

## ■ 第5章 注釈 「共同体の音楽」をもとめて：1920年代後半以降にみるコープランドの模索

- 1 ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史・上』鈴木主税訳、東京：講談社学術文庫、1975年=1995年、103～108頁。
- 2 通説では〈トーキー映画〉の誕生を、1926年のワーナー・ブラザーズによる映画『ドン・ジュアン』(Don Juan, 1926)〔映像と音楽との同期〕か、あるいは、1927年10月の、やはりワーナー・ブラザーズによる映画『ジャズシンガー』(*The Jazz Singer*, 1927)〔映像と音楽、そしてセリフ音声の同期〕にみるのは周知であろう。一方、以下の資料には、一概にそこに還元するのを躊躇させる当時の諸相が示されている。Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, (Berkeley: University of California Press, 1999).
- 3 渡辺裕『音楽機械劇場』東京：新書館、1997年、154～221頁。
- 4 Ellen Graff, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997), p. 2 (本論図5-1.の写真は、この著作の2頁目に掲載されているものを使用した。また、本論図5-1.の説明文は、この著作内の写真説明文を引用したもの)。
- 5 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』柿沼敏江訳、東京：みすず書房、2007年=2010年、284頁。
- 6 「D85-86. 失業：1890-1970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、135頁。
- 7 秋元英一『世界大恐慌』東京：講談社学術文庫、2009年、86頁。秋元はここで、歴史家ロバート・マッケルヴェインが記した「当時の失業者の行動と心理」を引用して紹介している。
- 8 ロバート・コンクエスト『悲しみの収穫・ウクライナ大飢饉：スターリンの農業集団化と飢餓テロ』白石治朗訳、東京：恵雅堂出版、2007年。
- 9 野村達朗『アメリカ労働民衆の歴史：働く人びとの物語』京都：ミネルヴァ書房、2013年、201頁。
- 10 同前、野村、200～203頁。
- 11 ECAC., p.441
- 12 *C&PI*, p.129.
- 13 *AFAN*., pp. 524, 530-531, 534.
- 14 「悪所」とは、ジャズ批評の青木和富による表現を借用したものである。青木は、第一次大戦時の軍港ニューオーリンズの紅橙街、ストーリービルをルーツとするジャズは、「いわゆる悪所で育った音楽」(178頁)としてそこにジャズのルーツをみる立場である。その後、紅橙街廃止にともない、その文化は活路をもとめミシシッピー川を北上し、1920年代には、シカゴやミズーリ州カンザス市に移動する。これがチャーリー・パー

カーとともに 1940 年代にニューヨークに入るのを大きな契機とし〈モダン・ジャズ = ビバップ〉として隆盛をみる。一方、それが〈ラグタイム・ピアノ〉という、別の黒人音楽のスタイルから派生した音楽にして、それに着目した都会の上流階級の白人が、奢侈のなかで、自らとは別世界の黒人文化の「エキゾチズム」を楽しむ文脈で隆盛した音楽、つまり、1920 年代のニューヨークの「ジャズ」については、それと〈モダン・ジャズ〉との分節を強調して述べている。青木和富「(特集・ガーシュイン) “ジャズ・エイジ” のジャズ」、『ユリイカ：詩と批評』(1981 年 12 月号)、東京：青土社、177~183 頁。

15 HPAC., p.100.

16 HPAC., P.51。「パリ 14 区、ラスパイユ通り 207」(207 Boulevard Raspail, Paris)。彼らはここに 1921 年 9 月から住んだ。転居の時期は、彼の渡仏の当初の目的であるフォンテンブロー夏期音楽講座(1921 年 6 月~9 月)が終了した直後と考えられる。アパートからカフェ〈ロトンド〉までは徒歩 5 分程の距離である。「安っぽいアパート」とはクラーマンの言葉。コーブランドは、このモンパルナスのアパートから、モンマルトル近くにあるブルーランジェのアパートへ通ったことになる(「パリ 9 区、バル通り 36」, 36 Rue Ballu, Paris.)。クラーマンはここからパリ大学へ通った。彼らは 1924 年 6 月に帰国した。コーブランドらが住んだアパートは、2015 年現在、「ホテル・メルキユール・パリ・モンパルナス・ラスパイユ」となっている。

17 HPAC.,p.480 (“ Copland had admired Hemingway since the 1920s” ).

18 HPAC., p.55.

19 亀井俊介『アメリカ文学史：自然と文明の争い・講義 2』東京：南雲堂、265 頁。

20 丸山繁雄「(特集・ガーシュインとアメリカ文化) ガーシュインとジャズ、そして、ジャズとガーシュイン」、『音楽芸術』(1998 年 9 月号)、東京：音楽之友社、29 頁。

21 青木和富「“ジャズ・エイジ” のジャズ」、179 頁。

22 Aaron Copland, *Our New Music : Leading Composers in Europe and America* , (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc. , 1941) , p.229 ( 邦訳、アーロン・コーブランド『現代音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1941 年=1957 年、177 頁 )。ただし、訳書を参照しつつ、本論では原著からあらためて訳出した。

23 JDCE., p.60 (“ Copland was sympathetic to a French aesthetic, and was largely averse to serialism from the time he went to Paris to study with Nadia Boulanger” ).

24 Aaron Copland “ A Note on Young Composer, ” (1935), in *Aaron Copland : A Reader : Selected Writings, 1923-1972* , edited by Richard Kostelanetz. ( New York : Routledge, 2004 ) , p.126.

25 C&PI., p.136.

26 三浦信一郎『西洋音楽思想の近代：西洋近代音楽思想の研究』東京：三元社、2005 年、322~323 頁。杉浦康則「群衆演出の観点から見たベルトルト・ブレヒトの理論とその実践」、『北海道言語文化研究』第 12 巻、2014 年、109 頁。

27 HPAC., p.67.

28 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、48～53頁。畢竟、その激論の内実とは、形式と内容の力点をめぐる美学的理念上での最大の問題をめぐらるものであり、その両極の衝突であったといえよう。一方、この師弟（シェーンベルクとアイスラー）は、その約20年後、同じ亡命先であるカリフォルニアの地では親交が回復している。シェーンベルクは、亡命文化人たちの日曜午後のたまり場であるアイスラーのマリブの自宅に訪問している。アイスラーは、文化人仲間において「社交上の魅力ある存在」であった（同前、170頁）。

29 *HPAC.*, p.68. ポラックによれば、フランス遊学中の1922年、コープランドは、初めてベルリンへ旅行した際に、クルト・ヴァイルに会っている。

30 *HPAC.*, p.68; *ECMC.*, p.74.

31 パウル・ヒンデミット『作曲家の世界』佐藤浩訳、1952年=1955年、東京：音楽之友社、V頁。

32 これはヒンデミット自身によるステートメントではあるが、本論では以下の三浦の著作から、三浦の訳出によって引用したものである。三浦信一郎『西洋音楽思想の近代：西洋近代音楽思想の研究』、323頁。三浦が示すこのヒンデミットのステートメントの出典は以下である。Paul Hindemith, “Musik für Liebhaber,” *Aufsätze Vorträge Reden*. S.36.

33 フェルディナンド・テンニエス『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト：純粹社会学の基本概念（上）』杉之原寿一訳、東京：岩波文庫、1887年=1957年。

34 Aaron Copland, *Our New Music : Leading Composers in Europe and America*, (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1941), p.236 (邦訳、アーロン・コープランド『現代音楽入門』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1941年=1957年、182頁)。ただし、訳書を参照しつつ、本論では原著からあらためて訳出した。

35 注53に対応する本論での引用部は、いうまでもないが、原著236頁の記載のままに本論の筆者が訳出したものである。一方、訳者、経済学者・作曲家の塚谷晃弘による邦訳『現代音楽入門』（1941年=1957年）での当該箇所となる182頁には、「民主主義」の一文や、相当するくだりは見当たらない。本論の筆者が使用した原本と、訳書「あとがき」に示す塚谷が使用した原本を比較すると、その発行年、出版元は同じである。ただし、本論の筆者の原本冒頭に“Eighth Printing”とある。念のため、以下、塚谷訳の該当箇所を示しておく。

「何百万という新しい聴衆に、すぐれた音楽がひろまったことは、作曲家に対して、読み書き能力がひろまったことが作家に及ぼしたのと同じくらい深い影響を及ぼした。これは、思わず戦慄が走るほどの事実であって、おそらく、今後の私たちの音楽生活を、あらゆる面でどんどん変えていくことだろう」。(182頁)。

36 三浦信一郎「ベートーヴェン神話の形成と支配：音楽における近代」、神林恒道、大田喬夫編『芸術における近代：美的コンセンサスは得られるか（叢書／転換期のフィロソフィー・第2巻）』京都：ミネルヴァ書房、1999年、60～89頁。

37 ‘Liberté, Égalité, Fraternité’. いうまでもなく、西欧近代の端緒といえるフランス革命時を端緒とするフランス共和国の標語である。

38 松宮秀治『芸術崇拜の思想：政教分離とヨーロッパの新しい神』東京：白水社、2008年。

- 39 同様の主張は以下にも読める。渡辺裕「格化される『巨匠』たち」、『聴衆の誕生：ポスト・モダン時代の音楽文化』東京：中公文庫、1989年、2012年、48～78頁。
- 40 Aaron Copland, *Our New Music*, p.3 (邦訳、14頁。 )。
- 41 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」高木久雄・高原宏平訳(1936年=1970年)、『複製技術時代の芸術』、東京：晶文社、1999年、17頁。
- 42 同前、ベンヤミン、46～49頁。
- 43 同前、ベンヤミン、12頁。
- 44 同前、ベンヤミン、49頁(「『芸術に栄えあれ、よし世界のほろぶとも』とファシズムはいう。ファシズムは、マリネッティが告白しているように、技術によって変化した人間の知覚を芸術的に満足させるために、戦争に期待をかけているのだ。 )。
- 45 「“EPIC THEATER” 叙事演劇、叙事的演劇」、『コロンビア大学・現代文学・文化批評用語辞典』ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編、杉野健太郎、中村裕英、丸山修訳、東京：松柏社、1995年=1998年、158～159頁。
- 46 ヴァルター・ベンヤミン「叙事演劇とは何か」浅井健二郎訳、1939年=1995年、『ベンヤミン・コレクション I：近代の意味』東京：筑摩書房、1995年、542頁。
- 47 この例示においては、主に以下を参照の上、本論の筆者の解釈において音楽に置き換えたもの。テリー・イーグルトン『新版・文学とは何か』大橋洋一訳、東京：岩波書店、1983年=1997年、287頁。中島裕昭「ベンヤミンの『救出する批評』とブレヒトの『異化』」、『岐阜大学教養部研究報告』第26巻、1990年、298頁。「“EPIC THEATER” 叙事演劇、叙事的演劇」、『コロンビア大学・現代文学・文化批評用語辞典』ジョゼフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編、158～159頁。
- 48 ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」、44頁。
- 49 ベンヤミン「叙事演劇とは何か」、542頁。
- 50 ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」、46頁(「観客はいわば試験官である。 )。
- 51 Aaron Copland, *Our New Music*,