

Title	沈黙する<聖人>, 抽象化された<哀歌> : <文化的自由のための会議>に見る, 二〇世紀音楽における冷戦ポリティックスの射程
Sub Title	Politicizing music : saints, lamentations, and The Congress for cultural freedom
Author	福中, 冬子(Fukunaka, Fuyuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.23 (2008.) ,p.243- 273
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20080531-0243

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

沈黙する〈聖人〉, 抽象化された〈哀歌〉

——〈文化的自由のための会議〉に見る,
二〇世紀音楽における冷戦ポリティックスの射程⁽¹⁾——

福 中 冬 子

1.

西洋音楽作品の創造と受容の体系がその時々政治文脈あるいはそのイデオロギーと密接に絡み合いながら展開してきたという申したては、もはや目新しいものではない。教会を軸としてその役割を確立しあるいは形式や様式を発展させてきた音楽の歴史を顧みれば当然の構図であるし、また教会の外にあって時代時代の社会・文化思想を定義あるいは標榜するディスクールの形成者として機能してきた音楽の事例は数多である。例えば十八世紀中盤イタリア・オペラが未曾有の人気を得たパリでルソーやフリードリッヒ・グリンム、そして作曲家のラモーを中心に繰り広げられた、「言葉」と「声」におけるイタリア派とフランス派の論戦として知られる〈ブフォン論争〉や、十九世紀末から二〇世紀初頭にかけてヨーロッパ各地を席卷した民族主義樹立における音楽の役割に眼を向けると、そこに看取られるのは音楽という限りなく抽象的かつ非具現的な芸術ジャンルに内在され得る「ポリティックス」の可能性であると言えよう。

本小論は、冷戦期パリを本部として20年近く存在した国際文化団体〈文化的自由のための会議 The Congress for Cultural Freedom/Le Congrès

(1) 本稿は2007年9月29日第58回日本音楽学会全国大会（於：宮城学院女子大学）での発表原稿を大幅に加筆・修正したものである。

pour la liberté de la culture) (以下〈自由会議〉と略)の音楽活動を通じて、二〇世紀西洋クラシック音楽(非ポピュラー音楽)における冷戦ポリティックスの射程を検証する。隆盛期にはパリ本部を含み、30以上の国にまたがる活動拠点を誇ったこの民間団体は、時事問題から文芸批評までの幅広いトピックを網羅する定期刊行物の発行や、各界の第一人者を招いてのシンポジウム、そして絵画展や音楽祭の開催等の「文化活動」を通じ、高まる冷戦の緊張を背景に学者、文筆家や音楽家を巻き込んで、反ソヴィエト、反共産主義に根付く「文化と思想の自由」を巡るレトリックをアグレッシヴに展開した。しかし66年から翌年にかけて、アメリカ中央情報局(CIA)が同団体の創設そのものに深く関わり、秘密裏の資金提供を行っていた旨が同国のメディアによって暴露され、結果新名称の下大規模に改編されたものの、冷戦の終結を待たずに1977年に解散している⁽²⁾。スターリン体制確立後も西側——とりわけ西欧諸国——の有識者・文化人の間に根強く残る親共産主義的思想に対峙すべく啓蒙活動をそのミッションに据えた同団体が中心に位置づけた活動のひとつが、国際音楽祭の開催である。創設の翌年にあたる1951以来〈自由会議〉の事務局長 Secretary General のひとりとして同団体の活動方針の決定をめぐり中枢に位置したロシア系アメリカ人の作曲家ニコラス・ナボコフ Nicolas Nabokov の功績もあり、〈自由会議〉によって1952年から4回(1952年パリ; 1954年ローマ; 1958年ヴェニス; 1961年東京)にわたって開催された国際音楽祭は、アメリカ内外のアーティストを巻き込んで大規模に行われた⁽³⁾。とりわけ初回のパリ音楽祭〈二〇世紀の名曲 The Masterpieces of the 20th Century/

(2) 新名称は〈文化的自由のための国際協会 The International Association for Cultural Freedom〉。中央情報局が〈自由会議〉を含む多くの非政府団体に対し秘密裏に——架空の財団等を通じ——資金を提供していたことを最初に報じたのは『ニューヨーク・タイムズ』紙の66年4月27日付けの記事である。Tom Wicker, John Finney, Max Frankel, E. W. Kenworthy, et al., "CIA is spying from 100 miles up," *The New York Times* (27 April 1966), 1 and 28. 不可解なことに脚注6に記した先行研究のどれも、この記事を特定していない。

L' Oeuvres du XXe Siècle〉は一ヶ月あまりにわたって開催され、ウィーン・フィルに加えてボストン交響楽団やニューヨーク・シティ・バレエ団等も参加し、新作の初演を含め、実に100以上の音楽作品が連日、シャンゼリゼ劇場とシャンゼリゼ小劇場、そしてパリ高等音楽院のホールで演奏されている⁽⁴⁾。

パリ音楽祭を含む4度の音楽祭において演奏された作品の「同時代性」とそこに潜在する政治的レトリックをめぐることは、〈自由会議〉への中央情報局の直接関与が明らかになる以前すでに当時から議論されていた⁽⁵⁾。その一方で、「音楽」という基本的に外政治的思想の産物を「政治化」するとはいったい何を意味するのか、そして特定の音楽作品の受容過程に外音楽的作用が加わったとき、いわゆる「現代音楽史」を作り上げている動機にどのような新しい文脈が加わるのか——〈自由会議〉の反共音楽活動が呈するこれらの問いは、二十一世紀に入っただけでも包括的に考察されているとは言えない⁽⁶⁾。とりわけ、第二次大戦後に〈ダルムシュタット楽派〉を中心に立論された音楽の自律・抽象性——音は素材としての存在自

(3) ナボコフの任期開始年については先行研究間に食い違いがある。後述の Saunders はその年を1950年としている一方で、同じく後述の Wellens は1951年という年を挙げている。ナボコフ・コレクション、ザッハー財団で所蔵されている書簡のうち、〈自由会議〉のレターヘッドを用いた通信は1951年5月5日が最初である。

(4) パリ音楽祭のプログラムについては脚注6に記す Carroll と Wellens が巻末に掲載しているが、双方食い違いがあり、本小論ではザッハー財団のストラヴィンスキー・コレクションおよびシカゴ大学図書館の〈自由会議〉コレクション所蔵の関連資料も参考にした。

(5) 例えば1952年のパリ音楽祭で演奏された楽曲についてはフランスの音楽誌『La revue musicale』、『Contrepoints』、『Polyphonie』などが特集記事を組み、論説を展開している。

(6) 音楽学における先行研究を含み、〈自由会議〉を巡っては以下の主要な研究がこれまでに刊行されている。Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy: The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe* (New York: The Free Press,

体以外に付加的意味合いを内包し得ないとする——、そしてファシストによる芸術の弾圧や社会主義リアリズム的イデオロギーへの強制的な整合などいわゆる「肅正すべき過去」の不在に起因する、クラシック音楽と政治との乖離が顕著なアメリカの楽界、この二点を背景に捉えるとき、第二次大戦後の西欧・米に深く根付く「芸術のための芸術」という方程式を一時的にせよ大きく揺らがせた〈自由会議〉の活動は、その意味で特殊な位相の証人と位置づけることができる。アメリカの音楽学者 Anne Shreffler は「政治 politics」を特定の政府による政策や行動、そしてそれらが個人に与えたインパクトという狭い定義から開放したうえで、音楽作品にプログラミングされた「外音楽的な」文脈を読むことの必要性を強調しているが、本論文も基本的に同様の前提に立脚している⁽⁷⁾。言い換えれば、それは「作曲家ひとりひとりが特定の政治・社会的思想に則って作曲をしたか否か」ではなく、「個々の音楽作品がどのように読まれ、可変的な意味作用を複合的に内面化した結果として、現在の〈現代音楽史〉が構成されているのか」という問いに照準を合わせること。本ケースではそれは〈自由会議〉の反共レトリックというフィルターにかけることを介し、我々が理解するところの「戦後音楽史」の異なる位相を考察することを意味する。それはたとえば、なぜピエール・ブーレーズは自身の《Structures Ia》(1951)——第二次大戦後に登場したトータル・セリー音楽の泰斗——を

1989); Serge Guibaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Arthur Goldhammer, trans. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983); Frances Stoner Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: The New Press, 1999); Anne Shreffler, "Ideologies of Serialism: Stravinsky's *Threni* and the Congress for Cultural Freedom," in *Music and Aesthetics of Modernity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), 217-45; Ian Wellens, *Music on the Front Line: Nicolas Nabokov's Struggle against Communism and Middlebrow Culture* (Hants: Ashgate, 2002).

(7) Shreffler, 219-20.

1952年のパリ音楽祭で初演することに同意したのか、という閉塞的な問いよりもはるかに重要なのが、〈自由会議〉がその活動と言説を通じ主張した「文化的自由」の意味するところと、第二次大戦後音楽界のイデオロギーとがどう相互作用し、また齟齬を生み出したのかという問いである、という風に言い換えることもできよう。

本小論では〈自由会議〉が1952年のパリ音楽祭で上演したアメリカ人作曲家ヴァージル・トムスン Virgil Thomson の《4人の聖人の3つの行為 Four Saints in Three Acts》(1928) と1958年のヴェニス音楽祭に合わせて作曲委嘱をしたストラヴィンスキーの《哀歌 Threni》を取り上げる。テキスト、様式、作曲技法などあらゆる面で対照をなすこのふたつの作品はそれぞれ、〈自由会議〉が藩種を試みた「文化的自由」を形成するレトリックに内在した矛盾を前景化させた。その矛盾は一方で、両作品に新たな文脈をも提起することとなった。その考察に先立ち、まずは〈自由会議〉の成立過程と音楽活動を含むその活動内容を整理したい。1980年代後半以降刊行された一連の研究により、活動方針の決定回路や、資金調達のみかニズムを含む〈自由会議〉の内部構図が部分的にしる明らかになってきた一方で、それらの先行研究間にある不整合な記述や現在保管されている資料の不完全さもあり、同団体の全体像はまだ完全には解明されていない。本論文は、先行研究および新聞・雑誌記事などにおける〈自由会議〉の当時の活動の記録に加え、シカゴ大学附属図書館 Joseph Regenstein Library のスペシャル・コレクションに所蔵されている〈自由会議〉関連の資料 (The International Association for Cultural Freedom 関連資料として所蔵) とテキサス大学附属人文研究センター Harry Ransom Humanities Research Center 所蔵のナボコフ・コレクション、およびスイス、バーゼルのパウル・ザッハー財団 Paul Sacher Stiftung のストラヴィンスキー・コレクションにて2003年と07年に行った短期リサーチの研究結果を基にしている。上述の理由およびスペースの制限上、当論文は〈自由会議〉の活動内容を包括的に考察するものではないことを一言お断りしておく。

2.

公式には1950年6月26日、物資供給のための米軍による空輸活動の記憶も新しいベルリンでのシンポジウムが、〈文化的自由のための会議〉による第一回の会合として位置づけられる。一方で、政治的動機に根付く団体の多くがそうであるように、〈自由会議〉もまた複数の場所での複数の人物の意思決定が同時進行してその設立に至っている。その意味で正確な起源を特定することは難しいが、そのミッションの定義付け上、重要な役割を担ったのが、1949年3月下旬にニューヨークの高級ホテル、ウォルドーフ・アストリア Waldorf Astoria で開かれた〈世界平和のための文化・科学会議 The Cultural and Scientific Conference for World Peace（通称 Waldorf Peace Conference）〉である。同会議は1947年10月にベルリンで開催された〈ドイツ作家会議 Deutscher Schriftstellerkongress〉に始まるソ連主催の通称〈平和会議 Peace Conference〉の一環であった。形式上は米英仏ソ四ヶ国による共同主催という形をとりながらも、ソ連からの参加者が多数をしめ、「好戦国アメリカ」によるヨーロッパ政治への干渉に対峙するレトリックに満ちていた〈ドイツ作家会議〉と同様⁽⁸⁾、表向きは全米芸術・科学・職業協議会 The National Council of the Arts, Sciences, and Professions 主催の〈Waldorf Peace Conference〉もまた、コミンフォルムと強いつながりを持つアメリカの財界・文化界の有力者によって開催された⁽⁹⁾。米国側出席者にはアインシュタインやリリアン・ヘルマン、

(8) Pierre Grémion, *Intelligence de L' Anticommunisme: Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris 1950-1975* (Paris: Fayard, 1995), 15-20; Fernando Claudin, *The Communist Movement: From Comintern to Cominform* (New York: Monthly Review Press, 1975), 265-92.

(9) 同コンファランスの真の主催者についての詳細は不明。Wellens は著書のなかでアインシュタイン、チャップリン、バーンステインなどの名を挙げているが、典拠を明らかにしていない上、これらの個人がこれほど大規模なコンフェレンスを開催する可能性については疑問視せざるを得ない。Wellens, 8.

アーサー・ミラー、チャーリー・チャップリン、ヘンリー・ウォレスなど各界の主要人物のほか、楽界からはアロン・コープランドやレナード・バーンSTEINらが名を連ねている。海外からの出席者は主にソ連とその衛星国からだったが、とりわけ注目を浴びたのがソ連代表団のひとりショスターコーヴィッチだった。後に『ショスターコーヴィッチの証言』のなかで当コンファランスへの出席がスターリンからの直接圧力によるものだったことを語っているが⁽¹⁰⁾、討論会の席上「ヒンデミット、シェーンベルク、ストラヴィンスキーを〈退廃的ブルジョワ形式主義者〉と糾弾するブラウダの記事に賛成ですか」との質問を会議の妨害目的で入りこんだ聴衆のひとりから受け、隣に座る KGB 幹部に促されてささやくような声で「100%同感です」と答えたということが出席者によって記録されている⁽¹¹⁾。コープランドの言葉を借りれば「第三次世界大戦へと通じるアメリカ政府の政策」に「不信任を突き付ける」意思のもと3日間にわたって行われた〈Waldorf Peace Conference〉は、ニューヨークのみならず全米のメディアの大きな注目を浴びた⁽¹²⁾。とりわけ一部のメディアの過剰反応ぶりは、1930年代に「ソヴィエト連邦の中の最も興味深い都市」⁽¹³⁾と揶揄されたニューヨークにおける「親ソ思想保持者」と、大学や出版界、労働組合など

(10) ソロモン・ヴォルコフ編『ショスターコーヴィッチの証言』水野忠夫訳（中公文庫、1985）、346～7頁。（原著：Dmitri Shostakovich, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, Solomon Volkov, ed. (New York: Harper and Row, 1979). 周知のとおり、同著作においてヴォルコフが「直接聞き取りをした」というショスターコーヴィッチの「証言」の真偽をめぐるのは、米英の音楽学会を中心に論議のトピックとなって久しい。

(11) Nikolas Nabokov, *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan* (New York: Atheneum, 1975), 238.

(12) Ellen Schrecker, *Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television* (New York: American Business Consultant, 1950), 39. コープランドの「左翼」活動に関しては次の研究で詳細が論じられている。Jennifer L. Delapp, *Copland in the Fifties* (Ph. D. Diss. The University of Michigan, 1997).

(13) Saunders, 47. Saunders はこの引用の典拠を明記していない。

における彼等の影響力に危惧を抱く「反共産主義者」との間の緊張感を視野に入れても興味深い。例えば『ライフ』誌は特集記事の中で〈Waldorf Peace Conference〉を「悲劇的意味合いを含むコミック・オペラ」(“comic opera [with] tragic implications”)と断罪したうえで、アメリカ側出席者を「共産主義プロパガンダに共鳴板を提供した人々」と呼ぶなど、ヒステリックな糾弾を行っている。とりわけ「共産主義者の前線を飾る間抜けな手先とその仲間達」というタイトルのもと、2頁に渡って印刷されたアメリカ側の著名人出席者の顔写真から窺えるのは、冷戦構図の原点が対ソヴィエトのみならず対自国の危機意識に根付いたものであった、という現実であろう⁽¹⁴⁾。

この『ライフ』誌がわずか6年前の1943年、スターリンの顔写真を表紙に、友好的描写にあふれたソヴィエト特集を組んでいたという事実は、のちに〈自由会議〉設立に関わることになる、ニューヨークを中心として活動する反スターリン・リベラル的スタンスを共有する有識者ら——いわゆる〈New York Intellectuals〉——自身の紆余曲折を経た政治思想を考察するうえで興味深い。ショスターコーヴィッチが参加した上述の討論会を含め、〈Waldorf Peace Conference〉では、宗教グループや市民団体によって、デモや会議の強制的中断などあらゆるレベルでの抗議行動が行われたが、なかでももっとも精緻で大規模な妨害行動を準備し、のちの〈自由会議〉の民レベルでの基礎を創ったのが、当時ニューヨーク大学で哲学を教えていたシドニー・フック Sydney Hook が先導するグループ、自称〈知的自由のためのアメリカ人 Americans for Intellectual Freedom〉だった。後年、著書の中で自身の共産主義思想シンパとしての過去を語っているフックは〈Waldorf Peace Conference〉当時、1924年に刊行された〈無党派系左翼雑誌〉『New Leader』の編集委員をしていたが、この雑誌が同じく左翼系リベラリズムのスタンスをとる『Partisan Review』

(14) “Red Visitors Cause Rumpus,” *Life Magazine*, vol. 26, no. 14 (4 April 1949), 39–43.

誌と同様、1940年代初頭までにそれまでの親ソ立場に大きく軌道修正を入れることになった事実はここで強調されるべきであろう⁽¹⁵⁾。言うまでもなく、こうした軌道修正の背後には1936年から翌年にかけてのトロツキー裁判に加え、1939年の独ソ不可侵条約が存在したわけであるが、いずれにせよ社会学者の Alan Wald が論じている〈New York Intellectuals〉の多くが共有したドラスティックなイデオロギー修正は、上述のフックとともに〈Waldorf Peace Conference〉妨害行動に参加したドワイト・マクドナルド Dwight Macdonald やメアリー・マッカーシー Mary McCarthy、そして平和運動家として知られたニコラ・キヤロモンテ Nicola Chiaromonte らにも共通した⁽¹⁶⁾。もうひとり、このリストに加わるのが在ベルリンのアメリカ人メルヴィン・ラスキー Melvin Lasky である。『New Leader』誌および『Partisan Review』誌にベルリンから定期的に寄稿していたラスキーもまた、フックとともに1949年の〈Waldorf Peace Conference〉での妨害活動に携わったが、30年代にはフックと同様、ニューヨークで社会主義リベラリズムの洗礼を受けている⁽¹⁷⁾。フック、ラスキー、マクドナルド、マッカーシー——言うなれば、〈自由会議〉の礎石作りの立役者は

(15) 『Partisan Review』の創刊号の冒頭にはこのような声明が載っている。“The economic and political crisis of capitalism, the growth of the revolutionary movement the world over, and the successful building of socialism in the Soviet Union have deeply affected American life, thought and art. [. . .] Through our specific literary medium we shall participate in the struggle of the workers and sincere intellectuals against imperialist war, fascism, national and racial oppression, and for the abolition of the system which breeds these evils. The defense of the Soviet Union is one of our principal tasks.” N.a., “Editorial Statement,” *Partisan Review*, vol. 1, no. 1 (February and March 1934), 2.

(16) Alan Wald, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987), 275–313.

(17) Melvin Lasky, *On the Barricades, and Off* (New Brunswick, NJ: Transaction Press, 1989), 26–55.

皆、政治的枠組みとしての共産主義理想の元〈体现者〉であると同時にその「現実」の代弁者でもあり、その意味で〈自由会議〉と同時期に並行してそのスコープを拡大させて行く、〈反米活動委員会〉によるいわゆる一連の「赤狩り」活動とは大きく一線を画すものとして理解する必要があるだろう。1950年、ベルリンでの第一回の会議に合わせて発表されたマニフェストにある宣言文「自由は攻撃する (Freedom takes the offensive)」が指し示すものはその点意義深い⁽¹⁸⁾。「Art, like science, not only does not seek orders, but by its very essence, cannot tolerate them」という、言うなれば「闘う芸術」を打ち出したトロツキーの言葉を響鳴する宣言文は、共産主義者という「イデオログ」に、その否定ではなく、いわばイデオロギーで対峙することを選択した旨示唆する〈自由会議〉の思索をストレートに反映するものであったと言えよう⁽¹⁹⁾。

冒頭で触れたナボコフもまた、フック、マクドナルド、マッカーシーらの〈知的自由のためのアメリカ人〉の一員として〈Waldorf Peace Conference〉で妨害行動を主導したひとりである。作曲家という立場上、〈Waldorf Peace Conference〉の最も注目を集めた代表者のひとりであるショスターコーヴィッチが参加した会議での挑発活動を率先して行ったことは後年自伝で語っているが⁽²⁰⁾、一方で他のメンバーとの相違点もここで留意しておく必要があるだろう。第一に、1919年、コミンテルン結成を受け名実ともに社会主義国家の連結の柱としての存在を確立したソ連を家族と共に脱出したナボコフは、同政府へのユートピア的憧憬は最初から持ち合わせていなかったこと⁽²¹⁾。もう一点は自伝でも明らかにしているように大戦終結後の45年8月から約2年、在ベルリン OMGUS (米国占領軍事政府 The Occupation Military Government of the United States) の情報

(18) シカゴ大学図書館所蔵の現物を参照した。

(19) Leon Trotsky, "Art and Politics," *Partisan Review*, vol. 5, no. 3 (August-September 1938), 10.

(20) Nabokov, 238.

統括部局 Information Control Division によるドイツ文化界での「非ナチ化」プロセスに従事していた関係で、米国政府関係者との繋がりが深かったことである⁽²¹⁾。そのひとりが1948年から中央情報局の一翼だった政策調整室 Office of Policy Coordination の重要ポストを占め、1950年の〈自由会議〉の設立時から67年まで代表 Executive Director だったマイケル・ジョセルスン Michael Josselson だったが、事実、閉鎖から30年あまり未だ明らかにされていない〈自由会議〉を巡る疑問点——メンバーの誰が中央情報局の関与を認識していたか、という疑問はそのひとつであるが——を考慮する時、一音楽家に過ぎなかったナボコフが〈自由会議〉内で占めた職責の大きさは、66年に中央情報局の関与が露呈した後もナボコフがその認識を否定し続けた事実を納得させるどころか、その逆の可能性を示唆するものであると言える。(ちなみに、CIA 関与の露呈後、〈自由会議〉の運営に携わった委員やイベントに参加した知識人の多くと同様、CIA 関与の認識を否定したナボコフは、ジョセルスンの真の役職を含め、CIA 関与を巡る認識はなかった旨、友人らに手紙で綴っている⁽²³⁾。)

クラシック音楽が〈自由会議〉によるプロパガンダの手段として使われた事実が、ナボコフなしでは考えられなかったことは明らかだが、彼の中心的存在は、〈Waldorf Peace Conference〉の数日後、同じくニューヨークで行われた集会で行った長い演説からも窺う事が出来よう。ショスター

(21) ナボコフによる次の回想は当時の彼の立場を認識するうえで言及の価値があるだろう。“These new friends (筆者注：ナボコフが1940年代初頭に親密だったニューヨーク／ワシントンを中心とする亡命ロシア人のサークルの面々) had few if any illusion about “Uncle Joe,” about Russian Communism and the future shape of the Socialist Motherland [when] America was in a state of Sovietophilic euphoria.” Nabokov, 212.

(22) ナボコフは前述の自伝の多数の箇所での事実言及している。

(23) 1966年5月12日付けのこの手紙(およびそのコピー)はテキサス大学およびザッハー財団に所蔵されている。Saunders は一方で、ナボコフは〈自由会議〉の発足当初からジョセルスンの真の役職も含め中央情報局の関与を知っていたとしている。Saunders, 43.

コーヴィッチとプロコフィエフを例にとり「自国民を隷属化し、自由な思想、科学、芸術を糾弾するソヴィエト」とその擁護者を厳しく非難する「音楽と平和 Music and Peace」と題されたこの演説⁽²⁴⁾の直後、ナボコフに歩み寄ってきた人物がいたが、彼が上述のジョセルスンだった⁽²⁵⁾。このジョセルスンが既にこの時期、中央情報局政策調整室の後押しと共に、欧州で同様に「ポリトビュローに地獄の苦しみを与える」(“Giving the Politburo hell”)機会を待つ元社会主義共鳴者の米国人たちとの協調を確立していたことは既に先行研究等によっても明らかになっている⁽²⁶⁾。以下はナボコフの回想である。「A familiar face, an acquaintance, from Berlin who, like me, had worked for OMGUS. He congratulated me warmly. “This is a splendid affair you and your friends have organized,” he said. “We should have something like this in Berlin.”」⁽²⁷⁾こうしてジョセルスンが持ちかけた「同種のイベント」の開催案は、同年1949年にベルリンに続いてパリで開催されたソ連による〈平和会議〉への抗議会合〈国際反独裁・戦争デー The International Day against Dictatorship and War〉を経て⁽²⁸⁾、同じく大戦直後の在ベルリン占領政府を通じて繋がりを持った他の識者と共にベルリンで翌1950年に開催した〈文化的自由のための会議〉へと繋がることになる。そこにはナボコフを始め、〈Waldorf Peace

(24) ザッハー財団、ストラヴィンスキー・コレクション、マイクロフィルム番号 99, 1414~1415頁。

(25) Nabokov, 231.

(26) 既記の先行研究に加え、以下を参照のこと。Michael Warner, “Origins of the Congress for Cultural Freedom, 1949-1950” at <http://www.odci.gov/sci/studies/95uncclas/war.html>. この「研究」は『Studies in Intelligence』に発表されたものだが、これは中央情報局が発行する定期刊行物で、機密扱いの記事とそうでないもの両者を含んでおり、後者は上記のインターネット・サイトで海外からも閲覧することができる。また文中の引用もここから採られている。

(27) Nabokov, 238-9.

(28) このパリ会議に出席したフックは詳しいレポートを『Partisan Review』に寄稿している。Hook, “Report on the International Day against Dictatorship and War,” *Partisan Review*, vol. 16, no. 7 (July 1949), 722-32.

Conference〉における妨害行動で中心となったフックとラスキーもいた⁽²⁹⁾。

スペース上、ベルリン会議についての詳細は割愛するが、政治家に替わり学者や文化人を中心にプログラムを組むことにより政治色を極力前面から排除したこと⁽³⁰⁾、そして真の仕掛人でありまた主たる資金源でもあった米国政府による関与が当初から秘密裏に行われたこと、この両者の背後には、ある共通する認識が見出せることを強調しておくべきであろう。前年の NATO 発足を受けて当時のヨーロッパの知識層に根をはる反米・反資本主義意識——国務省のある人物の言葉を借りれば「アメリカ・イコール・主戦論者、クレムリン・イコール・平和主義者」⁽³¹⁾という方程式——それを〈自由会議〉は充分認識し、活動原理の決定指針の中心に据えた。ベルリンの会合に合わせて〈自由会議〉が発表したマニフェスト中の「我々は全体主義国家の理論と行動を文明史上人類が直面するもっとも巨大な脅威であると考え」という文言は、あえて西対東、左対右、アメリカ対ソ連という直接的な二項対立を避け、自由の擁護を「人類の問題」と底上げすることでアメリカという「ブランド」を塗り隠す、そういった思索の反映と読む事が出来るだろう。アメリカ定義の「政治的自由」を遠景化し、かわりにより広い含みを持つ「文化的自由」に焦点を当てる方策は、音楽祭開催を提案したナボコフが1951年春、〈自由会議〉の上席メンバーに宛てたメモからも浮かび上がる。「(パリにおける音楽祭で)我々は我々のメッセージを声高に唱える必要はない。この催し物は(しかし)、自由社会の文化による、全体主義社会の非文化への挑戦となり、とりわけフランスのインテリたちにとっては自由という概念を巡るモラルを見直すための勇気の源となると信じている。」⁽³²⁾言い換えれば「文化的自由の存在

(29) ベルリンにおける同会議とその受容については以下を参照のこと。Michael Hochgeschwender, *Freiheit in der Offensive? Der Kongress für kulturelle Freiheit und die Deutschen* (Munich: Oldenbourg, 1998).

(30) James Burnham, James Farrell, Tennessee Williams, Arthur Schlesinger, Robert Montgomery, Ignazio Silone, Arthur Koestler などが出席している。

(31) Wald, 37.

の前提としての政治的自由」という〈自由会議〉の中心議題に、ナボコフは「政治的自由」培養への手段としての「文化的自由」と言う図式をはめ込んだわけだった。ナボコフのこの音楽祭案は同年5月に〈自由会議〉執行部から承認を受け、翌1952年5月、ナボコフいわく「自由社会における自由な精神の創造物」として〈二〇世紀の名作音楽祭〉と題されたパリ音楽祭が実現する⁽³³⁾。

3.

4月下旬から5月下旬まで一ヶ月にわたって開催された〈二〇世紀の名作音楽祭〉では主としてシャンゼリゼ劇場（Théâtre des Champs-Élysée）とシャンゼリゼ小劇場（Comédie des Champs-Élysée）が使用された⁽³⁴⁾。前者はシンフォニーやオペラ、バレエ作品など編成の大きな曲目を中心に、後者では室内楽を中心としたプログラムが組まれたが、その区分け以上に顕著だったのが「現代音楽」という概念の定義基準における両者間の隔たりであろう。前者ではサミュエル・バーバー Samuel Barber やダリウス・ミヨー Darius Milhaud、そしてショスターコーヴィツィやプロコフィエフなど存命中の作曲家の作品が演奏された一方、「二〇世紀以前」のバッハやベルリオーズ、チャイコフスキーの作品も目立つ。事実、シャンゼリゼ劇場でのプログラムを規格付けたのは、《白鳥の湖》やR・シュトラウスの《ドン・ファン》は言うに及ばず、シェーンベルクの《期待》やファリャの《三角帽子》など、芸術ポリティックスの同時代性に内在する緊急性を扱うはずの音楽祭にとっては異質な曲目だったと言えよう。一方、シャンゼリゼ小劇場での室内楽プログラムはブーレーズを始め、アンリ・デュトゥーユ Henri Dutilleux やエドガー・ヴァレーズ Edgard

(32) Irving Brown へのメモ（日付けなし）。テキサス大学ナボコフ・コレクション、ボックス番号5。Irving Brown はアメリカ労働総同盟のヨーロッパ代表としてCIAの対共産主義工作の立役者のひとりでもあった。

(33) Nabokov, "This Is Our Culture," *Counterpoint* 17 (May 1952), 15.

(34) パリ音楽祭のプログラムについては脚注4を参照のこと。

Varèse などより「前衛」色の強いプログラムで構成されている。

両会場で演奏された100あまりの作品のうち、アメリカ人作曲家（ストラヴィンスキーのようにアメリカに帰化した作曲家も含む）の作品は15に満たなかったにも関わらず——そして前述のように「政治色」を遠景化しようとする意図に反して——、音楽祭の「アメリカン・ブランド」はいち早く察知されるに至った。『Les Lettres françaises』と『New Yorker』は両者とも音楽祭に「アメリカ発の政治プロパガンダ事業」（“American political propaganda enterprise”）の証を認めたとし、スターリニスト主義スタンスを誇る前者にいたっては音楽祭そのものを「二〇世紀時代精神の〈表現〉ではなく、その変造もしくはカリカチュア」とこき下ろすに至っている⁽³⁵⁾。また「多元主義」に名を借りた、作曲技法上・美学上の非一貫性を体現するプログラムについて、米国の共産主義系雑誌『New Statesman and Nation』は次のようなコメントを載せた。「We are now in Paris right in the middle of the Festival of “The Free Art of the Western World,” whose aim is to show how lucky artists are, all the way from Bach to Britten, not to have lived or be living under the Soviet system of police controls!」⁽³⁶⁾

フランス内外を問わずプレスに限りない猜疑心を起こした「アメリカ」——それは主催体である〈自由会議〉のアメリカ人スタッフの存在のみならず、プログラムにより定義された「アメリカ」の性格自体に負うものが多かったと言うことができよう。プログラムにおける「アメリカ」を表象したのは、平均一曲、という扱いを受けた他の作曲家を後目に、8曲もの作品が演奏されたストラヴィンスキーと共に、コーブランド、ウォルター・ピストン Walter Piston、そしてトムスンなど、いわゆる〈新古典

(35) Jean Gandrey-Rety, “Le faux-nez du XXe siècle,” *Les lettres française* 413 (9 May 1952), 1; Janet (Genêt) Flanner, “Letter from Paris,” *New Yorker* 38 (31 May 1952), 63.

(36) N.a. “Paris: Admirals and Generals,” *New Statesman and Nation* (17 May 1952), 575.

主義〉という見出しで括られるスタイルを共有する〈ナディア・ブーランジェ（1920年代多くのアメリカ作曲家を教えたパリ高等音楽院の「名教師」として知られる）一派〉であった。音楽学者の Mark Carroll は音楽祭において〈新古典主義〉に与された「役割」の解釈を巡り、ルネ・ライボヴィッツ René Leibowitz とナボコフ間の有名なディベートを取り上げる事で洞察力のある糸口を提供している⁽³⁷⁾。この交論では、シェーンベルクが作曲上のシステムおよびその礎石となるべく創造美学として確立した12音音楽を第二次大戦後の世代に藩種した第一人者であるライボヴィッツによる「音の改革者」としてのシェーンベルク像に、ナボコフは1920年代以降のストラヴィンスキーの〈新古典主義〉時代こそが作曲史における「新しい始まり」であるという図式で対峙した⁽³⁸⁾。無論そこには同じソ連からの亡命者として、あるいは顕著な拍節性と機能和声への回帰という点で類似した創作軌道を歩んでいた作曲家としてのナボコフが感じていたであろうストラヴィンスキーへの同志意識が存在したはずだし、シェーンベルク・スクールの「嫡出子」として第二次大戦後の音楽創作の軌道決定にライボヴィッツが抱いていたある種の自負もまた、大切な動機付けのひとつであった。他方、ダルムシュタットを基軸にリアルタイムで貪欲に消化されつつある「シェーンベルクの」セリー原理と、「アメリカ人であることは現代の作曲家にとってアドヴァンテージである」⁽³⁹⁾としたブーランジェ（彼女が数多く残した親アメリカ的発言のひとつ）により四半世紀前にフランスとアメリカという「旧」と「新」を同時に内面化することにより具現化された「新古典主義」——こうした一種の二項反立の構図に、〈パリ音楽祭〉を席卷した的外れな「同時代性」を当

(37) Carroll, 12-3.

(38) René Leibowitz "Music Chronicle: Two Composers — A Letter from Hollywood," *Partisan Review*, 15 (1948), 361-365; Nicolas Nabokov, "The Atonal Trail: A Communication," *ibid.*, 584.

(39) Robert Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York and London W. W. Norton, 1991), 283.

てはめれば、〈自由会議〉がバリで展開した「自由」のレトリックの底辺に、啓蒙主義に酩酊した「アメリカ」を認めるのは当時から既に、そう時間のかかることではなかったであろう。（ちなみにフランス共産党の公式機関紙『L' Humanité』は冒頭から音楽祭を〈Le festival du XXe siècle américain〉と揶揄した⁽⁴⁰⁾。）

あるいはより根本的な音楽美学的視点からは何か看取れるか。ストラヴィンスキーの音楽に関し多くの批判的な言説を残しているアドルノは、ストラヴィンスキーの新古典主義以降の作品を「音楽に関する音楽」（“Musik über Musik”）と位置づけた上で、つぎのように書いている。「Die Konzeption der lädierten Tonalität selber, auf der alle Werke Strawinskys etwa seit dem »Soldaten«（筆者注：《兵士の物語》を指す）beruhen, setzt ausserhalb der immanenten Formgesetzlichkeit der Werke stehende, durch Bewusstsein von aussen, »literarisch« gegebene Musikstoffe voraus, an denen die Komposition sich betätigt.」⁽⁴¹⁾真なる芸術は過程と素材が密接に絡み合い、呼応しあうことによって生まれる一方で、無意識下にしろ素材を「結果」としてコンテクストから切り離すという所為を芸術の領域外と見なすこの認識——この認識こそ〈自由会議〉の上層部によって濫用された「European Renaissance」という表現への危機感やあるいは「自由」という標榜を盾に唱えられている「新生」を反動主義的なジェスチャーとして捉えるその動機を、間接的ながらもっとも適格に注釈しているとは言えないだろうか⁽⁴²⁾。

ストラヴィンスキーの新古典主義以降の作品が「音楽に関する音楽」ならば、〈パリ音楽祭〉で上演されたトムソンのオペラ《4人の聖人の3つの行為》はアメリカに関するアメリカ音楽、ということができるだろ

(40) Jean Kanapa, “Le festival du XXe siècle. . . américain,” *L' Humanité* (26 April 1952), 5.

(41) Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975), 166-167.

う。1920年代以来ナボコフと友人関係にあったトムソンの第一作目にあた
るこのオペラは1928年に完成したが、コネチカットにおける1934年2月の
初演に続き、同月の終わりにすでにニューヨークのブロードウェイで再演
されている、という事実が示唆するように、トムソンの全作品中成功作と
して位置づけられている。この《4人の聖人》が、コネチカット州ハート
フォードにある、小規模な美術館を改築した劇場でアーティストや建築家、
音楽家、そしてハートフォード内外の名士からなる招待客のみにむけて行
われ、その後のニューヨーク公演においても各界の著名人が数多くみら
れた、という事実は、何よりもこの作品の特質を指し示すものであろう⁽⁴³⁾。
プレスの一様に肯定的な批評のなか、『ニューヨーク・タイムズ紙』のオ
リン・ダウンス Olin Downes 記者によるブロードウェイの劇場に〈聖人
詣で〉に行く聴衆についてのコメントはその意味で興味深い⁽⁴⁴⁾。

Every snob and poseur in town swelled the gathering at the first
night, strutted his or her hour in the intermissions and followed the
immemorial custom of certain Americans who think themselves
artistically smart in being present on an occasion that apes from
distance and across a decade or two the poses of certain Parisians.
This is one aspect of the “opera,” if such is to be called, that was
performed with such *éclat* for the precious last Tuesday night in

(42) 一例として以下が挙げられる。“[The Cold-War period] is still, I think, not sufficiently appreciated as one of the great periods of European history and Western civilization: the magnificent recovery of the Old World, aided by the New World, out of the rubble of the most fratricidal war in the annals of mankind. [. . .] Out of the so-called “Cold War” came a European Renaissance.” Lasky, 206-208.

(43) 同オペラの作曲および製作過程については以下を参照のこと。Steven Watson, *Prepare for Saints* (New York: Random House, 1998).

(44) Anthony Tommasini, *Virgil Thomson: Composer on the Aisle* (New York and London: W. W. Norton, 1997), 261.

the Forty-Forth Street Theatre.⁽⁴⁵⁾

音楽作品としてではなくある種のインスティテューションとしてのオペラ——《4人の聖人》の公演におけるその表出を明らかに揶揄しているこの記事は他方、「もしこのようなものがオペラであるなら」という申し立てにより、単にその批評の対象がプレゼンテーションに留まるべきでないことを暗に示唆している。それは第一にガートルード・スタインのリブレットにおける「ナラティヴ」の不在に、そして第二にその不在に起因する音楽とパフォーマティブ面での「静止性」に依拠したものと言えるだろう。自身の「意識の流れ」的スタイルが強調されたスタインのリブレットは、18人（「4人」ではなく）の聖人によるシンタックス上不可解な発話に満ちた科白から構成され（“Saint, saint, a saint. What happened today, a narrative.” “He came and said he was hurrying hurrying and hurrying to remain he said he said finally to be and claim it he said he said feeling very nearly everything as it had been as if he could be precious to like like it [...]”）、それらは作品中、劇進行に沿った展開の要素としてではなく単なるパフォーマティブとしてのみ機能する。一方トムスンの音楽は極度に簡素化された拍節性（ワルツ形式や4分の4のコラール様式）、全曲を通じて維持されたシラビックなテキスト・セッティング、トニック、サブドミナント、ドミナントの領域から決して大きく逸脱しない和声進行の反復、そして何よりも賛美歌を彷彿させるシンメトリカルなフレージングにより、通常「オペラ」と言うジャンルが提起すべき展開性をさらに否定している。初演およびニューヨーク公演でこれを更に助長したのが、フロライン・ステットタイマー Florine Stettheimer がトムスンと共に入念に準備をした舞台デザインと衣装、およびトムスン自身の発案による全黒人キャストだった。アメリカ音楽史上もっとも有名なイベントのひとつとし

(45) Ibid., 261.

て知られるこれらの公演ではセロファンやシフォンなどがふんだんに使用された舞台が用意され、まるで「クリスマスのような」世界にポリウム感のある透きとおったシルクの衣装を纏った黒人歌手がフレデリック・アシュトンの振り付けで聖人を再現した。まさに「エル・グレコが創りだしたどんなものに劣らず官能的なペーシェント」(傍点筆者)⁽⁴⁶⁾に対する初演での熱狂ぶりは次の言葉からも明らかである。

Nobody wanted to admit he didn't know what it was all about [. . .] but as soon as the Messrs. Kirk Askew and Julien Levy (筆者注: いずれも初演の資金面協賛者の配偶者) burst into unabashed tears because "they didn't know something so beautiful could be done in America" the hysteria was on and a blizzard of superlatives was in progress. [. . .] After the amazingly abrupt last curtain there was an uproar.⁽⁴⁷⁾

「英語のディクシジョンの美しさ」という理由でトムスンが発案した全黒人キャストによる「オペラ」は結果、皮肉にも「スペクタクル」により近い、言わば一連の華美なタブローとして完成したのであり、その意味で「ニグロならば宗教的題材を恐れたりしないから」というトムスンの言葉は、「聖人たち」の発話がシニフィアンから一種の儀式化された呪文に近いものに変化していく様を逆説的にだが裏打ちするものと言えるだろう。それは言葉を換えれば「宗教スペクタクル」とも言えるが、「黒人に白人が眼差しを向ける」という図式はスペクタクルという「聴く／読む」ものではなく「視る」ジャンルを究極にアメリカ化する、その最も適格な手段だったということになる。

(46) Henry McBride, "Four Saints in Three Acts," *New York Sun* (9 February 1934), 9.

(47) Lucius Beebe, "Review," *New York Herald Tribune* (9 February 1934), 24.

ハートフォードでの初演に立ち会ったナボコフはこの作品を〈パリ音楽祭〉でのオペラの最終演目として選んだ。同作の指揮者として同音楽祭に出席したトムスンを借りれば「反米コミュニストが4分の3を占めた」⁽⁴⁸⁾ フランスのオーケストラ (le Concert Colonne) との確執に加え否定的な論評が目立ったプレスの反応は、豪華な視覚的效果 (初演の舞台美術と衣装はパリ公演で再現されている⁽⁴⁹⁾)、音楽の極端な簡潔性、そして「自由」という概念を或る意味最も直接的に表象したと言える全黒人キャスト——その全てに「アメリカの」という限定詞を見たであろうパリの聴衆の反動的な受容の一部を反映するに過ぎなかったであろう。とりわけ、《4人の聖人》に先立って音楽祭で上演された《ヴォツェック》(アルバン・ベルク)、《エディプス王》(ストラヴィンスキー)、《期待》(シェーンベルク)、《ビリー・バッド》(プリテン) の記憶も新しい、そして同時期に「シェーンベルクは死んだ」などの挑発的な著述を通しセリー音楽の新たな方向性を模索していた作曲家ブーレーズがその位置づけを確立し始めていたパリという土壌を背景に、《4人の聖人》における「シンプリシティとチャーム」——同じく1952年南仏で演奏会を開いたスミス・カレッジ合唱隊を描写したある在フランス米国外交官の揶揄⁽⁵⁰⁾——は〈自由会議〉のアメリカ発プロパガンダを巧みに覆い隠すほどの内容を決して持ち合わせていなかったことは疑う余地がない。

(48) Virgil Thomson, *Virgil Thomson* (New York: Alfred A. Knopf, 1966), 408-9.

(49) 1951年10月30日付けのトムスンからジョン・ハウスマン (初演の演出家) への手紙による。Tim and Vanessa Weeks Page, ed. *Selected Letters of Virgil Thomson* (New York: Summit Books, 1988), 253. Olin Downes による『ニューヨーク・タイムズ』紙上の批評もこの事実に触れている。Olin Downes, "Thomson's Opera in Paris Premier," *New York Times* (31 May 1952), 13.

(50) Saunders, 114.

4.

〈パリ音楽祭〉から2年後の1954年に開催された〈ローマ音楽祭 La Musica nel XX Secolo〉では、プログラム上大きな方向転換が打ち出された。ナボコフの言葉を借りれば「あえて同時代のひとこまから切り離された芸術史上のアイコンを打ち立てた」前回のパリ音楽祭とは一線を画し⁽⁵¹⁾、11日間に縮小された〈ローマ音楽祭〉は「ドナウエッシンゲン（筆者注：有名な現代音楽祭 Die Donaueschinger Musiktage を指す）でも場違いではない」プログラム、そして新たに設立された作曲コンクールにより、〈パリ音楽祭〉にはなかったある種の同時代性が認められることになった⁽⁵²⁾。（ちなみにこのコンクールに資金を提供したとされる Julius Fleischmann のフェアフィールド財団 Fairfield Foundation は中央情報局の資金洗浄のためのダミー団体だったと理解されている⁽⁵³⁾。）とりわけ顕著なのが「演奏された全70曲のうち、実に半分あまりが12音技法に則った楽曲だった」という統計にも裏打ちされる、セリー音楽の突出した位置づけである⁽⁵⁴⁾。この路線変更を〈自由会議〉が播種に取り組んだ「自由精神

(51) Nabokov, "This Is Our Culture," 13.

(52) Allen Hughes, "Rome Conference Selects Prize Scores," *Musical America* vol. 72, no. 7 (May 1954), 20.

(53) ナボコフは同コンクールについて1952年11月25日付けの手紙でストラヴィンスキーにこう宛てている（ザッハー財団所蔵、マイクロフィルム番号99）：
 "En résumé, il s'agit d'un concours limite de prix de composition pour des oeuvres spécifiées, concours auquel participeront non pas des dilettants, mais des jeunes compositeurs qui seront soigneusement choisis par nous. Ce concours aura lieu pendant une conference de compositeurs que j'organise à Rome au début de septembre 1953 en collaboration avec le RAI et le Centre Européen de la Culture (organisme présidé par Denis de Rougemont). C'est Mr. Fleischmann (et sa Fondation) qui me donne d'argent pour l'organisation du concours des prix." Julius Fleischmann とフェアフィールド財団については以下を参照：Saunders, 117.

(54) Hughes, 20.

の産物としての現代音楽」とどう関連づけるべきかについては下で触れるが、この傾向を単なる〈自由会議〉側の近眼的な思索の顕れととる向きも多く、ブーレーズは例えば後日次のように言っている。「12という数字の多用に見られるように、この（筆者注：ローマ）音楽祭での凡庸の民俗学は12音への稚拙な妄執に基づいている。次の会合はいつそのこと〈二〇世紀におけるコンドームの役割〉というテーマで開催したほうがましだろう。」⁵⁵⁾ローマ音楽祭で突如中心に据えられたセリー音楽はその後、4年後の1958年、今度はヴェニスで開催された音楽祭でのストラヴィンスキーの合唱曲《哀歌》の初演により事実上〈自由会議〉主催の音楽祭の顔としての役割を担うことになる。前回のローマ音楽祭が〈自由会議〉およびジュネーブのヨーロッパ文化センター⁵⁶⁾とRAI イタリア国立放送による共同開催であったように、ヴェニスのBiennale musica および北ドイツ放送響と共同で持たれたこの音楽祭は、ローマから更に規模が縮小され、演奏会は計4回、バロック後期にヴェニスで活躍したジョヴァンニ・ガブリエリ(1520—86)、ヨハン・パッヘルベル(1653—1706)、そしてバッハ、バルトーク、ヒンデミットといった「過去の」作曲家の作品に加え、ストラヴィンスキーの作品が実に——委嘱曲《哀歌》を含め——5曲演奏された⁵⁷⁾。その結果、ストラヴィンスキーが初めて曲全体をセリー技法で構成したことで知られる初演作品《哀歌》は音楽祭の目玉としてプレスの注目を独占するに至る。言うなれば〈ローマ音楽祭〉を跨いで表出した〈自由会議〉の「転位」に個人レベルでの根拠を与えたのが作曲家ストラヴィンスキーだったわけだが、そのシンクロニシティはともかく、上掲の「European Renaissance」を原理的に支える「旧」と「新」⁵⁸⁾——それらをまさに具現

55) Pierre Boulez, *The Boulez-Cage Correspondence*, Jean-Jacques Nattiez, ed. and Robert Samuels, trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 145.

56) 当団体は〈自由会議〉の主要メンバーでもあった Denise de Rougement によって1948年に設立されている。

57) 《エディプス王》, 《ミサ》, 《春の祭典》, 《管楽器のための交響曲》, 《哀歌》。

化したのがストラヴィンスキーだったとすることが出来るだろう。

52年の〈パリ音楽祭〉におけるストラヴィンスキーの突出した位置づけは前述のようにそのプログラムからも明らかだった。評論家 Bernard Gavoty いわく、「現代音楽におけるヒーロー不在の中（筆者注：二〇世紀前半のヨーロッパ音楽を牽引したシェーンベルク、ベルク、ウェーベルン、バルトーク、ヒンデミット等は既に皆死去していた）、二〇世紀音楽の戦闘士」⁵⁹唯一の生き残りとして同音楽祭の象徴的役割を担うため招待されたストラヴィンスキーに対するナボコフ側の熱意は、〈パリ音楽祭〉の提案が〈自由会議〉に承認された翌月、早速ストラヴィンスキーに音楽祭出席を打診しているという事実からも読み取れる⁶⁰。また54年の〈ローマ音楽祭〉の際は、ナボコフはわざわざストラヴィンスキーのために作曲コンクールの「音楽評議会会長」というポストを用意し、〈パリ音楽祭〉終了から約6ヶ月後の52年11月には既に提案内容を手紙にしてストラヴィンスキーに宛てている⁶¹。「二〇世紀音楽の戦闘士」ストラヴィンスキーはしかし、結果的にパリ音楽祭では「非同時代性」と先にも触れた「アメリカニズム」を暗示するに終わった。次の〈ローマ音楽祭〉においても戦前の自作《オード》(1943)、《C調の交響曲》(1940)、そして《火の鳥》(1910)を指揮するに留まったストラヴィンスキーは、続く58年のヴェニス音楽祭での新曲委嘱を機に現代音楽の「今」の象徴として大きく変わるわけだが、この変容がナボコフ側が意図した転位だったか、そして「破壊」を主導動機とした『エレミアの哀歌』が思惟されたステートメントを反映したものだったのかと言えば、答えは否であろう。勿論、1957年の時点でのス

58) 脚注43を参照のこと。

59) Bernard Gavoty, "Strawinsky: champion du XXe siècle," *Journal musical français* (May 1952), 1.

60) 1951年6月8日付けナボコフからストラヴィンスキーへの手紙（ザッハー財団所蔵）による。

61) 1952年11月25日付けナボコフからストラヴィンスキーへの手紙（ザッハー財団所蔵）による。

トラヴィンスキーへの委嘱作品が、セリー技法を使ったもの以外ではあり得ない事は誰よりもナボコフが心得ていたと言える。ロバート・クラフトによる伝記でもすでに広く知られているように⁶²⁾、1952年の「精神的危機」を境にセリー音楽への興味を加速させ、12音に満たない音列を使った《カンタータ Cantata》(1952) や《七重奏曲 Septet》(1953) から、ダイアトニシズムを排除したセリーに基づく《ディラン・トーマスを悼んで In Memoriam Dylan Thomas》(1954) や《アゴン Agon》(1957)、そして部分的にせよ初めて12音音列を使った《カンティクム・セクルム Canticum seculum》(1955) を経て、ストラヴィンスキーはエレミアの哀歌からテキストをとった《哀歌 Threni》で初めて作品全体を12音音列で構成する。そして「新しいストラヴィンスキー」におけるロシア色の喪失を嘆く一方、ストラヴィンスキーの創作変遷についてのナボコフの把握ぶりはストラヴィンスキーへの手紙やナボコフの自伝からも明らかである⁶³⁾。他方、1957年6月にナボコフが〈自由会議〉のバリ本部からストラヴィンスキーに宛てた手紙では「20分前後」と長さを指定する以外、技法から演奏媒体に至るまで委嘱曲についての詳細な条件には一切言及されていない⁶⁴⁾。(ちなみに同じ手紙によれば、この時点で音楽祭はヴェニスではなく、ハンブルクで予定されていた。) また現在ザッハー財団に保管されているストラヴィンスキーの書簡からは、エレミアの哀歌をテキストにした《哀歌》はもともと、RIAS ベルリン・アメリカ地区放送局交響楽団からの新曲委嘱に応える形で作曲が始められたことが分かる⁶⁵⁾。

その意味でエルサレムの破壊を巡る悲嘆と未来への希望を会話で紡ぐ

62) Robert Craft, *Stravinsky: Glimpses of a Life* (London: Lime Tree, 1992), 38-9.

63) Nabokov, *Bagázh*, 179.

64) 1957年6月17日付けナボコフからストラヴィンスキーへの手紙(ザッハー財団所蔵)による。

65) 1957年6月9日付けナボコフからRIASへの手紙(ザッハー財団所蔵)による。

『エレミアの哀歌』のテキストと、〈自由会議〉が藩種を目指した束縛や隷属からの自由、そのふたつの間にある一種の整合性に作曲家ストラヴィンスキーの意志表示を、そして《哀歌》自体に反全体主義レトリックの表象を見出そうとする——音楽学者の Anne Shreffler が示唆しているが——のは、単に新たな聴取体験を提案する事以外、意味を成さないと言える⁽⁶⁶⁾。他方、当時のヨーロッパでセリー音楽というひとつの〈選択〉自体が包括的に体现していた外音楽的な意味付けは、ストラヴィンスキーが《哀歌》を〈自由会議〉によるプロパガンダの代弁者として作曲を始めたのかどうか、という問い以上に、その二者間に半ば偶発的に表出したイデオロギー上の意味作用を読むうえで緊急性があると言えるだろう。第2次大戦後、10年来の危機的な停滞状態から「ゼロ時間」の精神のもと全く新しい方向性を模索していたヨーロッパの作曲界にとって単なる「作曲技法」以上の趣意を内包したセリー語法が呈示した可能性については改めて強調する必要はないだろう⁽⁶⁷⁾。一方でその構図に、当時の作曲家が向き合っていた政治思想上の選択肢——例えば Hanns Eisler のアメリカからの国外追放という形でのドイツ帰国（1948）やオリヴィエ・メシアン門下の Serge Nigg による社会現実主義イデオロギーの包容などに象徴される——を重ね合わせると、ブーレーズが1950年に書した「偶々…」の有名な一節は再読の価値がある⁽⁶⁸⁾。「ウィーン楽派による発見後もセリー語法の必要性を経験していない作曲家の全員が無用である。」その上で彼は「(中略) 自由という名のもと古典音楽の語法」にしがみつки「セリー技法の囚人となるのを拒否」する作曲家の言う「自由」はむしろ隷属 (la

(66) Shreffler, 217-245.

(67) 例えば Inge Kovács は西側の「前衛音楽」が共産主義諸国の文化的状況の言わば反動的現象として発展したことを主張している。Kovács, “Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West Konfrontation,” in *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, 1, Hermann Danuser and Gianmario Borio, ed. (Freiburg: Rombach, 1997), 210.

servitude)を意味する、と主張している⁶⁹⁾。ではここで使われている「隷属」の反立としての、つまりブーレーズが理解するところの「自由」とは、何を指すのだろうか。その問いは「自由」という概念の根本的本質、言い換えれば創作活動における「自由」とは「謳歌されるべきもの」なのか、あるいは「権利として主張されるべきもの」なのか、というふたつの相反するスタンスに関連すると言えるだろう。非セリー論者たちが繰り返し広げる「作曲家から自由な選択を奪う」制約媒体としてのセリー理論は前者、つまり「自由」を選択の不在の反立とする概念であろう。一方で後者は従来の作曲語法の範疇を強制的に広げる、その権利としての自由を示唆し⁷⁰⁾、その意味ではブーレーズの言う「無用な作曲家」とは「創造活動の基本的権利を放棄した作曲家」として読み替えることができる。ここに見え隠れする政治的文脈は「戦争の後遺症によって深刻化する社会構造の不安定性から生まれ出た不穏感への抵抗」をセリー音楽の精神的土壌と位置づけた音楽学者 Rollo Myers の解釈にも、響鳴するものがあるだろう⁷¹⁾。また後年の著作のなかで「音楽作品中のある特定の状態は、特定の外音楽的思考枠組みを再現することが可能である」と語ったブーレーズの言葉は、音楽外領域からの介在要素によって音楽の意味作用が変容するように、技法ではなく創作思想の表明としてのセリー主義においてもまた、そこに内包される「自律性」や「自己選択」といった概念が単なる音楽領域に留まるも

(68) 同エッセイ（オリジナルのタイトルは“Eventuellement...”）は1952年の〈パリ音楽祭〉に合わせて発行された『La revue musicale』の特別版に発表された。しかしブーレーズ研究の第一人者のひとりである Dominique Jameux はその執筆時期を1950年としている。Jameux, *Pierre Boulez*, Susan Brashaw, trans. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 44.

(69) ピエール・ブーレーズ著、船山隆 笠羽映子訳『ブーレーズ音楽論』（東京、晶文社、1982年）、150～152頁。

(70) Carroll は作曲家ギオルギ・リゲティが1958年に発表したブーレーズの作品《Structure Ia》のアナリーゼに同様の主張を読んでいる。Carroll, 14.

(71) Myers, “Music in France in the Post-war Decade,” *Proceedings of the Musical Association — 80th Session, 1953-54* (Nendeln: Kraus Reprints, 1968), 98.

のではない可能性を暗に再認識しているものだと言えるだろう⁽⁷²⁾。

ストラヴィンスキーがブーレーズの《Structure Ia》を「尊大な音楽」と揶揄し⁽⁷³⁾、セリー楽派を「12という数字の囚人」と呼んだのは有名な逸話だが⁽⁷⁴⁾、そのストラヴィンスキー自身がセリー技法へと方向転換した後、その発言の幾つかはその美学思想的位置づけからも興味深い。「想像から得た要素をふるいにかけるのが創造者の役割である。なぜならば人間の活動は常に限界を課せられているからである。より抑制され、限定され、介在を受けるほど、芸術は自由になる。(中略) 私にとっての自由とはひとつひとつの創作に私自身が課した狭い枠組みのなかで自在に動き回ること、それを意味する。」⁽⁷⁵⁾ 前述の Myers 同様、ストラヴィンスキーもまた自由の概念に必然的に付随する反立要素を強調しているわけだが、自ら課した限界に取り組む、いわば自作自演のゲームとしてのセリー技法は、《哀歌》では曲全体をひとつの音列でまとめることにより、一つの転換点を迎えたと言えよう。本小論の主旨ではないので詳細は省略するが、同曲の一次資料には逆行、転回、逆行転回に加え置き換えやアクロスティックによる音列の分散など、細かい音列操作が記録されている。一次資料に見る《哀歌》のこうした創造思想と先ほどの引用の照らし合わせから窺えるのは、最大限に課された「制限」とそこを表現の出発点とする、いわば反発し合う力の作用構図だと言える。

セリー原理に内包されるこうした擬政治的意味作用が、パリ音楽祭後の〈自由会議〉に新たな動機付けを与えたと仮定するのはあながち極論ではない。とりわけセリー原理を支える抽象素材主義——音楽作品を構築する

(72) Boulez, "Putting the Phantoms to Flight," in *Orientations*, Jean-Jacques Nattiez, ed. and Martin Cooper, trans. (London: Faber, 1986), 81.

(73) Jameaux, 13.

(74) Jean Roy, "Recontre avec Stravinsky," *Preuves* 16 (June 1952), 37.

(75) Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Arthur Knodel and Ingolf Dahl, trans. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970), 63-65.

音そのものを抽象的な音素としてのみ扱うこと——と〈自由会議〉が庇護に力をいれた抽象表現主義絵画との間に認められる連関は「文化的自由のための戦い」という限りなく曖昧な対象にある種の糸口を提供したはずである⁽⁷⁶⁾。一方で、それによって失われたものもあった。例えば『エレミアの哀歌』に内包される、破壊を巡る嘆き、怒り、募る非難の情、平和への祈り、そしてさらなる精神の高みなど擬劇進行に沿った展開はストラヴィンスキーの「手の込んだ」セリー技法により極度に遠景化し、代わって方向性の希薄な音世界が非具現的な様相を呈示する。そこに見えるのは大言壮語的なセリー原理であり、その意味で言語のテキストは音のテキストによって圧倒されてしまっている、といっても過言ではない。

言う迄もなく、セリー音楽のこういった副産物は〈自由会議〉が必ずしも予期していたことではなかったであろう。それどころかセリーという同時代的言語との同化により顕在化した緊急性や社会主義リアリズムとの反立、そしてアメリカン・ブランドの遠景化なども、決して〈自由会議〉側の一貫性を持った思索に起因するものだったとは言えない。同様に、指揮者の Roger Desormière が共産黨員という肩書きを理由に音楽祭への出演が見送られた一方で、前述のコープランドやハンス・ウェルナー・ヘンツェ Hans Werner Henze、そしてルイージ・ノーノ Luigi Nono 等、「共産主義思想」の声高な擁護者の作品が〈自由会議〉の音楽祭で演奏されたという事実もまた、〈自由会議〉による恣意的な政策の顕れというより、むしろ方向性の不在を示唆するものだろう⁽⁷⁷⁾。その不在は何に起因するのか。それは〈自由会議〉が冷戦という、純政治領域のみならず社会構造や教育、文化における複雑かつ動的な相互作用を含み持つ課題を、静止した現象と

(76) 冷戦期における抽象表現主義絵画の意味付けに関しては以下を参照のこと。Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Arthur Goldhammer, trans. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983).

(77) 1951年6月27日付けナボコフからストラヴィンスキーへの手紙（ザッハー財団所蔵）による。

して同時代の歴史性から切り取ってしまったことに起因するように思われる。それは反共レトリックの対象は、共産主義イコール資本主義の唯一の対立項という図式か、あるいは英語の「neither-nor」という図式でしばしば表現されるような二項対立拒否なのかという問いに始まり、ヨーロッパにおける「共産主義への共鳴」という現象はもはや単独で定義し得る概念ではないという、その根本的認識への出遅れとも言い換えることが出来るだろう。そして後年〈自由会議〉内部からも「ヨーロッパの政治思考風土を変えるうえで、なんの効用も発揮しなかった」と揶揄されたナボコフの音楽祭もまた、音楽作品をある種の自己完結型の現象として理解した、その出発点がそもそも音楽という芸術体と相容れないものだったことに根を張る問題の一例に過ぎないのではないだろうか⁽⁷⁸⁾。

5.

音楽という、意味論上のシステムを元来内包しないはずの媒体に或る特定の言説を読み取ろうとする行為は、ともあれば個々の音楽作品が依拠している「聴かれる構造」を根本から無視することに繋がりがかねない⁽⁷⁹⁾。この危機感からだろうか、顧みれば音楽作品を巡る論究の根底には常に「音楽とはなにか」という問いが埋め込まれていたと言うことが出来るだろう。その観点からも、作曲家別宮貞雄と林光が発表した、1961年に〈自由会議〉により共同開催された〈東京世界音楽祭〉を巡る論考は興味深い。「私は前から C.C.F. の運動の主旨には共鳴して、いくらかの関係を持

(78) Sydney Hook, *Out of Step: An Unique Life in the 20th Century* (NY: Harper and Row, 1987), 445-6.

(79) 本小論のテーマではないので詳述は避けるが、フランス文芸批評の理論に則り、音楽作品における「声」を巡る一連の研究を発表しているアメリカの音楽学者 Carolyn Abbate のコメントは、音楽作品の「曖昧性」と裏表の関係にある、一種の便宜性を的確に指摘している。“In a linguistic universe, music is turned into a ventriloquist’s dummy, who can be made to speak any interpretation.” Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 18.

って来たし、それは別としても今度の音楽祭及び会議は純芸術的に極めて意義の深いもの、日本の音楽家として実に喜ばしいものと思って、協力しているのです。」(傍点筆者)とする別宮に対し、林は次のように述べている。「あなたたち(筆者注：音楽祭の日本側主催者)は口をひらけば、音楽は政治に左右されるものではない(中略)という。音楽が政治に左右されるというのはどういう意味かよくわからないが、音楽と政治、もっとひろくいえば芸術と政治とは別ものだというなら、今さら言うまでもないことだ。言葉の本来の意味においてそれは正しい。だが、そこから芸術と政治とは無関係であるという理屈を引っ張り出そうというのは、無理な相談というものだ。(中略)私達は歴史に先んじなくてはいけない。そして私たちがあなたに求めているのは、文化自由会議が反共ではないことの証明ではなくて、歴史に逆行していないことの証明なのだ。」⁽⁸⁰⁾ 両者間の見解のへだたりは「音楽活動」と「音楽作品」は別物だとする別宮と、そうでないとする林の根本的な芸術観の相違に依拠するものだが、それ以上に論考に値するのが、林のいう「歴史を先んじる音楽(家)」という主張である。特定の音楽作品を自らのレトリックに「当て嵌めて」メッセージを生成しようとした〈自由会議〉はまさに歴史を遡及的に再構築しようとした。彼等の「文化的自由」を巡る論拠はその意味で、自身が対峙しているはずの共産圏における芸術思想の強制的整合を、皮肉にも影印したのではないか。

言うなれば、CIA 関与という可視性の高い「スキャンダル」に覆い隠されてしまったのが、現代の社会においてますます二流市民化する傾向のあるクラシック音楽のより能動的な役割のあるべき姿を巡る議論であろう。音楽が過去の単なる積量としてではなく、「自分を超えて語る」ことは可能か——。その問いを、そして同時代社会を批評するのみならずその言説の相判者としての音楽が「為すもの」を考える上で、「文化的自由のための会議」が私達に示唆するものは少なくない。

(80) 「東京世界音楽祭をめぐる2つの立場」(『音楽芸術』1961年4月号), 42~46頁。