

## マリエッタ・シャギニャンのセルゲイ・ラフマニノフ論

一九二二年の「S・V・ラフマニノフ——音楽心理学的スケッチ」

神竹喜重子

## 1 はじめに

これまで、セルゲイ・ラフマニノフ（一八七三—一九四三）に関する先行研究では、特にラフマニノフが十月革命で亡命する以前の時期に、ロシアでどのように受容されていたのかという点について十分な研究がなされてこなかった。先行研究では、二十世紀初頭のモダニズムにおいて、作曲技法の革新が求められる中、ラフマニノフは保守的な音楽様式を固持した為、しばしば批評家たちから「時代遅れ」、「チャイコフスキーの亜流」などと非難されていたとする見方が一般的である。

しかし、このようにラフマニノフの創作を非難する流れがあった中でも、当時のラフマニノフに関する新聞や論文を確認していくと、彼を擁護しようとする音楽批評家も存在していたことが分かる。その中で、まさに強力なインパクトを与えたのが、後のソ連時代において、社会的に非常に大きな影響力を持つこととなる作家マリエッタ・シャギニャン（一八八八—一九八二）<sup>1)</sup>であった。一九一〇年代、ロシア・ルネサンスが最盛期を迎えた頃、ラフマニノフ論者を執筆していたシャギニャンは、まだ二〇代前半と若く、新進気鋭の詩人・文芸評論家であり、それだけにロシア文化の未来を強く意識していた。しかし、同

世代の急進的なモダニズム派とは距離を置き、批評に際して常に冷静な姿勢を崩さなかった。特に、音楽に関しては、作曲技法の革新のみに捉われることなく、音楽の本質について根本から見据え、ただひたすら新奇なるものに傾倒していこうとする二〇世紀のロシア音楽の現状に、危機感を抱いていたのである。本稿では、そうしたシャギニヤンのラフマニノフ論考に注目し、彼女がモダニズムに対して具体的にどのような批判眼を向けていたのか、またそれに対置させる形で、ラフマニノフを如何に評価していたのかを明らかにしていく。なお、本稿がシャギニヤンのラフマニノフ論考を取り上げる意義に関しては、次の通りである。第一に、シャギニヤンが象徴主義文学作家であり、且つ哲学、芸術分野での卓越した知識と独特な視点を持っていること、第二に、それまでのラフマニノフ批評にはない総括的な議論をしており、ロシア音楽全体を視野に入れた中でラフマニノフに焦点を当てていること、第三に、ラフマニノフとシャギニヤンの交流に関して、これまでのラフマニノフ研究では、専ら彼らの往復書簡が強調されており、シャギニヤンの書いたラフマニノフ論は本格的に取り上げられてこなかったことである。二〇世紀初頭、ロシアでモダニズムが吹き荒れる中、ラフマニノフの創作を、あえて作品解説や作曲家紹介といった既存の形式を脱け出て、哲学的・美学的な観点から本格的に論じた

のは、シャギニヤンが一九一二年に『労働と日々』誌で執筆した「S・V・ラフマニノフ——音楽心理学的スケッチ」が最初であった。

## 2 シャギニヤンとラフマニノフの交流

(1) 当時の二人が置かれていた状況

——シャギニヤンが手紙を書くまで

シャギニヤンとラフマニノフの交流は、一九一二年二月にシャギニヤンがラフマニノフにReという筆名の手紙を送ったことがきっかけで始まった。この背景には、それまでのシャギニヤンの置かれていた状況と、ロシア音楽界におけるラフマニノフ受容の実態が大きく関与している。一九〇九年よりペテルブルグに滞在し、ドミトリー・メレシコフスキー（一八六五—一九四一）のもとで象徴主義文学を学んでいたシャギニヤンは、一日一六時間もの勉強と教育活動に従事せねばならず、心身共に憔悴し切っていた〔1980: 409〕<sup>26</sup>。また、詩の創作に際し、神秘性や象徴性、来世性を通じて、現世と現世における自らの使命を認識しようとする志向故、現世より来世を重視するメレシコフスキーとの間に軋轢を生じさせていた<sup>27</sup>。このように、精神的危機の状態にあったシャギニヤンだが、一九一一年一二

月、ペテルブルグの路上で手回しオルガンを耳にしたことを契機に、かつてルジェフスカヤ・ギムナジウム時代に親しんでいた音楽への情熱を取り戻す。そして、同年二月一二日<sup>4)</sup>、久々にモスクワの交響楽演奏会に出かけるのだが、ちょうどそこでチャイコフスキーの交響曲第四番を指揮していたのが、ラフマニノフだった。シャギニャンによれば、「チャイコフスキーの交響曲第四番は、それまでは同作曲家の交響曲第五、六番に比べ「所詮フォークロアの地味な交響曲」と注目されていなかったが、ラフマニノフの指揮で同曲の楽曲構造が理解できただけではなく、同曲を書いた当時のチャイコフスキーがどのような精神状態にあったのかを実感した」[1980:300]という。こうして、彼女はラフマニノフという一音楽家に関心を覚えていった。

一方、ラフマニノフは、演奏家として絶頂の時期を迎え、同世代で演奏家兼作曲家だった「アレクサンドル・スクリャーピン（一八七二—一九一五）やニコライ・メトネル（一八八〇—一九五一）よりも遥かに大衆からの支持を得ていた」[1980:306]。しかし、作曲家としては音楽批評界から「痛ましいまでにこき下ろされ、そもそも創作自体を折衷主義である」[1980:307]と非難されていた。というのも、この時期のロシアでは、銀の時代の最盛期を迎え、文学、美術、音楽など様々な分野で、

形式的新しさが最高水準のものとして認められるようになったのである。中でも、モダニズムを推進していたヴァチャエスラフ・カラトウイギン（一八七五—一九二五）は、ラフマニノフをチャイコフスキーの亜流<sup>5)</sup>としたうえで、その音楽的特徴について、例えば一九一三年の『言葉』紙で次のように記していた。

大衆は、ラフマニノフに熱狂的に拍手を送り、まさにそれによって、彼らの層自体の立ち位置を上下させるような究極な低俗さも、極端に高潔な趣向も表したのではない。ラフマニノフの音楽はいうなれば、一般聴衆の平均的好みを計算して、それに応じているのだ。音楽は彼らに屈服している。それはラフマニノフが自分の音楽によって大衆の好みの平均値ともいうべきものに出会ったからである。（……）すなわち、ラフマニノフの才能が、常に芸術にかかわりある線上を動き、その世界を刺激するだけで、決して中へ入ろうとしないということである。つまらない内容に対して外見の飾り付けを華麗に仰々しくするのが、ラフマニノフのほとんどの作品の特徴である。作品には恐ろしく「誠意」がある。いたるところにある種の、大部分が非常に感情的な情緒からなる、生きた「心的体験」が感じられる。しかし、この「心的体験」は、

お粗末で低級で、わざとらしいものだ。[Капарини 1927: 204]

以上のカラトウイギンによるラフマニノフ嫌悪は、現代音楽推進派の音楽批評家の間で共有されていた。また、シャギニャンによれば、当時のモスクワは規模が小さく、住民も少なかつたため、世間が狭かった。コンサートや展覧会に出かけるインテリゲンツィアのメンバーはいつもほとんど変わらず、全員が互いをよく知り、互いの趣向や見解もよく理解していた[1962: 109]という。従って、カラトウイギンらのラフマニノフ批判はモスクワ市内全体に広まり、ラフマニノフ本人は、公の批評でも非難され、またそれが噂としても自分の耳に入ってくるという二重苦を味わわされていた。そこで、シャギニャンはラフマニノフを鼓舞することを思い立ち、最初の手紙をしたためる。手紙の中でシャギニャンは、ロシア音楽史における彼の創作の重要性を強調し、彼の音楽が今猛威を振るっている現代音楽よりも遙かに進歩的であると、次のように音楽の本質を伝えるのである。

もし、音楽が心を清らかにし、勇気を奮い立たせ、人間性を貶めるカオスと闘う力を与えるならば、そして歴史的簡潔性

に帰し、人類を一つに結びつけるならば、これこそが現代ヴァンギヤルドの時代をいく真の音楽といえます。しかし、もし音楽が、あたかも獨創性があるかのように装いつつ、我々の内に卑しく感覺的なものを呼び起こし、その無秩序によって精神を破壊するならば、進歩的であるどころか反動的で、偽りの音楽に過ぎません。それは古代ギリシャ人がメロスと呼んだ音楽の本質に反する極めて有害なものです。[1962: 115f.]

## (2) 交流の過程で生まれた歌曲

— シャギニャンの詩のノートと朗読

シャギニャンの予想に反して、ラフマニノフは多忙であったにも関わらず、この手紙に即座に反応した。こうして二人の交流は、一九二二年二月より一九一七年六月まで続くこととなる。二人は交流を進めるにつれ、直接会談し、ロシア文芸についての議論するようになった。この過程で、ラフマニノフは新しい歌曲の創作に取り組む決意をし、シャギニャンに歌曲に相応しいロシアの詩のテクストを選んでほしいと依頼する。シャギニャンはそれに応じ、アレクサンドル・プーシキン（一七九九—一八三七）などのロマン派から、コンスタンチン・バリモント（一八六七—一九四二）などの象徴派に至るまで、様々な詩人

のテクストを選んでノートに書き記し、それをラフマニノフとの会談の際に朗読するのだ。た [1980:530]。この時、シャギニヤンは、彼女と同じく歴史哲学を専攻し、後に詩人・文芸評論家・プーシキン研究家となったヴラジスラフ・ホダセーヴィチ（一八八六—一九三九）が、以前彼女にしていたように、

詩のイントネーションをテクストに上昇し下降するラインとして書き入れ、またそれに濃淡をつけるなど、ロシア語そのものの響きの美しさを可視化させていた。そうして、シャギニヤンは、当時ラフマニノフが敬遠していた象徴派の詩にも関心を持つように尽力していたのである。この過程で、歌曲集の《一四の歌曲》（一九二二）と《六つの歌曲》（一九一六）が創作され、このうちラフマニノフは、前者の第一曲目《ミューズ》をシャギニヤンに献呈している。

### 3 『労働と日々』誌へのラフマニノフ論投稿——背景

シャギニヤンは、ラフマニノフに最初の手紙を書く以前より、ゆくゆくはラフマニノフについての大々的な論考を発表しようとして目論んでいた [1962:119]。ゲーテも美と誠実への道と考えたという道徳的効用 [Tomasa] を音楽の本質と確認した上で、ラフマニノフがロシア音楽史の上でいかに重要な位置にあるかを、

あえて実践的な作品分析によってではなく、観念形態的な視点から論じようとしていた [1980:531f] ののである。このことは、シャギニヤンが自ら象徴派という銀の時代の一潮流に属しながらも、ラフマニノフ論を発表することにより、モダニズムへの警鐘を鳴らすことに繋がった。

一九二二年三月、ラフマニノフ論の構想を固めたシャギニヤンは、まず知人アレクサンドル・コジエバトキン（一八八四—一九四二）を訪ねた。彼は、象徴派のためのムサゲト社（一九〇九—一九一七）で一九一〇—一九一一年に文書課で働いており、また一九一〇年にムサゲト社からの派生としてアリツイオン社を創立していた。シャギニヤンは、このアリツイオン社から『富裕の享楽について——Z・N・ギッピウスの詩』（一九一一）や『東方讃歌』（一九一三）を発表している。コジエバトキンは、シャギニヤンの音楽的見解がエミリー・メトネル（一八七二—一九三六）<sup>6)</sup>のそれに共通していることから、ムサゲト社の『労働と日々』誌<sup>7)</sup>の編集部を訪ねるよう助言する。三月末頃、シャギニヤンは、自分のラフマニノフ論を数ページのレジュメにまとめ [1962:119]、コジエバトキンと共にゴーゴリ並木道<sup>8)</sup>にあるムサゲト社を訪ねた。そこでメトネルに初めて会い、自分の記事の投稿を申し出るが、メトネルはシャギニヤンのモダニズム批判にこそ賛同したものの、ラフマニノフ論

に関して過大評価だとし、二人は激論を交わす。その激論がどのようなものであったかについては、シャギニャンは自伝『人と時代』でも、また『ラフマニノフについての回想』でも具体的に明らかにしていない。しかし、おそらくメトネルの家系がドイツ出自だったこと、メトネルがドイツの古典主義に基づいた弟ニコライの創作を何より重視していたことは影響していただろう。何故なら、当時のメトネルは、ニコライの主要なライバルであるラフマニノフとスクリャーピンに敵意を抱いており、象徴派サークルの中心人物であるアンドレイ・ペーレイ（本名はボリス・プガエフ一八八〇—一九三四）<sup>9</sup>と同じく、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、そこに真の芸術価値を見出そうとしていたからである。「高橋2011:51」。故にメトネルは、それに相対させる形でラフマニノフの音楽を劣るものとし、「ピアニスト、指揮者としてのラフマニノフの存在は、作曲家としてのラフマニノフのそれより重要であると認めなければならぬ」[Borshagin 1908:75]などと、専ら演奏家としての側面のみ評価していた。また、『モダニズムと音楽』（一九二二）では、前述のように自身の系統を強く意識していたことから、後のファシズムに繋がるようなアーリア主義を前面に押し出し、アジア民族やその文化を蔑み、さらにはロシア音楽すら理論的に貶めていた。実のところ、

メトネルはこの時期、ペーレイがルドルフ・シュタイナーの人智学に傾倒し出したことに反発し、象徴主義グループの中で孤立を深めていたのである。彼は、ディオニソス崇拜に根ざした考えを持つペーレイやヴァチエスラフ・イワノフ（一八六六一—一九四九）らを批判し始め、自身は一層アーリア主義的な志向を強めていた<sup>10</sup>。シャギニャンは、モダニズム批判では一致しても、このようなメトネルの急進的アーリア主義に共感できず、メトネルの『モダニズムと音楽』に対し、アジア的な文化要素を評価した『東方讃歌』を一九一三年に発表している。

以上のように、アーリア主義を軸としたシャギニャンとメトネルの音楽的理想は甚だ対立していた[1962:122f.]ものの、最終的にメトネルは、シャギニャンのラフマニノフ論考の掲載を承諾した<sup>11</sup>。かくして、一九二二年の『労働と日々』誌第四—五号に、シャギニャンの「S・V・ラフマニノフ——音楽心理学的スケッチ」が掲載されることとなったのである。

#### 4 「S・V・ラフマニノフ——音楽心理学的スケッチ」

シャギニャンによって書かれた当ラフマニノフ論考には、大まかに分けて二つの論点がある<sup>12</sup>。一つは、モダニズム批判、もう一つは、モダニズムに対抗するラフマニノフへの評価であ

る。まず、議論の前段階として、シャギニャンは、これから自分が如何に音楽を論ずるのかという方法論を明示している。

(1) 象徴的観念で語る意味

シャギニャンは、音楽が時間芸術で流動的である性質上、本来は造形芸術や文学作品のように言葉によって定められる主題、形態を持たないとしている。そして、そのような音楽が哲学的・神学的専門用語を用いて解釈されるとしても、そこには「理性的な」根拠など何一つないということ念頭に置きつつ、あえて自身は、ラフマニノフの創作を、美学的・哲学的観点よりモダニズムに対置させて論ずるという決意表明をするのである。ルジェフスカヤ・ギムナジウムで本格的な音楽教育を受けていた彼女は、ラフマニノフの作品を具体的に楽曲分析することも可能であったろう。しかし、あえてそのような方法を避けたのは、「当時のインテリ間で、芸術にイデア的価値を求めて論ずることが主流となっていた」[1962:107] 為だと思われる。ラフマニノフの同世代であるスクリャーピンやメトネルが、作曲家としての立場を認められていたのは、技術的革新よりむしろ、「その創作における明確なイデア的方向性を認められていた」[1962:108] からであった。故に、シャギニャンは、「大衆迎合型」だとみなされ、その芸術精神を否定されたラフ

マニノフの創作に、新たにこのイデア的価値を見出そうとしたのである。また、ラフマニノフがスクリャーピンやプロコフィエフのような大々の革新を行っていなかったことも、作品分析を通じてより、観念論でラフマニノフ批判への反駁を試みた方が有効だと考えた一因であろう。さらに、専門的な音楽雑誌ではなく、象徴主義と芸術の関係性を扱う『労働と日々』誌を投稿先として選んだのも、まさにこのような方法論を用いることにより、自らの見解を文芸界のより広い層の読者に伝えられると考えたからであり、また彼らもこうした彼女の議論に加わると期待したからだと思われる。

(2) モダニズム批判——「汎神論派による同化現象」

シャギニャンは、まず、モダニズム批判として、モダニズムが音楽の芸術の本質を貶めている点を指摘している。彼女によれば、音楽はそもそも、芸術分野の中では最も「下等」に位置し、絵画や文学に比べ、人間的表象とは直接結びつくものではなかった。それは、音楽が時間芸術であり、不可視なために、実質的には表意性を有していないからである。音楽は人の理性ではなく、情動に訴える力を発揮する芸術ならぬ芸術だった。シャギニャンはその具体例として、中世初期のグノーシス派を挙げる。

中世グノーシス派では、音楽は生き物、人間、天使である官吏に似たようなものであり、天上より人の上に降り、また人より天上に昇るものと考えられていた。音楽は純粹芸術として、中世では大罪とみなされていた。「……」これは何故かと言うと、教会が万物の階層に関して解釈するところでは、音楽とは人間の性質のより下等に位置する何かであり、人の中にこの無意識の、意味を持たぬ、野獣のようなものを呼び起こして人の性質を退化させ、神への信仰を失わせるものだったからである。トマソ・カンパネラの『天上の音楽』では、音楽が惑星間の踊りであり、飽和状態になりきれない空間に捧げられた、いわば空虚恐怖から生まれたものであるかのようには語られている。最終的に、このような音楽の性質に関する思想はショーペンハウアーのもとで完結している。それは、音楽が世界意思を間接的に、つまり観念を通して表現する全ての他の芸術とは違い、観念を避けて意志そのものを表象したものであるということだ。[1912:100f]

シャギニヤンは、このように、その当時自分が吸収したドイツ哲学をも含め、ロシア思想にとって重要なコンテキストを提示し、音楽の本質を解釈しようとしている。そして、音楽を本

来ならばディオニュソス型芸術、つまりカオス的なものであると確認した上で、音楽が芸術として昇格したのは、「人間がこの世界の脆さの中心において自分を確立する際に、音楽を取り上げ、音楽を真に理解するために、音楽によって自分の内面を表現しようとした瞬間から始まっている」[1912:101]とするのである。つまり、アポロン型であった造形芸術に対し、ディオニュソス型であった音楽が、芸術としての本質を獲得したのは、アポロン型的要素であるアイデアを自己のうちに反映させるようになって以来だということになる。

以上の事項を確認し、シャギニヤンが指摘しているのは、モダニズムがまさにこの音楽の獲得した芸術性、つまりは人格性を破壊し、その結果として、音楽を発展させるどころか、以前のディオニュソス的な位置まで退化させてしまっているという点である。彼女はその具体的根拠として、モダニズムに同調した音楽家たちが、「宇宙的」、「世界的」、「超自然的」といった曖昧な用語で音楽を定義し、音楽を無力な「エクスタシー」にまで有頂天にさせようとしている現状を挙げる。「現代の風潮では、音楽の芸術的本質はほとんど蔑ろにされてしまっている。根拠のない仮説、つまり「超自然的傾向」に呑み込まれた音楽家たちが、もはや理解不能で手におえない問題に取り組むべく、音楽芸術を、既に統一されたものを解体するためのいかかわし



い手段に変えてしまった。しかし、音楽こそそのような方向性で試すべきではないはずである」[912:100]。この中で、シャギニャンが「既に統一されたものを解体する」と書いているのは、人間的表象を通し、自己の芸術性を確立してきた音楽の伝統が覆されることを意図しているのだろう。特に、シャギニャンは、バッハやベートーヴェンなどのドイツ古典派に基づく音楽を偉大で健全な文化の象徴と考えていたため、その伝統を打破しようとするモダニズムの風潮に危機感を覚えていたと思われる。では、モダニズムはなぜ、こうした方向を目指したのか。ここでは、モダニズムを巡る関係性を、スクリャーピンとシャギニャンの対立に求めたい。スクリャーピンは、前述のように、神秘和音を創造するなど、二〇世紀初頭のモダニズムを先導する存在であり、シャギニャンとは正反対のスタンスにあったと考えられるからである。

当時のスクリャーピンは、作曲家としての自分を確立するべく、その原点を音楽外の思想や哲学に求め、ゲーテ、ニーチェ、ショーペンハウアー、プラトン、シェリングらの書を熱心に読み漁り、ワグナーの総合芸術論にも感化されていた。そして、その果てに行きついたのが、象徴派などの神秘的な思想哲学であり<sup>15</sup>、特にヘレナ・ブラヴァツキー（一八三一—一八九一）の神智学に多大な影響を受けたのである。「全宇宙の過去

と未来がすべて記された、時空を超越する「アカシック・レコード」と呼ばれる〈超〉記録にアクセスすることで、人は宇宙と一体になり、また神にもなれる」<sup>16</sup>という彼女の思想に魅了されたスクリャーピンは、「永遠性」を志向し、またそれにワグナーの総合芸術論を具体的メソッドとして用いるようになる。哲学、宗教、芸術が一つとなった総合芸術を通し、聴衆にエクスタティックな神秘劇を体験させることで、聴衆自体に実態変化を起こさせ、宇宙と一体化させられると考えたのである[Bowers 1970:1:319]。このようにして、彼の作曲技法上の革新は生まれていくこととなった。

つまり、ここで問題なのは、シャギニャンが、音楽の芸術的昇格を「カオスからの人の个体化」と考えたのに対し、神智学に魅せられたスクリャーピンは、「カオスへの人の回帰」を芸術の真理としたことである<sup>15</sup>。シャギニャンは、「宇宙と一体化すること、誰もが神になれる」という神智学の教えが、汎神論的カオス、つまりモダニズムを引き起こし、さらにそれを音楽界全体に拡散させていると批判している。

汎神論においては、人の非个体化が最終目標となっており、人間の心理はすべてそれに影響されている。「人間よ、否定せよ！」というのが生涯の信念となる。個人の人間性の放棄

が、全ての生物を受け入れるのと同時に進んでいる。神に抵抗する巨大な同一化が起こり、そこではカオスがカオスから孵化した個人の人生の火花を飲み込んでしまう。この、汎神論という名の遠心力を用いて同一化を促しているのが、紛れもない現代音楽なのである。それを知らずとも、現代音楽は現代のすべての反キリスト教的な、もっと良く言えば反人間的な（なぜならキリストは自分の地上の名前を愛していたし、人間の息子でもあるため）動きと密接にかかわっており、それは例えば、神智学の華やかな無実花だったり、神秘的なアーキズムだったり、その他諸々の超自然主義なのである。

音楽はそれ自体、天地創造の秩序を固める貴重な内的結合剤である。「……」現代音楽は、こうした内的結合剤の役目を果たすどころか、むしろその秩序を解体する手段となってしまうている。時代の主導権を握り、病的な遠心力を有しているだけに、これは危険な手段である。芸術は呼応しながら互いに感染し合い、我々は腐敗と崩壊の細菌が充満した空気の中で呼吸をしているのである。「……」我々のロシアでは、現代音楽の非人間化をみるには、大きな才能を持つスクリアービンの創作を探求するだけで十分であろう。[1912:102]

以上のような、音楽の本質をも追究した上でのモダニズム批

判は、シャギニヤンの基本的な音楽の見解のスタンスを明らかにするものであり、また次に述べる彼女のラフマニノフ観を一層克明にする重要なコンテキストであるといえる。

(3) 「有神論派」としてのラフマニノフ——その創作における人間性  
シャギニヤンは、カオスへ向かおうとする非個体化、すなわち非人間化のモダニズムが広がる中で、唯一これに対抗し、クラシックの伝統を守ろうとする「有神論派」の代表をラフマニノフやニコライ・メトネルに見ている。そして、有神論を騎士の儀式に例えつつ、人は神から与えられた剣（各々の人間の名前が記され、その人をその人たらしめるすべての象徴が刻まれたもの）の道を生涯離れることなく通っていかなければならない。[1912:101f] としている。つまり、有神論では、個性や人間性は神から与えられたものである。シャギニヤンは、ラフマニノフの創作にラフマニノフ自身の人間性が余すところなく反映されているとし、彼にとって、音楽上での闘いは、自身の人間性の闘いでもあるとしている。

聴衆をカオスに引きずり込み、また彼らの精神を侵食するよ  
うな陶酔的な現代音楽の代わりに、抑制的で、力強さと緊張  
感、そしてほとんど目立たない芸術的なならかさを持って、

「注意散漫」になりつつある聴衆を粘り強く引き留めようとするのが、ラフマニノフの音楽である。もはや、絵画や詩といった何より人間的な芸術分野こそ、「非個体化」に感染し、神智学やカオスの狂乱に浸っているが、音楽ではラフマニノフが人間性を固持しようと奮闘している」[912:104]

ここで問題なのは、シャギニャンがラフマニノフの創作について、「抑制的な」、「ほとんど目立たない」という表現を用いていることである。おそらく、ラフマニノフがモダニズムに感化されず、スクリャーピンのように革新的技法を生み出さなかったことを示唆するものである。しかし、シャギニャンは、こうしたラフマニノフの平凡さをあくまで外見的なものとして捉えており、その内にはスクリャーピンにも劣らない非凡なものが含まれているとする。すなわち、スクリャーピンのように、神秘的陶酔感によって聴く者を現実（スクリャーピン自身の表現では「物質世界」）から解放し、宇宙へと至らせる楽観主義とは正反対で、ラフマニノフは聴く者を「希釈」<sup>16</sup>せず、まさに現実の困難と対面させる悲観主義的且つ人道主義的志向にある[912:99]。その何よりもの特徴として、シャギニャンは「人間と宇宙との明確な分割、完全な内的重要性、汎神論への反駁」を挙げ、ラフマニノフが人間的な要素をテーマにも音楽的

手法にも用いていると述べる。「何よりもまず、彼はエクスタシー、個体と非個体の境界をあやふやにするような精神的恍惚を避けている。名もなき無意識の神秘主義はなく、来世への情熱もない。彼はこの世、この地上の重力である。人間的な痛み、喜び、不安をとまなつた大地の姿である」[912:106]。そのような大地を思わせる「重力」は、例えばラフマニノフのオペラ《フランチェスカ・ダ・リミニ》（一九〇四）の「許されざるバオロとフランチェスカの愛の自然的不可抗力と人間的な自意識の闘争」[912:112]、オペラ《アレコ》（一九九二）の「殺人を犯し、ジブシーの群衆の中で孤立するアレコの孤独感」[912:106]、《けちな騎士》（一九〇三）の「金の幕での老男爵の狂気」[912:112]、あるいは《聖金ロイオアン聖体礼儀》（一九一〇）の「神と一体化することなく、あくまでも神と対話しようとする「考える葦」的な〈我〉」[912:106]の表象として描かれているという。

最後に、シャギニャンは、ラフマニノフの「抑制的な」創作を、「今でこそ批判を受けているものの、遙か遠方を覗く双眼鏡のもとでは明らかにより意義を持つものとなるであろう」[912:99]と述べ<sup>17</sup>、またそのような特性こそが、ラフマニノフを「チャイコフスキーの亜流」と非難するカラトゥイギンたちへの反駁になり得ると考えている。シャギニャンによれば、

チャイコフスキーは、自身の日常生活で生じた精神的交錯を音楽の中で「解消」しており、対象から対象へ気分任せて移ろいつつ、自由に謳歌する遊牧的精神を發揮するが、ラフマニノフはその逆のプロセスを辿る。つまり、一見心の内に熔解し、解消されたと思われる精神的交錯を再構築し、音楽的図式を統制することにより、体系化する精神を發揮するのである。「このラフマニノフの創作精神——表面的にはなく、深く追究しようとする自覚や意識——は、彼の音楽においては圧倒させるもので、またチャイコフスキーの音楽にないどころか、スラヴの作曲家たち全体においてもほとんど見られない特性である。これこそが、チャイコフスキーとラフマニノフの決定的な違いである」[912:105]とシャギニャンは述べている。

## 5 おわりに

以上に見てきたように、シャギニャンは、モダニズム論のコンテクストの中で、ラフマニノフを「汎神論派」に対抗する「有神論派」と位置付け、彼の創作に人間の表象(大地の重力)を求めた。そして、それをチャイコフスキーとの差異化に繋げ、ラフマニノフを「チャイコフスキーの亜流」だとするカラトウイギンらの主張への反駁を試みている。なお、シャギニャンは

「有神論」や「大地の重力」、「希釈」などの独特な表現については、ラフマニノフの作品を例に、具体的に根拠づけるまでには至っていない。これは、おそらく、シャギニャンがラフマニノフ論考で最も意図したかったことが、実のところ、同じ象徴派サークル内のイワノフらへの批判だったからではないかと考えられる。というのも、彼らが傾倒した「宇宙との一体化」<sup>18)</sup>という汎神論的志向、さらにはそれに同調したスクリャーピンへの対抗軸として、ラフマニノフを「有神論派」として議論に持ち出した可能性があるからである。故に、シャギニャンは、スクリャーピンがモスクワ音楽院時代より双壁をなしていたラフマニノフの音楽を理論武装として選んだ。さらに、ラフマニノフをチャイコフスキーから差異化したのも、おそらく、チャイコフスキーの亜流というレッテルを貼られたままでは、「汎神論派」批判の起爆剤としての立場が弱いと考えた故であろう。このように、象徴派サークルで神智学及びモダニズム論をめぐる生じた内分裂が、そのままシャギニャンのラフマニノフ論考に反映されているのである。

シャギニャンの「S・V・ラフマニノフ——音楽心理学的スケッチ」が書かれた一九一二年とは、象徴派が最後の輝きを見せていた(あるいは既に衰退の兆しが見えていた)時期であり、象徴主義に対する反動からアクメイズムや未来派の動きが台頭

してきた時期でもあった。文学が牽引する形で、まもなくイズムの乱立が起こるこの百花繚乱の時期に発表された独創的な試

註

(1) マリエッタ・シャギニャンは、モスクワのアルメニア系インテリゲンツィアの家庭に生まれ、詩人、散文家、文芸評論家として活躍。モスクワのルジェフスカヤ・ギムナジウムで学んだ後、モスクワ高等女学校の歴史哲学科でウラジミール・ゲリエ(一八七三—一九一九)のもとに学んだ。四歳にして詩を書き始め、一九〇三年に最初の本格的詩集が出版されるほどの早熟ぶりを見せた。モスクワ高等女学校在学中の一九〇九—一一年にベテルブルグに滞在、象徴主義詩人のジナイダ・ギツピウス(一八六九—一九四五)やドミトリー・メレシコフスキー(一八六五—一九四〇)らと交流を深めた後、代表作品『富裕の享楽について』Z・N・ギツピウスの詩(一九一二)や『東方讃歌』(一九一三)を執筆。ドイツ語、ドイツ文学(主にゲーテに傾倒)に造詣が深く、一九一四—一五年にハイデルベルク大学修士課程に在籍し、神学教授エルンスト・トレルチ(一八六五—一九二三)に師事。さらに、一九一七年には十月革命を熱狂的に迎え、以後ソ連に残り、執筆の傍ら一九二七年にアルメニアの水力発電所の建設に関わるなど社会活動家としても精力的に貢献した。一九五一年にスターリン賞、一九七二年にレー

論という点で、彼女のラフマニノフ論考は、特異な存在といえるであろう。

ニン賞、一九七六年に社会主義労働英雄賞。

(2) 出典においてシャギニャンの著作については刊行年とページのみ記す。

(3) メレシコフスキーは、その象徴主義理論の上で、異教とキリスト教、肉(身体)の原理と霊(精神)の原理の対立葛藤の上に、両者を止揚総合する「第三の御国」の実現を熱望しており、現世ではなくあくまで来世を見ていた。

(4) シャギニャンの自伝『人と時代』や『ラフマニノフについての回想』には正確な日付は記載されていないが、アントニーナ・ソポレワのラフマニノフの文献カタログでは、一九一一年二月一三日に、音楽批評家グリゴリー・プロコフィエフが『ロシア通報』紙で「第五回交響楽演奏会」という批評を書いており、その内容は「ラフマニノフ指揮によるチャイコフスキーの交響曲第4番」とある [Cocourina 1993: 160]

(5) スクリャービンの側近的役割を果たしていた音楽批評家レオニード・サバネーエフ(一八八一—一九六八)も、一九一五年に『音楽の同時代人』誌二月号の「モスクワにおける音楽」で、ラフマニノフをチャイコフスキーの垂流とみている。サバネー

エフは、ラフマニノフを三つの側面（ピアニスト、指揮者、作曲家）に分け、最も突出しているのはピアニストの側面だとしている。その一方、作曲家の側面については「比較的、そして条件付きで偉大と認められるものの、第一級の部類ではない。〔……〕非凡なピアニストであるラフマニノフが自作自演した時にこそ、彼の作品が「活かされる」のであり、それはかつてリストが自分のつまらないピアノ作品を、その圧倒的なヴィルトゥオジティーで聴衆を魅了し、作品を価値あるものと信じ込ませた現象に似ている」〔Cataeas 1915:15〕と述べている。

(6) 作曲家ニコライ・メトネルの兄で、ジャーナリスト、文芸評論家。ムサゲト社を創立した。ドイツ出自のため、カント、ショーペンハウアーなどのドイツ哲学を熟知し、後にユングと接近する。

(7) 『労働と日々』誌は、古代ギリシャのヘシオドスの詩に由来するタイトル。ムサゲト社から隔月刊行され、宗教的、哲学的そして生きた創作の象徴主義の機関として、芸術的創作の上で真の象徴主義を確立させること、象徴主義文学作家と象徴主義哲学者の間にある概念的結びつきを意味づけることの二点を目的としていた。事実上の編纂は象徴派詩人であったアンドレイ・ペールイ（本名はポリス・フガエフ一八八〇—一九三四）とエミリー・メトネルが担当し、ヴァチエスラフ・イヴァノフ（一八六六—一九四九）、アレクサンドル・ブローク（一八八〇—一九二二）、エリス（本名はレフ・コフリンスキー一八七九—一九四七）などが参加していた。創立された一九二二年は、隔月刊行されていたが、イワノフが熱心に現代象徴主義の哲学的、美学的問題に関する論考を発表する一方で、ブロークは総じて一本しか論考を出さず、早くも『労働と日々』誌に対する

情熱を失った。やがて参加者内部、具体的には象徴主義芸術家たちと象徴主義的観念論の理論家たち、人智学に賛同する者とそうでない者との間で、和解したいほどの衝突が起こる。これを原因として、一九一三、一九一四、一九一六年には、一定の投稿論文が集まった段階で、一巻ずつ、論文集の形態で出版されるに留まった。

(8) 今はブリチスチェンスキー並木道である。

(9) 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。

(10) この後、メトネルは一九一三年に保守的な愛国主義の哲学者、思想家のイワン・イリイン（一八八一—一九五四）に接近し、共にペールイやイワノフを批判し始める。メトネルとペールイの関係は一九一〇年代半ばに絶縁状態となる。

(11) メトネルは、シャギニャンのラフマニノフ論考のすぐ後に、自身も『音楽的手記より』というラフマニノフ論を書いている。その内容は、主にラフマニノフの演奏家としての側面に焦点を当てたものだが、演奏家兼作曲家であるというラフマニノフの特質について興味深い言及がなされている。

(12) この論考の詳しい内容については、博士論文のマリエッタ・シヤギニャンの章で述べる予定である。

(13) アサーフィエフは、一九一七年の『モロス』誌において、次のように述べている。「スクリャービンの初期におけるピアノ音楽などには、ショパンのような艶かしさや、緊張感が見られる。しかし、スクリャービンは象徴主義の思想と出会うことで、「自分の音楽が世界を変革する」という意識を創作において持つようになった。これは、象徴主義の「芸術による生活の創

造」という哲学に影響されたものである。スクリャービンは、それによって、創作において未知のものを究明しようとする力強い志向を持つようになった。」[Trojan 1917:22]

- (14) 宇宙観や心霊現象など、神智学の根本的な教理が書かれているブラヴァツキーの『シークレット・ドクトリン』では、全宇宙の過去と未来がすべて記された、時空を超越する「アカシック・レコード」と呼ばれる〈超〉記録の存在が主張されている。その「アカシック・レコード」にアクセスすることにより、秘儀参加者や預言者たちは知識と至高の心理を得ることができ。また、カオス・神・宇宙の三位一体である宇宙空間と一体となり、世界の魂に至ることによって、永遠や不滅を得ることができ。[Blavatsky 1888:343ff.] という。つまり、ブラヴァツキーは、宇宙と一体となることで、人は神になれるという汎神論を唱えていた。この考え方は、「芸術と永遠」というテーマに関心を抱いていた芸術家たち、中でもスクリャービンを魅了した。スクリャービンは、宇宙の中に永遠の真理を見、それと一体化しようとするブラヴァツキーの神智学に感化され、自身の革新的な作曲技法である神秘和音を創り出していくこととなる。
- (15) ニーチェの『悲劇の誕生』にも、個性破壊を通してディオニソスの永遠性へと向かう歓喜が言及されている。[Nietzsche 1999:103,108/秋山1966:173,181]を参照。
- (16) この「希釈Paskukrats」という言葉について、シャギニャンは次のように説明している（太字は筆者）：「ある一つのことについて非常に多くのことを考える人々は、特別な、時には重苦しい憑依を伴ってしまふ。ラフマニノフの音楽には、一見したところ聴く者に奇妙な、尋常でない不安な重苦しい感じを伴ってのしかかるような、この憑依がある。彼の音楽を自分の中に

受け入れられない者たちは、その重さや圧力を感じて表面的にしか受け止められないのである。その際、聴衆に媚びへつらうことのないこの音楽の作用は、ほとんど不快なものになる。自分の嫌なことをなだらかにし、溶解させることもなく、阿呆の泥酔の如く、それに耽ることも完全にできない。それは我々を希釈しないのである。そしてこのことが、「音楽に自分の精神的な穢れを注ぎ込み」、それであたかも浄化されたような気になりがちな我々にとっては、ほとんど裏切りのように思えてくる」[1912:98] さらに、「希釈」をより分かり易く説明していると思われるのが、一九一八年の『メロス』誌におけるアサーフィエフのスクリャービン観である。アサーフィエフは、スクリャービンの創作の中に、次のような「希釈」的要素と思われる側面を見出している（太字は筆者）：「スクリャービンはチャイコフスキーのように、あらゆる現実における現象を自分の精神状態に引きつけるのではなく、現実という物質的な世界をも超越した、超自然的世界、いわば神秘的な宇宙に自分の精神を溶け込ませることによって音楽を創作した。つまり、チャイコフスキーの音楽がエゴイズムであるのに対し、スクリャービンのそれは没我なのである。そのため、スクリャービンは自分の人間的な意志を作品に反映することがなかった。チャイコフスキーのように、物質性や、それと結びついた死の恐怖を一人の人間として感じることもなかったのである。〔……〕スクリャービンがチャイコフスキーのような精神的興奮を示すのは、超自然の世界から靈感によって啓示を受ける時である。つまり、彼が啓示を受け取り、それを音楽に反映させて恍惚状態に陥る時に、精神的興奮が示されるのである。スクリャービンは、儀式によって神秘的な世界に浸り、現実から離脱する。スクリャ

ービンの音楽は、聴衆に苦しむことも喜ぶことも強い、催眠術によって彼がその啓示を受け取った神秘的な世界に共に没我するように導く。そこには、道徳や倫理もなく、全てが無分別状態である。これは、いわば精神的な麻薬のようなものである」[Jedoth 1918: 80]「希釈」とは、すなわち「没我」のことであり、「現実から離脱することの意味するのではないかと思われる。さらに、このような、スクリヤービンとラフマニノフの創作の違いは、そのまま、両者の演奏法にも表れている。一九一五年にラフマニノフがスクリヤービン追悼記念コンサートでスクリヤービンのピアノ作品を演奏した際には、スクリヤービンの側近であり、音楽批評家だったレオニード・サパネーエフ（一八八一—一九六八）が、ラフマニノフとスクリヤービンの演奏を次のように比較している：「ラフマニノフの演奏では、スクリヤービンの作品から最も「スクリヤービンの消えてしまう。全てが何か地面に落ち着いてしまい、物質的なものへとなり変わるのである」[Coganov 1915: 14]」宇宙へと飛翔しようとするスクリヤービンの志向と、ラフマニノフの地に足をつけて歩み進もうとする志向が明確に対比されている。

(17) ここでシャギニヤンは、ラフマニノフと共にニコライ・メトネルの創作も、抑制性という点で同様に評価している。

(18) イワノフは、象徴主義の中に個人主義から超個人主義へと飛躍する可能性を指摘し、「象徴というものは、本性上、個を超えたものだからであり、それゆえに、神秘主義的な魂の肉の肉の沈黙を、言葉にも似た、そして普通の言葉よりもはるかに強力な全宇宙的な思考の単一性（見解の一致）、感覚の単一性の器官へと変容させる力を持っているのである」[Mannos 1974: IV/鴻英良訳 2011: 13]と述べている。つまり、イワノフは、ディオニソスのな力によって、カオス↓個人化↓非個人化（全宇宙への一体化）へと至る象徴主義の発展性を主張していた。さらに、イワノフは論文「ニーチェとディオニソス」の中でニーチェ批判を行っているが、ニーチェが陶酔による自己忘却を通し、ディオニソスのな生の奔流を象徴する「海」、つまりカオスに飲み込まれていないこと、むしろ陶酔の海から離れて陸に上がり、自己意識を取り戻すことを望んだと述べている[北見論 2008: 36]。ここで重要なのは、イワノフが、ディオニソスのな陶酔「海」に対比させて、日常的な自己意識、つまりカントの現象やショーペンハウアーの表象と同様に人間的な仮象を意味するアポロンの世界を「岸」と表現していることである。この「岸」という観念が、ラフマニノフの音楽を「有神論派」とし、「大地の重力」と表現するシャギニヤンのラフマニノフ論で反映されていると思われる。



参考文献

- Вахитова Т. М. (1998) Шатинин Мариэтта Сергеевна. // Грознова Н. А. и др. *Русские писатели, XX век. Библиографический словарь в двух частях*. Часть 2. М.-И. М.: Провешение. С. 570-3.
- Вольфринг (Метнер Э. К.) (1908) Рахманинов как исполнитель. *Золотое руно*. № 2. С. 75-6.
- Глебов И. (Асафьев В. В.) (1917) Соблазны и преоления *Мелос. Книги о музыке*. кн. 1. СПб. С. 3-27.
- . (1918) Пути в будущее. *Мелос. Книги о музыке*. кн. 2. СПб. С. 50-96.
- Иванов В. И. (1974) Предчувствия и предвестия новой органической эпохи и театр будущего. *Собрание сочинений*. Т. 2. Брюссель. (ヨウビキヤクノン(二〇一一)「予感と予兆 新たな有機的時代と未来の演劇」鴻英良訳、『早稲田大学演劇映像学連携研究拠点テーマ研究 演劇研究基盤整備・舞台芸術文献の翻訳と公開』一〇一二頁を参照) 原論文は一九〇六年執筆、邦訳公開は二〇一一年。 <http://kyodo.epraku.waseda.ac.jp/trans/modules/xo01p3/detail.php?id=2010russia03> 参照日時二〇一三年一月一〇日
- Каратыгин В. Г. (1927) *Жизнь, деятельность, статьи и материализм*. Д.: Музгиз. 1927.
- Сабанев Д. Д. (1915) Музыка в Москве. *Музыкальный современник*. № 11. С. 12-5.
- Соболева А. А. (1993) *Сергей Васильевич Рахманинов: библиографический указатель*. Тамбов: Тамбовский государственный институт культуры.
- Шатинин М. С. (1912) С. В. Рахманинов. Музыкально-психологический этюд. *Труды и дни*. № 4-5. С. 97-114.
- . (1962) Воспоминания о С. В. Рахманинове (Ангелин Э. *Воспоминания о Рахманинове*. т. 2. М.: Государственное музыкальное издательство. С. 100-74.
- . (1980) *Человек и время. История человеческого становления*. Под ред. В. Ф. Епсеевой. М.: Художественная литература.
- Blavatsky, H. (1888) *The Secret Doctrine*. Ed. Boris de Zirkoff. vol. 1. Theosophical Heritage Classics.
- Bowers, F. (1970) *Stridbin: a biography of the Russian composer, 1871-1915*. vol. 2. Tokyo / Paolo Alfo: Kodansha International Ltd.
- Nietzsche, F. (1999) Die Geburt der Tragödie, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. de Gruyter: München. \リーチ<sup>ハ</sup> (一九六六)『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波文庫
- 北見論 (2008) 「チャオリヒェンストと認識: ヴァヤチェスランフ・イワノフのリーチヒ批判」『文化の透視法——二〇世紀ロシア文学・芸術論集』南雲堂ソフエリマックス、九〇一—〇九九頁
- 高橋健一郎 (2011) 『ロシア文化史におけるヒロライイ・メトネルの音楽』『札幌大学総合研究』第二号、一三三—一五九頁
- (かみたけ きえい/博士後期課程)