

# 「生成」としての音楽

——ラテンアメリカの二つの芸術をめぐる人類学的考察

Toward an Anthropology of Art of “Becoming”:  
Reflections on Two Cases in Latin America

田中 理恵子  
TANAKA, Rieko

## 1. はじめに

芸術は、フランツ・ポアズ[2011]やレヴィ＝ストロース[2005]などの代表的な学者による古典的業績にも関わらず、それ自体として、長く人類学的な研究対象と見なされることはなかった。しかし近年、こうした傾向にも変化が見られ[e.g. Gell 1998; Morphy 2006]、人類学と芸術の交叉に注目する「芸術と人類学」(Art and Anthropology)と呼ばれる刺激的なアプローチも現れてきている[Schneider and Wright 2006; 2010]。これら近年の芸術人類学的研究の力点は、造形的な芸術を主な考察対象として、実体としての「モノ」から芸術を理解すること——「モノ」にいかなる意味が付与されるのか、芸術作品としていかに構成されるのか、といったプロセスを追うこと——にあったといえる。本稿では、これらの研究を踏まえながらも、次の二つの点から議論を新しい方向へ進めてみたい。第一にそれは、音楽のような非造形的な芸術を焦点とする芸術人類学について考察することであり、第二に、西欧近代的な芸術の主流のように見えなくもない、ラテンアメリカの(いわゆる)「クラシック」芸術に対してアプローチすることである。

モノに注目する近年の研究を念頭に置きつつ、音楽について考察する場合、すぐに次の事実突き当たる。それは、その中心に捉えられるはずの「モノ」がマテリアルな実体としては捉えられず<sup>1</sup>、またアприオリに存在するとさえ言えないということである。画家がキャンバスへ向けて色の重なりを導いていくことと、演奏家が流れゆく音を自身が求めるかたちへと導いていくことの違いを考えてみよう。モノとしての芸術作品の「存在」が自明である前者に対して、後者では、現れては消えるという音楽の本質的特徴から、芸術作品は「生成」していくものとして捉えるほかはない。つまり、音楽の問題に取り組むことは、モノの議論を含みながら、芸術をめぐる「存在」と「生成」の差異を探り当てていかざるを得ないといえる<sup>2</sup>。

社会学者アン・ドワヌ・エニオンは、音楽のこのようなとらえどころのなさを前提とした上で、音楽が様々なモノを「媒介」(mediation)として、まさに本稿で焦点を当てようとする「生成」の

1 ただし、後述するジェルやエニオンの議論からもうかがえるように、芸術を「モノ」の観点から深く考察するとき、そこに「モノ」以上のモノ性の可能性が示されてきたことは記しておきたい。

2 もちろん音楽にも、楽器、楽譜、記録メディア、演奏者・作曲者・聴衆、劇場、空気振動といった物質が実在する。しかしこれらの要素に還元することのない革新的な方法を探求し、音楽の独自性を理解しようとすることは、大きな課題とされてきたといえる[e.g. Sudnow 1978; Feld 1982]。

3 他方で、レヴィ＝ストロースが神話研究において神話内部で生じている論理を探索したように、音楽の外部である社会状況との相互作用とは別に、音楽内部での論理（ダイナミクス間の相互作用）が音楽の生成に関与していることにも、同時に留意する必要がある。

メカニズムに注目している[Gomart and Hennion 1999; Hennion 1993, 2003]。ここでエニオンが、(楽譜や楽器といった)「モノ」が作品の本質的要素と見なされる「クラシック」音楽を対象としながら、音楽の独特さを捉えていることは興味深い。エニオンは例えば、今日聴かれる「バッハの音楽」というものも、一つの「現代の音楽」として「バッハの音楽になる」のだと論じる。つまりそれは、現代におけるバッハの音楽として「生成」するのだと捉えるのである。このエニオンの議論は、音楽だけではなく、他の様々な芸術にも適用されうる発展性を持ったものであることは明らかだろう。また他方で、芸術をこのように「生成」するものとして捉えるとき、芸術作品はその環境条件と本質的に不可分なものとして、社会文化的文脈を土壌とした一時の状況において生成することになるはずである<sup>3</sup>。このような問題を考える上で、西欧芸術に対して独特で曖昧な位置にあるラテンアメリカの「クラシック」芸術は、一つの興味深い研究対象になってくるのである。

以下では、エニオンの議論を受けつつも、それをさらに発展させるために、「生成」(becoming) という語を次のように捉えておきたい。生成とは、物事を「○○である」(to be) ものとしてではなく、「○○になる」(to become) 動きとして捉える概念である。そこで注目されるのは、形態が構成される前ないしその内奥でうごめく「構成してゆく諸力」であり、その諸力は、我々が「○○である」とを変化させる、潜在的な動きに関わるものである[箭内 2002, cf. Schneider 2006]。結論を先取りするならば、本稿で考察されるのは、アルゼンチンのオペラが「オペラになる」、キューバのオーケストラが「オーケストラになる」動きであり、言い換えるなら、オペラやオーケストラという形態が構成される前、ないしその内奥でうごめく諸力や潜在的な動きに光を当てることになる。

以下ではまず、本稿での議論と関係する範囲において、芸術をめぐる民族誌的アプローチおよび近年のネットワーク的アプローチについて検討する。それを踏まえて、アルゼンチンとキューバの事例を取り上げながら、芸術作品を生成するものとして考察することがどのような視野を与えてくれるのか、具体的に示してみたい。

## 2. 芸術と民族誌的アプローチ

人類学において芸術は、周縁的でありながらも、同時に、常に人類学者が意識してきた問題であった。記述に表されるか否かはともかく、多くの人類学者はフィールドワークにおいて、何らかの意味で芸術に関わる問題に遭遇している。フランツ・ポアズは『プリミティ

ヴァート』のなかで、北米先住民と西洋との興味深い交叉に出会ったことを記している。彼は、絵画の遠近法的な手法は、先住民の造形にも認められると考え、そのことを踏まえて、ミケランジェロやレンブラントなどの西欧芸術にも通ずるひとつの技法——一つの絵画に部分や瞬間を組み合わせる「象徴的方法」——を先住民文化の中に発見している [ポアズ 2011: 425-426]。またレヴィ＝ストロースは、「象徴的效果」の議論において、治療効果を持つ産婆のうたに深い考察を与えたことを始め、音楽や他の諸芸術に関わる多くの重要な考察を行っている [レヴィ＝ストロース 1972]。そのほかにも、例えば、人間の失った優美さを芸術と動物のなかに探究したグレゴリー・ベイトソンの論考 [Bateson 2000] など、古典的な人類学の業績のなかには、芸術をめぐる刺激的な論考が少なくない。

その後1980年代に入ると、ジェイムズ・クリフォード [2003] を中心に、人類学および周辺領域において「文化—芸術システム」の問題が大きく取り上げられるようになる。この芸術を制度として理解する議論は、芸術の問題を周縁から中心へと移動させたこと、芸術作品をそれを取り囲む社会文化のおよび政治的コンテキストとの関連において捉えたこと、という点で大きな貢献をもたらしたといえる。しかし現時点からすれば、そうした議論が同時に、芸術作品をコンテキストに埋没させ、芸術的な事象そのものの可能性を見えにくくしてしまった点も否めないだろう<sup>4</sup>。

ここで、ポアズの議論に立ち戻ってみよう。彼は、芸術は人間が美的悦びを求める性質において同じであって、ものをつくる際の「身体運動の形式化と習慣化」の結果として相対的に異なってくると論じていた。彼によれば、「美的悦び」がもたらされる過程には、私たちの精神が「かたち」に反応することが含まれるのであり、作り手による技法の追及と感情や思考の表現を源泉として「かたち (form)」と「形式 (style)」の違いがうまれるのだという [ポアズ 2011: 435-436, cf. 大村 2011: 487-488]。このポアズが注目した「かたち」とその下部でうごめく力——美的悦びを求める性質——の関係についての考察は、後年のグレゴリー・ベイトソンの論考において、一つの発展した形を見ることができる。ベイトソンは、バリ島の絵画を例として芸術作品の冗長性に注目し、この絵画が、性や社会組織、あるいは死といったものを個別に意味するよりも、作品のもつ冗長性を通じて、それらの関係項の重なりを同時に喚起するものであることを論じたのであった [Bateson 2000: 222-229]。また近年の仕事では、音の現象にこだわったステイヴン・フェルドが、ポアズの流れを汲むアラン・メリアムの音楽人類学的研究モデル [Merriam 1980] の影響を受けつつも、視野をさらに拡大した「音響」(sound) や「聴覚」の問題に注目している。パプア・ニューギニアのカルリ

4 付言すれば、「プリミティヴ」への服従しを一定の理論的関心のみに立脚して遠ざけることは、芸術家たちがプリミティヴなモノに見いだしてきたような豊かさを見失うことにならないだろうか。例えば音楽分野では、土着の芸術に強い関心を示したバルトークをはじめ、北米を中心に活動したケージ、マクフィー、ハリソンといった多くの音楽家たちが、「プリミティヴ」芸術の重要性を示していた。これらの音楽家による土着の音楽や人類学への接近については、田中 [2013] を参照のこと。



5 ベッカーはアート・ワールドの重なりあいを重視する点で、複数形の“art worlds”の語を用いている。しかし、ジェルの議論からもうかがえるように、ベッカー以降の議論では、その複数性がすでに念頭に置かれているものと考え、ここでは便宜的に「アート・ワールド」の訳で統一した。

社会での現地調査は、自然・音楽・人間の不可分な関係性を精査する契機となり、フェルドは、カルリの神話やうたが鳥の声や滝壺の音と反響して組み立てられること、そしてそれが、彼らの大地と世界を表現するものであることを明らかにした[Feld 1982; フェルド 1987]。

ボアズやベイトソンの論考は、モノとしての芸術作品の「存在」よりも、それを作品として「生成していく力」が、作品の制作を取り巻くフィールドの人々の生の諸力と連関していることを示している点で、芸術作品が「生成」する動きにアプローチするための確かな手がかりを与えるものだろう。またフェルドの民族誌は、従来の民族誌が視覚的なパースペクティブから描かれてきたことを示唆し、人間の感性や身体感覚の諸問題を浮き彫りにすることで、カルリ社会における音楽の「生成」を考えるための具体的な材料を提供している。こうした論考を踏まえると、今日における芸術人類学的な研究は、芸術作品のモノとしての可能性を見失うことなく、それが具体的な状況の中で生成する仕方を緻密に把握することが必要であるだろう。ただ、ひとつ付け加えるならば、フェルドの議論が音や音響といった過度の一般化に陥ったという問題は、カルリにおいて音楽が社会や自然にあまりに深く埋めこまれていることと無縁ではないように思われる。その意味では、彼が調査したような社会ではなく、音楽が自律的な領域として制度化された社会において民族誌的な探究を行うことは、意義深いものではないだろうか。このことはまた、次に述べるようなネットワーク的な芸術研究の流れとも繋がりを持つことになる。

### 3. 芸術とネットワーク的アプローチ

#### 3.1. アート・ワールドからベッカーへ

このような文脈においては、民族誌的なアプローチと並んで、「アート・ワールド」<sup>5</sup>の議論が重要な位置を占めてくる。とりわけ社会学者ハワード・ベッカー[Becker 2008]の主張は、芸術の固有性あるいは一般化といった、ある一つの側面のみが強調されることを回避する点でも興味深い。例えば「ブリロ・ボックス」に感化された美術批評家アーサー・ダントー[Danto 1964]は、モノをめぐる歴史的な実践として理解し、哲学者ジョージ・ディッキー[Dicke 1974]は、アート・ワールドというのは、あるモノ(人工物)が芸術に値する地位を与えられるかどうかを協議している社会的制度であることを強調していた。しかしベッカーは、双方の影響を受けながらも、あらゆる相互作用のなかで現れる行為の集合体として、アー



ト・ワールドの概念を切り開いていく<sup>6</sup>。

ここでベッカーが取り上げた、サウンド・ミキシングの例についてみてみよう。例えば、音楽の編集に携わっていた職人たちは、第二次世界大戦後の技術発展に伴い、円盤レコードを高品質で再生する「ハイファイ」や「コンサート・ホール・リアリズム」といったサウンドを実現させる。その後、レコード・アルバムのクレジットは、そうした職人たちに目立ったラベルを与えはじめる。あるいは、すでに名を成した音楽家が、ミキシングの作業を行うようになる。そうしたプロセスを経るうちに、職人たちはサウンド・ミキサーとして、特別な才能を必要とする芸術的な行為者（＝芸術家）として認識される。こうしてベッカーは、アート・ワールドが職人たちをサウンド・ミキサーとして認識し、技術をサウンド・ミキシングとして認識するようになったのだと論じたのである〔Becker 2008: 17-18〕。

ベッカーに従えば、サウンド・ミキシングを芸術的行為として認識する、アート・ワールド自体も自明のものではなく、認識をめぐる関係性のなかでのみ生成するものである。つまり、ある一つの関係性や行為者よりも、その重点が常にずれていくような動き——技術、モノ、職人、音楽などが常に新しい関係性を結ぶため、対称的な関係を保つことよりも、常に重点が変化していくような仕方——こそが、重要性を帯びてくると彼は考えるのである。

### 3.2. アート・オブジェクトについての議論

一方、アルフレッド・ジェル〔Gell 1998〕が、ベッカーからの影響を受けつつも、芸術作品に代表される「アート・オブジェクト」の問題に正面から取り組んでいることは、モノの生成の問題へと繋がるものだろう。

ジェルは、「アート・オブジェクト」とは、美的な反応を誘発するモノや何かしらの「意味」を伝える記号媒体ではなく、「社会的なエージェンシー（agency）を媒介する事物」であり、社会関係のなかに埋め込まれた状態にあることを示す。ここでの彼の前提は、芸術か否かを区別する基準ではなく、モノとヒトの関係の仕方が芸術的（art-like）であるような状況を、そうでない状況から区別する基準を想定すること、その際、モノとヒトと結び合う関係——装飾が引き起こす認知的な操作と社会的な効果との結びつきを重視することにある。ジェルは、人類学における芸術の議論では、純粋な「アート・オブジェクト」なるカテゴリーは想定されないという点を指摘する。なぜなら、モノがエージェンシーを発揮してアート・オブジェクトとして現われるか否かは、社会関係の状況によって異なってくるからである。同じ状況に置かれたモノであっても、エージェンシーの重なり方や度合いの違いによって、アート・オブジェクトの様態は

6 ベッカーにとって重要なのは、参加者たちの協同的なネットワークを考えることであり、アート・ワールドの用語は、協同する人々のネットワークのという概念を手短かに表現するためだけに用いると述べている〔Becker 2008: 35〕。

変化し、従って、あらゆるモノがアート・オブジェクトになりうるのである[Gell 1998: 26]。

ジェルは、このようなアートと「モノ」の関係を理解するために、インデックス、アーティスト、レシピアント、プロトタイプの4つのエージェンシーによって結ばれる関係性に注目していた[Gell 1998: 13-26]。この観点が具体的にどのようなプロセスに光を当てたものなのかを、ここで改めてベッカーの議論に立ち戻って考えてみると、次のような興味深いことがみえてくる。

ベッカーのサウンド・ミキシングの例には、実は、音声信号の電氣的記録技術、円盤レコード、ミキシング技術、レコード・アルバムのクレジット、ミキシング機材、音楽家、職人たち、アート・ワールド、といった個々のモノとヒトが関係性を結んでいくプロセスが示されていたことが分かる。さらに、サウンド・ミキシングの生成には、音を創作しようとする生物(ミキサーと呼ばれるヒト)と、上面に突起物の並んだ大きな黒い箱(ミキシング機材と呼ばれるモノ)との、相互に触発しあう動きがあったはずである。この相互に触発しあう動きは、様々なアブダクションないし認知的解釈が勝発し、突起物と人間の指先は上下左右に相互に動かしながら、音量、音色、ダイナミクス、エフェクト、定位といった音楽の時空間を生成していくことになる。

時に総花的とも批判されるベッカーの記述には、このように、モノとヒトの結びつきが数多く描かれており、実はアート・ワールドを生成する動きについての多くの素材を含むものであったことが見て取れる。アート・ワールドにおいて、モノとヒトとの関係は新しい関係性を結ぶ(その逆も然りで、新しい関係性がアート・ワールドを生成する)。ベッカーとジェルの議論を通して、このようなアート・オブジェクトをめぐる結びつきの連鎖が浮かび上がってくることは、われわれに生成する動きへの注目を促すものであるだろう。

### 3. 3. 音楽が音楽になること

とはいえ、アート・ワールドないしアート・オブジェクトに関する論考もまた、音楽や音響といった聴覚的な領域の持つ独自性を取り込もうとする議論ではなかった。その意味でも、アクター・ネットワーク理論を取り入れながらも、独自のアプローチを展開したエニオンのアプローチは重要である。

エニオンによれば、音楽の最大の問題は、物質的・視覚的に定めがたいことだけではなく、例えば単語がコミュニケーションのなかで結びつけられることを前提とするように、それ自体はわずかにしか主語(主体)や目的語(対象)について語らないことにあるという[Hennion 1993: 19]。エニオンはこのことを踏まえた上で、ベッ

カーやジェルと同じように「モノとモノ」「モノとヒト」との関係性に注目する。しかし、音楽が生成する状況を真摯に分析しようとするエニオンにおいては、それぞれのモノが消え去った後に残るものが音楽という存在そのものの様相なのか、それとも我々自身の中に残された何かが音楽であるのか、という問いに従って、考察の対象をモノの後へ、あるいは内奥へとずらしていくのである [Hennion 1993: 369]。

このような観点から、エニオンはモノの概念を抽象的なレベルへと拡大し、それらを「媒介」(mediation)として成り立つ音楽について論じた。例として冒頭で挙げた、バッハをはじめとする「クラシック」音楽の例に立ち戻れば、楽譜や楽器といったマテリアルなモノだけではなく、音楽家の演奏法、音楽学者の動向、編纂のプロセス、嗜好の形成、録音技術、市場との相関関係、といった様々な「媒介」のなかで、その音楽は生成していくのだと述べる。

「われわれは今日、300年かけて集団的に構築された最も近代的なメカニズムを用いてバッハを聴いている。そのメカニズムはバッハを聴くために培われたもので、また、バッハを聴いてきたから培われたものだ……バッハは、一人の現代の作曲家として『音楽になる』。また逆も然り。彼の人物像にもとづいてその音楽は『バッハ』となる」[Hennion 2003: 83]<sup>7</sup>。

今日聴かれるバッハの音楽は、一つの「現代の音楽」として、今まさにここにおいて「バッハの音楽になる」。このことからして、音楽の「生成」は、それをめぐるあらゆるモノが、同時に、同時代的に巻き込まれていくような様相として浮かび上がってくると考えられる。

ただしここで、エニオンが描こうとする音楽の世界を人類学的視野のもとで受け止めてみるなら、それが現代ヨーロッパという場所から離れていないことにすぐに気が付くだろう。「クラシック」音楽は、エニオンが念頭に置いているヨーロッパの地をそもそも「オリジナル」とする傾向が色濃く表れている。しかし、音楽を生成の局面において真摯に捉えようとするならば、この「オリジナル」なものへの求心性を相対化し、音楽が生まれる場での様々な力の働きそのものが問題化される必要がある。このことから、次章でみていくラテンアメリカの「クラシック」芸術は、西欧近代的な芸術に対して独特な位置にあるという意味において、音楽あるいは芸術一般の生成の問題を考える上での格好の材料を与えてくれるだろう。

<sup>7</sup> 本文内の中略はすべて引用者による。



## 4. オペラとオーケストラ

### 4. 1. ラテンアメリカにおける芸術の生成

ラテンアメリカの事例をみるための一つの物差しとして、ここでガルシア・カンクリーニの意味深い議論に触れておきたい。彼は、現代のラテンアメリカ諸国が、土着の伝統、カトリック的であり植民地的なスペイン系文化、および近代的な政治的・教育的・コミュニケーション的行動が、それぞれ堆積・並存・混淆した帰結のもとに成り立っているということに重きを置く。なぜなら、『大衆文化の領域において『土着のもの』と『植民地支配によってもたらされたもの』を峻別することを通じて、エリート層の文化に近代的なプロフィールを与えようとした各種の試みが行われたにもかかわらず、全ての社会階層において階層間のハイブリッド化が生成されているのが現実』[García Canclini 1995: 46] だからであり、そこでは、いわゆる真正性を基準とするようなオリジナリティの議論は無力になる。

こうしてガルシア・カンクリーニは、ラテンアメリカではある種の非本質的な模倣が随所で生起し、それについての極めて鋭敏な感覚が生まれたのだと考える。彼は、まさに非本質的な模倣を根本的な手続きとした作家ボルヘスによる、次のような機知に富んだコメントの中に、ラテンアメリカ的な非本質性の芸術の独特さを見出している。

「名の知られた作家になるということは、無数の模倣に悩まされるということをも意味している。ボルヘスは言う。『そのような模倣者たちは、たいてい原作者よりも優れている。そして彼らは、より知的なやりかたと、より落ち着き払った態度で何事も上手くやっつのけるが故に、今やわたし自身が「ボルヘスの真似にならないように」と考えなければならない羽目になっている。というのも、すでに多くの者がわたしよりも上手く書くことができちゃうからだ。』」[García Canclini 1995: 74]。

このような視野のもとで考えるならば、ラテンアメリカにおいて創られ、あるいは演奏されるヨーロッパ伝来の「クラシック」芸術を、西洋モデルの延長上でのみ捉えるのは不毛なことである。それは確かに「クラシック」の伝統を踏まえているものの、同時に、まさにそこで生成している音楽なのであり、そのことの意味が問われなければならない。もちろん、ここで考えている問題は、ラテンアメリカの芸術の問題であると同時に、現代社会一般における芸術の問題でもある。ハイブリッド化のプロセスの中で、モノとヒトはどのような相互に触発しあう動きを引き起こしているのか。芸術作品が芸

術作品になることを理解するには、作品を取り巻く人々の生の諸力との関係性を民族誌的に描くことが求められるのだろう。

このような理論的展望のもと、以下では、社会学者クラウディオ・ベンセクリ [2011] によるアルゼンチンのオペラ・ファンの事例と、続いて筆者のフィールドワークに基づくキューバの国立交響楽団の事例の二つを検討してみたい。

#### 4. 2. オペラとその観客

アルゼンチンの首都ブエノスアイレスには、オペラの主要な拠点であり国家的象徴ともされるコロソ劇場がある<sup>8</sup>。コロソ劇場に向かうある女性は、バスの中で、ベンセクリに次のように述べたという。「列に並んで、安い席を買って、劇場の立見席へ行くべきよ。……立見席にいる人々が本当にオペラを愛する人々で、そしてオペラのすべてを知っている人々だわ」。ベンセクリの報告は、この立見席の「熱狂者たち」に焦点が当てられている。

\*\*\*

熱狂者たちは、オペラの経験について様々な語りを聞かせる。「街に出てくことは、大きな出来事だった」、「オペラを見に行くと（知らない女性に）楽に会えた」、「（オペラに出会って）新しい世界を発見した」。そうした語りのなかに、彼らをオペラへと向かわせた「最初の経験」についての語りが現れてくる。マリアは9、10歳の頃、経済的余力のあった祖母に連れられて、何度かオペラハウスを訪れた。マリアの祖母は、オペラ鑑賞は、子供が行うべき文化活動のひとつとして考えていたという。他方ホセは、8歳のときに州のラジオでヴェニスのワルツを聞いて「一目惚れ」し、ラジオの音楽番組や両親が買い与えたレコードを一日中聴いていた。そして1950年、ロシンスキーが《金鶏》を振りにブエノスアイレスを訪れたとき、ホセはオペラ全幕の公演を初めて経験して虜になり、それからすべてのパフォーマンスを見に行くようになったという。

多くの熱狂者たちは、ハイカルチャーを後追いする親族に導かれて、オペラを経験するようになる。しかし、より足繁く劇場に通うホセの場合、オペラへの「一目惚れ」といった言葉に表されるように、「最初の経験」は特別な出会いとして、より刺激の度合いを強めて語られている。

\*\*\*

オペラに向かう契機としては、そのほかにも、音楽教師や学校プログラム、あるいはラジオ等のメディアから流れるクラシック音楽などが挙げられる。しかし、それよりも重要なことは、オペラ鑑賞に赴くこと自体が人々を再びオペラに向かわせることになるという、再帰的關係性である。その際、オペラや音楽をめぐる絶え間なく

8 収容人数2,487席、立ち見1,000名、ステージのサイズは幅20m、高さ15m、奥行き20m、という大規模劇場を設計したのは、11代アルゼンチン大統領C・ベレグリーニの父である。1908年に再建された時のこけら落としの演目は、ヴェルディの《アイダ》であり、開場100年に向けた改修工事後、2010年に再開された時のこけら落としの演目は、プッチーニの《ラ・ボエーム》だった。

9 フランコは一週間のうちに、ワーグナーの《ワルキューレ》、ブラームスの《ドイツ・レクイエム》、リュリの《アルミード》、ヴェルディの《仮面舞踏会》の観劇に参加していた。「疲れきったし、食事は家でとりたい……でも日曜はまた《ワルキューレ》に行かなくては」[Benzecry 2011: 83]。

繰り返される「オペラ・トーク」がとくに重要になってくる。

「(公演の初日にあたる)金曜日は来たの?」という質問は、フィールドワークの最中に私がしばしば漏れ聞いた質問だった。熱狂的なオペラ・ファンは、強制的な会話を好む。……彼らは続けるだろう。「ソプラノは良かった? 彼女のどこが好き? 指揮者の出したテンポだった? ……あなたはこのオペラを知っている? 前に観たことがある? テアトロ・コロンで観たの?」……ベルクの歌劇《ヴォツェック》のような、もっと現代的で難解なものを観る場合には、会話はもっと複雑なものに変えることができる [Benzecry 2011: 68]。

ベンセクリの言葉を用いれば、立見席の人々はこのようにオペラの「様式への参入」(engagement of the style)を学ぶのだという。劇場に居合わせる人々は、オペラの音楽に加えて、こうした「オペラ・トーク」のやりとり、つまり、語りの音にもさらされることになる。その経験の連鎖こそが、まさに人々が熱狂者になる道として現れるものと考えられる。

\*\*\*

より熱狂的な人々の場合、例えば、自分自身を「オペラの暴漢だ」というフランコは、オペラを愛するあまり、しばしば自ら演技をして、劇場で手荒く振る舞ったり叫んだりするという。フランコは「いつか止めないと、私は病気になる」と自ら述べる<sup>9</sup>。他方リナとイルマは、コロン劇場に50年以上通い続けている。「好きなアリアは?」という問いに対して、イルマは「ビバ、ヴェルディ!」と答える。リナは、ブッチーニも、それにワーグナーも、という。その後ろで、イルマは再び「ヴェルディ! ヴェルディ! ヴェルディ!」と言い続けた。

ベンセクリはこれらの例を、先の「様式への参入」にみられるような「他者に依拠した振舞い」とは異なり、「他の観客たちから自身を区別するため」のものであると述べる。ニューヨーク・タイムズで称賛されたテノール歌手について、「彼はよくないよ」と批判するネストルは、しかしながら「だけど(彼は)カリスマ性を持っているよね」と批評を加える。一方リナは、「批評家なんてもういない。彼らは過去の遺物だわ」と批判する。

こうした批判の積み重ねは、アルゼンチンにおいてどのようなオペラが実現されるのか、そのプログラムに具体的に力を発揮するようになる。台本や楽譜に忠実でないオペラは、様々なかたちでブーイングを浴び、「オリジナル」であるかどうかが評価されるのだという。ここでいわれる「オリジナル」とは、ボルヘス自身が「ボルヘ



スの真似にならないように」と機知に富んだコメントと逆説的な形で反響し合うものだろう。つまり、ここで「オリジナル」なオペラが極端に強調されること、それ自体が、アルゼンチンのオペラの「非オリジナルなオリジナリティ」とでも言うべきものを生成しているのだと考えられる。

ベンセクリが描いた熱狂者たちは、熱狂者になるプロセスにおいて、メディアや劇場とも関係性を結び、結びついては離れたり変化したりするなかで、アルゼンチンのオペラが生成する総体と強くかかわりを持つことが見て取れる。もしもベンセクリが、生成としてのオペラに注目して民族誌的記述を行ったとしたら、そのような関係性の連鎖が描かれたことだろう。それは当然ながら、「聴衆」として確立された存在へと向かうよりも、オペラそれ自体の生成へと向かっているのではないだろうか。

#### 4. 3. オーケストラになること

第二の事例は、キューバの「クラシック」音楽のなかでも、交響楽団の実践についてである。ただし、キューバ的な音楽実践の状況を思い浮かべるためには、キューバ・ポピュラー音楽の存在にわずかにでも触れる必要がある。首都ハバナの生活空間に目を向けると、最大の交通手段であるバスや乗り合いタクシーの車中では、南米で大ヒット中のサルサ曲が大音量で流される。亜熱帯気候のためにおよそ開かれている家々の窓からは、強烈なダンス音楽のリズムが波打っている。このように、キューバ・ポピュラー音楽の伝統は、今日においても強力に鳴り響いており、しかしその一方で、「クラシック」音楽に関する実践もまた、濃密に蓄積されてきたのである。例えば、ミュージシャンの多くは、音楽学校でクラシックの素養を学び、多様な音楽をその身体に内包している。つまり、現代キューバの音楽実践には、混雑性の「キューバ音楽」(*música cubana*) が成立していることが前提になるだろう。次にみるキューバ国立交響楽団

*Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba* (以下、ナショナル・シンフォニー)の音楽は、こうした特徴が色濃いハバナの街において創られている。

\*\*\*

ナショナル・シンフォニーは、毎週日曜日の午前十一時から定期公演を行っている。月曜は唯一の休日にあたり、火曜から土曜までの五日間には、日曜の公演に向けたリハーサルが行われる。

リハーサル一日目。到着したメンバーは、倉庫に預けている楽器を出したり、話をしたりして、それぞれ歩き回る。スタッフは十時半からの開始に備えて、椅子と譜面台を並べ始める。トランペット奏者が指ならしのための練習をはじめ。その後方で、パーカッショ

ン奏者がスタッフと話し込んでいる。到着した指揮者は、周囲と簡単に挨拶を交わすと、指揮台の前に置かれた椅子に腰かけ、楽譜を見ながら腕を上下させる。

リハーサルを開始時間を過ぎても、とくに誰も気に留めることはない。スタッフの何度かの呼びかけにより、メンバーはようやくそれぞれの位置につく。指揮者は、練習する曲の順番を指示した後、腕を空中で止める。指揮者の腕が動くと、メンバーは話しながらも楽器を構えて音を鳴らし始める。しかしまもなく、「カカカカ」という指揮棒が指揮台にあてられる硬質な音が響き、オーケストラの音楽は止められた。

当然ながらリハーサルが開始されたとき、オーケストラのためのモノや要素は一通り揃えられていたものの、しかしその演奏は、指揮者の指示によって遮られた。つまりここでは、一つ一つの要素がばらばらにあることと、オーケストラになることとの大きな違いが浮き彫りとなっている。

\*\*\*

リハーサル三日目。この日からソリストが合流する。十時五十分、開始時間を過ぎると、いつものようにスタッフが集合の合図をし、メンバーはステージ上の自身の位置につく。指揮者の手首がわずかに上方へ跳ね上がると、オーケストラの音が鳴り始める。

ソリストのヴァイオリンは、楽器全体が振動する力強い音を響き渡らせる。昨日は足を投げ出して演奏していたヴァイオリニストが椅子に腰かけなおす。オーケストラのメンバーの音は、ヴァイオリンにつられるように昨日よりも大きく響いてくる。ばらつきのあったオーケストラのテンポが次第に揃ってゆく。各パートの音の質がそろってゆく。音楽が盛り上がる部分で、指揮者の腕は情熱的に大きく動かされる。

ヴァイオリンのソロの部分にいたると、弦との接触を最小限に抑えたコントロールの効いた音が紡がれる。ソリストの音への高い集中力に、ソロ部分では話を交わしがちなメンバーも口をつぐみ、視線を注いで聴き入る。ソロの部分が終わろうとする頃、指揮者、メンバーの全員が腕を上げて再び音を鳴らし、演奏を終えた。終わるや否や、指揮者、ソリスト、メンバーは、それぞれ互いに向けて拍手をした。

定期演奏会をこなすメンバーにとって、リハーサルの演奏は、日々の慣習の一つであり、身体技法として実践される比重が大きい。しかしこの場面では、ソリストの演奏は新しい刺激として与えられ、オーケストラの全体が前日とは異なる方向へ向かい始めたことが見て取れる。

\*\*\*

公演当日。前日のゲネプロにおいて、本番に向けての準備はおおよそ整えられた。演奏者たちは、公演用の黒の衣装を身に着けている。ステージと客席の照明は落とされ、ホール内には、白いスーツを着た会場スタッフが待機している。到着したメンバーは、暗いステージに置かれた椅子に座り、指ならしの練習をはじめめる。

十時十分頃、チケット売り場には、入場券を求める人たちが訪れはじめる。公演に訪れたディアナは、普段のジーンズにスニーカーという姿ではなく、カジュアルドレスを身に着けていた。「今日はバーバーのヴァイオリン協奏曲よね。ソリストは数年前にもみたけれど、これが二回目」と、数日前から期待を高めていたことを話す。

十一時、開演のブザーが鳴る。指揮者は舞台袖からステージを見ている。ステージの照明が点けられる。いいか、とスタッフに声をかけ、ステージへと進み出る。観客の拍手に迎えられないなかで、ゆっくりと頭を垂れる。オーケストラに向かって両腕をあげた後、バーバーのヴァイオリン協奏曲(作品十四)が流れ始める。

はじめに鳴らされた音は、わずかにのばされた後、すぐに細かく上下に揺らされ、そして一気に下降する。音は長くのばされたかと思えば足早に駆けつけていき、そうした対比が大きく現れると、ソリストとメンバーたちの表情や身体も変化を見せる。ソリストのヴァイオリンが高音へと登りつめると、メンバーは身体を揺らしながら待ちきれない様子でともに音量を増してゆく。そしてティンパニの細かい連打にうながされるように新たな旋律(主題)が現れてくる。突如、急速なテンポで旋律が流れ出す。弦楽器とティンパニの細かい連打音が聞こえるなか、ソリストは細かな音をひたすら刻み続ける。オーケストラは変則的なリズムを力強く打ち入れる。ヴァイオリンは細かい音運びで高音へと向かい、それにつれて、オーケストラはより重厚なハーモニーを響かせる。そして一斉に力強く鳴り止む。

余韻のなかで、ソリストの腕は勢い余り、弧を描いて下される。それと同時に、観客の拍手が鳴り響く。観客は立ち上がる。ソリストはお辞儀をすると、指揮者を振り向く。笑顔を見せて抱擁し合う。「ブラボー」と客席から紳士の声が響く。ソリストはリズムのよい歩調でステージ袖へと去っていく。観客は「すごくよかった」「感動した」「いい曲だ」「ソリストが本当にすばらしかった」と、休憩の間にそれぞれ感想を言い合う。

公演終了後、メンバーたちは、今日のルートバスが来るかどうかを確認しあっていた。「ああ、明日は休みだ」。観客が感想を言いに来る。ヴィオラ奏者は彼らに、「今日は特別だったでしょう。わたしも本当に楽しかった」と述べる。翌日、ある音楽学者は「昨日の公演は最近のなかで最もよかった」と語った。

公演当日には、リハーサルには見られなかった新しい要素が含ま



れてくる。そして劇場に流れる音楽のなかに存在するモノとヒトのすべてが、相互に触発しあう動きにさらされ、結びつきのプロセスに巻き込まれていく様子がうかがえる。換言すれば、オーケストラの全体のかたちへ向けて、モノとヒトが入っていくこと、そこにいったものが、相互に関係し合い連鎖を生じさせること、このような一連の動態をめぐる全体のありようが、まさに「生成」としての音楽が見せてくる領域なのではないだろうか。

## 5. 考察

ベンセクリの描いたオペラの聴衆の民族誌と、演奏側により力点を置いたオーケストラの実践とを重ねあわせてみると、オペラやオーケストラそれ自体とのさまざまな関係性——それは、ベンセクリが劇場において経験しながらも描かれなかった部分だろう——が、より具体的に浮かび上がってくる。そこで見えてくることは、個々に在る芸術の構成要素ではなく、それぞれが結びついてオペラになる、オーケストラになる、一連の流れや動きである。そしてそうしたプロセスに注目したとき、モノとヒトをめぐる相互触発の動きとともに発生する力を音楽それ自体が生じさせている様が垣間見られるのであり、生成としての芸術を理解することは、こうした「クラシック」芸術の力を明らかにしてゆくことが課題となるのだろう。

もう一つ重要なことは、アルゼンチンのオペラとキューバ的オーケストラは、すでに述べたように、それが生成する場との相互作用のなかで生成することから、本稿では触れられなかった民族誌的な諸条件との関わりを徹底的に描く作業が不可欠になる。その作業を通して、本稿で注目された、劇場、観客、演奏者（メンバー）、スタッフ（劇場関係者）、といったモノとヒトとの関係性が、われわれと同時代を同時に生きることと不可分なありようで立ち現われるはずである。

この意味において、ラテンアメリカにおける「クラシック」芸術は、一見、ヨーロッパの古典的な形態を保持しようとする表向きのありようからはかけ離れて、その重点を常にずらしつつ生成していくような力強さを帯びているのではないだろうか。それと両義的に、オペラの熱狂者たち、オーケストラをめぐるモノとヒトのありようは、「クラシック」音楽になるという芸術の普遍の問題をも示唆していると考えられる。ガルシア・カンクリーニが強調したように、ラテンアメリカの事例は、今日の大量流通を目の前にして繰り広げられてきた、モダニティを軸とする中心概念——文化に組み込まれたオリジナリティ／モダニティ、あるいはプリミティヴ／モダ

ニティ——を無効にし、ある種の非本質性の独特さのなかに、まさに芸術の「生成」を考えるための豊かな材料を提示してくれるのである[García Canclini 1995: 74]。

これまで述べたように、ラテンアメリカの芸術の問題は、現代社会における芸術の問題でもある。ここで芸術をめぐる「存在」と「生成」の差異のあり方について考えてきたことは、エニオンが、音楽の「中心」のとらえどころのなさを論じてきたことと問題を共有している。こうした観点からすれば、例えば近年の芸術人類学的アプローチにおいて想定されていた「中心」にある「モノ」も、その中心をずらしながら「存在」と「生成」の差異をみせてくれるように思われる。エニオンがいうように、音楽があくまで不足物の集合編成であるように、芸術の生成の問題は、いま・ここにおいてアクセスできないモノがいったい何なのか<sup>10</sup>、という問題への取り組みとして置き換えられるのではないだろうか。

10 「(音楽とは)不足物の集合編成である。従って、それはアクセスできないモノが何なのかという問題にも置き換えることができる(それは同時に、純粋なモノが実現不可能であるということでもある)」[Hennion 1993: 373-374, 括弧内は原文の通り]。

#### 参考文献

Bateson, Gregory

2000(1972) *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Becker, Howard S.

2008(1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Benzecry, Claudio E.

2011 *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago: The University of Chicago Press.

ボアズ、フランツ

2011 『プリミティヴアート』(大村敬一訳)、言叢社。

クリフォード、ジェイムズ

2003(1988) 『文化の窮状 二十世紀の民族誌、文学、芸術』(太田好信ほか訳)、人文書院。

Dickie, George

1974 *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Danto, Arthur

1964 The artworld. *Journal of Philosophy*. LXI, pp. 571-584.

Feld, Steven

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

フェルド、スティーブン

- 1987 「滝のごとき流れ——カルリ音楽理論の隠喩」(徳丸吉彦・山田陽一共訳)、ハンス・ハインリヒ・エッグブレヒトほか著(戸沢義夫・庄野進編訳)『音楽美学——新しいモデルを求めて』、pp. 182-228、勁草書房。
- García Canclini, Néstor  
1995 *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Christopher L. Chiappari and Silvia L. López (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gell, Alfred  
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gomart, Emile and Hennion, Antoine  
1999 A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users. In *Actor Network Theory and After*. J. Law and J. Hassard (eds.), pp. 220-247, Oxford: Blackwell.
- Hennion, Antoine  
1993 *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.  
2003 Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), pp. 80-91, London: Routledge.
- レヴィ=ストロース、クロード  
1972 『構造人類学』(荒川幾男ほか訳)、みすず書房。  
2005 『みるきくよむ』(竹内信夫訳)、みすず書房。
- Merriam, Alan P.  
1980(1964) *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Morphy, Howard and Perkins, Morgan  
2006 *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- 大村敬一  
2011 「『解説』人類史の万華鏡としての文化——ボアズにみる人類学的思考の可能性」『プリミティヴアート』(大村敬一訳)、pp. 455-536、言叢社。
- Schneider, Arnd  
2006 *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schneider, Arnd and Wright, Cristopher  
2006 *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg



Publishers.

- 2010 *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg Publishers.

Sudnow, David

- 1978 *Ways of the hand: the organization of improvised conduct*. Cambridge: Harvard University Press.

田中 理恵子

- 2013 「民俗／実験、アートの交差：音の経験に関する一考察」『表象文化論研究』(9)、pp. 22-49。

箭内 匡

- 2002 「アイデンティティの識別不能地帯で：現代マプーチュにおける『生成』の民族誌」『日常実践のエスノグラフィ：語り・コミュニティ・アイデンティティ』（田辺繁治・松田素二編）、pp. 214-234、世界思想社。