

2世のコーブランド、その人自体が、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

できるのか、また、君自身を〔ハリウッドの流儀に〕合わせることができるのか、〔そして、このような、ハリウッドの製作全体をめぐる〕 実際的な問題を自覚できているのか、を問うていた。〔中略〕「それで、いくら？」、とモロスがいうので、8週間で、たったの5,000ドルとっておいた³¹。

すなわち、当時のハリウッドでは、コーブランドのみならず、大抵の藝術音楽の作曲家たちは敬遠され、およそ、その門が閉じられていた。なぜなら、モロスの懸念に象徴されるように、ほとんどのハリウッドの音楽監督の見解では、かかる作曲家たちは、つまるところ、統合メディアとしての映画全体への意識若しくは産業としての認識が希薄であり、一方、自律的美学を基軸とする音楽自体の革新性の思考の枠組みを、やはり、ハリウッド映画にもあてはめてしまうものと考えていたためである。

古典期のハリウッドに散見される、このモロスに象徴される懸念の端緒は、実は、もとより音楽をめぐるて発した問題というべきではなく、その根は深く、まさに〈古典的ハリウッド映画〉の誕生、それ自体の〈十分条件〉にかかわる問題、あるいは、その失敗の記憶を淵源から発せられた問題ともいうべき重大さを含んでいた。すなわち、映画史家のジョルジュ・サドゥールが「シュトロハイムがタルバーグによってハリウッドから追い出された日こそ、ハリウッドの真の基礎が築かれた」と述べるように、いわば、ヨーロッパの近代藝術の枠組みを映画にあてはめて徹底しようとする創造的才人の意志、まさに、ロマン主義的な〈天才〉の所業によって、ハリウッドは、かつて、その存在を揺るがすほどの産業的経済基盤に打撃を受けた経緯があった³²。かくして、その打撃のあった1916年以降、かかる轍を踏まぬよう、教訓として整えた体制において〈スタジオ・システム〉の由縁の一つが見いだせるのである。かかる〈天才〉とは、すなわち、D・W・グリフィス（David Wark Griffith, 1875-1948）や、E・V・シュトロハイム（Erich von Stroheim, 1885-1957）であり、1916年とは、グリフィスの超大作『イントレランス』での、壮大なるバビロン宮殿と、1000人規模のエキストラをともなう製作が経済を崩壊させた年であった。そして、長大なる作品形式を譲らなかつたシュトロハイムは『メリー・ゴー・ラウンド』（1922）において、MGM社のアーヴィング・タルバーグによって、ついに監督を解雇されるのである。このような経緯の反動において、古典期の〈スタジオ・システム〉が、そもそも構築されたものであった。そして、たとえば、タルバーグのような、日本の将軍になぞらえて「大君」の名で呼ばれた絶対的権力者が——ただし、多分にそれは、彼をよく思わない周囲が東洋の野蛮なる権力者との皮肉をこ

めたものだが³³——製作を徹底管理することで秩序をつくり、一方、映画語法としてはグリフィスが編み出したものが継承されることで、均質にして安定した産業基盤を約束する〈古典的ハリウッド映画〉の様式が生まれたのであった。これにもとづく規範——「ハリウッド規範」(Hollywood norms)³⁴——は、製作各部門においてみられ、その一端としての音楽部門での現れが、カリナクが指摘する、ハリウッド音楽様式としての「古典的映画音楽」の語法の徹底であり、「ヴァーグナーのように」書くことにほかならなかった。したがって、作曲家がかかる体制に風穴を開けることは、当時の、古典としての「ハリウッド」が存在していく根本的な部分にかかる問題として、それほどに看過しえないことであった。

さて、クラーマンは、コーブランドの新作、教育劇《セカンド・ハリケーン》をもって努力し、コーブランド自身も6月にハリウッドで直接交渉したが、やはり結果は、色よい返事は得られず、この時点で契約締結は失敗した。原因は、先のモロスの示すような懸念を払拭しえる要因がコーブランドに見当たらないこと、また、なによりも、彼がハリウッドでの映画音楽での実績がないということに集約された。このとき、「しかし、どうやって初回の機会を得たらいいのだ？」と述べたコーブランドの言葉とは、当時のハリウッドの音楽部門の環境を特徴づける側面、つまり閉鎖性を示す好例といえるだろう³⁵。

ところで、クラーマンがコーブランドに宛てた手紙には、コーブランド側がハリウッドに提示した報酬額が明記されていた。ここから辿って、ハリウッドの製作担当重役からみた当時のコーブランドの受容、または音楽家としての位置づけなどを垣間みることも可能であろう。以下は、本論の筆者が、当時のアメリカの平均年収額と今日の日本のそれに基づいて単純に求めた概算による指摘にすぎないが、すくなくとも、ドルの金額は資料に基づくため、認識における相対的な目安としては機能すると思われる³⁶。なお、われわれの概算の信頼性であるが、同じ計算を、当時、カリフォルニア大学ロサンゼルス校で教授職にあったシェーンバルクの年収〔タルバーグの示した金額の5分の1弱とある³⁷〕にあてはめると、約1,100万円程度となる。すなわち、ある程度の信頼性はあると考えるが、以下に示した円での金額は、あるいはより高額になる可能性はあれども、一方で、低くなることは考えにくい。

さて、このときの交渉時〔1937年〕にコーブランドが申し出た作曲料5,000ドルとは、現在の1,400万円程度に相当する。ただし、それは交渉の過程で、先方から3,000ドル(800万円程度)まで引き下げられている。この金額の位置づけを知るために、映画史家のオットー・フリードリックの資料から³⁸、1935年から1940年頃の他の作曲家たちとの比較をするならば、その時代、MGM社で作曲専属契約をしていたアンドレ・プレヴィンの週給は250ドル(70万円程度)であった〔フリードリック、

67 頁、以下同)。そして、ストラヴィンスキーにおいては、総額 228 万ドル (63 億円程度) で製作されたディズニー映画『ファンタジア』(1940) で得た報酬が 10,000 ドル (2,800 万円程度) であり [62 頁]、その後、サミュエル・ゴールドウィンがストラヴィンスキーに依頼した、映画『北極星』(1942) における、あの実現しなかった映画音楽に打診した金額が 25,000 ドル (6,800 万円程度) であった [64 頁]。その際、ストラヴィンスキーは「彼らは私の音楽でなく名前がほしいのだ」と述べたという [65 頁]。なお、映画第 3 作目となるコーブランドが、その映画『北極星』で得た報酬は、10,000 ドル (2,800 万円程度) であった³⁹。さらに、おそらく 1935 年、ラジオにて『浄夜』を聞いて感動した MGM の大君タルバーグが、そのころ製作予定であった映画『大地』(*The Good Earth*, 1937 年公開) の音楽としてシェーンベルクに打診したのが、やはり、25,000 ドルであった [57 頁]。ストラヴィンスキーも同額であったことを勘案すると、この金額に、作曲家に対する当時のハリウッドの最高評価が託されているといえそうである。タルバーグの要請に対し、シェーンベルクがセリフも含めた音声すべてを監督するとの条件で最終的に提示したのが倍の 50,000 ドル (1 億 3,000 万円程度) であったという [同前]。この一件についてシェーンベルクは、「もう少しで [危うく] 映画音楽の作曲を承諾するところだった」と、その金額の含意を友人に書き綴っている [同前]。なお、コルンゴルトが、映画『ロビンフッドの冒険』(*The Adventures of Robin Hood*, 1938) でえた報酬は 12,500 ドル (3,500 万円程度) であった⁴⁰。

7-3-2. コーブランドにおける「古典的映画音楽」批判の論点

コーブランドは、しかし、かのハリウッドの「古典的映画音楽」には、批判的であった。その批判点は、1940 年に、〈アメリカ作曲家連盟〉が刊行する『モダン・ミュージック』誌に寄せたエッセイ「ハリウッド再考」(“ *Second Thoughts on Hollywood* ”) のなかに読める⁴¹。1937 年の交渉失敗では、映画音楽での実績の無さが問われたが、しかし、この論考が発表される 1940 年 4 月までに、彼は、すでにハリウッドでの映画音楽の実績を得ていた。つまり、映画『廿日鼠と人間』(*Of Mice and Men*, 1939) と、『我等の町』(*Our Town*, 1940) である。たとえば、いずれもアカデミー作曲賞にノミネートされたことから、当初とは一転して、スタジオの製作担当重役らの信頼をえるには十分の効果を果たしたであろう。この論考、「ハリウッド再考」は、それまでの映画音楽実践を踏まえて、ハリウッドの

映画音楽の状況や、彼の映画音楽の理念をまとめたエッセイである。

ここでコーブランドの批判は、やはり、あの「ハリウッド規範」、すなわち、「古典的映画音楽」の様式に向けられることになる。以下2つは、コーブランド自身によるものである。[]内は本論の筆者が補った。

皆が〔連盟の作曲家たちが〕よく知っているように、〔ハリウッドの〕大部分のスコアが、19世紀後期の交響曲のスタイル（*symphonic style*）で書かれるわけであり、今日、大体にして、そのスタイルが自明の理とされている。しかしながら、なぜ、映画音楽が交響曲のスタイルであらねばならぬのか？ そしてなぜ、ああ一体なぜ（*And why, oh why,*）、19世紀であらねばならぬのか⁴²。

もう一つ、ハリウッドのお気に入りの慣例は、ライトモチーフの使用であるが、これすなわち、19世紀のオペラからの借用である。観衆が、この手段に気づいているのか、または全く気づいていないのか、それは分からない。しかしながら、私には、これが映画において、一体、どれほど適切なものか、わからないのである⁴³。

実際に、コーブランドの後の映画音楽をみると、たしかに、この批判に基づいて書かれていることは明らかである。つまり、コーブランドは「ハリウッド規範」を遵守しなかった、ほぼはじめての影響力ある作曲家と位置づけることができる。その意味においては、モロスのハリウッドの側からの警戒は、結果として、ある程度適切であったというべきかもしれない。

7-3-3. コープランドの「アメリカ」

学術研究というよりも、映画音楽をめぐる一般的な認識では、1940年における、この論考に象徴されるコープランドのハリウッドの映画音楽批判を発端として、以後、ハリウッドの「古典的映画音楽」からの違う流れがうまれるとされることが多い⁴⁴。その際は、コープランドのうちに「アメリカオリジナリティ」や「アメリカの音楽としての明確な個性」といった種類の修飾が伴うことになる。なるほど、かかる指摘は、結果としては適切である。しかしながら、すでにわれわれが第6章で検討したように〔6-2-1〕、もし、それを読む者が、コープランドがここで、‘national’な「アメリカ」を希求して、それを取り入れたと考えるならば、内実を大きく取り損ねるのであり、かかる「アメリカ」は、本質主義に導かれた自明に存在する保守的アメリカにして、それが存在しえないことは、ここまでの本論の議論を支える骨組みの一つとしてきたものである。

ところで、もし各人が、それぞれ自らの思う本質的な「アメリカ」の音楽を指摘しはじめたならば、その際、すぐに多様な音楽的形式が示されることであろう。おそらくは、ベッシー・スミスのブルースやウディー・ガスリーのフォーク、デューク・エリントンのスウィングやチャーリー・パーカーのジャズ、アーヴィング・バーリンやガーシュインのミュージカル、その他、フォスターの素朴な旋律、ゴスペルやスピリチュアルなどは多く指摘されることだろう。ネイティブ・アメリカンの音楽もあろう。あるいは、時代を下り、プレスリーやチャック・ベリーの衝動、ビーチ・ボーイズのような西海岸の響き、ボブ・デュランやピート・シーガー、または、ジミ・ヘンドリックスやライ・クーダーのギターこそとする立場に、むしろ今日の素直な心情をみるべきかもしれない。一方、いわゆる、クラシック音楽の周辺の指摘は少ないだろうが、コルンゴルト風のハリウッドの映画音楽のほか、なかにはチャールズ・アイブスやジョン・ケージを指摘する向きもあろう。いうまでもないが、これらはすべて、「アメリカらしい」ものに他ならない。しかしながら、コープランドの映画音楽から、実際に、ここに列挙した「アメリカらしい」響きの反映、あるいは、その先取りなどを聞こうとするならば、ほぼ全くといっていいほど、それらは聞こえてこないだろう。

われわれは、すでに、第6章3節において、コープランドにおける「アメリカらしい」音楽について論じ、その最後にひとまずのまとめを試みた〔6-3-8〕。彼におけるその追究の一つの到達点、つまり、ラーナーの指摘する「パストラル語法」は〔2-1-5, 6-3-6〕、「アメリカ」の歴史文化的背景ゆえに、ある特殊なる音楽をもってそれにあてることはできないこと、そして、それゆえに、かかる音楽は伝統的

なる過去というよりも、むしろ、共通の未来においてしか見いだせないものであることを論じた。「共通の未来」とはすなわち、建国理念に基づく未来であり、アメリカ政治学者の古矢旬をはじめ、多くの研究者が「アメリカニズム」の名のもとに指摘する、アメリカのほぼ唯一の国民統合の契機となる「啓蒙普遍の約束」、つまり「約束の地」たる脱ヨーロッパとしてのフロンティアにおける、より豊かな自由と民主主義が実現する未来に求められよう [3-1-1, 3-4-2]。すなわちそれは、コーブランドが〈革新主義〉において導出した「新しくも簡素」な脱ヨーロッパとしての音楽であった。彼の時代までにあった北東部の賛美歌、黒人伝統音楽としてのブルースやジャズ、白人伝統音楽のフォークという「アメリカらしさ」、及びその系譜のロックなどの先取りなどが聞かれないのは、彼の響きの淵源が、それらと同一ではないためとわれわれは結論する。そして、かかる視線の運びが可能だったのは、彼が「スティーグリッツ・サークル」の一員であったからであろう。ならば、最後にわれわれが考察すべきは、彼の視線の先に、なぜ、映画音楽があったのかである。しかし、それを論ずるためには、本論 6-3-8 でまとめた彼の「アメリカらしさ」を、いまひとつ掘り下げておく必要がある。

〈ロスト・ジェネレーション〉の心情を 20 年代のパリで共有して帰国したあと、20 年代の後半に自国の正統的伝統音楽というべきものは「何もなかった」[6-2-1] と重い決断を下した彼の「アメリカらしい」音楽の淵源となりえたのは、あらゆる音楽のみならず、多彩な分野の才人が集う「スティーグリッツ・サークル」というアメリカの革新的社会派文化拠点こそが織りなす、異種混濁の文化的〈間テクスト性〉とともに、そこにいた文化人たちが、自らの分野を超えて見ていた未来——それを〈遠近法〉になぞらえるならば——、すなわち、アメリカの目指す理念的なる未来の〈消失点〉‘vanishing point’に見いだせよう。そして、正統的伝統たるものが「何もなかった」過去は、コーブランドにおいて、その未来の理念的〈消失点〉から時代の時間軸を過去に遡り、現在を通過して、さらに過去へと視線がはこばれることでしか補うことはできない。たしかに、このような視線の運び方は、いうまでもなく、歴史学領域においては眉唾ものである。それが露骨に政治的言説⁴⁵となるのを避け得ないからである。しかしながら、「何もなかった」アメリカであっても、やはり国民の〈神話〉は、それが叩き台であっても必要なのであり、かかる文化的営為が、彼や彼の世代のアメリカの藝術家らに課された歴史上での重い責務となった。その〈神話〉が、すなわち、かつてブルックスの希求した〈役に立つ過去〉であることは論を俟たず、それがまた、政治的側面での〈革新主義〉期の気運が、文化的側面において現れたものといえよう [本論 4 章冒頭]。

このような意味において、また、第 3 章からここまでの議論を踏まえるならば、コーブランドの音

楽は〈革新主義〉の気運の現れだと理解することが適当であるという結論になる。そして、その具体的様態が彼の「パストラル語法」であった。本来、古代ギリシャの田園詩や中世フランスの牧歌的表象であったはずの「広く開放的」なる美的〈形式〉が、20世紀アメリカにおいては、たとえば、ターナーの〈フロンティア学説〉に示される、あの社会問題のすべてを未来において超越的に解決してくれる西部フロンティアの表象にも結びつき⁴⁶、また一方では、ヨーロッパの機能和声のパラダイムにおける中核であるはずの、「基礎和音形体」⁴⁷たる3和音中の第3音が不在であることにおいて、同時に教会旋法によるものでもないことにおいて、不可避に脱ヨーロッパ性が担保されるなどしながら、あらたにアメリカ独自なるものを表象する音楽的書法として、社会的に構築されていったのである。そしてまた、これを、われわれが序章にふれた、文化批評家フレドリック・ジェイムソンの視座を援用すると、たとえば、〈フロンティア消滅〉後であっても——むしろ、それが消滅し閉塞感を余儀なくされたからこそ——、そのアメリカに移植された、ラーナーのいう「広く開放的な空間」の比喩 (trope) としての音楽〈テキスト〉は、抑圧の「象徴的解決」、すなわち「想像上での解決」〔本論 0-4-2〕の性格を帯びるのであり、それがコープランドのみならず、「集団的無意識」というべき観念と通じていたからこそ、20世紀のアメリカにおいて、「パストラル語法」に特別な意味合いが構築されたと考えることができるだろう。

ところで、第3章冒頭にのべたとおり、アメリカ史学における〈革新主義〉期とは、通常、1900年から1917年である。つまり、われわれが議論する時代よりも随分と早い時期であり時代的関連が見えにくいとする向きもあるかもしれない。しかしながら、たとえば、かつての初期ドイツ・ロマン派の文学者たち、フィヒテ、シェリング、シュレーゲル兄弟、ティークらがドイツ・イエーナに集うのが19世紀初頭の1800年頃であり、その「無限なるもの」の理念がヴァーグナーの楽劇のうちに結実、大成するのは、すくなくともその50年後であった。このような、ロマン派音楽との時代的関係を参照しつつ、また、「音楽はすべての植物のなかで一番最後に現れ出る」とのニーチェの指摘を勘案するならば、アメリカ〈革新主義〉の気運が〈間テキスト性〉の過程を経て熟成したあと、「一番最後」の音楽にまで〈総合〉されるまでに、しばらくの時間を要するのは、まさに音楽ゆえのことではないだろうか。これが1917年以降であっても、われわれがコープランドに〈革新主義〉をみる根拠である。次に、このような考察をふまえ、ここでの最後に、彼の視線の先に、なぜ、映画音楽があったかを考察する。

7-3-4. 「共同体の音楽」としての、ハリウッドでの映画音楽の可能性

20世紀におけるアメリカの映画、その、民主的なるメディアのあり方とは、しかし、けっして自明なる姿ではなく、それが、いくたの〈可能的様態〉のうちの、たまたま一つの現れに過ぎないことは、それを作り上げたエジソンによる、彼の当初の予言が外れたことにも示される。

1890年、まだ自分の実験室で活動写真の器械を完成していない頃、トマス・A・エジソンは、活動画と蓄音機が金持の家族に家庭娯楽を提供するだろうと予言した。この予言が外れたのは、ひとつの基本的な理由による。すなわち、近代工業都市に新しい階級が生まれつつあったアメリカで社会構造が変化するという決定的な年代に、映画が発展をとげたということである⁴⁸。

アメリカの映画は、その創造主エジソンのしめす「約束の地」に反し、実際は、そのほぼ対照的なる社会的道ゆきを辿ることとなる。つまり、アメリカの映画は、一部特権階級のうちにではなく、つねに、時代の最も多い社会階層への開かれた場に置かれるのである。これは、当初イギリスの映画が「快適なところに住む職人あるいは中産階級」の領分であったように⁴⁹、ヨーロッパとは異なる、特殊アメリカの様態として着目すべきである。かくして、アメリカの映画は、膨大な〈新移民〉たち下層労働者階級とともに船出をともにし、そして、たまたま彼／彼女らのうちに受け入れられたことで、その後の成長をともにし、かくて「庶民＝平均的アメリカ人」のための、もっとも民主的なるメディアとなった。ザンズのいう〈消費の民主化〉のごとく、階級に関わらず、皆が、同じ映画を、同じ上映環境においてみることで、スクラーが指摘するように、「映画の観客の世界では、アメリカ社会の階級区分がゆっくりと消えはじめていた」のである⁵⁰。すなわち、むしろ映画が、ジェーン・アダムズら〈革新主義〉者が希求した、あの、〈新移民〉たちによる、民主的なアメリカの新たな共同体を作りあげたということも可能である。

アメリカの映画は、他の側面でも同時代のアメリカを特徴づけるものを、自らのうちに取り入れていく。つまり、映画製作において、まるで工場のように徹底管理される〈スタジオ・システム〉とは、フォーディズムの文化的側面での体现であったことは、研究者が指摘するところである⁵¹。作品の大量生産、安定供給を可能とすべく、それは、労務上での人事管理を科学的に革新した「人間工学」の知見に裏打ちされた、自動車製造ラインとのアナロジーから生み出されたものといえよう〔3-3-4〕。折しも、アメリカの心理学者たちが、陸軍兵士の集団知能検査において、人間集団に「平均」概念を適用しはじめたのが1917年であり、奇しくもその年は、ハリウッドの藝術家グリフィスの失敗の翌年にして、いよいよ〈スタジオ・システム〉が構築されはじめる頃に相当する。その時期において、映画の物語内容もまた平均化されていくのであり、ここには着目すべきアメリカ文化史の転換点を見いだすことも可能であろう。すなわち、〈古典的ハリウッド映画〉は、観客におけるプロットの理解を助ける「時間と空間の連続性」の確保を原則とし、見れば誰にでも理解できる水準、すなわち、「平均的アメリカ人」の水準にあわせて作られていった。いうまでもなく、排他的に教養の高い一部階層を対象としたものではありえない。したがって、上記からいえるのは、ハリウッド映画は、多様な側面において、20世紀のアメリカこそにみられるメディアであったということである。

上記を考量すると、古典期のハリウッド映画が、20世紀アメリカの〈革新主義〉の申し子であったとの指摘もなされて然るべきではないだろうか。ザンズがのべたように、〈革新主義〉におけるフォーディズムが、たとえば、車などを通じて〈消費の民主化〉を実現させたが〔3-3-4〕、ならば、それが文化的側面で応用された映画を通じて、今度は、いわば「藝術の民主化」を具現しうる地平がアメリカに現れたともいえそうである。

一方、ここでわれわれが、急に「藝術」なる概念を持ちだすことは、おそらく批判されることになるだろう。批判とはつまり、グリフィスやシュトロハイムを追放し、〈古典的ハリウッド映画〉となったそれは、すでに「産業」なのであり、いまさら「藝術」でもないだろうということである。また、われわれのような、「藝術」を強調した視線が、ことハリウッド映画という〈文化資源〉の性格に対しては適切ではないということであろう。とくに後者を詳述すれば、たとえば亀井俊介がのべるように、ハリウッド映画というものは、「藝術」の枠組みで捉えるよりも、むしろ、「娯楽」と捉えたときにこそ現れる、その大衆に訴える力に意義をみるべきとする視点が⁵²、本論には著しく欠けているというものだろう。

しかしながら、このようにも考えられるのではないだろうか。上にみる指摘はすべて適切であることには変わらないのだが、前者の産業的、後者の娯乐的な価値の強調は、いずれも、それぞれの内部に

含むもう片方の価値、つまり、背後にある「藝術」という概念に基づいてこそ導かれるものである。すなわち、ハリウッドは、ひるがえって「藝術」を強く意識していると考えざるをえない。その強い意識とは、たとえば、シュトロハイムを追放したタルバーグ率いる、あの、MGM 社の映画の冒頭を飾るライオンの吠えるオープニング映像に因らずも現れる。その「レオ・ザ・ライオン」を囲む枠に読めるラテン語“ARS GRATIA ARTIS”とは、亀井によれば「芸術のための芸術」である⁵³。いうまでもなく、この映像には極めて強い皮肉が込められていると考えるべきであろう。もし、先のラテン語を文字通りうけとり、この会社の格言としてこの映像（テキスト）を「読む」ならば、それは、西洋近代主義を象徴する「藝術」概念に照らし合わせてあまりに矛盾するものとなる。なぜなら、本論第5章に検討したとおり、西洋近代において「神学的な高み」すら示すこの概念〔藝術〕は、その外延もまた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一切があってはならない〔5-3-2〕。にもかかわらず、俗なる人間どころか、進化論と進歩主義のイデオロギーに取り巻かれた時代において、そこに動物が登場するのである。付言すれば、この映像は、MGM 社の前身であるゴールドウィン・ピクチャー社時代の1916年から使用されるハリウッドの風物詩である。現在でこそ、あの、比較的端正な顔立ちの「レオ・ザ・ライオン」は勇猛に咆哮するが、一方、1916年当初のそれは、無声時代につき無音にして吠えもせず、比較的冴えない風貌のその初代「レオ」は、そこにきまり悪く、また、明らかに迷惑そうに映し出されるのみである。それが、奇怪なる無音状態とともに、あの枠に読める、あの大層に大上段なるヨーロッパ起源の語と共にあるとき、そのユーモアとともに、まさに〈異化〉効果を伴う、「藝術至上主義」への強い諷刺と読むのが自然であろう。直截なる「娯楽」からは、もとより、かかる趣向は発想しえないのは明らかである。したがって、そのユーモアと皮肉の裏側で、「藝術」概念が前提となっている証左と指摘されるべきではないだろうか。すなわち、ハリウッド映画を藝術と見る可能性を否定することは出来ないと考える。

第5章において、すでに引用で示したとおり、コーブランドは、映画をふくむ音楽の複製技術の台頭を印刷技術の発明に匹敵する大事と捉え、高揚感をもって、藝術の世界に民主主義が入り込む契機として認識していたことは事実である〔5-3-1〕。そして、1927年にドイツ、バーデン・バーデンにて「共同体の音楽」〔=ヒンデミットの〈実用音楽〉〕に触れて以来、30年代を通して、なかでも「庶民=平均的アメリカ人」とともにある、アメリカのハリウッド映画にこそ、コーブランドは、藝術音楽の新たなあり方の一端、つまり、「共同体の音楽」を実現しうる、アメリカらしい地平であるとの確信を強めていったのではなかっただろうか。

メディアとしての映画に潜在的に宿る、その豊かなる〈可能的様態〉は、また、20世紀アメリカにおける新しい「共同体の音楽」をそこで展開させる可能性も含んでいた。その一つの帰結としての〈古典的ハリウッド映画〉は、「庶民=平均的アメリカ人」という、新たな民主的共同体があつてこそ生まれ、そして、その共同体はまた、映画を通じて拡大していく可能性をもっていた。ならば、かかる共同体の場に相応しい様態としての、いわば「庶民=平均的アメリカ人」のための音楽が必要と考える発想は、〈革新主義〉的な心情をもつ作曲家のうちには当然生まれてこよう。

他方、映画において音楽は、物語や映像という〈間テキスト性〉のなかで新たな役割を担い、他分野の制作者たちとの共同作業は、〔音楽的側面からみるならば〕音楽をめぐって新しい共同体が形成されることを意味した。一方、たしかに映画では、観客自身が歌ったり演奏したりする余地はなかったが、いままで、音楽に触れる機会が持ちにくかった階層に、その響きをもたらす機会をつくることとなった。その意味で、それまでにない、音楽との積極的な関わりを実現させる可能性をもっていたといえる。これらの音楽の様態は、「自律美学」や、ブルジョワ階級を対象とした「演奏会」を主体とする従来のヨーロッパの様態とは明らかに異なっており、それはまさに、「共同体の音楽」の条件に適う様態であった。かくして、コーブランドはハリウッドに「共同体の音楽」が展開する地平を見だし、その先の「藝術の民主化」にこそ高揚したと、本論は考えるものである。

7-3-5. 「藝術の政治化」としての、ハリウッドでの映画音楽の可能性

わたしは映画を観に行くたびに、どんなに用心したつもりでも入る前より馬鹿なだめな人間になってそこから出てくる。

—— テオドール・W・アドルノ『ミニマ・モラリア：傷ついた生活裡の省察』⁵⁴

フォーディズムとのアナロジーが指摘される20世紀アメリカの〈古典的ハリウッド映画〉に対して、19世紀ドイツ・ロマン派風の音楽が徹底される様態とは、ここには興味深い矛盾が存在する。つまり、古典期のハリウッドは、映画藝術家グリフィスやシュトロハイムのような、ロマン派の〈天才〉の

所作を彷彿とさせる映画製作の様態を徹底して忌避するが、しかし、音楽にあつては、一転して、かつて〈天才〉たちが手がけたごときロマン派風の響きこそが求められる点である。たしかに、先述のとおり、ズーカーの「オペラ」を範とした中産階級取り込みの戦略において、かかる音楽の必要性の一端が見いだせる。とはいえ、その戦略だけであれば、それが成功したあとは、「ワーグナーのように書け」とするほど、ロマン派の音楽に固執、徹底する必要もなかったのではないだろうか。さらにいえば、最盛期、コルンゴルトの映画『風雲児アドヴァース』の録音には、スタジオ附属の60人規模のオーケストラが用意されたというが⁵⁵、一方で、産業としては、その予算の必然性や費用対効果を問い、そこに経済的改善の論点が見いだされることもすぐに考えられそうなことである。しかしながら、それでもなお、「古典的映画音楽」様式は、ハリウッドに求められたのであった。

かかる矛盾に着目して、それを正面から考察した例としては、文化批評家のカレル・フリンがいる。著作『フェミニズムと映画音楽：ジェンダー・ノスタルジア・ユートピア』（*Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, 1992年）で、フリンは、マルクス主義批評やジェンダー批評の視点から結論を導くが、それは、ハリウッドのロマン派風の音楽には、失われた全体性を希求するノスタルジアに基づいた心情や、映像と音との「古典主義」的調和の希求のうちに指摘されたものであった⁵⁶。

この「矛盾」について、われわれは、本論序章に検討したジェイムソンの分析法を援用しながら、フリンの含意も踏襲しつつ、これをより明確に整理することもできそうである〔0-4-2〕。最初に、分析の背景をまとめると、フォーディムを彷彿とさせる〈スタジオ・システム〉とは、映画製作工程もまた分業合理化が進められ、それを、「大君」たる製作担当重役が野蛮ともいえる権力にまかせて徹底管理する環境であった。ここまでは映画史上の通説である。

一方、われわれが、ジェイムソンの「第2の地平」を参照して、ミハイル・バフチンの対話概念を用いながら、この構図を再構成するならば、かの重役たちの野蛮なる権力行使や製作管理徹底の所作とは、けっして、それのみで存在しえるものとはいえなくなる。すなわち、重役たちの所作とは、それとは対照的な力との関係性において存在しているのであり、つまり、たとえば、映画スタジオにおける、あらゆる作家たちによる自由なる創造性の発露の希求、それに対する反作用と考えねばならない〔あるいは、東海岸本社など、更なる上役からの命令なども考えるべきだがここでは割愛する〕。ここで、製作担当重役たちと作家たちの両者を内包する概念を、「自由」として措定することができるだろう。つまり、重役たちは「自由」の否定的追究、一方の作家たちは「自由」の肯定的追究としてである。そして、両

者はいずれも「自由」なる審級において同水準の営為となり、だからこそ相互に積極的に干渉しあい、あるいは、不意に入れ替わる可能性すらもっている。「大君」たちは、作家の自由を抑圧するが、しかし、大君もまた、作家たちが発する抑圧を淵源とする批判的イデオロギーによって作用をうけ、自らのうちで、全体性を回復すべく均衡を図り、自由を求めざるをえず、「大君」のうちにも抑圧が発生することとなる。

ジェイムソンの「政治的無意識」の視座の大前提から、さきの「大君」における「抑圧」もまた、かれの文化的創造物〔作品など〕のなかで、無意識にも象徴的に解決がはかられることになり、それが文化的創造物の表面において矛盾として痕跡を残すことになる。その象徴的解決における無意識の所作こそが、その合理的システムの抑圧を覆い隠すとき「無限なるもの」の象徴たるロマン派風の音楽であると考えられないだろうか。いうまでもなく、ハリウッドの映画産業における「大君」たちのほとんどが、ドイツ系など東欧系のユダヤ人であった。したがって、かれらの音楽的表象のうちの「自由」、責任のない美しい過去、躊躇を払拭するための豪華さ、またはユートピアを希求する根源的な心情といったものが、19世紀的なロマン派の音楽につながっていたことは想像に難くない。

さて、そうならば、ハリウッドの「古典的映画音楽」とは、たとえば「大君」らのための響きなのであり、したがって、「庶民=平均的アメリカ人」のための民主的な様態とは、かけ離れていく危険性を孕んでいることとなる。たとえば、上の分析では、「古典的映画音楽」とは、すなわち「大君」における抑圧解決の「象徴行為」としての音楽にして、あきらかに、「庶民=平均的アメリカ人」のための民主的なものとはいえないことになる。これはまた、映像や物語が、いかにアメリカを題材としていようと、そこには適切な音楽が付されないことになり、アメリカの「庶民」のための相応しい音楽を追究する余地を失ってしまう。

他方、「古典的映画音楽」様式が孕む、政治的危険性については、なかんずく、ベンヤミンの「政治的耽美主義」に示された警告を思い出す必要がある。本論第5章で示したように、複製技術の出現にともない、映画芸術が、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りうるとベンヤミンが指摘したものであった〔5-3-3〕。ここでの19世紀的な価値とは、つまり、「自律美学」のことにして、音楽でいえば「絶対音楽」、すなわち、ロマン派の交響曲がその範疇にはいることはいうまでもない。コーブランドが、かかるベンヤミンの「耽美主義」を避けるための「芸術の政治化」の理念を、ブレヒトの教育劇の理念を通じて共有していたことは既に論じたとおりである〔5-3-3〕。この「芸術の政治化」もまた、ベンヤミン

が主張したものであり、これを作り手の立場から述べるならば、映画や演劇において観客を耽美のうちにそこに感情移入させてしまうのではなくて、演劇的物語世界と現実世界とを突き合わせ、観客に批判的観察を可能とする精神的距離を確保させることであった。

コーブランドが、この「芸術の政治化」の理念を映画音楽に具現化するために主張したのが、先のエッセイのなかでもとりわけ印象的な方策としての「はっきりしない中立的なる背景音楽」(**neutral background music**) である。下線は本論の筆者が付加した。

音楽が映画をひきたてる(**help**) 三つの重要な方法を考えることができる。第一にある与えられたシーンの感情的高まりを強めるため、第二に、連続性の幻想を与えるため、そして第三に、一種のはっきりしない中立的な背景音楽を付することである。三つのうち、最後のものがもっともミステリアスな問題を提起する。つまり、劇中の対話 (dialogue) の背後において、いかなる適切な音楽を充当すべきかというものだ 57。

上記の「第三」に示された方策が、完全なる感情移入を防ぎ、批判的観察のための距離感を保つためであるとわれわれが判断する根拠は、その特殊な音楽が、劇中の「独白」ではなくて、とくに「対話」の背後にこそ付されるべきものとされるからである。音楽が、物語上で「対話」をする、2名以上の者たちのうち、いずれにも加担しない雰囲気をつくることで、観客が「耽美」に陥ること阻止する意図があると考えられるのである。

かくして、コーブランドは、真なる「庶民=平均的アメリカ人」のための「共同体の音楽」とするために、このハリウッドの「古典的映画音楽」を革新せねばならなかったとわれわれは考える。ベンヤミンのいう「耽美」の危機を、コーブランドは、映画音楽のなかのロマン派の趣向にみた。だから、まずはそれを批判したものであった。彼が求めたのは、まず最初に、映像や物語の文脈にあった音楽であり、従来のハリウッドが、およそいかなる場合もドイツ・ロマン派風であったのに対し、とくにアメリカを題材とする物語映画の場合には、ことさら、「アメリカらしい」音楽であらねばならなかった。その場合の「アメリカらしさ」とは、彼にとっての「パストラル語法」にほかならない。そして、それが「耽

美」に傾くことなく、ベンヤミンのいう「芸術の政治化」のうちに、適宜、観客の批判的観察を可能とする、意図的な「距離感」をつくる音楽であったといえよう。

以上、本章では、「共同体の音楽」の一つの形態として、コーブランドが映画音楽に視線を向けて、それを活動の領野としていく過程を論じた。ところで、われわれは先に、エッセイ「ハリウッド再考」を著した 1940 年の時点で、彼がすでにハリウッドでの映画音楽の実績を有していたと述べた。一方、1937 年における彼のハリウッドとの初回の交渉では映画音楽での無実績こそが問われたはずであった。それではその後、どのような経緯があったのだろうか。コーブランドは、「しかし、どうやって初回の機会を得たらいいのだ？」と、かつて述べたが、その初回は、ハリウッドではなく、東海岸において、やはり「スティーグリッツ・サークル」の写真家と文化批評家たちによってもたらされることになる。それは、カーネギー財団が助成し、アメリカ・プランナー協会が委嘱したドキュメンタリー映画『都市』(*The City*, 1939)であった。