



Title	アンドレイ・ベールイの音楽論における〈カオス〉概念の変遷：ニコライ・メトネル論を中心に
Author(s)	高橋, 健一郎
Citation	人文学林. 2025, 2, p. 97-116
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100781
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アンドレイ・ベールイの音楽論における〈カオス〉概念の変遷

—ニコライ・メトネル論を中心に—

高橋 健一郎

Эволюция понятия «хаос» в музыкальных трактатах Андрея Белого: на примере работ о Николае Метнере

ТАКАХАСИ Кэнъитиро

要旨：В данной статье рассматривается эволюция понятия «хаос» в двух работах Андрея Белого, посвященных музыке Николая Метнера: «О теургии» (1903) и «Снежные арабески» (1910). Обе работы объединяет основная идея, которую можно сформулировать схемой «от преодоления хаоса к свету», то есть «от дионисийства к аполлонизму». Принципиальное же отличие в том, что в «Снежных арабесках» подчеркивается имманентность хаоса и его единство со светом. Аналогичный подход к хаосу Белый применяет и в своей работе о Достоевском, которая стала вызовом брату Николаю Метнера, Эмилию, испытывавшему отвращение и страх перед творчеством Достоевского. В этом смысле «Снежные арабески» также можно рассматривать как скрытый вызов Эмилию.

キーワード：ベールイ，メトネル，カオス

1. はじめに

20世紀初頭のロシアの作曲家たちの多くは、ロシア象徴主義の磁場の真只中にいたとされる(Levia 1991: 20)。ロシア象徴主義は芸術の諸分野の中で音楽を特に重視していたため、当然、象徴主義の文学者や思想家らが様々な音楽論を展開した(Mitchell 2015: 22)。そこで崇拜的となったのは、アレクサンドル・スクリャービン(1872-1915)、セルゲイ・ラフマニノフ(1873-1943)、そしてニコライ・メトネル(1880-1951)という三人のモスクワの作曲家たちであり、そのそれぞれを、自分の理想を体現する者として崇める支援者たちの派閥が形成され、美学的、哲学的議論が展開されていった(Mitchell 2015: 23)。

本稿で中心的に取り上げるのは、そのような形而上的音楽論の世界の中心にいた思想家エミ

リイ・メトネル（1872-1936）と、作曲家兼ピアニストであったニコライ・メトネルの兄弟¹⁾、そして文学者アンドレイ・ベールイ（1880-1934）である。ベールイは、ニコライの音楽についての論考（以下、「メトネル論」と呼ぶ）を少なくとも3本書いている。一つは、雑誌『新しい道』（«Новый путь»）1903年9月号100-123頁に掲載された「テウルギアについて」（«О теургии»）の第V節（Белый 1903: 114-119）である。この雑誌は、初期のロシア象徴主義を代表するドミトリー・メレシュコフスキー（1866-1941）とその妻ジナイダ・ギッピウス（1869-1945）らが中心となって1903年から04年にかけて発行したものである。この論考の中で、ベールイは「テウルギアとしての芸術」というヴラジミール・ソロヴィヨフ（1853-1900）から影響を受けた芸術論を展開しながら、ニコライの最初のピアノ作品《8つの心象風景》（Op. 1）に触れている。出版されたばかりのニコライの処女作に関するこのベールイの評論は、公的にメトネルの作品を評価した文章としては世界でおそらく最も早いものと考えられる。2本目は、雑誌『金羊毛』（«Золотое руно»）第4号（1906年6月）の「書評欄」105-107頁に載った文章（Белый 1906）である。『金羊毛』は1906年から09年にかけて発行された象徴主義の詩人を中心とした雑誌であり、ここでベールイは1906年に出版されたニコライの《ゲーテの詩による9つの歌》（Op. 6）を評論している。3本目は1910年の年末頃に書かれたとされる²⁾「雪のアラバスク：メトネルの音楽」という論考（Белый 1990）である。これは結局その時に活字にならず、1990年に注釈つきでソ連の音楽雑誌『ソビエト音楽』（«Советская музыка»）（1990年第3号、118-122頁）に初めて掲載された。

この3本の論考のうち本稿で取り上げるのは、一般向けの作品紹介という性格の強い第2の論考を除く第1の論考と第3の論考（以後、それぞれ「第1論文」、「第3論文」と呼ぶ）である。これらは、まさに「形而上的音楽論」と呼ぶにふさわしい、ニーチェやソロヴィヨフらの思想由来のタームを使って書かれた哲学的内容をもつ音楽論であり、それらには共通の論点がいくつか存在する。ベールイのこれら3本のメトネル論について論じる研究者ポゴレラヤによれば、「ベールイの様々な論考を貫くテーマの一つは、カオスのテーマである。彼にとってカオスとは、『探究者の進む道に横たわる狂気』（Белый 1903: 118, 高橋2006b: 274）³⁾の一種のシンボルである」（Погорелая 2020b: 288）。このようなカオスはベールイのメトネル論に確かに類出する。例えば、第1論文では「カオスとは旅路における試練であり、新たな朝まであとほんの数歩であるのにもかかわらず、カオスの嵐が果てしなく続くのではないかと思ったまま、（レー

1) 本稿においては、以後、この兄弟については原則としてファーストネームの「エミリイ」、「ニコライ」で呼ぶ。

2) ここで推測されている執筆時期は、ベールイが出版社「ムサゲト」の秘書A.M. コジエバトキンに送った1910年12月17日付（旧暦）の手紙の記述：「…モントリオールでニコライ・カルロヴィチに関する論文を書こうと思います。12月中に送ります」（ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 11, л. 10-10 об.）に基づいている（Белый 1990: 119）。

3) ベールイのメトネル論3本にはすべて日本語の既訳が存在し（高橋2006a, 高橋2006b）、本稿でもそのメトネル論からの引用に際しては、すべてその日本語訳の頁数も示すが、訳は一部変更している場合もある。なお、この引用部分で、ポゴレラヤは「探究者」（ищущего）を「進み行く者」（идущего）と読み誤って引用しているが、本稿ではベールイの原文に従って訂正して引用してある。

ルモントフをはじめとする)多くの天才たちが亡くなっていった」(Белый 1903: 118, 高橋2006a: 274)とされ、ニコライの曲に関して「後退していくカオスの中でとても快く我々に響いてくる希望の象徴」(Белый 1903: 119, 高橋2006b: 276, 太字強調原文)と述べられる。第3論文でも、「チュッチェフはカオスから逃げることでカオスを取り除いた。メトネルは逆にカオスの中に突進していく」(Белый 1990: 121, 高橋2006a: 158)などとされ、カオスがこれらのメトネル論の中心的テーマの一つであることが分かる。

本稿で目を向けたいのは、この「カオス」の概念がペールイの第1論文と第3論文の間で変化が生じていると思われる点である。例えば、第1論文、第3論文の両方で引用され、論じられているソロヴィヨフの詩「冬のサイマー湖にて」からの一節を見てみよう。

おまえは山向こうの雪のように無垢である
 おまえは冬の夜のように物思いに耽る。
 おまえはオーロラのように全身火に包まれる⁴⁾
 闇のカオスの光輝く娘だ。

この最後に出てくる「光輝く娘」とは、ソロヴィヨフの思想の重要な概念である「永遠の女性」のことを指す。ソロヴィヨフは神と一つになった世界靈魂のことを「ソフィア」と考え、それがソロヴィヨフの詩の中では「永遠の女性」として現れる。この詩に関して、ペールイは第1論文で次のように書いている。

ソロヴィヨフの詩の中には、なんとという喜びが響いていることか。薄暗い波が後退し、カオスが打ち負かされて明るくなっていき、吹雪の金切り声がすでに悪意に満ちた叫び声ではなく、《永遠》を賛美する二月の最初の神聖なる春の声となっている。[……] カオスの向こうから夕焼けに光り輝きながら救いの手を差し伸べるこの「女性」とはいったい何なのか、我々は今やすでに理解し始めている [……]。(Белый 1903: 119, 高橋2006b: 275-276, 下線強調引用者)

一方、第3論文ではこの同一の詩について次のように述べられている。

メトネルの音楽は雪のアラバスクである。しかしその下には単一の、物思いに耽る夜がある。[……] 人を取り囲んでいたカオスは崩壊し、子供が見る夢となる。[……] カオスの深奥で火を付けられて炎が燃え上がり、その炎の中には、ヴラジーミル・ソロヴィヨフが

4) ソロヴィヨフの詩では、この3行目の「全身火に包まれる」は「全身光に包まれる」だが、ペールイは一貫して「光」を「火」に変えて引用している。

言うところの「女性」がいる。(Белый 1990: 121, 高橋2006a: 159, 下線強調引用者)

ともにカオスの克服に触れる内容であり、カオスから救ってくれる「女性」と同じような位置がニコライの音楽にも与えられるという点で、両者は一見同じことを言っているように見える。しかし、ここで着目したいのは、第1論文では「女性」が「カオスの向こう」から手を差し伸べるのに対し、第3論文では「カオスの深奥で火を付けられた炎の中に」いるという点である。つまり、ソロヴィヨフ言うところの「永遠の女性」の存在する場所が異なっているのであり、これは「カオス」とその克服のあり方が第1論文と第3論文では変化しているということではないか、というのが本稿の問題提起である。上で触れたポゴレラヤの論考 (Погорелая 2020a, Погорелая 2020b) や、ベールイのニコライ・メトネル論を詳しく検討しているフラムの論考 (Flamm 1995) でも、この差異には目が向けられておらず、さらに、ベールイの音楽論全般について論じた先行研究でも、カオス概念をめぐるこの違いに着目しているものは、管見の限り存在しない⁵⁾。しかし、本稿ではこの差異が実はベールイの音楽論の1900年代の変化を典型的に表しているのではないかと考える。その差異を詳しく検討するのが本稿の目的である。

2. ロシアの形而上的音楽論におけるベールイとメトネル兄弟

ここで、当時のロシアの形而上的音楽論におけるカオス概念について簡単に整理しておこう。上で述べたように、20世紀初頭のロシアでは形而上的音楽論が盛んであり、そこでは主にニーチェ経由の概念が議論に用いられ⁶⁾、特に「アポロン」と「ディオニュソス」をめぐる議論はその中心であった (高橋 2024: 109)。そして、これも上で述べたように、当時の形而上的音楽論においては、スクリャービンとラフマニノフ、ニコライ・メトネルという三人のモスクワの音楽家が崇拜され、それぞれを自らの「オルフェウス」として崇める支援者たちの派閥が形成され、美学的、哲学的議論が展開されていた。そこでは、基本的にスクリャービンの革新性を評価するか否かが中心的な論点となり、ラフマニノフとメトネルはその対抗軸であり、中でもメトネルこそが反スクリャービン派の領袖であったとされる (Левая 2007: 63-64)。その「スクリャービン派」と「メトネル=ラフマニノフ派」の大きな争点の一つは、「アポロン」と「ディオニュソス」をめぐる論述に端的に表れている (高橋 2024: 109)。そのニーチェのディオニュソス概念は、カントとショーペンハウアーを継承している。ニーチェは、カントの「物自体」、ショーペンハウアーの「意志」に相当するものとして「カオス」概念を置き、カオスの世界の象徴として「ディオニュソス」という酒や乱舞を特徴とするバッカス神を用いた (北見2004:

5) 例えば、ベールイの音楽美学を論じた Hughes (1978) や Odesskiy & Spivak (2024) でも、1900年代のベールイの音楽論の変遷全般については触れられるものの、カオス概念の内実については触れられていない。

6) この時代のロシアの形而上的音楽論についての研究書である Mitchell (2014) のタイトルが「ニーチェの孤児たち」(Nietzsche's Orphans) であることにもそれが表れている。

52-53)。このように、カオスはこの時代のロシアの形而上的音楽論全般において特に重要な概念であった。その解釈は形而上的音楽論の論壇の論者一人一人異なるものであり、ここでペールイのメトネル論におけるカオス概念を詳しく検討することは、ロシアの形而上的音楽論や、ロシア象徴主義の音楽観を明らかにする一助ともなるだろう。

また、このカオス観の差は、共にロシア象徴主義の中心にいたペールイとエミリイの人間関係とも密接な関わりを持つものである。それについても本稿では検討するが、ここでペールイとメトネル兄弟の三人の関係について簡単にまとめておこう。メトネル兄弟二人のうちの兄エミリイはロシア象徴主義の芸術運動の中心人物の一人であり、弟ニコライに幼い頃から思想面で大きな影響を与え、特に音楽観に関して自分の思う方向に弟を導いていく (Ljunggren 1994: 10)。それと同時に、弟の作曲家としての才能を信じ、弟の芸術的使命に、自らが抱く新しい時代への期待を重ね合わせていた (Ljunggren 1994: 12)。エミリイは1901年にペールイと知り合う。エミリイはペールイの文学的才能に惚れ込み、次第に「弟コンプレクス」の対象がニコライからペールイへと移っていく。ペールイの方もまた、エミリイを兄のように慕い、カントやベートーヴェン、ヴァーグナーなどについての理解をエミリイとの交流を通して深めていった。さらに、エミリイはニコライとペールイを引き合わせる。ペールイは頻繁にメトネル家を訪れるようになり、モスクワの音楽家たちとも親交を深めていったという (Ljunggren 1994: 14-17)。エミリイの影響を受けてペールイもまたニコライの音楽に心酔し、そこから強いインスピレーションを受けるようになった。ペールイはその影響について、例えば次のように述べている：「私の思考や経験で生まれた最良のものはその多くを〔ニコライ・〕メトネルの音楽に負っている」(Белый 1906: 106, 高橋2006b: 279-280)。そして、上で触れたように、1903年から10年の間にニコライの音楽についての論考を少なくとも3本書いた。よく知られているように、メトネル兄弟とペールイの関係はその後崩れ始め、1910年代に最終的に決別に至るが、それ以前の1900年代、ロシアの形而上的音楽論の論壇の一翼を担うグループの中心にいたのがこの三人だったのである。

本稿では、以下、第3節でまず第1論文におけるカオス概念を検討し、第4節で第3論文におけるカオス概念を検討する。そして、第5節では、第3論文と同時期に書かれ、それと共鳴しているペールイのドストエフスキー論を検討し、第6節ではそれを基にしてペールイとエミリイの人間関係を考慮に入れつつ、再度ペールイのメトネル論におけるカオスの意味を考える。

3. 第1論文における〈カオス〉の概念

1903年に発表された第1論文「テウルギアについて」で中心的に論じられるのは、タイトルに示されているとおり、「テウルギア (巫術)」である。テウルギアとは、「死者をよみがえらせたり、太陽を止めたりするような『奇跡を行う』力を有する」(Белый 1903: 102) キリストや

使徒、預言者たちの言葉のようなものであり、これはソロヴィヨフに由来するロシア象徴主義の主要概念の一つである⁷⁾。ベールイは、テウルギアについて「マギヤ（魔術）」と比べながら語る：「テウルギアが力を持ち、マギヤよりも優位にあるというのは、テウルギアが全体を炎のような愛と神の恩寵への期待によって貫かれているからである」（Белый 1903: 114）。そして、「メトネル氏のテウルギズムがレールモントフのマギズムに対してもっている関係を強調しておきたい」（Белый 1903: 115, 高橋2006b: 271）と述べるように、ニコライのテウルギズム（巫術性）を論じる際に、レールモントフのマギズム（魔術性）と対比して、次のように具体的に語る。

作品集〔《8つの心象風景》Op. 1〕の第1曲目は、ちょうどレールモントフがああ有名な詩を書くきっかけとなった感情を表現している。

一人わたしは道に出る。
霧の向こうで砂利道が光を放つ。
夜はひっそりと静かで、荒野が神の声に耳を傾け、
星と星が語り合う。

まるで滑空するかのような、流れる和音を耳にするとき、この自然と魂の分裂がどこかとても深いところで蠢いている。〔……〕天を仰ぎ見、「真夜中の空を天使が飛んでいった、静かな歌を歌っていた」〔（レールモントフ「天使」）〕のを見て、そのまま固まった者がいた……。そして魂も飛んでいきたいと言い出した。蠢きだしたカオスが魂のほうへと迫ってきているにもかかわらず。

作品集のそれ以降の曲の中では、空間へと突進し、カオスや深淵を通過して神のもとへと飛んでいく魂の緊迫した力強さが、絶大な力を獲得していく……。〔……〕そこでは、この偉大なる悲劇的な緊張の瞬間に、すべてを運び去る翼が生えてくる。そしてすべてが、無限に力強い、不自然に抑制されたプロメテウスの賛歌、カオスを通過して行進するプロメテウスの賛歌へと移行していく。そして、レールモントフが挫折した〔……〕あるいは、カオスに取り囲まれながら予言した〔……〕その地点で、メトネル氏においても、立ち込める霧の中から抜け出ようとする志向が、愛によって翼を獲得するのだ。そして、あらゆる深遠で実行力のある現実的な（見せ掛けのではない）希求、光への希求は、それはすでに祈りであり、力によって深化されたあらゆる祈りはテウルギア的である。そして、メト

7) 例えば、次のような指摘を参照のこと。「ベールイは『テウルギア』という用語自体とその理解を、象徴主義者たちに絶大な影響力をもっていたヴラジミール・ソロヴィヨフから借用した。象徴主義者たちは芸術の万能性と、それが人々の魂や心に絶対的な影響を与える能力を信じていた点でソロヴィヨフと共鳴していた」（Варакина 2007: 161）。

ネルの作品もまたテウルギア的である。(Белый 1903: 115-117, 高橋2006b: 271-272, 下線強調引用者)

これはベールイのテウルギアに関する主張が最も明確に出ている部分であり、それは、過去の天才芸術家たちがカオスに負けた地点で、ニコライはカオスに勝利していくという内容である。それを踏まえたとえ、この引用部分のうちカオスについて書かれている下線部分に注目しよう。そこで語られているように、カオスは「蠢き」、「魂の方へと迫って」くるものであり、人間を「取り囲む」ものである。そして、人間はカオスを「通過」していく必要があるとされる。同じことは、第1論文の別の箇所でも繰り返し語られる。

登山家といえども、口を開けたドラマの深淵から飛び出てきたカオスに取り囲まれては、皆が喜びを獲得できるわけではない。(Белый 1903: 117, 高橋2006b: 273, 太字強調原文)

カオスを前にして立ち止まること、これはけっして何も知ることができないということの意味し、光が見えないということの意味する。カオスの中で立ち止まること、それは気が狂うことを意味する。残るは一つ、すばやく通り過ぎることだ。(Белый 1903: 118, 高橋2006b: 274, 太字強調原文)

つまり、この論文においては、カオスは人間の外に存在し、人間の魂に迫ってきて、人間を取り囲むものであり、人間はそれを通過して、克服していかなばならないとされる。そして、ベールイが描くそのようなカオスに対するレールモントフとニコライの姿勢の対比は明確である。レールモントフがカオスに取り囲まれ、そこで挫折した地点で、ニコライは翼を獲得し、カオスを通過して勝利するとされるのである。

このカオスの「外在性」を踏まえながら、本稿第1節で触れたソロヴィヨフの詩についてのベールイの言葉を確認しておこう。ソロヴィヨフの詩とはこういうものだった。

おまえは山向こうの雪のように無垢である
おまえは冬の夜のように物思いに耽る。
おまえはオーロラのように全身火に包まれる
闇のカオスの光り輝く娘だ。

この詩に関してベールイは第1論文で次のように書く。

カオスの向こうから夕焼けに光り輝きながら救いの手を差し伸べるこの「女性」とはいっ

たい何者なのか、我々は今やすでに理解し始めており、我々の空ろな目がかつてないほどの輝きをもって燃え出しているようだ……。〔……〕これがメトネル氏の重要な曲集であり、後退していくカオスの中でとても快く我々に響いてくる希望の象徴である。(Белый 1903: 119, 高橋2006b: 276, 太字強調原文, 下線強調引用者)

上でも触れたように、ソロヴィヨフの「永遠の女性」はカオスの「向こうから」手を差し伸べ、カオスは後退していく。その結果、「薄暗い波が後退し、カオスが打ち負かされて明るくなっていき、吹雪の金切り声ですでに悪意に満ちた叫び声ではなく、《永遠》を賛美する2月の最初の神聖なる春の声となっていることをソロヴィヨフは感じ始めているのだ」(Белый 1903: 119, 高橋2006b: 275)とされるように、カオスが打ち負かされ、「吹雪の金切り声」が「神聖なる春の声」へと変化する様子がイメージ豊かに語られる。第1論文において、ニコライの音楽は、この「女性」と同じように、このようにカオスの外から打ち負かし、後退していくカオスの中で光をもたらす希望の象徴であると意味づけられているのである。

4. 第3論文における〈カオス〉の概念

第1論文と比較し、1910年の末に執筆されたとされる第3論文では、カオスが幼少期から人間につきまとう存在であることが強調される。

我々は幼少の頃のことを知っている。記憶に残っている幼少期の初めの頃に意識が一瞬きらめいたのを我々は覚えているだろう。不可解で名状しがたい闇の世界がもつスチヒーヤ⁸⁾が悪夢の虹となり、それまでの赤ん坊の時期を洗い流してしまう。(Белый 1990: 119, 高橋2006a: 154)

そして、個々人の成長においてだけでなく、人類の歴史においても、カオスはその揺籃期からその一部として存在してきたと語られる。

世界や生命、人類の揺籃期といったものを考えるときも、私の幼少期がそのモデルとなるだろう。私にとって最初の人生の思い出は、最初に見た夢の恐ろしさと闘いに彩られているのだが、その闘いとは、森の中で野獣や野獣とさして変わらない人たちの中であって自分の生命がいかに貧弱であるかを悟った人類が感じた恐怖心と同じである。(Белый 1990: 119, 高橋2006a: 154-155)

8) 「スチヒーヤ」(стихия)とは、「自然の猛威」や「人間の内面における衝動的な力あるいは性質」、「自然発生的な社会現象」などを意味する。詳しくは、郡(2005)を参照されたい。

そして、「この恐怖心は人間を苛む宿命である。それは、最初に獲得する意識であり、最初に征服される大陸であり、同時にカオスとの最初の一対一の闘いである」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 155) とされる。このように、第3論文では、カオスとは個々の人間の幼少期、そして初期の人類からずっと宿命のように人間につきまどってきたものという点が強調される。

さらに、第1論文と決定的に異なるのは、ニコライの音楽がカオスと一体になっているとされる点である。例えば、第3論文の冒頭は次のように始まる。

〔ニコライ・〕メトネルの音楽は雪のアラバスクである。それは空飛ぶ白鳥の歌の流れ。それは心臓の上に突きつけられた雪の剣。そしてそれは突き刺すような雪の炎。真っ白な吹雪の中を飛びゆくイメージは無数にあるが、その多くのイメージの本質はただ一つ。それは、冷たく、まわりを凍てつかせる白銀の雪。その吹雪の歌は多くの音からなるが、それは単一の音。果て無き広野に響き渡る風の声である。

そしてその本質、その単一の音はカオスと一体になる。(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 152-153, 下線強調引用者)

このように、ニコライの音楽は「雪のアラバスク」に譬えられながら、主に「雪」や「吹雪」のイメージで語られていく。この引用部分のうち下線で強調した部分に注目しよう。第1論文でもカオスが「吹雪の金切り声」とされていたように、吹雪はカオスと一体だが、それがメトネルの音楽の本質だとされる。

ニコライの音楽がカオスと一体であるという、第1論文と大きく異なる主張について、もう少し具体的に見ていこう。ニコライはこの第3論文においては「カオスの賛美者」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 154) とされ、「太古から人間と敵対関係にあるスチヒーヤの怒号が、網の目のように絡み合う吹雪の袖のごとくにメトネルの音楽の中で歌い、叫び、声をあげている」(Белый 1990: 120, 高橋 2006a: 155) とされる。もっとも、ニコライの音楽においてカオス的な様子が描かれるということは、第1論文でも語られていた。しかし、第1論文では、ニコライの音楽は人間を取り囲むカオスを通して、それを打ち負かすとされていたのに対し、第3論文ではそもそもニコライの音楽自体が「闇のカオスから生成された」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 153) とされるのである。また、「メトネルの音楽は雪のアラバスクである。しかしその下には、単一の、物思いに耽る夜がある」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 153, 下線強調引用者) とあり、さらに別の箇所では、「時が来れば、スチヒーヤが岸辺に押し寄せ、我々の意識はカオスの中を漂い始めるだろう。だから我々は夜が恐ろしいのだ。だから我々は、時に〔ニコライ・〕メトネルのアラバスクの切片を壊してしまう、あの物思いに耽る夜が恐ろしいのだ」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 154, 下線強調引用者) と語られていることから分かるように、ここでいう「物思いに耽る夜」とは「カオス」のことにほかならない。つまり、カオスはニコ

ライの音楽のどこか遠くや周りにあるのではなく、その「下に」存在するのである。このように、この第3論文では、ニコライの音楽は、外からやってくるカオスと対峙するのではなく、むしろカオスと一体となっているという点が強調されている。

そして、さらに重要なのは、「〔ニコライ・〕メトネルの音楽の中を舞い上がる白い竜巻は壮麗であり、闇の中にきらめく光は豪奢である。そして、その光もまたカオスの中で生まれるのだ」(Белый 1990: 119, 高橋2006a: 153) というベールイの主張と、それに関する次のような箇所である。

七色の虹は、はじめは、カオスから自由気ままに生み出されたもののように、つまりカオスの唸る波の上に偶然に描き出されたように見える。しかし、光の屈折の法則を知り、光と熱や運動の関係を知ると、世界のカオスの隠れた意味がより深くあらわになってくる。その意味とはつまり、もはやカオスなど無いのであって、カオスとは、響き渡る世界の合唱のただそのハーモニーが聞こえないというにすぎないのだということである。(Белый 1990: 120, 高橋2006a: 155, 下線強調引用者)

ここで注目したいのは、カオスとは本来、「世界の合唱のハーモニーが聞こえない」状態を指すという点である。つまり、実体としてのカオスが存在するのではなく、世界のハーモニー(調和)が無い状態がカオスだという考え方である。

この「カオスなど無い」、「カオスとは響き渡る世界の合唱のただそのハーモニーが聞こえないというにすぎない」とはどういう意味だろうか。まず、「ハーモニー」と「合唱」の意味を確認しよう。第3論文の次の箇所で「永遠のハーモニーの時間」について次のように説明されている。

世界を拒絶せず、世界の向こう側に至るまで世界の境界を押し広げながら、その吹雪の音楽は世界を無世界へと変える。そして時間に関しては、ドストエフスキーが「時間を超越する」⁹⁾と予言したような至福の状態へと変えるのだ。(Белый 1990: 121, 高橋2006a: 160)

つまり、カオスの中から生まれた音楽(=「吹雪の音楽」)は、現実世界を拒絶せずに、その苦悩やカオスを引き受けたまま、その向こう側に至り、そしてそれは「永遠のハーモニー」の世界、「無世界」であり、ドストエフスキーが言うところの「時間を超越した」至福の世界であるということである。また、「合唱(コーラス)」に関しては、ニーチェの悲劇論の言葉が真っ先に思い起こされよう:「悲劇とはディオニュソス的なコーラスのことであり、コーラスがアポロ

9) ドストエフスキーの『白痴』第2編5の中の言葉。これは新約聖書「ヨハネの黙示録」第10章6節の言葉「もはや時間はない」とも共通する。

的な形象世界の中へたえずくりかえし自己を発散させつつ浄化されていく過程だといえよう」(ニーチェ 2004: 69)。ここで注意しなければならないのは、ニーチェの悲劇論においては、ディオニュソス的な音楽と、アポロ的な造形芸術という対立構造があるが、ここで検討している形而上的音楽論では、音楽自体にもディオニュソス的な面とアポロ的な面とがあり、その両者が和解して初めて高次の音楽となるという捉え方がなされていることである。そして、本来的にディオニュソス的であるコーラスを、アポロ的な形象の美を通過して至福の調和の世界へと至らしめるのが悲劇であるという考え方がここで提示されており、これは第3論文の次のようなペールイの言葉にそのまま反映されている。

カオスに対する恐怖心からギリシア悲劇がはじまる。しかし、この悲劇自体はカオスではない。悲劇は勝利を述べ伝えるものであり、浄化の道なのだから。悲劇は苦悩のなかに、光と闇を結ぶ梯子の一段一段を描き出すのだ。(Белый 1990: 120, 高橋 2006a: 156)

このように見てくると、ペールイが「世界の合唱のハーモニー」と言う時に、「悲劇によってカオスの合唱がアポロ的美的形象を与えられて浄化され、至福のハーモニーへと至る」というプロセスを念頭に置いていることが分かる。そして、これ自体は第1論文においても、直接的な言及のされ方ではないにせよ、その片鱗を見出すことは可能である。例えば、「カオスが打ち負かされて明るくなっていき、吹雪の金切り声がすでに悪意に満ちた叫び声ではなく、《永遠》を賛美する二月の最初の神聖なる春の声となっている」(Белый 1903: 119, 高橋 2006b: 275) という第1論文の箇所は、この世界の合唱のハーモニーのイメージに近いものであろう。ペールイはその芸術論において音楽をニーチェ的な「悲劇」的原理として扱ってきたが(貝澤 1995: 36)、それはそのままこれらのメトネル論にも表れている。

しかし、第3論文は「カオスとは、響き渡る世界の合唱のただそのハーモニーが聞こえないというにすぎない」とし、「カオスなどない」とまで言うその主張において、第1論文とは大きく異なってくる。その主張の根本にあるのは、カオスと光が表裏一体のものであるという次のような主張である。

カオスの滝が我々の前で唸り声をあげているようなところには、虹もまた必ずある。光の無いカオス、またカオスの無い光など今やあり得ない。光の無いカオスもカオスの無い光も、この現在の世界を創造することはできなかつたろう。カオスとは光の肉体だ。[……] 光と闇、言葉と言葉にならないもの、始まりと終わり、カオスとその光り輝く娘——メトネルの音楽を聴くとき、意識せずともこれらの結合が強調されて聴こえる。(Белый 1990: 120, 高橋 2006a: 155-156)

つまり、ここではもはやカオスは外在的なものであってはならず、光はカオスからしか生まれ得ないということである。それゆえ、ニコライを「カオスの賛美者」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 154)とし、その音楽を「闇のカオスから生成された」(Белый 1990: 119, 高橋 2006a: 153)とするベールイの一見不可解な主張は、このような意味において捉えて初めて理解可能となる。また、第1節で触れたように、ソロヴィヨフの詩における「闇のカオスの光輝く娘」たる「永遠の女性」は、第3論文では「カオスの向こう」にいるのではなく、「カオスの深奥で火をつけられて燃え上がった炎の中に」存在しているとされる。それも、本節で見てきたカオス観からは当然の解釈であろう。

そして、この表裏一体性こそが第3論文におけるベールイの主張の最も際立っている点なのだが、それが端的に表現されている箇所も見ておこう。

〔ニコライ・〕メトネルは夜明けが近いことを知らせる雄鶏の鳴き声である。しかし、メトネルは夜明けによってわれわれに語りかけているのではまったくない。メトネルは、物思いに耽る夜の星の純粋なきらめきによって、われわれの心の中に入り込んでくる。そして、夜とわれわれの間に彼のアラベスクが駆け上っていくのだ。(Белый 1990: 122, 高橋 2006a: 164, 太字強調原文)

ニコライが「夜明け」ではなく、「物思いに耽る夜の星の純粋なきらめき」によってよびかけるということに注意しよう¹⁰。「物思いに耽る夜」が「カオス」を意味するということは上で確認したとおりである。ニコライはカオスが光に変化したところから語りかけるのではなく、カオスと光が一体となって、あるいはカオスから光へ変化するその間から語りかける存在なのである。このようにカオスを光の生成の元として捉え、カオスと光を表裏一体とする考え方は、第1論文の外在的なカオス観からは距離のある捉え方と言えよう。

5. ベールイのドストエフスキー論

前節までで、第1論文と第3論文におけるカオス概念に相違を見出せることを確認した。ここで少し迂回して、第3論文と同時期に書かれたベールイのドストエフスキー論を参照してみたい。というのは、第3論文に関してユンググレンが「ベールイはニコライに関する(未刊の)論文をドストエフスキー講義と同じ精神で書いた」(Ljunggren 1994: 45)と述べており、それ

10) 本稿では考察の対象としていないが、1906年のベールイのメトネル論(第2論文)には「〔ニコライ・〕メトネルにおいては、純粋音楽が復活し、消えることのない夜明けの空を生に対して約束するのだ」(Белый 1906: 115, 高橋 2006b: 279, 太字強調原文)という箇所がある。この中の「夜明け」と、第3論文の「夜明けによってわれわれに語りかけてくるのではまったくない」との違いに注意したい。カオス観に関しては、第2論文は第1論文と同じ側にある。

が本稿にとっても重要な意義を持ち得ると考えられるからである。ここで言われている「ニコライに関する論文」とは「第3論文」のことであり、「ドストエフスキー講義」とは、1910年11月1日、モスクワ宗教哲学協会で行われた「ドストエフスキーにおける創作の悲劇」という報告のことである。後者の内容は、1911年にムサゲト社から出された『創作の悲劇—ドストエフスキーとトルストイ』（Белый 1911）という書物にまとめられている。ユンググレンは「同じ精神」について踏み込んだ議論を展開していないが、第3論文の内容をより深く理解するために、このペールイのドストエフスキー論の内容をおさえることは無駄ではないだろう。

第3論文とドストエフスキー論が響きあっている点はいくつかあるが、本稿ではカオスと関係のある部分についてのみ取り上げることにしよう。まず、創作の悲劇はしばしば芸術家の人生における狂気や破滅と結びついているとペールイは述べる。「ドストエフスキーがもし癲癇病患者でなかったなら、それはすでにドストエフスキーではなく、[……] シューマンは素晴らしい交響曲を書いたがゆえに、気が狂った」（Белый 1911: 14）とし、ペールイは天才芸術家たちの創作は「狂気」、「深淵」と一体で、「創造」イコール「狂気」ですらあり、カオスのない創作はあり得ないと考える。

ペールイによれば、狂気やカオスを根底にもつドストエフスキーの創作において、その登場人物たちはみな分裂しており、それはドストエフスキーの創作自体が分裂していることの反映であるとされる（Белый 1911: 22）。そこで典型的なのは、「セラフィムの歓喜の絶叫」と「癲癇病患者の野獣の叫び」の一体性であり、下の引用部分で語られる「永遠のハーモニーの瞬間」についての説明は、第3論文で語られたものと同様である。

ドストエフスキーの二重性を帯びた創造性の一端は、雷鳴のような、天使のような歓喜の中にある永遠のハーモニーの瞬間に行き当たる。しかし、ドストエフスキーがムイシュキン公爵〔小説『白痴』の登場人物〕やキリーロフ〔小説『悪霊』の登場人物〕を通じて描写するそのハーモニーそのものが、実は癲癇発作によって引き起こされていることが明らかになる。「セラフィムの歓喜の絶叫」は、癲癇病患者の野獣のような叫びへと変わるのである。（Белый 1911: 22-23）

ドストエフスキーの作品においては、このように、登場人物たちが苦悩や狂気、罪のような暗い側面を抱えているが、それだけではなく、その中に喜びが隠されてもいる。ペールイのドストエフスキー論では、狂気、妄想、癲癇、殺人などの行為が、「神を孕める民」たるロシア人の魂に根ざしているとされるが、それでも最終的にはキリストの姿が浮かび上がり、救済がもたらされるという希望があるとされる（Белый 1911: 24）。

このように、ペールイによれば、ドストエフスキーは極限の挑戦を経て最後の聖性に到達するという考えを持っているが、その手段は伝統的な価値観や道徳、秩序に反するものである。

社会の秩序や道徳に反逆し、希望のためにすべてを投げ打つことが正当化されており、そのため、ドストエフスキーの描く未来のロシアは、癲癩病者、白痴、預言者的な修道僧、好色家たちによるカオスの社会に変わる可能性があるとベールイは指摘する（Белый 1911: 25）。ベールイによれば、ドストエフスキーにおいては「我々が耳にし始めるのは、もはや『セラフィムの歓喜の絶叫』ではなく、また、我々の前にあるのは、癲癩の前の永遠のハーモニーの瞬間でもない。我々が耳にし始めるのは、狂気の叫び声であり、我々の前にちらつくのは恐怖にゆがんだ若者の顔である」（Белый 1911: 27）。そして、「その後、ドストエフスキー自身において、狂気は完全なるシニシズムへと移行する」（Белый 1911: 27）という。このような内容がドストエフスキー論において言葉を変えながら何度も語られる。

ドストエフスキーは結局、最終的な道を示すことができなかつたとベールイは言う。「ドストエフスキーにとって、神が光を放ちながらロシアに顕現するのはまだ先の話」なのである（Белый 1911: 35）。ゾシマ〔小説『カラマーゾフの兄弟』の登場人物〕が未来を預言して発する「かくあらせたまえ、かくあらせたまえ」がドストエフスキーの作品すべてをそよ風のように吹き抜けていくというのが（Белый 1911: 23）、「『かくあらせたまえ』はまだ『ある』を意味しない。では、何があるのか。あるのは、無作法、カオス、沈黙、闇である」（Белый 1911: 35）。このように、ベールイによれば、ドストエフスキーは未来に希望を託し、そこに行きつく前に亡くなってしまったのである：「天才が皆、自分の天才性の頂上まで登りつめるわけではなく、自分の頂上に近いところで亡くなるのである。そこで亡くなったのがニーチェであり、苦しんだのがゴッゴリであり、癲癩でくたばったのがドストエフスキーであった」（Белый 1911: 41）。これが書かれた1910年前後は、ロシア象徴主義の危機の時期であった。ドストエフスキーが果たせなかつた使命を、象徴主義者たちが引き継いでいかなければならないということだろう。

ユンググレンが指摘するように、このドストエフスキー論はメトネル論の第3論文と響きあう箇所が多い。本節でこれまで簡潔にまとめてきたドストエフスキー論の要点を踏まえながら、簡単にベールイのメトネル論の第3論文の論点を確認し直そう。ここまでですでに明らかなように、カオスが個人にも、芸術家の創作にも、ロシア社会にも内在しているという点が強調されることが共通している。そして、カオスと光が本来一体であると主張される点も同じである。さらに、「かくあらせたまえ、かくあらせたまえ」がドストエフスキーの作品すべてをそよ風のように吹き抜けていく（Белый 1911: 23）と言うのとまったく同様に、ベールイはニコライの音楽についても次のように述べる。

未来に向かって我々は『かくあらせたまえ！』と言う。『かくあらせたまえ、かくあらせたまえ』——これは〔ニコライ・〕メトネルの音楽のスローガンであり、それこそメトネルが我々の前に起こした吹雪の音にひそむ深遠な内容である。（Белый 1990: 122, 高橋2006a: 165）

このように、内在するカオスを通り抜けていく二人の創作が、この二つの論考で同じように意味づけられているのが分かる。文学の世界の天才たちの話を音楽の分野に移して語り、まるでドストエフスキーが「癲癇でくたばって」終わった地点から、その課題をニコライが音楽の分野で引き継いでいるかのように読めるのである。

6. エミリイとドストエフスキー

前節でドストエフスキー論を検討したのは、この時期のペールイの芸術論におけるカオスの意味合いをはっきりさせることが唯一の目的ではない。これは、この時期のペールイとエミリイの関係の変化を反映しているものとして興味深いからでもある。ロシア象徴主義では様々な派閥の諍いや論争が展開され、エミリイとペールイの人間関係も複雑で、上でも述べたように、初めは深い信頼関係で結ばれていたものの、最終的に1914年前後には決定的な決別に至る¹¹⁾。そして、最終的な決別の前の1900年代後半にもすでに関係が変化し始めていた。その文脈の中で、ペールイの論考の問題を考えてみたい。

ユンググレンの著作には次のような興味深いエピソードが載っている。

1899年から1900年になる頃、[エミリイ・]メトネルは忘れられない悪夢を見たが、初め9歳年下の友人アレクセイ・ペトロフスキーにしかそれについて話すことができなかった。その夢とは、白い蛇と黒い蛇が闘うものだった。特に恐ろしい目をした黒蛇は白蛇に殺される。これは、彼の自己愛的性格の中にある危険な破壊的な力からの継続的な脅威、彼の中で起こっている闘争を表していた。

エミリイはこの悪夢について語ろうと思うと、すぐに吐き気に襲われた。それはドストエフスキーの小説を読んだときと似ていた。20世紀初頭に再びこの作家に戻ろうとしたとき、生理的な嫌悪感を覚えた。後に認めているように、彼はドストエフスキーに、同時に「魅惑され」そして「傷つけられた」という。ドストエフスキーがカオスに深く関わり、一か八か挑みながらも、最終的にそれを「追放したり」「なだめたり」することができないからである。エミリイはドストエフスキーの登場人物たちにあまりに入れ込み、「神経的喘息」の発作が引き起こされたほどだった。(Ljunggren 1994: 11-12)

このエミリイの悪夢のエピソードは、まさにペールイの第3論文やドストエフスキー論と重なっている。エミリイは悪夢でカオスと対峙するが、その世界は、カオスと深く関わるドストエフスキーの小説と同じようであるというのである。

11) 詳しくは Ljunggren (1994) を参照のこと。

ドストエフスキーから受ける恐怖感を、エミリイはベールイとの関係の中で1909年にも感じている。その頃、ベールイは『銀の鳩』という小説を発表するが、それを読んだエミリイは受け入れ難いと感じた。それはカオスに対してあまりに開かれすぎであり、エミリイはこの小説によって、ドストエフスキーを読んだ時と同じように不安になったという (Ljunggren 1994: 41)。

それに続いて、本稿で取り上げた1910年11月のベールイのドストエフスキー講義にも、エミリイはドストエフスキーへの恐怖心のため、出席することすらできなかったという (Ljunggren 1994: 43)。上で見たように、ドストエフスキー講義の中でベールイは、カオスの内在性を強調し、その内在的カオスといかに関わるのかということを書いていく。そして、ベールイが後に明かしたところによると、このドストエフスキー講義は実はエミリイに向けられた「儀式的なメッセージ」だったという (Ljunggren 1994: 43)。つまり、エミリイのドストエフスキー嫌悪、カオスに対する恐怖心を知ったうえで、あえてベールイはこういう論を展開したのである。

このベールイの態度はエミリイにとっては当然「カオスに対してあまりに開かれすぎ」と映ったことだろう。実際、この時期、エミリイはドストエフスキーを持ち出してベールイに直接批判をしているようで、ベールイからエミリイへの書簡に、次のような箇所がある。

貴兄はドストエフスキーを持ち出して私を批判していますが、その批判の矛先がどこに向いているのか、貴兄自身まったく理解していません。貴兄は私のことを知らないし、私の綱領論文 [= 「ドストエフスキー論」] のことも知りません。私はカオスのスキュラと「古典的なポーズ」のカリュプデイスの間¹²⁾を巧みに立ち回りながら、ヨーロッパの現在と過去に立脚しつつ、ロシアの未来へと向かっています。貴兄の論争的な弾丸は、この私の基盤にぶち当たって、クルミのように跳ね返っていますよ。(1911年7月7日付のベールイからエミリイへの書簡, Белый и Метнер 2017: 190)

ユンググレンの言葉を借りれば、ドストエフスキー論は「根本的には、執筆に及ぼす [エミリイ・] メトネルの支配に対する挑戦であり、彼の『古くからの友』 [= エミリイ] に向けられた最初の反逆であった」 (Ljunggren 1994: 44) と言える。

ドストエフスキー論と同じような観点から書かれたメトネル論の第3論文もまた、「カオスに対してあまりに開かれすぎ」であり、エミリイにとって受け入れがたいものだったはずである。すでに述べたように、エミリイとベールイはこの後数年して決定的な仲違いをする。それは直接的にはベールイがシュタイナー思想にのめりこんだことが原因とされるが、その予兆ともいえるべき、エミリイとの関係の変化が、他の思想面にも表れており、それがメトネル論において

12) 「スキュラとカリブデイスの間」というホメロスの『オデュッセイア』に由来する慣用句があり、それを踏まえた表現。この慣用句は、英雄オデュッセウスが航海中に直面した二つの海の怪物、スキュラとカリブデイスの間を通らなければならない危険な状況を指す。

もカオス概念の差として反映されているのである。つまり、第3論文もまた、ドストエフスキー論と同様、エミリイへの「反逆」の第一歩だったと読めるであろう¹³⁾。

7. さいごに

本稿では、20世紀初頭のロシアの形而上的音楽論におけるアンドレイ・ペールイのメトネル論のうち、第1論文と第3論文におけるカオス概念の相違を検討してきた。これまで、この両者の論文の間にある差異に目を向けた論考は存在しなかったように、確かに全体としては、ニコライの音楽は「カオスの克服から光へ」、つまり「ディオニュソスからアポロンへ」という図式を持つとまとめられ得るもので、共通点は多い。しかし、決定的に異なるのは、第1論文ではカオスが外在的なものとして記述されるのに対し、第3論文ではカオスの内在性が強調され、光もまたカオスと一体であるという主張がなされることである。ペールイのこのようなカオス観は、ちょうど第3論文と同時期に発表された「ドストエフスキー論」と響きあう。そこではさらに徹底してドストエフスキーや他の天才芸術家たちのカオスとの近い関わりが描かれる。そして、このドストエフスキー論は、ドストエフスキー作品のカオス観に嫌悪感と恐怖感をもつエミリイへの挑戦でもあり、その観点からは、第3論文もエミリイにとっての挑戦、反抗と捉え得る内容を持っていたと言える。

本稿で明らかにしたペールイにおけるカオス観の変化は、ロシア象徴主義者同士の間単なる人間関係上のエピソードというにとどまらない。第2節でも述べたように、カオス概念やディオニュソス概念は、当時の音楽論において最も重要な概念の一つであり、実際に同時期の様々な論者がそれぞれの理解に基づいてカオスやディオニュソスを論じていた。その中でペールイのカオス観がどういう意味を持ち得るのかここで深く論じることは控えるが、その問題を考察するために示唆的な一つの興味深い例を最後に挙げておきたい。1912年にディオニュソスの概念をめぐるエミリイがヴァチャスラフ・イワノフ（1866-1949）やマリエッタ・シャギニャン（1888-1982）らと議論を交わしており、その中でディオニュソスにとりわけ大きな価値をおき、それを誰よりも深く考え抜いたイワノフのディオニュソス論が興味深い。イワノフはエミリイとのやり取りの中で、真のディオニュソスと似非ディオニュソスを区別する。イワノフの言う真のディオニュソスとは、ニーチェの美学的理解とは異なり、宗教的な理解であり、独自の論理、ロゴスをもった世界の象徴である。

それ〔真のディオニュソス〕は人間同士の取り決めによって制定されたもの (θεσσει) を全

13) なお、ペールイの詩にニコライが1910年夏に歌曲を書いたが、その楽譜は結局出版されなかった。フラムは、エミリイとペールイの人間関係が冷えてきたことをその理由の一つとして挙げ、その際、この第3論文が出版されなかったことにも触れている（フラム 2011: 261）。しかし、フラムは第3論文自体の分析は行っておらず、この論文自体がペールイからエミリイへの挑戦だという解釈をとっていない。

て瞬時に剥ぎ取り、この世のものであろうと神的なものであろうと、本来的に本質そのものであるもの (φύσει) を明るみに出す。それこそがディオニュソスである。私の思うディオニュソスとはこういうものである。絶対者の光線が精神から出て魂を貫くと、魂が一瞬、自らの知る自分を失い、この絶対者によって、存在の無条件の真理のこの稲妻と光によって照らされる。その時、魂はディオニュソスの中にある。(Иванов 1912: 42)

この引用の冒頭部分から分かるように、イワノフの考える真のディオニュソスとは、本質世界を明るみに出すものである。そして、それが忘我を伴うプロセスであるというのと同時に、そこで描かれるディオニュソスの世界は、「絶対者の光線」、「存在の無条件の真理」の世界である。また、「ディオニュソスとアポロンの融合が高次の芸術を生み出す」というニーチェ的命題に関しては、真のディオニュソスの可能性を最大限突き詰めて考えるのがイワノフであり、エミリヤやシャギニャンはもっぱら「似非ディオニュソス」の批判に向かい、アポロンの称揚へと向かうのであった¹⁴⁾。上で引用したベールイの「世界を拒絶せず、世界の向こう側に至るまで世界の境界を押し広げながら、その吹雪の音楽は無世界へと変える。そして時間に関しては、ドストエフスキーが『時間を超越する』と予言したような至福の状態へと変える」という言葉は、ここのイワノフの言葉と十分に重なり合っており、この点に関して言えば、本稿で見たベールイのカオス論はイワノフのディオニュソス論と近いと言えよう。しかし、第3論文においてベールイが、カオスと光の両者の移り変わりの「間」を強調する姿勢は、イワノフのディオニュソス論と一線を画しているように見える。

本稿で明らかにし得たのは、二つのニコライ・メトネル論におけるベールイのカオス観の変化に限られる。この間にベールイが芸術論全般においても同様に論調を変化させたのか否かは、彼の他の芸術論を詳細に検討しなければ結論づけることはできない。また、イワノフのディオニュソス論との相違についても、さらなる慎重な検討が必要である。いずれにせよ、本稿で取り上げたベールイのメトネル論におけるカオス概念の変化は、20世紀初頭のロシアにおける形而上的音楽論における錯綜したカオス観やディオニュソス観の議論に一つの論点を提示し得るものであり、また、ニコライ・メトネルの音楽に対する受容や理解にも新たな視点を与えてくれるであろう。

参考文献

貝澤哉 (1995) 「音楽と悲劇—ベールイ、イワノフの芸術理論」『ロシア文化研究』第2号、28-44頁

14) この三者の議論に関しては高橋 (2024) を参照のこと。

- 北見諭 (2004) 「ディオニュソスと認識—ヴァチエスラフ・イワノフのニーチェ批判」『神戸外大論叢』55-6, 49-69頁
- 郡伸哉 (2005) 「ロシア語の (стихия) : ロシア人の人間観・言語観をのぞく窓」『類型学研究』1, 131-166頁
- 高橋健一郎 (2006a) 「同時代人の見たニコライ・メトネル (1): アンドレイ・ベールイ: 『雪のアラバスク: メトネルの音楽』」『文化と言語: 札幌大学外国語学部紀要』64, 143-166頁
- 高橋健一郎 (2006b) 「同時代人の見たニコライ・メトネル (2): アンドレイ・ベールイ: 『神的秘術について』より—アンドレイ・ベールイ: 『ニコライ・メトネル『ゲーテの詩による9つの歌』」『文化と言語: 札幌大学外国語学部紀要』, 65, 267-282頁
- 高橋健一郎 (2024) 「ニコライ・メトネルの音楽哲学におけるディオニュソス主義」『人文学林』1, 107-124頁
- ニーチェ (2004) 『悲劇の誕生』西尾幹二訳, 中央公論新社
- Белый А.* (1903) О теургии // Новый путь. 1903, № 9, с. 100-123.
- Белый А.* (1906) Н. Метнер. 9 песен Гёте для голоса и фортепиано. Соч. 6. // Золотое руно. № 4, л. 114-119.
- Белый А.* (1911) Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М.: Мусагет.
- Белый А.* (1990) Снежные арабески: Музыка Метнера // Советская музыка. 1990, № 3, с. 118-122.
- Белый А. и Метнер Э.* (2017) Переписка. 1902-1915. Том 2: 1910-1915. М.: Новое литературное обозрение.
- Варакина Г.В.* (2007) Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века». Под ред. В.П. Шестакова. Рязань: Российский институт культурологии.
- Иванов Вяч.* (1912) Marginalia // Труды и дни. № 4-5, с. 38-45.
- Левая Т.* (1991) Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка.
- Левая Т.* (2007) Скрыбин и художественные искания XX века. СПб.: Издательство «Композитор».
- Погорелая С.В.* (2020a) Андрей Белый о Музыка // World Science: Problems and Innovations, с. 283-285.
- Погорелая С.В.* (2020b) Андрей Белый о Николае Метнере // World Science: Problems and Innovations, с. 286-289.
- Фламм К.* (2011) Романсы Николая Метнера на слова Андрея Белого // Е.Б.Долинская, М.Г.Валитова (редакторы-составители), Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К

- 140-летию композитора. М., Московская консерватория, с. 239–261.
- Flamm, C. (1995) *Der russische Komponist Nikolaj Metner : Studien und Materialien*. Berlin: E. Kuhn.
- Hughes, R. (1978) “Bely’s Musical Aesthetics.” In *Andrey Bely: A Critical Review*. Edited by G. Janecek. Lexington: University Press of Kentucky, pp. 137–145.
- Ljunggren, M. (1994) *The Russian Mephisto: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner*. Stockholm.
- Mitchell, R. (2015) *Nietzsche’s Orphans: Music, Metaphysics, and the Twilight of the Russian Empire*. New Haven: Yale University Press.
- Odesskiy, M., & Spivak, M. (2024) “Only in The History of the Formation of the Self-Conscious Soul Did Bugaev Reveal His Ideas about Music: Music in the System of Andrei Bely.” In *Arts* (Vol. 13, No. 2, p. 74). MDPI.