

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

たことは、印刷術の発明に匹敵するほどの重要事と思える。何百万もの新たな聴衆への良質な音楽のひろまりは、読み書きの普及が作家に及ぼしたのと同様に、まちがいなく、作曲家に大きな影響を及ぼすことになろう。民主主義は、はじめて、シリアス・ミュージックの領域に入りこんだのである（*For the first time democracy has entered the realm of serious music.*）。これは、高揚する事実（*thrilling fact*）であり、最終的には、われわれの音楽的生活のあらゆる側面を変えていくことになろう³⁴。

ここで、複製技術を用いた音楽環境の普及が、印刷技術のそれにも匹敵するとコーブランドが述べるとき、彼の「高揚」の中心にあったのは、かかる音楽領域にはじめて入りこんだとする「民主主義」〔この含意は前章に述べた〕であり、それによって現れる藝術音楽の〈可能的様態〉であろう。上は、1941年の自著『わたしたちの新しい音楽』（*Our New Music, 1941*）からの一節である。彼はここで、ラジオ、レコード、そして映画音楽を取り上げ、それぞれにひとつの章を割り当てながら、過去10年来において見いだされたアメリカでの音楽のあり方の変化について論じている。ルネッサンス期の三大発明の一つにアナロジーを求めるほどの高みから、かの藝術的変容の大きさを彼が強調していることを勘案するならば、それは単なる実益上の「高揚」とは言いにくい。ならば、そこにみた藝術音楽の〈可能的様態〉とはいかなるものが考えられるだろうか。それを考察するためには、「変容」する前、すなわち、従来の藝術概念の内実について、最初に検討するのが適当であろう³⁵。

5-3-2. 西欧近代主義的藝術概念について：「自律美学」をめぐって

コーブランドにおいて示された、藝術に「民主主義」が「入りこむ」という状況であるが、ここで、あらためて西欧近代主義の所産たる藝術概念を歴史的観点から省察するならば、その概念自体を、およそ根底から覆すほどの意味を示唆することになる。美学研究の蓄積を参照するならば、近代藝術を特徴づける自律美学が追究する美の根源にあるのは、すなわち、〈天才〉という、神学的次元におよぼほどの創造力をもつ特別に選ばれた存在こそが生み出しうる、人智を超えた領分にあるべき本質的、普遍的、絶対的な美であり、そこに「自律」の語が付されるのは、19世紀においては、畢竟、かかる美の、人

間的水準に対する超越性においてであった³⁶。すなわち、藝術概念の実相とは、それが特別なる創造性を有する〈天才〉の嘗為ゆえに、いわば、不平等をむしろ理とし、さらに、それが人智を超える領分にあるべき美ゆえに、すくなくとも、ヨーロッパのいう「われわれ」——そして、それは〈革新主義〉がもたらした「平均的アメリカ人」である——の日常家庭に偏在するごとき民主的なものではありえない。

しかし、近代主義の理念とは、本来、「自由・平等・博愛」³⁷であったはずである。社会的観点からみて、なぜ、かかる藝術概念が必要とされ、実際に、それが近代の西欧で隆盛をみたのであろうか。ドイツ文化研究の松宮秀治は、著作『芸術崇拜の思想：政教分離とヨーロッパの新しい神』（2008年）において、この問題に正面から対峙して論じている³⁸。

松宮によれば、西欧が市民革命を経て誕生させた近代国民国家においては、その国民を合理主義にかなう方途で精神的側面からも統一することの困難に直面したという。困難とは、それが人類史上、類をみない政治的要請ゆえである。従来、その機能を結果として十全に果たしてきたのは、いうまでもなく宗教や王侯貴族であったが、近代合理主義にかなう新たな求心的なるものの措定を急務としたのであった。しかし、もとより新奇な合理性にて精神的求心力は得られず、ロベスピエールによる人工宗教というべき〈最高存在の祭典〉などは、つまるところ、権力による信仰の強要を招き、かえって絶対王政をしのぐ恐怖政治にしか帰結しえず、かかる措定の困難さを裏書きするのみであった。

松宮は続けて、近代以降、宗教や王侯貴族の後継として白羽の矢が立てられたのが藝術であったことを示す。すなわち、人間社会からみて精神的上位の審級に鎮座するに十分なほど、人々を本能と理性から魅了する美においてである。なかんずく、カント観念論哲学の帰趨である当為主義と、ヘルダーら初期ロマン主義文学が信奉する「永遠なるもの」、「崇高なるもの」といった超越論的思潮の土壌をもつドイツ語圏において、美は、真や善とも結びつき、ゆえに人間や社会のあるべき理念として、理性・感性両面において人間が誠実に追究すべき理想となる。また、かの国の当時の文化人に存在した、仏・伊に対する、払拭できぬ文化的後進性の自覚もまた、反動的に作用してその動向を後押しした。

かくて藝術とその創造主たる〈天才〉、すなわち、藝術家は西欧近代において崇められ、いずれ神学的な高みにまで奉られるに到り、「芸術宗教」ともいうべき様態を本質とする藝術概念が誕生する。それが近代における「新しい神」であるがゆえ、常に普遍的にして絶対的存在であらねばならず、人間的にして俗なる水準を想起させる〈内容〉の一切があつてはならなかった。以上が松宮の骨子である。なお、やはり音楽学者の渡辺裕もまた、ロマン派音楽の「巨匠」が「神格化」されていくことを論じている³⁹。

このように、藝術は、近代国民国家における国民統合にも資する、松宮のいういわば「新しい神」のごとき側面をもつがゆえに、もとより、それと人間の間において民主的關係をもちうるものではない。かかる藝術概念の前提を勘案するならば、冒頭の引用にみるとおり、コープランドが、それを、活版印刷術の発明にもなぞらえて述べ、さらに、「はじめて、シリアス・ミュージックの領域に入りこんだ」として史的意識をともなう「高揚」をみせるとき、彼が、脱西欧と「民主主義」の希求が通底する 20 世紀のアメリカ文化において、いかに大きな藝術の意義ある変容を見たかが、今日のわれわれにも想起することが可能となろう。そして、コープランド自身が、われわれが上記にしめした思考とおよそ同様の道行きを辿っていることは、以下の言葉に示された、彼の 19 世紀ドイツ音楽への視座が裏付けているのである。

音楽が好きな人はたくさんいるのだが、19 世紀ロマン派の伝統が、どんなに今日の音楽を支配しているかわかっている人となると、まことに少ない。今日 [1940 年頃] 聴かれている音楽の大部分は、19 世紀に創りだされたものだし、そのほとんどが、ドイツ語を話す国々のものなのである。この伝統への反動がはじまらないうちは、音楽の世界では、真に新しいものは何一つできえなかった。それ故、現代音楽の歴史は、すべて、前世紀のドイツ音楽の伝統から、次第にぬけでていく過程なのだといえることができる⁴⁰。

5-3-3. 「政治の耽美主義」と「芸術の政治化」：ベンヤミンとブレヒトの左翼的藝術観

かつて、E・T・A・ホフマンやL・ティークらの批評的努力の末に社会的に構築されていった上記の近代ドイツの音楽藝術や〈天才〉たちの存在、そして演奏会と一定の社会階層にのみ限られた作品の聴取機会を勘案し、ここでマルクス主義批評の嚆矢ともいえるヴァルター・ベンヤミンによる知られた表現を借りるならば、まさに、それはユニークにして「どんなに近距離にあっても近づくことのできない」存在、すなわち「アウラ」や「礼拝的価値」を持つ存在といえるだろう⁴¹。ここで、さらにベンヤミンを援用しながら、コープランドの「高揚」の内実を探る考察を進めるならば、その「高揚」とともに、コープランドが「共同体の音楽」の先にみた光明は、すなわち、ベンヤミンが希求した「芸術の政治化」

と同じ可能性においてであると本論は考える。この「芸術の政治化」の理念とは、ベンヤミンが「複製技術の時代における芸術作品」(1936年)のなかで示したものであり、また、彼が忌避すべきとする「政治の耽美主義」に対置させた概念であった。

コーブランドの「高揚」と対照的な位置にあると考えられる、このベンヤミンのいう「政治の耽美主義」とは、それが社会的現実の文脈を無視する美ゆえ「耽美」であり、その意図的政治利用をもって「政治の耽美主義」となる⁴²。「写真技術のなかにはトーキー映画がひそんでいた」と述べるベンヤミンは⁴³、複製技術時代の表現形態の辿り着く先、つまり、まさに複製による藝術たる具現を、当世の映画藝術にみていた。そのとき、彼が警鐘をならすのは、複製技術の出現にともない、映画藝術が、その概念的変容を迫られてもなお、かつての19世紀的な価値を自らのうちに固持しようとするならば、およそファシズムの恰好の餌食になることであった。なぜなら、藝術概念が本質とするロマン主義的な美〔真善美〕とは、政治的操作の観点からみれば、感性のみならず当為としての理性を含めた両面より、人々の内面を根底から魅了することが容易であり、加えて、それが超越的ゆえに社会的実相に人々の視点に向けさせないこと、そして、いうまでもなく、それが複製技術によって大多数の人々に伝達できることから、かかる思想統制の道具にもまた十分な機能を果たすためである⁴⁴。

一方、本論がコーブランドの「高揚」と平行すると考える、ベンヤミンのいう「芸術の政治化」とは、すなわち、過去に類をみない、民主主義に資する藝術の様態といえよう。この概念には、1930年代のベンヤミンと親密であった劇作家ベルトルト・ブレヒトの影響が濃厚である。いうまでもなく、ブレヒトは、1927年以降のバーデン・バーデンの音楽祭において、ヴァイルやヒンデミットと共作した劇作家であった。また1930年以降は、アイスラーと〈教育劇〉‘Lehrstücke’を共作する。それが、単なる制作便宜上での共作を超えて、理念的共感に基づくことは、すでに引用したヒンデミットによる音楽祭のプログラム冊子のステートメントに明らかである。すなわち、ブレヒトによる革新的な演劇は、つねに「共同体の音楽」とともにあり、その目指すところは、その音楽とおよそ同一なのである。

20年代後半以降、共産主義革命のプロジェクト促進を目的とする演劇を追究したこの劇作家は⁴⁵、耽美とは一線を画し、観客を魅了しきってしまうような感情移入的芝居を忌避し、新たに、対照的な性質をもつ〈叙事的演劇〉を探究した⁴⁶。その目的は、現実社会の実相に対する批判的観察を促すことにおかれ、そこで観客や俳優の態度に求められるべきは、演劇世界と現実世界とを突き合わせ、批判的観察を可能とする精神的距離を保つことであった。このような方法論的な距離感覚は、彼のよく知られた〈異化〉の概念で示される。

重要な概念にて、ここでは〈異化〉を音楽的文脈に置き換えて、その例示を試みたい。たとえば〈一点重変口〉なる特殊音楽理論的な語を用いた実質 A 音〔440Hz.の音〕の示唆からは、少なからず、その音をめぐる 2 つの局面、つまり、音楽理論的文脈をともなう認識と、音の現実的即物的認識との両者の距離感が生まれよう。およそ日常の経済的生活では出くわすことのない、いわゆる「ラ」音の異相から発せられたこの概念的「距離感」は、われわれに、実は、それが「シ」音でもあるという、およそ慣習的認識を超える音聴取の可能性を気づかせるとともに、あるいは、その勿体ぶった用法を眼前にした者に、そこに何らかの和声理論的誤謬の有りや無しやを見んとする、かの音に対する特別にあらたまつた批判的観察を喚起もしよう。ここでの〈一点重変口〉なる表現が、「ラ」音に対する〈異化〉であり、その「距離感」によって、日常的慣習にまかせた現実認識過程を方法的に中断させ、批判的観察を促すことに〈異化効果〉が示されよう⁴⁷。

かかる「距離感」の希求は、ベンヤミンもまた共有する。というのは、彼が、観衆の藝術作品に対する態度において、大衆の「散漫な気ばらし」⁴⁸または「リラックスした観衆」⁴⁹をよしとするとき、そこには、ブレヒトの「距離感」と同質な能動的なる批判的観察を希求する含意があるからである。それは、ベンヤミンのブレヒトへの共感が読める論考「叙事演劇とは何か」(1939 年)において「叙事演劇の上演は観衆のリラックスした関心に向けられている」とし、また「この関心の特質は〔中略〕、観衆の感情移入能力に訴えて生じるものではほとんどない」というベンヤミンの言及に読める。ベンヤミンの求める「リラックス」は、ブレヒトのいう省察的「距離感」を得るための態度と同義である。

ともに政治的左派の立場であるベンヤミンやブレヒトの藝術観は、彼らの信条にもとづく政治的意志に貫かれていた。彼らはまず、「ファシズムのひろめる政治の耽美主義」が映画や演劇を悪用する余地を許さぬ仕組みを構築することで、むしろ、その膨大なる数の観衆達に〔そしてブレヒトは演者にもまた〕社会現実への批判的観察を促す可能性を見いだした。したがって、それが示唆するのは、決して、作品解釈を上位から独占するような、超越的〈作者〉によるプロパガンダの様態ではなく、そうではなくて、受容者たる大衆が客観的、即物的、多面的に社会の実相をみつめ、そこに権力者が忍び込ませた不当なる利権や独裁の芽を摘むがごとき、まさに「試験官」⁵⁰となるための藝術であった。このように、ベンヤミンらの「芸術の政治化」とは、ファシズムや資本主義の横暴に対峙するための、民主主義に資する、およそ、文化史上での革新的な藝術の様態であり、それは、「複製技術」というメディアの台頭においてその光明をみたものであった。そして、かかるベンヤミンやブレヒトの理念は、いうまでもなく、コーブランドの希求する「共同体の音楽」と同一のベクトルを共有していたのである。

コーブランドにその生涯を通じてみられる、あのドイツ・ロマン主義音楽に対する、ときに感情的とさえ言うべき忌避または嫌悪⁵¹、そして、それと対照的な、彼の〈新古典主義〉や〈新即物主義〉との親和もまた——加えて、後述の彼の左翼政治運動への具体的関与もまた勘案すれば、さらに——、つまるところ、かかる政治的文脈を看過しては説明しえぬものであり、もとより、その社会的な意識のさらなる淵源には「スティーグリッツ・サークル」の影響があったと本論は考える立場である。