

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<sup>39</sup>、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れた「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」<sup>40</sup>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

ここまでに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、コープ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、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<sup>41</sup>。そうであれば、クライストが指摘するようなコープランドの〈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相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、コープランドの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。

コープ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<sup>42</sup>。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<sup>43</sup>。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<sup>44</sup>。〈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<sup>45</sup>。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<sup>46</sup>。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」<sup>47</sup>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」<sup>48</sup>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<sup>49</sup>。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<sup>50</sup>、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<sup>51</sup>。

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<sup>52</sup>。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<sup>53</sup>。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<sup>54</sup>。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、コープ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 年代のコープ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