

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〉がソヴェ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」——コープ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、コープ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「コープランド」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、多様性を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♭・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〕、機能和声を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・実際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、モダニズムとは対象的に、「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く作品に現れた、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」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⁴¹。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

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