The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ニコライ・メトネルの音楽論(2) ： 『ミューズと流行 ： 音楽芸術の基礎の擁護』翻訳と解題(第１部第６章)
Author(s)	高橋, 健一郎
Citation	言語文化研究. 2022, 48, p. 249-266
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/87095
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ニコライ・メトネルの音楽論(2)：
『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』翻訳と解題(第1部第6章)

高　橋　健一郎

Размышления Николая Метнера о музыке（2）:
«Муза и мода: защита основ музыкального искусства»:
перевод и комментарии（1 часть, 6 глава）

TAKAHASHI Kenichiro

要旨： В данной работе представлены перевод и комментарии к 6-ой главе первой части монографии русского музыканта Н.К. Метнера «Муза и мода: защита основ музыкального искусства»（1935）. Данная глава называется «Несчастный случай», который означает произвольное вычёркивание и выпадение смыслов музыкального языка. Основным примером несчастного случая является «дискорданс», т.е. диссонанс, который теряет связь с консонансом. По словам Метнера, в современном музыкальном мире аккорды, утратившие эту связь, начинают навязчиво заявлять о своём существовании. Кроме того, «неоклассицизм» с его кажущимся возвращением к простоте также критикуется за легкомысленность. Акцент в этой главе сделан на озабоченности автора растущей распространённостью таких «несчастных случаев».
キーワード：メトネル，音楽論，ロシア音楽

〈解題〉

本稿はロシア出身の音楽家ニコライ・カルロヴィチ・メトネル（Николай Карлович Метнер, 1880-1951）が1935年にフランスのTAIR社から出版した音楽論『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』（Муза и мода: защита основ музыкального искусства）の第1部の最終章である第6章を訳出したものである。

第6章は「アクシデント」と題されている。「アクシデント」と訳したロシア語 «несчастный случай» は，文字通りには「不幸なケース」という意味であり，通常「事故」を指す語として用いられる。メトネルは，本書執筆時に音楽界で勢いを増していた前衛的な音楽が音楽の基本

法則から逸脱していることを憂慮し，その法則を擁護する目的で本書を書いた。本章では，その憂慮の対象が「アクシデント」として具体的にいくつか語られている。

まず，メトネルは大作曲家たちの「個性」と対比させながら「アクシデント」を定義する。それによれば，大作曲家たちの和声が新奇で個性的に見えるのは，バランスの「揺れ」，いわば「アクセント」や「フェルマータ」のようなものにすぎず，音楽言語の基本的意味の単一性を揺るがすものではない。それに対して，「アクシデント」とは，音楽言語の基本的な意味が脱落し，その単一性が失われてしまうケースである。

アクシデントの具体的な例として本章で中心的に扱われるのは，協和音から離れた不協和音である。不協和音は，協和音との関係を失わない限り音楽言語の構成要素となるものだが，メトネルによれば，その関係を失った和音が存在を堂々と主張し始めるようになってきている。そのような和音をメトネルは「ディスコーダンス」と呼び，「不協和音」（ディソナンス）と区別する。さらに，一見簡素さへと回帰するように見える「新古典主義」も批判の対象となり，その表面的な安易さが批判される。本書でこれまで論じられてきた音楽言語の基本的意味が守られているか否かが本章においてもメトネルの絶対的な判断基準となっている。

本章では，このような「アクシデント」が広まってきていることに対する憂慮の語りに重点が置かれ，メトネルが初めて実際の演奏会で「アクシデント」を聴き，警戒感を強めたことも記されている。

> （今世紀初頭の）ある時，まだ若かった頃，ある作曲家の「シンフォニー」作品の初演をモスクワで聴いた。この作曲家は当時（すでに西欧では評判になり始めていたものの）我々はまだ知らなかったのだが，今ではその評判ゆえにすでに「古典的作曲家」と認められるようになっている。

具体的にこの作曲家が誰を指すのかは明らかにされていない。1900年代にメトネルは兄のエミリィと共に，新しい前衛的な音楽の代表としてもっぱらドイツのリヒャルト・シュトラウス（1864–1949）とマックス・レーガー（1873–1916）の音楽を批判的に検討しており[1)]，ここで語られているのもこの二人のうちのどちらかであると思われる。また，1907年1月22日（新暦2月4日）付のミュンヘンからのアレクサンドル・ゲディケ宛の手紙の中で，マックス・レーガーの曲を現地の演奏会で聴き，「この言語道断の現象に打ちひしがれ，打ちのめされた」（Метнер 1973: 83）と書かれていることから，このモスクワの演奏会はそれよりも前のことであろう。

1）エミリィ・メトネルは1912年にヴォリフィング名義で出版した『モダニズムと音楽』の初めの二つの章で，マックス・レーガーとリヒャルト・シュトラウスの作品を取り上げ，批判的に論じている（Вольфинг 1912: 1–34）。これらの章はそれぞれ1907年1月と4月にミュンヘンで書かれたものである。また，1906年9月22日（旧暦）付のアレクサンドル・ゲディケ宛てのニコライ・メトネルの手紙には，リヒャルト・シュトラウスの《家庭交響曲》と《ツァラトゥストラ》，マックス・レーガーらの作品の読譜をするつもりであることが書かれており（Метнер 1973: 79–80），この時期，彼らの作品の分析をしていたことが分かる。

1890年から1917年までにペテルブルグとモスクワで行われた演奏会のデータ集（ИРМ 2011）によると，1901年から1907年までにモスクワで演奏されたシュトラウスとレーガーのシンフォニー作品は，1904年3月の《死と変容》，12月11日の《英雄の生涯》，1906年3月の《ティル・オイレンシュピーゲル》，11月の《ツァラトゥストラはかく語りき》（以上すべてシュトラウス作品）である。メトネルが「アクシデント」を初めて聴いたのはこれらの演奏会のどれかであるという可能性が高いと言えるだろう。

メトネルによれば，その音楽には「窒息性ガス」が含まれており，聴衆がそれに毒され，音楽の「革命」や「アナーキズム」が知らず知らずのうちに進行している。その演奏会では周囲の聴衆にも当惑の表情が見られたものの，メトネルは「慣れ」によっていつか理解されるようになるのではないかと恐れ，警戒する必要性があると訴える。このように，音楽言語の法則，基本的意味からの逸脱の傾向を批判し，警戒を呼び掛けるのが本章の基本的な内容となっている。

本章にはそれ以外にもいくつか興味深い論点が見られる。まず，音楽に関する「日常」（будни）と「非日常」（праздник）に関する議論である。メトネルが主張する「非日常性」とは，音楽が「祝祭」を描き出すという意味ではなく，心と心を統合し，個々の不一致を融けてなくすという意味である。この「日常と非日常」の問題は，柳田國男の「ハレとケ」やバフチンの「カーニバル」の概念とも関連する問題の一つの考え方として興味深い。

また，本章では音楽と他の芸術分野の本質的な差異についても触れられている。音楽は抽象的なものであり，「自律性」が特徴とされる。この自律性についてはこれまでの箇所でも再三触れられてきたが，ここでもそれが確認される。しかし，その「自律性」ゆえに，音楽の素人が音楽の基本法則を守らなくなってきてしまっているため，メトネルは「我々は，少なくとも良き職人としてものづくりについて考えるのと同じように音楽のことも考えなければならない」と訴えるのである。

その他，本章ではリヒャルト・ヴァーグナーに対する評価も記述されている。本章以前にも何度かヴァーグナーの名前に言及があったが，ある程度まとまった記述はここが初めてである。音楽に新たな地平を切り開いたヴァーグナーは20世紀初頭のロシア芸術にも絶大な影響力をもち，積極的に受容された。ヴァーグナーへの態度としては，崇拝から敵対まで様々なものがあり得たが[2]，メトネルはヴァーグナーの革新性を認めつつ，それがけっして音楽の基本的な意味を改変したのではなく，独自のやり方で魂を与えたとし，「本物の天才」と評価している。

以下に1978年のYMCA-PRESS版[3]に基づいた翻訳を掲載する。本号で訳出する範囲は，底本の84–102頁までである。なお，ニコライ・メトネルについての基本情報や，本書の成立事情，

2）ロシア芸術に対するヴァーグナーの影響については，Bartlett（1995）を参照。

3）*Н. Метнеръ*, Муза и мода（защита основъ музыкальнаго искусства）. Paris, YMCA-PRESS, 1978. これは1935年に出た原著のリプリント版である。

主な内容については，高橋（2021）を参照されたい。

＊　＊　＊

第６章：アクシデント

芸術家は誰でもアトラス[4)]のように，**すべての**重み，つまり芸術全体の**すべての**要素の重荷を双肩に担うよう運命づけられている。何か一つでもそれらの要素から逃れようとすれば，たちまちその荷の価値は失われてしまう。

もし芸術家が芸術のすべての要素に関して力を均等に与えられているのでなければ，その人はなおさら自分の負荷のバランスを探らざるを得ない。このバランスの揺らぎは芸術家の天性の才能によるもので，避けられないものである。しかしそれだけでなく，この揺れはそれぞれのテーマの性質とも関係がある。

テーマ，作品，作曲家，楽派，様式，時代などが唯一無二のオリジナリティーをもっているのは，要素の統合の仕方が唯一無二のものであるからに他ならない。統合の仕方が唯一無二であるということは，つねに諸要素間のバランスに何かしら揺れが見られるということである。完全なる平衡状態は我々人間にとっては命の停止つまり死を意味するからである。この揺れは，関心の中心が部分的に（一時的に）何らかの要素に移ること，その要素を部分的に露出させるということである。

偉大な芸術においてある要素や意味を部分的に目立たせると，今までにないまったく新奇なものと錯覚させることが多い。

例えば，ショパンやシューマン，ヴァーグナーの個性は，実際に唯一無二で未だかつてない新しいものであったのだが，そのことで彼らの音楽言語の要素もまったく今までにない新奇なものだという錯覚が生み出された。

これらの作曲家の「和声」つまりコードは，世界の人々の目に新奇なものと映ったが，それはちょうどその「和声」に新しい光が当てられたからである。つまり，和声の統合のされ方が唯一無二だったことで，我々の意識がそこに一時的に留められたからである。

一時的に留められるということ，それはある種のアクセント，フェルマータであり，バランスの揺れに他ならない。それは偉大な大家においてはそれぞれ違った形で現れたが，その誰もがけっして全員共通の中心へと向かう共通の志向を失いはしなかった。しかし，そのような「アクセント」や「フェルマータ」が一時的に人の関心を留める際，それが音楽の要素に新しい光を当てるためではなく，我々の意識を曇らせるためであったとしよう。また，「揺れ」のそれぞれが平衡の中心を破壊し，否定するようなものであったとしよう。そうであれば，それらはまっ

4）ギリシア神話に登場する神。両腕と頭で天の蒼穹を支えるとされる。

たくもって「新奇で」,「未だかつてないもの」と呼ばれて当然である。なぜなら，実際にこの手法は20世紀以前の偉大な大家たちの作曲には見られなかったものだからである。

我々が若かった頃，古典音楽を鑑賞するときだけでなく，当時はまだ新しかったチャイコフスキーやブラームス，グリーグらの作品を初めて聴いたときも，それを分析してみようなどとは思いもしなかった[5)]。作品を直接的に鑑賞する際，意味が抜け落ちて鑑賞が途切れてしまうということはなかったのである。鋭く露出された意味（特に旋律の型，カデンツ，転調，個々の和音やその結合）については，我々は同一の意味に単に独自のアクセントを付したものとして受け取る。この独自のアクセントこそが，それぞれの作曲家の個性的な雰囲気を作り出していた。この雰囲気があることで，それらの区別がつき，また，それぞれの愛し方ができたのである。

今世紀初頭から少しずつ現れ出し，その後恐ろしい速さで増殖し出したのは，様々な意味を個性的に強調する代わりに意味を恣意的に消してしまうような音楽作品である。直感的に鑑賞する者は，至福の洞察に耽ったり，個性的な雰囲気を受け止めたりすることができなくなり，これら新しい作品のそこかしこで意味が抜け落ちているのを見て衝撃を受けるだけになってしまった。

これらの意味の消去や脱落は，アクシデント，事故（フランス語でaccident，つまり鉄道事故や自動車事故のようなもの）のように，直感的な聴き手に強く作用した。意識が目覚め，いったい何が生じ，なぜそれが起こったのかを調べたくなったのである。

「従前の」音楽を直感的に聴く際に何らかのアクセントに注意が向き,「素晴らしい」と言ったとする。そのときうれしく感じたのは，その大胆なアクセントや新しい和声によっても意味の単一性がけっして乱されていないからである。

現代の「アクシデント」に注意を向ける際に驚かされるのは，けっして和音が「複雑」であることではなく，和声の像が完全に失われてしまっていることである。というのは，まったく普通の凡庸な和音であっても，互いにいかなる関連性もなく，単一性への志向ももたないからである。これらの「アクシデント」は時と共に増えてきたため，その作曲者たちが悪意をもって意図的に「アクシデント」をテーマにしてしまおうと，しかも，それぞれの作品だけでなく音楽芸術全体の主要な内容にしてしまおうとしているのではないかと直接的な聴き手は疑い始めた。

アクシデント的な「テーマ」をもった個々の作品からはもちろん単に離れればいいだけの話である。

しかし,「アクシデント」を音楽芸術の基本テーマ，主要課題と定めてしまうような音楽観が一つの世代全体に定着してしまうのであれば，我々はミューズを守らなければならない。なぜ

5）英訳ではこの後に「我々はただそれらを楽しんだのである」という一文が加えられている（Medtner 1951: 78）。

なら，「アクシデント」とは本質的に機械的な惰性の結果にすぎず，生活においてや，ましてや芸術においてはいかなる個性的な（心の・精神的な）雰囲気ももたないため，それがいったんテーマとなるや，もはや我々の芸術全体に対する「事故」つまり災厄となってしまうからである。

意味のこのような脱落，消去はかつては単にミスと呼ばれ，それ自体がステージに（あるいは，昔の言い方だと「芸術の殿堂」に）出てくることはなかった。

ミスはそれぞれの家でおとなしくしていたものである。そうでなくとも，少なくとも音楽院の教室の外に出てくることはなかった。しかし，今世紀初頭からどんどん大胆になり，勝手に家や教室の軟禁状態から外に出てくるようになったのである。以前はおとなしくしていた「音のずれ」も，今や大胆な和声という意味合いを帯び，才能の徴とみなされるようになった。この文明の世紀にあっては，芸術的ミスの概念は相対的なものとなった。「相対性」は新しい芸術的信仰となったかのようですらある。この新しい信仰に反して過ちを犯すことを恐れるあまり，多くの者は何に対しても何らかの一定の態度を取るということをすっかりやめてしまった。しかし，それは疑いなく誤りであった。なぜなら，まさにすべてが相対的になったのだから，すべての現代の相対性を平らにならすためには，座標軸としてそれらにもう一つのもの，つまり単一の芸術，自律的な言語としての音楽への態度を対置すべきだったからである。

＊ ＊ ＊

ディレッタンティズムも特別な音楽の才と同様，生まれもった素質である。

夢想家のディレッタントは通常，作曲のプロセスにおいてミューズがほほ笑むものだと思っている。彼らにとってミューズとは霊感を与えてくれる存在であり，教師としての存在ではない。彼らは音楽家が「朝から晩までひそやかな若き女神の教えに」[6] 熱心に聞き入る姿を思い浮かべることはない。

しかし，これと対照的な別のタイプの生まれながらのディレッタントもいる。前者よりもこちらのタイプの方が危険である。これは理屈好きな理論家のディレッタントであり，夢想家のディレッタントとは対照的に，より活動的である。理論的な眼鏡で大衆に感銘を与え，俗説のプロンプター役としてより頻繁に芸術界に入り込むのである。

理論家のディレッタントは，霊感を与える存在としてのミューズも教師としてのミューズも認めない。進化のみを信じ，それを流行の交替と捉えている。音楽は誰かが考えた何らかの規則に基づいて作られたのであって，人間の音楽的な本性の中に息づき，トニックとドミナント，

6）プーシキンの詩「ミューズ」の一節。本書においてメトネルは第1章のエピグラフとしてこの詩全体を載せている。高橋（2019: 132–133）を参照。

協和音と不協和音，洞察と行動，静止と運動，光と影などというあらゆる法則[7]をもつものではない――多くの者にそう信じ込ませたのである。

進化と流行への「信仰」をもち，布教しながら理論家のディレッタントが気を配るのは運動と行動のみ，つまり「協和音から離れた不協和音」のみである。

不協和音は紛れもなく和声の一部を構成し，つねに協和音を取り巻く運動の要素であった。

協和音へ引き寄せられなかったり，調性の概念から離れたりする不協和音という概念は，音楽においては現代まで存在したことは一度もなかった。

協和音と共にある不協和音は今度は自分の道連れとして別の不協和音や偶成和音を従えることがあるが，不協和音の連なりはどれも，全体として協和音に向かわない限り，正当なものとならない。協和音へ向かうということは，和声学でいう声部連結によって決められているものである[8]。

理論家のディレッタントは，協和音から遠く離れる方向にばかり不協和音に心を配り，不協和音の概念を和声の概念から完全に最終的に引き離すまでに拡げてしまった。

そのおかげで現代においては，かつて和声の美を生み出す要素であった不協和音の概念と，和声を不法に乱す誤った音の概念とを区別する境界が消えてしまった。和声のあらゆる乱れが（それが好ましい「アクシデント」であろうと好ましくないものであろうと）今や不協和音と呼ばれている。

こう仮定してみよう。せわしない現代においては，音楽のみならず生においても協和の静止より不協和の運動が好まれる，つまり協和の優位性，優勢が認められないものだと。

しかし，生を司る常識は，たとえせわしない中であっても，静止と運動の相互関係を否定するに至ったことはない。この相互関係あってこその生だからである。

現代人は地上の生全体を俯瞰するのを好む。幸いなことに，そのためには飛行機の機械の翼がありさえすればいいのだが，俯瞰してみると，あらゆる歴史は（音楽の歴史も人間の社会の歴史も）それぞれのトニックとドミナント，協和音と不協和音を持っているかのようであり，明らかに，現在人類全体が不協和のコードの上にいることが分かる。

しかし，我々の生の「不協和」を見ていると，不協和の果てしない連続がどうしても我慢ならなくなり，静止＝協和を待ちわびるようになる。このように我慢ならず，待ちわびるという事実一つとっても，協和志向の法則を証明していることになる。日常生活を飛行機の高さから眺めると，我々は自身が静止への志向を感じるだけでなく，実際に見る浮世の喧騒の中にもこの志向を認めざるを得ない。そして，たとえ皆が同時に静止へと向かうわけではなく，また，一つの声部が静止に向かい，他の声部が静止を乱すという場面でも，何らかの声部連結によっ

7）メトネルは本書第1部序論と第1章において，音楽の基本的な法則と，それに基づく具体的な音楽言語の基本的な意味をなす対概念を挙げ，図式化している。ここで述べられている「トニックとドミナント」などはそれらの一部である。高橋（2019b: 138, 144）を参照。

8）声部連結に関しては，メトネルは本書第1章で詳しく論じている。高橋（2020: 162-164）を参照。

て静止と運動のある種の相互関係が生まれているのを見て取るものである。我々は何といっても生を観察しているのであるから。

人は皆等しく生を授かり，生を維持する本能も，ある程度有しているものである。

我々はいろいろと意見の相違はあれど，それでも原則として生における「声部連結」が必要であることは認めている。声部連結とは，複雑な多数性を単一性へとまとめあげることだが，それがけっしてつねにうまくいくわけではないとしても，我々はこの自分の失敗自体についてあえてそれを狙ってやっているのだとうそぶいたりはしない。音楽は，調性や協和音の簡素さの周囲にある不協和音や転調が一時的に積み重なって複雑な様相を呈することは見越しているが，「不協和音」や「転調」それぞれが簡素さや静止という中心から離れ，自分自身こそが簡素や静止だと宣言するようなアクシデントだけは見越していなかったのである。つまり，音楽とは，人間の生活の体制を司るあらゆる国家とは対照的に，アナーキズムを見込んでいないのである。現実世界において国家はすべての人に可視化されている領土や法律の明確な境界線を有している。この境界の侵犯は頻繁に起こるものではあるが，現実的に非常に目立つものである。それゆえ，この境界侵犯自体を平穏な状態とみなしたり，国家の存在の基本とみなそうとしたりする者はいないだろう。革命の形をとった境界侵犯が従前の体制を正すことを目的としていたとしたら，それはつまり，国家の現実に適用され得る権利や体制という概念をすでにその内に含んでいたということになる。

しかし，芸術においては革命はつねにアナーキズム，つまり国家としての単一の芸術を否定することを意味する。芸術においては党派性は認められない。なぜなら，党の数は個性の数と等しくなるはずだからであり，多くの個性はある種の国家としての芸術そのものがもつ自律的な境界を見て取ることができないものだからである。さらに，人が合意に至るためには，何か共通のものを持たねばならない。共通のものとなり得るのは芸術への共通の愛である。芸術と呼べるのは今日までの芸術だけである。それに対して，革命とは従前のものへの反抗にほかならない。そのような革命は音楽においてはこれまで一度もあったためしがない。

ある瞬間に一気に全体が爆発するような革命はもちろん現代の音楽には見られない。しかし，そのような力づくの革命が，多くの人が気づかぬうちに徐々に進行するプロセスの結果として起こっていることは，現在確認できるはずである。このプロセスは〔第一次〕大戦やあらゆる大変動のずっと以前（およそ20年ほど前）から始まっていた。このプロセスが気づかれにくいというのは，多くの人の音楽的意識が不十分であるということや，多くの人にとって芸術の問題が切実ではなかったということだけで説明がつくものではない。むしろ，この「革命的」プロセスの個々の現象や始まりすべてが，はじめのうちは従前の音楽の旗印の下に隠れており，現実社会の革命とは対照的に，いかなる新しい一般法則も宣言しなかったからである。これらの現象の中に音楽的なニヒリズムを感じ取ったのはわずかな者だけであった。これらの少数の者の皆がそれを嫌悪したわけではない。嫌悪した者にしても，従前の「芸術の殿堂」にニヒリ

ズムが発生していることがすでに芸術自体への脅威であることを，皆が理解したわけではなかったのである。

このように，単一の芸術への信仰が徐々に消えていくとともに，芸術の個々の現象をチェックする基準も徐々に失われることとなった。

ヴァーグナーはよく代表的な革命家と言われるが，実際にはけっして革命家ではなかった。ヴァーグナーはバッハやモーツァルト，ベートーヴェンを敬愛していたが，それはこれらの作曲家の功績をただ冷静に認めていたということではない。それは熱烈な崇拝であり，従前の音楽と深く結びついていたのである。オペラ[9]の分野におけるヴァーグナーの改革は，音楽の革命と何も共通点をもたない。その和声，テーマ構成，リズム，そして驚くべき主題（ライトモチーフ）労作に関して言えば，それはただ音楽全体の基本の不変の音楽的意味を自分なりに解釈し，天才的なやり方で魂を与えたものが見られるだけである。ヴァーグナーは本物の天才であり，音楽自体の基本的な「ライトモチーフ」に独自に光を当て，深め，展開しただけなのである。

最後に，ヴァーグナーは，ベックメッサーに代表される流行の墨守との闘いを奨励すると同時に，シュトルツィングに向けられたハンス・ザックス[10]の言葉でもって，法則を浅はかに軽視してしまわないよう警告もしている。

＊　＊　＊

（今世紀初頭の）ある時，まだ若かった頃，ある作曲家の「シンフォニー」作品の初演をモスクワで聴いた。この作曲家は当時（すでに西欧では評判になり始めていたものの）まだ我々は知らなかったのだが，今ではその評判ゆえにすでに「古典的作曲家」と認められるようになっている[11]。その作品を聴いている時，私は初めて音楽に対して恐怖心を抱いた。ごく普通の日常的な騒音が楽譜に書き留められ，音楽だと触れ込まれている場面に居合わせたのは初めてだったのである。この巧妙なトリックに驚いたものの，まったく関心を惹かれなかった私は，周りを見渡してみた。すると，周りには退屈したような顔があり，戸惑いが見られはしたが，全体的には驚愕した感じは見られなかった。この新しい音楽的実験が終わった後に音楽家たちと話した結果分かったのは，この実験は今のところ成功していないが，ただそれだけのことだ，ということである。私の驚愕を分かち合ってくれた人はほとんどいなかった。大半の意見は，ただこの作曲者に対する戸惑いと不信に尽き，それはまるで今後は理解や信頼へとつながる可能

9）〈原注〉オペラ自体は全体として何か特定の音楽形式を成しているわけではない。

10）「ベックメッサー」，「シュトルツィング」と「ハンス・ザックス」は，ヴァーグナーのオペラ《ニュルンベルクのマイスタージンガー》の登場人物。ベックメッサーは市の書記，シュトルツィングはフランケン地方出身の若い騎士，ハンス・ザックスは靴屋の親方。

11）本稿の解題でも触れたとおり，この作曲家はおそらくリヒャルト・シュトラウスのことだと思われる。

性も残しているということでもある。

もちろん，芸術家が形成されるプロセスとして，芸術現象の受容や理解のプロセスが**少しずつ**進むものであるというのはその通りである。芸術家はある時芸術現象の美や深みに決定的に**魅せられる**と，生涯にわたって少しずつ途切れることなくその理解に向かい続けていくのである。

しかし，本物の芸術の魅力そのものは，受け手の戸惑いや不信の形で始まったり，現れたりすることはない。芸術のそのような不幸なアクシデントにおいては，原因は作り手か受け手の無能さに求められるものである。普通はそのようにうまくいかない原因は作者と聴き手の間の個人的な好みの違いに見られることが多い。しかし，成果としての芸術作品は，霊感（信仰）と技術（スキル）の結果であり，したがって，あらゆる本物の信仰[12)]（たとえそれが他者のものであっても）や，本物のスキル（たとえそれが異分野のものであっても）が現れたものとして，少なくとも信頼や諒解，つまり理解を生み出すはずなのである。

我々は生涯にわたって，芸術について論じる際，「霊感」をあらゆる芸術現象において最も重要な意味をもつものとして語っている。いったいこの言葉は何を意味しているのだろうか。自己陶酔だろうか。しかし，そのような霊感が作用し得るのは，恋に溺れ狂った女性くらいのものだろう。では，霊感とは冷静な計算，自己と芸術対象の間の取引なのだろうか。しかし，あらゆる計算や取引とは，当事者と取引の専門家しか興味を抱き得ないものだ。

もし我々が霊感について実感をもって語ったり，霊感が何を意味するのかを知っていたりするのであれば，それはつまり，かつて我々自身もそれを経験したことがあるということである。霊感はふつう天才だけのものとされる。しかし，もし我々には霊感がもたらされず，天才たちの個人的な才能や，彼らに霊感を与えた音楽の才について知らされないのであれば，いったいどうやって彼らを天才と認め，彼らの霊感について判断することなどできるだろうか。

もし，先ほど触れた演奏会で前代未聞の実験作品が奏された後に，周囲が退屈し戸惑うのではなく，歓喜し高揚した雰囲気に包まれていたとしたら，私が受けた印象が単に主観的な気分によるものだと説明がつくだろう。あるいは，音楽の本質に対する私の信仰が主観的なものであり，音楽の本質が私の心の本質とは一致しない（つまり，単に私が十分に音楽的ではない）と自分に言い聞かせるべきだっただろう。

しかし，私はあの夜と同じ音楽家と聴衆がベートーヴェンやヴァーグナー，チャイコフスキーの本物の霊感を受け止めて真に歓喜し，高揚していたことも覚えている。その高揚の中には，彼らの様々な心，様々な好みだけでなく，音楽言語に対する様々な反応の能力も溶け込んでい

12)〈原注〉ここで「信仰」という言葉を私はあらゆる検証の唯一の基準という意味で用いている。数の検証のためには，数字の意味，数学の知に対する信仰が求められる。この精神が我々の橋や塔を支えているのである。まったく同じように，音楽の構造も知，和声，音によって支えられている。その他，私は信仰という概念を好みという概念と対比的に用いている。好みは個性と分かちがたく結びついている。信仰というものは，我々の外，我々の上にあるものを洞察することであり，霊感と同じように，まずもって忘我である。

たのである。

その時私は悟ったのだ。何らかの音楽が退屈さ，戸惑いをもたらすとすれば，それはすべて，音楽全般に対する誹謗なのだと。作曲家が自分の音楽の才によって真に霊感を与えられ，そして聴き手が作曲家の霊感によって真に霊感を与えられること――これこそが本当の音楽なのだと。

かつて，新進のベートーヴェン，新進のヴァーグナーと同時代の聴衆は，作曲家それぞれに退屈さや戸惑いから救ってくれるよう遠慮なく要求をつきつけていた。音楽そのものに公正であろうとして，個々人に対しては（ベートーヴェンやヴァーグナーに対してですら）不当であることを怖れなかったのである。その彼らの純朴な聡明さを私は理解した。

これら純朴なかつての聴衆は，我々よりもずっと真理に近い。彼らは個々人を祀り上げることで天才を育てるということをしなかった。彼らは音楽への信仰を育んだのである。彼らは，信仰ある馬鹿は不信仰の利口な者よりも真理に近いということを知っていた。退屈さや戸惑いはすべて，音楽自体の本質にではなく，まさに独りよがりの個人，我々を分断するものにその責めを帰されるべきであることを彼らは知っており，そして，我々を分断する呪詛に抗しながら，天才だけでなく自分自身をも育んでいたのである。

音楽における「アクシデント」に私が初めて出会ったのは，あの記念すべき演奏会においてである。あれが音楽にとって不幸なアクシデントだったのは，評判の作曲家が日常の家庭の混乱を音楽にぶちまけようとした初めての試みが許されてしまったところにある。ありふれた日常のものをありふれた日常の（つまり非芸術的な）「音楽」によって描き出すこと，誤った不快なものを誤った不快な音楽によって描き出すこと，そして混乱を音楽形式の混乱によって描き出すこと――これらが初めて突然可能になってしまったのである。

このように，我々は音楽が世俗的真実の犠牲に供される場面の目撃者となったのであった。しかし，我々はその公演にまったく満足しなかったものの，「音楽的真実は自身で何とかするだろう」と言って，音楽的真実を守るために立ち上がろうとはしなかった。もちろん，実際に何とかするだろうが，我々が顔を背ける以上，それは音楽的真実自身が自分のために何とかするのであって，我々のためにするのでも，我々の中でするのでもない。

あれから何年も（30年以上）経った。世界の音楽家一族はまだ本物の芸術家が多く残っているが，この期間に地球上の人口と比べて比率がずっと高まった。もしそれが音楽的真実の伝播を伴っているのであれば，音楽的家族のこの増加は歓迎すべきものであろう。しかし，この増加が世俗的真実の広まりと結びついており，音楽的真実と反比例している点が問題である。というのも，多くの者は，こうあるべきというものではなく，実際に起こっているものを世俗的真実と呼ぶからである。世俗的真実とは「出来事の日記」なのである。毎日の新聞のこのコラムを読むのを避ける人は，浮世に無関心であると普通みなされている。しかし，そのようなコラムを読む気を起こさせるものは，冷静なる好奇心とでも名付けた方が正しいのではないだろ

うか。

しかし，それでも現実は日常だけでなく，非日常を目指すものでもある。非日常の日がつねにあるわけではなく，かなり珍しいものであるとすれば，なおさら非日常を目指すことは現実において非常に大きな意味をもつ。不測の事態は確かに多い。しかし，この非日常志向は，これら不測の事態や「出来事の日記」よりも，はるかに生の真実と呼ばれるにふさわしい。

音楽は（現代に至るまで）つねに非日常とならんとしていただけではなく，実際に非日常であった。実際にそうであったというのは，現代人が今ほとんどの演奏会を「フェスティバル」と呼んでいるのとは（これもやはり世俗的な用語法だ）意味が違う。また，それは，ただ祝祭を描くことだけを課題としていたという意味での非日常でもなかった。いや，音楽が非日常だったというのは，それ自体で何かを描き出そうとしたのではなく，まったく素朴な方法で（まさに独自の見事な方法によってのみ）心と心を統合していたからに他ならない。

ベートーヴェンの交響曲第9番であろうと，シューベルトのごく簡素な歌曲であろうと，その非日常性の現れは，作曲家も聴き手も目指したあの統合に他ならない。この統合を志向していたものは簡素で人間的なものだった。しかし，統合自体はそれほど簡単なものではなかった。つまり，作曲家はただ聴き手と外面的に一体となって（安っぽい賑やかな成功に）満足するのではなく，自分と音楽自体，その法則とを統合し，そして聴き手もただ「センセーション」（統一のこの世俗的なまがい物）のみを渇望していたのではなく，個々の不一致すべてが融けて忘れ去られるような統合の真の非日常を渇望していたのである。

今や音楽の支配者とされている世俗的真実は，音楽の非日常を日常だと宣べ，そして音楽的真実そのものを虚偽だと宣べ，自らの世俗的非日常を世に知らしめたのである。

かつての音楽家や聴衆は，「センセーション」や「不測の事態」ばかりなのには満足しない者たちであったから，今，現代の「前衛的」音楽を聴くと，その世俗的真実をどうしようもなく退屈なものと感じる。この退屈さがもつ催眠力は恐ろしい。誰かがそれに抗しようとすると，実に確かな，しかし残酷な対処法が勧められる。「慣れ」[13]と呼ばれるものである。この対処法も家庭の日常からとられたもので，家庭の日常の中では極めて有効かもしれない。しかし，この救急箱のものがすべてそうであるように，本当の芸術においてはそれは効果的ではない。それに対して，芸術的真実を裏切り，世俗的真実に仕えるような芸術においては，それは当然効果的なものとなる。

その記念すべき演奏会で私が初めて目撃することになったのは，音楽にあるまじき実験だけではなかった。この新しいシンフォニー作品のスコアは，地球の大気圏に飛んできた新しい彗星のようで，その尾には芸術的な魅力の代わりに，新しい芸術イデオロギーの窒息性ガスが含まれていた。まるで，普段は素直だが戸惑っている群衆に対して，目に見えない誰かが，「慣

13)〈原注〉121頁を参照のこと〔原著の頁数を指す。そこでは音楽における「慣れ」とそれと対比される「熟練」の問題が論じられる。本訳稿ではまだ訳出されていない部分である〕。

れ」や「趣味」や「相対性」とやらの奇妙で異質で不気味な言葉を初めて囁きかけたかのようである。これらの概念で芸術における不可解さがすべて説明され，正当化されると言わんばかりである。これらの概念は，従前の芸術的信仰に対してのみ異質なのではなく，信仰という概念全般に対して異質である。

新しいイデオロギーのこの窒息性ガスは年々効力を発揮してきた。戸惑いや不快など当初の素直な印象が次第に受け身の快感へと変わっていった。この進化に作用しているのは，すでに芸術自体の魅力ではなく，作曲家を取り巻く名声や宣伝，そして慣れという窒息性の力である。「急進派」の作品を聴いて戸惑う聴衆を目撃することがますます少なくなってきている。戸惑いに取って代わって，ゆるぎなく，辛抱強い，はっきりとした退屈さが見られるようになってきたのである。

ますます耐え難いものになっていく和音を我々は我慢できるようになってきた。その耐え難さにも様々な度合いがあるが，少しでもその度合いが低い和声は高いものに比べてすでに音楽的だと感じられる。最もひどいものでも，第一級のオーケストラの響きをまとうと，我々の鼓膜にはバスのブレーキの音よりはましに聞こえるのである。

音楽についての思考は現代においては，我々にのしかかるあらゆる心配事や思考の中でもまったく特別な位置を占めなければならない。

音楽における反目や混乱は現代社会の他のあらゆる混乱よりも先に現れた。音楽は芸術の中で最も若い。音楽の樹は（他の芸術のように）深い歴史的な根をもっているわけではないため，現代社会の嵐や竜巻はより危険なのだ。さらに，音楽は最も自律的な芸術である。音楽的な基準以外，どのような基準であっても受け入れようとしない。

内容が深さをもつと精神の集中が求められるが，それは言うまでもなくすべての芸術において同じ程度にそうである。しかし，技術やあるいは単に技能の質という周辺的な部分に関しては，他の芸術においては音楽分野と比べると，常識の判断に委ねられる（例えば，肖像画の顔の線や彫刻の人体の比率が外面的に一致しているなど）。

音楽は現実世界からイメージを借用することはない。時として歌の中で思い起こすことがあるだけだ。もちろん，これはすべてもともと自明なことである。しかし驚くべきことに，ちょうどこの音楽の自律性ゆえに，音楽の素人や非音楽的な人たちから音楽が守られる代わりに，逆に愛好家達が火事場泥棒となる道が開かれてしまったのである。

我々は，少なくとも良き職人としてものづくりについて考えるのと同じように音楽のことも考えなければならない。

いかなるものづくりも責任を伴うものである。仕立て屋や靴職人は，納品する際にミスがあったとして，誰一人それを不測の事態や気分のムラのせいにしたりすることはないだろう。まともな演奏家であれば，音を外したり，暗譜が飛んだり，リズムが乱れたりするのを誰一人自分に許したりはしないだろう。

もし音楽の「創作」が芸術の最上位のものだと認められるのであれば，その優位性はいったいどこにあるのだろうか。もし「創作」にミスの概念があり得ず，あらゆる責任を免れるのであれば，それは芸術のものづくりにおいて最も簡単で平易な，したがって最も低級な種類ということにはならないだろうか。

モダニスト作曲家たち，現代のオーケストラやコンサート界の大家たちには，自分の作曲をものづくりとして考えてもらいたい。ただ，その作品によって今日どれだけ儲かるかということを考えるのではない。作曲がそもそも良質で信頼できるものであり，しっかりとして生命力があるものとみなし得るかどうかということ，そして，作曲活動が現代社会の不測の事態によって偶然に生み出され，水泡のようにただ表面で膨れただけの偶然の職業に過ぎないのか，という点を考えてもらいたいのである。映画やオペレッタ，バーやダンスホールの音楽の多くの（たいていまったく無名の）作曲家たちに関しては，そのものづくりが良質であり，生命力をもつということは確かである。そこから聞こえてくる音楽のサウンドは，たしかに「真面目」なものではない，つまり（芸術にふさわしく）十分に正統的なものというわけではないが，それでも（ものづくりにふさわしく）十分に分かりやすく，才能豊かに巧みに仕上げられていることもある。

ときに，こういう思いがふと浮かんでくることがある。流行のオーケストラのステージが突き付けてくる要求に自分の才能を合わせられずにいる音楽家が，芸術の裏庭にたくさん潜んでいるのではないかと。さらに，もっと悲しい思いだが，現代音楽の大きな名門の屋敷にもその裏庭にも才能を合わせられず，多くの音楽家たちが家々に隠れて沈黙し，才能を潰してしまっているのではないかと考えることがある。

もし，基本的な音楽の要素が現代のモダニストたちの実践からすべて排除されたとしたら，我々としてはこの新しい異質の芸術から離れる以外にないだろう。しかし，それらの要素が恣意的に組み替えられたり，歪められたり，削除されてしまったりというような，妄想の中でしか起こり得ないことを，我々は現に目撃しているのだ。残念ながら，妄想を好ましい忘我と捉え，ヒステリーを霊感と捉えがちな人が多く，そのせいでこのような状態になっているのだ。しかし，我々はそうならないようにしよう。意志を奮い立たせ（意志はテーマや新しい法則を「発明」するのに用いるよりも，こちらの方がずっとふさわしい），意識に助けを求めて（意識はあらゆる「アクシデント」において必要不可欠なものである），この迷妄状態から抜け出そう。

多くの前衛的な「モダニスト」の作品は，これまで分析に無関心だった人までをも分析に向かわせる，稀に見る特質が特徴的である。この挑戦に応じようではないか。この新しい未曽有の音楽は我々の一般言語の基本的意味を体系的に消し去り，全存在をもってそれらを批判して

いるのだから，我々もあのような明らかに批判的な音楽を批判するのを怖れるのはやめよう[14)]。この音楽の和音の多くは我々の鼓膜の強度，容量を試すものなのだから，こちらとしては鼓膜に対して音楽的な内的音感を対置しよう。それはすべてを受け止められないからこそ「音楽的」と呼ばれ得るのである。これらの新しい未曽有の和音は何に対してもまったく無責任であり，別名として「不協和音」〔диссонансы / dissonances〕という名を騙っている。しかし，周知のとおり，不協和音とは和声学において責任ある，つまり名誉ある場を占めているものである。したがって，これらの無責任な和音は，我々の一般的リュラー[15)]の調子に鑑みて，ただ**「ディスコーダンス」**〔дискордансы / discordances〕と呼ぶことにしよう[16)]。

現代のディスコーダンスを受け入れようとしない我々が，もし「不協和音とディスコーダンスの境界はいったいどこにあるのか」という永遠のお決まりの質問をされたら，「そもそも境界が存在することは認められているのか」と問い返そう。もし存在しなければ，音楽作品はすべて話す価値も無いものとなってしまう。なぜなら，どんなものづくりよりも低級になってしまうばかりか，どんな批評よりも低級になってしまうからである。もしこの境界が存在はするもののはっきり捉え難い場合は，その境界にもっと慎重に近づくよう求めよう。我々の芸術言語が人間らしくあるためにである。なぜなら，音楽の言葉は世界で作用するものであり，その作用は多くの人にとっては捉え難いものに思えるだろうが，他のどんな言葉にも劣らないものだからである。

ディスコーダンスは単なる偶然の和音である。「偶成和音」[17)]ではなく，和声的な像を形成しない単なるアクシデントである。それは伝統的な和声と「センセーショナルな成功」をたまたま引き継いだようなものに過ぎない。和声からは音符のみを受け継ぎ，「センセーショナルな成功」からは成功欲とセンセーションへの執着を受け継いでいるのだ。

ディスコーダンスは不協和音が破裂したものである。優れた声楽家が自分のあるがままの感覚，本物の霊感に身を委ね，fortissimoまで声をはり上げても，声が割れたり，耳障りな音になったりするようなことはない。しかし，同じ声楽家が声量だけで圧倒しようとしたり，オーケストラ全体と張り合って大声を出さなければならないようなときには，その声は割れ，もう心地よい声ではなくなってしまう。

ディスコーダンスはもともと不協和音だったものだ。かつては霊感に満ちた歌に仕え，その最盛期には美しさで人を喜ばせていたものだが，今となっては雄鶏のしゃがれた鳴き声となり，その歌から消え去ってしまった。なぜなら，声量で圧倒し，他の多くの不協和音と張り合おう

14）本稿注1）を参照のこと。

15）リュラーとは古代ギリシアの竪琴を指すが，メトネルは本書の前書きにおいて，音楽を「単一のリュラー」とし，我々の想像と意識の中で，その調子が狂ってしまっているとする（高橋 2019b: 130）。

16）ここで「ディスコーダンス」と訳した語дискорданс は現代ロシア語ではほとんど用いられないが，古くは「不協和音」（диссонанс）と同義の言葉であった。メトネルがここで両者に異なる意味合いを与えている点に注意。

17）偶成和音については，本章よりも前で詳しく語られている。高橋（2021: 272-273）を参照。

とし出したからである。

このように，ディスコーダンスは不協和音の本質から生じたものではない。本質を誤解したり，歪めたりするところから生じたものである。その際に本質とされたのは，人に与える効果，その響きの強度だけなのである。不協和音は転調の無限の可能性を示していたが，ディスコーダンスは深い靄でそれを覆い隠してしまう。

調性の周縁的なものとしての転調は，時間における動きである。縦の和音としてのディスコーダンスは，大部分は転調が圧搾されてコード化したもの，つまり時間面の転位に他ならない[18)]。このように，その際，転調の本質だとされたのは，調性からの離反つまり調性の否定のみである。しかし，調性を否定することで，我々は転調の概念自体を無意味なものとしてしまった。

新しい前衛的な音楽を分析する際，このディスコーダンスという，互いに相容れない要素を無責任に縦に並べた構成をただ批判するだけで済ませるわけにはいかない。モダニストたちが協和音と不協和音を不適切に単純化させて横方向にまとめ上げているのもいたるところで見るが，それに対して我々はもっとずっと注意深く向かわなければならない。我々の知る（それ自体で十分わかりやすい）コードを不適切に単純化してまとめ上げたり，惰性で機械的に平行移動させたりすれば，音楽言語の基本的意味は冒涜され，我々の芸術は中身のない娯楽，ただの悪ふざけとなってしまう。

最近，簡素さへの回帰，「新古典主義」[19)]なるものについて語られるようになった。第一に，語られるようにはなったが，語りというのは音楽にとっては邪魔なだけである。第二に，これら「新」や「主義」と聞くと，どうしてもこの転換がミューズではなく流行の要求によっていると思わざるを得ない。流行とは転換によっていつも芸術を隘路や迷路に迷い込ませるばかりである。最後に，とっくに気づいているべきことだったのだが，モダニズム音楽は素人を除けば芸術的に複雑なものだとは誰にも感じられないのであり，よって，それが簡素さへ回帰したと言ったところで，いったいいかなる簡素さに向かうのか，まさか三和音の簡素さへ向かうのか，と疑問を抱かずにはいられない。

これはヴァーグナーを彷彿とさせるようにも思える（115頁参照[20)]）。しかし，ヴァーグナー

18）「転調」を時間面においてずらし，同時に生じさせると「多調」となるとし，それを絵画における立体派（キュビスム）と共通であるとする伊福部昭の主張と本質的に同じである：「在来の音楽にあっては，第一の主題と，それに続く第二の主題とを対比するために，第二主題の音楽的性格を変ずると同時に，その調性を変えたのです。このように調性を変えることを私たちは転調という言葉でよんできたのですが，ここにいう多調というのは，いわば，従来は，時間的経過，ないしは進行の中でしか考えることのできなかった二つの別個の調性を，同時に結合せしめることによって，音楽をより立体化しようとするにあるのです。絵でいう立体派と同格物なのです」（伊福部昭『音楽入門』角川ソフィア文庫，2016年，124–125頁）。なお，ここで「転位」と訳した сдвиг というロシア語の単語は，もともと「移動，変位，ずれ」を意味する普通名詞だが，画家ダヴィド・ブルリュークが美術の用語として用い，それが芸術の用語として定着したものであり，アヴァンギャルド芸術のキーワードでもある。より詳しくは，高橋（2109a: 51–53）を参照のこと。

19）第一次大戦と第二次大戦の戦間期に主流となった作曲の傾向の一つで，古典派以前の音楽に見られる単純明快な技法を重視する。ストラヴィンスキー，ヒンデミット，フランス6人組らが代表的作曲家。

20）これは原注であり，本書第2部の「モダニズム」の項のヴァーグナーに関する部分を指す。本稿では未訳出の部分である。

はけっして三和音との結びつきを断ってはいない（ヴァーグナーのライトモチーフやテーマの多くはこの結びつきを見事に示している)。ヴァーグナーは音楽のどの要素とも結びつきを断っていないのである。いかなる意味の削除[21]も行おうとせず（まさにそれ故に多くのオペラ愛好家から非難された)，意味の統合を絶えず志向した結果，一つのオペラを（operaつまりopusの複数形)，そして複数のオペラすらも（«Ring»[22]）一つの音楽的総体，一つの形式へと変え，まとめ上げるという前代未聞の壮大な思想へと行きついた。しかし，もちろんこの単一性への飽くなき志向が無かったとしたら，ヴァーグナーとて中心つまり簡素さに到達することはなかっただろう。

全き簡素さそのものには天才すらも近づくことはできない。全き簡素さに住まうのは神々のみである。

我々命に限りのある人間にとっては，全き簡素さはつねに空疎に感じられ，逆に複雑さしかなければそれは寄せ集めだと感じられるだろう。

現代の音楽を救う，つまり我々の想像の中でそのリュラーを調律するためには，一人一人が内的音感と相容れないあらゆる無調や複調のコードを，曲作りからも，流行の和声学の教科書からも排除すべきである。

本物の豊かな不協和音の和声があまりに限定的であると感じられて，我々はディスコーダンスの広漠たる大海原へと出てしまったわけだが，もし，三和音の簡素さへと回帰しようと思うなら，三和音の音楽，その統合の方が不協和音の和声よりも閉じていて，厳格に限定された分野であることを肝に銘じておかなければならない。単純な三和音ほどイントネーションの純粋さ，正確な調律を求めるコードはほかに一つとしてないのである。

聖歌は簡素であればあるほど，正統的なものとなる。ゆえに，三和音の簡素さへの回帰のためには，簡素さをただ「作り出す」前に，統合の複雑さをしっかりと学ぶべきである。

【参考文献】

高橋健一郎（2019a)『ロシア・アヴァンギャルドの宇宙論的音楽論――言語・美術・音楽をつらぬく四次元思想』水声社.

高橋健一郎（2019b)「N. メトネル『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』翻訳と解題(1)」『札幌大学総合論叢』第48号，127-151頁.

高橋健一郎（2020)「N. メトネル『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』翻訳と解題(2)」『札幌大学総合論叢』第49号，159-178頁.

高橋健一郎（2021)「ニコライ・メトネルの音楽論(1)：『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の

21)「意味の削除」については，高橋（2020: 168-169）を参照。

22) 四作から成るヴァーグナーのオペラ《ニーベルングの指輪》を指す。

擁護』翻訳と解題（第 1 部第 3－5 章）」『言語文化研究』第47号，259–276頁.

Bartlett, R.（1995）*Wagner and Russia.* Cambridge: Cambridge University Press.

Medtner, N.（1951）*The Muse and the Fashion: Being a Defence of the Foundations of the Art of Music*. Translated by Alfred J. Swan. Haverford: Haverford College Bookstore.

ИРМ（2011）*История русской музыки: В десяти томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. I /* Под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур.

Вольфинг（1912）*Модернизим и музыка.* М.: Мусагет.

Метнер Н.К.（1973）*Письма.* М.: Советский композитор.