

本学位申請論文は、戦後日本を代表する作曲家の一人である芥川也寸志（1925-1989）の映像音楽における活動に焦点を絞り、スタジオ・システムのもと隆盛を誇った戦後日本の映画産業に芥川を始めする音楽家たちがどのように関わったのか解明を試みるものである。

論文は、序言と結語を除いた全六章からなる。第一章で芥川也寸志の音楽作品における映像音楽の位置づけや先行研究についての批判的検討を行って議論の基盤を築き、第二・三・四章では芥川の映像音楽に関する各論を展開し、第五・六章では芥川が團伊玖磨（1924-2001）、黛敏郎（1929-1997）と結成した作曲家グループ「3人の会」の映画・テレビジョンとの関わりについて論じる。このように各章は緩やかな三部構成を取っているが、いずれの章も、芥川が手がけた映像音楽や演奏会用作品について、文字資料のほかDVD・Blu-ray Disc・VHSなどの映像資料、CD・LPなどの音声資料、そして出版譜や芥川の自筆譜（明治学院大学図書館附属日本近代音楽館所蔵）、映画公開当時の宣伝資料なども用いて、その映像・音響の構成についての詳細な分析を施す。

第一章では、芥川の音楽的全体に通じる特徴を、先行研究に基づき「明快な曲想」「オスティナート（執拗反復）の多用」「改作・流用の頻出」の三点にまとめたのち、彼の映像音楽に特に見出せる特徴として、「モチーフの流用」「テーマ音楽を中心とした音楽設計への移行」「特徴的な楽器（具体的にはむちとチェンバロ）の使用」の三点を提示する。次に、映画音楽作曲家としての芥川の経歴を概説し、演奏会用作品を1947年から1957年までの第1期、1958年から1967年までの第2期、1968年から晩年までの第3期に分類した片山杜秀の先行研究に基づき、芥川の映画音楽の創作期区分を1951年から1970年までのI期と1974年から1982年までのII期に区分する。続いて芥川に関する先行研究を整理し、モチーフの流用に関する実証的研究や画面を引用した映像分析がほとんど存在しない問題点を指摘する。

第二章では、芥川の映像音楽を読み解く際のキーワードである「モチーフの流用」について論じる。芥川が自作の引用・改作を繰り返して作品を創り上げたことはよく知られているが、それは映像音楽においてより顕著な形で現れる。作曲家がある楽曲を他の作品に流用する例は古今東西で見出せるが、芥川のモチーフの流用が他に類を見な

い特異なものだと言える理由は、その規模の大きさと流用の複雑さにある。すなわち、一つのモチーフを二度のみならず何度も別の作品で用いたり、さらには複数のモチーフを同時多発的に作品間に流用したりする様子が見て取れるのである。芥川がモチーフの流用を頻繁に行うことについては、先行研究（秋山邦晴、西川尚生、奥平一など）が漏らさず言及している。しかしながら、個別のモチーフがどのような作品において登場しどのような作品に流用されていたのかという作品間の関係について具体的に言及したものはほぼ存在しない。そこで、本章では芥川が映像音楽の分野で頻繁に用いたモチーフをできる限り詳述し、芥川の映画音楽については彼の音楽創作の全体像の解明のための糸口とする。モチーフの流用に関する芥川の特異性を強調するために、異なる三つ以上の作品に登場した 11 種類のモチーフを中心に記述し、二作品での流用が確認されたものについては、まとめて概説した。

第三章では、自身の映画音楽の理想が「画面とちまちまとうまく同居する」音楽から観客に強い印象を与える「テーマ音楽」へ移行していったと告白した 1978 年のインタビューを引き合いに出し、芥川の映画音楽語法の変遷を概観する。芥川の映画音楽の経歴が二つの創作期に分けて考えることができることは第一章で確認したが、本章では芥川が頻繁に組んだ映画監督の一人である豊田四郎（1906-1977）の作品の中から『猫と庄造と二人のをんな』（1956）、『花のれん』（1959）、『地獄変』（1969）の三作品の分析を通じて、芥川が II 期の映画音楽語法の理想として掲げた「テーマ音楽の強調」が、I 期の作品群の中でどのように醸成されていったのかを検証する。この関連において筆者が特に注目するのは、第二章で取り上げた「モチーフの流用」である。芥川が映画音楽において頻繁に行ったモチーフの流用はテーマ音楽の強調を導き、映画音楽美学の成熟への道を切り拓く重要な試みだった。

第四章では、芥川の音楽作品を彩るさまざまな楽器のうちチェンバロに着目し、彼が映像音楽の中でこの楽器を用いた先駆者であったことを、世界映画史ならびに日本映画史を参照しつつ論じる。20 世紀初頭に高まった古楽復興運動の影響を受け、トーキー導入の直後である 1930 年代前半から、欧米映画ではチェンバロの使用例が散見された。日本映画では『自分の穴の中で』（内田吐夢、1955）が最も早い使用例と確認され、この音楽を手がけたのが他にもない芥川である。それだけでなく、同作は伴奏音楽がチェンバロだけで編成されており、単一楽器の使用という点でも日本の映画音楽史において革新的な例であることを指摘する。『自分の穴の中で』以降も芥川は断続的にチェンバロを映像音楽に用い続け、『台風騒動記』（山本薩夫、1956）ではチェンバロの響きに登

場人物たちの振る舞いを戯画化するような役割を担わせ、『赤穂浪士』（NHK 大河ドラマ、1964）では芥川がチェンバロと同じく頻繁に用いた楽器であるむちとの併用を図った。チェンバロとむちの結びつきは、芥川の 1960 年代＝第二期の代表作である演奏会作品《チェロとオーケストラのためのコンチェルト・オスティナート》（1969）を生み出す原動力となった。さらに、翌 1970 年の映画『影の車』（野村芳太郎）では、芥川が最も頻繁にタッグを組んだ野村との緊密な連携のもと作品世界を彩る存在としてチェンバロが効果的に用いられていることが確認できる。チェンバロの響きには、日本映画の一边倒な音楽表現に風穴を開けようとする芥川の試みが集約されている。

第五章では、戦後日本映画の国際的躍進の端緒として、あるいは日本映画のカラー化の嚆矢として映画史上に一定の評価を得ている『地獄門』（衣笠貞之助、1953）を芥川の音楽から再評価を試みる。まず、『地獄門』の音楽的特徴を同時代の映画音楽からの影響による共時的要素と芥川の後年の映画音楽にも存在する通時的要素に分けて指摘したのち、『地獄門』の音楽と芥川の代表作《交響曲第 1 番》（1954/55）が「モチーフの流用」という点で強い繋がりを持つことを示す。《交響曲第 1 番》は、芥川が團伊玖磨・黛敏郎と結成し音楽史に大きな足跡を遺した「3 人の会」の第一回作品発表会で初演された。興味深いことには、同曲は『地獄門』と同時期に成立しただけなく、同根の音楽動機を持っていることが確認できる。かくして、従来『地獄門』を巡ってなされた議論からは導き出され得なかった視点、すなわち戦後日本音楽史との繋がりから作品の再評価を提示する。

第六章では、戦後日本の作曲界を牽引した芥川の映画音楽実践を例に、当時の音楽家たちがいかにして「五社（六社）協定」を始めとしたスタジオ・システムの論理に取り込まれ（あるいはいかに取り込まれないで）映画音楽に携わっていたか解明を試みる。近年、映画の産業としての側面に着目した研究が活況を呈しているが、日本映画研究における主要な先行研究（羽鳥隆英、井上雅雄）で扱われてきたのは俳優や監督などの限られた範囲であり、映画制作の実態を深く理解するために検討されるべき事項は未だ多く存在する。その一つが映画の音楽に関わる人的交流である。この問題点を踏まえ、本章ではまず大森盛太郎の『日本の洋楽 2』（1987）に沿って、当時の音楽家たちがどのように映画産業に携わっていたのかを整理する。そののち、芥川が 1953 年に團伊玖磨・黛敏郎と結成した「3 人の会」が彼らの映画音楽の仕事のための互助組織のように機能したという点、そして芥川自身が《赤穂浪士のテーマ》として知られる音楽動機を制作会社や作品ジャンルの異なる作品に幾度も流用したという点を指摘する。以上から、ス

スタジオ・システム期の戦後日本映画において、作曲家を筆頭とした音楽家たちがスタジオ・システムから比較的自由であったこと、その中でも芥川の音楽実践は「3人の会」という組織のレベルにおいても芥川個人の創作活動のレベルにおいてもスタジオ・システムから極めて自由な（羽鳥の言葉を踏まえて述べれば）「超スタジオ・システムの」なもので日本映画音楽史上特筆すべきものであるという結論を導き出す。また、本章の補論として、「3人の会」のテレビジョンにおける活躍を取り上げ、結成30周年記念に三人が一堂に会した『音楽の広場』（NHK）の「3人の会」特集（1984）の分析を試みる。なお、補論は筆者が2019年12月から2020年2月にかけて参加した「NHK番組アーカイブス学術利用トライアル（2019年度第4回）」における研究調査に基づくものである。

本論文によって明らかとなった芥川の巧緻な映像音楽実践は、「音楽」というキーワードによって共同芸術としての映画を読み解き、より多様で立体的な視点を持つ映画史の構築に貢献するものである。それだけではなく、芥川と「3人の会」の映画およびテレビジョンにおける活躍に注目することは、作品発表会の開催実績だけで語られがちだった彼らの活動に新たな相貌を例示することで音楽史の更新にも寄与し得る。

芥川にとって、映像音楽の占める位置は演奏会用作品に劣らず大きなものであり、それを取り上げることなしに彼の芸術を語ることはできない。芥川は実験的あるいは意欲的な音楽語法を用いて、当たり障りのない表現に墮してしまいがちな日本の映画音楽に新しい風を吹かせ続けた。それと同時に、自らの音楽語法を深化させるべく飽くなき探求を続け、従来否定的な意味に取られがちであったモチーフの流用を徹底して行うことで、自身の作家性の刻印へと昇華させた。その音楽世界は決して「使い回し」や「画一的」といった言葉で片付けられるような単純なものではなく、われわれが想像するよりも遥かに複雑かつ精妙なものである。