

〈論文〉

未来派オペラ《太陽の征服》の音楽について：
マチューシンの有機的音楽観と音楽的四次元

高橋 健一郎

〈要旨〉

1913年にペテルブルグで上演されたロシア・未来派のオペラ《太陽の征服》のマチューシンの音楽について、マチューシンの芸術観や、マレーヴィチ、クルチョーヌイフとの協働、他の芸術の手法や理念、同時代の思想などを参照しながら論じる。このオペラは、古い価値観の転覆を目指しつつ、有機的な新しい世界（四次元の世界）を描き出すことを目的としている。音楽的な面においてマチューシンは、伝統的な音楽の要素を用いつつ、それを和声や旋律などの面で様々に転位させる手法をとると同時に、新しい世界を自由に表現するために、伝統的な調性音楽、協和音などから離れ、雑多な倍音が干渉し合い微妙な陰影を醸し出す新たな響きを作り出そうとした。

1. はじめに

本稿は、ロシア未来主義の総合芸術であるオペラ《太陽の征服》の音楽に込められた意味を、作曲家の思想や他の芸術分野との関係を考慮に入れつつ読み解くことを目的とする。

ロシア未来主義の絶頂期1913年に作られたこの作品は、台本をアレクセイ・クルチョーヌイフ、美術をカジミール・マレーヴィチ、音楽をミハイル・マチューシンが担当した。この作品については研究の蓄積があり、台本の言語や舞台美術については、すでに多くのことが明らかにされている。しかし、音楽に関する研究ははなはだ少ない¹。その最大の理由は、完全な楽譜が残されていないことである。はじめに楽譜の問題を整理しておこう。

* 本稿は、平成28年度札幌大学国内留学研修制度による研究成果の一部である。

1 音楽に関してある程度具体的な楽曲分析を含むものとして、例えば、アヌフリエヴァ（Ануфриева 2015, Ануфриева 2016）、レーヴァヤ（Левая 1991）、アレンデ＝ブリン（Allende-Blin 1984）、ゲーベル（Gaebel 2012）などの論稿がある。本稿はそれらの分析をマチューシンの芸術観やアヴァンギャルド芸術全体の理念、手法などに関連付けて意味づけし直す作業でもある。

まず、《太陽の征服》のマチューシンの手稿譜のわずかな断片が、公演前に出版された文集『三人』に掲載された。次に公刊されたのは、公演後に台本が初めて出版された時にそこに収められたもので、上記の『三人』所載のものと同じのものを含む四つの断片である。具体的には、2小節の「序曲」、 「喧嘩早い男の歌」の10小節、「俗謡」の8小節、そして「未来人の音」の2小節である。

長らく、これらわずかな断片しか公刊されていなかったが、マチューシンの弟子マリヤ・エンデルが写譜した全15頁の楽譜がアーカイブに保管されているのが発見され、1983年にベルリンの芸術アカデミーで催されたオペラ《太陽の征服》に関する展示会のカタログに掲載された。その後、『芸術家の創作の道』(M.B. Матюшин. Творческий путь художника. Коломна, 2011) や『太陽の征服』(Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera. Edited by R. Bartlett and S. Dadswell. Exeter, 2012) などの著作にもすべて掲載され、広く知られるようになっていく。このエンデル版の楽譜には、オリジナルの改変や明らかなミスが多く見られ、全面的に信頼することはできないが²、曲のおおまかな特徴を捉えるにはやはり有効であろう。

マチューシンの音楽についてこれまで言及が少なかつたもう一つの理由として、実際に書かれた音楽自体の分量もまた少なかったことが挙げられる。台本の多くの個所で「歌う」というト書きが見られるが、これは、裏を返せば、その他の場所では「歌わない」ということを意味し、通常のオペラのように全面的に曲が付けられるというものではなかったと考えられる。

そして、音楽そのものに対する評価も低いものが多く、例えば、「オペラの音楽的装飾」(Дуганов 1993: 158) に過ぎないとされることが多い。アレンデ=ブリンに至っては、この音楽は「似非未来派または似非現代音楽」であり、「預言者的作曲家マチューシンという伝説は打ち破られねばならない」(Allende-Blin 1984: 177) とまで言う。しかし、これは従来の音楽学的な立場から見た場合の評価にすぎない。マチューシンの音楽は、美術や文学との協働による「総合芸術」という観点からこそ見るべきであり、またマチューシン自身の世界観、芸術観、音楽観と照らし合わせて検討すべきでもある。そのために、本稿では、まずマチューシンの基本的な世界観や芸術観、音楽観を確認し、そして総合芸術としての《太陽の征服》に込められた思想を理解したうえで、マチューシンの音楽そのものにアプローチすることにしよう。

2 より詳細な指摘は、(Allende-Blin 1984) や (Gaebel 2012) を参照のこと。

2. マチューシンの生涯と基本思想

2.1 生涯

マチューシンは1861年、ロシアのニジニ・ノヴゴロドに生まれた。77年から81年までモスクワ音楽院のヴァイオリン科で学んだ後、82年から1913年まで、ペテルブルグの宮廷管弦楽団の第一ヴァイオリン奏者を務めた。芸術家としての人生において特に重要な役割を果たしたのは、詩人、画家のエレーナ・グローとの結婚である。多方面に才能豊かだったグローからマチューシンは大きな影響を受けるが、1913年にグローが病死した後も、その影響は続いたという。マチューシンは心の慰めに、彼女の残した草稿に含まれていた芸術に関する詳細な観察を読み漁り、グローの芸術観を吸収していったのである（Tillberg 2012: 209）。このように、グローの多大な影響を受け、マチューシンは独自の世界観を固めていく。また、グローの生前、二人は1909年末から美術家らの新しい組織「青年同盟」を作り、討論会や学習会、展覧会などを数多く組織するなど、アヴァンギャルドの運動の組織者でもあり、多くの若き芸術家たちの指導者の役割も果たしていた。

1917年の革命後もマチューシンは精力的に様々なグループと関わりながら、独自の探求を進める。1918年から26年まで「スヴォマス」（国立自由美術工房）、「ヴフテマス」（国立高等美術工芸工房）で教鞭を執ったほか³、また23年から26年まで「ギンフク」（国立芸術文化研究所）の有機的文化部のリーダーとして、次項で触れるような色彩、音、形に関わる様々な科学的実験を行ったことで知られる。その後1934年レニングラードにて没する。

作曲家としての経歴にも触れておこう、マチューシンはプロのヴァイオリニストではあったが、作曲家としての専門教育を受けたわけではなかった。自身の回想録によると、作曲に取り組んだのは1905 - 6年になってからで（Матюшин 2011: 75）、その後、1913年には《太陽の征服》の音楽を書き、さらにクルチョーヌイフが台本を書いたオペラ《勝利の闘い》の音楽も書いたが、第1幕を書いただけでオペラは未完（1916年）。他に、1914年にグローの詩「秋の夢」と「ドンキホーテ」に曲を書き、15年に出版。また、1918年から20年代にかけてヴァイオリンとピアノのための四分音の曲を書いている（Там же.: 76）。

3 第1スヴォマスと第2スヴォマスが1920年に統合され、「ヴフテマス」となった。

2.2 マチューシンの世界観

2.2.1 有機的世界観と〈ゾルヴェド〉

ポヴェリヒナによると、マチューシンの芸術観の基礎にあるのは、「世界を有機的な全体と捉える方法もしくは体系」である（Повелихина 1993: 56）。この有機的な世界観の主要な原則は、すべてが環境との関係の中で存在するということであり、この原則がマチューシンの創作すべての基礎となった。したがって、マチューシンの創作は、「自然」が源泉となり、表面的に見ただけでは分からない自然の成長や動き、その形態、色、密度、重さなどの本質を洞察しようとするものとなる。

このような世界観に基づいて、マチューシンが注力したのは、人体の諸器官の可能性を広げること、つまり「拡張された視覚」という問題であった。それは1910年代にはすでに組み込まれ、1923年4月13日、マチューシンがギンフクで宣言する「ゾルヴェド」（Зорвед）という概念につながっていく。これは、「ゾル」（зор < «зрение» 「視覚」の意）と「ヴェド」（вед < «ведение» 「知ること」の意）からなる造語である。1923年のゾルヴェドの宣言文では、「後頭部、頭頂部、こめかみ、足の裏までも使って見ることを学ぶ」（Матюшин 1923: 15）と語られている。このような「ゾルヴェド」を通して世界をまったく新しく見ることができるとマチューシンは考えたのだった。

そして、マチューシンは単に肉体の問題だけを考えていたのではなかった。ゾルヴェドの「ヴェド」（< «ведение»）に関してポヴェリヒナは、古代ロシアの民衆語の ведун という語からきているとする。この語は秘められたものを単に知識として「知っている」のではなく、直観的に「知り」、「理解し」、「予見する」人のことである（Повелихина 1993: 58）。この「ヴェド」を構成する「感覚」や「認識」「直観」「知識」などの機能は、「単なる知識や単なる直観よりもっと繊細な形而上学的な意味をもっている」とされ、ゾルヴェドとは「『宇宙のヴィジョン』が生まれ、新しい空間イメージが形成される」（Повелихина 2000: 49）状態だという。

このような理念が生まれる背景には、東洋思想、ベルクソンの哲学、神智学など、様々な思想や理論の影響が考えられる⁴。その中で、特に重要だと思われるものに、ピョートル・ウスペンスキーの「四次元」思想である。これを次に取り上げよう。

4 仏教や東洋思想の影響を見る（Ди Руокко 2005）や、ロドゥイジェンスキーの神智学の著作の影響を指摘する（Jaccard 1998: 248）、ベルクソン哲学の影響を見る（Tillberg 2012: 213, Повелихина 1993: 63）などを参照のこと。また、自然科学の分野の知識にもマチューシンは積極的に目を向けている。具体的には、ゲーテやシュヴールル、ヘリング、ルードらが基礎づけた色彩理論のほか（Тильберг 2008: 323）、ヘルムホルツ、クリース、セチェノフ、ラザレフの視覚に関する科学研究に直接的に影響を受けていたことも明らかにされている（Тильберг 2008: 326, Jaccard 1998: 251）。

2.2.2 新次元の空間

拡張された視覚についての思想は、新しい空間の概念をもたらす。「新次元の芸術家の経験」という論考の中でマチューシンは、「人はまだ三次元を知らない。[……]自分では三次元を見ているつもりでも、実際にはつねに一次元半しか見ていないのだ」(Матюшин 2011: 256-7)と主張する。それは、表面的にしか物を見ておらず、その背後の奥行きを知らないということである。さらに、マチューシンは、見る範囲を自分の背後へと広げていかなければならないとし、「その時初めて我々は三つの次元を完全に知っており、奥行きの意味を理解できると言うことができる」(Там же.: 260)とする。このように、マチューシンは伝統的な通常の三次元の理解を転位させるのだが、そこで見えてくる新しい空間は、「四次元」という新しい世界でもある。

ボヴェリヒナによると、上の引用で語られているような「拡張された視覚」をマチューシン自身が身に着けたのは1914年のことだったが(Повелихина 1993: 59, Henderson 2013: 395)、マチューシンは四次元の探求自体をさらに早い時期から始めており、時空、多次元などに関する理論的な研究に取りかかっていた。例えば、C.H. ヒントンの『四次元：思考の新時代』(1904年)など自然科学の分野の学術書や論文を早くから読み漁り、また、グレーズとメッツァンジェの著書『キュビズム』にも決定的な影響を受け、芸術に関する時間、空間、四次元の基本的な思考を形成していた。しかし、何と言っても一番大きな影響を受けたのは、ピョートル・ウスペンスキーの四次元思想であろう。ウスペンスキーは、現在の人間が認識する「現象世界」は三次元であり、カント的「物自体」は四次元の世界であると定式化する。そして、認識の力を研ぎ澄まして直観によって四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(Успенский 1911)。この四次元思想は1910年代のロシアの芸術家たちに非常に大きな影響を与えたと言われる。中でもマチューシンは、ウスペンスキーと知り合いでもあり、その四次元論を他の芸術家たちに伝える役割を果たし、「ロシア芸術に新しい空間の次元の問題、四次元を持ち込んだ最初の芸術家の一人」(Повелихина 1993: 60)となったと言われる。

2.2.3 色彩研究

マチューシンは1923年以降、ギンフクの有機的文化部門においてゾルヴェドの問題を弟子たちと共に精力的に研究していく。ここでは、触覚や聴覚、視覚などの人間の諸感覚の研究が行われ、器官の「拡張」のための訓練も提示された。ゾルヴェド宣言文に、「新しい資料によって、空間、光、色、形式が後頭部を通して脳の中心部に与える影響が明らかになった」(Матюшин 1923: 15)と書かれているように、マチューシンの研究の主な対

象は、色彩であった。

マチューシンの色彩研究を詳細に論じるのは本稿の範囲を超えるため、ここでは要点のみを記しておこう。マチューシンの色彩研究の大きな特徴は、色そのものを単独に研究するのではなく、環境との関係で捉えること、つまり空間と時間の中で不断に変化するものとして研究する姿勢である。そして、それが生理的にどのような効果をもたらすか、という点についても考察が進められる⁵。本稿にとって特に重要なのは、色と音の相互関係の問題である。これは次項で別個に取り上げることにしよう。

2.3 マチューシンの音楽論

2.3.1 「古い音楽と新しい音楽について」

マチューシンは「音楽論」と呼べるものをほとんど残していない。唯一まとまった「音楽論」と呼べるのは、1920年の『ウノヴィス：作品集』に掲載された「古い音楽と新しい音楽について」という論考である⁶。ここでは、この論文を中心にして、マチューシンの基本的な音楽観を見てみよう。

マチューシンのこの論文では、過去の否定という側面がクローズアップされる。ここで「古い」として否定されるのは、音楽における「自我」、「エキゾチズム」、「感傷」である（Матюшин 2003: 75-76）。このような「感傷に冒された」過去の偉大な作曲家として、マチューシんに直接名指しされるのは、まずはヴァーグナー、シューマン、チャイコフスキー、アレンスキー、ラフマニノフ、リムスキー＝コルサコフであり、さらにスクリャーピンやストラヴィンスキーまでもが否定され、古い音楽形式に則ったものが否定される。

そして、マチューシンがこの論考で音楽学的な面に関して否定しているのは、「協和音」と「平均律」（Там же.: 76）、そして「機能和声」（Там же.: 77）という伝統的な音楽的枠組みである。こうして、マチューシンは音楽形式の「解放」を目指すのだが、では、目指すべき新しい音楽とはどのようなものなのだろうか。

まず、マチューシンは、「『自我』の疲れや喜びといったものが、轍となり、お馴染みの意気高らかな窪みを作っているが、それを平らにすることができるのは、自我を離れた大いなる直観の、力強い直接的な不協和音のみである」（Там же.: 76）と述べ、「大いなる直観の不協和音」を称える。

5 マチューシンの色彩研究に関しては、（Матюшин 2011）や（Повелихина 1993）、（Tillberg 2012）などを参照のこと。

6 この成立経緯については、（Матюшин 2003: 75-76）の注1を参照。論考の最後には「1918年2月」という日付が書かれている。

そして、《太陽の征服》など未来派の劇場の公演を受けて1914年1月に発表されたマチューシンの「ペテルブルグの未来主義」という論考では、当時の音楽界に現れてきている新しいテーマとして、「新しい和声、新しい和声法、新しい構造（四分音）の思想、四つの完全に独立した声部の同時進行（レーガー、シェーンベルク）」（Матюшин 1914: 154）が挙げられている。これについても見ておこう。

この中で、「新しい和声、新しい和声法」というのは、「大いなる直観の、力強い直接的な不協和音」と同じものと捉えていいだろう。また、「四分音」の導入が示唆されている。四分音については、「古い音楽と新しい音楽について」では詳しく論じられていないが、四分音を考えるに至った経緯について、マチューシンは別のところで詳しく記しており、さらに1915年には『ヴァイオリンのための四分音の研究の手引き』（*М.В. Матюшин. Руководство к изучению четвертей тона для скрипки. Принцип общей системы изучения удвоенного хроматизма. Пг., : Журавль, 1915*）を著す。この問題は下でやや詳しく見ることにして。そして、最後の「四つの完全に独立した声部の同時進行」というテーマは、レーガーやシェーンベルクという当時の西欧の音楽界で特に影響力の大きかった作曲家のものとして挙げられているが、同様のものはマチューシンの作品にも見られる。ここでは「完全に独立した」という部分が重要である。伝統的なポリフォニー音楽でも複数の声部が同時に進行するが、そこでは必ず縦の和声的なラインも同時に成立する。しかし、ここで言う新しい音楽における「完全に独立した声部の同時進行」とは、そのような縦のラインの和声的響きは考慮に入れられず、それぞれの声部が文字通り「完全に独立している」ものであり、それによって調性から自由になることができるのである。

2.3.2 四分音

ここで、四分音について考えることにしよう。マチューシンは回想録の中で、四分音を構想するに至った経緯をかなり詳しく書いている。それによると、1904年の春、妻のグローとその姉のエカテリーナの話し声を聞きながら、それを音符で書き取ろうと思ったときに、半音の半分の音程が必要だと思ったのがきっかけだという（Матюшин 2011: 75）⁷。そして、マチューシンは1915年に『ヴァイオリンのための四分音の研究の手引き』を出版し、

7 なお、マチューシンが四分音を使用し始めたのが「1910年」からとされることがある。それはマチューシンの回想録「ロシアの立体未来派」の改訂版の記述に基づくものである（Матюшин 1997: 155）。ここでは、まずグロー姉妹の話し声を聞きながら、四分音が必要だと気付いたという記述があった後、「1910年に私は自然の中の音の様々な上ずりや、また人間の声を四分音で書き留めるようになった」と続いている。マチューシンの単なる記憶違いか、あるいは、四分音そのものを構想し始めたのが1904年で、様々な音を四分音で実際に書き留めるようになったのが1910年ということだろう。

そこで実際の記譜法も提示する。この書物の序文の中で、マチューシンは「本物の愛で芸術を愛し、その大きな新しい成果を探し求めている全ての人にこの著作を示す。そこで、私がまず念頭に置いているのは、未来におけるすべての音楽の新しい転位の可能性であり、この著作がその目的に至る正しい道を示す最初の試みとなってほしい」（Матюшин 1915: (0)）と書き、四分音が未来の音楽の重要な要素であることを主張しており、そしてそれを〈転位〉の問題とも結びつけていることに注意したい⁸。

さらに、マチューシンは回想録において、弦楽器とピアノの調律の違いに触れつつ、平均律が必然的にもつ音程の矛盾（「ピュタゴラス・コンマ」）⁹について述べ、それを解決できるのは「オクターブの12分割よりも24分割の方である」（Матюшин 2011: 76）とする。

また、マチューシンは次のようにも述べる：「半音を四分音に分割したとき、私には全音が三分割にもできることが分かっていたが、しかし私は平均律のピアノを出発点とし、ピアノで半音階を二重にする可能性を考えていたのだった」（Там же.: 76）。ここからも、マチューシンが四分音の問題を単に理念的に考えていたのではなく、現存する楽器という実際的な問題を元に考えていたことが分かる。原理的には微分音は「四分音」である必要はなく、「三分音」でも他の分割でもいいわけだが、現存する平均律のピアノを最大限生かした場合、三分音よりも四分音の方が適しているということである。

マチューシンが四分音を構想したきっかけについて自身が語っているのは以上の通りだが、それを色彩と音のアナロジーからきているものだと説明する者もいる。例えば、マチューシン研究家のティルベルクは、グローのおかげでマチューシンが自然の中に何百何千万もの色が見えるようになったとき、マチューシンは同じものを音楽の中にも見ようとした、と述べる（Tillberg 2012: 211）。また、同じくティルベルクは、マチューシンが『色彩便覧』という研究成果の中で、「第三色」という概念を導入したことについて触れる。それはその色自体よりも、他の色と色の間にあるということが重要で、補色同士の懸け橋となり、対立する色同士をバランスよくするのに役立つものである。ティルベルクは、マチューシンがこの現象を音の世界にも見出し、四分音とのアナロジーを考えたと説明している（Тилльберг 2008: 340）。

前項でも触れたとおり、世界の有機的理解を目指すマチューシンにとって、この色と音の関係への注目は非常に重要である。次にこの点について整理しよう。

8 〈転位〉(сдвиг)とは、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。その意味については、(高橋 2017: 173-174)を参照のこと。

9 ピュタゴラス・コンマについては、例えば、(小方 2007)などを参照のこと。

2.3.3 色彩と音楽の関係

マチューシンは、自分の仕事において音楽と美術が常に一体となっていたと言う（Матюшин 2011: 138）。では、マチューシンにおける「色と音の関係」とは、具体的にはどのようなものなのだろうか。まず、マチューシンは一元論の信奉者であり（Тилльберг 2008: 332）、振動はすべてを単一の統一体、新しい有機体へと結びつけるものであり、宇宙は振動に貫かれ、音と色の振動の間には結びつきがあると信じていた。つまり、まずは音と色が共に同じような性質を持ち得るということである。それは、2.3.2 で見たように、四分音と第三色のアナロジーの根本にあるものである。さらに、「我々の目がまるで聞こえているようであり、耳がまるで見えているようである」（Матюшин 2011: 154）と述べているように、音と色（さらに形）には単に共通性があるというだけでなく、相互影響の関係をもつものと認識している。

そして、マチューシンが色と音の関係を研究する際に注目する、両者に共通する現象が、マチューシンの音楽論を理解するうえでもきわめて重要である。それについて、次に扱おう。

2.3.4 倍音

まず、マチューシンの次のような言葉に注目しよう：「絵画における実際の研究の実験を通して、私は色、形、響きが観察のプロセスの中で変化することを確信するに至った。その可変性の法則性については非常によく自覚していたものの、その知識は混乱した経験的なものにすぎなかった。そこで私は自分の課題として、可変性の性格がどのような条件に依存するかを突き止めて、色、形、音の可変性の問題を実験によって明らかにすることを目指したのである」（Там же.: 148）。

このように、色や音を研究する際にマチューシンが前提としていたのは、それが動きの中にあり、微妙にその色合いや形を変化させていくということであった。そこでマチューシンが目向けるのは、色彩における「補色」と、音における「倍音」の問題である。両者は普通は人間の意識には上らないが、実際には別の色や音に含まれており、その色や音を引き立てるのに役立っているものである。それらを知覚できるようにするというところにマチューシンは注目したのだが、それは「拡張された知覚」によって、「本当の三次元」ないし「四次元」の世界を知覚しようとするマチューシンの全体的な指向に沿ったものであり、このことは、マチューシンの音楽を理解するうえでも重要であると思われる。

2.3.5 自然音楽

本節では、これまでマチューシンの音楽観を簡単に見てきた。マチューシンは自我の強く反映された感傷的な、平均律や協和音を主体とする古い音楽を否定し、その一方で四分音、音と色の相互関係、倍音などの問題を論じていた。この根底にあるのは、「古い音楽＝偶像」の破壊の志向とともに、前項でまとめた「有機的世界観」、「ゾルヴェド」と共通する思想であることに再度注意しておきたい。つまり、マチューシンは単に既存の音楽を破壊しようとしていたのではなく、人間を取り巻く自然、宇宙をより正確に、より豊かに描こうとしたのであり、そして受容者もまたそれを受容できるようにしようと述べているのである。マチューシンの次のような言葉には、その結果生まれてくるべき「新しい音楽」について、少し具体的なイメージが語られている：「直感的に私は複雑な響きの構築に向かった。それは風のうなりや、足音、多様な反復リズムのビートなどであり、怪我をしたゴリラのわめき声からひな鳥のさえずりまで、また、工場のサイレンからモーターのかすれた音まで、多様な音色を展開してきた」(Там же.: 76)。これは、例えば同時代のニコライ・クリピンの提唱した「自然音楽」とほぼ重なる考え方だろう¹⁰。

本節でまとめたマチューシンの音楽観が、実際に《太陽の征服》の音楽でどのように具現化されているかについて、これから見ていこう。

3. 《太陽の征服》の制作と上演

3.1 上演の経緯

まずは、《太陽の征服》の成立過程についてである。1913年3月に立体未来派の詩人のグループ「ギレヤ」と美術グループである「青年同盟」が合体する。その合同委員会は未来派の舞台を上演することを決定した。ライバルであるラリオノフを中心とする「ロバの尻尾」グループが斬新な総合芸術の演劇の上演を企画しており、それは結局実現しなかったものの、その公演企画への対抗心が《太陽の征服》制作の一つの大きなきっかけとなったとされる¹¹。その流れを受けて、マチューシンは7月18日と19日、クルチョーヌイフとマレーヴィチを別荘に呼び寄せて打ち合わせをし、その内容を7月20日に「第1回全ロシア未来の詩人（未来派詩人）大会」のマニフェストにまとめ、8月15日の『七日間』紙に発表した。そして、「我々は世界を自分の敵とするために集ったのだ！ 平手打ちの時代は終わった：爆音と威嚇の彫刻が芸術のこれからの一年を沸き立たせることだ

10 クリピンの「自然音楽」については拙稿（高橋 2017）を参照のこと。

11 (Bartlett & Dadswell 2012: 4) や (大石 2003: 449-459) を参照のこと。

う！」と宣言する。「平手打ちの時代」とは、ブルリュークらの前年の挑発的な маниフェスト「社会の趣味への平手打ち」のことを指す。つまり、ここでは過去の趣味に対して平手打ちを食らわせるだけではなく、新しいものを作る時代がきた、ということが述べられ、それを受けて、「新しい劇場〈未来人〉」の創設とともに、《太陽の征服》の上演も宣言された（Матюшин, Крученых, Малевич 2008: 103-104）。

こうして、《太陽の征服》の準備が始まり、マチューシンが音楽を、クルチョーヌيوفが台本を、そしてマレーヴィチが舞台装置と衣装を担当した。三人の密な共同作業を通して、ペテルブルグで1913年12月までに作品が仕上がりに、12月3日と5日、ペテルブルグのオフィツェルスカヤ通りにあるルナ・パルク劇場で上演されることになった。

しかし、マチューシンの回想録によれば、出演者はアマチュアがメインで、しかも理事会が雇ってくれたのは結局本番二日前だったり、オーケストラの代わりとなるピアノは音が狂っており、音色もひどく、しかも届けられたのは本番当日であった。また、リハーサルがゲネプロを含めてたった二回しかなかったなど（Матюшин 1914: 155-156）、オペラの準備としては非常に環境が悪かったようである。しかし、宣伝は華やかで、チケットは完売し、興行的には大成功だった。

3.2 作品の基本構成

オペラはフレーブニコフ作の「前口上」から始まる。これはフレーブニコフの新造語がふんだんに使われたもので¹²、観客には「鳴りやまぬ爆笑」で迎えられたという（Лившиц 1989: 448）。

オペラ自体は2幕全6場（第1幕は4場、第2幕は2場）からなる。主な登場人物は、怪力の未来人、ネロとカリギュラ（同一人物）、タイムトラベラー、悪たくみを抱く男、喧嘩早い男、饒舌な男、臆病者、太っちょ、原住民、労働者、飛行士、スポーツマン、見物人などである。筋の通ったストーリーがあるわけではなく、断片的なテーマが錯綜する。しかし、大まかな筋は明確で、第1幕では35世紀の世界で太陽が捕獲され、太陽との闘争に関連する断片的なエピソードが中心となる。第2幕でその捕獲後の新たな世界、「第十国」が描かれ、そこで様々な騒動が展開される。

12 亀山郁夫による日本語訳の試みがある（クルチョーヌيوف 1995）。また、この前口上については（亀山 2009: 255-256）も参照のこと。

4. 《太陽の征服》の意味

4.1 《太陽の征服》のシンボル体系

では、このオペラにはどのような意味が込められているのだろうか。そのシンボル体系は複雑であり、様々な読みが存在する。例えば、日露戦争の影響を読み込んだり (Bartlett & Dadswell 2012: 9)、第一次世界大戦を予期する「黙示録的な」性格を見出す読みの試みなどもあるが (Губанова 1998a)、ここではより一般的な点について、またマチューシンの音楽との関連で重要と思われる部分について整理しておきたい。まずは、作者本人が述べていることから見ることにしよう。

マチューシンとマレーヴィチは、上演前のインタビューで、「オペラの意味は、大きな芸術的価値の一つ、この場合は太陽ですが、それを打倒することです」と述べる (Крученых 2006: 108)。また、マチューシンの回想でも、「《太陽の征服》全体は、「美」としての太陽の古い馴染みの概念に対する勝利であるということ」としている (Матюшин 2011: 84-85)。

このように、作者たち自身によって、太陽は「美」の象徴であり、従来の「芸術的価値」であり、「世界の秩序」であると言われている。ここで直接的な攻撃の対象とされているのは、例えば、ロシア象徴主義者たち、中でも、1903年の「太陽のようになろう」という太陽礼賛の詩で有名なコンスタンチン・パリモントであろう。

「芸術的価値」の転覆という点では、《太陽の征服》に女性の役が一つもないことも指摘できる。クルチョーヌフはこのことについて、「すべては、女々しいアポロンや薄汚れたアフロディテに取って代わる男性の時代を準備するため」 (Крученых 2006: 97) とする。なお、この男性性の称揚は、例えば「第十国」(Десятый Стран) という語など、本来女性名詞であるはずの語が、語尾を変化させられ、男性名詞化して用いられていることによっても強められている。従来のオペラにおいては女性の役が作品の華であり、それ無しにはオペラというジャンルは考えられないほどだったのに対し、この作品では敢えて、美の象徴である女性役が排除されているのである。

このように、この作品が攻撃する対象はオペラというジャンル自体にも及ぶ。この作品はしばしば「アンチ・オペラ」と特徴づけられるが¹³、この時代においては、オペラとはヴァーグナーによって代表されるジャンルであろう。1913年という年はヴァーグナー生誕100年に当たり、ロシアでヴァーグナー熱が最も高まった年であるという (Bartlett & Dadswell 2012: 6)。未来主義の「総合芸術」という思想自体はヴァーグナーの影響下に

13 (Эткинд 1981), (Bartlett & Dadswell 2012), (Gaebel 2012) などを参照のこと。

あるものの、このように、同時にヴァーグナー自身は彼らにとって抵抗すべきシンボルでもあったのである。

このように、この作品は自然や美を格下げするものであり、第2幕では、大砲や未来のマシンガン、電柱、車輪、プロペラ、機関車、飛行機などが言及されたり、実際に舞台上に置かれたりするなど、「新しい世界」として、機械文明の発達した都市の環境が描かれる。ここに見られるのは未来主義の特徴の一つでもある「ウルバニズム」である。クルチョーヌィフはこう言う：「台本の主要なテーマは、科学技術とくに航空技術の擁護である。宇宙の諸力と生物学主義に対する科学技術の勝利である」（Крученых 2006: 108）。

しかし、これは問題の一面にしかすぎないだろう。本章第2節でも見たとおり、オペラの作者の一人マチューシンは有機的世界観、自然回帰が特徴的であり、このオペラが書かれた時期にすでにそうだったことから考えても、オペラの本質を「自然に対する科学技術の勝利」という単純なものとして捉えてはならないはずである。太陽は「美」の象徴であると同時に、「光」や「知性」、「理性」と同義でもあり、したがって、「太陽との闘争」というテーマは、非合理的、非論理的な性格とも結びつくのである。そうして、「理性」や「合理性」が前面に現れた「機械文明」、「科学技術」もまた結局は裏返しにされ、それは「第十国」の「非合理性」、「アロギズム」とも結びついていく¹⁴。

このオペラに限らず「空間の征服」というテーマは、一方で科学技術信仰と結びつきつつ、他方で、ロシア未来主義の一つの要素である「宇宙的」要素とも結びつくものである。そして、この宇宙志向は、四次元とも密接に関わり、三次元空間とは異なる「アロギズム」の四次元的空間の志向につながっていく¹⁵。実際、《太陽の征服》第2幕で描かれる「第十国」はアロジカルな世界である。第2幕最初の第5場には、次のようなト書きがある：「家々の外壁が描かれているが、窓はくり抜かれた筒のように奇妙に内側に向かっている。多くの窓が不規則な列をなし、怪しげに動いているようだ」（Крученых и Матюшин 1913: 17）。また、第6場で実際にその第十国に入った登場人物の「太っちょ」が家を見て、「第十国か…窓は全部内側に向かって付けられ、家は柵で囲われている。〔……〕道は全部もつれ合い、地上に向かって上に延びている」（Там же.）と言う。このように、空間がすでに通常の人間世界とは異なっていることが分かる。また、そこで暮らす人々の動きについて、「足取りは看板に吊るされ、人々は頭を下に走る」（Там же.: 22）とされ、さらに、「〔時計の〕

14 同様の見解は、(Böhmig 2012: 113) や (亀山 2009: 254) などにも見られる。

15 この時代の宇宙志向は「ロシア・コスミズム」とも称され、時間の無限性を獲得し、不死となることが究極的な目標とされた。これは、時空間の限界を超えようとする思想家や科学者、芸術家らによって広く共有されていた。(Семенова и Гачева 1993) などを参照のこと。

針は二本とも昼食の前に同時に逆戻りします」(Там же.: 19) という「注意深い労働者」の言葉から、時間が逆行する世界であることも分かる。そして、時空間の歪んだこの世界に入り込んだ「太っちょ」は、「昨日はここに電柱があり、今日はビュッフエだ、まあ明日にはおそらくレンガが積まれていることだろう。これはここでは日常茶飯事で、誰もどこに駐車場があり、どこで食事をしたらいいのかも分からないのだ」(Там же.: 20) と言うように、新しい世界ですっかりまごついてしまう。

このように、オペラで描かれる新しい世界においては、重力は無化し、現実には裏返しになり、人々も逆さに歩く。時間は逆行し、結果が原因に先行し、比率は相対的となり、常識、論理、合理性は限界を示す。

また、この世界は過去や現実からの「解放」すなわち「自由」をも意味する。第1幕の最終場で、太陽が征服されたときにすでに、合唱が「俺達は自由だ」(Там же.: 15) と歌い、第2幕第5場では、「憂いと過ちに満ちた過去を思い出すのだ…気取りや服従に満ちた過去を…思い出し、現在と比べよう…なんて喜ばしいことだ。万有引力の重みから解放され、我々は家財道具を気の向くままに置き換える、まるで豊かな王国が場所を移るように」(Там же.: 18)。と話されるように、この新しい世界は、精神的な解放をも意味するのである。

作品の終わりの場面では、飛行機が異様な音を立てて墜落し、翼が折れてしまうが、しかし飛行士は無事に生還する。これは、飛行士でもあった未来派詩人カメンスキーの飛行機事故からの生還という現実世界の出来事がモチーフになっていると考えられるが、さらに四次元の問題系の重要なテーマでもあった「不死」のテーマが反映されているのであろう¹⁶。特に、最愛の妻グローを病気で失ったばかりのマチューシンにおいてはそれは特に切実なテーマでもあったと思われる。

ベーミヒが簡単にまとめているように、《太陽の征服》は、「現象世界を支配する時空間の法則や論理的因果から逃れる高次の現実についてのウスペンスキーの幻想的メタフォリックな見方に対して、具体的な芸術的形式を与えようとする試み」(Böhmg 2012: 123) なのである。

4.2 クルチョーヌイフの台本

では、それは具体的にどのような芸術形式によって実現されているのだろうか。マチューシンの音楽について論じる前に、簡単にクルチョーヌイフの台本、マレーヴィチの美術に関して触れておこう。

16 (亀山 2009: 254) なども参照のこと。また、カメンスキーの飛行機事故については(嵐田 2010) を参照のこと。

クルチョーヌイフの台本では、ネオロギズムや文法の破壊など、未来主義の詩に見られる手法が使われる。まず、男性性の称揚のところでも触れたが、いくつかの女性名詞、中性名詞の語尾が落とされて男性名詞とされている。これなどは文法的〈転位〉の例とも言えよう。

また、マチューシンの回想で次のように述べられている点に注目しよう：「学生の出演者たちのことを大きな感謝をもって思い出す。彼らはオペラの中で音楽のついていない言葉を大きく間をあげながら話すという課題を、我々の工夫のおかげもあって、うまくやり遂げてくれた。その際、言葉は意味から切り離され、大きな力の印象を生み出した」（Матюшин 1914: 156）。これは、クルチョーヌイフの台本が句読点が非常に少なく、シntaxがあいまいになることとも合わせて、全体的に〈転位〉の例となり、言葉が意味から解放され、音そのものへの眼差しが生まれ、〈ファクトゥーラ〉が際立つものであると言える¹⁷。

そして、このオペラでは、〈ザーウミ〉（超意味言語）による歌も歌われる。ザーウミはいろいろなところに現れるが、ザーウミだけで構成される歌が、第2幕第6場で二つ歌われる。この〈ザーウミ〉とは、「理性の範囲を超えるもの」であり、1913年にはクルチョーヌイフ自身が四次元世界に通じ得るものと述べている（高橋 2017: 175）。

4.3 マレーヴィチの舞台美術

舞台美術については、これまで最も研究の蓄積がある¹⁸。詳しい記述はそれらに譲り、ここでは要点のみ簡単に触れ、また、マチューシンの音楽とも関わり得る点について触れておこう。

このオペラの舞台美術の特徴は、「演劇的約束事の強化、抽象性」にあるとされる（大石 2003: 472）。第1場では舞台装置の代わりに「石器時代」、「中世」等の文字を記した紙を用いて時代を表す手法がとられたり、舞台の中央には、線で囲まれた四角形が置かれ、その内部は太陽の牢獄、外は外界を表すとされる。また、舞台衣装に関しても、仮面や胴体が幾何学的断片からできているなど、記号的なのが特徴的である。

ここで注目しておきたいのは、照明の問題である。会場となったルナ・パルク劇場は最新の設備を備えており、その電気照明（プロジェクター、スポットライト）がこの《太陽の征服》においても効果的に使われたという。リフシツの回想録の中でも次のように触

17 ロシア・アヴァンギャルド芸術における〈ファクトゥーラ〉の概念に関しては、（高橋 2017: 174）を参照のこと。

18 例えば、（大石 2003）を参照のこと。

れられている：「開闢の夜からプロジェクターの触手が、これまたあれと、対象の部分部分を捉え、色で満たし、そこに命を吹き込むのだった。当時の舞台上で通常使われていた『幻想的效果』など比喩物にならないものだった。マレーヴィチの手法の新しくオリジナルである点は、何よりも、光を、形を生み出す原理、空間に事物の存在をしっかりと位置づける原理として使っていることであった」（Лившиц 1989: 449）。

また、大石雅彦は、言語音と身体運動、色光を通して霊的現実を可視化するというシュタイナーのオイリュトミーの実演が1912年と13年にペテルブルグで行われたことに触れながら、《太陽の征服》における言語音と照明の呼応関係についても示唆するが（大石2003: 475）、これは言語音だけでなく、マチューシンの音楽とも密接に関わるはずであろう。本稿2.3.3で触れたとおり、色、音、光の相互関係にマチューシンは早くから関心を持っており、この電気照明はまさにマチューシンの最大関心事の一つだったからである。残された楽譜には照明と音楽の関係は示されておらず、分析を試みることは不可能だが、この点については、マチューシンの音楽を扱う次節でも再度触れることにしよう。

5. 《太陽の征服》におけるマチューシンの音楽

以上のことを踏まえたうえで、マチューシンの音楽にアプローチすることにしよう。第2節で概観したように、マチューシンの音楽観は、古い伝統的な西洋音楽を否定する志向をもつとともに、人間を取り巻く自然、宇宙をより正確に、より自由に、より豊かに描こうとするものであった。この「古い音楽の否定」と「新しい音楽の創造」の二つは表裏一体で、「原因と結果」の関係になるものでもあり、明確に二分することはできないが、ここでは便宜的に、古い音楽を基礎としつつそれを新しく意味づけたり、格下げしたりする志向の強い音楽的特徴（「古い音楽の転位」）と、それに対して、新しい響きの世界を自由に描き出そうとする志向の強い音楽的特徴との、大きく二つに分けて論じることにしたい。

5.1 楽器編成

具体的に曲の分析をするにあたり、まず確認すべきは、マチューシンの音楽が何の楽器のために書かれたのかという問題である。残されている楽譜は、声楽パートとピアノパートからなっている。上で引用したマチューシンの回想には、「オーケストラの代わりにするピアノ」という表現があったが、もともとオーケストラでの演奏を念頭において、それをピアノ用に編曲したものなのか、あるいは初めからピアノ用に書かれたものなのかは判断が難しい。エヌキッセのように、トレモロの多用やピアノ的でない和音、管弦楽的な音色などを根拠に、オリジナルのピアノ曲というよりオーケストラ曲のピアノ編曲版のよ

うに見えるとする研究者もいるが（Енукидзе 2000: 278-279）、一方ザイツェヴァのように、非常に短い作曲期間を考慮すると、はじめからオーケストラの代わりにピアノを使ったと考えられるとする研究者もいる（Зайцева 2016: 5.12）。確かに、ザイツェヴァの言うとおり、作曲の期間が短く、しかもマチューシンはもともと職業的な作曲家ではないため、オーケストレーションを得意としていたとは考えにくく、はじめからピアノ曲として書いたか、あるいは、将来のオーケストレーションを視野に入れつつも、まずはピアノ用に書いたと考える方が妥当であるように思われる。いずれにしても、現存するのはピアノ譜だけであり、それをもとに議論を進めよう。

5.2 古い音楽の〈転位〉

5.2.1 ジャンルとしてのオペラの〈転位〉：アンチ・オペラ

4.1 で述べたように、この作品が格下げしようとする対象はオペラというジャンル自体にも及び、この作品はしばしば「アンチ・オペラ」と特徴づけられる。

この作品が「オペラ」と名付けられたのには意味がある。例えば、「序曲」や「レタタティーヴォ」、「ライトモチーフ」（「太っちょのモチーフ」、「朗読者のモチーフ」）、「重唱のシーン」など、通常のオペラの基本的な要素が入っており、また、「トルコ人の行進」のように、モーツァルトの《後宮からの逃走》などを髣髴とさせるエキゾチックな場面もオペラ風である。このように、オペラ的な要素を含みながら、全体的にはそれが格下げされる。

この作品は歌と語りが交互に現れ、それ自体はオペラの歴史において珍しいものではないものの、これまでも研究者によって指摘されてきたように、全体的には見世物小屋、キャバレー、サーカス、ミュージックホールなどの様式を思い起こさせるものとなっており、オペラとしてはむしろ革新的である（Ануфриева 2015: 4, Енукидзе 2000: 27）。『《太陽の征服》の音楽書法は、困惑するほど単純であり、様式の統一感も音楽的論理も欠如し、『偶然の』要素が多く、明らかに文化的プリミティヴとの共通点を示している』（Енукидзе 2000: 280）とエヌキツェが指摘するように、高尚なジャンルであるオペラが意図的に「プリミティヴ」なものにされていると言ってもよい。全体として、トマシェフスキーの「ヴェルディのパロディーのようだった」（Тomashevsky 1971: 98）という言葉はこの「アンチ・オペラ」という性格を的確に指示している¹⁹。

では、格下げ、転位の音楽的な手法の面について、以下詳しく見ていこう。

19 なお、アヌフリエヴァによれば、「太った美女」という言葉で始まる《太陽の征服》の断片は、ヴェルディの《リゴレット》の有名な公爵のカンツォーネ「女心の歌」のパロディーとなっているという（Ануфриева 2016: 32）。

5.2.2 古い音楽の要素の〈転位〉

マチューシンの音楽についてアレンデ=ブリンは、「お決まりの常套的表現の寄せ集めが、不協和の構造によって断ち切られ、けっして正しく結びつくこともない」(Allende-Blin 1984: 177) と述べる。アレンデ=ブリンはこれを作曲技術のレベルの低さを示すものとして、否定的に語っているのだが、しかしこれはまさに古い要素の〈転位〉を的確に表現したものとも言える。詩的言語や美術における典型的な未来派的手法に相当するものである。

【譜例 1】

The musical score for Example 1 consists of two staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, with lyrics in Cyrillic: зо-зо-зоК ю-ю-юК гр-гр - гр ПМ ПМ др-др-дрдл у-у-у ритато кл-кл-лк - м. The bottom staff is a piano accompaniment, also in 2/4 time, with markings for 'legato' and 'ritato'. The piano part starts with a bass note and moves down by half steps in the first three measures, then returns to the tonic in the final measure.

まず、第2幕第6場の「俗謡」の初めの8小節を見てみよう（【譜例1】）²⁰。メロディーは単純で、子供の「数え歌」風であるとする研究者もいる（Нестъев 1991: 71, Gaebel 2012: 202）。ピアノパートも声楽パートも演奏技術的には平易で、調性記号に#もりもなく、その点も子供向けの曲の体裁をとっているようである。しかし、多くの不協和音を伴い、複雑な調の動きを見せる。声楽パートの初めの4小節は、調性的にはト長調ないし短調的であり、単純な旋律である。しかし、ピアノパートは、本来ト音で始まるべき右手が嬰ト音で始まり、さらに左手のバスが第1小節から第3小節にかけて半音階で下降し、単純な歌の旋律を通常の調性の枠から転位させる。声楽パートの第5小節から第8小節は、伝統的な音楽であれば、例えば次のようになるはずであり（【譜例2】）、それだと短調の極めて普通の旋律となる。しかし、実際には第6小節からちょうど半音下がり、転位されている。それを支えるピアノパートは不安定な調性の動きを見せながら、第8小節では最終的に嬰へ音で落ち着く。つまり、ト音で始まりト音で終わる、という安定した調性音楽であるべきところを、声楽の旋律とピアノパートの両方によって、複雑に転位されているのである。

20 第1小節の歌詞は、台本では「ю ю юк」だが、マチューシンの自筆譜では「зоК зо зоК」であり、エンデル版では「зо зо зоК」である。ここではエンデル版の歌詞を載せている。

【譜例 2】



こうして、調性感は浮遊する。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、「構築的」な音楽である。多数の不協和音と並んで、このような旋律における浮遊する調性感は、「重力からの解放」の世界を描くクルチョーヌイフのザウミとも対応するものと言えるだろう。ここで注意すべきは、完全な無調ではなく、調性感がある程度保たれたうえで、それがずらされるということである。無調への志向が強くないということで、すでに触れたように、「似非未来派」などと否定的に語られることが多かったが、しかし「転位」こそがここでのマチューシンの特徴なのであり、これが十分に「未来派」的であることは言うまでもない。

「俗謡」は第18小節から変ホ長調へと転調し、抒情的な旋律となる。ここは明らかに後期ロマン派や「銀の時代」の新しい潮流の美学へのパロディーであろう（Ануфриева 2015: 5）。ここでもピアノパートとの間に短二度や長二度の不協和が生み出され、抒情性が強烈な不協和によって転位される。

第1幕第1場のタイムトラベラーが歌う「もし空足に届かなければ」の部分の声乐パートの旋律も見てみよう（【譜例 3】）。これは、出だしの音がホ音であれば、ホ短調の自然的短音階となるが、しかし、ここではその音が半音下げられている。

【譜例 3】



また、第5場の太っちょの歌「ピストル自殺のためらい／旅の途中では難しい／威嚇銃と絞首台が／イクラをつかまえる…」の音楽も見てみよう（【譜例 4】）。この声乐パートはホ音から始まり、ホ音で終わる旋律だが、その最初と最後の音の間は、半音階の動きが特徴的であり、調性が浮遊し（Ануфриева 2016: 33）、ピアノパートもまた、声乐パートの動きとまったく無関係に論理的に必然性のない動きをする。上でも引用したとおり、マチューシンは当時の新しい音楽の特徴の一つとして「完全に独立した声部の同時進行」を挙げていた。ここもその一つの例と言えよう。

【譜例 4】

また、第6場の「スポーツマンの合唱」の場面の声楽パートの和音が、「ピョートル・カント」と類似しているとの指摘もある（Ануфриева 2015: 5）²¹（【譜例5】）。確かに明朗で力強いハ長調のカント風の旋律が声楽パートで歌われるが、ピアノパートの左手は下降の全音音階を奏し²²、ここでも古い音楽が転位されていることに注意しよう。

【譜例 5】

また、この作品で目立つのは、鐘の響きを思わせる個所が多いことである。「序曲」、第1場の「タイムトラベラーのモノローグ」のピアノパート、第5場の *Andante maestoso*（「音楽が新しい国の直線を伝える」）などの力強く厳かな和音の響きには、明らかに鐘の響きを感じられる（Там же.）。しかし、それもまた伝統的な鐘の和音ではなく、不協和音による新しい響きであり、伝統的な音楽学における論理的な和声進行ではない。

また、第1幕第1場のタイムトラベラーの言葉「ラクダのような工場はすでに、焼いた脂身で脅かす…」に付けられた音楽のピアノパートを見てみよう（【譜例6】）。これは多調（複調）の例である。多調とは、複数の調性が同時に重なるものであり、特にこの譜例

21 なお、「カント」とは、17世紀に全国的に広まった有節宗教歌とその音楽形式のこと。通常三声部からなり、高声部と中声部は三度平行で進行することが多い。

22 全音音階とは、「ドーレーミーファ♯ーソ♯ーラ♯ード」のように、全音からなる音階で、これが使用されることによって調性感が失われる。ロシア音楽においては、グリンカが《ルスランとリュドミラ》で魔法の世界を描くときに用いて以来、超自然的なものの象徴として用いられる伝統がある。

の第2小節は左手が白鍵のみ、右手が黒鍵のみを奏するという興味深い例（左手はハ長調、右手は変ニ長調と考えられる）になっている。「多調性」に関しては、キュビズムの手法との関連が指摘されることがある。人が同時に見ることのできない対象の諸側面を、絵画の同一平面に並置することによって、「時間」の次元を三次元空間にもたらし、「四次元」と結びつくのがキュビズムであるとするれば、本来時間軸上に展開されるべき転調が同じ時間に生じる「多調」も同様に四次元と結びつくはずだからである（伊福部 2016: 124-125）。これは、紛れもなく、マチューシンの四次元志向と呼応しあう。

【譜例 6】



5.3 マチューシンの〈自然音楽〉

《太陽の征服》のマチューシンの音楽の最大の特徴は、アヴァンギャルドの音楽全体に言えることでもあるが、「全体的な不協和性」（Енукидзе 2000: 279）にある。これは、前項の「格下げ」の目的にも適うものだが、より積極的に新しい音楽を描こうとする際にも見られるものである。それは、世界に満ちている本来の音の世界は協和音だけからなっているわけではなく、それを豊かに描き出すためには必然的に様々な不協和の要素が必要だからである。ここで、それらの要素をいくつか検討しよう。

5.3.1 騒音音楽

まず、2.3.5で引用したマチューシンの次のような言葉を思い起こそう：「直感的に私は複雑な響きの構築に向かった。それは風のうなりや、足音、多様な反復リズムのビートなどであり、怪我をしたゴリラのわめき声からひな鳥のさえずりまで、工場のサイレンからモーターのかすれた音まで、多様な音色を展開してきた」（Матюшин 2011: 76）。これは、いわゆる「騒音音楽」に他ならないが、マチューシンはこのオペラにおいて四分音は使わないまでも、工場の音など機械音を模写する音を導入している。それは現存する楽譜にお

いては、工場の稼働音と思われる「ラクダのような工場はすでに、焼いた脂身で脅かす」の箇所(第1幕第1場)(【譜例7])と、「新しき人々」が「僕たちは過去をねらって銃を放った」と言う場面(第2幕第5場)(【譜例8])の銃声の音、そして、音符では記されていないが、第2幕第6場のスポーツマンの合唱に付されたト書き「(音楽——エンジンの音)」の箇所が挙げられる。これらは、3.2で引用したクルチョーヌイフの「ウルバニズム」と対応するものと言え、音楽史においても、いわゆる「騒音音楽」のかなり早い例として挙げられよう。

【譜例 7】



【譜例 8】

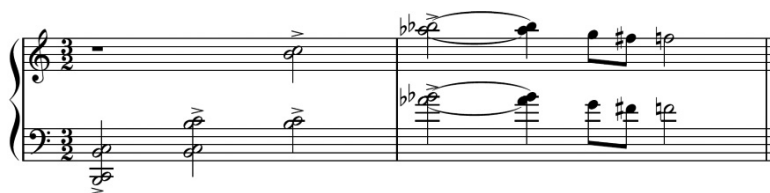


5.3.2 複雑な響き

マチューシンが描き出そうとしたのは、しかしながら、上記の日常的な機械音だけではない。第2節で述べたような、新しい世界(宇宙)を満たす複雑で微妙な音の移り変わり、倍音の世界というものもまたマチューシンの心にはあったはずである。

まず、2小節から成る短い序奏を見てみよう(【譜例9】)。1小節目の口音とハ音の短二度の和音、そして2小節目の変イ音と変口音の長二度の和音は、冒頭から強烈な不協和音となる。不協和音自体は、クルチョーヌイフらのザーウミの詩と志向性は似ており、音そのものの特質、むき出しのファクトゥーラへのまなざしにつながっていくものである。さらに、この短二度、長二度のような狭い音程による不協和音は、人間の耳には音が一体になって聞こえるため、音が二重に聞こえ、音像が大きくなるものでもあり、また倍音が干渉しあって、独特な濁りを生み出し、微妙な音の変化が感じられるものである。これは微妙に変化する音や色に関心をもっていたマチューシンにあっては、特別な意味をもつだろう。2.3.4で触れたように、マチューシンは音や色の研究の際、動きの中にあって微妙にその色合いや形を変化させていくその可変性に注意を向けていた。マチューシンはこの強烈な不協和音の連続を冒頭におくことによって、その雑多な聞きなれない響きの世界を作り出したのである。

【譜例 9】



この独特な響きの醸成は、マチューシンにとって特に重要だったと思われる。マチューシン自身の次のような述懐を見てみよう：「不安になった太っちょが『第十国』を見まわして、その新しい空間が理解できないでいるところのクルチョーヌイフの言葉に音楽を書いていたとき、私には新しい可能性の新しい国が実にはっきりと思ひ浮かんだのだった。無限に規則的にリズムを打つ幾層ものマッスが見え、聞こえるような気がした。それを私は音楽で表現することができたようだ」（Матюшин 2011: 83）。

ここに書かれている場面の音楽はエンデル版にも含まれていないが、レーヴァヤはこの「無限に規則的にリズムを打つ幾層ものマッス（塊）」という音楽的表象を、この場面の直前の第5場の最後の場面であられる音楽に表れているとする（Левая 1991: 146）。その部分は下の【譜例 10】のとおりで、そこには「新しい国の直線を伝える」という註がついている。音が線的につながっていくのではなく、鐘の響きにも似た音の塊が連続的に広い音域で力強く鳴り、次々と変幻する響きの世界が生み出されている。また、これは前項で触れた一連の「鐘の響き」にも当てはまることだろう。

【譜例 10】



ここで 4.3 で触れたプロジェクター、スポットライトの使用についての言及を思い出そう。発光装置が幾何学的衣装のシャープな輪郭を次から次へと浮かび上がらせ、色のコントラストを生み出す。その動く照明の残像の問題に特に深い関心を寄せるティルベルクは、瞬間的に光る像が残像を残し、色と色の境界が曖昧になり、それによって深い時空の次元へと開かれていく隙間から指してくる発光のように見えたのではないかと言う（Tillberg

2012: 216)。これはマチューシンの音の世界において、様々な倍音が鳴り響き、次々と残響を残しながら、確定できない音の束が生み出されていくことと対応関係にあると思われる。少なくとも、はっきりとしない音の響きの移り変わりをマチューシンが求めているのは確かだろう。残像は「四次元への入り口」(Ibid.: 216-217)とされるが、このような不協和の響きの世界もまた四次元への入り口なのである。

5.3.3 四分音の問題

さらに、この響きの問題に関連して、《太陽の征服》において大きな問題である「四分音」を取り上げたい。オペラ上演前に『三人』に掲載された楽譜にも、公刊された台本にも四分音が記載され、そしてマチューシン自身が1914年1月の回想で「音楽における、新しい和声、新しい和声法、新しい構造（四分音）の思想、四つの完全に独立した声部の同時進行（レーガー、シェーンベルク）」(Матюшин 1914: 154)と述べていることから、《太陽の征服》の音楽は「四分音の音楽」だとされることが多い。

しかし、台本に載せられたこの楽譜は、オペラのテキストの中身とは関係なく、最後に付け足しのように置かれているだけであり、エンデル版の楽譜にも四分音は出てこない。また、上記の回想における言葉は、一般に新しい音楽の特徴として書かれているものであり、直接《太陽の征服》の音楽の特徴として述べられたものでもない。そして、ピアノの演奏では四分音は原則として出せないこと、また歌のパートでは原理的には可能であるにしても、数少ないリハーサルで、しかもアマチュアがメインの歌手たちに、四分音で正確に歌わせることは事実上無理であることなどから、実際の上演では（少なくともピアノで演奏されることが決まった時点以降は）四分音は意図されていなかったとするのが正しいと思われる。

しかしその一方で、3.1で触れたように、当日持ち込まれたピアノの調子が狂っていたこと、そして声楽家の多くがアマチュアであったことから、実際には本来の音程から微妙にずれて、結果として「四分音」らしきもの（正確には「微分音」）が発せられていた可能性は大いにあるだろう。同様の見解はゲーベル (Gaebel 2012: 203) やグバノヴァ (Губанова 1998b: 161-162) にも見られ、さらに、ザイツェヴァに至っては、「マチューシンが敢えて調律の狂った楽器を特別に注文し、歌の響きに風変わりな微分音加わるようにした」(Зайцева 2016: 5.12)と主張する。上で引用したマチューシンは回想録において、当日の楽器の音程がおかしく、音色も悪いと不満げな調子で述べていることから、特別に調律の狂った楽器を注文したとは考えにくいものの、しかし結果的に、マチューシンが求める非常に微妙な響きをもつ微分音の世界が生まれた可能性は高いものと思われる。

5.3.4 色彩音楽

色彩と音楽の関係に特に強い関心をもっていたマチューシンは、この作品においてどのようにそれを捉えていたのだろうか。この問題に直接的なヒントを与えてくれるのは、出版された台本の最後に付された「未来人の音」という二小節の楽譜の微分音の旋律の下に、「水色と黒色への移行」と書かれていることである。クルチョーヌイフの台本にはこの言葉は無く、まず、マレーヴィチの舞台装置の色との関係を念頭に置いていた可能性がある。しかし、マレーヴィチの舞台装置に関しては、ステージ・デザインのエスキースや舞台写真などが残っているだけであるため、音楽と美術の対応を詳細に分析することは不可能であり、ここで何らかの具体的な分析をすることは困難である。

6. さいごに

これまであまり詳細に論じられることのなかった、《太陽の征服》のマチューシンの音楽について、マチューシン自身の芸術観や、マレーヴィチ、クルチョーヌイフとの協働、他の芸術の手法や理念、同時代の思想などを参照しながら論じてきた。明らかになったのは次のことである。

このオペラは、古い価値観の転覆を目指しつつ、新しい世界（四次元の世界）を描きだすことを目的としている。音楽的な面においてマチューシンは、伝統的な音楽の要素を用いつつ、それを和声や旋律などの面で様々に転位させる手法をとると同時に、また新しい世界の音を豊かに自由に表現するために、伝統的な調性音楽、協和音などから離れ、雑多な倍音が干渉しあい微妙な陰影を醸し出す新たな響きを作り出そうとしていた。

引用文献

- ・ *Ануфриева К.* (2015) Вступление // Победа над Солнцем. Опера А. Крученых, музыка М. Матюшина. Нижний Новгород, 2015. С. 3-6.
- ・ *Ануфриева К.А.* (2016) Сто лет оперному эксперименту в России: «Победа над Солнцем» и ее автор // Искусство и культура. 2016, № 4(24). С. 30-35.
- ・ *Горячева Т.В.* (2003) УНОВИС. № 1. Витебск. 1920. Приложение факсимильному изданию. М., Издательство «Сканрус». С. 36-45.
- ・ *Губанова Г.* (1998a) Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: К проблеме толкования «Победы над Солнцем» // Литературное обозрение. 1998 № 4, С. 286-299.
- ・ *Губанова Г.* (1998b) К вопросу музыки в «Победе над Солнцем» // Малевич. Классический

- авангард. Витебск. Сборник материалов III Международной научной конференции (Витебск, 12-13 мая, 1998 год). Витебск. С. 157-163.
- *Ди Руокко, Аделе* (2005) 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.
 - *Дуганов Р.В.* (1993) «Мир погибнет, а нам нет конца...» // Современная драматургия. 1993. № 3-4. С. 158-161.
 - *Енукидзе Н.И.* (2000) Футуристическая опера «Победа над солнцем»: о литературности музыки и иезукальности слова // Музыка и незвучащее / Е.В. Пермяков (отв. ред.), Т.В. Цивьян. М. С. 274-288.
 - *Зайцева М.Л.* (2016) Эксперименты композиторов эпохи русского авангарда в области синтеза искусств // Траектория науки: Электронный научный журнал. 2016, №4 (9), с.5.1-5.22
 - *Крученых А.* (2006) К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.
 - *Крученых А. Матюшин М.* (1913) Победа над солнцем. Пг.
 - *Левая Т.Н.* (1991) Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.
 - *Лившиц Б.* (1989) Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.
 - *Матюшин М.В.* (1914) Футуризм в Петербурге // Первый журнал русских футуристов. № 1-2, М. С. 153-157.
 - *Матюшин М.В.* (1923) Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. Пг., 22. V. № 20 (895). С. 15.
 - *Матюшин М.* (1997) Русские кубофутуристы // Н.И. Харджиев. Статьи об авангарде в двух томах. Том I. М. С. 149-171.
 - *Матюшин М.* (2003) О старой и новой музыке // Уновис. № 1. Витебск. 1920. Приложение к факсимильному изданию. М. С. 75-78.
 - *Матюшин М.В.* (2011) Творческий путь художника. Коломна.
 - *Матюшин М., Крученых А., Малевич К.* (2008) Первый всероссийский съезд баячей будущего Поэтов-футуристов // И. Воробьев, Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917). СПб. С. 103-104.
 - *Нестьев И.* (1991) Из истории русского музыкального авангарда. Статья вторая: Михаил Матюшин. «Победа над солнцем» // Советская музыка. 1991. №3. С. 66-73.

- ・ *Повелихина А.* (1993) Мир как органическое целое // Великая утопия : русский и советский авангард 1915-1932. М. С. 55-63.
- ・ *Повелихина А.* (2000) Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии природы // Органика: Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М. С. 43-49.
- ・ *Такахаси К.* (2017) Восточные элементы в музыкальной теории русского авангарда: о «свободной музыке» Н. Кульбина // Вестник музыкальной науки. 2017, 3(17). С. 14-21.
- ・ *Тилльберг М.* (2008) Звук и музыка в творчестве М.В. Матюшина // Авангард и театр 1910-1920-х годов. М. С. 321-345.
- ・ *Успенский П.Д.* (1911) *Tertium Organum*: ключ к загадкам мира. СПб.
- ・ *Хлебников В. Крученых А. Гуро Е.* (1913) Трое. СПб.
- ・ *Эткинд М.* (1981) «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино. 79. М. С. 245-260.
- ・ *Allende-Blin, J.* (1984) Sieg über die Sonne: Kritische Anmerkungen zur Musik Matjušins // *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II*. Musik-Konzepte 37/38, München 1984, S. 168-182.
- ・ *Bartlett R. & Dadswell S.* (2012) "Introduction." In *Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Edited by R. Bartlett and S. Dadswell. Exeter, pp. 1-13.
- ・ *Böhmig M.* (2012) "The Russian Cubo-Futurist Opera *Victory over the Sun*: Aleksei Kruchenykh's Alogical Creation." In *Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Edited by Rosamund Bartlett and Sarah Dadswell. Exeter, pp. 109-125.
- ・ *Gabel C.* (2012) "*Victory over the Sun*: The Music." In *Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Edited by R. Bartlett and S. Dadswell. Exeter, pp. 194-207.
- ・ *Henderson L.* (2013) *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art (Revised Edition)*. Cambridge.
- ・ *Jaccard J.-P.* (1998) "«Оптический обман» в русском авангарде. О "расширенном смотрении"." In *Russian Literature*. XLIII-II, pp. 245-258.
- ・ *Tomashevsky, K.* (1971) "Victory Over the Sun." In *The Drama Review*. 15, no. 4, pp. 93-101.
- ・ 嵐田浩吉 (2010) 「アヴァンギャルドと飛行：カメンスキーを中心に」『新潟産業大学人文学部紀要』第21巻, 1 - 22頁
- ・ 伊福部昭 (2016) 『音楽入門』角川ソフィア文庫
- ・ 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

- ・小方厚（2007）『音律と音階の科学——ドレミ…はどのようにして生まれたか』講談社
- ・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
- ・クルチョーヌィフ, アレクセイ（1995）「太陽の征服 二幕六景のオペラ」亀山郁夫・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド5 ポエジア 言葉の復活』亀山郁夫訳, 国書刊行会, 78-93 頁
- ・高橋健一郎（2017）「ニコライ・クリピンの『自由音楽論』解説の試み——芸術のコンテキストにおけるロシア・アヴァンギャルド音楽の基本理念——」『スラヴ研究』No. 64, 163-181 頁