

戦後日本映画産業と音楽家 —— 芥川也寸志と「3 人の会」の活動を例に ——

藤 原 征 生

京都大学大学院 共生人間学専攻
〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、戦後日本の作曲界を牽引した芥川也寸志（1925-1989）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の解明を試みるものである。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 2014, 井上雅雄 2016）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、本稿では、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。そのうち、芥川が 1953 年に團伊玖磨（1924-2001）および黛敏郎（1929-1997）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。

以上から導き出される本稿の結論は、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、あるいは芥川個人の創作活動のレベル双方において、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」かつ日本映画音楽史上特筆すべきものであったということである。

は じ め に： 日本映画産業史についての先行研究の 整理とその問題点

近年、映画研究において映画の産業としての側面に注目した研究が活発である。日本映画研究では、戦後映画の発展に大きな影響を与えたとされながらも従来学術的研究の対象となることが少なかった「五社（六社）協定」（以下、本稿においては『協定』と称する）の成立について一次資料を丹念に読み解いた井上雅雄や、東宝の専属俳優だった池部良（1918-2010）と松竹の専属俳優

だった佐田啓二（1926-1964）の旧蔵資料から、彼らが所属会社の垣根を越えてテレビドラマの共同制作を試みた史実を掘り起こし、その試みを「脱スタジオ・システムの共闘」と位置付けた羽鳥隆英によるものが主要な先行研究として挙げられる¹⁾。

しかし、これら先行研究の中で扱われるのは俳優や監督といった限られた範囲であり、多方面から終結した人材の協働によってなされる映画制作の実態を深く理解するために、検討すべき事項はまだ多く存在する。その一つが映画の音楽に関わる人的交流である。先に挙げた、日本映画のスタジオ・システムに関する数少ない先行研究におい

でも、音楽についての言及は一切なされていない。もっとも、本稿の論じる対象である戦後日本映画音楽史について、スタジオ・システムの視点から論じた先行研究が存在しないわけではない。自身も作曲家として『嵐を呼ぶ男』（井上梅次監督、1957年）等多くの映画音楽を手がけた大森盛太郎（1911-1988）が著した『日本の洋楽 2』（新門出版社、1987年）がそれである。とはいえ、大森が自らの体験や同業者たちの証言を地道に拾い集めたこの浩瀚なる文献が、これまで日本映画研究の議論の俎上に載せられることはなかった。この事実、従来の日本映画研究において映画界と音楽界との関わりがこれまでにいかに顧みられてこなかったかを雄弁に物語っている。

本稿は、当時の音楽家たちがいかにして「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「脱スタジオ・システムの」に映画産業に携わっていたかの解明を試みるものである。その顕著な例として、戦後日本の音楽界を牽引するだけでなく、映画音楽も多数手がけた作曲家・芥川也寸志（1925-1989）に焦点を絞り、彼自身の映画音楽における創作活動と、彼が團伊玖磨（1924-2001）ならびに黛敏郎（1929-1997）と結成した「3人の会」の映画音楽における創作活動とを眺め、彼がスタジオ・システム期の日本映画において独特な活動を行った映画音楽作曲家であったことを論証する。

1. スタジオ・システム下の日本映画産業と音楽家たちの関わり

本節は、先に挙げた『日本の洋楽 2』に基づき、スタジオ・システム期の戦後日本映画において音楽家たちの人的交流がどのような状態にあったのかを概説する。『日本の洋楽』第2巻第23章において、「昭和三十年代の経済成長と技術革新する音楽産業」と題して、大森は戦後日本映画産業に関わった音楽家たちについて詳述している（大森150-177）。本節ではそれに基づき当時の状況を整理し、次節へ繋げる。

戦後日本映画史において、「大手映画会社の一団が業界の主体をなす体制下で、スタジオ（映画

会社）が製作・配給・興行までを一貫して管理し支配する映画製作の形態」（山下・井上・松崎73）であるスタジオ・システムが成立していた時期は、1953年9月の日活の製作再開発表から1971年後半の日活の劇映画製作停止および大映の倒産に至る18年間であるというのが、日本映画研究におけるおよそ共通した見解である²⁾。そこで本論では、戦後日本映画においてスタジオ・システムが機能していた時期を、1953年から1971年として論を進めていく。

劇映画の製作再開を表明した日活を牽制するために松竹・東宝・大映・東映・日活・新東宝のメジャー五社間で調印され、その後日活の加盟、新東宝の倒産を経た「協定」の影響下で各スタッフが専属制であったとされるこの時期において、音楽関係者たちはどのような状況に置かれていたのだろうか。映画産業における音楽関係者の役割は、主に作品に音楽を提供する作曲家、そして音楽録音の際に作品を演奏する演奏家ならびに指揮者に大きく二分される。もちろん、作曲家と演奏家の他にも作曲家の書いた総譜からパート譜を作成する写譜や、映画会社と音楽家との渉外に従事する音楽事務等の人材も存在するが、これらも大まかに作曲関係、演奏関係に二分できるため、本稿においては「演じ手＝演奏家・指揮者／作り手＝作曲家」の二分法で論を進めていく。

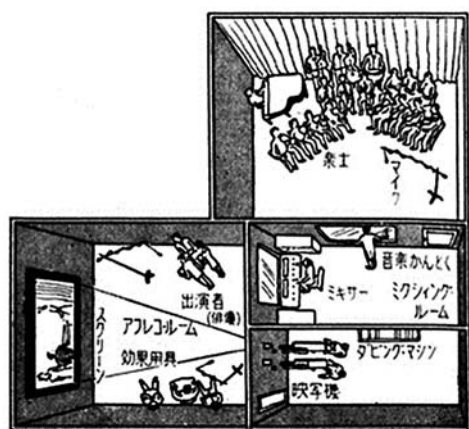
まず映画音楽に携わった演奏家についてであるが、撮影所での音楽録音の際に演奏する演奏家の人選は、主に作曲家のつてを頼って行われていた。音楽事務所を介して演奏家が派遣されることもあったようだが、その事務所も作曲家の紹介によるものであった（大森173-176）。それゆえに、例えばNHK交響楽団のコンサートマスターを務めたヴァイオリニストの黒柳守綱（1908-1983）や、作曲家・林光（1931-2012）の従妹でフルーティストの林リリ子（1926-1974）といった、クラシック音楽の分野でも活躍していた演奏家たちはフリーランスとして各社のオーケストラの首席奏者を兼任しており、録音に携わっていた演奏家のメンバー構成は各社間で重複する部分も多かったのである。なお、このころ松竹・大映・東映が京都に持っていた各撮影所の音楽は、関西交響楽

団（現・大阪フィルハーモニー交響楽団）が演奏の大部分を引き受けていた³⁾。

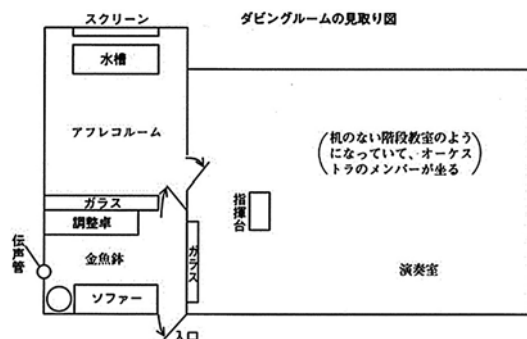
また、映画音楽の録音においてオーケストラの指揮は作曲家が担当することが通例となっていた（大森 170）が、吉沢博（1908-1985）や森田五一（生年不詳-1999）といった映画音楽の録音を専門とする指揮者が作曲家の「代棒」（＝代理で指揮をすること）をする例もしばしば見受けられた（大森 170）。映画音楽には「独特の指揮法」（芥川 82）が必要だったと芥川也寸志が述べるように、とりわけ磁気テープによる録音が実用化する以前の映画の録音作業（ダビング）は制約が多く、指揮者に独特かつ高度な技術を要求するものであった⁴⁾。当時主流だった光学式録音によるダビングは、ダビング・スタジオ（図 1 および図 2）の構造上、指揮者は映画画面とオーケストラの双方を時にはガラス窓越しに確認しながら指揮する必要に迫られたうえに、映画フィルムに直接波形を焼き付ける録音方式ゆえに録り直しが利かず、作業は緊張を強いられたからである。そのような中、清田・吉沢・森田といった指揮者たちは、「一発でピッタリと音楽を画面に合わせ [……] なお三十数ロールの音楽録音を定時（午前十時から昼食事一時間抜き、午後五時）に終わらせるといふ特殊感覚」を身につけ、「フィルムの一コマでも合わせてしまう名人芸」を持っていた（大森 170）。特殊能力とさえ言えるような「独特の指揮

法」を駆使し、最低限の所要時間で的確に録音作業をこなしていく職人指揮者たちの存在は、スタジオ・システム期の大量生産体制を成立させるうえで欠くべからざる存在であったということ、ここで改めて強調しておく必要があるだろう。

演奏家や指揮者の場合と同じく、作曲家たちがどこの映画会社で仕事をするかということも比較的流動的だったと考えられる。もっとも大森が指摘するように、例えば東宝で製作された特撮作品における田中友幸＝本多猪四郎＝伊福部昭の三人のごとく、特定のプロデューサーの下で作品を手がける映画監督に特定の作曲家があてがわれるという例も少なからず存在していた（大森 167）。監督が各社の専属制度の影響を最も強く受ける役職だったという事実を鑑みれば、各社作品を担当する作曲家の顔ぶれも監督との組み合わせによってある程度絞られていたとも言える。しかし、その事実だけをもって、特定の映画監督としばしばコンビを組んだ作曲家がその監督の専属作曲家であり、作曲家も「協定」の影響を少なからず受けていたと結論付けるのはいささか性急に過ぎる。スタジオ・システムのもと大量生産される作品群に対して臨機応変に演奏をこなさなければならない映画音楽の録音に適う優れた音楽家たちは常に不足気味であり、わけても楽曲を提供する作曲家たちは同時並行的に他の監督ともコンビを組み、各社間の垣根を越える可能性を常に孕んでいたこ



(左) 図 1 光学式録音時代のダビング・スタジオ模式図（『玉川こども百科』85）



(右) 図 2 1957 年まで⁵⁾の東宝砦撮影所ダビング・スタジオ（恩地 49）

とも考慮する必要がある。作曲家はプロデューサーや監督の希望によって選び出されるものの、その大半はあくまで各社と専属的な契約を結ばないフリーランスとして活動していた。映画会社と「夫々その所属芸術家、技術家」(井上 22)との契約に関する「協定」の範疇から、音楽家たちは事実上除外されていたのである。

2. 作曲家・芥川也寸志と「3人の会」

前節では、映画音楽の製作プロセスに携わる音楽家の中で、特に作曲家が重要な役割を担っていたということと、音楽家は「協定」の埒外で自由に活動する余地があったということを述べた。本節では、当時の映画音楽に携わった作曲家の中で極めて独特な活動を行った人物に焦点を絞って論じる。それが、芥川也寸志と「3人の会」である。

芥川也寸志は、作家・芥川龍之介の三男として1925年に東京に生まれた。1943年に東京音楽学校(現・東京藝術大学音楽学部)に入学、陸軍軍楽隊への出向と終戦を挟み、1947年に同校を卒業、1949年には同研究科を修了した。1950年に催されたNHKの放送開始25周年記念管弦楽懸賞において、《交響管弦楽のための音楽》が團伊玖磨の《交響曲イ調》とともに特賞入選を果たし、その名を広く知られるところとなる。

「3人の会」は芥川が同じく東京音楽学校出身の團伊玖磨および黛敏郎と1953年に結成した作曲家のグループである。翌1954年1月には日比谷公会堂で第一回の作品発表会を開催、当時第一級の演奏会場で大編成の管弦楽曲のみで構成されたプログラムを披露したことで、「3人の会」は大きな注目を集め、一躍ジャーナリズムを賑わす存在となる。以降、大阪国際フェスティバルの一環として大阪のフェスティバルホールで開催された1962年まで、「3人の会」は5回の作品発表会を開催した。黛の《涅槃交響曲》、團の《シルクロード》、芥川の《エローラ交響曲》など、それぞれの作曲家の代表作ともいえる意欲的な作品が、これら5回の演奏会において初演されたのである。

作曲家集団としての「3人の会」には、大きな特徴がある。1976年に行われた、芥川と矢沢保

による公開対談の一節を以下に引用する。

芥川 [……] そのうち一人で発表会をやるのは大変だから、三人で三分の一ずつだせば、ことによったらオーケストラでできるかもしれないということになったんです。当時作曲の発表会といったらすべて室内楽だったんですよ。オーケストラとやって作品発表会やったなんていう作曲家は一人もいないんですから。それで、ヨシヨシやろうということになりまして、ただそれだけの理由なんです。六人組とか国民楽派とか……ありますね、そういうのとは全然違う。3人の会っていうのは経費が三分の一ですむんですよ(大笑い)それだけなんです。[……]⁶⁾(『音楽の世界』1976年11月号 24-25)

続いて、「3人の会」結成直後の1954年に『音楽芸術』誌上で行われたメンバーによる対談から引用する。

團 もっと簡単に考えても、一人の作品で定期的な毎年演奏会をして行くことは大変なことでしょう。三人で一晩の演奏会をして行くことは、これは可能なことです。そういう実面的な面も発会の理由の一つの強い要素です。(『音楽芸術』12(2) 56)

これらの引用から窺えるように、「3人の会」は、例えば同じく団体の構成人数をその名に冠した「ロシア五人組」⁷⁾のようにメンバー同士が特定の理念によって結びついているわけでもなく、「三人で一晩の演奏会を開く」という極めて「実面的な面」を理由にして立ち上げられた会だったのである。そしてこの実利性は、彼らの映画音楽での仕事にも影響を及ぼしていると言える。先に引用した『音楽芸術』誌上における「3人の会」の対談から、芥川の発言をさらに引用する。

芥川 [……] ですからぼく達の会は単なる研究発表団体というだけではなくて、細かい生活の上でもお互いに結びついていたので

す。外面的な例で言えば「君、今シンフォニーを書いているなら、その映画は俺が引受けてやるから、それを書けよ、今度は俺が何か書いている時は君頼むよ」という様にお互いに実生活の上でも結びついていたのです。（前掲記事 57）

「3人の会」と映画音楽との関わりの独自性を論じるうえで、この発言は非常に重要である。なぜならば、映画音楽の仕事をグループ内で積極的に分配しあってこなしていくというこの発言を裏付けるように、昭和20年代後半から昭和30年代後半にかけて、芥川・團・黛の三人が映画音楽の

仕事を融通しあっているように見受けられる時期が確かに存在するからである。

例えば、谷口千吉（1912-2007）のフィルモグラフィに注目すれば、1953年から1955年までの監督作品すべての音楽が「3人の会」のメンバーいずれかの手によって作曲されていることが分かる（表1）。「3人の会」と映画監督との連携は他にも見出すことができ、例えば豊田四郎（1905-1977）の1953年から1964年にかけての監督作は、1960年以降はいくつかの例外を交えながらもその大半を芥川と團とが独占的に担当し（表2）、あるいは市川崑（1915-2007）の1952年から1965年にかけての監督作は、伊福部昭

表1 1953年から1955年までの谷口千吉全監督作品⁸⁾

公開日	作品名	作曲	製作（配給）
1953.01.15	吹けよ春風	芥川也寸志	東宝
1953.04.08	夜の終り	芥川也寸志	東宝
1953.12.08	赤線基地	團伊玖磨	東宝
1954.10.20	潮騒	黛敏郎	東宝
1955.05.31	33号車応答なし	芥川也寸志	東宝

表2 1953年から1964年までの豊田四郎全監督作品⁹⁾

公開日	作品名	作曲	製作（配給）
1953.9.15	雁	團伊玖磨	大映東京
1954.3.13	或る女	團伊玖磨	大映東京
1955.5.3	麦笛	團伊玖磨	東宝
1955.9.13	夫婦善哉	團伊玖磨	東宝
1956.6.22	白夫人の妖恋	團伊玖磨	東宝、ショウ・ブラザーズ
1956.10.9	猫と庄造と二人のをんな	芥川也寸志	東京映画（東宝）
1957.4.27	雪国	團伊玖磨	東宝
1957.9.15	夕風	芥川也寸志	宝塚映画（東宝）
1958.1.9	負ケラレマセン勝ツマデハ	芥川也寸志	東京映画（東宝）
1958.7.12	喜劇 駅前旅館	團伊玖磨	東京映画（東宝）
1959.1.27	花のれん	芥川也寸志	宝塚映画（東宝）
1959.5.19	男性飼育法	芥川也寸志	東京映画（東宝）
1959.9.20	暗夜行路	芥川也寸志	東京映画（東宝）
1960.3.13	珍品堂主人	佐藤勝	東京映画（東宝）
1960.8.28	濃東綺譚	團伊玖磨	東京映画（東宝）
1961.5.16	東京夜話	芥川也寸志	東京映画（東宝）
1962.2.10	明日ある限り	林光	東京映画（東宝）
1962.4.15	如何なる星の下に	平岡精二	東京映画（東宝）
1963.1.15	憂愁平野	團伊玖磨	東京映画（東宝）
1963.6.16	台所太平記	團伊玖磨	東京映画（東宝）
1963.10.12	新・夫婦善哉	團伊玖磨	東京映画（東宝）
1964.4.4	喜劇 陽気な未亡人	團伊玖磨	東京映画（東宝）
1964.9.19	甘い汗	林光	東京映画（東宝）

表3 1952年から1965年までの市川崑全監督作品

公開日	作品名	作曲	製作（配給）
1952.2.21	ラッキーさん	古関裕而	東宝
1952.7.8	若い人	芥川也寸志	東宝
1952.11.6	足にさわった女	黛敏郎	東宝
1952.12.23	あの手この手	黛敏郎	大映京都
1953.4.15	プーサン	黛敏郎	東宝
1953.6.10	青色革命	黛敏郎	東宝
1953.8.19	天晴れ一番手柄 青春銭形平次	黛敏郎	東宝
1953.11.10	愛人	黛敏郎	東宝
1954.5.12	わたしの凡てを	服部良一	東宝
1954.11.22	億万長者	團伊玖磨	青年俳優クラブ（新東宝）
1954.11.23	女性に関する十二章	黛敏郎	東宝
1955.4.19	青春怪談	黛敏郎	日活
1955.8.31	こころ	大木正夫	日活
1956.1.21	ビルマの豎琴 第一部	伊福部昭	日活
1956.2.12	ビルマの豎琴 第二部	伊福部昭	日活
1956.6.28	処刑の部屋	宅孝二	大映東京
1956.10.1	日本橋	宅孝二	大映東京
1957.3.27	満員電車	宅孝二	大映東京
1957.8.27	東北の神武たち	團伊玖磨	東宝
1957.10.15	穴	芥川也寸志	大映東京
1958.8.19	炎上	黛敏郎	大映京都
1959.1.3	あなたと私の合言葉 さようなら、今日は	塚原哲夫	大映東京
1959.6.23	鍵	芥川也寸志	大映東京
1959.11.3	野火	芥川也寸志	大映東京
1960.1.14	女経 第二話 物を高く売りつける女	芥川也寸志	大映東京
1960.4.13	ぼんち	芥川也寸志	大映京都
1960.11.1	おとうと	芥川也寸志	大映東京
1961.5.3	黒い十人の女	芥川也寸志	大映東京
1962.4.6	破戒	芥川也寸志	大映京都
1962.11.18	私は二歳	芥川也寸志	大映東京
1963.1.13	雪之丞変化	八木正生 芥川也寸志	大映京都
1963.10.27	太平洋ひとりぼっち	武満徹 芥川也寸志	石原プロ（日活）
1964.5.2	ど根性物語 銭の踊り	ハナ肇	大映東京
1965.3.20	東京オリンピック	黛敏郎	東京オリンピック映画協会 （東宝）

（1914-2007）や宅孝二（1904-1983）といった他の作曲家を断続的に挟みながらも、その大部分は「3人の会」のメンバーが交替する形で手がけていることが見て取れる（表3）。

さらに、記録映画『カラコルム』（堀場伸世監修、1956年6月12日公開）では、音楽担当として團と黛の名前が併記されている（図5）。映画

史上のみならず音楽史上においても、両者が共作した例はこの作品のみであり、その点で同作は存在意義の大きなものであると言える。

もっとも、同作のオープニングやエンディングで演奏されるメイン・テーマや本篇中のいくつかの楽曲には、團の管弦楽曲《シルクロード》からの流用が見出せる。具体的には、オープニング

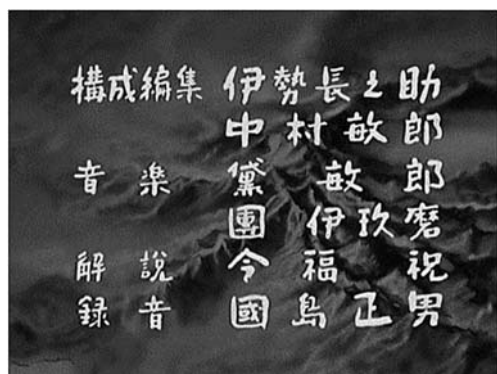


図5 『カラコルム』(1956年) クレジット (00:00:49)

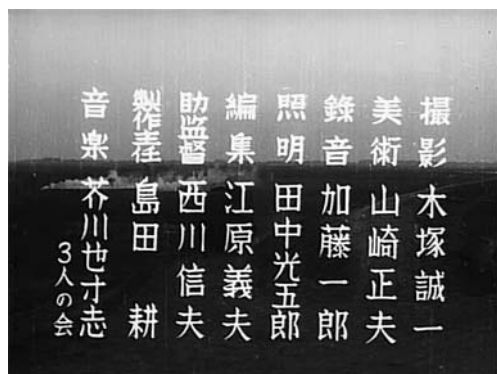
(00:00:10-00:01:05) やエンディング (01:17:33-01:18:41) で演奏されるメイン・テーマが同組曲の第4曲〈行進〉の主題と同じであるだけでなく、第3曲〈舞踏〉と同じ旋律も本篇中に現れることが確認できる (00:04:53-00:08:08)。ここからうかがい知れることは、團が作品の音楽設計の枠組みを手がけ、黛がそれを引き継ぎ完成させたという事実である。実際に、同作の編集を担当した伊勢長之助は、『キネマ旬報』誌に掲載された『カラコルム』の完成報告座談会の席上において、團の《シルクロード》を黛が編曲し、そこに黛自身のいくつかの楽曲を加えて音楽を完成させたことと証言している (『キネマ旬報』(145) 41)。つまり、『カラコルム』の音楽は黛が実質上独力で音楽を担当しているのである。同作のオープニング・クレジット (図5) において黛の名前が始め (上) に示されることも、その辺りの事情を反映していると言えるだろう¹⁰⁾。しかし、ここで問題なのは『カラコルム』の音楽が誰の手によって作曲されたのかということではない。むしろ、黛が同じ作曲グループのメンバーである團の既存の演奏会用作品を編曲して映画音楽の仕事に補佐したことこそ問題とすべきである。記録映画の内容に適した演奏会用作品を他の作曲家の演奏会用作品から見つけ出し、それを編曲してあてがうという手法は、双方の作曲家が近い関係性にあって初めて実現可能な発想であると言えるからだ。同じグループに属する作曲家同士だからこそ、作品に見合う演奏会用作品を見出すことができ、その作品の楽譜を融通してもらって編曲に

供することもできるのである。芥川の言う「实际的な結びつき」がまさしく発揮されているさまを、ここで目の当たりすることができるのである。

ところで、ここで素朴な疑問が浮かび上がる。なぜ團は『カラコルム』の音楽を黛に託したのだろうか。言い換えれば、なぜ團は『カラコルム』の仕事を実質的に降板せざるを得なかったのか。そして、なぜ芥川でなく黛がその仕事を引き継いだのか。『カラコルム』の公開日 (1956年6月12日) に注目すると、その疑問を解くことができるだろう。すなわち、同作公開から10日後の6月22日には、團が音楽を担当した『白夫人の妖恋』(豊田四郎監督)の公開が控えている。同作は、東宝が初めて香港のショウ・ブラザーズと共同製作しただけでなく、東宝の特撮作品として初めてイーストマンカラーが採用されるなど、潤沢な予算と時間が投じられた大作であった。それに応じて團も時間をかけて多数の楽曲を書く必要があり¹¹⁾、同時期に手掛けていた『カラコルム』の音楽がその仕事に集中する上での足かせになったということが容易に想像できる。それゆえに、作品内容と関連性が高いテーマを持つ團の演奏会用作品からモチーフを流用することで音楽設計の枠組みを作り上げ、黛がそれに従って作品全体の音楽を完成させ仕事を補佐したと推測できるのである。同じころ芥川は6月8日公開の『或る夜ふたたび』(五所平之助監督)の音楽を担当していたという事実を付け加えれば、團の代役がなぜ芥川でなく黛であるのかという疑問にも説明が付き、この仮説に整合性が見出せる。

また、『ともしび』(家城巳代治監督、1954年)のオープニングにおけるクレジット表記は注目に値する。そこでは、音楽を担当した芥川の名前の左下に小さく「3人の会」と記されていることが確認できるからである (図3)。

スタッフや俳優を専属制にして他社作品への参加を規制していた「協定」下の日本映画では、ある会社の専属スタッフや俳優が他社作品に参加した際に彼らの所属会社を小さく (しばしば括弧書きで) 併記するという慣習があり (図4)、ここにおいて「3人の会」がそのような形で示されることは、芥川が「3人の会」という作曲家団体の



(左) 図3 『ともしび』(家城巳代治監督, 1954年) クレジット (00:00:48)



(右) 図4 他社出演のクレジット例: 大映京都で製作された『地獄花』(伊藤大輔監督, 1957年) に, 東宝専属の三好栄子が出演した際のクレジット (00:01:29)

所属であるということが強調され, この会が映画音楽を手がける作曲家同士の互助組織として機能していることを雄弁に物語る。三人が映画音楽の仕事のため滞在していた京都で邂逅したことが結成の契機となったと芥川が証言するように(芥川1981:50), 「3人の会」の成立には映画音楽が深く関わっており, 彼らが映画音楽の仕事での協力を念頭に置いて会を結成したことは想像に難くない。五回の演奏会ののち「3人の会」が実質上活動を停止した1960年代半ばとは, メンバー各自が映画音楽から距離をとり始めた時期でもある。この符合は, 彼らの活動の原動力の一つに映画音楽があったことを如実に示している。

映画に携わる音楽関係者が「協定」の専属制から比較的自由であったということは, ここまでの本稿において既に繰り返し述べてきた通りである。ここにおいて, 羽鳥が述べるところの「脱スタジオ・システムの共闘」, 否, そもそも作曲家が「協定」の埒外であったということを踏まえてより正確に述べるのであれば「超スタジオ・システムの共闘」の実践例として「3人の会」が再評価に値するということは明らかである。

3. 芥川の映画音楽における モチーフの流用

芥川が属していた「3人の会」が映画音楽の互助組織のような役割を担い, 三人の作曲家たちの

「超スタジオ・システムの共闘」の場として機能していたことは, 前節で詳しく見た通りである。そして, 「3人の会」のメンバーの中でも特に芥川は, 彼個人の創作活動のレベルにおいても「超スタジオ・システムの」実践を行っていたと言えるのである。

彼の映画音楽をつぶさに眺めると, 同一の音楽モチーフが異なる複数の作品にしばしば流用されていることが確認できる。芥川の音楽作品における改作やモチーフの流用の多さは, 先行研究でも既に指摘されてきたことである¹²⁾。そして, その特徴は彼が手がけた映像音楽でより顕著に表れている。その最たる例が, 《赤穂浪士のテーマ》である。彼の映像音楽ひいては彼の音楽作品全体の中でも最も人口に膾炙したと言えるこのモチーフは, NHK大河ドラマ『赤穂浪士』(1964年放送)に用いられる以前に, 既に他の映像作品で三度流用されていることが見て取れる(表4)。つまり, 『赤穂浪士』を含めて四つもの異なる作品で《赤穂浪士のテーマ》が使われたことになる。

もっとも, ある作曲家が自作のモチーフを他の作品に流用するという行為自体は, 古今東西の音楽史上でごく当たり前に行われてきた。対象を演奏会用作品と映画音楽の往還に絞ったとしても, 1930年代から1940年代のハリウッドで活躍したエーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト(1897-1957)が『放浪の王子』(*The Prince and the Pauper*, 1937年)等の映画音楽を用いて

表4 《赤穂浪士のテーマ》登場作品一覧

作品名	公開／放送年月日	監督／演出	製作（配給）会社
たけくらべ	1955.8.28	五所平之助	新芸術プロ（新東宝）
花のれん	1959.1.27	豊田四郎	宝塚映画（東宝）
ぼんち	1960.4.13	市川崑	大映京都
赤穂浪士	1964.1.5-12.27	井上博	NHK

《ヴァイオリン協奏曲》（1945年）をものしたり、あるいは「3人の会」のメンバーである黛が《トンプレロマス55》（1955年）のモチーフを『東京オリンピック』（市川崑監督、1965年）に流用したりと、その例は枚挙にいとまがない。しかし、芥川の《赤穂浪士のテーマ》の流用例で特筆すべき点は、その回数の突出した多さと、流用される作品のジャンルの多様さである。さらに、本稿においてここまで一貫してきた「スタジオ・システム」という視点を通してこれらの作品を見直すと、興味深い事実が浮かび上がる。すなわち、流用される作品はそれぞれ製作会社が異なっているのである。新東宝、宝塚映画、大映、そしてNHKまでも含むこの組み合わせは、「協定」によって移動が厳しく制限されていた、そして映画とテレビジョンが漸く歩み寄りを見せつつも未だに対立関係にあった当時において異例である。ここから浮かび上がってくるのは、前節でも指摘した「超スタジオ・システムの存在」としての作曲家である。作曲家は他のどのスタッフにもまして「協定」から自由であり、さらには会社や媒体（映画／テレビジョン）の垣根までもを軽々と越えた活動を行っていたのである。これら四作品に関わっていたスタッフのうち、共通する人物が芥川ただ一人であるという事実は、その主張の強力な裏付けとなろう。

また、芥川のモチーフの流用は、彼個人の映像音楽の創作活動においても重要な役割を担っている。一見無節操にさえ思えるモチーフの流用に、芥川が自身の理想とする映画音楽語法を探索すべく奮闘した痕跡が見出せるからである。

1978年のインタビューにおいて、自身の理想とする映画音楽が、映像との同期性を重視する音楽から必ずしも同期性を重視しないものの観客の印象に強く残る「テーマ音楽」的なものへと変貌していったと芥川は告白している（貝山〔構成〕

1997 頁数なし）。黛が1964年公開の『月曜日のユカ』（中平康監督、1964年）で単一のテーマ曲によって全篇を一貫させる手法を取ったことについて、「当時としては、あまり行われていなかった。[……] 同じ曲を使うと手を抜いたと思われる時代だった」（貝山〔構成〕2000 頁数なし）と証言するように、スタジオ・システム期の戦後日本映画においてテーマ音楽の音楽設計は珍しい試みと言える。その意味で、モチーフの流用に仮託させる形でそれを試みていった芥川は、映画音楽の新しい試みに先鞭をつけたとも言える。

芥川映画音楽におけるモチーフの流用は、芥川がテーマ音楽の音楽設計を表だって実践し始める時期に僅かに先行し、なおかつモチーフの流用が行われた作品相互間の主題論的一貫性も見いだせる。モチーフの流用を盛んに行っていた時期とは、芥川の映画音楽美学が映像との同期性を重視する音楽からテーマ音楽の強調へと傾いていく揺籃期であり、映画音楽美学の成熟への道を切り拓いた時期と言えるのである¹³⁾。

結 論：

「超スタジオ・システムの存在」としての作曲家、その代表としての芥川也寸志

スタジオ・システム期の日本映画において、音楽関係のスタッフは「協定」の拘束から比較的自由であり、会社間の流動的な移動が可能であった。その理由には、主として音楽の専門技能を持った人材が足りなかったということが大きいと考えられる。そして、音楽関係のスタッフの中でも作曲家は、映画作品に楽曲を提供するだけでなく、ダビング作業において自ら指揮を担当したり、さらには映画音楽の録音のために演奏家を差配したりするという点においても重要な役割を担っていたのである。筆者は本稿において、作曲家たちを

筆頭とした映画に携わった当時の音楽家たちを、先行研究に基づき「超スタジオ・システムの存在」と位置づけた。

そのような中、芥川也寸志は「3人の会」を結成し映画音楽の仕事をメンバーたちと分配しあってこなすことで「超スタジオ・システムの」存在としての作曲家としての振る舞いを積極的に行い続けた。そもそも「3人の会」は会の発足時から映画とは密接な関係を保っており、その点を踏まえば、時には「散人の会」(芥川前掲書:51)と揶揄されることのあった「3人の会」が作曲グループとしての団結力を最も強く発揮したのは、他でもない映画音楽での共同作業だったと言える。それだけではなく、芥川はモチーフの複数作品への流用によって、個人レベルの創作においても超スタジオ・システムの存在としての作曲家の存在表明を積極的に行うだけでなく、自らの映画音楽語法を深化させる試みを同時に行い続けたのである。その極めて独特な取り組みは、日本映画音楽史上稀有な位置を占めるものとして、再評価に値する。

本稿によって得られた「超スタジオ・システムの存在」としての作曲家という存在は、戦後日本音楽史と戦後日本映画史という双眼的視座によって初めて浮かび上がってくるものである。また、映画音楽のための互助組織としての「3人の会」の取り組みについて具体的に言及した本稿は、演奏会用作品のみで語られてきた彼らの活動に新たな視点を提示するという点で、映画学のみならず音楽学の深化にも寄与し得るものである。人文学のさらなる発展のために、音楽研究と映画研究双方の歩み寄りが今後一層必要となるということを指摘して、本稿の筆を擱く。

注

- 1) 文献情報はそれぞれ以下の通り。
井上雅雄「日活の映画製作再開と「五社協定」」、『戦後映画の産業空間 資本・娯楽・興行』, pp. 16-44, 森話社, 2016年。
羽鳥隆英「映画＝テレビ移行期の映画スターに見る脱スタジオ・システムの共闘 —— 池辺良と佐田啓二を事例に ——」、『演劇研究』(37), pp. 83-96, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2014年。
- 2) 例えば四方田犬彦は、『日本映画史 110 年』(集英社, 2014 年)において、第 10 章を「スタジオシステムの解体 1981～90」と題している。もっとも、先立つ第 9 章は「衰退と停滞の日々 1971～80」と題されており、1971 年を日本映画史上のある種の区切りの年として認識していることがうかがえる。
- 3) 小野寺昭爾・岡明帆[編]『関西交響楽団／日本映画音楽演奏録音全記録「銀幕の黄金時代を駆け抜けた夢の跡」』(大阪フィルハーモニー協会, 2012 年)に詳しい。
- 4) 日本映画で磁気テープによる音楽録音が初めて導入されたのは、1952 年 12 月 15 日公開の『真空地帯』(山本薩夫監督)であるとされるが、これは独立系の新星映画社の製作であり、大手六社に磁気録音機材が導入されたのは、それよりしばらく後の 1954 年から 1957 年ごろと推定される。
- 5) 1957 年後半には砧撮影所内に新しいダビング・スタジオが竣工し、翌 1958 年初頭より供用が開始された。新スタジオは当時最新鋭の設備を備え、4 チャンネルや 6 チャンネルの立体音響にも対応可能であった。このダビング・スタジオについては、以下の文献に詳しい。
「新ダビング・ビル (今月のハイライト)」、『宝苑』2(1), p. 4, 東宝, 1958 年。
- 6) 傍線は引用者による(以下、本稿の引用文は同じように扱う)。なお、この対談は他の作曲家たちの対談とともに書籍『作曲家との対話』(新日本出版社, 1982 年)としてまとめられているが、書籍化にあたりいくつかの文言の省略および削除が確認できるため、本稿においては、初出かつ文字内容のより多い『音楽の世界』への掲載記事を引用した。また、書籍版では矢沢の名前が彼の筆名である「矢沢寛」になっていることにも注意が必要である。
- 7) ミリイ・バラキレフ (1837-1910)、アレクサンドル・ボロディン (1833-1887)、ツェーザリ・キューイ (1835-1918)、モデスト・ムソルグスキー (1839-1881)、ニコライ・リムスキー＝コルサコフ (1844-1908) によって結成された作曲家集団。西欧音楽中心主義であった当時のロシア音楽界に反発し、国民音楽の創造を目指した。なお、引用において芥川は第一世界大戦後フランスで結成された「六人組」について言及しているが、これは 1920 年に批評家のアンリ・コレ (1885-1951) によって「五人組」をもじって皮肉的に命名されたグループである(参考:伊藤恵子「五人組」、『新編音楽中辞典』[音楽之友社, 2002 年], p. 239/佐藤もどり「六人組」, 同書, p. 771)。
- 8) なお、谷口が『33 号車応答なし』の次に監督した『乱菊物語』(1956 年 1 月 22 日公開)も、「三人の会」メンバーである團が手掛けている。
- 9) 網掛けは「3人の会」メンバー以外の作曲家によって音楽が付された作品(以下、他の表でも同じように処理)。

- 10) ただし、同作の楽譜や録音テープ等の所在が不明であるため、本篇中の各楽曲について、團と黛が具体的にどう分担して作曲したのかについては現時点でははっきりしない。楽譜や音声資料の調査も含め、楽曲の同定作業が今後必要とされる。
- 11) なお、同作の本篇（約 103 分）中で使われた 27 の楽曲（約 74 分）が CD 化されている（『オリジナル・サウンドトラック 白夫人の妖恋』、サウンドトラック・リスナーズ・コミュニケーションズ、1995 年）。
- 12) 西川尚生「芥川也寸志《交響曲第 1 番》の成立」、『芸術学』（16）、pp. 57-82、三田芸術学会、2012 年。
- 13) 詳細は藤原 2017 を参照のこと。

引用文献

- 芥川也寸志『音楽の旅 —— エッセイ集 ——（旺文社文庫）』、旺文社、1981 年
- 大森盛太郎『日本の洋楽 2』、新門出版社、1987 年
- 恩地日出夫『「砧」撮影所とぼくの青春』、文藝春秋、1999 年
- 貝山知弘〔構成〕「インタビュー／Interview」、『芥川也寸志の世界 オリジナル・サウンドトラック』CD ライナーノート、頁数なし、東宝ミュージック、1997 年
- 「収録作品について」、『黛敏郎の世界 オリジナル・サウンドトラック』CD ライナーノート、頁数なし、東宝ミュージック、2000 年
- 玉川大学出版部〔編〕『玉川こども百科 73 えいが』、誠文堂新光社、1957 年
- 山下慧・井上健一・松崎健夫『現代映画用語事典』、キネマ旬報社、2012 年
- 「座談会 新しい作曲グループ『3 人の会』の発言」、『音楽芸術』12（2）、pp. 56-68、音楽之友社、1954 年
- 「日本の作曲ゼミナール 芥川也寸志」、『音楽の世界』1976 年 11 月号、pp. 20-31、音楽の世界社、1976 年

参考文献

- 芥川也寸志『花のれん』自筆譜（スコア）、明治学院大学附属日本近代音楽館所蔵、c. 1959 年
- 『赤穂浪士』自筆譜（スコア）、明治学院大学附属日本近代音楽館所蔵、c. 1964 年
- 出版刊行委員会〔編〕『芥川也寸志 その芸術と行動』、東京新聞出版局、1990 年
- 藤原征生「芥川也寸志の映像音楽における音楽語法の変遷——歴史劇を中心に」、『CineMagaziNet!』（19）、2015 年 [available online at http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN19/PDF/fujiwara_article.pdf]
- 「芥川也寸志の映像音楽における音楽語法の変遷——歴史劇を中心に」、『日本映画学会 第 12 回全国大会プロシーディングス』、pp. 64-73、日本映画学会、2016 年
- 「芥川也寸志の映画音楽語法の変遷——テーマ音楽の強調とモチーフの流用に着目して」、『人間・環境学』（26）、pp. 91-106、京都大学大学院人間・環境学研究科、2017 年
- 『第 5 回 大阪国際フェスティバル・スーベニヤ・プログラム 第 4 巻』、大阪国際フェスティバル協会、1962 年

映像資料

- 『ともしび』（家城巳代治、1954 年、新世紀プロ＝北星映画）、新日本映画社、2005 年（DVD）
- 『たけくらべ』（五所平之助、1955 年、新芸術プロ＝新東宝）、大陸書房、1989 年（VHS）
- 『カラコロム』（堀場伸世〔製作〕、1956 年、日本映画新社＝東宝）、京都大学学術出版会、2010 年（DVD）
- 『地獄花』（伊藤大輔、1957 年、大映京都）、角川書店、2017 年（DVD）
- 『花のれん』（豊田四郎、1959 年、宝塚映画＝東宝）、放送録画、c. 2003 年（DVD）
- 『ほんち』（市川崑、1960 年、大映東京）、角川書店、2012 年（DVD）
- 『赤穂浪士』（井上博〔演出〕、1964 年、NHK）、NHK エンタープライズ、2003 年（DVD）

Musicians in Post-War Japanese Film Industry **—— The Work of Yasushi Akutagawa and Three-Composer Group ——**

Masao FUJIWARA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary Recent film studies tend to focus on cinema as an industry. In the field of Japanese film studies, some scholars such as Masao Inoue and Takafusa Hatori have published important researches which discuss studio system including Five-/Six-Company Agreement, the agreement which restricted actors and staffs' free movement between companies and formed the basis of the studio system in post-war Japanese cinema. However, a field that these previous studies hardly explored surely exists ; that is, the relationship between film industry and musicians.

This essay aims to elucidate how musicians were engaged in the film industry in post-war Japan. To this goal, the author firstly outlines the connection between musicians and the film industry at that time according to Seitaro Omori's *Western Music in Japan, Volume Two* and evaluates musicians, especially composers, as "super-studio systematic" existence.

After that, the author examines the work of Yasushi Akutagawa and Three-Composer Group, the group which Akutagawa formed with Ikuma Dan and Toshiro Mayuzumi in 1953. Specifically, the author points out that the group had a function as cooperative association for film music which allows the members to behave free from The Agreement. Furthermore, Akutagawa repeatedly used the motif called "Theme from *Ako Roshi*" as a result of his "super-studio systematic" behavior. The author concludes that Akutagawa's works were quite unique in the history of film music in Japan.