

6-2. 民俗的音楽素材をめぐって

6-2-1. コープランドの音楽理念における民俗音楽素材の位置づけ

たとえば、映像制作の過程などにおいて、人が、ある国らしさを想起させる音楽表現を求められたとき、すぐに思いつきそうな処理は、まず、その国の民俗〔民族〕音楽を探すことであり、もし見つければ、それを音楽に取り入れることではないだろうか。その際、自らとは無関係な国であるほど、そのような「取り入れ」に躊躇がないと考えられる。ただしこれは、かような国〔それは‘nation’としての「自然的な生成物」の含意をともなうもの〕が、もとより本質的に存在するとの視座に基づくものであろう。一方、それが「人為的創造物」である国家、つまり‘state’なのであり、そしてまた伝統文化も同様かもしれぬとする視点が介在するならば、その後の処理もかわるかもしれない⁴¹。われわれは、インドネシアのバリ島のケチャが、実際は、1930年代のドイツ人芸術家の創作的営為を抜きには説明できないことをすぐに思い出すことができる⁴²。

さて、コープランドは、民俗的音楽素材の作品への導入について、それを重要な現代音楽の作曲上での論点として重く捉えていた。言い換えると、「アメリカ音楽の旗手」の語からおよそ想起されやすいイメージ、つまり、アメリカの民俗的音楽素材の多用のそれに反し、むしろ彼は、かかる素材の導入について、生涯を通じて、常に藝術的慎重さと抑制を維持し、とくに単純なる素材引用はよしとしない立場であった。彼が、民俗音楽を現代音楽的論点として重くみていたことは、以下の彼の言葉にしめされている。これは、友人であり、当時のメキシコの代表的作曲家カルロス・チャベス（Carlos Chavez, 1899-1978）についてコープランドが批評したものである。下線は筆者が付記した。

チャベスは彼の音楽で現代音楽のほとんどすべての主要問題にぶつかってきた。

ドイツ的理念の克服、感情の客観化、愛国主義（nationalism）と関係のある民俗的素材の使用（the use of folk material）、錯綜したリズム、垂直的手法に対抗する直線的手法、そして、とくに現代的音響によるイメージである⁴³。

事実、コープランドが、民俗素材について、その旋律原型が判別しやすい形のままで楽節を反復するような、比較的直截に引用した事例となれば、それは意外にも、バレエ《アパラチアの春》(*Appalachian Spring*, 1944) 内に聞く〈シンプル・ギフト〉や、バレエ《ロデオ》(*Rodeo*, 1942) 内の〈ホー・ダウン〉など、彼の全作品リストにおいて、むしろ、物語音楽上の特殊な意図ゆえの一部に過ぎない。

とはいえ、パリ遊学から帰国した当初の 1920 年代後半においては、コープランドもまた、いわば、本質的にアメリカらしさを内在するような自国の伝統的音楽、民俗音楽や、あるいは自分たちの世代が継承すべき、先人による正統なるアメリカ音楽の作曲の系譜を探究した時期もあるにはあった。そこにはまた、ヘミングウェイに共感する彼が 20 年代のパリで感じた〈ロスト・ジェネレーション〉たちに共有された祖国喪失感の反作用となっているのかもしれない。しかしながら、その結果、彼や、その仲間のアメリカの作曲家たちが感じるに到ったことを、コープランドは以下のように述べるのである。これは、1951 年から 52 年にかけて、彼がハーバード大学で担当した、チャールズ・エリオット・ノートン詩学講義で述べた言葉である。

20 年代の後半までにしだいに、[自国の] 音楽の先輩への研究は振りすてられ、あるいは忘れられてしまった。思うにその理由の一つはわれわれが、何も存在しなかった —— 何もなかった、と確信するに至ったからである⁴⁴。

この言及の解釈においては、ヨーロッパとは背景が異なり、文化的蓄積の少ない移民大国ゆえの特殊な文化的事情があるに十分留意すべきことはいままでもない。彼は、先人としてのチャールズ・アイブスには一部共感を示したが、しかし、ヘンリー・ギルバートには「ほとんど影響されなかった」といい⁴⁵、ルイス・モロー・ゴットシャルクにいたっては「金を払った公衆を暗惑する」ものとさえ述べた⁴⁶。ここに到り、コープランドや、たとえばヴァージル・トムソン (*Virgil Thomson*, 1896-1989) —— トムソンは、自国音楽の探究に関しては、常にコープランドの先を進み、プロトタイプを提示する存在であった⁴⁷ —— など、その周囲の作曲家たちは、アメリカ藝術音楽のあり方を、そもそも根本的に考えるべき世代という、歴史の重い責務が自らにあることを自覚したといえよう。他方、文学においても同様の試

行錯誤が建国以来進められていたが、すでに 1830 年代の作家・思想家エマーソンやソローらによる南北戦争前の〈アメリカン・ルネサンス〉において、脱西欧にしてアメリカ独自の文学世界を探究しうる文化的成熟の閾に達していた⁴⁸。それに対して、ニーチェが「音楽はすべての植物の中で一番最後に現われ出る」⁴⁹と述べたともいわれるとおり、20 世紀に入り、ついにコープランドの世代に到り、アメリカ藝術音楽の本格的探究が開始するに足る文化的成熟が得られたといえるだろう。それは、西欧に対するアメリカの「知的独立宣言」といわれるエマーソンの歴史的演説『アメリカの学者』（1837）以来、ほぼ 100 年が経過してのことであった。

コープランドにおける、音楽的なアメリカの表象の探究は、フランス遊学時代以来、彼の最大の関心事であり続けてきたといっても過言ではないだろう。しかし、それが重大であるだけに、1920 年代の「ジャズ」の試みを経て、30 年代前半においてもなお、きわめて慎重に進められた。しかし、その道筋は、先人に負うものも期待できず、また、先行きも見えぬなかでの模索であったといえるだろう。

6-2-2. メキシコでの試行錯誤から

コープランドは、自国アメリカに先立ち、2 度ほど、別の地の文化において、まずは民俗音楽素材の導入に関する、いわば事前の試みを行なっている。はじめは 1929 年であり、自らのルーツであるユダヤ音楽を取り入れた、ピアノ三重奏曲《ビテブスク：ユダヤの主題による習作》（*Vitebsk : Study on a Jewish Theme*, 1929）を作曲した。しかし、この際の試みには、脱ヨーロッパの意識は希薄であり、作曲の目的は、国際的なモダニズムにかなうことに置かれていた⁵⁰。したがって、ここで問題とするコープランドにおけるアメリカらしさに繋がる有意義な萌芽はそこに見いだしにくい割愛する。

一方、1932 年にも、あらたな試みを行なっている。その際、題材とした文化とは、メキシコであった。1930 年代のラテン・アメリカは、列強による帝国主義的経済支配を果敢に拒否しながら、自国の文化を尊重し、それが生活と有機に結び付いたものとして開花をみせていた地域であった。ここにおいて、欧州文化とは違う次元での文化的蓄積、つまり、古代アステカ文明からの豊潤な文化の土壌を有するラテン・アメリカの地にふれ、そして、まさにそこに意識をむけながらもモダニズムの立場で作曲を行なうメキシコの作曲家カルロス・チャベスの実践に着目することで、コープランドは創作的な新機軸を模索したのである。そして、その地は、〈汎アメリカ主義〉〔パン・アメリカニズム〕としてのアメリカでも

あった。

当時の、ブラジル、アルゼンチン、メキシコなど、ラテン・アメリカ諸国は〈人民主義〉‘populism’の名で特徴づけられる、民主的で、自国の民族主義的な文化が隆盛した時代であったことは周知のとおりである⁵¹。とくに、メキシコにおいては、1911年に、過去30余年におよぶ老将ディアスによる寡頭支配を、庶民出身の志士たちによる革命によって終焉させ、さらに改革を進めることで、当時、世界でも優れて自由民主主義的内容を携えた〈1917年憲法〉のもと、今後の大衆による民主的な社会を生み出す土壌が用意されていた。急激なる改革の後には、歴史の例にもれず、やはり、大衆全体の成熟を待つ一定の混乱期が存在したが、それを経て、ついに、1934年のカルディナス政権において、メキシコ革命の理念が開花する段階にいたるのであった。また同政権の、左派に共感をもつ反ファシズムの政治的立場は、1936年のスペイン内戦での人民戦線政府支援や、戦後にその煽りをうけた多くの者を亡命させたことに明確に示されている。

コーブランドがメキシコへ初訪問したのは1932年であり、当時は、〈人民主義〉の象徴たるカルディナス政権の誕生直前であるが、アメリカでの大恐慌の煽りをうけ、従来の列強への農産品の輸出依存型経済の崩壊が機縁となり、自国での可能性に視線をうつした〈輸入代替工業化〉が進められていた。その気運のなか、列強の干渉を抑え、独自なるラテン・アメリカの文化的価値がとくに称揚される状況にあったのである。

当時の、このようなメキシコへのまなざしの機縁には、コーブランドや「サークル」の文化人たちにおいて共有されていた革新性に基づく生活と藝術との融合を希求する〈革新主義〉の基本的信条の一端にもとめられよう。コーブランドの藝術的メンター‘mentor’といえるローゼンフェルドのほか、メキシコでドキュメンタリー映画製作にも携わる写真家のポール・ストランド、なかんずく、作曲家の親友で文明評論家のヴォルド・フランク（*Waldo David Frank, 1889-1967*）に下の傾向が顕著であるが、当時のメキシコは、文化的側面に限っても、大衆的生活と脱西欧的な成熟した自文化に基づく藝術とが有機的に結合した理想的社会として、アメリカの文化人たちが注目する対象であった。さらに恐慌下の自国においては、その対照的なその文化的豊かさが強調されたことであろう。「サークル」には直截な接触はない存在であったが、その文化人たちの思想的支柱であるジョン・デューイもメキシコに着目する代表的な一人であった。このように、コーブランドのまなざしの先が、この時期のメキシコに向けられたこと、それ自体からもまた、彼における〈革新主義〉的信条を指摘できるのである。

コーブランドとメキシコとの出会いは、そもそも1926年にニューヨークに滞在していた作曲家チ

チャベスをローゼンフェルトから紹介されたことにはじまる。ローゼンフェルトはチャベス作品を「紛れもなく非ヨーロッパ的」と繰り返し述べて、彼を当初から高く評価する立場であった⁵²。コーブランドのメキシコ初訪問は1932年であり、主にメキシコシティとトラルパンでこの年の秋の4ヶ月間を過ごしている⁵³。チャベスから招待されたことによって実現したこの滞在期間中には、メキシコ国立音楽院において、チャベス指揮により開催されたコーブランド個展演奏会を含むものであった。

コーブランドは、その際、《エル・サロン・メヒコ》(El Saoln Mexico, 1932 作曲開始, ピアノ版1934年完成、ピアノ版初演1935年、管弦楽版1936完成、初演1937年⁵⁴)の作曲に着手した。この作曲の直接の契機は、滞在時の11月の夜に、彼がチャベスと訪れたメキシコシティの酒場「エル・サロン」での印象であった。ここは藝術家フリーダ・カーロらも利用する当地の文化人に有名な酒場であった⁵⁵。彼が民俗素材の使用に慎重であったことから、彼自身において、一時的な旅行者にすぎぬ自分が、ここで、深淵なるメキシコ文化を表現できるものとは考えておらず、もとよりそれを企図したものでなかったことは、自身の言及から確かである。しかし、だからといって、それを、もう片方の極端に結びつけるならば誤解が生じよう。つまり、この曲の試みが、旅行者としての安易なスケッチと位置づけるならば、この曲のみならず、彼の音楽活動全体の内実さえも取り損ねることになる⁵⁶。

彼にとって、この曲が、かかる旅行者としての安易な位置づけには収まらない試みであったことは、それが委嘱ではないにもかかわらず、完成に貪欲であり、しかも比較的長い期間を要して作曲が継続されたことに示されている。つまり、これは、長年の自分自身の藝術的課題のための作曲であり、新境地へと踏み出すために不可避な実験であったと考えるべきではないだろうか。このように、この作品に自らの転機となりうる意義をみていたからこそ、同時期において、ほかに、《短い交響曲》(*Short Symphony*, 1933)や、《管弦楽のための声明》(*Statements for orchestra*, 1934)といった、筆力を要する委嘱作品で中断した後でも、必ず、このメキシコをめぐる試みへの興味が維持され、そして筆が常に戻ってきたのではなかっただろうか。単なる旅行スケッチと考えると、むしろ説明がつかないのである。

この作曲で、彼ははじめて脱ヨーロッパ的性格を明確にし、アメリカ大陸の民俗音楽素材を使用して実験した。そこには、当地で有名な〈マリアッチ〉の楽器編成での演奏で知られる旋律が使用された。たとえば、舞踊音楽の《エル・パロ・ベルデ》(El Palo Verde)は楽曲冒頭にその旋律の原型を比較的留めて提示される。その他、革命歌《ラ・ヘスシータ》(La Jesusita)、そして古典的民俗音楽の《エル・モスコ》(El Mosco)、《エル・モスキート》(El Mosquito)、そして《ラ・マラカテ》(La Malacate)といった旋律が使用されている。この曲の〈形式〉的側面からの分析は、近年、マーチソンが詳細に分

析している⁵⁷。彼女の結論としては、メキシコの民俗音楽の素材を使用しながらも、その基本的作曲技法としては、コーブランドはかつてパリで学び、1920年代に精練した作曲技術を駆使したことが指摘されている。つまり、マーチソンがそこで指摘するのは、多層のオスティナート、多調性、ペダル・ポイント (pedal point, orgelpunkt, 保続音)、機能和声とは異なる中心音の技法、そして複雑なリズムの探究であった。また、マーチソンは、民俗素材の使用は皮相においてシンプルさが感じられるが、しかし、和声、楽式、律動などの展開は、切り詰められた形での技術的洗練と完成度があることを指摘した。そして、マーチソンの結論の大意としては——本論第2章にも示したとおり——、コーブランドの1938年までの作曲技法の特徴とは、一貫して、ストラヴィンスキーに由来する「筋金入りのモダニスト」の技法に拠るものなのであって、けっして、アメリカなどの民俗音楽素材自体の土着性に価値をおき、それこそを活かした方向の作曲とは言えないことを示したものであった。

マーチソンは、かかる自らの主張の根拠の一つとして、コーブランドが民俗素材の蒐集を手近な範囲で済ましてしまうことを指摘する。つまり、収集の際、彼は——それはまた、以降の作曲の契機でも常にそうであったように——、既存の民謡譜例集から引いているに過ぎず、対して、バルトークや、1935年以降のチャールズ・シーガー、または、アラン・ローマックスらのように、フィールド・ワークを行っていないことを示し、そこから、コーブランドの民俗音楽素材に対する価値のおき方の、上の作曲家らとの意識の相違を指摘している。ゆえに、かかる素材を使用する作曲では、すくなくとも、土着的真正性とは違う側面を重視していたことが考えられるというのである。実際に、コーブランドは、その旋律の蒐集に関して、彼自身が、2つのメキシコ譜例集に負っていることを述べている⁵⁸。

たしかに、マーチソンの述べるとおり、コーブランドには、民俗音楽の様々な側面において、いわば、その意識の低さのようなものはいくつか指摘し得る。それどころか、コーブランド自身は、意外にも、一般的な彼の受容とは対照的に、バレエ音楽《ビリー・ザ・キッド》(1937)の作曲にあたって、「私はカウボーイ音楽のようなものの音楽美に特に魅了されたことはなかった」とさえ端的に述べているのである⁵⁹。この《ビリー・ザ・キッド》が存在するからこそ、今日、アメリカ中西部を彷彿とさせるカウボーイ音楽と、彼の音楽的アイデンティティとが、一般的受容において結合しているにも関わらずである。

しかしながら、彼がフィールド・ワークを必要としなかったことは、すでに述べたとおり、コーブランドの、およそ国家観ともいふべき、ほぼ根本的な社会認識から導かれるものであろう。つまり、彼は、〈本質主義〉的なるその国らしさを自明視したり、その種を追究する立場ではなかったのである。「民

俗的旋律のなかには、本質的に (inherently)、純粹なものなど何もない。それが、貧弱な作曲によっても、実際に台無しにされ得ないほどの「純粹なるものが」と彼が述べる時⁶⁰、かかる旋律素材を単純に提示するのみで、すでに、その素材に内在する本質的普遍的豊潤さにおいて表現が成立し得るようなものではなく、作曲では、慎重に配慮された音楽的処理と、作曲家に「情緒的な含蓄を自分自身の言葉で再表現することができる」だけの文化的成熟を要することを示唆している。この含意は、彼が別の場所で、ドビュッシーやラヴェルが、フランス民謡に頼ることなく、フランスの精神の明晰さ、優雅さ、機智を反映しているとして、それを理念的に指摘するときに、端的に現れるものである⁶¹。

かつて、コープランドが、当時のアメリカ国内の状況について触れた際、脱ヨーロッパ的にしてアメリカ独自の表現を探究する試みについて、それが「文芸評論家によって絶えず書きまくられているが、音楽界ではまれにしか扱われていない」と述べる時、その「まれ」に示された真意は、彼が、やはり「スティーグリッツ・サークル」の先達の言葉を借りて、「ヴァン・ウィック・ブルックスが有益な過去〔役に立つ過去, usable past〕とよんでいるものをわれわれ〔音楽家〕が探究し始めた」と述べる時に明らかとなる。すなわち、コープランドの志向は、およそ、今日でいう〈構築主義〉的な文化的営為にあり、〈本質主義〉の対抗であるそのような視点での営為が「まれ」にしか扱われていないということであろう。彼がフィールドワークを行なわなかったこと、それはすなわち、20年代後半において、すでに、音楽的に「何もなかった」ことを確認したあと、そこから「役に立つ過去」を創るほかはないという、〈革新主義〉に基礎付けられた意識の現われでなのである。