

文献案内

Boris de Schlœzer
« Musique et cinéma »
in *Comprendre la musique*, Rennes, 2011, pp. 173-175.
(Original : *La NRF*, 23^e année, n^o 262, 1^{er} juillet 1935, pp. 138-141.)

船木 理悠
Rieux FUNAKI

ボリス・ド・シュレゼール (Boris de Schlœzer, 1881-1969) は、ロシア出身の音楽学者、批評家、哲学者であり、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) や、*Revue musicale* 誌等での批評家としての活動、そして、レフ・シェストフ (Lev Shestov, 1866-1938) の哲学をフランスに紹介したこと等で知られている¹。本稿で紹介するのは、このシュレゼールが *La NRF (La Nouvelle Revue Française)* 誌に寄稿した「音楽と映画」である。

シュレゼールが音楽と映画について書いた文章は他に *Revue musical* 誌 (8^e année numéro 8, 1927, pp. 310 - 313) に掲載された「音楽と映画」(«Musique et cinéma») がある。これについては本誌の第三巻第一分冊で紹介したが、そこでは音楽と映像の同期あるいは平行といった問題が論じられており、トーキー黎明期における音楽学／音楽美学の側からの音楽と映画に対する見方の一例として興味深いものであった。

これに対して今回取り上げる 1935 年の文章は、そのような同期の問題とは異なる視点から音楽と映像について述べられており、この文章におけるシュレゼールの思索を読み取ることで、音楽と映画についてのシュレゼールの考え方をより包括的に捉えることができるだろう。このような意図から、以下ではこの 1935 年の「音楽と映画」の内容を紹介する。

なお、この「音楽と映画」は、雑誌等に掲載されたシュレゼールの著述を集めた *Comprendre la musique : contributions à La nouvelle Revue Française et La Revue musicale (1921 - 1956)* (Rennes, 2011) に採録され、レンヌ大学出版 (PUR) から出版されている。本稿では、このレンヌ大学出版の版を参照した。しかしながら、この版に所収されている諸々の著述は、編者によって不要と判断された箇所が省略されており、「音楽と映画」に関しても、冒頭部分が省略された形で所収されている。

¹ シュレゼールの著作等については、本誌第三巻第一分冊に掲載された「文献紹介」で既に述べたので、ここでは省略する。

*

**

まず、シュレゼールは作曲家のロラン＝マニュエル (Roland-Manuel, 1891-1966)²を引き合いに出し、「ロラン＝マニュエルは、[中略]完全な明晰さでもって、フィルムにおける音楽の問題を提示し、そして、この問題を解決するではないにしても、せめてそれ[問題]を迂回することを許すような諸々の方法を示唆した」(p. 173)として、映画における音楽の問題を俎上に上げる。この問題とは「諸々のイマージュのリズムと音楽のそれ[リズム]の間には不一致[incompatibilité]が在る」(p. 173)ということである。

どういふことかという、まず、イマージュのリズムについてシュレゼールは次のように書いている。

一つのフィルムというのは、彼[ロラン＝マニュエル]が言うに、本質的には、ある一つの秩序における諸々のイマージュの継起である；[フィルムの]一つのテープの固有に映画的な価値[la valeur proprement cinématographique]は、従って、[巻かれたテープの]この繰り広げの機構[organisation]に依拠するであろう。この機構、これがリズムである。(p.173)

つまり、イマージュのリズムというのは、画面に映し出されるイマージュの継起によって成立するリズムである。そして、このイマージュのリズムについて、更に次のように述べられる。

人は切り取った[テープの]先端を別のシークエンスにつなぎ合わせるのであるから、テープの中で人が望む場所でイマージュを切り取ることは容易である。(p. 173)

ここから判るように、イマージュのリズムは単に画面に映し出されたイマージュが織りなすリズムだというだけでなく、フィルムの切り貼りによって操作可能なものとされている。

そして、ここに「不一致」の原因がある。というのも、イマージュの継起とは逆に、「音のテープを一つの音楽的なペリオードの真ん中で切ることは不可能である」(p, 173)からである。すなわち、イマージュのリズムは継起する諸々のイマージュを切り貼りすることで

² 本名ロラン・アレクシ・マニュエル・レヴィ (Roland Alexis Manuel Lévy)。ラヴェルに私的に師事。ラヴェル、サティ、ファリャについての著作を残し、フランス放送のラジオ番組「音楽の楽しみ」でも知られている。この「音楽の楽しみ」は *Plaisir de la musique* (Paris, 1947) として出版され、わが国でも全三巻からなる『音楽のたのしみ』(吉田秀和[訳]、白水社、1966年/白水社 u ブックス、2008年)として翻訳が出版されている。またロラン＝マニュエルには、音楽と映画についての著述もある。

操作可能であるのに対し、音楽のリズムはそのような操作を受け付けず、ここにイメージのリズムと音楽のリズムの本質的な差異があるということである。

従って、イメージのリズムと音楽のリズムを両立させようとしても、映像を切ってつなげた部分と音楽のリズム構造との間には必然的に不一致が生じるというのである。

このような不一致はオペラの巨匠たちが直面していたのと同じ障害 (cf., p. 174) だとされるが、しかし、映画においては、「諸々のイメージの絶えまない運動」(p. 174) とこの運動が諸要素をつなぐ際の「速度[rapidité]」(p. 174) の故に、この「音楽と劇的なアクションとの間の不一致」(p. 174) が増大している。従って、映画においては「[音楽と劇的なアクションの]平行は、[中略]、視覚的リズムを音楽的リズムの下に置く、あるいは、その逆³にとどまっている」(p. 174)。つまり、映像と音楽の間に一致が見られない以上、必然的に両者の関係は、一方が主で他方が従という関係になるのである。そして、大抵の場合、「音楽はアクションに従う」(p. 174) のであり、さらに言えば「人が音楽に期待する諸々の効果は、まさにその[音楽の]恭順に依存している」(p. 174) とされる。

*

このように、シュレゼールが引いているロラン＝マニュエルの視点は、音楽の自律性という視点から見ると多分に悲観的なものである。このような、ロラン＝マニュエルの議論を踏まえて、シュレゼールは「諸々の議論の途中で私が気づいたところでは、一般的に、音楽の擁護者の役目を果たし、また、映画においてそれ[音楽]が演じるよう求められている役割を強調したのは、特に批評家たちや美学者たちであった」(p. 174) と捉え、映画と音楽をめぐる各々の立場の人々に視線を移す。シュレゼールが描き出す状況では、「人が作曲家を必要とするのは、フィルムが終わったときだけであり、監督は彼[作曲家]を共同制作者として扱う傾向にはない」(p. 174) ので、「音楽家たち、彼らは、自分たちが日ごろ置かれている通常とは異なる諸々の条件に対して戦っている」(p. 174)。

ここから見て取れるように、シュレゼールの見方も、映画における音楽の地位について多分に悲観的である。確かに、シュレゼールが「私が映画における音楽の将来に対して幾ばくかの疑念を表明した際に、私がまさに作曲家たちに引き起こした諸々の熱烈な抗議に、私はいささか驚かされた」(p. 174) と述べているように、この状況を完全に悲観的なものとは捉えていない。

これに対して、シュレゼールは音楽や絵画といった従来 of 芸術の未来が、映画の未来と異なるという考えを述べる。曰く、

³ 引用文中の傍点はイタリック体表記を表している。

ワーグナーのオーケストラはモーツァルトのそれと共存し、セザンヌがカラーを損ないはしなかった。しかし、フィルム・ソノール[le film sonore トーキョー]はサイレント[映画]の発展をはっきりと停止させた。(p. 175)

確かに、他の芸術の場合は、ワーグナーの音楽が登場したからといって、モーツァルトの音楽の価値が些かなりとも損なわれるということはないし、セザンヌの作品が世に現れたことによって、カラーの作品の価値が減じるということはないと言えよう。このような差異の原因は、シュレゼールの考えによれば、「映画が問題になっているときに、我々が視野に入れているのは技術の諸々の進歩である」(p. 175) からだ。芸術と違い、技術であれば、新しいものが現れることによって、古い技術に価値が見いだされなくなっていくことも納得できる。確かに、シュレゼールが「1935年の諸々のフィルムは1930年のそれらに取って代わっており、カラーや立体のフィルムが我々の今のスクリーンに完全に姿を見せる日は近い」(p. 175) としているように、現在ではカラーフィルムはモノクロフィルムに完全に取って代わっており、3D上映の映画も珍しいものではなくなった。今日、モノクロで無声映画を製作するというのはかなり特殊なばあいであろうことを考えると、技術の場合は新しいものが旧来のものの価値を奪っていくというシュレゼールの見方は正しいように思える。

そして、シュレゼールはこのような「技術」について、更に次のように述べる。曰く「特に重大なこと、それは、これら諸々の改良が我々の意志の外で行われているということである」(p. 175)。つまり、「エンジニアたちが我々にアクションの手段を提供するが[中略]、これら[諸々の手段]は、決して我々の諸々の要求や、我々の諸々の必要ごとに対応するものではない」(p. 175) のであり、映画においては、芸術家は作品を作るための技術を自らの意志とは無関係に外から与えられているというのだ。

従って、シュレゼールは彼の言うところの「いくぶんか痛ましい結論」(p. 175) で締めくくる。「映画の大会[会議]が実利的な諸々の成果を手にしたということを望むのであれば、そこに呼び集めるべきは資本家たちやエンジニアたちであって、芸術家たちではない」(p. 175)。

*
**

以上がシュレゼールの議論のあらましである。本稿はあくまでの紹介であるので、この内容について考察を深めるということはないが、締めくくりとして以下に一点だけ指摘しておく。

このシュレゼールの記述の中で音楽美学の領域にとって興味深いのは、シュレゼールがロラン＝マニユエルを引きながら述べた部分についてである。ここでは「イマージュのリズム」

(視覚的リズム)と「音楽のリズム」という対比が論の枠組みになっているが、20世紀のフランスにおいて音楽美学の主要問題の一つとなっていた「音楽的時間 (*le temps musical*)」の議論、あるいは、それに影響を与えたベルクソンの時間論との関連が予想される。すなわち、音楽的時間においては、ベルクソンの時間論に基づいて、量的な操作が可能な空間的時間と計測不可能な質的時間である「持続 (*la durée*)」との間、あるいは両者の関係によって音楽の時間を捉えようとするが、この空間的時間と質的時間という対比が「イメージのリズム」(視覚的リズム)と「音楽のリズム」という対比の背後に想定されているのではないかという予想である。換言するならば、この箇所からはフランス語圏の音楽美学の成果によって音楽と映画を捉える視点の可能性が広がっているのだ。

この他にも、「芸術と技術」という枠組みで映画を論じている点や、映画製作における技術者や資本家の重要性に言及している点など、シュレゼールの記述の中にはいくつか興味深い論点が含まれている。短い文章であるために、これらの論点が十分に展開されているとは言い難いが、ここから更に多様な問題へ踏み込んでいく出発点として、有用なテキストであると言えるだろう。