

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（3）～

高橋 健一郎

『文化と言語』第 78、79 号に発表したリムスキー＝コルサコフ著『我が音楽生活の年代記』の翻訳の続きである。今号では第 7 章と第 8 章を訳出する。

リムスキー＝コルサコフや原著については、第 78 号を参照されたい。また、前号までと同様、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。

## 第7章 1866—1867年

《ログネーダ》。A.N.セロフに対するグループの態度。《セルビア幻想曲》の作曲。L.I.シェスタコーヴァと知り合う。スラヴ演奏会。M.P.ムソルグスキーとの親交。P.I.チャイコフスキーと知り合う。N.N.ロドウイジェンスキー。M.A.バラキレフのブラハ訪問。《サトコー》とロマンスの作曲。《サトコー》の分析。

1866-67年のシーズンにマリインスキー劇場で《ログネーダ》の初演が行われた<sup>1</sup>。セロフはわたしが外国航海に出ていたときに《ユディト》を上演し、その後数年の間隔をおいてこの2作目のオペラを書いたのだった。

《ログネーダ》は聴衆に大絶賛され、セロフは頭一つ飛び抜けた。バラキレフ・グループ内では《ログネーダ》は第1幕の異教の生贄の合唱と、親衛隊員宿舍の合唱のいくつかの小節だけが唯一まともだとして、ひどく笑いのものにされた。しかし、白状しなければならぬが、わたしは《ログネーダ》にかなり興味を持ち、多くの部分が気に入った。例えば、魔女や、異教の生贄の合唱、親衛隊員宿舍での合唱、スコモローヒの踊り、狩人の前奏曲、4分の7拍子の合唱、フィナーレほか多くのものが断片的にとっても気に入ったのだった。そのほかに、やや粗野ではあるものの、色彩豊かで印象的なオーケストレーションも好きだったが、ついでながらリヤードフはリハーサルでかなり力を抑えて演奏していた。わたしはバラキレフ・グループ内でこれらのことをすべて告白することはできなかった。それどころか、グループの理念に心酔していた人間として、このオペラのことを、わたしのディレクターの活動をよく知っていた知人たちの間でけなしすらしていたのである。《ログネ

---

<sup>1</sup> 底本の注によると、《ログネーダ》の初演は実際には1865年10月27日に行われた。

ーダ》を気に入っていた兄がそれで驚いたのを覚えている。わたしはこのオペラを二、三度聴いて、たくさんの部分を覚えた。白状すると、ときにはその断片を嬉々として暗譜で演奏し、さらには**ディレッタント**の仲間内でも演奏したものだ。セロフは当時論文の中でバラキレフのことを指揮者として、作曲家として、そしてそもそも音楽家としても容赦なく攻撃していた。キューイーとの間にも罵詈雑言の応酬が始まり、新聞紙上で想像を絶するようないがみ合いが繰り返された。（わたしが音楽界に登場する前までの）バラキレフやキューイー、スターツフに対するセロフの態度がどういふものであったか、わたしは今でも分からない。セロフは彼らと近い関係にあったのだが、しかし何が原因で離れていったのかはわたしには分からないのである。バラキレフ・グループ内でこのことについて語られることはなかった。ちらりと小耳に挟むセロフについての断片的な思い出話は、たいてい皮肉を込めたものだった。話されるのは、セロフの（銭湯での）卑猥な醜聞など、そういう類だった。わたしがバラキレフ・グループに入る頃、セロフとこのグループの間の関係は最も陰悪なものとなっていた。セロフとしてはグループに歩み寄りたかったのだろうが、バラキレフはそれができなかったのではないかと思う。

1866-67年のシーズン、バラキレフは主にスラヴとマジヤールの民謡をたくさん分析しており、周りにありとあらゆる民謡集をたくさん置いていた。わたしもそれらの民謡を見てとても感激し、またバラキレフが洗練された和声をつけて演奏するのを聴いて、やはり大いに感激していた。その頃バラキレフはスラヴ問題に非常に関心を持つようになった。スラヴ委員会ができたのもだいたいその頃である<sup>2</sup>。バラキレフの家でよくチェコや他のスラヴの同胞の客に会うことがあり、わたしは彼らの会話に耳を傾けたが、正直言ってほとんど理解できず、この思潮にはほとんど興味も持てなかった。

---

<sup>2</sup> 「スラヴ委員会」（「スラヴ慈善協会」）は1858年にモスクワでスラヴ派によって設立された社会団体。ここで言及されているのは、1868年にペテルブルグ支部ができたことだと思われる。

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(3)～（高橋健一郎）

春にスラヴの賓客の来訪が予定されており、それを記念して演奏会が開催されることになった。指揮はバラキレフである。たしか、この演奏会のためにチェコの主題による序曲が書かれたのだが、バラキレフはいつになく、かなり速く書き上げた。わたしはバラキレフの発案で、セルビアの主題による管弦楽のための幻想曲の作曲にとりかかった。スラヴ民族というものに関心があったのではまったくなく、バラキレフがわたしのために選んでくれた魅力的な主題に心惹かれただけである。《セルビア幻想曲》はすぐに書け、バラキレフにも気に入ってもらえた。序奏の部分に一つ訂正が入ったというか、より正確には4小節ほど書き加えられただけで、それ以外はすべてわたしが書いたままである。オーケストレーションも、ナチュラル金管楽器を使うという恥ずかしい点を除けば、満足いくものだった。どこでもすでにクロマティック金管楽器が導入されていたということを当時バラキレフ・グループは知らず、ベルリオーズというわれわれの師、指揮者のお墨付きを得て、ナチュラル・トランペットやナチュラル・ホルンの使用に関する彼の『管弦楽法』の指示に従っていた。われわれはずれた音を避けるためにあらゆるピッチのホルンを選び、計算し、思考をめぐらせながら、ひどく混乱してしまっていたのである。単に実際に演奏している音楽家に話して相談してみれば済む話だったのだが、それはわれわれのプライドが許さなかった。われわれはベルリオーズの同志なのであり、どこかの無能な指揮者の仲間なのではないということだ…。ここで、春に行われたこのスラヴ演奏会について語る前に、次のことを思い起こしておこう。

1867年1月か2月のある晩、わたしはバラキレフに連れられてリュドミラ・イヴァノヴァ・シェスタコーヴァ（グリカカの妹）のところに行った。バラキレフはその女性とグリカカ存命中から知り合いで仲良くしていたのだが、わたしはまだ紹介されていなかった。その晩シェスタコーヴァのところにはお客さんにまじってA.S.ダルゴムィシスキー、キューイー、ムソルグスキーもいたと思う。V.V.スターソフもいた。ダルゴムィシスキーに関しては、その頃プーシキンの『石の客』の作曲にとりかかっていると言われていた。そ

の晩の《ルサルカ》に関するスターソフとダルゴムィシスキーの口論を思い出す。スターソフはこのオペラのレチタティーヴォをはじめとする多くの箇所を正当に評価しつつも、自分の考えではまずいと思われる箇所もたくさんあると、ダルゴムィシスキーをひどく非難した。特にアリアのリトルネッロの多くが悪いと言う。ダルゴムィシスキーはスターソフに悪く言われたそのリトルネッロの一つをピアノで弾くと、腹立たしげにピアノの蓋を閉め、「この価値がお分かりにならないのであれば、あなたと話しても無駄です」というようなことを言って、口論を終えたのだった。

シェスタコーヴァの客の中には S.I.ゾートヴァという人もいた。旧姓はベレニツィナで、ダルゴムィシスキーやグリンカの時代の有名な歌手 L.I.カルマリナ<sup>3</sup>の姉である。ゾートヴァはバラキレフの《金の魚》などのロマンスをいくつか歌い、皆に称賛された。わたしは彼女の歌がとても気に入って、ロマンスを書きたくなった（それまでわたしにはロマンスが1曲しかなかったのだ）。春の間にさらに3曲書いた。《東洋のロマンス》と《子守唄》、《わたしの涙から》で、伴奏はもう自分で書いた<sup>4</sup>。

それ以来わたしはシェスタコーヴァのところはかなり頻繁に行くようになった。バラキレフもよく行っていた。バラキレフはたまにトランプゲームをするのが好きで、シェスタコーヴァのところではバラキレフのためにトランプゲームが企画されることがあったが、わたしはけっしてそれに参加しなかった。トランプ遊びはまったく好きではなかったし、向いてもいなかったのがある。もしかしたら、ピアノ演奏以上に向いていないかもしれない。バラキレフはゲームが好きだったが、金を賭けないか、あるいは少額でやるのが好

<sup>3</sup> リュボーフィ・イヴァノヴナ・カルマリナ（Любовь Ивановна Кармалина, 1834–1903）。ダルゴムィシスキーの弟子のソプラノ歌手。ロシア内外でロシア音楽の宣伝に努めた。グリンカやバラキレフ、ボロディン、ムソルグスキーらと親交をもった。

<sup>4</sup> 底本の注によると、リムスキー＝コルサコフがシェスタコーヴァの家にいき、ゾートヴァと知り合うのは、1867年ではなく、1年早い1866年の1月か2月初めであった。《東洋のロマンス》は1866年2月にゾートヴァの歌の印象に基づいて作曲されているからである。

きだった。シェスタコーヴァのところでのトランプゲームはバラキレフのウィットに富んだ話が炸裂する場であった。というのも、バラキレフの言うことはみんな敬意をもって聞いていたからである。クラブのキングはなぜかよく府主教イシードルに喩えられた。「イシードルちゃんだ。彼は団子鼻だよ」と言い、また切り札のエースを出しながら「さて、神様だったらこの札をどうやって打ち負かすか、知りたいものだ」というような感じのことをバラキレフは言うのであった。ときどきわたしはバラキレフを家まで送っていくために、ゲームを見ていなければならぬことがあった。だいたいバラキレフはわたしの時間を尊重せず、時間を大切にするように言ってくれることもなかった。その当時実に多くの時間が失われたものだ。

春にスラヴの同胞たちがやってきて、5月12日に議会ホールで演奏会が行われた。最初のリハーサルで小さな騒ぎになった。《チェコ序曲》のパート譜に夥しい量のミスが見つかり、演奏者たちが怒ったのである。バラキレフはいらだっていた。コンサートマスターのヴェリチコフスキー（すでに触れたP.I.の兄〔弟?〕）がどこでミスをし、バラキレフが彼に「あなたは指揮者の合図を分かっていない」と言うと、ヴェリチコフスキーは腹を立て、リハーサルから帰ってしまった。夜にバラキレフの家でわたしとムソルグスキーはパート譜を直すのを手伝った。2回目のリハーサルはうまくいった。ヴェリチコフスキーの代わりにピッケリ<sup>5</sup>がコンサートマスターになった。この演奏会で初めてわたしの《セルビア幻想曲》が演奏された。

1866-67年のシーズンの間にわたしはムソルグスキーとさらに親しくなった。彼は結婚している兄のフィラレートと一緒にカーシン橋の近くに住んでいたが、わたしはそこによく行った。ムソルグスキーは自作の《サラムボー》の断片をたくさん弾いてくれ、わたしはとても感動した。《聖イオアン

---

<sup>5</sup> イヴァン・ニコラエヴィチ・ピッケリ（Иван Николаевич Пиккель, 1829-1902）。ヴァイオリニスト。1855年からペテルブルグ帝室ロシアオペラオーケストラのコンサートマスター、1868-89年にはロシア音楽協会ペテルブルグ支部弦楽四重奏団のメンバーとして活躍。

の夜》というピアノとオーケストラのための幻想曲を弾いてくれたのもその時だったと思う。それは《死の舞踏》に影響を受けて書かれたものだった。後にこの幻想曲の音楽は大部分書き換えられて《禿山の一夜》の素材となった。また魅力的なユダヤの合唱《センナケリブの敗北》、《ヨシュア》も弾いてくれた。後者の曲はオペラ《サラムボー》から取られたものだった。この合唱の主題は近所に住んでいたユダヤ人たちが仮庵の祭を祝うのをムソルグスキーが聴き取って書いたものである。ムソルグスキーは自作のロマンスも弾いてくれた。それはバラキレフとキューーには不評だった。その中には《カリストラトス》と、プーシキンの詩に書かれた美しい幻想的な《夜》もあった。《カリストラトス》というロマンスは、後にムソルグスキーがもつようになるリアリスティックな傾向を予告するものだった。《夜》の方は、彼の才能の理想的な側面をよく表していた。その後彼はその理想的な側面を自ら踏みこじってしまうのだが、それでも時にはその貯えを利用することもあった。この貯えは、ムソルグスキーがまだ無学な農夫のことなど、まだまだ考えていなかった頃、《サラムボー》とユダヤの合唱の中で作られたものであるということを指摘しておこう。彼の理想的なスタイル——例えば皇帝ボリスのアリオート、噴水の傍の僭称者の言葉、貴族会議における合唱、ボリスの死など〔オペラ《ボリス・ゴドゥノフ》の諸場面〕——は《サラムボー》から取られているのだ。ムソルグスキーの理想的なスタイルには、水晶のように透明で適切な装飾とエレガントな形式が不足していた。それは、彼に和声法と対位法の知識がなかったためである。バラキレフのグループははじめこの不必要な学問を馬鹿にし、後にムソルグスキーにはどうせ分かるはずがないと言っていた。そうしてバラキレフはずっとそれらの知識なしに一生を過ごし、知識のないことを美点とし、他人の技術を旧套、保守主義と見なして、自分を慰めていたのである。しかし、美しく流れるような音の連なりがうまく出来上がった時などは、意外に思われるかもしれないが、彼のなんと幸せそうだったことか。わたしはその様子を幾度となく目撃した。

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(3)～（高橋健一郎）

ムソルグスキーのところを訪れたときは、わたしたちはバラキレフやキューイーの支配なしに、自由に語り合った。わたしはムソルグスキーが弾いてくれたものの多くに感動した。彼も喜んで、構想をどんどん教えてくれた。ムソルグスキーの方がわたしよりも構想が多かった。その構想の一つは《サトコー》だったが、もうだいぶ前にそれを書くのを諦めており、それをわたしに書いてはどうかと勧めてきた。バラキレフはその考えに賛同してくれ、わたしはその作曲にとりかかった。

1866-67年のシーズンに、われわれのグループと P.I.チャイコフスキーとの出会いがあった<sup>6</sup>。〔ペテルブルグ〕音楽院の課程を終えたチャイコフスキーはモスクワ音楽院の教授職への誘いを受けて、モスクワに移っていた。われわれのグループがチャイコフスキーについて知っていたことと言えば、単にト短調の交響曲の作曲者であり、中間の二つの楽章がペテルブルグのロシア音楽協会の演奏会で演奏されたことがあるということだけだった。グループ内では、彼を見下していたわけではないが、音楽院出ということで、いくぶん軽視しており、またチャイコフスキーがペテルブルグに居なかったこともあって、個人的に知り合う機会がなかった。それがどうしてそうなったのかは分からないが、チャイコフスキーがペテルブルグにやってきた時にバラキレフの家の夜会に出席し、そうして関係が始まったのである。チャイコフスキーは話がしやすく、感じの良い人で、気取らず、つねに誠実に話すことができる人だった。知り合った最初の晩、バラキレフがぜひにと言うものだから、チャイコフスキーはト短調交響曲の第1楽章を弾いてくれた。われわれはとても気に入り、それまでのチャイコフスキーに対する考え方が変わり、もっと好意的なものとなった。もっとも、チャイコフスキーは音楽院出身であるため、そこがやはりわれわれとの間の大きな違いとなっていた。チャイコフスキーのペテルブルグ滞在は短いものだったが、それ以後ペテルブルグ

---

<sup>6</sup> 底本の脚注によると、バラキレフ・グループのメンバーが個人的にチャイコフスキーと知り合ったのは、実際はこのシーズンではなく、翌1868年春のことだったようである。

によく来るようになり、たいていバラキレフのところに寄るので、われわれも会うようになった。そのような中で、あるとき V.V.スターゾフとわれわれ皆はチャイコフスキーの《ロメオとジュリエット》の歌うような主題に感嘆した。それで V.V.スターゾフはその後チャイコフスキーにシェイクスピアの『テンペスト』を交響詩の題材にしてはどうかと勧めたのであった。

チャイコフスキーと初めて知り合っただけでなくして、わたしはバラキレフと一緒に数日モスクワに行くように言われた。クリスマスの休暇だったのだ。その冬有名なムスタ橋が焼けてしまっていたので、モスクワへの道中、わたしとバラキレフはムスタ川の向こうで待っている列車に乗るのに、農民のソリに乗って川を渡らなければならなかった。モスクワでは、チャイコフスキーと一緒に住んでいた N.G.ルビンシテイン、ラロシュ<sup>7</sup>、デュビューク<sup>8</sup>などいろいろな人のところにずっとお邪魔した。バラキレフのモスクワ訪問にどんな目的があったのかよくわからない。どうやらニコライ・ルビンシテインと親しくなるのが目的だったようだ。バラキレフはアントン・ルビンシテインの活動にいつも敵対しており、彼のことを作曲家とは認めず、また偉大なピアニストとしてもなるべく評価を下げようとしていた。兄とは反対に、もっと格上のピアニストとしていつも名が挙げられたのはニコライ・ルビンシテインだった。それでいて、ニコライが芸術家特有の怠け癖があり、放埒な生活を送っていることは大目に見て、それをモスクワの変わった生活のせいだと説明していた。反対に、アントンに対してはあらゆることにいちいちケチをつけるのだった。わたしをモスクワに引っ張って行ったのは、単に退屈し

<sup>7</sup> ゲルマン・アヴグストヴィチ・ラロシュ (Герман Августович Ларош, 1845–1904)。音楽評論家。音楽史の教授としてモスクワ音楽院 (1867–1870, 1883–1886) とペテルブルグ音楽院 (1872–1879) で教鞭を執る。『音楽史におけるグリンカとその意義』を著す。

<sup>8</sup> アレクサンドル・イヴァノヴィチ・デュビューク (Александр Иванович Дюбюк, 1812–1897)。ジョン・フィールドに師事したピアニスト。1866–1872年にモスクワ音楽院教授を務める。彼の著した『ピアノ演奏の技術』はモスクワ音楽院の教科書に採用されている。モスクワの「フィールド・デュビューク楽派」とも呼ばれるピアノ演奏の流派を生み出した。

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(3)～（高橋健一郎）

のぎになるのと、自分のお供になるからだった。それ以外に、なぜモスクワまでやる縁遠い人々を訪ねるのかという説明は難しいだろう。

この 1866-67 年のシーズンの間にわたしたちの音楽グループのメンバーにもう一人ニコライ・ニコラエヴィチ・ロドゥイジェンスキー<sup>9</sup>が加わった。ロドゥイジェンスキーは当時徐々に零落しつつあったトヴェリ県の地主で、若く、教養があり、一風変わっていて、凝り性で、そして純粹に抒情的な作曲の才能に溢れた人物で、自作品を弾くときのピアノの腕前もなかなかのものだった。彼の作品は、大部分が譜面に起こさない即興的なもので、夥しい量があった。個別の小品や、交響曲の書きかけ、そしてオペラ《僭称者ドミトリー》（台本は存在せず、ただ構想されただけであった）、またどこにも載らなかった断片などがあった。それらはそれでもすべてとても優雅で美しく、表現力に富んでいて、正しく書いてもいたため、われわれは皆すぐに注目し、好ましく思った。彼の曲でわれわれが特に感嘆したのは、ドミトリーとマリヤの結婚式の場面と、レールモントフの『ルサルカ』に書かれた合唱付き独唱である。結局これらはすべて未完に終わった（ロシア特有のディレッタンティズムのせいである）。例外はいくつかのロマンスで、これはわたしや他の者たちが頼んで、仕上げてもらい、出版されたのである。

1866-67 年の出来事のうち、バラキレフが《ルスランとリュドミラ》の上演のためにプラハを訪れたことにも触れておくべきだろう。その初演はバラキレフの指揮により、1867年2月4日に行われた。

バラキレフはプラハや《ルスランとリュドミラ》のリハーサルと公演についてたくさん話してくれたのだが、それは今となっては思い出せない。いずれにしても、その話はチェコの音楽、演劇関係者の間でロシアの指揮者に対してめぐらされた陰謀に関するものばかりだった。当時オペラの楽長で、バラキレフが来るまでにオペラの下稽古をしておくことになった作曲家のスメタナもかなり疑われていた。グリーンカの音楽がしばしば理解されていなかった

---

<sup>9</sup>「現在、在ニューヨークロシア領事」という、執筆当時（1906年）のリムスキー＝コルサコフ自身の注釈がついている。

たのだ。例えば、チェルノモールの城におけるリュドミラのアリア（口短調）のテンポが尋常でなく速く稽古されていた。本番前にはオーケストラのスコアがどこかになくなってしまったが、バラキレフはこの危機的な状況を見事に乗り切ってみせた。いきなり本番全部暗譜で指揮したのだ。これには、嫌がらせをした人たちも大いに驚いて困惑したらしい。バラキレフの話によると、オペラはまぎれもなく大成功で、すばらしい出来だったという。バラキレフは特にバリトンのレフ（ルスラン役）とバスのパレチェク（ファルラフ役）をほめそやした。パレチェクはプラハのオペラをやめてすぐにペテルブルグに移住し、マリインスキー劇場に入り、そこで後に舞台監督、教師になり、《ムラダ》をはじめとするわたしのオペラも含めて、すべてのオペラの舞台演出を指導した。バラキレフがプラハに行ったことによって、すでに上で述べたような、ペテルブルグにやってきたスラヴの同胞たちとの関係も始まったのだ。

夏がやってきて、仲間たちは散り散りになった。バラキレフがどこに行ったかは覚えていないが、たぶんまたカフカスだったと思う。ムソルグスキーは田舎へ、キューイーはどこかダーチャへ、といった感じだ。わたしは街に一人で残った。というのも、兄の家族が（ヴィボルグ近郊の）テルヴァイオキに行っていたからだ。この夏とその後の秋に、《サトコー》と8つのロマンス（第5番から第12番）を書いた。ロマンスの最初の4曲は、非常にうれしいことに、バラキレフの強い勧めでベルナルドによって出版された<sup>10</sup>。もちろん、わたしには一銭たりとも入らなかったが。

1867年9月になって、夏の間散り散りになっていた音楽仲間がまた集まってきた。7月14日に書き始めていた《サトコー》のスコアは9月30日に完成した。《サトコー》は皆に褒められ、特に第3楽章（4分の2拍子の踊り）が認められた。それはまったく当然である。この交響的音画を作曲していると

---

<sup>10</sup> 底本の注によると、ここで記された8曲のロマンスは1867年の作ではなく、1866年の作のようである。また、「ベルナルド」は1829年に設立された出版社で、グリンカやダルゴムィシスキーのロマンスを出版し、1840年には雑誌『ヌヴェリスト』を創刊。

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(3)～（高橋健一郎）

きにわたしの想像力を動かしていた音楽的な光景がどういうものか、記しておこう。序奏は静かに波打つ光景で、それはリストの交響詩《人、山の上で聞きしこと》の出だしの基本的な和声と転調（短3度下への転調）を含んでいる。サトコーが海の中に降りていき、海の王によって奥深くまで連れて行かれるところを描いた冒頭の4分の3拍子のアレグロは、《ルスランとリュドミラ》第1幕でチェルノモールによってリュドミラがさらわれる時の手法と似ている。しかし、グリнкаの全音の下降音階は、わたしの作品では半音－全音－半音－全音の下降音階に替えている。この音階は後にわたしの多くの作品で重要な役割を果たすものとなった<sup>11</sup>。

二長調の楽章、4分の4拍子のアレグロは、海の王のところでの宴会を描いているが、和声と部分的には旋律の点で当時好きだったバラキレフのロマンス《金の魚の歌》と、ダルゴムィシスキーのオペラ《ルサルカ》第4幕のルサルカのレチタティーヴォの序奏に似ており、また部分的にはダルゴムィシスキーの魔法使いの乙女たちの合唱と、そしてリストの《メフィスト・ワルツ》の和声と音型の手法の一部を思い起こさせる。

十分独創的なのは第3楽章（4分の2、変二長調）の踊りの主題で、それに続く歌うような主題も同様である。両主題の変奏は、徐々に強まる嵐へと移行していくが、それは部分的に《メフィスト・ワルツ》のいくつかの要素の影響によるもので、また部分的にはバラキレフの《タマーラ》といくぶん響き合うものである。《タマーラ》は当時まだまったく完成していなかったが、バラキレフが自分でその断片を弾いてくれたのでわたしはよく知っていたのだ。

---

<sup>11</sup> グリнкаが《ルスランとリュドミラ》で用いた音階は「チェルノモール音階」とも呼ばれる「全音音階」であり、ロシア音楽ではこれ以降超自然的な力を表現したり、場面に幻想性を与えたりするときに用いられるようになった。リムスキー＝コルサコフが用いた音階は、全音と半音を交互に繰り返す「八音音階（オクタトニック）」（ロシアでは「リムスキー＝コルサコフ音階」と呼ばれることが多い）であり、これもグリнкаの用いた「全音音階」と同様の目的で使用されることが多い。

《サトコー》の最終楽章は序奏と同じように、わたし独自の美しい和音のパッセージで終わる。《サトコー》の基本的な調性（変ニ長調—ニ長調—変ニ長調）は、バラキレフが当時非常に好んでいたため、バラキレフに言われるがままに選んだものである。

わたしの想像の形式は、選んだ筋にしたがって形成されたのだが、その際聖ニコラが登場するエピソードは残念ながらカットされ、サトコーのグースリの弦はひとりでに切れることになった。全体として《サトコー》の形式は満足いくものとなったが、しかしニ長調、4分の4拍子の中間楽章（海の王のもとでの宴会）は、静かな海の情景やサトコーの演奏に合わせて踊る場面と比べると、あまりにも大きくしすぎたきらいがある。嵐への移行を伴う最終楽章をもっと発展させたほうがよかつただろう。この作品にはもっと大きな形式がふさわしかったのだが、全体的に簡素になってしまっていて、いくぶんがっかりだ。冗長で饒舌なのが多くの作曲家の欠点だとしたら、あまりにも簡潔すぎるのが当時のわたしの欠点であった。その原因は技術の不足である。それでも、課題とそこから出てくる形式には独創性があり、純粋にロシア様式の踊りと歌うような主題にも独創性があること、そして変奏曲にもそのロシア様式の跡が見られると同時にいくぶん手法の点で借用されたものも見られること、またオーケストレーションに関してはひどく無知であったにもかかわらず、奇跡的に色彩豊かなオーケストレーションができたこと——後で分かったのだが、これらのおかげでわたしの曲は魅力的なものになり、様々な傾向の多くの音楽家たちに注目されたのだった。

バラキレフは当時われわれのグループ内で最も決定的な発言権をもっていたのだが、そのバラキレフはわたしの作品に保護者的な視点から励ましの称賛をくれながらも、わたしの作曲家としての本質を「**女性的**」とし、他人の音楽の思想によって受胎されなければならないとした。その後、わたしが作曲において自分の**個**を發揮し始めるようになるまで、バラキレフはこのような意見をしばしば口にした。わたしが個性を發揮するようになると、その個

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(3)～（高橋健一郎）

性には、彼が好ましく思っていたリストやバラキレフ自身と響き合う要素が少なくなっていたから、少しずつこのわたしの個に冷淡になっていった。

## 第 8 章

### 1867—1868 年

ロシア音楽協会の演奏会。H.ベルリオーズ。グループの作曲活動。A.S.ダルゴムィシスキー宅の夜会。プルゴリド家と知り合う。《アンタール》の作曲と《プスコフの娘》着想。N.N.ロドゥイジェンスキー宅訪問。《プスコフの娘》作曲。

ペテルブルグの 1867—68 年のシーズンはなかなか賑やかだった。コログリヴォフ<sup>12</sup>がエレナ・パヴロヴナ大公妃に要請したおかげで、バラキレフがロシア音楽協会の演奏会の指揮を勧められ、そしてまたそのバラキレフの要請で、6回の演奏会のためにあのエクトル・ベルリオーズが招かれたのである。

バラキレフの指揮による演奏会はベルリオーズの演奏会と交互に行われ、ベルリオーズの初回は 11 月 16 日だった。ところで、バラキレフの演奏会では《ルスランとリュドミラ》序曲、〔ジャコモ・マイヤベーアの〕《預言者》の合唱（合唱では、有名な音楽家たちの子どもであり、音楽院の生徒でもある、若い A.K.リヤードフ<sup>13</sup>と G.O.デュトシュ<sup>14</sup>が歌っていた）、ヴァーグナーの《ファウスト》序曲（この作曲家の作品の中で唯一われわれのグループで敬愛されていた作品）、バラキレフの《チェコ序曲》、わたしの《セルビア幻想曲》（再演）、そしてわたしの《サトコー》（12 月 9 日の演奏会）が演

<sup>12</sup> ヴァシーリー・アレクセエヴィチ・コログリヴォフ（Василий Алексеевич Кологривов, 1820—1874）。アマチュアのチェリスト。ロシア音楽協会の創設者の一人。ペテルブルグ音楽院創設時、アントン・ルビンシテインの補佐役を務めた。

<sup>13</sup> アナトーリー・コンスタンチノヴィチ・リヤードフ（Анатолий Константинович Лядов, 1855—1914）。作曲家で、リムスキー＝コルサコフの弟子。1878 年からペテルブルグ音楽院で教鞭を執る。

<sup>14</sup> ゲオルギー・オットノヴィチ・デュトシュ（Георгий Оттонович Дютш, 1857—1891）。指揮者。ペテルブルグ音楽院でリムスキー＝コルサコフに師事。

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(3)～（高橋健一郎）

奏された。《サトコー》は好評だった。皆オーケストレーションに驚き、わたしは何度か舞台に呼び出された。

エクトル・ベルリオーズはロシアにやって来たときはすでに年老いていた。指揮のときは元気ではあったが、しかし病気に苦しんでいて、ロシアの音楽や音楽家たちにまったく無関心だった。自由時間の大部分、病気だとこぼしながら寝て過ごし、必要に応じてバラキレフと音楽協会の幹部たちと会うだけであった。それでもあるとき、マリインスキー劇場で《皇帝に捧げた命》を鑑賞したが、2幕が終わるまでも座っていられず、席を立った。別の機会には協会幹部と D.V.スターソフ、バラキレフの午餐が開かれ、そこにベルリオーズも出席することになった。思うに、病気だけのせいではないだろう。自分が天才だといううぬぼれと、それと通じるものだが、孤立しやすい性格によって、ロシア全体そしてペテルブルグの音楽界にまったく無関心だったのだ。ロシア人に何かしらの音楽的な意義を認める人はこれまでも今でも外国の大御所たちの中にいるが、はなはだ上から見下すような感じである。わたしやムソルグスキー、ボロディンがベルリオーズと知り合うなどということは、話にも出なかった。バラキレフがベルリオーズの無関心さを感じて、遠慮をしてわれわれを紹介しようとしなかったのか、あるいはベルリオーズ自身がロシアの有望な若手作曲家たちと会うのを拒んだのか、わたしには分からない。ただ覚えているのは、われわれ自身どうしても会いたいと頼むことはせず、バラキレフとこの件で話もしなかったということである。

ベルリオーズの6回の演奏会で演奏されたのは、交響曲《ハロルド》、《芸術家の生涯のエピソード》、自作の序曲数曲、《ロメオとジュリエット》と《ファウスト》からの抜粋、小品いくつか、そしてベートーヴェンの交響曲第3番、第4番、第5番、第6番、またグルックのオペラからの抜粋である。つまり、ベートーヴェン、グルックそして「自分」である。もつとも、ついでにこれにウェーバーの《魔弾の射手》と《オベロン》の序曲も加わる。当然ながら、メンデルスゾーン、シューベルト、シューマンは無く、リストやヴァーグナーも無いのは言うまでもない。

演奏は素晴らしかった。ひとえに有名人の魅力によってすべてがうまくいっていた。ベルリオーズの振りは簡素で、明瞭で、美しい。細かなニュアンスで凝りすぎることはまったくない。それでも、（バラキレフからの又聞きだが）リハーサルでベルリオーズは自分の曲で二つ振って始めなければならないところを三つ振ったか、あるいは逆だったかで、ずれてしまったという。オーケストラはベルリオーズを見ないようにして、うまくいった。このように、ベルリオーズはかつては偉大な指揮者だったが、ロシアに来たときにはすでに年齢と病気と疲れのせいで衰えてきていた時期だった。聴衆はそれに気づかなかつたし、オーケストラもそういうベルリオーズを許していた。指揮というのはよく分からないものだ…。

ロシア音楽協会の音楽会の楽長となったバラキレフは、アウアー<sup>15</sup>、レシェティツキ<sup>16</sup>、クロス<sup>17</sup>などといったあらゆるソリストたちの演奏会の専属の指揮者となった。この演奏会は当時の習慣として大斎の時から始まっていた。一つ特筆すべきリハーサルについて触れておこう。当時たまってきていた新しいロシア音楽の作品を試験演奏するために、バラキレフがロシア音楽協会持ちでミハイロフスキー宮殿のホールで行ったリハーサルである。この試験のメインの曲はボロディンの変ホ長調の第1交響曲だった。残念ながら、スコアの記譜がまずくて間違いが多く、止まらずに演奏することがなかなかできなかった。オーケストラの団員たちは、声部が混乱していたり、絶え間なく止まるので、腹を立てていた。それでも、この交響曲の大きな長所と、その

---

<sup>15</sup> レオポルド・アウアー／レオポルド・セミョノヴィチ・アウエル (Leopold Auer / Леопольд Семенович Ауэр, 1845–1930)。ハンガリー生まれのヴァイオリニスト。1868–1917年、ペテルブルグ音楽院教授。1868–1906年ロシア音楽協会弦楽四重奏団を主宰。その他、様々な職に就く。1918年にアメリカに移住。ロシア・ヴァイオリン楽派の祖と言われる。

<sup>16</sup> テオドル・レシェティツキ／フョードル・オシポヴィチ・レシェティツキー (Teodor Leszytycki / Федор Осипович Лешетицкий, 1830–1915)。ポーランドのピアニスト。1852–1878年にペテルブルグ在住。62年からはペテルブルグ音楽院教授を務める。78年以降はウィーンに移り、名ピアニストとして全ヨーロッパでその名を轟かせた。

<sup>17</sup> グスタフ・グスタヴォヴィチ・クロス (Густав Густавович Кросс, 1831–1885)。ピアニスト、作曲家。ペテルブルグ音楽院教授も務める。

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(3)～（高橋健一郎）

卓越したオーケストレーションについては判断が可能だった。ボロディンの交響曲以外には、さらにルベツ<sup>18</sup>の何かの序曲、ストルイピン（それ以来音楽界からは姿を消した作曲家）の序曲、そしてシラーの『ウィリアム・テル』に書かれた A.S.ファミンツィン<sup>19</sup>の序曲と間奏曲も演奏された。このファミンツィンはペテルブルグ音楽院の音楽史の教授であり、また作曲家としては無能で、そして音楽評論家としてはかなり博識ではあったが保守的でパツとしなかった。彼とバラキレフの間には、こんな笑い話のようなこともあった。ファミンツィンがバラキレフに、自分は『ウィリアム・テル』の音楽を書いたと言ったところ、バラキレフは大して考えもせず、その曲には次のようなモチーフ〔ロッシーニの同名の曲の有名なモチーフ〕があるのかと尋ねた。



ファミンツィンはひどく立腹し、バラキレフの悪ふざけをけっして許すことができなかった。

われわれのグループの作曲活動は次のようなものだった。バラキレフは《イスラメイ》の作曲を終えつつあったか、あるいはすでに終えていた。これは演奏が非常に難しいと見なされていた小品である。バラキレフはよくその断片や全体を弾いてくれ、われわれは非常に感激したものだ。すでに触れたように、《イスラメイ》の第1主題はバラキレフがカフカスで書き留めたもので、第2主題（トリオ〔中間部〕のようなもの）はモスクワでたしかニコラ

<sup>18</sup> アレクサンドル・イヴァノヴィチ・ルベツ（Александр Иванович Рубец, 1838—1913）。  
声楽と音楽理論の教師。1866—1895年にペテルブルグ音楽院教授を務める。

<sup>19</sup> アレクサンドル・セルゲエヴィチ・ファミンツィン（Александр Сергеевич Фаминцын, 1841—1896）。ロシア音楽史研究者、音楽理論家、音楽評論家。

エフという苗字だったグルジア人かアルメニア人のオペラ歌手から教えられたものだった。

わたしの間違いでなければ、ムソルグスキーは夏に田舎に滞在し、そこから戻ってきてから、驚くべき自作品《愛しいサヴィシナ》と《ゴパーク》（タラス・シェフチェンコ詩）を持ってきた。この2曲から始まり、《キノコ狩り》、《かささぎ》、《雄ヤギ》その他、天才的な独創性をもつ歌曲の連作が次々と書かれていった。

キューーは魅力的な《ラトクリフ》の曲を次から次へと書いていき、終わりにかけていた。

ボロディンは第1交響曲のスコアを書き終えつつあった。ミハイロフスキー宮殿でのその試験演奏については上で触れたとおりである。それ以外に、『イーゴリ公』のストーリーに基づくオペラの構想もすでに昨シーズンから生まれていて、初めのスケッチと即興的に書き留められたものはすでにできていた<sup>20</sup>。オペラの台本は、はじめにこの作品を構想した V.V.スターツフによって書かれた。ボロディンはオペラのディテールやテキストをつめるために『イーゴリ公遠征物語』や『イパーチ一年代記』をまじめに研究した。この同じ時期に歌曲《眠れる王女》も書かれている。

ロドゥイジェンスキーは精力的にとってもおもしろい断片を即興的に書いていった。その大部分は結局形にならなかったが、いくつかは後にロマンスとして出版された。

わたしの方は（またバラキレフの好きな調性である）ロ短調の第2交響曲を書こうという気になっていた。昨年からすでに頭の中には5拍子のスケルツォ（変ホ長調）の素材があり、それは構想中の交響曲の楽章の一つとなるはずだった。第1楽章は冒頭部分といくつかの手法がベートーヴェンの第9交響曲の冒頭を思い起こさせるものだった。

<sup>20</sup> 底本の注によると、『イーゴリ公』のスケッチは実際にはもう少し後の時代にできていたようである。

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(3)～(高橋健一郎)



第2主題(二長調)はキューーの《カフカスの虜》第1幕の合唱《カフカスの自由な民》のトリオの主題と似てしまっていた。最後の歌うようなフレーズはもっとオリジナリティーがあるが、それは後に自分のオペラ《雪娘》の中で使った(ミズギーリの《ああ、わたしを愛してくれ》)。

この交響曲は結局展開部までしかいかなかった。主題の叙述形式をバラキレフが認めてくれず、他の仲間たちもそれに同意したのだった。残念だった。バラキレフは統語論や論理学から借用された用語ではなく料理の用語を使いながら、わたしにはソースや唐辛子はあるがローストビーフが無い、などと言うばかりで、形式のダメな点をきちんと説明することがまったくできないのだ。楽節、楽段、経過句、付加などの用語は、当時のバラキレフの、したがってわれわれの日常では知られていなかったもので、存在せず、音楽形式に関してはすべてははっきりとせず、よく分からなかったのである。繰り返すが、わたしは自分の作品に幻滅し、第2交響曲を書くのをすぐにあきらめてしまった。あるいは無期限に延期したと言ってもいい。

ヴァシリエフスキー島の家具付きの部屋に相変わらず独りで暮らしながら、兄の家族のところで昼食をとり、夜はたいていバラキレフやボロディン、ロドゥイジェンスキーのところで、たまにキューーのところで過ごした。ムソ

ルグスキーともよく会った。母親と一緒に住んでいたベレニツィナ姉妹のところにも行った。ムソルグスキーとは芸術についてたくさん語り合った。ムソルグスキーは自作の《サラムボー》の断片をたくさん弾いてくれたり、新しく書いたロマンスを歌ってくれたりした。ロドウイジェンスキーとは即興やいろいろな和声の試みをして夜を過ごした。ボロディンのところでは、彼の交響曲のスコアを一緒に見たり、《イーゴリ公》や《皇帝の花嫁》について話したりした。《皇帝の花嫁》を作曲するということは一時、まずボロディンの、そして次にわたしの作曲家としての束の間の夢だったのである。ボロディンの一日の過ごし方はどこか変わっていた<sup>21</sup>。〔妻の〕エカテリーナ・セルゲエヴナは毎晩不眠に苦しんでいたため、昼間に寝ていなければならず、起きて着替えるのが午後4時、5時ということもしばしばだった。昼食は夜の11時 (!! )ということもあったのである。わたしは彼らのところに夜中の3時や4時頃までいて、その後ネヴァ川の古い木製のリテイヌィ橋が跳ね上がっているときには小型ボートで川を渡って家に帰ったものだ。

シーズンの後半、1868年の春ごろから、A.S.ダルゴムィシスキーがわれわれを招いてくれ、グループの大部分が毎晩のようにそこに集まるようになった。《石の客》の作曲も大詰めを迎えていた。第1場はすでに完成し、第2場は決闘の場面までいって、残りはほとんどわれわれの目の前で作曲され、われわれは大いに感動した。ダルゴムィシスキーはそれまでアマチュアやあるいは自分よりずっとレベルが下の音楽家（シチグレフ<sup>22</sup>やソコロフ（数曲のロマンスを書き、音楽院の学生監を務める）、デミドフその他）たちの崇拜者の取り巻きがいたが、《石の客》という明らかに最も重要な作品の作曲に身を捧げるようになると、あふれ出てくる新しい音楽の思想を、先進的な音楽家たちと分かち合う必要性を感じるようになった。そうして、自分を取り

<sup>21</sup> 底本の注によると、ここでリムスキー＝コルサコフが記しているボロディンの一日の過ごし方は、1870年代初頭の頃のことのようである。

<sup>22</sup> ミハイル・ロマノヴィチ・シチグレフ（Михаил Романович Щиглев, 1834–1903）。合唱指揮者、作曲家、音楽理論の教師。

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(3)～（高橋健一郎）

巻く仲間もまったく取りかえたのである。彼の夜の集まりに参加するようになったのは、バラキレフ、キューイー、ムソルグスキー、ボロディン、わたし、そして V.V.スターソフ、さらに音楽の愛好家であり熱心な歌手でもあるヴェリヤミノフ将官である。それ以外によく訪れていたのは、アレクサンドラ・ニコラエヴナ・プルゴリドとナデジダ・ニコラヴナ・プルゴリドという若い姉妹である。二人の家族とはダルゴムィシスキーが昔から親しくしていたのだ。アレクサンドラ・ニコラエヴナは素晴らしい有能な歌手（高めのメゾ・ソプラノ）であり、ナデジダ・ニコラエヴナはゲルケとザレムバ<sup>23</sup>の生徒で、素晴らしいピアニストであり、才能豊かな音楽家である。

ダルゴムィシスキーのところでは夜毎《石の客》がだんだんと形になっていき、形になるとすぐに演奏された。演奏者のメンバーは以下の通り。作曲者は年老いたしわがれたテノールではあるが、見事にドン・ジュアン自身のパートを演じ、ムソルグスキーはレポレッロとドン・カルロス、ヴェリヤミノフは修道士と騎士長、アレクサンドラ・プルゴリドはラウラとドンナ・アンナを演じ、ナデジダ・プルゴリドはピアノで伴奏した。たまにムソルグスキーのロマンスや（作曲者自身とアレクサンドラ・プルゴリド）、バラキレフ、キューイーやわたしのロマンスも演奏された。また、ナデジダ・プルゴリドがピアノ連弾用に編曲したわたしの《サトコー》やダルゴムィシスキーの《フィンランド幻想曲》も演奏された。この夜の集まりは非常に興味深かった。

春の終わりごろ（1868年）、われわれのグループはプルゴリドの家族と知り合った。家族は母親のアンナ・アントノヴナとソフィヤ（のちにアフシャルモヴァ姓となる）、アレクサンドラ、ナデジダの三姉妹、そして彼女らの初老の伯父ヴラジーミル・フォードロヴィチで、この伯父はプルゴリドの姉妹たちの亡くなった父親代わりとなった素晴らしい人である。プルゴリドの

---

<sup>23</sup> ニコライ・イヴァノヴィチ・ザレムバ（Николай Иванович Заремба, 1821–1879）。ロシアの音楽理論家、作曲家。1862年からベテルブルグ音楽院教授、1867–1871年は院長を務める。

他の姉妹たちは嫁いでおり、兄弟たちは離れて暮らしていた。プルゴリド家の集まりも純粋に音楽的なものだった。バラキレフとムソルグスキーの演奏、ピアノ連弾、アレクサンドラの歌、そして音楽談義などがあり、おもしろいものだった。ダルゴムィシスキーとスターツフ、ヴェリヤミノフもこの集まりに参加していた。おもしろかったのはヴェリヤミノフ将官である。伴奏者の椅子につかまって、片足を後ろに投げ出し、右手でなぜか必ず鍵を握りしめ、《愛しいサヴィシナ》をなんとか歌おうとするのだが、息が十分に続かず、5拍子のほとんど毎小節、息継ぎをさせてくれるよう伴奏者をお願いする。早口でそうお願いすると、また歌を続けるのだが、また「息をさせてくれ」と頼むのだ。ダルゴムィシスキーは心臓病を患っており、当時あまり調子が良くなかったが、それでも作曲に熱心に取り組み、元気に振る舞い、陽気で生き生きとしていた。

交響曲口短調の作曲を無期限に延期した後、わたしはバラキレフとムソルグスキーの考えにしたがって、センコフスキー（ブラムベウス男爵）<sup>24</sup>の美しい物語『アンタール』を読み、その筋をもとに4楽章構成の交響曲か交響詩を書こうと思い立った。砂漠、失望したアンタール、ガゼル〔レイヨウに似た動物〕や鳥のエピソード、パルミラの廃墟、女神の幻影、三つの人生の喜び（復讐、権力、愛）、そしてアンタールの死——これらすべては作曲家にとってとても興味をそそるものだった。わたしは冬の中ごろに作曲にとりかかった。この同じ時期に、メイの『ブスコフの娘』の筋でオペラを書こうという構想も初めて生まれた。この構想を抱くようになったのは、ここでも、わたしよりロシア文学に造詣の深いバラキレフとムソルグスキーのおかげである。

当時やや大変だと思われたのは、戯曲の第1幕（現在のプロローグ）であった。皆と相談し、それをカットしてオペラを鬼ごっこのシーンから直接始め、

<sup>24</sup> オシプ・イヴァノヴィチ・センコフスキー（Осип Иванович Сенковский, 1800–1858）。東洋学者、ペテルブルグ大学教授、作家、ジャーナリスト。「ブラムベウス男爵」は筆名。1834年から雑誌『読書文庫』を発行。音楽評論家としても活躍する。

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(3)～（高橋健一郎）

プロローグの内容はイヴァンとトクマコフとの話の中で何とか伝えることに決めた。台本を誰が書くかは問題なかった。必要に応じて、わたしが自分で書くことになっていた。

しかし、そのときわたしにとって一番重要だったのは何と言っても《アンタール》の作曲だった。明らかに《ウィリアム・ラトクリフ》のいくつかのフレーズの印象をもとに書かれたアンタール本人の主要主題と、東洋の花飾りをもつ女王ギュル・ナザールの主題を別として、他の純粋に歌うような主題（第1楽章の嬰へ長調8分の6拍子の旋律と、第3楽章の第2主題であるイ長調4分の4拍子の旋律）は、ポロディンの手元にあったフランスで出版されたアルジェリアのアラブの旋律集からわたしが取ったものであり、第4楽章の第1主題はA.S.ダルゴムィシスキーから和声化したものをもらって使った。それはもともとはダルゴムィシスキーがフリスチアノヴィチ<sup>25</sup>のアラブ旋律集から取ったものである。この楽章の冒頭のアダージオに関してはわたしはダルゴムィシスキーのオリジナルの和声をそのまま使った（コール・アングレとファゴット2本）。《アンタール》の第1楽章と第4楽章は1867-68年のシーズン冬の間に完成し、仲間たちは褒めてくれたが、バラキレフは違った。褒めてはくれたがいくら条件付きだったのである。同じときに書いた口短調の第2楽章《復讐の喜び》はまったく不出来で、使わないことにした。ついでに触れておくと、《アンタール》を作曲しているとき、わたしとバラキレフの間に初めて関係がやや冷める兆候が感じられ始めた。自分の中に少しずつ自立心が顔を出し（わたしはもう数えて25になっていた）、この頃には一人前と認めてもらいたくなっていたので、バラキレフの父親風の専制的な態度が辛くなってきたのだ。この初めの兆候がどこから起こったのか、はっきりとは分からない。しかし、ほどなくしてバラキレフに対してわたしが完全に心を開くことは少なくなり、そして頻繁に会いたいという気持ちも小

---

<sup>25</sup> ニコライ・フィリッポヴィチ・フリスチアノヴィチ（Николай Филиппович Христианович, 1828-1890）。ピアニスト、作曲家。ロシアの地方都市の音楽文化発展のための活動に従事。

さくなくなった。皆で集まって、バラキレフと夜を過ごすのは楽しかったが、しかしたぶんバラキレフがいない方が楽しかったかもしれない。そう感じていたのはわたし一人ではなく、グループの他のメンバーもそうだったように思うが、誰もこのことは互いに口にしなかったし、陰で先輩を批判することもなかった。「先輩」と言ったのは、地位と影響力に関して上だということである。年齢で言えば、キューイの方がバラキレフより1歳上で、ポロディンはキューイよりもさらに1歳上だったからである。

春の終わりに《アンタール》の作曲は別の仕事で中断された。バラキレフに言われて、馬場で行われるコログリヴォフの一般向けの演奏会用に、シューベルトのイ短調の大きな行進曲のオーケストレーションをすることになったのだ。他人の大曲で、しかもフォルテとトゥッティがふんだんにあるような曲をオーケストレーションするのは、その分野に疎いわたしにとっては、自分で考えた曲のオーケストレーションよりも間違いなく難しい仕事だった。ここで一番重要なのは楽器とオーケストラの手法についての知識と、有能な職人的楽長がもつような経験である。わたしにはオーケストレーションの想像力はいくらかあり、それが自分の作品で役にも立ったのだが、経験の方はわたしには無かった。経験はバラキレフにもなかったから、わたしに教えてくれる人がいなかったのである。オーケストレーションは結局表情に乏しく、精彩を欠き、つまらないものになってしまった。それでもシューベルトの行進曲は演奏されたが、何の感銘も与えなかった。

V.A.コログリヴォフは（噂では上手なアマチュアチェリストらしい）劇場管理部のオーケストラの監査で、ロシア音楽協会の創設者、幹部の一人でもあった。劇場オーケストラの監査だったため、彼はオーケストラの団員を皆集め、ミハイロフスキー馬場でモンスター・コンサート〔巨大演奏会〕を開くことができたのである。1回目のモンスター・コンサートは1867年春にバラキレフとK.N.リヤードフの指揮によって行われ、2回目の演奏会は1868年春にバラキレフ一人の指揮で行われた。大編成のオーケストラのほか、巨大

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(3)～（高橋健一郎）

な合唱も出ていた。この演奏会のなかなか興味深いチラシの内容をすべて挙げておこう。

1868年5月5日（日）

V. A. コログリヴォフの演奏会

ミハイロフスキー馬場

第1部

1. オラトリオ《聖パウロ》（メンデルスゾーン作曲）
2. Gloria Patri（無伴奏合唱）（トゥルチャニノフ<sup>26</sup>作曲）
3. 祈祷 Ne perdas（オーケストラ付き）（ダルゴムィシスキー作曲）
4. 葬送行進曲（ショパン作曲、マウラー編曲<sup>27</sup>）
5. Stabat Mater より（リヴォフ作曲）
  - a) 《悲しまぬ者があるか》
  - b) 《ああ、罪の永遠なる懲罰者よ》
6. 国歌を含む交響的作品（ルビンシテイン作曲）

第2部

1. 聖書の伝説〔《アタリー》〕序曲 Op.74（メンデルスゾーン作曲）
2. Gloria Domini（無伴奏合唱）（バフメテフ<sup>28</sup>作曲）
3. 《Fuite en Egypte》序曲（ベルリオーズ作曲）
4. 聖詠より（ボルトニャンスキー作曲）

---

<sup>26</sup> ピョートル・イヴァノヴィチ・トゥルチャニノフ（Петр Иванович Турчанинов, 1779－1856）。教会音楽の作曲家。

<sup>27</sup> ルートヴィヒ・ヴィルヘルム・マウラー（Ludwig Wilhelm Maurer, 1789－1878）。ドイツ生まれのヴァイオリニスト、作曲家、指揮者。1806年にロシアにやってきて、以後人生の大半をロシアで過ごす。1835年にペテルブルグのフランス劇場オーケストラ指揮者、1851－1862年はペテルブルグのすべての帝室劇場のオーケストラの監事を務める。

<sup>28</sup> ニコライ・イヴァノヴィチ・バフメテフ（Николай Иванович Бахметев, 1807－1891）。作曲家、ヴァイオリニスト。1861－1883年、帝室合唱団の楽長を務める。

5. ニコライ 1 世戴冠の行進曲（シューベルト作曲、リムスキー＝コルサコフによるオーケストレーション）
6. 神よツァーリを護り給え  
指揮：M.A.バラキレフ

トゥルチャニノフとボルトニャンスキー、バフメテフの合唱は、この作曲家たちの正教の歌をラテン語で歌ったものに他ならない。それは演奏会で正教の聖歌を世俗音楽と共に演奏することが検閲によって禁じられていたからである。このような擬似カトリック的な祈禱曲の中には、プーシキンのテキストに《Ne perdas》の言葉を入れたダルゴムィシスキーの東洋の隠者達の合唱も含まれる。それはいたずらに宗教的な検閲を刺激しないようにするためである。ルビンシテインの国歌を含む交響的作品は、自身の《祝典序曲》そのものなのだが、これも同じ理由で名称を変えられていた。このように、音楽的なカムフラージュによって、愚かしい規則を持つ宗教検閲を欺いたのだった。

夏になると、われわれのグループはいつものように散り散りになった。ペテルブルグに残ったのはダルゴムィシスキーとキューイーそしてわたしである。プルゴリドたちはレスノイの別荘に移っていった。わたしは夏は以前と同じように海軍士官学校の兄の校長宅に住んでいた。兄が実習航海に出て空いており、兄の家族とわたしの母はヴィボルグ近郊のテルヴァイオキの別荘に行っていたのだ。

1868年の夏の間、わたしは《アンタール》の第2楽章を（以前のロ短調の失敗作の替わりに）嬰ハ短調で書き、第3楽章（《権力の喜び》）も書いた。このように、《アンタール》のスコアは夏の終わりには十分に完成していた。この作品を第2交響曲と名づけたが、それは良くなく、何年も経ってから交響組曲と名前を変えた。「組曲」という用語はそもそも当時われわれのグループは知らなく、西欧の音楽文献の中でもあまり用いられていなかった。それでも《アンタール》を交響曲と名づけたのは間違いだった。わたしの《アン

タール》は交響詩でも交響組曲でも、おとぎ話でも物語でもなんでもいいが、少なくとも交響曲ではなかったのである。交響曲と似ていた部分があるとしたら、それは4楽章構成だということだけである。ベルリオーズの《イタリアのハロルド》や《ある芸術家の生涯のエピソード〔幻想交響曲〕》は標題音楽ではあるが、それでも紛れもなく交響曲である。主題が交響的に展開されることと、第1楽章がソナタ形式になっているので、内容と交響曲の形式の条件が一致しないのではないかという疑いがそこで完全に払拭されるのである。

《アンタール》は反対に、第1楽章は話のエピソードが次から次へと続くのを自由に音楽的に綴っていき、つねに流れるアンタール自身を表す主要主題によってそのエピソードが音楽の中でまとめられる、というものである。そこにはいかなる主題の展開もなく、あるのは変奏とパラフレーズだけである。つまり、序奏の音楽（砂漠、アンタール、ガゼルのエピソード）がスケルツォ風の嬰へ長調、8分の6拍子の部分を取り囲むかのように第1楽章のコーダにも現れることによって、円環構造となり、不完全ながら三部形式のような感じとなっている。

第2楽章（《復讐の喜び》）の方が、構成の点ではむしろソナタ形式に近いが、しかしアンタール自身を表す主要主題たった一つと、峻厳な性格の序奏のフレーズだけでできている。実際、第1主題は、アンタールの主題と序奏のフレーズのモチーフを展開したものである。しかし第2主題は無く、その代わり、やはりアンタールの主題が初めて出てきたときとまったく同じ形で出てくるのだ（トロンボーン、イ短調）。その後、同じ素材で展開部が続くが、第1主題の再現を欠き、第2主題の役割をするアンタールの主題全体へと直接続いていく（トロンボーン、嬰ハ短調）。その後、序奏のフレーズに基づくコーダとアンタールの主要主題に基づく穏やかな終結部が続く。

第3楽章（《権力の喜び》）は一種の祝典行進曲（ロ短調、ニ長調）であり、二つ目の歌謡的な東洋の旋律と、アンタールの主題に基づく終結部をもつ。これは一種の中間楽章であり、両主題を軽く展開したものである。行進曲の主要主題の再現、最後のアンタールの主題への移行、第2主題である東洋の主

題からなるコーダをもつ。最後は、すでに一度《サトコー》で用いた上行の八音階（全音—半音—全音—半音…）の上に和音の反進行で終わる。

第4楽章（《愛の喜び》）は第1楽章から取られた短い序奏の後（またアンタールがパルミラの廢墟に現れる）、アダージオとなる。それは、主として歌謡的なアラブの主題とその展開に基づき、女王ギュル・ナザールのフレーズとアンタールの主要主題も伴う。形式の点ではこれは一つの主題と副次的なフレーズをもつ一種の単純なロンドである。副次的なフレーズはエピソード的で、あちこちでパッセージ的な展開の中に入り込んでいる。またアンタールとギュル・ナザールの主題に基づいた長いコーダも付いている。このように、循環的な形式を持ち、交響的な展開もつねに用いられてはいるが、《アンタール》はやはり交響曲ではない。わたしにとって交響曲の形式とはもっと別のものなのだ。《アンタール》の4つの楽章の調性は、「嬰へ短調—嬰へ長調」、「嬰ハ短調」、「ロ短調—ニ短調」、「変ニ長調（嬰へ長調のドミナント）」となっているが、これも通常とは異なる並びである。

長い年月が経った今こうして《アンタール》の形式を見てみると、この形式は外からの影響や指示とは関係なく与えられたものであるとはっきり言うことができる。第1楽章の形式がその語りの形式自体から出てきたものであるとすれば、復讐と権力、愛の喜びの描写という純粋に抒情的な課題は、雰囲気やその変化を示すだけでいかなる形式をも求めないし、音楽の構成自体が完全に自由なものとなる。だからこそ、あのとき構成のまとまりの良さと論理性、そして新しい形式上の手法への独創性などが生まれたのである。説明するのは難しいが、しかし経験豊かな目で《アンタール》の形式を振り返って見ると、なかなか満足いく出来である。不満な点は第2楽章と第3楽章の形式がやや簡潔すぎることくらいである。復讐の描写という課題からすれば、もっと大きな形式が要求されてもよかったのだが、第2主題が無いという状況でこの楽章をさらに大きく展開させるのが困難であり、不可能ですらあるということとはほぼ自明であろう。

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(3)～（高橋健一郎）

調性に関しても、第1楽章の嬰へ長調、第3楽章のロ短調に対して、第2楽章に嬰ハ短調を選んだのはややバランスが悪かったかもしれない。そもそも、作品の各楽章において調性で遊ぶということは興味深く、美しくもあり、理にも適っている。当時わたしは調性の相互作用や調性間に関する理解に目覚め、その後の音楽活動全体にわたって大切にしてきたのだが、調性の決定はそのことを示している。ああ、世の中の作曲家でこれが分かっていない人がどれだけいることか。ダルゴムィシスキーもそうだし、おそらくヴァーグナーもそうだ。

この時期には、調性のもつ絶対的な意味とニュアンスの感覚もどんどんとわたしの中に形成されていった。その感覚はまったく主観的なものなのだろうか、それとも何か一般的な法則に基づいているのだろうか。どちらもあると思う。イ長調を青春や陽気さ、春あるいは朝焼けなどの調性と見なさず、反対に沈思や暗い星月夜などと結びつけるような作曲家はそうはいないだろう。

初歩的な真理や手法を知らなかった故の失敗は仕方ないとして、《アンターール》は《サトコー》と比べると、和声、フィギュレーション、対位法的な試み、オーケストレーションの点ではるかに進歩した。いくつかのモチーフを結び付けたり、一つのモチーフを他のモチーフと絡ませたりすることがうまくいっており、例えば、第3楽章の歌うような主題を踊りのリズムと旋律のフィギュレーションによって伴奏づけしたり、ヴィオラのフィギュレーションのところでアンターールの主題（フルート）を入れたり、第4楽章の変ニ長調の歌うような主題のリズムに逆らって2音のモチーフを入れたりしているところがそうだ。峻厳な性格をもつ第2楽章の序奏のフレーズとそれによって形成される和声は、妙案だったと言わざるを得ない。第3楽章最後の和音のパッセージと、さらにガゼルを追って飛んでいく猛禽を描くパッセージは独創的で論理的であり、そのほかにもいろいろある。

オーケストレーションに関しては新しい点もあり、またすでに知られた手法をうまく使ったところもあった。例えば、フルートとクラリネットの低い

音域とハーブの使い方などである。また、アンタールの主要主題はヴィオラに任せたが、それは記憶の限りでは、特にヴィオラが好きだったムソルグスキーの言うことに従ったのだと思う。《ルスランとリュドミラ》のスコアとリストの交響詩を勉強したことも大きかった。後に 2 本に減らしたものの、3 本のファゴットにしたのは、《ファウスト序曲》のオーケストレーションの影響を示している。バラキレフの《チェコ序曲》のオーケストレーションの影響もやはりあった。全体にオーケストレーションは色彩豊かで幻想的であったが、フォルテの部分では、いつも直感的に中音域の音を厚くしようとしていたおかげで、救われていた。この手法はベルリオーズもけっしていつも用いていたわけではない。

《アンタール》に認められる全体的な音楽の傾向は、グリムカのペルシャの合唱（第 3 幕の第 2 主題のホ長調の変奏）、花の合唱（第 1 幕の嬰へ長調の序奏と第 4 幕の冒頭）、リストの〔交響詩〕《フン族の戦い》とヴァーグナーの《ファウスト序曲》（《アンタール》第 2 楽章）からきている。それ以外に、バラキレフの《チェコ序曲》と《タマーラ》のいくつかの手法、《ウィリアム・ラトクリフ》のフレーズの影響も確実に《アンタール》の音楽の中に感じられる。第 3 楽章のアンタールの主題を伴奏する三連符のフィギュレーションは、《ログネーダ》のフィナーレの同様なフィギュレーションを髣髴とさせるが、しかしわたしの方がセロフのよりも出来が良く、繊細である。東洋の主題をふんだんに使っていることで、わたしの作品には当時としては極めて珍しい独創的な性格が生まれ、またうまく選ばれた筋によって興味深いものとなった。復讐と権力の喜びをどう表現できるかということは、外的な側面によってうまく理解できたように思う。復讐の喜びの方は、血なまぐさい戦いの場面として描き、権力の喜びは、東洋の君主の豪華な舞台装置によって描いたのである。

それ以外に、1868 年の夏の間、《ラトクリフ》のスコアを急いで終えようとしていたキューイーに頼まれて、わたしがそのオペラの第 1 曲目、つまりハ長調の結婚式の合唱と新郎新婦の祝福をオーケストレーションした。他人の作

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(3)～（高橋健一郎）

品で、しかも大部分がトゥッティであるような曲のオーケストレーションはわたしの力には余り、出来が良くなかった。それでもこの曲はオペラの中でわたしのオーケストレーションで演奏された。そもそもキューイは当時オーケストレーションに手を焼き、あまり興味を見せていなかった。多くの場合、バラキレフとわたしのアドバイスに頼っていたのである。しかし、当時のわたしにどんなまともなアドバイスができただろう。なお、第3幕のメアリーの有名なロマンスはバラキレフがオーケストレーションしたものである。

レスノイのブルゴリド家の別荘をダルゴムィシスキーとキューイ夫妻とともに初めて訪れた。そこへは馬車で行った。その後、わたしは一人で何度も行くようになった。この夏に書いた《夜》と《秘密》の二つのロマンスはブルゴリド姉妹に献呈した。《夜》はナデジダに、《秘密》はアレクサンドラにである。この夏の出来事としては、トヴェリ県カシンスキー郡のイヴァン・ニコラエヴィチ・ロドゥイジェンスキー〔ニコライ・ニコラエヴィチ・ロドゥイジェンスキーの兄（弟？）〕の領地に行ったことも挙げられよう。そこでは今回ボロディン夫妻と夏を過ごした。ニコライ・ロドゥイジェンスキーは夏の初めをペテルブルグのニコラ・トゥルニラ教会の近く（ペテルブルグ地区）の小さな部屋で過ごし、7月に自分の田舎へ行くことにし、わたしと一緒に行くよう誘ってくれたのである。あるとき兄の家に行ったときに、ロドゥイジェンスキーが発発日を記してくれたメモを受け取ったのを覚えている。これからルーシの奥深くへと行くその情景を思い浮かべると、わたしは自分の中にロシアの民衆の生活、その歴史全体、そして特に《プスコフの娘》に対する愛情のようなものがこみあげてくるのを感じ、そしてこの感覚の印象のもとにピアノの前に座り、すぐに即興でプスコフの民衆が皇帝イヴァンを迎える合唱の主題を作ってしまった（《アンタール》の作曲中にすでにオペラについても少し考えていたのである）。マコヴニツィのロドゥイジェンスキー兄弟の領地でわたしは約1週間過ごした。輪舞を見たり、主人たちやボロディンと馬に乗ったり、ボロディンとピアノに向かって音楽に関する考えを議論し合ったりして、楽しく過ごした。わたしがマコヴニツィにいる

ときにボロディンは《海の女王》というロマンスを書いた。それは変わった2度音程が伴奏のフィギュレーションの中に出てくる曲である。ついであるが、マコヴニツィで輪舞のときに聞いた歌を思い出しておこう。



残念ながら、なぜかその後、この歌はどの曲にも使えなかった。

ペテルブルグに戻り、《アンタール》の作曲を終えてから、わたしは《ブスコフの娘》のいくつかの場面にとりかかり、《ラーダ王女のおとぎ話》を書き、さらに合唱《キイチゴとスグリを採りに》と鬼ごっこの場面をざっとスケッチした。アレクサンドラ・プルゴリドはわたしのおとぎ話を見事に演じた。V.V.スターゾフは感激し、唸り、騒いでいた。おとぎ話が気に入ったのはスターゾフ一人ではなかった。

秋にペテルブルグに戻ってきてから、ボロディン夫妻は、わたしが出発した後マコヴニツィで目の前で起こった不思議な出来事について話してくれた。わたしが聞いたのは次のような話である。なんでも、一時的な禁欲の影響で、N.N.ロドゥイジェンスキーは、むき出しの、しかも釘がいっぱい打ち付けてある板の上に寝ていたらしい。また、村で断食しながら、古びて汚れた服を着て祈っていたとか、老いた痩せ馬に乗って痛悔機密に行ったかと思えば、次の日の朝には全身新しい服を着て立派な三頭馬車に乗って領聖に向かいながら、家に引き返し、「こんなことはすべて馬鹿げたことだ」と叫び、家でポルカか何かを踊り始めたというのだ。何とも変わった不可解な変人だ。賢く、教養があり、有能で、それでいてまるで何の役にも立たないかのようだ。ニコライ・ロドゥイジェンスキーは「すべてうまくいく」と言っていたが、実際にそれからずっと経ってからすべて「うまくいき」、有能な外交官か、あるいは少なくとも有能な外務省の役人になったのだった。