

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。

7-2-1. アメリカの映画、映画のアメリカ

20世紀アメリカにとって、映画というメディアが重要な位置づけをもつことはいうまでもない。通説では、1905年、アンドリュー・カーネギーの息のかかるアメリカ最大の鉄鋼会社、U.S.スチール社の街、つまり、当時、移民鉄鋼労働者が溢れるペンシルバニア州ピッツバーグ市において、デイビスとハリスの2人がはじめての〈ニッケル・オデオン〉を開業したのであり、それが今日の映画館に到ることになっている。しかし、映画文化史家のロバート・スクラーが示唆するように、起源はたしかめようがなく、およそ、1896年ごろのニューヨークにて店頭映画劇場が現れて以来、雨後の筍のごとくが実状に近いのではないだろうか¹²。問題は、むしろ、かかる劇場の様態である。

1910年ごろの、この〈ニッケル・オデオン〉が、現在の映画館とは随分様子が違っていたことは、映画史家の加藤幹郎らの研究と著作により比較的知られるところであろう¹³。つまり、およそ1時間を1セットとするプログラムのなかで、ピアノ演奏付きにて15分弱の無声短編映画が3本上映されていたことは、今日のわれわれの想像の範囲内ではあるのだが、その範囲をこえるのが、短編映画の合間において、映しだされた英語歌詞付き写真スライドにあわせ、ピアノ伴奏とともに観客が皆で歌うプログラム、すなわち、観客参加型余興として英語で歌われる「館内合唱」が2度行なわれたとする通例である。これは前身のボードヴィルショーにあった余興形式の残滓とされる。

ここで注目すべきは、そこでの観客のほとんどが、東欧か南欧出身の、当初は下層労働者階級であった〈新移民〉の労働者たちとその家族であり、英語を解さぬ彼／彼女らにとっては、勤務先工場での英語講習会とともに、この「館内合唱」が、主要な新天地での語学学習の機会にもなったことである。この時点では、未だ英語を解さぬ〈新移民〉たちではあるが、その膨大なる彼らの存在こそが、このあと、およそ1920年代後半までには、本論第3章に検討したザンズが示すような〈革新主義〉的動向をとおして、20世紀のアメリカ民主主義の主役、すなわち「庶民=平均的アメリカ人」となっていく人々であることはいうまでもない[3-3-4]。この映画メディアをめぐる文化は、そのほぼ端緒から〈新移民〉たちとともにあり、そこに中流階級もそこに引きこんでいく。英語の取得のみならず、〈新移民〉たちは、自分らと同じ境遇を生きる周囲のほとんどの者たちが同様の内容の映画をみることで、それが3章に確認した、心理学を駆使したあの広告産業の働きかけとともに、自分らのアイデンティティとしての「平均的アメリカ」を形づくる源ともなる[3-4-2]。1938年には、当時のアメリカ総人口の65%に相当する約8,000万人が、毎週、映画館へ足を運んでいた¹⁴。彼らは、多様な側面での「平均的アメリカ」をそ

こから吸収し、そして、映画とともに成長しながら、20世紀アメリカの形成の直截な契機として、大きな役割を果たすことになる。かつてレイモンド・ウィリアムズに学んだ映画文化史家のロバート・スクラーがいみじくものべるように、「20世紀前半の〔中略〕映画は、合衆国において、最も大衆的かつ有力な文化のメディア」であった。そして、このスクラーの研究のうちに、亀井俊介は、もとより自らが抱いていたアメリカ文化の要諦の代弁をみて、本節冒頭の引用のとおり、かかるスクラーの視座の意義を裏書きしたのである。

7-2-2. 〈古典的ハリウッド映画〉と音楽

純粹に映像だけの映画は、、、幽霊のように作用したに違いない、、、彼らは生きてるとともに生きていない幽霊的なものであって、音楽は彼らに欠けた生命の代わりをつとめようとするよりも、、、むしろ、不安を静め、ショックを吸収しようとする。映画音楽には、暗闇のなかで口笛を吹く子どもの身振りがある。

—— アドルノとアイスラー『映画の中の音楽』 15

〈サウンドスケープ〉の議論を参照するまでもなく、われわれの営みは、つねに音とともにある。それに対して、20世紀転換期に誕生した映像技術が、われわれの通常認識をこえる奇怪な世界、すなわち、音のない世界、音がともなわない人間の佇まいを、われわれの前にはじめて映し出した際、それをみた先人の違和感や居心地のわるさは、いかばかりであったろうか。本節冒頭のアドルノとアイスラーの言葉が示すように、映画が誕生したその当初から、その奇怪な無音に耐えられず、およそ自明のごとく不可欠に、何らかの音楽がともにあったことは、アドルノのいう「ミメシス衝動」を裏付けつつ、そしてまた、われわれの音楽文化研究において、あらためて興味深い論点を提示するものであろう¹⁶。以降、映画のなかの音は、その形成発展の過程のなかで、演劇、オペラ、ファンタスマゴリ、あるいはオートマタ、はたまた見世物小屋の余興といった、それまでの類似するすべての文化資源とのアナロジーから、そのあり方が試行錯誤されていったことは想像できそうなことである。

前述の加藤幹郎によれば、「伴奏音楽」の名に恥じない、上演作品にふさわしい音楽がともなうようになったのは1910年以降とあり、さらに、より場面にふさわしい音楽を確実に奏するための「キュー・シート」、つまり場面毎に選曲、または作曲された音楽を、あらかじめ紙に書いて演奏者に合理的示す仕組みが現れたのが1916年ごろとあるが、これは歴史的感覚を構築する目安として有効であろう。

映画メディアもまた成長していく。後にパラマウント映画社を率いることになるアドルフ・ゾーカーが、1911年ごろからヨーロッパでの映画産業にならい、アメリカでのそれまでの映画のイメージを刷新し、客層を労働者階級のみならず、中産階級層もまた取り込むことを企図した。そのための手段は、ヨーロッパにおけるオペラの伝統的イメージを利用することだった。つまり、上映する物語を長編化するとともに内容も然るべきものとし、環境もまたオペラ・ハウスを範として、つとめてヨーロッパの新興ブルジョワの気分が堪能できそうな豪華なる劇場、すなわち「映画宮殿」を設け、アメリカの中産階級層に多面的にうったえ、そして、1916年ごろには、彼の戦略は成功したのであった¹⁷。これにともない、音楽もまた、建物など、ほかの要素にひけをとらぬ、オペラのような質が求められるようになる。1920年代に入り、主要企業では「製作、配給、興行」の産業的〈垂直構造〉による寡占的産業形態が現れるとともに、作品の大量需要にこたえるべく、製作でも合理的映画生産体制、〈スタジオ・システム〉において、その工程が徹底管理された。この時期に到り、ハリウッド映画は明確に様式化され、のちに映画研究者のデヴィッド・ボードウェルらが名辞した古典様式、すなわち、〈古典的ハリウッド映画〉が、1960年ごろまで中心的な位置づけとなった。

その趨勢において、ハリウッドの映画音楽もまた古典様式があらわれた。映画音楽研究のキャスリン・カリナクが指摘するように、それは、およそ管弦乐的であり、ドイツ・ロマン派を想起する音楽様式を基調とし、その劇音楽としての形式的統一は、ライトモチーフ技法によっていた¹⁸。それは、サミュエル・ゴールドウィンによる、「ワーグナーのように書け、ただしもっと派手に」の端的なる言葉に要約される¹⁹。かかる様式は、しかし、おそくとも無声映画期末期、すなわち、1920年代半ばまでには、すでに確立されていた。『映画のための音楽百科事典』は、無声映画期の代表的楽士エルノ・ラペーによるその付帯音楽実践の覚書といえるが、1925年に著されたこの著作内第1章末尾には、すでにワーグナーの名が示されながら、このロマン派の代名詞たる作曲家が楽劇で使用した技法こそ、当時の映画音楽にもっともよく適用しうるとの明示がある²⁰。

すなわち、ハリウッドの古典期に求められた音楽は、その劇場建築とともに、ヨーロッパの新興ブルジョワ階級文化を想起させるような趣向をもつオペラのごとき音楽であった。したがって、その主た

る作曲家も、やはりヨーロッパの本場から迎え入れることとなる。折しも、ナチス政権の台頭をめぐって、マックス・ラインハルトらといった、ドイツから著名な劇作家や演出家が続々ハリウッドへ亡命していた。そして、彼らの招きをうけて、ウィーン歌劇場との関連のあった歌劇作曲家もまた当地に入る。その亡命作曲家の代表的存在が、エーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト（Erich Wolfgang Korngold, 1897–1957）や、マックス・スタイナー（Max Steiner, 1888-1971）であり、ウィーンでの幼少時代、彼らはともに、マーラーからの薫陶と称賛をうけた先鋭であった²¹。

彼らの映画音楽は、その後、ハリウッドの古典の位置づけを得る。たとえば、コルンゴルトの『嵐の青春』（Kings Row, 1942）の冒頭主旋律が、のちの『スター・ウォーズ』シリーズ（star wars, 1977）の冒頭と酷似しているのに象徴されるが、もし、かかる音楽的趣向を主とするジョン・ウィリアムズ（1932- 現在）の管弦楽の響きにこそ、今日、アメリカらしいハリウッド映画音楽の中心をみる向きが多いならば、その「ハリウッドらしさ」とは、1930年代までにドイツ語圏からもたらされた響きにほかならない。今日、「アメリカらしさ」の主要な一つを形作る音楽的表象——豪華な管弦楽の響きをともなった、いわゆるハリウッドの「映画音楽」——は、ここでもまた、20世紀の、なかんずく1930年代の、その国際的政治的要因を機縁として、社会的に構築されたものであった²²。

とまれ、コープランドが1930年代に映画へまなざしをむける時期までに、かかる映画音楽の文化的土壌が用意されていた。そして、1939年から1940年代末までのおよそ10年の間、ハリウッドのこの領域において、アメリカの〈革新主義〉的観点から批判し、オルタナティブな実践を試みたのがコープランドであった。ただし、かかるコープランドが抱いた批判を検討するまえに、つぎでは、彼と映画との接点が、やはり、「スティーグリッツ・サークル」と関連をもつこと、すなわち、それが——作曲家の経済的収益性や娯楽的側面の追究というよりも——モダニズムと社会性との「中間地帯」〔本論4章冒頭参照〕を探る、〈革新主義〉に下支えされたものであったことを示す一端にも触れておきたい。

7-2-3. 「スティーグリッツ・サークル」と映画

パリ遊学帰国後、1924年以降のニューヨークでのコープランドの周囲は、ハリウッドとはまた別の立場において、アメリカ映画を作ろうとする人材に囲まれていたというべきである。かつてベンヤミンが「写真技術のなかにはトーキー映画がひそんでいた」と述べたとおり、コープランドは、「スティーグ

リッツ・サークル」という、もとより先進的な写真家集団との関わりのなかで、当時の作曲家のなかには、映画との距離感が近い立場であったといえそうである。さらにまた、「サークル」内の演劇家や作家との深い親交も含めて、およそ、映画という分野への進出は、自然ながれというべきであろう。

「サークル」には、写真のみならず、映画にも積極的に関わる写真家たちがいた。なかでも、コープランドと関連があるのは、ポール・ストランドと、ラルフ・スタイナーの2人である。彼らの映画の領分は、しかし、ハリウッドではなくて、実験的な自主製作映画のほか、主にRA/FSAにかかわる、ドキュメンタリー映画である。

写真家ポール・ストランド（Paul Strand, 1890-1976）は、コープランドと同じ、革新的な左派的政治観とメキシコへの価値観を共有する親友というほどの存在であった²³。彼は、師であるスティーグリッツの理念に先立って、カメラにおける機械の眼を強調した即物的写真表現と、それを活かした斬新なる構図でみせるモダニズム写真、つまり〈ストレート・フォトグラフィ〉を追究し、早い時期にその様式を具現化したことで知られる。彼らの写真は、機械の眼によって、現実の外界の現れを〈異化〉するかのような趣向がみられる。

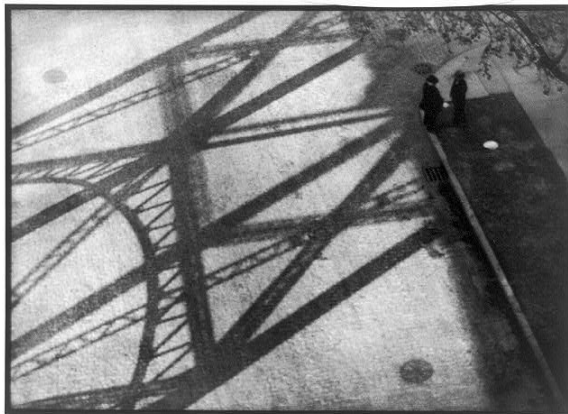


図 7-2. 著作権に係る制約につき非公開

- 図 7-1. (左) Paul Strand “Photograph—New York” (1917, Library of Congress, LC Control no. 89708635)
- 図 7-2. (右) Ralph Steiner “Typewriter Keys” (1921)

ストランドが手がけた映画の最初は、1921年であり、やはりスティーグリッツと親交のある写真家、チャールズ・シーラーとともに、記録映画『マンハッタン』(Manhatta, 1921)を製作している〔原題の綴りに脱げはない〕。ここでは、当時のマンハッタンの都市と人々の様子が、ありのままに写し出されており、それが〈ストレート・フォトグラフィ〉のごとく斬新なる構図とともに、また新鮮さをもって映像として切り取られる。また、無声映画の形式にならい、黒の背景にときどき字幕があらわれる。一方、1932年から1935年ごろまでは、当時、社会改革と民俗文化の理想的融合の地と目されたメキシコに渡り住み、政府の教育省事務局の写真・映画部門の主任を任される²⁴。その際、リベラルなカルディナス政府から委嘱されて、漁師をテーマとするドキュメンタリー映画『波』(Redes, 1936)の製作に携わった。また、その左派的政治信条から、1935年には6ヶ月間ソ連へ訪問し、その際、現地でクラマン〔コープランドの親戚、社会派劇団「グループ・シアター」主宰〕と行動を共にし、ソ連の多くの映画や演劇関係者と交流したが、現地では、映画監督セルゲイ・エイゼンシュタインとも面会している²⁵。ソヴィエト映画『戦艦ポチョムキン』(Battleship Potemkin, 1925)で映画史に名を刻むエイゼンシュタインもまた、1930年にメキシコを訪問し、映画『メキシコ万歳!』(Que viva Mexico!, 1930)を製作しており、その心情や視点に共通点があった²⁶。そして、映画における彼の代表的作品が、先に触れた、FDR政権下の〈ニューディール政策〉のRA/FSAから撮影の委嘱をうけたドキュメンタリー映画『大地を耕す鋤』(The Plow that Broke the Plains, 1936)であった。監督はドキュメンタリー映画で著名なポール・ロレンツであり、音楽を担当したのがヴァージル・トムソンで、この映画音楽が、アメリカらしい映画音楽表現としてのコープランドの一つの先行例、有益な参照先となったことは、すでに述べたとおりである〔6-3-2〕。

さて、この『大地を耕す鋤』の撮影時において、もう一人のカメラマンをつとめたのが、冒頭にあげたラルフ・スタイナー(Ralph Steiner, 1899-1986)である²⁷。スタイナーもまた、都市空間や工業製品といった同時代性のあるモチーフによる〈ストレート・フォトグラフィ〉を追究しつつ、それとともに、実験映像やドキュメンタリー映画製作にも興味をもって関わっていた。コープランドとほぼ同世代であるこの写真家の政治的立場もまた、コープランドと信条を共有していた²⁸。

ラルフ・スタイナーは1929年から、自主製作映画を撮り始める。このころから30年代の半ばにかけて、彼は、数多くの短編自主映画を撮影するが、それらには〈ストレート・フォトグラフィ〉を映像化する意図が明らかにみとれるものであり、すなわち、物語映像ではなく、即物的な現実の外界の現れを、あたかも抽象絵画のような趣において映像化したものと考えられる。たとえば、1929年の『水』

(*H20*, 1929) は、川の流れの表面や、水面に広がる雨の波紋、水面にうつる外界、水の滴りなど、自然 [nature] において現れる「水」をめぐる多様な表象で構成されている。ここでは、ヨリス・イヴェンスが、奇しくも同年に製作した映像作品『雨』(*Rain*, 1929) と類似した映像がみられる。そのほか、同様の趣向にて『機械的原理』(*Mechanical Principles*, 1931) では、歯車などの回転する機械を、また『波と海草』(*Surf and Seaweed*, 1931) では、タイトル通りの海にちなんだモチーフを、それぞれ使用して、いずれも約 10 分ほどにまとめたものである。

さて、ストランドやスタイナーをはじめとする、この時期の写真家たちは、20 世紀初頭の時期、写真分野に限らず、広くアメリカ藝術において、ロマン主義的なものからリアリズムへの美学的視点の転換を促した主要なる原動力となったといっても過言でないだろう。この写真家たちや映像作家たちは、機械の眼によって、ありのままの社会を映し出し、あるときは、それを美的に構成してモダニズムというべき進取の美的趣向を生み出すと同時に、一方で、そのリアリズムによって、もし社会的問題点があれば、その現実を多くの人々に知らせ、問題を共有することによって社会改革を目指すという、政治的〈革新主義〉の下支えとなったのである。

なお、コーブランドが、かれらの映画にはやくから着目していたことは、彼が企画した演奏会に見てとれる。彼は、作曲家ロジャー・セッションズとともに、アメリカのモタニズムを紹介する演奏会シリーズ〈コーブランド・セッションズ・コンサート〉を企画構成のうえ、実施していたが、1928 年から行なわれているこの企画の第 4 回目となる 1931 年のテーマを「音楽と映画」(*Music and Film*) とした。3 月 15 日、タイムズスクエアの劇場街にある「ブロードハースト劇場」にて開催されたその演奏会では、ラルフ・スタイナーを映画監督として取り上げ、前述の作品 3 本をまずは上映するとともに、その上映の後、ブリッツステインや、コリン・マクフィー〔1930 年代にバリ島に居をかまえ、当地の音楽などを西洋に紹介したカナダ人作曲家〕らが、その映画に音楽をつけたものを、13 人の小オーケストラによって演奏するという、音楽の新領野を探る新たな試みとなった。

1931 年に行なわれた、この演奏会の開催時期は、同時期のハリウッドをみると、先述の古典的な映画音楽〔以下、「古典的映画音楽」〕の揺籃期にあたることになる。つまり、この時期、コルンゴルトは、未だハリウッドにはおらず、ウィーンにて演奏会用の音楽をもっぱらとしている頃であり〔コルンゴルトは 1934 年に亡命する〕、一方のスタイナーは、渡米した 1914 年以来、それまで 15 年活動したブロードウェイミュージカルの世界をあとにして、1929 年にハリウッドへ移り、映画会社 RKO と契約して間もない頃であった。すなわち、彼の存在はまだ注目されておらず、活動が本格的化するのとは、その後、

映画『キングコング』や『若草物語』などを担当する 1933 年以降である。このように、ハリウッ드의「古典的映画音楽」の隆盛期を迎えるのは、早くともこの 5 年後以降、つまり、およそ 1930 年代後半からのことである。したがって、コーブランドが 1931 年の段階で、このような演奏会を開催したことが含意するのは、藝術音楽の作曲家としては、比較的はやい時期からその領野へ着目していたこと、また、彼が実際に映画に関与する 1939 年よりも、かなり早い時期から関心をもっていたことであり、それを可能とさせたのも、やはり「サークル」との関わりであったと考えるものである。

コーブランドが、映画音楽の世界へと実際に乗り出すのは、1937 年のことである。しかしながら、われわれが、その参入の経緯を、ここでもなお「共同体の音楽」の視点や文脈においてのみ論ずるならば、おそらくは、それがナイーブ 'naive' に過ぎるとする向きもあろう。そして、それはこの映画音楽のみならず、すべて、われわれがここまで考察してきた彼の 1930 年代の活動全体にもいえることとし、畢竟、1929 年の大恐慌を契機とする経済上の危機において必然的に導かれたものとする考えのほうに、より現実感をみる立場も、すくなくともいることだろう。すなわち、実業の国アメリカという全体のイメージも相俟って、コーブランドの活動もまた、ひとえにその経済的再興を企図するアメリカ楽壇のリーダーとして新機軸を打ち出そうとする軌跡なのであり、したがって、本論が主張するような、〈革新主義〉的動向の意味合いは、よくて 2 次的要因にして、すくなくとも主たるものではないとする立場からの批判もすぐに想定されよう。

なるほど、大恐慌に際して、コーブランドもまた、最初こそ、その影響がなかったにしても、徐々に従来通りには行かなくなる。そして、実際、つねに不安定であった彼の経済状態は、1940 年以降の、まさにこの映画参入以降に、はじめて盤石となるのである。したがって、すべては、経済的側面や音楽活動の効果的再生産による戦略に基づく活動にすぎず、映画参入こそはまさにその象徴とする考えにもまた、すぐに納得しやすい理が見いだせる。

しかしながら、かかる局所的、観念的な視点の隘路を避けるためにも、本論において、われわれは、ここまで彼の軌跡を、その背景と細部をふくめて、実態をあぶり出すことを企図してきた。なかんずく、序章でのべたとおり、20 世紀前半のアメリカの作曲家たちの探究の蓄積が少ない本国の研究状況にあつて、そこへさらに、われわれの「アメリカ」という強い実業的イメージが先行するならば、かかるイメージが、コーブランドにも横滑りして自ずと適用されかねないことを、つねに危惧してきたものである。われわれは、移民国家アメリカの 20 世紀初頭において、ザンズのいう「平均的アメリカ人」が [3・3-4]、自然発生的ではなく、いかに革新的な過程において生み出されねばならなかったかを、もとより、移民

2世のコーブランド、その人自身が、一体、どれほど本質的で完全なる「アメリカ人」と言い切れるのかを含めて、ここであらためて想起するのもまた、考察を深めるための一つの方法ではないだろうか。

7-3. 「共同体の音楽」としての映画音楽

7-3-1. ハリウッドへの契約交渉、「ハリウッド規範」

コーブランドという作曲家が、もし仮に、音楽において経済収益性を第一に追究する立場にあったならば、彼のハリウッドへの進出はもとより容易であったはずである。1937年5月、コーブランドはハリウッドへの契約交渉をはじめ。しかし、この時点でそれは難航し、結局は実を結ばなかった。実際の交渉は、演劇界での人脈をもつ親戚のハロルド・クラーマンが代理人となって進められた²⁹。クラーマンは、大手や著名な映画製作会社の音楽監督たちと面会したが、それはたとえば、当時はユニテッド・アーティスト社にいたアルフレッド・ニューマン（Alfred Newman, 1901-1970）、MGM社のナット・フィンストン、そして、パラマウント社のボロス・モロス（Boros Morros, 1891-1963）らである。彼らは、〈スタジオ・システム〉の一端の音楽部門にあって、部内では絶大な権限をもつ立場であった³⁰。一方、下は、コーブランドに宛てたクラーマンによる当時の書簡であるが、ここには、下線部にみるとおり、今回の交渉においてハリウッドの音楽監督たちが一様に共有する、コーブランドに対する最大の懸念が示される〔下線と [] 内は 本論の筆者による〕。

ボロス・モロスは、君〔コーブランド〕が高い評価を得ていることは知っていた。

しかし、一体、君が〔ハリウッドの求める映画音楽の書法的慣習に〕柔軟に対応