

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～

高橋 健一郎

1. はじめに

19世紀末から20世紀初頭にかけて、爛熟期を迎えていたロシア文化において、日本文化に強い関心が向けられ、浮世絵や短歌、俳句などが様々な形でロシアの芸術に影響を与えたことは広く知られている。では、音楽の分野においてはどうだったのだろうか。目立つのは、1890年代に日本を題材にしたバレエがいくつか書かれたほか¹、1910年代から20年代にかけて、日本の短歌のロシア語訳に曲が付けられた〈和歌歌曲〉が多く書かれたことである²。

これらの多くは、従来の音楽の枠組みの中で異国情緒を醸し出すために日本の音楽的要素を用いたものだが、中にはジャポニスムが作品の根本的な創作原理の変容にかかわっている例もある。本稿では、それらのうち、作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキーの《3つの日本の抒情歌》(1912-3年)とアルトゥール・ルリエーの《日本組曲》(1915年)という2つの和歌歌曲集を取り上げ、そこに見られるジャポニスムと創作原理の関係を対照的に考察することによって、ロシア・モダニズム音楽におけるジャポニスムの意味を考える。

ここで1910年代前半の西洋音楽における新しい動きについてまず触れてお

¹ [斎藤 2013]によれば、1896年にモスクワのボリショイ劇場にてバレエ《ダイタ》が、1897年にはペテルブルグのマリンスキー劇場でやはりバレエの《ミカドの娘》が、そして1900年にはミハイロフスキー劇場でバレエ・パントマイムの《月から日本へ》が上演されている。

² 拙稿 [高橋 2015]では7つの和歌歌曲集を挙げたが、その後の調査により、さらにヴァレンチーナ・イオシフォヴナ・ラム (Валентина Иосифовна Рамм)も1923年に《日本のミニアチュール》(Японские миниатюры)という和歌歌曲集を書いていることが分かった。また、セルゲイ・ニキフォロヴィチ・ヴァシレンコ (Сергей Никифорович Василенко)も1924年に《日本のメロディー》(Японские мелодии)という歌曲集を書いているが、歌詞が和歌をもとにしたものであるかどうかは未確認である。

こう。当時の西洋音楽においては、機能と声という強固な構造とその秩序に基づく旋律と拍節法、そしてそれらを論理的にまとめあげる構造といったものが、多くの音楽家たちによってすでに限界まで達したと見なされ、それらを崩したり、あるいは新たな自由な音楽を目指す様々な音楽的探求が試みられていた。ストラヴィンスキーもルリエーもそういう前衛音楽の動きに深く関わった人物であり、二人の《3つの日本の抒情歌》と《日本組曲》もそのようなコンテキストの中で生まれたものであろう。つまりこれらの作品は、日本好きの作曲家が異国情緒を醸し出す民族的主題を西欧的な音楽の中に位置づけたというようなものではなく、日本の音楽や美術、文学などの様々な諸要素を自分自身の中で再構成しながら、独自の音楽的表現法を生み出し、完成させたと考えられるのである。

ここで、この2つの曲集に関するこれまでの研究史について触れておこう。ストラヴィンスキーの《3つの日本の抒情歌》については、下で見るように作曲家本人がその創作上の秘密を明らかにしていることもあり、浮世絵の非遠近法的な画法に触発されて書かれたこの作品と、同時代のキュビズムや未来派の美術との関連性が幾度となく言及されてきた³が、それに対して、ルリエーの《日本組曲》については、そもそも言及されることはほとんどなく、ごくわずかに[Sitsky 1994: 93]に数行の紹介があり、また[Kурсанов 1996: 641]に1919年のペテルブルグでの演奏についての記述があるほかは、[坪井 2014: 148]や[マース 2006: 376]でそれぞれ一言だけ言及されたり、[Gojowy 1993]で作品リストに作品名が挙げられているだけであり、この組曲に関する本格的な言及、分析は、筆者が知る限り皆無である。

しかしながら、この二人がこの和歌歌曲に込めた意味合いを探ることは、ロシア音楽史やロシア文化史の研究にとって重要な意味を持ち得ると思われる。それは、ほぼ同時期に同じような対象に対して書かれた同じジャンルの曲でありながらも、日本の芸術の要素、特に「遠近法」についての二人の考え方は対

³ 例えば、[Taruskin 1987]、[伊東 1994]、[高橋 2015]、[坪井 2014]、[船山 1985]などを参照。

照的であり、この二人の作品を並べて考察することによって、ロシア文化におけるジャポニスムの意義がより鮮明になるはずだからである。

2. ストラヴィンスキーとルリエーにおける〈2次元〉と〈高次元〉

2.1 ストラヴィンスキーとジャポニスム

すでに述べたように、ストラヴィンスキーの《3つの日本の抒情詩》については、すでにいくつかの研究が存在し、筆者も別稿でかなり詳しく論じているため、ここではその要点のみを記すにとどめたい⁴。ストラヴィンスキーはこの作品について自伝にこう書いている：

《春の祭典》のオーケストレーションが終わりに近づくのと並行して、私はとても関心を持っていた別の作品の作曲に取り組んでいた。夏に日本の抒情詩の小さな詩集を読んだ。それは昔の日本の詩人たちのほんの数行からなる詩を集めたものだった。その詩集から受けた印象は、かつて日本の版画から受けた印象と奇妙なまでに似ていた。私は日本人に見られる遠近法と立体感の諸問題の線画的な解決法に刺激され、音楽においても何か同じようなものを見つけたくなった。この私の目的にとって、これらの詩のロシア語訳ほどふさわしいものはない。というのは、周知のとおりロシアの韻文は力点音節詩法しか許容しないからである。私はその仕事にとりかかり、韻律とリズムの扱いによって望みを達成した。しかし実際にどうやったかをここで説明するとあまりにも複雑になってしまうだろう。[Стравинский 2012: 39-40]（下線強調は引用者）

さらに、後年（1959年）ストラヴィンスキーが日本に来た時に、インタビューの中でこの曲について触れている：

私は作品のなかではるか昔に日本とふれ合っている。一九一三年、三つの日本の短い詩（和歌）をテキストにして小品を作った。それは立体性のない二

⁴ より詳しくは拙稿 [高橋 2015] を参照のこと。

次元の芸術であったからだ。私は、この二次元を詩のロシア語訳のなかにもみつけ出し、そして音楽のなかでも表現しようと試みた。[『毎日新聞』昭和34年4月8日]（下線強調は引用者）

ここで注目したいのは、ストラヴィンスキーが日本の絵画や版画、そして和歌の中に「2次元性」という共通の要素を見出しており、それを音楽作品の中でも実現しようとしたことである。そして、それを実現するために用いた手法について、ストラヴィンスキーはこう述べている：

日本のロマンスは紀元8世紀と9世紀の本物の日本の詩（もちろん翻訳）に作曲されたものです。翻訳者は正確に音節数と語順を保っています。日本語にも日本の詩にも力点は存在しません。これについては、私が3つ詩を選んだ日本の抒情詩の本の前書きにたくさん興味深く書かれています。

私は歌曲の作曲の際、主として、日本の詩に力点が無いというこの考えに従いました。しかし、それはどのように達成されたのでしょうか。最も自然な方法は、長音節を音楽の短い拍へと移すということでした。アクセントはこのようにしてひとりで消え去り、それによって完全に日本語の朗誦の線的遠近法が達成されたのです。[«Музыка. Еженедельник», 1913, No.159, c.834-835]（下線強調は引用者）

このようにストラヴィンスキーはこの作品において、「線的遠近法」に着目したが、この用語については注釈が必要である。これは西洋美術における一般的な「線遠近法」（＝透視遠近法、幾何学遠近法）と異なり、垂直的な厚みをもつ構造を排除し、線状の流れを重視するということを表していると考えられる⁵。

具体的には第3節で扱うが、このようにストラヴィンスキーにおいて、ジャポニスムは「線的遠近法」、「2次元」と結びつく。

⁵ [伊東 1994: 69] や [坪井 2014: 138] にも同様の説明がある。

2.2 ルリエーとジャポニスム

一方、ルリエーの《日本組曲》は、すでに触れたとおり、文献において言及されることすらほぼ皆無な作品であり、いかなる経緯で作曲されたのかは未詳である。しかしながら、ルリエーが発信した芸術論や、当時のルリエーが仲間の芸術家から受けた影響などを考えると、ルリエーにとってジャポニスムがどのような意味を持ち得たか、ある程度推測は可能である。

まず、1910年代におけるルリエーの周辺での日本ブームが作曲に影響を与えた可能性がある。ルリエーは1913年頃より「ロシア未来派の父」と呼ばれるクリビーンをはじめ、フレーブニコフやマヤコフスキー、マチューシン、クルチョーヌィフ、リフシツ、ブルリューク兄弟、エレナ・グローその他のアヴァンギャルドの芸術家たちと深い親交を結び、ペテルブルグの芸術家たちの溜り場であったキャバレー「野良犬」の常連となり、未来派の音楽分野のリーダー格となっていく⁶。その芸術家たちの多くが日本や東洋全般の文化に深い関心をもっていたと言われ、例えば、フレーブニコフが日本の短歌の作詩法に関心をもったり、日本の文化全般にその関心が及んでいたことを思い起こすだけでも⁷、ルリエーがこの時期日本に関心を持ち、短歌に曲を書いたことは不思議ではない。さらに、ルリエーは日本の浮世絵師、鈴木春信を特に好んでおり、1913年3月21日付の友人あての書簡には「僕の Harunobu がついにやってきた。あまりに魅力的なので、ピアズリーへの関心すら一時失せてしまいかねないほどだ。春信の女性は官能的な狂気で恍惚とさせる」と書いている⁸。

また、当時の音楽について考えるときに重要だと思われるものの、これまでほとんどこの文脈では論じられてこなかったことがある。それは、20世紀初頭に少なくとも3度ロシアを訪れ、かなり長い間滞在したこともある日本の女優の花子の一座⁹がロシア音楽に影響を与えた可能性である。この花子一座の公演にロシア未来派の詩人たちが熱狂したと言われている：

⁶ 例えば、[Нестьев 1991: 76-77] を参照。

⁷ [亀山 2009: 338-340] を参照。

⁸ [Белякаева-Казанская 1998: 144] からの引用。

⁹ [澤田 1998] や [坂内・亀山 1990] などを参照。

花子一座の公演に、マヤコフスキーを筆頭とするロシア未来派詩人たちのほとんどが熱狂したという。なかでも、マヤコフスキーと並ぶ代表的な詩人フレーブニコフは、花子一座が演じた時代劇の舞台をそのまま一篇の物語詩に鑄刻している。〔……〕さらには、ロシア未来派の代表的作品集の一つ「裁判官の生簀」第二号（1913）には、ネオ・プリミティヴィズム最大の画家で、日本に来日したこともあるM・ラリオーフによる花子のポートレートが収められている。〔坂内・亀山 1990：135-136〕

そして、彼らの公演に箏や三味線、歌による音楽が付随していたことを指摘しておきたい。花子一座に関しては、演劇の分野でのエピソードとして語られることが多いが、その音楽がロシアの音楽に何らかの影響を与えた側面も研究が必要であると思われる。花子に熱狂した未来派詩人たちと密に付き合っていたルリエーが花子の公演を観た可能性は非常に高い。そして、西洋音楽とは異なる独特な音程やリズムを耳にし、そこから日本音楽への理解を得た可能性もある。

このように、ルリエーは日本文化に親しく触れていたが、さらに重要なのは、ルリエーがクリビーン¹⁰の音楽論¹⁰に大きく影響を受けながら、ヤクーロフ、リフシツと共に1914年1月1日に執筆し、2月に発表した『我々と西欧』というマニフェストである。そこでルリエーらはヨーロッパの芸術についてこう述べる：

ヨーロッパの芸術は時代遅れで、新しい芸術はヨーロッパには無く、あり得ない。新しい芸術は宇宙的な要素の上に作られるものだからである。〔……〕西欧の芸術は対象から主体へと向かう幾何学的世界認識の具現であり、東洋の芸術は主体から対象へと向かう代数的世界認識の具現である〔Якулов, Лившиц, Лурье 2005: 161〕（強調原文）。

¹⁰ クリビーンは1910年に発表した「生の基礎としての自由な芸術」〔Кульбин 2008〕という論文の中で、「自由な音楽」について論じており、ルリエーらに大きな影響を与えた。

ルリエーらはこうして西欧の芸術を否定し、さらに西欧と東洋の芸術の違いについて述べ、そしてこれを踏まえうえでルリエーは、目指すべき新しい音楽の根本原理として次の2点を主張する：

- 1) 内的遠近法による直線性（構築性）の克服（ジಂತエゼ＝プリミティヴ）
- 2) 諸要素の実質性 [Якулов, Лившиц, Лурье 2005: 161]

これについては、また同じようなことをルリエーは1917年4月、「カフカスの若い芸術家たちに対する演説」の中で次のように述べている：

2次元の枠の中に宿命的に閉ざされている西欧の線的な芸術は、永遠に「表面」とどまるよう運命づけられている。なぜなら、「理性」は「奥行」という3次元すらうまく扱い、コントロールすることができないからである。
[Лурье 2008: 225]（下線強調は引用者）

これらのルリエーの言葉はこのままでは分かりにくく、2.3においてその意味を考えるが、ここではまず、ルリエーが「直線性」をもつ「2次元」的な芸術を批判し、乗り越えるべきと考え、そしてその「直線性」を克服し、奥行きをもった「3次元」にしなければならないと主張していることを確認しておきたい。さらに、ここで注意したいのは、「3次元すら」という表現である。これは、実際には「4次元」をも視野に入れるべきということが暗に示されているということである。つまり、ルリエーの目指す芸術は、3次元、4次元という「高次元」的なものなのである。

2.3 音楽における遠近法と次元

2.1と2.2で確認したように、ストラヴィンスキーとルリエーがジャポニスムや東洋について語る際に、共に「遠近法」や「次元」というキーワードを用い、そしてまさに正反対のことを主張していることは興味深い。ここで、その点に

ついて若干の補足をしておこう。

ストラヴィンスキーとルリエーの二人が共通して否定し、乗り越えようとしていた対象は、実は同じようなものであり、それは「遠近法」のアナロジーを用いれば、「幾何学的遠近法」に相当するものであろう。「遠近法」とは、例えばパノフスキーの著作やフロレンスキーの「逆遠近法」論に見られるように、「世界観」の問題でもあり、フロレンスキーの言葉を借りれば、「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」〔Флоренский 1990: 90、邦訳：91〕のである。

このユークリッド＝カント的世界観は、マックス・ウェーバーの主張に見られるように、音楽においては一般的には「調性」音楽に対応すると考えられる¹¹。調性音楽とは、特定の中心音との関係によって和音をグルーピングしていくような、非常に構築的な音楽であり、その構築性は和声の面だけではなく、旋律、形式、リズムにもそれぞれ現れる。ストラヴィンスキーもルリエーも、そのような伝統的な調性音楽から離れようとしたのだが、その離れ方の方向性が、上で見たように、けっして同じではなかった。

ストラヴィンスキーの方は日本の芸術の「2次元性」に着目したのだが、これは日本の伝統絵画には、西洋的遠近法と異なり、唯一不変の視点というものがなく、自由に動く視点のそれぞれからの姿が平面上に並置されるため、その結果平面性が生まれる、というような説明¹²を音楽に適用したと言えるだろう。つまり、基準となる中心をもとにグルーピングして構築していくタイプの音楽ではなく、2.1で確認したように、線的な流れを重視する方向性である。

それに対して、2.2で引用したルリエーの主張はやや分かりにくいだが、下の2つの引用で語られているように、ルリエーは未来派の特に美術の手法を自分の音楽の中に反映させていったと言われており、未来派の美術の手法と関連する部分が大きく、それらを参照することで見えてくるように思われる。

¹¹ [Weber 1977-78: 1-3、邦訳：71-72] を参照。

¹² [高階 1996: 112-113] を参照。

絵画に非常に強い関心をもち、未来派の画家たちと親交をもつことによって、ルリエーの音楽言語は刷新されることになった。ルリエーは画家の友人たちの実験の多くを音楽言語へと「翻訳し」、この点で同時代の作曲家たちの中で際立っている。[Белякаева-Казанская 1998: 150]

時空間概念の新たな意味づけは、20世紀初頭の音楽全体の共通のプロセスであった。ほぼすべての大作曲家（スクリャーピンとドビュッシー、シェーンベルクとヴェーベルン、ストラヴィンスキーとロー斯拉ヴェツ）の作品に、この問題に関する独自の解決が示されている。この中でルリエーの時空間モデルは典型的であると同時に独創的でもある。というのも、一方でそれはヨーロッパの伝統の中で主にドビュッシーによってすでに見出された手法を獲得する方に向けられているのだが、他方で、ロシア未来派の概念の命題のいくつかを（音楽の素材に）適用することに向けられているからである。[Польдяева, Старостина 1997: 602]

その中で特に重要だと思われるのは、当時未来派の間で「4次元」思想が大流行していたということである。1911年前後からピョートル・ウスペンスキーらの著作に影響を受けた「4次元」思想が流行し、フレーブニコフやマチュエリン、マレーヴィチ、クリビーンら、ルリエーが深い親交をもち、影響を受けた芸術家たちもその「4次元」思想に深く関わっていた。しかし、ロシアでアインシュタインの相対性理論やミンコフスキー空間が文学者、芸術家の間で一定の理解を得るのは1919年以後のことであり、「それ以前においては四次元概念は鵠的とまでいえるほどに多様なものだった」[大石 2003: 484]。実際、第4次元が〈時間〉概念であったり、それ以外の新たな空間であったり、その捉え方は様々であり、オカルトの神秘的な考え方からより現実的な捉え方まで、その様相はさまざまである¹³。

¹³ この時代のロシア芸術における4次元思想については、[Henderson 2013]が詳しい。また、[中沢 2012]においてもロシア文化における4次元思想の意味について深い考察がなされている。

そのなかで、ルリエーの上記の次元に関する言葉は、未来主義者たちの4次元思想の中心的存在であったマチューシンの4次元論と響き合う部分が多い。マチューシンが4次元問題への関心を深めて研究を始めるのは、ウスペンスキーの著作や講演に影響を受けた1911年前後のこととされ、マチューシンの4次元論はいくつかの論考にまとめられていく。ここで、マチューシンの4次元論の一部を引用しよう：

人はまだ3次元を知らない。[……]自分では3次元を見ているつもりでも、実際にはつねに1.5次元しか見ていないのだ。[……]目は太陽を半球として見てとる。[……]我々は常に表面と円周しか知らず、中心部をまだ知らない。[……]第3次元である奥行きを知る必要性を感じながら、私は深く考えることによって、新しい見方を学ぶ方法を直感的に見つけた。この新しい見方の際に何を特に覚えておかなければならないか。直線はないということ。あるのは物質性の境界だけである。[……]見えるものを、両手でつかむように、そしてまるで目が立体の向こう側に回っていくように、目で広く**捉えられる**ようにならなければならない。そのとき初めて、直線や筋の意識ではなく、立体性とその境界の意識が現れるのである。[Магюшин 1976: 175-6]（強調原文）

そしてマチューシンは、さらに見る範囲を180度から360度、つまり自分の背後へと広げていかなければならないとする。

右と左、上と下、そして「前」しか私は知覚せず、前と後は同時には人間の意識に現れたことがない。なぜなら人間は、自分の体が第3次元の（前から後ろへ向かう）線の際となっているからであり、それはちょうど大地が上から下に向かう線の際となっているのと同様である。

私はこの際を廃し、私を貫き後ろへ向かう線、大地を通過して地球の反対側へ向かう線を作り出す。

人類には観察の全体的な範囲が不足している。この欠落部分は埋められねばならない。その時初めて我々は3つの次元を完全に知っており、奥行き

意味を理解できると言うことができるのだ。[Матюшин 1976: 180]

こうしてマチューシンの論は第4次元へと広がっていく。少なくともこの論考におけるマチューシンにとって、4次元とは、このように3次元を徹底的に知覚した先に展開される世界なのである。

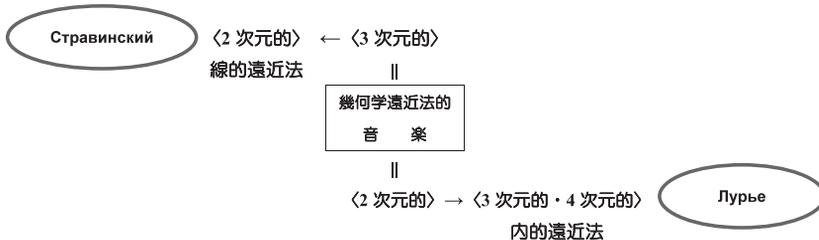
ルリエーの言う西欧の芸術に特徴的な「幾何学的世界認識」や「線的な2次元性」、そして目指すべき「3次元」の芸術とは、このようなマチューシンの次元論を基にして解釈することによってその意味がはっきりするように思われる。

では、ルリエーの「直線性」や「諸要素の実質性」とは音楽的にはどのようなものなのだろうか。ルリエーの「直線性」について、音楽学者レーヴァヤは音楽学的立場から「主題労作や形式の構成全体の古い規則に従う伝統的な音楽の構成法」[Левая 1991: 152] のことであるとし¹⁴、また目指すべき「諸要素の実質性」について、音楽学者ポリヂャエヴァとスタロスチナは「音、和音、和声、リズム・イントネーションの定式など音楽の単位を造形的・レリーフ的に形成すること、それらの単位が孤立し、独立していること」[Польдяева, Старостина 1997: 602] と捉えられるとしている。これをマチューシンの4次元論に基づいて視覚的な領域の言葉で言い換えれば、球体を厚みを持たないただの円として認識するのではなく、実際の球体として見えるように認識する必要があるように、音楽も立体的に捉える必要があるということであろう。

¹⁴ なお、ルリエーは1912年8月9日付の友人宛ての手紙の中で、「僕はまったく意識的に色彩の課題から離れ、さらに色合いや色彩感を排除し、ただ解釈の感情的な核心の線的な実現のみを残すのだ。実際、作品はそれぞれのピアノ曲の解釈の中で実現されるときに、単に線画的な抽出物となって、聴き手がそれぞれ自分自身の力や知的な手段によってそれを溶かす、というようなことはできないのだろうか」[Белякьева-Казанская 1998: 140-141] と書き、「線的な」作曲法へ向かうと宣言している。本稿で「直線的」と訳している語とここで用いられている「線的」は共に *линейный* という形容詞である。ルリエーが1912年以降に「直線性」を否定するようになったのか、あるいは1912年の手紙で用いている概念と1914年のテーゼで用いている概念は異なるのか、もっと丁寧な議論が必要であるが、それはまた稿を改めて論じることにはしたい。

具体的には第4節で作品の分析とともに考察するが、簡単にまとめるならば、ルリエーにとって西欧の芸術とは、対象が客観的な世界の中に位置し、諸要素がその世界の中で機能するものであり、それは音楽に関して言えば、伝統的に決められた構成法に則って主題が展開していくような音楽であり、それは「2次元」的である。それに対して東洋の芸術とは、より主観的であり、諸要素があらかじめ所与として存在する空間の中に位置づけられているようなものではなく、独立した諸要素が「展開」されずにただ自由に連なっていくものであり、そしてさらに音楽形式の様々なレベルにおいてレリーフ的に「奥行」を持ち、「3次元」的なものにならなければならないということであろう。

以上見てきたように、ストラヴィンスキーとルリエーは、共に 1910 年代前半の時期に、「幾何学遠近法」と呼ぶことのできる構築的な「調性音楽」から離れようとし、そのときに共にジャポニスムに着目する。しかし、その際にストラヴィンスキーの方は、調性音楽を「3次元」的と捉え、そこから「線の遠近法」による「2次元」的な位相を指向する。それに対して、ルリエーは、調性音楽を「2次元」的と捉え、「内的遠近法」による「3次元」あるいは「4次元」を指向する。二人の立場を簡単にまとめると、図のようになる。



ここで重要なのは、二人の作品の中に例えば調性音楽から離れた不協和音が多用され、たとえそれが音楽学的観点から同じようなものであったとしても、その背後にある思想的な意味は大きく異なり得るということである。では、ここでまとめた遠近法や次元に関する二人の立場が、和歌歌曲の中で具体的にどのように実現されているか、次に見てみよう。

3. ストラヴィンスキー《3つの日本の抒情詩》における〈2次元化〉の詩学

ストラヴィンスキーが《3つの日本の抒情詩》においてどのように2次元化を目指したかについては別稿で詳しく整理したため¹⁵、本稿ではその要点のみを記すにとどめよう。

この作品における〈2次元化〉の手法として指摘できるのは、2.1でも触れたように、まずは歌詞の言語的力点の位置と旋律の音楽的力点の位置をずらすことによって、全体としてアクセントを平板化させるというものである。これは日本語の朗誦の特質である力点の不在を音楽的に表そうとする工夫である。さらに、声楽パートにおける「厳格な等時拍性」も大きな特徴であり、それによって情動的な奥行きがほとんど生み出されず、全体として統一的な中心点が作られずに、平面的で、等密度的な音空間が生み出されることになる。それは日本の浮世絵におけるような西洋的遠近法を排した表現に通じるものである。

こうして、声楽パートはロシア語で歌われながらも、まるで日本語の朗誦のように聞こえるという意味で、一種の異言（グロッソラリア）のようになり、それまでのロシアの伝統的な強弱アクセントによる歌曲の構成を刷新しようとしたと評価することが可能である。

さらに伴奏パートに目を向けると、雪片や花、水の流れなどを時間の流れと共に音で表現する志向が強く、しかもその自然の描写が、定型の和声、旋律、リズムに埋め込まれるのではなく、そこから逸脱した自由で新しい表現を生み出している。調性の安定したシステム上に構築される音楽ではなく、装飾的な線の書法によって、自然の細やかな情景の機微が描き出されるのである。

このように、ストラヴィンスキーの和歌歌曲は、絵画、詩歌、音楽の三つが結びつきながら線の遠近法を生み出し、2次元性を目指すものである。

¹⁵ [高橋 2015] を参照されたい。

4. ルリエー《日本組曲》の詩学

4.1 歌詞

ルリエーが《日本組曲》の作曲の際に参照したのは、1914年にモスクワのムサゲト社から出版されたГ.А.ラチンスキーの『日本の詩』（Японская поэзия）である。これはもともと雑誌『北極光』（Северное Сияние）1908年第1号、81-96頁に掲載されたものであり、ラチンスキーが露訳の際に底本としたのは、フローレンツのほか、ラートゲン／ハウザーによるドイツ語訳であると記されている¹⁶。翻訳者のラチンスキーはモスクワの象徴主義の詩人たちと懇意だったと言われ、この翻訳詩集は当時多くの人に読まれたとされる¹⁷。

この詩集は全24ページと大変短いものの、日本の文学史の簡単な紹介を含み、『万葉集』や『古今集』の短歌のほか、現代の短歌、そして俳句もわずかにおさめられている。

第1曲目「蝉が歌う」の歌詞は、松尾芭蕉の3つの俳句のロシア語訳が並べられたもので、ラチンスキーの著作の20頁に掲載されている。その詩と日本語訳、原詩は以下の通りである（新正書法で記す）。

Цикада поет,

Не зная, что к вечеру

Смерть ее ждет.

（日本語訳：蝉が歌う、夜に死が待っていることを知らずに）

原詩と推測されるのは次の句である。

「やがて死ぬ 景色は見えず 蝉の声」

Первый у речки снежок

И кроет и клонит

¹⁶ [Рачинский 1914: 4] を参照。

¹⁷ [田村 1993: 153] を参照。

Поздний цветок

(日本語訳：小川のほとりで初雪が覆い、たわませる、咲き遅れた花を)

原詩と推測されるのは次の句である。

「初雪や 水仙の葉の たはむまで」

Каркая, ворон

К ночлегу уселся

На ветку сухую.

(日本語訳：かあかあ鳴きながら鳥が寝にとまった、枯れ枝に)

原詩と推測されるのは次の句である。

「枯れ枝に 鳥のとまりけり 秋の暮れ」

この3つの俳句は、ラチンスキーが俳句の形式を説明をする中で例として挙げたものであり、ルリエーはそれをそのままの順番で取り入れたものと思われる。その歌詞の歌曲での扱いについては、4.4で触れることとする。

第2曲「桜の花」の歌詞はラチンスキーの詩集13頁に以下のように掲載されている。

Если б все лето

Цветли на горах наших

Нежные вишни,

Вряд ли так крепко бы мы

Эти любили цветы.

(日本語訳：もし夏の間ずっと我々の山に優しい桜が咲いていたとしたら、
こんなにも強くこの花を愛することはなかったろう)

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（高橋）

原詩と推測されるのは『万葉集』に収められた山部赤人の次の歌である。

「あしひきの 山桜花 日並べて かく咲きたらば いと恋ひめやも」

第3曲「恋」の歌詞はラチンスキーの詩集の19頁に以下のように掲載されている。

Горько я плакал,
и мокры от слез моих
складки одежды...
Спросят: «Что это с тобой?»
«Дождик весенний» - скажу.

（日本語訳：辛く私は泣き、服のひだが私の涙で濡れている…。「どうしたのか」と尋ねられたら、「春の雨だ」と答えよう）

原詩と推測されるものは『古今集』に収められた大江千里の次の歌である。

「ねになきて ひちにしかども 春雨に 濡れにし袖と とはば答へむ」

第4曲「春」のロシア語歌詞はラチンスキーの詩集の18頁に以下のように掲載されている。

Шелком зеленым
Весеннее пастбище
Все затянулось;
Хитрым узором роса
Нижег на нем жемчуга.

（日本語訳：緑の絹に春の牧場全体が覆われた、露が精巧な模様で牧場のうえに真珠を糸に通す）

この詩に関しては、ラチンスキーの詩集 18 頁には『古今集』の「春」の部の歌との記述があり、内容が一番近いのは僧正遍照の次の歌だが、しかし「柳」と「牧場」の違いもあり、断定はできない。

「浅緑 糸よりかけて 白露を 珠にもぬける 春の柳か」

ラチンスキーの露訳では、短歌は原則として 5 行で訳され、しかも行内の音節数も「5+7+5+7+7」が保たれているのが大きな特徴である。

これら 4 曲からなるルリエーの《日本組曲》は、夏、冬、秋の句を含む第 1 曲、そして春を歌った第 2 曲と第 4 曲の間に、恋の歌である第 3 曲を挟み、多様性に富んだ配列を成している。

季節がテーマとなるのは和歌という題材から当然のことだが、これは当時のルリエーの音楽観にとって極めて重要な点でもあった。ルリエーは 1912 年 6 月 19 日付の友人宛ての手紙の中で「僕は暗い池のほとりで黄昏時に何時間もすごし、その神秘的な合唱に耳を澄ます。本当に、それは驚くべき気分をもたらしてくれる」と書き、それについて研究者のカザンスカヤは「このように自然を詩的に受け止め、自然の声を聞くことができたことは、ルリエーが作曲する際に役に立った。…この手紙からはクリブーン『自由な音楽』とその〈自然の音楽を聴け〉という呼びかけと響き合っているのが見てとれる」¹⁸と記している。

4.2 《日本組曲》における〈高次元化〉の詩学（1）：音の実質化

構築性をできるだけなくそうとしたストラヴィンスキーの作品と比べ、ルリエーの《日本組曲》はむしろ構築性をある程度残したまま、そこから直線性をなくし、境界線を曖昧にし、さらに奥行きをもたせ、生き生きとさせるという方向に向かっているようである。それがルリエーの言う「高次元化」の表れの一つである。では、具体的に分析することにしよう。

¹⁸ ルリエーの手紙とカザンスカヤのコメントは共に [Белякеева-Казанская 1998: 139-140] からの引用。

まず、全曲を通して目に付く特徴は、短2度（半音）や長2度（全音）などの近接の音の重ね合わせによる不協和が非常に多いことである¹⁹。これは、ざらざらとした美しくない音を詩の中で多用した未来派詩人たちの言語実験とも通じるものだが、それに加え、その近接音の重ね合わせは、音を実質化しようとするルリエーの志向の表れとすることが可能であると思われる。例えば、近接の2音が重ね合わせられると、2つの音の区別がつきにくく、音の輪郭がぼやけ、厚みを増して聞こえるのである。

第1曲「蟬が歌う」では、長めの前奏の冒頭から半音や全音でのぶつかりあいの進行が目を引き（譜例1）。

[譜例1：第1曲「蟬が歌う」第1-2小節]

第20小節から歌が入り、その歌の旋律自体はストラヴィンスキーの作品と比べるとはるかに旋律性を感じさせるものの、しかし歌の冒頭2音が伴奏の音と半音ずれ、非常に強い不協和音が生じる。

¹⁹ ここでは「短2度」や「長2度」による重ね合わせとしたが、実際の曲では、1オクターヴ（あるいは2オクターヴ）離れた音のぶつかり合い（例えば、C音とその1オクターヴ上のDes音とのぶつかり合いなど）である場合があり、それは厳密には2度音程ではない。しかし、ここではいわゆる「オクターヴ等価性」（オクターヴ離れた音は同じ音として認識される）に基づき、さらに議論を簡略化するために、1オクターヴあるいは2オクターヴ以上離れていても、同じオクターヴ内の音の間の音程として扱う。

[譜例 2 : 第 1 曲「蝉が歌う」第 20-21 小節]

Ци - ка - да по-ет... не зна - я

その後、第 22 小節から 6 小節間続く箇所伴奏も、各拍の先頭の音が右手と左手で半音ぶつかりながら進行し、さらに第 25 小節の 1 拍目のように、声楽パートの音と伴奏パートの音の 3 つの音が G-As-A のように半音（あるいは全音）ずつずれて同時に重ね合わせされる個所が数か所出てくる（譜例 3）。

[譜例 3 : 第 1 曲「蝉が歌う」第 22-25 小節]

Что к вече-ру смерть - е жлет Пер - вый у реч - ки

その手法の典型は第 2 曲「桜の花」に見られる。声楽パートは基本的には東洋風の趣をもつ旋律であり、また伴奏パートは最初から最後までペントニック（五音音階）であり、その意味で極めて日本的な音楽のはずなのだが、しかしこの曲の最大の特徴は、譜例 4 のように、伴奏パートの右手が変ニ長調、左手がハ長調で、それぞれ黒鍵、白鍵でペントニックを奏でることにより複調的になることである。ここでもやはり基本となる音から少しだけずらして重ね

ることによって、音の輪郭がぼやけ、音の響きに厚みを持たせられており、まさに音がレリーフ的になっている。

[譜例 4 : 第 2 曲「桜の花」第 9-12 小節]

The image shows a musical score for Example 4, consisting of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian: "Е - сли все ле - то Цве - ли на го - рах на - ших". The middle and bottom staves are piano accompaniment in G major, 4/4 time, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The piano part is marked *sva*.

第 3 曲「恋」も同様である。全曲を通じ、各拍の頭の音のほとんどの箇所では半音か全音の音のぶつかりが生じている。そして、ここではこの不協和の他にも重要な点がある。歌詞の内容に合致した「泣き歌」のような下降音型がピアノ伴奏パートに見られるが、譜例のように、そのほぼすべての音に前打音が付されるのである。

[譜例 5 : 第 3 曲「恋」第 9-10 小節・ピアノパート]

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two staves (treble and bass clef) for piano accompaniment. The music is in G major, 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *poco*. The piano part is characterized by a series of descending notes with grace notes (前打音) preceding them.

この前打音の使用は、半音のずれによる音の重なりと同様、音の境界がぼやけ、一つの音に膨らみが出て、奥行きが生まれ、音がまさにレリーフ的に際立

ち、ここでは実際に人間が嗚咽しているような情景を描写する²⁰。

第4曲「春」は、前奏部分がまるで箏の流れるようなパッセージで始まり、歌は譜例6のように、イ長調の日本の俗謡調の旋律である。しかし、この箇所の伴奏は箏の爪弾き風の音型のC音にナチュラルが付され、Cis音とC音の半音のぶつかり合いが生まれる。

[譜例6：第4曲「春」第4-5小節]

このように、2度音程のずらしという手法や前打音の多用などが特徴だが、このような手法は単に音の厚みを増すだけではなく、ルリエーが師と仰いだクリビーンの音楽論における「自然の音」の尊重にも通じるものだろう。クリビーンは、「宇宙の音楽」（海、風のノイズ、雷の音、鳥の声等）を構成する具体音の方が既成の音楽よりも「自由」であるとする²¹。言うまでもなく、ロマン派以前の音楽においても自然の音を楽音で表す試みはあったが、既存の音の体系の中で処理されるのが普通であった。しかし、クリビーンらは、自然の音を表すには既存の音体系では足りなく、新しい音体系を用いなければならないとする。そうして考案されたのが「微分音」（ルリエーの用語では「高次半音」）であった。《日本組曲》においては高次半音は使われていないが、この異常なほどの半音の重ね合わせには、高次半音へとつながっていく志向が強く見てとれるように思われる。

²⁰ 前打音の使用については、この時期のルリエーの作品の一つの特徴として、[Польдяева / Старостина 1997: 604]でも触れられている。

²¹ [Кульбин 2008: 44-45]を参照。

さらに言えば、このような音の「ずれ」は、おそらくルリエー自身が耳にしたであろう日本の伝統的な音楽の中に内在するものでもあった。箏や三味線などの楽器は西欧的な平均律で調律されてはならず、その演奏は、西欧的な音楽に慣れた耳には音がずれて聞こえるものである。

4.3 《日本組曲》における〈高次元化〉の詩学（2）：音空間の拡大

音楽の高次元化に伴う音空間の拡大に関して、記譜法の特徴も見られる。第3曲の第1小節目を見てみよう（譜例7）：

[譜例7：第3曲「恋」第1-2小節・ピアノパート]

The musical score is for the piano part of the first two measures of the third piece 'Love' from the Japanese Suite. It is in 4/4 time. The first measure contains a complex rhythmic pattern with a fermata over the final note. The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in both hands, followed by a quarter note. The right hand has a slur over the triplet and a *cresc.* marking above it. The left hand has a slur over the triplet and a *p* marking below it.

この例の他、第4曲の最終小節とその前の小節も同様だが、音符のない場所にフェルマータ付けられている。フェルマータは通常、音符や休符、あるいは終止線上につけられることになっているが、ここでは音符と音符の間につけられ、この小節の音の空間が拡大することになる。

また、休符の扱い方も特徴的である。第3曲の第2-3小節、第8-10小節のピアノ伴奏は、右手が二拍ごとにスラーで結ばれるが、この先頭の休符からスラーが始まっていることにも注意したい（譜例7の2小節目を参照、また第4曲第1小節、第3小節でも同様）。通常、このような音型では休符からではなく、実音からスラーをかけるが、ルリエーはあえて休符からにするのである。こうして、無音も音楽の一部を成していることが強調され、無音が大きな意味を持つことによって、音空間が拡大するのである²²。

²² スラーをかけられた休符については、[Польдяева / Старостина 1997: 603] にも指摘が

4.4 《日本組曲》における高次元化の詩学（3）：4次元の時空間

もう一つこれまでとは違った角度から、高次元化と関係すると思われる個所を指摘しておこう。

4.1 で見たように、第1曲の歌詞は3つの互いに関係のない俳句が並べられたものであり、内容も夏、冬、秋とそれぞれ異なっている。この3つの俳句が並べられていること自体がまず「モンタージュ」的だが、さらに曲の中でどのように並べられているかに注目してみたい。

楽譜では、2つ目と3つ目の俳句の間に「'」という記号が置かれ、音楽的にもそこで情景が切り替わることが示されているのだが、それに対し、1つ目と2つ目の俳句の歌詞はまったく切れ目なく続く。この1つ目と2つ目の俳句の部分の楽譜を見てみよう（譜例8）。音楽面に目を向けると、ピアノ伴奏パートはまず *Цикада поет, не зная*（蟬が歌う、知らずに）の後（第21小節と第22小節の間）で二重線が引かれ、拍子が変わり、ここで新たな音楽が展開されることが示される。歌詞では、ちょうど *что* 節が始まる部分である。

ある。なお、音空間を新しく意味づけしなおし、記譜法の工夫をしたものの延長線上に、ルリエーのこの時期の代表作であるピアノ曲《大気の形》（1915年）がある。ピカソに献呈されたこの曲は、第2次大戦後のグラフィックスコアの先駆けとも言われる。

[譜例 8 : 第 1 曲「蝉が歌う」: 第 20-28 小節]

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Текст песни: Ци - ка - да по-ет не зна - я что к ве че - ру смерть е - е ждет Пер - вый у реч - ки снег и кроет.

この部分は6小節続き、歌詞で言うと、2つ目の俳句の《И кроет》までの部分が音楽的に一塊となる。つまり、《что к вечеру Смерть ее ждет / Первый у речки снежок И кроет》(夜に死が待っていることを / 小川のほとりで初雪が覆う) (「/」は1つ目と2つ目の俳句の切れ目を表す) までの部分になり、1つ目と2つ目の俳句はまったく切れ目なくつながる。したがって、ここでは2つ目の俳句の前半部分が1つ目の俳句の что 節の中に入り込んでいるように聞こえるの

である。その結果、夏の蟬の光景と初冬の初雪の光景とが重ね合わされることになる。

これは明らかに作曲者による意図的なものであり、次元論と照らし合わせれば、ここに4次元的な時空間が想定されているとは言えないだろうか。上で引用したルリエーの言葉には4次元という言葉自体は出ておらず、ただ「3次元すらも」という言葉の中に4次元への暗示が含まれているだけであった。また、マチューシンの4次元観も、3次元における感覚を研ぎ澄ませた先にあるものだった。しかし、マチューシンが主張するように、自分の前方も後方も同時に見られるような意識を獲得すれば、その先には、時間の平面においても、過去と未来を同時に見ることのできる新しい感覚へとつながっていくはずである。実際、マチューシンは少なくとも1910年代半ばごろまでは、時間を第4次元と捉えていたウスペンスキーの4次元論に依拠し、「時間と空間の融合」ということも示唆しており、ルリエーもまたそのような4次元空間も念頭に置いていたはずである。

ここで、そのウスペンスキーの著名な『ターシャム・オルガナム』(1911年)からの一節を見てみよう：

そのような〔＝感覚知覚の条件によって制限されていないような〕意識は時間の平面を立ち上がり、背後にある「春」と前方の「秋」を見て、開花する花と熟している果実を同時に見るだろう。〔ウスペンスキー2000: 40〕

同時に春と秋を見ることができるといことは、ルリエーの第1曲において夏と冬の俳句が同じ時空間の中に並べられることと無関係ではないように思われる。

5. さいごに

本稿ではストラヴィンスキーとルリエーの和歌歌曲の詩学を追ってきた。二人は共に西洋音楽が発展の岐路に立っていた時期にモダニズム音楽の動きと深くかかわった作曲家である。二人とも、ルネッサンス以来の遠近法的な空間認識と通じる近代的調性音楽（＝幾何学遠近法的音楽）の限界を乗り越えようとしたことは共通だが、その方向性は異なるものだった。

ストラヴィンスキーは伝統的な西洋音楽を「3 次元的」と捉え、日本の詩歌や日本語の韻律、リズム、そして浮世絵などの絵画、版画における非遠近法的な書法を和歌歌曲集において用いながら、2 次元的な方向性を目指した。

一方、ルリエーは日本の音楽そのものからも直接影響を受けていたと思われる。そして、それまでの西洋音楽が「2 次元的」であるとの前提に立ち、本当の意味での3 次元的な音楽をめざし、奥行を描き出す手法として、音の実質化、音空間の拡大を意図したと考えられる。これらはこの時期のルリエーの書法に広く見られるものであり、また未来派の美術（または文学）の手法に影響を受けたものでもあるが、しかしルリエーにとっては、日本の音楽そのものに内在する側面がその手法とちょうどマッチしていたとも考えられる。その意味で、ルリエーにとってジャポニスムこそが新しい音楽を生み出す契機となったとまでは言えないにしても、少なくともそれを生み出す触媒にはなったと言えるのである。また、本稿ではさらに歌詞と音楽の関係を見ながら、ルリエーが4 次元的な空間まで実現しようとしたのではないかということも指摘した。

このように、「遠近法」や「次元」に関しては、二人がそれぞれそこに込めた意味合いが正反対とも言えるほど方向性が異なり、対照的だったということを確認したが、これは例えば美術の分野で、マレーヴィチが徹底的に2 次元の中で無対称性を求めていったのに対し、タトリンが3 次元の立体性の方へと向かい、激しく対立し、ロシア・アヴァンギャルドに内在する2 つの世界観の対立が露呈した、ということが思い起こされるだろう²³。ロシア音楽に関しては、このような視点で論じられたことはこれまで無かったが、同時代の芸術のコン

²³ 例えば、[亀山 1996: 54-55] を参照。

テキストの中に置きながら、こういう観点から見ていく必要もあると思われる。

また、ロシアのモダニズム芸術におけるジャポニズムの問題は、これまで浮世絵のもつ非遠近法的な書法が影響を与えたという側面や、和歌が新しい詩法の可能性をもたらすというような側面が個々に触れられることはあったが、その深い意味はそれほど検討されたとは言い難い。この和歌歌曲におけるジャポニズムは、言語、文学、音楽、美術すべてに関わるものであり、その意味合いも様々であり、今後芸術の総合的な要素の中で検討されるべき課題であろう。

さらに、ロシアのモダニズム音楽に関して言えば、個々の現象（例えば、微分音や無調、複調、リズムの破壊など）について、それを同時代の西洋音楽の文脈の中に位置づけながら、音楽学的な観点からのみ考察されることが多い。確かにそれは必要な姿勢ではあるが、しかし本稿で論じたような問題は、純粋な音楽学的な観点からのみではけっして気づかれることもなかったはずのものである²⁴。従来の音楽学的研究と共に、より積極的に同時代の思想、芸術、社会と音楽の関わりを作品の中に読み込んでいく研究のアプローチも必要であろう。

²⁴ ロシア・アヴァンギャルド音楽に関して、例えば次のように言われることがある：「音の構造に着目し、作品を様式史のなかに位置づけるとき、作品の国籍は必ずしも一義的な意味は持たなくな」り、そして「ロシア・アヴァンギャルド音楽は、当時の主流を成したドイツ音楽に対する周縁的現象として位置づけられることになる」、 「様式史としての音楽史においても、『古典的名作』を連ねた作品史としての音楽史においても、ロシア・アヴァンギャルド音楽は過去の歴史のひとコマとなった感がある」[安原2006: 113]。これは事実上の「ロシア・アヴァンギャルド音楽研究終焉宣言」でもあるが、しかし本稿はそれに対するアンチテーゼとなり得るであろう。

【主要参考文献】

- ・ *Белякеева-Казанская Л.* (1998) Эхо серебряного века: Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб.
- ・ *Вишневецкий И.Г.* (2005) «Евразийское уклонение» в музыке 1920-1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Многография. М.
- ・ *Воробьев И.С.* (2008) Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917). СПб.
- ・ *Кульбин Н.* (2008) Свободное искусство как основа жизни // Воробьев (2008). С. 30-58.
- ・ *Курсанов А.В.* (1996) Русский авангард : 1907-1932: исторический обзор в трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие. М.
- ・ *Лурье А.* (2005) Речь к юношам-артистам Квказа (апрель 1917) // Вишневецкий (2005). С. 165-168.
- ・ *Матюшин М.* (1976) Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда / Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. Стокгольм, 1976. С. 159-187.
- ・ *Нестьев, И.* (1991) Из истории русского музыкального авангарда // Советская музыка. 1991. №1. С. 75-87.
- ・ *Польдяева Е., Старостина Т.* (1997) Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век / Под ред. М. Арановского. М. С. 589-622.
- ・ *Рачинский Г.А.* (1914) Японская поэзия. М.
- ・ *Стравинский И.Ф.* (2012) Хроника. Поэтика. М.
- ・ *Флоренский П.А.* (1990) Обратная перспектива // П.А. Флоренский, У водоразделов мысли. М. С. 43-106 (邦訳：フロレンスキイ「逆遠近法」／フロレンスキイ『逆遠近法の詩学』桑野隆・西中村浩・高橋健一郎訳、水声社、1998年、13-111頁)
- ・ *Якулов Г., Лившиц Б., Лурье А.* (2005) Манифест «Мы и Запад» // И.Г. Вишневецкий (2005). С. 161.
- ・ Gojowy, D. (1993) Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber, 1993.
- ・ Henderson L. (2013) *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art (Revised Edition)*. Cambridge: The MIT Press.
- ・ Sitsky, L. (1994) *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*. Westport: Greenwood Press.

- ・ Taruskin, R. (1987) Stravinsky's "Rejoicing Discover" and what it meant: in defense of his notorious text setting / E. Haimo & P. Johnson (eds.) *Stravinsky Retrospectives*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1987, pp. 162-199.
- ・ Weber, M. (1977-8) *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tokyo. (邦訳 (一部) : ウェーバー 「宗教社会学論文集」 序言」 / ウェーバー 『宗教・社会論集』 安藤英治訳、河出書房新社、1988年、69-82頁)
- ・ 伊東一郎 (1994) 「ストラヴィンスキーのジャポニズムの一側面——『日本の叙情歌からの三つの詩』の拍節法について——」 / 早稲田大学比較文学研究室『比較文学年誌』第30号、1994年、63-71頁
- ・ ウスペンスキー、P.D. (2000) 『ターシャム・オルガナム (第三の思考規範) ——世界の謎への鍵』 (高橋弘泰、小森健太郎訳) コスモ・ライブラリー
- ・ 大石雅彦 (2003) 『マレーヴィチ考——「ロシア・アヴァンギャルド」からの解放にむけて』 人文書院
- ・ 亀山郁夫 (1996) 『ロシア・アヴァンギャルド』 岩波新書
- ・ 亀山郁夫 (2009) 『甦るフレーブニコフ』 平凡社ライブラリー
- ・ 斎藤慶子 (2013) 「一九世紀末のロシアにおけるジャポニスム——パレエ「ミカドの娘」を例に——」 / 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第2分冊 59、2013年、193-205頁
- ・ 澤田助太郎 (1998) 「ロシアの花子」 / 『岐阜女子大学地域文化研究所報告』第6号、1998年、165-169頁
- ・ 高階秀爾 (1996) 『新版 日本美術を見る眼：東と西の出会い』 岩波書店
- ・ 高橋健一郎 (2015) 「ストラヴィンスキーのジャポニスム再考」 / 『文化と言語』第83号、111-132頁
- ・ 田村充正 (1993) 「ロシアにおける和歌の受容」 / 『比較文学』第35巻、1993年、151-166頁
- ・ 坪井秀人 (2014) 「モダニズムのなかの (和歌歌曲) : 山田耕筰、ストラヴィンスキーそのほか」 / 名古屋大学大学院文学研究科附属日本近現代文化研究センター『Juncture: 超域的日本文化研究』(5)、130-153頁
- ・ 中沢新一 (2012) 『東方的』 講談社学術文庫
- ・ 坂内徳明・亀山郁夫 (1990) 「ロシアの花子」 / 『日本とロシア：共同研究』ナウカ、1990年、118-137頁
- ・ 船山隆 (1985) 『ストラヴィンスキー：二十世紀音楽の鏡像』 音楽之友社

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（高橋）

- ・ マース、フランシス（2006）『ロシア音楽史：《カマーリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》まで』森田稔・中田朱美・梅津紀雄訳、春秋社
- ・ 安原雅之（2006）「歴史の中のロシア・アヴァンギャルド音楽」／『水声通信』2006年2月号、101-103頁