

■ 第6章 注釈 「アメリカらしさ」の革新性

- 1 梅原峻『フランス人民戦線：統一の論理と倫理』東京：中公新書、1967年、101頁。
- 2 前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』京都：京都大学出版会、2003年、235頁（235頁によめる注釈 37を参照）。
- 3 *HPAC.*, p.273.
- 4 *GMAS.*, pp.169-170 (Aaron Copland, “Workers Sing!” *New Masses*, June 5, 1934, pp.28-29; Aaron Copland, “The American Composer Gets a Break,” *American Mercury*, April 1935, pp.488-492; Aaron Copland, “Note on Young Composers,” *Music Vanguard*, 1, no.1, 1935, pp.14-16.).
- 5 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』東京：彩流社、2001年、81頁。
- 6 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流』、88～89頁。
- 7 同前、秋元、28頁。
- 8 Michael Denning, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, (London : Verso, 1997) , p.66.
- 9 *GMAS.*, p.169.
- 10 *GMAS.*, p.170.
- 11 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、202頁。
- 12 *ECAC.*, pp.422-423.
- 13 *HPAC.*, p.277.
- 14 *HPAC.*, p.277; アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、288頁。
- 15 主に以下を参照して作図した。*ECMC.*,p.28; *GMAS.*, pp.175-176; Michael Denning, *The Cultural Front*, p.66; Ellen Graff, *Stepping Left*, pp. 5-6; David Blake (compiled and edited), *Hanns Eisler : A Miscellany*, (Luxembourg : Harwood Academic Publishers, 1995) p.84; Ann M. Pescatello , *Charles Seeger, a Life in American Music*, (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992) p.107; ベッツ『ハンス・アイスラー：人と音楽』、128頁。

- 16 *GMAS.*, p.175.
- 17 *GMAS.*, p.175.
- 18 ベッツ 『ハンス・アイスラー：人と音楽』、126～128 頁、241 頁（2 月 13 日から 5 月までの出典）。
- 19 David Blake, *Hanns Eisler*, p.84；アレックス・ロス 『20 世紀を語る音楽・1』、285 頁。
- 20 *GMAS.*, p.172.
- 21 Graham Bruce, *Bernard Herrmann : Film Music and Narrative*, (Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press, 1985) p.20.
- 22 アレックス・ロス 『20 世紀を語る音楽 I 』、282 頁。
- 23 *GMAS.*, p.172.
- 24 Benjamin Filene, *Romancing the Folk : Public Memory and American Roots Music*, (Chapel Hill, N.C. : The University of North Carolina Press, 2000), p.68.
- 25 田中克彦「ソビエト・エトノス科学論：その動機と展開」、博士学位論文、一橋大学、2000 年、130 頁（本論がここで示したスターリンの言葉は、この田中論文から引用したもの）。
- 26 高橋悠治 『ロベルト・シューマン』青土社、1978 年、73 頁。
- 27 Ann M. Pescatello, “Chapter 4. Ruth and the New York Scene, 1930-1935.” *Charles Seeger, a Life in American Music*, p.132.
- 28 *ibid.*, p.125.
- 29 *ibid.*, p.132.
- 30 Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.69 (“Although Seeger would go on to be an important folk music advocate, at this stage he and the collective scorned traditional songs as politically unaware and musically simple minded.”).
- 31 Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.69.
- 32 Michael Denning, *The Cultural Front*, pp. 64-67.
- 33 *GMAS.*, p.179.
- 34 *GMAS.*, p.180 ; *GJAC.*, p.68 (邦訳、76 頁)。

- 35 *GMAS.*, p. 181 (本論譜例 6-1.は、この著作の 181 頁目に掲載されているものを使用した。) .
- 36 Aaron Copland, *Our New Music* , p.203 (邦訳、159 頁。) .
- 37 *GMAS.*, p.178.
- 38 Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.69.
- 39 アレックス・ロス 『20 世紀を語る音楽・1』、285 頁。
- 40 ベッツ 『ハンス・アイスラー：人と音楽』、127 頁、
- 41 安藤次男 「異端の副大統領ヘンリー・A・ウォーレス：ポスト冷戦時代の視点から」、『立命館国際研究』19 卷 3 号、2007 年、630 頁。
- 42 伊藤俊治 『バリ島芸術をつくった男：ヴァルター・シュピースの魔術的人生』東京：平凡社、2002 年。
- 43 Aaron Copland, *Our New Music* , p.203 (邦訳 159 頁。) .
- 44 Aaron Copland, *Music and Imagination*, p. 113 (邦訳 160 頁。) .
- 45 *Ibid.*, p. 111 (邦訳 157 頁。) .
- 46 *Ibid.*, p.88 (邦訳 122 頁。) .
- 47 トムソンが提示したプロトタイプ的好例としては、映画『大地を耕す鋤』（*The Plow that Broke the Plains*, 1936）での音楽的内容や映画音楽という実践スタイルがあげられる。
- 48 亀井俊介 『アメリカ文学史講義 1：新世界の夢—— 植民地時代から南北戦争まで』東京：南雲堂、1997 年。
- 49 カリル・フリン 『フェミニズムと映画音楽』鈴木圭介訳、東京：平凡社、1994 年、186 頁。
- 50 *GMAS.*, p.191.
- 51 国本伊代 『メキシコ革命』東京：山川出版、2008 年。水島治郎 『『尊厳ある生活』のために：ラテンアメリカにおけるポピュリズム』、『千葉大学法学論集』（第 30 卷 3 号）、2015 年。
- 52 *GJAC.*, p.40 (邦訳、42 頁。) .
- 53 *ECAC.*, p.429.
- 54 *ECAC.*, p.425.

55 ヘイデン・エレラ『フリーダ・カーロ：生涯と芸術』野田隆、有馬郁子訳、東京：晶文堂、1988年、197頁。

56 「エル・サロン・メヒコ」、『最新・名曲解説全集・第7巻・管弦楽曲IV』東京：音楽之友社、1980年、213頁。ここに、コープランドの《エル・サロン・メヒコ》の楽曲解説が収録されている。「概説」なるその文章冒頭部分に、コープランド自身が述べたとされる言葉が、とくに引用部の形で区分されて掲載されている。その出典は示されていないが、当該研究上で把握されているこの曲の資料の存在状況や、ここでの訳出内容を勘案すると、その出典が1939年のコープランドのエッセイ「エル・サロン・メヒコの裏話」であることは明らかである（本注釈下#a参照）。ここに読める訳出は、しかし、明らかに誤訳である。というのは、訳出中の以下の部分、すなわち、「旅行者の眼にうつったメキシコの姿を表す曲を書くという程度でしかなかった」の部分、加えて、「[店で感じた]その気分をただなんということなしに音楽化してみようという気が起ったのだった」のくだりについては、原文において、すくなくとも、このように訳しうる節（clause）自体が丸ごと存在しないからである。したがって、この訳出は、本論の筆者が付記した訳出下線部に明らかなおと、あたかも軽薄なる音楽的意図によるものへと誘導しているときえ言わざるをえない。コープランドについて邦文資料の少ない状況から、この誤訳によって、コープランドに対する誤った認識が構築される恐れがある。さらにアメリカ音楽芸術全体への偏見にも繋がりがかねないといっても過言ではないだろう。また、この曲は、中等教育機関でのブラスバンドで演奏される機会も少なくないことから、多忙なるその指導者がこれを鵜呑みにして認識する可能性も否定できない。本論は、したがって、この誤訳を指摘しておかねばならない。なお、当該研究においても、《エル・サロン・メヒコ》をめぐるこの有名な箇所は、クライストやマーチソンらによって、多く引用されている（*ECMC.*, p.52; *GMAS.*, p.194.）。しかし、この部分を、上の問題の訳出内容のように解釈する事例や研究者は皆無である。（#a）Aaron Copland, “The Story behind El Salon Mexico,” *Victor Record Review*, (April 1939), pp.4~5. 問題となる部分の原文は共著自伝でも読める。*C&P I.*, p.245.

57 *GMAS.*, pp.190. - 207.

58 *C&P I.*, p.246. *GMAS.*, p.195.

59 *C&P I.*, p.279 (“I have never been particularly impressed with the musical beauties of the cowboy song as such”).

60 Aaron Copland, *Music and Imagination*, (New York: Menter Books, 1952), p. 110 (邦訳：アーロン・コープランド『音楽とイメージーション』塚谷晃弘訳、東京：音楽之友社、1952年=1962年、156頁。). “There is nothing inherently pure in a melody of folk source that cannot be effectively spoiled by a poor setting”.

61 Aaron Copland, *Our New Music*, p.206 (邦訳、161頁。).

62 同様の立場は少なくとも以下。*HPAC.*, p.279; Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.70; *GMAS.*, p.182; 大和田俊之『アメリカ音楽史： minstrel・ショウ、ブルースからヒップホップまで』東京：講談社選書メチエ、2011年、60頁。なお、本論で後述するように、本論では、けっして20世紀前半の民俗的要素を取り入れたアメリカ芸術音楽のすべてを、ソヴィエト的〈人民戦線〉の契機に関連づけるものではない。そうではなくて、とくにコープランドに限り、そのとくに強い親ソビエトの心情から、コミンテルンの影響が大きいものと主張するものである。

63 いいだも『コミンテルン再考：第三インターナショナル史と植民地解放』東京：谷沢書房、1985年、99頁。

64 大会議事録にみるディミトロフによる正式な報告名は以下。「ファシズム攻勢と、ファシズムに反対し労働者統一をめざす闘争における共産主義インタナショナルの任務：共産主義インタナショナル第七会大会における報告（1935年8月2日）」。なお、共産主義インタナショナル〔コミンテルン〕第7回大会は、1935年7月25日より8月20日の深夜まで、モスクワの労働組合会館で開催された。前大会以来7年ぶりであった。なお、このとき、日本共産党から、野坂参三、山本懸蔵、小林陽之助が出席し発言をしている（いいだも『コミンテルン再考』、122～123頁。）。

65 梅原峻『フランス人民戦線：統一の論理と倫理』東京：中公新書、1967年、4～5頁。

66 ディミトロフ『反ファシズム統一戦線』坂井信義、村田陽一訳、東京：大月書店、1935年=1955年、104頁。

67 同前、ディミトロフ、15頁。

68 同前、ディミトロフ、107頁。

69 同前、ディミトロフ、105～106頁。レーニンのこの言葉の出典は以下。レーニン「大ロシア人の民族的誇りについて」、ソ同盟共産党中央委員会付属マルクス=エンゲルス=レーニン研究所編『レーニン全集』第21巻、マルクス=レーニン主義研究所訳、東京：大月書店、1914年=1957年、94～95頁。

70 大和田俊之『アメリカ音楽史』、61頁。

71 *HPAC.*, p.279 (“From 1935 to 1945, under the leadership of Earl Browder, the party adopted the slogan ‘Communism Is Twentieth Century Americanism,’ and recast itself as ultranational”).

72 Benjamin Filene, *Romancing the Folk*, p.70 (“The Left began to change its approach to vernacular music in 1935, when the Communist Party announced its Popular Front policy.”).

73 *HPAC.*, p.279 (“in the course of 1935, the relation of folk and art music became a central preoccupation; Copland must have heard many discussions of the subject. The collective —in step with the American Communist Party— initially spurned folk music for a number of reasons, including its rural roots removed from the urban proletariat, its susceptibility to bourgeois corruption, and its association with fascism. However, in 1935 the party began reevaluating the matter in the light of the Kremlin’s new emphasis on folk music, prompted not only by Stalin’s personal liking for such music but by a new Popular Front policy that aimed to integrate the Communist Party into the larger fabric of American life.”).

74 Barbara A. Zuck, *A History of Musical Americanism*, (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press., 1978), p.146; “L.E. Swift,” “The Return of Hanns Eisler,” *Daily Worker* (October 2, 1935), p.5.

75 1933年のFDR政権発足後、ニューディールの主要政策はおおよそ2段階で施行されたが、その際、第1次は1933年に(TVA〈テネシー溪谷開発公社〉など)、第2次(〈ワグナー法〉など)は1935年に、それぞれ開始された。このうち、一般に芸術文化支援に関わる政策として、すぐに想起されるのが、第2次の〈公共事業促進局〉(WPA)の設立である。WPAは、数学分野に関わる「人間計算機プロジェクト」など、いくつかの事業を行なったが、なかでも、その主要プロジェクトが〈連邦計画第一号〉(Federal One)であり、これが通称「芸術家救済プロジェクト」(以下、プロジェクト)で知られる。この「プロジェクト」は、その内部をさらに、5種類の文化領域に区分されたが、それは、文学、歴史記録、演劇、美術、音楽であった。ニ

ューディール政策における音楽家支援としては、この「プロジェクト」において1935年7月から施行された〈連邦音楽計画〉(Federal Music Project, FMP)がよく知られている。FMPは、失業した指揮者、演奏家、作曲家の約9,500万人を2年半にわたり国家が雇用し、都市のみならず、地方でも演奏会を開催した。そのなかで、民謡蒐集作業も一部おこなわれた。しかし、その活動のほとんどは、19世紀西洋音楽のスタイルを踏襲した演奏会の実施を超えるものではなかった。すくなくとも、あらたに、アメリカ独自の音楽表現を創作するにつながる側面となれば、RA(再定住局)の取り組み以上には、その点での意義を見だしにくい。なお、1935年11月から1953年まで、RAやFMPにおいて直接雇用されたチャールズ・シーガーとは異なり、コーブランドとFMPとの関連は、すくなくとも資料から見いだすことは困難である。また、コーブランドとRAの直接の関わりも見だしにくい。一方、RAに関しては、彼が音楽で関わった1939年製作のドキュメンタリー映画『都市』において、政策をめぐる動向の大きな枠組みでは間接的な関連がみられる。

76 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、299頁。

77 1935年に先立つ1933年に、シーガーは発起人の一人として、〈アメリカ比較音楽学会〉を立ち上げている。この事実を勘案すると、本論は、1935年以前のシーガーが民俗音楽に対して、一方的に批判的であったというよりも、1935年以前は、「両義的」であったと考える。これは、シーガーという音楽家が、アメリカ北東部のアイビーリーグで教育を受け、さらにドイツ音楽留学経験をもつような、当時の典型的なエリート音楽家であったことを踏まえて考察するべきであろう。おそらく、彼は、1935年以前であっても、民俗音楽に対する瑞々しい興味を持っていたが、しかし、エリートとしての彼の意識において、そのような興味を素直に表現することに抵抗があったのではないだろうか。ことさら、作曲家仲間に対してはその抵抗が顕著ではなかっただろうか。一方その後、その抵抗を、自他ともに払拭する上で大きな契機となったのは、モスクワ発の〈人民戦線〉であったと本論は考える。これについては本章〔6-3-7〕に触れる。

78 Sally Bick “‘Of Mice and Men’: Copland, Hollywood, and American Musical Modernism,” *American Music*, vol.23, No.4 (Winter, 2005), p.438. (“Although composers like Thomson and Harris had, in fact, developed certain strategies to evoke an Americanist idiom, the intertextual medium of commercial film proved to be a far more powerful instrument to establish an Americanist musical trope.”). ハリウッド映画における音楽研究では、コーブランドの1939年のハリウッド映画『廿日鼠と人間』の音楽が、ハリウッド映画の主要作品において、当時の慣習であった、コルンゴルトやスタイナーら亡命ドイツ人作曲家によるドイツ・ロマン派風の映画音楽のスタイルを排し、それによってはじめて、アメリカ独自の音楽語法を伴ったものと位置づけられている。しかし、その前に、コーブランドはドキュメンタリー映画『都市』(1939)においてかかる語法の実験をしている。その実験において、コーブランドが参照したのが、トムソンの先行する映画音楽『大地を耕す鋤』(1936)であった。したがって、アメリカ映画史において、シリアス・ミュージックの作曲家らによってアメリカ独自の語法の音楽が作られた最初の契機は、RAをめぐるドキュメンタリー映画であったと指摘することも可能である。もちろん、トムソンはかかる映画音楽に先立って、すでに《賛美歌による交響曲》(1926~28作曲)において、アメリカ独自の語法の実験をしている(アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・I』p.287)。ロイ・ハリスにも同様の先例がみられる。したがって、アメリカ独自の創作的音楽語法の初出を、単純に、ドキュメンタリー映画に見いだすことはできないが、それが現れる大きな契機となったことは確かであろう。なお、本論では十分にふれることはできないが、かかるコーブランドらの「アメリカ独自の音楽語法」をともなった映画音楽は、のちにハリウッド映画において、ヒューゴー・フリードホーファ、ジェローム・モロス、エルマー・バーンスタインらといった「セカンド・ウェイブ」の映画音楽作曲家らを経由して、今日のジョン・ウィリアムズに影響を与えている。たとえば、ジョン・ウィリアムズの映画音楽『11人のカウボーイ』(1971)にも、それが顕著に聞くことができる。また、ニール・ラーナーは、このようなコーブランドの後の世代への影響を論じている(本論略記 NLCO)。

79 同前、大和田、61~63頁。

80 同前、大和田、62~63頁。

81 アメリカでは、歴史的に、かかる政治的意図を背景とした呼称変更の政治的誘導は散見される。たとえば、第一次世界大戦直前の反ドイツ感情が高まるなか、ドイツ的文脈を想起させる「ハンバーグ」は「リバティー・ステーキ」へ、「ザワークラウト」は「リバティー・キャベージ」への変更を強制された〔 Vincent Tompkins (ed.), *American Decades : 1910-1919*, (Detroit : Gale Research , 1996) p.62 .〕。また近年でも、民間レベルではあるが、CNN の報道によれば、2003 年に、ブッシュ政権が強行したイラク戦争への参戦をフランスが拒否したことをめぐり、アメリカの一部保守層が働きかけ、「フレンチ・フライ」を「フリーダム・フライ」へ、「フレンチ・トースト」を「フリーダム・トースト」へとパラフレーズする動きがあった。

〔 <http://edition.cnn.com/2003/ALLPOLITICS/03/11/sprj.irq.fries/> , CNN.com International, “ House cafeterias change names for ‘ french ’ fries and ‘ french ’ toast , ” (March 12, 2003 , retrieval :2016-09-20) 〕。

82 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、293頁。

83 *GMAS*, p.169.

84 *HPAC*, pp.15-16.

85 *HPAC*, p.16.

86 *GMAS*, (Gayle Murchison, *The American Stravinsky : The Style and Aesthetics of Copland’s New American Music, the Early Works, 1921-1938*).

87 Aaron Copland, *Our New Music* , p.17 (邦訳、26頁) .

88 *ECMC*, p.16.

89 *ECAC*, p.441.

90 Waldo Frank, *Dawn in Russia : The Record of a Journey* (New York and London : Charles Scribner’s Sons, 1932), p.121 (“ There are no separate things in Russia, no separate persons. Every object, however small, is linked , by the consciousness of him who made it or who uses it, with life itself. Therefore it is wholly human ; which means that it is dramatic. And every person is in full flowing action with the folk about him.”).

91 *HPAC*, p.259.

92 *HPAC*, p. 280.

93 1932年から1933年の、〈コルホーズ〉をめぐる失政によるウクライナ大飢饉〈ホロモドール〉の死者は少なくとも500万人におよぶとされる。この事実は、1980年代にいたり、はじめて世の知るところとなった。

94 〈モスクワ裁判〉への批判を契機に共産党に幻滅したアメリカの左派運動家たちは、休刊していた雑誌『パルチザン・レビュー』を再刊し（第二次パルチザン・レビュー）、そこを言論活動の拠点とした。共産党のドグマを断ち切ることを謳うその主唱者はフィリップ・ラーブやメアリー・マッカーシーであり、ここでは、反スターリン・反共産党としてのマルクス主義の再考がなされるとともに、文学的モダニズムと政治的ラディカリズムの統合が模索された。トロツキーが理論的支柱として取り上げられた（堀邦夫『ニューヨーク知識

人：ユダヤ的知性とアメリカ文化』東京：彩流社、2000年、76～80頁。)

95 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』、27～28頁。

96 前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』、38頁。

97 そして、この人脈をみれば、ユーブランドもまた加入していたと考えるのが自然であろう。

98 “In Reply to a Committee,” *The New Republic*, (August 23, 1939). p.63 (カウフマンの名はここにある)；前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』、37頁。

99 秋元秀紀『ニューヨーク知識人の源流：1930年代の政治文化と文学』、21-22頁。

100 前川玲子『アメリカ知識人とラディカル・ビジョンの崩壊』、13～14頁。

101 同前、前川、41頁。

102 オリバー・ストーンは他の4つとして以下をあげる。『モスクワへの密使』(Mission to Moscow, Warner Bros. 製作)、『炎のロシア戦線』(Days of Glory, RKO 製作)、“Three Russian Girls”(ユナイテッド・アーティスツ製作)、“Song of Russia”(MGM 製作)。オリバー・ストーン、ピーター・ガズニック『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』高橋璃子ら訳、東京：早川書房、2012年=2013年、243頁。

103 同前、オリバー・ストーン。

104 オリバー・ストーン、ピーター・ガズニック『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』、241頁。

105 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、314頁。

106 上島春彦『レッドパージ・ハリウッド：赤刈り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝』東京：作品社、2006年、15～18頁。

107 前身名は“the National Council on Soviet Relations”(全米ソヴィエト外交会議)。

108 Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989) p.253.

109 オリバー・ストーン、ピーター・ガズニック『オリバー・ストーンが語る・もうひとつのアメリカ史 1：二つの世界大戦と原爆投下』、248頁。

110 “‘Stalingrad day’ Named: Mayor Proclaims Tomorrow for Observing Soviet Anniversary”, *New York Times* (November 7, 1942); *ECMC.*, p.178 (“Vice President Henry Wallace was the featured speaker on the second day, which had proclaimed ‘Stalingrad Day’ by Mayor La Guardia”).

111 *HPAC.*, pp.280-285.

112 *HPAC.*, p.281.

113 安藤次男「異端の副大統領ヘンリー・A・ウォーレス：ポスト冷戦時代の視点から」、『立命館国際研究』19巻3号、2007年、617～633頁。

114 同前、安藤、198頁。

115 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール：1940年代におけるリベラル派の分裂と再編』京都：法律文化社、1990年、234頁。

116 *ECAC.*, p.446 (the unusual dedication of the Fanfare).

117 *ECAC.*, p.446.

118 Henry A. Wallace, *The Century of the Common Man*, ed. Russell Lord, (New York: Reynal & Hitchcock, 1943), pp.19-20 (“Some have spoken of the ‘American Century.’ I say that the century on which we are entering —the century which will come out of this war— can and must be the century of the common man. Perhaps it will be America’s opportunity to suggest the freedoms and duties by which the common man must live.”).

119 アレックス・ロス『20世紀を語る音楽・1』、318頁。この引用の出典は、1943年4月2日にコープランドがシンシナティ交響楽団の指揮者ユージン・グーセンスに宛てた書簡である。ロスは2007年の著作内で、2003年のクライストが示したのと同じ上記書簡を出典元として示している。クライストは、*ECAC.*, p.446の注釈133において、そもそもの出典を以下のように示す(“Copland to Goossens, 2 April 1943, Copland Collection, MDLC”). なお、MDLCとは、“Manuscript Division, Library of Congress”である。

120 *C&PI.*, p.237.

121 *C&PI.*, p.237.

122 この操作が妥当であることは、たとえば、これを食や味覚に置き換えると納得できよう。つまり、ここに牛丼があるとして、その際、牛肉と白米を別々に食べようと、あるいは、それら2つを同時に食べようと、そのいずれであっても、最終的に感じられる味覚の質は同じとする操作に等しい。

123 注釈122よりは、論が錯綜するが、この操作が妥当であることは、たとえば、動画アニメーションの仕組みを想起すると納得できよう。つまり、前後に連続する2つの静止画のコマ同士には、共通する対応点が存在するからこそ、その基準となる対応点における差異が認識可能となり、差異によってその効果を認識することができる。ここで音楽〈動機〉を重ね合わせるのは、つまり静止画同士を迅速に交換する操作に等しい。

124 *NLCO.*, 「広く開放的な空間」とは、ラーナーの論文のタイトルに拠ったもの。

125 Julia Smith, *Aaron Copland: His Work and Contribution to American Music*, (New York: E.P.Dutton & Company, Inc., 1955) p.129.

126 *Ibid.*, p. 199.

127 *HPAC.*, p.304.

128 本論での「記号」や「記号論的」の語の含意は、本論第2章の注釈 27 を参照のこと。

129 以下は、ヒューゴー・フリードホーファのインタビューである（AT：聞き手，FD：フリードホーファ）。AT：「あなたはかつてのインタビューで、映画『我等が生涯最良の年』の映画音楽をあなたが書いたとき、コーブランドの影響を受けたと言っていますね。FD：「ああ、驚いた。その通りです。[中略] 私はコーブランドに出会い、そして彼をとて好ましく思ったものです。[中略] 実際、影響は削ぎ落とすこと（paring）、ハリウッド的なありきたりの感傷主義を取除くこと、そして、非常にシンプルで簡潔な、ほとんど民謡風の音楽を書こうと試みにありましたね」（Linda Danly (ed.), *Hugo Friedhofer: The Best Years of His Life – A Hollywood Master of Music for the Movies*, (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002), p.84. また、ラーナーは、フリードホーファに与えたコーブランドの影響を分析しており（NLCO., pp.495-499）、さらに、後の映画やテレビでの音楽に与えた影響を多く論じている（NLCO., pp.499-506）。

130 John Williams (1936～現在) や James Horner (1953-2015) は、いうまでもなく、今日、最も著名なアメリカの映画音楽作曲家である。ウィリアムズとホーナーは共に UCLA に学び、前者は、ヘンリー・マンシーニも育てたイタリア人作曲家マリオ・カステルヌオーヴォ＝テデスコに、後者は日系アメリカ人作曲家のポール・チハラに師事した。なお、チハラ（Paul Chihara）は1960年代に、パリにてナディア・ブーランジェに学んだ経歴をもち、のちに UCLA の視覚メディア大学院の創設者の一人となり、高齢の現在もニューヨーク大学で映画音楽の教授職にある〔NYU Web Page より〕。周知のとおり、ウィリアムズは『スター・ウォーズ』シリーズ（1977～）、ホーナーは『タイタニック』（1997）といったテーマ音楽の旋律で知られる。コーブランドによるホーナーへの影響は、映画『アポロ13』をめぐって、ラーナーが論じている（NLCO., pp.501-502）。ラーナーはジョン・ウィリアムズにはふれていないが、本論の筆者は、映画『11人のカウボーイ』、『華麗なる週末』、『7月4日に生まれて』他、有名なNBCニュースのテーマ曲“The Mission”において、〈形式〉的側面での影響を指摘できる。これについては、別の機会に論じたい。

131 *NLCO.*, pp.501-502.

132 Ann M. Pescatello, *Charles Seeger: A Life in American Music*, (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992).

133 *Ibid.*, p.111.

134 *GMAS.*, p.166-167.

135 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール：1940年代におけるリベラル派の分裂と再編』、234～235頁。以下の議論はとくに注記しない限り安藤の著作に沿うものである。

136 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』、254頁。

137 Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, (New York: Reynal & Hitchcock, 1948), p.109（ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』、234頁。）。

- 138 Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, p.62 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 234 頁。).
- 139 Henry Agard Wallace, *Soviet-Asia Mission*, (New York: Reynal & Hitchcock, 1946), p.206 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 258 頁。).
- 140 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 241 頁。
- 141 Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, p.54 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 241 頁。).
- 142 John M. Blum, ed., *The Price of Vision: The Diary of Henry A. Wallace 1942-1946*, (Boston: Houghton Mifflin, 1973), p.562 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 241 頁。).
- 143 Henry Agard Wallace, *Toward World Peace*, p.112 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 242 頁。).
- 144 Henry Agard Wallace, *Soviet-Asia Mission*, p.207 (ただし、本論の筆者はこれを以下から引用した。安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 242 頁。).
- 145 安藤次男『アメリカ自由主義とニューディール』, 242~243 頁。
- 146 *ECAC.*, pp.444-445 (Felix Borowski “*Fanfare for the American Soldier*”, Anis Fuleihan “*Fanfare for the Medical Corps*”, Bernard Rogers “*Fanfare for Commandos*”, Paul Creston “*A Fanfare for Paratroopers*”, Walter Piston “*A Fanfare for the Fighting French*”, Vergil Thomson “*Fanfare for France*”, Henry Cowell, “*A Fanfare to the Forces of Our Latin-America Allies*”).
- 147 *ECAC.*, p.445.
- 148 Olivier Zunz, *Why the American century?*, (Chicago: University of Chicago Press), p.xii (訳書 7 頁, ただし、訳書では、原著での “common man” が「普通の人」と訳出されている。).
- 149 Aaron Copland, “I. Survey of Contemporary European Composers,” *Our New Music*, pp.3 - 125 (邦訳「第一部 現代ヨーロッパの音楽」、『現代音楽入門』14~112 頁。). たとえば、ここにおいて彼の感情的と言えるほどの反ドイツ感情が読める。