

| | |
|---------|--|
| 氏名 | 余 田 有 希 子 ヨ デン ユ キ コ |
| 学位の種類 | 博士 (学 術) |
| 学位記番号 | 博 音 第 214 号 |
| 学位授与年月日 | 平成 24 年 3 月 26 日 |
| 学位論文等題目 | 〈論文〉日本の映画音楽における楽器法 ートーキー初期から1950年代 洋楽系作曲家の試みー |
| 総合審査委員 | |
| (主査) | 東京芸術大学 教授 (音楽学部) 西岡 龍彦 |
| (副査) | 〃 〃 (〃) 亀川 徹 |
| | 〃 准教授 (〃) 丸井 淳史 |
| | 〃 教授 (〃) 塚原 康子 |

(論文内容の要旨)

本論文は、1930年代後半から1950年代において、日本の洋楽系作曲家が映画音楽に用いた特有な楽器法を研究したものである。トーキー映画の登場以降、日本の映画音楽には、深井史郎、菅原明朗、早坂文雄といった洋楽系作曲家が次々に起用されるが、映画という新しい仕事場において、彼らは主に2つの要因から西洋音楽の語法にはない作曲法・楽器法を使用することが求められた。その1つは、日本的な画面要素を持つ日本の映画に西洋音楽が相応しくなかったこと、もう1つはトーキー技術が未発達であったトーキー初期、「録音・再生」というコンサート作品にはない新しい過程を経る音楽が、従来の西洋音楽の技法と相応しなかったことである。その為、1930年代後半から映画音楽の制作に参入した洋楽系作曲家は、1950年代に至るまで、主にこの2つの要因を踏まえた作曲法を模索し、その結果、コンサート作品には見られない特有の楽器法や表現方法が誕生した。また、同時に、映画音楽の制作現場は、コンサート作品では為すことのできない様々な作曲技法の実験場へと昇華していった。本論の目的は、以上の二点を軸に、当時、洋楽系作曲家が映画音楽の制作において生み出した特有の表現方法の諸相を楽器法という視点から明らかにすることである。そしてさらに、そのような試みが音楽芸術に与えた影響についても考察する。

第1章では、洋楽系作曲家が映画音楽の制作に携わる以前、サイレント期における日本の映画音楽の変遷を述べた。サイレント期の映画音楽では、作曲という行為はなされず、選曲や即興による伴奏と弁士の解説が中心であった。ここでは、外国映画と日本映画という二種類の作品上映の伴奏様式から偶発的に和洋合奏がなされた経緯が明らかになった。

第2章では、まず、トーキー初期において、西洋音楽の日本映画への適応性がどのように捉えられていたのか、当時の批評や作曲家の著述を元に明らかにした上で、日本映画にふさわしいとされた「日本的な音楽」の創作アプローチの諸相を述べた。洋楽器の技法の摂取を基本としてきた洋楽系作曲家は、まず洋楽器を日本音楽的に響かせるというアプローチを見せていたが、1950年代からは圧倒的に邦楽器を含めた楽器編成が増え、邦楽器と洋楽器の混合編成の音楽によって日本的な画面要素との融合を試みるようになった。その例として早坂文雄が映画『長崎の歌は忘れじ』(1952)の為に作曲した箏とオーケストラによる音楽を取り上げ、分析を試みた。そこでは、その後のコンサート作品における「邦楽器ブーム」への布石となる先駆的なアプローチが認められた。

また第3章では、映画音楽を技術面から考察する為に、日本におけるトーキー技術の受容史を述べた。洋楽系作曲家が映画音楽に参入する1930年代後半は、フィルムに光学的に音の情報を焼き込むフィルム

式トーキーが定着した時期に当たるが、続く第4章では、当時のフィルム式トーキーで録音・再生される音質が実音とどのように異なっていたのか、音響的な背景と共に考察した。そこでは、倍音構造の複雑な音や、極度に高音域・低音域の音、アタックタイムの遅い音が当時の録音には不向きであることが明らかとなった。そのような条件に合わせ、楽器の編成やマイクロフォンの配置など様々な工夫がなされていったが、その過程でマイクロフォン配置は音色や音強を変化させる一種の楽器法として扱われ、映画音楽はマイクロフォン芸術という新しいジャンルの音楽であるという認識が形成された。ここでは、そのような認識を元になされた様々な作曲手法を整理し、考察した。

以上、二つの軸を元に、映画音楽特有の作曲の試みを明らかにした結果、「日本的な内容にふさわしい音楽」「マイクロフォン芸術としての音楽」の創作が求められた事が、作曲上の制約を付与すると同時に、従来の楽器法の可能性を広げる要因となっていたことが明らかとなった。映画音楽の特異性が、コンサート作品では生まれなかったような新しい表現方法を形成し、さらに映画音楽で得た特殊な表現方法がコンサート作品の制作に還元された例を述べ、本論の結論とした。

(総合審査結果の要旨)

日本の映画音楽史上において、トーキー初期は非常に特殊な時代と言える。録音方法、記録方法、再生方法の技術が過渡的であり、当時の光学録音の限界もあることから、そこで考えられた作曲法や楽器法も独特であった。テクノロジーと音楽の関係を研究する上で、この時代に注目したことを評価したい。

これまでこの分野のまとまった論文が見られないのは、日本では映画音楽研究自体がまだ確立していないことと、当時の資料の収集が非常に困難であることがあげられる。筆者は、国内の楽譜、文献、雑誌だけでなく、海外の資料も丁寧に収集し、そこから、この時代の映画音楽作曲法・楽器法の特徴や録音に特化した楽器の改良にいたるまで詳細に示している。この努力は、すべての審査委員から称賛された。

問題点として、邦楽器の楽器法についての考察、邦楽器のフォノジェネシティに関する考察が不十分である点、また、トーキー初期の特殊な作曲法・楽器法がコンサート作品にどのような影響を与えたのかについての記述が不十分であるとの指摘が審査員からあった。アイスラーやヴァイルが、トーキー初期のテクノロジーの制約や映画の内容から選択した特殊な楽器編成をコンサート作品へ持ち込み、それが新しい時代の響きとして定着していったように、この時代の映画音楽とコンサート作品の日本独自の関連性をさらに研究し、成果として発表されることを期待したい。

この論文は、今後の映画音楽研究において有意義であると認め合格とする。