

〈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

木村直弘

はじめに

宮澤賢治没年の前年である一九三二年生の作曲家・富田勲の『イーハトーヴ交響曲』は、二〇一二年一月二三日、東京オペラシティでの世界初演後、花巻市、名古屋市、東京都渋谷区、大阪市など、日本各地で再演を重ね、初演のライヴCDや渋谷公演初日のBDなども発売されているほか、NHKのETV特集やテレビ朝日「題名のない音楽会」でもとりあげられるなど、初演後二年にしてすでに人口に膾炙した感がある。それは、花巻市が、二〇一三年度の宮沢賢治賞を、「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^①」、作曲家富田にいち早く贈っていることからわかる。

賢治研究者・森本智子は、賢治童話がマンガやアニメ等にメディアミックスされる場合、それが作り手の原作「解釈」、換言すれば一種の「作品論」に依拠することをふまえて、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〉」だったとする^②。もちろん、森本の指摘は、賢治作品にのみ当てはまることではなく、そこには賢治作品論としての『イーハトーヴ交響曲』についての具体的言及もないため、あくまでも一般論に止まっている。しかし、実際にこの交響曲を分析してみると、そこから読み取られうる、すなわち「解釈」されうる富田のこの賢治

作品論は、従来の賢治研究が言及してこなかった重要な視点を胚胎していることがわかる。すでに筆者は前稿で、この「交響曲」におけるヴァーチャル・アイドル・シンガー「初音ミク」（クリプトン・フューチャー・メディア発売のDTM用ヴォーカル音源とそのキャラクターの名）導入の意味を、「浮遊」と「神話装置」という視角から論じた。そして、その姉妹編ともいえるこの小論では、なぜ富田が初音ミクの「ケンタウルスよ 露を降らせ」と歌うところをこの曲の中で最も重要な部分としたのかという点に着目し、その理由の解明から、この交響曲が根ざす賢治作品論を剔抉することを目的としている。

一 賢治といえばベートーヴェン？

まず、本題に入る前に、賢治作品のメディアミックス例として、日本アニメ映画界の巨匠・高畑勲監督（一九三五年生）が、五年の月日を費やして自主制作したアニメ映画『セロ弾きのゴーシュ』（オー・プロダクション、一九八一年完成、翌年劇場公開）をとりあげてみよう。ただし、ここで注目するのは、お馴染の映画本編ではなく、その予告編における惹句である。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りがえる」、「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」というものだ。この惹句にあるように、〈セロ弾きのゴーシュ〉の中で金星音楽団の練習する「第六交響曲」の作曲者として、（賢治が明示してないにもかかわらず）ベートーヴェンが前提されていることについて高畑は、大藤賞受賞当時のインタビューで、

それは実は、宮沢賢治の「第六」となったらもうベートーヴェンの『田園』に決まっている。ということがあるんですよ。というのは宮沢賢治のファンにとつては、彼がひよようにベートーヴェンが好きだったということは周知の事実なんです。ですから、過去に舞台化されたりフィルム化されたりしたのもみんな『田園』を使っているわけで、『田園』を使うのは別に新しいことではないんです。

と語っている。高畑が述べるように、帽子を被り、マントを纏い、後ろ手を組み、俯きかげんに田の上に立つ、賢治三十歳頃とされる有名な写真が、実家が写真屋の後輩に頼んでカメラをもつてこさせ「大好きだったベートーベンの姿をまねして」撮ってもらったものであるという伝承⁶とも相俟って、この「けものが人と言葉をかまし／虫も草も風もいのちの歌をうたう」「人と動物と自然がおりなす／一大交響楽」が、(第六という共通のナンバリングを有する)ベートーヴェンの交響曲とイメージ的に結びつけられることは、よくあることだ。もちろん、高畑は、作曲者自身による「Pastal-Sinfonie」という標題をもつ《田園交響曲》(以下《田園》と略記)が「第六交響曲」と等号で結ばれるかについて、「トオテテ テテテイ」といったリズムや一生懸命歌うトランペットといった箇所が該当しないことから、そう特定できないことも認める。しかし、高畑は、この童話が、人間、自然、自然の中に住んでいるもの、動物などが一体となって世界を作り上げ、われわれはそこに住んでいるし包まれているということを表現していると捉え、その際具体的に賢治の念頭にあった音楽は、「ヨーロッパの古典派時代に完成された人間全体の表現であるような音楽を意味」しているこの《田園》だったと慮る⁸。

ここでは、次の二点について留意しておこう。一点目は、映画全体が「日本の風土とベートーヴェンの出会」う「一大交響楽」に類比されていることである。なぜ高畑は映画化にあたって「セロ弾きのゴーシュ」を数ある賢治作品の中から選んだのか。それは、まさに、親友・藤原嘉藤治が報告する賢治の「音楽印象」⁹、すなわち、「バッハの音

楽もベートーヴェンの交響楽も標題楽」として聴き「彼独断上の幻想演劇に参画して色どりと光りを伴った風景を抽出」し「彼の世界の演出に必要な時間的色彩効果として音楽を引張り出してくる」という「宮沢賢治の幻想の世界」を、「いまスクリーンによりみかえ」らせるのに、この音楽をテーマとする（セロ弾きのゴーシュ）が最も適していると、自身演出家でもある高畑が直観したからにはほかならないからである。

二点目は、（セロ弾きのゴーシュ）のかっこうの「何だい。それがドレミファかい。おまへ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。」という箇所、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ことである。「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。それをふまえれば、「ほんたうの唄」については、ベートーヴェンの《第九交響曲》（以下、《第九》と略記）フィナーレにおける「歓喜の歌」のイメージが仮託されていたという可能性も考えられる。「歓喜の歌」の歌詞中に「ほんたう」に直接該当する語はないが、バリトン独唱で、シラーによる「歓喜に寄せて」の歌詞が歌われる前、ベートーヴェン自身が作詞して冒頭に付した「おお友よ、これらの調べではない！／もつと心地よいものを歌おうではないか／もつと喜びに満ち溢れるものを」という歌詞には、「もつと心地よい」「もつと喜びに満ちあふれる」、すなわち、それまでに提示された調べではない「ほんたうの唄」を希求するベートーヴェン自身のメッセージが明示されている。敷衍すれば、その姿は「ほんたうの幸」（銀河高原の夜）あるいは「世界のまことの幸福」（農民芸術概論綱要）序論を希求する賢治にも重ねられよう。

さて、高畑の最初の賢治体験は、一九三九年、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）であったが、高畑より三歳上のもう一人の「勲」、すなわち、日本におけるシンセサイザー音楽の草分けで、日本人として初めてグラミー賞にノミネイトされるなど世界的にもその名を知られる作

曲家・富田勲の最初の賢治体験は、小学校六年生の時に読んだ〈銀河鉄道の夜〉や小学生時代に観た日活映画『嵐の又三郎』（一九四〇年公開、高耕二監督作品）であった。富田はそこから得たイメージを長い間温め、名実ともに新たな「一大交響楽」、すなわち《イーハトーヴ交響曲》を作曲することになる。それは、まさに高畑作品と同様、「彼独断上の幻想演劇に参画して色どりと光りを伴った風景を抽出」し「彼の世界の演出に必要な時間的色彩効果として音楽を引張り出してくる」という嘉藤治の言葉にこれほどびたりと当てはまる作品は他にないと言えるだろう。いわば、高畑作品では、映画におけるメインの視覚的效果と「時間的色彩効果」としての音楽＝聴覚的效果との交響が、そして富田作品では、音楽におけるメインの聴覚的效果と「色どりと光りを伴った風景」をもった「幻想演劇」との交響がそれぞれ企てられていると言え、その意味でどちらも「一大交響楽」と形容されるにふさわしい。

さて、この「宮沢賢治の物語をもとにしたシンフォニー」である《イーハトーヴ交響曲》の当初の構想として、富田は『雨にも負けず』がベートーベ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¹⁴とインタビューで語っている。ここで看過されてはならないのは、富田が「雨にも負けず」を締めくくりと考えていたという点よりも、「ベートーベンの第九のコーラス」、すなわちいわゆる「歓喜の歌」がイメージされていたという点である。賢治が生きた大正デモクラシーの時代におけるベートーヴェンの交響曲、特に《第九交響曲》やその最終楽章に登場する「歓喜の歌」の受容とその標題音楽的聴取については、すでに前稿で論じておいたのでここでは繰り返さないが、従来の、イメージ的に言及されてきた「賢治とベートーヴェン」というトピックにともすれば回収されてしまいそうなこの富田の発言は、実は、「歓喜の歌」が賢治作品に与えた影響を浮き彫りにする、きわめて重要な手がかりとなる。まずは、《イーハトーヴ交響曲》について、その概要をおさえておこう。

二 《イーハトーヴ交響曲》の構成

この《イーハトーヴ交響曲》では、基本的に、賢治作詞・作曲の音楽、富田が以前シンセサイザー音楽として発表した交響詩と映画音楽中の旋律、前出のフランス人作曲家ヴァンサン・ゲンディ作曲《フランスの山人の歌による交響曲》（一八八六年作曲。以下《山人》と略記）全三楽章の民謡旋律が巧みに各所に用いられて、全七楽章を統一している。各楽章で引用されている音楽を以下に掲げておくと、

- ① 第一楽章「岩手山の大鷲（種山ヶ原の牧歌）」：《牧歌》、《山人》第一楽章より
- ② 第二楽章「剣舞／星めぐりの歌」：《剣舞の歌》、《山人》第三楽章より、《星めぐりの歌》
- ③ 第三楽章「注文の多い料理店」：《山人》第二楽章より、《牧歌》
- ④ 第四楽章「風の又三郎」：日活映画「風の又三郎」主題歌（杉原泰蔵作曲）
- ⑤ 第五楽章「銀河鉄道の夜」：日本ヘラルド映画『風の又三郎 ガラスのマント』（音楽：富田勲）より、セルゲイ・ラフマーニノフ《交響曲第二番》第三楽章より、富田勲《こどものための交響詩》より
- ⑥ 第六楽章「雨にも負けず」
- ⑦ 第七楽章「岩手山の大鷲（種山ヶ原の牧歌）」：《山人》第一楽章より、《牧歌》

となる。¹⁵

この「宮沢賢治の物語をもとにしたシンフォニー」は、富田の若き頃に見た映画や読んだ童話について純粋な「子供の心で感じたこと」をベースに作曲されており、前述のように、当初の構想としては「『雨にも負けず』がベートーベ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」であった。しかし、音楽的ストーリーを先に考

える富田は、それだけでは交響曲にならないと感じていた。そこで次に、慶大生時代の一九五五年、秋田の大館にいる母方の祖父母に会いに行った時に花輪線車中から見た岩手山頂の雪解けの風景（真っ白い山頂で黒鷲が羽ばたいているように見える）をもとに、「岩手山の大鷲（種山ヶ原の牧歌）」すなわちこの曲の冒頭楽章と最終楽章ができたという¹⁷。その後、構想から十年を経て、富田傘寿の年である二〇一二年にこの曲は完成されるが、その際何がなんでも完成させねばならないというラストスパートの契機となったのは、東北大震災であった。こうした非常時に「生命力を与えてくれるのは、『雨にも負けず』ではないか」、「自身も賢治のおかげで救われたところがあるので」と富田はBDのインタビューで語っている¹⁸。

まず、この曲の冒頭、賢治が農学校時代に生徒のために書いた戯曲『種山ヶ原の夜』の劇中歌で賢治自身の作詞・作曲による《牧歌》が無伴奏の児童合唱で歌われ、次にホルン独奏で《山人》の循環主題（全楽章を統一する主要主題）が提示される。なぜ岩手山のイメージがフランスの山人とつながるのか。富田は、昔欠かさず聴いていたNHKラジオ番組「音楽の泉」でこの《山人》が流れたとき、「その時に見た岩手の山々と賢治の世界そのものを感じ、もはや半世紀と少々時が経った現在も忘れられず」その旋律を引用したとし、「イーハトーヴの背後にはこんなにも力強い岩手山と大鷲が守り神のように控えていること、そしてこの交響曲が岩手の人々の心の曲になればと願っています」と書く¹⁹。《山人》では、ダンディが一八八六年夏、フランス南東部のセヴェンヌ山脈をのぞむペリエで採譜した民謡²⁰が主題として採用されており、富田にとって、その曲のイメージが岩手山の風景にぴったりであったというのである。セヴェンヌ地方は山脈地帯であるが、「コースとセヴェンヌ、地中海の農耕・牧畜の文化的景観」として二〇一一年にユネスコの世界文化遺産に登録されているように、牧畜でも有名である。富田は、前述の大館訪問の帰路に、小岩井農場にも初めて立ち寄っているが、「まるで外国のような牧場の風景に、しばしここが日本であることを忘れまし」と書いており、「岩手山＋小岩井農場」という「山岳＋牧畜」のイメージは、賢治の世界Ⅱ「イーハ

トーヴ」として富田の強く脳裡に刻まれた。さらに、賢治の世界と《山人》とのシンクロの原因は、こうしたイメージ面だけでなく、賢治が f・g・a の三音だけで作曲したわらべ歌Ⅱ《牧歌》の旋律と《山人》の主要循環主題（他の楽章の諸旋律も基本的にこの旋律から派生）との類似に富田が気づいたことにある。冒頭無伴奏で提示される児童合唱は、この楽章の途中で、賢治も弾いていたという足踏みオルガン伴奏の児童合唱で再び登場するが、このことは、単なる「わらべ歌」的イメージだけではなく、岩手の風景の牧歌的な「素朴さ」や賢治の「童話」といった一般的イメージを喚起させ、さらには、後の初音ミク（クリプトン社の設定は十六歳だが、イラストレーターKEIによるキャラクターは少女的イメージも併せ持つ）の登場も予告することになる。

さて、この冒頭の《牧歌》は、前述のようにそれと替わって類似した、ホルンで奏される《山人》主要主題に受けつがれる。もともと角笛由来のホルンは、山岳地帯のたとえばアルペンホルンのイメージと、牧人たちが吹く角笛のイメージを包含している。賢治がなぜ《牧歌》を f・g・a の三音、すなわちへ長調のド・レ・ミで作曲したのかについては、（終楽章の標題に「牧人の歌 Hirtengesänge」を含む）ベートーヴェンの《田園》がへ長調で書かれていることも関係していると考えてよいだろう。つまり、へ長調が一八〜一九世紀ヨーロッパの調性格論で「田園的な」ものを表出する調とされたことをふまえ、富田がこの調を取ってこの曲の主調としたことは想像に難くない。また、調とは関係ないが、たとえば、前述のように、当初《第九》終楽章の合唱をイメージしていた第六楽章「風にも負けず」の冒頭について、富田が、この「地の底から出てくるような」男声合唱を、終戦後に観た「ロシア音楽の父」ミハイール・グリーンカ作曲のオペラ映画『皇帝に捧げし命 *Zhizn' za tsarya*』（一九五七年）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、としていることもここではふまえておくべきだろう。⁽²²⁾

祭囃子太鼓のピョンコ節的なリズムにのって開始される第二楽章の「剣舞／星めぐりの歌」でも、ホルンは法螺貝

的に用いられ、《牧歌》と同じく賢治作詞・作曲の『種山ヶ原の夜』の劇中歌《劍舞の歌》（歌詞は『春と修羅』所収の〈原体劍舞連〉の最後の十行）が提示されたあと、《山人》第三楽章の快活な主題に賢治の歌詞が載せられて、「岩手の農民」と「フランスの山人」が明確に結びつけられる。さらには、同じく賢治作詞作曲の楽曲という繋がりでも、中間部で《星めぐりの歌》が引用されるが、これは、次の第三楽章「注文の多い料理店」で、岩手や農民に何のつながりもない初音ミクを登場させるための伏線である。賢治最初期の童話〈双子の星〉に出てきたこの歌は、最晩年の童話〈銀河鉄道の夜〉においても、子どもたちによってケンタウル祭の夜に歌われる歌として回帰する。前稿で詳述したように、初音ミクは、岩手の農民といった現実的存在ではなく、「天人」「異人」「青びと」、換言すれば媒介者として位置づけられた中間的な存在であるため、その登場を導くために、この歌で天、異界、彼岸との関連づけが行われる必要があった。最後に冒頭の民謡主題が短く回帰し、そこでこの楽章がスケルツォ的な三部構成をとっていることが明らかになる。

富田はこの交響曲で「賢治世界の異次元性²³」を示そうとし、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ィナーが必要」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」を示すために、冒頭から（ミクの主題として）不安定に半音程でたゆたう《山人》第二楽章の主題が重々しく弦楽で、次にホルンで奏される。雷鳴の速鳴りのようなティンパニ連打を経て、同じく不安定さを醸し出すために弱音器をつけたトランペットによって《牧歌》の一部が奏され、ピアノ独奏が活躍するオリジナルの《山人》に倣ってピアノが装飾的に彩る「ミクの主題」と組み合わされる。こうしたいわば序奏部を経て、ジントリックリズム²⁴の富田曰く「大プリマドンナ」初音ミクが青く仄暗い背景のスクリーンに登場し、この楽章の冒頭主題にのって、（クリプトン社のキャラクター設定では体重四八キロ、身長一五八センチだが）あたかも体重を感じさせないバレリーナのように浮遊的にゆっくり踊りながら、

あたしは初音ミク かりそめのボディー
妖しくみえるのは 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）

と独唱する。しかし、アラビア風の呪文を歌っている途中でオーケストラに遮られてミクは突然消え、牧人的イメージを喚起するために用いられることも多いオーボエの《牧歌》独奏で、静かに楽章を終える。

続く第四楽章は、賢治縁りの楽器チェロの分散和音のつて、男声合唱が「風の又三郎」を歌いだす。この旋律は、前掲のように少年富田が観た日活映画『風の又三郎』の主題歌《ドードドの歌》（杉原泰蔵作曲）である。⁵⁵その後、その伴奏部は、オーケストラの急激な上行音型、女声合唱のオノマトベによるグリッサンドへと変化し、ミクの次に児童合唱が歌い出すと、オーケストラの伴奏は、さらに急激な上下行音型や弦楽器の刻みなどによって音画的に「風」が吹きすさぶ様を描写する。歌が男声合唱に戻り、最後に「異人」である「風の又三郎」を模して、ミクがガラスのマントならぬコートを着てスクリーンに再び登場し、独唱しながら、風に揺られた様を演じつつ踊る。

第五楽章は「銀河鉄道の夜」であり、「カムパネルラ」（イタリア語で「鐘」の意）を象徴するチューブラーベルの連打とメリーゴーラウンドによくある手回しオルガンの奏するブンチャツチャのリズムに導かれたミクの独唱&踊り

で開始される²⁶。この音楽は、前述のように、富田がその音楽を担当した一九八九年公開の（少年・青年・成人・家庭向）文部省特選映画『風の又三郎 ガラスのマント』（日本ヘラルド映画、伊藤俊也監督作品）中で、いわば「又三郎の主題」として映画冒頭から繰り返しシンセサイザーで奏される旋律である。また、歌詞も富田自身によるものであり、「ケンタウルスよ 露降らせ／シャラシャラキンコンカン／コロンカランコロン」という鐘の音を模した賢治的オノマトペを効果的に取り入れた歌詞がそのベースとなっている。この手回しオルガンのリズムが、同じく鐘の音を模した、降るようなピアノの装飾的跳躍下行音型の反復に移行する時、それは銀河鉄道の車輪の回転と煙を吐きながら走る様をも表現している。ミクの独唱の後、トランペット独奏のさすらいようなノスタルジックな旋律、そしてピアノの装飾的反復音型にのって弦楽器で歌い上げられる心を浄化するような甘美な旋律というラフマニーノフ作曲《交響曲第二番》第三章アダージョ冒頭部の引用が続けて奏される。次に、再びベルが打ち鳴らされる中、後に登場する厳かな賛美歌モチーフがホルンで奏され、児童合唱で再び「ケンタウルス 露を降らせ」と歌われる。そして、それを引きとって、正面スクリーンに、あたかも宇宙遊泳するかのよう夜空をゆったり浮遊するミクが再び登場し、同じ歌詞を歌って再び消える。次に、「賛美歌より（訳者不詳）」と注がつけられた、順次進行を基本にした賛美歌風の旋律にのって「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」と男声合唱が歌い出し、次に児童&女声合唱も加わって「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 くらしまししょう／御神とともに いつかどこかに」と歌われる。この旋律は、一九七二年に発表された富田自演による彼の最初のムーグ・シンセサイザー音楽《こどものための交響詩》中にすでに登場していたものである²⁷。再び、低音部で賛美歌の旋律、上声部は反復音型を続けてきたピアノにのって、児童合唱による「カムパネラ」「ジヨバンニ」といった魂呼びの声が現われ、伴奏がピアノから手回しオルガンの音に交代すると再び正面スクリーンにミクが登場し、その独唱が終わるとともに楽章も終わりミクも消える。

第六楽章「雨にも負けず」の音楽も富田自身によるもので、ホルンの序奏と弦楽器による後奏を伴うが、歌い出しの男声合唱以降、中身は無伴奏の合唱曲となっており、歌詞を明確に伝えようとする作曲者の意図が汲み取れる。ベートーヴェンのいわゆる《運命交響曲》と同じハ短調の荘重な響きが印象的で、祈るように静かに終わる。

最終第七楽章は、賢治をイメージしたチェロ独奏によって開始され、ホルンによって冒頭楽章の《山人》第一楽章の主題が回帰する。ミクも正面スクリーンに再び登場し、最後は児童合唱とともに《牧歌》を歌って全曲が閉じられ、ミクも消える。

以上みてきたように、この交響曲では、賢治作詞作曲の歌、富田自身によってそれまでに賢治童話に付曲されていたシンセサイザー音楽、民謡主題を循環主題として曲中に用いたダンディの交響曲、そして初音ミクの映像と声とがきわめて有機的に結合されている。さらに、ハ長調という調選択、全七楽章という奇数の多楽章構成（通常の交響曲は四楽章構成）、さらに、第二楽章が「舞」Ⅱ踊りの楽章（三部形式）、第四楽章での音画的な風の描写、最終第七楽章に牧歌といった特徴から考えると、この曲は、〈セロ弾きのゴーシュ〉と関連づけられることが多い《田園》（ハ長調、全五楽章、第三楽章がスケルツォ的な複合三部形式の舞踏的楽章、第四楽章が「雷雨・嵐」の音画的描写、最終第五楽章に牧人の歌）への連想も敢えて誘うように構成されていると考えてよいだろう。ここでは、表面的にはベートーヴェンとこの交響曲とのつながりを示すモチーフはないかのようにみえるが、第六楽章「雨にも負けず」の合唱が、前述のようにベートーヴェンの調とも言えるハ短調（いわゆる《運命交響曲》の主調）で書かれているのも何かしらの暗示的ではある。また、博覧強記の音楽評論家・片山杜秀が指摘するように、富田はダンディのひ孫弟子にあたるのだが、指揮者としても活躍したダンディは、パリ・ソルボンヌ大学で一九二七年三月二二日に開催されたベートーヴェン没後百年祭で《第九》を指揮しており、また、『ベートーヴェン』（一九一一年）という研究書も残している。実は、この《イーハトーヴ交響曲》は、ベートーヴェンが絶対音楽である交響曲に声楽の要素を持ち込んだ《第

九』に、『田園』的な標題音楽的要素を加え、更に賢治の脳裡に浮かんだ心象を映像として可視化するという試みでもあるのだが、次章では、いかにこの曲が『第九』に根ざしているかということについて考察する前に、『イーハトーヴ交響曲』各楽章に配された歌詞の意味連関労作についておさえておこう。

三 「天地往還」のドラマとしての『イーハトーヴ交響曲』

前述のように、作曲者富田は、インタビュで、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」と歌うところであると明言している。そしてその理由は、たとえば「夜汽車に乗ると、夜空からいろいろな光が窓の外を通り過ぎていく」ように見えたといった子ども時代の体験に〈銀河鉄道の夜〉での光の描き方が結びつき特に印象に残ったからだという⁽³⁰⁾。さらに、富田は、子どもの頃は〈銀河鉄道の夜〉にこめられた宗教観・宗教的意味についてはわからなかったが、今は「宇宙にある神様は一つだ」という賢治の精神に同調しているところがとてもある」とインタビュで語ってもいる⁽³¹⁾。つまり、当初の構想では『雨にも負けず』がベートーベ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であったこの交響曲の根本主題は、最終的に第五楽章の〈銀河鉄道の夜〉冒頭で初音ミクが歌う「ケンタウルスよ 露降らせ」に収斂することになった。前掲の富田の発言をそのまま直にとれば、〈銀河鉄道の夜〉における光の描き方、あるいは車窓から見た夜空のさまざまな光が通り過ぎる様、そしてそこにこめられた宗教観がこの「ケンタウルスよ 露降らせ」という句に関わっているということになる。実は、ここに、この楽章だけでなく、この交響曲全体を読み解く大きな手がかりが隠されている。

まず、第一楽章でのポイントは、賢治が作詞した『牧歌』から一部引用された以下の歌詞の中にある。

種山ヶ原の 雲の中で刈った草は

どごさが置いたが 忘れた 雨あふる

種山ヶ原の せ高だかの芒すすきあざみ

刈つてで置きわすれで 雨あふる 雨あふる

ここで「露が降る」に近似した「雨あふる」という表現が各連の最後に置かれているのは決して偶然ではない。実際、富田はこの楽章の最後に、弦楽器のトレモロ等で風雨が近づいていることを予告し、この句を強調している。

第二楽章で、音楽はいきなり快活な祭囃子になるが、ここでもポイントは、賢治が作詞した《剣舞の歌》最後二連の歌詞、すなわち、

夜風とどろきひのきはみだれ

月は射そそく銀の矢並

打つも果てるも火花のいのち

太刀の軋りの消えぬひま

dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah

太刀は稲妻萱穂のさやぎ

獅子の星座に散る火の雨の

消えてあとない天のがはら

打つも果てるもひとつのいのち

dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah

の中にある。第四楽章「風の又三郎」で風が吹きすさぶことになることは前述のとおりだが、実はこの歌詞にも「夜風とどろき」とあり、直接《牧歌》の最後の歌詞「雨あふる」を受けている。では、第二楽章で「降るもの」とは何か。それは、月から「射そそ」がれる「銀の矢並」と獅子の星座に散る「火の雨」である。後者については、最初の連の「火花」と等号で結ばれる。剣舞の剣の打ち合いから連想される「電光石火」は稲妻的な光を瞬間的に発するものであり、これらは「打つも果てるも火花（ひとつ）のいのち」という表現と結び合わされて、きわめて刹那的な、命のはかなさを暗示する。さらに、それは「月」「獅子の星座」「天のがはら」といった天体を示す語句と組み合わせられることによって、中間部で登場する同じく賢治作詞の《星めぐりの歌》前半の歌詞と密接に関連づけられる。すなわち、その

あかじめだまの さそり

ひろげた鷲の つばさ

あをいめだまの 小いぬ、

ひかりのへびの とくろ。

オリオンは高く うたひ

つゆとしもとを おとす、

という歌詞のポイントは、言うまでもなく、天体に関する語句の後に置かれた最後の行「つゆとしもとを おとす」である。つまり、ここに至って、これらの天体が「露」と霜を「おとす」Ⅱ「降らす」と歌われていることは看過されるべきではない。ここでは、第一楽章の種山ヶ原から始まって、第二楽章へ進むに従い、賢治（あるいは富田）の視点が地上から天へとどんどん浮上していつていることに注意しよう。富田は、この次の第三楽章で、「天人」「異人」「青びと」そして亡妹トシの象徴として、「仮想現実体」初音ミクをきわめて浮遊的・刹那的に登場させることによって、この楽章の特殊性、すなわち歌詞上での連関の不在を正当化し、いわば媒介的あるいは架橋的楽章を形成するのである。

続く第四楽章は、第一楽章最後に予告されていた「風の又三郎」が飛行機のように風とともに到来する音楽描写であり、そこでは全てのもものが巻き上げられる。ここでもミクが登場することによって、この物語をもとに生きる聴衆も、この段階でかなり中空的な位置に在ることを知る。

そして、第五楽章「銀河鉄道の夜」冒頭では、祝祭的に響く到着歓迎の鐘に続いて初音ミクが、富田の言うこの曲で最も重要な部分である「ケンタウルスよ 露降らせ」と歌い始める。これによって、聴衆は、彼岸と此岸の媒介者・先導者ミクとともに、「死者を乗せた列車」銀河鉄道に乗って天空の世界へ来ることⅡ昇天（キリスト教的には、召天）していることを自覚させられる³²。そして、そこが明確に地上とは別世界（天、異界、彼岸）であることを音楽でも明示するために採用されたのが、前述のようにトランペット（原曲ではクラリネット）独奏による導入部を経て第一ヴァイオリンで奏されるラフマーニノフ作曲《交響曲第二番》第三楽章アダージョ冒頭から引かれた夢見のような二つの甘美な旋律を中心とする部分である³³。

その後、（溺死したカムパネルラとの関係で）弔鐘も含意する鐘の連打にのってホルンが賛美歌主題を予告し、今度は賢治の書いた語句に忠実に児童合唱が「ケンタウルス、露を降らせ」と歌い出す。スクリーン上で宇宙遊泳して

いるミクがそれを反復して歌った後、荘重な賛美歌的中間部に移行する。富田がこの楽章を全楽章の中で最重要視しているのは前述のとおりだが、さらにこの楽章を複合三部形式とすることによって、その中間部にあたるこの賛美歌部分の中に全曲中のクライマックスを置いている。ここでは訳者不詳の賛美歌と設定されているが、これは架空の賛美歌であり、作詞作曲は富田自身によるものである。もちろん、ここでの架空の賛美歌導入は、賢治が〈銀河鉄道の夜〉で、(ハレルヤではなく)「ハレルヤ、ハレルヤ」と書き、さらに、タイタニック号沈没の時にも歌われた賛美歌第三〇六番(現行では第三二〇番)《主よみもとに近づかん》の歌詞が初期形(二)にはみられるのをふまえてのことだが、それにはさらなる明確な仕掛けがある。改めてその歌詞を確認してみよう。

男声合唱で歌い出される最初の二行「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」につづられた音は、変口長調の「ミィレィドィレィミィファーミィレィ」(反復)で、三音構成《牧歌》には近い音構成の順次下・上行のためたう音型となっている。ここではまだ不分明感が垣間見えるが、次に天上からの声を担う児童合唱が加わり、神の言葉であることを象徴する次の二行「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」は、神から下されるという意味を込めて、「ドィシィラーソィファーミィレィ」(反復)と音階の順次下行で音付けされる。次の二行「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」は、再び、「ここ」が「どこなのか わからない」人間の側に戻り、最初の「ミィレィドィレィミィラーミィレィ」が再帰するが、「くらしましょう」の最後の音節がレではなく導音シへと高められて、最後の行の「御神とともに」(ミィミィファーソ)で最高点に達し、次の「いつかどこかに」(レィレィドィシィド)では、やはりまだ「不分明感」を残して主音に落ち着く。この後、再び最初のミクによる「ケンタウルスよ 露降らせ」が回帰し、最後は静かにデクレッシェンドして終わる。

次の第六楽章は、富田が『皇帝に捧げし命』中の農民の合唱をイメージした「雨にも負けず」で、牧歌的雰囲気

担保するホルンの序奏に続く合唱曲であり、男声合唱で始まり荘重であるという意味では前楽章の賛美歌と同じだが、ここではもはや地上の世界に戻って来ており、「雨にも…風にも…」という表現によって、天上に昇る前の諸楽章と連結され、夢から覚めて現実に直面する。

そして最終楽章は、賢治を象徴するチェロ独奏に続くホルンの《牧歌》によって第一楽章が回帰し、まさに雨が降る中、「岩手山の大鷲」を「種山ヶ原」から我々が眺めている状況へと戻り、案内役であったミクも児童合唱とともに《牧歌》を歌い終わると役目を終えて消える。

以上の概観で、「音楽的ストーリー」を先に考える「富田が第一楽章と第七楽章に同じタイトルの音楽を置いた意味が明らかとなる。すなわち、聴衆は、この曲によって、「ドリームランドとしての日本岩手県」の「イーハトーブの風景地」の一つ、種山ヶ原から岩手山へと、初音ミク（あるいはセヴェンヌの山人の音楽）に導かれて、いわば登山し、さらにはミク（あるいは「風の又三郎の主題」）とともに飛翔・昇天（死あるいは恍惚感と同義）し、再び下山して元の場所（現実）に戻るという「音楽的ストーリー」を体験することになる。それはまさに前稿でも紹介した哲学者・古東哲明の挙げる賢治作品の特徴の一つ、「天地往還」のドラマにほかならない⁵⁵。そして、このドラマは、まさに富田がこの曲の最重要部分とした第五楽章「銀河鉄道の夜」の「ケンタウルスよ 露降らせ」に籠められた意味を介してベートーヴェンの「歓喜の歌」と結びつくことになる。次章では、いよいよその籠められた意味を明らかにしてゆこう。

四 「ケンタウルスよ 露降らせ」が根ざすもの

「ケンタウルスよ 露降らせ」という歌詞は賛美歌部分の前後で歌われるが、それを担うのがスクリーン上で浮遊するミクや天使の声たる児童合唱であることから、その舞台が天空であることは自明である。そして、すでに確認し

たように、露を落とす＝降らせるのは、『剣舞の歌』と『星めぐりの歌』に登場していたように、天体からということになる。ここで看過されてはならないのが、天体から降るものとしての「露」は、「銀の矢並」「火の雨」＝「火花」と同義であるということである。実は、この天に散り降る「火花」こそ、賢治およびこの交響曲と『第九』「歓喜の歌」を結びつける最大のポイントにはかならない。

まず、「歓喜の歌」は、ベートーヴェンが採用した歌詞がフリードリヒ・シラーの原詩「歓喜に寄す *An die Freude*」の一部でしかなく、「神々の火花 *Götterfunken*」「エリュシオン（ギリシヤ神話の死後の楽園）*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、あの世に関連する語が頻出していることに留意する必要がある。そして、こうした語群の中でベートーヴェンが『第九』全曲の最後で明確に強調してみせた一語があることは案外意識されていない。その一語とは、「歓喜 *Freude*」と同格で表現される「*Götterfunken*」＝「神々の火花」である。ダンディが「宗教的なメロディーは、慈悲のテーマと結合して、熱狂的状态に達する溢れるような歓喜のうちに、結末を描く³⁶⁾」と形容した終楽章第八一小節からの白熱のプレスト（きわめて速く、二分の二拍子）の部分は、速すぎて歌詞が聴き取りにくい。しかし、それに続くマエストロソ（荘厳に。第九一六小節以降）では二長調のまま四分の三拍子に変わり「*Tochter aus Elysium*」（エリュシオンの乙女よ）の歌詞で急に減速下行する。そして続く第九一八〜九一九小節でゆっくりと明確に発音される歌詞は「*Freude, schöner Götterfunken*」（喜びよ、美しき神々の火花よ）であり、さらに駄目押しで「*Götterfunken*」が反復される。そして、それに連結する最終部のプレスティッシモ（できるだけ速く。二分の二拍子）の最初の第九二〇小節でユニゾンの五度下行で決然と歌い切られる合唱最後の言葉は「*Funken*」＝「火花」であり、そこからはいわばオーケストラによる打ち上げ火花の炸裂が続いて火花が舞い散り、最後にひときわ高く上がる火花（木管楽器の上行音型）一発で祝祭的に全曲の幕を閉じる。賢治が「火花 *Funken*」にひとかたならぬ関心を抱

いていたのは、〈セロ弾きのゴーシュ〉や〈猫〉といった童話だけでなく、短歌や詩にこの語がよく登場することからも明らかであるが、前述のように「ペーターヴェンの交響楽も標題楽」として聴きとんとん情景が頭の中に湧き出てくる賢治であれば、『第九』大団円での「神々の火花」という言葉の断言的強調から、その印象が彼の脳裡に深く刻まれ、その創作にも反映されたであろうことは想像に難くない。たとえば、ここで〈銀河鉄道の夜〉の一部を引いておこう。

その火がだんだんうしろの方になるにつれてみんなは何とも云へずにぎやかなさまさまの楽の音や草花の匂のやうなもの口笛や人々のざわざわ云ふ声やらを聞きました。それはもうぢきちかくに町か何かゝあつてそこにお祭でもあるというやうな気がするのです。

「ケンタウル露をふらせ。」いきなりいままで睡つてゐたジョバンニのとなりの男の子が向ふの窓を見ながら叫んでおました。

あゝそこにはクリスマスストロイのやうにまつ青な唐檜かもみの木がたつてその中にはたくさんのお豆電燈がまるで千の螢でも集つたやうについてゐました。

「あゝ、さうだ、今夜ケンタウル祭だねえ。」「あゝ、こゝはケンタウルの村だよ。」カムパネルラがすぐ云ひました。

ここでのポイントは、「露」「たくさんのお豆電燈」「千の螢」が、たくさんのおさく輝き光るものという共通項を持っているという点である。さらに、たとえば『春と修羅』第二集所収の「五〇八 発電所」の最後の部分、すなわち、

幾列の清冽な電燈は

青じろい風や川をわたり

まっ黒な工場の夜の屋根から

赤い傘、火花の雲を噴きあげる

では、「幾列の清冽な電燈」が「赤い傘」＝「火花の雲」を噴き上げるとされており、賢治にとつて、「露」「豆電球」「螢」「電燈」は「火花」と明確に関連づけられていることがわかる。

では「ケンタウルス」はどうか。「ケンタウルス」については諸説あるが、ここでは第二楽章《劍舞の歌》における「月は射そそぐ銀の矢並」に注目しよう。ここで「射そそぐ銀の矢並」とは月光にほかならないが、第二連では「獅子の星座に散る火の雨の」となり、これらは前述のとおり、夜空に瞬く天体からの光の謂である。光の矢を射る天体という連想の下で「ケンタウルス」を解釈すれば、それは、ギリシャ神話に登場する半人半馬のケンタウロス族の賢者ケイローンが弓を引く姿と解されている射手座という答えに行き着く。冬至点や銀河の中心が射手座の領域にあり、古来、この星座でも最も容易に見分けることが可能な「ティーポット」と呼ばれる星群の、まさに「注ぎ口」(γ2星「アルナスル」…矢の先端)から、「天のがはら」、すなわち「銀河 Milky Way」が流れ出していると見なされてきた(射手座の一部を成す明るい「南斗六星」は「ミルク杓 Milk Dipper」とも呼ばれる)。それはまさに、射手座(ケイローン)から「露」＝銀河の星々が流れ落ちてくる(地上からみれば銀河から降ってくる)という形容と一致する⁽³⁸⁾。そして、それが「乳のなかにまるで細かにうかんである脂油の球」としての星の描写など(《銀河鉄道の夜》に類出する「(牛)乳」の表現と意図的に関連づけられていることは言うまでもない。では、これは「神々の火花」とどう関連するのか。ここでは、先の引用に「ケンタウルスの村」とあったことを思い出そう。つまり、天空にいる

「ケンタウル」⇨ケンタウロス族がアマタイて露⇨星を降らせている状態、それはまさに、キリスト教的な唯一絶対の神ではなく、異教の複数の「神々」が降らせる「火花」なのである。

では、銀河の祭としてのケンタウル祭とは何か。たとえば歌稿B・四六一aに「わがうるはしき／ドイツたうひは／とり行きて／ケンタウル祭の聖木とせん」とあるが、この聖木が「クリスマストリイ」そのものではないことは、先の〈銀河鉄道の夜〉の引用からも明らかであろう。ここで同じく「歓喜の歌」の影響を仮定して考えてみれば、ベートーヴェンが《第九》の第四楽章を「バッカスの祭典」「音楽と歌の祭典」として構想していたことがそのヒントとなる。^⑨すなわち、半人半馬族であるケンタウロス族は、同じく半人半獣である聖霊サテュロスとの共通点がある。サテュロスは、葡萄と鶯で作った花輪を頭に載せ、ワインを飲み、アウロスやバグパイプといった笛やシンバルやカステネットといった打楽器を鳴らし、スキニスという踊りを踊り、どんちゃん騒ぎをする。このワインやどんちゃん騒ぎという共通項で、サテュロスは、豊穡とワインと酩酊の神ディオニュソス（⇨バッカス）を祭る古代ギリシャのディオニュソス祭（悲劇・喜劇の上演が主）にも通じることになる。たとえば、「歓喜の歌」の歌詞には、「神々の火花」「エリュシオンの乙女」など、古代ギリシャ神話的色彩が横溢しているものの、智天使を登場させ、また一人の父なる創造主を希求することによって、キリスト教的色彩も担保される。「歓喜の歌」においては、ディオニュソス祭的な興奮のもと「諸人よ、抱き合え」と全人類が融和する理想社会が希求されていた。この状況は、国柱会信者だった賢治が、きわめてキリスト教的色彩の強いこの〈銀河鉄道の夜〉を書いたことにも似通う。そして、それは当然、前掲「宇宙にある神様は一つだ」という賢治の精神に同調しているところがとてもある」という富田の発言にも通底する思想であった。まさに賢治にとつてベートーヴェン（「歓喜の歌」との結節点が「ケンタウルスよ 露降らせ」という表現のうちに込められているのであり、現代であってもベートーヴェン（特に《第九》）を意識せずに作曲することははや不可能となった交響曲というジャンルで富田が賢治作品に関連した曲を創作しようと志向した段階です

で、この言葉の重視は、賢治自身が記した言葉から自然に導かれた当然の帰結であつたと言えよう。

結び

以上試みてきたように、賢治作品論としてのこの《イーハトーヴ交響曲》の読み解きは、ベートーヴェン《第九》の最後の歌詞「神々の火花 Götterfunken」が賢治の想像力をかき立て、それが賢治作品に反映されているという、刮目すべき着眼点を齎した。もちろん作曲家富田自身がこうした視点をどの程度まで意識していたかはわからないが、すくなくとも《イーハトーヴ交響曲》を対象としたこの小論¹¹作品論は、その分析を通して、これまでの「賢治とベートーヴェン」という手垢のついたトピックについて、一つの立脚点を提示しえたと考えてよいだろう。さらに多くの賢治作品にあたることによって、さらにこの視点の有効性を検証していくことが今後の課題となることは言を俵たない。

註

- (1) 『宮沢賢治学会イーハトーヴセンター会報』第四七号（二〇一三年）五頁参照。
- (2) 森本智子「コンテントとしての〈宮沢賢治〉とサブカルチャー」（『宮沢賢治学会イーハトーヴセンター会報』第四九号、二〇一四年）八〜九頁。ちなみに、富田自身は、世界初演時のチラシに掲載された二〇一二年六月二日付けのメッセージに「でも『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、読者側に立つ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。
- (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』第一四号、二〇一五年）一一五〜一三六頁。
- (4) 『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』第六五卷第九八五号、二〇一三年）五三頁。ちなみに、〈銀河鉄道の夜〉原文では「ケンタウルス、露をふらせ」と「ケンタウル露ふらせ」だが、《イーハトーヴ交響曲》第五楽章には、この「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

ものの、富田がこのインタビュで語っている「ケンタウルスよ 露を降らせ」という歌詞はない。

(5) 高畑勲「映画を作りながら考えたこと」(徳間書店、一九九一年)、一八四〜一八五頁。

(6) 賢治の弟・宮澤清六の孫で、この写真の版權を有する「林風舎」代表取締役の宮沢和樹の言。磯村健太郎記者によるインタビュ「(リレー)おびにおん」没後八〇年賢治を語ろう 2 賢治の弟・清六の孫宮沢和樹さん」(『朝日新聞』東京本社版・二〇一三年七月二四日朝刊)一七頁参照。

(7) たとえば、賢治の「農民芸術概論」に触発され、農業関係者だけで組織されるアマチュアの東北農民管弦楽団第一回演奏会(二〇一四年二月三日・弘前)、第二回演奏会(二〇一五年三月一日・花巻)のメイン曲は、ともに『田園』であった。通常、こうした演奏会で同じ曲が続けてメイン曲とされることはない。

(8) 高畑、前掲書、一八五頁。ちなみに、散歩をしているベートーヴェンの肖像画は、ヴィーンの彫刻家でベートーヴェンとも知り合っていたヨーゼフ・ダニエル・ベーム筆の鉛筆画(一八一九〜一八二〇年)くらいだが、そこでのベートーヴェンは、後ろ手は組んでいるものの、俯いてはおらず(どちからというとう向き加減、賢治とは逆の方向を向いている)。

(9) 藤原嘉藤治「彼の音楽印象」(草野心平編『宮沢賢治研究』第五・六号、宮沢賢治友の会、一九三六年)一四頁。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、一九九一年)二二二頁参照。また、母方従弟である宮澤幸三郎は、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。けれども全く庄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、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「スーヴェニール」(『宮沢賢治研究』第一号、一九三五年)九頁。ちなみに、音楽教師であつた嘉藤治自身は、こうした印象批評の説明は認めておらず、賢治に絶交を言い渡したことも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、一九七五年)二〇三頁参照。

(10) この映画について高畑は、「私たちにとつて主観的には青春映画でもありません。親離れし自立に向かって苦闘している中高校生や青年たちにもぜひ観てもらいたいと願う次第です」と述べている。高畑、前掲書、一六九頁参照。

(11) 『新』校本宮澤賢治全集第十一巻・童話Ⅳ・校異篇Ⅳ(筑摩書房、一九九六年)二九五頁参照。

(12) 佐藤泰平「宮沢賢治の音楽」(筑摩書房、一九九五年)一八九頁。校本編纂者である猪口弘之の教示によるとのこと。ちなみに、佐藤泰平も「第六交響曲」で作曲者が「ぼかされている」ことについて言及し、逆に曖昧化されている効果もあるので詮索無用としている。

(13) ちなみに、《イーハトーヴ交響曲》花巻公演時の朝日新聞岩手版のインタビュで、戦争へと突き進む子ども時代に「銀河鉄道の夜」などの賢治作品を読み、その「色彩感あふれる作品世界に魅了されていた」と語っている。石井力記者による記事「『ミク』が歌う宮沢賢治の世界 富田勲さん「イーハトーヴ交響曲」、花巻で」（『朝日新聞』岩手全県版・二〇一三年八月二六日朝刊）二九頁参照。

(14) 前掲「宮沢賢治×初音ミク」五二―五三頁。

(15) ちなみに、二〇一二年一月三日の世界初演のチラシには二種類あるが、初音ミク出演が明示されている方に掲載された各楽章の標題は、ここに挙げた確定版とは異なり、「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、少し具体的な童話の内容を示唆するものになっていた。

(16) 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・六二、二〇一三年）四頁。

(17) 前掲「宮沢賢治×初音ミク」五三頁。

(18) 前掲「富田勲インタビュ〜岩手山を背に語る」。富田が《イーハトーヴ交響曲》に取り組みきっかけになったのは、十年ほど前に当時東北大学総長で、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つたという。前島秀国「インタビュ富田勲 御年八〇歳にして到達した「イーハトーヴ」の情景」〔Inokicate〕第一〇一卷、二〇一二年一月一〇日発行号）一七頁、および、磯村健太郎記者によるインタビュ「リレーおびにおん 没後八〇年賢治を語ろう5 作曲家富田勲さん」（『朝日新聞』東京本社版・二〇一三年八月六日朝刊）一三頁、前掲・E.T.V.特集等を参照のこと。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」第一〇六回：富田勲「イーハトーヴ交響曲」世界初演公演インタビュ 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「ASCI.jp×デジタル」、二〇一二年一月一七日）四頁＝<http://ascii.jp/elem/000/000/743/743598/index4.html>（二〇一三年二月三日放映）で、富田は、少年時代、終戦間際（一九四五年一月三日）の三河地震で被災した人たちが亡くなっていくのを間近にみた経験を語っており、戦争に加え大地震の怖さの印象が、その賢治世界の構築の重要な契機となっていることも看過されるべきではない。

(19) 富田、「イーハトーヴに寄せて」五頁。

(20) ダンディのこの交響曲で、牧歌的な気分を醸し出す時によく用いられるコール・アングレ（イングリッシュ・ホルン）によって奏される冒頭主題は「ト長調、八分の九拍子、とてもゆっくりと（Asses. lant）」であるが、ダンディが採譜した民謡の旋律も「ト

長調、八分の六拍子、ゆっくりと (Lent) となっている。ダンディが採譜した民謡は以下の民謡集として一八九二年に出版されており、この民謡主題も収録されている。 Cf. Vincent d'Indy, Julien Tiersot (ed.), *Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors*. (Paris: Heugel, 1892), p. 11.

(21) 富田、「イーハトーヴに寄せて」四頁。

(22) 前掲「宮沢賢治×初音ミク」五三頁。原曲は、グリーンカによるロシア初の本格的なオペラ『イヴァーリン・スサーニン *Ivan Susinin*』(一八三六年初演)で、専制君主として有名なロシア皇帝ニコラーイ一世が新たに《皇帝に捧げし命》というタイトルを与えた。ロシア農民を国民の中に位置づけるといふ当時のイデオロギーに沿ったものとされる。帝政ロシア時代には、この曲がオペラ・シーズンの開幕を飾る曲として定番化した。が、ロシア革命後、台本における帝政に関する箇所が詩人ゴドレーツキイによってロシアの大地や民衆賛美へと修正され、ソ連の愛国心称揚に利用されることになった。詳しくは、以下の文献を参照のこと。日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽事典』(河合楽器製作所・出版部、二〇〇六年)一〇四、一七七―一八八頁、および、スタンリー・セイデイ編『新グルーヴオペラ事典』(白水社、二〇〇六年)二六五―二七〇頁。なお、映画化にあたっては、全五幕のうち第三幕・第四幕が抜粋されて映画化された。

(23) 富田は、朝日新聞全国版のインタビュで、初音ミクを起用した理由について、「賢治世界の異次元性を表現するため」で、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」だったからとしている。前掲・磯村記者によるインタビュ記事参照。

(24) 「ジントク」とは、通常明治期以降の広告宣伝音楽隊を指すが、音楽評論家・前島秀国は、富田が、今回初音ミクを「エンターテインナー」として起用するにあたって、終戦直後、富田が故郷の岡崎の映画館で見たチャップリンの短編映画の影響があるとのインタビュ内容をふまえ、「注文の多い料理店」でのジントクのリズムについて、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』(一九三六年)のレストランの場面で歌って有名になった《ティティナ *Tithina*》(作曲者レオ・グニデルフによる原題は *Je cherche après Titine*)との類縁性を指摘している。前掲・前島「インタビュ 富田勲」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」二〇一三年九月二三日、<http://www.cdjournal.com/main/cdpush/tonita-siao/200000707/>) (二〇一五年一月末日現在) 参照。

(25) 同じく前島とのインタビュで、富田は、台風や戦争など、不安な状態がやっつきそうな異常な状況下で子どもたちが感じる不思議なワクワク感をこの主題歌の半音階的旋律が見事に当てはまっているとする。後述のように富田は、一九八九年に映画『風の又三郎 ガラスのマント』(伊藤俊也監督)の音楽を担当する際、この《ドードドの歌》を児童合唱とシンセイサイザーのために編曲して用いている。詳しくは、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] 第一〇〇巻、二〇一二年一〇月一〇日発行号) 一三頁を参照のこと。

(26) 《銀河鉄道の夜》のケンタウル祭は、富田にとつては、「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。前掲・磯村によるインタビュ記事参照。また、前掲・前島によるインタビュで富田は、この手回しオルガンの由来もチャップリンとしている。前島、前掲「解題」参照。ちなみに、前掲《ティティナ》は第一次世界大戦後フランスで流行った旋律をチャップリンが『モダンタイムス』で歌って世界的に有名になったことも無関係ではないかもしれない。また、終戦直後に富田がみたチャップリンの短編映画は、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たらしたという。その印象はこの交響曲にも如実に反映されており、特に、今回第三章「注文の多い料理店」で初音ミクの「エンターティナー」としての起用はチャップリンが強く意識されており、また、第五章「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つた。ちなみに、この手回しオルガンの音色とリズムは、後述の《こどものための交響詩》の冒頭と掉尾に配されていたり、また、《イーハトーヴ交響曲》ではミクが歌う「旋律の伴奏として、前出の映画『風の又三郎』ガラスのマンント」にも効果的に挿入されているように、富田にとって「賢治世界」の描写には欠かせぬアイテムとなっている。

(27) フランク・B・ギブニー他企画・編集「音楽つてたのしいな2 音楽の世界旅行・こどものための交響詩」(TBSブリタニカ、一九七二年)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」部には富田の名前はなく、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、約三十分の音楽自体は、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。なお、《イーハトーヴ交響曲》に引用された賛美歌風音楽は、二回、すなわち、九分すぎから三十秒ほど頭出しされた後、二十四分半から二分半ほど提示される。その後一九七七年に出たLP「富田勲の世界」(RVC株式会社、RVC一七五六四〇六五)の一枚目B面には、三曲目にこの曲が「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、約十分ほどに短縮されて収録されている。なお、この短縮版では賛美歌風の音楽は全てカットされている。ちなみに、ミクの動きで特徴的なのは両手を横に水平に拡げるポーズだが、ここに至ってそれが「十字架」を模していたことが明らかとなる。もちろん、今後、演出によっては初音ミクのしぐさ等に変化があることも考えられるが、富田がミクを起用した理由は「ミクの持つている四次元的な、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というところ」(前掲「宮沢賢治×初音ミク」五四頁参照)にあるとする富田の発言からすれば、ミクが「かりそめのポディー」を失い、声だけで現れることはありえない。

(28) 富田が作曲を師事した平尾貴四男(一九〇七―一九五三)は、慶應義塾大学の先輩でもあり、直接ダンディに師事するためパリに留学したが、亡くなる直前で、結局ダンディ門下で甥の作曲家・教師ギ・ド・リオンクール(Guy de Lioncourt 一八八五―一九六二)に師事した。片山杜秀「電気・音楽・四次元——宮澤賢治と富田勲の切り結びとこころ——」(前掲CD「富田勲——イー

ハトローヴ交響曲』ライナーノーツ）一二頁参照。

- (29) エステバン・ブッフ『ペートローヴェンの『第九交響曲』——〈国歌〉の政治史——』（湯浅史・土屋良二共訳、鳥影社、二〇〇四年）二二五頁。

(30) 前掲「宮沢賢治×初音ミク」五三頁。また、富田は別のインタビュで、小学校六年生の時に読んだ（銀河鉄道の夜）の「すぐメタリックに光る、キラキラした印象」について語っている。「四本淑三の『ミュージック・ギークス』第一〇五回…富田勲『イーハトーヴ交響曲』世界初演公演インタビュ【前編】初音ミクと宮沢賢治に共通するもの」（ウェブサイト「ASCH.jp×デジタル」、二〇二二年一月一〇日）二頁 # <http://asch.jp/elnm/000/000/742/742323/index-2.html>（二〇一五年一月末日現在）参照。このインタビュで富田は、戦時中だった小学校五〜六年の頃、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。

- (31) 前掲「富田勲インタビュ〜岩手山を背に語る」参照。

(32) 前掲朝日新聞のインタビュ記事で、富田は、「銀河鉄道の夜」もそうです。あれは死者を乗せた列車。タイタニック号の沈没事故で亡くなったと思われる人たちも乗ってきて、南十字に向かいます。」と語っている。

(33) ここでは富田がラフマーニノフのこれらの旋律を引用したのかという点については手がかりがないに等しいが、原曲ではこれらの夢見るような甘美な旋律が二つ続いて奏されるため、それぞれカムパネルラとジョバンニに比すのにふさわしいと判断されたという解釈も成り立つだろう。つまり、最初の旋律が原曲のクラリネットではなく金管楽器のトランペットに置き換えられている理由は、その旋律が金属響がりでカムパネルラ（「鐘」）を指すと考えてもよいかもしれない。また、例えば、『第九』同様、佐村河内守《交響曲第一番「HIROSHIMA」》の終楽章で代作者新垣隆があざとくしてみせたように、終楽章に救済的な甘美な旋律を配して、一気に聴衆を魅了するのは、後期ロマン派の交響曲作法の常套手段でもある。しかし、前述のように北国ロシアの作曲家グリンカにも興味を抱いていた富田がグリーンカと故郷を同じくするラフマーニノフに興味をもつのは不自然ではない。無理やり付度してみれば、この《交響曲第二番》も、ダンディの《山人》同様、循環主題を用いている。あるいは、一九〇八年に初演されたこの曲の次に（当初は《交響曲第三番》として）一九一三年、ラフマーニノフが《鐘》と題された合唱交響曲（ソプラノ、テノール、バリトン独唱、混声合唱、オーケストラという編成。詩はエドガー・アラン・ポーによる）を作曲しており、フィギュアスケートの浅田真央が五輪のフリー演技の音楽に採用して日本でも人口に膾炙したラフマーニノフの《前奏曲嬰ハ短調》作品三の二にも「鐘」という愛称があることなど、「鐘」をイメージした作品が多いという点で間接的な繋がりが垣間見えるとすると穿ち過ぎであろうか。ちなみに、富田は、映画『風の又三郎 ガラスのマン』半ばでも、ノスタルジックな美しい旋律（チェロ独奏によるフォーレの《夢のあとに *Après un rêve*）を挿入している。

- (34) 盛岡市の（一八八七年創立なので、賢治も当然知っていた）日本キリスト教団下ノ橋教会の松浦裕介牧師の御教示によれば、「ビ

このかわからない」といった言い方は賛美歌では通常用いられず、「神の御国」「天の国」等とはつきり表現するか、それを象徴する言葉を用いるはずとのことであった。

(35) 古東哲明「他界からのまなざし 臨生の思想」(講談社、二〇〇五年) 九三頁。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(転身論)、②異人感覚(稀人論、貴種流離譚)、③天地往還(往相還相論)を挙げている。詳しくは、同前、七四〜七五頁、および拙稿(木村、前掲論文、二〇一五)を参照のこと。

(36) ダンディ『ペーターヴェン』(小松耕輔訳、音楽之友社、一九七〇年) 一六四頁。このプレスティッシュモについては、以下の拙稿も併せて参照されたい。木村直弘「フェミニン・エンディング? —— プラームス交響曲第3番のデイムヌエンド・エピソードをめぐって——」(『岩手大学教育学部研究年報』第六七巻、二〇〇八年) 三七〜五八頁(特に、三八〜四一頁)。

(37) これに関連して、賢治作品における「火花」も含めた「摩擦」というキーワードの重要性を説いた以下の拙稿を参照のこと。木村直弘(「摩擦」(震動)〈感染〉——宮澤賢治『ゼロ弾きのゴシユ』におけるトルストイの芸術論と石川三四郎の動態社会美学のインターフェイス——)(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第一〇号、二〇一一年) 五五〜八四頁。併せて以下の拙稿も参照されたい。木村直弘「宮澤賢治が「勉強」したアンデルセン童話本——「暗闇で毛を逆立て、パチパチ火花を出す」猫をめぐって——」(『宮沢賢治研究 Annual』第二四号、二〇一四年) 九三〜一〇六頁。

(38) 富田は「露」とは星のことであると明言している。すなわち、「主人公ジョバンニの隣にいた男の子が『ケンタウル露をふらせ』と叫ぶ場面があります。『露』とは星のことです。光を感じましたねえ。」(前掲・磯村記者によるインタビュ記事参照。)

(39) これについては、すでに前稿(木村、前掲論文、二〇一五)で詳述したので、参照されたい。ペーターヴェンが《第九》に関して残した標題的なメモについては、以下の文献を参照のこと。ジークハルト・ブランドンブルク「第九交響曲の美学的基盤について」(藤本一子訳、前田昭雄編『ペーターヴェン全集第九巻・世界と内奥 一八二三〜一八二七年』講談社、一九九九年) 一三〜三〇頁。

(40) 特にペーターヴェン「以後」一九世紀後半に活躍したリストやヴァーグナーといった大作曲家たちにとつてすでに、ペーターヴェンの交響曲は「絶対的規範」であり続け、それを超克するために「交響詩」や「楽劇」など、新たなジャンルを創出することになった。しかし、たとえば、ヴァーグナーは、楽劇《パルジファル》を作曲中に、書けるものなら交響曲が書きたいと妻コジマに語っている。それは一般的に四楽章の交響曲ではなく、中間楽章としてアンダンテをもつ一部形式の古いタイプの交響曲であった。四楽章の交響曲を避ける理由としてヴァーグナーは、ペーターヴェン以後何をやってもその真似になつてしまうため、もはや誰にもそれは書くことはできないからとした。詳しくは、吉田寛「絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉」(青弓社、二〇一五年) 一五五頁及び二〇二頁参照。

※文中の賢治作品の引用はすべて筑摩書房刊『新』校本宮澤賢治全集』に拠った。

(きむら・なおひろ、岩手大学)