HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	映画音楽から辿るアリフレート・シュニトケの多様式主義確立 ： フルジャノフスキー監督のアニメーション映画を例に
Author(s)	新田, 愛
Citation	スラヴ研究, 66, 167-189
Issue Date	2019-09-10
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84277
Type	departmental bulletin paper
File Information	66_07_Nitta_Megumi.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

［研究ノート］

映画音楽から辿るアリフレート・シュニトケの多様式主義確立

―― フルジャノフスキー監督のアニメーション映画を例に ――

新　田　　愛

はじめに

「多様式主義　полистилистика」とは、後期ソ連の有名な作曲家アリフレート・シュニトケ Альфред Гарриевич Шнитке（1934-1998）の代名詞的な作曲形態である。多様式主義の簡単な定義を引用すれば、アラノフスキーの「他の様式をあれこれ自由に利用すること」(1)が挙げられる。そしてこの主義の特質は「様式と様式との隔たりを強調してみせることで、それぞれが互いに対して、隠喩性に富んだ音響的イメージを投影しあう可能性」(2)にある。多様式主義が国内の音楽界で重要な位置を占めるに至った過程については、千葉による別の論稿(3)に簡潔かつ明瞭な説明が存在するためここでは触れないが、その後 1980 年代に入るとシュニトケの作品が西側で受け入れられ、多様式主義は、国内に限らず現代音楽におけるポストモダニズムを象徴する要素の 1 つとなった。

シュニトケが多様式主義をいつ確立したかは諸説あるが、複数の文献をまとめると 1960 年代後半から 1970 年代前半の間に成立したと考えられる(4)。この時期が、実は生涯で最も多くの映画音楽が書かれた時期と一致するという事実はほとんど注目されてこなかった。「正当な」分野で評価されなかったシュニトケは映画音楽で糊口をしのぐ必要があり、生涯で作曲した 60 以上の映画音楽のうち約半数をこの時代に書いている。対して、この時期彼が作曲したコンサート・ピースは舞台作品を含めても 17 曲である。単純に数を比べるのに限界はあるが、本業たるコンサート・ピースの作曲原理に変動が起きたこの時期に、副業の映画音楽に多くの労力を割いていたという事実は見直されるべきである。

従来シュニトケの映画音楽を対象にした研究は少なく、作曲形態にかかわる領域として検討した研究はさらに限られていた。数少ない例も言及はごくわずかである(5)。しかし 2010 年

1　*Арановский М*. Симфонические искания. M., 1979. C. 152.

2　千葉潤「アリフレド・シュニトケの多様式主義の成立について：60 年代の作品にみられる諸傾向」『洗足論叢』25 号、1996 年、234 頁。

3　千葉潤「間テクスト性理論とアリフレド・シュニトケ」『転換期の音楽』編集委員会『転換期の音楽：新世紀の音楽学フォーラム』音楽之友社、2002 年、333-346 頁。

4　例えばホロポヴァは、シュニトケの個人様式が 1966-72 年の間に確立し、73 年に過渡期を迎えたとしている。*Холопова В.Н., Чигарёва Е.И.* Альфред Шнитке. M., 1990. C. 42.

5　*Холопова и др.* Альфред Шнитке; Alexander Ivashkin. *Alfred Schnittke* (London: Phaidon Press, 1996); Peter J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw* (Oxford: Oxford University Press, 2009); *Холопова В.Н.* Композитор Альфред Шнитке. M.,

頃からは、単なる紹介にとどまらず、映画音楽を中心に据えた研究が現れている。例えば、エレム・クリモフ監督の映画等を分析したムハマデーエヴァの一連の研究[6]、本稿で取り上げる『グラス・ハーモニカ』とヴァイオリン・ソナタ第2番「クワジ・ウナ・ソナタ」の関係に着目したフィッツパトリックの博士論文がある[7]。また、シュニトケ・センター刊行の論文集[8]には、巻を追うごとに映画音楽に関する記事が増えている。日本語では梅津紀雄が2009年に多様式主義とアニメーション映画との関係を論じている[9]。

以上の状況を踏まえると、近年、映画音楽はシュニトケ研究において真摯な研究対象として浮上しつつあると言える。しかし、依然として蓄積は少なく、また、多くは映画音楽の分析に楽譜を用いていないため、十分に説得力のある成果が出ているとは言えない。そこで本稿は、シュニトケが多様式主義確立期に深くかかわった2本の映画音楽に対し、楽譜を用いて入念な分析をおこない、多様式主義確立の過程を追う。

本稿で取り扱う2本の映画は、前衛的アニメーター、アンドレイ・フルジャノフスキーАндрей Юрьевич Хржановский（1939-）監督の作品である。彼との映画製作は、シュニトケにとって単なる副業以上のものだった。それは彼の次の言葉に明らかである。

> 1965-67年頃、すでにエレム・クリモフやアンドレイ・フルジャノフスキーとたくさん話をしたのを覚えています。当時、彼らは多様式、引用を映画に使おうとしていました。フルジャノフスキーのアニメーション映画『グラス・ハーモニカ』は膨大な量の引用された絵画でした。彼はこれを、1968年に完成された映画で、つまりベリオの交響曲より前におこなったのです[10]。

注目に値するのは、映画に対して「多様式」という言葉を用いている点だ。特に、フルジャノフスキーの代表作『グラス・ハーモニカ Стеклянная гармоника』（構想期間を含めると1967-68年制作）については、ベリオを引き合いに出していることからも、監督の手法と音楽における多様式主義との間に、何らかの関連が予測できる。であれば、この監督との共同制作[11]を追うことで、単なる音楽の分析を超えて視覚的・美学的観点をも加味しつつ、多様

2010.

6 *Мухамадеева А.Ф.* Документальная поэтика: музыка А. Шнитке к фильму Э. Климова Спорт, спорт, спорт // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 4. С. 135-145; Притча в старинном стиле: о музыке А. Шнитке к фильму Э. Климова Похождения зубного врача // Искусствознание: теория, история, практика. 2012. № 2 (03). С. 31-34; Чайка: чеховские образы в киномузыке А. Шнитке // В мире научных открытий. 2012. № 4 (03). С. 298-317.

7 Luke Fitzpatrick, “Apparitions in Alfred Schnittke’s Sonata No. 2 (quasi una Sonata)” (D.M.A. diss., University of Washington, 2016).

8 Альфреду Шнитке Посвящается. М. 1999-2016. 現在全10巻。

9 梅津紀雄「生誕75周年 シュニトケの魅力：多様式主義とアニメーションを中心に」『月刊オーケストラ』11号、2009年、24-27頁。

10 アレクサンドル・イヴァシキン（秋元里予訳）『シュニトケとの対話』春秋社、2002年、213頁。原著は *Ивашкин, А.В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2015. なお、訳は一部改めた。

11 後述するが、監督はシュニトケの音楽に特別な思いを寄せ、製作前に価値観の共有も試みた。以上を踏まえ、監督の構想と音楽が深く結びついているという意味で、2人の作業を「共同制作」と表現する。

式主義成立の過程を考察できるのではないか。しかしながら、先に挙げた先行研究は、どれも音楽学かアニメーションいずれか一方の分野に特化したもので、双方に目配りした分析はしていない。そこで本稿は、楽譜を用いた本格的な楽曲分析を通じて音楽学の観点から多様式主義を検討することはもちろんだが、加えて、監督側の言葉や制作資料を十分に調査し、音楽外の領域からも確立過程の再検討を試みる。これによってシュニトケの多様式主義の新たな面を見出すとともに、従来見落とされがちだった映画音楽の価値を再評価したい。

本稿はその第一歩として、フルジャノフスキーとの共同制作のうち『グラス・ハーモニカ』ともう 1 作『寓話の世界でВ мире басен』（1973 年）を取り上げる。シュニトケは多様式主義の確立期である 1960 年代後半から 70 年代前半、フルジャノフスキーの映画 4 本 (12) に音楽を付けており、前者は 1 作目、後者は 4 作目にあたる。それぞれの映画が完成した 1968 年と 1973 年は多様式主義確立の初期と末期であり、変遷を辿るのに 2 作が適当と考えた。分析の比較対象には、同時期作曲のコンサート・ピースであるヴァイオリン・ソナタ第 2 番（1968 年）、〈セレナーデ〉（同年）、交響曲第 1 番（1969-72 年）の 3 曲を選ぶ。これらは多様式主義の初期作品として取り上げられることが多く、千葉も「シュニトケの個人様式の確立を告げる作品」「初期の多様式主義作品」と規定している (13)。これらの楽曲と比較することで、多様式主義のあらわれを検証する。

本稿の構成は以下のとおりである。まず、第 1 節で 2 作の映画の基礎情報を整理した後、第 2 節で映画音楽の楽曲分析とコンサート・ピースとの比較から、多様式主義のあらわれを検証する。この際、映像や監督の言葉、進行表を参照することで、映像・構想面からも検討をおこなう。第 3 節では、映画に引用されている美術作品に着目し、多様式主義との美学的つながりを探る。

最後に史料についてまとめておく。楽譜に関しては、『グラス・ハーモニカ』のオリジナルの楽譜の存在は不詳なため、ドイツの楽譜出版社シコルスキ社のサイトに公開されているスコア (14) を使用する。これはシュニトケの自筆譜ではなく、フランク・ストローベルが編曲したものだが、映画の音とほぼ一致しており、分析に大きな支障はない。『寓話の世界で』は作曲家の自筆譜がシコルスキ社に保管されており、これを用いる。なお、両者とも映画で流れる音は記譜よりも半音高いが、分析は記譜の音程でおこなう。動画は、2 作とも動画サイト YouTube に制作会社ソユズムリトフィルムによる投稿があり、これを用いる (15)。映画の

12 4 本の映画は『グラス・ハーモニカ』、『衣装だんす Шкаф』（1971 年）、『蝶々 Бабочка』（1972 年）、『寓話の世界で』。この時期、シュニトケが 4 本以上音楽を付けた映画監督は他にいない。また、彼は生涯を通じてフルジャノフスキーと 10 作以上の映画で共同制作しており、この数も最多。

13 千葉「アリフレド・シュニトケの多様式主義の成立について」221, 226 頁。

14 Alfred Schnittke, ”THE GLASS HARMONICA. Film music,” Frank Strobel arr., [http://www.sikorski.de/475/en/0/a/0/orchestral_music/1039840_the_glass_harmonica_film_music.html] 以下、URL は全て 2019 年 4 月 21 日現在有効。

15 “Стеклянная гармоника: Приклольные мультики для взрослых,” Video clip, Youtube, 19:37, posted by Мультики студии Союзмультфильм, June 10, 2013, [https://youtu.be/maXodSVqsnU]; «В мире басен,» Video clip, Youtube, 10:25, posted by Мультики студии Союзмультфильм, May 30, 2012, [https://youtu.be/4Of-QADSkPM]『グラス・ハーモニカ』は 2000 年にアメリカで刊行された DVD（Masters of Russian Animation Vol.1, Image Entertaiment, 2000.）にも収録さ

長さは『グラス・ハーモニカ』が約 20 分、『寓話の世界で』が約 10 分半である。制作過程を整理する主な資料は、シュニトケのインタビュー記事 (16) と、フルジャノフスキーによる回想録 (17) の 2 つである。両記事はいずれも、2014 年出版のシュニトケ生誕 80 周年記念本（フルジャノフスキー監修）に再録されており、前者は完全版が掲載され (18)、後者は大幅に加筆されている (19)。本稿では必要に応じて両者を参照する。

1. 2 本のアニメーション映画について

1-1.『グラス・ハーモニカ』

この映画はフルジャノフスキーがシュニトケと出会うきっかけとなった作品であり、監督の語る逸話から、彼がシュニトケの音楽に特別な思いを抱いていたことがよく分かる。

フルジャノフスキーは 1967 年の春に『グラス・ハーモニカ』の構想に取り掛かった。監督は、映像が「愚鈍で平凡、卑劣な生活の比喩」だから「それに対置できる創造的で精神的な根源」となる音楽を探していた (20)。その折、偶然にシュニトケの楽曲を耳にした。

> 〔構想と〕並行して、私は懸命に作曲家を探した。ある日、〔……〕ラジオのインジケーターを回すと「私の」音楽が鳴っている。こうした音楽を自分の映画に書きたい、私にこんな才能があったらと思った (21)。

この時、作曲者の名前を聞き逃したフルジャノフスキーは知人に訊ねてシュニトケの名前を突き止め、知り合いになり、音楽の制作を依頼した。フルジャノフスキーとシュニトケの関係はこのように始まった。出会いからして既に、彼はシュニトケの音楽に特別な思いを抱いており、自分の作品に不可欠と考えていた。シュニトケも、先述したとおり『グラス・ハーモニカ』について多様式を意識した発言をしていた。互いにとってこの作品が重要な意味を持っていたのは明らかである。

監督は初対面後、1967 年の秋にシュニトケを制作仲間たちに紹介し、その後、彼に構想段階の『グラス・ハーモニカ』を見せた。さらに、監督の提案で、全員の価値観を共有するために互いの好きな絵画や映画、音楽を全員で鑑賞した後で、ようやく本格的な制作に取りかかった (22)。以上の経緯から、映像と音楽は同時並行で作られた、あるいは映像が先にあり、

れている。

16 *Нейман М.* День третий: Интермедия седьмая // Сотворение фильма, или несколько интервью по служебным вопросам / Под ред. Н. М. Венжера. 1990. С. 89-91.

17 *Хржановский А.Ю.* Продолжение жизни // Искусство кино. 1999. № 2. С. 72-85.

18 *Нейман М.*. Беседа с композитором: История одного интервью // Альфред Шнитке: Статьи, интервью/ Под ред. А.Ю. Хржановского. М., 2014. С. 371-377.

19 *Хржановский А.Ю.* Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А.Ю. Хржановского. М., 2014. С. 356-367.

20 *Хржановский.* Он прилетал лишь однажды. С. 356.

21 Там же. С. 356.

22 Там же. С. 356-357.

それに合わせて音楽が作られたと考えられる。

この作品には検閲の厳しい目が光った。制作の途中、検閲官から合理的理解を促す前書きを付け足すよう要請があり、監督はこれに応じて、資本主義を批判する文章を映画冒頭に追加した[23]。しかし、結局上映はかなわなかった。監督は、作品提出がチェコスロバキア侵攻の翌朝 1968 年 8 月 22 日だったからと言うが[24]、主な原因は、前衛的な作品の内容そのものにあると推測される。その後、ペレストロイカ期に上演の機運が高まったが、フィルム散逸のため再び延期された[25]。結局、初演は映画完成から 40 年以上経過した 2011 年 8 月 22 日、東京のサントリーホールで開催されたサマーフェスティバル 2011〈Music Today 21〉での演奏（東京交響楽団、秋山和慶指揮）を待たなければならない[26]。この上演ではスクリーンで映像が映し出され[27]、それに合わせて、ストローベル編曲の楽譜にもとづき音楽が演奏された。本稿で分析に用いるのはこの時の楽譜である[28]。

この映画のあらすじは、台詞やナレーションが存在しないため不明瞭ではあるが、動画最初に映る文章をもとに、以下のように解釈できる。昔、ある職人が、聴いた人々を徳の高い行為へと導く魔法の楽器「グラス・ハーモニカ」を作った。楽器を持った音楽家が訪れた街は「黄色い悪魔」[29]に支配されており、演奏を始めた音楽家は捕えられてしまう。街の人々は黄色い悪魔の指示に従い、街の大時計を破壊する。黄色い悪魔のコインに目がくらんだ人々は、動物や怪物に変化し、鐘の音によって呼び寄せられてコインに群がり、いがみあう。その後、街は荒れ果てる。しばらくして、音楽家の遺志を継いだ少年が成長してグラス・ハーモニカを再び演奏すると、その力によって、人々は人間の姿を取り戻す。黄色い悪魔は街を去り、人々は時計を直して、街に平和が訪れる。

1-2.『寓話の世界で』

この映画はホロポヴァによると、完成した 1973 年にテレビで公開された[30]。その他の文献には上映について記述が無く、映画館で上映されたかどうかは不明である。制作の着手日、

23 Там же. С. 358-359.

24 Там же. С. 359.

25 *Клишина Е.* Из истории стеклянной гармоники // Альфреду Шнитке посвящается. № 9 / Под ред. А. В. Богдановы, Е. Б. Долинской. М., 2014. С. 244.

26 “Alfred Schnittke’s «Glass Harmonica» in Japan” [http://www.sikorski.de/5376/en/alfred_schnittke_39_s_glass_harmonica_in_japan.html] また、サントリー芸術財団の「サマーフェスティバル 2011〈MUSIC TODAY 21〉開催」のサイトでも、この上映が「映像・世界初公開／音楽・日本初演」と銘打たれている。[https://www.suntory.co.jp/news/2011/11075.html] しかし前注 15 にあるように、この映画は 2000 年刊行の DVD に収録されており、以前から鑑賞可能な状態にあった。

27 佐野光司「日本最大の現代音楽祭：サントリー芸術財団 サマーフェスティバル 2011〈MUSIC TODAY 21〉」『音楽現代』41 巻 9 号、2011 年、176 頁。

28 楽器編成は基本的に通常の 3 管編成だが、ロシアの電子楽器テルミン、エクヴォディン、イオニカや、エレクトリック・アコーディオン、エレクトリック・ギター等も用いられる（ストローベル編曲のスコアに基づく）。

29「黄色い悪魔」は黄色＝金の連想から資本主義を揶揄する際用いられる言葉であり、映画では街を支配する黒い山高帽子の男を指している。

30 *Холопова.* Композитор Альфред Шнитке. С. 121

完成日は不詳であるが、制作の様子は『グラス・ハーモニカ』よりも詳細に確かめられる。監督の回想録に、シュニトケのために制作した進行表の一部が掲載されているのだ。進行表について、監督は以下のように説明している。

> アニメーション映画の音楽は詳細に、文字どおり 1/24 秒にまで、つまり、フィルムの 1 コマごとに吟味した力点を考慮して書くものだ。このため、監督は作曲家用に、自分の脚本をもとにして特別の進行表を用意する（この進行表を、日常的にはなぜか「〔布団の〕シーツ простыня」と呼んでいる）[31]。

シュニトケもこの進行表について、以下のように述べている。

> それはそれがそのまま音楽のようで、見ているだけで、書き込まれた絵に当てはまるような音楽のイメージが沸いてくる。あとはそれを読み解くだけ。つまり、楽譜にこうした時間比を拍子の形で書き写せばいい。例えば秒数を小節や四分音符などに割りふり、それから音で埋めていく。いたって簡単さ[32]。

この言葉から、制作の順番は先に監督が構想を記した進行表を作成し、次いでシュニトケがそれを基に作曲したと推測される。「シーツ」には監督の構想が絵で詳細に表現されており、音楽と映像との密接な関係を探ることができる。これについては後述する。

多様式主義の観点から特筆すべきは、フルジャノフスキーの言葉「『寓話の世界で』において、私たちは、『グラス・ハーモニカ』で見つけたコラージュと多様式主義の原則を続けることに決めた」[33] である。この言葉を信じるなら、監督もまた、多様式について明確な意図を持っていたはずである。この点についても、次節以降で検証していく。

この映画には『グラス・ハーモニカ』とは異なり、台詞が存在する。そしてストーリーは、既存の寓話を引用している。映画冒頭（00:35-00:40、以下「分 : 秒」は映画時間）の字幕は引用素材として、ロシアの有名な古典劇作家イヴァン・クルイロフの 3 つの寓話「好奇心の強い人」「ロバとウグイス」「カッコウとニワトリ」を挙げている。クルイロフによる寓話の多くは風刺的であり、引用される 3 つの寓話も同様である。まず「好奇心の強い人」は、ある男が博物館でいかに多くの素晴らしい展示品を見てきたかを語るが、一番大きい象の展示には気がつかなかったという話（象に気づかないとは、日本語の「木を見て森を見ず」にあたり、この寓話から生まれたロシアのことわざである）。次に「ロバとウグイス」は、ロバがウグイスに歌うよう頼み、素晴らしい歌声を披露してもらうが、その良さが理解できない話。そして「カッコウとニワトリ」は、カッコウとニワトリがお互いの歌を褒め合うが、スズメによればどちらもへたくそ、という話である。

これら 3 つの寓話が映画に引用されており、映画内の台詞や歌詞も、感嘆詞を除けば、寓

31　*Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. С. 360.
32　*Нейман*. Беседа с композитором. С. 375.
33　*Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. С. 360.

話本文と一致する。上記3つの寓話をわずか10分半の映画に引用しているだけでも驚きだが、さらに寓話の一部は切り貼りされており、ストーリーはより複雑化している。このため、既存のシンプルな寓話が題材であるにもかかわらず、完成したストーリーは合理的理解を拒むものになっている。あえてあらすじのようなものを書くと以下のようになる。ある男が博物館で多くの展示品を見ている。その途中、突然場面が変わる。ロバがウグイスに歌うよう頼み、美しい歌を披露してもらう。しかしロバは、ウグイスの歌を高慢な態度で褒めた後に「きみがうちのニワトリを知らないのが残念だ。奴さんから少し学んだら、きみはもっと上手くなるだろう」と話す。この話をきっかけに、突如、カッコウとニワトリのオペラ・ブッファが開催される。カッコウとニワトリは喚くように歌いながらお互いを褒めるが、このオペラは次第に崩壊し、混乱の中、なぜかその様子が写真に収められる。場面は最初の博物館に戻る。先ほど写真を撮られた動物たちが、展示品のように鎮座している。結局、博物館で象に気づかなかった男は、それを指摘されると戸惑い、固まって絵の一部になる。物語はウグイスのさえずりとともに幕を閉じる。

2. 映画音楽に見られる多様式主義のあらわれ

2-1. 初期多様式主義を構成するファクター

各映画の音楽を分析する前に、シュニトケの多様式主義を構成するファクターについて、ここで整理しておく。もっとも、多様式主義について彼が明確に定義した文章は無く、また同じ「多様式主義」でも、今回扱う確立期と再晩年では大きく形態が異なっており、等しなみに扱うことは不可能である。そこで、ひとまず本稿では、多様式主義の確立期にあたる1971年にシュニトケがおこなった講演「現代音楽における多様式主義的傾向」[34]を参考にしたい。シュニトケは国内外の多くの作曲家に多様式主義の現れが見られることを指摘しており、この講演内容は、彼が多様式主義をどのような観点から捉えていたかを理解するのに極めて有用である。講演録を読むと、多様式主義を構成するファクターのうち、副次的なものにはコラージュや既存の楽曲の引用、様式の断片の隠喩あるいは技法の引用があるが、より本質的な手法として、様式そのものが複数混在する状態があることが分かる。

シュニトケは別の文章でも「多様式主義は私にとって様式の区別の意識的な展開である」[35]とも述べている。「様式の区別の意識的な展開」のためには、複数混在した様式がそれぞれ明確に異なる状態、すなわち様式間の対立関係が必要なのは明らかである。冒頭でも引用したが、千葉が多様式主義の本質として述べていた「様式と様式との隔たり」という言葉も踏まえれば、様式間の対立関係は初期多様式主義の勘所だと言える。

さらに、シュニトケ自身は触れていないが、彼の多様式主義作品にはモノグラム（音名象徴）が頻繁に登場する。モノグラム単体では多様式主義を構成する要素とはならないが、音名で作曲家や事柄を示すことで、異なる時代やジャンルの要素を暗示できる。シュニトケの多様

34 イヴァシキン『シュニトケとの対話』222-230頁。

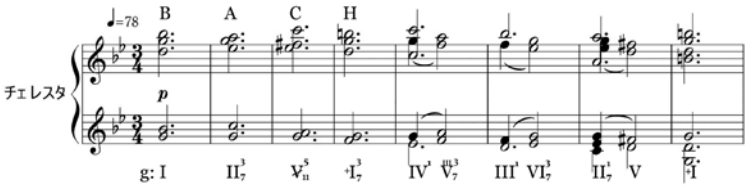
35 Alfrred Schnittke, “Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier,” in Jürdan Köchel et al., eds., *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag* (Hamburg: Hans Sikorski, 1994), p. 119.

式主義作品にはこのような多義性を念頭に置いたモノグラムの使用が頻出しており、その重要性はすでにいくつかの先行研究で指摘されている(36)。そのため、本稿ではこれもコラージュや引用と同様、多様式主義を構成する副次的ファクターの 1 つとみなす。

多様式主義作品を分析するうえでは、以上の副次的・本質的ファクターを、少なくとも理論上は区別して理解する必要がある。次項以降の分析も、この分類を念頭におこなう。

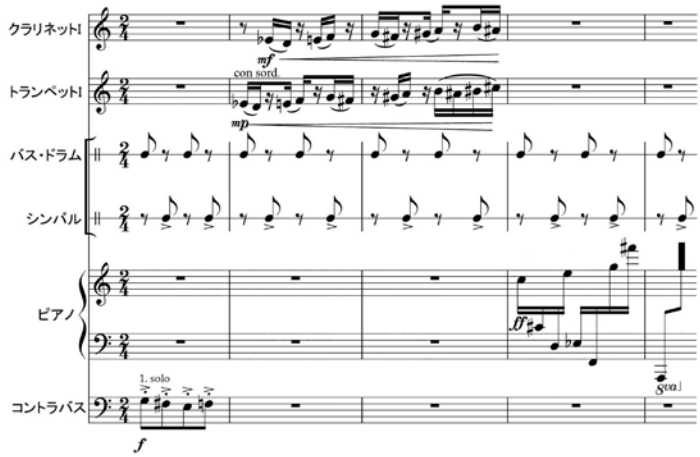
2-2. モノグラム、コラージュ、引用

ここからは 2 本の映画を順番に分析し、同時期作曲の多様式主義作品と比較検討する。コンサート・ピースの分析に関しては、すでに言及したホロポヴァとチガリョーヴァの共著、イヴァシキンの単著、千葉の 1996 年の研究を参照した。

まず分析するのは『グラス・ハーモニカ』である。基本的にこの映画音楽は「古典的」楽曲である。ト短調、3/4 拍子で、主要主題を中心に展開し、これを 1 つの楽曲と仮定すれば、まるでパッサカリア形式と呼べるような構造をとっている。主要主題は、バッハのモノグラムである変ロ、イ、ハ、ロ音（BACH）で始まる（【譜例 1】）。

【譜例 1】『グラス・ハーモニカ』m.18-25　（以下 m. 数字は小節数）

和音記号を見ると分かるように、和声進行はバロック期に多用されたものと大むね一致する。主要主題は終始現れ、全編で 24 回登場する。また、副主題と言える旋律も中盤（13:09-）と最後（19:02-）に現れるが、和声進行は主要主題と一致しており、主要主題の変奏と捉えることもできる。このほかに変イ―ニ音の増四度による動機があり、全体がいわゆる伝統的な和声を保つ中、やや奇異な印象をもたらす。この映画音楽は、以上 2 主題と 1 動機で成り立つ比較的簡素なものである。

しかし、終始古典的なサウンドの中で音楽が進行するわけではない。主題や動機のほかにも 2 つの特徴が挙げられる。1 つ目は金管楽器が ff で和音を挿入する箇所、2 つ目は打楽器のリズム上で管楽器がそれぞれ異なるフレーズを挿入するコラージュ的な箇所だ。

36　例えば、セガールは交響曲第 3 番を分析し、「31 人のドイツ人作曲家、6 つの場所とその他の事柄」のモノグラムを使用していることを突き止め、モノグラムの役割について、「音楽的織物の中に編み込まれたメモリアルとして機能する」と述べている。Christopher Segall, “Principles of Alfred Schnittke’s Monogram Technique,” *The Journal of Musicology* 30, no. 2 (2013), pp. 252-286.

【譜例 2】『グラス・ハーモニカ』m. 286-290

後者は特に中盤の約 3 分間（06:36-09:55）に頻繁に現れる。【譜例 2】はその一例である。バス・ドラムとシンバルがリズムを刻む上で、管楽器やピアノなどがわずか 2 小節足らずの断片的なフレーズを挿入している。

多様式主義の点で特筆すべきは、先述した、主要主題に用いられているバッハのモノグラムである。モノグラムが映画で果たす役割の大きさについて、監督は次のように語る。

> 私にとって真のプレゼントは、アリフレートが音楽家の主題を見つけてくれたことだった。それはバッハの名前を織り込んである簡明な主題で、音名 BACH で一般に分かるように暗号化したものである。この主題は何十回と登場する [(37)]。

実際、この主題は映像で音楽家が楽器を奏でるたびに流れ、音楽家を示すライトモティーフ的役割を担っていると言える。

このモノグラムは、ヴァイオリン・ソナタ第 2 番の主題にも用いられている。この楽曲は『グラス・ハーモニカ』とは異なり、ソナタ形式が崩壊する上にセリー主義やアレアトリー的記譜法といった「非伝統的」な要素からなるが、バッハのモノグラムが何回も繰り返され、曲の中心となる主要主題として機能しているという点では共通している。千葉も、この楽曲の中心となる主題の 1 つとしてバッハのモノグラムを挙げている [(38)]。

ソナタと映画の制作はともに 1968 年なので、バッハのモノグラムを主題として用いるアイデアをどちらが先に採用したのか不明だが、シュメルツは「『クワジ・ウナ・ソナタ』と特にその BACH の動機は、アニメーション『グラス・ハーモニカ』のスコアから引き出された」[(39)] と述べている。また、イヴァシキンも以下のように述べている。

---

37 *Хржановский* . Он прилетал лишь однажды. С. 358.

38 千葉「アリフレド・シュニトケの多様式主義の成立について」227 頁。

39 Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical*, p. 255.

> 『グラス・ハーモニカ』を統一する音楽的イデーはモノグラム BACH だ。これは J. S. バッハの音楽がヨーロッパの伝統の原初である限り、その音楽的シンボルである。〔……〕シュニトケの『グラス・ハーモニカ』のための音楽が、ヴァイオリン・ソナタ第 2 番のベースとなったのは驚くことではない [(40)]。

上記先行研究を踏まえれば、バッハのモノグラムを主題として重用するアイデアは、ヴァイオリン・ソナタ第 2 番に先立つ形で、この映画音楽で採用されたと推測できる。さらにシュメルツは、西洋音楽の古典を代表するバッハの主題が、以下に説明する、黄色い悪魔と人々の強欲さを示す、現代的で難解なサウンドと対をなしていることを指摘している [(41)]。つまり、バッハのモノグラムが善を代表し、前衛的サウンドで示される悪に対抗しているのである。以上を踏まえれば、モノグラムで表される古典の代表格バッハ、その主題につけられた古典的和声は、次に述べる前衛的要素と対置されており、多様式の形成に重要な役割を担っていると言える。

この映画音楽に見られる多様式主義のあらわれはモノグラムだけではない。先ほど【譜例 2】で見た、中盤に頻出するテクスチュアに注目したい。バス・ドラムやシンバルが継続的にリズムを打ち鳴らし、管楽器が次々に断片的なフレーズを挿入することで、コラージュのようなテクスチュアが作り出されている。音楽だけ聴くと不可解に響くが、映像と合わせれば、打ち鳴らされる打楽器は黄色い悪魔の鳴らす鐘の音、挿入されるフレーズは、操られるように走る人々の動きを表す、効果音として機能していることが分かる。

シュニトケの初期多様式主義作品において、コラージュは重要な役割を果たしている。〈セレナーデ〉の第 1, 3 楽章、交響曲第 1 番の第 2 楽章は既存の楽曲の引用を含んでおり、まさしくコラージュとなっている。また筆者が調べた限り、〈セレナーデ〉以前の作品にこのようなコラージュは見られない。千葉は〈セレナーデ〉の第 1 楽章について、過去に作曲した映画音楽が複数引用されていると説明している [(42)]。第 3 楽章についても、ホロポヴァが「ポリコラージュ的挿入」と説明し、さらに『グラス・ハーモニカ』の断片も素材として用いられていると指摘している [(43)]。つまり、両者はテクスチュアの類似だけでなく、引用を介しても繋がっているのである。

同時期作曲のコンサート・ピースとテクスチュアが酷似しているだけでなく、まさに〈セレナーデ〉のコラージュに『グラス・ハーモニカ』の断片が引用されていることから、両者のつながりをシュニトケが意識していた可能性は高い。映画のコラージュ的箇所は具体的な引用素材からなりたっているわけではないが、挿入される各フレーズの性格は多様であり、目まぐるしく入れ替わることでカオスな響きが生まれ、BACH の主題や伝統的な和声と明白な対立を見せる。このような、コラージュからなる前衛的部分が古典的形式の中に突如挿入されるというスタイルは、上記に挙げた初期多様式主義作品と共通している。

以上、『グラス・ハーモニカ』の音楽には、コンサート・ピースと共通する多様式主義の

40　Ivashkin, *Alfred Schnittke*, p. 111.
41　Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical*, p. 255.
42　千葉「アリフレド・シュニトケの多様式主義の成立について」230 頁。
43　*Холопова и др.* Альфред Шнитке. С. 72.

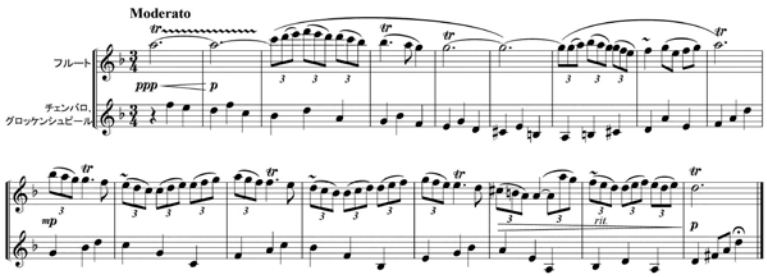
あらわれが明確に見られた。また、これらの要素は映像を補充する役割を果たしており、シュニトケの音楽が映像と不可分な関係にあることが分かる。

次に『寓話の世界で』の分析に移る。自筆譜には以下 15 のエピソードの楽譜が確認できる[44]。

〈クンストカメラ Кунсткамера Ⅰ〉〈クンストカメラⅡ〉〈ニワトリの出現 Выход петуха〉〈むすび Концовка〉[45]〈舞踏会の楽師 Тапёр〉〈カッコウの失神 Обморок Кукушки〉〈カッコウ Кукушка 1-2〉〈ばか騒ぎ Разгул〉〈カッコウとニワトリ Кукушка и Петух〉〈ニワトリ Петух〉〈通り Улица〉〈作家たち Писатели〉〈ウグイス Соловей〉〈ウグイスの退場 Уход соловья〉〈フィナーレ Финал〉

この映画音楽には既存楽曲の引用が見られる。引用はモノグラムやコラージュと同様、多様式主義を構成する副次的ファクターの 1 つと考えられる。引用元は寓話や絵画のように字幕で示されているわけではないが、監督が回想録でこの映画の引用音楽について言及しているため、これを手がかりに整理する。まず本編中の「ウグイスの歌」について、監督は次のように語る。

> 他の監督は知らないが、私がアリフレートと仕事する時は、多くのことが直接ピアノで解決された。〔……〕私は、アリフレートが「ウグイスの歌」のエピソードのためにスカルラッティのソナタの断片を弾いてくれたのを覚えている[46]。

これは〈ウグイス〉〈ウグイスの退場〉のことと思われる。【譜例 3】がその主題である。

【譜例 3】〈ウグイス〉m.1-17

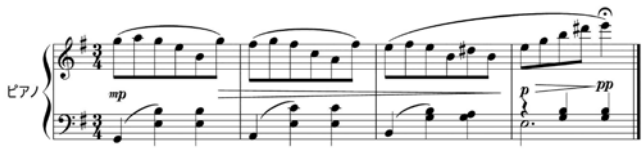
しかしこの主題は管見の限り、スカルラッティのどのソナタとも一致しない。また、監督はこの文章を 2014 年に加筆した際に削除している。後半の和声進行はバロック期に多く見られ、順次進行する旋律と合わせて隠喩と言うことはできるが、直接的引用とは言いがたい。

---

44 楽器編成はエピソードによって、チェンバロ独奏だったり、電子ギターを用いたりと異なっている。

45 〈むすび〉は〈作家たち〉とほぼ同じだが、伴奏がより簡素になっている。しかし、本編中に現れる 2 度とも〈作家たち〉の音楽が採用されている。そのため、本稿では分析の対象に含めなかった。

46 *Хржановский*. Продолжение жизни. С. 80.

しかし、監督が言及する引用音楽はこれにとどまらない。彼の言葉[47]から同定できた引用もある。【譜例 4】の〈作家たち〉は、帝政ロシア時代の作曲家グリボエードフ Александр Сергеевич Грибоедов（1795-1829）のワルツと一致する。後述するように、この引用によって映画における音楽様式の対立が一層効果的なものになっている。

【譜例 4】〈作家たち〉m.1-4

また、監督は「シュニトケが『カッコウとニワトリ』のオペラ・ブッファで、オギンスキの〈ポロネーズ〉からの断片を用いた」[48]とも述べている。これは、ポーランドの作曲家ミハウ・クレオファス＝オギンスキのポロネーズ、中でも代表的で現在もロシアで演奏される曲を指していると思われる。断片的引用のため同定は困難だが、〈ニワトリ〉の終結部のバスに、引用と推定できる部分が確かに存在する。

2-3. 様式の混在、対立

『グラス・ハーモニカ』でもモノグラムやコラージュ等多様式主義の実践が確認できたが、それらはあくまで古典的枠組みの中でおこなわれていた。一方この映画では、多様式主義は本質的な、様式レベルの多様性にあらわれている。この点はストーリーの構造と密接に結びついている。つまり、3 つの寓話にそれぞれ異なる様式の音楽があてられており、それによって様式間の強い対立が起きているのだ。各様式を明らかにするために、まずそれぞれの寓話に用いられている音楽エピソードを分析する。

「好奇心の強い人」

〈クンストカメラⅠ〉は 4/4 拍子。明確な形式は存在しない。前半は 12 音技法的旋律をコントラバスが担当する。後半は無調的で、アレアトリー的記譜法に則ってチェロ、コントラバスが演奏する。

〈通り〉〈フィナーレ〉はグリボエードフ作曲とは別の 3/4 拍子、ホ短調のワルツ。〈通り〉は冒頭でイオニカが、付点のリズムを特徴とする主題を提示する。ヴァイオリンによる半音階の下降が加わると、突如、ピッコロ、エレキギター、チェンバロがハ長調、4/4 拍子で参加する。拍子・調性が混合し、聴き分けられないほど複雑なポリフォニーが生まれ、ff まで高潮して終了する。〈フィナーレ〉も同様の進行だが、半音階の下降はヴァイオリンではなくチェンバロが、ハ長調の部分はヴィオラ独奏が担当するため、サウンドの厚みはない。

〈クンストカメラⅡ〉は 3/4 拍子。調性感は無し。わずか 6 小節からなる。中心となっているのはチェレスタの短三和音で、1 小節ごとに半音ずつ下降する。

47　*Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. С. 360.
48　Там же. С. 360.

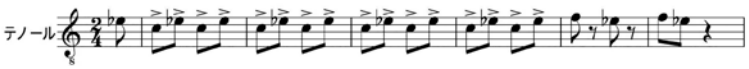
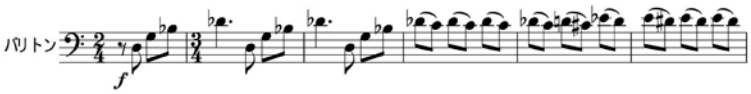
以上のように、寓話「好奇心の強い人」の場面に用いられる音楽は伝統的な和声・拍感・構造から逸脱している。

「ロバとウグイス」

〈ウグイス〉〈ウグイスの退場〉は【譜例 3】で確認した、ウグイスによる歌として機能している音楽。どちらも 3/4 拍子、ニ短調。〈ウグイス〉は Moderato で始まる ABA の三部形式。A パートはニ短調、3/4 拍子。フルートが主題を提示し、その下でチェンバロとグロッケンシュピールがオスティナート・バスを思わせる四分音符を刻む。主題が終わると突如ト長調に転調し、piu mosso の B パートが始まる。チェンバロと合唱が快活なリズムを刻む一方、フルートはそれを伴奏とし、ト長調の主題を呈示する。この後 A パートが回帰するが、後半の伴奏は B パートの伴奏に替えられる。両者は違和感なく協和し、ニ長調で終結する。〈ウグイスの退場〉は〈ウグイス〉の終盤 8 小節とほぼ同じ内容。

以上のように、「ロバとウグイス」の音楽は、バロック期を思わせる簡潔な和声と構造にもとづいており、この点で他 2 つの寓話の音楽と異なっている。

「カッコウとニワトリ」

〈カッコウとニワトリ〉〈カッコウ〉はカッコウ（テノール）とニワトリ（バリトン）によるオペラ・ブッファとして機能する音楽。歌詞はクルイロフの寓話による。2/4 拍子。カッコウの旋律は短三度、ニワトリは減三和音を含む跳躍音型と、半音下降の連続を特徴とする（【譜例 5, 6】）。この下方では、常にチェンバロかピアノがクラスター的和音を刻んでいるため、複調的響きが生まれている。

【譜例 5】〈カッコウとニワトリ〉m.1-6

【譜例 6】〈カッコウとニワトリ〉m.12-17

〈ニワトリ〉もオペラ・ブッファの一場面。2/4 拍子。ハ長調の音階に基づく、バリトンの単純な旋律で始まるが、次第に臨時記号が増えていき、調性感が消失する。声楽四声部が順に合いの手を入れると、バリトンが跳躍して甲高く叫ぶ。楽器群が野次を入れるかのように襲いかかった後、バスのため息のような短い下降音型で終了する。

〈ばか騒ぎ〉は 2/4 拍子。調性感は無し。バスとアルトがそれぞれ全音階の旋律を叫ぶ中、楽器群も同じ旋律と、カッコウを示す短三度を同時に演奏する。その後管楽器が半音階で動き回り、ヴァイオリン独奏、チェンバロが加わって ff の不協和音で終了する。

〈カッコウの失神〉は 1 小節の音楽。拍子や調性感はない。チェレスタが左手でヘ音、右

手でホ音を、イオニカは嬰ヘ音を根音とする減七和音を鳴らす。エレキギター、グロッケンシュピール、ヴィブラフォン、コントラバスはアレアトリー的記譜法で演奏する。

以上のように、寓話「カッコウとニワトリ」の音楽は複調的であったり拍子が消失したりと、古典的な音楽語法に対するイロニーに満ちている。

〈作家たち〉はどの寓話にも属さない、各場面の間の音楽である。前項で述べたように、グリボエードフのワルツがほぼそのまま引用されている。

以上のように、各寓話に対応する音楽はそれぞれ異なる様式にもとづいている。「好奇心の強い人」の音楽は 12 音技法、アレアトリー、無調等の前衛的要素が目まぐるしく入れ替わる。「ロバとウグイス」の音楽は、一転して調性感を保ち、バロック期の様式を思わせる。「カッコウとニワトリ」の音楽は複調的で、拍子も消失し、伝統的な音楽語法を皮肉っている。また、どの寓話にも属さない場面にはグリボエードフのワルツがそのまま引用されており、ロマンティックな曲調となっている。

以上で分析した、各寓話の音楽を色分けして【表 1】に示した。【表 1】を見ると、寓話ごとに音楽も切り貼りされていることが分かる。わずか 10 分半の中で、異なる様式が複雑に組み合わされて生まれる構造は、文字どおり多様式である。引用を基にした伝統的な音楽様式と、シュニトケ独自の 12 音音階、アレアトリー、あるいは複調等の前衛的音楽様式は、明確な対立を見せている。

多様式主義確立期の作品に目を向けると、このような様式の対立状態は交響曲第 1 番と共通する。ホロポヴァは、作曲家自身による呼称「(反) 交響曲」を引き合いに出し、この曲で様々な力の対立が再現されていると説明する [(49)]。イヴァシキンはこの曲に「古典的音楽と、古典からかけ離れた音楽からの引用が、認識できなくなるギリギリの地点まで織り込まれている」と述べ、ジャズ、オーケストラのチューニング、ハイドンの「告別交響曲」の形式等の使用を指摘する [(50)]。交響曲第 1 番は、様式レベルの対立関係がなかったヴァイオリン・ソナタ第 2 番や〈セレナーデ〉とは異なり、映画のシーン割のように複数の様式がつぎはぎされているのである。ここから生まれる様式間の隔たりは、この曲を前者 2 曲よりも発展した多様式主義作品にしている。作曲家自身もこれを意識していたのは以下の言葉に明らかである。

> 1966 年に僕は異なる様式を衝撃的な対比の形で並べることが可能だと決断して、初めてそれをヴァイオリン・ソナタ第 2 番の中でおこなったのです。そして解放感のようなものを覚えました。同時に交響曲第 1 番のことも考え始めました。1972 年、4 年の歳月を要して、僕はそれを完成させました。ここには最大限に様式の対比が使われているかもしれません [(51)]。

49　*Холопова и др.* Альфред Шнитке. С. 74, 76.
50　Ivashkin. *Alfred Schnittke*. p. 120.
51　イヴァシキン『シュニトケとの対話』65 頁。

【表 1】『寓話の世界で』どの寓話に、どの音楽・絵画が用いられているか [52]

	00:00	00:43	01:58	02:32	02:55	03:37	05:06	05:43	05:58	05:59
寓話		好奇心の強い人			ロバとウグイス					
台詞					ロバ「ねえ、君！君はとても歌が上手いそうだね。私はどうしても君の歌を聞いて、君の能力がずば抜けたものかどうかを自分で判断したいんだが？」		ロバ「正直言って、かなりのものだ。君の歌は退屈しないで聞けるよ。だが、きみがうちのニワトリを知らないのが残念だ。奴さんから少し学んだら、君はもっと上手くなるだろう。」			
絵画			チェルネツォーフ（群衆）	チェルネツォーフ（4 人の肖像画）		プーシキンの落書き			チェルネツォーフ（4 人の肖像画）	
音楽	カッコウとニワトリ [53]	クンストカメラⅠ	通り	作家たち	舞踏会の楽師	ウグイス	ニワトリの出現		ウグイスの退場	

A

	05:59	06:06	07:00	07:49	08:07	08:22	08:31	09:05	10:13	10:25
寓話	カッコウとニワトリ						好奇心の強い人			
台詞・歌詞 [54]		カッコウ「ニワトリさん、あんたの歌声は大きくて堂々たるものだね！」 ニワトリ「カッコウさん、あんたこそ淀みなく、声を長く引きのばして歌うね。われわれの森でこれほどの歌い手はいないよ！」 カッコウ「ニワトリさん、あんたの歌ならいつまでも聞いていたいね。」	ニワトリ「待ちどおしくてならないよあんたがもう一度歌い始めてくれるのが……どこからあんな声が出るのかしら？澄んで、優しくて、高い声が！君の歌はまるでウグイスみたいだ！」	カッコウ「ありがとう、ニワトリさん。でも正直言って、あんたの歌は極楽鳥よりうまいよ。	「ご両人、あんた方はしゃがれ声で褒め合ってるけど、あんた方の歌はへたくそだよ……」 [55] 欠点を気にしないで、どうしてカッコウはニワトリを褒めるのだろう？それは、ニワトリがカッコウをほめるからである。		男 A「やあ、こんにちは！どこへ行ってきたの？」 B「博物館へね。三時間ほど見てまわったよ。あそこでお目にかからなかった獣や鳥がいるだろうか？何という蝶、小さな昆虫、小さな甲虫、小さな蠅、小さな油虫！あるものはエメラルドのよう、またあるものは珊瑚のよう！何という小さなてんとう虫！ほんとにピンの頭より小さいのだ！」 A「ところで象を見たかね？どうだった？おそらくきみは山にぶつかったような気がしただろう？」 B「あそこに象がいるって本当かね？」 A「いるとも。」 B「申しわけない、象には気づかなかったよ。」		
絵画							チェルネツォーフ（複数の肖像画）	チェルネツォーフ（群衆／複数の肖像画） ※約 4 秒、4 人の肖像画の一部も使用	チェルネツォーフ（4 人の肖像画）	
音楽	不明	カッコウとニワトリ	ニワトリ	カッコウ	ばか騒ぎ	カッコウの失神	クンストカメラⅡ	フィナーレ	作家たち	

52 表の色分けは、以下の分類にもとづく。薄灰色：寓話「好奇心の強い人」の部分、または主にその場面で用いられている音楽。斜線：寓話「ロバとウグイス」の部分、または主にその場面で用いられている音楽。濃灰色：寓話「カッコウとニワトリ」の部分、または主にその場面で用いられている音楽。無色：どの寓話にも属さない、あるいは寓話の転換点でどれに属するかが判別不能な箇所。音楽は、楽譜と実際のサウンドを照らし合わせて判断した。台詞、歌詞の和訳は以下に基づく。表現は一部改めた。イヴァン・クルイロフ（内海周平訳）『完訳クルイロフ寓話集』80-82, 137, 285-286 頁。

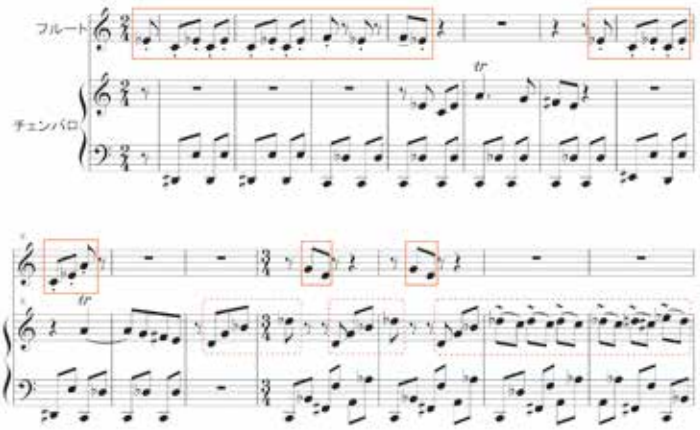
53 音楽は〈カッコウとニワトリ〉だが、テノールのパートはマリンバが、バリトンのパートはフルートが演奏している。この部分は現存する自筆譜に存在しない。

54 この寓話の台詞はカッコウ（テノール）とニワトリ（バリトン）によって歌われる。

55 原作ではこの台詞をスズメが話すが、映像にスズメは現れず、次の地の文「欠点を気にしないで〔……〕」とともに、ナレーションが語る。

つまり、シュニトケは様式間の対比をまずヴァイオリン・ソナタ第 2 番で試み、それを交響曲第 1 番で最大化したのである。この交響曲第 1 番と、様式の明確な対立という点で共通しているのが『寓話の世界で』の音楽である。映画音楽における様式の対立は既に確認したとおりだが、この点を楽曲分析によって指摘した先行研究はこれまでに無い。

しかし、映画音楽に関しては、音楽を複雑に組み立てたのはあくまで監督であり、様式の対立をシュニトケが作りだしたとは言えないと反論があるかもしれない。ところが、監督制作の進行表「シーツ」を音楽と比較すると興味深いことが分かる。

まずは筆者作成の前頁【表 1】中、A で示した箇所に注目したい。ここは寓話「ロバとウグイス」の場面で、映像も寓話の内容どおりに進行する。しかし、ロバの台詞の後ろで流れている音楽（〈舞踏会の楽師〉〈ニワトリの出現〉）にのみ、「カッコウとニワトリ」の動機が用いられている。【譜例 7】は〈舞踏会の楽師〉冒頭である。この場面の映像にはカッコウもニワトリも一切登場しないが、楽譜にはカッコウを示す短三度、ニワトリを示す跳躍音型と半音下降の連続が現れている（前者を四角で、後者を点線で囲った）。

【譜例 7】〈舞踏会の楽師〉m.1-14 [56]

この結果、ウグイスの歌との間に様式上の差異が生まれている。この矛盾点は次頁【図 1】の「シーツ」を用いて説明することができる（【表 1】の A にあたる部分を【図 1】では線で囲い、A’とした）。「シーツ」に書かれているロバの台詞「奴さん〔ニワトリ〕から少し学んだら、君〔ウグイス〕はもっと上手くなるだろう」は、寓話「ロバとウグイス」の台詞であり、この寓話にニワトリが直接現れることはない。しかし「シーツ」の A’の箇所には、ロバと背中合わせにニワトリの絵が描かれている。監督はこれによって、ロバの台詞に登場するニワトリを次の「カッコウとニワトリ」の音楽で表現するよう暗示しているのだ。

56　10 小節目のウッドブロックは譜例から省いた。

【図 1】『寓話の世界で』「シーツ」[57]

この暗示が効果を発揮するには、「ロバとウグイス」と「カッコウとニワトリ」の音楽様式が、接した時に違和感を生むほど強く対立している必要がある。A のニワトリを暗示する音楽は、前後のウグイスの歌と調性（複調／調性的）、拍感（はねるような 2 拍子／ゆったりとした 3 拍子）等、あらゆる点で対照をなしている。両者は全くつながりを持たない、異質な、正反対とも言える様式の音楽である。このような極度の乖離状態は、意識的に作り出されたものでなければ説明がつかない。

シュニトケの言葉からも、彼が監督に追従していただけではないと分かる。以下は彼がフルジャノフスキーとの共同制作、進行表を音楽にする作業について述べた言葉である。

> そのほかの映画はすべてフルジャノフスキーとやったが、〔……〕残りの作品ではいつだって〔……〕『寓話の世界で』でも、映画を作るうえだけでなく、まず何よりも作曲家として面白かった。あそこで出てきた課題はいつだって独創的で、絵にかかわることではなかった。ある種の様式との戯れの可能性が常にあって、私には極めて面白かった[58]。

ここから、彼が監督の構想を音楽にする作業に、作曲家として意欲的に取り組んでいたと分かる。作曲家が作曲した各エピソードを複雑に組み立てたのは、確かに監督である。しかし、「シーツ」をもとに作曲したシュニトケが様式の対立を意識していなければ、ここまで劇的な対立効果は得られなかっただろう。

以上、監督の構想を踏まえた楽曲分析により、この映画音楽が様式の対立という点で交響曲第 1 番に類似しているだけではなく、この対立がシュニトケにも意識されたうえで生まれた可能性が高いことも分かった。フルジャノフスキーとの関連を指摘する先行研究はもっぱら『グラス・ハーモニカ』に言及するのみだが、多様式主義確立の核となる様式の対立という点から見れば、『寓話の世界で』の重要性はそれ以上のものである。

---

57 *Хржановский.* Он прилетал лишь однажды. С. 360-361. 映像と比較すると、およそ 05:05-08:31 の部分にあたる。

58 *Нейман.* Беседа с композитором. С. 375.

3. 多様式主義との美学的つながり

2 作の映画には、既存の絵画や寓話の引用が見られる。これらの引用は音楽の引用とイコールではないものの、シュニトケも映画の引用を意識しており、美学的な関連がうかがえる。

3-1. 多様な時代・地域にわたる美術作品の引用

「はじめに」でも触れたように、シュニトケは『グラス・ハーモニカ』における大量の美術作品の引用に言及している。映像の最後には字幕で「この映画には古典絵画が利用されている」と示されるが、引用されているのは古典絵画だけではない。引用の事実は先行研究でも指摘があるが、同定は最多でポンティエリの 10 余りで、十分とは言えない。そこで、現在判明した引用作品をまとめて【表 2】に示した[59]。ルネサンスから同時代、西洋からロシアまで、時代も地域も多岐にわたる 20 以上もの美術作品が引用されている。同定不能だったものも含めれば 30 以上の作品が引用されていると思われる。

引用された各作品は、登場人物や背景として機能している。現代絵画は悪やその影響を受けた人々を、古典はそれに対抗する善の音楽家等を表している。例えばマグリットの山高帽子の男は悪役として終始現れ、ボッティチェリの「ヴィーナス」は街の復興を祝福する。これは前衛的音楽で悪を、バッハの主題で善を示して対立させたのと共通している。

この映画以前のフルジャノフスキー作品には、絵画の引用は見られない。監督はなぜ『グラス・ハーモニカ』で多くの美術作品を引用したのだろうか。この映画の構想を描く時について語った彼の言葉を引用する。

> 自分はプロの画家ではないので、欠点を補うためにいつも数多くの厳選した例や引用を、様々な分野の芸術から、特に古典作品から持ってきていた。〔……〕ある瞬間ふと気づいた。古典絵画の登場人物たちは、第 1 に、新しい芸術と実にしっくり同居するし、第 2 に、映画の時間的な、すなわち意味の限界を拡大してくれる[60]。

つまり、もともとは構想を描く時、素描の技術不足を補うために引用していた絵画が、『グラス・ハーモニカ』制作時に特別な効果をもたらす素材に転化したのである。

これらの引用は、シュニトケの多様式主義にみられる、多様な時代・ジャンル・地域の音楽様式を雑多に取り入れる手法を思わせる。彼がこの映画の引用について多様式を意識した発言をしていたのは既に確認したとおりだ。先行研究でも、梅津は多様式主義の契機としてこの映画を挙げて絵画の引用に言及しているし[61]、フィッツパトリックも、この引用とヴァイオリン・ソナタ第 2 番における音楽の引用との類似を指摘している[62]。

59　引用元の明示が無いため、愛知県立芸術大学の高梨光正教授に協力を仰ぐことで【表 2】の完成に至った。記して感謝申し上げる。記載情報は特記以外以下の事典に基づく。Jane Turner, ed., *The Dictionary of Art*, in 34 volumes (London: Macmillan Publishers Limited, 1996).

60　*Хржановский*. Продолжение жизни. С. 74.

61　梅津「生誕 75 周年 シュニトケの魅力」26 頁。

62　Fitzpatrick, “Apparitions in Alfred Schnittke’s Sonata No. 2,” p. 13.

【表 2】『グラス・ハーモニカ』引用作品一覧 (63)

時間	映画キャプチャ	作品／作者	時間	映画キャプチャ	作品／作者
00:16 ｜ 00:20		両替商とその妻（1514）／クエンティン・マサイス	09:18		お前には担げまいて（1799）／フランシスコ・デ・ゴヤ
00:21		徴税官（1520年代後半）／マサイス	10:56		コケインの地（1567）／ピーテル・ブリューゲル
00:25		ヒャルマルあるいは増大する赤字（1934）／ジョン・ハートフィールド (64)	12:27 他		ロレンツォ・デ・メディチの肖像（不詳）／不詳
00:28 他		脅されたアサシン（1927）他／ルネ・マグリット	12:42		長い首の聖母（c.1535）／パルミジャニーノ
01:15, 10:28		バベルの塔（1563）／ピーテル・ブリューゲル（父）	13:00		野菜の庭師（1587-90）／ジュゼッペ・アルチンボルド
02:31 他		少年の肖像（c.1480-85）／ピントゥリッキオ	13:06		ベルンハルト・フォン・レーゼンの肖像（1521）／アルブレヒト・デューラー

63 作品名後の括弧内の数字は制作年。

64 “John Hertfield, Hjalmar oder Das wachsende Defizit” [http://metmuseum.org/art/collection/search/265652]

時間	映画キャプチャ	作品／作者	時間	映画キャプチャ	作品／作者
13:50		若い女性の肖像（1465-70）／ペルトゥス・クリストゥス	17:02		哀歌（1525-28）／ヤーコポ・ポントルモ
14:53, 18:42		ジュリアーノ・デ・メディチの肖像（c.1478）／サンドロ・ボッティチェリ	18:37		聖会話（c.1490）／ジョヴァンニ・ベリーニ
15:26		ヴィーナスの誕生（c.1484）／ボッティチェリ	18:38		マグラダのマリア（c.1580）／エル・グレコ
16:41		バービー・ヤールにて（1958-59）／ボリス・プロローコフ[65]	18:43		夫人横顔像（1465）／アントニオ・ポライウオロ[66]
16:45		東方三博士の礼拝（1475）／ボッティチェリ			
16:48		聖十字架伝説（1452-58）／ピエロ・デラ・フランチェスカ			

65　Дом-музей Б.И. Пророков [http://www.ivartmuseum.ru/prorokov/prorokov.php]

66　フランチェスカの作品という説もある。

しかし実は、監督に初めて構想を見せられた時の心境について、シュニトケは「様式が異なる絵を大量に見た時、私は不安になった。これをどうやってつなぐんだ、ぐちゃぐちゃにならないだろうか、単なる折衷になってしまわないか」[67] と語っている。つまり彼は最初、引用絵画が 1 つの作品に収まるとは思っていなかった。後に完成する多様式主義が、時代・地域・ジャンルが異なる音楽を 1 つの作品に取り込むにもかかわらず、である。この言葉から、監督がこの映画で大量の作品を引用して成立させたことが、シュニトケにとって大きな衝撃だったことが分かる。彼がすでに多様式主義の手法を確立していたのであれば、雑多な時代・地域の作品の引用に戸惑うのは不自然である。

その一方でシュニトケは、監督との共同制作について次のような言葉も残している。

> もちろんさまざまな様式の要素を結び合わせることにもう心のどこかで準備ができていたし、それが存在するのは映画だけではないことも分かっていた。〔……〕そういった瞬間にアンドレイのこの提案があった [68]。

「さまざまな様式の要素を結び合わせる」という多様式主義を念頭に置いた発言をする中でフルジャノフスキーの名を出していることからも、多様式主義を考える際、彼の重要性を認識しているのは明らかである。

以上から、この映画における絵画引用がシュニトケにとって衝撃的であり、これが作品として成立したことが多様式主義確立に重大なきっかけを与え、上記のような、フルジャノフスキーと多様式とを結びつける発言に至ったと推測できる。

3-2. ロシア古典絵画の引用

『寓話の世界で』の絵画引用は、『グラス・ハーモニカ』とは異なり、ロシアの「古典」とされる作品だけである。引用元は映画冒頭に字幕で示されており、前節で説明したクルイロフの寓話に加え、ロシアの文豪プーシキンによる有名な落書き、帝政時代の画家グリゴリー・チェルネツォーフ Григорий Григорьевич Чернецов（1802-65）の絵画「マルスの野原のパレード Парад на марсовом поле」[69] が挙げられている。

「マルスの野原のパレード」は、チェルネツォーフが 1833 年から 1837 年にかけて制作した生涯最大の作品である。ペテルブルクにあるマルスの野原を背景に、同時代の著名人を多数描いており、その習作として事前に 223 人分もの肖像画も制作している [70]。映画には習作が引用されており、【図 2】に引用されているのは最も有名な、プーシキン、クルイロフ、ジュコフスキーとグネージチの 4 人の肖像画である。【図 3】にある複数の肖像画も習作の一部

67 *Нейман*. Беседа с композитором. С. 372.

68 Там же. С. 372.

69 ロシア美術館のサイトに記載されている作品名は «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» [http://www.rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/18_19/zh_6350/index.php] この広場には「マルス」「ツァリーツィン」等複数の呼び名がある。[https://bigenc.ru/fine_art/text/2188417]

70 [http://www.rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/18_19/zh_6350/index.php]

と推測される。一方、【図 4】の群衆を描いた習作は実在しない。作画班が色を所々塗りかけにすることで作り上げた想像上のスケッチと思われる。

このように、映画に引用されるのはロシアの古典ばかりである。クルイロフの寓話の世界を表現する上でこれら引用素材の選択は納得できるものだが、この引用とは別に、映画独自の前衛的な描写が存在するため、結果、両者の間に隔たりが生まれている。前節で整理した音楽と同じような対立関係が画面でも確認できるのだ。具体的には、どの寓話にも属さない場面には【図 2】の絵画が引用され、「好奇心の強い人」にはそれ以外のチェルネツォーフの絵画が、「ロバとウグイス」にはプーシキンの落書きが引用されている（引用時間は 181 頁【表 1】を参照）。これに対し、引用がない「カッコウとニワトリ」の画面は青、緑、赤の強い色彩で終始一面が塗りつぶされ、他の場面とは大きく異なっている（【図 5】）。この奇抜な画面がほか 2 つの寓話「ロバとウグイス」「好奇心の強い人」と並んで接しており、これによって強い対立が生まれている。

【図 2】02:32-02:46

【図 3】09:28

【図 4】02:00-02:02

【図 5】07:41

古典絵画と奇抜な画面がぶつかることによって生まれる新奇性は、シュニトケの多様式主義を髣髴とさせる。例えば「ヴァイオリン・ソナタ」や「交響曲」「コンチェルト・グロッソ」などの古典的形式に、セリー主義やジャズ等の異なる様式がぶつかることで、全体の構造はかえって新しいものとなっている。この映画にはまさにそのような多様式主義の特質、つまり「様式と様式との隔たりを強調してみせることで、それぞれが互いに対して、隠喩性に富んだ音響的イメージを投影しあう可能性」が確認できる。以上から、映画『寓話の世界で』は美学的側面からも、古典の引用とその重要性という点において、多様式主義作品のヴァイオリン・ソナタ第 2 番や〈セレナーデ〉、交響曲第 1 番と並列して考慮すべき作品だと言える。

おわりに

本稿は、シュニトケが多様式主義を確立した 1960 年代後半から 1970 年代前半に深くかかわったフルジャノフスキーの映画に注目し、2 作の映画『グラス・ハーモニカ』と『寓話の世界で』を分析することで、映画の側から多様式主義が確立する過程を追った。その結果、映画音楽においてシュニトケの多様式主義のあらわれがはっきりと認められたばかりでなく、2 作間で多様式主義が確立していく過程を確認することもできた。これは、同時期作曲の多様式主義初期作品と主題やテクスチュアを共有しているという部分的一致から、各様式の性格を際立たせて混在、対立させるという、本質的な手法への発展の過程であった。この推移は、コンサート・ピースにおける多様式主義の確立と、時期も内容も重ねて見ることが

できる。従来コンサート・ピースでのみ実証されていた多様式主義確立の過程は、同時期の副業にも明確に現れていることが実証された。

また、映像も合わせて考察することで、映画音楽における多様式主義の要素の多くが映像や監督の構想に依拠していたことも分かった。視覚表象やストーリーにおける引用の構想が、音楽における多様式主義と密接に結びついていたのである。これは楽譜と映像両面からの分析によって発見できた、多様式主義の新しい側面である。さらに美学的にも、2つの映画の美術作品の引用を整理した結果、シュニトケの多様式主義作品における引用との高い類似性を、初めて具体的に確認できた。

本稿は、映画からもシュニトケの多様式主義確立の過程を追えることだけでなく、監督の構想や映像を用いれば、より多面的にその過程を辿れることを証明した。以上を踏まえれば、二足の草鞋を履いていたシュニトケにおける映画の重要性は従来考えられていたよりも遥かに高く、今後はコンサート・ピースと同等以上の比重を割いて多様式主義の確立過程を分析しなおすべきである。