

アーロン・コーブランド

——「アメリカらしさ」の革新性と映画音楽への展開——

学位請求論文
博士（学術）

Dissertation Prepared for the Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

東京芸術大学大学院音楽研究科
音楽文化学研究領域

石井 拓洋

2016 年 10 月 31 日 提出
(2017 年 3 月 27 日 学位取得)

論文審査委員

主査： 西岡 龍彦 教授 (東京芸術大学)

副査： 亀川 徹 教授 (東京芸術大学)

畑中 佳樹 教授 (東京学芸大学)

毛利 嘉孝 教授 (東京芸術大学)

福中 冬子 准教授 (東京芸術大学)

丸井 淳史 准教授 (東京芸術大学)

論文内容の要旨

氏 名 : 石井 拓洋 (いしい たくよう)

論 文 題 目 : 「アーロン・コープランド——『アメリカらしさ』の革新性と映画音楽への展開」

本論は、20世紀のアメリカ合衆国〔以下、アメリカ〕を代表する作曲家アーロン・コープランドの1930年代から40年代の音楽活動について、歴史修正主義の観点から再考するものである。「アメリカ音楽の旗手」、あるいは「アメリカ全世代の声」とも称されるコープランドの、アメリカにおける今日の一般的な受容像は、1990年、生誕90年に際し、第101回アメリカ連邦議会上院において彼に贈られた賛辞にも読めるとおり、文化的及び政治的側面における保守的性格を帯びている。かかる受容の存在は、また、建国記念日の式典や海兵隊リクルート、または老舗大企業の広告など、アメリカの「保守」的性格の強い局面において、コープランドの響きが共にあることにも裏付けられる。

一方で、このような今日のコープランド像は、しかし、この作曲家の内実をどれほど伝えているものだろうか。近年のアメリカにおける当該研究領域は、コープランドの政治性をめぐる諸相を徐々に明らかにしてきた。なかでも特筆すべきは、1953年1月の共和党ドワイト・アイゼンハワー大統領の就任記念演奏会において、事前に予定されていたコープランド作品の演奏が急遽中止に追い込まれたり、また、その数ヶ月後には、赤刈りでしられた共和党上院議員ジョセフ・マッカーシーに召喚され査問を受けてもいる。つまり、これらはいずれも、「疑わしき共産主義への関与の跡を数多くもち」、国際的共産主義者である疑いに端を発するものであった。すなわち、今日では「アメリカそのもの」とも称される彼であるが、しかし、かつては連邦政府から非米活動分子とまで目された事実があった。これを勘案するならば、今日のわれわれの多くが想起する、コープランドの姿は、あるいは、すでに何かが捨象された後の姿であるかもしれない、さらにまた、あらたな含意が社会的に構築されたあとの姿ではないかとの推測も可能であろう。

アメリカでの当該研究の先行事例において、コープランドの政治性に研究的視点が向いたのは、冷戦終結後であり、本格的な考察がなされるのは今世紀に入ってからである。なかんずく、日本国内においては先例がなく、十分な研究蓄積がなされていない状況である。

そこで本論では、今日的なコープランド像を相対化した上で、彼の主要作品が創られた1930年代から40年代を対象として、コープランド自身とその作品を歴史化し、それらを当時のアメリカの歴史社会的動向との関係のなかで考察した。それを通して、「現代アメリカ」の形成過程におけるコープランドの文化的側面での役割りや位置づけを明らかにすることを目的とした。また、コープランドやその作品を歴史のなかに位置づけて考察するための方策として、マルクス主義批評家のフレドリック・ジェイムソンにおける「政治的無意識」の視座を援用した。それは、コープランドは戦後、みずからの政治的言動を表明することを一切控えたためであり、そのなかで考察を進めるための適切な方途と考えた

めである

本論は、序章と終章のほか、全9章から構成される。第1章はコーブランドを歴史的文脈のなかで考察するための予備的考察を行なった。彼の美学的信条が示される言及を精査し、西欧近代的視座ではなく、特殊アメリカ的な視座から考察する必要性を確認した。また、文化冷戦の視点を取り入れて、左派藝術家の戦後の受容の変化の事実を確認した。第2章では先行研究の批判的検討を通して、以降で本論が議論すべき3つの論点を抽出した。1つ目は、「現代アメリカ」の形成におけるアメリカ20世紀の革新主義の位置づけであり、2つ目は、コーブランドの1930年代の活動における革新主義から受けた影響、最後3つ目は、彼の1939年以降の映画音楽実践と革新主義との関連である。以降の章はかかる3つの論点にしたがって構成される。

まず第3章では、1つめの論点を考察すべく、20世紀アメリカの革新主義運動の内実を論じ、このアメリカ独自の運動において、社会的矛盾の淵源たる二項対立を科学的知見で止揚していく「中間の道」の追求がなされたこと、統計学に基づく広告戦略によって、アメリカに、はじめて「庶民＝平均的アメリカ人」が現れたこと、そして、それらを通じて国力が増し、20世紀前半に「現代アメリカ」の素地ができたことを論じた。

第4章から第7章までは、2つ目の論点を考察した。第4章では、1930年代の彼の活動が、音楽的人脈のみならず、写真家アルフレッド・スティーグリッツを中心とするニューヨークの文化人サークルとの関連から多く影響をうけたものであることを論じた。第5章では、革新主義的理念に導かれ、彼がそれまでの「ジャズ」語法を再考し、ドイツ・バーデン・バーデンの音楽祭にふれた「共同体の音楽」を志向するに至る経緯を論じた。第6章は、彼の「アメリカらしさ」とは政治的保守から生まれたものではなく、「異端の副大統領」ヘンリー・ウォーレスにも通じる左派的政治運動と関連する革新的な土壌からうまれたものであること、そして、1935年を境に彼の「アメリカらしい」音楽的表象、すなわち「パストラル語法」が確立されるに至る直接の契機には、モスクワから発せられた「人民戦線」に多く拠ることを指摘した。第7章では革新主義的動向と、「共同体の音楽」への志向の帰趨の一つとして、彼が映画音楽の地平に可能性をみたことを論じた。

第8章と9章では、上記3つ目の論点に触れ、コーブランドの映画音楽実践と革新主義、および「共同体の音楽」への志向との関連を考察した。第8章ではドキュメンタリー映画『都市』（1939）を取り上げ、間テキスト性において、その音楽テキストを分析した。そこでは、「パストラル語法」によって「アメリカらしさ」が表現されているとともに、革新主義の信条をもつ彼が、真に解決が困難な社会問題に対峙するとき、その象徴的解決行為として不協和音が現れることを明らかにした。第9章では、映画『廿日鼠と人間』（1939）を取り上げた。そこでは「パストラル語法」が、その表現やその社会内での成熟を経て、ついに19世紀的なアメリカの表象にも適用され、本来は「未来」にのみ消失点をもつ革新的なるその語法が、遡ってアメリカの過去にもまた投射されることで、ヴァン・ワイク・ブルックスのいう「役に立つ過去」を形成していることを指摘した。

終章では、考察のまとめとして、革新主義によって現れた「現代アメリカ」の中で活動するコーブランドの位置づけを、ヘンリー・ルースの「アメリカの世紀」と、ヘンリー・ウォーレスの「庶民の世紀」とを対比を通して再定位した後で、「現代アメリカ」の形成過程において、コーブランドが、音楽的

側面における「役に立つ過去」を作る役割を担ったことを結論した。また、その後の冷戦期における彼の受容の変遷について論じた。

凡例

1. 日本語の引用部分は「」で括った。引用文内での引用部分は『』で括った。
2. 日本語の雑誌論文や雑誌記事の題目は「」で括った。
3. 外国語の雑誌論文や新聞雑誌記事、それらの訳出題目は「」で括った。
4. ブロック引用内において、その原文内に見られる引用部分は「」で括った。
5. 日本語の書名、雑誌名、映画題名は『』で括った。
6. 外国の新聞名、外国語の書名、雑誌名、音楽 CD 名、それらの邦訳名は『』で括った。
7. 外国語論文等の引用の部分は" "で括った。引用文内での引用部分は‘ ’で括った。
8. 外国語の雑誌論文の題名、音楽 CD 名は" "で括った。
9. 引用文の中の筆者による補足、本文と注釈での筆者による補足は〔 〕で括った。
10. 人物の生歿年、作品や映画の制作年は（ ）で括った。
11. 訳出して引用した語、外国人名、外国映画作品名、以上の原語は（ ）で括った。
12. 音楽作品の曲名は《 》で括った。
13. 音楽作品集のなかの曲名、術語、一般名（common name）は〈 〉で括った。
14. 外国語の術語、一般名、史跡名は‘ ’で括った。

頻出する文献・資料等を以下の通りに略号を用いて表した。可能なかぎり当該研究で用いられる慣例的表記を踏襲した。

[アーロン・コープランド研究関連資料]

C&P I	Aaron Copland and Vivian Perlis, <i>Copland : 1900 Through 1942</i> (New York : St. Martin's/Marek, 1984).
C&P II	Aaron Copland and Vivian Perlis, <i>Copland Since 1943</i> (New York:St. Martin's/Marek, 1989).
HPAC	Howard Pollack, <i>Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man</i> (New York: Henry Holt, 1999).
ECMC	Elizabeth B. Crist, <i>Music for The Common Man: Aaron Copland During The Depression and War</i> (New York: Oxford University Press, Inc., 2005).
ECAC	Elizabeth B. Crist, “Aaron Copland and the Popular Front,” <i>Journal of the American Musicological Society</i> 56/2 (Summer 2003) : 409-465.
GMAS	Gayle Murchison, <i>The American Stravinsky : The Style and Aesthetics of Copland's New American music, the Early Works, 1921-1938</i> (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2013).
NLCO	Neil Lerner, “Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastral Trope in Hollywood,” <i>The Musical Quarterly</i> 85/3 (Fall 2001) : 477-515.
AFAN	Annegret Fauser, “ Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an ‘ American’ Composer,” <i>The Musical Quarterly</i> 89/4 (2006): 524-554.
SBOC	Sally Bick, “ Of Mice and Men : Copland, Hollywood, and American Musical Modernism,” <i>American Music</i> 23/4 (Winter 2005) 426-472.

GJAC Gail Levin and Judith Tick, *Aaron Copland's America : A Cultural Perspective* (New York : Watson-Guptill Publications, 2000)
(邦訳 : G・レヴィン、J・ティック 『アーロン・コープランドのアメリカ』 奥田恵二訳、東京 : 東信堂、2000 年=2003 年).

JDCF Jennifer L. DeLapp, “ Copland in The Fifties : Music and Ideology in The Mccarthy Era. ” Ph.D.diss., The University of Michigan, 1997.

CEFC Alfred Williams Cochran, “ Style, Struture, and Tonal Organization in the Early Film Scores of Aaron Copland .” Ph.D.diss., The Catholic University of America, 1986.

[批評理論関連資料]

PUNS Fredric Jameson, *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act.* (New York: Cornell University Press ., 1981) (邦訳 : F・ジェイムソン 『政治的無意識 : 社会的象徴行為としての物語』 大橋洋一、木村茂雄、太田耕人訳、東京 : 平凡社、1981 年=1989 年).

Contents

■ 序 章	1
0-1. コープランド、その今日的な受容像	1
0-2. 研究の背景	5
0-3. 研究の目的	5
0-4. 研究の手法	7
0-4-1 批評理論における〈テキスト〉の解釈をめぐる問題	7
0-4-2. 「政治的無意識」：フレドリック・ジェイムソンの批評理論	9
0-4-3. フレドリック・ジェイムソンの〈全体性〉	13
0-4-4. ジェイムソンを援用する根拠	16
0-4-5. 「複数のテキスト」の中における音楽の意味作用：ニコラス・クック	16
0-4-6. 作曲家による表現として映画音楽の分析を行うための前提	17
0-5. 研究の意義	19
0-6. コープランド研究の事例数、状況	21
0-7. 主要な語の定義	22
0-7-1. 「現代アメリカ」	22
0-7-2. 「革新」と「保守」	23
0-8. 本論の構成	27
■ 第1章 コープランドを「歴史化」する	29
1-1. コープランドの美学的立脚点	29
1-1-1. 20世紀の新大陸の作曲家として	29
1-1-2. 自律美学、または西欧近代主義への省察の必要性について	32
1-1-3. 自律美学的視座によるコープランド批評の例	33
1-1-4. 自律美学的視座によるコープランド批評に対する批判的検討	34
1-2. コープランドと〈マッカーシズム〉	36
1-2-1. 政治的作用による文化的歴史叙述への影響	36
1-2-2. 〈修正主義〉：冷戦、抽象表現主義絵画、MoMA、CIA、文化自由会議	36
1-2-3. 国吉康雄：バリ発ニューヨーク着という近代美術史パラダイムの他者	38
1-2-4. 1930年代のリアリズムと政治的左派、冷戦期の抑圧	39
1-2-5. アイゼンハワー大統領就任記念演奏会（1950）におけるコープランド作品の削除	40
1-2-6. 〈ウォルドーフ会議〉（1949）への参加 ：「共産主義者たちの前衛を緩なす間抜けどもとその同調者たち」	41
1-2-7. 〈赤刈り〉：1953年5月26日午後2時30分、上院ビル357号室、ワシントンD.C.	43
1-2-8. その後のコープランドにおける〈マッカーシズム〉の影響	44
1-3. われわれに求められる視座	46

■ 第 2 章 先行研究の検討、論点の抽出 48

2-1. 先行研究例：「コーブランド」と「その作品」 48

- 2-1-1. コーブランド：先行研究におけるその政治意識の受容の変遷 48
- 2-1-2. 政治意識へのまなざし 1：ペルリス、ボラック 49
- 2-1-3. 政治意識へのまなざし 2：クライストと〈革新主義〉 51
- 2-1-4. 作品について：その多様性を指摘するもの 52
- 2-1-5. 作品について：中心的な書法の指摘への試み 1（ラーナー2001 の分析） 54
- 2-1-6. 作品について：中心的な書法の指摘への試み 2（クライスト 2003 の分析） 55
- 2-1-7. 作品について：中心的な書法の指摘への試み 3（マーチソン 2013 の分析） 57

2-2. 先行研究の批判的検討 58

- 2-2-1. 批判的検討から論点抽出へ 58
- 2-2-2. ハリウッド映画の音楽研究に関するレビュー 61

2-3. 議論すべき 3 つの論点 63

■ 第 3 章「現代アメリカ」の形成における〈革新主義〉の位置づけ 65

3-1. 20 世紀初頭の合衆国における社会問題 65

- 3-1-1. 社会問題の前提となるもの：「19 世紀アメリカニズム」 65
- 3-1-2. 経済的〈自由放任主義〉と〈新移民〉：19 世紀末の急激な工業化と都市化 67

3-2. 社会秩序の形成：20 世紀転換期の〈革新主義〉 69

- 3-2-1. ハーバート・クローリー：「国家主義的な革新主義」 71
- 3-2-2. ジェーン・アダムズ：「コミュニティ派の革新主義」 73

3-3. アメリカ史学における〈革新主義〉の受容 76

- 3-3-1. 「保守」と「革新」の視座からの史学研究群 76
- 3-3-2. 「アメリカの世紀」との関連からの研究、オリヴィエ・ザンズ 79
- 3-3.3. ザンズ『アメリカの世紀』：「研究促進体制」 79
- 3-3-4. ザンズ『アメリカの世紀』：「消費の民主化」1、「平均的アメリカ人」 83
- 3-3-5. ザンズ『アメリカの世紀』：「消費の民主化」2、「消費者の創出」 85

3-4. 〈革新主義〉：その史的位置づけと意義 88

- 3-4-1. 「現代アメリカ」形成における〈革新主義〉の位置づけ 88
- 3-4-2. “via media”：「中間の道」としての〈革新主義〉 91

■ 第 4 章	スティーグリッツ・サークルにて.....	95
4-1.	『ダイアル』誌と音楽批評家ポール・ローゼンフェルド.....	97
4-2.	「スティーグリッツ・サークル」.....	102
4-2-1.	「スティーグリッツ・サークル」の人々.....	102
4-2-2.	「スティーグリッツ・サークル」の音楽家として.....	104
■ 第 5 章	「共同体の音楽」をもとめて ： 1920 年代後半以降にみるコープランドの模索.....	107
5-1.	時代背景：1920 年代後半から 1930 年代のアメリカ.....	107
5-2.	1920 年代後半以降にみるコープランドの模索.....	111
5-2-1.	「ジャズ」とアメリカらしさの表象をめぐって.....	111
5-2-2.	「共同体の音楽」へ：1927 年バーデン・バーデンのドイツ室内楽音楽祭.....	115
5-3.	コープランドにおける「共同体の音楽」と「民主主義」.....	119
5-3-1.	複製技術との関連から.....	119
5-3-2.	西欧近代主義的藝術概念について：「自律美学」をめぐって.....	120
5-3-3.	「政治の耽美主義」と「芸術の政治化」 ：ベンヤミンとブレヒトの左翼的藝術観.....	122
■ 第 6 章	「アメリカらしさ」の革新性.....	126
6-1.	「共同体の音楽」としての〈革命歌〉.....	126
6-1-1.	1930 年代のコミンテルンの動向.....	126
6-1-2.	左翼政治運動への接近.....	128
6-1-3.	共産党関連音楽組織への関与.....	129
6-1-4.	〈社会主義リアリズム〉と〈プロレタリアン・アヴァンギャルド〉な〈革命歌〉.....	132
6-1-5.	革命歌《5 月 1 日だ、街に繰り出そう！》(1934).....	136
6-2.	民俗的音楽素材をめぐって.....	140
6-2-1.	コープランドの音楽理念における民俗音楽素材の位置づけ.....	140
6-2-2.	メキシコでの試行錯誤から.....	142
6-3.	アメリカらしさの誕生：モスクワ発の〈人民戦線〉をめぐって.....	147
6-3-1.	〈人民戦線〉戦術：1935 年、コミンテルン第 7 回大会〈ディミトロフ・テーズ〉.....	147
6-3-2.	ワシントン発の〈ニューディール政策〉と、モスクワ発の〈人民戦線〉.....	149
6-3-3.	〈人民戦線〉にコープランドのアメリカらしさの直接的契機をみる根拠 1 ：〈ニューディール政策〉との関連の希薄さ.....	152
6-3-4.	〈人民戦線〉に、コープランドのアメリカらしさの直接的契機をみる根拠 2 ：親ソヴィエトの心情.....	154
6-3-5.	〈独ソ不可侵条約〉以後にも維持された親ソ連の心情：映画『北極星』、 〈アメリカソ連友好会議〉、副大統領 ヘンリー・ウォーレスへの共感.....	158

6-3-6.	〈人民戦線〉に、コーブランドのアメリカらしさの直接的契機をみる根拠 3 ：コーブランドの「アメリカ的表象」の誕生、《The Young Pioneers》(1935) ...	164
6-3-7.	エリート作曲家たちの葛藤と〈人民戦線〉	170
6-3-8.	「アメリカらしさ」の革新性	175
6-4.	コーブランドの政治思想：その位置づけ	176
6-4-1.	ヘンリー・ウォーレス：その民主主義とロシアに対する認識	176
6-4-2.	コーブランドの政治思想：その位置づけ	184
 ■ 第 7 章 「共同体の音楽」としての映画音楽		188
7-1.	コーブランドにおける「共同体の音楽」の展開：1930 年代	188
7-2.	機械の眼のリアリズム：音楽の新地平	191
7-2-1.	アメリカの映画、映画のアメリカ	192
7-2-2.	〈古典的ハリウッド映画〉と音楽	193
7-2-3.	「スティーグリッツ・サークル」と映画	195
7-3.	「共同体の音楽」としての映画音楽	200
7-3-1.	ハリウッドへの契約交渉、「ハリウッド規範」	200
7-3-2.	コーブランドにおける「古典的映画音楽」批判の論点	203
7-3-3.	コーブランドの「アメリカ」	205
7-3-4.	「共同体の音楽」としての、ハリウッドでの映画音楽の可能性	208
7-3-5.	「藝術の政治化」としての、ハリウッドでの映画音楽の可能性	211
 ■ 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		216
8-1.	ドキュメンタリー映画『都市』：その製作の背景	216
8-1-1.	映画音楽の分析の試み	216
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	219
8-1-3.	ドキュメンタリー映画の父、ペー・ロレンツ	220
8-1-4.	ドキュメンタリー映画『都市』の製作背景	222
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	223
8-2.	ドキュメンタリー映画『都市』：シノプシス	225
8-2-1.	分析に用いた資料	225
8-2-2.	シノプシス	226
8-3.	「構造的因果律」にみちびかれた映像	235
8-3-1.	思惑の交叉としての映像〈テキスト〉	235
8-3-2.	都市計画事業と映画表現とのはざまの〈テキスト〉	238
8-4.	ドキュメンタリー映画『都市』の映画音楽を「読む」	241
8-4-1.	「アメリカらしさ」：映画『都市』にみる「パストラル語法」	241
8-4-2.	映画内における「シーケンス B」の音楽の形式的異質性	246
8-4-3.	映像内容との合致としての不協和音の可能性	249

■ 第 9 章 「役に立つ過去」としての「パストラル語法」	
：映画『廿日鼠と人間』（1939）の映画音楽について.....	257
9-1. 製作の背景、シノプシス.....	257
9-1-1. 製作の背景	257
9-1-2. シノプシス	259
9-1-3. 分析に用いた資料.....	260
9-2. 「役に立つ過去」をつくりはじめた「パストラル語法」	261
9-2-1. 「パストラル語法」の存在	261
9-2-2. 「役に立つ過去」をつくりはじめた「パストラル語法」	263
■ 終 章	265
■ あとがき.....	268
■ 注 釈	269
序 章 注釈	269
第 1 章 注釈 コーブランドを「歴史化」する	275
第 2 章 注釈 先行研究の検討、論点の抽出	281
第 3 章 注釈 「現代アメリカ」の形成における〈革新主義〉の位置づけ	287
第 4 章 注釈 スティーグリッツ・サークルにて	295
第 5 章 注釈 「共同体の音楽」をもとめて	301
第 6 章 注釈 「アメリカらしさ」の革新性	305
第 7 章 注釈 「共同体の音楽」としての映画音楽	316
第 8 章 注釈 不協和音の由縁	319
第 9 章 注釈 「役に立つ過去」としての「パストラル語法」	324
■ 参考文献.....	325
■ 附録資料 1 "A TRIBUTE TO AARON COPLAND (Senate) "	341
■ 附録資料 2 映画『都市』（The City, 1939）楽譜草稿（アメリカ議会図書館所蔵）...	343
■ 附録資料 3 Narration for 《The City》（1939）石井拓洋訳	377

序章

0-1. コープランド、その今日的な受容像

本論は 20 世紀のアメリカ合衆国〔以下、アメリカ〕の作曲家アーロン・コープランド（Aaron Copland, 1900-1990）の 1930 年代から 40 年代の音楽活動について、〈歴史修正主義〉の観点から再考するものである。アメリカの音楽を代表するこの作曲家は、しかし、今日ではどのように受容されているのだろうか。われわれはまず、アメリカで共有されている彼の今日的な受容像の典型を確認する必要があるが、その際、連邦議事録における「アーロン・コープランド氏への賛辞」は適当な資料となろう。これは 1990 年の第 101 回アメリカ合衆国連邦議会上院において、現在の国務長官であるジョン・ケリー民主党上院議員によって当時生誕 90 年を迎えようとするコープランドに献呈されたものであり、当時のアメリカ国民の総意を反映したものと考えられる。したがって、以下では多少長い引用とはなるが、同時に、彼の歩みを概観することも企図して、その全文を引用することにした。

ワシントン、金曜日、1990 年 7 月 20 日

アーロン・コープランド氏への賛辞¹

〔ケリー議員〕 大統領、本日私は、かの創造性豊かで傑出したアメリカの作曲家、アーロン・コープランド氏を讃うべくここに参りました。しばしば、アメリカ音楽の合衆国大統領と称される通り、アーロン・コープランド氏〔の存在〕とは、アメリカそのものであります²。ピューリッツァー賞³からオスカー⁴まで、また、大統領自由勲章⁵から議会名誉黄金勲章⁶まで、その生涯で、およそ表彰され得るあらゆる名誉が実際に授けられた通り、コープランド氏は極めて多くの榮譽を讃えられました。彼は交響楽、コラール、ピアノ曲をはじめ、オペラ、バレエ、映画音楽、室内楽を作曲し、また、ハーバード大学で詩学を講義し⁷、五十歳代半ばを超えてからは指揮に取

り組みました。コーブランド氏に思いを馳せることは、しかし、そのたくさんの栄誉を数えることではなく、まさに、アメリカの音楽を考えることになりましょう。

コーブランド氏にとって、この国は偉大な音楽的着想源でした。氏は、かつて、こう述べています。「アメリカの音を [殊更に] 作ろうとしてきたとは言えません。つまり、私が書いたことは [正しくは] ただ自らが実際に聞いたことだけなのです。 [アメリカの] あらゆる部分に魅了されてしまうかのごとき心情というよりも、表現における私のアメリカ的な感情には、むしろ、ある種の抑制を含んでいるのです」、と。ここから、氏の視点が 1990 年代初頭におけるブルックリンのワシントン通りにあった商店での生活によって形作られたものであったことは明らかであり⁸、それは決して彼から離れなかったことが分かります。[だから] 後年、モロッコ・タンジールの市場へ旅した際、氏は、「この全てをブルックリンで見たことがある」とも同行者に語るのです。

作品《アパラチアの春》、《ビリー・ザ・キッド》、あるいは《庶民のためのファンファーレ》、そのいずれであろうと、コーブランド氏の音楽は時代と地域を越え、アメリカの世紀⁹とその国民を反映します¹⁰。「ボストン・グローブ」紙のリチャード・ダイヤー氏は、次のようにコーブランド氏の音楽を述べました。「ある曲はフランス的であり、あるものはラテン的であり、また、あるものはアメリカ的である。あるものは高潔であり、またあるものはシリアスで、さらに、あるものは極めて愉快である。ある曲はニューイングランドを想起させるが、最もよく知られる曲では古い西部...¹¹ おそらく中西部の人達こそは、オペラ《入札地》が、いかに十全に、かの地を再現しているかを理解することであろう」。「ある曲はまるで夏の夜のベランダのように快適であり... 時折、それは都会の躍動と孤独の両方を想起させ... その全ては、われわれの歴史における時間と場の全てを想起させる、それは、あの『コーブランド的音楽』¹² の数小節を聞くだけで充分である」、と。

今日、コーブランド作品を聞くこと、それは、われわれが信じるアメリカの記憶を呼び起こすことでありますが、そのようなアメリカは、もはや、われわれの心の中にしか存在しないのかもしれない。[しかし] 都会のざわめきから地方の静かな地平まで、また、都市の喧噪に疲弊した精神の孤独からアパラチアでの精神的孤高まで、好景気の到来、喜びの分ち合い、あるいは勝

利の旗に高まる誇り、これは、今もなお¹³ アメリカであります。われわれは、無数の誇り高き営為、終わることない夢、そして静かなる大志、今もなお、これらを有する地平にいます。われわれの国は、今もなお、進歩と挑戦を希求します。そして、先祖から受け継いだものよりも、さらなるものを後世に残し得ることを信じるのです。まさに、それがアーロン・コーブランド氏の不朽なる音楽なのであり、そして、それこそが不動なるアメリカなのであります¹⁴。

作曲仲間であるヴァージル・トムソン氏は、かつて、彼を「われわれの世代におけるアメリカの声」と呼びました。そしてまた、われわれにとって、アーロン・コーブランド氏は、常にアメリカの全世代の声であり続けることでしょう¹⁵。

この賛辞が捧げられた 1990 年から四半世紀を経過した今日でも、コーブランドがアメリカの音楽文化にとって大きな存在であることに変わりない。彼は今なお、しばしば「アメリカ音楽の旗手」¹⁶ と称され、それは、活動上での深いつながりがあったボストン交響楽団が、2011 年に、その拠点たるタンゲルウッドの地に、音楽家として最初となる彼の胸像を設置していることにもその一端が見られる¹⁷。

演奏会以外の場においても、彼の音楽はテレビ等のメディアを通して身近であり続けている。たとえば、一般に最もよく知られるのが 1992 年から現在に至るテレビ・ラジオ広告、全米肉牛生産者協会〔NCBA〕の「ビーフ、それがディナー」キャンペーン（Beef, what's for dinner）で使用されている旋律であろう。これは彼のバレエ《ロデオ》（*Rodeo*, 1942）からの〈ホーダウン〉（*Hoe-down*）である¹⁸。その旋律は、彼のオリジナルではなく、1941 年にジョン・ローマックス（John Lomax, 1867-1948）らが実地音声採集の上でまとめたアメリカ民謡集『我らが歌の国』（*Our Singing Country*, 1941）に収録された《ナポレオンの退却》（*Bonyparte*）から引用したものであった¹⁹。また 90 年代に AT&T やジェネラル・モーターズといった企業がバレエ《アパラチアの春》（1944）における〈シンプル・ギフト〉を使用し²⁰、加えてアメリカ海兵隊の新兵募集の広告では《庶民のためのファンファーレ》（1942）が使用された²¹。ポピュラー音楽分野での編曲利用としては 1970 年代に幾つか見受けられるが、中でもエマーソン・レイク・アンド・パーマーのものが有名であり、さらに同曲はウッディー・ハーマンがジャズ・アレンジを施したほか、ローリング・ストーンズもライブ・オープニング・サウンドで利用している²²。

さらに、政治キャンペーンの場でも彼の旋律が聞かれる。1996 年 11 月、民主党クリントン大統領

が二選目の勝利宣言を地元アーカンソー州で行なった際は、打ち上げ花火とともに前述の〈シンプル・ギフト〉が奏され、家族の肩を抱き花火を見上げる新大統領がNBC放送で全国に放映されれば²³、2000年のブッシュを大統領候者に決定した共和党全国大会でも、その開会のタイミングに《庶民のためのファンファーレ》が奏された²⁴。その他、7月4日の独立記念日の式典には、たびたび同曲が奏されている²⁵。このように、今日のアメリカ国民にとって、コーブランドは、いわば、アメリカの良心を象徴する藝術家²⁶にして、しかも、その存在は比較的生活に身近であり、まさにアメリカの文化的風物詩の一つとして受容されていると言える²⁷。

ここでは、もう少し詳細に、今日のアメリカにおける彼の一般的な受容像の輪郭を探ってみたい。独立記念日の式典、海兵隊リクルート、及び老舗大企業による広告などをはじめ、コーブランドの響きは、アメリカの文化的、政治的「保守」を想起する局面と共にあるが、彼に対する「保守」的受容の所在は、また、国民の総意たる先のケリー賛辞においても示されている。それは、コーブランドの音楽が「もはや、われわれの心の中にしか存在しないかもしれ」ない「われわれの信じるアメリカの記憶を呼び起こす」と述べる件に読める〔原文は附録資料1を参照のこと〕。ここでの「記憶」とは、単なる過去の経験以上の内容を示唆していることは言うまでもなく、たとえばそれは、アメリカの古き良き時代には現前したと考えるアメリカの属性、いわば、過去から息づく、アメリカという国や文化を象徴する永遠普遍の本質というべきものに他ならない。一方で、賛辞が示すとおり、普遍とはいえども、かかる「本質」の今日の存在は自明ではなく、およそ、意志をもって「信じ」ねばならぬ程に不確かである。すなわち、アメリカの実相を議論する際に現れる見解の相違を超え、いかなる立場からも自明とされる合理的存在ではない。然るに、かかる不確かさにもかかわらず、それが呼び起こされると述べる立場の思想的背景には、そもそも、喚起の対象たる、かの「本質」がアプリアリに存在するという強い信念が前提にあらねばならない。国や文化をめぐるこのような信念の存在ゆえに、この賛辞には「保守」的な性格が指摘されねばならないのである〔ここでの「保守」の語は、「革新」と対比させながら、あらためて本論 0-7-2.にて定義した。関連して 6-2. も参照されたい〕。この賛辞は、さらに、国民の総意としての位置づけをもっている。したがって、このような文脈の中でコーブランドが讃えられていることから、この作曲家の今日の一般的受容像の性格は明らかである。

0-2. 研究の背景

かかる今日の保守的なコーブランド像は、しかし、彼の長く多様な音楽活動の内実をどれほど伝えているのであろうか。先にみた一般的な受容の一方で、今世紀転換期以降の合衆国におけるコーブランド研究の成果は、彼の政治性をめぐる諸相を徐々に明らかにしてきた。なかでも特筆すべき事例は、1953年1月の連邦議会下院において、共和党フレッド・バズベイ議員が次期大統領共和党ドワイト・アイゼンハワーのために予定された就任記念演奏会の内容について意義を申し立て、そこで本来演奏されるはずであったコーブランドの《リンカーンの肖像》(1942)を演奏中止にまで追い込んだことである。この時、バズベイ議員が問題としたのは、コーブランドの政治性であった。つまり、コーブランドの「疑わしき〔共産主義への〕関与の跡を数多くもつ」とされた経歴が問題とされたのである。さらにその数ヶ月後には、コーブランドは国際的共産主義活動の事由から、いわゆる〈赤刈り〉で知られた共和党上院議員ジョセフ・マッカーシーに召喚され査問を受けることになる。今日では「アメリカそのもの」とも称される彼であるが、しかし、かつては連邦政府から非米活動分子とまで目された経緯があった。

コーブランドのこのような政治的、社会的立場は一時的なものではなくて、査問に至るまでの比較的長い期間維持されていたと考えられる。それは、バズベイ議員にして「疑わしき関与の跡を数多くもつ」との指摘からも明らかである。つまり、コーブランドの主要作品が生まれる1930年代から40年代における音楽実践の土壌にもまた、かかる政治的側面との関連を視野にいれるべきであろう。そうであるならば、今われわれの多くが共有する、かの保守的コーブランド像というものは、あるいは、すでに何かが捨象された後の姿であるかもしれず、さらにまた、あらたな意味が社会的に構築された姿ではないかと推察することも可能であろう。

0-3. 研究の目的

本論第2章〔先行研究の検討を行なう章〕で詳述するが、合衆国の音楽研究において、戦前期のコ

ープランドの政治性については長らく忌避すべき領域とされてきた。むしろ、当時の論点としては、その音楽書法上でのモダニズム的性格や、アメリカのヴァナキュラーな民俗音楽との関連などがもっぱらであった。ここでの「政治性」の語を「ありうべき理想の共同体生活を求める関心のありよう」と定義するならば²⁸、当該研究の変遷において、コープランドの政治性に研究的視線が向いたのは冷戦終結後であり、本格的な考察がなされるのは今世紀に入ってからである。この側面における研究事例は、合衆国においても未だ数例を数えるのみであり、日本国内においては例をみない。したがって十分な研究蓄積がなされていない状況である。

かかる研究状況を踏まえ、われわれは——先の「ケリー賛辞」的な——今日のコープランド像を一度括弧に入れて相対視した上で、彼の主要作品が創られた 1930 年代～40 年代を対象として、彼自身の生き様や、その作品に着目し、それらを当時のアメリカの社会動向との関係の中で考察することを通して、「現代アメリカ」²⁹の形成過程における彼の文化的側面での役割りや位置づけを明らかにすることを本論の目的とする。

文化的成果物において「社会的で歴史的でないようなものは、なにも存在しない」³⁰ことを謳い、「広義の形式主義から社会的政治的批評へと大きく転換」していく契機となった議論、つまり 1980 年代以降のイギリスやアメリカでの文化批評における思潮及びその蓄積を踏襲するならば³¹、コープランドを、当時のアメリカ社会の動向と無関係なる、いわば創造行為の淵源と考えることは、今日では困難なものとなる。敷衍して、先の思潮の源流としての 20 世紀人文科学上の先達における成果を真摯に踏まえるならば、いうまでもなく、もはや神学的創造性を携えた〈天才〉は措定しえない。音楽だけは例外とする合理的論拠は、われわれには見いだしにくい。したがって、作曲家の言及のみ、並びにその楽譜の形式分析のみによる実体論的視座からの考察には、われわれはその限界を指摘せねばならない。かかる視点に基づけば、従来、客観的とも思われた「内在的」な考察や分析でえられるデータとは、その方途を徹底するほどに、畢竟、分析者が無意にも取り込まれたイデオロギーを、他メディアに換言したものすぎないともいえる。さらに、フーコーやアルチュセールらを経由し、かつ、彼らの議論に現実感をみる立場であるのならば、もはや、かかるイデオロギーに内在する権力や政治性を見ずして考察する素朴さを維持するのは不可能である。同時に、もし、かかるイデオロギーの政治性の認識を有し、かつ、それを批判する論拠の提示のなきままに、それでもなお客観的の名のもとに、文化的〈テキスト〉の「内在的」考察を強調するならば、むしろそこには、強力なる隠された政治的含意及びそのイデオロギー強化を下支えするものとしての、およそ意図的な営為として把握せねばならないことにもなって

しまう。

かくして、本論の以降では、20 世紀の先人たちによる知の営みをふまえ、すべてを「歴史化」³²しつつ、関係論的視座において考察する方途を探ることが不可欠となるのだが、その過程で、今日において、いかに、音楽〈テキスト〉を読むかという試みもまた本論の目的の一つとなる。後に述べるように、とくに、ここでわれわれが取り組む映画音楽の読みにおいては、それが先例なき試みにて、たとえ網羅的でなく、現状で断片的であってもまずは提示を試みることに、すくなくとも映画音楽研究という蓄積のない領野においては意義があると考え。かかる方途の手がかりについては次節で述べることにしたい。

とまれ、われわれは本論の以降で、コープランドのみならず、彼をとりまいた 20 世紀アメリカをめぐる広範囲な動向にも目を向けざるをえない理由がここに求められる。はたして「現代アメリカ」の形成の過程で、アーロン・コープランドは、いかなる役割を担ったのであろうか。1930 年代後半～40 年代において、彼の内にあった、革新的な政治的左派の牙を考慮するとき、今日のわれわれは、彼の政治的・社会的信条をどのように再定位することができるだろうか。

0-4. 研究の手法

0-4-1 批評理論における〈テキスト〉の解釈をめぐる問題

考察において、われわれには、対象時期におけるコンテキストを加味したコープランドの活動の再考と同時に、コープランド作品に関する意味論的考察が不可欠となる。実体的で一義的な〈作者の意図〉を読むべき〈作品〉というよりも、「無数にある文化の中心からやって来た引用の織物」³³としてそれを捉えることで、20 世紀のアメリカの中に生きたコープランドが、社会との関係性の中で表現した意味内容を、われわれの側において読み解いていく〈テキスト〉と言うべきものとなろう³⁴。その意味においては、音楽〈テキスト〉ともいうべき、コープランドの文化的成果物を、一体、いかなる方法を用いて解釈すべきかが問題となる。分析で着目すべきは、意識的になされた表現のみならず、歴史化された存

在として当時の合衆国社会を生きたコーブランドが、そのイデオロギーやコンテキストのなかで、音楽の中に無意に残すに至った痕跡に着目すべきであろう。さらに、現象学者メルロ・ポンティも述べており、世の事象は、多義図形の〈ルビンの壺〉にみる〈図と地〉のごとく、つねに両義性において存在するはずのものだが³⁵、しかし、権力による〈イデオロギー装置〉³⁶は、本節後述のフレドリック・ジェイムソンが「閉止=完結性」(closure)の概念で強調するように³⁷、往往にして、両義の片方のみを顕示し強調するとともに、もう片方の不都合を隠蔽する。われわれは、それを弁証法的思考操作を用いて再構成し、見えないもう片方の、なにか、に視線をむけた上で考察しなければ実相に迫るものとはいえず、今日の音楽文化研究として意義をみないであろう。そのような音楽〈テキスト〉を、どのように読み解くべきなのか、この試みもまた本論の目的の一つである。以下、本論が依るべき解釈手法について述べることにしたい。

最初に、本論における音楽〈テキスト〉の語の含意を、もうすこし詳細に触れておくべきであろう。以降で使用する〈テキスト〉の語には、1960年代以降の〈構造主義〉以降の主体性批判を通過した〈批評理論〉の蓄積を参照するものであり³⁸、同時に1980年代以降の英米における〈新音楽学〉の理論的支柱たるジョゼフ・カーマンが主張する「批評理論の音楽研究への応用」の視座を踏襲するものである³⁹。したがって、それは「文字で書かれたもの」⁴⁰のみならず、ことに音楽表現においては、楽譜をはじめ、演奏、音自体、あるいは社会的存在としての作曲家自身などを含むが、ともあれ、ここでの〈テキスト〉とは、われわれが読み解くべき文化的対象の全般を包摂する語として使用している。

しかし、ある〈テキスト〉が指し示す対象や意味〔‘signified’, 所記〕についての、その「正しい」解釈の可否をめぐることは、それが比較的明示しやすいと考えられる言語分野においてさえも、とくに1970年代以降、われわれのアポリアでありつづけてきた。たとえば〈脱構築〉批評において、文中における語には常に相矛盾する意味が不可避に含意されるため、その正統なる意味の選択における〈決定不能性〉(undecidability)がジャック・デリダによって示された⁴¹。また、ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリをはじめとする、ニーチェをうしろだてとするフランスの〈ポスト構造主義〉者たちは、概して、解釈行為それ自体を批判的にとらえ、〈解釈〉という行為に伴うそのフロイト的及び〈歴史主義〉的な暴力的還元化を論難した⁴²。また彼らに先立ってロラン・バルトは、従来〈作者の意図〉を透明に反映するとされた〈作品〉概念に対して、それを構造主義的見地から批判し、それを〈作者〉という〈主体〉から独立した〈テキスト〉の名辞のもとに新たに捉え、むしろ〈読者〉においてその意味が生産されるべき「快楽」の源とした⁴³。かかるフランスの現代文化批評家らは、実体論から関係論へ

の視座の転換をもたらしつつ、20 世紀後期以来にみられる〈テキスト〉解釈の価値相対化を促す淵源となったといっていだろう⁴⁴。

もとより音楽という表現は、かつて 19 世紀のロマン主義者たちがそれを肯定的に強調したとおり、具体的事象を指示するという意味では、諸芸術表現のなかでも最も非指示的といえる⁴⁵。つまり記号としては、デリダが指摘する言語体系以上にその〈記号内容〉を特定しにくい。したがって、音楽の意味論的考察の手法の選択には慎重にならねばならない。われわれの分析においては、主観にまかせた〈印象批評〉の範疇に留まることは論外としても、〈ポスト構造主義〉的な価値相対主義を再確認するのみでは用をなさず、とはいえ、今日の支配的なイデオロギーを普遍化した上で過去を遡及して考察するような体制擁護的な〈歴史主義〉的視座、さらに、作品上における、その制作当時の世相の反映を指摘するにとどまる視点に現れた、畢竟、〈古典的マルクス主義〉批評における、〈土台〉〔下部構造〕に基づく解釈コードの変奏もまた避けねばならない。

0-4-2. 「政治的無意識」：フレドリック・ジェイムソンの批評理論

現在までの文化批評の蓄積をふまえつつ、そこに新たな試みとしても位置づけられるべき本論において、その分析での切り口として援用するのはフレドリック・ジェイムソン（Fredric Jameson, 1934 年～現在）の批評理論である。現代アメリカを代表する文化批評家である彼は、今日のマルクス主義文化批評の泰斗として広く知られ、その理論と実践は、1981 年の主著『政治的無意識：社会的象徴行為としての物語』（*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1981）にまとめられた。この著作において、ジェイムソンは、その代名詞ともいえる概念の「政治的無意識」、それ自体を、あからさまには定義をしてはいない。一方、その大意は、副題において顕著に示されている。〈ポスト構造主義〉の価値相対主義を、アルチュセール以降の〈マルクス主義〉的地平での現象の一部として超越し、その意味でまさに前者を〈脱構築〉するという、その壮大なるジェイムソンの思想的労作を、簡潔に述べようとするならば、常に浅薄となることは免れないだろう。しかし、概説のため、ここであえて逡巡せず整理するならば、ジェイムソンが試みたのは、文化的成果物としての〈テキスト〉を、社会的抑圧をもつ者〔いわゆる作者〕によって無意⁴⁶になされた、その抑圧の解決を図るための象徴行為と

して捉え、その観点において、彼の〈テキスト〉に現れる多様な矛盾を示す痕跡や空隙に着目して考察する試みである。すなわち、ジェイムソンにとって、〈テキスト〉は、社会的矛盾のなかの作者が、無意に行なった、その想像的な解決の爪痕である。かかる意味で、文化が、経済や世相の単なる反映ではなく、〈重層的決定〉において社会変革の可能性が示されるのである。

以下に、本論がのちにおこなう分析の手法として参照すべき、このジェイムソンによって示された文芸作品での解釈プロセスを示しておきたい。そのプロセスとは、彼が「三つの地平」と述べる3段階をもって、恣意的な超越を避けながら、〈テキスト〉の内在的読みからはじまり、漸次、外在との関連で歴史化されたものとして、「同心円状」に拡張するがごとき解釈が行なわれるものである。

まず「第一の地平」において、まず〈テキスト〉は形式的側面のみに着目される。つまり、ジェイムソンは、〈ジャンル批評〉の観点から、まずは、その〈テキスト〉の内容というよりも、むしろ内部での措辞、文体、様式といった言語の〈形式〉的側面に着目し、そこに〈作者の意図〉に漏れて無意識に現れたと目される形式的「矛盾」を抽出する。たとえば、そのような矛盾として、ジェイムソンが自身が例示するのは、かつてクロード・レヴィ=ストロースが『悲しき熱帯』(1949)の中で示した、カデュヴェオ族の女性の顔面装飾、すなわち、顔貌正中線に対して、不意に斜線に設定された対象軸からうまれたあの特異なシンメトリーの意匠であった。顔貌本来の左右対照性に対し、かかる斜めの顔面装飾の対照性からは、そこに、われわれは、ある種のずれを感じずにはいられない。そのような「ずれ」に基づく形式的矛盾の痕跡に着目し、その矛盾の淵源にあるのが、カースト性に基づく不平等な異族間結婚の仕組みによる抑圧を彼女らが乗り越えるための「象徴行為」とレヴィ=ストロースは指摘したのであった⁴⁷。

レヴィ=ストロースを支持しながら、ジェイムソンは「イデオロギー」によって顔面装飾のような美的形式が生まれるというよりも、美的形式が社会矛盾に対する想像的な解決、つまり抑圧に対する「象徴的解決」の機能をもつ意味で、むしろ「イデオロギー」を生む行為とみるべきことを主張している。ここでの「イデオロギー」の語について、ジェイムソンは、ルイ・アルチュセール (Louis Althusser, 1918-1990) の意味において使用していると述べ、それを、個人主体が「社会構造とか集団の論理によって支えられる〈歴史〉」と「彼ないし彼女との生きた関係を、思い描いたり想像したりするとき、そのような思い込みを可能にする表象構造」と定義しているが⁴⁸、本論もこの定義に準じたい。

次の「第二の地平」は、「読み」での視野が拡大される。つまり、作者による個人なる「象徴行為」の地平から、それを社会集団におけるそれとしての地平へと、問題を拡大して捉えながら、先の形式的

「矛盾」を社会的な枠組みの中で、支配と被支配をめぐる、あらゆる様態を想定して考察する段階である。すなわち、支配階層と被支配階層、強者と弱者、中心と周縁といった「対立する二項」の社会集団における、ミシェル・フーコーのいう「階級ディスクール」の中に、先に抽出した形式的矛盾を移植して考察するのである。とくにジェイムソンがここで喚起するのは、二集団それぞれの「階級ディスクール」とは、ミハイル・バフチンの「対話論」を援用するならば、1). それらの言説がまさに敵対するだけに、本来は「対話的」な形で発現すべきこと、また、2). 同様に二集団は対立しているだけに、対立が可能となる「共通のコード」というべき同じ土俵に位置していることである。

前者 1). が含意するのは、階級間の対話とは、〈ヘゲモニー〉の構図により、とくに被支配層の言説が見え難くなることである。つまり〈ヘゲモニー〉をもつ層は、彼らが支配的であるからこそ、他方の声を封じ込め、沈黙させ、周縁へと追いやるのであり、そのために分析者には被支配層の言説がもとより読みにくくなるのだが、それに加え、アントニオ・グラムシが指摘したように、被支配層側もまた、自ら支配的言説に同意する傾向が見られることから、結果として、さらに、支配層側の「独白」の形こそが表層に現われがちとなる。したがって、それを「対話」として回復させるには、たとえば、言語学者の A・J・グレマスによる「意味の四角形」(semiotic rectangle) の論理的操作を駆使するなどして、支配層の言説に対して、本来、論理的に存在すべき言説を操作的に表面化させる必要性が謳われる⁴⁹。隠された言説を操作的に顕在化させることで、二集団の対立状態を俯瞰し、そもそもその対立の場をつくり、対立を可能とする〈共通コード〉を抽出することが可能となる。たとえば、多義図形〈ルビンの壺〉にみる〈図と地〉〔たとえば、壺なる図、顔なる地〕の対立構造が、もとよりわれわれに認識されるのは、この場合では「色」や「明度」といった、より上位の審級での〈共通コード〉〔両者が共有しうる尺度〕において、両者が同格に位置づけられているからに他ならない。抽象度を高めた認識であるこの〈共通コード〉を、ジェイムソンは、とくに「イデオロギー素」と呼び、第二の地平での考察の目的とは、いかにこれを抽出するかが問題となる。

最後の「第三の地平」では、さらに視野が拡大され、〈テキスト〉に看取された矛盾が〈生産様式〉(mode of production) の歴史の中で分析されることになる⁵⁰。〈生産様式〉⁵¹ なる政治用語は、しかし、マルクス自身はもとより、その後の論客たちにも明確な定義はみられない⁵²。古典的マルクス主義の慣例では、〈生産様式〉とは一般に、原始共産主義から、封建主義、資本主義を通して、共産主義に至る歴史過程における、それぞれの段階での「生産のやり方」の意味で解されてきたが⁵³、この弁証法的唯物論の枠組みにおいて、〈生産様式〉は〈土台〉〔下部構造〕と同義であり、それは、藝術などの実体

のない、社会の〈上部構造〉を形づくる淵源となる。

ジェイムソンもまたこの語を「生産のやり方」の意味で捉えてはいる。しかし、アルチュセールを経過した彼にとって、それは相対的に自律したものであり、ことさら〈土台〉を意味しない。彼の述べる「生産様式」とは、かつて〈土台〉を反映するのみであったはずの藝術など〈上部構造〉の諸要素〔各審級〕が「相対的自律性」をもち、かつて〈土台〉とされた経済もまた含む各審級の相互作用における「重層的決定」の効果を反映する社会構造を示唆している。

さらに、ジェイムソンの〈生産様式〉に対する認識は、より特徴的なものとして留意すべきである。つまり、それは、〈古典的マルクス主義〉のように、ある時代の唯一の様式として順次に現れるような、単純なる線形モデルではない。そうではなくて、ジェイムソンが示すのは、社会学者のニコス・プーランツァスの「社会編成体論」を援用した、〈生産様式〉の歴史的異種混交モデルである。つまり、彼は、ある時代における社会構造の実際とは、新旧複数の〈生産様式〉が複雑に共存し、互いに影響を及ぼしているとする。

この、むしろ〈ポスト構造主義〉の多様性を彷彿とする異種混交の世界認識モデル内において、ここまでで看取した事柄、つまり〈テキスト〉内にみられた矛盾及び「イデオロギー素」が再考される。そのとき、矛盾を孕む〈テキスト〉は、新旧複数の〈生産様式〉により影響されて現れた「複数の非連続的な異種混交的な形式」と見直された上で、その〈形式〉（form）は「それ独自の内容〔形式独自の内容〕が沈殿している」ものとして再読されるのである。かかる「形式独自の内容」を含む〈テキスト〉の性格を、ジェイムソンは「形式のイデオロギー」（the ideology of form）と独自に名辞する。この概念の例示として、文学者の大橋洋一は「劇作家シェイクスピアは1564年に生まれた」という文を例に挙げて解説している。その文の〈内容〉面を捉えれば、「そういう名の劇作家が何年に生まれたかを示しているにすぎない」が、「形式のイデオロギー」〔形式独自の内容〕の側面では、その文章からは、「客観的な事実重視」、「起源重視」、「〔例文の〕書き手の権威性」、「生誕年に還元する思考法」など、「さまざまなイデオロギー的メッセージがせめぎあっている」ことに示される⁵⁴。

かかるイデオロギーを含んだ形式が、〈生産様式〉の変遷に伴って、後続の新藝術形式の内部に「沈澱堆積」しながら存続し、ゆえに漸次複雑な形式が現出することになる。また旧形式の「沈澱」は、後続する新形式の含意と矛盾し、あるいは調和しながら、多様な「形式のイデオロギー」として存続する⁵⁵。

その好例として、ジェイムソンが挙げる音楽史の例は、音楽分析への移植を試みるわれわれにとっ

て示唆深い。つまり、ジェイムソンは、西欧の農業社会のリズム、儀式、その価値観と結びつけられたフォーク・ダンス〔土着の踊りの総称〕の形式が、バロック期の〈古典組曲〉における〈メヌエット〉のような貴族的舞曲形式に変形されてもなお、そこに元来「沈黙」する粗野な農民的含意を維持続けると述べる。さらにそれが、ロマン派の交響楽の第3楽章に移植された後でも、その〈スケルツォ〉のような新形式にともなうブルジョワ階級の「新興ナショナリズム」というべき新たなイデオロギーの中でもなお、懐古的な農業社会のごとく異質な含意をその底流に維持しつつ、ときに矛盾をも呈する契機を孕んでいることを指摘するのである。

以上瞥見したジェイムソンの批評の射程は、しかし、文学、映画、美術、建築などが主たるものであり、音楽には光が当てられてはいない。したがって本論が試みる分析は、ジェイムソンを応用的に援用して音楽〈テキスト〉を意味論的側面から読み解く新たな試みとしての意義もまた含んでいる。

0-4-3. フレドリック・ジェイムソンの〈全体性〉

ところで、ジェイムソンが「第三の地平」で提示した、あの異種混沌の世界モデルによって、かつて〈ポスト構造主義〉者が〈マルクス主義批評〉に対して批判した、あの閉じた〈全体性〉、いわば「大きな物語」ともいうべき、歴史の一元性がひとまずは回避される。しかしながら、マルクス主義者のジェイムソンが、彼の思想から、けっして、歴史の〈全体性〉を排除したわけではない。「第三の地平」で提示した、あの異種混沌の世界モデルとは、〈ポスト構造主義〉にみる多様性の世界と同じではない。

ここでジェイムソンが批判的に再考した〈全体性〉のモデルとは、ヘーゲルが示した意味での〈全体性〉であり、それはまた、かつてアルチュセールが、ヘーゲルやルカーチにみる「表現型因果律」の概念として批判したものである⁵⁶。そのような〈全体性〉の様態を例示するならば、たとえば、ここに極めて上機嫌なる男がいたとして、彼の存在を構成する諸要素——その顔の明るい表情、快活なる言動、爽やかな服装 など——において、その各要素をまとめた全体を、一括して「喜び」の語ですべて解釈可能と考えるものである。換言すると、このようなヘーゲル的な視座においては、上機嫌な彼を構成するすべての細部、つまり彼が作曲した音楽作品や言及には、すべて最上位の審級としての「喜び」の概念が含まれることを前提とし、または、もし、新たな細部として、彼が作曲した未公開作品が発見され

たならば、そこにも必ず「喜び」の反映があらねばならないと推測する立場である。このような〈全体性〉をジェイムソンは批判したのである。

そもそもが極めて複雑なるジェイムソンの思考ゆえに、われわれのここでの整理も錯綜せざるをえない。ジェイムソンは、ヘーゲル的〈全体性〉を批判はするが、しかし、世界内でのその存在自体を否定したわけではない。つまり、ジェイムソンは、〈ポスト構造主義〉の立場が主張する〈小さな物語〉の混在のなかに、このヘーゲルの物語もまたその一つとして措定するのである。この点において、その存在自体を否定した先達のアルチュセールとの相違があり、ジェイムソンの視座の最大の特徴がみられる。

一方、彼は、自らが考える、いわば、ジェイムソン的な〈全体性〉の存在を示す際、論敵の〈ポスト構造主義〉者が主張する、あの「小さな物語」が混在する多様性の様態に着目する。そして、そこでもやはり、弁証法的な思考を辿ることで、そこに必然的に存在するはずの〈全体性〉を措定するのである。すなわち、多様性なる様態が存在したり、その概念が人類にとって問題となりうるためには、もとより、その前提として、なにか、非多様性なるもの、すなわち〈全体性〉の必然的存在を理論的に主張するのである。ここにおいて、ジェイムソンの思想は〈ポスト構造主義〉を脱構築する。かかるジェイムソン的な〈全体性〉とは、すなわち、歴史であり、それはわれわれが直接関与しうるものではないが、畢竟、ユートピア的共同体を志向するわれわれの「欲望」を前提としているとされる。

ジェイムソンの主張する、このような「歴史」のもつ機能とは、アルチュセールが呈示した「構造論的因果律」(structural causality)⁵⁷を成立させるための淵源、すなわち、アルチュセールのいう「結果に内在する原因」(a cause immanent in its effects)⁵⁸、ラカンのいう「現実界」である。それは、われわれの世界に内在しつつ、「相対的自律性」をもつ多様な諸要素を、その背後から関係論的に意味づけ、最終的には全体の「効果」として認識しうるような存在であり、われわれは直截にそこに関与することは出来ない。この「構造論的因果律」について、ジェイムソンの優れた注釈者として知られるダウリングの解説は明快である。たとえば、描画された円・点・線の要素の集合体が、時に人の顔のごとく見えることがあるが、そのような全体的な「効果」をうむべく、点や線などの諸要素間の背後から関係論的に全体に作用するのが「結果に内在する原因」であり「構造的因果律」の淵源であり、すなわち「歴史」であるという⁵⁹。

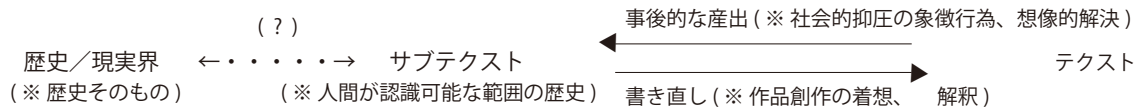


図 1 富山太佳夫による「ジェイムソンの理論」の「簡略図」⁶⁰
 [ただし 図中の「※」以降の記述は本論の筆者による付記]

一方、もしそうであれば、われわれの文化活動は、この「結果に内在する原因」—— つまり、ここでの「歴史」—— に対して何かを働きかける余地はなく、決定論的な世界観のもとで文化活動は空しくなり、ニヒリズムに陥ることとなる。しかしながら、ジェイムソンによればそうではなく、われわれの言語活動によって「事後的に構築」されて社会的に認識が共有されている「外的現実」をジェイムソンは「サブテキスト」として措定し、それが、その奥にある「歴史」と関連づけられているという(図 1 参照)。そして、われわれにとって事実上の「外的現実」にほかならぬ「サブテキスト」を参照して、それを作り手が「書き直す」ことがつまり作品創作であり、そして、ときにその文化的成果物の力によってこの「サブテキスト」が書き換えられることで、このわれわれの事実上の「外的現実」—— 「サブテキスト」—— に変化に及ぼす可能性を持ち得るというのである。

一方、英文学・文学批評の富山太佳夫は、ジェイムソンの「サブテキスト」と「歴史」との理論化されざる接続関係について批判的に述べ、かかる非論理的な接続であれば、「批評の言葉」での思考が不能になってしまう点を指摘する。しかし、富山は、その「不能」ゆえに、むしろジェイムソンの理論でのこの側面については否定も肯定もせず、判断を留保しつつ、「言葉による判断を保留せざるを得ないところまで論理を問いつめてゆくことこそ、ポスト構造主義の思想のひとつの特質」と述べ、〈ポスト構造主義〉や〈マルクス主義〉といった分節を超える現代思想家ジェイムソンとしての、いわば思想的極北の立脚点での思考に理解を示している⁶¹。

0-4-4. ジェイムソンを援用する根拠

われわれは、しかし、なぜ分析的手法においてジェイムソンを援用すべきであろうか。それには2つの理由がある。ひとつは、「歴史化」⁶²されたコープランド作品を読み解く上で、マルクス主義文化批評の視座が適当なためである。本論の第1章に論じるとおり、コープランドの作曲には、彼自身の言葉からも明らかなように、その時代の特殊アメリカ的な社会的背景との関連を有している。したがって、それを読み解くための手段としては、文化批評の丹治愛が述べるとおり、「作品を、それが生み出された歴史的条件のなかで解釈するという、現代の批評理論の主要な潮流をなす歴史主義的方向」に「理論的強度」を与える批評的視座、つまり、〈マルクス主義批評〉をわれわれが検討するのは的外れではないだろう⁶³。

いまひとつは、われわれには、刊行物などによるコープランド自身の表層での言及をふまつつも、さらにその奥にある彼のより内的な言葉を、むしろ音楽〈テキスト〉から聞き取る必要があるためである。なぜならば、本論の第1章や第2章に述べるが、1953年のジョセフ・マッカーシーの査問以来、イデオロギー対立の時代の中、コープランドは自らの政治的立場の明示を忌避するためである。われわれが彼の内実を知るための有用な資料の一つとしては、1984年と1989年に刊行された音楽学者ヴィヴィアン・ペルリスとの2巻の共著自伝があるが〔本論略記、C&P I と C&P II〕、一方で、それが未だ、冷戦期に刊行されたものであることに留意せねばならない。コープランド研究のハワード・ポラックが、コープランドの伝記的大著〔本論略記、HPAC〕を1999年に上梓する動機となったのも、やはり、先の共著自伝には「批評的論評がほとんど示されておらず、作曲家の明らかになっていない重要な個人的側面が残されている」⁶⁴ためであった。つまり、共著自伝は、いわば、当たり障りのない内容にまとめられている側面も見過ごすことはできない。このような背景があり、音楽〈テキスト〉の、表面に見えない奥を読むことにおいて、ジェイムソンによる「政治的無意識」の視座は有効なのである。

0-4-5. 「複数のテキスト」の中における音楽の意味作用： ニコラス・クック

とはいえ、音楽〈テキスト〉が非表象的であることから、たとえジェイムソンにおいて形式分析から

意味論的考察への理論的根拠が得られても、やはり分析上の恣意性は回避しにくく、結果の蓋然性を担保しにくい側面があることは否定できない。したがって、ジェイムソンに加えて、ここでさらに、イギリスの〈新音楽学〉を代表する学者であり、音楽的意味作用の理論化を試みるニコラス・クックにおける研究上の基本前提を援用することにしたい。すなわち、音楽作品を楽譜のような「単一のテキスト」から成立するものと捉えず、複数の演者など、多様な〈テキスト〉を通じて相互干渉的に意味作用が生み出されるとの視座から、「複数のテキスト」の形態としての音楽を考察の対象とする⁶⁵。

本論ではこれをさらに敷衍し、コーブランドの映画音楽を対象として、音楽の意味作用を、物語と映像といった複数〈テキスト〉との関連において考察してみたい。われわれは、物語を観客に伝えることを大前提とする物語映画に焦点を当てることで、より具体的にして、その存在が確かな、表現上での目指すべき目的としての全体性、すなわち、伝えるべき物語内容の存在を考察の前提に置くことが可能となる。そして、もとより非指示的な性格をもつ音楽〈テキスト〉ではあるが、少なくとも作曲者がかかる目的——「伝えるべき物語内容」——に基づいて音楽を書いたであろうことは担保されるのである。

さらに物語〔脚本など〕や映像の〈テキスト〉と共に、それとの関連でその音楽を関係論的に考察することで、映画のあるシーケンス部分において、そこで音楽が指示する内容——あるいは本来指示すべき内容——を特定し、そしてそれを前提とすることで分析上での恣意性を回避しつつ、考察結果の蓋然性を高めることができると考えるためである。

0-4-6. 作曲家による表現として映画音楽の分析を行うための前提

映画音楽を作曲家による表現として考察を行なうための前提としては——これは当該研究にとって重要な前提であるが——もとより、実際の製作プロセス上で、作曲者が自らの作曲的意図を映画音楽に反映することが可能であった事実が確認されねばならない。ここでわれわれが留意すべきは、コーブランドが映画に関わった1939年から1940年代のハリウッドでの通常の映画製作とは、映画研究のデヴィット・ボードウェルらの〈古典的ハリウッド映画〉の研究にみる通り、それは〈スタジオ・システム〉によるものであったことである⁶⁶。映画批評の畑中佳樹の言葉を借りるならば、その体制は「利益追求を至上命令とした合理的な管理システム」であり、現場では「大君」とも呼ばれた絶大なる製作決定権

を持つスタジオのボス、つまり「プロデューサーの統括のもと、工場のように整えられた作業ラインに沿って組み立てられていく」、まさに「映画の工場」であった。さらに、かかるボスたちは、「自社製品（フィルム）をよりよく売る」ために、その物語内容を事前に想起しやすくし、また人目を惹くためのラベルとしての「ジャンル」〔西部劇、ミュージカル映画、ギャング映画など〕の形式的枠組みを重視していた。したがって、本来、〈古典的ハリウッド映画〉には、例えばフランスの〈ヌーヴェルヴァーグ〉とは異なり、そこに「審美的、作家主義的アプローチ」による、いわば純粋な藝術研究としての研究的視点を設定することに「なんの有効性ももたない」とされている⁶⁷。

名匠といわれるジョン・フォードのような映画監督でさえも、その創造性の直接的な発揮が困難であった製作環境において⁶⁸、聴覚的側面における作曲家については言わずもがなであろう。しかも〈スタジオ・システム〉における音楽部門（music department）はその分業体制の最終工程に位置し、つねに納期のしわ寄せが集中することから、作曲では殊更に速筆が要求された。そこでは多数の作曲家がそれぞれの得意な音楽ジャンルを担当することで、1本の映画に必要な楽曲が分業で作曲され、それがどの部分の音楽かも分からないままに作曲されることもしばしばであった。映画音楽研究のロイ・M・ブレンダーガストは、映画のために「いかに寄せ集めの音楽が短時間で作られたか」について、1938年のある日、映画音楽作曲家のデヴィッド・ラクシンが体験した、多数の作曲家によって3日で映画1作品の作曲から録音までを完成させた顛末を描写している⁶⁹。

その一方で、コーブランドに関わった映画製作プロセスでは、例外的に作曲家コーブランドの意向が反映しえたことが、彼自身の言及によって示されている⁷⁰。これは、のちに本論が分析の対象にするハリウッド映画『廿日鼠と人間』（*Of Mice and Men*, 1939）を含む、コーブランドに関わった5作のハリウッド映画のうちの3つの作品の監督が、ハリウッド黄金期でさえも個人的な刻印を記すことができた少数の映画監督の一人に名を挙げられるルイス・マイルストン（Lewis Milestone, 1895-1980）であったことから⁷¹、フリーランスであるこの監督が、すでに自身の作家性を例外的に発揮しえた上に、その監督がさらにコーブランドに自由に音楽を書くことを望んだという幸運の結果であった。

また、本論が分析対象とするもう一つの作品は、ニューヨークで製作したドキュメンタリー映画『都市』（*The City*, 1939）であり、これは〈古典的ハリウッド映画〉ではなく、ハリウッドとは異なる製作環境や文脈によるものである。監督であり写真家のラルフ・スタイナー、シナリオ原案を寄稿した批評家ルイス・マンフォード（Lewis Mumford, 1895-1990）など、その主たる制作スタッフは、当時コーブランドも関与していた写真家アルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz, 1864-1946）の文化人サ

ークルの主要な顔ぶれで占められていた。そのサークルは、かつて「291 画廊」〔1905 開設 -1917 閉鎖〕で知られたニューヨークのモダニズムの芸術家や知識人が集まる拠点に顔をみせる面々であった。創造性に富んだ彼らの内で作られた映画において、そこでの「音楽的主要人物」であったコープランドの音楽的意向が抑制されたと考えることは困難であろう⁷²。

0-5. 研究の意義

コープランド研究の動向を踏まえ、その不足点の一端を補う意味での本研究上の意義にはすでに触れたが、ここでは多少敷衍して、今日、コープランドを含むアメリカの音楽と文化を考察する意義にも触れておきたい。

おりしも戦後 70 年の節目となる 2015 年 4 月 28 日、ワシントンで行なわれた日米首脳会談にて、日本とアメリカとの「不動の同盟」(unshakeable alliance) があらためて確認されたが、これは 21 世紀のわが国のあり方をあらためて決定づける契機となったといえよう⁷³。それは、今後のあらたな国際協力形態とその責任が問われたからに他ならない。これをうけ日本では、この「同盟」に係る、あらたな安全保障関連法案をめぐり、国会をはじめ同年夏の国内は 60 年安保闘争以来の異例の紛糾をみたが、とまれ、かかる平時にない国内の昂奮は、あらためて、わが国と合衆国との関係がいかに重いものであるかを示すに十分な事例であろう。もとより対米関係において、われわれは、いかに尊厳を保ち、いかなる関係を構築するかとする問題は、けっして新たな問題ではない。この、およそわが国のあり方自体にかかわる問題とは、まぎれもなく、黒船来航から第 2 次大戦後を経て今日に至るまで、つねに、われわれの最重要課題であり続けてきたといって否定できるものではないはずである⁷⁴。かかる課題を直視してアメリカという国家やその文化を知ろうとするわれわれの営為は、それが同時に、日本人としていかに存在しうるかを考えることと表裏一体であることから、そこに、いかに大きな意義を含んでいるかが浮き彫りとなろう。

かかる背景をふまえ、あらためて視線をわが国の音楽文化学研究に向けるとき、われわれはそこにどのような寄与ができるだろうか。そこには本来、多くの可能性が潜んでいるはずであり、いうまでもなく両国の関係構築において文化的側面の理解は不可欠であることから、かの国の音楽と文化をより深く、そして広く理解することは、今日に至るまでつねに高い重要性を持っている。したがって、わが国の音楽文化学研究において、アメリカ音楽、なかでも「現代アメリカ」が形成されてゆくなかで聞かれた、「歴史的」存在としての 20 世紀のアメリカ音楽という対象は、今日、探究すべき必要性が高い領域の一つと言うべきであろう。

しかし、このような状況の中、国内の人文科学分野ではアメリカの文学、演劇、映画、そして現代美術などに関しては多く研究的関心が向けられてきた一方、20 世紀のアメリカの、いわゆる藝術音楽の領域は、ほぼ等閑に付された状況が維持されてきた。たとえば 2015 年に国立音楽大学研究所は「20 世紀前半アメリカ音楽研究部門〈ガーシュイン・プロジェクト〉」を組織したが、その設立の問題意識において「20 世紀前半のアメリカは、音楽文化史上の重要な転換点であり、今日の音楽文化の基礎をつくった、とても重要な存在」でありながらも、「ここではジャズ・映画音楽も含めて」「この時代のアメリカ音楽は、必ずしも十分に調査・研究が行なわれているとは言え」ない点が明示されている⁷⁵。

ここで、あらためてアメリカ藝術音楽の歴史の一側面に着目するならば、ヨーロッパ精神から離れ、まさにその誕生した時期というべき 20 世紀前半において、その藝術的動向を牽引した主たる者たちには、本論第 6 章にふれるとおりの、政治的左派の土壌との特別な関連を指摘せずにはいられない。これをふまえると、今日までの通説的〔または観念的〕な 20 世紀のアメリカ藝術音楽の国内受容像とは、戦後の反共主義イデオロギーによって、その内実の詳細とそもそもの文化的含意が「封じ込め」られ、または捻転されていることを疑う余地もあろう。他方、美学的側面においてもまた、近代主義的〈自律藝術〉信奉や、それに特化した分析装置のパラダイムが、アメリカへ不用意に横滑りすることによって、その価値判断に偏りがなくともまた省察してみる余地があろう。なかんずく、「アメリカらしさ」なるものとは、その建国の経緯を勘案するならば——それが真に可能かどうかは別としても——、第一にヨーロッパ的慣習からの脱出や超越こそを理念とすることをあらためて留意すべきであり、これは本論における視点の設定でもふまえるべきものとなろう。このように、20 世紀アメリカ音楽文化へのまなざしを遮る恐れのある要因は、容易にいくつかをあげることができる。ポスト冷戦期に入って久しい今日において、われわれは、かつての冷戦時代のイデオロギーを相対視することが可能となったといえよう。その際、さらに、アメリカ文化の外部にいる日本であるからこそ、その音楽文化を俯瞰の上、相対視し

て考察しうると考えられる。

上記をふまえ、本論において、20 世紀のアメリカを代表する作曲家コーブランドの内実を、あらためて多面的な側面から探り、その知見を深めて蓄積を作っていくことには、音楽研究上の文脈のみにとどまらず、広くアメリカに対する文化戦略に資する意味においても、すくなくならず意義が見いださうものとする。現代のわれわれにとって必要なのは、明治以来のヨーロッパ芸術に対する優先的なまなざしのなかで社会的に構築されてきた美的判断の中心的装置、いわば、その自明なる〈範疇〉‘category’というべき認識の枠組みをいちど相対化しつつ⁷⁶、虚心坦懐に——もし、それが不可能とならば、すくなくとも、アメリカの言語を中心におくことで——20 世紀アメリカの文化を、その周辺を含めて見つめることではないだろうか。他方でまた、文化芸術的側面のみならず、21 世紀の、まさに今現在の国際情勢の全体を俯瞰する省察を経由して、あらためて、かの国との歴史的宿命的関係の重要性が確認されるとき、われわれの、20 世紀アメリカ音楽文化研究の地平の見とおしが良くなるはずである。

0-6. コーブランド研究の事例数、状況

本論の考察目的との関連での先行研究の内容的な検討は第 2 章にまとめた。したがって、ここではそれとは違う側面から、国内外の音楽研究においてコーブランドが取り上げられる頻度について簡潔にまとめておきたい。

アメリカにおいて、研究対象としてコーブランドが取り上げられた事例は、きわだって多いとはいえないが、しかし、今日もなお比較的関心をもって探究されている主題といえる。たとえば学位論文に限っても、2000 年から 2015 年までに全米で提出された修士や博士論文のうち、コーブランドの関するものは少なくとも 40 本程度が存在し、近年の博士論文では 2013 年に 2 本、2014 年に 3 本が少なくとも提出されているとおり、毎年、一定程度での研究が恒常的に進められている⁷⁷。

一方国内では、現在までに発表されたコーブランドに関する学術論文は 2008 年に東京芸術大学に提出された佐竹由美氏の博士論文を除けばほぼ皆無であり、わが国において彼の正当な評価がなされてきたとはいいがたい⁷⁸。また『音楽芸術』誌のような専門雑誌でも、現在までにコーブランドが単独での特集が組まれたことはない。そもそも『音楽芸術』誌（1949 年 7 月号）での、『アパラチアの春』の国内初演に関する記事、すなわちコーブランドに関連する初めての記事掲載から今日に至るまで、彼単独の作曲家紹介のほか、演奏会評やアメリカ音楽の記事内で一部触れられたものを含めても、その掲載記事自体は 10 本を超えない⁷⁹。さらに、その掲載時期のほとんどが 1950 年代から 60 年代であり、その後、70 年代から 90 年代には存在せず、今世紀へとまたぐ時期において、広くアメリカ音楽にふれた記事の一部で見つかる程度である。したがって、この状況を勘案するならば、この「最もアメリカ的な作曲家」⁸⁰とも名辞される作曲家については、しかし、その日本での比較的高い知名度とは裏腹に、彼の内実はむしろ、今日でも未知領域とさえ言わねばならぬ状況であろう。

0-7. 主要な語の定義

0-7-1 「現代アメリカ」

主要な語の定義を確認しておきたい。ここまで「現代アメリカ」や、「保守」と「革新」の語を漠然と使用してきたが、ここで本論の使用におけるその定義をしておきたい。

最初に「現代アメリカ」の語であるが、ここで意味する使用例としては、まず本間長世らの 1990 年前後の研究書に現れる⁸¹。そこでの含意は「現代アメリカ」以前の「近代アメリカ」の存在と差異の強調である。その分節の意図は、当時、アメリカ史学研究が大局的歴史意識を欠く局所的な叙述に傾いていることに問題をみた本間らが、あらたに歴史的文脈において今日のアメリカを理解すべく、まずは「現代アメリカ」の発端を時間軸上でどこに置くかを探ったことに起因する。

本間は「20 世紀が幕を開いた世紀転換期のアメリカを、現代アメリカの出現」と捉え⁸²、この見解は日本の〈アメリカ学会〉[JAAS]で共有され継承されている。つまり有賀夏紀は「19 世紀末から

20 世紀初めにかけて形成した新しいアメリカ」と述べ⁸³、有賀貞は「総じて 1900-20 年の時期は、20 世紀的アメリカへの移行期と言える」と指摘し⁸⁴、今日では中野耕太郎が「この『現代』は、必ずしも現在の政治問題と直結した近い現代ではない」としながらも、やはり「アメリカ現代史の起点として 20 世紀世紀転換期から第一次世界大戦」を指摘する⁸⁵。

これらの立場の多くは歴史家のオリヴィエ・ザンズによる『アメリカの世紀：それはいかにして創られたか？』（*Why the American century ?*, 1998）を、今日、主要な理論的根拠の一つとしている。これらの研究者が——ここでのアメリカ史学的文脈においての——「現代」と「近代」を分節するにあたって大きな根拠とするのが〈革新主義〉（*Progressivism*）である。これは当時の「新しい工業化社会に対応した新しい政治的経済的社会的な秩序の創出」⁸⁶を企図する社会的動向・思想的潮流であり、ザンズによれば、これに基づいて「20 年代〔1920 年代〕までに完成する現代アメリカ独特の社会・経済システムが、来るべき『アメリカの世紀』〔ヘンリー・ルースの語〕を下支えするリソースをもたらした」という⁸⁷。〈革新主義〉については本論第 3 章であらためて触れることにしたい。さしあたっては、「現代アメリカ」を、有賀夏紀の表現にならい、20 世紀初めに形成された今日にも至る新しいアメリカと考えることにしたい。

0-7-2. 「革新」と「保守」

政治思想における革新と保守の語を整理しておく必要があるだろう。今日の日本国内をみても、保守が経済改革を推進すれば、一方の革新が憲法と公教育の現状の内容を擁護するなど、これらの語の一般的用例を鑑みれば、冷戦終結以降、その概念はますます錯綜し単純ではない。語の整理を試みる際、経済思想史家であり、また保守の代表的論客でも知られる佐伯啓思が示した革新と保守の定義は、われわれの見通しを良いものにしてくれるだろう⁸⁸。

佐伯は、「左翼」の語を「革新」や「進歩」と同義に用いながら⁸⁹、「革新」とは、人間理性の万能を信じ、人間の理性能力によって、この社会を合理的に、人々が自由になるように作り直してゆくことができ、しかも、歴史はその方向に進歩していると考ええるものであるとする⁹⁰。それは「自由、平等、民主主義、人権などの『目に見える価値』をそのまま信奉し、それを正義」とするものであり、西欧近代主義の所産にして、啓蒙思想にその淵源をみる。そして「革新」の象徴的歴史的契機が、1789 年に始

まるフランス革命であったことを示す。

一方、「保守」の大きな思想的源流として 18 世紀イギリスの政治思想家・美学者のエドモンド・バークをあげ、この思想家が『フランス革命の省察』(1790) で論じたとおり、佐伯は、「保守」が本来、「フランス革命の指導理念であった『自由、平等、人権の普遍性』という観念を疑うところから出発」した対抗イデオロギーであることを示した。つまり、その思想とは、人間の理性能力には限界があり、人間による過度な合理性は予期せぬ誤りをおかすとの前提から、過去の経験や非合理的なものの中にある知恵を尊び、急激な社会変化を避けるものであり、換言すれば、「『目に見えない価値』のもつ歴史的で非合理的、慣習的なものを重視する」ものとする。したがって、そこには宗教的信仰も含意されることになる。このように、「革新」の側が〈機械論的自然観〉に基づきながら科学に基づいた普遍的理念を唱えれば、「保守」が具体的局面で、「目に見えない価値」を機縁とするその国の歴史や固有の文化に関心を向けるものであると佐伯は整理した。

また、社会思想史研究の徳永恂は「保守」の定義にふれ、それが、つねに「伝統主義あるいは復古主義」と結びつきながら、一般的に「社会の現行秩序の変革に反対して、それを維持しようとする社会的・政治的立場」と述べたあと、「支配知をその本質とする」ことを指摘する⁹¹。ここに「支配知」とあるように、それがなんらかの形で、現行での体制的・支配的な政治勢力を擁護する立場であることが示される。

さて、ヨーロッパの史的枠組みに沿って、ひとまずは上記のように整理できる「保守」と「革新」ではあるが、しかし、それがアメリカに移植されるときに錯綜することになる。とくに、「自由」をめぐっては、それが顕著となろう。この錯綜について、本論の第 3 章 [3-3-1] に検討することになるアメリカ〈コンセンサス史学〉の主唱者、ルイス・ハーツによる歴史観の大枠は、特殊アメリカ的な枠組みでの「保守」と「革新」の整理に資するものである⁹²。すなわち、もとより封建主義が前提にあるヨーロッパでは、その打倒のための「自由」は、まさに「革新」であったのに対し、アメリカでは、建国以来、もとより自由なる市民社会が自明に存在したとのハーツの前提に立つならば——ただし、彼の視点はのちの史学的潮流から、現実の人種差別を無視したものとして批判されることになるのだが——、「自由」こそが、つねにアメリカ社会を基礎付けるものとなる。したがって、「自由主義」こそが維持すべき「保守」となるわけである。ここで政治哲学研究の小川仁志の整理をさらに援用すると、より明確な輪郭が露わとなる。つまり、アメリカは、イギリスからの独立とフロンティア開拓に基礎付けられた「経済的自由主義」の追求を自明の前提とし、それが固有の文化と受容されることから、「自由主義」こそが「保

守」の主なる要因となり、一方、機会の平等よりも結果の平等を実現すべく、あらたなる社会科学的知見を駆使した上で、「経済的自由主義」の理想的制御を試み、財政出動や福祉政策の充実を図るとき、その動向はアメリカでの「革新」となる⁹³。なお、日本での今日的用法は、このアメリカでの枠組みが横滑りしたものと考えられる。

建国理念に関わるもう一つの自明の理として、宗教的側面を忘れてはならない。「総人口の約 85% の人びとは『ユダヤ・キリスト教』の流れをくむいずれかの宗教を信仰している」アメリカにおいて⁹⁴、信仰は自明であり、単に信仰の有無で「保守」や「革新」を判断しうるものではない。

アメリカ人の信仰に関する著作をもつ飯山雅史は、米国内に存在する主要なプロテスタント諸派に着目し、それぞれの聖書解釈上の立場から「保守」と「革新」を整理している⁹⁵。飯山によれば、最も保守的〔つまり、聖書解釈をより字義通りに行なう立場〕な〈イギリス国教会〉〔アメリカ聖公会ともいう。以下「国教会」〕から順に、以下はこの〈国教会〉を批判する立場として、およそ〈長老派〉、〈会衆派〉、〈バプチスト派〉、そして〈クエーカー教徒〉の順に急進化する。〈国教会〉はブッシュ家など、比較的、共和党エリート層に信者が多い。彼らは同性愛や中絶に反対し、公教育での宗教教育を推進し、創世記の内容に基づいて、かつてはダーウィンの進化論さえも否定した。〈長老派〉や〈会衆派〉は 2 つ合わせて〈改革派〉とも呼ばれるが、ともに、敵対する〈カトリック〉に顕著な教会運営における聖職者の権威的階層構造を批判し、信者による民主的な運営を主張する立場である。また〈バプチスト派〉とは〈会衆派〉から分派したさらなる急進派であり、〈カトリック〉からプロテスタント〈改革派〉までのほとんどが自明視する慣例、つまり、幼児洗礼と強制的教会所属を批判し、そのかわりに、成人後の個人の自由な信仰を尊び、「再洗礼」や自由で柔軟な教会所属を謳うものである。さらに〈クエーカー教徒〉に至っては、キリスト教信仰の前提であるはずの「教会」の存在を相対視するほどの「革新」性をもつ。それよりも、個人的信仰において、やはりキリスト教義における重要概念である「精霊」との直接対話を重視し、教会組織と牧師の制度さえも廃止する立場である。なお、かれらは電氣をつかわず自給自足の古式な生活をする〈アーミッシュ〉という宗教コミュニティの名で知られ、純粋な信仰をもとめ、かつてドイツ語圏からペンシルバニア州や中西部の一部に移住した経緯をもち、今日もなお、実際に、上記のごとき独自の生活様式を守り生活している。農村において、馬車に乗る男性たちや、頭巾をかぶり家事をする女性たちといった〈アーミッシュ〉の生活様式は、日本人からみた印象としては、むしろ「保守」的アメリカ像の象徴を想起させるに十分だが、しかし、聖書解釈においては相当なる「革新」性が指摘しうる。なお、アメリカは、プロテスタントが多いとされるが、実際には、北東部や中西

部、南部でもメキシコ国境沿い、そして、特に西部において、カトリック信者は相当多い。

かかる図式的な認識は、しかし、すぐに批判の矢面に立つことになる。一方で、これらが極めて漠然とした概念であることから、論に先立って、本論における認識の枠組みを、ひとまずは、ここでまとめねばならない。

「革新」とはさしあたり、「左派」、「急進派」、そして、それはアメリカでいう「リベラル」と同義であり、社会的公正をもとめ、「結果の平等」や福祉政策を重視する〈社会的自由主義〉を追求すべく〈大きな政府〉を支持する立場である。政府による経済統制による財政出動や、大企業や富裕層への累進課税強化の重要性を説き、厚い中産階級層の再興を希求する立場である。国家観においては、人間理性を信頼し、科学的知見に基づいた社会改革による歴史発展を信じる進歩主義を標榜し、より理想的な社会を目指し常に改革を企図することから、しばしば体制批判的な立場をとる。外交においては〈非武装中立〉による平和主義を理想とする。信仰では、権威的な教会運営を批判し、今日の社会情勢をふまえた柔軟な聖書解釈に基づく個人的信仰を重視し、多様な信仰形態を認める立場である。同性愛者や社会的マイノリティーの権利拡大を主張する。また銃規制を進める立場である。

一方、「保守」は、その理論的淵源たるバークにみるとおり、基本的に「革新」に対する「対抗イデオロギー」として現れるものである。それは〈経済的自由主義〉を追求すべく〈小さな政府〉を支持し、「見えざる手」で示される市場経済の自動調整機能を信頼する立場であり、努力する者こそが報われる社会を志向する。国家観においては、「伝統」や「国家」の存在をアプリオリなものとして尊ぶとともに、人間理性の限界をふまえ、社会の急激な変革を避けるため、現状の政体の維持あるいは緩やかなる変化を企図する。つまり為政者側やその支持者に担われることが多い。また〈リアリスト外交〉を信奉し軍事力強化を標榜する。日常生活においても、銃規制には徹底反対する。信仰では〈国教会〉の側により近い立場であり、同性愛や中絶などの聖書に反することに抵抗し、それを政治に反映することを企図する立場は〈宗教右派〉と呼ばれる。人種問題においては少数派優遇は逆差別につながるとして慎重であり、結果として白人優遇の立場である。音楽ジャンルではカントリーソングが多く好まれる。実態としては、南部州、中西部州、退役軍人、エリート階層、白人成人男性、全米ライフル協会会員、そして、共和党支持者、これらに比較的多く見いださる立場といえる。

0-8. 本論の構成

以下、本論文の構成を記す。第1章では、コーブランドを歴史的文脈のなかで考察するための予備的考察を行なった。まず、コーブランドの美学的信条が現れた言及を精査しながら、〔19世紀の西欧に対して〕20世紀前半のアメリカ合衆国におけるコーブランドを研究するにあたり、その地域的・時代的特殊性を加味する必要性を確認した。その後、文化冷戦の視点を取り入れて、20世紀前半に活動した藝術家たちの一部には戦後にその受容の変化がみられる事実を確認し、コーブランドにもまた盲点となっている領域がある可能性をしめした。第2章では先行研究のレビューとともに、当該研究分野における本研究の位置づけを示し、先行事例の批判的検討をとおして、われわれが後に議論すべき3つの論点を抽出した。1つ目は、「現代アメリカ」の形成におけるアメリカ20世紀の〈革新主義〉の位置づけ、2つ目は、コーブランドの1930年代の活動における〈革新主義〉の影響、最後3つ目は、彼の1939年以降の映画音楽実践と〈革新主義〉との関連である。

第3章では、1つ目の論点を考察すべく、19世紀末から20世紀初頭の合衆国の都市部でみられた社会問題や都市問題を解決すべく現れた〈革新主義〉運動を考察した。ここでは、歴史学者オリビエ・ザンズを参照することで、その運動が、自ら〈革新主義者〉（Progressives）を名乗る科学的知見をもつ都市の中産たちによって推進された分野横断的な社会改革運動であり、その革新的営為から生み出された「平均的アメリカ人」、つまり、移民国家にして多様性のみであったアメリカに、はじめて現出しえた「アメリカ人」を基軸として〈大衆消費社会〉が生まれ、それがアメリカ型の民主主義を推進したことを論じた。また、〈革新主義〉的動向の内実が、両極端にある2者を結びつけ「中間の道」“via media”を希求する視点をもつことを検討した。

第4章から第7章までは、上記2つ目の論点を考察した。まず第4章では、コーブランドの1920年代から30年代の活動が、近代的写真家集団にして、〈革新主義〉的動向のなかで「アメリカらしい」芸術のあり方を探究する〈スティーグリッツ・サークル〉に負う側面が多いことを論じた。それは、第5章に論じたように、その後の彼の音楽活動の方向性にも影響を与えるものとなった。そのなかで彼は、それまでの「ジャズ」語法を再考し、あらたに「共同体の音楽」を志向するに到る経緯を論じた。第6章では、コーブランドの「アメリカらしさ」とは政治的保守性から生まれたものではなく、合衆国第33代副大統領ヘンリー・A・ウォーレスの左派的政治運動に通じる革新的な土壌から生まれたものであることを論じた。そして1935年を境に彼の「アメリカらしい」音楽的表象、すなわち「パストラル語法」

が現れるにいたった直接の要因として、モスクワから発せられた〈人民戦線〉に多く拠ることを指摘した。第7章では、アメリカにおいて「共同体の音楽」を展開するにふさわしい地平の一つとして、かれが映画に着目したことを論じた。それは、映画が、「庶民=平均的アメリカ人」と常にともにあつて互いに成長してきたメディアであつたことに根拠づけられる。従来その領域にはドイツ・ロマン派風の音楽が自明に存在していたが、しかし、そこにこそ「アメリカらしい」音楽の必要性を主張したのが彼であつた。

第8章と第9章では、上記の3つ目の論点にふれ、コープランドの映画音楽実践と〈革新主義〉との関連を考察した。第8章では、ドキュメンタリー映画『都市』(The City, 1939)を取り上げてテキスト分析を試みた。そこでは、「パストラル語法」によって「アメリカらしさ」が表現されていることとともに、〈革新主義〉の信条をもつ彼が、真に解決が困難な社会問題に対峙するとき、その象徴解決行為として不協和音が現れることを明らかにした。第9章では、映画『廿日鼠と人間』(Of Mice and Men, 1939)を対象に音楽〈テキスト〉分析を試みた。そこでは、多文化社会としてアメリカゆえに、本来は未来にしか消失点をもちえない革新的なる「アメリカらしさ」を有するコープランドの「パストラル語法」が、この作曲家においてはじめて、映画音楽として、古き良き過去としての19世紀的なアメリカの表象にまで適応されることによって、「庶民=平均的アメリカ人」に対して、ヴァン・ワイク・ブルックスのいう「役に立つ過去」の形成を促したことを指摘した。

終章では、考察のまとめとして、ヘンリー・ルースによる「アメリカの世紀」と、「異端の副大統領」ヘンリー・ウォーレスによる「庶民の世紀」の両概念の比較を通じて、当時のコープランドの立ち位置を示すとともに、「現代アメリカ」の形成期において、コープランドが音楽文化の側面から果たした役割の一端を明らかにした上で、その後の冷戦期における彼の受容の変容について論じた。

第1章 コープリンドを「歴史化」する

序章に述べたとおり、その比較的高い知名度にもかかわらず、作曲家コープリンドの歴史的実を
知るための邦文資料はほとんど存在しない。特に、今世紀初頭以来の合衆国での研究的蓄積を参照し
つ、「歴史化」¹されたコープリンド像におよぶものは、[いくつかの訳書を除き]² 邦文ではほとん
ど見当たらない。そうであれば、本来は、ここでコープリンドの生涯を辿る必要も考えられよう。しか
し、その全体像については、稀少ながらも、音楽批評家のアレックス・ロスが著した、アメリカの当該
研究における今日的成果が多く参照された簡潔な伝記的叙述が邦訳されているため、それを参照され
たい〔アレックス・ロス「万人のための音楽：F・ルーズヴェルト時代のアメリカの音楽」『20世紀を語る
音楽・I』、柿沼敏江訳、東京：みすず書房、2007年=2010年、274～320頁。〕³。

一方、ここでは、以降の考察のための予備的考察として、上記のロスが触れていない側面と、それを
適切に考察するために求められるわれわれの基本的視座について検討しておきたい。それは、コープ
ランドの美学的立脚点と、1950年代の「赤刈り」で知られる〈マッカーシズム〉下でのコープリンドにつ
いてである⁴。

1-1. コープリンドの美学的立脚点

1-1-1. 20世紀の新大陸の作曲家として

作曲家コープリンドが音楽的名声を得た1930年代から40年代の作曲とは、いかなる美学的立場から
導かれたものであったのか。下は彼の著作内の一節だが、ここからはその大意を読みとることができる。

奇妙に思われるかもしれないが、音楽以外のアイデア (idea) との関連を一切持たず、それ自体において目的である音楽というのは、自然な事象と思えるものではない。音楽は、はじめ、演奏会用の音楽として出発したのでないことは、たしかである。音楽がそれ自体で聞かれることによって十分に人々を満足させるというような現象は、長い歴史の過程を幾世紀も経てきた後のことなのである⁵。

「奇妙に思われるかもしれない」で始まるこの言及については、まずはその美学的前提にも触れておくべきかもしれない。美学研究の蓄積を参照するならば、西欧近代藝術を規定する根本動向に自律化・純粋化があげられる⁶。それは、かつて古代ギリシャ時代から近世までの西欧の〈アルス〉を基礎付けていた〈ミメシス〉に対する近代的転換であり⁷、作品が、自然の模倣や外的な諸規定から自由となった上で、さらに個別のジャンルに分節され、それぞれが自立した表現を志向する動きであった。

この動向に最もよく合致する〈藝術〉こそが「音楽」であり、それはウォルター・ペイターの「全ての藝術は音楽の状態に憧れる」の言葉に象徴的である⁸。音楽は「人間精神の自律的表現」を志向し、その構成においては「独自の形成原理の獲得」をすることにより、西欧の近代音楽は〈天才〉の創作活動によって自律化・純粋化の極地といえる〈絶対音楽〉に達する⁹。その後、エドゥアルト・ハンスリックによって「絶対音楽の思想をフォルム〔形式〕の側面から学的厳密さをもって理論づけ」られた自律的音楽美学は¹⁰、近代的学問としての音楽学を成立させたグイド・アードラーの「様式研究」や、さらに後にはハインリッヒ・シェンカーの形式分析に継承されながら、「近代のドイツ=オーストリア的音楽観」のうちに、21世紀のわれわれにおいて「現在なお音楽研究の重要な一角をなすに至っている」¹¹。また、ハンスリックの自律美学は〔彼自身は「特殊音楽的なもの」を論ずる意図があったにもかかわらず〕音楽の領域をこえて、後の美術批評家クレメント・グリーンバーグによる〈抽象表現主義〉など、広く西洋近代藝術における〈形式主義〉(formalism)の理論的支柱となっていくものであった¹²。

音素材をもって表現されねばならぬものが何であるかという問題が起るとすれば、その答えは「音楽的イデー」〔Musikalische Ideen〕であるといわざるをえない。〔中略〕音楽的イデーはすでに自律的な美であって、それ自体が目的であり、ここで始めて感情や思想の表現

手段や素材となるべきものではない。音楽の内容は響きつつ動く形式である¹³。

ハンスリックの自律的音楽美学はこの有名な言葉に象徴的に示されている。一方、これを先ほどのコーブランドのものと比較するならば、両者の音楽的な「アイデア」や「イデー」〔本論の筆者はこれらの語を、音楽における、本質的・理想的な〈内容〉と解釈する〕¹⁴をめぐって主張が対照的であることは明らかである。ハンスリックの音楽の本質的・理想的〈内容〉とは〈形式〉と同義な自律的な美であるのに対して、コーブランドでは、むしろそれが音楽以外の〈内容〉との関わりを有すべきことが述べられている。このような両者の相違からは、コーブランドの美学的立場が西欧近代藝術を最大に特徴づける〈自律美学〉の枠組みと積極的には合致しないことが伺える。

これと関連して、コーブランドの美学的立場に関して、ここでわれわれが確認しておくべきは、20世紀転換期の合衆国の文化を基礎付ける脱西欧的志向である。それは、コーブランドのみならず、敷衍して合衆国における〈モンロー主義〉や、アメリカ建国の歴史自体にも現れるものだが、とくに文化的側面では思想家ラルフ・ウォルドー・エマソンによる1837年の演説『アメリカの学者』（*American Scholars*）に転機があった。「われわれの依存の時代、他の国々の学問に対するわれわれの長い徒弟時代は、終わろうとしています」¹⁵で知られる彼の「アメリカの知的独立宣言」は、文学者の亀井俊介も指摘するように、19世紀の〈アメリカン・ルネサンス〉の文学動向を開花させ、同時に批評家のジョージ・サンタヤーナが批判的に指摘した清教徒的な「お上品な伝統」（*The Genteel tradition*）を乗り越えながら、詩人ウォルト・ホイットマンにおいて建国史上初めてそれに相応しい表現を得た経緯があった。文学的潮流が後に音楽に反映されていく過程は多くの時代と地域で見られるが、コーブランドの場合もこの例にもれず、彼自身が「ホイットマンがみたこの国の全き典型たる自由な発話を持った音楽を書くことを追究した」と述べているように、生涯にわたりホイットマンをその創作の範に置き影響を受けつづけることになる。このように脱西欧的な文学的〈アメリカン・ルネサンス〉の系譜にも位置づけられるコーブランドの音楽を見通す上では、基本的には、われわれはそれに相応しい当時のアメリカの文化的思潮に基づいた視座が求められよう。そして、考察においては「歴史化」されたアメリカの〈文化〉を知るべきであることは言うまでもない。

1-1-2. 自律美学、または西欧近代主義への省察の必要性について

今日の音楽学の動向を鑑みるならば、しかし、上のような自律美学をめぐる批判的議論はすでに冗長とさえ感じられるかもしれない。すなわち 80 年代半ばの英米に始動するジョゼフ・カーマンやローレンス・クレイマーらの〈新音楽学〉（New Musicology）の動向である¹⁶。かかる研究動向を参照するならば、すでにわが国においても西欧近代藝術を相対化する土壌は十分に整っているとも言えそうである。しかしその一方で、次の研究者たちの言及はそれが十分であるかどうか、今一度検討の余地があることを示している。

エドワード・W・サイードの『音楽のエラボレーション』（1995）により文学と音楽との分野横断的研究の視点を得た英文学の菅野弘久は、1997 年の論文において合衆国の文学者・作曲家のローレンス・クレイマーの研究的視座を早い時期に日本に紹介したが、そこでは〈新音楽学〉が当時の音楽学のなかではマイナーな地位を占め、当時、それが世界的にも「まだ十分に認知されていない」ことが明示されている¹⁷。また、音楽学者の増田聡も 2003 年の時点において〈新音楽学〉は「日本ではいまだほとんどまともな紹介はなされていない」と述べている¹⁸。その 8 年後、〈新音楽学〉の問題意識を共有する英国の音楽学者リチャード・ミドルトンらが編纂し、ローレンス・クレイマーやニコラス・クックらの論文を含む「音楽のカルチュラル・スタディーズ」における選集を監訳した音楽学・作曲の若尾裕は「文化という視点から、物事を複眼的横断的にみなおす研究態度」を国内に紹介する重要な契機となったこの訳書のあとがきで、翻訳の動機が西洋中心主義がいまだ維持されている学校音楽教育や音楽学の分野の状況に「少々の『バタフライ効果』が生じることを期待」したものであったことを記している¹⁹。さらに、音楽学者の福中冬子は、2013 年に〈新音楽学〉における英米の主要論文の翻訳選集『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』を上梓したが、このアンソロジーには、〈新音楽学〉の登場のひとつの契機として研究者らからコンセンサスを得ているジョゼフ・カーマンの論考『音楽を熟考する』（1985）を冒頭に収め、音楽の歴史概念、ジェンダー批評、音楽の意味作用といった 3 つの論点を含む国内で初めての体系的・本格的な〈新音楽学〉の紹介となった。この翻訳と刊行の動機について、福中は、日本の音楽研究界が〈新音楽学〉の実体を正しく認識していないことや、「あらたなアプローチの可能性を総括することもないまま、研究面でも教育面でも『ニュー・ミュージコロジー』を大きく迂回して来てしまった」ことをあげているが²⁰、ここからは、21 世紀の日本国内においても、〈新音楽学〉的な視座が十分に咀嚼されていないことが示されている。

いうまでもなく、われわれはここで、西欧近代音楽における卓越した文化的・美学的価値や近代西洋音楽学の蓄積を浅薄にも否定するものでは決してない。しかし、ポストモダンを通過して久しいわれわれにおいては、あるいはそこにいまだ潜む、西欧としての地域的・時代的な特殊性及び〈近代主義〉的偏向の残滓を疑い、それを批判的に検討し続けることは、今日のわれわれにとって常に必要な基本的視座であることは自明であろう。すべての音楽的営みにおける普遍的・本質的価値として無批判に内面化してしまうことで、ここでのわれわれの研究対象を見通す際に死角や偏りが生じ、それによって豊かな内実を取りこぼす可能性を危惧するものである。

1-1-3. 自律美学的視座によるコーブランド批評の例

過去の国内のコーブランドの評論において、上に述べた「危惧」の必要性が実際に看取される。たとえば以下は『音楽芸術』誌〔1952年5月〕にみる批評である。

正直のところ、コーブランドの音楽は、アメリカの風土的・社会的・精神的背景から離れると、水からあがった魚のように生彩がなくなってしまうのである。

事実、「サロン・メキシコ」はアメリカ人にとっては **entertainment** であつても、我々には大して慰みにもならないし、清教徒的背景をもたない我々は「アパラチア山地の春」のリリシズムに無感動でさえあるかもしれない。〔中略〕その国民主義は地方の特殊性の上に普遍性を与えるに到ってはいないのである²¹。

英米文化に通じ、当時の音楽専門雑誌で活発に寄稿していたこの批評家によるコーブランド評は、最後の一文に明らかな通り、文化的背景を理解せずとも本来は優れた音楽には感じられるべき音楽美、つまり「特殊性」を離れても内在すべき「普遍性」があるはずなのだが、コーブランドにはそれが不在であると指摘するものである。すなわち、コーブランド作品は自律美学にかなう音楽的高みには到っていないとして、端的にその音楽性を論難したものである。

さらに、下は『レコード音楽』誌〔1952年1月〕にみる批評だが、ここでは、より顕著なかたちで、批判の前提となる自律美学的視座を読みとることができる。

彼は四六年の〔1946年の〕第三交響曲頃から變り始めた。その變化の〔中略〕
第二は新鮮な多音と樂器の新鮮な音性であつて、そこにはバルトークの音樂を
連想させるものがある。それは五〇年のピアノ四重奏曲〔中略〕に現れた。
第三に彼は今迄の標題樂的傾向を捨て、眞面目な、抽象的な音樂へと方向を轉じ
た〔原文ママ〕²²。

これはコープランドの当時の作曲について、論者の見地では肯定的変化がみられたことを指摘したものである。ここで論者が評価する作品「ピアノ四重奏曲」とは、コープランドが1950年代に至って初めて用いた12音技法を駆使した代表作品である。それは彼の名声を作った時期である30年代から40年代の後に書かれるものであり、40年代までの作品に聞かれる響きとは異質である。思想家の柄谷行人も指摘する通り、12音音楽とは同時期の抽象絵画などにも対応する世界的な「形式化」(formalization)の動きの一端であり²³、特殊を捨象して純粹化することで本質的な美的世界の顯示を企図する自律美学のスタイルといえるが、これを踏まえるならば、上で論者が〈標題音楽〉的傾向の作品よりも「抽象的な音楽」のほうが「眞面目」と述べたことをもって、その〈自律美学〉に価値をおく視座の前提を指摘することができるだろう。

1-1-4. 自律美学的視座によるコープランド批評に対する批判的検討

これらは一端であるが、1950年代の国内での専門誌における、そもそも数少ないコープランド批評には〈自律美学〉的視座以外のものを見つけることは出来ない。一方で、この視座においては作品の外的要素が輕視されるため、たとえば《エル・サロン・メヒコ》(1937)は、三浦もそうであるように、エンターテインメントとしての娯楽音楽的性格のみが前景化されることで、感傷的な大衆主義の産物として

受容されることになりがちである。しかしながら、音楽学者のエリザベス・クライストを始めとする今世紀以降の合衆国のコーブランド研究は、彼がメキシコへ眼差しを向けることを通して、その音楽が現れた要因には、文芸批評家ウォルド・フランクなど、1920年代後半以来、彼が密接に関与してきたニューヨークの文化人たちのサークルで共有されていた〈革新主義〉的な社会思潮が影響していることを指摘している²⁴。それを踏まえクライストは「[当時のコーブランドを取り巻いた] その政治思想的側面から離れ、[本来コーブランドが有した] 急進的視点が[不本意にも] 感傷的な懷古主義に消えて行く時、《エル・サロン・メヒコ》は[コーブランドが音楽に籠めた] その鋭い批評性を失う」と述べて、実際に、自律美学的視点が作る盲点を指摘しているのである²⁵。さらに、先の評論にみる通り、自律美学的視座に基づくならば、それが「真面目な、抽象的な音楽」との理由により、コーブランドの50年代の作品こそを重視することになりやすい。しかしながらその作曲家としての名声が作られた時代が、そもそも1930年代から40年代であったことから、コーブランドの内実を知る上で、第一に50年代以降にこそ重きをおくのは適当ではない。すなわち恐慌期から大戦直後ごろまでのコーブランドにおけるアメリカ社会との積極的な関わりに対して焦点が当てられる機会は失われることになるだろう。

さて、1950年代の日本の音楽専門誌上でのコーブランド批評は、当時はもちろん今日にいたる国内楽壇におけるコーブランド像の社会的〈構築〉において少なからず影響を与えたことは想像に難くない。

〈トータル・セリエリズム〉やその手法に基づく〈電子音響音楽〉作品がわが国において隆盛であった時代、すなわち自律的音楽美学が最も優勢であったと考えられる日本の1950年代から60年代において、前述の評論は、当時の楽壇から共感されたものと考えられるのである。

ここで日本国内でのコーブランド研究と批評が70年代以来現在までほぼ皆無であったこと、それに加えて、先に示した気鋭の音楽学者たちが指摘する国内における〈新音楽学〉受容の状況を勘案するならば、50年代の批評が用いた視座によって構築されたコーブランド像が、その後、なんら批判的検討がなされることなく、そのまま現在に到っていることを推察することも可能ではないだろうか。その一方で、序章に述べたとおり、米国文化の理解が本来わが国にとって常に高い重要性をもった課題である背景を鑑みるならば、「アメリカ音楽の旗手」たるコーブランドの存在を、今までとは違った視座から再評価するわれわれの試みは、今日の音楽文化学研究においてなされるべき、意義をもつ探究の一つと言ふべきであろう。

1.2. コープランドと〈マッカーシズム〉

1-2-1. 政治的作用による文化的歴史叙述への影響

20 世紀前半のアメリカ合衆国の藝術音楽の動向を検討する際、本論が用いるべき視座について具体的な事例に則して述べてみたい。かかる事例からわれわれが留意すべきは、政治的作用による文化的歴史叙述への影響である。

文化研究のマイケル・デニングは、1997 年の著作『文化戦線』において、冷戦期の〈反共主義〉のイデオロギーを通して構築されていったアメリカの文芸、演劇、映像をめぐる作家たちの正史（*canon*）を批判的に検討し、実際には 1930 年代において活躍していたにも関わらず、戦後の歴史叙述において周縁に追いやられてしまった者たちの本来の貢献を明らかにし、その修正的な歴史観を呈示した。かかる視座は、冷戦期以前の合衆国の藝術音楽を見通すわれわれもまた、参照すべきものと言えるだろう。ここでコープランドに関する先行研究に目を移せば、デニングのような〈修正主義〉（*Revisionism*）的視点を取り入れた試みは、1997 年のジェニファー・デラップの他、2003 年のエリザベス・クライストの研究など、合衆国においても、いまだ数例を数えるのみであり²⁶、もとよりコープランド研究自体の蓄積のない日本国内では先行例がない。コープランドに限らず、対象をアメリカ藝術音楽にまで敷衍しても、作曲家ヴァージル・トムソンとストラヴィンスキーに触れた福中冬子による 2008 年の論考以外は見出しにくい²⁷。したがって、ここでは一旦、この議論に豊富な蓄積をもつ美術史への参照を経由して、われわれが用いるべき視座の必要性を確認することにした。

1-2-2. 〈修正主義〉： 冷戦、抽象表現主義絵画、MoMA、CIA、文化自由会議

「クールベ、マネに始まり、印象派、ポスト印象派をへてフォーヴィズム、キュビズムと発展していく」ものとしての美術史における「モダニズムによる近代芸術の枠組みの立て方」²⁸ に対して、その批判的検討から 1970 年代以降に台頭した〈修正主義〉的美術史観の陣営の議論の中には、第二次大戦後のアメリカにおける画家ジャクソン・ポロックらの〈抽象表現主義〉絵画のヘゲモニーに冷戦の影響や

合衆国の政治的意図をみる立場がある。近年では 1999 年に刊行されたフランシス・ストナー・ソーンダースの『文化冷戦』²⁹ で知られるこの〈修正主義者〉達の主張は、主に〈中央情報局〉（以下 CIA）を含む合衆国政府機関と〈ニューヨーク近代美術館〉（以下 MoMA）との数々の人脈的関連の他³⁰、〈文化自由会議〉（以下 CCF）——これは「反ソヴィエト、反共産主義に根付く『文化と思想の自由』を巡るレトリック」をもとに西側諸国文化の世界的喧伝を「アグレッシブに展開」した冷戦期のパリに本部を置く国際文化団体である³¹——に対する CIA による 1961 年から 66 年までの資金提供の事実³²、また、そもそも 1950 年に創立された CCF が元 CIA 諜報員のマイケル・ジョセルソンによって運営されていた事実³³、等を主要な論拠として、CIA、CCF、MoMA による「冷戦期におけるアメリカ美術の海外派遣を国家的プロパガンダとして批判し、抽象表現主義を冷戦の武器として」、また抽象表現主義を主導した批評家「クレメント・グリーンバーグ〔中略〕などのアメリカの文化的知識人を冷戦の闘士として描き」、「それまでのモダニズム史観に基づいた戦後美術研究に社会政治的な視点を導入」したものであった³⁴。かかる議論を通して、〈修正主義〉者たちは、冷戦期の合衆国にみる「文化帝国主義」の批判を企図したのである。

一方、その近年の見直しについてもここでは触れるべきであろう³⁵。見直しでの論点としては、先のソーンダース自身が認めているのだが、「抽象表現主義の台頭と冷戦プロパガンダを結びつける直接的な証拠が何も見られないこと」をはじめ³⁶、冷戦初期である 1940 年代後半の時点での MoMA は実際には修正主義者が述べるほど〈抽象表現主義〉に関心が無かったとする美術史研究のマイケル・キンメルマンによる指摘³⁷、さらに、アメリカ文化研究の小林剛は著作『アメリカン・リアリズムの系譜』（2014 年）の中で、美術作品をとりまく市場の誕生——つまり、政府の意図によるポロックらの隆盛というよりも、むしろニューディール期の〈連邦美術計画〉のような「連邦政府によるサポート・システム」から脱した後、新たにニューヨークに現れた純粋資本主義マーケットとしての「アート・マーケット」の誕生——及びその市場動向の結果にこそ根拠づけるべきとする仮説を述べている³⁸。

しかしながら、上の批判において着目すべきは、CIA と MoMA との接触をはじめとする文化と政治との相互関与それ自体が無効であると主張されているわけではないことである。たとえば美術史の池上裕子は 2010 年の論文において、従来の〈修正主義〉が「アメリカの文化帝国主義を批判すること」にことさら強く焦点をあてることで「『アメリカ美術史』というナショナルな言説の枠組みに留まり」、「アメリカ中心主義的な言説となってしまった」ことを指摘したが、つまり今日の「グローバルヒストリー」の史学潮流において再考すべきことを主張したものといえるだろう³⁹、この池上の例をはじめ、

およそ従来の〈修正主義〉美術史観が一元的に合衆国の文化帝国主義の中に要因を見ようとするためにその「イデオロギー批判が現実の事象の複雑さを等閑視しがち」⁴⁰であることが今日では問題視されているのであり、その他の要因を含めてより多面的・重層的に再考すべき必要性こそが唱えられているのである。他方で、池上も述べるとおり、美術史研究での〈修正主義〉が「モダニズム史観に基づいた戦後美術研究に社会政治的な視点を導入した功績は非常に大きい」⁴¹と考えるべきであろう。

1-2-3. 国吉康雄：パリ発ニューヨーク着という近代美術史パラダイムの他者

このような議論において、ここでわれわれが着目すべきは、冷戦前のアメリカの美術界において〈リベラル〉⁴²と受容されていた当時の著名な造形作家が、それまでの名声に反し、冷戦期にネガティブに再評価されて周縁に追いやられ、今日の歴史叙述から排除されている事例である。その顕著な例が 20 世紀前半のニューヨークで活躍した日本出身の画家、国吉康雄（1889-1953）であろう。

伝統的な空間や時間表現を解体し断片化しようとする〈モダニズム〉⁴³の作風の中に、社会的現実の克明なる描写を企図する〈リアリズム〉⁴⁴の視点といった、本来、困難であるはずの共存を特徴とする洋画家の国吉の合衆国での活動について、批評家の山口泰二は第二次大戦終結直後の時期においてはアメリカ美術界のトップの位置をえていたが、「そのこと自体あまり知られてこなかった」と指摘する⁴⁵。彼の画家としての名声を顕著にあらわす逸話として挙げられるべきは、晩年の 1948 年のウィットニー美術館における現存作家最初の個人回顧展の開催である。従来、運営規則上、この回顧展は物故作家に限るものであったことから、この国吉の事例は、規則改正をとまなうものであった。したがって、山口の指摘を待つまでもなく、かかる困難な人選では、当時のアメリカの美術家「トップとして、画家の間にしこりを残さず、ジャーナリズムやコレクターなど関係者から支持が得られ、美術館の威信を高める人」であらねばならなかったわけだが、つまり、当時そのような存在こそが国吉であった証左といえよう。これは 1924 年制定の「国別割当移民法」[いわゆる排日移民法] 下において〈帰化不能外国人〉、すなわちアメリカ人とは認められない人種とされた当時の日本人の差別的+状況を鑑みるならば、歴史的な文化的快挙ともいうべき事象である。

他には 1935 年からの〈アメリカ美術家会議〉へ関与したが⁴⁶、これは世界的な〈反ファシズム統一戦線〉の一端としての合衆国の美術家による〈人民戦線〉戦術としての政治表明であった⁴⁷。さらに

1947 年から 2 年間、国吉は美術家の「経済的権利を擁護する唯一の組合組織、アーティスト・エクイティ協会初代会長」もつとめている⁴⁸。

このような活躍の一方で、いわゆるパリ発ニューヨーク着という近代美術史のパラダイム「政治性その他が意図的／非意図的に不可視にされた純粋なモダニズム史観」に沿った近年の資料においては、国吉の扱いが「きわめて小さい」ことが指摘されている。たとえば、小林によれば、1996 年に改訂された合衆国の、ある大学水準の教科書には国吉の記述がなく、1999 年にホイットニー美術館が出版した二巻の紙幅をもつ 20 世紀アメリカ美術史には、彼が〈アート・スチューデント・リーグ〉の出身であることや敵性外国人画家であることなど、簡単に 2 箇所で触れられているにすぎない⁴⁹。冷戦前と冷戦終結後のこのような歴史叙述の変容、あるいは断絶がうまれる背景には、なにが存在するのだろうか。

1-2-4. 1930 年代のリアリズムと政治的左派、冷戦期の抑圧

国吉は自らの画風について述べ、日本的な伝統を尊重する一方で、「好きな画家にクールベ、ドーミエ、ドラクロワの名を挙げて、現実の世界でおきている社会的変化に敏感でありたいというリアリストとしての指向」を示している⁵⁰。それが顕著にあらわれるのが、1930 年代以降から終戦時に終わる女性像シリーズである⁵¹。たとえば《バンダナをつけた女》(1936 年)にみる一連のシリーズの画面は、平面性を活かした〈モダニズム〉の形式の中で、一様に灰色を基調とした彩度を抑えた鈍い色彩で構成されている。その伏し目がちで翳りのある「女性像の暗い表情は強くなり、国吉自身の日々の苦悩と重なる」とも言われる⁵²。また、「肉親の死を嘆くのか長い別れの後の再会か」を描いた《母と娘》(1945 年)について山口は、「下層者社会の暗さを直視し、犯罪と悲劇を日常としているニューヨークの裏町を暴くかのような作品」として「国安のリアリズム志向」を示す好例をみている。

国吉が好きな画家として名を挙げたクールベとは、そもそも 1850 年代のフランスにおいて「社会主義思想に共感を抱いて労働者や農民を描くことから出発し、〔中略〕戦闘的に写実主義を世に問うた」画家であったが⁵³、そこに共感する国吉もまた、「人種差別と抑圧、政治的不正への批判精神ではいわゆる社会派の画家と基盤を共通にしてきた」存在であった。

しかし、冷戦の機縁となる 1947 年の〈トルーマン・ドクトリン〉に始まる〈封じ込め政策〉(containment)によって〈反共主義〉の気運が米国内に高まると、そのイデオロギーの中では、国吉の

ように世の中のありのままを描写して世に知らしめるリアリストの営みが「社会改革を目指すという革新主義的意図」をもつメッセージと認識されることになる⁵⁴。国吉らはあくまで自らの〈リアリズム〉を追求したものであったが、しかしその絵画の含意が、ソヴィエト社会主義共和国連邦〔以下、ソ連〕におけるジダーノフ的〈社会主義リアリズム〉とのアナロジーで理解されることで、アメリカを、つまり「民主国家を攻撃する多頭の蛇」のごとき共産主義的表現行為との受容がなされるとともに、保守派の共和党下院議員フレッド・バズベイら⁵⁵によって、かれは合衆国において批難されるべき非米的な左翼画家として認識され、その評価が冷戦期を境にあからさまに変化していった。

本来は、過度の〈形式主義〉を警戒する立場としての一つの藝術的視点ともいえる〈社会主義リアリズム〉であるが、しかし、それがソ連共産党の教条的偏向において利用されるならば変容し零落する。ここに至り、国吉の〈モダニズム〉は、ソ連において、むしろ「ブルジョワ的」の烙印を押される可能性さえ考えられる。一方、冷戦期のアメリカでは、その〈リアリズム〉がソ連を彷彿とさせ、体制批判の牙を指摘され、美術史の中心の座から引き下ろされるのであった。このように、藝術の受容は権力において、大きく左右されるのである。

1-2-5. アイゼンハワー大統領就任記念演奏会（1950）におけるコープランド作品の削除

画家国吉と同じ時期に、同様の文脈から非米的な左翼藝術家として批判の矢面に立たされ、一時的にも音楽活動の阻止や制限に見舞われたのが 1950 年代の作曲家コープランドであった。以下では、今日では「アメリカそのもの」〔ケリーの賛辞〕ともいわれる彼ではあるが、かつて冷戦初期には、共産主義者であることを疑われ、いわば非米的国家破壊分子として合衆国政府から抑圧をうけた経緯があり、それによってコープランド自身が、以後政治的な含意のある作品や発言をしなくなり、結果としては国吉のその後の「忘却」とはまた違う形で、後のわれわれのコープランド受容に変化の影響を与えている可能性があることを確認しておきたい。そのために以下では、1950 年代前半における冷戦時のイデオロギーの中で彼が受けた処遇について具体的に述べてみることにする。

この時期のコープランドは、いわゆる〈赤刈り〉の対象となったわけだが、やはり最初にその追及の口火を切ったのが、前述の下院のフレッド・バズベイ議員であった。背景としては前年秋の大統領選に勝利した共和党ドワイト・アイゼンハワーの就任記念演奏会〔1953 年 1 月 18 日〕があり、そこでコ

ープランド自らの指揮による《リンカーンの肖像》の演奏が予定されていた。しかしその直前の1月3日の下院議会で、バズベイは急遽コープランドの非米的左翼活動の嫌疑から以下のように述べて曲目の削除を要求したのである。

疑わしき〔共産主義への〕関与の跡を数多くもつコープランドの一方で、われわれには他にに取りあげるべき愛郷的な作曲家がたくさんいるではありませんか。
共産主義と闘うために選ばれた大統領の就任記念演奏会で、コープランドの音楽がもし演奏されることになれば、共和党は全米の笑い者になりましょう⁵⁶。

作品が演奏曲目から削除されたことを新聞で知ったコープランドとその支援者たちは直ちに抗議の声明を出したが、その効なく演奏は実際に中止に追い込まれている⁵⁷。「私が知る限り、作曲家の政治的態度が理由で演奏会の曲目が〔連邦政府によって〕削除されたのは合衆国で初めて」とコープランドは述べたが、このような事態に至らしめた直接の批判材料をバズベイに与えたのは、1949年3月末にニューヨークのホテル、ウォルドーフ・アストリアで開催された〈世界平和のための文化・科学会議〉〔以下、〈ウォルドーフ会議〉〕へのコープランドの参加と、会議に批判的な保守派による扇動的な報道であった。

1-2-6. 〈ウォルドーフ会議〉(1949)への参加：「共産主義者たちの前衛を綾なす間抜けどもとその同調者たち」

形式上は米英仏ソの共同主催と謳ってはいるが、実際の「海外からの出席者は主にソ連とその衛星国」からであったこの会議は、「コミンフォルムと強いつながりを持つアメリカの財界・文化界の有力者によって開催」され「強い親ソヴィエト」色があった⁵⁸。約2000名のその参加者の中でも注目を集めたのがソ連代表団の一人であるドミトリ・ショスタコーヴィッチであり、他方、アメリカなど西側諸国からは物理学者のアインシュタインをはじめ、チャールズ・チャップリン、トーマス・マン、レナード・バーンスタイン、そしてフランクリン・ルーズベルト政権で副大統領をつとめたヘンリー・ウォーレス

など各界の〈リベラル〉な主要人物が出席していた。コーブランドもまた主宰者（chairman of the conference）の一人としてここに参加し、27日にはスピーチを行い、「東と西、容共と反共」、そして「ショスタコーヴィッチの大衆にうたえる音楽 とシェーンベルグの音楽的革新性」といった冷戦期に特有な二項対立図式には陥るべきではないことを主張している⁵⁹。

「親ソヴィエト」色の強いこの〈ウォルドーフ会議〉に対して、冷戦期の合衆国における〈反共主義〉的立場からの風当たりは強かった。抽象表現主義絵画を唱道したクレメント・グリーンバーグらとともに、この時期、反スターリンを根幹として国際的な〈モダニズム〉芸術運動を唱道する〈ニューヨーク知識人〉（The New York intellectuals）の中心的存在であったのがニューヨーク大学哲学教授シドニー・フック——ユダヤ系知識人で構成された彼らはのちに右傾化し、1980年代以降の共和党〈新保守主義〉の素地をつくることになるが、かつてはソ連共産党主流派に批判的なトロツキズムに集結した政治的左派集団であった⁶⁰——だが、彼の率いる団体〈知的自由のためのアメリカ人〉をはじめ、「宗教グループ、市民団代によって、デモや会議の強制中断などあらゆるレベルでの抗議行動」が行なわれた。中でも辛辣にして社会的影響が大きかったのが『ライフ・マガジン』誌〔1949年4月4日号〕の5ページにおよぶ掲載記事「騒動をおこす赤い訪問者たち」である⁶¹。記事にはアメリカ側の主要参加者50人の顔写真が、まるで指名手配犯のごとく格子状に並べられた2ページが含まれており、その上部には「共産主義者たちの前衛を綾なす間抜けどもとその同調者たち」（Dupes and Fellow Travelers Dress Up Communist Fronts）との見出しが付され、先に挙げた主要な会議出席者とともに、コーブランドの写真もそこに掲載されたのである⁶²。ポラックが指摘する通り、このような処遇は冷戦後の世界を知る「現在からみれば〔単なる〕不条理」とも受け流しうるが、しかし、当時の本人達にとっては「笑いごとではなかった」のであり、たとえば写真の中の一人である〈アメリカン・ルネッサンス〉の文学的時代区分を生んだ同名の大著をもつ批評家フランシス・オットー・マシーセンは、これを発端とする彼への〈赤刈り〉により精神的苦痛をうけ、ついには翌年の自殺に追い込まれていくのである⁶³。このような精神的な影響はコーブランドも例外ではなかったはずであろう。バズベイにおいて非米的な共産主義者を疑われたコーブランドであるが、その実際の政治的立場については本論第6章〔6・4〕であらためて述べることにしたい。

1-2-7. 〈赤刈り〉：1953年5月26日午後2時30分、上院ビル357号室、ワシントンD.C.

1953年5月22日に共和党上院議員ジョセフ・マッカーシー主宰の上院小委員会からの召喚状がニューヨークのコーブランドの元に届けられ、彼は本格的に〈赤刈り〉の中に巻き込まれていくことになる⁶⁴。マッカーシーにおけるコーブランドをめぐる査問の最大の真意について、ここで最初に俯瞰しておくならば、それは先の民主党フランクリン・ルーズベルト及びトルーマン政権時代の国務省の体制不備をつく共和党の戦略の一環であった。すなわちマッカーシーの真意は、かつての国務省が有意／無意にも国際的共産主義者の侵入を許し、その深部で進行していた国家破壊工作を看過していた失態を立証することで、民主党政治を批判することにあつた⁶⁵。この文脈においてマッカーシーが不信に思えた一つが、国家破壊的共産主義者としての疑惑の多いコーブランドが、国務省の主催するフルブライト特別研究員にたびたび採用されて、数回に渡り海外で講演活動を行なっていたことである⁶⁶。

召喚をうけ、コーブランドは5月26日午後2時30分、ワシントンD.C.の上院ビル357号室に姿を現した。マッカーシーを含む議員3名と政府弁護団3名、そしてコーブランドとその弁護士による2時間の査問は比較的穏やかに進んだとも言われているが、結果として、委員会側の思う展開には至っていない。先に述べたマッカーシーの真意から、査問の主たる矛先はコーブランドの国務省が後援する海外講演活動、すなわち1941年と1947年の南アメリカ地域、1951年のローマへの派遣に向けられた。そしてマッカーシーの質問は核心にせまり、「私が知りたいのは、何故彼ら〔国務省〕が他にたくさんの適格な候補者がいるうちで貴殿を選んだのか〔であり〕、、、、われわれ〔小委員会〕が知らねばならないのは、共産党系団体に関するこのたくさんの活動履歴をもった人物〔コーブランド〕がなぜ選ばれたのかということです」と切り出している⁶⁷。

査問はこの日のみならず、翌月初旬まで断続的に数回行なわれたが、その全体においてコーブランドの答弁内容は結果として協力的ではなく、肝心なところで巧妙に論点をずらす論法がみられる⁶⁸。たとえば以下はマッカーシーが切り出した先の文脈の一端で見られたやり取りであり、国務省における共産党に対する監視の甘さの証言をコーブランドから引き出すための核心にせまる質問を投げかけた時のものである。

委員長：言わせて頂くならば、どうもお気づきにならなかったのかもしれませんが、あなたは〔かつて国務省での候補者選定の時点で、共産主義者ではなく本国として安全な人物であるという〕人物保証を得たはずなのですが〔その実、国務省はそれをしなかったわけですね？〕。

コーブランド：私、本当に得たのでしょうか？〔一体、そもそも〕人は、どのように〔全く安全な人物であるなどと保証しうるような〕人物保証を得るのでありましょうか〔そんなことは、もとより無理ではないですか〕？⁶⁹

音楽学のヴィヴィアン・ペルリスが指摘するように、ここにはかかる「保証」の不可能さを含意する皮肉が込められており、そのみならず、コーブランドは査問の経過において核心に迫り単純になった論点を、あえて返答困難な別の広い問題へとすり替えて問い返すことで曖昧にし、議論を振り出しに戻している。査問の道筋を迷路に導き展開を阻んでいると考えられる。

結局、このような答弁を通じて、大量の疑惑の中からコーブランドが最終的に認めたのは、「アメリカ・ソ連友好会議の会員であること」、「1948年のハンス・アイスラーを支援する演奏会の後援者であったこと」〔1948年にアイスラーが共産主義者の嫌疑で国外追放される前の2月28日にコーブランドとバーンスタインらは別離コンサートを催した。アイスラーは1926年にドイツ共産党へ入党申請した事実がある⁷⁰⁾、そして、1949年の〈ウォルドーフ会議〉に参加したことの3点であり、結果としては査問において不問に付され、彼の不安をよそに、以後召喚されることは無かった。一方、そうであれば、彼は〈反共主義〉的イデオロギーには、さほど後の評価において影響がなかったというべきであろうか。

1-2-8. その後のコーブランドにおける〈マッカーシズム〉の影響

大統領就任記念演奏会やマッカーシーの査問の時期以来、彼はいくつかのネガティブな直接的影響を受けている。たとえば、〈ワシントン・ナショナル交響楽団〉の演奏による国事としての大統領就任記念

演奏会では、以後彼の作品が候補となることはなかった⁷¹。また、召喚以来国務省の規定でパスポートの更新が2度ほど却下され、これが通常に戻るまで2年を要し、その間の海外での音楽活動に支障をきたしている。米国内講演活動ではアラバマ大学とコロラド大学が彼の特別授業を急遽キャンセルし、演奏会でもロサンゼルス室内オーケストラの理事が政治的理由からコープランドのその演奏会を認めず、さらに、いくつかの演奏会でそれを阻止する一般からの脅迫的投書がみられた。また1960年代を通して、右派的傾向の強い退役軍人による組織〈アメリカ在郷軍人会〉はコープランドの演奏会や講演会のあり方に幾度か異議を申し立てている⁷²。

このような出来事は、しかしながら、まさにその処遇が直接的な因果となって彼の後の評価に重大な悪影響を与えたとも考えにくい。実際、コープランドは国吉康雄のように合衆国の文化史から不当に忘却されてはおらず、それどころか1964年に大統領勲章、つづく86年には議会名誉黄金勲章という文民最高の栄誉を得ることになる。画家の国吉の例とは違って、赤刈りや冷戦を経てもなお、「ケリー賛辞」にみるとおり、彼の評価は合衆国において極めて高く評価されていると言うべきであろう。

しかしながら、われわれは今日のコープランドの受容が、冷戦前の彼のあり方——30年代から40年代の時期にこそ彼のほとんどの主要なる作品は作られた——を踏襲したものとは言えないことに着目したい。つまり、国吉と同様に、現実的問題との接点の中でこそ生まれたはずのコープランド作品が、その現実的問題との折衝の過程の文脈がほとんど捨象された形で受容されているのである。その好例が序論で触れた「ケリー賛辞」にも読める。アメリカ国民の総意としてのこの賛辞で語られるコープランドの音楽とは、現実離れした古き良き普遍的アメリカを表象する音世界であり、その折に触れて皆が心に響かせるべきアメリカの教養材のごとき位置づけとは、それが現実世界を描くものというよりも、理想世界だからこそ可能となるものであろう。さらに藝術家としての彼の人物像は——これは本論文の筆者の見解ではあるが——、世事には無欲無縁なる存在にして、いわば、全米各地を巡っては皆に好まれる自国の自然を無欲に描き続ける微笑ましくも枯れた老風景画家のような印象を受けるものとは言えないだろうか。そこでは、かつてバズベイやマッカーシーらによって非米活動家としての嫌疑をかけられた経緯を持つ彼ではあるが、過去におけるそのような現実の姿や彼の政治意識がほぼすべて捨象された上で、ことさら音楽での民俗的響きの側面のみが誇張されたり、現在に求められる米国らしさの文脈を、その時々において付されることを通して、いわば、今日のアメリカにとって都合良く変容され、その革新的政治性を覆い隠して万人にとって無害な形にされた後のコープランドとその音楽がメディアを通じて今日も都合よく新たに構築され続けていると考えられる。このような彼の、無害にして保守的な

アメリカ的象徴への「変容」を今日端的に示すのが、民主党と共和党の双方が、その最も重要な政治キャンペーンにおいて彼の音楽をこだわりなく使用出来てしまう点であり、その他、そもそも彼の革新主義的で調和的な理念とはおよそ相容れない文脈で使用されるアメリカ海兵隊新兵募集における《市民のためのファンファーレ》なのであり、AT&T や GM といった何よりもスキャンダルを嫌う巨大老舗企業が、テレビ広告において彼の楽曲を使用するに至る点であろう。したがって、本論冒頭に挙げた「ケリー賛辞」を含め、今日的な視座からのコーブランドの資料を批判的に検討すること無しには、彼の 1930 年代から 40 年代の内実を知ることは困難と考える。

最後に、上のようなコーブランドの「変容」に関連してケリーの賛辞には着目すべき痕跡が認められることに触れておきたい。賛辞内にみる『ボストン・グローブ』紙からの引用部では、コーブランドの音楽が「ある曲はフランス的であり、あるものはラテン的であり、また、あるものはアメリカ的である」とある。ところが、その引用元の紙面をみると「フランス的であり」の後には本来「あるものはロシア的であり」(some Russian) の語句が続いている⁷³。すなわち、この公文書作成にあたり何らかの経緯で、引用元にあった「ロシア」の語句が削除されている。その際、賛辞中の他の引用部で中略のある場合には、律儀に付されている「・・・」の記号が見られないことも示唆的である。むろん恣意的である可能性もあるが、一方で共和党政権下でこの賛辞が作成された時点〔1990 年 7 月〕において未だソヴィエト連邦自体は存在していたことや、50 年代の彼の〈ウォルドーフ会議〉等の経緯を思い出すならば、連邦議会が贈る賛辞としては、まずは余計な禍根を絶つとともに、以後のコーブランドの受容像にも配慮した結果と想像することも、あながち不可能ではないだろう。

1-3. われわれに求められる視座

本章の議論の範囲から引き出し得る結論は以下である。1930 年代から 40 年代のアメリカの藝術音楽においてコーブランドが果たした役割を探究するわれわれの視点は、1). その当時を生きるコーブランド、2). その作品、そして 3). 彼の藝術活動の土壌である当時のアメリカ社会の動向、この三者を同

時に見通す位置にこそ置かれるべきである。

とくに作品の考察については、コーブランドの美的理念がエマソンやホイットマンらによって示された西欧からの「アメリカの知的独立」を求める〈アメリカン・ルネサンス〉の系譜にあるため、西欧近代的自律美学を基軸とするのではなくて、アメリカでその当時までに構築されていた文化的思潮に基づいてなされる必要がある。

また、冷戦期以前の上記三者を同時に見通す際に〈歴史修正主義〉論者の議論が示唆的である。コーブランドや国安康雄にみる冷戦を境にした評価の変容からいえることは、藝術家の受容はその時点でのイデオロギーに影響されることである。ここからわれわれの研究的視座に関する留意点を挙げるならば、もし今日のコーブランドの受容を基にして、そこから 1930 年代の彼の中にもその片鱗を見出そうと視線を動かし、またその観点から評価を行なおうとするならば、当時のコーブランドの内実を掘み損なう可能性があると言えるだろう。今日に支配的である視点を批判的にとらえ、それを相対化する歴史的視座とは、もとより、古典文献学者たるニーチェが『悲劇の誕生』において古代ギリシャ悲劇を考察する際に掲げたものであり⁷⁴、後にミシェル・フーコーの『知の考古学』にも受け継がれた視座である。音楽美学の渡辺裕が「勝利者史観」⁷⁵ とも呼んで忌避すべきとするこのようなアプローチが不適当なのは、それが、しばしば、今日的な体制を正当化するための政治的歴史を構築してしまうことにある。すなわち冷戦後の国安に顕著なとおり、〈反共主義〉における観点に適わぬ痕跡は見え難くされ、コーブランドにおいては、かかる「痕跡」を削除した後の無害なる姿がわれわれに呈示されることにもつながり易い。

20 世紀の合衆国における著名な文化人たちの〈リベラル〉な信条に着目し、冷戦期の〈反共主義〉の影で見え難くされた当時のアメリカの藝術家たちの多様な諸相と拾い上げるための視座がわれわれには必要である。

第 2 章 先行研究の検討、論点の抽出

2-1. 先行研究例：「コーブランド」と「その作品」

本章では先行研究の批判的検討を通して以降で議論すべき論点を抽出する。ここまででわれわれの視点の位置が、コーブランド、その作品、そして彼の藝術活動の土壌である当時のアメリカの社会の動向とする三者を同時に見通す位置に置かれるべきことを述べた。本節では、そのうちの「コーブランド」と「その作品」に関するわれわれの考察目的において着目すべき先行研究例を確認してみたい。

2-1-1. コーブランド：先行研究におけるその政治意識の受容の変遷

1950 年代のマッカーシーらによる査問の事実にも示されるとおり、1930 年代から 40 年代のコーブランドに、1950 年代当時の連邦政府の主流派とは、何らかの点ですぐわぬ政治意識¹が存在したことは明らかである。さらに、第 1 章冒頭に確認した彼の美学的理念を鑑みても、かかる意識は、人的交流や作曲書法など、彼の当時の音楽活動との関連をもつことが考えられる。したがって、彼の政治意識は、1930 年代から 40 年代のコーブランドの藝術活動の内実を探る上で着目すべき側面の一つといえるだろう。

当該研究の変遷を俯瞰すると、21 世紀の今日に近づくほどに、研究者らがコーブランドの政治意識に着目していく大きな流れが看取される。音楽学者のアーサー・バーガーとジュリア・スミスが、それぞれ 1953 年と 55 年に著した 2 冊の著作は、当該研究において今日でも多く引用されるうちでは、遡りうる最も初期のものであり、その点で合衆国での本格的なコーブランド研究の始動をここに位置づけることができる。

精緻な作品分析を基軸とする彼／彼女らの研究にはしかし、コーブランドの政治意識への眼差しは

ない。これらの研究の背景には、戦後直後のアメリカ藝術を席卷したグリーンバーク的な〈モダニズム〉の潮流文学や、批評理論での〈新批評〉²のように作品の内部構造にこそ焦点があてられた当時の批評動向にも考慮すべきだが、バーガーとスミスによる非政治的視座の直接の起因は、バーガー自身が2002年にそう述べたとおり、むしろ当時のコーブランドが〈マッカーシズム〉の只中にいたことへの配慮であり、バーガーは「政治的関わりに関する議論を省くために『用心深く』」執筆したことを明らかにしている³。ここでバーガー自身が共産黨員であったことを勘案するならば⁴、研究での、その徹底した非政治性にこそ、むしろ、政治的視座の存在が裏書きされていたことがわかる。

ジュリア・スミスも同様に「政治的問題に関しては完全に避け」ており⁵、近年マーチソンが指摘するように、1950年代以降もこの動向は研究者達において継続され、50年代から80年代半ばに至る冷戦期の大半の時期において、コーブランド研究では彼の政治意識への言及は事実上禁忌なる領域であった⁶。かくして、コーブランドの政治意識を避けながら1940年代頃の彼の単純性を基調とする音楽様式への変化を論ずるときには、例えばバーガーのように〈新古典主義〉といった同時代の西欧の音楽動向との関連が強調されることになる⁷。さらにコーブランド自身もまた、マッカーシーによる査問以来、自ら政治的発言を控えるようになることから、すくなくとも80年代半ばまでは、アメリカ国内においても、戦前期のコーブランドに関して知りうる範囲は限定されていたと言ふべきである。このように彼の受容における冷戦期の〈反共主義〉的影響は、音楽研究の中にもその爪痕をみることができる。

2-1-2. 政治意識へのまなざし 1：ペルリス、ポラック

コーブランド研究における政治意識に対する忌避の暗黙の了解は、1984年と1989年に刊行された音楽学者のヴィヴィアン・ペルリスとコーブランドによる2巻の共著自伝以降に徐々に新たな展開を見せはじめる。とくに1984年の第1巻『コーブランド：1900から1942』〔本論での略記はC&PI。略記については凡例を参照のこと〕では、その大部分を執筆したペルリスは「彼はもともと政治的な人物ではなかった」と控えめに描写しながらも⁸、コーブランドの親戚であり、パリ遊学を共にした劇演出家ハロルド・クラーマン⁹など、周囲からの影響によって生まれたとする彼の政治的左派の傾向を指摘し、その政治意識と彼のメキシコへの眼差しを初めて関連づけた¹⁰。ペルリスのこの控え目な政治意識の描写について、後にクライストは自著でふれ、「最近の伝記作家であるハワード・ポラックは、コーブ

ランドを、より主体的でより政治的な人物と看做している」と述べて、ポラックの情報の鮮度とともにペルリスとの内容的対照性を強調している。ここからはペルリスの「政治的な人物ではなかった」の指摘に対する批判的含意と、1984年においても未だコーブランドの政治意識を隠蔽する傾向があったことのクライストの示唆が読める¹¹。また共著自伝の第2巻『コーブランド：1943年から』〔本論での略記はC&P II〕では、前章でふれた〈ウォルドーフ会議〉にはじまる1950年代の彼の〈マッカーシズム〉における一連の追及の件の一部が当該研究上で初めて叙述されている。全2巻の共著自伝にしてペルリスによる研究は、音楽学者のゲイル・マーチソンも述べるように、今日に至る後続のすべての研究者の基礎となっている¹²。

コーブランドが1990年逝去し、さらに冷戦が終結しソヴィエトが崩壊した90年代初頭以降、コーブランド研究には新たなアプローチが徐々に現われはじめた。その主要なる研究として、音楽学者マーチソンは2013年の研究の中で、ジェニファー・デラップ、ハワード・ポラック、サリー・ビック、エリザベス・クライストといった合衆国の音楽学者の名を挙げる¹³。

デラップが1997年にミシガン大学に提出した博士論文「50年代のコーブランド」〔本論での略記はJDCF〕は、1930年代のコーブランドの左派的政治意識の存在を指摘し、執筆当時、デラップが独自に入手した連邦捜査局〔FBI〕保管のコーブランドの資料などを基に50年代の〈反共主義〉からの彼への追及の全貌を初めて明らかにした論文であった。ここでは冷戦において見え難くされていたコーブランドの政治的左派の側面が詳細に提示された。デラップにおいて着目すべきは、彼女が1949年〈ウォルドーフ会議〉でのスピーチ内容を根拠に、「コーブランドの根本的な真価」(fundamental values)が二項対立を対話的に調整して一つに統合することを仮説的に指摘している点である¹⁴。また、後にのべるが、クライストの2003年の研究においても、コーブランドのこの統合的性格への着目が継承されていくことになる。

さらに音楽学者のハワード・ポラックの1999年の研究は、より新しいコーブランド像を再構築する契機となった。先のコーブランドとペルリスとの共著自伝にはコーブランドに対する批判的検討が皆無であることを指摘して著された、その約100頁に及ぶ注釈を含む全690頁の伝記的大著『アーロン・コーブランド：稀なる人物におけるその生涯と作品』〔本論での略記はHPAC〕は、コーブランドの左派的政治活動がさらに詳細に叙述されるとともに、他方、同性愛者としての側面やアメリカの当時の音楽界でのその文化にも触れるなど、ペルリスから読むことのできぬ多様なコーブランド像が初めて示される契機となった¹⁵。政治的側面で着目すべきは、ポラックは1920年代の社会主義への関与、1930

年代の共産主義との提携、そして 1960 年代の〈ニュー・レフト〉からの離反を入念に記述したことである。加えて、30 年代と 40 年代のコープランドの政治意識において影響を与えたニューヨークのモダニスト達が集う「スティーグリッツ・サークル」¹⁶の存在と、そこでのヴォルド・フランク、ヴァン・ウィック・ブルックス、ルイス・マンフォード、ポール・ローゼンフェルドといった批評家たちや、写真家ポール・ストランドらとのコープランドとの交流が示されたことである。楽曲分析には触れてはいないが、当該研究において、この著作刊行以降のほぼすべての研究で引用されるこの資料性の高いポラックの成果によって、われわれは、より実態的なコープランド像を知り、その複雑な人的交流の面からも彼の政治意識を考察することが可能となった。

2-1-3. 政治意識へのまなざし 2：クライストと〈革新主義〉

2000 年代に入ると彼の戦間期における政治意識の考察にも、さらに明確なる輪郭線を描き出す研究が現われる。そこでは 1930 年代の反ファシズムのための左派共闘である〈人民戦線〉(the Popular Front)や、その基盤としての合衆国における〈革新主義〉(Progressivism)といった 20 世紀前半の政治的・社会的動向への視点が新たに導入され、ポラックよりもさらに詳細な輪郭が示された。それらはエリザベス・クライストやサリー・ビックといった、当時のイエール大学における音楽学博士候補者らによる成果であった¹⁷。彼女らはともに、師である文化研究のマイケル・デニングの『文化戦線』(1996)に示された〈歴史修正主義〉的視点、〈マルクス主義批評〉の分析手法、そして多様な労働者による文化運動としての〈人民戦線〉の考察などを援用しながら、冷戦時代における〈反共〉と〈容共〉といった二項対立による還元的認識を批判し、1930 年代から 40 年代における多様な〈リベラル〉の諸相のなかにコープランド像の再構築を企図したものであった。またデニングの研究対象が文学、音楽劇、ジャズ、ブルース、演劇であったため、演奏会用音楽を主たる活動の場とする作曲家たちの 30 年代における活動が研究的に未開拓であったという背景もあった¹⁸。

2003 年の『アメリカ音楽学会誌』に掲載されたクライストの論文『アーロン・コープランドと人民戦線』〔本論での略記は ECAC〕で、彼女はコープランドの 30 年代から 40 年代に顕著にみられる「強いいられた単純性」(imposed simplicity)と作曲家自身が述べた作曲スタイルに着目した¹⁹。より広い聴衆層に向けたものとして、すでにそのスタイルの存在は当該研究では少なからず知られたものであった

にもかかわらず、一方でそれが当時の社会的文脈とどのように関連し、どのような政治性を持つかは、いまだ明らかにされていないことをクライストは問題提起した²⁰。

クライストはこの問いを明らかにするためにその「単純性」のスタイルを 1930 年代の〈人民戦線〉の社会動向の中に位置づけた。彼女〔クライスト〕はデニングの研究を概観して、〈人民戦線〉がソヴィエトという外国のイデオロギーに基づきコミンテルンが主導して作り出した党派的なものではなくて、むしろアメリカの地におけるアメリカの文脈において、マルコム・カウリーやヴォルド・フランクといった文化批評家らによって 1935 年までには既に用意されていた進歩的な思想的土壌を基盤とするものであることを示した。また、そのような合衆国での〈人民戦線〉戦術に限っては、むしろ〈コミンテルン〉の側こそが、「同調者」(fellow traveler)として、当時、アメリカの時勢に乗じたものであったことを〈歴史修正主義〉的観点から確認した。

さらにクライストの研究はデニングを超えて考察を進めた点に新規性がある。30 年代から 40 年代のアメリカの「進歩的な思想的土壌」の基底には、アメリカの 20 世紀を基礎づける〈革新主義〉(Progressivism)の思想や運動があることをクライストは論じた²¹。彼女は〈革新主義〉の文化的側面やその 30 年代における系譜としての〈人民戦線〉の文化について述べ、それを主導した人々——「革新主義者」(Progressives)——が「モダニズム〔藝術〕の創造的力」に期待し、その排他的・選民的な傾向を排する一方で、「社会改良における民主主義的な方針を適用」することで「藝術と生活との統合」——コーブランドのこのような「統合」志向はデラップの研究でも指摘されたものである——に関心を向けたことを論じ、コーブランドがこのような「革新主義者たち」と理念を共有する中で生み出したのが「単純性」のスタイルであったことを明らかにした²²。

2-1-4. 作品について：その多様性を指摘するもの

ここまでは「コーブランド」に関する政治意識についての先行研究例を検討したが、以下では、彼の「作品」自体に着目し、先行例におけるその作曲様式に関する考察の蓄積を確認する。

初期のオルガン交響曲(1924)やピアノ変奏曲(1930)での初期のモダニズムから、大衆的

バレエや映画音楽における民俗音楽の影響をうけたスタイルへのコーブランドの移行が、伝記作家たちに説明の必要性を駆り立てるならば、〔さらにその後の〕コーブランドの〔50年代の〕12音音楽という新分野への進出をどう折り合いをつけて説明するかは、それ以上に奮闘することになるだろう²³。

デラップによる上の言及にみるとおり、コーブランドにはその全作曲年代を通して多様な作曲様式がみられるが、先行研究を俯瞰すると、彼の作曲様式、それ自体の考察に対して2つのアプローチが見い出せる。一つは多様性をそのままに受容するものと、もう一つは収斂を企図するものである。前項にみた政治的側面での動向とは異なり、この側面では時代経過において方向性をもった研究成果の流れが見い出せるものではない。

まずコーブランドの多様な作曲様式を、まさに多様なものとして、多様性そのままに受容する代表例には、前項でもみたスミスの1955年の研究がある²⁴。スミスはコーブランドの作曲様式を3つの時代に区分したが、それは1920年代の「フランス・ジャズ」期、1930年代前半の「アブストラクト」期、そして1930年代後半から1955年〔スミスの著作の刊行年〕までの「アメリカ民俗音楽」期である。最初の20年代の「フランス・ジャズ」期では《オルガンと管弦楽のための交響曲》(1924)で聞かれる8音音階(Octatonic scale)に、——この音階はもともとリムスキー・コルフサコフやスクリャービンといったロシア音楽に痕跡をみるものだが²⁵——ナディア・ブーランジェに師事した20年代初期のフランス遊学時代に彼が敬愛したストラヴィンスキーやドビュッシーらを経由してフランスにもたらされたそのモダニズムの響きに、当時パリにおける音楽的影響がみられる。また、同時期のガーシュインのシンフォニック・ジャズとも比較されることのあるコーブランドの《ピアノ協奏曲》(1926)では、シンコペーションやブルー・ノート・スケールの使用にジャズの影響が顕著に聞かれる。30年代の「アブストラクト」期では、スミスは、もっぱら《ピアノ変奏曲》(1930)を対象とするが、この曲はE・C-E \flat ・C#の4音のモチーフによる20の変奏で構成された無調音楽である。また30年代後半からの「アメリカ民俗音楽」期では、先に述べたクライストも着目する「強いられた単純性」が指摘される。民俗音楽素材とともに用いられた作品《エル・サロン・メヒコ》(1936)に最初に「単純性」が結実することになり、アメリカ西部を彷彿とさせる《ビリー・ザ・キッド》(1938)、《ロデオ》(1942)、《アパラチアの春》(1944)といった彼の名声を高めた3曲のバレエ音楽が作曲された。加えて、教育劇《セカンド・ハリケーン》

や 映画《廿日鼠と人間》(1939)にも同様の傾向を見い出すことができる。

しかしながら、ポラックは後に、かかるスミスの区分を批判的に検討している。なるほどポラックは、自身の 1999 年の研究において、スミスの区分に着目し、そこにさらに 1950 年代から 60 年代の「12 音音楽」期を追加した形で議論の俎上に載せている。一方で、実際には、各時代において作曲様式が混在ししていることを指摘し、必ずしも、スミスのように明確に区分できるものではないと述べた。ポラックのこの考察は着目に値するが、しかし、再びスミス以前の未分節で、混沌とした状態に戻したものでもあり、研究では、さらに弁証法的止揚がもとめられる。

コープランドの作曲書法を、その多様性のままに受容するこのような研究の事例——コープランドの作曲書法の特徴とは多様性そのものであるとする立場——は多く、それらは特に、コープランドの生涯の一時期ではなくて、ポラックのような全生涯を対象にする伝記的・網羅的な考察に多い。他にも代表的な研究にはバーガー、ペルリスの他、音楽学者ジュディス・ティックらの『アーロン・コープランドのアメリカ』(2000)〔本論での略記は GJAC〕が挙げられる。また国内での稀少な先行例である奥田恵二(2005)や佐竹由美(2008)の研究はここに分類すべきものといえよう²⁶。

2-1-5. 作品について：中心的な書法の指摘への試み 1 (ラーナー2001 の分析)

ここまでの研究とは対照的に、コープランドの多様な作曲様式に対して、そこに中心的な語法を指摘すべく企図した研究事例はあったのだろうか。その事例は少ないが、ここでは 2000 年以降の 3 つの研究を概観したい。

まず一つ目は 2001 年の『ザ・ミュージカル・クォーターリー』誌に掲載された音楽学者ニール・ラーナーの論文「広く開放的な空間としてのコープランドの音楽：ハリウッドにおけるパストラルの比喩の検討」〔本論での略記は NLCO〕である。かつて 1943 年に、批評家のアルフレッド・メラーズが「アメリカン・イディオム」と名辞したコープランドにみられる「音楽〔語法上での〕空間と物理的な空間とを関連づけた」様式からラーナーは研究の着想を得ている。笛を吹く羊飼いを題材とした古代ギリシャの田園詩を端緒として発達した 17～18 世紀のフランスに顕著な音楽様式である〈パストラル〉(pastorale)や〈ミュゼット〉(musette)といった「理想的な田園の状況を想起させる」様式での音楽書法を参照しながら、ラーナーは 1940 年代のコープランドの主に映画音楽に顕著にみられる様式を、

彼独自に「パストラル・イディオム」なる音楽語法として収斂した上で、その書法を具体的に指摘した。そこではペダル・ポイント〔保続音のこと。ラーナー論文の 482 頁参照。〕、完全 5 度や完全 4 度の旋律の動き〔482, 502 頁〕、完全 5 度や完全 4 度音程の響き〔486 頁〕、牧笛を想起する管楽器の響きの重視〔482 頁〕、機能無視して平行進行する全音階的和声〔482 頁〕、音程間隔をあけて配置した広い声部処理〔482 頁〕、3 和音で構成されたメロディー〔486 頁〕などが中世フランスの〈パストラル〉音楽様式とのアナロジーとともに、彼のバレエ《アパラチアの春》(1944) や、映画音楽の《都市》(The City, 1939) と《廿日鼠と人間》(Of Mice and Men, 1939) 他分析から指摘された。

この研究で着目すべき点は、その語法の出自から、古代ギリシャや中世フランスでの理想世界の表象として既に社会的に〈構築〉されているともいえるべきこの「広く開放的な空間」の比喩 (trope) のイディオムを、ラーナーは新たに当時のアメリカ社会と関連づけながら、本質論的ではなく、記号論的に捉えていることである²⁷。つまり、コープランドの「パストラル・イディオム」を、アメリカ 19 世紀の〈西漸運動〉や 歴史家フレデリック・ターナーの〈フロンティア学説〉の文脈と関連づけて考察することによって、このイディオムが、ヨーロッパとは別次元の「広く開放的な空間、転じて無限なる可能性」という「アメリカン・ドリーム」という〈神話〉の表象として、その意味が、新たに社会的に構築されていったこと²⁸、加えてそれが構築されていく経緯において、ハリウッド映画やその音楽もまた一躍を担ったことが、ラーナーによって指摘されたのである²⁹。

2-1-6. 作品について：中心的な書法の指摘への試み 2 (クライスト 2003 の分析)

次に二つ目の研究事例は、前項「政治意識」の先行例でも概観したクライストの 2003 年の研究『アーロン・コープランドと人民戦線』[ECAC] である。既述の通り、彼女はコープランドの 1930 年代から 40 年代を特徴づける「単純性」のスタイルに現代アメリカを基礎づけるアメリカの〈革新主義〉の影響を最終的に指摘したが、その過程でクライストは、師であるデニングの研究手法を継承して 2 つの分析方法からコープランドとその作品を分析した。一つは「文化的政治」(cultural politics) と称してかつてデニングが用いた対象者の言及や行動における直接的・実証的な政治関与を記述する分析法であり、もう一つは、マルクス主義批評家のフレドリック・ジェイムソンによる「政治的無意識」(political unconscious) の概念を援用した手法であるが³⁰、これもやはりデニングが「美学的イデオロギー」

(aesthetic ideology) と称してかつて他分野の研究で用いた分析方法のコーブランドの「読み」への応用であった³¹。

クライストの楽曲分析としてここでわれわれが着目すべきは後者〔「美的イデオロギー」〕である。この分析でクライストが作品〔楽譜、音楽テキスト〕内に看取すべきとした部分とは、その作品内に不意にあらわれた、社会的抑圧に基づく痕跡であった。すなわち、人間は本来、われわれの全体にとって理想的なる「ユートピア的統合」を希求するとのジェイムソンがエミール・デュルケームの「集合意識」の概念³²を援用して導いた視座をクライストは前提とし³³、一方で、資本主義において疎外され（物象化）されたわれわれの世界にあっては、常に、その思いは抑圧せざるを得ず、かくして、その希求と抑圧との問題を解決すべく、作者がその問題を内面化した上で、作品上で無意識に表出するに至った形式上の矛盾としての痕跡である³⁴。

クライストは、この「美学的イデオロギー」の分析の一つで、コーブランドの《エル・サロン・メヒコ》(1936)を取り上げた。そこに「矛盾」の形で現れた「痕跡」として、この楽曲内に着目したのが、引用されたメキシコ民俗音楽の旋律素材であり、その曲中での処理方法であった。クライストは《El Palo Verde》や《La Jesusita》といった著名なメキシカン・マリアッチによるフォークソングが、この作品全体を通してそのままの形で使用されることはなく、まるで「万華鏡のレンズを通して屈折」するように「変形され」ながら「不適當に配置」されていくことを楽譜によって示した。そして、それらが、ときに「逸脱した不協和音」、「属和音進行を裏切りながらのシンコペーションのよろめいたリズム」、または断片的な「リズム要素だけ」が残されるなどのモダニズムの手法がみられる一方で、モダニズムとは対比的に、「わざとらしく弦楽器を用いた大袈裟にロマンティックなセッティング」によって《El Mosquito》が奏されたりするなど、「さまざまな情動的な様式が次から次へとつなぎや準備がなく現われる」ことを、音楽の連続性を、部分的に壊すものとしての矛盾する「痕跡」を指摘した。つまり、クライストは当時のアメリカや近代国家に顕著であった産業都市のダンスホール³⁵の音楽環境を反映するがごとき作品に現れた、そのエスニックなフォーク音楽の「素材の変形」、フレーズの「不適當な配置」、そして「ジャンルの差異」の混在として看取される表現上での矛盾的爪痕に着目したのである。

かかる楽曲の部分的な矛盾の存在の一方で、クライストは同時に、楽曲全体として見た場合には、これらの多様な素材の結合には失敗していないと論じる。つまり、「頻繁なるムードや性格の推移は表面上での非連続性を強調するとともに、〔さらに（補足は筆者）〕フォークソングと管弦楽というジャンルの差異が前面にもたらされるが、しかし、同時に楽曲全体としての結合には失敗していない」と主張す

る³⁶。そして結論としては、この分析と共に 1930 年代前半のデューイやヴォルド・フランク、スチュワート・チェイスらといった合衆国の「革新主義者たち」がメキシコに「藝術と生活との統合」の点で注目していた事実を踏まえながら、コープランドの《エル・サロン・メヒコ》が「産業資本主義における緊張を暴露し (reveal)、一方で同時に、「〔楽曲全体としての結合には失敗していない〕という、表現上での最終的な「効果」の点から〕曲全体をもって、ユートピア理念が、農村部及び都市部それぞれの共同体での文化的つながりを観念的に修復する」と論じた³⁷。このような弁証法的な考察からコープランドの音楽書法を基礎付ける、資本主義における疎外に問題意識をもつ〈革新主義〉的性格を読み取っている。

2-1-7. 作品について：中心的な書法の指摘への試み 3 （マーチソン 2013 の分析）

コープランドの多様な作曲様式を収斂させるべく考察した成果の最後の三例目は、ゲイル・マーチソンの『アメリカのストラヴィンスキー：コープランドの新たなアメリカの音楽における様式と美学、その初期作品、1921-1938』（2013）である〔本論での略記は GMAS 〕。著作名の通り、マーチソンはコープランドの 30 年代までの作品を研究対象とし、その時期の主要な 10 曲程度を選択し、楽曲分析においては美学的〈形式主義〉の観点から分析を行なっている。その結果、対象とする時期のコープランドの作曲スタイルは、その表面上では、ユダヤ〔《ヴィテブスク》（1929）〕、メキシコ〔《エル・サロン・メヒコ》（1936）〕、アメリカ中西部〔バレエ《ビリー・ザ・キッド》（1938）、他〕といった多様な地域におよぶ民俗音楽素材からの引用がみられるが、しかし、その素材を組み込む基盤としての作曲書法は一貫しており、それが 1910 年代初期のストラヴィンスキー——ロシア民俗音楽を取り入れた《ペトルーシュカ》など、いわゆる彼の原始主義時代——に由来する西欧的な音楽的〈モダニズム〉に準じる書法であることを明らかにした。すなわち、「オスティナート技法」、「断片化された旋律素材」の活用、多調性をはじめ「8 音主義、5 音主義、旋法、オスティナート、保続音などの使用による機能と和声の忌避」、及び「ポリリズムやクロスリズム、拍子の頻繁な変更〔中略〕のリズム技法の活用」が結論として具体的に列挙された³⁸。それらはすでにコープランド 20 歳の渡仏前——パリでナディア・ブーランジェに師事する以前の——初期のピアノ作品《滑稽なスケルツォ》（1920）〔通称：《猫とねず

み)の書法にも凝縮して現れており、マーチソンが研究対象とする終端である 1938 年に作曲されたバレエ音楽《ビリー・ザ・キッド》に至るまで維持されていることを彼女は指摘した。

なお、この研究では楽曲分析における美学的〈形式主義〉の一方で、マーチソンは先行するクライストやポラックらが明らかにしたコーブランドの政治意識に関する今世紀的な研究蓄積もまた十分に踏まえている。「コーブランドの政治的関与と彼の政治性が彼の音楽様式の変化をもたらしたことは明白である」と述べるマーチソンは³⁹、たとえば《エル・サロン・メヒコ》(1936)でのメキシコ民俗音楽の引用の背景にクライスト〔ECAC や ECMC〕を引きながら、多様な移民労働者によって構成されるアメリカの〈人民戦線〉での団結の企図に基づく「多民族主義」や、やはり同様の企図による、西欧に対する新大陸での独自の文化としての、広く南北アメリカを視野にいたした「汎アメリカ主義」〔Pan-Americanism〕の文化的視座を指摘している〔ただしこの初出はデニングの『文化戦線』(1996)である〕。

しかし、マーチソンの研究の主張の根幹には、同時期の西欧音楽由来の「筋金入りのモダニスト」⁴⁰としてのコーブランド像を主張したものである。そうであれば同時に、われわれは、マーチソンによるこの実証的な形式的音楽分析に信頼を置きつつも、その一方で、本論の 1 章で論じたホイットマンら〈アメリカン・ルネサンス〉の系譜、すなわち脱西欧に基礎付けられた系譜にこそコーブランドの根幹をみる本論の視座とは、根底において異なるものであることに着目したい。

2-2. 先行研究の批判的検討

2-2-1. 批判的検討から論点抽出へ

ここまでで概観したコーブランド研究の蓄積を、本論の考察目的に照らしあわせた上で批判的に検討し、次章以降でわれわれが議論すべき具体的な論点を抽出したい。

本論の以降での、われわれの〈歴史修正主義〉的な見地からの考察において、クライストやポラックらによって示された冷戦期以前のコーブランドの政治意識は、アメリカの歴史の中での彼の位置づけ

を問う本論の目的には有用な知見となる。しかし、クライストの研究には、われわれの考察目的に限り、不足がある。つまり、われわれがクライストを継承してさらに考察すべきは2点ある。一つはクライストの指摘するコープランドの〈革新主義〉と「『現代アメリカ』の形成」との歴史的関連が不明であることであり、もう一つはクライストによる音楽の意味作用を明らかにするための音楽分析の成果に、恣意性を否定できないことである。とくに後者の問題点とは、《エル・サロン・メヒコ》での断片的民俗素材の引用が「表面上での非連続性を強調する」とクライストが述べた際、そのすぐ後で、「しかし同時に楽曲全体としての結合には失敗していない」と主張する件である。「結合には失敗していない」というこの音楽上の「効果」、すなわち、アルチュセールやジェームソンのいう〈構造的因果律〉がもたらす「効果」を示すと考えられるこの主張のもつ重みとは、そこからさらに、「ユートピア理念が、農村部及び都市部それぞれの共同体での文化的つながりを観念的に修復する」という、クライストによる、その音楽的な意味作用を主張するための論拠として重要なものとなる。しかしながら、その重要性にも関わらず、「結合には失敗していない」ことを示すための十分な音楽書法的論拠が示されることはない。そこで、われわれは、クライストの分析を否定するというよりも、そこに社会との関連で現れる音楽作品の分析の試みへの困難な挑戦としての意義をみつつ、本論において批判的検討の上、さらに継承してみたい。

他方、われわれはコープランドの音楽〈テキスト〉における形式分析、つまり音楽書法の研究蓄積の確認を基に考察するが、本論の目的においては、それを書法の多様性をそのままに受容するだけでは相対主義の隘路に留まるのみである。したがって、音楽〈テキスト〉から、意義ある「痕跡」や特徴などを指摘する必要がある。その意味での先行事例として、コープランドの1920年代から30年代の音楽書法に一貫するストラヴィンスキーの「原始主義」に準ずる西欧的モダニズムを指摘したマーチソンの分析は実証的であり、一定の再現性が認められうる結果と考えられる。したがってマーチソンの成果を踏まえるとともに、そこにニール・ラーナーの「パストラル・イディオム」の成果を加味してわれわれの考察の基盤としたい。

しかし、マーチソンの分析にもまた批判的に検討すべきことがある。なるほど、作曲の専門教育を受けた経緯も有するマーチソンの分析の精度は高く、その成果は、他の音楽学者が再度分析しても、やはり、ある程度の同様の見解が得られる可能性が高いと本論の筆者は考える。しかしながら、かかる「同様の見解」とは、音楽学プロパーによる視座の共通性ゆえである可能性もまた検討する余地があろう。たとえば、マーチソンはコープランドの音楽〈テキスト〉を、ヨーロッパの音楽史的文脈や解釈装置で

全て説明しようとするが、その一方で、それとは異なる文脈、つまり、同時代のアメリカ独自の文脈がそこに潜んでいる可能性を探る視点はみられない。意義をみとめたある音楽的「痕跡」の淵源を、時間を遡って西欧の偉大な作曲家の様式の中に看取することで理解しようとするまなざしの、その外側にも意識を向けて検討して然るべきではないだろうか。

一方、ニール・ラーナーの「パストラル・イディオム」には、アメリカの文脈を探る別なる視点が存在することに加え、さらに作曲書法の側面のみならず、いわゆる作品ジャンルの側面でも、従来、西洋近代音楽学が取り上げてこなかった領域、すなわち「映画音楽」にまで研究の射程が及んでいる。したがって、われわれはマーチソンやラーナーの成果を継承しつつも、音楽学プロパーの蓄積が、未だ途上にあるような研究領域にこそ着目したい。そのとき、コーブランドの政治意識の側面を加味するならば、1930年代から40年代における彼の内実を知るためにわれわれが探究すべき対象の一つとして、この作曲家の「映画音楽」実践の領域が浮かび上がる。一方で、その時代のアメリカの映画〔及びその音楽〕といえば、ホルクハイマーとアドルノの言及が象徴的であるように、それは〈フォーディズム〉を彷彿とさせる映画工場「スタジオ・システム」による「型通りの隠語」に支配された「文化産業が提供する製品」であり、寡占市場における「金儲け目当てにつくられたガラクタ」ともいわれたその文化は、アドルノら以外でも、まさに近代産業資本主義の申し子とみる向きも多いだろう⁴¹。そうであれば、クライストが指摘するようなコーブランドの〈革新主義〉的な性格——すなわち20世紀初頭の合衆国において、「新しい政治的経済的社会的な秩序」の創出を企図する「『現代アメリカ』の基盤ににあった〔中略〕社会変革」——とは、皮相には、むしろ積極的に合致しない音楽ジャンルであるとして、研究対象としては不適当とみる向きもあろう。しかしながら、ここで視野をハリウッド映画——なかんずく、そのジャンルにおける、アドルノが「ガラクタ」とする側面——にとどまらず、1930年代に隆盛をみたドキュメンタリー映画にまで広げながら、コーブランドの1930年代の活動や人的交流をつぶさに紐解くならば、彼が映画に関与するにいたった経緯、その映画の内容、当時の先進的写真家達を中心とする製作陣の構成において〈革新主義〉者たちとの直截な繋がりを見い出すことができる。それが顕著なのが、映画分野への初参加となるドキュメンタリー映画『都市』(The City, 1939)である。また、その直後に関わったハリウッドでの第1作目となる映画『廿日鼠と人間』(Of Mice and Men, 1939)にも、原作のスタインベックとドキュメンタリー映画監督で知られるペア・ロレンツとの親交など、かかる土壌を看取することができる。

コーブランドによる映画音楽の先行研究例については、音楽学者のアルフレッド・コックランの

1986 年の博士論文にも触れておくべきだろう〔本論略記 CEFC〕。彼は、コープランドの初期映画作品 3 作〔ドキュメンタリー映画『都市』(1939)、ハリウッド映画『廿日鼠と人間』(1939)、ハリウッド映画『我等の町（我が町）』(1940)〕を対象として、アメリカ議会図書館内の「アーロン・コープランド・コレクション」〔本論略記 CCLC〕所蔵の楽譜草稿、関連書簡、また彼自身による作曲家・関係者インタビューを資料として、コープランドが師ナディア・ブーランジェから根本理念として継承した音楽的連続性にかかる概念、つまり「長い流れ」(la grande ligne)が、映画音楽の分野においてもまた、ひとつの映画音楽作品全体の調性構造の審級で看取できることを、〈シェンカー理論〉による精緻なる形式主義的分析によって明らかにしたものであった⁴²。ここでは、当該作品で使用された全楽曲が網羅的に扱われており、それらが形式的側面〔調性構造、動機労作、対位法的書法など〕において分析されている。その論の過程で、コープランドの映画音楽語法において、1930 年代から 40 年代に隆盛をみた〈古典的ハリウッド映画〉での慣習的なロマン主義的音楽語法との差異と、複調性や頻繁なる拍子の変更などの中にロマン主義的伝統音楽を超える〈モダニズム〉を指摘した⁴³。この研究は、一般に、コープランドの映画音楽に触れる記述では基本資料というべき位置づけにある。

一方で、もとより、コックランの研究上の問いが形式美学的側面におけるものであり、さらに、この研究がなされた時期が、初めてコープランドの政治的側面に視点がむけられた資料としての共著自伝第一巻〔C&P I〕刊行の直後であり、さらに未だ冷戦期にあったことも含め、コープランドの政治意識については触れるものではない。したがって、映画音楽の語法が、20 世紀のアメリカ文化の形成においてどのような意義をもつかという、本論の問題意識にふれた側面からの考察はコックランに見ることが出来ない。総じて、コックランを含め、先述のクライストの研究以降に提唱される〈革新主義〉の思潮を加味したコープランドの映画音楽研究の成果は、アメリカ国内においても、管見にして見い出すことは出来ない状況である。

2-2-2. ハリウッド映画の音楽研究に関するレビュー

なお、ここでの最後に、本論がアメリカの映画音楽を扱うものであるために、ハリウッド映画の音楽において、その作曲家の存在に視線を向けた映画音楽研究の現状にも触れておくことにしたい。もとより、今日のアメリカでのハリウッドの映画音楽研究の素地には、映画研究者 デヴィッド・ボードウェ

ルら「ウィスコンシン学派」による、1985 年の〈古典的ハリウッド映画〉‘The Classical Hollywood Cinema’の研究がある。ボードウェルらは、彼らの体系的な映画様式研究のその一部で映画音楽を扱い、1930 年代から 40 年代にみられた古典的映画音楽様式として、ドイツ・ロマン派の趣向をもつスタイルの存在を指摘した⁴⁴。〈スタジオ・システム〉をめぐるこの状況について、ボードウェルは著作のなかで、プロデューサーのサミュエル・ゴールドウィンが述べたという言葉、「ヴァーグナーのように書け、ただし、もっと派手に」との作曲家への指示〔または、「大君」による命令〕した事例を、象徴的に示している⁴⁵。その後、〈古典的ハリウッド映画〉の成果に基づくクラウディア・ゴルブマンや、カソリー・カリナク、ロイヤル・S・ブラウンらの映画音楽研究が、当該研究では基礎的考察として位置づけられる⁴⁶。とくに上記のゴルブマンの研究は、「古典的映画音楽：作曲と編集上での原則」⁴⁷の論を含み、それが、のちのカリナクの「古典的ハリウッド映画音楽」⁴⁸の概念での整理の素地となっている。さらに、フランス映画の音楽研究でも知られるミシェル・シオンもまた、著作内でゴルブマンを多く引用し理論的根拠としている。他方、ハリウッド映画音楽通史としては古典としてはプレnderガスト、また近年ではジェームス・ウィアーズビッキがある。また無声映画を含めた歴史研究ではリック・アルトマンが多く引用される⁴⁹。1930 年代後半における、コーブランドら、アメリカのシリアス・ミュージックの作曲家たちにおけるハリウッドの映画音楽の受容の実際の様態を知るための資料としては、アメリカ〈作曲家連盟〉‘the League of Composers’の機関誌 *Modern Music : a Quarterly Review* 誌において、1936 年から 1939 年にかけて 10 回に及び連載された、作曲家ジョージ・アンタイルの寄稿「ハリウッド最前線」(On the Hollywood Front)が有用である。コーブランドを含む、当時の東海岸の作曲家たちのほとんどは、コーブランドが述べるとおり⁵⁰、この記事を読んで、ハリウッドでの映画音楽環境を想像していたのであった⁵¹。

一方、日本国内の当該関連領域では注釈のないエッセイがほとんどだが、日本映画をのぞき、ハリウッド映画の音楽研究に限っては、少なくとも 2010 年代前半にいたるまで、以下 2 例の研究のほかには有意義な論考を見いだすことは困難であった。すなわち、高岡智子は、2008 年に、亡命ユダヤ人作曲家とハリウッド映画を論じ、尾鼻崇は、やはり 2008 年に、マックス・スタイナーをめぐるハリウッド映画音楽様式の誕生を論じている⁵²。これらは、上記のゴルブマン、カリナク、ブラウンらに多くを拠っているが、高岡や尾鼻による 2008 年のこの 2 つの研究は、国内における、今後の当該研究での応用の素地を作る上で、今後も大きな位置づけを持つと考えられる。また、邦文でのハリウッド映画に関する、体系的で、研究上の使用に耐える映画音楽史の記述は、本論執筆時点において、なお、管見にして知ら

ないが、この領域での導入段階では、柳生すみまろの 1985 年の著作が、全体のひとまずの見とおしを作るのに、2016 年現在でも有用である⁵³。ただし、柳生は記述の上で出典を示していないが、内容を勘案すると、その巻末にも示されているとおり、ブレンダーガストを多く参照している。

近年では、作曲家コルンゴルトの再評価にともなって、ハリウッドの映画音楽のスタイル形成が、コルンゴルトやスタイナーなどユダヤ人作曲家の亡命によってもたらされたとするトピックが取り上げられることも多くなった。亡命作曲家とハリウッド映画については、前述のボードウェルも 1985 年にその研究内で論じている。日本国内においてこの点が着目されるにいたる契機としては、文学者で映画批評家の蓮實重彦に見いだすことができる。多摩美術大学などでの、かつての講義録をまとめた著作『映画はいかにして死ぬか：横断的映画史の試み』(1985 年) に、かかる問題提起の国内での端緒が読める⁵⁴。ここで、蓮實はまた、自国での文化活動がかなわなかった亡命文化人たちの、その宿命としての〈移動〉‘moving’ が、20 世紀の文化形成に大きな作用を及ぼしたことの意義について、ここで論じている。

2-3. 議論すべき 3 つの論点

先行研究とここまでのわれわれの議論をふまえて、本論が以降に議論すべき具体的な論点には以下の 3 点を挙げることができる。

まず、第 1 の論点は、今日のアメリカ史学の議論において、「現代アメリカ」の形成の過程の中で〈革新主義〉がどのように位置づけられているかである。これは、あとの章において、コーブランドの音楽活動をアメリカ史の中に位置づけて議論するために必要な考察である。それはまた、既述のとおり、先行例としてのクライスト [ECAC] の不足点を補うための検討でもある。第 2 の論点は、〈革新主義〉の動向が、およそ 1930 年代のコーブランドにいかなる音楽理念上の変容を与えたか、また、その帰趨にどのような音楽があったかを考察することである。最後、第 3 の論点は、〈革新主義〉の動向の先に辿り着いた彼の音楽実践を取り上げ、その〈テキスト〉分析を行なうことで、その内実を探究することである。

本章の最後に、以降の考察において、常に本論が留意すべき指針をいみじくも示した、ニューヨー

ク大学の映画学教授ロバート・スタムによる言葉を引用しておきたい。

先行するあらゆる芸術や言説を継承し、複数の感覚を組み合わせる用いるマルチトラックのメディアとしての映画研究は、実質上多分野にわたるアプローチを余儀なくさせる⁵⁵

第 3 章「現代アメリカ」の形成における〈革新主義〉の位置づけ

前章で抽出された 3 つの論点から、本章では、広く合衆国の 20 世紀初頭にみられた〈革新主義〉の動向に焦点をあて、「現代アメリカ」¹の形成史において、それがどのように位置づけられているかを、今日のアメリカ史学研究における見解に基づいて明らかにする。ここでは 3 つの段階で考察する。まず、〈革新主義〉が現れた背景として、19 世紀末に合衆国の人々が直面した深刻な社会的問題を検討した後、その問題解決として現れた 20 世紀初頭における〈革新主義〉の動向を概観する²。最後に、当該研究内の各学派及び主要論者における〈革新主義〉の解釈の諸相を検討し、「現代アメリカ」の形成における〈革新主義〉の位置づけやその性格を明らかにする。

3-1. 20 世紀初頭の合衆国における社会問題

3-1-1. 社会問題の前提となるもの：「19 世紀アメリカニズム」

南北戦争の後、急激な工業化と経済的自由放任主義、そして膨大なる移民たちによって、合衆国は「1890 年代中葉までに機能不全に陥り、一定期間の混乱期」³を迎えることになる。一方、アメリカ史の中で、もしこのような問題が強調されるのであれば、もとより、それとは対照的な姿ともいえるべき前提があつてのことであろう。

合衆国はその経緯から、民族的同一性においてその国家的起源を「想像する」ことが困難であり⁴、歴史を持たぬその国土は、しかも、西へと膨張しつづける未知なる地平であつたため、19 世紀末までは国民の拠り所としての「固有の国土」とは無縁であつた⁵。つまり、西欧近代的枠組みとしての〈国民国家〉の概念をそのまま合致させることには無理がある。

そのため、しばしばアメリカを基礎付ける「アメリカの精神」の淵源には、以下2つの「ファザーズ」がその尊敬すべき体现者として鎮座することになる。すなわち〈ピルグリム・ファザーズ〉〔「巡礼父祖」〕と、〈ファウンディング・ファザーズ〉〔「建国父祖」〕である⁶。彼らの精神は、自らが後にした旧世界における腐敗の「排外」を基盤として、その上に自由と平等という「革新」的な西欧近代主義と、それとは本来相容れぬはずの「保守」的なキリスト教信仰との両者の融合による「普遍的理念」とに特徴的である⁷。同じく近代市民革命を成し遂げたフランスでは厳格なる〈ライシテ〉がみられる一方で、アメリカでは、イギリス的な〈国教会制度〉の否定としての「排外」が〈政教分離〉において唱えられながらも⁸、それと同時に、非宗教的であるべき革新的な「啓蒙主義思想の中心にある基本的人権」が、「保守」的なピューリタンの思想土壌のもとで受容されることが可能であったことは着目すべき性格である⁹。たとえば、大統領就任式での聖書を用いた宣誓に象徴的なこの様子は、〈アメリカ独立宣言〉(1776)冒頭の有名な前文に、すでに明示されている¹⁰。

すべての人間は神（Creator）によって平等に造られ、一定の譲り渡すことのできない権利を与えられており、その権利の中には生命、自由、幸福の追求がふくまれている。

かつてのヨーロッパの専制君主が〈王権神授説〉において個人の絶対的権勢の理論的根拠としたのに対して、先述のごとく、啓蒙思想とも結び付いた新大陸の「ピューリタンたちは、〔中略〕自分たちを、神によってその意味を実現させるよう、とくに命ぜられた人間集団」と考えた¹¹。すなわち、人類が共通して目指すべき「普遍的理念」の実現を「約束」され、その拡大を天意において託された先導的な存在との認識に至るのである。ここから歴史家のジョイス・アップルビーも述べる、かの国の「アメリカが人類史の例外であるという意識」、かの〈アメリカ例外主義〉の存在が指摘される¹²。かかる「例外」を通奏低音としながら、「普遍的理念」を信奉し、さらに〈旧世界〉のもたらした腐敗を「排外」しながら、この無垢なる「聖地」における「独立自営農民」としての彼らは、ヨーロッパを尻目に国際的に孤高を保ち、そのピューリタンの北東部の農村の民主的共同体に自らの理想の国家像を見いだしたのである。

それに加え、無限に広がると思われた魅惑の西部フロンティアが、何人も平等に「独立自営農民」として経済的自由主義を追求する可能性を提供し、また、あらゆる社会問題を解決しうる場として、それが 20 世紀を迎えるまでのアメリカ人たちの「自由」を担保するための精神的支柱となっていた。アメリカ・ナショナリズム研究の古矢旬は、この独特のナショナリズムを「アメリカニズム」と名辞したが¹³、かつて 19 世紀初頭に訪米したアレクシ・ド・トクヴィルも指摘した、このようなアメリカのイメージは¹⁴ ——「白人、アングロサクソン、プロテスタント」〔以下、WASP〕たちにとっては——、アメリカ独立革命をへて、アメリカ北東部ニューイングランド地方のみならず、合衆国内で共有されていくのである。20 世紀転換期の深刻なる社会問題が発生するその前提としての、このようなアメリカの表象を、古矢にならい、ここでは「19 世紀アメリカニズム」と呼ぶことにしたい¹⁵。

3-1-2. 経済的〈自由放任主義〉と〈新移民〉：19 世紀末の急激な工業化と都市化

作家マーク・トウェインの小説にちなみ「金メッキの時代」‘Gilded Age’の語で知られる合衆国の 19 世紀末は、南北戦争以後の 1865 年から 1890 年ごろまでを指す。トクヴィルがみた農村共同体としてのアメリカも約半世紀が経過したこの時期において、この語が示すのは、急速に発展した資本主義的商工業における「外見だけは華やかだったが内実をとまなわなかった時代」としてのアメリカであった¹⁶。

1890 年には銑鉄生産量が「世界の工場」たるイギリスを抜いて世界一にもなるように、この時代の「外見の華やかさ」を導いた経済成長の要因には、広大な国土における豊富な資源、西部フロンティアへの鉄道敷設事業や、それとともに拡大する巨大市場があり、さらに対外政策においても、北軍勝利に伴う国内産業の保護関税や、金本位制の採択が成長を後押しした¹⁷。このような商工業の発達の人々の生活を変化させ、鉄道交通網と電信網の整備によって人や物資の集約点としての都市部が発達することになる。従来やさやかな独立自営農民を理想とするアメリカの農本主義は、19 世紀末において都市部での大規模な産業主義へと構造が質的に転換していくのである¹⁸。

この時期の「金メッキ」的な輝きを象徴するのが、事業で成功した百万長者たちであった。鉄鋼王アンドルー・カーネギーや石油王ジョン・ロックフェラー、そして鉄道王コーネリアス・ヴァンダービルド、金融王ジョン・モルガンらは市場の独占体制を構築することにより巨万の富を築きあげた。「燃やす

ほどの金がある」¹⁹ともいわれた彼らは、およそニューヨーク市の5番街東50丁目以北——それは、およそ今日のロックフェラー・センター以北である——、すなわち、例外なくアップパー・イースト・サイド地区に居を構え、ヨーロッパの王侯貴族の館を模した「宮殿のような邸宅を建造し、大勢の召使いを雇い、王侯のように贅沢な生活をし〔中略〕まばゆいばかりの悦楽の世界」を謳歌した²⁰。

一方、かかる「金メッキ」の表面下では、その急激な工業化と都市化が深刻な社会問題を生み出していた。アメリカ史学者の中野耕太郎によれば、アメリカは「1890年代中葉までに機能不全に陥り、一定期間の混乱期」²¹を迎えるが、それは粗野のままに進歩した個人主義を淵源とする問題であり、具体的には巨大企業における市場独占、都市部の移民労働者をめぐる劣悪な環境、そして都市部の移民たちを囲う民主党による〈ボス政治〉による民主主義の歪みとして現れた²²。巨大企業の市場独占の問題は、政府における経済的自由放任主義が直接の原因だが、それを後押しした背景には強者の適者生存を科学的に支持する〈社会的ダーウィン主義〉の思潮とともに、そのさらなる淵源には「個人が自己の権利を追及することを通じて社会が繁栄する」というアダム・スミスの「古典的な予定調和」に基づく〈ジェファークソン・デモクラシー〉への楽観的な信奉があった²³。しかしながら、かつて自由の可能性と同義にして社会問題の先送りの場であった西部フロンティアに担保されていた19世紀前半の豊かな農村でこそ照応するこの理念も、「フロンティア消失」後の狭隘なる大都市での20世紀的な産業主義にあっては、それが基軸とする共同体を阻害する深刻な社会問題を引き起こすことになる²⁴。

当時、都市の商工業の労働力を担ったのは、1880年代以降、おもに東欧や南欧から合衆国へやってきた膨大なる〈新移民〉たちであった²⁵。都市部での〈新移民〉たちの存在は、上述の「19世紀アメリカニズム」に基づく国民意識を破壊するものとして当時のアメリカでは脅威であった²⁶。なぜなら、それ以前の移民たちのWASPに特徴づけられる北欧や西欧からの〈旧移民〉たちの場合は、民族的・宗教的背景と英語の使用において同質性があり、「ピューリタンの勤労論理」を共有しえたのに対して、〈新移民〉は多様な人種にしてそれぞれ個別の〈文化〉を持つとともに、英語に馴染まぬ言葉の壁がアメリカ的共同体を破壊すると見られたためである²⁷。

東欧ユダヤ系を初めとする〈新移民〉は自国語と自らの文化を維持しながら「それぞれの民族毎に集団を作って生活しており、アメリカの中でいくつもの小世界を形成」したために、「アメリカ社会に根を下ろして、その一員であることを意識するまでには時間が必要」と思えた²⁸。しかもその人口は膨大であり、〈新移民〉の第1、2世代の都市人口に占める割合は、1900年において、「ニューヨークの人口の80パーセント」、シカゴでは87パーセントに及んだという²⁹。さらに、ニューヨーク市のロウワー・

イーストサイド地区に典型的だが、彼らは狭く不潔な中で大勢が暮らす〈テネメント〉という劣悪な 3・4 階建て賃貸集合住宅に住んでいた。各階毎に約 3 世帯が居住したが、トイレは各階に 1 箇所であり、それは常に悪臭が漂い、さらに住居の夏の暑さと湿度は不快を極めた。彼／彼女らのほとんどが縫製工場で勤務したが、その労働時間外にも未完の製品を仕上げるべく、さらに住居での長時間低賃金労働を強いられていた³⁰。したがって、その過酷な労働環境とともに、貧困による治安や衛生面での社会問題が懸念された³¹。20 世紀初頭の〈新移民〉たちのニューヨークの状況をみたジャーナリストのジェイコブ・リースは「『このアメリカの主要な都市に、明確にアメリカ人のコミュニティ』といえるものは見当たらない」とさえ述べたが³²、多くの知識人の間では、こうした状況のなかで、「アメリカは崩壊してしまうのではないかと不安」が広がっていたのである³³。

政治的側面においてもまた、都市部の〈新移民〉をめぐる健全な民主主義が脅かされていた。〈マシーン〉と呼ばれる民主党のアイランド系移民が支配する集票政治組織は、新天地に到着したばかりの困惑する〈新移民〉たちに目をつけた。住居の紹介、就職の世話、市民権及び営業許可証の獲得の便宜、そして、ときに彼らが法に触れた際の処置に至るまで、さまざまな生活に関わる恩を最初に売っておくことで、後に彼らが市民権を得た際に票田にせんとする戦略である³⁴。〈マシーン〉をめぐるこのような仕組みを〈ボス政治〉といい、アメリカが前提とすべき民主主義を阻害する「腐敗」した政治機構として、後の〈革新主義〉時代では主要な論点として問題視されることになる³⁵。このように、かつての「19 世紀アメリカニズム」、あるいは〈ジェファークソン・デモクラシー〉に基づく上述の「アメリカの理念」が、産業構造の質的变化や欧州の政情に伴い、20 世紀転換期において未曾有の危機に晒されるのである。

3-2. 社会秩序の形成： 20 世紀転換期の〈革新主義〉

「1901 年から 17 年までの時期はアメリカ史では革新主義の時代」と呼ばれる³⁶。アメリカの〈革新主義〉（progressivism）は、20 世紀転換期における急激な工業化と都市化にともなう多様な社会問

題に対処すべく叢生した広範な社会改良運動であった³⁷。多種多様な動向と主導層において展開したこの運動は、総じて、「経済の自由放任と過度の個人主義が、本来、アメリカ的生活に存在したはずの共同性を棄損しているという危機意識を共有」し³⁸、不自由・不平等、格差、そしてエスノ・レイシャルな分断を是正し、「階級協調と国民統合を進める」べく³⁹「社会的な連帯」⁴⁰の再建分析に基づく科学的知見に依拠しながら、政府主導による新たな社会秩序の形成を目的とするものであった。

この時代において「革新」の語が使用されるならば、あるいは、そこから労働者革命を最大の目的とする政治運動、それこそが想起されるかもしれない。その際、打倒すべきは大企業経営者であり保守的政治家となろう。しかしながら、アメリカの〈革新主義〉では、むしろ、かかる左翼政治運動もそこに含むが、しかし、そのみが内実とはいえない。左派的信条は平等なる社会改革のための参照すべき一つの極となる理念であり、同時に、もう片方の極、すなわち、経済活動や個人所有の自由が参照されねばならない。この社会改良運動の主たる改革の矛先は「19世紀アメリカニズム」であり、その非効率・不合理による社会発展の限界、また、成り行きまかせの工業化・都市化をゆるす連邦政府の社会統制及び経済統制上での無策に向けられていたといえよう。そこでは、大企業の市場独占を糾弾し、平等主義的見地から経済的自由放任主義や格差を批判するが、一方で「革新勢力は資本主義の枠内でのみ、改革をおこなおうとする改革者によって殆んど占められ」ており、大企業の存在は必ずしも否定的に捉えられることなく、むしろアメリカの国力向上には不可欠と考えられていた。

この改革運動に関わったのは、この時期に現われた研究志向大学の研究者をはじめ、科学的知見を有する政策策定者、そして企業家たちであり、アメリカ史家のオリヴィエ・ザンズによれば、彼らは「自由放任主義と社会主義の危険との間にある『中間の道』」を探しつつ、「自分たちを『プロGRESSIV』と呼んだ」⁴¹。彼らによって示された語‘Progressives’の定訳が〈革新主義者〉である⁴²。なるほど、歴史研究者の一部には〈革新主義〉運動の多様性から一つのものとして把握するのが困難として、その概念の有効性に疑問を呈する立場もあるが、しかし、アメリカ史家の有賀貞がいみじくも指摘するとおり、「革新主義運動は歴史学者が創り出したものではなく、当事者たちが革新主義者と称した運動があったのであるから、歴史学者がそれを抹殺することは適当ではない」と考えるべきであろう⁴³。

このように、20世紀転換期にみられたアメリカ〈革新主義〉運動の内実は、一概に、当時西欧で気運が高まっていた労働者階級による階級闘争の性格のみに帰すべきものではなく、科学的知見を有する都市の中産階級たちによる、広範で多様な領域におよぶ社会構造改革と捉えるのが適当であろう。すなわち、〈革新主義者〉たちが、なにより改革すべき対象としたのは、20世紀的情勢に対してはや対

応不能となった古き良きアメリカ、すなわち「19世紀アメリカニズム」のもつ非効率で無秩序なる構造であった。

〈革新主義〉運動の初動は社会科学者たちに拠るところが大きい。経済的自由放任主義や、論理の飛躍を含んだ〈社会的ダーウィン主義〉を批判する社会学者ら〔L・F・ウォード、E・A・ロス、C・クーリー〕、社会的連帯の再建を説くプラグマティストら〔J・デューイ、W・ジェームズ〕、〈社会的福音主義〉から〈新移民〉の厚生を説くプロテスタント系牧師や女性運動家ら〔G・アダムズら〕が代表的であり⁴⁴、彼／彼女らは、いずれも「協同主義的 Communitarian な思想を展開」⁴⁵するとともに、その解決策として政府の介入による秩序形成の要を主張したことに特徴づけられる。この運動は大きく2つのアプローチに分けて叙述されることがある⁴⁶。一つは社会的強者たる独占企業の権利を制限するものであり、もう一つは社会的弱者たる〈新移民〉らの権利を拡大するものである。中野耕太郎はこの二つを順に、「国家主義的な革新主義」と「コミュニティー派の革新主義」として論じている。

3-2-1. ハーバート・クローリー：「国家主義的な革新主義」

まず前者の具体的動向の一つが、セオドア・ルーズベルト大統領〔任期：1901～1909〕の「トラスト征伐」であるが、もとよりこの大統領の政策の理論的支柱となったのが革新主義期の代表的知識人にして、のちのウィルソン政権でもその政策集団の一員として活躍するハーバート・クローリーであり、その改革理念は著作『アメリカ生活の約束』（1909）にまとめられた⁴⁷。

クローリーはアメリカの「約束」をあらためて問い、それが国民的伝統ともいうべき、民主主義に基礎付けられた人民における経済的、道義的、社会的向上と定義する⁴⁸。その上で、この未曾有の社会問題を前にして、現状の政府を打倒するのではなく、政府の介入によって解決すべきことを主張した。なぜなら、アメリカが民主主義を前提とする国だけに、そこで発生する問題は政府のみならず国民全体の責任なのであり、これが、もし仮に独裁国家ならば、国民の意に反して発生する類いの社会問題は、政治的解放として解決されようが、しかし、そうではないアメリカならば、自らの問題は自らの民主的政府による公的解決こそが必至と考えたためである⁴⁹。

かかる政府の強い介入を突き詰めれば〈社会主義〉にも接近するが、しかし、クローリーはそれも

また良しとはしない。そもそも〈アメリカ例外主義〉において差異化されるべき合衆国であるだけに、〈社会主義〉が志向する特殊な「国民性を廃棄」した上での、労働者たちによるヨーロッパ主導型の「国際的統一」は拒否すべきことであつた⁵⁰。クローリーの認識によれば、アメリカの国民統一の条件が「理念的紐帯としての『民主的原理の帰依』」にあるがゆえに、統一の基軸たる民主主義とナショナリズムは「一体的・随伴的關係にあり、民主政の目的追究とその徹底化としての『革新主義』は、国民の統一化に符合するもの」であるとされる⁵¹。ここから、民主主義とナショナリズムが結合しつつも急進的であるクローリーの〈革新主義〉的立場が現れるのである。

クローリーは 20 世紀転換期のような合衆国の国家的バランスが損なわれる事態に、建国期以来のジェファースンとハミルトンといった 2 つの代表的政治姿勢の不均衡や捻転をみた。すなわち農本的、地方自治的で直接民主政によるおおらかな消極的政府を謳うジェファースンの「リパブリカン」と、それに対する、商工業的、中央集権的で立憲主義を徹底する経済に強い政府を謳うハミルトンの「フェデラリスト」の立場である⁵²。ジョージ・ワシントンはハミルトンの政策に当初信頼を置いたが、後の 19 世紀ではおよそジェファースンが大勢であり、多様な問題を飲み込む気分を作る西部フロンティアを担保に、いわば農村において個人主義がおおらかに「予定調和」する世界を信奉してきた経緯があつた。

一方、フロンティア消滅後の 20 世紀的な新しい産業体制の時代には、すでにジェファースンの理念のみでは用をなさないことに問題をみたクローリーは、ここで、ハミルトン的な手法におけるジェファースン的な目的の追究にその不均衡の克服を試みたのであつた⁵³。クローリーの言葉に従えば、追究すべきその政治体制とは「より高度に社会化された民主主義」(more highly socialized democracy)とされる⁵⁴。このような政治理念のもと、ジェファースン的な「予定調和」を期待する〈古典的自由主義〉経済のみの信奉に限界を唱え、クローリーは「経済的社会的公正を回復するために積極的に国家が介入することを提案」する立場をとった。

しかしながら、そうであっても彼は、決して単純に巨大企業を壊滅し中小企業を持ち上げることをナイーブに企図したわけではない。むしろ「巨大企業はアメリカの経済効率の向上に資」するとしてこれを重くみた上で、すでに制定されていた彼らの独占を取り締まる「シャーマン・トラスト法」(1890) が、大企業の法的地位を不安定にさせ、国家的にはその経済的効率を損なわせるとみて、この廃止さえも主張するのである⁵⁵。さらに、大企業の優位性とは、不法な特権に基づいているというよりも、根本的にはその大資本、優れたマネージメント、そして資源の支配など基本戦略において優れているのであつて、付け焼き刃に「小規模競争者を国家援助で支えてみても徒労」とするなど、非効率な小企業には過

酷な態度でもあった⁵⁶。

クローリーによるこのような政府の介入措置の主張とは、「特定個人への富の集積」の防止を基軸としていた。そこで主張されたのは、超過利得時の課税及び公有化の制定、巨額遺産の再分配を企図する極めて高い税率の累進相続税などであり、総じて国家は道義的社会的に望ましい富の分配に積極的に責任を負うことが求められた。それとともに、労働組合と労働者に有利な〈クローズド・ショップ制〉の国家的承認を提案した⁵⁷。クローリーの諸提案は、前述の通り、セオドア・ルーズベルトやウッドロウ・ウィルソンといった 20 世紀初頭の〈革新主義〉に寄与した大統領に影響を与えるとともに、大恐慌期、すなわち、その「20 年後のニューディールにおいてほぼ完全に実施される」のである⁵⁸。

3-2-2. ジェーン・アダムズ : 「コミュニティ派の革新主義」

中野が「コミュニティ派」と述べる、革新主義のもう一つのアプローチは、20 世紀転換期のアメリカ社会において周縁に置かれた人々の権利拡大を企図するものである。ここでの権利が拡大されるべき対象とは、主に〈新移民〉たちであった。かれらの貧困は衛生面や治安面での悪化を招き深刻な都市問題を引き起こしていた。さらに、主要大都市において、英語を話さず、かたくなに民族単位で閉鎖的に生活する彼らの存在は、WASP の中流階級らに、アメリカ崩壊の危機感をもたらしたのは先述のとおりである。

この時代における社会的弱者の権利拡大の動向の基盤となったのが〈社会的福音主義〉‘Social Gospel’であった。これはプロテスタント信仰に根差す社会改良運動であるが、社会正義を求める単なる抽象的・情緒的な思潮ではなく、労働経済学や都市社会学など当時の最新の社会科学を手段とし⁵⁹、具体的な社会調査に基づいた上で、当時のアメリカが直面した問題の解決を企図したことに特徴がある。中野が指摘するとおり、革新的な性格をもつ社会科学と保守的なキリスト教という、本来融合が困難なもの同士がアメリカにおいて結び付いたことは着目すべき性格であろう⁶⁰。19 世紀末、ニューヨークのローチェスター神学校で歴史を教えるとともに、ヘルズ・キッチンにおける移民地区で奉仕活動をしていた〈バプチスト派〉の牧師、ウォルター・ラウシェンブッシュは、この動向の初期の指導的立場にあり、「台頭する社会科学をキリスト教的目的に結びつけることを提唱した」存在であった⁶¹。彼は、1907 年に著した著作のなかで、極端な貧富の格差による階級分裂によって、アメリカ本来の民主主義と

その基盤にある共同性が棄損されていると危機感を募らせ、アメリカの分裂を阻止すべく、〈社会的福音主義〉において、あらためて共同体の意義を提唱したのである⁶²。この〈バプチスト派〉は、アメリカのプロテスタント諸派の中では聖書解釈について比較的急進的な立場で知られる⁶³。

その後、経済学者のリチャード・イーリーをはじめとする当時のウィスコンシン大学の研究者たちが、〈社会的福音主義〉を学的に基礎づけていくことになる。イーリーは、共同体の崩壊や階級分裂の進む当時のアメリカにおいて、「社会連帯」の語を意識的に使用し、アメリカの個人主義を超克する価値を明示し、アメリカの分裂に対抗したのであった⁶⁴。

「社会連帯」の価値を説き、新興の社会科学とプロテスタント信仰との融合により、社会問題の解決として弱者の権利拡大を図る「コミュニティー派の革新主義」において、これを具体的な社会事業のレベルで実践したものが〈セツルメント運動〉であった。「定住する」‘settle’の語のとおり、この運動は大学人を中心とする活動家が自ら貧民街に定住し、「スラム街に美的・精神的な価値を付与し、失われてしまった住民間の連帯意識を取り戻す試みを根幹としたが⁶⁵、そもそもは、1884年にロンドンのスラム街に建設された共同生活の場〈トインビー・ホール〉の活動が淵源であった。〈セツルメント運動〉によって、1910年までに全米各地で400もの〈隣保館〉が設立されたが⁶⁶、なかでも代表的なのが、近代社会福祉や〈ソーシャルワーク〉の創始者で知られるジェーン・アダムズ女史による、シカゴ市の〈ハル・ハウス〉である。リンカーン大統領の盟友であった、父、上院議員ジョン・アダムズのもと、シカゴの恵まれた家庭に育ち⁶⁷、19世紀において大学に学ぶ機会を得た才媛アダムズは、やはり学生時代から〈社会的福音主義〉を信奉していたが、卒業後は大学で得た知見を社会で活用できずに長く苦悩し模索する時期を過ごしていた。その際、欧州旅行での〈トインビー・ホール〉訪問が、その後の彼女の社会活動へ踏み出す転機となった⁶⁸。

アダムズは1889年、シカゴ市ホルステッド通りのスラム街でチャールズ・ハル氏所有の旧邸を借りて改築し、彼女の代名詞ともなる隣保館〈ハル・ハウス〉を開いた。20世紀転換期のシカゴ市は、産業と交通の要所という地の利を生かして発展し、人口は1880年から1930年までの期間は10年毎に50万人のペースで急激に増加し、瞬く間にアメリカ第2の大都市にまで成長していた⁶⁹。一方、この人口増加をもたらしたのが、南欧系と東欧系を主とする〈新移民〉たちの流入であり、その不自然な増加は同時に、深刻な都市環境問題を引き起こしていた。先述のニューヨーク市ロウワー・イーストサイド地区の生活環境のごとく、シカゴ市の都市部でも安普請が増加し、その住環境は劣悪を極めた。また、未舗装の路地の水たまりは伝染病の原因となった。彼らの労働環境も、やはり同時期のニューヨーク市と

同様に〈スウェットショップ〉の名でしられる縫製産業での搾取労働が横行していた。このように〈新移民〉たちは、新大陸において「基本的人権どころか、人間的な生活さえ困難」な状況に生きていたのである⁷⁰。

〈ハル・ハウス〉の運動が対象としたのは主に〈新移民〉の労働者たちはもちろん、移民の女性や子どもなどであり⁷¹、その具体的事業は草の根の取り組みからはじまった。例えば、移民たちが新大陸での生活に馴染み、他地域からの移民たちや〈旧移民〉たちとの社会連帯を培うための事業としては、交流クラブや、酒場以外の社交場の提供をはじめ、英語教室、アメリカの時事や文化に関する講演会、料理や裁縫などが催され、実生活に必要な生活支援がなされた。また生活環境の向上のために、クリニックや保育所の開設、児童公園の整備、ゴミの収集管理、公衆浴場の設置などが行なわれた⁷²。さらにアメリカ側生活や文化を移民たちに紹介するだけではなく、むしろ移民側の文化に着目し、移民1世たちが有する自国の仕事の中で培った伝統的技術の所産や、そのための道具や機械、そして伝統的衣装をまとって仕事を実演する姿をアメリカ人に示し、それによって本人やその家族に自らの技量と文化的価値の再認識を促し、移民たちの尊厳の確保を企図した「労働博物館」が設立された。このような「制作を目の前に見て、体験できる」取り組みには、〈プラグマティズム〉や〈進歩主義教育運動〉で知られる当時シカゴ大学哲学教授のジョン・デューイの教育理念が反映されていることが指摘されているが⁷³、20世紀転換期において、実際に、〈ハル・ハウス〉とシカゴ大学は連携して活動を行っており、とくにデューイとの親交を通じて、アダムズの活動は大きな影響を受けたのである⁷⁴。

アダムズの活動は、次第に、政府に働きかけるような規模の市民活動に拡大しながら展開していく。たとえば、下水設備、道路の舗装、公園増設、運動場や体育館の建設、共同住宅の改善、市電公有化などの都市問題への政府への提言がなされた⁷⁵。これらがナイーブな博愛精神のみならず、〈社会的福音主義〉の性格を踏襲し、やはり社会科学による実地調査に基づいた具体的な政策提言であったことは言うまでもない。そして1895年以降は、ついに都市の政治腐敗の根源とされた、先述の〈ボス政治〉にもメスをいれ、ハル・ハウス界限の有力ボスであった民主党市会議員のパワーズを打倒せんがために、アダムズ自らが市会議員選挙にも乗り出していく。実際には1898年の選挙で、アダムズはパワーズに大敗を喫し、その後は選挙活動から撤退するが、この経験からアダムズは、有権者が、それでもなお、ボスを支持するのは、「それが彼らの生活に不可欠」ゆえであり、ならば都市のボスを打倒するには、中央政府がボスの機能を圧倒し、より積極的な機能をはたさねばならないことを主張したのである⁷⁶。

このようなアダムズの活動は後に世界的に賞賛され、周知のとおり、晩年の1935年にはノーベル

平和賞を受賞した。彼女が今日、「近代社会福祉の母」とも称されるように、〈ソーシャルワーク〉や〈社会福祉〉の概念が、20 世紀転換期のアメリカでみられた実践活動に多く拠っている点は、今日、〈新保守主義〉の台頭による〈リバタリアニズム〉や、皮相なる個人主義的傾向が強調されがちな 21 世紀のアメリカ像の一方で、20 世紀のアメリカ合衆国の形成過程やその文化を考察する上で、十分留意すべき論点となろう。

3-3. アメリカ史学における〈革新主義〉の受容

3-3-1. 「保守」と「革新」の視座からの史学研究群

以下では〈革新主義〉の受容にかかる 20 世紀初頭以来に現れた、アメリカ国内での自国史における主要な議論の変遷を検討する。各学説のうちに見出されるアプローチとしては大別して 2 つある。その一つは、20 世紀初頭から 1960 年代までに現れた研究群であり、〈革新主義〉期の位置づけを「保守」と「革新」による構造に力点をおきながら明らかにしようとするものと、いま一つは、その後の 1970 年代以降に現われる研究群、つまり、20 世紀半ば以降の「アメリカの世紀」の概念との関係から〈革新主義〉の位置づけや意義を検討するものである⁷⁷。

前者の研究群は、年代順に〈革新主義史学〉、〈コンセンサス史学〉、〈ニューレフト史学〉として連なる系譜である。最初の〈革新主義史学〉は、20 世紀初頭に現われた歴史観であり、アメリカの歴史を「保守」と「革新」との対立の視点に基づき、民主主義が「革新」派によって漸次先進した経緯を強調する立場といえる⁷⁸。主要論者は歴史学者チャールズ・ビアードであり、その著『合衆国憲法の経済的解釈』(1913)において彼は、「建国当時のアメリカが多く为非民主的傾向をもっていた」と論じた⁷⁹。つまり、民主主義の象徴として自明視されることの多い合衆国憲法ではあるが、一方で、その「制定者たちが民衆の政治的影響力を恐れ、できるだけ民衆を政治権力から遠ざけようと考えていたこと」、自らの「経済的利害を反映したもの」⁸⁰であったことを彼は指摘したのである。この前提から、憲法制定期

の「保守」的勢力の時代以後、「革新」的勢力が次第に民主政治を発展させたとする歴史観が提唱されるが、この学説は 1920 年代から 30 年代のアメリカ国内において、特に、恐慌期の只中で広く受け入れられ全盛期を迎えることになる⁸¹。

次の〈コンセンサス史学〉は冷戦の幕開けの時期に現われた。この学説を主導したのは政治思想史家ルイス・ハーツである。彼は考察の過程で、先行する〈革新主義史学〉と対照的な歴史観を提示するに至ったが、その主著『アメリカ自由主義の伝統』（1955）において、彼が本来問うたのは、1950 年代のアメリカの思想的閉塞状況の原因、つまり、冷戦にも至るその硬直した対外政策や、他国の政治・社会への鈍感さが生まれる原因であった。ハーツは、その原因をアメリカの「生まれながらの自由主義」という「恵まれた過去」⁸²の中に新たに見い出した。彼によれば、欧州諸国と比較するならば、アメリカには絶対主義体制のような打倒すべき封建的要素が乏しいため、ビアード説が含意するような、本来的な「革新」勢力が存在しえず、もとより自由主義思想の「恵まれた」伝統が一貫しており、そのため、自由のあり方をめぐる経済的・社会的対立に「鈍感であり困惑さえする」という⁸³。われわれが着目すべきは、〈コンセンサス史学〉を代表するもう一人のリチャード・ホフスタッターである。その著『改革の時代』（1955）において、彼はアメリカの社会改革運動を担う勢力が、西欧のような「革新」勢力というよりも、体制の担い手である〔保守的な〕中産階級によって担われるという逆説的事情に着目した。そして、その運動を、現状に不満をもつ労働者階級によって「自らの社会的地位が脅かされる」という恐怖感や、かつて 19 世紀の〈ジェファースンの〉な「恵まれた」過去への懐古的衝動といった、本質的に保守的な衝動に起因することを主張した。このように、〈コンセンサス史学〉は、先の〈革新主義史学〉と同様に、やはり、「保守」と「革新」との対立を歴史認識の大前提とし、その枠組みから考察するものであった。

一方、コンセンサス史家たちの前提とするアメリカ史像が一面的であり、繊細さを欠いた議論であることは、その後たびたび批判されてきた。つまり、20 世紀転換期の都市の貧富の格差のような問題が等閑視される他にも、不条理な〈インディアン強制移住法〉や自由主義とはまさに対極というべき黒人奴隷制度の存在の事実、また、あらゆる性差別などの側面は、アメリカの歴史叙述において無視し得ない事柄であるはずだが、これらの、いわばマイノリティーの不自由への視点が欠けていた。かかる問題は 1960 年代に表面化し、黒人や女性の権利が大規模に主張されるとともに、さらにベトナム戦争の混乱は、〈ニュー・レフト〉の立場の若者たちに自国のあり方の再考を促す契機となった。

1960 年代のこのような気運は、若い史家たちの歴史観にも作用した。歴史学においても、冷戦初期

以来の体制擁護的な「反共ヒステリー」に対する「知的抵抗の中心の一つ」⁸⁴として〈ニュー・レフト史学〉が台頭する。ウィスコンシン大学の歴史学教授ウィリアム・A・ウィリアムズを祖とし、その教え子たちが継承した〈ニュー・レフト史学〉の意義は、「コーポレート・リベラリズム」⁸⁵の概念によって、それまでの20世紀アメリカ史像の転回を試みたことにある。従来、〈革新主義史学〉にせよ〈コンセンサス史学〉にせよ、およそ〈革新主義〉期の動向を考察する際には、——その存在を肯定するにせよ否定するにせよ——大企業の横暴に抗議する民衆の運動を前提とするものであった。一方、〈ニュー・レフト史学〉は、この前提に対して、いくぶんアイロニカルな視点を持ちながら多様な側面から疑問を呈したものであった。つまり、〈革新主義〉期の〈リベラル〉な改革〔社会自由主義的改革〕の内実とは、実は、大企業側によって主導された動向、つまり「保守」主導の動向であり、ゆえにそれは体制を維持するために各企業エリートらによって画策され政府とともに共同で進められたことが示された。そして労働者側もまた、「正当な賃金」を得ることで「社会自由主義」的平等を享受し、結果的には体制側への抗議の緩和につながったとする。かかる概念が、ジェームズ・ワインスタインが提唱した「コーポレート・リベラリズム」であり、彼らニュー・レフト史家たちは「改革なるものは会社資本主義の維持・強化を目ざす保守的な努力であり、しかも大会社の先見の明のあるエリートたちのイニシアチブでおこなわれた」ことを示したのであった⁸⁶。〈コンセンサス史学〉による保守的体制の擁護の対抗として現れたはずの〈ニュー・レフト史学〉が、むしろ、対抗すべき学説を裏書きしているようにも見えるが、彼らの主張は、しかし、隆盛すべきは本来「革新」勢力であることを前提とする基調があり、ゆえに現状の労働者階級のあり方への強い自己批判の性格の一側面と考えるべきであろう。そうであるからこそ、社会変革のあらたな中核を若者と大学知識人に求めるとともに、ニュー・レフト史家たちの関心は、「なぜ労働者が体制順応的になったのか」の問いへ向かったのである⁸⁷。

以上3つの史学研究の系譜から、われわれは何を読み取るべきであろうか。それは、「革新」あるいは「保守」といった強調点の相違はそれぞれあるものの、いずれの史学の立場も、20世紀転換期において、「現代アメリカ」に至る大きな歴史的転機——その前後の断絶——があったことを学的に示していることである。たとえば、〈ニュー・レフト史学〉の主要論者ウィリアムズは、「1890年代の体制危機はアメリカ史の一大転機」であったとし、そこに「19世紀アメリカニズム」の終焉、すなわち「ジャクソンの自由放任の時代の終焉」をみる一方で「新しい体制がアメリカ社会の至る所で勝利」したことを端的に指摘した⁸⁸。ここで彼らのいう「一大転機」の時代こそ〈革新主義〉の時代であることは言うまでもない。

3-3-2. 「アメリカの世紀」との関連からの研究、オリヴィエ・ザンズ

今日のアメリカ史家たちは、20 世紀の自国が誇る物質文明的国力と、「自由と民主主義」を世界拡大する世界的責任——あるいは覇権的性格——とを象徴する語として「アメリカの世紀」をしばしば取り上げる。この語は、もともと、アメリカの第二次大戦参戦前に、同国の著名な雑誌編集者ヘンリー・ルースによって示されたものであった。自らが刊行するグラフ雑誌『ライフ』誌の 1941 年 2 月 17 日号に寄せた「アメリカの世紀」の題名をもつルースの論説は、枢軸国や世界に対し、アメリカの豊かな物質文明及び自由と民主主義とを広めるために、大戦の参戦を主張したものであった。それはかつて、対西欧への〈孤立主義〉政策を脱して第一次大戦参戦を導いた〈ウィルソン主義〉、つまり観念的な国際平和論を超えて「力の支配を容認する平和構想」を土壌とするものであった。

この「アメリカの世紀」にアメリカの国力の成熟の契機をみて、この時期までに 20 世紀のアメリカ、すなわち「現代アメリカ」の完成を指摘する立場がある。以下で検討するアメリカ史家のオリヴィエ・ザンズはその代表的な一人である。

3-3.3. ザンズ 『アメリカの世紀』：「研究促進体制」

ザンズの 1998 年の著作『アメリカの世紀：それはいかにして創られたか』は、「現代アメリカ」の形成の発端に〈革新主義〉をみる代表的研究である。〈革新主義〉の動向のなかでも、ザンズは、互いに関連し合う 2 つの動向に着目する。一つは、彼が「研究促進体制」(institutional matrix)と名辞する、1870 年代以降から構築されはじめた科学知と人材の組織化であり、もう一つは、それによって可能となった、〈大衆消費社会〉と〈中産階級〉による、彼のいう「消費の民主化」である。

ザンズの第 1 章「知識を生産する者、仲介する者、使用する者」では、「研究促進体制」の史的展開と西欧に対するその独自性が論じられる。「研究促進体制」とは、科学技術を産業にいかすべく、研究機関と企業と行政とを連携させ、人と情報の流動性を高めることを企図した「研究促進のための機関連環」の形である。著作でザンズは触れてはいないが、その背景としての 1865 年における南北戦争での北軍勝利の意味するところを確認するのは、全体の見通しを良くする上で有効である。北軍の政治的立

場、すなわち、かつてのハミルトンを源流とする中央集権的〈フェデラリズム〉〔連邦派〕の体制と、それに基づく商業と工業主体の国づくりは、北軍の勝利をもって、アメリカはこの時期に到り、ようやく、国内政策のコンセンサスが形成されたのであった。かかる政策の更なる背景にあったのは、イギリスとの産業競争であり、アメリカは、国内市場の開発と保護のための〈保護貿易〉主義や、欧州に対するさらなる〈孤立主義〉を採ることになる。それとともに、この時期に合衆国で急務とされたのが、最新の科学技術の応用した全産業での技術革新であった。

ザンズは当時の大学に求められた変革を論じる。それまでのアメリカの大学では、ハーバード大学（1636年創立）をはじめ、およそ牧師養成の目的のもと、プロテスタンティズムの教義とともに、西欧中世の大学を起源とする、奴隷ならぬ「自由人」としての素養のための〈自由学藝〉〔〈自由七科〉〕に基づく教養教育が主体であった。しかし、1870年代以降、主要大学は、科学の国内拠点たる研究志向大学への道を歩み出す。この種の大学としては、最初に、ドイツの研究志向大学を範とするジョンズ・ホプキンス大学（1876年）が創立され⁸⁹、後にシカゴ大学などが続くが、全般に、この時代の大学の変革は、単にドイツ・モデルを目指したものでなくて、当時ハーバード大学学長のチャールズ・W・エリオットの言葉に示されるとおり、アメリカに特化した研究志向大学のあり方が模索されたのであった⁹⁰。ここにアメリカ型の新しい大学が誕生したと言えるだろう。それに伴い大学の規模が拡大し卒業生も増加した。ザンズによれば、全米における学部卒業生は1870年の52,300人から1900年には237,600人に増加し、博士課程在籍者は1870年の50人から1900年では6000名に増加したとされる⁹¹。大学の転換は、国内の知のリソースを高める契機となった。

一方、反トラスト政策により、企業は従来行なわれてきた合併による事業規模の拡大を見込めなくなったことから、あらたな成長戦略として、科学技術の応用による新製品と新市場の開拓の地平に乗り出す必要が生じ⁹²、20世紀に入ると、今後の事業拡大、競争力の維持、そして社員育成のため、学術ネットワークとの連携が不可欠となった⁹³。企業にとって優秀な人材の供給源は新興の研究志向大学であった。しかし、有力な講座教授のスカウトがかなわぬため、新たに研究的訓練をうけた博士号取得者に白羽の矢がたった。ザンズによれば、AT&T社はエレクトロン・チューブなどの開発のためにシカゴ大学であらたに物理学の学位を得た人材を、GE社はマサチューセッツ工科大学から物理学博士をそれぞれ登用し、また、研究上のコンサルタントとして大学教授が招聘された。大学で訓練された研究者が登用されるにしたがって、企業の産業研究所が多数設立され、そこでは研究活動の前提となる基礎研究力が高められていった。当時はまた、トーマス・エジソンのような独立した発明家たちによる研究所も

多く設立されたが、独立研究所とはいえども、それらは大企業、大学、軍と関わりがあった。ザンズは、この時代に進行しつつあった、アメリカの科学研究の動向の裾野の広さと多様性を指摘する。

一方、企業側は単に大学から科学的知見を取り入れるだけではなく、科学的真理の探究を志向する大学に対して、その先進的科学を実際応用に活用すべく働きかけていった。企業は大学に研究費を提供し、自社の社員を学生として派遣し、実際問題に関する訓練を受けさせるなど、企業が求める必要に大学を対応させたのである。

このような大学と産業との越境的な協力体制 における、科学的進歩の実際応用の成果の一つとして、ザンズは、電話の発明を基礎とした電信事業の展開を指摘する。これが、アメリカにおいて科学的「理論をものづくりや匠の技と結び付け」産業上で応用する「新しい傾向の始まりを告げた」契機の一つであったと彼は論じる。また「研究促進体制」の人材的流動性を示す例として、1920年代の化学製品大手のデュポン社の状況にもふれている。そこでは、社内研究所の研究能力を補うべく、大学研究者をコンサルタントとする制度を設けたり、大学へは優秀な研究者を育てるべく奨学金を提供し、そしてそこで訓練された人材、特にシカゴ大学で化学の博士号を取得した才能を多く雇用していったことが論じられている。

他方、連邦政府における科学と産業への積極的な関わりとしてザンズが論ずるのは、農学分野についてである。1887年の「ハッチ法」⁹⁴の施行は、各州に、連邦政府の資金による「農業試験場」を設立する契機となったが、これを「行政国家の発達における重要な進展」である一方で、「その意義は十分に理解されていない」とザンズは指摘する。連邦政府は、カリフォルニア大学など、のちに州立大学となる当初は農業振興のために各州に創設した〈ランド・グラント大学〉に、あらたに農業試験場を附設することで、科学による農業の近代化を企図したのであった。農業試験場は他学問分野の研究所をモデルとして作られ、1903年までに、全国で66の試験場が政府の補助を受けて設立されるなど、当時、農学の科学的基盤をつくる大規模な事業であった⁹⁵。その成果は、科学肥料の開発、品種改良、とくに「コーンの異種交配」などが挙げられる。ザンズが述べるとおり、「研究促進体制」の「新たな構成者」⁹⁶たる農業試験場は、「農業の職人の関心」と、「植物学者あるいは生物学者の関心とを連結してみせた」のである⁹⁷。

その後、第一次世界大戦が勃発すると、「研究促進体制」を構成していた拠点、つまり、「政府」、「大企業」、そして「拡大する高等教育部門」に、さらに「軍部」が加わり「軍産複合体」が形成される⁹⁸。この時期に至っては、カーネギーなどをはじめとする慈善事業の財団において科学的技術的事業への資

金援助の方途が整えられたことで、「研究促進体制」はさらに強化されることになる⁹⁹。

当時のアメリカの「研究促進体制」の国際的な独自性は、1937年のアメリカ「産業研究所長会」の西欧視察調査旅行において明らかとなった¹⁰⁰。この「産業研究所長会」とは、AT&T 社、GM 社、GE 社、デュポン社、メロン研究所、ベル・システム、イエール大学などといった主要研究所における運営者たちによって構成される「アメリカの会社社会の知的境界を上げようという志」をもつ者たちの協議会であった。彼らは、第2次世界大戦の直前に、「アメリカにおける産学協力をイギリス、フランス、ドイツにおける産学協力と比較」すべく、ヨーロッパ視察を計画したのである¹⁰¹。

その調査報告には、「伝統とアプローチにおいて、アメリカとこれらヨーロッパ諸国の間には著しい相違があること」が示された¹⁰²。イギリスではケンブリッジ大学のキャヴェンディッシュ研究所や国立物理学研究所における「傑出した科学者たち」が、産業界の研究者たちから孤立して活動していること、技術者教育が科学的に洗練されていないこと、そして、政府の弱い反トラスト政策によって、企業は技術革新よりも、未だ合同によって事業拡大を企図するが多かったことなどに着目し、産業と科学との隔たりを指摘している¹⁰³。また、フランスについても、「産業界の研究所は秘密主義」を保ちつつ、「政府役人の努力に不快感」をもつ一方、「科学界の大物たちは彼らの仕事が産業に応用されることにあまり関心をもっていないように見える」と報告された¹⁰⁴。他方、ドイツにおいて状況は異なっていた。原材料不足を補うために科学を活用する姿勢に感銘し、「博士号をもった若い科学者たちが産業界につねに流入していることによって活気づけられている」ことを指摘し、調査団は「ドイツ人は彼らがもっとも恐れるべき競争者」であることを認識した。その一方で、ドイツ政府によって、科学的基礎研究のための大学と、応用研究のための専門学校との間に「厳格な制度的区分を設けるやり方」が採られており、アメリカにみるほどの産業と大学との人的流動性はみられなかった。さらに、ドイツにおける研究上での「国家の強力な介入」も、アメリカの研究上での柔軟性とは性格を異にするものであったことを調査団は指摘した¹⁰⁵。

3-3-4. ザンズ 『アメリカの世紀』：「消費の民主化」1、「平均的アメリカ人」

「すべての人間は神によって平等につくられ」と謳う独立宣言にも示されたアメリカの民主主義の理念は、「研究促進体制」に、自然科学のみならず、社会科学分野の整備も促した。アメリカの20世紀

転換期の大都市では、経済的自由放任主義が跋扈し、経済的格差や貧困、治安や衛生面の悪化といった社会問題を引き落としていたが、〈社会的福音主義〉による科学的知見から、この問題に対処すべく、産業を担う力、つまり「人の取り扱い」にもまた「科学」的知見が希求されるようになる。従来、経営者の勘と経験のみを頼りにした労務上での人事管理を科学的に革新すべく、あらたに工学的メタファーを表現に用いた「人間工学」（human engineering）の語がアメリカに現れたのは、まさにこの時期であった¹⁰⁶。これはフレドリック・テイラーの「科学的管理法」に典型的であるが、人事管理運動としてのこの「人間工学」とは「革新主義期のさまざまな社会改良運動や企業管理改革の試み」の一つであった¹⁰⁷。

ザンズもまた、彼の第2章から第5章において、上の意味での「人間工学」の語を用いながら、その歴史的展開を論じている。それは労働者たちの生産活動での改善のみならず、消費活動をも促進するものであった。まずザンズは、20世紀初頭にこの分野に関わった者たちに触れ、それが社会学者、経済学者、心理学者などの他、彼らの知見を応用する企業家や政策策定者による社会科学的「研究促進体制」を構成する者たちであったことを示す。彼らは、当時整備された新しい「高等教育機関の卒業生であり、科学と経営と政策との結合に引き寄せられた人々」¹⁰⁸であった。

ザンズは彼らが社会問題に取り組んだ過程を辿るが、統計学によって「平均的アメリカ人」の概念が創出され、それが民主主義の理念において消費活動の側面に適応されていくことを通して、本来抽象的であったはずの「平均的な人間像」が、やがて現実の人間のあり方にも作用し、具体的なアメリカの生活様式が生みだされたことを示す。1914年、ヘンリー・フォードのフォードイズムが労働者を新たに消費者へと育てたのち、さらにジェネラル・モーターズ社が色やモデルのバリエーションを増やした5つのブランドによる乗用車を提案し、社会科学的知見に基づき、広告産業をつうじて、彼らの消費の欲望をたくみに管理することにより、「革新主義者」たちの基本構想は、1920年代のアメリカに世界で例をみない〈大衆消費社会〉を実現させた。そして、かかる社会の前提となる、かつての労働者たちを取り込んだ層の厚い〈中産階級〉の誕生とその隆盛が、後の「アメリカの世紀」にみる国力を生み出すのだが、それが、もとより「平均」や「民主主義」という抽象的・普遍的な観念であったからこそ、冷戦期においてそれを国外に波及させることが可能であったことが論じられる。

20世紀のアメリカの〈中産階級〉の人々は、周囲と同水準の消費を実現することで、生活実感としての民主主義を迎え入れ、豊かさを実感するとともに、西欧に前例のないこの階級の流動化を前にして階級意識が非急進化していく。かくして〈革新主義〉時代に生み出されたこのような「消費の民主化」

が 20 世紀のイデオロギー戦争における「マルクス主義に対するアメリカの代案となった」¹⁰⁹ ことをザンズは論じたのであった。

一方で、かかる「平均的アメリカ人」像や、それに基づく大衆社会とは、アフリカ系アメリカ人やアジア系移民など、それに合致しないと目された社会グループをもとより無視することで成立するものであった点にもまたザンズは触れている。以下では、「消費の民主化」を導いたものとしてザンズが各章に示した具体的な事柄を整理したい。

第 2 章「社会的知性の道具の選定」では、20 世紀転換期の社会学者たちに着目し、彼らが〈社会的福音主義〉の思想に基づき、新移民によって構成される都市の労働者の問題解決のために、社会の実態調査に着手したことが示される。ザンズは「アメリカの知的社会には、経済や社会についての事実を集積することが究極的によい結果をもたらすということについて、広い意見の一致」があり¹¹⁰、社会学者たちが、キリスト教の博愛精神を信奉するラッセル・セージなどの財団の助成を得たことによって、社会調査を「新たな技術的精緻さの水準に引き上げ」とともに、そこに「科学と良心とが結合した新しい精神を注入」したことを指摘する。具体的には、学的な〈社会福音主義〉を主導したリチャード・イーリーからジョン・R・コモنزに継承される 20 世紀初頭のウィスコンシン大学での〈ウィスコンシン構想〉と名辞される革新主義期の社会科学的取り組みが、「社会学者と州の政策策定者や労働組合指導者との間の協力のモデル」となったことがここで論じられる。

つづく第 3 章「平均的アメリカ人の創出」では、アメリカの 20 世紀初頭において「平均的アメリカ人」の概念が生まれ、さらに、それを通して、社会科学分野の「革新主義者」たちが人間社会を管理する術を得たことが論じられる。ザンズがここで着目するのは、「人間工学」分野の科学者の中でも、とくに心理学者たちである。第一次大戦にアメリカが参戦した 1917 年に、ロバート・ヤーキーズ、ルイス・ターマン、エドワード・ソーンダイクといった当時のアメリカの著名な心理学者たちが、陸軍兵士を対象とする知能検査に従事したことに触れ、ザンズは、そこで大規模な集団を対象としたテスト法が開発されたことに意義を見る。かかる検査によって生み出されたのが「平均的士官」、「平均的軍曹」、「平均的兵卒」といった平均の概念であり、「階級ごとに知能水準の分布と平均値を示した」ものであった¹¹¹。そもそも「平均人」の概念は、ベルギーの才人アドルフ・ケトレーによって、すでに 19 世紀前半に提示されたことで知られるが、この時期のアメリカでは、「平均人」の概念を、明確に、集団を管理するための手段として積極的に利用した点に特徴がある。

人間集団における「平均」の概念は「影響力と知名度」を得て、次第に多くの社会学者たちによ

って、1910年代後半以降、アメリカ社会の多様な局面で展開されていく。なかでも、広告業者は、正規分布の中心としての「平均的アメリカ人」の願望に合わせて市場の操作を試みた典型であり、1921年以降の行動主義心理学のジョン・ワトソンの広告業界参入が象徴的な契機となった。当時の広告宣伝活動は「より多くの利益を見込める戦略とは、なにか平均的なもの、あるいは最低限の共通基準、あるいは最大多数の人々にとって最大に魅力的な提案を探し出すこと」として、「個人の行動、相互交流の様態、グループの自己認識を一点に収斂させる」べく、具体的には「意図的に中流階級の成長に照準を合わせていた」。たとえば、ザンズは、1924年にワトソンが携わったジョンソン・アンド・ジョンソン社製のベビーパウダーの広告が、「『若い、白人の、上昇傾向にある中流階級』のアメリカ人と、そのようになりたいと思っている何百万もの人々を対象に設計された階級を意識した活動であった」ことを指摘しているが、ここで着目すべきは、既に中流階級にある者のみならず、現状は労働者階級の、いわば、中流階級予備軍としての膨大な人々もまた対象としていることである¹¹²。すなわち、ザンズによれば、当初は市場調査から導かれる特殊性を削ぎ落とされた抽象的な「平均的アメリカ人」像にすぎないものが、一旦世間に受け入れられるようになると、大量の労働者階級の人々は広告に示された生活水準を求め、結果として「より平均的に振る舞いたがるようになり、さらにまた〔自らが〕どれくらいその虚構の人格とかけはなれているかを測ろうと懸命になった」のであり、「平均的アメリカ人」像は、「社会が機能する上で支配的なものとなっていった」のである¹¹³。

3-3-5. ザンズ 『アメリカの世紀』：「消費の民主化」2、「消費者の創出」

アメリカ国民にとって「民主主義の約束は豊かさの約束」であった¹¹⁴。かつて19世紀までのアメリカ人たちは、独立自営農民としての生をのぞみ、西部フロンティアにおいて無尽蔵にそして、何人においても平等にあると考えられた土地財産の獲得による豊かさの達成を目指したが、その後、西部開拓が進んだ結果としての〈フロンティア消滅〉以降の20世紀には、豊さの追求が「研究促進体制」を形成する産業や行政の「組織体での成功と消費への完全な参入」によるものへと変化していく¹¹⁵。

第4章「消費者の創出」において、ザンズは、20世紀前半のアメリカ人たちが、いかなる過程で大衆消費社会の主役たる中流階級を拡大させてきたかを検討する。まず彼が着目する過程は、アメリカ人が、彼ら独自の中流階級文化を、会社及び政府の官僚的組織への職員としての参加の増大を通じて形成

したことであり、それを可能にした教育制度である。当時、「会社及び政府の事務員の仕事に就くための必要条件」として求められたのは、「英語の文法的基礎知識及び記述能力」と「礼儀正しい振る舞い」であり、たとえ〈新移民〉など労働者階級の子弟であっても、この条件を適えるための教育を受けることができたならば、〈ホワイト・カラー〉として「アメリカ経済の膨張する部門に参入」することもでき、労働者階級から中流階級への階層移動が可能であった。また、それを助けたのがアメリカの教育制度である。西欧のように、早いうちに選抜された少数のエリート候補だけが創造的思考の源たる豊かな教養を含む広範囲の教育を長期間受けることができ、一方、それ以外の多くは職業的専門教育に限定する方式とは異なり、「アメリカの教育者たちは生徒たちを特定の仕事のために訓練したり、彼らを労働市場の適当な場所に振り分けたりすることを好まず」¹¹⁶、「共通の市民的文化の形成」を目的として行なわれたのである。ただしこれは、あくまで白人の子弟に限られていたことは留意すべきである。その中で、ジョン・デューイは、民主主義の実現と社会改革を導くものとしての学校教育を重視し、よく知られた〈進歩主義教育〉の教育運動は、「移民の家族をアメリカ化し、経済の成長とともに中流階級を拡大することに役立った」ことをザンズは指摘している¹¹⁷。

次に彼が着目する過程が、「大量消費のための高賃金 — 低価格方式」である。産業資本家たちは、1873年の恐慌後の不況を再検討し、それが「過小消費のために生じた危機」に原因をみて、問題点として、大量生産が可能であっても労働者がそれを消費するための資金を持たぬこと、そして、大量生産された製品の市場が整備されていないことを指摘した¹¹⁸。それを受け、「研究促進体制」における社会学者たちは、20世紀への転換期にかけて、まずはアメリカに希求される「市場の輪郭を描き、それを操作するための〔中略〕新たな道具」を見出していくが、それは、「市場調査、人口と製品との統計的分布の研究、市場に適用された蓋然性理論の精緻化、応用心理学の発達、そして広告」であったことを彼は指摘する。そして、より合理的で生産コストを下げるための大量生産の方式を考案する必要性と同時に、恐慌や不況を避けるべく大量消費を実現させねばならないが、かかる社会の〈再生産〉のためには、消費を担う大衆としての中流階級層を育て、そして拡大することが急務であり、具体的には、「大量消費のための高賃金 — 低価格方式」を実現させる必要があった。

1914年にこの方式を実現したのが、自動車王ヘンリー・フォードであった。フォードは、大衆車「モデルT」の大量生産の実現において「互換性部品を多用する工法と連続流れ作業工程とを併用」したが、同時に、製造において人件費のかかる熟練工が不要なために製造コストが削減されることで、車の低価格化と半熟練労働者の大量雇用が可能となった。一方、大量消費実現においては、大量の半熟練労働者

たちに対し、労働時間を削減して余暇を与えるとともに、当時の相場の2倍にあたる日給5ドルを与え、さらに信用供与を整備することで、彼らが製造した「モデル T」を、自身で購入することを戦略的に支援したのであった。ザンズによれば、フォードに限らず、「こうした動きは、経済学者、経営者、政策策定者、労働組合指導者たちが関わり、労働者にとって工業製品を買いやすくしようと努力した、より大きな運動の一部」であったのであり、それが革新主義者たちの「研究支援体制」の成果であったとされる。

「モデル T」の車体が同一形態にして黒一色であり、選択の余地がなく、一面では、その交通手段や生活上での利便性こそを求める性格の消費材でもあったが、ライバルの GM 社が 1920 年代に採用した 5 つの乗用車ブランドの販売戦略は、あらたに「記号消費」の性格をとりいれた本格的な大衆消費社会の到来を実感させる契機となった。

ザンズは第 5 章「階級の非急進化」で、当時 GM 社社長であったアルフレッド・スローンによるこの戦略に触れ、それが統計学を駆使した市場調査と広告戦略など、心理学者たちの知見に基づいてなされた緻密な大衆市場操作を企図する事例として指摘するとともに、このような消費活動によって、従来の「階級の境界観念」が曖昧になっていく様子を論じている。スローンは、心理学者たちが調査で示した「平均的アメリカ人」像に基づき、まずは中心とすべき販売ターゲットの消費水準を認識した上で、新車種の 5 種類において「消費者が登ろうとし、そして登ることができる消費の梯子を立て」た。つまり、「シボレーは『大衆のため』に、「ポンティアックは『貧しいが誇り高い人のため』に、「オールズモビルは『良い暮らしをしているが目立ちたくない人のため』に、「ビュイックは『上昇指向の人のため』に、そして「キャデラックは『金持ちのため』に、設計されたのである¹¹⁹。各ブランドは塗装の色が選択可能であり、毎年モデルチェンジをする方式が導入されたことは、「モデル T」にない「記号消費」的性格——つまり、消費者の、色や形の好みや、製品コンセプトへの共感といった、移動手段という「車」の商品の本来の有用性を超えて付された価値に基づく消費欲求——を喚起させ、あらたな側面から消費者達を魅了した。中心的なターゲットとされた中流階級とその予備軍による消費者たちは、GM 社によって巧みに設定された「消費の梯子」の枠組みに沿って、さらなる上の豊かさに対して、現実的な期待と希望を膨らますことができた。このように豊かさへの更なる希望に基づいた、中流階級やその予備軍における「消費の民主化」の実現によって、この時代のアメリカ人の階級意識が非急進化したこともまたザンズは論じるのである。

また、5 章の後半では、20 世紀の前半、つまり革新主義期における「消費の民主化」を享受したり、

そのような「平均的アメリカ人」の生活を実現可能なものとして希求しえた者たちとは、WASP や 欧州からの〈新移民〉達なのであり、そこに〈ゲットー〉〔マイノリティーの居住地区〕に閉じ込められたアフリカ系アメリカ人などは当てはまらず、黒人らは、階級の「社会的流動性及び消費の主要な経路から切り離なされ」、「平均的アメリカ人」の範疇に入っていなかったことがあらためて論じられているこのような〈カラーライン〉〔肌の色に基づく社会的な境界線〕の存在もまた〈革新主義〉の動向の中に指摘せねばならぬ特徴である。

3-4. 〈革新主義〉：その史的位置づけと意義

3-4-1. 「現代アメリカ」形成における〈革新主義〉の位置づけ

以上をふまえ、最後に、本章でわれわれが明らかにすべき「現代アメリカ」の形成史における〈革新主義〉の位置づけや、その意義を示すことを試みたい。

ここまでで検討したとおり、建国から 19 世紀までのアメリカ、すなわち、「農業中心、農村中心、個人中心」の社会にして、あらゆる社会問題の解決手段となりえた西部フロンティアに「自由と民主主義」が担保された独立自営農民による〈孤立主義〉的な 19 世紀の古き良きアメリカは、当時西欧に席卷した〈帝国主義〉的政情にともなう多様な煽りをうけ、従来のおおらかにして無秩序なる社会構造では対応が困難となった。かくて、「工業中心、都市中心、組織中心」の社会にして、多様な科学的知見の応用で実現した〈大衆消費社会〉に新たなフロンティアを見だし¹²⁰、そこで「自由と民主主義」を享受する都市の中産階級たちによる 20 世紀のアメリカへと変貌をとげたのであった。

この著しい社会変革の架け橋となり、「新しいアメリカ」への道を牽引したのが〈革新主義〉運動に他ならない。その内実は、科学的知見を有する都市の中産階級たちによる、広範で多様な領域におよぶ社会構造改革であった。〈革新主義者〉たちが改革せんとした対象とは、もはや 20 世紀的情勢に対応不

能となった「19 世紀アメリカニズム」、すなわち、古き良きアメリカの非効率で無秩序なる構造の一面であった。

「革新」と「保守」の融合をみる〈社会的福音主義〉の下支えのもと、この運動に共感する改革者たちが、問題解決の基軸としたのが科学的知見であった。政策策定者などは、連邦政府を介入させることによって、政治・経済・社会福祉を改革を進めアメリカに新しい秩序が整えられたが¹²¹、そこでは大別して、ハーバート・クローリーのような大企業など社会的強者の権利を制限し公平な経済競争を整えるものと、ジェーン・アダムズのような〈新移民〉など社会的弱者の権利を拡大し社会紐帯を再構築するものという、2つのアプローチを見い出すことが出来た。

産業上での革新の基盤となったのが、ザンズが「研究促進体制」と呼ぶ、連邦政府、新設された研究志向大学、大企業やその研究所、及びのちに軍も含めて構成される柔軟な人的流動性をもつ体制の構築であった。「研究促進体制」において、企業は事業拡大を技術革新にもとめた。研究志向大学との連携により、実業と科学を有機的に統合した巨大複合体が形成され、これがのちの物質文明の基盤となった。また、産業を担う人間の集団管理にも、社会科学の応用により合理性を導入し、組織化された生産工程を通して徹底管理した。その動向は 1914 年以降のフォード社の大衆車「モデル T」の戦略に典型的だが、〈新移民〉など人件費の安い非熟練労働者を大量に雇い、動きつづけるベルトコンベア上での単純作業により大量生産を実現する一方、労働者には、高賃金、自社車の価格低減、そして余暇を提供することで、生産活動の改善のみならず、消費活動を促進し、労働者は消費者としても育てられていった。新たに大規模なる国内市場が出現するのである。

市場における消費者の購買能力や動向、そして製品の販売戦略の策定にもまた、社会科学的知見が積極的に応用された。1920 年代までに、いまや消費者ともなった都市部の〈新移民〉たちであるが、彼らはそれぞれ多様な出自と文化的感覚をもっており、その消費動向の把握が困難であった。その際、心理学者たちは、陸軍での集団式検査の経験から、統計学を駆使して人間集団に平均の概念を適用した。そこに現れたのが正規分布の中心としての「平均的アメリカ人」像であり、そこに焦点をあてた製品開発方針と市場戦略が策定された。

心理学的知見を応用した「広告」が消費者に訴求する商品は、対象購買層とする「平均的アメリカ人」像やその生活感とともに示されたのだが、当初、それらは実体のない理論的な存在でしかなかった。しかし、多様な文化をもつ〈新移民〉たちは、広告のなかの「平均的アメリカ人」像などに触れ、今後、自らが達成すべきアメリカ的生活様式の具体的な共通ヴィジョンを獲得する。それをうけ、彼らは、

教育を受けてホワイト・カラーとして組織に参入するとともに、〈記号的消費〉の欲求のうちに、かかるアメリカ的生活様式を、実際に、漸次実現していった。つまり、理論的な「平均的アメリカ人」像は、民族的・文化的の多様性をある程度包摂しながら、20 世紀の〈大衆〉の実質的存在、すなわち実際の「アメリカ人」を生み出す大きな要因の一つとなったといえよう。ただし、それは「平均的アメリカ人」像とはあまりに遠いと WASP が考えた存在 —— 黒人、ネイティブ・アメリカン、日本人をはじめとするアジア系移民など —— を、もとより除外していた点もまた、〈革新主義〉のもう一つの大きな特徴として留意すべきである。

かつて〈労働者階級〉にあった欧州からの〈新移民〉たちの多くは、アメリカの地で〈中産階級〉への階層移動をはたした。そして、周囲と同水準の消費行動に参加することは、生活実感として〈民主主義〉を感じさせた。アメリカは「中流階級の拡大を国民的計画」とし、「消費の民主化」は、「アメリカの指導の下に、戦後世界の経済秩序のモデルとなった」¹²²。かくして、層の厚い〈中産階級〉が形成され、広告に誘導された彼らの〈記号的消費〉は、1920 年代以降の〈大衆消費社会〉を生み出したのであった。そして、この 20 世紀のアメリカを象徴する社会の誕生において、われわれは、その誕生過程に、〈革新主義〉を特徴づける動向、つまり、多領域にわたる科学と人材の越境的な下支えを見い出すことができるだろう。

このように、19 世紀的アメリカと 20 世紀的アメリカとの間には、著しい社会構造の変化がみられるが、かかる歴史的変化を〈革新主義〉を回避して説明するには無理が生じると考えるべきではないだろうか。アメリカ史学の主要なる 3 つの学説は 20 世紀転換期に「アメリカの一大転機」があり、そこに 19 世紀の古き良き「ジャクソンの自由放任の時代の終焉」と 20 世紀の「現代アメリカ」の萌芽をみる点では認識を共有し、学説間でその動向を主導した立場に強調の相違はあれども、この歴史的「大転機」を牽引した〈革新主義〉の歴史的 existence を認知する点では共通する。また、その広範にして多様な〈革新主義〉と名辞される概念の存在は、概念の有効性を問う立場もあるが、しかし、有賀貞が指摘するとおり、それが「当事者たちが革新主義者と称した」事実由来することにおいて史学的に担保されており、また、ザンズが指摘するその特徴の一面、すなわち「研究促進体制」が、当時の先進国において類をみない存在であったとする 1937 年の「産業研究所長会」の調査報告からもまた、その独自性ゆえに、革新主義の概念の歴史的 existence と、意義を裏付けるものとなろう。

検討の最後に、われわれがここで引用すべきものとしては、「現代アメリカ」形成における〈革新主義〉の位置づけを指摘した以下のザンズの言及が適切であろう。

アメリカの卓越した地位への上昇は科学における一連の創造的な達成と、そして同時に意図的に推進された社会の再組織の結果によるものであった¹²³。

プロテスタント信仰に基礎付けられた分野横断的な科学的知見の応用によって、「現代アメリカ」の新たな社会構造と国力とを出現させた上で、〈革新主義〉は、アメリカ史において不可欠なる位置づけを持っているのである。

3-4-2. “via media” : 「中間の道」としての〈革新主義〉

ここでの最後に、〈革新主義〉の広範にして多様な動向のなかから、本論における後の作品分析での視点設定を助けるべく、われわれがとくに着目すべき特徴を抽出することを試みたい。そのための手がかりとして、ここで、あらためて、ザンズが〈革新主義者〉を論じた部分を確認しておきたい。

「アメリカの世紀」はゆるやかに構成されたエリートたちのなかに、その記録者と行為者をもつ。それらのある者たちは公的な地位にある人々だったが、すべての人々は国内及び国外で直面する挑戦を意識し、そして進歩を信じ、現代大衆社会を民主的なものにしておく必要を意識していた。登場する人々は多様であったが、彼らは影響力あるアメリカ人の増大しつつあるグループに属し、そのグループは一八七〇年代以来、自由放任主義と社会主義の危険との間にある『中間の道』を探していた。彼らは産業化がすすむ国にとってはそのどちらも不十分であると感じていた。自由放任主義は新しい政治経済の挑戦に対応することができないと思われ、社会主義の方は、個人主義と企業家精神というアメリカの伝統からあまりにも根本的な逸脱に見えた。二〇世紀初頭に、このような考えをもった人々は自分たちを「プログレッシヴ」（日本のアメリカ史の専門家の間では当時のプログレッシヴは慣例的に「革

新派」「革新主義者」と訳される)と呼んだ [上記傍点部は本論文の筆者によるもの。末部の括弧内は訳書のママ。] ¹²⁴。

この部分でザンズは〈革新主義者〉が「自由放任主義と社会主義との間にある『中間の道』をさがしていた」ことを指摘する。「中間の道」と訳出された部分で、もともとザンズが記した原語は“*via media*”であり、訳者の有賀貞らは、“*via*”のもつ「道によって」¹²⁵ [～の道を進むことで] のラテン語原義をもって訳出している。ザンズのいう、この「中間の道」への志向に着目した上で、すでに検討した〈革新主義〉の具体的動向を再考するならば、やはり、その細部においても、かかる痕跡をあらためて見いだすことができる。以下にそれを示すことにしたい。

最初に挙げるべきは〈革新主義〉の社会的公正への志向を基礎付ける〈社会的福音主義〉である。これは中野耕太郎が指摘するように、本来、「ヨーロッパの歴史的文脈においては、ラディカルな社会科学とキリスト教の融合は、なかなか考えにくいもの」¹²⁶ にもかかわらず、実際に両者は結びつき、そのような志向が「アメリカの一大転機」をもたらす精神的土壌となるほどに影響の大きな影響をあたえたものであった。そして、このような融合は、「保守」的なキリスト教を礎石とする「巡礼父祖」と、「革新」的な西欧近代主義を追究する「建国父祖」との結びつきにおいてアメリカ建国にも遡る希有な特徴をみた、本章冒頭に挙げた有賀夏紀の指摘を思いだすならば、前例として同様な融合をみるイギリス 19 世紀の〈キリスト教社会主義〉とは単純に同一視することが躊躇されるのであり、それが本来アメリカ独自なる文脈に基づいた信条と考えることも可能であろう。

また、ハーバート・クローリーやジェーン・アダムズによる〈革新主義〉に看取しうる 2 つの大きな典型的動向は、既に検討したとおり、それぞれ「社会的強者の権利を制限」と「社会的弱者の権利を拡大するもの」であった。この両者によって構成される〈革新主義〉全体を俯瞰するならば、それぞれの作用による中間を探る道が現れることになろう。クローリーの主張の内部に限ってみても、それが、一方で大企業の権利を制限するとともに、もう一方で、社会主義とは異なり、大企業の活動を経済発展において不可欠するものであり、それ自体が「中間の道」を探る眼差しに基礎付けられているのである。

ザンズのいう「研究促進体制」においては「中間」への志向は特に顕著であり、ここで再度確認するのは冗長であろう。いうまでもなく、それが真理の探究を理とする科学と、利潤を追求する産業との融合すべく組織された体制であったことは、既に検討したとおりである。特に「平均的アメリカ人」の概

念の導入は、いうまでもなく、逐語的に「中間」への志向を現しており、広告産業でのその応用が、〈大衆消費社会〉のみならず、移民たちの民族的・文化的の多様性を包摂した、20 世紀の〈大衆〉を構成する実際の一般的「アメリカ人」を生み出す大きな要因の一つとなったのである。

そしてなにより、「研究促進体制」が「中間の道」を探る営みにおいて創出した最も象徴的なものが、文字通りの社会階層的「中間」である〈中産階級〉“the middle class”の拡大であろう。ノーベル経済学賞の栄誉を受けたポール・クルーグマンやトマ・ピケティといった俊才たちが共通して指摘するように、「中産階級は経済が成長するにつれて自然発生的に誕生するのではなく、政治によって『つくられなくてはならない』」¹²⁷ ことをここで参照するならば、20 世紀の『『アメリカの世紀』の看板』¹²⁸ ともなった、あの層の厚い〈中産階級〉の出現に、〈革新主義〉による明確にして大きな働きかけの契機を指摘しないわけにはいかないであろう。

「中流階級の拡大を国家的計画」としたこの 20 世紀のアメリカの動向は、ザンズによれば、〈革新主義者〉たちが、「巨大市場への大衆の全面的な参加を民主的な権利とみなした」¹²⁹ ことにおいてであった。さらに、アメリカ史学者の常松洋の指摘が含意するように、この〈中産階級〉の拡大、すなわち「中間の道」を探ることとは、「自由と民主主義」というアメリカが考える普遍理念の実現に関わり、かの国の根源的な志向性ゆえと考えることも可能であろう。

消費が自由や民主主義の可視的表現になり、物質的幸福の実現がアメリカ的生活方法になった〔中略〕。建国以来一貫して、無階級社会を理想としてきたアメリカでは、すべての市民が一定の経済的地位に到達し、中産階級になることが望ましかった。一九世紀末まで、それは土地所有（の可能性）によって保証されていた。フロンティアが消滅してしまうと、耐久消費財が土地にとってかわったのである¹³⁰。

もとより、最も根本的な「自由と民主主義」という理念においても、もしこれを個人主義と結果の平等とを同時に追求する理念と考えるならば、これ自体が両立しえない価値であることから、アメリカにおいて「中間の道」を探る営みはその本質に大きく関わるものと言うべきではないだろうか。

アメリカは、以降、〈大衆消費社会〉と〈中産階級〉をめぐる「自由と民主主義」の理念を、自国の

みならず、世界共通の「普遍的価値」とも拡大解釈することを通して、この理念を世界に波及することを使命と信じることとなる。ここにおいてヘンリー・ルースのいう「アメリカの世紀」が完成されるわけだが、これが「マルクス主義にたいするアメリカの代案となった」のである。

このように、ザンズが指摘するこの「中間の道」をさらに敷衍して議論するときに辿り着く帰結点が、アメリカ政治学者の古矢旬をはじめ、多くの研究者が「アメリカニズム」の名のもとに指摘する、アメリカのほぼ唯一の国民統合の契機となる「啓蒙普遍の約束」、つまり「自由と民主主義」という「普遍国家」としての性格に他ならない。

ただし、〈革新主義〉期のアメリカが求めた「中間」とは、黒人、日本人移民らのもつ特殊性を、およそ暴力的に切り捨てた上での、WASPによる都合の良い〈共同幻想〉と言うべき側面があることも常に留意する必要がある。その一方で、ザンズのいう「中間の道」を追究する営みとは、古矢のいう「アメリカニズム」に示される「普遍国家」の性格に関する局所的な言い換え、あるいは、歴史の浅い移民大国が国家的統一を得るべく「普遍」を追究する際の具体的方途の言い換えに過ぎないと考えられることに、われわれの認識は到達するのである。

第 4 章 ステイグリップ・サークルにて

君は人生の中庸の道を知らざりき。知れるはただ両の極端のみ。

—— シェイクスピア 『アセンズのタイモン』

かつて友情に最大の価値をみて生きた気前のよい善人が、一転して極度の人間不信に陥り自死に至る極端を描いたシェイクスピアの戯曲の中から抜粋し、上の一節をアイロニカルなエピグラフに用いた論考『アメリカ成年期に達す』（1915 年）は、20 世紀初頭のアメリカを代表する文明批評家ヴァン・ワイック・ブルックス（Van Wyck Brooks, 1886-1963）の代表的著作である。ここで彼は、20 世紀初頭のアメリカ文化を二分せしめた問題を指摘したが、それは、彼が神学者にみた浮世離れのピューリタンの理想に固執する「高踏派」と、もう片方は、実業家にみた「軽蔑の念を抱く」までに実業主義へ偏る「通俗派」との、折り合わぬ極端な二元性であった。いうまでもなくブルックスの真意は、まさに彼自身の言葉のとおり、「両者の間にあって、対立を柔らげ、結びつけ、調和させるような中間地帯（middle ground）」¹の創出を謳い、それによって、アメリカの詩人ホイットマンのような「実生活と芸術とが一つに調和されているようなアメリカ文学」²を生みだすことにあるのだが、先のエピグラフには、さもなくば、あの極端にしか生きえない「タイモン」のごとく、アメリカ文化もまた死すことへの強い警句が含まれていると読むことができよう。

作曲家アーロン・コープランドにおける 1924 年は人生の転機となった。彼は、フランス楽壇における名作曲教師、ナディア・ブーランジェにとってのアメリカ人最初の弟子として薫陶を受け、同時に、足繁くパリの演奏会に通い、多くの歴史的初演に立ち会い、そして、フランス六人組やストラヴィンスキーなどの多くの先進的藝術家との語らいの中での充実した 3 年間のパリ遊学を終え³、同年 6 月、〈狂騒の 20 年代〉の好景気にわくアメリカに帰国した 24 歳の彼は、ニューヨーク市を新たな拠点として音楽活動を開始する。彼は生涯を通して常に積極的な社交家であったが、ボストン交響楽団の、当時、新

任指揮者セルゲイ・クーセヴィツキーなどのアメリカ音楽界の要人達をのぞくならば、当時、彼自身が積極的に親交をもち、実際に、藝術、文化、及び政治思想的側面においても影響を受けたのは、「アメリカ近代写真の父」としばしば称される、写真家アルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz, 1864-1946）⁴を中心とする、いわゆる「スティーグリッツ・サークル」⁵〔以下、明示の必要がないかぎり、「サークル」〕と呼ばれた文化人グループであり、それは、多様な文化領域の第一線で活躍する文化人たちが集う、アメリカにおけるモダニズム藝術の拠点であった。

冒頭にみた批評家ブルックスは、すなわち、この「サークル」の主要人物の一人であった。アメリカ文化の〈高踏派〉と〈通俗派〉を分つ広く空疎な真空地帯において、極端なる両者を仲介し、豊かな「中間地帯」を実現するための要諦として、ブルックスが期待したのが、アメリカの「現代人一般の心に存続」すべき「生きた価値をもつ過去」であるが、しかし、もとより移民国家ゆえに、かかる「過去」の共有こそが困難であるという特殊な事情ゆえのことであった。

ならば、とするとき、ブルックスの主張は、存在しないものは創ればよいであった。かくて、彼をアメリカ文化史に知らしめる概念、〈役に立つ過去〉（usable past）の可能性を彼は指定する。すなわち、イギリスにおける歴史批評家カーライルの名をあげながら、ブルックスは、アメリカが「役に立つ過去を発見することも創造することもきっと可能である。そして精力的な批評はいつもそうしているのだ」⁶と述べ、そこにこそ批評家の役目があることを主張したのである。それは、あらたに生まれたアメリカの〈庶民〉‘common man’——これを本論の以降では、前章に示した含意を表わすべく「庶民=平均的アメリカ人」と記す——が共有すべき、〈共同幻想〉としての「過去」であった。われわれが前章で検討した政治経済的側面での〈革新主義〉に対して、これは文化的側面からのその試みの典型といふべきであろう。

ブルックスの、この「中間地帯」が象徴するように、かの「サークル」に集う者たちは、およそ、藝術と社会、科学と生活、そして科学と藝術などといった二項の分離に問題意識をもち、それらの融合において 20 世紀の新たなアメリカの文化の創出を試みるものたちであった。若きコーブランドにとって、彼らのほとんどは尊敬すべき先達であり、その一部の者は以後、この作曲家の実際の活動を助ける道標ともなったのである。

本論の第4章から第7章までは、第2章の末尾で確認した「議論すべき3つの論点」のうち、「第2の論点」、つまり、「サークル」などを通じた〈革新主義〉の動向が、およそ1930年代のコーブランドにいかなる音楽理念上の変容を与え、結果として、その変容の一端としての映画音楽への参入に到った

かを扱う。ところで、コーブランド自身は、彼ら文化人の多くが学んだような大学の同窓であったわけでもなく⁷、またフランスに学んだとはいえ、当時は帰国したばかりの、無名の若者に過ぎなかった。さらに、かの「サークル」のほとんど者は、音楽とは異なる分野にして、さらに年長の一流たちであるなど、そこには接点をはばむ壁があったはずである。一体、どのような経緯で、コーブランドは、かかる文化的拠点との接点を得るにいたるのだろうか。

4-1. 『ダイアル』誌と音楽批評家ポール・ローゼンフェルド

以下、音楽学者エリザベス・クライストによる指摘である。

〔 歴史学では、通常、〈革新主義〉は、第一次世界大戦前までとの時期区分で認識される一方で、文化的側面での 〕 革新主義的信条（a Progressive philosophy）は、ダイアル誌、ハウンドアンドホーン誌、セブン・アーツ誌、そして特にニュー・リパブリック誌のような雑誌の中に生き残っていた。それらへの寄稿者たちは、大枠では、事実としての資本主義体制を受け入れつつも、現代文明社会における集産主義的視座を唱道するのであった（ but advocated a communitarian vision of modern civil society ）。コーブランドは、パリ滞在時にもなおダイアル誌を読み、1924年にニューヨークへ戻った後は、すぐに、これらの寄稿者のうちの幾人かと親交を持った。音楽批評家ポール・ローゼンフェルドを通して、彼は、ヴァン・ワイク・ブルックス、ルイス・マンフォード、エドマンド・ウィルソン、そしてアルフレッド・スティーグリッツといった有力者たちと出会った。なかんずく、ヴォルド・フランクや写真家のポール・ストランドと親しくした。この藝術家と知識人のサークルにおいて、コーブランドは、現代主義者の表現活動における社会的務めのあり方を追究するコミュニティーを見いだしたのである⁸。

この指摘にも示されるとおり、1920年代から30年代ごろの若きコーブランドが、その基本的藝術観を構築する上で重要であったものの一つに数えるべきは、クライストのいう「コミュニティー」、すなわち、「スティーグリッツ・サークル」である。それは、モダニズム藝術における写真表現を探究する者たちと、当時刊行されていた幾つかの〈革新主義〉的な雑誌の寄稿者たちであった⁹。とりわけ『ダイアル』誌（The Dial）の存在は、コーブランドを楽壇のみならず、1920年代後半以降、広くアメリカの多様な領域におよぶ文化的人脈の中での活動へと導く直接の媒介となった。

この『ダイアル』誌とは、そもそも、アメリカの精神的成熟に基づく19世紀半ばの脱西欧的気運の嚆矢である〈超越主義〉の読める季刊誌としてニューイングランド地方で1840年代に創刊され、当初は、かかる思潮の主唱者で名高い思想家ラルフ・ウォルド・エマーソンが編集にたずさわっていた。その後、ニューヨーク市に拠点を移した後の1920年に、モダニズム文学や、アヴァンギャルドなど西欧の革新的な藝術動向を広く扱う先進的な文化的情報源として再刊される¹⁰。「読者層に『すべての芸術における最高のもの』を提供」¹¹することを新たな編集理念に掲げたこの雑誌は、当時のアメリカの新進文化人の多くに読まれたものであった。

1921年6月のフランス遊学出発に至るまでの時期、ロシア〔現在のリトアニア〕からのユダヤ系移民一世の父母が営む中規模雑貨店の生家〔ブルックリン区ワシントン通り628番地〕に身をおく頃の若きコーブランドが、本格的に西欧の同時代の現在形の音楽動向に深く触れる契機となったのが、この『ダイアル』誌上にみた音楽批評家ポール・ローゼンフェルド（Paul Rosenfeld, 1890-1946）による批評文との出会いであった¹²。それは、本人によれば、彼が高校を卒業した後の1919年から20年頃〔19歳から20歳の頃〕のことである。この批評家は、以後、コーブランドの音楽理念を導く淵源の一つとなり、また、その音楽活動の具体的側面をも助ける存在となった。

コーブランドがこの雑誌を手にとった時期は、ブルックリン区の母校‘Boy’s High School’の卒業後まもなくの頃である。当時の彼は、催事場でのピアニストをしながら、高校在学中に引き続き、当時「ニューヨークの最も高名な作曲教師の一人」¹³であったルービン・ゴールドマーク（Rubin Goldmark, 1872-1936）の門下生として専門的作曲教育を受けていた¹⁴。師はウィーン音楽院に学び、ニューヨークではドヴォルザークに師事した経緯をもつ作曲家であり、1924年のジュリアード音楽院創立時には作曲科長として招聘される人物であった¹⁵。コーブランドは、1921年に渡仏するまでの4年間を、この師が信奉する「19世紀ドイツ流義の堅実な訓練」に基づき¹⁶、まずはリヒター¹⁷やアーサ

ー・フット¹⁸の和声教本と、フックスの対位法を学びつつ、作曲法では、歌曲形式から変奏曲形式へと進み、最終到達目標は、コーブランドが、皮肉をこめて「古き良き」とも形容する、ソナタ形式を用いた全4楽章の器楽室内楽作品の作曲に置かれた修練の時期にあった。1回6ドルのレッスン¹⁹〔現在に換算すると約2万円程度²⁰〕は、アップパー・ウエスト・サイド地区の師の自宅にて行なわれていた。また、マンハッタンでは、コーブランドは、当時、ニューヨーク公共図書館の近くにあったメトロポリタン歌劇場〔Old Met.〕にも頻繁に足を運んだが、それは、同歌劇場主催のオペラ・スクールに通っていた姉ローリンを通じて、彼もその定期会員となっていたためである²¹。

作曲の初学者たちのほとんどがそうであるように、進取の気性に富んだ若きコーブランドもまた、より新しい同時代の音楽語法に強く惹かれていた。かくて、彼は、師の「ドイツ流」教育方針の射程にならない当時の新しい音楽、つまり、ドビュッシーやスクリャービンといった若き日の彼が惹かれた近代フランスやロシアにみられる音楽語法を求め、〈公共図書館〉で楽譜を借りてはそれを独学で学び²²、さらに平行して、現在形としてのより先進的で未知なる音楽の諸相を、先述の『ダイアル』誌上でのローゼンフェルドの批評文を通じて食欲に摂取していったのであった。たとえば、20世紀初頭のアメリカでは、当時〈ウルトラモダニズム〉‘ultramodernism’²³の名でよばれていたストラヴィンスキーやシェーンベルクなどの西欧音楽の動向、アメリカ国内の動向においても、1910年代のニューヨークの前衛作曲家で知られたレオ・オーンスタインのことや、1916年以降アメリカで活動していた作曲家エルネスト・ブロッホなどの活動などである²⁴。コーブランドが、いかにこの雑誌を読み込んでいたかは、フランス遊学後の1921年に至っても「1ヶ月に一度は『ダイアル』誌を送り続けてほしい」と、両親あての手紙で、繰り返し懇願していることから明らかである²⁵。

国内外の音楽的モダニズムに明るい、この音楽批評家ローゼンフェルドという人物は、かつて、マンハッタン区のアップパー・ウエスト・サイド地区の豊かなドイツ系ユダヤ人の家庭に生まれ、イエール大学では、作曲家アイブスと同じ師、つまり、作曲家で同大教授のホレイショ・パーカーに学んだ経歴をもつ²⁶。音楽学者のポラックの解説によれば、批評家としてのローゼンフェルドは、「音楽は、社会の発する価値観について、それを具体化し、又は批判し、あるいは、何らかの方法で反応するもの」という藝術的信条を強調する立場であった²⁷。たとえば、ヴァーグナーの音楽ならば、彼はそこに皮肉をこめながら、19世紀が「その内にもつ自惚れの遠吠え」を、またそれと対照的に、1917年にニューヨークで公演されたオペラ《ボリス・ゴドゥノフ》が好評であったムソルグスキーならば、そこに共感の念をもって、「生活の苦悩にさらされた、名もなき無数の大衆における実質」を、それぞれ、彼は聞く

のである²⁸。また、「偉大な藝術家とは、彼の周囲を取り巻く世界について、誠実かつ有意義に語る者である」や、「藝術家は世界から逃避したりそれを無視したりは出来ない」との彼の言及に読めるとおり²⁹、常に音楽藝術を社会との関連で読み解こうとする視座を基調としていたことは明らかであろう。

ローゼンフェルドはまた、脱西欧的にしてアメリカ独自の藝術〔音楽〕を希求した。しかし、われわれが留意すべきは、このような彼の志向は、同時代に隆盛した〈シンフォニック・ジャズ〉の一端にみる作曲上での皮相なるジャズ音楽語法の使用ではなく、あるいはまた、アメリカ土着の旋律の引用のみをもって音楽的によとする種のものでもなかった。特に、皮相なるジャズ語法に関する彼の見解は、それが、世の「実相 (reality) との接触から人々を一時的に引き離す何か」であり、一面で「逃避の言い換え」とさえ考えていた³⁰。ひいては、「アメリカ音楽すなわちジャズではない (American music is not Jazz.)。ジャズは音楽ではない (Jazz is not music.)。ジャズは所詮、物珍しい民藝品に過ぎない。音による小振りな民族的混沌で、民衆の間に発展したその他もろもろと選ぶところがない」などとして、同時代のジャズに対しては、直截に批判的立場を示す一面もあった³¹。これは、当時のアメリカ国内外の大衆の志向には反していたといえそうだが、ひるがえって、むしろ彼の批評的立場を顕著に示すユニークな特徴であり、注目すべき側面といえる。



■ 図 4-1 (左) 文化批評家 ポール・ローゼンフェルド (Library of Congress, LC Control number : 2005679122)

■ 図 4-2 (右) 作曲家 ルービン・ゴールドマーク (Library of Congress, LC Control number : ggb2005023811)

コーブランドがこの 10 歳年上の新進批評家とはじめて顔を合わせたのは、早くも、コーブランドがパリから帰国した 1924 年の秋であった³²。この年、コーブランドは、前年に設立されたアメリカの〈作曲家連盟〉‘The League of Composers’³³〔現在の‘The League of Composers / ISCM’〕に入会するが、当時、ローゼンフェルドもまた同連盟の諮問委員会の一人であったため、会合にて、コーブランドはついに顔を合わせる機会を得たのである。

これ以降、コーブランドがローゼンフェルドから得たものは大きかった。批評家は、作曲家に藝術上の刺激をあたえると共に、言論活動でコーブランドを援護した。特筆すべきは、1926 年に、彼にメキシコの作曲家カルロス・チャベスを紹介したことである。ローゼンフェルドは論考で、チャベスをして、その作品は「紛れも無く非ヨーロッパ的」であり、「アメリカの土壌やインディアン凶暴な叫び」と高く評価していた。ローゼンフェルドは、メキシコの民俗文化の中に、〈旧大陸〉とは明確に異なる種をみて、真に〈アメリカ大陸〉に独自なる歴史と文化を見いだしたのであった。クライストが指摘するように、それは、——ただし、メキシコ文化への憧憬は、ジョン・デューイをはじめ³⁴、この時代のニューヨークの文化人たちの多くにみられた特徴ではあるが³⁵——北米に限定しない、〈パン・アメリカニズム〉‘Pan-Americanism’〔汎米主義〕というべき拡張された視座ゆえの価値の発見であった。そして、そこにはメキシコ革命や〈人民主義〉‘populism’への共感や、政治的左派の信条も含んでのことである。ローゼンフェルドは左派的信条をもっていたが、すくなくとも、1939 年の独ソ不可侵条約以降は、反ソ連共産党主流派の立場であり、彼はトロツキストであった。

他方、ローゼンフェルドは、駆け出しのコーブランドの経済面でも、この作曲家が 1940 年代以降に名声を得るまでの期間、その助け役となっている。なかでも、1925 年に、彼を女性資産家で新進音楽家のパトロンのアルマ・モーゲンソー・ワートハイムに引き合わせたことは作曲家の転機を導いた³⁶。音楽学者のキャロル・オヤによれば、このとき、コーブランドは、アッパー・イースト・サイド地区にある彼女のアパートメントでの茶会に招かれ、その際、ピアノ演奏を披露した後、1,000 ドルの小切手を手にしたが〔1925 年のアメリカ全産業での労働者平均年間収入は 1,336 ドル³⁷〕、以後、コーブランドは彼女のパトロネージの中心的受益者となった³⁸。〈作曲家連盟〉の理事の一人でもあったこのワートハイム女史は³⁹、さらに、1929 年にコーブランドをはじめとする若手新進作曲家の振興のための楽譜出版社「コス・コブ・プレス」‘Cos Cob Press’を創設した。これにより、コーブランドは初めての管弦楽作品の楽譜を出版する機会に恵まれ、以降、自作の出版経路を得たが、これは、いうまでもなく、作曲家としての社会的認知を高める助けとなった⁴⁰。

そのほか、ローゼンフェルドは、自らが勤める好学の社会人のための学校——そこはまた、ユダヤ人や共産主義者の教員が多く在職していた——「ニュー・スクール」‘The New School for Social Research’での講師職を、1927 年秋以降、コーブランドに引き継いでいる^{41 42}。講義名は「現代音楽の鑑賞」である。作曲家の自伝の共著者、音楽史家のヴィヴィアン・ペルリスによれば、2 時間 1 コマの報酬が 50 ドル〔当時と今の物価変遷を考慮して、世帯平均年収に基づく単純計算をすると、日本の現在の 約 15 万円程度〕とも記されており、単価としては、いうまでもなく「高額」であった⁴³〔同じ計算方法を用いて物価の比較対象をあげるならば、フォード社モデル T の当時価格が約 400 ドルであり、それは現在の 120 万円程度となる〕。学期期間には、毎週金曜日夜に、当時はマンハッタン区 23 番街西 465 番地に所在した校舎にて講義を行い、音楽経験を問わない受講条件のもと、68 名の受講登録者が集まった。学期最終日には演奏会を行い、ヴェーベルン、ストラヴィンスキー、ヒンデミット、カウエル、ラヴェルなど、そして自作を紹介している。この仕事は以後 10 年間の主要収入源となった。

なかんずく、われわれがここで最も着目すべきローゼンフェルドの貢献としては、彼こそがコーブランドに「スティーグリッツ・サークル」への橋渡しをしたことであった。ローゼンフェルドを介して、コーブランドは、渡仏前のブルックリン時代から読み続け、影響を受けてきた『ダイアル』誌の寄稿者たちと、ついに直接的な親交を持つことになるのである。

4-2. 「スティーグリッツ・サークル」

4-2-1. 「スティーグリッツ・サークル」の人々

1924 年 6 月にパリ遊学から帰国し、コーブランドがニューヨーク市での地歩を固めてしばらくたった同年の 11 月、コーブランドは、パリ時代を共にした友人にして、のちに 20 世紀前半のアメリカを代表する社会派劇団〈ザ・グループ・シアター〉を創立する劇作家のハロルド・クラーマンと共に、ローゼンフェルドのアパートメントでの夜会に幾度か招待されている⁴⁴。その際、マンハッタン区の〈ユニオン・スクエア〉の東隣、アーヴィング・プレイスに位置したこの批評家の自宅には、当時のニューヨ

ークの文化を牽引する「アヴァンギャルド文学界、音楽界、美術界における、最も興味深い人々」の顔ぶれが揃っていた⁴⁵。この時にはじめて、コーブランドは、20世紀前半におけるアメリカのモダニズム藝術の発信拠点というべき「スティーグリッツ・サークル」の人々と顔を会わせたのである。

私は夜会を楽しんだ。そこには、ハート・クレイン〔詩人〕、ルイス・マンフォード〔文化評論家〕、ヴォルド・フランク〔文化評論家〕、E・E.カミングス〔詩人〕、エドマンド・ウィルソン〔文化評論家〕がいた〔括弧内は本論の筆者が追記したもの〕。

その後も幾度かおこなわれたこの種の夜会に加え、これを契機にコーブランドは、かかるメンバーの平時における本来の「たまり場（the hang-out）」⁴⁶であるスティーグリッツの画廊に顔をだすことになる。そこには写真家スティーグリッツと、その新細君で女流画家のジョージア・オキーフがいたが、その「常連」には、ポール・ストランド〔写真家〕、ラルフ・スタイナー〔写真家〕をはじめとする多くの新進写真家達に加えて、ジョン・マリッ〔画家〕、マリアン・ムーア〔詩人〕、アルフレッド・クレインボーグ〔詩人、劇作家〕、ウィリアム・レスケーズ〔建築家〕、ハーバート・セリグマン〔ジャーナリスト〕、そしてヴァン・ワイク・ブルックス〔文化批評家〕など、多彩な文化領域の文化人が自然に集まる場であった⁴⁷。むろん、彼の友人で演劇家のハロルド・クラーマンの他、クリフォード・オデッツ〔劇作家〕も常連となり、すこし後の時期には、1936年にコーブランドによる教育劇《セカンド・ハリケーン》で監督をつとめるオーソン・ウェルズ〔俳優・演劇家〕の名も作曲家自身によってあげられている⁴⁸〔本論 7・1〕。また、コーブランドの他のシリアス・ミュージックの作曲家としては、実験映画《バレエ・メカニク》(1924)の音楽で知られ、後にハリウッド映画の音楽にも進出するジョージ・アンタイルや、その師エルネスト・ブロッホなどは、すくなくとも、画廊に足を運んでいたことが資料から読める。

とくに、ここに名があげられる批評家たちのほとんどは、クライストが指摘するように、〈革新主義〉的思潮をもつ雑誌『セブン・アーツ』誌を経て、その後『ダイアル』誌に集まった寄稿者たちであった。デューイの思想的影響下にあった彼らは、デューイとの関わりの深いジェーン・アダムズにみる「コミュニティ派の革新主義」的信条をおよそ共有して自らの思想の土壌にもち、「金銭とテクノロジーだけ

しか信仰しないアメリカ、経済発展だけを際限なく追究するアメリカを嫌悪」⁴⁹ する意識を共有していた。

一方、藝術創作の実践者たちは、総じて西欧における同時代のモダニズム藝術の動向に明るい、その追従にとどまらず、脱西欧的なアメリカ独自のモダニズムを追究する者たちであった。その際、先例として、彼／彼女らが共通の模範としたのは、自国土着の知的運動を推進した詩人ホイットマンであったが、ローゼンフェルドは、スティーグリッツをして、「ホイットマンを除いて、この写真家に匹敵するアメリカ生まれの芸術家は我われの中にはいなかった」と述べていることから、このサークルは、ヨーロッパ・モダニズムとアメリカン・ヴァナキュラーとの——普遍と特殊にして、その止揚は本来困難なはずではあるが—— 美学的接点の具体的あり方をさぐる、先進的芸術創作の拠点であったことは明らかであろう。

4-2-2. 「スティーグリッツ・サークル」の音楽家として

ポラックをはじめとする、今日の当該研究では、この「サークル」とコーブランドとの関わりは指摘されるが、その一方で、かかる歴史的接近にひそむ音楽文化上での意義やその所産の側面から考察した事例は見いだしにくい。今日の写真史が裏書きするように、1905年にスティーグリッツがマンハッタン区5番街291番地に開廊した〈291画廊〉〔1917年閉廊したが、のちに「インティミット画廊」や「アメリカン・プレイス」画廊へと名称変更する〕は、複製技術という科学的新技术を駆使した20世紀の藝術のあり方を探る当時の世界的拠点たる場であったといっても過言ではない⁵⁰。思想的側面でもまた、その拠点は、アメリカ建国にも根ざす、かつてトクヴィルが感嘆して指摘した、自由と共存しうる民主主義の理念を共有する〈革新主義〉に基づく批評家たちによる思想的土壌の上に築かれていた。ここでの「自由と共存しうる民主主義の理念」〔以下、本論における「民主主義」〕を、前章での議論をふまえ本論の筆者が整理するならば、すなわち、政治的には治者と被治者が同一であることであり、また、経済的には、それが全面的に階級闘争によるというよりも、大枠では、科学と自由がもたらす〈消費の民主化〉による平等を企図し、それが理想的状態で維持されることを希求するものといえよう。

本論の立場は、かかる複製技術とモダニズム藝術の追究、そして、そこに集まる文化人たちの基本的信条、すなわち、「庶民=平均的アメリカ人」の生活に根差した「民主主義」の追究、これら革新的要

素の生気滲刺たる界面ともいうべき場に、アメリカ独自の表現を模索する若きアメリカの作曲家コープランドが立ち会っていた事実に着目し、そこで彼がうけた影響の中に、彼の音楽実践上での挑戦を導いた大きな淵源があることを強調するものである。また、「サークル」の影響は、彼自身にとどまらず、もし、コープランドが「アメリカ音楽の旗手」なのであれば、その後のアメリカの音楽文化全体にも、すくなくならず、影響を及ぼしていると仮定するものである。このような視点には、また、パリ遊学時の師、ナディア・ブーランジェと〈新古典主義〉とをコープランドにおいて強調するときには、あるいは、見だしにくいとも考えられる 20 世紀アメリカの音楽文化の諸相にも考察の射程が及ぶ可能性があるだろう。

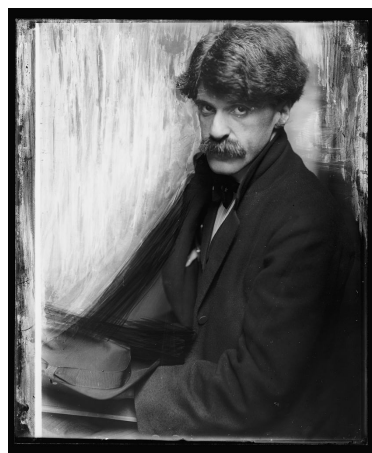
彼の内面における、この「サークル」位置づけの大きさを示す痕跡をあげるならば、たとえば、回想的に論じた、以下の 1984 年の自伝のくだりにも読み取ることができる。

もし私〔コープランド〕が現代音楽での先導者であったならば、私は、他の藝術分野における同時代的動向の後を追う一人であった（I was a follower of the modern movement in the other arts）。〔中略〕彼ら〔「サークル」の人々〕は、皆、音楽が他の藝術分野に遅れを取っていることに気づいていた。そして、彼らのなかでの現代作曲家として、私が、この状況を何とかすべきことを当然のことと彼らは思っていた。私は、彼らの動向に夢中になり、そして、本能的に、「学校」の一部のように感じたのである（and instinctively felt part of a ‘school’）。もしアメリカ合衆国がそれ自身の藝術的表現をこれから見いだすのならば、そこには共同的な努力が必要であると私は考えていた。〔一方で〕1920 年代において、アメリカの作曲家たちは、互いのことや、他の世界のことを知らされるための手段をほとんど持っていなかったのである⁵¹ 〔下線は本論の筆者が引いた〕。

これが〈大統領自由勲章〉（1964 年受勲）の榮譽をもつ、84 歳の泰斗こそその鷹揚さであることを、まずは考慮すべきであろう。他方、「学校」なる語をここで選択し、それが「本能的」にも想起されていることに加え、ことさら、自らを「後を追う一人」ともへりくだる部分であるが、創造的藝術家ならば、およそ自虐的にして、およそ口にしないものであろう、この「後を追う」という謙譲表現に、かつて作曲家を「夢中」にした「サークル」に対する尊尚親愛のみならず、むしろ、信頼にもとづく師恩さえ見

いだすことも可能ではないだろうか。これらは、作曲家にとって、かつて、充実した日々が確かに存在したことゆえの表現であろう。加えて、アメリカ音楽の当時の状況、他藝術分野との関係、そして、作曲家たる彼が以後なすべきことなどといった、今後の具体的実践の方針を導きうる認識の発露が、この異種混合たる場こそその比較の視座を契機としたようにさえ、ここに読めるのである。

次章以降で論じるとおり、コーブランドの 20 年代後半以降の軌跡を辿るならば、藝術と社会との関係において、その相互の影響に意識的であり、そして藝術の社会的機能の可能性に肯定的な期待をもつ作曲家であった。そのように彼を導いたのには多層の要因があろう。しかし、なかでもこの「サークル」は、フランス遊学時に得た 20 世紀のアメリカ音楽の創造という漠然とした希求を、帰国後に具体的な問題意識へと導き、より多面的な考察を促し熟成させ、そしてそれを音楽的具現へと導きえた、およそ深層というべき審級であったと考えられる。写真史が指摘するこの「サークル」の藝術的拠点としての歴史的意義に加え、同時に、特殊アメリカ的な思想面では『セブンアーツ』誌や『ニュー・リパブリック』誌といった〈革新主義〉を共有する寄稿者が集まっていたことを勘案するならば、20 世紀前半の世相において、この「サークル」以上に、「複製技術の時代」の到来と、藝術概念の変化を彼に注視させ、さらに、それらをふまえて、今後のモダニズム藝術におけるアメリカ独自の表現を模索する主体的な思考を促しえた環境として、むしろ、ほかを指摘することが困難ではないだろうか。いわんや、この作曲家に通底する「サークル」——そしてまた「学校」でもあった——に対する信頼感や、1920 年代におけるほとんどの作曲家は、かかる環境に触れえなかったことを加味するならば、コーブランドの以後の藝術活動の展開と、この「サークル」との関連を無視すべきではないだろう。



■ 図 4-3 写真家 アルフレッド・スティーグリッツ (Library of Congress, LC Control number : 2006691707)

第 5 章 「共同体の音楽」をもとめて：1920 年代後半以降にみるコーブランドの模索

5-1. 時代背景：1920 年代後半から 1930 年代のアメリカ

前章で検討したように、コーブランドは、20 世紀アメリカの現代音楽家としての社会的側面での問題意識をもつことにおいて、その比較的多くを、「スティーグリッツ・サークル」との関与に拠っていると本論は考える。ならば、「サークル」を契機として、その後、いかなる思考の経緯をもって、いかなる音楽の様態を、彼は希求するにいたったのだろうか。そして、なぜその一端が映画音楽であったのかを、本章から 7 章まで考察したい。それに先立って、考察の射程にある 1920 年代後半から 1930 年代の時期の時代背景を、われわれは整理しておくべきであろう。

アメリカに新たな都市文化が誕生した時期、それが 1920 年代であった。この年代の最初の年に実施された国勢調査では、アメリカの都市人口が農民人口をはじめて上回ったことを示し、生活様式が変化しはじめた。経済では、アメリカは第一次世界大戦をへて債権国となり、〈大量生産・大量消費〉の体制において、耐久消費材の輸出国となった。さらに第一次世界大戦後には世界で上映される映画の 85% がアメリカで製作されるなど文化面でも輸出国に躍りでた時期である。経済的発展にともない、世界経済の中心地がロンドンからニューヨークへ移動した。クライスラー・ビルの先端に象徴される、幾何学的に構成された装飾にして実用性が考慮された造形、〈アール・デコ〉様式の意匠が都市生活を飾り、極端な〈革新主義〉的取り組みとしての〈禁酒法〉と、それを逆手に闇で暗躍するギャングたちとが共存する〈狂騒の 20 年代〉、あるいは〈ジャズ・エイジ〉で知られる百花繚乱の文化と好景気が到来した。

この時代は娯楽やメディアが発展した。かつての下級移民労働者たちの娯楽の拠点、つまり、英語を解さなくとも、映像被写体の視覚的奇抜さで楽しめる〈アトラクションの映画〉‘ the Cinema of

Attractions' を含め、それとともに〈ヴォードビル〉や合唱さえも同時に楽しむ場であった〈ニッケル・オデオン〉は、1915 年ごろには次代の興行形態に淘汰された。かわりに 20 年頃からに現れたオーケストラ・ピットを伴った「映画宮殿」‘picture palace’なる西欧のオペラハウスすら想起させる豪華な映画館は、「長編映画」〔フィーチャー映画, ‘feature film’〕の導入とオペラのようなロマン派風の音楽とともに、当時の中産階級の趣味と奢侈にかなう感覚を提供し、のちに〈パラマウント映画〉を立ち上げるアドルフ・ズーカーによる、この富裕層を取り込む映画戦略は成功した¹。〈トーキー映画〉誕生のプロセスは、きわめて錯綜し一概ではない²。しかし、ひとまずは、遅くとも 1927 年には商用で実用化されたといえよう。

家庭のなかでの音楽のあり方も新たなメディアによって変容する。これを渡辺裕を参照して整理するならば、居間のピアノを教養ある女性家族が演奏することで楽しんだ 19 世紀の西欧由来の中流階級の伝統、つまり、〈家庭音楽〉‘domestic music’は、20 世紀に入り、女性たちの楽器練習時間を不要とする〈自動ピアノ〉に継承され、1929 年の大恐慌まで、それが家庭での音楽再生装置として主たる選択肢であった。〈家庭音楽〉が「最も完全な楽器」としてのレコード・プレーヤーに受け継がれ、家庭に本格的に普及するのはそれ以降である。また、ラジオ放送は 1922 年にはじめに始まり、約 10 年間で全国に普及し、当初、レコード盤の売り上げを脅かした。着目すべきは、当時、レコード・プレーヤーやラジオは楽器店でも売られていたことであり、これらの新たなメディアは、当初、楽器の意味合いを少なからず帯びて認識される利器であった³。これらが当時、映画とともに、当初、演奏会しかなかったアメリカ人の音楽聴取環境の裾野を拡げたことはいうまでもない。従来、瀟洒な演奏会場に集う上流階級のみを囲っていた 19 世紀的音楽藝術の領域の輪郭線は、この頃に綻びはじめ、社会の多様な局面にもその音楽が届くようになっていく。20 世紀初期における音楽の〈可能的様態〉は、おそらく、われわれが今日自明視する音楽概念を超える豊かな多様性を秘めていたはずであり、そして、それを探ることもまた、当時の藝術的音楽家の責務であったと考えられる。

図 5-1.

著作権に係る制約につき非公開

図 5-1. 「ニューヨーク市でのパンを求める列 (breadline)。1930 年代の大恐慌下のニューヨーク市立簡易宿泊所 (the New York Municipal Lodging House) 前の失業者たち (UPI / Bettmann)。」⁴

一方、1930 年代に入ると人々の意識が社会改革へ向かざるを得なくなる。アメリカの少なくない人々や知識人の多くは政治的に左傾化した。音楽批評家アレックス・ロスは、当時の「アメリカ人の 4 分の 1 が社会主義の政府をのぞみ、それとは別の 4 分の 1 がそうした見通しについて『開かれた心』を持っていた」とも述べるが⁵、すくなくとも、左翼政治運動・労働運動がアメリカ史上でもっとも隆盛をみた時期であったとはいえよう。その契機には、いうまでもなく、1929 年にはじまる大恐慌があった。未曾有の不況が人々の生活に打撃をあたえるとともに、同時期に発生した、中西部の大干ばつが不運にも加わり、その惨状に国内は混乱し疲弊した。1933 年の全国失業率は過去最大の 24.9%に達した⁶。歴史家は「40 歳をこえた男はもうやめて自殺するのがいいのさ」というシカゴのある男の言葉や、生活不安で夜ごと不眠に苛まれる人々の様子を描写したが⁷、そこからは、当時の人々がいかに深刻な絶望感に苛まれていたかを察するのに十分であろう。それゆえに、1930 年代は、19 世紀型資本主義のさらな

る再考と、アメリカの「民主主義」にかなう社会改革が待望された時期であった。1933 年、国民のまさに藁をもすがる期待を背に、第 32 代アメリカ合衆国大統領、民主党フランクリン・デラノ・ルーズベルト〔以下、FDR〕が政権を握り、以後 12 年におよぶ長期政権のもと〈ニューディール〉政策が始動するのである。

皮肉にも同時期のソ連では、党内での権力を掌握したヨシフ・スターリンの〈第一次五カ年計画〉(1928 開始) が、とくに重工業部門での発展をみせ、すくなくとも、世界恐慌の煽りを受けることはなかった。文化的側面では、30 年代初頭において、すでにその残滓であったとはいえ、スターリン政権前の〈ロシア・アヴァンギャルド〉の藝術的革新性は西洋諸国の前衛文化人たちを、なおも刺激し、たとえば、スティーグリッツもカンディンスキーに傾倒した一人であった。また、ファシズムが台頭したが、1939 年の〈独ソ不可侵条約〉までは、ファシズムの対抗の最右翼たるスターリンの〈コミンテルン〉という構造はアメリカで有効に機能しており、当時、それに代わる有力な反ファシズム勢力を見いだすのは困難であった。反面、スターリンによる大粛清とシベリアでの強制労働の他、1932 年の大飢饉と〈コルホーズ〉への移行強制にともなう失政がまねいたウクライナでの 500 万人におよぶとされる農民大量飢餓死〈ホロドモール〉⁸や、1933 年完成の白海・バルト海運河建設の「再教育」的強制労働の事実などは、およそ 1980 年代まで、その悲惨なる実体の輪郭は明らかにされることはなく、いわんや、当時のアメリカでは知るよしもなかった。さらに、恐慌の爪痕が未だ残る 1930 年代当時のアメリカの惨状を勘案するならば、社会改革を希求する多くのアメリカ知識人の左傾化やソ連へのまなざしも宜なるかなであった。

不況もあいまって、19 世紀以来の資本家優位の雇用形態にも改革の牙が向けられた。1934 年には労働組合が 3 つの大規模ストライキを決行した。オハイオ州トレド市での電気労働者、サンフランシスコの港湾労働者、ミネアポリスのトラック運転手たちである。今日、これらをアメリカ史は積極的に取り上げることはない。一方、これらについて「一時アメリカはあたかも内戦の瀬戸際にあるかのように思われた」と、同時代の人びとはその動乱の実情を示した⁹。トレドでは 1 万人の労働者が州兵と衝突し、ミネアポリスでは「チームスター」たちが雇用条件改善に勝利した。サンフランシスコの騒乱はとくに熾烈であった。同年の 7 月 3 日を皮切りに、「奴隷市場」と言われたほどの不当な雇用制度に蜂起した労働者 5000 人が〈ピケライン〉に立ち、13 万人の労働者が〈ロックアウト〉して市内の運輸は完全に停止したが、カリフォルニア州知事は鎮圧のため 1700 人の州兵を派遣し、警棒と催涙ガスでの鎮圧に失敗すると労働者たちに直接銃弾を撃ち込み 30 名程度の死者を出した¹⁰。1930 年代はアメリカで

もっとも左翼運動が隆盛した時代であった。

一方、ソ連における革新的社会や藝術の開花、そして、それらの理想的融合をみて、はやくはジョン・デューイ〔1928年ソ連訪問〕をはじめ、ヴォルド・フランク、エドモンド・ウィルソン、ハロルド・クラーマンなど、「サークル」の批評家たちを含む、国内の主要な文化人たちの少なくない者たちが、30年代半ばまでにソ連を訪問した時代であった¹¹。その権力奪取後、内部においては保守化・極右化したスターリンの実状を知らぬ彼らにとって、当時のソ連は、その体裁において反ファシズムの大義をもち、藝術と生活が科学的革新性において融合する、理想社会にも思えた。フランス遊学から帰り、ニューヨークに地歩を固めてしばらくのコーブランドはかかる世相のなかにいた。

5-2. 1920年代後半以降にみるコーブランドの模索

5-2-1. 「ジャズ」とアメリカらしさの表象をめぐって

コーブランドは、1920年代後半において、音楽活動や音楽スタイル上でのいくつかの変化がみられる。その端的な一つは、1926年を境に、それまで作品の表面に聞かれたジャズを想起させる響きが無くなることである。たとえば、パリ遊学時代のピアノの小品《3つのムード》(*Three Moods for Piano*, 1922年)の第3楽章「ジャズのように」は、全体がほぼ〈ラグタイム・ピアノ〉のスタイルであり、また、帰国後まもなくの初期の代表作である《劇場のための音楽》(*Music for the Theatre*, 1925年)は、その第2楽章「ダンス」にシンコペーションのリズム、そして〈ブルーノート・スケール〉や、われわれが今日、ジャズ・ピアニストのジョージ・シアリングの奏法で知られるピアノの〈クローズド・ボイジング〉の響きが聞こえる。2つのピアノ曲《ブルース No.1》(*Blues No.1*, 1926)と《ブルース No.2》(*Blues No.2*, 1926)は、ジャズではないが、5音音楽を活用したブルースの趣向を有している。《ヴァイオリンとピアノのための2つの小品》(*Two Pieces for Violin and Piano*, 1926)のなかの1曲、〈ウクレレ・セレナード〉(*Ukulele Serenade*, 1926)は、ブルー・ノートとシンコペーションによる快活な音楽

であり、その冒頭を聞けば、およそガーシュインの響きとの分節が困難に感じられよう。そして《ピアノ協奏曲》(*Piano Concerto*, 1926 年) の第 2 楽章は、ガーシュインが前年に発表した《へ調の協奏曲》(1925 年) と比較対象にされるほど、〈シンフォニック・ジャズ〉としてのスタイルが顕著である。

ところが、コープランド自身が「《ピアノ協奏曲》はジャズ素材を明確に使用した私の最後の作品であった」¹² と述べているように、この作品が書かれた 1926 年以降、明確に、ジャズの趣向は表面から姿を消す。この変化を、単なる音楽的潮流や嗜好などの変化に基づく恣意的なものとするのは不適當であろう。なぜなら、若き作曲家における、いわば合理的キャリア形成の類いの観点でみれば、ここで作風を大きく変容させるのは、実益に反するためである。つまり、《劇場のための音楽》は、1927 年 7 月 4 日に開催されたフランクフルトでの〈国際現代音楽協会〉[ISCM] の国際大会で演奏されるほどに注目されたが、これは当時、まずは自身の存在を示すべき時期にあるアメリカの 20 代の作曲家にとって、それがアメリカの「ジャズ」なるスタイルでの認知となれば、今後の国際的な藝術活動上での堅牢な足場を与えるものとなったはずである。そしてまた、違う観点でいえば、もし、彼が音楽による経済収益性こそを重視する立場であったのなら、ここでガーシュインの比較対象とも認知されただけに、望むならば、彼もまた〈ティン・パン・アレイ〉での活路を見だし得たであろう。上記を勘案すると、かの時期に、恣意的に変化させるには不利益なる側面が容易に看取されるのである。

しかし、コープランドはジャズに距離を置いた。そうであれば、かかる変化が、すくなくとも、上記 2 つのごとき信条の度合いをこえて存在する彼の基本的藝術理念に牽引されたものと考えられる。同時に、この契機は、彼の理念の特徴を探るよい切り口ともなろう。

そもそも、かつてコープランドが、新たなアメリカの音楽の創造の方途としてのジャズに本格的に注目しはじめた時期となれば、それは、アメリカというよりも、パリ遊学時代〔1921 年から 1924 年〕においてである。遊学時代の彼は、異国に身を置くことで、アメリカ人としての自分をはじめて認識し、それに基づいて自国らしい音楽を漠然と希求しはじめた頃であった。音楽学者のアンゲネット・フォーサーは、コープランドにおけるジャズとの出会いが、1920 年代のパリの文化でのそれであったとの視点を提示する。かかるジャズとは、しかしながら、文化大国フランスの高みから、大西洋の向こうの実業の国アメリカに思いをはせたものであり、彼らはアメリカの文化的後進性への皮肉をふくみつつ、想像上のニューヨークの都市文化とともに、アフリカの異国情緒ある呼び物 (*attraction*) とが融合する感興の刺激であったという。換言すれば、それがパリの当時のブルジョワ階層及びブーランジェや 6 人組らも含む、およそ西欧の文化人からみた、異国情緒をとまなう想像上のアメリカの表象なのであって、現

実のアメリカではないことである。端的には、パリのブルジョワが欲したアメリカ音楽といえよう。そして、西欧の王侯貴族文化の奢侈が横滑りした管弦楽編成の形態による〈シンフォニック・ジャズ〉となれば、およそ、西欧的視点に基づく「想像された音風景」(imagined soundscapes)であり、それが、ダリウス・ミヨーの他、コーブランドをはじめとするブーランジェ門下生たちによってアメリカにもたらされた、西欧経由の「創られた伝統」とも言える可能性を示唆するものである¹³。

ここで〈シンフォニック・ジャズ〉は、しかし、フランスではなく、ポール・ホワイマンやガーシュインによって、まさにアメリカにおいて誕生したと強調する立場もあるかもしれない。確かに、ガーシュインは、6人組をめぐるパリの音楽的系譜にはない。しかし、ガーシュインがその人生を通して、常に、ラヴェルなど、西欧の音楽的大家に自らを認めて貰おうと強く働きかけていた事実をここで思いだすべきである。そして、《へ調の協奏曲》に聞く弦楽の甘美なる旋律的处理に特徴的なとおり、書法としては明らかにロマン主義的であるガーシュインの眼差しもまた、西欧の文化人層の趣味——この場合は、さらにまた19世紀的な——に置かれていたと考える。

なお、ここで本論が対象としているジャズとは、以下に限定したものであることを、あらためて示しておくべきかもしれない。それは、上記のフランス経由のもの他、1924年にはじまるポール・ホワイマンの周辺での〈ラグタイム・ピアノ〉のスタイルから派生した〈シンフォニック・ジャズ〉、そして、マンハッタン・ハーレム地区の白人向け高級クラブ〈コットン・クラブ〉など、1920年代のニューヨーク市で一般に聞かれた音楽に限ったものであり、当時、ローゼンフェルドやコーブランドが触れ得た響きの範囲を超えるものではない。すなわち、当時は未だミズーリ州カンザス市の「悪所」にて時宜を待ち、後の1940年代にチャーリー・パーカーとともにニューヨーク進出しのちに開花することになる〈モダン・ジャズ〉や〈ビバップ〉の系譜は示唆していない。かかる本論の限定の含意を、以降、括弧付きの「ジャズ」として示す¹⁴。

さて、この1927年を境とする変化には、アメリカの藝術音楽を探究する彼において、「ジャズ」をめぐる受容の変化が現れていると考えられる。ポラックが指摘するように、コーブランドはローゼンフェルドから、藝術家と社会との理念的な相互関係の視点を負っているが¹⁵、ここで、前述のとおり「ジャズ」に独自の批判的立場を示すローゼンフェルドを勘案するならば、この時期のコーブランドにおいて、アメリカの実相の表象として、また、革新的立場からの音楽の社会的機能としてはネガティブな側面が強調されたと考えることも可能であろう。

また、——これは当該研究の蓄積には見だしにくい視点なのだが——もとより文学好きのコーブ

ランドであるだけに、彼が〈ロスト・ジェネレーション〉の作家たちと同時期のパリを共有したことは勘案すべき論点となろう。ポラックによれば、パリ時代のコーブランドは、親戚のハロルド・クラーマンと共同で暮らしたモンパルナスの「安っぽいアパート」¹⁶の近くにある歴史あるカフェ、〈ロトンド〉にて、尊敬する作家のアーネスト・ヘミングウェイ¹⁷に実際に会っている¹⁸。ヘミングウェイは、1921年末、新聞社の特派員でパリに派遣されたが、コーブランドより1つ年上にすぎないことから、ともに藝術家として、時代の発する同種の間を共有していたことが考えられる。「君は祖国喪失者だよ、分かるか、カフェをうろつきまわってさ。」とは小説『日はまた昇る』(1926)での主人公ジェイクの知られた言葉だが、ヘミングウェイを尊敬するコーブランドが、〈ロスト・ジェネレーション〉の作家たちに共有されていた、あの「祖国喪失」や「社会との絆」の喪失といった間を共有することで、かえって、その文化的問題意識を明確化しえたのではなかっただろうか。そして、ヘミングウェイらの「伝統的なアメリカ社会やその価値観から、具体的にしろ精神的にしろ、彼らは進んで脱出」¹⁹せねばならなかった間の共有は、コーブランドに〈革新主義〉への信条を強める契機となったと考えられる。そして、作家らよりも早く帰国した彼は、だからこそ、理念的で革新的なアメリカ像を、あらたに「サークル」の場にて希求したのではなかっただろうか。

1927年当時、「ジャズ」の主要な拠点は、マンハッタン区ハーレム地区の高級ナイトクラブ〈コットンクラブ〉にあり、その客層は白人に限られ、黒人は演奏者としてのみ入店が許されていた²⁰。黒人解放運動家のデュボイスによる〈カラー・ライン〉の語に示されるとおり、当時のアメリカでは黒人と白人とは、使用ドアも異なるなど、明確にその都市生活領域を区分されていた。その折、白人たちはこの享楽と奢侈にみちたナイトクラブへ黒人の出演者が醸し出す「エキゾチズムを求めて、観光気分で行った」のである²¹。なるほど、そこで聞かれた〈ラグタイム・ピアノ〉は、それ自体、スコット・ジョップリンによる黒人文化を源流とし、まさにアメリカ南部の表象の一端であることは言うまでもない。そして、〈コットン・クラブ〉のなかでも異才のデューク・エリントンの存在は、広く音楽の文化として、その創造性の意義を指摘すべきである。しかしながら、エンターテインメントの領域をこえ、あらためてアメリカを代表する表現として、この「ジャズ」を俯瞰したとき、〈革新主義〉の牙城たる『ニュー・リパブリック』誌などの寄稿者たち、つまり、「サークル」の批評家たちの歴史社会的観点からは、それがどのように見えただろうか。

その文化とは、すでに、WASPの特権的な一部富裕層のためのエキゾチックな享乐的感興に変容したものであり、彼らが本来革新すべきとした、あの19世紀末の経済的自由放任主義の残滓をそこにみ

たのではなかっただろうか。すくなくとも、帰国後 3 年ほど経過したコーブランドが、藝術的メンターとしての「サークル」との関わりから、20 世紀のアメリカ音楽藝術の革新の可能性において、また、音楽のありうべき社会的機能の可能性において、あらためて、その基軸としての「ジャズ」を省察したときに、それが楽観的に肯定できるものでは無くなっていたということであろう。「ジャズ」語法が表面から姿をけすこの時期の変化において、コーブランドの明確な〈革新主義〉的藝術理念の一端をみることは可能ではないだろうか。コーブランドにとって、「ジャズ」は、アメリカの実相を体現するものではなかったと本論は考える。

5-2-2. 「共同体の音楽」へ：1927 年バーデン・バーデンのドイツ室内楽音楽祭

コーブランドのこの時期〔1920 年代後半から 30 年代の初頭まで〕の変化として着目すべきもう一つは、活動領域が演奏会場や音楽界のみの文脈にとどまらず、多様な場と社会的文脈における展開の模索が開始されることである。かかる模索を導いた背景となる彼の 1930 年代前半の心情は、1940 年の彼のエッセイ『ブルックリン生まれの作曲家』のなかに回想的に示されている。

これらの時期〔1930 年代初頭〕、私には、聴衆と、その時代を生きる作曲家との関わりに不満が増していった。現代音楽コンサートにおいて〔かつては〕見られた、古参の「特別なる」聴衆の姿は消えていった。そして、月並みな音楽コンサートの聴衆は、よく知られた古典的音楽以外は、すべて無感動か無反応であり続けているのだ。われわれ作曲家は、真空の中で〔真空というべきほど音楽家と聴衆との関わりが皆無な状態の中で〕仕事をする危険の中にあると思われる²²。

当時、新作を発表する作曲家と聴衆との藝術的断絶があり、それが彼の思う活動とかけ離れてきていることを指摘したくだりである。彼がみた断絶の兆候には、いくつかの要因が考えられよう、一つは大恐慌の影響である。コーブランドのいう「古参の『特別なる』聴衆」とは、その多くが、経済的変動に直面した、かつての現代音楽のパトロンたちを含んでいると考えられる。彼らの後ろ盾を失った現代音楽

作曲家は、新たな活動形態を新たな世相の中で模索する急務にみまわれた。他方、コーブランドは、当時の作曲家たちにみられた音楽美学的潮流の一つに批判的であった。コーブランド研究のジェニファー・デラップも指摘するが、コーブランドは、1920 年代初頭のパリ遊学時代から、ちょうどその頃に現れた〈12 音音楽〉を忌避する（*averse*）傾向にあった²³。そして、1930 年代のかれは、すくなくとも、かかる潮流を単に盲信して追従する若いアメリカの作曲家達に対して警鐘を鳴らしており、それは彼自身の 1935 年のエッセイに明らかである。

シェーンベルクの音楽のために存在する少人数の聴衆が、自分たち〔12 音音楽を追従するアメリカの若い作曲家たち〕の音楽にも手をのばして聴衆になってくれることは決してないことに、〔若い作曲家たちは〕いまや気づいたのである。この若者たちにきっぱりと言わせよう。「ノーモア・シェーンベルク」、と²⁴。

コーブランドが恐れたのは、彼の見地では、〈新音楽〉‘*Neue Musik*’ が、恐慌の惨劇に苦しむアメリカの聴衆との、さらなる断絶を生みかねないことであった。彼は、作曲家にとっても、アメリカの人々にとっても、またアメリカの今後の音楽文化にとっても、当時、音楽と人々との音楽の新たな関係を模索する必要を感じていたのである。

かかる背景の中、彼の新たな活動の契機となったのが、いわゆる〈実用音楽〉‘*Gebrauchsmusik*’ との出会いである。先の「ジャズ」と同じ頃、つまり 1927 年に、彼は、ドイツにて、ハンス・アイスラー、クルト・ヴァイル（*Kurt Weill, 1900-1950*）、パウル・ヒンデミット（*Paul Hindemith, 1895-1963*）といった、藝術において社会的文脈を重視する視座をもつドイツの作曲家たちに着目し、音楽の多様な応用的な新しい試みに触れている。さらに、彼らを通して、かかる音楽的動向と共存する社会派の劇作家ベルトルト・ブレヒト（*Bertolt Brecht, 1898-1956*）の演劇的試みにもふれている。彼は、実際にドイツを訪問し、少なくとも 1927 年、つづく 29 年、31 年に、この音楽的潮流の一つの始動を、その拠点たるドイツ、バーデン・バーデンで触れている。

1927 年 7 月中旬、コーブランドは、ドイツ南西部フランス国境近くのバーデン・バーデンで開催された「ドイツ室内楽音楽祭」（*Deutsche Kammermusik festival*）に参加する²⁵。この音楽祭は、1921

年に開始されたドナウエッシンゲン音楽祭に起源をもち、1923 年以来、その企画にも参加したヒンデミットの問題意識を発展させて、1927 年に新たに開催されたものであった。ヒンデミットの問題意識とは、すなわち、同時代のシェーンベルクにみる〈無調音楽〉による表現主義、そして 20 年代初頭に提唱された〈12 音音楽〉を基軸とする〈新音楽〉をめぐる音楽の社会的孤立化への懸念の克服、つまり、聴衆やその生活と音楽との間の藝術的断絶の危機感に対峙することであった。〈実用音楽〉をもって、それらの関係の再構築を試みることこそが、このバーデン・バーデンでの音楽祭の趣旨であった²⁶。かかる場にアメリカの作曲家コープランドが参加していることは、ポラックが指摘するように、アメリカ音楽史の帰趨において、あらためて着目すべき事象であろう²⁷。

ドイツでのこの時期のコープランドの収穫は、以後、1930 年代の彼の活動、あるいはアメリカの音楽文化の一端を考える上でも不可欠である。彼は、まず 1927 年の音楽祭において、ハンス・アイスラー——その前年、師のシェーンベルクに「芸術のための芸術」をみた彼は、それを批判することで師と決裂し、今日、われわれの知るような彼の活動を開始した頃であった²⁸——に初めて会ったほか、すでにパリ遊学中の 1922 年には知り合っていたクルト・ヴァイル²⁹が音楽で共作したブレヒトの歌芝居《マハゴニー》(Mahagonny, 1927) や、ヒンデミットの歌劇《行くと帰り》(Hin und Zurück, 1927) などを、少なくとも観劇している。さらに、以後コープランドは、かかる作曲家たちの新たな音楽的動向に着目し、2 年後の 1929 年にもドイツを訪問し、やはり、ヴァイルとブレヒトによる叙事的演劇《三文オペラ》(Dreigroschenoper, 1928) と、ヒンデミットの時事オペラ『今日のニュース』(Neues vom Tage, 1929) に触れている³⁰。

このバーデン・バーデンの音楽祭のメルクマールとなる〈実用音楽〉の示す概念は、1920 年代半ばに、ヒンデミット自身が名辞したものであり、彼が〈新ウィーン学派〉の動向に「音楽における秘伝的な孤立主義の危険を指摘」して提唱されたものであった。彼がこれを主張するときの美学的含意とは、けっして、実益を志向する安易な現状肯定主義ではない。その真意の一端は、後年のヒンデミットが、大いに誤解をうむ〈実用音楽〉なるこの語をかつて自らが選択したことを自省した際に³¹、それが逆説的に示されることになる。すなわち、「何の役にも立たない無用の音楽は、世人に考慮される資格を持たないのは分り切ったこと」[傍点は本論の筆者]とする彼にとって、もとより音楽が社会的文脈を伴うのは自明である。したがって、かの〈実用音楽〉の語からは、仮に、用の有無に着目するのであれば、もとより全てが実用であるというほどの意味を読むべきであり、また、この語から感じられるヒンデミットの皮肉には、ひるがえって、彼の「自明」が比較的受け入れられない状況があったこともまた読め

るのである。

〈実用音楽〉の真意は、ヒンデミットの言及を勘案するならば、音楽学者の三浦信一郎の言葉を借りれば、およそ、「コンサートでの演奏のためではなくて、協同で音楽するという目的のために作曲された音楽、言い換えれば、アマチュアにでもできる音楽する共同体（Musizierengemeinschaft）〔ムジツィエレンゲマインシャフト〕のための『実用音楽』」への試みと考えるべきであろう。そして、ドイツの1920年代後半における、その胎動の契機が、やはり同様の概念を追究する演劇様式の革新と連動し、両者が「同じ地平に立って」いることを看過してはならない。以下は三浦を参照して論ずるものだが、1929年のバーデン・バーデンの音楽祭のプログラム冊子にヒンデミット自身が寄せたステートメント「新しい課題」には、〈実用音楽〉の真意の手がかりが記されている。

共同体の音楽は、外向きの楽壇効果をねらってよいようなものではなくて、まず何よりも一緒に演奏する人たち（die Mitspielende）ないし一緒に歌う人たち（die Mitsingende）の要求に配慮しなければならない。この共同体の音楽と同じ地平に立っているのが、「共同体の演劇（Gemeinschaftsspiel）」と考えられる「教育劇」でもある³²。

つまり、〈実用音楽〉が示唆する様態とは、音楽的文脈と関連のない生活を営む人々〔以下、アマチュア〕において、彼らが主体となって共に歌い演奏する目的のための音楽である。そして、それは「外向きの楽壇効果」、すなわち、従来の演奏会に求められるすべての価値〔より上手な演奏、より音楽のみに集中すべき等〕に基づく効果をねらうものではない。したがって、このアマチュアにとっての未知なる営為、換言すると、普段は携わることのない演奏・合奏という行為、それらをとおして、普段は結び付くことのない人々や文脈において、そこに新しい共同体、いわば、テンニエスのいう〈ゲマインシャフト〉が形成されることになる³³。

それはまた、すくなくとも音楽と生活とが一体となることを意味する。なぜなら、それが、演奏会という特殊音楽的文脈以外の場において、音楽が人々の生活のなかに新たに入りこむからであり、なかんずく、かかる音楽とともにある「共同体の演劇」の中において顕著になろう。このようにして生まれる、音楽による「新しい共同体」の形成こそ、〈実用音楽〉が希求する真意というべきはないだろうか。

以降では、〈実用音楽〉の語弊をめぐるヒンデミットの自省を踏まえるとともに、その真意を汲むことを企図して、本論では、これを「共同体の音楽」という、彼自身が使用した、もう一つの語を使用することにした。

5-3. コープランドにおける「共同体の音楽」と「民主主義」

5-3-1. 複製技術との関連から

「共同体の音楽」は、しかし、そこで実際に演奏されるものが、いかなる美学的理念をもった音楽の質であっても望ましいわけではない。さらに、その音楽的試みの目的が、まさに、音楽を通じた新たな共同体の形成にこそおかれるのならば、そのための方途としては、必ずしも演奏参加のみが唯一の手段となるわけでもないだろう。コープランドは、1930年代のアメリカにおいて、この音楽概念をその後、どのように展開させたのであろうか。そしてこの問いは、もし彼が「アメリカ音楽の旗手」というのならば、少なからず当時を牽引するアメリカの藝術音楽の作曲家たちにも見られた動向といっても過言ではないだろう。以下、コープランドにとっての「共同体の音楽」の内実に迫るべく論ずるが、その方途として、当時に新たな音楽環境の形成を促したメディア、すなわち、ラジオ、レコード、映画音楽との関連で、しばらく考察を進めることにしたい。

コープランドの著作の中には、音声の複製技術の台頭にともなう音楽の変容と、民主主義を関連づけて論じたくだりがみられる。

私には、音楽再生の手段としてのこれら新しい方法〔ラジオ、レコード、映画〕がもたらし

たことは、印刷術の発明に匹敵するほどの重要事と思える。何百万もの新たな聴衆への良質な音楽のひろまりは、読み書きの普及が作家に及ぼしたのと同様に、まちがいなく、作曲家に大きな影響を及ぼすことになる。民主主義は、はじめて、シリアス・ミュージックの領域に入りこんだのである（For the first time democracy has entered the realm of serious music.）。これは、高揚する事実（thrilling fact）であり、最終的には、われわれの音楽的生活のあらゆる側面を変えていくことになる³⁴。

ここで、複製技術を用いた音楽環境の普及が、印刷技術のそれにも匹敵するとコーブランドが述べるとき、彼の「高揚」の中心にあったのは、かかる音楽領域にはじめて入りこんだとする「民主主義」〔この含意は前章に述べた〕であり、それによって現れる藝術音楽の〈可能的様態〉であろう。上は、1941年の自著『わたしたちの新しい音楽』（*Our New Music*, 1941）からの一節である。彼はここで、ラジオ、レコード、そして映画音楽を取り上げ、それぞれにひとつの章を割り当てながら、過去10年来において見いだされたアメリカでの音楽のあり方の変化について論じている。ルネッサンス期の三大発明の一つにアナロジーを求めるほどの高みから、かの藝術的変容の大きさを彼が強調していることを勘案するならば、それは単なる実益上の「高揚」とは言いにくい。ならば、そこにみた藝術音楽の〈可能的様態〉とはいかなるものが考えられるだろうか。それを考察するためには、「変容」する前、すなわち、従来の藝術概念の内実について、最初に検討するのが適当であろう³⁵。

5-3-2. 西欧近代主義的藝術概念について：「自律美学」をめぐって

コーブランドにおいて示された、藝術に「民主主義」が「入りこむ」という状況であるが、ここで、あらためて西欧近代主義の所産たる藝術概念を歴史的観点から省察するならば、その概念自体を、およそ根底から覆すほどの意味を示唆することになる。美学研究の蓄積を参照するならば、近代藝術を特徴づける自律美学が追究する美の根源にあるのは、すなわち、〈天才〉という、神学的次元におよぶほどの創造力をもつ特別に選ばれた存在こそが生み出しうる、人智を超えた領分にあるべき本質的、普遍的、絶対的な美であり、そこに「自律」の語が付されるのは、19世紀においては、畢竟、かかる美の、人

間的水準に対する超越性においてであった³⁶。すなわち、藝術概念の実相とは、それが特別なる創造性を有する〈天才〉の営為ゆえに、いわば、不平等をむしろ理とし、さらに、それが人智を超える領分にあるべき美ゆえに、すくなくとも、コーブランドのいう「われわれ」——そして、それは〈革新主義〉がもたらした「平均的アメリカ人」である——の日常家庭に偏在するとき民主的なものではありえない。

しかし、近代主義の理念とは、本来、「自由・平等・博愛」³⁷であったはずである。社会的観点からみて、なぜ、かかる藝術概念が必要とされ、実際に、それが近代の西欧で隆盛をみたのであろうか。ドイツ文化研究の松宮秀治は、著作『芸術崇拜の思想：政教分離とヨーロッパの新しい神』（2008年）において、この問題に正面から対峙して論じている³⁸。

松宮によれば、西欧が市民革命を経て誕生させた近代国民国家においては、その国民を合理主義にかなう方途で精神的側面からも統一することの困難に直面したという。困難とは、それが人類史上、類をみない政治的要請ゆえである。従来、その機能を結果として十全に果たしてきたのは、いうまでもなく宗教や王侯貴族であったが、近代合理主義にかなう新たな求心的なるものの措定を急務としたのであった。しかし、もとより新奇な合理性にて精神的求心力は得られず、ロベスピエールによる人工宗教というべき〈最高存在の祭典〉などは、つまるところ、権力による信仰の強要を招き、かえって絶対王政をしのぐ恐怖政治にしか帰結しえず、かかる措定の困難さを裏書きするのみであった。

松宮は続けて、近代以降、宗教や王侯貴族の後継として白羽の矢が立てられたのが藝術であったことを示す。すなわち、人間社会からみて精神的上位の審級に鎮座するに十分なほど、人々を本能と理性から魅了する美においてである。なかんずく、カント観念論哲学の帰趨である当為主義と、ヘルダーら初期ロマン主義文学が信奉する「永遠なるもの」、「崇高なるもの」といった超越論的思潮の土壌をもつドイツ語圏において、美は、真や善とも結びつき、ゆえに人間や社会のあるべき理念として、理性・感性両面において人間が誠実に追究すべき理想となる。また、かの国の当時の文化人に存在した、仏・伊に対する、払拭できぬ文化的後進性の自覚もまた、反動的に作用してその動向を後押しした。

かくて藝術とその創造主たる〈天才〉、すなわち、藝術家は西欧近代において崇められ、いずれ神学的な高みにまで奉られるに到り、「芸術宗教」ともいうべき様態を本質とする藝術概念が誕生する。それが近代における「新しい神」であるがゆえ、常に普遍的にして絶対的存在であらねばならず、人間的にして俗なる水準を想起させる〈内容〉の一切があってはならなかった。以上が松宮の骨子である。なお、やはり音楽学者の渡辺裕もまた、ロマン派音楽の「巨匠」が「神格化」されていくことを論じている³⁹。

このように、藝術は、近代国民国家における国民統合にも資する、松宮のいういわば「新しい神」のごとき側面をもつがゆえに、もとより、それと人間の間において民主的關係をもちうるものではない。かかる藝術概念の前提を勘案するならば、冒頭の引用にみるとおり、コーブランドが、それを、活版印刷術の発明にもなぞらえて述べ、さらに、「はじめて、シリアス・ミュージックの領域に入りこんだ」として史的意識をともなう「高揚」をみせるとき、彼が、脱西欧と「民主主義」の希求が通底する 20 世紀のアメリカ文化において、いかに大きな藝術の意義ある変容を見たかが、今日のわれわれにも想起することが可能となろう。そして、コーブランド自身が、われわれが上記にしめした思考とおよそ同様の道行きを辿っていることは、以下の言葉に示された、彼の 19 世紀ドイツ音楽への視座が裏付けているのである。

音楽が好きな人はたくさんいるのだが、19 世紀ロマン派の伝統が、どんなに今日の音楽を支配しているかわかっている人となると、まことに少ない。今日〔1940 年頃〕聴かれている音楽の大部分は、19 世紀に創りだされたものだし、そのほとんどが、ドイツ語を話す国々のものなのである。この伝統への反動がはじまらないうちは、音楽の世界では、真に新しいものは何一つできえなかった。それ故、現代音楽の歴史は、すべて、前世紀のドイツ音楽の伝統から、次第にぬけていく過程なのだということができる⁴⁰。

5-3-3. 「政治の耽美主義」と「芸術の政治化」：ベンヤミンとブレヒトの左翼的藝術観

かつて、E・T・A・ホフマンや L・ティークらの批評的努力の末に社会的に構築されていった上記の近代ドイツの音楽藝術や〈天才〉たちの存在、そして演奏会と一定の社会階層にのみ限られた作品の聴取機会を勘案し、ここでマルクス主義批評の嚆矢ともいえるヴァルター・ベンヤミンによる知られた表現を借りるならば、まさに、それはユニークにして「どんなに近距離にあっても近づくことのできない」存在、すなわち「アウラ」や「礼拝的価値」を持つ存在といえるだろう⁴¹。ここで、さらにベンヤミンを援用しながら、コーブランドの「高揚」の内実を探る考察を進めるならば、その「高揚」とともに、コーブランドが「共同体の音楽」の先にみた光明は、すなわち、ベンヤミンが希求した「芸術の政治化」

と同じ可能性においてであると本論は考える。この「芸術の政治化」の理念とは、ベンヤミンが「複製技術の時代における芸術作品」(1936年)のなかで示したものであり、また、彼が忌避すべきとする「政治の耽美主義」に對置させた概念であった。

コーブランドの「高揚」と対照的な位置にあると考えられる、このベンヤミンのいう「政治の耽美主義」とは、それが社会的現実の文脈を無視する美ゆえ「耽美」であり、その意図的政治利用をもって「政治の耽美主義」となろう⁴²。「写真技術のなかにはトーキー映画がひそんでいた」と述べるベンヤミンは⁴³、複製技術時代の表現形態の辿り着く先、つまり、まさに複製による藝術たる具現を、当世の映画藝術にみていた。そのとき、彼が警鐘をならすのは、複製技術の出現にともない、映画藝術が、その概念の変容を迫られてもなお、かつての19世紀的な価値を自らのうちに固持しようとするならば、およそファシズムの恰好の餌食になろうことであった。なぜなら、藝術概念が本質とするロマン主義的な美〔真善美〕とは、政治的操作の観点からみれば、感性のみならず当為としての理性を含めた両面より、人々の内面を根底から魅了することが容易であり、加えて、それが超越的ゆえに社会的実相に人々の視点を向けさせないこと、そして、いうまでもなく、それが複製技術によって大多数の人々に伝達できることから、かかる思想統制の道具にもまた十分な機能を果たすためである⁴⁴。

一方、本論がコーブランドの「高揚」と平行すると考える、ベンヤミンのいう「芸術の政治化」とは、すなわち、過去に類をみない、民主主義に資する藝術の様態といえよう。この概念には、1930年代のベンヤミンと親密であった劇作家ベルトルト・ブレヒトの影響が濃厚である。いうまでもなく、ブレヒトは、1927年以降のバーデン・バーデンの音楽祭において、ヴァイルやヒンデミットと共作した劇作家であった。また1930年以降は、アイスラーと〈教育劇〉‘Lehrstücke’を共作する。それが、単なる制作便宜上での共作を超えて、理念的共感に基づくことは、すでに引用したヒンデミットによる音楽祭のプログラム冊子のステートメントに明らかである。すなわち、ブレヒトによる革新的な演劇は、つねに「共同体の音楽」とともにあり、その目指すところは、その音楽とおよそ同一なのである。

20年代後半以降、共産主義革命のプロジェクト促進を目的とする演劇を追究したこの劇作家は⁴⁵、耽美とは一線を画し、観客を魅了しきってしまうような感情移入的芝居を忌避し、新たに、対照的な性質をもつ〈叙事的演劇〉を探究した⁴⁶。その目的は、現実社会の実相に対する批判的観察を促すことにおかれ、そこで観客や俳優の態度に求められるべきは、演劇世界と現実世界とを突き合わせ、批判的観察を可能とする精神的距離を保つことであった。このような方法論的な距離感覚は、彼のよく知られた〈異化〉の概念で示される。

重要な概念にて、ここでは〈異化〉を音楽的文脈に置き換えて、その例示を試みたい。たとえば〈一点重変口〉なる特殊音楽理論的な語を用いた実質 A 音〔440Hz.の音〕の示唆からは、少なからず、その音をめぐる 2 つの局面、つまり、音楽理論的文脈をともなう認識と、音の現実的即物的認識との両者の距離感が生まれよう。およそ日常の経済的生活では出くわすことのない、いわゆる「ラ」音の異相から発せられたこの概念的「距離感」は、われわれに、実は、それが「シ」音でもあるという、およそ慣習的認識を超える音聴取の可能性を気づかせるとともに、あるいは、その勿体ぶった用法を眼前にした者に、そこに何らかの和声理論的誤謬の有りや無しやを見んとする、かの音に対する特別にあらたまった批判的観察を喚起もしよう。ここでの〈一点重変口〉なる表現が、「ラ」音に対する〈異化〉であり、その「距離感」によって、日常的慣習にまかせた現実認識過程を方法的に中断させ、批判的観察を促すことに〈異化効果〉が示されよう⁴⁷。

かかる「距離感」の希求は、ベンヤミンもまた共有する。というのは、彼が、観衆の藝術作品に対する態度において、大衆の「散漫な気ばらし」⁴⁸または「リラックスした観衆」⁴⁹をよしとするとき、そこには、ブレヒトの「距離感」と同質な能動的なる批判的観察を希求する含意があるからである。それは、ベンヤミンのブレヒトへの共感が読める論考「叙事演劇とは何か」(1939 年)において「叙事演劇の上演は観衆のリラックスした関心に向けられている」とし、また「この関心の特徴は〔中略〕、観衆の感情移入能力に訴えて生じるものではほとんどない」というベンヤミンの言及に読める。ベンヤミンの求める「リラックス」は、ブレヒトのいう省察的「距離感」を得るための態度と同義である。

ともに政治的左派の立場であるベンヤミンやブレヒトの藝術観は、彼らの信条にもとづく政治的意志に貫かれていた。彼らはまず、「ファシズムのひろめる政治の耽美主義」が映画や演劇を悪用する余地を許さぬ仕組みを構築することで、むしろ、その膨大なる数の観衆達に〔そしてブレヒトは演者にもまた〕社会現実への批判的観察を促す可能性を見いだした。したがって、それが示唆するのは、決して、作品解釈を上位から独占するような、超越的〈作者〉によるプロパガンダの様態ではなく、そうではなくて、受容者たる大衆が客観的、即物的、多面的に社会の実相をみつめ、そこに権力者が忍び込ませた不当なる利権や独裁の芽を摘むがごとき、まさに「試験官」⁵⁰となるための藝術であった。このように、ベンヤミンらの「芸術の政治化」とは、ファシズムや資本主義の横暴に対峙するための、民主主義に資する、およそ、文化史上での革新的な藝術の様態であり、それは、「複製技術」というメディアの台頭においてその光明をみたものであった。そして、かかるベンヤミンやブレヒトの理念は、いうまでもなく、コーブランドの希求する「共同体の音楽」と同一のベクトルを共有していたのである。

コーブランドにその生涯を通じてみられる、あのドイツ・ロマン主義音楽に対する、ときに感情的とさえ言うべき忌避または嫌悪⁵¹、そして、それと対照的な、彼の〈新古典主義〉や〈新即物主義〉との親和もまた——加えて、後述の彼の左翼政治運動への具体的関与もまた勘案すれば、さらに——、つまるところ、かかる政治的文脈を看過しては説明しえぬものであり、もとより、その社会的な意識のさらなる淵源には「スティーグリッツ・サークル」の影響があったと本論は考える立場である。

第 6 章 「アメリカらしさ」の革新性

6-1. 「共同体の音楽」としての〈革命歌〉

6-1-1. 1930 年代のコミンテルンの動向

コープランドは、1920 年代後半から 30 年代初頭にかけて、音楽的理念における変容がみられた。この変容とは、それまでの「ジャズ」語法を含む演奏会用音楽を主体とする立場から、〈革新主義〉の信条に基づき「共同体の音楽」の性格を、そして「アメリカらしい」表現を強めていく移行と本論は考える。彼の「共同体の音楽」には、さらに、新たなメディア、つまり、ラジオ、レコード、映画との共存において、目指すべき「芸術の政治化」の様態を具現する可能性をもっていた。一方、1932 年ごろ、コープランドが「共同体の音楽」として、この理念を最初に具現した場とは、さきの新たなメディアの分野においてではなく、まずは、直截に政治運動に伴って歌われる〈革命歌〉の分野であった。

本章の以降では、まず、1930 年代前半にみられるコープランドのコミンテルン〔共産主義第 3 インターナショナル〕の周辺への関与を示すことを試みるが、これを論じる意図は、本章後節〔6-3〕において、コープランドの特徴としての親ソヴィエトの心情を指摘するための土壌を、事前に用意しておくことにある。ここでは、論の見通しをよくするために、あらかじめ、1930 年代の共産主義運動の大枠を整理しておくのも無駄ではないだろう。

コミンテルンとは、いうまでもなく、本部をソ連のモスクワにもつ共産主義政党による国際組織であり、その旗頭はスターリンである。アメリカ共産党はコミンテルンのアメリカ支部であり、その活動方針はコミンテルンの決定に準ずるものであった。スターリンはレーニン没後のソ連共産党内での権力闘争に勝利すると、有力なる敵対勢力の一人であった革命家レフ・トロツキーを国外追放する。したがって、追放されたトロツキーは、マルクス主義者である一方、明確なる反コミンテルン、そして反スターリンの論陣を張り、1935 年のコミンテルンにみる人民戦線戦術転換に対しても、トロツキーは「ブル

ジョアジーとの無原則な恥ずべき妥協として非難」した¹。対して、コミンテルン支持者であれば、ひとまずは、およそ親ソ連の心情をもつ立場といえよう。このような整理については、文学史研究の前川玲子の以下の言及が、われわれの認識を、より見通しのよいものとしてくれよう。

アメリカのトロツキストというのは、厳密な意味では、スターリンの指導下にあるソヴィエト連邦を墮落した官僚主義国家として批判し、アメリカ共産党から除名された共産主義運動の左派非主流派をさしていた²。

なお、トロツキーは 1936 年に、リベラルな〈人民主義〉が開花したカルディナス政権下のメキシコ合衆国（The United Mexican States，以下メキシコ）に亡命し、画家ディエゴ・リベラの支援をえて、画家の所有する「青い家」に居を構えた。そこで〈第 4 インターナショナル〉を立ち上げるが、1940 年にスターリンの刺客により暗殺されることになる。

権力掌握後のスターリンは極右化していった。すでに 1936 年の〈モスクワ裁判〉以後、哲学者ジョン・デューイらをはじめとするアメリカの知識人は、ソ連の政体には不信感をもち、左派的信条をトロツキーにむける者が多く現われはじめる。さらに 1939 年、ファシズムと反ファシズムとして、相容れぬはずであった双頭が、その理念を反故にして、なし崩しに手を結んだ〈独ソ不可侵条約〉以降は、反ファシズム勢力としてのコミンテルンの求心力はおよそ壊滅し、左派はトロツキーに視線が向いた経緯がある。しかしながら、コープランドは、トロツキーをかくまったディエゴ・リベラとの親交があるにもかかわらず、1939 年以降もなお、親トロツキーではなく——しかし、親スターリンというわけはないが——、1950 年代初頭までは、一貫して強いソヴィエトへの共感をもっていたことを、われわれは強調し、彼における親ソヴィエトの心情を指摘するのが本論の立場である。

われわれはまず、コープランドにおける左翼政治運動関与の痕跡を指摘することから始める。それはまた、コープランドのみならず、当時の主要なるアメリカの藝術音楽作曲家たちに、ほぼ共通した痕跡でもあることも、また、浮き彫りになるはずである。

6-1-2. 左翼政治運動への接近

1930年代以降1950年ごろまで、ボラックなどが示したように、コープランドには政治的左派の信条を示す痕跡が指摘されている³。ただし、彼が党员として何らかの左翼政党に正式に所属したかとなれば、その明らかな証拠を提示した研究例は見当たらない。一方、コープランドには、すくなくとも、左翼雑誌への寄稿、共産党主催の集会への参加、そして、共産党が支援する作曲家グループへの関与において、その政治信条を示す事実を指摘することが可能である。

左翼雑誌への寄稿は、1934年の『ニュー・マッセズ』誌、1935年の『ミュージック・ヴァンガード』誌と『アメリカン・マーキュリー』誌があげられる⁴。とくに『ニュー・マッセズ』誌（New Masses）は、アメリカ共産党の下部組織として1929年11月にニューヨークに組織された〈ジョン・リード・クラブ〉⁵ ‘the John Reed Club’の機関誌である。この団体の役割は「プロレタリア文芸運動を推進するための、無名の若手——多くが共産党員の活動家たち——の教育・発表の場となること」であり、雑誌は「革命的な文学運動の中心的機関誌」であることが求められた⁶。なお、〈ジョン・リード・クラブ〉は、1935年に同じく共産党の下部組織としての〈アメリカ作家連盟〉‘League of American Writers’に継承され解散する。文学史家の秋元秀紀は、この連盟の者たちを述べ「アメリカの作家・知識人の主流を形成していた」と指摘する⁷。このとき、連盟の初代会長に選出されるのが、作家・批評家のヴォルド・フランクであり、彼は「サークル」のまさに常連にして、コープランドの親友であった。また、評議委員会の一人にパリ遊学を共にした従兄弟で演劇家のハロルド・クラーマンもいた。また、『ミュージック・ヴァンガード』誌（Music Vanguard）——英語‘vanguard’は、フランス語の‘avant-garde’を語源としその意を継承する——は、後述する共産党関連音楽組織の一つである〈作曲家集団〉によって⁸、当時、短期間発刊されていたものだが、左翼とアメリカのモダニズム音楽を対象としていた⁹。これら3つの雑誌への寄稿について、音楽学者のマーチソンは、「コープランドの政治的左翼の関与の直接的証拠の一つ」としてこれを指摘する¹⁰。

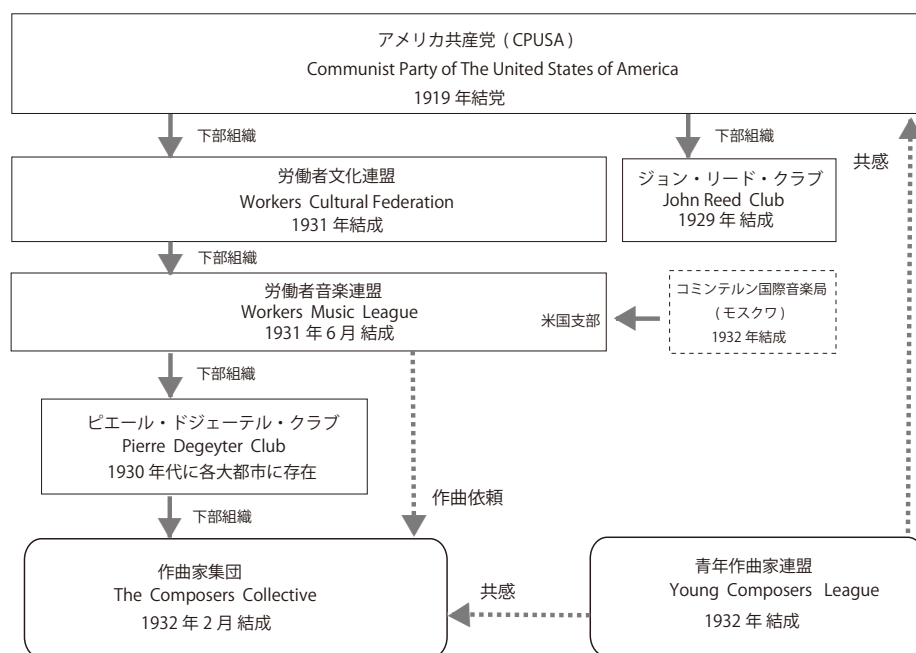
一方、1934年の夏、コープランドは、ミネソタ州北部、ベミジー市での共産党集会に参加し、そこでスピーチをしている。そもそも、当時のミネソタ州はラディカルな政治的土地柄で知られており、彼はそこへ足を運んだのである。また、その場には、この時期に親密であった同性の友人、写真家のビクター・クラフトも同行していた。1930年に州知事となった〈ミネソタ労農党〉のフロイド・オルソンは、かつて世界産業労働者連盟〔IWW〕の活動家であった。彼は「ミネソタ州ははっきりと左翼州なのだ」、

「私はリベラルではない、ラディカルなのだ」と叫び、同州の政治的基盤は農民とその運動であった¹¹。このような地で共産党は農民を対象とするピクニックを伴う政治イベントを開催したのであった¹²。ポラックは、コーブランドと友人クラフトとの親交を重視する立場から、集会参加の経緯に、この友人に見いだせる共産主義的心情の影響を指摘する¹³。彼は、後日、この集会のことを年下の作曲家イスラエル・シトコウィッツ宛の書簡に書いている。ここには彼のこのミネソタ訪問において、たしかに政治的心情が存在したこと、そして、フランス革命の革新的契機にもなぞらえながら、そこにみた農民たちの政治改革を求める真摯なる姿に、政治的共感をもったことが示されている。

僕は徐々に農民たちと共に政治的な闘争に引き込まれていったんだ！君にも見
てもらえたらと思うよ。本当の第三階級、つまり革命を起こす中核の人々だ¹⁴。

6-1-3. 共産党関連音楽組織への関与

ここでわれわれが最も着目すべきは、以下に示すとおり、1932年以降、コーブランドが、アメリカ共産党に関連する作曲家グループへ関与したことである。ただし、彼は、党の正式な下部組織において、その正式なメンバーとして関与したものではない。コーブランドは、革命歌の作曲を目的とする共産党下部組織の〈作曲家集団〉‘The Composers Collective’(1932年2月結成)に不定期に参加し、それとは別に、多くが共産党に所属する10歳程度年下の若い作曲家たちによって組織された〈青年作曲家連盟〉‘Young Composers League’(1932年結成)での座長役をつとめていた。この2つの組織の参加者は、コーブランドのようにシリアス・ミュージックの分野で訓練をうけた作曲家で構成されていた。かかる、左翼的音楽組織が、けっして、当時のニューヨークの主要なる藝術音楽の作曲家たちの多くにとって、なにか別世界にして、あるいは、特別なる者のみに関与する類いではなかったことは以下に述べるその参加者をみれば明らかである。なぜなら、彼ら参加者こそが、まさに、20世紀のアメリカ音楽を牽引してきた音楽家たちに他ならないからである。



■ 図 6-1. 1930 年代半ばのニューヨーク市における主要な共産党関連音楽組織 15

前者の〈作曲家集団〉は、その活動期である 1932 年から 36 年まで、当時の「ニューヨークにおける、多くの若き主要な作曲家たちを惹きつけ」¹⁶ た。参加者は 25 名ほどであった。主要メンバーは、この集団のリーダーである「カール・サンズ」こと、チャールズ・シーガー（Charles Seeger, 1886-1979）を筆頭に、その新細君ルース・クロフォード・シーガー、シーガーの弟子でもあるヘンリー・カウエル、共産党員のマーク・ブリッツステイン（Marc Blitzstein, 1905-1964）、「L・E・スウィフト」こと、ブーランジェ門下のエリー・シーグマイスター、そして、のちに映画『欲望という名の電車』（1951）など、映画音楽活動で知られるアレックス・ノース、などが少なくとも挙げられる¹⁷。

毎週土曜の午後に会合が行なわれていたが、マーチソンによれば、その場に、コーブランドが不定期に参加し、その際、ジョージ・アンタイルや、アイスラーを伴っていたとされる。アイスラーについては、彼が、1935 年春、2 月 13 日から 5 月にかけてアメリカへ 2 度訪問した際、コーブランドやカウエルがニューヨークでの世話をした経緯があり¹⁸、さらに、この作曲家の訪米時の立場が、〈コミンテルン〉の国際音楽局（International Music bureau）の代表（president）であったことを勘案するならば¹⁹、その訪米時に〈作曲家集団〉に合流したことは明らかであろう。以上の作曲家たちの政治的立場

とは、すくなくとも、この集団の活動期に限っては、反ソヴィエトの親トロツキー派というよりも、〈コミンテルン〉支持、すなわち、すくなくならず、親ソ連共産党の立場と考えられる。〈作曲家集団〉は、正確には〈ピエール・ドジェーテル・クラブ〉という労働歌と音楽家達の団結を目的とする「革命志向的音楽組織」における直下の下部組織であった。左派勢力を象徴する歌、《インターナショナル》の作曲者に名の由来をもつこの組織は、1930年代の多くのアメリカの都市に遍在した。

一方、コーブランドが関与した後者の組織、〈青年作曲家連盟〉は、ニューヨークで活動する 25 歳ほどの若い作曲家で組織された集団であった。そのメンバーは、パリのブーランジェ門下の後輩であるエリー・シーグマイスターとイスラエル・シトコウィッツ、コーブランド研究の草分けとなる本論第 2 章にふれたアーサー・バーガー、コーブランドのアメリカ西部を示唆する音楽的スタイルをより大衆的に受け継ぎ、映画『大いなる西部』(*The Big Country*, 1958) で、のちに国民的に有名な旋律をつくるジェローム・モロス、コーブランドによる映画『都市』(*The City*, 1939 年) ではオーケストレーションを手伝ったハリー・ブランド、そして、のちに映画音楽作曲家の代表的存在となるバーナード・ハーマン(*Bernard Herrmann*, 1911-1975) もそこにいた²⁰。ハーマンは母校ジュリアード音楽院作曲科にて、コーブランドのかつての師、ゴールドマークにも指導を受けた経緯があり²¹、両者は、映画音楽というよりも、むしろシリアス・ミュージックの作曲家同士として親交があった。コーブランドからみれば明らかに後輩筋となる上の作曲家たちは、この連盟の結成以前から、しばしばコーブランドの自宅「スタジオ」に集まっていた。コーブランドは彼らより 10 歳ほど年長にしてグループの精神的支柱であった。その求心性は、作曲家ヴァージル・トムソンが、この集団を、「コーブランドの『奇襲部隊』(*command unit*) 」と呼んだほどである²²。結成の発端は、シーグマイスターの呼びかけで、この連盟が組織されるとともに、コーブランドに座長役が依頼されたものであった。マーチゾンは、『ニュー・マッセズ』誌の著名な左翼系音楽批評家アシュリー・ペティスが、この〈青年作曲家連盟〉についてふれた記事をあげているが、ここからは、このコーブランドの「奇襲部隊」の志向するところが、左派的政治性にあり、けっして、たんに演奏会実施などの便宜のためではなかったことが、明確に示されていると言えよう。なお、下の「ヤッド芸術村での音楽祭」[*the Yaddo Festivals of American Music* , 1932 年～1952 年] もまた、もとよりコーブランドが主導して企画したものである。

アシュリー・ペティスは述べている。「社会における藝術の役割という問題、それは、『(社会派劇団) グループ・シアター』、『青年作曲家連盟』、そして『ヤッド藝術村での音楽祭』での議論されるための好ましい主題であった。時代というものが、もし、キャッチフレーズで定義しえるものならば、『大衆』、『無産階級 [プロレタリアート]』、『労働運動』、そして『同志』、それらが、1930年代を、今後、性格づけることであろう」、と²³。〔下線は本論の筆者による〕

なお、1930年代において、コーブランドが密に親交をもった者のうち、すくなくとも以下の面々は、一時的にも共産党員であった時期がある。たとえば、作曲家ではアイスラー、シーガー、ブリッステイン、ポール・ボウルズ、シトコウィッツ、バーガーらである。演劇人では、親戚で親友のクラマン、そして彼の主宰する社会派劇団「グループ・シアター」を通じて親交のあった、エリア・カザン、クリフォード・オデッツである。他藝術家では、メキシコ壁画運動でも著名な画家ディエゴ・リベラと、その妻フリーダ・カーロがいる。

6-1-4. 〈社会主義リアリズム〉と〈プロレタリアン・アヴァンギャルド〉な〈革命歌〉

〈作曲家集団〉——1932年以来、コーブランドが不定期にも関与した共産党関連音楽組織——に求められたことは、先進的な作曲家によって、とくに革新的な〈革命歌〉を作ることにあつた。そこでは、従来、メーデーパレードなどで歌われてきたものよりも、美学的〈形式〉において、より複雑なる音楽的書法をもちいた歌が求められていた。しかし、このころの、アメリカでの左翼政治活動をする人々にとっての多くの〈革命歌〉とは、どのようなスタイルで書かれていたのだろうか。

大衆文化史家のベンジャミン・ファイリーンによれば、1930年代半ばの時期に至るまでは、〈革命歌〉は、ヨーロッパの書法で書かれるものであり、いわゆるアメリカを感じさせる要素は必要とされていなかった。その理由はいくつかが複合してのことだが、まず、かかる政治運動の構成員のほとんどが、東欧など、外国生まれの〈新移民〉であつたことから、アメリカ人としての自意識が希薄であるとともに、アメリカらしさの淵源たる英語の使用もままならなかった背景を指摘することができる²⁴。

しかしながら、それよりも、ここで着目すべき理由とは、コミンテルンにおける〈社会主義リアリズム〉の方針である。1925年にスターリンは、「母語による教育」の必要性を説く文脈から、モスクワの共産党幹部養成学校、〈東方勤労者共産大学〉〔クートヴェ, КУТВ〕で演説したが、そこで下の有名な言葉を残すことになる。

プロレタリア文化が、社会主義建設にひき入れられたさまざまな民族のもとで、言語や生活様式などの相違によって、さまざまな表現形式と表現方法をとるということもまた、正しい。

内容においてはプロレタリア的な、形式においては民族的な文化 —— これが社会主義のめざす全人類的な文化である²⁵。〔下線は本論の筆者〕

これは、のちの1932年のソ連共産党中央委員会にて、あの、「内容は社会主義的、形式は民族的」のフレーズにまとめられて〈社会主義リアリズム〉のメルクマールとなる。これをもとに、アンドレイ・ジダーノフが、国際的左翼運動にて求められる音楽路線を規定したのは周知のとおりである。しかし、ジダーノフの「民族的な形式」とは、けっして、そこから想像されるような各国・各民族の多様性の重視を企図するものではなく、端的に、19世紀ロシア民族主義の音楽のみを示唆するものであった²⁶。つまり、ここでコミンテルンは、ムソルグスキーなどの〈ロシア5人組〉のスタイルを、「無批判に全人民音楽モデル」としたのである。この〈社会主義リアリズム〉は、今日、そのすべての内実を否定的に捉えられることがもっぱらだが、一方で、極端なる音楽的〈形式主義〉を批判した側面に限っては、西洋音楽史上において稀少な立場として、着目すべき主張を看取するのも可能であろう。とはいえ、ここには少なからず、当時の〈社会ファシズム論〉に基づく極左路線が、文化的にもまた、他への妥協を許さぬ姿勢としての強硬なる発露がみられる。したがって、1930年代半ばまでは、各国における共産党関連音楽組織で歌われたり、新たに作られたりする〈革命歌〉もまた、基本的には〈社会主義リアリズム〉に基づくスタイルであらねばならず、アメリカにおいてもまた、基本的には上述のスタイルに準拠することが求められていたのである。

すなわち、この時代、アメリカの〈革命歌〉に「アメリカらしさ」なる要素は存在しなかった。これについて、この集団のリーダーであるチャールズ・シーガーのアメリカ民俗音楽に対する認識の変遷に、われわれは着目すべきである。つまり、今日、アメリカ民族音楽研究の第一人者として知られ、また、その息子ピート・シーガー（Pete Seeger, 1919-2014）もまた、国民的フォークシンガーとなった

ように、シーガーは、アメリカ土着音楽の価値を称揚する象徴的立場として受容されている。しかしながら、シーガーの伝記作家のアン・A・ペスカテロは、シーガーが、1935年まで、すなわち、コミンテルンの〈人民戦線〉戦術が示され、また同時に、FDR政権のニューディール政策における政府機関〈再定住局〉‘Resettlement Administration, RA.’に彼が登用される1930年代半ばにいたるまで、むしろ、「民俗藝術を瀕死のものと思い続け、すくなくとも、アメリカの革命的運動には、単純に、適さないと考えていた」²⁷ こと、「民俗音楽を『無教養』（lowbrow）と捉えていた」²⁸ こと、さらには、彼が、民俗音楽を信奉するような音楽的側面での「大衆的動向に抵抗してきた」²⁹ とまで指摘している点に、われわれは、着目すべきである。同様の内容はまた、文化史家のベンジャミン・ファイリーンも以下のように指摘している。引用部分中の〔 〕内は、本論の筆者の付記である。

シーガーは重要な民俗音楽の主唱者であり続けているかもしれないが、この段階では〔1930年代前半の作曲家集団の活動期では〕、彼や作曲家集団の者たちは、伝統的音楽に対しては、それが政治的無関心であり、無邪気でだまされやすいものとして軽くみていた³⁰。

そして、ファイリーンの指摘のように、コーブランドもまた、〈作曲家集団〉において、シーガーと同様の信条を共有していたと考えられる。実際、コーブランドが、アメリカの白人伝統音楽を明確に引用使用するのはバレエ《ビリー・ザ・キッド》（Billy the kid, 1938）まで待たねばならず、それ以前には引用は見だしにくい。彼において、土着の音楽素材の導入は藝術表現において慎重であった。

このような背景のなか、通常一般の〈革命歌〉よりも、さらに革命的信条を鼓舞すべく、新たな〈革命歌〉が求められた経緯から、専門集団としての〈作曲家集団〉が結成されたのであった。ゆえに、〈作曲家集団〉で書かれた新曲としての〈革命歌〉の多くは、文化研究のマイケル・デニングが〈プロレタリアン・アヴァンギャルド〉と述べる特殊に革新的な作曲書法で書かれていた。その書法は、ヨーロッパ的でありながらも、彼らの場合はとくに革新性が求められたゆえ、必ずしも、19世紀ロシア民族主義とは積極的に合致してはいなかった。ただし、そこにアメリカの土着を想起させる要素は皆無であった。作曲において、チャールズ・シーガーをはじめ、〈作曲家集団〉に参加したシリアス・ミュージックの作曲家たちは、革命のための音楽は、音楽的に革命的でなければならないと考えていた。そのため、

彼らは、慣例的な書法を避け、「聞く人のリズム的・和声的進行の予測に対して挑戦する歌を作曲した」のである³¹。彼らの〈革命歌〉は、したがって、しばしば「奇抜な転調」や「大きな跳躍」を伴った。そして、楽曲構成の形式では、たとえば、フォスターの有名な《おおスザンナ》（*Oh! Susanna*, 1848）の〈歌曲形式〉に聞くような、あの、素直な旋律と楽節の繰り返しなどはない。それは、今日、音楽教育の場で用いられる、難易度の高い「新曲視唱教材」のような音の運びが聞かれる。ここでの〈革命歌〉には、〈新音楽〉のような根本的な音楽的慣習の打破はないが、一方で、和声的及び旋律的な意味での音楽進行的予測もあるいは可能な水準をもち、その水準にて進行的予測を裏切っていくような革新性が存在する。

デニングは、音楽分野に限らず、文芸や美術を含め、1934年辺りの短い時期において左翼運動に伴って世界的に現れた慣習の打破において革命を想起させる作品様式の総体を〈プロレタリアン・アヴァンギャルド〉と呼んだ³²。そして、作曲家たちは、後述のように、けっして好事家のごとくこの音楽を書いたわけではないのだが、その真意は伝わらず、結果的に、この〈革命歌〉は、政治運動のために、アメリカの大衆の団結を促す音楽としては、端的に「歌いにくい」がゆえに不適當であったことは言うまでもない。

〈作曲家集団〉の〈革命歌〉は、したがって、大衆が「歌えない歌」であった。音楽的進行の予想を裏切るその音楽書法は、慣例的書法を知り尽くした専門家にはそこに政治的含意を想起することも可能であろうが、一方、一般の労働者にとっては、それがまさに歌いにくいことから、当然の帰結として、熾烈な闘争の場で自発的に歌われることは無かった。また、作曲の場が共産党関連組織であるだけに、そこではコミンテルンの指導のもと、基本的に〈社会主義リアリズム〉に準拠し、ロシアの〈革命歌〉や、コミンテルンの音楽的トップ、つまり国際音楽局で代表の任にあったハンス・アイスラーのそれをモデルとして作曲された。しかし、それが藝術における社会的機能を重視したものではあるにしても、アメリカ独自の表現が皆無である意味で、たとえば、「スティーグリッツ・サークル」の希求にかなうような表現とはいえず、また、「庶民=平均的アメリカ人」における「共同体の音楽」としても、適当とはいえない音楽であった。

6-1-5. 革命歌 《5月1日だ、街に繰り出そう！》（1934）

このような音楽の典型として、また、この時期の〈作曲家集団〉の代表的作品の一つとして、コープランドの〈革命歌〉をここで例示したい。彼の《5月1日だ、街に繰り出そう！》（*Into the Street May First!*, 1934）は、共産党系雑誌『ニュー・マッセズ』誌が主催した公募に伴って作曲した作品である。所与の歌詞に基づいて、シーガーや、シーグマイスターら多くの同僚作曲家が応募するなか、コープランドの作曲が最優秀に選出されたものであった〔譜例 6-1〕。楽譜は同誌（1934 年 5 月 1 日号）に掲載され、1935 年に〈労働者音楽連盟〉〔WML〕が発行する“Workers Song Book No.2”の革命歌集に掲載された³³。初演は 1934 年 4 月 29 日、WML の主催においてニューヨーク市立大学のホールで開催された第 2 回アメリカ労働者年次音楽オリンピアードにて、ニューヨークの革命労働者合唱団の団員 800 人によって歌われた³⁴。



■ 譜例 6-1. コープランド《5月1日だ、街に繰り出そう！》（*Into the Street May First!*, 1934）冒頭の 6 小節³⁵

譜例 6-1 のとおり、この歌に聞かれる響きは、アイスラーの〈革命歌〉や〈社会主義リアリズム〉を緩やかに踏襲した、およそヨーロッパの〈形式〉を基調としている。したがって、ここには、ケリー讃辞に読めるようなわれわれが一般に想起する、コープランドの真骨頂であるアメリカ土着の要素は皆

無である。そしてまた、この歌は、〈プロレタリアン・アヴァンギャルド〉の特徴としての、非慣習性に基づく「歌いにくさ」もまた兼ね備えている。以下、上記の内実を示すために、冒頭 6 小節を対象として検討することにしたい。たとえば、これを一般的な労働者が初見で歌うことを具体的に検討するならば、その歌唱上での困難さが明らかとなろう。

まず冒頭 3 小節において、ハ長調、イ短調、ヘ長調など、近親調の範囲ではあるが、すでに曖昧な調性感覚を漂わせながら開始される。労働者たちの歌唱では、冒頭の旋律形をみて、まずは初見でハ長調を想定するのが通常であつただろう。一方、それだけに、伴奏に聞く突然の変ロ音の響きに動揺すると考えられる。また、2 小節目での急を感じる 3 連符の入り方も歌唱を滞らせる恐れがある。しかし、3 小節目 3 拍目でヘ長調の属和音らしい感覚で落ち着くことをもって、ここまでは、かろうじてヘ長調としての慣習的和声感覚が保持されるだろう。しかし、この属和音が明確で安心感があるだけに、つづく 4 小節からの遠隔調への急な転調は、歌唱上での調性感覚において混乱をきたすと思われる。この部分の 4 小節目から 5 小節目の 2 拍目までは、およそ変ホ長調を想起させる響きがつづくが、その過程で変則的な構成音をもつ和音が経過的に不安定に連鎖されていく。ここでの和声的到達点としては、5 小節目 1 拍目の複属和音による、衝撃を伴う響きを経過して、突如、長調らしい明確な調性感覚に転換し、最後は変ホ長調の属和音第一転回形の高揚した感覚をもって区切りが付けられる。ただし、この部分の歌唱は極めて困難となろう。なぜなら、4 小節目以降で急に調性感覚の把握が危うくなることに加え、かろうじて辿りついた 5 小節目の 1 拍目にて、突然の聞こえる複属和音の新奇な響きが、労働者たちの調的方向感覚をさらに麻痺させて、ここに到り調性感覚保持の意欲を消耗させよう。しかも同小節同拍の歌唱では 4 度上行跳躍を伴いながら 8 分音符が突如現れる。したがって、この部分での和声とリズムでの多層の衝撃を受けることを勘案するならば、初見では、ほとんどの歌唱者がここで変ロ音を発声するにいたらないと考えられる。そして、最後の和声は、5 小節目の 3 拍目から 6 小節かけて、およそ、なだれ込むように変則的なヘ長調に帰結していく。ただし、それまでの変ホ長調の感覚を維持するであろう歌唱者は、5 小節目の 3 拍目の旋律の突然のイ音に躊躇し、その後、ヘ長調を想起させるにも関わらず、この部分に不意に現れる全ての変ホ音に違和感を感じることであろう。しかし、6 小節目における、1 拍目と 3 拍目の強拍に強調された 4 分音符の印象的なリズムをもった ヘ音—変ホ音—ヘ音 の 3 音の連なりは、その不意に喚起される安定と音楽的勇壮感をもって、歌唱者を音楽的終始として説得してしまうのではないだろうか。この未知なる終始感に茫然としつつ、歌唱者は、タイミングの良い最後の 4 分休符で、困惑しながらも思わずブレスをしている状態に到るであろう。このように、一般労働者

の歌唱者にとって、コープランドのこの〈革命歌〉を初見で歌うのは、すくなくとも冒頭の6小節に限っても、和声及び律動的困難が伴い、多く練習を要すると考えられる。上にみるように、この歌では、〈社会主義リアリズム〉を緩やかに踏襲するヨーロッパの〈形式〉にして、アメリカ土着の要素は皆無である。そしてまた、音楽的慣習性を意図的に忌避する性格を備えている。この分析から、われわれが着目すべきは、コープランドが、かくもコミンテルンの方針にしたがって音楽を書いていた事実である。そして、それはコープランドのみならず、その他の作曲家たちも同様である。

一方、これが音楽家の好事にまかせた作曲ではないのは、歌曲として綿密に構築されていることをもって明らかである。たとえば、それは歌詞にもとづくリズムや抑揚の設定に現れており、すでに冒頭の“Into the Streets May First”の部分において、旋律での3連符とその後の上行進行、そして“First”を強拍に置いていることなどは、英語の発音に照らし合わせると、卓越した自然さを有していることは指摘せねばならない。また、冒頭6小節の旋律的リズム構造をみても、表面的な4拍子の拍節構造の下層に、その小節線の区切りとは別に、6拍1単位として明確に整理された6拍子の反復構造が隠れている。このような律動的処理は、あるエッセイのなかで、彼自身が「錯綜したリズム」(the intricate rhythms)³⁶を当時の現代音楽における作曲上の論点として挙げていることから、それが恣意的ではないことは明らかである。かかる仕掛けは、旋律の音楽的解釈において、豊かな可能性をうむ余地を作るものとなろう。しかしながら、われわれがここで知るべきは、このような作曲上の巧みさというよりも、その歌にくい歌の作曲的意図である。一体、歌にくい歌が、なぜ作曲されたのだろうか。

コープランドを含む〈作曲家集団〉たちにとって、すでに述べたとおり、彼らが企図する革命に資する音楽は、音楽書法でも革命的である必要があった。さらに、コープランド自身もまた「革命歌は強力な階級闘争の武器(weapon)である」³⁷と述べているとおり、そこに強い政治的含意があることは明らかである。作り手のかかる姿勢から、作曲者たちが、「歌にくい歌」とおして、左翼運動に関わる歌唱者たちに願ったこととは、あえて音楽に対する惰性的・慣習的対処にかなわぬ素材を提供することで、眼前の新たな音楽〈テキスト〉に、あらためて、注意深く対峙する契機を創出することにあつたのではないだろうか。そして、そこから敷衍し、いずれ、あのブレヒトのごとく、「注意ぶかく」省察的な視座が、音楽以外の日常生活にも広く適用されていくことを企図したと考えることも可能であろう。いうまでもなく、そのような視座が求められるのは、ファシストによる大衆の無知に付け込んだ横暴を、日常的内部から見抜くことにおいてである。

このようなわれわれの推論は決して的外れではない。なぜなら、ファイリーンが指摘するように、

コーブランドを含む、〈作曲家集団〉の参加者など〈革命歌〉を作曲する者の多くは、当時、ハンス・アイスラーの活動に魅了されていたこと³⁸、さらに、コーブランドらと、アイスラーとの実際の接点を指摘することが可能なためである。

なお、アイスラーは、当時、モスクワの共産党系国際音楽組織〈国際音楽局〉で代表をつとめ、「音楽の領域で共産主義の国際的な活動を調整する役割を果たしていた人物」³⁹であった。彼の革命歌、《連帯の歌》(*Solidaritätslied*, 1931) や、《統一戦線の歌》(*Einheitsfrontlied*, 1934) は、当時、世界中の左翼運動の場で多く歌われていた。

1935 年春、このアイスラーがアメリカを訪問した際には、「ほとんどすべての都市で《連帯の歌》」が多く反響をよんだことをベッツは指摘する⁴⁰。そして、コーブランドらが〈革命歌〉を書いていた時期とは、すなわち、アイスラーが、革新的劇作家のブレヒトと共作で、教育劇『処置』(*Die Massnahme*, 1930) や、同じく教育劇『母』(*Die Mutter*, 1931) の音楽を作曲していたころにおよそ相当する。この〈教育劇〉とは、われわれが先に検討した〈叙事的演劇〉の理念を踏襲するものであることは論を俟たない。ここで、コーブランドや〈作曲家集団〉の参加者がアイスラーの立場に共感していたこと、さらに、すくなくともコーブランドは、バーデン・バーデンの音楽祭以来、実際にドイツの地でブレヒトとアイスラーの芸術理念に触れていること、アイスラーの米国視察時には〈作曲家集団〉の会合を訪問していること、また、後のコーブランド自身による〈教育劇〉、〈ラジオ・ドラマ〉、そして〈映画音楽〉への進出といった、すくなくともアイスラー=ブレヒトからの影響が伺える展開を考えるならば、コーブランドや〈作曲家集団〉の者たちの〈革命歌〉における、アイスラー=ブレヒトの芸術理念の共有を指摘することも可能であろう。

あの「歌にくい歌」には、したがって、アイスラー=ブレヒトにおける、前述の〈異化〉をめぐる政治的含意が共有されていると考える。たしかに、それは、作曲家たちの先進的な意図をよそに、実際の労働運動で歌われることはなかったゆえに、政治運動における効力としては失敗というべきであった。しかし、この時期の〈革命歌〉の作曲の試みは、コーブランドやその周辺で共有されていた「共同体の音楽」の理念が導いた、ひとつの具現であったとの認識は可能である。ただし、すくなくともコーブランドの〈革命歌〉において、未だそこには、なんらかのアメリカらしい要素も見当たらない。彼におけるアメリカらしさが現れはじめるのは、すくなくとも 1935 年以降である。その時期の周辺に何があったのだろうか。

6-2. 民俗的音楽素材をめぐって

6-2-1. コープランドの音楽理念における民俗音楽素材の位置づけ

たとえば、映像制作の過程などにおいて、人が、ある国らしさを想起させる音楽表現を求められたとき、すぐに思いつきそうな処理は、まず、その国の民俗〔民族〕音楽を探すことであり、もし見つければ、それを音楽に取り入れることではないだろうか。その際、自らとは無関係な国であるほど、そのような「取り入れ」に躊躇がないと考えられる。ただしこれは、かような国〔それは‘nation’としての「自然的な生成物」の含意をともなうもの〕が、もとより本質的に存在するとの視座に基づくものであろう。一方、それが「人為的創造物」である国家、つまり‘state’なのであり、そしてまた伝統文化も同様かもしれぬとする視点が介在するならば、その後の処理もかわるかもしれない⁴¹。われわれは、インドネシアのバリ島のケチャが、実際は、1930年代のドイツ人藝術家の創作的営為を抜きには説明できないことをすぐに思いだすことができる⁴²。

さて、コープランドは、民俗的音楽素材の作品への導入について、それを重要な現代音楽の作曲上での論点として重く捉えていた。言い換えると、「アメリカ音楽の旗手」の語からおよそ想起されやすいイメージ、つまり、アメリカの民俗的音楽素材の多用のそれに反し、むしろ彼は、かかる素材の導入について、生涯を通じて、常に藝術的慎重さと抑制を維持し、とくに単純なる素材引用はよしとしない立場であった。彼が、民俗音楽を現代音楽的論点として重くみていたことは、以下の彼の言葉にしめされている。これは、友人であり、当時のメキシコの代表的作曲家カルロス・チャベス（Carlos Chavez, 1899-1978）についてコープランドが批評したものである。下線は筆者が付記した。

チャベスは彼の音楽で現代音楽のほとんどすべての主要問題にぶつかってきた。

ドイツ的理念の克服、感情の客観化、愛国主義（nationalism）と関係のある民俗的素材の使用（the use of folk material）、錯綜したリズム、垂直的手法に対抗する直線的手法、そして、とくに現代的音響によるイメージである⁴³。

事実、コーブランドが、民俗素材について、その旋律原型が判別しやすい形のままで楽節を反復するような、比較的直截に引用した事例となれば、それは意外にも、バレエ《アパラチアの春》(*Appalachian Spring*, 1944) 内に聞く〈シンプル・ギフト〉や、バレエ《ロデオ》(*Rodeo*, 1942) 内の〈ホー・ダウン〉など、彼の全作品リストにおいて、むしろ、物語音楽上の特殊な意図ゆえの一部に過ぎない。

とはいえ、パリ遊学から帰国した当初の 1920 年代後半においては、コーブランドもまた、いわば、本質的にアメリカらしさを内在するような自国の伝統的音楽、民俗音楽や、あるいは自分たちの世代が継承すべき、先人による正統なるアメリカ音楽の作曲の系譜を探究した時期もあるにはあった。そこにはまた、ヘミングウェイに共感する彼が 20 年代のパリで感じた〈ロスト・ジェネレーション〉たちに共有された祖国喪失感の反作用となっているのかもしれない。しかしながら、その結果、彼や、その仲間のアメリカの作曲家たちが感じるに到ったことを、コーブランドは以下のように述べるのである。これは、1951 年から 52 年にかけて、彼がハーバード大学で担当した、チャールズ・エリオット・ノートン詩学講義で述べた言葉である。

20 年代の後半までにしだいに、〔自国の〕音楽の先輩への研究は振りすてられ、あるいは忘れられてしまった。思うにその理由の一つはわれわれが、何も存在しなかった——何もなかった、と確信するに至ったからである⁴⁴。

この言及の解釈においては、ヨーロッパとは背景が異なり、文化的蓄積の少ない移民大国ゆえの特殊な文化的事情があるに十分留意すべきことはいうまでもない。彼は、先人としてのチャールズ・アイブスには一部共感を示したが、しかし、ヘンリー・ギルバートには「ほとんど影響されなかった」といい⁴⁵、ルイス・モロー・ゴットシャルクにいたっては「金を払った公衆を暗惑する」ものとさえ述べた⁴⁶。ここに到り、コーブランドや、たとえばヴァージル・トムソン (*Virgil Thomson*, 1896-1989) ——トムソンは、自国音楽の探究に関しては、常にコーブランドの先を進み、プロトタイプを提示する存在であった⁴⁷——など、その周囲の作曲家たちは、アメリカ藝術音楽のあり方を、そもそも根本的に考えるべき世代という、歴史の重い責務が自らにあることを自覚したといえよう。他方、文学においても同様の試

行錯誤が建国以来進められていたが、すでに 1830 年代の作家・思想家エマーソンやソローらによる南北戦争前の〈アメリカン・ルネサンス〉において、脱西欧にしてアメリカ独自の文学世界を探究しうる文化的成熟の閾に達していた⁴⁸。それに対して、ニーチェが「音楽はすべての植物の中で一番最後に現われ出る」⁴⁹と述べたともいわれるとおり、20 世紀に入り、ついにコープランドの世代に到り、アメリカ藝術音楽の本格的探究が開始するに足る文化的成熟が得られたといえるだろう。それは、西欧に対するアメリカの「知的独立宣言」といわれるエマーソンの歴史的演説『アメリカの学者』（1837）以来、ほぼ 100 年が経過してのことであった。

コープランドにおける、音楽的なアメリカの表象の探究は、フランス遊学時代以来、彼の最大の関心事であり続けてきたといっても過言ではないだろう。しかし、それが重大であるだけに、1920 年代の「ジャズ」の試みを経て、30 年代前半においてもなお、きわめて慎重に進められた。しかし、その道筋は、先人に負うものも期待できず、また、先行きも見えぬなかでの模索であったといえるだろう。

6-2-2. メキシコでの試行錯誤から

コープランドは、自国アメリカに先立ち、2 度ほど、別の地の文化において、まずは民俗音楽素材の導入に関する、いわば事前の試みを行なっている。はじめは 1929 年であり、自らのルーツであるユダヤ音楽を取り入れた、ピアノ三重奏曲《ビテブスク：ユダヤの主題による習作》（*Vitebsk : Study on a Jewish Theme*, 1929）を作曲した。しかし、この際の試みには、脱ヨーロッパの意識は希薄であり、作曲の目的は、国際的なモダニズムにかなうことに置かれていた⁵⁰。したがって、ここで問題とするコープランドにおけるアメリカらしさに繋がる有意義な萌芽はそこに見いだしにくいと割愛する。

一方、1932 年にも、あらたな試みを行なっている。その際、題材とした文化とは、メキシコであった。1930 年代のラテン・アメリカは、列強による帝国主義的経済支配を果敢に拒否しながら、自国の文化を尊重し、それが生活と有機に結び付いたものとして開花をみせていた地域であった。ここにおいて、欧州文化とは違う次元での文化的蓄積、つまり、古代アステカ文明からの豊潤な文化の土壌を有するラテン・アメリカの地にふれ、そして、まさにそこに意識をむけながらもモダニズムの立場で作曲を行なうメキシコの作曲家カルロス・チャベスの実践に着目することで、コープランドは創作的新機軸を模索したのである。そして、その地は、〈汎アメリカ主義〉〔パン・アメリカニズム〕としてのアメリカでも

あった。

当時の、ブラジル、アルゼンチン、メキシコなど、ラテン・アメリカ諸国は〈人民主義〉‘populism’の名で特徴づけられる、民主的で、自国の民族主義的な文化が隆盛した時代であったことは周知のとおりである⁵¹。とくに、メキシコにおいては、1911年に、過去30余年におよぶ老将ディアスによる寡頭支配を、庶民出身の志士たちによる革命によって終焉させ、さらに改革を進めることで、当時、世界でも優れて自由民主主義的内容を携えた〈1917年憲法〉のもと、今後の大衆による民主的な社会を生み出す土壌が用意されていた。急激なる改革の後には、歴史の例にもれず、やはり、大衆全体の成熟を待つ一定の混乱期が存在したが、それを経て、ついに、1934年のカルディナス政権において、メキシコ革命の理念が開花する段階にいたるのであった。また同政権の、左派に共感をもつ反ファシズムの政治的立場は、1936年のスペイン内戦での人民戦線政府支援や、戦後にその煽りをうけた多くの者を亡命させたことに明確に示されている。

コーブランドがメキシコへ初訪問したのは1932年であり、当時は、〈人民主義〉の象徴たるカルディナス政権の誕生直前であるが、アメリカでの大恐慌の煽りをうけ、従来の列強への農産品の輸出依存型経済の崩壊が機縁となり、自国での可能性に視線をうつした〈輸入代替工業化〉が進められていた。その気運のなか、列強の干渉を抑え、独自なるラテン・アメリカの文化的価値がとくに称揚される状況にあったのである。

当時の、このようなメキシコへのまなざしの機縁には、コーブランドや「サークル」の文化人たちにおいて共有されていた革新性に基づく生活と藝術との融合を希求する〈革新主義〉の基本的信条の一端にもとめられよう。コーブランドの藝術的メンター‘mentor’といえるローゼンフェルドのほか、メキシコでドキュメンタリー映画製作にも携わる写真家のポール・ストランド、なかんずく、作曲家の親友で文明評論家のヴォルド・フランク（*Waldo David Frank*, 1889-1967）に下の傾向が顕著であるが、当時のメキシコは、文化的側面に限っても、大衆的生活と脱西欧的な成熟した自文化に基づく藝術とが有機的に結合した理想的社会として、アメリカの文化人たちが注目する対象であった。さらに恐慌下の自国においては、その対照的なその文化的豊かさが強調されたことであろう。「サークル」には直截な接触はない存在であったが、その文化人たちの思想的支柱であるジョン・デューイもメキシコに着目する代表的な一人であった。このように、コーブランドのまなざしの先が、この時期のメキシコに向けられたこと、それ自体からもまた、彼における〈革新主義〉的信条を指摘できるのである。

コーブランドとメキシコとの出会いは、そもそも1926年にニューヨークに滞在していた作曲家チ

ャベスをローゼンフェルドから紹介されたことにはじまる。ローゼンフェルドはチャベス作品を「紛れもなく非ヨーロッパ的」と繰り返し述べて、彼を当初から高く評価する立場であった⁵²。コーブランドのメキシコ初訪問は1932年であり、主にメキシコシティとトラルパンでこの年の秋の4ヶ月間を過ごしている⁵³。チャベスから招待されたことによって実現したこの滞在期間中には、メキシコ国立音楽院において、チャベス指揮により開催されたコーブランド個展演奏会を含むものであった。

コーブランドは、その際、《エル・サロン・メヒコ》(El Saoln Mexico, 1932 作曲開始, ピアノ版1934年完成、ピアノ版初演1935年、管弦楽版1936完成、初演1937年⁵⁴)の作曲に着手した。この作曲の直接の契機は、滞在時の11月の夜に、彼がチャベスと訪れたメキシコシティの酒場「エル・サロン」での印象であった。ここは藝術家フリーダ・カーロらも利用する当地の文化人に有名な酒場であった⁵⁵。彼が民俗素材の使用に慎重であったことから、彼自身において、一時的な旅行者にすぎぬ自分が、ここで、深淵なるメキシコ文化を表現できるものとは考えておらず、もとよりそれを企図したものでなかったことは、自身の言及から確かである。しかし、だからといって、それを、もう片方の極端に結びつけるならば誤解が生じよう。つまり、この曲の試みが、旅行者としての安易なスケッチと位置づけるならば、この曲のみならず、彼の音楽活動全体の内実さえも取り損ねることになる⁵⁶。

彼にとって、この曲が、かかる旅行者としての安易な位置づけには収まらない試みであったことは、それが委嘱ではないにもかかわらず、完成に食欲であり、しかも比較的長い期間を要して作曲が継続されたことに示されている。つまり、これは、長年の自分自身の藝術的課題のための作曲であり、新境地へと踏み出すために不可避な実験であったと考えるべきではないだろうか。このように、この作品に自らの転機となりうる意義をみていたからこそ、同時期において、ほかに、《短い交響曲》(*Short Symphony*, 1933)や、《管弦楽のための声明》(*Statements for orchestra*, 1934)といった、筆力を要する委嘱作品で中断した後でも、必ず、このメキシコをめぐる試みへの興味が維持され、そして筆が常に戻ってきたのではなかっただろうか。単なる旅行スケッチと考えると、むしろ説明がつかないのである。

この作曲で、彼ははじめて脱ヨーロッパ的性格を明確にし、アメリカ大陸の民俗音楽素材を使用し、実験した。そこには、当地で有名な〈マリアッチ〉の楽器編成での演奏で知られる旋律が使用された。たとえば、舞踊音楽の《エル・パロ・ベルデ》(El Palo Verde)は楽曲冒頭にその旋律の原型を比較的留めて提示される。その他、革命歌《ラ・ヘスシータ》(La Jesusita)、そして古典的民俗音楽の《エル・モスコ》(El Mosco)、《エル・モスキート》(El Mosquito)、そして《ラ・マラカテ》(La Malacate)といった旋律が使用されている。この曲の〈形式〉的側面からの分析は、近年、マーチソンが詳細に分

析している⁵⁷。彼女の結論としては、メキシコの民俗音楽の素材を使用しながらも、その基本的作曲技法としては、コーブランドはかつてパリで学び、1920年代に精練した作曲技術を駆使したことが指摘されている。つまり、マーチソンがそこで指摘するのは、多層のオスティナート、多調性、ペダル・ポイント (pedal point, orgelpunkt, 保続音)、機能和声とは異なる中心音の技法、そして複雑なリズムの探究であった。また、マーチソンは、民俗素材の使用は皮相においてシンプルさが感じられるが、しかし、和声、楽式、律動などの展開は、切り詰められた形での技術的洗練と完成度があることを指摘した。そして、マーチソンの結論の大意としては——本論第2章にも示したとおり——、コーブランドの1938年までの作曲技法の特徴とは、一貫して、ストラヴィンスキーに由来する「筋金入りのモダニスト」の技法に拠るものなのであって、けっして、アメリカなどの民俗音楽素材自体の土着性に価値をおき、それこそを活かした方向の作曲とは言えないことを示したものであった。

マーチソンは、かかる自らの主張の根拠の一つとして、コーブランドが民俗素材の蒐集を手近な範囲で済ましてしまうことを指摘する。つまり、収集の際、彼は——それはまた、以降の作曲の契機でも常にそうであったように——、既存の民謡譜例集から引いているに過ぎず、対して、バルトークや、1935年以降のチャールズ・シーガー、または、アラン・ローマックスらのように、フィールド・ワークを行っていないことを示し、そこから、コーブランドの民俗音楽素材に対する価値のおき方の、上の作曲家らとの意識の相違を指摘している。ゆえに、かかる素材を使用する作曲では、すくなくとも、土着的真正性とは違う側面を重視していたことが考えられるというのである。実際に、コーブランドは、その旋律の蒐集に関して、彼自身が、2つのメキシコ譜例集に負っていることを述べている⁵⁸。

たしかに、マーチソンの述べるとおり、コーブランドには、民俗音楽の様々な側面において、いわば、その意識の低さのようなものはいくつか指摘し得る。それどころか、コーブランド自身は、意外にも、一般的な彼の受容とは対照的に、バレエ音楽《ビリー・ザ・キッド》(1937)の作曲にあたって、「私はカウボーイ音楽のようなものの音楽美に特に魅了されたことはなかった」とさえ端的に述べているのである⁵⁹。この《ビリー・ザ・キッド》が存在するからこそ、今日、アメリカ中西部を彷彿とさせるカウボーイ音楽と、彼の音楽的アイデンティティとが、一般的受容において結合しているにも関わらずである。

しかしながら、彼がフィールド・ワークを必要としなかったことは、すでに述べたとおり、コーブランドの、およそ国家観ともいふべき、ほぼ根本的な社会認識から導かれるものであろう。つまり、彼は、〈本質主義〉的なその国らしさを自明視したり、その種を追究する立場ではなかったのである。「民

俗的旋律のなかには、本質的に (inherently)、純粋なものなど何もない。それが、貧弱な作曲によっても、実際に台無しにされ得ないほどの「純粋なるものが」と彼が述べるとき⁶⁰、かかる旋律素材を単純に提示するのみで、すでに、その素材に内在する本質的普遍的豊潤さにおいて表現が成立し得るようなものではなく、作曲では、慎重に配慮された音楽的処理と、作曲家に「情緒的な含蓄を自分自身の言葉で再表現することができる」だけの文化的成熟を要することを示唆している。この含意は、彼が別の場所で、ドビュッシーやラヴェルが、フランス民謡に頼ることなく、フランスの精神の明晰さ、優雅さ、機智を反映しているとして、それを理念的に指摘するときに、端的に現れるものである⁶¹。

かつて、コーブランドが、当時のアメリカ国内の状況について触れた際、脱ヨーロッパ的にしてアメリカ独自の表現を探究する試みについて、それが「文芸評論家によって絶えず書きまわられているが、音楽界ではまれにしか扱われていない」と述べるとき、その「まれ」に示された真意は、彼が、やはり「スティーグリッツ・サークル」の先達の言葉を借りて、「ヴァン・ウィック・ブルックスが有益な過去〔役に立つ過去, usable past〕とよんでいるものをわれわれ〔音楽家〕が探究し始めた」と述べるときに明らかとなる。すなわち、コーブランドの志向は、およそ、今日でいう〈構築主義〉的な文化的営為にあり、〈本質主義〉の対抗であるそのような視点での営為が「まれ」にしか扱われていないということであろう。彼がフィールドワークを行なわなかったこと、それはすなわち、20年代後半において、すでに、音楽的に「何もなかった」ことを確認したあと、そこから「役に立つ過去」を創るほかはないという、〈革新主義〉に基礎付けられた意識の現われでなのである。

6-3. アメリカらしさの誕生：モスクワ発の〈人民戦線〉をめぐって

6-3-1. 〈人民戦線〉戦術：1935年、コミンテルン第7回大会〈ディミトロフ・テーズ〉

本節の結論を最初に先取りするならば、当初は民俗音楽に批判的でしたらあった〈作曲家集団〉のものが、ある時点でおよそ180度転回し、それぞれなんらかの形で「アメリカらしさ」を自身の音楽に導入しはじめた、その直截の契機の説明を試みるとき、1935年の夏に、スターリンを筆頭とするモスクワのコミンテルンから全世界の反ファシズム勢力へ発信された〈人民戦線〉戦術の存在を無視しては、それが困難であるということである⁶²。上記の転回の経緯を論ずるには、まず、1928年以降のファシズムをめぐるコミンテルンの方針の変遷を確認せねばならない。

1933年までのアメリカ共産党を含む各国の共産党は、1928年、モスクワでのコミンテルン第6回大会でスターリンが志向した〈社会ファシズム論〉の方針に基づき、「社会民主主義こそ労働運動内の最も危険な敵」と規定し⁶³、それぞれの国での社会民主党をはじめとする一切の左翼政党との共闘を拒み、強固に単独の極左路線を維持していた。しかし、むしろ、それが左派政党間での票割れをうみ、そのことで、ドイツでは1933年1月のヒトラー政権の誕生を許し、皮肉にも、左派がもっとも避けるべき事態に陥った。

この際、コミンテルンは、1935年8月2日、第7回大会における〈ディミトロフ・テーズ〉⁶⁴において、ファシズムに対抗すべく、社会党との政治的共闘形態としての「プロレタリア統一戦線」、そして、上記2党の共闘に留まらず、ファシズムや暴利的資本主義体制への対抗としてのより広い範囲での人民の一致団結と、その手段としての各国の文化的背景を強調する戦略である「反ファシズム人民戦線」〔以下、〈人民戦線〉〕が唱えられた⁶⁵。

ここでわれわれが着目すべきは、〈人民戦線〉戦術にあらわれた、その文化的戦略の側面である。これは、コミンテルンの画期的な方針転換であり、ブルガリア共産党の指導者、ゲオルギ・ディミトロフによって提唱されたその内容は、従来のコミンテルンの方針である国際的画一性の批判や省察にあった。つまり、ファシズム勢力は、その発展過程において、およそ各国の歴史社会的伝統を巧みに利用して、自らの意図を実現させるものとして問題提起されたのである。たとえば、それがアメリカならば、アメリカならではの精神性に狡猾に入り込みながら、「ファシストは、アメリカ独立戦争の伝統、ワシントン、

リンカンの伝統に訴え」るだろうことが指摘され⁶⁶、したがって、それに有効に対抗すべく、反ファシズム勢力もまた、「民族的特殊性と国際的地位に応じて、国によりいろいろ異なった形態」⁶⁷をとるべきことが確認されたのであった。

1935年以降、すなわち、コミンテルンは、各国の地域的特殊性を加味した上での、文化的側面での戦略へと、大きく、劇的に転換した。文化史家のベンジャミン・ファイリーンが指摘するように、このコミンテルンの転換とは、従来のように、大衆に対して画一的なる革命への教義を強硬に指導・唱道するのではなく、たとえば、アメリカであれば、アメリカに存在する文化的な多様性を認め、そしてそれを称揚することで、対ファシズム戦線のため、左派勢力が一致団結することを企図するものであった。大衆が自文化に対する意識を高めることによって、「伝統」の悪用などのファシズム勢力が駆使する画一的な文化的詭弁に対し、多面的なる批判的省察を促す方策であったものといえるだろう。

しかし、ここで論点となる民族主義、それ自体は、本来、ヒトラーにこそ特徴づけられるものであった。つまり、この独裁者に顕著な、あの、アーリア民族の優位性の妄信的強調とのアナロジーから、従来、かかる信条は反ファシズム勢力では忌避すべきものであったはずである。そして、それを無力化するための「プロレタリア国際主義」こそ、共産主義者は標榜するものであった。

そのなかで、ディミトロフは、「プロレタリア国際主義は、それぞれの国でいわば『風土順化』をおこなって、その国の大地にふかく根をおろさなければならない」⁶⁸とする、自らの画期的な文化的特殊性の論陣を張る際に、歴史を遡り、そもそもレーニンにはみられた愛郷的信条を理論的根拠の一つとし、民族主義的信条がもとより共産主義と矛盾しないことを謳ったものであった。以下はディミトロフが大会で述べた言葉である。

彼〔レーニン〕はこう書いている。『民族的誇りの感情は、われわれ大ロシア人の自覚したプロレタリアには縁のないものであろうか？ もちろん、そうではない！ われわれは、自分の国語と自分の祖国を愛する』⁶⁹。

ここから、この時代の左翼陣営では、アメリカ文化研究者の大和田俊之も指摘するように、「ラディカルでありながら愛国的であるという政治スタンスが可能」という画期的な融合が可能となった⁷⁰。アメリ

カ共産党において、1935年に就任し、のちにFDR政権への信頼に基づいた1945年の一時解党まで、その書記長をつとめたアール・ブラウダーは、かかる「融合」をみて「共産主義は20世紀のアメリカニズム」とのスローガンを掲げたが、ポラックの端的な表現に従えば、ブラウダーのリーダーシップの下、アメリカ共産党が、共産主義を「超国家主義として練り直した」(recast itself as ultranational)というほどに、この時期には、希有に、革新的共産主義と保守的愛郷主義が融合しえた時期であった⁷¹。

6-3-2. ワシントン発の〈ニューディール政策〉と、モスクワ発の〈人民戦線〉

かかる国際的左派勢力をめぐる背景のなかで、共産党下部組織の〈作曲家集団〉においても変化がみられた。たとえば、文化史家のファイリーンは、端的に、以下のように指摘する。

左派の者たち(the Left)は、1935年に、土着音楽への接近の変化をはじめたが、それは、共産党が人民戦線政策を発表したときであった⁷²。

このとき、コーブランドは、この〈人民戦線〉をいかに捉えたのであろうか。彼の1984年の自伝からは、しかし、かかる政治的な側面を明確に含む爪痕を読み取ることはできない。彼は〈赤刈り〉を経て、戦後は一転して、政治的言動を控えたからである。一方、自伝に伏された、かかるコーブランドの政治性こそを探究したポラックは、以下のように、やはり1935年に看取できる〈作曲家集団〉と〈人民戦線〉をめぐるコーブランドの変化を指摘する。

1935年までに、民俗音楽と藝術音楽の関連は中心的な課題となりはじめた。コーブランドはこの主題について多くの議論をせねばならなかった。〈作曲家集団〉——それはアメリカ共産党と歩調を合わせるものだが——は、当初、いくつかの理由で民俗音楽を忌避していた。そ

これらの理由には、都市労働者から文脈のずれたその地方的ルーツ、ブルジョワ的頹廢に堕しやすその性格、そして、ファシズムとの関連においてであった。しかしながら、1935 年、党（the party, 共産党）は、民俗音楽に対する新たな強調を踏まえて、この問題の再評価をはじめた。それを引き起こしたのは、そのような音楽へのスターリンの個人的な心情によってだけではなく、アメリカの生活にみる広範な組織との統合を企図した新たなる人民戦線政策（a new Popular Front policy）によってであった⁷³。

付言して、音楽学者バーバラ・ザックによれば、〈作曲家集団〉の主要な左派作曲家、「L.E.スウィフト」こと、ブーランジェ門下のシーグマイスターは、コミンテルンによって〈人民戦線〉が謳われた約 2 ヶ月後の 1935 年 10 月に、「当時、フォーク・ミュージックに関わる者は皆、自動的に共産主義者とみなされた」と述べたことを指摘する⁷⁴。この言及からは、シーガーをはじめ、それまでは土着音楽には批判的でさえあった〈作曲家集団〉の者たちが、1935 年の〈人民戦線〉以後には、フォーク・ミュージックと共産主義との関連に明らかな変容が生じ、この両者の関連の強さが新たに生まれたことが示されている。

しかしながら、われわれは、ここで、アメリカ藝術音楽の書法のなかにアメリカらしい音楽要素が導入された契機について、そのすべてを〈人民戦線〉に根拠づけようとしているのではない。もう一つの重要な契機としての国内動向に着目すべきである。奇しくも同年の 1935 年に、FDR 政権による第 2 次の〈ニューディール政策〉が開始された。この政策において、なかでも民俗音楽の称揚において最も関わりのあったものとしてあげるべきは、1935 年 4 月に組織された〈再定住局〉‘Resettlement Administration’（RA）の取り組みであろう⁷⁵。〈再定住局〉の事業の一つが、大恐慌と不運にも重なった、中西部の大草原地帯で頻発した大砂塵嵐（1931 年頃～1939 年頃発生）による人的被害の救済であった。そこでは、被害により土地を追い出された農民たちに対して、その再定住先として造成したモデル・タウンへの移住を促進する事業が行なわれていた。かかるモデル・タウンには、いわば、モデル文化というべき人間の営みの構築が政策において必要とされたが⁷⁶、その際の一つの方策として、音楽的側面からも、その土地ならではの民謡を活かした音楽が希求されていた。このような文化に対する人為的発想は、しかし、およそ共産圏ともいえるほどの革新的性格をともなっているというべきであろう。とまれ、このような経緯から、民俗音楽の調査が必要とされたのである。1935 年 11 月、この音楽的事業

を統括する人材として登用されたのが、かつての〈作曲家集団〉のリーダーであり、当初は民俗音楽に対して、むしろ批判的、両義的な心情をもつチャールズ・シーガーであった⁷⁷。彼は、部署を移動しながら、1953年まで政府での役職を勤めるなど、ニューディール政策との関わりがことさら強い音楽家であった。

RA はまた、ドキュメンタリー映画製作の支援をめぐって、結果として、アメリカらしい音楽の誕生にも貢献することとなった。RA は 1937 年に〈農業安定局〉‘Farm Security Administration’（FSA、以後、RA / FSA と記す）として発展的に継承され 1944 年まで活動するが、その際、農村の惨状や、町の復興の記録のため、ドロシー・ラングやウォーカー・エヴァンスなど、写真家が多く登用された。そして、さらに映画にて記録する段階に到り、この時期のドキュメンタリー映画の監督で著名なペア・ロレンツ（Pare Lorentz, 1905-1992）の活躍の舞台が用意される。かくして、RA / FSA の後援によるこの種のドキュメンタリー映画には、そのアメリカの実状を捉えた映像にふさわしい音楽が必要とされることとなった。カメラマンや監督など、〈革新主義〉的な社会改革の信条をもつ製作陣らの人脈から、音楽においても、そこには、同様な信条を共有するシリアス・ミュージックの作曲家たちが関与することになる。最初に、コープランドの同輩たる作曲家ヴァージル・トムソンが、映画『大地を耕す鋤』（*The Plow that Broke the Plains*, 1936）で参入したのを皮切りに、1939 年にはコープランド、1940 年にはブリッツSTEIN らが続いた。ハリウッド映画を含めた 20 世紀のアメリカ映画史において——そしてまた、およそ演奏会音楽の領域も含めて——、ここでのかれらの映画音楽の取り組みが、自国の民俗音楽素材を活かすなどした、独自のアメリカらしさの創作的音楽的表現の試みとなったことは着目すべきである⁷⁸。1935 年以降に見いだせるアメリカの民俗音楽の隆盛や、アメリカらしい音楽の追究の契機には、アメリカからの視点においては——これは当然ともいえるのだろうが——、モスクワ発の〈人民戦線〉というよりも、同時期に開始されたワシントン発の〈ニューディール政策〉における文化的側面との関連にこそ焦点が当てられて論じられることが多いといえるだろう。

しかしながら、かかる契機を、アメリカの外部から相対視することができる今日のわれわれこそ、当時、〈人民戦線〉と〈ニューディール政策〉の両方の基盤が共存し、それらが互いに影響しあっていたとする視点が必要である。このような必要性を、ここであらためて主張するのは、戦後、〈赤刈り〉が席卷する 1950 年代初頭にいたり、メディアが「フォーク・ミュージック」〔以下、フォーク〕を、「カントリー・ミュージック」〔以下、カントリー〕とパラフレーズすることで、1930 年代当時に含まれていた含意、すなわち、「フォーク」に喚起される左翼含意の隠蔽を図る、アメリカの歴史的経緯を見いだ

すことが可能だからである⁷⁹。ここに、当時の政治的誘導が関連することは、アメリカ文化研究の大和田もまた指摘するところであり⁸⁰、したがって、かかる誘導とは、「フォーク」という名称に喚起されるものが、1935年当初の時期において、いかに共産主義運動と強い関連を有していたか、さらには、そのパラフレーズで選択されたのが、他ならぬ「カントリー」の語であったことにおいて、当時の〈赤刈り〉を指揮する保守勢力が、一体、「フォーク」の語に内在したいかなる側面において自覚的な危機感を持ったのかが、あらためて裏書きされている事例といえるだろう⁸¹。冷戦期の反共主義において、アメリカの「フォーク」のもつ〈革新〉的文脈が削ぎ落とされ、むしろ対照的な、〈保守〉のイデオロギーが全面化した「カントリー」の名のもとに社会的に構築され、今日にもいたるのである。

6-3-3. 〈人民戦線〉にコープランドのアメリカらしさの直接的契機をみる根拠 1: 〈ニューディール政策〉との関連の希薄さ

ここまでの議論をふまえ、コープランドが自らにおけるアメリカらしい音楽を実際に音に具現するに到った直截の契機を指摘するのを試みたい。結論を先取りすると、とりわけ、コープランドの場合においては、ワシントンが発した〈ニューディール政策〉というよりも、むしろ、モスクワが発した〈人民戦線〉の文化的政策への方針転換こそが、結果として、彼にアメリカらしい音楽表現の一步を踏み出す、直接的な後押しとなったと本論は考えるものである。その根拠は相互に関連する以下3つにある。1つはコープランドには、1935年頃の〈ニューディール政策〉との直接の関連性や職務上の義務などが、そもそも見いだせないこと、2つ目は、彼には、特別に強い親ソヴィエトへの心情が指摘できること、そして、3つ目は、彼が、1939年にドキュメンタリー映画において〈ニューディール政策〉と関わるより前、すでに1935年において、コープランド独自のアメリカらしさの表現の萌芽がみられることである。

まず一つ目の根拠が、コープランドにおいて、〈ニューディール政策〉に関わる動向との直接の関連性が見いだせないことである。政府に登用されることのなかったコープランドには、シーガーとは異なり、すくなくとも、その職務上で民俗音楽やアメリカらしい音楽の創造に関わる義務がなかったことは明らかである。アレックス・ロスによれば、〈ニューディール政策〉において、官僚たちの前例にない、

あの国家的藝術家支援事業に際しては、そこで文化事業を統率する人材を、まずはアイヴィー・リーグの卒業生たちのネットワークに頼り、その人脈に信頼をおく傾向があったという。ハーバードに学んだシーガーに声がかかり、コーブランドはそうではなかったのには、かかる背景も考えられよう⁸²。一方、藝術家支援、演奏会実施や作品委嘱など、この政策での直接の助成対象としても、コーブランドは、RA/FSA や〈連邦音楽計画〉（Federal Music Project, FMP）などとの関わりは資料からは見いだせない。彼の活動のなかで、かろうじてニューディールとの関わりが指摘しうるならば、1939年のドキュメンタリー映画『都市』の音楽である。この映画は、しかし、RA/FSA や FMP の委嘱や助成で製作されたものではないが、その映画の内容が、RA/FSA の事業として 1935 年の着工後、1937 年に完成した、アメリカ全土に 3 つ造成された理想的計画都市の一つ、ワシントン D.C.郊外に位置する、メリーランド州のグリーンベルト市（Greenbelt）に関わるものであった。そして、この映画が製作された目的として、1939年のニューヨーク万博で上映し、国内外に、RA/FSA における〈ニューディール政策〉の成果を示すことにあったことは確かである。しかしながら、この映画が、彼のアメリカらしい表現を、最初に直截に後押しした契機とは到底考えることはできない。後に述べるように、1939年のこの映画製作の契機以前、すでに 1935 年には、コーブランドにおける、彼独自のアメリカらしい音楽表現の初出がみられるからである。

一方、政府における雇用や助成がなくとも、FDR 政権への共感から、コーブランドが〈ニューディール政策〉の方針に自発的に協力的となったり、あるいは、もとよりアメリカ愛郷心から、そのような心情を、たまたまこの時期において音楽に結実させることも考えられよう。なるほど、共産主義者に近い左派的な政治的立場のコーブランドにしても、たしかに、彼のアメリカや連邦政府に対する愛情の痕跡を客観的に指摘することが容易に可能である。もとより、〈革新主義〉の信条も、アメリカに対する思いにこそ起因するものであろう。とはいえ、彼においては、〈コミンテルン〉に関わる共産党関連組織への参加や、1934年の彼の〈革命歌〉の作曲にみる、あのアメリカらしさのないモスクワが推奨するスタイルに従った事例、さらにアイスラーへの共感など、むしろ、共産党との関連のほうが明確に指摘することができる点には、ここであらためて着目すべきである。加えて、ことさらコーブランドには、以下に述べるとおり、特別な親ソヴィエトの心情もまた、すぐに指摘しうるのである。

6-3-4. 〈人民戦線〉に、コープランドのアメリカらしさの直接的契機をみる根拠 2：親ソヴィエトの心情

二つ目は、コープランドには、特別に強い親ソヴィエトへの心情が指摘できることである。これは、冷戦構造を軸とした米・ソ対立構造の観点に基づき、一方で、彼が「アメリカ音楽の旗手」と事実上名辞されことを考えると、いささか奇異にも思えることかもしれない。しかし、〈ニューディール政策〉への関連を指摘することの困難さとは対照的に、おそくとも、1950 年代初頭の〈赤刈り〉に到るまでは、彼の親ソヴィエトの心情を示す痕跡を指摘することができる。

最初に、移民 2 世であるコープランドの血筋が、もとより、ロシアにルーツを見いだせることを指摘しておくべきであろう。マーチソンもまた、コープランドのソヴィエトへの関心は自然な成り行きであるとし、それは「両親がともにロシア生まれだから」と指摘する⁸³。彼の父母はともに、現在のリトアニアに相当する当時のロシア領で 1860 年に生まれ、それぞれ 1870 年代までにアメリカに移住した。Copland 姓の綴りは、移住の際、父がロシア語の‘Kaplan’（カプラン）を英語風に変更したことによる⁸⁴。父母はニューヨーク市で 1885 年に結婚した後、ブルックリン区にて日用雑貨店“H.M. Copland’s Department Store”を開業して中規模商店にまで繁盛させた。ほとんどの移民がそうであったように、蓄財の後、母国から親や親戚を呼びよせたため、幼少期の作曲家は、多くのロシアからの年長者と生活をともにしていた。かかるブルックリンの子ども時代の環境のなかで、のちの作曲家は、ロシア人である祖父などから、しばしば、彼ら親戚たちの記憶から消すことのできぬ、困難なロシアでの生活の回想を聞かされていたという⁸⁵。このような幼少期の経験は、その過酷なる内容とは別に、この作曲家において、自らのルーツがロシア文化にあり、自らとその文化との特別な精神的繋がりを植えつける契機となったと考えることも可能であろう。

音楽的側面において、コープランドが、その 10 代の早い時期から、スクリャービン、ムソルグスキー、ストラヴィンスキーなど、ロシア音楽を好んだことは着目すべきである。ストラヴィンスキーからの影響の大きさについては、マーチソンによる『アメリカのストラヴィンスキー』⁸⁶の著作名自体がすでに示唆するとおり、すくなくとも、1938 年までのコープランドの作曲での形式的枠組みにおいて、ストラヴィンスキーに負う面が多いことは、すでに明らかにされている。また、ストラヴィンスキーのルーツである〈ロシア 5 人組〉にまで遡り、コープランドはそれを評価するのだが、彼は——やはりそこでもドイツ音楽を持ち出しながら——、彼ら〈ロシア 5 人組〉が「ドイツ人作品の哲学的重苦しさ

(ponderousness) からぬけだした、ほっとするような悦楽性をもっている」こと、そして「自国の伝統と景観がふかく染み入った (steeped in)、色彩に富み、物語的性格をもつ音楽」であることを評価している。とくにムソルグスキーとそのオペラ《ボリス・ゴドゥノフ》(*Boris Godunov*, 1872) については、「あの『有名なる先鋭』のメンバーのうち、ただ一人が、ドイツの伝統の慣習から、完全に自由に音楽を書くことを可能にした」として、5 人のなかでも最も高く評価している⁸⁷。

他方、コープランドの周囲の人びとに視線を移すと、そこに、ソ連に理想社会をみる人々が多く見いだせる。とくに、「スティーグリッツ・サークル」の文化人たちには、多く親ソヴィエト信奉者がいた。そのなかには、実際にソ連を訪問した者も少なくない。たとえば、とくにコープランドとは親交が深かった文化批評家のヴォルド・フランクは⁸⁸、1932 年に訪問し⁸⁹、かの国の革命を共感的に論じた『ロシアの夜明け：旅の記録』(*Dawn of Russia: The Record of a Journey*, 1932) を出版した。そこではロシアが、およそ理想郷のごとく以下のように描写されている。

ロシアでは、物事を分け隔てる (separate) ものは何もなく、人びとに分け隔て (separate) はない。一切の事柄は——それがどんなに些細であっても——それを作った人、またはそれを使用する人の思考に関連づけられているのであり、彼らの生活それ自体を内包している。したがって、それ〔彼らの生活の一切〕は、例外なく人間的なのであり、それがめざましいことを意味する。そして、すべての人びとは、周囲の仲間の活力に十分に満ちあふれているのである⁹⁰。

加えて、コープランドの親戚で社会派劇団〈グループ・シアター〉の代表であるハロルド・クラーマンもまた、1934 年ごろ数回に及びソ連を訪問し、コープランド宛の同年 5 月 24 日の書簡のなかで、「革命はここにある。あるいは、少なくとも、われわれは、今にもそれを行なおうとしているのだ」と当地から熱狂的に綴っている⁹¹。ボラックによれば、当時のコープランドは、上記のフランク、クラーマン、また、批評家のエドマンド・ウィルソンといった「サークル」の主要人物を通じてソ連の情報を得たとされる。そして、結局は実現しなかったが、彼自身もまた「繰り返しソ連訪問を計画した」のであった⁹²。なお、同時期のソ連では、すでにスターリンの狂気が政治にも及び、すでにウクライナでは、大量の餓

死者すら街に散見されたはずであるが⁹³、フランクら、およそ海外の文化人の訪ソ時には、両者の言及をふまえると、ある一側面のみが視野に入りえない仕組みがあったことも想像しうる。

フランクとクラーマンの両者は、その後、ほかの多くのアメリカ文化人と同様に、1936年の〈モスクワ裁判〉以降、スターリンに懸念の色合いを見せはじめると⁹⁴、すくなくとも1939年の〈独ソ不可侵条約〉までは、コミンテルンを支持する立場を維持していた。すなわち、それは親ソヴィエトの立場であったことを意味する。とくに、フランクは、1935年に組織された〈アメリカ作家連盟〉‘League of American Writers’の初代会長に選出されており、これは、自他ともに認知された、彼のことさら強い〈コミンテルン〉支持の立場を指摘するのに十分であろう。前述のとおり、この連盟は、アメリカ共産党の下部組織であり、モスクワの「人民戦線路線を推進する作家・知識人を広く組織していた中核的団体」⁹⁵であったからである。また、クラーマンも理事に名を連ねている。この組織には、〈人民戦線〉を支持する雑誌『ニュー・リパブリック』や『ネイション』を言論的拠点とする文化人たちが加入していた。たとえば、副会長をつとめた以下3名、マルコム・カウリー、ジョン・スタインベック、アーネスト・ヘミングウェイをはじめ⁹⁶、その他、リリアン・ヘルマン、ケネス・バーク、クリフォード・オデッツ、アプトン・シンクレア、トーマス・マン、そして、ヴァン・ワイク・ブルックスなど、当時アメリカ文学を牽引した顔ぶれが揃っている。その他、物理学者のアルバート・アインシュタインも名を連ねている⁹⁷。また、劇作家のジョージ・カウフマンの名もみられるが、彼は、のちにコーブランドが音楽で関わる、スタインベック原作の映画『廿日鼠と人間』(1939)の舞台脚本を書いた作家である⁹⁸。

さて、1939年8月23日のヨーロッパでの衝撃、すなわち、けっして互いに合い入れぬはずの両頭スターリンとヒトラーとが手を結んだ〈独ソ不可侵条約〉の締結は、それまで、反ファシズムや革新的社会改革の理念において、ソ連に好意的であったアメリカの左派の人々に対し、取り返しのつかぬ幻滅をもたらした。1936年以降の〈モスクワ裁判〉において、しだいに不信感が芽生えつつも、およそ1933年以来維持されてきた、反ファシズムをかかげた真摯な闘争理念が、くしくも、その領袖においてなし崩しにされたことで、モスクワによる〈反ファシズム人民戦線〉の国際運動はここに消滅した。そして、9月1日にはドイツがポーランドへ侵攻し、第二次世界大戦がはじまる。大恐慌とファシズムに対峙した1930年代という約10年の政治運動をしめくくるこの出来事について、「ソビエトを範とするリベラル人民戦線を推進した活動家」⁹⁹にして、その急先鋒であった批評家のマルコム・カウリーが、自らの編集する1939年11月8日の『ニュー・リパブリック』誌に記した言葉は、当時のほとんどの左派運動家の心境を表したものといえるだろう。実際、カウリーはこのあと、短くない自省の期間を経て、反共

産党の立場を明確にするようになるのであった。

1939年9月1日早朝に起きたドイツ軍のポーランド侵攻で終焉した、いや、8月23日の独ソ不可侵条約のニュースで、すでに終わっていた。〔30年代は〕敗北と幻滅感で終わる結果となった¹⁰⁰。

ところで、前述のフランクやクラーマンも含め、1930年代において、ソ連を理想的に語っていた知識人たちではあるが、その実際の心のひだは、カウリーが、のちの1965年に著した論文「罪の意識」のなかに示された。つまり、とくに〈モスクワ裁判〉以降、「内心では党の方針や公式見解にさまざまな疑問をもっていた知識人がなぜ党の決定に黙って従ったのか」が、読めるものとして、文学史研究の前川は、カウリーにふれながら以下のように指摘する。

彼〔カウリー〕は、自分達が自由な知的・道徳的判断を抑制してまで党の路線や方針に犠牲的に従ったのは、スターリンに対する個人崇拜のためでも、個人的な権力欲や出世主義のためでもなかったと説明する。自分たちはソヴィエトをファシズムの悪と果敢に戦っている正義の旗手と考え、その方針に従っていたアメリカ共産党の「正しさ」を信じた「善意の人々」であったというのである¹⁰¹。

「自由な知的・道徳的判断を抑制してまで」というくだりに、ソ連共産党、あるいはソ連自体への複雑な思いがあらわれている。ここで、われわれがカウリーの言及を持ちだした理由は、親ソ連を先導した彼でさえも、けっしてそれが盲目的信仰ではなくて、かの条約締結以前から、上のような迷いとともに複雑なる思いが存在したことを確認するためである。すなわち、そのような迷いの土壌の準備があるゆえに、このカウリーでさえも、条約締結後は、疑いがついに確信に到り、幻滅を余儀なくされるのである。

一方、ひるがえってこれを勘案すると、当初〈コミンテルン〉に関わりをもったにも関わらず、もし、1939年以降でさえも、ソヴィエトへの心情を維持しえる立場がいたならば、そこには、相当に特別な思いが存在した証左ともいえそうである。さらに、そうならば、共産党や共産主義思想への信奉のみに留まらず、なにか、それを一部としてさえ内包するような、より高次の理念や心情が存在してのこ

とではないだろうか。もちろん、1942 年以降は、対ドイツにおいて利益が共通した米ソは、連合国として公に同盟を結ぶのであり、その時期のアメリカ国内は、20 世紀を通じても希有に親ソ気運が高まった時期ではあった。とはいえ、左翼活動家にとっては別である。30 年代において、大義のうちに左派政治に執心したのち、大いに幻滅させられた者に限っては——カウリーに象徴的なように——、自省や悔恨から、二度とソ連や共産党の匂いがするものには、およそ関与する心境にはなれないはずであろう。

さて、ならば〈独ソ不可侵条約〉後のコーブランドは、どのように反応したのであるだろうか。ポラックによれば、やはりコーブランドにしても、〈プラウダ批判〉を含め、1936 年以降、「ソ連に対する言及に皮肉の相がみられるようになった」のではあるが、「しかしそれでもなお、彼は独ソ不可侵条約以後も、ロシアを明らかに支持した（Still, he apparently supported Russia）」ことを指摘する。その根拠は、ポラックによらずとも、以下に述べる 1940 年代にみる 3 点で明らかである。つまり、ソ連擁護の内容をもつハリウッド史上でも特異な位置づけをもつ親ソヴィエト映画『北極星』（1943）の映画音楽での参加、〈アメリカソ連友好会議〉における要職の歴任、そして、連邦政府のなかで親ソ連の急先鋒であった FDR 政権時の副大統領 ヘンリー・ウォーレスへの共感である。

6-3-5. 〈独ソ不可侵条約〉以後にも維持された親ソ連の心情：映画『北極星』、〈アメリカソ連友好会議〉、副大統領 ヘンリー・ウォーレスへの共感

映画『北極星』（*The North Star*, 1943, 邦題別名『電撃作戦』）は、サミュエル・ゴールドウィン・プロダクションで製作されたハリウッド映画である。この映画が特異なのは親ソヴィエト映画であることであり、同年の 1943 年において、かかる趣旨でハリウッドが製作した 5 つのうちの 1 つであった¹⁰²。コーブランドは、この異色なる映画の音楽を、彼のハリウッド第 3 作目として担当した。そもそも、ハリウッドでは「以前はソ連を扱うことが暗黙のタブー」とされた経緯のなかで、これらは特異に位置づけられている¹⁰³。一方、この映画が製作された背景としては、以下に述べる〈バルバロッサ作戦〉（1941）から 1 年がたち、アメリカ連邦政府内にも、共通の敵、ナチス・ドイツに勇敢に抗戦するソ連の「英雄的戦いぶり」を称賛する立場が一部現われたことにある¹⁰⁴。ただし、ここでの称賛は戦時的高揚によるものであり、カウリーや、のちにふれるヘンリー・ウォーレス副大統領のように、「民主主義」や〈革

新主義》の標榜においてではない。

映画『北極星』の内容は史実に基づくものであった。かの〈独ソ不可侵条約〉をドイツが突如破棄し、1941年6月22日に、独ソ戦の火蓋が切られる契機となったドイツによるソ連への奇襲侵攻作戦、〈バルバロッサ作戦〉を描いたものである。この史的モチーフに基づいて、ドイツの所業を批判した上でソ連を擁護する意図が明らかである。物語の舞台はウクライナのキエフ近郊の架空の農村“the North Star”であり、冒頭に登場する若者たちの明るく健気な青春物語に対比させて、若者らの農村に突如侵攻するドイツの卑劣さを強調して描いている。監督は、コーブランドとの共作の多いレイス・マイルストーン、脚本はリリアン・ヘルマンであり、彼女は〈アメリカ作家連盟〉の一員であった。両者は明確なる左派的文化人として知られる。また、映画内で聞かれる4つの挿入歌の作詞は、ジョージ・ガーシュインの兄で作詞家のアイラ・ガーシュインが担当し、ロシア系移民2世の彼は詞をロシア語で書いた。なお、アレックス・ロスによれば、この映画の音楽は、当初、ストラヴィンスキーが担当する予定があったとの指摘もあり、彼は、そのスケッチまで用意していたという¹⁰⁵。

コーブランドは、すでにこの映画までに、2本のハリウッド映画の音楽を担当し、その作曲は、いずれも「オスカー」にノミネートされた。ゆえに、その実績から、映画音楽の依頼が舞い込む状況にあったが、その際、彼はそれをすべて受けることはなく、つねに脚本を熟読して選択吟味した。彼のハリウッドでの作品が全5作と寡作なのは、このような背景もあった。そのなかで、ハリウッド第3作目として選択したのが、あえて、この親ソヴィエト映画であったことは示唆的であろう。

音楽の内容も、ロシア音楽の趣向を取り入れたものとなり、彼の親ソヴィエト志向を垣間みせている。4つの挿入歌は、ロシア民謡や革命歌を取り入れ、楽器でもバラライカを取り入れている。また、冒頭のテーマ音楽の主旋律も、以下譜例中の3～4小節目の楽節末尾のおさめ方に顕著だが、ロシア民謡を思わせる特有の音の運びが聞かれる〔採譜は本論の筆者による〕。つまり、楽節後半部分の調性は一時的にホ短調となり、3小節目の3拍目以降がその属和音となるが、次の4小節目の主和音への解決にあたり、旋律上の属和音の第7音〔ラ音〕が、主和音の第3音〔ソ音〕ではなくて、根音〔ミ音〕に特異に運ばれる点において、ロシア民謡特有の趣向が聞かれる。加えて、最後の根音の響きが不動にして強調される点もその趣向を強めている。短調に聞けるこの同種の和声的な趣は、たとえば、ムソルグスキーの《ボリス・ゴドゥノフ》冒頭の旋律、あるいは有名な民謡の《ボルガの舟歌》にも指摘できる。



■ 譜例 6-2. 映画『北極星』(1943) のテーマ。その主旋律から。

なお、この映画の製作に関わった者たちは、この製作以前から顕著な左派的信条をもつ者が多かった。したがって、のちの戦後 50 年代において、コープランドのほかにも、脚本のリリアン・ヘルマンは下院非米活動委員会に召喚を受け、また、監督のルイス・マイルストーンは、「ハリウッド・ナインティーン」というブラックリストに載せられた。そのリストとは、政府側からみるならば、上位から 2 番目に位置づけられた危険分子たち 19 人のブラックリストである。その上は「ハリウッド・テン」であった。なお、ハリウッドへ亡命していたブレヒトやアイズラーはこれらリストに名はない。しかし実際には、「ハリウッド・テン」と同等かそれ以上の扱いをうけ、アメリカからの退去を余儀なくされた¹⁰⁶。

さて、もっとも顕著に、コープランドのソヴィエトへ思いを示す事実が、〈アメリカ・ソヴィエト友好会議〉 ‘the National Council of American-Soviet Friendship’ (NCASF) への参加である。第 1 章で述べたが〔本論 1-2-7〕、これが、のちの 1953 年のマッカーシーによる査問時に、コープランドがかろうじて認めた共産主義圏との関連の、その 3 つのうちの 1 つとなる。この会議は、1921 年に組織された前身母体¹⁰⁷を 1943 年 4 月に再編したものであり、目的が両国の友好親善にあることは、すでにその名の示すところである。かかる再編には、1942 年 1 月 1 日に発表された、反ファシズム・反枢軸国において〈連合国共同宣言〉にてアメリカとソ連が正式に同盟国となった背景がある。なお、再編時には、チャールズ・チャップリンもスポンサーの一人に名を連ねていた¹⁰⁸。

第二次大戦期の一時期、アメリカのこの数年間は、たしかに、同盟国ソ連にたいする特別に友好的な気運があり、冷戦期を経過した今日のわれわれには想像が困難な側面すらある。1943 年 11 月、〈テヘラン会議〉の場で、FDR がスターリンを直に「ジョーおじさん」と親しみをこめて呼べば¹⁰⁹、1942 年、当時のニューヨーク市長フィオレロ・ラガーディア〔共和党〕は、ロシア革命とソ連建国 25 周年を言祝ぎ、11 月 8 日を、「スターリングラードの日」と定めるとさえ宣言した¹¹⁰。とはいえ 30 年代の左翼政治運動の幻滅を経過した者にとって、やはりこの動向には、にわかに組しえなかったであろう。

かかる背景のなか、コーブランドは、この会議（NCASF）のなかで要職をつとめている。すなわち、NCASFには、その専門分科会としての音楽部会 ‘the music committee of the National Council of ~’ が組織され、その初代代表がボストン交響楽団の常任指揮者のセルゲイ・クーセヴィツキー、そして副代表をコーブランドがつとめた。そして、クーセヴィツキーの後継として、1947年から1950年まではコーブランドが代表となる。その際、副代表には、〈作曲家連盟〉からの盟友ブリッツSTEINやシーグマイスターらがつとめた¹¹¹。この部会の目的は、ソ連国内でのアメリカ音楽の紹介、周知されていないソ連の作曲家のアメリカでの紹介など、音楽をつうじた交流にあった。また、両国のフォークやクラシック音楽家が争議に派遣交流され、演奏会、バレエ、オペラを後援し、米ソの作曲家に新作を委嘱した。活動の全盛期は46年から47年ごろであり、たとえば、1946年5月27日に部会主催で開催された演奏会では、ソ連からは作曲家ヴィッサリオン・シェバリーンの新作が紹介され、アメリカ人作曲家ではポール・ボウルズやネッド・ロアムが演奏されている。また、ソ連でもパネル討論会が催され、アメリカから作曲家ヘンリー・カウエルや、映画音楽でも知られるアレックス・ノースがそこに派遣交流にて参加している。そして、1946年には雑誌『アメリカ・ソヴィエト音楽批評』（American-Soviet Music Review）が刊行された¹¹²。このような「音楽部会」や親団体であるNCASFでの活動の人脈が中心となって、1949年3月25日～27日にかけて、マンハッタンのホテル、ウォルドーフ・アストリアで開催され、「強い親ソヴィエト」色にて物議を呼んだ「世界平和のための文化・科学会議」、つまり、本論第1章にふれた〈ウォルドーフ会議〉に到るのである〔本論1-2-6〕。

この〈ウォルドーフ会議〉に、したがって、「異端なる副大統領」¹¹³、ヘンリー・ウォーレス（Henry Wallace, 1888-1965, 第33代副大統領、任期1941-1945）が参加していたことは、その政治的主張において、まったく自然な成り行きであった。民主党リベラル左派のウォーレスは、1940年代に米ソ協調外交を謳う急先鋒であったためである。それゆえにまた、のちの冷戦期における反共イデオロギーのなかで、一度は「歴史の舞台から消えていた」——むしろ、消されたものというべき——存在であった¹¹⁴。

ウォーレスにとって、戦後の米ソ協調外交実現が、まさにその政治生命を賭けた課題であったといえる。だからこそ、1945年のFDR急逝後に発足したトルーマン政権において、当時、商務長官であった彼は、戦後あらたに台頭した民主党保守派が主導して画策する対ソ軍事的強硬路線を批判し、1946年7月23日、異議申し立ての書簡をトルーマン自身に送ったのち、9月に辞職するのであった。

本論において、ウォーレスの政治理念は、そこにコーブランドが共感したことから、この作曲家の政治意識の輪郭を捉えることにおいて、本論の全体の結論を構成する重要な位置づけとなる。したがっ

て、ウォーレスについては、コープランドの政治的立場を示すことを試みる本章次節〔本論 6・4〕で論ずるが、ここでは、その際の見通しをつけるべく、政治学者の安藤次男の視点を借りて、あらかじめ、ウォーレスの思想的要諦を整理しておくが、対ソ協調外交を主張し、〈革新主義〉を標榜したとはいえ、その根本で人智学を信奉する観念論者のウォーレスは、けっして、弁証法的唯物論とは相容れず、したがって、社会主義者や共産主義者ではなかった。もとは中西部の共和党農業族の地盤に育った彼はアメリカを愛する一方、ソ連やその文化と歴史への深い洞察はあったが、——ここはコープランドとは異なり——そこに特別な愛着があるわけではなかった。そして、むしろ、チャーチルに指摘しうるイギリス帝国主義や、アメリカ国内の「反動的資本主義」の再燃を警戒した。かかるウォーレスにおいて、最大の理念とは、——これがコープランドと共通するのだが——なによりも「民主主義」であった。かかる信条から、ウォーレスにとっては、アメリカが真に対立すべきは、けっして「経済的民主主義」というオルタナティブな形態を模索するソヴィエト共産主義ではないのであり、ならば、戦後の共産圏に対して、利権のからむ軍勢力を投じるなどして、彼らをあえて刺激する理論的根拠がないことを主張したのである。その文脈における対ソ協調の主張であった¹¹⁵。このように、主張の内実は錯綜するが、すくなくとも、当時、ウォーレスが親ソヴィエト政策の急先鋒であったことは間違えない。



■ 図 6-2. ヘンリー・アガット・ウォーレス（1888 年 -1965 年，撮影:1940 年，Public Domain）。

コープランドのウォーレスへの共感、その親ソ政策の側面はもとより、そのさらなる基底にある「民主主義」の理念に基づいている。このように述べると、かような理念などは、およそ誰もが共有することにして、いかなる局面でも適用可能な、いわば、策のごとき「キラークレーズ」と考える向きも多いだろう。しかし、コープランドが、この他ならぬヘンリー・ウォーレスのうちにこそある「民主主義」に共感した痕跡は、この作曲家の代名詞ともいえる《庶民のためのファンファーレ》(*Fanfare for the Common Man* , 1942 年作曲, 1943 年初演) における、その「通常にない献呈」が示された作品名にみることができる¹¹⁶。この作品名が、ウォーレスの演説の題名からとったものであることを最初に明らかにしたのは、2003 年のエリザベス・クライストであった¹¹⁷。ウォーレスは 1942 年 5 月 8 日に CBS のラジオ全国放送で、題目「自由世界の勝利の対価：庶民の世紀」(“ *The Price of Free World Victory : The Century of the Common Man* ”) の演説をしたが、そこでは「庶民」(*the Common Man*) を繰り返し使用して、戦後の民主的な世界の実現とそのためのアメリカの役割が強調された。以下〔 〕内は本論の筆者の付記である。

「アメリカの世紀」と述べる人がいる。〔しかし〕われわれが迎えようとしている世紀——戦争を経て現れる世紀なのだが——それは庶民の世紀と言え、また、そうあらねばなりません。それはおそらく、庶民が自由と責任によって生きるべきことを示唆するための、アメリカの好機となるでしょう」¹¹⁸

そして、コープランドは、かれの代名詞ともなる曲名の由来を以下のように述べている。

タイトルは可笑しさを意図したものではありません。つぎの世紀は庶民の世紀だと言った副大統領ウォーレスの演説から取ってきたのです¹¹⁹。

この《庶民のためのファンファーレ》は、1942 年 8 月 30 日、シンシナティ交響楽団の指揮者であったユージン・グーセンスより連合国の戦意高揚のためのファンファーレを委嘱されたことに端を発し、その際、グーセンスは、タイトルを「～のためのファンファーレ」という形としたい旨を提案しており、

具体的な命名は作曲者に委ねられていたものである。したがって、この命名には、ポラックも指摘するように、彼の政治意識があらわれたものとして着目すべきいくつかの論点を含んでいる。たとえば、グーセンスが自らのイメージのもとに依頼の際に例示した作品名は「兵士のためのファンファーレ」などの種であったが、それに対するコープランドの回答は「通常にない」ものであったということである。この点は次節でふれることにしたい。ここでは、親ソ協調を謳うウォーレスへの共感において、コープランドの親ソヴィエト心情の所在を指摘するに留めることにする。

ここまで、われわれは、コープランドが、その独自のアメリカらしい音楽的表象を世に示す第一歩を踏み出した際、その直截的な後押しとなったのが、ワシントン発の〈ニューディール政策〉というよりも、むしろ、モスクワ発の〈人民戦線〉戦術の契機であったとする本論の仮説を示した。そして、その3つの根拠を挙げ、すでにそのうちの2つを論じた。以下は、最後3つ目である。かかる後押しによると考えられる音楽的爪痕は、コープランドが、〈ニューディール政策〉とかろうじて関わりをもった1939年よりも前、すでに1935年には見いだせるのである。

6-3-6. 〈人民戦線〉に、コープランドのアメリカらしさの直接的契機をみる根拠 3：コープランドの「アメリカ的表象」の誕生、《The Young Pioneers》(1935)

1935年に作曲されたピアノの小品、《The Young Pioneers》は——以下の指摘は当該研究の蓄積にみないものだが——、コープランド独自のアメリカらしい表象がはじめて芽生える転機となった作品と本論は考える。この曲は、子どもたちと現代的音楽語法との接点をつくる目的で書かれた、短く〔全44小節〕、演奏しやすい音楽であった¹²⁰。それが、子どもたちへの教育的意図があることも相俟って、ここに指摘される書法は簡素である。しかし、ここにみる萌芽は、1930年代後半から40年代を通じて音楽的に生生発展するのであり、「ケリー賛辞」が示唆するような、今日のわれわれが知るところのコープランドの音楽の主要な素地となったと考える。



■ 譜例 6-3. 《 The Young Pioneers 》(1935) の冒頭 4 小節の抜粋

このピアノの小品《 The Young Pioneers 》は、カール・フィッシャーから出版された子ども用のピアノ曲集、「シリーズ・著名な作曲家たちによる現代ピアノ曲」(*Contemporary Piano Music by Distinguished Composers Series*, 1936) のための作曲であった。作曲依頼は 1935 年の夏であり、それは〈人民戦線〉戦術がモスクワから発せられた時期(1935 年 8 月)におよそ相当する。この夏のコープランドは 1925 年以来、およそ 10 年振りに、ニューハンプシャー州の藝術家村マクダウェル・コロニーにおいて、アーティスト・イン・レジデンスの制度のもと作曲活動に専念していた時期であった¹²¹。

さて、この 1935 年の小品には、その簡素な書法に、コープランド独自の音楽的「アメリカ的表象」の発露が指摘できる。それは、この曲の楽想が提示される冒頭の 4 小節に端的に表れる。指摘の手がかりとして、われわれが、すでに本論第 2 章 [2-1-5] で検討した、音楽学者ニール・ラーナーが指摘するコープランド独自の音楽的書法、「パストラル・イディオム」を思い出すべきである。ラーナーは、「パストラル・イディオム」〔以下、パストラル語法〕を構成する〈形式〉的要素をいくつか指摘したが、そのなかには、「完全 5 度や完全 4 度音程の響き」、「ペダル・ポイント」〔保続音〕、「3 和音で構成されたメロディー」などがあつた。ただし、あらかじめ留意すべきは、以降、ラーナーの説に準ずるとしても、上記の音楽的構成要素を取り上げて、それを「パストラル語法」が成立するための厳密なる〈十分条件〉と捉えたり、あるいは、それを〈要素還元論〉的視点を強調して捉えるべきではない。もし、そう捉えるならば、藝術の考察としては散文的にすぎて逸脱しよう。いうまでもなく、創作には、作曲家の詩情

■ 譜例 6-4. 《The Young Pioneers》の冒頭 4 小節の和声的還元譜

一方、原譜の冒頭に示された上声部での 2 小節長の〈動機〉に基づいて、上・下声部間での顕著な〈カノン〉による線的構造がみられる。上声・下声のそれぞれの〈動機〉の先頭が、1 小節ずつずれた

がら、そして一部が重なりあいながら、主題提示と応答が繰り返されていく。しかし、その掛け合いとは、上述のように、もとより「コード A」と「コード C」の同時発音による響きの保続内でのことである。したがって、2 声部間で時間的前後にずれた〈動機〉は、和声的側面に限っては、このずれを無視し、同時に発音するものとして認識しても、その全体構造において支障はない¹²²。さらに同時に、上下の〈動機〉の音型はほぼ同一であることから、両者の音型には共通する対応点が見いだせる〔たとえば、上声部の c 音と下声部の f 音〕。原譜に基づく実際の演奏では、比較的早い速度で、その対応点同士が交互にあらわれて、まるでアニメーションのごとく逐次干渉し、そこから一時的なる和声的暗示がうまれる。その暗示をここで明確にすべく、上下声部間で両音型の冒頭や対応点を一致させた上で、さらに、そこでの動きのない構成音を省略してみると、譜例 n. の「コード A～D」までの 4 つの響きが抽出できる¹²³。それぞれの「コード」は、完全 5 度や完全 4 度の音程の響きをもちながら、隣接する音は、ここでは 3 度の動きが主体となっていることがわかる。

一方、ラーナーの「パストラル語法」の範疇ではないが、われわれは、リズムの側面にも、アメリカらしさを喚起させる要素を指摘すべきである。それは〈動機〉の最後の音、つまり、タイでその後持続される第 6 番目の音であり、その音が、7 拍子の拍節構造で、シンコペーションの趣向をつくっていることにおいてである。かかる趣向は、すくなくとも、近代ドイツ音楽の強拍主体の律動とは相容れない。

このように、《The Young Pioneers》の〈形式〉的側面には、たとえば、「完全 5 度や完全 4 度音程の響き」、「ペダル・ポイント」〔保続音〕、「3 和音で構成されたメロディー」といった、ラーナーのいう、コーブランド独自の音楽的書法としての「パストラル語法」の特徴を指摘することができ、さらにまた、シンコペーションが活かされている。また実際の響きにおいて、アメリカらしさを感じることができる。

この、1935 年夏以降に作曲された《The Young Pioneers》を転機として現れる「パストラル語法」の萌芽を素地として、のちにバレエ音楽《ベリー・ザ・キッド》(1938) や《アパラチアの春》(1944)、あるいは《庶民のためのファンファーレ》(1943) や《第 3 交響曲》(1946) の作曲が導かれたといっても過言ではないだろう。というのは、このような語法、すなわち、およそヨーロッパの重厚なる音楽的パラダイムとの断絶した軽やかさをもち、ホイットマンの詩のように素朴にして、そして「広く開放的な空間」の比喩¹²⁴としての響きを聞くことは、この 1935 年のピアノの小品以前には困難なためである。たとえば、《アパラチアの春》の第 2 楽章アレグロはかかる延長にあり、その音楽的な軽やかさは、ヨ

ヨーロッパの音楽文化のパラダイムから聞くんらば、およそ能天気にして書法も凡庸として、その演奏会文化、教育機関では受け入れにくい響きとみなされることであろう。実際、日本国内の専門的音楽高等教育機関の教育内容で、コーブランドが話題になることは、一部、その複雑なるリズム的側面への着目から、ソルフェージュ教材に用いられる以外は、今日に到るまではほぼ皆無といってよいだろう。すくなくとも、現状の日本の音楽大学作曲科で、彼がまともに話題に上がることはおよそ考えにくい。それほど彼の響きとは、欧州的文脈で訓練された耳にとっては異質に聞こえる証左といえよう。一方、この曲はしかし、音楽部門でのピューリッツァー賞を得たものであり、ひるがえって、このような断絶または温度差こそが、アメリカにおける脱ヨーロッパの音楽的パラダイムの存在を強調しているとともに、それがコーブランドの 1940 年代ごろの音楽性に象徴的に示されているのである。ただし、このような「パストラル語法」が聞かれるのは、1935 年から 1950 年までの 15 年間であり、その外側には、20 世紀初頭のヨーロッパのモダニズムの作曲技法が散りばめられた《交響曲第 1 番》(1924)をはじめ、多様な諸相もまたみられるのである。

われわれの主張の蓋然性は、別の側面からも担保されるべきだろう。ここでは 1930 年から 1935 までの他の作曲も、瞥見であるにしても、レビューすべきである。この時期に作曲されたのは 7 曲と多くはない。一体、そこに「パストラル語法」は、真に見いだせないのだろうか。

1930 年の《ピアノ変奏曲》は、冒頭の 4 音のモティーフによる 20 の変奏で構成された曲である。音列技法を取り入れたこの曲は、不協和で硬い響きが一貫するが、それは、e 音・c 音・es 音・cis 音によるモティーフから十分に想起できるだろう¹²⁵。1931 年の《ヴェルダンの奇跡》はブロードウェイ演劇のための付帯音楽である。その脚本が第一次大戦時の西部戦線を題材とし、音楽も「描写的で軍乐的」であったことから、アメリカの「パストラル語法」とは無関係である¹²⁶。またこの付帯音楽では、コーブランドが 1926 年に作曲した「ジャズ」の趣向をともなった《ウクレレ・セレナーデ》が再利用されている。1932 年の《ヴァイオリンとビオラのための哀歌》は、不協和音が全面化するヨーロッパ的な無調音楽であった。1933 年の《第 2 交響曲》(*Short Symphony*)は、新古典主義の書法で書かれ、複調性がふんだんに取り入れられてる。ここでの書法に素朴さはないが、ただし、第 1 楽章の一部に、ヨーロッパの新古典主義の枠にはまりにくい、旧大陸にない軽やかさが聞かれるのは指摘しておくべきである。1934 年のバレエ《聞けや！聞け！》は多彩な書法が聞かれるが、「広く開けた空間」を表象するような完全 5 度を強調する響きは聞かれない。また、同年の労働歌《5 月 1 日だ！街に繰り出そう》は、前に検討したとおりである。1935 年の《管弦楽のための宣言》は、コーブランドに珍しく、弦楽器

の強奏による決然とした 12 個の音の動機にはじまり、新ウィーン学派を想起させる音の運びが聞かれる。以上、瞥見ではあるが、なるほど、1933 年の《第 2 交響曲》の第 1 楽章の一部に——ただし、「広く開放的な空間」の表象にしては書法が錯綜して素朴さが無いが——、「パストラル語法」に近い響きの予兆を聞くことも可能ではある。しかし、それ以外は、1935 年の《The Young Pioneers》以前に、かかる顕著なる表れは容易に指摘できないと言うことが、あらためて確認できる。

最後に、この小品とコミンテルンとの関連が示さねばならない。この点については、ポラックやクライストが指摘するように、すでにその曲名において明確である¹²⁷。“Young Pioneer”とは、まさにソ連共産党及び世界の共産主義国家での有志少年少女団を示唆するものであり、ここでの“Pioneer”とは、ロシア語の知られた言葉〈ピオネール〉‘пионер’の英訳にほかならない。かつてソ連時代にはソ連共産党の青年団として〈全連邦レーニン共産主義青年同盟〉が存在した。そこでは 10 歳から 35 歳までの若者を対象として、共産主義や党の方針を学習させるほか、社会奉仕活動が取り組まれていた。このうち、15 歳から 35 歳までの青年団をとくに〈コムソモール〉といい、10 歳から 15 歳までの少年団を〈ピオネール〉[Pioneer]といった。その活動の内実は、自由経済圏の〈ボーイスカウト〉に等しく、子どもたちは皆、制服を着用の上、とくに印象的な赤い帽子とネッカチーフを身につけていた。“Young Pioneer”の語とは、すなわち、「若きピオネール」にほかならず、かつての共産圏において、よりよい革新的社会の実現を担う少年少女への期待が込められた言葉といえるだろう。

もちろん、そうではなくて、逐語的にこれを「若き開拓者」そのものと解釈し、このピアノ曲が目的とする、子どもたちのモダニズム音楽への挑戦の含意としてのみ認識することも可能だが、しかし、その時点まで維持してきたコーブランドのコミンテルンやソ連との特別な距離感を考量すると、これが命名された局面でのみ、あえて〈ピオネール〉の意味を避けるほうが不自然に思われる。おそらくは、現代音楽と革新的社会創造の両方とに対する挑戦を後押しつつ、それを応援する意味をこの題名に託したというべきではないだろうか。さらに、それが、とくに、保守的な民俗素材の直截的引用ではなくて、彼の「パストラル語法」による「アメリカ的表象」であることから、革新的社会としてのアメリカへの期待と、子どもたちへの応援の含意もそこに指摘することができるのである。

このように、コーブランドにおいて、音楽的な「アメリカ的表象」の現われの契機は、1939 年、彼が、間接的にも、ドキュメンタリー映画において〈ニューディール政策〉にかかわるに先立ち、すでに 1935 年の夏以降、その時期に作曲した《The Young Pioneers》にはみられるものであることが確認できた。そして、そこでの「アメリカ的表象」を喚起させる書法は、民俗音楽素材を引用してのもので

はなく、また、ヨーロッパの伝統的音楽書法でもなく、20世紀のモダニズムを駆使した上での彼独自による革新的な書法であった。そして、この曲の題名において、その作曲時に左派的政治性もまた、すくなくならず想起していたことが確認できた。

なお、本論で触れる余裕はないが、コープランドが生み出した、いわば、この「アメリカ的表象」の音楽的記号表現¹²⁸、すなわち、既述の音楽学者ニール・ラーナーのいう「パストラル・イディオム」〔本論 2・1・5〕は、たとえば、ハリウッドの映画音楽の分野にも顕著に受け継がれ、作曲家のヒューゴー・フリードホーフや、エルマー・バーンスタインら「セカンド・ウェーブ」を経由して¹²⁹、その後、ジョン・ウィリアムスやジェームス・ホナー¹³⁰をはじめとするメディアで活躍する作曲家たちにも継承される。そして、テレビや映画での「アメリカ的表象」に関わる音楽的慣習として社会的に構築されていくのであった。たとえば、ラーナーは、ホナーの映画『アポロ 13』の中に、その影響を指摘している¹³¹。

6-3-7. エリート作曲家たちの葛藤と〈人民戦線〉

この作品が世に現れる直截的なきっかけをあたえたのが、モスクワから発せられた〈人民戦線〉戦術であったことを、ここでの最後に示したい。なお、ここでこれを強調するのは、コープランドの「アメリカ的表象」の追究自体が、保守性というよりも、基本的に革新的な信条において表れたものであることを示すためである。

ところで、本節において、われわれは、アメリカらしい表現が「世に現れる直截的なきっかけ」といういい方をしてきた。すなわち、ここでは、けっして、モスクワ発の〈人民戦線〉こそが、コープランド作品のアメリカ的表現の詩学的・創作的淵源であるとの主張をしているのではない。そうではなくて、「スティーグリッツ・サークル」などを通し、彼にとって長らく懸案であったモダニズムにかなうアメリカらしい音楽の具体的書法への探究であるが、革命歌やメキシコでの経験を含む紆余曲折のあと、コープランドの背中を最後に強く押し出すこととなった契機が、1935年夏の、コミンテルンの〈人民戦線〉戦術の発表であったと考えるものである。そして、かかる同様の経過は、コープランドのみならず、当時の〈作曲家集団〉のものたちの間にも見いだせる。

民俗音楽をめぐる紆余曲折には、もちろん、民族主義が、もとよりナチスに関連するものとの認識

において忌避されていた側面にも着目すべきであろう。しかし、それとともに、かの紆余曲折の期間の彼ら作曲家たちには、ある特殊階層的・精神的躊躇のために、「アメリカ的表現」への第一歩が踏み出せず、葛藤していた社会階層的・心理的背景もまた存在したと考えるのが本論の立場である。

そのような「躊躇」を示すには、ここで、チャールズ・シーガーに目を転じるのも方法の一つである。今日、シーガーの数少ない伝記作家で知られるアン・ペスカテッロによる著作『チャールズ・シーガー：アメリカ的音楽のなかの人生』は、この作曲家に関わる研究では多く引用される基本文献である¹³²。そして、当時の作曲家たちが共有したであろう心情の、その実状の一端が記述されたものとしては、その第4章「ルースとニューヨークの状況、1930-1935」ほどに、実感のあるものは他に見いだしにくい。

〈作曲家集団〉の作曲家たちのほとんどは、アイビー・リーグ、またはイーストマンやジュリアード音楽院で指導された者たちだった。そして、彼らは、共通認識をもっていた。およそ、人というものは、もとより民俗音楽を軽蔑するものである、と。彼らは、結局、「専門家」にして「クラシカル」な音楽家たちなのであり、初期のシーガーがそうであったように、彼らの興味は「よい音楽」を公衆（public）に届けることにあった。そして、よい音楽とは、すなわち、ヨーロッパ芸術音楽にほかならない。彼らは、一般の人々が演奏するための音楽（music）というよりも、むしろ、人々が聞くための作品（works）を作曲することにこそ関心があった。彼らが労働者のための歌を作っていたにもかかわらずである。なかには後に民俗音楽的素材を使用する作曲家として称賛される者もいたが、彼らは、けっして、アメリカの草の根に対する偏見を完全にぬぐい去ったわけではなく、また、民俗音楽への持続する興味を明示したわけでもなかった。1935年まで、シーガー彼自身、民俗音楽にほとんど関与していなかったのである¹³³。

ペスカテッロは、ここでふれていないが、シーガーをはじめとする〈作曲家集団〉のほとんどの者が、高等教育機関卒業後、さらに西欧の地で長期に及び学んだ経歴をもっている。当時のアメリカ社会においてそれがいかに限られた階層に許された、稀な機会であったかは容易に想像できることであろう。すなわち、彼らはエリートであった。そして、その通常にない経験が彼らにあたえた影響は甚大なはずで

あり、以後の彼らのアイデンティティや世界認識を生涯にわたって、根底から基礎づけたと考えられる。

ペスカテッロの指摘をふまえると、ハーバード卒業後にドイツに学んだシーガーをはじめ、むしろコーブランドも含め、ヨーロッパ帰りの彼ら、すなわち、当時のアメリカ北東部における典型的な白人エリート作曲家たちにとって、アメリカ土着の音楽を信奉する急先鋒として社会的に位置づけられることには、彼らを取り巻いていた特殊社会階層的イデオロギーの作用により、その時代のなかにあつては、基本的に相当な「躊躇」があつたとも考えられそうである。したがって、かかる信奉が自らにあるのを他者に悟られることには抵抗を禁じ得ないことになろう。その際、悟られるのをもっとも忌避したいコミュニティであつたのは、実際は、他ならぬ、あの文化エリートの「偏見」(prejudice)が共有された自らの属するコミュニティ、すなわち、同じ水準において西欧に学んだ作曲家たちのうちではなかっただろうか。

しかしながら、このような種の「抵抗」は、明らかに単純で一方向ではない。すなわち、彼らの美的心情のうちには、口外されることのない、むしろ反対なるものへの強い希求もまた指摘されるべきである。すなわち、すくなくとも、アメリカ的民俗音楽に惹き付けられていた側面があつたと考えられる。このような錯綜が顕著なのが、1933年において、シーガーが、その発起人の一人として〈アメリカ比較音楽学会〉‘the American Society for Comparative Musicology’を設立していることである。また、このコミュニティが〈作曲家集団〉とは異なる人脈で構成されていることにも着目すべきである。

もとより、音楽史上をつぶさに観察するならば、世の多くの作曲家らが、しばしば特殊地域的な土着の音楽の響きを聞き、その新鮮にして特異なる美に魅了され、そこから創作的欲求を掻き立てられてきたことは、歴史に散見されることで明らかである。これらを考量すると、1935年以前のシーガーをはじめとする、——もちろんコーブランドをふくむが——〈作曲家集団〉のものたちは、民俗音楽に対して、一義的に批判的であつたはずはなく、実際には、両義的であつたというべきであろう。おそらく、彼らのほとんどは、1935年などといわず、相当以前から民俗音楽に対する瑞々しい興味を持っていたが、しかし、そのような美的興味を素直に表現することに精神的な抵抗をもった。その際、ことさら作曲家仲間に対して抵抗があつたのは、このような葛藤が皆に共有されていたことはもちろんのこと、これが藝術家としてのアイデンティティを動揺させるゆえ、互いにそれには触れたくないものであつたゆえではなかっただろうか。すでに本論 6・1・4 において検討した、「民俗音楽を『無教養』と捉えていた」や「無邪気でだまされやすい」といった、ペスカテッロやファイリーンの指摘にあるとおり、1935年以前の〈作曲家集団〉の者たちにみられた、土着音楽への挑発的、批判的言及は、かかる「葛藤」の反作用にして、

その両義性の所在の証左となろう。もし、単純にナチスと繋がることにおいて忌避すべきことが最大要因であったり、かつ、彼らが土着音楽を、単に心から「軽蔑」するのみならば、ことさら批判的言及をする必要もないはずである。

ただし、民俗音楽の、何処に、どのような観点で価値をみたかは、当然、作曲家それぞれで大きな差異があろう。ここに到り、とくに、シーガーとコーブランドとの民俗音楽に対する相違を勘案すべきである。以下は、アメリカ民俗音楽や彼らの 1935 年までの時期に限っての推論だが、シーガーの場合は、その〈形式〉的音楽美に惹かれるとともに、関連学会を立ち上げていることから、その言動とは裏腹に、国の伝統文化としての〈内容〉的価値にもまた意義をみて、〈形式〉と〈内容〉の両面から価値をみていたと考えられる。たとえニューディールに要職で関与したとはいえ、1935 年を境に突如として価値が転回すると考えるのはあまりに不自然であろう。さらに、シーガーは、コーブランドに比べれば、民俗音楽とモダニズム音楽との創作の場での止揚に関心が向かなかったといえそうであり、むしろ、ドイツ近代音楽学の一翼としての比較音楽学という進歩的視座を、アメリカ民俗音楽に適用するという学術的使命に導かれたものと考えられる。一方、コーブランドは、その〈形式〉的音楽美には惹かれたのだが、その〈内容〉となれば、それが当時の彼の考えるアメリカという国の、その全体の伝統とは認識しえなかったのであろう。たとえ、〈シンプル・ギフト〉(*simple gift*, 1848 年, Elder Joseph Brackett 作曲)にシェーカー教としての限定的な伝統の価値を見いだしたとしてもである。前述のとおり、彼は、1920 年代において、アメリカの伝統的音楽への調査の末、「なにもなかった、と確信するに至った」のであった〔6・2・1〕。これは、しかし、彼が民俗音楽には惹かれる心情はなかったことを示すものではなく、アメリカという国の真なる伝統といえるほどの音楽がなかったと述べているのである。さらに、コーブランドは、パリ遊学時で明確化した〈ロスト・ジェネレーション〉的祖国喪失感〔彼の場合は、むしろ浮遊感というべき心情〕への精神的反動や、革新的社会における「共同体の音楽」の創造、そして「サークル」の後押しなどから、モダニズム音楽とアメリカ民俗音楽との止揚にこそ価値をおく立場であったといえるだろう。そして、それはアメリカの〈革新主義〉の文化的動向としての、「役に立つ過去」〔音楽的な高踏派と通俗派、つまり、革新と保守、藝術と産業、科学と藝術、理性と感性、都市と地方などの〈総合〉〕という、困難なる弁証法的止揚としての中間地帯の創出の試みであったと本論は考える。なお、コーブランドの民俗音楽の〈形式〉に対する瑞々しい心情の本領は、4 手のためのピアノ曲《キューバの踊り》(*Danzón Cubano*, 1942)のような、自国アメリカというよりも、ラテン・アメリカにおいて顕著である。

さて、一般に、仲裁役とは、対立する当事者同士の審級よりも、高次において担われる必要がある。これを〈作曲家集団〉の人々にあてはめると、彼らのうちに存在したエリートのイデオロギーに基づく「葛藤」を解決させるには、1930年代における彼らの信奉に沿った上で、彼ら自身が自らの視点以上の審級と認識しうる次元でのイデオロギーに身をおく必要があろう。ここで、あらためて本章が検討してきたコーブランドや〈作曲家集団〉たちにおける、コミンテルン周辺への関与、革新的社会改革と理想的共同体への希求、それに加えて、コーブランドに関しては特別なソ連への心情を考量すると、1935年8月のモスクワから発せられた〈人民戦線〉戦術が、1930年代の彼らにとっては、特別な位置づけをもつイデオロギーであったと、まずは目星をつけることができる。

彼らエリート作曲家の民俗音楽に対する批判的な側面とは、彼らのうちの革新的信条においてであろう。一方、世の作曲家たちの歴史に散見される土着音楽の美に惹かれるアプリアリな心情とは保守的なその現われであろう。かかる両義性による葛藤は、なかんずく創作者にとっては、藝術家としてのアイデンティティに動揺を与える上で、思いのほか重大な問題であり、自らが藝術家として存在するためにも、その解決を強く希求するものではないだろうか。しかしその希求をよそに、その「仲裁役」が存在しえるむずかしさに加え、たとえ、仮に存在していたとしても、それが違う自らとは次元の存在にて当事者の意識が及びにくいため、解決は容易ではないだろう。

その折、コーブランドらが追究する革新的社会改革理念を司っていたモスクワからの〈人民戦線〉は、特別な審級にして、瑣末な事案からの超越をうながし、懸案の葛藤を解決しうる稀なる契機となったと考えられる。そして、1935年当時における〈作曲家集団〉の作曲家たちの社会思想的信条の根本を考量すると、彼らにとっての高次の審級としては、1932年の大統領選挙で共産党候補者を支持した彼らにして、当時の〈ニューディール政策〉が、それほどの精神的拠所となったとは考えにくく、ほかを見渡しても〈人民戦線〉以外にそれを見いだすことは困難ではないだろうか。実際に、このモスクワ発の〈人民戦線〉は、大和田が指摘するとおり、一時のアメリカにおいて、革新的共産主義と保守的愛郷主義の2項対立が止揚される契機となっているのである〔6-3-1〕。

この〈人民戦線〉が契機となり、シーガーは、それまでの「葛藤」を打破し、すでに、かねてより自覚していた真に自らが価値をみる文化領域とその学術的探究への前進、そして、その分野の急先鋒としての自己同一性の確立を達成したのであり、幸運にも、その具体的な道筋をつけたのが〈ニューディール政策〉であったと考えられる。

6-3-8. 「アメリカらしさ」の革新性

コーブランドの音楽「アメリカらしさ」についてまとめることを試みたい。コーブランドはこれまで、「民主主義」の理念に起因する「共同体の音楽」にもとづき、音楽的モダニズムの革新性と、アメリカ独自の表現という保守性といった、当時のアメリカの音楽家にもとめられた〈総合〉、すなわち、ブルックスのいうような〈革新主義〉的中間地帯をつくることを探究してきた。しかし、それが安易な要素の加算となることを彼は慎重に避けた。当時の彼に課された文化的使命を詮ずれば、20世紀の大国アメリカの歴史自体を構築するほどの革新的性格を帯びているといっても過言ではない。そこではさらに、〈革新主義〉の賜物たる「庶民=平均的アメリカ人」の形成経緯において、移民らの民族的・文化的多様性を包摂したように、今度は、音楽において、そのアメリカの革新的「庶民」の心情全体を内包せねばならず、すべての「情緒的な含蓄を自分自身の言葉で再表現」しうる程度の作曲家個人の技量と、社会全体での文化的成熟度の双方を要する困難な藝術的営為であった。したがって、特殊な一集団の伝統音楽のみをもってそれを賄うことは、錯綜する歴史をもつ広大なアメリカにおいては到底不可能であった。かかる「内包」においては、したがって、過去というよりも、むしろ、未来において共通点を見いだす必要があった。未来とは、すなわち、建国理念に基づくフロンティアにおける自由と民主主義の実現への希求にほかならない。そしてそれは、ホイットマンの詩のように、あらゆる庶民の心情へと素朴に響いていくものであるべきであった。すなわち、新しくも簡素を至上命題とし、彼はこれを「強いられた単純性」「imposed simplicity」の概念に示したのである。加えて、ザンズのいう〈消費の民主化〉の賜物にして「庶民」たりえるツール、つまり、当時の新たなメディア〔ラジオ・映画・レコード〕にも視線を向け、さらに、最終的にそれが、建国の理念のとおり、旧大陸にもひけを取らない質のものであることも自明なる条件であっただろう。

上記ゆえに、その具現には当然慎重を極めたが、当時のコーブランドにおいては、心もとなくも、その止揚の第一歩を、自国アメリカにおいて踏み出す飛躍的躍進‘brakethrough’となりえる契機としては、〈人民戦線〉以上にそれを説明づける事象を見いだすことは困難であるという結論に辿り着く。コーブランドの「アメリカらしさ」をめぐる、このような経緯は、冷戦期の反共主義イデオロギーを経過することでその核心たる部分が淘汰され、その空隙には単純なる「愛国主義’nationalism’」がかわりに入り込み、新たな物語が構築されて今日に到るのである。なお、彼の音楽の「アメリカらしさ」につ

いては、映画音楽との関連から、本論 7 章においてあらためて触れる [7-3-4]。

6-4. コープランドの政治思想：その位置づけ

6-4-1. ヘンリー・ウォーレス：その民主主義とロシアに対する認識

第 8 章以降での分析に先立ち、ここまでを踏まえて、第 1 章 [1-2-6] で一度保留していたコープランドの政治的立場についてまとめたい。ここでもし、端的に政党名などを用いて、それを真に適切に示すことが可能であったならば明快であっただろう。とはいえ、ここまでの論の流れに従えば、まずはここで、共産党の名はあげられねばならない。この枠組みでいえば、彼は、非共産党員の共産主義信奉者、つまり「同伴者」‘fellow traveler’ として通常は認識されている。これについてマーチソンは、コープランドが正式な党员ではなかったことと、当時のアメリカ共産党の入党資格では同性愛者がその範囲外であったこととの関連にも考察の余地ありと指摘する¹³⁴。ここには、本来は、真正なる共産党的な共産主義者であったかもしれない可能性も疑うべきという含意があるが、しかし、かつてコープランドが、共産党の背信たる〈独ソ不可侵条約〉以降も、その基盤たるソ連〔ロシア〕という国自体への心情を維持し得たことから、党の政治組織主張内容の理論的合理性、それのみを信奉していた立場とは考えにくい。ここで、やおらソ連〔ロシア〕という国家と、共産党という政党とを区別して捉える視点が想起されてくる。

たとえば、以下のようなコープランドの認識構造が考えられるのではないだろうか。つまり、通常ならば、まずは共産主義思想が存在し、それが共産党を組織して革命をもたらし、ソ連や中国という国家の誕生に到ると考えるだろう。このとき、ソ連は共産主義なる概念の一部分にすぎない。これは〈世界革命論〉に照らし合わせるならば、まっとうな解釈であろう。この認識構造から、特殊〔ソ連〕を一般〔共産主義〕に含ませる文の基本構造にそって、「ソ連ならば共産主義である」という命題を立てるこ

とができる。かくして、その〈対偶〉から、共産主義〔及び共産党〕が否定的であれば、かならず、ソ連も否定的でなければならなくなる。この場合、共産主義に対する認識は、つねにソ連に対するそれと一体である。

一方、コープランドのうちには、ソ連〔ロシア〕という国家こそが、共産主義思想を信奉するとの認識の構造もまた、有効に作用していたのではないだろうか。このとき、共産主義はソ連〔ロシア〕なる概念の一部分にすぎない。この認識構造からは、「共産主義ならばソ連〔ロシア〕である」という命題を立てることができる。かくして、この見地においては、その論理的な〈裏〉により、部分としての共産主義〔及び共産党〕が否定的であっても、共産主義を全体の一部とするソ連〔ロシア〕の全体が、つねに否定的であるとは言えないことになる。ここでコープランドの実際に視線をうつすと、ポラックによれば、〈モスクワ裁判〉、〈プラウダ批判〉をはじめ、〈独ソ不可侵条約〉などの経過を辿ることで、次第に共産党に対して「皮肉な相がみられるようになった」のだが〔6・3・4〕、しかし、ソ連に対する好意的な心情はその後も維持されたといえる痕跡を、われわれは、すでにいくつか指摘した。したがって、帰納的な道行きから、上記命題、すなわち「共産主義ならばソ連〔ロシア〕である」との認識があったとの仮説を導くことも可能である。この命題を換言すれば、ソ連時代に実際に存在した、あのソ連の共産主義とは、ソ連〔ロシア〕という固有のイデオロギーを特徴づけるその一部という認識である。はたして、このような認識を、実際のコープランドは、本当に持っていたのだろうか。

コープランドと同時代に、これと同様の認識を公言している人物が存在し、あまつさえ、その人物の思想にコープランドは共感を示している。前述のとおり、それが、FDR 政権時の第 33 代副大統領ヘンリー・ウォーレスであることは論を俟たない〔6・3・5〕。トルーマンと対立を強めるウォーレスの政治思想の要諦は、そもそもの「民主主義」の追究におかれ、それを阻むもの、それこそとの対立に彼の政治的主眼が置かれていた¹³⁵。

ウォーレスが思う「民主主義」とは、彼において、その根底で「神の父性」と一致する。すなわち、彼によると、「民主主義」とはキリスト教的観念の政治的表明であった¹³⁶。「人間の友愛、神の父性、個人の神聖、これらこそが民主主義の、したがってアメリカニズムの、すなわち、現代プロGRESSIVISMの核心」〔ウォーレス〕¹³⁷ という彼の観念論的政治理論は、したがって、それと対照的な共産主義思想とは、本来的に相容れない。それは、共産主義が、その唯物論において神を否定し、弁証法において科学的発展とともに止揚する歴史が前提となり、そこから生産様式が交替する見通しを得るという理論的根拠を基軸とするからである。以下の言及は、その親ソ政策からあるいは連想されやすい、ウォー

ーレスの容共のイメージとは相当の隔たりがあろう。なお、傍点は本論の筆者が付加した。

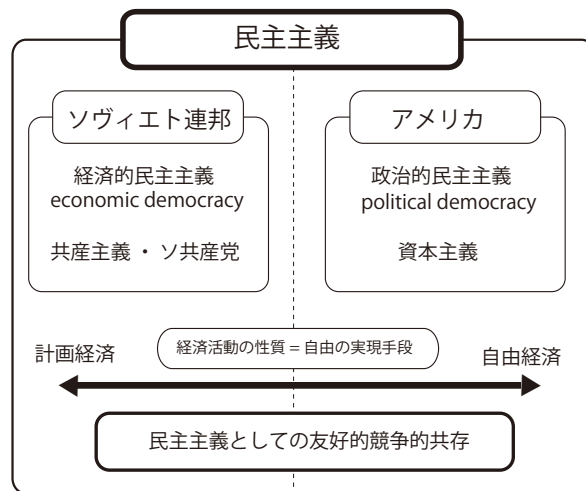
私がロシア共産主義に反対するのは、主に、それが弁証法的唯物論を宇宙の完全な説明として強調するからだ。私はその代わりに神をおく¹³⁸ [ウォーレス]。

なお、世論の支持に支えられ、1944年のFDR政権末期には、次期大統領の本命とも目されていたウォーレスが、リーダーとして資質において党内で警戒されたのが、この彼の率直なる理想主義や宗教的神秘主義への傾きにおいてであった。

さて、ここでわれわれが論じようとしているのは、けっして彼のこの宗教的側面ではなく、彼の共産主義に対する認識である。付言して、けっしてコーブランドのウォーレスへの共感の淵源を、何か共通の宗教的信仰にみるとの論を以降で展開するものではない。そうではなくて、上記からは、皮相には親ソヴィエトや容共で知られたウォーレスではあるが、しかし、その内実では、共産主義思想に対して、それを絶対視せず、相対視していたことが確認されるべきである。端的に、共産主義思想それ自体の価値判断については、ウォーレスは、それをよしとはしないが、トルーマンとは異なり、けっして、悪とみなしてその存在を否定はしない。それは、上記の引用部のとおり、共産主義への「反対」とともに、対ソ協調との両方向の主張が共存することに示される。コーブランドがウォーレスと共有する政治意識が表れてくるのは、この相対視された素地においてである。ここからは、ウォーレスの対ソ協調路線の主張を導くにいたる視座が、共産主義及び共産党それ自体におかれたものではなかったことが明らかとなる。

その視座は、すなわち、「民主主義」という、米ソを超越した審級に置かれていた。それは、図6-3.に示すように、いわば、「民主主義」を内包とし、アメリカとソ連が外延となる構造となる。かかる構造は以下のウォーレスの言葉に明らかである〔下線は筆者〕。

米ソとも、いわゆる後進国が世界の通常的生活水準を享受できるようにしたいと望んでいる。
 いわゆる後進国の目には、ソ連は万人に教育と仕事を保証する経済的民主主義の象徴と映り、
アメリカは世界における政治的民主主義の偉大な指導者と映っている〔ウォーレス〕¹³⁹。



■ 図 6-3. ウォーレスにおける民主主義の概念図

ウォーレスの言葉を辿るならば、アメリカもソ連も、「民主主義」の追究において同水準のものであり、両体制間の相違は、ウォーレスのいう「経済的」と「政治的」をめぐる諸相ということになる。

このような「民主主義」の構造を前提として、さらに、それを真に「民主主義」的とする理念から考察するならば、実際にウォーレスがそう判断したように、米ソ双方の存在を等しく認めるのが本筋となる。また、「民主主義」の審級こそを信奉するならば、自ら、その構造を戦争において崩壊させるのは理に適わぬ行為となる。すなわち、アメリカがソ連を敵対視する根拠もなければ、まして財力と軍備によってそれを封じ込める道理は見いだせないことになる。

しかしながら、ここでソ連共産主義こそを恐れるべきとする立場が、民主党反共リベラル右派の意志実現を企図するトルーマン政権であった。共産主義の本望が、〈世界革命論〉にして〈暴力革命論〉にあることから、その覇権的な「国際的性格」を警戒し、「全体主義の強制の阻止」すべきことを論拠とするのが対ソ強硬路線であった。その世界認識の構造においては、ウォーレスとはことなり、当然ながら共産主義は「民主主義」の外延たりえない。共産主義は「民主主義」の審級から外れて他者となり、

善なるアメリカ「民主主義」と、悪なるソ連全体主義との善悪観念を帯びた敵対関係が措定され、正義のうちに對ソ強硬の必然を謳い、共産主義に對抗する勢力であれば、世界中どこへでもアメリカの軍事力と財力を提供するとする〈トルーマン・ドクトリン〉〔1947年3月〕の構えがあらわれる。それでは、對するウォーレスは、なぜ〈世界革命論〉を恐れなかったのだろうか。

ウォーレスは、スターリンによるソ連外交の内実を見きわめ、通説の「国際的性格」に反し、むしろ、「ナショナルな、孤立主義的性格」と見抜いていた¹⁴⁰。彼は、ロシアの歴史をつぶさに検討し、それが千年以上にわたり多民族からの侵入に抵抗してきたことに基づく防御的性格に最大の特徴を見いだしていた。この性格は革命後のソ連でも外交上の基本要因として存続し、スターリン時代に到り、より民族主義的傾向が強まったと彼は考えた。ウォーレスは以下のように、ソ連共産党のその特異なる性格を見きわめて指摘する。

スターリン時代には、新しいナショナリズムが共産主義に代わって主導的な力になった。文盲一掃、生産増強などますます内部を志向するようになった〔ウォーレス〕¹⁴¹。

ソ連の行動の大部分は、経済上のさし迫った必要と安全保障上の不安、つまり資本主義国に包囲されるのではないかという恐れからくる〔ウォーレス〕¹⁴²。

ソ連を封じ込め孤立させればさせる程、ソ連は一層友好国によって国家を守ろうとする〔ウォーレス〕¹⁴³。

ソ連にとって友好国とは、社会主義政権を意味するのではなく、ソ連に敵対せずに協力する意志のある政府をさす〔ウォーレス〕¹⁴⁴。

ソ連に対して、このように認識するウォーレスにとって、もし、トルーマン政権が恐れるような共産主義国家による侵略行為とみえる事態があったとしても、その内実とならば自国の安全を守るためのロシア的行動様式なのであり、共産主義的行動様式ゆえではないとの認識をもっていたのである¹⁴⁵。すなわち、アメリカが敵対する構えをみせるなら、その防御的性格ゆえ、ソ連もまた強硬になるが、しかし、アメリカが刺激しないかぎり、ソ連が自ら覇権的性格をみせることはなく、もっぱら国内再建につとめるのみであろうと考えたのである。さらには、もし、アメリカの対ソ外交の目的が協調にあると知れば、ソ連は、必ずアメリカに協力するだろうと推測したのであった。したがって、このいわば、特殊ロシア的民族主義的共産主義に担保されることで、共産主義国家ソ連の国際的覇権的性格が否定されるとともに、革新的なる「経済的民主主義」の探究と見なしうるソ連を、アメリカとおなじ「民主主義」の外延に位置づけた。かくして、「民主主義」の名のもとには、ソ連と敵対する理由は見いだせず、FDR の外交基調を継承し、協調こそ肝要とする外交路線、つまり、米ソ協調路線がウォーレスのうちに主張されることになるのである



■ 図 6-4. 第二次世界大戦末期、FDR とともに微笑むスターリン。テヘラン会議にて。FDR はこの会談時にスターリンを「ジョーおじさん」と親しみをこめて呼んだ。1943 年撮影。（Library of Congress , LC control number : 98519681）。

このようなウォーレスの認識におけるソ連と共産主義の関係は、冒頭に仮説したコーブランドの認識モデルと同種である。つまり、両者ともソ連の共産主義は、その本来的理論に反し、実際は民族主義的

性格を帯びたものであり、ソ連〔ロシア〕という固有のイデオロギーを特徴づける一部とする認識である。ただし、ウォーレスやコーブランドにおける、このロシア観が、現実のロシアに照らし合わせて、どれほどの的を射たものかは、今回のわれわれの議論の目的や範疇ではない。われわれは、彼らの関連を示すことで十分であろう。

ここでの目的はコーブランドの政治思想の輪郭を示すことである。そして、ここまでを整理するならば、コーブランドには、ある特殊なるロシアに対する認識の存在を、われわれは仮説したが、ウォーレスにおいては実際にそのような認識が存在するということである。ここから、コーブランドに仮説された認識について、その存在の蓋然性を高めるには、たとえば、ウォーレスの政治思想への共感が示されるべきだろう。ただし、まさにこのウォーレスのロシア観の部分に共感したことを示す、痕跡とならば、それは、今回は見いだせなかった。しかし、まずは違う側面ではそれが指摘できるものである。

コーブランドにおけるウォーレスの「庶民の世紀」〔century for the common man〕の理念への共感、クライストが指摘したとおり、コーブランドが命名したタイトル《庶民のためのファンファーレ》〔以下《庶民のための～》〕に刻まれたことで明らかである〔6・3・5〕。この曲が、1942年8月30日、シンシナティ交響楽団の指揮者ユージン・グーセンスによって、連合国の戦意高揚のためのものとして委嘱されたものであり、その際、タイトル名を「～のためのファンファーレ」の形とした上で、その献呈部分は作曲者に委ねられるものであったことは既に述べた。

ところで、このグーセンスの委嘱は、コーブランドの他にも、18人ほどの作曲家に委嘱されたものであった。その際、グーセンスは、あらかじめタイトル案を例示しており、それはたとえば、「兵士のためのファンファーレ」、「空軍兵のための～」などであった。したがって、作曲家らは、ここから大凡の求められている命名の要領や範囲は了解できたはずである。そして、この指揮者の意図を汲んで、ある者は《アメリカ兵のためのファンファーレ》とし、またある者は《医療隊の～》、そして《奇襲部隊の～》、《落下傘兵の～》といった曲が続々作曲されていった¹⁴⁶。そして、ウォルター・ピストンならば《闘うフランス人のためのファンファーレ》、ヴァージル・トムソンは《フランスのための～》、ヘンリー・カウエルが《我が南アメリカ同盟軍のための～》などとしたように、そのタイトルは、それぞれの観点が垣間見えるものとなった。たとえば、当時のフランスはナチス占領下に置かれた時期に相当し、それにとまなう、ピストンやトムソンの思いがあらわれている。

コーブランドは題名を決定する過程でいくつか案を提案した¹⁴⁷。それらには「民主主義精神への～」（to the Spirit of Democracy）のほか、「リディツェの再生のための～」（for the Rebirth of Lidice）

がみられる。この「リディツェ」とは、現在のチェコにかつてあった、悲劇のうちに消失した村であり、1942年6月、ナチスによって全住民が虐殺または強制収容所に送られた上、村全体が更地にもされた惨劇の地である。留意すべきは、コーブランドのこの社会的動向に対する関心の強さと情報の新鮮さである。その他、クライストが「不格好」と指摘する長いものでは、「より良き世界を提案することに専心した人間精神の厳粛なる儀式のためのファンファーレ」や、「より良き世界の創造にむかう人間精神に捧げるファンファーレ」などといった案があった。これらから一目瞭然であるが、明らかにグーセンスの意図の範囲を超え、本来は戦意高揚のための委嘱にも拘らず、コーブランドというフィルターを通すならば、そのすべてが、社会改革に向かう人間精神へこそ視点が向けられていることである。これは、戦後には自他ともに隠し、そして隠された、このコーブランドという藝術家の、本来的社会的性格が図らずも現れた事例といえるだろう。合わせてまた、ドイツの所業を批判するとともに、なによりも、結局は、アメリカが戦争へむかう側面をすべて無視している点を、それを主張として読み取れよう。序章でのべたように、今日、この曲は、アメリカ海兵隊のリクルートでしられるが〔0-1〕、作曲の経緯を遡ると、そこから想像しやすい、露骨な戦意高揚及び右派的愛国主義のような意図は存在しないのである。

このような、コーブランドの社会に対する目線の運びから、タイトル《庶民のための〜》は選択された。それまでの素案を含め、すべての題目が革新的、「民主主義」的、平和的である。結果としてタイトルは《庶民のための〜》となった。この曲名がウォーレスの演説題目「自由世界の勝利の対価：庶民の世紀」（CBS ラジオ演説、1942年5月8日）から引いたものであることは、すでに述べたとおりである〔6-3-5〕。

ここでわれわれが着目すべきは、コーブランドがこの曲のタイトルを思案する過程で、けっして、《ソヴィエトのためのファンファーレ》や、《労働者のための〜》の種のものが、存在しないことである。また、挙げられた素案にはこれが現れそうな兆しや含みもない。ピストンやトムソンにみる連合国への目線の運びや、当時の米国保守の親ソ気運、コーブランドの親ソヴィエトの心情、そして映画『北極星』の制作や立案に近い時期であったことを考量すると、このようなタイトルが、当時の彼のうちに連想されてくる可能性を疑うのも無稽ではないはずである。むしろ、それが存在したとしても後年に資料から削除されたのかもしれないが、仮にそうであったとしても、結果として現れた題目が、ソヴィエトや共産主義をさらに包摂する次元を示唆するものとなったことは変わらない。

ここから、コーブランドのうちにまた、先に検討したあのウォーレスと同じような、アメリカとソ連を「民主主義」のうちに包摂する認識モデルがあったことが示されてくる。それは、先に図でしめ

したものであり、特殊ロシア民族主義的共産主義を包摂するソ連〔ロシア〕を、さらに上位から丸ごと包摂するものである。アメリカとは経済体制が異なるが、「民主主義」のオルタナティブな政体としての認識である。そして、「庶民」〔common man〕というその象徴的なキーワードをもって、コーブランドのまなざしの先が、あまねく信奉される「民主主義」のなかでも、ほかならぬウォーレスのそれであることが明らかである。ウォーレスの「民主主義」をパラフレーズするならば、「庶民」を主役とする「庶民の世紀」となる。そして、第3章で検討した歴史家オリヴェエ・ザンズが述べるとおり、ウォーレスが示唆するこの「庶民」とは、われわれが第3章で検討した「平均的アメリカ人」にほかならない〔3・3・4〕。

ヘンリー・ウォーレス副大統領は1940年代にもまだ『庶民の人』(common man)について述べているが、それはジャクソン時代〔19世紀〕の市民を心に描いていたのではなく、戦間期に社会学者によって行なわれた何百という調査や研究から生まれた抽象的な『平均的中流階級のアメリカ人』を思い描いていた¹⁴⁸。

したがって、移民国家アメリカにおいてこそ不可欠であった「庶民 = 平均的アメリカ人」の概念に基礎付けられたこの「民主主義」とは、まさに、〈革新主義〉にもとづく「民主主義」にほかならない。コーブランドはウォーレスにおいて、かかる意味での「民主主義」をみて、それに共感したのである。

6-4-2. コーブランドの政治思想：その位置づけ

本論が結論するコーブランドの政治的立場は以下である。その基調は、もとよりその血におけるリトアニアの記憶と幼少時のロシア的環境を機縁とする、彼のうちのロシア文化への静かで特別な思いを土壌とし、その基盤の上に、ウォーレスにおける〈革新主義〉的な「民主主義」に近いそれを信奉する立場であった。コーブランドは、その幼少期に19世紀的な中西部の農村的なアメリカの文化的趣向に惹かれた形跡はほぼみいだせない。反面、幼きころよりロシア文化の精神を深層で内面化する彼にとっては、観念的な共産主義思想より先に、経験から得たロシア文化に対し、ほぼ素朴なる美的感興において親近感を見いだしていた。それだけに、そのロシアが歴史的に挑戦する革新的社会改革への動向には、格別な興味と期待感をもっていたと考えられる。このような基盤の上に、アメリカ〈革新主

義〉期〔1900 から 1920 ごろ〕の氣運のもとに根付いた彼のうちの革新的志向と、また、パリ遊学後、ニューヨークに地歩を固めた 1924 年以降、「サークル」の先達の著名なる文化人たちが発する社会改革的氣運に影響をうけ、そのころ「ソヴィエト連邦」と名をかえたかの国が推進する共產主義思想にも関心をもった。かかる思想については、もともと、パリ出発前のゴールドマーク門下での修行時代、1920 年ごろに〈フィンランド社会主義同盟〉催事場でピアノ演奏のアルバイトをしている頃に出会ってそれに興味をもち、その後、この思想の具体的内実を知ったのは、のちの 1930 年頃に、親戚で共産黨員の演劇家ハロルド・クラーマンの読書を経由してのことであり、したがって、その程度の理解ともいえる。他方、コーブランドには、ときに感情的とまで言いうるほどの反ドイツ感情があることを、われわれは指摘せねばならず¹⁴⁹、その文脈からも、彼は、反ファシズムの急先鋒たるソ連共産党やコミンテルンに寄り添う立場を固めていった。コーブランドは、その深層において静かな愛着をもつロシアにみるその革新的動向への期待と、反ナチスの構えのほかならぬ中枢であることにおいて、組織としての共産党が彼の行動範囲に入ることとなったのである。

しかし、コーブランドは党派的共產主義者ではない。たしかに、彼は 1930 年代に〈作曲家集団〉などの党関連団体や出版物にも関与した。一方、それは、彼において、より内包的な理念への追究にともない、結果的に現れた外延的な事象とするのが、われわれが、ここでもっとも強調すべき点となる。ここでの、より内包的で高次なる理想こそが、「民主主義」にはかならない。ウォーレスにみるソ連的な「経済的民主主義」とアメリカ的な「政治的民主主義」とが、より高次の概念、つまり、「民主主義」において包括される構造である。これに基づけば、互いに、手段のちがう「民主主義」の実現への試みにして、彼は米ソを対立的に捉える理由を見い出せなかったであろう。ここまでいくどか触れたように、冷戦期を経て、コーブランドは自らの政治的言及を隠蔽し、資料からもそれは読み取れない。したがって、コーブランドの政治的側面は、ここでウォーレスを参照するように、コーブランドの外部から辿るより方法がない。そこから、両者の関連性が示されねばならなくなる。ただし、これについては、すでに、ウォーレスに対するコーブランドの共感や、コーブランドが共產主義以上に信奉する理念が存在したこと、それが《庶民のための〜》の命名の過程をもって明らかであった。

この作曲家が米ソ対立を不要と考える理由は、また、別の側面にも基づいていた。つまり、コーブランドのロシア文化への理解の深さである。彼は、おそらくウォーレスの見解とは別の経過を辿り、つまり、およそ 20 年代の早い時期から、彼独自において、のちにウォーレスが示したような、あのロシア外交特有の性格を直観していたのではなかっただろうか。すなわち ——ここでもウォーレスを援用

せねばならないが——、ソ連が、本来の「国際的性格」というよりも、どこかでロシア時代からの歴史文化的性格を反映するような、防御的で孤立主義的性格をもち、その外交は、外部から刺激をしないかぎり、覇権的性格は少なく、平時には、意外にも、素朴な心情において、自国存続を維持する範囲での国益の追究をもつぱらとしていることである。そして、このような性格はロシアの特有の歴史的背景から生まれるものであり、共産主義の台頭もまた、そのうちの一つとするものである。ここからは、したがって、アメリカにおいてソ連共産主義の脅威を主張する根拠を失うことになる。折しもスターリンは〈一国社会主義〉という特殊な政体を謳ったものであった。そしてまた、かの認識からは、共産主義がソ連〔ロシア〕というイデオロギーを固有に特徴づける一部と考えることができ、その意味で、特殊ソ連的な共産主義思想の相対視が可能となる。たとえば、一部分が悪くとも、必ずしも全体が悪いとは言えないが、われわれは、コープランドのうちに、このような認識の構造があり、かつ、ロシアへの愛着があったからこそ、彼は、〈独ソ不可侵条約〉以降も、ソ連〔ロシア〕への思いを維持できたと考えるものである。〈独ソ不可侵条約〉や〈プラウダ批判〉は、ソ連〔ロシア〕の根本にかかわるものではなく、その一部を構成する特殊ロシア的な共産主義が、さらにスターリンによって誇張して現れた一時的な問題と彼は考えたのではなかっただろうか。

コープランドは、革新的な民主主義を追究するという彼の大目的に基づきつつ、その小目的において共産主義運動に関与した。ここで音楽家としての彼において、その「小目的」への関与の目的をまとめるならば、それは、音楽家としては、なによりも、「庶民=平均的アメリカ人」への「共同体の音楽」の展開と発展においてである。つまり、それは、革新的にしてアメリカらしい、そのような新たな音楽において、音楽と生活が新たに有機的に結び付く「中間地帯」を創出することの挑戦であった。このような社会的藝術活動の彼のモデルとなったのが、ハンス・アイスラーやベルトルト・ブレヒトであった。一方、音楽家の立場に限らず、より敷衍した見地から彼の共産主義への関与における希求をのべるならば、彼は、〈革新主義〉がもたらした「庶民=平均的アメリカ人」におけるアメリカの〈大衆消費社会〉を、まず大前提として捉え、その社会によってもたらされた〈消費の民主化〉、つまり、アメリカの「民主主義」の一形態を、よりよい形に発展させることであったと考えられる。つまり、現状のアメリカ資本主義の体制維持を大前提とし、けっして、それを暴力革命によって転覆し、社会主義経済としての、いわば「ソヴィエト=アメリカ」とすべしという思惑はなく、そうではなくて、さらなる〈革新主義〉的見地から、いまだ改革の余地多い資本主義を、ソ連的「経済的民主主義」の観点から部分的に改革し、より理想的なアメリカを実現することにあつたと考えられる。

彼は「民主主義」追究における小目的として共産主義を信奉した。その文脈でいえば、党派的な存在ではないが、彼は共産主義者である。一方、コーブランドは、アメリカにおいて社会主義暴力革命を望むものではなく、アメリカ社会にみる更なる改善点を、社会主義的な観点から部分的に改革すべしと考える立場であった。その文脈としての彼は、共産主義者にあらず、いわば、アメリカの〈リベラル〉というべき存在である。すなわち、共産主義者か否かという問いは、彼において的を射ないものとなる。

政治言動が隠されたコーブランドにおいて、今日、1930年～40年頃のコーブランドの政治信条を代弁するのは、ヘンリー・ウォーレスであり、それは「庶民の世紀」や対ソ協調路線に示される「民主主義」と要約できよう。一方、「民主主義」を信奉することは皆共通のことゆえ、さらにウォーレスの中に目を転ずると、この副大統領の「民主主義」の根源たる「庶民=平均的アメリカ人」という中産階級を創出したアメリカの〈革新主義〉に考えが行き着く。それはもともと、多様性、無秩序、そして格差のみの「19世紀アメリカ」のなかに、あらたな共同体としての、まさに「アメリカ人」をつくり、そこから〈大衆消費社会〉による〈消費の民主化〉というアメリカ独自の「民主主義」をもたらした淵源である。アメリカの〈革新主義〉は、アメリカに、法律的ならぬ実際の「民主主義」をもたらしたといえよう。ウォーレスの「庶民」という語に象徴されたアメリカの「民主主義」にコーブランドは共感した。その意味で、彼の信奉する政治的立場は、〈革新主義〉というのが適当である。

したがって、われわれが本節冒頭で触れた、端的なる政党名での示唆を試みるならば、それは、1948年にウォーレスが結党した「革新党」というに相応しい。今日、アメリカ史学では〈進歩党〉と定訳されるこの政党ではあるが、それは、セオドア・ルーズベルトの先行する同名の政党との混乱を避けるための便宜的措置にすぎない。その名、“Progressive Party”は、まさに〈革新主義〉の精神をもつウォーレスにおいて結党されたものであった。したがって、これを文化史的観点から、その内実を的確に示めすことを企図し、ここで文字通りの「革新党」と訳出したとしても、その結成年を併記する限り、大きな問題とはならないと考える。

第 7 章 「共同体の音楽」としての映画音楽

7-1. コープランドにおける「共同体の音楽」の展開：1930 年代

「共同体の音楽」の一つの形態として、コープランドが映画音楽に視線を向けて、活動の領野としていく過程を論じる章としたい。ところで、本論のいう「共同体の音楽」とは、ヒンデミット自身の言葉によるものであり、本来、彼が〈実用音楽〉の語で示唆したかった真意を適切に示すのを企図してのことだった〔5-2-2〕。それは、かつて〈実用音楽〉なる語を不適切に選択してしまったことで、のちに大きな誤解を受けたと、ヒンデミットが自省したのを踏まえてのことである。「共同体の音楽」を論じた本論第 5 章〔5-2-2〕を要約するならば、ヒンデミットが、当初、この概念を示した際に、ことさら強調したかったことには、互いに関連する以下の 3 つの側面があると考えられた。一つは、それが、一般に着目された「実用」という部分よりも、むしろ、音楽を機縁とする新たな「共同体」の構築にあったこと。次に、専門家に限らず、すべての人々を対象とすること。そして、音楽をコンサート以外の場においていくことである。ここではまた、複製技術時代のメディアの可能性を追究することも課題とされていた。

コープランドは、1927 年、ドイツ、バーデン・バーデンの音楽祭で、ヒンデミットによるこの概念にふれた後、その音楽的内容やその活動の領野の側面で、徐々に変化が現れていくことになる。つまり、1926 年までは、「ジャズ」を取り入れた楽曲による演奏会活動をもっぱらとしていたその音楽活動が、30 年代に入り、それが社会的側面において広く展開していくのであった。すでに述べたように、最初に、それは左翼政治運動と関連し、アイスラーの活動を彷彿とする「労働歌」の形態でまず現れたが、その同時期には、1931 年のブロードウェイ演劇《ヴェルダンの奇跡》（*Miracle at Verdun*）も手がけており、これが彼の付帯音楽の最初の現れとなった。これは ニューヨークの“The Theater Guild”から委嘱されたもので、15 分程度の短い作品は小さなオーケストラで演奏したものをレコードに録音し、上演

ではそれを再生する形態であったという¹。また、1936年には、CBS ラジオ放送網から委嘱をうけ、まさにラジオ放送のための音楽作品として《ラジオのための音楽》（*Music for the Radio*, 1936）を手がけた。作曲家自身が述べるとおり、このときの作曲では、演奏会以外の場において、膨大なる人々へ音楽を届けることを可能とする、その複製技術を駆使した新たな音楽の様態が意識されていた²。複製技術時代のメディアにおける音楽の可能性を探る最初の作品といえよう。この管弦楽曲は、現在《大平原の記憶》（*Prairie Journal*）の名で知られる³。

ところで、先に検討した、ピアノの小品《*The Young Pioneers*》(1935) もまた、「共同体の音楽」としての位置づけられるべき意図をもっている〔6・3・6〕。というのは、この曲は、けっして専門家としてのピアノ奏者のために書かれたものではなく、そしてまた、積極的に演奏会で演奏し、鑑賞、聴取するための作品ではないからである。すなわち、この小品は、コーブランド自身が述べるように、子どもたちと現代的音楽語法との接点をつくる目的で書かれたものであった⁴。その際、ことさらこの曲の場合は、拍節構造の革新性に重点がおかれている。子どもたちは、この曲によって、特殊なる音楽の拍節構造に出くわすことになる。一般の子どもにとって7拍子は複雑であるが、それを3拍+4拍などで認識する方法が、小節内をそのように区切る破線で示唆されている。そして、かかる見慣れぬ破線のあたる新たな楽譜の姿に出会うことを含め、子どもたちにとって未知なる拍節構造と、それにとまなう新奇なる音楽的感興は、いままでにない音楽の新鮮な可能性を子どもたちに喚起させ、これをきっかけとして、通常の慣習のなかで「音楽」と把握するそれよりも、本来の音楽とは、より多様な〈可能的様態〉に満ちていることを想起されるよう企図したものであろう。また、先にのべたとおり、この曲は子供用ピアノ曲集「シリーズ・著名な作曲家たちによる現代ピアノ曲」(1936)に収録するために作曲されたものであったが、コーブランドは、その際もう一曲の小品を作曲している。むろん、先の曲とおなじ意図において作曲されたわけだが、《*Sunday Afternoon Music*》(1935)と題されたその曲では、今度は、慣例にない和声的感興をそそる趣向において音が綴られている⁵。

他方、1930年代後半には、まさにベルトルト・ブレヒトとアイスラーを彷彿とする領域にも活動がおよんでいく。すなわち、教育劇『セカンド・ハリケーン』（*The Second Hurricane*, 1936）のための作曲であり、これは、ニューヨークで今日も活動するセツルメントハウス、〈ヘンリー・ストリート・セツルメント〉において、当時の附属音楽学校から委嘱されたものである。この時期、彼は1935年から1939年まで、このセツルメントハウス〔隣保館〕でも音楽を教えていた。この施設が、本論第3章にふれた、ジェーン・アダムスの理念にもとづく、「コミュニティー派の革新主義」の実践活動の場であ

ることは言うまでもない〔3・2・2〕。コーブランドはこのような〈新移民〉の共同体構築、社会福祉、都市問題改善の側面でも、〈革新主義〉の具体的活動に関わっていた。なお、クライストによれば、このロウワー・イーストサイド地区に所在する隣保館を利用した当時の多くの子どもたちは、コーブランドと同じ、ロシア系ユダヤ人であったという⁶。

この隣保館附属音楽学校は、当時、極めて先進的であったといわざるをえない。この1936年のコーブランドへの委嘱に先立って、すでに学校では、ブレヒトとヴェイルの教育劇『イエスマン、ノーマン』(*Der Jasager. Der Neinsager.* , 1930) と、ヒンデミットの教育劇『街をつくろう』(*Wir Bauen eine Stadt*, 1930) の自主公演をした実績をもつためである。これらを公演した時期は不明だが、作品としても概念としても、その両面において、およそ完成して間もないドイツに萌芽したこの新たな音楽的様態を、さっそくアメリカの教育現場で導入するなど進取の気性に富んでおり、しかもその際、その2曲の選曲から、音楽教育のみならず、あきらかに〈演劇教育〉というブレヒトの意図に意識的であったことが示されている。そして、このような経緯があるために、コーブランドへの委嘱にもまた「共同体の音楽」が要求されており、彼がそのような意図で作曲したことがわかるのである⁷。

コーブランドの教育劇『セカンド・ハリケーン』の原作は、作曲家の友人でドイツ人の脚本家、エドワード・デンビーであり、舞台監督・演出はオーソン・ウェルズが担当した。のちに、映画『市民ケーン』(*Citizen Kane* , 1941) でハリウッドに進出し、〈スタジオ・システム〉の慣例におさまらぬ鬼才となるウェルズであるが、この時期の彼は、CBS 交響楽団の指揮者をつとめていた後の映画音楽作曲家バーナード・ハーマンとともに、同ラジオ局において、ラジオ・ドラマ制作に携わっていた頃である。そして、ウェルズもまた、コーブランドによれば、この時期「スティーグリッツ・サークル」の常連であった⁸〔4・2・1〕。

《セカンド・ハリケーン》は、生徒自身が演ずるに合わせ、現代アメリカの6人の白人の子どもたちの物語にして、この子らが南部を襲った台風による救護活動へ向かうことをめぐり、困難から喜びへと到るドラマであった。救護活動は順調に進まず困難が頻発する。彼らのなかで諍いがおこり、また、彼らの普段の生活にはいない黒人の少年と出会うなどして展開する。そして、最後のさらなる困難としてのあらたな台風、つまり、「第二の台風」に遭遇する。しかし、その困難を共有することをとおして、皆のなかに、あらたな絆が生み出される、といった内容である。つまり、内容においても、やはり「共同体」の構築に触れるプロットがみられる。上演は、演者、コーブランド作曲の付帯音楽の器楽演奏、そして、ギリシャ悲劇での〈コロス〉のごとく筋の叙述を伴う合唱団を含め、指揮者と少数の大人役以

外のすべてを、隣保館の生徒たち、子供たちが担って行なわれた。また曲中には、独立戦争時の民謡《バーゴインの捕縛》(The Capture of Burgoyne) がほぼ原型のままに歌われているなど民俗音楽も取り入れられた。音楽を含めたこのような実践をとおして、ブレヒトの〈叙事的演劇〉が意図した現実に対する批判的観察や内面の変容を〔5・3・3〕、生徒自らが積極的関与のうちに看取することを企図したものと言えるだろう⁹。

なお、1930年代でのこのほかには、人形劇『魔法から科学へ』(*From Sorcery to Science*, 1939) の実践もあり、この音楽は短い7曲で構成される全10分程度の付帯音楽である。ここでは、第2曲め《中国の薬剤師》や第5曲目《アフリカのブードゥー》に、彼の音楽としては、およそここでしか聞けないほど稀な美的趣向として、特殊地域的、民族的な感興と想像に導かれた、音楽的ファンタジーとしての異国風の音楽世界が聞かれる¹⁰。ただしここでも、彼の特徴の一つである卓越した管弦楽法〔楽器法〕がいかされて、活気横溢なる響きが聞かれる。

ここまで、コープランドの1930年代にみられた、「共同体の音楽」の企図に導かれた、その主要な展開を瞥見した。そして、このような彼の試みは、この年代の最後の年にいたり、ついに映画のなかの音楽という領野にも展開していく。これはどういう意味であろうか。すなわち、わわわれが留意すべきは、彼の映画音楽の実践は、上の文脈に導かれたものであり、そこには、たとえば、娯楽映画としての文脈の追究といった側面は、ほとんどないということである。

7-2. 機械の眼のリアリズム：音楽の新地平

映画がつくったアメリカ ——映画文化を発達させ、それによって自己をかえてきたアメリカ ——の姿を語るのである¹¹。

7-2-1. アメリカの映画、映画のアメリカ

20 世紀アメリカにとって、映画というメディアが重要な位置づけをもつことはいうまでもない。通説では、1905 年、アンドリュー・カーネギーの息のかかるアメリカ最大の鉄鋼会社、U.S.スチール社の街、つまり、当時、移民鉄鋼労働者が溢れるペンシルバニア州ピッツバーグ市において、デイビスとハリスの 2 人がはじめての〈ニッケル・オデオン〉を開業したのであり、それが今日の映画館に到ることになっている。しかし、映画文化史家のロバート・スクラーが示唆するように、起源はたしかめようがなく、およそ、1896 年ごろのニューヨークにて店頭映画劇場が現れて以来、雨後の筍のごとくが実状に近いのではないだろうか¹²。問題は、むしろ、かかる劇場の様態である。

1910 年ごろの、この〈ニッケル・オデオン〉が、現在の映画館とは随分様子が違っていたことは、映画史家の加藤幹郎らの研究と著作により比較的知られるところであろう¹³。つまり、およそ 1 時間を 1 セットとするプログラムのなかで、ピアノ演奏付きにて 15 分弱の無声短編映画が 3 本上映されていたことは、今日のわれわれの想像の範囲内ではあるのだが、その範囲をこえるのが、短編映画の合間において、映しだされた英語歌詞付き写真スライドにあわせ、ピアノ伴奏とともに観客が皆で歌うプログラム、すなわち、観客参加型余興として英語で歌われる「館内合唱」が 2 度行なわれたとする通例である。これは前身のボードヴィルショーにあった余興形式の残滓とされる。

ここで注目すべきは、そこでの観客のほとんどが、東欧か南欧出身の、当初は下層労働者階級であった〈新移民〉の労働者たちとその家族であり、英語を解さぬ彼／彼女らにとっては、勤務先工場での英語講習会とともに、この「館内合唱」が、主要な新天地での語学学習の機会にもなったことである。この時点では、未だ英語を解さぬ〈新移民〉たちではあるが、その膨大なる彼らの存在こそが、このあと、およそ 1920 年代後半までには、本論第 3 章に検討したザンズが示すような〈革新主義〉的動向をとおして、20 世紀のアメリカ民主主義の主役、すなわち「庶民=平均的アメリカ人」となっていく人々であることはいうまでもない [3-3-4]。この映画メディアをめぐる文化は、そのほぼ端緒から〈新移民〉たちとともにあり、そこに中流階級もそこに引きこんでいく。英語の取得のみならず、〈新移民〉たちは、自分らと同じ境遇を生きる周囲のほとんどの者たちが同様の内容の映画をみることで、それが 3 章に確認した、心理学を駆使したあの広告産業の働きかけとともに、自分らのアイデンティティとしての「平均的アメリカ」を形づくる源ともなる [3-4-2]。1938 年には、当時のアメリカ総人口の 65%に相当する約 8,000 万人が、毎週、映画館へ足を運んでいた¹⁴。彼らは、多様な側面での「平均的アメリカ」をそ

こから吸収し、そして、映画とともに成長しながら、20 世紀アメリカの形成の直截な契機として、大きな役割を果たすことになる。かつてレイモンド・ウィリアムズに学んだ映画文化史家のロバート・スクラーがいみじくものべるように、「20 世紀前半の〔中略〕映画は、合衆国において、最も大衆的かつ有力な文化のメディア」であった。そして、このスクラーの研究のうちに、亀井俊介は、もとより自らが抱いていたアメリカ文化の要諦の代弁をみて、本節冒頭の引用のとおり、かかるスクラーの視座の意義を裏書きしたのである。

7-2-2. 〈古典的ハリウッド映画〉と音楽

純粹に映像だけの映画は、、、幽霊のように作用したに違いない。、、、彼らは生きてるとともに生きていない幽霊的なものであって、音楽は彼らに欠けた生命の代わりをつとめようとするよりも、、、むしろ、不安を静め、ショックを吸収しようとする。映画音楽には、暗闇のなかで口笛を吹く子どもの身振りがあふ。

—— アドルノとアイズラー『映画の中の音楽』 15

〈サウンドスケープ〉の議論を参照するまでもなく、われわれの営みは、つねに音とともにある。それに対して、20 世紀転換期に誕生した映像技術が、われわれの通常の認識をこえる奇怪な世界、すなわち、音のない世界、音がともなわない人間の佇まいを、われわれの前にはじめて映し出した際、それをみた先人の違和感や居心地のわるさは、いかばかりであったろうか。本節冒頭のアドルノとアイズラーの言葉が示すように、映画が誕生したその当初から、その奇怪な無音に耐えられず、およそ自明のごとく不可欠に、何らかの音楽がともにあったことは、アドルノのいう「ミメシス衝動」を裏付けつつ、そしてまた、われわれの音楽文化学研究において、あらためて興味深い論点を提示するものであろう¹⁶。以降、映画のなかの音は、その形成発展の過程のなかで、演劇、オペラ、ファンタスマゴリ、あるいはオートマタ、はたまた見世物小屋の余興といった、それまでの類似するすべての文化資源とのアナロジーから、そのあり方が試行錯誤されていったことは想像できそうなことである。

前述の加藤幹郎によれば、「伴奏音楽」の名に恥じない、上演作品にふさわしい音楽がともなうようになったのは1910年以降とあり、さらに、より場面にふさわしい音楽を確実に奏するための「キュー・シート」、つまり場面毎に選曲、または作曲された音楽を、あらかじめ紙に書いて演奏者に合理的示す仕組みが現れたのが1916年ごろとあるが、これは歴史的感覚を構築する目安として有効であろう。

映画メディアもまた成長していく。後にパラマウント映画社を率いることになるアドルフ・ゾーカーが、1911年ごろからヨーロッパでの映画産業にならい、アメリカでのそれまでの映画のイメージを刷新し、客層を労働者階級のみならず、中産階級層もまた取り込むことを企図した。そのための手段は、ヨーロッパにおけるオペラの伝統的イメージを利用することだった。つまり、上映する物語を長編化するとともに内容も然るべきものとし、環境もまたオペラ・ハウスを範として、つとめてヨーロッパの新興ブルジョワの気分が堪能できそうな豪華なる劇場、すなわち「映画宮殿」を設け、アメリカの中産階級層に多面的にうったえ、そして、1916年ごろには、彼の戦略は成功したのであった¹⁷。これにともない、音楽もまた、建物など、ほかの要素にひけをとらぬ、オペラのような質が求められるようになる。1920年代に入り、主要企業では「製作、配給、興行」の産業的〈垂直構造〉による寡占的産業形態が現れるとともに、作品の大量需要にこたえるべく、製作でも合理的映画生産体制、〈スタジオ・システム〉において、その工程が徹底管理された。この時期に到り、ハリウッド映画は明確に様式化され、のちに映画研究者のデヴィッド・ボードウェルらが名辞した古典様式、すなわち、〈古典的ハリウッド映画〉が、1960年ごろまで中心的な位置づけとなった。

その趨勢において、ハリウッドの映画音楽もまた古典様式があらわれた。映画音楽研究のキャスリン・カリナクが指摘するように、それは、およそ管弦乐的であり、ドイツ・ロマン派を想起する音楽様式を基調とし、その劇音楽としての形式的統一は、ライトモチーフ技法によっていた¹⁸。それは、サミュエル・ゴールドウィンによる、「ワーグナーのように書け、ただしもっと派手に」の端的なる言葉に要約される¹⁹。かかる様式は、しかし、おそくとも無声映画期末期、すなわち、1920年代半ばまでには、すでに確立されていた。『映画のための音楽百科事典』は、無声映画期の代表的楽士エルノ・ラペーによるその付帯音楽実践の覚書といえるが、1925年に著されたこの著作内第1章末尾には、すでにヴァーグナーの名が示されながら、このロマン派の代名詞たる作曲家が楽劇で使用した技法こそ、当時の映画音楽にもっともよく適用しうるとの明示がある²⁰。

すなわち、ハリウッドの古典期に求められた音楽は、その劇場建築とともに、ヨーロッパの新興ブルジョワ階級文化を想起させるような趣向をもつオペラのごとき音楽であった。したがって、その主た

る作曲家も、やはりヨーロッパの本場から迎え入れることとなる。折しも、ナチス政権の台頭をめぐって、マックス・ラインハルトらといった、ドイツから著名な劇作家や演出家が続々ハリウッドへ亡命していた。そして、彼らの招きをうけて、ウィーン歌劇場との関連のあった歌劇作曲家もまた当地に入る。その亡命作曲家の代表的存在が、エーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト（Erich Wolfgang Korngold, 1897 – 1957）や、マックス・スタイナー（Max Steiner, 1888-1971）であり、ウィーンでの幼少時代、彼らはともに、マーラーからの薫陶と称賛をうけた先鋭であった²¹。

彼らの映画音楽は、その後、ハリウッドの古典の位置づけを得る。たとえば、コルンゴルトの『嵐の青春』（Kings Row, 1942）の冒頭主旋律が、のちの『スター・ウォーズ』シリーズ（star wars, 1977）の冒頭と酷似しているのに象徴されるが、もし、かかる音楽的趣向を主とするジョン・ウィリアムズ（1932- 現在）の管弦楽の響きにこそ、今日、アメリカらしいハリウッド映画音楽の中心をみる向きが多いならば、その「ハリウッドらしさ」とは、1930年代までにドイツ語圏からもたらされた響きにほかならない。今日、「アメリカらしさ」の主要な一つを形作る音楽的表象——豪華な管弦楽の響きをともなった、いわゆるハリウッドの「映画音楽」——は、ここでもまた、20世紀の、なかならずく1930年代の、その国際的政治的要因を機縁として、社会的に構築されたものであった²²。

とまれ、コープランドが1930年代に映画へまなざしをむける時期までに、かかる映画音楽の文化的土壌が用意されていた。そして、1939年から1940年代末までのおよそ10年の間、ハリウッドのこの領域において、アメリカの〈革新主義〉的観点から批判し、オルタナティブな実践を試みたのがコープランドであった。ただし、かかるコープランドが抱いた批判を検討するまえに、つぎでは、彼と映画との接点が、やはり、「スティーグリッツ・サークル」と関連をもつこと、すなわち、それが——作曲家の経済的収益性や娯楽的側面の追究というよりも——モダニズムと社会性との「中間地帯」〔本論4章冒頭参照〕を探る、〈革新主義〉に下支えされたものであったことを示す一端にも触れておきたい。

7-2-3. 「スティーグリッツ・サークル」と映画

パリ遊学帰国後、1924年以降のニューヨークでのコープランドの周囲は、ハリウッドとはまた別の立場において、アメリカ映画を作ろうとする人材に囲まれていたというべきである。かつてベンヤミンが「写真技術のなかにはトーキー映画がひそんでいた」と述べたとおり、コープランドは、「スティーグ

リッツ・サークル」という、もとより先進的な写真家集団との関わりのなかで、当時の作曲家のなかにあつては、映画との距離感が近い立場であつたといえそうである。さらにまた、「サークル」内の演劇家や作家との深い親交も含めて、およそ、映画という分野への進出は、自然ながれというべきであろう。

「サークル」には、写真のみならず、映画にも積極的に関わる写真家たちがいた。なかでも、コーブランドと関連があるのは、ポール・ストランドと、ラルフ・スタイナーの2人である。彼らの映画の領分は、しかし、ハリウッドではなくて、実験的な自主製作映画のほか、主に RA/FSA にかかわる、ドキュメンタリー映画である。

写真家ポール・ストランド (Paul Strand, 1890-1976) は、コーブランドと同じ、革新的な左派的政治観とメキシコへの価値観を共有する親友というほどの存在であつた²³。彼は、師であるスティーグリッツの理念に先立って、カメラにおける機械の眼を強調した即物的写真表現と、それを活かした斬新なる構図でみせるモダニズム写真、つまり〈ストレート・フォトグラフィ〉を追究し、早い時期にその様式を具現化したことで知られる。彼らの写真は、機械の眼によって、現実の外界の現れを〈異化〉するかのような趣向がみられる。

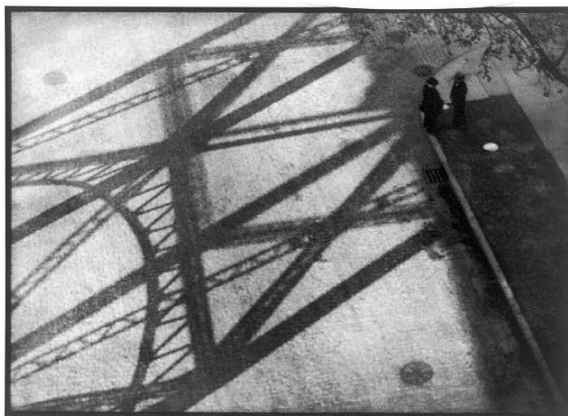


図 7-2. 著作権に係る制約につき非公開

- 図 7-1. (左) Paul Strand “Photograph—New York” (1917, Library of Congress, LC Control no. 89708635)
- 図 7-2. (右) Ralph Steiner “Typewriter Keys” (1921)

ストランドが手がけた映画の最初は、1921 年であり、やはりスティーグリッツと親交のある写真家、チャールズ・シーラーとともに、記録映画『マンハッタン』(Manhatta, 1921)を製作している〔原題の綴りに脱けはない〕。ここでは、当時のマンハッタンの都市と人々の様子が、ありのままに写し出されており、それが〈ストレート・フォトグラフィ〉のごとく斬新なる構図とともに、また新鮮さをもって映像として切り取られる。また、無声映画の形式にならい、黒の背景にときどき字幕があらわれる。一方、1932 年から 1935 年ごろまでは、当時、社会改革と民俗文化の理想的融合の地と目されたメキシコに渡り住み、政府の教育省事務局の写真・映画部門の主任を任される²⁴。その際、リベラルなカルディナス政府から委嘱されて、漁師をテーマとするドキュメンタリー映画『波』(Redes, 1936)の製作に携わった。また、その左派的政治信条から、1935 年には 6 ヶ月間ソ連へ訪問し、その際、現地でクラマン〔コーブランドの親戚、社会派劇団「グループ・シアター」主宰〕と行動を共にし、ソ連の多くの映画や演劇関係者と交流したが、現地では、映画監督セルゲイ・エイゼンシュタインとも面会している²⁵。ソヴィエト映画『戦艦ポチョムキン』(Battleship Potemkin, 1925)で映画史に名を刻むエイゼンシュタインもまた、1930 年にメキシコを訪問し、映画『メキシコ万歳!』(Que viva Mexico!, 1930)を製作しており、その心情や視点に共通点があった²⁶。そして、映画における彼の代表的作品が、先に触れた、FDR 政権下の〈ニューディール政策〉の RA/FSA から撮影の委嘱をうけたドキュメンタリー映画『大地を耕す鋤』(The Plow that Broke the Plains, 1936)であった。監督はドキュメンタリー映画で著名なポール・ロレンツであり、音楽を担当したのがヴァージル・トムソンで、この映画音楽が、アメリカらしい映画音楽表現としてのコーブランドの一つの先行例、有益な参照先となったことは、すでに述べたとおりである〔6-3-2〕。

さて、この『大地を耕す鋤』の撮影時において、もう一人のカメラマンをつとめたのが、冒頭にあげたラルフ・スタイナー(Ralph Steiner, 1899-1986)である²⁷。スタイナーもまた、都市空間や工業製品といった同時代性のあるモチーフによる〈ストレート・フォトグラフィ〉を追究しつつ、それとともに、実験映像やドキュメンタリー映画製作にも興味をもって関わっていた。コーブランドとほぼ同世代であるこの写真家の政治的立場もまた、コーブランドと信条を共有していた²⁸。

ラルフ・スタイナーは 1929 年から、自主製作映画を撮り始める。このころから 30 年代の半ばにかけて、彼は、数多くの短編自主映画を撮影するが、それらには〈ストレート・フォトグラフィ〉を映像化する意図が明らかにみとれるものであり、すなわち、物語映像ではなく、即物的な現実の外界の現れを、あたかも抽象絵画のような趣において映像化したものと考えられる。たとえば、1929 年の『水』

(*H20*, 1929) は、川の流れの表面や、水面に広がる雨の波紋、水面にうつる外界、水の滴りなど、自然 [nature] において現れる「水」をめぐる多様な表象で構成されている。ここでは、ヨリス・イヴェンスが、奇しくも同年に製作した映像作品『雨』(*Rain*, 1929) と類似した映像がみられる。そのほか、同様の趣向にて『機械的原理』(*Mechanical Principles*, 1931) では、歯車などの回転する機械を、また『波と海草』(*Surf and Seaweed*, 1931) では、タイトル通りの海にちなんだモチーフを、それぞれ使用して、いずれも約 10 分ほどにまとめたものである。

さて、ストランドやスタイナーをはじめとする、この時期の写真家たちは、20 世紀初頭の時期、写真分野に限らず、広くアメリカ藝術において、ロマン主義的なものからリアリズムへの美学的視点の転換を促した主要なる原動力となったといっても過言でないだろう。この写真家たちや映像作家たちは、機械の眼によって、ありのままの社会を映し出し、あるときは、それを美的に構成してモダニズムというべき進取の美的趣向を生みだすと同時に、一方で、そのリアリズムによって、もし社会的問題点があれば、その現実を多くの人々に知らせ、問題を共有することによって社会改革を目指すという、政治的〈革新主義〉の下支えとなったのである。

なお、コーブランドが、かれらの映画にはやくから着目していたことは、彼が企画した演奏会に見てとれる。彼は、作曲家ロジャー・セッションズとともに、アメリカのモタニズムを紹介する演奏会シリーズ〈コーブランド・セッションズ・コンサート〉を企画構成のうえ、実施していたが、1928 年から行なわれているこの企画の第 4 回目となる 1931 年のテーマを「音楽と映画」(*Music and Film*) とした。3 月 15 日、タイムズスクエアの劇場街にある「ブロードハースト劇場」にて開催されたその演奏会では、ラルフ・スタイナーを映画監督として取り上げ、前述の作品 3 本をまずは上映するとともに、その上映の後、ブリッツSTEIN や、コリン・マクフィー〔1930 年代にバリ島に居をかまえ、当地の音楽などを西洋に紹介したカナダ人作曲家〕らが、その映画に音楽をつけたものを、13 人の小オーケストラによって演奏するという、音楽の新領野を探る新たな試みとなった。

1931 年に行なわれた、この演奏会の開催時期は、同時期のハリウッドをみると、先述の古典的な映画音楽〔以下、「古典的映画音楽」〕の揺籃期にあたることになる。つまり、この時期、コルンゴルトは、未だハリウッドにはおらず、ウィーンにて演奏会用の音楽をもっぱらとしている頃であり〔コルンゴルトは 1934 年に亡命する〕、一方のスタイナーは、渡米した 1914 年以来、それまで 15 年活動したブロードウェイミュージカルの世界をあとにして、1929 年にハリウッドへ移り、映画会社 RKO と契約して間もない頃であった。すなわち、彼の存在はまだ注目されておらず、活動が本格的化するの、その後、

映画『キングコング』や『若草物語』などを担当する 1933 年以降である。このように、ハリウッドの「古典的映画音楽」の隆盛期を迎えるのは、早くともこの 5 年後以降、つまり、およそ 1930 年代後半からのことである。したがって、コーブランドが 1931 年の段階で、このような演奏会を開催したことが含意するのは、藝術音楽の作曲家としては、比較的はやい時期からその領野へ着目していたこと、また、彼が実際に映画に関与する 1939 年よりも、かなり早い時期から関心をもっていたことであり、それを可能とさせたのも、やはり「サークル」との関わりであったと考えるものである。

コーブランドが、映画音楽の世界へと実際に乗り出すのは、1937 年のことである。しかしながら、われわれが、その参入の経緯を、ここでもなお「共同体の音楽」の視点や文脈においてのみ論ずるならば、おそらくは、それがナイーブ ‘naive’ に過ぎるとする向きもあろう。そして、それはこの映画音楽のみならず、すべて、われわれがここまで考察してきた彼の 1930 年代の活動全体にもいえることとし、畢竟、1929 年の大恐慌を契機とする経済上の危機において必然的に導かれたものと考えることのほうに、より現実感をみる立場も、すくなくともいることだろう。すなわち、実業の国アメリカという全体のイメージも相俟って、コーブランドの活動もまた、ひとえにその経済的再興を企図するアメリカ楽壇のリーダーとして新機軸を打ち出そうとする軌跡なのであり、したがって、本論が主張するような、〈革新主義〉的動向の意味合いは、よくて 2 次的要因にして、すくなくとも主たるものではないとする立場からの批判もすぐに想定されよう。

なるほど、大恐慌に際して、コーブランドもまた、最初こそ、その影響がなかったにしても、徐々に従来通りには行かなくなる。そして、実際、つねに不安定であった彼の経済状態は、1940 年以降の、まさにこの映画参入以降に、はじめて盤石となるのである。したがって、すべては、経済的側面や音楽活動の効果的再生産による戦略に基づく活動にすぎず、映画参入こそはまさにその象徴とする考えにもまた、すぐに納得しやすい理が見いだせる。

しかしながら、かかる局所的、観念的な視点の隘路を避けるためにも、本論において、われわれは、ここまで彼の軌跡を、その背景と細部をふくめて、実態をあぶり出すことを企図してきた。なかんずく、序章でのべたとおり、20 世紀前半のアメリカの作曲家たちの探究の蓄積が少ない本国の研究状況にあつて、そこへさらに、われわれの「アメリカ」という強い実業的イメージが先行するならば、かかるイメージが、コーブランドにも横滑りして自ずと適用されかねないことを、つねに危惧してきたものである。われわれは、移民国家アメリカの 20 世紀初頭において、ザンズのいう「平均的アメリカ人」が [3・3-4]、自然発生的ではなく、いかに革新的な過程において生み出されねばならなかったかを、もとより、移民

2世のコーブランド、その人自体が、一体、どれほど本質的で完全なる「アメリカ人」と言い切れるのかを含めて、ここであらためて想起するのもまた、考察を深めるための一つの方法ではないだろうか。

7-3. 「共同体の音楽」としての映画音楽

7-3-1. ハリウッドへの契約交渉、「ハリウッド規範」

コーブランドという作曲家が、もし仮に、音楽において経済収益性を第一に追究する立場にあったならば、彼のハリウッドへの進出はもとより容易であったはずである。1937年5月、コーブランドはハリウッドへの契約交渉をはじめめる。しかし、この時点でそれは難航し、結局は実を結ばなかった。実際の交渉は、演劇界での人脈をもつ親戚のハロルド・クラーマンが代理人となって進められた²⁹。クラーマンは、大手や著名な映画製作会社の音楽監督たちと面会したが、それはたとえば、当時はユニテッド・アーティスト社にいたアルフレッド・ニューマン（Alfred Newman, 1901-1970）、MGM社のナット・フィンストン、そして、パラマウント社のボロス・モロス（Boros Morros, 1891-1963）らである。彼らは、〈スタジオ・システム〉の一端の音楽部門にあって、部内では絶大な権限をもつ立場であった³⁰。一方、下は、コーブランドに宛てたクラーマンによる当時の書簡であるが、ここには、下線部にみまるとおり、今回の交渉においてハリウッドの音楽監督たちが一様に共有する、コーブランドに対する最大の懸念が示される〔下線と [] 内は 本論の筆者による〕。

ボロス・モロスは、君〔コーブランド〕が高い評価を得ていることは知っていた。

しかし、一体、君が〔ハリウッドの求める映画音楽の書法的慣習に〕柔軟に対応

できるのか、また、君自身を〔ハリウッドの流儀に〕合わせることもできるのか、〔そして、このような、ハリウッドの製作全体をめぐる〕実際的な問題を自覚できているのか、を問うていた。〔中略〕「それで、いくら?」、とモロスがいうので、8週間で、たったの5,000ドルとっておいた³¹。

すなわち、当時のハリウッドでは、コーブランドのみならず、大抵の藝術音楽の作曲家たちは敬遠され、およそ、その門が閉じられていた。なぜなら、モロスの懸念に象徴されるように、ほとんどのハリウッドの音楽監督の見解では、かかる作曲家たちは、つまるところ、統合メディアとしての映画全体への意識若しくは産業としての認識が希薄であり、一方、自律的美学を基軸とする音楽自体の革新性の思考の枠組みを、やはり、ハリウッド映画にもあてはめてしまうものと考えていたためである。

古典期のハリウッドに散見される、このモロスに象徴される懸念の端緒は、実は、もとより音楽をめぐるて発した問題というべきではなく、その根は深く、まさに〈古典的ハリウッド映画〉の誕生、それ自体の〈十分条件〉にかかわる問題、あるいは、その失敗の記憶を淵源から発せられた問題ともいうべき重大さを含んでいた。すなわち、映画史家のジョルジュ・サドゥールが「シュトロハイムがタルバーグによってハリウッドから追い出された日こそ、ハリウッドの真の基礎が築かれた」と述べるように、いわば、ヨーロッパの近代藝術の枠組みを映画にあてはめて徹底しようとする創造的才人の意志、まさに、ロマン主義的な〈天才〉の所業によって、ハリウッドは、かつて、その存在を揺るがすほどの産業的経済基盤に打撃を受けた経緯があった³²。かくして、その打撃のあった1916年以降、かかる轍を踏まぬよう、教訓として整えた体制において〈スタジオ・システム〉の由縁の一つが見いだせるのである。かかる〈天才〉とは、すなわち、D・W・グリフィス（David Wark Griffith, 1875-1948）や、E・V・シュトロハイム（Erich von Stroheim, 1885-1957）であり、1916年とは、グリフィスの超大作『イントレランス』での、壮大なるバビロン宮殿と、1000人規模のエキストラをとまなう製作が経済を崩壊させた年であった。そして、長大なる作品形式を譲らなかったシュトロハイムは『メリー・ゴー・ラウンド』（1922）において、MGM社のアーヴィング・タルバーグによって、ついに監督を解雇されるのである。このような経緯の反動において、古典期の〈スタジオ・システム〉が、そもそも構築されたものであった。そして、たとえば、タルバーグのような、日本の将軍になぞらえて「大君」の名で呼ばれた絶対的権力者が——ただし、多分にそれは、彼をよく思わない周囲が東洋の野蛮なる権力者との皮肉をこ

めたものだが³³——製作を徹底管理することで秩序をつくり、一方、映画語法としてはグリフィスが編み出したものが継承されることで、均質にして安定した産業基盤を約束する〈古典的ハリウッド映画〉の様式が生まれたのであった。これにもとづく規範——「ハリウッド規範」(Hollywood norms)³⁴——は、製作各部門においてみられ、その一端としての音楽部門での現れが、カリナクが指摘する、ハリウッド音楽様式としての「古典的映画音楽」の語法の徹底であり、「ヴァーグナーのように」書くことにほかならなかった。したがって、作曲家がかかる体制に風穴を開けることは、当時の、古典としての「ハリウッド」が存在していく根本的な部分にかかる問題として、それほどに看過しえないことであった。

さて、クラーマンは、コーブランドの新作、教育劇《セカンド・ハリケーン》をもって努力し、コーブランド自身も6月にハリウッドで直接交渉したが、やはり結果は、色よい返事は得られず、この時点で契約締結は失敗した。原因は、先のモロスの示すような懸念を払拭しえる要因がコーブランドに見当たらないこと、また、なによりも、彼がハリウッドでの映画音楽での実績がないということに集約された。このとき、「しかし、どうやって初回の機会を得たらいいのだ？」と述べたコーブランドの言葉とは、当時のハリウッドの音楽部門の環境を特徴づける側面、つまり閉鎖性を示す好例といえるだろう³⁵。

ところで、クラーマンがコーブランドに宛てた手紙には、コーブランド側がハリウッドに提示した報酬額が明記されていた。ここから辿って、ハリウッドの製作担当重役からみた当時のコーブランドの受容、または音楽家としての位置づけなどを垣間みることも可能であろう。以下は、本論の筆者が、当時のアメリカの平均年収額と今日の日本のそれに基づいて単純に求めた概算による指摘にすぎないが、すくなくとも、ドルの金額は資料に基づくため、認識における相対的な目安としては機能すると思われる³⁶。なお、われわれの概算の信頼性であるが、同じ計算を、当時、カリフォルニア大学ロサンゼルス校で教授職にあったシェーンベルクの年収〔タルバーグの示した金額の5分の1弱とある³⁷〕にあてはめると、約1,100万円程度となる。すなわち、ある程度の信頼性はあると考えるが、以下に示した円での金額は、あるいはより高額になる可能性はあれども、一方で、低くなることは考えにくい。

さて、このときの交渉時〔1937年〕にコーブランドが申し出た作曲料5,000ドルとは、現在の1,400万円程度に相当する。ただし、それは交渉の過程で、先方から3,000ドル（800万円程度）まで引き下げられている。この金額の位置づけを知るために、映画史家のオットー・フリードリックの資料から³⁸、1935年から1940年頃の他の作曲家たちとの比較をするならば、その時代、MGM社で作曲専属契約をしていたアンドレ・プレヴィンの週給は250ドル（70万円程度）であった〔フリードリック、

67 頁、以下同〕。そして、ストラヴィンスキーにおいては、総額 228 万ドル（63 億円程度）で製作されたディズニー映画『ファンタジア』（1940）で得た報酬が 10,000 ドル（2,800 万円程度）であり〔62 頁〕、その後、サミュエル・ゴールドウィンがストラヴィンスキーに依頼した、映画『北極星』（1942）における、あの実現しなかった映画音楽に打診した金額が 25,000 ドル（6,800 万円程度）であった〔64 頁〕。その際、ストラヴィンスキーは「彼らは私の音楽でなく名前がほしいのだ」と述べたという〔65 頁〕。なお、映画第 3 作目となるコーブランドが、その映画『北極星』で得た報酬は、10,000 ドル（2,800 万円程度）であった³⁹。さらに、おそらく 1935 年、ラジオにて『浄夜』を聞いて感動した MGM の大君タルバーグが、そのころ製作予定であった映画『大地』（*The Good Earth*, 1937 年公開）の音楽としてシェーンベルクに打診したのが、やはり、25,000 ドルであった〔57 頁〕。ストラヴィンスキーも同額であったことを勘案すると、この金額に、作曲家に対する当時のハリウッドの最高評価が託されているといえそうである。タルバーグの要請に対し、シェーンベルクがセリフも含めた音声すべてを監督するとの条件で最終的に提示したのが倍の 50,000 ドル（1 億 3,000 万円程度）であったという〔同前〕。この一件についてシェーンベルクは、「もう少しで〔危うく〕映画音楽の作曲を承諾するところだった」と、その金額の含意を友人に書き綴っている〔同前〕。なお、コルンゴルトが、映画『ロビンフッドの冒険』（*The Adventures of Robin Hood*, 1938）でえた報酬は 12,500 ドル（3,500 万円程度）であった⁴⁰。

7-3-2. コーブランドにおける「古典的映画音楽」批判の論点

コーブランドは、しかし、かのハリウッドの「古典的映画音楽」には、批判的であった。その批判点は、1940 年に、〈アメリカ作曲家連盟〉が刊行する『モダン・ミュージック』誌に寄せたエッセイ「ハリウッド再考」（“*Second Thoughts on Hollywood*”）のなかに読める⁴¹。1937 年の交渉失敗では、映画音楽での実績の無さが問われたが、しかし、この論考が発表される 1940 年 4 月までに、彼は、すでにハリウッドでの映画音楽の実績を得ていた。つまり、映画『廿日鼠と人間』（*Of Mice and Men*, 1939）と、『我等の町』（*Our Town*, 1940）である。たとえば、いずれもアカデミー作曲賞にノミネートされたことから、当初とは一転して、スタジオの製作担当重役らの信頼をえるには十分の効果を果たしたのであろう。この論考、「ハリウッド再考」は、それまでの映画音楽実践を踏まえて、ハリウッドの

映画音楽の状況や、彼の映画音楽の理念をまとめたエッセイである。

ここでコーブランドの批判は、やはり、あの「ハリウッド規範」、すなわち、「古典的映画音楽」の様式に向けられることになる。以下2つは、コーブランド自身によるものである。[]内は本論の筆者が補った。

皆が〔連盟の作曲家たちが〕よく知っているように、〔ハリウッドの〕大部分のスコアが、19世紀後期の交響曲のスタイル（*symphonic style*）で書かれるわけであり、今日、大体にして、そのスタイルが自明の理とされている。しかしながら、なぜ、映画音楽が交響曲のスタイルであらねばならぬのか？ そしてなぜ、ああ一体なぜ（*And why, oh why,*）、19世紀であらねばならぬのか⁴²。

もう一つ、ハリウッドのお気に入りの慣例は、ライトモチーフの使用であるが、これすなわち、19世紀のオペラからの借用である。観衆が、この手段に気づいているのか、または全く気づいていないのか、それは分らない。しかしながら、私には、これが映画において、一体、どれほど適切なものか、わからないのである⁴³。

実際に、コーブランドの後の映画音楽をみると、たしかに、この批判に基づいて書かれていることは明らかである。つまり、コーブランドは「ハリウッド規範」を遵守しなかった、ほぼはじめての影響力ある作曲家と位置づけることができる。その意味においては、モロスのハリウッドの側からの警戒は、結果として、ある程度適切であったというべきかもしれない。

7-3-3. コープランドの「アメリカ」

学術研究というよりも、映画音楽をめぐる一般的な認識では、1940 年における、この論考に象徴されるコープランドのハリウッドの映画音楽批判を発端として、以後、ハリウッドの「古典的映画音楽」からの違う流れがうまれるとされることが多い⁴⁴。その際は、コープランドのうちに「アメリカオリジナリティ」や「アメリカの音楽としての明確な個性」といった種類の修飾が伴うことになる。なるほど、かかる指摘は、結果としては適切である。しかしながら、すでにわれわれが第 6 章で検討したように [6-2-1]、もし、それを読む者が、コープランドがここで、‘national’ な「アメリカ」を希求して、それを取り入れたと考えるならば、内実を大きく取り損ねるのであり、かかる「アメリカ」は、本質主義に導かれた自明に存在する保守的アメリカにして、それが存在しえないことは、ここまでの本論の議論を支える骨組みの一つとしてきたものである。

ところで、もし各人が、それぞれ自らの思う本質的な「アメリカ」の音楽を指摘しはじめたならば、その際、すぐに多様な音楽的形式が示されることであろう。おそらくは、ベッシー・スミスのブルースやウディ・ガスリーのフォーク、デューク・エリントンのスウィングやチャーリー・パーカーのジャズ、アーヴィング・バーリンやガーシュインのミュージカル、その他、フォスターの素朴な旋律、ゴスペルやスピリチュアルなどは多く指摘されることだろう。ネイティブ・アメリカンの音楽もあろう。あるいは、時代を下り、プレスリーやチャック・ベリーの衝動、ビーチ・ボーイズのような西海岸の響き、ボブ・デュランやピート・シーガー、または、ジミ・ヘンドリックスやライ・クーダーのギターこそとする立場に、むしろ今日の素直な心情をみるべきかもしれない。一方、いわゆる、クラシック音楽の周辺の指摘は少ないだろうが、コルンゴルト風のハリウッドの映画音楽のほか、なかにはチャールズ・アイブスやジョン・ケージを指摘する向きもあろう。いうまでもないが、これらはすべて、「アメリカらしい」ものに他ならない。しかしながら、コープランドの映画音楽から、実際に、ここに列挙した「アメリカらしい」響きの反映、あるいは、その先取りなどを聞こうとするならば、ほぼ全くといっていいほど、それらは聞こえてこないだろう。

われわれは、すでに、第 6 章 3 節において、コープランドにおける「アメリカらしい」音楽について論じ、その最後にひとまずのまとめを試みた [6-3-8]。彼におけるその追究の一つの到達点、つまり、ラーナーの指摘する「パストラル語法」は [2-1-5, 6-3-6]、「アメリカ」の歴史文化的背景ゆえに、ある特殊な音楽をもってそれにあてることができないこと、そして、それゆえに、かかる音楽は伝統的

なる過去というよりも、むしろ、共通の未来においてしか見いだせないものであることを論じた。「共通の未来」とはすなわち、建国理念に基づく未来であり、アメリカ政治学者の古矢旬をはじめ、多くの研究者が「アメリカニズム」の名のもとに指摘する、アメリカのほぼ唯一の国民統合の契機となる「啓蒙普遍の約束」、つまり「約束の地」たる脱ヨーロッパとしてのフロンティアにおける、より豊かな自由と民主主義が実現する未来に求められよう [3-1-1, 3-4-2]。すなわちそれは、コーブランドが〈革新主義〉において導出した「新しくも簡素」な脱ヨーロッパとしての音楽であった。彼の時代までにあった北東部の賛美歌、黒人伝統音楽としてのブルースやジャズ、白人伝統音楽のフォークという「アメリカらしさ」、及びその系譜のロックなどの先取りなどが聞かれないのは、彼の響きの淵源が、それらと同一ではないためとわれわれは結論する。そして、かかる視線の運びが可能だったのは、彼が「スティーグリッツ・サークル」の一員であったからであろう。ならば、最後にわれわれが考察すべきは、彼の視線の先に、なぜ、映画音楽があったのかである。しかし、それを論ずるためには、本論 6-3-8 でまとめた彼の「アメリカらしさ」を、いまひとつ掘り下げておく必要がある。

〈ロスト・ジェネレーション〉の心情を 20 年代のパリで共有して帰国したあと、20 年代の後半に自国の正統的伝統音楽というべきものは「何もなかった」[6-2-1] と重い決断を下した彼の「アメリカらしい」音楽の淵源となりえたのは、あらゆる音楽のみならず、多彩な分野の才人が集う「スティーグリッツ・サークル」というアメリカの革新的社会派文化拠点こそが織りなす、異種混濁の文化的〈間テクスト性〉とともに、そこにいた文化人たちが、自らの分野を超えて見ていた未来——それを〈遠近法〉になぞらえるならば——、すなわち、アメリカの目指す理念的なる未来の〈消失点〉‘vanishing point’に見いだせよう。そして、正統的伝統たるものが「何もなかった」過去は、コーブランドにおいて、その未来の理念的〈消失点〉から時代の時間軸を過去に遡り、現在を通過して、さらに過去へと目線がはこばれることでしか補うことはできない。たしかに、このような目線の運び方は、いうまでもなく、歴史学領域においては眉唾ものである。それが露骨に政治的言説⁴⁵となるのを避け得ないからである。しかしながら、「何もなかった」アメリカであっても、やはり国民の〈神話〉は、それが叩き台であっても必要なのであり、かかる文化的営為が、彼や彼の世代のアメリカの藝術家らに課された歴史上での重い責務となった。その〈神話〉が、すなわち、かつてブルックスの希求した〈役に立つ過去〉であることは論を俟たず、それがまた、政治的側面での〈革新主義〉期の気運が、文化的側面において現れたものといえよう [本論 4 章冒頭]。

このような意味において、また、第 3 章からここまでの議論を踏まえるならば、コーブランドの音

楽は〈革新主義〉の気運の現れだと理解することが適当であるという結論になる。そして、その具体的様態が彼の「パストラル語法」であった。本来、古代ギリシャの田園詩や中世フランスの牧歌的表象であったはずの「広く開放的」なる 美的〈形式〉が、20 世紀アメリカにおいては、たとえば、ターナーの〈フロンティア学説〉に示される、あの社会問題のすべてを未来において超越的に解決してくれる西部フロンティアの表象にも結びつき⁴⁶、また一方では、ヨーロッパの機能和声のパラダイムにおける中核であるはずの、「基礎和音形体」⁴⁷たる 3 和音中の第 3 音が不在であることにおいて、同時に教会旋法によるものでもないことにおいて、不可避に脱ヨーロッパ性が担保されるなどしながら、あらたにアメリカ独自なるものを表象する音楽的書法として、社会的に構築されていったのである。そしてまた、これを、われわれが序章にふれた、文化批評家フレドリック・ジェイムソンの視座を援用すると、たとえば、〈フロンティア消滅〉後であっても——むしろ、それが消滅し閉塞感を余儀なくされたからこそ——、そのアメリカに移植された、ラーナーのいう「広く開放的な空間」の比喩 (trope) としての音楽〈テキスト〉は、抑圧の「象徴的解決」、すなわち「想像上での解決」〔本論 0-4-2〕の性格を帯びるのであり、それがコーブランドのみならず、「集団的無意識」というべき観念と通じていたからこそ、20 世紀のアメリカにおいて、「パストラル語法」に特別な意味合いが構築されたと考えることができるだろう。

ところで、第 3 章冒頭にのべたとおり、アメリカ史学における〈革新主義〉期とは、通常、1900 年から 1917 年である。つまり、われわれが議論する時代よりも随分と早い時期であり時代的関連が見えにくいとする向きもあるかもしれない。しかしながら、たとえば、かつての初期ドイツ・ロマン派の文学者たち、フィヒテ、シェリング、シュレーゲル兄弟、ティークらがドイツ・イエーナに集うのが 19 世紀初頭の 1800 年頃であり、その「無限なるもの」の理念がヴァーグナーの楽劇のうちに結実、大成するのは、すくなくともその 50 年後であった。このような、ロマン派音楽との時代的関係を参照しつつ、また、「音楽はすべての植物のなかで一番最後に現れ出る」とのニーチェの指摘を勘案するならば、アメリカ〈革新主義〉の気運が〈間テキスト性〉の過程を経て熟成したあと、「一番最後」の音楽にまで〈総合〉されるまでに、しばらくの時間を要するのは、まさに音楽ゆえのことではないだろうか。これが 1917 年以降であっても、われわれがコーブランドに〈革新主義〉をみる根拠である。次に、このような考察をふまえ、ここでの最後に、彼の視線の先に、なぜ、映画音楽があったかを考察する。

7-3-4. 「共同体の音楽」としての、ハリウッドでの映画音楽の可能性

20 世紀におけるアメリカの映画、その、民主的なメディアのあり方とは、しかし、けっして自明なる姿ではなく、それが、いくたの〈可能的様態〉のうちの、たまたま一つの現れに過ぎないことは、それを作り上げたエジソンによる、彼の当初の予言が外れたことにも示される。

1890 年、まだ自分の実験室で活動写真の器械を完成していない頃、トマス・A・エジソンは、活動画と蓄音機が金持の家族に家庭娯楽を提供するだろうと予言した。この予言が外れたのは、ひとつの基本的な理由による。すなわち、近代工業都市に新しい階級が生まれつつあったアメリカで社会構造が変化するという決定的な年代に、映画が発展をとげたということである⁴⁸。

アメリカの映画は、その創造主エジソンのしめす「約束の地」に反し、実際は、そのほぼ対照的な社会的道ゆきを辿ることとなる。つまり、アメリカの映画は、一部特権階級のうちにではなく、つねに、時代の最も多い社会階層への開かれた場に置かれるのである。これは、当初イギリスの映画が「快適なところに住む職人あるいは中産階級」の領分であったように⁴⁹、ヨーロッパとは異なる、特殊アメリカの様態として着目すべきである。かくして、アメリカの映画は、膨大な〈新移民〉たち下層労働者階級とともに船出をともにし、そして、たまたま彼／彼女らのうちに受け入れられたことで、その後の成長をともにし、かくて「庶民＝平均的なアメリカ人」のための、もっとも民主的なメディアとなった。ザンズのいう〈消費の民主化〉のごとく、階級に関わらず、皆が、同じ映画を、同じ上映環境においてみること、スクラーが指摘するように、「映画の観客の世界では、アメリカ社会の階級区分がゆっくりと消えはじめていた」のである⁵⁰。すなわち、むしろ映画が、ジェーン・アダムズら〈革新主義〉者が希求した、あの、〈新移民〉たちによる、民主的なアメリカの新たな共同体を作りあげたということも可能である。

アメリカの映画は、他の側面でも同時代のアメリカを特徴づけるものを、自らのうちに取り入れていく。つまり、映画製作において、まるで工場のように徹底管理される〈スタジオ・システム〉とは、フォーディズムの文化的側面での体现であったことは、研究者が指摘するところである⁵¹。作品の大量生産、安定供給を可能とすべく、それは、労務上での人事管理を科学的に革新した「人間工学」の知見に裏打ちされた、自動車製造ラインとのアナロジーから生み出されたものといえよう〔3・3・4〕。折しも、アメリカの心理学者たちが、陸軍兵士の集団知能検査において、人間集団に「平均」概念を適用しはじめたのが 1917 年であり、奇しくもその年は、ハリウッドの藝術家グリフィスの失敗の翌年にして、いよいよ〈スタジオ・システム〉が構築されはじめる頃に相当する。その時期において、映画の物語内容もまた平均化されていくのであり、ここには着目すべきアメリカ文化史の転換点を見いだすことも可能であろう。すなわち、〈古典的ハリウッド映画〉は、観客におけるプロットの理解を助ける「時間と空間の連続性」の確保を原則とし、見れば誰にでも理解できる水準、すなわち、「平均的アメリカ人」の水準にあわせて作られていった。いうまでもなく、排他的に教養の高い一部階層を対象としたものではない。したがって、上記からいえるのは、ハリウッド映画は、多様な側面において、20 世紀のアメリカこそにみられるメディアであったということである。

上記を考量すると、古典期のハリウッド映画が、20 世紀アメリカの〈革新主義〉の申し子であったとの指摘もなされて然るべきではないだろうか。ザンズがのべたように、〈革新主義〉におけるフォーディズムが、たとえば、車などを通じて〈消費の民主化〉を実現させたが〔3・3・4〕、ならば、それが文化的側面で応用された映画を通じて、今度は、いわば「藝術の民主化」を具現しうる地平がアメリカに現れたともいえそうである。

一方、ここでわれわれが、急に「藝術」なる概念を持ちだすことは、おそらく批判されることになるだろう。批判とはつまり、グリフィスやシュトロハイムを追放し、〈古典的ハリウッド映画〉となったそれは、すでに「産業」なのであり、いまさら「藝術」でもないだろうということである。また、われわれのような、「藝術」を強調した視線が、ことハリウッド映画という〈文化資源〉の性格に対しては適切ではないということであろう。とくに後者を詳述すれば、たとえば亀井俊介がのべるように、ハリウッド映画というものは、「藝術」の枠組みで捉えるよりも、むしろ、「娯楽」と捉えたときにこそ現れる、その大衆に訴える力に意義をみるべきとする視点が⁵²、本論には著しく欠けているというものだろう。

しかしながら、このようにも考えられるのではないだろうか。上にみる指摘はすべて適切であることには変わらないのだが、前者の産業的、後者の娯楽的な価値の強調は、いずれも、それぞれの内部に

含むもう片方の価値、つまり、背後にある「藝術」という概念に基づいてこそ導かれるものである。すなわち、ハリウッドは、ひるがえって「藝術」を強く意識していると考えざるをえない。その強い意識とは、たとえば、シュトロハイムを追放したタルバーグ率いる、あの、MGM 社の映画の冒頭を飾るライオンの吠えるオープニング映像に図らずも現れる。その「レオ・ザ・ライオン」を囲む枠に読めるラテン語“ARS GRATIA ARTIS”とは、亀井によれば「芸術のための芸術」である⁵³。いうまでもなく、この映像には極めて強い皮肉が込められていると考えるべきであろう。もし、先のラテン語を文字通りうけとり、この会社の格言としてこの映像〈テキスト〉を「読む」ならば、それは、西洋近代主義を象徴する「藝術」概念に照らし合わせてあまりに矛盾するものとなる。なぜなら、本論第 5 章に検討したとおり、西洋近代において「神学的な高み」すら示すこの概念〔藝術〕は、その外延もまた絶対的存在であらねばならず、人間的にして俗なる水準を想起させる一切があってはならない〔5・3・2〕。にもかかわらず、俗なる人間どころか、進化論と進歩主義のイデオロギーに取り巻かれた時代において、そこに動物が登場するのである。付言すれば、この映像は、MGM 社の前身であるゴールドウィン・ピクチャー社時代の 1916 年から使用されるハリウッドの風物詩である。現在でこそ、あの、比較的端正な顔立ちの「レオ・ザ・ライオン」は勇猛に咆哮するが、一方、1916 年当初のそれは、無声時代につき無音にして吠えもせず、比較的冴えない風貌のその初代「レオ」は、そこにきまり悪く、また、明らかに迷惑そうに映し出されるのみである。それが、奇怪なる無音状態とともに、あの枠に読める、あの大層に大上段なるヨーロッパ起源の語と共にあるとき、そのユーモアとともに、まさに〈異化〉効果を伴う、「藝術至上主義」への強い諷刺と読むのが自然であろう。直截なる「娯楽」からは、もとより、かかる趣向は発想しえないのは明らかである。したがって、そのユーモアと皮肉の裏側で、「藝術」概念が前提となっている証左と指摘されるべきではないだろうか。すなわち、ハリウッド映画を藝術と見る可能性を否定することは出来ないと考える。

第 5 章において、すでに引用で示したとおり、コーブランドは、映画をふくむ音楽の複製技術の台頭を印刷技術の発明に匹敵する大事と捉え、高揚感をもって、藝術の世界に民主主義が入り込む契機として認識していたことは事実である〔5・3・1〕。そして、1927 年にドイツ、バーデン・バーデンにて「共同体の音楽」〔=ヒンデミットの〈実用音楽〉〕に触れて以来、30 年代を通して、なかでも「庶民=平均的アメリカ人」とともにある、アメリカのハリウッド映画にこそ、コーブランドは、藝術音楽の新たなあり方の一端、つまり、「共同体の音楽」を実現しうる、アメリカらしい地平であるとの確信を強めていったのではなかっただろうか。

メディアとしての映画に潜在的に宿る、その豊かなる〈可能的様態〉は、また、20世紀アメリカにおける新しい「共同体の音楽」をそこで展開させる可能性も含んでいた。その一つの帰結としての〈古典的ハリウッド映画〉は、「庶民=平均的アメリカ人」という、新たな民主的共同体があつてこそ生まれ、そして、その共同体はまた、映画を通じて拡大していく可能性をもっていた。ならば、かかる共同体の場に相応しい様態としての、いわば「庶民=平均的アメリカ人」のための音楽が必要と考える発想は、〈革新主義〉的な心情をもつ作曲家のうちには当然生まれてこよう。

他方、映画において音楽は、物語や映像という〈間テキスト性〉のなかで新たな役割を担い、他分野の制作者たちとの共同作業は、〔音楽的側面からみるならば〕音楽をめぐって新しい共同体が形成されることを意味した。一方、たしかに映画では、観客自身が歌ったり演奏したりする余地はなかったが、いままで、音楽に触れる機会が持ちにくかった階層に、その響きをもたらす機会をつくることとなった。その意味で、それまでにない、音楽との積極的な関わりを実現させる可能性をもっていたといえる。これらの音楽の様態は、「自律美学」や、ブルジョワ階級を対象とした「演奏会」を主体とする従来のヨーロッパの様態とは明らかに異なっており、それはまさに、「共同体の音楽」の条件に適う様態であった。かくして、コーブランドはハリウッドに「共同体の音楽」が展開する地平を見だし、その先の「藝術の民主化」にこそ高揚したと、本論は考えるものである。

7-3-5. 「藝術の政治化」としての、ハリウッドでの映画音楽の可能性

わたしは映画を観に行くたびに、どんなに用心したつもりでも入る前より馬鹿なだめな人間になってそこから出てくる。

—— テオドール・W・アドルノ『ミニマ・モラリア：傷ついた生活裡の省察』⁵⁴

フォーディズムとのアナロジーが指摘される20世紀アメリカの〈古典的ハリウッド映画〉に対して、19世紀ドイツ・ロマン派風の音楽が徹底される様態とは、ここには興味深い矛盾が存在する。つまり、古典期のハリウッドは、映画芸術家グリフィスやシュトロハイムのような、ロマン派の〈天才〉の

所作を彷彿とさせる映画製作の様態を徹底して忌避するが、しかし、音楽にあつては、一転して、かつて〈天才〉たちが手がけたときロマン派風の響きこそが求められる点である。たしかに、先述のとおり、ズーカーの「オペラ」を範とした中産階級取り込みの戦略において、かかる音楽の必要性の一端が見いだせる。とはいえ、その戦略だけであれば、それが成功したあとは、「ワーグナーのように書け」とするほど、ロマン派の音楽に固執、徹底する必要もなかったのではないだろうか。さらにいえば、最盛期、コルンゴルトの映画『風雲児アドヴァース』の録音には、スタジオ附属の 60 人規模のオーケストラが用意されたというが⁵⁵、一方で、産業としては、その予算の必然性や費用対効果を問い、そこに経済的改善の論点が見いだされることもすぐに考えられそうなことである。しかしながら、それでもなお、「古典的映画音楽」様式は、ハリウッドに求められたのであった。

かかる矛盾に着目して、それを正面から考察した例としては、文化批評家のカレル・フリンがいる。著作『フェミニズムと映画音楽：ジェンダー・ノスタルジア・ユートピア』（*Strains of Utopia : Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, 1992 年）で、フリンは、マルクス主義批評やジェンダー批評の視点から結論を導くが、それは、ハリウッドのロマン派風の音楽には、失われた全体性を希求するノスタルジアに基づいた心情や、映像と音との「古典主義」的調和の希求のうちに指摘されたものであった⁵⁶。

この「矛盾」について、われわれは、本論序章に検討したジェイムソンの分析法を援用しながら、フリンの含意も踏襲しつつ、これをより明確に整理することもできそうである〔0-4-2〕。最初に、分析の背景をまとめると、フォーディムを彷彿とさせる〈スタジオ・システム〉とは、映画製作工程もまた分業合理化が進められ、それを、「大君」たる製作担当重役が野蛮ともいえる権力にまかせて徹底管理する環境であった。ここまでは映画史上の通説である。

一方、われわれが、ジェイムソンの「第 2 の地平」を参照して、ミハイル・バフチンの対話概念を用いながら、この構図を再構成するならば、かの重役たちの野蛮なる権力行使や製作管理徹底の所作とは、けっして、そのみで存在しえるものとはいえなくなる。すなわち、重役たちの所作とは、それとは対照的な力との関係性において存在しているのであり、つまり、たとえば、映画スタジオにおける、あらゆる作家たちによる自由なる創造性の発露の希求、それに対する反作用と考えねばならない〔あるいは、東海岸本社など、更なる上役からの命令なども考えるべきだがここでは割愛する〕。ここで、製作担当重役たちと作家たちの両者を内包する概念を、「自由」として措定することができるだろう。つまり、重役たちは「自由」の否定的追究、一方の作家たちは「自由」の肯定的追究としてである。そして、両

者はいずれも「自由」なる審級において同水準の営為となり、だからこそ相互に積極的に干渉しあい、あるいは、不意に入れ替わる可能性すらもっている。「大君」たちは、作家の自由を抑圧するが、しかし、大君もまた、作家たちが発する抑圧を淵源とする批判的イデオロギーによって作用をうけ、自らのうちで、全体性を回復すべく均衡を図り、自由を求めざるをえず、「大君」のうちにも抑圧が発生することとなる。

ジェイムソンの「政治的無意識」の視座の大前提から、さきの「大君」における「抑圧」もまた、かれの文化的創造物〔作品など〕のなかで、無意識にも象徴的に解決がはかられることになり、それが文化的創造物の表面において矛盾として痕跡を残すことになる。その象徴的解決における無意識の所作こそが、その合理的システムの抑圧を覆い隠すとき「無限なるもの」の象徴たるロマン派風の音楽であると考えられないだろうか。いうまでもなく、ハリウッドの映画産業における「大君」たちのほとんどが、ドイツ系など東欧系のユダヤ人であった。したがって、かれらの音楽的表象のうちの「自由」、責任のない美しい過去、躊躇を払拭するための豪華さ、またはユートピアを希求する根源的な心情といったものが、19世紀的なロマン派の音楽につながっていたことは想像に難くない。

さて、そうならば、ハリウッドの「古典的映画音楽」とは、たとえば「大君」らのための響きなのであり、したがって、「庶民=平均的アメリカ人」のための民主的な様態とは、かけ離れていく危険性を孕んでいることとなる。たとえば、上の分析では、「古典的映画音楽」とは、すなわち「大君」における抑圧解決の「象徴行為」としての音楽にして、あきらかに、「庶民=平均的アメリカ人」のための民主的なものとはいえないことになる。これはまた、映像や物語が、いかにアメリカを題材としていようと、そこには適切な音楽が付されないことになり、アメリカの「庶民」のための相応しい音楽を追究する余地を失ってしまう。

他方、「古典的映画音楽」様式が孕む、政治的危険性については、なかんずく、ベンヤミンの「政治の耽美主義」に示された警告を思い出す必要がある。本論第5章で示したように、複製技術の出現にともない、映画芸術が、その概念的変容を迫られてもなお、かつての19世紀的な価値を自らのうちに固持しようとするならば、およそファシズムの恰好の餌食になりうるとベンヤミンが指摘したものであった〔5-3-3〕。ここでの19世紀的な価値とは、つまり、「自律美学」のことにして、音楽でいえば「絶対音楽」、すなわち、ロマン派の交響曲がその範疇にはいることはいうまでもない。コーブランドが、かかるベンヤミンの「耽美主義」を避けるための「芸術の政治化」の理念を、ブレヒトの教育劇の理念を通じて共有していたことは既に論じたとおりである〔5-3-3〕。この「芸術の政治化」もまた、ベンヤミン

が主張したものであり、これを作り手の立場から述べるならば、映画や演劇において観客を耽美のうちにそこに感情移入させてしまうのではなくて、演劇的物語世界と現実世界とを突き合わせ、観客に批判的観察を可能とする精神的距離を確保させることであった。

コーブランドが、この「芸術の政治化」の理念を映画音楽に具現化するために主張したのが、先のエッセイのなかでもとりわけ印象的な方策としての「はっきりしない中立的なる背景音楽」(**neutral background music**) である。下線は本論の筆者が付加した。

音楽が映画をひきたてる(**help**) 三つの重要な方法を考えることができる。第一にある与えられたシーンの感情的高まりを強めるため、第二に、連続性の幻想を与えるため、そして第三に、一種のはっきりしない中立的な背景音楽を付することである。三つのうち、最後のものがもっともミステリアスな問題を提起する。つまり、劇中の対話(**dialogue**) の背後において、いかなる適切な音楽を充当すべきかというものだ⁵⁷。

上記の「第三」に示された方策が、完全なる感情移入を防ぎ、批判的観察のための距離感を保つためであるとわれわれが判断する根拠は、その特殊な音楽が、劇中の「独白」ではなくて、とくに「対話」の背後にこそ付されるべきものとされるからである。音楽が、物語上で「対話」をする、2 名以上の者たちのうち、いずれにも加担しない雰囲気をつくることで、観客が「耽美」に陥ること阻止する意図があると考えられるのである。

かくして、コーブランドは、真なる「庶民=平均的アメリカ人」のための「共同体の音楽」とするために、このハリウッドの「古典的映画音楽」を革新せねばならなかったとわれわれは考える。ベンヤミンのいう「耽美」の危機を、コーブランドは、映画音楽のなかのロマン派の趣向にみた。だから、まずはそれを批判したものであった。彼が求めたのは、まず最初に、映像や物語の文脈にあった音楽であり、従来のハリウッドが、およそいかなる場合もドイツ・ロマン派風であったのに対し、とくにアメリカを題材とする物語映画の場合には、ことさら、「アメリカらしい」音楽であらねばならなかった。その場合の「アメリカらしさ」とは、彼にとっての「パストラル語法」にほかならない。そして、それが「耽

美」に傾くことなく、ベンヤミンのいう「芸術の政治化」のうちに、適宜、観客の批判的観察を可能とする、意図的な「距離感」をつくる音楽であったといえよう。

以上、本章では、「共同体の音楽」の一つの形態として、コーブランドが映画音楽に視線を向けて、それを活動の領野としていく過程を論じた。ところで、われわれは先に、エッセイ「ハリウッド再考」を著した 1940 年の時点で、彼がすでにハリウッドでの映画音楽の実績を有していたと述べた。一方、1937 年における彼のハリウッドとの初回の交渉では映画音楽での無実績こそが問われたはずであった。それではその後、どのような経緯があったのだろうか。コーブランドは、「しかし、どうやって初回の機会を得たらいいのだ？」と、かつて述べたが、その初回は、ハリウッドではなく、東海岸において、やはり「スティーグリッツ・サークル」の写真家と文化批評家たちによってもたらされることになる。それは、カーネギー財団が助成し、アメリカ・プランナー協会が委嘱したドキュメンタリー映画『都市』（*The City*, 1939）であった。

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、すくなくらず、先の美的な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プリオリに共有された、いわば〈構造〉ともいうべき〈ラング〉‘la langue’ からののか、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大前提にあり、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同時に、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、みずからに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するため、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もち、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、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、土壤保全、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 Dyke, 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させた。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壤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〔90 kg.〕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・ロダキエウィッツ（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」となろう。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うに俟たず、使用した資料をここで

提示する必要がある。

われわれが分析で使用した映像資料は、ナクソス・レーベルが 2009 年に発売した DVD、『都市：アーロン・コーブランドの新しく録音されたサウンドトラックをもつ 1939 年の古典的ドキュメンタリー映画』[NAXOS：2.110231] であり、そこに収録された、42 分 40 秒の長さをもつ「オリジナルサウンドトラックの『都市』(1939)」である³⁵。他方、楽譜資料は、アメリカ議会図書館における〈アーロン・コーブランド・コレクション〉所蔵の、『都市』の楽譜草稿であり〔BOX-FOLDER 65/38.1, 又は, ML/96/C795〕、それは全 34 頁のピアノ・コンデンス・スコアである³⁶。3 段で書かれたこのピアノ譜のスタイルは、コーブランドが映画音楽を書くときにはいつも用いた基本形態であった。この楽譜草稿は本論附録資料 2 に収録した。また、この映画には、ロダキエヴィッツやマンフォードが執筆した〈ボイス・オーバー〉によるコメンタリーがある。そのスクリプト全文について、われわれは、1990 年のクラウディア・ウィドジェリーの博士学位論文に収録されたものを参照した³⁷。スクリプト原文と訳出は本論附録資料 3 に収録した。

8-2-2. シノプシス

映画『都市』の全体は、すでに述べたとおり、5 つの〈シーケンス〉が設定された。たとえば、コーブランドの楽譜草稿をみると、この 5 つの区分は順にアルファベットを用いて認識される。つまり、“Sequence A” は 19 世紀的「ニューイングランド」のユートピア、“Sequence B” では、先と一転して、石炭と鉄の「ピッツバーグ市」の環境汚染問題、“Sequence C” では大都会「ニューヨーク市」の人口過密問題、“Sequence D” は 休日の郊外の「高速道路」での交通渋滞問題、そして、これらの環境問題の解決が提示される最後の“Sequence D” は、計画都市「グリーンベルト市」の理想的住環境が描かれている。

この映画には、主人公など、配役のある登場人物は存在しない。また、映像に現れる人々は、たとえば、インタビューをされるなどして、映画内でカメラにむかって語りだしたり、又は互いに語り合ったりすることはない。映像のなかの人々は、その声こそ実際に聞かれないが、日常を生きる庶民たちであり、彼／彼女らを捉えるカメラの視点は、すべてを知る語り手からの視点、いわゆる「神の視点」に置かれ、その視点をわれわれ鑑賞者も共有する。一方、音声のあり方について、スタイナーやヴァン・

ダイクらは、ロレンツのそれまでのやり方と相容れぬところがあった。すなわち、ドキュメンタリー映画『大地を耕す鋤』（1936）など、それまでのロレンツ映画では、バリトン歌手を起用して、ときにレシタティーヴォを想起する情緒的なナレーションが〈ボイス・オーバー〉にて用いられていた。それに対して、スタイナーらは、かかるナレーション主導の展開をよしとせず、『都市』ではあらたに、基本的には映像と音楽のみで進行させることとし、〈ボイス・オーバー〉のナレーションは用いるものの、それが最低限となるよう企図された。しかも、ナレーションが導入されるときには、基本的には音楽は停止し、音声は声のみとなることが計画され、それはコーブランドを喜ばせた³⁸。また、無声映画時代にみられたような字幕、つまり〈インタータイトル〉‘intertitle’は用いられないが、映画冒頭にかぎり、〈ストレート・フォトグラフィー〉を彷彿とさせる水面の〈クローズアップ〉³⁹の抽象的映像を背景として、以下の説明文が表示される。そこには映画全体の主張が読める。

われわれの都市は、年を追うごとに、より複雑に込み入ったものとなり、生活に合わなくなってきた。今こそ再建の時代である。われわれは、古い都市を作りかえるとともに、その必要によく合致した、あたらしい共同体社会を作りあげねばならないのである。

また、われわれが留意すべきは、クライストが指摘するように、すべての〈シーケンス〉をとおして、「人の働き方、技術、輸送手段、子供たち」といった映像モチーフを基軸として、それらが逐次展開していくことで語られていく構造をもっている⁴⁰

以下、簡単にあらすじを述べておく。“Sequence A”〔以下「シーケンス A」、B以降も同様〕は7分程度の長さの最初の部分である。19世紀ニューイングランドの共同体を描いたものであり、マンフォードのいう、前述の「原技術期」に相当する〔8-1-4〕。主にヴァン・ダイクが撮影したこの〈シーケンス〉では、ニューイングランドの自然豊かな牧歌的な風景が映し出される。人々の生活にともなう動力源は水車や馬車といった、もっぱら自然によるものが使用される。人々は教会を中心とした共同体のなかで生き、〈タウンミーティング〉を通じて民主的にことがきめられていく。仕事は「身体に平和を感じさせるもの」とのべる当地の大人たちは、〈家内制手工業〉において、パッチワーク・キルトや、毛布、籐のような素材で編まれたバスケットなど、日々の必要と密接にかかわった生産に携わった。彼／彼女らは「道具」を仕事や生活の必要のために用いた。ナレーションによって、彼／彼女らが手がけた製品はまた、生活のなかに息づいた身近な藝術作品というべきものとして描きだされる。この生活様

式とは、本論第3章冒頭にふれた、まさに「19世紀アメリカニズム」を表象するものであり〔3-1-1〕、このアメリカの「原風景」は同時に、かような理想的状態が失われていくことにおいて、のちの〈シーケンス〉それぞれの問題意識の前提を形作ることとなる。「シーケンス A」からつぎの「シーケンス B」へのつながりには趣向が凝らされている。19世紀的家内工業としての鍛冶屋 (blacksmith) がハンマーで叩く赤く熱せられた鉄の〈クロスショット〉から、つぎの〈ショット〉で時代は突如くどり、20世紀的〈工場制機械工業〉としての近代的製鉄工場の溶鉱炉にみる赤い溶鉄のそれへとつなぐ〈モンタージュ〉には、「原技術期」から「旧技術期」への変化の要諦が示されている。以下につづく、「シーケンス B」から「D」までは、ここまでの理想的原風景とは対照的に、「文明」の発達によって現れた、20世紀初頭のアメリカにおける深刻な都市問題が露呈されていくのである。

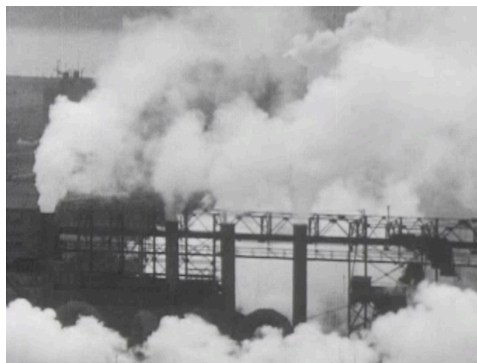
かくして「シーケンス B」は、ピッツバーグ市の巨大製鉄工場における溶鉄の〈クロスショット〉から始まる。それまでの自然豊かな生活の視覚表象とはうってかわり、突如、巨大工場における機械群と蒸気機関車、石炭と煙、汚染される大気、安普請で規格品のような住宅群と、その劣悪な環境でも健気に遊ぶ子どもたちが描かれる。それらがマンフォードのいう「旧技術期」を象徴している。その、いくぶん詩的な趣向が凝らされたナレーションは以下のようにのべる。この部分は、最終的にはマンフォードが執筆した部分であった⁴¹。

機械、開発、力。過去を失い、静かな街は忘れられた。蒸気と鉄、鉄鋼マン、巨大企業が現れた。ドアを開け、皆で乗り込もう、あの約束の地に。昼は煙の柱、夜は炎の柱、前進の柱だ。機械をつくるための機械、製産を拡大するための製産。

先の〈シーケンス〉では〈ミディアム・クローズアップ〉の構図で人間たちの顔が映し出され人格も表象されていた。しかし、この「シーケンス B」〔製鉄の街〕での工員の人間たちは、工場内の〈ロングショット〉の片隅での小さな黒いシルエットと化し、人格的個別性は問題とはならない。かつて、人間がその生活のために使いこなしていた「道具」は「機械」となり、「機械」が逆に人間たちを使うようになった。人間たちの〈疎外〉が強調される。まるでホイットマンの詩にみる、〈カタログ的手法〉のように、ナレーションは「煙は繁栄をもたらす」から始まるフレーズを皮肉をこめてくり返す。そして、そのフレーズの合間に「われわれが子供たちに与えるこの環境は、罪を犯した者たちの刑務所のほうが住み良いだろう」、や、「われわれは、子供たちを汚し、チフスや結核、それよりも悪いものにさせてしまう」、

そしてさらには、「かれらは子ども時代を失った」のような住環境の劣悪さをしめす内容が、顔が汚れた無表情の子供たちの映像とともに語られる。この部分は6分程度の長さを占め、映像は工業製品をモチーフとした写真に定評あるスタイナーが撮影した。一方で、その内容の深刻さとは裏腹に、機械、煙と煙突群、並列する同一形状の住宅群などをモチーフとした〈ストレート・フォトグラフィー〉の、大胆にして洗練された構図をもつ、洒脱な視覚表象が随所に見られることも指摘するべきであろう。ときに、それは視覚表象での美に傾くきらいも指摘できそうだが、その傾向はまた次のニューヨーク市のシーケンスでも同様である。

たとえば、ニューヨーク市のランドマークであるブルックリン橋（1883年完成）⁴²の資材の供給元はピッツバーグのカーネギーであり、また、エンパイア・ステイト・ビル（1931年完成）も含め、1930年代頃のマンハッタンの巨大ビル建設での構造用鋼材を提供した大手が、カーネギーがモルガンに譲渡したU.S.スチール社であったように、次なる「シーケンスC」では、先のピッツバーグにみるような製鉄業の隆盛の帰趨として現れた摩天楼を擁する巨大都市ニューヨーク市が描かれる。ここでの約10分間で表象されるのは、自然から分離した人間の生活、〈物象化〉された人間の生活である。この撮影もまたスタイナーであり、都市の撮影を得意とする彼の真骨頂が発揮される。その洗練された映像スタイルから多様に映し出されるものには、大胆な構図でおさめられたビル群、俯瞰すると虫の群れのごとき人間の過密、ビル内で整然と並んで働く囚人を思わせる大量のタイピストたち、交通渋滞による都市機能低下、安全性と清潔さを損なった住環境、自然にいるのと同様な仕方では遊ぼうとする子どもたちの逞しさと不憫さ、まるで映画『モダン・タイムス』（*modern times*, 1936）での無茶が現実化したともいべき機械に食事させられる人々、そして、車という移動手段がむしろ人間の足による移動を著しく妨げるという矛盾、などである。人間の数は膨大ではあるが、その実、それぞれは個々の活動に耽るのみであり、そこにかつてのニューイングランドのような〈ゲマインシャフト〉というべき共同体はない。さらに、つねに皆がなにかに急かされており、まるで都市自体が人間を操作しているかのようである。かように過密と喧噪の大都市であるが、休日である日曜日となると一転して閑散たる様相をみせる。それは、人々が自家用車に乗り、あの過密なる都市空間からひとときでも逃れるべく、皆こぞって自然豊かな郊外へとドライブに繰り出したためであった。



- 図 8-1. (上左) 「シーケンス A」 19 世紀的ニューイングランド : 映画『都市』(1939) Public Domain.
- 図 8-2. (上右) 「シーケンス B」 製鉄の街ピッツバーグ市 : 映画『都市』(1939) Public Domain.
- 図 8-3. (中左) 「シーケンス C」 巨大都市ニューヨーク市 : 映画『都市』(1939) Public Domain.
- 図 8-4. (中右) 「シーケンス D」 休日の郊外的高速道路 : 映画『都市』(1939) Public Domain.
- 図 8-5. (下左) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市 : 映画『都市』(1939) Public Domain.
- 図 8-6. (下右) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市 (ラドバーン方式) : 映画『都市』(1939) Public Domain.

※ 本国著作権法第 54 条に基づき、映画の公表後 70 年以上経過しているため、パブリックドメインの状態と判断した。なお、ベルヌ条約及び万国著作権条約上、原則として、条約上保護義務を負う著作物の保護期間は、我が国の著作権法の仕組みによることとなる。

大都会の描写の次となる「シーケンス D」は、かくして、休日の郊外へ向かうドライブを描いた場面となる。都会の喧噪を離れ、つかのまの心身回復を図るべく出掛けたはずの道中だが、しかし、そこで遭遇するのも、やはり大渋滞である。つまり、結局平日となんらかわることはない。まるでフォード工場内部の製産ラインを外に出したかのように、道路には似たような車種が延々と列をなす。すなわち、ここでも人間たちは車とともに〈物象化〉される。思うように進まぬ車列に業を煮やし、ついに人々は、窓越しに罵りあう。ストレスに充ちた運転は、つねに交通事故と隣り合わせであり、映像では、ときに事故で大破した車の映像が〈モンタージュ〉され、われわれのショックを誘う。この約 2 分半の〈シーケンス〉の末尾 15 秒前に到り、突如、効果音としてのクラクションがけたたましく鳴り響き、しかもその誰もが不快な音が持続する。そのなかで、映像では、たまらず泣き出す子どもの〈クローズショット〉や、次第に〈ファスト・モーション〉‘fast motion’の効果が加えられ速度と緊張感が増していく。そして、その行き着く先が、一台の車が崖から転落して大破し、その骨組みを残すのみという破局的な結末である。回転しながら転落していくのを生なましいほどにとらえたこの映像が、ここまで「シーケンス B」〔ピッツバーグ市〕からこの「D」にまでに語られてきた、シュペンングラーのいうごとき、「文明」に偏った生活環境の悲惨な末路のメタファーとなっていることは明らかであろう。このように、「シーケンス D」が示唆するところは、まさに末期的様態なのであり、したがって、相当に深刻で悲惨なる、救いのない視覚表象というべきであろう。この映画ではここに到り〔「シーケンス D」末尾に到り〕環境への問題提起がなされる部分は終わる。そして、残り、最後となる〈シーケンス〉の冒頭では、仕切り直して、あらたな文脈のもとで開始されることとなる。

最後の「シーケンス E」は、ここまでの問題を解決すべく計画された理想的計画都市「グリーンベルト市」が描かれる。長さは 17 分 30 秒程であり、他部よりも明らかに長い。この〈シーケンス〉はまず、科学技術による文明の成果が示されることに始まるが、水力発電のための巨大ダム、銀色に輝くアルミ合金による流線型の近代的フォルムをもつ飛行機やディーゼル気動車の勇姿が映し出される。これらは、マンフォードが「新技術期」の区分にその特徴として指摘するところの、あの電気エネルギーや素材としてのアルミ合金などに対応する。一方、この部分で、まず最初に写し出されるのが、なぜか、構造用鋼材に職人がよじのぼる高層ビル建築現場と思われる〈ショット〉である。ニューヨークを表象した「シーケンス C」において、かような高層ビルの存在は、大枠でいえば、批判的に検討すべきものとして描かれたはずであり奇妙ではある。とまれ、ここにもその一端が現れるように、本論は、この映画において、細部に時折姿をみせる、この映画のスポンサーであるカーネギー財団の声なるものに着目

するが、実際、それが、スタイナーやマンフォード、そしてコーブランドといった製作スタッフのみならず、この作品を構成する重要な力を発していると考える。それについては本章後節で、まとめて後述することにしたい。

さて、先の飛行機は、映像の中で離陸するのだが、それは、科学技術の結晶としての勇姿を示すだけでなく、おそらくは、これから語るべき計画都市の全貌を俯瞰するためという映像での「語り」の必要性からでもあろう。飛行機が離陸すると、コーブランドによる勇ましい音楽がフェードアウトされ、この〈シーケンス〉を要約するように、以下が〈ボイス・オーバー〉で語られる。

科学は離陸した。ついにわれわれの目的にむけて。新たな時代はより良き都市を築くことになろう。飛行機がスピードの必要性から作られたのと同様に、築くべきその都市は、われわれが求め、そして必要とするところの、あの、いまいちど田園 (soil) に身近なる都市である。あらたなる都市は緑の都市である (green city)。それは田園地帯 (countryside) に作られ、木々と野原と公園とに囲まれている。新たな都市はそこでの生活に合った規模を超える拡大や過密を許さず、また、機械と人と自然とを可能な限り協調させるべく組織される。それぞれは自らの領分を持っている。陽光、大気、そして緑は都市意匠に取り入れられる。安全な道路と静かな近隣を得るのに特別な幸運はいらない。その都市は、人々の生活様式をふまえ、持続可能な生活のために作られたのである。

撮影の地となった計画都市、メリーランド州グリーンベルト市 ‘greenbelt’ は、今日も実在するニュータウンである。ワシントン D.C. の郊外に位置し、当地の地下鉄〈グリーン・ライン〉の北東方面の終着駅でもある。もともとは 1935 年に〈ニューディール政策〉の一貫で、RA/FSA〔再定住局／農業安定局〕の主導により開発が開始され、1937 年に完成した都市であった。すなわち、撮影当時は、完成間もない時期ということになる。この都市開発の目的は、砂嵐や干ばつで農地を追われた中西部農民や、不健康な過密に苦しむ大都市の住民を対象に、政府主導で再定住のプログラムを提供することに置かれた⁴³。総責任者は FDR から勅命をうけた経済学者のレックスフォード・タグウェルである。彼は、この新しい計画都市を総称して「グリーン・シティ」と名辞し、この、メリーランド州の「グリーンベルト」を含めて、全米で 3 箇所の「グリーン・シティ」を開発した。残りの 2 箇所は、つまり、ウィスコンシン州の「グリーン・デイル」市 ‘greendale’ と、オハイオ州の「グリーン・ヒル」市である。もと

より、これらの「グリーン・シティ」のルーツには、イギリスの都市計画者で「田園都市」の理念を提唱したエベネーザー・ハワードが主導した 1890 年代の「グリーン・シティ」構想を素地としており、それを、前述の、米国プランナー協会の建築家クレランス・スタインらがアメリカにも移植したものであった⁴⁴。のちの考察のために留意すべきは、このスタインこそが、この映画『都市』の製作の意義を主張し、自らカーネギー財団からの助成金を工面した人物であった。そしてスタインはまた、この映画が作成される前から、この「グリーンベルト市」の都市計画プロジェクトではコンサルタントとして関わっていた経緯がある⁴⁵。

さて、先立つ 3 つの〈シーケンス〉をとおして提起されてきた問題が、この最後の「シーケンス E」にみる計画都市グリーンベルト市では、解決が図られたかのように描写される。まず、交通渋滞の問題は、自動車専用高速道路としての〈公園道路〉‘parkway’が整然と整えられている〔図 8-12〕。とくに渋滞については、日頃の通勤を自家用車ではなく、基本的に、住民はバスを利用することでその改善が図られているようである〔とはいえ、自家用車もまた走行しているのが確認できるのだが〕。また、「公園道路」の名の通り、環境や景観にも意識がむけられている。かつては水車、石炭、化石燃料でまかなわれていたエネルギーは電力が用いられ、それによってピッツバーグ市のような大気汚染とは無縁である。住宅地は公園と一体化し、子どもたちは、森、池、芝生など遊ぶ場所には困らない。そして、余暇としての休日にはまた、大人も子どもも一緒になって野球や水泳などのスポーツを健康的に楽しんでいる〔図 8-9, 8-10〕。街の中は車が見られないのも計画の重要な意図の一つであろう。これは、この町に先行して、先述の建築家クラレンス・スタイン自身が 1929 年に手がけた都市計画ニュージャージー州ラドバーン市で、都市計画上はじめて試みられた車と歩行者の都市内での切り分けの構造である。図 8-7 の〈ショット〉に明らかなおおり、車は上部を、歩行者は下部を通る典型的な、車歩分離型構造、つまり〈ラドバーン方式〉がここに見られる。この秩序によって住民の安全性が確保されることは言うまでもない。これが、先に引用したコメンタリーにおいて、「それぞれは自らの領分を持っている」とされる由縁の一つであろう。

またこの最後の〈シーケンス〉では、住民たちの日常生活のなかに、自転車、余暇、スポーツといった存在の強調がみられる。政治学者渡辺和行を参照するならば、これらがフランス人民戦線において信奉された文化的価値の実現を示唆していると考えられることも可能であり⁴⁶、そうであれば、これによって、革新的にして豊かな生活が表現されているといえる。また、乳児が入浴するシーンでは石鹸の存在が強調されているが、それは、ザンズのいう〈消費の民主化〉にかかわる商品のなかでは健康的なる商

品の象徴であったからであろう〔図 8-8〕。アメリカ史学者の有賀夏紀も指摘するとおり、石鹼に象徴される清潔さは、1930 年代当時の、白人中産階級や、それを目指す労働者たち、つまり「庶民＝平均的アメリカ人」として生きるための必要条件の一つであったと考えられる。〈ソープ・オペラ〉の語にも象徴されるとおり、P&G 社のブランド「アイボリー」石鹼などのラジオ広告やこの会社が提供するメロドラマ放送を通じて、広く「平均的アメリカ人」のあるべき価値として石鹼の「清潔さ」は浸透していったのである⁴⁷〔平均的アメリカ人については本論 3-3-4 参照〕。



- | | |
|--|-------------------------------|
| ■ 図 8-7. (上左) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市、自転車 | : 映画『都市』(1939) Public Domain. |
| ■ 図 8-8. (上右) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市、石鹼 | : 映画『都市』(1939) Public Domain. |
| ■ 図 8-9. (中左) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市、野球 | : 映画『都市』(1939) Public Domain. |
| ■ 図 8-10. (中右) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市、水泳 | : 映画『都市』(1939) Public Domain. |
| ■ 図 8-11. (下左) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市、空撮 | : 映画『都市』(1939) Public Domain. |
| ■ 図 8-12. (下右) 「シーケンス E」 計画都市グリーンベルト市、公園道路 | : 映画『都市』(1939) Public Domain. |

まとめるならば、この最後の〈シーケンス〉では、一度は分離した人と自然との一体感、生活と仕事の均衡、崩壊した共同体、そして快適で健康的な生活、といった価値が再生、再構築されている。しかし、ここで留意せねばならないのは、再生させるための方途が、安易な懐古趣味に基づいた時代的逆行的な営為によるものではなく、そうではなくて、あらゆる科学技術の応用によって成し遂げていることである。このような性格には、この映画の下敷きをつくったマンフォードの信条、すなわち、シュペングラーの破局的パラダイムの批判としての「文化」と「文明」との希望的融合の試みが現れているといふべきであろう。

8-3. 「構造的因果律」にみちびかれた映像

8-3-1. 思惑の交叉としての映像〈テキスト〉

映画『都市』は、当初の予定通り、1939年の「ニューヨーク万博」で公開される運びとなった（万博の開始日は4月30日）。映画の初公開は同年5月26日、博覧会内での上映場所は、「共同体の取り組みに関するゾーン」(The Community Interests Zone)に位置する「科学・教育館」(The Science and Education Building)内に附設された253席の劇場「リトル・シアター」であり、開催期間中は、週4日、1日に2回上映された。同時に上映されたのは、ロレンツの2つのドキュメンタリー映画、やはり、『大地を耕す鋤』と『河』であった⁴⁸。

この映画は、しかし、あらためてその内実をみるならば、結果として完成した内容としては、結局、誰の目的でつくられ、誰に見せるための作品となったといふべきだろうか。もちろん、先述のとおり、表向きは、これが建築家で都市計画者のクレランス・スタイン率いる「米国プランナー協会」が、自らの推進する都市計画事業の意義を世に知らしめるために作った映画であることには違いない。しかしながら、スタインの意図のみがこの作品に透明に反映したと考えることはできず、すくなくとも、カーネギー財団からの大きな支援を得ていることを想起すればそれは明らかである。そのほか、製作には多くの気骨ある専門家、文化人が関与するなかで、これがドキュメンタリー作品であるだけに、製作者たち

それぞれが自らの強い理念に導かれ、およそ自身の報酬をめぐる経済的費用対効果の枠外で、表現者の立場から製作に携わっていたというべきであろう。そしてまた、組織も製作に関わっており、スポンサーのカーネギー財団はもちろん、マンフォードが書記長をつとめ、スタイン自身もまた会長として両者が指導者役割をはたす機関〈アメリカ地域計画協会〉、さらに、計画都市「グリーンベルト」を実際に開発したのは政府機関 RA/FSA〔再定住局／農業安定局〕であるが、スタイン自身がそのコンサルタントをつとめていたことから、連邦政府ともつながりがあった。つまり、政府もまた〈ニューディール政策〉の成果を喧伝する文脈から、何らかの形で少なからず関与していると考えerべきではないだろうか。なにかんづく、この都市開発の責任者の経済学者のレックスフォード・タグウェルは FDR 大統領の政策立案の上の側近、〈ブレーン・トラスト〉の一人にして、その信頼厚く、日頃から近い位置にいた。FDR 自身もまた、1936 年 11 月に、開発中の「グリーンベルト市」を実際に訪問するなど、思い入れがある取り組みであった⁴⁹。

さて、本論の文脈においては、映画としての表現やメディアの側面が強調されてしまいがちだが、他方、あらためて、この映画が主題とする「都市計画」事業というものをつぶさに眺めると、それは国家規模の巨大開発事業にほからず、基本的には、巨額な予算をめぐる総合建設事業者、資材業者など多くの巨大企業が関与する、大規模土木・建築プロジェクトであることはまず留意すべきであろう。すなわち、ここには利権が不可避に生じているのであり、一方で、当時の映画メディア自体もまた大きな訴求効果をもっていることから、この映画の製作に関与する者たちにおける、それぞれの思惑により、映像〈テキスト〉が政治的性格を帯びるのも必定であろう。そしてまた、ハリウッド映画とはことなり、この映画が、興行的成功を至上命題としていないからこそ、そこに多様な目的が便乗し、その複雑な性格はさらに顕著となると思われる。たとえば、都市開発事業を推進する建築家スタインがこの映画のあべき完成形を思うとき、よもや、音楽家コーブランドが、この映画のなかに、「共同体の音楽」なる理念や、「パストラル語法」なる「アメリカらしい」響きを実現させようとする意図をもって取り組んでいるとは、およそ発想すらしないというべきではないだろうか。

したがって、製作上の紆余曲折を経て、最終的に実際の映像〈テキスト〉として刻まれた痕跡となれば、それは、多くのものたちの多様な思惑が交叉し、それらが相互に影響しあい、関連しつつ、ある一点に落ち着いていった結果と考えるべきではないだろうか。まさにアルチュセールやジェームソンのいう「構造的因果律」、若しくは〈重層的決定〉の縮図ともいえそうである。その一端が、先にのべた「シーケンス E」〔計画都市グリーンベルト市〕冒頭に、突如あらわれる構造用鋼材によじのぼる高層ビル建

設の作業員の勇姿であろう〔図 8-12〕。そして、この〈ショット〉をもって、このあとに続く都市計画事業と、カーネギーを筆頭とする建築鋼材供給者との繋がりが、図らずも映像〈テキスト〉の痕跡として裏書きされているのである。



- 図 8-12. (上左) 映画『都市』(1939)「シーケンス E」冒頭部より。Public Domain.
- 図 8-13. (上右) 映画『都市』(1939)「シーケンス B」ピッツバーグの過酷な住環境Public Domain.
- 図 8-14. (下左) 映画『都市』(1939) のオープニング部分より。Public Domain.
- 図 8-15. (下右) 映画『都市』(1939) のオープニング部分より。Public Domain.

しかしながら、もう一方で着目すべきは、これら多くの者たちが関与する製作過程は、けっして、その目指すところ、それぞれの「欲望」にまかせた統一のない無秩序状態にあったのではないことである。すなわち、映画の実製作者、都市計画者、製作支援者、関連事業者、連邦政府といったすべての者たちの、それぞれの理念や思惑、その背景や経緯の差異はあれども、やはり根本的な信条のうちには、自然と文明との調和のある快適な住環境と豊かな共同体への価値は共有し、その希求を前提としていること

は否定しにくいことであろう。ここでやおら想起されるのは、ジェイムソンが、世の実相を、皮相にはポスト・モダン的な〈小さな物語〉の異種混淆としながらも、やはり、それらは〈全体性〉に基づいているモデルとして提示したこととのアナロジーである〔本論 0-4-2, 0-4-3〕。彼の〈全体性〉とは、マンフォードもまた『ユートピアの系譜』にて主張するところだが、すなわち、〈ユートピア〉の希求にはかならない。

8-3-2. 都市計画事業と映画表現とのほざまの〈テキスト〉

このように、多様な理念や思惑が複雑に交叉するに到ったと考えられる、映画『都市』であるが、やはりというべきか、そこに内容をめぐる確執が存在したことが資料に記されている。著作『左翼における映画：アメリカのドキュメンタリー映画 1931 年から 1942 年まで』（1981 年）を著したウィリアム・アレクサンダーによれば、少なくとも 2 つの陣営、つまり、一方はカーネギー財団と米国プランナー協会、もう片方は映画製作者たちとする 2 極は、その内容をめぐり対立していたのである。前述のとおり、カーネギー財団は、この映画のために、50,000 ドル〔今日の約 1 億 3000 万円〕を提供した背景があった。両者の論点は、「シーケンス B」のピッツバーグ市の描写に集中した。かかる 6 分程度のシーケンスで語られるのは、前半が〈工場制機械工業〉時代の巨大製鉄工場の様子、後半が、その工場労働者たちが住む環境汚染が広がるモナンガヒラ盆地での過酷な生活環境であった〔8-2-2, 図 8-13〕。これに先立つ「シーケンス A」における 19 世紀のニューイングランドでの、あの自然と人間生活との一体感などが一切喪失した憂うべき環境として問題提起される場面であった。表現者たちは、その〈シーケンス〉に関して、映像を主体として過酷な環境を機械の眼でありのままに表象することを企図し、一方の財団と協会のひとびとは、ドキュメンタリーといえども、一定の抑制と配慮を求めたのである。

いうまでもなく、この問題の街、ペンシルベニア州ピッツバーグ市にて、そもそも巨大製鉄工場を創業した本人が、この映画を後援するニューヨーク・カーネギー財団の創始者、「鉄鋼王」アンドリュー・カーネギー（Andrew Carnegie, 1835-1919）にほかならない。もともと鉄道会社出身のカーネギーは、南北戦争後の 1880 年代以降、国内の今後の鉄橋や鉄道敷設に商機をみて、1892 年、〈カーネギー鉄鋼会社〉をピッツバーグの地に創業し、安価な製鋼が可能な〈ベッセマー方式〉で大量生産を可能とし、のちに世界最大の鉄鋼供給業者となって、ロックフェラーに次ぐ、大富豪となったのは知られるところ

である。その後、1901年には、66歳でそうそうに鉄鋼業から手をひき、会社をモルガン財閥に売却した後は、一転して篤志家となり、神を畏れながら、自身が創設した財団や、研究所、またカーネギー・メロン大学などを通じて社会貢献や慈善事業に専念した。すなわち、この映画が撮影された1938年には、もとより創業者自身は逝去後であるほか、その工場のモデルとなった鉄鋼会社は、すでにモルガン系列の〈U.S.スチール〉社になって久しく、ゆえに、その時点での環境悪化において、直接にはカーネギー財団との関係はすでになかった。しかしながら、ピッツバーグの鉄鋼業はカーネギー財団にしてその礎にほかならず、また、世間での受容も、「鉄鋼王カーネギー」よろしく、その地その業種とカーネギーの名は、アメリカのなかであまりにも強く結ばれたものであったことは言うまでもない。また、労使間での銃撃戦を含む壮絶な暴力争議として労働運動史に名を刻む、1892年の「ホームステッド・ストライキ」でもカーネギーの名はピッツバーグと結び付いている。

かくして、カーネギー財団にとって、ピッツバーグの描写には繊細な問題を孕んでいた。前述のアレクサンダーによれば、以下は監督のスタイナーによる回想だが、この映画の試写会の際、セキュリティー・ポリス〔SP〕が2人つくほどのカーネギー財団の要人が「アレクサンダーはその要人の名を明記していないが」、タクシーで帰宅しようとしている際、口を開き、「あなたは私たちを破産させた。あなたは50,000ドルを窓の外に放り投げたのだ。あなたは重大な問題を取りあげ、それを面白半分に扱ったのだ」と叱責したという。ここでの「あなた」とはスタイナーを示唆している。また、脚本のロダキエウィッツもまた、試写会でのことを回想し、カーネギー財団の男が「部屋をでていった。それ以降、彼が映画を見たとは思えない」と述べ、内容が特別に不愉快に思えた人物がいたことを示唆した⁵⁰。

当初、作品概要を書いたロレンツや、脚本のロダキエウィッツ、監督のスタイナーとヴァン・ダイクらは、このピッツバーグの〈シーケンス〉を、のちに完成したものよりも辛辣に描写していたという。その際、あまりコメンタリーを使用しないようにし、ありのままの生なましさを映像によって描き出そうとしていた。しかし、それはカーネギー財団や「クライアント」、つまり米国プランナー協会の求めるところではなかった〔スタイナーら実製作者は協会を「クライアント」と呼んでいた〕。もとより、大規模都市開発を手がける都市計画者にとって、構造用鋼材を提供する鉄鋼業者の存在や彼らの物性科学的知見は不可欠な存在というべきであり、逆もまたしかりであろう。協会がそこから大きな助成を得ることが可能であったことも、かかる両者の関係が裏書きされているといえる。一方、実製作者たちは、その分野の第一人者たるロレンツも関与していることから、この映画の位置づけにおいて「ドキュメンタリー」的性格が強調され、ゆえに、そこでの製作方針は、彼らにとっては社会的理念や藝術表現の追究

こそが問題となっていたといえるだろう。端的に言えば、およそ強い政治的左派の信条を基底とする彼らにとって、現実のごまかしを作品化することは、もっとも看過しえぬ行為であったことは間違えない。そして、赤裸裸な現実表現が「クライアント」に受け入れられ難いと知ると、スタイナーらは、今度は、多様な〈ショット〉を混在させ、〈モンタージュ〉にかかる特殊映像的なメディア表現上の戦略を用いることで、ときに「クライアント」らが、ひと続き(sequence)の流れを見ることを、あえて阻害し、直接的な解りやすさ除去するなどして、その批判を回避する方途をとったりもした⁵¹。

とはいえ、「クライアント」との折り合いをつけるべく、監督のラルフ・スタイナーら製作者たちがとった対策が、すなわち、コメンタリーとしての脚本製作に、プランナー协会会员で都市計画者のルイス・マンフォードを製作側に引き入れることであった。〈革新主義者〉マンフォードは「スティーグリッツ・サークル」の常連であったことから、1920年代からスタイナーやコーブランドと古くから覚えが良かった。製作者たちとの相談の末、当初、およそ映像と音楽のみで表象するはずであったこの「シーケンスB」〔ピッツバーグ〕の部分に、マンフォードは多く解説を入れることとした。それは「財団」や「協会」と揉める要素を言葉で回避する意図があった。たしかに、その新たなコメンタリーは劣悪で過酷な環境を辛辣に指摘してはいるのだが、アレクサンダーが以下の部分を指摘するように、そのコメンタリーの感触が「修辞的美辞麗句であり、〔その美的かつ詩的表現ゆえに〕これ以上の議論を導かず」⁵²、詩的世界において現実を抑えこむ性格が付されたとされる〔本論附録資料3、p.40 参照〕。

だれがこの場を作ったのか？ 何がわれわれをここに留めるのか？ そして、どうしたら
再びここから逃れられるのか？ 私たちは問うのである。

そのことで、ローレンツやロダキエウィッツが当初、映像で表現しようとした現実描写の角‘edge’が取れ、「財団」や「協会」が問題視する側面を言語表現によって巧みに回避するとともに、さらに詩的世界のうちに、ペンシルベニア州ピッツバーグ市それ自体が、現実であるが別世界とも思える趣向をつくることで、機械の眼こそがしばしば露出しがちな、あの直截な赤裸々さを回避する働きを担ったといえよう⁵³。ただし、このマンフォードの解説を読んだスタイナーは、「感傷的で金言的が甚だし」く、ラダキエウィッツは「酷く冗長であり、まるで、バリアや野バラなどの棘を欠いた、よく整えられた芝生」と述べたことが、アレクサンダーによって示されている⁵⁴。

このような、まさにアルチュセールやジェイムソンのいう「構造的因果律」において導かれた映画

〈テキスト〉の土壌のなかで、コーブランドはいかなる映画音楽を書きえたのだろうか。「共同体の音楽」、「アメリカらしさ」〔＝「庶民＝平均的アメリカ人」のための音楽としての「パストラル語法」〕、「藝術の政治化」〔ベンヤミン〕といった理念は、いかにそこに位置づけられるだろうか。本章の最後に、映画のために書かれた、彼の音楽〈テキスト〉を読むことを試みる。

8-4. ドキュメンタリー映画『都市』の映画音楽を「読む」

8-4-1. 「アメリカらしさ」：映画『都市』にみる「パストラル語法」

「シーケンス B」のピッツバーグ市の表象は、上記の通り、この映画の根底的性格を示す〈シーケンス〉といえる。なぜなら、表向きの製作目的といえる「シーケンス E」での計画都市の理想的住環境の意識的な表象よりも、むしろ、ここの以下に述べるとおり、アメリカ社会のこの時期の社会問題の核心が、不意に、かつ不可避に現れたこの作品の要諦ともいうべき〈シーケンス〉と考えられるからである。したがって、ここでは、かかる側面に限定して音楽〈テキスト〉分析を試みることにしたい。

ここで主に対象とする部分の全体での位置づけを示すため、まずは、この映画での音楽構成の全体像を、図 8-16〔以下、リスト〕に示しておく。なお、この「リスト」は、コーブランドの楽譜草稿に基づくとともに、また、当該分野での先行研究であるアルフレッド・コックランの 1986 年の博士論文内に示されたリストを参照しながら、新たに本論の筆者が作成したものである⁵⁵。ここにみる曲名は、コーブランドによる書き込みに基づいている。その書き込みとは、本論附録資料 3 に示した楽譜草稿にみるとおり、映画内でその曲が開始されるタイミングを示すべく、目安となる映像〈ショット〉を考慮して彼が書き入れたものである。また、「リスト」のとおり、コーブランド自身は、この映画の 5 つの〈シーケンス〉を、さらに上位の区分において 4 つのパートに区分している。なお、本論の全体の要領と同様に、〔 〕内は、本論の筆者による附記である。リストにみる「A1」、「B1」などは、本論の筆者が楽曲整理のために便宜的に付した。一方、リスト中の“ ”内は、すべてコーブランドによる表記である。このリストのうち、ここで対象とする主要な楽曲は、“Sequence B”〔ピッツバーグ市〕の「B1」となる。

■ “PART 1”, 0:00～13:45

[Sequence A, 19世紀ニューイングランドの共同体] 00:00～07:13

- A1. [無題, Credits and New England Town] [p.1] 00:00～01:47
- A2. “trill starts with mill spilling” 01:47～02:00
- A3. “Same tempo (but more flowing)” [p.2] 02:00～02:25
- A4. “Wagon approaches” [p.2] 02:25～03:12
- A5. “Boy Leaving graveyard” [p.4] 03:12～04:20
- se1. [New England 教会の鐘 1] 04:20～04:22
- se2. [New England 教会の鐘 2] 06:36～06:39
- A6. “End of Sequence ‘A’ - Boy approaches Town Hall” [p.6] 6:39～7:13

“Sequence B” [ピッツバーグ市] PART1 の練習番号14以降 07:13～13:46

- B1. “Industrial Sequence” [p.7] 07:13～08:13
- B2. “Railroad Approaches” [p.7] 08:13～0:39
- B3. “Out side Factory” [p.8] 08:39～10:13
- ※ C2. “Ambulance man touches ground” [p.12] 10:13～10:50
- se3. [蒸気機関車の音] 10:55～11:15
- ※ C2. “Ambulance man touches ground” [p.12] 11:15～13:07
- B3 “Our side Factory” [練習番号19以降] 13:20～13:46

■ “PART 2”, 13:46～23:38

“Sequence C” [ニューヨーク市] 13:46～23:38

- C1. “First Glimps of People Walking in Street” [p.10] 14:10～15:08
- se4. [ビジネス・オフィスの音] 15:08～15:55
- C2. “Ambulance man touches ground” [p.12] 15:55～17:53
- se5. [救急車を呼ぶ電話口の声] 16:00～16:30
- se6. [鐘の連打] 17:03～17:07
- se7. [車衝突音、打撃音、ガラス破壊音、鐘] 17:45～17:53
- C3. “Fire Engine” [p.13] 17:53～18:53
- C4. “Lady eating at outside counter” [p.14] 18:53～19:17
- C5. “Lunch montage” [p.15] 19:17～20:10
- C6. “Crowds standing, milling” [p.17] 20:10～20:44
- C7. “Jay-walker” [p.17] 20:44～21:23
- C8. “Clinic” [p.18] 21:23～21:30
- C9. “taxi jam” [p.19] 21:30～23:27
- se8. [Wall street 教会の鐘] 23:27～23:35

■ “PART 3”, 23:38～26:07

“Sequence D” [渋滞する休日の高速道路]

- D1. “After Wall Street - The ‘open’ road” [p.22] 23:38～24:32
- D2. “Derby-hatted driver” [p.23] 24:32～25:52
- se9. [持続するクラクション音] 25:38～25:55
- D3. “Car topples off hill” [p.24] 25:53～26:05

■ “PART 4”, 26:07～43:40

[Sequence E, 計画都市グリーンベルト市]

- E1. “Construction men” [p.25] 26:07～26:22
- E2. “Airplane” [p.25] 26:22～26:48
- ※ E7. “Bus Travelling” [p.32] 27:47～28:15
- E3. “Girl running” [p.26] 29:38～31:35
- E4. “Children Playing” [p.28] 31:35～32:10
- R- E3 “Girl running” [p.26] 32:10～33:32
- E5. “Boy in house with his mother” [p.29] 32:32～33:10
- R- E3. “Girl running” [p.26] 33:13～33:36
- E6. “Boy starts off on bike” [p.30] 33:36～34:20
- E7. “Bus Travelling” [p.32] 36:34～37:05
- ※ E5. “Boy in house with his mother” [p.29] 37:12～37:30
- R- E3. “Girl running” [p.26] 37:30～37:59
- ※ E6. “Boy starts off on bike” [p.30] 37:59～38:40
- R- E4. “Children Playing” [p.28] 39:30～39:58
- E7. “Kids under pepper tree” [p.33] 39:58～40:07
- E8. “Bad housing” [p.33] 40:06～40:29 [p.33] 40:07～40:30
- E9. “New York Skyline From Meadow” [p.34] 42:42～43:40

(映画の長さ: 43:40)

・使用映像資料 (DVD)

Steiner, Ralph. & Van Dyke, Willard. (directed) *The City*. NAXOS. 2.110231 (DVD), 2009 年発売.

本論の分析では、この DVD に収録されている “The City with the original soundtrack (1939)” を使用した。

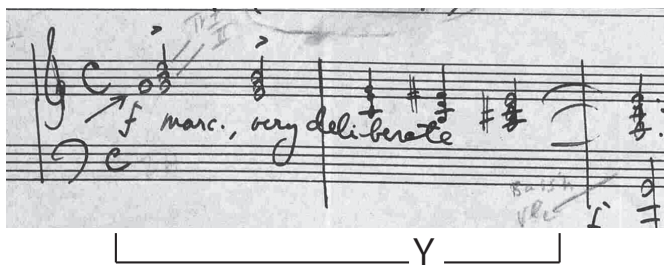
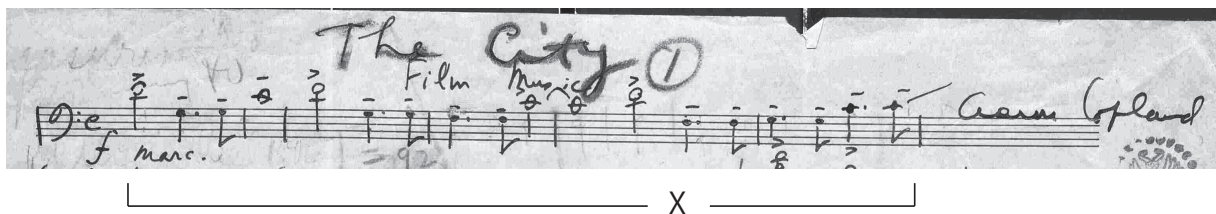
・使用楽譜資料

The City (1939), Library of Congress, Aaron Copland Collection, BOX-FOLDER 65/38.1 (アメリカ議会図書館所蔵、映画『都市』楽譜草稿)。

- ・このリストは、映像資料と楽譜資料にもとづいて、映画『都市』に含まれるナレーション以外の音声を列挙したもの。
- ・本リスト中のすべての “ ” 内の表記は、コーブランドの楽譜草稿にみられる語。
- ・本リスト中のすべての [] 内の表記は、本論の筆者が補った語。
- ・本リスト中の「※」のついた楽曲は、編集作業時にそこへ配置された楽曲。コーブランドの意図ではない。
- ・本リスト中の「R」のついた楽曲は、コーブランドの楽譜草稿において、当該楽曲の繰り返し使用が指定されているもの。
- ・本リスト中の「p.1」などの頁数は、楽譜草稿の頁数を示す。
- ・本リスト中の「14:10～15:08」などの時間表記は、使用映像資料にて、それが聞かれる時間を示す。
- ・「A1」などは、本論の筆者によって付された整理のための記号。アルファベットはシーケンスを、番号はシーケンス内部での曲順。
- ・「se」とは、いわゆる音楽以外の効果音。環境音など。

■ 図 8-16. ドキュメンタリー映画『都市』(1939) に含まれる音楽と効果音のリスト。

「シーケンス B」の音楽〈テキスト〉分析のまえに、ここまでの議論の流れ上、最初に、映画音楽に展開された「アメリカらしさ」、すなわち「パストラル語法」の存在は指摘されねばならない。その手がかりとして、ここでコックランの研究を取り上げる。本論第2章でも触れたが、音楽学者のアルフレッド・コックランが提出した1986年の博士学位論文は、コープランドの初期の3つの映画音楽作品、つまり『都市』（1939）、『廿日鼠と人間』（1939）、そしてソーントン・ワイルダー原作の戯曲を元にした映画『わが町』（1940）を対象として、それぞれ〈シェンカー理論〉に基づく精緻な形式分析を行なうものであった⁵⁶ [2・2-1]。その分析の目的とは、かつてナディア・ブーランジェが、すぐれた音楽の必要条件としてつねづね強調していた「長い流れ」（the Grand line）の統一感の教えは⁵⁷、コープランドの映画音楽のジャンルであっても維持されているとのコックランの仮説を実証するためである。かくして、コックランは、複数楽曲から構成される一つの映画音楽作品であっても、各楽曲の和声構造を最大限に還元した上で映画音楽全体を敷衍するならば、そこに大きな調性的統一が看取され、また楽曲冒頭に提示された主要動機において有機的に構成されているのであり、その意味において、「長い流れ」の存在を映画音楽実践にも指摘できると主張したものであった。



- 譜例 8-1. (上) コックラン(1986) が指摘した主要動機 X (映画『都市』、「A1」冒頭部。楽譜草稿より。)
- 譜例 8-2. (下) コックラン(1986) が指摘した主要動機 Y (映画『都市』、「A1」冒頭部。楽譜草稿より。)

ここに示した楽譜は、コックランの研究によるものではなく、議会図書館所蔵の楽譜草稿を使用している〔本論附録資料 3、p.3〕。また、本図中の「X」や「Y」の括りは、本論の筆者が記述した。

Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.

コックラン論文の第1章では、映画『都市』が形式分析の観点から論じられている。そこでは、この映画音楽全体が、冒頭の主要動機、つまり、コックランが「基本形」(grundgestalt)⁵⁸と名辞する2つの動機、「X」と「Y」によって構成されていることが示される〔譜例8-1, 8-2参照〕⁵⁹。動機「X」は、完全4度や5度の旋律の動きで構成される楽想をつくっている。また、動機「Y」では、「基本和音形体」⁶⁰たる3和音を用いながらも、属和音進行によらない非機能的な和声進行、平行和音‘Parallel Chord’、そして、その和音の上部構成音を辿ると3度音程による旋律の動き、といった性格が見いだせる。いうまでもなく、これは、のちの2001年に音楽学者ニール・ラーナーが「パストラル語法」と指摘することになる、コーブランド特有の音楽スタイルにほかならない。「パストラル語法」については、本論の2-1-5、6-3-6、6-3-8ですでに論じた。そして、とくに7-3-3では、伝統音楽にもよらないこの書法が、なぜ「アメリカらしい」といえるのかを論じた。さらに、本論7-3-4では、コーブランドによって綴られたこの「パストラル語法」とは、「庶民=平均的アメリカ人」——すなわち、20世紀の〈革新主義〉によってはじめて現れ得た、法律上においてではなく、実際上において「アメリカ人」といえる国民である〔3-3-4〕——にむけて書かれた、かかる新たなコミュニティーのための「共同体の音楽」の試みなのであり、そして、「庶民=平均的アメリカ人」を象徴するメディアとしての「映画」、とくに「ハリウッド映画」において、その音楽を響かせる必要があったことを考察した。したがって、「アメリカらしい」音楽としての映画音楽への展開という側面に関しては、ここでは、映画『都市』の楽曲のなかに、その書法の存在を指摘することをもって実証しえようとする。

たとえば——ここでは、対象とした「シーケンスB」の限りではないが——、「シーケンスA」の本リスト番号A5の楽曲、“Boy Leaving Graveyard”〔譜例8-3, 附録資料3, p.6〕をみると、曲の構造は、素朴な旋律にたいして、静的な和音の伴奏が付されたものである。なお、譜例中にみる「[1]」の表記などは、本論の筆者が、ここで小節を指定するためだけにつけた番号である。第2章〔2-1-5〕で検討したように、「パストラル語法」でラーナーが指摘したのは、「ペダル・ポイント」〔保続音〕、「完全5度や完全4度の音程での旋律の動き」、「完全5度や4度音程の響き」、「牧笛を想起する管楽器の響きの重視」〔弦楽器というよりも〕、「平行進行する全音階的和声」、「音程感覚をあけて配置した広い声部処理」、そして、「3和音の構成音で綴られたメロディー」であった。

さて、本リストA5の楽曲の旋律をみると、鉛筆書きでいくぶん見えにくいのだが、コーブランドによって、管楽器であるサクソが指定されている〔譜例8-4参照〕。そして、旋律の動きでは、コッ



- 譜例 8-3 (上). A5 "Boy Leaving Graveyard" (映画『都市』、楽譜草稿より。本論附録資料 3、p.6)
- 譜例 8-4 (下). A5 [1] 直前の拡大図。"Sax solo" の指定あり (映画『都市』、楽譜草稿より。本論附録資料 3、p.6)

Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.

クランがのべるとおり、2つの動機「X」と「Y」に基づいて構成されていることがわかる。この「X」や「Y」の動機が、「パストラル語法」と同等であることは先に確認したとおりである。つまり、小節〔1〕の直前から始まる旋律冒頭にみる、順次進行の3つの音〔c - d - e〕は、動機「Y」の末尾の順次進行の「逆行形」⁶¹であり、小節〔1〕の2拍目以降での3つの音〔h - g - e〕は、やはり動機「Y」冒頭の3和音の構成音で綴られたものと認識できる。さらに、同じ小節〔1〕の4拍目の2個の八分音符の動き〔e - a〕は、動機「X」における4度音程の音の運びが踏襲されたものである。

伴奏部に目を転じると、小節〔2〕にみる3音からなる和音〔a - e - h〕は、いうまでもなく、完全5度音程の堆積である。この響きはまた、譜例中の〔10〕まで、同形のリズムをもって断続的に現れるが、しかし、和声構造を敷衍すれば、a音とe音の下2音は、譜例中、保続状態にあるとも考えることも可能であろう。再び旋律に目を転じるが、冒頭の楽句は小節〔3〕と〔4〕を通じて反復確保され、その後の小節〔5〕の4拍目で弱起して、リズム要素を同一としながらも、新たに異なった音程関係で旋律に変化が与えられる。ここでは、小節〔5〕の4拍目の裏拍のh音から、〔6〕の3拍目a音まで3度音程によって下降した後〔h - g - e - c - a〕、最後は動きが反転して、完全4度の跳躍進行で上行する。小節〔8〕から〔10〕までの旋律は、完全4度音程の連なり、すなわち動機「X」に準じた動きの強調によって楽句が締めくくられている。

コックランが明らかにしたように、この映画内のおよそほとんどの楽曲が、その形式的側面において、主要動機「X」と「Y」の派生として分析することもまた可能である。しかしながら、われわれがここで着目すべき側面とは、楽曲内及び各楽曲間において有機的統一が図られているということよりも、むしろ、それらが「パストラル語法」によって書かれているということにほかならない。

8-4-2. 映画内における「シーケンスB」の音楽の形式的異質性

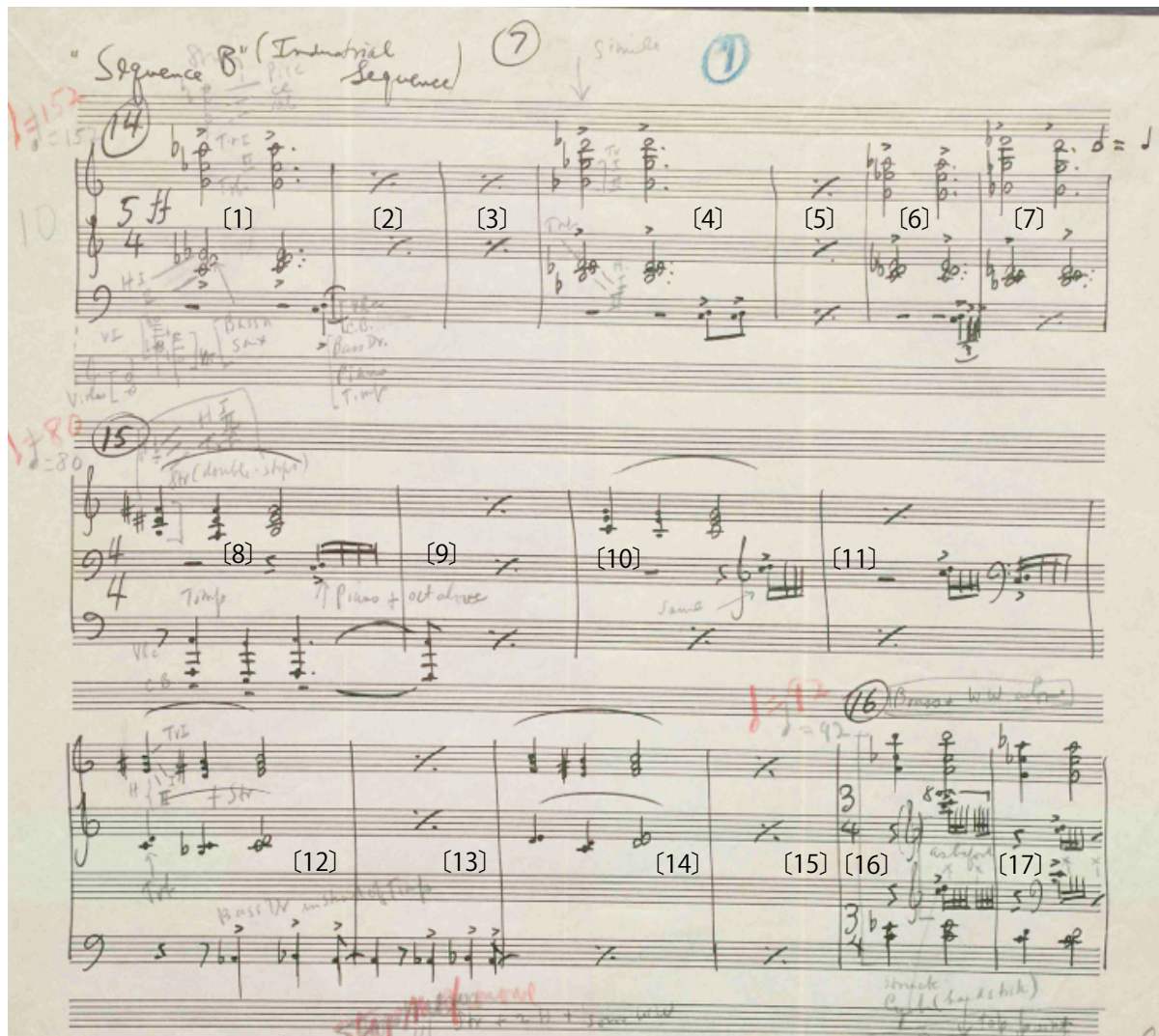
「シーケンスB」のピッツバーグの巨大鉄鋼工場の場面に付されたコーブランドの音楽、本リストB1《Industrial Sequence》〔図8-16参照、附録資料3, p.9〕は、映画音楽以外を含めた彼の音楽作品全体を勘案しても、その響きにおいて、特異な位置がなされるべきものであろう。というのは、このように多く不協和音に満たされた彼の楽曲は、このほかに数曲程度しか見いだせないからである。なるほど、彼が1930年に作曲した《ピアノ変奏曲》では、〈新ウィーン学派〉の響きを思わせるような、楽

句の論理的操作によって楽曲を構成し、結果として不協和音に満たされたものも指摘できなくはない。コープランドは、また、かつて1920年代のニューヨークでは、ときに〈ウルトラ・モダニズム〉の作曲家とも目されることもあったことから、この作曲家が活動した時代も含め、一般のイメージとしては、アメリカ民俗音楽の引用のなかにも、たとえば短2度や増4度音程などが強調されたような、いわゆる不協和音の響きもまた、作品から比較的多く聞こえてくるような受容がなされているかもしれない。しかしながら、つぶさにその作品リストを再考してみると、けっしてそうではない。彼の音楽のほとんどは、全音階的‘diatonic’なのであり、対して、半音階的‘chromatic’な短2度音程やその転回形などから聞かれるような辛辣な不協和音は、意外にもあまり聞かれぬ。その内実は、むしろ、近代機能音声の前提が希薄に残るなかで、主に〈複調性〉‘bitonality’の方途において、先の前提の枠組みを逸脱する音の運びに聞かれる素朴な違和感の響きと言うことも可能かもしれない。なお、このような点においても、民俗音楽を多様するイメージを裏切るのと同様に、また、彼の受容像は一概ではないというべきかもしれない。

譜例8-5は、「シーケンスB」の冒頭に聞かれる楽曲、B1《Industrial Sequence》〔以下、「B1」〕の最初の17小節を抜粋したものである。この楽曲に同期する映像が図8-17から19であり、巨大製鉄工場構内の〈ショット〉である。図中の明るい部分は溶鉄や炎である。3つの図は、それぞれ、楽譜中の小節〔1〕、〔12〕、〔16〕といった旋律線や音色が変化する部分に対応するタイミングでの〈ショット〉をここでは抜粋した。

不協和音とは、しかし、われわれは、あらためてどう認識したらよいのだろうか。音楽理論の観点では、〈音程〉は〈協和音程〉と〈不協和音程〉に大分される。〈不協和音程〉に含まれるのが、長・短2度、長・短7度、そして、全ての増・減音程である。一方、〈協和音程〉は、その区分が、さらに下位で2分され、〈完全協和音程〉と〈不完全協和音程〉とに分けられる。前者には完全1度、8度、4度、5度、後者には長・短3度と6度が含まれる⁶²。この観点でいえば、不協和音とは、対象とする和音構成音間で、〈不協和音程〉が多く含まれるものと考えることができる。

さて、本リストのいう楽曲「B1」は、この映画のほかの全楽曲との関係性のなかでも、形式上、つまり作曲書法上での異質性がある。なぜなら、この楽曲だけが、コックランの指摘した主要動機「X」と「Y」との関連性が見いだせないからである。譜例8-5に目を転じて、その小節〔1〕の記譜を見ると、ここで突如不協和音が鳴り響くことが分かる。あらためて1拍目の和音構成を検討すると、



■ 譜例 8-5. B1 “Industrial Sequence”。「シーケンス B」冒頭。（映画『都市』、楽譜草稿より。本論附録資料 3、p.9 ）
Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.



- 図 8-17. (左) 映画『都市』(1939) の「シーケンス B」B1 の〔1〕での製鉄会社構内のショット。溶鉄。
- 図 8-18. (中) 映画『都市』(1939) の「シーケンス B」B1 の〔12〕同構内のショット。ベッセマー転炉。
- 図 8-19. (右) 映画『都市』(1939) の「シーケンス B」B1 の〔16〕同構内のショット。構内ロングショット。

c 音とその上の des 音が短 2 度音程、そして、des 音とその上部にある g 音とが増 4 度音程、そして、g 音と最上部の as 音が短 9 度音程〔短 2 度音程に等しい〕といった〈不協和音程〉が層状に内在している。なお、5 拍目には、低音部で長 2 度音程があるが、このような低音部での狭い音程の存在は、全体の響きをさらに混濁させる効果を発する。ゆえに、これを不協和音と認識することが可能である。その一方、譜例コックランの指摘する主要動機「X」と「Y」〔譜例 8-1, 8-2〕と比較検討すると、なるほど、譜例 8-5 の〔1〕の 2 分音符〔付点を含む〕の並列は、動機「Y」のリズム要素と一見類似するが、ここでは「Y」がリズム動機として反映しているとは考えにくい。なぜなら、小節〔1〕が 4/5 拍子であり、2 拍 +3 拍で分けられているその 2 個の 2 分音符は、結果として、2 個ともに、前のめりに先を急ぐかの趣向をもつ動的な律動的性格を帯びることになる。一方、動機「Y」にみる 2 個のシンメトリーな 2 分音符は、静的で安定した律動的性格を持っている。したがって、両者は音楽的に同一とは言えないと考える。また、音程的側面から比較しても、動機「Y」にみる、「基本和音形体」としての 3 和音は、小節〔1〕の和音の構造とは相容れず、前述のように、層状に〈不協和音程〉が内在する構造である。さらに、コックラン論文を参照しても、映画『都市』のほかの楽曲については、動機「X」と「Y」に基づく分析がおこなわれているが、この、本リストのいう楽曲「B1」～「B3」については、主要動機との関連が述べられていない。したがって、この映画のなかにあつて、「B1」は、形式的に異質であるということが分かる。

8-4-3. 映像内容との合致としての不協和音の可能性

「シーケンス B」における 楽曲「B1」の形式的異質性が確認できたが、しかし、このような異質性とは、結局、この「シーケンス B」の映像などの内容が、かように辛辣であつたために、コーブランドはその内容に応じて作曲したにすぎないとも考えることもできる。なるほど、この部分が、巨大製鉄工場における人間の疎外及びそれに伴う劣悪な住環境を描く部分であつた。とくに、本論図 8-17 から 19 に示した溶鉱炉をとらえた〈ショット〉は、この映画のなかでもとくに迫力ある映像素材ともいえる。したがって、それに対する音楽的表象にしても、この映画の他の部分とは異質なほど迫力を出す必要があつたとも考えることも、理にかなっている。

敷衍して、〈革新主義者〉の立場からこの〈シーケンス〉をみるならば、たしかに、その内容は強く批判すべき内容であつたはずである。なぜなら、本論第 3 章にのべたように、20 世紀転換期において、

アメリカ〈革新主義〉が問題視した「19世紀末の急激な工業化」、社会正義を阻害する「トラスト」といった諸悪の根源の一つが、このピッツバーグにおけるカーネギーの鉄鋼産業にほかならず、カーネギーとは、ロックフェラーなどとともに、端的に彼らの主たる敵といっても過言ではないからである。

加えて、映画のプロットをめぐる問題として、この映画の目的を「シーケンス E」の計画都市グリーンベルト市の快適なる住環境の意義を効果的に描くことにおくならば、それに到るまでの「シーケンス B」から「D」では、対照的に、つとめて辛辣に環境悪化を描く必要があるだろうし、ひいては、藝術音楽の作曲家が映画音楽に関わった際、普段は書き得ないような、大胆な実験を行なうことがしばしばであった、というクリシェも、すぐにあげられよう〔ただし、最後のものは、「共同体の音楽」を映画で展開することを企図するコーブランドには、この枠組みを横滑りさせるのは不適當である〕。しかしながら、この不協和音については、他の見方もできるのではないだろうか。

8-4-4. 「藝術の政治化」の具現

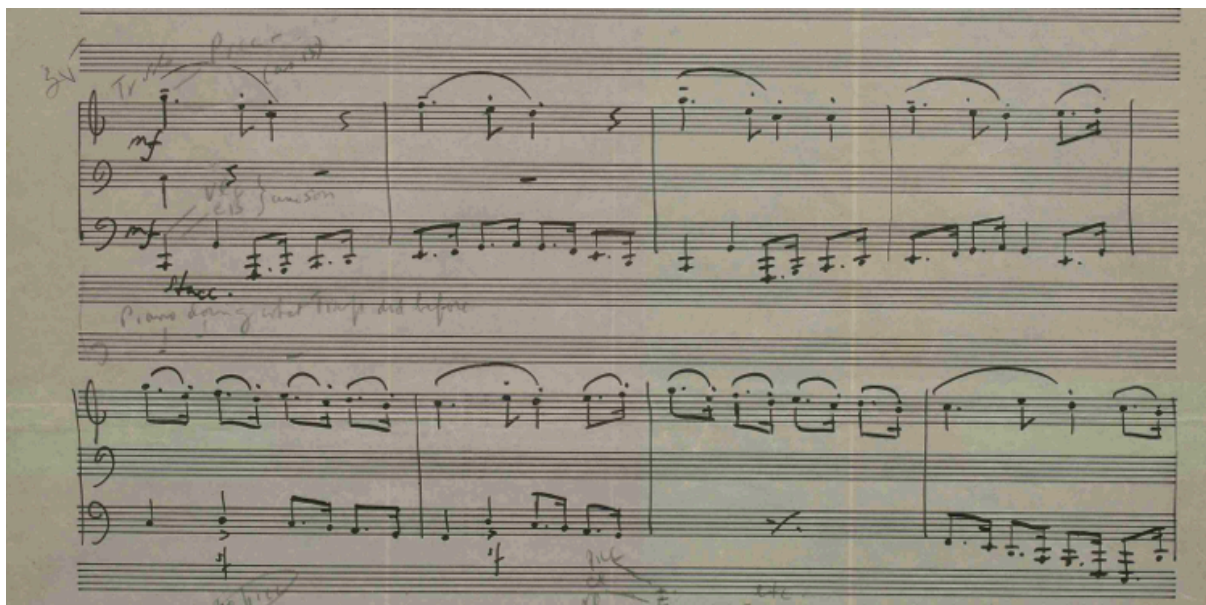
もし、楽曲「B1」に聞く不協和音が、「シーケンス B」の辛辣な内容の映像から、単純に導き出されたものにすぎないというのならば、われわれは、すぐに、いくつかの疑問を提起せねばならない。たとえば、もし映像内容に準じたものであるというのならば、最後の「シーケンス E」〔計画都市〕を描くに到るまでの社会問題を提示する過程、つまり、「シーケンス C」〔過密するニューヨーク〕や「シーケンス D」〔休日の高速道路〕でもまた、それが環境問題を多く孕む上では同等ゆえに、およそピッツバーグと同質の不協和な響きが聞かれる場面があってもよいとも考えられる。実際の映像をつぶさにみると、ニューヨークの過密を描いた「シーケンス C」では、車は衝突し、ある男は交通事故に遭遇し救急車が呼ばれ、街では子どもたちが、ほぼピッツバーグとかわらぬ程度の劣悪な環境で遊んでいるという辛辣さがある。同様に、休日のドライブを描いた「シーケンス D」にもまた、渋滞のストレスで人々は罵り合い、車同士の衝突が発生し、車の中の子どもが泣きわめき、ついに最後は車が崖から転落さえる破局的な内容である。むしろ、「シーケンス B」は工場が通常操業しているにすぎないとも言えるのに対し、これらの〈シーケンス〉では明確に問題が描かれるほか、凄惨といえる事故が発生しているのである。もし、画面内容に忠実に、音楽においてその過酷さを表現する意図を持っているならば、問題のピッツバーグ市と同様に、「シーケンス C」や「D」でも、かかる音楽的響きが聞かれて然るべきではないだろ

うか。しかし、ピッツバーグ以外には、不協和音は全面にでることはないのである。

加えて、ここで留意すべきは、コーブランドの映画理念の一つに、第7章で触れた、「ニュートラルな音楽」〔中立的な音楽〕が存在することである〔7・3・5〕。この自らの言葉で示された理念のさらなる根源となれば、1927年にドイツ・バーデン・バーデンの地で出会った「共同体の音楽」（＝「共同体の演劇」）を特徴づけるものとしての、ベンヤミンやブレヒトらによる「耽美」の忌避にも到ると考える〔5・3・3〕。これを前提とするならば、「シーケンス B」の映像内容において、そこに彼が強く批判的な解釈をした場合、それを、あのように解りやすく、含み無く、単純に直截なる不協和音で表現するのであれば、あまりに「耽美」に傾く表象行為というべきものとはならないだろうか。そうならば、1927年以来、彼のうちにあった「共同体の音楽」の理念などは、もとより空論にすぎなかったのであり、われわれはここで、映画音楽へ展開する過程で、それがなし崩しとされた、との結論をせねばならなくなる。

しかし、映画『都市』の音楽〈テキスト〉はまた、それが「空論」ではないことも物語っている。それが明確に読めるのが、「シーケンス D」の休日のドライブの部分である。この〈シーケンス〉では、前述のとおり、都会の窮屈さから逃れるために、休日において、都会人が一斉に自家用車で郊外へ出掛ける様子が描かれる〔図 8-20〕。その映像の印象は、陽光に溢れ、一見して明るく爽やかな趣向だが、その大渋滞とそのなかの人間たちの諸相をとらえた多様な〈ショット〉で綴られる〈モンタージュ〉の含意は、次第に凄惨さと狂気を増していく。途中に現れる、どくろのある看板の〈ショット〉が、不吉な顛末を予兆する視覚的モチーフとなっている〔図 8-21〕。子どもの泣き顔と、不快な効果音のクラクションが、見るものの神経を逆撫でする〔図 8-22〕。最後に崖から車が転落するシーンに到り破局的結末を迎える〔図 8-23〕。ここでは、ついぞ、不快で過密なる都市生活から逃れようのない当時の人間たちの悲しさを描いているのであり、その内実は、シュペングラー的な深刻にして先行き暗い〈シーケンス〉といって良いだろう。物語構成上からみても、すぐあとの「シーケンス E」が一転して理想世界の表象であることから、その直前の〈シーン〉として、明確な対比を構成すべく末期的凄惨さを強調しておこうとする映像製作意図からも、その趣向の存在を指摘することは可能であろう。

さて、この深刻に暗く悲しき末期的な「シーケンス D」であるが、ここに付されたコーブランドの旋律が譜例 8-6 である。“con moto”の曲想記号がつけられた、ハ長調 4/4 拍子、速度は四分音符毎分 138 個ほどのこの音楽の趣向が、いかに明るく快活にして軽快なものかは、譜面から明らかであり、その文章化はすでに冗長であろう。ここで映像と音楽との趣向は、皮相には対照的となるのである。



■ 譜例 8-6. D1 “The ‘Open’ road”。「シーケンス D」より。（映画『都市』、楽譜草稿より。本論附録資料 3、p.24 ）
Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.



- 図 8-20. (上左) 映画『都市』(1939) の「シーケンス D」 休日に渋滞する高速道路。
- 図 8-21. (上右) 映画『都市』(1939) の「シーケンス D」 どくろ。視覚的モチーフ。破局的結末の予兆。
- 図 8-22. (下左) 映画『都市』(1939) の「シーケンス D」 泣く子ども。
- 図 8-23. (下右) 映画『都市』(1939) の「シーケンス D」 転落する車。

すなわち、ここでコーブランドが映画音楽として試みたことは、映像〈テキスト〉に読める、救いなき含意を相対化し、むしろそこに「ユーモア」をもって音楽を付しながら、映像と音楽の両〈テキスト〉に距離感を設けることである。この楽曲が、「ユーモア」や「ウィット」を含んでいることは、その題名中の、“open”の語だけに、とくにコーテーションマークが付されていることから明らかであろう〔附録資料 3, p.24 最上部参照〕。

この〈シーケンス〉にみる、映像や物語の〈テキスト〉の「暗さ」と、音楽〈テキスト〉の「明るさ」との距離感こそが、ブレヒトのいう「距離感」とおよそ同義であり、また、ベンヤミンのいう「散漫な気ばらし」をうむ趣向にはかならない〔5-3-3〕。この映画を見たある者は、スクリーンから 2 層で伝達されてくる両〈テキスト〉の間に自らの視点をおき、その特異で立体的な表象空間のなかで、日常的惰性にまかせた価値判断を中断し、「暗い」とも「明るい」ともいえぬベクトルのない「ニュートラル」な浮遊感のなかで、あらためて現実そのものに即物的に対峙する契機を得るのである。ここに、コーブランドが希求する「共同体の音楽」の主要な側面であるところの「藝術の政治化」—— それこそがベンヤミンが『複製技術の時代における藝術作品』の末文で示した最大の論点であり、20 世紀の映画の進むべき様態であった—— が、彼の映画音楽の展開のなかで具現化している痕跡を指摘しうるのである(本論 5-3-3)。すなわち、コーブランドが映画音楽においてこそ、その展開を希求した「共同体の音楽」の理念は、「空論」にあらず、その地平で維持されていることが、ここに示されているのである。

8-4-5. 「革新」をめぐる象徴的行為としての不協和音

このような検討を経過して再び、先の楽曲、ピッツバーグの溶鉱炉の表象にともなう「シーケンス B」の「B1」の響きにきくあからさまな不協和音を考察するならば、そこでのコーブランドの表象行為もあらたな側面が、自ずとみえてくる。コーブランドの記譜に基づく形式的矛盾をしめすその痕跡、つまり、彼にとっては珍しい不協和音の露骨な全面化の由縁について、それを映像内容との合致、または〈革新主義〉からのカーネギー批判にもとめる一般的な解釈に対しては、ここまでにコーブランドを「歴史化」してきたわれわれにとっては、にわかに、現実感を伴わない解釈と言わざるをえず、まずはそれを括弧に入れて再考せざるをえない。われわれは、「B1」の一般的解釈を、あらためて、コーブランドの 1930 年代の音楽理念と照らしあわせて考量するならば、やはり、その直截的にすぎる側面を指摘せ

ずにはいられない。「藝術の政治化」、または「ニュートラルな音楽」を信奉したコーブランドにあって、そのような相対化した趣向とは対照的に、自らを善とし、そしてカーネギーをひとえに悪とする勧善懲悪の単純な 2 項対立に現実をあてはめ、さらに自らの主張のみを善として強烈に主張するという営為は、その、〈当為〉なる美に傾く意味での「耽美」にすぎると言わざるをえない。楽曲 D1 にみた「ニュートラル」を具現するコーブランドが、このような狭量な視野をもって世界を認識していたとは考えにくいのである。

その通説の解釈に現実感を伴わないというのは、アレクサンダーが指摘した、この映画の製作に伴う、関与者たちの思惑の交叉の背景を鑑みると、明らかである。もし、それが映像内容と合致させるためにしても、またカーネギーを強く批判するためにしても、その部分のみ露骨な不協和音をもって、一音楽担当者として批判的含意を前面化し、かように直截的で解りやすく訴求するならば、すぐに「クライアント」や「スポンサー」たるカーネギーの抵抗を正面からうけ、およそ自他ともに製作遂行に支障をきたしたことであろう。それは、スタイナーが多様な〈モンタージュ〉を駆使するなどして、いかに真意を隠し、そして「クライアント」の直視を回避するかという繊細な戦略が必要であったことに裏付けられる。ならば、あの皮相では露骨な不協和音はいかなる由縁をもつのだろうか。

ここで、われわれが序章に検討した、マルクス主義批評家フレドリック・ジェイムソンが『政治的無意識』でしめした視座、しかもその核心部分を援用するならば〔0-4-2〕、コーブランドの作曲行為とは——そして、コーブランドに限らず、およそわれわれの誰もが——その文化的創造行為を通じて行なうこととは、つまり、およそ自らの実力では解決できぬ深刻な難問、深刻なる葛藤や抑圧、それらに直面したときに、その解決を希求することから無意にも導かれる「象徴的行為」と措定することも可能である。すなわち、実力行使、または武力制裁、かかるあらゆる物質的な行為によって敵対勢力に直接対峙することが出来ぬ、現代のほとんどのわれわれは、その社会的抑圧の代償を創作活動に託し、かかる難問や葛藤の想像的な解決をはかるというのがジェイムソンの思想の基軸といってよい。より実態に則して言い換えればまた、敵対して打倒すべき勢力というものが、そもそも単純に特定などできぬことこそが、現代における社会的葛藤の実相といえそうである。

さて、このような視座で、コーブランドの不協和音を再考すると、そこに社会的、政治的、または文明的な「革新」をめぐる構造が、あらたに顕在化してくる。本論第 3 章で検討したとおり、南北戦争後、カーネギーらが 19 世紀後半に興した鉄鋼産業のあり方は、たしかに、20 世紀転換期のアメリカ〈革新主義〉が批判すべき主要な対象となった。彼らは、いわば、アメリカ史学上における概説の水準では、

顕著に〈革新主義〉の敵というべき存在となろう。しかしながら、そもそも、〈革新主義〉期において国力を得ることを可能となったほぼ根本的な要因として、かつて、19世紀末のカーネギーやロックフェラーのような存在が不可欠であったことは、あまりにも明らかな事実であろう。すなわち、アメリカの〈革新主義〉にカーネギーの存在は必要不可欠である。もし、〈革新主義〉者が、皮相のみをみて、浅薄に躊躇せずそれを「〈革新主義〉の敵」として存在を否定し、打倒するならば、それは、否定する自らの側の存在自体を否定し、自傷する行為に等しいのである。

コーブランドは、「シーケンス B」の映像〈テキスト〉を前にして、このような両義的な構造を理解していたはずである。それは、彼が、ヒンデミットや左翼運動をとおして、ブレヒトやベンヤミンの思想に近く共感していたことをはじめ、彼のうちでのかかる思想の存在を実証する痕跡としての楽曲、つまり、あの「シーケンス D」の「ニュートラル」な D1《The “Open” Road》の存在を、われわれが認知するならば、当然、それを具現するために不可欠となる弁証法的、関係論的、あるいは、ミハイル・バフチンのような対話論的な視座、つまり、物事の両義性を見だそうとする視座の存在もまた認知せねばならないためである。

「シーケンス B」の工場構内における〈ショット〉は、コーブランドを、多様な側面から、彼自身において解決不能ゆえの深い葛藤や抑圧に誘いこむ契機となったことだろう。多様な側面とは、前述のように、何よりもまずすぐに葛藤に誘いこまれる要因としては、アメリカの歴史の観点からみると、それが「〈革新主義〉の敵」ではあるが、しかしその一方で、自らの思う理念の追究のために不可欠なる「革新」の重要な肯定的エネルギーをもつものであることである。すなわち 20 世紀のアメリカや、コーブランド自身が音楽をとどけるべき対象である「庶民=平均的アメリカ人」らにとって、その産業は不可欠であること。したがって、それと対立し、論戦し、闘争するなどして打倒する対象として、単純に認識することなどできないことをめぐる葛藤である。

すなわち、「革新」をめぐる不可欠に顕在化する社会的両義性を前にして、コーブランドは、自らがアメリカ 20 世紀の〈革新主義〉を信奉するものであるからこそ、その両義性にひそむ、そのほぼ解決不能な難問をまえにして、安易に明確な見解を示すことが出来ず、また、それが〈革新主義者〉として重大問題であるだけに、映画上でのひとまずの体裁のいい見解として取り繕うことも出来ず、およそ、映画上でのこの「シーケンス B」を前にしては、なす術が無かったと考えるべきではないだろうか。そのような中から導かれたのが、あの、コーブランドにおいては珍しい、不協和音の前面化であり、それが、自己にとって解決不能なる葛藤であるだけに、文化的「象徴的行為」において、つまり、作曲にお

いて創造的解決が図られる必要があったと考えられる。その問題が解決不能であったからこそ、その歴史的「革新」における必要悪に対して、なす術無き、その受容において余裕無き心情となるにいたって、通常は、作曲において余裕をもって形式的統一を図り得たものではあったが、しかし、映画でのほかの部分との間で図らずも形式的矛盾の痕跡で、現れてはたものではなかっただろうか。それが、あの結果として現れた「シーケンス B」の不協和音の由縁と考えるのである。

第 9 章 「役に立つ過去」としての「パストラル語法」 ：映画『廿日鼠と人間』（1939）の映画音楽について

だけど、二十日鼠よ、おまえたちばかりじゃないよ、きめてかかったことがはずれるときもある
じゃないか、二十日鼠や人間がよくよく考えてやったことでも、ときにはくいちがうことがある。
ただ苦しみと悲しみだけがあとに残って、あてにした悦びなどやってこないこともあるのさ。

—— ロバート・バーンズ『二十日鼠に寄す』

9-1. 製作の背景、シノプシス

9-1-1. 製作の背景

ドキュメンタリー映画『都市』の成功は、コーブランドがハリウッドへ進出する契機となった。『都市』の万博での初公開は1939年5月26日であったが、コーブランドは1939年3月にその作曲を終えると、それ以降はニューヨーク州のリゾート地にして藝術家村で知られるウッドストック町に滞在し、のちに《ピアノ・ソナタ》の名で劇作家クリフォード・オデッツに捧げる曲を作曲していた。その折、当地に届いた電報が、彼をハリウッドへ誘うものとなる。送り主は、ハリウッドのプロデューサー、ハル・ローチと、フリーの映画監督ルイス・マイルストーン（Lewis Milestone, 1895-1980）であり、製作予定の映画『廿日鼠と人間』（Of Mice and Men, 原作出版 1937 年）の音楽制作の依頼であった。物語の原作は、のちのノーベル文学賞作家にして、若き頃のジョン・スタインベック（John Steinbeck, 1902-1968）であり、この『廿日鼠と人間』は、国道〈ルート 66〉を世界に知らしめる契機ともなる名作『怒りの葡萄』（The Grapes of Wrath, 1939）とともに、スタインベックの出世作にして、1930年代の過酷な西部の農民たちを描いたアメリカ文学の代表作である。もとより文学好きなコーブランド

であるだけに、この作品をさっそく再読し「そこには、偉大なアメリカの作家が手がけるアメリカのテーマがあった。それは相応しい音楽を待っている」とのべて、自らの好機を喜んだ¹。1939 年 10 月、コーブランドは、飛行機ではじめての長旅の末にハリウッドへ赴き、さっそく音楽が未だついていないこの映画を 2 度見ている。その時点で映像部分は完成していたが、コーブランドは「なぜ、完成するまで、この映画は作曲家を待っていたのか」と不思議がるほど、それはよき出来映えであった²。

『廿日鼠と人間』はハリウッド映画であるが、かつてのサイレント喜劇のプロデュースでしられたハル・ローチによる比較的小規模のスタジオで制作されたのち、配給はユナイテッド・アーティスツ社によるものであった。製作では、しかし、ハル・ローチ自身は一切関わっておらず、そのすべては、監督のルイス・マイルストーンに任されていた。もとよりコーブランドの起用を強く望んだのが、このマイルストーン自身であった。すなわち、上記のすべての状況がここで意味するのは、ハリウッド古典全盛期にあつて、コーブランドは、その映画音楽を、まったく自らの思う通りに作曲することが可能であったということである。実際にそれを裏付けるように、コーブランド自身が以下のように述べている。

彼〔マイルストーン監督〕は、私がよしとすることを行なうのを望んだし、通常では私が受けるだろう「アドバイス」も一切なかった。〔中略〕音楽監督さえも、私のやり方を邪魔しなかったのである³。

このような特例的音楽制作環境の存在を裏付けるような以下の逸話も、コーブランド自身によって示されている。つまり、農場全景をとらえた〈スーパー・ロング・ショット〉の部分において、コーブランドが音楽的な必要から、あと 4 秒間そのショットを長くして欲しいと要求したことをうけ、マイルストーンは、実際に、その秒数分を追加したこともあったのである。そして、映画史家のジェームス・モナコが指摘するように、このマイルストーン自身も、ハリウッド古典期において、個人的スタイルを表現しえた数少ない「作家主義」の風格をもつ一人であった⁴。コーブランドに与えられた作曲期間は 6 週間、そして報酬は、1937 年の初回ハリウッド交渉時に提示したのと同額の、5,000 ドル〔現在換算で約 1,400 万円〕であった。総じていえるのは、コーブランドの初ハリウッド作品は、このように多くの幸運に恵まれていたということである。

9-1-2. シノブシス

ジョン・スタインベックの『廿日鼠と人間』は、アメリカ文学の古典的名作ゆえに、ここでは簡単なあらすじで十分と思われる。ときは 1930 年代、場所はアメリカ西部カリフォルニア州のサンフランシスコ南部に位置する農業地帯のソルダードである。農場に住み込みで働いては、汽車にのって移動するのをくり返す移動農業労働者、いわゆるホーボーの若い 2 人の男がこの物語の主人公である。この話は、2 人のあらたな住み込み農場のあるソルダードの地に到着した日、つまり木曜日の夕方から、大きな問題がおこる日曜日の夕方までの 4 日間の出来事が語られる。

主人公の 2 人の男は、しかし、あらゆる側面で対照的であった。1 人は、背は小さいが頭がきれて生活力のあるジョージ、もう 1 人は背が大きく力も強いが頭の弱いレニーである。表面上ではジョージがレニーの面倒をみる役割を担っている。ソルダードのあらたな農場で働き出す直前の夜、つまり木曜日の夜、2 人はサリーナス川のそばで野宿する。頭の弱いレニーが日頃もっとも喜ぶこととは、2 人の夢、すなわち、いつか個人農場をもつ話をジョージから聞くことであった。野宿の際もまた、ジョージはレニーから急かされて、およそ以下の調子でいつもの内容を語り始める。「いつか俺たちは土地を買う。そこに小さな家を建てて、牛や鶏や豚、そしてウサギを飼う。おれたちは贅沢に暮らす。冬になって雨が降ったら仕事を休む。暖かいストーブを囲んで座り、そして雨音に耳を澄ませるんだ」との具合である。ここで「ウサギ」が強調されているのは、レニーがそれを喜ぶからであり、なんとならば、手触りの柔らかなものを、彼はことさら好むためである。野宿での就寝のまえ、ジョージはレニーに念を押し、今後、もしあらたな農場で問題を起こして追われる身となったならば、再びこの地で落ち合う約束をする。

住み込みの農場は、一匹狼の移動労働者たちばかりであり、皆、荒くれものにして、勝手に、孤独であった。老人キャンディは宿舎で老犬を飼っていたが、ある者は犬が臭いといい、やおら銃で老犬を始末してしまう。キャンディはなすすべもなかったが、せめて自らの手で楽にしてやればよかったと後悔する。一方、頭の弱いレニーは、仕事のほかでは、もっぱら肌触りの柔らかな子犬を可愛がった。しかし、レニーがさわるものはみな、なぜか命が絶たれてしまうのであり、子犬もまた例外ではなかった。農場主の息子の妻〔「カーリーの妻」〕が、暇と孤独をもてあまし、レニーに近づくようになった。頭のきれるジョージは、そこに災いを予感し、レニーに、その妻にはけっして近づくなと強く命令する。

しかし、ジョージの予感は現実のものとなる。日曜日の午後、やはりその日も暇を持て余した妻が、

レニーに近づき、自らの柔らかな髪を触らせた。柔らかいものが好きなレニーは、夢中で触っていたが、ついに力あまって殺してしまう。いち早くその事態を発見したジョージは、今後予想される農場内でのレニーへのリンチを察し、秘かにレニーを逃がし、あの約束の河原で身を潜めて待つよう命じる。農場主の息子の妻が殺されたことが、次第に農場内で知るところとなり、その犯人がレニーと特定されるに到り、皆はリンチに処すべくレニーを探す。すでに逃げ場はないと悟ったジョージは決断する。約束した地に向かい、レニーを見つけたジョージは、いつものあの農場の話を聞かせながら、夢に恍惚とするレニーを自らの手で殺めるのであった。

9-1-3. 分析に用いた資料

以降の分析で本論が使用した映像資料は、IVC 社が 2004 年に発売した DVD、『廿日鼠と人間』〔IVCF-2316〕である。楽譜資料は、アメリカ議会図書館における〈アーロン・コーブランド・コレクション〉所蔵の、『廿日鼠と人間（楽譜草稿オープン・スコア、鉛筆）』〔BOX-FOLDER 100〕を使用した。この楽譜草稿は、全 74 頁にして 3 段譜でかかれたピアノ・コンデンス・スコアである。なお、この草稿は、現在、議会図書館によってウェブ上で公開されている⁵。したがって、本論の附録資料には収録しなかった。

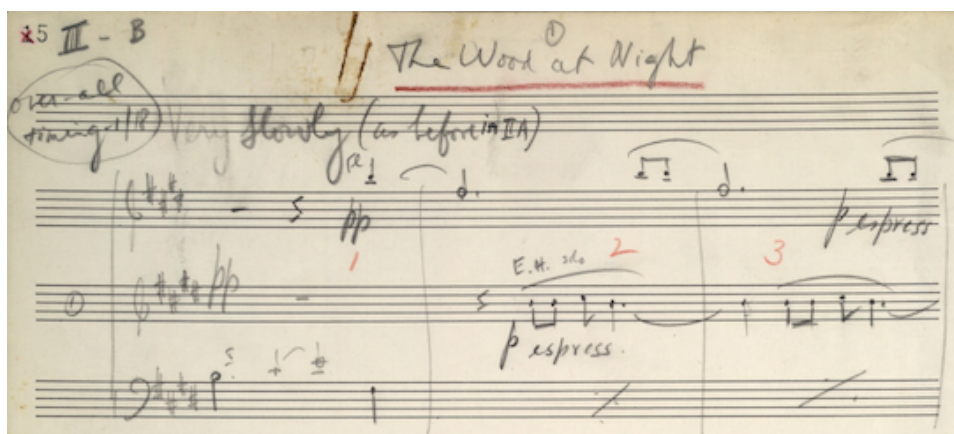


■ 図 9-1. 映画『廿日鼠と人間』(1939) より結末部 (レニーとジョージ) Public Domain.

9-2. 「役に立つ過去」をつくりはじめた「パストラル語法」

9-2-1. 「パストラル語法」の存在

『廿日鼠と人間』において、コーブランドは、「パストラル語法」を駆使して映画音楽を書いている。前章と同様に、本章でも、最初にそのパストラル語法の存在を確認することからはじめたい。譜例 9-1 の楽曲は、映画の中では、ジョージとレニーが、ソルダードの農場で働く前、つまり、サリーナス川で野宿をした夜に、最初に奏されるものである。シンプルな書法であるが。音楽学者のサリー・ビックも指摘するように、ここには「パストラル語法」の特徴が明確に現れている⁶。



■ 譜例 9-1. 《The Wood at Night》 1～3 小節目 (映画『廿日鼠と人間』より)
Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.

旋律線の運びで、明らかなのが、完全4度音程の動きである。まず譜例 9-1 にみる第1小節での下声部〔3段譜の下段〕には、h 音から fis 音へ下降する完全4度の動きみられる。これはこのあと、つづく9小節に到る直前まで反復されることになる。また、上声部〔3段譜の上段〕でのフルートで奏される旋律に目を転じると、第1小節の4拍目から始まり、やはり h 音から fis 音への、ここでも下降する完全4度の動きが見られる。下声部と上声部とで構成される、この下降する完全4度の動きは、それぞれで音価が相互に入れ替わる趣向が凝らされている。つまり下声部では、h 音が3拍、fis 音が1拍であるのに対して、上声部では音価が逆になっており、h 音が1拍、下降したあとの fis 音が3拍となり、下

声部と上声部が同時に奏されときには、そこに完全4度音程や5度音程の響きが現れるように構成されている。また、中声部〔3段譜の中段〕h音が上声部fis音との完全5度音程を形成する。中声部と上声部でのそれぞれの旋律の動きは、対位法的であり、リズム面で相互の動き踏まえた音の運びがみられる。

■ 譜例 9-2. 《The Wood at Night》 4～12 小節目 （映画『廿日鼠と人間』より）
Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.

4小節目から8小節目までは、中声部と上声部においてh音からe音への完全4度の上行跳躍進行とその後の下降順次進行で構成される。その後、9小節目から12小節目までは、下声部が和音に変化し、e音とa音による4度音程の響きが持続する。そのなかで、中声部では、それまでよりも動きを増した旋律

線のなかに完全4度や五度の跳躍進行がみられる。

和声の側面にふれるならば、ここでの旋律の下地となる響きが、ホ長調の属和音保続を思わせる和声の持続である。とはいえ、ここに導音の機能をもつ *dis* 音は指摘できず、ゆえに、この響きの全体には属和音としての機能は見いだせない。このように、『廿日鼠と人間』の音楽の中にも、「パストラル語法」の存在を明確に指摘することができる。

9-2-2. 「役に立つ過去」をつくりはじめた「パストラル語法」

上に「パストラル語法」の存在を確認した、『*The Wood at Night*』であるが、ならば、この曲は映画『廿日鼠と人間』ではどのようなシーンで使用されたのであろうか。この曲が使用されるのは以下の3箇所である。1つは、ソルダードのサリーナス川のほとりで野宿した時であり、ジョージがレニーにいつもの農場の夢の話をしたあとである。2つ目の箇所は、ソルダード農場の宿舎にて、老人のキャンディーを加えて3人で、自分達の農場の夢を語るシーン、そして3つ目が、このドラマの結末部である。カーリーの妻を殺し、リンチを恐れて、あの事前に約束していたサリーナス川のほとりに潜んでいたレニーが、突如姿あらわす部分から聞かれはじめ、ジョージがレニーを銃で撃つまでである。

これら3つのシーンに共通するのが、言うまでもなく、夢としての独立自営農民へ思いを馳せている局面に他ならない。そもそも、アメリカにおいて、独立自営農民のもつ含意を、あらためて考量すると、それは、本論第3章で検討した「19世紀アメリカニズム」と密接に関連したものであった。すなわち、独立自営農民とは、無限に広がりと思われた魅惑の西部フロンティアにおいて、何人も平等に、自由と平等の価値を追究することができるという象徴としての存在とすることができるだろう。そしてまた、かかる「19世紀アメリカニズム」や、その象徴的存在としての独立自営農民という生活スタイルは、結局、19世紀後半におけるアメリカ経済社会の質的变化にともなって、それらも、そのままではいられず、農本主義から産業主義への質的転換をうながされることになるのであった。

すなわち、「パストラル」語法をもつこの楽曲『*The Wood at Night*』は、その語法の革新性とはうらはらに、本来の方向性である未来の消失点において共有されるのではなくて、ここでは19世紀というアメリカの過去に対して、むしろ逆方向に投射されているのである。この様態は、あらためて考える

と、アメリカ音楽文化史上の転換点ともいふべき歴史的意義がそこに潜んでいるといっても過言ではない。というのは、本論第7章〔7-3-3〕で論じたように、コーブランドによる「パストラル語法」とは、「保守」的な伝統を基軸として、そこに人々の〈本質主義〉的な共通点を見いだすような「アメリカらしさ」ではなくて、むしろ「革新」的なものであり、それは未来においてその共通点をみいだすことで、かような「アメリカらしさ」を表象する性格の音楽語法であった。この場合の「共通の未来」とは、つまり、建国理念に基づく未来にほかならず、アメリカ政治学者の古矢旬が述べるとおり、アメリカのほぼ唯一の国民統合の契機となる「啓蒙普遍の約束」、つまり「自由と民主主義」であることは論を俟たない〔3-4-2〕。

そして、未来にそのような共通点を見いだしてもらうための積極的な対象となるのが、「庶民=平均的アメリカ人」であり、もとより、このような〈革新主義〉の成果たる「平均的」なる概念がなければ、多文化国家のアメリカでは、「共通の未来」を見いだすべき対象を認識することすら困難であった。ここで「平均的アメリカ人」がつねに「映画」メディアとともにあり、それと共に成長してきたものであったことをかんがえれば、コーブランドが、「共同体の音楽」の理念のもと、「庶民=平均的アメリカ人」のための「アメリカらしい」音楽を届けようとした際に、映画メディアに、そのための適切な地平を見いだしたのも宜なるかなであろう。そして、「平均的アメリカ人」へむけた「アメリカらしい」音楽語法こそが、この「パストラル」に他ならない。音楽学者ニール・ラーナーが指摘したように、このコーブランドの「パストラル語法」は、今日ではすでに、アメリカの表象として、一定の認知を得ているが、その、ハリウッド映画におけるおよそ歴史的な第一歩と考えられるのが、この1939年の『廿日鼠と人間』における《The Wood at Night》において、本来この音楽語法とは何ら関わりのないはずの、「19世紀アメリカニズム」やその象徴的存在としての独立自営農民の音楽表象として用いられたこの契機と考えることも可能である。ここで行なわれた音楽文化の営為とは、つまり、時間軸において未来の方向に見いだしたアメリカの人々の共通点にて綴られた音楽語法を、今度は、時代を遡って、未来から過去へ投射しはじめた契機といえよう。その営為は、歴史学的探究では慎むべき視線の運び方ではあろうが、ヴァン・ワイク・ブルックら〈革新主義〉的な文化人がもとめた、アメリカ人の共通の文化的土壌としての、「役に立つ過去」をつくる上で、この「パストラル語法」が、いよいよ「庶民=平均的アメリカ人」たちのなかで機能し始めた転換点として指摘できるのである。

終章

20 世紀転換期のアメリカに現れた〈革新主義〉の動向は、「現代アメリカ」の基礎となる国力を作り上げた。〈革新主義〉は、〈社会的福音主義〉に基礎付けられた分野横断的な科学的知見の応用によって、「19 世紀アメリカニズム」の非効率、不合理、社会発展の限界、成り行きまかせの急激な工業化・都市化、大企業の市場独占、貧困、及び劣悪な公衆衛生など社会悪に対して、20 世紀に見合う形態への移行を企図し、中産階級が主導的役割を担って進められた大規模で広範な一大社会構造改革であった。

〈革新主義〉はまた、社会科学的知見を応用し、アメリカ社会に〈庶民=平均的アメリカ人〉を誕生させた。もとより移民国家にして、法律上のアメリカ人としてしか措定しえなかったその多様性のなかに、実質的なアメリカ人の共同体を形づくる基礎となるものであった。彼ら、本論のいう、〈庶民=平均的アメリカ人〉は、〈大衆消費社会〉の中で〈消費の民主化〉による豊かさを獲得し、層の厚い中産階級を形成していった。かかる方途による豊かさの実現こそが、史学者オリビエ・ザンズの言葉を借りれば、マルクス主義に対する、アメリカの回答となったのである。このような過程の中で、およそ 20 世紀半ばまでには、〈革新主義〉を淵源とする社会構造改革により、中産階級を基軸とした豊かなアメリカが実現したのである。

一方、豊かなアメリカが現れた頃、つまり 1940 年代初頭において、のちの 20 世紀後半のアメリカのあり方を基礎付ける 2 つのヴィジョンが、ともに「ヘンリー」の名をもつ 2 人の人物から提案されることになる。すなわち、1 人は、ヘンリー・ルースの「アメリカの世紀」(The American Century)であり、もう 1 人は、ヘンリー・ウォーレスの「庶民の世紀」(The Century of the Common man)である。

『タイム』紙や『ライフ』紙の創刊者で知られるルースは、「アメリカの世紀」において、合衆国が自由と正義の理想の原動力となって 20 世紀の世界をリードすべきことを訴えたものであった。いわば、〈革新主義〉によって実現した国力にもとづき、一層の飛躍を図ろうとするものといえよう。それに対して、もう一方の「異端の副大統領」ウォーレスによる「庶民の世紀」は、すなわち、それまでの〈革新主義〉の動向を維持することが主張されたものであった。それによってもたらされた豊かで層の厚い

中産階級、つまり、本論のいう〈庶民 = 平均的アメリカ人〉による、民主主義の徹底を主張したものであった。そして、その後の歴史の事実としては、20 世紀後半の戦後のアメリカは、ルースのいう「アメリカの世紀」を信奉することで、結果として冷戦がもたらされ、今日のわれわれの知る世界覇権的なアメリカが誕生することとなる。そして一方の「庶民の世紀」は、ヘンリー・ウォーレスの名とともに、20 世紀の後半を通じて、しばし歴史の闇に葬り去られることとなるのであった。

このように、20 世紀のアメリカは、〈革新主義〉のリベラルな動向によって世紀の半ばまでに豊かな国力を達成するのだが、20 世紀半ばにおいて、その国力をもって、その後をいかに進むべきか、とする選択を経過することで、異相を呈することとなる。

アーロン・コーブランドは、20 世紀前半を〈革新主義〉とともに生きた藝術家であった。ニューヨークに地歩を固めた彼は、写真家アルフレッド・スティーグリッツの画廊に出入りし、そこ集う多方面におよぶ文化人たちとの分野横断的な交流と議論から、アメリカ社会のなかでの藝術音楽のあり方を、真摯に考えた作曲家であったといえよう。彼の周囲にあった「ジャズ」がそれにそぐわぬと考えた彼が、1927 年を境に 1940 年代まで追究したのが、「共同体の音楽」であった。これは民主主義に資する音楽藝術のあり方を追究するとともに、それを阻害する芽に気づくための美の省察をうながす立場でもあった。

また、アメリカにおける「共同体の音楽」ならば、それをつうじて、アメリカでの新たなコミュニティ形成を可能とするためにも、端的に、「アメリカらしさ」を有する音楽であらねばならなかった。彼にとって、これは重要な藝術的課題として重くみて、慎重にことをすすめていた。その慎重さを解き、それまで考察してきた「アメリカらしい」音楽語法を世に示すことを直接後押ししたのが、1935 年にモスクワから発せられた〈人民戦線〉の契であった。研究者ニール・ラーナーは、この時期以降のかれの「アメリカらしい」音楽語法のことを「パストラル・イディオム」と名辞した。本来は、中世フランスを淵源とするこの音楽形式は、実質的には、伝統的なアメリカの表象とは何の関連ももっていなかった。ただし、そのヨーロッパ的重厚さと断絶した軽やかさと、詩人ホイットマンのような素朴さを持ち合わせた、基本和音形態の第 3 音のない完全 5 度音程や、完全 4 度の開けた響きを基軸とする音楽書法は、フロンティア学説とのアナロジーや、「自由と民主主義」というアメリカ建国理念にかかる普遍的理念の未来の実現において、アメリカ的心情を託された。すなわち、「パストラル語法」の「アメリカらしさ」とは、アメリカ人たちにとってのほぼ唯一の国民統合の契機となる「啓蒙普遍の約束」という未来において担保されたものであった。

彼は、この「パストラル語法」において、「アメリカらしさ」の表現を可能としたのである。その「アメリカらしさ」を、「共同体の音楽」に適用するための相応しい地平として、着目したひとつが、映画音楽であった。なぜなら、映画は、つねに〈庶民＝平均的アメリカ人〉とともにあり、それこそが、アメリカ人を象徴するメディアと考えられたからである。一方で、その、もっともアメリカらしいメディアであるはずの映画において、その音楽の主流にあったのがドイツ・ロマン派風のそれであった。コープランドは、〈庶民＝平均的アメリカ人〉を象徴するメディアにおいて、「アメリカらしい」音楽、すなわち「パストラル語法」を取り入れた音楽を展開することによって、アメリカにおける「共同体の音楽」の実現を企図したのであった。そして、「パストラル語法」の「アメリカらしさ」とは、本来、豊かな未来において担保されているはずであったが、その表現の成熟にともない、今度は、時代を遡ってアメリカの過去にも投射されるに到り、ついにそこに〈庶民＝平均的アメリカ人〉にとってのアメリカの神話、すなわち、ヴァン・ワイク・ブルックスのいう「役に立つ過去」が形成されることになるのである。

さて、本論の目的を適えるための、考察の結果としての命題をここで措定せねばならない。コープランドが「現代アメリカ」の形成において果たした文化的側面での役割は、〈革新主義〉の立場から導出した「アメリカらしさ」において、音楽的な「役に立つ過去」を形成したことである。ただし、彼のこの役割は、〈革新主義〉の盛衰と同調していた。すなわち、20 世紀後半以降、アメリカがヘンリー・ルースの「アメリカの世紀」を信奉し始めたとき、ウォーレス自身がそうであったように、ウォーレスの政治的心情を共有するコープランドもまた、その、政治的左派の心情を有する「アメリカらしさ」は、冷戦期の現実の世界覇権的アメリカの現実とは、しばし乖離していくことになる。しかし、「パストラル語法」により「役に立つ過去」としてすでに構築した「アメリカらしさ」は、その政治的左派の含意が削ぎ落とされた形で、アメリカのメディアを通じて、すでにコープランドの領野から離れて、今日もアメリカの神話を形成しつつけているのである。

あとがき

アーロン・コーブランド氏について、修士課程以来、数年にわたり探究してきた。しかし、大学院研究のほぼ終盤に到るまで、氏は、筆者に心を開いてはくれなかったようだ。「最もアメリカ的な作曲家」とはいうが、しかし、その知られた形容は全くの気休めに過ぎない。氏は、あまりにも多彩にして、多層に多面的な存在であり、その意味では、まさに「アメリカ」そのものにほかならなかった。かつて村上龍が「『アメリカらしさ』なるものは問うてはいけないものの一つ」とも述べたと知ったのは、奇しくも研究がもっとも進捗をみない頃であった。筆者にとっては、研究の手がかりを探すのも、まるで茫漠たる海岸にて所定の砂粒一つを見つけるがごとき気の遠い作業となった。やっと見つけた「砂粒」も、しかし、氏の多様性の前には、すぐに多くの矛盾をみせ体裁を失した。ときに無益とも思えた繰り返しの末、筆者の突破口となったのは、やはり、かつて師が教えてくれた〈図と地〉の視点であった。「すべての見えるものは、図と同じような意味では見えることのない地を含んでおり」〔メルロ＝ポンティ〕である、と。

本論の執筆には、あまりにも多くの先達の支えがあった。最初に、筆者を受け入れて下さり、論文提出まで導いて下さった主査の西岡龍彦教授に万謝する。修士課程時代の指導教員として、本研究の初期に、映画やアメリカ文化、そして、藝術と文化がもつ豊かな広がりを実感にご教示下さった東京学芸大学・畑中佳樹教授の学恩に謝意を表す。そして、ご助言を賜った副査の亀川徹教授、毛利嘉孝教授、丸井淳史准教授、福中冬子准教授に感謝する。「砂粒」探しのごとき日々の地味なる研究では、外部者にもかかわらず、いつも、その優れた蔵書を快く利用させて下さった和光大学附属梅根記念図書館の皆さまに感謝する。勤務先の女子美術大学において、かつて、本研究をめぐるつたない話にも付き合ってくれた相模原校地メディアアート学科時代のゼミ生たちに感謝する。いつも励まして下さった武蔵野美術大学・故小島常成教授、女子美術大学・川口吾妻教授、カトリック東京大司教区・幸田和生補佐司教と天佑に感謝する。短い面会の中で、惜しげなく貴重な研究的視点を示唆して下さい下さった東京大学・渡辺裕教授に感謝する。現地訪問に快く応じて下さったアーロン・コーブランド・ハウス藝術監督マイケル・ボリスキン氏、及び本論に先行するすべてのコーブランド研究者に感謝する。アーロン・コーブランド氏に感謝する。そして、北の大地から研究を応援してくれた父・石井共之、母・石井みよに感謝する。最後に、このもっとも困難なる時期を共に生き、共に乗り越えてくれた妻・石井亮子に、あらためて感謝の言葉を述べるとともに、この論文のすべてを捧げる。

2016年10月31日 若葉台にて

石井 拓洋

注釈

■ 序章 注釈

- ¹ 原文は附録資料 1 に掲載した。また原文は以下のデータベースから参照可能である。*The Library of Congress Thomas, Congressional Record*, 101st Congress, second session (1990), “A TRIBUTE TO AARCOPLAND (Senate - July 20, 1990),” accessed October 17, 2016, <https://www.congress.gov/congressional-record/archive/>
- ² 原文は以下 (“Aaron Copland is an American institution.”)。
- ³ 1945 年にバレエ《アパラチアの春》で〈ピューリッツァー音楽賞〉を受賞した。
- ⁴ 1949 年に映画『女相続人』で〈アカデミー作曲賞〉を受賞した。また以下作品で同賞候補にノミネートされている (映画『廿日鼠と人間』[1939]、映画『我等の町』[1940]、映画『北極星』[1943])。
- ⁵ 1964 年に授与 [民主党ジョンソン政権時]。これは大統領によって受勲者が決定されるもの。他に音楽では、デューク・エリントン、アーヴィング・バーリン [「第二の国歌」《ゴッド・ブレス・アメリカ》の作曲など]、フランク・シナトラ、ボブ・デュラン、スティービー・ワンダー、他、が現在までに授与されている。
- ⁶ 1986 年に授与 [共和党レーガン政権時]。これは議会上下両院の決議で受勲者が決定されるもの。自由勲章よりも授与数は少ない。音楽ではアーヴィング・バーリン [1954 年受賞]、ジョージ・ガーシュイン [1985 年]、シンガー・ソングライターのハリー・チェイピン [1986 年]、フランク・シナトラ [1997 年]、そしてコープランドの 5 名が授与されている。
- ⁷ 1951 年と 52 年にチャールズ・エリオット・ノートン詩学教授を勤めた。他に音楽家では、イゴール・ストラヴィンスキー、パウル・ヒンデミット、メキシコの作曲家カルロス・チャベス、レナード・バーンスタイン、ジョン・ケージ、ハービー・ハンコックらが歴任した。
- ⁸ コープランドの生家は日用雑貨店である (ニューヨーク市ブルックリン区ワシントン通り 628 番地。現在の同地には商業ビルが建っており生家は現存しない)。
- ⁹ 「アメリカの世紀」“The American Century”という標語の端緒は『ライフ』誌の創刊者ヘンリー・ルースが、1941 年 2 月に同誌上に寄せたエッセイの表題にある。この語は真珠湾攻撃の 10 ヶ月前の時期に現れた「その比類ない国力により国際政治の全体的方向性を単独でコントロールするという自信を深め」た当時のアメリカによる、伝統的孤立主義から「介入的な国際主義への対外政策」への転換と、「その必要性を強く打ち出すマニフェスト」である [古矢旬『アメリカニズム：「普遍国家」のナショナリズム』東京：東京大学出版会、2002 年、292 頁。]。

10 オペラ《入札地》以外のここに挙げられた作品は、すべて 1930 年代後半から 40 年代にかけて作曲されたものである。

11 引用中にみる以降の「…」はすべて原文ママ。

12 原文は以下（“‘Coplandesque’ music”）。

13 訳では「今もなお」の反復が以下につづくが、これは原文の“still”の反復を逐語的に反映したもの。

14 原文は以下（“That is Aaron Copland’s timeless music. And that is still America.”）。

15 原文は以下（“For us, Aaron Copland will always be the voice of all generations in America.”）。

16 *HPAC*, 215（“Dean of American Music”）； *GMAS*, 234.（“Dean of American Music Composers”）。

17 James C. McKinley Jr. “Musical Titan Honors His Heroes” *The New York Times*, (August 18, 2011).
なお、これは彫像設置が計画された 3 人、つまり、他に指揮者のセルゲイ・クーセヴィツキーとレナード・バーンスタインのうちで最初に着手して完成したものであった。

18 *NLCO*, p. 501（“the National Cattleman’s Beef Association’s ‘Beef. It’s What’s For Dinner’ campaign.”）。バレエ《ロデオ》の中の〈ホー・ダウン〉（Hoe-Down）が使用されている。

19 John A. Lomax and Alan Lomax, *Our Singing Country : Folk Songs and Ballads*, (Mineora, New York : Dover Publications, 1941), pp.54-55.

20 *NLCO*, p. 501.

21 *ECAC*, pp.411-412.

22 *HPAC*, p.362（ローリング・ストーンズにおいては CD『ラブ・ユー・ライブ』（初盤発売〔LP〕1977 年）の 1 曲目に、コープランドの“Fanfare for The Common Man”〔邦題：庶民のためのファンファーレ〕が収録されている。

23 *NLCO*, p. 501.

24 *ECAC*, p.440.

25 *Ibid.*, p.439.

26 本論では「芸術」を「藝術」と表記するが、その論拠は今道の論考に拠る（今道友信『美について』東京：講談社現代新書、1973 年、5～6 頁、75～76 頁。）。なお、「東京芸術大学」は、その法人登録上の表記に従った。また、今日の美学的議論に基づけば、本論が含意するような「それ」ならば、むしろ「アート」と言うべきとする立場もあろう。本論では、しかし、そこにこそ、なるべく適切な日本語を使用したいという企図があることに加え、今日にまで到る「藝術」の、その歴史的経緯をふまえる意味で、ここでは記号としての「藝術」の語を用い、そこに西欧近代から日本の現代までの議論の全体を託してこれを使用することにしたい。

27 なお、コーブランドとはほぼ同世代のわが国の作曲家としては、近衛秀麿(1898-1973)、下総坑一(1898-1962)、諸井三郎(1903-1977)、池内友次郎(1906-1991)、長谷川良夫(1907-1981)らが挙げられる。一方、滝廉太郎(1879-1903)、山田耕筰(1886-1965)は一代上であり、石桁真礼生(1915-1996)、松本民之助(1914-2004)、黛敏郎(1929-1997)、武満徹(1930-1996)らは、ほぼ一代下となる。

28 大橋洋一「訳者あとがき」、フレドリック・ジェイムソン『政治的無意識：社会的象徴行為としての物語』大橋洋一、木村茂雄、太田耕人訳、東京：平凡社、1981年=1989年、393ページ。

29 アメリカ史学研究の分野における「現代アメリカ」の語の示すところは、本序論の後に詳述する。

30 *PUNS.*, p. 20 [邦訳 22 頁。]。

31 「顧みれば、八〇年代のはじまりに、次の十年間の批評動向を確実に予告している書物が出そろっていたことになる。そして新たな批評動向とは、つまり、[イギリスにおける] マルクス主義批評の爆発的といってもいい復活と、そしてアメリカの(グリーンブラットを領袖とする)新歴史主義の抬頭だった。八〇年代の批評は、これに七〇年代から盛り上がりを見せたフェミニズム批評を加えて、文学作品の形式を内在的に批評する広義の形式主義から、社会的政治的批評へと大きく転換していく」(大橋洋一「訳者あとがき」、ジェイムソン『政治的無意識』、390 頁。)

32 ここでの「歴史化」とは、考察対象を、それが存在した時代的、地域的、政治的コンテクストを含めて考察することを示唆する。これはフレドリック・ジェイムソンによる有名な以下の言及と同義に使用したものである。「つねに歴史化せよ！」(Always historicize!) [*PUNS.*, p. 9 [邦訳 9 頁。]]。

33 ロラン・バルト「作者の死」、『物語の構造分析』花輪光訳、東京：みすず書房、1968年=1979年、85～86 頁。

34 文化批評における〈テキスト〉の概念については本論文第 1 章に後述する。

35 モーリス・メルロ＝ポンティ「見えるもの－見えないもの」、『見えるものと見えないもの』滝浦静雄、木田元訳、東京：みすず書房、1960年=1989年、360 頁(「すべての見えるものは、一、図と同じような意味では見えることのない地を含んでおり」)。

36 ルイ・アルチュセール『国家とイデオロギー装置』西川長夫訳、東京：福村出版、1975 年。

37 *PUNS.*, pp.47-49 (邦訳、55～57 頁)。

38 ロラン・バルト「作者の死」及び「作品からテキストへ」『物語の構造分析』、79～105 頁。

39 福中冬子編・訳『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』東京：慶応義塾大学出版会、2013 年、viii 頁。

40 富山太佳夫「テキスト」、『岩波哲学・思想事典』東京：岩波書店、1998 年、1117 頁。

41 ジョゼフ・チルダーズ、ゲーリー・ヘンツィ編「UNDECIDABILITY 決定不能性」『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』杉野健太郎ら訳、東京：松柏社、1995年=1998年、410～411 頁。

42 *PUNS.*, p. 21 [邦訳 23 頁.] .

43 バルト『物語の構造分析』、79～105 頁。

44 ジョゼフ・チルダースら 「TEXT テキスト」『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』、p.399。

45 E・T・A・ホフマン 「ベートーヴェン・第五交響曲」『無限への憧憬—ドイツ・ロマン派の思想と芸術』鈴木潔訳、東京：国書刊行会、1984 年、350 頁 [「音楽は人間に未知の国を開いて見せてくれる。そこは人間をとりまく外部の感覚世界とはいささかの共通点もない世界で、人間は言葉で説明できる感情を棄て去って、名伏しがたいものに帰依する」]。

46 「無意」とは、「故意でないこと。また、意志を持たないこと」である (広辞苑第五版、2587 頁)。

47 クロード・レヴィ=ストロース「第 5 部 カデュヴェオ族」『悲しき熱帯 I』川田順造訳、東京：中央公論新社(中公クラシックス)、1955 年=2001 年、329～339 頁(「顔面装飾は、或る社会学的機能をもっているのである」335 頁。)

48 *PUNS.*, p. 30 [邦訳 34 頁.] .

49 *PUNS.*, pp.47-49 (邦訳、55～57 頁)。

50 *Ibid.*, p. 89 [邦訳 107 頁.] .

51 カール・マルクス『経済学批判』武田隆夫、遠藤湘吉、大内力、加藤俊彦訳、東京：岩波文庫(白 125-0)、1934 年=1956 年、13 頁。

52 今村仁司「新版序論 アルチュセールのアクチュアリティ」『アルチュセールの思想：歴史と認識』東京：講談社学術文庫、1993 年、47 頁。

53 同前、今村。

54 大橋洋一ら「キー・コンセプト集、『形式のイデオロギー』」ジェイムソン『政治的無意識』、400 頁 [邦訳に収録された訳者らによる巻末資料から]。

55 *PUNS.*, p. 141 [邦訳 172 頁.]

56 ルイ・アルチュセール、エチエンヌ・バリバル「IX マルクスによる絶大な理論革命」、『資本論を読む』権寧、神戸仁彦訳、東京：合同出版、1965 年=1974 年、269～270 頁； *PUNS.*, pp.23-25 (邦訳、26～27 頁)。

57 アルチュセール、バリバル『資本論を読む』、271-273 頁。*PUNS.*, p.24-25 (邦訳、27 頁)。

58 *PUNS.*, p.24 (邦訳、27 頁)。アルチュセール、バリバル『資本論を読む』、273 頁。

- 59 ウィリアム・C・ダウリング『ジェイムスン、アルチュセール、マルクス：「政治的無意識」入門講座』辻麻子訳、東京：未来社、1984年=1993年、85～86頁。
- 60 富山太佳夫『ダーウィンの世紀末』、363頁。
- 61 同前、富山、362頁。
- 62 ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編「HISTORICISM 歴史主義」『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』、205頁。本論での「歴史化」とは、「芸術作品がなんらかの超越的で永遠の価値体系によってではなく、その文化的・歴史的コンテキストによって」理解しようとする方途を示す。
- 63 丹治愛『批評理論』東京：講談社選書メチエ、2003年、109頁。
- 64 HPAC, p.x.
- 65 ニコラス・クック「音楽的意味の理論化」福中冬子編・訳『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』、343～385頁。
- 66 David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960* (London : Routledge, 1985).
- 67 加藤幹郎『映画ジャンル論：ハリウッド的快楽のスタイル』東京：平凡社、1996年、11頁〔「してみれば映画を一本の閉じられた作品として享受する従来の審美的、作家主義的アプローチは、もはやハリウッド映画を論ずる上でなんの有効性もちえないことになる」〕
- 68 畑中佳樹「ハリウッド・システムと映画監督たち」、『アメリカの文化』、121～127頁。
- 69 Roy.M.Prendergast, *Film Music : a Neglected Art*, (1st ed., New York, 1977) 2nd ed. New York : W・W・Norton & Company, 1992, pp.30-31; なお、同書37頁の“Figure 1”に「1930年代から40年代における典型的なハリウッドスタジオでの音楽課の組織図」が掲載されている。
- 70 C&PI, p.297〔「彼〔マイルストン監督〕は、私が良しとすることを行なうのを望んだし、私に、通常なされるような『アドバイス』を一切しなかった。」「音楽監督さえも私のやり方を邪魔しなかった。」〕。
- 71 ジェイムズ・モナコ『映画の教科書：どのように映画を読むか』岩本憲児、内山一樹、杉山昭夫、宮本高晴ら訳、東京：フィルム・アート社、1981年=1993年、246頁。
- 72 HPAC, p.338〔「映画『都市』はニューヨークの知識人達の理想と態度を具体化したものである。コーブランドはニューヨークの知識人における音楽的主要人物であった」〕。
- 73 佐藤武嗣「日米のゆくえ：首脳会談を終えて(上)」『朝日新聞』、2015年5月2日、日刊、14版、1面。
- 74 日米関係の重要性はいわずもがなであり、ここであえて論拠を挙げるまでもないが、その一例としては、たとえば国内における今日的な〈保守〉の立場からの以下が挙げられる。佐伯啓思『自由と民主主義をもうやめる』東京：幻冬舎新書、2008年、19～20頁。

- 75 国立音楽大学音楽研究所「2015 年度 20 世紀前半アメリカ音楽研究部門〈ガーシュイン・プロジェクト〉」, accessed October 5, 2015. [以下の web ページ内の「趣旨」より]。
<http://www.kunitachi.ac.jp/organization/research/gershwin/gershwin.html>
- 76 イマヌエル・カント『純粹理性批判（上）』原佑訳、東京：平凡社、1787 年=2005 年、145～234 頁。
- 77 *ProQuest Dissertation Express*, accessed May 31, 2015,
<http://disexpress.umi.com/dxweb/> [“Serch term” に年号, “Title” に “Aaron Copland” で検索した]
- 78 専門書及び紀要や専門雑誌における学術論文を含め、管見では、国内のコープランド関連の研究論文は、以下以外を見い出すことができない（佐竹由美「アーロン・コープランドの《エミリー・ディキンソンの 12 の詩》：『アメリカ的』なるものの考察と作品分析」博士学位論文、東京藝術大学、2008 年）。
- 79 本論第 1 章ではそのうちの 2 つを紹介する。
- 80 YAMAHA music pal 学校音楽教育支援サイト「20 世紀音楽の流れ – その作曲家たち」, accessed October 5, 2015. http://jp.yamaha.com/services/teachers/music_pal/study/history/modern/p5/
 [「最もアメリカ的な作曲家とされるコープランド (A. Copland, 1900-90)」]。
- 81 本間長世編『現代アメリカの出現』東京：東京大学出版会、1988 年。本間長世、亀井俊介、新川健三郎編『現代アメリカ像の再構築：政治と文化の現代史』東京：東京大学出版会、1990 年。
- 82 本間『現代アメリカの出現』p.ii.
- 83 有賀夏紀『アメリカの 20 世紀・上』、3-4 頁。
- 84 有賀貞『アメリカ史概説』東京：東京大学出版会、1987 年、40 頁。
- 85 中野耕太郎「アメリカ『現代史』の起点を求めて」、『歴史評論』、48 頁。
- 86 有賀夏紀『アメリカの 20 世紀・上』、64 頁。
- 87 この引用は以下から（中野耕太郎「アメリカの世紀の始動」、山室信一、岡田暁生、小関隆、藤原辰史編『現代の起点：第一次世界大戦・4 遺産』東京：岩波書店、2014 年、223 頁）。「アメリカの世紀」の語については、本序章の注 9 を参照のこと。
- 88 佐伯啓思『自由と民主主義をもうやめる』東京：幻冬舎新書、2008 年。佐伯は、現代の国内において、反米保守の論陣を張る主要な論客といえる。
- 89 同前、佐伯、15 頁（「『革新』や『進歩』を唱えていた『左翼』」）。
- 90 同前、佐伯、22 頁。

91 徳永恂「保守主義」、『社会学事典』東京：弘文堂、1988 年、812 頁。

92 ルイス・ハーツ『アメリカ自由主義の伝統』有賀貞訳、東京：講談社学術文庫、1955 年=1994 年。

93 小川仁志『アメリカを動かす思想：プラグマティズム入門』東京：講談社新書、2012 年、18～20 頁。
なお、佐伯啓思『自由と民主主義をもうやめる』もまた、現状の日本において、構造改革を推進する立場を〈保守〉とするのはアメリカ的〈保守〉概念の受け売りとして述べる。一方、〈革新〉が護憲や公教育のあり方を擁護するのは、〈戦後民主主義〉の理念を追求し擁護する結果であるとされる。

94 森孝一『宗教からよむ「アメリカ」』東京：講談社選書メチエ、1996 年、68 頁。

95 飯山雅史『アメリカの宗教右派』東京：中公新書ラクレ、2008 年、32～33 頁。

■ 第 1 章注釈 コープランドを「歴史化」する

1 ここでの「歴史化」とは、考察対象を、それが存在した時代的、地域的、政治的コンテクストを含めて考察することを示唆する。これはフレドリック・ジェイムソンによる有名な以下の言及と同義に使用したものである。「つねに歴史化せよ！」(Always historicize!) [PUNS., p. 9 [邦訳 9 頁。]]。

2 Alex Ross, *The Rest is Noise : Listening to the Twentieth Century* (New York : Farrar, Straus and Giroux, 2007) (邦訳：アレックス・ロス 『20 世紀を語る音楽 I』柿沼敏江訳、東京：みすず書房、2007 年=2010 年)。また、本論略記 *GJAC* (邦訳：ゲイル・レヴィン、ジュディス・ティック『アーロン・コープランドのアメリカ』奥田恵二訳、東京：東信堂、2000 年=2003 年)。これら二つの訳書は、近年の研究成果が反映されており、歴史化されたコープランド像を知る上で挙げられるべきである。他方、ウィリアム・W. オースティンが執筆し奥田恵二が翻訳した邦訳『ニューグローブ世界音楽大事典』(1980 年=1995 年)の「コープランド、アーロン」の項では、コープランドの生涯は楽壇との関わりにおいてのみ記述されていて十分に歴史化されていない。また奥田恵二の著作(『「アメリカ音楽」の誕生：社会・文化の中で』東京：河出書房新社、2005 年。)では、その一部で、コープランドが取り上げられているが、やはり音楽的モダニズムやアメリカン・ルーツミュージックとの関連のなかでコープランドが論じられており十分な歴史化は行なわれていない。なお、該当研究でのコープランドの伝記的記述については、ハワード・ボラック(本論略記 HPAC)や、コープランドとヴィヴィアン・ペルリスによる共著自伝(本論略記 C&P-I, C&P-II)が基本的に参照される(これらは未邦訳)。

3 この著作は、アレックス・ロスによる 20 世紀音楽の評論集であり、そのうちの一つがコープランドに関する記述として収録されている。ただし、ロスによるコープランド受容像は〈ニューディール政策〉と強く結

びつけられており、一方で、さらに遡り〈革新主義〉との関連を仮説する本論の立場とはこの点で幾分の相違がある。なお、著者であるロスの批評活動は1925年に米国で創刊された雑誌『ニューヨーカー』誌上の評論で知られている。

4 ジョゼフ・マッカーシーによるコープランドの査問に関して、本論に先立つ邦文資料は、本論の筆者においては看取できなかった。ここではジェニファー・デラップによる博士論文「50年代のコープランド：マッカーシー時代における音楽とイデオロギー」（1997年、ミシガン大学、本論略記 JDCF）や、ハワード・ポラック（HPAC）、共著自伝（C&P I, II）を参照した。

5 Aaron Copland, *What to Listen for in Music* (1st ed., New York : McGraw-Hill, 1939) 1st. Signet Classics printing., New York : Signet Classics, 2011, p.174 (アーロン・コープランド『作曲家から聴衆へ：音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1939年=1965年、194頁)。「“Strange as it may seem, music that is an end in itself, having no connection with any extramusical idea, is not the natural phenomenon that it seems to be”」。

6 ハンス・ゼーデルマイア『近代芸術の革命』石川公一訳、東京：美術出版社、1960年=1962年、21頁。その他、佐々木健一『美学辞典』東京：東京大学出版会、1995年、110頁。また、国安洋『〈芸術〉の終焉』東京：春秋社、1991年、30頁を参照した。佐々木健一は「モダニズムの芸術運動において形式主義が主流であることは、容易に理解できる」と述べ、また音楽美学の国安洋は「西洋の近代芸術を規定している根本動向は自律化・純粋化の運動」と指摘する。

7 国安『〈芸術〉の終焉』38頁。

8 ウォルター・ペイター「ジョルジョーネ派」『ルネサンス：美術と詩の研究』富士川義之訳、東京：白水社、1877年=1993年、141頁。

9 国安『〈芸術〉の終焉』、131～134頁（「絶対音楽」の語は「ヴァーグナーがベートーヴェンの第九交響曲の解説（1846）の中で初めて使用したもの」、同前131頁。ハンスリックの『音楽美論』は1854年に刊行）。

10 国安『〈芸術〉の終焉』132頁。

11 大角欣矢「ハルモニアの語りを超えて：音楽学の成立と変遷をめぐる省察」、『東京藝術大学音楽学部紀要』第30号、2004年、5～6頁。

12 小田部胤久「形式主義：ハンスリック」『西洋美学史』東京：東京大学出版会、2009年、207頁（「彼の意図は『特殊音楽的なもの』（Hanslick, 74）を明らかにすることにあつて、芸術一般の理論を提起することにあるのではなかった。だが、彼の提起する形式主義的芸術観は音楽以外のジャンルに適用可能な側面を有する」）。

13 エドゥアルト・ハンスリック『音楽美論』渡辺護訳、東京：岩波文庫、1854年=1960年、76-77頁。

14 プラトンによる概念で知られるギリシャ語の〈イデア〉を由来とする英語の idea とドイツ語の idee については、それぞれ〈観念〉と〈理念〉の定訳をもつが（「イデア」『世界大百科事典』東京：平凡社、第2巻 P.439）、ドイツ観念論の使用での idee にみる、理想的なるものの含意を加味して、本論文の筆者はこれを「本質的・理想的な〈内容〉」と解釈した（「観念」、「理念」『岩波・哲学思想事典』；「観念論（理想主義）」『ラッセル哲学事典』東京：弘文堂、79頁。）。

- 15 ラルフ・ウォルドー・エマソン『エマソン名著選・自然について』斉藤光訳、東京：日本教文社、1837年=1996年、117頁。
- 16 福中冬子『『ニュー・ミュージコロジー』とは何か：『ニュー・ミュージコロジー』再考に向けて』、ジョゼフ・カーマン、リチャード・タラスキン、ジャン=ジャック・ナティエほか著『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』福中冬子訳・解説、東京：慶應義塾大学出版会、2013年、pp. iii – xiv.
- 17 菅野弘久「新音楽学の哲学：ローレンス・クレイマー」、『OTSUKA REVIEW』第33号、1997年、80～81頁。
- 18 増田聡「音楽批評の解体文法・5・なぜ音楽について語りたがるのか？：音楽の倫理学に向けて」、『10+1 (No.30(2003)) 特集 都市プロジェクト・スタディ』(2003年 No.30)、東京：INAX出版、2003年、24頁。
- 19 若尾裕「監訳者あとがき」、マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャード・ミドルトン編『音楽のカルチュラル・スタディーズ』若尾裕監訳、東京：アルテスパブリッシング、2003年=2011年、373頁。
- 20 福中冬子『『ニュー・ミュージコロジー』とは何か：『ニュー・ミュージコロジー』再考に向けて』、『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』、p.v.
- 21 三浦淳史「コーブランド」、『音楽藝術』(1953年5月号)、東京：音楽之友社、1953年、45頁。
- 22 松本太郎「アーロン・コブランド」、『レコード音楽』(1952年1月号)、東京：名曲堂出版部、22頁。
- 23 柄谷行人『隠喩としての建築』東京：講談社、1983年、40頁。
- 24 *ECAC*, pp. 424-439.
- 25 *Ibid.*, p.439.; また、音楽批評家のアレックス・ロスもこのクライストの指摘を引用の上、クライストのような視点がコーブランドの内実を明らかにする上で必要であることを主張している（アレックス・ロス「万人のための音楽」、『20世紀を語る音楽Ⅰ』柿沼敏江訳、東京：みすず書房、2007年=2010年、289頁。）。
- 26 *JDCF*; *ECMC*; *ECAC*（略記は本論の凡例を参照）。
- 27 福中冬子「沈黙する〈聖人〉、抽象化された〈哀歌〉：〈文化的自由のための会議〉に見る、二〇世紀音楽における冷戦ポリティックスの射程」、『慶應義塾大学日吉紀要、人文科学』第23巻、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2008年、243～273頁。
- 28 米村典子「リビジョニズム」、神林恒道、潮江宏三、島本浣編『芸術学ハンドブック』東京：勁草書房、1989年、45～52頁。

29 Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: New Press, 2000). その他このトピックに関連する主要な研究は以下 [Max Kozloff, “American Painting during the Cold War,” *Artforum* 11, no.9 (May 1973): pp.43-54; Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War,” *Artforum* 12, no.10 (June 1974): pp.39-41; Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983).]。

30 Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War,” p.39; 加治屋建司「誤作動する武器：クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバリゼーション」、『アメリカ研究』第37号、アメリカ学会、2003年、86頁。小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜：トマス・エイキンズからハイパーリアリズムまで』大阪：関西大学出版部、2014年、201頁。

31 福中冬子「沈黙する〈聖人〉、抽象化された〈哀歌〉」、243～244頁。

32 加治屋建司「誤作動する武器」、87頁。

33 Saunders, *The Cultural Cold War*, p.1 [「冷戦の只中にある頃、合衆国政府は、西欧において、膨大な力を機密の文化的宣伝活動計画につぎこんだ。この計画の至上命令とは、そのようなこと [かかる文化的宣伝活動] などが存在しないということにあった。それは秘密裏に、アメリカの諜報機関である中央情報局によって遂行された。この秘密なる作戦の中核となったのが文化自由会議 (the Congress for Cultural Freedom) であり、それは1950年から1967年までの期間、CIAの代理人であるマイケル・ジョセルソンによって運営された (run by CIA agent Michael Josselson)。その成し遂げた成果は、—— 特にその期間は—— 相当なるものであった。最盛期には、文化自由会議は35カ国にオフィスをもち、数十名の人員を充て、20を超える有力誌を出版し、展覧会を開催し、情報発信や催しを行い、注目を集める国際会議を組織し、そして、音楽家や美術家に褒賞や公演の場を与えた。その使命とは、西欧知識人達に未だ残るマルクス主義や共産主義への魅力から引き離し、『アメリカのやり方』 (“the American way”) に、より順応する見方を推し進めることであった」]。

34 加治屋建司「誤作動する武器」、83～88頁。小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、200～206頁。池上裕子「世界美術史の見地から戦後アメリカ美術の台頭を考える」、『美術史論集』第10巻、神戸大学美術史研究会、2010年、34～35頁。福中冬子「沈黙する〈聖人〉、抽象化された〈哀歌〉」、243～244頁。

35 加治屋建司「誤作動する武器」、88～91頁。小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、205～220頁。池上裕子「世界美術史の見地から戦後アメリカ美術の台頭を考える」、36頁。

36 小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、205頁。

37 Michael Kimmelman, “Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War,” *Studies in Modern Art*, no.4 (1994): pp.38-55; 加治屋建司「誤作動する武器」、88～89頁 (「マイケル・キンメルマンは、近代美術館は抽象表現主義を取り上げるのが遅く、当初はヨーロッパの巨匠の方に専ら関心を向けていたことを94年に指摘している。[略] 近代美術館は56年にポロックの回顧展を開くまで抽象表現主義の画家の個展を開かなかった」)。

38 小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、206～222頁。

39 中野耕太郎『『アメリカ史』叙述のグローバル化』、『パブリック・ヒストリー』第6号、2009年3月、大阪大学西洋史学会、16頁。

40 池上「世界美術史の見地から戦後アメリカ美術の台頭を考える」、35 頁。

41 同前、34 頁。

42 本論での〈リベラル〉とは 20 世紀初頭以降のアメリカでの一般的な用法としてのジョン・ロールズらの〈ニュー・リベラル〉又は〈ソーシャル・リベラリズム〉(社会自由主義)を示唆する用語として使用している。つまり社会的公正や社会福祉などを重視し、それを実現する方策として政府の介入が必要とする立場を示している。対して〈レッセフェール〉に関連する古典的な自由主義を示すものではない。合衆国における〈リベラル〉の語の扱いについては以下も参照されたい。小川仁志『アメリカを動かす思想：プラグマティズム入門』東京：講談社現代新書、2012 年、19 頁。

43 本論での〈モダニズム〉とは 19 世紀半ば以降の藝術や文学における伝統主義を排して「内容、形式、手法の大幅な刷新を企図する運動」を示唆する用語として使用している〔井上健「モダニズム」『知恵蔵 2015』〕。具体的にそれは「絵画でのフォーブから抽象絵画の誕生(ピカソ、カンディンスキー)、音楽における調性の放棄(シェーンベルク)、文学におけるリアリズム的語り手の消失(カフカ)や時間概念の革命(プルースト)」に現れる〔三島憲一「モダニズム」『岩波哲学思想事典』1594 頁〕。さらにその傾向には「(1) 19 世紀的な安定した時間・空間構造の解体、断片化への志向、(2) 意識の流れや無意識的記憶など、意識下の世界への着目、(3) 方法意識の先鋭化」が挙げられるが〔井上健「モダニズム」〕、上記 (1) においては 12 音技法のシェーンベルクやピカソのキュビズム、(2) においてはドビュッシーの象徴主義やダリのシュールレアリスム、(3) においてはクレメント・グリーンバーグの美学理論に顕著である。また、美学の佐々木健一はモダニズム芸術運動の主潮が〈形式主義〉にあることを指摘している〔佐々木健一「かたち」『美学辞典』110 頁〕。

44 本論での〈リアリズム〉とは、たとえば小林の言及に拠るならば、「社会の現実や問題をありのまま表現することによって社会改革を目指す」という意図をもった芸術的態度を示すものとして使用している。詳細は以下を参照されたい。小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、p.193 頁。

45 山口泰二『アメリカ美術と国吉康雄：開拓者の軌跡』東京：日本放送出版協会、2004 年、4 頁。

46 同前、101～112 頁。「アメリカ美術家会議」とは“The American Artists Congress”である。国吉は同会議において、1936 年に「全米執行委員」や「展示委員長」をつとめ、また 1938 年には副議長 5 人のうちの一人であった。

47 アメリカ美術史の菊川雅子もこの藝術家組合が「人民戦線のもとで」結成されたものであることを指摘している。詳細は以下。菊川雅子「冷戦初期のクニヨシの思想：『進歩するアメリカ美術』展と美術家組合をめぐって」、『同志社アメリカ研究』第 36 号、2000 年、119 頁。なお、1939 年の〈独ソ不可侵条約〉を境に政治的方向性を喪失することになる同会議を国吉は 1940 年に脱退した

48 小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、199 頁。「アーティスト・エクイティ協会」とは“Artist Equity Association”である。

49 小林、同前、198～199 頁。

50 山口『アメリカ美術と国吉康雄』、pp.84～85 頁。

51 山口、同前、pp.177～178 頁。

⁵² 山口、同前、pp.114～117 頁。

⁵³ 高階秀爾監修『増補新装カラー版西洋美術史』東京：美術出版社、2003 年。

⁵⁴ Michael Denning, *The Cultural Front* (London : Verso, 1997), p. xvi.

⁵⁵ 小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、210～213 頁。

⁵⁶ *C&P II*, p.185. ペルリスによればこの発言が以下の連邦議事録から参照可能であることを示している。
“Proceedings and Debates of the Eighty-third Congress, First Session, Appendix, volume 99, part 9
(3 January 1953 - 23 March 1953), pp. 169-71.”

⁵⁷ *C&P II*, pp.181-203.; *HPAC*, pp.451-460.; *JDCF*, pp.123-134.

⁵⁸ 福中冬子、「沈黙する〈聖人〉、抽象化された〈哀歌〉」、248 頁。*JDCF*, p.94 (「強い親ソビエト」)。

⁵⁹ *JDCF*, p.94.

⁶⁰ 田原牧『ネオコンとは何か：アメリカ新保守主義派の野望』東京：世界書院、2003 年、27～31 頁。

⁶¹ “Red Visitors Cause Rumpus,” *Life Magazine*, Vol.26, no.14 (4 April 1949), pp39-43. なお、この記事は Web ページ “Google books” 上でも公開されている (確認日：2015 年 8 月 28 日)。

⁶² さらに、彼らの顔写真の説明には、「忠実なる共産主義の同調者から、果ては頭の弱い空想的社会主義者まで、[ここにみる写真の 50 人は] その範囲の典型として選んだ者たちだが、連中は法務長官が認定する〔破壊活動的〕組織やその他の政府機関内の破壊活動家として、むきになって、自らの名前を貸すのです」との挑発的なレトリックがみられた。Ibid., pp.42-43 (“ They are not the most notorious 50 but a representative selection ranging from hard-working fellow travelers to soft-headed do-gooders who have persistently lent their names to organizations labeled by the U.S. Attorney General or other government agencies as subversive.”)。

⁶³ *HPAC*., pp.451-452.

⁶⁴ ただし、ハリウッドでの〈赤刈り〉に関する著作をもつ上島春彦が指摘するように、この時期の〈赤刈り〉の動向の中心的存在としてジョゼフ・マッカーシーを置くならば、その内実を取り違える恐れがあることを留意すべきである。つまり「彼が人々を恫喝していた期間以前からマッカーシーイズムは存在し、彼が失脚して以降〔1957 年以降〕も存続したことを忘れてはならない」のであり、「その名を冠されたマッカーシーはむしろ道化というか、印象的な脇役の一人に過ぎなかった」ことを考慮すべきである (上島春彦『レッドページ・ハリウッド：赤刈り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝』東京：作品社、2006 年、15 頁)。なお、「混同されている場合があるが、彼が調査の拠点としていたのは上院における政府調査活動委員会で〔あり〕、、、HUAC〔〈赤刈り〉の代名詞である〈アメリカ合衆国下院非米活動委員会〉〕ではない」(同前、36 頁)。

⁶⁵ *HPAC*., p.455; *C&P II*., p.191.

⁶⁶ なお、マッカーシーはコープランドへの査問に先立って、当時フルブライトを直接管轄していた文化情報局 (the United States Information Agency, USIA) への査察を開始している [Randall Bennett Woods, *Fullbright: A Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 181; *JDCE*, pp.135-136.]。それにともない、海外における連邦政府の〈白色宣伝〉活動を企図するこの USIA が管轄する世界 196 箇所の政府系図書館に対してそこでの開示情報を規制し、1953 年 4 月には左翼的で非米活動の疑いのある特定の文化人の著作・作品のこの図書館へ向けての海外送付を禁止に追い込んでいる。規制をうけた文化人らは 141 名の「ブラック・リスト」としてまとめられ、作曲家ではコープランドとバーンスタインはもちろん、ヴァーグネル・トムソン、ロイ・ハリス、そしてジョージ・ガーシュインも含まれていた (*C&P II*, p.191-192; *JDCE*, p.134.)。この「ブラック・リスト」には、当時のスペイン第二共和政を支持する署名を行なったにすぎない者までもが含まれていた (*HPAC*, p.454.)。

⁶⁷ *C&P II*, pp191-192.

⁶⁸ *HPAC*, p.456.

⁶⁹ *C&P II*, 192 (“ THE CHAIRMAN: I may say, for your information, you did get security clearance. MR. COPLAND: Did I really? How does one get security clearance? ”).

⁷⁰ アルブレヒト・ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』浅野利昭、野村美紀子訳、東京：晶文社アルヒーフ、1976 年=1985 年（国外追放前の別離コンサートについて [181 頁]、入党申請 [46 頁]）。

⁷¹ *C&P II*, p.189.

⁷² *Ibid.*, pp.198-203.

⁷³ Richard Dyer, “A Celebration of Copland’s Work” *Boston Globe*, (July 2, 1989) [引用元原文は “Some of his music sounds French, some Russian, some Latin, some American”]。

⁷⁴ 「われわれはギリシア人に近づき、あの自然の芸術運動がギリシア人の中でどの程度に、そしてまたどの高さにまで発展していたかを見きわめることにしよう」（ニーチェ 「悲劇の誕生：音楽の精神からの」『世界の名著 57 : ニーチェ』手塚富雄責任編集、東京：中央公論社、1872 年=1978 年、461 頁。）。

⁷⁵ 渡辺裕『西洋音楽演奏史序説：ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社、2001 年、26～40 頁。

■ 第 2 章 注釈 「先行研究の検討、論点の抽出」

¹ 本論のいう「政治意識」とは「政治一般または特定の政治問題に対してもっている見かた・考えかた・態度の総称」を指す。その際の「政治」とは「人間集団における秩序の形成と解体をめぐる、人が他者に対して、また他者と共に行なう営み」を指す（「政治意識」及び「政治」『広辞苑第五版』新村出編、東京：岩波書店、1998年、1468頁）。

² 〈新批評〉（New Criticism）とは1930年代から50年代にかけてアメリカの文芸批評界で隆盛した潮流である。それまでの〈作家主義〉や〈印象批評〉による美的判断を批判し、作品〔主に詩〕の成否において、作者の意図や、作品が喚起する感情の側面を考慮するべきではないことが主張された。当然そこに作者の政治意識が顧慮されることはない。読解では〈テクスト〉には全体的統一性が存在することを前提と考えた上で、〈テクスト〉の内部構造自体、〔「内在的読み」〕にこそ視点が置かれることになる。この批評的視点は代表的批評家のウィムザットとピアズレーによる「意図による誤謬」と「感情による誤謬」の語に示された（テリー・イーグルトン『新版文学とは何か』大橋洋一訳、1983年=1997年、71～83頁）。

³ Arthur Berger, *Reflections of an American Composer* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002), p.11（本論の筆者はバーガーの言及を *ECAC*, p.411.の注5で知り、そこから引用した。クライストは論文〔*ECAC*〕でバーガーの言及を一部引用しながら以下のように述べている。“he [Berger] ‘thought it prudent’ to omit any discussion of Copland’s political alignment”）。なお、作曲家であるバーガーはコープランドの弟子であり、彼自身も師と同種の政治意識を持っていた（*GMAS*, p.164）。したがって、バーガーは1930年代の師における政治的位置づけをもとより熟知していたが、研究では無視したというべきである。

⁴ *HPAC*, p.273.

⁵ *GMAS*, p.165（“Julia Smith, [挿入句略], completely avoids the issue of Copland’s politics”）。

⁶ *Ibid.*, p.164（“For many years, his involvement in the Left has been obscured, as many scholars have shied away from the issue.”）。

⁷ *Ibid.*,（今日のわが国において、コープランドの内実がよく知られていないにも関わらず、かれを〈新古典主義〉という定義の困難なる様式で安易に認識する傾向の大きな淵源には、1950年代以来のこのような要因が維持されたものと本論文の筆者は考える）。

⁸ *C&PI*, p.218.

⁹ ハロルド・クラーマン Harold Clurman (1901-1980) は、アメリカ・ニューヨーク市の演劇演出家、劇作家、演劇批評家。コープランドとは親戚関係にあった。コロンビア大学に学んだ後、1921年から1924年にコープランドとともに渡仏し、二人はモンパルナスの地をはじめ、そのほとんどのフランス滞在中を同室で過ごした。クラーマンはパリ大学で文学を学んだ。以来生涯に渡りコープランドと交流して互いに影響を与え合う。米国帰国の後の1931年に「ザ・グループ・シアター」を創立する。同劇団は所属劇作家クリフォード・オデッツによる『レフティエを待ちつつ』(1935)などでその活動が知られる。

¹⁰ *GMAS*, p.192.

¹¹ *ECMC*, p.15（“most recent biographer, Haward Pollack, credits Copland with greater personal and political agency”）。

¹² *GMAS.*, p.165.

¹³ *Ibid.*,

¹⁴ *JDCE.*, passim (ex, p.2, 224, 225.).

¹⁵ *HPAC.*, pp.234-256 (Chapter14 “Personal Affairs”). ポラックには、同様の視点から、20 世紀のアメリカのクラシック音楽はかかる文化サークルによって生み出されたことを論ずる以下の論考がある。Howard Pollack, “The Dean of Gay American Composers,” *American Music*, Vol.18-No.1 (Spring,2000), pp.39-49. 当該研究では、コープランドの特定の相手は、ヴィクター・クラフト (Victor Kraft, 写真家、アマチュア音楽家) であったと考えられている (*HPAC*, 238) 。1932 年に知り合った彼らは 1940 年代半ばで別離するまで、32 年のメキシコ・アカプルコ旅行を皮切りに、時間のかぎり様々な場所への旅行をともにした。ポラックはまた、クラフトの前に、作曲家で小説家のポール・ボウルズ (Paul Bowles, 1910-1999) との関係も指摘する (*Ibid.*, ボウルズは、映画『シェルタリング・スカイ』(1990)の原作者でもある)。なお、戦後〈赤刈り〉にあうコープランドであるが、たしかに、現在までの当該研究は、彼が共産黨員であったことを示す資料を見いだしていない。しかし、これについて音楽学者ゲイル・マーチソンは、あらたな視点の可能性を提起している。つまり、コープランドとも親交のあったハリー・ヘイ (Harry Hay, 1912-2002, LGBT 権利活動家、歌手、社会主義者) が、かつて、「同性愛者には共産党の入党資格が無かった」と述べたことに着目している (*GMAS*, p.167) 。

¹⁶ 「スティーグリッツ・サークル」とは、近代写真の父とも呼ばれるアルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz, 1864-1946) を中心とするサークルであり、1918 年から 20 年代にかけて刊行されていたモダニズム芸術批評の『ダイアル』誌の論客たちが集う自然発生的な文化人集団であった。その母体となったのが 1905 年にニューヨーク 5 番街 291 番地 にスティーグリッツが開設した「291 ギャラリー」である。コープランドは高校在学中から『ダイアル』誌を愛読し、フランス遊学中も合衆国から取り寄せていた。1924 年の帰国後、コープランドは音楽批評家ポール・ローゼンフェルドの紹介でこのサークルに出入りするようになる。

¹⁷ Elizabeth Bergman Crist, “Aaron Copland’s Third Symphony (1946) : context, composition, and consequence.” Ph.D. diss., Yale University, 2000; Sally M A. Bick, “Composers on the cultural front : Aaron Copland and Hanns Eisler in Hollywood” Ph.D. diss., Yale University, 2001.

¹⁸ *ECAC.*, p.414.

¹⁹ この語の初出は以下 (Aaron Copland “Composer from brooklyn”, in *Our New Music*, p.229).

²⁰ *ECAC.*, p.412.

²¹ “his [Copland’s] political stance during the years of depression and war can most accurately be characterized as pregressive” (*ECAC.*, p.417); “his [Copland’s] political stance during the years of depression and war can first be understood in relation to Progressivism” (*ECMC.*, p.15).

²² 「単純性」の作曲スタイルは、他にも、ヒンデミットの〈実用音楽〉や、アイスラーの〈労働歌〔大衆歌〕〉、〈新古典主義〉、〈ジャズ〉など当時の様々な背景が存在することは言うまでもない。

²³ *JDCE.*, p.4

²⁴ ジュリア・スミスのみではなくアーサー・バーガーもまた同様の立場である (*GMAS.*, p.233.).

25 オリヴィエ・メシアン『わが音楽語法』平尾貴四男訳、東京：教育出版株式会社、1954年、97頁（8音階はメシアンの「移調の限られている旋法第二番」で知られる。デューク・エリントンの「コンビネーション・オブ・ディミニッシュド・スケール」と同じ音階構成である）。

26 奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生：社会・文化の変容の中で』東京：河出書房新社、2005年、237～248頁。佐竹由美「アーロン・コープランドの《エミリー・ディキンソンの12の詩》：『アメリカ的』なるもの考察と作曲分析」博士學位論文、東京藝術大学、2008年（佐竹論文は国内で唯一のコープランドに関する学術論文である。佐竹はコープランド作品の「アメリカ的」を多文化主義的視座から「多様性」に根拠づけた）。

27 ここでの「記号論的に捉え」は、〈シニフィアン〉〔記号表現〕と〈シニフィエ〉〔記号内容〕との関係性が、本質的・実体論的ではなくて、恣意的・関係論的であることを示唆するために本論文の筆者が使用したものだが、これは〈パストラル〉音楽語法という記号表現と中世フランスの理想世界という記号内容との間の本質的な繋がりを前提とせず、だからこそ、それが後にアメリカの〈神話〉とも結合したというラーナーの〈構築主義〉的な研究的視座を踏まえてのことである。

28 クロード・レヴィ=ストロースの『野生の思考』（1966）以降の文化批評用語としての〈神話〉の語には「文化内の解決できないパラドックス（PARADOX）を調整しようとする試み」や、「つねに何か不在のもの（自然、神、永遠、現実）を想定し、存在と不在の間の隔たりを埋めようとする」、『媒介者』としての意味がある〔ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳、東京：松柏社、1995年=1998年、p.276〕。本論文の筆者はこの意味において〈神話〉の語を使用する。

29 *NLCO.*, p.503 (Copland's music has become closely associated with these images of wide open spaces and, by extension, the limitless possibilities of the so-called American Dream) .

30 クライストによるジェイムソンへの言及は以下（*ECAC.*, p.415.）。ジェイムソンの「政治的無意識」については以下（フレドリック・ジェイムソン「解釈について：社会的象徴行為としての文学」、『政治的無意識：社会的象徴行為としての物語』大橋洋一訳、東京：平凡社、1989年、17～124頁。そもそもデニングやクライストが用いた「文化的政治性」や「美学的イデオロギー」という2つの研究アプローチは、ジェイムソンが98頁から99頁で述べた「通約不可能な象徴行為の二つの次元」としての「行為面」と「象徴面」を反映するものであり、その両面への偏りのない参照の必要性をジェイムソンが主張していることに起因すると本論文の筆者は考える）。

31 クライストに先立ってデニングが用いた研究手法としての「文化的政治性」と「美学的イデオロギー」の詳細については以下を参照（Michael Denning. *The Cultural Front : The laboring of American Culture in the Twentieth Century* [London : Verso, 1997] , p. xix）。

32 「集合意識」（conscience collective [仏]）とは、フランスの社会学者、エミール・デュルケームがその著『社会分業論』（1893）で示した概念であり、「一社会の成員に共通している信念や感情の総体」を示すものである。敷衍して、社会での「道徳、宗教、祭礼や革命時の興奮などの理解」において使用されることもあり、このような文脈の中で「集合的な象徴化や認識の働きを指すとき、集合表象（representation collective [仏]）という言葉も使われる」（宮島喬「集合意識」、『岩波哲学・思想事典』東京：岩波書店、1998年、716～717頁）。

33 「ジェイムソンは自分の立場をはっきり確立するさいに、ヘーゲルもマルクスも用いていない。そのかわ

りに彼はデュルケムからの引用を選んだ。そしてそれを大変重要視して、『政治的無意識』全体のエピグラフにしたほどである」(ウィリアム・C・ダウリング「全体性を考える」、『ジェイムスン、アルチュセール、マルクス：「政治的無意識」入門講座』辻麻子訳、東京：未来社、1984年=1993年、47頁。)。

34 クライスト自身はふれていないことだが、ジェイムソンはマルクス主義批評における「矛盾」の位置づけについて次のように述べている。「マルクス主義分析の中で中心的な位置を占めるべきものとして、私たちは矛盾のカテゴリーを強調した」(ジェイムソン『政治的無意識』、113頁)。

35 ここでの「産業社会」がメキシコに限らず、広く「アメリカ」も含むとする本論の筆者の解釈は、クライストの論文に明示されたものではない。しかしそのような解釈する根拠は、クライストが「産業社会」を示唆する記述に“industrial world”として“Mexican”のような限定的な語を使用していないことに拠る(*ECAC.*, p.439)。

36 クライスト自身はふれていないことだが、「表面上」とはいえどもこのような作品内での「非連続性」とは、かつて師のナディア・ブーランジェから、作曲上での最も留意すべき信条として「長い流れ」(*la grande ligne*, 仏)と師が名辞する音楽的な連続性を教授され、またその音楽価値を自覚的に継承するコーブランドとしては、以前の作品と比較して明らかに異質な傾向といえる。「長い流れ」については以下(*C&P I.*, p.67.)。

37 Ibid (“The aesthetic contradictions showcased by the grotesque reveal the social tensions of industrial capitalism as the rural folk songs are exploited and distorted, while at the same time a utopian ideal imaginatively restores the cultural continuity of rural and urban community within the musical whole.”).

38 *GMAS.*, p.233.

39 Ibid., p.165.

40 Ibid., (“a staunch modernist”).

41 マックス・ホルクハイマー、テオドール・W・アドルノ「文化産業：大衆欺瞞としての啓蒙」『啓蒙の弁証法：哲学的断想』徳永恂訳、東京：岩波書店、1947年=1990年、185～261頁。

42 *CEFC.*, p.x (“Determining whether these three film scores possess what Copland has called ‘the long line’ while still supporting the cinematic action is a fundamental goal of this study.”). また、コーブランドがブーランジェから継承したという「長い流れ」の音楽理念については共著自伝第一巻にも以下の記述がある。「私が彼女の生徒だった頃、ブーランジェは一つの包括的な指針をもっていた。つまりそれが、作曲において第一にそして最も望ましいものであり、彼女が呼ぶところの、音楽における『長い流れ』(*la grande ligne*)である」(*C&P I.*, p.67.)。

43 コーブランドの映画音楽研究については、後章で触れる *SBOC* [サリー・ビック論文。本論凡例を参照。]もある。ビックはここで映画『廿日鼠と人間』(1939)を論じている。

44 [以降の注釈が、ハリウッドの映画音楽研究のレビューに関するものである] David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, (London : Routledge, 1985).pp. 33-35.

⁴⁵ Ibid., p.34 (“ But Sam Goldwyn gave the most tense advice : ‘ Write music like Wagner, only louder.’”).

⁴⁶ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies : Narrative Film Music* (London : BFI Pub., 1987) ; Kathryn Kalinak, *Settling The Score : Music and the Classical Hollywood Film* (Madison : The University of Wisconsin Press, 1992) ; Royal S. Brown, *Overtones and Undertones : Reading Film Music*, (Berkeley: University of California Press, 1994).

⁴⁷ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies.*, p.73 (“ Classical Film Music : Principles of Composition , Mixing , and Editing ”).

⁴⁸ Kathryn Kalinak, *Settling The Score*, pp.78-110.

⁴⁹ Roy M. Prendergast, *Film Music : a Neglected Art*, (1st ed., New York: 1977) 2nd ed., New York : W.W. Norton & company, 1992.) ; James Wierzbick, *Film Music : a History*, (New York : Routledge, 2007) ; Rick Altman, *Silent Film Sound*, (New York : Columbia University Press, 2007).

⁵⁰ *C&PI*, p.270 (“ I had followed Gerge Antheil’s column in Modern Music, ‘ On the Hollywood Front,’ with great interest.”).

⁵¹ George Antheil, “ On the Hollywood Front,” *Modern Music : A Quarterly Review* Volume XIV, Number 2 (November-December 1936), pp.46-49 (連載初回). ~ Volume XVI, Number 4 (May – June 1939), pp.278-280 (連載最終第 10 回).

⁵² 高岡智子「亡命ユダヤ人作曲家と映画音楽の成立史：初期ハリウッドから東ドイツへ」、博士論文、神戸大学、2008 年。 尾鼻崇「映画音楽の誕生と変遷：マックス・スタイナーと西洋藝術音楽の大衆化を中心に」、博士論文、立命館大学、2008 年。

⁵³ 柳生すみまろ『映画音楽：その歴史と作曲家』東京：芳賀書店、1985 年。

⁵⁴ 蓮實重彦『映画はいかにして死ぬか：横断的映画史の試み』東京：フィルムアート社、1985 年、96～136 頁。本論の筆者は、これを映画評論家の畑中佳樹氏から教示頂いた。

⁵⁵ ロバート・スタム、ロバート・バーゴイン、サンディ・フリットマン=ルイス『映画記号論入門』丸山修、エグリトンみか、深谷公宣、森野聡子訳、東京：松柏社、1992 年=2006 年、9 頁。

■ 第3章 注釈 「『現代アメリカ』の形成における〈革新主義〉の位置づけ」

1 本論の序章で定義した通り、国内のアメリカ史学研究の蓄積にならない、「現代アメリカ」の語を「20世紀初めに形成された今日にも至る新しいアメリカ」という意味で使用している。本論の序論に論じた。

2 主に用いたテキストは以下である（有賀貞『アメリカ史概論』東京：東京大学出版会、1987年。有賀夏紀『アメリカの20世紀〔上・下〕』東京：中公新書、2002年。有賀夏紀、油井大三郎、編『アメリカの歴史：テーマで読む多文化社会の夢と現実』東京：有斐閣、2003年。遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』東京：放送大学教育振興会、2008年。有賀夏紀、紀平英作、油井大三郎、編『アメリカ史研究入門』東京：山川出版社、2009年。亀井俊介『アメリカ文学史〔1・2・3〕』東京：南雲堂、1997年。野村達郎『ユダヤ移民のニューヨーク』東京：山川出版、1995年。古矢旬『アメリカニズム：「普遍国家」のナショナリズム』東京：東京大学出版会、2002年。野村達郎『アメリカ労働民衆の歴史：働く人々の物語』京都：ミネルヴァ書房、2013年。紀平英作『歴史としての「アメリカの世紀」：自由・権力・統合』東京：岩波書店、2010年。常松洋『大衆消費社会の登場』東京：山川出版、1997年。常松洋『ヴィクトリアン・アメリカの社会と政治』京都：昭和堂、2006年。中野耕太郎『戦争のるつぼ：第一次世界大戦とアメリカニズム』京都：人文書院、2013年。中野耕太郎『20世紀アメリカ国民秩序の形成』名古屋：名古屋大学出版会、2015年。）。

3 中野耕太郎「改革の時代とふたつの世界大戦：1898～1945年」、有賀夏紀ら編『アメリカ史研究入門』、89頁。

4 ベネディクト・アンダーソン『増補・想像の共同体：ナショナリズムの起源と流行』白石さや、白石隆訳、東京：NTT出版、1997年。

5 古矢旬『アメリカニズム』、v～vi頁。

6 有賀夏紀「“One Nation under God”：宗教と国民意識」、有賀夏紀ら編『アメリカの歴史』、254頁。

7 「アメリカ独立革命の指導者（ファウンディング・ファーザーズ）の思想は、理性への信頼、人間の尊厳、基本的人権を中心とする啓蒙主義であった。しかし、彼らはキリスト教に対して批判的であったわけではない。〔中略〕当時のニューイングランドの民衆の心を捉えていたもの、それは聖書でありキリスト教であった。革命の指導者たちも、これを十分に認識していた」（有賀「“One Nation under God”：宗教と国民意識」、256頁。）。

8 同前、有賀夏紀、258頁。

9 アレクシ・ド・トクヴィル『アメリカのデモクラシー』〔第二巻上〕、松本礼二訳、東京：岩波文庫（白9・4）、1840年=2008年、22～23頁。

10 同前、有賀夏紀、257頁。

- 11 古矢旬『アメリカニズム』、6 頁（傍点は本論の筆者による）。
- 12 同前、古矢、4 頁。
- 13 同前、古矢、v～vi 頁、6～7 頁。
- 14 トクヴィル『アメリカのデモクラシー』〔第一巻上・下、第二巻上・下〕、松本礼二訳、東京：岩波文庫（白 9-4）、1840 年=2008 年。
- 15 古矢旬『アメリカニズム』、6 頁。
- 16 岡山裕「再建と金メッキ時代：1865-98 年」、有賀夏紀ら編『アメリカ史研究入門』、71 頁。
- 17 小檜山ルイ「産業社会の到来」遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、141～142 頁。
- 18 古矢旬『アメリカニズム』、18～19 頁。
- 19 有賀夏紀『アメリカの 20 世紀 上』、18～19 頁。「それは単なる比喻ではなかった。ニューヨークのある晩餐会で、夕食後、客に 100 ドル紙幣にくるんだタバコが配られた」（同前 19 頁）。
- 20 野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク：移民の世界と労働の世界』東京：山川出版社、1995 年、6 頁（なかでも 1880 年代に建てられた 5 番街 660 番地のウィリアム・K・ヴァンダービルド邸は、まさにフランスのブロワ城のような石造りの城で知られた。）。また、彼らはときに「新興成り金」とも揶揄されて独立宣言以来の旧富裕層との確執があった。その折、社交場でもあったニューヨークのオペラ劇場〈アカデミー・オブ・ミュージック座〉のボックス席購入をめぐり旧派から妨害をうけ、それを恥辱としたヴァンダービルド家が反骨から 80 万ドルを募り、〈メトロポリタン歌劇場〉〔Old Met.〕を創設した（奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生：社会・文化の変容の中で』東京：河出書房新社、2005 年、188 頁。）。
- 21 中野耕太郎「改革の時代とふたつの世界大戦：1898～1945 年」、有賀夏紀ら編『アメリカ史研究入門』、89 頁。
- 22 小檜山ルイ「産業社会の到来」遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、147 頁。なお、〈ボス政治〉についての解説はこの項の後でふれる。
- 23 田中勇『国際社会の性質：国際政治研究の視座から』東京：近代文藝社、1996 年、86 頁。
- 24 このような企業〈トラスト〉の弊害は、〈マクレーカー〉の端緒で知られるアイダ・M・ターベルによる『スタンダード石油会社の歴史』（1901 年）に著され、元締めロックフェラーによる巨大石油トラストの形成過程での、独立系石油会社の自由競争を破壊する容赦ない圧力や乗っ取り、鉄道輸送やパイプラインの独占などが世の明るみにでて社会問題となった（小檜山ルイ「産業社会の到来」遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、148 頁。）。ターベルの父は独立系石油会社の経営者であり、実際に問題の渦中にあった。
- 25 有賀貞『アメリカ史概論』、231 頁（「アメリカの場合は、19 世紀前半には北東部農業社会出身者の、すなわちアメリカ生まれの労働者、19 世紀後半 1890 年代までは西欧農村からの移民労働者、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけては東・南欧農村出身者の移民労働者というふうに、時期毎に民族・宗教的背景を異にする集団が産業労働の担い手となったのであり、その間に系譜的連続性がないことが特徴なのである」）。

- 26 有賀夏紀『アメリカの 20 世紀 上』、27 頁。
- 27 野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク』、14 頁。
- 28 有賀貞『アメリカ史概論』、231 頁。
- 29 有賀夏紀『アメリカの 20 世紀 上』、18 頁。
- 30 小檜山ルイ「産業社会の到来」遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、143 頁。〈新移民〉たちの過酷な縫製産業での労働形態は〈スウェットショップ〉〔搾取工場〕の語で知られる。テネメントハウスでの過酷な生活を含め、かかる〈新移民〉たちの当時の劣悪なる環境は以下に詳しい。野村達朗「第 3 章、スウェットショップとスラム」『ユダヤ移民のニューヨーク：移民の生活と労働の世界』東京：山川出版社、1995 年、67～118 頁。
- 31 野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク』、102～106 頁〔貧困による治安や衛生の悪化について〕。有賀夏紀『アメリカの 20 世紀 上』、16～17 頁（「夫婦、年とった祖母、六人の子供の九人家族が、居間と寝室と食堂を兼ねた三メートル四方の部屋と、入り口にあるそれより狭い台所からなるアパートに住んでいたのであるが、一ヶ月七ドル半という家賃は働き者の夫の一週間分の給料より高かった〔略〕。イギリスの小説家チャールズ・ディケンズも、ニューヨークのマンハッタン南部の地区を訪れたとき、『胸がむかつくような、気のめいるような、腐敗したもの全てがここにある』と述べた。）。なお現在ではニューヨーク市オーチャード通り 97 番地にある〈テネメント博物館〉(Tenement Museum)において、当時の建物内部が公開されている。
- 32 同前、有賀夏紀、17～18 頁。
- 33 同前、有賀夏紀、4 頁。
- 34 他方、本来政府が行うべき福祉的サービスを〈マシン〉が代行していたという側面も考慮すべきである〔野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク』、209 頁。〕。ニューヨーク市では〈タマニーホール〉という〈マシン〉が、移民が多く住むロウワー・イースト・サイド地区で支配的な勢力を確立していた。
- 35 野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク』、207～209 頁
- 36 有賀貞『アメリカ史概論』、248 頁。
- 37 中野耕太郎『戦争のるつぼ：第一次世界大戦とアメリカニズム』京都：人文書院、2013 年、21 頁。
- 38 同前、中野耕太郎。
- 39 富田虎男、鶴月裕典、佐藤円編著『アメリカの歴史を知るための 62 章、第 2 版』東京：明石書店、2009 年、174 頁。
- 40 市野川容孝、宇城輝人編『社会的なるものために』京都：ナカニシヤ出版、2013 年、41 頁。

- 41 オリヴェエ・ザンズ『アメリカの世紀：それはいかにして創られたか？』有賀貞、西崎文子共訳、東京：刀水書房、1998年=2005年、9頁。
- 42 同前、ザンズ（「日本のアメリカ史の専門家の間では当時のプロGRESSIVは慣例的に『革新派』『革新主義者』と訳される」。）。
- 43 有賀貞『アメリカ史概説』、250頁。
- 44 田中勇『国際社会の性質』、86頁。中谷義和「アメリカ革新主義期の国家像の模索：H・クローリー『アメリカ的生活の約束』の場合」、中央大学『中央大学論集』第7号、1986年3月、63頁。岡本仁宏「アメリカ革新主義研究の展開と共和主義」、関西学院大学『法と政治』第40巻1号、1989年、84～85頁。
- 45 田中勇『国際社会の性質』、86頁。
- 46 中野耕太郎『戦争のるつぼ』、21～24頁。小檜山ルイ「産業社会の到来」、遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、146～151頁。
- 47 「ハーバード・クローリーの『アメリカ生活の約束』（1909）は」「T・ローズヴェルトをして『ここ長年のあいだにあらわれた、わが国民状況の最も豊かで示唆的研究』と叫ばしめ（Arthur A. Ekirch, Jr., *The Decline of American Liberalism*, p 190）、彼の『ニュー・ナショナリズム』の理念的骨格のひとつとなった」（中谷義和「アメリカ革新主義期の国家像の模索」、60頁。）。
- 48 田中勇『国際社会の性質』、89頁。
- 49 同前、田中勇、90頁。
- 50 中谷義和「アメリカ革新主義期の国家像の模索」、中央大学『中央大学論集』、67～68頁。
- 51 同前、中谷義和、68頁。
- 52 富田虎男「アメリカの二つの未来像：リパブリカンとフェデラリスト」、富田虎男ら編著『アメリカの歴史を知るための63章 第3版』東京：明石書店、2015年、80～83頁。
- 53 本間長世「現代アメリカの政治と文化」、本間長世、亀井俊介、新川健三郎編『現代アメリカ像の再構築：政治と文化の現代史』東京：東京大学出版会、1990年、2頁。
- 54 田中勇『国際社会の性質』、93頁。
- 55 中谷義和「アメリカ革新主義期の国家像の模索」、69頁。
- 56 同前、中谷義和、69～70頁。田中勇『国際社会の性質』、94頁。
- 57 同前、中谷義和。同前、田中勇。
- 58 同前、田中勇、94～95頁。

- 59 中野耕太郎『20 世紀アメリカ国民秩序の形成』名古屋：名古屋大学出版会、2015 年、44 頁。
- 60 同前、中野耕太郎
- 61 オリヴェエ・ザンズ『アメリカの世紀：それはいかにして創られたか？』有賀貞、西崎文子共訳、東京：刀水書房、1998 年=2005 年、44 頁。
- 62 中野耕太郎『20 世紀アメリカ国民秩序の形成』、46 頁。
- 63 飯山雅史『アメリカの宗教右派』東京：中公新書ラクレ、2008 年、32～33 頁。飯山によれば、アメリカ国内のプロテスタント諸派における聖書解釈の立場を整理するならば、最も保守的な〈イギリス国教会〉〔アメリカ聖公会〕から順に、以下ピューリタンとして、〈長老派〉、〈会衆派〉、〈バプチスト派〉、〈クエーカー教徒〉のように急進化する。
- 64 同前、中野耕太郎、44、46 頁。
- 65 常松洋 『ヴィクトリアン・アメリカの社会と政治』京都：昭和堂、2006 年、86～87 頁。
- 66 小檜山ルイ「産業社会の到来」遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、149 頁。
- 67 三城大介「ジェーン・アダムスとハルハウスを訪ねて」、『地域社会研究』、別府大学地域社会研究センター、第 17 号、2009 年、29 頁。三城によると、ジェーンの名付け親はリンカーン大統領であり、シカゴの生家は、銀行、鉄道、材木商、製粉業を営む大富豪であったという。なお、ジェーンは脊椎に持病があり、当時のアメリカの教育を受けた女性に期待された「よき母」となることが適いにくいという背景があった。裕福である一方、母とは幼いころ死別し、兄弟は精神疾患をもつなど家庭環境は複雑であった。
- 68 同前、常松洋、90 頁。
- 69 同前、常松洋、93 頁。
- 70 同前、常松洋、93～95 頁。
- 71 一方、その事業において黒人やネイティブ・アメリカンもまた積極的な対象としたことを示す資料は管見に知らない。
- 72 小檜山ルイ「産業社会の到来」、遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、149 頁。
- 73 杉山恵子「エレン・ゲイツ・スター：ハル・ハウスにおける製本制作の盛衰を中心に」、『恵泉女学園大学紀要』第 26 号、2014 年、95～97 頁。
- 74 中野耕太郎『20 世紀アメリカ国民秩序の形成』、47 頁。
- 75 同前、常松洋、101 頁。

76 同前、常松洋、108～111 頁。

77 中野耕太郎「改革の時代とふたつの世界大戦」、有賀夏紀、紀平英作、油井大三郎編『アメリカ史研究入門』東京：山川出版社、2009 年、90 頁。

78 有賀貞『アメリカ史概論』79 頁。

79 同前、有賀貞、77 頁。

80 紀平英作「アメリカ史はどのように描かれてきたか」、有賀夏紀、紀平英作、油井大三郎編『アメリカ史研究入門』東京：山川出版社、2009 年、21 頁。

81 有賀貞『アメリカ史概論』77～78 頁。

82 ハーツの説に伴う「恵まれた過去」の語の使用は以下から引用。有賀貞『アメリカ史概論』77～78 頁。

83 紀平英作「アメリカ史はどのように描かれてきたか」23 頁。

84 野村達朗「アメリカにおける『新労働史』の誕生の背景：『ニュー・レフト史学』とその受容を中心に」、『人間文化：愛知学院大学人間文化研究所紀要』第 19 巻、2004 年、37 頁。

85 「コーポレート・リベラリズム」に関する邦文資料は—— もとより〈ニュー・レフト史学〉自体を含めて—— 多くない。基本資料としては、以下に挙げた高橋論文があり、その他、野村や有賀の論文は理解に有益である。高橋章「アメリカ『ニュー・レフト史学』」、『歴史評論』1978 年 9 月号、校倉書房、34 頁。野村達朗「アメリカにおける『新労働史』の誕生の背景」、38 頁。有賀夏紀「『新しい社会史』の功罪・アメリカ歴史学のゆくえ」、『現代アメリカ像の再構築』、198 頁。牧野裕「アメリカ資本主義論の輪郭」『一橋研究』6 巻 3 号、1981 年、88～94 頁。

86 高橋章「アメリカ『ニュー・レフト史学』」、38 頁。野村達朗「アメリカにおける『新労働史』の誕生の背景」、38 頁。

87 野村達朗「アメリカにおける『新労働史』の誕生の背景」、38 頁。

88 ウィリアム・A・ウィリアムズ『アメリカ外交の悲劇』高橋章、松田武、有賀貞訳、東京：御茶の水書房、1986 年、43 頁。

89 フレデリック・ルドルフ『アメリカ大学史』阿部美哉、阿部温子訳、町田：玉川大学出版部、1962 年=2003 年、237 頁。江原武一「アメリカの学部教育の現状」、『立命館高等教育研究』6 巻、2006 年、61 頁（「大学のドイツ・モデルにならって、ジョンズ・ホプキンス大学が 1876 年に創設」）。

90 ザンズ『アメリカの世紀』22～23 頁。ザンズはハーバード大学学長チャールズ・エリオットが 1869 年にのべた以下のアメリカの大学の指針を示す言葉を引用している。「大学は、ことばのどのような意味においても、種から成長しなければならない。それはイギリスあるいはドイツから枝葉がそろい実がついた植物として移植されるものではない。〔中略〕アメリカに大学が出現するとき、それは外国の大学の模倣ではなく、温

室で育てられた植物でもなく、アメリカの社会的政治的習慣からゆっくりと自然に育ってきたものであり、よりよい教育を受けた階級の平均的目的と野心とを表現するものとなろう」。上山隆大『アカデミック・キャピタリズムを超えて：アメリカの大学と科学研究の現在』東京：NTT 出版、2010 年、135 頁。「研究大学というドイツから移植された大学の理想像も、この分権的な大学環境の中ですぐにアメリカナイズされていった」。

91 ザンズ『アメリカの世紀』23 頁。

92 ザンズ『アメリカの世紀』、24 頁。

93 ザンズ『アメリカの世紀』25 頁。

94 1887 年の「ハッチ法」‘Hatch Act’とは、すでに 1862 年に設立されていた各州の〈ランド・グラント大学〉〔連邦政府が国有地を各州に提供し、近代的農業や工業による地域産業振興のために新設した「土地付与大学」。その多くは今日の州立大学の原型となった〕において、さらに附属の農業試験場（Agricultural Experimental Station）の設置を定める法。

95 同前、ザンズ。

96 同前、ザンズ、27 頁。「私立及び公立の研究指向大学と会社が設立した研究所に加えて、連邦政府も農業試験場に財政援助を行い、それを研究促進体制の新たな第三の構成者にした（後に軍部が第四の構成者になる）」。

97 同前、ザンズ、28～29 頁。「デボラ・フィッツジェラルドによるコーンの異種交配の研究は、形成されつつあった研究促進体制に特徴的な、人と関心との結合を代表し、新しい研究施設がグレンジャーたち〔政治的圧力団体として活動した農民の団体のメンバー〕の懸念にもかかわらず農民の要望に耳を貸そうと努めた方法を具現している。彼女は『しばしば科学教育の恩恵なしに、選別と多様な交配とにより生産量を増大させようとしていた実際的品種改良家』あるいは農業の職人の関心と、『通常農学部に所属し』、コーンを『遺伝の一般法則を研究するための実験的手段として』用いていた植物学者あるいは生物学者の関心とを連結してみた」。

98 同前、ザンズ、27、32～33 頁。

99 同前、ザンズ、33 頁。

100 同前、ザンズ、17 頁。

101 同前、ザンズ、17～18 頁。

102 同前、ザンズ、18 頁。

103 同前、ザンズ、18～19 頁。

104 同前、ザンズ、19 頁。

105 同前、ザンズ、19～20 頁。

106 上野継義「アメリカ人事管理運動と『人間工学』の諸相(1)：人間工学ブームの盛衰」、『商學論集』第83巻4号、福島大学経済学会、2015年、93～94頁。アメリカの20世紀初頭に現れた労務人事管理としての「人間工学」‘Human Engineering’は、その後、「ユーザー・インターフェース」や「ユニバーサル・デザイン」などの探究を主に含意する今日での「人間工学」‘Human Factors’の淵源の一つとなるものである。

107 同前、上野、97頁。

108 ザンズ『アメリカの世紀』、9頁。ここでの引用内での□の部分は、本論文の筆者による付記ではなくて、ザンズ自身による付記をそのまま引用したものである。

109 同前、ザンズ、7頁。

110 同前、ザンズ、55頁。

111 同前、ザンズ、77頁。

112 同前、ザンズ、85頁。

113 同前、ザンズ、81頁。

114 同前、ザンズ、106頁。

115 同前、ザンズ、101頁。常松洋『大衆消費社会の登場』東京：山川出版社、1997年、33頁。

116 同前、ザンズ、104頁。

117 同前、ザンズ、105頁。

118 同前、ザンズ、109頁。

119 同前、ザンズ、127頁。

120 常松洋『大衆消費社会の登場』、33頁。

121 有賀貞「アメリカ『革新主義』論」、『社会科学ジャーナル』第6巻、国際基督教大学社会科学研究所、1965年、192～193頁。この論文を参照しつつ、社会的側面において、革新主義期に行なわれた主だった改革をまとめるならば、以下があげられる。●【政治改革】合衆国上院議員の直接選挙 / 州や地方自治体におけるボス政治などに対する政治腐敗防止法 / 直接民主制の導入 ●【経済的改革】連邦及び州において施行された反トラスト法や企業活動の規制 / 鉄道及び公益企業の統制 / 所得税の徴収 / 大企業への累進課税 ●【社会福祉改革】公衆衛生の取締りと改善 / 労働者の災害保障 / 労働条件規制に関する立法 / 老人年金等の社会保障立法。

122 ザンズ『アメリカの世紀』、7頁。

123 同前、ザンズ、5頁

124 同前、ザンズ、9 頁。

125 “via”，下宮忠雄、金子貞雄、家村睦夫編『スタンダード英語語源辞典』東京：大修館書店、1989 年、576 頁。

126 中野耕太郎『20 世紀アメリカ国民秩序の形成』、45 頁。

127 ポール・クルーグマン『格差はつくられた：保守派がアメリカを支配し続けるための呆れた戦略』三上義一訳、東京：早川書房、2007 年=2008 年、25 頁。トマ・ピケティ『21 世紀の資本』山形浩生、守岡桜、森本正史訳、東京：みすず書房、2013 年=2014 年（「1910 年から 1950 年にかけてほとんどの先進国で生じた格差の低減は、何よりも戦争の結果であり、戦争のショックに対応するため政府が採用した政策の結果なのだ」22～23 頁。「果てしない格差スパイラルを避け、蓄積の動学に対するコントロールを再確立するための理想的な手法は、資本に対する世界的な累進課税だ〔市場のなすがままに任せるのではなく政策が必要である。補足は本論の筆者〕」489 頁。）。

128 ザンズ『アメリカの世紀』、7 頁。

129 ザンズ、同前。

130 常松洋『大衆消費社会の登場』、33 頁。

■ 第 4 章 注釈 「スティーグリッツ・サークル」

¹ Van Wyck Brooks, *America's Coming-of-Age*, (New York: B.W.Huebsch, 1915), p.9; ヴァン・ワイク・ブルックス「アメリカ成年期に達す」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1915 年=1975 年、113 頁。

² 井上謙治「社会批評の伝統」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1915 年=1975 年、19 頁。

³ 1921 年 6 月、コーブランドは、同年にパリに新設された、パリ郊外の「フォンテーヌブロー・アメリカ音楽院」“Conservatoire américain de Fontainebleau” のサマースクールに参加するために渡仏した（HPAC, p.45）。この学校は、もともと、アメリカ軍のバーシング将軍が隊内楽団の音楽の水準を高めることを企図し、アメリカの名指揮者ウォルター・ダムロッシュに協力を要請し、この指揮者が主導してヨーロッパ

パでの音楽研修拠点とすべく開校したものであった（ブルノー・モンサンジャン『ナディア・ブーランジェとの対話』45頁）。

かくてコーブランドは、1921年の夏を、このフォンテーヌブローでのサマースクールに過ごしたが、当地にて講師のナディア・ブーランジェ女史に出会い傾倒する。フランス滞在は当初1年を予定していたのだが（*HPAC*, p.45）、引き続き、個人的指導を受けることを希望し、サマースクール終了後の1921年秋以降、コーブランドはパリに移り住み、その後の3年間をナディア・ブーランジェに師事して研鑽をつんだ。コーブランドはアメリカ人としての最初のブーランジェの弟子となった。これを皮切りに、パリ9区、バル通り36番地（36 Rue Ballu）にあるアパートメント4階のブーランジェの自宅には、コーブランドに続き、ヴァーゼル・トムソンやウォルター・ピストンなど、後のアメリカの主要な20世紀の作曲家たちのほとんどがレッスンのため足を運ぶことになる。また、ブーランジェは多くの作曲家を招いてティータイムを楽しんだこともあり、パリ音楽院の後輩であるフランス6人組の面々、また彼女が尊敬するストラヴィンスキー、そしてラヴェルが、ここを訪れていた。それを通じて、コーブランドは彼らと面識を得ることができた（*GMAS*, p.73）。20世紀アメリカ音楽を作り上げた原点ともいえるべき、このパリのブーランジェのアパートメントは現存しており同市の史跡にも指定されている。ナポレオン3世の時代、パリ第二帝政期に建てられたその瀟洒な外観を仰ぐべくこの地を訪れる研究者等は今も多い。なお、建物内は通常の住宅につき公開されていない。

4 写真家 アルフレッド・スティーグリッツは、アメリカ、ニュージャージー州ホーボーケン⁴の豊かなユダヤ人家庭に生まれた後、1880年代にドイツ・ベルリン工科大学にて写真を学び、その初期には、「ぼかし」の趣を生かした印象派の画風を範とする〈ピクトリアリズム〉〔絵画主義〕の作風において、24歳で、ロンドンの「アマチュア・フォトグラファー」誌のコンテストで金賞をとった。帰国後はニューヨークに地歩を固め、1902年に写真集団「フォト・セセッションズ」〔写真分離派〕を結成し、マンハッタンの5番街291番地に自ら開廊した「ギャラリーズ・オブ・ザ・フォト・セセッションズ」〔後に「291画廊」に改称〕を拠点として旺盛な創作活動に励みつつ、雑誌『カメラ・ワーク』を刊行し、アメリカでの写真藝術の啓蒙に努めた。コーブランドと出会った頃は、1922年以降、雲を題材する抽象的表現で知られる「イキヴィアレント」という、彼の後期の作風へと変容する転機となる時期であった。その作風の変容には「写真の象徴性」をめぐる独自の内面的思考も作用しているが、他方、美学的主題からその大枠を述べるならば、およそ、それまでの絵画の模倣ともいえる〈ピクトリアリズム〉から、新たに、写真メディア独自なる表現としての〈ストレート・フォトグラフィ〉を志向する変化の時期にあった（伊藤俊治『写真史』東京：朝日出版社、1992年。）。

5 この「スティーグリッツ・サークル」という語句は一般的に用いられているものであり、すくなくとも、その一例としては、以下の論考にみられる。*HPAC*, 97; 小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、117頁; 高村峰生「スティーグリッツ・サークルと機械の時代における『手』の表象」、『れにくさ』、第5-1号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部・現代文芸論研究室編、220頁。

6 ヴァン・ワイク・ブルックス「役に立つ過去」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1918年=1975年、192頁。

7 コーブランドは高校卒業時に大学進学を希望せず、実際に進学しなかった〔ただし、1971年にコロンビア大学から名誉博士号を得ているほか、いくつかの大学から同様の学位を授与されている。〕。一方、このサークルに集う者たちの多くは、アイビー・リーグやそれに相当するものの出身者であった。たとえば、ポール・ローゼンフェルドとヴォルド・フランクはイエール大学に、ヴァン・ワイク・ブルックスはハーバード大学に、そしてルイス・マンフォードはコロンビア大学に学んでいる。なお、スティーグリッツ自身は、マンハッタン島の対岸、ニュージャージー州ホーボーケンにおいてドイツ系ユダヤ移民の子として生まれたアメリカ人であり、17歳でドイツに留学してベルリン工科大学で写真を学んだ。

8 *ECMC.*, p.16. 本論において重要な論拠の一つとなるため、以下、クライストの著作の当該部分の原文を示しておく。なお、“progressive”の語の訳出について常に留意すべきは、それが、特にアメリカ史上での〈革新主義〉とは関連をもたず、一般的な意味での形容詞「進歩的な」として用いられている可能性であり、

それらを慎重に区別すべきことは言うまでもない。この点について、クライストの論述では、本論文の筆者が付した下線部のとおり、〈革新主義〉を含意する場合、敢えて大文字の“Progressive”を用いながら区別していることが分かる。

“As a historical phenomenon Progressivism is frequently confined to the years before World War I, but as a general political perspective, it endured through the Great Depression. In the 1930s, many left-leaning intellectuals continued to support a convergence of artistic and social progress. [ブロック引用で本論が使用した部分はここから →] A Progressive philosophy survived in magazines such as the *Dial*, *Hound and Horn*, *Seven Arts*, and especially the *New Republic*, whose contributors generally assumed the fact of the capitalist system but advocated a communitarian vision of modern civil society. Copland read the *Dial* while still in Paris and became familiar with some of its contributors during the years immediately after his return to New York in 1924. Through the critic Paul Rosenfeld he met such luminaries as Van Wyck Brooks, Lewis Mumford, Edmund Wilson, and Alfred Stieglitz, forming especially close friendship with Wald Frank and the photographer Paul Strand. In this circle of artists and intellectuals, Copland discovered a community pursuing socially responsive forms of modernist expression.”

⁹ *HPAC*, pp.96-106. たとえば、ボラックもまた、『ダイアル』誌などの雑誌の存在や、それを機縁にコーブランドが得た「スティーグリッツ・サークル」での人脈を、コーブランドの藝術活動において重くみて、著作中のほぼ1章を割いて論じている。

¹⁰ *The Encyclopedia Americana*. International Edition. s.v. “DIAL, The.” Volume9, p.54.

¹¹ *GJAC*, p.16 (邦訳 13 頁)。

¹² *C&PI*, p.32; *HPAC*, 97.

¹³ *HPAC*, p.34.

¹⁴ *C&PI*, p.27.

¹⁵ *C&PI*, p.28.

¹⁶ *GJAC*, p.133 (邦訳 152 頁)。

¹⁷ Ernst Friedrich Eduard Richter, *Manual of Harmony*, translated from the German by John Morgan (New York: G. Schirmer, 1867); Julia Smith, *Aaron Copland: His Work and Contribution to American Music*, p.22 (コーブランドがリヒターを使用していたとする典拠); (邦訳) エルンスト・リヒター『新訳律氏和声学』浅田泰順訳、東京：浅田泰順、1913 年。

¹⁸ Arther Foote and Walter Spalding, *Modern Harmony in Its Theory and Practice* (Boston & New York: Arther Schmidt, 1905); J.Smith, *Aaron Copalnd*, p.22 (コーブランドがフットを使用していたとする典拠)。著者、アーサー・ウィリアム・フット (Arthur William Foote, 1853 年-1937 年) は、アメリカ合衆国の作曲家。ペインやチャドウィック、パーカー、エイミー・ビーチと並ぶ「第二次ニューイングランド楽派」の作曲家の一人。また、ハーバード大学において最初に音楽学の学位を得た人物とされる。

¹⁹ *HPAC*, p.46 (なお、パリ遊学時代におけるナディア・ブーランジェの作曲個人レッスン料は、ボラックによれば、一回4ドル20セントであった。注釈20のとおり、今日に換算すると約13,000円である。)

²⁰ ここでの 2 万円 は、本論の筆者の以下の簡易な計算による。インフレーションなどは考慮していない。【計算方法】1920 年頃のアメ리카全産業での労働者平均年間収入は約 1,200 ドルである〔本注釈下部参照〕。つまり平均月収は 100 ドルとなる。100 ドルをレッスン料 6 ドルで割ると、商はおおよそ 17 である。一方、日本の国税庁の 2013 年の調査に基づき、現在の会社員平均年収を約 400 万円とすると、平均月収は約 33 万円となる。33 万円 / 17 \approx 19,400 円 につき、約 2 万円と考えた。もし、手取り 25 万円で計算するならば 約 1.5 万円である。なお、パリ遊学時代のナディア・ブーランジェのレッスン料は 1 回 4 ドル 20 セントであった〔HPAC., p.46 〕。仮に、これを同様の方法で換算すると、約 1.3 万円、手取り 25 万円ならば 約 1 万円となる。なお、価格相場としては、1927 年のフォード車モデル T は約 400 ドルであり、上の計算だと約 130 万円となる。当時のアメ리카の平均年収は以下の統計に拠った（「D779-793. 全産業、主要産業、職業別平均年間収入：1890-1926 年」、『アメ리카歴史統計』第 1 巻、アメ리카合衆国商務省編、斎藤真、鳥居泰彦監訳、東京：原書房、1986 年、168 頁。）。

²¹ HPAC., p.34.

²² C&PI., p.29; GMAS, pp.11-12. 本人によれば、彼はドビュッシーなどの独学のための楽譜を、マンハッタン区のイーストサイド 58 丁目通り 127 番地の「ニューヨーク公共図書館 58 丁目通り分館」で借りていたとある（C&PI, p.29）。この図書館分館は 1907 年に設立され、当時の建物とは異なるが、今日も開館している。また、ブルックリンの分館にも通っていた。

²³ GMAS., p.2-3. 今日の日本では聞かれない、この〈ウルトラモダン〉なる音楽ジャンル名について、マーチソンは、同時代のアメ리카の作曲家・音楽事典編集者のニコラス・スロムニスキーがこれを詳述した事例を挙げている。「従来のモダニズムを超える音楽」であるそのジャンルが、「不協和なる対位法」、「無調性による旋律的意図」、「混合拍子（polymetric）、各声部異拍子（polyrhythmic combinations）、そして 特殊奏法（novel instrumental sonorities）」を特徴とするものであるとされる。1920 年代のコープランドの初期作品の一部もまた、当時のアメ리카では、この〈ウルトラモダン〉に分類されることになる。

²⁴ C&PI., 32; HPAC, p.97.

²⁵ GJAC., p.16（邦訳 14 頁）; HPAC., p.97.

²⁶ HPAC., p.98.

²⁷ HPAC., p.97.

²⁸ Ibid., pp.97-98.

²⁹ HPAC, p.98.

³⁰ Ibid.,

³¹ GJAC., p.32（邦訳 32 頁）; Paul Rosenfeld, “Jazz and Music : Music in America,” *An Hour with American Music*（Philadelphia : J.B.Lippincott, 1929）, p.11.

³² GJAC., p.29（邦訳 28 頁）.

³³ 1923年に設立されたアメリカの「作曲家連盟」‘The League of Composers’は、それに先立って既に設立されていた1921年にエドガー・ヴァレーズを中心とする「国際作曲家ギルド」‘International Composer’s Guild’から分派した組織であった。「作曲家連盟」は、後の1954年以降、「国際現代音楽協会」‘The International Society for Contemporary Music’ (ISCM) のアメリカ支部としても位置づけられるようになり、名称を「作曲家連盟/ISCM」‘The League of Composers / ISCM’と改めて、現代アメリカの作曲家の拠点として今日に至る。なお、ISCM統合前の「作曲家連盟」は季刊批評誌『モダン・ミュージック』を発行しており、コープランドやローゼンフェルドは精力的に寄稿した。同連盟において、クレア・レイ女史は発足時以来25年間理事長を勤めた。ローゼンフェルドは発足当時から1940年まで諮問委員会の一人であった（『モダン・ミュージック』誌各巻の“Advisory Board”欄を参照のこと）。コープランドも1929年から諮問委員会、1933年以降は理事会の内の一人であった（同前、“Advisory Board”欄、“Executive Board”欄を参照のこと）。

³⁴ ECAC., p.427.

³⁵ 一例を挙げれば、後に述べる文化批評家ヴォルド・フランクや写真家ポール・ストランドをはじめ、音楽学者のクライストが指摘するように、経済学者のスチュワート・チェイスや、ジャーナリストのカールトン・ビルズに顕著である。「メキシコの民俗文化は、カールトン・ビルズやスチュワート・チェイスといった主導的な革新主義者たちによって、現代の産業社会に代わるもの（alternative to）として理解された」（ECAC, p.427）。コープランドの《エル・サロン・メヒコ》(1936)をはじめ、1930年代におけるメキシコ文化への眼差しもまた、かかる文化人たちと同様の文脈において理解されるべきである。なお、スチュワート・チェイスが著した『メキシコ：二つのアメリカの研究』(1931)のイラストは、メキシコ壁画運動の第一人者である藝術家のディエゴ・リベラが描いている。

³⁶ GJAC, p.29 (邦訳 28頁)。

³⁷ 「D779-793. 全産業、主要産業、職業別平均年間収入：1890-1926年」、『アメリカ歴史統計』第1巻、アメリカ合衆国商務省編、斎藤真、鳥居泰彦監訳、東京：原書房、1986年、168頁。

³⁸ Carol J. Oja, *Making music modern : New York in the 1920s*, (New York : Oxford University Press, 2000), p.208. コープランドのパトロンであったこのアルマ・モーゲンソー・ワートハイム女史 (Alma Morgenthau Wretheim, 1887-1953) であるが、その娘は、第一次世界大戦の諸相を論じた『決定的瞬間：暗号が世界を変えた』や『八月の砲声』の著者であり、ピューリッツァー賞を受賞した女流作家、バーバラ・タックマンである。

³⁹ 『モダン・ミュージック』誌の、たとえば、1920年代後半の“Executive Board”欄を参照のこと。

⁴⁰ Carol J. Oja, “Cos Cob Press and the American Composer,” *Notes*, 44, no.4 (December 1988), p.228.

⁴¹ GMAS, p.160; GJAC, p.140 (邦訳 163頁)。

⁴² コープランドの出自は、ロシア（現在のリトアニア）生まれで敬虔なユダヤ教徒の父のもとにニューヨークにて生まれた移民2世としてのロシア系ユダヤ人であるが、ローゼンフェルドをはじめ、ワートハイム女史、常にコープランドの活動を助けた〈作曲家連盟〉の理事長リース女史、及び同じく連盟の理事であり、リース同様にコープランドの活動を助けたミンナ・レイダーマン女史、さらに後に述べる、スティーグリッツやヴォルド・フランクやポール・ストランド、そして親交の深い音楽家たち、ダリウス・ミヨー、ウォルター・ダムロッシュ、セルゲイ・クーセヴィツキー、レナード・バーンスタインも含め、コープランドの周囲にいた多くもまたユダヤ人であった。このような事実に着目し、「コープランドをめぐるユダヤ系の後援者及び奨励者ネ

ットワーク」の存在を強調する立場がある（本注釈下部参照）。加えて、コープランドが生涯をとおして、ときに感情的とも言うべき程度に、ヴァーグナーと「ドイツ・ロマン派」の音楽を忌避し続けた側面、さらに、かつてトロツキストであったダニエル・ベルやクレメント・グリーンバークらユダヤ人による戦後の〈ニューヨーク知識人〉たちの政治的右派への転向、及びラムズフェルド国防長官など〈ユダヤ・ロビー〉がその中枢にまで入り込んだブッシュ政権にみる〈新保守主義〉の台頭（本注釈下部参照）、これらとコープランド没後の受容との関連もまた加味しながら、今後、ひろく〈ジュダイズム〉的視点を持った探究を試みることには、コープランドの新たな側面を知る上で、また、アメリカ文化全体を知る上でも、大きな意義があると考えられる（Gail Levin “From the New York Avant-Garde to Mexican Modernists : Aaron Copland and the Visual Arts , ” in Aaron Copland : And His World, edited by Carol J. Oja and Judith Tick. (Princeton : Princeton University Press, 2005) , p.111, p.118 n.60.）。〈ユダヤ・ロビー〉とアメリカ〈新保守主義〉との関連については以下（田原牧『ネオコンとは何か：アメリカ新保守主義派の野望』東京：世界書院、2003年。）。

⁴³ *C&PI*, pp.138–139（〈ニュー・スクール〉での教育活動に関する出典は、すべてこれに拠った）。

⁴⁴ *HPAC*, p.100. *GJAC*, pp.29-30（邦訳 29頁）。夜会開催日について、ポラックは11月24日、ゲイル・レヴィンは11月29日の日付を明記している。

⁴⁵ *C&PI*, p.102.

⁴⁶ *Ibid.*, p.125.

⁴⁷ *GJAC*, pp.29-30（邦訳 29頁）。

⁴⁸ *C&PI*, p.192.

⁴⁹ 北村三子「1919年のデューイと日本」、『駒沢大学教育学研究論集』第26巻、2010年、8頁。

⁵⁰ スティーグリッツの〈291画廊〉〔1905年–1917年〕は、彼が主催する写真集団の作品展示の場のみならず、1910年から1913年頃には、西欧の同時代の主要な藝術動向に触れることができるアメリカでの最前線であった。たとえば、1910年5月28日におけるピカソのアメリカ初個展開催の場となり、彫刻ではロダンやブランクーシ、画家ではマチス、セザンヌ、ルソー、ピカビア、ロートレックらを紹介している。他にも、メキシコの異色の画家マウリス・デ・ザヤスを紹介したり、1914年11月3日には、ピカソの藝術的源泉の一つであるアフリカ彫刻の展示会をアメリカで初めて開催した（Vincent Tompkins (ed.) *American Decades : 1910-1919*, (Detroit : Gale Research, 1996), p.24, 29, 42.）。また、彼は〈ニューヨーク・ダダ〉を代表するマルセル・デュシャンとの親交も深く、1917年に制作されたレディ・メイド作品の『泉』について、今日われわれがよくみる、あの彫刻台にのせられた皮肉なる当時の写真はスティーグリッツが撮影したものであった（西村清和『現代アートの哲学』東京：産業図書、1995年、3頁。）。西欧のモダニズム藝術の紹介に積極的であった「291ギャラリー」に対して、のちに開廊した「インティミット画廊」〔1925年–1929年〕や画廊「アン・アメリカン・プレイス」〔1929年–1950年〕では新進のアメリカ人作家のための作品発表の場を目的とした。そこには、スティーグリッツの根本的藝術理念としての、アメリカ人作家による、脱西欧的でアメリカ独自なる表現の追究への思いが籠められていた

⁵¹ *C&PI*, p.125.

■ 第5章 注釈 「共同体の音楽」をもとめて：1920年代後半以降にみるコープランドの模索

¹ ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史・上』鈴木主税訳、東京：講談社学術文庫、1975年=1995年、103～108頁。

² 通説では〈トーキー映画〉の誕生を、1926年のワーナー・ブラザーズによる映画『ドン・ジュアン』(Don Juan, 1926)〔映像と音楽との同期〕か、あるいは、1927年10月の、やはりワーナー・ブラザーズによる映画『ジャズシンガー』(The Jazz Singer, 1927)〔映像と音楽、そしてセリフ音声の同期〕にみるのは周知であろう。一方、以下の資料には、一概にそこに還元するのを躊躇させる当時の諸相が示されている。Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, (Berkeley: University of California Press, 1999)。

³ 渡辺裕『音楽機械劇場』東京：新書館、1997年、154～221頁。

⁴ Ellen Graff, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997), p. 2 (本論図5-1.の写真は、この著作の2頁目に掲載されているものを使用した。また、本論図5-1.の説明文は、この著作内の写真説明文を引用したもの)。

⁵ アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』柿沼敏江訳、東京：みすず書房、2007年=2010年、284頁。

⁶ 「D85-86. 失業：1890-1970年」、『アメリカ歴史統計』第1巻、アメリカ合衆国商務省編、斎藤真、鳥居泰彦監訳、東京：原書房、1986年、135頁。

⁷ 秋元英一『世界大恐慌』東京：講談社学術文庫、2009年、86頁。秋元はここで、歴史家ロバート・マッケルヴェインが記した「当時の失業者の行動と心理」を引用して紹介している。

⁸ ロバート・コンクエスト『悲しみの収穫・ウクライナ大飢饉：スターリンの農業集団化と飢餓テロ』白石治朗訳、東京：恵雅堂出版、2007年。

⁹ 野村達朗『アメリカ労働民衆の歴史：働く人びとの物語』京都：ミネルヴァ書房、2013年、201頁。

¹⁰ 同前、野村、200～203頁。

¹¹ ECAC., p.441

¹² C&P I., p.129.

¹³ AFAN., pp. 524, 530-531, 534.

¹⁴ 「悪所」とは、ジャズ批評の青木和富による表現を借用したものである。青木は、第一次大戦時の軍港ニューオリンズの紅橙街、ストーリービルをルーツとするジャズは、「いわゆる悪所で育った音楽」(178頁)としてそこにジャズのルーツをみる立場である。その後、紅橙街廃止にともない、その文化は活路をもとめミシシッピー川を北上し、1920年代には、シカゴやミズーリ州カンザス市に移動する。これがチャーリー・パー

カーとともに 1940 年代にニューヨークに入るのを大きな契機とし〈モダン・ジャズ = ビバップ〉として隆盛をみる。一方、それが〈ラグタイム・ピアノ〉という、別の黒人音楽のスタイルから派生した音楽にして、それに着目した都会の上流階級の白人が、奢侈のなかで、自らとは別世界の黒人文化の「エキゾチズム」を楽しむ文脈で隆盛した音楽、つまり、1920 年代のニューヨークの「ジャズ」については、それと〈モダン・ジャズ〉との分節を強調して述べている。青木和富「(特集・ガーシュイン) “ジャズ・エイジ” のジャズ」、『ユリイカ：詩と批評』(1981 年 12 月号)、東京：青土社、177～183 頁。

¹⁵ HPAC., p.100.

¹⁶ HPAC., P.51。「パリ 14 区、ラスパイユ通り 207」(207 Boulevard Raspail, Paris)。彼らはここに 1921 年 9 月から住んだ。転居の時期は、彼の渡仏の当初の目的であるフォンテンブロー夏期音楽講座(1921 年 6 月～9 月)が終了した直後と考えられる。アパートからカフェ〈ロトンド〉までは徒歩 5 分程の距離である。「安っぽいアパート」とはクラーマンの言葉。コーブランドは、このモンパルナスのアパートから、モンマルトル近くにあるブルーランジェのアパートへ通ったことになる(「パリ 9 区、バル通り 36」, 36 Rue Ballu, Paris.)。クラーマンはここからパリ大学へ通った。彼らは 1924 年 6 月に帰国した。コーブランドらが住んだアパートは、2015 年現在、「ホテル・メルキュール・パリ・モンパルナス・ラスパイユ」となっている。

¹⁷ HPAC.,p.480 (“Copland had admired Hemingway since the 1920s”).

¹⁸ HPAC., p.55.

¹⁹ 亀井俊介『アメリカ文学史：自然と文明の争い・講義 2』東京：南雲堂、265 頁。

²⁰ 丸山繁雄「(特集・ガーシュインとアメリカ文化) ガーシュインとジャズ、そして、ジャズとガーシュイン」、『音楽芸術』(1998 年 9 月号)、東京：音楽之友社、29 頁。

²¹ 青木和富「“ジャズ・エイジ” のジャズ」、179 頁。

²² Aaron Copland, *Our New Music : Leading Composers in Europe and America*, (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1941), p.229 (邦訳、アーロン・コーブランド『現代音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1941 年=1957 年、177 頁。)。ただし、訳書を参照しつつ、本論では原著からあらためて訳出した。

²³ JDCF., p.60 (“Copland was sympathetic to a French aesthetic, and was largely averse to serialism from the time he went to Paris to study with Nadia Boulanger”).

²⁴ Aaron Copland “A Note on Young Composer,” (1935), in *Aaron Copland : A Reader : Selected Writings, 1923-1972*, edited by Richard Kostelanetz. (New York : Routledge, 2004), p.126.

²⁵ C&PI., p.136.

²⁶ 三浦信一郎『西洋音楽思想の近代：西洋近代音楽思想の研究』東京：三元社、2005 年、322～323 頁。杉浦康則「群衆演出の観点から見たベルトルト・ブレヒトの理論とその実践」、『北海道言語文化研究』第 12 巻、2014 年、109 頁。

²⁷ HPAC., p.67.

28 アルブレヒト・ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』浅野利昭、野村美紀子訳、東京：晶文社アルヒーフ、1976年=1985年、48～53頁。畢竟、その激論の内実とは、形式と内容の力点をめぐる美学的理念上での最大の問題をめぐめるものであり、その両極の衝突であったといえよう。一方、この師弟（シェーンベルクとアイスラー）は、その約20年後、同じ亡命先であるカリフォルニアの地では親交が回復している。シェーンベルクは、亡命文化人たちの日曜午後のたまり場であるアイスラーのマリブの自宅に訪問している。アイスラーは、文化人仲間において「社交上の魅力ある存在」であった（同前、170頁）。

29 HPAC, p.68. ポラックによれば、フランス遊学中の1922年、コープランドは、初めてベルリンへ旅行した際に、クルト・ヴァイルに会っている。

30 HPAC, p.68; ECMC, p.74.

31 パウル・ヒンデミット『作曲家の世界』佐藤浩訳、1952年=1955年、東京：音楽之友社、V頁。

32 これはヒンデミット自身によるステートメントではあるが、本論では以下の三浦の著作から、三浦の訳出によって引用したものである。三浦信一郎『西洋音楽思想の近代：西洋近代音楽思想の研究』、323頁。三浦が示すこのヒンデミットのステートメントの出典は以下である。Paul Hindemith, “Musik für Liebhaber,” *Aufsätze Vorträge Reden*. S.36.

33 フェルディナンド・テンニエス『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト：純粹社会学の基本概念（上）』杉之原寿一訳、東京：岩波文庫、1887年=1957年。

34 Aaron Copland, *Our New Music: Leading Composers in Europe and America*, (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1941), p.236 (邦訳、アーロン・コープランド『現代音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1941年=1957年、182頁)。ただし、訳書を参照しつつ、本論では原著からあらためて訳出した。

35 注53に対応する本論での引用部は、いうまでもないが、原著236頁の記載のママに本論の筆者が訳出したものである。一方、訳者、経済学者・作曲家の塚谷晃弘による邦訳『現代音楽入門』（1941年=1957年）での当該箇所となる182頁には、「民主主義」の一文や、相当するくだりは見当たらない。本論の筆者が使用した原本と、訳書「あとがき」に示す塚谷が使用した原本を比較すると、その発行年、出版元は同じである。ただし、本論の筆者の原本冒頭に“Eighth Printing”とある。念のため、以下、塚谷訳の当該箇所を示しておく。

「何百万という新しい聴衆に、すぐれた音楽がひろまったことは、作曲家に対して、読み書き能力がひろまったことが作家に及ぼしたのと同じくらい深い影響を及ぼした。これは、思わず戦慄が走るほどの事実であって、おそらく、今後の私たちの音楽生活を、あらゆる面でどんどん変えていくことだろう」。(182頁)。

36 三浦信一郎「ベートーヴェン神話の形成と支配：音楽における近代」、神林恒道、大田喬夫編『芸術における近代：美的コンセンサスは得られるか（叢書／転換期のフィロソフィー・第2巻）』京都：ミネルヴァ書房、1999年、60～89頁。

37 ‘Liberté, Égalité, Fraternité’. いうまでもなく、西欧近代の端緒といえるフランス革命時を端緒とするフランス共和国の標語である。

38 松宮秀治『芸術崇拜の思想：政教分離とヨーロッパの新しい神』東京：白水社、2008年。

39 同様の主張は以下にも読める。渡辺裕「格化される『巨匠』たち」、『聴衆の誕生：ポスト・モダン時代の音楽文化』東京：中公文庫、1989年、2012年、48～78頁。

40 Aaron Copland, *Our New Music*, p.3 (邦訳、14頁。)。

41 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」高木久雄・高原宏平訳 (1936年=1970年)、『複製技術時代の芸術』、東京：晶文社、1999年、17頁。

42 同前、ベンヤミン、46～49頁。

43 同前、ベンヤミン、12頁。

44 同前、ベンヤミン、49頁 (「『芸術に栄えあれ、よし世界のほろぶとも』とファシズムはいう。ファシズムは、マリネッティが告白しているように、技術によって変化した人間の知覚を芸術的に満足させるために、戦争に期待をかけているのだ」。)。

45 「“EPIC THEATER” 叙事演劇、叙事的演劇」、『コロンビア大学・現代文学・文化批評用語辞典』ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編、杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳、東京：松柏社、1995年=1998年、158～159頁。

46 ヴァルター・ベンヤミン「叙事演劇とは何か」浅井健二郎訳、1939年=1995年、『ベンヤミン・コレクション I：近代の意味』東京：筑摩書房、1995年、542頁。

47 この例示においては、主に以下を参照の上、本論の筆者の解釈において音楽に置き換えたもの。テリー・イーグルトン『新版・文学とは何か』大橋洋一訳、東京：岩波書店、1983年=1997年、287頁。中島裕昭「ベンヤミンの『救出する批評』とブレヒトの『異化』」、『岐阜大学教養部研究報告』第26巻、1990年、298頁。「“EPIC THEATER” 叙事演劇、叙事的演劇」、『コロンビア大学・現代文学・文化批評用語辞典』ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編、158～159頁。

48 ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」、44頁。

49 ベンヤミン「叙事演劇とは何か」、542頁。

50 ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」、46頁 (「観客はいわば試験官である」。)。

51 Aaron Copland, *Our New Music*,

■ 第6章 注釈 「アメリカらしさ」の革新性

- ¹ 梅原峻『フランス人民戦線：統一の論理と倫理』東京：中公新書、1967年、101頁。
- ² 前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』京都：京都大学出版会、2003年、235頁（235頁によめる注釈37を参照）。
- ³ *HPAC*, p.273.
- ⁴ *GMAS*, pp.169-170 (Aaron Copland, “Workers Sing!” *New Masses*, June 5, 1934, pp.28-29; Aaron Copland, “The American Composer Gets a Break,” *American Mercury*, April 1935, pp.488-492; Aaron Copland, “Note on Young Composers,” *Music Vanguard*, 1, no.1, 1935, pp.14-16.).
- ⁵ 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』東京：彩流社、2001年、81頁。
- ⁶ 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流』、88～89頁。
- ⁷ 同前、秋元、28頁。
- ⁸ Michael Denning, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, (London : Verso, 1997) , p.66.
- ⁹ *GMAS*, p.169.
- ¹⁰ *GMAS*, p.170.
- ¹¹ 野村達朗『アメリカ労働民衆の歴史：働く人びとの物語』京都：ミネルヴァ書房、2013年、202頁。
- ¹² *ECAC*, pp.422-423.
- ¹³ *HPAC*, p.277.
- ¹⁴ *HPAC*, p.277; アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、288頁。
- ¹⁵ 主に以下を参照して作図した。*ECMC*, p.28; *GMAS*, pp.175-176; Michael Denning, *The Cultural Front*, p.66; Ellen Graff, *Stepping Left*, pp. 5-6; David Blake (compiled and edited), *Hanns Eisler : A Miscellany*, (Luxembourg : Harwood Academic Publishers, 1995) p.84; Ann M. Pescatello, *Charles Seeger, a Life in American Music*, (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992) p.107; ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』、128頁。

- ¹⁶ *GMAS*, p.175.
- ¹⁷ *GMAS*, p.175.
- ¹⁸ ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』、126～128 頁、241 頁（2 月 13 日から 5 月までの出典）。
- ¹⁹ David Blake, *Hanns Eisler*, p.84；アレックス・ロス『20 世紀を語る音楽・1』、285 頁。
- ²⁰ *GMAS*, p.172.
- ²¹ Graham Bruce, *Bernard Herrmann : Film Music and Narrative*, (Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press, 1985) p.20.
- ²² アレックス・ロス『20 世紀を語る音楽 I 』、282 頁。
- ²³ *GMAS*, p.172.
- ²⁴ Benjamin Filene, *Romancing the Folk : Public Memory and American Roots Music*, (Chapel Hill, N.C. : The University of North Carolina Press, 2000), p.68.
- ²⁵ 田中克彦「ソビエト・エトノス科学論：その動機と展開」、博士学位論文、一橋大学、2000 年、130 頁（本論がここで示したスターリンの言葉は、この田中論文から引用したもの）。
- ²⁶ 高橋悠治『ロベルト・シューマン』青土社、1978 年、73 頁。
- ²⁷ Ann M. Pescatello, “Chapter 4. Ruth and the New York Scene, 1930-1935.” *Charles Seeger, a Life in American Music*, p.132.
- ²⁸ *ibid.*, p.125.
- ²⁹ *ibid.*, p.132.
- ³⁰ Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.69 (“Although Seeger would go on to be an important folk music advocate, at this stage he and the collective scorned traditional songs as politically unaware and musically simple minded.”).
- ³¹ Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.69.
- ³² Michael Denning, *The Cultural Front*, pp. 64-67.
- ³³ *GMAS*, p.179.
- ³⁴ *GMAS*, p.180；*GJAC*, p.68（邦訳、76 頁）。

- ³⁵ *GMAS*, p. 181 (本論譜例 6-1. は、この著作の 181 頁目に掲載されているものを使用した。).
- ³⁶ Aaron Copland, *Our New Music*, p.203 (邦訳、159 頁。).
- ³⁷ *GMAS*, p.178.
- ³⁸ Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.69.
- ³⁹ アレックス・ロス『20 世紀を語る音楽・1』、285 頁。
- ⁴⁰ ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』、127 頁、
- ⁴¹ 安藤次男「異端の副大統領ヘンリー・A・ウォーレス：ポスト冷戦時代の視点から」、『立命館国際研究』19 巻 3 号、2007 年、630 頁。
- ⁴² 伊藤俊治『バリ島芸術をつくった男：ヴァルター・シュピースの魔術的人生』東京：平凡社、2002 年。
- ⁴³ Aaron Copland, *Our New Music*, p.203 (邦訳 159 頁。).
- ⁴⁴ Aaron Copland, *Music and Imagination*, p. 113 (邦訳 160 頁。).
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 111 (邦訳 157 頁。).
- ⁴⁶ *Ibid.*, p.88 (邦訳 122 頁。).
- ⁴⁷ トムソンが提示したプロトタイプの好例としては、映画『大地を耕す鋤』（*The Plow that Broke the Plains*, 1936）での音楽的内容や映画音楽という実践スタイルがあげられる。
- ⁴⁸ 亀井俊介『アメリカ文学史講義 1：新世界の夢—— 植民地時代から南北戦争まで』東京：南雲堂、1997 年。
- ⁴⁹ カリル・フリン『フェミニズムと映画音楽』鈴木圭介訳、東京：平凡社、1994 年、186 頁。
- ⁵⁰ *GMAS*, p.191.
- ⁵¹ 国本伊代『メキシコ革命』東京：山川出版、2008 年。水島治郎『『尊厳ある生活』のために：ラテンアメリカにおけるポピュリズム』、『千葉大学法学論集』（第 30 巻 3 号）、2015 年。
- ⁵² *GJAC*, p.40 (邦訳、42 頁。).
- ⁵³ *ECAC*, p.429.
- ⁵⁴ *ECAC*, p.425.

55 ヘイデン・エレラ『フリーダ・カーロ：生涯と芸術』野田隆、有馬郁子訳、東京：晶文堂、1988年、197頁。

56 「エル・サロン・メヒコ」、『最新・名曲解説全集・第7巻・管弦楽曲Ⅳ』東京：音楽之友社、1980年、213頁。ここに、コープランドの《エル・サロン・メヒコ》の楽曲解説が収録されている。「概説」なるその文章冒頭部分に、コープランド自身が述べたとされる言葉が、とくに引用部の形で区分されて掲載されている。その出典は示されていないが、当該研究上で把握されているこの曲の資料の存在状況や、ここでの訳出内容を勘案すると、その出典が1939年のコープランドのエッセイ「エル・サロン・メヒコの裏話」であることは明らかである（本注釈下 #a 参照）。ここに読める訳出は、しかし、明らかに誤訳である。というのは、訳出中の以下の部分、すなわち、「旅行者の眼にうつったメキシコの姿を表す曲を書くという程度でしかなかった」の部分、加えて、「[店で感じた] その気分をただなんということなしに音楽化してみようという気が起ったのだった」のくだりについては、原文において、すくなくとも、このように訳しうる節（clause）自体が丸ごと存在しないからである。したがって、この訳出は、本論の筆者が付記した訳出下線部に明らかなおと、あたかも軽薄なる音楽的意図によるものへと誘導しているとさえ言わざるをえない。コープランドについて邦文資料の少ない状況から、この誤訳によって、コープランドに対する誤った認識が構築される恐れがある。さらにアメリカ音楽芸術全体への偏見にも繋がりがかねないといっても過言ではないだろう。また、この曲は、中等教育機関でのブラスバンドで演奏される機会も少なくないことから、多忙なるその指導者がこれを鵜呑みにして認識する可能性も否定できない。本論は、したがって、この誤訳を指摘しておかねばならない。なお、当該研究においても、《エル・サロン・メヒコ》をめぐるこの有名な箇所は、クライストやマーチソンらによって、多く引用されている（*ECMC.*, p.52; *GMAS.*, p.194.）。しかし、この部分を、上の問題の訳出内容のように解釈する事例や研究者は皆無である。（#a）Aaron Copland, “The Story behind El Salon Mexico,” *Victor Record Review*, (April 1939), pp.4~5. 問題となる部分の原文は共著自伝でも読める。*C&P I.*, p.245.

57 *GMAS.*, pp.190. - 207.

58 *C&P I.*, p.246. *GMAS.*, p.195.

59 *C&P I.*, p.279 (“I have never been particularly impressed with the musical beauties of the cowboy song as such”).

60 Aaron Copland, *Music and Imagination*, (New York: Menter Books, 1952), p. 110 (邦訳：アーロン・コープランド『音楽とイマジネーション』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1952年=1962年、156頁。). “There is nothing inherently pure in a melody of folk source that cannot be effectively spoiled by a poor setting”.

61 Aaron Copland, *Our New Music*, p.206 (邦訳、161頁。).

62 同様の立場は少なくとも以下。*HPAC.*, p.279; Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.70; *GMAS.*, p.182; 大和田俊之『アメリカ音楽史：ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』東京：講談社選書メチエ、2011年、60頁。なお、本論で後述するように、本論では、けっして20世紀前半の民俗的要素を取り入れたアメリカ芸術音楽のすべてを、ソヴィエト的〈人民戦線〉の契機に関連づけるものではない。そうではなくて、とくにコープランドに限り、そのとくに強い親ソビエトの心情から、コミンテルンの影響が大きいものと主張するものである。

63 いいだも『コミンテルン再考：第三インターナショナル史と植民地解放』東京：谷沢書房、1985年、99頁。

64 大会議事録にみるディミトロフによる正式な報告名は以下。「ファシズム攻勢と、ファシズムに反対し労働者統一をめざす闘争における共産主義インタナショナルの任務：共産主義インタナショナル第七会大会における報告（1935年8月2日）」。なお、共産主義インタナショナル〔コミンテルン〕第7回大会は、1935年7月25日より8月20日の深夜まで、モスクワの労働組合会館で開催された。前大会以来7年ぶりであった。なお、このとき、日本共産党から、野坂参三、山本懸蔵、小林陽之助が出席し発言をしている（いいだも『コミンテルン再考』、122～123頁。）。

65 梅原峻『フランス人民戦線：統一の論理と倫理』東京：中公新書、1967年、4～5頁。

66 ディミトロフ『反ファシズム統一戦線』坂井信義、村田陽一訳、東京：大月書店、1935年=1955年、104頁。

67 同前、ディミトロフ、15頁。

68 同前、ディミトロフ、107頁。

69 同前、ディミトロフ、105～106頁。レーニンのこの言葉の出典は以下。レーニン「大ロシア人の民族的誇りについて」、ソ同盟共産党中央委員会付属マルクス＝エンゲルス＝レーニン研究所編『レーニン全集』第21巻、マルクス＝レーニン主義研究所訳、東京：大月書店、1914年=1957年、94～95頁。

70 大和田俊之『アメリカ音楽史』、61頁。

71 HPAC., p.279 (“From 1935 to 1945, under the leadership of Earl Browder, the party adopted the slogan ‘Communism Is Twentieth Century Americanism,’ and recast itself as ultranational”).

72 Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.70 (“The Left began to change its approach to vernacular music in 1935, when the Communist Party announced its Popular Front policy.”).

73 HPAC., p.279 (“in the course of 1935, the relation of folk and art music became a central preoccupation; Copland must have heard many discussions of the subject. The collective —in step with the American Communist Party— initially spurned folk music for a number of reasons, including its rural roots removed from the urban proletariat, its susceptibility to bourgeois corruption, and its association with fascism. However, in 1935 the party began reevaluating the matter in the light of the Kremlin’s new emphasis on folk music, prompted not only by Stalin’s personal liking for such music but by a new Popular Front policy that aimed to integrate the Communist Party into the larger fabric of American life.”).

74 Barbara A. Zuck, *A History of Musical Americanism*, (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press., 1978), p.146; “L.E. Swift,” “The Return of Hanns Eisler,” *Daily Worker* (October 2, 1935), p.5.

75 1933年のFDR政権発足後、ニューディールの主要政策はおおよそ2段階で施行されたが、その際、第1次は1933年に（TVA〈テネシー溪谷開発公社〉など）、第2次（〈ワグナー法〉など）は1935年に、それぞれ開始された。このうち、一般に芸術文化支援に関わる政策として、すぐに想起されるのが、第2次の〈公共事業促進局〉（WPA）の設立である。WPAは、数学分野に関わる「人間計算機プロジェクト」など、いくつかの事業を行なったが、なかでも、その主要プロジェクトが〈連邦計画第一号〉（Federal One）であり、これが通称「芸術家救済プロジェクト」（以下、プロジェクト）で知られる。この「プロジェクト」は、その内部をさらに、5種類の文化領域に区分されたが、それは、文学、歴史記録、演劇、美術、音楽であった。ニ

ユーディール政策における音楽家支援としては、この「プロジェクト」において1935年7月から施行された〈連邦音楽計画〉(Federal Music Project, FMP)がよく知られている。FMPは、失業した指揮者、演奏家、作曲家の約9,500万人を2年半にわたり国家が雇用し、都市のみならず、地方でも演奏会を開催した。そのなかで、民謡蒐集作業も一部おこなわれた。しかし、その活動のほとんどは、19世紀西洋音楽のスタイルを踏襲した演奏会の実施を超えるものではなかった。すくなくとも、あらたに、アメリカ独自の音楽表現を創作するにつながる側面となれば、RA(再定住局)の取り組み以上には、その点での意義を見だしにくい。なお、1935年11月から1953年まで、RAやFMPにおいて直接雇用されたチャールズ・シーガーとは異なり、コーブランドとFMPとの関連は、すくなくとも資料から見いだすことは困難である。また、コーブランドとRAの直接の関わりも見だしにくい。一方、RAに関しては、彼が音楽に関わった1939年製作のドキュメンタリー映画『都市』において、政策をめぐる動向の大きな枠組みでは間接的な関連がみられる。

76 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、299頁。

77 1935年に先立つ1933年に、シーガーは発起人の一人として、〈アメリカ比較音楽学会〉を立ち上げている。この事実を勘案すると、本論は、1935年以前のシーガーが民俗音楽に対して、一方的に批判的であったというよりも、1935年以前は、「両義的」であったと考える。これは、シーガーという音楽家が、アメリカ北東部のアイビリーグで教育を受け、さらにドイツ音楽留学経験をもつような、当時の典型的なエリート音楽家であったことを踏まえて考察するべきであろう。おそらく、彼は、1935年以前であっても、民俗音楽に対する瑞々しい興味を持っていたが、しかし、エリートとしての彼の意識において、そのような興味を素直に表現することに抵抗があったのではないだろうか。ことさら、作曲家仲間に対してはその抵抗が顕著ではなかっただろうか。一方その後、その抵抗を、自他ともに払拭する上で大きな契機となったのは、モスクワ発の〈人民戦線〉であったと本論は考える。これについては本章〔6-3-7〕に触れる。

78 Sally Bick “‘Of Mice and Men’: Copland, Hollywood, and American Musical Modernism,” *American Music*, vol.23, No.4 (Winter, 2005), p.438. (“Although composers like Thomson and Harris had, in fact, developed certain strategies to evoke an Americanist idiom, the intertextual medium of commercial film proved to be a far more powerful instrument to establish an Americanist musical trope.”). ハリウッド映画における音楽研究では、コーブランドの1939年のハリウッド映画『廿日鼠と人間』の音楽が、ハリウッド映画の主要作品において、当時の慣習であった、コルンゴルトやスタイナーら亡命ドイツ人作曲家によるドイツ・ロマン派風の映画音楽のスタイルを排し、それによってはじめて、アメリカ独自の音楽語法を伴ったものと位置づけられている。しかし、その前に、コーブランドはドキュメンタリー映画『都市』(1939)においてかかる語法の実験をしている。その実験において、コーブランドが参照したのが、トムソンの先行する映画音楽『大地を耕す鋤』(1936)であった。したがって、アメリカ映画史において、シリアス・ミュージックの作曲家らによってアメリカ独自の語法の音楽が作られた最初の契機は、RAをめぐるドキュメンタリー映画であったと指摘することも可能である。もちろん、トムソンはかかる映画音楽に先立って、すでに《賛美歌による交響曲》(1926~28 作曲)において、アメリカ独自の語法の実験をしている(アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・I』 p.287)。ロイ・ハリスにも同様の先例がみられる。したがって、アメリカ独自の創作的音楽語法の初出を、単純に、ドキュメンタリー映画に見いだすことはできないが、それが現れる大きな契機となったことは確かであろう。なお、本論では十分にふれることはできないが、かかるコーブランドらの「アメリカ独自の音楽語法」をともなった映画音楽は、のちにハリウッド映画において、ヒューゴー・フリードホーファ、ジェローム・モロス、エルマー・バーンスタインらといった「セカンド・ウェイブ」の映画音楽作曲家らを経由して、今日のジョン・ウィリアムズに影響を与えている。たとえば、ジョン・ウィリアムズの映画音楽『11人のカウボーイ』(1971)にも、それが顕著に聞くことができる。また、ニール・ラーナーは、このようなコーブランドの後の世代への影響を論じている(本論略記 NLCO)。

79 同前、大和田、61~63頁。

80 同前、大和田、62~63頁。

81 アメリカでは、歴史的に、かかる政治的意図を背景とした呼称変更の政治的誘導は散見される。たとえば、第一次世界大戦直前の反ドイツ感情が高まるなか、ドイツ的文脈を想起させる「ハンバーグ」は「リバティー・ステーキ」へ、「ザワークラウト」は「リバティー・キャベージ」への変更を強制された〔 Vincent Tompkins (ed.), *American Decades : 1910-1919*, (Detroit : Gale Research, 1996) p.62. 〕。また近年でも、民間レベルではあるが、CNN の報道によれば、2003 年に、ブッシュ政権が強行したイラク戦争への参戦をフランスが拒否したことをめぐり、アメリカの一部保守層が働きかけ、「フレンチ・フライ」を「フリーダム・フライ」へ、「フレンチ・トースト」を「フリーダム・トースト」へとパラフレーズする動きがあった。

〔 <http://edition.cnn.com/2003/ALLPOLITICS/03/11/sprj.irq.fries/>, CNN.com International, “House cafeterias change names for ‘french’ fries and ‘french’ toast,” (March 12, 2003, retrieval :2016-09-20) 〕。

82 アレックス・ロス『20 世紀を語る音楽・1』、293 頁。

83 *GMAS*, p.169.

84 *HPAC*, pp.15-16.

85 *HPAC*, p.16.

86 *GMAS*, (Gayle Murchison, *The American Stravinsky : The Style and Aesthetics of Copland's New American Music, the Early Works, 1921-1938*).

87 Aaron Copland, *Our New Music*, p.17 (邦訳、26 頁。)。

88 *ECMC*, p.16.

89 *ECAC*, p.441.

90 Waldo Frank, *Dawn in Russia : The Record of a Journey* (New York and London : Charles Scribner's Sons, 1932), p.121 (“ There are no separate things in Russia, no separate persons. Every object, however small, is linked , by the consciousness of him who made it or who uses it, with life itself. Therefore it is wholly human ; which means that it is dramatic. And every person is in full flowing action with the folk about him.”)。

91 *HPAC*, p.259.

92 *HPAC*, p. 280.

93 1932 年から 1933 年の、〈コルホーズ〉をめぐる失政によるウクライナ大飢饉〈ホロモドール〉の死者は少なくとも 500 万人におよぶとされる。この事実は、1980 年代にいたり、はじめて世の知るところとなった。

94 〈モスクワ裁判〉への批判を契機に共産党に幻滅したアメリカの左派運動家たちは、休刊していた雑誌『パルチザン・レビュー』を再刊し (第二次パルチザン・レビュー)、そこを言論活動の拠点とした。共産党のドグマを断ち切ることを謳うその主唱者はフィリップ・ラーブやメアリー・マッカーシーであり、そこでは、反スターリン・反共産党としてのマルクス主義の再考がなされるとともに、文学的モダニズムと政治的ラディカリズムの統合が模索された。トロツキーが理論的支柱として取り上げられた (堀邦夫『ニューヨーク知識

人：ユダヤ的知性とアメリカ文化』東京：彩流社、2000年、76～80頁。）。

95 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』、27～28頁。

96 前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』、38頁。

97 そして、この人脈をみれば、ユーブランドもまた加入していたと考えるのが自然であろう。

98 “In Reply to a Committee,” *The New Republic*, (August 23, 1939). p.63（カウフマンの名はここにある）；前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』、37頁。

99 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』、21-22頁。

100 前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』、13～14頁。

101 同前、前川、41頁。

102 オリバー・ストーンは他の4つとして以下をあげる。『モスクワへの密使』（Mission to Moscow, Warner Bros. 製作）、『炎のロシア戦線』（Days of Glory, RKO 製作）、“Three Russian Girls”（ユナイテッド・アーティスツ製作）、“Song of Russia”（MGM 製作）。オリバー・ストーン、ピーター・ガズニック『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』高橋璃子ら訳、東京：早川書房、2012年=2013年、243頁。

103 同前、オリバー・ストーン。

104 オリバー・ストーン、ピーター・ガズニック『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』、241頁。

105 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、314頁。

106 上島春彦『レッドパージ・ハリウッド：赤刈り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝』東京：作品社、2006年、15～18頁。

107 前身名は“the National Council on Soviet Relations”（全米ソヴィエト外交会議）。

108 Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989) p.253.

109 オリバー・ストーン、ピーター・ガズニック『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』、248頁。

110 “‘Stalingrad day’ Named: Mayor Proclaims Tomorrow for Observing Soviet Anniversary”, *New York Times* (November 7, 1942); *ECMC.*, p.178 (“Vice President Henry Wallace was the featured speaker on the second day, which had proclaimed ‘Stalingrad Day’ by Mayor La Guardia”).

¹¹¹ *HPAC.*, pp.280-285.

¹¹² *HPAC.*, p.281.

¹¹³ 安藤次男「異端の副大統領ヘンリー・A・ウォーレス：ポスト冷戦時代の視点から」、『立命館国際研究』19 卷 3 号、2007 年、617～633 頁。

¹¹⁴ 同前、安藤、198 頁。

¹¹⁵ 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール：1940 年代におけるリベラル派の分裂と再編』京都：法律文化社、1990 年、234 頁。

¹¹⁶ *ECAC.*, p.446 (the unusual dedication of the Fanfare).

¹¹⁷ *ECAC.*, p.446.

¹¹⁸ Henry A. Wallace, *The Century of the Common Man*, ed. Russell Lord, (New York : Reynal & Hitchcock, 1943), pp.19-20 (“Some have spoken of the ‘American Century.’ I say that the century on which we are entering —the century which will come out of this war— can and must be the century of the common man. Perhaps it will be America’s opportunity to suggest the freedoms and duties by which the common man must live.”).

¹¹⁹ アレックス・ロス『20 世紀を語る音楽・1』、318 頁。この引用の出典は、1943 年 4 月 2 日にコープランドがシンシナティ交響楽団の指揮者ユージン・グーセンスに宛てた書簡である。ロスは 2007 年の著作内で、2003 年のクライストが示したのと同じ上記書簡を出典元として示している。クライストは、*ECAC.*, p.446 の注釈 133 において、そもそもの出典を以下のように示す (“Copland to Goossens, 2 April 1943, Copland Collection, MDLC”). なお、MDLC とは、“Manuscript Division, Library of Congress”である。

¹²⁰ *C&PI.*, p.237.

¹²¹ *C&PI.*, p.237.

¹²² この操作が妥当であることは、たとえば、これを食や味覚に置き換えると納得できよう。つまり、ここに牛丼があるとして、その際、牛肉と白米を別々に食べようと、あるいは、それら 2 つを同時に食べようと、そのいずれであっても、最終的に感じられる味覚の質は同じとする操作に等しい。

¹²³ 注釈 122 より、論が錯綜するが、この操作が妥当であることは、たとえば、動画アニメーションの仕組みを想起すると納得できよう。つまり、前後に連続する 2 つの静止画のコマ同士には、共通する対応点が存在するからこそ、その基準となる対応点における差異が認識可能となり、差異によってその効果を認識することができる。ここで音楽〈動機〉を重ね合わせるのは、つまり静止画同士を迅速に交換する操作に等しい。

¹²⁴ *NLCO.*, 「広く開放的な空間」とは、ラーナーの論文のタイトルに拠ったもの。

¹²⁵ Julia Smith, *Aaron Copland : His Work and Contribution to American Music*, (New York : E.P.Dutton & Company, Inc. , 1955) p.129.

126 *Ibid.*, p. 199.

127 *HPAC.*, p.304.

128 本論での「記号」や「記号論的」の語の含意は、本論第2章の注釈27を参照のこと。

129 以下は、ヒューゴー・フリードホーファのインタビューである（AT：聞き手，FD：フリードホーファ）。AT：「あなたはかつてのインタビューで、映画『我等が生涯最良の年』の映画音楽をあなたが書いたとき、コーブランドの影響を受けたと言っていますね。FD：「ああ、驚いた。その通りです。[中略] 私はコーブランドに出会い、そして彼をとてとても好ましく思ったものです。[中略] 実際、影響は削ぎ落とすこと（paring）、ハリウッド的なありきたりの感傷主義を取除くこと、そして、非常にシンプルで簡潔な、ほとんど民謡風の音楽を書こうと試みにありましたね」（Linda Danly (ed.), *Hugo Friedhofer: The Best Years of His Life – A Hollywood Master of Music for the Movies*, (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002), p.84. また、ラーナーは、フリードホーファに与えたコーブランドの影響を分析しており（NLCO., pp.495-499）、さらに、後の映画やテレビでの音楽に与えた影響を多く論じている（NLCO., pp.499-506）。

130 John Williams (1936～現在) や James Horner (1953-2015) は、いうまでもなく、今日、最も著名なアメリカの映画音楽作曲家である。ウィリアムズとホーナーは共に UCLA に学び、前者は、ヘンリー・マンシーニも育てたイタリア人作曲家マリオ・カステルヌオーヴォ＝テデスコに、後者は日系アメリカ人作曲家のポール・チハラに師事した。なお、チハラ（Paul Chihara）は1960年代に、パリにてナディア・ブーランジェに学んだ経歴をもち、のちに UCLA の視覚メディア大学院の創設者の一人となり、高齢の現在もニューヨーク大学で映画音楽の教授職にある〔NYU Web Page より〕。周知のとおり、ウィリアムズは『スター・ウォーズ』シリーズ（1977～）、ホーナーは『タイタニック』（1997）といったテーマ音楽の旋律で知られる。コーブランドによるホーナーへの影響は、映画『アポロ13』をめぐる、ラーナーが論じている（NLCO., pp.501-502）。ラーナーはジョン・ウィリアムズにはふれていないが、本論の筆者は、映画『11人のカウボーイ』、『華麗なる週末』、『7月4日に生まれて』他、有名なNBCニュースのテーマ曲“The Mission”において、〈形式〉的側面での影響を指摘できる。これについては、別の機会に論じたい。

131 *NLCO.*, pp.501-502.

132 Ann M. Pescatello, *Charles Seeger: A Life in American Music*, (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992).

133 *Ibid.*, p.111.

134 *GMAS.*, p.166-167.

135 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール：1940年代におけるリベラル派の分裂と再編』、234～235頁。以下の議論はとくに注記しない限り安藤の著作に沿うものである。

136 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』、254頁。

137 Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, (New York: Reynal & Hitchcock, 1948), p.109（ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』、234頁。）。

¹³⁸ Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, p.62 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 234 頁。).

¹³⁹ Henry Agard Wallace, *Soviet-Asia Mission*, (New York : Reynal & Hitchcock, 1946), p.206 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 258 頁。).

¹⁴⁰ 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 241 頁。

¹⁴¹ Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, p.54 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 241 頁。).

¹⁴² John M. Blum, ed., *The Price of Vision : The Diary of Henry A. Wallace 1942 – 1946*, (Boston : Houghton Mifflin, 1973), p.562 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 241 頁。).

¹⁴³ Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, p.112 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 242 頁。).

¹⁴⁴ Henry Agard Wallace, *Soviet-Asia Mission*, p.207 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 242 頁。).

¹⁴⁵ 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 242～243 頁。

¹⁴⁶ ECAC., pp.444-445 (Felix Borowski “*Fanfare for the American Soldier*”, Anis Fuleihan “*Fanfare for the Medical Corps*”, Bernard Rogers “*Fanfare for Commandos*”, Paul Creston “*A Fanfare for Paratroopers*”, Walter Piston “*A Fanfare for the Fighting French*”, Vergil Thomson “*Fanfare for France*”, Henry Cowell, “*A Fanfare to the Forces of Our Latin-America Allies*”).

¹⁴⁷ ECAC., p.445.

¹⁴⁸ Olivier Zunz, *Why the American century ?*, (Chicago : University of Chicago Press), p.xii (訳書 7 頁, ただし、訳書では、原著での “common man” が「普通の人」と訳出されている。).

¹⁴⁹ Aaron Copland, “I. Survey of Contemporary European Composers,” *Our New Music*, pp.3 - 125 (邦訳「第一部 現代ヨーロッパの音楽」、『現代音楽入門』14～112 頁。). たとえば、ここにおいて彼の感情的と言えるほどの反ドイツ感情が読める。

■ 第7章 注釈 「共同体の音楽」としての映画音楽

¹ Julia Smith, *Aaron Copland : His Work and Contribution to American Music*, p.199.

² *C&P I.*, p.254.

³ 同種の作品として、1940年、CBS放送 から同様の趣旨で委嘱されブルース・バラードの《ジョン・ヘンリー》(John Henry, 1940) のオーケストラ・アレンジを残している。この曲はコープランドにおいて、唯一黒人文化と関連する作品である。

⁴ *C&P I.*, p.237.

⁵ Leo Smit, ed., *Aaron Copland Piano Album*, ([United State] : Boosey & Hawkes, 1981), pp.27-31.

⁶ *ECAC.*, p.77. そしてまた、「ヘンリー・ストリートは、かつて『ロシア革命のアメリカの家』と描写された」と、クライストは述べる。

⁷ クライストによれば、委嘱は、同セツルメンハウスの附属音楽学校のディレクター、グレース・スポフォード (Grace Spofford) という女性によるものである (*ECMC.*, p.77)。

⁸ *C&P I.*, p.192.

⁹ *ECMC.*, p.76-86.

¹⁰ 「ブードゥー」については以下を参照のこと。畑中佳樹「ブルースとブードゥーの悪魔」、飯野友幸編著『ブルースに囚われて：アメリカのルーツ音楽を探る』東京：信山社、2002年、13～28頁。

¹¹ 亀井俊介「アメリカ映画とアメリカ文化」、ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史 (上)』、3頁。

¹² ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史 (上)』、52頁。

¹³ 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』東京：中公新書、2006年、76～84頁。なお、新書ではあるが、この著作には要所に注釈がつけられており出典が示されている。また関連分野の論文で多く引用される著作である。

¹⁴ Roy M. Prendergast, *Film Music : a Neglected Art*, p.35.

¹⁵ Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Composing for the Films*, (first ed., New York, 1947) this ed., London : Atholone Press, 1994, p.75; 竹峰義和『アドルノ、複製技術へのまなざし：〈知覚〉のアクチュアリティ』東京：青弓社、2007年、182頁。

16 アドルノが「今日の機能」(1965)で示した、難解なる「ミメーシス衝動」の概念については、たとえば、以下の論考が、その理解の手がかりとなってくれる。龍村あや子「グローバル化時代のアドルノ理論——〈音楽と自然〉の問題を中心に」、徳永恂編『アドルノ批判のプリズム』東京：平凡社、2003年。

17 ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史(上)』、103～112頁。

18 Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992), p.79; Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, p.73 (“Classical Film Music: Principles of Composition, Mixing, and Editing”); David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, (London: Routledge, 1985).pp. 33-35. 石井拓洋「アーロン・コープランドの映画音楽『我等の町』の音楽語法における古典的ハリウッド映画期の典型との〈差異〉の量と質の存在証明」、修士論文、東京学芸大学、2012年、21～76頁(カリナクやゴルブマンらの指摘した様式のさらなる考察を通して、結果、筆者のいう「変転するライトモチーフ」にこそ、当時の映画音楽様式をもっとも特徴づけられるとの主張がある)。

19 Roy Pickard, *The Hollywood Studios*, (London: Frederick Muller Limited, 1978) p.140 (“Write music like Wagner, only louder”); David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, p.34.

20 Erno Rapee, *Encyclopedia of Music for Pictures*, (First ed., New York: Belwin Inc., 1925) this reprint ed., New York: Arno Press Inc., 1970, p.8.

21 早崎隆志『コルンゴルトとその時代：“現代”に翻弄された天才作曲家』東京：みすず書房、1998年。

22 蓮實重彦『映画はいかにして死ぬか：横断的映画史の試み』東京：フィルムアート社、1985年、96～136頁。

23 *GJAC.*, p.56(邦訳、64頁)。

24 笠原美智子編「作家解説」、『アルフレッド・スティーグリッツとその仲間たち』[展覧会カタログ、1997年9月9日～11月3日、東京都写真美術館]、東京都写真美術館、朝日新聞社編、東京：東京都写真美術館、1997年、179頁。

25 Harold Clurman, *All People are Famous*, (New York: Harcourt Brace Javanovich, 1974) pp.89-90.

26 David Bardwell, *The Cinema of Eisenstein*, (London: Harvard University Press, 1993) pp.19-21.

27 ポラックの研究書(本論略記 HPAC, ペーパーバック版)の表紙写真は、このスタイナーによって1933年に撮影された作品、『アーロン・コープランドの肖像』である。写真の存在からも伺えるように、この時期、スタイナーとコープランドとの親交は近いものであり、彼らのうちで映画の議論が多くなされていたことは想像に固くない。

28 *C&P II.*, p.182.

29 *C&P I.*, p.270.

30 「1930年代から40年代における、典型的ハリウッドスタジオ内での音楽部門のための組織図」が、以下のハリウッド映画音楽史の基本資料のなかを示されている。その階層的組織図の頂点に“General Musical

Director” とある。 Roy M. Prendergast, *Film Music : a Neglected Art*, p.38.

³¹ *C&P I*, p.270.

³² 筈見有弘『ハリウッド・ビジネスの内幕：映像ソフト王国の全貌』東京：日本経済新聞社、1991 年、124 頁。

³³ 亀井俊介「ハリウッド、ハリウッド」、『サーカスが来た！：アメリカ大衆文化覚書』東京：平凡社、2013（初版、東京：東京大学出版会、1976 年）、290 頁。

³⁴ Sally Bick, “Of Mice and Men : Copland, Hollywood, and American Musical Modernism,” *American Music*, vol. 23, no.4 (Winter, 2005) p.427 ; また、“Hollywood’s norms” の語は、ボードウェルの以下にも看取される。David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, p. 5.

³⁵ *C&P I*, p.271.

³⁶ 1937 年当時、たとえば、アメリカの「州・地方自治体」職員の年間所得は 1,441 ドルであった。一方、日本の現在の労働者平均年収を仮に 400 万円として概算した。アメリカの年間所得は以下の統計に拠った。
「D739-764. 産業別常勤雇用者年間平均所得：1900-1970 年」、『アメリカ歴史統計』第 1 巻、アメリカ合衆国商務省編、斉藤真、鳥居泰彦監訳、東京：原書房、1986 年、166～167 頁。

³⁷ オットー・フリードリック『ハリウッド帝国の興亡：夢工場の 1940 年代』柴田京子訳、東京：文芸春秋社、1986 年=1994 年、57 頁。

³⁸ オットー・フリードリック『ハリウッド帝国の興亡：夢工場の 1940 年代』柴田京子訳、東京：文芸春秋社、1986 年=1994 年。

³⁹ *HPAC*., p.379.

⁴⁰ 早崎隆志『コルンゴルトとその時代：“現代”に翻弄された天才作曲家』、165 頁。

⁴¹ Aaron Copland, “Second Thoughts on Hollywood ,” *Modern Music*, vol.17. no.3 (March-April, 1940) , pp.141-147 ; また、のちに以下の単行本にも収録された。Aaron Copland, “Music in the Film ,” *Our New Music*, pp.260-275 (邦訳 「映画音楽」、『現代音楽入門』塚谷訳、198～208 頁。ただし訳出では省略が多くみられる。とくに、政治に関わる部分に顕著である。1957 年出版。) .

⁴² Aaron Copland, “Second Thoughts on Hollywood , p.143 (邦訳、202 頁。) .

⁴³ *Ibid.*, (邦訳、同前) .

⁴⁴ たとえば、以下があげられる。柳生すみまろ『映画音楽：その歴史と作曲家』東京：芳賀書店、1985 年、104 頁。早崎隆志『コルンゴルトとその時代』、222 頁。

- 45 本論は「言説」を、社会的権力をともなった主張の意味で使用する。
- 46 本論での「神話」の語の含意は、本論第2章の注釈28を参照のこと。
- 47 池内友次郎、長谷川良夫、石桁真礼生ら『和声：理論と実習・I』東京：音楽之友社、1991年（初版：東京：音楽之友社、1964年）、13頁。
- 48 ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史（上）』、30頁。
- 49 同前、スクラー（上）、53頁。
- 50 同前、スクラー（上）、110頁。
- 51 御園生涼子『映画と国民国家：1930年代松竹メロドラマ映画』東京：東京大学出版会、2012年、3頁。
- 52 亀井俊介「ハリウッド、ハリウッド」、『サーカスが来た！：アメリカ大衆文化覚書』、283頁。
- 53 同前、亀井、293～294頁。
- 54 テオドール・W・アドルノ『ミニマ・モラリア：傷ついた生活裡の省察』三光長治訳、東京：法政大学出版局、1951年=1979年、18～19頁。
- 55 Kathryn Kalinak, *Settling the Score Music*, p.102.
- 56 カリル・フリン『フェミニズムと映画音楽：ジェンダー・ノスタルジア・ユートピア』鈴木圭介訳、東京：平凡社、1992年=1994年。
- 57 Aaron Copland, “Second Thoughts on Hollywood”, p.143（邦訳、202頁。）。

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

¹ Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Composing for the Films*, (1st ed., New York: Oxford University Press, 1947), This ed. New York: The Athlon Press, 1994, p.130.

2 黒崎政男『哲学者はアンドロイドの夢を見たか：人工知能の哲学』東京：哲学書房、1987年、121頁。黒崎によれば、実際に、コンピュータが作った俳句だという。

3 *PUNS.*, p. 60 (邦訳、71頁)。この議論は、ジェイムソンへの優れた注釈でしられるダウリングの以下の著作によめる第5章「語りと解釈」で明快な論理とともに示されている。ウィリアム・C・ダウリング『ジェイムスン、アルチュセール、マルクス：「政治的無意識」入門講座』125～153頁。とくに142～144頁。

4 ルイ・アルチュセール、エチエンヌ・バリバル「IX. マルクスによる絶大な理論革命」、『資本論を読む』権寧、神戸仁彦訳、東京：合同出版、1965年=1974年、271頁。

5 アルチュセール、バリバル「IX. マルクスによる絶大な理論革命」、『資本論を読む』、270頁（「諸現象に内在する包括的な内在的一要素のグローバルな表現的因果律というカテゴリーのもとで考えることもまた、不可能になるのである」。）。

6 同前、アルチュセール、バリバル。*PUNS.*, pp.23-58 (邦訳、「解釈について」、25頁～68頁)。

7 *PUNS.*, p. 9 (邦訳、9頁)。“Always historicize!”。

8 William Alexander, *Film on the Left : American Documentary Film From 1931 to 1942*, (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1981), p.240 ; エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』安原和見訳、東京：筑摩書房、1974年=2015年、129～136頁。

9 Russell Campbell, “Film and Photo League Radical cinema in the 30s,” *Jump Cut*, No.14, 1977, p.23.

10 エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』、124～125頁。

11 *ECMC.*, p.93.

12 エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』、126頁。

13 同前、バーナウ、126～134頁。

14 ロバート・E・モースバーガー「スタインバックの映画」、国際スタインバック協会編『ジョン・スタインバック』濱口脩、有木恭子、加藤好文訳、東京：旺史社、1992年、132～133頁。

15 エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』、132～133頁。

16 Claudia Widgery, “The Kinetic and Temporal Interaction of Music and Film : Three Documentaries of 1930's America ,” Ph.D Dissertation, University of Maryland, 1990, p.256.

17 William Alexander, *Film on the Left*, p.248.

18 映画用語としての〈ショット〉(shot)、〈シーン〉(scen)、〈シーケンス〉(sequence)について、ここで整理しておく。映画研究者のボードウェルとトンプソンが著した用語集によれば、〈ショット〉とは、「カメラを途切れなくまわしながら、露光するひと続きのフィルム」であり、すなわち、カットされていない映画

における最小単位区分である。つぎに、〈シーン〉は、物語映画において、「一つの時空間で起こることが1区分となっていたり」するとあり、つまり、複数〈ショット〉から構成された連続した同一時空間を示す、映画における中規模の単位区分と言える。さらに、〈シーケンス〉とは、「適度に長い作品中の区分を示すのに用いられる用語」であり、つまり、複数〈シーン〉から構成された映画における大規模な単位区分といえる。ただし、ボードウェルらも指摘するとおり、本来、これら3つの厳密な定義は難しく、また、本論の筆者が考えるに、このようなものは、もとより、厳密に定義しえるようなものでもないと認識している。とはいえ、ひとまずの目安は必要とも考えるため、ここにまとめておく。(上記出典：デヴィット・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルムアート：映画芸術入門』藤木秀朗監訳、名古屋：名古屋大学出版会、2004年=2007年、503頁。)

19 〈物象化〉‘reification’の語の示唆するところについて、本論では、資本主義社会において、人間の能力や、人とのつながりが、商品や貨幣のような物の属性として現れる事態の意味で使用している。

20 William Alexander, *Film on the Left*, pp.247-248.

21 *ECMC.*, p.94; David Clarke, *The Cinematic City*, (London: Routledge, 1997), p.69 (“*The City* (1939a) is based on a scenario derived from Lewis Mumford’s seminal text *The Culture of Cities* (1938).”).

22 本論が『ユートピアの物語』と訳出したマンフォードの出世作 *The Story of Utopia* (1922) であるが、国内では以下2つの訳書が、以下の書籍名で出版されている。『ユートピアの系譜：理想の都市とは何か』関裕三郎訳、東京：新泉社、1922年=1984年。また、『ユートピアの思想史的省察』月森左知訳、東京：新評論社、1922年=1997年。

23 中原佑介「文化と文明：マンフォードの芸術論」（特集・環境計画思想の原像を求めて-4）、『SD スペースデザイン』（1971年8月）、東京：鹿島出版社、57頁。

24 ルイス・マンフォード『技術と文明』生田勉訳、東京：美術出版社、1934年=1972年、144頁。

25 トマス・モア『ユートピア』平井正穂訳、東京：岩波書店、1516年=1957年。

26 ルイス・マンフォード『芸術と技術』生田勉、山下泉訳、東京：岩波新書、1952年=1954年、170～174頁。

27 オスヴァルト・シュペングラー『西洋の没落：世界史の形態学の素描』（第1巻：形態と現実と）村松正俊訳、東京：五月書房、1918年=2007年、40頁（「今まで漠然と倫理的区分を表示するに止まっていたこの『文化』と『文明』という二語が、周期的な意味において、厳密な、必然的な有機的継次の表現として用いられるのは本書がはじめてである」）。

28 佐伯啓思『自由と民主主義をもうやめる』東京：幻冬社、2008年、84頁。

29 同前、佐伯。

30 生田勉「ルイス・マンフォードと『技術と文明：訳者あとがきに代えて』、ルイス・マンフォード『技術と文明』（第3巻）東京：鎌倉書房、1934年=1953年、216頁。

31 同前、中原。

³² 同前、中原、57 頁。

³³ *CEFC.*, p.17.

³⁴ Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, p.16 (“ The film score exists in its primary form as the musical portion of a film” [中略] “ Secondary forms of the film score exist as both recordings and manuscripts”).

³⁵ *The City : The classic 1939 documentary film with a newly recorded soundtrack of the score by AARON COPLAND*, (DVD) NAXOS, 2.110231, 2009 年発売。

³⁶ *Aaron Copland Collection : Guides to Special Collections in the Music Division of the Library of Congress*. Accessed Oct. 24, 2016 [この pdf ファイル目録の 50 頁目に『都市』の楽譜草稿のことが示される]
<http://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu002006.3>

³⁷ Claudia Widgery, “ The Kinetic and Temporal Interaction of Music and Film”, pp.408-412.

³⁸ William Alexander, *Film on the Left*, p.249.

³⁹ 映画研究用語では、接写のことを「クローズアップ」とはいわない。たとえば以下に示される（デヴィット・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルムアート：映画芸術入門』藤木秀朗監訳、名古屋：名古屋大学出版会、2004 年=2007 年、502 頁。）。

⁴⁰ 〈ショット〉、〈シーン〉、〈シーケンス〉の分節については、本章注釈 16 を参照のこと。

⁴¹ William Alexander, *Film on the Left*, pp.250-251.

⁴² 鉄鋼王アンドルー・カーネギーは製鉄業を創業する以前、ペンシルバニア鉄道で勤務していたことは知られている。その際、木造の橋の脆さが原因となって鉄道ダイヤが滞ることがしばしばであった。そこで彼が着目したのが堅牢なる鉄橋であり、それを機縁として彼は「キーストン鉄橋会社」を設立した。この鉄橋への着目が、のちに彼を製鉄事業へと向かわせる契機となった。安彦正一「アメリカに見るビッグ・ビジネスの史的発展：企業者活動を中心にして」、『東京交通短期大学・研究紀要』、第 13 号、2009 年、28 頁。

⁴³ Jill Parsons .St. John, Megan Searing Young, *Greenbelt (Images of America)*, (Charleston, South Carolina : Arcadia Publishing, 2011), p.7.

⁴⁴ Jill Parsons .St. John, Megan Searing Young, *Greenbelt*, p.9.

⁴⁵ *Ibid.*,

⁴⁶ 渡辺和行「第 6 章 文化革命」、『フランス人民戦線：反ファシズム、反恐慌、文化革命』東京：人文書院、2013 年、269～326 頁。

⁴⁷ 有賀夏紀『アメリカの 20 世紀（上）』、27～30 頁。

⁴⁸ Haidee Wasson, “The Other Small Screen : Moving Images at New York’s World Fair, 1939 ,” *Canadian Journal of Film Studies*, vol.21, No.1 (Spring, 2012), p.91.

⁴⁹ Jill Parsons .St. John, Megan Searing Young, *Greenbelt*, pp.20-21.

⁵⁰ William Alexander, *Film on the Left*, p.250.

⁵¹ *Ibid.*, p.249.

⁵² *Ibid.*,p.251(“ The ‘Who’ and ‘What’ are rhetorical and lead to no further discussion ”) .

⁵³ 本論の筆者の主観にすぎないが、同じ被写体であっても、人の眼でみるより、機械の眼たるカメラをとおした映像でみるほうが、事の次第がより深刻にみえることがあると思える。これについては、対象の周辺の状況も自然と知覚される人の眼とはことなり、まさに対象の一部を切り取っていることもまた、かかる感覚につながるのかもしれない。

⁵⁴ William Alexander, *Film on the Left*, p.251.

⁵⁵ コックランによるこの学位請求論文を、本論は略記して *CEFC* と示している〔凡例参照〕。なお、コックランが作成した映画『都市』内に含む音楽リストは、その論文内の 16 頁目に示されている。

⁵⁶ *CEFC.*, pp.9-115 (“ Chapter 1 The City ”) .

⁵⁷ *C&P I.*, p.67 (「私〔コーブランド〕が彼女の生徒だった頃、ブーランジェは一つの包括的な指針をもっていた。つまり、作曲において第一に、そしてもっとも望ましいものであるところの、彼女のいう、音楽における『長い流れ』 (*La grande ligne*) である」) .

⁵⁸ *CEFC.*, p.27.

⁵⁹ *CEFC.*, p.22.

⁶⁰ 池内友次郎ら『和声：理論と実習・I 』、13 頁。

⁶¹ 「逆行形」という用語は以下に拠った。南弘明『十二音による対位法』東京：音楽之友社、1998 年、12 頁。

⁶² 菊地有恒『新版・楽典：音楽家を志す人のための』東京：音楽之友社、1979 年、1989 年、248 頁。

■ 第9章 注釈 「役に立つ過去」としての「パストラル語法」：映画『廿日鼠と人間』（1939）の映画音楽について

¹ *C&PI.*, p.297.

² *Ibid.*,

³ *Ibid.*,

⁴ ジェイムス・モナコ『映画の教科書』岩本憲児ら訳、東京：フィルムアート社、1977年=1993年、246頁。

⁵ *Library of Congress*, “Of mice and men [ms. open score, pencil],” (BOX-FOLDER 100),
accessed by October 30, 2016. <https://www.loc.gov/item/copland.sketch0018/>

⁶ *SBOC.*, pp.450-451.

参考文献

— 洋書・洋論文 —

【A】

- Alexander, William

——— *Film on the Left : American Documentary Film From 1931 to 1942*, (Princeton , New Jersey : Princeton University Press, 1981).

- Adorno, Theodor, Eisler, Hanns

——— *Composing for the Films*, (1 st ed., New York : Oxford University Press, 1947), This ed. New York : The Athlon Press, 1994.

【B】

- Berger, Arthur

——— *Reflections of an American Composer* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2002).

- Bick, Sally

——— “ Composers on the cultural front : Aaron Copland and Hanns Eisler in Hollywood ” Ph.D. diss., Yale University , 2001.

——— “Of Mice and Men : Copland, Hollywood, and American Musical Modernism,” *American Music* 23/4 (Winter 2005) : pp. 426-472.

- Bordwell, David

——— *The Cinema of Eisenstein*, (London : Harvard University Press, 1993).

- Bordwell, David, Staiger, Janet and Thompson, Kristin

——— *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960* (London : Routledge, 1985).

- Blake, David

——— *Hanns Eisler : A Miscellany*, compiled and edited (Luxembourg : Harwood Academic Publishers, 1995).

- Blum, John M. (ed.)

——— *The Price of Vision: The Diary of Henry A. Wallace 1942-1946*, (Boston : Houghton Mifflin, 1973).

- Brooks, Van Wyck

——— *America's Coming-of-Age*, (New York : B.W.Huebsch, 1915). (邦訳) ヴァン・ワイク・ブルックス「アメリカ
成年期に達す」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20 』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1915 年=1975 年。

- Brown, Royal S.

——— *Overtones and Undertones : Reading Film Music*, (Berkeley: University of California Press, 1994).

- Bruce, Graham

——— *Bernard Herrmann : Film Music and Narrative*, (Ann Arbor , Michigan : UMI Research Press, 1985).

【C】

- Campbell, Russell

——— “Film and Photo League Radical cinema in the 30s,” *Jump Cut*, No.14, 1977.

- Clarke, David

——— *The Cinematic City*, (London : Routledge, 1997).

● Clurman, Harold

——— *All People are Famous*, (New York : Harcourt Brace Javanovich, 1974).

● Cockcroft, Eva

——— “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War,” *Artforum* 12, no.10 (June 1974).

● Cochran, Alfred Williams

——— “Style, Struture, and Tonal Organization in the Early Film Scores of Aaron Copland.” Ph.D.diss., The Catholic University of America, 1986.

● Copland, Aaron

——— “A Note on Young Composer,” (1935), *Aaron Copland : A Reader : Selected Writings, 1923-1972*, edited by Richard Kostelanetz. (New York : Routledge, 2004).

——— *Music and Imagination*, (New York : Menter Books, 1952). (邦訳)アーロン・コープランド『音楽とイマジネーション』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1952年=1962年。

——— *Our New Music* (New York : MacGraw-Hill, 1941). (邦訳)A・コープランド『現代音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1941年=1957年。

——— “Second Thoughts on Hollywood,” *Modern Music*, vol.17. no.3 (March-April, 1940).

——— *What to Listen for in Music* (1st ed., New York : McGraw-Hill, 1939) 1st. Signet Classics printing., New York : Signet Classics, 2011. (邦訳)A・コープランド『作曲家から聴衆へ：音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1939年=1965年。

● Copland, Aaron and Perlis, Vivian

——— *Copland : 1900 Through 1942* (New York : St. Martin's/Marek, 1984).

——— *Copland Since 1943* (New York:St. Martin's/Marek, 1989).

● Crafton, Donald

——— *The Talkies : American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, (Berkeley : University of California Press, 1999).

● Crist, Elizabeth Bergman

——— “Aaron Copland and the Popular Front,” *Journal of the American Musicological Society* 56/2 (Summer 2003) : pp. 409-465.

——— “Aaron Copland's Third Symphony (1946) : context, composition, and consequence.” Ph.D. diss., Yale University, 2000.

——— *Music for The Common Man: Aaron Copland During The Depression and War* (New York: Oxford University Press, Inc., 2005).

【D】

● Danly, Linda (ed.)

——— Hugo Friedhofer : The Best Years of His Life : A Hollywood Master of Music for the Movies, (Lanham, M.D. : Scarecrow Press, 2002).

● DeLapp, Jennifer L

——— “Copland in The Fifties : Music and Ideology in The Mccarthy Era.” Ph.D.diss., The University of Michigan, 1997.

● Denning, Michael

——— *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* (London : Verso, 1997).

● Dyer, Richard

——— “A Celebration of Copland’s Work,” *Boston Globe*, (July 2, 1989).

【F】

● Fauser, Annegret

——— “Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an ‘American’ Composer,” *The Musical Quarterly* 89/4 (2006): pp. 524-554.

● Filene, Benjamin

——— *Romancing the Folk : Public Memory and American Roots Music*, (Chapel Hill, N.C. : The University of North Carolina Press, 2000).

● Foot, Arther, Spalding, Walter

——— *Modern Harmony in Its Theory and Practice*, (Boston : Arther Schmidt, 1905).

● Frank, Waldo,

——— *Dawn in Russia : The Record of a Journey*, (New York and London : Charles Scribner’s Sons, 1932).

【G】

● Gorbman, Claudia

——— *Unheard Melodies : Narrative Film Music* (London : BFI Pub., 1987).

● Graff, Ellen

——— *Stepping Left : Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, (Durham, N.C. : Duke University Press, 1997).

● Guilbaut, Serge

——— *How New York Stole the Idea of Modern Art : Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago : University of Chicago Press, 1983).

● Graff, Ellen, *Stepping Left : Dance and Politics in New York City, 1928-1942* (Durham, N.C. : Duke University Press, 1997).

【J】

● Jameson, Fredric

——— *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. (New York: Cornell University Press., 1981) (邦訳) F・ジェイムソン『政治的無意識 : 社会的象徴行為としての物語』大橋洋一、木村茂雄、太田耕人訳、東京 : 平凡社、1981年=1989年。

● John, Jill Parsons. St. Young, Megan Searing

——— *Greenbelt : Images of America* (Charleston, South Carolina : Arcadia Publishing, 2011).

【K】

● Kalinak, Kathryn

——— *Settling The Score : Music and the Classical Hollywood Film* (Madison : The University of Wisconsin Press, 1992).

● Kimmelman, Michael

——— “Revisiting the Revisionists : The Modern, Its Critics, and the Cold War,” *Studies in Modern Art*, no.4 (1994) : pp.38-55.

● Kozloff, Max

——— “American Painting during the Cold War,” *Artforum* 11, no.9 (May 1973) : pp.43-54.

【L】

● Lomax, John A. and Lomax, Alan

——— *Our Singing Country : Folk Songs and Ballads*, (Mineora, New York : Dover Publications, 1941).

● Lerner, Neil

——— “Copland’s Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastral Trope in Hollywood,” *The Musical Quarterly* 85/3 (Fall 2001) : pp.477-515.

● Levin, Gail and Tick, Judith

——— *Aaron Copland’s America : A Cultural Perspective* (New York : Watson-Guption Publications, 2000) (邦訳) G・レヴィン& J・ティック 『アーロン・コープランドのアメリカ』 奥田恵二訳、東京：東信堂、2000年=2003年。

【M】

● McKinley, James C.

——— “Musical Titan Honor His Heroes,” *The New York Times*, (August 18, 2011).

● Murchison, Gayle

——— *The American Stravinsky : The Style and Aesthetics of Copland’s New American music, the Early Works, 1921-1938* (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2013).

● Maland, Charles J.

——— *Chaplin and American Culture : The Evolution of a Star Image*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1989).

【O】

● Oja, Carol J.

——— *Making music modern : New York in the 1920s*, (New York : Oxford University Press, 2000).

——— “Cos Cob Press and the American Composer,” *Notes*, 44, no.4 (December 1988).

【P】

● Pickard, Roy

——— *The Hollywood Studios*, (London: Frederick Muller Limited, 1978).

● Pollack, Howard

——— *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man* (New York: Henry Holt, 1999).

——— “The Dean of Gay American Composers,” *American Music*, Vol.18-No.1 (Spring,2000), pp.39-49.

● Prendergast, Roy.M.

——— *Film Music : a Neglected Art*, (1st ed., New York, 1977) 2nd ed. New York : W・W・Norton & Company, 1992.

● Pescatello, Ann M.

——— *Charles Seeger, a Life in American Music*, (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992).

【R】

● Rapee, Erno

——— *Encyclopedia of Music for Pictures*, (First ed., New York : Belwin Inc., 1925) this reprint ed., New York : Arno Press Inc., 1970.

● Ross, Alex

——— *The Rest is Noise : Listening to the Twentieth Century I* (New York : Farrar, Straus and Giroux, 2007) (邦訳) アレックス・ロス 『20世紀を語る音楽 I 』 柿沼敏江訳、東京：みすず書房、2007年=2010年。

● Richter, Ernst Friedrich Eduard

——— *Manual of Harmony*, translated from the German by John Morgan (New York: G.Schirmer, 1867) (邦訳) エルンスト・リヒター 『新訳律氏和声学』 浅田泰順訳、東京：浅田泰順、1913年。

【S】

● Saunders, Frances Stonor

——— *The Cultural Cold War : The CIA and the World of Arts and Letters* (New York : New Press, 2000) .

● Smith, Julia

——— *Aaron Copland : His Work and Contribution to American Music*, (New York : E.P. Dutton & Company, Inc. , 1955).

【W】

● Wald, Alan M.

——— *The New York Intellectuals : The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s* , (Chapel Hill :
The University of North Carolina Press, 1987).

● Wallace, Henry A.

——— *The Century of the Common Man*, ed. Russell Lord, (New York: Reynal & Hitchcock, 1943).

——— *Toward World Peace*, (New York : Reynal & Hitchcock, 1948).

——— *Soviet-Asia Mission*, (New York : Reynal & Hitchcock, 1946).

● Widgery Claudia

——— “The Kinetic and Temporal Interaction of Music and Film : Three Documentaries of 1930’s America,” Ph.d Diss.,
University of Maryland, 1990.

● Woods, Randall Bennett

——— *Fullbright : A Biography* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995).

【Z】

● Zuck, Barbara A.

——— *A History of Musical Americanism*, (Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press., 1978).

● Zunz, Olivier

——— *Why the American Century ?* (London : The University of Chicago Press, 1998). (邦訳) ザンズ, オリビエ 『アメリカの世紀 : それはいかんとして創られたか?』 有賀貞、西崎文子共訳、東京 : 刀水書房、1998 年=2005 年。

【邦訳書】

【あ】

● アメリカ合衆国商務省 編

——— 『アメリカ歴史統計』第1巻、斎藤真、鳥居泰彦監訳、東京 : 原書房、1986 年。

● アルチュセール、ルイ

——— 『国家とイデオロギー装置』西川長夫訳、東京 : 福村出版、1974 年=1975 年。

● アルチュセール、ルイ、バリバール、エチエンヌ

——— 『資本論を読む』権寧、神戸仁彦訳、東京 : 合同出版、1965 年=1974 年。

● アンダーソン、ベネディクト

——— 『増補・想像の共同体 : ナショナリズムの起源と流行』白石さや、白石隆訳、東京 : NTT 出版、1997 年。

● イーグルトン、テリー

—— 『新版文学とは何か』 大橋洋一訳、1983 年=1997 年。

●ウィリアムズ、ウィリアム・A.

—— 『アメリカ外交の悲劇』 高橋章、松田武、有賀貞訳、東京：御茶の水書房、1986 年。

●エマソン、ラルフ・ウォルドー

—— 『エマソン名著選・自然について』 斉藤光訳、東京：日本教文社、1837 年=1996 年。

●エレラ、ヘイデン

—— 『フリーダ・カーロ：生涯と芸術』 有馬郁子訳、東京：晶文堂、1988 年=1988 年。

【か】

●クック、ニコラス

—— 「音楽的意味の理論化」 福中冬子編・訳『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』、東京：慶応義塾大学出版会、343～385 頁。

●クルーグマン、ポール

—— 『格差はつくられた：保守派がアメリカを支配し続けるための呆れた戦略』 三上義一訳、東京：早川書房、2007 年=2008 年。

●コンクエスト、ロバート

—— 『悲しみの収穫・ウクライナ大飢饉：スターリンの農業集団化と飢餓テロ』 白石治朗訳、東京：恵雅堂出版、2007 年。

【さ】

●シュペングラー、オスヴァルト

—— 『西洋の没落：世界史の形態学の素描』（第1巻：形態と現実と）松村正俊訳、東京：五月書房、1918 年=2007 年。

●スクラー、ロバート

—— 『アメリカ映画の文化史・上』 鈴木主税訳、東京：講談社学術文庫、1975 年=1995 年。

●スタム、ロバート、バーゴイン、ロバート、フリットマン=ルイス、サンディ

—— 『映画記号論入門』 丸山修、エグリトンみか、深谷公宣、森野聡子訳、東京：松柏社、1992 年=2006 年、

●ゼーデルマイア、ハンス

—— 『近代芸術の革命』 石川公一訳、東京：美術出版社、1960 年=1962 年。

●ストーン、オリバー、ガズニック、ピーター

—— 『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』 高橋璃子ら訳、東京：早川書房、2012 年=2013 年。

【た】

●ダウリング、ウィリアム・C

—— 『ジェイムスン、アルチュセール、マルクス：「政治的無意識」入門講座』 辻麻子訳、東京：未来社、1984 年=1993 年。

●チルダーズ、ジョゼフ、ヘンツィ、ゲーリー編

—— 『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』 杉野健太郎訳、東京：松柏社、1995 年=1998 年。

●ディミトロフ、ゲオルギ

—— 『反ファシズム統一戦線』 坂井信義、村田陽一訳、東京：大月書店、1935 年=1955 年。

●デンニエス、フェルディナンド

—— 『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト：純粹社会学の基本概念（上）』 杉之原寿一訳、東京：岩波文庫、1887 年=1957 年。

●トクヴィル、アレクシ・ド

—— 『アメリカのデモクラシー』〔第二巻上〕、松本礼二訳、東京：岩波文庫（白 9-4）、1840 年=2008 年。

【な】

●ニーチェ、フリードリヒ

—— 『悲劇の誕生：音楽の精神からの』『世界の名著 57：ニーチェ』手塚富雄責任編集、東京：中央公論社、1872年=1978年。

【は】

●ハーツ、ルイス

—— 『アメリカ自由主義の伝統』有賀貞訳、東京：講談社学術文庫、1955年=1994年。

●パー、ヴィヴィアン

—— 『社会的構築主義への招待：言語分析とは何か』田中一彦訳、東京：川島書店、1995年=1997年。

●バーナウ、エリック

—— 『ドキュメンタリー映画史』安原和見訳、東京：筑摩書房、1974年=2015年。

●バルト、ロラン

—— 『物語の構造分析』花輪光訳、東京：みすず書房、1968年=1979年。

●ハンスリック、エドゥアルト

—— 『音楽美論』渡辺護訳、東京：岩波文庫、1854年=1960年。

●ピケティ、トマ

—— 『21世紀の資本』山形浩生、守岡桜、森本正史訳、東京：みすず書房、2013年=2014年。

●ヒンデミット、パウル

—— 『作曲家の世界』佐藤浩訳、1952年=1955年、東京：音楽之友社。

●ペイター、ウォルター

—— 『ルネサンス：美術と詩の研究』富士川義之訳、東京：白水社、1877年=1993年。

●ブルックス、ヴァン・ワイク

—— 「役に立つ過去」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1918年=1975年、192頁。

●フリードリック、オットー

—— 『ハリウッド帝国の興亡：夢工場の1940年代』柴田京子訳、東京：文藝春秋社、1986年=1994年。

●フレデリック・ルドルフ

—— 『アメリカ大学史』阿部美哉、阿部温子訳、町田：玉川大学出版部、1962年=2003年。

●フリン、カレル

—— 『フェミニズムと映画音楽』鈴木圭介訳、東京：平凡社、1992年=1994年。

●ベッツ、アルブレヒト

—— 『ハンス・アイスラー：人と音楽』浅野利昭、野村美紀子訳、東京：晶文社アルヒーフ、1976年=1985年。

●ベンヤミン、ヴァルター

—— 「複製技術の時代における芸術作品」高木久雄・高原宏平訳（1936年=1970年）、『複製技術時代の芸術』、東京：晶文社、1999年。

—— 「叙事演劇とは何か」浅井健二郎訳、1939年=1995年、『ベンヤミン・コレクション I：近代の意味』東京：筑摩書房、1995年。

●ボードウェル、デヴィッド、 トンプソン・クリスティン

—— 『フィルムアート：映画芸術入門』藤木秀朗監訳、名古屋：名古屋大学出版会、2004年=2007年。

●ホブズボウム、エリック

—— 『創られた伝統』前川啓治、梶原景昭訳、東京：紀伊國屋書店、1992年。

●ホフマン、E・T・A.

—— 「ベートーヴェン・第五交響曲」『無限への憧憬—ドイツ・ロマン派の思想と芸術』鈴木潔訳、東京：国書刊行会、1984年、350頁。

●ホーフスタッター、リチャード

—— 『アメリカ現代史：改革の時代』清水知久訳、東京：みすず書房、1955年=1967年。

●ホルクハイマー、マックス、アドルノ、テオドール・W.

—— 『啓蒙の弁証法：哲学的断想』徳永恂訳、東京：岩波書店、1947年=1990年。

【ま】

●マルクス、カール

—— 『経済学批判』武田隆夫、遠藤湘吉、大内力、加藤俊彦訳、東京：岩波文庫（白 125-0）、1934年=1956年。

—— 『共産主義者宣言』金塚貞文訳、柄谷行人付論、東京：平凡社、1848年=2012年。

●マンフォード・ルイス

—— 『技術と文明』生田勉訳、東京：美術出版社、1934年=1972年。

—— 『芸術と技術』生田勉、山下泉訳、東京：岩波新書、1952年=1954年。

—— 『都市の文化』生田勉訳、東京：鹿島出版会、1938年=1974年。

—— 『ユートピアの系譜：理想の都市とは何か』関裕三郎訳、東京：新泉社、1922年=1984年。

●メシアン、オリヴィエ

—— 『わが音楽語法』平尾貴四男訳、東京：教育出版株式会社、1954年。

●メルロ＝ポンティ、モーリス

—— 『見えるものと見えないもの』滝浦静雄、木田元訳、東京：みすず書房、1960年=1989年。

●モア、トマス

—— 『ユートピア』平井正穂訳、東京：岩波書店、1516年=1957年。

年=1993年。

●モナコ、ジェイムズ

—— 『映画の教科書：どのように映画を読むか』岩本憲児、内山一樹、杉山昭夫、宮本高晴ら訳、東京：フィルム・アート社、1981

年=1993年。

●モースバーガー、ロバート・E

—— 「スタインベックの映画」、国際スタインベック協会編『ジョン・スタインベック』濱口脩、有木恭子、加藤好文訳、東京：旺史社、1992年=1992年。

【ら】

●ラクラウ、エルネスト、ムフ、ジャンタル

—— 『ポスト・マルクス主義と政治：根源的民主主義のために』山崎カヲル、石澤武訳、東京：大村書店、1985年=2000年。

●ルドルフ、フレデリック

—— 『アメリカ大学史』阿部美哉、阿部温子訳、町田：玉川大学出版部、1962年=2003年。

●レヴィ＝ストロース、クロード

—— 『悲しき熱帯 I』川田順造訳、東京：中央公論新社、1955年=2000年。

●レーニン、ウラジミール

—— 「大ロシア人の民族的誇りについて」、ソ同盟共産党中央委員会付属マルクス＝エンゲルス＝レーニン研究所編『レーニン全集』第21巻、マルクス＝レーニン主義研究所訳、東京：大月書店、1914年=1957年。

【和書・和論文】

【あ】

●青木和富

—— 「(特集・ガーシュイン) “ジャズ・エイジ” のジャズ」、『ユリイカ：詩と批評』(1981年12月号)、東京：青土社、177～183頁。

●秋元英一

—— 『世界大恐慌』東京：講談社学術文庫、2009年。

●秋元秀紀

—— 『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』東京：彩流社、2001年。

●アーネスト・サトウ

—— 「ヴァージル・トムソン論」、『音楽芸術』(1980年8月号)、東京：音楽之友社。

●有賀夏紀

—— 『アメリカの20世紀(上・下)』東京：中公新書、2002年。

●有賀夏紀、油井大三郎、編

—— 『アメリカの歴史：テーマで読む多文化社会の夢と現実』東京：有斐閣、2003年。

●有賀夏紀、紀平英作、油井大三郎、編

—— 『アメリカ史研究入門』東京：山川出版社、2009年。

●有賀貞

—— 『アメリカ史概説』東京：東京大学出版会、1987年。

—— 「アメリカ『革新主義』論」、『社会科学ジャーナル』第6巻、国際基督教大学社会科学研究所、1965年。

●安藤次郎

—— 『アメリカ自由主義とニューディール：1940年代におけるリベラル派の分裂と再編』京都：法律文化社、1990年。

—— 「異端の副大統領ヘンリー・A・ウォーレス：ポスト冷戦時代の視点から」、『立命館国際研究』第19巻3号、2007年。

●安藤正一

—— 「アメリカに見るビッグ・ビジネスの史的発展：企業者活動を中心に」、『東京交通短期大学・研究紀要』、第13号、2009年、28頁。

●いいだもも

—— 『コミンテルン再考：第三インターナショナル史と植民地解放』東京：谷沢書房、1985年。

●池上嘉彦

—— 『記号論への招待』東京：岩波新書、1984年。

●池上裕子

—— 「世界美術史の見地から戦後アメリカ美術の台頭を考える」、『美術史論集』第10巻、神戸大学美術史研究会、2010年。

●伊藤俊治

—— 『写真史』東京：朝日出版社、1992年。

—— 『バリ島芸術をつくった男：ヴァルター・シュピースの魔術的人生』東京：平凡社新書、2002年。

●市野川容孝、宇城輝人編

—— 『社会的なるものために』京都：ナカニシヤ出版、2013年。

●井上謙治

—— 『社会批評の伝統』、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1915 年=1975 年。

●今道友信

—— 『美について』東京：講談社現代新書、1973 年。

●今村仁司

—— 『アルチュセールの思想：歴史と認識』東京：講談社学術文庫、1993 年。

●飯山雅史

—— 『アメリカの宗教右派』東京：中公新書ラクレ、2008 年。

●上野継義

—— 「アメリカ人事管理運動と『人間工学』の諸相（1）：人間工学ブームの盛衰」、『商學論集』第 83 巻 4 号、福島大学経済学会、2015 年。

●上野千鶴子 編

—— 『構築主義とは何か』東京：勁草書房、2001 年。

●上島春彦

—— 『レッドページ・ハリウッド：赤刈りに挑んだブラックリスト映画人列伝』東京：作品社、2006 年。

●梅原峻

—— 『フランス人民戦線：統一の論理と倫理』東京：中公新書、1967 年。

●江原武一

—— 「アメリカの学部教育の現状」、『立命館高等教育研究』6 巻、2006 年。

●遠藤泰生

—— 『アメリカの歴史と文化』東京：放送大学教育振興会、2008 年。

●大和田俊之

—— 『アメリカ音楽史：ミントレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』東京：講談社選書メチエ、2011 年。

●大角欣矢

—— 「ハルモニアの語りを超えて：音楽学の成立と変遷をめぐる省察」、『東京藝術大学音楽学部紀要』第 30 号、2004 年。

●奥田恵二

—— 『「アメリカ音楽」の誕生：社会・文化の変容の中で』東京：河出書房新社、2005 年。

●尾鼻崇

—— 「映画音楽の誕生と変遷：マックス・スタイナーと西洋藝術音楽の大衆化を中心に」、博士論文、立命館大学、2008 年。

●岡本仁宏

—— 「アメリカ革新主義研究の展開と共和主義」、関西学院大学『法と政治』第 40 巻 1 号、1989 年。

●小川仁志

—— 『アメリカを動かす思想：プラグマティズム入門』東京：講談社現代新書、2012 年。

●小田部胤久

—— 『西洋美学史』東京：東京大学出版会、2009 年。

【か】

●加治屋建司

—— 「誤作動する武器：クレメント・グリーンバーク、文化冷戦、グローバリゼーション」、『アメリカ研究』第37号、アメリカ学会、2003年。

●加藤幹郎

—— 『映画ジャンル論：ハリウッド的快楽のスタイル』東京：平凡社、1996年。

—— 『映画館と観客の文化史』東京：中公新書、2006年。

●加藤典洋

—— 『テキストから遠く離れて』東京：講談社、2004年。

●上山隆大

—— 『アカデミック・キャピタリズムを超えて：アメリカの大学と科学研究の現在』東京：NTT出版、2010年。

●亀井俊介

—— 『アメリカ文学史〔1・2・3〕』東京：南雲堂、1997年。

—— 『サーカスが来た！』東京：平凡社、2013年（初版、東京：東京大学出版会、1976年）。

●柄谷行人

—— 『隠喩としての建築』東京：講談社、1983年。

●北村三子

—— 「1919年のデューイと日本」、『駒沢大学教育学研究論集』第26巻、2010年。

●菊地有恒

—— 『新版・楽典：音楽家を志す人のための』東京：音楽之友社、1979年、1989年。

●黒崎政男

—— 『哲学者はアンドロイドの夢を見たか：人工知能の哲学』東京：哲学書房、1987年。

●小泉元宏

—— 「『社会と関わる芸術 (Socially Engaged Art)』の展開：1990年代・2000年代の動向と、日本での活動を参照して」、博士論文、東京芸術大学、2011年。

●河野健二

—— 『ファシズムと社会主義』東京：TBSブリタニカ、1981年。

●国安洋

—— 『〈藝術〉の終焉』東京：春秋社、1991年。

●国本伊代

—— 『メキシコ革命』東京：山川出版、2008年。

●小林剛

—— 『アメリカン・リアリズムの系譜』、大阪：関西大学出版部、2014年。

●小檜山ルイ

—— 「産業社会の到来」、遠藤泰生『アメリカの歴史と文化』、東京：放送大学教育振興会、2008年、141～155頁。

【さ】

●佐伯啓思

—— 『自由と民主主義をもうやめる』東京：幻冬舎新書、2008年。

- 『イデオロギー／脱イデオロギー』 東京：岩波書店、1995 年。
- 『西欧近代を問い直す：人間は進歩してきたのか』 東京：PHP 文庫、2003 年、2014 年。
- 『20 世紀とは何だったのか：西洋の没落とグローバリズム』 東京：PHP 文庫、2004 年、2015 年。
- 佐々木健一
- 『美学辞典』 東京：東京大学出版会、1995 年。
- 「藝術の価値原理：近世美学史の一断面」、『美學』第 44 卷 2 号、美学会、1993 年。
- 「音楽の表意：渡辺裕氏の批判を駁す」、『研究』第 2 卷、東京大学文学部美学藝術学研究室、1984 年。
- 佐竹由美
- 「アーロン・コーブランドの《エミリー・ディキンソンの 12 の詩》：『アメリカ的』なるもの考察と作曲分析」 博士論文、東京藝術大学、2008 年。
- 下宮忠雄、金子貞雄、家村睦夫編
- 『スタンダード英語語源辞典』 東京：大修館書店、1989 年。
- 菅野弘久
- 「新音楽学の哲学：ローレンス・クレイマー」、『OTSUKA REVIEW』第 33 号、1997 年。
- 杉浦康則
- 「群衆演出の観点から見たベルトルト・ブレヒトの理論とその実践」、『北海道言語文化研究』第 12 卷、2014 年。
- 菅原教夫
- 『現代アートとは何か』 東京：丸善ライブラリー、1994 年。
- 杉山恵子
- 「エレン・ゲイツ・スター：ハル・ハウスにおける製本制作の盛衰を中心に」、『恵泉女学園大学紀要』第 26 号、2014 年。
- 【た】
- 高岡智子
- 「亡命ユダヤ人作曲家と映画音楽の成立史：初期ハリウッドから東ドイツへ」、博士論文、神戸大学、2008 年。
- 高階秀爾 監修
- 『増補新装カラー版西洋美術史』 東京：美術出版社、2003 年。
- 高橋章
- 「アメリカ『ニュー・レフト史学』」、『歴史評論』1978 年 9 月号、校倉書房。
- 高橋悠治
- 『ロベルト・シューマン』 青土社、1978 年。
- 高村峰生
- 「スティーグリッツ・サークルと機械の時代における『手』の表象」、『れにくさ』、第 5・1 号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部・現代文芸論研究室編、2014 年。
- 竹田青嗣
- 『現代思想の冒険』 東京：ちくま学芸文庫、1987 年、1992 年。
- 『自分を知るための哲学入門』 東京：ちくまライブラリー、1990 年。
- 田中勇
- 『国際社会の性質：国際政治研究の視座から』 東京：近代文藝社、1996 年。
- 田中克彦

—— 『ソビエト・エトノス科学論：その動機と展開』 博士学位論文、一橋大学、2000 年。

●田原牧

—— 『ネオコンとは何か：アメリカ新保守主義派の野望』 東京：世界書院、2003 年。

●常松洋

—— 『ヴィクトリアン・アメリカの社会と政治』 京都：昭和堂、2006 年。

—— 『大衆消費社会の登場』 東京：山川出版社、1997 年。

●富田虎男、鶴月裕典、佐藤円編著

—— 『アメリカの歴史を知るための 62 章、第 2 版』 東京：明石書店、2009 年。

●富山太佳夫

—— 『ダーウィンの世紀末』 東京：青土社、2005 年。

●丹治愛 編

—— 『批評理論』 東京：講談社選書メチエ、2003 年。

【な】

●中島裕昭

—— 「ベンヤミンの『救出する批評』とブレヒトの『異化』」、『岐阜大学教養部研究報告』第 26 巻、1990 年。

●中原佑介

—— 「文化と文明：マンフォードの芸術論」（特集・環境計画思想の原型を求めて・4）、『SD スペースデザイン』（1971 年 8 月）、東京：鹿島出版社。

●長沼秀世

—— 「アメリカにおける人民戦線」『歴史評論』（1984 年 10 月号）、東京：校倉書房。

●中谷義和

—— 「アメリカ革新主義期の国家像の模索：H・クローリー『アメリカ的生活の約束』の場合」、中央大学『中央大学論集』第 7 号、1986 年 3 月。

●中野耕太郎

—— 『戦争のるつぼ：第一次世界大戦とアメリカニズム』 京都：人文書院、2013 年。

—— 『20 世紀アメリカ国民秩序の形成』 名古屋：名古屋大学出版会、2015 年。

—— 「アメリカ『現代史』の起点を求めて」、『歴史評論』、東京：校倉書房。

—— 『『アメリカ史』叙述のグローバル化』、『パブリック・ヒストリー』第 6 号、2009 年 3 月、大阪大学西洋史学会。

—— 「改革の時代とふたつの世界大戦」、有賀夏紀、紀平英作、油井大三郎編『アメリカ史研究入門』 東京：山川出版社、2009 年。

●仁井田千絵

—— 「アメリカ映画史におけるラジオの影響：異なるメディアの出会い」、博士論文、早稲田大学、2012 年。

●野村達朗

—— 『ユダヤ移民のニューヨーク：移民の世界と労働の世界』 東京：山川出版社、1995 年。

—— 「アメリカにおける『新労働史』の誕生の背景：『ニューレフト史学』とその受を中心に」、『人間文化：愛知学院大学人間文化研究所紀要』第 19 巻、2004 年。

●紀平英作

—— 「アメリカ史はどのように描かれてきたか」、有賀夏紀、紀平英作、油井大三郎編『アメリカ史研究入門』東京：山川出版社、2009年。

【は】

● 畑中佳樹

—— 『夢のあとで映画が始まる』東京：筑摩書房、1991年。

—— 「ハリウッド・システムと映画監督たち」、亀井俊介編『アメリカの文化：現代文明をつくった人たち』東京：弘文堂、1992年。

—— 「ブルースとヴァドゥーの悪魔」、飯野友幸編著『ブルースに囚われて：アメリカのルーツ音楽を探る』東京：信山社、2002年。

●蓮實重彦

—— 『映画はいかにして死ぬか：横断的映画史の試み』東京：フィルムアート社、1985年。

●橋爪大三郎

—— 『はじめての構造主義』東京：講談社現代新書、1988年。

●筈見有弘

—— 『ハリウッド・ビジネスの内幕：映像ソフト王国の全貌』東京：日本経済新聞社、1991年。

●早崎隆志

—— 『コロンゴルトとその時代：“現代”に翻弄された天才作曲家』東京：みすず書房、1998年。

●福中冬子

—— 「はじめに 『ニュー・ミュージコロジー』とは何か：『ニュー・ミュージコロジー』再考に向けて」福中冬子編・訳『ニュー・ミュージコロジー：音楽作品を「読む」批評理論』東京：慶應義塾大学出版会、2013年、iii～xiv頁。

—— 「沈黙する〈聖人〉、抽象化された〈哀歌〉：〈文化的自由のための会議〉に見る、二〇世紀音楽における冷戦ポリティックスの射程」、『慶應義塾大学日吉紀要、人文科学』第23巻、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2008年、243～273頁。

●古矢旬

—— 『アメリカニズム：「普遍国家」のナショナリズム』東京：東京大学出版会、2002年。

●古矢旬、遠藤泰生編

—— 『新版アメリカ学入門』東京：南雲堂、2004年。

●本間長世 編

—— 『現代アメリカの出現』東京：東京大学出版会、1988年。

●本間長世

—— 「現代アメリカの政治と文化」、本間長世、亀井俊介、新川健三郎編『現代アメリカ像の再構築：政治と文化の現代史』東京：東京大学出版会、1990年。

【ま】

●前川玲子

—— 『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』京都：京都大学学術出版会、2003年。

●牧野裕

—— 「アメリカ資本主義論の輪郭」『一橋研究』6巻3号、1981年、88～94頁。

●増田聡

—— 「音楽批評の解体文法・5 - なぜ音楽について語りたがるのか?：音楽の倫理学に向けて」、『10+1 (No.30(2003)) 特集 都

市プロジェクト・スタディ』(2003年 No.30)、東京: INAX 出版、2003年。

●松本太郎

—— 「アーロン・コブランド」、『レコード音楽』(1952年1月号)、東京: 名曲堂出版部。

●丸山繁雄

—— 「(特集・ガーシュインとアメリカ文化) ガーシュインとジャズ、そして、ジャズとガーシュイン」、『音楽芸術』(1998年9月号)。

●三浦淳史

—— 「コブランド」、『音楽芸術』(1953年5月号)、東京: 音楽之友社、1953年。

●三浦信一郎

—— 『西洋音楽思想の近代: 西洋近代音楽思想の研究』東京: 三元社、2005年。

—— 「ベートーヴェン神話の形成と支配: 音楽における近代」、神林恒道、大田喬夫編『芸術における近代: 美的コンセンサスは得られるか』(叢書/転換期のフィロソフィー・第2巻) 京都: ミネルヴァ書房、1999年、60~89頁。

●水島治郎

—— 『「尊厳ある生活」のために: ラテンアメリカにおけるポピュリズム』、『千葉大学法学論集』(第30巻3号)、2015年。

●三城大介

—— 「ジェーン・アダムスとハルハウスを訪ねて」、『地域社会研究』、別府大学地域社会研究センター、第17号、2009年。

●御園生涼子

—— 『映画と国民国家: 1930年代松竹メロドラマ映画』東京: 東京大学出版会、2012年。

●南弘明

—— 『十二音による対位法』東京: 音楽之友社、1998年。

●毛利嘉孝

—— 『増補・ポピュラー音楽と資本主義』東京: せりか書房、2012年。

●森孝一

—— 『宗教からよむ「アメリカ」』東京: 講談社選書メチエ、1996年。

【や】

●山口泰二

—— 『アメリカ美術と国吉康雄: 開拓者の軌跡』東京: 日本放送出版協会、2004年。

●柳生すみまろ

—— 『映画音楽: その歴史と作曲家』東京: 芳賀書店、1985年。

●米村典子

—— 「リビジョニズム」、神林恒道、潮江宏三、島本浣編『芸術学ハンドブック』東京: 勁草書房、1989年、45~52頁。

【わ】

●若尾裕

—— 「監訳者あとがき」、マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーパート、リチャード・ミドルトン編『音楽のカルチュラル・スタディーズ』若尾裕監訳、東京: アルテスパブリッシング、2003年=2011年。

—— 『親のための新しい音楽の教科書』昭島: サボテン書房、2014年。

●渡辺和行

—— 『フランス人民戦線: 反ファシズム、反恐慌、文化革命』東京: 人文書院、2013年。

●渡辺裕

- 『西洋音楽演奏史序説：ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』 東京：春秋社、2001 年。
- 『聴衆の誕生：ポスト・モダン時代の音楽文化』 東京：中公文庫、1989 年、2012 年。
- 『音楽機械劇場』 東京：新書館、1997 年。
- 「音楽表現とメタファー：『この旋律は悲しい』の構造」、『美学』第 143 巻、1985 年。
- 「芸術による世界認識：ネルソン・グッドマンの『表現（expression）の理論をめぐって』」、『研究』第 3 巻、東京大学文学部美学藝術学研究室、1985 年。
- 「音楽における意図と意味」、『研究』第 2 巻、東京大学文学部美学藝術学研究室、1984 年。

【事典等】

- 『岩波哲学・思想事典』 東京：岩波書店、1998 年。
- 『社会学事典』 東京：弘文堂、1988 年。
- 『ニューグローブ世界音楽大事典』 1980 年=1995 年。
- 『世界大百科事典』 東京：平凡社、2007 年。
- 『ラールス哲学事典』 東京：弘文堂、1998 年。
- 『最新文学批評用語辞典』 東京：研究社、1998 年。
- 『広辞苑第五版』 東京：岩波書店、1998 年。
- The Encyclopedia Americana. International Edition, 2002.*

附錄資料 1

**Congressional Record (United States of America)
Proceedings and Debates of the 101st Congress, Second Session.
Washington, Friday, July 20, 1990**

A TRIBUTE TO AARON COPLAND (Senate)

Mr. KERRY. Mr. President, I rise today to honor Aaron Copland, the preeminent and prolific American composer. Often referred to as the President of American music, Aaron Copland is an American institution.

Bestowed with virtually every accolade that can be awarded in a lifetime; from the Pulitzer-Prize to an Oscar, from the Medal of Freedom of the Congressional Gold Medal, Copland is enormously accomplished. He has composed operas, ballets, film scores, chamber music, as well as orchestral, choral, and keyboard arrangements. He taught poetry at Harvard and took up conducting when he was well into his fifty's. However, to think of Aaron Copland is not to think of a litany of accomplishments and accolades. Rather, it is to think of American music.

Copland saw this country as his greatest musical inspiration. He remarked once ‘ I can't say that I went around thinking about creating an American sound; what I wrote was just the way I heard things. I connect American sentiment with a certain reserve in its expression rather than something that carries its bleeding heart all over the place. ’ It is clear his view of the world was shaped by living above the family store on Washington Avenue in Brooklyn, NY, during the early 1900's--and it never left him. Years later, following a trip to one of the markets in Tangier, Copland remarked to his traveling companion ‘ I have seen this all on President's Street in Brooklyn. ’

Whether it is ‘ Appalachian Spring,’ ‘ Billy the Kid,’ or ‘ Fanfare for the Common Man,’ Copland's music transcends time and boundaries. His music is a reflection of the American century and

its people. Richard Dyer of the Boston Globe wrote of Copland's music ‘ Some of it sounds French, some Latin, some American. Some of it is high-minded, some of it serious, some of it very funny. Some of it evokes New England; the most famous evokes the Old West. . . (and) maybe only Midwesterners will know how fully the opera ‘The Tender Land’ realizes that place.’ ‘ Some as comfortable as a summer evening on the back porch . . . at various times it evokes both urban elan and urban loneliness . . . all it takes is a few bars of ‘Coplandesque’ music to evoke whole eras and areas of our history.’

To hear Copland's music today is to evoke memories of an America we believe may no longer exist but in our minds. From the urban hum of our cities to the silent fields in the countryside; from the loneliness of a single soul lost in the bustle of the city to the isolation of Appalachia; from the swelling of pride that comes with a job well done, a shared joy, or a flag passing by in a parade, this is still America. We are a land that still possesses countless noble acts, endless dreams, and quiet aspirations. We are a country that still wants to do better and tries to do so. We are a people that still believes that we can leave things better than we inherited them. That is Aaron Copland's timeless music. And that is still America.

Virgil Thomson, a colleague of Copland's, once called him ‘ the voice of America in our generation.’ For us, Aaron Copland will always be the voice of all generations in America.

[以上]

附錄資料 2

映画『都市』(The City, 1939) 楽譜草稿 (Library of Congress, Aaron Copland Collection, BOX-FOLDER 65/38.1) 。全 34 頁。

The image shows a handwritten musical score for the film 'The City' (1939) by Aaron Copland. The score is written on five systems of staves. The title 'The City' is written in red ink at the top. The composer's name 'Aaron Copland' is written in the top right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f marc.', 'Lento Moderato', and 'f marc., very deliberate'. There are also handwritten annotations in red and blue ink, including '5th' and '1-92'. The score is on aged, slightly discolored paper.

Reproduced by permission of The Aaron Copland Fund for Music, Inc., copyright owner.

Handwritten musical score with annotations:

- Section 1 (Measures 1-3):**
 - Measure 1: *Same as before*
 - Measure 2: *[mill pond shot]*
 - Measure 3: *Same as measure 1, 2, 3*
- Section 2 (Measures 4-6):**
 - Measure 4: *mp*
 - Measure 5: *Water trill starts with mill spinning*
 - Measure 6: *Leave space for environment of mill*
- Section 3 (Measures 7-10):**
 - Measure 7: *Same tempo (but more flowing)*
 - Measure 8: *104*
 - Measure 9: *104*
 - Measure 10: *104*
- Section 4 (Measures 11-14):**
 - Measure 11: *Same as before*
 - Measure 12: *Same as before*
 - Measure 13: *144*
 - Measure 14: *144*
- Section 5 (Measures 15-18):**
 - Measure 15: *144*
 - Measure 16: *144*
 - Measure 17: *144*
 - Measure 18: *144*
- Section 6 (Measures 19-22):**
 - Measure 19: *144*
 - Measure 20: *144*
 - Measure 21: *144*
 - Measure 22: *144*
- Section 7 (Measures 23-26):**
 - Measure 23: *144*
 - Measure 24: *144*
 - Measure 25: *144*
 - Measure 26: *144*
- Section 8 (Measures 27-30):**
 - Measure 27: *144*
 - Measure 28: *144*
 - Measure 29: *144*
 - Measure 30: *144*
- Section 9 (Measures 31-34):**
 - Measure 31: *144*
 - Measure 32: *144*
 - Measure 33: *144*
 - Measure 34: *144*
- Section 10 (Measures 35-38):**
 - Measure 35: *144*
 - Measure 36: *144*
 - Measure 37: *144*
 - Measure 38: *144*
- Section 11 (Measures 39-42):**
 - Measure 39: *144*
 - Measure 40: *144*
 - Measure 41: *144*
 - Measure 42: *144*
- Section 12 (Measures 43-46):**
 - Measure 43: *144*
 - Measure 44: *144*
 - Measure 45: *144*
 - Measure 46: *144*
- Section 13 (Measures 47-50):**
 - Measure 47: *144*
 - Measure 48: *144*
 - Measure 49: *144*
 - Measure 50: *144*
- Section 14 (Measures 51-54):**
 - Measure 51: *144*
 - Measure 52: *144*
 - Measure 53: *144*
 - Measure 54: *144*
- Section 15 (Measures 55-58):**
 - Measure 55: *144*
 - Measure 56: *144*
 - Measure 57: *144*
 - Measure 58: *144*
- Section 16 (Measures 59-62):**
 - Measure 59: *144*
 - Measure 60: *144*
 - Measure 61: *144*
 - Measure 62: *144*
- Section 17 (Measures 63-66):**
 - Measure 63: *144*
 - Measure 64: *144*
 - Measure 65: *144*
 - Measure 66: *144*
- Section 18 (Measures 67-70):**
 - Measure 67: *144*
 - Measure 68: *144*
 - Measure 69: *144*
 - Measure 70: *144*
- Section 19 (Measures 71-74):**
 - Measure 71: *144*
 - Measure 72: *144*
 - Measure 73: *144*
 - Measure 74: *144*
- Section 20 (Measures 75-78):**
 - Measure 75: *144*
 - Measure 76: *144*
 - Measure 77: *144*
 - Measure 78: *144*
- Section 21 (Measures 79-82):**
 - Measure 79: *144*
 - Measure 80: *144*
 - Measure 81: *144*
 - Measure 82: *144*
- Section 22 (Measures 83-86):**
 - Measure 83: *144*
 - Measure 84: *144*
 - Measure 85: *144*
 - Measure 86: *144*
- Section 23 (Measures 87-90):**
 - Measure 87: *144*
 - Measure 88: *144*
 - Measure 89: *144*
 - Measure 90: *144*
- Section 24 (Measures 91-94):**
 - Measure 91: *144*
 - Measure 92: *144*
 - Measure 93: *144*
 - Measure 94: *144*
- Section 25 (Measures 95-98):**
 - Measure 95: *144*
 - Measure 96: *144*
 - Measure 97: *144*
 - Measure 98: *144*
- Section 26 (Measures 99-102):**
 - Measure 99: *144*
 - Measure 100: *144*
 - Measure 101: *144*
 - Measure 102: *144*
- Section 27 (Measures 103-106):**
 - Measure 103: *144*
 - Measure 104: *144*
 - Measure 105: *144*
 - Measure 106: *144*
- Section 28 (Measures 107-110):**
 - Measure 107: *144*
 - Measure 108: *144*
 - Measure 109: *144*
 - Measure 110: *144*
- Section 29 (Measures 111-114):**
 - Measure 111: *144*
 - Measure 112: *144*
 - Measure 113: *144*
 - Measure 114: *144*
- Section 30 (Measures 115-118):**
 - Measure 115: *144*
 - Measure 116: *144*
 - Measure 117: *144*
 - Measure 118: *144*
- Section 31 (Measures 119-122):**
 - Measure 119: *144*
 - Measure 120: *144*
 - Measure 121: *144*
 - Measure 122: *144*
- Section 32 (Measures 123-126):**
 - Measure 123: *144*
 - Measure 124: *144*
 - Measure 125: *144*
 - Measure 126: *144*
- Section 33 (Measures 127-130):**
 - Measure 127: *144*
 - Measure 128: *144*
 - Measure 129: *144*
 - Measure 130: *144*
- Section 34 (Measures 131-134):**
 - Measure 131: *144*
 - Measure 132: *144*
 - Measure 133: *144*
 - Measure 134: *144*
- Section 35 (Measures 135-138):**
 - Measure 135: *144*
 - Measure 136: *144*
 - Measure 137: *144*
 - Measure 138: *144*
- Section 36 (Measures 139-142):**
 - Measure 139: *144*
 - Measure 140: *144*
 - Measure 141: *144*
 - Measure 142: *144*
- Section 37 (Measures 143-146):**
 - Measure 143: *144*
 - Measure 144: *144*
 - Measure 145: *144*
 - Measure 146: *144*
- Section 38 (Measures 147-150):**
 - Measure 147: *144*
 - Measure 148: *144*
 - Measure 149: *144*
 - Measure 150: *144*
- Section 39 (Measures 151-154):**
 - Measure 151: *144*
 - Measure 152: *144*
 - Measure 153: *144*
 - Measure 154: *144*
- Section 40 (Measures 155-158):**
 - Measure 155: *144*
 - Measure 156: *144*
 - Measure 157: *144*
 - Measure 158: *144*
- Section 41 (Measures 159-162):**
 - Measure 159: *144*
 - Measure 160: *144*
 - Measure 161: *144*
 - Measure 162: *144*
- Section 42 (Measures 163-166):**
 - Measure 163: *144*
 - Measure 164: *144*
 - Measure 165: *144*
 - Measure 166: *144*
- Section 43 (Measures 167-170):**
 - Measure 167: *144*
 - Measure 168: *144*
 - Measure 169: *144*
 - Measure 170: *144*
- Section 44 (Measures 171-174):**
 - Measure 171: *144*
 - Measure 172: *144*
 - Measure 173: *144*
 - Measure 174: *144*
- Section 45 (Measures 175-178):**
 - Measure 175: *144*
 - Measure 176: *144*
 - Measure 177: *144*
 - Measure 178: *144*
- Section 46 (Measures 179-182):**
 - Measure 179: *144*
 - Measure 180: *144*
 - Measure 181: *144*
 - Measure 182: *144*
- Section 47 (Measures 183-186):**
 - Measure 183: *144*
 - Measure 184: *144*
 - Measure 185: *144*
 - Measure 186: *144*
- Section 48 (Measures 187-190):**
 - Measure 187: *144*
 - Measure 188: *144*
 - Measure 189: *144*
 - Measure 190: *144*
- Section 49 (Measures 191-194):**
 - Measure 191: *144*
 - Measure 192: *144*
 - Measure 193: *144*
 - Measure 194: *144*
- Section 50 (Measures 195-198):**
 - Measure 195: *144*
 - Measure 196: *144*
 - Measure 197: *144*
 - Measure 198: *144*
- Section 51 (Measures 199-202):**
 - Measure 199: *144*
 - Measure 200: *144*
 - Measure 201: *144*
 - Measure 202: *144*
- Section 52 (Measures 203-206):**
 - Measure 203: *144*
 - Measure 204: *144*
 - Measure 205: *144*
 - Measure 206: *144*
- Section 53 (Measures 207-210):**
 - Measure 207: *144*
 - Measure 208: *144*
 - Measure 209: *144*
 - Measure 210: *144*
- Section 54 (Measures 211-214):**
 - Measure 211: *144*
 - Measure 212: *144*
 - Measure 213: *144*
 - Measure 214: *144*
- Section 55 (Measures 215-218):**
 - Measure 215: *144*
 - Measure 216: *144*
 - Measure 217: *144*
 - Measure 218: *144*
- Section 56 (Measures 219-222):**
 - Measure 219: *144*
 - Measure 220: *144*
 - Measure 221: *144*
 - Measure 222: *144*
- Section 57 (Measures 223-226):**
 - Measure 223: *144*
 - Measure 224: *144*
 - Measure 225: *144*
 - Measure 226: *144*
- Section 58 (Measures 227-230):**
 - Measure 227: *144*
 - Measure 228: *144*
 - Measure 229: *144*
 - Measure 230: *144*
- Section 59 (Measures 231-234):**
 - Measure 231: *144*
 - Measure 232: *144*
 - Measure 233: *144*
 - Measure 234: *144*
- Section 60 (Measures 235-238):**
 - Measure 235: *144*
 - Measure 236: *144*
 - Measure 237: *144*
 - Measure 238: *144*
- Section 61 (Measures 239-242):**
 - Measure 239: *144*
 - Measure 240: *144*
 - Measure 241: *144*
 - Measure 242: *144*
- Section 62 (Measures 243-246):**
 - Measure 243: *144*
 - Measure 244: *144*
 - Measure 245: *144*
 - Measure 246: *144*
- Section 63 (Measures 247-250):**
 - Measure 247: *144*
 - Measure 248: *144*
 - Measure 249: *144*
 - Measure 250: *144*
- Section 64 (Measures 251-254):**
 - Measure 251: *144*
 - Measure 252: *144*
 - Measure 253: *144*
 - Measure 254: *144*
- Section 65 (Measures 255-258):**
 - Measure 255: *144*
 - Measure 256: *144*
 - Measure 257: *144*
 - Measure 258: *144*
- Section 66 (Measures 259-262):**
 - Measure 259: *144*
 - Measure 260: *144*
 - Measure 261: *144*
 - Measure 262: *144*
- Section 67 (Measures 263-266):**
 - Measure 263: *144*
 - Measure 264: *144*
 - Measure 265: *144*
 - Measure 266: *144*
- Section 68 (Measures 267-270):**
 - Measure 267: *144*
 - Measure 268: *144*
 - Measure 269: *144*
 - Measure 270: *144*
- Section 69 (Measures 271-274):**
 - Measure 271: *144*
 - Measure 272: *144*
 - Measure 273: *144*
 - Measure 274: *144*
- Section 70 (Measures 275-278):**
 - Measure 275: *144*
 - Measure 276: *144*
 - Measure 277: *144*
 - Measure 278: *144*
- Section 71 (Measures 279-282):**
 - Measure 279: *144*
 - Measure 280: *144*
 - Measure 281: *144*
 - Measure 282: *144*
- Section 72 (Measures 283-286):**
 - Measure 283: *144*
 - Measure 284: *144*
 - Measure 285: *144*
 - Measure 286: *144*
- Section 73 (Measures 287-290):**
 - Measure 287: *144*
 - Measure 288: *144*
 - Measure 289: *144*
 - Measure 290: *144*
- Section 74 (Measures 291-294):**
 - Measure 291: *144*
 - Measure 292: *144*
 - Measure 293: *144*
 - Measure 294: *144*
- Section 75 (Measures 295-298):**
 - Measure 295: *144*
 - Measure 296: *144*
 - Measure 297: *144*
 - Measure 298: *144*
- Section 76 (Measures 299-302):**
 - Measure 299: *144*
 - Measure 300: *144*
 - Measure 301: *144*
 - Measure 302: *144*
- Section 77 (Measures 303-306):**
 - Measure 303: *144*
 - Measure 304: *144*
 - Measure 305: *144*
 - Measure 306: *144*
- Section 78 (Measures 307-310):**
 - Measure 307: *144*
 - Measure 308: *144*
 - Measure 309: *144*
 - Measure 310: *144*
- Section 79 (Measures 311-314):**
 - Measure 311: *144*
 - Measure 312: *144*
 - Measure 313: *144*
 - Measure 314: *144*
- Section 80 (Measures 315-318):**
 - Measure 315: *144*
 - Measure 316: *144*
 - Measure 317: *144*
 - Measure 318: *144*
- Section 81 (Measures 319-322):**
 - Measure 319: *144*
 - Measure 320: *144*
 - Measure 321: *144*
 - Measure 322: *144*
- Section 82 (Measures 323-326):**
 - Measure 323: *144*
 - Measure 324: *144*
 - Measure 325: *144*
 - Measure 326: *144*
- Section 83 (Measures 327-330):**
 - Measure 327: *144*
 - Measure 328: *144*
 - Measure 329: *144*
 - Measure 330: *144*
- Section 84 (Measures 331-334):**
 - Measure 331: *144*
 - Measure 332: *144*
 - Measure 333: *144*
 - Measure 334: *144*
- Section 85 (Measures 335-338):**
 - Measure 335: *144*
 - Measure 336: *144*
 - Measure 337: *144*
 - Measure 338: *144*
- Section 86 (Measures 339-342):**
 - Measure 339: *144*
 - Measure 340: *144*
 - Measure 341: *144*
 - Measure 342: *144*
- Section 87 (Measures 343-346):**
 - Measure 343: *144*
 - Measure 344: *144*
 - Measure 345: *144*
 - Measure 346: *144*
- Section 88 (Measures 347-350):**
 - Measure 347: *144*
 - Measure 348: *144*
 - Measure 349: *144*
 - Measure 350: *144*
- Section 89 (Measures 351-354):**
 - Measure 351: *144*
 - Measure 352: *144*
 - Measure 353: *144*
 - Measure 354: *144*
- Section 90 (Measures 355-358):**
 - Measure 355: *144*
 - Measure 356: *144*
 - Measure 357: *144*
 - Measure 358: *144*
- Section 91 (Measures 359-362):**
 - Measure 359: *144*
 - Measure 360: *144*
 - Measure 361: *144*
 - Measure 362: *144*
- Section 92 (Measures 363-366):**
 - Measure 363: *144*
 - Measure 364: *144*
 - Measure 365: *144*
 - Measure 366: *144*
- Section 93 (Measures 367-370):**
 - Measure 367: *144*
 - Measure 368: *144*
 - Measure 369: *144*
 - Measure 370: *144*
- Section 94 (Measures 371-374):**
 - Measure 371: *144*
 - Measure 372: *144*
 - Measure 373: *144*
 - Measure 374: *144*
- Section 95 (Measures 375-378):**
 - Measure 375: *144*
 - Measure 376: *144*
 - Measure 377: *144*
 - Measure 378: *144*
- Section 96 (Measures 379-382):**
 - Measure 379: *144*
 - Measure 380: *144*
 - Measure 381: *144*
 - Measure 382: *144*
- Section 97 (Measures 383-386):**
 - Measure 383: *144*
 - Measure 384: *144*
 - Measure 385: *144*
 - Measure 386: *144*
- Section 98 (Measures 387-390):**
 - Measure 387: *144*
 - Measure 388: *144*
 - Measure 389: *144*
 - Measure 390: *144*
- Section 99 (Measures 391-394):**
 - Measure 391: *144*
 - Measure 392: *144*
 - Measure 393: *144*
 - Measure 394: *144*
- Section 100 (Measures 395-398):**
 - Measure 395: *144*
 - Measure 396: *144*
 - Measure 397: *144*
 - Measure 398: *144*
- Section 101 (Measures 399-402):**
 - Measure 399: *144*
 - Measure 400: *144*
 - Measure 401: *144*
 - Measure 402: *144*
- Section 102 (Measures 403-406):**
 - Measure 403: *144*
 - Measure 404: *144*
 - Measure 405: *144*
 - Measure 406: *144*
- Section 103 (Measures 407-410):**
 - Measure 407: *144*
 - Measure 408: *144*
 - Measure 409: *144*
 - Measure 410: *144*
- Section 104 (Measures 411-414):**
 - Measure 411: *144*
 - Measure 412: *144*
 - Measure 413: *144*
 - Measure 414: *144*
- Section 105 (Measures 415-418):**
 - Measure 415: *144*
 - Measure 416: *144*
 - Measure 417: *144*
 - Measure 418: *144*
- Section 106 (Measures 419-422):**
 - Measure 419: *144*
 - Measure 420: *144*
 - Measure 421: *144*
 - Measure 422: *144*
- Section 107 (Measures 423-426):**
 - Measure 423: *144*
 - Measure 424: *144*
 - Measure 425: *144*
 - Measure 426: *144*
- Section 108 (Measures 427-430):**
 - Measure 427: *144*
 - Measure 428: *144*
 - Measure 429: *144*
 - Measure 430: *144*
- Section 109 (Measures 431-434):**
 - Measure 431: *144*
 - Measure 432: *144*
 - Measure 433: *144*
 - Measure 434: *144*

Handwritten musical score on six systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include circled numbers 3 and 9 at the top, and circled numbers 6 and 7 on the staves. The text "began medium heavy stroke" is written above the first system. Other markings include "for [unclear]", "mp", "cant.", and "mp". The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

"Sequence B" (Industrial Sequence) ⑦

⑦

simile

①

1-152
♩ = 15

10

1-180
♩ = 80

Handwritten musical notation for measures 144-154. Includes staves for strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals). Annotations include "BASS Sax", "Bass Dr.", "Piano", and "T. only".

Handwritten musical notation for measures 155-164. Includes staves for strings, woodwinds, and percussion. Annotations include "Timp", "Piano + Oct above", and "Same".

Handwritten musical notation for measures 165-174. Includes staves for strings, woodwinds, and percussion. Annotations include "Timp", "Piano + Oct above", and "Same".

Handwritten musical notation for measures 175-184. Includes staves for strings, woodwinds, and percussion. Annotations include "Timp", "Piano + Oct above", and "Same".

Handwritten musical notation for measures 185-194. Includes staves for strings, woodwinds, and percussion. Annotations include "Timp", "Piano + Oct above", and "Same".

Handwritten musical notation for measures 195-204. Includes staves for strings, woodwinds, and percussion. Annotations include "Timp", "Piano + Oct above", and "Same".

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and extensive annotations.

Annotations and Markings:

- Top Section:**
 - Staff 1: "The Bass" (circled), "no before", "2nd time + str", "no before", "1st Bass".
 - Staff 2: "Outside factory - without train in view" (circled), "stop here" (red), "Winds (some all together) out higher playing".
 - Staff 3: "many more of these (if possible) - (in Bass Dr.) - to spill".
 - Staff 4: "Bill", "Tutti chd", "Chicago steam noise - 51 1/2", "lung".
- Middle Section:**
 - Staff 5: "A trifle faster" (written below staff), "The", "meno", "Bass", "C. G. K. Piano".
- Bottom Section:**
 - Staff 6: "19" (circled), "5", "4", "Vio", "Vla", "the effect is a willed reminiscence of before (perhaps some harmonics)".

Other Markings:

- Red ink markings: "112", "1132", "132", "19", "5", "4".
- Blue ink markings: "8", "8".
- Handwritten notes: "our highest esp", "Vio", "Vla", "the effect is a willed reminiscence of before (perhaps some harmonics)".

Page Information:

NTS- No. 24
National Blue Print Co. New York

Handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. Key annotations include:

- Top system: *sempre p*, *Tempo*, *1 = 84* (circled), *20* (circled), *1 = 84*, *vec*, *co*.
- Middle system: *Str + Lce*.
- Bottom system: *for alone*, *end of reel* (written in red).

The score is marked with numerous slurs, ties, and dynamic markings, indicating a complex musical composition. The paper shows signs of age, including discoloration and faint smudges.

II-2

19

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music features various notes, rests, and dynamic markings. A circled number '4' is visible in the middle of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. A red arrow points to a circled number '4'. Above the staff, the word "Supernatural" is written in red ink. Below the staff, the word "colpore" is written in blue ink.

Handwritten musical notation on a grand staff. The word "Bass" is written above the staff. Below the staff, the words "without temp." are written in blue ink.

Handwritten musical notation on a grand staff. The words "as before" are written above the staff. Below the staff, the words "fading out" are written in blue ink.

Handwritten musical notation on a grand staff. The word "dim." is written above the staff. Below the staff, the words "fading out" are written in blue ink. A red diagonal line is drawn across the end of the staff.

(4) (13)

Handwritten musical score for Part II - e "Fire Engine". The score is written on multiple staves, with various annotations and markings.

Annotations and Markings:

- Staff 1:** +VI, 2nd (Cannon)
- Staff 2:** 200 (with horns)
- Staff 3:** 20 to 200 at 100
- Staff 4:** Part II - e "Fire Engine" 20 to 200 at 100
- Staff 5:** 20 to 200 at 100
- Staff 6:** 20 to 200 at 100
- Staff 7:** 20 to 200 at 100
- Staff 8:** 20 to 200 at 100
- Staff 9:** 20 to 200 at 100
- Staff 10:** 20 to 200 at 100
- Staff 11:** 20 to 200 at 100
- Staff 12:** 20 to 200 at 100
- Staff 13:** 20 to 200 at 100
- Staff 14:** 20 to 200 at 100
- Staff 15:** 20 to 200 at 100
- Staff 16:** 20 to 200 at 100
- Staff 17:** 20 to 200 at 100
- Staff 18:** 20 to 200 at 100
- Staff 19:** 20 to 200 at 100
- Staff 20:** 20 to 200 at 100
- Staff 21:** 20 to 200 at 100
- Staff 22:** 20 to 200 at 100
- Staff 23:** 20 to 200 at 100
- Staff 24:** 20 to 200 at 100
- Staff 25:** 20 to 200 at 100
- Staff 26:** 20 to 200 at 100
- Staff 27:** 20 to 200 at 100
- Staff 28:** 20 to 200 at 100
- Staff 29:** 20 to 200 at 100
- Staff 30:** 20 to 200 at 100
- Staff 31:** 20 to 200 at 100
- Staff 32:** 20 to 200 at 100
- Staff 33:** 20 to 200 at 100
- Staff 34:** 20 to 200 at 100
- Staff 35:** 20 to 200 at 100
- Staff 36:** 20 to 200 at 100
- Staff 37:** 20 to 200 at 100
- Staff 38:** 20 to 200 at 100
- Staff 39:** 20 to 200 at 100
- Staff 40:** 20 to 200 at 100
- Staff 41:** 20 to 200 at 100
- Staff 42:** 20 to 200 at 100
- Staff 43:** 20 to 200 at 100
- Staff 44:** 20 to 200 at 100
- Staff 45:** 20 to 200 at 100
- Staff 46:** 20 to 200 at 100
- Staff 47:** 20 to 200 at 100
- Staff 48:** 20 to 200 at 100
- Staff 49:** 20 to 200 at 100
- Staff 50:** 20 to 200 at 100
- Staff 51:** 20 to 200 at 100
- Staff 52:** 20 to 200 at 100
- Staff 53:** 20 to 200 at 100
- Staff 54:** 20 to 200 at 100
- Staff 55:** 20 to 200 at 100
- Staff 56:** 20 to 200 at 100
- Staff 57:** 20 to 200 at 100
- Staff 58:** 20 to 200 at 100
- Staff 59:** 20 to 200 at 100
- Staff 60:** 20 to 200 at 100
- Staff 61:** 20 to 200 at 100
- Staff 62:** 20 to 200 at 100
- Staff 63:** 20 to 200 at 100
- Staff 64:** 20 to 200 at 100
- Staff 65:** 20 to 200 at 100
- Staff 66:** 20 to 200 at 100
- Staff 67:** 20 to 200 at 100
- Staff 68:** 20 to 200 at 100
- Staff 69:** 20 to 200 at 100
- Staff 70:** 20 to 200 at 100
- Staff 71:** 20 to 200 at 100
- Staff 72:** 20 to 200 at 100
- Staff 73:** 20 to 200 at 100
- Staff 74:** 20 to 200 at 100
- Staff 75:** 20 to 200 at 100
- Staff 76:** 20 to 200 at 100
- Staff 77:** 20 to 200 at 100
- Staff 78:** 20 to 200 at 100
- Staff 79:** 20 to 200 at 100
- Staff 80:** 20 to 200 at 100
- Staff 81:** 20 to 200 at 100
- Staff 82:** 20 to 200 at 100
- Staff 83:** 20 to 200 at 100
- Staff 84:** 20 to 200 at 100
- Staff 85:** 20 to 200 at 100
- Staff 86:** 20 to 200 at 100
- Staff 87:** 20 to 200 at 100
- Staff 88:** 20 to 200 at 100
- Staff 89:** 20 to 200 at 100
- Staff 90:** 20 to 200 at 100
- Staff 91:** 20 to 200 at 100
- Staff 92:** 20 to 200 at 100
- Staff 93:** 20 to 200 at 100
- Staff 94:** 20 to 200 at 100
- Staff 95:** 20 to 200 at 100
- Staff 96:** 20 to 200 at 100
- Staff 97:** 20 to 200 at 100
- Staff 98:** 20 to 200 at 100
- Staff 99:** 20 to 200 at 100
- Staff 100:** 20 to 200 at 100

Printed text at the bottom of the page:

Natco—No. 24

International Blue Print Co.
New York

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music and extensive annotations in pencil and red ink.

Annotations and Markings:

- Top Staff:** Circled number 14. *Full engine* written above.
- Second Staff:** *Talks / ends repeat till* written above. *first engine* written to the right.
- Third Staff:** *Short!* written above. *11 BARE* written in large red letters below the staff.
- Fourth Staff:** *lady eating at outside counter 24 to 25, 1.18.5 to 2.00.0* written above. *103-144* written to the left.
- Fifth Staff:** *VC* written to the left.
- Bottom Staff:** *CB* written to the left.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with some sections marked with 'X' or 'Z'.

(15)

(16)

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

19

20

repeat 14 meas.
preceding page

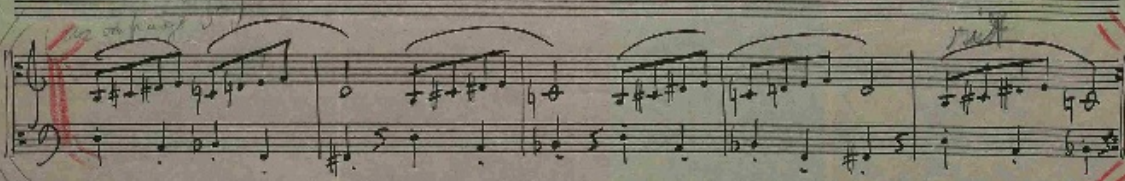
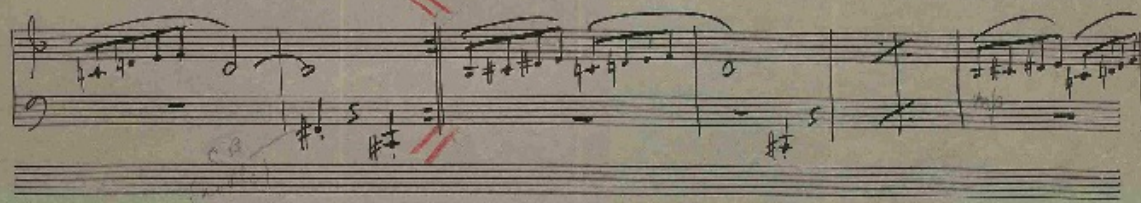
20

Take 2 End

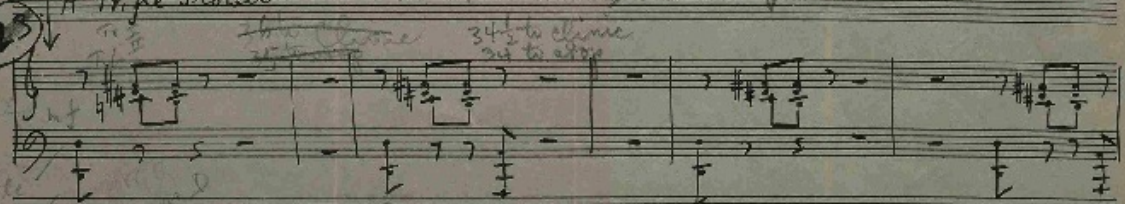
Women Learning Lunch Counter

Part II - crowds standing, milling (after lunch)

17



jay-walker after shot of traffic corner 28 bars -
A trifle slower



Part II 8-100

(18)

21

26

Take 3 ends

3.26
about 4
piano
d=132
2=132

clonic 13 - total 100
A Tempo

23

2=126

quid Segue

Nateo—No. 24

National Blue Print Co.
New York

Part II

main stepping full foot touching ground

12x 70 5 70 as at first (but doubled) 12x 1.09 to Wall st.

(11) 20

32 28

29

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Nation—No. 24

National Blue Print Co. New York

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A circled number "35" is written above the first measure. A circled number "24" is written above the second measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A circled number "36" is written above the first measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A circled number "37" is written above the first measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A circled number "38" is written above the first measure. The word "accell." is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The word "etc." is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The word "etc." is written above the staff. The word "six for many" is written below the staff. The word "two short" is written below the staff. The word "cut" is written above the staff. The word "Wall" is written above the staff. The word "5x" is written above the staff.

Sequence "D"

Part IV - 1

22

(After Wall St - the "open" road)

Can moto

up with removal - half stage.

etc with 7.

Temp - cool breeze

Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

very { permission

Stage.
 Piano during what Time did before

1843

[Handwritten scribbles]

612

$$\frac{V}{\Sigma}$$

(the bass on not higher)

base an oct. higher!

Part III

(2)

23

Shedding wheel

to dry guide seq.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a circled 'X' in the first measure. The second staff has a circled 'X' in the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

31 1/2
tremolo
1-1100

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a circled 'X' in the first measure. The second staff has a circled 'X' in the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a circled 'X' in the first measure. The second staff has a circled 'X' in the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a circled 'X' in the first measure. The second staff has a circled 'X' in the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a circled 'X' in the first measure. The second staff has a circled 'X' in the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a circled 'X' in the first measure. The second staff has a circled 'X' in the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

1-157
same
39 to 40
58 to 59
60 to 61
62 to 63
64 to 65
66 to 67
68 to 69
70 to 71
72 to 73
74 to 75
76 to 77
78 to 79
80 to 81
82 to 83
84 to 85
86 to 87
88 to 89
90 to 91
92 to 93
94 to 95
96 to 97
98 to 99
100 to 101
102 to 103
104 to 105
106 to 107
108 to 109
110 to 111
112 to 113
114 to 115
116 to 117
118 to 119
120 to 121
122 to 123
124 to 125
126 to 127
128 to 129
130 to 131
132 to 133
134 to 135
136 to 137
138 to 139
140 to 141
142 to 143
144 to 145
146 to 147
148 to 149
150 to 151
152 to 153
154 to 155
156 to 157
158 to 159
160 to 161
162 to 163
164 to 165
166 to 167
168 to 169
170 to 171
172 to 173
174 to 175
176 to 177
178 to 179
180 to 181
182 to 183
184 to 185
186 to 187
188 to 189
190 to 191
192 to 193
194 to 195
196 to 197
198 to 199
200 to 201
202 to 203
204 to 205
206 to 207
208 to 209
210 to 211
212 to 213
214 to 215
216 to 217
218 to 219
220 to 221
222 to 223
224 to 225
226 to 227
228 to 229
230 to 231
232 to 233
234 to 235
236 to 237
238 to 239
240 to 241
242 to 243
244 to 245
246 to 247
248 to 249
250 to 251
252 to 253
254 to 255
256 to 257
258 to 259
260 to 261
262 to 263
264 to 265
266 to 267
268 to 269
270 to 271
272 to 273
274 to 275
276 to 277
278 to 279
280 to 281
282 to 283
284 to 285
286 to 287
288 to 289
290 to 291
292 to 293
294 to 295
296 to 297
298 to 299
300 to 301
302 to 303
304 to 305
306 to 307
308 to 309
310 to 311
312 to 313
314 to 315
316 to 317
318 to 319
320 to 321
322 to 323
324 to 325
326 to 327
328 to 329
330 to 331
332 to 333
334 to 335
336 to 337
338 to 339
340 to 341
342 to 343
344 to 345
346 to 347
348 to 349
350 to 351
352 to 353
354 to 355
356 to 357
358 to 359
360 to 361
362 to 363
364 to 365
366 to 367
368 to 369
370 to 371
372 to 373
374 to 375
376 to 377
378 to 379
380 to 381
382 to 383
384 to 385
386 to 387
388 to 389
390 to 391
392 to 393
394 to 395
396 to 397
398 to 399
400 to 401
402 to 403
404 to 405
406 to 407
408 to 409
410 to 411
412 to 413
414 to 415
416 to 417
418 to 419
420 to 421
422 to 423
424 to 425
426 to 427
428 to 429
430 to 431
432 to 433
434 to 435
436 to 437
438 to 439
440 to 441
442 to 443
444 to 445
446 to 447
448 to 449
450 to 451
452 to 453
454 to 455
456 to 457
458 to 459
460 to 461
462 to 463
464 to 465
466 to 467
468 to 469
470 to 471
472 to 473
474 to 475
476 to 477
478 to 479
480 to 481
482 to 483
484 to 485
486 to 487
488 to 489
490 to 491
492 to 493
494 to 495
496 to 497
498 to 499
500 to 501
502 to 503
504 to 505
506 to 507
508 to 509
510 to 511
512 to 513
514 to 515
516 to 517
518 to 519
520 to 521
522 to 523
524 to 525
526 to 527
528 to 529
530 to 531
532 to 533
534 to 535
536 to 537
538 to 539
540 to 541
542 to 543
544 to 545
546 to 547
548 to 549
550 to 551
552 to 553
554 to 555
556 to 557
558 to 559
560 to 561
562 to 563
564 to 565
566 to 567
568 to 569
570 to 571
572 to 573
574 to 575
576 to 577
578 to 579
580 to 581
582 to 583
584 to 585
586 to 587
588 to 589
590 to 591
592 to 593
594 to 595
596 to 597
598 to 599
600 to 601
602 to 603
604 to 605
606 to 607
608 to 609
610 to 611
612 to 613
614 to 615
616 to 617
618 to 619
620 to 621
622 to 623
624 to 625
626 to 627
628 to 629
630 to 631
632 to 633
634 to 635
636 to 637
638 to 639
640 to 641
642 to 643
644 to 645
646 to 647
648 to 649
650 to 651
652 to 653
654 to 655
656 to 657
658 to 659
660 to 661
662 to 663
664 to 665
666 to 667
668 to 669
670 to 671
672 to 673
674 to 675
676 to 677
678 to 679
680 to 681
682 to 683
684 to 685
686 to 687
688 to 689
690 to 691
692 to 693
694 to 695
696 to 697
698 to 699
700 to 701
702 to 703
704 to 705
706 to 707
708 to 709
710 to 711
712 to 713
714 to 715
716 to 717
718 to 719
720 to 721
722 to 723
724 to 725
726 to 727
728 to 729
730 to 731
732 to 733
734 to 735
736 to 737
738 to 739
740 to 741
742 to 743
744 to 745
746 to 747
748 to 749
750 to 751
752 to 753
754 to 755
756 to 757
758 to 759
760 to 761
762 to 763
764 to 765
766 to 767
768 to 769
770 to 771
772 to 773
774 to 775
776 to 777
778 to 779
780 to 781
782 to 783
784 to 785
786 to 787
788 to 789
790 to 791
792 to 793
794 to 795
796 to 797
798 to 799
800 to 801
802 to 803
804 to 805
806 to 807
808 to 809
810 to 811
812 to 813
814 to 815
816 to 817
818 to 819
820 to 821
822 to 823
824 to 825
826 to 827
828 to 829
830 to 831
832 to 833
834 to 835
836 to 837
838 to 839
840 to 841
842 to 843
844 to 845
846 to 847
848 to 849
850 to 851
852 to 853
854 to 855
856 to 857
858 to 859
860 to 861
862 to 863
864 to 865
866 to 867
868 to 869
870 to 871
872 to 873
874 to 875
876 to 877
878 to 879
880 to 881
882 to 883
884 to 885
886 to 887
888 to 889
890 to 891
892 to 893
894 to 895
896 to 897
898 to 899
900 to 901
902 to 903
904 to 905
906 to 907
908 to 909
910 to 911
912 to 913
914 to 915
916 to 917
918 to 919
920 to 921
922 to 923
924 to 925
926 to 927
928 to 929
930 to 931
932 to 933
934 to 935
936 to 937
938 to 939
940 to 941
942 to 943
944 to 945
946 to 947
948 to 949
950 to 951
952 to 953
954 to 955
956 to 957
958 to 959
960 to 961
962 to 963
964 to 965
966 to 967
968 to 969
970 to 971
972 to 973
974 to 975
976 to 977
978 to 979
980 to 981
982 to 983
984 to 985
986 to 987
988 to 989
990 to 991
992 to 993
994 to 995
996 to 997
998 to 999
1000 to 1001
1002 to 1003
1004 to 1005
1006 to 1007
1008 to 1009
1010 to 1011
1012 to 1013
1014 to 1015
1016 to 1017
1018 to 1019
1020 to 1021
1022 to 1023
1024 to 1025
1026 to 1027
1028 to 1029
1030 to 1031
1032 to 1033
1034 to 1035
1036 to 1037
1038 to 1039
1040 to 1041
1042 to 1043
1044 to 1045
1046 to 1047
1048 to 1049
1050 to 1051
1052 to 1053
1054 to 1055
1056 to 1057
1058 to 1059
1060 to 1061
1062 to 1063
1064 to 1065
1066 to 1067
1068 to 1069
1070 to 1071
1072 to 1073
1074 to 1075
1076 to 1077
1078 to 1079
1080 to 1081
1082 to 1083
1084 to 1085
1086 to 1087
1088 to 1089
1090 to 1091
1092 to 1093
1094 to 1095
1096 to 1097
1098 to 1099
1100 to 1101
1102 to 1103
1104 to 1105
1106 to 1107
1108 to 1109
1110 to 1111
1112 to 1113
1114 to 1115
1116 to 1117
1118 to 1119
1120 to 1121
1122 to 1123
1124 to 1125
1126 to 1127
1128 to 1129
1130 to 1131
1132 to 1133
1134 to 1135
1136 to 1137
1138 to 1139
1140 to 1141
1142 to 1143
1144 to 1145
1146 to 1147
1148 to 1149
1150 to 1151
1152 to 1153
1154 to 1155
1156 to 1157
1158 to 1159
1160 to 1161
1162 to 1163
1164 to 1165
1166 to 1167
1168 to 1169
1170 to 1171
1172 to 1173
1174 to 1175
1176 to 1177
1178 to 1179
1180 to 1181
1182 to 1183
1184 to 1185
1186 to 1187
1188 to 1189
1190 to 1191
1192 to 1193
1194 to 1195
1196 to 1197
1198 to 1199
1200 to 1201
1202 to 1203
1204 to 1205
1206 to 1207
1208 to 1209
1210 to 1211
1212 to 1213
1214 to 1215
1216 to 1217
1218 to 1219
1220 to 1221
1222 to 1223
1224 to 1225
1226 to 1227
1228 to 1229
1230 to 1231
1232 to 1233
1234 to 1235
1236 to 1237
1238 to 1239
1240 to 1241
1242 to 1243
1244 to 1245
1246 to 1247
1248 to 1249
1250 to 1251
1252 to 1253
1254 to 1255
1256 to 1257
1258 to 1259
1260 to 1261
1262 to 1263
1264 to 1265
1266 to 1267
1268 to 1269
1270 to 1271
1272 to 1273
1274 to 1275
1276 to 1277
1278 to 1279
1280 to 1281
1282 to 1283
1284 to 1285
1286 to 1287
1288 to 1289
1290 to 1291
1292 to 1293
1294 to 1295
1296 to 1297
1298 to 1299
1300 to 1301
1302 to 1303
1304 to 1305
1306 to 1307
1308 to 1309
1310 to 1311
1312 to 1313
1314 to 1315
1316 to 1317
1318 to 1319
1320 to 1321
1322 to 1323
1324 to 1325
1326 to 1327
1328 to 1329
1330 to 1331
1332 to 1333
1334 to 1335
1336 to 1337
1338 to 1339
1340 to 1341
1342 to 1343
1344 to 1345
1346 to 1347
1348 to 1349
1350 to 1351
1352 to 1353
1354 to 1355
1356 to 1357
1358 to 1359
1360 to 1361
1362 to 1363
1364 to 1365
1366 to 1367
1368 to 1369
1370 to 1371
1372 to 1373
1374 to 1375
1376 to 1377
1378 to 1379
1380 to 1381
1382 to 1383
1384 to 1385
1386 to 1387
1388 to 1389
1390 to 1391
1392 to 1393
1394 to 1395
1396 to 1397
1398 to 1399
1400 to 1401
1402 to 1403
1404 to 1405
1406 to 1407
1408 to 1409
1410 to 1411
1412 to 1413
1414 to 1415
1416 to 1417
1418 to 1419
1420 to 1421
1422 to 1423
1424 to 1425
1426 to 1427
1428 to 1429
1430 to 1431
1432 to 1433
1434 to 1435
1436 to 1437
1438 to 1439
1440 to 1441
1442 to 1443
1444 to 1445
1446 to 1447
1448 to 1449
1450 to 1451
1452 to 1453
1454 to 1455
1456 to 1457
1458 to 1459
1460 to 1461
1462 to 1463
1464 to 1465
1466 to 1467
1468 to 1469
1470 to 1471
1472 to 1473
1474 to 1475
1476 to 1477
1478 to 1479
1480 to 1481
1482 to 1483
1484 to 1485
1486 to 1487
1488 to 1489
1490 to 1491
1492 to 1493
1494 to 1495
1496 to 1497
1498 to 1499
1500 to 1501
1502 to 1503
1504 to 1505
1506 to 1507
1508 to 1509
1510 to 1511
1512 to 1513
1514 to 1515
1516 to 1517
1518 to 1519
1520 to 1521
1522 to 1523
1524 to 1525
1526 to 1527
1528 to 1529
1530 to 1531
1532 to 1533
1534 to 1535
1536 to 1537
1538 to 1539
1540 to 1541
1542 to 1543
1544 to 1545
1546 to 1547
1548 to 1549
1550 to 1551
1552 to 1553
1554 to 1555
1556 to 1557
1558 to 1559
1560 to 1561
1562 to 1563
1564 to 1565
1566 to 1567
1568 to 1569
1570 to 1571
1572 to 1573
1574 to 1575
1576 to 1577
1578 to 1579
1580 to 1581
1582 to 1583
1584 to 1585
1586 to 1587
1588 to 1589
1590 to 1591
1592 to 1593
1594 to 1595
1596 to 1597
1598 to 1599
1600 to 1601
1602 to 1603
1604 to 1605
1606 to 1607
1608 to 1609
1610 to 1611
1612 to 1613
1614 to 1615
1616 to 1617
1618 to 1619
1620 to 1621
1622 to 1623
1624 to 1625
1626 to 1627
1628 to 1629
1630 to 1631
1632 to 1633
1634 to 1635
1636 to 1637
1638 to 1639
1640 to 1641
1642 to 1643
1644 to 1645
1646 to 1647
1648 to 1649
1650 to 1651
1652 to 1653
1654 to 1655
1656 to 1657
1658 to 1659
1660 to 1661
1662 to 1663
1664 to 1665
1666 to 1667
1668 to 1669
1670 to 1671
1672 to 1673
1674 to 1675
1676 to 1677
1678 to 1679
1680 to 1681
1682 to 1683
1684 to 1685
1686 to 1687
1688 to 1689
1690 to 1691
1692 to 1693
1694 to 1695
1696 to 1697
1698 to 1699
1700 to 1701
1702 to 1703
1704 to 1705
1706 to 1707
1708 to 1709
1710 to 1711
1712 to 1713
1714 to 1715
1716 to 1717
1718 to 1719
1720 to 1721
1722 to 1723
1724 to 1725
1726 to 1727
1728 to 1729
1730 to 1731
1732 to 1733
1734 to 1735
1736 to 1737
1738 to 1739
1740 to 1741
1742 to 1743
1744 to 1745
1746 to 1747
1748 to 1749
1750 to 1751
1752 to 1753
1754 to 1755
1756 to 1757
1758 to 1759
1760 to 1761
1762 to 1763
1764 to 1765
1766 to 1767
1768 to 1769
1770 to 1771
1772 to 1773
1774 to 1775
1776 to 1777
1778 to 1779
1780 to 1781
1782 to 1783
1784 to 1785
1786 to 1787
1788 to 1789
1790 to 1791
1792 to 1793
1794 to 1795
1796 to 1797
1798 to 1799
1800 to 1801
1802 to 1803
1804 to 1805
1806 to 1807
1808 to 1809
1810 to 1811
1812 to 1813
1814 to 1815
1816 to 1817
1818 to 1819
1820 to 1821
1822 to 1823
1824 to 1825
1826 to 1827
1828 to 1829
1830 to 1831
1832 to 1833
1834 to 1835
1836 to 1837
1838 to 1839
1840 to 1841
1842 to 1843
1844 to 1845
1846 to 1847
1848 to 1849
1850 to 1851
1852 to 1853
1854 to 1855
1856 to 1857
1858 to 1859
1860 to 1861
1862 to 1863
1864 to 1865
1866 to 1867
1868 to 1869
1870 to 1871
1872 to 1873
1874 to 1875
1876 to 1877
1878 to 1879
1880 to 1881
1882 to 1883
1884 to 1885
1886 to 1887
1888 to 1889
1890 to 1891
1892 to 1893
1894 to 1895
1896 to 1897
1898 to 1899
1900 to 1901
1902 to 1903
1904 to 1905
1906 to 1907
1908 to 1909
1910 to 1911
1912 to 1913
1914 to 1915
1916 to 1917
1918 to 1919
1920 to 1921
1922 to 1923
1924 to 1925
1926 to 1927
1928 to 1929
1930 to 1931
1932 to 1933
1934 to 1935
1936 to 1937
1938 to 1939
1940 to 1941
1942 to 1943
1944 to 1945
1946 to 1947
1948 to 1949
1950 to 1951
1952 to 1953
1954 to 1955
1956 to 1957
1958 to 1959
1960 to 1961
1962 to 1963
1964 to 1965
1966 to 1967
1968 to 1969
1970 to 1971
1972 to 1973
1974 to 1975
1976 to 1977
1978 to 1979
1980 to 1981
1982 to 1983
1984 to 1985
1986 to 1987
1988 to 1989
1990 to 1991
1992 to 1993
1994 to 1995
1996 to 1997
1998 to 1999
2000 to 2001
2002 to 2003
2004 to 2005
2006 to 2007
2008 to 2009
2010 to 2011
2012 to 2013
2014 to 2015
2016 to 2017
2018 to 2019
2020 to 2021
2022 to 2023
2024 to 2025
2026 to 2027
2028 to 2029
2030 to 2031
2032 to 2033
2034 to 2035
2036 to 2037
2038 to 2039
2040 to 2041
2042 to 2043
2044 to 2045
2046 to 2047
2048 to 2049
2050 to 2051
2052 to 2053
2054 to 2055
2056 to 2057
2058 to 2059
2060 to 2061
2062 to 2063
2064 to 2065
2066 to 2067
2068 to 2069
2070 to 2071
2072 to 2073
2074 to 2075
2076 to 2077
2078 to 2079
2080 to 2081
2082 to 2083
2084 to 2085
2086 to 2087
2088 to 2089
2090 to 2091
2092 to 2093
2094 to 2095
2096 to 2097
2098 to 2099
2100 to 2101
2102 to 2103
2104 to 2105
2106 to 2107
2108 to 2109
2110 to 2111
2112 to 2113
2114 to 2115
2116 to 2117
2118 to 2119
2120 to 2121
2122 to 2123
2124 to 2125
2126 to 2127
2128 to 2129
2130 to 2131
2132 to 2133
2134 to 2135
2136 to 2137
2138 to 2139
2140 to 2141
2142 to 2143
2144 to 2145
2146 to 2147
2148 to 2149
2150 to 2151

Red 4 Part IV - a

25

Construction slowly and deliberately

Men: 1
1st Trumpet

AIRPLANE

much faster

fade out

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and extensive handwritten annotations in various colors (blue, red, black). The score includes measures numbered 21, 53, and 54. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The annotations include:

- Measure 21: "2nd time do next page" (in blue).
- Measure 22: "gtr" (in blue), "2nd time do next page" (in blue), "care about" (in red), "pizz" (in red), "Cantata" (in red).
- Measure 23: "much slower" (in red), "1-2" (in red), "Cantata" (in red).
- Measure 53: "53" (in blue), "Poco" (in blue), "54-58" (in blue), "Cantata" (in blue), "T.S." (in blue), "Voc. Solo" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 54: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 55: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 56: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 57: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 58: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 59: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 60: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 61: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 62: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 63: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 64: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 65: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 66: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 67: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 68: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 69: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 70: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 71: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 72: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 73: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 74: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 75: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 76: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 77: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 78: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 79: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 80: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 81: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 82: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 83: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 84: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 85: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 86: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 87: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 88: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 89: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 90: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 91: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 92: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 93: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 94: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 95: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 96: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 97: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 98: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 99: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).
- Measure 100: "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue), "Poco" (in blue), "Cantata" (in blue).

The score is printed on National Music Engraving Co. paper, New York City. The page number 369 is visible at the bottom.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and various annotations. The score is heavily marked with red ink, including circled numbers (e.g., 28, 37), red arrows, and red text. Key annotations include:

- Top left:** "Tenth (current)" written in blue ink.
- Top center:** A circled "28" in blue ink.
- Top right:** "Tenth (current)" written in red ink, with "8va" and "VE" written above it.
- Middle right:** "Ch. 28" and "playing" written in red ink.
- Bottom right:** "First shot by with bycel" and "Repeat 22 bars at beginning of p. 26" written in red ink.
- Far right:** "28 = 120" and "28 = 120" written in red ink.
- Bottom right:** "28 = 120" and "28 = 120" written in red ink.
- Bottom right:** "28 = 120" and "28 = 120" written in red ink.

The score is written on five systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The fourth system has a treble and bass staff. The fifth system has a treble and bass staff. The score is written in black ink, with red ink used for annotations and corrections.

Watermark: No. 20

Printed text: National Music Print Co. New York City

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes several annotations in red and black ink.

Annotations:

- Top left:** $\frac{1}{2} = 112$ (in red), "109", and "tand free".
- Top center:** "Boy starts off on bike" with a downward arrow.
- Top right:** A circled "30" and a circled "2".
- First system:** "Repeat 22 meas. at beginning of p. 3 [a b R]" written above the first staff.
- Second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Tenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eleventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twelfth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirteenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fourteenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifteenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixteenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventeenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighteenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Nineteenth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twentieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Twenty-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirtieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Thirty-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fortieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Forty-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fiftieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Fifty-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixtieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Sixty-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Seventy-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eightieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Eighty-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninetieth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-first system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-second system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-third system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-fourth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-fifth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-sixth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-seventh system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-eighth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- Ninety-ninth system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.
- One hundred system:** "mf" (mezzo-forte) marking above the first staff.

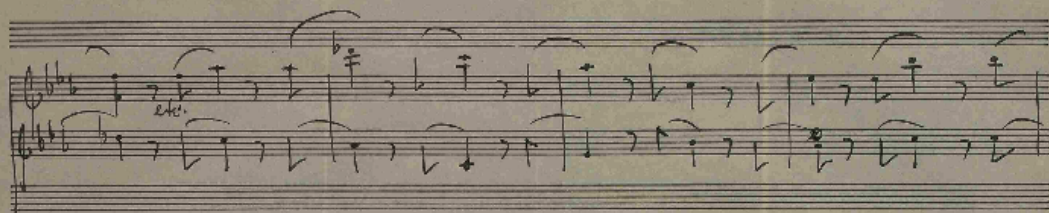
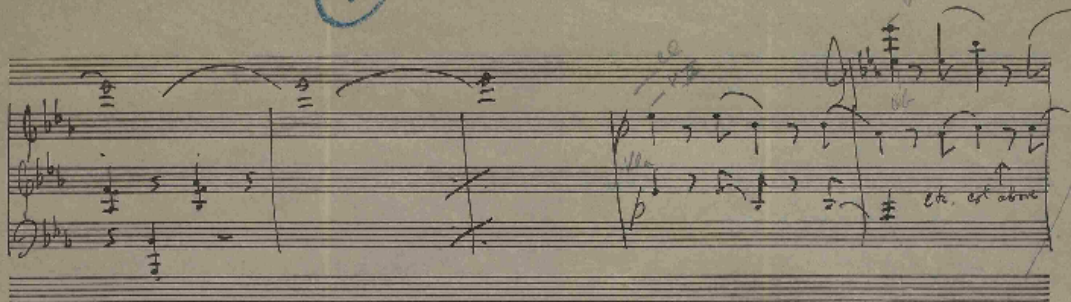
Printed text at the bottom:

Musco—No. 20

National Blue Print Co.
New York City

31

8



Part IV - 2

120 = 120

Kids under pepper trees

33

Repeat 28

Areas from part IV - c. - pages - 4th, 5th, 6th lines

103

42

48

next shot

8

13

20

24

National Echo Print Co.
New York 1917

Part II - f
New York skyline from meadow

(11) 34

42-54
1-120

43

Tempo I

repeat 4 bars

Part II - a beginning

from the hills back out

Finis

March 1939

Narration for 《The City》 (1939)

石井拓洋訳

● [01:23] Intertitle

Year by year our cities grow more complex and less fit for living. The age of rebuilding is here. We must remould our old cities and build new communities better suited to our needs.

われわれの都市は、年を追うごとに、より複雑に込みいったものとなり、生活に合わなくなってきた。今こそ再建の時代である。われわれは、古い都市を作りかえるとともに、その必要によく合致した、あたらしい共同体社会を作りあげねばならない。

● [04:20] “ Sequence A ” 19 世紀のニューイングランド

(Sias farm 1791)

A century or two ago, we built our church and marked the common out.

かつて 1,2 世紀の前に、われわれは教会をつくり、共有地を定めた。

We raised our town hall next, so we could have our say about the taxes, or whether we need another teacher for the school.

その隣にタウンミーティングのための公会堂をつかった。税や、学校のための他の教師の必要性如何について議論するためである。

When town meeting comes around, we know our rights and duties, and no harm if we disagree.

タウンミーティングで合意に達するならば、われわれは自らの権利と義務を自覚し、そしてもし反対意見があっても悪意を持たなかった。

In all that matters, we neighbors hold together.

すべてにおいて、われわれ隣人達は団結した。

We work from sun ' til dark, if you can call just work a job that makes a body feel at peace while doing it, or hum a bit with pleasure when it's done.

もしあなたが仕事というものを、やるべき義務というのならば、それはつまり、体に平和を感じさせるものであり、ハミングをもたらすものなわけだが、私たちは朝から晩まで働いたものだ。

Art isn't something foreign that we look at in a showcase;

藝術というものは、ショーケースの中に見るような外国の何かではなく、

it's in the blankets that we've spun and woven right at home,

それはわれわれが日々の生活のなかでくつろいで紡いで編んだ、あの毛布に内在するものであり、

it's in the patchwork quilts sewn by our daughters at a quilting bee for someone's bridal chest;

誰かのブライダル・チェスト（結婚箆笥）のために娘達が集って縫った、あのパッチワーク・キルトに内在するのであり

the locks and hinges that the blacksmith shapes;

鍛冶屋が形作った、あの鍵やちょうつがいなのであり、

it's in the baskets that are waven in the neighborhood to fit our household needs, from marketing to mending.

買い物から修繕まで、われわれの必要性にかなうために編まれたバスケットなのである。

When water wheels are better fit to do the work than human hands, we set up the machines to saw the wood or grind the corn for hominy grits and johnny cake.

人の手よりもよく仕事するならば、われわれは木材を切り、ひき割りトウモロコシや トウモロコシパン のために、機械を設けてトウモロコシをひいた。

A while ago that corn was on the stalk, above the pumpkins, ripe and yellow.

この間、あのトウモロコシは茎になっていて、カボチャよりも黄色く熟れていたのである。

One night the neighbors met to shell the ears together.

ある晩などは、隣人達は 互いにトウモロコシを脱穀するために集まった。

They did the job in no time, so they could clear the old barn floor and choose their favorite partners for the dances.

彼らはすぐに仕事を終え、古い倉庫を掃除して、ダンスするために好きな相手を選んだものである。

There was lasting harmony between the soil and what we built or planted there.

大地、そして建物や栽培したりしたもの、それらには長年の調和がそこにあった。

We used our hands, and mastered what we laid our hands on.

われわれは手を使い、手にした道具の技能を磨いた。

Working and living we found a balance.

労働することと生活することにおいて、われわれはバランスを見出していた。

The town was us, and we were part of it.

街はわれわれそのものであり、そして、われわれは街の一部であった。

We never let our cities grow too big for us to manage ;

われわれは、決して街を私たちの手が負えないほどに大きくはさせなかった。

We never pushed the open land too far away.

われわれは、決して遠くまで大地を開墾しなかった。

We youngsters took it in: the haying field, the mill, the daily chores were teachers.

こどもたちの仕事、干し草づくり、粉挽き、毎日の仕事は彼らの先生であった。

※ daily chores : 毎日の仕事

We old ones had good years of family life, our own, our children's.

親たちは、家族とのよい時間をすごした。われわれや、こどもたちとともに。

Mellow years, before the ripe fruit fell, as fruit will drop on windless autumn day.

落ち着いた年月がすぎ、果実が風のない秋の日に落ちるように、熟した果実は落ちる。

And that was peace; the seed was ready for the earth again, ready to die, ready once more to grow.
それはまた秩序であった。種は再び大地に帰る、命を落とし、そして再び育つのである。

● [9:07] “Sequence B” ピッツバーグ市

Machines, inventions, power.
機械、開発、力。

Black out the past, forget the quiet cities.
過去を失い、静かな街は忘れられた。

Bring in the steam and steel, the ironmen, the giants.
蒸気、鉄、鉄鋼マン、巨大企業が現れた。

Open the doors, all aboard, the promised land.
ドアを開けて、皆で乗り込もう、あの約束の地に。

Pillars of smoke by day, pillars of fire by night, pillars of progress.
昼は煙の柱、夜は炎の柱、前進の柱。

Machines to make machines, production to expand production.
機械をつくるための機械、生産を拡大するための生産。

There's wood, and wheat, and kitchen sinks and calico, all ready-made in tons and car-load lots,
enough for tens, thousands, millions.
木、小麦、台所流し、更紗、全て大量の既製品、貨車一杯の商品、それは消費者数十人分、数千人分、数百万人分か。

Millions, faster and faster, better and better!
数百万人の消費者へ、より早く、より良いものを。

[10:03] “Sequence B” ピッツバーグ市

It don't make us any happier to know there's millions like us living here on top of it.
それは、われわれがより幸せになるために知るべきことをもたらさない。ここにはわれわれのようなものが 100 万人住んでいる。

There's prisons where a guy sent up for a crime can get a better place to live in than we can give our children.
われわれが子供たちに与える環境よりも、刑務所は住み良いだろう。

Smoke makes prosperity, they tell ya here.

煙は繁栄をもたらす。ここでは彼らは貴方にそういう言う。

Smoke makes prosperity, no matter if you choke on it.

煙は繁栄をもたらす。もしあなたが窒息しても構わずに。

We got to face life in these shacks and alleys.

これらの掘建て小屋と裏通りの中で、このような人生を生きている。

※ shack：掘っ建て小屋

We got to let our children take their chances here with ricket, typhoid, T.B. or worse.

われわれは、子供たちを汚らしくさせ、チフスや結核、それより悪いものにさせてしまうだろう。 ※ T.B. 結核

They draw a blank, the kids.

かれらは子供時代を失った。

They have no business here, this no-man's land; this slag heap wasn't meant for them.

彼らはここ、非人間的な場でやるべきことはない。この鉱滓の堆積は意味をもたないのだ。

There's poison in the air we breathe, there's poison in the river.

呼吸する空気や川は有害だ。

The fog and smoke below rise up and choke us.

フォッグや煙は低くただよい、われわれを窒息させる。

[11:10] “Sequence B” ピッツバーグ市

Don't tell us that this is the best that you can do in building cities.

まさか、これが最良の街づくりなどと言わないでほしい。

Who build this place ?

だれがこの場を作ったのか？

What put us here, and how do we get out again ?

何がわれわれをここに留めるのか？ そして、どうしたら再び逃れられるのか？

We're asking, just asking.

私たちは問うのである。

We might as well stay in the mills and call that home, they' re just as fit to live in.

(ひょっとして)われわれは、製作所に留まり、われわれに住み良い家と（さえ）呼ぶのかもしれない。

We mine the coal, load the furnace, roll the steel, drive the rivets, we lock the bolt on the assembly line,

Lucky if we have a chance to keep a job from day to day, from month to month.

われわれは石炭を掘り出し、溶鉱炉につぎ込み、鉄を拵げ、鋳を打ち込み、製造ラインでボルトを締める。

もし、その日その日、その月その月の仕事を、幸運にも維持できるのなら、であるが。

[12:24] “Sequence B” ピッツバーグ市

The dirty work alone don't get us down.

薄汚れ孤立した仕事は、私たちを解放しない。

We're not ashamed to handle coal and iron, all the way from mine shafts to skyscrapers.

われわれは石炭と鉄を扱うのを躊躇しない。炭坑から高層ビルまでどんなところでも。

We turn out cars and tractors We're mighty proud of, same as you.

われわれは車やトラクターをつくりだし、誇りに感じているのだ。あなたと同様に。

But how does that make sense with this.

しかし、これは、どのように理にかなっているのか？

[12:56] “Sequence B” ピッツバーグ市

We never get the gritty feel out of our nose, our eyes, our lungs, our guts.

鼻、目、肺、消化器以外を通して、ざらついた感覚を得ることは決してない。

(鼻、目、肺、消化器を通して得るのは、ざらついた感覚だ)

We never get a chance to see how blue the sky can be unless the mills are all shut down.

製作所が全て閉鎖しない限り、青い空をみることは決してない。

Smoke makes prosperity, they say.

煙は繁栄をもたらす。彼らは言った。

Does this mean that there's no way out for us?

われわれには逃れる方法がないことを意味するのか？

There must be something better, why can't we have it, a decent home.

よりよい何かがあるはずだ。なぜ、われわれは持てないのか？ 一軒のまともな家を。

● [13:43] “Sequence C” ニューヨーク市

※ 以下、カール・サンドバーグの詩 “The People, Yes” である。

Follow the crowd ! Get the big money !

皆にならえ！ 大金を得よ！

You make a pile and raise a pile that makes another pile for you.

大金を作り、別の大金を産み出す建物を建てよ。

Follw the crowd !

皆にならえ！

We've reached a million, two million, five million, watch us grow !

百万人、2 百万人、5 百万人、この成長を見よ！

※ 1930 年の国勢調査によれば、ニューヨークの人口は 690 万人。

Going up ! It's new, its automatic, it dictates, records seals, stamps, sterilizes and delivers in one operation, without human hands.

やるんだ！ 新しいこと、その自動化、それは、一つの工程で、書き取り、記録し、封印し、スタンプを押し、消毒し、そして配達する。 人手を用いずに。

What am I bid, what am I offerd ?

何が私に価値をつけ、何がわたしに求められる？

Sold ! Who's next ?

売れ！ お次はどなた？

The people, yes.

皆、それで良いという。

Follw the crowd, to the empire city, the wonder city, the windy citiy, the fashion city.

皆についてゆけ、巨大企業の都市へ、奇跡の都市へ、空虚な都市へ、流行の都市へに向かって。

The people, yes! The people perhaps.

皆、それで良いと言う！ 恐らくだが、、、。

●[26: 44] “ Sequence E ” 理想的計画都市 グリーンベルト市

Science takes flight at last for human goals.

科学は離陸した。ついにわれわれの目標に向けて。

This new age builds a better kind of city, close to the soil once more, as molded to our human wants as planes are shaped for speed.

この新たな時代はより良い都市を築く。再び田園に身近な、飛行機がスピードを得るために作られるように、われわれの希望と合致する都市を。

New cities take form, green cities. they' re built into the countryside, they're ringed with trees and fields and gardens

新たな都市とはみどりの街である。それらは都会から離れた地方に作られ、それらは木々と野原と公園に囲まれている。

New cities are not allowed to grow and overcrowd beyond the size that makes them fit for living in.

新たな都市は、生活に適合する規模を超える膨張や過密を許さない。

The new city is organized to make cooperation possible between machines and men --- and nature.

その新しい都市は 機械と人と自然とを出来る限り協調させるように組織される。

Each has its place.

それぞれは自らの位置を持っている。

The sun and air and open green are part of the design.

陽光、大気、そして緑はデザインの一部に取り入れられている。

Safe streets and quiet neighborhoods are not just matters of good luck; they're built into the pattern and built to stay there.

安全な道路と静かな近隣を得るには特別な幸運を要しない。つまり、それらは生活様式をふまえ、持続可能な生活のために作られたのである。

[27: 36] “ Sequence E ” 理想的計画都市 グリーンベルト市

The motor parkways weave together city and countryside.

自動車公園道路は都市と田舎を結ぶ。

A million people spread in a dozen or two of open cities are free to move about much faster than if they're jammed together in one overcrowded center.

広く 10 数箇所から 20 数カ所の都市に分散する 100 万の人々は自由により早く移動する。もし彼らが過密する中心的な一つの都市に詰め込まれるよりもである。

These townless highways go around the town, not through it.

これらの 街の外側の高速道路は街を周回する。街を貫通するのではない。

Once started, nothing stops you 'till you' re there.

一度走り出せば、到着するまで停まることはない。

The traffic really flows along, 40 miles per hour is faster here than 70 when it's stop and go, stop and go and stop.

交通は実によく流れる。時速 64 km は、止まったり走ったり、渋滞を含む 時速 112 km よりも、ここではより早いのである。

※ 時速 40 マイル = 時速 64 キロメートル。 時速 70 マイル = 時速 112 キロメートル。

[28:07] 第 4 部 生技術期

Science turns on new currents.

科学は新たな流れ（電力）をうんだ。

Invisible forces carry speech and images.

見えない力（電力、電信技術）は スピーチや映像を運ぶ。

We grapple with brute force and chaos.

われわれは、力任せなことや混沌に対処した。

Who shall be master, things or men ?

だれが主人となるべきなのか。物か人々か？

At last, men take command.

ついに、人が指揮をとるのだ。

Power flashes from pitheads in rapid streams across the region.

坑口からの閃光はすばやく各地域に流れる。

It flows from power houses to the sunlit factories and laboratories.

それは発電所から 明るくてらされた工場や研究所に流れて行く。

Here science serves the worker and the work together, making machines more automatic and the men who govern them more human.

ここでは、科学が労働者と仕事の両者に仕えている。より自動化された機械、そしてそれらをより人間的に使用することができる人々を作りながら。

Factories are set apart from living quarters but close to rail and motor roads, with space to spread about in.

工場は居住区域とは区別されている。しかし、鉄道や道路の近くに建設されている。居住区域にそれらを拡げるためである。

Light industries are near at hand, the heavy ones are set apart.

小さな工場は生活の手近にあり、大工場は離された。

People can even walk to work, and have their lunch at home sometimes, just like the kids.

仕事へは歩いていくこともまた可能だ。時々、昼食を家でとった。ちょうど子供たちのように。

This is no suburb, where the lucky people play at living in the country.

これは、幸運な人ば田舎ぐらしを楽しむ郊外ではない。

This kind of city spells cooperation, wherever doing things together means cheapness or efficiency or better living.

共同してことを為すのは、経済的、能率的、良い暮らしをつねに意味するが、これらの都市は 共同として表現することができる。

Each house is grouped with other houses, close to the school, the public meeting hall, the movies and the markets.

住居は群をなしており、その近くには学校、住民会議場、映画館、そしてマーケットがある。

Around these green communities a belt of public land preserves their shape forever.

公有地を取り囲む、これらあちこちの緑の共同体は、これらの形態を常に保持する。

The children need the earth for playing and growing.

こどもたちの遊びと成長には自然が必要である。

Bringing the city into the country; bringing the parks and gardens back into the city; never letting cities grow too big to manage; never pushing the meadows, fields, and woods too far away.

自然の中に都市を、都市の中に庭や公園を持ち込むこと、それは、決して制御できないほどに大きく街を成長させすぎず、草原、原野、そして木々を必要以上に遠くまで決して切り込むことはない。

This works as well for modern living as once it did in old New England towns.

その上、これは 近代化した生活（理想的な当世的生活）としてうまく機能する。かつて古いニューイングランドの街がそうであったように。

【34：20】“Sequence E” 理想的計画都市 グリーンベルト市

We get the business done is as quick as ever, quicker than when living in confusion.

いつものように仕事を早く終わらせる。混乱の中で生活していた頃よりも早くにである。

The whole world's at our doorstep.

全世界のこと（新聞）は戸口前にあった。

Sometimes it's almost breathing in our ears.

ときに、それはわれわれに新風を吹き込んだ。

We live a decent kind of life.

そこそこの人生を生きていた。

We fathers have a little time to watch our kids and play with them.

われわれ父親たちにも、こどもたちを見つめたり、遊んだりする時間は多少ある。

They see us in the daytime now.

こどもたちは 日中にわれわれ父親を見る。

The people who laid out this place didn't forget that air and sun are what we need for growing, whether it's flowers or babies.

この人々は忘れなかった。外気と太陽はわれわれの成長のために必要なことを。花々であろうとこどもたちであろうとである。

Just watch us grow, the scales won't hold us soon.

われわれの成長をみてほしい。この秤が用をなさなくなるのも間もなくだ。

【34:55】第4部 生技術期

You can't tell where the playing ends and where the work begins.

あなたは区別できない。どこまでが遊び場で、どこからが職場かを。

We mix them here; we learn by living.

ここで、われわれはそれらを融合するのだ。われわれは生活に学ぶのである。

The playgrounds, schools, libraries are meant for everyone, not just for a few who get the breaks.

グラウンド、学校図書館は すべての人のためのものだ。 わずかな幸運の人のためのものではない。

The gardens are everywhere. There everybody's business, too.

公園はいたる所にあり、皆の仕事もだ。

One doesn't have to be a farmer to get one's hands into the soil and (※ to) make it gay with flowers.

土を扱うための人手を得るためや、花々で華やかにするために、人は農家になる必要はない

(※ 生活の中で土にふれ、花々を育てる必要があるため、特に専業になる必要はない)。 ※ gay (形) : 華やかな

Even the washing needn't break a woman's back.

洗濯にも手間をかけなくてもよい。

Machines can take it.

機械にさせることができる。

And the wife needn't feel cooped up and lonely on washing day.

そして、妻は洗濯で孤独に閉じ込められなくても良いのだ。

A little gossip or a friendly hand is good for the complexion.

多少の世間話や 親しみある手助けは 美肌にも良い。

[35:40] “Sequence E” 理想的計画都市 グリーンベルト市

The daily marketing is part of the fun.

日々の買い物は楽しみのひとつです。

In fact the market is just an annex to the kitchen, another chance to chat about the children's measles or the weather, or some new wrinkle in the diet that grandma never knew.

実際、マーケットは、まさにキッチンのはなれであり、世間話をする機会となる。こどもの麻疹のこと、天気のこと、祖母にも思いも寄らないようなダイエットの新たな知恵など。

One thing is sure : most of the greens brought in by truck from nearby farms each morning are fresh and crisp, and haven't lost their flavor or their youth.

ひとつ確かなことがある。毎朝近くの農場からトラックで運ばれる野菜のほとんどは新鮮で歯ごたえが良い。そして、味わいの良さや彼らの健康を失うことはないのだ。

These new communities rest four - square on men and women, their need for friendly faces, their need to have a public world that is just as warm as their private homes.

それらの親しい顔ぶれの必要性、自分の家のような温かさをもった公共の場を持つことをそれらは必要としている。

A different day begins.

新たな日が始まる。

Once more the people work, and find a balance.

また、人々は仕事に行く。そして調和を得る。

[36:25] 第4部 生技術期

Walking to work or on the bus, they use their time for something better than making a crossword puzzle last out a subway ride. 徒歩やバスで仕事に行くことで、地下鉄でクロスワードパズルをするよりも、彼らは何かよりよい時間としてそれらの時間を使うのだ。

The way to work is through a country scene that's easy on the eyes, not just a desert waste of dirty shacks and rubbish heaps. 通勤の途中には牧歌的な風景を通り、目にやさしい。汚い小屋やゴミの山の不毛なる荒地ではないのだ。

They reach a factory where the work and all that's part of it adds up to something that makes a worker glad to be alive. 彼らの働く工場について。仕事の全ての各部分は、労働者が生きる喜びを見つける何かにおいて意味をなす。

Even the best of cities needs variety.

最良の街でさえも、多様性を必要とする。

People meet and move and circulate over a bigger distance now that they needn't tread on each other's toes to get a step beyond their neighborhood.

隣人に先んじる（さきんじる）ために互いの足を踏むようなことがない今ならば、人々は出会い、移動し、大きな隔たりを超えて歩きまわるのだ。

With smaller cities planned for living, we live within a bigger world.

生活のために計画された小さな街であるので、われわれは大きな世界に生きるのである。

[37:55] “ Sequence E ” 理想的計画都市 グリーンベルト市

Here life comes first.

ここでは日々の生活が最優先である。

The means of life are second.

生活の意味は 2 番目である。

Here all that's needed to wipe the dust off dull routine is waiting to be used.

ここでの全て、つまり退屈な日々の作業としてのゴミを拭き取るために必要とすることは使われることを待っている。

Machines at last serve men, and set them free for other tasks and other pleasures besides their work.

ついに、機械は人々に仕え、そして 仕事の他の楽しみや、他の仕事のために人々を自由にする。

Here men have used forethought and public funds to satisfy their common needs.

ここでの人々は事前の計画と公共的資金を彼らの共通の必要を適えるために使用した。

Sound bodies and sound minds are cheaper than deformity.

健康な心と体は、それらの欠陥より得られやすい。

Music and play help more in building up the common life than paved streets that lead from nowhere to nowhere.

音楽と遊びは、どこへでも導く道を作るよりも、公共の生活を作り上げることに役に立つ。

Here teaching does as much as treatment to keep disease away.

ここで教えることは、退廃を遠ざけつづけるための措置と同じ程度のものとなる。

The buildings themselves welcome man's oldest doctors : fresh air, sunlight, and cleanliness.

建築物はそれ自身、有能な医者をもたらし。つまり、新鮮な空気、清潔さである。

In this new scheme of things, the school becomes the center and the focus of activities.

この新たな物事の枠組みにおいて、学校は活動の焦点であり、中心的存在となる。

Here boys and girls live and relive the life around them, getting the measure of our bigger world and shaping it anew.

新しいものを形作り、そして、われわれの大きな世界を考える基準を得ながら、ここで少年少女たちは生活し、そして彼らの周りにある生活を追体験する。

City and school and land in active partnership provide the raw materials for life and growth.

活動の協調関係において、都市と学校と大地は、生活と成長のための材料を提供する。

Here boys and girls achieve a balanced personality, ready to build and meet a many-sided world, facing the good and bad and choosing the best.

ここで少年少女たちは人格の均衡を得て、良いこと悪いこと、そして最も良いことを選ぶことに直面しながら、世界の多様な側面について自己認識をつくり、それらに会おう準備をするのだ。

[40:25] “ Sequence E ” 理想的計画都市 グリーンベルト市

You take your choice.

選びましょう。

Each one is real, each one is possible.

一つは現実、もう一つは可能性。

Shall we sink deeper, sink deeper in old grooves, paying for blight with human misery, or have we vision, we have courage, shall we build and rebuild our cities -- clean again, close to the earth, open to the sky.

古い習慣に、人々の惨めさの輝きに寄与することに、われわれは深く身を浸すべきでしょうか。または、理念や勇気をわれわれは持っているでしょうか。われわれの街を作り、そして再建すべきではないでしょうか。もう一度快適な、大地に近い、空が開けた街を。

※ groove : 型にはまったやり方。習慣。

Can we afford a neighborhood, a house , a city as good as this for everyone?

皆にとって好ましい、隣人、家、都市を、われわれは手にしているのでしょうか。

Maybe the question is , can we afford all this disorder : the hospitals, the jails, the reformatories, the wasted years of childhood.

もしかすると問題とは、無法者を全て収容する余裕があるか？ ということかもしれません。養護施設、刑務所、こども時代を無為にする少年院。

These are future citizens, voters, lawmakers, mothers, fathers.

これら〔こどもたち〕とは、未来の市民であり、有権者であり、国会議員であり、母であり、父である。

If you are bent on having human beings grow up to human height, alive in every nerve and muscle, you have to make the city fit to grow them in.

もし、心身共に生き生きとして、人間がその高みに成長するようにあなたが傾注するならば、あなたは、街がかかる人の成長に適合させねばならない。

You grow a garden well or build a city by taking thought, day in and out.

あなたは、日々、公園を改善し、思いやりによって街づくりをする。

It's not just luck and accident that makes a difference, it's choice, and willing it.

重要な効果をもたらすのは幸運や偶然ではない。それは選択であり、意志だ。

A spectacle of human power, immense but misapplied, disorder turned to steel and stone.

人の力の現われ、それは巨大であり、しかし、悪用されたものだが、無秩序は鉄や石炭となった。

A million mechanisms, almost human, superhuman in speed.

100 万の機械、ほとんどの人間にとって、超人的なスピード。

Men and women losing their jobs, losing their grip, unless they imitate machines, live like machines.

われわれが機械を真似、機械のように生きなければ、〔機械によって〕仕事を失い、〔機械に対する〕制御をうしなう。

Cities unrolling tickertape instead of life.

生氣ではなく、データ記録用紙テープが舞う街

Cities where people count the seconds and lose the days.

都市の人々は秒読みをし、日々を無為に過ごす。

Cities where Mr. And Mrs. Zero cannot move or act until a million other Zeros do.

とるにたらない、一般的な人物、ゼロ氏やゼロ女史が住む都市は、進展し活動することが出来ない。他の 100 万のゼロ氏たち皆が行動しない限り。

Cities where people are always getting ready to live, some other time, some other place; getting ready, never getting there.

都市の人々は常に用意をする。いつか別のとき、どこかのために。用意はする。しかし目的を達することはない。

[42:00]

You take your choice.

選択をしましょう。

Each one is real, each one is possible.

ひとつは現実、もう一つは可能性。

Order has come, order and life together.

選択の時はきた。選択することと生きるは共にある。

We've got the skill, we've found a way.

われわれは技術と方法を得た。

We've built the cities.

われわれは都市を作った。

All that we know about machines and raw materials and human ways of living is waiting.

機械と材料と人間との住み方について、われわれが知っていることは、実現するのをまっている

all that we know: われわれに言えることは、われわれが知っていることは、、（実現するのをまっている）

We can reproduce the pattern and better it a thousand times.

われわれは枠組みを再生させ、そして、千回でもより良いものにする。

It's here, the new city, ready to serve a better age.

よき時代のための準備ができているのは、ここ、あらたなる都市、

You and your children : the choice is yours.

さあ、選択するのはあなただ。

(以上)