The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	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
Author(s)	高橋, 健一郎
Citation	人文学林. 2024, 1, p. 107-124
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95135
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・メトネルの音楽哲学におけるディオニュソス主義

高　橋　健一郎

Дионисийство в музыкальной философии Н.К. Метнера

TAKAHASHI Kenichiro

要旨：Данная статья исследует «дионисийство» в трактате Николая Карловича Метнера (1880–1951) «Муза и мода» (1935). В творчестве и эстетике Метнера преобладает аполлонизм, однако в некоторых местах данного трактата автор рассматривает музыку с точки зрения дионисийской сущности, используя понятия «самозабвение» и «праздник», заимствованные из философии Ницше. Предлагаемый в статье анализ дискуссий между Вячеславом Ивановым, Эмилием Метнером и Мариэттой Шагинян в 1912 году позволяет установить, что метнеровское понимание дионисийской сути музыки во многом переплетается с религиозным восприятием дионисийства Вяч. Ивановым. Такое понимание существенно отличается от ницшеанской интерпретации, поскольку рассматривает дионисийство как нечто обладающее своей логикой, Логосом, вместо стихийного хаоса.
キーワード：メトネル，『ミューズと流行』，ディオニュソス

1. 問題の所在

ニコライ・メトネル（1880–1951）の音楽論『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』[1)]は，亡命先のパリで1933–34年に執筆され，1935年に出版されたものだが，「その中心的な思想は，1910–20年代（本書の出版よりもはるか前）の根本的な探求の雰囲気の中で生まれた」（Левая 2021: 5）とされる[2)]。つまり，1910年代前後のロシアの音楽思想界の環境の中で生まれた思想

1）Н. Метнеръ, Муза и мода: защита основъ музыкальнаго искусства, Paris: Tair, 1935. これは1978年にYMCA-Pressからリプリント版が出版され，また，2019年にロシアで新しい版（Н. Метнер, Муза и мода: защита основ музыкального искусства, СПб.: Алетейя, 2019）が出版された。本稿では本書からの引用は，78年のYMCA-Press版に基づく。

2）クリストフ・フラムもまた，本書は遅くとも1916年以前からメトネルが音楽思想を書き留めてきたものに基づいて書かれたと言う（Фламм 2019: 184–185）。さらに，妻アンナの証言として，1933年の執筆時に「コーリャ［＝ニコライ］はここで書かれていることを35年間（今53歳だ）考えてきたと言っている」（Рычков 2019 c : 33）とあるように，1898年頃から意識的に本書の内容に関連することを考えてきたことが分かる。

が本書に反映されているということである。では，その「根本的な探求の雰囲気」とはどういうものだったのだろうか。20世紀初頭，特に1910年を中心とする前後10年間程の時期のロシアは，音楽家たちがロシア象徴主義の磁場の真只中にいたという（Левая 1991: 20）。そこでは，ニーチェ思想由来の「アポロン」や「ディオニュソス」等，共通の概念を用いて音楽を形而上学的に論じる「美学共同体」が形成されていった。そのグループには，例えば，「アルゴナウタイ同盟」，「モロゾワのサロン」，「自由美学協会」，「歌の家」，「モスクワ宗教哲学協会」などがあったが（Mitchell 2015: 10–12），その多くに直接参加し，そこで大きな役割を果たしたのがエミリィとニコライのメトネル兄弟であり[3]，二人はこのような環境の中で独自の音楽観を形成していった。兄のエミリィ（1872–1936）はロシア象徴主義の芸術運動の中心人物の一人であり，1912年に音楽論の大著『モダニズムと音楽』を出版するなど早くから音楽思想を深めると同時に，弟ニコライに対して大きな思想的影響を与え続け，本稿で検討する『ミューズと流行』にもその直接の反映が見られる[4]。このように，本書には，兄のエミリィからの直接的な影響を始めとして，20世紀初頭のロシア象徴主義者たちによる形而上学的音楽論が濃厚に反映されていると考えられるのである[5]。

本稿で特に目を向けたいのは，メトネルの『ミューズと流行』における「アポロン」と「ディオニュソス」という概念に関わる部分である。これらのもともとのニーチェの概念とロシアで受容された概念との間には，下で触れるように差異が見られるが，まずはごく簡単にそもそものニーチェの「アポロン」と「ディオニュソス」の概念について整理しておこう[6]。周知のとおり，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。ニーチェの『音楽の精髄からの悲劇の誕生』の第1章では，その世界が次のようにイメージ豊かに語られている。

> 原始的な人間や民族のすべてが賛歌のなかで語っている麻酔的飲料の影響によって，あるいは全自然を歓喜でみたす力強い春の訪れに際して，あのディオニュソス的興奮は目ざめる。それが高まるとき，主観的なものは消えうせて，完全に我を忘れた状態になるのだ。

3）本稿においては，以後，原則としてニコライのことを「メトネル」，エミリィを「エミリィ」と表記する。

4）例えば，次のような指摘を参照のこと：「エミリィはN.K.メトネルに強い影響力も与えている。メトネルはエミリィの偉大な才能，学識，美学上の見解や批評活動を尊敬していた。メトネルの著書『ミューズと流行』に，1912年に出た兄の著書『モダニズムと音楽』からの思想のこだまを聞き取らずにはいられない」（Рычков 2019a: 15）;「実際，30年代にフランスで出た「音楽芸術の基礎の擁護」とサブタイトルのついた著書『ミューズと流行』は，『モダニズムと音楽』と出版年の開きはあるものの，多くの点で絡み合っている」（Левая 2007: 72）。

5）例えば，次のような指摘を参照のこと：「メトネルの著書はロシア象徴主義の音楽的ユートピアについての証言でもある」（Левая 2007: 76）。

6）この段落で述べるカント，ショーペンハウアー，ニーチェの概念の関係の記述は，主として北見（2004: 5–54）に基づく。

> ドイツの中世期においても，同じディオニュソス的なはげしい力のもとに，ますます数を増してゆく群衆が歌い踊りながら村から村へとのして歩いたものだ。[……] ディオニュソス的なものの魔力のもとでは，人間と人間とのあいだのつながりがふたたび結びあわされるだけではない。疎外され，敵視され，あるいは圧服されてきた自然も，その家出息子である人間とふたたび和解の宴を祝うのである。[……] 今や，宇宙調和の福音に接して，すべての人はめいめい，その隣人と結びあい，和解し，とけあっていると感じるばかりでなく，まるでマーヤのヴェールもひきちぎれてしまって，ぼろぼろになったまま，神秘的根源的一者の前にひるがえっているにすぎないかのように，ただ一体と感じるのである。（ニーチェ 1966: 34–35）

このように，ニーチェにおいては，祝祭の熱狂や陶酔の中で人間の主観が忘我へと消えうせ，背後の根源的な世界が現れる。そこでは，祝祭の群衆に象徴されるように，すべての人が「和解し，とけあう」。もう一方の「アポロン」は，カントの「現象」，ショーペンハウアーの「表象世界」に対応する。それはディオニュソスのカオスとは対照的に，厳格な秩序，形式をもった静的な世界であり，これがディオニュソス的な世界を覆いながら盲目的なエネルギーの噴出を抑えるとされる。このようなディオニュソスとアポロンの二つの原理は対立関係にあるが，この二つの衝動が，あるとき奇跡的な和解を遂げ，ディオニュソス的でもあり，アポロン的でもある芸術作品，アッチカ悲劇を産み落とすという。

上でも触れたように，ニーチェ経由のこれらの概念は，20世紀初頭のロシアの形而上学的音楽論における中心的な概念となり[7]，メトネルの音楽論にとっても極めて重要なテーマである。その背後には次のような事情がある。当時の形而上学的音楽論においては，スクリャービンとラフマニノフそしてメトネルという三人のモスクワの音楽家が崇拝され，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）。「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／ディオニュソス」をめぐる論述に端的に表れている。上記の1912年のエミリィの著書でも，当時の「ディオニュソス的」なモダニズム音楽が批判され，後期スクリャービンもモダニズム音楽的であると批判されることから[8]，後期スクリャービンは「ディオニュソス的」と捉えられていることが分かる。そして，スクリャービンの対立軸たるメトネルの音楽は当然「アポロン的」ということになり，そのような評価は，例えば「メ

7）20世紀初頭のロシア文化における「アポロン／ディオニュソス」については様々な研究がある。例えば，Варакина（2017）を参照。

8）例えば，次のような箇所を参照のこと：「天才的でつねに誠実であったスクリャービンの音楽は，初めは高度に芸術的な革新であったが，最近スクリャービン主義はますますモダニズムと一体となってきている」（Метнер 1912: 311）。

トネルにとって，芸術におけるあらゆる最も肯定的で価値あるもののシンボルは，ディオニュソス主義のカオスと闇を克服するアポロン（光の神，そして光としての芸術の神）であった」（Зенкин 2021: 153）などの記述にも見られるように，現代の研究者によっても繰り返し述べられている。実際，メトネル自身の著書でも，例えば「無限の複雑さをもつ音楽芸術の建物全体の基礎」（メトネル2020: 168［Метнер 1978: 44］）[9]や，「和声は音楽の構造の土台であり同時にセメントでもある」（高橋2021: 269［Метнер 1978: 72］）という表現に見られるように，音楽が「建築物」のメタファーで語られることが多い[10]。また，「カオスもまた単一性と簡素さであるように見えるが，実際には芸術とも精神ともまったく共通のものをもたない。カオスにおいては，単一性は単調さと同義であり，簡素さはイメージ無き真っ暗闇である」（高橋2019: 139［Метнер 1978: 18］）というメトネルの言葉からも，メトネルがカオスを退け，アポロン的原理を志向していたのは明らかであるように思われる。

しかし，問題はそう単純ではない。メトネルの『ミューズと流行』には，この観点から見ると、次のような不可解な箇所がある。

> テーマは聴き手を洞察の**忘却**の中に引き込む催眠的な力をもつ。［……］霊感に満ちたテーマを聴くと，分析能力を失う。というのは，我々の言語の意味すべてが，生きた芸術作品の霊感に満ちた発話の最上位の意味によって呑み込まれてしまうからである。（メトネル2020: 172［Метнер 1978: 50］，強調引用者）

> **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。［……］理論家たちは，法則を洞察する際，なぜ**忘我に身を任せる**ことができないのか。（高橋2021: 264［Метнер 1978: 63］，強調引用者）

> 音楽は（現代に至るまで）つねに**祝祭**とならんとしていただけではなく，実際に祝祭であった。［……］それは，ただ祭りを描くことだけを課題としていたという意味での祝祭ではなかった。いや，音楽が祝祭だったというのは，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。［……］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祝祭**を渇望していたので

9）以下、『ミューズと流行』からの引用は，既発表の拙訳を用いるが，文言を改めている場合もある。

10）『ミューズと流行』におけるメタファー体系を分析した拙論（高橋 2023）を参照のこと。

ある。（高橋2022: 260［Метнер 1978: 95-96］, 強調引用者）

本書では実は「アポロン」や「ディオニュソス」という語自体は用いられていないのだが，「忘我」や「祝祭」，「不一致がすべて融けて忘れ去られる」などの用語の使われたこれらの箇所は，上で見たニーチェのディオニュソス主義の記述と酷似しており，メトネルがまさに「ディオニュソス的」な世界を称賛しているように読めるのである。これはいったいどういうことなのだろうか。その謎を解くことが本稿の主要な目的である。

ここで有効な視点を与えてくれるのは，1912年にエミリィとヴャチェスラフ・イワノフ，マリエッタ・シャギニャンの三人のディオニュソスに関する議論である。エミリィは上述のとおり，1912年に『モダニズムと音楽』を出版し，モダニズム音楽のディオニュソス主義を批判した。一方，イワノフはニーチェのディオニュソス論に大きな影響を受けながら，独自の視点でディオニュソス崇拝の論を展開し，スクリャービンを自分の「オルフェウス」とした人物である。そのイワノフは，1912年にエミリィの『モダニズムと音楽』の書評を，エミリィが編集する雑誌『労働と日々』第4－5合併号に発表したほか，この時期エミリィと何度も書簡を交し，そこでもディオニュソスについて議論を行っていた。また，シャギニャンはモダニズム音楽とそのディオニュソス主義を批判し，ラフマニノフの音楽を称賛する論文をやはり『労働と日々』誌第4－5号に発表した。ここで目を向けたいのは，エミリィがイワノフの書評を読んで1912年12月12日（旧暦），イワノフに宛てた書簡の中で，次のように書いていることである：

> 音楽についての箇所もとても嬉しい気持ちで拝読しました。『モダニズムと音楽』の見方と完全に響き合っていて，箇所によっては私の本とユニゾンで歌っているようです［……］ところで，『労働と日々』のシャギニャンのラフマニノフ論を見てください。このアジア女性[11]はモダニズムの核心，急所を突いています。もちろん，私の本をよく研究もしていて，彼女自身は思いもしないでしょうが，貴兄と同調しているのです。（Иванов и Метнер 1994a: 295）

つまり，アポロン主義者エミリィは，ディオニュソス主義者であるイワノフと自分の音楽論が「響き合っている」と言い，そして，やはりアポロン主義者であるシャギニャンの思想についても，それがイワノフの思想と「同調している」と述べているのである。この矛盾するように見える主張が，実はメトネルの音楽論における上記の謎を解く鍵になり得ると思われる。本稿では以下，第2節においてイワノフとエミリィのやりとり，第3節においてシャギニャンの音楽論を検討し，アポロンとディオニュソスの問題を整理し，この1912年の議論に関する疑問を解

11）エミリィがシャギニャンのことを「アジア女性」としているのは，彼女がアルメニア系であるためである。

く。それを踏まえて，第4節でメトネルの音楽論における謎に立ち返り，それを解釈することとする。

2. ヴャチェスラフ・イワノフとエミリィ・メトネルのディオニュソス観

本節では，ディオニュソス概念をめぐるエミリィとヴャチェスラフ・イワノフの1912年の対話を検討しよう。イワノフは，20世紀初頭のロシア文化におけるニーチェ受容に決定的な役割を果たし，とりわけディオニュソスの概念に関しては，それまであまり重視されていなかったこの概念をロシアの文化的コンテクストに導入し，当時の文芸復興の中心的な概念にまで高めた人物である（北見2004: 49）。そのイワノフは，エミリィの音楽論『モダニズムと音楽』のディオニュソス観について，書評や私信の中で詳細に触れており，それを検討することは本稿にとって重要である。

エミリィは，「ヴォリフィング（Вольфинг）」名で1912年に出版した音楽論の大著『モダニズムと音楽』において，モダニズム音楽を徹底的に批判し，その背後にあるとされるディオニュソスへの恐れを語る。その本を読んだイワノフは，まず，エミリィへの1912年9月12日付（旧暦）の書簡で次のように述べている：

> 親愛なるエミリィ・カルロヴィッチ，何よりもまず音楽論のご著書ありがとうございました。本当に興味深いものです。非常に（過度に）喧嘩腰に書かれてはいますが，機知に富み，多くの本質的な点で共感できます。私と考えが異なる部分もありますが，それでもそれによって私の感情の**基本の**最良の部分が害されることはけっしてありません。［……］ディオニュソスについては，ややあやふやな言葉があり，何か誤解の症候があるかもしれません。（Богомолов 2012: 12，強調原文）[12)]

このように，イワノフはエミリィの音楽論に概ね共感できるが，エミリィにはディオニュソスについての誤解が見られると述べている。

イワノフはさらに «Marginalia» と名付けた論文を『労働と日々』第4–5号（1912年7–10月号）に発表し，そこでエミリィの『モダニズムと音楽』を取り上げて論評している。なお，この『労働と日々』誌の編集者はエミリィであり，この論文もエミリィが掲載したものである。イワノフはその書評論文において，上で触れられている「ディオニュソスに関する誤解の症候」について，エミリィが恐れ，批判の対象としているのは，真のディオニュソスではなく，「似非ディオニュソス」であると主張する。

12）エミリィとイワノフの往復書簡は，1994年の『文学の諸問題』誌第2号と第3号に掲載されているが，この書簡はそこには収められておらず，その後ボゴモロフが独自に調査し，公表した書簡集の中に入っている。

著者［ヴォリフィング＝エミリィ］の精神的経験にとって，ディオニュソスの秘儀に入り込むことが無縁ではないということを示す特徴がもう一つある。それは，ディオニュソスの名の濫用，モダニズムにおける似非ディオニュソス主義の多様な現象に対する彼の怒りに満ちた異議である。ここはいくら戦闘的になってもなりすぎることはない。モダニズムがオルギアの鹿の皮をまとう場合，その大半において，冒涜や，ディオニュソスの力に対する哀れで根本的な誤解が生じるのである。（Иванов 1912b: 38–39）

この似非ディオニュソス主義について，イワノフはさらにプーシキンの詩の一節を取り上げて説明する。

別の，女性の姿をした官能的で
怪しげな偽りの理想
魅惑のデーモンは，偽りだが，しかし美しい……　（プーシキン）[13)]

ここで提示される「女性の姿をした官能的で怪しげな偽りの理想」は，イワノフによれば，ドミトリィ・メレシュコフスキーがその論考『トルストイとドストエフスキー』において「ディオニュソス」と解釈し，その解釈をエミリィも引き継いでいる。そして，イワノフはメレシュコフスキー＝エミリィのこの解釈は誤解に基づくものであり，プーシキンが実際に念頭においていた「女性の姿をしたデーモン」とは，「ディオニュソス」ではなく，異教の官能の誘惑，つまり「ヴィーナス」であると主張する（Иванов 1912b: 40–41）。このように，イワノフは，エミリィが実際に批判している対象は真のディオニュソスではなく，「似非ディオニュソス」だとするのである。

では，イワノフの述べる真のディオニュソスとはどういうものか。イワノフは，本来ディオニュソスとは「真理」であるとし，そしてこう主張する。

それ［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）を全て瞬時に剥ぎ取り，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 1912b: 42）

13）1830年に発表されたアレクサンドル・プーシキンの詩«Вначале жизни школу помню я»（人生の初めの頃の学校を私は覚えている）からの一節。

この部分にはイワノフのディオニュソス観が端的に表れている。まず，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，世界の本質，カント的「物自体」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。イワノフはまた，「音楽の精神は不死であり，その名はディオニュソスである」とし，それは「現存の形式を生み出す神」ではなく，「あらゆる形式を生み出す神」，「具現の流動的変化の神的原理」であると述べる（Иванов 1912b: 39）。このように，そのイワノフのディオニュソスは，ニーチェのような美学的概念ではなく，宗教的概念であり，そこで想定されるディオニュソス的世界は，ニーチェにおけるような「盲目的カオス」ではなく，「独自の論理」，「ロゴス」をもったものである[14)]。そして，北見（2004）の解釈を援用すれば，イワノフの見解では，物自体と人間の認識は「原初の天国」においては一致していたが，人間は「原罪」によって物自体を認識できなくなったのであり（北見 2004: 67），ディオニュソス的原理によって人間は「原初の天国」へと戻ることができるのである。

このようなイワノフのディオニュソス解説に関して，エミリィは反論せずに，むしろ受け入れる。まず，イワノフがエミリィの「誤解」について触れたことに関して，エミリィは1912年9月29日付（旧暦）のイワノフ宛の書簡で次のように弁明する。

> 私がディオニュソスについてあやふやなのは［……］このテーマ（アポロン／ディオニュソス）に関して語るべき言葉が私にはないからです。私は自分が音楽家でないことを残念に思うのと同じくらい，フィロロジストでないことを残念に思うことがあります。専門家である貴兄と論争することは私には不可能です。貴兄はいつでも「誤解の症候」を見つけることができるでしょう。［……］私が『モダニズムと音楽』の中で闘ったのは，モダニズムの現象の多くが囚われている似非ディオニュソス主義です。（Иванов и Метнер 1994b: 284）

さらに，上でも触れたように，1912年12月12日付け（旧暦）のイワノフ宛の書簡の中では，上記のイワノフの «Marginalia» の論考に対して，「音楽についての箇所もとても嬉しい気持ち

14）例えば，北見（2004）の次のような個所を参照：「カント，ショーペンハウアー，ニーチェの場合，世界そのもの，物自体的な世界はいかなる論理も持たないものだった。カントの場合，物自体がどのようなものかは人間には扱えない問題であったが，ショーペンハウアーやニーチェははっきりとそれを目的も意味も持たない盲目的な力であると考えている。しかし，イワノフはそれとは反対に，物自体に固有の論理があることを前提にしている。だからこそ，外的な形式によって構成しなくても，物自体はそこに内在する論理を捉えることによって認識可能になるのだ。たとえそれが人間の知性を超えており，人間には把握不可能であるとしても，世界には何らかの論理が内在しているのである。しかし，物自体が何らかの論理を有するというこの前提には，いかなる根拠もない。それは信仰するしかないものである。イワノフも当然そのことはわかっている。だからこそ，イワノフは自らの試みを宗教的なものと見なすのである。［……］ディオニュソス的な世界を盲目的と見なすニーチェからすれば，いかなる認識も物自体に対しては恣意的である。だからこそ，世界は美的に肯定するしかないのだ。しかし，世界には何らかの論理があるという信仰に基づくイワノフからすれば，こうした態度はあまりに皮相なものと映る。世界はロゴスを持ち，目的や意味を有するのだから，美的にではなく，それ自体として是認されなければならないのである」（北見 2004: 59–60）。

で拝読しました。『モダニズムと音楽』の見方と完全に響き合っていて，箇所によっては私の本とユニゾンで歌っているようです」（Иванов и Метнер 1994b: 295）と述べ，むしろイワノフと考え方が同じであることを強調している。また，エミリィはイワノフの「真のディオニュソス」と「似非ディオニュソス」の違いに関わる「正しい狂気」と「誤った狂気」にも言及する：

> 私が『反響と境界』というタイトルのいくつかの小論で，ディオニュソス主義の問題に触れ，貴兄がMarginaliaで述べたことに関して，それに反駁するためでなく（貴兄とフィロロジーの立場で闘うなんて私にはできません！），メレシコフスキーとヴォリフィングの謝罪として，ついでに触れたとしても，大丈夫でしょうか……。私は，ディオニュソスによって遣わされた「正しい」狂気と「誤った」狂気についての貴兄の非常に的確な言葉に着目しています。（Иванов и Метнер 1994b: 296）[15)]

このように，エミリィはイワノフの論を自分への批判と捉えておらず，むしろ，音楽に関しての意見は同じであると言い，真のディオニュソスと似非ディオニュソスの違いも受け入れているのである。

これまで述べてきたようなディオニュソス論を展開するイワノフは，一般に「事実上アポロンの原理を無視し，ディオニュソスの原理を神格化する新しい解釈を提示」（Rosenthal 1986: 21）したとされる。実際，本稿で扱っている論考でも，もっぱら真のディオニュソスの可能性をいかに汲み尽くすかが語られる。しかし，Marginalia の中から注目しておきたい箇所がある。

> 現代は（おそらく，非宗教性ゆえに）ディオニュソスを呼吸するだけの十分に強力な肺を持っていない。ゆえに，現代はアポロンだけに奉仕した方がよい。アポロンは誇り高い者に対してのみ歯向かうのであり，従順な者には寛大であるから。ジノヴィエヴァ＝アンニバルの言葉が思い出される：「自然の力の中で生きられるのは，それを吸い込み，自分の中でそれを具現化できるようになった者だけである。悲劇的なものに関してもそうである……。自分を通して悲劇を胸いっぱい吸い込める者が，救われる者であり，悲劇の主人公であり，それを鎮圧する者である」。このような力を我々が持って初めて，また完全な（つまり二元一体的，真にディオニュソス＝アポロン的な）最高次の芸術が生まれ得るのである。そうでなければ，似非ディオニュソス主義か，あるいはディオニュソスの精神による芸術の破壊，つまり芸術の狂信的な自己殲滅のどちらかになってしまうだろう」。（Иванов 1912b: 39）

15）『反響と境界』という論考の存在は確認されていない。また，ここで述べられている「正しい狂気」と「正しくない狂気」とは，『労働と日々』第4－5号のイワノフの別の論考「作風，個性，スタイル」の5頁目（Иванов 1912a: 5）に出てくる言葉である。

この引用部分にあるとおり，イワノフは似非ディオニュソスのみならず，真のディオニュソス自体もある種危険なものであり，それを受け入れるためには力が必要であると考える。その力がなければ，ディオニュソスの精神によって芸術が破壊されてしまうとも述べているのである。さらに，「ヴォリフィング［＝エミリィ］にとっては音楽の具現としての音楽芸術が大切である。彼は音楽の地上の肉体的生を守ろうとする。彼にとってはアポロンの祭壇における救いを求めることが一番であり」，その意味で「彼は本質的に正しい」（Иванов 1912b: 39）とイワノフが述べているのも重要である。つまり，イワノフ自身は「音楽の精神」としてのディオニュソスを信奉するディオニュソス主義者であるが，同時に「芸術の破壊」にもつながり得る真のディオニュソスの危険性についても承知しており，その意味において，エミリィのアポロン重視にも一定の理解を示すのである。つまり，この両者の違いは，根本的に対立しあうものというよりは，互いに共通する点をもちつつ，重視する方向性が違うと言った方が正確であろう。

3. シャギニャンのアポロン主義

本節ではマリエッタ・シャギニャンが1912年に『労働と日々』誌第4-5号に発表した「S.V.ラフマニノフ―音楽心理学的スケッチ」を取り上げよう。シャギニャンはロシア象徴主義の環境の中で自己を形成した文学者，思想家である。当時モダニズム音楽の信奉者たちから批判を受けていたラフマニノフの音楽を擁護するためにこの論を執筆し，エミリィが『労働と日々』誌への掲載を許可した[16)]。本稿にとってこの論文が特に興味深いのは，そこでアポロン，ディオニュソスの問題が論じられているからだけでなく，第1節でも触れたとおり，イワノフ宛のエミリィの12月12日付けの書簡の中で「ところで，『労働と日々』のシャギニャンのラフマニノフ論を見てください。このアジア女性はモダニズムの核心，急所を突いています。もちろん，私の本をよく研究もしていて，彼女自身は思いもしないでしょうが，貴兄と同調しているのです」（Иванов и Метнер 1994a: 295）と書かれているからである。下で見るように，シャギニャンは明らかにアポロン的原理を重視するのだが，なぜエミリィはその論をイワノフと「同調している」と見なすのか。それを本節では考察しよう。

シャギニャンはこの論文の中で「現代の音楽はますます人間から離れていっている」（Шагинян 1912: 101）とし，モダニズム音楽に批判の目を向ける。シャギニャンによれば，「音楽は本質的に芸術の中で最も人間的なものではなく」（Шагинян 1912: 100），ショーペンハウアーのもとで最終的に定式化されたように，それは「音楽が世界意志を間接的に，つまり観念を通して表現する他の全ての芸術とは異なり，観念を使わずに意志そのものを自分の中に表象したものである」（Шагинян 1912: 100）。つまり，シャギニャンも音楽の本質は「ディオニュソス的」

16）この論考の掲載のいきさつについては神竹（2015: 47-49）が詳しい。

であるとする。そして，「音楽の**芸術**（音楽そのものではなく，まさに『芸術』）は，人間が世界のこの脆さの中心において自己を確立するとき，つまり自分を中心としながら音楽を取り上げ，音楽に対する耳を真に持つために，音楽によって自分自身の内面を表現しようとする瞬間から始まるのである」（Шагинян 1912: 101，強調原文）と述べ，ディオニュソス的音楽が人間の表象を得て個体化，人間化することによって，音楽は「芸術」になっていくと主張するのである。この観点から，モダニズム音楽とその特徴としての「汎神論」と「神秘性」が次のように説明される。

> おそらく，現代音楽の潮流は，音楽の革新家たちがナイーヴに考えているような「革命」ではなく，単に大いなる因循姑息，つまりショーペンハウアーやヴァーグナーを発端として進んできた惰性である……。いずれにしても，脱個体化，脱人間化の誘惑が，現代の音楽によって味わい尽くされている。その結果として生まれたのは，ヴォリフィングが指摘する「国際性と異国性」という要素のほか，「汎神論」と，ヒステリーと隣り合わせの「神秘性」である。（Шагинян 1912: 101）

そして，この「汎神論」については，次のように語られる。

> 有神論においては，神秘的な脱個体化は移行の一段階にすぎず，それは自己目的化した状態ではなく，手段の状態である。それとまったく逆なのが汎神論である。そこでは，この段階は最終目標となり，人間の心理はすべてそれに彩られ，「人間よ，放棄せよ！」が生涯のスローガンになる。自らの人間性の放棄は，生き物すべてを受け入れるのと並行して進行している。神に敵対する巨大な同化が起こり，そこではカオスから孵化した個人の生の火花をカオスが飲み込んでしまう。これは創造の基本的構想と逆のプロセスである。そして誇らしげに汎神論と呼ばれる遠心的同化を促しているのが，ほかならぬ現代音楽なのである。（Шагинян 1912: 102）

シャギニャンは，このように脱個体化のモダニズム音楽が広がる中で，音楽芸術を守る闘いを繰り広げているのがラフマニノフであるとする。「ラフマニノフの創作においてはすでに音楽だけがその芸術のために闘っているのではない。人間の個性もまた闘い，何よりもまず人間的スケールを要求しながら，自分自身を守っているのである」（Шагинян 1912: 103）。そのような闘いは，例えば次のようにも語られる。

> ラフマニノフの音楽は，（ヴァーグナーの《トリスタン》の宇宙的同化のように），聴衆を見境なくカオスに引きずり込んだりせず，また，魂を飲み込む陶酔を虚無へと変えたりせ

ず，さらに，陶酔をあらゆる人間的なものやそれと結びついた長所や義務の拒否へと変えたりせず，その代わり，控えめに，力を込めて，そしてほとんど気付かれないほどの芸術的に抑えられた緊張感をもち，自分の場所に立って疾風に立ち向かい，そして「走り出してしまった」聴き手をしっかりと引き留めようとしている。（Шагинян 1912: 104）

そして，「まずラフマニノフに関して喜ばしく感じられるのは，人間と宇宙の間が明確に分離されていること，内的価値に満ちていること，そして，あらゆる汎神論が拒否されていることである。何よりもラフマニノフは，個性と無個性の境界を曖昧にするあらゆるエクスタシー，あらゆる精神的麻薬性を避ける。名もなき怪しげな神秘主義，あの世へのパトスもない。彼は全身で，この世，この地上の側におり，人間的な痛み，喜び，不安を伴った大地の姿である」（Шагинян 1912: 105）とし，恍惚となって宇宙と一体となるという音楽の在り方を否定する。

ここまでやや詳しくシャギニャンの論を見てきた。シャギニャンの論点を総合すると，これを「間接的にイワノフを批判している」（神竹2015: 66）と解釈することはもちろん可能である。イワノフがもっぱらディオニュソスの原理について説くのに対し，シャギニャンの主眼は忘我のプロセスを通してディオニュソスの世界が現れるという考え方を退け，アポロン的原理を称揚することにあるからである。しかし，前節の議論を踏まえるならば，シャギニャンが恐れ，強く批判する対象は，イワノフの目から見れば，それはちょうどエミリィが恐れ，批判するのと同じ「盲目的なカオス」であり，それは「似非ディオニュソス」ということに他ならない。シャギニャンはディオニュソス的陶酔に巻き込まれるのに抗して大地にしっかりと立つ姿をラフマニノフに見て取り，それを賞賛するが，それはカオスを恐れ，音楽の地上の肉体的生を守ろうとするエミリィと同じであり，イワノフがそのようなアポロン重視の姿勢にも一定の理解を示していたのは前節で確認したとおりである。つまり，イワノフとシャギニャンの「対立」は，イワノフとエミリィの「対立」と同様，本当の対立ではなく，むしろ「似非ディオニュソス」に対する批判という点では両者の立場は一致しており，その際，もっぱらアポロンに向かうのがシャギニャンやエミリィであり，もっぱら真のディオニュソスの可能性を追求するのがイワノフということである。シャギニャンがイワノフと「同調している」という上記のエミリィの言葉も，この文脈で理解可能である。

4. メトネルにおけるディオニュソス主義

ここで，第1節で示したメトネルの音楽論におけるディオニュソス的原理に関わる部分のうち，まず「忘却」に関して検討しよう。メトネルによれば，人は音楽の僕の位置にあると同時に，音楽に対して「信仰」の態度を持つべきであり，「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」（高橋2022: 258

［Метнгер 1978: 93］）とする。そして，このような忘却を促すのが，「音楽芸術のテーマ」（メトネル2019: 138［Метнер 1978: 25］）であり，そのテーマは次のように忘却に引き込む力を持つと語られる。

> テーマは聴き手を洞察の忘却の中に引き込む催眠的な力をもつ。［……］霊感に満ちたテーマを聴くと，分析能力を失う。というのは，我々の言語の意味すべてが，生きた芸術作品の霊感に満ちた発話の最上位の意味によって飲み込まれてしまうからである。（メトネル2020: 172［Метнер 1978: 50］）

そして，その忘我の行為についてさらに具体的に語られる。

> 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。［……］理論家たちは，法則を洞察する際，なぜ忘我に身を任せることができないのか。（高橋2021: 264［Метнер 1978: 63］）

忘我が「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」であるとされる点に注目しよう。メトネルは音楽を一種の言語体系と捉え，その中の諸意味を分類しつつ，その中で「歌の存在（音楽の精神，音楽の語りえぬテーマ）」を最上位の特別なものとする（メトネル2019: 138［Метнер 1978: 25］）。これは「原初の歌」とも呼ばれ，それについてメトネルは次のようにイメージ豊かに語る。

> かつて世界に響いた原初の歌が人間の心の中に単一の「生きた音」を残し，その歌の音が，他のあらゆる音同士が統合されるときの出発点となった。この音が我々にとっての単一性と簡素さの生きたシンボルとなったのである。その中に人間の歌のあらゆる複雑さ，あらゆる多様性が含まれていると言えよう。（メトネル2019: 144［Метнер 1978: 24］）

この「原初の歌」はイワノフの言う「ディオニュソス」と響き合う。まず，「原初の歌」があらゆる音同士の統合の出発点であるということは，原初の歌がロゴスをもったものであるということでもあり，それはイワノフのディオニュソス観と同様である。そして，「その中に人間の歌のあらゆる複雑さ，あらゆる多様性が含まれている」というのは，イワノフがディオニュソスを「現存する形式の神」ではなく，「あらゆる形式の神」であるとして，現実のすべての形式を生み出す潜在的な力としてとらえていることとも通じ合う。さらに，この「原初の歌」は，『ミューズと流行』の第1部のエピグラフとして置かれたレールモントフの詩「夜半の空を天使が飛んで行き／そして静かな歌を歌っていた／月も星も雨雲も共に／その聖なる歌に耳を澄ま

せていた」[17]で語られる「聖なる歌」でもあり，また，「はじめに歌ありき」（メトネル2019: 134［Метнер 1978: 11］）とも述べられるように，人間の堕落以前の原初の天国における存在というイメージで捉えられている。これもイワノフのディオニュソス観と同様であろう。このように，メトネルにおいては，現実の音楽の優れたテーマが催眠的力をもって聴き手を忘却の中に引き込み，そしてその忘却と共に立ち現れてくるのが「原初の歌」という形而上的「音楽の精神」なのであり，それは第2節で検討したイワノフの「ディオニュソス」のイメージときわめて近いものであろう。

また，音楽が「祝祭」であるとされ，真の祝祭が「個々の不一致すべてが融けて忘れ去られるような統合」（高橋2022: 260［Метнер 1978: 95-96］）であるとされる点については，「カオス」と対比させる形で検討しよう。メトネルにとって「カオス」とは，次の引用に見られるようなものである。

> ［我々が多数性と多様性の方に引き寄せられると］カオスの中に入っていく。カオスもまた単一性と簡素さであるように見えるが，実際には芸術とも精神ともまったく共通のものをもたない。カオスにおいては，単一性は単調さと同義であり，簡素さはイメージ無き真っ暗闇である。（メトネル2019: 139［Метнер 1978: 18］）

つまり，カオスは，統合に向かわずに多数性と多様性に引き寄せられたものとしての単調さであり，「イメージ」を結ぶことのない「真っ暗闇」とされるのである。それに対して，メトネルは「統合」を重視する。メトネルにおいては，音楽の「ロゴス」（メトネル2019: 136［Метнер 1978: 14］），「理性＝意味」（メトネル2019: 135［Метнер 1978: 12］）が重要であると同時に，その体系内部の秩序もまた重要である。音楽言語の基本的な意味である「単一性／多数性」「一様性／多様性」「簡素さ／複雑さ」「光／陰」等という対概念は〈中心／周縁〉のイメージ・スキーマによって捉えられているが，ここで重要なのは，それぞれの概念が単に「中心」と「周縁」に位置しているというだけでなく，つねに「周縁」から「中心」への引力が働くとされることである。例えば，「簡素さ」という中心は必ず「複雑さ」の統合を通して成立する。よって，「簡素さを志向しない複雑さしかない」ことも「統合の複雑さなしに得られる単純さしかない」こともどちらもメトネルは批判するのである（高橋2020: 169［Метнер 1978: 45］）。つまり，ここでは祝祭において「多数性」が「単一性」へと統合されることが重要であり，その統合が存在しないものは，メトネルにとっては「真っ暗闇」のカオスであり，それは第1節で見たプーシキンの詩に出てくる「偽りのヴィーナス」であり，イワノフの言う「似非ディオニュソス」に相当する。この点で，「統合」を基礎に持つメトネルの祝祭のイメージは，イワノフの

17）1831年に発表されたミハイル・レールモントフの詩«Ангел»（「天使」）の一節。

ディオニュソスに呼応する。

5. 終わりに

ニコライ・メトネルの音楽論における「ディオニュソス主義」の理解のために，本稿ではまず，1912年のエミリィ・メトネル，ヴャチェスラフ・イワノフ，マリエッタ・シャギニャンというニコライ・メトネルの周囲にいた論者たちによる「アポロン／ディオニュソス」をめぐる一連の論考や議論を検討した。まず重要なのは，イワノフが真のディオニュソスと似非ディオニュソスを明確に区別していることである。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。その区別に基づけば，エミリィとシャギニャンが批判するディオニュソスは，似非ディオニュソスということになる。その点において三者は共通である。その際，「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」という命題に関して，形而上的音楽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，現実的音楽のアポロン的側面を重視するのがエミリィとシャギニャンということになろう。

1912年のこのような議論は当然メトネルに直接的な影響を与えたはずである。その観点から見ると，メトネルの音楽論において「忘我」や「祝祭」などの用語で語られる「ディオニュソス的」な箇所の問題は，明快に理解可能である。メトネルは全般的には具現化された音楽の形式について論を展開し，アポロン的原理を重視するが，形而上的音楽である「音楽の精神」を念頭に置いている箇所では，イワノフ的な意味においての「ディオニュソス」をはっきりと志向し，「似非ディオニュソス」を批判する。その意味で，イワノフ，エミリィ，シャギニャンの論すべてと共通点を持ち，共鳴し，それらを統合しようとしているようですらある。

もっとも，これは本稿の問題設定の枠内に限定した話であり，形而上的音楽論の広い文脈に置いた場合，さらに検討すべき点がある。最後にそれを指摘しておこう。まず，当時のモダニズム音楽の中心にいたスクリャービンに関して，イワノフと他の三者の立場がはっきりと異なっていた。イワノフは後期スクリャービンの音楽を「真のディオニュソス的」と評価し，エミリィとメトネル，シャギニャンらが批判の対象，つまり「似非ディオニュソス」と捉えていたのは上で触れたとりである[18)]。この問題についてここでは深入りしないが，このような評価の乖離の原因としては，一つは「現実の音楽」と「形而上の音楽」の区別が曖昧であることにあるように思われる。それは，例えばレーヴァヤが象徴主義の理論家たちにとっての「躓きの石」（Левая

18）シャギニャン，エミリィ，メトネルのそれぞれの次の記述を参照のこと：「ロシアでは，現代音楽の脱人間化を見るには，大きな才能を持つスクリャービンの作品をよく調べてみるだけで十分であろう」（Шагинян 1912: 102）；「天才的でつねに誠実であったスクリャービンの音楽は，初めは高度に芸術的な革新であったが，最近スクリャービン主義はますますモダニズムと一体となってきている」（Метнер 1912: 311）；「スクリャービンの第5ソナタと《法悦》までは好きだったが，その後「主人」になってしまってからは，嫌いになった」（Метнер 1973: 522）。

2007:78）として挙げた問題でもある。

> アンドレイ・ベールイが諸論考において論じているのは事実上「二つの」音楽である。つまり，作曲家によって作曲された現実の音楽と，そしてショーペンハウアーが「魂の数学」と名付け，まさに象徴主義者達の頭と心を捉えた形而上的音楽の二つである。両者の境界の理解は曖昧である：「音楽の精神」は，実際彼らの論考においては音楽そのものを外に押し出していたのである。（Левая 2007: 69–70）

この同じ問題が，この四者のそれぞれの形而上的音楽論にも多かれ少なかれ見られ，スクリャービンという実際の作曲家によって書かれた現実の音楽に関する議論では，評価が分かれるのであろう[19]。

もう一つの課題は，『ミューズと流行』への他の思想の影響についてである。本稿では，1935年のメトネルの論考の一部分に関して，1912年の三人の議論の反映を読み解いたが，1912年から35年の出版までの間には，メトネルにおいて様々な思想的影響，人間関係の変遷があったはずである。例えば，1913年にメトネルと知り合い，その後メトネルに大きな影響を与え，また，メトネルからも影響を受けたと言われる思想家イワン・イリイン[20]との影響関係がまず重要であろう。「疑いなく，イリインとの友情がきっかけとなって書かれたこの本［＝『ミューズと流行』］は，この良き友人であり哲学上の対話者であった者［＝イリイン］に負っている部分がある」（Domico 2021: 303），「イリインは『ミューズと流行』の著者のもう一人の精神的同盟者であり，著者へのエミリィ・メトネルの影響を部分的に修正している」（Левая 2007: 74）などのような指摘もすでになされている。同時に「しかしながら，この本へのイリインの直接の影響はほとんどなかった」（Domico 2021: 304）とパトリック・ドミコが言うように，本書への直接的な影響についてはまだ明らかになっておらず，検討の余地が大いにある。さらに，エミリィはユングの弟子，友人であり，ロシアにユング心理学を伝えた功績でも知られ，その相互影響に関してアレクサンドル・ルィチコフは次のように言う。

> 今日，エミリィ・メトネルとC.G.ユングの相互認識と相互影響について，また，エミリィ・メトネルを通してニコライ・メトネルの音楽にユング思想が与えた影響について論考がますます書かれるようになってきた。実際，亡命期，兄弟の密なやりとりは途切れることがなかったので，ニコライ・メトネルはユングに関する兄の活動を知っており，さらにはユングと個人的にも知り合っており，『無意識』への兄の関心を共有していた。（Рычков 2019a:

19）四者の中ではニコライ・メトネルがこの点について最も自覚的であると思われる。本稿でも触れたように，「音楽の精神」と現実に音にされた音楽に関して区別して論じているからである。

20）イリインはメトネルと1913年に知り合い，ともにモダニズム音楽の潮流への嫌悪が二人を結び付け，第一次大戦期に友情を深めた（Domico 2021: 292）。

17-18）

これらの思想的影響の問題を検討することによって，メトネルの音楽哲学について，より奥行きのある分析が可能となり[21]，また，それを通して，20世紀初頭のロシアやロシア亡命文化における音楽論，芸術論，思想の影響関係について新たな知見をもたらすことが可能となるだろう。

【参照文献一覧】

Богомолов Н.А.（2012）Addenda et Errata: к публикации переписки Вяч. Иванова и Э.К. Метнера. Исследовательский центр Вячеслава Иванова в Риме.

Варакина Г.В.（2007）Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века». Под ред. В.П. Шестакова. Рязань: Российский институт культурологии.

Вольфинг（1912）Модернизм и музыка. М.: Издательство «Мусагет».

Зенкин К.（2021）Николай Метнер в музыкальном мире своего времени // Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора: Сборник статей и материалов / ред.-сост. Е.Б. Долинская, М.Г. Валитова. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория». С. 140-157.

Иванов Вяч.（1912）Манера, лицо и стиль. Труды и дни. №. 4-5, с. 1-12.

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

Иванов В.И. и Метнер Э.К.（1994a）Переписка из двух миров // Вопросы литературы. 1994, II, с. 307-346.

Иванов В.И. и Метнер Э.К.（1994b）Переписка из двух миров // Вопросы литературы. 1994, III, с. 281-317.

Левая Т.（1991）Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка.

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

Левая Т.Н.（2021）Муза против моды（по страницам трактата Н. Метнера）// Журнал Общества теории музыки: выпуск 2021/3（35）, с. 1-7.

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

21）本稿の対象外ではあるが，メトネルの音楽哲学がどのように自身の作品に反映されているかも，今後の研究の対象としていきたい。

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

Метнер Н.К.（2019）Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб.: Аллетейя.

Рычков А.Л.（2019a）Несказанная история книги «Муза и мода» Н.К. Метнера / Метнер Н.К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб.: Аллетейя. С. 5–22.

Рычков А.Л.（2019b）Хронология создания книги «Муза и мода» в переписке Э.К. Метнера с Н.К. Метнером, С.В. Рахманиновым и Вяч. Ивановым / Метнер Н.К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб.: Аллетейя. С. 23–27.

Рычков А.Л.（2019c）Из переписки Э.К. Метнера с с Н.К. Метнером, С.В. Рахманиновым и В.И, Ивановым / Метнер Н.К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб.: Аллетейя. С. 23–27.

Фламм К.（2019）Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписанных законов: «Муза и мода» // *Ментяр Н.К.* Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб.: Аллетейя. С. 184–227.

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.

Rosenthal B.G.（1986）Introduction / Bernice G. Rosenthal, ed., Nietzsche in Russia. Princeton: Princeton University Press, 3–48.

神竹喜重子（2015）「ロシアにおけるセルゲイ・ラフマニノフ受容―19世紀末から20世紀初頭の音楽批評を中心に」博士学位論文（一橋大学）

北見諭（2004）「ディオニュソスと認識―ヴャチェスラフ・イワノフのニーチェ批判」『神戸外大論叢』第55巻第6号，49–69頁

高橋健一郎（2021）「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

ニーチェ（1966）『悲劇の誕生』秋山英夫訳，岩波文庫

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

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