

66 なお、マッカーシーはコープランドへの査問に先立って、当時フルブライトを直接管轄していた文化情報局 (the United States Information Agency, USIA) への査察を開始している [Randall Bennett Woods, *Fullbright: A Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 181; *JDCF*, pp.135-136.]。それにともない、海外における連邦政府の〈白色宣伝〉活動を企図するこの USIA が管轄する世界 196 箇所の政府系図書館に対してそこでの開示情報を規制し、1953 年 4 月には左翼的で非米活動の疑いのある特定の文化人の著作・作品のこの図書館へ向けての海外送付を禁止に追い込んでいる。規制をうけた文化人らは 141 名の「ブラック・リスト」としてまとめられ、作曲家ではコープランドとバーンスタインはもちろん、ヴァーグナル・トムソン、ロイ・ハリス、そしてジョージ・ガーシュインも含まれていた (*C&P II*, p.191-192; *JDCF*, p.134.)。この「ブラック・リスト」には、当時のスペイン第二共和政を支持する署名を行なったにすぎない者までもが含まれていた (*HPAC*, p.454.)。

67 *C&P II*, pp191-192.

68 *HPAC*, p.456.

69 *C&P II*, 192 (“ THE CHAIRMAN: I may say, for your information, you did get security clearance. MR. COPLAND: Did I really? How does one get security clearance? ”).

70 アルブレヒト・ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』浅野利昭、野村美紀子訳、東京：晶文社アルヒーフ、1976 年=1985 年（国外追放前の別離コンサートについて [181 頁]、入党申請 [46 頁]）。

71 *C&P II*, p.189.

72 *Ibid.*, pp.198-203.

73 Richard Dyer, “A Celebration of Copland’s Work” *Boston Globe*, (July 2, 1989) [引用元原文は “Some of his music sounds French, some Russian, some Latin, some American”] .

74 「われわれはギリシア人に近づき、あの自然の芸術運動がギリシア人の中でどの程度に、そしてまたどの高さまで発展していたかを見きわめることにしよう」（ニーチェ 「悲劇の誕生：音楽の精神からの」『世界の名著 57 : ニーチェ』手塚富雄責任編集、東京：中央公論社、1872 年=1978 年、461 頁。）。

75 渡辺裕『西洋音楽演奏史序説：ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社、2001 年、26～40 頁。

■ 第 2 章 注釈 「先行研究の検討、論点の抽出」

¹ 本論のいう「政治意識」とは「政治一般または特定の政治問題に対してもっている見かた・考えかた・態度の総称」を指す。その際の「政治」とは「人間集団における秩序の形成と解体をめぐる、人が他者に対して、また他者と共に行なう営み」を指す（「政治意識」及び「政治」『広辞苑第五版』新村出編、東京：岩波書店、1998年、1468頁）。

² 〈新批評〉（New Criticism）とは1930年代から50年代にかけてアメリカの文芸批評界で隆盛した潮流である。それまでの〈作家主義〉や〈印象批評〉による美的判断を批判し、作品〔主に詩〕の成否において、作者の意図や、作品が喚起する感情の側面を考慮するべきではないことが主張された。当然そこに作者の政治意識が顧慮されることはない。読解では〈テキスト〉には全体的統一性が存在することを前提と考えた上で、〈テキスト〉の内部構造自体、〔「内在的読み」〕にこそ視点が置かれることになる。この批評的視点は代表的批評家のウィムザットとピアズレーによる「意図による誤謬」と「感情による誤謬」の語に示された（テリー・イーグルトン『新版文学とは何か』大橋洋一訳、1983年=1997年、71～83頁）。

³ Arthur Berger, *Reflections of an American Composer* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002), p.11 (本論の筆者はバーガーの言及を *ECAC*, p.411.の注5で知り、そこから引用した。クライストは論文〔*ECAC*〕でバーガーの言及を一部引用しながら以下のように述べている。“he [Berger] ‘thought it prudent’ to omit any discussion of Copland’s political alignment”). なお、作曲家であるバーガーはコープランドの弟子であり、彼自身も師と同種の政治意識を持っていた (*GMAS*, p.164)。したがって、バーガーは1930年代の師における政治的位置づけをもとより熟知していたが、研究では無視したというべきである。

⁴ *HPAC*, p.273.

⁵ *GMAS*, p.165 (“Julia Smith, [挿入句略], completely avoids the issue of Copland’s politics”).

⁶ *Ibid.*, p.164 (“For many years, his involvement in the Left has been obscured, as many scholars have shied away from the issue.”).

⁷ *Ibid.*, (今日のわが国において、コープランドの内実がよく知られていないにも関わらず、かれを〈新古典主義〉という定義の困難なる様式で安易に認識する傾向の大きな淵源には、1950年代以来のこのような要因が維持されたものと本論文の筆者は考える)。

⁸ *C&PI*, p.218.

⁹ ハロルド・クラーマン Harold Clurman (1901-1980) は、アメリカ・ニューヨーク市の演劇演出家、劇作家、演劇批評家。コープランドとは親戚関係にあった。コロンビア大学に学んだ後、1921年から1924年にコープランドとともに渡仏し、二人はモンパルナスの地をはじめ、そのほとんどのフランス滞在中を同室で過ごした。クラーマンはパリ大学で文学を学んだ。以来生涯に渡りコープランドと交流して互いに影響を与え合う。米国帰国の後の1931年に「ザ・グループ・シアター」を創立する。同劇団は所属劇作家クリフォード・オデッツによる『レフティエを待ちつつ』(1935)などでその活動が知られる。

¹⁰ *GMAS*, p.192.

¹¹ *ECMC*, p.15 (“most recent biographer, Howard Pollack, credits Copland with greater personal and political agency”).

12 *GMAS.*, p.165.

13 *Ibid.*,

14 *JDCF.*, *passim* (ex, p.2, 224, 225.).

15 *HPAC.*, pp.234-256 (Chapter14 “ Personal Affairs”). ポラックには、同様の視点から、20世紀のアメリカのクラシック音楽はかかる文化サークルによって生み出されたことを論ずる以下の論考がある。Howard Pollack, “The Dean of Gay American Composers,” *American Music*, Vol.18-No.1 (Spring,2000), pp.39-49. 当該研究では、コープランドの特定の相手は、ヴィクター・クラフト (Victor Kraft, 写真家、アマチュア音楽家) であったと考えられている (*HPAC*, 238) 。1932年に知り合った彼らは1940年代半ばで別離するまで、32年のメキシコ・アカプルコ旅行を皮切りに、時間のかぎり様々な場所への旅行をともにした。ポラックはまた、クラフトの前に、作曲家で小説家のポール・ボウルズ (Paul Bowles, 1910-1999) との関係も指摘する (*Ibid.*, ボウルズは、映画『シェルタリング・スカイ』(1990)の原作者でもある) 。なお、戦後〈赤刈り〉にあうコープランドであるが、たしかに、現在までの当該研究は、彼が共産黨員であったことを示す資料を見いだしていない。しかし、これについて音楽学者ゲイル・マーチソンは、あらたな視点の可能性を提起している。つまり、コープランドとも親交のあったハリー・ヘイ (Harry Hay, 1912-2002, LGBT 権利活動家、歌手、社会主義者) が、かつて、「同性愛者には共産党の入党資格が無かった」と述べたことに着目している (*GMAS*, p.167) 。

16 「スティーグリッツ・サークル」とは、近代写真の父とも呼ばれるアルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz, 1864-1946) を中心とするサークルであり、1918年から20年代にかけて刊行されていたモダニズム芸術批評の『ダイアル』誌の論客たちが集う自然発生的な文化人集団であった。その母体となったのが1905年にニューヨーク5番街291番地にスティーグリッツが開設した「291ギャラリー」である。コープランドは高校在学中から『ダイアル』誌を愛読し、フランス遊学中も合衆国から取り寄せていた。1924年の帰国後、コープランドは音楽批評家ポール・ローゼンフェルドの紹介でこのサークルに出入りするようになる。

17 Elizabeth Bergman Crist, “Aaron Copland’s Third Symphony (1946) : context, composition, and consequence.” Ph.D. diss., Yale University, 2000; Sally M A. Bick, “Composers on the cultural front : Aaron Copland and Hanns Eisler in Hollywood” Ph.D. diss., Yale University, 2001.

18 *ECAC.*, p.414.

19 この語の初出は以下 (Aaron Copland “Composer from brooklyn”, in *Our New Music*, p.229) 。

20 *ECAC.*, p.412.

21 “his [Copland’s] political stance during the years of depression and war can most accurately be characterized as progressive” (*ECAC.*, p.417); “his [Copland’s] political stance during the years of depression and war can first be understood in relation to Progressivism” (*ECMC.*, p.15) .

22 「単純性」の作曲スタイルは、他にも、ヒンデミットの〈実用音楽〉や、アイスラーの〈労働歌 [大衆歌]〉、〈新古典主義〉、〈ジャズ〉など当時の様々な背景が存在することは言うまでもない。

23 *JDCF.*, p.4

24 ジュリア・スミスのみではなくアーサー・バーガーもまた同様の立場である (*GMAS.*, p.233.) 。

25 オリヴィエ・メシアン『わが音楽語法』平尾貴四男訳、東京：教育出版株式会社、1954年、97頁（8音階はメシアンの「移調の限られている旋法第二番」で知られる。デューク・エリントンの「コンビネーション・オブ・ディミニッシュド・スケール」と同じ音階構成である）。

26 奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生：社会・文化の変容の中で』東京：河出書房新社、2005年、237～248頁。佐竹由美「アーロン・コープランドの《エミリー・ディキンソンの12の詩》：『アメリカ的』なるもの考察と作曲分析」博士学位論文、東京藝術大学、2008年（佐竹論文は国内で唯一のコープランドに関する学術論文である。佐竹はコープランド作品の「アメリカ的」を多文化主義的視座から「多様性」に根拠づけた）。

27 ここでの「記号論的に捉え」は、〈シニフィアン〉〔記号表現〕と〈シニフィエ〉〔記号内容〕との関係性が、本質的・実体論的ではなくて、恣意的・関係論的であることを示唆するために本論文の筆者が使用したものだが、これは〈パストラル〉音楽語法という記号表現と中世フランスの理想世界という記号内容との間の本質的な繋がりを前提とせず、だからこそ、それが後にアメリカの〈神話〉とも結合したというラーナーの〈構築主義〉的な研究的視座を踏まえてのことである。

28 クロード・レヴィ=ストロースの『野生の思考』（1966）以降の文化批評用語としての〈神話〉の語には「文化内の解決できないパラドックス（PARADOX）を調整しようとする試み」や、「つねに何か不在のもの（自然、神、永遠、現実）を想定し、存在と不在の間の隔たりを埋めようとする、、、『媒介者』」としての意味がある〔ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳、東京：松柏社、1995年=1998年、p.276〕。本論文の筆者はこの意味において〈神話〉の語を使用する。

29 *NLCO.*, p.503 (Copland's music has become closely associated with these images of wide open spaces and, by extension, the limitless possibilities of the so-called American Dream) .

30 クライストによるジェイムソンへの言及は以下(*ECAC.*, p.415.)。ジェイムソンの「政治的無意識」については以下（フレドリック・ジェイムソン「解釈について：社会的象徴行為としての文学」、『政治的無意識：社会的象徴行為としての物語』大橋洋一訳、東京：平凡社、1989年、17～124頁。そもそもデニングやクライストが用いた「文化的政治性」や「美学的イデオロギー」という2つの研究アプローチは、ジェイムソンが98頁から99頁で述べた「通約不可能な象徴行為の二つの次元」としての「行為面」と「象徴面」を反映するものであり、その両面への偏りのない参照の必要性をジェイムソンが主張していることに起因すると本論文の筆者は考える）。

31 クライストに先立ってデニングが用いた研究手法としての「文化的政治性」と「美学的イデオロギー」の詳細については以下を参照（Michael Denning. *The Cultural Front : The laboring of American Culture in the Twentieth Century* [London : Verso, 1997] , p. xix)。

32 「集合意識」（conscience collective [仏]）とは、フランスの社会学者、エミール・デュルケームがその著『社会分業論』（1893）で示した概念であり、「一社会の成員に共通している信念や感情の総体」を示すものである。敷衍して、社会での「道徳、宗教、祭礼や革命時の興奮などの理解」において使用されることもあり、このような文脈の中で「集合的な象徴化や認識の働きを指すとき、集合表象（representation collective [仏]）という言葉も使われる」（宮島喬「集合意識」、『岩波哲学・思想事典』東京：岩波書店、1998年、716～717頁）。

33 「ジェイムソンは自分の立場をはっきり確立するさいに、ヘーゲルもマルクスも用いていない。そのかわ

りに彼はデュルケムからの引用を選んだ。そしてそれを大変重要視して、『政治的無意識』全体のエピグラフにしたほどである」(ウィリアム・C・ダウリング「全体性を考える」、『ジェイムソン、アルチュセール、マルクス：「政治的無意識」入門講座』辻麻子訳、東京：未来社、1984年=1993年、47頁。)

34 クライスト自身はふれていないことだが、ジェイムソンはマルクス主義批評における「矛盾」の位置づけについて次のように述べている。「マルクス主義分析の中で中心的な位置を占めるべきものとして、私たちは矛盾のカテゴリーを強調した」(ジェイムソン『政治的無意識』、113頁)。

35 ここでの「産業社会」がメキシコに限らず、広く「アメリカ」も含むとする本論の筆者の解釈は、クライストの論文に明示されたものではない。しかしそのような解釈する根拠は、クライストが「産業社会」を示唆する記述に“industrial world”として“Mexican”のような限定的な語を使用していないことに拠る(*ECAC.*, p.439)。

36 クライスト自身はふれていないことだが、「表面上」とはいえどもこのような作品内での「非連続性」とは、かつて師のナディア・ブーランジェから、作曲上での最も留意すべき信条として「長い流れ」(*la grande ligne* , 仏) と師が名辞する音楽的な連続性を教授され、またその音楽価値を自覚的に継承するコーブランドとしては、以前の作品と比較して明らかに異質な傾向といえる。「長い流れ」については以下(*C&P I.*, p.67.)。

37 *Ibid.* (“The aesthetic contradictions showcased by the grotesque reveal the social tensions of industrial capitalism as the rural folk songs are exploited and distorted, while at the same time a utopian ideal imaginatively restores the cultural continuity of rural and urban community within the musical whole.”).

38 *GMAS.*, p.233.

39 *Ibid.*, p.165.

40 *Ibid.*, (“a staunch modernist”).

41 マックス・ホルクハイマー、テオドール・W・アドルノ「文化産業：大衆欺瞞としての啓蒙」『啓蒙の弁証法：哲学的断想』徳永恂訳、東京：岩波書店、1947年=1990年、185～261頁。

42 *CEFC.*, p.x (“Determining whether these three film scores possess what Copland has called ‘the long line’ while still supporting the cinematic action is a fundamental goal of this study.”). また、コーブランドがブーランジェから継承したという「長い流れ」の音楽理念については共著自伝第一巻にも以下の記述がある。「私が彼女の生徒だった頃、ブーランジェは一つの包括的な指針をもっていた。つまりそれが、作曲において第一にそして最も望ましいものなのであり、彼女が呼ぶところの、音楽における『長い流れ』(*la grande ligne*)である」(*C&P I.*, p.67)。

43 コーブランドの映画音楽研究については、後章で触れる *SBOC* [サリー・ビック論文。本論凡例を参照。] もある。ビックはここで映画『廿日鼠と人間』(1939)を論じている。

44 [以降の注釈が、ハリウッドの映画音楽研究のレビューに関するものである] David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, (London : Routledge, 1985).pp. 33-35.

45 Ibid., p.34 (“ But Sam Goldwyn gave the most tense advice : ‘ Write music like Wagner, only louder.’”).

46 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies : Narrative Film Music* (London : BFI Pub., 1987) ; Kathryn Kalinak, *Settling The Score : Music and the Classical Hollywood Film* (Madison : The University of Wisconsin Press, 1992 .) ; Royal S. Brown, *Overtones and Undertones : Reading Film Music*, (Berkeley: University of California Press, 1994).

47 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies.*, p.73 (“ Classical Film Music : Principles of Composition , Mixing , and Editing ”).

48 Kathryn Kalinak, *Settling The Score*, pp.78-110.

49 Roy M. Prendergast, *Film Music : a Neglected Art*, (1st ed., New York: 1977) 2nd ed., New York : W.W. Norton & company, 1992.) ; James Wierzbick, *Film Music : a History*, (New York : Routledge, 2007) ; Rick Altman, *Silent Film Sound*, (New York : Columbia University Press, 2007).

50 *C&PI*, p.270 (“ I had followed Gerge Antheil’s column in Modern Music, ‘ On the Hollywood Front,’ with great interest. ”).

51 George Antheil, “ On the Hollywood Front, ” *Modern Music : A Quarterly Review* Volume XIV, Number 2 (November-December 1936), pp.46-49 (連載初回). ~ Volume XVI, Number 4 (May – June 1939), pp.278-280 (連載最終第 10 回).

52 高岡智子「亡命ユダヤ人作曲家と映画音楽の成立史：初期ハリウッドから東ドイツへ」、博士論文、神戸大学、2008年。尾鼻崇「映画音楽の誕生と変遷：マックス・スタイナーと西洋藝術音楽の大衆化を中心に」、博士論文、立命館大学、2008年。

53 柳生すみまろ『映画音楽：その歴史と作曲家』東京：芳賀書店、1985年。

54 蓮實重彦『映画はいかにして死ぬか：横断的映画史の試み』東京：フィルムアート社、1985年、96～136頁。本論の筆者は、これを映画評論家の畑中佳樹氏から教示頂いた。

55 ロバート・スタム、ロバート・バーゴイン、サンディ・フリッターマン=ルイス『映画記号論入門』丸山修、エグリトンみか、深谷公宣、森野聡子訳、東京：松柏社、1992年=2006年、9頁。