

第 5 章 「共同体の音楽」をもとめて：1920 年代後半以降にみるコープランドの模索

5-1. 時代背景：1920 年代後半から 1930 年代のアメリカ

前章で検討したように、コープランドは、20 世紀アメリカの現代音楽家としての社会的側面での問題意識をもつことにおいて、その比較的多くを、「スティーグリッツ・サークル」との関与に拠っていると本論は考える。ならば、「サークル」を契機として、その後、いかなる思考の経緯をもって、いかなる音楽の様態を、彼は希求するにいたったのだろうか。そして、なぜその一端が映画音楽であったのかを、本章から 7 章まで考察したい。それに先立って、考察の射程にある 1920 年代後半から 1930 年代の時期の時代背景を、われわれは整理しておくべきであろう。

アメリカに新たな都市文化が誕生した時期、それが 1920 年代であった。この年代の最初の年に実施された国勢調査では、アメリカの都市人口が農民人口をはじめて上回ったことを示し、生活様式が変化しはじめた。経済では、アメリカは第一次世界大戦をへて債権国となり、〈大量生産・大量消費〉の体制において、耐久消費材の輸出国となった。さらに第一次世界大戦後には世界で上映される映画の 85% がアメリカで製作されるなど文化面でも輸出国に躍りでた時期である。経済的発展にともない、世界経済の中心地がロンドンからニューヨークへ移動した。クライスラー・ビルの先端に象徴される、幾何学的に構成された装飾にして実用性が考慮された造形、〈アール・デコ〉様式の意匠が都市生活を飾り、極端な〈革新主義〉的取り組みとしての〈禁酒法〉と、それを逆手に闇で暗躍するギャングたちとが共存する〈狂騒の 20 年代〉、あるいは〈ジャズ・エイジ〉で知られる百花繚乱の文化と好景気が到来した。

この時代は娯楽やメディアが発展した。かつての下級移民労働者たちの娯楽の拠点、つまり、英語を解さなくとも、映像被写体の視覚的奇抜さで楽しめる〈アトラクションの映画〉‘ the Cinema of

Attractions' を含め、それとともに〈ヴォードビル〉や合唱さえも同時に楽しむ場であった〈ニッケル・オデオン〉は、1915年ごろには次代の興行形態に淘汰された。かわりに20年頃からに現れたオーケストラ・ピットを伴った「映画宮殿」'picture palace'なる西欧のオペラハウスすら想起させる豪華な映画館は、「長編映画」〔フィーチャー映画, 'feature film'〕の導入とオペラのようなロマン派風の音楽とともに、当時の中産階級の趣味と奢侈にかなう感覚を提供し、のちに〈パラマウント映画〉を立ち上げるアドルフ・ズーカーによる、この富裕層を取り込む映画戦略は成功した¹。〈トーキー映画〉誕生のプロセスは、きわめて錯綜し一概ではない²。しかし、ひとまずは、遅くとも1927年には商用で実用化されたといえよう。

家庭のなかでの音楽のあり方も新たなメディアによって変容する。これを渡辺裕を参照して整理するならば、居間のピアノを教養ある女性家族が演奏することで楽しんだ19世紀の西欧由来の中流階級の伝統、つまり、〈家庭音楽〉'domestic music'は、20世紀に入り、女性たちの楽器練習時間を不要とする〈自動ピアノ〉に継承され、1929年の大恐慌まで、それが家庭での音楽再生装置として主たる選択肢であった。〈家庭音楽〉が「最も完全な楽器」としてのレコード・プレーヤーに受け継がれ、家庭に本格的に普及するのはそれ以降である。また、ラジオ放送は1922年にはじめに始まり、約10年間で全国に普及し、当初、レコード盤の売り上げを脅かした。着目すべきは、当時、レコード・プレーヤーやラジオは楽器店でも売られていたことであり、これらの新たなメディアは、当初、楽器の意味合いを少なからず帯びて認識される利器であった³。これらが当時、映画とともに、当初、演奏会しかなかったアメリカ人の音楽聴取環境の裾野を上げたことはいうまでもない。従来、瀟洒な演奏会場に集う上流階級のみを囲っていた19世紀的音楽藝術の領域の輪郭線は、この頃に綻びはじめ、社会の多様な局面にもその音楽が届くようになっていく。20世紀初期における音楽の〈可能的様態〉は、おそらく、われわれが今日自明視する音楽概念を超える豊かな多様性を秘めていたはずであり、そして、それを探ることもまた、当時の藝術的音楽家の責務であったと考えられる。

図 5-1.

著作権に係る制約につき非公開

図 5-1. 「ニューヨーク市でのパンを求める列 (breadline)。1930 年代の大恐慌下のニューヨーク市立簡易宿泊所 (the New York Municipal Lodging House) 前の失業者たち (UPI / Bettmann)。」⁴

一方、1930 年代に入ると人々の意識が社会改革へ向かざるを得なくなる。アメリカの少なくない人々や知識人の多くは政治的に左傾化した。音楽批評家アレックス・ロスは、当時の「アメリカ人の 4 分の 1 が社会主義の政府をのぞみ、それとは別の 4 分の 1 がそうした見通しについて『開かれた心』を持っていた」とも述べるが⁵、すくなくとも、左翼政治運動・労働運動がアメリカ史上でもっとも隆盛をみた時期であったとはいえよう。その契機には、いうまでもなく、1929 年にはじまる大恐慌があった。未曾有の不況が人々の生活に打撃をあたえるとともに、同時期に発生した、中西部の大干ばつが不運にも加わり、その惨状に国内は混乱し疲弊した。1933 年の全国失業率は過去最大の 24.9%に達した⁶。歴史家は「40 歳をこえた男はもうやめて自殺するのがいいのさ」というシカゴのある男の言葉や、生活不安で夜ごと不眠に苛まれる人々の様子を描写したが⁷、そこからは、当時の人々がいかに深刻な絶望感に苛まれていたかを察するのに十分であろう。それゆえに、1930 年代は、19 世紀型資本主義のさらな

る再考と、アメリカの「民主主義」にかなう社会改革が待望された時期であった。1933年、国民のまさに藁をもすがる期待を背に、第32代アメリカ合衆国大統領、民主党フランクリン・デラノ・ルーズベルト〔以下、FDR〕が政権を握り、以後12年におよぶ長期政権のもと〈ニューディール〉政策が始動するのである。

皮肉にも同時期のソ連では、党内での権力を掌握したヨシフ・スターリンの〈第一次五カ年計画〉(1928開始)が、とくに重工業部門での発展をみせ、すくなくとも、世界恐慌の煽りを受けることはなかった。文化的側面では、30年代初頭において、すでにその残滓であったとはいえ、スターリン政権前の〈ロシア・アヴァンギャルド〉の藝術的革新性は西洋諸国の前衛文化人たちを、なおも刺激し、たとえば、スティーグリッツもカンディンスキーに傾倒した一人であった。また、ファシズムが台頭したが、1939年の〈独ソ不可侵条約〉までは、ファシズムの対抗の最右翼たるスターリンの〈コミンテルン〉という構造はアメリカで有効に機能しており、当時、それに代わる有力な反ファシズム勢力を見いだすのは困難であった。反面、スターリンによる大粛清とシベリアでの強制労働の他、1932年の大飢饉と〈コルホーズ〉への移行強制にともなう失政がまねいたウクライナでの500万人におよぶとされる農民大量飢餓死〈ホロドモール〉⁸や、1933年完成の白海・バルト海運河建設の「再教育」的強制労働の事実などは、およそ1980年代まで、その悲惨なる実体の輪郭は明らかにされることはなく、いわんや、当時のアメリカでは知るよしもなかった。さらに、恐慌の爪痕が未だ残る1930年代当時のアメリカの惨状を勘案するならば、社会改革を希求する多くのアメリカ知識人の左傾化やソ連へのまなざしも宜なるかなであった。

不況もあいまって、19世紀以来の資本家優位の雇用形態にも改革の牙が向けられた。1934年には労働組合が3つの大規模ストライキを決行した。オハイオ州トレド市での電気労働者、サンフランシスコの港湾労働者、ミネアポリスのトラック運転手たちである。今日、これらをアメリカ史は積極的に取り上げることはない。一方、これらについて「一時アメリカはあたかも内戦の瀬戸際にあるかのように思われた」と、同時代の人びとはその動乱の実情を示した⁹。トレドでは1万人の労働者が州兵と衝突し、ミネアポリスでは「チームスター」たちが雇用条件改善に勝利した。サンフランシスコの騒乱はとくに熾烈であった。同年の7月3日を皮切りに、「奴隷市場」と言われたほどの不当な雇用制度に蜂起した労働者5000人が〈ピケライン〉に立ち、13万人の労働者が〈ロックアウト〉して市内の運輸は完全に停止したが、カリフォルニア州知事は鎮圧のため1700人の州兵を派遣し、警棒と催涙ガスでの鎮圧に失敗すると労働者たちに直接銃弾を撃ち込み30名程度の死者を出した¹⁰。1930年代はアメリカで

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、藝術家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、ともに藝術家として、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き。」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、すくなくならず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

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〉の一切があってはならなかった。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「この関心の特徴は〔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。