

## 第4章 ステイグリッツ・サークルにて

君は人生の中庸の道を知らざりき。知れるはただ両の極端のみ。

—— シェイクスピア 『アセンズのタイモン』

かつて友情に最大の価値をみて生きた気前のよい善人が、一転して極度の人間不信に陥り自死に至る極端を描いたシェイクスピアの戯曲の中から抜粋し、上の一節をアイロニカルなエピグラフに用いた論考『アメリカ成年期に達す』（1915年）は、20世紀初頭のアメリカを代表する文明批評家ヴァン・ワイック・ブルックス（Van Wyck Brooks, 1886-1963）の代表的著作である。ここで彼は、20世紀初頭のアメリカ文化を二分せしめた問題を指摘したが、それは、彼が神学者にみた浮世離れのピューリタンの理想に固執する「高踏派」と、もう片方は、実業家にみた「軽蔑の念を抱く」までに実業主義へ偏る「通俗派」との、折り合わぬ極端な二元性であった。いうまでもなくブルックスの真意は、まさに彼自身の言葉のとおり、「両者の間にあつて、対立を柔らげ、結びつけ、調和させるような中間地帯（middle ground）」<sup>1</sup>の創出を謳い、それによって、アメリカの詩人ホイットマンのような「実生活と芸術とが一つに調和されているようなアメリカ文学」<sup>2</sup>を生み出すことにあるのだが、先のエピグラフには、さもなくば、あの極端にしか生きえない「タイモン」のごとく、アメリカ文化もまた死すことへの強い警句が含まれていると読むことができよう。

作曲家アーロン・コープランドにおける1924年は人生の転機となった。彼は、フランス楽壇における名作曲教師、ナディア・ブーランジェにとってのアメリカ人最初の弟子として薫陶を受け、同時に、足繁くパリの演奏会に通い、多くの歴史的初演に立ち会い、そして、フランス六人組やストラヴィンスキーなどの多くの先進的藝術家との語らいの中での充実した3年間のパリ遊学を終え<sup>3</sup>、同年6月、(狂騒の20年代)の好景気にわくアメリカに帰国した24歳の彼は、ニューヨーク市を新たな拠点として音楽活動を開始する。彼は生涯を通して常に積極的な社交家であったが、ボストン交響楽団の、当時、新

任指揮者セルゲイ・クーセヴィツキーなどのアメリカ音楽界の要人達をのぞくならば、当時、彼自身が積極的に親交をもち、実際に、藝術、文化、及び政治思想的側面においても影響を受けたのは、「アメリカ近代写真の父」としばしば称される、写真家アルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz, 1864-1946）<sup>4</sup>を中心とする、いわゆる「スティーグリッツ・サークル」<sup>5</sup>〔以下、明示の必要がないかぎり、「サークル」〕と呼ばれた文化人グループであり、それは、多様な文化領域の第一線で活躍する文化人たちが集う、アメリカにおけるモダニズム藝術の拠点であった。

冒頭にみた批評家ブルックスは、すなわち、この「サークル」の主要人物の一人であった。アメリカ文化の〈高踏派〉と〈通俗派〉を分つ広く空疎な真空地帯において、極端なる両者を仲介し、豊かな「中間地帯」を実現するための要諦として、ブルックスが期待したのが、アメリカの「現代人一般の心に存続」すべき「生きた価値をもつ過去」であるが、しかし、もとより移民国家ゆえに、かかる「過去」の共有こそが困難であるという特殊な事情ゆえのことであった。

ならば、とするとき、ブルックスの主張は、存在しないものは創ればよいであった。かくて、彼をアメリカ文化史に知らしめる概念、〈役に立つ過去〉（usable past）の可能性を彼は措定する。すなわち、イギリスにおける歴史批評家カーライルの名をあげながら、ブルックスは、アメリカが「役に立つ過去を発見することも創造することもきっと可能である。そして精力的な批評はいつもそうしているのだ」<sup>6</sup>と述べ、そこにこそ批評家の役目があることを主張したのである。それは、あらたに生まれたアメリカの〈庶民〉‘common man’——これを本論の以降では、前章に示した含意を表わすべく「庶民=平均的アメリカ人」と記す——が共有すべき、〈共同幻想〉としての「過去」であった。われわれが前章で検討した政治経済的側面での〈革新主義〉に対して、これは文化的側面からのその試みの典型といふべきであろう。

ブルックスの、この「中間地帯」が象徴するように、かの「サークル」に集う者たちは、およそ、藝術と社会、科学と生活、そして科学と藝術などといった二項の分離に問題意識をもち、それらの融合において 20 世紀の新たなアメリカの文化の創出を試みるものたちであった。若きコーブランドにとって、彼らのほとんどは尊敬すべき先達であり、その一部の者は以後、この作曲家の実際の活動を助ける道標ともなったのである。

本論の第 4 章から第 7 章までは、第 2 章の末尾で確認した「議論すべき 3 つの論点」のうち、「第 2 の論点」、つまり、「サークル」などを通じた〈革新主義〉の動向が、およそ 1930 年代のコーブランドにいかなる音楽理念上の変容を与え、結果として、その変容の一端としての映画音楽への参入に到った

かを扱う。ところで、コーブランド自身は、彼ら文化人の多くが学んだような大学の同窓であったわけでもなく<sup>7</sup>、またフランスに学んだとはいえ、当時は帰国したばかりの、無名の若者に過ぎなかった。さらに、かの「サークル」のほとんど者は、音楽とは異なる分野にして、さらに年長の一流たちであるなど、そこには接点をはばむ壁があったはずである。一体、どのような経緯で、コーブランドは、かかる文化的拠点との接点を得るにいたるのだろうか。

#### 4-1. 『ダイアル』誌と音楽批評家ポール・ローゼンフェルド

以下、音楽学者エリザベス・クライストによる指摘である。

〔歴史学では、通常、〈革新主義〉は、第一次世界大戦前までとの時期区分で認識される一方で、文化的側面での〕革新主義的信条（a Progressive philosophy）は、ダイアル誌、ハウンドアンドホーン誌、セブン・アーツ誌、そして特にニュー・リパブリック誌のような雑誌の中に生き残っていた。それらへの寄稿者たちは、大枠では、事実としての資本主義体制を受け入れつつも、現代文明社会における集産主義的視座を唱道するのであった（but advocated a communitarian vision of modern civil society）。コーブランドは、パリ滞在時にもなおダイアル誌を読み、1924年にニューヨークへ戻った後は、すぐに、これらの寄稿者のうちの幾人かと親交を持った。音楽批評家ポール・ローゼンフェルドを通して、彼は、ヴァン・ライク・ブルックス、ルイス・マンフォード、エドマンド・ウィルソン、そしてアルフレッド・スティーグリッツといった有力者たちと出会った。なかんずく、ヴォルド・フランクや写真家のポール・ストランドと親しくした。この藝術家と知識人のサークルにおいて、コーブランドは、現代主義者の表現活動における社会的務めのあり方を追究するコミュニティーを見いだしたのである<sup>8</sup>。

この指摘にも示されるとおり、1920年代から30年代ごろの若きコーブランドが、その基本的藝術観を構築する上で重要であったものの一つに数えるべきは、クライストのいう「コミュニティー」、すなわち、「スティーグリッツ・サークル」である。それは、モダニズム藝術における写真表現を探究する者たちと、当時刊行されていた幾つかの〈革新主義〉的な雑誌の寄稿者たちであった<sup>9</sup>。とりわけ『ダイアル』誌（The Dial）の存在は、コーブランドを楽壇のみならず、1920年代後半以降、広くアメリカの多様な領域におよぶ文化的人脈の中での活動へと導く直接の媒介となった。

この『ダイアル』誌とは、そもそも、アメリカの精神的成熟に基づく19世紀半ばの脱西欧的気運の嚆矢である〈超越主義〉の読める季刊誌としてニューイングランド地方で1840年代に創刊され、当初は、かかる思潮の主唱者で名高い思想家ラルフ・ウォルド・エマーソンが編集にたずさわっていた。その後、ニューヨーク市に拠点を移した後の1920年に、モダニズム文学や、アヴァンギャルドなど西欧の革新的な藝術動向を広く扱う先進的な文化的情報源として再刊される<sup>10</sup>。「読者層に『すべての芸術における最高のもの』を提供」<sup>11</sup>することを新たな編集理念に掲げたこの雑誌は、当時のアメリカの新進文化人の多くに読まれたものであった。

1921年6月のフランス遊学出発に至るまでの時期、ロシア〔現在のリトアニア〕からのユダヤ系移民一世の父母が営む中規模雑貨店の生家〔ブルックリン区ワシントン通り628番地〕に身をおく頃の若きコーブランドが、本格的に西欧の同時代の現在形の音楽動向に深く触れる契機となったのが、この『ダイアル』誌上にみた音楽批評家ポール・ローゼンフェルド（Paul Rosenfeld, 1890-1946）による批評文との出会いであった<sup>12</sup>。それは、本人によれば、彼が高校を卒業した後の1919年から20年頃〔19歳から20歳の頃〕のことである。この批評家は、以後、コーブランドの音楽理念を導く淵源の一つとなり、また、その音楽活動の具体的側面をも助ける存在となった。

コーブランドがこの雑誌を手にとった時期は、ブルックリン区の母校‘Boy’s High School’の卒業後まもなくの頃である。当時の彼は、催事場でのピアニストをしながら、高校在学中に引き続き、当時「ニューヨークの最も高名な作曲教師の一人」<sup>13</sup>であったルービン・ゴールドマーク（Rubin Goldmark, 1872-1936）の門下生として専門的作曲教育を受けていた<sup>14</sup>。師はウィーン音楽院に学び、ニューヨークではドヴォルザークに師事した経緯をもつ作曲家であり、1924年のジュリアード音楽院創立時には作曲科長として招聘される人物であった<sup>15</sup>。コーブランドは、1921年に渡仏するまでの4年間を、この師が信奉する「19世紀ドイツ流義の堅実な訓練」に基づき<sup>16</sup>、まずはリヒター<sup>17</sup>やアーサー

ー・フット<sup>18</sup>の和声教本と、フックスの対位法を学びつつ、作曲法では、歌曲形式から変奏曲形式へと進み、最終到達目標は、コーブランドが、皮肉をこめて「古き良き」とも形容する、ソナタ形式を用いた全4楽章の器楽室内楽作品の作曲に置かれた修練の時期にあった。1回6ドルのレッスン<sup>19</sup>〔現在に換算すると約2万円程度<sup>20</sup>〕は、アッパー・ウエスト・サイド地区の師の自宅にて行なわれていた。また、マンハッタンでは、コーブランドは、当時、ニューヨーク公共図書館の近くにあったメトロポリタン歌劇場〔Old Met.〕にも頻繁に足を運んだが、それは、同歌劇場主催のオペラ・スクールに通っていた姉ローリンを通じて、彼もその定期会員となっていたためである<sup>21</sup>。

作曲の初学者たちのほとんどがそうであるように、進取の気性に富んだ若きコーブランドもまた、より新しい同時代の音楽語法に強く惹かれていた。かくて、彼は、師の「ドイツ流」教育方針の射程にならない当時の新しい音楽、つまり、ドビュッシーやスクリャービンといった若き日の彼が惹かれた近代フランスやロシアにみられる音楽語法を求め、〈公共図書館〉で楽譜を借りてはそれを独学で学び<sup>22</sup>、さらに平行して、現在形としてのより先進的で未知なる音楽の諸相を、先述の『ダイアル』誌上でのローゼンフェルドの批評文を通じて食欲に摂取していったのであった。たとえば、20世紀初頭のアメリカでは、当時〈ウルトラモダニズム〉‘ultramodernism’<sup>23</sup>の名でよばれていたストラヴィンスキーやシェーンベルクなどの西欧音楽の動向、アメリカ国内の動向においても、1910年代のニューヨークの前衛作曲家で知られたレオ・オーンスタインのことや、1916年以降アメリカで活動していた作曲家エルネスト・ブロッホなどの活動などである<sup>24</sup>。コーブランドが、いかにこの雑誌を読み込んでいたかは、フランス遊学後の1921年に至っても「1ヶ月に一度は『ダイアル』誌を送り続けてほしい」と、両親あての手紙で、繰り返し懇願していることから明らかである<sup>25</sup>。

国内外の音楽的モダニズムに明るい、この音楽批評家ローゼンフェルドという人物は、かつて、マンハッタン区のアッパー・ウエスト・サイド地区の豊かなドイツ系ユダヤ人の家庭に生まれ、イエール大学では、作曲家アイブスと同じ師、つまり、作曲家で同大教授のホレイショ・パーカーに学んだ経歴をもつ<sup>26</sup>。音楽学者のポラックの解説によれば、批評家としてのローゼンフェルドは、「音楽は、社会の発する価値観について、それを具体化し、又は批判し、あるいは、何らかの方法で反応するもの」という藝術的信条を強調する立場であった<sup>27</sup>。たとえば、ヴァーグナーの音楽ならば、彼はそこに皮肉をこめながら、19世紀が「その内にもつ自惚れの遠吠え」を、またそれと対照的に、1917年にニューヨークで公演されたオペラ《ボリス・ゴドゥノフ》が好評であったムソルグスキーならば、そこに共感の念をもって、「生活の苦悩にさらされた、名もなき無数の大衆における実質」を、それぞれ、彼は聞く

のである<sup>28</sup>。また、「偉大な藝術家とは、彼の周囲を取り巻く世界について、誠実かつ有意義に語る者である」や、「藝術家は世界から逃避したりそれを無視したりは出来ない」との彼の言及に読めるとおり<sup>29</sup>、常に音楽藝術を社会との関連で読み解こうとする視座を基調としていたことは明らかであろう。

ローゼンフェルドはまた、脱西欧的にしてアメリカ独自の藝術〔音楽〕を希求した。しかし、われわれが留意すべきは、このような彼の志向は、同時代に隆盛した〈シンフォニック・ジャズ〉の一端にみる作曲上での皮相なるジャズ音楽語法の使用ではなく、あるいはまた、アメリカ土着の旋律の引用のみをもって音楽的によしとする種のものでもなかった。特に、皮相なるジャズ語法に関する彼の見解は、それが、世の「実相 (reality) との接触から人々を一時的に引き離す何か」であり、一面で「逃避の言い換え」とさえ考えていた<sup>30</sup>。ひいては、「アメリカ音楽すなわちジャズではない (American music is not Jazz.)。ジャズは音楽ではない (Jazz is not music.)。ジャズは所詮、物珍しい民藝品に過ぎない。音による小振りな民族的混沌で、民衆の間に発展したその他もろもろと選ぶところがない」などとして、同時代のジャズに対しては、直截に批判的立場を示す一面もあった<sup>31</sup>。これは、当時のアメリカ国内外の大衆の志向には反していたといえそうだが、ひるがえって、むしろ彼の批評的立場を顕著に示すユニークな特徴であり、注目すべき側面といえる。



■ 図 4-1 (左) 文化批評家 ポール・ローゼンフェルド (Library of Congress, LC Control number : 2005679122)  
■ 図 4-2 (右) 作曲家 ルービン・ゴールドマーク (Library of Congress, LC Control number : ggb2005023811)

コープランドがこの 10 歳年上の新進批評家とはじめて顔を合わせたのは、早くも、コープランドがパリから帰国した 1924 年の秋であった<sup>32</sup>。この年、コープランドは、前年に設立されたアメリカの〈作曲家連盟〉‘The League of Composers’<sup>33</sup>〔現在の‘The League of Composers / ISCM’〕に入会するが、当時、ローゼンフェルドもまた同連盟の諮問委員会の一人であったため、会合にて、コープランドはついに顔を合わせる機会を得たのである。

これ以降、コープランドがローゼンフェルドから得たものは大きかった。批評家は、作曲家に藝術上の刺激をあたえると共に、言論活動でコープランドを援護した。特筆すべきは、1926 年に、彼にメキシコの作曲家カルロス・チャベスを紹介したことである。ローゼンフェルドは論考で、チャベスをして、その作品は「紛れも無く非ヨーロッパ的」であり、「アメリカの土壌やインディアンの凶暴な叫び」と高く評価していた。ローゼンフェルドは、メキシコの民俗文化の中に、〈旧大陸〉とは明確に異なる種をみて、真に〈アメリカ大陸〉に独自なる歴史と文化を見いだしたのであった。クライストが指摘するように、それは、——ただし、メキシコ文化への憧憬は、ジョン・デューイをはじめ<sup>34</sup>、この時代のニューヨークの文化人たちの多くにみられた特徴ではあるが<sup>35</sup>——北米に限定しない、〈パン・アメリカニズム〉‘Pan-Americanism’〔汎米主義〕というべき拡張された視座ゆえの価値の発見であった。そして、そこにはメキシコ革命や〈人民主義〉‘populism’への共感や、政治的左派の信条も含んでのことである。ローゼンフェルドは左派的信条をもっていたが、すくなくとも、1939 年の独ソ不可侵条約以降は、反ソ連共産党主流派の立場であり、彼はトロツキストであった。

他方、ローゼンフェルドは、駆け出しのコープランドの経済面でも、この作曲家が 1940 年代以降に名声を得るまでの期間、その助け役となっている。なかでも、1925 年に、彼を女性資産家で新進音楽家のパトロンのアルマ・モーゲンソー・ワートハイムに引き合わせたことは作曲家の転機を導いた<sup>36</sup>。音楽学者のキャロル・オヤによれば、このとき、コープランドは、アッパー・イースト・サイド地区にある彼女のアパートメントでの茶会に招かれ、その際、ピアノ演奏を披露した後、1,000 ドルの小切手を手にしたが〔1925 年のアメリカ全産業での労働者平均年間収入は 1,336 ドル<sup>37</sup>〕、以後、コープランドは彼女のパトロネージの中心的受益者となった<sup>38</sup>。〈作曲家連盟〉の理事の一人でもあったこのワートハイム女史は<sup>39</sup>、さらに、1929 年にコープランドをはじめとする若手新進作曲家の振興のための楽譜出版社「コス・コブ・プレス」‘Cos Cob Press’を創設した。これにより、コープランドは初めての管弦楽作品の楽譜を出版する機会に恵まれ、以降、自作の出版経路を得たが、これは、いうまでもなく、作曲家としての社会的認知を高める助けとなった<sup>40</sup>。

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<sup>41</sup> <sup>42</sup>。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<sup>43</sup>〔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「スティーグリッツ・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. 「スティーグリッツ・サークル」

### 4-2-1. 「スティーグリッツ・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<sup>44</sup>。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<sup>45</sup>。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）」<sup>46</sup>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<sup>47</sup>。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<sup>48</sup>〔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」<sup>49</sup> 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<sup>50</sup>。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。

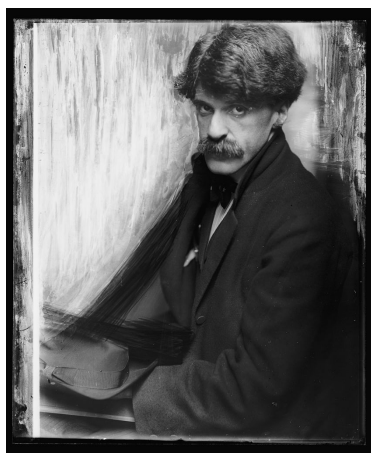
彼の内面における、この「サークル」位置づけの大きさを示す痕跡をあげるならば、たとえば、回想的に論じた、以下の 1984 年の自伝のくだりにも読み取ることができる。

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<sup>51</sup>〔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)