

学位論文 博士（芸術学）

ミシェル・ルグランの映画音楽における作家性

関西学院大学大学院 文学研究科
倉田麻里絵

要旨

ミシェル・ルグラン (Michel Legrand, 1932-2019) は、映画音楽の作曲家としてよく知られている。しかし彼は、たんなる挿入歌の作曲家としてだけ映画に関わったわけではない。彼の映画音楽は、むしろ映像と音響とが一体化した独自の作品世界の形成を目指すものであった。本論文は、このルグランが監督ないしは音楽監督を務めた映画作品に注目して、そこに立ち現れる、ルグランという作家が持つ、他には見られない個性とその芸術的意味を解明しようとする試みである。

ルグランは、フランスやハリウッドで制作された約 260 の映画作品に音楽を提供しただけではなく、監督兼音楽監督として1本の長編映画『6月の5日間 (Cinq jours en juin)』(1989年)と、2本のテレビ用の映像作品『ミシェルの鳥 (Michel's Mixed-up Musical Bird)』(1978年)、『月の仮面 (Masques de lune)』(1992年)を制作した。しかし、彼が監督したこれらの作品に関する映像学の分野からの先行研究は、極めて少ない。

作曲家が監督と音楽監督を兼ねることになれば、映像作品において、音楽を主体とした演出の実践が可能になる。しかし、これまでの一般的な映画研究では、音楽は専ら映像に付随するものとみなされることが多かった。したがって、映像のほうが音楽に付随するという極めて特異な性質を持つルグランの監督作品が、従来の映画研究の枠内では十分に研究されてこなかったことは、いわば当然の結果であるともいえよう。本論文の目的は、このような研究上の制約を念頭に置いたうえで、ルグランの監督作品および彼が映像編集に関わった作品から、映画音楽における彼の作家性を考察することにある。論文全体の構成は、以下の通りである。

ルグランに関する先行研究の状況を概観し、映画音楽研究における音楽監督の作家性という概念を定義する序論に続いて、第1章では、本論文で扱う作品を含むルグランの幅広い音楽活動を通史的にたどることで、彼が監督業に進出することになった背景に迫る。続く第2章では、彼が映像編集に関与したノーマン・ジュイソン (Norman Jewison, 1926-) 監督の『華麗なる賭け (The Thomas Crown Affair)』(1968年)における音楽演出の構造が分析される。その結果として明らかになったように、映像編集に彼が主体的に関わることでできたこの作品からは、ルグランが映画監督という領域へ踏み出していく今後の展開への兆しを見ることができる。そして第3章では、『ミシェルの鳥』と『6月の5日間』が検討の対象となる。ここでは、彼が音楽家として、自身の音楽的創造性を映画という枠組みのなかで表現しようとしていたことが明らかにされる。

以上の考察から結論として導き出されるルグランの映画音楽における作家性は、視覚情報と

音楽や音の重なり合いから新たな意味を作り出そうとする手法のなかに見出される。そこには、作曲家としての自身を映画内ではのめかす自己表象への欲求も認められる。彼にとっての映画制作とは、自身の幅広い音楽活動の一環でありながらも、音楽を視覚的にも扱うことへの挑戦であり、また彼の創作活動の根源に迫るものであった。しかしながら、彼が映画制作という選択へ向かった背景として、映画音楽の作曲家として活躍しはじめた時期にフランス映画界にデビューしたヌーヴェル・ヴァーグの監督たちによる、自身の作家性を打ち出そうとする映画作りに関与した経験も見逃せない。彼は、映画制作において軽視される傾向にあった音楽監督の作曲的意図をむしろ顕在化させることを目的として監督を務めていた。そうすることで、自身の音楽性を映像においても演出したのである。本論文は、以上のような指摘を通して、断片的な彼の評価に新たな観点を加えると同時に、映画音楽研究における音楽監督の作家性を追究する研究への新たな視座を提供している。

目次

序	1
序論	2
1) 映画監督としてのルグランへの認識	2
2) ルグランに関する先行研究	3
3) 「作家性」の定義	5
第1章 ルグラン研究の背景	8
第1節 映画音楽・音響研究の用語	8
第1項 物語世界	8
第2項 物語世界の音、非物語世界の音	9
第3項 シオンによる3つの区分	10
第4項 音楽用語との区別	11
第2節 ルグランの生涯	12
第1項 生まれと家族	12
第2項 音楽教育	12
第3項 戦争とジャズ	13
第4項 仕事はじめ	14
第5項 映画音楽の作曲家へ	15
第6項 異型のミュージカル映画	16
第7項 スーヴェル・ヴァーグの映画監督との仕事	18
第8項 ジャズと歌手活動	20
第9項 ハリウッドへの移住	21
第10項 監督兼音楽監督	21
第2章 『華麗なる賭け』における映像編集と音楽演出の連携	24
第1節 2つの音楽モチーフ	26
第1項 「犯人トーマスの音楽モチーフ」と「駆け引きの音楽モチーフ」	27
第2項 「ヴィッキーが部屋を観察するシーン」の演出	29
第3項 「チェスのシーン」の演出	30

第4項 「キスのシーン」の演出	41
第5項 「トーマス邸のシーケンス」の演出	42
第6項 「デートのシーン」の演出	43
第7項 2つの音楽モチーフの目的	47
第2節 ルグランのスキヤット	49
第1項 ルグランの音楽活動におけるスキヤット	49
第2項 映画作品におけるルグランのスキヤット	51
第3項 「強奪金運搬のシーケンス」の映像	53
第4項 スキヤット時の映像の規則性	54
第5項 2人の「声だけの存在」	57
第6項 映画制作における音楽監督の葛藤	58
第3章 監督兼音楽監督としての音楽の演出	62
第1節 『ミシェルの鳥』: 音楽的な要素としての「鳥」	62
第1項 自伝的物語創作へのきっかけ	62
第2項 ワンノートの音楽モチーフ	64
第3項 小説『6月の5日間』にも登場する「カササギ保護の体験」	65
第2節 映画『6月の5日間』: 演出によって示される音楽的な要素としての「鳥」	68
第1項 クラシック音楽の使い方	70
第2項 オリジナル音楽の使い方	71
第3項 音楽的な要素としての「鳥」: 背景音の鳥の鳴き声	74
第4項 音楽的な要素としての「鳥」: 音符に見立てられるツバメ	75
第3節 平和と自由の象徴としての「鳥」	79
第1項 『城の生活』における「鳥」の描写	81
第2項 映画『6月の5日間』の「鳥」が意図するもの	84
結び	87
註	89
書誌情報	95
挿図出典	101

譜例

『華麗なる賭け』

譜例 1 犯人トーマスの音楽モチーフ	27
譜例 2 駆け引きの音楽モチーフ	28

表

表 1 『華麗なる賭け』 楽曲リスト	27
表 2 「チェスのシーン」の詳細	33
表 3 デート①の映像と音楽の対応	44
表 4 デート②の映像と音楽の対応	46
表 5 ルグランの歌唱がある作品リスト	51
表 6 《鳥のさえずり》と物語世界の音の掛け合い	83

挿図

『華麗なる賭け』

図 1 ガラス扉に映るヴィッキー	29
図 2 映像区分 (2) (表 2-11、12)	35
図 3 映像区分 (3) (表 2-18、19)	35
図 4 映像区分 (4) (表 2-42、43)	35
図 5 映像区分 (5) (表 2-75)	35
図 6 (1) トーマスのバスト・ショット (表 2-5)	36
図 7 (1) ヴィッキーのバスト・ショット (表 2-6)	36
図 8 (2) トーマスのバスト・ショット (表 2-13)	36
図 9 (2) ヴィッキーのバスト・ショット (表 2-14・15)	36
図 10 自身の胸元を撫でるヴィッキー (表 2-23)	37
図 11 自身の唇を指で揺らすトーマス (表 2-36)	38
図 12 唇をかむトーマス (表 2-51)	39
図 13 トーマスを見つめるヴィッキー (表 2-53)	39

図 14	指を咥えるヴィッキー (表 2-64)	40
図 15	放心したようにヴィッキーを見つめるトーマス (表 2-66)	40
図 16	森で散歩をする 2 人	43
図 17	バギーで砂浜を走り回る 2 人 (デート①)	43
図 18	レンガの道を歩く 2 人	43
図 19	屋上で朝食をとる 2 人	43
図 20	バギーで砂浜を走り回る 2 人 (デート②)	44
図 21	市場で食材の買い物をしている 2 人	44
図 22	雨の墓地を散歩する 2 人	44
図 23	ロールス・ロイスを運転するトーマス	53
図 24	墓地に現れるロールス・ロイス	56

『ミシエルの鳥』

図 25	実写部分	63
図 26	アニメーション部分	63

『6月の5日間』

図 27	自転車をこぐ 3 人	69
図 28	落ちてきたピアノ	69
図 29	トイピアノを弾くミシエル	69
図 30	パンを分け合う 3 人	72
図 31	爆撃された橋	72
図 32	作曲するミシエル	72
図 33	指を動かすミシエル	72
図 34	ブルースを弾く米兵	73
図 35	ピアノの前に座るミシエル	73
図 36	サクランボを食べるミシエルとイヴェット	75
図 37-1	歌うミシエル	75
図 37-2	電線に止まるツバメ部分の拡大	75
図 38	サクランボを耳飾りにするアメリ (『アメリ』)	77
図 39	鳥の鳴き声を聞くイヴェット	79

図 40 尋問される 3 人	79
----------------	----

『城の生活』

図 41 鳥笛を吹く少年	82
--------------	----

図 42 鳥笛を吹くジュリアン	82
-----------------	----

図 43 畑にいるジェロームと従業員	82
--------------------	----

凡例

- 引用文内の筆者による補足は〔 〕で示す。
- 本論文で引用した外国語文献は、特記がない限り拙訳である。
- 映画や映像作品の題名、また音楽ディスク名は『 』、曲名は《 》で示す。
- 作品名について、日本で劇場公開がおこなわれるなど、すでに邦題がついている場合は、その題名を用い原題を()に記した。劇場未公開などの理由で邦題がついていないものでも、文献で邦題がつけられている作品については、典拠を明記したうえで、その邦題を用いた。邦題が全くない作品は筆者が邦訳し、原題を[]に記した。
- 表はすべて筆者が作成した。

序

映画音楽の作曲家としてよく知られているミシェル・ルグラン (Michel Legrand, 1932-2019) は、3つの作品で「映画／映像監督」⁽¹⁾を務めたことがある。それは、1本の長編映画『6月の5日間 (*Cinq jours en juin*)』⁽²⁾ (1989年)と、2本のテレビ用の映像作品『ミシェルの鳥 (*Michel's Mixed-up Musical Bird*)』⁽³⁾ (1978年)、『月の仮面 [*Masques de lune*]』⁽⁴⁾ (1992年)である。作曲家が監督と音楽監督を兼ねることになれば、映像作品において音楽を主体とした演出の実践が可能になる。言い換えれば、これらの作品は、ルグランの作曲意図が映像編集 (映画) にあらわされたものである。しかし、彼が監督した作品に関する映像学の分野からの先行研究は極めて少ない。そこで本論文の目的は、ルグランの作曲意図があらわされている映画ないしは映像作品の演出手法に注目して、そこにあらわれるルグランという「作家」が持つ個性とその芸術的意味を解明することを試みる。論文全体の構成は、以下の通りである。

ルグランに関する先行研究の状況を概観し、映画音楽研究における音楽監督の作家性という概念を定義する序論に続いて、第1章では本論文で扱う作品を含むルグランの幅広い音楽活動を通史的にたどることで、彼が監督業に進出することになった背景に迫る。なお『月の仮面』については映像を確認することができないため、この章で作品情報を示すにとどめた。続く第2章では、ルグランが特殊な制作手順によって映像編集に関与したノーマン・ジュイソン (Norman Jewison, 1926-) 監督の『華麗なる賭け (*The Thomas Crown Affair*)』 (1968年)における音楽演出の構造が分析される。その結果として明らかになったように、映像編集に彼が主体的にかかわることができたこの作品からは、ルグランが映画監督という領域へ踏み出していく今後の展開への兆しを見ることができる。そして第3章では、『ミシェルの鳥』と『6月の5日間』が検討の対象となる。ここでは彼が音楽家として、自身の音楽的創造性を映画という枠組みのなかで表現しようとしていたことが明らかにされる。

以上の考察から結論として導き出されるルグランの映画音楽における作家性は、視覚情報と音楽や音の重なり合いから新たな意味を作り出そうとする手法のなかに見出される。本論文で採りあげる作品の演出には、映像と音楽、音響効果とが一体化した独自の作品世界の形成を目指そうとする彼の姿勢があらわれている。それはルグランが映像と変わらぬ重要性を持つ映画音楽を求め、映像と音楽の演出を同時に探求したことを示している。このような映画作りはルグランにとって、自身の幅広い音楽活動の一環でありながらも、音楽を視覚的にも扱うことへの挑戦であり、また彼の創作活動の根源に迫るものである。その背景には、映画制作において軽視される傾向にあった音楽監督の作曲意図をむしろ顕在化させる映画を作るという目的もあった。本

論文はこのような指摘を通して、断片的なルグランの評価に新たな観点を加えると同時に、映画音楽研究における作曲家論について新たな視座を提供する。

序論

1) 映画監督としてのルグランへの認識

ルグラン公認のディスコグラフィを作成した1人である濱田高志が記した評伝『ミシェル・ルグラン クロニクル』（以下『クロニクル』と呼ぶ）によると、ルグランは主にフランスやハリウッドで作られた約 260 の映画作品に音楽を提供した⁽¹⁾。そのほかにもルグランはジャズやポピュラー音楽の作編曲、ピアニストといった幅広い音楽活動で活躍した人物である。とくに彼はジャズと映画音楽の分野で高く評価されている。

たとえば『ニューグローヴジャズ事典』にあるルグランの項目には、彼が映画音楽の作曲家として有名であることや、多くの歌手と彼自身のバンドのために作編曲を手がけたことが記されている (Clergeat 2002: 569)。その代表作には、ジャズ・アルバム『ルグラン・ジャズ (*Legrand Jazz*)』（1958年）などが挙げられている。また『世界映画大事典』は、戦後のフランス映画を代表する作曲家の1人としてルグランを位置付けている (関谷 2008: 957)。代表作は、ジャック・ドゥミ (Jacques Demy, 1931-1990) 監督の『シェルブールの雨傘 (*Les parapluies de Cherbourg*)』（1964年）などである。そして、ジャズを主軸にシャンソンやポップスなど、さまざまな要素を高度な編曲技術を駆使して混在させることが、ルグランの映画音楽の特徴として説明されている。

ここで注目すべきは、どちらの事典もルグランの監督兼音楽監督としての活動に触れていないことである。このようにルグランについての説明がなされる際に、彼の監督業を採りあげるものは少ない。しかし、フランスの映画音楽史と主要な作曲家の簡単な伝記がまとめられた『フランス映画の音楽』 (Lacombe 1995) には、ルグランが映画監督という領域に踏み出した理由が記されている。

この作曲家およびソリスト [ルグラン] は、いつも彼の言語に別の表現方法を追加したいと考えていた。彼は『6月の5日間』で映画監督になった。続いて、ルドルフ・ヌレエフとの中編映画『月の仮面』があった。この多様化への熱狂的な欲求から、地位や圧倒的な成功を保つのではなく、進歩する意志が浮かびあがる (Lacombe 1995: 127)。

ル・モンド紙によると、この本の著者の1人であるアラン・ラコンブ (Alain Lacombe, 1948-1992) は、ラジオ・プロデューサーや作家として幅広く活動した人物で、ルグランの友人であり『月の仮面』の脚本家でもあった (Le Monde 1992)。新たな創作活動を模索するルグランを間近で見っていたラコンブではあるが、ルグランの監督作品における具体的な演出手法までは明らかにしていない。

ルグランが初めて映画監督を務めた『6月の5日間』の公開当時、彼はすでにジャズや映画音楽を手がける音楽家として有名だった。公開当時にはフランスやアメリカの映画雑誌に本作の批評 (第3章で詳述) が掲載されたが、その後この作品はあまり注目されてこなかった⁽²⁾。ルグランが亡くなって間もない今日 (2019年) において、彼の活動を振り返る機運が高まっているが、この作品の特集記事を組んだのは筆者の知る限りフランスの国立映画センター (CNC) のもの以外に見あたらない (CNC 2019)。そのため『6月の5日間』についての有効な資料は、晩年のルグランによる自伝本⁽³⁾か、この自伝本を編纂したステファン・ルルージュ (Stéphane Lerouge, 1970-) によるルグランへのインタビュー群、そして『クロニクル』である。テレビ用の映像作品『ミシエルの鳥』と『月の仮面』にいたっては、ルグランへのインタビューか『クロニクル』が主な資料で、後者は映像の商品化もされていないほど注目度が低い⁽⁴⁾。ルグランの監督作品および彼の映画監督業についての議論が希薄だった背景を探るために、ルグランにまつわる先行研究を確認してみたい。

2) ルグランに関する先行研究

これまで映画の分野におけるルグランの評価や先行研究の大部分は、彼が音楽を提供した映画の作品論や、その映画監督の作家論の研究を補助するかたちで語られてきた。それは、ルグランが映画音楽の作曲家として活動しはじめてから約7年間携わったヌーヴェル・ヴァーグの作品や、それらの監督に集中している。たとえば、ドゥミヤアニエス・ヴァルダ (Agnès Varda, 1928-2019)、ジャン=リュック・ゴダール (Jean-Luc Godard, 1930-) である。

ルグランはドゥミのオムニバス形式の映画やテレビ用の作品も含めた全14作品のうち、10作品の音楽を手がけた⁽⁵⁾。このなかから先行研究では、すべての台詞を登場人物に歌わせるという異型のミュージカル映画『シェルブールの雨傘』と、ハリウッドのミュージカル映画形式に則って歌とダンスが物語に組み込まれた『ロシュフォールの恋人たち (*Les demoiselles de Rochefort*)』 (1967年) が、よく採りあげられる。たとえば、映画音楽研究のロビン・J・スティルウェルや、1960年代の映像作品とポピュラー音楽を研究するクリス・ティンカーは、この2作品の物語における音楽の機能を分析している (Stilwell 2003; Tinker 2004)。またドゥミ

には、ジャン=ピエール・ベルトメやカミーユ・タブレイによる詳細な評伝がある (Berthomé 1982; Taboulay 1996)。評伝からは、ルグランが音楽監督としてドゥミ作品にどのように関与していたのかをうかがうことができる。

映画音楽研究のクラウディア・ゴープマンは、ヴァルダの音楽による演出手法を考察した際に、ルグランが音楽を担当した『5時から7時までのクレオ (Cléo de 5 à 7)』 (1962年) を採りあげた (Gorbman 2008)。またゴープマンは、ルグランが音楽監督を務めた『女と男のいる舗道 (Vivre sa vie)』 (1962年) におけるゴダールの音楽の使い方や、音楽と物語の関係性も分析している (Gorbman 1987: 14; 2007)。そのほか映画音楽研究のキャスリン・カリナクやロイス・S・ブラウンも、この作品の音楽演出について採りあげている (Kalinak 1992: 6-7; Brown 1994: 175-200)。

ヌーヴェル・ヴァーグの映画音楽に特化した研究もある。映像作品に用いられた音楽を専門とするオーリーン・デニス・マクマホンは、映画史におけるヌーヴェル・ヴァーグを映画音楽の視点から再評価した (McMahon 2014)。ここでルグランは、ヌーヴェル・ヴァーグの時期に活躍した作曲家の1人として、その業績が採りあげられている。マクマホンはルグランの映画音楽のなかで、とくにドゥミやヴァルダ、ゴダールとの作品に注目しているが、これらの監督と同時期にルグランがジル・グランジェ (Gilles Grangier, 1911-1996) のような当時批判されていた映画監督とも仕事をしていたことにも触れている (McMahon 2014: 131)。このようにルグランがさまざまな映画作品に音楽を提供したことは、映画音楽史について語られたものからも確認することができる。

たとえば、映画音楽研究のマーヴィン・クックが映画音楽史について論じた著書では、ヌーヴェル・ヴァーグの映画監督作品のほかにルグランが提供した、イギリスやハリウッドの作品の音楽が採りあげられている (Cooke 2008)。また、映画の音や音楽を多角的に考察したミシェル・シオンの著書『映画の音楽』もある (Chion 1995)。映画史をたどりながら映像と音楽の関係を示すこの著書では、さまざまな音楽ジャンルの項目のなかにルグランの多様な映画音楽を見つけることができる。

日本では音楽文化を研究する小沼純一が、ドゥミ作品におけるルグランの音楽について論じている (小沼 2002; 2013)。さらに小沼はルグランの映画音楽を俯瞰し、その特徴を「同一音型をくりかえし音の位置を変えてゆくやり方」 (小沼 2002: 74) とした。その例として『シエルブールの雨傘』の《アイ・ウィル・ウェイト・フォー・ユー (I will Wait for You)》⁽⁶⁾や、『華麗なる賭け』の挿入歌《風のささやき (The Windmills of Your Mind)》、ロバート・マリガン (Robert Mulligan, 1925-2008) 監督の『おもいで夏 (Summer of '42)』 (1971年) の

テーマ曲を挙げている。ルルージュがルグランの映画音楽の特徴を「覚えやすい旋律であるのと同時に半音階主義と予想外の転調であふれている」(Lerouge 2005: 2)と述べていることも含めて、これらがルグランの映画音楽を俯瞰したものといえよう。

ここまで見てきたように、これまでのルグラン研究は彼が手がけた作品のなかでも、よく知られたもののみが論じられている状況で、まだまだ断片的である。そのため、知名度の低いルグランの監督作品は、採りあげられる機会が少なかったことがうかがえる。現在のルグラン研究の軸となるのは、音楽が映画の文脈内でどのように機能しているのかを明らかにする作品論か、監督が音楽をどのように演出したのかを考察する作家論として分析されたものである。これは、映画がさまざまな要素から成る作品であることに起因している。映画に用いられたあらゆる音楽は、映画を構成する1つの要素であり、映像や物語との関係において機能している。そのため映画の音楽は、ほかの要素と切り離すことなく論じられる必要がある。また作家論の背景には、映画の制作において作曲家が受動的な立場にあることも関係している。一般的に作曲家は、決められた箇所合う映画音楽を作り、その楽曲の演出にまつわる決定権を持たないからである。このように映画には作曲家の意図が反映されていない場合が多いという制作上の理由から、映画音楽の「作(曲)家論」は、あまり語られてこなかった。はたして作曲者である音楽監督の作家性を考察することは不可能なのだろうか。

3) 「作家性」の定義

映画制作において多様な要素を作品としてまとめあげる「指揮者に匹敵するような役割」(Chion 1995: 302)を担っているのは、映画監督という立場である。映像学の領域においても「作家性」が論じられる際に対象となるのは、映画の作者とみなされている映画監督であり、その監督の作品に見られる独創性を指してこの語が用いられる。これには1950年代から1960年代前半にかけて、フランスの映画批評誌『カイエ・デュ・シネマ』(以下『カイエ』と呼ぶ)が掲げた批評的戦略である「作家主義 (politique des auteurs)」⁽⁷⁾が影響している。

作家主義は、1940年代後半にアンドレ・バザン (André Bazin, 1918-1958) やアレクサンドル・アストリュック (Alexandre Astruc, 1923-2016) が展開した、映画監督の「作家」としての地位を認めることを主張した批評論争が基盤になっている。この論争は、バザンが編集長を務める『カイエ』に掲載されたフランソワ・トリュフォー (François Truffaut, 1932-1984) の「フランス映画のある種の傾向」(1954年、第31号)という論文に受け継がれ、それに同調した若手批評家たちによって発展した。このとき作家主義批評の中心にいたトリュフォーやゴダール、ジャック・リヴェット (Jacques Rivette, 1928-2016)、クロード・シャブロール (Claude

Chabrol, 1930-2010)、エリック・ロメール (Éric Rohmer, 1920-2010) らの若手批評家たちは、後に映画監督となり彼らの主張を実践していった。

『世界映画大事典』によると「作家主義」とは、映画作品を映画産業という匿名のシステムの産物ではなく、作り手の個人的、直接的な世界の表現とみなすものである (伊津野 2008: 358)。その作り手とは、映像や音の構成のうえに具現される映画的文体を創造し統御する映画監督を指す。また、映画的文体にあらわれる特徴は、その監督のすべての作品に一貫して見出せるものと考えられた。この特徴を作家の印として評価する傾向が強かったのである。

若手批評家たちは、アルフレッド・ヒッチコック (Alfred Hitchcock, 1899-1980) やハワード・ホークス (Howard Hawks, 1896-1977) など「映画作家」と認めた映画監督を過激に称揚し、その態度は『カイエ』内で批評的立場の対立を生んでいった。バザンは1957年に「作家主義について」(第70号)という論文を『カイエ』に掲載し、作家主義の「個人崇拜」の危険を指摘した。しかし、彼は同時に、作家の印を作品に求める作家主義には、旧来の印象主義的な批評にはない意義があることも改めて主張し、誌内の対立に対応した (Bazin 1957)。過激な作家主義にもとづく批評には問題があったものの、以後シネフィル文化の成熟とあいまって、このような批評的戦略は映画批評の1つの基準になった (伊津野 2008: 358)。

基本的には本論文も、映画の作者は映画監督であるという立場をとる。そのうえで、集団で制作される映画に映画監督とは別の作者を見出したい。その手法として本論文では、映画音楽研究の石井拓洋による研究対象の条件を援用する。それは、映画の制作過程上に「作曲者が自らの作曲的意図を映画音楽に反映することが可能であった事実」(石井 2016: 17)が確認できることを、作曲家による表現として映画音楽の分析をおこなうための前提とするものである。具体的には、映画監督が作曲家の意図を演出に反映させた場合である。これを探りあげるためには、音楽監督や映画監督本人などによる指摘が不可欠である。作曲意図が反映された範囲についても、証言から判断することになる。制作の詳細が語られている作品という制約に加え、その証言の信憑性を示す制作環境などの裏付けも要するため、この場合は希少な事例である。

もう1つ、この分析条件を満たすものとして、作曲家が映画監督を務めた、あるいは映画監督が音楽監督を務める場合を挙げたい。その数は多くないものの、各国で制作されている。たとえば、ルグラン以前の欧米では、フリードリッヒ・フェーヘル (Friedrich Feher, 1889-1950) やチャーリー・チャップリン (Charles Chaplin, 1889-1977)、ノエル・カワード (Noël Coward, 1899-1973)、ジャン・グレミヨン (Jean Grémillon, 1901-1959)、ジャン・カルロ・メノッティ (Gian Carlo Menotti, 1911-2007) などが挙げられる。映画の音に強いこだわりを持っていたチャップリンや、オペラ作家として成功した後に自身のオペラ《霊媒 (The Medium)》(1946

年初演)を自ら映画監督を務めることで同名映画化(1951年)したメノッティなど、その背景はさまざまである。ここでは各々の先行研究を詳述しないが、この場合では1人の人物が映画監督と音楽監督を兼任しているため、その人物の意図が反映された音楽の演出を採りあげることができる。

ルグランが音楽監督を務めた映画作品のなかには、この2つの「作曲者が自らの作曲的意図を映画音楽に反映することが可能であった事実」を確認できる場合に該当するものがある。前者はルグランが映像編集に関与した『華麗なる賭け』であり、後者の場合は彼が監督兼音楽監督を務めた『6月の5日間』と『ミシエルの鳥』、『月の仮面』である。音楽監督が監督を務めた作品群からは、映像演出の特徴も見出すことができよう。このように制作手順を注視すれば、音楽監督の特徴を映画作品から抽出することができるのである。

対象とする音楽監督が携わった全作品が、この分析のための前提条件を満たせば、すべての作品に一貫して見出せる特徴を「作家性」とする一般的な作家主義批評の対象に該当するが、この条件の性質上それは難しいだろう。しかしながら、音楽監督による演出事例が複数ある場合は、それらから部分的な作風を考察できることを重要視するべきである。このようにして明らかになった作風を、本来の作家主義批評の使い方とは異なるが、本論文では音楽監督の映画音楽における作家性として定義することを試みたい。とりわけ本論文では、自身の作家性を打ち出そうとするヌーヴェル・ヴァーグの監督らとの映画作りを経験し、自らの作曲意図を映画にあらわすことを目的として監督兼音楽監督作品を企画し続けたルグランを扱う(第1章で詳述)。これらの創作理念の類似性を示すという意味においても、ルグランの演出傾向を指して「作家性」という語を用いる意義はある。

以上の研究状況を踏まえ、本論文では分析の前提条件を満たすルグランの作品から、作曲家の彼が映画という視聴覚表現のなかでどのように自身の音楽を演出したのかを明らかにする。そのなかには、彼が音楽構想の要素として用いた背景音などの聴覚情報も含まれる。そのため、本論文では映画の音楽や台詞、背景音などの音響効果といった聴覚情報をまとめて「映画の音」と呼び、これらを同列に扱う。ルグランの映画音楽における作家性を考察し、そこに見られる関心の対象を探ることで、彼の「映画の見方」という演出の視点をルグラン研究の議論に補うことが本論文の目的である。

第1章 ルグラン研究の背景

第1節 映画音楽・音響研究の用語

ルグランの映画における音楽の演出を分析する前に、それに必要な用語を確認しておきたい。映画音楽・音響研究では、映画の音の機能を検討するために、その音源を視覚的に区分する手法が広く使われている。この手法は「物語世界」という概念をもとにしている。

第1項 物語世界

映画における「物語 (narrative)」とは、映画理論研究のデイヴィッド・ボードウェルとクリスティン・トンプソンによると、時間と空間のなかで生じる因果関係をもつ出来事の連鎖である (Bordwell and Thompson 2004: 69)。彼らは物語を語る方法について「ストーリー (story)」と「プロット (plot)」という語を用いて説明している (Bordwell and Thompson 2004: 70)。観客は映画を見るとき、画面に映るさまざまな「出来事」を因果性、時間、空間にしたがって物語としてつなぎ合わせていく。このとき観客は、明示されていない出来事も推測することで、物語を理解していく。このようにして観客が理解した物語は「ストーリー」である。一方で「プロット」とは、映画作品内で明示された順の要素配列のことで、「ストーリー」の情報を伝える過程を指す。「プロット」には、クレジット・タイトルなど「ストーリー」上にはない要素も含まれる。

観客が「ストーリー」として理解した世界は「物語世界 (diegesis)」と呼ばれる (Bordwell and Thompson 2004: 70)。この語は『世界映画大事典』に「ディエジェーズ (diégèse)」という項目で収録されている (曾根 2008)。同事典によると、「ディエジェーズ」とはアリストテレスの『詩学』から借用された用語であり、その由来は「叙述 (narration)」を意味するギリシア語「ディエゲーシス」である。この語は、物語論学者のジェラルド・ジュネット (Gérard Genette, 1930-2018) が文学作品の分野で用いた後、美学者エティエンヌ・スーリオ (Étienne Souriau, 1892-1979) が映画分野に使用した。この概念は、1970年代後半より英語圏においても“diégèse”を英語化した“diegesis”によって定着し、ボードウェルらも著書でこれを用いている。

スティーヴン・スピルバーグ (Steven Spielberg, 1946-) 監督による『ジュラシック・パーク (Jurassic Park)』(1993年)を例に、物語世界を具体的に確認してみよう。この作品の舞台は、南米コスタリカの沖合に浮かぶ「とある島」に作られたアミューズメント・パークの「ジュラシック・パーク」である。ジュラシック・パーク内の様子を見せるシーンで、観客は画面上

に示された恐竜の群れや、そこに生えている植物を目にする。その場所は、まさに登場人物たちがさまざまな出来事を経験する物語の世界である。そして観客は、その瞬間に画面には映っていないがカメラを動かせば、自身が目にしていない部分と地続きの場所にジュラシック・パークが広がっていると推測することができる。このように彼らが推測した画面外の空間も、物語世界に含まれる。それらは、この映画作品が描き出す世界に存在すると観客が想定できるものだからである。

この物語世界の概念を用いて映画における音源を視覚的に区分するためには、その映画が「トーキー映画」でなければならない。トーキー映画とは、映像と合わせて台詞が音として再生される映画である（秋本他 2008）。映画を中心に視聴覚文化を研究する長門洋平が述べるように、トーキー映画の音声とは「音源の映像」から発せられているように聞こえる（見える）だけで、実際には劇場のスピーカーから聞こえてくるものである（長門 2014: 19）。登場人物の口元の動きと音声が同期したのは、1927年に公開されたアラン・クロスランド (Alan Crosland, 1894-1936) 監督によるディスク式のパート・トーキー映画『ジャズ・シンガー (*The Jazz Singer*)』である⁽¹⁾。この作品で物語世界の人物が音声を伴って話したことで、それまでの映画に聞こえていた伴奏音楽⁽²⁾は、どの次元で流れていたのかという問いが浮かび上がった（長門 2014: 25）。これによって、映画に物語世界の中と外という次元が誕生したのである。

第2項 物語世界の音、非物語世界の音

ブラウンは“diegesis”を形容詞化した“diegetic”と“nondiegetic”という語を用いて、映画から聞こえてくる音楽の音源を区分した（Brown 1994: 355）。彼によると「物語世界の音楽 (diegetic music)」とは、物語世界のなかの音源から発せられるもので、登場人物が聞くことのできる音楽である（Brown 1994: 67）。たとえば、ラジオや蓄音機、歌っている人物などである。一方「非物語世界の音楽 (nondiegetic music)」とは、観客のためだけに存在する音楽で、登場人物には聞こえていないと想定されるものである。再び『ジュラシック・パーク』を例にとれば、「非物語世界の音楽」とは、登場人物たちを乗せたヘリコプターがパークに近づいたときに流れる、ジョン・ウィリアムズ (John Williams, 1932-) が作曲したあの有名なテーマ音楽のことである。

音楽のみならず、台詞や背景音といった映画におけるすべての聴覚情報は「物語世界／非物語世界」によって音の次元を区別することができる。ここで注意しておきたいのは、音源が物語世界の外であれ内であれ、すべての音は「物語」に作用することである。また、映画の視覚情報に

対して「物語世界／非物語世界」という概念はほぼ適用できないため、映像のみを分析する場合にはあまり用いられない（長門 2014: 26）。

第3項 シオンによる3つの区分

音の次元の区別は「物語世界／非物語世界」という概念をもとにして、さらに細かく区分されている。映画における音声の問題を扱ったミシェル・マリーによると、映画制作の現場には、映画に用いる音の区分を説明するための「イン (in) の音」と「オフ (off) の音」という語があった (Aumont et al. 1994: 7)。この語は、シオンの1985年の著書によると、学術研究の領域においても映画の音の基本的な区分を示すものとして使用されていた (Chion 1985: 31-32)。

「インの音」とは、画面に音源が映っている音のことで「同時の (synchrone) 音」と呼ばれることもあった。これは、話している登場人物が画面に映るのと同時に、その声が聞こえる場合などを指す。一方で、音は聞こえるが、その音源が画面に映っていない場合もある。この音については “off screen” の略語として「オフ」、または「フレーム外 (hors-champ)」にある音と呼ばれていた。この「音源が見えない音」が聞こえる場合についてシオンは、物語世界内の音と非物語世界の音の2種があると考え、それらを明確に区別する必要があると指摘した (Chion 1985: 32)。そこで彼は音の次元を「イン」、「フレーム外」、「オフ」という3つに分けて定義した⁽³⁾。

「イン」の音は、前述の定義と同様である。この音は画面に音源が映っているため、物語世界の音である。同じく物語世界の音で、画面に音源が映っていない場合の音を、シオンは「フレーム外」の音とした。この音は画面に音源は見えないが、画面が示す空間にあると想像される音である (Chion 1985: 32)。たとえば『ジュラシック・パーク』には、どこからかティラノサウルスの足音が聞こえ、その足音による振動が画面に映る水たまりの揺れであらわされるシーンがある。観客は、この水たまりがある空間のどこかに、足音の音源であるティラノサウルスがいることを推測する。このようにティラノサウルスの足音は、画面が示す空間に音源があると想像されるため、「フレーム外」の音である。一方「オフ」の音とは、音源が見えない場合で非物語世界の音を指す (Chion 1985: 32)。これはブラウンの非物語世界の音楽と同義で、音楽のほかにはナレーションの声も挙げられる。

以上のような区分の名称について、「物語世界／非物語世界」のみを区分けする場合は、欧米や日本においても、「物語世界／非物語世界」という語が定着している。しかし「フレーム外」の音を対象とする場合は、書き手によってさまざまな語が用いられている。本論文では次の2つの理由から「イン」、「フレーム外」、「オフ」という語を使用する。まず、『映画用語辞典』

で映画研究のジュルノが“in”、“hors champ”、“off”を使用する者が多いと指摘していることが挙げられる (Journot 2015: 108)。そして、日本におけるこの分野の先行研究で長門や音楽学の尾鼻崇が、シオンの著書の邦訳である「イン」、「フレーム外」、「オフ」(シオン 1993: 33) を使用していることである (長門 2014; 尾鼻 2016)。シオン自身も述べているように、この3つの区分だけでは映画に用いられた、すべての音の音源を分類できるわけではない (Chion 1985: 33)。本論文においても、この3つの区分から外れる音がある場合は、そこで新たな分類を採りあげることとする。

第4項 音楽用語との区別

映画音楽について論じる際には、映像学と音楽学の用語を用いる場合がある。映像学と音楽学において異なる意味をもつ「モチーフ」という語について、本論文では次のように区別して扱うことで混乱を避けたい。映像学の領域で「モチーフ」とは、視覚的に描写される要素や、状況を指す。たとえば「ドゥミの作品には、運搬橋や水兵といった彼の故郷である港町ナントを示すモチーフが繰り返しあらわれる」のように用いる。このほかに映像学では、創作の動機となる主要な題材や思想といった意味で使われることもあるが、本論文ではこの意味での使用はしない。一方、音楽用語としての「モチーフ」は、短い楽想を意味する (Drabkin 2001: 227)。以上のことから本論文で「モチーフ」という語を用いる場合は、「映像のモチーフ」、「音楽のモチーフ」というように、扱う領域を明記することで区別する。

ここで、映画音楽におけるライトモチーフについても確認しておきたい。ライトモチーフとは、主題や一貫性のある楽想のことで、再提示される際に変形していても同じものと認められる音楽モチーフを指す (Whittall 2001: 527)。その目的は、劇的な作品において人物や事物、場所のほか、精神状態や超自然的な力などを表現または象徴することにある。

この技法は主にオペラで用いられてきたが、映画音楽においても使われている。映画音楽におけるライトモチーフの使用について、テオドール・アドルノ (Theodor W. Adorno, 1903-1969) とハンス・アイスラー (Hanns Eisler, 1898-1962) は、楽劇のような長大な作品でリヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) が構想したライトモチーフの用法と比較し、批判していた⁽⁴⁾。それでもライトモチーフは映画音楽の作曲法として、マックス・スタイナー (Max Steiner, 1888-1971) の頃から現在に至るまでよく用いられている。シオンが指摘するように、すでに完成されている物語の構造を音楽としてあらわす際に、音楽モチーフが有する短く性格的な形態が適していたからである (Chion 1985: 134)。本論文では、ライトモチーフとして機能する音楽モチーフについても言及する。

第2節 ルグランの生涯

本節では、ルグランが映画監督を務めるに至るまでの創作活動を時系列的に検討し、そこに見られる彼の関心の対象を探ることとする。また、彼が受けてきた音楽教育や、少年期に経験した第2次世界大戦などに対するルグランの見解から、その創作活動の背景を推測する。ここでは彼の家族についても触れるため、ミシェル・ルグランを指すときにはルグラン、ルグラン以外の家族を指す際は彼らの名前を使用することで区別したい。

第1項 生まれと家族

ミシェル・ルグランは、1932年2月24日にパリで生まれた。ルグランの家族はまさに「音楽一家」である。父レイモン (Raymond Legrand, 1908-1974) は、パリのコンセルヴァトワール (パリ国立高等音楽院) で学んだ後アメリカに渡り、数年間ポピュラー音楽の指揮者ポール・ホワイトマン (Paul Whiteman, 1890-1967) に師事した人物である。レイモンはアメリカ仕込みの編曲者として、1930年代にフランスでジャズの普及に貢献したレイ・ヴァンチュラ (Ray Ventura, 1908-1979) の楽団などで働いていた (小沼 2002: 80)。

ルグランの母マルセル (Marcelle Der Mikaëlian, 1909-1978) は、指揮者ジャック・エリアン (Jacques Hélian, 1912-1986) の姉である。彼女は1953年からレイ・ヴァンチュラの音楽出版社であるパリ・モンド社で働き、1960年からルグランの作品を管理する目的で「ミシェル・ルグラン・プロダクション (Productions Michel Legrand)」という楽譜出版社を設立した (Legrand and Lerouge 2013: 17, 165)。そして、ルグランの2歳年上の姉クリスチャンヌ (Christiane Legrand, 1930-2011) は、歌手になる。彼女はア・カペラのグループ「スウィングル・シンガーズ (The Swingle Singers)」のリード・ソプラノで有名になった。

ルグランがピアノを触りはじめたきっかけは、幼少期の孤独感を癒すためだった。その頃、父は家族を捨てて家に戻らず、母は仕事に出ていたためである。ルグランは音楽教育を受ける前から、家にあった古いアップライト・ピアノで、ラジオから流れていた楽曲や童謡を弾いて遊ぶことができた (Legrand and Lerouge 2013: 16-19)。

第2項 音楽教育

息子がピアノに興味を示していることに気づいた母マルセルは、5歳のルグランにピアノ教師をつけることにした。そして、彼の技術が上達する様を見た教師のすすめで、1943年11歳のルグランはコンセルヴァトワールに入学する。初めての授業で彼は、自身と同じ言語で話せる人々がいる世界だと感じ、これまでの孤独感から解放された思いがした (Legrand and Lerouge 2013:

32-33)。同校で勉強をはじめて4年目に入った頃、ルグランは作曲法を学んでいたアンリ・シヤラン (Henri Challan, 1910-1977) のすすめで、ピアノ伴奏科の教授を務めていたナディア・ブーランジェ (Nadia Boulanger, 1887-1979) のもとで学ぶことになる⁽⁵⁾。ルグランの自伝には、20世紀最大の音楽教育家の1人である彼女のレッスンについての記述があるため、少し引いてみたい。

たとえば、ルグランが「曲芸のような訓練」として挙げているのは、オーケストラの指揮者と同じ譜読みをして、それをピアノで演奏する課題である (Legrand and Lerouge 2013: 39)。彼は、このクラスにおいてピアノは目的ではなく、作曲やオーケストレーション、指揮を学ぶための道具であったと述べている (Legrand and Lerouge 2013: 39)。このような訓練がルグランの音楽活動の基礎となったことは、想像に難くない。また、彼はブーランジェについて、理性よりも心で自分を表現したい作曲家、叙情性やメロディ、ハーモニーに執着する作曲家の志望者たちを見事に教育していたとも振り返っている (Legrand and Lerouge 2013: 36)。

ルグランはブーランジェに認められ、束縛的で厳しい彼女の教育に食らいついていった。しかし、彼は1952年に音楽家として次のステップに進むことを決意する。こうしてルグランは、彼女のもとで学んだ5年間を含む、9年間のコンセルヴァトワールでの学びの日々を終えた。後にルグランはブーランジェを「音楽の母親」と呼び、自伝のなかでも感謝の意をあらわしている (Legrand and Lerouge 2013: 47-48)。

第3項 戦争とジャズ

1940年8歳のルグランには、戦争の全体像を把握することは難しかった。彼は軍人や一般人が射殺されるのを目の当たりにした子ども時代について、次のように振り返っている。

それは恐怖の光景だったが、不思議なことにわたしはそれを悲劇的だとは思わなかった。わたしにとって、それは関心の対象であり、一種の生と死のゲームであり、自然なこととして受け入れていた。実際、戦争はわたしたちを最悪なことに慣れさせた。わたしはそれを月並みなこととさえ言えるだろう (Legrand and Lerouge 2013: 52)。

レイモンは、戦中に自身の楽団を結成していた。彼は音楽家としてビジネスのために対独協力の仕事をすることもあったが、ドイツの敗戦が確実になるとレジスタンスに加わった。そのため戦後は服役を免れ、6ヶ月の業務停止という、ルグランいわくあまりにも軽い処罰で済まされた (Legrand and Lerouge 2013: 27-28)。さらにレイモンは、マルセルとの婚姻関係が続いてい

たにもかかわらず、戦中にほかの女性との間に子をもうけていた。一方のマルセルは、ユダヤ人家族から没収したものと知らずに部屋を借りたことで、パリ解放の1944年に刑務所へ連行された。このようにレイモンとマルセルに課せられた恣意的で錯誤した処罰には、戦争直後の混乱の縮図があった。フランス占領期は終わったが、ルグランは大人の世界の不条理さに当惑していた (Legrand and Lerouge 2013: 28)。

しかしながら、戦争によってもたらされた出会いもあった。ルグランがコンセルヴァトワールに入学して間もない1944年、連合軍がノルマンディーに上陸することを知ったマルセルと12歳のルグランは、疎開していたクリスチャンヌたちと会うためにパリからマイエンヌへ向かった。ルグランはそこで親しくなった3人の黒人米兵から、ショパンの「練習曲 Op. 10」第3番《別れの曲》を弾いてほしいと頼まれ、演奏した。そのお礼として、1人の米兵が《セントルイス・ブルース (Saint Louis Blues)》を、ルグランに弾いて見せてくれたのである。それまでジャズといえば、ニューオーリンズ・ジャズやスウィングしか知らなかったルグランにとって、ブルースや、それを弾く米兵の姿は新しい音楽との出会いだった (Legrand and Lerouge 2013: 53)。

このブルースの次にルグランがジャズに衝撃を受けるのは、戦後の1948年にパリでおこなわれたコンサートで、ビバップに出会ったときだった (Legrand and Lerouge 2013: 120-122)。ブルーランジェはジャズに否定的だったが、ルグランはジャズの即興性に魅了されていった。この頃から彼は、卒業後の進路について次のような思いを抱いていたことを、自伝で触れている。

バッハ、モーツァルト、ラヴェルはわたしの母国語であり、ジャズはわたしの最初の日常言語である。交響曲作家かバップの作曲家か、どちらの道を取るか〔略〕これらの文化をすべて混ぜ合わせて結びつける方法は存在するのだろうか。16歳のときに抱いた実存的な疑問が、わたしの作曲家人生の根底にある (Legrand and Lerouge 2013: 122-123)。

第4項 仕事はじめ

戦後、フランス・デッカ社の音楽ディレクターになったレイモンは、コンセルヴァトワールで学ぶルグランの作編曲技術が上がったことを知ると、自分の仕事に息子を引き入れるようになる (Legrand and Lerouge 2013: 72)。それは、レイモンが依頼された映画音楽の作曲や、シャンソンの編曲の手伝いだった。このような在学中の多様な経験もあり、ルグランは卒業後の進路として、交響曲の作曲家や、ジャズのピアニストといった、どのような音楽家になるのかを「決めない」ことを選択した。そのため卒業後の彼は、シャンソン歌手の伴奏など単発の仕事をこなして過ごしていた。

その頃、姉のクリスチャンヌが所属していた女性ヴォーカル・デュオ「レ・フィリッピン (Les Philippines)」のために、ルグランは編曲と伴奏をしていた。1952年の夏、このデュオが出演したコンサート・ツアーに同行したルグランは、オランダのレコード会社フィリップスのフランス支社にいたジャック・カネッティ (Jacques Canetti, 1909-1997) と出会う (Legrand and Lerouge 2013: 80)。カネッティはこのツアーの終わりに、ルグランをフィリップスにスカウトした。これによりルグランは、同社に所属する歌手のために楽曲を編曲し、レコーディングで指揮を務めることになる。そして1954年、ルグランはカネッティからアメリカのコロンビア・レコードが制作する「パリにちなんだシャンソンを集めたアルバム」での編曲について打診される⁶⁾。ルグランは快諾し、このアルバム『アイ・ラブ・パリ (*I Love Paris*)』(1954年)はアメリカで大成功を収め、彼の編曲技術は音楽業界のなかで評判になった (濱田 2017: 10)。

ルグランは作曲家としても徐々に有名になっていく。フィリップスとは専属契約ではなかったため、ルグランは自身の楽団によるレコード『ミシェル・ルグラン楽団によるダンス音楽 [*Michel Legrand et son orchestra de danse*]』(1953年)を、フィリップスのライバル会社でもあるバークレイ・レコードの子会社から出していた⁷⁾。その関係でルグランは、会社の創設者であるエディ・バークレイ (Eddie Barclay, 1921-2005) の前で即興演奏する機会があった (Legrand and Lerouge 2013: 96-97)。このときの演奏は、バークレイの提案によって楽曲《リラのワルツ (*La Valse des lilas*)》⁸⁾として1954年に発表され、ルグランにとって初のヒット曲となる (濱田 2017: 10)。このようにして、卒業後の彼は音楽業界で着々とキャリアを積み重ねていったのである。

第5項 映画音楽の作曲家へ

前述したように、ルグランは在学中からレイモンの手伝いで映画音楽を作曲していたが、それらの映画作品にルグランの名はクレジットされていない。公式に、ルグランが音楽を担当した最初の長編映画となったのは、レイモンが音楽監督を務めることもあったアンリ・ヴェルヌイユ (Henri Verneuil, 1920-2002) 監督の『過去をもつ愛情 (*Les Amants du tige*)』(1954年)である。しかしながら、ルグランは自身の映画音楽の作曲家としての真のデビュー作は、フランソワ・レシャンバック (François Reichenbach, 1922-1993) 監督のドキュメンタリー映画『アメリカの裏窓 (*L'Amérique insolite*)』(1960年)であると述べている (Legrand and Lerouge 2013: 142-143)。

レシャンバックは第2次世界大戦後のフランス映画界に独自の足跡を残した監督で、アメリカ社会を斬新な視点から観察した『アメリカの裏窓』によって、一躍脚光を浴びた人物である (奥

村 2008)。この作品の音楽を担当したことで、ルグランは映画音楽のある特徴に気がつくことになった。

レシャンバックのおかげで、映画の作家は自分の持っているさまざまな文化を統合できることに気づいた。なぜなら、映画音楽ではすべての音楽言語が結びつくからである (Legrand and Lerouge 2013: 141-142)。

シオンも「[特別なジャンルとしての]映画音楽は存在しないが、映画の音楽は存在する」(Chion 1985: 104)と述べているように、「映画音楽」とはさまざまなジャンルの音楽形式が用いられている「映画の音楽」の総称である。これは、まさに在学中のルグランが探していた「コンセルヴァトワールで学んだ音楽とジャズを結びつける方法」に対する理想の答えであった。

1950年代末から1960年代にかけてのフランスでは、『カイエ』で作家主義批評をおこなっていた若手批評家たちが、映画監督としてデビューしはじめていた。彼らの作品は社会的にも大きな反響を呼び、こうした新しい映画の総称として、もともとは戦後の若者たちに関する雑誌連載記事の標題であった、「ヌーヴェル・ヴァーグ」という語が用いられるようになった(武田 2008)。このヌーヴェル・ヴァーグの映画監督たちが、『アメリカの裏窓』を見てルグランに自身の映画作品の音楽を依頼してきた。ちょうどこの頃、ルグランにはフィリップスでの仕事に倦怠感があり、職業上の新しい飛躍を遂げる必要性を感じていた (Legrand and Lerouge 2013: 115)。このようにしてルグランは、当時続々とデビューしていた若い新人監督たちとともに、映画音楽の作曲家として本格的に歩みはじめたのである。『アメリカの裏窓』公開翌年の1961年にルグランが音楽監督を務めた作品は、実に11本も公開された(濱田 2017: 247)。そのなかには、ドゥミの長編処女作である『ローラ』や、ゴダールの『女は女である (*Une femme est une femme*)』が含まれている。

第6項 異型のミュージカル映画

ヌーヴェル・ヴァーグの時期にルグランが携わった2本の特徴的な音楽映画について、簡単に確認しておきたい。それはゴダールの『女は女である』と、ドゥミの『シェルブールの雨傘』である。この2作品は『世界映画大事典』で、アメリカのミュージカル映画を意識しつつも、それを逸脱した音楽映画として位置付けられている(笹川 2008: 200)。ここでいう「アメリカのミュージカル映画」とは、物語世界内の人物が歌ったり踊ったりする場面が見どころや物語の重要な要素になっている映画で、ハリウッドのスタジオで制作された1930年代から1950年代まで

の作品を指す。映画評論家の山田宏一が述べるように、ヌーヴェル・ヴァーグが「ハリウッド映画の伝統への憧憬（ときにはハリウッド映画の模倣そのもの）から生まれた」（山田 1972: 146）ことは広く知られている。とりわけゴダールとドゥミは、ハリウッドのミュージカル映画を意識して、この2作品を制作したのである。

『女は女である』は、パリの書店に勤めるエミール（ジャン=クロード・ブリアリ）とストリップ・ダンサーのアンジェラ（アンナ・カリーナ）による恋愛コメディである。ルグランによると、ゴダールは作品の打ち合わせの際に映画の物語や主題を話すのではなく、企画の起源や哲学的な考察のみを語っていた（Legrand and Lerouge 2013: 146）。そのため、ゴダールがミュージカル映画を意識して『女は女である』を制作していたことをルグランが知ったのは、最初の編集を見たときだった。そこでルグランはゴダールに、ミュージカル映画として音楽を手直しすることを提案し、修正することになった（Legrand and Lerouge 2013: 147）。ここでのルグランの修正意図が、どこまで映画の演出に反映されたのかは不明である。明らかなことは、撮影前に音楽と歌、ダンスを準備しておくハリウッド・ミュージカル映画方式とは全く異なる制作手法によって、この作品が作られたことである。ルグランはこの作品について、新しい着想による現代的なミュージカルで、1つしかない奇跡的な原型になったと述べている（Legrand and Lerouge 2013: 147）。

一方、アルジェリア戦争によって引き離された男女を描いた『シェルブールの雨傘』は、すべての台詞が歌われるミュージカル映画である。歌われる台詞の表現はオペラ的な叙情表現ではなく、日常の会話と同じような緩急が目指された（Legrand and Lerouge 2013: 158）。その結果として、この作品の楽曲には、ポピュラー音楽とジャズのリズムが用いられている。当初、ドゥミとルグランは、ミュージカル・シーンを物語において重要なシーンに限定することを考えていた（Legrand and Lerouge 2013: 157-158）。しかし、ミュージカル・シーンにおける台詞と歌をつなぐ部分の処理がうまくいかなかったために、すべてを歌にするという方針に変更された。そのため、すべての台詞（歌詞）と映像演出のための所要時間を音楽に組み込む必要があり、2人は毎日のように顔を合わせてこの音楽を作り上げた。このような制作手法について、ルグランは「『シェルブールの雨傘』と同じ基本方針は、表現も方法も奇跡のやり方として用いることができない。その原型は唯一無二であり続けなければならない」（Legrand and Lerouge 2013: 174）と述べている。

ルグランが述べるように、すべての台詞を歌うという『シェルブールの雨傘』の形式は、ハリウッド・ミュージカル映画形式よりも制作に時間と労力が必要である。そのため、この作品以後にこの形式を採用した作品は少ない。『ジーザス・クライスト・スーパースター（*Jesus Christ*

Superstar』(ノーマン・ジュイソン監督、1973年)や、『都会のひと部屋 (*Une chambre en ville*)』(ジャック・ドゥミ監督、1982年)、トム・フーパー (Tom Hooper, 1972-) 監督の『レ・ミゼラブル (*Les Misérables*)』(2012年)が挙げられるだろう⁽⁹⁾。『ジーザス・クライスト・スーパースター』と『レ・ミゼラブル』は、それぞれオリジナルアルバムや舞台を映画化した作品である。その点においてドゥミは、オリジナルの作品として『シェルブールの雨傘』と『都会のひと部屋』を手がけたため、映画史上でも珍しい監督といえよう。『都会のひと部屋』の音楽は、ドゥミの依頼をルグランが断ったため、ミシェル・コロンビエ (Michel Colombier, 1939-2004) という作曲家が手がけた。この作品を断った際のルグランの考えからは、彼の創作理念を読み取ることができるため、第3章で再び採りあげる。

以上のように『女は女である』と『シェルブールの雨傘』は、全く傾向の異なる手法で制作された異型のミュージカル映画であり、映画史においても特徴的な作品である。この2作品でルグランは、音楽監督として映画における音楽表現の可能性を探った。彼が本格的に映画音楽を手がけはじめた頃に経験した、このような映画作りはルグランの映画への見方に大きな影響を与えたことだろう。

第7項 ヌーヴェル・ヴァーグの映画監督との仕事

ルグランは、ゴダールの3本の長編映画に音楽を提供した⁽¹⁰⁾。ルグランは、この監督の革新的で大胆な手法を賞賛しながらも、『女と男のいる舗道』での音楽の演出について、次のように述べている。

誰が言ったかは忘れたが「人はゴダールと一緒に仕事をするのではなくて、ゴダールのために仕事をする」。ゴダールはわたしに彼の映画を見せ、わたしはお返しに音楽を提供する、それを彼は自分のものにする。言い換えれば、彼は音楽を操作し、切断し、上下互い違いにして貼り付け、無音部分を継ぎ足して遊ぶ〔略〕ゴダールを映画監督に持つことは、最初にあなたが作曲したものを、彼が再構成することを受け入れることである (Legrand and Lerouge 2013: 148)。

この発言からは、『女と男のいる舗道』でルグランが音楽の演出について意見することは、なかったことがわかる⁽¹¹⁾。ヌーヴェル・ヴァーグにおける映画作りを明確に定義することはできないが、作家主義批評が実践されるなかで「作家の印」が意識されていたことは、音楽監督も共有していた事実だろう。ルグランは同業者のジョルジュ・ドルリュエ (Georges Delerue, 1925-

1992) と、それぞれが携わった映画監督についての情報を提供しあうなどの交流を持ち、決して商売やたんなる業務として映画音楽の作曲をしているのではない、という意識を共有していた (Legrand and Lerouge 2013: 150-151)。ルグランはヌーヴェル・ヴァーグの映画作りを音楽監督として担うことに意欲的だったのである。それは、次の言葉からもうかがえる。

〔ヌーヴェル・ヴァーグは〕本当に芸術のための芸術、想像力への力だった。ゴダールからヴァルダまで、ドゥミからレシャンバックまで、わたしたちはひとつの家族、創造の集団を形成した。わたしたちは同じ年頃で、同じ方向を夢見ていた (Legrand and Lerouge 2013: 151)。

ルグランが映画音楽を手がけたヴァルダやドゥミもヌーヴェル・ヴァーグの監督に位置するが、彼らは批評家出身ではない。『カイエ』の批評家出身の監督たちを指す「カイエ派」に対して、ヴァルダらは「セーヌ左岸派」と呼ばれる。この名称は、彼らがセーヌ左岸のモンパルナス周辺で活動していたことに由来し、1950 年前後からドキュメンタリーや短編映画を制作していた監督たちのことを指して使われる (中山 2008)。ヌーヴェル・ヴァーグという時代の流れは、このように映画を愛するさまざまな若い映画監督たちによって進められていった。そのなかには、ゴダールが自身のプロデューサーにドゥミを紹介したり、ヴァルダの『5時から7時までのクレオ』にルグランやゴダールが出演したりするといった人のつながりがあった。ルグランは「この時代の映画人たちのこのような交錯、芸術的または感情的な合致が好きだった」 (Legrand and Lerouge 2013: 151) と振り返っている。彼にとってヌーヴェル・ヴァーグの映画は、映画という枠組みのなかで自身の音楽技術を発揮する場であり、この新たな業界で出会った同世代との交流の場でもあった。

しかしながら、ルグランはヌーヴェル・ヴァーグ専任の音楽監督であったわけではない。同時期に彼は、ジル・グランジェやマルセル・カルネ (Marcel Carné, 1906-1996) といったベテランの監督たちの作品にも携っていた⁽¹²⁾。この仕事についてルグランは『カイエ』の批評家たちから軽蔑されることもあったが、この時代において対照的な立場にあった監督たちの映画音楽を手がけたことは、ルグランにとって有意義な経験であった (Legrand and Lerouge 2013: 148-149)。このように彼はフランス映画界におけるさまざまな映画作りへの姿勢を目撃しながら、その多様な映画に対応していったのである。

第8項 ジャズと歌手活動

ルグランがヌーヴェル・ヴァーグの頃にしていた音楽活動についても見ておこう。1954年のアルバム『アイ・ラブ・パリ』の大成功を受け、フィリップスとコロンビアはルグランに新しいアルバムを録音する機会を与えた。そこでルグランは、厳選したソリストを招いたジャズの名曲アルバムを作ることを決める。第一候補のミュージシャンであるマイルス・デイヴィス (Miles Davis, 1926-1991) やジョン・コルトレーン (John Coltrane, 1926-1967)、ビル・エヴァンス (Bill Evans, 1929-1980)、フィル・ウッズ (Phil Woods, 1931-2015) などの参加が決まり、ルグランは彼らのスタイルとテクニックを考慮した編曲を楽曲に施した。この1958年に発表されたアルバム『ルグラン・ジャズ』は高く評価され、とくにデイヴィスに認められたことによってジャズ界においてもルグランの名が広まった。ルグランはジャズについて次のように述べている。

ジャズはわたしの人生にとって非常に重要なパートを占めている。ジャズは今世紀におけるひとつのレシピみたいなものだ。現代の音楽スタイルの最も重要な部分であり、それ抜きに考えることは出来ない。いわば『ジャズこそが20世紀の音楽』と呼ぶにふさわしい (濱田 2017: 16)。

小沼はルグランのジャズについて「実際彼が『ジャズ』と称し、『ジャズ』のフォーマットを意識している場合、それはけっして最前線のジャズではない」 (小沼 2002: 84-85) と述べている。たしかにルグランが映画音楽や自身のアルバムで作曲するジャズからは、モダン・ジャズやハード・バップ以降のみならず、スウィングやディキシーランドといった初期のジャズに対する興味も感じとれる。このことから、彼がジャズの歴史を20世紀全体のものとして捉えていることがわかる。

ルグランのキャリアは、1950年にコンセルヴァトワールを卒業した後の10年間で、歌手の伴奏や編曲から、作曲家、音楽監督と多岐に渡るようになった。そして、新たに歌手活動が加わる。それは『シェルブールの雨傘』の公開が迫った1964年1月、人前で「歌いたい」という欲求が高まったことがきっかけであった (Legrand and Lerouge 2013: 252)。それまでも歌の仕事が全く無かったわけではない。たとえば、ヴァルダの『5時から7時までのクレオ』で、ルグランは10分ほど出演し歌を披露している。歌手のクレオに歌唱曲を歌いながら提案する作曲家という役での出演だった。また、すべての歌をプロの歌手による吹替えにした『シェルブールの雨傘』では、ルグランが端役の吹替えを数フレーズ担当している。それでもルグランに芽生えた歌唱へ

の欲求は、ヴォーカル・アルバムの制作という形へ向かったのである。彼は早速 1964 年の秋に、初のヴォーカル・アルバム『ルグランは歌う (*Michel Legrand chante et s'accompagne*)』⁽¹³⁾ を発表する。これ以降、ルグランは 1981 年までに合計 5 枚のヴォーカル・アルバムを制作し、いくつかの企画盤にも自身の歌声を提供している (濱田 2017: 124-131)。

第 9 項 ハリウッドへの移住

『アメリカの裏窓』からフランス映画界で多くの映画音楽を手がけてきたルグランは、自身の生活の空気を変えるため、『ロシュフォールの恋人たち』制作後の 1967 年にハリウッドへ移住した。この地でルグランは作曲家ヘンリー・マンシーニ (Henry Mancini, 1924-1994) と知り合い、彼からの紹介でノーマン・ジュイソン監督の『華麗なる賭け』の仕事を得ることになる (Legrand and Lerouge 2013: 213, 233)。この作品をきっかけにルグランはハリウッドでも映画音楽の仕事が増え、MGM 制作のジョン・スタージェス (John Sturges, 1910-1992) 監督による戦争映画『北極の基地／潜航大作戦 (*Ice Station Zebra*)』 (1968 年) や、シドニー・ポラック (Sydney Pollack, 1934-2008) 監督の『大反撃 (*Castle Keep*)』 (1969 年) などの作品で音楽監督を務めた。

しかし、多忙のあまりルグランは初めて鬱状態となり、1969 年 3 月にフランスへ帰国した。このとき彼はハリウッドの利益重視の精神性が自身には合わないことに気づき、生活の拠点はフランスにあるべきだと実感した (Legrand and Lerouge 2013: 230-231)。数ヶ月後、体調が回復し仕事に復帰したルグランは、仕事の度にハリウッドへ通うという方法をとることで、それ以後もアメリカの映画に携わり続けた。この頃の映画音楽は高く評価されている。たとえば『おもいでで夏』の音楽では、アカデミー賞作曲賞とグラミー賞最優秀インストゥルメンタル作曲賞を受賞した。そのほか、ジョセフ・ロージー (Joseph Losey, 1909-1984) 監督の『恋 (*The Go Between*)』 (1971 年) や、リチャード・レスター (Richard Lester, 1932-) 監督の『三銃士 (*The Three Musketeers*)』 (1973 年)、『結婚しない族 (*Best Friends*)』 (ノーマン・ジュイソン監督、1982 年) などの映画音楽で、さまざまな映画賞の音楽部門にノミネートされ、そのうちいくつかは受賞もした。

第 10 項 監督兼音楽監督

ルグランは生涯、映画音楽を作曲し続けたが、1970 年代後半から他分野の仕事にも力を入れはじめた。その 1 つは舞台である。アレクサンドル・デュマ (Alexandre Dumas, 1802-1870) 原作の『モンテ・クリスト伯』のミュージカル版『モンテ・クリスト [Monte Cristo]』 (1975 年)

や、フランスでロングランを記録しアメリカ版と日本版、韓国版も作られた『壁抜け男 (*Le Passe-muraille*)』(1996年)、『椿姫』をもとにした『マルグリット (*Marguerite*)』(2008年)で、ルグランは音楽監督を務めた。彼の遺作となったのは、ドゥミと制作したミュージカル映画『ロバと王女』の舞台版だった。この作品は2018年11月から2019年2月にかけてパリで上演され、その上演期間である2019年1月26日に亡くなったルグランの追悼会も、この劇場で執りおこなわれた(濱田 2019: 8)。

また、ルグランは監督兼音楽監督として映像作品も残した。その1作目は、アメリカのテレビ番組『ABC・アフタースクール・スペシャルズ [*ABC Afterschool Specials*]』内で放送された44分の映像作品『ミシエルの鳥』である。この作品の放送前に、ルグランはインタビューで次のように述べている。

いろいろなジャンルの人が映画をつくるようになったからには、もう音楽家がつくった映画も、当然出てくるべき時に来ている、とも思うんだよ〔略〕僕自身、ミュージカル作って、自分で映画にしてみようという気はあるんだから(西村 1978: 139)。

このインタビューでルグランは「映画」と述べているため、この発言内容はテレビ用の作品である『ミシエルの鳥』を指しているわけではない。しかしながら、この作品にはルグランが歌う挿入歌が、ミュージカル風に演出されているシーンがある(第3章で詳述)。彼にとって『ミシエルの鳥』は「音楽家を作る映画」へ向けた準備運動のような段階にあったのだろう。この約10年後の1989年に、彼は監督兼音楽監督として初の長編映画『6月の5日間』を制作するからである。

そして、ルグランは1992年に『月の仮面』というテレビ用の映像作品でも監督兼音楽監督を務めた。この作品について濱田は「『トワイライトゾーン』のような1話完結のシリーズで、ミシエルはここでミステリ風な、一風変わったミュージカルに挑戦している」(濱田 2017: 30)と述べている。ルグランへのインタビューによると、『月の仮面』は運命に追われた夜の男の逃走劇で、この男役をバレエダンサーのルドルフ・ヌレエフ(Rudolf Nureyev, 1938-1993)が務めた(Brane 2012)。またルグランは「ミュージカル・コメディは素晴らしいスリラーになるといつも思っていた」(Brane 2012)とも述べ、放送局から制作の申し出があったことを明かしている。

『月の仮面』の後も、ルグランは自身が監督兼音楽監督を務めるミュージカル映画を企画している。たとえば1993年のインタビューによると、ルグランは「これからは音楽家が映画を作る

時代だ。そして、この映画の成功はミュージシャンによってもたらされる」（植草 1993）と述べ、彼自身が監督兼音楽監督を務めるミュージカル映画を企画していることを示している。さらに 2012 年におこなわれたインタビューでルグランは、2013 年に制作する予定の監督作品について、次のように述べた。

これまで誰もやったことがないようなスクリーン (écran) 上に音楽を使用する方法を見つけた。しかし、誰かがこのコンセプトを横取りするのではないかと恐れて、これ以上は話せない。この作品がアメリカで撮影されるラブストーリーであることしか言えない (Brane 2012)。

これらのような作品は残念ながら発表されなかったが、2012 年の発言からは視覚的要素を用いた映画音楽の新たな表現を目指していたことがわかる。このような彼の創作への意欲的な姿勢は、自身の音楽活動について語ったものからもうかがうことができる。

子どもの頃から、わたしの願いは音楽のなかで完全に生きることだった。わたしの夢は何ひとつ逃さないことである。音楽にかんして、わたしがただ 1 つだけの分野に決して止まらなかったのはそのためである。わたしはあらゆるスタイルで演奏し、指揮し、歌い、作曲をするのが好きである。それゆえに、すべてをしている。浅く全部ではない。その反対で、深く、真剣に、真面目に向き合っている (Lerouge 1999: 1)。

この節でルグランの活動を通史的にたどることで明らかになったように、彼は 1 つのことだけをやり続けるのではなく、尽きることのない好奇心と、それに対応することができる音楽の能力によって、さまざまな音楽活動をしてきた。そのようなルグランが企画する「音楽家が作る映画」は、音楽の演出が作品の主軸になるようなものだったことがうかがえる。具体的に彼はどのような演出を目指したのだろうか。その一端を、監督兼音楽監督作品より先行してルグランが音楽の演出を手がけた映画『華麗なる賭け』を分析することであぶり出したい。

第2章 『華麗なる賭け』における映像編集と音楽演出の連携

この章では特殊な制作手順によって、ルグランの作曲意図を映像編集（映画）にあらわすことが可能になった作品『華麗なる賭け』を採りあげる。第1節では、ルグランが述べる作曲構想を手がかりに、ジュイソンとルグランが緻密な映像編集をしたという「チェスのシーン」の演出手法を分析し、従来ほとんど論及されることがなかったルグランの作曲意図を、映像テキストとの関連のなかで考察する。第2節では、この作品の音楽にルグランの歌声が挿入されていることに着目する。これらの音楽演出の分析からは、『華麗なる賭け』の物語においてルグランが映像と変わらぬ重要性を持つ音楽を目指したことが明らかにされる。

『華麗なる賭け』の主人公であるトーマス・クラウン（スティーブ・マックィーン）は富豪でありながら、銀行強盗を計画する。それは、実行犯を雇うことによって、自身は現場に赴くことなく強奪金を手に入れるというものだった。その被害を受けた銀行は、保険会社の調査員ヴィッキー・アンダーソン（フェイ・ダナウェイ）に犯人解明を依頼する。本作では、トーマスとヴィッキーによる犯人と追跡者の関係に、恋愛を絡めた駆け引きが描かれていく。

この作品は、編集された映像の尺に合わせて音楽を作るという一般的な映画音楽の制作手順ではなく、ルグランがラッシュの印象から作った音楽に合わせて映像を編集するという特殊な手順がとられた。そして、その映像の編集作業にルグランも参加した。この方法は、音楽を依頼された時点で難航していた編集作業に対する打開策として、ルグランが提案したものだった（Legrand and Lerouge 2013: 214-217）。ルグランは自身が提案したこの制作手順について、後に次のように振り返っている。

これは大変まれなやり方だね。こうした映画音楽のリズムによって、映画をつくっていくというやり方は、この映画ではよかったけれど、すべての作品に通用するとは思わない（西村 1978: 137）

この発言からは、ルグランにとっても『華麗なる賭け』の特殊な制作手順が実験的なものであったことがわかる。このような編集方法について、ジュイソンとルグランは各々インタビューで、ヴィッキーがチェスをしながらトーマスを性的に誘惑する様子が描かれた「チェスのシーン」を例に挙げて説明している。このシーンは、物語においてトーマスとヴィッキーの恋愛描写がはじまるきっかけとなるものである。

ジュイソンは「音楽と映像編集の完璧なマリージュだった。台詞はなし、純粋な映画の物語」(Lerouge 2005: 20)と述べ、映像編集においてルグランと緻密な作業をしたことを明かした⁽¹⁾。ルグランは「〔「チェスのシーン」が〕なぜ8分半かという、私の音楽が8分半の映像を必要としたから」(濱田 2017: 25)と述べており、さらには「ソロのハーブではじまり、ビッグ・バンドのジャズのワルツで終わる音楽を合わせるために、シーンをカットした」(Williams 2018)とも別言している。このように編集の段階でルグランが自身の音楽の用い方を主張できたことで、彼の作曲意図を映像編集にあらわすことが可能になった。そのため、『華麗なる賭け』で流れる音楽と、それに付随する映像演出には、ルグランの意図がたしかに反映されているといえよう。しかしながら、これまでの『華麗なる賭け』についての先行研究には、音楽監督の意図が反映された演出を重要視するものは極めて少なく、マルチスクリーンや挿入歌《風のささやき》を採りあげるものが多い。

『華麗なる賭け』の音楽に関する先行研究として、歌手のノエル・ハリソン(Noel Harrison, 1934-2013)が歌う《風のささやき》についての議論を確認しておきたい。この作品に用いられたすべての音楽はオフで、音楽が流れている間は基本的に台詞が入らない。《風のささやき》は劇中で流れる楽曲のなかで唯一歌詞があるもので、トーマスがグライダーに乗って飛行するシーンで流れる。この楽曲についてクックは、アカデミー賞の最優秀歌曲賞を獲得するための戦略的な楽曲⁽²⁾であり、物語を中断するものとしている(Cooke 2008: 405)。

それに対し、映画音楽研究のマリー・ベネットは、スティルウェルや映画音楽を論じるフレッド・カルリンとレイバーン・ライトの挿入歌に関する言説などを援用し、《風のささやき》がこのシーンにおいて唯一トーマスの心情をあらわすものだと主張する(Bennett 2014)。ここで援用されているスティルウェルによると、映画のなかで非物語世界のポピュラー音楽が強調される場合、観客はその音楽にある「感情を表現する歌詞」を画面上の登場人物の感情として認識することができる(Stilwell 2007)。そして、そのような音楽はメタ物語世界(metadiegetic)と区分される(Stilwell 2007: 195)。また、カルリンとライトは、挿入歌の歌詞が脚本と密接に関連している場合、その歌詞は登場人物の心境や映画の概要を伝えるとしている(Karlin and Wright 2004)。そのうえで《風のささやき》の歌詞を担当した作詞家に、ジュイソンが「トーマスの心情を歌詞にしてほしい」と注文した事実を挙げ、この楽曲の物語への有効性を指摘した(Karlin and Wright 2004: 447)。

これらを踏まえてベネットは《風のささやき》の歌詞と楽曲の分析をすることで、この挿入歌をメタ物語世界の音楽と位置付けている。このように、この挿入歌については議論の蓄積があるが、『華麗なる賭け』の挿入歌以外の音楽を包括的に検討した研究は少ない。「チェスのシーン」

における映像と音楽の同期性について言及があったとしても、その詳細が語られることは、ほとんどなかった。これらの要因としては、この作品における制作手順の特殊性がひろく認識されてこなかったことが挙げられる。

第1節 2つの音楽モチーフ

ルグランによると、彼が音楽を依頼された時点でラッシュは5時間あった。物語の核心である銀行強盗についての描写がラッシュのなかでわずか20分であったため、ルグランは残りの部分の長さを、5分から4時間の間で好きなように変えることができると考えた (Legrand and Lerouge 2013: 215)。彼は音楽を軸に映像を組み立てることを提案した際の作曲構想について、次のように述べている。

私は映画が観客に伝えたい印象を覚えていて、それを音楽に反映させた。たとえば、アクションに合わせた小刻みな音楽を作るよりも、それとは反対に長いメロディを作り、それがストーリーの脊髄になればいいと考えた (濱田 2017: 25)。

この節では、ルグランが映像時間を短縮する措置について考えたこと、またその措置に彼が述べる「ストーリーを伝える長いメロディ」が関係することに着目しながら、この作品の演出手法を確認していく。

『華麗なる賭け』で流れる「長いメロディ」とは、繰り返される2種の音楽モチーフによって作られている。ジュイソンとルグランが緻密な作業をしたという「チェスのシーン」は、本作において初めて音楽モチーフが2種とも使われる箇所である。ルグランの作曲構想が顕著にあらわれている部分と考え、本論文の分析対象としたい。また「チェスのシーン」に続くトーマスとヴィッキーによる「デートのシーン」も2種の音楽モチーフが用いられているため、分析対象とする。これらのシーンからは、ルグランの作曲意図だけではなく、音楽主導で映像編集がおこなわれた痕跡も見つけることができる。

本論文で分析する「チェスのシーン」と「デートのシーン」に至るまでの物語を確認しておきたい。銀行強盗の犯人としてトーマスに目をつけたヴィッキーは、トーマスに対して自身の仕事内容や、彼を犯人だと確信していることを明かす。このような彼女の挑戦的な言動を楽しむように、トーマスはヴィッキーを自宅に招待し、自身の裕福な暮らしぶりを見せる。そのなかでヴィッキーはチェスをしながらトーマスを性的に誘惑し、2人はキスをする。こうしてヴィッキーは

捜査としてトーマスとデートを重ねはじめるが、次第に恋愛感情が高まっていく。一方でトーマスの真意はわからない。ここまでが本節の対象部分である。

この作品の音楽に用いられている2つの音楽モチーフは、全18曲中7曲に使用されるものと、トーマスとヴィッキーの恋愛を絡めた駆け引きのシーン限定のものとして使い分けられているものがある。なお、本論文で用いるこの作品の楽曲タイトルは、『華麗なる賭け』のオリジナル版を収録している2014年のCDで付けられたものを借用する⁽³⁾。

第1項 「犯人トーマスの音楽モチーフ」と「駆け引きの音楽モチーフ」

1つ目の音楽モチーフが用いられた楽曲が流れるシーンに共通する内容は、トーマスによる銀行強盗計画と、彼を逮捕するために近づくヴィッキーについての描写である。これを本論文では、銀行強盗の犯人としての彼を示すように用いられていると考え、便宜上「犯人トーマスの音楽モチーフ」と呼ぶ【譜例1】⁽⁴⁾。この音楽モチーフの使用箇所は、表1にまとめた。「犯人トーマスの音楽モチーフ」が反復して用いられる7曲では、観客がこの音楽モチーフを聞き取りやすいように、はっきりとわかりやすく演奏されている。その7曲の詳細は次のとおりである。



譜例1 犯人トーマスの音楽モチーフ

モチーフ」と呼ぶ【譜例1】⁽⁴⁾。この音楽モチーフの使用箇所は、表1にまとめた。「犯人トーマスの音楽モチーフ」が反復して用いられる7曲では、観客がこの音楽モチーフを聞き取りやすいように、はっきりとわかりやすく演奏されている。その7曲の詳細は次のとおりである。

整理番号	シーンの内容	楽曲タイトル	音楽モチーフ	
			犯人	駆け引き
1	トーマスによる実行犯の雇用	Knock, Knock	—	—
2	銀行強盗 (1回目)	The Gang	○	—
3	実行犯が強奪金の運送開始	Getaway	—	—
4	強奪金の運送中	Escapeline	—	—
5	実行犯が強奪金を墓地のゴミ箱に入れる	Cemetery	—	—
6	トーマスによる強奪金の回収	More Cemetery	○	—
7	ヴィッキーが空港に到着	Enter Vickey	1小節目のみ	—
8	トーマスがグライダーで飛行	The Windmills of Your Mind	—	—
9	ポロをするトーマスと、それを撮影するヴィッキー	Polo	○	—
10	ヴィッキーがトーマスの書齋を見て回る	Brandy	—	○
11	トーマスとヴィッキーがチェスをする	Chess Anyone?	○	○
12	トーマスとヴィッキーがキスをする	Let's Play Something Else	—	○
13	トーマスとヴィッキーがデートをする様子 (1回目)	Togetherness	○	○
14	トーマスが彼の家を監視している警官を殴る	Don't Bug Me	—	—
15	ヴィッキーの嫉妬心が解ける	Beach House	—	—
16	トーマスとヴィッキーがデートをする様子 (2回目)	Love Montage	○	○
17	バギーに乗ったトーマスが海を見つめる	No Deals	—	—
18	銀行強盗 (2回目)、墓地で待機するヴィッキー	All My Love, Tommy	○	—

表1 『華麗なる賭け』 楽曲リスト

《ギャング [The Gang] 》、《モア・セメタリー [More Cemetery] 》、《オール・マイ・ラ

ブ・トーマス [All My Love, Tommy] 》(表 1-2, 6, 18) は、銀行強盗にまつわるシーンで流れる楽曲である。《ギャング》では、譜例 1 の完全 5 度の上行と完全 5 度の枠組みを反転させた完全 5 度の下行で、下行時の音型は半音上がる 2 小節目までが繰り返し用いられている。ヴィッキーの初登場シーンで流れる楽曲《エンター・ヴィッキー [Enter Vickey] 》(表 1-7) では、この楽曲の最後に譜例 1 の 1 小節目が用いられる。そのヴィッキーが初めてトーマスを目視するポロの試合のシーンで流れる楽曲《ポロ [Polo] 》(表 1-9) のほか、「チェスのシーン」で流れる《チェス・エニワン? [Chess Anyone?] 》(表 1-11) と、「デートのシーン」の楽曲《トゥゲザネス [Togetherness] 》、《ラブ・モンタージュ [Love Montage] 》(表 1-13, 16) に、この音楽モチーフが用いられている。

2 つ目の音楽モチーフは単独で使用されるか、もしくは同一楽曲内に「犯人トーマスの音楽モチーフ」とともに用いられる場合がある【譜例 2】。どちらの場合においても、2 つ目の音楽モ



「音楽が8分半の映像を必要とした」（濱田 2017: 25）と述べていた。しかし、このシーンは実際には約4分半である。また、ルグランが述べる「ジャズのワルツで終わる音楽」(Williams 2018)は、「キスのシーン」で流れる楽曲《レッツ・プレイ・サムシング・エルス》である。これらのことから彼の述べる8分半とは、「チェスのシーン」の前後で楽曲が流れる「ヴィッキーが部屋を観察するシーン」と「キスのシーン」を含んでいると考えられる。そこで本論文では、この3つのシーンをまとめて「トーマス邸のシーケンス」と呼ぶ。また、このシーケンスと後ほど見ていく「デートのシーン」をまとめて、便宜上「駆け引きのシーン」と呼びたい。これらのシーケンスには、ほとんど台詞が用いられていない。映像と音楽の演出によって、2人の関係性の変化が伝えられている。

第2項 「ヴィッキーが部屋を観察するシーン」の演出

「トーマス邸のシーケンス」のはじまりにある「ヴィッキーが部屋を観察するシーン」では、トーマスの書斎に通されたヴィッキーが1人でその部屋を観察する。装飾品を見るヴィッキーのバスト・ショットと、その装飾品を映すショットが交互に用いられることによって、彼女がトーマスの裕福な暮らしを確認していることが伝えられる。

このシーンで流れる約1分30秒の楽曲《ブランデー》は、サクソによるアド・リブ調のソロなどに「駆け引きの音楽モチーフ」が部分的に3回用いられる。楽曲にこの音楽モチーフが聞こえてくるときに合わせて、映像は次のようなショットに切り替わる。

1回目の音楽モチーフには、壁に飾られている抽象画を上方向にティルトするアップ・ショットがあり、2回目は、本棚のガラス扉に映るヴィッキーの姿を左方向にパンしながら映すショット【図1】に切り替わる。また、3回目の音楽モチーフは、壁に複数かけられた装飾品を、天井



図1 ガラス扉に映るヴィッキー

に近いところから下方向にカメラを動かしながら見せるショットの最中にある。音楽モチーフ部分には、そのなかの風景画のアップ部分が合わされている。

ここでの映像と音楽の組み合わせを整理すると、1回目と3回目の音楽モチーフには、装飾品のアップ・ショットが合わされている。そして、2回目の音楽モチーフが流れる際に見られる、本棚のガラ

ス扉に映ったヴィッキーの姿は特徴的である。扉に施された格子が彼女の姿に重なっていることによって、まるでトーマスのテリトリーである邸宅という檻のなかにヴィッキーが捕らえら

れているようにも見えるからである。これらの組み合わせは、ヴィッキーが調査員としてトーマスの暮らしぶりを観察すると同時に、このシーンには映っていないトーマスの目的が、自身の裕福さを彼女に見せつけることであると観客へ示す演出だと考えられる。

《ブランデー》の終盤には、書齋に戻っていたトーマスとヴィッキーが、それぞれソファに腰かけ会話する様子が示される。そして、部屋にチェスがあることをきっかけにゲームがはじまる。「トーマス邸のシーケンス」では、《ブランデー》の部分以外で音楽が流れる間に台詞がある箇所はない。

第3項 「チェスのシーン」の演出

この作品の脚本に“Chess with sex” (Jewison 2004: 168) とのみ記されていたという「チェスのシーン」の映像は、主にトーマスとヴィッキーのバスト・ショットを交互に示すショット／リバーズ・ショットによって構成される。これらのショットは、チェスをしながらトーマスを性的に誘惑するヴィッキーの様子と、その誘惑に反応するトーマスの表情を映している。

《チェス・エニワン?》は主旋律の大部分が「犯人の音楽モチーフ」の反復で、そのなかに一度「駆け引きの音楽モチーフ」が使われる。また、この約4分30秒の楽曲の特徴は、演奏する楽器や、その曲調が次々に変わることにある。そこで、曲調の変化ごとに楽曲をAからGの7つに区分けした【表2 (33頁)】。表2は、音楽の7つの区分と映像の組み合わせをまとめたものである。問題となる2種の音楽モチーフの使用は、「主旋律」の項目に譜例1と2を利用することであらわした。聞こえてくる部分を「犯人の音楽モチーフ」は青色、「駆け引きの音楽モチーフ」はピンク色の枠線をつけることで示している。音楽モチーフが変型して使われている場合は、その箇所に音楽モチーフの名称を用いている。そして、この「旋律」を演奏している楽器は、「楽器」という項目にある。これは、筆者が映画で流れる《チェス・エニワン?》から判断したものである。楽器名のうしろにある「【複】」は、その楽器が複数使用されていることをあらわしている。先ほど述べたように、この楽曲では曲調が次々に変わっていく。一貫してリズムを刻む楽器はなく、部分的にコンボ編成のジャズになったり、弦楽器が5、6秒ほど持続させる同音を繰り返したりする。このような音楽モチーフとともに聞こえてくる情報は「その他」に記した。

表2の映像の項目も確認しておく。ここではトーマスを“T”、ヴィッキーを“V”とし、ショットについては、アップ・ショットを“US”、バスト・ショットを“BS”と表記した。映画には音楽のリズムやアクセント、音の高低という聴覚上の動きと、映像による視覚上の動きが存在する。ここでいう映像の動きとは、ショットの切り替えなどの映像編集から生まれるものと、登場

人物の動作やカメラの動きといった画面上にあらわれるものを指している。このような音楽と映像の動きが調和させてある場合は、項目「音楽と映像の調和」に記した。

この項目を設けたのは、映画には音楽と映像の動きを意図的に調和させる演出があるためである。たとえば、ミュージカル映画におけるダンスのシーンでは、登場人物の踊る動きと音楽のリズムが一致している。ダンス以外においても、画面内の登場人物の動きと音楽を「同期」させている演出は「ミッキー・マウジング (Mickey Mousing)」と呼ばれる (Bordwell and Thompson 2004: 360)。この語は、1930年代におけるウォルト・ディズニーのアニメーション映画で、ミッキー・マウスなどのキャラクターが踊っていないときも、その動きが音楽に同期していたことに由来する。

また、『フィルム・アート』では、映画のリズムの問題は非常に複雑で、いまだ十分に理解されていないと前置きしたうえで、映画のリズムを生み出すさまざまな要素を挙げている (Bordwell and Thompson 2004: 217)。彼らによると、その1つには、ショットの持続時間の長さという映像編集から生まれるリズムがある。たとえば、短いショットの連続は、はやいテンポを生み、長回しのショットは、ゆったりとしたテンポを示すことができる。さらに、ネオンサインの点滅や、船の絶え間ない揺れといった画面上の動きによる独自の視覚的なリズムもある。その動きの一部を強調すれば、それがアクセントになる。映像や音楽だけではなく、拍子やテンポ、アクセントといった動きがある台詞を話す声や、効果音からも映画のリズムは生み出される (Bordwell and Thompson 2004: 359-360)。

視覚の空間的な感覚であり聴覚の音程感覚もあらかず「上下」や「高低」という感覚表現も、音楽と映像の動きの調和に関係している。音楽心理学の観点から映像作品の音を研究する岩宮眞一郎によると、画面内の物体が上昇する映像と、音程が次第に上がっていく旋律の組み合わせのように、同じ言葉であらわされる視覚と聴覚の情報を組み合わせると自然な調和感がある (岩宮 2018: 143)。そして、視覚と聴覚で上下の変化方向が逆になると違和感が生じる。これには、たとえば、音程の高い音は五線譜の上の方に位置するように、「上下」と「高低」という空間の垂直方向に対する音程感覚の一致が関係している。このような視聴覚の感覚表現における結びつきは、「SMARC (Spatial-Musical Association of Response Codes) 効果」⁽⁵⁾と呼ばれる現象でも示されている (岩宮 2018: 143)。

この感覚表現の一致から生じる調和感について、ハリウッド映画の音楽に着目したマット・シュレーダー (Matt Schrader) 監督によるドキュメンタリー映画『すばらしき映画音楽たち (Score: A Film Music Documentary)』 (2017年) のなかで、心理学研究のシウ=ラン・タン (Siu-Lan Tan) も言及している。彼女によると、画面上の特定の動きに音楽を調和させることには、観客

の目線を誘導する効果がある。その例に挙げている『カールじいさんの空飛ぶ家 (*Up*) 』（ピート・ドクター、ボブ・ピーターソン監督、2009年）のマイケル・ジアッキーノ (Michael Giacchino, 1967-) による楽曲《幸せな結婚生活 (Married Life) 》は、この作品の重要な視覚的モチーフである「風船」の初出シーンで流れるものである。画面上の風船が上昇する動きに合わせて、楽曲には上行音型が使われている。

このように映像と音楽の調和には、さまざまな演出意図がある。本節で採りあげる「チェスのシーン」では、ショットの切り替えやカメラの動き、画面内の登場人物の動きに、音楽との調和が確認できる。表2では、音楽のリズムに合わせてショットが切り替わっていることを「切り替え」、登場人物の動作を「画面内の動き」という語で示した。「カメラの動き」は文字どおりである。「画面内の動き」と「カメラの動き」について、画面上にあらわれる「上下」の動きと音型の一致がある場合は、「上方向」というように視聴覚の垂直方向の動きの種別を明記した。そして音楽と映像から語られる情報は、「物語」の項目である。また全項目共通の「整理番号」は、表のすべての行に番号を付したものである。

表2 「チェスのシーン」の詳細

整理 番号	区分 音楽	音楽の詳細			区分 映像	映像の詳細		音楽と映像の調和	物語
		楽器	主旋律	その他		ショット/秒	内容/動作音		
1	A	ハーブ	グリッサンド (上行)	—	(1)	チェス盤のUS/11	Tの1手目 (カメラが駒に寄る) / 駒を置く音	画面内の動き	チェス開始
2							Vの2手目/駒を置く音		
3		ギロ		ピアノ・上行音型			T、Vの2手目/駒を置く音	—	
4		弦楽器【複】		—		VのBS/2	Tを見る		
5						TのBS/3	Vを見て微笑む	切り替え	
6		(持続音) + マラカス		ピアノ・上行音型		VのBS/2	Tを見て微笑む	切り替え	
7						TのBS/8	Vを見て微笑む、チェス盤へ視線を落とす	美法の変化、切り替え	
8		ハーブ		チェンバロ・上行音型			3手目を指す/駒を置く音	画面内の動き	
9				ハーブ・上行音型			チェス盤からVへ視線を移す	画面内の動き (上方向)	
10				チェンバロ・上行音型		VのBS/3	Tを見て微笑み、チェス盤へ視線を移す	切り替え、画面内の動き (下方向)	
11		タンバリン		—		(2)	2人とチェス盤/7	Vの3手目/駒を置く音	
12	ハーブ		チェンバロ・上行音型		真上方向に移動していたカメラが止まる		カメラの動き		
13	ギロ		ピアノ・上行音型	TのBS/6	4手目、Vを見る/駒を置く音		切り替え		
14	弦楽器【複】		—	VのBS/11	Tを見る				
15	(持続音) + ギロ		ピアノ・上行音型		4手目/駒を置く音なし		—		
16	ハーブ		チェンバロ・上行音型	TのBS/4	Vを見る		切り替え		
17	マラカス		—		ため息		画面内の動き		
18	ハーブ		—	(3)	2人とチェス盤/11		—	切り替え	Vの誘惑開始：誘惑の予感
19			犯人：山なりの音型など				—		
20			弦楽器【複】・同音を5、6秒持続する低音域の2音の上下		TのBS/5	落ち着きなく顔を見る			
21					VのBS/7	Tを見てからチェス盤へ視線を移す			
22					TのBS/5	チェス盤からVの手元へ視線を動かす			
23					Vの手元のUS/2	自身のドレスの胸元を上下に撫でる	切り替え、画面内の動き (上方向)		
24					TのBS/6	少し動揺した表情でチェス盤へ視線を落とす	切り替え		
25	休止		—			—			
26	B	ハーブ	グリッサンド (上行)	弦楽器【複】・同音を持続	Vの手元のUS/4	自身の二の腕を撫で上げる	切り替え、画面内の動き (上方向)	Vの誘惑開始：誘惑開始の宣言	
27		ソプラノ・アルトサククス		ジャズ					—
28				ピアノ、ベース、ドラム		TのBS/10	動揺した表情		
29				駆け引き：下行音型			層間に顔を寄せてチェス盤を見る		画面内の動き (下方向)
30		ピアノ、ベース、ドラム		—		Tの手元のUSからTのBS/16	キングを持ち上げる		—
31		アルトサククス		—					Vの誘惑開始：Tの動揺
32	C	管楽器【複】	犯人：山なりの音型	—	Vの顔のUS/3	キングを置く (5手目) / 駒を置く音	画面内の動き	—	
33		管楽器	犯人：下行音型			Vの顔のUS/4	ルークを持ち上げて置く (5手目) / 駒を置く音		画面内の動き (下方向)
34		(持続音) + トランペット				Vの手元のUS/4	Tの手元から口元へティルトアップ		画面内の動き (上方向)
35				犯人：2音の下行音型が2回上行			指を自身の口元へ		—
36				犯人：2音の下行音型が5回下行 (はやい)		Vの顔のUS/6	唇を人差し指で上下に揺らす、Vを見る		画面内の動き (上下)
37				犯人：山なりの音型 (ゆっくり)		TのBS/5	Tを見て、自身の頬を手で撫でる		—
38		弦楽器【複】 (音大)		—			目を左右に動かす		切り替え
39		管楽器	犯人：下行音型が2回	電子楽器・1音の持続音		Vの顔のUS/3	チェス盤を見る		
40		オーボエ	犯人：分散和音	弦楽器【複】・上行音型		Vの手元のUS/4	5手目/駒を置く音		
41		弦楽器【複】 (音大)		弦楽器【複】・40の音型		Vの手元のUS/4)	—		
42	D	ギター		—	(4)	郷土の炎から2人とチェス盤へパン/10	—	切り替え	駆け引き：Tを観察するV
43		ピアノ						—	
44						Tの手元のUS/5	指をチェス盤の上でバタバタと動かす (ピン트가ぼけている) / 指がチェス盤にあたる音		
45		チェンバロ	犯人：山なりの音型が3回下行				指をチェス盤の上でバタバタと動かす (ピン트가含む) / 指がチェス盤にあたる音	画面内の動き	
46		ピアノ				Vの手元のUS/3	指をチェス盤の上でバタバタと動かす / 指がチェス盤にあたる音	切り替え	
47						Vの顔のUS/3	Tを見ながら頬を撫でる	—	
48		チェンバロ	犯人：山なりの音型が3回下行			Tの顔のUS/13	まばたきを数回する		
49									
50		ピアノ							
51		チェンバロ	犯人：下行する順次進行音型が6回下行				唇をかむ	画面内の動き	
52		ピアノ					唇をかむのをやめ、Vを見る	画面内の動き (上方向)	

整理番号	区分	音楽の詳細			区分	映像の詳細			物語	
		音楽	楽器	主旋律		その他	ショット/秒	内容/動作音		音楽と映像の調和
53	E	弦楽器【横】(音大)		スウィング ドラム、ベース	(4)	Vの顔のUS/2*切り替えが早い	Tを見つめる	切り替え	駆け引き： 見つめ合う 2人	
54						Tの顔のUS/2*	Vを見つめて微笑む	—		
55						Vの顔の上部(目)のUS/2*	Tを見つめる	切り替え		
56						Tの顔のUS/4*	Vを見て、視線を落とし、再びVを見る	切り替え、画面内の動き(上方向)		
57						Vの顔の下部(唇)のUS/2*	微笑んでいるような形の口元	切り替え		
58			持続音			Tの顔の上部(目)のUS/8	Vを見つめる、視線を落とす	—		
59	F	チェンバロ	上行音型	—		Vの顔の下部(唇)のUS/6	視線をVの方へ上げる	画面内の動き(上方向)	駆け引き： Vによる性的なしくさ	
60		ギター					手を唇に持って行く	切り替え、画面内の動き(上方向)		
61		ギロ		ギター・上行音型			唇を横方向に指で撫でる	画面内の動き		
62						Tの顔の上部(目)のUS/2	Vを見つめる	—		
63						Vの顔の下部(唇)のUS/5	唇を横方向に指で撫でる	画面内の動き		
64		弦楽器【横】(音大)		—			唇を撫でていた指を咥える	—		
65		(持続音)+マラカス		ギター・上行音型			咥えた指で唇を撫でる	—		
66						Tの顔のUS/5	Vを見つめるながら指で自身の唇を触る、視線を落とす	—		
67	G	トロンボーン	下行音型	管楽器・低音域の同音を持続		Vの手元のUS/7	ビショップを上下に撫でる	切り替え、画面内の動き(下方向)	駆け引き： 性的なしくさを楽しむ T	
68		トランペット	同音反復や2音の上下など					—		
69						Tの顔のUS/3	Vの手元からVの顔へ視線を上げ、にやついた表情をする	—		
70			上行音型			Vの顔のUS/2	とぼけるような表情	切り替え		
71			同音の持続			Tの顔のUS/4	Vを見ながら笑顔から真顔へ、チェス盤を見る	—		
72						2人の足(膝)/3	膝が触れ合う、Tが驚いたように少し足上げる	切り替え、画面内の動き		
73		ハープ、トランペット	山なりの音型 下行時にトランペットが加わる(音大)	管楽器・弦楽器【横】がいくつかの同音を持続		Tの顔のUS/3	動揺したあとに微笑む	—		
74						2人とチェス盤/3	Vの手がTの手に触れる、Tが手を自身の方へと引っ込める	—	チェス終了	
75						Tの手元のUS/11	ルークを持つとうとする/駒を動かす音	切り替え		
76		チェンバロ	上行音型	弦楽器【横】・同音の持続			ルークを動かす(6手目)/駒を動かす音	画面内の動き		
77		弦楽器【横】	上行音型	—	Vの顔のUS/3	微笑みながらチェス盤を見る	切り替え			
78		フルート	持続音、山なりの音型など		VのキングのUSからナイトのUSへパン/4	—	—			
79					2人とチェス盤/7	Vが駒を動かす(6手目)/駒を動かす音	—			
80					2人とチェス盤(1)	Vが「チェック」と言う/駒を動かす音	—			
81										

・Tはトーマス、Vはヴィッキー、ショットについてはUSがアップ・ショット、BSがバスト・ショットをあらわす。



図2 映像区分(2) (表2-11、12)

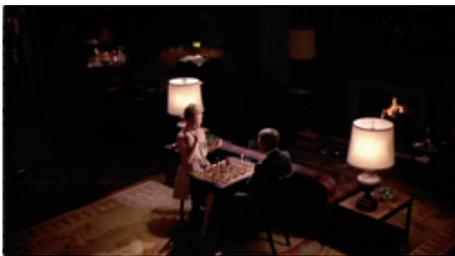


図3 映像区分(3) (表2-18、19)



図4 映像区分(4) (表2-42、43)



図5 映像区分(5) チェス終了 (表2-75)

表2を俯瞰してみると、トーマスとヴィッキーそれぞれのショットが繰り返される間に「2人とチェス盤を1つの画面に収めるショット」が4回登場していることがわかる【図2~5】。この「2人とチェス盤のショット」に見られるチェスの内容からは、このシーンが音楽に合わせて編集された痕跡を見ることができる。ゲームの自然な流れと映像で示されるものとは、一致しないのである。チェスに関する書籍や記事を執筆しているビル・ウォールによると、このゲームは1898年にウィーンでおこなわれた試合をもとにしている (Wall 2009)。棋譜のデータベースからは、このシーンにおけるゲーム内容が実際の試合のとおりではなく部分的に順序を入れ替えたものであることが明らかになった (chessgames.com)。それは、たとえば図2と5の「2人とチェス盤のショット」に顕著にあらわれている。図2のショットには、後手であるヴィッキーの3手目を指す動作が含まれている。一方の図5のショットでは、2人とも5手目を指し終えているにもかかわらず、図2と5のチェス盤に置いてある駒の位置が一致する。このことから、この2つのショットは本来1つの映像であったことがわかる。

さらに、これらのショットにおけるゲームの進行具合は、実際の試合では12手目にあたるため、図2や5の時点では、あまりにも駒が動きすぎていることになる。つまり俯瞰で映したチェス盤に、ゲームの進行状況を提示する意図はない。そこで、このシーンにおける「2人とチェス盤のショット」が挿入された位置を注視したところ、このショットによって2人の様子が5つの段階に区切られていた。その詳細は次のとおりである。

チェス盤に、ゲームの進行状況を提示する意図はない。そこで、このシーンにおける「2人とチェス盤のショット」が挿入された位置を注視したところ、このショットによって2人の様子が5つの段階に区切られていた。その詳細は次のとおりである。



図6 (1) トーマスのバスト・ショット
(表 2-5)



図7 (1) ヴィッキーのバスト・ショット
(表 2-6)



図8 (2) トーマスのバスト・ショット
(表 2-13)



図9 (2) ヴィッキーのバスト・ショット
(表 2-14・15)

(1) チェス開始 表 2-1~10

先手のトーマスから静かにゲームがはじまる。トーマスとヴィッキーはアイコンタクトをとりながらゲームを進めていく。

(2) ゲームの進行 表 2-11~17

タンバリン部分(表 2-11)を挟んで繰り返される「犯人の音楽モチーフ」に対し、音楽の句読点に合致するように映像は「2人とチェス盤のショット」【図 2】を見せる。静かにチェスを指す様子という映像区分(1)と類似した内容ではあるものの、(2)ではヴィッキーの指し方を見てトーマスがため息をつくショット(表 2-17)があり、その内容は少し変化している。それだけではなく、表 2-11以降、わずかに変化する音楽モチーフの表現と同様に、映像も区分(1)と(2)でチェスをする描写を少し変化させている。それは人物を映したショットが傾斜している点(表 2-13、14・15)である。(1)では人物のバスト・ショットは水平に映されていたが、(2)ではトーマスの画面は右下がりに、ヴィッキーは右上がりに傾いている【図 6~9】。この傾斜は、それぞれの人物より手前に映るチェス盤によって強調されている。音楽の変化と映像(2)にある傾斜したショットは、このチェスがたんなるゲームではなく、2人の関係性の均衡を破る何かが起こるような「予感」を観客に与えるだろう。

(3) ヴィッキーの誘惑開始 表 2-18~41

トーマスの背中側から映す例のショットがある【図 3】。落ち着きなく自身の顔まわりを触る

トーマスの様子を見ていたヴィッキーは、自身の胸元や二の腕をゆっくりと撫ではじめる。トーマスは彼女の動作が気になりつつもチェスに集中しようとするが、自身の唇を触るなどして落ち着かない様子である。

ここでは3つの音楽区分にまたがって、ヴィッキーによる誘惑の予感、誘惑開始の宣言、そしてトーマスの動揺が描かれる。

(3) ヴィッキーの誘惑開始：誘惑の予感 (表 2-18～25)

映像(3)のはじまりは、表 2-18 から聞こえてくるハーブによる音楽モチーフ部分に合わせられている。それまでわかりやすく演奏されていた音楽モチーフが変型する部分に、落ち着きを失いはじめたトーマスを示すショット(表 2-20)を見せることで、彼の不安定な心境が伝えられる。表 2-19～23 までハーブのソロ部分に重ねて小さな音量で聞こえる弦楽器の音には、その規則性から生まれる緊張感があった。この音は、音楽の映像の調和によってヴィッキーが自身の



図 10 自身の胸元を撫でるヴィッキー
(表 2-23)

ドレスの胸元を撫でる動きが強調されている、表 2-23 のショットを最後に終わる【図 10】。そして次に、ヴィッキーの動作を見たトーマスのやや動揺した表情のショットがある(表 2-24)。この演出からは、トーマスがヴィッキーの動作に気をとられてゲームに集中していない様子を読み取れる。

(3) ヴィッキーの誘惑開始：誘惑開始の宣言 (表 2-26～31)

音楽 B は、ジャズのリズムにのせてソプラノとアルトサックスが「駆け引きの音楽モチーフ」を演奏する部分である。この音楽区分はハーブの上行音型からはじまる。ここに、自身の二の腕に触れるヴィッキーの手元の動きを映したショットが合わされ、音楽と映像が調和している(表 2-26)。音楽の休止部分(表 2-25)を経てから、音楽とヴィッキーの動作が調和するため、彼女の誘惑のためのしぐさは、いっそう際立って見える。

表 2-27～29 は、サックスのややかすれた音色が艶やかな雰囲気をもたらす「駆け引きの音楽モチーフ」が、ヴィッキーの誘惑の動作と、それに反応するトーマスの表情を映したショットにまたがって聞こえてくる箇所である。これによって 2 人の男女関係を絡めた駆け引きがはじまったことが伝えられる。

音楽に再び「犯人の音楽モチーフ」が用いられるとき、映像はトーマスがゲームに戻る動作を見せる（表 2-30・31）。なお、この部分を音楽 C のはじまりとしなかったのは、表 2-31 までコンボ編成のジャズが続くためである。

(3) ヴィッキーの誘惑開始：トーマスの動揺（表 2-32～41）

音楽 C は、変型した「犯人の音楽モチーフ」が聞こえてくる部分である。ここには 2 つの特徴



図 11 自身の唇を指で揺らすトーマス
（表 2-36）

的な演出がみられる。1 つは、トランペットの音型とトーマスが自身の唇を揺らす動作が、ミッキー・マウジングのように合わされていることである（表 2-36）【図 11】。もう 1 つは、表 2-38 と 41 で音楽の音量が大きくなることである。そのとき映像は、目を左右に動かすトーマスの顔や暖炉の炎を見せる。2 種の演出によって強調されるトーマスの動作からは、隠しきれない彼の動揺を感じる

ことができる。また、暖炉の炎は性的な気分の高まりをあらわすものと捉えられる。これらには演出上のアクセントを作る意図があるほか、「駆け引きの音楽モチーフ」の登場によって、「犯人の音楽モチーフ」が用いられる部分にも、男女関係の駆け引きが加わったことを示している。それは、音楽 D 以降の「犯人の音楽モチーフ」が流れる箇所の映像に、チェスをしているものがなく、ヴィッキーの誘惑に関する描写のみがあることからわかる。

(4) 駆け引き 表 2-42～74

書斎の窓越しに 2 人とチェス盤を横から映すショットがある【図 4】。トーマスがチェス盤を指で軽く叩くと、ヴィッキーも彼の真似をするように同じ動作をする。トーマスがヴィッキーへ視線を向けると、彼女はその視線を確認したかのように、自身の唇を指で撫でたり、その指を軽く咥えたりするジェスチャーを次々と見せていく。そのジェスチャーに対するトーマスの動揺が表情などで示される。ここからは 4 つの音楽区分にまたがって駆け引きの様子が示される。

(4) 駆け引き：トーマスを観察するヴィッキー（表 2-42～52）

音楽 D と映像（4）のはじまりが一致するため、物語の区分を把握しやすい。音楽 D では、ピアノによる「犯人の音楽モチーフ」の上行音型部分と、チェンバロによるいくつかの音型の下行

部分が交互に演奏される。表 2-45 と 48・49 のチェンバロ部分は、山なりの音型が下行するが、表 2-51 のみ音の動きが変化する。単旋律の音楽 D において、この変化は際立って聞こえてくる。

この音楽に対し、映像はトーマスの落ち着いた様子と、それを観察するヴィッキーの様子を見せる。まさにこの内容をあらわす表 2-47・48 と 49・50 のショットは、音楽の動きよりもやや



図 12 唇をかむトーマス (表 2-51)

早く切り替えられている。これは、違和感を観客に与えるだろう。このような音楽と映像の不調和が続いた後、チェンバロの演奏が変化する表 2-51 部分に、トーマスが自身の唇をかむショットを調和させてある【図 12】。この組み合わせは、彼がヴィッキーの誘惑に影響を受けている様を示したものと読み取れる。

(4) 駆け引き：見つめ合う 2 人 (表 2-53～58)

音楽 E では、スウィングの躍動的なリズムにのせて「犯人の音楽モチーフ」が複数の弦楽器によってはっきりと演奏される。音楽 D と比べると、音楽 E は音に厚みがあり音量も大きい。この音楽は、物語に新たな「展開」があることを予感させる。

そして、音楽のはやいテンポに合わせて、映像も細かくショットが切り替えられている。映像



図 13 トーマスを見つめるヴィッキー (表 2-53)

は 2 人それぞれの顔のアップ・ショットが繰り返される。これによって、彼らが微笑みながらお互いを見つめていることや、トーマスがヴィッキーの目や唇を見ていることが理解できる【図 13】。2 人の顔をアップで映した短いショットの連なりは強い印象を残し、映像でも「展開」の予感を与えている。

(4) 駆け引き：ヴィッキーによる性的なしぐさ (表 2-59～66)

音楽 F は、このシーンにおいて「犯人の音楽モチーフ」が流れる最後の部分である。この音楽は、ギロやマラカスの使われ方が音楽 A と似ているが、映像内容は (1) とは全く異なる。映像 (1) では静かにチェスのゲームをする 2 人の様子が示されていたが、ここではトーマスがヴィッキーの性的なしぐさを見つめるのみで、彼らがゲームをする様子はない。



図 14 指を舐めるヴィッキー (表 2-64)



図 15 放心したようにヴィッキーを見つめるトーマス (表 2-66)

ヴィッキーによる唇を用いた性的な動作は、音楽との調和や音量の大きさによって強調される(表 2-64)【図 14】。一方、2 回挿入される「ヴィッキーを見つめるトーマスのショット」(表 2-62、66)【図 15】は音楽と調和しないため、彼のぼんやりとした様子が感じ取れる。

(4) 駆け引き：性的なしぐさを楽しむトーマス (表 2-67～74)

音楽 G には、はっきりと演奏される音楽モチーフはなく、管楽器によるアド・リブ調のソロが続く。そのため、これまでの音楽区分とは異なり、やや混沌とした雰囲気が醸し出される。音楽 G 部分の映像では、ヴィッキーの動きに対してトーマスははっきりとした反応を示す。とりわけヴィッキーのビショップを用いた性的なしぐさ(表 2-67)と、彼女と膝が触れ合ったことにトーマスが驚く動き(表 2-73)を映した映像が、音楽と調和することで強調される。どちらも動いている体の部位を映したアップ・ショットであるため、その動作にのみ注意が向くように演出されている。さらに後者は、強いアタックのトランペットの音によって、肌が触れたことにトーマスが強く反応した様が伝わる。これまでとは異なり、トーマスはヴィッキーの動作に対して、にやつ

いた表情を見せる。

(5) チェス終了 表 2-75～81

件のショット【図 5】にはトーマスの手にヴィッキーの指先が触れ、彼が手を引っ込める動作が含まれる。これは、音楽にアド・リブ調の旋律がない部分に合わせてられている(表 2-75)。音楽と映像の区分が調和しないことで、混沌とした雰囲気が醸し出され、トーマスが彼女に翻弄されていることが読み取れる。ここでチェスを再開する映像があり、ヴィッキーが「チェック」と言って静かにゲームが終了する。

以上が「2 人とチェス盤のショット」によって、5 段階に区切ることができる「チェスのシーン」の詳細である。表情を映したいくつものショットと音楽の組み合わせによって登場人物の心

境が語られ、誘惑と新たな展開への予感に満ちた意識の流れが生み出されていた。音楽の表現に合わせて物語が展開するように、映像は「2人とチェス盤のショット」を区切りとして用いている。本来1つのショットであった図2と5からは、このショットの機能を編集時に決めたことがわかる。これは、音楽に沿って映像編集がおこなわれたことが、映画にあらわれた箇所といえる。

ルグランは『華麗なる賭け』の音楽について、映像編集時に「改めて音楽を録音し直す必要はなかった」（濱田 2017: 25）と述べている。これは当然ながら、録音したテープをそのまま使用したことを示すものではない。この作品には1つの楽曲をいくつかに分けて聞かせる部分⁽⁶⁾もあり、それは明らかに「映像主導/音楽従属」の演出性が認められるものである。「チェスのシーン」の楽曲では、その曲調が次々と変わるため、映像編集時に音楽テープを部分的につなぎ合わせた可能性がある。音楽が一度切れているように聞こえるのは、表2-25の音楽AからBへ移り変わる時である。しかしながら、続くハーブの上行音型部分（表2-26）の映像編集には、ヴィッキーの動作を強調する意図が感じられるため、これは音楽上の休止と見て間違いないだろう。仮に「チェスのシーン」の楽曲がつなぎ合わされたものであったとしても、それがこのシーンにおける音楽と映像の調和率の高さを否定するものにはならない。このシーンでは、全49ショット⁽⁷⁾のうち、音楽と映像が調和するポイントは48箇所ある。約9割の映像上の動きが何かしらの条件で音楽と調和しているのである。このシーンから観客は、音楽と映像の結びつきを強く感じるができるだろう。

第4項 「キスのシーン」の演出

チェスのゲームが終わると、約1分の「キスのシーン」が始まる。トーマスは「他のことをしよう」と言い、ヴィッキーを立たせてキスをする。このシーンの楽曲《レッツ・プレイ・サムシング・エルス》は、「駆け引きの音楽モチーフ」が繰り返されるものである。ドラムとピッチカート奏法のコントラバスによる、ゆったりとしたテンポの4ビートからはじまり、そこからテンポを上げてジャズのワルツになる。複数の弦楽器によって演奏される「駆け引きの音楽モチーフ」と掛け合うように聞こえてくるハーブやフルートによる上行音型などが、高揚感を醸し出している。

映像はキスをするトーマスとヴィッキーをさまざまなアップ・ショットによって見せるもので、その見せ方を音楽の4ビート部分とワルツ部分で変化させている。前者では、キスをする2人の横顔やその口元のアップ・ショットが合わせられ、後者では、彼らのまわりをカメラが360°回るショットが合わせられている。多様なアップ・ショットと高揚感のある音楽の組み合わせに

よって、トーマスとヴィッキーの興奮が伝わってくる。「チェスのシーン」の緻密な映像編集に対して、「キスのシーン」と「ヴィッキーが部屋を観察するシーン」は、基本的に旋律のかたまりとショットの切り替えが合わせられる程度である。

第5項 「トーマス邸のシーケンス」の演出

これまで詳細を確認してきた「トーマス邸のシーケンス」の演出からは、ルグランがこのシーケンスに8分半の音楽が必要だと述べた理由がみえてくる。それは、このシーケンスによって、2つの音楽モチーフの関係性が示されていることにある。「ヴィッキーが部屋を観察するシーン」で本作初出の「駆け引きの音楽モチーフ」が流れる位置は、調査員ヴィッキーが銀行強盗犯の暮らしぶりを観察すると同時に、自身の裕福さを彼女にアピールするというトーマスの目的があることを、観客へ示す演出と捉えられる。その音楽モチーフは、「チェスのシーン」で明らかにヴィッキーによる誘惑の開始を示すように編集されていた(表2-音楽B)。これをきっかけに、過渡期のような音楽Cを挟んで、同シーンの「犯人の音楽モチーフ」(表2-音楽D～F)および「キスのシーン」の「駆け引きの音楽モチーフ」が流れる映像は、犯人と調査員という関係にある彼らに、男女の関係性が加わったことをあらわすものに変化する。そして、「キスのシーン」の音楽と映像の動きは、それぞれ高揚感を醸し出すものであった。これらの組み合わせには、トーマスとヴィッキーの関係性の変化を、強く観客に印象づける効果がある。

この音楽モチーフの解釈は、ジュイソンが本作を3つの権力闘争についての映画だと述べていることと一致する(Jewison 2004: 163)。それは、「銀行強盗」対「保険会社の調査員」、「男」対「女」、「反逆者(男)」対「体制(女)」である。この3つの対立関係に2つの音楽モチーフを対応させるならば、「犯人の音楽モチーフ」は「銀行強盗」対「調査員」という対立を示し、「駆け引きの音楽モチーフ」は前述の対立関係のなかに、男女の対立を持ち込むものである。

「トーマス邸のシーケンス」の演出とは、映像と音楽によって物語を伝えるものであり、音楽モチーフを視覚的に説明することを目的に、編集されたものでもあった。このようにして丁寧に示された2つの音楽モチーフの関係性は、このシーケンスを語るだけのものではない。むしろ、この後に続く「デートのシーン」を音楽主導の演出で語るための下地のような役割といえる。さまざまな場所でデートをするトーマスとヴィッキーの様子がモニタージュされた「デートのシーン」には、台詞はなく音楽と背景音、動作音のみが聞こえる。このシーンでは2人の関係性が、ジュイソンの述べる第3の権力闘争である「反逆者(男)」対「体制(女)」に移行すること、が演出によって伝えられる。

第6項 「デートのシーン」の演出

「デートのシーン」は2回ある（表 1-13、1-16）。1回目が約2分、2回目が約1分のシーンで、それぞれ異なった映像内容を見せている。1回目の「デートのシーン」（以下、デート①と呼ぶ）は、「キスのシーン」の後にヴィッキーが



図 16 森で散歩をする2人



図 17 バギーで砂浜を走り回る2人（デート①）

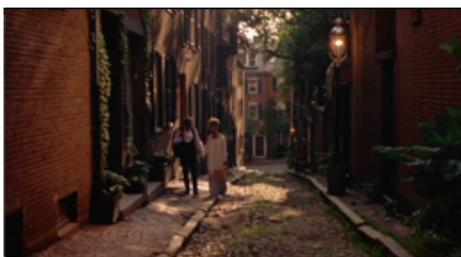


図 18 レンガの道を歩く2人



図 19 屋上で朝食をとる2人

彼女とともに銀行強盗事件の捜査をしているマローン刑事（ポール・バーク）に、トーマスの誘惑に成功したことを喜んで伝えるシーンを経てからはじまる。

デート①は、4つのデートの様子で構成されている。まず、森での散歩の様子【図16】、トーマスが運転するバギーで砂浜を走り回る様子【図17】、パーティー帰りのような服装でレンガの道を歩く様子【図18】が映される。次に、このレンガ道でキスをする2人の姿を盗撮した写真を、マローン刑事が顔をしかめて見ている様子がある。そして最後に、屋上で朝食をとるトーマスとヴィッキーの様子【図19】が映される。「チェスのシーン」とは異なり、デート①の彼らは、よく笑いリラックスした様子である。一見すると恋愛関係のようではあるが、物語上では彼らの真意はわからない。

デート①の次に、ヴィッキーがマローン刑事からデートばかりで捜査が進展しないことを指摘されるシーンがある。ここで、彼女は刑事からトーマスがほかの女性ともデートをしていることを告げられ、初めて嫉妬心をあらわにする。ヴィッキーがトーマスにそのことを問うと、彼は監視されていることを利用して、わざとほかの女性とのデートを見せつけたのだと答える。ヴィッキーの嫉妬心が解けると2回目の「デートのシーン」（以下、デート②と呼ぶ）がはじまる。



図 20 バギーで砂浜を走り回る 2 人 (デート②)



図 21 市場で食材の買い物をしている 2 人



図 22 雨の墓地を散歩する 2 人

デート②では、3つのデートの様子が映される。トーマスが運転するバギーで砂浜を走り回る様子【図20】、市場で食材の買い物をする様子【図21】、そして雨の墓地を散歩する様子【図22】である。

すでに述べているように、「デートのシーン」の楽曲には2つの音楽モチーフが用いられている。デート①の楽曲《トゥゲザネス》と映像の配置は、表3のとおりである。表内ではトーマスを“T”、ヴィッキーを“V”とあらわしている。音楽は、ファンク・ブルース調で演奏される「犯人の音楽モチーフ」部分と、4ビートの「駆け引きの音楽モチーフ」部分で構成されている。

はじめにアルトサクソとトランペットが「犯人の音楽モチーフ」をファンク・ブルース調で演奏する部分がある(表3-1)。ゆったりとしたテンポで演奏されるため、落ち着いた雰囲気が醸し出されている。次に4ビートのリズムにのせて、複数の弦楽器が「駆け引きの音楽モチーフ」を奏でる(表3-3)。このとき、音楽モチーフと同等の音量で、グロックンシュピールによる順次進行の下行音型が聞こえてくる。この

グロックンシュピールの音色と長調で演奏される「駆け引きの音楽モチーフ」からは、高揚した気分を感じ取ることができる。そして、最後にリズムは再びファンク・ブルース調になる(表3-4・5)。ここで

整理番号	時間(秒)	映像内容	音楽モチーフ	リズム	音響効果
1	19	TとVが森で散歩する	犯人	ファンク・ブルース調	—
2	45	TとVが砂浜をバギーで走る	音楽中断		バギーのエンジン音、Vの笑い声など
3	20	TとVがレンガの道を歩く	駆け引き	4ビート	—
4	11	刑事が2人の盗撮写真を見る	— (アド・リブ調の音型)	ファンク・ブルース調	
5	39	TとVが朝食をとる	犯人		新聞をめくる音など

表 3 デート①の映像と音楽の対応

は、サクソフーンやトランペットによるアド・リブ調の演奏を経てから、「犯人の音楽モチーフ」が演奏される。

この音楽のファンク・ブルース部分と4ビート部分の移行に合わせて、デート①の映像は、デートの内容が切り替えられている。ショットも音楽のリズムに合わせて切り替わっているが、《チェス・エニワン?》のように細やかな音楽と映像の調和はない。

表3-4は、音楽が流れているものの音楽モチーフがない部分である。ここに盗撮した写真を見る刑事の映像が合わせられている。『華麗なる賭け』全体において警察署や刑事のみを映した映像には音楽が流れないため、表3-4の部分は例外の演出となる。しかしながら、ここでは音楽に音楽モチーフが用いられない部分に刑事の映像を組み合わせることで、デート①における音楽モチーフの使用目的が明確に区別されている。それは、2種の音楽モチーフが流れる際の映像を、トーマスとヴィッキーがデートをする様子に限定するというものである。デート①では、「トーマス邸のシーケンス」のように、音楽モチーフ部分に特徴的な映像編集は見られない。《トゥゲザネス》の落ち着いた雰囲気がある「犯人の音楽モチーフ」部分と、高揚感をあらわすような「駆け引きの音楽モチーフ」部分の演出に違いがないため、この演出からは、どの対立関係に各々の真意があるのかを読み取ることはできない。

ここで注目すべきは、表3-2の「バギーで砂浜を走り回る2人」の映像がはじまる際に、音楽が中断されていることである。この映像部分では、トーマスが運転するバギーのエンジン音を大きな音量で聞かせている。本作でトーマスを演じたマックイーンが出演した、さまざまな映画において、彼自身がバイクや車を運転したことは、よく知られている。ジュイソンによると、マックイーンは自費でエンジン馬力をあげるほど、撮影で使ったバギーを気に入っていた (Jewison 2004: 166)。この俳優その人を感じさせるために、エンジン音や助手席に乗るヴィッキーの反応を聞かせることは効果的である。とはいえ、この映像はそのためだけに演出されているわけではない。バギーを運転する映像はデート②にも再び登場し、こちらには音楽も流れているのである。

デート②で流れる《ラブ・モンタージュ》と映像を整理すると、表4のようになる。映像内容の切り替えは、デート①と同様の手法である。ここでの音楽の特徴は、このシーンに至るまでに『華麗なる賭け』で流れた3つの楽曲が、部分的に使われることである。まず、デート①の楽曲《トゥゲザネス》(表1-13)から「駆け引きの音楽モチーフ」部分が流れる。次に、トーマスが銀行強盗の犯人であるとらんだヴィッキーが、彼が出場するポロの試合を見に行くシーンで流れる楽曲《ポロ》(表1-9)が用いられる。この楽曲は「犯人の音楽モチーフ」が繰り返し演奏されるものである。そして、デート②で初めて聞かれるオーボエによる「犯人の音楽モチーフ」

整理番号	時間(秒)	映像内容	既出楽曲/使用箇所	音楽モチーフ	音響効果
1	20	TとVが砂浜をバギーで走る	Togetherness/表1-13	駆け引き	エンジン音
2	20	TとVが市場で買い物をする	Polo/表1-9	犯人	市場の雑踏
3	20	TとVが墓地を散歩する	—	犯人	雨が降る音など
			More Cemetery/表1-6	—	

表4 デート②の映像と音楽の対応

が流れた後に、トーマスが墓地で強奪金を回収する際に聞かれる《モア・セメタリー》(表1-6)における、ピアノによる刺繍音を用いた下行音型部分が流れる。この下行音型は《モア・セメタリー》では、トランペットや弦楽器によって演奏される「犯人の音楽モチーフ」と重なるように使われているものである。

「バギーで砂浜を走り回る2人」の映像(表4-1)に、デート①で流れていた《トゥゲザネス》の「駆け引きの音楽モチーフ」部分が用いられていることから、バギー映像の編集意図について検討したい。デート①とデート②のバギー運転の映像【図17、20】を見てみると、使用されているショットは異なるが、トーマスとヴィッキーの服装が一致するため、これらの映像は同日の行動であることがわかる。これは時系列で進む本作では、異例の映像編集である。また、ヴィッキーが嫉妬するシーンを経てから見るデート②のバギー映像には、デート①と異なり走行中の車内で彼女がトーマスの頬にキスをするショットもあることから、デート①のバギー映像よりも彼らの親密度が高まったように見える。さらに、ここで流れる《トゥゲザネス》の「駆け引きの音楽モチーフ」部分は、前述したように高揚感が醸し出されているものだった。まるで策略ではなく、恋人同士のデートとして「やり直す」ことをあらわすような映像と音楽の組み合わせである。ここでは「駆け引きの音楽モチーフ」が、「愛の音楽モチーフ」に変化したように聞こえるかもしれない。しかしながら本作では、この部分を最後に音楽に「駆け引きの音楽モチーフ」は用いられていない。これ以降、《ラブ・モンタージュ》で使われている既出楽曲は、『華麗なる賭け』で「犯人の音楽モチーフ」が用いられた楽曲を、作品のはじまりへ向かって逆順で辿っていく。

この逆順で辿っていく既出楽曲について、本作登場順を示す表1の番号であらわすと、表1-13、9、6である。表1-9はトーマスとヴィッキーが初めてお互いを目視したシーンであり、表1-6では、自身が雇用した実行犯からトーマスが強奪金を受け取ることで、彼自身が「銀行強盗」になったことが描かれていた。このような既出楽曲を用いるデート②の音楽演出における意図は、本作のはじまりにあった銀行強盗のシーンへ向けて、それに関連する既出楽曲を再提示することにある。これは、トーマスが再び銀行強盗を計画することを、音楽面で示唆する演出である。

とりわけ表 4-3 では、強盗犯としてのトーマスを想起させる《モア・セメタリー》で使われた、印象的なピアノによる刺繍音を用いた下行音型部分に、本作初出となるオーボエによる「犯人の音楽モチーフ」の演奏を組み合わせることで、彼の再犯行を知らせている。実際にデート②の後には、トーマスがヴィッキーに2度目の銀行強盗計画について告げるシーンがあり、それをきっかけに物語は、彼女がこのトーマスの計画にどのように対応するのかという次の段階へ進む。デート②以降「駆け引きの音楽モチーフ」が音楽に用いられないのは、トーマスとヴィッキーの関係性が、ジュイソンの述べる第3の対立関係である「反逆者（男）」対「体制（女）」に変化するからである。「駆け引きの音楽モチーフ」は、登場人物の対立関係におけるレベル移行をあらわすように演出されているのである。

デート②の音楽構成を踏まえたうえで映像を見てみれば、既出楽曲を再提示する演出の意図が映像編集からもうかがえる。それは時系列で進む本作では異例の映像編集である、バギーの映像にあらわれている。デート②のはじまりにあるバギー運転の映像は、デート①のバギー映像と同日のものであるため、まさに出来事の時系列順を「さかのぼって」いるものである。これは、このシーンで既出楽曲を「さかのぼる」ことへの視覚的な合図として機能している。

そして、トーマスが初めて強奪金に触れるシーンで流れる楽曲《モア・セメタリー》部分に合わされたデート②の映像が、墓地であることも特徴的である（表 4-3）。墓地は、この作品のはじまりでトーマスが強奪金を回収する場所であるため、彼の銀行強盗計画を連想させる。デート②で訪れる墓地は、強奪金を回収した墓地ではないが、トーマスの犯罪を想起させる場所に2人がいることは示唆的である。このようにしてデート②の最後では、映像と音楽の両側からトーマスの新たなる強盗計画の予感が示されている。以上のことからデート②の映像は、ここで既出楽曲を再提示するという音楽の意図を、視覚的に補強するように構成されていることが明らかになった。

第7項 2つの音楽モチーフの目的

これまで見てきた「駆け引きのシーン」には、2つの音楽演出がとられていた。1つは、登場人物の対立関係を段階的に伝える「駆け引きの音楽モチーフ」の使用法である。デート②後の音楽に「駆け引きの音楽モチーフ」が用いられないのは、この音楽モチーフによって示されていたトーマスとヴィッキーによる男女の関係性を中心にした駆け引きが、物語上デート②で区切られるからである。

そして、もう1つは音楽モチーフが使われた既出楽曲を、それが流れたシーンを想起させるものとして再提示することである。演出を振り返ると、「チェスのシーン」ではじまった男女関係

を絡めた対立関係が、デート①で真意を把握できない恋愛関係となり、デート②で次なる対立関係が予告されていた。具体的には「トーマス邸のシーケンス」とデート①では、音楽モチーフによって物語をあらわす映像編集がなされ、デート②では、既出楽曲を利用することで物語の転換点を作っていた。このような段階的な演出は、「デートのシーン」のモンタージュを2回に分けて提示することによって、際立った形であらわれている。ルグランの「ストーリーを伝える長いメロディ」という作曲構想は、ライトモチーフとして機能する音楽モチーフと、それによって物語と結びついた楽曲によって実現されたのである。

このようにルグランおよび制作陣は、映像と音楽の結びつきによって、トーマスとヴィッキーの駆け引きを描写した。「駆け引きのシーン」を注視すれば、ルグランの音楽を軸に映像編集がなされたことだけでなく、彼の作曲意図にもとづいて演出がされていることがわかる。これには、第一に時間短縮の目的があったと考えられる。映像のモンタージュによって物語に必要な情報を短時間で見せる手法は、映画の常套手法である。このとき流される音楽は映像に統一感を与え、時間の経過もあらわすことができる。しかしながら『華麗なる賭け』のデート②では、映像だけではなく音楽も断片的な使われ方をしている。これは、ミュージカル映画におけるメドレーの使用法に似ている。

ミュージカル映画では、多くの場合、特定の登場人物だけが歌う旋律がある。そして、その旋律をそれぞれの登場人物が歌い継ぐことで、メドレーの形を作る演出がある。このようなメドレー楽曲は物語の句読点として、それまでの登場人物たちの状況から新たな状況へ変化する際に用いられることが多い。『ウエスト・サイド物語 (*West Side Story*)』(ロバート・ワイズ、ジェローム・ロビンス監督、1961年)などのほか、ルグランが『華麗なる賭け』の前に音楽を手がけた『ロシュフォールの恋人たち』にも見られる。ルグランが音楽家による映画として、ミュージカル映画の企画について繰り返し述べていたことは、すでに第1章で触れたとおりである。ジュイソンもまた、『華麗なる賭け』の後にミュージカル映画『屋根の上のバイオリン弾き (*Fiddler on the Roof*)』(1971年)や『ジーザス・クライスト・スーパースター』を制作したことからも、デート②には、ルグランやジュイソンのミュージカル風の演出への興味があらわれているのかもしれない。『華麗なる賭け』で見られる、このようなルグランの映画制作への姿勢については、この作品で注目すべきもう1つの音であるルグランの歌声について分析した後に考察していきたい。

第2節 ルグランのスキヤット

第2節からは、『華麗なる賭け』に挿入されたルグランの歌声と、その演出に着目する。この作品で聞こえてくる彼の歌声は、スキヤットを歌っている。スキヤットとは「擬声や無意味な音節によって即興の旋律が歌われるジャズの歌唱法」(Robinson 2001: 419)である。スキヤットによって歌われる無意味な音節は、歌詞のように具体的な内容を示すわけではないが、それを歌う声の表現によってあらわされる感情がある。この作品に用いられたスキヤットも、物語展開や登場人物の心境を示すごく自然な映画音楽として映像に添えられている。しかし、この歌声が用いられている位置を注視すれば、ある規則性に従っていることがわかる。その規則性からは、ルグランが自身の歌声を巧妙に映画のなかに配した形跡が見られるのである。

ところが、ハリソンが歌う挿入歌《風のささやき》以外で唯一劇中に聞こえてくる歌声であるにもかかわらず、このルグランの歌声について言及する文献は極めて少ない。さらにルグラン研究においても、映画作品に挿入された彼の歌唱について、これまでほとんど議論されてこなかった。その要因の1つには、映画音楽やジャズの分野での評価に比べて、ルグランの歌手活動には受賞歴などの際立った評価がないため、注目度が低かったことが挙げられる。

そこでこの節では、ルグランのスキヤットが用いられている『華麗なる賭け』のシーンについて、その部分の視覚情報と聴覚情報の関係を、シオンの「アクスメートル(acousmètre)」という概念に照らし合わせることで考察する。その結果、従来の映画音楽の地位に対するルグランの異議申し立てが、彼の歌声が流れる位置にあらわされていることが明らかになる。以上のことから本節の目的は、物語をあらわす音楽であり、音楽監督の音声でもある『華麗なる賭け』のスキヤットから、ルグランの映画における自己表象への欲求を指摘することにある。

第1項 ルグランの音楽活動におけるスキヤット

スキヤットが用いられた映画作品は、多く存在する。1950年代から1960年代にかけて欧米の音楽業界では、トランペット奏者で歌手でもあるルイ・アームストロング(Louis Armstrong, 1901-1971)のスキヤットを皮切りに、この歌唱法が流行していた。ルグランの姉で歌手のクリスチャンヌが所属していたヴォーカル・グループ「スウィングル・シンガーズ」も、1963年にJ. S. バッハの作品をスキヤットで歌ったアルバム『ジャズ・セバスチャン・バッハ(Jazz Sebastien Bach: Bach's Greatest Hits)』を発売し、グラミー賞を受賞している。映画音楽においても、アームストロング自身が出演し歌ったアンソニー・マン(Anthony Mann, 1906-1967)監督の『グレン・ミラー物語(The Glenn Miller Story)』(1954年)や、クリスチャンヌのスキヤットが流れるミシェル・ボワロン(Michel Boisrond, 1921-2002)監督の『殿方御免あそ

ばせ (*Une Parisienne*) 』 (1957 年) などがあり、欧米でのスキヤット流行が映画音楽にも波及したことがうかがえる⁽⁸⁾。ほかにも、ディズニーの長編アニメーションでウォルフガング・ライザーマン (Wolfgang Reitherman, 1909-1985) 監督による『ジャングル・ブック (*The Jungle Book*) 』 (1967 年) や、その特徴的なスキヤットが広く知られているクロード・ルルーシュ (Claude Lelouch, 1937-) 監督の『男と女 (*Un homme et une femme*) 』 (1966 年) といった有名作を挙げることができる。

後述するが、ルグランは『華麗なる賭け』以外のいくつかの映画作品にも、自身のスキヤットを用いている。それらは、映画音楽においてもスキヤットが流行したと考えられる 1960 年代に集中している。しかし、ルグランの音楽活動において、彼がとくにスキヤットという歌唱法に重きを置いたのは、彼自身のヴォーカル・アルバムである。第 1 章の第 2 節で述べたように、ルグランは 1964 年から歌手活動をはじめ、ヴォーカル・アルバムを発表していた。ルグランの音楽活動におけるこのアルバム群の位置付けについて、濱田は次のように指摘している。

ルグランの広範に亘る音楽活動において、彼自身によるヴォーカル・アルバムが、多分に趣味性を反映させた特別な領域に置かれている点は自明の理である。映画や舞台の劇音楽、さらにはオーケストラ・アレンジといった、ある種の制約のもとに作られた作品と比較した際、より豊かで奔放な意欲を感じさせるのは、何にもましてこの分野に位置する諸作品にはかならない (濱田 1999: 1 段落目)。

ここで濱田が指摘するルグランの「趣味性」の 1 つに、スキヤットを挙げることができる。ルグランが 1 作目のヴォーカル・アルバムを回顧しながら、自身のスキヤットへの執心について、次のように述べているからである。

一言で言えば、わたしは自己本位な興奮した喜びで、とりわけスキヤットの快樂に身をゆだねた。わたしはオノマトペを使った即興が好きである。それはまるで人間の声が必要な楽器になるようで、誰かがわたしにルイ・アームストロングやキャブ・キャロウェイ、ディジー・ガレスピーのエッセンスを注射してくれたようだった (Legrand and Lerouge 2013: 254)。

第2項 映画作品におけるルグランのスキヤット

ルグランが初のヴォーカル・アルバムを発表した頃から、彼が音楽監督を務めた映画作品にも彼によるスキヤットを含む歌唱が用いられはじめる。クレジット表記の有無にばらつきがあるため、その全貌はわからないが、現在までに筆者が確認したかぎりでは、ルグランの歌唱を用いた作品はテレビ用のものも含めて13本ある【表5】。表5について、テレビ用の映像作品は「タイトル」内に「【TV】」という表記をすることで区別した。この表のうちフレデリック・ベグベデ (Frédéric Beigbeder, 1965-) 監督作品以外は、ルグランが音楽監督を務めている。それでは、この作品群から読み取れる事実を整理していきたい。

整理番号	タイトル	監督	公開年	制作国	歌/スキヤット	登場箇所	典拠	起用理由	ヴォーカル・アルバム 発売年
1	5時から7時までのクレオ (Cléo de 5 à 7)	アニエス・ヴァルダ	1962	仏	歌・スキヤット	作曲家役で出演 (ピアノ演奏と歌唱)	作品クレジット	監督からの依頼、友人関係 (Legrand and Lerouge 2013: 144)	
2	シエルプールの雨傘 (Les parapluies de Cherbourg)	ジャック・ドゥミ	1964	仏	歌 (台詞)	劇中 (物語世界内)	演田 2009: 頁 数なし	監督からの依頼、友人関係	1枚目 (1964年) 2枚目 (1965年)
3	タヒチの男 (Tendre voyou)	ジャン・ベッケル	1966	仏	歌・スキヤット	クレジット・タイトル (最初・最後)	演田 2017: 76	依頼 (Legrand and Lerouge 2013: 256)	
4	ロシュフォールの悪人たち (Les demoiselles de Rochefort)	ジャック・ドゥミ	1967	仏	スキヤット	劇中 (物語世界内)	演田 2009: 頁 数なし	監督からの依頼、友人関係	
5	華麗なる賭け (The Thomas Crown Affair)	ノーマン・ジュイソン	1968	米	スキヤット	劇中 (物語世界外)	Irvin 2007	不明。ジュイソンはルグランに《ヒズ・アイズ》の 作曲・歌唱を依頼 (Legrand and Lerouge 2013: 217-219)	
6	太陽が知っている (La piscine)	ジャック・ドレー	1969	仏	スキヤット	クレジット・タイトル (最初)	演田 2017: 81	自分と姉クリスチャンヌの声をイメージしてテーマ 曲を作曲 (Lerouge 2013: 45-46)	
7	ロバと王女 (Peau d'âne)	ジャック・ドゥミ	1970	仏	歌 (台詞)	劇中 (物語世界内)	演田 2009: 頁 数なし	監督からの依頼、友人関係	3枚目 (1970年)
8	イルカと少年 (Oum le dauphin blanc) 【TV】	ルネ・ボルグ	1970	仏	歌	クレジット・タイトル (最初)	演田 2017: 83	依頼 (Legrand and Lerouge 2013: 256)	
9	水の中の小さな太陽 (Un peu de soleil dans l'eau froide)	ジャック・ドレー	1971	仏	歌	クレジット・タイトル (最初・最後)	演田 2017: 88	ルグランとフランソワーズ・サガン (歌詞) が即興 的に作った楽曲を監督が気に入り、採用された (Legrand and Lerouge 2013: 262-263)	4枚目 (1973年)
10	ミシェルの鳥 (Michel's Mixed-up Musical Bird) 【TV】	ミシェル・ルグラン	1978	米	歌	劇中 (物語世界内)	作品クレジット	映像と音楽の監督をルグランが務めた	
11	愛と哀しみのボレロ (Les uns et les autres)	クロード・ルルーシュ	1981	仏	歌	劇中 (物語世界内・外)	演田 2017: 102	依頼 (Legrand and Lerouge 2013: 256)	5枚目 (1981年)
12	結婚しない族 (Best Friends)	ノーマン・ジュイソン	1982	米	スキヤット	劇中 (物語世界外)	—	不明	
13	愛は3年づく (L'amour dure trois ans)	フレデリック・ベグベデ	2011	仏	歌	本人役で出演 (ピアノ演奏と歌唱)	作品クレジット	監督から『華麗なる賭け』の挿入歌《風のささや き》歌唱の依頼 (Legrand and Lerouge 2013: 207-208)	

表5 ルグランの歌唱がある作品リスト

一般的に、映画の最初や最後で俳優やスタッフの名前を見せるクレジット・タイトルとともに流れる楽曲には、作品のテーマ曲を使用するが多い。クレジット・タイトルで流れる4作品 (表5-3、6、8、9) の楽曲もテーマ曲である。観客の注目度が高いテーマ曲を歌うこの4作品の楽曲は、ルグランの音楽監督としての活動のなかに彼の歌手としての側面を示すものである。とりわけ『タヒチの男 (Tendre voyou)』と『太陽が知っている (La piscine)』 (表5-3、6) では、クリスチャンヌとともにスキヤットを歌っている。また、フランシス・レイ (Francis Lai, 1932-2018) とともに音楽監督を務めた『愛と哀しみのボレロ (Les uns et les autres)』 (表5-11) でルグランが歌う楽曲も、その歌詞を聞かせるように演出されていることから音楽監督兼歌手としての性質が強い。

表5の作品群において、『ミシエルの鳥』（表5-10）については次章で詳述するが、この作品はルグランが映像の監督も務めたテレビ用の映像作品という点で異色の作品である。この映像作品は、ルグランの自伝的物語を絵本にする企画のなかで、彼自身と絵本作家の発案によって作られた。この映像作品には、物語の中心的事柄を伝える3曲の挿入歌があり、それをルグランが歌っている。『ミシエルの鳥』は彼が映画監督兼音楽監督として制作するミュージカル映画の構想を述べていた頃に発表されたものであることから（西村 1978）、自身の歌唱曲を物語展開のための要素にした映像作品制作への興味が反映された作品とみてよいだろう。

ルグランがなぜ自身の歌声を映画音楽に採用したのか、その理由がわかる作品もある。ヴァルダ監督作品（表5-1）とベグベデ監督作品（表5-13）は、どちらも映画監督から依頼されて出演したもので、カメオ出演⁽⁹⁾といえる。また、ドゥミ監督との3作品（表5-2、4、7）における歌唱は、濱田によると「声によるカメオ出演」である（濱田 2009：頁数なし）。ドゥミとルグランは『シェルブールの雨傘』と『ロバと王女』（表5-2、7）で脇役の歌声の吹替えを担当し、『ロシュフォールの恋人たち』（表5-4）では、劇中のショーで使われる音楽にルグランが歌うスキヤットを挿入している。これらの歌声についてのクレジットは作品に載せられていないが、『ロシュフォールの恋人たち』では彼のスキヤットが流れるシーンより前に、登場人物の台詞（歌詞）によって物語にルグランの名前が登場する場面があるため、その詳細についてここで触れておきたい。

それは、双子の姉妹（カトリーヌ・ドヌーヴ、フランソワーズ・ドルレアック）と旅芸人たち（ジョージ・チャキリス、グローバー・デール）がショーの内容を相談する楽曲《ハンブルグからロシュフォール（De Hambourg à Rochefort）》の歌詞「それとも別の音楽がいいかしら？ ミシエルのルグランはどう？」⁽¹⁰⁾によって、ルグランの名前が劇中に登場するというものである。そして、その後にあるお祭りのシーンで、旅芸人たちが出演するバイクを使ったショーの音楽に、ルグランのスキヤットが用いられる。

このように、この作品では登場人物がルグランについて触れた後に彼の歌声が聞こえるため、「ルグラン」という音楽家の記号性を物語に利用し、それを増幅させているといえる。そのため、『ロシュフォールの恋人たち』における「声によるカメオ出演」は、登場人物の歌の吹替えを担当した『シェルブールの雨傘』と『ロバと王女』とは、登場方法の性質が全く異なる。ドゥミとルグランが仕事関係を越えた友情で結ばれていたことは、よく知られている。そのような2人が携わった作品には、彼らの家族を画面に映しているものもある⁽¹¹⁾。ドゥミ作品におけるルグランの「声によるカメオ出演」も、彼らの友情から生まれた遊戯的なものだろう。あくまでも『ロ

シュフォールの恋人たち』はカメオ出演の範囲にあるが、作品のなかにルグランという個人をあらわすという点では、特徴的である。

ルグランが『華麗なる賭け』の制作に携わった際に、彼はすでにスキヤットを歌ったヴォーカル・アルバムを2枚発表している。当時の流行に加え、ルグラン自身のスキヤットへの関心が、歌手活動の領域を超えて映画音楽にもあらわれることは不自然ではない。むしろ、映画音楽に用いられたルグランが歌うスキヤットは、彼の音楽監督としての活動と歌手活動の重なり合いを色濃く示すものといえよう。しかしながら、これから確認していく『華麗なる賭け』に用いられたスキヤット部分の映像には、特徴的な規則性を見つけることができる。この規則性のある演出を分析することによって、彼が自身の歌声を聞かせたことの意図を明らかにしたい。また、ルグランは1982年の『結婚しない族』（表5-12）にも、劇中の1曲目にのみスキヤットを用いている。この作品は『華麗なる賭け』と同じジュイソン監督作品であるため、『華麗なる賭け』のスキヤットの使い方と比較し検討する。

第3項 「強奪金運搬のシーケンス」の映像

ルグランのスキヤットが『華麗なる賭け』にどのように挿入されているのか、まずはスキヤット部分の映像を確認する。スキヤットは、トーマスによる銀行強盗計画のなかで、強奪金を運搬するシーケンスにつけられた音楽に用いられている（表1-4～6）。

トーマスの銀行強盗計画とは、彼が雇用した5人の実行犯に指示をすることで、トーマス自身は銀行に赴くことなく犯行に及ぶというものである。実行犯の1人であるアーウィン（ジャック・ウェストン）には、強奪金を銀行から指定の墓地まで運搬する役割がある。アーウィンが強奪金を乗せた車で銀行を出発し、高速道路を走り始めると、映像によって彼を尾行する人物がいることがほのめかされる。というのは、カメラが尾行する人物の姿を映さずに、その人物が運転する車の助手席からボンネットにあるオーナメント（ロールス・ロイスのスピリット・オブ・エクスタシー）と、この車の前を走行するアーウィンの車を映しているからである。これまでにロールス・ロイスに乗る人物は劇中に登場していないが、高級車に乗って実行犯を尾行する人物



図23 ロールス・ロイスを運転するトーマス

を、観客は富豪で銀行強盗計画を立てたトーマスだと予想できるだろう。彼らの車がトンネル内に入ると、ロールス・ロイスの車内から映される画面は、トンネルの照明がついていることがわかる程度で、画面のほとんどは暗い状態のままである。車がトンネルの出口に近づき、トンネルの外の光

が画面に差し込みはじめたとき、ロールス・ロイスを運転するトーマスの顔が、斜め後方からほんの少し映される【図 23】。これは尾行する人物がトーマスであることを、初めて示すショットである。2人の車が高速道路の料金所を通過すると、画面は警察署内に切り替わる。

このような約3分の「高速道路のシーン」に続いて、警察署と墓地で同時刻に展開する2つの出来事の映像が、2回ずつ交互に示される約2分の「警察署と墓地のシーン」がある。以下に示す、このシーンの詳細に便宜上、整理番号をつけておく。

「警察署と墓地のシーン」

警察署(1)：銀行強盗の現場に居合わせた人々が、事情聴取のため警察署内に次々と入って来る。刑事らは、その対応に追われている。

墓地(1)：アーウィンが墓地に到着し、そこにあるゴミ箱に強奪金が入った袋を入れている。

警察署(2)：マローン刑事が捜査について部下に指示を出している。

墓地(2)：アーウィンは車のナンバー・プレートを細工するなど逃走準備をして、墓地を去って行く。

以上が「警察署と墓地のシーン」である。アーウィンが墓地を去ると、そこにロールス・ロイスがあらわれる。その車から降りてきたトーマスが、墓地のゴミ箱に入っている強奪金を回収していく。この約2分の「強奪金回収のシーン」までが、本節が分析対象とする「強奪金運搬のシーケンス」の物語展開である。次に、これらのシーンに挿入されている音楽について確認していきたい。

第4項 スキヤット時の映像の規則性

「強奪金運搬のシーケンス」には、《エスケープライン [Escapeline]》、《セメタリー [Cemetery]》、《モア・セメタリー》という3つの楽曲がつけられている。そのうちルグランのスキヤットが用いられているのは、《エスケープライン》と《モア・セメタリー》である。この2つの楽曲で彼のスキヤットは、主旋律を演奏する管楽器とユニゾンする形で登場するため、違和感なく聴くことができる。なお、スキヤットを含むすべての楽曲はオフの音であり、楽曲が流れている間に登場人物による台詞はない。これらの音楽と映像の組み合わせを俯瞰してみると、音楽にスキヤットが聞こえる間、映像にはトーマスの存在がほのめかされるものの、彼の顔は画面に映っていないという規則性があることが明らかとなる。

スキヤットが聞こえる1つ目の楽曲《エスケープライン》は約1分で、ボンゴやチューブラーベルを用いた陽気なラテン・ジャズである。この楽曲は、「高速道路のシーン」でアーウィンが銀行を出発するときから流れはじめる。アーウィンの車が走りはじめると、前方にいるトラックの不手際で車道が塞がれる。アーウィンの車が一時停止を求められる約50秒の間に、楽曲も中断される。このことから《エスケープライン》は、画面に映る「車の走行」にかかわる楽曲であることがわかる。映像内容によって音楽の有無が決定されていることから、この部分には映像主導の演出性がうかがわれる。

アーウィンの車とトーマスの車が高速道路のトンネルに入ると、楽曲のスキヤット部分がはじまり、スキヤットおよびこの楽曲自体は、警察署内への場面転換と同時に終わる。このスキヤットには破裂音が多用されているが、それは力強いものではない。スキヤットを歌う声色はリラックスした様子で、軽やかに歌われている。そのためスキヤットを含むこの楽曲は、銀行強盗計画が成功間近であることを予感したトーマスとアーウィンの高揚感をあらわすものとして、観客に受け取られるだろう。

続く「警察署と墓地のシーン」では、警察署の映像に音楽は流れず、刑事や事情聴取を受ける人々による台詞がある。一方の墓地でのアーウィンの様子には、《セメタリー》という楽曲が用いられている。ハンカチで顔の汗をぬぐいながら辺りをうかがう彼の緊張感を、この楽曲が引き立てている。一般的に映画のなかで音楽を終わらせるときには、なだらかに音を小さくしていくフェイド・アウトか、時や場所の移行をとまなう場面転換に合わせて音楽を切る方法がとられる。このシーケンスでは、「高速道路のシーン」の《エスケープライン》から「警察署(1)」、「墓地(1)」の《セメタリー》から「警察署(2)」という2箇所の場面展開で、音楽が唐突に切られている。

「強奪金回収のシーン」につけられた約1分の《モア・セメタリー》は、墓地にロールス・ロイスがあらわれると同時に始まる。この楽曲の冒頭から聞こえてくる2つ目のルグランのスキヤット部分は、ビッグバンド編成のゆったりとしたテンポのジャズである。力を抜いた様子の声色で歌われるスキヤットのメロディには長めの音価が多く、破裂音はほとんどない。そのため、余裕のある雰囲気が感じられる。この楽曲は約30秒のジャズ部分の後に、「犯人の音楽モチーフ」が用いられた演奏がはじまる。スキヤットはジャズ部分のみで、「犯人の音楽モチーフ」部分には用いられない。

音楽にスキヤットがある間、画面にはロールス・ロイスの車体が映るのみで車内のトーマスは映らない【図 24】。しかしながら、ここで聞こえてくるスキヤットによって、銀行強盗の成功が間近に迫った彼の内なる高揚感を感じ取ることができる。



図 24 墓地に現れるロールス・ロイス

それでは、ルグランのスキヤットが『華麗なる賭け』に、どのように挿入されていたのかを整理しよう。スキヤットの初出は「高速道路のシーン」である。ここでスキヤットは、映像がトンネルという通常より視覚情報が限られた空間に入った際に流れていた。このとき聴覚情報には、音楽以外の音がないため、観客は音楽に加わったこの

歌声に注意を向けやすい。2回目の歌声も同様に、聴覚情報は音楽のみという環境で、大きな音量で流されていたため、観客はその存在に気がつくだろう。これらのことから、この作品では、音楽に用いられたスキヤットを際立たせるような視聴覚的処理がされていることがわかる。

また、『エスケープライン』と『セメタリー』は、警察署への場面転換に合わせて唐突に切られる編集がなされていた。これは、本作全体で警察署や刑事のみが映る映像には、音楽が流れていないことから、その決まりに則ったものと考えられる。しかし、音楽が流れ続けるこのシーケンスにおいては、特定の映像で音楽を中断させることによって、映像と音楽の関係性を観客に認識させようとする意図がうかがえる。この編集によって、スキヤットが登場人物の行動と結び付いていることが、より際立つだろう。

さらに重要なのは、スキヤット部分の映像にはトーマスの存在がロールス・ロイスによってほのめかされるが、彼の姿は画面上にはっきりと映っていないという共通点があることである。

「強奪金回収のシーン」では、『モア・セメタリー』のスキヤット部分が終わると「犯人の音楽モチーフ」部分が流れはじめる。そして、そのとき映像は、トーマスが強奪金を回収するために車から降りてくる様子を見せている。ルグランのスキヤットは、銀行強盗を陰で支配する人物を示す場面、言い換えればトーマスの「裏の顔」をあらわす場面に限定して使用されているのである。

「強奪金運搬のシーケンス」において、トーマスの姿をほのめかすことには理由がある。彼は銀行強盗計画において変声機を通した「声」を利用することで、自身の姿を晒すことなく実行犯を支配できる方法をとっている。その方法とは、実行犯の雇用時には、逆光を用いて自身の姿を隠した状態で話しかけ、銀行強盗時の実行犯への指示には、電話を用いるというものである。そのため「高速道路のシーン」において、アーウィンが尾行されていることに気づいていないのではなく、そもそもトーマスの外見を知らないのである。実行犯の雇用時のトーマスの姿は、観客にも逆光で明かされないが、電話で複数の実行犯に指示を出すトーマスの顔は、ごく一部を除

いてすべて画面上に示される。これは、画面分割の効果を通して、物語理解のために観客に対しては、声の音源であるトーマスの顔がむしろ積極的に明かされているといえる。

実行犯がトーマスの顔を知らないことをあらわすシーンは、「強奪金運搬のシーケンス」の後にもある。トーマスが主犯であると見当をつけた警察とヴィッキーは、実行犯とトーマスを故意的に署内で会わせる。しかし、実行犯はトーマスの顔を見たことがないため、警察は想定したような反応が得られず、なかなかトーマスが主犯であることの証拠を掴めない。このようにトーマスが「声だけの存在」として銀行強盗を実行したことは、この物語にとって重要な要素なのである。

以上のことを踏まえて問題のシーケンスを見れば、トーマスが強奪金に直接触れるまで彼の顔を画面に映さないことによって、トーマスが声で実行犯を支配する人物であることが視覚的に際立たせてある。そして、そこで流れるルグランのスキヤットには、前節で採りあげた音楽モチーフが使われていない。このことから、スキヤットそのものがトーマスの「裏の顔」と結びついていることがわかる。このようなトーマスの二面性を意識させる視覚的表現と、ルグランのスキヤットという聴覚的表現による規則性に込められた意図を考察するにあたり、シオンの視覚にもとづいた機能的区分である「アクスメートル」という概念を援用したい。

第5項 2人の「声だけの存在」

シオンは映画の声の問題について、聞くことはできるけれども音源である話者を見ることのできない、声だけの存在をアクスメートルという概念で示した (Chion 1993: 29-39)。シオンによるとアクスメートルという語は、ギリシア起源の「アクースマティック (acousmatique)」からきている。シオンはアクースマティックを「音源を見ることなしに聞こえる音」(Chion 1993: 30) と説明し、その例としてラジオから聞こえる声を挙げている。ラジオでは、その媒体の性質により我々はラジオ放送で話す人物を見る可能性がないことから、ラジオの声はアクースマティックといえるためである。

一方、映画では、声の持ち主が画面外から画面内にあらわれる可能性がある。そのため映画における「声だけの存在」を、シオンはアクスメートルとして区別した。彼はアクスメートルに「遍在性、すべてを見通す力、全知、全能」(Chion 1993: 35) といった特別な力を認めている。さらに、すでに画面に姿を見せていた人物が、一時的に画面外へ出て声を発する場合においても、シオンはアクスメートルとしての力があるとした。つまりアクスメートルとは、物語世界の内外にかかわらず、声を発したときに画面に映っていない不可視の人物には、特別な力があることをあらわす概念である。

前項で確認したトーマスの銀行強盗計画において、彼は「声」を利用することで自身の姿を晒すことなく実行犯を支配していた。しかしながら、トーマスが実行犯に電話で指示をする姿は画面で示されるため、彼はアクスマートルとはいえない。そのうえでトーマスの銀行強盗計画における登場人物の関係性を、この概念を用いてあらわすならば、トーマスは実行犯にとってのみ、アクスマートルとしての力を有しているということになる。『華麗なる賭け』ではトーマスが強奪金に直接触れるまで彼の顔を画面に映さないことによって、この銀行強盗計画においてトーマスがアクスマートルの性質を有する人物であることを、視覚的に演出しているのだと考えられる。

一方、ルグランのスキヤットは、通常の映画音楽におけるオフの位置にあり、物語世界から独立している。さらにルグランは、ここで歌詞のように具体的な内容ではなく、無意味な音節を歌っている。オフの音楽であり「言葉」を使用していないことから、ルグランの歌声もアクスマートルの条件には合致しない。しかしながら、このシーケンスが特異であるのは、2人の「声だけの存在」が故意に重ね合わされたことにある。この2人は、声によって銀行強盗計画を陰で支配しているトーマスと、音楽によって映像編集の権利を有しているルグランという実権を握る者同士である。演出によってアクスマートル性が強調されている物語世界の内部の支配者であるトーマスに、ルグランは外部（物語世界を創造する次元）の支配者である自身を、「声だけの存在」としてアクスマートル性をまとうことで、重ね合わせ投影したのではないだろうか。この歌声にルグランが1つの楽音以上の存在意義を与えようとした背景には、彼が疑問視していた映画制作における映画音楽の地位が関係している。

第6項 映画制作における音楽監督の葛藤

本項では『華麗なる賭け』のスキヤットの演出におけるルグランの意図について、可能な限り推測を試みたい。『華麗なる賭け』より前に制作された、ルグランの代表作の1つでもあるミュージカル映画『シェルブールの雨傘』は、ドゥミが考える歌詞や演出と、ルグランの作曲する音楽を擦り合わせていくことで作られた。このような制作手順にもかかわらず、歌詞を聞き取りやすいように配慮してルグランが編曲した音楽に、ドゥミが歌詞のみを強調するミキシングを施したため、彼らの意見が対立した（Legrand and Lerouge 2013: 170-171）。最終的にプロデューサーが第三者の音響技師を迎えたことで両者の対立は解消され、ルグランも納得するミキシングとなった。この一件をルグランは、次のように振り返っている。

この争いは必要なもので、さもなければ死活にかかわる。最後の行程で、3年間の努力の成果が失われるのは耐えられない。これはジャックとの争いではなく、ジャックのための争いである。彼にも、わたしたちが共作した作品にも、利益をもたらすための争いだった (Legrand and Lerouge 2013: 171)。

このエピソードに代表されるように、ルグランは制作現場で自身の作曲意図が映画にあらわされるように奮闘し続けた。これには、映画制作における音楽の位置付けが関係している。

通常、音楽監督は注文を受けて音楽を作る。ルグランは音楽監督業を振り返って、自身の作曲意図が映画の演出に反映されない映画制作の環境に、不満を抱いていたことを明かしている。『華麗なる賭け』の後に制作されたジャン=ピエール・メルヴィル (Jean-Pierre Melville, 1917-1973) 監督の『仁義 (Le cercle rouge)』(1970年)や『ロビンとマリアン (Robin and Marian)』(リチャード・レスター監督、1976年)、バズ・キューリック (Buzz Kulik, 1922-1999) 監督の『ハンター (The Hunter)』(1980年)について、ルグランは自身の音楽が却下され、別の作曲家がその映画音楽を担当したことを述懐している。これらの却下理由についてのルグランの発言をまとめると、彼の音楽が却下されるときは、映画の芸術的価値を上げようとして音楽に創意工夫を加えた場合が多いという (Legrand and Lerouge 2013: 274-276; 濱田 2017: 28-29)。ルグランは「相手〔映画監督〕はこちらの挑戦や努力を認めずに尻込みする」(濱田 2017: 28)や「サプライズのない音楽を期待するなら、わたしに声をかけても無駄である」(Legrand and Lerouge 2013: 276)と述べ、音楽監督の探究が軽視されることに異議を唱えていた。音楽の演出は映画監督の管轄下にあり、音楽監督は映画監督の理解が得られなければ自身の音楽構想を実現できないことを、ルグランは痛感していたのである。

そこで、ルグランは映画音楽の作曲家として、自身の音楽の意図が反映される映画制作の実践に挑んだ。それを象徴するものとして、1970年代後半から彼が監督兼音楽監督としての映画作りを目指したことが挙げられる。1989年に『6月の5日間』で初めて長編映画の監督を務めた際に、ルグランは次のような思いがあったことを記している。

わたしはチャールズ・チャップリンからはじまる映画監督兼作曲家という非常に閉ざされたクラブに参加する。腕の見せどころである。今度ばかりは、作曲家が映画監督に食べさせてもらっているという感覚を与えてはならない (Legrand and Lerouge 2013: 61-62)

話をルグランがハリウッドに移住した頃、『華麗なる賭け』を手がける少し前に戻そう。ハリウッドに移ってすぐの彼は、いくつかの小品を手がける程度であった。その際にルグランは、作曲者以外が編曲を担当するという、ハリウッドの細分化された映画音楽の制作システムに直面した。ハリウッド・システムの制作方法とは、分業化と専門化を徹底することで効率を求めるものである（濱口 2008: 28）。フランスでは映画音楽の編曲も手がけてきたルグランにとって、ハリウッドでの仕事は、自身の作曲スタイルを守るために戦う必要があるものだった（Legrand and Lerouge 2013: 211-212）。このような状況にいた彼が、『華麗なる賭け』で特殊な制作手順を提案したことに、打開策以上の意味があることは明らかである。ルグランがこの作品で音楽監督ながらも映像編集にかかわることは、ハリウッドにおける分業体制への異議申し立てと読むこともできる。

また、『華麗なる賭け』の音楽演出には、映画音楽の地味的な向上を求めるルグランが、自身の「歌声」を用いて「映画音楽家」としての存在を示す意図も挙げられる。それは、スキヤットという歌唱法や、それを歌う声質によって彼の個人的な歌手活動を、映画内で観客に喚起させようとするものである。言い換えれば、スキヤットをルグランという1人の音楽家の署名のようなものとして、映画作品に自身の存在を残そうとする試みである。この背景として、歌詞がないスキヤットは、音楽監督の判断で映画音楽に挿入しやすかったことも考えられる。言葉の制限を受けることのないこの歌唱は、いわば声という楽器の演奏だからである。

作り手が自身の存在を作品にあらわそうとする行為は、映画史のなかで度々見られる。ヒッチコックが「観客への挨拶」として自身の映画にカメオ出演し続けたことや⁽¹²⁾、また、その影響を受けた五所平之助（1902-1981）が、映画監督は自身を示すシグナル・ミュージックを持つべきだと考えたように⁽¹³⁾、さして珍しいことではない。ルグランにとってハリウッドでの初めての大作という『華麗なる賭け』の位置を考えれば、彼に自己顕示欲があったと考えるのが自然だろう。しかし、ルグランがこのスキヤットにクレジットを求めたかどうかは不明である。また、ハリウッドにとって新参者であるフランス人作曲家の歌声を、当時の観客がひろく認知したとは考えられない⁽¹⁴⁾。それはルグラン自身も理解していたことだろう。そこでルグランは、再びジュイソン監督作品で音楽監督を務めた1982年の『結婚しない族』（表5-12）にも、スキヤットを用いたのではないだろうか。

『結婚しない族』で聞こえてくる歌声が、ルグランの声だと裏付ける資料は残念ながらない。しかし、その声質や『華麗なる賭け』と同じジュイソン監督作品であること、さらに『華麗なる賭け』と同じくオフの音楽で、主旋律の管楽器とユニゾンする形でスキヤットが登場することからも、このスキヤットがルグランによるものであることは、ほぼ間違いないだろう。

『結婚しない族』におけるルグランのスキヤットは、劇中の1曲目に用いられている。その音楽は、自宅で戯れていた男女のカップルが雇い主の事務所へ移動し、その内部で会話をするまでの70秒ほどの映像に流れる。そのうちスキヤットが聞こえてくる部分は約30秒であり、映像は黒い車で移動を映している。この「主人公を乗せた黒い車」の映像とスキヤットの組み合わせは、『華麗なる賭け』のスキヤット部分と重なる。ここでは、『華麗なる賭け』のような特徴ある演出はされていないが、ジュイソン監督作品でルグランが音楽監督を務めた2作品ともにルグランのスキヤットが挿入されていることから、『結婚しない族』ではルグランの印のようなものとしてスキヤットが扱われている可能性が高い。

本節では『華麗なる賭け』に挿入されたスキヤットに注目し、ルグランの映画における自己表象への欲求を明らかにした。彼がこの作品の制作手順を提案した背景には、自身の作家性を打ち出そうとする、ヌーヴェル・ヴァーグの監督たちによる映画作りに関与した経験や、ハリウッドでの仕事からかき立てられた音楽監督としての対抗意識が挙げられる。そして、『華麗なる賭け』で用いられたスキヤットは、歌手活動の趣味的な原動力によるものだけではなく、ルグランが自身の声を刻み付けることで、音楽が映画の演出のイニシアチブを獲得したことを作品に残そうとする意図が見えてくる。それは、たとえば『ロシュフォールの恋人たち』でスキヤットによって「声によるカメオ出演」を果たしたように、ルグランという1人の音楽家の存在を作品にあらわすものと捉えることができる。このように彼が自身をあらわす「音楽言語」としてスキヤットを用いたならば、『華麗なる賭け』での手法は、その歌声を映像編集によって特別に際立たせようとした点で、『ロシュフォールの恋人たち』のものよりも、ずっと練り上げられたものになっている。

『華麗なる賭け』を制作した時期のルグランは、自身の音楽を視覚表現と組み合わせることで表現できるものを、模索しはじめていたのではないだろうか。この作品で音楽が演出のイニシアチブを獲得することで、自身の作曲意図が映画作品に反映できるという経験を得た後、彼は次第に映画監督と音楽監督を兼任する作品制作という選択へ向かう。次章では、ルグランが映画監督を務めた作品を採りあげ、彼の演出手法について分析する。ルグランの監督兼音楽監督作品からは、物語と結びつけた音楽モチーフや、それと同等の機能を有する背景音を確認することができる。また、本節で確認した『華麗なる賭け』のスキヤットのように、物語を説明する要素とルグラン個人をあらわす要素を合わせ持つ音として演出されている音もある。以上のことから、後年のルグランに見られる、音楽が演出のイニシアチブを獲得するような映画制作への志向は、『華麗なる賭け』の作曲構想のなかに、その萌芽が見られるのである。

第3章 監督兼音楽監督としての音楽の演出

『華麗なる賭け』で音楽が演出のイニシアチブを獲得するような映画制作を経験し、そのような映画の構想を1970年代後半から語っていたルグランであったが、長編映画の監督兼音楽監督を初めて務めた『6月の5日間』では、オリジナル音楽をあまり使用しないという選択をした。彼はこの作品で、背景音の鳥の鳴き声を特徴的に用いている。そこで、この章では、ルグランの監督作品『ミシェルの鳥』と『6月の5日間』における音楽と音の演出を分析することで、彼が音楽家として自身の音楽的創造性を、映画という枠組みのなかであらわそうとしたことを明らかにする。

『ミシェルの鳥』と『6月の5日間』は、どちらもルグランの自伝的物語が描かれている。そのため、制作者も物語の主人公も名前が「ミシェル・ルグラン」である。そこで、この章では、制作者としての彼を「ルグラン」、主人公を「ミシェル」と区別して書き進めたい。さらに『ミシェルの鳥』には、映像作品と同時期に作られた同一タイトルの絵本がある。また『6月の5日間』にも、映画の原作である同一タイトルの小説がある（濱田 2017: 246）。ここでは、絵本『ミシェルの鳥』、映像作品『ミシェルの鳥』、小説『6月の5日間』、映画『6月の5日間』のように、作品タイトルの前に媒体の種別を表記することで混乱を避ける。

第1節 『ミシェルの鳥』：音楽的な要素としての「鳥」

第1項 自伝的物語創作へのきっかけ

ルグランが自伝的物語を創作することになったのは、ある人物との出会いがきっかけであった。それは1976年に、ルグランのアメリカでの活動を支えるエージェントの紹介で知り合ったジョージ・メンドーサ（George Mendoza, 1934-）という絵本作家である。ルグランが23歳のときに経験した、カササギの保護にまつわる思い出を聞いたメンドーサは、その体験を絵本にすることを提案し、絵本『ミシェルの鳥』が1978年に発表された（Lerouge 2013: 43）。23歳のルグランがどのような経緯でこの鳥を保護したのかは不明であるが、ルルージュによると、ルグランは、自宅で保護したカササギが、作曲をする彼の肩によく止まっていたことを振り返っている（Lerouge 2013: 42）。

この絵本の物語は、コンセルヴァトワールに通う15歳未満のミシェルが、大雨が降る森のなかで、幼いカササギを保護するところからはじまる（Legrand and Mendoza 1978）。このカササギがピッコロのような音で一音の鳴き声を聞かせることから、ミシェルはカササギを「ワンノート（One-Note）」と名付ける。ワンノートは、ミシェルが弾くクラシック音楽に対して自分の好

みを示したり、彼がピアノで弾く音階に合わせて鳴いたりするなど、音楽を通じてミシェルと交流していく。そして、ミシェルはこの鳥の世話をするうちに、鳴き声から着想を得てピアノ曲を作る。この絵本の挿絵には、「1つの音符」というワンノートの名前の由来を示すために、ワンノートの鳴き声は1つの4分音符によってあらわされている。

絵本『ミシェルの鳥』を制作中のルグランとメンドーサが、この物語をテレビ用のアニメーションで描きたいと考えたことがきっかけで、映像作品『ミシェルの鳥』が制作された（Lerouge 2013: 43）。この映像作品は、実写（live action）部分とアニメーション部分からなるもので、アニメーション部分は、アニメーション制作会社のデパティエ・フレング・エンタープライズ（DePatie-Freleng Enterprises）が担当している（Arnold 2015）。この映像作品でルグランは監督と音楽監督を兼任し、また本人役として出演もした。



図 25 実写部分



図 26 アニメーション部分

映像作品『ミシェルの鳥』のはじまりは実写で、本人役のルグランがオリヴィア・バラシュ（Olivia Barash, 1965-）演じる娘にピアノを教えるシーンがある【図 25】。そこで彼はカササギのワンノートとの思い出を話しはじめ、その思い出がアニメーション部分で描かれていく【図 26】。アニメーション部分の主人公はコンセルヴァトワールに在学中のミシェルであり、その物語は絵本と概ね一致する。このアニメーション部分のナレーションは、ルグランが務めている。そのため、実写部分のルグランがアニメーション部分の内容を語っていることや、この物語が彼の自伝的なものであることが把握しやすい。

実写部分の音楽は、ルグランが娘にピアノを弾いてみせる際に聞かれるインの音のみである。アニメーション部分の音楽はオフの楽曲と、ミシェルがピアノを演奏するインの楽曲がある。オフの楽曲には、ルグランの歌唱による3曲の挿入歌がある。それらの楽曲では、ミシェルやワンノートの心境が歌われている。具体的には、作曲手法に例えながら、ミシェルがワンノートのための鳥小屋を作る工程を歌う《ビルディング・ア・バード・ハウス [Building a Bird House]》⁽¹⁾という楽曲や、空を飛べるようになったワンノート

の喜ぶ心境を歌った《アイム・フライング [I'm Flying]》、そして、鷹に襲われ負傷したワンノートを看病するミシエルの心境を歌った《ユーヴ・ゴット・トゥ・ビリーヴ [You've Got to Believe]》である。この3曲が流れる際のアニメーション映像は、歌詞の内容に合わせたものが作られている。これらの楽曲の歌唱が、実写部分に映るルグランによるものであることを踏まえると、この3つの歌唱曲はアニメーション部分のオフの楽曲でありながら、ミュージカル仕立てのシーンといえよう。

第2項 ワンノートの音楽モチーフ

映像作品『ミシエルの鳥』におけるカササギの鳴き声は、ミシエルがこの鳥を「ワンノート」と名付ける由来になるだけではない。その声は、ピアノやピッコロなどによる同音反復によって音楽のなかでも描写され、この作品全体に用いられる。この旋律を本節では便宜上「ワンノートの音楽モチーフ」と呼び、実写部分とアニメーション部分でその使用を確認したい。実写部分におけるこの音楽モチーフの初出は、映像作品『ミシエルの鳥』のはじまりにある実写シーンで、ルグランが娘に、音楽による鳥の鳴き声の描写の例をピアノで演奏してみせる部分で用いられる。また、アニメーション部分と交互に示される実写部分のなかで、ルグランが娘に音楽の面白さの1つとして「変奏」について話す際にも、彼はこの音楽モチーフを例に変奏を実演してみせる。

アニメーション部分では、インとオフの楽曲それぞれに「ワンノートの音楽モチーフ」が用いられている。インでは、ミシエルが自身のピアノ曲にワンノートの鳴き声を採用したことを明言するシーンや、行方不明になったワンノートをミシエルが心配するシーンで、彼がこの音楽モチーフをピアノで演奏する。オフでは、《ユーヴ・ゴット・トゥ・ビリーヴ》と、エンド・クレジットに流れる《マイ・フレンド・ザ・バード [My Friend the Bird]》に、この音楽モチーフが使われている。このようにインとオフのどちらにも用いられる「ワンノートの音楽モチーフ」について、実写部分のルグランと、アニメーション部分のミシエルが、この音楽モチーフを「ワンノートの歌」と述べることも特徴的である。この台詞によって、インおよびオフの音楽に用いられた「ワンノートの音楽モチーフ」は、「鳥と音楽の関連性」を示していることが明白となるからである。

そもそも鳥が鳴くことを比喩的に「歌う」というように、鳥の鳴き声は日常のなかでも音楽的要素として認識されている。もちろん鳥をテーマにした音楽作品は多くあり、その種類や表現は多岐にわたる。「鳥の歌」という項目を設けている『ニューグローヴ世界音楽大事典』では、鳥の鳴き声は少なくとも14世紀から音楽家の関心を集め、音楽史を通じて広範な使用例が見られ

ることを説明している (Harley 2001)。そして、カササギ (Magpie) の鳴き声は、『世界鳥類大図鑑』によると「大きな声で『ギャアギャア』や『カタカタ』と鳴くほか、単調なさえずりを歌う」(バードライフ・インターナショナル 2009: 392) とある。ルグランは、映像作品『ミシエルの鳥』におけるワンノートの声の描写にカササギの「単調なさえずり」を採用し、それを「鳥と音楽の関連性」を示すものとして同音反復という音楽モチーフにしたのである。

このように鳥の鳴き声を音楽的要素として扱うこと自体は自然な表現といえるが、ルグランにとって、この音楽モチーフの使用は、カササギとの個人的な体験に由来しているように思われる。なぜなら絵本と映像作品の『ミシエルの鳥』に登場するカササギのエピソードは、小説『6月の5日間』(1989年)においても、ミシエルが回想する形で再登場するからである。まずは、小説と長編映画がある『6月の5日間』という作品の概要について説明したい。

第3項 小説『6月の5日間』にも登場する「カササギ保護の体験」

第1章第2節でも述べたように、第2次世界大戦で連合軍によるノルマンディー上陸作戦が実施されるなか、12歳のルグランと彼の母マルセルは疎開していた家族に会うため、母の友人イヴェットとともにパリからマイエンヌまで自転車で向かったことがある。この自転車旅行は戦禍に巻き込まれる危険性のある旅ではあったが、ルグランとマルセルにとっては印象的な思い出になった。彼らは戦後に次は自動車での旅を辿ろうとしたが、ついに叶うことなく1978年にマルセルは亡くなってしまった。そこで1988年56歳のルグランは、この自転車旅行を再現する形として長編映画を選び、これを母に捧げることを決めた (Legrand and Lerouge 2013: 55)。

ルグランによると、長編映画『6月の5日間』の実現までには少々トラブルがあった (Legrand and Lerouge 2013: 55-58)。制作は、脚本の段階までは順調に進んでいた。ルグランが書いた脚本を、異母兄弟で作家のバンジャマン・ルグラン (Benjamin Legrand, 1950-) とともに推敲し、さらにクロード・ルルーシュの片腕だった脚本家ピエール・ユイッテルヘーヴェン (Pierre Uytterhoeven) も加わった。というのは、『愛と哀しみのボレロ』や『遠い日の家族 (Partir, revenir)』(1985年)の映画音楽を手がけて以来、ルルーシュとルグランは友人関係にあったためである。ルルーシュは、自社での長編映画『6月の5日間』の制作のみならず、この作品の脚本へも助力したのである。しかし、1988年1月末にルルーシュのチームは、企画に異論があるという理由で、この作品から引き上げることになる。同年7月に撮影を予定していたルグランは、友人の紹介で援助者を探し、自身のコンサート収入から資金を工面することで、撮影にこぎつけることができた。

バンジャマンとユイッテルヘーヴェンの助力を得て作られた『6月の5日間』の物語は、ルグランの思い出を脚色したものである (Legrand and Lerouge 2013: 50-56)。旅の目的地であったマイエンヌは、上陸作戦の地域に近づいていくという緊張感を物語にもたすために、ノルマンディーのサン・ローに変更された。また、母の友人イヴェットはパリで偶然出会う女性として設定され、ミシエルの年齢も実際の12歳ではなく15歳に引き上げられた。これらの設定変更は、ミシエルのイヴェットへの恋心を描くためのものである。この要素によってロード・ムービーの形式であるこの作品に、少年の成長譚という物語の軸が加わった。そうして完成した物語は次のとおりである。

1944年6月6日、コンセルヴァトワールに通う15歳のミシエルは、ピアノの試験の帰り道にマルセルと入ったカフェで、ノルマンディー上陸作戦が開始されたことを知る。サン・ローへ疎開した家族に会うため2人は駅へ行くが、交通手段はすでに断ち切られていた。そこでカフェで偶然出会ったイヴェットとともに、盗んだ自転車でパリからサン・ローを目指すことを決める。ミシエルとマルセル、そしてイヴェットは旅の途中で爆撃にあったり、ドイツ軍に尋問されたりするなかで親しくなっていく、ミシエルはイヴェットとの恋を経験する。最後に3人は無事サン・ローへたどり着き、ミシエルはそこで出会った米兵からブルースを教わる。

それでは、ルグランの「カササギ保護の体験」が小説『6月の5日間』で、どのように登場するのかを見てみよう。前述したように、この小説は映画の原作であるが、この体験にまつわるエピソードは小説にのみ見られるものである。小説では、ミシエルが鳥の鳴き声を聞いたときや鳥を見た際に、この体験が想起されるという形で語られる。たとえば、ミシエルが自転車をこぎながら聞こえてくる鳥の鳴き声に対して、次のような思いを巡らしている場面である。

わたしは今なお、鳥との出来事を覚えている。わたしが小さい時、怪我をしたカササギを助け、飼い慣らしたことがある。そのカササギは、わたしが勉強している間はそのテーブルの上で走り、習作や練習曲をしているときにはピアノにとまり、庭へ出るときには、わたしの肩にとまっていた。その鳥が大好きだったことは、わたしがソルフェージュや作曲の練習をしているときに、楽譜にくちばしを突き刺すことだった。鳥は、1つ1つの音符を食べ物の小さな種だと思っていたのだ。最初は面白かったが、その後、わたしの肘で楽譜を守らなくてはいけなくなり笑えなかった。その鳥が回復し、とうとう自由な生活へ戻ることを決めた日、わたしはその鳥の鳴き声や、キュウカンチョウの代わりになったかもしれない鳥の模倣行動を惜しんだ。長い間、惜しんでいた (Legrand et al. 1989: 32)。

また、ミシェルは電線にとまるツバメを見た際に、再びカササギとの思い出を振り返る。「わたしに懐いたカササギを思い浮かべた。カササギは、わたしのソルフェージュの練習曲のページをついばんだ」(Legrand et al. 1989: 70)。

このようにカササギとの思い出が語られる小説『6月の5日間』と、そのカササギについての物語である絵本・映像作品の『ミシエルの鳥』には、「カササギ保護の体験」における共通事項が2つある。1つ目は、カササギ保護時のミシエルの年齢のゆるやかな一致である。『ミシエルの鳥』には、ミシエルが15歳未満の頃という設定がある。一方、『6月の5日間』では15歳のミシエルにカササギとの思い出があるため、彼がカササギを保護したのは15歳未満のときだとわかる。実際にルグランがカササギを保護したのは23歳であったが、絵本・映像作品の『ミシエルの鳥』と小説『6月の5日間』の3作品のいずれにおいても、事実より若い年齢設定がされている。そして2つ目は、登場するカササギのエピソードの内容である。カササギが楽譜の音符を餌だと勘違いしてついばむ描写や、勉強中のミシエルの邪魔をする様子は、この3作品に共通して登場する。このように共通する「カササギ保護の体験」のエピソードによって、ルグランの自伝的物語である絵本・映像作品の『ミシエルの鳥』と小説『6月の5日間』には、つながりが感じられる。

さらに小説『6月の5日間』では、カササギ以外の鳥においても音楽との関連性が示されている。それは複数のツバメが五線譜のような5本の電線に、まるで音符のように止まっている姿を、ミシエルが見たことをきっかけにあらわれている(Legrand et al. 1989: 70)。この場面以降、ミシエルの語りのなかで「鳥」や「ツバメ」は、「音楽」や「音符」の隠喩となる。たとえば、自転車旅行の間にイヴェットへの恋心をピアノ曲で表現しようとするミシエルは、「言葉を音の鳥の群れに変える (remplaçant les paroles par une envolée de notes)」(Legrand et al. 1989: 91) ように作曲をする。また、物語の最後にあるイヴェットや米兵がミシエルのもとを去っていく場面で、彼らはミシエルに音楽家になるようにと励ます。その際に、ミシエルは「わたしにはツバメたち、風のままに飛び立つ小さな音符が残った。音楽・・・(Il me restait les hirondelles, ces petites notes qui s'envolent au gré du vent. La musique...)」(Legrand et al. 1989: 171) というように思いを馳せている。このように小説『6月の5日間』では、鳥に象徴的な意味合いが付与されている。

映画『6月の5日間』に、ルグランがカササギに関するエピソードを用いなかったことの真意は不明である。この件については、小説版がミシエルの視点で語られているのに対し、映画版にはミシエルによるナレーションがないことも留意しておきたい。しかしながら映画版においても、ミシエルが5本の電線に止まっているツバメを五線譜の音符に見立てるシーン以降、登場人

物の台詞によってツバメは「音楽」の隠喩となる。それはノートを使って作曲をするミシェルを見たイヴェットの台詞「ああ、またツバメね (Ah encore des hirondelles)」や、ミシェルと別れる際の彼女の台詞「ツバメ風の作曲を続けてね (Écris toujours aux hirondelles)」などから見てとれる。さらに映画版では、背景音の鳥の鳴き声が音楽的な要素として扱われているのである。

第2節 映画『6月の5日間』: 演出によって示される音楽的な要素としての「鳥」

映画『6月の5日間』には、ルグランが監督兼音楽監督を務めたにもかかわらず、彼のオリジナル音楽は2曲しか用いられていない。さらに興味深いことに、彼の作曲が影を潜める代わりに顕著に見られるのが、音楽的な要素として扱われる背景音の鳥の鳴き声なのである。本節では、この映画の音楽と、音楽的な意図で用いられる「鳥」という視覚的モチーフおよび鳥の鳴き声の演出を確認する。

この作品で流れる音楽は、2つのオリジナル音楽と4つのクラシック音楽である。オリジナル音楽は、ピアノ・ソロの《日常生活のシーン [Scènes de la vie quotidienne]》とブルースの《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ (Love Makes the Changes)》という2曲である⁽²⁾。一方のクラシック音楽は、フレデリック・ショパンの「練習曲 Op. 10」から第3番《別れの曲》と第12番《革命》、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集第1巻》から「第5番フーガ」と「第22番前奏曲」の計4曲が使われている⁽³⁾。これらの楽曲が映画『6月の5日間』で流れる部分は、以下のとおりである。

この作品は、コンセルヴァトワールのピアノの試験でミシェルが《革命》を弾いているシーンからはじまる。その後、自転車で移動しはじめたミシェルとマルセル、イヴェット【図27】は、旅の初日にホテルで宿泊することを決める。ホテルのレストランにピアノがあったため、ミシェルは再び《革命》を演奏する。夕食時のレストランに居合わせた人々は、彼の演奏に耳を傾ける。

翌朝、昨夜と同じレストランで3人が朝食をとっていると、サイレンの音が響いた。ホテルの主人に導かれ、彼らと宿泊者たちは倉庫に身を隠す。しかし、そこも爆撃され、昨夜ミシェルが弾いたピアノが頭上から落ちてくる【図28】。この落ちてきたピアノの映像に合わせて《革命》がオフの音で流れる。3人は倉庫から脱出し、先ほどの倉庫からくすねたワインや、木になっているサクランボを楽しみながら旅を進めていく。

旅の最中、3人は爆撃機に遭遇し、急いで町の教会へ逃げ込む。そこにあったパイプオルガンで、ミシェルは《平均律クラヴィーア曲集第1巻》の「第22番前奏曲」を演奏する。難を逃れたミシェルとマルセル、イヴェットは再び移動をはじめ。穏やかに自転車で移動する彼らの様



図 27 自転車をこぐ3人



図 28 落ちてきたピアノ



図 29 トイピアノを弾くミシェル

子を映したショットのモンタージュに《日常生活のシーン》が流れる。その後、ドイツ軍が占拠する城に近づいてしまった3人は、将校の尋問をうける。鞆に入っていたショパンの楽譜について尋ねられたミシェルは、ピアノを学んでいることを証明するために、城にあったピアノで《革命》を弾く。

翌日、3人は自転車旅行を再開する。小さな村の広場で女兒がトイピアノを弾いているのを見たミシェルは、そのピアノを借り《平均律クラヴィーア曲集第1巻》の「第5番フーガ」を弾く【図29】。すると、広場で遊んでいた子どもたちや牛を連れて村人が集まりだし、まるで小さなコンサートのようになる。しかし、穏やかな時間は長く続かなかった。ミシェルとマルセル、イヴェットは爆撃機による攻撃に巻き込まれてしまう。逃げ惑う最中にミシェルとイヴェットは互いへの想いを明かし、結ばれる。

1人はぐれてしまったマルセルは、偶然出会った米兵たちに助けられていた。無事、合流することができたマルセルとミシェル、イヴェットは、

この米兵たちにサン・ローまで送ってもらう。3人がサン・ローに到着すると、ミシエルの家族たちは宴会をはじめ。そこで、イヴェットがほかの男性と過ごしているのを見たミシェルは嫉妬するが、その嫉妬心をイヴェットにあしらわれる。彼は家にあるピアノで1人《別れの曲》を弾きはじめる。そこへ先ほど救助してくれた米兵が現れ、ミシエルの演奏を褒める。そして、米兵は彼に「ジャズを知っているか？」と尋ね、ブルース《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》を弾いてみせる。

以上が、映画『6月の5日間』で音楽の流れる箇所を、映画に登場する順で確認したものである。次に楽曲が流れるシーンの演出を詳しく見ていきたい。

第1項 クラシック音楽の使い方

映画『6月の5日間』では、ミシェルがクラシック音楽を演奏するシーンがいくつか見られる。彼が演奏する姿を画面上に見せることで、観客の注意がその楽曲に集まる。この演出には、ミシェルがピアノを学んでいることを伝えるだけではなく、クラシック音楽の楽曲から受ける一般的な印象を、ミシエルの心境や物語の展開として利用する意図がある。すべての音楽のなかで最も使用頻度が高いショパンの《革命》から、演出の詳細を確認していく。

《革命》の挿入箇所

- ①ミシェルがコンセルヴァトワールのピアノの試験で弾く（イン）
- ②ミシェルがホテルのレストランにあるピアノで弾く（イン）
- ③落下してきたピアノのショットに合わせて流れる（特殊な次元）【図 28】
- ④ドイツ軍将校の前でミシェルがピアノで弾く（イン）

《革命》は作品のはじまりのシーン（挿入箇所①）と旅の初日（挿入箇所②）、ドイツ軍将校へ向けた緊張感のある演奏（挿入箇所④）でインの音として用いられる。挿入箇所③の天井から落ちてきたピアノのショットに組み合わせられた《革命》は、オフの楽曲のようにも聞こえるが、実際は「現時点で聞いている（あるいは想起している）劇中人物は存在しないが、観客に対してのみ提示される物語世界の過去の音」（長門 2014: 28）であり、物語世界内に起因する音である。この演出によって件のピアノでミシェルが演奏した、昨日の夕食時（挿入箇所②）が想起される。襲撃をうける以前の時間との対比が生み出され、ついに襲撃という形でミシェルたちに戦争が明白なものとなったことがあらわされている。

この楽曲が《革命》と呼ばれているのは、ショパンがシュトゥットガルトで、ワルシャワ蜂起の最終的な頓挫を知った頃に作曲されたと考えられてきたからである（サムスン 2012: 128）。そのため《革命》からは、ポーランド人の怒りや哀しみといった印象をうける。映画『6月の5日間』では、繰り返し《革命》をミシェルに演奏させることによって、これを戦時下のフランスで生きる人々の心境を示すもの、言い換えれば、戦争とそれに対する抵抗の象徴として扱っている。とりわけ挿入箇所③は、すべての音楽のなかで最も短い8秒という時間ではあるが、「物語世界の過去の音」という特徴的な音の次元の演出によって、戦争とこの楽曲の結びつきが強調されている。

バッハの《平均律クラヴィーア曲集第1巻》「第22番前奏曲」は、戦闘機の音が連想させる死への恐怖をかき消すように、ミシェルが教会にあるパイプオルガンで演奏するインの楽曲で

ある。この楽曲が醸し出す「崇高で厳粛な宗教的雰囲気」（市田 2012: 427）は、教会内で祈るマルセルとイヴェットのショットとの組み合わせもあり、観客に3人の祈りをイメージさせる。また、女兒のトイピアノを借りてミシェルが演奏する《平均律クラヴィーア曲集第1巻》「第5番フーガ」のニ長調は、音楽学のヘルマン・ケラーによると、バロック音楽では伝統的に祝典の調であり、このフーガもバロック風な輝かしい表現が基礎になっている（ケラー 1986: 63）。トイピアノで軽やかに弾かれるこのフーガは、ミシエルの小さなコンサートに集まった人々との平和なひと時を演出している。

そして、イヴェットに相手にされないミシェルが1人寂しくピアノで弾くショパンの《別れの曲》は、ゲツァ・フォン・ボルヴァリー（Géza von Bolváry, 1897-1961）監督の映画『別れの曲（Abschiedswalzer）』（1934年）が想起されるかもしれない。恋愛に悩むミシェルが演奏することで、その心情を吐露しているかのように聞こえる。

音楽学の渡辺護が「音楽の理解はある程度、条件反射によっている」（渡辺 1969: 86）と述べているように、クラシック音楽は長い時間を経て人々に聞かれてきた音楽だからこそ、映画監督と観客が共有できる一般的なイメージがある。自身のオリジナル音楽よりもクラシック音楽の使用頻度が高いことを踏まえると、ルグランはクラシック音楽がもつイメージの受容をも、映画の音楽として扱いたかったのだろう。

第2項 オリジナル音楽の使い方

次に、ルグランが映画『6月の5日間』に、2曲のみ挿入したオリジナル音楽の演出について確認する。オリジナル音楽の1曲目《日常生活のシーン》は約3分のピアノ・ソロで、高音域で流麗な順次進行の上行音型が多用されることによって、明るい雰囲気が醸し出されている。この楽曲は、ミシェルたちが自転車で移動する様子を映したショットのモンタージュに、オフで流れる。そこでは、ミシェルとマルセル、イヴェットが自転車をこぎながら1つのパンを分け合ったり【図30】、イヴェットが摘んだ花束をマルセルに渡したりする様子が映され、自転車旅行の和やかな時間が示されている。

この映画はロード・ムービーの形式であるため、自転車での移動のシーンが多い。移動のシーンには、「燃えて真っ黒になった車」や「爆撃された橋」【図31】といった戦争の気配を意識させるものが映される。そのような戦争の描写が、《日常生活のシーン》が流れている間に用いられないことから、この楽曲が流れるシーンはミシェルたちの旅の楽しさを強調する部分だとわかる。



図 30 パンを分け合う 3 人



図 31 爆撃された橋

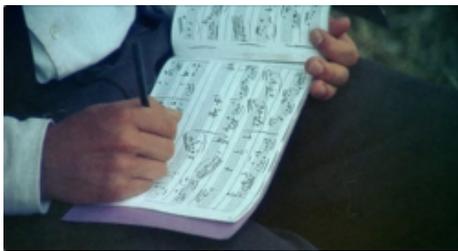


図 32 作曲するミシェル



図 33 指を動かすミシェル

また、《日常生活のシーン》はオフの音でありながら、その音源を示唆する 2 つのショットがあることも特徴的である。1 つは、この楽曲が流れはじめた際に映る、ミシェルが作曲用のノートに音符を書いている様子を示すショットである【図 32】。もう 1 つは、この楽曲が流れている間に映る、ミシェルが自転車のハンドルにかけた指を、ピアノの演奏をしているかのように動かしている手元のショットである【図 33】。これらは《日常生活のシーン》が流れる自転車旅行の道中に、ミシェルの頭のなかでこの楽曲が流れていることを示している。そのため、この楽曲はオフの音でありながら、ミシェルが作曲したように描かれる彼の「内的な音楽」でもある。

さらに、この楽曲が流れ終わる際に、橋の上でミシェルが作曲用のノートに「わたし [ミシェル] があなた [イヴェット] を愛していることを、あなたは決して知らないだろう」と書く映像がある。その直後、マルセルとイヴェットがミシェルのもとに近づいてきたため、彼は 2 人に見られる前にそのページを破り、橋の下を流れる川に投げ捨てる。この「内的な音楽」を記したノートのページを、ミシェルが破って投げ捨てるのは、そこに記したイヴェットへの思いを隠したいという物語上の動機だけではない。これは、音楽家の卵であるミシェルがこの先、《日常生活のシーン》のようなコンセルヴァトワールで学んだ音楽だけではなく、さまざまなジャンルの音楽を扱うように

なるという、現在のルグランの姿を想起させる演出である。この作品が自伝的な内容だけに、劇中の作曲者であるミシェルと、物語世界を創造する次元の作曲者であるルグランが重なる、メタ

的な構造になっているのである。この構造は、オリジナル音楽の2曲目である《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》の演出にもつながっている。

《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》はサン・ローにあるミシエルの親戚の家で、米兵がミシエルにブルースを弾いてみせる際のインの楽曲としてだけではなく、ミシエルとイヴェットの別れの部分にもオフの音楽として2回流れる。別れのシーンで聞こえてくるこのブルースは、彼の感傷的な気分を増幅させる。この楽曲が流れる部分の詳細は、次のとおりである。

《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》挿入箇所

- (1) 米兵がミシエルにピアノで弾いてみせる (イン) 【図 34】
- (2) ミシエルとイヴェットの会話 (オフ)
- (3) ピアノの前に1人座るミシエル【図 35】、自転車に乗って去っていくイヴェット、エンド・クレジット (オフ)



図 34 ブルースを弾く米兵



図 35 ピアノの前に座るミシエル

挿入箇所(2)は、宴会の最中、ミシエルの親戚の家にある倉庫のなかで、ミシエルにイヴェットがさらに旅を続けなければいけないことを伝える場面であり、挿入箇所(3)は、彼のもとからイヴェットが去っていく部分である。自転車に乗って去っていく彼女の後ろ姿に、エンド・クレジットが重なる。

この楽曲は、流れる度に楽器編成が変わることに特徴がある。インの音である挿入箇所(1)ではピアノのみで演奏され、オフの音で流れる挿入箇所(2)では、ピアノ演奏にルグランによるものと思われるハミングが、かすかに加わる。そして、もう一度オフの音で流れる挿入箇所(3)では、ピアノ演奏からはじまり、ドラムとベース、レイ・チャ

ールズ (Ray Charles, 1930-2004) によるヴォーカル、ハーモニカが順に加わっていく。このように《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》がオフで流れる際に、楽曲の音に厚みが増していくという演出からは、劇中のミシエルが出会った新しい音楽であるブルースが、後に作曲家となる彼であり、物語世界を創造する次元の作曲者でもあるルグランの手によって編曲されているこ

とが感じられる。さらに挿入箇所〈3〉には、ピアノの前に座ったミシェルがカメラに視線を向け続けるショット【図 35】もある。楽曲を聞きながらミシェルの顔を見る観客は、ここに現在のルグランの姿を想起することだろう。このように映画のラストシーンである挿入箇所〈3〉では、メタ的な構造が印象に残る演出になっている。

2曲のオリジナル音楽が流れるシーンは、どちらもミシェルの恋心を描くという自伝的物語の脚色部分であった。そして、演出によって物語世界内のミシェルに、物語世界を創造する次元の作曲家であるルグランを重ねるというメタ的な構造が作られていた。これらを俯瞰して見れば、この2曲のオリジナル音楽自体も、ルグラン自身の音楽経験を示す自伝的な要素として示されている。《日常生活のシーン》は、ルグランの音楽活動の基礎であるコンセルヴァトワールの音楽教育をあらわすピアノ・ソロであり、《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》は彼が愛したジャズをあらわすコンボ編成のブルースである。このように映画『6月の5日間』の演出からは、クラシック音楽とオリジナル音楽ともに、明確な使用目的が感じられるのである。次項からは、この映画で特徴的な使い方をされている音楽以外の音である、背景音の鳥の鳴き声について詳しく見ていきたい。

第3項 音楽的な要素としての「鳥」：背景音の鳥の鳴き声

映画『6月の5日間』において背景音の鳥の鳴き声は、ミシェルたちがサン・ローヘ向かって走る田舎道のシーンで聞こえてくる。前述したように、この映画は自転車での移動のシーンが多いため、この背景音の鳥の鳴き声も長く聞かれることになる。そのなかで、この鳥の鳴き声が音楽的な要素として扱われている部分がある。それは、2曲のオリジナル音楽と鳥の鳴き声を重ねる演出である。

《日常生活のシーン》では、約3分あるこの楽曲の最後に10秒ほど鳥の鳴き声聞こえてくる。そのとき映像は、ミシェルが作曲用のノートを破り捨てる様子を見せている。一方の《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》では、オフで流れる挿入箇所〈2〉と〈3〉に鳥の鳴き声が重ねられている。ミシェルとイヴェットが倉庫内で会話するシーンである〈2〉では、約3分ある楽曲のはじまりから1分ほど鳥の鳴き声が続く。〈3〉においても、楽曲のはじまりにあたる部分に鳥の鳴き声が重ねられている。この部分の映像は、カメラに視線を向けるミシェルのショット【図 35】である。

《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》の挿入箇所〈1〉で、米兵がこの楽曲を弾くピアノと、鳥の鳴き声が重ねられている挿入箇所〈3〉でミシェルが座っているピアノは同じものである。どちらの場面も日中であるにもかかわらず、〈3〉のみに鳴き声聞こえてくることから、この

鳥の鳴き声が付された位置が、オフで流れる《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》に限定されていることがわかる。映画ではオフの音楽を流す際に、そのはじまりや終わりを唐突に感じさせないように背景音を重ねることがある。しかしながら、背景音の鳥の鳴き声が《日常生活のシーン》の「終わり」と、《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》の「はじまり」にのみつけられていることを踏まえると、鳥の鳴き声は唐突さを緩和するためだけに用いられたものではないだろう。前項で確認したように、オフで流れる《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》は、ルグランの「オリジナル音楽」であることを示すように演出されていた。このことから、オリジナル音楽に重ねられた鳥の鳴き声には、本作において2曲しかないオリジナル音楽を「つなぐ」という、音楽形式でいうところのリトルネッロの主題のような役割が感じられる。このように映画『6月の5日間』における鳥の鳴き声は、この作品に用いられたルグランの「オリジナル音楽」を示すために、音楽的な要素として演出されているのである。

第4項 音楽的な要素としての「鳥」：音符に見立てられるツバメ



図 36 サクランボを食べるミシェルとイヴェット



図 37-1 歌うミシェル

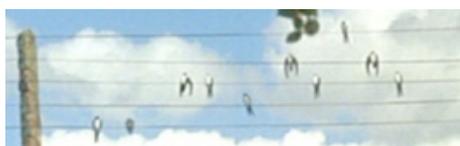


図 37-2 電線に止まるツバメ部分の拡大

映画『6月の5日間』では鳥の鳴き声という聴覚情報だけではなく、視覚的にも「鳥」が音楽をあらわす要素として扱われている。それは、自転車旅行の途中でミシェルたちが休憩するシーンにある。ここでは、この作品において初めて「鳥」が画面上にあらわれる。まずは、その部分のシーンの内容を確認したい。

移動の途中でミシェルとイヴェットは自転車から降りて、木に実ったサクランボを食べはじめる【図 36】。ミシェルはサクランボを食べる手を止めると、空の方を見上げながら「ミミシソレシ」と、その音高に合わせて歌いだす。その歌の途中でショットが切り替わり、彼が見ているのは電柱に張られた5本の電線に止まっている複数のツバメだとわかる【図 37-1】。5本の電線をト音記号の五線譜に、そこに止まる黒い羽のツバメを音符に見立てると、10羽のツバメは左から「ミミシシ

ソレシ（ファレシ）」の位置に止まっていることになる【図 37-2】。

以上のシーンを便宜上「ツバメの音符シーン」と呼ぶことにする。このシーンでミシェルとイヴェットがいる空間には木が生い茂っていることから、背景音として複数の鳥の鳴き声が聞こえてくる。しかし、ツバメが画面に映る際には、前のショットから継続しているミシェルの「ミシシソレシ」という歌声の音量が優先されるため、彼が見ているツバメが鳴いているかは判断することができない。確かなことは、ツバメはミシェルに音符に見立てられて歌われることによって、「音符」という音楽的な要素としてこの作品に登場していることである。

このシーンでは、鳥の鳴き声が響く空間に「ツバメを音符に見立てて歌うミシェル」と「サクランボを耳飾りのように耳にかけているイヴェット」が 1 つの画面に映されているショットがある【図 37-1】。このショットには、そこに流れていない楽曲を観客に連想させようとする、視覚情報による音楽表現の試みを感じられる。それは、ミシェルの恋心をあらわすための演出である。このショットに映る視覚的モチーフについて、詳しく検討していきたい。

そもそも小説と映画に共通する「ツバメの音符シーン」では、なぜ音符に見立てられる鳥がツバメなのだろうか。羽が音符のように黒いという理由ならば、ルグランの思い出の鳥であるカササギも黒い。実際にルグランがこの旅の道中でツバメを見たことから、作品にこの鳥が採用されたという可能性のほかに、「ツバメ」は本作におけるミシェルの恋心をあらわす視覚的モチーフとして選ばれたのではないだろうか。“Une hirondelle ne fait pas le printemps”（一羽のツバメだけでは春にならない）ということわざもあるように、ツバメは春を告げる鳥である。このシーンでは、春という「恋の季節」の到来を告げる鳥を、ミシェルが音符に見立てて歌うことによって、それを横で聞いているイヴェットに対する彼の恋心をあらわしていると受け取ることができる。

また、ミシェルがツバメを見る直前まで食べていた「サクランボ」も、恋を連想させるものである。たとえば、仏和辞典で“le temps des cerises”は「サクランボの実るころ；春、青春」（田村他 2005: 320）とある。そして、ポール・グリモー（Paul Grimault, 1905-1994）監督によるアニメーション映画『王と鳥（*Le roi et l'oiseau*）』（1980年）の挿入歌にも、サクランボが恋の木から実る果物として登場する。それは、主人公である王様が、絵画に描かれた娘に恋心を抱いていることがわかるシーンで、王様が聞く音楽《5月の歌 No. 12「オルゴール」(Chanson du mois de mai No.12: boîte à musique)》である。この楽曲には、「ロバと王様と私／明日はみんな死んでます／ロバは飢えて／王様は退屈で／そして私は恋で／時は 5 月／人生はさくらんぼ／死はその種／そして恋はさくらの木⁽⁴⁾」という歌詞があり、サクランボが恋を連想させるものであることがわかる。この歌詞は、詩人ジャック・プレヴェール（Jacques Prévert, 1900-

1977) によるものである。このような背景を踏まえると、『6月の5日間』の件のシーンでサクランボを選択した理由は、この作品の舞台であるノルマンディー上陸作戦がおこなわれた6月が旬の果物というだけではないだろう。ミシェルとイヴェットが2人で食べるサクランボには、この先の彼らが恋愛関係に発展することを示す視覚的モチーフとしての役割があると考えられる【図36】。

では、ツバメを音符に見立てて歌うミシエルの横で、サクランボを耳飾りのように耳にかけているイヴェット【図37-1】は何を示すのだろうか。生のサクランボを耳飾りにする描写は、た



図38 サクランボを耳飾りにするアメリ

例えば、ジャン=ピエール・ジュネ (Jean-Pierre Jeunet, 1953-) 監督による映画『アメリ (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain)』(2001年)のオープニング・クレジットで、子ども時代の主人公アメリがする1人遊び【図38】など、少女の表現に散見される。映画『6月の5日間』のイヴェットは成人女性であるが、「ツバメの音符シーン」に

おける彼女は、ワインを飲み酔った状態にある。そのため、耳飾りの表現はイヴェットの遊び心として捉えられる。しかしながら、鳥の鳴き声が響く空間で、恋の季節を告げる「ツバメ」をミシエルが「歌う」という図37-1のなかに、このイヴェットの動作を見ることで、我々はシャンソン《さくらんぼの実る頃 (Le temps des cerises)》の1番と2番の歌詞があらわす情景を想起できるのではないだろうか。

《さくらんぼの実る頃》歌詞 (三木原 1991: 70-71)

(1・2番のみ、「/」は改行を示す)

1番

Quand nous chanterons le temps des cerises, / Et gai rossignol, et merle moqueur /
Seront tous en fête.

ぼくたちが、さくらんぼの実るころを歌うとき、陽気なナイチンゲールも、いたずら好きのマネシツグミも、みんなそろって浮かれだすでしょう。

Les belles auront la folie en tête / Et les amoureux, le soleil au cœur.

美しい娘たちは、狂おしい想いにかられ、恋人たちは、心に太陽を持つでしょう。

Quand nous chanterons le temps des cerises / Sifflera bien mieux le merle moqueur.

ぼくたちが、さくらんぼの実るころを歌うとき、いたずら好きのマネシツグミは、ひときわ上手にさえずるでしょう。

2 番

Mais il est bien court le temps des cerises, / Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant / Des pendants d'oreilles.

なのに、さくらんぼの実るころはつかのまです、ふたりして夢見ながら摘みに行くのです、耳飾りを。

Cerises d'amour aux robes pareilles / Tombant sous la feuille en gouttes de sang.

恋のさくらんぼが、おそろいのドレスを着て、葉蔭にたれさがっています、血のしずくのように。

Mais il est bien court le temps des cerises / Pendants de corail qu'on cueille en rêvant.

なのに、さくらんぼの実るころはつかのまです、サンゴ色の耳飾りを、夢見ながら摘むのです。

フランス文学研究者の三木原浩史によると、《さくらんぼの実る頃》は、1866年にジャン=バティスト・クレマン (Jean-Baptiste Clement, 1836-1903) が作詞し、その2年後にアントワーヌ・ルナール (Antoine Renard, 1825-1872) によって作曲された「古典的名曲」である (三木原 1991: 82)。この楽曲は、フランスの多くの歌手によって歌われているため、映画『6月の5日間』が公開された1989年には広く知られている⁽⁵⁾。《さくらんぼの実る頃》の歌詞は4番までである。4番の歌詞は、パリ・コミューン敗北後にコミューンの騎士でもあったクレマン自身によって加筆された。三木原はその経緯を念頭に置きながらも、この楽曲が第一義的に恋の歌であり、その背後にコミューンへの鎮魂歌を聞くとしている (三木原 1991: 112)。

前述したように、「ツバメの音符シーン」には複数の鳥の鳴き声が聞こえてくる。それに加え、図 37-1 のショットには、画面に映る「鳥」を音符に見立てて歌うというミシェルの行為がある。これらの視聴覚情報から、戦争の記憶が共有されている我々は、《さくらんぼの実る頃》の1番の歌詞があらわす「ぼくたち」の歌声と鳥の鳴き声が響く空間を想起できるかもしれない。そして、イヴェットがサクランボを耳飾りのように耳にかけることで、「耳飾り (Des pendants d'oreilles)」というサクランボの隠喩 (三木原 1991: 87) を用いた2番の情景を思い浮かべることだろう。この楽曲も、ルグランが映画『6月の5日間』で使用したクラシック音楽と同様

に、長い時間をかけて人々に理解されてきた音楽である。だからこそ、図 37-1 のショットには、映画監督と観客が共有できる一般的なイメージがある。このような視覚的モチーフと映画の音によって、ある楽曲を観客に喚起する手法は、映画『6月の5日間』においてルグランが映画特有の表現として試みたものなのかもしれない。

以上のようにルグランは、背景音の鳥の鳴き声や「音符」に見立てたツバメの演出などによって、明らかに「鳥」を音楽的な要素として用いている。映画『6月の5日間』にカササギのエピソードは登場しないが、自伝的作品の一要素として「鳥と音楽の結びつき」への意識が示されているのである。また「ツバメの音符シーン」が喚起する「古典的名曲」から想定されるように、そこには少なくとも、映像表現から音楽をあらわそうとするルグランの実験的な姿勢を感じることができる。

映画『6月の5日間』における「鳥」を用いた特徴的な演出は、オリジナル音楽を「つなぐ」役割や「ツバメの音符シーン」以外にも確認することができる。それは、鳥の鳴き声によって「平和」をあらわす演出である。次節からは、この背景音がルグランの平和を希求する精神をあらわす要素としても用いられていることを確認していく。

第3節 平和と自由の象徴としての「鳥」

映画『6月の5日間』で初めて鳥の鳴き声が聞こえるのは、ミシェルとマルセル、イヴェットがサン・ローへ向けて出発し、郊外へ入ったときである。大きな音量で鳥の鳴き声が聞こえ、そ



図 39 鳥の鳴き声を聞くイヴェット

の鳴き声を聞いているように目をつむり微笑んでいるイヴェットが画面に映る【図 39】。このショットから観客は、登場人物にもこの鳴き声が聞こえていることや、この映画にとって鳥の鳴き声が「心を穏やかにするもの」として扱われていることを認識できる。



図 40 尋問される3人

その後も田舎道を走る場面に背景音として鳥の鳴き声は聞こえ続けるが、その演出は画面に映るものによって変化する。それは、「燃えた車」や「爆撃された橋」といった戦争の気配を意識させるものである。これらが画面に映る際に、それまでも聞こえていた鳥の鳴き声の音量が上げられたり、アタックの強い鳴き声をつけられたりしている。また、ミ

シェルたち 3 人がドイツ軍の将校から室内で尋問されるという緊迫したシーンにおいても、その部屋にある窓が開けられていることで鳥の鳴き声が聞こえてくる【図 40】。このように緊迫したシーンに挿入される、のびやかな鳴き声は皮肉的である。

ルグランは、この自転車旅行について「危険が迫っていたにもかかわらず、時間が一時停止になったようなこの 5 日間には、すでに自由の風が吹いていた」(Legrand and Lerouge 2013: 54) と振り返っている。映画『6 月の 5 日間』における自転車移動のシーンのほぼすべてで聞こえる鳥の鳴き声は、彼が感じていた「自由の風」をあらわすものなのだろうか。戦争を示す映像部分で鳥の鳴き声の演出を変化させていることから、ルグランが抱く平和への希求を、この鳴き声によってあらわしていることは間違いないだろう。というのも、鳥という視覚的モチーフやその鳴き声が平和や自由の象徴であることは、広く知られているからである。

たとえば、指揮者でチェリストのパブロ・カザルス (Pablo Casals, 1876-1973) は、平和と自由の象徴としてカタルーニャ民謡《鳥の歌 (El cant dels ocells)》を自身で編曲し、演奏していた。チェリストの井上頼豊によると、カザルスはスペインのフランコ独裁政権に反対し、祖国を離れて以降、戦争と抑圧に抵抗を続けた人物である。その彼が祖国と世界の平和への願いを込めて演奏していたのが、本来は鳥が集まってキリストの生誕を祝うという内容のクリスマス・キャロル《鳥の歌》である (井上 1991: 3)。カザルスは 1971 年の「国連デー」で、故郷カタルーニャの鳥は「平和、平和、平和！」と鳴きながら空を飛ぶと話し、この楽曲に平和への願いを込めて演奏した (井上 1991: 2)。

また、サウンドスケープ研究のマリー・シェーファーは、「さまざまな時代や文化の音とリズムが、認識できる多様な形で影響をとどめている」(シェーファー 2006: 231) 音楽からは、聴覚的な習慣や知覚における変容をうかがうことができるとしたうえで、鳥の鳴き声について説明している。彼によると中世ヨーロッパの庭園では、餌や噴水によって計画的に鳥を呼び寄せ、その鳴き声で庭園に心地よい雰囲気を作っていた。そのおだやかな雰囲気が、クレマン・ジャヌカン (Clément Janequin, v. 1485-1558) などの鳥の鳴き声を展開した音楽にあらわれているという。しかし、その一方で、次第に「音楽の中で鳥の歌が、外部の生活の野蛮さや災難に対する意識的な対象として登場」(シェーファー 2006: 236) するようになったとして、ヴァーグナーの《ニーベルングの指環 (Der Ring des Nibelungen)》(1978 年初演) における、悪の力に対抗する鳥の声などを例に挙げている。

映画では画面上に鳥の姿を見なくとも、その鳴き声を聞くだけで、観客は画面に映っていない画面上と地続きの空間に鳥がいることを推測する。このような現象について、小沼は「ある程度、『あの』音はどのようなものだ、という連想がはたらく [略] 多くの人に共通理解が成りつつから、

見えなくても『わかる』」（小沼 2013: 20）と説明している。映画『6月の5日間』で戦争描写とともに聞こえてくる鳥の鳴き声が、平和を願う気持ちのあらわれであると観客が捉えられることも、音楽と同様に音の条件反射によるものである。

このように鳥の鳴き声を平和や自由の象徴として扱うルグランの映画音楽や、そのほかの音楽活動における楽曲を指摘する先行研究は、現時点では確認できない。しかしながら、ルグランが音楽監督を務めたラブノー監督の『城の生活』（1966年）には、そのような表現の片鱗をみることができる。さらにルグランは、自由を象徴する視覚的モチーフとして「鳥」が扱われる『城の生活』を、映画『6月の5日間』の制作時に意識したと述べているのである（Legrand and Lerouge 2013: 60-61）。

第1項 『城の生活』における「鳥」の描写

ラブノーは、フランス映画の脚本家から映画監督になった人物である。彼は、ルイ・マル（Louis Malle, 1932-1995）監督の『地下鉄のザジ（*Zazie dans le métro*）』（1960年）や、フィリップ・ド・ブロカ（Philippe de Broca, 1933-2004）監督の『リオの男（*L'homme de Rio*）』（1964年）で、共同脚本を担当していた。そのようなラブノーが初めて長編映画監督に挑戦した作品が、『城の生活』である。この作品は、ノルマンディー上陸作戦のために村の城に潜伏した自由フランス政府のジュリアンと、そこを駐屯地とするドイツ軍将校が、城主の子であるジェロームの妻マリーに好意を寄せることで起こる小競り合いを描いたコメディである。

ルルージュによると、ラブノーは『城の生活』の撮影時に、登場人物が話さない時間があると観客が飽きると考え、映画のなかに音楽を流す時間を考慮していなかった（Lerouge 2005: 16-17）。そこで、この作品のラッシュを見たマルの助言により、ラブノーはルグランに音楽を依頼することになる。ルグランとともに音楽を挿入する箇所を決めたラブノーは、映画音楽によって膨大な情報を映画に与えられることに気づいた。このような制作過程から、ルグランがラブノーに音楽の方向性を提案しながら、この作品の作曲をしたことがうかがえる。

映画『6月の5日間』と『城の生活』には、ノルマンディー上陸作戦時のフランスで暮らす人々を描いているという共通点がある。ルグランは映画『6月の5日間』の制作時に、「わたしはジャン=ポール作品の神髄である原則に控えめながら近づこうと試みた。それは歴史の大きな流れを乗り越えたなかにある個々の道筋を描くことである」（Legrand and Lerouge 2013: 60-61）と考えた。そのような『城の生活』でラブノーは、登場人物の言動を通して「鳥」を戦争に抵抗する自由の象徴として提示している。以下、『城の生活』から3つの例を挙げよう。

1つ目は、自由フランス政府のジュリアンが、ドイツ軍を攪乱するための爆弾を手提げの籠に入れて運ぶシーンである。爆弾を多数の鶏卵で隠して運んでいたところ、ジュリアンはドイツ軍将校と遭遇してしまう。この時点で将校はジュリアンの正体を知らず、想い人マリーの兄だと思い込んでいるため、自身の車に乗せて陽気に話をする。これは、ドイツ軍将校の車で、自由フランス政府の彼が爆弾を運ぶという皮肉なシーンである。

2つ目は、物語の舞台となる城に住むジェロームの台詞にある。それは、妻マリーの帰りが遅いことを母から指摘されたジェロームが、妻を擁護して言う「マリーは自由だ。出かけて戻る。鳥みたいにね」⁽⁶⁾という台詞である。そして、3つ目は、ジュリアンが味方への合図に鳥笛を使用するシーンである。この1分ほどの短いシーンで流れる楽曲《鳥のさえずり (Le chant des oiseaux)》⁽⁷⁾からも、「鳥」を自由の象徴として扱う意図がうかがえるため、詳細を見ていき



図 41 鳥笛を吹く少年



図 42 鳥笛を吹くジュリアン



図 43 畑にいるジェロームと従業員 (右: ジェローム、左: 従業員)

たい。

このシーンでの登場人物は、城の敷地内に潜伏中のジュリアン、彼にドイツ軍の情報を提供する少年、城の敷地内にある畑で作業するジェロームと男性従業員の計4人である。城の敷地内に侵入した少年が鳥笛を吹いてジュリアンに合図を送ると、それに気づいたジュリアンも鳥笛で返答する【図41、42】。このとき、近くにあるりんご畑で作業していたジェロームと従業員は、聞こえてきた鳥笛の音を実際に鳥が鳴いたものと勘違いし、その鳥の種類について鳴き声を口笛で真似しながら話をする【図43】。

このシーンで流れるオフの楽曲《鳥のさえずり》に用いられた高音域の短い音型は、物語世界の音である登場人物たちが吹く鳥笛や口笛と掛け合うように聞こえてくる【表6】。この掛け合いは、鳥笛や口笛であらわされた「鳥たち」が、まるで城の敷地内に集まってきているかのような印象を与える。

《鳥のさえずり》のはじまりは、フルートによる山なりの音型の連なりが下行していく(以下、下

整理 番号	時間 (秒)	映像		インの音	フレーム外の音	オフの音			
		ショット	内容			使用楽器	音型	音楽その他	
1	5	少年	塀を越えて城の敷地内に入る	—	—	フルート	下行する音型	+弦楽器【複】	
2			鳥笛を吹く	鳥笛A					
3	11	ジュリアン	マリーを追いかけていたが少年の鳥笛に気づく	—	鳥笛A	フルート	～持続音		
4			鳥笛を吹く	鳥笛B			下行する音型		
5			鳥笛を吹く	鳥笛B			フルート、ハーブ		～持続音
6	2	ジェロームと従業員の全身	りんご畑で作業中	—	鳥笛B	フルート、ハーブ	～持続音		
7	6	ジェロームのバスト・ショット	ジェロームが鳴き声に反応	—	鳥の羽音	—	—		
8			「ナイチンゲールだ」						
9			「ナイチンゲールは昼間鳴かない」						
10	3	従業員のバスト・ショット	「ナイチンゲールは昼間鳴かない」	会話	—	フルート	山なり音型		+弦楽器【複】
11	6	ジェロームのバスト・ショット	「いや、ナイチンゲールだ」	会話			フルート、ハーブ	山なり音型	
12			口笛						
13	1	従業員のバスト・ショット	「それはムシクイ」	会話	—	フルート、ハーブ	山なり音型		
14	9	ジェロームのバスト・ショット	「そうか、これは？」	会話			フルート、ハーブ	～持続音	
15			口笛	口笛B			～持続音		
16			従業員「それはアカヒツ」	会話	フルート、グロ ッケンシュピール	下行する音型			
17	11	従業員のバスト・ショット	「よく間違うがナイチンゲールはこ う」	会話	—	フルート、グロ ッケンシュピール	下行する音型		
18			口笛	口笛C			～持続音		
19			鳴き声に驚く「鳴いてるぞ、まさ か」	会話			鳥笛Cか	ピアノ	

表6 《鳥のさえずり》と物語世界の音の掛け合い

行する音型と呼ぶ)。この音型の最終音は、フェルマータで止められる。このフェルマータによる持続音と少年が吹く鳥笛Aが重なる。続くジュリアンが吹く鳥笛Bにも、同様の音楽が流れる。この下行する音型と最終音のフェルマータによる持続音、そして、そこに重なる鳥笛によって、まるで飛んできた「鳥たち」が城の敷地内のどこかに止まって、さえずっているかのように聞こえる。

その次にフレーム外の音と推測されるような鳥の羽音だけが聞こえ、そして、フルートによる山なりの音型が、会話の音量を優先させる形で加わる。鳥笛と同様に、ジェロームと従業員による口笛も音楽の持続音部分に重ねて聞こえてくる。ここでの音楽の変化は、先ほど鳴いていた「鳥たち」とは異なる、新たな「鳥」が加わったことが示されているように聞こえる。この楽曲の最後はピアノによる上行音型で、そこにフレーム外から聞こえる鳥笛と想定される音が重なる。

このように《鳥のさえずり》からは、「鳥たち」の動きを感じることができる。登場人物の言動によって「鳥」が自由の象徴として提示されている『城の生活』において、《鳥のさえずり》の演出は、鳥が飛翔する存在であること、言い換えれば、圧力から解放された存在であることを示すようである。物語の展開上、少年とジュリアンが吹く鳥笛は情報提供のための合図として必要であるが、ジェロームと従業員による会話や口笛は、一見すると物語の展開とは無関係な装飾的要素と捉えられる。しかし、音楽によってすべての「鳥たち」に動きが与えられていることで、ここで鳥の鳴き声を真似して「さえずる」ジェロームと従業員も、フランスの自由を求めている人々であることが感じられる。このシーンでは、4人の人物と音楽によって「鳥」が自由の象徴

としてあらわされているのである。また、ここではインの「鳥の鳴き声」とオフの音楽が掛け合うように聞こえてくることで、ほかのシーンとは異なる幻想的な印象を与えている。

『城の生活』の制作過程を踏まえると、《鳥のさえずり》は撮影されていた鳥笛と口笛を吹く映像の音に合わせる形で、ルグランが作曲した楽曲である。そして、この楽曲の演出は、同世代のルグランとラプノーにとって戦争への忌避感から生じたものなのかもしれない。この後ルグランは映画『6月の5日間』で、『城の生活』と同じノルマンディー上陸作戦時のフランスを描くにあたり、平和や自由の象徴として鳥の鳴き声を扱っているからである。これまで見てきたように、映画『6月の5日間』の鳥の鳴き声には、音楽的な要素と平和や自由を示す要素という2つの意味が与えられている。どちらの要素も一般的に「鳥」という視覚的・音楽的モチーフがあらわすものではあるが、なぜルグランはこのような2つの意味を1つの映画のなかで示したのだろうか。

第2項 映画『6月の5日間』の「鳥」が意図するもの

映画『6月の5日間』が公開された1989年当時、ルグランはすでに音楽家として有名であった。そのため、ルグランが主に音楽活動をしていたフランスやアメリカの映画雑誌が、この作品を紹介している。音楽家としては高く評価されてきた彼であったが、初の映画監督作品への評価はあまり良いものではなかった。たとえば、『カイエ・デュ・シネマ』や『ポジティブ』、『ラ・ルヴュ・デュ・シネマ』には、映画監督としてのルグランは未熟であるという批評がある。具体的には、ルグランは『6月の5日間』という映画を作るために、空疎な空き時間を間奏曲でつなぐ形式を踏襲している (Clech 1989) や、「観客が〔ルグランと〕同様の豊かな体験を強く感じることができるまで、彼が全てを尽くしたかどうかは定かではない」 (Ciment 1989)、また「最高の思い出が必ずしも最高の脚本を作るとは限らない」 (Nacache 1989) などと評価されている。

この映画における「鳥」という視覚的・音楽的モチーフの扱い方について言及したものは、少ない。『シーケンス』が「ツバメの音符シーン」を採りあげていたが、自然をインスピレーションの源としてルグランが描いたことを述べるのみだった (Beaulieu 1990)。また、同誌と『ヴァリエティ』には、ドイツ占領下のフランスの描き方が現実的でないと指摘もあった (Beaulieu 1990; Borger 1989)。本論文ではこの作品の時代考証について詳述しないが、たしかに戦争描写よりも自転車旅行の楽しさや、ミシュルの成長譚を描くことが優先されている。このような選択には、第1章で確認したように、ルグランが戦争という政治的理不尽さを目の当たりにしたことが影響しているだろう。たとえば、それはドゥミによる「オペラ」形式のミュージカル映画『都会のひと部屋』についてのルグランの発言からもうかがえる。

すでに述べたように、ドゥミの全 14 作品のうちルグランは 10 作品で音楽監督を務めた。その 3 作目にあたる『シェルブールの雨傘』の準備期間から、彼らの友情は育まれた。しかし、『都会のひと部屋』だけは、ドゥミからの依頼をルグランは断ったのである。ベルトメによるとドゥミは 1950 年代前半に小説として『都会のひと部屋』に取り掛かり、その後も折りに触れてこの企画について話すほど、彼にとっては思い入れの強い作品だった（ベルトメ 2019: 243-244）。『都会のひと部屋』の物語は、1955 年にナントで起きた造船所のストライキを背景に、造船所の労働者ギルボーと彼の恋人、またギルボーが間借りしている家の娘エディットと、その夫との人間模様を描いたものである。ギルボーとエディットが恋に落ちることで、エディットの夫は嫉妬で自殺し、ギルボーの恋人は彼の子を身ごもったまま彼と別れることになる。その後、ギルボーはストライキ中に警察から致命的な傷を負わされ亡くなり、それを見たエディットも自殺する。

ベルトメによると、この物語はドゥミの故郷であるナントでの記憶や、ドゥミの父から聞いた話など、「多様な、時間的には別々の複数のイメージが結晶化したもの」（ベルトメ 2019: 282）である。一方、ルグランはこれまでのドゥミ作品とは異なった、この物語の陰鬱な内容を理由に音楽監督の依頼を断った。その際にルグランはドゥミに次のように告げた。「ジャック、きみはリアリズムの映画作家でも戦闘的な映画作家でもない。魔法使い、詩人だ。そして詩は政治活動を超越しなければならない」（Legrand and Lerouge 2013: 190）。しかし、ドゥミにルグランの思いは届かなかった。この件について、フランス文学研究の中条省平が述べるように、「ふたりのあいだに映画の主題への精神的な共感がないかぎり、彼らは一緒に映画を作ることができなかった」（中条 2019: 10）のである。ルグランは政治に命を翻弄される、この作品の結末が受け入れられなかったのだろう。

ルグランの「詩は政治活動を超越するべき」との考えを念頭においたうえで、映画『6月の5日間』における鳥の鳴き声や『城の生活』の《鳥のさえずり》を見つめると、これらの演出では音楽（音楽的要素）が政治的理不尽さを凌駕している。《鳥のさえずり》が挿入されるシーンで、レジスタンスが秘密の合図として吹く鳥笛の音は、この楽曲によってまるで「鳥たち」が集まってくる幻想的なものへと聴覚情報のなかで変容されていた。そして、映画『6月の5日間』では、作品内で音楽的な要素として扱われる「鳥」の鳴き声が、戦争描写のある映像部分で印象的に用いられていた。このような演出には、音楽（音楽的要素）は政治的理不尽さを超越するというルグランの創作への姿勢があらわれている。

以上のことから、映画『6月の5日間』に登場する鳥の鳴き声には、ルグランのカササギ保護の体験に由来する「鳥と音楽の結びつきへの意識」と、彼の創作理念が深くかかわっている。自

身のオリジナル音楽で「鳥」をあらわすのではなく、映画の背景音である鳥の鳴き声にさまざまな役割を与えていることから、この作品におけるルグランの音楽構想が音楽の形式にとらわれないものであったこともわかる。また、オリジナル音楽や鳥の鳴き声には、それぞれ物語を説明する要素と、ルグラン自身を示す要素という2つの意味が付与されていた。とりわけ、鳥の鳴き声は網の目のように作品全体に張り巡らされていた。これは、『華麗なる賭け』でスキヤットを自身のサインのように用いた手法が、発展した形であらわれたものといえよう。

第1章で述べたように、ルグランにとって映画音楽とは、「自分の持っているさまざまな文化を統合できる」ものであった。映画『6月の5日間』で映画監督となったルグランは、背景音や視覚情報など映画のさまざまな要素を統合することで、映画における彼の音楽的な構想を示したのである。

結び

本論文では、ルグランの作曲意図があらわされた映画ないしは映像作品に着目し、そこにみられる彼の演出手法を明らかにした。ルグランの活動を俯瞰すると、音楽への尽きることのない好奇心とそれに対応することができる技術によって、さまざまな作品に携わってきたことがわかる（第1章）。そのなかで彼の映画音楽の作曲家としての活動には、ルグランと同世代のヌーヴェル・ヴァーグの監督たちによる、自身の作家性を打ち出そうとする映画作りへの姿勢が大きな影響を与えたことがうかがえる。ルグランが映画音楽を本格的に手がけはじめた時期に、彼らの活動にかかわったことで、型にはまらない音楽活動を望んでいたルグランは、映画音楽に魅了されていったからである。ここでの経験が、ルグランの映画制作に対する探究心の基礎となったといえよう。

ヌーヴェル・ヴァーグでの特徴的な作品を経て、ルグランが手がけた『華麗なる賭け』には、さまざまな音楽の演出がなされていた（第2章）。その演出手法からは、彼が映像と変わらぬ重要性を持つ映画音楽を求め、映像と音楽の演出を同時に探求しようとしたことが明らかになった。また、自身の歌声を用いた演出には、ハリウッドでの仕事からかき立てられた音楽監督としての対抗意識やルグランの自己表象への欲求が感じられた。このように示されたルグランの映画制作への姿勢からは、彼が映画監督という領域へ踏み出していく今後の展開への兆しを見ることができた。彼が監督兼音楽監督を務めた映画『6月の5日間』では、『華麗なる賭け』で試みられた演出手法が発展した形であらわれていたからである。

第3章では、ルグランが監督兼音楽監督を務めた映像作品『ミシエルの鳥』と映画『6月の5日間』における彼の演出意図を、映像テキストとの関連のなかで考察した。ミュージカル風に演出された歌唱曲が用いられた『ミシエルの鳥』は、この時期のルグランの関心をあらわすような作品であった。そして映画『6月の5日間』は、オリジナル音楽よりも音楽的な要素としての「鳥」の表現に重点が置かれていた。「鳥」という視覚的・音楽的モチーフが一般的にもつ平和や音楽の象徴という認識を下敷きに、自身の「詩は政治活動を超越しなければならない」という創作の信念を込めて演出されていることが、この映画の特徴である。

以上の考察から結論として導き出されるルグランの映画音楽における作家性は、視覚情報と音楽や音の重なり合いから新たな意味を作り出そうとする手法のなかに見出される。本論文で明らかにされたように、ルグランの映画とのかかわり方には、映像と音楽、音響効果とが一体化した独自の作品世界の形成を目指そうとする姿勢がある。彼にとっての映画制作とは、自身の幅広い音楽活動の一環でありながらも、音楽を視覚的にも扱うことへの挑戦なのである。このこと

から、『華麗なる賭け』のスキヤットを用いた演出や映画『6月の5日間』における「鳥」の表現は、映画という枠組みのなかでおこなわれる、ルグランの音楽的な自己表象とみて間違いないだろう。このような映画構想の背景には、映画制作において軽視される傾向にあった音楽監督の作曲意図を、むしろ顕在化させるという目的があったことも留意しておきたい。

本来の作家主義批評の用い方とは異なるが、本論文では映画制作において音楽監督がイニシアチブを獲得した部分に、音楽監督の作家性を見出した。ここで採りあげた作品は、ルグランの膨大な作品群において特異例である。しかし、その限定的な部分からは、ルグランが音楽家として、映画における映像と音の演出を探求したことが明らかになった。これは、映像と音の関係性という映画学的な問題圏におけるルグランの位置だけではなく、映画音楽研究において音楽監督の作家性が、映画の部分的な演出から見出されることを示すものである。

註

序

- (1) ルグランは劇場公開用の長編映画で映画監督を務めただけでなく、テレビ用の映像作品においても映像監督を務めた。そして、これらの作品で彼は音楽監督も務めている。本論文では「映画／映像監督」を意味する際は「監督」、「音楽監督」を指す場合は省略せずに「音楽監督」と表記する。
- (2) 邦題は『ミシェル・ルグラン自伝』（ルグラン 2015: 44）を参照した。
- (3) 邦題は『アンソロジー』（Lerouge 2013: 42）にある *Michel's Bird* という略称を参照に、筆者が『音楽の友』（倉田 2019）で用いたものである。
- (4) *Masques de lune* は、ルグランへのインタビュー記事などで *Masque de lune* や *Chase the Moon* と表記される場合がある。本論文では『ミシェル・ルグラン クロニクル』で用いられている *Masques de lune* という表記に従った。

序論

- (1) ルグランが携わった映画の作品数については、『クロニクル』に収録されている濱田とステファン・ルージュ、セルジュ・イアック作成のフィルモグラフィを参照した（濱田 2017: 247-253）。このフィルモグラフィには、2017年までの260作品が記載されている。そのなかには、長編映画のほかにテレビ用の作品や、主題歌だけをルグランが担当した作品もある。このリストは、ルグランの没年である2019年までの2年分を含まないため、本文では「約260作品」とした。
- (2) 筆者の知る限りで『6月の5日間』の再上映は、2009年にシネマテーク・フランセーズでおこなわれた「ミシェル・ルグラン回顧展」においてのみである。
- (3) ルグランの自伝本は、*Rien n'est grave dans les aigus* (2013年) と *J'ai le regret de vous dire oui* (2018年) の2冊が出版されている。2018年版は、2013年版と重なる部分が多いものである。本論文では、この2冊と2013年版の邦訳である『ミシェル・ルグラン自伝』（2015年）を参照した。
- (4) ルグランのすべての監督兼音楽監督作品は、日本での公式な上映や販売がされていない。『6月の5日間』と『ミシェルの鳥』は、制作国で販売されているDVDもしくはVHSがあり、本論文の分析ではその映像を用いた。
- (5) ルグランが手がけたドゥミの長編映画作品は、次の9作品である。『ローラ (*Lola*) 』（1961

年)、『天使の入江 (*La baie des anges*)』(1962年)、『シェルブールの雨傘』(1964年)、『ロシュフォールの恋人たち』(1967年)、『ロバと王女 (*Peau d'âne*)』(1970年)、『モン・パリ (*L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune*)』(1973年)、『ベルサイユのばら (*Lady Oscar*)』(1979年)、『パーキング (*Parking*)』(1985年)、『思い出のマルセイユ (*Trois places pour le 26*)』(1988年)。また、オムニバス形式の映画は『新・7つの大罪 (*Les Sept Péchés capitaux*)』(1962年)で、ドゥミは「淫乱 (*La Luxure*)」というエピソードを監督した。

- (6) 邦題は『ミシェル・ルグラン自伝』(ルグラン 2015: 151)を参照した。
- (7) 作家主義 (*politique des auteurs*) は本来「作家政策」と訳されるべきであるが、「作家主義」という邦訳が定着しているため、本論文ではこの邦訳を用いた。

第1章 ルグラン研究の背景

- (1) 『ジャズ・シンガー』の前年に、同じくディスク式のパート・トーキーである『ドン・ファン (*Don Juan*)』(アラン・クロスランド監督)も公開されている。一般にトーキー映画の誕生を1927年としているのは、『ジャズ・シンガー』が大評判だったためである(岩本 2008: 590)。効果音と音楽が映像と同期する『ドン・ファン』よりも、登場人物の声同期した『ジャズ・シンガー』の方が、観客に大きなインパクトを与えた。
- (2) 一般的に19世紀末から1920年代末までに作られた映画は、トーキー(音声入り)ではない映画という意味の「サイレント(無声)映画」と呼ばれる。サイレント映画の上映中も決して無音だったわけではない。映像で示される情景の印象を高めるなどの目的で、すでに19世紀末には映画の上映に音楽の演奏が加えられていた(小松 2008)。
- (3) 『新映画理論講義』には、シオンによる映画の音の区分以前におこなわれた、多くの研究者による「インの音/オフの音」についての文献が、ジャック・オーモンによって紹介されている(Aumont et al. 1994: 35)。
- (4) 映画音楽におけるライトモチーフへの批判については、尾鼻の著書(2016年)が詳しい。
- (5) ブーランジェは並外れた指導力で有名な人物で、多くの著名な音楽家を育てた(Spyket 1987)。彼女の門下生で、映画音楽を手がけた人物はルグランのほかに、アーロン・コープランド(Aaron Copland, 1900-1990)やクインシー・ジョーンズ(Quincy Jones, 1933-)などがある。
- (6) この頃、フィリップスはコロンビア・レコードと新たな契約を結び、フランスとアメリカで双方のレコードを販売することになっていた。

- (7) 濱田によると、『ミシェル・ルグラン楽団によるダンス音楽』は、ルグランの名が初めて単独でクレジットされたものである。また、この時期からルグランは、自身の音盤用に編曲を手がけるようになった（濱田 2017: 40）。
- (8) バークレイ・レコードに所属する歌手が、北米の作詞家ジョニー・マーサー（Johnny Mercer, 1909-1976）の前で《リラのワルツ》を歌ったことがきっかけで、この楽曲は英語詞を得ることになる（Legrand and Lerouge 2013: 97-98）。英語版は《ワンス・アポン・ア・サマータイム（Once Upon a Summertime）》として1962年に発表された。その結果、この楽曲は多くの音楽家によって演奏され、広く知られるものになった。
- (9) 序論で触れたメノッティの『霊媒』も、台詞がほぼ歌われる作品である。しかし、これはオペラ作品をもとにした映画作品であり、『シェルブールの雨傘』以前のものであるため、ここでの議論からは除外した。
- (10) ルグランが手がけたゴダールの長編映画作品は『女は女である』、『女と男のいる舗道』、『はなればなれに（*Bande à part*）』（1964年）の3本である。また、オムニバス形式の映画は、『新・7つの大罪』でゴダールが担当したエピソード「怠惰（*La Paresse*）」と、『世界詐欺物語（*Les Plus belles escroqueries du monde*）』（1964年）の「立派な詐欺師（*Le Grand escroc*）」、『愛すべき女・女たち（*Le Plus vieux métier du monde*）』（1967年）の「未来展望（*Anticipation, ou l'amour en l'an 2000*）」の3本がある。
- (11) ブラウンによると、ゴダールは『女と男のいる舗道』の音楽について、ルグランに「1つの音楽テーマと11の変奏」を求めた。しかし、ゴダールはそのなかの1つから12小節を選び、それを3つの4小節からなるグループに分け、映画全編でそれだけを繰り返し使用した（Brown 1994: 191）。
- (12) この時期にルグランが携わっていたグランジェ作品は、『親分は反抗する（*Le cave se rebiffe*）』（1961年）、『エプソムの紳士（*Le gentleman d'Epsom*）』（1962年）、『メグレ赤い灯を見る（*Maigret voit rouge*）』（1963年）である。また、カルネ作品は『広場（*Terrain vague*）』（1960年）である。
- (13) 邦題は『ルグラン自伝』（ルグラン 2015: 221）を参照した。

第2章 『華麗なる賭け』における映像編集と音楽演出の連携

- (1) Blu-ray『華麗なる賭け』（2017年、MGXJC-16227、20世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン）に収録された、ジュイソンによるオーディオコメンタリーでの発言。
- (2) クックによると1960年代のアメリカ映画には、物語の流れを保留してまでも商業的に成功

するアーティストによる主題歌や挿入歌が用いられていた (Cooke 2008: 405)。《風のささやき》と同様の例としてクックは、ジョージ・ロイ・ヒル (George Roy Hill, 1921-2002) 監督の『明日に向かって撃て! (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)』 (1969年) に用いられた、バート・バカラック (Burt Bacharach, 1928-) による《雨にぬれても (*Raindrops Keep Fallin' on My Head*)》などを挙げている (Cooke 2008: 405)。

- (3) Legrand, Michel, (2014) *The Thomas Crown Affair*, CD, QR158, Quartet Records.
- (4) 譜例 1 と 2 は、出版されている《ヒズ・アイズ、ハー・アイズ [*His Eyes, Her Eyes*]》 (以下、《ヒズ・アイズ》と呼ぶ) の楽譜から、音楽モチーフにあたる部分を抽出したものである (Legrand 1997: 39-40)。《ヒズ・アイズ》については註 14 に詳述している。
- (5) 「SMARC 効果」とは、知覚と行為の相互関係における認知的効果として、音高に対する人の左右反応を示したものである。人は低音には左で、高音には右で反応するほうが、より反応時間が短いことが知られている (Elena et al. 2006)。
- (6) たとえば、トーマスに雇用された実行犯が、公衆電話を探すシーンで流れる《ギャング》(表 1-2) は、いくつか区切られて用いられている。これは、電話の呼び鈴や登場人物の台詞を強調するためなど、ほかの音との関係から生じた編集といえよう。
- (7) 0-41 から 43 は、パンしている 1 つのショットである。
- (8) シオンによると、クリスチャンヌのような高音域のスキヤットは、1950 年代後半からフランス映画のコメディで長い間使われ、そのジャンルの指標となった (Chion 1995: 139-140)。
- (9) 『映画用語辞典』で「カメオ出演」は次のように説明されている。「映画に束の間登場する人物で、多くの場合は映画監督自身である。ヒッチコックやクエンティン・タランティーノはカメオ出演を特徴にした。同じように俳優がすることもあり、特にリメイクの場合は、プロデューサーや原作の著者などがすることもある」 (Journot 2015: 21)。このようにカメオ出演では、作品とかかわりのある人物が多く出演する。作品との関係性や、作品への出演方法はさまざまである。
- (10) 歌詞は、DVD『ロシュフォールの恋人たち』 (2009年、BIBF-7802、ハピネット) における古田由紀子による字幕を引用した。
- (11) 台詞や歌声によって物語世界に登場したルグランのほかにも、『ロシュフォールの恋人たち』には、さまざまな形態でカメオ出演がなされている。たとえば、ドゥミの妻ヴァルダが修道女役で出演していたり、ユディット役の歌声の吹替えを担当したルグランの姉クリスチャンヌが所属するスウィングル・シンガーズのレコードが、楽器店のカウンターに置かれていたりする。そのほか、『シェルブールの雨傘』や『モン・パリ』 (1973年) にも、ドゥミや

ルグランの家族が出演している。

- (12) ヒッチコックが『下宿人 (*The Lodger: A Story of the London Fog*) 』 (1927年) 以降、自身の映画に特別出演をしたことは、よく知られている。ヒッチコックによると『下宿人』では、エキストラの人数が少なかったため出演したが、それ以降は縁起をかつぐ意味もあり、遊戯的にカメオ出演をするようになった (トリュフォー 1990: 42)。また、観客がカメオ出演を見つけることに集中することがないように、映画の開始後 5 分以内にわかりやすく画面に出て、「挨拶」をすませるようにしたと述べている。
- (13) 五所は『欲』 (1958年) の音楽を芥川也寸志 (1925-1989) に発注する際に、「監督はシグナル・ミュージックをもたなければならない」と述べ、『煙突の見える場所』 (1953年) における芥川の音楽を流用したいと注文した (秋山 1972: 113)。
- (14) フランスにおけるルグランの歌声の認知度は、アメリカよりも高いだろう。フランスでルグランは、ヴォーカル・アルバムの宣伝のために、テレビやラジオの音楽番組に出演していたからである (Legrand and Lerouge 2013: 254-255)。また、これらの宣伝活動が、『シェルブールの雨傘』がカンヌ国際映画祭のパルム・ドールを獲得した後におこなわれていることも留意しておきたい。ルグランのヴォーカル・アルバムはアメリカでも販売されていたため、一部のジャズ・ファンはその歌声を知っていた。アメリカで彼の歌声がひろく知られることになるのは、『華麗なる賭け』の映画音楽を取めたレコードによってだろう。1968年に発売されたこのレコードには、ルグランによる歌唱曲《ヒズ・アイズ》がクレジット表記付きで収録されたからである。この楽曲は、ルグランがジュイソン監督から、オープニングのタイトル・クレジットで流す「トーマスとヴィッキーの誘惑のテーマ」を依頼され、作ったものである。さらにジュイソンは、ルグラン自身にこの楽曲を歌うように求めた (Legrand and Lerouge 2013: 217-219)。結果として、オープニングには《風のささやき》が採用されたため、《ヒズ・アイズ》はレコードによって初めて披露されることになった。この楽曲は、劇中で使われている 2 つの音楽モチーフを用いた楽曲である。

第 3 章 監督兼音楽監督としての音楽の演出

- (1) 楽曲名は、映像作品『ミシェル・鳥』の音楽が収録されているアルバム『アンソロジー』 (Lerouge, 2013) のものを参照した。
- (2) 楽曲名は、映画『6月の5日間』のオリジナル音楽が収録されている次の CD アルバムを参照した。《日常生活のシーン》は、アルバム『ル・メイユール・ドゥ・ミシェル・ルグラン (*Le meilleur de Michel Legrand*) 』 (1999, PHCA-1062, Mercury)、《ラヴ・メイクス・

ザ・チェンジズ》は、アルバム『シネマ・ドゥ・ミシェル・ルグラン (*Le cinéma de Michel Legrand*)』(2005, 982 908 1, EmArcy)。また、《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》の邦題は『ルグラン自伝』(ルグラン 2015: 55)を参照した。歌唱曲《ラヴ・メイクス・ザ・チェンジズ》の作詞を担当したアランとマリリン・バーグマン夫妻(Alan Bergman, 1925-; Marilyn Bergman, 1929-)は、英語詩にこだわる作詞家である。そのため、この楽曲も英語詩であり、英題がつけられている。バーグマン夫妻とルグランのかかわりは『華麗なる賭け』の《風のささやき》からで、ルグランは彼らの作る詩を気に入っていた(Legrand and Lerouge 2013: 219-220)。

- (3) 映画『6月の5日間』のオリジナル音楽はルグラン自身が演奏しているが、4曲のクラシック音楽の吹替え演奏は、エリック・ベルショ(Erik Berchot, 1958-)がおこなった。ルグランとベルショの出会いにはベルショが9歳のときで、彼のピアノ演奏に感動したルグランが音楽家への道をすすめた(Legrand and Lerouge 2013: 203-204)。ルグランが音楽を担当した『遠い日の家族』で、ベルショは演奏だけではなくピアニスト役で出演もしている。このように2人のかかわりは映画『6月の5日間』以外にも確認できる。
- (4) 歌詞は、DVD『王と鳥』(2007年、VWDZ-8712、ウォルト・ディズニー・ジャパン)の高畑勲による字幕を引用した。「/」は字幕の切り替えを示す。
- (5) たとえば、歌手のイヴ・モンタン(Yves Montand, 1921-1991)やジュリエット・グレコ(Juliette Gréco, 1927-)などが《さくらんぼの実る頃》を歌っている。映画『6月の5日間』公開後になるが、ルグランもヴァイオリニストのステファン・グラッペリ(Stéphane Grappelli, 1908-1997)と共演したCDアルバム『バラ色の人生(Douce France)』(1996年、POCP7134、ユニバーサルミュージック)にこの楽曲を収録している。
- (6) 台詞はVHS『城の生活』(1996年)による字幕を引用した。
- (7) 『クロニクル』によると、この楽曲の音源は以下の2つがある。《鳥のテーマ [Thème des oiseaux]》(Legrand, Michel, 1966, *La vie de Château*, EP, 437.146BE, Philips)と《鳥のさえずり》(Legrand, Michel, 1995, *Michel Legrand/ Jean-Paul Rappeneau*, CD, 3003992, Playtime)である。これらの収録曲には、エディション違いや楽曲タイトルの変更などがあり、必ずしも同一音源とは限らない(濱田 2017: 76)。本論文では、後者の日本リリース版CD『ミシェル・ルグラン オリジナル・サウンドトラック作品集』(2000年、MSIF 9707、MSI)の楽曲タイトルを用いる。ただし、《鳥のさえずり》は映画と異なり、その冒頭に鳥笛の音が足されているため、分析対象とした音源は映画のものである。

書誌情報

- Arnold, Mark, (2015) *Think Pink! The DePatie-Freleng Story*, Albany: BearManor Media.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie and Marc Vernet, (1994) *Esthétique du film*, 2nd ed, Paris: Nathan. オーモン、J.、A. ベルガラ、M. マリー、M. ヴェルネ (2007年) 『映画理論講義 映像の理解と探求のために』武田潔訳、勁草書房。
- Bazin, André, (1957) “De la politique des auteurs”, *Cahiers du Cinema*, No.70, Paris: Editions de l’Etoile, pp.2-11. バザン、アンドレ (2017年) 「作家主義について」野崎 敏訳、『アンドレ・バザン研究』第1号、アンドレ・バザン研究会、60-85頁。
- Beaulieu, Janick, (1990) “Cinq jours en juin”, *Séquences*, Issue144, Montreal: Séquences, p.65.
- Bennett, Marie, (2014) “Does the song really remain the same? ‘The Windmills of Your Mind’ as narrational vehicle in *The Thomas Crown Affair* (1968 and 1999)”, *The Soundtrack*, Vol.7, No.2, Bristol: Intellect Ltd., pp.79-88.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, (2004) *Film art: an introduction*, 7th ed, New York: McGraw-Hill. ボードウェル、デイヴィッド、クリスティン・トンプソン (2007年) 『フィルム・アート』藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会。
- Borger, Lenny, (1989) “Cinq jours en juin (“Five Days in June”)”, *Variety*, Vol.334, New York: Variety, p.28.
- Brane, Edouard, (2012) “Musique et cinéma -«Je dois tout à Nadia Boulanger»- une interview de Michel Legrand”, *Concertclassic.com*.
<https://www.concertclassic.com/article/musique-et-cinema-je-dois-tout-nadia-boulanger-une-interview-de-michel-legrand> (2019年9月29日アクセス)
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley: University of California Press.
- chessgames.com, “Gustav Zeissl vs Walter von Walthoffen” .
<https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1242897> (2019年11月7日アクセス)
- Chion, Michel, (1985) *Le son au cinéma*, Paris: Editions de l’Etoile. シオン、ミシエル (1993年) 『映画にとって音とはなにか』竹川英克・J. ピノン訳、勁草書房。
- , (1995) *Musique au cinéma*, Paris: Fayard. シオン、ミシエル (2002年) 『映画の音楽』小沼純一・北村真澄監訳、みすず書房。

- , (1993) *La voix au cinéma*, réédition, Paris: Cahiers du cinéma.
- Ciment, Michel, (1989) “Cinq jours en juin” , *Positif*, Issue338, Paris: Terrain Vague, pp. 67-68.
- Clech, Thierry, (1989) “Cinq jours en juin” , *Cahiers du Cinéma*, Issue417, Paris: Editions de l’Etoile, pp.52-53.
- Clergeat, André, (2002) “Michel Legrand” , Barry Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Vol. 2, London: Macmillan Publishers, pp.569-570.
- CNC, (2019) “5 choses à savoir sur « Cinq jours en juin » le seul film réalisé par Michel Legrand” .
https://www.cnc.fr/cinema/focus/5-choses-a-savoir-sur--cinq-jours-en-juin--le-seul-film-realise-par-michel-legrand_974865 (2019年10月8日アクセス)
- Cooke, Mervyn, (2008) *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Drabkin, William, (2001) “Motif” , Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 17, London: Macmillan Publishers, pp.227-228.
- Elena, Rusconi, Bonnie Kwan, Bruno L. Giordano, Carlo Umiltà, and Brian Butterworth, (2006) “Spatial representation of pitch height: The SMARC effect” , *Cognition*, Vol.99, pp.113-129.
- Gorbman, Claudia, (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- , (2007) “Auteur Music” , Daniel Goldmark, Lawrence Kramer and Richard Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley: University of California Press, pp.149-162.
- , (2008) “Varda’ s Music” , *Music and the Moving Image*, Vol.1, No.3, Champaign: University of Illinois Press, pp.27-34.
- Harley, Maria Anna, (2001) “Birdsong” , Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 3, London: Macmillan Publishers, pp. 607-610.
- Irvin, Jim (ed.), (2007) “Michel Legrand *The Thomas Crown Affair*” , *The Mojo Collection*, 4th ed, Edinburgh: Canongate Books Ltd., pp.777-778.
- Jewison, Norman, (2004) *This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography*, Toronto: Key Porter Books.
- Journot, Marie-Thérèse, (2015) *Le vocabulaire du cinéma*, 4th ed, Paris: Armand Colin.

- Kalinak, Kathryn, (1992) *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, London: The University of Wisconsin Press.
- Karlin, Fred and Rayburn Wright, (2004) *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, 2nd ed., London: Routledge.
- Lacombe, Alain, François Porcile, (1995) *Les musiques du cinéma français*, Paris : Bordas.
- Legrand, Michel, George Mendoza, (1978) *Michel's Mixed-up Musical Bird*, London: Robson Books Ltd..
- , Benjamin Legrand and Pierre Uytterhoeven, (1989) *Cinq Jours en Juin roman*, Paris: Sylvie Messinger.
- , (1997) *The Michel Legrand Songbook*, Los Angeles: Alfred Music.
- , Stéphane Lerouge, (2013) *Rien n'est grave dans les aigus*, Paris: Le cherche midi. ルグラン、ミシェル、ステファン・ルルーージュ (2015年) 『ミシェル・ルグラン自伝 ビトゥイーン・イエスタデイ・アンド・トゥモロウ』高橋明子訳、アルテスパブリッシング。
- , Stéphane Lerouge, (2018) *J' ai le regret de vous dire oui*, Paris: Fayard.
- Le Monde, (1992) “Mort d' Alain Lacombe” .
https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/12/16/mort-d-alain-lacombe_3928426_1819218.html (2019年10月8日アクセス)
- Lerouge, Stéphane, (1999) *Le meilleur de Michel Legrand*, CD, PHCA-1062, Philips, booklet.
- , (2005) *Le Cinéma de Michel Legrand*, CD, 982 908 1, EmArcy, booklet.
- , (2013) *Anthology*, CD, 534 556 9, EmArcy, booklet.
- McMahon, Orlene Denice, (2014) Wendy Everett and Axel Goodbody (eds.), *Listening to the French New Wave: The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema*, Vol. 16, New Studies in European Cinema Series, Oxford: Peter Lang.
- Nacache, Jacqueline, (1989) “Cinq jours en juin” , *La Revue du cinéma*, Issue 448, Paris: Revue du Cinéma, pp.34-35.
- Robinson, J. Bradford, (2001) “scat singing” , Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 22, London: Macmillan Publishers.

- Spyket, Jérôme, (1987) *Nadia Boulanger*, Lausanne: Payot. スピケ、ジェローム (2015年) 『ナディア・ブーランジェ 名音楽家を育てた “マドモアゼル”』大西穰訳、彩流社。
- Stilwell, Robynn J. (2003) “Le Demy-monde: the bewitched, betwixt and between French musical”, Hugh Dauncey and Steve Cannon (eds.), *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*, Ashgate Popular and Folk Music Series, Aldershot: Ashgate, pp.123-138.
- , (2007) “The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic”, Daniel Goldmark, Lawrence Kramer and Richard Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley: University of California Press, pp.184-202.
- Taboulay, Camille, (1996) *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris : Cahiers du cinéma.
- Tinker, Chris, (2004) “Jacques Demy’s Les Demoiselles de Rochefort (1967): Beyond the Hollywood Film Musical”, *Australian journal of French studies*, Melbourne: Monash University, Vol.41-1, pp.37-47.
- Wall, Bill, (2009) “The Thomas Crown Affair”, *chess.com*.
<https://www.chess.com/article/view/the-thomas-crown-affair> (2019年11月7日アクセス)
- Whittall, Arnold, (2001) “Leitmotif”, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 14, London: Macmillan Publishers, pp. 527-530.
- Williams, Richard, (2018) “Interview Soundtrack legend Michel Legrand: ‘I’ve been an adventurer!’”, *the Guardian*.
<https://www.theguardian.com/music/2018/sep/04/michel-legrand-interview-film-soundtrack-legend-composer> (2019年8月4日アクセス)
- 秋本彰・橋本勝次・橋本泰夫・信岡実・内山一樹・江口浩 (2008年) 「トーキー」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、1058頁。
- 秋山邦晴 (1972年) 「日本映画音楽史を形作る人々6 芥川也寸志」『キネマ旬報』3月下旬号、キネマ旬報社、111-116頁。
- 石井拓洋 (2016年) 「アーロン・コープランド『アメリカらしさ』の革新性と映画音楽への展開」博士論文、東京芸術大学。
- 市田儀一郎 (2012年) 『バッハ平均律クラヴィーア I 解釈と演奏法 2012年部分改訂』音楽之友社。

- 伊津野知多 (2008 年) 「作家主義」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、358-359 頁。
- 井上頼豊 (1991 年) 『カザルスの心—平和をチェロにのせて—』岩波ブックレット、No. 212、岩波書店。
- 岩宮眞一郎 (2018 年) 『音のチカラ—感じる、楽しむ、そして活かす—』コロナ社。
- 岩本憲児 (2008 年) 「トーキー映画」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、589-590 頁。
- 植草信和編集「ミシェル・ルグラン記者会見」(1993 年) 『キネマ旬報』2 月上旬号、キネマ旬報社、203 頁。
- 奥村賢 (2008 年) 「フランソワ・レシャンバック」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、967 頁。
- 尾鼻崇 (2016 年) 『映画音楽からゲームオーディオへ—映像音響研究の地平—』晃洋書房。
- 倉田麻里絵 (2019 年) 「ミシェル・ルグランの「視覚」自伝的作品に現れる映像としての音楽」『音楽の友』8 月号、音楽之友社、70-71 頁。
- ケラー、ヘルマン (1986 年) 『J. S. バッハの平均律クラヴィーア曲集 作品と演奏について』竹内孝治・殿垣内知子訳、音楽之友社。 Keller, Hermann, (1965) *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel: Bärenreiter Verlag.
- 小沼純一 (2002 年) 『バカラック、ルグラン、ジョービン 愛すべき音楽家たちの贈り物』平凡社。
- (2013 年) 『映画に耳を 聴覚からはじめる新しい映画の話』DU BOOKS。
- 小松弘 (2008 年) 「無声映画」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、869 頁。
- 笹川慶子 (2008 年) 「音楽映画」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、197-201 頁。
- サムスン、ジム (2012 年) 『ショパン 孤高の創造者 人・作品・イメージ』大久保賢訳、春秋社。 Samson, Jim, (1998), *Chopin*, Stanley Sadie (ed.), The Master Musicians Series, Oxford: Oxford University Press.
- シェーファー、R. マリー (2006 年) 『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳、平凡社。 Schafer, R. Murray, (1977) *The Tuning of the World*, New York: Knopf.
- 関谷浩至 (2008 年) 「ミシェル=ジャン・ルグラン」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、957 頁。

- 曾根幸子 (2008 年) 「ディエジェーズ」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、544-545 頁。
- 武田潔 (2008 年) 「ヌーヴェル・ヴァーグ」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、641-642 頁。
- 田村毅・倉方秀憲・恒川邦夫他編集 (2005 年) 『ロワイヤル仏和中辞典 [第 2 版]』旺文社。
- トリュフォー、フランソワ (1990 年) 『定本 映画術 ヒッチコック / トリュフォー』改訂版、山田宏一・蓮實重彦訳、晶文社。 Truffaut, François, (1966) *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris: Robert Laffont.
- 中条省平「ミシェル・ルグランとジャック・ドゥミ すべては『ローラ』から始まった」『ふらんす』6月号、白水社、2019年、10-11頁。
- 長門洋平 (2014 年) 『映画音響論 溝口健二映画を聴く』みすず書房。
- 中山信子 (2008 年) 「セーヌ左岸派」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、461 頁。
- 西村雄一郎 (1978 年) 「パリからふりかえったインタビュー ミシェル・ルグラン篇Ⅱ」『キネマ旬報』1月下旬正月特別号、キネマ旬報社、136-141 頁。
- バードライフ・インターナショナル総監修 (2009 年) 『世界鳥類大図鑑』山岸哲訳、ネコ・パブリッシング。 Burnie, David, (2007) *Bird: The Definitive Visual Guide*, Peter Frances (ed.), London: Dorling Kindersley.
- 濱口幸一 (2008 年) 「アメリカ映画」岩本憲児・高村倉太郎監修『世界映画大事典』日本図書センター、28-33 頁。
- 濱田高志 (1999 年) 『ルグラン・シングス・ルグラン～おもいででの夏』CD、MSIF 9685、Playtime、ライナーノーツ。
- (2009 年) 「ジャック・ドゥミ×ミシェル・ルグラン 溢れる魅力と色褪せぬ輝き」『ドヌーヴ×ドゥミ×ルグラン コンプリート DVD-BOX』DVD、BIBF-9300、ハピネット、ブックレット。
- (2017 年) 『ミシェル・ルグラン クロニクル』リットーミュージック。
- (2019 年) 「ミシェル・ルグラン 最後の刻」『ふらんす』6月号、白水社、8-9 頁。
- ベルトメ、ジャン=ピエール (2019 年) 『ジャック・ドゥミ—夢のルーツを探して』瀧本雅志訳、水声社。 Berthomé, Jean-Pierre, (1982; 1996; 2014) *Jacques Demy et les racines de rêve*, Nantes: Librairie L' Atalante.

三木原浩史（1991年）「シャンソン Le Temps des Cerises（『さくらんぼの実るころ』）をめぐって—空想の講演会—」『近代』70巻、神戸大学、69-118頁。

山田宏一（1972年）「シネ・ブラボー ウェスタン+ミュージカル」『キネマ旬報』2月上旬決算特別号、キネマ旬報社、146-149頁。

渡辺護（1969年）『音楽美の構造』音楽之友社。

挿図出典

DVD『アメリ』（2004年）PAND-1245、パンド株式会社。

Blu-ray『華麗なる賭け』（2017年）MGXJC-16227、20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン。

VHS『城の生活』（1996年）BVVE-1006、BMGビクター。

DVD, *Cinq Jours en Juin*, 2003, EDV 517, Seven 7.

VHS, *Michel's Mixed-up Musical Bird*, 1986, VM 003, SC Video Ltd..