

R. Strauss の交響詩《英雄の生涯》op. 40における異時同図技法

A Technique of Overlap in Symphonic Poem “Ein Heldenleben” Composed by R. Strauss

古瀬 徳雄

目次

はじめに

- I 絵画における異時表現
- II 絵巻としての楽曲
- III 異時同図について
 - 1. 「信貴山縁起絵巻」における異時同図
 - 2. 異時同図の技法
- IV 西洋絵画にみる異時同図
- V マーラーの〈交響曲〉における異種並列
- VI 引用について
- VII ツインマーマンの思想と作品
 - 1. 音楽思想
 - 2. 球体の時間
 - 3. 引用による多元的音響構造を持つ作品
- VIII R. Strauss 《英雄の生涯》と異時同図
 - 1. 《英雄の生涯》について
 - 2. 自作の引用箇所
 - 3. 異時同図の技法による箇所

結 論

はじめに

絵画は、写真のように、ひとつの時刻や瞬間をとらえただけのものではなく、現実を再現しただけのものでもない。絵画と音楽の作品の制作過程における共通点は、動機が萌芽していく時間、創作に要する時間、鑑賞される時間、社会的評価を受ける時間をともに必要とするが、両者が大きく異なる点は、音楽は作品の全貌を明らかにし、完成された作品のすべてを開示するには、演奏という一定の時間の経過が必要な

ことは、他の芸術と大きな相違点であることは論をまたない。本論は異時同図技法を明らかにし、これを音楽に適用し、多元的時間論と音楽空間の諸相を対比させつつ、異時間の合成、融合による音楽作品として R. Strauss の交響詩《英雄の生涯》を取り上げ、構成原理に同技法が関与しているのではないかと創造の真因をさぐり、成立の機微に触れ、秘策を考察する。

I 絵画における異時表現

異時を表現した最も古いものは、7世紀の仏教的な物語の絵画「捨身飼虎図」(法隆寺)であろう(千野1991)。絵画には、現実には不可能な、春の桜と、夏の木立、秋の紅葉と冬の雪を一度に見せることもできる四季絵や、全国に散在する美しい風景をいくつも手元に呼び寄せて、風景の集合体を創造することもできる名所絵があり、このように時や場面や出来事を一面に集約することができる。異なる時間を一瞥の視野に開けた例として、安藤広重の『東海道五十三次』の「掛川」では、6人の農民が田植えに勤しみ、夏姿の旅人が行き交い、上空には凧が舞い上がり、異なる季節が一枚に共存している。葛飾北斎の『富嶽三十六景』の「甲州三坂水面」では、実像の富士山は土色に夏の山であるが、水に映る富士山は雪に覆われた冬の山で描かれ、これも異なる二つの季節を同時に見事に収めた浮世絵である。この他にも、一人の人物の姿に何人もの人物の姿をダブルイメージ、トリプルイメージとして重ね合わせ、その意味の重層性を楽しませることもできる見立て絵があり、このように絵画は、時間的にも空間的にも、あらゆる制約から自由な、あらゆる試みが可能な表現手段とも考えられる。

本格的な異時同図の技法に入る前に、絵巻と同じ構造様式に相当する音楽作品として、標題音楽が多く該当するが、しかも異なった要素を同時に盛り込んだ名曲を挙げていく。

II 絵巻としての楽曲

(1) ヴィヴァルディ<ヴァイオリン協奏曲集—和声と創意の試み>op. 8

春夏秋冬のソネットがつけられており、春の第2楽章は、独奏Vn.が眠る山羊飼い、Vn.I、IIが木の葉のささやき、Vla.がほえる犬を、同時に積み重ねた描写音楽である。

(2) ベートーヴェン<交響曲第6番田園—第3楽章>op. 68

作曲者自身の書き入れた標題は「小川のほとりの場面」で、Vn.I、IIと1フルートのVc.がベートーヴェンの交響曲で唯一の弱音器を装着して演奏されるが、この楽章の終わりにFl.で夜鶯、Ob.がうずら、Cl.の順に鳴き、131 135 (□は小節番号、以下同様)で2度、この異種の鳥たちは同時に鳴くが、ひとつの自然描写の背景の中で統一され融合した世界である。

(3) ベートーヴェン<戦争交響曲—ウェリントンの勝利>op. 91

イギリス軍の太鼓、信号ラッパ、行進曲「ルール・ブルタニア」、ついでフランス軍の太鼓、信号ラッパ、行進曲「マールバロー」が演奏され両軍の戦闘ラッパで開始され、イギリス軍の砲撃が変ホ調、フランス軍がハ調で交戦が続き、イギリス軍の砲声が残り、「マールバロー」が葬送行進曲風になることが、フランス軍の敗退を暗示する構図になっている。

(4) チャイコフスキー<大序曲1812年>op. 49

ナポレオンのモスクワ遠征から敗退を描写的に描き、聖歌「エクテーニャ」で開始され「ラ・マルセーズ」と「ロシア国歌」の旋律が同時に演奏され、「ラ・マルセーズ」の沈黙化が、ロシアの勝利を音の絵巻の流れで理解できる仕組みになっている。

III 異時同図について

1 「信貴山縁起絵巻」における異時同図

「信貴山縁起絵巻」は、信貴山朝護孫子寺に伝わる絵巻で、命蓮上人という僧侶を主人公にしている。命蓮は信濃の国から東大寺までやってきて受戒し、信貴山で修行を重ね、不思議な法力を身につけ、空飛ぶ鉢を自由に操って無数

の米俵や倉を飛ばしたり、加持の力で天皇の病気を治癒するエピソードなどで物語が組み立てられている。この絵巻は全三巻であるが、その最後の巻に当たる「尼公の巻」は、命蓮と姉の尼公の姉弟愛を描き、信濃の国で弟の命蓮と別れて以来、その消息もわからないまま過ごしてきた尼公が、老いた身体ではるばる東大寺までたどりつき、一晚参籠して大仏の夢でのお告げを受け、信貴山に登り無事に命蓮と邂逅する内容である。

この絵巻の第15紙を見ていくと、小さな尼公の姿が何回も描かれている。右端には跪いて両手を差し出し合掌し祈りを捧げている姿、その左下が石段の上に横になって眠る姿、今度は上方に大仏殿の内部に敷かれた畳の上で仮眠する姿、その左が起き直って姿勢を正し合掌する姿、さらにその左に杖をついて立ち上がり、石段の上に立って、夢のお告げのとおり南西の方角を見ている姿、石段を下りた左手には、信貴山を目指して歩き出し霞の中に薄れ行く姿があり、結局、八回登場する。これらの尼公は間違いなく同一人物であり、巨大な大仏殿の圧倒的な存在感の中に何回も描くことで、一晚の時間の経過が表されている。

日本美術史ではこの技法を「異時同図」「異時同図法」と呼び、この用語を使い始めたもっとも古いと思われる奥平英雄（1953）は、本来事件の推移を物語る「説話」を主題とした絵巻にあっては、主人公はじめその他の同一人物が繰り返し描かれた場合に、ひとつの画面、一瞥の視野に入る構図の中に異時同図を盛り込む場合として二つ上げている。(1)同一人物が時間と空間（背景）の異なる場面に繰り返し描かれる場合、(2)同じ空間（背景）の中に異なる時間における姿や活動が繰り返し盛り込まれる場合である。

つまり、一枚の限られた画紙の中に時間の推

移と場面の転換をいかに表現すべきか、特に反復描写は説話的題材を持つ作品には避けられない表現方法かもしれないが、背景が次々目まぐるしく変わる中で、主要人物の新しい活動を見ていく場合にしても、同じ背景の下に異なった時間と時間の主人公の姿を繰り返し見せつけられるのは、鑑賞するものには退屈であり冗長になる。これを避ける方法を取りながら、時間の推移、事件の展開の印象を鮮明にする表現方法はないのか、制作にかかる絵師の宿命的課題に対するひとつの答案として生み出されたのが異時同図の技法ではないのか。さらに異時同図の条件に合う筋書きとすれば、画面の有する速度が重要な価値を持つこと、主要人物が繰り返し描かれても見分けのつく個性をもっていることなども挙げられてくるのではないか。

2 異時同図の技法

「大仏の夢告」の画面には、異なる複数の出来事の生起が同一の景観を装置として展開し、一瞥の視野のもとに同時提示され、ストーリーの継起は、おのおの出来事が生起するたびに同一装置を反復して読み込むことで得られる。この時、画面は反復と消去という複雑な手続きを要求する。出来事の生起は並置されるが分節不能で、生起の時間は圧縮され、一つの景物の組み立てに重積して現れる。「大仏の夢告」では真正面から捉えられた大仏殿を同一の背景に (1) たづねわびて東大寺大仏の御前に (2) 夜一夜を行う (3) まどろむ (4) 目覚め (5) 階段を下りる (6) 未申の方向に進むという6通りの姿が描かれ、出来事の生起は景観がストーリーに持ち込む意味のレベルに埋没し、大仏殿の景の不変さが尼公の一夜の時間を相対化させる。大仏殿に繰り返し現れる尼公の姿は絵巻の流れを滞らせては、大仏殿の脱時間性を計りながら、一方で「大仏の夢告」という奇跡を育む信仰の時間であり、

悠久の時間も併せ持ちながら、出来事の同時提示、生起の圧縮は、出来事の日常を越えた性格を語る仕掛けになっている。

千野香織(1989)は、異時同図を「物語の各時点に示された各要素を抽出して巧みに融合させ、ひとつの画面にまとめあげたもの」「異なる時間の相が同一の画面の中に現されていること」とし、四季花鳥図や四季山水図、洛中洛外図も異時同図構成であると分析し、日本の絵画は多くの場合、異時間同図的に描かれ「過去・現在・未来」「上下・左右・遠近」の複数の視点から、情景を画中に取り入れていること、つまり「日本の絵画の場合、複数の視点があるということが基本としている」と論じ、さらに千野は「各時点から抜き出された要素が人間であるか、あるいは扇や桜のような景物であるのか本質的な問題ではない」とし、「時間の諸相がある場合には一画面に巧みに融合され、またある場合にはむしろ時間的な差異を際立たせるように描かれ、その差異こそ異時同図」としている。佐野(1989)は、千野のこの論に敬意と共感を捧げながら、いささか異論を唱えている。「モノを物語の筋立てに画面に運び込む、それだけで異なる出来事の生起を視覚化しているといえるだろうか。これは、原作なり絵巻に付記された言葉で表現された詞書、いわばテキストでの意味が重ね合わされているのである。モノは物語の時相を象徴するが、出来事の生起を直接語りだしてはいない。出来事の同時提示が画面に持ち込む超常的な語り口とは、径庭がある表現ではないだろうか」と一段と解釈を絞り込み深化させている。「大仏の夢告」にあるように、異時同図の諸画面が、景観や装置の反復読み込みを要求することにあり、そこには出来事の生起の場の論理が、絵図の主体になり語りを支配する、つまり場に従属されずに異なる時間を持ち込むのである。

すなわち狭義の異時同図とは、出来事の同時提示、同一景を装置として異なる出来事の生起を同時提示する表現であり、同一装置の反復の読み込みである。この時、出来事の生起の「いま・ここ」はいったん分離され、各出来事を貫く場の論理によってひとまとまりの時間の流れが浮き上がる構造なのである。

IV 西洋絵画に見る異時同図

(1) グリーン (Hans Baldung Grien 1484/85~1545) <女の一生の七つの階段>

いくつかの年齢での女性の一生の変容が表現され、幼児期と老女以外は裸体をさらし、滑らかな絵の具で塗り表わされた女たちは艶やかな肌を持っている。それが壮年期に向かって少しずつ黒ずんでいく。少女から成熟にいたるまでの左手の三人の女は、それぞれ白い布を腰の辺りに添える。布の白は処女性の暗示なのかもしれない。対照的に右手の裸身の女たちは黒い布を体に巻きつけ、体つきは豊満になり、頭巾を被った老女も加えて右の三人の女の眼には陰しさが宿り、表情は経験の蓄積を物語る。あらぬ方を見る少女のかたくなな真剣さを漂わせる表情と、右側の美しさを誇示し誘い込むような首飾りをつけた二人の女性の眼差しとは対照的である。その媚態は、黒い布を腰にめぐらせた左の女にも色濃く残されている。子供も含めて左の四人が草の上において、右の三人は荒れた土の上に立っている。成熟に向かう瑞々しさと老いに向かう不毛との対比が伺える。背後にはキリスト教を象徴する葡萄の木が伸び、下のほうには鸚鵡が木の実をついばんでいる。鸚鵡は官能の喜びを意味し、それらの象徴を考え合わせれば、現世の喜びや人間の保てる美が束の間のもので、人は移ろう存在でしかないことを伝え、あわせて永遠に通じる神の信仰を説いている。一人の女が、子どもから老女へ向かう変貌を年

齡ごとに並べた形式をふまえて、人間が時間を伴侶として、老いを押し付けられ、死に至る冷酷な時間の機能を描き出している。

(2) アルペリティネリ (Mariotto Albertinelli 1474~1515) <創造>

人が心に抱く楽園のイメージを画家たちはさまざまに表現したが、たいていは穏やかな田園である。その土からアダムがつくられ、さらに彼の骨からエヴァができた。しかし聖書の記述はエヴァの創造はアダムのわき腹からぬっと出てくる不思議な表現が一般的である。知恵の樹は、りんごや無花果として表現され、そこに蛇が巻きついている。この表現は古代において植物の蘇生を象徴していた。しかもその蛇は時として女性の頭部、あるいはその上半身を持った誘惑的存在になってまずエヴァをそそのかす。つぎにエヴァがアダムを誘って人間は罪(原罪)を犯すここでは罪人としての人間の表情も横長の一面に収められている。

(3) マサッチオ (Masaccio 1401~29) <貢の銭>

フィレンツェのサンタ・マリーア・デル・カルミネ聖堂内ブランカッチ礼拝堂壁画に描かれている。神殿の取税人はペテロに迫る「あなたがたの先生は税金を納めないのか」と。キリストはペテロに言う。「収めなくて良い。だが湖で釣れた魚の口に銀貨がある、それを税にあてなさい」とマサッチオの名高いこの作品は三つの連続したシーンを巧みにまとめている。中央ではキリストが左手のペテロ、右手の取税人と語り合う。画面左隅ではペテロが魚の口から貨幣を取り出す。今度は画面右隅でその貨幣が先ほどの取税人に手渡される。キリストの絶妙な神託が見事に描かれている。

(4) 聖バルバラ伝の画家 (Master of the St. Barbara Legend 活動期1470~1500) <聖バルバラの生涯>

小アジアの異教徒の貴族の娘だったバルバラは、父親が求婚者を一切近づけないよう塔の中に娘を閉じ込めてしまった。しかし彼女は偉大な神学者オリゲネスの影響で信仰に目覚め、密かに洗礼を受ける。塔には二つの窓があったが彼女は三つ目を作った。これは父・子・精霊の三位一体を表す。信仰を捨てない彼女はついに激怒した父の手にかかって斬首され、父親も稲妻に打たれて倒れたという。彼女は建築家、消防士、武器職人などの守護聖人である。聖バルバラ伝の画家たちはこの一連の伝説を一画面に収め、左に洗礼を受けるバルバラ、神学者オリゲネスに信仰を深め、中央には、振りかざした鋭い武器に岩場の穴に身を隠しているところが描かれ、父親は異教徒ということで頭にターバンを巻きつけている。

(5) ベルショーズ (Henri Bellechose 1380~1440/44) <聖ドニの殉教画>

初代のパリ司教でフランス守護聖人としてサン・ドニの名で通っているが、聖ディオニシウスとも言う。そして後世ディオニシウスという生きた時代も異なる三人に人物の伝説が混ざり合ってしまった。この人物はガリア地方で布教活動をした後、パリの殉教者の丘(モンマルトル)で殉教した。彼は皮を剥がれ、鉄網で焼かれ、釜茹でされ、獣の餌食となり、最後は斬首されるが、起き上がった聖人は自分の首を持ったまま墓まで歩いたというのである。ベルショーズの絵画から目に飛び込んでくるのが、右に巨大な鉞が聖人の首に振り落とされる凄惨な瞬間を、左に展開するのが殉教される前の場面、牢獄にいる聖者にキリストが聖体拝領を授けているところである。聖人伝の説話に複数のシー

ンが同時に描かれ、主人公の壮絶な殉教の前後を描き切っている。

V マーラーの〈交響曲〉における異種並列

マーラーの交響曲において自作の歌曲という既存の素材が断片として、また伝統音楽や通俗音楽等の、既に性格を具えている素材がしばしば引用されていることの意味は、決して小さいものでなく、異種並列の可能性が高いと考え考察する。

アッペル (Appel 1985) の論文「グスタフ・マーラーの交響曲における大都市型の知覚パターン — 社会学的研究 —」によれば、世紀末の大都市に生じた新しいコミュニティのありようや音のありようの変化が、作曲家の音の知覚の構造を変えてしまったことを論じ、マーラーという作曲家の作曲上の思考様式は、まさにそういう「大都市型」の音の知覚の上に成り立っていることを述べている。要するにマーラーの音楽にみられる特徴的な音楽書法は、古き良き時代の直接的な人間関係が交通手段やマスコミの発達に媒介された新たな人間関係に取って代わられることによって生じたアイデンティティの喪失や、古典的な人間関係から解放された無意味で断片的な音の氾濫に対応して生じてきたものだという。そういう書法としてアッペルは「偶発的ポリフォニー」「異種並列様式」をあげている。「偶発的ポリフォニー」はまさにマーラーがクロイツベルクの祭りに流れてゆく事態を指している。アッペルはその例として〈交響曲第2番〉の最終楽章の練習番号22番をあげている。ここでは弦楽器のトレモロ、軍楽隊のファンファーレ、Fl. と Ob. による副次主題、Fag. と Vc. による歌唱旋律という相異なる4つの層が重なり合っている。とりわけ軍楽隊のファンファーレの金管楽器と打楽器はオーケストラの位置から遠くに置かれるように指示され「ほと

んど聞こえるか聞こえないかのような音楽が、バラバラになって風に運ばれていく音」という添え書きが記されているがごとく、大都市のサウンドスケープに近いように思われる。

「異種並列様式」は、異種を継時的に移し変えたようなもので、異なった様式の旋律が何の継ぎ目もなく突然並び合わされる事態を指している。〈交響曲第1番〉の第3楽章である。この楽章は有名な民謡で始まるが、その後感傷的な旋律が何の脈絡もなく現れ、さらにパロディー風の民族舞曲が続いたかと思うと、菩提樹の木陰で安らぐくさすらう若人の歌の終曲〈Die zwei blauen Augen 彼女の青い瞳〉の一節が唐突に出現する。異種の楽曲の急変する経過は、前後関係の文脈を聴くものに分裂させるところである。

この「異種並列様式」は、本論を展開するテーマである異時同図と考えられるが、しかしここでは異時というより、継起に鳴らされている異種であり、異種が共通概念を持たず、背景も根本的に成立していないために異時同図の概念とは異なる。

またマーラーの異種並列を、発展的に捉えた論としてクナイフ (Kneif 1973) が「意味論的飛び地 (semantische Enklave)」と呼んだような孤立したものではなく、多様な引用対象が不可分に連関して、いわば引用のネットワークを形づくっている。そこに伝統の中で結びついてきた様々な歌詞やプログラムとの関係を通じて生じた様々なイメージが重なりつつ広がっていくさまを見て取ることができるとしている。

アドルノ (Adorno 1960) は、マーラーの旋律素材は作品の歴史の中で再々使われることによって、ある性格を有するようになった「歴史化された」と論じている。それは現れた当初から時間的距離があることにより、客観性を持ち、再度用いられることで、意味を付与された

素材がそれまでと異なったコンテクストの中に置かれるとき、古典派的な調和した全体とは異なる熟成した、新たな「第二の全体」を形作る。彼はこの「第二の全体」を「Bildの世界」と呼び、これはマーラーの創造力によって引用された様々な素材が、相互に作用し合いながら形成してゆくひとつの世界として考えている。

VI 引用について

ノエ (Noe 1963) が指摘しているように引用 (Zitat) は、借用 (Entlehnung) の上位概念に属するものであり、先行する作品の一部が取り囲まれているからといって、それが直ちに引用と呼ばれるわけではない。引用の成立のためには、単に借用が意識的であるという条件だけでは十分ではない。

メイヤー (Meyer 1967) は過去の音楽を作曲家がどのように用いるかという、かなり広い視野から引用の問題を扱っている。その方法は四つの型があり (1)過去の特定の作品の形式上の特徴をほぼ厳密に保持しながら現代的に作り上げるパラフレーズ (2)過去の作品の断片を新しい作品にはめ込む形の借用 (3)特定の作品ではなく、様式の特徴や形式上の原理を用いて新しい作品を作るシュミレーション (4)過去の作品の基礎構造やプロセスに従って、共通ないし同型のものを作り出すモデリングである。

リッサ (Zofia Lissa 1966) は、「作品Bの枠の中でその部分として出現した音楽の断片aが聞き手Xにとって引用であるのは、その断片が彼によって全体の代わりとしての部分 (pars pro toto) の原則に従った作品Aの代表者として認識されうる限りにおいてである」と述べた。リッサのこの規定に含まれる重要な論点は、引用が成立するためには (1)作品Bの中に現れる断片aが作品Aという別の連関のうちにあるものとしてとらえられる必要があり、(2)そのためには

聞き手がそのコンテクストを知っている必要があるということである。変奏曲の例は引用部分では単なる素材であり、それは元の作品のうちにあるものとして捉えられる必要があるわけではなく、聞き手がそれを知っている必要もないから引用とはみなせない。

引用の代表機能を認知するということは、当然のことながら「引用部分が外に何らかの連関から取られている」という事実それ自体を認知することではない。引用の問題は、「先行する作品の一部が取り囲まれている」という事実それ自体ではなく、「それが取り囲まれている仕方、即ちそれがどのようなものとして借用されているのか」ということのうちに在ると言わねばならない。すなわち「その部分が他から借用されたものである」という事実自体が「新しい連関の中で有意的に作用しない限りは成立しない」ということである。その意味において引用の成立に直接関与するのは、作曲家の意図の有無、用いられた部分の長さ、元のものと近似度といった外的条件ではなく、新しい連関の中でその部分の果たしている機能という内在的条件なのである。それゆえ、ただ一つの三和音であっても、それが無調関係の中で出現すれば引用と呼ばれるのに対し、変奏曲の主題やミサ曲の定旋律が引用と呼ばれない理由はそこにある。それゆえ、引用の成立は新しい連関内での機能を明らかにして初めて認められるのである。

VII ツインマーマン (Bernd Alois Zimmermann 1918~70) の思想と作品

1. 音楽思想

ツインマーマンの音楽思想は、音楽における「空間」について考えるとき、極めて示唆に富む。それは単に時間論であるにとどまらず「分散しようとするものを枠に収め、時間の中で分離したさまざまな出来事を、内的同時性におい

て神秘的に体験することを目指す」とした空間による思考である (Dalhaus 1978)。「音楽形式が非線的な、空間的記憶 — ある深さと垂直の厚みを授かった — にかかわる」(Charles 1978)とすれば、ツインマーマンの作品はそれを体現するといっただろう。ここで問われているのは音楽と不可分に結びついている時間の流れと、音楽を表象する非現実的空間との関係なのである。

時間的背景にはアウグスティヌスの時間思想、「告白」における以下のような記述が影響している。

未来も過去も存在せず、三つの時間、すなわち過去・現在・未来も存在することは正しくない。それよりはむしろ、三つの時間、すなわち過去のものの現在、現在のものの現在、未来のものの現在が存在するというほうがおそらく正しいであろう。じっさい、これらのものは心のうちにいわば三つのものとして存在し、心以外にわたしはそれらのものを認めないのである。すなわち過去のものの現在は記憶であり、現在のものの現在は直覚であり、未来のものの現在は期待である (Augustinus)。

ツインマーマンが作品内で用いるテキストあるいはモットーとして掲げるテキストには、いくつかの作品に跨って共通しているものがあり、そのひとつが旧約聖書の「伝道の書」の第三節(14)と(15)である。この一節も彼の時間論に影響していると考えられる。

(14) 私は知った。神のなさる事は、みな永遠に変わらないことを。それに何かつけ加えることも、それから何も取り去ることもできない。

(15) 今あることは、すでにあったこと。これからあることも、すでにあったこと。

(旧約聖書)

このような時間の停止と永遠化、あるいは過

去・現在・未来の交換可能性は次の球体的時間を示唆し、補填するようなものである。

2. 球体の時間

彼はさまざまな論文や作品解説で「多元論 Pluralismus」[「球体の時間 Kugelgestalt der Zeit」]などの用語を用いつつ、時間の観点から音楽の考察を行っている。それは、音楽哲学の体系をなし、引用やコラージュなどの技法を位置づけるもので、「球体の時間の美学的 — 哲学的理論は多元的作曲技法に反映」としている。

(Funk-Hennings 1978)。ツインマーマンは、内的な時間体験を、さらにベルクソンの「持続」やフッサールの「時間論」を援用して、過去と未来への期待を伴う連続した変容としての生き生きした現在として捉えている。それを音楽的に表現しようとする彼は、過去と未来が球状に曲がりこんで同時に現在において現前している時間の姿を「球体の時間」と呼び多元的な音楽によって実現した。

時間と空間は、外部世界から与えられる諸感覚を秩序付け、把握するための直観形式 (カント) である。経験的所与に統一と秩序を与えるものとしての時間について、ツインマーマンは「音程と時間客観的に決定されるものとして音に付属しているのではない。むしろカント的な考えを援用すれば、それらは主観の先験的な直観形式である」(Zimmermann 1974)(1)と述べ、この直観による時間を通じてふたつの時間を設定した。「実際の (客観的な) 時間 effective Zeitdauer」と「体験される (主観的な) 時間 Erlebniszeit」である。この時間区分はフッサールの内的体験意識もふまえたもので「体験の流れにおける個々のあらゆる経験を統一する意識形式」(Zimmermann 1974)(2)と考えられる。もう一つの「体験される時間」は「内的時間単位」とも呼ばれ、演奏時間やテンポなどの「実際の

時間]に対立する概念となっている。それは「音程と時間の関係を秩序づける原理として機能する」(Zimmermann 1974)(3)ことによって「生きられる時間」を現出させる。例えば、倍音からなる楽音＝音程はつねに多重なものとして現れるが、我々は内的意識＝直観によってこれらの音を瞬間において並列にまた垂直に捉える。そして音が二つの方向で知覚されるとき、時間は体験され、生きられるのである。「我々は響きが零度の時間感覚における並列として、また音の連なりが同時的なものとして、それぞれ時間の中でずらされるままを体験する」(Zimmermann 1974)(4)と論じている。

また、これらの時間は互いに分離したままではなく「内的時間意識において完全に対応しあって両者の違いを解消し、すべての音楽的な関連をひとつの包括的な基本構造に固定する」(Zimmermann 1974)(5)。つまり忘却され、通過される客観的時間は、内的時間意識において次の瞬間に非在になることをやめる。それは直観的な時間と持続から開放された、絶対的な無重力空間を生み出すことになる。そこでは時間は流れず、時間的出来事の空間としての「瞬間」が直観の作用によって生成されるのである。「球体の時間」は、こうした音の持続と音高の音程の空間的理解、抽象的な同一性から展開されていくことになる。

直線よりも曲線として時間を捉える思考は、統一と精神的秩序を取り戻すために、彼は新しい時間の観念へ向かう。それは再び分断されることのないよう、継続時間の連綿体から複数時間を切り離し、過去・現在・未来として相対させ、一切の現象の永遠の同時性の中に現れた球体として理解していこうとする。このとき、これらの時間と同様、音楽作品でも聴き手にすべて理解できることは期待できないが、意識の中で重なり合い、心に触れる多元論的構造のひとつ

つの要素になりうると考えられる。次に、彼のこの発想による作品を掲げる。

3. 引用による多元的な音響構造を持つ作品 ＜兵士たち＞

「建築彫刻、絵画、音楽劇、言語劇、バレエ、映像、テレビ映像、サーカス、ミュージックコンクレート」といったあらゆるメディアと手法が入り混じった、多元的オペラの構想がこの＜兵士たち＞には生まれ、引用やコラージュの手法も取り入れられている。前奏後半に現れるグレゴリウス聖歌のセクエンツィア＜怒りの日＞や賛歌＜来たれ、創造主なる精霊よ＞を引用し、第2幕の間奏曲には、バッハのコラール＜いつの日か私がこの世を去るとき Wenn ich einmal soll scheiden＞を配置し、同幕第2場ではヴェーゼナーの老母が歌う民謡、テープによる具体音楽など多元的な音響や時間構造を異にしながら進行する。さらに多元主義が音楽ばかりでなく視覚面にまで拡大し、舞台上に5段からなるセットを置かれ、第2幕の終わりでは3段で3場面が同時進行するなど、実質的に多元的な方向が総合的に具体化されている。

＜チェロソナタ＞

異なる時間が早さを変えていく、無伴奏の3段楽譜で進行する。一番上の声部は駒の近く(sul pont.)で奏され、次第にテンポを落としていく。中段の声部は終始ピッツィカートで可能な限り急速で、最下の声部は弓の先端で奏され、速度は少し早くなり、これら異なった速度に異なった奏法が組み合わせられ、至難の曲になっている。
＜モノローグ (独話)＞

時間構造を異にするバッハとメシアンが並列に演奏される。元は協奏曲の形式の作品であるが、二台のピアノ曲に改編された。ピアノIはバッハのオルガン風の音色が求められ、ピアノIIが＜キリストの昇天＞から第2曲を＜天国を

希求する魂の清らかなアレルヤ>を、これら二種を同時に演奏する。

<レクイエム>

編成は語り手二人、独唱のソプラノ、バリトン、ジャズ・コンボ、聴衆の回りに配置された三部の合唱、オーケストラ、オルガン、電子音響、過去50年間の多彩なテキストによるテープ・コラージュが使用される。Iではマヤコーフスキーによるエセーニン追悼の歌がロシア語で、ヒトラーの演説、毛沢東語録、チェンバレンの演説、コンラート・バイアーの詩、IIではマヤコーフスキーがドイツ語になり、スターリン演説、チャーチルの演説、ヒトラーの反対派の演説、<第九交響曲><ヘイ・ジュード><神々の黄昏>が音楽的に引用されている。この作品の副題として<リンガル(言語作品)>と付したように、言語を意味論から引き離す作用と、音韻的(記号としての音)な側面を示唆しながら、多義性に及ぼす影響と、社会的な意味合いを免れないことを表現し、時を時に掛留しながら半世紀を1時間に圧縮し、前世紀の20世紀が文化的、精神的、言語的にもヨーロッパ的なものが主流であったことを示しながら、多様な異種混在を時間と空間の関係の中で捉えようとしている。異時間の複層構造を原型とする異時同図も彼の時間論と大いに共振するところがあると考えられる。

ここで厳密な意味で異時同図技法に最も近い R. Strauss の《英雄の生涯》をみていく。

VIII R. Strauss 《英雄の生涯》と異時同図

1. 《英雄の生涯》について

この分野の作曲開始年の古い《Macbeth》以来、交響詩と付けられているが、彼の場合、リスト以来の「交響詩」(Symphonische Dichtung)の単一楽章における伝統的な交響的論理とは異なった可能性を探求し、「音詩」(Tondichtung)

を生み出した。題材に関しても広い範囲にわたり、現実あるいは架空の人物までも取り上げ、標題の性格と一致した主題を設定し、進行に伴って主題の変容や処理に重点が置かれ、形式が整備されていく技法を結びつけた。《Till Eulenspiegel》におけるエピソード的性格の強い Rondelform (Rondeauform 作曲者表記)、また《Zarathustra》を自由な幻想曲的な接続曲とし、さらに《Don Quixote》で変奏曲、「騎士的な性格の主題による幻想的変奏曲」(作曲者表記)によって、Vc. solo (ドン・キホーテ)と Vla. solo (サンチョ・パンサ)を対置させ、いわば協奏交響曲 (symphonie concertante) といった発想の混合を、各作品ごとに革新的な形式原理を組み合わせて、表現内容を追求していった。

《英雄の生涯》は、一連の交響詩(音詩)系列の最後に位置し、6部分のソナタ形式と交響的な多楽章を統合し、内容的には自伝的でそういう意味では<幻想交響曲>(1830)に続いている。《英雄の生涯》における「英雄」とは19世紀の市民社会が生み出したものであるが、一方で世に受け入れられないロマン的芸術家像に対抗しながら、人生と仕事における成功と失意、あるいはその業績という社会的基準に照らし合わせる事が可能な意味での「英雄」としている。音楽家を芸術家の位置に高めたのがベートーヴェンであるが、19世紀の作曲家のメンデルスゾーン、シューマンは、批評や音楽協会、市民音楽団体の設立・発展といった市民社会における啓蒙的な音楽活動を通じて、社会的位置を拡大していった。それを受けて R. Strauss やマーラーも作曲や演奏活動を基本的姿勢としながら、市民社会に向けて、音楽作品の演奏(再現)、発表(創作)を伴う職制度を定着させていった。R. Strauss が楽長(カペルマイスター)としてベルリン帝室歌劇場主席指揮者として契約を結ぶ1898年末に《英雄の生涯》は完成され、

この時点での「英雄」とは、自身の音楽家の社会的意味における成功者としての「神話」として捉えることができる。また一方、変ホ長調という調性がベートーヴェンの＜交響曲第3番英雄＞を暗示させるが、ベートーヴェンが考えていた「英雄」とは違う種類のものであるが、意識していたことは十分に可能性がある。作品の性格は、後の《家庭交響曲》(1902-3)《インテルメッツ》(1918-23)に見られる家庭劇風で、誇大妄想的に近く、音楽家を敵に回し、気まぐれな妻に慰められ、おだてられながら現世的な勝利に向かう騎士(英雄)＝作曲家は自伝的、現実的物語といえる。いずれにしても《英雄の生涯》は、12年の交響詩の時代の最後を飾る集大成であり、最も高い洗練と完成度の高い域に達した傑作であり、後のオペラ《サロメ》や《エレクトラ》の一幕物の構成にこの交響詩で得た形式原理が濃厚に反映していくことになる。

編成は、Picc. Fl. 3, Ob. 3, E. horn, esCl, Cl. 2, BassCl, Fag. 3, K. Fag, Horn 8, Trp. 5, Trb. 3, Ten.Tuba, BassTuba, Timp, Bass drum, Ten.drums, Snare drum, Cymb. Harp 2, Strings (16-16-12-12-8)と巨大なものになっている。

構成は、1.英雄 2.英雄の敵 3.英雄の妻 4.英雄の戦場 5.英雄の業績 6.英雄の引退の6部からなり、第1部の「英雄」(1-117)では「英雄」の主要主題が Horn, Vla. Vc. で長大にかつ音域も広く示されるが、英雄の様々な性格の側面を内包しながら、対位法的な旋律も絡み、堂々と力強く疾走する。特に40から3つの主題声部が三重対位法的に模続進行しながら織り成して頂点76に向かう求心力は圧巻である。Es durの属七で断ち切られる117までをソナタ形式における第一主題部になっている。

第2部は「英雄の敵」(118-191)で英雄と人間的に対立する、批評家、先輩、同輩から有

象無象の非難や嘲笑が Fl. と半音階的に動く Ob. で戯画的に表され、Ten. BassTuba が平行5度で無視や敵視といった仕事を妨げる異質な敵の攻撃に悲嘆にくれるが、それらを退けようと「英雄」の行動力の動機とともに突如「英雄」の伴侶が独奏 Vn. で登場する。ソナタ形式における移行部とスケルツォ楽章にあたる。

第3部は「英雄の妻」(192-353)が登場し、heuchlerisch schmachtend (偽善に疲れた) lustig (陽気に) leichtfertig (軽率に) zart, etwas sentimental (繊細で感傷的) übermütig (おおはしゃぎ) sehr scharf (手厳しい) liebenswürdig (親切に) rasender (荒れ狂った) gefühlvoll (感情豊かに) zornig (怒りっぽい) zart und liebevoll (思いやり愛情のこもった) これら、独奏 Vn. につけられた楽想標記は伴侶の多面的な性格をレチタティーヴォ風に描写し、低弦にあたる「英雄」が応答する。その間、Vn. I は一箇所の pizz. を除き省かれることで独奏 Vn. の技巧を光らせる。R. Strauss が頻繁に使用する調性の Ges dur の響きの中に木管、弦楽器の trem. や Harp の gliss. の多様な技法による独自の管弦楽法を拵げるところで、ここは第二主題部と緩徐楽章にあたる。

第4部は「英雄の戦場」(354-698)でソナタ形式の展開部にあたる。第2部の Fl. の嘲笑する動機が g moll から Ges dur の和音上に登場し、半音差の効果は《Zarathustra》の終止におけるハ長調とロ長調の関係に当たる。348-392にかけて Vn. II が最低音 g を半音下げる調弦(スコルダトゥーラ)の指示により ges が持続的に鳴らされる。舞台裏から2回の Trp. のファンファーレ、小・中太鼓による軍樂的リズムを背景に「英雄」の主題と「英雄の敵」の動機が対抗しながら、総力戦となり、次第に「英雄」が敵を倒し、659では Trp. Vn 2、Vla. が勝利の歌を奏でる。ロ長調のII度上の下屬和音で静

第5部「英雄の業績」自作引用対照表

《英雄の生涯》		引用自作品名	引用箇所
723	Vc. Kb	《Tod und Verklärung》	431 ww 440 Vla, Vc
	Vn	《Tod und Verklärung》	180 Fl. I
725	Fl, Ob	《Don Quixote》	1 Fl. I
727	Vn. I, II, Fl	《Don Quixote》	5 Vn. II, Vla
729	B. Cl	《Don Quixote》	140 BassCl T. Trb
	Ob	《Don Juan》	235 Ob
	Vla, Vc	《Don Juan》	232 Vc
731	Es. Cl, Bass Cl	《Till Eulenspiegels》	46 D. Cl
734	Cl	《Guntram》	End of Act. III
737	Fl, Ob, Vn. II	《Guntram》	Act. I scene 1
739	Trb. 3	《Guntram》	Act. III scene 3
743	Horn 5	《Guntram》	vorspiel Act I
	Trp	《Zarathustra》	fig. 50-17
	Vc. Kb	《Tod und Verklärung》	431 ww 440 Vla, Vc
745	Bass Cl, Fag. 2. 3 C. Fag, Vc, Kb	《Macbeth》	67 Fl, Cl
	Vn. I	《Befreit》 Op. 39-4	19 for high voice, Vn. I
747	Cl. B. Cl, Fag. 2. 3, Vla. Vc	《Macbeth》	20 Cl. Fag. Vc. Kb
748	E. H, Horn 2	《Macbeth》	3 Fl, Cl, Horn, Vn I, II
			55 D. Trp
751	Ten. Tuba, Vla	《Traum durch die Dämmerung》 Op. 29-1	15 for high voice
	Fl. Picc	《Guntram》	Act. III scene 1, 3
753	Fl, Cl, Vn. I, II	《Guntram》	end of Act. III
	E. H, Horn 1, Vc	《Don Quixote》	334 Horn 1, 2, Vc
758	Horn 3, 4	《Guntram》	Act. I scene 2
762	Horn 5-8, Vc	《Tod und Verklärung》	256 Fl, Vn. I, Vla
764	Es. Cl, Cl, Bass Cl Horn 3, 4, 7, 8 Vla, Vc	《Zarathustra》	75 Fag, Vc, Vn
765	Trb.	《Guntram》	Vorspiel Act. I Act. III scene 4

かに長い総休符で区切られる。

第5部は「英雄の業績」(699-780)で第2部のTubaの拒絶の連続5度の動機の後に「妻」と「英雄」の主題が続き、ここに自作の引用が連続して刻まれるが業績の回顧ととれる。自作の引用との対象を表に掲げる。前の第4部の「英雄の戦場」の終結の勝利の692と5部の772が対応し「英雄」の勝利と結びつく。一方766と774の2回フォルテで頂点を迎えるが、ここでの減七の和音は、不安定感が滲み出され、業績への成果に疑問を投げかけ評価の再吟味を求めているのだろうか、ここは終止部に当たる。

第6部は「英雄の引退」(781-927)でソナタ形式の第2の終止部でコーダの機能を持つ。「英雄」の敵や妻の主題の後、管弦楽の強奏による半音階的な模続進行を展開し、以後は鎮静化に向かう。e音上にE.Hornが主題を奏し、妻の主題を姿に表しながら、変ホ長調により、穏やかな人生が提示され、戦いの回想、Vn.独奏による妻の旋律や諦観に満ちたHorn.の旋律を受け継いだ中に勝利の歌の変容も表れ、速度も落ちていき、920では弦楽器群がはずされ、922からは独奏Vn.も姿を消し、管楽器の和音奏のみが伸ばされ、終止記号が視界に入る直前に第4部の軍楽のリズムが勝利の誇りの残り火のように思い出の炎を燃やしつつ有終の美を閉じる。

2. 自作の引用箇所

(1) fig. 87 723

《Tod und Verklärung》の「浄化」の動機をVc. Kb. が原調で弱音器を着装してespr.の表情で奏し、同じ《Tod und Verklärung》の「少年時代」のテーマを、原曲ではFl.で奏されるが、ここではVn. Iの1プル트가espr.の表情で印象強く奏でられる。

(2) 725

《Don Quixote》の冒頭がFl. Ob. で始めら

れるが、原調そのままに引用されている。これは「ドン・キホーテの主題」の動機を含み、「中世の騎士」の性格を示している。

(3) 727

《Don Quixote》の5小節でVn. I、IIが全員で奏したこの旋律を、《英雄の生涯》でも引用が開始された同じ5小節目に、同じVn. I、IIの各2、3プル트에削減して演奏され、ドン・キホーテが心に描く「婦人を守護し賛美しようとする憧れと義務感」を主題としている。伴奏に当たる《Don Quixote》のFag. Horn.のモチーフもそのまま使っている。

(4) fig. 88 729

《Don Juan》の「求愛」を示す動機がVla. 2プルとVc. 4プルとで、また《Don Juan》のOb. が示す「女性」の主題を同じOb. で奏し、《Don Quixote》の「サンチョパンサの主題」も、同じBass Cl.で表されるところで、2交響詩の3旋律が同時に鳴らされる。

(5) 731

《Till Eulenspiegels》の主人公「ティル」の主題がEs. Cl からCl.に受け継がれて奏され、この時点で《Don Quixote》の「女性」の旋律は続いている。

(6) 734、737、739

オペラ《Guntram》からの引用が続く。オペラの結末の豊かな旋律や、第1幕で「心に感じるやさしさ」と歌われる部分と、第3幕第3場で「償い」の動機にあたる旋律が《英雄の生涯》で共に原調で重ねられて奏される。

(7) 743

《Tod und Verklärung》の「浄化」の動機が再びVc. Kb.で奏され、《Zarathustra》の「宇宙、自然」の動機を原調のハ長調の主和音の分散をTrp.で、さらに三層目には《Guntram》の第1、3幕の前奏曲のテーマをハ長調で重ねている。

(8) fig. 90 [745]

Vc. の半数と Kb. 1、2 プルトが《Macbeth》から「マクベス夫人」の主題を奏し、歌曲《Befreit 解き放たれて》op. 39-4 から「幸運」の旋律を、Vn. I と Ob. が molto espr. で感情を込めて演奏される。

(9) [747]、[748]

《Macbeth》の「苦悩」のテーマを Vc. Vla. Cl. Bass Cl. Fag. が受け持ち、次の小節で同じ《Macbeth》のファンファーレが Horn. E. H. で一度だけ原調で奏され、「苦悩」を吹き飛ばす。

(10) [751]

《Traum durch die Dämmerung たそがれの夢》op. 29-1 の「愛の国のたそがれの中を、ゆっくり急がず」と歌われるところを、Vla. と Ten. Trb が奏し、原曲の表出概念を集約している。また Fl. 群が《Guntram》第3幕の「美しい夢」のテーマを描き、この両曲は結ばれている。

(11) fig. 91 [753]

《Don Quixote》の Vc. Horn. E. H. Bass Cl. が「貴婦人のロマンス」を描き、重ねられる《Guntram》の旋律は、このオペラの最後で「永遠に」と第3幕の最後に主役グントラムによって歌われる。

(12) [757]

《Guntram》の第2幕の「若く美しい」と歌うところを、Hrn. 3、4 が演奏する。

(13) fig. 92 [762]

《Tod und Verklärung》の「憧れ」への闘争が Horn. 5-8、Vc. で奏され、原曲では Fl. Vn. I と Vla. であるが、原調であることに変わりはない。

(14) [764]、[765]

《英雄の生涯》のこの箇所では Es. Cl, Bass Cl, Horn 3、4、7、8 Vla. Vc. で演奏されるが、引用の《Zarathustra》では Fag. Vc. Vn. で奏され、「憧れ」の主題である。続いて Trb.

が、Bm のコードを短三和音から減三和音に移していくが《Guntram》の第3幕第4場で「神のような人物」と歌われるところである。

このように、自作の引用箇所を多数発見できたが、引用を同時にまたは継時的に、重層的に配置されたもの、異質なものの非連続的な配置として扱ってきた。ここからは、異時同図による音楽として、つまり異種の引用が同時に複数で存在し築き上げている箇所限定し、主題や動機から、そこに内在する概念を対比し、重層する旋律層から連鎖的な関連を導き、異時同図技法による創作の礎を探ることにする。

3. 異時同図の技法による箇所

(1) fig. 88 [728] は、《Don Quixote》のサンチョパンサが現れ、主人に従って《Don Juan》の憧れる「女性」に求愛に行く、開始の構図になっている。しかもここでは Gdur の調性になっており、《バラの騎士》の第一幕でマルシャリンとオクタヴィアンの恋のアヴァンチュールが終わり、「私よりもっと美しい人のために私を捨ててあなたは去っていく」と歌うところで、これは次のすばらしく若く美しいゾフィーの世界を暗示しており、単純で素朴な調性のト長調が提示され、さらに彼女が中心となる次の第2幕の冒頭も同じト長調になっており、そのト長調をここで使用することは調性も音楽的着想の前提条件の役割を果たすことを物語っている。[譜例 1]

(2) [739] から償いの動機が流れ [743] では3交響詩による異曲同時が見られる。ここでは《Tod und Verklärung》から「浄化」の動機を、Trp. が《Zarathustra》の代表的である「宇宙、自然」の動機を高らかに奏し、《Guntram》から、この旋律はこのオペラの序曲にあたる、前奏の第3

[譜例 1]

《英雄の生涯》

《Don Juan》

《Don Quixote》

部に初出があり、このテーマが使用されているところの歌詞から意味を集約すると、太陽の傾き、恋人の離反など、上行旋律に反して否定的な語句を歌い、第一幕で最も強奏されるところの歌詞が愛の闘争であり、「英雄」が戸惑いつつ恋愛への情念を密かに持ち始めようとする予感が伺えるところとなっている。[譜例 2]

(3) fig. 90 [745] 《Macbeth》の原曲では木管が奏すこのテーマを Vc. Kb. Bass Cl. Fag. 群と低音楽器の総動員で演奏に当たるが、この旋律

は作曲者がマクベス夫人と記し、第一幕第5場で、夫人がマクベスからの手紙を読み終わって熱烈な愛の独り言が主題に使われているところにあたる。Vn. で奏される旋律は、さらに歌曲《Befreit 解き放たれて》op. 39-4の引用と重なり、この部分の歌詞は「おおこの幸せ」と祈るように歌唱されるところから、両者は親近性を強く持つものになっている。管弦楽版では Vn. が、ピアノ伴奏版ではピアノがこの旋律を歌唱の後光の輪のように追いながら静かに閉じられている。[譜例 3]

[譜例 2]

《英雄の生涯》

728

《Tod und Verklärung》

ritenuto

《Zarathustra》

《Guntram》

Bewegt. (♩ = ♩ des vorigen)

(4) [751] ここでは、歌曲《Traum durch die Dämmerung たそがれの夢》op.29-1と《Guntram》第3幕にグントラムが歌う旋律の異なる二つの曲が同時に重ねられている。この歌曲は、ピアバウムの詩に1885年の《Macbeth》に先立ってこの曲は作曲されているもので、引用されている部分は“Durch Dämmergrau in der Liebe Land, ich gehe nicht schnell, ich eile nicht, mich zieht ein weiches samtenes Band durch Dämmergrau in der Liebe Land”、の箇所、対訳すれば「愛の国の黄昏の中を、私はゆっくりと急がずに歩いていく」となる。さらに《Guntram》の旋律の歌詞部分は schöner traumと「美しい夢」になっており、両曲に表されている意味は見事に結ばれてくる。さらにヴォルフガング・サヴァリッシュ（1990）が東京藝術大学で R. Strauss の「音楽の調性」と題して行なった講演の中で、R. Strauss のすべての作品において、登場人物とその相手役と関係を確実に調性で結論づけられると述べ、特に R. Strauss には二つの特徴的な調性として変ニ長調と嬰へ長調を挙げている。「変ニ長調にはいつも華やかさと荘厳さがある」とし、異時同図で結ばれた歌曲《たそがれ》と《美しい夢》は、確かに変ニ長調で華麗な響きを奏で、次の [753] では Ges dur に進む。この Ges dur は、異名同音では Fis dur 嬰へ長調にあたる。これはまた R. Strauss の広いパレットの代表的調性で、「この嬰へ長調はこの世のものとは思えない美しさ、夢想、願い、うっとりとした気分が関係している時に使用される」としている。さらに登場人物だけでなく、その場の瞬間や状況をも表している例として、交響詩《Don Quixote》の第3変奏を取り出し、数々の冒険を繰り返し、日が暮れかけた頃、ドン・キホーテと従者サンチョパンサは彼らの夢、憧れ、非現実的な願いに浸っているところにあたる。まさしく次の小節で

《Don Quixote》が貴婦人へのロマンスを幻想的に描く動機が molto espr. で印象的に演奏される。R. Strauss の調性の持つ音楽的な色彩の精選と、劇の組み立てや演出面からも見通して、両者を配合し、融合させていく綿密なる配慮は計り知れないものがある。[譜例 4]

異時同図の例を最初に提示した「大仏の夢告」には、普遍的な大仏殿を背景にしての尼公の異なる時間経過における行動描写であるが、そこには理念の柱があった。この《英雄の生涯》の変わらざる部分は、当然《英雄の生涯》の音楽が根底にあり、そこに引用される部分から導かれる共通した概念を紡ぎとると、ひとりの「英雄」おそらく自身のことと思われるが、戦いの勝利の後、彼が夢想の世界でみる、いくつかのロマンスの変化であり、自作の《Don Quixote》のサンチョパンサになって、美しい貴婦人や女性との出会いを希求するものもあれば、あるいは、若き日の恋の思い出への回想が感じられ、静かな夢の中の恋の思い出は、すでにこれからの人生の黄昏への予感も聞き取られ、夢の中の過去・現在・未来が、安定かつ普遍の《英雄の生涯》の背景を一面に固定して、移り行く夢世界を時間に応じて変化するさまを、異曲を一瞥の視野の五線譜にはめ込んだのではないか。妻のパウリーネを表す独奏 Vn. がこの間の長い休みから、この直後に再開されることからしても、自身の夢想世界と考えられ、夢の視覚的世界が連鎖的に音化し呼び覚まされていく時、精神が豊穡な宇宙を築いているともいえるのではないだろうか。

結 論

異時同図による音楽は、異曲の重層であるが、《英雄の生涯》にあるように自作の既成曲の並置、言うなれば異なる自作の引用が、総譜の同じ小節に積まれ、意味ある動機や主題による旋律層を築き上げている箇所を指すのであるから「異曲同譜」と呼んでも良い。

「異曲同譜」に相当し、一瞥した視界に異曲が、盛り込まれて縦軸を構成し、同譜《英雄の生涯》は水平に左から右に流れていく。西洋の文字も楽譜も左から右に進行するが、一方、日本では文字は右から左に進行し、「大仏の夢告」のとおり、尼公も聖なる信貴山の方角でもあり南西の方角とともに左に進み行くが、絵巻としては、右手で巻き込み、左手で広げながら目の前を左から右に流れていく。左手の中にあった未来が目の前を流れて現在となり、右手に去って過去となる。このように過去から未来への時間の推移は、西洋音楽の楽譜と同じく、左から右に仕舞い込まれる。

狭義の異時同図とは、出来事の同時提示、つまり同一景を装置として異なる出来事の生起を同時提示する表現であり、同一装置の反復読み込みである。《英雄の生涯》では自作引用をさしはさむことによって《英雄の生涯》そのものの反復を呼び込もうとする働きが生まれ、そのことが《英雄の生涯》をいっそう《英雄の生涯》たらしめているのであり、異時同図の技法によると言っても良い根拠である。

この異時同図は絵画においても特殊なものかもしれないが、普通の絵師なら、命蓮の大仏に祈るいつときの姿で終わっていたであろう。こうせざるを得ない、絵師の絵筆を外圧的、強制的に書くのではなく、創作するのではなく、そうせざるを得ない原著への感動が、物語の世界を掌握した豊かな世界に筆を運ばせ、勝手に書かせていったのである。

R. Strauss は《英雄の生涯》に自作を引用することによって、本体の《英雄の生涯》そのものの構成を堅牢強化にしたこと、《英雄の生涯》の新しい連関の中で内在的条件が有意味的に作用しながら成立し、さらに自作を引用した作品群の主題を総合すれば、根底に一定の概念が存在すること、その概念に、後の舞台作品につながることであるが、作曲にあたって、一定の調性を精選して、一貫して採択していることも、異種の時間の諸相の融合を可能に導くことができた原因ではないだろうか。R. Strauss は、難なく異時同図を五線譜に書きつけることができたのである。

引用文献

- 千野香織 (1991) 『フィクションとしての絵画』 pp. 37: べりかん社
- 奥平英雄 (1953) 『絵画における異時同図法』 MUSEUM 23号 pp. 3: 東京国立博物館
- 千野香織 (1989) 『日本絵画史の研究』 pp. 19 山根有三先生古希記念会編: 吉川弘文館
- 佐野みどり (1989) *ibid.* pp. 20
- Appel, B (1985) "Großstädtische Wahrnehmungster in Gustav Malers Symphonien: Ein Soziologischer Versuch", in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 16, pp. 87-102
- Kneif, T (1973) Collageoder Naturalismus?-Anmerkungen zu Mahlers "Nachtmusik I", in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 134, S. 624.
- Adorno, T, W (1960) "Mahler-Eine musikalische Physiognomik", Frankfurt, S70
- Noé, G (1963) "Das musikalische Zitat", in: *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 124, S. 134 ff.
- Lissa, Z (1966) "Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats", in: *Die Musikforschung*, Jg. 19. S. 367.

- Meyer, L. B (1967) *The Aesthetics of Stability*, in : *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, pp. 170—232
- Dahlhaus, C (1978) “Kugelgestalt der Zeit. ‘Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie’”. *Musik und Bildung* 10 : 633—636
- Charles, D (1978) *Le temps de la voix*. Paris : Jean-Pierre Ddlarge
- Augustinus, A (1976) “Confessions” 『告白』(下) 服部英次郎訳 pp. 123 : 岩波書店
- 日本聖書刊行会 (2002) 『旧約聖書』 pp. 1014 : いのちのことば社
- Funk-Hennigs, E (1978) “Zimmermanns Philosophie der Zeit-darrgest an Ausschnitten der Oper ‘Die Soldaten’.” *Musik und Bildung* 10 : 644—652
- Zimmermann, B. A (1974) *Intervall und Zeit*. ed. by Ch. Bitter. Mainz : B. Schott’s Söhne. (1) pp. 13 (2) pp. 13 (3) pp. 13 (4) pp. 11 (5) pp. 14
- Wolfgang Sawallish (1990) 日本リヒャルト・シュトラウス協会第36回例会講演 (東京藝術大学音楽学部第一ホール)

参考文献

- 『日本絵巻大成 4 信貴山縁起絵巻』1977 : 中央公論社
- 金澤 弘 (2002) 『雪舟の芸術・水墨画論集』 : 秀作社
- 島尾 新 (2002) 『雪舟の山水長巻』 : 小学館
- 諸川春樹監修 (1997) 『西洋絵画の主題物語』 : 美術出版社

- 神月朋子 (1994) 『B. A. ツインマーマン研究 — 音楽における空間性の諸問題』 *音楽学*第40巻 2号 日本音楽学会
- 長木誠司 (1993) 『前衛音楽の漂流者たち — もう一つの音楽的近代』 : 筑摩書房
- 渡辺 裕 (1990) 『文化史のなかのマーラー』 : 筑摩書房
- Gilliam, B (1992) 『R. Strauss and his world』 Princeton University Press
- 日本リヒャルト・シュトラウス協会編 (2000) 『リヒャルト・シュトラウスの「実像」』 : 音楽之友社

参考楽譜

- G. Mahler
Symphony I, II [I Eulenburg No. 570, II Philharmonia No. 395]
- R. Strauss
“Don Juan” op. 20 “Macbeth” op. 23 “Tod und Verklärung” op. 24
“Till Eulenspiegels” op. 28 “Zarathustra” op. 30 “Don Quixote” op. 35
“Ein Heldenleben” op. 40
[Edition Eulenburg No. 440, 441, 442, 443, 444, 445, 498]
“Traum durch die Dämmerung” op. 29—1
[Universal Edition 5445a]
“Befreit” op. 39—4 (orchestration-F. Strauss)
[Boosey & Hawkes Ltd. 19215d]
“Guntram” op. 25
[Boosey & Hawkes Ltd. A. 5815.5825.7733F.]