

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. 「ステーグリッツ・サークル」

4-2-1. 「ステーグリッツ・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「コミュニティー派の革新主義」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、その追随にとどまらず、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て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。

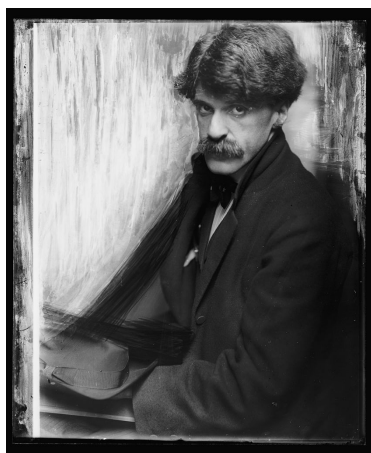
彼の内面における、この「サークル」位置づけの大きさを示す痕跡をあげるならば、たとえば、回想的に論じた、以下の 1984 年の自伝のくだりにも読み取ることができる。

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、およそ口にしえないものであろう、この「後を追う」という謙讓表現に、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、信賴にもとづく師恩さえ見

い出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のゆえの表現であろう。加えて、アメリカ音楽の当時の状況、他芸術分野との関係、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、コープランドの 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、コープ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)