

初音ミクは浮遊する —神話装置としての富田勲《イーハトーヴ交響曲》—

木村直弘*

(2015年2月12日受理)

Naohiro KIMURA

Miku HATSUNE Levitates :

On Mystifying Functions in Isao Tomita's *Ihatov Symphony*

I. はじめに

宮崎駿と並ぶ日本アニメ映画界の「レジェンド」で、1998年には紫綬褒章を受賞し、2015年には『かぐや姫の物語』で第87回アカデミー賞長編アニメーション部門にもノミネートされるなど今日国際的な評価を得ている高畑勲監督(1935年生)は、2014年10月、NHK テレビのインタビュー⁽¹⁾で、宮澤賢治作品をアニメ化することについて問われた際、「僕にとっては、畏れ多い」と答えている。以前、5年の月日を費やしてアニメ映画『ゼロ弾きのゴージュ』を自主制作したこともある高畑に賢治作品への畏敬の念が本当にあったかどうかについてはさて置き⁽²⁾、賢治作品について高畑がこのようなイメージをもつに至ったのは、1939年、賢治没後初めて出版された子ども向け童話集『風の又三郎』(坪田譲治解説, 小穴隆一画, 羽田書店)を読んだという彼の最初の賢治体験に依るところが大きい。羽田書店は、この前年、賢治の盛岡高等農林学校時代の後輩でその思想に多いに影響を受け農村劇活動などを実践した松田甚次郎の『土に叫ぶ』を刊行し、ベストセラーになった。同店はその余勢を駆って、松田編の『宮沢賢治名作選』を1939年3月に刊行、これが賢治の童話作家

としての名声が広まる大きなきっかけとなったことはよく知られている。このいわば大人向けの選集の好評を受け、さらに同年12月に子ども向けとして刊行されたのが童話6編を取めた前掲『風の又三郎』で、当時文部省推薦図書指定を受け、これも多くの子どもたちに読まれた。さらに、翌1940年10月には、日活によって映画化された『風の又三郎』(監督: 島耕二)が公開され、「はじめての児童映画の誕生」ともてはやされ「文部省推薦映画」となり、映画文部大臣賞を受賞、宮澤賢治の名は人口に膾炙することになる。同年、小学校三年生の時に故郷岡崎で観たこの映画や小学校六年生の時に読んだ〈銀河鉄道之夜〉の「すごくメタリックに光る、キラキラした印象」⁽³⁾をもとに、名実ともに「一大交響楽」⁽⁴⁾を作曲したのが、高畑より3歳年上のもう一人の「勲」、すなわち、数多くの映画音楽やテレビ番組の音楽を手がけ、またシンセサイザー音楽で世界的に評価されている作曲家・富田勲(賢治没年の前年である1932年生)である。

この新たな「一大交響楽」とは、2012年11月23日に東京オペラシティで大友直人指揮日本フィルハーモニー交響楽団他によって初演され「宮沢賢治の世界の理想的音楽化」⁽⁵⁾と評された《イーハ

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

トーヴ交響曲》である。第一楽章「岩手山の大鷲〈種山ヶ原の牧歌〉」、第二楽章「剣舞／星めぐりの歌」、第三楽章「注文の多い料理店」、第四楽章「風の又三郎」、第五楽章「銀河鉄道の夜」、第六楽章「雨にも負けず」、第七楽章「岩手山の大鷲〈種山ヶ原の牧歌〉」の全7楽章から成り⁶⁾、演奏時間は約40分。編成は、オーケストラ、混声合唱に加え、第三・四・五・七楽章では、ソリストとしてヴァーチャル・アイドル・シンガー（ヴォーカロイド VOCALOID 音源による声）初音ミクの（いかにもアニメに登場しそうな）キャラクター映像が、オーケストラ上部に設置された巨大スクリーンに投影され、独唱や踊りを披露するのが大きな特徴である。

初演後、この曲は、賢治の故郷・花巻市（2013年8月29日）の他、名古屋市（2013年9月1日）、東京・渋谷区（2013年9月15&16日）、大阪市（2013年9月21日、2014年8月19日）など、日本各地で再演を重ね、初演のライヴCD⁷⁾やBUNKAMURA オーチャードホール公演初日のBDなども発売されている。また、NHKのETV特集「音で描く賢治の宇宙～富田勲×初音ミク 異次元コラボ～」は、2013年2月3日の放送後約3カ月間で3回もアンコール放送された（2月10日、4月27日、5月4日）。また、最近では、昨年で放送50年を迎え「世界一長寿のクラシック音楽番組」としてギネスブックにも認定されている「題名のない音楽会」（テレビ朝日）が、東日本大震災の被災地を勇気づける回の一つとして「東北から響け！(2) 宮沢賢治のイーハトーヴ交響曲」と題し、この曲を採り上げ、現地のアマチュア合唱団や郷土芸能団体や花巻弁朗読などを交え、初音ミクの映像抜き（声はピッコロで代用）で吹奏楽用に編曲された抜粋版を放映している（2015年3月8日放映。収録は、2014年11月25日 於岩手県民会館大ホール）。そして、「シンセサイザー音楽を先導してきた多大な成果の上に、少年時代から温めてきた賢治への共感を、ヴァーチャル・シンガーの創造的活用を通して表現した『イーハトーヴ交響曲』の独自性に対して」⁸⁾、花巻市（選考

は宮沢賢治学会イーハトーヴセンター）が第23回（2013年度）宮沢賢治賞を作曲者・富田勲に贈っていることから、この曲が、賢治ファン（あるいは初音ミクファン⁹⁾）に大きなインパクトを与えたことは言を俟たない。

さて、結果的に初音ミクをフィーチャーすることになった「宮沢賢治の物語をもとにしたシンフォニー」の当初の構想として、富田が「『雨にも負けず』がベートーヴェンの第九のコーラスのように、最後の締めくくりになるものを考えていた」¹⁰⁾とインタビューで語っていることは看過されるべきではない。もちろん、オーケストラ、混声合唱、独唱者という編成をもった交響曲としてまず想起されるのが、その嚆矢であるベートーヴェンの《第九交響曲》（以下、《第九》と略記）であることは自明である。しかし、構成面で比較すると、たとえば東北大震災後に復興祈念をこめて《第九》同様よく演奏され、《第九》よりはるかに大編成で、第三楽章を中心にシンメトリカルに配置された（作曲者の付した標題つき）全5楽章構成である、マーラーのいわゆる《復活交響曲》（交響曲第二番、1895年初演）などが想定されてもよかったかもしれない¹¹⁾。しかし、「日本の風土とベートーヴェンの出会」う「一大交響楽」を志向した高畑の『ゼロ弾きのゴーシュ』同様、賢治へのオマージュとしての富田の《イーハトーヴ交響曲》の原点がベートーヴェンの「交響曲」にあることには、それなりの理由がある。それを明らかにするために、この小論では、初音ミクのキャラクターが象徴する賢治像あるいは賢治作品における「浮遊」感をうまく利用した《イーハトーヴ交響曲》、という視角を設定し、そこから、宮沢賢治やその作品が没後、神話化されてゆく過程でベートーヴェンの交響曲（特に《第九》）となぜ結びつけられていったのか、そして《イーハトーヴ交響曲》自体も《第九》（特に「歓喜の歌」）と関係づけられることによってどのように神話化されるのか、そして、それ自体もどのような神話化機能を有するのかについて照射することを目的とする。

II. 宮澤賢治と浮遊感

宮澤賢治には、常に浮遊感が付き纏っているという言い過ぎだろうか。たとえば、世界初演の2種類ある公演チラシのうち、初音ミクの登場を伏したヴァージョンに掲載された、富田自身による『「イーハトーヴ交響曲」への想い』と題された、2012年6月12日付けのメッセージは次のように書かれている。

宮澤賢治の世界の奥底はつかみにくく、われわれがふだん生活をしている世界から、はるかにその次元を超えて、外側の異次元の世界にまでトリップをしています。

その異次元の間を行き来していながらご本人はごく自然で、あまりその意識がないように感じます。そして読者は夢の世界というよりも、とくに「銀河鉄道の夜」「雨にも負けず」は宗教的な体験をします。

私は現在作曲中ですが、とても「宮澤賢治の世界を音楽で描くとこのような曲になります」といった大それた意識はありません。あくまで私が少年のころから愛して読んできたことによる、読者側に立って感じたままを音楽で表現するつもりです。賢治自身が作曲したメロディーも断片的に出てきます。

時空を超えたこのコンサートをみなさんに楽しんでいただければ、私としましては、この上ない喜びであります。

「猫のレストラン（注文の多い料理店）」では、あっと驚くエンタテナーが現れます。また「雨にも負けず」の大合唱のあとの雄大な雪山を描いた終曲は、いま飛び立とうとしている力強い「岩手山の大鷲」を表現し、「イーハトーヴ」の未来を表します。

ここでは、賢治の世界のもつ異次元への「トリップ」感について言及されているが、「その異次元の間を行き来」する感覚は、「浮遊」感と置き換えてもよいだろう。たとえば、初音ミク出演が明示されたもう一種の公演チラシを見てみればその

ことは首肯されるはずである（【図】参照）。ポスター中央には雪をいただく岩手山が配され、それを背景に賢治の例のベートーヴェンのシルエットが中空に浮かんでいる。それが重力から自由なヴァーチャル・キャラクター初音ミクの少し上に配置されていることにも要注意。そして賢治とミクの間、両者を結びつけるかのように岩手山の上空に惹句「時空を超えたアーティストの饗宴／『世界のTOMITA』集大成の誕生」が置かれている。つまり、両者は「時空を超えた」存在として措定され、それらを架橋する存在として、現実世界にある「世界のTOMITA」富田勲（および楽譜に記された音楽を現実再現する指揮者・大友直人）がおり、その作曲活動の「集大成」として「一大交響楽」を誕生させたことがこのチラシには含意されているのである。

こうした賢治像に周囲から付与された浮遊感（周囲から見れば浮世離れとなるであろう）彼が生涯抱いていた現実との乖離感に由来するだけでなく、オマージュとしての「一大交響楽」が作られるほど賢治像が神話化されていることにも遠因がある。たとえば、「〈聖者伝説〉と化した『賢治の亡霊』を葬る」こと⁽¹²⁾＝「神話崩し」⁽¹³⁾を意図した作家・吉田司は、賢治の〈イーハトーヴ〉を「遊民ランド」＝「花巻の現実（＝封建制土壌）から無重力でポッカリ宙に浮かんでいるこの『王道楽土』」⁽¹⁴⁾＝「リアルで悲惨な現実から遊離することによって成立した^{バーチャルリアリティ}仮想現実感（＝バーチャルリアリティ）の世界」⁽¹⁵⁾、さらに、賢治自体を「幽霊」という電子体質＝仮想本質をもつ「一個の透明人間」と措定し⁽¹⁶⁾、その本質が「遊民のみる〈夢の世界〉の仮想性」にあると喝破する⁽¹⁷⁾。しかし、このような「^{バーチャルリアリティ}仮想現実感（＝心象世界）」の強調による賢治「神話崩し」は、吉田の意図に反して、必ずしも功を奏していないように思われる。すなわち、吉田が賢治に感じたこうした遊離感＝「遊民性」は、賢治の父・政次郎が「早熟児で、仏教を知らなかったら始末におえぬ遊蕩児になったろう」賢治について「自由奔放でいつ天空へ飛び去ってしまうかわからないので、この

天馬を地上につなぎとめるために手綱をとってきた」と語っているように⁽¹⁸⁾、賢治に関心がある者には織り込み済みのことだからである。

ここでは、賢治像あるいは賢治作品が醸し出す「浮遊感」の根本的把握のために、こうした賢治の本質や志向に言及した先行研究のうち、最も鋭くその核心を衝いている哲学者・古東哲明の賢治論を引いておこう。古東は、賢治の作品宇宙の三つの根本モチーフとして、①位相転換チェンジ・オーバー（転身論）、②異人感覚エイリアンズ・フィーリング（稀人論、貴種流離譚）、③天地往還スペース・シャトル（往相還相論）を挙げる⁽¹⁹⁾。たとえば、古東は、賢治10代半ば（結核発病前）の短歌、たとえば、「歌稿A」160の、

そらに居て緑のほのほかなしむと／地球の人のしるや
しらずや

などを例に、「身はこの世に在りながら、眼だけ中空に脱けて、しかもこの世を見返す構図（臨生する精神）」⁽²⁰⁾の存在を指摘する。こうした転身・転位感覚の持ち主は、「可視的次元（表象世界）を現実のすべてとみなす『人の世界（この世）』からの、根本的なズレや追放感」⁽²¹⁾、すなわち「異人感覚」を有することになる。その感覚は当然童話作品にも反映される。たとえば、童話〈インドラの網〉では、「天人」が翔けているのを高原で目撃した私が「人の世界のツェラ高原の空間から天の空間へふっとまぎれこんだ」と感じ、さらに「この高原で天の世界を感ずることができる」と「空から瞳を高原に転じました」といった描写がみられる。これを典型例として、古東は、賢治作品では、高原だけでなく川岸、山頂、気圏の底等々「特有のマジカルゾーン」即ち「地にあって天へ通底するなにかとても特権的なトポス」を介した、「像位相（表象界）から実在位相（リアリティ）への位相転換（転位）」が物語の軸になっていることを指摘する⁽²²⁾。

この「天人」（＝稀人・客人）というモチーフは、有名な《星めぐりの歌》が登場する賢治の童話処女作〈双子の星〉や〈風の又三郎〉など多数

の作品にみられる。古東によれば、賢治なりの天人のイメージとは、「青ぞらのはてのはて／水素さへあまりに稀薄な気圏の上に」棲む「永久で透明な生物」（「詩ノート」一〇七四）である。「すきとほる二つのお宮」に棲んでいた双子の星は天から地上（深海）に流されまた天に戻ってゆくし、ガラスのマントを着、ガラスの靴を履いた風の又三郎も突然来てのちに飛び去ってゆく。このような天人と地人との中間形態が「異人」ということになる。法華経的分類に従えば、「神（天人）、人（類）、修羅（非天）」であり、まさに修羅こそ〈中間的異形者・分裂者〉＝異人にほかならない⁽²³⁾。「修羅」に通ずる「侏羅（紀）」（『春と修羅』他）は巨大爬虫類の時代を指すため、

そしていったいわたくしは／爬虫がどれか鳥の形にかはるまで／じつとうごかず／寝てゐなければならないのか（『疾中』〔胸はいま〕）

という一節に象徴されるように「いまはまだ翔べない者（恐竜・修羅）だが、いずれ翔ぶ人（天子・覚者）となるのだ」という賢治の変身願望を表現したものとされる⁽²⁴⁾。さらに、古東は、こうした修羅が「ほんたうの倅」へと到達するために賢治が導き出した解答として、「天への身なげ」＝「天に成る」というモチーフ（たとえば童話〈よだかの星〉）を挙げ、「自己消去（擬死・放下・極貧）と、その消滅の果てに天に成り、天をいただいて生きること（星に成る）」という発想のもと「天地往還」のドラマとなって結実したとしている⁽²⁵⁾。

では、次に、古東が剔抉したこれら賢治の作品世界のメルクマールと、《イーハトーヴ交響曲》におけるまさに「仮想現実」的存在である初音ミクのキャラクターとの類比を行ってみよう。

Ⅲ. 天人・異人・青びと、あるいは天使としての初音ミク

実は、富田が、宮澤賢治作品に付曲するのは今

回が初めてではない。1972年には富田自演による彼の最初のムーヴ・シンセサイザーの曲《こどものための交響詩－銀河鉄道の夜》が学習用教材LPに収められている⁽²⁶⁾。このシンセサイザー初期の習作には富田ファンにはお馴染みのいわゆる「パペピブ親父」のようなヴォーカロイド的な声もどき表現も登場しているため、富田ウォッチャーの音楽評論家・前島秀国は、《イーハトーヴ交響曲》に初音ミクが登場することは不思議でないとする⁽²⁷⁾。しかし、富田は、初音ミクの声だけに注目したわけではない。《イーハトーヴ交響曲》の前年12月13日には、橋ゆりの電子オルガン（ローランド社製の「ミュージック・アトリエ」）と人形師ホリ・ヒロシによる人形舞による《源氏物語幻想交響絵巻》が、横浜みなとみらいホールで初演されている。もちろんこの曲は、曲名に「交響」という文字が入っており、電子オルガンによって管弦楽の音響世界を擬似体験できるとはいえ、編成的には「交響曲」とは言えない。しかし、《イーハトーヴ交響曲》世界初演直後の「ミクは日本人が昔から継承してきた伝統芸、つまり人形に“魂を吹き込む”という作業を最新技術で実現したもの⁽²⁸⁾とする富田の発言をふまえれば、《イーハトーヴ交響曲》は、《源氏物語幻想交響絵巻》の延長線上、すなわち、ヴァーチャル・オーケストラたる電子オルガンを実際のオーケストラに、そしてリアルな人形にかえてヴァーチャルな初音ミクの映像を採用したという見方も成り立ちうる。

では、作曲家富田は、自身初めての「交響曲」を作曲するにあたって、なぜ物質的存在感溢れる人形ではなくヴァーチャルな初音ミクを起用したのか。その理由として、富田は次のように述べている。

例えば『風の又三郎』では、休みが終わって学校に行くときと見慣れない子どもがいて、その子は台風が去るといなくなる。子どもたちも、よそ者ではあるけれど、どこか尊敬の目を持ってそれを見ている。そういう不思議さのある役には、初音ミクがどうしてもほしかった。⁽²⁹⁾

さらに、次のようにも言い換えられる。

僕の場合は、ミクの持っている四次元的な、どこか別の次元からふっと現れて、すっとまたいなくなるっていうところが大きいんです。賢治そのものにもそんな感じがありますからね。⁽³⁰⁾

つまり、古東のいう「異人感覚」や四次元性が起用の大きな要因になっているということだが、これに中間的異形者としての修羅性も加えられる。すなわち、

ミクは「風の又三郎」や「銀河鉄道の夜」のキャンパネラララを歌いますが、私の感じている風の又三郎やキャンパネララ像は、物語では男の子の設定ですが、他方非常にボーイッシュな女の子とも感じとれ、この異次元的なキャラクターは初音ミク以外にないと考えました。宮沢賢治先生自身もどこか遠い異次元界から現れ、この世の人々の幸せを願い、いくつもの愛される作品を残し、やがて最愛の妹トシのいる世界へ帰っていきました。⁽³¹⁾

アニメ的キャラクター、初音ミクを一言で形容すれば「かわいい」ということになるのであろうが、映画及びマンガ研究で知られる四方田犬彦が喝破したように、「かわいい」は「グロテスク」に通ずる⁽³²⁾。すなわち、あのように巨きな目やアンバランスな身体的プロポーションをもつ人間が「現実に」いたとすれば、われわれはそれを決して「かわいい」とは捉えない。つまり、初音ミクは、他のキャラクター同様、ヴァーチャルであるからこそ受容されるデフォルメされた異形なのであり、それは永久に地人と等号で結ばれることはない異人＝中間的存在なのだ。

このことは、ミクが投影される巨大スクリーンがオーケストラの奥上方に配置され、客席から見ればミクは浮遊しているかのように見えること、さらにミクは、スクリーンの中では自由に移動できるが、その外には決して出られないという状況によってさらに補強される。富田は、店のどこか

ら声だけが聞こえ、人物が登場しないというシチュエーションの〈注文の多い料理店〉をこの交響曲に取り入れる際、「どうしても異色のエンターテイナーが必要」と感じ、初音ミクに歌ってもらえないかそのヴォーカル音源発売元のクリプトン・フューチャー・メディアに打診したという。富田が、そこで初音ミクに与えた役割は、「二人のイギリスかぶれのハンターに、もはやここからは出られないことをアラビア風ジントのリズムにのった歌で暗示」することだった⁽³³⁾。富田自身の作詞・作曲によるその歌詞は、

あたしは初音ミク かりそめのボディー
妖しく見えるのは かりそめのボディー
あたしのおうちは ミクロより小さく
ミクロミクロミクミクのミクのおうち
パソコンの中からは 出られないミク
出られない 出られない 出られない

呪文（アブラカタブラ〜）

となっており、聴覚的（歌詞的）にも「出られない」感が強調されているが、前述のように、初音ミクの映像自体も、恰も水槽に入った熱帯魚のような閉塞感を具現している。実は、ここで注目すべきは、通常、初音ミクがクローズアップされる主たる理由がその「声（もどき）」にあるのに対して、富田がそうした聴覚的効果だけでなく、その「立体感」⁽³⁴⁾、「かりそめのボディー」をもったキャラクター的視覚的効果を重要視しているということだ⁽³⁵⁾。

このミクの歌唱部は、音声的には賢治が好むオノマトペ的反復があり、また「アラビア風」としてアラブの魔法「マカーム・ナワサル」、すなわち一オクターヴ中に四つ半音程を含むオリエンタル・スケール（アラビア音階とも）にも似た、三つの半音程を含む冒頭の半音旋回音型が印象的である。



実際は、後述ダンディ作曲《フランスの山人の歌による交響曲》第二楽章に登場する主題そのものであるこの旋律とミクのたどたどしい歌唱は、その浮遊感と「かりそめさ」＝不安定さを浮き彫りにする。それに加えて、同じくオノマトペ的反復とも聞こえる呪文「アブラカタブラ〜」が、アラム語（アラム人はアラビア半島に出自）由来で、世界中で手品師が手品を披露する際の掛け声であることから、その「妖しさ」＝「いかがわしさ」はさらに強調されることになる。そして、「アラビア風」と、広告宣伝音楽隊ジントをイメージした「ズンチャチャ・ズンチャ」のリズムという一見無意味な取り合わせも、実は、有名な『注文の多い料理店』広告文も示唆しつつ、手品師あるいは道化師に通ずる「見世物」の世界を現出させるのに一役買っている⁽³⁶⁾。つまり、《イーハトーヴ交響曲》における初音ミクとは、異界からのナビゲイターとして賢治の「幻想世界」へ観客・聴衆をいざなう装置なのであり、それはまさに賢治に通ずる富田の共感的イメージ戦略の一環として明確に機能している。

富田がミクに通じる両性具有的イメージを見出したのが、風の又三郎にだけでなく、カムパネルラにということにも理由がある。もちろん、前者は教室に、後者は車室にと、両者には突然現われ不意にいなくなるという共通点だけでなく、ともに幻影的であるという点が通底している。前出・古東は、カムパネルラに、いわば「同行二人」のイメージ、すなわち、「瞑想旅行譚にはおなじみの天使モチーフ」を看取した。すなわち、破局し漆黒の瞑想界へ落ちてしまった者のところに必ず訪れ「究境への旅へ誘い導く幻影体」、つまり、賢治の場合は亡妹とし子ということになる⁽³⁷⁾。ミクはもちろん「幻影体」以外の何物でもない。その最大の外見的特徴である、頭の両側で束ねられ大きく波打つ長い光り輝く青緑色の髪は、足元まで届く長さでヴォリュームを保ちつつも、ミクによって意図的にコントロールされているかのように流動する。それはまさに「天使の翼」をイメージさせる。つまり、それは、風の又三郎が「ひ

らっとそらへ飛びあが」ったとき「ギラギラ光」ったガラスのマントと同じ役割、すなわち飛翔のモチーフを付与するものなのである。実際、スクリーン上でのミクの動きは、きわめてバレリーナ的であり、踊りながら「ひらっと」上に跳躍する。

しかし、天使の中には、墮天使から地獄の長となった悪魔もいる。このミクの特徴的メルクマールである「光る青緑色」が、空だけでなく水中のイメージも喚起することに注意しよう。1918年の肋膜炎発病によって死を意識せざるをえなくなった賢治は「青びとの流れ」連作を執筆するが、古東が指摘するように、「水」や「河」は賢治ワールドでは瞑想死界であり（「銀河」もその一種）、そこは「あおびと」（死者）が流れる「魂魄のかなしい漂泊地帯」でもある⁽³⁸⁾。水中では浮力が働くため、そこでも浮遊は可能である。まさに、「生きんに生きず死になんに／得こそ死なれぬわが影」（『文語詩篇』〔川しろじろとはじはりて〕）であっても、「こんなさびしい幻想から／わたくしははやく浮びあがらなければならぬ」（『春と修羅』青森挽歌）。つまり、「いまはまだ翔べない者（恐竜・修羅）」である賢治には、「天の空間はわたしの感覚のすぐ隣に居るらしい」（〈インドラの網〉）といった体感があつた。古東が言うように、此岸と彼岸、すなわち生の世界と死の世界（天と地、水上と水中、地上と地下等）という「二項弁別をその内部に溶かしこんで破棄し無効にするこの位相」こそが、賢治のいう「異空間」や「銀河」や「気圏」であるとするならば⁽³⁹⁾、富田が「イーハトーヴ」という仮想現実的理想郷をテーマに掲げた交響曲のために招来した初音ミクとは、賢治の幻想世界と現実世界を自由に往還して両世界の架橋を可能にする「天人」であるだけでなく、「ほんたうの幸」を目指して飛翔を希求する（しかし現実的には、あたかも水槽のようなスクリーンから脱出できない）「修羅」＝「異人」＝「青びと」の象徴でもある。こうした両義性は、そもそも仮想現実的存在である天使が墮天使＝悪魔性を持つことと同様の必然的帰着であつたと言えるかもしれない⁽⁴⁰⁾。では、こうした装置としての初音ミ

クは、「交響曲」というジャンルにどのように組み込まれることになるのであろうか。

IV. 宮澤賢治とベートーヴェン

実は、富田が賢治へのオマージュを捧げる際に、「交響曲」というジャンルを採用したのは決して偶然ではない。それを論じる前提として、この章では、賢治が生きた時代、すなわち大正デモクラシーの日本におけるベートーヴェン像とその代表作としての《第九》受容についてふれておく必要がある。まず、賢治とベートーヴェンとの関わりについての情報を以下に確認しておこう。

- ・【1923年9月12日】 斎藤が花巻農学校教員室を訪問。ピアノ曲数曲とベートーヴェン《交響曲第四番》のレコードを賢治と一緒に聴き、賢治は斎藤に数枚のレコードを貸与。
- ・【1924年12月24日】 斎藤が花巻農学校を訪問し賢治と歓談。斎藤は内村鑑三、中村不折を話題にし、賢治はベートーヴェンの交響曲を話題にした。特に、ベートーヴェンの交響曲のレコードについて賢治は「第九を除く外凡て所有して居るから何時でも持参して御知らせ致します^{〔きか〕}」と語った。
- ・【1926年3月4日】 斎藤が集金がてら花巻農学校を訪問し、賢治と一緒に職員室で、ベートーヴェンの《月光ソナタ》（久野久子独奏）、《田園交響曲》、ヴァーグナーの《タンホイザー》から「巡礼の歌（合唱）」の順でレコードを鑑賞、賢治は近々開催予定のベートーヴェン没後百年記念レコードコンサートに斎藤を招待。
- ・【1926年3月19日】 花巻農学校に新聞配達に来た斎藤に賢治が「ベートーヴェン百年祭レコードコンサートの招待状」を手渡し。
- ・【1926年3月24日】 花巻農学校五回生卒業式終了後、午後六時から午後九時半まで賢治司会の「ベートーヴェン百年祭レコードコンサート」が開催され、《クロイツェルソナタ》《交響曲第四番》《交響曲第八番》その他二、三曲を鑑賞。
- ・【1926年5月15日】 教え子伊藤忠一によれば、この日

が下根子桜の賢治独居宅での第一回レコードコンサートの日。伊藤克巳によれば、第一回の曲目は、ベートーヴェンの交響曲やバッハのオルガン曲だったという（ただし、忠一は土曜日ではなく火曜日というっており、また斎藤が当日賢治宅を訪問し歓談してから帰宅した旨を記しているのにコンサートのことについては全く記述がないので、別の日だったと思われる）。

- ・【1930年12月7日】賢治から教え子沢里武治宛て書簡（書簡286）に、「レコードほしかったら送ります。左のうちです。遠慮なく云ってくれませんか。ベートン(ママ)ベン、第五、第六、第九、第一ピアノ司伴奏、ストラウス死と浄化。」と筆記。
- ・【1933年8月下旬】賢治の母方従弟である宮澤幸三郎が、賢治実家を訪問。晩に二階で賢治と一緒にベートーヴェンの《皇帝》を鑑賞。
- ・【1933年9月7日】宮澤幸三郎が、先月下旬に借りたベートーヴェンの《田園交響曲》及び《第九》のレコードを返しに賢治実家を訪問。

また、宮澤幸三郎のエッセイには、賢治のベートーヴェン観についても報告されている。すなわち、

賢さんは心からベートーヴェンが好きだつたらしい。「ゲーテも偉いには偉いが文学史上に於けるゲーテの地位は音楽史上に於けるベートーヴェンの燦然たる地位には到底比すべくもない。全くベートーヴェンに匹敵する様なものは文学史上未だに見当らぬ」と云ふ様な事を云つて居られた。⁽⁴¹⁾

ここで注目すべきは、賢治とベートーヴェンとの繋がりについての情報はその多くが、友人斎藤宗次郎の自叙伝に依拠していること、さらにベートーヴェンの楽曲の中でも特に交響曲が多いということである。斎藤が、無教会主義キリスト教を主導した内村鑑三の愛弟子で熱心なクリスチャンであったことはよく知られている。斎藤は、信仰に基づいて非戦論を主張し花巻の小学校教師を辞めた後、新聞配達を続けながら清貧の生活を送り、

1926年娘夫婦と同居するため東京に移住するまで賢治とも直接交流があった。

この斎藤の記述によれば、前掲1924年12月24日の賢治との歓談で、「内村先生と中村不折画伯のこと」は「共に」語り、次に「ヴェーバーのシンフォニーのことを語るを聞いた」と記されているので⁽⁴²⁾、ここでは賢治が斎藤に一方的に話したかのように思える。しかし、実は、1926年3月4日に賢治からベートーヴェン百年祭へ誘われた斎藤が「ヴェーバーの天才と異能とに敬意を払うに至りしは二十余年前よりのことである」と伝えると、賢治は「此地方に於ては可なり古るいと言わねばならぬ」と驚いている⁽⁴³⁾。この情報を得たからか、賢治は1926年3月24日のベートーヴェン百年祭レコード・コンサートの休憩時、何か話すよう斎藤を指名し、斎藤は、

予がベートーヴェンを知り彼を尊敬するを得し廿七年前のことから語って彼の偉大なるは全能の神を信ぜし信仰による所以を述べ、更に多難の人生を送って妙曲を産み出すに至りしを見て、犠牲の価値の絶大なるを讃嘆するものであると言を結んだ。⁽⁴⁴⁾

つまり、斎藤は1898年に初めてベートーヴェンを知ったことになるが、これは確かに早い。

さて、音楽学者・西原稔が指摘するように、日本でベートーヴェンがクローズアップされるのは、個人の人格、人間性、内面を重視する大正デモクラシーの時代であり、その人間主義・理想主義的思潮の精神的バックボーンとして導入されたロマン・ロランの著作が伝えたベートーヴェン像の影響が大きい⁽⁴⁵⁾。特に明治期の日本は、儒教の伝統に欧化政策が加わったため、「独特の精神主義的理想主義と倫理性」がことさら強調される。つまり、自由を代弁し苦悩しつつも克己しようとしたベートーヴェンの音楽は人間性と人生の縮図であるという思想が、ベートーヴェン理解を通して生きる意味を考えるとといった、ひとつの「人生哲学」にまで称揚されることになった⁽⁴⁶⁾。特に、1924（大正13）年の11月29日と30日に、東京音楽

学校第48回定期演奏会においてグスターフ・クローン指揮東京音楽学校管弦楽団・同合唱団によって演奏されたベートーヴェン《第九》全楽章の公式な日本初演は、関東大震災の翌年ということもあり、人間主義だけでなく精神主義をも高揚させる一つの画期となる。それゆえ、ベートーヴェン没後百年にあたる1927年には、日本でも記念の行事、演奏会や出版などが相次ぐことになった。

特に、こうしたベートーヴェン像を教育の理想に掲げ「全人教育」（完全で調和のとれた人格の陶冶）を推し進めようとしたのが、後に玉川学園を創立する教育学者・小原国芳であった。小原は、ベートーヴェン没後百年を記念し、1927年、高村光太郎など各界の著名人のベートーヴェン論を集めた『ベートーヴェン研究』（イデア書院刊）という書物を編集した。当然その内容としては、ロマン・ロランに影響されたものが多いのだが、次章ではその代表例として、「ベートーヴェンの音楽の我等民衆に対する意義」と題された法学者・田中耕太郎によるエッセイを紹介する。ちなみに、当時、東京帝国大学法学部教授だった田中は、このエッセイ執筆の前年にカトリック信者となっているのだが、実はそれ以前は、東京・柏木で開かれていた内村鑑三の聖書研究会「柏会」のメンバーであり、内村門下の無教会主義者だった。ということは、田中も改宗以前には斎藤宗次郎とも接点があったと考えてもよいだろう。

V. 田中耕太郎の《第九》論：「ベートーヴェンの音楽の我等民衆に対する意義」

この『ベートーヴェン研究』中の他のエッセイに比べて田中のエッセイの特徴は、タイトルにあるように「我等民衆」という点が強く意識されている点である。まず、田中は、ベートーヴェンの交響曲やソナタを聴くことが、単なる「享楽」＝「単なるブルジョアの閑技」ではなく、努力を要する「一つの重大なる^{アルバイト}労作であり進んでは其れ自身一つの^{ヴィッセンシャフト}学問であり且つ人間を作ることである」とされる⁽⁴⁷⁾。なぜそれが「人間を作ること」

につながるのか。それは、ベートーヴェンが「公衆に阿諛せず死に至るまで之れより独立した地位を持つてゐた芸術家」だからであり、こうした芸術に対する態度は「芸術家宗教家及び学者の模範とするに足る」ものだからである⁽⁴⁸⁾。ただし、田中は、ベートーヴェンを記念するお祭り騒ぎが専門家主導の啓蒙活動に止まっていることを憂慮する。つまり、「専門家殊に批評家や演奏家は芸術家と公衆との間の特殊の地位に介在し、公衆が芸術家に対し持つ健全なる常識よりの直観を失つてゐることが多く、此の意味に於て専門家は往々にして智識的に走りペダンチズムに陥り其の固有の分野を越え芸術家の偉大の冒瀆に陥るの危険があるのは、戒むべきことである」⁽⁴⁹⁾。それゆえ、田中は「我々一般公衆」「我々素人」にもこの偉大な芸術家を讃美する資格があるとす。田中によれば、専門家の理解は「部分的且つ相対的」だが、一般公衆の理解は「全部的且つ絶対的」であり、要は中間の立場はない。しかし、一方で、専門家の中にも「其の専門に捕はれず、其れを超越して普遍的立場に到達し、其処に於て我等民衆と握手して我等と共にベートーヴェンを讃美してゐる」として田中が評価する作曲家エクトル・ベルリオーズや文豪ロマン・ロラン、作曲家ヴァンサン・ダンディらがあり、彼らのベートーヴェン論を他の専門家たちが「『専門的ならざる』記述」として誹謗するのは、「此等の著者が本質的に民衆と握手し、音楽を普遍化することに醜き嫉妬を感じてゐる」からであるとされる⁽⁵⁰⁾。つまり、学術的な専門家は、相対的であるがゆえに絶対性・普遍性へと近づくことはできない。田中にとって、ベートーヴェンの音楽の理念は「実に普遍的なるものの中の普遍的なるもの」なのであり、「実に人類への最大の贈り物の中に属する」とされる。つまり、それは「一種の宗教の如き権威を以て人類に君臨する」のであり、「理解せられなければならぬ」ものである⁽⁵¹⁾。よって、こうした「最も高貴なる心の教養」は音楽教師に委ねられ、それは「宗教教師に類似する影響」を有することになる⁽⁵²⁾。では、ベートーヴェンではどのような「普

遍的問題」が取り扱われていたと考えられるのか。田中がその第一に挙げるのは「我々の外部的運命と我々の意志との間の闘争」である⁽⁵³⁾。このような「内心の闘争を表現する為にジムフォニーなる形は最も有効に用ゐられ」「芸術の理念を表現する為めには——「第五」や「第九」に於て殊に然り——特に此の形式を採用せざるを得なかつた」⁽⁵⁴⁾。田中によれば、ベートーヴェンが「彼れ自身の中に如何に分裂を自覚してゐたか」、換言すれば「内心の二元性の悩み」は、《第九》第一楽章で、《運命交響曲》よりさらに深酷化され「血みどろの苦闘」となって表現される。こうした《第九》第一楽章の「二元性の悩み」は「人類的普遍的」であると同様、第二楽章スケルツォの表す「歓喜」も亦「普遍的」とされるが、次の第三楽章から第四楽章について田中の記述は、以下のようになる。

然しながら此処は永住の場所ではない。魂は此度は地上を離れて遙に遠き蒼空の世界に舞ひ上る。其処には最早此の世の悲惨なる二元性的苦悩の声は達せず、静かに其軌道を運行する日月星辰の奏する天上の妙音が支配するのみである。永遠の調和、無限の世界である。其れは理念を説いた希臘の先哲の住つてゐるやうな余りに此の浮世から遠ざかつてゐる場所である。(中略)～

然しながらこの世界も亦常住の所ではない。我々は哲学者達の説いた理念に憧憬する。其れは善きものである。然しながら我々は夢の世界に於て其処に飛遊する以外に永住するの術なきを如何んせん。現実と理想との戦ひは依然として取り除かれてはゐないのである。我々は哲学者の主張する理念よりも一層具体的のものを求める。

内心の苦闘の状態にも非ず、地上の歡樂への耽溺にも非ず、さればとて天上の世界への浮遊にも非ず。此等は人の靈魂が一度は通過しなければならぬが然し——否定せられ超克せられるべき立場である。(中略)～さうして愈フィナーレが初まる。(中略)～「おお友よ、此等の音調にあらず！更に快よき、喜びに満ちたる音調に合はせむ」なる要求は、オーケストラ

が既に其の任務を果し、其の地位を他のものに譲つたことを示す。純器楽に代るものこそ直接民衆自体の歓喜の歌でなければならぬ。⁽⁵⁵⁾

さらに、第四楽章での「民衆の歓声」は、「宗教的合唱」に集い、「星の幕屋の彼方なる愛する父へ」共同の祈りを捧げ、「歓喜と祈り」において「四海同胞」が相抱きあい、天父に繋がる。ここに田中は「人類救済の過程」を看取り、《運命交響曲》ではまだ「一人の魂の悲劇的勝利」であったものが《第九》において「人類的団体主義的立場に高められた」と主張している⁽⁵⁶⁾。

以上、見てきたように、知識人ではあるが「一般公衆」「民衆」「素人」の立場を取って強調する田中の言説は、当然のことながら、ロマン・ロランのベートーヴェン像に大きく影響されている。浩瀚なベートーヴェン論を執筆した音楽学者でもあるロマン・ロランは、1927年2月28日にヴィーンで開催されたベートーヴェン百年祭での講演「ベートーヴェンへの感謝」で、ベートーヴェンが偉大な民衆的音楽の条件を具現化し（たとえば《第九》の合唱は「民衆祭」の土台石となるべきとされる）、その音楽のもつ「絶対的な単純さと真実さ」は「芸術の至高な成就であると同時にまたきわめて雄々しい道徳的徳性」であるゆえに、「ひとり芸術家にとってばかりでなく、あらゆる人間にとっての」高い教訓であり、「音楽の福音書」であると語っている⁽⁵⁷⁾。たとえば、こうしたロランにおける「民衆」と「芸術」との結びつきの強調は、ベートーヴェン論だけではなくその『民衆芸術論』初版序文にも、

平民劇は流行の商品ではない。ディレタント等の遊びではない。新しき社会の已むに已まれぬ表現である。その言葉である。その思想である。(中略)～平民から出た平民の為めの劇を起すのだ。新しき世界の為めの新しき芸術を建設するのだ。⁽⁵⁸⁾

とあるのを読めば明らかである。そして、こうしたロランの主張が、「職業芸術家は一度亡びねば

ならぬ」(「農民芸術概論綱要」, 1926年)とし、松田甚次郎に「農村劇」の必要性を説いた賢治の思想とも通底することは誰も否定しないだろう。事実、賢治の「農民芸術の興隆」中の「芸術はいまわれらを離れ多くはわびしく墮落した」の項には「ロマンローラン 非生産的享楽」という記述が見られる。これは、まさに田中が享乐的にベートーヴェンの交響曲やソナタを聴くことを「単なるブルジョアの閑技」としていたのと同根の発想である⁽⁵⁹⁾。

さらに興味深いことに、田中の先のエッセイには、なぜ賢治が斎藤や生徒たちなどと「一緒に」レコード鑑賞をしたのかという点についての一つのヒントを与えてくれる記述がある。すなわち、

彼れの音楽を聞くには必然に多数の心の友を要する。其れは一人で受け入るべく余りに貴く、力強よすぎる。而して其の力に堪ふるために此方からの心の大衆的の結合を必要とする。其の心の集りは二人よりは三人、三人よりは四人、五人、十人、百人と増せば増す程力のあるものであるが、然し其れは烏合の衆であつてはならない。息を凝らし敬虔な殆んど祈りの如き心持で聴かれなければならぬ。然るときに彼を中心として其処に靈的の団体が多衆の間に成立するのである。此の意味に於ても私は彼の音楽を民衆的と言ふ。

記憶せよ。我々は彼れの如く此の地上に於て既にコーラスの一团を欲するのである。其れは天上に於けるものではない。然し其の共同の歓喜の叫びは「星の幕屋の彼方なる愛する父」に到達するものでなければならぬ。⁽⁶⁰⁾

田中のこうした考えは、当時大正デモクラシーの時代ではとりたてて特殊なものではない。つまり、それは、ベートーヴェン百年祭の時に急に発想されたわけではなく、斎藤経由でなくとも賢治の耳に入っていたかもしれないものであった。いずれにせよ、この記述に反映された考え方は、当時のベートーヴェン受容の一つの典型を示しており、賢治にとっても大いに首肯できる内容であったことは想像に難くない。

もちろん、こうしたベートーヴェン受容は、大正デモクラシーに限ったことではなかった。最終楽章の「歓喜の歌」が今やEUの歌にさえなった《第九》の政治的受容史を研究した音楽学者エステバン・ブッフは、その著書の中で次のように述べる。すなわち、

ベートーヴェンは、魂の救済という、彼自身の夢を映す真の音楽神学を、この作品を中心に築きあげたのである。人々は、彼に倣い、さらに神話の開花に貢献した。なぜなら、今日、『歓喜の歌』は、その芸術的価値についての議論を越えて、ユートピアを表現する、最も説得力をもった音の映像であるのだから。⁽⁶¹⁾

ここでブッフが指摘する、「歓喜の歌」が「ユートピアを表現する、最も説得力をもった音の映像」であるゆえ「神話の開花」に貢献したという指摘は、初音ミクという映像媒体を伴った《イーハトーヴ交響曲》を考察するにあたってきわめて示唆的である。その解明のために、次章では、この「歓喜の歌」がいかにか《第九》以降の「交響曲」の神話化に「貢献」しているかについて考察してゆこう。

VI. 「歓喜の歌」という神話装置

なぜ「歓喜の歌」が「音の映像」なのか。まず、前掲の田中耕太郎による《第九》最終楽章についての記述に戻ってみよう。「内心の苦闘の状態にも非ず、地上の歓楽への耽溺にも非ず、さればとて天上の世界への浮遊にも非ず」という部分は、この楽章のあたまで回想される、先行する三つの楽章のモチーフが、それぞれ低弦の器楽レチタティーヴォで中断=否定されることを示している。つまり「現実と理想との戦ひ」は依然として続いており、「理念」への憧憬を象徴する「純器楽」にかわって、実際にメッセージ=歌詞の付いた、より具体的なそして、より単純で素朴な「直接民衆自体の歓喜の歌」の登場が要請されることになる。すなわち「単純なる喜びこそ人生を救ふもの」

であり、「単純なる然し具体的なる喜びこそ人類を苦悩より解放し真に人類を同胞と結合し、更に之を神に結合するものでなければならぬ」のである⁽⁶²⁾。

こうした「詩的」解釈は、一般人にとっては、《田園交響曲》のような「標題楽」＝標題音楽（標題をもった器楽）では理解あるいは行いやすいが、「純器楽」＝絶対音楽の場合、より抽象的であるがゆえに発想しにくい。しかし、逆に、後者であれば、標題の束縛から脱し自由に解釈を拡大することも可能になるため、田中も言うように抽象的「理念」も表現しやすくなる。たとえば、1824年の《第九》初演から2年後の1926年11月22日に『ベルリン一般音楽新聞 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*』（第3巻第47号, 373～378頁）に掲載された音楽理論家アードルフ・ベルンハルト・マルクスによる《第九》評では、最初の3楽章が器楽の世界＝人間外の世界、終楽章が人間界と対比される。そこでは、耳の障害によって人間界から追放されたベートーヴェンが器楽を支配し、やがて人間の声を用いて勝利したと捉えられ、「歓喜の歌」は「民の歌」と命名される。マルクスはさらに各楽章について次のような標題を付す。すなわち、第一楽章は「器楽群の登場と支配」、第二楽章は「あらゆる個体に魂がふきこまれ、独自の生命を得る」、第三楽章は「人間的な感覚がここに移され、真の平和を憧憬する」、そして第四楽章の冒頭76小節までは「あらゆる初期の現象から逃避し、器楽世界からの上昇を求め、言葉の世界へ衝き動かされる」、さらにはほぼ第77～207小節は「言葉、そして歌のための前夜祭」であり、ここまでが「大交響曲」と括られ、第四楽章第208小節以降は「言葉による大祭典。すべての器楽が加わる」（「大カンタータ」とも）といったぐあいである。一般音楽紙での音楽評という性格上、素人の読者にも曲のイメージをしやすくするためには、こうした標題的解釈も当時は必要とされていた⁽⁶³⁾。ましてや、「ベートーヴェンの交響楽も標題楽」として聴きどンドン情景が頭の中に湧き出てくる賢治であれば⁽⁶⁴⁾、〈セロ弾きのゴーシュ〉

でゴーシュがかっこうに「何だい。それがドレミファかい。おまえたちには、それではドレミファも第六交響楽も同じなんだな」と言う箇所当初は、「第六交響楽」ではなく、「第九交響楽」や「ほたうの唄」としていたように⁽⁶⁵⁾、《第九》についてもきっと何か具体的なイメージをもっていたに違いない。

そもそも、ベートーヴェンが《田園交響曲》をスケッチする際「性格的交響曲 *Sinfonia caratteristica*」、加えて「音による絵画というよりは受ける印象」とメモしていることは、ある意味、賢治が「心象 *mental sketch*」に手を加えて（*modified*）詩として表象したことと似ている。ベートーヴェンに関する資料批判研究 *Textkritik* の第一人者であるドイツの音楽学者ジークハルト・ブランデンブルクによれば、実は、ベートーヴェンはこうしたメモを《第九》でもいくつか残している。たとえば、声楽付きフィナーレで曲を閉じることを構想し始めた1813年3～4月のスケッチには、「アダージョ・カンティク〔アダージョの聖歌〕、交響曲における敬虔な歌、古い調で——主なる神、なんじをわれらはたたえん、アレルーヤ」とあり、さらに、アダージョ楽章のテキストとしてギリシャ神話からの「カンティク・エクレスシアティック〔教会の歌〕」、アレグロ楽章のテキストとして「バッカスの祭典」を考えていたことがわかる。また、曲の完成に近づいた1823年のスケッチでは、前半三楽章について順に「決断、軽い調子、崇高、終楽章は暫定的にエトセトラ」とあり、さらに第一楽章「絶望にみち、悲しみの状態」、第二楽章「ほがらかに」心地よい「めざめて」しかし慰めのない「からかい」、第三楽章もやはり慰めがないが「あまりに柔和」、第四楽章「音楽と歌の祭典」（当初は「歌の舞踊」とメモされていた⁽⁶⁶⁾。「新しいレコードでシューベルトを聴いたりベートーヴェンを聴いたりしますと、すぐその楽聖たちの伝記や曲の解説を、原書で読みあさり、あとまで忘れない」⁽⁶⁷⁾賢治だったとしても、当時こうした資料批判研究の成果は知るべくもなかったわけだが、賢治だけでなく、田中

であれ、そして斎藤であれ、大正デモクラシー時代の民衆は、《第九》を「性格的交響曲」のように標題的に聴取していたのである。

さて、こうした《第九》の標題的聴取の中で注目すべきは、そこに通底する昇天（キリスト教的には「召天」）的イメージである。たとえば、田中は、第三楽章について、魂が「地上を離れて遙に遠き蒼空の世界」すなわち「静かに其軌道を運行する日月星辰の奏する天上の妙音が支配する」「永遠の調和、無限の世界」「理念を説いた希臘の先哲の住つてゐるやうな余りに此の浮世から遠ざかつてゐる場所」へ「舞ひ上る」と描写していた。ベートーヴェン自身の標題的イメージでも「ギリシャ神話からの宗教的な雅歌」「崇高」というイメージがあったため、この描写は作曲者のイメージとそれほど隔たつてはいないだろう。しかし、マルクスが第四楽章の独唱が始まる前の器楽の部分についても「あらゆる初期の現象から逃避し、器楽世界からの上昇を求め」と評しているのはなぜか。ここでの「初期の現象」とは当然、(前にも触れた)先行する三つの楽章の回想と器楽レチタティーヴォによるその否定の部分を目指す。なぜ「否定」が「上昇」につながるのか。それはその後、声楽レチタティーヴォで「おお友よ、此等の音調にあらず！ 更に快よき、喜びに満ちたる音調に合はせむ」と歌い出され、「初期の現象」に代わるべきもの、すなわち人間が目ざすべきものへの「到達」を志向すること、すなわち「向上」が言葉で明示されることになるからである。ベートーヴェンの標題メモには、この第三楽章と第四楽章がギリシャ神話との関連が暗示されていた。しかし、まさに神話のように解釈の多様さを誘発することこそがその作品が無限の価値（アウラ）をもつことの証左であるといった絶対音楽のロマン主義的戦略を、ベートーヴェンはあっさり終楽章後半で放棄する。つまり、そこで敢えて導入された歌詞によって聴衆の意識をその具体的メッセージへと一気に収斂させていくための装置である「歓喜の歌」は、大衆にも理解しやすい神話化のツールとなったのである。実は、ここにも上昇の

モチーフが鑲められている。

「歓喜の歌」の原詩は、フランス革命前夜の1786年に書かれたシラーの頌歌「歓喜に寄せて An die Freude」であるが、これは作詩当時に流行しドイツにも入ってきた「集いの歌 Gesellschaftslied」の形式で書かれている⁽⁶⁸⁾。すなわち、これは九番まで歌詞のある有節歌曲で、酒場集った仲間たちが一人の先唱者の後に続き合唱で応唱する庶民的な音楽形式であった。まさにこの形式の採用によって、ベートーヴェンの当初の標題にあった「バッカスの祭典」といった神話的イメージとシラーの頌歌の「民衆的」スタイルが混合された、と考えてもよいだろう。もちろんベートーヴェンが採用したのは、原詩の一部ではないが、そこには、「神々の火花 Götterfunken」「エリュシオン Elysium」「智天使 Cherub」「神 Gott」「創造主 Schöpfer」「星空 Sternenzelt」「恒星 Sonnen」「天 Himmel」「星々 Sterne」など、神、天国、天空に関連する語が頻出する。エリュシオンとは、ギリシャ神話に出てくる死後善き魂が暮らす理想郷のことであり、「無上の幸福」（「ほんたうの幸」）という意味ももつ。ここでは、もろびとを結びつける超越した力をもつ歓喜 Freude が、翼 Flügel をもっている存在として形容されていることも看過されるべきではない。「歓喜の歌」では「星空の彼方に神を探し求めよ／星々の上に神は必ず住みたもう」と天空の彼方の神への希求が明示されていた。歓喜によって結ばれるためには、賢治の言う「われらが上方とよぶその不可思議な方角」（「青森挽歌」）に向かって神に近づこうとするわけだが、そうした飛翔には、翼が必要である。こうした《第九》終楽章の音楽とシラーの詩の関係について、アメリカの音楽評論家ハーヴェイ・サックスは、「音楽が歌詞を注釈し、その周りにファンタジーを創り上げ、いくつかの細かい点を強調し、ほかの部分を除き、情感的でスピリチュアルなまったく新しい音の宇宙に対峙することを聴き手に要求する。そしてこの音の宇宙の中で心と精神の銀河系が合体する」⁽⁶⁹⁾と記しているが、まさに、賢治も、「銀河」＝「天空

の彼方」を志向し、そこにある超越者（神仏）からの恩寵を受け取ることによってこの世の理想的な解決を信じようとした。

ちなみに、このような上向ベクトルは、実は、調性音楽という枠組みの中では自然に前提されている。すなわち、緊張状態を醸し出す不協和な導音が安定した主音へと半音上行して「解決」されることによって、調性音楽は全き終止感と到達感、達成感、解放感を人々に直接体感させるのである⁽⁷⁰⁾。1813～1814年のスケッチにあった「アダージョの聖歌、交響曲における敬虔な歌、古い調で一主なる神、あなたを称えます、アレルーヤ」とは、このニ長調で書かれた「歓喜の歌」の主旋律を指していると考えられる。では、なぜニ長調が「古い調」なのか。それはニ長調 D-Dur が「神 Deus」を象徴する調であるからだ。また、この調は、ベートーヴェンが器楽と声楽との統合を構想した時の「規範」となったヘンデルのオラトリオ《メサイア》中の第二部最終曲の有名な「ハレルヤ（＝「アレルーヤ」）コーラス」の調であり、このコーラスも最後は、《第九》と同様、歓喜の爆発と化す。前出ブッフが指摘するように、合唱は、「当時の知識人たちのギリシャ悲劇に対する崇拜の念を表すもの」、すなわち「物語において重要な役割を果たし、ときにはそこから教訓を引き出す役割をも担う集団的登場人物」であった⁽⁷¹⁾。今日でも見られる「ハレルヤ」の演奏中に起立するという慣習は、《メサイア》初演（1742年）時の熱狂したジョージ二世に由来すると伝説化され、「国家の偉大さの象徴」として認められていたヘンデルの「ハレルヤ・コーラス」は、聖と俗を統合した本当の意味での「集団の歌」として定着することになったのである⁽⁷²⁾。

そして、実は「合唱」だけでなく「交響曲」も、「集団」のための音楽ジャンルであった。たとえば、前掲田中耕太郎は、ドイツの音楽評論家パウエル・ベッカーを引き、ベートーヴェンが「特に大衆に話しかけるためにジムフォニーの形式を必要としたこと」を強調する。当時はまだベッカーの訳書は出版されていなかったため、田中はベッカ

ーをドイツ語原著で読んだと思われるが、たとえば、その著『ベートーヴェンよりマーラーまでの交響曲 *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*』（1918年）で、ベッカーは、ベートーヴェンが交響曲という大編成の楽曲ジャンルを用いなければならなかった理由として、「器楽を通して、一つの集団に話しかけたかった」⁽⁷³⁾ことを挙げ、「共同体を作り上げる力」を交響曲的な作品の「最大の資格」とする。つまり、宗教と同様、「個人を『聖者達の共同社会』に呼び集め、引き上げてくれる」⁽⁷⁴⁾ことが重要なのであり、「この様な統一が出来ることを実証した、最初にして而も唯一の、音楽芸術上のジャンル」⁽⁷⁵⁾がベートーヴェンの交響曲ということになる。ベッカーはさらに次のように述べる。すなわち、

私達はベートーヴェンの交響曲の持つているあの自由を尊び、心を向上させてくれる力を身を以て体験する度毎に、改めてこの発展の姿をひしひしと身に感ずるのであります。何故ならばこの瞬間に、私達は、かのベートーヴェンに依つて作曲された民衆、即ち彼の話し掛けている共同体の中に入っているからであります。⁽⁷⁶⁾

ここでの「ベートーヴェンに依つて作曲された民衆」とは、ベートーヴェンが新しい音楽を単に作曲したのではなくて、新しい理想的な聴衆への陶冶を念頭に置きつつ作り出したのだという意味である。かくして「ベートーヴェンの交響曲」は「最初にして而も唯一の、の音楽上のジャンル」＝「一つの文化財」⁽⁷⁷⁾になったとベッカーは説く。それは、民衆にとって「心を向上させ」、聖なる共同体へと「引き上げてくれる」神話化への装置なのであり、標題や歌詞が付与されていない純粹「器楽」であっても、そこには「われらが上方とよぶその不可思議な方角」へのベクトルが含意されている。そして、このベッカーの「個人を『聖者達の共同社会』に呼び集め、引き上げてくれる」という言が、賢治の「農民芸術概論綱要」序論に記された「自我の意識は個人から集団社会宇宙と

次第に進化する」という文言と一致するのは決して偶然ではない。

Ⅶ. 結びにかえて

——《イーハトーヴ交響曲》の神話化機能——

以上みてきたように、標題乐的聴取志向のある宮澤賢治自身だけでなく、大正デモクラシー当時のベートーヴェンの《第九》、なかんずくフィナーレの「歓喜の歌」は、ベッカーの言う「個人を『聖者達の共同社会』に呼び集め、引き上げてくれる」機能を有する装置としてイメージされていた。賢治研究者・森本智子は、この《イーハトーヴ交響曲》で富田が志向したのは「音楽による〈作品論〉」だったとしているが⁽⁷⁸⁾、「聖者」=賢治に関心ある者の共同体の現出に關与するにあたって、《第九》を範とする「交響曲」というジャンルを選択することになるのは、いわば必然であった。「歓喜の歌」のテキストに記された天上志向と賢治の「天地往還」的思考は、天人・異人・青びとあるいは天使、すなわち媒介者として中空に浮遊する表象たる初音ミクを要請し、それは、《第九》にはなかった現代的かつ独創的新機軸として交響曲ジャンルに組み込まれることになった。

実は、作曲家富田はインタビューで、この曲の中で最も重要な部分として、ミクが「ケンタウルスよ 露を降らせ」(〈銀河鉄道の夜〉)と歌うところであると明言しているのだが⁽⁷⁹⁾、表面的にはダンディ《フランスの山人の歌による交響曲》からの影響が前面に押し出されているこの《イーハトーヴ交響曲》では、この文言から富田が直観的に汲み取ったイメージが「歓喜の歌」との関連の中で、整理され、明確に再構成され、位置づけられている。本稿では、紙幅の都合上、それについての詳細な分析を割愛し、別稿⁽⁸⁰⁾に送らざるをえなかったが、その分析からは、ベートーヴェンの《第九》、特に「歓喜の歌」が、《イーハトーヴ交響曲》だけでなく、〈銀河鉄道の夜〉を始めとする賢治作品自体にも大きく影響していることを明らかにすることができたので、併せてお読み

いただければ幸いである。

最後に、この小論を締めくくるにあたって、民衆と芸術を結びつけた「歓喜の歌」同様、この《イーハトーヴ交響曲》が、どのような「神話の開花に貢献」したのかについて、改めて確認しておきたい。ここでは、以下に挙げる三つの「神話化機能」が指摘できよう。

一つ目は、「ベートーヴェン×富田」という構図によって、音楽教科書的な意味での「大作曲家」「巨匠」として富田がオーソライズされたということである。富田は、個人的にクラシック音楽畑の作曲家に師事したものの音楽大学の出身ではなく、換言すれば、アカデミックな現代音楽技法の習得などに束縛されることなく、ある意味自由なスタンスで活動することができた。そして、音色を自由に創り出せるシンセサイザー用にクラシック音楽の古典を編曲しそれまでの楽曲イメージに新しい光を当てるという新機軸を打ち出して一世を風靡し、一方で映画音楽やTV番組のテーマ音楽などを中心に名作を残してきている。2012年に傘寿を迎えてもなお矍鑠と創作活動を続けるこの作曲家が、ベートーヴェン以降、19世紀の市民社会において、(多様なものの統一体を象徴するがゆえに)芸術音楽の王道として認知された「交響曲」というジャンルで、人生初かつ「集大成」としての交響曲の作曲に挑んだというニュース・ヴァリューは、今でもまだ色褪せてはいない。もちろん、正統派の交響曲作曲なら、富田のこれまでのキャリアを考えれば、それは単なるノスタルジックな退歩ともとられかねない。しかし、富田は、歳を重ねてもさらに新しい挑戦を続け、まさに電子音楽の系譜に属する「初音ミク」をプリマドンナとして交響曲のソリストに採用し、さらに東北大震災後ということもあり、被災県岩手の復興のシンボル・宮澤賢治作品の世界をテーマに掲げることによって、他の作曲家の追従を許さないTOMITAワールドを発信することに成功した⁽⁸¹⁾。つまり、独創的な方法でメッセージを、まさに「交響曲」というきわめて権威的なジャンルでも全世界に発信しうる作曲家として、富田は、「ベート

ーヴェン以後」の系譜に列され、クラシック音楽界においても「レジェンド」と認知されることになったのである。

二つ目は、「富田×賢治」という構図によって、富田だけではなく実は、賢治の方もさらなる神話化が行なわれたということである。これまで賢治作品を題材に、オペラや歌曲、合唱曲他さまざまなジャンルにわたってたくさんの付曲がなされてきた。しかし、19世紀以降クラシック音楽の王道と位置づけられた「交響曲」のジャンルで、しかも「初音ミク」をソリストに迎えた《第九》的規模のオーケストラと合唱団によって演奏される、電子音楽界の巨匠の畢生の大作かつ音楽史上初の試みというニュース・ヴァリューは、すでに世界的に有名になったと喧伝される賢治関連ニュースの中でも群を抜くインパクトをもつ。そして、これまでの考察で明らかになったように、ベートーヴェンのイメージと重ねられてきた賢治神話は、《イーハトーヴ交響曲》が《第九》や《田園交響曲》と関連づけられることによって、さらにこのインパクトを強化することになる。それは、いわばこの曲が献呈されたに等しい賢治サイド、すなわち賢治の故郷花巻市が財政的に支援し運営に携わっていることから賢治関係で最大かつ最も権威のある団体と目されている宮沢賢治学会イーハトーヴセンターが、前述のように、花巻市主催の宮沢賢治賞に富田を選んだことから明らかである。

三つ目は、「(ミク×富田) × (賢治×ベートーヴェン)」という構図によって、とかくオタク的愛好の対象とイメージされがちなヴァーチャル・アイドル・シンガーが、クラシック音楽でも通用する声楽家としてオーソライズされたということである。ヴォーカロイドを用いてクラシック音楽を演奏させる愛好家の活動は、「ボカロクラシカ」といったジャンルを形成するに至っており、インターネット上には多数のファイルがアップされ、ニコニコ動画では、課題曲部門、自由曲部門、動画部門などで構成される「ボカロクラシカ音楽祭」まで開催されている。しかし、演奏会で生の音楽を聴くことが最上とされるクラシック音楽界のヒ

エラルキーからすれば、インターネットという仮想空間上のイベントは、「かりそめの」営為にすぎない。ところが、富田勲という異才（「異人」といってもよいであろう）を介して、初音ミクはクラシック音楽の王道たる交響曲、それも《第九》のイメージが底流する「一大交響楽」へ「プリマドンナ」として出演依頼され、ライブの演奏会で一流指揮者が率いる大編成のプロ・オーケストラと共演することによって、いわば娯楽の対象から芸術的演奏媒体へと脱皮する可能性を切り拓いた。ライブの演奏会は、その場に立ちあえる者が限られているがゆえに、きわめて特権的な地位を付与する装置でもあり、それは World Wide Web への公開とは真逆の世界である。このように全く出自が違うものを両立させたという意味で、「ミク×富田」という組み合わせによるこの交響曲は、パイオニアとしての初音ミクをも神話化する装置となっている。そして、もちろん80歳を超えた富田が「日本最年長のボカロP」⁽⁸²⁾としてみなされること自体、下の各世代からの畏敬の念を集める契機となり、すでにそこには伝説化の芽が「萌え」ているのである。

さらに、賢治とベートーヴェンの結びつきを強く意識したこの交響曲が、賢治というブランドにしっかり根ざそうとする時、ミクは、賢治自身のもつ浮遊感や「天人」「異人」「青びと」感覚に加え亡妹トシを象徴する存在としてきわめて有効に機能する。それは、大正デモクラシー期に形成された賢治ワールドが21世紀のヴォーカロイドという最新の技術にさえマッチする懐の深さを備えているのだという理解をオーソライズし、今後、時が経つにつれて更なる神話化に利することだろう。

蛇足ながら付言すれば、富田自身がインタビューで「ただね、こういうことを理屈であまり説明しようとする、賢治作品のぼわあーとした良さが消えてなくなっちゃう」⁽⁸³⁾と語っているにもかかわらず、敢えて「神話化」のポイントを炙り出してみせようとするこうした論考が、結果的に神話化の再構築に加担することになるのは、自

明のこともある。富田は、「ただ、宮沢賢治の世界を音楽で表現するとこうなりますよという書き方ではなく、僕が子供の頃から親しんできた、僕が見た宮沢賢治の世界というものを、今回は描きたいなと思っているわけです」⁽⁸⁴⁾とも語っていた。この言葉が、いかに軽々と長く重力に逆らって滞空＝空中浮遊するかが重要視されるバレエ芸術（たとえばトゥ・シューズはバレリーナが浮遊しているかのようにみせるためのツールに他ならない）における巨匠モーリス・ベジャールが、自身の振り付けた超大作バレエ「ベートーヴェン：第九交響曲」（1964年初演）について語った言葉と妙に共鳴しあっていることを、この小論の最後で示唆しておくことも、あながち無駄ではあるまい。すなわち、

（前略）いわゆる一般的な意味では、音楽作品の最高峰のひとつに数えられるはずの楽曲にぴったりと寄り添ったバレエ作品とはいえないだろう。むしろ人類全体の共有物である音楽作品に対して、人間的により深く関わっているというべきだろうか。つまり、演奏したり歌ったりするだけでなく、ダンスをも踊っているのである。さながらギリシャ悲劇や原始の宗教的な行事が、ことごとくそうであったように…。

これは根元的な意味での、《表現》なのである。⁽⁸⁵⁾

註

- (1) NHK総合「ニュースいわて845」（インタビュー：漆原輝アナウンサー、2014年10月15日夜放送）。高畑監督は、花巻市が平成26年度文化庁の文化芸術振興費補助金「地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ」の助成を受けた「賢治のふるさと～花巻市文化創造発信事業」の一環として、2014年10月11～12日に宮沢賢治童話村・屋外ステージで開催した「イーハトーブ・アニメフェスティバル～賢治のまち花巻から～」にスペシャル・トークゲストとして出演した。
- (2) この映画『セロ弾きのゴーシュ』が1981年度毎日映画コンクール大藤賞を受賞した当時（1982年）のインタビューで、高畑は、映画界に入ったときから賢治作品をやりたいと思っていたと語っている。すなわち、「よほど新鮮なイメージを打ち出さないと、とても原作が読者の中によび起こす鮮烈なイメージには太刀打ちでき」ないので難しいと考えていたものの、〈ゴーシュ〉であれば、作画下請け会社であるオープロダクションの力量等、条件的になんとか製作可能と考えたとのことである。高畑勲『映画を作りながら考えたこと』（徳間書店、1991年）182頁参照。しかし、この時の高畑の発言には「畏れ多い」といったニュアンスの内容はどこにも見当たらない。
- (3) 「四本淑三の「ミュージック・ギークス！」第105回：富田勲「イーハトーブ交響曲」世界初演公演インタビュー【前編】初音ミクと宮沢賢治に共通するもの」（ウェブサイト「ASCII.jp × デジタル」, 2012年11月10日）2頁 = <http://ascii.jp/elem/000/000/742/742323/index-2.html>（2015年2月末日現在）参照。このインタビューで富田は、戦時中だった小学校5～6年の頃、物置にいっぱいあった叔父や叔母が読んだ本の中に『銀河鉄道の夜』があり、その時初めて宮沢賢治を知ったが、当時は内容もよくわからず、ただこうした印象だけが頭に残り、その後高校から大学に入ってもう一回読んだと語っている。
- (4) 高畑の映画『セロ弾きのゴーシュ』の予告編における惹句より。その内容は、「宮沢賢治の傑作「セロ弾きのゴーシュ」を／ベートーヴェンの田園交響曲にのせて／ユーモアと詩情ゆたかにくりひろげる／本格的漫画映画」、「けものが人と言葉をかわし／虫も草も風もいのちの歌をうたう」、「夜ごとおとずれる不思議な動物たちと／若いセロ弾きの心のまじわり」、「楽しく／やさしく／そして／はげしく」、「日本の風土とベートーヴェンの出会いのとき」、「人と動物と自然がおりなす／一大交響楽」、「宮沢賢治の幻想の世界／いまスクリーンによみがえる」、「音楽と映像の競演／「セロ弾きのゴーシュ」」、「一九八一年度毎日映画コンクール大藤賞受賞作品／文部賞選定／日本映画ペンクラブ推薦」というものである。
- (5) 朝日新聞の2012年度クラシック音楽界回顧記事（2012年12月17日夕刊、4頁）中での音楽評論家・片山杜秀による評。
- (6) 世界初演の2種類ある公演チラシのうち、初音ミクの

- 登場を明示したヴァージョンには、「岩手山の大鷲」「剣舞」「猫のレストラン(『注文の多い料理店』より)」「二百十日の夜(『風の又三郎』より)」「ケンタウルス祭から南十字へ(『銀河鉄道の夜』より)」「雨にも負けず(『雨にも負けず』より)」「岩手山の大鷲」と、少し具体的な標題が掲載されている。
- (7) 朝日新聞のクラシック音楽CD評欄「for your Collection クラシック音楽」(2013年2月4日夕刊, 3頁)中で、「推薦盤」となったこのCDについて音楽評論家・矢澤孝樹は、「素朴な外見と超越的ビジョンが共存する宮沢賢治の世界が、かくも鮮烈に音楽化されたことがあったらどうか。オーケストラと合唱団にバーチャル歌手の初音ミクも加わった、理想郷への一大賛歌。」と評している。
- (8) 『宮沢賢治学会イーハトーブセンター会報』第47号(2013年)5頁参照。ちなみに、この宮沢賢治賞は「宮沢賢治の名において顕彰されるにふさわしい研究・評論・創作など」のうち「おおむね過去3年以内に発表されたものを対象とする」もので、1991年度から設けられているが、歴代受賞者の顔ぶれをみると、すでに社会的名声を得た作家や研究者への功労賞の色合いが強く、該当者なしとされることもたびたび(これまでに5回)である。宮沢賢治学会イーハトーブセンターの公式ウェブサイト (<http://www.kenji.gr.jp/prize.html##23>, 2015年3月1日現在) 参照。
- (9) ただし、富田は、この曲は「初音ミクのために書いたシンフォニーではないものです」と明言している。四本、前掲インタビュー【前編】、1頁 = <http://ascii.jp/elem/000/000/742/742323/index.html> (2015年1月末日現在) 参照。
- (10) 「ARTIST INTERVIEW 宮沢賢治×初音ミク、異色のオーケストラに託した想い 富田勲」(『美術手帖』第65巻第98号, 2013年) 52~53頁。ちなみに、富田が《イーハトーブ交響曲》に取り組むきっかけになったのは、10年ほど前に当時東北大総長で、富田の遠縁にあたる「ミスター半導体」西澤潤一(のちに岩手県立大学初代学長)から、これを題材にした音楽を書いてほしいと頼まれ賢治自筆の「雨ニモマケズ」拡大版をもらったことであったという。前島秀国「インタビュー 富田勲 御年80歳にして到達した「イーハトーブ」の情景」(『intoxicate!』第101巻, 2012年12月10日発行号) 17頁、および、磯村健太郎記者によるインタビュー「(リレーおびにおん) 没後80年 賢治を語ろう 5 作曲家 富田勲さん」(『朝日新聞』東京本社版・2013年8月6日朝刊) 13頁参照。
- (11) 実際、音楽評論家の前島秀国は、「自己の記憶と音楽体験を“イーハトーブ的”に引用しながら“音宇宙”を奏でてみせた《イーハトーブ交響曲》を「マラー的な交響曲」としている。前島、前掲インタビュー参照。
- (12) 吉田司『宮沢賢治殺人事件』(太田出版, 1997年) 10頁。
- (13) 同前, 101頁。
- (14) 同前, 160頁。
- (15) 同前, 168頁。
- (16) 同前, 177頁。
- (17) 同前, 168頁。
- (18) 『【新】校本宮澤賢治全集第16巻(下)補遺・資料年譜篇』(筑摩書房, 2001年) 21頁。
- (19) 古東哲明『他界からのまなざし 臨生の思想』(講談社, 2005年) 74~75頁。
- (20) 同前, 81頁。
- (21) 同前, 77~78頁。
- (22) 同前, 76~77頁。
- (23) 同前, 89頁。
- (24) 同前, 91頁。
- (25) 同前, 93頁。
- (26) フランク・B・ギブニー他企画・編集『音楽ってたのしいな 2 音楽の世界旅行・こどものための交響詩』(ティビーエス・ブリタニカ, 1972年)の付録LPに収録。本体の絵本の「こどものための交響詩」の部には富田勲の名前はなく、堀尾青史の序文のあと、「第1楽章 銀河の夜の祭」「第2楽章 天気輪の柱」「第3楽章 銀河ステーションから白鳥の停車場へ」「第4楽章 白鳥から鷲の停車場まで」「第5楽章 さそりの火・旅の終り」としてそれぞれに対応した原作の箇所からの引用が掲載されている。その後1977年に出たLP『富田勲の世界』(RVC株式会社, RVC-7564~65 (SJ21-7~8))には、「こどものための交響詩—銀河鉄道の夜」として「ケンタウルス祭の夜/天気輪の柱/白鳥の停車場/水晶の砂の河原/鳥捕りのおじ

さん／さそりの火」と標題を変えて収録された。ちなみに、このLPのライナーノーツに掲載されている解説で、吉田耕一が富田のシンセサイザーの音について以下のように書いているのは、富田自身の浮遊感志向をも浮き彫りにしていて非常に興味深い。すなわち、「彼の響きに豊かな拡がりを与えているのは、エコー処理の巧みさだろう。エコーの響きは空間を漂よい、存在感を棄てさって喚起的な力に富む。これは、地球の重力の範囲から解き放たれた音だ。肉体を感じさせず、ただイメージーションの燐光だけが、遠近法的な三次元空間から自由に浮遊している。」

- (27) 前島秀国「富田勲新制作『イーハトーヴ』交響曲世界初演公演」(『intoxicate』第100巻, 2012年10月10日号) 13頁参照。また富田は、前掲NHK-ETV特集で、当時シンセサイザーを使ってどうしても実現しなかったことが「しゃべらせること」だったが結局行しか実現できなかつたと回想している。
- (28) 世界初演終演後の楽屋で富田が前島秀国に語った言葉。前島秀国「待望の再演ツアーがスタート！富田勲イーハトーヴ交響曲解題」(ウェブサイト「CD Journal」2013年9月13日, <http://www.cdjournal.com/main/cdpush/tomita-isao/2000000707>) 参照。また、富田は、映像作家宇川直宏との対談で、初音ミクを「本物」だと思った理由として、人形浄瑠璃や文楽、飛騨高山のからくり人形などを例に、「作り物」のもつ「だけどヘタすると人間が演じるよりもドスが効いている」面白さを挙げ、そこに(自然ではなく)アートの本質を看る。大山卓也「富田勲×宇川直宏：電子音楽の巨匠が描く新たな世界」(ウェブサイト「音楽ナタリー Power Push」, 2014年3月15日) 3頁=<http://natalie.mu/music/pp/tomitaisao/page/3> (2015年1月末日現在) 参照。同様に、ホリ・ヒロシや辻村寿三郎の人形舞についても、富田は、人間が生で演じるのではない「日本のお家芸」の範疇にあるものとして捉えている。前掲「宮沢賢治×初音ミク」54頁。関連して、富田は、前掲ETV特集でも、後楽園でのライブを観た時に感じた、コンピュータの中、すなわち「ミクロの世界」にしか存在できない初音ミクのもつ「実際のアイドルが出てきて歌っている以上

の熱気」について語っている。

- (29) 前掲「宮沢賢治×初音ミク」55頁。
- (30) 同前, 54頁。
- (31) 富田勲「イーハトーヴに寄せて」(CD『富田勲：イーハトーヴ交響曲』ライナーノーツ, 日本コロムビア, COGQ-62, 2013年) 6頁。
- (32) 四方田犬彦『「かわいい」論』(筑摩書房, 2006年) 67~89頁(第四章「美とグロテスクの狭間に」) 参照。
- (33) 前掲「イーハトーヴに寄せて」5~6頁。
- (34) 富田は、2012年3月8日、初めて初音ミクのコンサートに行った時(「初音ミクライブパーティー2012(ミクパ♪)」, TOKYO DOME CITY HALL)の感想として、「初音ミクというのはアニメみたいなものかと思ったんですけど。そうじゃなくて、立体感があるんですね。それとね、アイドルが出てきた時と同じくらいの、すごい盛り上がりになるんですね、会場が。あれはね、僕はだいぶのめり込んだなあ」と語っている。四本, 前掲インタビュー【前編】, 1頁参照。
- (35) たとえば、富田は、インタビュー(BDの特典映像「富田勲インタビュー～岩手山を背に語る」『富田勲／イーハトーヴ交響曲 Blue-ray』日本コロムビア, COXO-1074, 2014年所収)で、初音ミクを起用したきっかけとして、ミクが世に登場した頃、ちょうど曾孫が誕生し、その「しぐさ」が初音ミクに似ていたからとも語っている。
- (36) 富田は前島秀国によるインタビューで、ダンディの交響曲にアラビア風の旋律が含まれている理由を山岳地帯に多民族が暮っていたことを意味し、それはまさに賢治の世界に通ずるものと感じたと語っている。ここでポイントとなるのが、終戦直後に富田がみたチャップリンの短編映画で、それが終戦まで敵国文化として禁じられていたものであったがゆえに、よけい強烈な印象をもったという。その印象はこの交響曲にも如実に反映されており、特に、今回第3楽章「注文の多い料理店」で初音ミクの「エンターテイナー」として起用はチャップリンが強く意識されており、また、第5楽章「銀河鉄道の夜」における手回しオルガンもチャップリン映画由来とのことであった。これをふまえインタビューア前島は、「注文の多い料理店」でのジントのリズムについて、第

- 一次世界大戦後のフランスで流行し、チャップリンが映画『モダン・タイムス』（1936年）のレストランの場面で歌って有名になった《ティティナ Titina》（作曲者レオ・ダニエルフによる原題は "Titine Je cherche après Titine"）との類縁性を指摘している。前掲・前島によるインタビュー、および、前掲・前島「富田勲イーハトーヴ交響曲解題」参照。ちなみにニコニコ動画には、初音ミクが日本語訳詞で歌う《ティティナ》もアップロードされている。
- (37) 古東, 前掲書, 106頁。
- (38) 同前, 82頁。
- (39) 同前, 76頁。
- (40) 実はこの問題は「浮遊」と関連しており, たとえば, 一世を風靡し大きな社会的影響力をもったテレビアニメ「新世紀エヴァンゲリオン」解説の大きな鍵となる。これについての考察は次稿に譲る。
- (41) 宮澤幸三郎「スーヴェニール」(『宮澤賢治研究』第1号, 1935年) 9~10頁。結局, 賢治の遺品として残されたレコードは, 「ベートーヴェンの後期の作品バッハ及びシューベルトの作品それにドヴォルザーク, ドビッシュー, シベリウスのもの少々の様だった」とのことである。同前, 8頁。参照。
- (42) 斎藤宗次郎『二荊自叙伝』上(栗原敦・山折哲雄編, 岩波書店, 2005年) 531頁。
- (43) 斎藤宗次郎『二荊自叙伝』下(栗原敦・山折哲雄編, 岩波書店, 2005年) 191頁。
- (44) 同前, 201頁。
- (45) 人間社出版部から木村莊太記「ベートーヴェン」を含む『ロマン・ローラン全集』全七巻が刊行され始めたのは, 1920(大正9)年からである。それ以前にも, 加藤一夫訳『ベトオフェン並にミレエ』が1915(大正4)年に洛陽堂から出版されている。当時の日本におけるベートーヴェン受容については, 以下の文献を参照のこと。西原稔『「楽聖」ベートーヴェンの誕生——近代国家がもつた音楽——』(平凡社, 2000年) 17~235頁, 畑道也「日本におけるベートーヴェンの受容」(大宮真琴・谷村晃・前田昭雄監修『鳴り響く思想——現代のベートーヴェン像——』東京書籍, 1994年) 461~481頁。
- (46) 西原稔『「楽聖」ベートーヴェンの誕生——近代国家がもつた音楽——』(平凡社, 2000年) 46~47頁。
- (47) 田中耕太郎「ベートーヴェンの音楽の我等民衆に対する意義」(小原国芳編『ベートーヴェン研究——ベートーヴェン百年祭記念出版——』, イデア書院, 1927年) 73頁。
- (48) 同前, 75頁。
- (49) 同前, 79頁。
- (50) 同前, 80頁。
- (51) 同前, 82頁。
- (52) 同前, 74頁。
- (53) 同前, 88頁。
- (54) 同前, 91頁。
- (55) 同前, 92頁。
- (56) 同前, 94~95頁。
- (57) ロマン・ローラン「ベートーヴェンへの感謝」(同『ベートーヴェンの生涯』, 片山敏彦訳, 岩波書店, 1938年) 165頁。ノーベル文学賞も受賞し文学者としてのイメージが強いロマン・ローランだが, 博士論文は音楽史であり(タイトルは「近代音楽劇の起源—リュリとスカラッチェ以前のオペラの歴史」。副論文のタイトルは「16世紀イタリア絵画の凋落」), 1903年にパリ・ソルボンヌ大学美術史・音楽史講座の初代教授を務めている。ちなみに, この講演で, ローランは, ベートーヴェンの音楽との最初の邂逅として, スイスのカテドラルで聴いた《田園交響曲》とパリの劇場で聴いた《第七交響曲》を挙げている。ここで注目すべきは, 後者で, 音楽にあわせて思い浮かんできた「森」の情景を具体的に描写していることである。たとえば, 「最初の音が鳴り出すと, もう私は一つの森の中にいた。始まりの大きい和音の上にオーボエとクラリネットとがそのゆるやかな夢を繰りひろげ, ^{モデュラシオン} 転調の影がそこをよぎる。ピアノシモ(最弱音)で弦の顫えが高まる。これこそ森である。」(同前, 147頁)等々。賢治の同時代人でありトルストイとも親交のあったローランが, 「この二つの交響曲の中で, 共に二つの場合を支配する一つの印象は, 自然 la Nature——野または森, 太陽もしくは夜——と, そしてその自然に同化してその諸力に味方し, その顫動と, そのリズムと, その法則と, その本質との材料を用いて, 崇高な戯れを織りなすところの精霊

- L'Esprit とである」(同前, 148頁)としていることをふまえると、〈セロ弾きのゴーシュ〉中の「第六交響曲」が《田園交響曲》ではなくこの《第七交響曲》と関連づけられる可能性も十分考えられよう。詳しくは以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「イーハトーヴのサウンドスケープ——賢治作品における「音の景観」をめぐって——」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第5号, 2006年)17~38頁。
- (58) ロメン・ロオラン『民衆芸術論』(大杉栄訳, アルス, 1921年)1頁。
- (59) 賢治の「農民芸術概論」と、当時の国内における〈民衆芸術〉論・〈生活芸術〉論・〈農民芸術〉論の諸相との関係については、以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平——「多様ノ統一ノ原理」をめぐって——」(『岩手大学教育学部研究年報』第70巻, 2011年)17~43頁。
- (60) 田中, 前掲論文, 102~103頁。
- (61) エステバン・ブッフ『ベートーヴェンの『第九交響曲』——〈国歌〉の政治史——』(湯浅史・土屋良二共訳, 鳥影社, 2004年)10頁。
- (62) 田中, 前掲論文, 94頁。
- (63) ジークハルト・ブランデンブルク「第九交響曲の美学的基盤について」(前田昭雄編『ベートーヴェン全集第9巻:世界と内奥 1823-1827年』講談社, 1999年)19頁。ちなみにこのマルクス文献についての書誌情報は抜けている。
- (64) 藤原嘉藤治「彼の音楽印象」(草野心平編『宮沢賢治研究』第5・6号, 宮沢賢治友の会, 1936年)14頁。ちなみに、堀尾青史によれば、賢治の(音楽)鑑賞法が「視覚型絵画的で」「幻想がすぐ浮ぶ」とし、教え子が遊びにいくと、よくレコードをかけて「どんな情景ですかいってください」と訊ね、自ら感じた情景をすぐ話していたという。堀尾青史『年譜宮沢賢治伝』(中央公論新社, 1991年)212頁参照。また、宮澤幸三郎は、賢治逝去の約一ヶ月前、賢治の実家表二階で彼が賢治といっしょにアルトゥール・シュナーベル独奏のベートーヴェンの《皇帝》のレコードを聴いたときに「醸し出された霊的な雰囲気」について以下のように書き記している。「第一楽章アレグロの中頃(レコード第三回中頃)の曲符を見たゞけでも全く圧倒されずには居れぬ物凄い迫力に至つて賢さんは眼の色を変へて飛び上がった。「お、怖い〜」「手に手に異様な獲物を振りかざしておそひかゝかる悪鬼羅刹の鬼気迫る幻想。」——賢さんは耳から入る音楽が直ちに色や形の表象となる事をいつも云つておられた。」宮澤幸三郎, 前掲「スーヴェニール」, 9頁。ちなみに、音楽教師であった嘉藤治自身は、こうした印象批評的説明は認めておらず、賢治に絶交を言い渡したことを喪たびたびだったという。佐藤隆房『宮沢賢治』(改訂増補版, 富山房, 1975年)203頁参照。
- (65) 当初「第六交響楽」が「第九交響楽」とされており、第五次推敲段階で「ほたうの唄」に変更され、最終的に「第六交響楽」となったと考えられている。『【新】校本宮澤賢治全集第11巻・童話IV・校異篇』(筑摩書房, 1996年)295頁参照。「賢治と音楽」研究の第一人者・佐藤泰平は、校本編纂者である猪口弘之の教示に基づき、「ほたうの唄」が「ほんたうの唄」の書き誤りと推測している。佐藤泰平『宮沢賢治の音楽』(筑摩書房, 1995年)189頁参照。それをふまえば、「ほんたうの唄」については、ベートーヴェンの《第九交響曲》フィナーレにおける「歓喜の歌」がイメージされていたという可能性も考えられる。
- (66) ブランデンブルク, 前掲論文, 25~29。
- (67) 藤原嘉藤治による回想。「座談会・賢治素描」(森莊巳池『宮沢賢治の肖像』津軽書房, 1974年)57頁。
- (68) この頌歌が発表されたシラーの自費出版雑誌『タールリア Thalia』第1巻第2号(1787年刊)1~5頁には、ケルナー作曲の「集いの歌」形式による楽譜も掲載されていた。曾我大介『《第九》虎の巻——歌う人弾く人聴く人のためのガイドブック——』(音楽之友社, 2013年)26頁, および中島悠爾「〈歓喜の歌〉はこうして生まれた——この口づけを全世界に——」(『第九——歓喜のカンタービレ——』ネット武蔵野, 2006年)69~74頁参照。ベートーヴェンは、この詩に3回作曲を試みているが、最初はこの曲をピアノ伴奏による歌曲として作曲するつもりだった。詳しくは、ボンのベートーヴェン・ハウス研究部門で前出ブランデンブルク博士と同僚だったヘルトリヒ博士による以下の文献を参照のこと。エルンスト・ヘ

- ルトリヒ「ベートーヴェンと歓喜」(樋口隆一訳、『言語文化』第27号, 2010年) 34~43頁。
- (69) ハーヴェイ・サックス『〈第九〉誕生——1824年のヨーロッパ——』(後藤菜穂子訳, 春秋社, 2013年) 175頁。
- (70) この問題に関しては, 以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈カムアウトしないこと〉, あるいはストラテジーとしてのオプス・ノン・フィニトゥム——スーザン・マクレアリによるシューベルト《未完成》のフェミニズム批評的解釈をめぐって——」『岩手大学教育学部附属教育実践センター研究紀要』第7号, 2008年) 29~55頁。
- (71) ブッフ, 前掲書, 24頁。
- (72) 同前, 37頁。
- (73) パウル・ベッカー『ベートーヴェンよりマーラーまでの交響曲』(武川寛海訳, 音楽之友社, 1952年) 17頁。
- (74) 同前, 26頁。
- (75) 同前, 27頁。
- (76) 同前, 25頁。
- (77) 同前, 28頁。
- (78) 森本智子「コンテンツとしての〈宮沢賢治〉とサブカルチャー」(『宮沢賢治学会イーハトーブセンター会報』第49号, 2014年) 9頁。
- (79) 前掲「宮沢賢治×初音ミク」53頁。ちなみに, 《イーハトーヴ交響曲》第五楽章「銀河鉄道の夜」には, 「ケンタウルスよ 露降らせ」と「ケンタウルス 露を降らせ」という二種類の歌詞があるが, 「ケンタウルスよ 露を降らせ」という歌詞は見当たらない。
- (80) 木村直弘「〈神々の火花〉としての〈ケンタウルスの露〉——富田勲《イーハトーヴ交響曲》が根ざすもの——」(岩手大学宮澤賢治センター編『賢治学』第2輯, 2015年6月発行予定, 入稿済み)。本来は, この拙稿は本稿の姉妹編なので, ぜひ併せて参照されたい。
- (81) ちなみに, 富田は, 今後の再演場所として盛岡でやりたい気持ちがあることに関連して, 東日本大震災のことを「あからさまに表に出すの嫌なんだけど, やっぱり気持ちの中にはあるんです」と述べている。「四本淑三の「ミュージック・ギークス!」第106回: 富田勲「イーハトーヴ交響曲」世界初演公演インタビュー 電子音は自然の音だし, 僕たちも自然現象なわけでしょう」(ウェブサイト「ASCII.jp × デジタル」, 2012年11月17日) 4頁 = <http://ascii.jp/elem/000/000/743/743598/index-4.html> (2015年1月末

日現在) 参照。また, 前掲ETV特集で, 富田は, 少年時代, 終戦間際(1945年1月13日)三河地震で被災した人たちが亡くなっていくのを見た経験を語っており, 戦争に加え大地震の怖さの印象も, その賢治世界の構築の重要な契機となっていることは看過されるべきではない。

- (82) 四本, 前掲インタビュー【前編】, 1頁参照。「ボカロP」とは, VOCALOIDを用いて楽曲を制作する人のこと。Pはプロデューサーの略語で, 初音ミクなどに歌を歌わせているというイメージに由来する。
- (83) 前掲・磯村によるインタビュー参照。
- (84) 四本, 前掲インタビュー【前編】, 2頁参照。
- (85) モーリス・ベジャール「『第九交響曲』について」(公益財団法人日本舞台芸術振興会ウェブサイト http://nbs.or.jp/stages/1411_Ninth-Symphony/story.html (2015年1月末日現在) 参照。1964年モーリス・ベジャール振付・20世紀バレエ団によって初演されたバレエ『第九交響曲』は, 80人のダンサーにオーケストラや合唱, 独唱を加えた総勢350人の出演者を要する壮大なバレエ作品で, 特に第四楽章「歓喜の歌」の振り付けは, この曲のもつ民衆性と古代ギリシャ的祭典性とを見事に昇華させたものとなっている。日本では, 2014年11月8日・9日にNHKホール東京バレエ団創立50周年記念シリーズのハイライトとして, 東京バレエ団とモーリス・ベジャール・バレエ団, ズービン・メータ指揮イスラエル・フィルハーモニー管弦楽団他によって上演された。

※ 文中の賢治作品の引用はすべて筑摩書房刊『【新】校本宮沢賢治全集』に拠った。

【図】

