

〈ドリームランド〉ノスタルジア
——富田勲《イーハトーヴ交響曲》における音楽引用をめぐって——

木村直弘*

(2016年3月4日受理)

Naohiro KIMURA

'Dreamland' Nostalgia:

On Meanings of Musical Quotations in Isao Tomita's *Ihatov Symphony*

はじめに

2015年春、再び「世界の TOMITA」がクローズ・アップされた。4月23日から5月30日の約一ヶ月間に世界25カ国から42の芸術団体や104のバンド他が北京を訪れ、室内、野外、合わせて計150ステージが上演される第15回北京国際芸術祭「相約北京」(「北京で会いましょう」の意。中国文化省、国家報道出版ラジオ映画総局、北京市人民政府による共同主催の、春季開催としてはアジア最大級の国際アート・フェスティバル)に、富田勲作曲の《イーハトーヴ交響曲》が、日本から唯一招待されたプログラムとして、5月20日に北京世紀劇院で河合尚市指揮による中国中央音楽院のオーケストラ「EOS 交響文献楽団」と岩手県人を中心とした合唱団「混声合唱団 IHATOV FRIENDS」およびCGアーティスト KAGAYA によって中国初演され、会場を埋めた1700人の聴衆から大好評を博したのである⁽¹⁾。

1974年には米国 RCA から発売されたレコード(国内への逆輸入アルバム名『月の光——ドビッシューによるメルヘンの世界』)が日本人によるものとしては初めてグラミー賞にノミネートされ、翌年には次作アルバム『展覧会の絵』がビ

ルボード・キャッシュボックスの全米クラシック・チャートの第一位を獲得して、作曲家富田勲はシンセサイザー音楽の分野で一躍「世界の TOMITA」となった。さらに富田は、1980年代には、世界平和の希求をコンセプトに、オーストリアのドナウ川で「宇宙讃歌」(1984年)、米国のハドソン川で「地球讃歌」(1986年)と銘打たれた、超立体音響「TOMITA Sound Cloud」による壮大な野外イベントを成功させ、また、1998年には日本の伝統楽器、オーケストラ、シンセサイザーを融合させた《源氏物語幻想交響絵巻》をロサンゼルス、ロンドンで上演するなど、世界的に活躍してきた。そして、こうしたこれまでの国際的な活躍に対して、Japan Foundation による平成27(2015)年度国際交流基金賞が、「～(前略)～近年は宮沢賢治の世界を描いた「イーハトーヴ交響曲」において、全世界の若者たちに絶大な人気を誇るボーカロイド(ヴァーチャル・アイドル・シンガー)の初音ミクをソリストに起用して話題を集め、今年5月には中国政府からの要請で「イーハトーヴ交響曲」北京公演を大成功させるなど、83歳を迎えてなお、日本文化紹介と国際相互理解の増進に大いに貢献し続けている」その「功績を称え、今後益々の活躍を期待」して、2015年8月27日に富

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

田に授与されている⁽²⁾。

しかし、富田が齢80を越えてから再び世界的に注目を集めたこの《イーハトーヴ交響曲》が、ヴァーチャル・アイドル・シンガー「初音ミク」をフィーチャーしてはいるものの、基本的には、同じく世界平和と希求したベートーヴェンの交響曲、特に《第九交響曲》以降、クラシック音楽の王道的ジャンルとなった「交響曲」であることは看過されてはならない。筆者はすでにこの「交響曲」に取材した2本の論考⁽³⁾で、宮澤賢治におけるベートーヴェン《第九交響曲》のいわゆる〈歓喜の歌〉からの影響について指摘してきたが、本稿は、いわば《イーハトーヴ交響曲》に関する拙論三部作の締めくくりとして、これまでその意味について言及してこなかった、いわばこの曲の構成原理とも言える音楽引用の問題について考察する。音楽における引用の問題については数多くの先行研究があるが、この交響曲はそうした先行研究の射程では捉えきれない内容をもつ。そこで、本稿では、改めて「ノスタルジア」という視点を設定し、それらが音楽引用という構成原理によっていかにこの交響曲で効果的に機能しているかを捉え直すことによって、この交響曲だけでなく、本家本元の宮澤賢治作品についての新しい視角をも提示することを目的としている。

1. 《イーハトーヴ交響曲》における音楽引用

では、実際に《イーハトーヴ交響曲》における音楽引用はどのようになっているのであろうか。前稿と重複するが、以下、改めて音楽引用および借用の概略を示しておく、

①第一楽章「岩手山の大鷲〈種山ヶ原の牧歌〉」では、冒頭に、宮澤賢治作詞・作曲『種山ヶ原の夜』の劇中歌《牧歌》が無伴奏児童合唱で提示され、その後、山の角笛を連想させる管楽器ホルンで、この旋律と非常によく似たヴァンサン・ダンディ作曲《フランスの山人の歌による交響曲》(以下《山人》と略記)のフランス山

人の民謡に基づいた循環主題がそのまま奏される。

- ②第二楽章「剣舞／星めぐりの歌」では、同じく『種山ヶ原の夜』にある賢治作詞の〈剣舞の歌〉(『春と修羅』所収の〈原体剣舞連〉より)の詞に、《山人》第三楽章の民謡主題がそのまま合わされ、中間部では、賢治作詞・作曲の《星めぐりの歌》もそのまま引用される。
- ③第三楽章「注文の多い料理店」では、初音ミクが《山人》第二楽章の、アラビア風ともとれる半音階的な民謡主題によって登場し、その旋律に付せられた富田作詞の歌を歌う。途中と最後では《牧歌》も引用される。
- ④第四楽章「風の又三郎」では、1940年の日活映画「風の又三郎」主題歌《ドードの歌》(杉原泰蔵作曲)が、風の描写など標題音楽的なオーケストラ伴奏を伴いつつ、男声及び女声合唱によって歌われる。
- ⑤第五楽章「銀河鉄道の夜」では、手回しオルガンの伴奏によって、富田が音楽を担当した日本ヘラルド映画『風の又三郎 ガラスのマント』(1989年)のいわば「又三郎の主題」ともいべき旋律によって「ケンタウルス 露を降らせ」と「銀河鉄道の夜」のテキストを初音ミクが歌う。その後、セルゲイ・ラフマニノフ作曲《交響曲第二番》第三楽章から2つの甘美な旋律がオーケストラで引用される。その後続く、オーケストラ伴奏付きの合唱では、「銀河鉄道の夜」をイメージして作られた富田の最初のミュージック・シンセサイザー音楽《こどものための交響詩》(1972年)中の賛美歌風の旋律が、既存の「賛美歌」の歌詞とされているが実際は富田の作詞であると考えられるテキストにあわされる。
- ⑥第六楽章「雨にも負けず」は、ホルンによる前奏と弦楽器による後奏を伴うことによって一応交響曲の一つの楽章として位置づけられているが、主体は、無伴奏合唱による富田オリジナルの合唱曲となっている。
- ⑦第七楽章「岩手山の大鷲〈種山ヶ原の牧歌〉」は、《山人》自体が循環形式を採用していたよう

に、ここでも同じく再び第一楽章のホルンによる《山人》循環主題が回帰し、さらに冒頭の児童合唱による《牧歌》もでそのまま回帰して曲を閉じる。

このように、《イーハトーヴ交響曲》では、基本的に、賢治作詞・作曲の歌、富田が以前シンセサイザー音楽として発表した交響詩中の旋律、同じくシンセサイザーによる映画音楽中の旋律、ラフマニノフ《交響曲第二番》第三楽章の旋律、そしてほぼ全曲を通し《山人》全三楽章の各民謡旋律を中心とした音楽が巧みに各所に転用・引用・借用されて、全七楽章を統一している。つまり、こうした転用・引用・借用が、基本的にこの交響曲の構成原理になっていると言っても過言ではないだろう。

2012年11月23日の東京オペラシティにおける世界初演後、すでに日本国内でも東京、岩手、大阪など各地で公演を重ねているこの《イーハトーヴ交響曲》は、「史上最年長P」⁽⁴⁾（「P」とは、PC用ソフト VOCALOID 音源を用いた音楽作品の Producer の意）としての富田作曲ということで各界の注目を浴び、インタビュー記事もかなりの数にのぼっているが、実は、富田自身は、この引用の問題についてはあまり多くを語っていない。富田がその点に言及している数少ない例の一つが、音楽評論家・片桐卓也によるインタビューでの次の箇所である。

「まず賢治自身が書き残したたくさんの歌が魅力的ですよ。そして、彼の書いた言葉もそうです。たとえば『銀河鉄道の夜』のどこかヨーロッパ的なイメージ。ジョバンニという登場人物やケンタウル祭といった出来事の名前ひとつひとつが、豊かな世界観を含んでいると感じていました。そこで、賢治の作った歌を中心に、私の中にもあるヨーロッパ的なイメージを展開したいと思ったのです。そういう意味で、この交響曲にはたくさんの引用が含まれています。たとえばラフマニノフの交響曲第2番の第3楽章など、はっきり分かるように引用してあります」⁽⁵⁾

また、この曲の引用の問題については、評論家等による言及もインタビューの数の多さの割には少ないが、その中で注目に値するのが、音楽評論家・片山杜秀による、《イーハトーヴ交響曲》世界初演の際の、正鵠を射た評である。全文を以下に引用しておこう。

富田勲の「イーハトーヴ交響曲」が11月に東京で初演された。イーハトーヴとは宮沢賢治の名づけた岩手県の異名。夢のユートピアに変身した未来の東北だ。聴いたら驚いた。全7楽章で40分弱。そこに富田勲のオリジナルな楽想は少ししかない。かなりが引用の音楽。賢治には自ら作詞作曲した歌がいくつかある。そこから「牧歌」や「星めぐりの歌」が引かれる。「牧歌」とメロディの出だしが似ているというので、ダンディの「フランスの山人の歌による交響曲」の第1楽章のテーマも重なってくる。賢治の童話に出てくる岩手の山人からフランスの山人への連想もあるだろう。ダンディの他の楽章も登場する。賢治が最愛の妹を失い、傷んで南樺太を旅する情景を描くにはラフマニノフの交響曲第2番から緩徐楽章が引かれる。全編こんな調子。まさに引用だらけ。引用の音楽は決して珍しくない。たとえばストラヴィンスキーの『プルチネルラ』や『妖精の口づけ』は他人の曲の寄せ集めだ。だがストラヴィンスキーと富田では違う。ストラヴィンスキーなら他人の素材で戯れるゲーム感覚がある。ドライなのだ。けれど富田はウェット。そもそも賢治の世界を賢治自身の曲で表現するのはあまりに自然だ。そのメロディがダンディとフィットするのでこれまた自然。ラフマニノフも賢治の行った南樺太の北側は当時はすぐソ連（ロシア）だからまたまた自然。こうして引用すればするほどゲーム感覚の逆になる。聴き手にさまざまな連想を喚起し、強烈な心情移入の作用がもたらされる。泣けてロマンティックになる。

さらに大仕掛けがある。管弦楽と共演する独唱者は初音ミク。人工音声だ。仮想現実だ。ところが富田が初音ミクに振る役は賢治の夭折した妹の霊界の声。人工音声ゆえに生声を凌ぐリアリティを持てる。だってこの世のものではないんだもの！引用は音楽をシニカルにし客観化し、人工音声は非リアルな世界を表現す

る。そういう常識を富田は覆した。引用に初音ミクだからこそ、どんどん生々しくなる。音楽にはなお新しい作り方があるんだなあ。イーハトーヴのユートピアを本当に体験した。そんな気がする。まだまだ行けるよ、音楽は！⁽⁶⁾

また、片山以外でこの引用の問題に言及しているのは、音楽評論家・前島秀国である。前島は、富田へのインタビュー記事において、この曲が二重の意味で「イーハトーヴ的」であり、題材と形式が一致していると指摘する。つまり、宮澤賢治の作品世界に取材しており、かつ、この曲の引用形式が、富田自身の、宮澤賢治に関連した心象風景的「記憶」と結びつけられている、という二重の意味で、「イーハトーヴ」的であるとされる。たとえば、富田が慶應義塾大学在学中の昭和20年代、汽車で秋田県大館の祖父母を訪ねたとき、車窓から見えた岩手山の「大鷲」（雪解けとともに岩手山の山頂付近に現れる黒い大きな鷲の形）を含む壮大な光景は富田の脳裏で、当時NHKラジオで放送されていた「音楽の泉」（MCは音楽評論家・堀内敬三）でちょうど富田がその頃初めて聴いたヴァンサン・ダンディ作曲《フランスの山人の歌による交響曲》（以下《山人》と略記）のイメージと重なった。すなわち、富田は前島とのインタビューで次のように語る。

その時、「この曲は今、自分が見てきた岩手山の風景そのままだ」と気付いたのです。ダンディの交響曲には、フランスの山岳地帯（注：セヴェンヌ山脈の民謡が引用されているのですが、その中にはアラビア風の旋律も含まれていて、おそらく山岳地帯に多民族が暮らしていたということなのでしょう。「そうした多民族の暮らす世界は、まさに賢治そのものだ」と、ダンディを聴いた時からずっと感じていました。⁽⁷⁾

親戚にあたる「ミスター半導体」、電子工学者・西澤潤一が東北大学総長時代（東北大学退官後は岩手県立大学初代学長）に、いつか「賢治を題材にした音楽を書いて欲しい」と賢治自筆の「雨ニ

モマケズ」拡大版ファクシミリを寄贈された富田は、十年後、彼自身の記憶＝心象風景をもとに、《イーハトーヴ交響曲》を書くことになる。ダンディがフランスの山人の民謡を引用しつつ3楽章から成る交響曲をつくったことに範をとり、富田も、ダンディの3つの楽章の主題を引用し、さらにそれに賢治のテキストを合わせてゆく。さらに、第3楽章「猫のレストラン（「注文の多い料理店」より）」で、ダンディ《山人》第二楽章の、前掲富田の言う「アラビア風の旋律」につけられた歌（歌詞は富田による）を歌って初めて登場する初音ミクについて、富田は同じインタビューで、次のように語る。

終戦直後のことですが、（富田の故郷）岡崎の映画館に、チャップリンの短編がやってきたんです。それまでチャップリンもディズニーも、敵国文化として禁じられていましたから、そのぶん、強烈な印象を受けました。今回ミクを《猫のレストラン》の“エンターテイナー”として起用するにあたっては、そのチャップリンを強く意識しています。それから第5楽章《ケンタウルス祭から南十字へ（「銀河鉄道の夜」より）》に出てくる手回しオルガンも、実はチャップリンの映画の中で聴いたものなんです。⁽⁸⁾

チャップリンの映画は賢治とは直接的関連はないが、こうした富田の「記憶の引用」がこの交響曲の基本的構造原理になっていることは看過されてはならない。《イーハトーヴ交響曲》第四楽章「二百十日の夜（「風の又三郎」より）」で初音ミクが歌うのは、富田が幼少期に岡崎で見た日活映画『風の又三郎』（1940年／島耕二監督作品）の主題歌《ドードの唄》（杉原泰蔵作曲）であり、それについて富田は、

戦前生まれの私や（藤沢修平三部作で組んだ一歳年上の）山田洋次監督は、あの映画そのままの子供時代を過ごしていました。木登りをしたり、川に落ちたり……。あの時代、台風がやってくる、戦争がやってくるという異常な状況の中で、子供というのは妙にワクワ

クするものなんです。《ドードの唄》の半音階の旋律ほど、それを見事に表現したものはありません。⁽⁹⁾

と語っている。つまり、富田としては、賢治作品の映画化による主題歌だからそれを引用したというだけでなく、当時富田がその時代に抱いていた心象風景にマッチする音楽としてそれを引用しているということになる。前島は、インタビュー中の富田の「シンセサイザーを使うのか、オーケストラを使うのか、物理的な手段はともかく、聴衆を“音宇宙”で包み込むような作品にしたい」と十年間構想を温めてきたという言をふまえ、「その“音宇宙”の中、富田は引用の“星”を目印に、交響曲という“銀河鉄道”を運行していく」⁽¹⁰⁾と、きわめてレトリカルな表現で、《イーハトーヴ交響曲》の特徴を示してみせた。

前掲・片山がこの交響曲に看取した音楽の「新しい作り方」である「ウェット」な引用、すなわち、「引用すればするほど（中略）聴き手にさまざまな連想を喚起し、強烈な心情移入の作用がもたらされる」という作法は、前島のインタビューが明らかにしているように、それらの「引用」が作曲家自身の「記憶」に依拠しているがゆえに「ドライ」ではないということになる。

しかし、たとえば、賢治作品に横溢するヨーロッパ的なイメージ喚起のために、敢えてそれと「はっきり分かるように」引用されたラフマニノフ作曲《交響曲第二番》第三楽章の有名な甘美な旋律は、その旋律を知らない聴き手には、実は、その情報がない分、余計素直に「泣けてロマンティック」な世界に誘う効果を発揮することになるし、ジンタ⁽¹¹⁾のリズムにのって初音ミクが歌う「アラビア風」の旋律が「フランスの山人の歌」に依拠したフランス人作曲家の交響曲の旋律の引用であるということを知らないでこの《イーハトーヴ交響曲》を聴いても、聴き手にその音楽はきわめて自然に流れる。その意味でもこの曲は、（たとえば片山がストラヴィンスキーの例を挙げたように）現代音楽で常套手段となった「引用」による音楽構成作法とは一線を画した「新しい作り方」

に根ざしており、それについては、前掲の二人の音楽評論家の指摘をさらに深めて考察する必要がある。

そこで、次節では、まず「ドライ」な引用、すなわち現代音楽における引用について、簡単に要点をおさえておこう。

2. 現代音楽における引用

たとえば、作曲家ジョン・ケージをめぐる音楽評論家秋山邦晴と作曲家近藤譲の対談では、次のような対話がある。

秋山 ～（前略）～昔は他人からの借用は未熟な者のすることと言われたけれど、現在は「昔剽窃、今引用」ってというような時代ですね。～（中略）～そういうふうな時代にはなっているみたいだけれど、でも引用することの重要さっていうのをケージは自分自身で実践したんじゃないかな。彼の文体を見ていると、そういういろんな引用によって成り立つみたいなのところがあって、そこから問題の多面的な捉え方、そこからまたそれを読んだ人がいかに広げていくかという、重層構造の文体、独特な文のスタイルですよ。

近藤 そうですよ。引用とおっしゃったので、僕は彼の文章を読んでいていつも思うのは、彼の音楽についてもそうなんですけれども、何と言えいいのかな、全部が拾得物でできている感じがするんです（笑）。つまり引用といっても誰かから何かを意図的に引用してくるというよりも、むしろ、道に落ちていたものを見つけてぽっと拾うみたいに持ってくる。～（以下略）～⁽¹²⁾

では、こうした「引用の拾得物」的性格をもつケージの文章や音楽は、どのような歴史的な脈にあるのであろうか。音楽学者ヴァルター・ギーゼラーによれば⁽¹³⁾、音楽の引用の本質は、定旋律（Cantus firmus）による作曲が行われていた時代から基本的に変わっていない。引用はそれが長い伝統の上にあるということの証左として機能し、「教養ある」聴き手にしかわからない場合も多く、

引用を取って隠す遊びも付随的に行われていた。その後、19世紀に入り、「～の主題による変奏曲」といった形式が増加したことによって、この「引用」作法が公然と一つのジャンルになった。そもそも、調性音楽が主流となったバロック、古典派、ロマン派の時代は、調性という基盤構造が維持されたため、この間、音楽様式が多様になっても、こうした伝統の上にあった引用は保持され続ける。しかし、20世紀に入りそれまでの共通土台であった調性が崩壊すると、伝統的文脈における引用作法は衰退し、引用は「風刺的次元」という新しい次元」を獲得することになった。ギーゼラーがここでその具体例として挙げるのが、片山が「ドライ」な引用例として言及していたストラヴィンスキーのバレエ組曲《プルチネルラ》におけるペルゴレージの援用や《カルタ遊び》におけるロッシーニの引用である。当然こうした「風刺的引用」は、引用元の音楽を異物としてその音楽作品の中に取り込むことを意味しており、それを破綻なく取り込むことの困難さから結局既存の素材をそのままほとんど変形することなく、「拾得物 [オブジェ・トゥルヴェ *objets trouvés*]」のパッチワークとして構成する技法、いわゆる「コラージュ」へと至る。つまり、コラージュも「風刺的・批判的次元」の延長線上にあり、それは「過去につくられてきたものすべてに距離をおいて見ようとすることであり、同時にそのようなコラージュは、傑作に向けられた評価や迎合のための常套語を好んで解体していく」⁽¹⁴⁾ことになる。しかし、ギーゼラーは、シュトックハウゼンのコラージュに3つの可能性、すなわち、「素材を生そのままに風刺的に用いてつくられたコラージュ」、「それとは逆に、特に注意深く作曲技法的融合を意図したコラージュ」、そして「コラージュを超克しようと意図したコラージュ」を見いだす⁽¹⁵⁾。たとえば、ベートーヴェン作品が解体されるマウリシオ・カーゲルの《ルートヴィヒ・ヴァン》(1970年)の場合、それは単なる揶揄にとどまることなく、再びベートーヴェンに接近するための、つまり過去の音楽を現代の音楽として再構成するため

の作法でもあり(この場合、電子的な手段を用いるとよりそれが明白となる)、ギーゼラーはこの点でカーゲルが「過去と現在の境界は流動的であるということによってコラージュの正当性を根拠づけた」⁽¹⁶⁾と見なす。さらに、現代音楽におけるコラージュの例として最も有名なルチアーノ・ベリオの《シンフォニア》では、このヴェクトルが逆転し、ベリオがグスターフ・マーラー《交響曲第二番》のスケルツォを引用しているのではなく、逆にマーラーがベリオを引用しているかのように聞こえると指摘される。結局こうした意味でもコラージュは「徹頭徹尾過去を見つめるという傾向」をもっており、「それゆえコラージュによって具現化された音楽は、いかに性格づけられようとも、全なるものの一部であり、宇宙の音楽の一部でありたいと願っている」⁽¹⁷⁾とされる。

さて、ここで看過されてはならないのは、「ドライ」な「風刺的次元」と並んでギーゼラーが「ノスタルジックな引用」もあると指摘していることである。その例としては、シェーンベルクの《弦楽四重奏曲第二番》第二楽章における《おお愛しのアウグスティン》や、ベルクの《ヴァイオリン協奏曲》におけるレントラーやバッハのコラール等が挙げられているが、その先駆的例としては、マーラーの交響曲における多くの民謡の暗示的使用が指摘される。

これに関連して、音楽学者庄野進は、西欧19世紀前半の音楽的引用の大きな傾向として、作品中で「既に失われた共同性の回復が指示されることで、ノスタルジックな色合いが強い」⁽¹⁸⁾と指摘する。つまり、「十九世紀の伝統に連なろうとする人々は、失われた伝統的共同性の回復を望みながら、その不可能なことを知り、ノスタルジックに回顧的な身振りを、この引用によって示す」⁽¹⁹⁾ことになる。こうした引用、たとえば前掲ベルク《ヴァイオリン協奏曲》における引用は、作曲動機と明確な関連があり意味論的な方向で用いられているが、同じく前掲ストラヴィンスキーの《プルチネルラ》は、「引用」ではなく、「その処理技法に注目したパラフレーズ」にあたるとされる⁽²⁰⁾。

たとえば、ギーゼラーが、引用とコラージュを分けていたように、音楽における引用にはさまざまな様相があり、それに関する言説も多種多様である。本稿の目的は《イーハトーヴ交響曲》における「ウェット」な引用がこれまでに挙げられたいずれかの引用の範疇に当てはまるかどうかを調べることではないが、すでに第1節で確認したように、《イーハトーヴ交響曲》における「引用」は、自作からの転用も含めて、ほぼ全曲にわたって行われており、少なくともそれは一つの作曲上の戦略に基づいていると考えられる。よって次節では、「音楽における引用」をめぐる議論の具体例について必要最低限の言及を加える。

3. 音楽における引用をめぐる議論

すでに音楽における引用の問題については国内外で数多くの先行研究があるが、その多くが論究の出発点として言及するのが、音楽美学者ゾフィア・リッサの論文「音楽引用の美的機能」（1966年）⁽²¹⁾である。リッサによれば引用は、パロディ技法、コントラファクトゥム、変奏、トランスクリプション、特定の主題によるファンタジー、パラフレーズ、パスティチョ、メタモルフォーズ、様式化とは原理的に区別される⁽²²⁾。リッサがまとめた引用の諸基準を概略すると、①先行作品の断片ではあるがそれ自体完結しており、②文学や学問における引用のようにそのままの形でなくてもよく、③その引用元の作品を「全体トシテノ（あるいは、全体ニカワル）部分 *pars pro toto*」という原則に従い代表し、④詳細すぎても短かすぎてもよくなく、⑤引用先の音響構造にあって引用されたとわかる特徴的なものであり、⑥引用先の作品で新しい楽想となることはなく、⑦引用先の作品に同化することもあり、⑧作曲家が意図した美的機能を実現させる位相に現れ、⑨引用先の作品の位相とは特定の関係をもち、⑩引用先の作品にあって、予期しない驚きの契機を与え、引用元にもない解釈行為を喚起し、⑪こうした解釈行為によって、それに続く位相の統覚方法を変化させ、

⑫存在論的に二層的に引用先の作品中の他の位相とは異なった原理によって機能し、⑬引用元の作品と作曲家との関係を指示するもの、ということになる⁽²³⁾。

こうした引用の諸条件をふまえ、リッサが引用の客観的かつ主観的前提として提示するのが、「〔新しい〕作品Bの枠内で、その部分として現われた音楽の断片aが、聴き手xにとって引用であるのは、その断片が聴き手により『全体トシテノ（あるいは全体ニカワル）部分』という原則に従った作品Aの代表者として認められ得る限りにおいてである」⁽²⁴⁾という定義である。ここに固有名詞を代入してみれば、《イーハトーヴ交響曲》の枠内で、その部分として現われた、たとえばラフマニノフ《交響曲第二番》第三楽章の旋律が、聴き手にとって引用であるのは、その旋律を聴いただけで、ああラフマニノフ《交響曲第二番》第三楽章のあの旋律だとすぐわかる限りにおいてであるということになり、当然それはリッサの言う意味での引用の定義には当てはまる。

しかし、たとえば、前掲リッサの定義に「引用される先行物は、時間的な流れにおいて、隣接する要素から分離されなければならない」⁽²⁵⁾という条件を加えて音楽における引用を定義する音楽学者徳丸吉彦は、「ポピュラーの世界では、戦前から、チャイコフスキーやラフマニノフの作品を歌に直すことが行なわれていたが、これは、引用というよりは、剽窃または編曲と呼んだほうがよいものだった」⁽²⁶⁾と指摘する。実際、ちょうど富田がアメリカでシンセサイザー音楽家として名前が売れ始めたのと同時期である1976年、米国のラズベリーズの元ヴォーカルで、1975年から翌年にかけてラフマニノフの《ピアノ協奏曲第二番》第二楽章の旋律を取り入れた《オール・バイ・マイセルフ *All by Myself*》で大ヒットをとばしたエリック・カルメンには、同じくラフマニノフの《交響曲第二番》第三楽章の弦楽器によって奏される甘美な旋律をサビの部分に取り入れた《*Never Gonna Fall in Love Again*》（邦題《恋にノータッチ》）というヒット曲がある。《イーハトーヴ交響曲》に

におけるダンディやラフマニノフの引用も考えようによっては、前述の少なくとも現代音楽における「ドライ」な引用とは違うため、剽窃もしくは編曲と捉えられる範疇に入る可能性もある。そもそも、その論文「音楽引用の意味論について」(1973年)⁽²⁷⁾で、処理技法上の問題に偏っているとしてリッサの論を批判し、音楽引用の前提としての作曲家による意味論的意図を強調した音楽学者ティボール・クナイフによれば、音楽引用は、「聴き手が、作曲家によって付された意味論的意図をそこから取り出した時にだけ機能する」⁽²⁸⁾ことになる。つまり、前掲《*Never Gonna Fall in Love Again*》においても、ラフマニノフの旋律が引かれる意味論的意図が存在しない場合は引用が成立しておらず、それは剽窃もしくは編曲ということになる⁽²⁹⁾。

前掲・徳丸は、さらに多様な音楽における引用例を紹介しつつ、引用の意味に関連して、「表示的な」意味の担い手としての使用と、新しい「構造としての」意味形成のための使用の二種に分類する。たとえば、徳丸は、パリ・ソルボンヌ大学の初代美術史・音楽学講座主任教授でもあった文学者ロマン・ロランが著した論文「ヘンデルの剽窃」において、ヘンデルがオラトリオ《エジプトのイスラエル人》中で行ったストラデッラ他の作曲家の作品から引用について、ヘンデルがそうした模倣を隠すつもりがなく、周囲もそれを知っていて非難することはなかったというロマンの指摘に注目する。つまり、ヘンデルの引用法は、「元の旋律が歌詞とのつながりでもっていた表示的な意味を尊重しない」点、そして「聴き手にとって、出典を知ることが不可欠な要因にはなっていない」＝「引用された分が、特定の意味を担わされることがなく、構成上の音楽的材料にすぎない」点が特徴的であるとされる⁽³⁰⁾。つまり、ヘンデルの場合は、引用元の作品内における意味が捨象され、あくまでも「新しい構造としての意味を形成するために引用を行った典型」⁽³¹⁾例ということになる。

次に、大きく「過去」との関係に注目して引用

の問題に言及している音楽学者レナード・B・マイヤーの論もみておこう。マイヤーによれば、音楽にかぎらず諸芸術分野で過去の作品を現在に用いる場合、パラフレーズ、借用 *borrowing*、シミュレーション、モデリングという4つのやり方がある。マイヤーはそれぞれ次のように説明を加えている⁽³²⁾。

パラフレーズは、主題や構造、様式等、出典作品の本質的な形式特徴を、厳格に保ちつつ、新しい作品の一部もしくは全ての基礎として用いる場合を指す。たとえば、前掲ストラヴィンスキーの《プルチネルラ》はこのパラフレーズの明確な例である。しかし、このパラフレーズは、トランスクリプションやアレンジメントとは区別される。トランスクリプションとは、オリジナルの作品を可能なかぎり再提示 *re-present* するためのものである。たとえば、ブラームスの《ハイドンの主題による変奏曲》や、バッハの、ヴィヴァルディの合奏協奏曲に基づいた鍵盤楽器の協奏曲がその例とされる。一方、アレンジメントは、一般に、オリジナル作品への意味のある付加を含むもので、ラヴェルのバレエ音楽《ダフニスとクロエ》に由来する組曲《ダフニスとクロエ》などがこの具体例となる。ただ、こうしたトランスクリプションとアレンジメントはしばしばパラフレーズに融合される。たとえば、ヴェーベルンによるバッハの《六声のリチェルカーレ》の編曲やヴォーン＝ウィリアムスの《グリーンズリーヴズによる幻想曲》などは、パラフレーズへ次第に変化する例となる。こうした重複にもかかわらず、パラフレーズと出典作品の「模倣」である他の形式との違いは、オリジナルとの特徴や音調 *tone* を再生産できるかどうかにかかっている。

借用は、過去の作品が、断片から作品全体までいろいろな形で引用され、コピーされ、あるいは正確もしくはほぼ正確に再生産される場合である。この借用は、必然的に暗示 *Allusion* を含むが、それでもこれらは区別される。たとえば、チャイコフスキーの《序曲1812年》における《ラ・マルセイエーズ》や、ベルクの《抒情組曲》の最

後におけるヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》の引用は、「純然たる pure」暗示の例であり、既成の素材は、作品中の構文・構造的な機能よりも、過ぎゆく参照 reference、すなわち追憶 reminiscence として提示されている例である。

シミュレーションは、パラフレーズや借用とは異なり、特定の作品からとられた素材をそのままあるいは手を加えて使うということよりは、むしろ、旋律・リズム的定型、和声進行、形式構成等、過去の様式が目立った特徴と関連しているものである。たとえば、17世紀フランスの舞踊音楽のリズムと旋律的特徴を用いたラヴェルの《クーブランの墓》などがこの具体例となる。

モデリングは、パラフレーズや借用のように既存の作品から特別の素材に取材するのでもなく、またシミュレーションのように他の様式の特徴的な構文や方法を採用するわけでもなく、むしろ、特定の作品の基本構造やプロセスに従っていわば作り直すもので、結果的に、出典作品の厳格な類似物として構成される。しかし、音楽の場合、たとえば、あるソナタ形式楽章が他のそれと同じ調性プランをもち長さも同じくらいだからといって、それだけではモデリングと判断することはできないように、判別は難しい。しかしマイヤーは、識別可能な「過去の使用」であるだけでなく、未来において、イデオロギ的・心理学的に、過去の基本的な保持された流儀をもつ様式へ回帰することが、作曲の一つの方式になりうるとし、たとえば、特定のジョスカン・デブレのモテットや特定のハイドンのソナタの類似物が作曲されることを念頭においている。

さて、以上「音楽における引用」をめぐる音楽学者たちの言説をいくつか紹介してきたが、上掲マイヤーの分類のように、それぞれの内容が重複したり流動化したりする場合も多く、そうした分類や場合分けは作品の分析にとって必ずしも効果的ではない。だが、前述のように《イーハトーヴ交響曲》における多くの「引用」を、それらが引用の範疇にはいるのかどうかを含めて改めて考察する際に、最も有用であると思われるのは、美学

者・佐々木健一による「引用」をめぐる考察である。佐々木は、「意図によって持ち込まれた局所的な他者」、すなわち「他者性」を引用の最も中心的な特徴とし、「異次元性、強調されること、「もの」性、神聖さ」などを、この他者性の具体的現象形態の特殊な効果とみなす⁽³³⁾。佐々木の論考の特徴は、単にこうした引用の本質論にとどまることなく、引用の「創造論」を志向している点に特徴があり、その「引用の制作学」において問題となるのは、新しい単体を作るのではなく、「他人の作ったものであってもよい、それを新しい文脈の中に置くことによって、そこに新しい意味を生み出すこと」⁽³⁴⁾であるとされる。それは最終的に、「引用の詩学の戦略」として、次のように要約される。すなわち、

引用の詩学は、実体を作るのではなく、意味を作ろうとする。そしてその意味は、断片と断片の関係によって生み出されるものであり、その断片そのものを既存の作品から借りてくるとき、この関係と意味への志向性が最も明瞭に打ち出され、そこにスキャンダラスな新しさの効果が生れる。⁽³⁵⁾

つまり、このように「新しさを求めない新しさ」「意味志向性」「関係性」に集約される、フレイミング、オブジェ、コラージュ、パロディ等々、「引用」の名の下に語られている「引用症候群」の技法の眼目は、結局「既成の断片の文脈を変更することによって、新しい意味効果を誘出すること」にあり、その基本状況は、モダニズムのように未来に向かって独創性を競って新しい構想と主義を掲げるのではなく、「過去をふり返って、そこにありうる意味を読み取ろうとする」ことにあるという点で、解釈学のそれと一致するとされる⁽³⁶⁾。

では、《イーハトーヴ交響曲》の場合はどうか。そこには、佐々木がシニカルに「引用症候群」と呼んだいわゆる現代芸術における引用技法はみられないが、佐々木が挙げた「引用の詩学の戦略」、すなわち、「新しさを求めない新しさ」「意味志向性」「関係性」が明確に指摘されうる。そして、

さらに徳丸が挙げた「表示的」意味作用も「構造的意味形成」作用も含まれる極めて多層的な構造をもっており、それは結局新しい意味を生んでいる。次節では、それぞれの「意味作用」の点から《イーハトーヴ交響曲》における引用の重層構造の実態に光を当てることにする。

4. 《イーハトーヴ交響曲》における引用の重層構造

そもそも前掲のように、作曲者・富田勲自身が「賢治の作った歌を中心に、私の中にもあるヨーロッパ的なイメージを展開」する意味で引用を多く用いたとし、このラフマニノフの音楽も「はっきりわかるように」引用したと明言していた。これでも十分意味論的な意図はあることになるが、さらにここでポイントとなるのは、「私の中にも」という富田の言である。

《イーハトーヴ交響曲》という作品の性格上、賢治作曲の歌や歌詞が引用されるのは自然であり、それは1つの引用の層を形成する。それは異物ではないので、当然「ドライ」な「風刺的次元」の引用にはなりえない。さらに賢治作品から富田が受け取りかつ彼の中にもあるヨーロッパ的なイメージを展開する層が重なる。つまり具体的に整理すると、

・ **第一の引用層**（賢治作曲の歌：《牧歌》《星めぐりの歌》）

・ **第二の引用層**（賢治作品のヨーロッパ的イメージ：ダンディ《山人》、ラフマニノフ《交響曲第二番》）

ということになるが、どちらが基層となるのかについての判断はきわめて難しい。ちなみに富田自身は、NHKのETV特集⁽³⁷⁾でこの交響曲で最も重要なのは、冒頭楽章と最終楽章にシンメトリカルに配置された「岩手山の大鷲〈種山ヶ原の牧歌〉」だと語っている。なぜこれがこの作品のキモになるとされたのか。冒頭、賢治作詞作曲の《牧歌》が提示＝引用され、それが旋律的に類似するダンディ《山人》の冒頭部分の引用へときわめてスム

ーズに「自然に」接続される。ただし、ダンディ原曲の冒頭は、牧笛のイメージを強く喚起する木管楽器コール・アンブレ（＝イングリッシュ・ホルン。たとえばベルリオーズ《幻想交響曲》第3楽章「野の風景」冒頭参照）によって奏されるが、富田は、金管楽器フレンチ・ホルンに吹かせる。それは「岩手山」という「山」のイメージを強く印象づけるために、アルペンホルン的な響きを模したというだけではない。実は、富田が作曲した音楽として最も人口に膾炙した音楽の一つであるNHK-TV「新日本紀行」のテーマ音楽の冒頭も、ホルンによって開始される。つまり、いわゆる「いななか」＝「故郷」をもたない都会育ちの人間にまで強烈な「郷愁＝ノスタルジア」を感じさせるこのテーマ音楽への連想作用も、そこには含意されているのである。

この《牧歌》から《山人》への「自然な」往還作用は、冒頭、2つの「引用」が旋律の類似によって並置的に接続されていることを契機に始まるが、それは最終的に曲全体の構造の「引用」にも拡大される。つまり前述のように、《山人》は冒頭に提示された民謡主題が循環主題となって全三楽章を統一する役割を果たしているのだが、この《イーハトーヴ交響曲》も、この《牧歌》の引用から派生した《山人》の冒頭主題が同じく循環主題となり、全曲を統一しているのである。つまり、ここでは、循環形式という音楽形式も「引用」されていることになる。

ちなみに、《牧歌》と同じく賢治作詞作曲の《星めぐりの歌》は、第二楽章「剣舞／星めぐりの歌」で登場するが、ここでは、祭りの太鼓をイメージさせる開始から、賢治のテキスト「剣舞の歌」に《山人》第三楽章の民謡旋律がぴたりと適応させられ、さらに楽章中間部で《星めぐりの歌》が引用される。《牧歌》よりも賢治作詞作曲の歌として人口に膾炙している《星めぐりの歌》の引用は、「イーハトーヴ」をテーマにする音楽では、逆に不可欠とも言えるが、この交響曲中では、音楽的には《牧歌》と同等の価値はなく、すでに前稿⁽³⁸⁾で詳述したように、テキスト的な連関で大きな意

味が付与されている。

さて、ここで改めて前掲の、ラジオで初めて《山人》を聴いたとき、「自分が見てきた岩手山の風景そのまま」と感じ、さらに、フランスの山岳地帯セヴェンヌ山脈の民謡にアラビア風の旋律があることから、そこに「多民族」性を見だし、「そうした多民族の暮らす世界は、まさに賢治そのものだ」と感じたという富田の発言を思い起こそう。後述するように、この交響曲のテーマとなっている「イーハトーヴ」（「イーハトヴ」）とは、「ドリームランドとしての日本岩手県」であり、それは「大小クラウスたちの耕してゐた、野原や、少女アリスが辿つた鏡の国と同じ世界の中、テパーンタール砂漠の遙かな北東、イヴン王国の遠い東」に位置するとされ、デンマーク（アンデルセン童話「小クラウスと大クラウス」）、イギリス（キャロル童話「鏡の国のアリス」）、インド（タゴールの詩「旅人の国」「渡し守」）、ロシア（トルストイ「イワンのばか」）など、日本以外の地域が意識的に言及されている。特にロシアは、前掲・片山の言うように亡妹トシのイメージを追いかけて南樺太を旅する賢治と関連させることが可能であり、ロシアの音楽の引用は「イーハトーヴ」をテーマとする交響曲における引用としては自然と言える。

しかし、ラフマニノフの交響曲には富田が多民族性を看取した《山人》、《牧歌》、そして「ドリームランドとしての日本国岩手県」とのような密接な連関があるのだろうか。そもそも、片山の言うとおりとすると、ロシア音楽からの引用であれば条件を満たしていることになり、ラフマニノフの交響曲でなくても、賢治がレコードで聴いていたチャイコフスキーの交響曲中の甘美な旋律でもよいはずである。実は《星めぐりの歌》が前掲ギーゼラーの言う「ノスタルジックな引用」であるのと同様、「ノスタルジア」という視点からすれば、ここはラフマニノフでなくてはならないのだが、その考察の前に、さらにこの交響曲におけるさらに重要な引用について、おさえておかねばならない。それは、杉原泰蔵作曲《ドードの歌》

や富田オリジナルの賢治関連の音楽、すなわち、『風の又三郎 ガラスのマント』の映画音楽（第五楽章「銀河鉄道之夜」で初音ミクの歌う旋律）、《こどものための交響詩》（第五楽章の賛美歌風音楽）からの引用であり、それはこの曲における・**第三の引用層**（富田の子ども時代を含めた過去への追憶）を形成している。

そもそも富田自身は、世界初演時のチラシに掲載された2012年6月12日付けのメッセージに「とても『宮沢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」と書いている。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、その時初めて宮澤賢治を知った。当時は賢治作品の内容もよくわからず、ただ次のような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。すなわち富田が賢治作品を読んで感じたイメージとは、たとえば、〈銀河鉄道の夜〉は「すごくメタリックに光る、キラキラした印象」⁽³⁹⁾であり、その中に出てくるケンタウル祭は、「東北の森の鎮守の祭りのイメージ」ではなく、「手回しオルガンの音が聞こえてくる」「フランスかどこかのお祭りのイルミネーションが見えるような」イメージだという⁽⁴⁰⁾。それは「夜汽車に乗ると、夜空からいろんな光が窓の外を通り過ぎていく」⁽⁴¹⁾ように見えたといった子ども時代の体験にも結びついていた。この西洋のお祭りのイメージは、終戦直後に富田がみたチャップリンの短編映画とも結びつき、それが終戦まで敵国文化として禁じられていた分よけい富田に強烈な印象を残すことになる。また、当初ベートーヴェン《第九交響曲》終楽章の合唱〈歓喜の歌〉がイメージされていた《イーハトーヴ交響曲》第六楽章「風にも負けず」冒頭の「地の底から出てくるような」男声合唱について、富田は、終戦後に観た「ロシア音楽の父」ミ

ハイル・グリンカ作曲のオペラ映画『皇帝に捧げし命 *Zhizn za tsarya*』（1957年）中の農民の合唱シーンに着想を得、賢治が描いた農民たちの姿とシンクロする感じがしたとする⁽⁴²⁾。こうした富田の言説にあって看過されてはならないことは何か。それは、賢治作品とは直接関係のない富田個人の過去の時代へのまなざしである。たとえば、第四楽章「風の又三郎」で引用される杉原泰蔵作曲《ドードの歌》は、富田が戦争中に岡崎で観た映画『風の又三郎』の主題歌であるが、前掲の引用にあったように、富田にとってその半音階的旋律は「台風がやってくる、戦争がやってくるという異常な状況」の中で、子供たちがもつ妙にワクワクする気分を見事に表現したものであり、それは単に宮澤賢治の名前を大きく広めることに一役買った日活映画『風の又三郎』の主題歌だからという理由だけで引用されているわけではない。

この台風前の妙な気分について富田は、「休みが終わって学校に行くで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」不思議さとして語り、賢治のイメージにも通ずる「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」不思議さのある役にはどうしても初音ミクがほしかったとする⁽⁴³⁾。換言すれば、こうした「賢治世界の異次元性」⁽⁴⁴⁾をこの曲で示そうとした富田は、特に、人物が登場せずどこからか声だけが聞こえてくる〈注文の多い料理店〉を組み入れる際「どうしても異色のエンターテイナーが必要」⁽⁴⁵⁾として初音ミクの採用に至った。第三楽章ではその怪しげな「異色さ」を示すため、半音階的旋律という意味では《ドードの歌》に通ずる《山人》第二楽章の音楽が採用され、弦楽器による暗い前奏の後、今度はジントのリズムに乗って初音ミクがその民謡主題に付けられた富田作詞による歌詞を歌う。《イーハトーヴ交響曲》第二楽章でも同じく《山人》第三楽章の民謡主題は、その出だしのピョンコ節に似たリズム

が祭り太鼓のリズムに同化され、賢治のテキスト「dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah」が「ダー！、ダー！、ダーダーダースコ、ダダー！」となったりと、旋律とリズムに合わせて少し変化が加えられていく。これも、見方によっては、つまりそこに作曲者の意図が見いだされなければ引用ではなく剽窃（パクリ）か編曲に近いと言えるものである。

さらに、複雑なのは、自作の引用である。たとえば、富田による最初のムーグ・シンセサイザー音楽である《こどものための交響詩》⁽⁴⁶⁾は、「銀河高原の夜」をイメージして作曲されているが、冒頭と掉尾が、手回しオルガン風のリズムと音色によるチャップリン映画にありそうな音楽となっており、2分24秒～3分2秒にはすでに、《イーハトーヴ交響曲》第五楽章で初音ミクが歌う「ケンタウルスよ露降らせ」の旋律の原型的動きが2カ所でみられる。その後、同じく第五楽章の賛美歌風音楽の旋律が9分すぎから30秒ほど頭出しされた後、24分30秒から2分半ほど提示されるが、この賛美歌風音楽の引用は、他の自作からの引用と同列には並べられない。なぜならば、この《こどものための交響詩》は、その後1977年に出たLP『富田勲の世界』（RVC株式会社、RVC-7564/65）の一枚目B面に「『銀河鉄道の夜』より」として、「ケンタウル祭の夜／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」と標題を一部変更し、約10分ほどに短縮されて収録されているのだが、実は、この短縮版では、賛美歌風音楽は全てカットされている。つまり、この賛美歌風音楽を聴いた、もしくは記憶している人間は極めて少ないため、その音楽を聴いてもそれが富田自作かどうかはわからないと言ってよい。さらに、《イーハトーヴ交響曲》のCDの解説書の歌詞の頁に、わざわざ「賛美歌より（訳者不詳）」と注がつけられ、それが実は富田自身によるものであることは敢えて隠されている。つまり、意図的に非明示的な引用としてこの賛美歌風音楽を出現させているということになる。他のほぼ全ての引用が明示的であるにもかか

ならず、なぜ、この賛美歌風音楽だけ敢えて非明示的引用とされたのか。後述するように当然そこにはその意味が存在する。

また、富田が同じくシンセサイザーで音楽を構成した日本ヘラルド映画『風の又三郎 ガラスのマント』（1989年／伊藤俊也監督作品）⁽⁴⁷⁾では、前掲杉原泰蔵作曲《ドードの歌》、「風の又三郎」の生みの親である賢治をイメージが仮託されて登場する）又三郎の父親がチェロで奏するフォーレ《夢のあとに》、そして富田オリジナルの、やはり手回しオルガンの伴奏とも関連づけられる「風の又三郎」の主題が、《こどものための交響曲》の原型から発展させられ、今回《イーハトーヴ交響曲》第五楽章で用いられる形で。映画全編を統一する音楽として用いられている。つまりここでは、富田自作の引用もしくは借用というよりは、富田自身が以前に賢治作品をイメージして作曲したオリジナルの器楽が「転用」され。そこに新たに賢治のテキストが付された形になるが、さらにメタレベルで考えてみれば、《イーハトーヴ交響曲》自体が過去の自作シンセサイザー音楽作品を参照させていると捉えることもできる。たとえば、それはベートーヴェン《第九交響曲》終楽章で、最初器楽レチタティーヴォで奏された音楽がその後改めて、ベートーヴェンによって付された「おお友よ、このような調べではなく！ O Freunde, nicht diese Töne!」以下の導入を経てフリードリヒ・フォン・シラーによる「歓喜に寄す *An die Freude*」から採られた歌詞を乗せて声楽のレチタティーヴォとして提示されるといったプロセスにも重ねられよう⁽⁴⁸⁾。

富田は、シンセサイザー音楽を作曲するにあたって一番難しかったのが「言葉をしゃべらせること」だったと語っており、実際《こどものための交響曲》中でも、人間の声を合成して使っており、結局モーグ・シンセサイザーで「しゃべらせることができなかつたこと」が、今回の初音ミクの採用にもつながっていた。すなわち、「作曲者が理想とする歌に調教できる」という魅力をもった初音ミクは、富田にとって、「現実とちょっと離れ

た異次元的なところがある」宮沢賢治の世界と通ずる。すなわち、

初音ミクの場合は実際にヒューマンボイスですからね。それを抜き出して、一つ一つの音に表情を付けて、あたかも実際の歌手が歌っているかのような音に近づけることもできる。あるいは、そこから離れた歌い方もできるわけですね。そういう手法も入れた一つの世界というものを作っていかないと、すぐに飽きられちゃいますよね、アイドルの歌と同じで。でも、初音ミクの寿命は長い。これからも発展していくんじゃないかという予感を、この歳になった僕ですら感じるし、その辺が宮沢賢治と似ているところで。と、僕は勝手に思っているんですけど。⁽⁴⁹⁾

こうした富田の発言からは、前述・佐々木健一がモダニズムの「引用症候群」以前の傾向として指摘したような、「未来に向かって」独創性を競う新しい構想がこの《イーハトーヴ交響曲》で目論まれていることが明らかである。つまり、本当はもっと以前にシンセサイザーによる「声楽」で実現しなかったものがやっと21世紀になって実現可能になったということになる。実は、ここにも過去の記憶をふり返る視線が含まれていることに注意しておこう。ちなみに、富田にとって電子音は自然音であって、伝統音楽における電氣的音響という「異物」＝「引用物」としては意識されていない。しかし、他の多くの音楽引用の中にあって、賢治作品の「異次元性」（すなわち、前掲佐々木健一のいう「他者性の具体的現象形態の特殊な効果」）を表象するために取り入れられたこの初音ミクは、そのいわば未来への引用として機能することになる。これが《イーハトーヴ交響曲》における引用の重層構造の**第四の層**である。

以上みてきたように、基本的にこの交響曲は、作曲者富田自身の過去の記憶に依拠する部分が非常に大きいことがわかる。次節では、この記憶への志向が賢治作品とどのように結びつくのかを考察してゆく。

5. ノスタルジアと牧歌

「記憶の保存」が創作の動機づけになることはよくあることである。たとえば、世界的に有名な現役作家で英タイムズ紙「1945年以降の最も重要な英文作家50人」の一人にも選ばれたカズオ・イシグロは、23～24歳でフィクションを書き始めたのだが、小説家になろうと思った本当の動機は、薄らいでいく記憶を保存したいという思いだったとNHK-ETVの講演⁽⁵⁰⁾で語っている。長崎生まれで五歳で渡英しそこで育ったイシグロは、歳を重ねるにつれ当然のことながら日本という世界が薄らいでいくことに危惧を感じていた。そこで彼は、秘密裏に残っていた個人的でかけがえのない日本を書き記すために、小説というメディアを選択する。小説なら自分の情緒的な日本、すなわち自分の心や頭の中にある内なる世界をとどめ、安全に保存することが可能であるからだ。ただし、イシグロにとって、小説を執筆するにあたって現実の日本をリサーチする必要はない。彼にとって小説とは、あくまでもそこに感情や情景を詰め込むことができる「自分のために存在する世界を保存できる場所」であるからだ。そうして彼のデビュー作『遠い山なみの光 *A Pale View of Hills*』（1982年）の舞台は、イシグロの想像の中だけにある日本となったのである。

さらに同じ講演でイシグロは、小説が価値ある理由の一つとして、「異なる世界を創り出すこと」を挙げる。我々は心のどこかに異なる世界へ行きたいという願望をもっており、その世界は自分が知っている世界と異なってもいいことに気付いている。そもそも実生活で生まれている多くのことは、想像すなわち異なる世界に入り込むことから生まれたものであり、フィクションを書くことでこうした世界を創り出すことができる。その際、イシグロの指摘するポイントは、

- ・物語を記憶を通じて語ること
- ・記憶の信頼性（フィクションにとっては、信頼できないことが力強いツールとなること）

・記憶の歪曲性

である。

あたかも実際にあったかのようなリアリズムの上に不条理な世界を展開してゆくイシグロの、「想像上の」中国、英国、日本、そしてその他の欧州地域といった舞台設定を含むこうした作風の鍵として、英文学者アナ・マリア・サンチェス＝アルセは、ミミクリー（*Mimicry* 模倣）を挙げる。ミミクリーはしばしばそのようなものとして理解されることに依存している。つまり、それが模倣しているモデルの真正性が欠如していることを際立たせるよりも、むしろ模倣的なものとして解釈されうる。しかし、イシグロの場合は、模倣的意図をもたず、（カズオ・イシグロという名に具現されるように）仮定された他者性を孕む「リアリズム」こそがその作風なのであり、それは混乱を生み出すものでもあるとされる⁽⁵¹⁾。

では、宮澤賢治の場合はどうか。《イーハトヴ交響曲》という楽曲名に冠された「イーハトヴ」についての賢治自身の説明、すなわち生前唯一出版された童話集『注文の多い料理店』の自作広告文の前半を確認しておこう。

イーハトヴは一つの地名である。強て、その地点を求むるならばそれは、大小クラウドたちの耕してゐた、野原や、少女アリスガ辿つた鏡の国と同じ世界の中、テパーンタール砂漠の遙かな北東、イヴン王国の遠い東と考へられる。

実にこれは著者の心象中にこの様な状景をもつて実在した

ドリームランドとしての日本岩手県である。

そこでは、あらゆる事が可能である。人は一瞬にして氷雲の上に飛躍し大循環の風を従へて北に旅する事もあれば、赤い花杯の下を行く蟻と語ることもできる。

罪や、かなしみでさへそこでは聖くきれいにかゝやいてゐる。深い掬の森や、風や影、肉之草や、不思議な都会、ペーリング市迄続々電柱の列、それはまことにあやしくも楽しい国土である。この童話集の一列は実に作者の心象スケッチの一部である。それは少年少女期の終り頃から、アドレッセンス中葉に対する一つの

文学としての形式をとつてゐる。

この見地からその特色を数へるならば次の諸点に帰する。

- ㊦ これは正しいものゝ種子を有し、その美しい発芽を待つものである。而も決して既成の疲れた宗教や、道德の残澤を色あせた仮面によつて純真な心意の所有者たちに欺き与へんとするものではない。
- ㊧ これらは新しい、よりよい世界の構成材料を提供しやうとはする。けれどもそれは全く、作者に未知な絶えざる警異に値する世界自身の発展であつて決して畸形に涅ねあげられた煤色のユートピアではない。
- ㊨ これらは決して偽でも仮空でも窃盗でもない。多少の再度の内省と分折とはあつても、たしかにこの通りその時心象の中に現はれたものである。故にそれは、どんなに馬鹿げてゐても、難解でも必ず心の深部に於て万人の共通である。卑怯な成人たちに畢竟不可解な丈である。
- ㊩ これは田園の新鮮な産物である。われらは田園の風と光の中からつやゝかな果実や、青い蔬菜を一緒にこれらの心象スケッチを世間に提供するものである。

この賢治自作の広告文で再三強調されるのが、これらの童話が「著者の心象中にこの様な状景をもつて実在した」「作者の心象スケッチの一部」で「決して偽でも仮空でも窃盗でもない」「たしかにこの通りその時心象の中に現はれたものである」ということである。つまり、自身の心中にリアルに実在したイメージについての記憶をもとに賢治がそれを「多少の再度の内省と分折」をへてスケッチ＝文章化したということになる。前掲の講演でカズオ・イシグロは、小説を書く上で重要なことは、「心情を伝えること」「とてつもなく重要なことへの想いを伝えること」であり、「人間としての感情を分かち合うこと」であると説いた。イシグロによれば、「真実」とは事実・現実とは異なる。「真実」とは、人間として感じるもの、心情、気持ちをシェアすべきものであり、この「真実」、すなわち、その人がどのように感じ

たのかを伝えることが重要だとする。つまり、イシグロの言を援用するならば、賢治の主張する、彼に実在した「心象」こそが「真実」なのであり、それは分かち合われるべきものなのである。それゆえ、「難解でも必ず心の深部に於て万人の共通である」と信じた賢治にも、自身の「真実」すなわち心象スケッチであるこの童話集を「万人」とシェアしようとする意図があつたとしても不思議ではない。

しかし、それはなぜ「難解」であるにもかかわらず、「少年少女期の終り頃から、アドレッセンス中葉に対する一つの文学としての形式」、すなわち童話という形式をとらねばならなかったのか。少なくともこの広告文から読み取れるその要因は、「既成の疲れた宗教や、道德の残澤」や「卑怯な成人たち」への嫌悪であり、それゆえ、自身の「真実」がシェアされるべき対象は、実は「万人」ではなく、「純真な心意の所有者たち」としての非「成人」であり、すなわち「こども」に期待を込めた「正しいものゝ種子を有し、その美しい発芽を待つもの」としてこの童話集が公刊されることになつたと考えられうる。それは、たとえば、富田がその世界を《イーハトーヴ交響曲》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を採用するに至つた〈注文の多い料理店〉について、この広告文で以下のように要約されていることから明らかである。

㊦ 注文の多い料理店

二人の青年神士が狐に出て路を迷ひ「注文の多い料理店」に入りその途方もない経営者から却つて注文されてゐたはなし。糧に乏しい村のこどもらが都会文明と放恣な階級とに対する止むに止まれない反感です。

ここでは「糧に乏しい村のこどもら」対「都会文明と放恣な階級」という対立図式が明示されている。富田が、《イーハトーヴ交響曲》の冒頭と最後とともに児童合唱による《牧歌》を置いており、富田自身がこれをこの作品のキモとしていたのは前述のとおりだが、それは《牧歌》と旋律的に類

似するダンディ《山人》にうまく接続されているからだけではない。それは《牧歌》であるということに意味があるのである。

なぜ《イーハトーヴ交響曲》において《牧歌》が最も重要なのか。それは、過去記憶に結びついたノスタルジアを常に喚起するからである。思想史家ジャン・スタロバンスキーは「ノスタルジーの概念 Le concept de nostalgie」という論文⁽⁵²⁾において、思想家ジャン・ジャック・ルソー『音楽辞典 *Dictionnaire de musique*』（1755/1767年）中の「牧笛曲 *ranz des vanches*」の効果を取り上げ、それが「ただ、習慣と、これを聞くと思い出される無数の状況の追憶とから生じる」もので、ここでの音楽は、「正確には音楽としてではなく、記憶の符牒としてはたらいっている」という説明⁽⁵³⁾を引きつつ次のように書く。

みずからの過去の断章であるメロディーは、われわれの感官に訴えるが、しかし同時に、メロディーと結びついている過去の全生活と、すべての「連合した」イメージとを、想像のしらべにのせてよみがえらせる。記憶の符牒は過去の部分的な現存であり、それは、忘却のかなたから一瞬はかなく現われる親密な世界の完全な復元が、目前にせまっていながら不可能であることを、苦悩と歓喜とともにわれわれに感じさせる。メロディーを通して、幼少年期がそのままイメージとなって再現される。⁽⁵⁴⁾

こうした「記憶の符牒」はすぐ隠れてしまうため、ある者は「追憶の情念」のとりことになってしまう。当時それは「ノスタルジア」という病であり、18世紀後半では死に至ることもあるとされていた。すなわち「ノスタルジア *nostalgia*」とは、スイスの医師ヨハネス・ホッファーが1688年にラテン語で発表した医学論文中で、従軍中に原因不明の気力減退が起きたがそれが故郷に戻るとなぜか快癒するという症例について、従来あった「故郷の病」といった用語ではなく、新しく「帰郷 *nostos*」と「苦痛 *algia*」を結合させて造った用語である。当時単純にスイス人だけに発生する風土病とみな

されていたこのノスタルジアは、18世紀後半になって近代国家が徴兵制をとり戦争が増加すると、それがスイス人固有の病気ではなく、一般的な心理的病であることが認知されるようになる（石川啄木『一握の砂』所収の短歌「病のごと／思郷のこころ湧く日なり／目にあをぞらの煙かなしも」を想い起そう）。そこで、哲学者イマヌエル・カントが『人間学 *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*』（1798年）で指摘したのが、ノスタルジアに罹った者が欲するのは、故郷という場所やその風景よりも、自らの内面にある幼少年期の記憶であるということであった。自分の個人的過去への回帰は不可能である。スタロバンスキーは、さらに牧歌について、名著『自由の創出 *L'invention de la liberté*』（1964年）で次のように書く。

じつのところ（シラーがよく見ぬいたように）牧歌という伝統的ジャンルは、大いなる結合の夢をまずそこで実現しようと試みることのできる形式を提供していた。なだらかにのどかな風景、あるいは岬々たる風景に囲まれ、自然の「母のような」心遣いに包まれて、人間たちはあるときは祝祭にも似た労働によって、あるときは詩と音楽が万人に共有される遊びによって、大地との結びつきをたたえる。この瞬間にあふれる歌は人間賛歌であると同時に世界の賛歌である。それは人間と世界の和合を寿ぐ。～（中略）～あらゆるものが根本的な信頼によって統べ合わされる世界のイメージが追求される。⁽⁵⁵⁾

先に触れたように、上空のヘリコプターから音を発したり、川を移動する舟の上に奏者を配置したりといった、富田による野外での立体音響プロジェクト「サウンドクラウド」は、「宇宙讃歌」（ドナウ川、1984年）、「地球讃歌」（ハドソン川、1986年）、そして「人間讃歌」（長良川、1988年）と命名されていたこと、そして、前稿⁽⁵⁶⁾で指摘したように、この《イーハトーヴ交響曲》自体も、前出シラー原詩によるベートーヴェンのいわゆる〈歓喜の歌〉からの影響が見られることを思い起こせば、富田がこの「牧歌」という形式を、この

交響曲の核となる自らの幼少年期の「記憶の符牒」として「引用」していることは自然であると言えよう。

しかし、ノスタルジアは回帰できないことを前提としていた。前掲、『注文の多い料理店』広告文にもあったように、「農村」対「都会」という構図は、常にこの「牧歌」という形式にはついてまわる。都会民であったテオクリトスが現実逃避のため、この「牧歌」という文芸ジャンルを創設し牧人風の素朴さを装ったように、

ただ、この牧歌的充足はひとつの切断を代償としてしか——都市とその住民に背を向けることによってしか——達せられないのだ。～（中略）～耳ざとい精神はいつまでも牧笛の音に揺られていることはできない。それが逃避であること、こうした自然への同意は人間拒否の理想化された表現でしかないこと、牧歌劇のすべての役をひとりで演じていることに気がつくだろう。⁽⁵⁷⁾

とスタロバンスキーは指摘する。賢治が生きた時代の東北の農村がまさにそうであったように、ルソーの時代、18世紀のヨーロッパ農村の現実も同じく悲惨であった。それでもなお、「田園世界のイメージ」や「統合志向」は人びとを魅了しつづけ、田園芸術が魅力的に描かれれば描かれるほど、都会生活との乖離が強調される結果になる。事実、18世紀に書かれた多くの「田園もの」は実は「葬送の牧歌」であり、こうした「死」を連想させる牧歌は、「哀歌」＝「哀惜とノスタルジーの『感傷』詩になり、逆に、未来志向になると拡大して「ユートピア」＝「和解した世界の創造的建設」となる⁽⁵⁸⁾。翻って、前掲「注文の多い料理店」について賢治が付した紹介文でも、「糧に乏しい村のこどもら」対「都会文明と放恣な階級」が明示されていた。となれば、この『注文の多い料理店』広告文にある「ドリームランドとしての日本国岩手県」である「イーハトヴ」は、「田園の新鮮な産物」であり、かつ「作者に未知な絶えざる警異に値する世界自身の発展」でもあるとされる、ま

さに両義性をもった「牧歌」に描かれた世界そのものである。それは賢治自身によって「決して畸形に涅ねあげられた煤色のユートピアではない」と断られてはいるものの、あくまでも夢の中の、すなわち到達あるいは回帰することが不可能な「理想郷」なのである。

富田は、この「牧歌」がもつこうした背景をすべて曲に取り込んでいる。すなわち、スタロバンスキーが指摘するように「流謫、アルプス山地の音楽、痛ましくも優しい思い出、幼少年期の金色に輝く映像」⁽⁵⁹⁾といった主題が合流すると、そのまま19世紀ロマン派音楽お馴染みの主題につながることになる。《イーハトヴ交響曲》は、「引用症候群」にかかった現代音楽が前提とする調性崩壊や無調とは無縁であり、富田はあくまでも賢治が好きだった19世紀の調性音楽に徹する。賢治の《牧歌》はアルプス山脈と通ずるフランス・セヴェンヌ地方の山人の民謡主題へと変容し、それは循環主題となって曲全体を統一する。つまり、曲の最初と最後に「引用」される《牧歌》こそがこの曲のモットーなのであり、この曲を性格づけていることになる。

では、この「牧歌」における「農村」あるいは「山岳地帯」という前景と「都会」という後景の関係を、富田はどのように表現したのか。それは、《牧歌》が児童合唱で歌われることに関係がある。賢治が「糧に乏しい村のこどもら」対「都会文明と放恣な階級」と書いたように、農村はこどもと結びつけられる。しかし、16歳という設定で「こども」に分類される初音ミクは、まさに都会文明の象徴である。農村へのまなごしは、まさに届かないものとしての過去を象徴し、それは「引用」という形で明示されるが、一方、「異次元性」のメルクマールである初音ミクが象徴する未来へのまなごしは、富田が他のプロジェクトで作りに上げてきた「宇宙讃歌」「世界讃歌」「人間讃歌」と通底する、「ユートピア」＝「和解した世界の創造的建設」へのそれである。スタロバンスキーが言及したシラー『素朴文学と情感文学について *Über naive und sentimentalische Dichtung*』（1795年）中の「牧歌

Idylle」の章での表現を借りれば、牧歌とは「個々の人間および社会において完全に闘いが和解されるという概念」, 「性向と法則との自由な結合の概念であり, 最高の道徳的品位にまで向上, 純化された自然の概念」なのであり⁽⁶⁰⁾, 富田は, 「あの羊飼の無垢を表現する牧歌——一言でいえば, もはやアルカディアに帰ることのできない人間をエリュシオンにまで導くような牧歌」⁽⁶¹⁾の創作という使命をこの交響曲で果たそうとしたとも言えよう。次節では, 前掲, 過去と未来それぞれ2つへのベクトルとして, 曲中のラフマニノフと初音ミクを取り上げ, それらが曲中に登場する意味を明らかにする。

6. 「讃歌化」装置としての引用

改めて以下の問いに答えることにしよう。前述のように, 富田勲自身は, 《イーハトーヴ交響曲》中で, 自分の中にもあるヨーロッパ的なイメージを展開するために, 引用を多用し, たとえばラフマニノフ《交響曲第二番》第三楽章など, 「はっきり分かるように引用し」たと述べていた。また, 同じく前掲の片山杜秀は, このラフマニノフからの引用について「賢治の行った南樺太の北側は当時はすぐソ連(ロシア)だからまたまた自然」としていた。しかし, 同じく前述のように, それなら賢治がレコードで親しんでいたチャイコフスキーの交響曲中の美しい旋律でも構わなかったはずである。なぜラフマニノフでなくてはならなかったのか。それは, 「ノスタルジア」に注目することによって明らかとなる。

例えば, 1932年生まれの富田よりずっと上の世代の, 12音技法を日本に紹介した現代音楽作曲家で, 外交官としてドイツやソ連勤務も経験したことのある戸田邦雄(1915-2003)は, 「ラフマニノフ——「郷愁の音楽家」について——」と題されたエッセイ⁽⁶²⁾で, ラフマニノフの曲が「現代音楽」などではない⁽⁶³⁾と声明する。つまり, ラフマニノフが同じ20世紀前半の現代音楽とは異なり, その没年1943年まで19世紀ロマン派的作曲ス

タイルで通したことから, 戸田たち現代音楽作曲家は彼を「異例の人」としてみており, そこに「失われたものへの郷愁」「郷愁の音楽」をみいだす。すなわち,

彼にとっては「音楽する」ということは, 失われた世界への二重の郷愁の行為だったのではないか。最初からそれはアカデミズムの動脈硬化に反撥し「チャイコフスキーへ還れ」の復古の郷愁であった。ついでこの理想は祖国への, かつての祖国の音楽環境への郷愁と合体し, さらにまた, 近代・現代音楽の幾変遷を通じて, 今は取り返ししようもなく失われてしまった19世紀のロマン主義的音楽観, その主観主義・情緒中心主義への郷愁と区別がつかなくなる。⁽⁶⁴⁾

戸田が指摘したこのような状況が, 富田によく当てはまることは言を俟たない。すなわち, 富田は音楽大学ではなく一般大学の出身であり, アカデミズムとは一線を画していた。たとえば, ドビュッシー音楽のシンセサイザー編曲のアルバム化の際は, 「あの名曲をこんなもので汚すとは何事ぞ」といったバッシングがあったというが⁽⁶⁵⁾, 逆にそのスタンスが, 富田の自由な発想を束縛することなく, 今日成功に導いたと言いうる。そして, すでに縷々述べてきたように, 富田自身の幼少年期への「ノスタルジア」は, その頃に体験した出来事, 聴いた音楽, 読んだ賢治作品の記憶, そして自らの目で見えた賢治作品の原風景に関連した「引用」をきっかけに《イーハトーヴ交響曲》中で蘇ることになる。たとえば, 前掲アルバム『月の光』でもそうであるが, 富田のシンセサイザーを駆使した電子音楽は, 未来志向の音をもつが, 実際度台となる音楽は, ロマン派以降の調性音楽である。しかも, それは19世紀のものではなく, 『月の光』のドビュッシー(1862-1918), 『惑星』のグスタフ・ホルスト(1874-1934)など, ラフマニノフ同様, 20世紀に入ってから調性を完全には捨てなかった20世紀前半の作曲家の作品が多いのも, 富田がチャイコフスキー(1840-1893)を選ばなかった理由の一つと考えられるのである。

さて、こうしたラフマニノフに対する「郷愁の作曲家」というイメージは、戸田独自のものではない。たとえば、哲学者ヴラジミール・ジャンケレヴィッチは、「郷愁の音楽」というエッセイで、ラフマニノフがロシア革命勃発による亡命後スイスで書かれた《交響曲第三番》(1936年)について、「ロシアの郷愁の交響曲で、そこには失われたロシアの、胸を貫く回想と同時に、もはやけっしてこの祖国をふたたび見ないという確信が感知される」⁽⁶⁶⁾と書いているように、故国ロシアとの離別は、「郷愁の音楽家」ラフマニノフのイメージをいやがうえにも高める。事実、富田が引用した《交響曲第二番》も、1905年の第一次ロシア革命(いわゆる血の日曜日事件)後に移り住んだドレスデンで1907年に完成されたものであり、そこにもロシアへの郷愁が反映されていても不自然ではない。

ただ、そうした契機があったにせよ、今やラフマニノフの音楽は、さらに一般化されたノスタルジアのメルクマルとなる。たとえば、ロシア文学者・亀山郁夫は、ラフマニノフについて「ノスタルジーの技法」と項目立てし、次のように書いている。

～弦楽器に旋律を与えるときのラフマニノフの脳裏には、どこか遠い記憶につながる何かがあったのだろう。そしてその典型例が、まさに交響曲第二番、その第三楽章ということになる。日露戦争、あるいは第一次ロシア革命を終えた直後の音楽である。～(中略)～交響曲第二番第三楽章には、ノスタルジーのなかに甘さや、民族的な何かを超えた深さとでもいうべき何かがある。このノスタルジーはもう、ロシアへのノスタルジーとは呼べない。～⁽⁶⁷⁾

つまり、ラフマニノフの音楽を引用するということは、とりもなおさず、「郷愁=ノスタルジア」の音楽を引用することにほかならないのである。たとえば、前述のように《イーハトーヴ交響曲》中で《山人》の循環主題が引用される際、原曲にあった田園をイメージさせる木管楽器オーボエか

ら、より山岳地帯をイメージさせる金管楽器ホルンへ楽器が変更されていたが、このラフマニノフからの引用も、これに合わせて、原曲にあった木管楽器クラリネットの旋律が、金管楽器トランペットの旋律へと変更されている。ところが、その後にくる、エリック・カルメンも借用した弦楽器で奏される甘美な旋律はそのまま弦楽器で歌わせており、それは亀山の言うようにノスタルジックに響く。つまりこうした原曲に近い形での引用は、それが富田自身の過去へのノスタルジアであることを物語るとともに、それは、前述のように、富田の作曲した音楽でも最も知られた音楽であるNHKのTV番組「新日本紀行」のテーマ音楽、すなわち農村風景が画面で映し出される中、ホルンのファンファーレに始まり弦楽器でえも言われぬほどのノスタルジックな旋律が奏されることとも相通ずることは看過されるべきではない。社会学者フレッド・デイヴィスの言うように、「作曲家はどんな種類の旋律が聴衆にノスタルジアを感じさせるかを「知って」おり、(中略)いいかえればノスタルジアは、文化的に結晶化され象徴的に変形された様式である点で、芸術がおよぼす効果であるとともに芸術の装置でもある」⁽⁶⁸⁾ということになる。つまり、様式化された芸術装置としてのノスタルジアは、換言すれば、トポス(表現上の定型)となりうるのである。

引用のさまざまな様相を考察した近代文学者・高橋英夫によれば、こうしたトポスを支えるのは「記憶の蓄積」と「熟練による記憶の取り出し」、すなわちいわば「貯蔵庫」からの引用であり、「トポス形成は引用行為の結実、結晶に他ならない」。換言すれば、「引用はその都度のトポスに適合した創作の中に含まれているのであり、同時に創作は引用の中において成立する」ことになる⁽⁶⁹⁾。さらに高橋によれば、「トポスを言うとは、帰するところ、表現としての「讃歌」になってゆく行為に他ならない」⁽⁷⁰⁾。つまり

讃えるとは、ものをもう一度ものたらしめることであり、ものを言語の中へと誘導=引用することに他な

らない。この地の文に対して、囲いこまれた特別な場所である引用が成立する。⁽⁷¹⁾

ここでの「もの」とは、前掲佐々木健一のいう引用の「他者性」と通ずる⁽⁷²⁾。そもそも思想家トマス・モアが1516年、この「トポス」に、否定を意味する前綴「u(またはou)」を付け造語した「ユートピア」とは、「理想郷」ではなく「どこにもない場所」=ドリームランドを意味していた。前掲カズオ・イシグロが小説でしたように、富田が「ドリームランド」たる賢治の「イーハトヴ」の世界をめぐる記憶を、それ以外の過去の記憶も含めて、音楽で安全に保存する際、最も確実な方法は、すでにトポスとなった表現の引用である。賢治作品を音楽化する場合、最も明示的なトポスは、賢治自身の作曲した歌、ここでは特に岩手山という富田の原風景と結びついた《牧歌》であることは言うまでもなく、それに《牧歌》同様、自身のノスタルジアを象徴する音楽である《山人》の循環主題が相関的に一体化して、全曲の中で意味を発し続ける。それは、賢治のテキストというトポスと《山人》の他の民謡旋律との連関という形になっても、基本的には変わらない。ラフマニノフからの引用も、それが、敢えてテキストを付さないかたちで提示されることによって、ロマン主義的な「無限の憧憬」を喚起するノスタルジアのトポスとして作用する。宮澤賢治の名が人口に膾炙する一つの大きな要因となった日活映画『風の又三郎』の主題歌《ドードの歌》がすでにトポスとなっているのは言うまでもなく、また、過去の自作からの引用も、それらがシンセサイザー音楽であるという意味で、富田にとってはノスタルジアの対象となる。そして、これら多用された引用の目的は、《イーハトヴ交響曲》の「讃歌化」、すなわち、まさに前節で言及したように、富田が他のプロジェクトで作りに上げてきた一連の「宇宙讃歌」「世界讃歌」「人間讃歌」につながる「ユートピア」=「和解した世界の創造的建設」にあったと言えよう。それは、すでに前稿⁽⁷³⁾において明らかになった、富田がピックアップした賢治の

テキストと人間讃歌としてのベートーヴェン〈歓喜の歌〉との連関をさらに強化するものである。この讃歌化は当然未来志向のものであり、そこに要請されたのが初音ミク(ちなみに中国語訳では「初音未来」)であった。次節では、こうした「引用」の文脈上に「他者」としての初音ミクがいかに位置づけられるかについて考察する。

7. 仮想現実としての引用

ここでふたたび富田勲が《イーハトヴ交響曲》で初音ミクを起用した理由について確認しておこう。さまざまなインタビューにおいて、その理由が語られているが、基本的には、「賢治世界の異次元性を表現するため」で、それは初音ミクが「三次元の人間のようにあって、そうではない。あやしげではなくて身近な感じ」であり⁽⁷⁴⁾、賢治の作品世界に通ずる「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」「そういう不思議さのある役」⁽⁷⁵⁾としての「異色のエンターテイナーが必要」⁽⁷⁶⁾と富田が感じていたからであった(もちろん、そこには、モーグ・シンセサイザーによる作曲を始めた頃からの悲願とも言える、作曲者の意図通り自在に電子的に言葉を発音させ歌わせることを実現するという背景もある)。つまり、初音ミクは基本的に異次元的存在であるため、それは本来「異物」と見做されうるが、それが〈風の又三郎〉や〈注文の多い料理店〉においてのように、すぐ三次元のこの世にも出現できるためには、それが三次元の文脈にうまく取り込まれる必要がある。つまり、初音ミクは、前掲佐々木健一による「引用」の中心的特徴「意図によって持ち込まれた局所的な他者」に他ならず、まさに「この他者性の具体的現象形態の特殊な効果」としての「異次元性、強調されること、「もの」性、神聖さ」を胚胎している。つまり、このことは、前掲高橋英夫の「ものをもう一度ものたらしめること」、「ものを言語の中へと誘導=引用すること」という指摘にも通ずる。

実は、《イーハトーヴ交響曲》世界初演直後、富田はインタビューで「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」⁽⁷⁷⁾とも発言していた。すでに《イーハトーヴ交響曲》初演の前年に富田は、本来のオーケストラ、邦楽器、シンセサイザーという編成ではなく、電子オルガンと人形舞による《源氏物語幻想交響絵巻》を上演しているが、なぜ富田は「人形に“魂を吹き込む”」ことに注目したのか。それは、まさに「ものをもう一度ものたらしめる」ため、前掲片山杜秀の言を借りれば「どんどん生々しく」するために他ならない（たとえば文楽を観たことがある人ならば、その人形の動きが、基本的に三人遣いの分業制で担われ、遣い手たちが人形の背後に見えるにもかかわらず、異常にリアルに感じられることが首肯されよう）。そして、これこそが、富田がなぜ生のオーケストラの演奏に初音ミクの歌と踊りをリアルタイムで合わせるという、（事前にプログラミングされている初音ミクの通常のライブとは逆の）きわめてリスクの高い困難な方法にこだわったのかについての答えである⁽⁷⁸⁾。

富田が幼少年期の賢治体験以降ずっと念頭にあった「賢治の世界の異次元性」は、その世界が賢治の「心象中にこの様な状態をもつて実在したドリームランド」であることに由来する。そうした作者たち、すなわち賢治や富田にあって心象として「実在した」風景へのノスタルジアは、結局三次元の現実世界では「仮想現実」としてスケッチされる他はない。それは、たとえば、カズオ・イシグロの場合、「仮定された他者性を孕む「リアリズム」」としてその作風の特徴となり、富田の場合は、多くの引用が、その意味作用のために、単に「他者」として「ドライ」に取り込まれるのではなく、いわば作品に即した「仮想現実」として「ウェット」に機能することになる。「ウェット」とは結局「なまなましさ」や「リアル」に通じる意味をもつが、それには「感傷的」という意味もある。

つまり《イーハトーヴ交響曲》における引用の

多くは、前述のように、基本的に富田自身のノスタルジアをベースとした過去へのベクトルを有するが、《牧歌》が典型的であるように、それがトポス的な明示的「引用」でもあるため、そこには未来へのベクトルたる「讃歌化」の意味も付与されるということになる。ここでは、こうした「ユートピア」＝「和解した世界の創造的建設」志向の本質は、前出スタロバンスキーの言葉を借りれば「裏返しのノスタルジー」⁽⁷⁹⁾でもあることに注意しておこう。

では、なぜ片山が指摘するように、「人工音声ゆえに生声を凌ぐリアリティを持てる」のか。もちろん、「仮想現実」の初音ミクは、人工的な電子媒体であるという意味で生物学的な生命をもってはおらず、それはいわば機械が象徴するドライな存在である。それは「生命がない」という共通項から「この世のものではない」存在として賢治が強烈にノスタルジアを抱いていた亡妹トシの象徴にもなる。加えて、それは賢治の作品世界の「異次元性」をこの世で表現するには最も「リアル」な媒体でもある。亡妹トシと初音ミクとの連関は、決して偶然ではない。たとえば、スタロバンスキーが指摘していた《牧歌》における「死」と「ユートピア」の両義性を思い起こそう。初音ミクとは、《牧歌》同様、この両義性の符牒でもあるのだ。

また、《イーハトーヴ交響曲》初演の翌月2012年12月に、同じく初音ミクが起用された渋谷慶一郎作曲《THE END》がYCAM 山口情報芸術センターで世界初演されている。この伝統的なオペラ形式に準拠した世界初のボーカロイドオペラは「死」をテーマにしている。特に「終わりのアリア」の後半では、「触れない」「話せない」「聴こえない」「見えない」と初音ミクは歌い、それは、あたかも《イーハトーヴ交響曲》で初音ミクが初登場してまず歌うのが「かりそめのボディー」ゆえパソコンの中から「出られない」という否定形を連呼する歌詞（作詞は富田勲）とも相通じる。音楽ライター柴那典が指摘するように、仮想現実としての初音ミクにおける「「いる」と「いない」の境界線の揺らぎは、そのまま「生」と「死」の境界

線の揺らぎに繋がる」⁽⁸⁰⁾。つまり、前稿⁽⁸¹⁾で明らかにしたように、賢治自身にも見いだされる「浮遊性」を刻印された初音ミクは、「天人」「異人」「青びと」、換言すれば、彼岸と此岸を往還する媒介者として位置づけられた中間的な存在であった。死後中有（それは異次元と言い換えてもいいだろう）にある亡妹はまだ此岸に戻ってこられるかもしれない、あるいは、自分がその死を追っていけないかもしれないといった賢治の想いが、まさにスタロバンスキーのいう「死」を連想させる牧歌、すなわち、「哀歌」＝「哀惜とノスタルジーの『感傷』詩」としての一連の挽歌群に反映されたことは言を俟たない。

前稿で指摘したように、《イーハトーヴ交響曲》は、初音ミクを案内役として、（あたかも岩手山に登山するかのように）イーハトーヴたる地上から天へと飛翔し、いわばジョバンニのように、彼岸一步手前に位置づけられる異次元、すなわち〈銀河鉄道の夜〉の世界を垣間見てから、再び牧歌の世界、すなわち地上に降りてくる（岩手山から下山する）という展開になっている。敢えて富田が《牧歌》が引用された冒頭楽章と最終楽章を「岩手山の犬鷲」と命名したのかもここに理由がある。すなわち、鳥とは、まさに童話〈よだかの星〉が象徴するように⁽⁸²⁾、天地、換言すれば彼岸と此岸を往還できる存在であり、それゆえシャーマンは鳥を装う。よだかは最終的に彼岸に行ったまま、すなわち星になってしまうが、ミクは、われわれ聴衆をこの世に送り届けてから消える。つまり、ここでは過去の「死」を志向するベクトルは天へと上向し、逆向きの未来志向のベクトルは地上へと下向するのであり、こうした両義性を媒介者たる初音ミクは体現していることになる。たとえば、前出渋谷慶一郎《THE END》の「終わりのアリア」の最後には同じ否定形でもノスタルジアを肯定する、未来志向の「忘れない」が連呼されることもその両義性のメルクマールに他ならない。それは限りなく中間的存在であらねばならず、それゆえ、異次元から下りてきた異物としての初音ミクの声と踊りの方こそが生のオーケストラに

シンクロさせるように、つまり「リアル」な存在に限りなく近づけるように処理＝演奏（それは「もの」化する過程でもある）されねばならないのであった。

以上、みてきたように、初音ミクの起用は、《牧歌》の引用に代表される《イーハトーヴ交響曲》における多くの引用の文脈上に、明確に位置づけられうる。つまり、それは他の引用と同じく、「意図によって持ち込まれた局部的な他者」であり、さらにそうした他者性の具体的現象形態の特殊な効果としての「異次元性、強調されること、「もの」性、神聖さ」を有するという意味で、そして《牧歌》に通ずる両義的ノスタルジアをもつという意味で、極めて自然にこの交響曲の中に位置づけられているのである。

しかし、一方で「リアル」な存在から離れる（それは脱「もの」化する過程でもある）ベクトルが、第五楽章「銀河鉄道の夜」における賛美歌風音楽の「非明示的引用」に含まれているということは、看過されてはならない。なぜここで富田は「賛美歌より（訳者不詳）」という、事実とは異なるが限りなくそれに近いような「仮想現実」的情報を盛り込んだのか。賛美歌とは人間が神を賛美するという意味で本来上向ベクトルを有するものであるが、歌詞の内容は「いつなのか わかりませんが／主はわたしに いわれるでしょう／もうよい おまえのつとめはおわった／その地をはなれて ここにおいで／どこなのか わかりませんが／とわに平和に くらしましょう／御神とともに いつかどこかに」というもので、神からの未来のメッセージという下向ベクトル的内容である。それはいつどこでというはっきりとした内容が明示されない天にいる神からのお招きである。つまり、それは、現実世界からは離れる方向、すなわち、リアルではなくなるということを意味している。初音ミクの歌は、それが仮想現実の声であるがゆえに、さらにリアルを志向するのに対し、人間の声によるこの賛美歌風の合唱音楽は、逆にリアルから離れねばならないのだ。

興味深いことは、この賛美歌風音楽の自作引用

は、前述のように、その引用元が最もわかりにくいえに、さらに「賛美歌より(訳者不詳)」という、富田自作のものではないことを(偽りに)いわば引用符付きで明示した、この曲で最も明確な「引用」部分とされていることである⁽⁸³⁾。この賛美歌風音楽の「引用」は、〈銀河鉄道の夜〉初期形(二)にタイタニック号沈没の時にも歌われた賛美歌第306番(現行では第302番)《主よみもとに近づかん》の歌詞が書かれていたことに由来しているわけだが、その実在の賛美歌が引用されることはない。ここで引用された自作の音楽は、敢えて自らを「他者」化して現実から遠ざかり、未来に現実化されることを期待する、いわば(現時点では)「仮想現実」的部分として機能していることになる。「引用」が「讃歌化」装置として機能しうことはすでに確認済みだが、富田には、それをもっと明確に未来志向の「賛(美)歌」として位置づける意図があったと考えてもよいだろう⁽⁸⁴⁾。

その意味でこの賛美歌風音楽の部分の導くのが画面で浮遊する初音ミクの「ケンタウルス 露を降らせ」であることは暗示的である。この楽章で最初と最後に初音ミクが歌う歌詞は「ケンタウルスよ 露降らせ」であり、賛美歌風音楽が入る前の「ケンタウルス 露を降らせ」とは変えられている。原作《銀河鉄道の夜》でもこの部分はいくつかの表記がなされるが、これはそれを忠実に反映したものではない。多少穿った見方をすれば、「～よ」という呼びかけの言葉がなくなることで、初音ミクと「ケンタウルス」すなわち天の星座(射手座)との距離が近くなった、換言すれば地との距離が遠くなったとも言えるのである。つまり、この賛美歌風音楽には、初音ミクと同様媒介的存在としてのメルクマールがあるということになる⁽⁸⁵⁾。

そして、実は、こうした引用がなされていない唯一の楽章、すなわち富田オリジナルの、基本的に無伴奏合唱曲で構成された第六楽章「雨にも負けず」は、その例外性ゆえに、その音楽自体が、一種のレチタティーヴォとして響くことによって、極めてメッセージ性の強い楽章となっている。

前述のように、《イーハトーヴ交響曲》を作曲する直接のきっかけは、西澤潤一から賢治自筆「雨にも負けず」ファクシミリをもらった際の、いつか賢治作品を音楽にという依頼であったことを思いだそう。「引用」がないということは、これすなわち「讃歌化」されないということであり、それは、東日本大震災後によく公開の場でも朗読されたこの文章の性格からして、当然の付曲であると言えるのである。

結びにかえて

論を締めくくるにあたって最後に考察しておかねばならないのは、やはり、受け手が引用を知覚しなければ、引用は存在しないという問題である。たとえば、クラシック音楽ファンにはおなじみであることから、富田自身「はっきりわかるように引用」したと語っていたラフマニノフ《交響曲第二番》第三楽章の甘美な旋律は、クラシック音楽に興味のない初音ミクファンにとっては、それは「引用」ではなく富田によるオリジナル音楽と認知される。あるいは、《山人》はダンディの代表作としてクラシック音楽ファンなら名前は知っているかもしれないが、誰でもその主題を想起することができるほど有名というわけではない。あるいは、1940年日活映画の主題歌を覚えている世代はかなり高齢化し、さらに富田が作曲を担当した映画『風の又三郎』の音楽も、宮澤賢治に興味がない人には記憶に残っていないだろう。あるいは、賢治自作の歌を知らなかったとしても《イーハトーヴ交響曲》は一つの完結した音楽として成立し、そうしたものとして鑑賞される。なぜそれが可能なのか。ここでのポイントはやはり「ノスタルジア」である。

宮澤賢治の「イーハトヴ」とは「ドリームランド」としての日本岩手県ではあるがあくまでも賢治の心象中に実在した世界であると明確に断られており、実際にそれを現代人が追体験できるわけではない。また戦前生まれの富田の個人的な経験の「記憶」も同じく現代人が音楽によって追体験

できるものでもないはずである。しかし、それらを仮想現実として我々に体験させ「強烈な心情移入の作用」をもたらすものは何か。

たとえば、この『注文の多い料理店』における心象スケッチが「難解でも必ず心の深部に於て万人の共通である」とされていたことを思い起こそう。先に引用したのは広告文前半であったが、その続きには、この心象スケッチ集が「古風な童話としての形式と地方色とを以て類集したもの」であることが明示されている。つまり敢えて読者の心に届けるために「古風な童話としての形式」を採用し、そうした「色あせた仮面によつて（中略）欺き与へんとするものではない」とわざわざ断っているのである。つまりその戦略とは、単に未来を担う「こども」へのメッセージというだけでなく、そこに古色を加えることにより、読み手のうちに過去へのまなざしを喚起することに他ならない。それは、すなわち賢治作品そして富田の音楽が惹起するノスタルジアである。

すでにデイヴィスの「作曲家はどんな種類の旋律が聴衆にノスタルジアを感じさせるかを「知っている」という言を引いたが、ノスタルジアが、『牧歌』同様、「文化的に結晶化され象徴的に変形された様式」であることを再度確認しておかねばなるまい。それは一言でいえば「一種の仮想体験としての懐かしさ」ということになる。この説明として評論家石岡良治は、映画『ALWAYS 三丁目の夕日』（2005年）を取り上げ、それを観た小学生に感想を問えば「懐かしい」と言うだろうと推測する⁽⁸⁶⁾。つまり、ノスタルジアとは、「人工的にその場で生まれているもの」であり、「過去を体感したかどうかはあまり関係」なく「そこで提示される懐かしさは、何らかの形で「制作」されたものであり、脚色や美化を伴っている」と喝破される⁽⁸⁷⁾。もはや現代にあってノスタルジアは「消費財」であり、そこに埋め込まれたイメージとして繰り返し提供される。そのように一般化されたノスタルジアの中でも、老若男女があまねく興味をもつことができ、小学校国語教科書の教材ともなってもはや神話化された感があ

る「宮澤賢治」へのノスタルジアは、「ドリームランド」としての日本岩手県＝「イーハトーヴ」というイメージと結びつき、ご当地岩手だけでなくすでに国内外に定着している。そして、富田勲も宮澤賢治の世界への自分のイメージを音楽にする際、この「イーハトーヴ」をタイトルに用いた。つまり、このタイトルによって、聴き手の心中には、すでに人口に膾炙した「イーハトーヴ」のイメージが自動的に喚起され、それに《牧歌》という形式が楽曲の中の基本に据えられていることと相俟って、岩手山を見たことがない人にも、そして賢治作品を読んだことがない人にさえも、すでに「懐かしさ」＝ノスタルジアを感じられるようになっていくということである。

さらに言えば、初音ミクもこの文脈で捉えることができる。すなわち、精神医学者・香山リカが「テクノスタルジア」⁽⁸⁸⁾と呼ぶ、特に電子革命以降に発展した「未来へのなつかしさ」は、例えば、映画『バック・トゥ・ザ・フューチャー』（1985年）のタイトルが示すように、今やさまざまなジャンルで一般的な主題となっており、初音ミクが、ベートーヴェン以降クラシック音楽のジャンルの中でも王道となった「交響曲」という、すぐれてノスタルジックな楽曲形式に取り込まれても、それは多くの人間にとってまったく自然なことなのである。

初音ミクにクラシック音楽を歌わせる「ボカロクラシック」が一つのジャンルにまで成長した今日にあって、富田が最年長ボカロPであることは疑いえないが、他のPとの大きな違いは、前掲のように、初音ミクを限りなくリアル化する戦略、すなわち、生のオーケストラ音楽が初音ミクに合わせるのではなく、初音ミクが生のオーケストラに合わせるという発想とその実現にだけ見いだされるわけではない。その最も大きな差異とは、この《イーハトーヴ交響曲》という作品が、そのタイトルが喚起するノスタルジアと富田自身のノスタルジアを基層にして重層化された引用の（しかし宮川淳的な「引用の織物」とは異なる⁽⁸⁹⁾）意味作用を前提に楽曲構成されている点にあり、そ

れこそが、賢治作品に馴染みのない人間から、この引用構造を熟知する片山杜秀のような専門家まで、あまねく「イーハトーヴのユートピアを本当に体験した。そんな気」を生ぜしめる理由なのである。

比較文学者スヴェトラナ・ボイムによれば、ノスタルジアとは「もはや存在しないか、存在したことの無い家への憧憬」、すなわち「喪失と転位 displacement の感傷」であるが、また「自身のファンタジーを伴うロマンス」でもある⁽⁹⁰⁾。まさに「ドリームランド」としての「イーハトヴ」は、この「存在したことの無い我が家 home」であることは言を俟たない。ボイムは、ノスタルジアを、国民的な過去と未来を呼び起こす「復旧的ノスタルジア restorative nostalgia」ともって個人的記憶と文化的記憶にかかずらう「反省的ノスタルジア reflective nostalgia」とに分類し、前者は、「集合的で絵のような象徴や口承文化」へと引き寄せられ、後者は、「詳細と記憶の兆候、すなわち永遠に引き伸ばす帰郷それ自体を十分に味わう、もっと個人的な語り」へと方向づけられるとする⁽⁹¹⁾。前者は、「時間を征服し空間化しようとして結局ふるさとと祖国の標章と儀式の再構築」に終始するのに対して、後者は「記憶のばらばらになった断片や時間化された空間」を大事にし、前者のように「我が家と呼ばれる神話的場所を再建するふり」はしない。本稿ではこうした従来のノスタルジアをめぐる理論的言説を《イーハトーヴ交響曲》に援用してその有効性を検証することはしなかった。それは時間や紙幅の関係だけではなく、それがこの交響曲というよりも賢治の「イーハトヴ」概念そのものに関する議論になるからである。しかし、今後はこうした理論的検証も要請されるのは当然であり、その際は、〈ドリームランド〉ノスタルジアを喚起する「記憶装置」としての《イーハトーヴ交響曲》について、「メモリースケープ memoryscape」（「記憶の地景」の意）⁽⁹²⁾という概念からの再検討も有効であると考えられる。今後の課題としたい。

註

(1) 富田自身は北京初演後のインタビューで、「賢治独特の幻想世界を、現地でどこまで理解してもらえるか心配」だったが大成功したので「普遍的な物語が時代や国を超えて人の心を打つ。その力を実感しました」と語っている。『宮沢賢治の童話』無限の広がりを音楽に… 富田 勲（『YOMIURI ONLINE』2015年8月16日版、URL: <http://www.yomiuri.co.jp/culture/news/20150810-OYT8T50139.html> / 2015年9月末日現在）。参考のために中国初演のチラシを巻末に付す（【図】参照）。タイトルは「理想之郷 IHATOV 交響楽音楽会（SYMPHONY IN BEIJING）：富田勲×初音未来 異次元結合 北京綻放輝煌」（「綻放」は満開の意）。

ちなみに、富田勲は、鐘紡の嘱託医だった父親の転勤で4歳の時、ドイツの租界地だった中国・青島に行くが、蘆溝橋事件勃発に伴い山口県防府に一時帰国。1年後、父親の転勤にともない今度は北京へ行く。当時「例えば汽船の汽笛が、湯気が止まって音が出なくなったはずなのに町の中ではまだ聞こえてるとか、稲妻が光った後に、少しして雷が聞こえるとかという音の聞こえ方」に興味をもつ「変な子供」だった富田少年を、父親はある時天壇へ連れていく。そこで富田は、園丘の中心に立ち囁くと声が周囲に反射しこだまする体験、さらに、園丘の北にある皇穹宇で180度対極の場所で囁かれた声が回音壁を伝ってはっきり聞こえるという「音響に対する衝撃的な初体験」をすることになった（斉藤明美『家の履歴書 文化人・芸術家篇』キネマ旬報社、2011年、360頁参照）。まさに「自分の声が宇宙からの声と一体化したように感じた。この体験が音楽創作のきっかけともなっている」、「北京の回音壁、中国との縁があったからこそ、今日の私がいる」とこの公演中に語っている。詳しくは以下の URL を参照のこと。「富田勲×初音ミク「イーハトーヴ交響曲」北京で公演——異次元のコラボ、宮沢賢治の理想郷を描く」（『人民網日本語版』2015年5月22日版、<http://j.people.com.cn/n/2015/0522/c94473-8896168.html>）、および、「イーハトーヴ交響曲音楽会」が北京で開かれた」（http://www.mulan.co.jp/news/news_201505_1.html / 2016年3月1日現在）、「作曲家・富田勲さんとイラストレーター・KAGAYA さんに聞く」（「ハイウェイ北京 CRI インタ

- ビュー』『CRI ONLINE』2015年6月2日 =<http://japanese.cri.cn/1341/2015/06/02/145s237080.htm> / 2016年3月1日現在)。今回の公演に際して富田は天壇公園を再訪しており、最後のURLは、同行した北京の中国国際放送局(中国国際広播電台 China Radio International)が、そこでの富田と市民との交流の様子や富田へのインタビュー、および2015年5月21日に北京天文館で行なわれたKAGAYAとのトークショー後のインタビューを音声収録したもの(インタビュアー: 王小燕アナウンサー)。ちなみに、富田も《イーハトーヴ交響曲》構想中に観たというKAGAYAのデジタル・ペインティングによるプラネタリウム番組「銀河鉄道の夜」は、2006年11月以降北京天文館でもたびたび上演されており、当日も中国語吹き替え版が上映されている。
- (2) 「国際交流基金-平成27(2015)年度受賞者 富田勲(作曲家) [日本] 授賞理由」(<http://www.jpf.go.jp/j/about/award/archive/2015/index.html#Recipient02> / 2016年3月1日現在)
- (3) 木村直弘「初音ミクは浮遊する——神話装置として富田勲《イーハトーヴ交響曲》——」(『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14号, 2015年) 117-138頁, および、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) 161-190頁。
- (4) 「藤本健のDigital Audio Laboratory 第531回 「富田勲×初音ミク」コンサート実現の舞台裏——"史上最年長P"のオーケストラ曲に合わせてミクが歌い、踊る」(『AV Watch』2012年12月3日 版 =http://av.watch.impress.co.jp/docs/series/dal/20121203_576948.html / 2016年3月1日現在)
- (5) 片桐卓也「Artists Interview Classic 富田勲: 宮澤賢治の作品世界を音楽にしたい——長年の夢が実現した『イーハトーヴ交響曲』」(『CDジャーナル』第57巻第2号, 2013年2月号) 35頁。
- (6) 片山杜秀「片山杜秀の日々悶絶 第24回 引用と人工音声が生み出すリアル」(『CDジャーナル』第57巻第1号, 2013年1月号) 176頁。
- (7) 前島秀国「インタビュー 富田勲 御年80歳にして到達した『イーハトーヴ』の情景」(『intoxicate』第101巻, 2012年12月10日発行号) 17頁。ちなみにこのインタビューは、タワーレコードのウェブサイト TOWER RECORDS ONLINE にも2013年1月15日に掲載され、以下のURLでも読める。http://tower.jp/article/interview/2013/01/15/isao_tomita / 2016年3月1日現在。
- (8) 同上。ちなみに前島は、「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。同上、および前島秀国「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> / 2016年3月1日現在) 参照。
- (9) 前掲・前島「インタビュー 富田勲」17頁
- (10) 同上。
- (11) ジンタは明治期以降の広告宣伝音楽隊のこと。詳しくは、以下の文献を参照のこと。堀内敬三『ジンタこのかた以来』(アオイ書房, 1935年/復刻版: 音楽之友社, 1977年)。および、渡辺裕「ノイズ」言説・再考——ジンタとチンドンをめぐる表象の生成と変容」(『文学』第11巻第6号, 2010年) 70-87頁(後に「土着化」のもう一つの顔——ジンタとチンドンの「再発見」をめぐる言説)として、渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学——境界線上の音楽』春秋社, 2013年, 114-151頁に再録)。
- (12) 秋山邦晴・近藤譲「拾得物としての音楽 聴取・引用・思考喚起」(『ユリイカ』第26巻第1号, 1994年) 131-132頁。
- (13) ヴァルター・ギーゼラー『20世紀の作曲——現代音楽の理論的展望』(佐野光司訳, 音楽之友社, 1988年) 166-170頁。Walter Gieseher, *Komposition im 20. Jahrhundert: Details, Zusammenhänge*. (Celle: Moeck, 1975): 166-170.
- (14) 同上, 167頁。Ibid.: 167.
- (15) 同上。Loc. cit.
- (16) 同上。
- (17) 同上, 170頁。Ibid.: 170.
- (18) 庄野進「現代の音楽における引用——想像力の刺戟

- 」（今道友信編『芸術と想像力』東京大学出版会、1982年）319頁。
- (19) 同上，320-321頁。
- (20) 同上，319頁。
- (21) Zofia Lissa, "Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats." *Die Musikforschung*, XIX (1966) : 364-378.
- (22) Ibid.: 364.
- (23) Ibid.: 365-367.
- (24) Ibid.: 367.
- (25) 徳丸吉彦「日本音楽における引用——あるいは間テクニシティ——」（『日本の美学』第12号，1988年）43頁，および同「三味線音楽における引用」（『日本の美学』第4号，1985年）41頁参照。
- (26) 徳丸吉彦「音楽における引用をめぐる」（『季刊芸術』第5巻第2号，1971年）77頁。
- (27) Tibor Kneif, "Zur Semantik des musikalischen Zitats." *Neue Zeitschrift für Musik*, MXXXIV (1973): 3-9.
- (28) Ibid. : 3.
- (29) ちなみに，エリック・カルメンの《*Never Gonna Fall in Love Again*》でサビに使われたラフマニノフの旋律につけられた歌詞は，一番，二番とも同じもので，
- Never gonna fall in love again / I don't wanna start with someone new / 'cause I couldn't bear to see it end / Just like me and you
- No, I never wanna feel the pain / Of remembering how it used to be / Never gonna fall in love again / Just like you and me
- となっており，基本的には，もう恋はしない，かつての自分たちを思い出すのはもういいと言いつつも，最後に繰り返されるのは「あの時の私と君のように」という追憶のまなざしがあることは興味深い。
- (30) 徳丸「音楽における引用をめぐる」75頁。
- (31) 同上，78頁。
- (32) Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas : Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. (Chicago: University of Chicago Press, 1967) : 193-208. ちなみに，ここでマイヤーは文学や美術など音楽以外の分野における引用の問題についても具体例を挙げて言及している。
- (33) 佐々木健一「引用をめぐる三声のポリフォニー」（『現代哲学の冒険5 翻訳』岩波書店，1990年）137頁。
- (34) 同上，157頁。
- (35) 同上，158頁。
- (36) 同上，173頁。
- (37) 2013年2月3日放送の「音で描く賢治の宇宙～富田勲×初音ミク 異次元コラボ～」。その後同年2月10日，4月27日，5月4日と3回アンコール放送されている。
- (38) 前掲拙稿「〈神々の火花〉としての〈ケンタウルスの露〉」，特に173-178頁参照。
- (39) 「四本淑三の「ミュージック・ギークス！」第105回：富田勲「イーハトーヴ交響曲」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> / 2016年3月1日現在。
- (40) 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。
- (41) 「ARTIST INTERVIEW 宮沢賢治×初音ミク，異色のオーケストラに託した思い 富田勲」（『美術手帖』第65巻第985号，2013年6月号）53頁。
- (42) 同上。
- (43) 同上，55頁。
- (44) 前掲・磯村によるインタビュー，13頁。
- (45) 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）5頁。
- (46) 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』（TBS プリタニカ，1972年）の付録LPに収録。完全なシンセサイザー音楽ではなく，こどもたちの騒いでいる声など現実音も含めて編集されている。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 白鳥から鷺の停車場まで」「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。しかし，音楽自体は，楽章毎に途切れることなく奏され，それ自体で一つのまとまった〈銀河鉄道の夜〉の流れを形成している。

- (47) 前掲1940年の島耕二監督作品、1957年の村山新治監督作品（劇場未公開）に続く、この童話の三度目の映画化作品であり、賢治研究の泰斗である詩人・入沢康夫が監修を担当している。
- (48) 前出・佐々木健一は、この《第九交響曲》終楽章冒頭において先行三楽章の動機が回想される部分に「引用の意味論的志向性」を見いだしている。すなわちここでは「最小限の他者性は保たれている」という点で引用とも認められるが、さらにそれぞれの回想動機が否定されるという「述定」をもつこと、換言すれば「構文」的構造を備えていることによって意味表現の核が作られ、物語の生成が進むとされる。佐々木、前掲論文、155-156頁参照。
- (49) 富田は、モーグ・シンセサイザーでしゃべらせようと散々苦勞した旨、四本とのインタビューで語っている。前掲「四本淑三の「ミュージック・ギークス！」」第105回、3頁 = <http://ascii.jp/elem/000/000/742/742323/index-3.html> (2016年3月1日現在) 参照。
- (50) NHK-ETV「カズオ・イシグロ 文学白熱教室」(2015年7月17日放送) および「カズオ・イシグロ 文学白熱教室 完全版」(2015年8月16日放送)。
- (51) Ana María Sánchez-Arce, "Why Kazuo Ishiguro Is Stuck to the Margins: Formal Identities in Contemporary Literacy Interpretations," Ana María Sánchez-Arce (ed.), *Identity and Form in Contemporary Literature*. (New York: Routledge, 2014): 154.
- (52) ジャン・スタロバンスキー「ノスタルジーの概念」(松本勤訳、国際哲学人文科学協議会編『ディオゲネス』第2号、1967年) 33-51頁。Jean Starobinski, "Le concept de nostalgie," *Diogenes*, LIV (1966): 92-115.
- (53) 同上、41頁。Ibid.: 104.
- (54) 同上、42頁。Loc. cit.
- (55) ジャン・スタロバンスキー『自由の創出——十八世紀の芸術と思想』(小西嘉幸訳、白水社、1982年) 172頁。Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*. (Genève: Albert Skira, 1964): 159. 著者の片仮名表記は、フランス語の発音的には「スタロピンスキー」が正しいが、本稿では通常日本語訳「スタロバンスキー」を用いる。
- (56) 前掲拙稿「〈神々の火花〉としての〈ケンタウルスの露〉」、特に177-183頁参照。
- (57) スタロピンスキー、前掲書、173頁。Loc. cit.
- (58) 同上、177頁。Ibid.: 161.
- (59) スタロバンスキー、前掲論文、41頁。Starobinski, op. cit.:105.
- (60) シラー「素朴文学と情感文学について」(シラー『美学芸術論集』石原達二訳、富山房、1977年) 307頁。Benno von Wiese (hg.), *Schillers Werke Bd.20: Philosophische Schriften Teil 1*. (Weimar: Böhlau, 1962): 472.
- (61) 同上、306-307頁。Loc. cit.
- (62) 戸田邦雄「ラフマニノフ——「郷愁の音楽家」について——」(『フィルハーモニー』第30巻第8号、1958年) 4-9頁。
- (63) 同上、4頁。
- (64) 同上、9頁。
- (65) 前掲「四本淑三の「ミュージック・ギークス！」」第105回、3頁 = <http://ascii.jp/elem/000/000/742/742323/index-3.html> (2016年3月1日現在)。
- (66) ヴラジミール・ジャンケレヴィッチ『還らぬ時と郷愁』(仲沢紀雄訳、国文社、1994年) 410-411頁。Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*. (Paris: Flammarion, 1974): 309.
- (67) 亀山郁夫『チャイコフスキーがなぜか好き——熱狂とノスタルジーのロシア音楽』(PHP研究所、2012年) 172頁。
- (68) フレッド・デーヴィス『ノスタルジアの社会学』(間場寿一・荻野美穂・細辻恵子共訳、世界思想社、1990年) 106頁。Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. (New York: The Free Press, 1979): 73f. たとえば、デーヴィスは、その例の一つとしてラフマニノフの《ヴォカリーズ》やフォーレの《パヴァーヌ》、エルガー《エニグマ変奏曲》の一部他を挙げている。彼によればそれらに認められる「ノスタルジックな様相」とは、「ゆっくりとしたテンポ」、「テンポ・ルバートの多用」、「カデンツの少なからぬ反復」、声楽の場合は、「子守歌で揺すられるのにも似た、旋律の揺れるような拍子の要素を含んだ、短調の長いレガートの手法を伴う」ものであり、確かに前掲のラフマニノフ（および富田による）弦楽器の旋律は、ゼクヴェンツ（模続進行）

- 的で、その弦楽器の響きは、エルガー《エニグマ変奏曲》中の「ニムロッド」に通ずるものがあるのは確かである。同書119頁 (Ibid.: 83) 参照。
- (69) 高橋英夫『花から花へ——引用の神話 引用の現在』(新潮社, 1997年) 170頁。
- (70) 同上, 173頁。
- (71) 同上, 179頁。
- (72) ちなみに佐々木は、慣用的な決まり文句であるトボスは、使用者が引用しているという意識が希薄であるため「トボスを引用するとは言い難い」としている。佐々木, 前掲論文, 150-151頁参照。
- (73) 前掲拙稿「〈神々の火花〉としての〈ケンタウルスの露〉」, 特に177-183頁参照。
- (74) 前掲・磯村によるインタビュー, 13頁。
- (75) 前掲「ARTIST INTERVIEW 宮沢賢治×初音ミク」, 55頁。
- (76) 富田, 前掲「イーハトーヴに寄せて」, 5頁。
- (77) 前島, 前掲「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」参照。
- (78) 生のオーケストラと初音ミクをマッチングさせるにあたっての制作現場について詳しくは、前掲「富田勲×初音ミク」コンサート実現の舞台裏」参照のこと。ちなみに、初音ミクを「演奏」したキーボーディスト篠田元一によるレポート「富田勲新作『イーハトーヴ』制作ドキュメント」(http://www.moto-music.co.jp/special/ihatov/pre_pro/index.html / 最終アクセス: 2015年2月22日, 2016年3月1日現在更新中) も併せて参照されたい。
- (79) スタロビンスキー, 前掲書, 226頁。Starobinski, op.cit.: 208.
- (80) 柴那典『初音ミクはなぜ世界を変えたのか?』(太田出版, 2014年) 238頁。
- (81) 木村「初音ミクは浮遊する」, 特に118-121頁参照。
- (82) 《よだかの星》における上・下行ベクトルのもつ意味については、木村直弘「『よだか』はなぜ星になったのか——宮沢賢治『よだかの星』における神話的景観をめぐって——」(『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6号, 2007年), 特に60-63頁を参照のこと。
- (83) 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), 16頁。なぜ「賛美歌より (訳者不詳)」が偽りなのかについては、前掲拙稿「〈神々の火花〉としての〈ケンタウルスの露〉」, 188-189頁・註34を参照のこと。
- (84) 《イーハトーヴ交響曲》世界初演を聴いた作曲家吉松隆は自身のブログで「交響曲というよりは、宮澤賢治の世界を歌で描いた壮大なオラトリオか」と感想を記している。吉松隆「イーハトーヴ交響曲初演」(『隠響堂日記——作曲家: 吉松隆の21世紀音楽界諦観記』2012年11月23日 =<http://yoshim.cocolog-nifty.com/tapio/2012/11/post-51bd.html> / 2016年3月1日現在)。すでに註(3) で挙げたこの小論に先行する両稿で論じたように、《イーハトーヴ交響曲》はベートーヴェン《第九交響曲》終楽章の〈歓喜の歌〉と「神話化装置」というキーワードで結びついていた。ベートーヴェンが〈歓喜の歌〉で器楽と声楽との統合を構想した時の「規範」となったのはヘンデルのオラトリオ《メサイア》(特に〈ハレルヤ・コーラス〉)であり、「神話化装置」は「讃歌化装置」と同義なので、《イーハトーヴ交響曲》を一種のオラトリオと捉えるのは、きわめて自然な見方であると言えよう。
- (85) なぜ「射手座」と考えられるのか、そして「ケンタウルス」と〈歓喜の歌〉との関連については、同上前掲拙稿「〈神々の火花〉としての〈ケンタウルスの露〉」181-182頁を参照のこと。
- (86) 石岡良治『視覚文化「超」講義』(フィルムアート社, 2014年) 90頁。
- (87) 同上, 95頁。
- (88) 香山によれば「テクノスタルジア」とは「テクノロジーが出現させた〈故郷〉への強い感情」であり、「(「未来がなつかしい」というテーマは、これまでも文芸、音楽、美術など各分野の作品に繰り返し登場しており、とりたてて目新しいものではないが)「電子革命以降の「未来へのなつかしさ」を指す。香山リカ『テクノスタルジア——死とメディアの精神医学』(青土社, 1996年), 37-38, 290-291頁参照。
- (89) 「テキストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である」とは、記号学者ロラン・バルトの論考「作者の死 La mort de l'auteur」にある有名な一文(ロラン・バルト『物語の構造分析』花輪光訳, みすず書房, 1984年, 85-86頁, Roland Barthes, *Œuvres*

complètes, t. 2. 1966-1973, Paris: Seuil, 1994:494.) だが、現代芸術の分野で「引用の織物」といえば、美術評論家・宮川淳が主著『引用の織物』（筑摩書房、1975年）で、現代芸術における「文脈をずらす」という意味での引用を「二十世紀前半のもっとも重要な方法的原理のひとつ」（同上、330頁）としたことをきっかけにして、一気に人口に膾炙した術語ということになる。しかし、コラージュ、アプロプリエーション（盗用）、シミュレーションニズムといった、引用に関わる現代アートの戦略にレヴィ＝ストロース的な「ブリコラージュ」（雑多な材料を有り合わせ的に用いて制作する「間に合わせ仕事」）を重ね合わせる宮川的な視角を《イーハトーヴ交響曲》の引用構造に当てはめるのは難しいかもしれない。本文で論じたように、富田はシンセサイザーや初音ミクなど、常に時代の最先端のメディアを用いた作曲をしてきてはいるものの、その根本的音楽志向は、いわゆる難解な現代音楽には見向きもせず19世紀的な作・編曲に専念したラフマニノフと同様、調性音楽にある。《イーハトーヴ交響曲》における引用も、本論で明らかにしたように「ノスタルジア」を喚起する讃歌化装置として機能しており、ヴァーチャル・シンガー初音ミクと生のオーケストラとの組合せに、「文脈をずらす」（「異郷感」とも訳されることもある）デペイズマン的效果はまったく期待されていない。つまり、現代アートにおける「文脈をずらす」戦略は、基本的に、反芸術から非芸術へという芸術思想史の「文脈」上に成立しているが、富田による新しいテクノロジーの導入は、「独創性の重視」という、あくまでも19世紀的な芸術理念の基本路線の延長線上にあるということである。

(90) Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. (New York: Basic Books, 2001): xiii

(91) Ibid.: 49.

(92) 「メモリースケープ」とは、文化人類学者アルジュン・アパデュライが文化フローの次元として提唱した5つの「スケープscape」（＝「地景」）概念、すなわち、「エスノスケープ」（民族の地景）、「メディアスケープ」（メディアの地景）、「テクノスケープ」（技術の地景）、「ファイナンススケープ」（資本の地景）、「アイデアスケープ」（観念の地景）のうち、イメージの創出、ノスタルジ

ア市場あるいは記憶文化産業等、メディアと個人や集団的記憶の関係性を扱う「メディアスケープ」から派生した概念である。音楽のメモリースケープについては、小泉恭子『メモリースケープ——「あの頃」を呼び起こす音楽』（みすず書房、2013年）のこと。

【図】



【付記】

本稿は、岩手大学教員派遣事業（平成27年度追加分）による研究成果の一部です。