のピアニストではなかったから、手の使い方をきちんと教えてくれなかったが、時間が少なかったので、間違った技術を身に着けてしまうこともなかった。熱意も足りなければ、強制的にやらせたり、あるいはやる気を起こさせたりするような方法も不十分だったのである。

わたしが音楽を本当に好きになったのは、もちろんペテルブルグである。その歌劇場で《インドラ》や《ランメルモールのルチア》などを観て、初めて**本物の**演奏で本物の音楽を耳にしたのだった。芸術に対して本当の愛が芽生えたのは、すでに上で述べたように《ルスランとリュドミラ》と出会ってからだった。

わたしが出会った最初の本物のヴィルトゥオーゾの音楽家はカニツレだった。カニツレはわたしのセンスを導いてくれ、作曲の才能を最初に伸ばしてくれた。そのことに心から感謝している。しかし、カニツレがわたしのピアノの技術にはほとんど注意を払わず、正しい和声法と対位法の訓練をしてくれなかったことを恨めしく思う。コラルの和声付けのレッスンを受けたこともあったが、それもすぐにやめてしまった。というのも、カニツレはわたしの答案を直す際、和声付けの初歩の方法さえ教えることができないため、わたしの方も課題を行き当たりばったりに間違いながらやらざるを得ず、まったく嫌になってしまったのだ。カニツレのもとで勉強しながら、わたしは主要な和音の名前さえ知らないのに、それでもノクターンや変奏曲などを作曲してみようと頑張ってみたりもした。この作曲の試みは兄やゴロヴィン家の人たちに知られないよう気をつけて隠し、カニツレだけに見せていた。わたしは少しだけピアノを弾き、楽譜帳に走り書きをしているだけの素人の生徒にすぎなかった。しかし音楽への情熱は強まっていき、そうしてついにバラキレフと出会うのである。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

それらの作曲の試みは技術面では素人的でありながらもスタイルとセンスに関しては音楽的で本格的なものであったため、その後わたしはすぐに交響曲の作曲に向かわされることになる。バラキレフは自身一度も和声法と対位法の体系的な勉強をしたことがないばかりか、表面的にも学んだことがなかったため、その勉強をすることに何の必要性も認めていなかったようだ。しかし、まずバラキレフには特異な才能とピアノの技術があった。そして、自前のオーケストラをもつウルィブィシエフ²⁹の家という特別な音楽環境があった。そのオーケストラはバラキレフの指揮でベートーヴェンの交響曲を演奏したりもした。そのもともとのもとの才能と音楽環境のおかげで、バラキレフはすぐに本物の実践的な音楽家になったのだ。優れたピアニストで、読譜能力に長け、即興も得意で、生まれつき正しい和声や声部進行の感覚を身につけているバラキレフは、半分は天与の才として、また半分は自分で試みながら実践的に獲得したものと、作曲の技術を身につけていた。バラキレフには対位法も形式感もオーケストレーションの知識も、つまり作曲家に求められるものすべてが具わっていたのである。そしてそれはすべて、音楽に関して膨大な知識をもち、尋常ならざる鋭敏な長期の記憶力をもつことによって獲得されたものであった。この記憶力というのは、音楽を批判的に理解するのに非常に重要である。この批評家、まさに**技術に関する批評家**として、バラキレフは比類がなかった。技術上の不備や間違いをすぐに感じ取り、形式の欠点をすぐに読み取るのである。わたしやあるいは後に他の未熟な若い人たちがバラキレフに習作の曲を演奏して聞いてもらおうと、バラキレフはたちどころに形式や転調などのあらゆる欠点を見てとり、そしてその場でピアノに向かって即興で、どう訂正すべきかあるいはどう作り直すべきかを示してくれるのだ。バラキレフはワンマンタイプの性格であり、自分の言ったとおりにすべて書き直すよう要求したため、他人の作

²⁹ アレクサンドル・ドミトリエヴィチ・ウルィブィシエフ (Александр Дмитриевич Улыбышев, 1794-1858)。ロシアの音楽学者、評論家。ニジニ・ノヴゴロド近郊の領地で膨大な量の楽譜を収集し、自宅を地域の音楽の中心地に作り上げ、音楽家を招いて室内楽を楽しんだり、オーケストラを組織したりした。また、モーツァルト研究やベートーヴェン研究などでも知られる。

品のある個所がそっくりそのまま本当の作曲者ではなくバラキレフが書いたものになってしまうこともたびたびであった。バラキレフにはみな文句言わずに従った。というのも、バラキレフの人となりや並々ならぬ魅力を湛えていたからである。若々しく、その眼光は魅力的で活発、燃えるようであり、そして美しい髭をたくわえ、権威をもってはっきりと直截的に語り、いつでもピアノに向かって見事な即興演奏ができ、どんな小節でも暗譜しており、さらに曲を聴くとたちどころに覚えてしまう——そんなバラキレフ以外にこれほどの魅力がもてるはずもなかった。しかしながら、他人の中にほんのわずかでも才能を認めると、負けず嫌いのバラキレフは自分の方が上だとどうしても思いたがり、そしてその人もまたバラキレフの方が上に立っていることを感じるのであった。バラキレフが周囲の人に与える影響力は果てしなく大きく、それは何か磁石か降神術のようですらあった。このように、生まれつきの知性と輝かしい才能に恵まれながらも、しかしながらバラキレフが理解していなかったことが一つある。音楽の教育に関して自分にとっては良かったとしても、それは他の人にはまったく役立たない、ということである。というのは、この他の者たちはバラキレフとは違う環境で育ったのみならず、まったく別の個性であり、その才能の発達は異なる方法で、異なる時間をかけてなされるべきだからである。それだけでなく、バラキレフは高圧的に生徒の好みを自分の好みに完全に合わせるよう要求するのだった。自分の好みの方向から少しでも逸れることがあれば、ひどく怒られた。自分の好みと一致しない点は、あざ笑ったり、あるいはそれをパロディや戯画的に真似て弾いたりして、貶めるのである。当の生徒は、自分が述べた意見を恥ずかしく思い、そして完全にあるいはしばらくの間その意見を捨て去ってしまうのだった。

わたしはバラキレフと明らかにその絶大な影響下にあった友人たちの好みの全体的な方向についてはすでに語った。もう一つ付け加えておくと、シューマンの作品の影響で、旋律的な作曲法は当時彼らに軽んじられていた。旋律と主題の大部分は音楽上重要ではない側面だと捉えられていたのである。(数少ない例外に、例えば吟遊詩人バイヤーンの第1の歌³⁰の旋律などがある)。ベート

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

ーヴェンの交響曲の基本的な思想はほとんどすべて弱いものと見なされ、ショパンの旋律は甘く女性的であるとされ、メンデルスゾーンの旋律は生気がなく小市民的であるとされていた。しかし、バッハのフーガの主題は間違いなく敬意を持たれていた。最も注目され大切にされていたのは、コーダや序奏などと呼ばれる音楽的要素や、短くも特徴的なフレーズ、長く続く不協和の音列（ただしエンハーモニックの種類以外の）、ゼクエンツによる高まり、オルゲル・ブノクト、唐突なコーダなどであった。多くの場合、曲は個々の要素に基づいて批評され、「最初の4小節はすばらしいが、続く8小節は良くなく、その後の旋律は全くダメで、そこから次のフレーズへの移行はすばらしい」というような調子で話されるのだった。作品は美的な点から全体として検討されることはけっしてなく、あるとすれば形式的な点からだけであった。したがって、バラキレフがグループのメンバーに紹介してくれる新しい作品はほとんどつねに断片的に数小節ずつ演奏された。あるいはばらばらな順序で演奏されることすらあった。はじめに終止部、次に冒頭とやられるから、それは耳のできている聴き手がたまたまグループにやってきたときには、たいてい不思議な印象を持たれるのであった。わたしのような生徒は、バラキレフに自分の作品を、例えばまだ4小節や8小節などのごく初めの段階で見せなければならなかった。バラキレフはすぐに修正を加え、その初めの部分をどのように書き直すべきかを示してくれた。批判する際には、初めの2小節を褒めちぎったかと思えば、次の2小節はダメだと言ってあざ笑い、その作曲家自身もう見たくもないと思うようにしてしまおうとするのだった。書くのが速いとか、多作であるということはまったく褒められず、何度も何度も書き直しを求められるので、そうして作曲は、冷静なる自己批判のコントロールのもと、長期間にわたるのだった。作曲者は二つか三つ和音を鳴らしてみたり、短いフレーズを考えてみながら、それが上手くいっているかどうか、この出だしの部分におかしな点はないかと自分自身で理解しようと努めたものだ。

30 グリンカのオペラ《ルスランとリュドミラ》第1幕で吟遊詩人バヤーンが歌う歌。

一見するとこのような芸術観は、バラキレフの輝かしい即興の才能と相容れないものと思われる。そして実際ここに謎めいた矛盾があるのだ。自作他作問わず主題があればいつでも抜群のセンスで即興演奏できるバラキレフ。他人の作品の欠点を即座に見抜き、ここはどのように直すべきか、このやり方はどのように続けていくべきか、あるいは陳腐な表現を避けるにはどうしたらいいか、どのようにフレーズに和音を付けるべきか、どのように和音を配置すべきかなどすぐに示すことができるバラキレフ。また関わる人誰しもがその作曲の才能に目もくらむ思いがするようだったバラキレフ。そのバラキレフが自分で作曲するときには、異常なまでに遅々と進まず、筆運びは慎重だったのである。当時（24-5歳だった）バラキレフは何曲か優れたロマンスと、スペイン序曲〔《スペインの行進曲の主題による序曲》〕、ロシア序曲〔《3つのロシアの主題による序曲第1番》〕、そして『リア王』への付随音楽を発表した後だった。数は多くないが、しかしそれでもバラキレフの最も多作な時期だった。年々作品を書くペースは落ちて行ったのである。この点についてはまた後で述べよう。

もちろん、上で書いたような結果に結びつくような観察を当時のわたしができたわけではない。上で述べたことは、後になって初めて分かったことである。当時はバラキレフ自身、自己批判の仕方も、芸術上の生徒や友人たちへの接し方もまだ明確にはなっていなかった。それは後になってはっきりとし、1865年、わたし以外の他の教え子たちも表舞台に登場してから初めて見て取れるようになったものである。このように、バラキレフの特徴に関してわたしは先回りをして述べた。しかしそれでもこのような特徴づけはまだはなはだ不十分なので、この回想録の中で何度かこの謎めいた矛盾に満ちた魅力的な人物に立ち返りながら、この特徴に補筆していきたい。

バラキレフ・グループに入ったわたしは、ちょうど出て行ったばかりのA. グッサコフスキーの替わりに入ったようなものだった。グッサコフスキーは大学を出たばかり（専攻は化学）の若者で、当時長期の予定で外国に旅立っただ。作曲の才に恵まれ、バラキレフのお気に入りだったが、バラキレフとキューイーの話によれば、変わっていて、無鉄砲で病的な人物だったという。彼の書

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

いたピアノ小品は大部分は未完に終わっていた。トリオを欠くたくさんのスケルツォ、ソナタ・アレグロ、『ファウスト』への付随音楽の断片のほか、バラキレフによってオーケストレーションされた交響的アレグロ（変ホ長調）などであり、この交響的アレグロは完成していた。これらはすべてベートーヴェン＝シューマン的様式によるすばらしい音楽だった。バラキレフが彼の作曲を指導していたものの、何も完成しなかった。グッサコフスキーは一つ曲を書いているかと思えば、すぐに他の曲に移り、せっかくの才能豊かなスケッチも、ときに書き留められもせず、ただバラキレフが記憶していただけということすらあったのである。

わたしはといえば、難なくバラキレフの言いなりになった。バラキレフにすっかり魅了されていたから、指示に従って、自分の書いた交響曲の楽章をいくらでも喜んで書き換えたし、バラキレフのアドバイスや即興を取り入れながら、最後まで仕上げたものだった。バラキレフはわたしのことをシンフォニストとみなし、キューイのことは逆にオペラが得意だと見ていた。キューイにはある程度作曲の自由を与え、自分の好みに合わない点でも多くは大目に見ていた。キューイの音楽にあるオーベール³¹的な要素は、半分フランスの血が流れていることによるものだから黙認されていた。キューイはオーケストレーションがうまくなる見込みはなかったから、バラキレフはキューイの作品のいくつか、例えば《カフカスの捕虜》の序曲などのオーケストレーションを喜んで引き受けていた。当時このオペラはもう書きあがっており、そして《マンダリンの息子》(クルィロフのテキストに基づく一幕物のオペラ)も書かれている途中かあるいはもう完成していたかもしれない。キューイの《交響的アレグロ》(変ホ長調)はバラキレフの厳格な監督のもと書かれていたようだが、結局完成しなかった。みんながわたしのようにバラキレフの要求をおとなしく聞いて、懸命にそれに応えるということができたわけではなかったからである。当時キューイの完成した器楽曲は、オーケストラのためのスケルツォ《Bamberg》(へ

³¹ フランソワ・オーベール (François Auber, 1782-1871)。フランスの作曲家。オペラの分野で活躍した。

長調)³²とピアノのためのスケルツォ 2 曲 (ハ長調と嬰ト短調) であった。

ムソルグスキーの交響曲の作曲の試みも、バラキレフの指示と要求の圧力があって行われていたようだが、結局何も生まれなかった。当時ムソルグスキーの作品のうちグループ内で認められたのは唯一〔オペラ〕《アテネのオイディプス王》の合唱である。キューイのスケルツォ、《カフカスの捕虜》からの舞踊曲、バラキレフの《リア王》序曲、そして上記のムソルグスキーの合唱曲、グッサコフスキーの交響的アレグロ (オーケストレーションはバラキレフ) は、まだわたしがバラキレフ・グループと知り合う前に、一部はルビンシテイン³³ 指揮のロシア音楽協会の演奏会で、また一部はどこかの劇場での演奏会で K.N. リヤードフの指揮で演奏されていたのだが、わたしはなぜかそれを聴いていなかった。

このように、バラキレフ・グループは1861-2年の冬にキューイ、ムソルグスキー、そしてグッサコフスキーと入れ替わりで入ったわたしから成っていた。キューイにとってもムソルグスキーにとっても、疑いなくバラキレフはなくてはならない人だった。形式に関して二人の作品をどう直すか助言したり、実際に示したり、バラキレフ以外の誰ができただろう。誰が二人の声部進行を整えることができただろう。誰がオーケストレーションの助言をし、必要とあらば代わりにオーケストレーションをしてやることができただろう。誰が二人の単純な書き違いを直すこと、つまり作品のいわば校正をすることができただろう。

キューイはモニューシュコ³⁴のレッスンを何回か受けていたが、正しく自然な声部進行からは程遠く、オーケストレーションの素質も才能もなかった。ムソルグスキーはピアノの腕は達人だったが、作曲家としての技術的な素養はま

³² Bamberg とは1858年にキューイが結婚した女性の姓であり、この作品はその女性に献呈された。なお、この曲の主題はこの姓の文字から取った B-A-B-E-G (変ロ-イ-変ロ-ホト) からなり、さらに César Cui の頭文字 C-C (ハ-ハ) という音も頻繁に出てくる。これはシューマンの影響と言われる。

³³ ニコライ・グリゴリエヴィチ・ルビンシテイン (Николай Григорьевич Рубинштейн, 1835-1881)。ロシアのピアニスト、指揮者、教育者。モスクワ音楽院の創設者でもある。アントン・ルビンシテインの弟。

³⁴ スタニスワフ・モニューシュコ (Stanislaw Moniuszko, 1819-1872)。ポーランドの指揮者、作曲家。ポーランド語のオペラや声楽曲が有名。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

まったく持ち合わせていなかった。二人とも本職の音楽家ではなかったのである。キューイは工兵将校で、ムソルグスキーはプレオブラジェンスキー連隊の退役将校³⁵。一人バラキレフだけが本物の音楽家だった。バラキレフは若い頃からウリブィシエフのオーケストラの中に身を置き、ピアノの腕も良かったため、大学の演奏会やリヴォフやオドエフスキー³⁶、ヴィエリゴルスキー³⁷他の夜会ですでに人前での演奏を経験し、ありとあらゆる室内楽の音楽を当時最高の芸術家たちと演奏していたのである。またヴェータン³⁸や多くの声楽家の伴奏もしていた。あのM.I. グリンカが自らバラキレフに序曲用にスペインの行進曲の主題を与えて、作曲家への道へ進ませた。キューイとムソルグスキーはバラキレフの友人、同志、追隨者、同輩の弟子として、バラキレフにとっても必要な存在だった。しかし彼らがいなくてもバラキレフは活動できただろう。逆に、二人にとってバラキレフはアドバイザー、教師、検閲官、編集者としてなくてはならない存在であり、いなければ一歩たりとも進むことはできなかつただろう。

音楽的な実践と活動によって、バラキレフの輝かしい才能はどんどんと開花していった。他の者の成長が始まったのはもっと後になってからであり、しかも進み方はゆっくりで、指導者も必要だった。この指導者だったのがバラキレフである。そのバラキレフは、多方面にわたる驚嘆すべき音楽的才能と実践によって、苦勞無しに系統立てずにすべてを身につけることができたため、したがっていかなる方法論も知らなかった。さらに言おう。バラキレフは自分自身がいかなる教育も受けなかつたので、他人にとってもそれが必要だとは思わなかつたのである。教育など必要ない、必要なのは直接作曲してみて、自分の

³⁵ 退役したのは1858年7月5日である。

³⁶ ヴラジミール・フョードロヴィチ・オドエフスキー（Владимир Федорович Одоевский, 1804-1869）。政府の要職を歴任しながら、ロシアの音楽ほか文化一般に大きな足跡を残した文化人。自宅サロンに各界の人材を迎え、音楽家を支えた。

³⁷ マトヴェイ・ユリエヴィチ・ヴィエリゴルスキー（Матвей Юрьевич Вильгорский, 1794-1866）。ロシアのチェリスト、作曲家。1820年代にモスクワやペテルブルグで兄のミハイルと共に音楽サロンを開催する。

³⁸ アンリ・ヴェータン（Henri Vieuxtemps, 1820-1881）。ベルギー人のヴァイオリニスト。1845年から52年までペテルブルグの帝室オーケストラでソリストを務める。

作品で学ぶことだ。同輩生徒たちの最初の作曲で抜けている点やうまくない点
が何かあれば、すべてバラキレフ自身が手を入れて完成させる。そうすると、
その作品はすぐに（演奏や出版のために）世に出せるようになるのだ。世に出
すのは急がねばならない。彼らの才能は疑いないのだが、しかしキューーはす
でに25-26歳。ムソルグスキーは21-22歳。学校に行くには遅く、もう生計を立
て、活動し、世に出なければならぬ時期なのだ。これらのまだ独り立ちして
いなかった作曲家達への指導や世話は、彼らにある種の共通した影響を与えて
いた。それはバラキレフの好みや技法の影響であり、単に誰か対位法の教授が
技術の向上のために淡々と指導するのに比べるとはるかに大きな影響だった。
そこで扱われたのは、対位法と和声法の一般的な技法や、実際に用いられてい
る音楽形式の一般的な帰結などであり、またそこでよく知られた旋律法や、転
調の仕方、よく知られたオーケストレーションの色彩なども扱われた。それら
はどこから出てきたかという、これは後になってわたしが知ったことだが、
それはバラキレフの好みに応じたものであり、バラキレフの独自の技術——そ
れはけっして完全なものでも多彩なものでもなかった——、そしてオーケスト
レーションに関する一面的な考え方から出てきたものだった。しかしながら、
当時バラキレフが実践的に身につけ、その独自の才能とセンス、生まれつきの
観察眼で身につけた技術と知識は、グッサコフスキーやキューー、ムソルグス
キーをはるかに凌駕していた。バラキレフはやはり本質的にプロの音楽家であ
って、それに対して他の者たちはあくまで才能豊かなアマチュアにすぎなかつ
たのである。

同輩生徒たちに対するバラキレフの接し方は正しかったのだろうか。わたし
の考えでは、無条件に間違っていたと思う。本当に才能のある生徒が必要とす
るものはとても少ない。その生徒に和声法と対位法の必要なものをすべて教え
て独り立ちさせるのは簡単なことであり、作品の形式を正しく理解させるのも
簡単である。ただそれを上手くやりさえすればいいのだ。1、2年ほど体系的
に技術の勉強をし、自由作曲とオーケストレーションの練習をいくらやり、
そしてピアノがうまく弾ければ、もう勉強は終わりだ。生徒はもう生徒でも、

学童でもなく、一人前の駆け出しの作曲家だ。しかし我々はみなそういう感じにはならなかった。

バラキレフは自分のできるかぎりのことをしてくれた。もしどのように実践すべきか分からなかったとしたら、その理由は、当時は音楽にとって暗黒の時代（ロシアの話だが）だったということと、バラキレフが半分ロシア人、半分タタール人で³⁹、神経質で辛抱が足りなく、興奮しやすく疲れやすいという気質を持っていたこと、そして輝かしい天与の才をもち、成長の際に何の挫折もなかったこと、またロシア人特有の妄想的なうぬぼれや怠惰があったことなどである。ここに挙げた特質以外に、バラキレフは好きな人には熱く深い愛情を持つが、反対に好意を持たなかった人のことは、一見してすぐに完全に嫌ったり軽蔑したりすることのできる人だった。これらの難しい性質すべてのゆえにバラキレフの中にたくさんの矛盾と不可解なこと、そして魅力も生み出されたのだが、それは後に、当時はまったく思いもよらず信じられなかったような結末をもたらすのである。

同輩生徒たち全員の中でわたしは一番年下で、まだわずか17歳だった。わたしには何が必要だったろう。ピアノ、和声法と対位法の技術、形式についての理解である。バラキレフはわたしをピアノの前に座らせ、よく演奏できるようにさせるべきだった。バラキレフにしてみればそれは簡単なことだっただろう。わたしはバラキレフに敬意を抱いていたし、すべてにおいてアドバイスに従っていたのだから。しかしバラキレフはそうしてくれなかった。すぐにお前はピアニストではないと言って、ピアノのレッスンはけっしてあまり必要ではないと見切りをつけたのだ。バラキレフはわたしに和声法と対位法のレッスンをいくらかして、いくつかフーガを書かせ、音楽形式のシンタクスを説明してくれるべきだった。それをバラキレフはできなかった。自身それを体系的に習っておらず、必要なことだと見なしてもいなかったから、誰か他の先生について習うよう勧めたりもしなかった。最初に知り合った時からわたしに交響曲の作曲

³⁹ 底本の注によれば、バラキレフは純粋なロシア人であり、「半分タタール人」というのはリムスキー＝コルサコフの間違いであるという。

をやらせ、それによってわたしの学びと技術の習得の道を閉ざしてしまったのである。それでわたしは音程や和音のすべての名前を知らず、和声法に関しても有名な平行8度や平行5度の禁則しか知らず、二重対位法がどんなものかも理解せず、何がカデンツであり、何が楽節であり、何が楽段なのかということも知らないまま、交響曲の作曲に取り組んだのだ。シューマンの《マンフレッド序曲》や交響曲第3番、グリンカの《ホルムスキー公》や《ホタ・アラゴネーサ》、そしてバラキレフの《リア王》などが、わたしが交響曲を書いているときに真似る見本だった。真似ができたのは、わたしに観察力があり、呑み込みがはやかったからである。オーケストレーションに関しては、ベルリオズの『管弦楽法』やグリンカのスコアをいくつか読んで断片的な知識を少し得た。トランペットとホルンについては分からず、ナチュラル楽器とクロマティック楽器の書法も混同していた。しかしバラキレフ自身もただベルリオズの本で知っただけで、これらの楽器のことは知らなかったのだ。

弦楽器もまたわたしはまったく分からなかった。弓の動かし方、ボウイングなどまったく知らなかったので、非常に長い演奏不能なレガートを指示したりしていた。重音や和音の演奏についてははなはだ曖昧な理解しかしておらず、必要な場合には、ベルリオズの表に盲目的に従っていた。しかしバラキレフもこの辺のことは知らず、ヴァイオリンの演奏とポジションについての理解は支離滅裂だった。

わたしは自分が多くのことに無知であることを感じていたが、バラキレフのことはこの世のすべてを知っているものだと思っていた。しかしバラキレフは自分の知識が不十分であることをわたしや他の者たちからうまく隠していたのだ。それでもオーケストラの色彩や楽器のコンビネーションに関しては実践的に上手であり、そのアドバイスはわたしにとって計り知れぬほど貴重なものだった。

いずれにしても、1862年5月までにわたしは交響曲の第1楽章、スケルツォとフィナーレを作曲し、なんとかオーケストレーションもした。特にフィナーレはそのときみんなから称賛された。アダージョの作曲の試みは成功せず、成

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

功する見込みもあまりなかった。というのも、当時は歌うような旋律を書くのが恥ずかしかったのだ。低俗になってしまうのではないかと恐れるあまり、心のままに書けなくなってしまっていたのである。

春の間わたしはバラキレフのところ毎週土曜日に通い、その夜をお祭りのように楽しみにしていた。キューイの家にも行った。キューイは当時ヴォスクレセンスキー大通りに住んでいて、また少年たちを軍事教育施設に入れるための寄宿学校を経営していた。キューイの家にはグランドピアノが2台あり、毎回8手で連弾をしたものだ。弾いたのはバラキレフ、ムソルグスキー、ムソルグスキーの兄(名と父称はフィラレト・ペトローヴィチだが、なぜか普通エヴゲニー・ペトローヴィチと呼ばれていた)、キューイの作品で、ときどきドミトリー・ヴァシリエヴィチ・スターソフ⁴⁰も弾いた。ヴラジーミル・スターソフもたいてい来ていた。8手連弾で弾いたのはベルリオーズの『ロメオとジュリエット』の〈マブ〉や〈キャピュレット家の舞踏会〉をモDEST・ムソルグスキーが編曲したものや、またバラキレフの『リア王』の行進曲をこれもムソルグスキーが編曲したものなどであった。4手では、[キューイの]『カフカスの捕虜』や『マンダリンの息子』の序曲、またわたしの交響曲の楽章などが、出来上がるにしたがって演奏されたりもした。ムソルグスキーはキューイのオペラの断片をキューイと一緒に歌ったりもした。ムソルグスキーはなかなかのバリトンで、歌は上手だった。キューイは作曲家らしく声が良くなかった。キューイの妻マリヴィナ・ラファイロヴナは当時すでに歌っていなかったが、わたしが彼らと知り合う前はアマチュアの歌手だった。

5月にバラキレフはカフカスのミネラリヌィエ・ヴォードゥイに行った。ムソルグスキーは田舎に、キューイは別荘^{ダーチャ}に行った。兄は航海実習に出て、兄の家族、わたしの母と叔父は夏にフィンランドのヴィボルグ近郊のソニオン・サリ島に行った。皆ばらばらになったのだ。わたしは外国航海でクリッパー船^ア

⁴⁰ドミトリー・ヴァシリエヴィチ・スターソフ(Дмитрий Васильевич Стасов, 1828—1918)。ロシアの弁護士、音楽活動家。ロシア音楽協会やペテルブルグ音楽院の創立者の一人。ヴラジーミル・スターソフの弟。

ルマーズ号》に乗ることになっていたため、夏はクロンシュタットで過ごし、船の艤装に携わることになっていた。クロンシュタットでは兄の親しい知人 K.E.ザムブルジツキーのところに滞在した。その夏がどうだったかまったく覚えていない。覚えているのはただ、音楽はほとんどやらず、何も作曲しなかったということだけだ。でもなぜ作曲しなかったのか、その理由は分からない。同期の卒業仲間たちと一緒に居て、暇な時間をつぶした。カニッレがやってきて、わたしのところに二日ほど滞在したこともあった。バラキレフからは何通か手紙をもらった。休暇で数日間家族に会いにソニオン・サリに行ったりもした。そうこうしているうちに、つまらない夏がだらだらと過ぎ去った。

仲間のグループは知的と呼べるようなものではなかった。だいたい海軍兵学校にいた6年間、生徒たちは知的な雰囲気があったなどと誇れるものではなかった。それはまったくもって陸軍幼年学校風の精神であり、皇帝ニコライ1世の時代⁴¹から引き継がれたまま改まっていないものである。悪戯も上品なものばかりではなく、上官に対する反抗は乱暴で、生徒同士の態度は粗野、会話は平凡で下品な言葉づかいに満ち、女性に対する態度はシニカル、読書欲は欠如し、一般教養科目や外国語を軽んじ、そして夏の航海実習では飲んだくれる——これが当時の学校風土である。この環境は芸術的な志向とはまったくかけ離れており、多少なりとも芸術的な志向をもった人物がごくたまにいたとしても、すくすく育つとはいかなかった。軍人の凡庸さにまみれながら育つはめになるのだから。そしてわたしもこの環境の中で、芸術的、詩的、知的な発達の面では、ひょひょろと育つしかなかった。文学作品の中で在学中読んだのは、プーシキンとレー尔蒙トフ、ゴーゴリで、それ以降は進まなかった。無事に進級はできていたものの、それでも文章の文法の間違ひは恥ずかしいほどであったし、歴史は何も知らず、物理や化学もそうだった。ただ数学と、数学の航海への応用は悪くなかった。

夏の航海実習では、純粋な海事の学習、搭載ボートの漕ぎ方、帆を張っての

⁴¹ 在位期間は1825年から55年まで。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

乗り方、索具の取り付け方などはかなりだらだらと進んだ。帆の教練は好きで、進んでやっていた。マストや帆げたにもなかなか勇敢に登ったものだ。泳ぐのも好きで、スクルドロフや他の同級生たちと一緒に、船の周りを止まらず、休憩も取らずに2周半回ることができた。船酔いしたことは一度もなく、海を恐れたことも一度もない。しかし海の仕事は本当のところは好きではなく、向いてもいなかった。機転が利くわけではなく、仕切りもまったくうまくなかった。のちに外国航海のときに、自分は軍人らしく命令したり、怒鳴りつけたり、罵ったり、励ましたり、罰したり、部下に威厳をもって話したりすることがまったくできないということが分かったのだ。これらの能力は海事や軍事においては不可欠なのだが、わたしにはまったく欠落していたのである。当時はロープで鞭打ち、顔面を殴るという時代である。わたしは何度か仕方なく、船員の裸の背中を全員がいる中で二、三百発鞭打つ刑の場に居合わせ、受刑者が「どうか許してください」と叫ぶのを聞くことがあった。砲撃艦《プロホル号》では、毎週日曜日に酔っぱらった乗組員たちを岸から連れてきては、デッキ中尉が乗り込み口のはしごのところに立って、酔っぱらった船員一人一人の歯を拳でなぐって出迎えていた。酔っぱらった船員と、ただ楽しみのために歯を殴った中尉のどちらの方が下劣かと言えば、それは迷わず中尉だと言える。艦長と将校たちは作業を指揮しながら見事な罵りの妙技を繰り広げ、その選りすぐりの罵りのために周りに悪臭が立ち込めるほどであった。罵りに関する想像力と創意性に秀でた将校もいれば、歯を殴る技術で名を馳せた将校もいた。後者で特に有名だったのはブブノフ大佐で、船上で帆を張って旋回するときには、「クリコヴォの戦い」⁴²とみんなが言うほどの大騒ぎが繰り広げられるのだった。

すでに書いたとおり、兵学校に入ってからすぐにからんできた同級生たちにやり返してやったため、立場は安泰だった。しかし、在学2年目が3年目頃からわたしの性格はあまりに穏やかで内気になってしまい、あるとき特に理由もなく

⁴² 1380年、モスクワ大公ドミトリー・ドンスコイの率いるルーシ諸侯連合軍が、キプチャク・ハン国の事実上の支配者ママイの軍とそれに同盟したリトアニア大公国・ルーシ諸侯などの連合軍を破った戦い。

ただの悪意でわたしの顔を殴った同級生 M に対してやり返すことができなかった。それでも、だいたいにおいてわたしは皆から好かれていた。喧嘩っばやくもなく、すべてにおいて友好的な関係を保っていたからである。上官を恐れていたわけではないが、だいたい素行はきちんとしていた。最終学年のとき、兄が校長となつてからは、わたしは成績も良くなり、卒業生60-70人中6番の成績で卒業した。

バラキレフと知り合つて、わたしは初めて読書をし、自己研鑽に励み、歴史や文学、批評などに親しまねばならないことを教えられた。それに関してバラキレフに感謝している。バラキレフはギムナジウムの課程を終えただけで、カザン大学は卒業したとはまったく言えない程度にしか行っていないが⁴³、それでもロシアの文学や歴史に関しては非常に博識で、わたしにはとても教養があるように見えた。当時宗教に関するの会話はバラキレフとはしなかった。しかし、そのときすでにバラキレフは完全な懐疑主義者であったようだ。わたしはといえば、信者でも懐疑主義者でもなく、ただ宗教の問題に関心がなかっただけだ。わたしはとても信心深い家庭に育つたのだが、それでもなぜか子どものころから祈りにはかなり無関心だった。朝や寝る前に毎日祈ったり、教会に通ったりしていたが、それもただ両親がしなさいと言うからやっていただけだった。不思議なことだ。少年の頃立って祈るときに、ときどき心の中で敢えて神を冒瀆する言葉をつぶやいてみたりした。神様がそのことで罰するのかどうか試してみたかったのだ。もちろん罰はなかったから、わたしの心に疑いが頭をもたげていったが、ときには自分のそんな**愚かな**行いを後悔したり、反省したりということもあった。もっとも、覚えている限りでは、その後悔や反省はそれほど深く強いものではなかった。このような悪ふざけは精神医学でいうところの「**侵入思考**」に分類すべきものだと思う。

兵学校にいる間、毎週日曜日に教会に通っていたが、そこは退屈だった。チフヴィンの大修道院長の礼拝や聖歌は美しく荘厳でいつも好きだった。毎年大

⁴³ バラキレフは1853年から55年にかけて聴講生としてカザン大学の数学学部に通っていた。

リムスキー＝コルサコフ『我が音楽生活の年代記』～翻訳の試み(1)～(高橋健一郎)

斎のときは決まりに従って精進していた。なぜかこの儀礼に敬虔な気持ちで接した年もあったが、かなりいい加減にやっていた年もある。兵学校の最後の2年間、同級生のストラコフスキーとコルヴィン＝クルコフスキーから、「神はいない、それはすべて虚構である」という言葉を耳にした。コルヴィン＝クルコフスキーはヴォルテールの**哲学**(?!)を読んだのだと言っていた。わたしはかなり自ら進んでこの「神はいない、それはすべて虚構である」という考えに同調した。それでも、このような考えで不安になることもほとんどなかった。そもそもこの重要なテーマについて考えていなかったのである。しかし、それだけでなくもともと弱かったわたしの信仰心は完全に無くなり、いかなる心の渇きも感じなかった。

12-3歳の少年だった頃、進歩的な思想に多少なりとも関心があり、あるとき母にしつこく意志の自由について聞いたことがあったのを思い出す。わたしは母に、この世のすべては神の意志によって作られ、現実の現象はすべて神によるものではあるけれど、それでも人間は行為の選択において自由でなければならず、したがって、神の意志はこの点で無力であるはずだ、そうでなければ人間の愚かな行為を神が許し、後に罰するということがなぜあり得ようか、と言った。もちろん一字一句変わらずこのように言ったわけではないが、内容はこの通りである。すると母は答えに窮していた。

わたしの同級生たちがかなり粗暴で、知的生活のレベルも低かったことについてはすでに述べた。少なくともわたしが兵学校にいた4年間はそうであった。それでも高学年の2年間はこの点において多少の改善が感じられた。すでに記したように、高学年のときわたしの同級生の一部の間で音楽と合唱に関心が出てきたり、またわたしが小型オルガンを演奏したり、合唱曲の練習を指導したりしたおかげで、サークルができたりしたのである。

同級生の中からオペラ、特に《皇帝に捧げた命》のファンも出てきた。オペラ好きの傾向はわたしが促したものである。カニツレやバラキレフと音楽の勉強を始めてからは、そのことを知っていたI.A.プロネフスキーやA.D.ムィシェツキー公爵といった仲間たちとわたしは活発に音楽の話をした。ムィシェツキ

一公爵とはとても親しく、仲良くなった。

短期間で終わった青春の恋愛事情についても触れておくべきだろう。1859年の夏、レーヴェリの錨地に停泊していたとき、そのレーヴェリでL.P.D.⁴⁴という美しい女性と知り合い、恋に落ちた。彼女は1.5倍も年上だったから、もちろんわたしのことを子どもとしか思っていなかっただろうし、わたしが言い寄っても明らかに滑稽なだけだった。秋にペテルブルグでもDの家に行ったが、しかしすぐにわたしの愛情は無くなり、彼女と会うことをやめた。そうして、わたしの生活は通常の平凡な兵学校の日常へと戻ったのだった。人前では、大部分の青年がそうであるように、わたしもやや無愛想で女性を避けていた。

兵学校で過ごした精神的、知的生活を概観しているうちに、わたしは時系列に沿った記述から脱線してしまった。中断したところに戻ろう。

1862年の夏はクロンシュタットで退屈にだらだらと過ごしたという話をした。この夏の3-4ヶ月については何も生き生きとした思い出が残っていない。9月に錨地でクリッパー船《アルマーズ号》の外国航海の準備が整った。兄の家族、母、叔父がペテルブルグに戻ってきた。バラキレフやキューーその他の人々も戻ってきた。バラキレフはわたしの外国航海が中止になるよう動きまわってはどうかと言ったが、それは無駄なことだった。わたしは兄の強い願いで行かなければならず、そして10月の終わりには航海することになったのである。最後にバラキレフとキューー、カニッレと会ったのは、わたしが完全にペテルブルグに別れを告げることになり、ペテルブルグの波止場に見送りに来てくれたときだった。それから二日ほど経った10月21日、わたしたちは出航し、ロシアとクロンシュタットに別れを告げたのだった。

⁴⁴ 草稿では姓の頭文字の続きが消されているが、当時の兄弟間の手紙などから、この女性はリュボーフィ・ベトロヴナ・ジングリシュテト（Любовь Петровна Дингельштет）だと明らかにされている。