

## 文献紹介

ボリス・ド・シュレゼールの映画音楽論「音楽と映画」  
« Réflexions sur la Musique: Music et Cinéma »  
(*Revue musicale*, 8<sup>e</sup> anée numéro 8, 1927, pp. 310 - 313)

船木 理悠  
Rieux Funaki

この「音楽と映画」という小論は、音楽評論家として著名であったボリス・ド・シュレゼール (Boris de Schloezer, 1881 - 1969) がフランスの *Revue musicale* 誌で連載していた「音楽についての省察 (Réflexions sur la Musique)」という一連の評論の中の一つである。

シュレゼールは今日の日本で言及されることは少ないが、1947年にガリマール社から出版された著作『バッハ序論：音楽美学の試論』 (*Introduction à J. - S. Bach : Essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947) <sup>1</sup>は、その刊行が一つの事件として迎えられたとのことである<sup>2</sup>。また、ミケル・デュフレンヌが『美的経験の現象学』の中で、サルトルやインガルデンと並べてシュレゼールを取り上げたことでも知られている<sup>3</sup>。その他、シュレゼールはロシア出身の哲学者レフ・シェストフ (Lev Shestov, 1866-1938) の哲学の紹介によってフランスの実存思想に大きな影響を与えた他<sup>4</sup>、ドストエフスキーやトルストイといったロシア文学の膨大な仏訳によってもフランス思想の形成に大きく関わった点も特筆すべきであろう。

それ以降はやや取り上げられることが少なかったように思われるが、2003年にグン＝グリット・コーラー (Gun-Britt Kohler) が、*Boris de Schloezer (1881-1969) : Wege aus der russischen Emigration* (Köln, 2003) を著したのを皮切りに、2000年代後半になってクリスティーン・エスクラペ (Christine Esclapez) が *La musique comme parole des corps* (Paris, 2007) で大きく取り上げ、2009年以降にはレンヌ大学出版から次々に著作が再版される等、再度注目が集まっている。

今回紹介するのは、そのシュレゼールが先述の「音楽についての省察」という連載の中で表した評論の一つであり、まずもって以下の点で興味深いと言える。

第一に、後に『バッハ序論』において20世紀のフランス音楽美学の歴史に大きな足跡を

---

<sup>1</sup> 邦訳のタイトルは参考文献表に挙げたように『バッハの美学』とされている。

<sup>2</sup> 角倉一朗「解説」、ボリス・ド・シュレゼール (角倉一朗、船山隆、寺田由美子[訳]) 『バッハの美学』白水社、1977年、p. 375、参照。

<sup>3</sup> Cf., Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, pp. 274-277.

<sup>4</sup> 例えば Schloeze, « Léon Chestov », *Revue philosophique de la France et l'Étranger*, 84<sup>e</sup> année, 1959, pp. 355-362 等を参照。

残すことになる思想家が、音楽と「映画」についてどのように捉えて論じていたのかという点である。20世紀前半頃のフランスはエチエンヌ・スリオ (Étienne Souriau) の『諸芸術の照応 (Correspondance des arts)』 (Paris, 1947) に代表される比較美学の時代でもあり、そのような中で音楽美学の側から映画との関係について何が語られていたのかという点は、美学史・音楽美学史を捉える上で興味深い。

第二に、この批評文が発表された時期に注目すべきであろう。というのも20世紀初頭は当然無声映画の時代であり、商業的なレベルでのトーキーが始まったのが1927年にアメリカで公開された『ジャズ・シンガー』からだと言われているが、このシュレゼールの批評はまさにこの1927年のものなのである。無論、『ジャズ・シンガー』の公開はまずもってアメリカの出来事であって、フランスでは事情は異なっただろうが、本稿で取り上げる評論はこのようなトーキー黎明期 (或いは前夜) に音楽と映画をめぐって書かれたものであるということは特筆に値する。

更に興味深いのは、この批評で扱われている作品である。詳細については、後述するがここで取り上げられているジャン・グレミヨン (Jean Grémillon, 1902-1959) の『外海巡り (Tour au large)』は単なる無声映画ではなくて、音楽と映像の関係がまさに前景化しているような作品なのである。やや先取りして述べるなら、この作品は何らかの形で映像に音を付帯させようとしてきた様々な試みの一つであり、音楽と映像を結びつけようという試みの歴史、或いは、その結びつきの在り方を考える上で興味深い実例を我々に提供してくれるものなのである。

なお、シュレゼールは1935年の『フランス新批評 (La NRF)』にも「音楽と映画」と題した小論を書いているが<sup>5</sup>、こちらは一層短いものであり、本稿では上記のような関心から、冒頭で挙げた1927年の論考のみ扱うこととする。

以下では、関連する領域の研究者の益を考え、このシュレゼールの残した評論を彼の論述の順に従ってできるだけ詳しく紹介する。

## 1. 対象とされている作品

まず、シュレゼールは「若き映画監督で作曲家でもあるジャン・グレミヨンが、プレイエラ [pleyela] のために特別に書いた曲の伴奏で、ヴィユ・コロンビエ座 [Vieux Colombier] で我々に上演されたフィルム『外海巡り』が提起しているのは、まさにあの同期 [synchronisme] の問題である」 (p. 310) <sup>6</sup> という言葉でこの評論を始めている。ここではまず、ここで挙げられている『外海巡り』という作品について簡単に確認しておきたい。

ジョルジュ・サドゥールによれば、この『外海巡り』は「ブルターニュ地方と大西洋に

---

<sup>5</sup> Schloëzer, « Musique et cinéma », *La Nouvelle Revue Française*, 23<sup>e</sup> année, numéro 262, pp. 138-141. ただし、本稿ではシュレゼールが雑誌等に発表した文章を集めた *Comprendre la musique* (éd. par Timothée Picard, Rennes, 2011) に所収されたものを参照した。この2011年のエディションでは、編者によって冒頭が省略されている。

<sup>6</sup> 以降、引用は特に断りが無い場合は1927年の *Music et Cinéma* からのものであり、ページ番号のみ付すことにする。

ついでの様式化されたイメージであるマグロ漁船の航海日誌を映像化した」<sup>7</sup>中編映画であり、「シネ＝クラブ・ド・フランス上映され、ついで一九二七年四月からヴィユ＝コロンビエ座で公開された」<sup>8</sup>ものである。

従って、シュレゼールが目にしたのはこの1927年4月から上映されたものということになるが、ここでまず目を引くのが、シュレゼールのこの一文の中にみられる「プレイエラ」という言葉である。このプレイエラというのは所謂ピアノラ（＝自動演奏ピアノ）の一種であり、ピアノのメーカーとして有名なプレイエルの製品を指す。伊東信宏によれば、「プレイエルの自動演奏ピアノは、「プレイエラ」と呼ばれ、ロールペーパーにパンチングした穴によって打鍵を指定し、再生スピードやダンパーを「ピアノリスト」と呼ばれる「奏者」が操作する」<sup>9</sup>ものだという。グレミヨンの作品はこのプレイエラによって音楽をつけられていたのである。

次に注目すべきは、作品の内容である。この作品自体は、本稿執筆時点で直接確認することは出来なかったが、シュレゼールが比較的詳しく作品について言及していることから、或る程度までは作品の特徴をうかがい知ることができる。シュレゼール曰く、

『外海巡り』——それは海である。結局のところ、主題は無く、叙述すべきような、また、注記すべきような如何なる物語もない。本質的にデュナミックなフィルムである。我々は諸々の波が岩へと突進するのを見る[中略]。次は静けさ、そして海は広がる、重たくまた緩慢に。幾つかの漁のシーンに続いて、その後、嵐、潮の満ち引きの影響、日没、等々。(p. 310)

このように、『外海巡り』は、ブルターニュの海の光景を切り取りながら、そこに海の持つ運動（特に水の運動）とその休止による対比に注目した作品だったと想像できる。或いは、少なくとも、シュレゼールがそこからそのような側面を受け取り得るような作品だったのである。

---

<sup>7</sup> ジョルジュ・サドゥール（丸尾定、出口丈人、小松弘[訳]）『世界映画全史 12 無声映画芸術の成熟——トーキーの足音 1919—1929』国書刊行会、2000年、p. 115。ただし、訳書では『外海巡航』と訳されているが、やや硬い訳であるように思えるので本稿では『外海巡り』としている。

<sup>8</sup> 同上。

<sup>9</sup> 伊東信宏『東欧音楽綺譚 クルレンツィス・跛行の来訪神・ペトリューシカ』音楽之友社、2018年、p. 170。なお、このプレイエラはストラヴィンスキーを語る際にしばしば言及されている。デーリングによれば、ストラヴィンスキーは早くから、ピアノロールやレコード録音といった音響の再現手段に興味を示してきた（ヴォルフガング・デーミング（長木誠司[訳]）『ストラヴィンスキー』音楽之友社、1994年、p. 119、参照）のであり、1923年から6年間の契約を結び、プレイエルの本社内にスタジオを提供されていた。そして、そこでストラヴィンスキーは自作のピアノラ版の編曲や《ピアノラのためのエチュード》の作曲を残している。

## 2. 作品の映像と音楽各々に対するシュレゼールの評価

それでは、上記のような作品を題材として、シュレゼールはどのようなことを論じているのだろうか。まず、映像と音楽の各々については、シュレゼールは高い評価を与えていると言ってよい。

映像についての言葉を見ると、シュレゼールは次のように述べている。

この諸々のタブローの中には多様さが有り、単調さが避けられており、その結果、観客は如何なる倦怠も感じはしない。そこには明白に、主題の無いこのフィルムの中に、「構成」[« composition »]についての大きな配慮が在る。[すなわち]嵐や砕ける大波といったデュナミックな諸々のシーンは、静的な性格の諸々のタブローによって切り分けられている。ある種の効果が規則的に再生産され、謂わば諸々の指導動機[motifs conducteurs]の役割を演じている。(p. 310)

ここでは明らかに、映像における動的な個所と静的な個所との対比によって生じる所定の効果の反復による、映像の「構成」が注目されており、それに対してシュレゼールは一定の評価をしている。

一方で、音楽についてはどうかというと、シュレゼールは、「このフィルムが公開された何日か後に、私は、J. グレミヨン氏の楽曲を個別に聴く機会があった」(p. 310)とし、この作品の音楽だけを単体で聞いたと述べている。その上で、グレミヨンの作品はストラヴィンスキーの影響が大きく見られるとは言え、「それは確かに才能が有って、また、自分の仕事をよく知っている音楽家の作品である」(pp. 310-311)と高い評価を与えている。

そして、ここで注目すべきであるのは、音楽に対しても、映像に対しても同様「構成」という言葉を使っている点である。

この諸々のテーマ、これらを作者は非常に興味を惹きつけるリズム的、和声的、対位法的な変奏という方法によって扱っている。ある諸々のフレーズ、或る諸々の定型[formules]は、作品を通して一貫しており、それらが、かくして、作品に属する種々のエピソードを結びつけている。要するに、視覚的地平の上と同様、聴覚的地平の上でも、作者は多様性の中に或る統一を持ち込むことによって、「構成」[« composer »]に専心しているのだ。(p. 311)

このように、映像（視覚的地平）においても、音楽（聴覚的地平）においても、共にそれぞれのやり方で「構成（composition）」が行われており、シュレゼールはこの点を評価しているのである。加えて言うと、フランス語の *composer* には「構成する」という意味の他に「作曲する」という意味もあり、シュレゼールはこの言葉を紐帯として、映画における

映像の側と音楽（音）の側を並行的に語ろうとしていることも見て取れる。

しかし、問題となるのは、このように映像と音楽が一つの作品の中に存在するとき、それをどう捉え、どのように評すべきかということである。すなわち、シュレゼール自身が冒頭で述べているように映像と音楽の「同期」の問題である。以下ではこの両者の関係に関するシュレゼールの議論に目を向けることにする。

### 3. 音楽と映像の平行

次に、シュレゼールは、「しかし、最終的には、イメージのこの二つの系列<sup>セリー</sup>は何を与えるのだろうか？」(p. 310)と述べ、映像と音楽の関係を問い始める。そして、この両者の関係については、シュレゼールはかなりネガティブに捉えている。

シュレゼール曰く、「フィルムと楽曲は、互いに気兼ねし合い、戦い合っている」(p. 311)。つまり、グレミヨンの作品の中では、映像と音楽が対立しているとシュレゼールは指摘しているのだが、ここで興味深いのは、この対立を生み出している原因についてのシュレゼールの見解である。

シュレゼールは次のように言う。

たいていは、映画において我々は音楽を聞きはするが、しかし、それに耳を傾けてはいない。ところが、J.グレミヨンの音楽は、我々に強い印象を与える；それは聴かれることを望んでおり、それは我々の注意を要求しているのだが、[このことは]その内的な諸々の質によってというだけではなくて、まさに、それがフィルムに正確に適用されているから、それがそれ[フィルム]と合っているからなのである。(p. 311)

ここには、映画における映像と音楽の関係について一つの見方が現れているといえるだろう。すなわち、第一に、大抵の場合、映画における音楽は傾聴する対象ではないという見方である。そして、この見方は、映像と音楽が接触を持つ場合、「我々は諸知覚に属する二つの秩序の間を揺れ動いているのであり、そして、このことは、優位に立っている視覚的な諸々のイメージを完成させるためなのである」(p. 311)という理解に基づいている。すなわち、映画においては、映像のセリーと音楽（音）のセリーという二つの秩序が併存し、映画を観照する体験は、この二つのセリーの間を揺れ動くことで成立しているという理解であり、加えて、この二つのセリーの間の往還において映像が優位にあるという理解

---

10 この二つの系列とは、明らかに映画における映像というイメージの系列と音楽（或いは音）というイメージの系列を指している。すなわち、シュレゼールは映画における映像と音楽（音）を共にイメージと捉え、二種類のイメージの関係を問うているのである。

なお、イメージという言葉からはベルクソンのイメージ論が想起されるが、シュレゼールはここでイメージという概念自体について詳しく述べてはおらず、その含意については検討を要する。

である。

更に言うのならば、この揺れ動きは「視覚的なイマージュを完成させる」という働きをしているのであり、ここにおいて、映画においては聴覚／音楽に対して視覚／映像が決定的に優位であるとされていることが見て取れる。

そして、このような観点において、シュレゼールはグレミヨンの作品の問題を指摘するのである。上にも述べたように「J.グレミヨンの音楽は、我々に強い印象を与える；それは聴かれることを望んでおり、それは我々の注意を要求している」(p. 311)。つまり、「いつも映画において我々が聞いている音楽は、[映像と音楽の間に生じる]この痛ましい印象を生み出しはせず、このことは、おそらくは、その取るに足らないような質に起因している」(p. 311) のに対して、グレミヨンの音楽はその質故に我々に傾聴するように求め、その結果、映像と音楽という映画の有する二重性が露わなものとなって我々の耳目に現れているのである。

このような事態が出来るのは、シュレゼールの考えでは、映像と音楽の同期が不十分だからでもなければ、聴衆がこの種の同期された音楽と映像に十分に慣れていないからでもない (cf. p. 312)。曰く、「J.グレミヨンの試みが、従って、我々に改めて証明しているのは、種々の美的な活動の絶対的な特殊性なのである」(p. 312)。すなわち、「二つ或いは幾つかの芸術の間の融合は存在しないし、決して存在し得ない」(p. 312) ので、映像と音楽との融合は不可能だとシュレゼールは考えるのである。

ここで、興味深いのは、「幾人かの偉大な諸精神が夢想するこの総合芸術は、彼ら[だけ]のもの、危険な幻想にすぎない」(p. 312) とされ、シュレゼールの念頭には、明らかに、所謂「総合芸術」という観念があるということである。すなわち、シュレゼールは映画を、オペラやバレエのような総合芸術と同じ範疇の中で、或いはそれらの延長線上にあるものとして捉えて議論しているのだ<sup>11</sup>。

そして、そのような枠組みの中で、シュレゼールは、総合芸術が実は諸芸術の「融合」ではなくて、一種の「平行」であると捉えている。

舞踊と音楽、音楽と映画といったように——二つの芸術が接触を持つ度ごとに、可能な二つの解があるのみである：[すなわち]一方が他方を支配し、服従させ、そして、それ[他方]を「応用芸術」[art d'appliqué]の身分に格下げするか、それら[両者]の各々が、その全面的な独立を保ち、自身のやり方で自らを組織し、そして、その固有の本性を自由に実現するかである。(pp. 312-313)

このように、異種の芸術の交わりにおいて、真の融合など有り得ず、両者の間は主従の関係であるか、両者が各々勝手な展開をするかしか考えられないというのが、シュレゼール

---

<sup>11</sup> シュレゼールはここでバレエの例を挙げている (cf. p. 313)。

の総合芸術観である。

これは極めてシニカルで悲観的に過ぎる見方に思われるかもしれない。しかし、実際、映画のフィルムが映像のセリーとサウンドトラックの並走によって上映を行っている事実や、今日でも「映像と音楽の対位法」といった表現によって映画における映像と音楽の関係が語られている事実を考えるのならば、シュレゼールがここに述べた視点は、映画という芸術を考える上で極めて適切であったと言えるだろう。また、トーキー前夜或いは黎明期とも言えるこの時期にして、既にこのような視点が示されていたということは特筆すべきであろう。

加えて、シュレゼールはグレミヨンの作品を全くネガティブに評価しているのではない。この小論の末尾は次のような言葉で締めくくられている。

J.グレミヨンの中の音楽家は、映画監督を前にして完全に降参しなくてはならなかったか、或いは、それ[映画監督]にきっぱりと背を向けなくてはならなかったかなのである。しかし、作者はこのラディカルな解決よりも、妥協を選んだのであり、これ[妥協]が、そもそも、私はそれを認めるのだが、一見すると非常に論理的で、そして、諸々の可能性に富んでいるように見えるのである。(p. 313)

グレミヨンの作品は映像と音楽の融合という点では成功ではなかったかもしれないが、そこに見られる映像と音楽の関係の有り方は、決して無価値なものではない。後にトーキーの展開の中で、この映像と音楽の平行関係によって多彩な作品が作られていったことを考えるならば、そこには豊かな可能性が胎動していたことは想像に難くないであろう。

## 結び

シュレゼールの小論「音楽と映画」は、そもそもが学術論文ではなくて、またごく短い文章であることもあり、細部の論証や具体的な説明には欠ける部分もあるかもしれない。しかし、本稿で述べたように、そこで扱われている作品や、示されている視点に着目すると、音楽と映画という問題を考える上で極めて示唆深い題材を提供してくれるものと言える。

## 参考文献

シュレゼールの著作

- ・ *Introduction à J. - S. Bach : Essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947 (*Introduction à J.-S. Bach : essai d'esthétique musicale*, Rennes, 2009. 邦訳：ボリス・ド・シュレゼール (角倉一郎、船山隆、寺田由美子[訳]) 『バッハの美学』白水社、1977年) .
- ・ *Comprendre la musique*, Rennes, 2011. (雑誌論文を集めたもの)

- ・ *Igor Stravinsky*, Rennes, 2012.
- ・ *Problème de la musique moderne*, Rennes, 2016. (Marina Scriabine との共著)
- ・ « Léon Chestov », *Revue philosophique de la France et l'Étranger*, 84<sup>e</sup> année, 1959, pp. 355-362.

シュレゼールに関する先行研究

Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps*, Paris, 2007.

Gun-Britt Kohler, *Boris de Schlœzer (1881-1969): Wege aus der russischen Emigration*, Köln, 2003

グレミヨンに関する文献

飯島正『フランス映画』三笠書房、1950年

——『フランス映畫史』白水社、1950年

——『フランス映画史 改稿版』白水社、1956年

ジョルジュ・サドゥール (丸尾定、出口丈人、小松弘[訳])『世界映画全史 12 無声映画  
芸術の成熟——トーキーの足音 1919—1929』国書刊行会、2000年

その他参考文献

伊東信宏『東欧音楽綺譚 クルレンツィス・跛行の来訪神・ペトリューシカ』音楽之友社、  
2018年

ヴォルフガング・デーミング (長木誠司[訳])『ストラヴィンスキー』音楽之友社、1994  
年

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953.