OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ニコライ・メトネル『ミューズと流行』における霊感の詩学 : イヴァン・イリイン『芸術の基礎』との思想的共鳴
Author(s)	高橋, 健一郎
Citation	人文学林. 2026, 3, p. 25-46
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104267
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『ミューズと流行』における霊感の詩学

―イヴァン・イリイン『芸術の基礎』との思想的共鳴―

高　橋　健一郎

Поэтика вдохновения в трактате Николая Метнера «Муза и мода»

―идейное созвучие с трактатом Ивана Ильина «Основы художества»―

ТАКАХАСИ Кэнъитиро

Статья сопоставляет трактат Николая Метнера «Муза и мода» (1935) и работу Ивана Ильина «Основы художества» (1937). На основе прямого анализа текстов выявлены ключевые параллели: трёхслойная структура искусства и музыки, соотношение «художественного предмета» и «первой песни», принцип духовного отбора («Вкус» / «да–нет»), а также понимание восприятия и критики как форм «служения и радости». Показано, что оба мыслителя трактуют искусство как духовное делание, преодолевающее хаос и утверждающее внутренний закон, но в разных модусах: философско-онтологическом у Ильина и музыкально-экзистенциальном у Метнера. Это позволяет уточнить религиозно-философский контекст метнеровского трактата и конкретизировать эстетику Ильина в её связи с музыкальной мыслью.

キーワード：メトネル，イリイン，芸術論

1. はじめに

1.1　問題の背景

ロシア出身の作曲家ニコライ・メトネル（Николай Метнер, 1880–1951）の主要著作『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』（1935）は，音楽美学的な具体的記述を含みつつ，本質的には宗教的・哲学的な内容を有する点において，20世紀ロシア芸術思想の中で特異な位置を占める。その著作の思想的背景としては，これまで古代ギリシャ美学からロシア象徴主義，ロシア宗教思想，近代西欧思想に至る広範な潮流が指摘されてきた（高橋2023: 94）。その中で，この著作に最も直接的な影響を与えていると考えられるのは，兄エミリィ・メトネル（Эмилий

Метнер, 1872–1936）と[1]思想家イヴァン・イリイン（Иван Ильин, 1883–1954）の思想である。イリインは1913年にメトネルと出会い，以来，芸術と宗教をめぐる議論を交わし続け，700通に及ぶ書簡を残した（Domico 2021: 292; Предвечнова 2014: 125）。彼はメトネルを音楽家として深く尊敬し，その音楽について少なくとも6本の評論を発表している[2]。『ミューズと流行』への彼の思想的影響を指摘する研究も少なくなく（Левая 2007: 74; Лисица 1996: 543; Осадчая 2019: 163），さらに，両者の著作を比較し共通点を明示した研究も存在する（Предвечнова 2014; Чернова 2007）。

『ミューズと流行』へのイリインの影響を論じた先行研究のうち，まず両者の共通点を指摘するものを整理しよう。ドミコは「音楽的霊感の霊的源泉」と「モダニズムの破壊的影響」を共通点とし，さらにイリインの影響として「原初の音楽的本質を形作る作曲家の能力」と「音楽的法則を守ることの重要さ」を挙げる（Domico 2021: 304）。レーヴァヤはイリインをメトネルの精神的同盟者と呼び，『芸術の基礎』（1937）を思想的に近い著作と位置づけ（Левая 2007: 74），当時は実験的多元主義が台頭していたが，両者は実験を退け言語的規範を「永遠の基盤」へと昇華させる姿勢を共有するとする（同: 75）[3]。このように，両者の芸術論は「モダニズム批判」と「永遠の法則への信仰」に収斂すると言える。

具体的なテクスト分析として注目すべきは，プレドヴェチノヴァ「メトネルとイリイン：音楽芸術をめぐる対話」（Предвечнова 2014）とチェルノヴァ「イリインの『芸術的対象』に関する言葉」（Чернова 2007）である。プレドヴェチノヴァは，書簡と主要著作の読解を通じて，芸術を「奉仕」と「喜び」として捉える存在論的視座，霊感を神的啓示とみなす観点，形式と内容の不可分性，古典擁護やモダニズム批判などの一致点を明示する。さらに「芸術的良心」と全人的受容の要請を強調し，メトネルの記憶観や霊感論とイリインの霊的認識論の響き合いを指摘する。チェルノヴァはイリインの『芸術の基礎』や『闇と啓示について』（1939）を分析し，イリインの言う「芸術的対象」とメトネルの言う「原初の歌」の共鳴を論じ，両者が音楽を霊的営為と見なした点を強調する。さらにイリインの提示する三層構造とメトネルの音楽観の対応関係を示し，共通する「奉仕」と「芸術的良心」を抽出する。前者が書簡と著作の照応を実証的に分析したのに対し，後者は概念と音楽観の並行を際立たせた点に特色がある。

このように，先行研究，とくにプレドヴェチノヴァとチェルノヴァは，両者の芸術観の親近性を多角的に示してきた。ただし論点の深度には偏りがある。チェルノヴァは創作者論を中心に据え，受容者や教育論への言及は限定的で，モダニズム批判も理念的次元にとどまる。プレドヴェチノヴァはモダニズム批判を主軸とし，創作構造や受容者・教育論の体系的検討には及

1）高橋（2024: 108）を参照のこと。

2）そのうち4本は，高橋（2008）と高橋（2010）に日本語訳がある。

3）レーヴァヤの言う「実験的多元主義」とは，1920年代後半から1930年代初頭にかけて，多様な芸術運動が並存し，共通の価値基準や規範が失われた芸術的状況を指す。

んでいない。

1.2　本稿の目的

本稿は，前項で紹介した先行研究の流れを継承し，その不足を補いながら深化させることを目的とする。すなわち，メトネルの『ミューズと流行』とイリインの『芸術の基礎』を対照させながら，両者の思想的共鳴を詳細に明らかにする。この二冊を取り上げるのは，先行研究でも触れられているように，いずれもモダニズム芸術が引き起こした危機に応答して芸術の基礎を問う著作であり，「霊性」「霊感」を最重要視する点でも共通するからである。本稿では，この双方を原典に即して精査し，両者の語彙のみならず，概念の運用，論証の構造，メタファーや修辞の特徴にも目を配りながらテクストの様々な面を対照させることによって，単なる親近性の確認を超えた精緻な比較を行う。また，創作者論にとどまらず，受容者論・批評論・教育論といった諸側面をも取り上げ，両者の芸術理解が体系的にどのように響き合うかを検証する。さらに，モダニズム芸術批判と芸術のための闘いという実践的次元を比較し，芸術をめぐる思想的共鳴の幅と深さを明らかにすることを目的とする。

こうした精緻な比較には二つの意義がある。第一に，イリインはメトネルと同時代を生き，直接の交流もあったため，両者には共通の語彙や主題が見られる。そのため，イリインの理論は『ミューズと流行』が持つ宗教哲学的な背景を照らし出す手がかりとなる。第二に，似ている点だけでなく，重要な概念の組み立てや展開，また受容者や批評家への視点などの違いに注目することで，メトネルがイリインの影響を受けながらも，自らの考えを独自に発展させている様子が浮かび上がる。なお，本稿では，この関係を単純に「影響」とは呼ばず，「共鳴関係」と捉える。なぜなら，影響の有無を断定するにはテクストの分析だけでは不十分であり，今後，両者の書簡などの調査を通して，二人の思想的交流を跡付ける必要があるからである。

このようにして，『ミューズと流行』に込められた思想の背景と独自性を，背景照射と対比の両面から明らかにし，メトネル理解の精度を高め，同時に，20世紀ロシアにおける芸術と哲学の対話を新しい視点から描き直すことを試みる。また本稿は，メトネル研究だけでなく，これまで十分に研究が進んでいないと言われるイリインの美学について[4]，その具体的な展開を音楽美学との関連から読み解く試みでもあり，イリイン研究にとっても新しい資料的価値を持つことが期待される。

本稿では以下，第2章でイリインとメトネルそれぞれの芸術観（音楽観），第3章で両者の受容者論，第4章で現代芸術（音楽）批判を考察し，第5章で総括する。なお，イリインは芸術全般について，メトネルは主として音楽について論じているが，両者の議論はいずれも，創造の源泉を霊的領域に求め，感性的現象を超えた「芸術の本質」を問題にしている。そのため，

4）例えば，イリインの社会政治哲学や後期の宗教的著作と比べて，「彼の創作にとってきわめて重要な領域である芸術哲学は，学術的言説においては明らかに周辺的な位置に追いやられている」（Лавров 2010: 74）とされる。

本稿では，芸術を絵画・音楽・文学などの個別ジャンルに分けて考えるのではなく，霊的創造行為の構造として捉えている。したがって，イリインの「芸術」を「音楽」と置き換えても論旨が変わらず，議論の有効性は保持されると考える。

2. イリインとメトネルの芸術観

2.1. イリインの芸術観

2.1.1 芸術における「対象」と「観照」

芸術とは何かについて，イリインは『芸術の基礎』全体を通じて様々に語っているが，最も重要なのは第 1 章の冒頭で語られる「芸術とは**奉仕であり，歓びである**」（Ильин 1996: 53，強調原文）という定義であろう。はじめに，そのうちの「奉仕」の部分について検討しよう。

イリインの芸術論において，芸術作品は単なる感性的表現や技巧の産物ではなく，魂の深層にある霊的実在を現前させる手段とされる。そのためには，創造の根源が人間の無意識に宿り，それが正しく導かれることが不可欠である。彼は「人間の内には言葉を持たぬ暗い深淵があり，本能と情念の神秘的な住処である」としたうえで，そこに形を持たぬ想念が澱み，芸術はこの無意識の深みの中で芽生え，もしそれが霊の稲妻によって貫かれないなら，生まれるのは芸術ではなく病んだ芸術であると述べる（同: 63–65）。このように，芸術の萌芽は人間の内面のカオス的な深みから始まり，芸術はこれら原初的内容に創造的な出口を与え，「霊の稲妻によって貫き」，ふさわしい形象と秩序に鋳込むことによって，魂を破滅ではなく構築へと導く。最終的には宗教がこの無意識の力を恩寵のもとに統御し，「無意識の霊化」を完成させるが，芸術はその過程における不可欠の媒介として位置づけられる（同: 63）。すなわち，真の芸術とは，無秩序な情念を霊的秩序へと組み替える営みであり，そのとき初めて「奉仕」としての意義を持ち得るのである。

この「霊による秩序化」という観点を前提に，イリインは芸術を三層構造として描き出す。第一層は言語・音・色・形・身体など感覚的素材の層であり，各ジャンルに固有の表現手段が含まれる。第二層は素材を通じて想像力によって把握される美的イメージの層で，作品の形象や表象を構成する。そして第三層は「最も深く神秘的な霊的・対象的な層」であり，他の層や芸術家自身の魂をも支配すべきものとして召喚されている（同: 125）。芸術の本質はこの霊的対象の顕現にあり，素材やイメージはその命に従って形成される。ゆえに完成度を決めるのは技巧ではなく，この対象がいかに純粋かつ必然的に表現されているかなのである。

上の引用に含まれていた「対象（предмет）」とは何を意味するのか。イリインはこう語る。芸術家には預言者的な使命がある。神によって創造された世界と人間の本質が，芸術家を通じて自らを語り出すからである。芸術家はこの本質の「生ける器官」となり，その吐息が霊感と

なる。この秘められた深みこそ，芸術家の創造的な〈対象〉[5]である（同: 55）。この〈対象〉は『芸術の基礎』全体を通じて繰り返し強調され，「主要なもの（главное）」「主なる思念（главный помысел）」とも呼ばれ，「これなくして芸術はあり得ない」とされる（同: 142）。このうち，特に芸術家によって把握され，芸術的経験のうちに位置づけられるものが「芸術的対象」となる（同: 146）。それはすべてのイメージや素材が奉仕する「語られた主要なもの（главное-сказуемое）」[6]であり，それは衣をまとう身体のように，肉体の中の魂のように，また宇宙を貫く太陽のように，中心から「遠心的に」広がりながら全体を支配する（同: 148）。このように，イリインにおいて「芸術的対象」とは芸術作品の霊的核心部分だが，それが「語られたもの」とされていることにも注意したい。つまり，それは「神から，あるいは神によって創造された世界存在の深奥から魂の中へと入り込む観想的な思念」（同: 145）であり，それは「芸術家を通じて，自らを語り出し」「歌いだす」のである（同: 55）。

しかし，誰にでもそれが自然に訪れるわけではない。「創作するなかで，芸術家は**見る**。芸術家は霊感の中で開かれた**霊眼**によって見るのである。そして，ある内なる霊的明瞭性から創作する」（同: 55，強調原文）と述べられるように，それを受け止める者の姿勢が重要視される。この「霊的明瞭性（духовная очевидность）」こそ，芸術家が対象と出会う瞬間に開かれるものであり，それは理性による把握ではなく，「霊眼」による直観である。このように，イリインの芸術観において，芸術家の創造行為は恣意的な産出ではなく，「見ること」から始まる霊的な出来事である。この「見ること」は，単なる視覚的観察ではなく，「観照（созерцание）」や「観想（медитация）」によって特徴づけられる。これらの語が意味するのは，現象の外面的な把握ではなく，魂が霊的現実と一体化し，その本質を沈黙のうちに見通すことである。芸術作品には必ず「創造的観照」が必要であり，創造的観照が無ければ，芸術は美的対象を欠いてしまうとされる（同: 98）。

さらに，イリインは芸術家を「世界の神秘と霊的状態の目撃者」と呼び，次のように述べる。すなわち，芸術家は観照的観想の中で魂を集中し，自分の前に展開する世界の状況に完全に没入する中で，世界の本質と芸術的に一体化する。この一体化の中で得られる非合理的な体験が，創作過程において芸術的対象として結実する（同: 145）。ここで重要なのは「没入」という語である。観照とは対象の声を聴き，その姿に沈黙のうちに没入することであり，そのとき芸術家には「霊的な状況，力，法則の世界」が開示される。ただし芸術家はそれを支配するのではなく，むしろ芸術家がそれに支配されるのである（同: 103）。

5）この語は，普通名詞の「対象」ではなく「世界の本質（мировая сущность）」を指す場合，イリインは先頭を大文字で記すことがある。ただし，その意味であっても必ずしも一貫して大文字が用いられているわけではない。本稿では，イリインが大文字で記している箇所からの引用の場合は〈対象〉と表記し，小文字の場合は括弧無しで表記する。なお，いずれも「本質」の意味である。

6）ここで用いられている「сказуемое（語られたもの）」は，ロシア語文法における「сказуемое（述語）」をそのまま指すものではなく，イリイン独自の哲学的比喩としての用語である。芸術作品における感性的形象の背後にある霊的本質が言葉として発せられた「述語」として捉える構造的モデルである。日本語では「語られたもの」という語をあてているが，物語論的な意味とは区別される。

もっとも芸術家は単なる受動的存在ではない。イリインは「芸術におけるすべての偉大なものは，霊感に満ちた自由で自発的な奉仕から生まれた」と語り，芸術家が「御前に立つ者」として唯一の芸術的必然性を探し求めることこそ奉仕の本質であるとする（同: 54）。この「御前に立つ（предстоять）」という姿勢は，謙虚でありながらも意志的な決断を伴い，霊的真理に身を委ねる積極的な選択を意味する。したがって創作行為は私的な営みではなく，「世界と人間の霊的本質」が自己の語りを実現するために芸術家を媒介とする，共同的かつ存在論的な関係として理解される。

2.1.2 本質の具現化としての創作

前項で触れたようにイリインによれば，芸術の萌芽は人間の内面のカオス的深みから始まるが，そこに霊の光と芸術家の観照が加わらなければならない。しかしこの「霊による秩序化」は自動的には生じず，不可欠なのが《Вкус〈良識〉》すなわち「正しい審美眼」である。それは「良心の声」として直感や内容に対し「厳格な検閲官」となり，形式への具現化を選別する（Ильин 1996: 68–69）。イリインはこの〈良識〉を単なる個人的嗜好としての「趣味（вкус）」と峻別する[7]。前者は普遍的・霊的な秩序を映し出す「無意識の霊性の法廷」であり，後者は一時的な好悪にとどまるにすぎず，それは大衆の「流行」や「低俗」と同義である（同: 69，78）。そして，対象が真に作品へと結実するためには，この〈良識〉の選別を経ることが不可欠である。

芸術家はそこでふるいにかけられたものをもとにして作品を成立させる。イリインはこの創作過程を，芸術的対象が「孕まれ（вынашивание）」，「熟し（созревание）」，「語られ（пророчение）」ていく出来事として描写している（同: 55–56）。つまり，創作の出発点は対象を魂に孕むことにあり，成熟したものを芸術家が語ったものが作品にほかならない。この「胚胎」と「成熟」のイメージはイリインに特徴的である。そして，作品が作られていき，ここで芸術の三層構図の第一・第二層，つまり実体的形式が関わる。ここで重要なのは形式と内容の従属関係である。イリインは形式が自律的に存在するという形式主義を否定し，形式はつねに「芸術的対象」に従属すると断言する。イリインによれば，芸術の外的姿，触知できる「素材」や「形式」と呼ばれる諸要素の結びつきは，〈対象〉のための忠実な「祭服」にすぎないと言う（同: 56）。「祭服（риза）」という語は，正教会における聖職者の衣（あるいはイコンの飾り枠）を指す語であり，聖なるものを覆い，同時にそれを顕す装いを意味する。イリインにとって，音楽の旋律や

7）イリインはこの両者を，同じロシア語の単語вкусを用いながら，前者の最初の文字を大文字，後者の最初の文字を小文字で書き表して区別している。本稿では前者を山括弧で囲む。また，「良識」という訳語は，辞書的意味から出てこないものだが，イリイン自身がここでそれが「芸術における良心の声」であり，「正しい審美眼」であると述べているように，単なる「趣味」や「審美眼」を超えて倫理的判断力を伴うことを示すために，敢えてこの訳語を当てている。なお，вкус は哲学史的にはイマヌエル・カントの趣味概念（*Geschmack*）を想起させる。カントにとって趣味は「無利害的快」に基づく主観的判断であり，美的判断と倫理的判断は峻別される。イリインもこうした伝統を踏まえつつこれを独自に展開し，вкусを倫理的・霊的判断力と結びつけて再定義していると考えられる。

和声，詩の言葉と韻律，絵画の線と色彩は，この「祭服」にあたる。ここでイリインが強調するのは，形式が対象から必然的に派生するという点である。芸術には独立した自己充足的な形式はないとイリインは述べる（同: 61）。それは芸術家の魂において対象が成長する過程で，必然的に生じるものであり，それは植物の花や葉が種子の内部構造に応じて展開する過程に似ていると捉えられている。

このような見方は，芸術作品における法則性の強調にもつながる。イリインによれば，芸術作品の成立には「一つの，恣意的でも偶然的でもない，統一的な尺度」が必要であり，真に芸術的な作品とは，「成就された法則のよう」である（同: 57）。そこでは「すべてが内的で象徴的・有機的な必然性によって結び合わされた単一構造へとまとめられ，すべてが完結した個別的で法則的な全体を形成している」（同: 124）。イリインによれば，このような法則性は，芸術の三層構造すべてに及ぶが，下位の層の法則は必ず上位の層にかなう形で成就されなければならず，最も根本的には第三層である霊的対象の法則にかなわなければならない。なぜなら，霊とは「それ自身の法則とリズムをもち，要求と力と叡智を備えた存在」（同: 61）だからである。なお，もともと霊的体験とは「非合理的」なものだが（同: 143），忘我と没入による霊的観照を通して得られるとされる霊的対象がこのように「法則的」であるとすることは，イリインにおいてはけっして矛盾しないということは重要な点である[8)]。

このように，創作とは対象の法則を生き，対象を「語らせる」ための奉仕である。最終的には「対象自体が，君を通して選び，形成し，語り，歌う」（同: 140）のであり，芸術家の使命は，この必然性を敏感に聴き取り，それに応じた形式を形にすることである。

こうした法則性への感受性は，生まれつきの才能だけでなく，意識的な訓練と指導によって培われるべきとされる。イリインは『芸術の基礎』第11章「芸術性の学校」で，二重の「エコノミーの法則」に基づく教育論を展開する。第一は「対象のエコノミー」であり，創作では効果狙いや主観的感情ではなく，対象が要求する唯一精確なイメージを選び，不要な要素を削除する。短小形式や徹底した推敲を通じ，この能力を鍛えるべきとする。第二は「注意力のエコノミー」であり，受容者の集中が持続しにくいことを踏まえ，冒頭から受容者の心をとらえ，最後まで緊張を保つ構成を求める。冗長を避け，必然的な内容のみを提示し，「無駄が一切ない」と感じさせる作品を理想とする。この二法則を守ることで芸術家は自己を律し，対象への誠実さに裏づけられた表現力を得る。それは「芸術における芸術性の学校と対象への霊的沈潜の学校，忠実なイメージと正確な美的素材の学校」（同: 174）を内に築く道であり，偉大な芸術家となるための不可欠な教育原理である。

また，対象の法則に従うことは，必然的に自己抑制を伴う。イリインによれば，真の創作で

8）この点はイリインの芸術論のみならず思想全体に関わるものであり，次のような指摘を参照されたい：「このような絶対＝論理＝啓示という図式は，〔……〕卓越したヘーゲル学者イリーンのヘーゲルの絶対精神の概念の宗教性，非合理性的要素の指摘に基づく」（堀江2006: 231–232）。

は芸術家が自らを前面に出すのではなく，対象そのものを際立たせなければならない。「真の芸術家は，自らの『作風』を見せびらかしはしない。それはもはや**芸術家の**『作風』ではなく，対象そのものに固有の在り方である。〔……〕芸術家は，作品の中から自らを『退かせ』，さらには『自分の足跡を消す』使命がある」（同: 151，強調原文）と述べ，さらに「忘我（самозабвение）」を求める。作品自体に「直截性と忘我が多く反映されていればいるほど，いっそう確かに，深く，心にしみわたってゆく」（同: 60–61）というのである。

ここで当然ながら，芸術家固有の「個性」はいかに位置づけられるのかという問いが生じる。イリインは次のように述べる：「芸術家が創造において行うこととは，まずは『普遍的な』霊的対象の形象的な個別化であり，その後，芸術家が熟成させた個別的イメージの美的物質化である」（同: 153）。このように，芸術家は永遠の対象をイメージという祭服に包み暗号化するが，受容者はそこに普遍的源泉からの響きを再認すると同時に，「祭服」にかつてなかった新奇性を感じ取る。イリインはこれを「再認の祝祭」と「認識の祝祭」と呼び，両者が融合して「芸術的祝祭」になるとする（同: 154）。したがって，芸術家の個性とは，対象の法則に服従しつつ，その普遍的内容を唯一無二の形象と形式へと結晶させる能力にほかならない。さらに彼は，芸術的対象は「客観的」であるが，それを見出し，イメージに包み，美的素材で具現化する行為は「主観的」であり，表現された作品は「主観化された客観性」であるとも説明する（同: 148）。このようにイリインにとって「個性」とは，霊的対象への受容的態度と創造的媒介との緊張の中に位置づけられるのである。

2.1.3 歓びとしての芸術

ここで冒頭の「芸術とは奉仕と歓びである」という定義に立ち返り，「歓び」の側面を見てみよう。イリインにとって「歓び」とは表層的な娯楽ではなく，愛と苦しみ，その克服を経て魂が霊の火に清められて得る深い歓びである（Ильин 1996: 53）。それは創造的歓喜とともに神の光に照らされる霊的状態であり，真の芸術こそこの歓びにほかならない。

さらにイリインは，芸術家は「他者のために苦しみ，創造した」と述べる。創作によって芸術家は「新しい観照と生の方法，霊的癒しと叡智への道」を切り開き，それを「忠実で美しい祭服に包み」，「皇帝の『勅書』のごとく差し出す」。そして「霊と幻視によって生きる民」はその賜物を自らのもののように祝う（同: 59）。それは前項で見たように，「再認の祝祭」と「認識の祝祭」である。

最初に示したように，イリインは第1章の冒頭で芸術を「奉仕」と「歓び」という二重の性格によって定義するが，これまで見てきたように，奉仕とは，芸術家が霊的対象を忠実に媒介し，それを人々に差し出す行為であり，歓喜とは，その賜物を芸術家と受け手がともに分かち合い，永遠の真理の啓示を祝う魂の祝祭である。この二つは分かちがたく結びつき，イリインの芸術論全体を貫く根本原理となっている。

2.2　メトネルの音楽観

2.2.1　音楽における「原初の歌」と「観照」

メトネルの音楽論『ミューズと流行』には，イリインの芸術観と響き合う重層的な構造が見いだされる[9)]。イリインが芸術を三層構造で理解したように，メトネルの議論にもこれに呼応する三段階を読み取ることができる。最深層にあるのが，チェルノヴァも論じていたように，「原初の歌」である。メトネルは「はじめに歌ありき」（Метнер 1978: 11／高橋2019: 134）と述べ，原初の歌は根源的与件であるとする。これは「音楽の精神」「語り得ぬテーマ」（同: 15／同: 138）とも呼ばれる。この「原初の歌＝語り得ぬテーマ」が「稲妻が形を照らし出すように」直感として作曲家に与えられ「語られた」ものが「テーマ」である。それは「獲得される」のではなく「思いつかれる」ものである（同: 46–49／高橋2020: 169–171）。このような「原初の歌が語られてテーマとなる」という理解は，イリインが「芸術的対象」を「語られたもの」としていたのと響き合う。そして，このような「語られたテーマ」は，メトネルの音楽論では《種子》のメタファーで語られることが多い[10)]。その語り口もまた，本質の「孕み」と「成熟」の過程についてのイリインの語りと通じるのは言うまでもない。そして，それをもとにして具体的に音楽が形成されていくが，その基本にあるのが「基本的意味」と呼ばれるものである。そこには和声や旋律などの諸側面が含まれるが，それは音楽の根源に由来する必然的な意味項であり，「ロゴス」として意味を担い，「意味ある言語」を成す[11)]。この「テーマ」と「基本的意味」がイリインの第二層に相当すると考えられる。そして最も表層（イリインの第一層）は，音響的素材であり，それ自体は自律的価値を持たず，より深い意味体系に従属する。これらが原初の歌から必然的に生まれ出ていく過程として思い描かれている。

さらにメトネルは，人間存在の根底を「多数性」や「多様性」に見，そこから惰性に従って「抵抗の小さな道を進めば」魂はカオスへ堕するが，これを克服するのは「単一性」や「簡素さ」への観照であると説いた（同: 17–18／高橋2019: 139）[12)]。すなわち音楽とは，原初の歌を媒介として人間精神をカオスから秩序へ導く営みである。そして作曲家は《音楽は主人である》というメタファーに示されるように（高橋2023: 102），この霊的源泉に従属する存在にすぎない。メトネルはこれを「信仰」と呼び，「信仰というものは，我々の外，我々の上にあるものを観照することであり，霊感と同じように，まずもって忘我である」（Метнер 1978: 93／高橋2022: 258）と述べる。さらに「自我の忘却の行為とは，人間精神の重要な現れの一つであり，あらゆる歌とその法則が夢見られ，思い出されるあの忘却なのかもしれない」（同: 63／同: 258）

9）本節以降，メトネルの音楽論に関する分析は，『ミューズと流行』をメタファーの観点から分析した高橋（2023）に負うところが多い。なお，『ミューズと流行』の第1部は既訳があり（高橋2019, 2020, 2021, 2022），本稿での引用の際にその日本語訳の頁数も記載するが，本稿では日本語訳を変えている部分もある。

10）この《種子》のメタファーについては，高橋（2023: 100）を参照。

11）音楽言語の基本的意味については，Метнер（1978）の第1章，第2章（高橋 2019，2020）を参照のこと。

12）なお，「抵抗の小さな道」という表現は，イリインもメトネルも共に好んで用いるものであり，本質に辿り着くためには「抵抗の大きな道」を進む，つまり努力することが必要という認識で共通している。

と語るように，「忘我」こそが音楽の本質に到達させるのである。

2.2.2 本質の具現化としての創作

メトネルにとって「テーマ」とは「原初の歌」が音に出された絶対的存在である。彼は「テーマの直感は命令であり，その命令を実行することが芸術家の主要課題である」（Метнер 1978: 46／高橋2020: 169）と述べ，作曲家はこの命令に従う。その過程で不可欠なのが，作曲家の内に働く厳格な選別の基準である。メトネルは「芸術作品の創作過程において，素材を呪文にかけ，そこから創作者が必要な色彩やイメージの選択を選び出すことを可能にする唯一のものが，この『是』と『非』という二つの言葉である」（Метнер 1978: 107）と述べ，創作過程を「是」と「非」の二項的な選別を通じて描いている。この「選別」と「退け」の構造は，イリインのいう〈良識〉と機能的に重なり合うものである。

さらにメトネルは，すべての意味がテーマから派生し再びそこへ帰還する運動を強調し，これを「単一性への統合の一般法則」と呼んだ（Метнер 1978: 15／高橋2019: 137）。音楽要素は静的単位ではなく「中心＝テーマ」に向かう動的関係項であり，周縁的要素はすべて中心に引き寄せられる。この求心的構造理解はイリインとも共通している。

また，この構造的関係は，メトネルが「音楽言語の基本的意味」と呼ぶ理論要素にも対応する。トニック，和声，調性，転調などは単なる慣習的語彙ではなく，「原初の歌」との関係で生きた意味をもつ。「基本的意味」は音楽の「理性」「ロゴス」に相当し，彼は「単一の音楽言語」（Метнер 1978: 12／同: 135）や「一貫した音楽言語の体系」（同: 45／高橋2020: 169）を強調した。これらは「不文律」に基づく法則性と「相互作用の鎖」（同: 60／高橋2021: 263）をもち，単なる規則の羅列ではない。したがって彼もイリイン同様，作品の根本への従属性と形式の法則性を重視した。形式が本質に従属するという立場は両者に共通しており、「自己充足的（самодовлеющий）」という語を批判的に用いて形式の自律化を退けた点にも、その一致が見られる。

加えてメトネルは，基本的意味を理解するだけでなく，それを技術的に使いこなす必要を説いた。「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」と彼は述べる（同: 98／高橋2022: 261）。すなわち音楽家も「職人」であり，その営みには責任が伴う。こうした努力を象徴するのが，『ミューズと流行』冒頭に置かれたプーシキンの詩「ミューズ」である。そこでは，幼い詩人にミューズが笛を授け，拙い指使いを見守りながら，朝から晩まで歌を学ばせる姿が描かれる。メトネルはこの詩を掲げ，音楽家は霊感を待つだけでなく，日々の鍛錬と学びに励むべきことを示唆している。

こうしてイリインと同様，メトネルも教育論に触れる。彼は「偉大な作曲家を育ててきた和声の基本法則を教える科目に立ち返るべきだ」（同: 75／高橋2021: 271）とし，伝統的な音楽理論の重要性を強調する。しかし同時に，和声法は「テーマ＝歌」に従属する周縁にすぎず，

そこに引き寄せられて初めて霊感の刻印を受けると説く。そして「学校が教えられるのは一般的な音楽の意味だけであり，テーマを育てる土壌を用意するにとどまる」（同: 49／高橋2020: 171）とする。つまり，「原初の歌」からテーマを見出すのは直感の領域であり，その具現化の方法を基本的意味に則って教育すべきだというのである。

また，注目したいのは，イリインと同様，メトネルも「作風（манера）」を批判している点である。メトネルは「習熟（手法）（навык（прием））」と「習慣（作風）（привычка（манера））」を峻別し，芸術における「作風」を習慣の産物として批判的に捉える。「作風とはまさに習慣の産物である。手法とは芸術の意味を受け入れ，理解した結果として生まれるものである」（Метнер 1978: 123）とメトネルが述べるとき，そこには，作風に執着する芸術家の自己顕示的態度に対する拒否が明確に読み取れる。真の創作とは，外面的に固定化された作風を繰り返すことではなく，ミューズの教えに絶えず耳を澄ませる不断の習熟の営みなのである。

このように，芸術作品において決定権を持つのは芸術家ではなく，本質そのものであるとされる。ここで問題となるのがやはり「個性」の位置づけである。メトネルによれば，個性は音楽の本質を具現化する「統合の仕方」に現れる。彼は「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」と述べ，その揺らぎこそ人間的生命の証であるとした。例えば，偉大な作曲家の新しい和声も「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留められた」のであり，それは「ある種のアクセント，フェルマータ，バランスの揺れ」にすぎない（Метнер 1978: 84–85／高橋2022: 252–253）。すなわち，個性とは音楽の基本的意味を無化するのではなく，その枠内で生じる独自の揺らぎである。そして「音楽芸術の個人的内容が限りなく多様で多数あるということは喜ばしいことではあるが，それが存在できたのはひとえに語り得ぬ内容，音楽の源泉たる原初の歌との結びつきがあったおかげである」とメトネルは強調する（同: 12–13／高橋2019: 135）。

2.2.3　歓びとしての芸術

「芸術は奉仕であり，歓びである」という定義づけを冒頭で与えるイリインとは異なり，メトネルは「歓び」を定義の形で示してはいないが，その音楽論ではそもそも音楽が「聖域」と捉えられており[13]，そこに近づくことそのものが「歓び」であることは言うまでもない。

さらに，メトネルは本質と形式が新しい方法で示されることが芸術の歓びであり，受容者が「慣れ親しんだものとの予期せぬ出会いに歓」ぶと述べる（同: 13／同: 136）。これは，2.1.2で触れたイリインの「再認する祝祭」と「認識する祝祭」の二重の祝祭と直接的に共鳴する。

また，歓びは音楽をめぐる人間同士の関係にも深く関わっている。メトネルによれば，音楽

13）高橋（2023）の4.4「音楽の聖性」を参照のこと。

は単に祝祭を描くのではなく，それ自体が祝祭であり，独自の方法で心と心を統合するものであった。ベートーヴェンの交響曲第9番からシューベルトの素朴な歌曲に至るまで，その祝祭性とは作曲家と聴き手がともに目指した統合に他ならない。作曲家は音楽とその法則に自らを統合し，聴き手もまた「センセーション」という世俗的なまがい物ではなく，個々の不一致が融けて忘却される真の祝祭を渇望したのである（同: 95–96／高橋2022: 260）。このように，作曲家と音楽，そして聴き手とが一体となり，心の不一致が消え去る場が「真の祝祭」とされる。この「祝祭」観は，すでに見たイリインの議論とも呼応する。

2.3 創作と霊的秩序——イリインとメトネル

これまで見てきたように，イリインとメトネルの芸術観には，三層構造（素材－形象／テーマ－霊的源泉）の類似が認められる。イリインは作品の根源にある〈対象〉を霊的実在として強調し，メトネルはその最奥に「音楽の精神」とも呼ばれる「原初の歌」を据えた。両者に共通するのは，素材が独立せず霊的源泉に従属し，媒介的形象を通して具現化されるという理解である。創作者の姿勢についても「観照」「忘我」といった語彙を二人は共有する。イリインは芸術家を〈対象〉の声に仕える者とし，メトネルも《音楽は主人である》というメタファーで，作曲家の使命を原初の歌への奉仕に見いだした。芸術家は本質を発明するのではなく，与えられたものを受け入れ結晶化する存在として描かれる。また，両者は創作を秩序化の営みとして捉える。イリインにとって〈良識〉は混沌をふるいにかける内的法廷であり，メトネルにおいては「是」と「非」の二項的選別が素材の取捨を導く。このように創作は倫理的・審美的な選別過程とされる。両者に共通するもう一つの要点は，霊的核心が絶対的与件でありながらロゴス的必然性を備えることである。イリインの〈対象〉は法則とリズムをもつ叡智的存在であり，メトネルの「原初の歌」や「テーマ」も作曲以前に与えられる響きであると同時に，「形式の種子」として法則的展開を含んでいる。個性についても両者は共鳴する。イリインは芸術家の個性を，普遍的対象の個別化として「主観化された客観性」と呼び，メトネルは「要素の統合の仕方」の唯一性に見いだした。個性とは霊的本質を媒介する仕方の独自性なのである。さらに，「奉仕」と「歓喜」の二重契機も共有される。イリインは芸術を「奉仕と歓び」と定義し，創作を霊的秩序への奉仕であり祝祭とみなした。メトネルも「信仰」や「忘我」を伴う奉仕と，音楽を分かち合う歓びを強調する。

もっとも，両者の間には微細ながらも差異がある。第一に，イリインは哲学者として〈対象〉を「神によって創造された世界と人間の本質」として存在論的に規定し，体系的に論じたのに対し，メトネルは作曲家として「原初の歌」を音楽の霊的源泉として語り，様々なメタファーを通じてその必然性を描写した。第二に，創作過程においてイリインは〈良識〉という倫理的・審美的規範を強調するのに対し，メトネルは音楽言語の「不文律」を基準とした。第三に，イリインにおける「歓び」は宗教哲学的な祝祭の色彩が濃いが，メトネルにおける「歓び」はむ

しろ音楽的体験そのものの純粋性に焦点を当てている。すなわち両者の共通性は深いが，その語りの次元（哲学的枠組み／音楽的実感）において，それぞれの専門領域に根差した独自性が認められるのである。

3. イリインとメトネルにおける受容者・批評家

3.1 イリインにおける受容者・批評家

前章で見たように，イリインにとって芸術作品の本質は霊的対象の顕現であり，芸術家はそれを観照し形象化する奉仕者である。この構造は創作者に限られず，受容者にも同じ霊的態度が要求される。芸術は「奉仕」と「歓び」であり，その歓喜は芸術家と受容者が共に分かち合う「祝祭」だからである。

イリインは多くの人々が芸術を「主観的な気まぐれ」や「個人的快楽」に閉じ込めることを批判する。彼は古いロシアの諺「好ましいから優れているのか，優れているから好ましいのか（По милу хорош или по хорошу мил）」を引用し，後者「優れているから好ましい」こそが成熟した審美眼の出発点だと述べる（Ильин 1996: 76–77）。2.1.2で触れたように，イリインはその審美眼を〈良識〉という語で呼ぶ。これは創作過程においても重要な役割を果たしたが，受容者もまた同様に〈良識〉を持たねばならないとイリインは主張する。このとき，受容者の観照は単なる視覚的・聴覚的な享受ではなく，創作者と同質の霊的「没入」を含む。イリインは芸術的対象を見出すためには，いったん自己を失わねばならないと述べ，観照者が日常的な気分や好悪，さらには自己の世界観すら忘却して対象に没入することを求めるのである（同: 78）。

さらに，真の受容とは，形式と対象の有機的結合を理解し，その背後にある必然性を感受する経験である。即時的快楽を超えて古典的作品の深みを読み取る訓練が求められ，これは創作過程の「孕み」「熟成」と同じく時間と魂の働きを要する（同: 77）。結局，受容者は芸術家の奉仕に応答する奉仕者であり，魂の内部で対象と響き合う責任を担うのである。

この教育論的視点は批評家においてはいっそう高度に要請される。批評家は受容者に属しながらも，芸術の観照と理解において特別な使命を担う存在である。イリインが『芸術の基礎』第３章「芸術における霊性について」で述べるように，批評家は「芸術家と共に，その作品が描き出そうとした対象の秘儀を見抜くことを求められている」だけでなく，「創り出す魂そのもの，すなわちその才能，その創造の歩み，その失敗と飛翔をも見通さねばならない」。さらに批評家は，芸術家のみならず「観客や聴衆を助け，芸術家の意図を解き明かし，真摯で純粋な芸術受容へと導く」ことを求められる（同: 81）。その際，イリインは「責任ある批評家は，自らの判断や批評の言葉の一つひとつに根拠を提示しなければならない」と強調し，安易な言説を戒める。批評とは「その作品の中に全体的に入り込み，芸術家の創造を正確に再現し，構成全

体を受け止め，自分自身を忘れて作品に没入すること」を要求する営みである。批評家は芸術家に作品を受容者の魂へ焼きつけさせる役割を果たすのである（同: 118）。

このように，批評家は受容者一般に求められる観照の自己忘却，魂の純化と集中をより高度に実践しつつ，芸術家と観客を媒介する存在である。彼は芸術家に観客の魂を示し，観客には芸術家の精神を示す奉仕者でなければならない。こうして批評家は，創作者と並び立つもう一人の奉仕者として，芸術的共同体の精神的支柱となるのである。

3.2 メトネルにおける受容者・批評家

『ミューズと流行』第2部でメトネルは，「民の声は神の声」という言葉を，「集団性と客観性」「事実と必然」「存在と実存」を混同しているのに似ているとして危険視し，「流行」を警戒する。そして「よく聞いて，よく見て，自分で音楽の諸意味まで到達すべし。脇見をせず，手遅れになる前に，自分の音感を守るべし」と呼び掛ける（Метнер 1978: 107）。

「習慣と習熟」の節では，両者が対照的に定義される。習慣は「受動的な順応」であり，芸術における峻別力を失わせ，初源的で直接的な感情を損なう危険を孕む。他方，習熟は「能動的な克服」とされ，芸術的真実と虚偽を見分ける能力を研ぎ澄ます営みであり，不断の注意と学びによって磨かれる（同: 122）。さらに「好奇心と注意」の節では，メトネルは好奇心を「異質なものを覗き込む行為」として対象とのつながりの欠如を指摘する一方，注意を「すでに確立された内的結びつきに基づき，細部の意味の奥へと進み，それらを統合して単一性を形成する働き」と規定している（同: 123–124）。

こうした受容者論は批評家のあり方とも接続する。メトネルは「批評は『是か非か』という根本的な言葉に立ち返るべきである」と述べ（同: 107），芸術家が無数の素材や衝動に直面するとき，それに呪文をかけるように選び出す唯一の原理こそ「是」と「非」であると考える。批評家もまた同様にはっきりと是か非を判断すべきであり，その意味で「芸術の警察」としての役割を担うのである（同: 120）。

3.3 受容と批評の霊的責任——イリインとメトネル

イリインとメトネルに共通するのは，芸術の受容を単なる感覚的快楽や好奇心の満足に還元せず，むしろ創作者と同質の「観照」と「忘我」を伴う能動的営みとして理解する点である。両者にとって，芸術は霊的な対象（あるいは原初の歌）の顕現であり，その価値を真正に受け取るためには，受容者もまた自己を退かせ，魂を開いてその必然性を聴き取る態度が求められる。したがって，真の受容とは「好ましさ」や「刺激」ではなく，対象の真の優劣に応答する能力であり，それは魂の訓練と持続的努力を要する。

両者はまた，受容者に求められる資質を「峻別する力」として語る。イリインはそれを〈良識〉と呼び，無秩序な衝動や流行から霊的対象を選び出す能力として強調した。これに対して

メトネルは「是」と「非」という言葉を用い，習慣的な受動を拒みつつ，不断の「注意」によって真実と虚偽を見分ける力を磨くべきだと説く。語彙や比喩は異なるが，いずれも受容を単なる主観的反応に閉じ込めず，対象の内的法則に従った判断へと高める点で一致している。

さらに，両者において批評家の役割は，一般の受容者論の延長線上に置かれている。イリインは批評家を「芸術家と観客を媒介する奉仕者」と呼び，対象の秘儀を見抜き，観客を真の受容へと導く使命を託した。メトネルもまた，批評家は「是か非か」の根源的判断に立ち返るべきであり，「芸術の警察」として創作の本質を守る責任を担うと述べる。ここでも表現の強弱は異なるが，批評を単なる解説や賛辞に堕させず，霊的法則の担保として構想する点において両者は深く響き合う。

ただし微細な差異として，イリインは哲学者として受容者の倫理的・霊的責任をより強く打ち出し，観照者の自己忘却と魂の浄化を重視したのに対し，メトネルは音楽家として，実際の聴取・学習の場における「注意」や「習熟」といった実践的次元を強調した。この差異は立場の違いに基づくものであるが，両者の根底にあるのは同じく，芸術の真価を受容者が主体的に担い取るべきだという信念であった。

4. イリインとメトネルにおけるモダニズム芸術批判

4.1　イリインにおけるモダニズム芸術批判

4.1.1　モダニズム芸術批判

イリインは『芸術の基礎』第2章「現代芸術の危機」において，芸術の危機を単なる趣味の変化や技術の退廃ではなく，「霊的基盤の崩落」として診断する[14)]。本稿第2章で確認したように，観照には集中力が不可欠であり，さらに〈良識〉を備えていなければ霊性は容易に失われてしまう。霊性を欠いた情念は安易な快楽を求め，「最も抵抗の少ない道」を進む。その結果，形・尺度・統一性は忌避され，作為や効果主義が横行する。イリインの言葉によれば，「霊性を欠いた情念は，利己的で，奔放で，あらゆる法則と秩序に耐えられず，破壊と解体を求める」ものであり，そこから生まれる思念は「カオスの子」にほかならない。そこには「純粋さを欠いた陶酔」と「汚れた閃光」しかなく，作品は有機的な統一を失い，断片化し，「異様で醜悪な創造もどきの破片」ばかりが現れ，それは「病んだ芸術」に他ならない（Ильин 1996: 65）。このようにイリインは，モダニズム芸術を霊性を失った情念の産物として描き出している。

そして，イリインによれば「狂気は伝染する」。体の病気であれば，病人は隔離されるが，狂気に冒された芸術に対しては「隔離も説明もなされない。むしろ，人々はそれを読み，聴き，

14）ここでイリインが批判の対象として言及している代表的な芸術家は，ベールイやブロークらロシア象徴主義者の文学者や，メイエルホリドやマヤコフスキーのほか，音楽家としてはリヒャルト・シュトラウス，スクリャービン，ストラヴィンスキー，プロコフィエフなどである。

模倣し，称賛し，それに感染してゆく」。そうして感染が広まるのである（同: 67）。この病理は批評の場にも浸透する。革命前のロシアでモダニズム芸術が吹き荒れた時，芸術批評はモダニズム芸術と同様の「霊的盲目と美的倒錯」を患い，その「病理を摘発し，その危険で破壊的な本質を暴き，この偽りの，この狂気じみた『芸術』のすべての非検閲性と誘惑性にとどめを刺せる勇敢な炯眼の士も，強く深い裁定者も存在しなかった」のである。この専門的批評の盲目あるいは迎合は，受容者である一般人を無力なまま放置し，時には直接的に誘惑へと引き込むことになったのであった（同: 70）。3.1で見たように，批評は本来作品の本質的対象を照らし出す責任を負うべきだが，このように，現代の多くの批評は「迎合的」か「盲目」であり，むしろ劣化の加速に加担している。その結果，〈良識〉が失われ，真に価値ある作品とそうでない作品との区別が社会的に機能しなくなるという。

以上のように，イリインはモダニズム芸術とそれを支える批評の双方に，霊的基盤の崩落という共通の病理を見いだしている。したがって「現代芸術の危機」とは単に表現形式の問題ではなく，人間の魂と社会全体を浸食する霊的頽落の徴候にほかならないのである。

4.1.2 イリインにおける芸術の闘い

イリインは，現代を「精神の大いなる荒廃と大いなる混乱の時代」としたうえで，「芸術における本物の芸術性の復興と強化のために闘わなければならない」とする（同: 175）。その「闘争」のテーマに捧げられたのが『芸術の基礎』第12章「芸術のための闘い」である。その主要論点は，すでに2.1.2で芸術創造の教育論の一部として触れたが，これはとりもなおさず，芸術の「病理」に対抗するための規範と実践方法の提示としても読まれるべきものである。

イリインはまず，あらゆる議論の出発点として，「芸術は霊的にして神聖な意味をもつ」「芸術家は重大な霊的・民族的責任を負う」「芸術家は作品の芸術的完全性に向かって努力すべき」「芸術には創作者，受容者，批評家を見えざる糸で結びつける芸術的完全性のための一つの基準が存在する」という公理を挙げ，そこから，芸術評価における基準の確立と，その基準に基づく論争と証明の実践という要請を引き出す（同: 175–176）。イリインにとって芸術の基準や美学的論争とは，単なる主観や印象の衝突ではない。「対象を知覚し，提示し，その正しい開示／誤った開示を示す」という，知的かつ霊的な証明の過程である。さらにイリインは，この規範の実装には教師・創作者・批評家・受容者という四当事者の協働が不可欠であると説く。とりわけ教師には，美術や音楽の技術的訓練だけでなく，自国の文化史や芸術史，さらには美学と創造理論を教授し，学生に霊的経験と直観を養わせる責任がある。若き芸術家は，過去の偉大な創作者がどのように創作を行ったかを学び，誤った姿勢を避けつつ，作品における完成度を嗅ぎ取る感覚を育てなければならない。批評家は，素材から対象へ，対象から素材へと往復的に作品を読み解き，その一貫性や欠陥を見抜く観想者として，作者を助け，観衆を導く使命を負う。こうして教師・芸術家・批評家が連携することで，観衆は娯楽や流行に流されず，芸術

の核心にある霊的叡智を見出す態度を培うことができる。イリインにとって，この教育的・批評的基盤の整備こそが「芸術的な芸術」のための闘争に他ならない（同: 179–182）。

このように，この闘いは，単に形式や様式を正すことではない。それは，危機の根である霊的基盤の回復を目指す営みであり，規範的美学の再建と，それを支える教育・批評制度の刷新に他ならない。イリインは現代芸術のカオスを嘆くにとどまらず，その混沌を克服するための方法論と制度設計を，霊的かつ理性的な次元で提示しているのである。

4.2　メトネルにおける現代音楽批判

4.2.1 モダニズム音楽批判

メトネルは『ミューズと流行』において，音楽を「単一のリュラー[15]」にも譬え，現代では「このリュラーは疑いなく調子が狂ってしまっている」（Метнер 1978: 5／高橋2019: 130）」としたうえで，モダニズム音楽による音楽の危機を，単なる流行や技術的退廃にとどまらず，「体系としての音楽」の根本的崩壊として診断する。メトネルにとって音楽の革新運動は，意味の核との結びつきを断ち切り，音を生命力なき「カオス」へと変貌させるものである。メトネルの音楽観では，こうした現象は，体系を離れた音が機械的・数学的な組み合わせへと変質し，有機的な統一性を失う過程にほかならない[16]。

この崩壊は和声や音楽言語の基礎構造に深く及び，それについてもメトネルは詳しく論じる。例えば，本来一時的な効果である偶成和音[17]が，協和音・不協和音のプロトタイプとの関係を失い，自律的に存在を主張するようになると，それは音楽内部の「アクシデント」[18]と化す。メトネルは，このような和音が体系にとって外傷的な出来事であり，生命体としての音楽を衰弱させるとみなす。和声の構成要素が互いの結びつきを失い，自己目的化することは，まさに生命活動を停止させる病理に他ならないのである[19]。

この病理は創作者の姿勢にも深く関わる。本来，音楽家は音楽そのものに従属する「僕（しもべ）」として，その体系を守り，奉仕する存在であるべきだが，メトネルの見るところ，モダニズムの「自称リーダー」たちは，この従属の原理を放棄し，惰性と流行に乗って安易な方向へ進む。彼らは体系から切り離した要素を表面的に流用し，真の観照や構築を経ずに簡素さを装う。メトネルはこれを「盗まれた簡素さ」と呼び，愛と観照を通して獲得された本物の芸術

15）リュラーとは古代ギリシャの竪琴を意味する。ギリシャ神話によれば，ヘルメースによって発明されたとされる。

16）詳しくは，高橋（2023）の6.1「非体系としての非音楽」を参照のこと。

17）和音構成音から一時的に隣接する音に変化した非和声音によって偶成的に形成されたある種の和音形体を「偶成和音」と呼ぶ。これについてメトネルは詳しく述べている。

18）「アクシデント」とは，ロシア語でнесчастный случайであり，文字通りには「事故」を意味する。メトネルは，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を「アクシデント」と呼び，『ミューズと流行』第6章「アクシデント」がその問題に捧げられている。

19）詳しくは，高橋（2023）の6.2「アクシデントとしての非音楽」を参照のこと。

的簡素さとは本質的に異なるものと断じる[20)]。

4.2.2 メトネルにおける芸術の闘い

『ミューズと流行』は，カオス的な「非音楽」に抗するための指南の書として構想されたものであり，創作・受容・批評・教育のあらゆる局面において，いかに闘うべきかが具体的に説かれている。以下，これまでに確認してきた議論と重複する部分もあるが，その要点を簡潔に整理しておきたい。

まず，創作者にとって不可欠なのは「原初の歌」への従属である。音楽が主人であり，作曲家はその僕にすぎない。したがって自我や作風を誇示するのではなく，忘我を通じて与えられたテーマを記憶し，観照し，忠実に形象化すべきである。その際の唯一の基準が「是」と「非」であり，創作とは素材を選別し不要なものを退ける営みである。技術の習得についてもメトネルは「習熟」と「習慣」を厳しく区別した。習熟は不断の鍛錬により識別力を磨くが，習慣は感覚を麻痺させ自己顕示的な作風へと導くため退けられる。受容者にとっても，音楽は快楽や流行ではなく，魂を傾けて意味の核心を聴き取る営みである。とりわけ批評家は，本質を受容するだけでなく，明確な是非をもって評価する責任を負う。教育においても，和声法などの基礎学習は重要であるが，それ自体が目的ではなく「テーマ」に従属するための土壌にすぎない。真に必要な霊感は観照と信仰を通じてのみ到来するからである。このように，創作・受容・批評・教育のすべてにおいて，流行や惰性に抗して本質を守る営みが求められる。これこそがメトネルの言う「カオスをおとなしくさせ，意味を持たせる呪文」としての闘いなのである。

4.3 危機の診断と闘争の理念——イリインとメトネル

イリインとメトネルはいずれも，モダニズム芸術・音楽の問題を単なる技術的逸脱や趣味の変化としてではなく，根本的な「体系」あるいは「霊的基盤」の崩壊として捉える点で一致している。イリインは，霊の光を欠いた情念が暴走することを「病理」と呼び，その結果として作品の断片化や醜悪化，さらには批評や受容者への感染という社会的病理の広がりを描いた。メトネルもまた，和声などの要素が体系から切り離されるとき，生命体としての音楽が衰弱するという病理を指摘する。両者において危機の根底には秩序の解体がある。

両者は批判にとどまらず「闘争」の必要を説く。イリインにとってそれは，規範美学の再建や教育・批評制度の刷新を通じて霊的基盤を回復する営みであり，教師・創作者・批評家・受容者の協働によってのみ〈良識〉に基づく判断が可能になるとされる。他方メトネルは，闘い

20）詳しくは，高橋（2023）の6.4「非音楽のリーダー」を参照のこと。なお，メトネルは『ミューズと流行』においては具体的に批判の対象の音楽家の名前を挙げてはいない。しかし，1900年代から一貫して批判してきたのはリヒャルト・シュトラウスとマックス・レーガーなどであり，本書でもそれをほのめかす記述はある。詳しくは高橋（2022: 250–251）を参照のこと。

を音楽の内部構造に即して語る。作曲家は「原初の歌」に従属し，創作は「是」と「非」による選別の過程である。習熟と習慣の峻別，批評家の責任，教育における和声訓練の重視など，音楽言語に即した指針が与えられる。両者に共通するのは，創作・受容・批評・教育すべてにおいて本質を守ることが闘いの核心だとする点である[21)]。

もっとも両者の枠組みには差異もある。イリインは「霊の火」や「良識」といった倫理的・霊的カテゴリーを強調し，芸術の危機を人間存在や社会全体の頽落と結びつけ，文明史的・宗教的文脈にまで射程を広げる。他方メトネルは，和声・統一性・簡素さといった音楽言語の基準を基軸に，霊的次元を語りつつも，モダニズム批判を具体的な音楽構造の解体として展開する。両者はともに「危機」を根源的構造の崩壊と捉えるが，その基盤をイリインは霊的・倫理的次元に，メトネルは音楽的体系に置いている。この点については終章で再び論じよう。

語りの次元を超える差異もある。両者ともモダニズム芸術を厳しく批判するが，その射程は異なる。メトネルが音楽内部の法則性や構築性に基づいて論じるのに対し，イリインは芸術の危機を文明史的・宗教的次元にまで拡大する。彼はロシア文化の歴史的意義を繰り返し強調し，イコン崇敬や詩人・作曲家の葬儀といった国民的祭儀に芸術の霊的使命を見いだした。芸術は「国民全体の霊的生活の中心に据えられたかのよう」（Ильин 1996: 60）であり，その結集力こそが民族を形成する力だとする。さらに彼は現代芸術の退廃をボリシェヴィズムの政治潮流と結びつけ，芸術的堕落と革命思想を同根の霊的退廃とみなす（同: 68）。そして真の芸術に不可欠な〈良識〉を欠くことが，両者に共通する無責任と退廃だとする。こうした民族文化の称揚と文明・政治批判の接続は，少なくとも現存するメトネルの音楽論にはほとんど見られず，イリイン独自の特質をなしている。

5. 終わりに

本稿では，ニコライ・メトネル『ミューズと流行』とイヴァン・イリイン『芸術の基礎』を比較し，両者の思想的共鳴を検討した。第2章では，イリインの《素材－イメージ－芸術的対象》とメトネルの《素材－テーマ／音楽言語の基本的意味－原初の歌》を対照させ，いずれも創作を霊的源泉に従属する営みと捉える点を確認した。第3章では，受容者に主体的態度と魂の集中を求めつつ，批評家の使命を強調する共通性を示した。第4章では，モダニズム批判において両者が危機を「根源的構造の崩壊」と診断し，創作・受容・批評・教育のすべてに「闘い」を要請することを明らかにした。これらから浮かび上がるのは，芸術を人間存在のカオスを霊的秩序へ転換する営みとみなし，芸術家を本質に奉仕する存在とする根本的構図である。

21）両者の議論は，古典回帰の潮流が顕著であった1930年代ヨーロッパにおけるモダニズム批判の潮流と明確に交錯する。ただしその立場は，戦間期の潮流に触発されたものではなく，1910年代から一貫して形成されてきたものであり，同時代的状況と並行しながら対峙する思想的応答として理解されるべきである。

そしてこの奉仕は創作に限らず，受容・批評・教育のすべてに等しく求められる。イリインは哲学者として〈対象〉や〈良識〉といった倫理的・霊的カテゴリーを，メトネルは作曲家として「原初の歌」や「音楽言語」といった術語を通じてそれぞれ描き出した。両者の差異は主として哲学的抽象と音楽的具体性という語りの次元にあり，そのためこそ両者の思想は相補的に響き合っている。

本稿の分析は，先行研究の成果を継承しつつ，それを拡張する試みである。プレドヴェチノヴァが示した理念的な一致点（奉仕と歓び，霊感，モダニズム批判）や，チェルノヴァが「芸術的対象」を軸に両者を比較した議論は，確かに両者の親近性を明瞭にした。しかし本稿は，こうした一致点を創作者論・受容者論・批評論・教育論へと広げ，原典の語彙・比喩・構造に即して精緻に比較し，体系的な響き合いを描き出した点において，新たな地平を開いたと言える。それによって，先行研究で触れられていない，いくつかの新しい重要な視点を提示することもできた。第一に，イリインにおける「霊的対象」とメトネルにおける「原初の歌」が，ともに絶対的本質としてのロゴスであり，しかも法則性と矛盾しないという構図を明確に描き出した点である。第二に，形式と内容の従属関係について，イリインの「祭服」のメタファーとメトネルの「統合の仕方」を照応させることで，形式が内容から必然的に派生するという構造を精緻に明らかにした。さらに，創作者論にとどまらず，受容者・批評家・教育論にまで議論を拡張し，両者の芸術理解を体系的に響き合わせたこと，そして，単なる理念的モダニズム批判を超え，「芸術のための闘い」という実践的次元の比較に踏み込んだことも，本稿独自の貢献である。これにより，『ミューズと流行』の宗教哲学的背景を照らし出すと同時に，イリイン美学の具体的展開を音楽思想との関連から再評価する手がかりを提供したと言える。ただし，今後の課題として，今回参照できなかった両者の膨大な書簡の精査を行い，思想的共鳴がどのように生きた対話の中で形づくられたかを明らかにすることも必要であろう。

なお，両者の議論は同時代ロシア思想の広い磁場を共有しており，その文脈の中に位置づけることも可能である。象徴主義者ヴャチェスラフ・イワノフ（Вячеслав Иванов, 1866–1949）の「真のディオニュソス」をめぐる言葉はその一例である。最後にその点に触れて本稿を閉じることにしたい。イワノフによれば，「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（θέσεί）をすべて瞬時に剥ぎ取り，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」ものである。そして，「絶対者の光線が精神から出て魂を貫くと，魂は一瞬，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稲妻と光によって照らされる」（Иванов 1912: 42）。これらの表現は，魂の深淵を霊の光で秩序化するイリインの芸術論や，自己を超えて音楽の法則に奉仕することを説いたメトネルの音楽論と，言葉遣いも含めて深く共鳴する。つまり，「稲妻と光」や「忘我」といった象徴を介して，芸術を人間的恣意を超えて存在の真理へと導こうとする20世

紀前半の思想的磁場が浮かび上がるのである[22)]。もっとも，ディオニュソスを賛美したイワノフと，メトネルやイリインの立場が異なっていたのも確かである。その差異を含む複雑な磁場における両者の交響的関係は，20世紀ロシアにおける芸術と哲学の対話を照らす証言であり，今後のメトネル研究およびイリイン研究の双方，そして20世紀前半のロシアの芸術思想の研究に新たな視座をもたらし得るだろう。

参考文献

Гончаров С.Э.（2005）Креативность сердечного созерцания в художественном искусстве（по работам И.А. Ильина）// Вопросы художественного образования: Сб. науч. тр. Вып. 2. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф-пед.ун-та. С. 19–33.

Иванов Вяч.（1912）Marginalia. Труды и дни. №. 4–5, с. 38–45.

Ильин И.А.（1996）Основы художества: О совершенном в искусстве // И.А. Ильин, Собрание сочинений в 10 томах. Том 6, Книга 1. М.: Русская книга. С. 52–182.

Лавров А.Г.（2010）. Философия искусства И. А. Ильина. Челябинский гуманитарий,（2（11））, 74–80.

Левая Т.（2007）Скрябин и художественные искания XX века. СПб.: Изд-во «Композитор».

Лисица Ю.Т.（1996）Комментарии // И.А. Ильин, Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6, Кн. 1. М.: Русская книга. С. 541–552.

Метнер Н.К.（1978）Муза и мода: защита основ музыкального искусства. Paris, 1978

Осадчая В.В.（2019）Духовно-религиозные предпосылки художественного сознания Н. Метнера // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Одеса. Вып. 29, кн. 2. С.155–168.

Предвечнова Е.О.（2014）Н.К. Метнер и И.А. Ильин: Диалоги о музыкальном искусстве, «Муза и мода» // Идеи и идеалы №. 4（22）, т. 2. 2014. С. 123–131.

Чернова Т.Ю.（2007）Слово И.А. Ильина о «художественном предмете» в музыкально-эстетических параллелях и отголосках // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. 2007, Вып. 1（1）. С. 171–190.

Domico, P.（2021）Renewing Russia Abroad: Nikolai Medtner and Ivan Ilyin / Wendelin Bitzan and Christoph Flamm, *Nikolai Medtner: Music, Aesthetics, and Contexts.* Hildesheim: Georg Olms Verlag, 291–313.

高橋健一郎（2008）「同時代人の見たニコライ・メトネル（6）И.А.イリイン:「メトネルの

22）メトネルの音楽論におけるディオニュソスの問題が論じられている高橋（2024）や，メトネルの音楽に関するアンドレイ・ベールイの論考における「カオス」概念が論じられている高橋（2025）もこの問題に接続する。

音楽」,「メトネルの音楽について」,「音楽と言葉（H.K.メトネルの演奏会に寄せて）」『文化と言語』第69号，249–283頁

高橋健一郎（2010）「同時代人の見たニコライ・メトネル（9）—И.А.イリイン；『作曲家にして予見者であるニコライ・メトネル（現代ロシア音楽におけるロマン主義と古典主義）』」『文化と言語』第72号，167–199頁

高橋健一郎（2019）「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

高橋健一郎（2022）「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）」『言語文化研究』第48号，249–266頁

高橋健一郎（2023）「ニコライ・メトネルの音楽哲学におけるメタファー体系」『言語文化研究』第49号，93–113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

高橋健一郎（2025）「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」『人文学林』2，97–116頁

堀江広行（2006）「イリーン—人と思想」御子柴道夫編『ロシア革命と亡命思想家1900–1946』成文社，226–236頁