※ 第2章 「『古典的映画音楽』に関する先行研究のレビュー」の抜粋

アーロン・コープランドの映画音楽『我等の町』の音楽語法における古典的ハリウッド映画期の典型との〈差異〉の量と質の存在検証

Verification of Differences of Both Quantity and Quality in The Idiom of The Music Between The Film Score of Aaron Copland's "Our Town" and The Typical Ones of The Classical Hollywood Cinema Era.

石井　拓洋
Takuyo ISHII

学位論文
修士（学術）

Thesis Prepared for the Degree of
MASTER OF PHILOSOPHY

東京学芸大学大学院教育学研究科
総合教育開発専攻表現教育コース
修了年度 2011 年　（平成 23 年）

主　査：　畑中　佳樹（英米文学・文化研究）
東京学芸大学大学院教育学研究科教授

副　査：　嶋﨑　裕美（音楽）
東京学芸大学大学院教育学研究科准教授

副　査：　吉川　文　（音楽）
東京学芸大学大学院教育学研究科准教授

凡例

1. 日本語の引用の部分は「」で括った（ブロック引用の部分を除く）。

2. 外国語の引用の部分は" " で括った。

3. 引用文の中の筆者による補足は〔〕で括った。

4. 日本語での（）内の記述は筆者による補足を示す。

5. 外国語での（）内の記述は引用した語や人名における原語を示す。

6. 筆者が記述した語の意味内容を強調する部分は〈〉で括った。

7. 日本語の書名、雑誌名および映画題名は『』で括った。

8. 日本語の雑誌論文の題目は「」で括った。

9. 本文中の外国語の書名、雑誌名および映画題名は" "で括った。

10. 本文中の外国語の雑誌論文の題目は" "で括った。

11. 音楽作品の曲名は《》で括った。

12. 「項」の内部を、更にタイトルで区分する場合は、タイトルの前に「・」を付した。

13. 本論文内で掲載および使用した映画からの画像や音楽は、それが既にパブリックドメインの状態と判断出来ることから使用した。

14. 本論文内におけるアーロン・コープランド作品の使用については、"Our Town"に限り、以下の関係団体および権利者からの使用許可を得ている。

・THE AARON COPLAND FUND FOR MUSIC. INC.
・Boosey & Hawkes music publishers
・ショット・ミュージック株式会社

第2章 「古典的映画音楽」に関する先行研究のレビュー

2-1. 本章で述べること

本章では「古典的映画音楽」と「コープランドの映画音楽」との比較において、適切な〈比較項目〉を設定する上での必要な知見を確認する。すなわち、比較の基準となる「古典的映画音楽」の特徴について、ボードウェルら、ゴルブマン、そしてカリナークらの先行研究が明らかにしたことを基にして確認する。

2-2.ボードウェルらの研究について ［ボードウェルら 2004=2007],［Bordwell et al. 1985］

2-2-1. ボードウェルらの研究で確認すべきことの3つ

デヴィッド・ボードウェルや、クリスティン・トンプソンらによる、いわゆる、アメリカのウィスコンシン派の映画研究者たちは、1985 年までに、「古典的ハリウッド映画」と名付けられた、ハリウッド映画に見出せる「物語映画における語り方」の型を指摘した。この型が支配的であった時期は、彼らによれば 1917 年から 1960 年までであるという。つまり、この時期が「古典的ハリウッド映画期」となる。

ここでは、我々の〈比較項目〉の設定のために、ボードウェルらが述べたことのうち、「古典的映画音楽ハリウッド映画」の音楽を特徴づけるものとして論点となりうる部分を抽出して確認してみたい。つまり、それらは以下の３つであり、それぞれ確認してみたい。

a.「連続性」について、
b.「物語世界の音(diegetic sound)」と「非物語世界の音（nondiegetic sound）」
c. 作曲語法の側面での〈ヴァーグナーからの影響〉

2-2-2.「連続性（continuity）」

「古典的ハリウッド映画」の持つ性格ついては、例えば、映画研究の北野も述べる通り「連続性（コンティニュイティー）を最大限に目指す映画」[1]と言われる。そのため、そこに付された音楽（「古典的映画音楽」）についても、機能的に求められることは、映像素材や物語世界における「連続性」の確保を助けることにあると言えよう。更に、北野によ

[1] 北野（2001） 61.

映画『海賊ブラッド』(1935)　[00:13:38]～[00:15:26]における 12 ショット

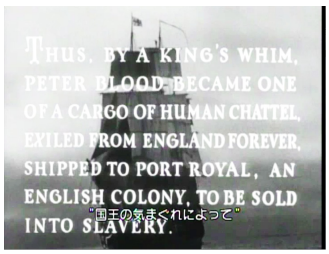


Fig. 3. 1　(shot 1)

Fig. 3. 2　(shot 2)

Fig. 3. 3 (shot 3)

Fig. 3. 4 (shot 4)

Fig. 3. 5 (shot 5)

Fig. 3. 6 (shot 6)

Fig. 3. 7 (shot 7)

Fig. 3. 8 (shot 8)

Fig. 3. 9 (shot 9)

Fig. 1. 10 (shot 10)

Fig. 1. 11 (shot 11)

Fig. 1. 12 (shot 12)

れば「連続性(continuity) 」は、「時空間の連続性」と「物語進行の連続性」の 2 つに分類されるという。このうち、「物語進行の連続性」とは「登場人物の心理が原因となり、その結果としてアクションが連鎖していく」[2]ものである。すなわち、これを確保するための主たる作業は、脚本上で行われるものとなる。一方、「時空間の連続性」とは、物語映画における映像素材（ショット、シーン、シーケンス）[3]が、撮影での実際上の効率などから本来的に有することになる、時空間的な意味での〈断片的な傾向〉に対して、それを編集によって、観客が一つの物語世界として認識しやすいようにする性質といえる。すなわち、「時空間の連続性」を得るための作業とは「編集」が主たるものとなる。そして、〈音や音楽〉の映像内での機能的な側面に限って言えば、このような編集における連続性を得るための一手段として用いられることになる。したがって、以下では「時空間の連続性」についてのみ触れる。

「時空間の連続性」を得るための編集は「コンティニュイティ編集 (continuity editing)」の名で知られている。この編集において〈空間的な連続性〉を得る具体的な手段としては「180 度システム」[4]が代表的である。例えば、テーブルに向かい合って座る男女のシーン(scene)を想定すると、スクリーン上で、一度、〈男性が右、女性が左〉に位置するショット(shot)を使用し、両者の位置関係を定めたならば、以後、このシーンを構成する全てのショットは、最初と同様に〈男性が右、女性が左〉として位置づけられたものを使用せねばならないとするものである。

一方、〈時間的な連続性〉を得るための具体的な手段として有効であるのが〈音や音楽〉の使用であることが指摘されている。ボードウェルが「初期の頃から、音楽の伴奏は、映画の最も明らかな連続性の要因とされてきた」[5]と述べている通り、音楽の有する時間的な強い連続性によって、実際には時間的に不連続な内容の映像素材に対しても、一つの時間の流れとして感じさせることが出来るのである。

ボードウェルらが音楽の「連続性」という際に示そうとしたことは、カリナークが古典的映画音楽の代表的作曲家コルンゴルトによる、映画『海賊ブラッド』(1935)の中に見出している[6]。このシーンは、国内で発売されている DVD(FRT-246) [7]では[00:13:38]から

---

[2] ボードウェル & トンプソン(2004=2007) 87.

[3] ボードウェル & トンプソン(2004=2007) 503.
この用語集によれば、「ショット(shot)」とは「キャメラを途切れなくまわしながら、露光するひと続きのフィルム」であり、つまり、カットがなされていない映画における最小単位区分と言える。又、「シーン(secen)」とは「物語映画の区分。一つの時空間で起ることが 1 区分になっていたり〔略〕する」とあり、つまり、複数ショットから構成された連続した時空間を示す、映画における中規模の単位区分と言える。更に、「シーケンス(sequence)」とは「適度に長い作品中の区分を指すのに用いられる用語」とあり、つまり、複数シーンから構成された物語上の一区分を示す、映画における大規模な単位区分といえる。ただし、これら3つの厳密な定義は難しいとされる。

[4] ボードウェル & トンプソン(2004=2007) 296.

[5] Bordwell,D.& Staiger,J.& Thompon,K. (1985), 33.

[6] Kalinak,K. (1992), 81.

[7] マイケル・カーティス(監督).(1935 公開). Classic movies collection『海賊ブラッド』 FRT-246.株式会社ファーストトレーディング（発売）［DVD］

[00:15:26]までの部分となり、図の通り 12 ショットから構成されている(Fig.3.1～Fig.3.12)。

このシーンは、イギリス国王に対する反逆者ほう助罪で捕らえられた医師ピーター・ブラッドが、国王の気まぐれな裁量によって、イギリスから西インド諸島の植民地ポート・ロイヤルへ、奴隷として船で輸送される場面である。ここに含まれる 12 ショットは、例えば、コルンゴルトによる音楽を無音にした上で、その映像自体を見れば、それらが、実際には、時間的繋がりを持たないショット同士であることが想像しやすくなる。例えば、Fig.3.1(shot1)にある船の全景のショットと、次の Fig.3.2(shot2)にある船内と思われるショットとは、実際の撮影では、別々のタイミングで撮影されたものかもしれず、それらに正真正銘の時間的繋がりは無いかもしれない。つまり、それらは、全く別の日に撮影されたかもしれないし、ひょっとすると、Fig.3.1 の船が航行しているのは大西洋上ではないかもしれない。同様に、Fig.3.9(shot9)にあるポート・ロイヤルの岸壁のショットと、Fig.3.10(shot10)にあるピーター・ブラッドが船上からその岸壁を眺めているかのようなショット同士も、恐らくは、別々のタイミングで撮影したものであろう。しかしながら、この例のように、実際には時間的に分裂したものである可能性が高いショット同士が、一つの音楽のもとで繋ぎ合わされる時には、音楽のもつ時間的に強い連続性の作用によって、まるで、時間的に連続する出来事のように感じられてくるのである。

2-2-3.「物語世界の音 (diegetic sound)」と「非物語世界の音(nondiegetic sound)」

次に、我々が確認するのは、ボードウェルらが「音を映画の他の要素と結びつける方法」として指摘したうちの一つ「物語世界の音 (diegetic sound)」と「非物語世界の音(nondiegetic sound)」についてである[8]。 ボードウェルらは、音に限らず、映画の全ての要素について、物語形式を分析するために「物語世界(diegesis)」と「非物語世界的な要素(nondiegetic elements)」として分類した[9]。そして、それを音の要素のみについて示したのが「物語世界の音」と「非物語世界の音」である。具体的には「物語世界の音とは、ストーリー上の世界の中に音源がある音」のことであり、これは「登場人物が発する言葉、ストーリーの中の物体が発する音、ストーリー上の空間にある楽器から発せられる音楽」が例示されている。一方、「非物語世界の音」とは「ストーリー上の世界の外部にある音源から聞こえてくるかのように表現される」音であり、これは、オーソン・ウェルズ監

---

[8] ボードウェル & トンプソン(2004=2007) 348. ここでボードウェルらは、「音を映画の他の要素と結びつける方法」として、以下 4 つを挙げた。つまり、「リズム」、「忠実度」、「空間」、「時間」である。このうち、本論文では、音楽に関わる方法であるところの「空間」〔物語世界の音・非物語世界の音についての内容)を取り上げた。

[9] ボードウェル & トンプソン(2004=2007) 348. 、また、Bordwell,D. & Thompson,K.(2001), 305.(後者は原著)

映画『ベニスに死す』(1971)　[01:13:00]～[01:17:32]のシーケンス

Fig. 4. 1

Fig. 4. 2

Fig. 4. 3

Fig. 4. 4

Fig. 4. 5

Fig. 4. 6

Fig. 4. 7

Fig. 4. 8

Fig. 4. 9

Fig. 4. 10

督による映画『偉大なるアンバーソン家の人々』(1941)で聞かれるような、ナレーションとしての「語り」や、ほとんどの〈映画音楽〉がこれにあたる[10]。

ボードウェルらは、これらの2種類の音が生む効果について、以下のように述べる。

> 映画の語りは、物語と非物語の空間上のカテゴリーの境界をあえて曖昧にすることが多い。そうした慣例の操作が、観客を惑わせたり驚かせたりするためや、ユーモアや曖昧さを生み出したりするために行われることがある。[ボードウェル & トンプソン 2004=2007: 349]

上の2つの種類の音楽、つまり"diegetic sound"と"nondiegetic sound"が効果的に使い分けられた例としては、筆者は、ルキノ・ヴィスコンティ監督による映画『ベニスに死す』(1971)を挙げることが出来る。確かに、この映画は製作年代が1971年であり、製作国がイタリア・フランスであることから、古典的ハリウッド映画の例としては相応しくないとも考えられるが、しかし、ここでの目的とはボードウェルの述べる「物語と非物語の空間上のカテゴリーをあえて曖昧にする」状態を理解することであり、その目的においては、触れざるを得ない好例と言えるためである。問題のシーケンスは、ヴィスコンティ自身によるシナリオによれば、「デ・バンのホール・内・昼62」と名付けられたシーンに始り[11]、その後のシーンにかけての部分であり、現在、国内で発売されているDVD(RCC11060)[12]においては[01:13:00]から[01:17:32]までとなる。

このシーケンスは、少年タッジオが物憂げに弾く《エリーゼのために》の旋律からはじまる(Fig.4.1)。そして、音楽に引き寄せられるかのように、主人公の作曲家アッシェンバッハが「ホテル・デ・バン」のロビーに現れ、タッジオを遠くから見る(Fig.4.2)。この時点では、我々の聞くピアノの旋律は、実際に演奏されるピアノという〈音源〉が画面の中に存在しているために、これは明確に"diegetic sound"である。その後、アッシェンバッハは、タッジオから目線をはずし、突然思い出したかのように、ホテル支配人に話しかけ、暫く2人で話をするショットとなる(Fig.4.3, Fig.4.4)。そしてこの間で、一度、音楽は途切れる。次に、ショットが変わって2人の話が終わる場面となるが、再度、物憂げな演奏の《エリーゼのために》が聞こえてくる。アッシェンバッハは、再び、タッジオが演奏を続けていると思われるピアノの方へ、引き寄せられて行くのである(Fig.4.5)。

さて、この時(Fig.4.5のショットの時)、我々は、ここで聞かれる音楽のことを今までの文脈から"diegetic sound"、つまり、タッジオが弾いている音楽であろうと想像する。そのために、画面が移動して、大きな花瓶の花を跨いで、ピアノのある場所が映るに至れ

---

[10] Ibid.,

[11] ルキノ・ヴィスコンティ(1981)『ベニスに死す:ヴィスコンティ秀作集1』柳沢一博(訳)92.

[12] ルキノ・ヴィスコンティ(監督).(1971公開).『ベニスに死す』RCC11060. ワーナー・ホーム・ビデオ(発売)[DVD]

ば、演奏を続けるタッジオが画面に現れると考える。しかし、ピアノが映っても、そこにタッジオはいない(Fig.4.6)。したがって、このショットでの音楽は"nondiegetic sound"である。つまり、Fig.4.4 付近で、《エリーゼのために》は"diegetic sound"から"nondiegetic sound"に「曖昧に」切り替わっていたことが後に解るのである。

さらにその後、シーンが変わり、アッシェンバッハの回想シーンとなるが(Fig.4.8)、シーンを跨いでも旋律の動きは連続する。Fig.4.8 の時点では、ここで聞かれる新たな《エリーゼのために》が、果たして"nondiegetic"か否かは不明である。しかし、続くショット(Fig.4.10)では、ピアノを実際に弾く女が現れることで、これが再び"diegetic sound"に変化したことが明らかになる。

このように、2 種類の音楽を「曖昧」に、そして、「観客を惑わせるように」入れ替えて使用することによって、アッシェンバッハの心の不安定な揺らぎ、翻弄された様子が強調されているのである。尚、このシーケンスでの、"diegetic"と"nondiegetic"との変化の様子を図にしたものが Fig.5 である。又、この 2 種の音楽の一般的な分類について図示したのが Fig.6 である。

Fig.5

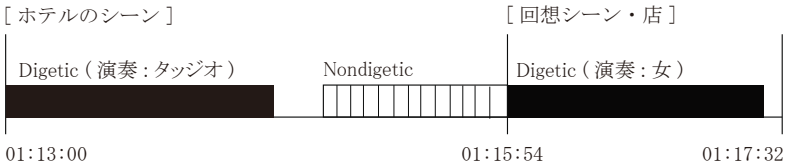
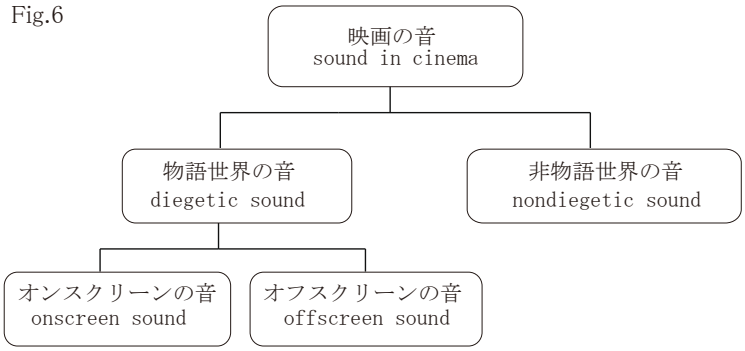


Fig.6



(Fig.6 は、［ボードウェル&トンプソン 2004=2007:348-350］、また、その原著の 1 つ前の版(第 6 版)の［Bordwell & Thompson 2001:305-306］該当部分を参照して、その内容を筆者が図でまとめたもの。原著と同じ版は入手が適わなかった)

2-2-4. ヴァーグナーからの影響

ボードウェルらが明らかにした知見のうち、この節で、最後に確認すべきことは、「古典的ハリウッド映画」の音楽の作曲語法に見られる〈ヴァーグナーからの影響〉である。言うまでもなく、ヴァーグナーとは後期ロマン派の音楽を代表するウィーンの大作曲家である。ボードウェルは、哲学者テオドール・アドルノがその著書"In Search of Wagner"(1951)の中で示したとする「ヴァーグナーによる総合芸術への夢は、〔その後に〕ハリウッド映画が代表するような、合理化された人工的文化産業の出現の先駆けとなった」[13] との議論の存在を挙げながら、音楽に限らず、ハリウッド映画全体の在り方と作曲家ヴァーグナーとの関連性の存在を示唆した。ここでのヴァーグナーによる「総合芸術(Gesamtkunstwerk)」とは、具体的には彼の「楽劇」の理念のことと考えられる。その上で、ボードウェルは、ヴァーグナーによる映画音楽への影響について以下のように述べた。

> ハリウッドの映画音楽における最も重要な影響は、19 世紀後半のオペラや管弦楽曲からのものであり、ヴァーグナーはその影響を与えた頂点だった。彼〔ヴァーグナー〕が〔楽劇において〕音楽の語りの可能性を追究したために、ヴァーグナーは〔ハリウッドの映画音楽の〕完璧なるモデルとなったのである。[Bordwell et al. 1985: 33]

ここでボードウェルが指摘する〈ヴァーグナーからの影響〉とは、特に、ヴァーグナーの楽劇によって知られる「ライトモチーフ(leitmotif)」の使用についてである[14]。 ボードウェルは、1910 年代のサイレント・フィルムの時代から、既に「ライトモチーフ」が映画音楽に使用されていたこと挙げ、例えば、当時の映画"The Bride of Hate" (1917)で使用された、音楽の「キューシート(cue sheet)」を図示している[15]。この図の画像は不鮮明であり、文字が判別しにくいが、当時の上映において、そこで使用される音楽を、時間を示しながらリスト形式で記したものと思われる。例えば、リストの冒頭の Time「2-1/4」と読める部分では、Music「Chopin Op.32 No.2 (THEME)」とある。その後、更に Time「9-3/4」、「53-1/4」、そして「65」と読める部分では、Music「Repeated: THEME 」とある。このことから、ショパンによる《ノクターン》の第２楽章の旋律が、映画冒頭に提示され、それが敢えて"THEME"として記される程に特別な動機として存在し、そして上映時には反復使用されていたことが解る。ヴァーグナーによれば、「主要動機（Hauptmotive）」（ライトモチーフと考えられる動機）の使用法について、「反復される内に統一的な芸術

[13] Bordwell,D., Janet,S., & Thompson,K.(1985), 33.
[14] ヴァーグナーの理念における「ライトモチーフ」については、本論文 9-11.を参照のこと。
[15] このキューシートは、Bordwell,D., Janet,S., & Thompson,K.(1985), の Fig 12.16 に示されている。

形式を形成する」[16]とあり、このことから、動機の反復使用が「ライトモチーフ」であることの必要条件の一つであることが伺える。その意味では、映画"Bride of Hate"ではライトモチーフの使用が見られるとも認識しうるのである。

しかしながら、ほとんどのハリウッドで使用される「ライトモチーフ」は、ヴァーグナーの「未来のドラマ」（楽劇）の理念に基づくものとは、文脈的に同じではなかったとされる。ボードウェルによれば、ハリウッドでは「登場人物、場所、状況 － オリジナルや借用を問わず、全てに容赦なくモチーフが与えられ」[17]るものとして存在したという。つまり、映画で物語を語るための、音楽的側面からの具体的な技術として、いわば〈気軽に〉存在したのであり、ヴァーグナーが本来意図したような、ギリシャ悲劇を模範とする「詩（文学）と音楽との融合」などという、いわば、〈形而上的〉な芸術的理念の発露というものでは無かったというのである。ボードウェルは、このことについて、1910 年代初めの映画業界誌を通して「ヴァーグナーの〔ライトモチーフの〕実践の話が、単純化しすぎる形で、〔サイレント・フィルムを伴奏する〕劇場ピアニストに伝えられた」[18]ことを挙げている。そして、例えば、ライトモチーフが単純化されて、いわば、〈手段〉として使用される様子として、或る劇場ピアニストの語ったとする「私〔ピアニスト〕は、登場人物のそれぞれにテーマを与えて上手くやり遂げた。もし必要なら、ポピュラー音楽の旋律を使うことも含めて、どんな形であれ、上演という場では〔このような具合で、手段としてライトモチーフを使うことを〕求めるかもしれない」[19]との言葉を示している。

その後、1935 年以降の「サウンド・フィルム」が本格化した時代に至っても、ヴァーグナーの影響は残ったという。特に、映画音楽作曲家の「マックス・スタイナーや、ミクロス・ロッザらは、明白にヴァーグナーからの影響を認めた」[20]とされ、そして、「エーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルトは映画を『テキストの無いオペラ』と呼んだ」[21]とされる。

このように、当時を代表する著名な映画作曲家達は、ヴァーグナーからの影響を受けて映画音楽を書いたり、映画音楽の作曲と（ヴァーグナーのような）オペラの作曲とを分けずに考えていたことが伺える。

ここでの最後に、ハリウッドの大プロデューサー、サミュエル・ゴールドウィン(Samuel Goldwyn, 1879-1974)が語ったという、当時の映画音楽における、ヴァーグナーの位置づけの大きさを示す、以下の象徴的な言葉を引用したい。これはボードウェルらも引用したものである。

---

[16] リヒャルト・ヴァーグナー(1852=1993) 519.
[17] Bordwell (1985), 34.
[18] Ibid.,
[19] Ibid.,
[20] Ibid., 34
[21] Ibid.,

「ヴァーグナーのように作曲しろ、ただし、もっと派手に」

"Write music like Wagner, only louder" [22]

2-3. ゴルブマンの研究について[Gorbman 1987: 73-98]

2-3-1.「古典的映画音楽:その作曲、ミキシング、編集上の原則」

映画音楽研究者のゴルブマンは 1987 年に出版した著書"Unheard Melodies:Narrative Film Music"の中において「古典的映画音楽：作曲、ミキシング、編集上の原則」を提唱した[23]。　これは、1930 年代から 40 年代の「古典的ハリウッド映画」に付された音楽の特徴から見出された映画音楽の原則である[24]。ゴルブマンによれば、これは「完全なる体系というより、むしろ、大まかな領域(discursive field) 」を示し、そしてまた、「古典映画(classical cinema)に関する知見の発展と確立のために、30 年代後半から 40 年代の期間を強調するものとなる」という[25]。彼女は、著書で、以下に示す通り７つの原則を挙げた。以下のそれぞれのタイトルは筆者が訳し、()に原語を引用した。タイトルの下は、筆者が要約したものである。

■　「古典的映画音楽：その作曲、ミキシング、編集上の原則」　［ゴルブマン 1987: 73］

1. 「非現前性 (invisibility) 」:
   "Nondiegetic music"の発音にかかわる技術的装置は画面に現れてはならない。

2. 「非意図的聴取性 (inaudibility)」:
   その音楽は意図的に聴取されるものではなく、会話、視覚要素などの物語要素の下位 (subordinate) としての性質をもつ。

---

[22] Ibid., ボードウェルはこの言葉を以下から引用している。 Pickard, R. (1978), *The hollywood studios,* 140.

[23] Golbman,C.(1987), *Unheard Melodies. Narrative film music*, 73. 原語では"Classical Film Music: Principles of Composition, Mixing, and Editing"とある。

[24] Ibid., 7.

[25] Ibid., 73.

3. 「感情の示唆　(signifier of emotion)」：
その音楽は「特定の雰囲気」や、物語上での「特定の感情を強調」して示す。

4. 「物語〔解釈〕の手がかり」　(narrative cueing)」[26]:
その音楽は「参照」や「物語〔解釈〕の手がかり」を与える。例えば「主観」を示し（参照させ）、「区分の境界」を与え、そして「登場人物や状況を確立」する。

5. 「連続性（ continuity)」:
その音楽は、ショット間のつながりにおいて「形式的・リズム的」連続性を作る。

6. 「統一性 (unity)」:
その音楽は反復と変奏によって、「形式」と「物語」上の統一感を作る性質をもつ。

7. 「例外　(Breaking the rules)」:
ただし、場合によっては、その音楽が上記のうちのいずれかの原則に当てはまるからこそ、他の原則に当てはまらないことも起きうる。

ゴルブマンは原則を説明するための例として「その時期に沢山の作品と影響を与えた」[27]との理由から、映画音楽作曲家マックス・スタイナーによる作品、特に、映画『キング・コング』(1933)　を多く取り上げている。この節の以下では、この原則を確認するが、このうち、原則「5. 連続性」と「6.統一性」の示すことは、それぞれ、「コンティニュイティ編集」における音楽が有益であること、そして、「ライトモチーフ」によって得られる統一感についてである。しかし、これらは、既に、前節のボードウェルの部分で確認済みである。加えて、「6.統一性」での、ゴルブマンによる「ライトモチーフ」についての議論は、あまり具体的なものではない。したがって、上の 2 つについては、ここでは省略する。

2-3-2.「1. 非現前性　(invisibility)」

最初は「1.非現前性」である。これは、ボードウェルのいう「非物語世界外の音(nondiegetic sound)」にかかわる原則であり、このような音や音楽を発するための装置

[26] ″cue″という語であるが、例えば、ボードウェル & トンプソン(2004=2007) 65. で、監訳者の藤木秀朗は「キュー」を「手がかり」として訳出した。本論文ではそれによった。
[27] Ibid.,

は、画面上に現れることがないことを示している。例えば、当時の映画に多く存在する冒頭のオープニング部分であるが、ここで聞かれるテーマ音楽を奏する実際のオーケストラの映像は決して映ることはないという。

2-3-3.「2.非意図的聴取性 (inaudibility)」

次に「2. 非意図的聴取性」であるが、これは、映画音楽は意図的に聴取されるものではなくて、会話、視覚要素などの物語要素の「下位 (subordinate)」 としての性質をもつことを示している。ここで我々は、ゴルブマンの言うところの「下位」としての性格とは、具体的にどのようなことを指したものかを知るべきであろう。

彼女は、これを知る手掛かりとして、以下、4 つの実践の例を挙げる[28]。

a. 音楽の形式(主に長さ)が、物語形式によって従属して決定づけられる実践
b. 音楽が声に対する下位に位置づけられる実践
c. 音楽が物語要素を邪魔しないように配置させる実践
d. 音楽の持つムードと、シーンの (物語上の) ムードと合致させる実践

まず 1 つ目は、「a. 音楽の形式は、物語形式によって、従属して決定づけられる」とする実践にみる「下位」的な性格である。ここでは、具体的には「〔映画〕音楽の長さは、視覚的に示される演技や、シーケンスの長さによって決定される」ような実践を指している。ゴルブマンは、これを実現するためのテクニックとして、ロシアの音楽評論家・作曲家のレオニード・サバニエフ(Leonid Sabaneev, 1881-1968)の言葉を引用[29]して"Sequential progressions"なる技法を挙げた。これは、シーケンスの長さにおける「色んな事態に対応するための、中立的音楽の短い断片(small pieces of neutral music)」から構成された音楽とされ、具体的には、「様々な楽器による持続音、ドラムロール〔打楽器における持続音を得るための奏法〕、弦楽器のピチカート、レチタティーボのようなタイプの和音(chords of a recitatival type)」を挙げている。概して、それらは断片的な音楽素材の〈持続的で緩慢な動き〉による使用を指していると考えられる。

ゴルブマンは、"Sequential progressions"の具体的使用例を、映画『キング・コング』の中に指摘した。作品の中で、特に、"Sequential progressions"が現れているシーケンスとは、南洋の島において、映画監督カール・ダンハムらに同行していた一人の女優が、原住民らによって、キングコングに生け贄として差し出された事態に対して、それをダン

[28] Ibid., 76-79. 以下、本項で引用する「非意図的聴取性」にかかわる 4 つの実践の典拠はここである。
[29] Sabaneev,L. (1935), *Music for the films. A handbook for composers and conductors.* 45-46.

ハムらが救出に向かう部分であるという。国内で発売されている DVD(PDM-030F)[30]では[00:45:20]から[00:49:20]にかけての部分である（ただし、ゴルブマンは、場所の指摘をしただけであり、以下は筆者による分析である）。

ここでは、管楽器の低い音域において、三全音(最初は F#-C)の関係にある２音が、淡々と繰り返されるフレーズが基本である。確かに、それは 1 音だけによる「持続音」ではないが、しかし、音楽的印象としては動きのない「持続音」的な使用ともいえる。和音に関しては、確かに 1 つの和音が持続している。そして、このような音の使用であるからこそ、不意に起る出来事、例えば、キング・コングと思われる足跡の発見[00:45:57]、又、遠方に恐竜を発見[00:46:20]のような不測のタイミングに合わせて、突然、違う音（これこそ、1 音だけによる「持続音」であるが）を入れても、違和感がなく対応できるものと考えられる。このように、″Sequential progressions″は、「映像の最終的な編集に適応」するための技法であり、その意味で、映画音楽の映像に対する「下位」性を示すものとして挙げられている。

2 つ目は「b.声に対する下位〔としての音楽〕」の実践例にみる「下位」である。特に、映画での「会話」に重点がおかれて、それが「サウンドトラックにおいて最も優先されねばならない」としている。そのための具体的な手段としては、”up-and-downer”なる音響装置によって、会話部での音楽のボリュームを機械的に下げるものである。

加えて、会話部で使用される楽器を制限したことも挙げられている。つまり「音楽家や、技術者は、木管楽器の音が人の声と不要に衝突することを感じ、〔そのために、会話の部分では〕弦楽器に優先権を置いた」とされる。このように、2 つ目として「会話」（声）の上位、「音楽」の下位が指摘された。

3 つ目は c.アクションや、物語に関連する音、会話などの邪魔をしないように、音楽を配置させる実践にみる、音楽の「下位」的性格である。この実践は、観客の意識を、常に、物語内のアクション等に向けさせる目的から、音楽はそれの邪魔をしないように、例えば、会話部おいて、音楽と会話とを同時に開始させるのではなくて、会話中で、音楽の音量をフェードインさせながら〈さりげなく〉入れたり、終わりはその逆にしたりする技術、いわゆる「スニーキング(sneaking)」や、他の要素なども大きく変化する部分である、物語上の明白な転換のタイミングにこそ音楽を入れたり、切ったりするものである。このように、あくまでも〈さりげなく〉存在せねばならない点での「下位」ということであろう。

物語における音楽の「下位」を示す、最後の 4 つ目の実践とは、「d. 音楽のムードは、シーンの〔物語上の〕ムードに適切であらねばならない」とするものである。古典的映画音楽の作曲家達は、観客が「夢の状態(oneiric state)」に没頭することを〈壊す〉音楽を書くことを避けてきたという。この意味でも、音楽は、物語によって、その性格が決定

[30] メリアン・C・クーパー、他(監督).(1933 公開).『キング・コング』PDM-030F.キープ株式会社(発売)［DVD］

されるという点で「下位」ということであろう。

また、ゴルブマンは、この 4 つ目の実践の部分において、それに関連して、補足的ではあるが、映画音楽の根本的な在り方に関する主張を、以下のように率直に述べている。この主張は、本研究で後で行われる考察において、有意義な論点となるものであることから、ここで引用しておきたい。

> ちなみに、これ〔音楽のムードが物語のムードに適切でなければならないこと〕は、何故、古典的映画において長期間に渡って、ヴァーグナーや〔リヒャルト〕シュトラウスによる 19 世紀の管弦楽の作風が支配的であったかを示す一つの理由である。〔物語が〕暗示する重要な事柄を、〔観客が〕容易に理解できるように、映画音楽は、調性を持ち、そして、親しみやすいものであったのだ(そして、現在も然り)。50 年代と 60 年代において、ジャズやポピュラー音楽が、映画音楽に徐々に導入されていったことが、背景音楽における様式的保守主義を示す、更なる証拠を与えるのである。古典映画での語りにおいて「正確に」、目に見えない形で作用するためには、音楽の作風は、その意味するところが反射的にわかるくらいに、完全に親しみやすいものであらねばならない[31]。〔Gorbman 1987: 79〕

上記の通り、ゴルブマンは、物語における音楽の「下位」を示す 4 つ目の実践から敷衍して、物語を語るための音楽が、その中に必然的に持つ「様式的保守主義」の存在を指摘したのである。

2-3-4.「3. 感情の示唆 (signifier of emotion)」

ゴルブマンは「古典的映画音楽」を特徴づける原則の 3 つ目として、その音楽が「特定の雰囲気」や、物語上での「特定の感情を強調」することを指摘した。彼女は、これについて、サバニエフの指摘を元にして、具体的に以下 3 つの内容を挙げている[32]。

1. 不合理を(非現実的なことを)表現すること
2. 女性を表現すること
3. 叙事詩的感覚

1 つ目は、音楽が「不合理を〔非現実的なことを〕表現すること(representation of

[31] “ Incidentally, this is one reason why the nineteenth-century Romantic orchestral idiom of Wager and Strauss predominated for so long in classical cinema. It was (and is) tonal and familiar, with easily understood connotative values. The gradual introduction of jazz and popular music to scores in the fifties and sixties provides further evidence of the stylistic conservatism of background music. A musical idiom must be thoroughly familiar, its connotations virtually reflexive knowledge, for it to serve “correctly,” invisibly, in classical filmic discourse. “

[32] Ibid., 79-82.

the irrational)」であり、これは、特に「ホラー映画、SF、ファンタジー」のジャンルにおいて支配的となる感情や雰囲気である。2 つ目に挙げられるのが「女性を表現すること (representation of Woman)」である。ここでゴルブマンが指す女性とは「恋愛対象としての女性 (Woman as romantic Good Object)」であり、このような音楽は、「心地良いストリングス」で奏され、恋愛映画では欠かせないものであるという。

この例として、ゴルブマンは『キング・コング』の中のシーンを指摘している。DVD では[00:32:40]からのシーンであるが、夜、南海の島に停泊する船の甲板で、船乗りのジャック・ドリスコルが、物語上での女優アン・ダーロウに愛の告白をするシーンである。ここでは、確かに、弦楽によるポルタメントを多用した甘く切ない旋律が聞かれる。最後の 3 つ目は「叙事詩的感覚 (epic feeling)」である。これは「登場人物の個性を普遍的な意義にまで高め、彼の実際の人生よりも大きく表現し、超越的な運命を示唆する」ものであるという。ゴルブマンの記述から、この音楽とは登場人物を英雄的に描くことを助ける音楽表現と考えられる。

2-3-5. 「4. 物語〔解釈〕の手がかり (narrative cueing)」

「古典的映画音楽」を特徴づける原則の 4 つ目が、音楽が「物語〔解釈〕の手がかり」となることである[33]。ゴルブマンはこの「手がかり (cueing)」としての原則を説明するにあたり、「古典的映画における音楽の記号論的役目を 2 つのカテゴリに分けるべき」として、以下のように区別した。

1. 物語進行上での「区分」と「進行の度合い」を与える役目
2. 「暗示的な手がかり」によって、物語を「説明」・「強調」・「暗示」する役目

上の 2 つのカテゴリは、その内部で、更にいくつかに分けられている。尚、下の()内の記述は筆者が内容を解釈して補足したものである。

1a. 音楽は物語の「始り」と「終わり」を示す (区分・進行度合いを与える役目)
1b. 音楽は物語の「時」・「場所」・「人物の性格」を示す (区分を与える役目)
1c. 音楽は登場人物の「主観」を示す (区分を与える役目)
2a. 物語のムードに影響を与えるための大きな力をもつ (強調・暗示する役目)
2b. 物語を説明(illustration)すること (説明する役目)

「1a.」とは、具体的には「オープニング音楽」と「エンディング音楽」を指している。

[33] Ibid., 82-89.

これによって、言うまでもなく、物語の「始り」と「終わり」という、最も大きな範囲での区分が与えられる。「1b.」で挙げられた 3 つの事柄は、ハリウッドの作曲書法上で「よく確立された慣習(conventions)によって」寄与されるという。それは、ゴルブマンがこの部分で例に挙げている「シロフォン(木琴の一種)とウッドブロックによる、短調の 4/4 拍子で奏される単純なメロディは日本や中国を想起させる」等のようなものである。音楽によって、特定の「時」・「場所」・「人物の性格」が示されることは、他の「時」等との差別化がなされるわけであり、その意味で「区分」を与えると言える。「1c.」は、音楽が、登場人物の主観や妄想での出来事を示すことによって、それによって（物語上での）現実世界との差別化がなされるものとなる。

「2.」に分類されるカテゴリでは、音楽による「暗示的な手がかり (connotative cueing)」とゴルブマンが呼んだ役割に着目される。これは、音楽が「物語上の出来事を解釈し、そしてまた、登場人物の持つ、道徳的・階級的(class)・倫理的な意味での価値観を示す、〔それら 2 つを実現させることを助けるための〕ムードや暗示を表現する」ものである。

このような「ムードや暗示」を表現するための具体的な手段としては、やはり、作曲書法上での「慣習」によるとされ、このような「慣習」は、1924 年には、サイレント・フィルム期の作曲家であるエルノ・ラペー(Erno Rapee, 1891-1945)が、映画音楽が 52 種類ものムードや状況を示すための譜例目録にまとめたという[34]。 又、「暗示的手がかり」による「説明」の役割に関しては、30 年代から 40 年代の映画音楽が、物語やアクションに対して、それを音楽を補うことで「説明しようとする一般的な傾向」がみられることを指摘している。そのための具体的な手段として、「ミッキーマウシング (mickey-mousing)」[35]や”stinger”を挙げた。この”stinger”については「〔一般とは違って映画音楽の世界では〕突然の劇的な緊張を説明するために使用する、一般的な音楽用語のスフォルツァンド(sforzando)は、スティンガー(stinger)と呼ばれる」とあることから、ドラマ内で突然に現れた緊張感に対して付される、突然に強く奏される１つの音や和音のことを指すと思われる。

2-3-6.「7. 例外 (Breaking the rules ）」

原則の最後に、ゴルブマンは「私が列挙したハリウッドの映画音楽の原則は、厳格なル

[34] Rapee,E. (1924), *Mosion picture moods for pianists and organists: A Rapid reference collection of selected pieces adapted to fifty-two moods and situations.*

[35] 本論文 序章 0-5-5 参照.

ール(hard-and-fast rules)として捉えられるべきではない」としている[36]。 これは、どれかの原則に当てはまるからこそ、他の原則に当てはまらないことが起こりえるものだという。例えば、ゴルブマンは「ミッキーマウシング」で、このような例を説明するが、「説明的な機能をもつミッキーマウシング」は、「4. 物語進行の合図」に合致する。しかし、それはしばしば人目を引く音楽となるために、「2.非意図的聴取性」には当てはまらないことを示した。

2-4. カリナークの研究について ［ Kalinak 1992: 66-110 ］

2-4-1.「古典的ハリウッド映画音楽」

映画音楽研究のキャスリーン・カリナークは、1930 年代から 40 年代の映画音楽のモデルを「古典的ハリウッド映画音楽(The classical Hollywood film score)」、又は略して、「古典的音楽(The classical score)」[37]として提唱した。以降、本論文で使用する、このカリナークのモデルの名称であるが、彼女自身が示した略記である「古典的音楽」を使用すると、それが映画音楽であるのか、あるいは、演奏会用音楽であるのかが解りにくくなるために、「カリナークによる『古典的映画音楽』」や、「カリナークのモデル」等としてみたい。

カリナークは、著書の中で 10 個の節を設けて自身のモデルを述べたが、ここでは、その節に付されたタイトルを記した。尚、タイトルの下は、筆者が要約したものである。

---

[36] Ibid., 91.
[37] Kalinak,K. (1992), xiv.

■ 「古典的ハリウッド映画音楽」 ［カリナーク 1992: 78］

1.「音楽と構造的統一感（Music and Structural Unity）」：
音楽は「時間」と「空間」の不連続を補い、「連続性」を生み出す。

2.「音楽と物語上の動作（Music and Narrative Action)」：
画面上の視覚的動きの早さと、音楽のテンポを一致させる特徴がある。

3.「音楽と感情 (Music and Emotion)」：
音楽の慣習的な使い方によって感情を示す特徴がある。

4.「音楽と主観性 (Music and Subjectivity)」：
「アイライン・マッチ」等の編集技法と組み合わせて人物の主観を表現する。

5. 「音楽と雰囲気 (Music and Mood)」：
音楽によって地理的・歴史的な雰囲気を示す特徴がある。

6. 「音楽と会話 (Music and Dialogue)」：
優先すべきものは会話であり、音楽はそれを侵害しないための工夫が見られる。

7. 「音楽と光景 (Music and Spectacle)」：
サイレント・フィルムの時代から、光景を表すために音楽が用いられる。

8. 「音楽の配置 (The Placement of Music)」：
"Sneaking"などによって、音楽の存在を意識させない工夫が見られる。

9. 「古典的〔映画〕音楽の作風 (The Idiom of the Classical Score)」：
その音楽は 19 世紀後期ロマン派の音楽の作風を持っている。

10. 「ライトモチーフ (The Leitmotif)」：
その音楽はライトモチーフが用いられることで、全体的な構造的統一感を持つ。

カリナークは、上記のモデルを形づくるうえで、前述のゴルブマンによる原則が「重要

なものとなった」と述べた上で、「我々〔カリナーク自身とゴルブマン〕の間には、いくつかの重なる点も多い」としている[38]。両者の内容の対応が[カリナーク 1992:221]において明示されているが、それをもとに、筆者がリストにしたものが以下である。

【カリナークのモデル】　　【ゴルブマンのモデル】

「1.構造的統一感」　・・・・・　「5.連続性」+ 「6.統一性」
「2.音楽と物語上の動作」　・・・「4.物語〔解釈〕の手がかり」
「3.音楽と感情」　・・・・・・　「3.感情の示唆」
「4.物語と主観性」　・・・・・　「4.物語〔解釈〕の手がかり」
「5.音楽と雰囲気」　・・・・・　「4.物語〔解釈〕の手がかり」
「6.音楽と会話」　・・・・・　「2.非意図的聴取性」
●「7.音楽と光景」　・・・・・　（対応なし）　ただし[Gorbman 1987:68]に対応。
「8.音楽の配置」　・・・・・　「2.非意図的聴取性」
●「9.古典的〔映画〕音楽の作風」・・(対応なし)
●「10.ライトモチーフ」・・・・　（対応なし）ただし[Gorbman 1987:26-29]に対応。

[Kalinak 1992:221]の記述より筆者がリスト化]

上記の通り、両者の多くは対応するが、カリナークのモデルのうち、ゴルブマンと対応するものは、本章において既にその内容を確認済みであることから、ここでの確認は省略する。一方、●が付いた 3 点がゴルブマンのモデルとは対応しないものであり、つまり、これらは、カリナークによって新たに指摘されたものと言える。我々はここに着目すべきであろう。

カリナークが、自身のモデルとゴルブマンのものとを比較すると、自分のものは、さらに「媒体としての交響楽」 (symphonic medium)と、「ロマンティックな音楽語法」(romantic idiom)とを強調するモデルであると述べている通り[39]、確かに、その点を強調した内容を示すものである「9.古典的〔映画〕音楽の作風」については、上のリストの通り、ゴルブマンのモデルとは対応していない。さらに、カリナークは、ゴルブマンのモデル以外でも、その著書内で対応する部分を示していない。

したがって、この 3 つのうち、特に、我々がここで確認しておくべきものは、それがカリナークが強調するものであることから「9.古典的〔映画〕音楽の作風」であろう。更に、「10.ライトモチーフ」では、コルンゴルトによる映画『海賊ブラッド』(1935)を取り上

[38] Ibid., 220.
[39] Ibid., 221.

げて、具体的な「ライトモチーフ」の例が提示されているため、ここではそれを確認したい。しかし、残りの「7.音楽と光景」は、音楽によって叙事詩的な壮観な眺めを想起させることであり、その内容は、実際には、ゴルブマンの「3.感情の示唆」や「4.物語〔解釈〕の手がかり」と重なることが多いため、ここでは省略する。

2-4-2. 「9. 古典的〔映画〕音楽の作風 (The Idiom of the Classical Score)」

> 古典的ハリウッド映画は表現のために、19 世紀の音楽、特に、
> ロマン派と後期ロマン派の音楽に基づいてその作風(idiom)を
> 作り上げた。[カリナーク 1992:100]

カリナークは、上のように述べて、「古典的映画音楽」がロマン派の音楽からの影響を受けたことを指摘した。我々はすでに、ボードウェルらの研究をレビューした際に、彼らが「古典的ハリウッド映画」の音楽の作曲語法に見られる〈ヴァーグナーからの影響〉を指摘したことを確認した[40]。ニューグローブ世界音楽大事典の「ロマン派」の項に「ロマン派のほとんどの特徴が一つの形に集約しているのがヴァーグナーである」とある通り、先のボードウェルらの指摘については、それを〈ロマン派からの影響〉と読み替えても差し支えないものと思われる。したがって、ボードウェルらは、カリナークと同様のことを指摘していたと考えて良いだろう。ただし、ボードウェルらの指摘が、主に「ライトモチーフ」の使用に留まっているのに対して、一方で、カリナークは、更に〈ロマン派の音楽がハリウッドにもたらされた背景〉と、〈ロマン派の音楽から影響を受けて作り上げられた古典的映画音楽の作風〉について述べている。したがって、以下では、これら 2 点について確認してみたい。

・〈ロマン派の音楽がハリウッドにもたらされた背景〉

カリナークによれば、サイレント・フィルムの時代から映画の音楽は、既にロマン派の音楽からの影響を受けていたとされるが、サウンド・フィルムが隆盛する 1930 年代において、ロマン派の音楽とハリウッド映画との橋渡しとなったのは、1910 年代のヨーロッパ、特にドイツ語圏において「後期ロマン派の音楽の訓練を受けた」作曲家達であったという。カリナークは、その代表的な存在として、スタイナーやコルンゴルトの両者の名を挙げるが、その他にも、ドミトリ・ティオムキン、フランツ・ワックスマン、ブロニスラウ・ケ

[40] 本論文 第 2 章 2-2-4 (p.34).

イパー、そして、ミクロス・ローザらを挙げて、先の代表的な二者を含めて、彼らが全て「亡命者（émigrés)」であったことを示している。

以下はカリナークの記述には無い内容だが、「古典的映画音楽」の背景を知る上では不可欠であるために、蓮實重彦ら識者達の見解をもとに「亡命者」としての作曲家であった彼らについて補足したい。上に挙げた作曲家に限らず、当時、ヨーロッパから亡命してハリウッドに渡った作曲家の多くはユダヤ系であった。そのため、亡命の背景にはナチスの影響があったことは言うまでもない[41]。コルンゴルトについての大著を持つ早崎隆志は、ユダヤ系であるコルンゴルトの亡命以前の様子を以下のように述べているが、この記述からは、確かに、ドイツにおいてコルンゴルトの音楽活動が迫害されていた様子が伺える。

> ドイツでは 1934 年までにユダヤ人音楽家は指導的な立場から一掃されていた。〔略〕ユダヤ系作曲家の作品は次々に演奏禁止になっていった。〔略〕マーラーは言うまでもなく、メンデルスゾーンまでが全く聴かれなくなってしまう。〔略〕“ユダヤ人”コルンゴルトの作品も例外ではなかった。（早崎隆志，1998 年，『コルンゴルトとその時代：”現代に翻弄された天才作曲家』，みずず書房，140 ）

このように、1930 年代において、ハリウッドにロマン派の音楽をもたらした作曲家達は、19 世紀末のドイツ語圏に生まれ、ロマン派の音楽の教育を受け、少年期には既にウィーンなどの地でオペラを得意とする作曲家として活動する一方、その後、東欧でのポグロム（ｐｏｇｒｏｍ）や、ナチスによる迫害といった事情からアメリカに移住した経緯を持つユダヤ系の亡命者達であった。蓮實重彦は彼らのような作曲家について「自分自身を刻々と変容させながら世界の急激な変容に調和させてゆかざるをえなかった人たち」であり、一方で「〔彼らこそが〕今世紀〔20 世紀〕の文化を支えていた」と指摘し、彼らの変容、つまり、ウィーンのオペラからハリウッドの映画音楽への変容の中に「20 世紀の文化の最も重要な問題」が「はっきり出ている」として取り上げた[42]。特に、ウィーンにおいて「新しいモーツァルト」と呼ばれ、神童の誉れ高かったコルンゴルトについては、そのまま自国にとどまることが出来ずに「時代に翻弄された」[43]その運命を、蓮實は、悲哀をもって「流浪の作曲家」と称した[44]。

---

[41] 蓮實重彦（1985)『映画はいかにして死ぬか』96-136．など

[42] 蓮實（1985）130-131.

[43] 早崎（1998）の書名副題より引用

[44] 蓮實（1985）129.

・〈ロマン派の音楽から影響を受けて作り上げられた古典的映画音楽の作風〉

それでは、彼らがハリウッドに持ち込んだロマン派の音楽は、ハリウッドの映画音楽として、具体的にどのような作風を作ったのであろうか。カリナークに基づいて確認ししてみたい。

まず最初に挙げられるのが、「交響楽的な媒体(symphonic medium)」つまり、「オーケストラ」という表現媒体による作風である。カリナークは「19 世紀は古典的映画音楽に交響楽的な媒体をのこした」[45]として、実際にハリウッドが「後期ロマン派の音楽における典型的なオーケストラを再現するために、レコーディングスタジオに 90 人以上のオーケストラ」を用意していたことを指摘する。例えば、映画『キング・コング』で 80 名(ただし、実際には 46 名であったとも言われる)、コルンゴルトの音楽による映画『ロビンフッドの冒険』(1938)では 60 名によるオーケストラが実際に使用されていたという。ヴァーグナーの楽劇《ニーベルングの指環》での序夜《ラインの黄金》では、100 名程度[46]であることから、当時のハリウッドで用意されていたとされる「90 名以上のオーケストラ」の規模は、確かに、後期ロマン派のものに相当すると言える。

さらに、カリナークはロマン派の音楽が「表現手段として叙情的な旋律」を頼りにしたいたことを指摘して、そこから、ハリウッドの古典的映画音楽は「旋律を卓越させること」、「旋律を複数人で重ねて奏すること」、そして「主にストリングスで奏すること」による、いわば〈旋律優位〉な作風をつくりあげたことを述べてる。

上記のような〈交響楽的な媒体〉と〈旋律優位〉による作風は互いに結合する。そして、それは、例えば、コルンゴルト音楽による映画『海賊ブラッド』によって、以下のように実現しているという。

> 例えば『海賊ブラッド』において、コルンゴルトは、〔主人公〕ピーター・ブラッドのための主要なライトモチーフを、英雄を示唆するため力強い金管楽器によるファンファーレによってを作曲する。又、愛のテーマのために哀感ある 2 本のヴァイオリンを使用し、そして、トルツガ島〔現ドミニカ共和国〕の異国情緒を想起させるために〔直接の由縁はないが〕ジプシーに縁のある楽器ツィンバロム(cimbalom)を使用した。[カリナーク 1992:101]

このように、〈交響楽的な媒体〉によって可能性が開かれることになった〈オーケストラ

[45] Kalinak,K.(1992),100-103. 以下、本項でのカリナークの言及の出典はここである。
[46] バリー・ミリントン (1992=1999)『ヴァーグナー大事典』 三宅幸夫・山崎太郎 (監訳) 181.

による音色の探求〉、つまり、〈オーケストレーション〉（管弦楽法）と、〈旋律優位〉の傾向が結合し、それが、象徴的な形としてのライトモチーフとして具体化することになる。そして、音色を得たライトモチーフは、より豊かに物語を暗示的に語る手段として機能することになるのである。

2-4-3. 「10. ライトモチーフ（ The Leitmotif ）」

ライトモチーフについては、我々は既に、序論においてヴァーグナーの使用意図について確認し（pp.9-11)、本章においてボードウェルらの研究をレビューした際に、無声映画時代から既に使用されていたことや、一般にはヴァーグナーの文脈とは違うものとして認識されていること(pp.23-25)を確認した。そこで、ここでは、古典的ハリウッド映画期における、実際のライトモチーフの使用について、カリナークの分析を基に確認してみたい[47]。

カリナークは、ライトモチーフの実例を，コルンゴルトが音楽を担当した映画『海賊ブラッド』(1935)の例で示した。ただし、ライトモチーフが物語と関連するものであることから、我々は、この物語のあらすじに触れておいたほうが良いだろう。

■　映画『海賊ブラッド』(1935) あらすじ

時は 17 世紀。場所はカリブ海に位置する、当時イギリスの植民地であったジャマイカ島の港町ポートロイヤルである。主人公の医師ピーター・ブラッドはイギリスにおいて国王への反逆者ほう助罪に問われ、この島へ奴隷として連行され、農園主の姪アラベラに買われる。やがて、身分を超えてブラッドとアラベラは少しずつ互いを想うようになる。その一方、奴隷から解放されるために、ブラッドは仲間の奴隷達と共に、スペインの海賊船を奪取し、ついに、自らがカリブ海を荒らしまわる「海賊ブラッド」となる。やがて、その勇猛さの評判はイギリス国王にも届くものとなり、ポートロイヤルがフランス艦隊に攻め入られた際、国王は海賊ブラッドに敵艦と対峙することを要請する。ブラッドは、見事にその任務を果たす。その功績により、ブラッドはジャマイカ総督となり、アラベラと結ばれるのであった。

この映画では多数のライトモチーフが使用されるが、そのうち、カリナークは主人公、ピーター・ブラッドに付された 3 種類のライトモチーフについての諸相を分析する。
最初に、3 種類のライトモチーフを以下に楽譜で示す(Fig.7.1～ Fig.7.3)。尚、この楽譜はカリナークの著書に掲載された譜面を参照しながら、あらためて、筆者が映画での音から採譜したものである。又、括弧内に記したモチーフ名はカリナークのものによった。

[47] Kalinak,K.(1992), 103-110. 以下、本節でのカリナークの言及等の出典はここである。

Fig.7.1 『海賊ブラッド』主人公ピーターブラッドのテーマ（ Motif A）

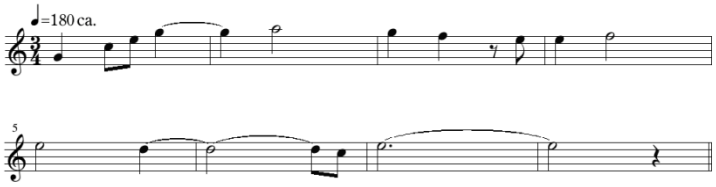


Fig.7.2 『海賊ブラッド』主人公ピーターブラッドのテーマ（ Motif B ）

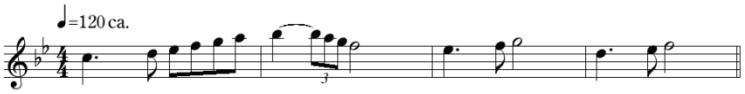
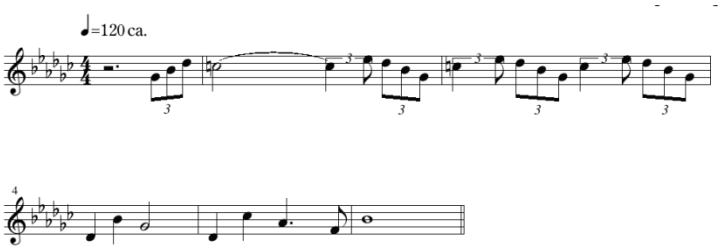


Fig.7.3 『海賊ブラッド』主人公ピーターブラッドのテーマ（ Pirate motif）



（左のスクリーン画像は、ライトモチーフの使用された状況を把握しやすくするために、該当のライトモチーフが本編内で効果的に使用されている場面から筆者が抜粋したもの）

カリナークは「反復（repetition）と変奏（variation）を通して，ライトモチーフは時間

的に分断された音楽素材群を、統合された全体として結びつけた」として、ここでは、特に「反復と変奏」に着目して分析を行ったものと思われる。例えば、以下のように述べる。

〔映画での、この〕ライトモチーフは、同時に 2 つのレベルを操る。すなわち、物語的な側面においては、主人公〔ピーター・ブラッド〕が英雄的であることを示すことである。そして、音楽的な側面においては、反復と変奏によって音楽全体を結び付けること、又、オリジナルな〔変奏されていないライトモチーフの〕ヴァージョンが再現されるかもしれないとする予感を通して、〔そのような反復の手段を使って〕作品の全体のデザインのために、クライマックスの中心を作ることである。 [Kalinak 1992: 107]

「反復と変奏」については、この際、定義を確認しておく必要があるだろう。

■ はんぷく【反復】repetition(英)

反復は、楽曲の構成原理のもっとも重要な要素の 1 つである。反復は大別して、

(1)楽曲のあるまとまった部分全体をくりかえすもの、

(2)楽曲中の動機、旋律、リズム型などの要素をくりかえすもの、

にわけることができる。〔以下略〕 [目黒三策(編)『標準音楽辞典』音楽之友社]

■ へんそう(きょく)【変奏(曲)】variation (英・仏)

変奏とは、ある主題またはある楽句が変化を受けて現れることであり、作曲におおける基本的な技法の 1 つである。〔略〕 和声音楽の時代に展開されたのは〈自由変奏〉であり、これはとくにベートーヴェンによってすぐれた芸術的高みまでもたらされたのであるが、〔略〕自由変奏の手法の主なるものを説明しよう。

(1) 音型の変奏 –〔略〕主題の旋律の形を、その主要な音を保存しながら変える〔略〕。

(2) 和声の変化 –〔略〕。

(3) リズムの変化–〔略〕拍子の変化なども、考え入れておきたい。

(4) 調の変化– 〔略〕長調から短調へ、短調から長調への変化。移調も〔略〕。

(5) 性格の変化 –〔略〕和声的な主題をカノンの形に変えたり〔略〕。〔以下略〕

(入野義郎) [目黒三策(編)『標準音楽辞典』音楽之友社]

さて、先の引用部 [Kalinak 1992:107] についてである。カリナークは、ブラッドに

関する或るライトモチーフが、物語的な側面において主人公が英雄的であることを示すことを指摘した。これは"A motif" (Fig.7.1)を指している。このフレーズは、オープニングにおいて金管楽器による華やかなファンファーレとして奏され、〈勇ましさ〉を象徴するものである。速度は、BPM (Beat per minute/拍数毎分)約 180 程度で極めて早く、そしてフォルテで元気よく、歯切れ良く奏される。この長調として明るく響く、オープニングでの勇壮な演奏ヴァージョンこそが、カリナークのいう「オリジナルなバージョン」であろう。

その後、この"A motif"は、物語中での主人公ブラッドの状態に応じて、変奏されながら度々現れることになる。例えば、本来、彼が平和主義者であることを暗示させるために、ストリングスの響きで優美な旋律として奏されたり、ジャマイカ島へ移送される時には、短調への移旋により暗く響かせることで、彼が窮地であることを示したりする。このように同じ素材において変奏の幅を設けながら反復[48]することで、映画の時間軸全体としての統一感が生まれると言える。そしてまた、変奏バージョンが増えることによって、先の「オリジナルなバーション」は差別化され、ブラッドの英雄的姿を暗示させる、他ならぬテーマとして、一層に個性化されるのである。このような存在が確立されてこそ、映画内での〈再現〉の予感を生むことが可能となる。そして、ここぞという場面で再現・反復[49]することで喜びのあるものとなり、「作品全体のデザインのために、クライマックスの中心を作る」ことが出来るというのである。

実際の映画では、ジャマイカ島でスペインの海賊船を奪取して、映画タイトル通り、主人公が、まさに「海賊ブラッド」となった場面において、その船出シーンで「オリジナルなバーション」が再現・反復されてクライマックスを作ることになる。このシーケンスは、国内で発売されている DVD(FRT-246)では [00:01:50]辺りに見ることが出来る。

ところで、物語展開において、実際に「海賊ブラッド」が誕生するまでの間は、"A motif"は対象的な性格をもつライトモチーフであるところの"B motif" (Fig.7.2) とともに、使用されることが多い。"B motif"の初出は、オープニングタイトルにおいて、"A motif"の後、まるで、ソナタ形式にみられる典型的な第 2 モチーフのような性格をもって現れる。つまり、このフレーズは柔らかく優美な旋律であり、弦楽器によってゆったりとした速度で奏される。カリナークは、このモチーフを、ブラッドの「献身と自己犠牲を具体化」したものという。なぜなら、このモチーフが、母国では医師であったブラッドによる、負傷者たちなどへの治療のシーンが現れる度に変奏しながら使用されるためである。

また、"B motif"は、ブラッドの〈海賊化以前〉の時期や人格を締めくくるかのようにも使用される。彼がついに「海賊ブラッド」となる場面であるところの、先述のクライマックスシーンにおいて、再現的に奏される「オリジナル・バージョン」の"A motif"の後

[48] ここでの「反復」とは本論文 第 2 章 2-4-3 (p.45) に示した定義のうち、(2)の意味における「反復」である。
[49] ここでの「反復」とは本論文 第 2 章 2-4-3 (p.45) に示した定義のうち、(1)の意味における「反復」である。

で、それにつづいて、″B motif″が表れるのである。ここでの″B motif″の使用について、カリナークは、それがブラッドの「人間的で傷付き易い側面(human and vulnerable side)」を持っていることを思い起こさせるものとして指摘する。このシーンでは、海賊となって植民地を後にする時に、一度、離ればなれになるアラベラを見つめるショットにおいて、哀愁を伴って奏されるのである(Fig.7.2 の画像)。

ひきつづき、彼が「海賊ブラッド」となるクライマックスシーンについてであるが、″B motif″の後、新たなライトモチーフが現れる。これが、カリナークのいう ″Pirate Motif (海賊のモチーフ)″ (Fig.7.3)である。このモチーフは、海賊船のショットにおいて、旋律は金管楽器のソロによって、BPM 120 程度の速度で、多少粗野に奏される感がある。筆者の印象では、多少おどけた中にも、勇猛さを感じるものである。まさに、このライトモチーフにおいて、彼が新たな存在となったことが表現される。そして、イギリス国王から国防のための参戦を要請されて彼が承諾するまでの間は、″Pirate Motif″が、最も頻繁に反復されて、彼に伴って奏されるのである。それは、海賊としての新たなる人生を象徴する旋律として、多様に変奏されながら現れる。一方、その間、″A motif″は、使用が控えられ、完全な形では現れず、時折、その断片が短く奏される。

このように、映画『海賊ブラッド』における主人公ピーター・ブラッドに付された 3 種類のライトモチーフは、それぞれモチーフにおいて、物語の展開と結びつきながら、反復や変奏を繰り返して、全体を統一的に構成するものとなっている。そしてまた、変奏ヴァージョン数の多さによって「オリジナルなヴァージョン」が差別化され、他でもない〈それ〉として個性化する。そして、それが再現・反復される予感を通して、物語のクライマックスを作ることを助ける機能を果たしているのである。

参考文献

■ 洋 書

Adorno,T., & Eisler,H. (1947,1994), *Composing for the films*, NewYork, The Athlone Press.

Bordwell,D., Janet,S., & Thompson,K. (1985),*The classical Hollywood cinema.Film style & mode of production to 1960,* London, Routledge.

Bordwell,D.,& Thompson,K. (2001), *Film art. An introduction 6th ed. ,* NewYork, McGraw-Hill.

Bordwell,D. (1993),*The cinema of Eisenstein*,Cambridge.Mass., Harvard University Press.

Brown, R.S. (1994), *Overtones and undertones.Reading film music*, Los Angeles. C.A., University of California Press.

Copland, A., & Perlis, V.(1984), *Copland 1900 through 1942*, NewYork, St.Martin's Press.

Copland, A., & Perlis, V. (1990), *Copland since 1943,* NewYork, St. Martin's Press.

Copland,A. (1941), *Our new music*, NewYork, McGraw-Hill.

Davis, R. (1999,2010), *Complete guide to film scoring. The art and business of writing music for movies and tv.2nd edition*, Boston.Mass., Berklee Press.

Gorbman,C. (1987), *Unheard melodies.Narrative film music,* London, Indiana University Press.

Henderson,S.S. (2003), *Alex North, Film composer,* Jefferson, N.C. McFarland.

Kalinak,K. (1992),*Settling the score. Music and the classical Hollywood film,* Madison, University of Wisconsin Press.

Danly, L. (ed.), (2002), *Hugo Friedhofer. The best years of his life,* Boston, Scarecrow Press.

Pollack, H. (1999, 2000),*Aaron Copland. The life and work of an uncommon man,* Urbana, University of Illinois Press.

Prendergast,R.M. (1992), *Film music. A neglected art. second edition*, New York, W.W. norton & company.

Sabaneev,L. (1935), *Music for the films. A handbook for composers and conductors,* Pring, S.W.(trans.), London, Pitman.

Wagner, R. (1852, 1994), *Oper und Drama,* Stuttgart, Philipp Reclam jun.

■ 洋雑誌

Copland, A.(1949),"Tip to moviegoers: Take off those ear-muffs",*New York Times Magazine6*,28.

Copland, A.(1940),"Second thoughts on Hollywood", *Modern music17*, 141-147.

■ 学位論文(英文)

McGinney W.L. (2003), *The whole as a result of its parts: Assembly in Aaron Copland's score for the Red pony,* Master's thesis, University of North Texas.

Cochran,A.W. (1986), *Style, structure, and tonal organization in the early film score of Aaron Copland,* Doctoral dissertation, The Catholic University of America, Wahington, D.C.

■ 和 書

奥田恵二 (2005)『「アメリカ音楽」の誕生:社会・文化の変容の中で』 河出書房新社

北野圭介 (2001)『ハリウッド 100 年史講義:夢の工場から夢の王国へ』 平凡社新書

竹峰義和 (2007)『アドルノ、複製技術へのまなざし:〈知覚〉のアクチュアリティ』 青弓社

沼野雄司 (2005)『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ:前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』音楽之友社

蓮實重彦 (1985)『映画はいかにして死ぬか:横断的映画史の試み』 フィルムアート社

早崎隆志 (1998)『コルンゴルトとその時代: "現代"に翻弄された天才作曲家』みすず書房

柳生すみまろ (1985)『映画音楽:その歴史と作曲家』 芳賀書店

■ 和訳書

アーロン・コープランド (1941=1957)『現代音楽入門』塚谷晃弘(訳) 音楽新書

オルテガ・イ・ガゼット (1925=1968)『芸術の非人間化』 川口正秋(訳)荒地出版社

ゲイル・レヴィン&ジューディス・ティック(2000=2003)『アーロン・コープランドのアメリカ』 奥田恵二 (訳) 東信堂

ジョルジュ・サドゥール (1975=2000)『世界映画全史 12:無声映画芸術の成熟 トーキー映画の登音 1919- 1929』 丸山定他 (訳)国書刊行会

セルゲイ・エイゼンシュテイン(1940=1981)「垂直のモンタージュ」 『エイゼンシュテイン全集第 7 巻:モンタージュ』エイゼンシュテイン全集刊行委員会 (訳) キネマ旬報社

セルゲイ・エイゼンシュテイン(1928=1980)「トーキー映画の未来《計画書》」 『エイゼンシュテイン全集第 6 巻:星のかなたに』エイゼンシュテイン全集刊行委員会 (訳) キネマ旬報社

ドナルド・H・ヴァン・エス (1981=1986)『西洋音楽史:音楽様式の遺産』 船山信子、他(訳) 新時代社

バリー・ミリントン (1992=1999)『ヴァーグナー大事典』 三宅幸夫・山崎太郎 (監訳) 平凡社

ボードウェル & トンプソン(2004=2007)『フィルム・アート:映画芸術入門』. 藤木秀朗(監訳). 名古屋大学出版会

リヒャルト・ヴァーグナー(1852=1993)『ワーグナー著作集 3: オペラとドラマ』 三光長治 (監修) 第三文明社

ルキノ・ヴィスコンティ (1981)『ベニスに死す:ヴィスコンティ秀作集 1』 柳沢一博(訳) 新書館

■ 学位論文 (和文)

高岡智子 (2008)「亡命ユダヤ人作曲家と映画音楽の成立史:初期ハリウッドから東ドイツへ」 博士論文、神戸大学

■ 和雑誌

永田靖(1997)「音の編入:ヴェルトフからスターリン映画へ」『映像学 第 59 号』 日本映像学会

■ 事 典 ほか

スタンリー・セイディー(編)(1995)『ニューグローブ世界音楽大事典』 講談社

目黒三策(編)(1966)『標準 音楽辞典:第 1 版』 音楽之友社

新村出 (編) (1998)『広辞苑:第 5 版』 岩波書店

総務省統計局刊行, 総務省統計研修所編集「世界の統計 2011」

■ 視聴覚資料 (DVD)

サム・ウッド(監督) (1940 公開)『我等の町』FRT-293 (株) ファーストトレーディング(発売) [DVD].

Sam Wood (Direct.) "KINGS ROW" 65224, Warner Bros.Entertainment Compay, [DVD]. (国内未発売)

セルゲイ・エイゼンシュテイン(監督) (1938 年公開)『アレクサンドル・ネフスキー』IVCA-18042. 株式会社アイ・ ヴィー・シー(発売) [DVD].

セルゲイ・エイゼンシュテイン(監督) (1944 年公開)『イワン雷帝』IVCA-18041. 株式会社アイ・ヴィー・シー(発売) [DVD].

セルゲイ・エイゼンシュテイン(監督) (1925 年公開)『戦艦ポチョムキン:クリティカル・エディション』KKDS-377 株式会社紀伊國屋書店(発売) [DVD].

ジョン・フォード (監督) (1939 公開)『モホークの太鼓』 FXBQC-1382. 20 世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン(発売) [DVD].

マイケル・カーティス(監督)(1935 公開) Classic movies collection『海賊ブラッド』 FRT-246 株式会社ファーストトレーディング(発売) [DVD].

メリアン・C・クーパー、他(監督)(1933 公開)『キング・コング』PDM-030F キープ株式会社(発売) [DVD].

ルキノ・ヴィスコンティ(監督) (1971 公開)『ベニスに死す』RCC11060 ワーナー・ホーム・ビデオ(発売) [DVD].