

## 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内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つ、「歴史化」<sup>1</sup>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]<sup>2</sup> 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。]<sup>3</sup>。

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、コープリ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<sup>4</sup>。

### 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<sup>5</sup>。

「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・純粹化があげられる<sup>6</sup>。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<sup>7</sup>、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<sup>8</sup>。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・純粹化の極地といえる〈絶対音楽〉に達する<sup>9</sup>。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<sup>10</sup>、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」<sup>11</sup>。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<sup>12</sup>。

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<sup>13</sup>。

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プ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〕<sup>14</sup>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、コープランドでは、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、コープ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、コープ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、コープランドのみならず、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」<sup>15</sup>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、コープ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プ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<sup>16</sup>。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、ここでは〈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<sup>17</sup>。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<sup>18</sup>。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<sup>19</sup>。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<sup>20</sup>、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* であっても、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「アラバラチア山地の春」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<sup>21</sup>。

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〕<sup>22</sup>。

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變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音音樂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<sup>23</sup>、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〈標題音樂〉的傾向の作品よりも「抽象的な音樂」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、エンターテイメントとしての娛樂音樂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プランド研究は、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<sup>24</sup>。それを踏まえクライストは「[当時のコープランドを取り巻いた] その政治思想的側面から離れ、[本来コープランドが有した] 急進的視点が[不本意にも] 感傷的な懐古主義に消えて行く時、《エル・サロン・メヒコ》は[コープ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<sup>25</sup>。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、コープランドの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、コープ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プ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プランド批評は、当時はもちろん今日にいたる国内楽壇におけるコープランド像の社会的〈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プ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プランド像が、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」たるコープランドの存在を、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。