



アマチュアオーケストラ

新交響楽団第148回演奏会

The New Symphony Orchestra The 148th concert

映画 生誕 100 年記念

*The 100th Anniversary of
the Birth of Motion Pictures*

サン＝サーンス……ギーズ公の暗殺Op.128 (1908) [日本初演]

Camille SAINT-SAËNS:

L'Assassinat du Duc de Guise

ハンス・アイスラー……《雨》についての14の描写 (1929) [日本初演]

Hanns EISLER:

Vierzehn Arten den Regen zu Beschreiben

エリック・サティ……幕間 (1924)

Erik SATIE:

L'Entr'acte

深井史郎……「空想部落」の音楽 (1939) [舞台初演]

FUKAI Shiro:

From his Cinematic Music Works

武満 徹……弦楽のための「ホゼイ・トレス」 (1958)

TAKEMITSU Toru:

From his Cinematic Music Works

芥川也寸志……煙突の見える場所 (1953) 猫と庄造と二人のおんな (1956)

AKUTAGAWA Yasushi:

八甲田山 (1977) 日蓮 (1979)

From four of his Works of Cinematic Music

指揮
小松一彦

KOMATSU Kazuhiko, conductor

新交響楽団

企画監修・解説

秋山邦晴

AKIYAMA Kuniharu,
coordinator and commentator

映像協力: CINEMATHEQUE

1995年7月16日(日) 2:00p.m.

東京芸術劇場大ホール (池袋駅西口)

Sunday, July 16, 1995 at Tokyo Geijutsu Gekijo (Ikebukuro Sta. West Exit)

アマチュアオーケストラ

新交響楽団第148回演奏会

The New Symphony Orchestra The 148th Concert



指揮：小松 一彦

KOMATSU Kazuhiko, conductor

「映画生誕100年記念」

The 100th Anniversary of the Birth of Motion Pictures

サン＝サーンス：ギーズ公の暗殺 作品128(1908)〔日本初演〕

Camille SAINT-SAËNS : L'Assassinat du Duc de Guise

ハンス・アイスラー：《雨》についての14の描写(1929)

Hanns EISLER : Vierzehn Arten den Regen zu Beschreiben

エリック・サティ：幕間(1924)

Erik SATIE : L' Entr'acte

——— 休 憩 ———

深井史郎：「空想部落」の音楽(1939)〔舞台初演〕

FUKAI Shiro : From his Cinematic Music Works

武満 徹：弦楽のための「ホゼイ・トレス」(1958)

TAKEMITSU Toru : From his Cinematic Music Works

芥川也寸志：煙突の見える場所(1953) 猫と庄造と二人

のおんな(1956) 八甲田山(1977) 日蓮(1979)

AKUTAGAWA Yasushi : From four his Works of Cinematic Music

1995年7月16日(日) 2:00p.m.

東京芸術劇場大ホール

Sunday, July 16, 1995 at Tokyo Geijutsu Gekijo

主催：新交響楽団

●指揮

小松 一彦

KOMATSU Kazuhiko, conductor

東京生まれ。1972年桐朋学園大学指揮科卒業。斎藤秀雄氏に師事。NHK 交響楽団指揮研究員、旧西独ライン・ドイツ歌劇場副指揮者を経て1982年大阪の新しいオーケストラ、関西フィルハーモニー管弦楽団の初代常任指揮者に就任した実力派で、短期間に関西フィルの演奏能力を飛躍的に向上させた手腕は高く評価され、1984年度大阪府民劇場奨励賞を受賞。1988年1月より関西フィル名誉指揮者に推挙される。

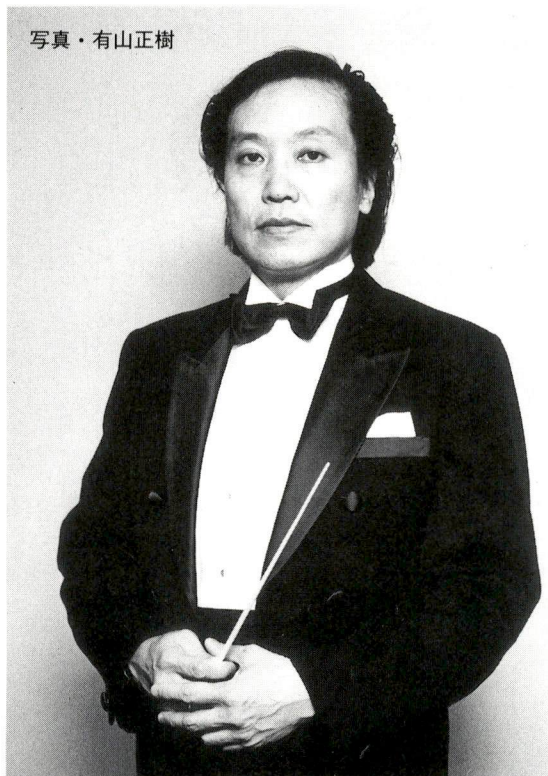
1978年 NHK 交響楽団を指揮して「幻想交響曲」その他で正式にデビュー。以来全国各地のオーケストラと共演を重ねる。オペラや現代曲初演にも定評があり、1976年東京室内歌劇場「アルジェのイタリア女」でオペラデビューを飾ったのをきっかけに、各歌劇場で30本以上のオペラを手がけ、オペラ指揮者としての評価も確立した。また、N響を指揮した音楽ファンタジー「もがり笛」でイタリア放送協会賞を受賞。NHK テレビ「名曲アルバム」の指揮者として茶の間にも幅広く人気をもっている。

近年は海外での評価も高く、1986年9月には中国より招かれ、北京の国立中国放送交響楽団を指揮、大成功を収め、1987年より同交響楽団の常任客員指揮者に就任。さらに1994年ロシアの名門サンクトペテルブルク（旧レニングラード）交響楽団の日本ツアーの指揮者に選ばれる等、その活動が現在最も注目されている国際的な指揮者の一人である。

邦人作品の演奏でも第一人者の評価を確立しているが、芥川作曲賞を始め年間多数の新作初演を手がける一方、大正・昭和期の作品の再評価・見直し演奏、海外への紹介にも情熱を注いでおり、「夭折の天才」と呼ばれる貴志康一作品の監修校訂・演奏・録音にはライフワークとして取組んでいる。

本場で絶賛された小松のショスタコヴィチ解釈と貴志作品という、時代を共有する同世代のロシア

写真・有山正樹



と日本の作曲家を並べた小松のプロデュースによる演奏会は注目を集めた。

1996年には1995年に引き続き、サンクトペテルブルク交響楽団との共演も決定している。

1989年より札幌交響楽団専属指揮者、1991年より大阪シンフォニカー首席客演指揮者、1990年より京都市立芸大講師、1993年より大阪芸大客員教授等を歴任している。

1994年4月より、ナゴヤシティ管弦楽団芸術顧問・正指揮者に就任。

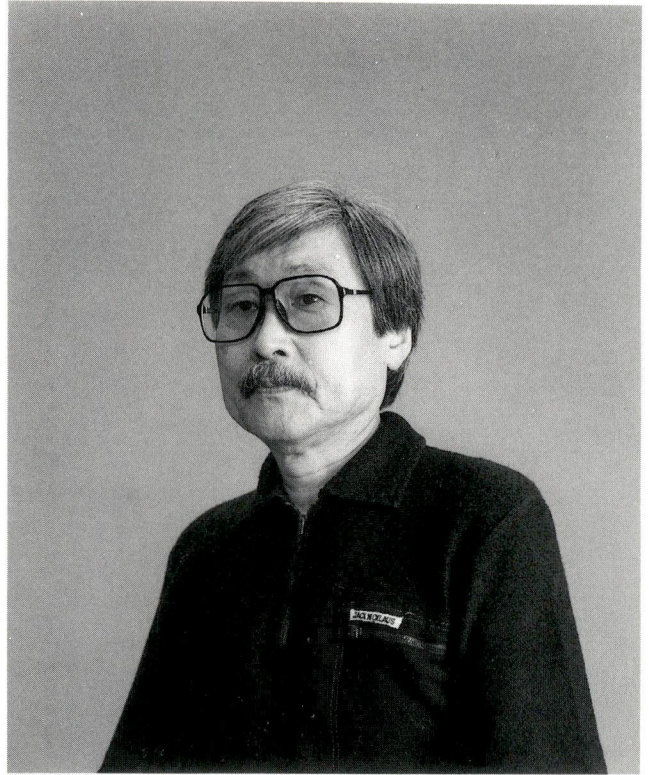
著書に『実践的指揮法』（音楽之友社刊）がある。

新響とは、1994年2月に埼玉県松伏町の田園ホール・エローラで開かれた芥川也寸志メモリアル・コンサートⅡ以来の共演である。

●企画監修・解説

秋山 邦晴

AKIYAMA Kuniharu, coordinator and commentator



1929年、東京生まれ。1953年早稲田大学中退。大学在学中の51年、武満 徹、山口勝弘らとグループ「実験工房」を結成、52年には「レコード音楽」「ザ・シンフォニー」の編集長となり、続売新聞他で評論活動をはじめた。以後、一貫して実験的な芸術運動を支援する評論活動を展開している。

1962年、一柳 慧、高橋悠治らと創造的な演奏家集団「ニューディレクション」を組織。67～72年、

ロジャー・レイノルズ、湯浅譲二と「クロストーク」シリーズ・コンサートでアメリカ、日本の新しい動向を紹介。70年の大阪万博では「お祭り広場」の音楽ディレクターを務めた。75年より多摩美術大学教授。1991年「エリック・サティ覚書」(90年)により吉田秀和賞を受賞。

ほかに「日本の作曲家たち」上・下(78～79年)をはじめ著書も多い。

「ギーズ公の暗殺」(1908年)

作曲：サン＝サーンス

これは音楽芸術のジャンルで最初に創作された芸術的な映画音楽の第1作。

1895年12月28日、パリで初めてリュミエール兄弟の手で映画上映がされて、映画が誕生して以来、映画は記録映画であろうと、歴史劇であろうと、いずれも“見せ物”であり、庶民の“娯楽品”だった。

ところが1907年、08年ごろになると、フランスでは映画もまた芸術として高めようという気運が盛り上った。この傾向を決定的にしたのが“フィルム・ダール”社の設立であり、文字どおり芸術映画の制作のために創立された会社だった。このために脚本はアナトール・フランスをはじめ当時の最も有名な作家や劇作家に依頼。またコメディ・フランセーズの名優たちの協力を得て、出演契約をした。

こうしてつくられた第1作が歴史劇映画「ギーズ公の暗殺」だった。

●監督/アンドレ・カルメット、シャルル・ル・バルジ
脚本/アンリ・ラヴダン 美術/エミール・ベルタン

16世紀のおわりごろのフランスでは、新教徒と旧教徒との宗教的な対立があったが、それを背景にまた権力争いも激烈を極めた。いわゆる“3人のアンリの争い”ともいわれるものがそれである。アンリ3世(名優シャルル・ル・バルジ扮)は自分の王座を脅かす人物としてアンリ・ド・ギーズ公(アルベール・ランベール扮)を暗殺してしまおうと、ひたすら謀略を練っている。

序曲 短かい悲劇の荘重なる幕あけ。アタッカですぐ続いて……

第1のシーン ギーズ公の愛人でもあるド・ノワールムティエ侯爵夫人の邸で、彼女が受け取った何者かからの手紙に密告されているギーズ公暗殺計画を、彼に伝えている場面。ギーズ公は笑って取りあわず、出ていく。

第2のシーン アンリ3世のプロワ城。暗殺が練られている。4時の時計が鳴るとともに、45人のアンリ3世の護衛兵たちが入ってきて、ギーズ公暗殺の前もってのリハーサルが行われていく。

第3のシーン プロワ城にギーズ公がやってくる。アンリ3世に謁見しようと部屋で待っている。やがて護衛兵の隊長が入ってくる。

第4のシーン せわしなくリズムが動く音楽に変わる。ギーズ公が待つ部屋に、45人の護衛兵たちがなだれ込んで侵入してくる。やがて彼らによってギーズ公は刺され、殺される。

第5のシーン 壁掛けの裏に隠れて、暗殺の一部始終を見届けていたアンリ3世は、ギーズ公の遺体を焼き捨てるよう命じる。いっぽう、ギーズ公が暗殺されたのを知ったノワールムティエ公爵夫人は悲しみに打ちひしがれる。たびたび現われた悲劇の主題が、ここでは彼女の深い悲しみをうたいあげていく。

フランス作曲界の大御所ともいえるサン＝サーンス(1835～1921)がこの映画音楽を作曲したのが73歳のときだった。彼はこうした新しい表現形式の登場に関心を抱く若々しい感受性をまだ持ち続けていたのだ。劇的な性格、抒情性と悲劇の感情の表現で、映像とこの新しいドラマのスタイルを見事にうみだしたのだ。彼の作品表には作品128としてリストアップされている。オルガンも含めた変則の室内オーケストラ編成。映画の所用時間とおなじ18分の作品。

「《雨》についての14の描写」(1941年)

作曲：ハンス・アイスラー

オランダ生まれの記録映画作家ヨリス・イヴェンスの第2作「雨」は、1929年に制作された無声映画。3年後の1932年にトーキー版が作成された際、ルウ・リヒトヴェルトの作曲で印象主義ふうの音楽をつけたが、これはこの映画にふさわしいものではなかった。

オーストリア生まれの作曲家ハンス・アイスラー(1898～1962)は1938年から第2次大戦にかけてアメリカに亡命。映画音楽プロジェクトのためにロックフェラー財団からの助成を受けて、さまざまな試みをおこなったが、1941年の「雨」のための作曲もそのプロジェクトのひとつだった。彼は綿密に映像を分析して、あらたに室内楽形式(フルート、クラリネット、ヴァイオリン＝ヴィオラ持替え、チェロ、ピアノの5重奏)で映画音楽を作曲。これは作曲の師であったアーノルト・シェーンベルクの〈月に憑かれたピエロ〉と同じ楽器編成を継承したもの。そしてこの曲を師の70歳の誕生祝いに捧げた。そのためにシェーンベルクの音名のアナグラムを冒頭とお



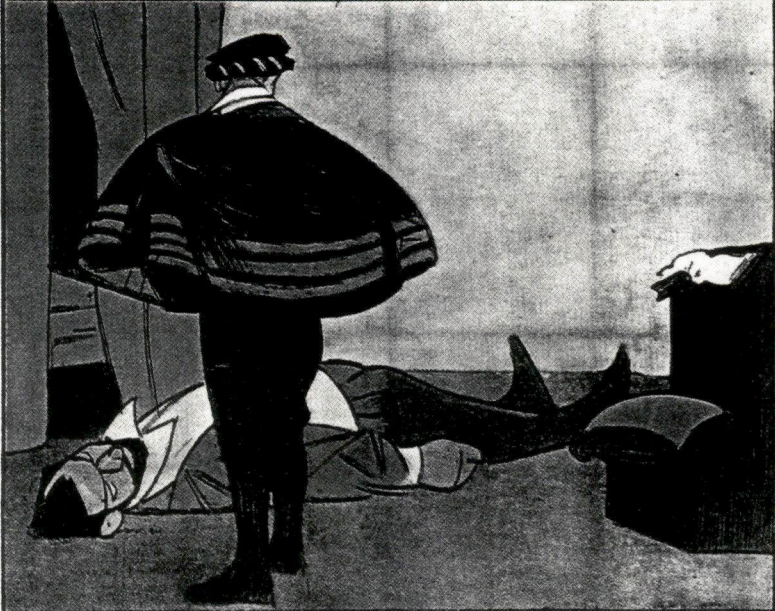
Le Film d'Art

L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE

Pièce Cinématographique



de M^r
Henri Lavedan
de
l'Académie Française



Interprètes :

MM^{rs} Le Bargy de la Comédie Française
Albert Lambert de la Comédie Française
 Dieudonné du Théâtre de la Renaissance

MM^{es} Robinne de la Comédie Française
Berthe Bovy de la Comédie Française

Décors de Bertin - Meubles de Leonardi




〈ギーズ公の暗殺〉のポスター



〈ギーズ公の暗殺〉「彼は生きてより死んでなおいっそう偉大である」とル・バルジューが公爵（アルベール・ランベール）の上で身震いしている。

わりに挿入している。アイスラーはこのプロジェクトのひとつとして『映画のための作曲』という著書を1947年に出版したが、その中でこの曲への詳細な分析をこころみている（別掲の翻訳を参照されたい）。

「幕間」（1924年） 作曲：エリック・サティ
フランスの異色の作曲家エリック・サティ（1866～1925）の最後の作品にバレエ〈本日休演〉（1924）がある。ダダイストの画家・詩人ピカビアの台本・美術・演出、スウェーデン・バレエ団のジャン・ボルラン振付のナンセンスなバレエだった。

このバレエの幕間（まくあい）——つまり休憩時間に上映される映画としてつくられたのが文字どおり「幕間」という題名をもつこのフィルム。これもピカビアの台本、そして当時まだ無名だったルネ・クレール監督を演出に登用した。これまたパリのダダ・グループのメンバー総出演のナンセンスなユーモアに溢れる作品。

はじめのほうで、ピカビアとサティ自身も登場し、シャンゼリゼ劇場の屋上から、エッフェル塔めがけて、大砲をぶっ放したりする。また屋根の上で画家のデュシャンとマン・レイがチェスをしている。後半は若い狩猟家（ジャン・ボルラン扮）は第3の男に射殺され、葬儀となり、ラクダに引かれた柩（ひつぎ）のあとを正装した紳士淑女が行列をつくってついていく。ところが、そのうち霊柩車がラクダから離れて、逃げだす……。大混乱となる。

サティは彼晩年の「家具の音楽」の思想でこの映画音楽を作曲。単純な音のパターンの繰り返し構造で映像を説明すること、意味づけすることを拒絶している。

「空想部落」の音楽（1940年） 作曲：深井史郎

深井史郎（1907～1959）は早坂文雄とともに、戦前から日本の作曲界にあって映画音楽に深く関わったひとだった。トーキー初期のルネ・クレールの「巴里祭」、「自由を我等に」などを刻明に分析研究して論述したり、映画音楽の方法論を追求したひとでもあった。

数多い彼の映画音楽のなかで、戦前の「阿部一族」などは傑出した映画音楽だが、「空想部落」も戦前

の代表作のひとつ。

尾崎士郎の原作に八田尚之が脚本を手がけ、千葉泰樹監督による南旺映画（東宝系）として、1940年〔昭15〕に封切られた。

東京府牛追村では風変わりな村長のまわりに、無名の画家、小説家たちが住んでいる。なかでも空想家か大法螺吹きなのかわからないような人物横川大助は、つねに何かといえは問題を捲き起こし、仲間をまき添えにする。

この映画音楽は組曲として、上映直後に纏められたが、4つの部分から成る。

1. 「イントロダクション」 雲もない空に満月がみえる。月の光で標柱に「東京府牛追村」と書かれているのが読める。夜道を酔った5人の男たちが歩いてくる。タイトルからファーストシーンにかけての音楽。

2. 「大助と女」 深井史郎は楽譜のタイトルに「大事件突発！、画家青井空三、野道を走る……」と書き添えている。横井大助のかつての女が大助を追ってきて住みつくという。青井はこの女性に借り家を追いたてられる。

3. 「柿の木の上で詩を吟ずる村長」 柿をもぎながら、「聖（ひじり）に柿をすすむれば、その唇に触れたまい……」などと吟じている村長。やがて遠方から人力車に乗ってやってくる美人を発見する。これが大助の昔の彼女。

4. 「年移りて 変り果てた街の姿……そして再び月明の夜」 消息不明のままだった横川大助が6年ぶりに帰ってくる。冒頭とおなじ月明の夜だが、その牛追村も、いまでは大東京市牛追町となり、「牛追銀座街」ができ、ネオンや安ホテルが出現している。フォックス・トロットのリズムがとり込まれたり、「宵待草」や「二人は若い……」などの歌謡曲のメロディが混入されたりしているパロディ的なところもみられるそのユーモアに特色がある。

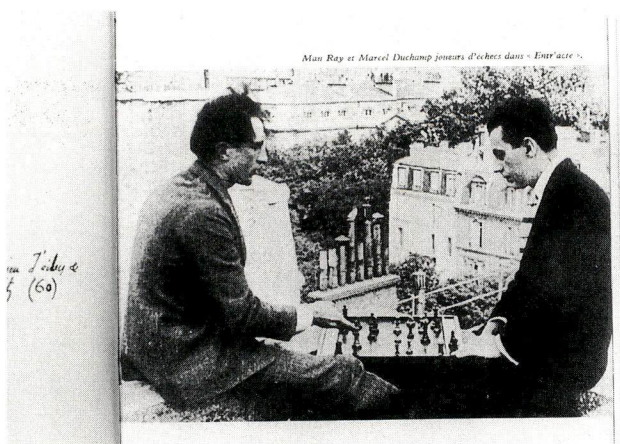
「空想部落」の音楽ではヴァイオリンなどの弦楽器群（C.B. のみ1本）を除き、管楽器、打楽器を中心にした特殊な楽器編成で、日本的な抒情性を排しながら、しかし、その根底のところで日本人特有のペーソスやユーモアを浮かびあがらせようとしている。ユニークな映画音楽である。



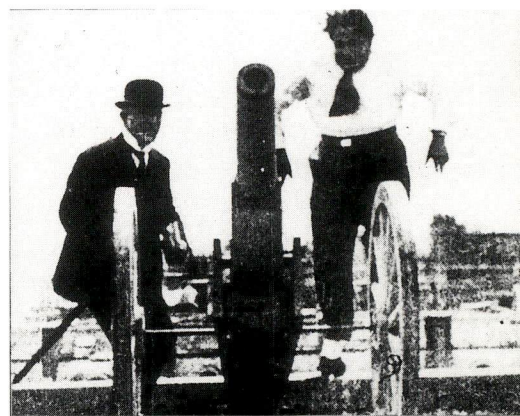
エリック・サティ



〈幕間〉 (以下すべて)



〈幕間〉 チェスをするデュシャン (右) とマン・レイ



「ホゼー・トーレス」(1959年) 作曲：武満 徹

早坂文雄の映画音楽の実験を引きついで、戦後の日本の映画音楽にさまざまな可能性をこころみた注目すべき存在として、武満徹がいる。小林正樹、羽仁 進、篠田正浩、大島渚、黒沢明ら映画音楽を重視する監督たちと組んで、すばらしい作品を数多くうみだしてきた。そのなかでも勅使河原宏監督とのコンビは「おとし穴」、「砂の女」、「他人の顔」などから比較的近作の「利休」に至る傑出した表現の実験を創造している。

この記録映画「ホゼー・トーレス」はこのコンビの第1作。ニューヨークの下町にあるジム。そこで絶えまない練習、訓練をつづけているプエルトリコ出身のミドル級ボクサー。彼はメルボルン・オリンピックの銀メダル受賞者だったが、プロに転向。この存在に関心をもった勅使河原監督がトレーニングから試合に到るまでの3日間を密着取材し、みずから撮影してつくりあげたのがこの作品。

武満は弦楽オーケストラでブルース調というか、ジャズ的な要素をとり込んだ表現として作曲している。

2つのテーマがここでの主体となっていて、ひとつはリズムミクナ「訓練の音楽 I・II」と、他方は優しさの表情にみちた旋律的な要素をうかびあがらせる「休息の音楽」。

前者は低音弦のピッチカットのリズムを根底に、弦楽が激しく、旋律断片を繰り返す。

試合まえのしずかな旋律的うごきをきかせるのが後者の「休息の音楽」。いずれも、じつに魅力あふれる、しっかりと構成されたすぐれた表現の音楽で、オーケストラ演奏会のレパートリーにもしてほしい曲である。

「煙突の見える場所」(1953年) 作曲：芥川也寸志

別稿に書いたように芥川也寸志は映画音楽の作曲にも力を尽した。そのなかでも第8回毎日映画コンクール音楽賞を受賞したこの作品は傑出した初期代表作といえるものだ。五所平之助監督作品。

お化け煙突の見える荒川土堤に近い貧しい住宅地

を舞台に、そこで展開される悲しさのなかのユーモアとでもいえるような夫婦のあいだでの庶民生活的なドラマが描かれる。椎名麟三の短篇小説の映画化。映画音楽としてはめずらしく、リズム構造の独特な表現をみせているユニークな傑出した映画音楽。

「猫と庄造と二人のおんな」(1956年)

作曲：芥川也寸志

ぐうたらで、女性にもだらしない男(森繁久弥)を主人公に展開される豊田四郎監督作品。今日ここで演奏されるのは、そのうちの中心的な主題曲ともいえる「猫のワルツ」。「芥川節(ぶし)」といわれた彼の抒情的なメロディの真骨頂がきかれる。ロマンティックなシャンソン調の抒情性にみちたメロディである。

「日 蓮」(1979年)

作曲：芥川也寸志

鎌倉時代の僧、日蓮の波瀾の生涯を描いた中村登監督の大作。日蓮に萬屋錦之介が扮したが、その他、映画界、演劇界、歌舞伎界の総出演といった人気大物俳優が数多く出演している。芥川もかなり入れ込んで作曲、ある場面では、オーケストラと一緒に、日蓮宗の僧侶たち数十人を録音スタジオに招いて、まるで合唱団のように“般若心経”の読経をさせたりして、大胆なこころみもなされた野心作だった。今回はステージなどの関係で、その部分は演奏できないが、タイトル音楽のほか、主要な2曲を演奏する。

「八甲田山」(1977年)

作曲：芥川也寸志

橋本忍の脚本、森谷司郎監督により3年間の時間をかけてつくられた大作。雪の八甲田山での耐寒演習で、猛吹雪にあい、その猛威と厳しさに耐えながら行軍をつづけていった非人間的ともいえる軍隊の実話を描いた。高倉健、北大路欣也らが出演。

芥川の作曲したこの雪中行軍の悲劇のマーチは、いちど耳にしたら忘れられないほどのインパクトをもっているといってよい。力強くまた悲愴感を深く伝える音楽だ。

活弁士がスクリーンの脇で説明役を務め、オーケストラや特殊器楽アンサンブルが音楽伴奏を奏した無声映画の時代は省略する。そこで日本の映画史上最初のトーキー作品は？ということになるが、松竹の〈マダムと女房〉(1931・五所平之助監督)がそれだ、と一般には思われていたりする。だが、これは誤まり。

日本のトーキー第1作は、ばくの調べたかぎりでは、1927年〔昭2〕の昭和キネマ株式会社“ミナトーキー”作品、〈黎明〉(小山内薫監督)で、この映画のオリジナル曲の作曲は**山田耕筰**だったのである。

このフィルムそのものはいまでは失なわれて、その音楽を聴くことはできないし、楽譜も散逸してしまった。しかし、いくつかの資料は残されているから、これが事実であることは間違いない。山田耕筰はそこちアルノルト・ファンク監督と伊丹万作監督による日・独合作映画〈新しき土〉(1937)をはじめ、〈戦国群盗伝〉(1937・滝沢英輔監督)、〈川中島合戦〉(1941・衣笠貞之助監督)など、11本の作品の映画音楽を作曲、戦前の日本の映画音楽にも尽力した。

しかし、何んといつても、この創成期時代の中心的な重要な存在は、深井史郎と早坂文雄のふたりである。

深井史郎(1907～1959)は昭和10年代以来、日本の作曲界にあって独自のモダニストぶりを発揮したユニークな個性の持主だったが、松竹京都撮影所の音楽部長となったりして、映画に生涯深くかかわった。〈新納鶴千代〉(1935・伊藤大輔監督)、〈大菩薩峠〉(1936・稲垣 浩監督)、〈阿部一族〉(1938・熊谷久虎監督)など、戦前のすぐれた映画音楽を生み出した。昭和34年、〈鳳城の花嫁〉(1957・松田定次監督)でアジア映画祭音楽賞を受賞。〈浪華の恋の物語〉(1959・内田吐夢監督)を作曲中の京都の旅館で急死、52歳だった。独特の楽器編成などで音色の特色ある表現をみせたりした、が、つねに「前衛的な手法で新鮮な映画音楽をかく作曲家」(作曲家太田忠氏の評)として注目されてきたひとだった。

いっぽうの**早坂文雄**(1914～1955)は東宝映画の

音楽監督的な仕事をするようになったのが昭和14年、〈リボンを結ぶ夫人〉(1939・山本薩夫監督)からで、ちょうどオーケストラ曲〈古代舞曲〉でワインガルトナー賞を受賞して注目されはじめたところからだった。この東宝との契約は戦後までの11年間つづいた。

だが、この時代の日本の音楽界では、映画音楽を作曲したりするのは、低俗な音楽に手を染める作曲家としてみられたりする風潮があった。早坂もこうした苦渋をなめざるをえなかった。しかし、早坂は海外のプロコーフィエフやオネゲルのように、映画音楽を20世紀の音楽の創造的な新しい表現のジャンルだと考えて、積極的に関わり、さまざまな実験を続けた。ことに戦後は黒澤明、溝口健二監督らと組んで、すばらしい表現を創造していった。

そうしたなかでも、前者との〈野良犬〉(1949)、〈羅生門〉(1950)、〈七人の侍〉(1954)、後者との〈雨月物語〉(1953)、〈近松物語〉(1954)などは、そのごの日本の映画音楽における新しい表現の展開の根底を形づくっているような重要な作品だといってよいだろう。

わずか41歳で夭逝したが、11年間に100本近い映画音楽を作曲した。〈近松物語〉の下座音楽の手法による“一音の構造”の実験などは、武満徹らに受けつがれていく先駆的な試みだった。

この戦後の時期から今日まで数多くの映画音楽を作曲したひとりに**伊福部昭**(1914～)がいる。巷間、ゴジラの作曲家とされているが、〈ビルマの豎琴〉、〈鬼火〉、〈真昼の暗黒〉で1956年〔昭31〕度毎日映画コンクール音楽賞を受賞したのをみてもわかるように、じつに多面的な種類の映画音楽を作曲、記録映画〈釧路湿原〉(1993)までにその数はすでに250数本を超える。

1950年代になると、戦後世代の**團伊久磨**、芥川也寸志、黛敏郎が登場して、活発に映画音楽を作曲していった。

團は〈戦国無頼〉(1952・稲垣浩監督)で初めて映画音楽を手がけ、〈大仏開眼〉、〈真空地帯〉と同じ年につづけて映画音楽をうみだした。そのご〈こ

こに泉あり〉(1955・今井正監督)、〈宮本武蔵〉(同・稲垣浩監督)、〈無法松の一生〉(1958・同)、記録映画〈メソポタミア〉(1957)など、つぎつぎと担当している。

芥川也寸志は〈えり子とともに〉(1951・豊田四郎監督)が第1作。團をして「日本の映画音楽では何んといっても〈煙突の見える場所〉。芥川君の映画の音楽はいつもさわやかだ。」といわしめたこの〈煙突の見える場所〉(1953・五所平之助監督)は同年度の毎日映画コンクール音楽賞を受賞した。そのご〈砂の器〉(1974・野村芳太郎監督)では菅野光亮と共作して再度この賞を受賞。海外でも、カンヌ映画祭で1954年度のグランプリを受賞した作品、〈地獄門〉(衣笠貞之助監督)の音楽では、笙やひちりきといった雅楽の響きをオーケストラと混用、その日本の伝統的なひびきの個性的な表現が注目された。1982年の〈疑惑〉(野村芳太郎監督・毛利蔵人作曲共作)と〈幻の湖〉(橋本忍監督)の2本を最後に手がけるまで104本の主要な映画音楽が残された。その傑出した表現は忘れられない。

黛敏郎も〈帰郷〉(1950・大庭秀雄監督)で、いきなりデビューの年の毎日映画音楽賞を受賞したり、〈カルメン故郷へ帰る〉(同・木下恵介監督)や全篇斬新なジャズの手法でとおした〈足にさわった女〉(1952・市川崑監督)や〈愛人〉(1953・同)など、つねに当時の日本のアプレゲールとしての爽そうと華麗な存在として登場していった。1965年のアメリカ映画の超大作〈天地創造〉(ヒューストン監督)をストラヴィンスキーやペトラッシに代わって手がけ、日本の作曲家が初めて海外の映画に作曲して、その先鞭をつけたが、あの時代には望外の事というような歴史的な事件のように論じられたものだった。また1956年、当時まだ28歳だった新進気鋭のこの作曲家が自作〈赤線地帯〉(溝口健二監督)をめぐる、映画批判家の長老Qと激しい論争をこころみたり、映画〈修善寺物語〉(1955・中村登監督)で読経や伝統音楽をもち込んだところから、やがて自己の作曲世界そのものを大きく変貌させ、その後の方向を

かたちづくっていくことになる。あの《ねはん交響曲》へと転換していくきっかけをこの映画音楽がつくったのではないか、とぼくなどは考えているのだが、ともかく黛における映画音楽は、日本の映画音楽史のなかでだけでなく、彼自身の音楽世界を論じる際に、深く追求することが必要なものではあるまいか。

この戦後の3人に続く存在としては、モスクワ映画祭音楽賞を受賞した〈裸の島〉(1960・新藤兼人監督)をはじめ、ユニークなシネ・ミュージカル〈真田風雲録〉(1963・加藤泰監督)など注目すべき数多くの映画音楽を手がけてきた**林光**がいる。〈忍ぶ川〉(1972・熊井啓監督)で同年度の毎日映画音楽賞を受賞した**松村禎三**も永年数多くの映画音楽を作曲し、注目すべき作品も多い代表的な存在。**間官芳生**、**池野成**、それにどんな娯楽作品でも表現レベルの質をおろそかにせずに映画音楽のジャンルのみで作曲しつづけている**佐藤勝**、また日本のアニメ映画にユニークなセリフと歌との新しい融合形式を創造していった〈長靴をはいた猫〉(1969・東映動画)をはじめとする**宇野成一郎**といったひとびとも忘れてはならない。

しかし、何んといっても早坂文雄がかたちづかった実験的な方向を受けつぎながら、新しい時代の映像の展開とともに独自の個性的な表現をその1作1作でこころみつづけている**武満徹**という存在を語らずには、日本の映画音楽史は語れないだろう。〈怪談〉(1964・小林正樹監督)、〈砂の女〉(同・勅使河原宏監督)の2作品だけでも、世界の20世紀映画音楽史に残る作品として、すでに論じられている事実を知れば、前言がけっして過言ではないということがわかるだろう。映像と音楽とのまったくユニークで、緻密な、その感性ゆたかな彼の個性的な映画音楽は、音楽ジャンルにも、また映像ジャンルにも、ともにイマジネール(根源的)な想像力を喚起し、表現における創造という本質的な問題を示しつづけるに違いない。こうした早坂→武満らの切り開いてきた日本の映画音楽も、テレビ時代とポピュラー音楽の

こに泉あり〉(1955・今井正監督)、〈宮本武蔵〉(同・稲垣浩監督)、〈無法松の一生〉(1958・同)、記録映画〈メソポタミア〉(1957)など、つぎつぎと担当している。

芥川也寸志は〈えり子とともに〉(1951・豊田四郎監督)が第1作。團をして「日本の映画音楽では何んといっても〈煙突の見える場所〉。芥川君の映画の音楽はいつもさわやかだ。」といわしめたこの〈煙突の見える場所〉(1953・五所平之助監督)は同年度の毎日映画コンクール音楽賞を受賞した。そのご〈砂の器〉(1974・野村芳太郎監督)では菅野光亮と共作して再度この賞を受賞。海外でも、カンヌ映画祭で1954年度のグランプリを受賞した作品、〈地獄門〉(衣笠貞之助監督)の音楽では、笙やひちりきといった雅楽の響きをオーケストラと混用、その日本の伝統的なひびきの個性的な表現が目立った。1982年の〈疑惑〉(野村芳太郎監督・毛利蔵人作曲共作)と〈幻の湖〉(橋本忍監督)の2本を最後に手がけるまで104本の主要な映画音楽が残された。その傑出した表現は忘れられない。

黛敏郎も〈帰郷〉(1950・大庭秀雄監督)で、いきなりデビューの年の毎日映画音楽賞を受賞したり、〈カルメン故郷へ帰る〉(同・木下恵介監督)や全篇斬新なジャズの手法でとおした〈足にさわった女〉(1952・市川崑監督)や〈愛人〉(1953・同)など、つねに当時の日本のアプレゲールとしての爽そうと華麗な存在として登場していった。1965年のアメリカ映画の超大作〈天地創造〉(ヒューストン監督)をストラヴィンスキーやペトラッシに代わって手がけ、日本の作曲家が初めて海外の映画に作曲して、その先鞭をつけたが、あの時代には望外の事というような歴史的な事件のように論じられたものだった。また1956年、当時まだ28歳だった新進気鋭のこの作曲家が自作〈赤線地帯〉(溝口健二監督)をめぐる、映画批判家の長老Qと激しい論争をこころみたり、映画〈修善寺物語〉(1955・中村登監督)で読経や伝統音楽をもち込んだところから、やがて自己の作曲世界そのものを大きく変貌させ、その後の方向を

かたちづくっていくことになる。あの《ねはん交響曲》へと転換していくきっかけをこの映画音楽がつくったのではないかとぼくなどは考えているのだが、ともかく黛における映画音楽は、日本の映画音楽史のなかでだけでなく、彼自身の音楽世界を論じる際に、深く追求することが必要なものではあるまいか。

この戦後の3人に続く存在としては、モスクワ映画祭音楽賞を受賞した〈裸の島〉(1960・新藤兼人監督)をはじめ、ユニークなシネ・ミュージカル〈真田風雲録〉(1963・加藤泰監督)など注目すべき数多くの映画音楽を手がけてきた**林光**がいる。〈忍ぶ川〉(1972・熊井啓監督)で同年度の毎日映画音楽賞を受賞した**松村禎三**も永年数多くの映画音楽を作曲し、注目すべき作品も多い代表的な存在。**間官芳生**、**池野成**、それにどんな娯楽作品でも表現レベルの質をおろそかにせずに映画音楽のジャンルのみで作曲しつづけている**佐藤勝**、また日本のアニメ映画にユニークなセリフと歌との新しい融合形式を創造していった〈長靴をはいた猫〉(1969・東映動画)をはじめとする**宇野成一郎**といったひとびとも忘れてはならない。

しかし、何んといっても早坂文雄がかたちづかった実験的な方向を受けつぎながら、新しい時代の映像の展開とともに独自な個性的な表現をその1作1作でこころみつづけている**武満徹**という存在を語らずには、日本の映画音楽史は語れないだろう。〈怪談〉(1964・小林正樹監督)、〈砂の女〉(同・勅使河原宏監督)の2作品だけでも、世界の20世紀映画音楽史に残る作品として、すでに論じられている事実を知れば、前言がけっして過言ではないということがわかるだろう。映像と音楽とのまったくユニークで、緻密な、その感性ゆたかな彼の個性的な映画音楽は、音楽ジャンルにも、また映像ジャンルにも、ともにイマジネール(根源的)な想像力を喚起し、表現における創造という本質的な問題を示しつづけるに違いない。こうした早坂→武満らの切り開いてきた日本の映画音楽も、テレビ時代とポピュラー音楽の

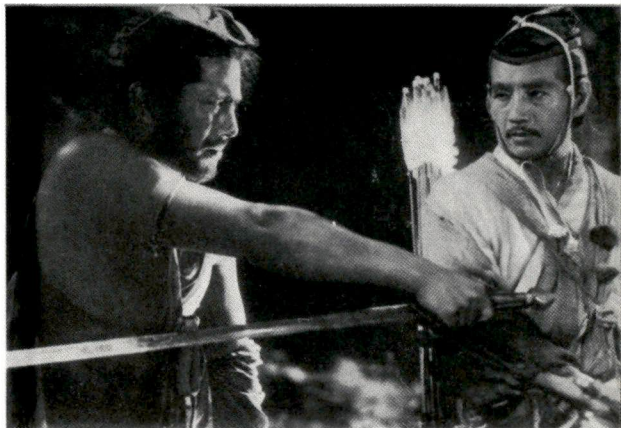
コマーシャルイズム

商業即席主義の時代とともに、この10数年以来、荒廃したものになりかっってきた。だが、毛利蔵人、坂本龍一、三枝成章、上野耕路、谷川賢作といったよ

り若い世代の映画音楽における抬頭が、今後どのような豊かな世界にしていけるか、期待したいものである。



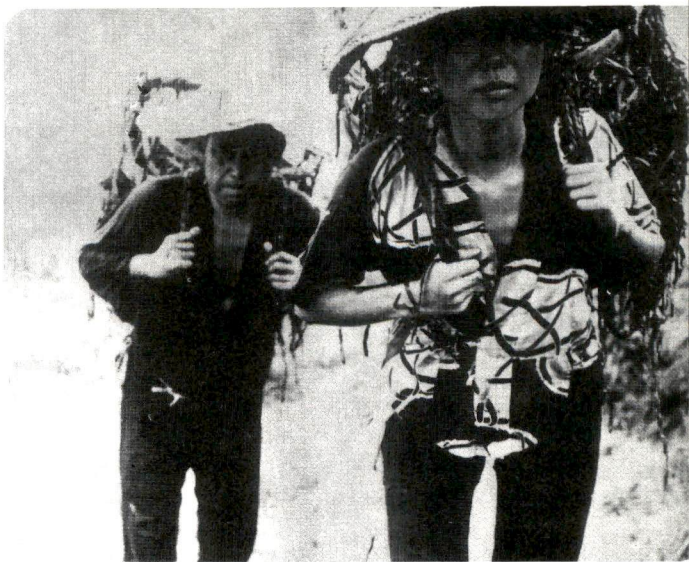
早坂文雄（右）と黒沢明監督



〈羅生門〉



〈野良犬〉



〈裸の島〉

映画音楽100年

One Hundred Years of Film Music

ドナルド・リチイ

Donald Richie

映画音楽は、西欧ではほとんど映画そのものと同じくらい古い。1896年初頭、——それは映画が最初に一般公開された2ヶ月後にあたる——、ロンドンリージェント劇場では、そこで上映する映画に、すでにピアノによる伴奏を取り入れていた。また、1897年にサンドゥニ通りにシネマトグラフ・リュミエール Cinématographe Lumière がオープンしたとき、サクソフォンのカルテットが、映画に調和する雰囲気を作り出すという目的のために雇い入れられている。イギリスにおける最初の映画劇場であるモホークホール Mohawk Hall がロンドンのアイリントンにオープンした1901年には、映画の画面にふさわしいと思われ、そのために選び出されたパッセージを演奏する、16人からなるオーケストラが存在した。

こうして、映画が誕生した最初の時点から、「映画音楽」という問題が存在した。手当たり次第に選ばれた音楽は、映画のイメージを損なうものと言われた。それらは映画にとってふさわしくないことが判ったのである。そこで、映画音楽の委託作曲が行なわれるようになった。そうした最初の曲は、1906年、ローマで作曲される。

それはロモーロ・バッキーニ Romolo Bacchini が「黄金のマリア」 Malia dell'Oro という映画のために作曲したものである。

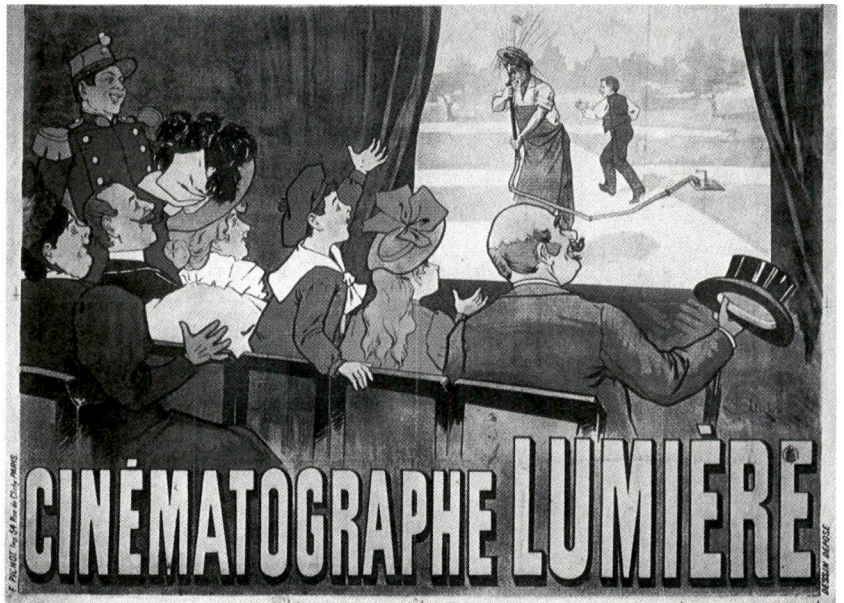
バッキーニについて、このこと以外に何も知られていないということは、いかにも象徴的だ。映画音楽の初期の作曲家たちは（そしてずっと後の作曲家たちも同じように）有名ではなかった。彼らは、芸術家ではなく職人と考えられていた。彼らは映画音楽のみを作曲した。彼らは依頼により作曲を行なう映画のための伴奏者であり、彼

らのインスピレーションはそのメディアにより妥協を余儀なくさせられた。映画音楽は、最初の時点から、二流の音楽とみなされていたのである。

これは、現在でもそうである。ジョン・ウィリアムズ（「スターウォーズ」 The Star Wars (1977-80) や「インディ ジョーンズ」 The Indian Jones (1981-84)）のような映画職人は、二流とみなされている。彼が指揮をするのは、ボストン“ポップス”であって、ボストン交響楽団ではない。

さらに、本流をいく作曲家としてスタートした、エーリッヒ・コーンゴルド、マックス・シュタイナー、フランツ・ワックスマンなどの音楽家たちも、もっぱら映画のための仕事をするようになってからは、より下位の格付けに降ろされた。彼らは映画音楽という*ゲッターに入れられ、非難されるようになったのである。コーンゴルドが名声を回復したのは、彼の死後何年も経った、最近になってのことである。シュタイナーやワックスマンなど、その他の多くの人々は、恐らく今後も、名声を回復することは無いであろう。

同時に、“本物の”、かつ有名な作曲家の名声を、



リュミエール映画上映会ポスター

映画に名声を加える目的で利用するということも、早くから考えられていた。このようにして、当時有名だったインデブランド・ピツェッティは「カビリア」Cabiria (1913) を伴奏するため「火の交響曲」Fire Symphony の作曲を委嘱された。歌曲作曲家パオロ・フランチェスコ・トスティは、その名声を A marchiare ce sta'na fenesta (1915) に活かし、カミーユ・サン＝サーンスは初期の芸術映画「ギーズ公の暗殺」L'Assassinat du Duc de Guise (1908) のための曲を書くことを委嘱され、ミカエル・イボリトフ＝イワノフは「ステンカ・ラージン」Stenka Razin (1906) を、サー・エドワード・ジャーマンは「ヘンリー 7 世」Henry VII (1911) を書いた。

この最後にあげた映画「ヘンリー 7 世」が知れ渡ることにより、サー・エドワードが報酬として多大な金額 (50ギニー) を受け取ったことについていろいろと取沙汰されるようになったのである。このことは、この映画の価値を、——そして他のほとんどの映画の価値がないことを——、暗黙の裡^{うち}に示すことになった。

*ユダヤ人居住地区。転じて特定の集団の居住地のように使われる。

映画音楽とその作曲家たちが何故そんなに非難されるのか。その理由は、単に審美的なものだけではなく、経済的な側面もある。ヨーロッパおよびアメリカにおいて、映画は当初、大衆のための娯楽として見られていた。入場券も安く、社会的に上位の階級にあることを自認する人々は、映画を見に行くようなことはしなかった。このことは、周知のとおり、日本の状況とは大きく違っていた。東京と大阪で行なわれた最初の映画の封切りは、上流階級の人々を魅きつけた。チケットは高価であり、外国の新しいものを見に行くということは、教養のしるしとみなされた。

このため日本では、映画を芸術へ高めるという運動は必要なかった。有名な作曲家を雇って、映画をより社会的地位のある (そしてより利益のある) も

のにする必要はなかったのである。しかしながら、西欧では映画音楽への蔑視は続いている。現在に至るまで。

現在でも、信頼にたる作曲家を選ぶことにより映画の価値を上げようとすることは、たいへんよく行なわれていることである。このようにしてソヴィエト政府は、戦時中のプロパガンダ映画である「アレクサンドル・ネフスキー」Alexander Nevsky (1937) の音楽を、ロシアで最も有名な作曲家であるセルゲイ・プロコフィエフに依頼したのである。同じように、多くの商業映画音楽が、ダリウス・ミヨー、アルチュール・オネゲル、ジャック・イベール、アロン・コープランド、ウィリアム・ウォルトンなどの有名作曲家の手によって作曲されている。彼らはすべて、出来上がった映画を、より厳粛で、より価値の高いものに見せたいという望みに貢献すべく、招聘されたのである。

同じように、古典の音楽^{シリアス}を映画の伴奏として利用することも、よく行なわれる。ジャン・ピエール・メルヴィルが、ヴィヴァルディ編曲によるバッハをジャン・コクトーの「怖るべき子供達」Les Enfants Terribles (1949) の映画版に用いたのが、商業映画におけるこの潮流の先駆けとなった。クラシック音楽は、映画に対しある種の品格を与えると考えられていたのである。ルイ・マルは「恋人たち」Les Amants (1959) にブラームスを用い、ヴィスコンティは「ヴェニスに死す」Death in Venice (1971) のためにマーラーを用いた。

しかしながらこの品格は、単に社会的な地位や商業的利益のみに関連するものでは、必ずしも、もしくは全く、ない。映画監督たちは長い間、映画にふさわしい音楽は、彼らの映画に、他の方法では成し得ないような感情的な効果を与えるものだ^と信じている。そしてこのことは、映画音楽のもうひとつの問題を明確にしている。スクリーンに映っているものに対する楽想の単なる繰り返しは、不充分であるか、——またはやり方によっては——、過剰なもの

であったりするのだ。

監督たちは、意図された感情的なメッセージを強調し、またこれらの意図が繰り返せるような曲を好む。ジョン・ウィリアムズの曲は、映画の長さと同じくらいの長さがある。それらは途切れることなく、アニメーション漫画の手法のように、聴覚レベルにおけるアクションを繰り返す。このようなことから、映画音楽というものは、最も原始的な種類の伴奏音楽とみなされているのだろう。

しかし、多くの監督たち（そして多くの作曲家たち）は、より微妙なものを欲している。映画作曲家であるバアナード・ハーマンは、アルフレッド・ヒッチコックの「サイコ」Psycho（1960）のための曲では、弦楽器しか使わなかったと言っている。なぜなら「モノトーンの世界はモノトーンの世界のためにモノトーンの世界が必要」だったのである。アロン・コープランドは、ルイス・マイルストーン監督の「二十日鼠と人間」Of Mice and Men（1939）のための曲を作曲していたとき、映画の説明ではなく、イメージを支えるものでありたいと語った。

たいていの場合、通常の映画作家や監督が必要とするのは、もちろんこうした説明 editorial comment である。聴衆を泣かせるためにバイオリンの大群が使われる例は多い。クラシックの作曲家にとって、自らこの注解的役割を放棄することは、映画における音楽の役割を原始的なレベルに制限する必要がなくなることを示している。

極めて知的で、音楽的才能のある監督が、いかに映画音楽を利用したか、という興味深い例が、ロベルト・ブレッソンの作品の中に見られる。彼はついに自分のプロダクションに対する一切の指揮権を手にとると、映画音楽家を使うのをやめたのである。「抵抗」Un Condamné à mort s'est échappé ou lieutenant André Devigny（1956）にはモーツァルトのミサ K. 427 を使い、「スリ」Pickpocket（1959）にはジャン・バプティスト・リュリの音楽を、「バルタザールどこへ行く」Au Hazard, Balthazar（1966）

には、シューベルトのピアノ・ソナタ第13番第2楽章を、「少女ムッシュ」Mouchette（1967）にはモンテヴェルディの「晩禱」のマニフィカートを、「やさしい女」Une femme Douce（1969）には、パーセルの序曲を用いた。

確かにブレッソンだけがクラシック音楽を利用したわけではないが、非常にひかえめな方法で利用した、という点で傑出している。モーツァルトの音楽は、映画のほんの最後の場面、逃亡のシーンだけにしか使われていない。リュリは、すりの手口の dextral ballet の間にしか用いられず、シューベルトはろばのバルタザールがスクリーン上にいるときにしか聞かれない。モンテヴェルディは映画の一番最後、主人公ムッシュ自身の死の時だけに聞かれる。

ブレッソンにとっての音楽とは、映画音楽が一律に目指している説明の類^{たぐい}を抑制しながら、感情を高揚させる手段であった。モーツァルトは神を祝福し、監獄からの脱走の成功を祝福しているのではない。したがって、この場合の音楽は、反映しているものの特殊性ではなく、感情の普遍性を表わしているのだ。逆に言えば、このようにして、ある特別な例である監獄からの脱出が、全ての脱出になるのである。——モーツァルトとブレッソンが合意しているような、明確な精神的な脱出を含めて——。

こうして、ブレッソンの映画音楽は、その審美的側面の問題へのひとつの解答となった。コープランドの言葉を借りれば、いかにして説明をするかではなく、どのようにイメージを支えるか、なのである。これは、もちろん、リュミエール劇場のサクソフォン・カルテットが図らずとも行っていたことであった。しかし、映画監督と作曲家の自意識が高ければ高いほど、この問題は、一層明白なものになった。

最も素晴らしい解決法のうちのひとつは、エリック・サティのものであった。パレエ「本日休演」Relache の休憩時間に上映されるルネ・クレールによる映画「幕間」Entr'acte（1924）の音楽を委嘱さ

れた彼は、8小節をひとつのかたまりとして使うことにした。それが最もきっちりと映画の1ショットの平均的な長さに合っていたからである。この8小節のかたまりのそれぞれは、8回繰り返されるひとつのフレーズにより満たされている。このかたまりとかたまりのあいだに、彼は、新しい楽想であることを示す二重線をひき、頻繁にテンポを変える。

サティは、映画にぴったり合うようにこの曲の時間を合わせており、これにより、観客の意識的な注意を要求せずに、視角的イメージの効果を高めることに成功した。これは、映画の芸術的要求を満たす、純粋な映画音楽であり、映画から外されると、形をなさないし、音楽的アイデンティティも消失してしまう。

サティの方法は、映画音楽の持つ問題点に対する最も聡明な答えのひとつであるが、まだ他の方法もある。ダリウス・ミヨーは、“いかなる”ニュース映画にも合うような「アクチュアリテ（ニュース映画）」Actualités（1928）を作曲した。そして「屋根の上の牡牛」Boeuf sur la Toit（1919）の独創的な意図は、“いかなるチャップリン短編映画”にも合うものであった。ジョルジュ・オーリックによる、ジャン・コクトー映画「詩人の血」Le Sang d'un Poète（1930）のための音楽は、その非同時的特性により、いかなる感情的な強制も避けた、多目的な組曲であり、コクトー自身の感覚に匹敵（見せかけの奇妙さ、偽りの素朴さで）するスタイルを創造したのである。

このような映画会社とは違った独立プロの作家たちの聡明さは、商業映画のための音楽にはなかなか見られない。そのため、ジョン・ウィリアムズ・タイプ音楽が、映画制作者の知る唯一のやり方である、ということになってしまう。映画自体の芸術性が、three-act plotの慣習と、商業映画の制作方法を規定する様々な“ハリウッド規約”によって、その成育を停止させられたように、映画音楽作曲家は、ミッキーマウス時代の、感情的な装飾とアクションの強調を提供することに囚われてしまっている。

しかしながら、映画の誕生から1世紀にわたる、本物の映画音楽のための努力は、過剰なほどのアプローチと、試行錯誤を示している。そして、それらの全ては、今後の発達を待つしかないのである。

翻訳 佐藤美也（チェロ）

ドナルド・リチイ Donald Richie 1924年米国オハイオ生まれ。元ニューヨーク近代芸術博物館 The Museum of Modern Art, New York の映画部門の主任キュレーター（1968-75）。その頃、仕事のかたわら、アメリカでの最初のクレール・サティ「幕間」（Entr'acte）上映など、初期の映画の紹介を積極的に行う。実験映画の作者であり、作曲も手懸け、かつては「アメリカン・レコードガイド」誌の音楽批評家でもあった。黒沢明、溝口健二監督の作品をはじめとして、日本映画を熱心に海外へ紹介し続けてきた功績によって、「川喜多賞」ほかを受賞している。本原稿はこのプログラムのために、特別に書き起こされたものである。日本在住。

《雨》への映画音楽プロジェクト分析

ハンス・アイスラー

『映画の作曲』1947年より

この*プロジェクト（計画）にのっとって、どのように作曲がなされたかを、シークウェンスごとに詳細な音楽的な分析をしてみようと思う。

その作品とは《雨を描写する14の方法》（作品70）のスコアの一部である。これはこの計画の助けを受けて書かれた作品のうちで、もっとも豊かで、また最も完全なかたちで作曲されたものであり、こういった分析には最も適した素材を提供するものと思われる。

作品は12音音楽のスタイルをとって作曲されており、アーノルト・シェーンベルクが《月に憑かれたピエロ》で用いたのと同じ楽器編成——フルート、クラリネット、ヴァイオリン（ヴィオラ持ち替え）、チェロ、ピアノ——で書かれている。そして、この《雨》のスコアはシェーンベルクに献呈されている。

ここでの問題は、映画と音楽との関係において、最も進んだ音楽素材とそれに対応する複雑な作曲技法を試みることにあった。雨についてのこの映像は、実験的な性格とともに、まったく即物的な扱いがなされている。それにもかかわらず、細部にいたるまで抒情的な性質がみられることから、特にこの目的にふさわしいものだと思われるのである。

音楽＝ドラマの解決策として考えられるすべてのタイプが、ここでは熟考されている。つまり、映像の細部との同一性（シンクロニズム）といった最も単純な自然主義から、極端なほどのコントラストの効果にいたるまでが試みられているのだ。しかし、そのどんな場合でも、音楽は映画の画面に追従するのではなく、その反映というべきものなのである。

スコアは14の部分から成る。あるものはゆるやかに並置され、あるものは構成面で緊密に結び付けられている。冒頭と最後にはカデンツァふうの“モノグラム”が置かれている。

第2曲目を分析のために取り上げてみよう（157—165ページを参照）この部分の出だしの映像は雨が降り始めるときの風が示されている。このシークウェンスの劇的なコンセプトは極めて単純なものだ。映画の出来事の正確な模倣にすぎない。しかし音楽語法は極めて特殊なものである。

43および44小節は街の上に垂れこめた雲と吹き始めた弱い風のパノラマを伴奏している。45小節は細

部の描写——風に震える木の枝——を伴奏する。音楽は終わりの3連符によって判別できる繰り返されるコラル風のフレーズを詠唱する。ヴァイオリンが、ほとんど微かな雑音のようにしか聞こえないようなトリルで風を再現するうちに、フルート、クラリネット、チェロがコラルに参加してくる。

45および46小節においては大枝の揺れが付随的なピアノのフレーズで表されるが、これは作品を全体としてみた時にも重要であり、音楽の形式としての観点から見るとコラル・スタンザの結尾としての重要性をも持つ。このようにして映画のフォルムは極めて微細な部分にいたるまで音楽の形式を規定している。

47小節から52小節まで映像は再びパノラマ風になる。吹く風はより強さを増し、その効果は細部にまで見て取れる。音楽は最初のコラルのフレーズを続け、スタンザは4小節にまで拡充される。一方ヴァイオリンの音型は伝統的なコラル前奏曲のように定旋律 *Cantus Firmus* の前に始まる。

49小節になると、コラル主題はヴァイオリンに引き継がれ、風を表す音型はフルートに渡される。基層をなすモチーフは今や大幅に変化している。51小節に至ると一陣の風の効果のしめくくりとして、付随的なピアノのフレーズが再度現れ、52小節では木管と組み合わされる。映像は雨被いを打つ風のひと吹きとなる。この映像のモチーフはヴァイオリンの最高音域の荒々しい爆発の形をとって53小節から56小節にかけての3度目のコラルの出現の間も続き、これまでの2回のコラルに対して“*aftersong*”^{さくそう}のようになっている。伴奏のピアノとチェロの錯綜したリズムは、映像の突風のような切分音化されたリズムを再現する。

続く短い音楽の断片（57小節から62小節）は池に浮かんだ落葉の映像のような短かな情景を伴奏している。この音楽はフルートのカデンツァとは異なる経過句のような性格を持っている。前にチェロによって展開され、音階のように姿を変えた風のモチーフはヴァイオリンによって“なごり” *remnant* としてモチーフの古典的解決のように拡張され、“*aftersong*”として描写されたフレーズを論理的に継続する。この進行の目的は突然のコントラストが互いを越えて発展させ、弱まることなしに融和させ

ることである。

63小節は映画の重要な場面転換に対応する。雨の最初の雫が落ちて来るのである。対になったピアノの2度によって大胆なほど単純に再現され、進行の残りを支配する新たな主題になる。しかしそれはクラリネットとチェロのコラールの2分音符に伴奏され、次にはヴァイオリンの風のモチーフが続き、チェロはピチカートで新しい主題を引き継ぐ。70小節では主題はピアノに戻り、もっぱら4分音符として落ち着く。

79小節では、雨垂れは止み、枯れ葉の浮いた池がスクリーンに再び現れる。それに対応して音楽もフルートのカデンツァの断片に戻るが、クラリネットとフルートとヴァイオリンに分担されている。ヴァイオリンはさらにもう一度「モチーフの解決」に導く(76小節)。

77小節から、明らかな終結部の効果が始まる。スクリーンには雨雲に覆われた動きのない灰色の空が映し出される。音楽は下でささえるハーモニーの上で高く、まるで動きを止めたかのようなコラールの音型の名残を奏でるヴァイオリンの2分音符の旋律になる。パッセージの不思議な垂れこめるような性格はオーケストレーションによって実現されている。チェロとピアノはユニゾンになるが、力強さを増すというよりは特別な音色を出すような方法で重ねられている。

81小節では雨は初めて激しくなる。音楽は終りへと急ぐ。63小節のピアノの主題をまた取り上げるが、もう「細工を施す」時間はなく、小休止さえなく流れて行く。伴奏はすぐに消えて行く深いハーモニーの残余を除けば、ヴァイオリンの雑音のようなトレモロ^{はの}だけである。最後の2小節では、チェロがコラール音型を仄めかす。

この楽曲の形式は通常のいかなる範疇にも属さない。繰り返し現れる2分音符の旋律はコラール前奏曲の回想であり、繰り返されるヴァイオリンの音型は、同じように、こちらはエチュードの回想である。しかし、これらの2つのパターンは後者は外部では取り上げられないにもかかわらず、ソナタの提示部に近い気質を持っている。私が別の章で指摘しておいたように、主要主題、経過句、第2主題、結尾主題、

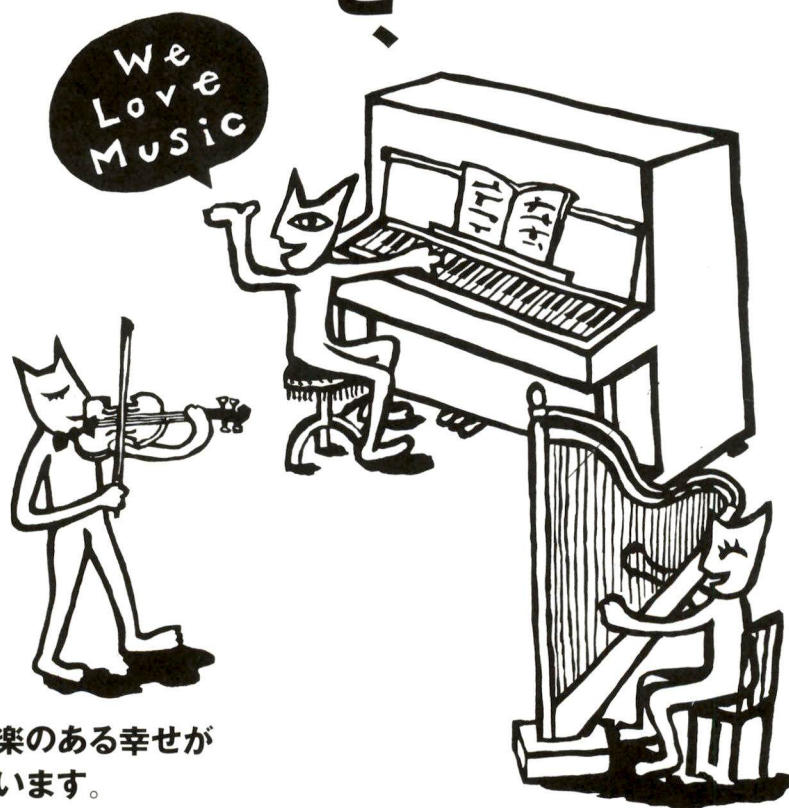
主題の解決は形式的なものからは自由で独立していなくてはならないものなのである。この方向での試みがここでなされている。第1主要部(53から56小節)の“aftersong”は明らかに結尾主題の性格を有しているし、実際にはこれより前には行われていない主題展開の実現になっている。また、81小節に始まる終結部は結尾へ向けての詳細なプロセスを急がせる効果がある。実際にはそういうプロセスは発生しないにもかかわらずである。伝統的な構造が映像形式に置き換えられている一方で、古典的なソナタ技法の詳細が特に徹底して主題を効率よく用い、常に変奏することで保たれているため、こうしたことが実現可能になっている。

最後に音楽的な方法 musical resources が効率的に使用されているという点を、ここで注意しておきたい。この作品があらゆる部分で高度な細工のような室内楽のテクスチュアで作曲されているにもかかわらず、全ての不要なもの、楽想の提示に必ずしも必要でないものは全て避けられている。この小規模な五重奏の中でさえ、全ての楽器が同時に演奏されることは極めて稀である。このように手段を切り詰めることは、余分なものを極力排する必要のある映画音楽では、特に推奨される方法である。

翻訳 名倉由起司(ヴァイオリン)

*ハンス・アイスラーは滞米中の1940年に、新社会研究学校とロックフェラー財団の援助で、2年間に2万ドルという高額な映画音楽研究プロジェクトの助成金を受け、独特な研究をすすめた。そのプロジェクトのひとつに、T. W. アドルノとの協力で『映画のための作曲』という書物を出版するという形で結論づけた仕事があった。しかし、このプロジェクトではむしろヨリス・イヴェント監督の無声映画時代の記録映画<雨>などに作曲したり、新しい音素材で実験したりする映画音楽の実際の芸術的な実践をこころみたとくに特色があった。

音楽のある幸せ、
届けます。



この先もずっと、音楽のある幸せが
続いてほしい、と思います。
誰もが手軽に、音楽を楽しめるように。
つくる人も安心して創作活動に
専念できるように。
JASRACは著作権の管理を通して、
音楽の未来を守っています。

JASRAC

日本音楽著作権協会

〒105 東京都港区西新橋1-7-13 ☎(03)3502-6551