

Symphony Lounge

[シンフォニー・ラウンジ]

Sergei Prokofiev & Sergei Eisenstein

プロコフィエフと エイゼンシテイン

映画
『アレクサンドル・ネフスキー』と
「視聴覚の対位法」

関谷浩至 Hiroshi Sekiya

(映画音楽史・音響音声論)

映画『アレクサンドル・ネフスキー』(1938)は、『戦艦ポチョムキン』(1925)や『十月』(1927)で知られるロシアの映画監督セルゲイ M.エイゼンシテイン(1898~1948)が製作した歴史映画であり、音楽を担当したセルゲイ・プロコフィエフ(1891~1953)は翌年にこの映画音楽をカンタータとしてまとめ直し、自身の指揮により初演している。本日もお聴きいただくのは、このカンタータ版 op.78である。2人はこの後も映画『イワン雷帝』(第一部1944/第二部1946)で組み、この映画音楽は後にロシアの指揮者、アブラム・スタセヴィチがオラトリオに編曲している。

映画製作における監督と作曲家の関係には熾烈な衝突も多いが、この2人は以前からお互いの作品を高く評価し、一緒に仕事する事を長年望んでいたという。13歳でサンクトペテルブルク音楽院に入学した早

熟の天才プロコフィエフは、『ピアノ協奏曲第2番』のように物議を醸すような急進的な作風のものが特に初期に多く、保守層から非難される一方で、急進的作品を支持する聴衆からはその独創性を称えられ「モダニズムの旗手」とまで見なされていた。

一方エイゼンシテインは、様々な実験演劇を試みビオ・メハニカ(生物力学的演技法)を考案した演出家メイエルホリドに師事、舞台演劇の演出から映画へと向かい、急進的なモンタージュ理論を駆使してオリジナリティ溢れる作品を製作していたが、同時に映画理論家として数多く論文を残している。作品にも表れているように2人とも新しいものが大好きで、それは新しい芸術潮流や19世紀末に誕生した映画という新しいメディアに対しても同様であった。

『自伝/随想集』の中でプロコフィエフは「映画はとても現代的で(中略)(作曲家に)

魅惑的な可能性を与えてくれる」とし、「これらの可能性は十分に利用されるべき」「作曲家は映画について勉強するべき」と述べている。映画の製作された1938年は、国際的にはファシズムの脅威が東西からロシアに迫り、国内的には党や政府による思想統制が強化され、更に、膨大な数の人民を虐殺した悪名高きスターリンの粛清の真っ只中にあったが、この年の初め、プロコフィエフは外国への最後の演奏旅行に旅立っている。

ダニエル・ジャッフエの評伝によれば、特にアメリカの9都市で行われたコンサートは大成功を収めたとあるが、この時同地で、前年公開され話題になっていたアニメーション映画『白雪姫』(1937)を鑑賞し、プロコフィエフは強く感銘を受けた。ウォルト・ディズニー初の長編アニメーションであるこの映画は、映像と音楽の融合における多くの表現が既に成熟の域に達しており、『キージェ中尉』(1933)や『スペードの女王』(1936)の映画音楽を書き、映画への関心が並々ならぬ当時のプロコフィエフは驚きを隠せなかった。映画は『ジャズ・シンガー』(1927)により本格的にトーキーの時代へと突入していたが、単なる目新しさのみの内容の薄い作品も多かった。

しかし、『白雪姫』の表現は単なる視聴覚の同期ではなく、楽音により小鳥たちと白雪姫が会話するような一種の奇想としてのファンタジーを実現しており、映像と音楽の多様で有機的な結び付きそのものがこの作品の本質でもあった。それは《ピーターと

狼》(1936)で楽器の音質やニュアンスと登場人物のイメージとの類同性を音楽に利用する試みを既に実現していたプロコフィエフに、更なる多くのインスピレーションを与えたはずだ。この後プロコフィエフはロサンゼルスに行き、実際にウォルト・ディズニー本人に面会し意見を交換した。この時ディズニーのトーキー用のサウンドスタジオで最新の録音技術に接しており、この経験が後述する様々な試みに繋がっていく。

実りの多い刺激的な旅行から帰国したプロコフィエフを待っていたのが、エイゼンシテインからの誘いである。ドイツやモンゴル等の侵略者からロシアを守った13世紀の英雄『アレクサンドル・ネフスキー』の企画はエイゼンシテインの発案ではなく、迫りくるファシズムの脅威に対し祖国防衛の愛国的意識の高揚を目指すという国策に則り当局から提示された企画の内の一つであったが、企画云々よりも、エイゼンシテインとの共同作業を熱望していたプロコフィエフにとって、それは願ってもないチャンスだった。



プロコフィエフ(左)とエイゼンシテイン(右)

完成した映画は上映時間1時間48分、(以下筆者の計測)音楽の挿入箇所は39か所、合計時間は53分31秒。それまでのエイゼンシテイン作品とは打って変わって舞台演劇的でありオペラ的であるが、冒頭のタイトルバックに前奏曲を流したいというエイゼンシテインの意向は正に一種のオペラとしてこの映画を構想していたことを示している。監督の要請で一応前奏曲は作曲された。しかしプロコフィエフは、前奏曲を入れると熾烈な「氷上の戦い」へと繋がるドラマのリアリティが損なわれると主張して反対し、タイトル部分は無音のままになった。確かにハリウッドの大作や史劇映画のように、前奏曲は物語全体の内容を音楽的イメージに集約して冒頭で聴かせてしまうため、その分かりやすくなるが、ドラマの予期せぬ展開のリアリティは損なわれるので、正にこの判断は卓見と言える。

他にもプロコフィエフの主張はかなりの部分で採用されたようだ。例えば13世紀のカトリックの合唱を利用するという監督のアイデアも、実際に楽譜を探り、「このような馴染みの無い音楽は時代考証的には正しくとも観客の感情を掻き立てはしない」として却下し、現代人の耳に合わせ作曲する方針を採用している。

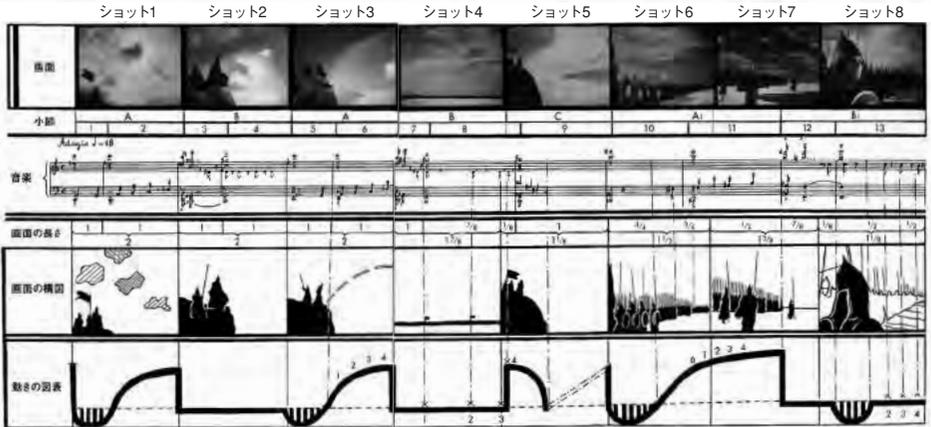
もう一つ、この映画におけるプロコフィエフの重要な試みはマイクロフォンの工夫である。当時のソ連の録音技術は極めて立ち遅れており、「最良のマイクロフォンでさえ音を歪めてしまう」と自伝で嘆いている。しかし彼はその技術的欠点を逆手に取り、侵略者であるチュートン騎士団の軍用喇叭の

響きを、性能の悪いマイクで不快に歪ませたまま録音した。「効果は非常に劇的だった」と『自伝/随想集』で述べている。

更に同書の記述には「オーケストラにもトロンボーンのような力強い楽器があり、ファゴットのような弱い楽器もある。だが、もしファゴットをマイクのすぐ隣に配置し、トロンボーンを二十メートル離して配置すると、その結果は強大なファゴットの背景に対し、トロンボーンがわずかに聞こえる程度だ。これはコンサート演奏では考えられないような、ある種の逆転のオーケストレーションを広い領域にわたり可能にしてくれる」とあり、音響技術だけでなく楽器の構成や配置に関しても様々な試みを行っている。

プロコフィエフはこの物語をロシアとドイツ、救国の英雄と侵略者、善と悪という二項の対立と捉え、2種類の音楽的動機を筋に従って交互に奏で、クライマックスの「氷上の戦い」ではこれが画面の展開に沿い最初交互に表れ、衝突・混在し、最後は「善(の動機)」の勝利に終わるように巧みに構成している。

一方実験的な試みとは裏腹に、楽曲自体は国策的プロパガンダ映画にふさわしく、馴染み深いロシア民謡の断片を取り込んで愛国心を煽る等、大衆に分かり易い平明な曲想で全編が貫かれている。製作日数も機材も限られた中でのプロコフィエフのこのような意欲的な仕事ぶりに対し、エイゼンシテインは「素晴らしい才能、前代未聞の水準をもつ専門的技術と見事なテンポを発展させる能力の結合」と最大級の賛辞を贈っている。



「水上の戦い」における視聴覚の対応関係(エイゼンシテイン「垂直のモンタージュ」内の図表より冒頭8ショットの抜粋)

上記のダイアグラム(図表)は、映画公開の翌々年1940年から1941年初頭にかけて発表された「垂直のモンタージュ」という長編のエッセイに掲載されたもので、ここでエイゼンシテインはカンタータ版第5楽章の冒頭にあたる、1分27秒の12のショットと17小節の音楽の視聴覚の対応関係を図表化している。彼の狙いは、音楽と映像のショットに共通する造形的類似性(図表の最下段)を通じて、その理想的融合である「視聴覚の対位法」という理念に論を進めることにあるが、哲学者アドルノとの共著『Composing for the Films』(1947)を著した作曲家ハンス・アイスラーは同書で実的に的確にこの理屈を批判している。

図表の表記はダイミク的な実際の音楽の動きを静止した形に固定したものである。エイゼンシテインは音楽そのものではなく音楽の表記と映像の

シークエンスの表記の間に類似性があるという事を証明したに過ぎず、仮に2者の一致という彼の理論を受け入れ音楽の展開と映像の展開が一致しなければならないとするならば、音楽は映像の遠景とクローズ・アップを区別しなくてはならないのにダイアグラムではそのようになっていない。

エイゼンシテインの論には時に過度の飛躍が見られ牽強附会の趣も感じられるが、「アトラクション」「モンタージュ」「パトス」「視聴覚の対位法」「ポリフォニー」「映画における倍音構造」「衝突のモンタージュ」「知的映画」「共感覚」等のキーワードを駆使し、ドラマや心理を映すだけの段階から、思想や哲学的観念をも表現し得る、より高次のメディアに映画を高めたいと言う壮大な構想があった点は指摘しておきたい。