

もっとも左翼運動が隆盛した時代であった。

一方、ソ連における革新的社会や藝術の開花、そして、それらの理想的融合をみて、はやくはジョン・デューイ〔1928年ソ連訪問〕をはじめ、ヴォルド・フランク、エドマンド・ウィルソン、ハロルド・クラーマンなど、「サークル」の批評家たちを含む、国内の主要な文化人たちの少なくない者たちが、30年代半ばまでにソ連を訪問した時代であった¹¹。その権力奪取後、内部においては保守化・極右化したスターリンの実状を知らぬ彼らにとって、当時のソ連は、その体裁において反ファシズムの大義をもち、藝術と生活が科学的革新性において融合する、理想社会にも思えた。フランス遊学から帰り、ニューヨークに地歩を固めてしばらくのコーブランドはかかる世相のなかにいた。

5-2. 1920年代後半以降にみるコーブランドの模索

5-2-1. 「ジャズ」とアメリカらしさの表象をめぐって

コーブランドは、1920年代後半において、音楽活動や音楽スタイル上でのいくつかの変化がみられる。その端的な一つは、1926年を境に、それまで作品の表面に聞かれたジャズを想起させる響きが無くなることである。たとえば、パリ遊学時代のピアノの小品《3つのムード》(*Three Moods for Piano*, 1922年)の第3楽章「ジャズのように」は、全体がほぼ〈ラグタイム・ピアノ〉のスタイルであり、また、帰国後まもなくの初期の代表作である《劇場のための音楽》(*Music for the Theatre*, 1925年)は、その第2楽章「ダンス」にシンコペーションのリズム、そして〈ブルーノート・スケール〉や、われわれが今日、ジャズ・ピアニストのジョージ・シアリングの奏法で知られるピアノの〈クローズド・ボイジンク〉の響きが聞こえる。2つのピアノ曲《ブルース No.1》(*Blues No.1*, 1926)と《ブルース No.2》(*Blues No.2*, 1926)は、ジャズではないが、5音音楽を活用したブルースの趣向を有している。《ヴァイオリンとピアノのための2つの小品》(*Two Pieces for Violin and Piano*, 1926)のなかの1曲、〈ウクレレ・セレナード〉(*Ukulele Serenade*, 1926)は、ブルー・ノートとシンコペーションによる快活な音楽

であり、その冒頭を聞けば、およそガーシュインの響きとの分節が困難に感じられよう。そして《ピアノ協奏曲》(Piano Concerto, 1926年)の第2楽章は、ガーシュインが前年に発表した《ヘ調の協奏曲》(1925年)と比較対象にされるほど、〈シンフォニック・ジャズ〉としてのスタイルが顕著である。

ところが、コープランド自身が「《ピアノ協奏曲》はジャズ素材を明確に使用した私の最後の作品であった」¹²と述べているように、この作品が書かれた1926年以降、明確に、ジャズの趣向は表面から姿を消す。この変化を、単なる音楽的潮流や嗜好などの変化に基づく恣意的なものとするのは不適當であろう。なぜなら、若き作曲家における、いわば合理的キャリア形成の類いの観点で見れば、ここで作風を大きく変容させるのは、実益に反するためである。つまり、《劇場のための音楽》は、1927年7月4日に開催されたフランクフルトでの〈国際現代音楽協会〉[ISCM]の国際大会で演奏されるほどに注目されたが、これは当時、まずは自身の存在を示すべき時期にあるアメリカの20代の作曲家にとって、それがアメリカの「ジャズ」なるスタイルでの認知となれば、今後の国際的な藝術活動上での堅牢な足場を与えるものとなったはずである。そしてまた、違う観点でいえば、もし、彼が音楽による経済収益性こそを重視する立場であったのなら、ここでガーシュインの比較対象とも認知されただけに、望むならば、彼もまた〈ティン・パン・アレイ〉での活路を見だし得たであろう。上記を勘案すると、かの時期に、恣意的に変化させるには不利益なる側面が容易に看取されるのである。

しかし、コープランドはジャズに距離を置いた。そうであれば、かかる変化が、すくなくとも、上記2つのごとき信条の度合いをこえて存在する彼の基本的藝術理念に牽引されたものと考えられる。同時に、この契機は、彼の理念の特徴を探るよい切り口ともなろう。

そもそも、かつてコープランドが、新たなアメリカの音楽の創造の方途としてのジャズに本格的に注目しはじめた時期となれば、それは、アメリカというよりも、パリ遊学時代〔1921年から1924年〕においてである。遊学時代の彼は、異国に身を置くことで、アメリカ人としての自分をはじめて認識し、それに基づいて自国らしい音楽を漠然と希求しはじめた頃であった。音楽学者のアンゲネット・フォーサーは、コープランドにおけるジャズとの出会いが、1920年代のパリの文化でのそれであったとの視点を提示する。かかるジャズとは、しかしながら、文化大国フランスの高みから、大西洋の向こうの実業の国アメリカに思いをはせたものであり、彼らはアメリカの文化的後進性への皮肉をふくみつつ、想像上のニューヨークの都市文化とともに、アフリカの異国情緒ある呼び物(Attraction)とが融合する感興の刺激であったという。換言すれば、それがパリの当時のブルジョワ階層及びブーランジェや6人組らも含む、およそ西欧の文化人からみた、異国情緒をとまなう想像上のアメリカの表象なのであって、現

実のアメリカではないことである。端的には、パリのブルジョワが欲したアメリカ音楽といえよう。そして、西欧の王侯貴族文化の奢侈が横滑りした管弦楽編成の形態による〈シンフォニック・ジャズ〉となれば、およそ、西欧的視点に基づく「想像された音風景」(imagined soundscapes)であり、それが、ダリウス・ミヨーの他、コーブランドをはじめとするブルーランジェ門下生たちによってアメリカにもたらされた、西欧経由の「創られた伝統」とも言える可能性を示唆するものである¹³。

ここで〈シンフォニック・ジャズ〉は、しかし、フランスではなく、ポール・ホワイトマンやガーシュインによって、まさにアメリカにおいて誕生したと強調する立場もあるかもしれない。確かに、ガーシュインは、6人組をめぐるパリの音楽的系譜にはない。しかし、ガーシュインがその人生を通して、常に、ラヴェルなど、西欧の音楽的大家に自らを認めて貰おうと強く働きかけていた事実をここで思いだすべきである。そして、《へ調の協奏曲》に聞く弦楽の甘美なる旋律的处理に特徴的なとおり、書法としては明らかにロマン主義的であるガーシュインの眼差しもまた、西欧の文化人層の趣味——この場合は、さらにまた19世紀的な——に置かれていたと考える。

なお、ここで本論が対象としているジャズとは、以下に限定したものであることを、あらためて示しておくべきかもしれない。それは、上記のフランス経由のもの他、1924年にはじまるポール・ホワイトマンの周辺での〈ラグタイム・ピアノ〉のスタイルから派生した〈シンフォニック・ジャズ〉、そして、マンハッタン・ハーレム地区の白人向け高級クラブ〈コットン・クラブ〉など、1920年代のニューヨーク市で一般に聞かれた音楽に限ったものであり、当時、ローゼンフェルドやコーブランドが触れ得た響きの範囲を超えるものではない。すなわち、当時は未だミズーリ州カンザス市の「悪所」にて時宜を待ち、後の1940年代にチャーリー・パーカーとともにニューヨーク進出しのちに開花することになる〈モダン・ジャズ〉や〈ビバップ〉の系譜は示唆していない。かかる本論の限定の含意を、以降、括弧つきの「ジャズ」として示す¹⁴。

さて、この1927年を境とする変化には、アメリカの藝術音楽を探究する彼において、「ジャズ」をめぐる受容の変化が現れていると考えられる。ポラックが指摘するように、コーブランドはローゼンフェルドから、アーティストと社会との理念的な相互関係の視点を負っているが¹⁵、ここで、前述のとおり「ジャズ」に独自の批判的立場を示すローゼンフェルドを勘案するならば、この時期のコーブランドにおいて、アメリカの実相の表象として、また、革新的立場からの音楽の社会的機能としてはネガティブな側面が強調されたと考えることも可能であろう。

また、——これは当該研究の蓄積には見だしにくい視点なのだが——もとより文学好きのコーブ

ランドであるだけに、彼が〈ロスト・ジェネレーション〉の作家たちと同時期のパリを共有したことは勘案すべき論点となろう。ポラックによれば、パリ時代のコーブランドは、親戚のハロルド・クラーマンと共同で暮らしたモンパルナスの「安っぽいアパート」¹⁶の近くにある歴史あるカフェ、〈ロトンド〉にて、尊敬する作家のアーネスト・ヘミングウェイ¹⁷に実際に会っている¹⁸。ヘミングウェイは、1921年末、新聞社の特派員でパリに派遣されたが、コーブランドより1つ年上にすぎないことから、ともにアーティストとして、時代の発する同種の間接的な感覚を共有していたことが考えられる。「君は祖国喪失者だよ、分かるか、カフェをうろつきまわってさ。」とは小説『日はまた昇る』(1926)での主人公ジェイクの知られた言葉だが、ヘミングウェイを尊敬するコーブランドが、〈ロスト・ジェネレーション〉の作家たちに共有されていた、あの「祖国喪失」や「社会との絆」の喪失といった感覚を共有することで、かえって、その文化的問題意識を明確化しえたのではなかっただろうか。そして、ヘミングウェイらの「伝統的なアメリカ社会やその価値観から、具体的にしろ精神的にしろ、彼らは進んで脱出」¹⁹せねばならなかった思いの共有は、コーブランドに〈革新主義〉への信条を強める契機となったと考えられる。そして、作家らよりも早く帰国した彼は、だからこそ、理念的で革新的なアメリカ像を、あらたに「サークル」の場にて希求したのではなかっただろうか。

1927年当時、「ジャズ」の主要な拠点は、マンハッタン区ハーレム地区の高級ナイトクラブ〈コットンクラブ〉にあり、その客層は白人に限られ、黒人は演奏者としてのみ入店が許されていた²⁰。黒人解放運動家のデュボイスによる〈カラー・ライン〉の語に示されるとおり、当時のアメリカでは黒人と白人とは、使用ドアも異なるなど、明確にその都市生活領域を区分されていた。その折、白人たちはこの享楽と奢侈にみちたナイトクラブへ黒人の出演者が醸し出す「エキゾチズムを求めて、観光気分で行った」のである²¹。なるほど、そこで聞かれた〈ラグタイム・ピアノ〉は、それ自体、スコット・ジョップリンによる黒人文化を源流とし、まさにアメリカ南部の表象の一端であることは言うまでもない。そして、〈コットン・クラブ〉のなかでも異才のデューク・エリントンの存在は、広く音楽の文化として、その創造性の意義を指摘すべきである。しかしながら、エンターテインメントの領域をこえ、あらためてアメリカを代表する表現として、この「ジャズ」を俯瞰したとき、〈革新主義〉の牙城たる『ニュー・リパブリック』誌などの寄稿者たち、つまり、「サークル」の批評家たちの歴史社会的観点からは、それがどのように見えたであろうか。

その文化とは、すでに、WASPの特権的な一部富裕層のためのエキゾチックな享乐的感興に変容したものであり、彼らが本来革新すべきとした、あの19世紀末の経済的自由放任主義の残滓をそこにみ

たのではなかっただろうか。すくなくとも、帰国後3年ほど経過したコーブランドが、藝術的メンターとしての「サークル」との関わりから、20世紀のアメリカ音楽藝術の革新の可能性において、また、音楽のありうべき社会的機能の可能性において、あらためて、その基軸としての「ジャズ」を省察したときに、それが楽観的に肯定できるものでは無くなっていったということであろう。「ジャズ」語法が表面から姿をけすこの時期の変化において、コーブランドの明確な〈革新主義〉的藝術理念の一端をみることは可能ではないだろうか。コーブランドにとって、「ジャズ」は、アメリカの実相を体現するものではなかったと本論は考える。

5-2-2. 「共同体の音楽」へ：1927年バーデン・バーデンのドイツ室内楽音楽祭

コーブランドのこの時期〔1920年代後半から30年代の初頭まで〕の変化として着目すべきもう一つは、活動領域が演奏会場や音楽界のみの文脈にとどまらず、多様な場と社会的文脈における展開の模索が開始されることである。かかる模索を導いた背景となる彼の1930年代前半の心情は、1940年の彼のエッセイ『ブルックリン生まれの作曲家』のなかに回想的に示されている。

これらの時期〔1930年代初頭〕、私には、聴衆と、その時代を生きる作曲家との関わりに不満が増していった。現代音楽コンサートにおいて〔かつては〕見られた、古参の「特別なる」聴衆の姿は消えていった。そして、月並みな音楽コンサートの聴衆は、よく知られた古典的音楽以外は、すべて無感動か無反応であり続けているのだ。われわれ作曲家は、真空の中で〔真空というべきほど音楽家と聴衆との関わりが皆無な状態の中で〕仕事をする危険の中にあると思われる²²。

当時、新作を発表する作曲家と聴衆との藝術的断絶があり、それが彼の思う活動とかけ離れてきていることを指摘したくだけである。彼がみた断絶の兆候には、いくつかの要因が考えられよう、一つは大恐慌の影響である。コーブランドのいう「古参の『特別なる』聴衆」とは、その多くが、経済的変動に直面した、かつての現代音楽のパトロンたちを含んでいると考えられる。彼らの後ろ盾を失った現代音楽

作曲家は、新たな活動形態を新たな世相の中で模索する急務にみまわれた。他方、コープランドは、当時の作曲家たちにみられた音楽美学的潮流の一つに批判的であった。コープランド研究のジェニファー・デラップも指摘するが、コープランドは、1920年代初頭のパリ遊学時代から、ちょうどその頃に現れた〈12音音楽〉を忌避する（*averse*）傾向にあった²³。そして、1930年代のかれは、すくなくとも、かかる潮流を単に盲信して追従する若いアメリカの作曲家達に対して警鐘を鳴らしており、それは彼自身の1935年のエッセイに明らかである。

シェーンベルクの音楽のために存在する少人数の聴衆が、自分たち〔12音音楽を追従するアメリカの若い作曲家たち〕の音楽にも手をのばして聴衆になってくれることは決してないことに、〔若い作曲家たちは〕いまや気づいたのである。この若者たちにきっぱりと言わせよう。「ノーモア・シェーンベルク」、と²⁴。

コープランドが恐れたのは、彼の見地では、〈新音楽〉‘*Neue Musik*’が、恐慌の惨劇に苦しむアメリカの聴衆との、さらなる断絶を生みかねないことであった。彼は、作曲家にとっても、アメリカの人々にとっても、またアメリカの今後の音楽文化にとっても、当時、音楽と人々との音楽の新たな関係を模索する必要を感じていたのである。

かかる背景の中、彼の新たな活動の契機となったのが、いわゆる〈実用音楽〉‘*Gebrauchsmusik*’との出会いである。先の「ジャズ」と同じ頃、つまり1927年に、彼は、ドイツにて、ハンス・アイスラー、クルト・ヴァイル（*Kurt Weill, 1900-1950*）、パウル・ヒンデミット（*Paul Hindemith, 1895-1963*）といった、藝術において社会的文脈を重視する視座をもつドイツの作曲家たちに着目し、音楽の多様な応用的な新しい試みに触れている。さらに、彼らを通して、かかる音楽的動向と共存する社会派の劇作家ベルトルト・ブレヒト（*Bertolt Brecht, 1898-1956*）の演劇的試みにもふれている。彼は、実際にドイツを訪問し、少なくとも1927年、つづく29年、31年に、この音楽的潮流の一つの始動を、その拠点たるドイツ、バーデン・バーデンで触れている。

1927年7月中旬、コープランドは、ドイツ南西部フランス国境近くのバーデン・バーデンで開催された「ドイツ室内楽音楽祭」（*Deutsche Kammermusik festival*）に参加する²⁵。この音楽祭は、1921

年に開始されたドナウエッシンゲン音楽祭に起源をもち、1923年以來、その企画にも参加したヒンデミットの問題意識を發展させて、1927年に新たに開催されたものであった。ヒンデミットの問題意識とは、すなわち、同時代のシェーンベルクにみる〈無調音楽〉による表現主義、そして20年代初頭に提唱された〈12音音楽〉を基軸とする〈新音楽〉をめぐる音楽の社会的孤立化への懸念の克服、つまり、聴衆やその生活と音楽との間の藝術的断絶の危機感に対峙することであった。〈実用音楽〉をもって、それらの関係の再構築を試みることこそが、このバーデン・バーデンでの音楽祭の趣旨であった²⁶。かかる場にアメリカの作曲家コープランドが参加していることは、ポラックが指摘するように、アメリカ音楽史の帰趨において、あらためて着目すべき事象であろう²⁷。

ドイツでのこの時期のコープランドの収穫は、以後、1930年代の彼の活動、あるいはアメリカの音楽文化の一端を考える上でも不可欠である。彼は、まず1927年の音楽祭において、ハンス・アイスラー——その前年、師のシェーンベルクに「芸術のための芸術」をみた彼は、それを批判することで師と決裂し、今日、われわれの知るような彼の活動を開始した頃であった²⁸——に初めて会ったほか、すでにパリ遊学中の1922年には知り合っていたクルト・ヴァイル²⁹が音楽で共作したブレヒトの歌芝居《マハゴニー》(Mahagonny, 1927)や、ヒンデミットの歌劇《行きと帰り》(Hin und Zurück, 1927)などを、少なくとも観劇している。さらに、以後コープランドは、かかる作曲家たちの新たな音楽的動向に着目し、2年後の1929年にもドイツを訪問し、やはり、ヴァイルとブレヒトによる叙事的演劇《三文オペラ》(Dreigroschenoper, 1928)と、ヒンデミットの時事オペラ『今日のニュース』(Neues vom Tage, 1929)に触れている³⁰。

このバーデン・バーデンの音楽祭のメルクマールとなる〈実用音楽〉の示す概念は、1920年代半ばに、ヒンデミット自身が名辞したものであり、彼が〈新ウィーン学派〉の動向に「音楽における秘伝的な孤立主義の危険を指摘」して提唱されたものであった。彼がこれを主張するときの美学的含意とは、けっして、実益を志向する安易な現状肯定主義ではない。その真意の一端は、後年のヒンデミットが、大いに誤解をうむ〈実用音楽〉なるこの語をかつて自らが選択したことを自省した際に³¹、それが逆説的に示されることになる。すなわち、「何の役にも立たない無用の音楽は、世人に考慮される資格を持たないのは分り切ったこと」[傍点は本論の筆者]とする彼にとって、もとより音楽が社会的文脈を伴うのは自明である。したがって、かの〈実用音楽〉の語からは、仮に、用の有無に着目するのであれば、もとより全てが実用であるというほどの意味を読むべきであり、また、この語から感じられるヒンデミットの皮肉には、ひるがえって、彼の「自明」が比較的受け入れられない状況があったこともまた読め

るのである。

〈実用音楽〉の真意は、ヒンデミットの言及を勘案するならば、音楽学者の三浦信一郎の言葉を借りれば、およそ、「コンサートでの演奏のためではなくて、協同で音楽するという目的のために作曲された音楽、言い換えれば、アマチュアにでもできる音楽する共同体（Musizierengemeinschaft）〔ムジツイエレンゲマインシャフト〕のための『実用音楽』」への試みと考えるべきであろう。そして、ドイツの1920年代後半における、その胎動の契機が、やはり同様の概念を追究する演劇様式の革新と連動し、両者が「同じ地平に立って」いることを看過してはならない。以下は三浦を参照して論ずるものだが、1929年のバーデン・バーデンの音楽祭のプログラム冊子にヒンデミット自身が寄せたステートメント「新しい課題」には、〈実用音楽〉の真意の手がかりが記されている。

共同体の音楽は、外向きの楽壇効果をねらってよいようなものではなくて、まず何よりも一緒に演奏する人たち（die Mitspielende）ないし一緒に歌う人たち（die Mitsingende）の要求に配慮しなければならない。この共同体の音楽と同じ地平に立っているのが、「共同体の演劇（Gemeinschaftsspiel）」と考えられる「教育劇」でもある³²。

つまり、〈実用音楽〉が示唆する様態とは、音楽的文脈と関連のない生活を営む人々〔以下、アマチュア〕において、彼らが主体となって共に歌い演奏する目的のための音楽である。そして、それは「外向きの楽壇効果」、すなわち、従来の演奏会に求められるすべての価値〔より上手な演奏、より音楽のみに集中すべき等〕に基づく効果をねらうものではない。したがって、このアマチュアにとっての未知なる営為、換言すると、普段は携わることのない演奏・合奏という行為、それらをとおして、普段は結び付くことのない人々や文脈において、そこに新しい共同体、いわば、テンニエスのいう〈ゲマインシャフト〉が形成されることになろう³³。

それはまた、すくなくとも音楽と生活とが一体となることを意味する。なぜなら、それが、演奏会という特殊音楽的文脈以外の場において、音楽が人々の生活のなかに新たに入りこむからであり、なかんずく、かかる音楽とともにある「共同体の演劇」の中において顕著になろう。このようにして生まれる、音楽による「新しい共同体」の形成こそ、〈実用音楽〉が希求する真意というべきはないだろうか。

以降では、〈実用音楽〉の語弊をめぐるヒンデミットの自省を踏まえるとともに、その真意を汲むことを企図して、本論では、これを「共同体の音楽」という、彼自身が使用した、もう一つの語を使用することにしたい。

5-3. コープランドにおける「共同体の音楽」と「民主主義」

5-3-1. 複製技術との関連から

「共同体の音楽」は、しかし、そこで実際に演奏されるものが、いかなる美学的理念をもった音楽の質であっても望ましいわけではない。さらに、その音楽的試みの目的が、まさに、音楽を通じた新たな共同体の形成にこそおかれるのならば、そのための方途としては、必ずしも演奏参加のみが唯一の手段となるわけでもないだろう。コープランドは、1930年代のアメリカにおいて、この音楽概念をその後、どのように展開させたのであろうか。そしてこの問いは、もし彼が「アメリカ音楽の旗手」というのなら、少なからず当時を牽引するアメリカの藝術音楽の作曲家たちにも見られた動向といっても過言ではないだろう。以下、コープランドにとっての「共同体の音楽」の内実に迫るべく論ずるが、その方途として、当時に新たな音楽環境の形成を促したメディア、すなわち、ラジオ、レコード、映画音楽との関連で、しばらく考察を進めることにしたい。

コープランドの著作の中には、音声の複製技術の台頭にもなう音楽の変容と、民主主義を関連づけて論じたくだりがみられる。

私には、音楽再生の手段としてのこれら新しい方法〔ラジオ、レコード、映画〕がもたらし