

124 同前、ザンズ、9 頁。

125 “via”，下宮忠雄、金子貞雄、家村睦夫編『スタンダード英語語源辞典』東京：大修館書店、1989 年、576 頁。

126 中野耕太郎『20 世紀アメリカ国民秩序の形成』、45 頁。

127 ポール・クルーグマン『格差はつくられた：保守派がアメリカを支配し続けるための呆れた戦略』三上義一訳、東京：早川書房、2007 年=2008 年、25 頁。トマ・ピケティ『21 世紀の資本』山形浩生、守岡桜、森本正史訳、東京：みすず書房、2013 年=2014 年（「1910 年から 1950 年にかけてほとんどの先進国で生じた格差の低減は、何よりも戦争の結果であり、戦争のショックに対応するため政府が採用した政策の結果なのだ」22～23 頁。「果てしない格差スパイラルを避け、蓄積の動学に対するコントロールを再確立するための理想的な手法は、資本に対する世界的な累進課税だ〔市場のなすがままに任せるのではなく政策が必要である。補足は本論の筆者〕」489 頁。）。

128 ザンズ『アメリカの世紀』、7 頁。

129 ザンズ、同前。

130 常松洋『大衆消費社会の登場』、33 頁。

■ 第 4 章 注釈 「スティーグリッツ・サークル」

¹ Van Wyck Brooks, *America's Coming-of-Age*, (New York: B.W.Huebsch, 1915), p.9; ヴァン・ワイク・ブルックス「アメリカ成年期に達す」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1915 年=1975 年、113 頁。

² 井上謙治「社会批評の伝統」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1915 年=1975 年、19 頁。

³ 1921 年 6 月、コーブランドは、同年にパリに新設された、パリ郊外の「フォンテーヌブロー・アメリカ音楽院」“Conservatoire américain de Fontainebleau” のサマースクールに参加するために渡仏した（HPAC, p.45）。この学校は、もともと、アメリカ軍のバーシング將軍が隊内楽団の音楽の水準を高めることを企図し、アメリカの名指揮者ウォルター・ダムロッシュに協力を要請し、この指揮者が主導してヨーロッパ

パでの音楽研修拠点とすべく開校したものであった（ブルノー・モンサンジャン『ナディア・ブーランジェとの対話』45頁）。

かくてコーブランドは、1921年の夏を、このフォンテヌブローでのサマースクールに過ごしたが、当地にて講師のナディア・ブーランジェ女史に出会い傾倒する。フランス滞在は当初1年を予定していたのだが（*HPAC*, p.45）、引き続き、個人的指導を受けることを希望し、サマースクール終了後の1921年秋以降、コーブランドはパリに移り住み、その後の3年間をナディア・ブーランジェに師事して研鑽をつんだ。コーブランドはアメリカ人としての最初のブーランジェの弟子となった。これを皮切りに、パリ9区、バル通り36番地（36 Rue Ballu）にあるアパートメント4階のブーランジェの自宅には、コーブランドに続き、ヴァージル・トムソンやウォルター・ピストンなど、後のアメリカの主要な20世紀の作曲家たちのほとんどがレッスンのため足を運ぶことになる。また、ブーランジェは多くの作曲家を招いてティータイムを楽しんだこともあり、パリ音楽院の後輩であるフランス6人組の面々、また彼女が尊敬するストラヴィンスキー、そしてラヴェルが、ここを訪れていた。それを通じて、コーブランドは彼らと面識を得ることができた（*GMAS*, p.73）。20世紀アメリカ音楽を作り上げた原点ともいえるべき、このパリのブーランジェのアパートメントは現存しており同市の史跡にも指定されている。ナポレオン3世の時代、パリ第二帝政期に建てられたその瀟洒な外観を仰ぐべくこの地を訪れる研究者等は今も多い。なお、建物内は通常の住宅につき公開されていない。

4 写真家 アルフレッド・スティーグリッツは、アメリカ、ニュージャージー州ホーボーケンの豊かなユダヤ人家庭に生まれた後、1880年代にドイツ・ベルリン工科大学にて写真を学び、その初期には、「ぼかし」の趣を生かした印象派の画風を範とする〈ピクトリアリズム〉〔絵画主義〕の作風において、24歳で、ロンドンの「アマチュア・フォトグラファー」誌のコンテストで金賞をとった。帰国後はニューヨークに地歩を固め、1902年に写真集団「フォト・セセッションズ」〔写真分離派〕を結成し、マンハッタンの5番街291番地に自ら開廊した「ギャラリーズ・オブ・ザ・フォト・セセッションズ」〔後に「291画廊」に改称〕を拠点として旺盛な創作活動に励みつつ、雑誌『カメラ・ワーク』を刊行し、アメリカでの写真藝術の啓蒙に努めた。コーブランドと出会った頃は、1922年以降、雲を題材する抽象的表現で知られる「イクィヴァレント」という、彼の後期の作風へと変容する転機となる時期であった。その作風の変容には「写真の象徴性」をめぐる独自の内面的思考も作用しているが、他方、美学的主題からその大枠を述べるならば、およそ、それまでの絵画の模倣ともいえる〈ピクトリアリズム〉から、新たに、写真メディア独自なる表現としての〈ストレート・フォトグラフィ〉を志向する変化の時期にあった（伊藤俊治『写真史』東京：朝日出版社、1992年。）。

5 この「スティーグリッツ・サークル」という語句は一般的に用いられているものであり、すくなくとも、その一例としては、以下の論考にみられる。*HPAC*, 97; 小林剛『アメリカン・リアリズムの系譜』、117頁; 高村峰生「スティーグリッツ・サークルと機械の時代における『手』の表象」、『れにくさ』、第5-1号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部・現代文芸論研究室編、220頁。

6 ヴァン・ワイク・ブルックス「役に立つ過去」、『社会的批評・アメリカ古典文庫 20』国重純二・井上謙治訳、東京：研究社、1918年=1975年、192頁。

7 コーブランドは高校卒業時に大学進学を希望せず、実際に進学しなかった〔ただし、1971年にコロンビア大学から名誉博士号を得ているほか、いくつかの大学から同様の学位を授与されている。〕。一方、このサークルに集う者たちの多くは、アイビー・リーグやそれに相当するものの出身者であった。たとえば、ポール・ローゼンフェルドとヴォルド・フランクはイエール大学に、ヴァン・ワイク・ブルックスはハーバード大学に、そしてルイス・マンフォードはコロンビア大学に学んでいる。なお、スティーグリッツ自身は、マンハッタン島の対岸、ニュージャージー州ホーボーケンにおいてドイツ系ユダヤ移民の子として生まれたアメリカ人であり、17歳でドイツに留学してベルリン工科大学で写真を学んだ。

8 *ECMC.*, p.16. 本論において重要な論拠の一つとなるため、以下、クライストの著作の当該部分の原文を示しておく。なお、“progressive”の語の訳出について常に留意すべきは、それが、特にアメリカ史学上での〈革新主義〉とは関連をもたず、一般的な意味での形容詞「進歩的な」として用いられている可能性であり、

それらを慎重に区別すべきことは言うまでもない。この点について、クライストの論述では、本論文の筆者が付した下線部のとおり、〈革新主義〉を含意する場合、敢えて大文字の“Progressive”を用いながら区別していることが分かる。

“As a historical phenomenon Progressivism is frequently confined to the years before World War I, but as a general political perspective, it endured through the Great Depression. In the 1930s, many left-leaning intellectuals continued to support a convergence of artistic and social progress. [ブロック引用で本論が使用した部分はこちらから →] A Progressive philosophy survived in magazines such as the *Dial*, *Hound and Horn*, *Seven Arts*, and especially the *New Republic*, whose contributors generally assumed the fact of the capitalist system but advocated a communitarian vision of modern civil society. Copland read the *Dial* while still in Paris and became familiar with some of its contributors during the years immediately after his return to New York in 1924. Through the critic Paul Rosenfeld he met such luminaries as Van Wyck Brooks, Lewis Mumford, Edmund Wilson, and Alfred Stieglitz, forming especially close friendship with Wald Frank and the photographer Paul Strand. In this circle of artists and intellectuals, Copland discovered a community pursuing socially responsive forms of modernist expression.”

⁹ *HPAC.*, pp.96-106. たとえば、ポラックもまた、『ダイアル』誌などの雑誌の存在や、それを機縁にコーブランドが得た「スティーグリッツ・サークル」での人脈を、コーブランドの藝術活動において重くみて、著作中のほぼ1章を割いて論じている。

¹⁰ *The Encyclopedia Americana*. International Edition. s.v. “DIAL, The.” Volume9, p.54.

¹¹ *GJAC.*, p.16 (邦訳 13頁)。

¹² *C&PI.*, p.32; *HPAC.*, 97.

¹³ *HPAC.*, p.34.

¹⁴ *C&PI.*, p.27.

¹⁵ *C&PI.*, p.28.

¹⁶ *GJAC.*, p.133 (邦訳 152頁)。

¹⁷ Ernst Friedrich Eduard Richter, *Manual of Harmony*, translated from the German by John Morgan (New York: G. Schirmer, 1867); Julia Smith, *Aaron Copland: His Work and Contribution to American Music*, p.22 (コーブランドがリヒターを使用していたとする典拠); (邦訳) エルンスト・リヒター『新訳律氏和声学』浅田泰順訳、東京：浅田泰順、1913年。

¹⁸ Arther Foote and Walter Spalding, *Modern Harmony in Its Theory and Practice* (Boston & New York: Arther Schmidt, 1905).; J.Smith, *Aaron Copalnd*, p.22 (コーブランドがフットを使用していたとする典拠)。著者、アーサー・ウィリアム・フット (Arthur William Foote, 1853年-1937年) は、アメリカ合衆国の作曲家。ペインやチャドウィック、パーカー、エイミー・ビーチと並ぶ「第二次ニューイングランド楽派」の作曲家の一人。また、ハーバード大学において最初に音楽学の学位を得た人物とされる。

¹⁹ *HPAC.*, p.46 (なお、パリ遊学時代におけるナディア・ブーランジェの作曲個人レッスン料は、ポラックによれば、一回4ドル20セントであった。注釈20のとおり、今日に換算すると約13,000円である。)

20 ここでの2万円は、本論の筆者の以下の簡易な計算による。インフレーションなどは考慮していない。【計算方法】1920年頃のアメリカ全産業での労働者平均年間収入は約1,200ドルである〔本注釈下部参照〕。つまり平均月収は100ドルとなる。100ドルをレッスン料6ドルで割ると、商はおよそ17である。一方、日本の国税庁の2013年の調査に基づき、現在の会社員平均年収を約400万円とすると、平均月収は約33万円となる。33万円 / 17 \approx 19,400円につき、約2万円と考えた。もし、手取り25万円で計算するならば約1.5万円である。なお、パリ遊学時代のナディア・ブーランジェのレッスン料は1回4ドル20セントであった〔HPAC., p.46〕。仮に、これを同様の方法で換算すると、約1.3万円、手取り25万円ならば約1万円となる。なお、価格相場としては、1927年のフォード車モデルTは約400ドルであり、上の計算だと約130万円となる。当時のアメリカの平均年収は以下の統計に拠った（「D779-793. 全産業、主要産業、職業別平均年間収入：1890-1926年」、『アメリカ歴史統計』第1巻、アメリカ合衆国商務省編、斎藤真、鳥居泰彦監訳、東京：原書房、1986年、168頁。）。

21 HPAC., p.34.

22 C&PI, p.29; GMAS, pp.11-12. 本人によれば、彼はドビュッシーなどの独学のための楽譜を、マンハッタン区のイーストサイド58丁目通り127番地の「ニューヨーク公共図書館58丁目通り分館」で借りていたとある（C&PI, p.29）。この図書館分館は1907年に設立され、当時の建物とは異なるが、今日も開館している。また、ブルックリンの分館にも通っていた。

23 GMAS., p.2-3. 今日の日本では聞かれない、この〈ウルトラモダン〉なる音楽ジャンル名について、マーチソンは、同時代のアメリカの作曲家・音楽事典編集者のニコラス・スロムニスキーがこれを詳述した事例を挙げている。「従来のモダニズムを超える音楽」であるそのジャンルが、「不協和なる対位法」、「無調性による旋律的意図」、「混合拍子（polymetric）、各声部異拍子（polyrhythmic combinations）、そして特殊奏法（novel instrumental sonorities）」を特徴とするものであるとされる。1920年代のコープランドの初期作品の一部もまた、当時のアメリカでは、この〈ウルトラモダン〉に分類されることになる。

24 C&PI, 32; HPAC, p.97.

25 GJAC., p.16（邦訳14頁）; HPAC., p.97.

26 HPAC., p.98.

27 HPAC., p.97.

28 Ibid., pp.97-98.

29 HPAC, p.98.

30 Ibid.,

31 GJAC., p.32（邦訳32頁）; Paul Rosenfeld, “Jazz and Music: Music in America,” *An Hour with American Music* (Philadelphia: J.B.Lippincott, 1929), p.11.

32 GJAC., p.29（邦訳28頁）.

33 1923年に設立されたアメリカの「作曲家連盟」‘The League of Composers’は、それに先立って既に設立されていた1921年にエドガー・ヴァレーズを中心とする「国際作曲家ギルド」‘International Composer’s Guild’から分派した組織であった。「作曲家連盟」は、後の1954年以降、「国際現代音楽協会」‘The International Society for Contemporary Music’ (ISCM) のアメリカ支部としても位置づけられるようになり、名称を「作曲家連盟/ISCM」‘The League of Composers / ISCM’ と改めて、現代アメリカの作曲家の拠点として今日に至る。なお、ISCM 統合前の「作曲家連盟」は季刊批評誌『モダン・ミュージック』を発行しており、コープランドやローゼンフェルドは精力的に寄稿した。同連盟において、クレア・レイ女史は発足時以来25年間理事長を勤めた。ローゼンフェルドは発足当時から1940年まで諮問委員会の一人であった(『モダン・ミュージック』誌各巻の“Advisory Board”欄を参照のこと)。コープランドも1929年から諮問委員会、1933年以降は理事会の内の一人であった(同前、“Advisory Board”欄、“Executive Board”欄を参照のこと)。

34 ECAC., p.427.

35 一例を挙げれば、後に述べる文化批評家ヴォルド・フランクや写真家ポール・ストランドをはじめ、音楽学者のクライストが指摘するように、経済学者のスチュワート・チェイスや、ジャーナリストのカールトン・ビルズに顕著である。「メキシコの民俗文化は、カールトン・ビルズやスチュワート・チェイスといった主導的な革新主義者たちによって、現代の産業社会に代わるもの(alternative to)として理解された」(ECAC, p.427)。コープランドの《エル・サロン・メヒコ》(1936)をはじめ、1930年代におけるメキシコ文化への眼差しもまた、かかる文化人たちと同様の文脈において理解されるべきである。なお、スチュワート・チェイスが著した『メキシコ：二つのアメリカの研究』(1931)のイラストは、メキシコ壁画運動の第一人者である藝術家のディエゴ・リベラが描いている。

36 GJAC, p.29 (邦訳 28頁)。

37 「D779-793. 全産業、主要産業、職業別平均年間収入：1890-1926年」、『アメリカ歴史統計』第1巻、アメリカ合衆国商務省編、斎藤真、鳥居泰彦監訳、東京：原書房、1986年、168頁。

38 Carol J. Oja, *Making music modern : New York in the 1920s*, (New York : Oxford University Press, 2000), p.208. コープランドのパトロンであったこのアルマ・モーゲンソー・ワートハイム女史(Alma Morgenthau Wrethim, 1887-1953)であるが、その娘は、第一次世界大戦の諸相を論じた『決定的瞬間：暗号が世界を変えた』や『八月の砲声』の著者であり、ピューリッツァー賞を受賞した女流作家、バーバラ・タックマンである。

39 『モダン・ミュージック』誌の、たとえば、1920年代後半の“Executive Board”欄を参照のこと。

40 Carol J. Oja, “Cos Cob Press and the American Composer,” *Notes*, 44, no.4 (December 1988), p.228.

41 GMAS, p.160; GJAC, p.140 (邦訳 163頁)。

42 コープランドの出自は、ロシア(現在のリトアニア)生まれで敬虔なユダヤ教徒の父のもとにニューヨークにて生まれた移民2世としてのロシア系ユダヤ人であるが、ローゼンフェルドをはじめ、ワートハイム女史、常にコープランドの活動を助けた〈作曲家連盟〉の理事長リース女史、及び同じく連盟の理事であり、リース同様にコープランドの活動を助けたミンナ・レイダーマン女史、さらに後に述べる、スティエグリッツやヴォルド・フランクやポール・ストランド、そして親交の深い音楽家たち、ダリウス・ミヨー、ウォルター・ダムロッシュ、セルゲイ・クーセヴィツキー、レナード・バーンスタインも含め、コープランドの周囲にいた多くもまたユダヤ人であった。このような事実に着目し、「コープランドをめぐるユダヤ系の後援者及び奨励者ネ

ットワーク」の存在を強調する立場がある（本注釈下部参照）。加えて、コープランドが生涯をとおして、ときに感情的とも言うべき程度に、ヴァーグナーと「ドイツ・ロマン派」の音楽を忌避し続けた側面、さらに、かつてトロツキストであったダニエル・ベルやクレメント・グリーンバーグらユダヤ人による戦後の〈ニューヨーク知識人〉たちの政治的右派への転向、及びラムズフェルド国防長官など〈ユダヤ・ロビー〉がその中枢にまで入り込んだブッシュ政権にみる〈新保守主義〉の台頭（本注釈下部参照）、これらとコープランド没後の受容との関連もまた加味しながら、今後、ひろく〈ジュダイズム〉的視点を持った探究を試みることには、コープランドの新たな側面を知る上で、また、アメリカ文化全体を知る上でも、大きな意義があると考えられる（Gail Levin “From the New York Avant-Garde to Mexican Modernists: Aaron Copland and the Visual Arts,” in Aaron Copland: And His World, edited by Carol J. Oja and Judith Tick. (Princeton: Princeton University Press, 2005), p.111, p.118 n.60.）。〈ユダヤ・ロビー〉とアメリカ〈新保守主義〉との関連については以下（田原牧『ネオコンとは何か：アメリカ新保守主義派の野望』東京：世界書院、2003年。）。

43 *C&PI*, pp.138–139（〈ニュー・スクール〉での教育活動に関する出典は、すべてこれに拠った）。

44 *HPAC*, p.100. *GJAC*, pp.29-30（邦訳 29頁）。夜会開催日について、ポラックは11月24日、ゲイル・レヴィンは11月29日の日付を明記している。

45 *C&PI*, p.102.

46 *Ibid.*, p.125.

47 *GJAC*, pp.29-30（邦訳 29頁）。

48 *C&PI*, p.192.

49 北村三子「1919年のデューイと日本」、『駒沢大学教育学研究論集』第26巻、2010年、8頁。

50 スティーグリッツの〈291画廊〉〔1905年–1917年〕は、彼が主催する写真集団の作品展示の場のみならず、1910年から1913年頃には、西欧の同時代の主要な藝術動向に触れることができるアメリカでの最前線であった。たとえば、1910年5月28日におけるピカソのアメリカ初個展開催の場となり、彫刻ではロダンやブランクーシ、画家ではマチス、セザンヌ、ルソー、ピカビア、ロートレックらを紹介している。他にも、メキシコの異色の画家マウリス・デ・ザヤスを紹介したり、1914年11月3日には、ピカソの藝術的源泉の一つであるアフリカ彫刻の展示会をアメリカで初めて開催した（Vincent Tompkins (ed.) *American Decades: 1910-1919*, (Detroit: Gale Research, 1996), p.24, 29, 42.）。また、彼は〈ニューヨーク・ダダ〉を代表するマルセル・デュシャンとの親交も深く、1917年に制作されたレディ・メイド作品の『泉』について、今日われわれがよくみる、あの彫刻台にのせられた皮肉なる当時の写真はスティーグリッツが撮影したものであった（西村清和『現代アートの哲学』東京：産業図書、1995年、3頁。）。西欧のモダニズム藝術の紹介に積極的であった「291ギャラリー」に対して、のちに開廊した「インティミット画廊」〔1925年–1929年〕や画廊「アン・アメリカン・プレイス」〔1929年–1950年〕では新進のアメリカ人作家のための作品発表の場を目的とした。そこには、スティーグリッツの根本的藝術理念としての、アメリカ人作家による、脱西欧的でアメリカ独自なる表現の追究への思いが籠められていた

51 *C&PI*, p.125.