

芥川也寸志の映像音楽における音楽語法の変遷——歴史劇を中心に

藤原 征生

はじめに

今年（2015年）生誕90周年を迎える作曲家・芥川也寸志（1925-1989）は、音楽作品を発表するだけでなく、著作、テレビやラジオへの出演、そして著作権管理を中心とした音楽家の権利向上のための活動など幅広く活躍し、文字通り戦後の日本音楽界を代表する人物であった。彼の精力的な創作活動は演奏会用作品にとどまることなく、とりわけ映像作品においては、1950年代初頭から1980年代半ばごろまでの約30年余りの間に、100以上の音楽を手掛けたことも良く知られている。

戦後の日本音楽界、とりわけクラシック音楽の分野の牽引役であった芥川であるが、長木誠司が指摘するように、アメリカの音楽界などとは大きく異なり、日本の楽壇において、クラシック音楽の作曲家たちの多くは多かれ少なかれ映画や放送音楽との関わりを持っており、そのことが彼らの創作活動の発展において妨げになるというような事態は起こり得なかった¹。そしてそれは芥川にも当てはまることである。それだけでなく、彼は他のどの作曲家にも増して映画音楽における実験を演奏会用作品に反映させたり、またその逆を行ったりして、創作における映画音楽とクラシック音楽との往還を活発に行った、日本音楽史上稀有な作曲家であると言えるだろう。演奏会用作品から映画音楽へ、そして映画音楽から演奏会用作品へ、あるいは映画音楽から映画音楽へと、創作ジャンルの垣根を自由に飛び越えて行われる音楽語法の往還は、芥川の創作に通底する思想である。芥川作品における作品間の相互関係を深く理解することは、作曲家・芥川也寸志の芸術の全貌を明らかにするために欠くべからざる要素であると言えるだろう。

富樫康『日本の作曲家』（音楽之友社、1956）や秋山邦晴『日本の作曲家たち』上下巻（音楽之友社、1974）、あるいは『日本の作曲20世紀』²（音楽之友社、1999）など、芥川について言及した文献は幾つか存在している³。その中でも、最も規模の大きい芥川研究の文献は、芥川死去の翌年である1990年に発行された『芥川也寸志 その芸術と行動』であろう。ここには芥川本人の未発表原稿や詳細な年譜、作品一覧のほか、編著者秋山邦晴と芥川との対談や、関係者の回想、さらには秋山が芥川音楽全般の特質について論じた論文「芥川也寸志作品論ノート——あるいは、そのオスティナートの思想の冒険と転移——」⁴や、芥川映画音楽に特化して言及した「芥川也寸志の映画音楽に関する小論」も掲載されている。

また、柴田康太郎は「1950～60年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート 黛敏郎・芥川也寸志・武満徹による音響演出」において、昭和20年代後半から昭和30年代前半にかけて日本の音楽界を賑わしたミュージック・コンクレートが映画界へ及ぼした影響を、黛敏郎・芥川也寸志・武満徹という三人の作曲家の実践例を取り上げて論じ、その中で芥川が音楽を手掛けた『夜の終り』（谷口千吉、1953、東宝）ならびに『男性飼育法』（豊田四郎、1959、東京映画＝東宝）の音響設計についての詳細な分析を行っている。そして、西川尚生は「芥川也寸志《交響曲第1番》の成立」において、初期の代表作《交響曲第1番》の成立を、自作からの流用および転用という、芥川音楽の特徴としてたびたび言及されてきたもののこれまで具体的に論じられてこなかった点に着目して、初期の代表作である《交響曲第1番》の成立についての精緻な分析を行った。

しかしながら、芥川のこのような特徴は果たして演奏会用作品の範囲に留まるものであろうか。西川論文においても、芥川作品における映画音楽の位置付けは十分に検討されているとは言い難いのである。1950年代初頭から1960年代の末までのおよそ20年間で、芥川は約90の映像音楽に携わった。芥川の演奏会用作品の総数が約85ということを考えれば、芥川の芸術を論じる上で軽視できない量であることは明らかである。また、芥川が映画音楽に積極的に携わった1950年代初頭から1960年代の末は、そのまま日本映画が最も活発に作品を作り続けていた時期とも重なり、日本映画の繁栄を音楽面からも支えたという点で、作曲家・芥川也寸志が日本映画史研究においても重要な存在であることは明らかである。

そこで本稿では、芥川作品の特徴である「自作品からの流用および転用」が、映像音楽の分野においてどのように変遷していったかを明らかにすることを眼目として、作曲家・芥川也寸志の研究について新たな視点を提示したいと思う⁵。

作曲家・芥川也寸志とその音楽

芥川也寸志は1925（大正14）年7月12日に、小説家・芥川龍之介（1892-1927）の三男として東京に生まれた。龍之介は也寸志が2歳の時に自殺してしまうが、父の書齋に遺された蓄音機とSP盤レコードを、也寸志は幼少時から愛用していた。中でもストラヴィンスキーの楽曲——当時は《春の祭典》の初演から20年弱しか経っておらず、ストラヴィンスキーは最先端の現代音楽作曲家であったということに留意する必要がある——に親しみ、幼稚園の行き帰りに《ペトルーシュカ》の一節を口ずさんだり、《火の鳥》のレコードをかけて兄とごっこ遊びに興じたりしていたという⁶。長じるにつれて音楽への興味が高まっていった彼は、東京高等師範学校附属中学在学中の1941（昭和16）年、作曲については橋本國彦（1904-1949）、ピアノについては井口基成（1908-1983）に師事して音楽の勉強を本格的に開始する。1943（昭和18）年には東京音楽学校本科作曲科に入学し、橋本や下総皖一（1898-1962）らのもとで研鑽を積んだ。1944（昭和20）年10月には、学徒動員で陸軍戸山学校軍楽隊に入隊、テナー・サクソフォンを演奏するとともに、軍歌の編曲などに従事した。終戦後は経済的困窮のためレストランでのヴァイオリン演奏などに従事しながら勉学を継続し、1947（昭和22）年に東京音楽学校本科を首席卒業、翌1948（昭和23）年には《交響三章》がNHKで放送初演、さらに1950（昭和25）年には《交響管弦楽のための音楽》がNHK放送25周年記念管弦楽懸賞に團伊玖磨（1924-2001）の《交響曲イ調》とともに特選入賞を果たすなどし、頭角を現わし始める。1953（昭和28）年には、芥川と同じく東京音楽学校出身の團伊玖磨ならびに黛敏郎（1929-1997）と作曲集団「三人の会」を結成、翌年1月には第1回演奏会を挙行した。大編成の管弦楽作品のみのプログラム（東京交響楽団による演奏）を、当時第一級の演奏会場だった日比谷公会堂で行うという内容は世間の耳目を集め、一躍ジャーナリズムの寵児となった。以後、音楽界にとどまらず、テレビならびにラジオへの出演や著作など幅広い分野で活躍し、大きな存在感を示した。

以上が芥川のごく簡単な経歴であるが、人となりだけでなく、彼の作品についても述べておきたいと思う。先行研究において指摘されている芥川音楽の特徴をまとめると、以下のようになる。

- ① 素朴で明快な曲想
- ② オスティナート（執拗反復、ある楽句やリズムパターンを繰り返し用いること）の多用
- ③ 自作の改作や流用を頻繁に行う

芥川の歴史劇映像音楽を扱う本稿においては、さらに以下の三つの要素を加えたい。これらの要素は、先行研究では明確に論じられたことのないものであり、芥川が手掛けた歴史劇映像音楽に特に顕著な特徴である。

- ④ 緩やかな舞曲風の曲想
- ⑤ 打楽器（ティンパニ、管など）の効果的使用
- ⑥ 頻繁に繰り返される転調

本稿ではこれら六つの要素のうち、三つ目から六つ目の要素に焦点を絞って分析を進めていきたい。

扱う映像作品のジャンルを歴史劇に限定する理由についても述べておきたい。音楽監督を務めた作品、すなわち作曲自体は他の作曲家に任せ映画全体の音楽の監修のみ行ったものを含めて、芥川は約 100 本の映画音楽を手掛けているが、そのうち歴史劇は比較的数量が少ない⁷。まず手始めとして、サンプル数が比較的少なく現在もほぼ全ての作品にアクセス可能な歴史劇分野における芥川映像音楽について分析を施したいと思う。もちろん、サンプル数が少なくアクセスが容易という理由だけで、分析対象を歴史劇に絞るわけではない。芥川の歴史劇映像音楽は、明確に指摘できる音楽語法を持っているだけでなく、芥川の映像音楽に対する思想が色濃く表れていると思われるのである。主な分析対象は、『地獄門』（衣笠貞之助、1953、大映京都）、NHK 大河ドラマ『赤穂浪士』（井上博〔演出〕、1964）、『花のれん』（豊田四郎、1959、宝塚映画＝東宝）、『地獄変』（豊田四郎、1969、東宝）の四つとする。

芥川也寸志と映像音楽

本論に入る前に、芥川と映像音楽との関わりについて概説しておく必要があるだろう。

芥川と映画音楽との繋がりとは、二人の作曲家との関わりから始まった。その一人目は、『羅生門』『七人の侍』等の黒澤明作品や、『雨月物語』『近松物語』等の溝口健二作品の音楽を手掛けた早坂文雄（1914-1955）である。早坂が音楽を担当したオムニバス映画『四つの恋の物語』（豊田四郎／成瀬巳喜男／山本嘉次郎／衣笠貞之助、1947、東宝）において、芥川は早坂の書いた楽曲デッサンのオーケストレーションなどを務め、映画音楽と初めて接点を持つに至った。もう一人の作曲家は『ゴジラ』（本田猪四郎、1954、東宝）や『座頭市物語』（三

隅研次、1962、大映京都)等の数多くの映画音楽を手掛け、芥川にとっては作曲の師でもある伊福部昭(1914-2006)である。戦前および戦中は故郷の北海道に在住し、作曲の傍ら林野局に勤務していた伊福部は、戦後、主任教授陣を刷新した東京音楽学校作曲科に招聘された。芥川は伊福部の講義に人生観が変わるほどの強い感銘を受け、当時栃木県の日光にあった伊福部の自宅に押しかけて数日間滞在したほどであったという⁸。また、伊福部の映画音楽処女作(映画監督・谷口千吉の監督処女作でもある)『銀嶺の果て』(1947年、東宝)では、芥川がピアノ独奏を担当している。同作の音楽はピアノ独奏による重音の上昇音階から始まるが、およそ200作品以上にわたって連綿と続いていく伊福部映画音楽のまさに第一音目が芥川によって奏でられているという事実は、伊福部と芥川との師弟関係を考える上で象徴的であろう⁹。このように、芥川は日本映画音楽史の発展期を担う二人の作曲家の仕事に携わることで、映画界への関わりを持つこととなったのである。

『四つの恋の物語』の4年後の1951(昭和26)年、芥川は『えり子とともに』二部作(豊田四郎、藤本プロ=新東宝)の音楽担当に起用されて、初めて独力で映画音楽を手掛けることとなった。同作は1949(昭和24)年にNHKで放送された連続放送劇『えり子とともに』の映画化作品で、芥川はラジオ版の音楽を担当していた縁で、映画版にも携わることとなったのである。2年後の1953(昭和28)年には、『煙突の見える場所』(五所平之助、1953年、スタジオ・エイト・プロ=新東宝)の映画音楽で毎日映画コンクール音楽賞を、『夜の終り』と『雲ながるる果てに』(家城巳代治、1953年、新世紀映画ほか=松竹)でブルーリボン賞音楽賞を受賞するなど、映画音楽作曲家としてもこの上ない順風満帆なスタートを切った。以降、1982(昭和57)年9月18日公開の『疑惑』(野村芳太郎、松竹)に至るまで¹⁰、約100本の映画音楽を芥川は生み出した。

芥川は自身の映画音楽観について、1978年に行われたインタビューにおいて以下のように述べている。

「夜の終り」って映画があるんですが、その頃、ぼくは、音楽ってというのは、画面の中から出てこなきゃいけないって考えていました。現実音や台詞の奥から音楽が聴こえてこなきゃいけないってね。……〔中略〕……駅のプラットフォームのスピーカーの音や、町のノイズの中から、どっかの店が音楽を流しているって感じでね、大スクリーンの一番奥のところに音楽があるべきだと考えていました。……〔中略〕……ただ、今は、全く考え方が変わっています。今では、スクリーンから、一番遠いところに音楽は有るべきだと思っています。台詞とか効果音とかは、画面と一致してはいけません。しかし、音楽は、全然、別のところから画面にぶつけられるものだと考えています。映像として完結した画面に、分けて入っていく、あるいは対立するものだという事ですね。……〔中略〕……やっぱり、テーマ音楽ってものですかね。外からテーマ音楽を画面にぶつけてくってことになる、うまくいく場合は、ものすごく強烈な効果になるけれども、うまくいかない場合も出てくるんですよ。……〔中略〕……うまくいかない時でも平気でぶつけられて、部分的にはうまくいかない時があっても、トータルとしては、そちらの方が表現として効果的だと思うんです。観客に残りますね。逆に、シーン、シーンに合わせた音楽ってというのは、部分的には画面とちまちまとうまく同居するけれど、トータルの印象としては、とても弱いものになります¹¹。

「大スクリーンの一番奥のところ」にあつて、「画面とちまちまっとうまく同居する」音楽から、「全然、別のところから画面にぶつけられ」て、「観客に残」るテーマ音楽へ。これは、芥川の映画音楽に対する考え方の変遷を最も端的に示した文章ではないだろうか。本稿で取り上げる歴史劇映像音楽においては、『夜の終り』が製作された1950年代前半、すなわち芥川が映画音楽に携わり始めた比較的初期の作品であっても、後年芥川が理想とした「画面にぶつけられるテーマ音楽」の試みが随所に確認でき、芥川の映像音楽語法の変遷の萌芽がはっきりと見て取れる点で、非常に意義深いと思われる。

以下、作品の具体的な分析に移る。

『地獄門』と《交響曲第1番》：映像音楽と演奏会用作品の相互往還

まず一作目は、1953年10月31日公開の『地獄門』である。菊池寛の戯曲『袈裟の良人』を原作に、大映京都撮影所で製作された作品で、監督は衣笠貞之助、長谷川一夫と京マチ子を主演に据え、大映が初めて手掛けた本格的な色彩映画であり、なおかつ日本の長篇劇映画で初めて米イーストマン・コダック社のイーストマンカラーを採用した作品として知られている¹²。同作は第7回カンヌ国際映画祭でグランプリに輝いたほか、第27回アカデミー賞では特別賞（外国語映画賞）とカラー衣装デザイン賞の二部門で受賞し、日本映画の国際進出の足掛かりとなった作品の一つとしても知られる。

この作品のオープニングにおける緩やかな舞曲風の楽曲は、『地獄門』全篇を貫くメイン・テーマとなるような楽曲である（譜例1）。

譜例に挙げたメイン・テーマは、リズム・パターンと核となる音程を保ちつつ、物語の終わりまで繰り返し登場する。このメイン・テーマを変形させたものが譜例2の旋律であり、特にエンディング（87分40秒ごろ）においてははっきりと示される。『地獄門』で用いられたこの旋律は、翌1954年1月の「三人の会」第一回演奏会でまず《シンフォニア》として発表され、翌1955年10月に改訂初演された《交響曲第1番》のリズム主題と一致するのである（譜例3）。

『地獄門』の公開が1953年11月初頭であること、さらに《シンフォニア》の初演が1954年1月末であることから考えるならば、『地獄門』と《シンフォニア》の作曲がほぼ同時期に行われていた、あるいは『地獄門』の音楽の方が僅かに先行して作曲された可能性が高い。《シンフォニア》と『地獄門』のどちらが先に作曲されたかは大きな問題ではない。同時期に作曲が進められていた発表媒体の異なる2作品の間で、これほどまでに明らかな音楽的類似が存在していたという事実が重要なのである。

このように、芥川の初期の代表作である《交響曲第1番》（ならびにその母体となった《シンフォニア》）と、ほぼ同時期に作曲されたと推測される『地獄門』の映画音楽においては、自作からの転用を頻繁に行うという芥川の特徴が色濃く表れている。自作からのこうした転用ないし流用は、映像音楽作品の間でも行われていることが確認できる。

『赤穂浪士』と『たけくらべ』・『花のれん』：既存の映像音楽からの流用

芥川が手掛けた歴史劇映像音楽において最も高い知名度を誇る作品は、1964年に放映されたNHKの大河ドラマ『赤穂浪士』であろう。同年1月から12月にかけて放送された本作は、浪士たちが吉良上野介を討ち取った第48回の視聴率が大河ドラマ史上最高となる53.0%を記録するなど、絶大な人気を誇る番組であった。芥川の手によるテーマ曲も人気を呼んだ。本作の映像素材は、録画用テープを使い回して番組収録を行うというテレビ放送初期の制作体制ゆえ、残念ながら第47回（『討入り』）を除いては僅かに断片が存在する程度であり¹³、その全貌は知る由もない。ただし、芥川の作曲した音楽については、全52回の放送で用いられた約120の楽曲の自筆譜が明治学院大学附属日本近代音楽館に収蔵されている¹⁴。

この音楽が『赤穂浪士』制作の9年前（1955年）に公開された『たけくらべ』（五所平之助、新芸術プロ＝新東宝）のメイン・テーマの旋律を流用したものであることは、よく知られている¹⁵。『たけくらべ』と『赤穂浪士』の音楽を比較してみると、冒頭でティンパニが奏でるH-E-A-F-A（＝シ・ミ・ラ・ファ・ラ）という特徴的な音型と、それに続くオープニング・テーマの旋律は全く同じであるが（譜例4）、最も顕著な違いはその打楽器の用法にある。すなわち、『赤穂浪士』の音楽において最も特徴的な楽器である筈（むち）が、『たけくらべ』においては使われていないのである。

では『たけくらべ』に用いられた旋律が、如何にして『赤穂浪士』の音楽へと変化していったのであろうか。『たけくらべ』から4年後（1959年）に作曲された『花のれん』（豊田四郎、宝塚映画＝東宝）の音楽が、それを考える際に重要な手掛かりとなるだろう。なぜなら芥川は同作においても『たけくらべ』のメイン・テーマを流用しており、しかもその音楽は『たけくらべ』と『赤穂浪士』の中間的性質を示しているからである。『たけくらべ』のメイン・テーマには、『赤穂浪士』のメイン・テーマに用いられる筈のような、一定間隔のリズムを刻む楽器は用いられない。一方『花のれん』では、『たけくらべ』の旋律にウッドブロック¹⁶——敢えて言葉で示せば、「ケッコッ」あるいは「コッケッ」というような特徴的な響きを持つ——が加えられている。

『花のれん』において、『たけくらべ』の旋律は2つの場面に付されている。1つ目は本篇の前半、寄席を営む夫・吉三郎（演・森繁久彌）に先立たれた多加（演・淡島千景）が寄席経営に奔走し、法善寺の水掛不動に参拝する噺家たちを捕まえて出演を頼む場面（48分00秒ごろ¹⁷～50分20秒ごろ）である。そして2つ目は物語終盤、焼け野原となった大阪の街を彷徨した末、水掛不動に辿りついた多加がそこで出征した息子の恋人・京子（演・司葉子）らと出会い、再起を誓いあう場面（131分00秒ごろ～最後）である。ウッドブロックの響きは『花のれん』本篇で少なからず耳にすることができるが、『花のれん』全体の音楽設計（あるいは音響設計）において重要な役割を担っていることは明らかである。すなわち、オープニング・クレジットを除けば¹⁸、決まって物語の主人公である多加にとって何らかの試練（およびそれに伴って起こる何がしかの心情的変化）が起こった時に、ウッドブロックの響きを加えられるのである。例えば物語前半、吉三郎が借金を重ねて資金繰りに行き詰まり、ふと発した冗談から多加が寄席の経営を思いつく場面（17分42秒ごろ～18分55秒ごろ）。あるいは寄席の経営が軌道に乗り、生来の怠け癖が始まった吉三郎が妾・おしの（演・環三千世）の家に通い詰めた挙句に急逝し、多加が妾宅に駆け付ける場面（37分00秒ごろ～40分10秒ごろ）がそれに該当する。また、『たけくらべ』の旋律が流用された前述の2つの場面についても、前者は夫亡き後寄席をつぶすまいと躍起になる多

加の奮闘を描き、後者も、これまで築き上げてきた財産を空襲で悉く焼き尽くされるという絶望の底から立ち上がろうとする様子を描いている。『花のれん』におけるウッドブロックの響きは、寄席経営ひいては上方の興行界全体の命運を一手に引き受けて奮闘する多加の生きざまそのものを象徴する響きと言っても良いだろう。「物語を象徴する音」を設定するというこの技法は、『赤穂浪士』における筧の音として引き継がれていくのである。

『赤穂浪士』のテーマ音楽を象徴する筧の音は、しばしばストーリーと関連付けられて言及される。すなわち、この音楽で用いられる筧の音は「浪士たちが直面する討入りの厳しさ」を表わしているというのである¹⁹。ここで留意すべき点は、芥川が筧を音楽に取り入れたのは『赤穂浪士』が初めてではない、ということである。範囲を歴史劇映像音楽に限定しても、筧自体は『地獄門』のテーマ音楽にも使われているし、そもそも芥川本人が『赤穂浪士』の音楽における筧の音の使用について何らかのコメントを遺したかどうかははっきりとは確認できないのである²⁰。筧の音が討入りの厳しさを象徴しているという見方は、広く通説となっているものの、一定の留保が必要であるとも考えられる。しかしながら、上に述べた『花のれん』の例を考慮すれば、『赤穂浪士』における筧の音の説明を根拠薄弱として退けてしまうこともまたためられる。さらに興味深いことには、『花のれん』においても筧の音が物語の進行上で重要な役割を担う場面を見出すことができ、筧の音の用法について『花のれん』と『赤穂浪士』の間に繋がりを見出すことができるのである。そのシーケンス（104分20秒ごろ～105分20秒ごろ）の概要は以下のとおりである。

多加が好意を寄せていた市会議員・伊藤（演・佐分利信）が自殺し、新聞記者が彼の遺体写真を盗み撮りした。それが新聞に掲載されると聞いていたたまれなくなった多加は、新聞記者から写真を三千元という大金で買い取り、そのことを知った番頭のガマロ（演・花菱アチャコ）になじられる。彼はこれまで隠してきた多加への恋心を告白しかけるものの思いとどまり、多加のいる部屋を飛び出す。部屋を出たガマロは広間にかかっている吉三郎の遺影を目にして我に返り、多加への思いが所詮叶わぬものだと言いつつ諦める――。

このシーケンスにおいて、筧の音は4回鳴らされる。ガマロが画面右手から番台に向かって進み、観客に背を向けたその姿にまず1発目の筧が被さる（104分55秒・[図1](#)）。まるで筧の音に気がついたようにガマロがぐるりと観客側に振り返る。振り向いて何かを見てハッとするとガマロのショットに2発目の筧の音が挿入される（104分58秒・[図2](#)）。筧の音はあたかもガマロが何か気付いてショックを受けているかのように響く。さらにカットが変わり、吉三郎の遺影を仰ぎ見るガマロの視線ショットに移る。その遺影に被さるように3発目の筧の音が挿入される（105分00秒・[図3](#)）。遺影を見て我に返った瞬間、4発目の筧の音が挿入される（105分03秒・[図](#)）。ガマロは、筧の音が鳴ると同時に口元に手を持って行き、諦めきった口調で「すんまへん、わしはただの番頭や……弁慶や……弁慶でございますがな……」と口にして、画面がフェード・アウトする。

4つの筧の音の中でも、4回目の音は特に重要である。すなわち、この筧の音を聞き、ガマロは多加への恋心が身の丈に合わない叶わぬものであるということ、まるで吉三郎の遺影からビンタを受けたかのようなカット割りや筧の音によって悟るのである。この場面で鳴らされる筧の音が4回であるということも象徴的である。と言うのも、4という数は多加・吉三郎・伊藤・ガマロの人数と合致し、この物語が多加を中心とした男女の愛憎劇という側面を持つことに対する音響的なメタファーであるとも解釈できるからである。以上から、少なくともこのシーケンスにおいて、筧の音がガマロの多加への恋心を打ち砕くほどの峻厳さを付与されていることが見

て取れる。『花のれん』の本篇中、笏の音が聞こえるのは唯一このシーケンスのみであることから、いかに笏の音の扱いが慎重かつ綿密に行われているかが伺える。『花のれん』における笏の音に対するこのような綿密な演出に鑑みるならば、芥川が『赤穂浪士』の音楽において笏の音を用いたことは必然的な流れであったと言えるだろう。『赤穂浪士』における笏の音の評価については不確かな部分が残るものの、『花のれん』における用法は、それを補って余りある説得力を持つのである。

さらに言えば、『地獄門』と『赤穂浪士』の物語を比較してみると、どちらも武士を主人公とし、クライマックスが夜討ちであることも共通している²¹。これらの類似を踏まえれば、芥川が『地獄門』に付した音楽と同様な打楽器の処理を『赤穂浪士』で行ったことは偶然とは思われない。『赤穂浪士』における笏の音の使用は『地獄門』に範を取り、物語の展開における音響の効果的使用については、『花のれん』において綿密な実験を行った上で採り入れられたと考えることができるだろう。

芥川の歴史劇映像音楽における笏の音は、『赤穂浪士』以降、他の音楽的機能を取り込みながら変容を遂げ、作品における重要な役割を担うこととなる。その変容が顕著に表れるのが、次項で取り上げる『地獄変』である。

『地獄変』：映像音楽語法の洗練

1969年9月23日に公開された『地獄変』（豊田四郎、東宝）は、芥川の父である芥川龍之介の同名小説の映画化であり、映画公開時には、音楽を原作者の三男が手掛けたということが大々的に宣伝された。また、公開時に劇場関係者向けに発行された『劇場宣伝心得帖』においても、「宣伝ポイント」の一つとして「父龍之介に挑戦した芥川也寸志の名曲」が挙げられている²²。公開時に劇場で発売されたパンフレットには、「父に音で挑戦する芥川也寸志」と銘打って、芥川が『地獄変』の音楽担当として如何に取り組んだかについての特集記事が組まれている。そこには「東京交響楽団 85名に邦楽奏者 10名プラスして合計 95名で編成されたフル・オーケストラ」という東宝の映画音楽史上最大編成で行われた音楽収録に、「これまでの相場が作曲費、録音費を含めて 50万円前後のものが、今回は 220万円というケタはずれの費用」がかかったことや、その音楽が収められたレコードの発売告知までもが記されている²³。劇場予告篇においても、「豊田四郎監督作品」というクレジットの下にわざわざ「芥川也寸志 音楽」と書かれ（[図 5](#)）、原作者の近親者である芥川がこの映画に携わっていることが強調されている。さらに映画本篇のオープニング・クレジットでは、音楽関連の情報が一枚のタイトル・カードを占有する。すなわち「音楽 芥川也寸志」「演奏 東京交響楽団」「指揮 芥川也寸志」のクレジットだけでなく、「サウンド・トラック盤 CBS ソニー・レコード」という情報までもが示されるのである（[図 2](#)）。当時の日本映画のオープニング・クレジットにおいて、歌謡映画ならばいざ知らず、本作のような歴史劇映画ないし文芸映画で、音楽担当スタッフのみで一枚のタイトル・カードを占有するばかりか、サウンドトラック盤の発売元まで示されるということは極めて珍しいことである。異例なまでに芥川の音楽を強調した宣伝は、『地獄変』の音楽設計とも密接に関わっていると考えられる。すなわち、本作において芥川は、前掲の発言で述べるところの「全然、別のところから画面にぶつけられ、観客の印象に残る」音楽設計を試みているのである。

『地獄変』の音楽は、大きく分けて二種類ある。一つは明確な旋律を持ち、物語上で何らかの役割を担うべく作曲されたテーマ然とした楽曲、もう一つは明確な旋律線を持たず混沌とした響きを持つ楽曲である。この二分法が本作の音楽設計における大きな特徴である。小林淳は、このような音楽設計を「無調と有調の対話」と称し、芥川が演奏会用作品においても好んで採り入れた手法であり、《エローラ交響曲》(1957-58) や《コンチェルト・オスティナート》(1969) などにそれが顕著であると指摘している(小林 2001: 116-117)。『地獄変』本篇中に現れる楽曲の中で、特に前者に分類できるものは三つある。一つ目はオープニングのクレジット・タイトル音楽、二つ目はオープニング・クレジットに続く花見の宴の場面(2分06秒ごろ～3分35秒ごろ)で奏される舞楽調の楽曲、そして三つ目は主人公・絵師良秀(演・仲代達矢)の娘である良香(演・内藤洋子)が乗り込んだ牛車ごと火をかけられて悶え苦しみながら焼け死んでいく(そしてその様子を良秀が呆然と、ついには陶然と眺める)場面(83分10秒ごろ～85分25秒ごろ)に付される、穏やかな一種レクイエム的な楽曲である²⁴。これら三つの音楽動機が、公開当時オリジナル・サウンドトラック盤で発売されているだけでなく、オープニング・クレジットにおいてレコードの発売が明記されているという事実にも、これらを「観客に残る」テーマ音楽として主張しようという意図が伺えよう。

『地獄変』で現れる三つの音楽動機の中でも、オープニング・クレジットの楽曲は、冒頭で奏されたのちも篠笛によって吹かれて抒情的な雰囲気醸し出したり(11分30秒ごろ～12分20秒ごろ)、スネア・ドラムの刻みを加えてポレロ風に演奏されたり(52分00秒ごろ～53分30秒ごろ)、あるいはオープニングとほぼ同じ形で物語の最後——大殿が良秀の完成させた地獄絵図を見て、自らもその絵の中に堕ちていく——(91分30秒ごろ～最後)に登場するなど、全体を貫くメイン・テーマ的な役割を担っている。『地獄変』の映画音楽において、最も特筆すべきがこの何度も繰り返し用いられるメイン・テーマである。

ある音楽テーマを徹底的に使い回すという手法は芥川が初期から一貫して用いてきた手法である。例えば初期の代表作である《交響三章》(1948)のフィナーレでは、3つの主題が変則的なロンド形式の中で何度も繰り返され、最後には「あまりに執拗なオスティナートのせいで暴力性さえ帯び、ついには陶酔的熱狂に到達」²⁵してしまう。『地獄変』のテーマ曲においても、その手法は遺憾なく発揮されている。テーマ音楽のオスティナートの用法は創作初期から一貫して用いられている手法ではあるが、『地獄変』においてはより熟練した音楽語法によって支えられていることも指摘できる。

『地獄変』のオープニング・テーマにおいては、東宝マークをバックに流れる序奏のあと、3回鳴らされる筧の音に続いてティンパニが特徴的な音型を奏でる。このH-E-A-F-Aの音型は、言うまでもなく『たけくらべ』ならびに『赤穂浪士』の冒頭と全く同じである。そしてさらに注目すべきは、打楽器の多様さである。『赤穂浪士』のオープニング・テーマにおいて特徴的であった筧を用いつつ、そこにさらにクラベス(一對の細長い木を打ち鳴らしてリズムを刻む楽器)と推定される打楽器を組み合わせることにより、筧だけであった『赤穂浪士』に比べてより立体的なリズム処理を生み出しているのである(譜例 5a および 5b)。先行する歴史劇映像音楽からの流れを確かに受け継ぎながらも、より熟練した音楽語法が用いられていることが見て取れよう。

さらに、楽曲の転調に注目すれば、『赤穂浪士』とは異なる音楽語法が用いられていることも分かる。『赤穂浪士』の音楽ならびにその元となった『たけくらべ』の音楽は、ともに2調性の間を行き来するが(譜例 6)、

『地獄変』においてはフレーズを繰り返すごとに調号が漸増していく（譜例 7）。この転調の方法については、『地獄変』以前にも既に『野火』（市川崑、1959、大映東京）において先行例がある²⁶。ただし、同作の音楽は調号が漸減していく転調であり、厳密には同じではない。ともあれ「調号が一つずつ変化していく転調」という点において両者は共通しているため、相関関係があると考えて良いだろう。単なる繰り返しとは異なり、同じフレーズでも調号を少しずつ変化させていけば、音色の単調さが払拭され楽曲の雰囲気に変化を持たせることができる。さらにそこに音量的な変化を加えれば、クライマックスへと向かう長大なクレッシェンドを築くことが容易となる²⁷。言い換えれば、この手法は時間を掛けたドラマティックな音楽演出を可能にする。『地獄変』においてこの効果が絶大な威力を発揮するのが、物語の終盤、良秀が完成させた地獄絵図を観た堀川の大殿（演・中村錦之介）が、これまでに犯した悪行の報いを受けるが如く地獄の業火に呑みこまれ、地獄の底へ堕ちていく場面である。本篇中で幾度も——文字通り「オスティナート」に——奏された音楽をこの場面においても用いることは、良秀の地獄絵図への執念を表わすと解釈できるだろう。音楽を調号の漸増する転調によって絶えず変化させるとともに、クレッシェンドによって音量をも増加させるという卓抜な手法は、文字通り絶えず変相する地獄の業火（＝地獄変）によって大殿が地獄絵図の中に呑み込まれ、地獄の底に叩き落とされる有様を音楽面からも鮮やかに描き出すことにつながっている。「全然、別のところから画面にぶつけられ、観客の印象に残る」テーマ音楽が巧妙な音楽的仕掛けを通して物語世界と一体化するという、秀逸な音楽設計がここになされていると言えるのではないだろうか。

結びと今後の展望

本稿は、映画音楽における芥川也寸志の仕事を、歴史劇というジャンルに絞って概観した。芥川の歴史劇映像音楽は、自作品からの改作および流用やオスティナートといった一貫した音楽的特徴を持ちつつも、打楽器の効果的活用や転調の様式の工夫といった音楽語法の深化を経て熟成されていったと結論付けることができるだろう²⁸。そして1969年の『地獄変』においては、芥川がインタビューで述べていた「画面にぶつけられ、観客の印象に残る」テーマ音楽という音楽設計の実現に向けて意欲的な試みがなされていることも確認できた。しかしながら最初に断ったように、本稿はあくまでも序論であり、サンプルの比較的少ない歴史劇映像における芥川作品を論じたところで、芥川也寸志の映像音楽すべてを語り尽くせるわけではない。『地獄変』以降の歴史劇映像音楽についての十分な検討もまた不可欠である。『地獄変』において、変相する地獄絵図のおどろおどろしさを表わす際に重要な役割を担った「調号が漸増する転調」という音楽語法は、『地獄変』以降の歴史劇映像音楽においても、例えば（厳密には「歴史劇」ではないが）『八つ墓村』の〈落武者のテーマ〉や、『武蔵坊弁慶』のテーマ音楽などで、受け継がれていることが確認できる。これらの作品に付された音楽が、映像と結びついてどのような効果を生み出しているかということは、逐一分析していく必要があるだろう。芥川は歴史劇以外のジャンルにおいても、否むしろ現代劇においてこそ多数の映画／映像音楽を手掛けている。芥川の芸術の全貌をとらえ、映画との相互往還を真に理解するためには、本稿の範囲を超えた研究が求められる。

映画製作は監督と各スタッフとの共同作業の成果である。同様に、優れた音楽設計を持つ映画音楽は、映画監督と作曲家の緊密な共同作業の賜物であると言えるだろう。芥川の映画音楽の分析を試みる際には、この当然の

前提を念頭に踏まえ、特定の映画監督の作品に絞って見ていく必要があると思われる。芥川のばあい、具体的には、豊田四郎・五所平之助・野村芳太郎・市川崑あるいは谷口千吉²⁹といった人物との共同作業に注目する必要があるだろう。とりわけ、豊田四郎との共同作業は注目に値する。例えば、『猫と庄造と二人のをんな』（1956、東京映画＝東宝）では、まるでアメリカのカートゥーン映画『トムとジェリー』のように、登場人物の台詞や動きに呼応して、それを模倣するような音楽が奏でられたり、物語の主要人物である福子（演・香川京子）の存在が、音響的要素によって観客に初めて提示される（彼女が当時のヒット・ナンバー《マンボ・バカン》を唄う）など、興味深い音響処理が多数みられる。

映画監督たちとの繋がりを見るのと同時に、同時代の作曲家たちとの関係性に注意を払うことも重要である。芥川もその一員であった「三人の会」のメンバーは、皆それぞれ精力的に映画音楽に携わっていた。とりわけ團伊玖磨は『雁』（1952、大映東京）、『夫婦善哉』（1955、東宝）、『雪国』（1957、東宝）、『濃東綺譚』（1960、東京映画＝東宝）など、「文芸映画の巨匠」としての豊田四郎の評価を決定づけた諸作品でコンビを組んでおり、上に挙げた芥川と豊田との関係性との比較対象としても分析されねばならない³⁰。また「三人の会」のメンバー以外の作曲家との関係では、1960年代以降の芥川が、映像作品に「音楽監督」として携わり、実際の楽曲については後輩の作曲家——例えば八木正夫＝『雪之丞変化』（市川崑、1962、大映京都）、武満徹＝『太平洋ひとりぼっち』（市川崑、1963、日活）、菅野光亮＝『砂の器』（野村芳太郎、1974、橋本プロ＝松竹）、毛利蔵人＝『武蔵坊弁慶』³¹など——に任せる場合が多かったという事実にも注目すべきであろう。

課題は山積しているものの、以上の点に留意して今後の研究を展開させていく必要があることを示して、本稿を終わりにしたいと思う。本研究は漸く端緒に付いたところであるゆえ、未整理な点が多々あるということをご容赦いただきたい。

参考映像作品

『地獄門』（衣笠貞之助、1953、大映京都）、DAXA-4164、角川書店、2012（Blu-ray）

『たけくらべ』（五所平之助、1955、新芸術プロ＝新東宝）、MV-3042、大陸書房、1993（VHS）

『花のれん』（豊田四郎、1959、宝塚映画＝東宝）、BS 日本映画専門チャンネル、2005（放送録画）

『赤穂浪士』（井上博〔演出〕、1964、NHK）、NSDS-7256、NHK エンタープライズ、2003（DVD）

『地獄変』（豊田四郎、1969、東宝）、規格番号不明、AnimEigo、2006（DVD）

参考資料

（書籍および雑誌記事）

芥川也寸志（1981）『音楽の旅——エッセイ集——（旺文社文庫）』、旺文社

片山杜秀（2008）『片山杜秀の本 1 音盤考現学』アルテスパブリッシング

——（2004）「芥川也寸志（1925-1989）：エローラ交響曲・交響三章他」、『芥川也寸志：オーケストラのためのラプソディ/エローラ交響曲/交響三章』（CD）ライナーノート、8.555975J、ナクソス

小林淳（2001）『日本映画音楽の巨星たち II 伊福部昭／芥川也寸志／黛敏郎』、ワイズ出版

柴田康太郎（2013）「1950～60年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート 黛敏郎・芥川也寸志・武満徹による音響演出」『美学藝術学研究』（32）：73-103、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室

出版刊行委員会〔編〕（1990）『芥川也寸志 その芸術と行動』東京新聞出版局

鈴木嘉一（2011）『大河ドラマの50年』、中央公論新社

長木誠司（2010）『戦後の音楽 芸術音楽のポリティクスとポエティクス』、作品社

西川尚生（2012）「芥川也寸志《交響曲第1番》の成立」『芸術学』（16）：57-82、三田芸術学会

（1999）『音楽芸術別冊 日本の作曲 20世紀（Ontomo mook）』、音楽之友社

（楽譜、その他印刷資料）

（c. 1964）『赤穂浪士』自筆譜、明治学院大学附属日本近代音楽館所蔵

（1969）『地獄変』パンフレット、東宝株式会社事業部

（1969）『劇場宣伝心得帖 昭和44年9月号』、東宝本社宣伝部

（1991）《交響曲 第1番》ポケットスコア、全音楽譜出版社

（音声資料）

（1997）『芥川也寸志の世界 オリジナル・サウンドトラック』、PSCR-5819、東宝ミュージック（CD）

（2009）『芥川也寸志 forever』、FOCD9415/16、フォンテック（CD）

（2011）『芥川也寸志 作品集』、FOCD9527/28、フォンテック（CD）

（2011）『決定版 大河ドラマ全曲集』、TOCT-27032/33、EMI ミュージック・ジャパン（CD）

（2013）『芥川也寸志：交響曲第1番／交響三章「トゥリニタ・シンフォニカ」／弦楽のための三楽章「トリプティック」』、OIAG-50106、EMI クラシックス（CD）

【譜例および図版】



(譜例 1) 『地獄門』 オープニング音楽<抜粋>



(譜例 2) 『地獄門』 終盤の音楽



(譜例 3) 《交響曲第 1 番》 (芥川也寸志) リズム主題

(譜例 4) 『たけくらべ』および『赤穂浪士』のオープニング音楽<抜粋>

(左：譜例 5a) 『赤穂浪士』オープニング音楽における笛のリズムパターン

(右：譜例 5b) 『地獄変』オープニング音楽における笛（下段）およびクラベス（上段）
のリズムパターン

(譜例 6) 『赤穂浪士』 オープニング音楽<抜粋>

赤いカギから赤いカギまでが e-moll/ホ短調 (調号は#1つ) で、緑のカギから

緑のカギまでが h-moll/ロ短調 (調号は#2つ)

楽曲はこの二調間を行き来する。

(譜例 7) 『地獄変』オープニング音楽<抜粋>

赤いカギから赤いカギまでが e-moll/ホ短調 (調号は#1つ) で、緑のカギから

緑のカギまでが h-moll/ロ短調 (調号は#2つ)

楽曲はこの後 fis-moll/嬰へ短調 (調号は#3つ) → cis-moll/嬰ハ短調 (調号

は#4つ) → gis-moll/嬰ト短調 (調号は#5つ) と転調していく。



(図 1) 『花のれん』録画 DVD、104 分 55 秒



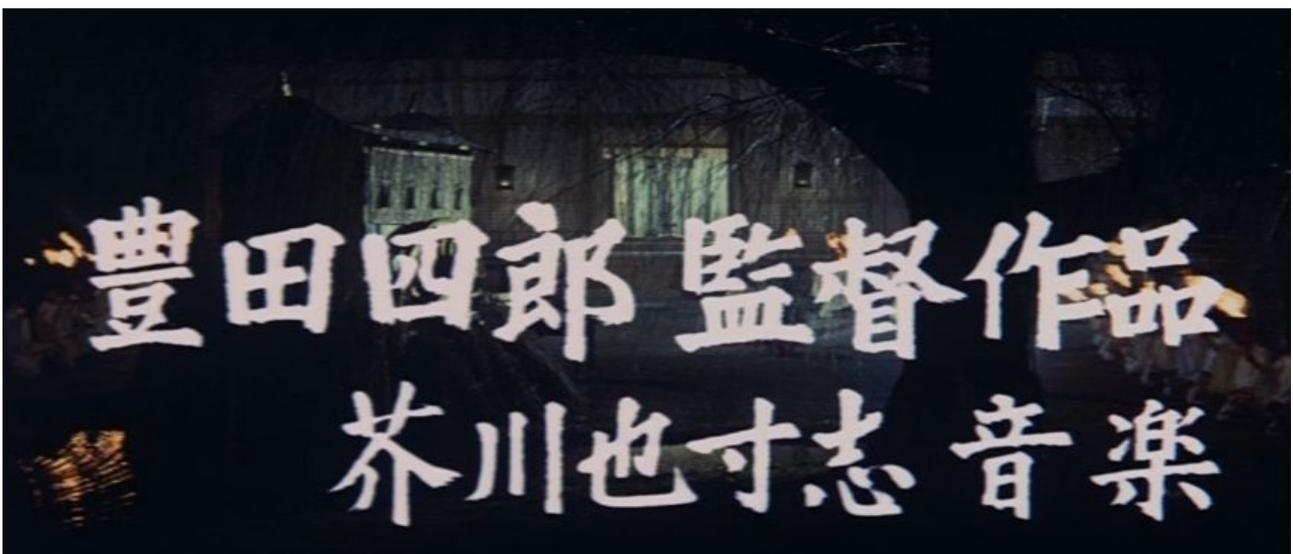
(図 2) 『花のれん』録画 DVD、104 分 58 秒



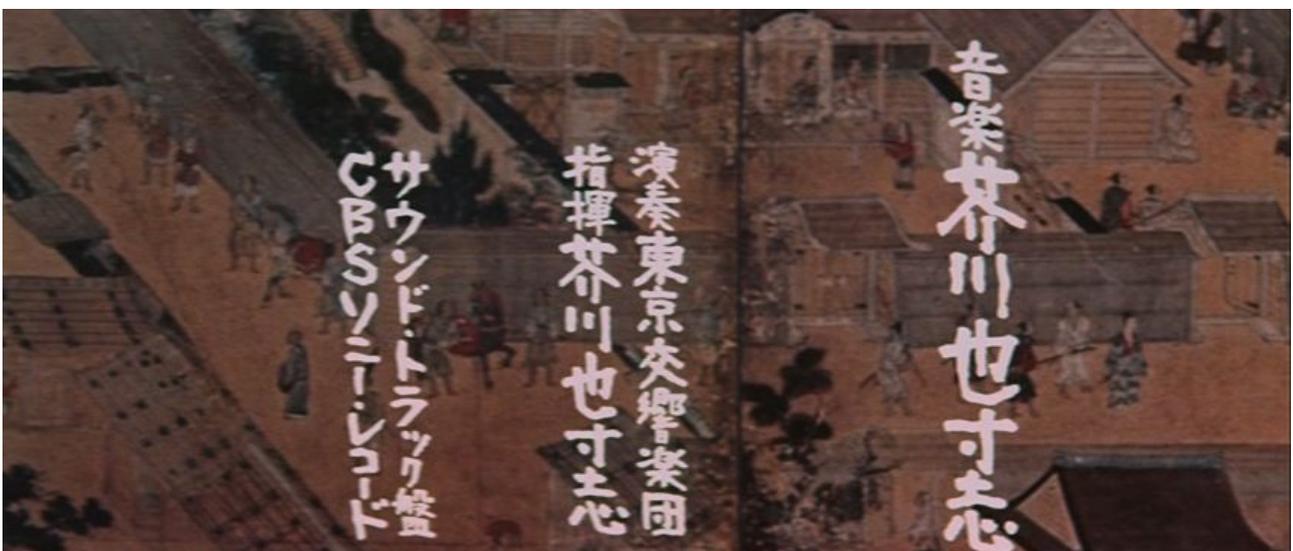
(図 3) 『花のれん』録画 DVD、105 分 00 秒



(図4) 『花のれん』録画DVD、105分03秒



(図5) 『地獄変』予告篇における芥川也寸志のクレジット (1分40秒)



(図6) 『地獄変』本篇における芥川也寸志のクレジット (0分55秒)

【註】

- 1 長木 2010 : 343。
- 2 この書籍は 20 世紀の日本の作曲家を網羅した辞典のようなもので、芥川の項は片山杜秀が執筆を担当している。
- 3 この中には、書籍だけではなく、例えば CD のライナーノートや楽譜の楽曲解説なども含まれるということをごここに明記しておきたい。
- 4 なお、この文章は前掲秋山 1974 所収の文章を再録したものである。
- 5 音楽学において、他作曲家の作品からの引用に関しては、ソフィア・リッサ (Zofia Lissa)、ティボール・クネイフ (Tibor Kneif) や渡辺裕らによって既に活発に議論されているが (参考: 渡辺裕「音楽における引用の認定」、『研究紀要』(17) : 151-165、国立音楽大学、1982)、自作からの引用についての議論は、遠山菜穂美によるフランシス・プーランク (Francis Poulenc) についての論考 (参考: 遠山菜穂美「プーランクの模倣と引用—自作引用研究に向けて」、『平成音楽大学紀要』8(2) : 1-13、平成音楽大学、2009) や前述の西川尚生による論考などを除いては、ほとんどなされていないと言っていいだろう。芥川の映像音楽における自作品からの流用および転用の変遷の解明は、自作引用研究の深化という観点からも有意義であろう。
- 6 芥川 1981 : 13-15。
- 7 現代とは異なる時代を物語の舞台とし、なおかつ登場人物が歴史的な扮装を身にまとい演ずる所謂「コスチューム・プレイ」を「歴史劇」と定義すれば、芥川が音楽を手掛けた「歴史劇」映像作品は『地獄門』(1953)、『赤穂浪士』(NHK 大河ドラマ、1964)、『地獄変』(豊田四郎、1969)、『日蓮』(中村登、1979、永田雅一プロ=松竹)、『武蔵坊弁慶』(NHK 新大型時代劇、1986) の 5 本となる。
- 8 芥川 1981 : 92-93。
- 9 芥川と伊福部との師弟関係については、小林淳が、芥川が生前最後に完成させた作品が《ゴジラの主題に寄せるバラード》(1988 年 2 月に催された伊福部昭の勲三等瑞宝章受章記念演奏会のために作曲された)であることを踏まえ、「芥川の作曲活動は、師・伊福部昭に献上した本曲が締めくくった。偶然とってしまえばそれまでだが、この事実こそ、芥川の音楽家としての来し方が象徴されていると思われてならない」と感慨深げに評している (小林 2001 : 136-137)。
- 10 ただし、『疑惑』は毛利蔵人との共作であり、芥川が単独で音楽を担当した作品は、『疑惑』公開の一週間前である同年 9 月 11 日に公開された『幻の湖』(橋本忍監督) が最後となる。
- 11 貝山知弘によるインタビュー、『芥川也寸志の世界 オリジナル・サウンドトラック』(PSCR-5819、東宝ミュージック、1997) ライナーノート所収。
- 12 イーストマンカラーはイーストマン・コダック社が 1950 年代初頭に発表した 35mm カラー・ネガフィルムによる撮影方式である。従来の主要なカラー映画撮影方式であったテクニカラー (Technicolor) とは異なり、一本のネガフィルムでカラー映像を撮影できるという利点がハリウッドや日本で広く受け入れられた。なお、イーストマン・コダック社は 1935 年に 16mm のカラー・フィルム「コダクローム (Kodachrome)」を既に発表している。
- 13 鈴木 2011 によると、2009 年に行われた調査で、「刃傷松の廊下」の場面が含まれた広報番組の一部が発見されたという。

14 筆者が 2015 年 8 月に行った調査による。ただし、『赤穂浪士』全体の音楽のうちどの程度の楽曲の楽譜が現存しているのかについては定かではない。

15 同作は VHS が発売されており、比較的容易に観ることが可能であるが、画像・音声ともに保存状態の極めて悪い素材からテレシネされており、必ずしも好ましい状態で鑑賞できるものではない。

16 ウッドブロックとは、空洞でスリット（割れ目）のある硬質の木のブロックを外側からばちで打奏する楽器のことで、材質やスリットの付け方、ブロックの大小によって音の高低が変わる。（参考：岡田知之「ウッド・ブロック」、『新編音楽中辞典』〔音楽之友社、2002〕、p.81）。

17 本稿執筆にあたり参考にした『花のれん』の映像素材は、2005 年ごろに行われた BS 日本映画専門チャンネルでの放映を録画したものである（同作は 2015 年現在まで未ソフト化）。そのため、本稿において言及する『花のれん』の時間表記は、あくまでも参考にした放送録画 DVD の再生時間を示したものであり、必ずしも映画本篇の位置を正確に表すものではないということをここに断っておく。

18 オープニング・クレジットに続くファースト・シーケンスが、吉三郎の留守中に借金取りが家に押し掛け、多加に借金の返済をしつこく迫るという場面であることを考えれば、オープニング・クレジットのウッドブロックの音もまた多加の苦難の予兆となっているという解釈も可能である。

19 「決定版 大河ドラマ全曲集」CD のライナーノートの p.3 において、大原誠は放送当時の『TV ガイド』に「テーマ音楽は、仇討ちという人間行為のもつ、ストイックなイメージを実に的確に現わしている」という評が掲載されたと述べている（なお掲載巻号等の出典情報が示されていないため、本稿執筆時点において、当該記事の特定には至っていない）。また鈴木嘉一は、『赤穂浪士』のテーマ音楽における筈の使用は「この鞭〔ママ〕の音に仇討ちの厳しさを象徴させたい」という芥川の狙いは、見事に奏功した」（鈴木 2011 : 49）と評している。ただし、「芥川の狙い」について鈴木は出典を示していないため、この「狙い」が果たして本当に芥川本人のものなのかどうか定かではない。

20 本稿執筆にあたり筆者が調査を行ったが、芥川本人が『赤穂浪士』における筈の使用について直接言及している文献は発見できなかった。ただし、註 17 に挙げた「決定版 大河ドラマ全曲集」CD のライナーノート p.2 において、大原誠は芥川が「リズムの中に厳しい冷たさを表現する為、ムチのような音を入れたい、それで仇討ちの厳しさを象徴したいと注文を出した」と記している。

21 『地獄門』は平安後期の武士・盛遠が人妻・袈裟に横恋慕する物語であり、クライマックスには袈裟の住む屋敷に夜討ちをかけ、夫の寝込みを襲って袈裟を我が物にしようとする（夫の寝室には袈裟が自ら身代わりとして入っていたため、盛遠は袈裟を斬ることになる）。『赤穂浪士』は、言うまでもなく「忠臣蔵」の物語である。

22 『劇場宣伝心得帖』、p.3。

23 『地獄変』パンフレット。ちなみに、当時発売されたレコードは『地獄変 東宝映画サウンド・トラック』（SONB76007、CBS ソニー、1969）。なお、通常 LP 盤は直径 30cm であるが、本レコードは直径 17cm、すなわち EP 盤（45 回転盤）と同じ大きさである。加えて、A 面はステレオ、B 面はモノラルという変則的な収録方式を取っている。レコードの解説によると、「最初に A 面だけの音楽だけの発売を予定していたところ制作スタッフのたつての希望で、B 面の 2 曲も追加することになった」ため、このような処置が取られたという。

24 これらの楽曲は、前述の CBS ソニー盤のレコードではそれぞれ＜地獄変＞＜桜会の舞曲＞＜祈り＞というタイトルが付けられている。なお、レコードにはもう一曲＜終曲＞が収録されているが、これは＜地獄変＞、すなわち本作のメイン・テーマの別アレンジである。

25 片山 2004 : 10。

-
- 26 当該音源は『芥川也寸志の世界 オリジナル・サウンドトラック』（PSCR-5819、東宝ミュージック、1997）のトラック 4 に収録。
- 27 転調によって変化を持たせている訳ではないが、モーリス・ラヴェルの《ボレロ》などは始めから終わりに向かって約 15 分もの長大なクレッシェンドを持つ楽曲であり、この手法の極北と言って良いだろう。
- 28 このことに関連して、秋山邦晴は「放送メディアの風景のなかで」（『芥川也寸志 その芸術と行動』、pp.204-213）において『赤穂浪士』と『武蔵坊弁慶』（NHK 大型時代劇、1986）の音楽の類似性を指摘している。
- 29 谷口千吉と芥川との関係性において興味深いのは、谷口が 1953 年から 1954 年の間に監督した全作品（計 4 作品）に「三人の会」のいずれかのメンバーが関わっているという事実である。すなわち、『吹けよ春風』（1953 年 1 月 15 日公開）ならびに『夜の終り』（同年 4 月 8 日公開）では芥川が、『赤線基地』（同年 12 月 8 日公開）では團伊玖磨が、『潮騒』（1954 年 10 月 20 日公開）では黛敏郎がそれぞれ音楽を担当しているのである。「三人の会」結成前後の時期において、そのメンバーが一人の映画監督の当時手掛けたすべての作品の音楽を担当しているという事実は、「三人の会」ならびに日本音楽史の点からも日本映画史の点からも大変に興味深く、今後もさらなる調査研究が必要であると考えられる。
- 30 このことに関連して、片山杜秀は（ごく手短にはあるが）芥川が音楽を担当した豊田作品と團伊玖磨が音楽を担当した豊田作品を、芥川・團の各作品が持つ音楽的特性と、豊田作品が持つ映像的特性との親和性に着目して批評している（片山 2008 : 116-117）。
- 31 ただし、同作はテーマ曲のみ芥川が作曲している。