

作曲家ジョルジュ・オーリック (1899-1983)

— 映画のなかに聴くシャンソンと挿入曲 —

久保田 政宏

はじめに

映画において、音楽が重要な役割を果たしているのはミシェル・シオン著「映画の音楽」¹⁾を紐解かずしても自明であろう。だが映画の音楽を作曲家研究として鑑みると、その膨大な映画の音楽の体系に作曲家個人が埋もれてしまい、個々の作曲家の「個性」はあたかも映像や音声の層に埋もれてしまっているかのようである。

ジョルジュ・オーリック (Georges Auric) は 20 世紀初頭、F・プーランクやD・ミヨー達と共に「フランス六人組」と呼ばれたメンバーの 1 人である。彼は純粹芸術音楽の分野だけにとどまらず、劇中音楽やバレエ音楽²⁾、そして映画の音楽の分野に数多く作曲し、その音楽は難解な語法のみにも留まることなく、大衆を前提とした「聴かれる音楽」を目指していたことが伺える。

拙論では彼の映画の音楽における指向を、シャンソンが挿入曲として含まれる 3 作品を検討し、映画という芸術形態の構造において、シャンソンやその主題を使用し変奏される音楽が、要素としてどのような様相を呈していたのか、垣間見ていきたい。また同じ映画内で挿入される音楽がどのように映画に寄与していくのかも検討していきたい。

1. 『自由を我等に』 *A nous, la liberté*³⁾

オーリックは生涯を通して 127 作品もの映画の音楽を作曲している。その活動はフランス国内にとどまらず、アメリカ、イギリス、イタリアなど各国に及んだ。よく知られる作品としては『美女と野獣』(1945 : J・コクトー監督)、『ローマの休日』(1953 : W・ワイラー監督)、『赤い風車』(1952 : J・ヒューストン監督) など挙げられるだろう。その彼の商業映画第 1 作目が『自由を我等に』なのである⁴⁾。

このルネ・クレールの映画は、大量消費の抑圧された社会への風刺と、主演 2 人

の友情が主要な主題となっているが、この主題と映画内で度々歌われる挿入歌《自由を我等に》が対比しながら進行する。ラストシーンではこの2つが同調することにより、挿入歌が効果的な役割として歌われる。

オーリックが音楽を手掛けたこの映画は、現在から見ると彼の映画の音楽に対する意図や、音楽そのものに対する彼の考えを色濃く認めることが出来るだろう。それは主演の2人、ルイとエミールがフルコーラスでこの挿入曲を歌うラストシーンの音楽の構造においてである。

映画の中で歌われるシャンソンには、この《自由を我等に》に付随する、副次的テーマともいえる2つのシャンソンが現れる。1つはオープニングタイトル直後に聞こえてくる、主演のルイエミールが収監されている刑務所内の《囚人たちの歌》と、もう1つは脱獄したルイが工場経営に成功し、刑期を終えて出てきたエミールがその工場の女性に恋するシークエンスに当てられる《ジャンヌの歌》である。この歌は最後にエミールが女性に振られてしまう、成就しない恋の象徴となっている。この3つのテーマが映画の構造化として主題・副主題として歌われている。これら3曲の関係性において、映画におけるストーリーと音楽のメッセージ性を垣間見ていこう。

ラストシーンでは、ルイの工場にオートメーション化された機械が導入されることにより工員たちは作業から離れ、悠々と釣りをしたり、ダンスをして過ごす情景が映し出される。このショットがあった後、ラストのショットでルイとエミールがロンペン姿で放浪の旅に出て終わるのである。

ここでは工員達が映し出されるが、彼らが歌う歌は副次的テーマではなく、全く新しい主題によるメロディである。これまでの《囚人の歌》ではなく新たな曲を挿入することにより、オートメーション化によって労働から解放された者達のメロディとなっている。このショットに続き《ジャンヌの歌》の主題に合わせてダンスのショットが続くが、そこではジャンヌが新しい恋人と踊る姿がクローズアップされ、

A NOUS, LA LIBERTÉ!

Marche du film sonore

"A nous, la liberté!"

Paroles de

RENÉ CLAIR

Musique de

GEORGES AURIC

Mouv^t de Marche

1. La li - ber -
2. Pour quoi faut -
3. Il ne faut

...té c'est tou - te l'e - xis - ten - ce Mais les hu -
...il se com - pli quer la vi - e Pour de l'ar -
pas pen - ser au ma - ri - a - ge Quand on est

... mains ont cré - é les pri - sons. Les ré - gle - ments, les
... gent se fai - re des che - veux. A - lors qu'on peut sui -
fait pour cou - rir les che - mins. En at - ten - dant d'être

lois, les con - ve - nan - ces Et les tra - vaux, les
...vre sa fan - tai - si - e Quand on est libre, on
as - sa - gis par l'a - ge Con - ten - tons - nous d'a -

bu - reaux, les mai - sons. Ai - je rai - son? A - lors di -
fait tout ce qu'on veut. On vit heu - reux se - lon ses
...mours sans len - de - main. C'est le des - tin mon vieux co -

... sons: Mon vieux co - pain, la vie est bel -
... voux. Mon vieux co - pain, la vie est dou -
... pain. Mon vieux co - pain, la terre est ron -

... le Quand on con - naît la li - ber - té!
... ce Vi - vons com - me vi - vent les fleurs.
... de Les fem - me vont de tous cô - tés.

... N'at - ten - dons plus par - tons vers el - le
... Ne pas en fiche u - ne se - cous - se
... Quand nous ver - rons le bout du mon - de

L'air pur est bon pour la san - té. Par - tout
C'est le vrai se - cret du bon - heur.
Il se - ra temps de s'ar - ré - ter.

... si l'on en croit l'his - toi - re Par - tout. on peut rire et chan - ter,
Par - tout on peut ai - mer et boi - re A nous,
A nous la li - ber - té!

そして最後にルイとエミールが映し出され、主要主題が歌われ映画が閉じられる。この一連のメドレーは、すなわち抑圧された社会から開放される者たちの勝利を表してるといえるだろう。

付随音楽において「主題」といえば、ライト・モチーフが想起されるが、これらシャンソンは、物理的に各々の登場人物に充てられた主題というよりも、各シークエンスの雰囲気を表す象徴的な意味合いをもっていると言えるだろう。例えば《囚人たちの歌》はオープニングのシークエンスで、刑務所内で囚人達がオモチャの木馬を作る「労働作業」という抑圧されたコミュニティに付随し、再びこの主題が現れるのは、主役ルイの工場内で、工具たちが流れ作業で蓄音機を作るシークエンスにあてられ（ここでは歌詞はなくオーケストラによって聞こえるが）、映像とともに資本社会での大量生産社会の窮屈さを描写している⁵⁾。

ここで映画音楽について考える際に、シェル・シオン著『映画の音楽』と『映画にとって音とは何か』⁶⁾に則って基本的な映画の音楽の扱いについて見てみたい。これら著書では、音響芸術としての映画について、映像と音の相互関係について詳細に論じられている。

彼のモデルに倣うと映画の音楽は「スクリーン内の音楽」と「オーケストラ・ピットの音楽」の2つに大別される。まず「スクリーン内の音楽」とは、実際のシーンの中にその音源があり、例えば蓄音機、ラジオ、ジュークボックス、ストリート・ミュージシャンや、スクリーン内の登場人物が歌を歌ったりと、今現在の時点で場面に存在する音楽を「スクリーン内の音楽」と呼んでいる。一方彼が「オーケストラ・ピットの音楽」と呼ぶ音楽は、オペラやバレエなどのオーケストラ・ピットの音楽と同様に、画面内（フレーム内）に音源が存在しないで、いまここには無いが響いてくる音楽である。もちろんこの「インの音」「オフの音」の境界は映画内で頻繁に越境される。『自由を我等に』においても、主役の2人が画面内で歌っているが、それを伴奏するバンドは画面内にはなく「オーケストラ・ピットの音楽」となっている場合がそうである。

この「スクリーン内の音楽」「オーケストラ・ピットの音楽」というのは物理的に映画に挿入される音楽を大別したもののだが、それぞれの使用法は監督や音楽家によって様々に異なってくる。映画において音楽に付与されるものは（この問題が一番難しいのだが）、例えば音楽に主観的に、注釈的に、客観的に、対位的に使用されたり、シーンとシーンとの間の空間的、時間的な橋渡しとして、または反対に空間や時間を跳躍する役割を担わされたりするのである。これら映画の中で構造化される音楽は各々の作品ごとによって異なるし、その用法はシオンが論じているように、「映画音楽というジャンルは存在しない」という点に集約されるだろう。

サイレント時代から始まる映画に使われる音楽語法は、多くはバレエやパントマイム、サーカス、ミュージック・ホール、オペラやオペレッタなどの劇中音楽、付随音楽に使用される方法が多く援用されている。ステレオタイプ化されたライト・モチーフの使用や、歴史的や異国趣味的な音楽のパステリッシュなどは、これらを踏襲した語法だといえる。

『自由を我等に』の音楽を映画全体を通して見た場合、主要主題の扱いは、場面に応じて様々に変奏・変容されて、映画全体の音楽統一感を演出している。しかしその他の必然性のない音楽に各テーマが埋没してしまい、明確なメッセージ性を読み取るのがやや困難であるという観も否めない。拙者が映画を観た感触というか肌触りとして感じるのは、映像に音楽がぴったりと張り付き過ぎているという違和感があり、映画の音楽としてまだ模索している段階ではないかと読み取れる。この映画自体が、あいまいな風刺にとどまり、さらに映画全体に配置されオーケストレーションされた音楽のために、監督ルネ・クレールがこの映画で目指していたオペラ・コミックの要素を可能にするための民衆性・喜劇というべきものも、音楽の分厚さによってあいまいさが生じているように考えられる。

さらにそれを裏付けるようなオーリックの記述も残っている。ミシェル・シオンが「ミッキー・マウシング」と呼ぶ身振りや映像に同調、同期させた音楽についてである。

1952年に雑誌ART誌でオーリックは以下のように述懐している。

「初期の映画音楽の欠点は、デッサンアニメにおいて使用したような類似したものをから発して製作していたことと、動作とともに動きの絶対的なシンクロを追及していた点にあると思う。私自身、初期の映画でこの過ちを犯した。それぞれの身振りを伴奏することによって、この方法で完全に同期させなければいけないと考えていた。さもなければ登場人物の足取りの伴奏のように、正確でなければならないと考えていたのである。」⁷⁾

この効果音が批判されるのには、音が同調、同期して現れた際に、それが余情として何を生み出すのか、実は「効果音」と言われるほど効果がないという事実にある。この映画では囚人や工員の足取りをパーカッションのマーチのリズムが伴奏していたり、あまり必然性のない音が数多く挿入されている。事実、オーリックの後の映画にこの「効果音」は現れなくなるのである。

2. 『アンリエットの巴里祭』 *La Fête à Henriette* ⁸⁾

この映画はパリの街全体を舞台にしてストーリーが繰り返り広げられ、映像に映し出される街並み、セリフに出てくる通りや広場の名前に合わせてオーリックの「民衆の音楽」が効果的に挿入され、パリという都市の魅力を髣髴とさせている。それはデュヴィヴィエによるパリ讃歌ともいえる映画と言えるだろう。そのうえウィットや洒脱さを感じさせる、娯楽として大変面白い映画となっている。

挿入歌《アンリエットの巴里祭》はエンドクレジットで歌われるが、工夫を凝らしたデュヴィヴィエの映像と共に、映画内でも器楽による変奏を持って繰り返し挿入されている。詩句とルフランからなる、民衆的で簡素な旋律として書かれたシャンソンは、映画全体に祭り(独立記念日)の雰囲気を表す、ある情景のような効果をもたらしている。

Sur le Pavé de Paris

CHANSON DU FILM

La Fête à Henriette.

Paroles de
Jacques LARUE

Musique de
Georges AURIC

T^o di Valse modérée **REFRAIN**

1.2. Sur le pa - vé, le pa - vé de Pa -
- ris Ya tou-jours un re - frain qui s'pro - mé - - ne Sur le pa - vé, le pa - vé de Pa -
- ris Ya tou-jours un re - frain qui sou - rit _____ Un mot d'a - mour que dit un gar -
- çon Frôle u - ne fille et fait u - ne chan - son _____ Comm' les moi - neux dans le
parc Montsou - ris Ils se gri - sent de mots pour la s'mai - - ne Sur le pa - vé, le pa -
rues de Pa - ris Le re - frain plein d'es - poir les en - traî - - ne » » » »
POUR SUIVRE **POUR FINIR**
- vé de Pa - ris Ya tou-jours un bon - heur qui fleu - rit. _____ - rit. _____
» » » » » » » » » »
Au bras du prin - temps Il s'en va chan - tant Tout le long de la Seine
Tu me plais, j'te plais, Le pre - mier cou - plet Pourcha - cune est le même **au refrain**
Ou dans deux yeux clairs S'en va pren - dre l'air Jus - qu'au bois de Vin - cen - - nes.
Viens donc sans fa - çon Puisque la chan - son Fi - ni - ra par « je t'ai - - me. »

革命記念日のパリを舞台としたこの映画は、街の到るところで、主要主題のワルツやそのほかのダンス音楽、他にメドラノ・サーカスが出てくるシーンにはサーカスの音楽など、パリの音が「スクリーン内の音楽」として至るところで聞こえてくる。

映画のストーリーは、映画を作ろうとする2人のシナリオ作家が、喧喧譁譁としながらストーリーを練り上げていくシーンと、そのシナリオが映像として現れる、劇中劇のシーンの交代で構成されている。挿入歌の主要主題は、ある時はミュージック・バンドが演奏し、ある時はオーケストラ・ピットの音楽として随所に聞かれるが、最後のエンドクレジットで、初めて歌詞を伴ってフルコーラスで歌われる。

主要主題となるこのシャンソンは詩句とルフランからなり、映画内に流れる他のダンス音楽との特徴的な差異はない。民衆的な簡素なメロディで賑やかな大衆的メロディとして書かれている。しかし、シークエンス内で度々「スクリーン内の音楽」として劇中劇のなかで歌詞を伴わず登場し、映像に全体的統一感を与える機能を担っている。主演人物たちが街の人びとと一緒に広場で踊るシークエンスに充てられたり、脚本家がボツにする劇中劇や採用する劇中劇にと、目まぐるしい映像の展開に対して音楽が付与される。これらの音楽は、積極的に物語を進行させ、そこに基本的形式と構造を巧妙に与えているのが分かるだろう。

歌詞を伴って歌われるのはエンドクレジットの部分だけだが、ここでは「祭り」という陽気さを讃え、賑やかな晴れの雰囲気最後まで持続させたまま映画のコーダのように聞くことができるだろう。エヴリン・ユラール＝ヴィルタール著『フランス六人組』⁹⁾において、オーリックは彼女との対談で「ピガール広場のあたりで、夜中の1時から4時のあいだに演奏される音楽が書けたら、1分くらい幸せな気持ちになれるだろうに。」と語っているが、これは民衆的で陽気な特徴を持つこのワルツの音楽そのものを示しているのではないだろうか。さらに1959年のクロード・ロスタンによるインタビュー¹⁰⁾では、映画についてなぜシャンソンを書くのかというロスタン質問に対し「今はヌーベル・ヴァーグと呼ばれる映画界にあって

て、私は常に、ただ単にシャンソンが好きで書くだけだ。」とも答えている。

オーリックの作曲した主要主題の簡潔なメロディは、パリの到る所で踊る人々を映したデュヴィヴィエのモンタージュ撮影の手法によるシークエンス等のなかで、ミュゼットやジャズバンドによってくり返し循環される。これはまさにオーリックが考えていた、観客が映画を観終わった後もロザさめるような音楽を体現しているのだらう。

「オーケストラ・ピットの音楽」として、主要主題のシャンソンの他にも、劇中劇のなかでボツにはされるが、脚本家が考えたサスペンスのシークエンスに流れる、細かいパッセージの不穏な響きや、金管のフォルテで奏される音楽、ファンファーレや劇中劇のかりそめのラストシーンに付されるような、華やかな音楽なども、効果的に挿入されている。

これら「オーケストラ・ピットの音楽」は、観客が脚本家たちと同じ目線に立ち、劇中劇を眺めつつ、時には出来事に驚愕し、泣き、笑い、恐れ、出来事へ介入していく。それは観客が単なる傍観者にとどまらず、音楽の映画への介入を通して、観客が映画の内側から生き、追体験する装置となっている。先ほど引用したART誌の中でオーリックはこれを「音の舞台装置(décor sonore)」と呼んでいる。

3. 『悲しみよこんにちは』 *Bonjour Tristesse*¹¹⁾

フランソワーズ・サガンの同名の小説を映画化したこの物語はジーン・セバーク演じる主人公セシルがひと夏の出来事を回想するシーンから始まっている。この最初のシーンはセシルのセリフだけでなく彼女自身のオフの語りが入り、モノクロで映し出される。続けて回想シーンの夏の出来事であるストーリーが今度はカラーで映し出され展開していく。この冒頭シーンではレストランの舞台にジュリエット・グレコ本人が登場し、挿入曲《悲しみよこんにちは》がフルコーラスで歌われる。モノクロ映像、挿入歌の歌詞の内容と旋律の構造、歌の間奏部分に挿入される主人公による語りの多層構造により、冒頭シーンはクライマックスに起きる陰鬱な雰囲気

気を映画全体に纏わせることになる。挿入歌の旋律はジャズの変奏によって物語内に幾度か現れるが、観客は冒頭部に抱いた雰囲気や潜在的に持ちながら映画を受容していくことになり、陽気なシーンでも常に抑圧され様相を帯びることとなるのである。

モノクロの映像による、セシルが過去の出来事を語るシーンは導入部のとラストの他、ストーリーの間に2回、計4回挿入されている。音楽は冒頭部以外では、パリの地下のキャバレーで流れるジャズに変奏されており、この主要主題が「スクリーン内の音楽」として演奏されている。そしてこの主題が聞こえることにより、観客は、最初に聞いたシャンソンの歌詞を思い出し、この物語のラストが、セシルが間接的にも父のフィアンセを事故死に合わせてしまうという、陰鬱なストーリーで終わる前兆を予見して映画を見ていくことになるのである。

特に冒頭部のシーンでは、音楽の形式が映像やストーリーに巧妙に絡み合うよう周到に作曲されている。音楽を検討してみると調性はFマイナー、中間部(テーマB)はAマイナーとなっている。全体を通して聞いて特に印象的なのが、主要主題(テーマA)に聞かれる1オクターブの音程である。歌詞の「I live」に当てられるCの音のオクターブ跳躍、「my friend」のEbのオクターブ跳躍が続き、さらに2回目のオクターブ上のEbはこの曲のなかの最高音となっている。この音域の広い跳躍が、心情的に高揚感をもたらすのだが、冒頭部分でオクターブ跳躍をさせておいた後、少しずつ主音Fへと下降していくことにより抑揚が無くなり、沈みがちな気分が表現され、歌詞と同質化していくのである。中間部は、もはや大きな跳躍も最高音もなく、順次進行が連なり淡々と歌詞が歌われていく。再び戻ってくる主要主題の一番最後の音が、Fマイナーの第五音、ドミナントCの音で終わることにより、終止感を薄れさせ、不穏さを残したまま曲を閉じている。

映画の構造で見ていくと、セシルのクローズアップとグレコの歌うこの歌を、観客は同時に感受する。物憂げなセシルの表情と、これから展開される自分の物語を語る行為(アクション)、グレコの歌うメランコリックな歌詞の内容、短調にだけ

Bonjour Tristesse

English lyrics: Arthur Laurents

Music: Georges Auric

13

A Octave

Octave

I live with me lan-cho-ly my friend has vague dis-
stresse I wake up eve-ry mor-ning and say Bon jour Tris-
tesse The street I walk is
sad-ness my house has no add- ressee the le-tters that I
write me be-gin Bon-jour Tris - teese the lost of a lover is
pain sharp and bit-ter to re-call I've lost no ca-sual
lover I have no pain from with to re-cover I've lost me that is
all My smile is void of laugh-ter my kiss has no car-
ress I'm faith-ful to my lo-ver my bi-ter sweet Tris-
tesse

7

B

るく響く音楽が、観るものの意識に焼き付けられていく。このセシルの精神状況を観客も抱かせながら、次のセリフが語られていく。

「忘れる事の出来ない思い出の、目に見えない壁。でも父にとってさえ、もう前とは違う。私はまた幸せになれるだろうか？ 僅か1年前のリビエラの楽しかった夏の初めのように。」

これから始まる物語を、セシルという少女のフィルターを通して受容する事により、怠惰に過ごす別荘のシークエンスや、陽気なシークエンスにもどこか陰鬱な雲がかかったような雰囲気を帯びさせるのである。すなわちセシルのいま現在の意識を、観客も潜在的に持ちながら物語を受容していくこととなるのである。

すなわちシャンソンをジュリエット・グレコという大人が歌い、少女のあどけなさがのこるセシルの語りという、大人と少女、歌詞と語りが渾然一体となって、冒頭シーンから映画全体を包む心理状態を、強烈なインパクトを観客に与えて始まるのである。

また現在のシーン（モノクロ映像）が出てくる際にジュリエット・グレコによって歌われていること、ジャズに変奏することによって、この映画の1950年代という同時代を表すジャズの黄金時代も示唆しており、これと回想シーンに出てくる避暑地でのお祭りにはサンバの音楽という比較的穏健な音楽を対照させ、僅か1年前の回想シーンが、セシルが感じているように、遠い過去の出来事のように観客に意識付ける装置としても機能しているのである。

これほど印象的な挿入歌に対して、その他に挿入される「オーケストラ・ピットの音楽」は全体を通して見ても、聞き逃してしまうほど映像に音楽が浸透している。イギリスの映画監督モーリス・ターナーが彼の映画について「彼の音楽はとても素晴らしい。私は音楽に気が付かなかった。」¹²⁾と述べていることに、オーリックは非常に好意を示している。

おわりに

以上見てきたように、挿入歌のような監督の要望に応える形になる「スクリーン内の音楽」では、歌詞が伴いメッセージ性を帯びることにより、「聞かれる音楽」として映画の構成上欠かせない存在として機能していく。ここでは簡潔で明瞭なメロディの構造により、観客も分かりやすく受け入れ、映画のストーリーの展開を推進させる要素そして機能している。しかしこれらシャンソンは映画自体において、構造の不可欠な1部分となるのだが、当然のことながら音楽としてみた場合、映像、ストーリーなど映画の構成要素なしに、いったん映画の枠外へ出ても十分自立して1本立ちしていけるものなのである。もちろんこれは、フルコーラスで歌われる挿入曲にのみ当てはまる事である。

一方、その他に挿入される音楽は「音の舞台装置」として、時代の音としての華やかさをもたらしたり、ストーリーの展開を推進させる要素として機能している。オーリックがその際、難解な音楽語法を用いず、極めてシンプルなメロディを作曲しているのは、観客が音楽自体の構造へと関心が及ばないよう、映像、ストーリーに入り込めるよう音楽が組み込まれている印象がある。たとえば役者が、演じる登場人物の人格の背後に消えるのと同じように、そこでは見えない(聞こえない)存在となる。この場合の音楽は、音楽自体の構造へと観客の関心が及ぶのを避けるかのように、慎み深く書かれ、ストーリーに入り込めるよう組み込まれている印象を受けるのである。彼の映画の音楽はあくまでバレエなどと同様に「舞台装置」として機能している。映画内にメインテーマがある場合は、その曲は映像と共に楽しみ、泣き、悲しんでいる。彼の音楽は歌詞、映像、台詞と結びついたときに最大限に活かされ、そして映画内で生かされ、その響きを通して映画という世界を受容しやすい状態へと観客を導いてくれるものだと考えられる。

この「オーケストラ・ピットの音楽」において音楽から映画を考える際に、「作曲家重視」の視点から、いかに音楽が自立して優れているか、というこを重視しそ

うになるが、彼の音楽を映画を通して聴いていると、むしろ没個性の域に達していることのほうこそが重要であると考えらそうだ。それはクラシック音楽の書き方を身につけ、かつ付随音楽であることに徹底したプロ意識を持つ芸術家であったから可能であったと考えられる。これは映画作品という総合芸術に音楽が最大限に寄与する、彼なりの音楽的態度であったと言えるだろう。

註

- 1) Chion, Michel "La musique au cinéma" (ed. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1995) シオン, ミシェル『映画の音楽』(小沼純一 他訳, みすず書房, 2002)
- 2) 彼の付随音楽は劇中音楽 40 作品, バレエ音楽 19 作品にも及ぶ
- 3) 初公開年 1931 年 5 月, 製作国: フランス, 監督: ルネ・クレール René Clair
- 4) オーリックの初めての映画音楽作品は 1930 年ジャン・コクトー監督による『詩人の血』だが, これはシャルル・ド・ノアイユ子爵より依頼制作されたもので, 商業ベースの配給網には乗らなかった。
- 5) この描写については, チャップリンの『モダン・タイムス』を連想させるが, ルネ・クレールのこの映画は 1936 年公開の『モダン・タイムス』の翻案となったと言われる作品である。当時の関係者は, チャップリンが剽窃したとして訴えようとしたが, チャップリンを敬愛していたクレール自身がこれを止めたという話も残っている。
- 6) Chion, Michel "Le son au cinéma" (ed. Etoile, 1985)
シオン, ミシェル『映画にとって音とはなにか』(川竹英克, J.ピノン訳, 勁草書房, 1993)
- 7) ARTS (17-23 July 1952, 1and4)
- 8) 初公開年月: 1954 年 3 月, 製作国: フランス, 監督: ジュリアン・デュヴィヴィエ Julien Duvivier, 脚本: ジュリアン・デュヴィヴィエ / アンリ・ジャンソン Henri Jeanson
- 9) Viltard, Eveline Hurard "Le Groupe des six" (ed. Librairie des

Méridiens,Paris,1987)ヴィルタール, エヴリン・ユラール= 『フランス六人組—20年代パリ音楽家群像』(飛幡 祐規訳, 晶文社, 1989年)

¹⁰⁾ “Visite chez Georges Auric”,Interviewé par Claude ROSTAND,
(<http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPF08008625/visite-a-georges-auric.fr.html>,le 27/09/1959)

¹¹⁾ 製作国: イギリス/アメリカ, 初公開年月 1958年4月, 監督: オットー・プレミンジャー Otto Preminger, 原作: フランソワーズ・サガン Françoise Sagan, 脚本: アーサー・ローレンツ Arthur Laurents

¹²⁾ Auric,Georges “Voici comment est née comment se fait aujourd’ hui la musique de cinema” [Schmidt,Carl.B.” *Writings on Music by Georges Auric*”(USA,The Edwin Mellen Press,2009)p.135]

映像資料

- ・ 『自由を我等に』 CIC ビクター・ビデオ (1993:VHS)
- ・ 『悲しみよこんにちは』 ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント (1996:VHS)
- ・ 『アンリエットの巴里祭』 アイ・ヴィー・シー(1999:DVD)

使用楽譜

- ・ 《A nous la liberté》,”Marche du film sonore : A nous la liberté” (ed.Max Eschig,Paris,1931)
- ・ 《Sur le Pavé de Paris》,”La Fête à Henriette.”(ed.Choudens,Paris,1953)

(くぼた・まさひろ: 関西学院大学大学院文学研究科研究員, 研究テーマ: 音楽学・作曲家研究フランス六人組)