

第 8 章 不協和音の由縁:ドキュメンタリー映画『都市』(1939) の映画音楽について

誇張しているならば、すべての映画音楽は原則的にユーモア (humor)、つまり、皮肉を込めた語りを含んでいるといえるのかもしれない。かような映画音楽の要素を忘れるやいなや、すぐに、悪しき素朴さへとそれは墮落してしまうだろう。

—— アドルノとアイスラー 『映画のための作曲』¹

8-1. ドキュメンタリー映画『都市』: その製作の背景

8-1-1. 映画音楽の分析の試み

コーブランドは、ドキュメンタリー映画『都市』 (*The City*, 1939) で音楽を担当し、自らの新たな音楽活動の領野を拓いた。われわれは、本章と次章で、コーブランドにおける映画音楽の〈テキスト〉分析を試みる。ここでの分析の目的とは、映画音楽実践がコーブランドの「共同体の音楽」に導かれた革新性を有する営為であることを実証しつつ、かかる実践の意義をあらためて考察することにおかれる。そしてまた同時に、今日、映画音楽という〈テキスト〉を、いかに読み解くか、という、われわれの試みの一端 —— およそ先例なきものにて、たとえ網羅的でなくとも、まずは断片的であっても —— を示すことにもある [本論 0-3, 0-4]。したがって、とくに後者の目的に着目するならば、対象とする映画の内容や音楽書法を、ここであらためてその冒頭から最後までをなぞり、それをあえて言語化するという営み、いわば作品解説では意義をみない。

一般に、われわれが〈テキスト〉を読むにあたって留意すべきとされることはなんだろうか。たと

えば、もっとも忌避すべきこととなれば、すぐに挙げられそうなことは、〈テキスト〉に書いていないようなことまでをも解釈してしまうような、主観的〔あるいは妄想的〕、いうなれば、夢見がちな分析であろう。そして、それを回避するための方策となれば、つまるところ〈テキスト〉のみを徹底して精緻に読み込むべしとする地点に帰着するのではないだろうか。

しかしながら、われわれにとって、〈テキスト〉の、まさにそれ自体を読むという、真に客観的なる分析を行なうことは、本来、どれほど可能といえるだろうか。たとえば、「古寺に斧こだまする寒さかな」という俳句を目にしたとき、心ある読者ならば、あるいはそこから、静寂の山村のなかで孤独に響きわたる凜とした音の美的イメージ、などが喚起されてくるかもしれない。その一方で、この俳句が、実は、コンピュータが乱数を用いて勝手に作り上げた代物と知ったとき²、すくなくならず、先の美的なるイメージが変容していくのを禁じえないのではないだろうか。ならば遡って当初のイメージとは、一体、どこから立ち現れてきたというべき表象となるだろうか。それは〈テキスト〉それ自体に内在していたものからなのか、しかし、なぜそういえるのか、あるいはやはり読者の主観か、はたまた、読者たる人間一般の精神のうちにアприオリに共有された、いわば〈構造〉ともいうべき〈ラング〉‘la langue’からなのか、などとする、多様な問いが喚起されよう。もとより、もし〈テキスト〉それ自体の読みが可能ならば、先のように〈作者〉が変化したからといって、その解釈が変容することなどあってはならないはずである。いずれにしても、分析となれば、一般に、客観的にして「正統」なる読みが当然ならが求められるのだが、しかし、そこには核心ともいえる美学領域の問題が孕んでおり、本来、分析のまえに、かように客観的な分析行為自体がそもそも可能なのかという問いをさけては通れないはずである。

批評家ジェイムソンが文学の〈新批評〉‘New Criticism’に対していみじくも指摘したように、西洋近代的〈人間中心主義〉、あるいは「個人の自己同一性概念」の実体論的存在を前提とする限りで可能となるフォルマリズム分析を、その方途のみで真に客観性ある分析と認識することには限界がある。なぜなら、かかる分析もまた、西洋近代的イデオロギーのなかにいる人間の視座に基づいた主観的営為にすぎず、〈テキスト〉そのものを読んでいるとは言えないという主張が可能だからである³。これに関するジェイムソンの要諦を整理すると、かかる形式分析が成立するためには、啓蒙された「よき人間」であれば、須く人格の統一が図られるべしとする視点が前提にあり、その水準においてはじめて可能となる価値判断となる。さらに、かかる「よき人間」が作品を創るならば、その作品内部のいかなる細部にもまた、必ず、よき人格的統一性を源とする有機的な何かが反映されているはずという推論が導かれる。このような経緯があればこそ、「よき作品」の内部には統一があることを前提として、文化的〈テキスト〉

を読むという発想が導かれるのである。

しかしながら、20世紀の人文科学上の知の潮流、たとえば、すくなくとも主体性批判や、「国家のイデオロギー装置」の議論などを勘案するならば、すぐに先の前提にも批判を向けざるをえなくなる。つまり、そのような人格的統一とは、もとより、その作者自身の内在的、自発的、又は本質的な性質のものと、どれほどいえるのかという批判であり、むしろ、あたかもそこに統一感があるかのように感じるのは、それもまた、外部のイデオロギーの作用ではないか、もとより、それが「よき」ものとして認識する価値判断とは、つまり、外部にある権力者の価値判断を内面化してのことにすぎないとする批判である。したがって、一見、その客観的とも目された分析ではあるが、ジェイムソンの見地に基づけば、分析において対峙していたのは、〈テキスト〉それ自体とはいえず、むしろ〈テキスト〉に外在する歴史化された主観性、又は権力者の政治性を帯びたイデオロギーに対峙しているにすぎないとの指摘も可能となる。つまり、結局は、形式分析においてもまた、そこで行なわれている営みとは、「紙の上のインク」に対して、時代の思潮に基づいて意味を創造する主観的営為、大枠でいえば、結局、夢見がちな解釈として分類することも可能となるのである。そして、このような議論については、〈言語論的転回〉を経た今日、音楽〈テキスト〉の読みの領分だけは例外とする合理的理由を、すくなくとも本論においては見だしにくいのである。

ここまで批判的に検討した、一般にいうところの「客観的な分析」〔形式分析〕、つまり、それを違う側面からいえば、イデオロギーに基づく分析ともいい得るとジェイムソンが指摘した解釈モデルについて、それを敷衍してみるならば、すでに序章でのべたが、アルチュセールが批判的に指摘したヘーゲルに由来する「表現型因果律」に基づく解釈モデルにはほかならない〔0-4-3〕。それを批判し、あらたに「構造的因果律」、すなわち「精神分析から借用した重層的決定」⁴という〈関係論〉を主張するアルチュセールにとっては、このヘーゲル的因果律という〈実体論〉的視点は、〈テキスト〉外の「隠れた本質」及び「支配的コード」による外在的解釈として批判すべきものとなった⁵。

ところが、ここに到って、ジェイムソンは、多くを負ってきたアルチュセールから思想的に自立することとなり、その先において彼自身の特徴的な視座が展開することになる。すなわち、アルチュセールの場合は「表現型因果律」〔加えて、デカルト的な「機械的因果律」〕による世界認識については、その真意とする「構造的因果律」を謳うべく排他的に否定したものであった⁶。しかしながら、ジェイムソンは、やはり「構造的因果律」に重心はおきつつも、一方で、けっして他の2つの存在を否定せず、そのすべてを、ポスト・モダン的な〈小さな物語〉と認識して許容する。そして、世の実相とは、その

他の多様な〈小さな物語〉の「物語」、あるいはシステムが、異種混淆において共存するものという世界認識を提唱するのである〔0-4-3〕。ただし、この、およそすすべのない相対性の混沌のなかで思考が止まるならば、それは、1980年代以降、価値相対主義の隘路にはまり込んだ、ポスト・モダンの思潮と、なんら変わらないと言わねばならない。しかし、ジェイムソンは、かかる多様な〈小さな物語〉のそれぞれは、最終的には、ユートピア的共同体を志向するわれわれの「欲望」という〈全体性〉が個々の「物語」を歴史のうちに内包していると述べる。彼によれば、「混淆」という概念が存在しえるのは、もとより、「統一」の存在を前提としているからだという。かようなユートピア〔「全体性」〕へ向かう歴史的感覚の存在において、彼の思想の核心があるとともに、むしろ、皮相にはほぼポスト・モダンに近い思想をもつ彼が、それでも〈マルクス主義批評〉の論客といえる最後の根拠が見いだせると考える。

20世紀に提唱された多様な批評理論の検討をとおして、本論は、ポスト構造主義さえも脱構築し、みずから取り込んでゆくジェイムソンの解釈モデルに、ひとまずの信頼感を見いだすに到った。そして、その具体的な方途は、すでに序論第4節において整理したとおりである〔0-4-2〕。しかし、彼の方途がすべての文化的〈テキスト〉に適応可能な装置とはいいいにくく、小説における〈ロマンス〉など、適切な〈テキスト〉のジャンルがあると考えため、われわれは、けっして、それを教義のごとくとらえて、ここで忠実に再現することを企図してはいない。一方、彼の視座をここに応用することには、いままで見えなかった側面からの考察を可能とする意義をみるものである。

文化的〈テキスト〉を読みはじめるにあたって、もっとも敷衍した視座からジェイムソンがのべるのは、まずは「つねに歴史化せよ」であった⁷。われわれはまず、本章が対象とする作品、映画『都市』を「歴史化」〔第1章注1〕するために、この映画をめぐる、いくつかの背景を検討することからはじめることにしたい。

8-1-2. ニューディール期のアメリカ・ドキュメンタリー映画の隆盛

1939年に製作された、この映画『都市』は、『大地を耕す鋤』(*The Plow that Broke the Plains*, 1936) や『河』(*The River*, 1937) とともに、アメリカ30年代のドキュメンタリー映画史において、もっとも称賛された作品ともいわれる⁸。『都市』は、これらの映画と、製作陣において相互に密接に関連するものであった。そもそも、ニューディール期に隆盛をみたこの領域の視覚表現は、1930年にニュ

ーヨークに設立された〈労働者映画写真連盟〉‘the Workers Film and Photo League’を基軸として展開したものであった。この独特の語感をもつ組織名から類推できるとおり、ここでの「労働者」の「連盟」もまた、アメリカ共産党の関連団体である⁹。その後、1933年に〈映画写真連盟〉と改称されたこの組織は、政治的信条を維持しつつ全米に展開するが、ニューヨークの組織に所属していたのが、前章にふれた、「スティーグリッツ・サークル」の写真家、ポール・ストランドとラルフ・スタイナーである [7-2-3]。当時のアメリカのモダニズム写真の潮流である〈ストレート・フォトグラフィー〉は、すなわち、左派的な政治信条にも結び付いていたのであり、それは、機械の眼によるリアリズムと革新性においてであった [7-2-3]。世界のありのままに映し出すカメラは、社会的な省察や批判をうながす契機となったのである。〈映画写真連盟〉の者たちは、また、海外の先進的映像作家の動向にも着目し、たとえば、映像独自の表現を希求し〈キノグラース〉〔映画眼〕の概念でしられる、ソ連のドキュメンタリー映像作家ジガ・ヴェルトフ (Dziga Vertov, 1896-1954) などのエッセイを、連盟会報紙に翻訳掲載するなどして皆で見識を深めつつ、およそ、かかる海外の動向と問題意識を共有して活動していた¹⁰。この〈映画写真連盟〉からは、のちにいくつかの映画制作会社が生まれるが、なかでも、当時のドキュメンタリー映画を牽引したのが〈フロンティア映画〉社‘Frontier Films’であり、当初は、ストランドやスタイナーもここに所属していた。そして、1933年にFDR政権が誕生すると、〈映画写真連盟〉や〈フロンティア映画〉社の視覚的記録が、〈ニューディール政策〉の必然性や、その救済事業などの成果を示すに資するものとして注目されることになる。なお、この会社の諮問委員会‘advisory board’には、のちのアメリカ作家連盟会長のヴォルド・フランク、グループ・シアターの劇作家で演劇『レフティを待ちながら』(1935)でしられるクリフォード・オデッツに加えて、コーブランドも名を連ねている¹¹。ここから、革新的な左派的政治と「スティーグリッツ・サークル」をめぐる文脈のなかで、コーブランドが30年代の早い時期から、かかる文脈での映画に関心を持ち、その中枢に身をおいていたことが分かるのである。

8-1-3. ドキュメンタリー映画の父、ペア・ロレンツ

当時はまだ無名であった映画評論家が1933年にものした著作、『ルーズヴェルトの年：1933年』(The Roosevelt Year: 1933, 1933)は、アメリカのドキュメンタリー映画史を拓く契機となった。映画

化する予算がないため、やむなく書籍の形態をとったこの著作は、のちに、ドキュメンタリー映画の父とも称される、ペア・ロレンツ（Pere Lorentz, 1905-1992）によるものだった。その内容は、恐慌下の辛辣なるアメリカの現実をあからさまにするものであり、食料配給の列、農場の暴動、砂塵嵐などの30年代の現実をとらえたドキュメンタリー写真で満たされ、そこに解説が付される体裁であった¹²。

これに連邦政府の目がとまるに到り、さっそく RA / FSA（再定住局／農業安定局）[6-3-1] が、ロレンツにドキュメンタリー映画を6,000ドルで委嘱する運びとなる。その際、ロレンツが撮影隊として指名したのが、当時〈フロンティア映画〉社に所属していた写真家・映像作家たち、すなわち、ストランドやスタイナーらであった。かくして製作された映画が『大地を耕す鋤』（1936）である¹³。30分程度でまとめられたその内容は、中西部に豊かに広がる小麦地帯が、当時の砂塵嵐の猛威によって農地が壊滅し、農民たちが西進を余儀なくされるまでを描いたものであった。つまり、のちのノーベル文学賞作家ジョン・スタインベックの小説『怒りの葡萄』（*The Grapes of Wrath*, 1939）の先取りをここに指摘することもできるが、実際には、両者には親交が指摘されている¹⁴。

この映画において、政府に注目されたロレンツは、FDR〔ルーズベルト大統領、第32代〕からの直接の信頼をえて、すでに企画していたあらたな映画でも、また、政府支援を取り付けた。その映画が『河』（1937）であり、今度の主題は、ニューディール政策での河川事業、つまり、洪水対策、水力発電、土壌保全、地方の電化推進であった。この際に起用された映画のカメラマンは、やはりスタイナーの他、ここでは、のちにコーブランドと映画で共作することになる写真家ウィラード・ヴァン・ダイク（Willard Van Dayke, 1906-1986）があらたに加わった。ヴァン・ダイクは、それまで、カリフォルニア州を拠点とした〈ストレート・フォトグラフィ〉の写真家集団〈f / 64〉のメンバーであったが、この時期以来、ニューヨークに拠点を移していた。かくして完成した『河』は、ドキュメンタリー作品にして、パラマウント社が配給を申し出るほどの異例の評判作となる。さらに、これらの映画を自宅でみた FDR は、作品に感じ入り、あらたに設立した政府機関、〈合衆国映画サービス〉‘the United States Film Service’の一切をロレンツに任せ、政府部局のための映画製作の任にあたらせた。かくして、1930年代のドキュメンタリー映画の分野において、ロレンツは第一人者となったのである¹⁵。

1930年代のアメリカのドキュメンタリー映画は、かくも、政治的左派、「スティーグリッツ・サークル」、ペア・ロレンツ、FDR とニューディール政策、そして、その音楽はニューヨークの藝術音楽の作曲家たちを基軸とする土壌から製作されたものであった。そして、これらが共通する社会改革的な視座を勘案すると、そこには、かつての〈革新主義〉の命脈が保たれていたというべきであろう。このよ

うななかで、コーブランドが映画音楽を手がけたドキュメンタリー映画『都市』(1939)もまた、製作が開始されるのであった。

8-1-4. ドキュメンタリー映画『都市』の製作背景

映画『都市』は、1938年に、米国プランナー協会（the American Institute of Planners）の委嘱により製作された。この協会は、建築家や都市計画者たちの組織であり、その主要人物には、建築家のクラレンス・スタイン（Clarence Stein, 1882-1975）らがいた。協会が理念とするのは、工業的なる都会中心の無節操な生活環境に代わるべく、快適に計画された住環境と共同体を重視した郊外での生活であった。かかる理念を世に伝える手段として協会が着目したのが、やはり映画メディアであった。折しも、1939年4月30日から開催が予定されていた ニューヨーク万国博覧会 ‘New York World’s Fair 1939-1940’ で、それを上映することには、社会への大きな訴求効果が期待できたのである¹⁶。

建築家スタインの尽力により、カーネギー財団から50,000ドル〔今日に換算すると1億3,000万円程度〕の助成を得たことで、この映画製作が開始された。製作を統括する映画監督として、スタインが最初に依頼したのは、やはり、この分野の第一人者であるペア・ロレンツであった。しかし、ロレンツがこれを断ったため、つぎに白羽の矢がたったのが、ロレンツ映画において常に撮影にあたっていた、あのラルフ・スタイナーである。また、彼に加えて、映画『河』での共作以来スタイナーと近しかった、〈f/64〉のウィラード・ヴァン・ダイクもまた製作に関わることとなり、この2人が監督及びカメラマンを担当、兼任することとなった。そして、スタイナーこそが、音楽担当者としてコーブランドを指名したのであった。1924年に「スティーグリッツ・サークル」で出会い、1931年の第4回〈コーブランド・セッションズ・コンサート〉における「音楽と映画」でのスタイナーの特別企画など、それまでの彼らの親交の経緯を勘案すると〔7-2-3〕、スタイナーにおいて、コーブランドの音楽起用は自然な流れであったと考えられる。

製作を受諾したスタイナーに対して、「プランナー協会」は、彼の脚本執筆を助けるべく、書籍など、さっそく送り届けた製作関係資料の重量は200ポンド〔90kg.〕に及び、気が遠くなったスタイナーは自らが脚本製作を行なうのを断念、あるいは放棄し、自らの代わりに、あらためてロレンツに、作品概要の執筆だけでも、と懇願した。かくして、ロレンツによる11ページ程度の作品概要（outline）が完

成し、その大枠は完成形にも反映されることとなる¹⁷。それはアメリカ社会の19世紀から1930年代当時まで、その時系列にそった5つの〈シーケンス〉¹⁸で構成され、順に、19世紀のニューイングランド地方〔アメリカ北東部のかつて、トクヴィルが指摘したような理想的共同体社会〕、製鉄所と工場町〔カーネギーのU.S.スチールのあるピッツバーグ市の住環境悪化〕、巨大都市〔metroplis, ニューヨーク市の過密、〈物象化〉された人間たち¹⁹〕、巨大都市周辺における週末の高速道路〔車社会と渋滞問題〕、そして、快適なる現代的計画都市〔メリーランド州グリーンベルト市〕であった²⁰。他方、脚本においては、ロレンツの「概要」を受けて、実際に執筆したのが作家のヘンワー・ロダキエウィツ（Henwar Rodakiewicz, 1903 – 1976）であり、その後、「ピッツバーグ」のシーケンスをはじめ、その一部を、文明評論家、都市計画者のルイス・マンフォード（Lewis Mumford, 1895-1990）が、加筆、訂正した。マンフォードもまた、前述のとおり、「スティーグリッツ・サークル」の常連であった〔4・2・1〕。

8-1-5. 都市計画者ルイス・マンフォードと〈革新主義〉の命脈

ロレンツが作成した「概要」であるが、もとよりこれは、マンフォードの理念を下敷きにしたと考えられている²¹。その理念は、マンフォードの著作『都市の文化』（*The Culture of Cities*, 1938）や、その出世作『ユートピアの物語』（*The Story of Utopias*, 1922）²²などに顕著に現れている。すなわち、『都市』は5つの〈シーケンス〉で構成されているが、このような分節の発想は、マンフォードによる、西洋文明における「技術と人間の生の関係を、歴史的変遷をたどることによって明らかにしよう」²³とする意図に導かれた区分に由来するのである。たとえば、映画『都市』での19世紀的「ニューイングランド」の〈シーケンス〉は、マンフォードのいう「原技術期」に相当する。以下同様に、次の「ピッツバーグ」の〈シーケンス〉は「旧技術期」、「ニューヨーク」のものは「新技術期」、そして、計画都市「グリーンベルト市」は「生技術期」となる。マンフォードは、これを師であるゼネラリストの誉れ高きパトリック・ゲデスから継承したものであった。

かかるマンフォードの区分は、上記の意図から、エネルギー資源、科学技術、移動手段、産業形態、住環境、共同体、人間、自然などの要素を軸として西洋文明の歴史を分節するものであった。ここでは、その一面のみにて簡略に触れることとするが、「原技術期」とは、時代としては18世紀ごろまで、とくにアメリカでは「遅まきながら1850年ごろに開花」²⁴とされる頃を指す。この時代の動力や資源は、

水力と木材、移動手段は馬車に象徴される。つぎの「旧技術期」は、19世紀後半ごろであり、石炭と鉄、そして蒸気機関が指摘される時代である。下って「新技術期」は、20世紀前半であり、電気と合金〔とくにアルミニウム合金〕、そして電気機関、ディーゼル機関・ガソリン機関の時代となる。最後の「生技術期」とは、理想的な社会像であり漠然としたものだが、「機械と人間の生との完全な調和をもたらす」段階、すなわち、彼の出世作の名のとおり、トマス・モアの古典を淵源とする〈ユートピア〉の様態を想定している²⁵。

そもそも、なぜ、マンフォードが、このような歴史文明的区分を設定せねばならなかったかとなれば、それは、彼の思想の根本に触れることとなる。すなわち、マンフォードの思想的営みの根源にあるのは、畢竟、ドイツの哲学者オスヴァルト・シュペングラー（Oswald Spengler, 1880-1936）が西洋近代に対して衝撃をあたえた、あの有名な終末論的パラダイムへの批判なのであり、シュペングラーが絶望とともに捉えた西洋「文明」のあり方への反論を試み、むしろ、「文明」の可能性を語るものとしての思想的挑戦であった²⁶。シュペングラーは「文化」と「文明」を区分したが²⁷、この区分を示すのに歴史経済学者の佐伯啓思による解説を借用するならば、「文化」が「ある特定の国や地域という風土や土壌の中でそだってきた歴史的な価値をたっぷりと含んだ国民的な産物」であり、「文明」は、「風土や土壌や歴史に根を持たない抽象的・普遍的なもの」であった²⁸。シュペングラーの主張は、近代ヨーロッパは「文化」を放棄して「文明」を追究するという歴史の変遷を前提とし、「文明」は「抽象的な科学という合理性の形式化をもたらした」が、かかる「文明」を生み出した中核が「技術」であり、「技術という無条件の親交という技術主義こそが、西欧の繁栄の証であると同時に没落の象徴」であるとするものであった²⁹。すなわち、シュペングラーは「技術」のみに傾いてゆく西洋社会の行く末を憂えたのである。そして、マンフォードの翻訳を多く手がけた生田勉によれば、「マンフォードはその青年期、シュペングラーの《西洋の没落》に、『いちばん震撼せしめられた』と語っている」ことから、それが彼の思想的挑戦の基軸となったという³⁰。

マンフォードによる、シュペングラーへの挑戦は、その終末論の前提を疑うことを基軸としている。つまり、マンフォードは「文化」と「文明」との分離を絶対的にとらえず、シュペングラーが区別したかかる両概念を、ときに「藝術」〔＝「文化」〕と「科学」〔＝「文明」〕と言い換えながら、「科学と芸術を再び社会に融合させ、それらと人間性の一体化した有機的な世界を出現させなければならない」と主張する。先の「～技術期」などの歴史区分とは、つまり、かかる帰趨としての理想的「一体化」に到る歴史的過程を認識する枠組みに他ならない³¹。そして、また、マンフォードにとっての「文明」〔＝技

術、科学]とは、人間のエネルギーが外へ向かって放たれ機械文明を形づくるものであった。そのエネルギーの現れを、まさに象徴的に示すものが「都市」の様態であると考えたため、都市計画がマンフォードにとっての問題意識の中心となったのである³²。

いうまでもなく、シュペングラーとマンフォードの両者において、そのいずれが、より歴史哲学的考察の妥当性をもつかの価値判断といった側面は、本論の議論の範囲ではない。それよりも、われわれがここで着目すべきは、かくもマンフォードが、西洋近代主義において分離していった「藝術」と「科学」、敷衍して、シュペングラーのいう「文化」と「文明」とを、1930年代当時や、未来のアメリカ社会の中で再統合し、オリビエ・ザンズのいう“*via media*” [中間の道, 3-4-2]、あるいは、ヴァン・ワイク・ブルックスの示唆するような「中間地帯」を生み出そうという信条のもと、科学的知見を駆使した上で、有機的一体感をもった社会改革的な視座に基づいていたということである。すなわち、それを、ここまでのわれわれの議論に照らし合わせると [3章・4章]、マンフォードの思想的挑戦とは、1930年代にもなお、アメリカ〈革新主義〉の系譜に位置づけられるべき営みであり、それを下敷きとして構成された、ドキュメンタリー映画『都市』もまた、その命脈を保っているのである。

8-2. ドキュメンタリー映画『都市』: シノプシス

8-2-1. 分析に用いた資料

〈アウラ〉をもつ絵画とは異なり、この時期のドキュメンタリー映画はしばしば、さまざまに編集や複製が施された多様な版が出回っている。そして、『都市』もまたその例外ではない³³。映画音楽研究において、その一次資料 [一次史料]とは、映画の中の音楽それ自体であり、楽譜等は二次資料 [二次史料]と述べたのは当該研究のキャスリン・カリナクであった³⁴。どちらが優先されるべきかという議論もあろうが、とまれ、映像と楽譜は重要な資料であることはいかに俟たず、使用した資料をここで