

映像なき伴奏音楽の系譜

溝口健二、マウリシオ・カーゲル、坂本龍一

白井 史人

A Genealogy of Film Accompaniment Music without Visual Images:

Kenji Mizoguchi, Mauricio Kagel, Ryuichi Sakamoto

Fumito SHIRAI

一九二九年秋、ヨーロッパにトーキー化の波が押し寄せるさなか、アルノルト・シエンベルク（一八七四～一九五二）は、《映画の一場面のための伴奏音楽》作品三四を作曲していた（以下、シエンベルク《伴奏音楽》と略記）。シエンベルクに本作を委嘱したハインリヒスホーフエン社は、無声映画期の映画館におけるライブ伴奏用の楽譜も多数刊行していた出版社である。当時、ドイツ語圏の映画の中心であったベルリンで教鞭を執っていたシエンベルクは、さまざまな映画へ汎用可能な伴奏音楽が量産されていく無声映画伴奏の産業化を念頭においていたと考えられる。しかし、この作品は「伴奏音楽」と題されているものの、特定の映画のために作曲されたわけではない。「迫りくる危険」「不安」「破局」という、無声映画のための伴奏音楽曲集に頻出する三つの項目を副題に持ち、項目間のつながりや発展を意識して全体を構成した演奏会作品であった。全編が十二音技法で作曲され、当時の映画伴奏オーケストラの力量や伴奏譜の語法を大きく逸脱していたこの作品は、同時代の批評においても「描写音楽でもなければ、特定の映画に対する、オリジナル作品でもない」と評されている。^①

この《伴奏音楽》は、無声映画からトーキーへの移行というメディア史上の状況や、シエンベルクらによる西洋音楽の語法の革新が交差する同時代の歴史的状况のなかで成立した作品である（二〇一五 白井）。しかし、ひとたびその歴史的文脈を離れると、「映像なき伴奏音楽」という語義矛盾をはらんだこうした音楽と映像との結びつきは、極めて不安定なものとなる。この音楽が、作曲家が指定した副題を実際に表現しているかどうかを判断するこ

とは難しい。ジャン・マリー・ストロップとダニエル・ユイレによる『映画の一場面のための伴奏音楽』入門(一九七二)は、本全体をサウンドトラックの一部として使用した映画であるが、副題を描写するような映像を同期させたわけではない。ナレーションや記録映像を導入することで、同時代の反ユダヤ主義との関係など、より複雑な意味作用や解釈可能性を付与する試みであった(四方田 二〇〇三)。

本稿は、シエーンベルク『伴奏音楽』をめぐる問題を出発点に、無声映画期の史料から近年のウェブ媒体で拡散する映像文化にいたる事例を分析する。その際に、歴史音楽学の資料研究と作品分析の方法を参照しつつ、音楽史研究の立場からは逸脱し、映像と音の結びつきをめぐる複数の事例を系譜学的に縦断することを試みる。第一節では、歴史的な側面に着目し、無声映画の伴奏譜を扱う。映像と音楽が別々の媒体に記録される無声映画では、映像が現存していないにもかかわらず、伴奏に用いられた楽譜などの資料が発見される場合がある。このように歴史的条件のもとで生じた「映像なき伴奏音楽」の意義を、映像との対応を前提とした「復元」とは異なる視点から捉える。第二節では、音楽の側からの実験として、意図的に映像が存在しない音楽として作曲された作品を取り上げる。シエーンベルク『伴奏音楽』を意識して作曲されたマウリシオ・カーゲル『MMSI ピアノのための映画音楽伴奏曲』(一九七六)を詳細に分析する。第三節では、特定の音が無数の映像を生み出す実践の例として、坂本龍一のアルバム『async』を題材として開催された短編映画コンペティションの作品群を取り上げる。特定の歴史のおよび美学的な状況下で生まれ

た映像なき映画音楽の系譜を通して、フィルムを媒体としたトーカー映画の前提となる映像と音の一对一の結合から解放された、音楽と映像との関係が生み出す可能性を探ることが、本稿全体のねらいである。

一・溝口健二の映画の音楽？

——『慈悲心鳥』(一九二七)のためのヒラノ選曲譜

ここに一枚の楽譜がある【図1】。右下の隅には「K. HIRANO」という署名が刷り込まれ、譜面の上段には「映画名」と記載された欄がみられる。書き込まれているのは『慈悲心鳥』という一九二七年に公開された溝口健二(一九八〇〜一九五六)の無声映画期の映画の題名である。この映画の映像は、二分程度の断片を残

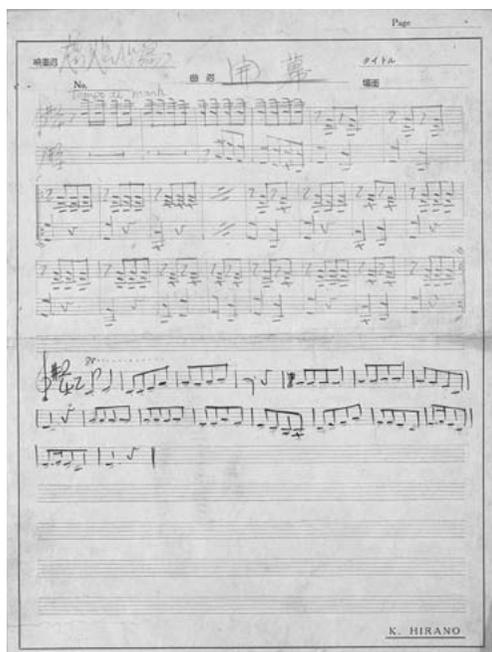


図1 ヒラノ選曲譜『慈悲心鳥』
(演劇博物館所蔵、HRN2204800)

して失われている。^③

本稿が第一節で扱うのは、無声映画期の楽譜群のうち、とりわけ映像が失われている楽譜である。音楽を含めた無声映画の上映形態の再構成に関する近年の研究の進展は著しい。なかでも、一九一〇年代半ば以降、欧米で盛んに製作された特定の映画のための伴奏譜の調査・分析を通じて復元の試みの成果は目ざましく、G・W・グリフィス『国民の創生』（一九一五年、音楽・ジョゼフ・カール・ブレイル）、F・W・ムルナウ『最後の人』（一九二四年、音楽・ジュゼッペ・ベッチェ）、F・ラング『メトロポリス』（一九二七年、音楽・ゴットフリート・フツペルツ）などの作品の音楽に関して、封切時に作成された楽譜の実態が明らかとなっている。ブラウンが「視聴覚のパリンプセスト」(Brown 2014: 584)と述べるように、封切時の伴奏譜には、字幕や映像の情報など、映像と音楽を同期し映画作品の封切時の状態を復元するための貴重な情報が刻み込まれている。日本では無声映画伴奏に関する歴史的資料の散逸がはなはだしく、楽譜に基づく調査や復元の試みは難しかった。^④しかし、二〇一四年以来、著者も参加した伴奏譜「ヒラノ・コレクション」(早稲田大学演劇博物館蔵)に関する共同研究を通じて、楽譜の考証に基づく伴奏の実態が次第に明らかになりつつある。^⑤

この共同研究は映像が現存している作品に関しては一定の成果を挙げたものの(白井 二〇一七: 六六)、映像が現存していない作品のための伴奏譜に関する調査は後手に回っていた。ヒラノ・コレクションには、日活の直営館で活動していた楽士・平野行一(二八九八〜没年不詳)が、特定の映画のために選曲したとみられ

る楽譜「ヒラノ選曲譜」が含まれている。主として一九二六〜二八年公開の映画のために作成された三四作品の選曲譜のうち、本稿執筆時点で、まともな映像が現存していることが確認できたのは『忠臣蔵』(一九二六)『照る日くもる日』(一九二七)『漕艇王』(一九二七)、『槍供養』(一九二七)、『特急三百哩』(一九二九)の五作品のみであった。残る二九作品の楽譜は、音楽のみが現存する状況である。これらの楽譜群は、平野行一の署名のもと五線紙に記譜されている以上、個別の映画館で行われていた無数の伴奏の一例を、さらに断片的にとどめるにすぎない。これらの楽譜は、その映画全体に関する何を伝えているのだろうか。果たしてこの映像なき伴奏譜群は、映画作品全体の音響の一部として分析することができるのだろうか。^⑥

本節はこうした問題意識のもと、溝口健二監督『慈悲心鳥』のための選曲譜を分析する。その形態や楽曲内容を検討し、文献資料と組み合わせて、音楽が映画のどのような側面を伝えているのかを検証する。上映当時の環境を忠実に再現する意味での「復元」とは異なり、封切時の情報を断片的ながらも鮮明に示す伴奏譜が、無声映画の作品「全体」という概念をいかに揺り動かし、その複数性を蘇生させるのかを示していく。

一・一 『慈悲心鳥』の選曲譜と「復元」の試み

ヒラノ・コレクションに残る『慈悲心鳥』の選曲譜は計三枚にすぎない。ト音記号とヘ音記号の二段に記されたピアノ譜とみられる楽譜が一枚(HRN2204800)へ音記号の譜面(HRN1102300)へト音記号(HRN2204800)の譜面がそれぞれ一枚である。三つの

【表1】ヒラノ選曲譜『慈悲心鳥』楽曲一覧

曲名	2 段譜 [ピアノ]	ト音記号	へ音記号
開幕	○	○	○
寮歌	○	○	○
雀	○	○	○
修羅ばやし		○黒インク	
商船校 霞める空に		○黒インク	
No. 4		○	○
Austria 156			○
If WINTER COMES			○
楽曲名不明	○		

譜面に記載されている楽曲は、重複を含む計九曲で、二段譜の一曲は楽曲名が欠けている。演奏順や、使用場面の指定は記載されておらず、反復の有無も示されていない。

本作の映像は大部分が失われているものの、佐相が文献資料を渉猟し、その内容を可能な限り再構成している（佐相 二〇〇八・八十〜一五八）。菊池寛の同名の小説を原作として畑本秋一が脚本を手掛けた本作は、篠原俊輔（岡田時彦）

と河井龍太郎（中野英治）という二人の大学生を主人公として、女学生・静子（原光代）への恋、モダンガール森美智子（夏川静江）との出会いが前半で描かれる。映画の半ばで時代が飛び、静子と結婚し代議士として活躍する俊輔の汚職を、検事となった河井が調査し、俊輔を自殺に至らしめるエピソードが続く。映画の末尾では、片親として息子を育てた静子と、病床にある龍太郎が再会し和解したところで、龍太郎が息を引き取るまでが描かれる。

一・二 楽曲の使用場面

これらの楽曲は、映画のどのような場面で使用されたのだろうか。まず、佐相の記述による映画の冒頭の場面を検討してみよう。

ファースト・シーン、桃か桜かは知らず、とも角春の花が咲き乱れた校庭である。一枚の写真を争ふ二つの手が出て来る。軽いプロローグとなり、主題を髣髴させ、併せて新味掬うべき鮮やかさを見せたあたり、続いて来るべき精新なる手法を暗示させるが如く大いに期待させるものがあつた。／が、実はその後溝口氏は奇を衒はず、極めて着実な行き方を示している。

このように記された場面の前後で、選曲譜のうち「開幕」と題された楽譜が使用された可能性が高い⁽¹⁰⁾。六小節のすつきりとした洋風の序奏に続き、ヨナ抜きの色合いが濃い旋律が登場する。伴奏は明快な三和音を用いた単純な機能和声に基づく伴奏である【譜例1】。

さらに本選曲譜のうち、劇中の物語世界との関連を示唆する楽曲は、『寮歌』と『商船校 霞める空に』である。とりわけ『寮歌』の二段譜の上欄には「嗚呼玉杯に花うけて」という記述がある。



【譜例1】「開幕」第7～14小節、2 段譜+ト音記号譜（作成：白井）

映画前半では、俊輔と龍太郎の大学生活が描かれる。佐相によれば「二人から同時に娘への求婚を受けた駒井は卒業試験での二人の精進を見て相手を決めると答えた。⑥こうして二人は卒業試験の準備に全力を傾けたが、試験を前にして不幸にも龍太郎は腸チフスに倒れた」(佐相 二〇〇八・八八)とある。寮生活の描写はないものの、これらの場面の物語内の音楽として寮歌が歌われた可能性がある。さらに、試験から一年後の場面に関して、以下のような記述がある。

失意の一年を故郷に送った龍太郎は翌年再び卒業論文試験を受けに上京した。

ある黄昏時、龍太郎は暗い顔で上野の不忍池を散歩していた。あるカフェの中から学生達のバツカスの歌が聞えてきた。

龍太郎は過ぎ去った青春を寂しく思った。(佐相 二〇〇八・

九一―九二)

この場面で、《寮歌》や《商船校》の歌が用いられた可能性は十分にある。また、たとえ記譜されている二曲とは異なるとしても、ここでの歌の演出は、物語世界に登場する歌としての写真描写のみならず、映画前半の学生生活を偲ばせる効果を生む重要な機能を担っていることが分かる。

これらの伴奏曲の選択を、日活が配給した選曲譜や、別のヒラノ選曲譜と比較すると、どのような傾向を読み取ることができるだろうか。映像が残っている作品からは、例えば『軍神橋中佐』(二九二六)への日活配給選曲譜(編曲・松平信博)では、『維新

マーチ』《君が代》などが選曲され、映画のなかでも末尾で戦場跡に日の丸の旗が掲げられている(白井 二〇一七・四八)。また映像は現存していないものの、学生の陸上競技を題材とした『陸の王者』の選曲譜に早稲田大学の校歌が記譜されており、映像の場面に合わせて使用されたと推定される。無声映画期の中規模映画館においても、映像に対する描写にとどまらない音楽演出が行われていたことを選曲譜は示している。

しかし、これらの譜面をどれほど詳細に分析しても、映画作品の全体像は明らかにならない。というのも、こうした演出が全国各地での個別の映画館の上映にどの程度共通するものであったのか、現存する資料は何も語らないからだ。佐相が可能な限り丹念に文献資料をたどることで透かし見せた作品の輪郭に対して、これらの伴奏譜は、無声映画期の溝口作品が置かれた映画館ごとの多様な実践の痕跡を示すことで、作品としての統一的性格の欠如を暴露してしまうのだ。ヒラノ・コレクションに残されている楽士の手稿による伴奏譜は、個別の映画館で活動していた楽士による選曲譜が、映画作品の全体像を示しうる限界を明瞭に示すと同時に、その痕跡をまったくとどめていない個別の映画館での試みが無数に発生したことをネガのように映し出す。無声映画における「作品」や「作家」という概念のこのようなもろさこそが、溝口健二や小津安二郎がキャリアの初期に置かれていたメディア史上の条件であった。映像なき伴奏音楽の断片として現存するこれらの楽譜は、失われた無声映画期の作品を伝える数少ない証言であると同時に、その作品を同時代に体験した観客の経験がすでに失われている、という映画史上の事実を示す断片でもある。

二・もう一つの「映画の一場面のための伴奏音楽」

——カーゲル《MM51》

第一節では、フィルムと音楽が別々の媒体に記録される性質によって生じる、散逸フィルムの「映像の不在」という事態を具体例から検討した。ただしこうした事態は、無声映画期の上映の日常を反映しているにすぎず、映像と音が一対一で対応するトーキー映画普及以降、適及的に発見された「問題」にはかならない。しかし、一九二〇年代後半から一九三〇年代前半にかけての無声期からトーキー移行期に、シェーンベルク《伴奏音楽》のような「映像の不在」を積極的に引き受ける音楽が残された。本節では、この作品を出発点に、映画産業への批判的な視線を投げかける映像なき伴奏音楽の事例を検討していく。

二・一 シェーンベルクからカーゲルへ

シェーンベルク《映画の一場面のための伴奏音楽》は、映像なき「映画音楽」としてシェーンベルクの作品群のなかで特異な位置づけを持つ一方で^①、その周辺にも同様の性格を持つ楽曲の系譜がみられる。シェーンベルクに《伴奏音楽》を委嘱した出版社・ハインリヒスホーフエン社は、同時にフランツ・シュレーカー（一八七八〜一九三四）に同様の委嘱を行っていた。シェーンベルクの作品と比較すると注目を集めなかった本作は、作品名で映画に対する言及がないが、「Timoroso」「Violente」「Incalzante」「Gravevole」という四つの小曲の組み合わせからなる。個別の楽曲が独立性を保つ形式は、シェーンベルクの《伴奏音楽》よりも普及してい

た無声映画伴奏曲集に類似している。当時のフランツ・シュレーカーは、シェーンベルクが教授職を務めていたベルリン芸術アカデミーと並ぶ音楽高等教育機関であったベルリン音楽学校の作曲の教授を務めていた。このシュレーカーにも同様の委嘱がなされた点から、シェーンベルクの《伴奏音楽》が、シェーンベルク個人の関心というよりも、一九二〇年代後半のベルリンにおける映画と音楽をめぐる状況から生み出された側面が強いことが分かる。

このシェーンベルク《伴奏音楽》の問題意識を色濃く受け継いだ作品が、マウリシオ・カーゲル（一九三一〜二〇〇八）の《MM51: Pianoのための映画伴奏曲（メトロノームとともに）》*MM51: Ein Stück Filmmusik für Klavier (und Metronom)*（一九七六）である（以下、《MM51》と略記）。その楽曲構造および演奏上の指示からは、一九七〇年代の商業映画における映像と音楽との結びつきへの批判的態度が根底に読み取れる。本節では、この作品に焦点を当て、「映像なき映画音楽」が持つ潜在的批評性を明らかにしたい。

カーゲルと映画との関わりは深く、電子音や録音した音響を用いて製作した短編『アンチテーゼ *Antithese*』（一九六五）に始まり、『マッチ *Match*』（一九六六）、『ソロ *Solo*』（一九六七）、『二人オーケストラ *Zwei-Mann-Orchester*』（一九七三）などの作品を製作している（Hillebrand 1996: 251-253）。とりわけ、映画『ルートヴィヒ・ヴァン *Ludwig van*』（一九六九）では、ベートーヴェンの音楽を引用しつつ、その神話の批判的異化を試みた。ドイツの芸術音楽の歴史の内部からその権威を解体し批判するカーゲルの活動全般のなかでも、映像音響は重要な領域であったと言える。

《MM51》は、無声映画の伴奏者のように映像を見ながら演奏す

るピアノソロ作品である。《MMS1》「序文」の以下の記述からは、本作の作曲においてカーゲルが、シェーンベルク《伴奏音楽》を強く意識していたことが窺える。

シェーンベルクの《映画の一場面のための伴奏音楽》と同様に、このピアノ曲のテーマは、えも言われぬ危険と不安による脅威である。しかし、独自の表現主義的音楽語法で書かれたシェーンベルクの管絃楽曲と異なり、本作では、観客が映画産業の生産品を通して知っている商業音楽の紋切り型がもっぱら使用されている。(Kagel 1977: 2v)

シェーンベルクが同時代の伴奏音楽の形式を借りつつ、その音楽語法の枠組みを大きく逸脱した楽曲を作曲したのに対し、カーゲルは意図的に同時代のクリシェを取り込んだことを宣言している。ヘンチェルが『不安の音調』で明らかにしているように、一九七〇年代は、ホラー映画やSF映画などで、クシシュトフ・ペンデレツキ（一九三三〜）やジェルジ・リゲティ（一九二三〜二〇〇六）などの同時代の音楽語法が積極的に取り入れられて、定型化していった時代であった（Hentschel 二〇一一：十四〜五十九）。本作には、戦後ヨーロッパの前衛音楽の語法をめぐる状況への皮肉を読み取ることができるだろう。

音楽語法に対するこうした態度に加えて、楽曲全体の構成法にも大きな相違がある。シェーンベルクが、独立した項目間の展開をシームレスに繋いで全体を構成するよう力点を置いたのに対し、カーゲルはこうした音楽語法を引用のように取り込みながら、音

楽を通して、観客が記憶のなかで「不安」というトポスと結びつけた映像上のエピソードを「コラーージュ風に」結びつける離散的な構造を与えたのである。楽譜に記されたカーゲルの序文には、以下の記述が続く。

すでに楽曲の最初の和音から、聴衆は映像の描写と切り離すことが難しいレパートリーを耳にすると、聴覚上のエピソードを認識することができるだろう。しかし、観客たちの記憶のなかにもはや正確ではなく不鮮明に蓄えられているさまざまな不安の場面と、これらの音楽を結びつけることこそが、異なる映画の場面をコラーージュ風に扱うことを可能にする。別々の（disparat）出自をもった劇的状況から、こうして、ある独自の新たな表象（Vorstellung）が形作られるのだ。(Kagel 1977: 2v)

そこで本節では、カーゲルが本作に与えた一人のピアノソロ奏者によるパフォーマンスとしての性格、とりわけメトロノームと声との関係を含めた重層的な時間構造を明らかにしたい。

本作は「MMS1」、つまり毎分五十一回という規則的な拍構造を演奏の大きな枠組みとしている。副題で「ピアノのための（メトロノームとともに）」と追記されているが、上演におけるメトロノームの存在感は非常に大きい。メトロノームに関して、カーゲルは、「演奏にメトロノームが必要で」「ピラミッド型の典型的なメルツェル・メトロノームが適している」と指示している（Kagel 1977: 2v）。そして、半球形の台に置かれたメトロノームを、楽譜

の指示に従って左足のペダルによって傾斜させることで拍節に歪みを与える場合もある。

二・二 《MM51》の分析——拍節構造とその歪み

演奏に導入されたメトロノームは、さしあたり規則的な拍節を観客および演奏者の両者に明瞭に意識させる。「不安」や「危険」のような緊迫した心理的状況が意識されているものの、演奏者に感情の起伏を表現するための自由な加速や減速は許されない。また定められた映写速度を遵守し、不可逆的に進む無声映像の規則性を反映したのもと考えられる。

しかし、楽曲の特定の箇所では演奏者がメトロノームに傾斜を加えるよう指示されているため、メトロノームの存在は、規則的な拍節構造の歪みを次第に前景化させていく。無声映画期に流行した歪んだ斜めの構図との類比を示唆するように、拍節構造の歪みは、次第に楽曲に自由さを与えることになる。ここでメトロノームの操作と楽曲の進行との関係を細かく検討してみたい。

最初にメトロノームの傾斜が始まるのは第七一小節である。この部分に先立って、第六八小節の三拍目からフォルティッシモによる高音部の激しい挿入句が現れる【譜例2】。先行する部分では、第四二〜五六小節まで緩やかに上昇し、下降する変化を除けば、音域は大部分がヘ音記号以下の低音部で推移していた。そのため、この音域の突発的な変化は、カーゲル自身が「コラージュ風」と述べているにもかかわらず、本作では稀である。この挿入句をきっかけにメトロノームの拍節が歪みはじめると、低音に二音→嬰へ音のモチーフが不規則なリズムで登場する。モチーフ

フが九回繰り返された第八七小節で二音に到達したところで、メトロノームは再び水平に戻り、第九一小節からは左手に「旋律的に目立たせよ」(Kagel 1977: 11) という指示による息の長い旋律的な表現が登場する別の場面へと移っていく。メトロノームが傾斜する部分では、メトロノームの歪みに対応するように、楽曲内のモチーフにも不規則な拍節構造が与えられているのである。

その後、第九六小節からふたたびメトロノームに傾斜が与えられていく場面では、規則的なリズムが強調される。メトロノームの歪みと規則的なリズムのずれが増大し、九拍子へと移行する第一〇四小節の直前で、ついにメトロノームが一時停止する。その後、笑い声が登場する第一二〇小節においてメトロノームの拍が復活するものの、第一二五小節には、「メトロノームはさらにピアノ演奏のテンポから独立して続く」と指示があり (Kagel 1977: 15)、楽曲の拍節構造はメトロノームに従うのをやめてしまう。

楽曲前半で統一的な拍節構造を与えていたメトロノームは、後半ではその支配的性格を全く保っていない。第一二〇小節で笑い声が登場し、第一二五小節でその規則的なリズムから独立して楽曲が進む箇所では、左手で奏される低音域の下行音型によるリズム、右手で奏されるオクターブ内で変化する高音域の和音、ピアノ二ストによる「HA HA HA」という笑い声、さらに超低音域の持



【譜例2】《MM51》第68～71小節（作成：白井、前打音は省略）

【表2】《MM51》第13~68小節の反復

小節.拍	反復周期となる音価
13~16.2	7 [16分音符]
16.3~19.2	5
23.3~30.1	8
35~36	6
36.2~45.1	10
56.3~61.1	4
61.3~63.1	2
63.3~68.3	12

続音、メトロノームという五つの層が同時に進行する。同期しない複数の層がカオスへ到達するのが第一三五―一三七小節で、第一三七小節の「アドリブ」という指示を経て、第一四〇小節でメトロノームが急停止し、冒頭の音型が再現され楽曲を閉じる。演奏とメトロノームの規則的拍節構造の非同期が際立つ後半は、無声映画と伴奏との関係、さらにより広い映像と音楽との関係に、「非同期」する複数の層が重なり合っていることを示唆していると言えよう。

さらに見落としてはならないのは、このような複層的拍節構造は、笑い声やメトロノームと演奏との乖離によって「演劇的」に示される以前から、楽曲の前半から巧みに組み込まれている点だ。楽曲の最後に反復される提示部分が終わる第一三〇六八小節にかけて、三拍子に収まらない音価が、その周期を絶えず変化させながら規則的に反復されているのである【表2】。

また楽曲の末尾では、メトロノームが刻む三／四拍子の規則的リズムとともに奏される冒頭の二三小節間と同一の音楽が、第一

四〇小節以降、メトロノームなしで九／八拍子に変化して登場する。メトロノームの規則的な拍節なしで冒頭がそのまま再現される枠構造は、規則的に刻まれる時間と楽曲の構造が、当初から独立している。このことを潜在的に示唆している。

楽曲のこうした特徴は、映像と音楽との関係に関する、どのような問題意識を示唆しているのであろうか。カーゲルが「コラージュ風」と述べるその離散的性格は、水平的に変化するモンタージュの性格のみならず、一つの作品のなかにさまざまなリズム構造が「非同期」に、しかし何らかの接点を保って共存している点に見出されるべきであらう。楽曲に内在するこうした構造は、上演の際の映像や、音が想起する記憶のなかの映像というもう一つの層と掛け合わされることで、より複雑な重層構造を作品に導入することになる。

カーゲルは、本作の映像を二つのバージョンとして残した。一つはピアノソロの作品として、もう一つは、F・W・ムルナウ監督の映画『ノスフェラトゥ』の映像からのコラージュを伴う作品としてである。しかしこの映像版を、カーゲルによる完成版と考えるのは早計であらう。この作品は特定の作品のための映画の音楽ではなく、あくまでも「ある映画音楽」として作曲されている。カーゲルによる映像作品と音楽との同期は、その一事例に過ぎない。シェーンベルクが《映画の一場面のための伴奏音楽》の映画化の勧めを断った態度とは対照的に、カーゲルは、本作を現存する無声映画からのコラージュと同期させる作品としても提示した。ムルナウの映像は、本作が同期しうる唯一で特権的な映像として用いられているのではなく、「観客たちの記憶のなかにもはや正確ではなく不鮮明に蓄えられているさまざまな不安の場面」(Kugel 1977: 2v) の範例として提示されている。《MM51》は、映像の欠如を通して、観客の記憶という個人的かつ集合的な要素と、アーカイブ化され、断片化され、流用されていく無声映像のデー

タベースというリアルな素材と同期し、新たな映画体験を生む可能性を胎しつつづけるのである。

三・「非同期」する映画の音楽

—— 坂本龍一『async』短編映画コンペティション

第一節から第二節にかけて、無声映画からトーキー映画への以降という歴史的条件のなかから生じた「映像なき」映画音楽という事例を検討してきた。本節では、より積極的に映像に先行して製作された「架空の」映画音楽が、無数の映画を生み出す契機となった事例を検討してみたい。

坂本龍一（一九五二〜）と映画の音楽との関わりは、改めて本稿で指摘するまでもないだろう。一九五二年に東京で生まれ、一九七八年にイエロー・マジック・オーケストラ（YMO）としての活動を開始、一九八三年の『戦場のメリー・クリスマス』（監督：大島渚）で役者として出演するとともに音楽も担当し、ベルナルト・ベルトルッチ監督作品の『ラスト・エンペラー』（一九八七）、『シエルトリング・スカイ』（一九九〇）など精力的に映画の音楽を提供してきた¹³。

本稿が着目するのは、二〇一七年に発表されたアルバム『async』と、このアルバムを素材に公募された短編映画コンペティションを通じて生まれた作品群である。二〇一四年に喉頭がんを宣告された坂本は、治療のための休養を経て二〇一五年には映画『レヴェナント』（監督：アレハンドロ・ゴンザレス・イニャリトウ）の音楽を発表した。このアルバムは「架空のアンドレイ・タルコフ

スキーの映画のサウンドトラック」と坂本自身が述べているものの、特定の映像のために作られた音楽ではない¹⁴。

三・一 『async』短編映画コンペティション

アルバム『async』は、近年の坂本の活動のなかでも、特に音響の空間的調査を示す鍵概念の一つである「設置音楽」の文脈で評価を高めてきた。本稿の文脈で着目されるのは、二〇一七〜一八年にかけて開催された「坂本龍一 with 高谷史郎 設置音楽2」展（二〇一七年十二月〜一八年三月、ICC）である。本展覧会には、福島の前被災地の瓦礫のなかから発掘された、グランドピアノの自演奏を含むインスタレーション『Is Your Time』（二〇一七）などが出品された。さらに、アルバム『async』の音楽を用いて公募された、短編映画のコンペティションも開催され、受賞作品の上映も行われた。

『async』短編映画コンペティションは、「アルバム『async』のなかの楽曲を1〜2曲使用した短編映画」を公募したものである。八〇〇件を越す作品が応募され、坂本が選ぶasync賞、また審査員の名を賞に関したアビチャッポン・ウィーラーセクタン賞、さらにvineoなどの動画サイトで公開された応募作品に対する、facebookなどのウェブ上での「いいね」の数に基づく「観客賞」が与えられた¹⁵。

アルバム『async』には、全十四曲が収録されている¹⁶。トラックの詳細な分析を行うことは本稿の枠内では行わないが、短編映画コンペティションへの公募作品の条件が、このアルバム内から1〜2曲を選択するという形式になっていた点が注目される。応募

者は楽曲を選択し、場合によっては音楽以外の音の要素をサウンドトラックに加えることもできる。一般的なミュージック・ビデオのように単一の楽曲が先行しておらず、時間構成の点で応募者に一定の自由が与えられているのである。次節にて、このアルバムからどのような映像作品が生まれたのか、受賞作品を具体的に分析していきたい。

三・二 作品分析

まず「async賞」を受賞した『幸せな場所で *In a happy place*』では、第八曲《fullmoon》と第七曲《ubi》が使用されている。冒頭の一分ほどは坂本の音楽は登場せず、子どもたちのやり取りを手持ちのカメラでとらえた映像が続く。《fullmoon》が登場するのは映像が始まってから一分十八秒ほどの部分で、高音の持続音に続き、《fullmoon》の一部として組み込まれているウイリアム・S・バロウズによる朗読の音声が始まると、子供達の会話などの現実音は後退する。

しかしながら、本曲の用法で着目されるのは、サウンドトラックのすべてが坂本の音楽に移行するのではなく、映像のショットに合わせて雨の音などの現実音が加えられている点である。《fullmoon》は、アルバムのなかで最も多言語的に展開する楽曲であり、冒頭の子供たちの会話、視覚的に示される満月の映像の挿入など、映像と音楽とが互いに独立しつつ、接点を保ちつつ進行していく構成となっている。

さらに、《fullmoon》が楽曲半ばの一分三十秒程度の箇所中断し、続く《ubi》へと切り替わる。調性感や規則的な拍節構造が支

配的で、バッハらの宗教曲を思わせる楽曲がピアノを中心に始めると、現実音はほとんど後退する。一人の少女を背中から追いかける、手持ちの長回しのショットを伴奏する《ubi》は、映像、音響の断片的イメージが矢継ぎ早にモニタージュされた作品前半とは明確に異なる部分へ作品が移行したことを示す。その後、楽曲の終りに電子音のみが残り、《fullmoon》で登場した映像が重なり、エンドロールへと続く。

本作の巧みな点は、五分十五秒から始まるショットで、映像に対応した現実音が回復する点である。そのことで、サウンドトラックの全体を坂本の音楽が覆う後半の状況に、一瞬の中断を導入している。『*In a happy place*』は、坂本の音楽を時に中断し、映像に対応する現実音で介入しながら、音楽に内在する多層性——ピアノの楽曲、断続的に響く高音、ドローン、録音された音響——を映像音響の全体へと拡張する形で『*async*』を映像へと取り込んだものと言えるだろう。坂本のホームページに掲載されている賞の選考基準は、映像が「映画的」であるかどうかという点によるようだ。坂本は本作を「映像が音楽に従属するのではなく、音楽が映像に従うのではない。この映画は、音楽の意味に深みを与え、さらに超越へと飛躍するために音楽を使っている」と評価している。¹⁸⁾

次に《*Life, Life*》という楽曲を使用した映像を比較することで、この楽曲の映像化の多様な可能性を検討したい。¹⁹⁾ 《*Life, Life*》は、ホ短調の和音を中心に刻まれる規則的なリズムに乗って、ピアノによって旋律的なモチーフが反復して奏される。その背景で、ドローンのように持続する音響の厚みが増える。また、アルセーニー・タルコフスキーの詩「*And this I dreamt, and this I dream*」が

三聯に分けて朗読される点も印象深い。

観客賞を受賞した『処暑に満つ』（監督：J. K. Wang）は²⁰、本曲のみを使用した作品で、全体が十六ショットからなる。冒頭のショット一では、すぐに音楽は使用されず、眠る一人の女性の横顔が、蝋燭の炎越しにフレーム・インする。最初に登場する音は蝉の鳴き声の効果音であり、およそ四十秒のところで音楽が始まる。音楽が開始すると蝉の鳴き声が重なったまま次第に音量を増大させるが、タイトルへ画面が切り替わったところで蝉の声は消え、音楽だけが残る。それ以降は、効果音は加えられていない。

『処暑に満つ』の映像は、眠る女性たちの場面と（ショット一、三〜六、八、十一、十六）、草原を歩く場面（七、九、十、十二、十三）の二つの空間が、交互に示されるという構造になっている。その際に着目されるのは、詩の朗読で示唆される「夢」や「鏡像」という二重構造が、映像の空間構造と緩やかにつながりを持っていく点だろう。眠っていた女性が宙に浮き、瞳を開くショットに続いて示される草原の場面を、眠る女性が見ている夢と解釈することはたやすい。

さらに、映像に導入される鏡像的な向かい合わせの表現も顕著である。夢の表現とみられる森が水面に移るショット十三に続いて、『処暑に満つ』のなかで鏡が直接映し出される唯一のショット十四が登場する【図2】。

この鏡に向き合う紺の服の女性のバストショットに続いて、蝋燭のアップ（ショット十五）を経て冒頭の場面の眠る女性のショット十六へ移り、次第にズームアウトすると、女性が三人へと増えている。鏡を直接映し出すこのショットのほかにも、冒頭のショット

では、カメラが不安定に左へと動きながら蝋燭越しに紺の洋服の女性を映し、そのままもう一度右にカメラが戻る。その一瞬、鏡のように向き合うもう一人の女性の横顔がフレームインした瞬間に、タイトルへと切り替わる部分や、続くショット三と四で生じる向き合う二人の女性の切り返しでも、鏡像関係が示唆される。隣接せず関係が定かではない二つの空間を一つの楽曲がつなぐ本作においては、詩が言語的レベルで示唆する意味作用も重要なファクターとなっていることが特徴と言えるだろう。

それに対し、観客賞二位を獲得した Julius Horshuis『復活 Recurrence』²¹は、ワンショットのCG作品で、『処暑に満つ』とは異なる映像と音楽の組み合わせを試みている。全編ドローンによる航空写真を思わせるような図形へとズームアップしていくが、そのズームアップは平面へとたどり着くことはない。Horshuisは、フラクタルなCG図形を用いた映像を得意としており、永遠に図形の内部へと沈降していくような映像となっている。その図形が、特定の具象的対象の像を結ぶことはない。こうした映像とともに同期することで強調されるのは、朗読などによって生み出される言語表現と映像の対応ではなく、一定のリズムのなかで、次第にノイズが増大していき、後半で明確な旋律が登場するという楽曲の



【図2】『処暑に満つ』ショット14

線的構造である。観客賞の第八位を獲得したChien-An Yuan『Life, Life』では、本作全編のみをサウンドトラックとして使用し、万華鏡のようなCGアニメーション映像が展開する。朗読の内容との意味上の対応を見出すのは難しい。映像が、時にストロボや胎動のように細かにゆらぎながら変化していく本作品の映像と組み合わせられることで、言語的レベルや音楽のなかの和声・旋律面よりも、ゆらぎながら変化している持続音へと観客の注意が向けられることになる。

アルバム『async』の短編映画コンペティションを通じて生まれたこれらの映像作品群は、アルバムからの取捨選択という一定の自由のなかで、映像に先行するサウンドトラックが無数の映像を喚起し、新たな創作を生んだ例と言えよう。第一節で取り上げた歴史的条件下から生まれた映像の欠落とも、第二節での映画産業への批判的態度とも異なる形で、映像の不在を積極的に引き受けた「映像なき映画音楽」が誘発した作品群である。

その試みは動画配信サイトなどの親和性も高く、現在に至るまで増殖を続けている²³⁾。一定の音楽から様々な映像が生み出される「ミームス (Memes)」のように広がる事象では (Shifman 2014)、例えば TikTok などのように映像と音声の「同期」が重要な要素となる。それに対して、アルバム『async』から生まれた作品群は、映像と音の関係に「非同期」を積極的に導入する。その点で、音と映像との関係をめぐる映像文化の現在の状況を可視化し、再考を迫る批評性を帯びている。

むすび

本稿では、映像に対する帰属が明確ではないにもかかわらず、「映画の」音楽として作られた音楽を映像なき伴奏音楽として、無声映画期の伴奏譜から近年のアルバムに至る事例を検討してきた。第一節で取り上げた無声映画期の伴奏譜は、映像と音響が同じ媒体に記録されるというフィルム式トーキーが世界的に普及する以前の映像音響の関係から、現在の状況を問うている。無声映画フィルムの散逸から生じる映像の欠落は、フィルムという媒体の脆弱性を暴露するものであり、映像と音響を一つの全体として捉え「復元」を目指す立場からは、映像が発見されない限り使用価値を見出すことができない。しかし、そのような理念的「復元」という目的からいったん離れると、映像音響の一方のチャンネルのみが現存する事態は、歴史研究の想像力を大いに刺激するものであることが分かる。坂本龍一のアルバム『async』およびアルバムを用いた短編映画コンペティションは、作品の流通の面においても、映像と音楽の結びつきの可塑性が増す現在の状況を明るみに出している。製作・流通の両面でのメディア環境の変化が、無声映画の実践を通して残された映像なき伴奏譜の蘇生を促す可能性もあるだろう。

これらの事例分析を通じて明らかになったのは、ミシェル・シオンが提起する「映画の音」、つまり映像と不可分な形で結びつき、映像に対して関係づけられた音として映像音響を捉える分析装置が (シオン 二〇〇二)、一定の範囲の有効性しか持たないという点である。また、無声映画の事例およびアルバム『async』

は、音は誰のものであるのか、という問題に関して、監督や作曲家を特権的に扱うだけではカバーできない映像音響の領域が、歴史的にも、理論的にも、また研究および実践の両面でも広大に広がっていることを如実に示している。

シェーンベルクからカーゲルにいたる映像の「欠如」を積極的に引き受けた楽曲は、同時代の映画音楽の産業的側面への批判において通底している。そこで、本稿の結びに、シェーンベルクが一九三八年の映画科学アカデミー式典で予定していたスピーチの原稿の一節に言及したい。

私は芸術家としてのほぼ全生涯を、現在のためではなく、とりわけ未来へと捧げてきた。それゆえ私はこの機会に、喜びとともに、モダニスティックな音楽の厳格な条件と法則が、映画産業の必要性と融和するための障害がなくなる日が、近い将来訪れるという希望を表明したい。(Schönberg 1999: 302)

本稿で取り上げた系譜は、映像と音楽が一对一で対応するという前提から出発する歴史研究や分析手法からは零れ落ちてしまう周縁的な事例であった。しかし、映像なき伴奏音楽はその欠如を逆手に取って、さまざまな形で新しい映像表現や歴史研究の想像力を刺激する。今後も、歴史資料やさまざまな映像の実践を、これらの系譜に加えることが可能だろう。⁽²⁴⁾ 映画産業や映像メディアの現実的な制約からいったん解放されたこれらの音楽が、視覚的表現を規定し誘発する。その系譜に、シェーンベルクが透かし見た「来るべき」映画の音楽の一つの形を読み取ることもできるの

かもしれない。

※本稿は、名古屋外国語大学ワールドリベラルアーツセンター主催「プレミアムシネマトーク No.3」として開催された講演「音が「視せる」映画——無声映画、シェーンベルク、坂本龍一」(二〇一九年十月二十三日)を大幅に加筆修正したものである。科学研究費(一九K一二九九〇)の助成を受けており、平成二六〜二九年度の文部科学省「共同利用・共同研究拠点(演劇映像学連携研究拠点)による研究成果を含む。

注

- (1) 映画専門日刊紙『フィルム・クーリエ』に掲載された一九三〇年十一月五日の記「タロル・オーバーでのシェーンベルクの映画音楽」を参照。(W.G. 1930)。
- (2) 著者は大学での講義や講演などで、副題を伏せた上で本作の一部を聞き、作品にもっともふさわしく感じる副題を選択肢から選んでもらうというアンケートを複数回行ってきた。その際には、常に意見が割れている。本論文の下敷きとなった講演では、「喜び」「破局」「愛と悲しみ」「戦場」の四択を提示し、「破局」と「戦場」が比較的多数を占めたが、一人も選ばなかった選択肢はなかった。
- (3) 国立映画アーカイブに現存する『慈悲心鳥』のフィルムの情報は以下の通り。製作・日活(大將軍)、一九二七年、三十五mm上映用ポジ、白黒、一三七・〇五フィート。
- (4) 英語圏では“special score”で、ドイツ語圏では“Originalkomposition”と呼ばれる。先駆的な先行研究としてはマークス(一九九七)や、ブラーヤーン(一九九六)の文献を参照。
- (5) 先駆的研究として今田(二〇二二)や細川(Hosokawa 2014)のものが挙げられる。
- (6) 拙著論論文(紙屋、白井、柴田・二〇一六)や、柴田による研究を参照(柴田・二〇一七)。
- (7) 選曲傾向の変化の詳細は、拙稿を参照(白井 二〇一七)。
- (8) 溝口健二映画の音響を体系的に論じた長門は、「トキー化の前段階と

して重要な意味を持つ」『東京行進曲』をのぞく無声映画期の作品は、当書籍の枠内での研究対象から除外している（長門 二〇一四：八）。

- (9) I・MY・ME「邪眼に映った「慈悲心鳥」」『東京日日新聞』一九二七年九月十六日「試写室にて」の佐相による転載から（佐相 二〇〇八：一九）。

- (10) ただし、へ音記号の譜面には「(雀)」「No. 4」に続いて三番目の楽曲として記譜されている。

- (11) 本作の成立過程と背景に関しては拙論を参照（白井 二〇一五：一―十五）。

- (12) シェーンベルクが指揮者のオットー・クレンペラーへ宛てた一九三〇年七月十八日の書簡を参照。（Schönberg 1930）

- (13) 坂本の映画の音楽に関しては「ユリイカ」『坂本龍一特集号の資料』坂本龍一デイスコグラフィ（二〇一五―二〇一三）を参照。

- (14) 本作はブルーレイ『async surround』で視聴した。

- (15) 坂本龍一オフィシャルHP (<http://www.sitesakamoto.com/contest/>) 最終閲覧日：二〇二〇年一月二十日、以下同様

- (16) 楽曲名は以下の通り。《andata》(4:39) † 《disintegration》(5:46) † 《solari》(3:52) † 《ZURE》(5:12) † 《walker》(4:20) † 《stakra》(3:41) † 《ubi》(4:03) † 《fullmoon》(5:13) † 《async》(2:45) † 《tr》(3:29) † 《Life, Life》(4:24) † 《honi》(3:42) † 《ff》(5:13) † 《garden》(4:16)

- (17) ブルーレイ解説より。

- (18) 原文は以下の通り。The image did not surrender to the music, nor did the music to the image—the film granted the music depth in meaning but also used the music to leap into transcendence. (<http://www.sitesakamoto.com/contest/> 最終閲覧日：二〇二〇年一月二十日)

- (19) このほか、アビチャッポン・ウィーラーセクタン賞を受賞したMikhail Basov『Poetry of Banality』では《ubi》のみが使用された。単一の楽曲を全編に用いている点で、『In a happy place』よりも製作者による音楽への介入は少ない。

- (20) 先述のブルーレイのほか、vimeoの下記サイトでも閲覧可能 (<https://vimeo.com/231700165/> 最終閲覧日：二〇二〇年一月二十日)。

- (21) <https://vimeo.com/229380883/> (最終閲覧日：二〇二〇年一月二十日)
- (22) <https://vimeo.com/228624893/> (最終閲覧日：二〇二〇年一月二十日)

- (23) 本稿執筆時点でも、このコンパティション以降に製作された『async』を使用した映像作品が、vimeoなどのサイト上でコンパティション応募作品と混在している。

- (24) 本稿で論じきれなかった系譜としては、例えば「音から作る映画」というコンセプトで作品を発表し続けている映画監督の七里圭（一九六七―）の活動などが挙げられる。

楽譜

Kegel, Mauricio. 1977. *MM51: Ein Stück Filmmusik für Klavier (und Metronom)* (1976) London: Universal Edition.

Schönberg, Arnold. 1930. *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielzene*. Magdeburg: Heinrichshofen.

———. *Fünf Orchesterstücke op. 16 (auf normale Besetzung reduziert, 1949), Begleitungsmusik zu einer Lichtspielzene op. 34, Thema und Variationen für Orchester op. 43B, Partitur*. Edited by Nikos Kokkinis and Jürgen Thym. Reihe A. Bd. 14, Teil 1, Orchesterwerke. Mainz: Schott, Wien: Universal Edition, 1983.

ヒラノ選曲譜『慈悲心鳥』（早稲田大学演劇博物館所蔵）ヒラノ・コレクション N° HRN1102300° HRN2204800° 未出版

映像・音声資料

坂本龍一 高谷史郎 二〇一八 『async surround (Blu-ray Disc)』 commons: RZXM-86550

※本アルバムを使用したウェブ上の映像作品の詳細は、本文および注に示した。

引用文献

Schönberg, Arnold. 1999. “Oskar Speech.” *In Schoenberg and his World*, edited by Walter Frisch. 302. Princeton: Princeton UP.

———. 1930. Schönberg to Otto Klemperer. July 18. ASC, ID 1905. (未出版)

W. G. 1930. “Schönbergs Filmmusik in der Republikoper.” *Film-Kurier*. November

5, 1930.

Brown, Julie. 2014. "Audio-visual palimpsests: Resynchronizing Silent Films with "Special" Music." In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, edited by David Neumeyer, 583-610. New York: Oxford UP.

Bullerjahn, Claudia. 1996. "Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre." In *Musiker der zwanziger Jahre*, edited by Werner Keil, 281-316. Hildesheim: Georg Olms.

Chion, Michel. 1995. *La musique au Cinema*. Paris: Fayard. [二〇〇二] 映画の音楽「小沼純一、北村真澄(監訳)、伊藤制子、二本木かおり(訳) 東京: みすず書房」

Hentschel, Frank. 2011. *Töne der Angst: Die Musik im Horrorfilm*. Berlin: Bertz+Fischer.

Hillebrand, Christiane. 1996. *Film als totale Komposition: Analyse und Vergleich der Filme Maurice Kagels*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Hosokawa Shubei. 2014. "Sketches of Silent Film Sound in Japan Theatrical Functions of Ballyhoo, Orchestras and Kabuki Ensembles." In *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, edited by Daisuke Miyao, 288-304. Oxford UP.

Marks, Martin Miller. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. New York: Oxford UP.

Shifman, Limor. 2014. *MEMES in digital Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

今田健太郎 二〇二二 「歌舞伎の陰囃子と無声映画の和洋合奏を比較する」後藤静夫編『京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告 近代日本における音楽・芸能の再検討』、五七〜六七頁

紙屋牧子、白井史人、柴田康太郎 二〇一六 「一九二〇年代半ば以降の日活直営館における無声映画伴奏——「ヒラノ・コレクション」からみる伴奏曲目レパトリーの形成と楽譜配給」『演劇研究』第三十九号、十五〜五十五頁

岸野雄一、高山博、石塚潤一、東山歌織、山根ミチル 二〇〇九 「坂本龍一 デイスコグラフィー・映画音楽」『ユリイカ』第四十一巻五号、二〇五〜二二三頁

佐相勉 二〇〇八 『溝口健二・全作品解説五——初の鏡花もの「日本橋」』東京、近代文芸社

白井史人 二〇一五 「シェーンベルク〈映画の一場面のための伴奏音楽〉の作曲過程とその背景——未発表の構想メモと一九二〇年代の映画の音楽との関連」『音楽学』第六一巻一、一〜十五頁

—— 二〇一七 「一九二〇年代の邦画伴奏への選曲にみられる折衷的性格——日活配給選曲譜『軍神橋中佐』と楽士手稿選曲譜の分析から」『演劇研究』第四十号、四十三〜六十五頁

柴田康太郎 二〇一六 「一九二〇年代後半の時代劇映画における音楽伴奏の折衷性——和洋合奏・選曲・新作曲」『音楽学』第六十四巻一、一〜十六頁

長門洋平 二〇一四 『映画音響論——溝口健二映画を聴く』東京、みすず書房

四方田犬彦 二〇〇三 『映画と表象不可能性』東京、産業図書