

## 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」を国内で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<sup>26</sup>、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<sup>27</sup>。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」<sup>28</sup>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・ストーナー・ソーンダースの『文化冷戦』<sup>29</sup> 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<sup>30</sup>、〈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<sup>31</sup>——に対する CIA による 1961 年から 66 年までの資金提供の事実<sup>32</sup>、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<sup>33</sup>、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<sup>34</sup>。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<sup>35</sup>。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<sup>36</sup>、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<sup>37</sup>、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<sup>38</sup>。

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<sup>39</sup>、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」<sup>40</sup>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」<sup>41</sup>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〉<sup>42</sup>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〉<sup>43</sup>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〉<sup>44</sup>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<sup>45</sup>。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<sup>46</sup>、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<sup>47</sup>。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<sup>48</sup>。

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<sup>49</sup>。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<sup>50</sup>。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<sup>51</sup>。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。その伏し目がちで霧りのある「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<sup>52</sup>。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<sup>53</sup>、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<sup>54</sup>。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<sup>55</sup>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、われわれには他に取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<sup>56</sup>。

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<sup>57</sup>。「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<sup>58</sup>。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「シヨ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<sup>59</sup>。

「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<sup>60</sup>——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<sup>61</sup>。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<sup>62</sup>。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<sup>63</sup>。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ゼフ・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<sup>64</sup>。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<sup>65</sup>。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<sup>66</sup>。

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<sup>67</sup>。

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<sup>68</sup>。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ようか〔そんなことは、もとより無理ではないですか〕？<sup>69</sup>

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<sup>70</sup>〕、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<sup>71</sup>。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<sup>72</sup>。

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<sup>73</sup>。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、コープ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。コープ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、もし今日のコープ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、当時のコープ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<sup>74</sup>、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」<sup>75</sup>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〉における観点到適わぬ痕跡は見え難くされ、コープランドにおいては、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。