

第 7 章 「共同体の音楽」としての映画音楽

7-1. コープランドにおける「共同体の音楽」の展開：1930 年代

「共同体の音楽」の一つの形態として、コープランドが映画音楽に視線を向けて、活動の領野としていく過程を論じる章としたい。ところで、本論のいう「共同体の音楽」とは、ヒンデミット自身の言葉によるものであり、本来、彼が〈実用音楽〉の語で示唆したかった真意を適切に示すのを企図してのことだった〔5-2-2〕。それは、かつて〈実用音楽〉なる語を不適切に選択してしまったことで、のちに大きな誤解を受けたと、ヒンデミットが自省したのを踏まえてのことである。「共同体の音楽」を論じた本論第 5 章〔5-2-2〕を要約するならば、ヒンデミットが、当初、この概念を示した際に、ことさら強調したかったことには、互いに関連する以下の 3 つの側面があると考えられた。一つは、それが、一般に着目された「実用」という部分よりも、むしろ、音楽を機縁とする新たな「共同体」の構築にあったこと。次に、専門家に限らず、すべての人々を対象とすること。そして、音楽をコンサート以外の場においていくことである。ここではまた、複製技術時代のメディアの可能性を追究することも課題とされていた。

コープランドは、1927 年、ドイツ、バーデン・バーデンの音楽祭で、ヒンデミットによるこの概念にふれた後、その音楽的内容やその活動の領野の側面で、徐々に変化が現れていくことになる。つまり、1926 年までは、「ジャズ」を取り入れた楽曲による演奏会活動をもっぱらとしていたその音楽活動が、30 年代に入り、それが社会的側面において広く展開していくのであった。すでに述べたように、最初に、それは左翼政治運動と関連し、アイスラーの活動を彷彿とする「労働歌」の形態でまず現れたが、その同時期には、1931 年のブロードウェイ演劇《ヴェルダンの奇跡》（*Miracle at Verdun*）も手がけており、これが彼の付帯音楽の最初の現れとなった。これは ニューヨークの“The Theater Guild”から委嘱されたもので、15 分程度の短い作品は小さなオーケストラで演奏したものをレコードに録音し、上演

ではそれを再生する形態であったという¹。また、1936年には、CBS ラジオ放送網から委嘱をうけ、まさにラジオ放送のための音楽作品として《ラジオのための音楽》（*Music for the Radio*, 1936）を手がけた。作曲家自身が述べるとおり、このときの作曲では、演奏会以外の場において、膨大なる人々へ音楽を届けることを可能とする、その複製技術を駆使した新たな音楽の様態が意識されていた²。複製技術時代のメディアにおける音楽の可能性を探る最初の作品といえよう。この管弦楽曲は、現在《大平原の記憶》（*Prairie Journal*）の名で知られる³。

ところで、先に検討した、ピアノの小品《*The Young Pioneers*》（1935）もまた、「共同体の音楽」としての位置づけられるべき意図をもっている〔6・3・6〕。というのは、この曲は、けっして専門家としてのピアノ奏者のために書かれたものではなく、そしてまた、積極的に演奏会で演奏し、鑑賞、聴取するための作品ではないからである。すなわち、この小品は、コーブランド自身が述べるように、子どもたちと現代的音楽語法との接点をつくる目的で書かれたものであった⁴。その際、ことさらこの曲の場合は、拍節構造の革新性に重点がおかれている。子どもたちは、この曲によって、特殊なる音楽の拍節構造に出くわすことになる。一般の子どもにとって7拍子は複雑であるが、それを3拍+4拍などで認識する方法が、小節内をそのように区切る破線で示唆されている。そして、かかる見慣れぬ破線のあつた新たな楽譜の姿に出会うことを含め、子どもたちにとって未知なる拍節構造と、それにとまなう新奇なる音楽的感興は、いままでにない音楽の新鮮な可能性を子どもたちに喚起させ、これをきっかけとして、通常の慣習のなかで「音楽」と把握するそれよりも、本来の音楽とは、より多様なる〈可能的様態〉に満ちていることを想起されるよう企図したものであろう。また、先にのべたとおり、この曲は子供用ピアノ曲集「シリーズ・著名な作曲家たちによる現代ピアノ曲」（1936）に収録するために作曲されたものであったが、コーブランドは、その際もう一曲の小品を作曲している。むろん、先の曲とおなじ意図において作曲されたわけだが、《*Sunday Afternoon Music*》（1935）と題されたその曲では、今度は、慣例にない和声的感興をそそる趣向において音が綴られている⁵。

他方、1930年代後半には、まさにベルトルト・ブレヒトとアイスラーを彷彿とする領域にも活動がおよんでいく。すなわち、教育劇『セカンド・ハリケーン』（*The Second Hurricane*, 1936）のための作曲であり、これは、ニューヨークで今日も活動するセツルメントハウス、〈ヘンリー・ストリート・セツルメント〉において、当時の附属音楽学校から委嘱されたものである。この時期、彼は1935年から1939年まで、このセツルメントハウス〔隣保館〕でも音楽を教えていた。この施設が、本論第3章にふれた、ジェーン・アダムスの理念にもとづく、「コミュニティー派の革新主義」の実践活動の場であ

ることは言うまでもない [3-2-2]。コーブランドはこのような〈新移民〉の共同体構築、社会福祉、都市問題改善の側面でも、〈革新主義〉の具体的活動に関わっていた。なお、クライストによれば、このロウワー・イーストサイド地区に所在する隣保館を利用した当時の多くの子どもたちは、コーブランドと同じ、ロシア系ユダヤ人であったという⁶。

この隣保館附属音楽学校は、当時、極めて先進的であったといわざるをえない。この1936年のコーブランドへの委嘱に先立って、すでに学校では、ブレヒトとヴェイルの教育劇『イエスマン、ノーマン』(*Der Jasager. Der Neinsager.*, 1930) と、ヒンデミットの教育劇『街をつくろう』(*Wir Bauen eine Stadt*, 1930) の自主公演をした実績をもつためである。これらを公演した時期は不明だが、作品としても概念としても、その両面において、およそ完成して間もないドイツに萌芽したこの新たな音楽の様態を、さっそくアメリカの教育現場で導入するなど進取の気性に富んでおり、しかもその際、その2曲の選曲から、音楽教育のみならず、あきらかに〈演劇教育〉というブレヒトの意図に意識的であったことが示されている。そして、このような経緯があるために、コーブランドへの委嘱にもまた「共同体の音楽」が要求されており、彼がそのような意図で作曲したことがわかるのである⁷。

コーブランドの教育劇『セカンド・ハリケーン』の原作は、作曲家の友人でドイツ人の脚本家、エドワード・デンビーであり、舞台監督・演出はオーソン・ウェルズが担当した。のちに、映画『市民ケーン』(*Citizen Kane*, 1941) でハリウッドに進出し、〈スタジオ・システム〉の慣例におさまらぬ鬼才となるウェルズであるが、この時期の彼は、CBS 交響楽団の指揮者をつとめていた後の映画音楽作曲家バーナード・ハーマンとともに、同ラジオ局において、ラジオ・ドラマ制作に携わっていた頃である。そして、ウェルズもまた、コーブランドによれば、この時期「スティーグリッツ・サークル」の常連であった⁸ [4-2-1]。

《セカンド・ハリケーン》は、生徒自身が演ずるに合わせ、現代アメリカの6人の白人の子どもたちの物語にして、この子らが南部を襲った台風による救護活動へ向かうことをめぐり、困難から喜びへと到るドラマであった。救護活動は順調に進まず困難が頻発する。彼らのなかで諍いがおこり、また、彼らの普段の生活にはいない黒人の少年と出会うなどして展開する。そして、最後のさらなる困難としてのあらたな台風、つまり、「第二の台風」に遭遇する。しかし、その困難を共有することをとおして、皆のなかに、あらたな絆が生み出される、といった内容である。つまり、内容においても、やはり「共同体」の構築に触れるプロットがみられる。上演は、演者、コーブランド作曲の付帯音楽の器楽演奏、そして、ギリシャ悲劇での〈コロス〉のごとく筋の叙述を伴う合唱団を含め、指揮者と少数の大人役以

外のすべてを、隣保館の生徒たち、子供たちが担って行なわれた。また曲中には、独立戦争時の民謡《バーゴインの捕縛》(The Capture of Burgoyne) がほぼ原型のままに歌われているなど民俗音楽も取り入れられた。音楽を含めたこのような実践をとおして、ブレヒトの〈叙事的演劇〉が意図した現実に対する批判的観察や内面の変容を〔5-3-3〕、生徒自らが積極的関与のうちに看取することを企図したものと言えるだろう⁹。

なお、1930年代でのこのほかには、人形劇『魔法から科学へ』(*From Sorcery to Science*, 1939) の実践もあり、この音楽は短い7曲で構成される全10分程度の付帯音楽である。ここでは、第2曲め《中国の薬剤師》や第5曲目《アフリカのブードゥー》に、彼の音楽としては、およそここでしか聞けないほど稀な美的趣向として、特殊地域的、民族的な感興と想像に導かれた、音楽的ファンタジーとしての異国風の音楽世界が聞かれる¹⁰。ただしここでも、彼の特徴の一つである卓越した管弦楽法〔楽器法〕がいかされて、活気横溢なる響きが聞かれる。

ここまで、コープランドの1930年代にみられた、「共同体の音楽」の企図に導かれた、その主要なる展開を瞥見した。そして、このような彼の試みは、この年代の最後の年にいたり、ついに映画のなかの音楽という領野にも展開していく。これはどういう意味であろうか。すなわち、わわわれが留意すべきは、彼の映画音楽の実践は、上の文脈に導かれたものであり、そこには、たとえば、娯楽映画としての文脈の追究といった側面は、ほとんどないということである。

7-2. 機械の眼のリアリズム：音楽の新地平

映画がつくったアメリカ ——映画文化を発達させ、それによって自己をかえてきたアメリカ ——の姿を語るのである¹¹。