



Title	ニコライ・クリピンの「自由音楽論」解説の試み：芸術のコンテクストにおけるロシア・アヴァンギャルド音楽の基本理念
Author(s)	高橋, 健一郎
Citation	スラヴ研究, 64, 163-181
Issue Date	2017-06-20
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/84241">http://hdl.handle.net/2115/84241</a>
Type	bulletin (article)
File Information	64-06_163-Takahashi.pdf



[Instructions for use](#)

[研究ノート]

# ニコライ・クリビンの「自由音楽論」 解読の試み

—— 芸術のコンテクストにおけるロシア・アヴァンギャルド音楽の ——  
基本理念

高橋 健一郎

## はじめに

本稿は、ロシア・アヴァンギャルド芸術全体に多大な影響を与えたニコライ・イヴァノヴィチ・クリビン（Николай Иванович Кульбин, 1868–1917）のマニフェスト『生の基礎としての自由芸術』を、同時代の芸術の動きや思想に照らし合わせながら読解し、その芸術論の音楽分野への適用である「自由音楽」の基本理念を明らかにすることを目標とする。

ロシア・アヴァンギャルドに関しては、国内外に多くの研究の蓄積があり、そこでは多くの概念や手法が文学や美術、建築などの領域を横断して共通に見られることが前提とされる<sup>(1)</sup>。しかし音楽に関しては、他の芸術領域との関わりが注目されることは甚だ少ない。日本における先駆的なロシア・アヴァンギャルド音楽研究の労作、安原雅之の論文でも、次のように、芸術全体の動きと音楽の関わりは視野から外されている：「『マレーヴィチの絵画、思うにシュプレマティズムの彫刻、そして音楽の理解者はマチューシン』であり、またルリエの知人でもあったクリビンは『H. ヘルムホルツの音楽に夢中になっていた』し、マチューシンとも知り合いだった。……この程度の関連が指摘できるに過ぎない」<sup>(2)</sup>。

このように、ロシア・アヴァンギャルドの音楽に関する研究は、ほぼ音楽手法の音楽学的研究に特化するものが主流であった。もちろん、音楽の自律性の側面に主要な関心を置き、その手法面を冷静に検討する姿勢は必要である。しかしながら、本当にロシア・アヴァンギャルドの音楽は他の芸術とそれほどまでに切り離されていたのだろうか、という疑問は残る。一部のロシアの研究者がすでに指摘しているように、実際には少なくとも初期のアヴァンギャルドの音楽は、当初から密接に美術や文学の分野と関わり、その中で様々な影響を受けたり、理念を共有したりしていたのが現実である<sup>(3)</sup>。そのような背景に光を当てることによって、音楽作品そのものの解釈も変わる可能性がある。

- 
- 1 そのような「領域横断性」に注目するアプローチを取る代表的な研究として、桑野隆『夢見る権利：ロシア・アヴァンギャルド再考』東京大学出版会、1996年がある。
  - 2 安原雅之「ロシア・アヴァンギャルド音楽研究」東京藝術大学音楽学部提出修士論文、1987年、132頁。
  - 3 例えば、*Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991 や *Левая Т.Н.* Скрябин и художественные искания XX века. СПб., 2007; *Польдяева Е., Старостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век / Под ред. Арановского М. М., 1997. С. 589–622 などを参照。

その第一歩として分析されるべきは、ロシア・アヴァンギャルドの最も重要な音楽論であるクリビンの『生の基礎としての自由芸術』である。クリビンの活動、思想については、すでにロシアで大著が出版され、その思想内容や事実関係などがかなり明らかにされているが<sup>(4)</sup>、音楽との関わりについては本格的に論じられてきたとは言い難く、またそのような観点からこのテキストの意味が深く読解されたことは、筆者の知る限り、皆無である<sup>(5)</sup>。今後ロシア・アヴァンギャルド音楽の諸作品が生み出された文化的背景に光を当てていくにあたり、本稿はクリビンのテキストの詳細な読解を行い、そうして純音楽学的研究と手を結びながらロシア・アヴァンギャルド音楽の世界を新たな視点から見ていくための予備的考察としたい。

## 1. ニコライ・クリビン

カザンスカヤはクリビンについて次のように述べている：「現代音楽の実験のうち多くは、[20]世紀初頭の探求から出たものである。したがって研究者や演奏家がロシア・アヴァンギャルド音楽に関心をもつのは当然のことであるし、そしてかつては威光を放ちながらも後に忘れられていた多くの名前がすでに復活を遂げている。しかしながら、今に至るまで間接的にしか言及されてこなかった一人の名前がある。A. アヴラアモフや M. グネーシン、Ф. ガルトマンや A. ドロズドフ、A. ルリエーや И. ヴィシネグラツキー、M. マチューシン、H. ロー斯拉ヴェツ、そしてシェーンベルクにすらつながっていく導きの糸の発端であった人物。自身は音楽家ではなかったが、ありうべき音楽の未来について最初の重みのある言葉を発した、その人物の名は、ニコライ・イヴァノヴィチ・クリビンである」<sup>(6)</sup>。

クリビンは1868年生まれ。1893年に軍事医科アカデミーを卒業し、博士号を取得。心理学と内科学を専門とした医者であり、軍事医学アカデミーの助教授、参謀本部の軍医の職にあった。芸術関係の専門教育は受けていないが、幼少期から芸術に多大な関心を抱き、1908年に芸術家グループ「三角形」を組織し、「現代の芸術潮流」というアヴァンギャルドの最初の展覧会を開催。1909年3月には「印象主義者」という展覧会を開催し、1911年の大晦日にオープンした伝説的な芸術キャバレー「野良犬」の創設者の一人にも数えられるなど、

---

4 *Калаушин Б.М.* Кульбин. Кн. 1, 2 (Альманах «Аполлон». Т. 1). М., 1994–1995. なお、この2巻本の著作にはロシア内外におけるクリビンに関する先行研究についても触れられている。

5 注3で触れた音楽学的研究においてもクリビンの著作への言及はほとんどなく、またクリビン研究の第一人者カザンスカヤの次のような文献でも、人間関係への言及が中心であり、音楽面についてはごく簡単に触れられるに過ぎない。*Казанская Л.В.* Н.И. Кульбин и русский музыкальный авангард // Альманах «Аполлон». Бюллетень. № 1. СПб., 1997. С. 41–64; *Казанская Л.В.* Николай Кульбин и Арнольд Шёнберг: Встреча на «Волшебной горе» // Альманах «Аполлон». Бюллетень. № 2. СПб., 1998. С. 21–33; *Белякаева-Казанская Л.В.* Эхо серебряного века: Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб., 1998. なお、テキストの詳細な分析ではないものの、アヴァンギャルドの他の動きにも触れつつ「自由音楽」の論点に触れているものとして、大石雅彦『マレーヴィチ』人文書院、2003年、479頁が存在する。そこでは、「四分音」、「ネオプリミティヴィズム」（東洋への視点を含む）、「色彩＝音楽」の三つの論点が指摘されており、それは本稿第2節以降でも触れる極めて重要なものである。

6 *Белякаева-Казанская.* Эхо серебряного века. С. 67.

美術、音楽、演劇その他様々な芸術の領域で八面六臂の活躍を見せた。文字通りロシア・アヴァンギャルド芸術の生みの親と言うべき人物である。

カザンスカヤはさらにこう述べる：「『自由音楽』という極めて注目に値する表現をクリビンが発したのは1909年のことである。そのタイトルのついた論文の基本的な論点は同時代人たちに受け継がれ、そして変形されたり発展させられたりしながら新しい音楽理論へと形成されていった。しかし、その波紋を生んだ最初の石を投じたのはクリビンである」<sup>(7)</sup>。

この「自由音楽」のもとになっている「自由芸術」のテーマは、1908年からのクリビンの講演の中で頻りに語られていたが、そのうちの最初の講演の一つとされるのが、1908年に人民大学協会で行われた「生の基礎としての自由芸術」であった<sup>(8)</sup>。その後この「自由芸術」と「自由音楽」というテーマは様々な形で出版されるが、二つがまとまった形で最初に出されたのは、1910年の論文集『印象主義者のスタジオ』3-26頁に掲載されたものである<sup>(9)</sup>。本稿ではこの『印象主義者のスタジオ』に掲載されたものに基づいて考察を進める<sup>(10)</sup>。

## 2. クリビンの自由芸術論

クリビンの「生の基礎としての自由芸術」は、前半で芸術全体について述べられ、後半で音楽に特化した論が展開される。本稿では、前半部分を「自由芸術論」、後半部分を「自由音楽論」と呼ぶ。本節ではまず「自由芸術論」を読解しよう。

### 2-1. 啓示としての芸術

クリビンの芸術の定義は次のようなものである：「芸術とは啓示である。科学にとって不可能なものも芸術にとっては可能である。信仰とは、望んでいることを確認し、『見えざるものを明るみに出すこと』である。しかし、信仰の中にも意識、感覚、意志がある。芸術家の信仰は、音楽、造形芸術、言葉の中にある」<sup>(11)</sup>。

このように、芸術を「啓示」、「見えないものを明るみに出す」「信仰」であると捉える姿勢は、ロシア象徴主義の芸術観と深い関わりがあることを示している。例えば、「見えざるものを明るみに出すこと」という表現は新約聖書の「ヘブライ人への手紙」第11章第1節

7 Там же. С. 67.

8 *Калаушин*. *Культурин*. Кн. 1. С. 394.

9 なお、「自由音楽」についての論考は1909年にすでに単独で発表され、1912年にはその主要部分がドイツ語訳で、ヴァシーリー・カンディンスキーとフランツ・マルクによる芸術誌『青騎士』(Der Blaue Reiter)に掲載された。また、「生の基礎としての自由芸術」と「自由音楽」は、上記のカラウシンの著作では、二つの別個の論文として扱われているが、初出の『印象主義者のスタジオ』誌では、「自由音楽」の部分はあくまで「生の基礎としての自由芸術」という一つの論文の一部となるように置かれている。

10 なお、すべて部分訳だが、このテキストには日本語への既訳が存在する：J. E. ボウルト編著(川端香男里他訳)『ロシア・アヴァンギャルド芸術：理論と批評、1902-34年』岩波書店、1988年、43-48頁；ニコライ・クリビン(工藤孝史訳)「生の基礎としての自由芸術」『コンストラクツィア：構成主義の展開』[ロシア・アヴァンギャルド4]国書刊行会、1991年、16-26頁；N. クリビーン(岡田素之、相澤正己訳)「自由な音楽」『青騎士』白水社、2007年、101-106頁。

からの引用だが、ロシア象徴主義の代表的な理論的指導者ヴァチェスラフ・イワーノフは、1908年にこの同じ表現を使いながら「神話創造」について次のように述べている：「神話創造は信仰の創造である。神話創造の課題とは、まことに『見えざるものを明るみに出すこと』である。そして現実的シンボリズムとは、芸術家がリアリティとして見るものを、低次のリアリティの結晶の中に見いだす啓示である」<sup>(12)</sup>。

この両者に共通する基本的な芸術観について、ここでカントの批判哲学の概念によって補足をしておこう。周知のとおり、カントによると、人間は世界を認識する際、人間にア・プリアオリに備わっている時間・空間の認識とその認識のカテゴリーの当てはめによって世界を構成し、そうして構成された世界を認識する。それは客観性をもち、科学によって認識可能である。しかし、そのように人間の認識形式によって構成されるよりも前の本質的な「物自体」は、人間にはそもそも認識不可能であるという。クリビンの上記の「科学にとって不可能なものも芸術にとっては可能である」という部分からも分かるように、クリビン（や象徴主義者）に見られる基本的な芸術観は、ごく単純化すれば、カントの「物自体」を「啓示」によって認識、表現しようとするものが芸術だ、と言い換え可能である。

## 2-2. 調和と不調和のアンチノミー

では、「啓示」によって「明るみに出される」「見えざるもの」をクリビンはどう考えているのだろうか。「自由芸術論」は「調和と不調和（生と死などに関して）」という節から始まる：「調和と不調和は宇宙の基本的な現象である。それらは普遍的であり、自然全体に共通のものである。芸術もそれらに基づいている。生は、調和と不調和の相互関係の戯れ、闘争によって条件づけられている。[...]完全なる調和とは、疲弊した『自我』が向かっていく先の涅槃（ニルヴァーナ）である。完全なる調和とは、死である。死とは、生の平安のことであり、生が無いということではない。[...]バネは閉じ込められており、動かないが、しかしバネの中に『力』は存在しないのではなく、潜んでいる。『力』は平安、可能性（〈潜勢態〉）の中にあり、それは潜在的な眠れる力なのだ」<sup>(13)</sup>。

このように、クリビンは「調和」と「不調和」を宇宙の基本的な現象とし、生はその二つの要素の「闘争、戯れ」によって成り立っていると言い、さらに完全なる調和は、「生」が絶対的に落ち着いている状態（「涅槃」＝「死」とみなす。その具体例として提示されるのが、「すべての面、面積、角度が等しく、すべての関係が正確な」「石や食塩の結晶」であり<sup>(14)</sup>、それは「調和」の最大の例、つまり「死」の状態である。このような状態は、クリビンによれば、人間にとってけっして理想的なものではない。クリビンはこう言う：「人類の心理には不正確さがある。その心理に完全なる調和を対応させようとする、我々はこの祭服が人間にはあまり合わないということが分かる」<sup>(15)</sup>。そうして不調和の要素の導入が主張される。

11 *Кульбин Н.И.* Свободное искусство, как основа жизни // Студия импрессионистов. Книга 1-ая. СПб., 1910. С. 12.

12 *Иванов В.И.* Собрание сочинений II. Брюссель, 1974. С. 557.

13 *Кульбин.* Свободное искусство. С. 3.

14 Там же. С. 4.

15 Там же. С. 7.

だが、「もちろんすべての不調和が生と芸術にとって有益なわけではない。大切なのは調和と不調和の相互関係である。調和と不調和を適切に使い、調和へと解決する中で初めて、自然や芸術において生が生まれる。この場合、不調和は芸術作品における、見る者の意識や感覚、意志に働きかける強力な手段である」<sup>(16)</sup>。

クリビンの「不調和」に関しては注目すべき点がある。先の引用でクリビンは「すべての不調和が生と芸術にとって有益なわけではない」と述べていたが、そこでクリビンが持ち出してくるのは、「連続性の調和」という概念である。おそらくベルクソンの「持続性」の概念に影響を受けたと思われる<sup>(17)</sup> この概念は、筆者が知る限りこれまでクリビンについて論じた論考の中で特別に検討されたことはないが<sup>(18)</sup>、当時の芸術論の文脈においては重要なものである。ここでその「連続性の調和」に関するクリビンの説明を見てみよう：「例えば、ドとレが同時に鳴る不調和（不協和音）は、それだけを取り出すと、有害で不快な印象を与える。これはカコフォニー〔不快な音〕である。しかし、この不調和（不協和音）の前に、その不調和（不協和音）の一音、例えばドと調和する（協和する）音があり、その不調和（不協和音）の後に、もう一つの音、つまりレと調和する（協和する）音があるとしよう。そのとき、連続性の調和となるのである。不調和（不協和音）の一部分は記憶と調和し、もう一方の部分は未来と調和する」<sup>(19)</sup>。

つまり、それ自体は不調和であっても、その前後（過去の記憶と未来）と部分的に調和すれば、それは「連続性の調和」となるということである。ここでは具体的な和音について述べられているが、クリビンが挙げる例はこれだけではない：「この現象は文学ではもっと簡単に実現され得るので、ごくありふれたものとなっている。詩人はしばしば近い単語ではなく、何行も離れた語に韻を踏ませることもある。現代の音楽、殊にスクリャービンの諸作品、例えば《法悦の詩》には不調和（不協和音）が見られるが、それはすでに聴衆の大部分に忘れられながらも、芸術の認識に長けた注意深い聴き手の心には保たれているような記憶と調和するものである」<sup>(20)</sup>。

ここで挙げられている二つの例に注意したい。詩テキストの中で何行も離れた語に韻を踏ませるという例は、先ほどの和音の連続の話と基本的には同じ「テキスト内的」な連続性である。しかしスクリャービンの曲の例は、音楽作品のテキスト内における「記憶」ではなく、過去の音楽作品との連続性を言っており、これはすでに「テキスト外的」な連続性、現代的

16 Там же. С. 5.

17 ダグラスはクリビンの自由芸術論にベルクソンの影響を見る：「[クリビンの『芸術と生における調和、不調和と狭い結合』の] もう一つの出どころは、明らかにアンリ・ベルクソンの『物質と記憶』であり、その心理学的持続性の根本的な前提は、今や新しい『印象主義』の一部となっている」(Charlotte Douglas, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1976), p. 17)。ベルクソンの影響はこの「連続性の調和」に端的に現れていると思われるが、より詳細な分析は後日の課題としたい。

18 例えば、ボウルト編のアヴァンギャルド論集 (John E. Bowlt, ed., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934* (New York: The Viking Press, 1976)) にもこのクリビンの自由芸術論の抄訳が収められているが、この「連続性の調和」の部分はすべてカットされている。

19 *Кульбин. Свободное искусство*. С. 5.

20 Там же. С. 5–6.

な言葉で言えば「間テキスト性」のようなものを指しているものと思われる。

### 2-3. 万物照応

クリビンの芸術観のもう一つの大きな特徴は、芸術を「一体不可分なもの」と見る姿勢である：「諸芸術がばらばらにあるのではなく、一体不可分な芸術があるのみであり、ただ意識、感情、意志という三つの顔と、言葉、音楽、造形芸術という三つの次元があるだけである、ということこそそろそろ悟るべきである」<sup>(21)</sup>。これは、ロシアの芸術でも当時様々に論じられていた「共感覚」や「総合芸術」につながる見方だろう。

さらに、クリビンはその一体不可分な芸術が自然の中に見出せると言う：「わたしは学校の外に出て直接自然の中で芸術に取り組み、同時に人間や他の自然の生の問題に取り組んでいるときに、自身の観察と経験によって、自然には偉大なる芸術、自然芸術というものが存在するという確信に至った」<sup>(22)</sup>。

そして、心理学を専門とするクリビンは、このような一体不可分な芸術が人間の心理の中にも同じように存在すると主張する：「心理学的な研究を通してわたしは次のような確信に至った。われわれがその存在を確信している統一的なもの、小宇宙、つまり各々の我というものは、意識、感情、意志の三つの顔をもつ芸術家であり、この認識される世界全体を言葉、音楽、造形芸術をもって創造するのである。それらの中には芸術の真実（おとぎ話）と科学の真実がある。つまりどちらの場合も人間と世界の形象、似姿、シンボルがあるのである」<sup>(23)</sup>。ここで引用した部分以外で、「生きた地球の体の細胞であるわれわれ」という表現をクリビンは好んで使うが、そこから分かるように、クリビンは人間を自然の一部とみなす。つまり、一体不可分である単一の芸術を通して、ミクロコスモス（人間）とマクロコスモス（世界）の照応関係が主張されるのである。

このように、クリビンの芸術論は、共感覚や総合芸術という側面、そして自然と人間の照応という側面をもつ。このようないわゆる「万物照応」（コレスポンダンス）の思想は東洋にも西洋にも古くから存在するが<sup>(24)</sup>、これは、自然と人間との間の照応と、そして視覚や聴覚など人間の五感同士の間の照応の二つに大きく分かれる。その二つの照応が、ここで見たとおり、クリビンの芸術論にも表明されている。

### 2-4. プリミティヴィズム

2-2. で見たような「不調和」が生を活性化させるという点、そして「過去への眼差し」を有している点、また 2-3. で見たような、自然の中に芸術を見出すという点は、当時のロシア芸術に広まりつつあった「プリミティヴィズム」へと直接的につながっている。

21 Там же. С. 11.

22 Там же.

23 Там же. С. 12.

24 この点に関するクリビンの思想の源泉についてははっきりとしたことは言えないが、カラウシンはシェリングやヴラジーミル・ソロヴィヨフの思想の影響を挙げる（*Калаушин. Кульбин. С. 436*）。他にも、ロシア象徴主義にも影響を与えたボードレールの『悪の華』の「万物照応」の思想なども挙げられるだろう。

25 *Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. Минск, 2003. С. 255.*

ロシアのプリミティヴィズムは「1906-07年に誕生し、10年に最盛期を迎え、12-13年までアヴァンギャルドの潮流の役割を果たし」、「このプリミティヴィズムをロシア・アヴァンギャルドのほとんどすべての画家たちが通過した」<sup>(25)</sup>とされる。1913年のシェフチェンコによる宣言文によれば、「現代の世界の機械的な均整の感覚が反映された芸術」<sup>(26)</sup>を刷新し、生き生きとさせるために「プリミティヴな芸術形式」が発起点とされる。

このプリミティヴィズムの根底には、「反近代」と「反アカデミズム」の志向性が見られる。例えば、正教のイコンやルポークなどを、その逆遠近法など、正統的西欧絵画とは異なる構成原理の面で評価し、それを取り入れながら芸術の創作原理を刷新しようとしたのである。クリビンの場合も、2-2.で指摘したように、「過去への眼差し」を重視していた。この時期のクリビンはしばしば「芸術の螺旋状の発展」に関する講義の中で過去と現在の結びつきについて強調していたと言われ<sup>(27)</sup>、新しいものと古いものの両方に関心を示していた。このように、クリビンにとって過去の記憶と未来は結びついていなければならない。

そしてクリビンにおいてもその「過去への眼差し」は、単なる懐古趣味ではない：「国のアカデミーで解剖学や遠近法、絵画史を学んだ公認の「芸術家」たちが芸術の役人のままでいるのはなぜか。逆に、浮浪児や牧童のほうがときに芸術的詩人であったりするのではなぜか」<sup>(28)</sup>。このように、遠近法を学んだ公認の芸術家よりも浮浪児や牧童の方を評価する姿勢は、明らかに同時代のプリミティヴィズムの方向と同じである。

## 2-5. オリエンタリズム

さらに、プリミティヴィズムは本来的に「反西洋」の志向性を持ち、「東洋崇拜」を標榜するのが一般的な特徴である<sup>(29)</sup>。クリビンにも「東洋」への志向が強く見られる。まず、ディ・ルオッコも指摘するように<sup>(30)</sup>、すでに上で引用したクリビンの言葉には、ショーペンハウアーの世界観と同時に、仏教思想の片鱗が反映されている：「完全なる調和とは、涅槃（ニルヴァーナ）であり、疲弊した「自我」はそこに向かっていく。完全なる調和とは、死である。死とは、生の平安のことであり、生が無いということではない。「無」は存在しない。死は円に似ている。円が持っていないのは、始まりと終わりのみであり、他はすべて在る」<sup>(31)</sup>。

26 *Шевченко А.* Нео-примитивизм: его теория, его возможности, его достижения. М., 1913. С. 8.

27 「自由芸術論」のテキストにおいても、キーワードとして「芸術の歴史のサイクル」、「振子の運動、リアリズム—観念論」（つまり、リアリズムと観念論が振子のように交互に反復して現れるということ）が示されている（*Кульбин.* Свободное искусство. С. 13-14）。

28 *Кульбин.* Свободное искусство. С. 9.

29 シェフチェンコの論文でも、次のように述べられている：「『プリミティヴ』という語は、その東洋起源を直接に示している。なぜなら今日われわれはその言葉によって一群のすぐれた東洋芸術——日本、中国、朝鮮、インド＝ペルシア等々の芸術を指すからである」（*Шевченко.* Нео-примитивизм. С. 16）。

30 *Ди Руокко, Адела.* Буддийские реминисценции в русском изобразительном искусстве первого тридцатилетия XX века. Н. Рерих, «Амаравелла», Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2005.

31 *Кульбин.* Свободное искусство. С. 3.



また、クリビンの歴史・時間の感覚も東洋的と言えよう。上で、クリビンが芸術史の流れを「螺旋状」と捉えていることに触れたが、それは東洋的、あるいはより正確には仏教的な時間感覚である。一般には、時間感覚はキリスト教的な「直線的」感覚とヘレニズム的な「円環的」感覚に分けられとされるが<sup>(32)</sup>、仏教ではその中間とも言うべき「螺旋的」時間感覚が特徴とされる<sup>(33)</sup>。また、議論を先取りするならば、「自由音楽論」において導入を検討される「微分音」の見本としてインドなど東洋の古い音楽が挙げられる点も、クリビンの東洋志向として指摘することが可能である。

### 3. 自由芸術論の思想的背景

前節の「啓示としての芸術」、「調和と不調和のアンチノミー」、「万物照応」、「プリミティヴィズム」、「オリエンタリズム」というキーワードからもわかるように、クリビンの芸術観は折衷的である。実際、様々な思想の影響が指摘されており、個別にその影響関係を論じることにも可能だが、本節では何から直接影響を受けたかを特定するよりも、同時代の様々な思想との関係を見るのに特に有益だと思われる点について論じることしよう。

#### 3-1. 象徴主義とアヴァンギャルドの折衷

まず、これまでも触れてきたように、ロシア象徴主義とロシア・アヴァンギャルドの両方の折衷的な性格が見られる。例えば、2-1. で確認したような「啓示としての芸術」という根本的な芸術観は一般的には「象徴主義的」と言えるだろう。クリビンはアヴァンギャルドに関わった者の中では旧世代に属し、カラウシンが指摘するように、その世界観と芸術観は象徴主義の時代に形成されたのである<sup>(34)</sup>。しかし、「不調和による生の活性化」、「プリミティヴィズム」（特にその「反アカデミズム」）などの点においては、むしろ象徴主義から未来主義へと近づいているとも言える<sup>(35)</sup>。

これは、この「自由芸術論」が語られ始めたのが1908年であるという事実によるところも大きい。周知のとおり、ロシア象徴主義は1909年末には芸術運動としては大きな危機を迎え、それと入れ替わるように「プリミティヴィズム」が勢いを見せ、「未来主義」がまさに始動せんとしていた。これら様々な主義主張が入り乱れていたものが、このクリビンのテクストに色濃く反映されていると考えられる。

次に、これら象徴主義、アヴァンギャルドの背後にある思想のうち、本稿の議論に関わるものとして、ショーペンハウアーとニーチェの哲学、そして神智学について、3-2.、3-3. で触れることにしよう。

---

32 真木悠介『時間の比較社会学』同時代ライブラリー、1997年などを参照。

33 三枝充恵、岸田秀『仏教と精神分析』レグルス文庫、1997年、95-96頁などを参照。

34 *Калаушин. Кульбин. С. 382.*

35 もちろん、「啓示としての芸術」観に近いものがアヴァンギャルドの芸術家に見られる場合もあれば、逆に象徴主義者にディオニュソス崇拜など不調和を讃える要素が見られることもあり、そもそもこれらの要素自体が両方にまたがっているとも言える。

### 3-2. ショーペンハウアーとニーチェの哲学

クリビンがショーペンハウアーやニーチェの哲学から影響を直接的に受けたのか、あるいはそれらを独自に受容したロシア象徴主義<sup>(36)</sup>を通して受けたのかは明らかではないが、いずれにしても多くの論点において共鳴する部分が多く、それを確認しておきたい。

ここで、2-1.の最後で触れた、「啓示としての芸術」観のカント哲学の概念による捉え直しに戻ろう。カントの「物自体」と「現象」の区別はショーペンハウアーに継承される。ショーペンハウアーは、カントの「物自体」を認識しようとし、これを「意志」の中に見出した。それは無機的自然から植物、動物、人類すべてが混然一体となる巨大な盲目的、非理性的、衝動的な意志であり、力である。このようにショーペンハウアーは、存在の本質である意志を暗黒の衝動とみなすため、世界と人生は苦悩に満ちたものであり、その苦悩から逃れるためには、芸術を通して人生の苦悩を芝居として観照すること、そして宗教を通して涅槃の境地に至ることしかないと考える。その理解の中で生まれてくるのが独特なショーペンハウアーの芸術論で、それによると、他の芸術と異なり音楽芸術のみは「意志の世界」そのものを描くことができるという<sup>(37)</sup>。

このような意志観に大きな影響を受けたニーチェは、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、その象徴として「ディオニュソス」を用いた。もう一方の「アポロン」は、カントの「現象」にほぼ対応する。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、アポロンのでもある芸術作品、アッチカ悲劇を産み落とすという<sup>(38)</sup>。

この系譜は、2-2.でも触れたように、クリビンの「調和と不調和のアンチノミー」の考え方に直接的に反映されていると言ってよいだろう。2-1.の初めに挙げた引用の中の「完全なる調和とは、疲弊した『自我』が向かっていく先の涅槃（ニルヴァーナ）である」という部分は、明らかにショーペンハウアーの思想を踏まえてのものであろう。クリビンは、ショーペンハウアーの「厭世的」な世界観を越えて、ニーチェ流の「アポロン／ディオニュソス」の二つの原理、衝動の対立、和解を芸術の過程に見出し、生と芸術の活性化を図りながら、「見えざるものを明るみに出す」ことを目指すのである。

また、ショーペンハウアーの「意志」の世界、ニーチェの「ディオニュソス」の世界がともに「万物が未分化状態で混然一体化した世界」を指していたことは、2-3.で扱った「万物照応」の考え方につながっている。

36 ロシア象徴主義によるショーペンハウアーやニーチェの哲学の受容については文献が数多く出されている。また、その受容の際にヴラジーミル・ソロヴィヨフの宗教哲学（特に「巫術」の概念など）もロシア象徴主義に大きな影響力をもっていたことが知られていることを付言しておく（例えば、Rebecca Mitchell, *Nietzsche's Orphans* (New Haven: Yale University Press, 2015), p. 6などを参照）。

37 ショーペンハウアー（西尾幹二訳）『意志と表象としての世界Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ』中公クラシックス、2004年を参照のこと。

38 ニーチェ（秋山英夫訳）『悲劇の誕生』岩波文庫、1966年。

### 3-3. 神智学

もう一つ、20世紀初頭のロシアで大きな影響力をもった神智学の思想がある。ここで言う神智学とは、近代のキリスト教神智学ではなく、1875年にロシア人エレーナ・ブラヴァツカヤらによって組織された「神智学協会」の神秘思想を指す。この協会には、のちに「人智学」という独自の思想を立ち上げて離脱することになるルドルフ・シュタイナーや、「四次元」思想を展開するピョートル・ウスペンスキーらも一時所属し、20世紀初頭のロシア芸術に大変大きな影響力をもったのである<sup>(39)</sup>。

その影響はクリビンにも及んでいた。「疑いなく、カンディンスキーを通して（少なくとも彼からの手紙を通して）〔神智学者〕アレクサンドラ・ザハリイナ＝ウンコフスカヤの音楽理論のことや、ウィーンでルドルフ・シュタイナーが東洋と西洋を新たな兄弟関係に統合する使命がロシアにあるとした予言について知っていた」<sup>(40)</sup>とされるように、クリビンは神智学に直接触れていたと言われる。そして、クリビンは「エレーナ・ブラヴァツカヤやシュタイナーがそうであったのと同じ意味ではないが、その芸術や現実に対する態度は神智学的な世界観あるいは少なくともウスペンスキーの思想の影響の跡が見られる」<sup>(41)</sup>とされる。

クリビンの神秘性は、まず「三角形」のシンボルの使用に端的に現れている。クリビンは三角形について、「有史以前から現代にいたるすべての宗教と体系の宇宙的シンボル」<sup>(42)</sup>としており、それは神智学的解釈にならったものだという<sup>(43)</sup>。

「自由芸術論」の内容と神智学は、2-1. や前項で扱った「啓示としての芸術」観においても接続する。ここでは特にロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちに特に大きな影響を与えたとされるウスペンスキーの4次元思想に触れよう。ウスペンスキーは1909年に『第4次元』、1911年に『テルティウム・オルガナム』という4次元論の著作を発表する。その出発点はやはりカントの「現象世界」と「物自体」の概念である。ウスペンスキーはカントの発想を逆手に取り、人間に与えられている3次元的知覚そのものを拡張し、4次元的なものにしさえすれば、本質世界も把握可能だと考える。そうして、現在の人間が認識する現象世界は「3次元」であり、「物自体」は「4次元」の世界であると定式化するのだが、認識の力を研ぎ澄まして直観によって4次元の世界を認識し、それを示すのが芸術家の役割だと述べる<sup>(44)</sup>。このように「物自体」を「4次元」（あるいは「多次元」）と定義し、具体的にその認識方法を考察していくところがウスペンスキーの思想の特異な点であろう。

そして、このウスペンスキーの「4次元的」世界は、通常の人間の「3次元的」世界とは異なる時間・空間をもち、因果律が成立しないため、それは「非論理性（アロギズム）」が

---

39 ロシアにおける神智学の運動に関しては、Maria Carlson, *No Religion Higher Than Truth: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922* (Princeton: Princeton University Press, 1993) を参照のこと。

40 Калаушин. Кульбин. С. 402.

41 Болут Дж. Органическая культура и наследие символизма // Органика: Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 33-34.

42 Калаушин. Кульбин. С. 395.

43 Ди Руюкко. Буддийские реминисценции. С. 15.

44 Успенский П.Д. Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. СПб., 1911 を参照のこと。

特徴となり、クリビンの「不調和」とつながり、民衆芸術や子供の作品における「プリミティヴィズム」とも容易に結びつく<sup>(45)</sup>。また、「万物照応」や「オリエンタリズム」はウスペンスキーに限らず、神智学全体に顕著に見られるものである。

なお、これらの神智学的思想がどのようにクリビンの「自由芸術論」に直接影響を与えたのかは詳細な検討が必要である。例えば、ウスペンスキーが4次元と芸術を結びつけるようになったのは、1911年発表の『テルティウム・オルガヌム』の中でのことであるため<sup>(46)</sup>、この部分に関しては1908年頃に発表されていた「自由芸術論」に影響を与えていたわけではないだろう。しかし、全体的にクリビンがある程度、神智学の思想的影響下にあり、多くの論点において直接的に響き合っていたのは事実である。

#### 4. 自由芸術論とアヴァンギャルド芸術の基本原則との照応

本節では、クリビンの「自由芸術論」とロシア・アヴァンギャルド芸術のいくつかの基本原則、概念との関係を見ておきたい。ここで取り上げるのは、特に重要な三つの概念である〈転位〉、〈ファクトゥーラ〉、〈ザウミ〉である。これらは互いに密接な関係があり、芸術の自律性を拡大しようとしたアヴァンギャルドの志向の中心に位置する概念＝手法である。これらの概念がロシア・アヴァンギャルド芸術で盛んに論じられるようになったのは、クリビンの「自由芸術論」が発表された後の数年の間のことであり、クリビンから直接、間接の影響を受けたり、共鳴し合ったりするものである。

##### 4-1. 〈転位〉

〈転位〉は、ロシア・アヴァンギャルド芸術においてきわめて重要な概念＝手法である。「転位」(сдвиг)という語はもともと「移動、変位、ズレ」を意味する普通名詞だが、カラウシンによれば、クリビンとも親交の深かった画家ダヴィド・ブルリュークが美術の用語として用い、それが定着したものである<sup>(47)</sup>。

〈転位〉は言葉遊びに顕著に見られるが、しかしただの「言葉遊び」に終わるものではない。ブルリュークが1912年に発表した論考「キュビズム(表面—平面)」の一節を見てみよう:「調和には非調和が対比され、対称には非対称が対比され、構築には脱構築が対比される。規範は構築的であり得、規範は脱構築的でもあり得る。構築は位置を移されたり、ずらされたりされ得る。すなわち、転位された構築の規範。[...] アカデミーの規範が提唱したのは、均整の取れた対称性、滑らかさ、つまり調和である。新しい絵画はそれに対し、その第一の規範を破壊せずに第二の規範、つまり転位された構築の規範が並行して存在することを示した〔強調は原文による〕<sup>(48)</sup>。

45 Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, rev. ed. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013), p. 399.

46 Ibid., p. 388.

47 *Калаушин Б.М.* Отец русского футуризма (Альманах «Аполлон». Т. 2: Бурлюк: цвет и рифма). СПб., 1995. С. 236.

48 *Бурлюк Д.* Кубизм. (Поверхность — плоскость) // *Пошечина общественному вкусу*. М., 1912. С. 100–101. なお、本書にはこの論文の著者のファーストネームのイニシャルがHとされ、「ニコライ」が著者とされているが、実際はD、つまり「ダヴィド」であることが知られている。

ここで特に注意したいのは、〈転位〉概念とは、「非調和」、「非対称」、「脱構築」であり、「第一の規範」の全面的な「破壊」ではなく、あくまでその「ずらし」によって「第二の規範が並行して存在すること」を示すとされていることである。これと、2-2. で見たクリビンの「調和と不調和のアンチノミー」、そして特に「連続性の調和」との共通性は一目瞭然であろう<sup>(49)</sup>。

#### 4-2. 〈ファクトゥーラ〉

さらにブルリュークは、この転位の結果生じる現象として〈ファクトゥーラ〉という概念に注目する。一般にはこの語は美術の領域から借用されて文学など他の領域で使われるようになったとされるが<sup>(50)</sup>、プラスによれば、この語は1901年にすでにロシアの音楽界で使用されており、ロシア・アヴァンギャルドの芸術界全体で1910年代に使用されるようになったのは、むしろ音楽の領域からの借用だと考えられるという<sup>(51)</sup>。

ブルリュークによれば、ファクトゥーラとは「絵画の表面の特質」を意味するが<sup>(52)</sup>、ここではこれをより具体的、詳細に論じているマルコフの定義を参照しよう：「我々は通常、絵画のファクトゥーラとは、我々の眼や感情に現れる絵画の表面の状態だと理解している。しかし下で見るように、ファクトゥーラは、彫刻の領域においても、建築の領域においても、そして何らかの方法で我々の意識によって知覚されるある種の『ノイズ』が、色や音その他の方法で生み出されるような芸術領域すべてにおいても、同じような概念を持っているのである。[...] 素材（マチエール）への愛が人を駆り立てる。素材を飾り立て、加工することによって、素材に固有のあらゆる形式、『ノイズ』が得られるが、それこそ我々がファクトゥーラと呼ぶところのものである」<sup>(53)</sup>。

マルコフはこのファクトゥーラ論において、素材以外に基づくファクトゥーラについても論じているが、いずれにしてもファクトゥーラが「ノイズ」だとされている点がわかるだけで本稿にとっては十分だろう。これはまさにクリビンの言う「不調和」の要素である。

そしてクリビン自身、1915年の「キュビズム」という論考を残し、ヴルーベリの作品における「複雑な調和」に〈ファクトゥーラ〉概念を重ね合わせている<sup>(54)</sup>。

このように、ファクトゥーラに関しては一般に絵画や彫刻、建築などの領域での言及が多いが、しかしマルコフの論考でも示唆されているとおり、これは言語や音楽の分野にも当然見られる概念である。音楽におけるファクトゥーラは、第6節でクリビンの「自由音楽論」を扱う際に触れることにしよう。

---

49 なお、クリビン自身も1915年の「キュビズム」という論考では、キュビズムについて説明しながらこの〈転位〉の概念に触れている：「セザンヌとその後継者たちの作品には、のちに『転位された構成』と名付けられるものが現れている。そもそもいわゆる『転位』なるものはセザンヌによって初めてはっきりと行われたのである」（*Кульбин Н.И. Кубизм // Стрелец. Сборник первый. Петроград, 1915, С. 203.*）。

50 Aage Hansen-Löve, “«Фактура», «Фактурность»,” *Russian Literature*, no. 17 (1985), p. 29.

51 Бурас А.С. Фактура // *Русская речь*. 2014. № 5. С. 123.

52 Бурлюк Д. Фактура // *Пощечина общественному вкусу*. М., 1912. С. 103.

53 Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб., 1914. С. 1–2.

54 Кульбин. Кубизм. С. 204.

## 4-3. 〈ザーウミ〉

〈ザーウミ〉(заумь)とは「理性を超えた言語」(заумный язык)という表現から作られた造語であり、立体未来主義の詩的言語の最も有名な手法=概念である。まず、ザーウミに関するクルチョーヌィフの有名な宣言文の一部(第5項)を見てみよう：「5) 言葉は滅びていくが、世界は永遠に若い。芸術家は世界を新しく見出したのであり、アダムのように、すべてのものに名をつけている。ユリの花はとても美しいが、лилия [リーリヤ、ユリの花]という言葉は手垢にまみれ、『凌辱されている』。それゆえに私はユリの花を еуы [エウウイ]と名付ける。こうして原初の清廉がよみがえったのである〔強調は原文による〕」<sup>(55)</sup>。これも単なる詩人の「言葉遊び」に終わるものではない。ザーウミ概念の生みの親の一人フレーブニコフは、「超理性言語(заумный язык)とはразум(理性、知性)の範囲を超えるものを意味する」と定義する<sup>(56)</sup>。「理性の範囲を超える」というところからも推測されるように、カント的「物自体」や、ウスペンスキー的「4次元世界」に通じ得るものである。実際、クルチョーヌィフは1913年の「新しい言葉の方法」において明らかにザーウミを4次元と結びつけている：「我々は初めて、新しいものと未来のものを描くためにはまったく新しい言葉と新しい言葉の結合が必要だと述べた。[...] 神秘的な遠近法は新しい第4次元(キュビズムの本質)をもたらす」<sup>(57)</sup>。

このような〈ザーウミ〉概念の成立にクリビンからの影響があったことは、クルチョーヌィフの「言葉そのものの宣言」の中に直接的に反映されている：「6) 新しい語を与えることで、わたしは新しい内容をもたらす。そこですべてが滑走を始めた(時間、空間などの約束事など。ここでわたしは第4次元が重力であり、第5次元が運動であり、第6あるいは第7次元が時間であることを発見したH.クリビンと一致する)。7) 芸術には解決されていない不調和つまり『耳触りなもの』があり得る。というのは、我々の心に不調和があり、それによって芸術の不調和も解決されるからである。例：дыр бул щыл など〔強調は原文による〕」<sup>(58)</sup>。

宣言文第6項では、はっきりと多次元に関する点でクリビンの名前が出され、また第7項の「不調和」の概念は、クリビンの自由芸術論の次のような個所と直接的につながっているのが見て取れる：「不調和の中には解決しなくても心地よいものもある。不調和の概念は相対的である。人類の心理には不正確さがある。その心理に完全なる調和を対応させようとすると、我々はこの祭服が人間にはあまり合わないということが分かる」<sup>(59)</sup>。

このように、〈ザーウミ〉概念はクリビンの「自由芸術論」からの直接的な影響のもとに生み出され、それは当然音楽の領域にも関わりのあるものとなる。

55 Крученых А. Декларация слова, как такового // Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 63.

56 Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 628.

57 Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое. СПб., 1913. С. 28. Успенскийの方もまた、これらの造語実験を自分の4次元思想と結びつけていた(Успенский. Tertium Organum. С. 28)。

58 Крученых. Декларация слова, как такового. С. 64.

59 Кульбин. Свободное искусство. С. 7.

## 5. クリビンの「自由音楽」の基本概念

これまで扱ってきた「自由芸術論」の考え方が音楽の領域に適用されたのが「自由音楽」だが、本節ではその基本的な思想について考察する。

### 5-1. 自然の音楽：中世の西洋音楽における音組織と万物照応

「自由音楽」に関するクリビンの言葉を見てみよう：「新しい可能性は、芸術の源泉そのものである自然の中に隠れている。われわれは生きた地球の小さな諸器官であり、地球の体の細胞である。宇宙全体のコンサートの一部をなす地球のシンフォニーに耳を澄ませてみよう。それは自然の音楽であり、ありのままの**自由音楽**である〔強調は原文による〕」<sup>(60)</sup>。

このような考え方は、東洋の音楽観に典型的に見られるが<sup>(61)</sup>、ここではクリビンが置かれていた西洋音楽の伝統の中で、自然と音楽がどのように捉えられていたかを考え、そしてクリビンがいかにそれを刷新しようとしたかについて考察することにしよう。

西洋音楽の歴史の中で自然（宇宙）と音楽の結びつきを初めて本格的に論じたのは、古代ギリシャのピュタゴラス学派だと言われる。彼らは弦の長さや協和音程の一定の関係を知り、「一見すると多様で混沌とした自然がその裏にパターンと秩序を秘めていること、そして数を通してそれを理解しよう」<sup>(62)</sup> ことに注目し、さらにはそれが人間精神と音楽にも同様に反映していると考えた。このような音楽観は中世ヨーロッパにも引き継がれていく。

この中世までの西洋音楽における音楽観は、「調和」が一つのキーワードになるが、それは二つの側面をもつ。一つは音響レベルにおける調和（協和）を目指す、つまり音響世界の中に秩序を見出しそれを体系化しようとする側面であり、もう一つは、人間と宇宙の間にある調和という側面である。この「音組織の体系化」と「万物照応」という二つの側面とクリビンの「自然音楽」はどのように関わるのだろうか。5-2. で前者を、5-3. で後者について、その後の西洋音楽の歴史を踏まえながら考察しよう。

### 5-2. 自然と音組織

基本的に西洋音楽の歴史は、ピュタゴラス学派が基礎を築いた音律の改良を目指して進んでいくが、一つ大きな発展の時期となるのがルネサンスの頃である。

1430年代、トニック、ドミナント、サブドミナントの3種の機能を中心とした機能と声確立し、調的世界の基礎が築かれた。これは「要するに作曲家たちが音響学的に自然な法則を発見し、その聴覚への合理的な作用の圏内で音を自在に操作する方法に到達した」<sup>(63)</sup> ということである。そして、このような調的世界の合理性は、17世紀に考案された「平均律」によって強められることになる。ここでは詳細な議論は避けるが、ピュタゴラス音律以来の様々な音律の不備を克服して新たに考案された平均律では、調性間の響きの差が無くなり、

60 Там же. С. 15.

61 例えば、B. C. デーヴァ（中川博志訳）『インド音楽序説』東方出版、1994年などを参照。

62 キティ・ファーガソン（柴田裕之訳）『ピュタゴラスの音楽』白水社、2011年、16頁。

63 柴田南雄『音楽史と音楽理論』岩波現代文庫、2014年、128頁。

機能と和声に基づく調性音楽が豊かに発展するようになるのである。

このように、「調和」を求めて出発した音組織の体系化は、様々な経緯を経ながら、19世紀末までに体系の極限にまで達し、合理的な計算に基づく平均律による均質な音空間が成立していた。クリビンが「自由音楽」という言葉で新しい可能性を模索しようとしていた背景には、このような背景があった。そのクリビンが目指すのは、当然予想されるとおり、「調和と不調和のアンチノミー」に基づくものであり、「調和」を極限まで追い求めようとしたピュタゴラス以来の西洋音楽の歴史と根本的に方向性が異なるものである。

クリビンの次の一節を見てみよう：「もし人々が、今のように自然の音楽を、擦り切れた鼻につくような陳腐なやり方で利用するのではなく、その音楽に注意深く耳を傾けるようになったとしたら、多くの人は目を輝かせることだろう。[...] 水、空気、鳥は現在の楽譜と同じように鳴く以外に、自分に心地の良いあらゆる音を使って鳴くものであり、それでいて自然音楽の法則はしっかりと守られている」<sup>64</sup>。「擦り切れた鼻につくような陳腐なやり方」とは、上で見たような従来の体系化された音組織による表現ということであろう。そして、これは4-3.で引用したザウミに関する「手垢にまみれ」、「凌辱された」という表現と通じ合うものである。しかし、上記のクリビンの「それでいて自然音楽の法則はしっかりと守られている」という言葉にも注意しておきたい。自然には「法則」があり、全面的に音組織をデタラメに刷新するのではないということであり、これは2-2.で触れた「連続性の調和」、4-1.の「転位」などの概念とつながるものであろう。あくまで「調和と不調和」の相互関係がクリビンにとっては重要なのである。

### 5-3. 万物照応と音楽

では、自然と音楽の関係を考える際のもう一点の「万物照応」に関してはどうだろうか。5-1.で触れたように、中世までの西洋音楽の音楽観は、宇宙と人間の照応を基本としたものであった。それが転換点を迎えるのはルネサンス期であり、前項で1430年代に機能と和声の確立したと述べたが、それは音楽における視点の大きな転換点でもあった。

この1430年代というのは、絵画においても大きな転換点を迎えていた時期であり、アルベルティの『絵画論』が刊行され、遠近法が確立するのが1435年。この遠近法とは、パノフスキーが論じたように、人間を中心に自然（世界）を整序するような人間中心の世界観であり<sup>65</sup>、またフロレンスキーによれば、「遠近法の画家は世界の構造がユークリッド的だと信じ、この世界をカント流に知覚している」<sup>66</sup>。そしてこれは、ちょうど1430年代に成立したと言われる機能と和声の音楽にも通じる世界観なのである。絵画の分野において、遠近法の原理ですべての物体が重なり合うことなく、奥行きのある空間に整然と整列されたように、音楽の分野でも3度音程の進行と積み重ねを基本原理とすることで各声部の流れは整理され、柔和な響きが保たれる。また絵画において消失点の設定により画家や鑑賞者の視点が決

64 *Кульбин. Свободное искусство. С. 16.*

65 エルヴィン・パノフスキー（木田元監訳、川戸れい子、上杉清雄訳）『象徴形式』としての遠近法』ちくま学芸文庫、2009年を参照のこと。

66 *Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 90.*



められ、世界の統一感が生まれるように、音楽では特定の和音（主音）に向かって収束し解決する機能的な和音、和声の動きの中から統一感が生まれ、それが聴き手に安定した視座ならぬ聴座を与えることになった。これはとりもおさず、それまで天上＝神にあった視点が、人間中心への視点へと移ったことを意味する<sup>(67)</sup>。

それに対して、5-1. で引用した「われわれは生きた地球の小さな諸器官であり、地球の体の細胞である。宇宙全体のコンサートの一部をなす地球のシンフォニーに耳を澄ませてみよう。それは自然の音楽であり、ありのままの自由音楽である」というクリビンの言葉に再度目を向けよう。明らかにこれは人間中心の音楽観へのアンチテーゼであり、ルネサンスから近代にかけての調性音楽の整備と同時に切れてしまった宇宙（マクロコスモス）と人間（ミクロコスモス）のつながりを取り戻そうということである。

そして、フロレンスキーの言葉を借りれば、調性音楽もまた遠近法と同様に「カント＝ユークリッド的世界観」に支えられていると言える。ここで、3-2. や 3-3. の議論を思い起こそう。カント的世界観とは、つまり世界を通常の客観的時空間として捉える見方である。それを踏まえれば、クリビンが目指す「自由音楽」は、「物自体」（カント）そして「4次元世界」（ウスペンスキー）を志向するもの、と言うことも可能であろう。

## 6. 自由音楽の音楽学的側面

クリビンの「自由音楽」とは、音楽学的にはどのようなものなのだろうか。実際には音楽の様々なレベルでそれを考えることはできるはずだが、クリビン自身は具体的に「微分音」と「色彩音楽」の二つのみを挙げている。本節ではそれらについて検討する。

### 6-1. 微分音

「微分音」とは、半音よりも狭い音程のことである。それに関してクリビンはまず次のように述べる：「自由音楽の芸術家は、ナイチンゲールと同じように、作品において全音と半音だけに限定されるわけではない。芸術家は四分音も、八分音も、そしてまったく自由に選んだ音による音楽も用いる。手始めに四分音が導入される。四分音は、まだ人間の原始的な本能が強かった古代においてすでに『エンハーモニックな手法』として用いられていた。今はインド人や他の東洋の民族の古い音楽の中に残っている」<sup>(68)</sup>。

自然の中に存在する音を自由に表すために微分音を導入するということだが、クリビンは古代や東洋にその範を見出している。また、クリビンに大きな影響を受けたルリエーの次のような回想が興味深い：「わたしが音楽の新しい形式を探求し、高次半音階〔＝四分音〕の実験をし〔…〕、若者らしく無我夢中で革新的な実験を行っていた頃、ニコライ・イヴァノヴィチ・クリビンはあるとき正教の聖歌の楽譜を持ってきて、『ほら、アルチョム、これを聴きなさい。もしかしたら役に立つかもしれないから』と言って、手渡してくれた。ニコライ・イヴァノヴィチは間違っていなかった。聖歌に親しんだことによって、わたしの眼前には、

---

67 茂木一衛『音楽宇宙論への招待』春秋社、2010年、53頁などを参照。

68 *Кульбин. Свободное искусство. С. 16.*

教会、修道院の歌唱の中で古代から蓄積されてきた旋律の宝の新しい未知なる世界が開けたのである<sup>(69)</sup>。つまり、クリビンにとっては正教の聖歌も微分音と結びつくものであり、「プリミティヴィズム」、「オリエンタリズム」の視線が見られる。

クリビンは四分音を導入した新しい音楽の特長について次のように述べる：「なじみのない、繊細な音の結合や交替は、人や他の動物たちの心に強く作用する。音楽の表現力が高まる。好きな人の声や、ナイチンゲールの歌、緑のさざめき、風や海の優しげな、あるいは猛々しいざわめきを伝えることができる。心の現象をより完全に描くことができる」<sup>(70)</sup>。

自然の状態を自由にそのまま伝えられるだけでなく、人間の心理的な内面をも伝えることができる、というように、〈自然芸術〉と〈心理主義〉の結びつきも見られ、マクロコスモスとミクロコスモスの照応が見られる。

そして、このように自然の生の音をそのまま表そうとする態度は、1913年に発表されたイタリア未来派のルイジ・ルッソロの「騒音音楽」のものと極めて近く、その「先駆け」との評価がなされることすらある<sup>(71)</sup>。そして、その「騒音＝ノイズ」への志向は、4-2. で論じた〈ファクトゥーラ〉の概念とも直接響き合うものである。

ここで注意しておきたいのは、「四分音」と本来の完全に自由な「微分音」の違いである。クリビンは本来は「4分の1」音だけでなく、「8分の1」音や他の（他の箇所では「13分の1」という例も出てくる）あらゆる微分音も自由に選ばれるべきとするが、「手始めに」「四分音」が導入されるべきだとする。本来は枠から外れた完全に「自由な」新しい音楽を目指しつつも、しかし何らかの記号によって楽譜が作られる以上、基準となる音は必要であり、クリビンのこの段階の構想では、従来の基音に四分音の記号を付して、その基音からの「ズレ」として表さざるを得ない。このように、「手始めに」導入される四分音は「連続性の調和」とでもいうべき、「規範からのズラシ（転位）」であるということである。

また、それは単に自然の様々な音を表し得るというだけではない。ザーウミに対応するものであり、それは前節で確認したとおり、「調性音楽」や「平均律」を転位させ、そして「4次元」思想に結びつき得るものなのである。このように、カント的3次元の枠組みによる音の体系によって世界を捉えるのではなく、4次元的な微分音によって本質世界を捉えようとする——ロシア・アヴァンギャルド音楽における微分音の探求の背後にはこのような思想が潜んでいる。

微分音は、実際にロシア・アヴァンギャルドの音楽家たち（マチューシン、ルリエー、サバネーエフ、アヴラーモフ、ヴィシュネグラツキーら）によって様々な形で考案され、作品も作られた。これについては稿を改めて詳しく論じることにするが、彼らの取り組みは一樣ではなく、1910年代から20年代にかけての一時期、ロシア音楽界における重要なテーマとなった。当時の微分音の議論について考察する際には、ここで述べたような背後の思想的文脈や他の芸術領域との関係なども視野に入れることによって、より深い考察が可能になると思われる。

69 Лурье А. Наш марш // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания. М., 1999. С. 434.

70 Кульбин. Свободное искусство. С. 17.

71 Бурас. Фактура. С. 124.

## 6-2. 色彩音楽

2-3. で見たように、芸術とは不可分一体のものであり、音楽、言葉、造形芸術はその単一の芸術の三つの次元であるとするクリビンが、その芸術諸形式の間に照応関係を見るのは当然のことであろう。「自由音楽論」ではそのうち「音」と「色」の間の相関関係、つまり視覚と聴覚の「共感覚」が考察される。ここで引き合いに出されるのは、リムスキー＝コルサコフとウニコフスカヤの例である。

リムスキー＝コルサコフの「色聴」は、音楽を聴くと、例えば「ハ長調は白」、「変二長調はやや暗く、暖かい色」というように、その調性に依じて何らかの色が思い浮かぶという個人的な「共感覚」に基づいていると考えられる。

それに対して、神智学者ウニコフスカヤの場合は、色のスペクトルにおける基本色もそして基本音もともに7つであるということから、色と音、数の間に理念的な対応関係を見出そうとする。ウニコフスカヤはそれぞれの音と色は絶対的なものであり、例えば「ド」にいくつ#がついても、ドの基本的な色（赤）は保たれるという。#がつけられると、実際には音が上がるので、別の色に見えるかもしれないが、それでもこの音の基礎は赤のままであり、その「赤さ」は「音の温かさ」の役割を果たすという<sup>(72)</sup>。ここが個人的な共感覚を基にするリムスキー＝コルサコフの色彩音楽と異なる点であろう。

クリビンはこの両者を紹介するだけで、それらを突き詰めて論じることにはしないが、「大脳の心理的視覚の領野と心理的聴覚の領野の間には疑いのない関連が存在し、そこで常に聴覚と視覚の相互作用が生じており、したがっていわば印象の交換というものは十分にあり得る」<sup>(73)</sup>と述べ、「色彩音楽」の可能性を指摘し、さらには「芸術家は、対象が持つ自分にとって本質的なすべての特質を描く、例えば画家は色や形式に限定されるのではなく、心理、運動、音、香なども伝える」<sup>(74)</sup>と述べて、「総合芸術」も示唆する。

音へのこのような眼差しは、5-1. で触れたように、東洋の音楽観、そして古代ギリシャから中世の西洋の万物照応的音楽観の精神に合致するものである。このように、クリビンはピュタゴラスの「調和」のうち、音響レベルの面では「不調和」を強調したが、「万物照応」の面では、失われた調和を求める方向に進む。

そして、「色彩音楽」はさらに音そのものへの眼差しを強め、音そのものに新しい意味を与えるものでもある。土肥美夫によれば、画家のカンディンスキーとオーストリアの作曲家シェーンベルクの「二人は、ともに一九一〇年前後に、十九世紀的な固有色、固有音、標題芸術を理論的にも作品のうえでも乗り越えていく新しい美学の始原に立っていた」<sup>(75)</sup>と述べている。これはちょうどクリビンが色彩音楽について述べるのと同じ頃のことであるが、音楽と絵画の間の翻訳を通して、音や色が新しいものとして立ち現れてくることになる。このような素材そのものへの視線は〈ファクトゥーラ〉とも関わるものであろう。また、よく知られているように、同時代のスクリャービンも1910年完成の作品《プロメテウス》にお

72 Там же. С. 24.

73 Там же. С. 25.

74 Там же. С. 26.

75 土肥美夫『抽象芸術探求』はる書房、1996年、105頁。

いて色彩と音を積極的に結び付け、さらに総合芸術である「神秘劇」の構想も膨らませていた。

このように、20世紀初頭には、様々に色彩音楽や総合芸術の志向が見られる。その意味合いは個別に検討されるべきだが、その先達の一人として確かにクリビンの理念は当時の動きの中で重要な位置を占めていたのである。

## さいごに

本稿ではクリビンの音楽論を検討してきた。音楽論の基礎となる「自由芸術論」は、象徴主義とアヴァンギャルドの両方につながる理念を持ち、その背後にあるショーペンハウアー、ニーチェの哲学、また神智学の影響を見て取ることが可能である。その基本的な芸術観は、まず「啓示としての芸術」であり、それはカント的な「物自体」を直観によって把握しようとするものとも言え、また「4次元」思想にもつながっていくものであった。そして、その芸術は「調和と不調和のアンチノミー」によって成立し、「万物照応」、「プリミティヴィズム」、「オリエンタリズム」という要素が見られるものであった。そして、その基本思想はアヴァンギャルド芸術（特に美術や文学）の主要な理念＝手法である〈転位〉、〈ファクトウーラ〉、〈ザーウミ〉と密接に関わっていたことも確認した。

この「自由芸術論」を音楽分野に適用したものが「自由音楽論」であり、そこで主張される「自由音楽」とは、一方では西洋音楽の歴史の中で「調和」を求める志向性の極限状態に達した調性音楽に、本来自然に内包されているはずの「不調和」を持ち込んで「転位」させようとするものであり、他方で、ルネサンス以来切れる方向に進んでいた「万物照応」を取り戻そうとするものであった。そして、最終節ではそれらの具体例としてクリビンが提示する「微分音」と「色彩音楽」について考察した。クリビンは具体的な音楽的現象としては、この二つについてしか直接的には言及していないが、しかしその基本理念を見れば、「自由音楽」がそれだけに限られるのでないことは自明であろう。

クリビンのこれらの理念は音楽家たちによって具体的に展開されていく。もちろん、そのすべてがクリビンの理念を共有していたとは限らないが、しかしながらその出発点は、本稿で見たように明らかに同時代の芸術全体の流れと直接的に関わり合っている。したがって、この時代の音楽について論じる際に、それらへの目配りは不可欠であろう。例えば、何気ない通常の不協和音であっても、転位やファクトウーラ、ザーウミ、万物照応、プリミティヴィズム、オリエンタリズムその他、本稿で整理してきたクリビンの芸術観の諸概念に照らし合わせたときに、これまでの純粋な音楽学的（作品内在的）研究からは見えてこなかったものが明らかになる可能性があると思われる<sup>(76)</sup>。

76 高橋健一郎「ロシア・モダニズム音楽における〈ジャポニスム〉と〈遠近法〉について：ストラヴィンスキーとルリエーの和歌歌曲を例に」『文化と言語』[札幌大学外国語学部紀要]第84号、2016年、203-232頁は、このような問題意識に基づいて具体的に楽曲を分析した試みである。