

聴覚人間の編制ーコルシカ島（フランス）の音楽文化の衰退と再生を事例としてー

佐々木 夏子*

〔目次〕

仏文要約	sommaire en français	4
はじめに		5
第一章	複製技術時代以前のコルシカ音楽	8
1-1	地中海世界とコルシカの音楽文化	8
1-2	コルシカ音楽の形成とキリスト教	9
1-3	コルシカ音楽の体系	12
1-4	グーテンベルグと五線譜の銀河系	14
1-5	マージナルな文化としてのコルシカ音楽 メリメの『コロンバ』における表象	18
第二章	国民国家と複製技術時代の音楽	24
2-1	一にして不可分のフランス共和国と国民の創世	24
2-2	ブルジョワジー／高級音楽／国立音楽機関	31
2-3	シャンソンと大衆文化の成立	36
2-4	複製技術時代の音楽と「音響資本主義」の成立	41
2-5	ラジオと聴覚人間の国民化	46
2-6	ティノ・ロッシ	49
第三章	コルシカ音楽の復興	56
3-1	異議申し立ての始まり	56
3-2	音響資本主義の成熟と聴覚人間の世界化	60
3-3	「リアーッキストゥ」の時代	66
3-4	<i>I Muvrini</i> と「ポスト・リアーッキストゥ」	71
3-5	後期音響資本主義における「世界音楽」	75
むすびにかえて	今後の課題	80

* 立教大学大学院文学研究科比較文明学専攻博士後期課程

Le déclin des voix traditionnelles et la reacquisition des chants polyphoniques en Corse (France)

SASAKI, Natsuko *

Sommaire. Ce mémoire traite de l'organisation du pouvoir et de la politique de la musique, en analysant le déclin et la réacquisition « *Riaquistu* » des polyphonies et de la musique corse. Les polyphonies corses sont le fruit du métissage de différentes musiques méditerranéennes auquel s'ajoute une sensible influence du chant Grégorien. Toutefois l'histoire des chants corses et l'histoire du chant classique, qui a aussi ses origines dans les chants Grégoriens, deviendront complètement différentes. La musique classique est restée cantonnée à la cour jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle, ce n'est qu'après cette période que la Bourgeoisie commença à se l'approprier. Par le développement de nombreux organismes publics s'intéressant à la musique, l'Etat-Nation a favorisé l'essor de la « Communauté Imaginaire » au profit de la bourgeoisie qui a pris une position dominante à l'époque du Saint-Simonisme. C'est à cette époque que dans « *Colomba* », Prosper Mérimée, commence à distinguer la musique classique du folklore Corse selon une certaine norme esthétique. L'essor de l'économie a permis à une frange de plus en plus large de la population d'accéder à la musique. En France, c'est la chanson Française qui est devenue populaire, ainsi, la force du classique et du populaire a marginalisé le chant traditionnel. A la fin du 19^{ème} siècle, la technologie de reproduction du son est apparue. Cependant, ni Edison, qui inventa le phonographe, ni Bell qui inventa le téléphone, ni Marconi qui inventa la Radio n'ont eu comme idée d'utiliser ces media pour la diffusion de la musique. Les technologies de reproduction musicale se sont développées grâce au désir populaire. La radio, le téléphone et le disque ont alors séparé la musique du « *Maintenant-Ici* ». En théorie, la technologie de reproduction a potentiellement rendu possible l'écoute de toute les musiques en tout lieux et en tout temps, mais ce n'a pas été le cas. En effet, le rapport entre Classique, Populaire et Folklorique n'était pas symétriques. Par exemple, Henri Tomasi, élève du Conservatoire National Supérieur a réalisé l'œuvre « *A la source du folklore : 12 Chants de l'île de Corse* ». Tino Rossi, le « séducteur Corse » a commencé sa carrière avec des chansons traditionnelles Corses il est ensuite devenu un grand chanteur de chansons Françaises et rentré dans le fait maintenant parti du patrimoine national populaire. Il a ainsi joué un grand rôle dans l'intégration de la Corse en France. Par la suite, la sensibilité musicale des Corses s'est modernisé et la musique traditionnelles a commencé à se marginaliser. A la suite d'une crise de la société Corse, les Corses ont commencé à protester contre la république Jacobine, et le « *Riaquistu* » est devenu l'un des enjeux culturels majeurs de l'île. Le nom du groupe musical « *Canta u populu Corsu* » (Chante le peuple Corse) est le symbole du « *miraculu di u '70* ». Il y a aussi la condition historique : le développement accéléré de l'économie d'après guerre a permis à la jeunesse de s'appropriée une culture universelle de la musique. L'industrie musicale s'est développée grâce au grand marché mondial, en distribuant sa diversité au plus grand nombre, en incluant les minorités ethniques. Ainsi, *Canta U Populu Corsu* a réalisé la promotion du patrimoine culturel corse à travers leur chansons. *Canta* a non seulement découvert et joué la musique traditionnelle, mais a aussi essayé de mélanger les essences dans *Eri, Oghje, Dumane* (hier, aujourd'hui, demain), le titre de leur premier album. *Canta* a ensuite adopté des éléments musicaux du monde entier. Après le succès populaire de *Canta*, qui a énormément contribué à l'éveil de l'identité insulaire et à la résurrection de la musique, de nombreux groupes de musiques de « polyphonies corses » ont vus le jour, comme *Chjani Aghjalesi*, *A Fietta* et *I Muvrini*. *I Muvrini* est devenu le symbole de la grandeur retrouvée de la musique Corse, ce groupe s'est produit sur de grandes scènes nationales, comme Bercy ou le Zenith, et est même reconnu hors de France. Toutefois, certains déplorent qu'*I Muvrini* ont perdu de leurs racines pour des consonances plus « World Music ». D'autres apprécient que ce changement de style, surtout vers une tendance plus Rock, est une volonté de métissage enrichissante. Leur succès commercial est toutefois indéniable. Dans le contexte actuel, ce dernier argument nous démontre que *I Muvrini* sont peut être la seule réelle réussite de la musique Corse car le système capitaliste nous impose que toute création musicale doit être une marchandise afin de pouvoir se développer.

* Université Rikkyo, cours post-universitaire de lettre, laboratoire des civilisation comparée (doctrat)

はじめに

何かがポピュラーになるということは、ある種の闘争をうちに含むのです。グラムシがわれわれに念を押したように、それは決して単純な過程ではないのです。それは単に起きてしまうものではありません。

スチュアート・ホール

0-1 音楽とは政治である

ある音楽がポピュラーになる一方ある音楽が周縁化されるという事態は偶然起こるのではない。それは必ず「ある種の闘争をうちに含む」¹。今日流通している音楽という文化商品の中で（それがポピュラーであろうとなかろうと）その「闘争」から逃れているものはない。これが本論の基本命題であり、すなわち「音楽とは政治である」。

しかし、ある一定の基準でアレンジメントされた音響の固まりに過ぎない音楽という文化的営みが何故政治となるのか。実際、「音楽とは政治である」という見解は必ずしも支持されている訳ではない。音楽は「音」を「楽しむ」と書くのだからただ楽しめばそれで良いではないか、という「ピュア」な言説はしばしば繰り返されてきた。

問題はその楽しむという行為が人間が生まれつき備えている生理に基づいているというわけでは全くない、ということである。テクノを聴くとエンドルフィンが出る、とかモーツァルトを聴くとα波が出る、といった生理的反応も万人に当てはまるわけではないだろうし、ましてや情動的反応となったらそれは音楽とそれを聴く人間の数だけ異なった反応があるだろう。私たちが音楽を聴いて美しいとか心地良いとかあるいはうるさいとか感じる美的価値基準は社会的訓練によって生成されるのである。

例えば、ウェブサイト Hot Wired Japan には以下のような記事がある。

アップル社のデジタル・ジュークボックス・ソフト『iTunes』（アイチューンズ）でローカル・ネットワークを通じて音楽コレクションを共有できるようになったおかげで、他人の音楽センス——あるいはセンスのなさ——を判断することが可能になったのだ。（中略）外見はクールで魅力的に見える人が、ひどくお粗末な音楽センスのせいで教養のなさがばれてしまったりする。（中略）たとえば大学のキャンパスでは、「プレイリストイズム」（playlistism）とよばれる新しい形の差別が生まれている。（中略）プレイリストイズムは、人種や性別、宗教ではなく、iTunesの音楽ライブラリー（写真）で露呈した音楽の趣味の悪さを基準に差別することだ、とオーブリーさんは説明する。²

プレイリストイズムとはどこまで深刻な差別問題であるのだろうか、といった疑問はさておき「音楽センス」が人を判断する根拠になる、ということは「音」を「楽しむ」という行為が社会的に構築された美的ヒエラルキーを内在しているということである。更に上の引用文で「センスのなさ」と「教養のなさ」がほぼ同義で使われているように、その美的ヒエラルキーはピエール・ブルデューの言う「ハビトゥス habitus」を基盤にしている、と言えるのではないか。

そしてその「差別」は聴き手に向けられるのと同じく演奏者にも向けられる。聴衆が淘汰されると必然的に演奏者も減少していく。こうして「ひどくお粗末」と社会的に判断された音楽は「ポピュラー」でなくなる。

本論はそうして「ポピュラー」でなくなった音楽の一つ、18世紀後半以降フランス領となったコルシカ島の伝統音楽を

¹ グロスバーク、ローレン編「ポスト・モダニズムと節合について」甲斐聡訳『現代思想』総特集：スチュアート・ホール、1998 vol.26-4、青土社 p.33

² Kahney, Leander 「『iTunes』のプレイリスト共有機能で問われる音楽センス」 遠山美智子／高森郁哉訳 [Hot Wired Japan]
<http://www.hotwired.co.jp/news/news/culture/story/20031114204.html> (10/01/2004)

事例としてそれが何故ポピュラーでなくなったのか、を解説していく試みである。コルシカ島は一般的にはナポレオンの出身地として知られている、と言いたいところであるが日本ではそれすらも知られていないと言った方がより正確かもしれないような島である。ヨーロッパではさすがに「皇帝」の出身地というインパクトは大きくまた近年は観光業が盛んになっていることもあって日本での知名度とは雲泥の差があるが、しかし学術研究の対象として熱い注目を浴びているとは決して言うことはできない。コルシカの音楽も1970年代まで島民の間ですら忘れられていたような存在である。故にコルシカ島の音楽についての先行研究はほとんど存在しない。

しかし、それこそが本論の問題関心となる。コルシカ島の音楽は何故こうも見事に忘れられてしまったのか？それは「決して単純な過程ではない」く、「単に起きてしま」³ったのではないのである。

それは音楽そのものの問題というよりは、商品としての音楽の問題である。近代以前の音楽の成り立ち方も権力性 西洋ならキリスト教と無関係なわけではないが、本論の問題関心は音楽が貨幣によって媒介されるようになった時、つまり「消費」されるようになった時にどのような事態が起こったかにある。その時始めてポピュラーな音楽とそうでない音楽が誕生した、と考えるからである。そしてコルシカの音楽はポピュラーでない音楽となった。そして衰退していったのである。

音楽が近代化を迎えた時に商品としてアレンジメントされるようになった権力のあり方を「音響資本主義」^{サウンド・キャピタリズム}呼ぶことにする。その内容については本文中で議論されるが、ここで言明しておかなくてはならないのは何故「音楽資本主義」^{ミュージック・キャピタリズム}ではないのか、ということだろう。一つは「音楽」という「音のアレンジメント」そのものが資本主義を前提としているのではないか、という疑いを持ったからである。つまり歌は音楽と言えど拍手はどうだろうか、くしゃみは絶対に無理だ、という非／音楽の境界に働いている権力とは何か、と考えると未だ考察途上の問題なので断言はできないのだがそこにすでに資本が介在している「予感」があったのである。もう一つは資本主義に回収されている「音響」は必ずしも「音楽」と呼ばれる音だけではない、というもう少し確信を持って言える根拠がある。本論でも頻繁に参照される吉見俊哉の『声』の資本主義で提出されている問題である。しかし「声」に限定しなくてはならない理由は全くないと思えたので、吉見の概念を援用して「音響（＝サウンド）資本主義」という言葉を作った。この言葉はすでに使われているか、とも思ったが見あたらなかったもので造語であることを記しておく。

しかし「音響資本主義」とは経済的、社会的最強者の支配に全てコントロールされているわけではない。大衆の欲望とのダイナミックな関わり合いによってそれは形成されるのであり、スチュアート・ホールはこう言う。

大衆は、現代の大衆産業社会を構築した歴史的、経済的、政治的な諸勢力を受動的に反映したもの以外の何ものでもない、ということによって生ずる政治性は、わたしにとっては、歴史的に誤っており、政治的に不適格なものに映るのです。（中略）大衆はいまや、後戻りできない形で歴史の舞台に立っているものであり、彼らの「現前」を考慮することなしに、何ごとも支配的な文化産業も含めて行動することができなくなっている、ということなのです。⁴

つまり「音響資本主義」の在り処は大衆の欲望の中にみつけられる、ということである。そして大衆が「後戻りできない形で歴史の舞台に立」つ時、そこにはあらゆる人々が「場所を空ける」と叫ぶことのできる抵抗の可能性＝「闘争」も生まれる。サイモン・フリスは「すべての現代社会において、ポピュラー・ミュージックの支配的形式は、社会の周辺—貧民、移民、放浪者、「同性愛者」の間—から発生している」⁵と言う。

ということはコルシカの音楽にもポピュラーになりうる、あるいは少なくともそうなることを目指して「闘争」する可

³ グロスバーク編、前掲稿 p.33

⁴ グロスバーク編、前掲稿 p.32

⁵ フリス、サイモン「音楽とアイデンティティ」 榎沼敏江訳、スチュアート・ホール／ポール・ドゥ・ゲイ編『カルチュラル・アイデンティティの諸問題』宇波重監訳、2001、大村書店

可能性はあるのである。（しかし、その先に待っている事態に対しても慎重にならなくてはならないだろう。）

0-2 表記について

本文中には英語、フランス語、コルシカ語（あと僅かにバスク語）のアルファベット表記言語が出てくる。英語とフランス語だけなら英語でなければフランス語だろう、と見当がつけられるし、また本論に目を通す全ての方が英語とフランス語の話し手であるならば問題はないのだが、コルシカ語とフランス語の区別がつかない読者も想定されるので原則としてコルシカ語についてはイタリックで表記した。

もっと頭を悩ませたのは人名・地名のカナ表記の問題である。本文中でも触れるがコルシカは言語によるアイデンティティの表明に非常に意識的な地域である。だからその精神に敬意を示す者としてはコルシカの地名、人名を全てコルシカ語の発音に従った表記にしたかったのだが、以下の理由で断念することになった。

コルシカ語に従った表記をするには、フランス語読みのカナ書きが定着し過ぎている。例えばアジャクシオはフランス語では Ajaccio コルシカ語では *Ajacciu* と書かれ音は「アヤーッチュ」となる。これではコルシカに精通していない人にとっては何のことだがさっぱり分からなくなってしまう。

そこで悩んだのだが、しかし突き詰めて考えると結局カタカナの発音表記そのものに無理があるのだから完璧な表記などあり得ないという思いに至った。そういう訳で固有名詞の表記に関してはアルファベットでフランス語／コルシカ語（イタリック）、カタカナでフランス語の発音に従ったもの、コルシカ語の発音に従ったものが混在することになった。すでに日本で定着している「アジャクシオ」「ボニファシオ」「パスカル・パオリ」などはフランス語読み、それ程定着してはおらずまたコルシカ語を使用するといったことが極めて重要な意味を持っている「カンター・ウ・ボーブル・ゴールス」などはコルシカ語読みをとった。（しかしコルシカ語での固有名詞が初出の時にはアルファベットで併記してある。）またこれまで日本語で紹介されたことのない固有名詞に関してはフランス語、コルシカ語双方アルファベットのみで表記することにした。

しかし、以上の決定は厳密な調査の結果行われているのではなく極めて恣意的な判断に基づいていることを記しておく。そのため、読みにくくなっているかとも思われるがご容赦頂きたい。特に説明を要すると思えた場合には脚注をつけた。

第一章 複製技術時代以前のコルシカ音楽

1-1 地中海世界とコルシカの音楽文化

音楽の起原について確かな事は何も分かっていないのと同様、コルシカの音楽がどのようにして生まれたのか、また記録される以前の音楽がどのようなものであったのかは謎のままである。そして、このことは本論全体の前提となる。すなわち、「メディア＝媒介手段」の誕生が人々の音楽経験をいかに変容させたかを私達はここで議論していくことになるのだが、メディア以前の音楽は記録されない、故にそれを知る手段はない、ということである。音は物質ではないのだから、当然そういう事になってしまう。

しかし、いくつかの重要な事柄を確認しておかなければ今後の議論に差し支えが出てくると思われるので、近代以前のコルシカの歴史と、わずかな手がかりがおぼろげながら示してくれる範囲で音楽文化について簡単に見ておくことにしよう。

「コルシカが歴史に登場するのは一植民地としてだった。」⁶とジャンニヌ・レヌッチは哀感を込めて述べている。一植民地として歴史に登場し、わずかな期間の例外はあるものの、その後現在に至るまでコルシカは常に島外の勢力によって支配される運命にある。最初に海の向こうから支配勢力としてやって来たのは前560年頃のフォカイア人で、彼らはコルシカの東海岸にアレリアを植民市として建設し、この中継地はエトルリア人、カルタゴ人の間で争われた後ローマ人の支配を受けることになる。ローマ人は前259年から七世紀に渡ってコルシカを支配する。

つまりコルシカは「寄港地として、中継貿易地として、軍事的拠点として、また渴望と競合と闘争の対象として」⁷、古代ギリシア時代から近隣諸勢力間の争いに巻き込まれ、政治および軍事的影響だけでなく文化的な影響も多く受けてきた。島という辺境にあるものの、コルシカの文化を地中海世界から引き離して考えることは不可能である。実際に今日のコルシカ音楽と地中海他地域の音楽を聴き比べてみても、類似点の多さがそのことを明らかにしている。

ところで、長谷川秀樹が言うように「コルシカ島の音楽は今、フランスで『ポリフォニー』と称されることが多い」。⁸しかし、「ポリフォニー」とは多声合唱という音楽の一形態を指す言葉であり、ただ「ポリフォニー」と言うだけでは本来は何のことだかさっぱり分からない。更に、長谷川は「現代のコルシカ音楽はすべてこの定義通りの『ポリフォニー』にあたるわけではない」とも指摘し、故に彼の論考ではコルシカ音楽を指すためにフランスで一般に流通している「ポリフォニー」という言葉を使用せずに、「島では単に『ヴォーチェ』、つまり『声』と呼ばれているようだ。よって、(中略)『ヴォーチェ』と呼ぶことにする」⁹としている。

何故ここで以上のことを確認しておいたかという、言葉本来の、つまり「多声合唱」という意味でのポリフォニーの形態こそが、地中海諸地域に共通してみられる音楽文化であるからだ。コルシカの隣島サルディーニャの音楽も特にポリフォニーで名高いが、「こうした島々での大所帯の男声ポリフォニーは、東はカスピ海のグルジア、西は大西洋のカナリア諸島まで」¹⁰と狭義の地中海地域を越えた広がりを見せている。音楽ジャーナリストのFrank Tenaileは「地中海ポリフォニーの縁飾り」にコーカサス（アルメニア、グルジア）、バルカン（マケドニア、アルバニア、モンテネグロ、セルビア）、南イタリア、シチリア東部、サルディニア、コルシカ、バレアレス諸島、スペイン、ポルトガル、アゾレス諸島までに至る地域を列挙している。¹¹故に、コルシカ音楽を「ポリフォニー」という「固有名詞」で呼んでしまうことはあ

⁶ レヌッチ、ジャンニヌ『コルシカ島』長谷川秀樹・渥美史訳、1999、白水社文庫クセジュ p.15

⁷ レヌッチ、前掲書 p.12

⁸ 長谷川秀樹「コルシカ島（フランス）における伝統音楽とその再生」嶋津格編『社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書第85集 新しい地域文化の再生』2002、千葉大学大学院社会文化科学研究科 p.2

⁹ 長谷川、前掲稿 p.2

¹⁰ 東塚磨「バスタと紛争と」大島豊監修『ユーロ・ルーツ・ポップ・サーフィン』1999、音楽之友社 p.113

¹¹ Taille, Frank, *Corse polyphonies et chants*, 2001, EDITIONS DU LAYEUR p.9

まり妥当ではないだろう。

しかし、その起原を記録メディア以前に持つこれらの音の繋がりについて確かなことは何も分かっておらず、先に参照した東琢磨も「これらの地中海が媒介するかのように広がりを見せる男声ポリフォニーがなんらかの歴史的な関連性を持ったものなのか、興味をひかれる問題ではある」¹²と述べるに留まっている。音を聞いてみると、ここに「歴史的な関連性」がない、と考える方が遥かに不自然に思えるのだが、本論の目的も音楽の起原を採ることではないのでここでの考察に時間をかける訳にはいかない。故に、「なぜ、地中海地域に伝統的ポリフォニーが多く見られるのか？」という問いについては長谷川による簡潔な要約を引用しておくに留めておきたい。

第一に、地中海沿岸および島嶼部は地理的に峻険であり、コルシカと同様の牧畜（ヤギが主流）地帯であったこと、そして第二に、この地帯が長らくキリスト教とイスラム教の境界域であったこと、である。（中略）移牧において牧童の「かけ声」は不可欠である。（中略）同じ集落の牧童どうし、あるいは違う集落の牧童に対して何らかの合図を発する際にも、「かけ声」およびその声調は重要である。異宗教間の戦線の地だった地中海沿岸、あるいは島嶼はヨーロッパ大陸に比べてキリスト教の定着が不十分であった。（中略）キリスト教の教義を「聞き入れる性向」がまだ身についていなかったこれらの地域の人たちにいきなり教義を垂れるのではなく、歌によって教会に「誘い込む」という方法がとられた。（中略）こうした異なる二つの音楽的要素が絡んでポリフォニーが形成されたのではないか、という説が今有力である。¹³

長谷川もこのすぐ後でヘロドトスによるコルシカの「かけ声問答」の記述について触れているように、キリスト教布教よりもかなり以前からコルシカには音楽文化があったことは間違いなく、いきなり何世紀も飛ばして布教の話になってしまうことに釈然としないものも感じるのではあるが、これはどうにもならないことであろう。Philippe-Jean Catinchi は以下のように言う。

全ての言語と同様、ポリフォニーに唯一の起原(une origine unique)を求めることは不可能である。ポリフォニーは混じりあう複数の伝統(traditions composites, plurielles)、横断する文化の十字路にあり、隣り合う文明間の結合に奉仕し、地中海という場における経験の今日における維持を説明する音楽の合流のエリアを示すのだ。¹⁴

私達もこれ以上起原の謎に拘泥するより、話を先に進めた方が良さそうである。

1-2 コルシカ音楽の形成とキリスト教

前節の議論で重要なことの一つは、コルシカの音楽は決して「島嶼的=insular」なものではなく、近隣諸地域との絶えざる交流によって生まれ、育まれてきたに違いない文化であることを確認しておくことであった。音は物質ではない故、ある地域の音楽の要素と他地域のそれとが会うためには、その担い手である人間それ自体の旅なくてはありえなかった。そして、コルシカには多くの人間が海の向こうからやって来た。

ローマ支配の末期からコルシカにはヴァンダル族、東ゴート族などが相次いで侵入してきた。西ローマ帝国が滅亡した後、島の支配者はローマ教皇となり、590年からグレゴリウス1世によるキリスト教の庇護と布教が行われる。しかし、歴代の教皇は8世紀から始まるサラセンの侵略と略奪に悩み、1077年にはピサ大司教にコルシカを委ねることになる。ピ

¹² 東、「バスタと紛争と」p.113

¹³ 長谷川、前掲稿 p.3

¹⁴ Catinchi, Philippe-Jean, *Polyphonies Corses*, 1999, CITE DE LA MUSIQUE/ ACTES SUD p.41

サの統治に対する評判は良かったが、「ジェノヴァの野望に満ちた敵対行動のため、東の間のものとなってしまった」。¹⁵ジェノヴァの支配は1284年から1768年まで続き、ローマ共和国領となった前259年から数えると、コルシカは2000年近い時間イタリア半島勢力によって支配されて来たことになる。当然、文化的影響は大きく、コルシカ語は標準イタリア語の基礎となったトスカナ方言に近いものである。

さて、これら島外からの旅人の中でもキリスト教の布教につとめた聖職者たちがコルシカ音楽の形成に与えた影響はとりわけ重要である。コルシカはブローデルが「地中海の貧しい地方、地中海のプロレタリア予備軍」¹⁶と呼ぶ山に土地の大部分を覆われ、「山の歴史、それは諸文明をいささかも持たないことであり、ほとんどいつも文明普及の大きな流れの周縁にある」¹⁷。そして、もちろん大陸からは隔絶した島でもある。そういうわけで、ローマへの距離の近さにも関わらず、大陸および平地に比べてキリスト教の布教はかなり遅くなった。既に述べたように、イスラム教徒のサラセン人が度々侵略に来たこともキリスト教にとっては頭痛の種であった。

「アルカイズムと物の不足という性格を帯び」ている「生温い不完全な文明」¹⁸の中で生きていたコルシカの島民へのキリスト教の伝導方法について、ブローデルは以下のように書いている。

イエズス会が島に接近し、イエズス会の福音の教えとローマの秩序を押しつけるときに、島の住民の精神生活は驚くべきことになった。司祭は、読み書きができて、ラテン語も文法も知らず、またもっと重大なのは、祭壇の聖礼典の形式を知らないことである。多くの場合、司祭は俗人と同じ服を着ていて、畑や山で働き、子供を万人の面前で育てる農民である。こうした司祭を持つ信者が考えるキリスト教はひどく変わっている。信者はクレド〔信仰簡条〕も主の祈りも知らない。ある者は十字の切り方を知らない。妄信より前に迷信が立派なキャリアを持っている。島は偶像崇拝的であり、野蛮であり、半ばキリスト教世界と文明の外にある。¹⁹

このように野蛮な土地で聖書のありがたい教義を説くため、またとにかく教会に来てもらうために伝道者たちは音楽を利用する。キリスト教にとって、音楽の役割とは

字の読めない信徒たちにとって、この伝承は口頭伝承でなければなりません。長大な福音伝承を覚えるのには「ふし」をつけて覚えるほかありません。（中略）キリスト教が聖書の宗教であることが教会を「歌う教会」にしたのです。²⁰

というようにほとんど本質的なものである。

そして、コルシカにキリスト教が根付いていくにつれて、島の音楽文化も発展していく。Catanchi が言うところの「未開の国における任務の果実」²¹である。しかし、その過程とは見方を変えればブローデルの言う、島に土着の「偶像崇拝的であり、野蛮である」文化を弾圧する過程とも言えるのではないか。そこには「キリスト教神学が絶対の力を持って君臨し、その下に人間性が大きくゆがめられていた中世ヨーロッパで、そうした邪教的要素は強力で抑えつけられていった」²²もう一つの歴史があり、そこで蠢いていた名のない音が現在私達に知ることが出来るコルシカ音楽史の下方に存在しているのだが、その歴史を掘り起こすことは不可能である。私達は常に最初的前提に戻らなくては行けない。「メディア以前の音楽は記録されない、故にそれを知る手段はない」のだ。

¹⁵ レヌッチ、前掲書 p.19

¹⁶ ブローデル、フェルナン『地中海Ⅰ 環境の役割』浜名優美訳、1991、藤原書店 p.42

¹⁷ ブローデル、前掲書 p.48

¹⁸ ブローデル、前掲書 p.45

¹⁹ ブローデル、前掲書 pp.50-51

²⁰ 川端麟四郎『キリスト教音楽の歴史』1993、日本基督教団出版局 p.27

²¹ <le fruit d'une mission en pays inculte> Catanchi, *ibid* p.46

²² 江波戸昭『世界の音 民族の音』1992、青土社 pp.120-121

そのため、非常に残念ではあるのだが「宗教権力と野蛮な共同体の間」²³の緊張にあったはずの音それ自体についてはこれ以上追求することは出来ない。ここで私達が確認しておかなくてはならないのは、これから議論していく「コルシカの伝統音楽」それ自身も手を汚していない清潔な音などでは全くない、「邪教的要素は強力に抑えつけ」勝利した側の文化である、ということだ。

その「勝利した側の文化」であるが、こちらの成立過程もほとんどの所はよく分からない。Tenaille は以下のように言う。

コルシカの歌とグレゴリオ聖歌のポリフォニーの構成の近さは、和声において明らかである。

（中略）アルバニアやアナトリアなどの、より東洋的な傾向のある歌に比べてグレゴリオ聖歌との共通点の方が多い。

24

ユダヤ音楽や古代ギリシアのムーシケーに影響を受けていると言われるグレゴリオ聖歌は、「フランク王国の国定の典礼歌として確立し、それがローマに逆輸入されてローマ教会の公式典礼歌とされ」ることになり、それによって「それまで、各地域で自由に発達していた個性的な聖歌は禁止されて、しだいに姿を消してしま」²⁵う。コルシカで「自由に発達していた」かもしれない音が「しだいに姿を消して」しまった点については既に議論した。

グレゴリオ聖歌は西洋音楽の基礎となり、「ヨーロッパの『音楽語』は単旋律聖歌からストラヴィンスキーまでひと続きの歴史を持っている」²⁶というのが西洋音楽の正史である。12世紀にグレゴリオ聖歌は単旋律から多声合唱＝ポリフォニーへと発展し、リズムや和声の研究が進むようになる。

となると、コルシカにキリスト教の音楽がもたらされた時それは既にポリフォニーであったのか単旋律であったのか、キリスト教以前のコルシカの土着の音楽文化に和声の技術はあったのかなかったのか、という疑問が湧くのだが、これも検証の仕様が無いのである。

今日のこされているヨーロッパ初期多声音楽の資料は数がきわめて少なく、しかも時代的にも地域的にもちがっていて、一貫した流れを見だしていくことは至難の業である。（中略）多声音楽の場合おそらく教会外で、民俗的なものとして即興的に行われていたであろう多声音楽の場合には、探求の方法はほとんど閉ざされているのである。²⁷

こう述べる音楽学者は「民俗的多声音楽は、おそらく体系的多声音楽の成立よりはるか以前から存在していただろう」とこのすぐ後で推測するのだが、しかし「それは歴史学の対象ではありえ」²⁸ないと言う。では歴史学、あるいは音楽学の対象となるのは何かと言えば、それは「修道院、教会、すこし後には宮廷などで発展していった組織化され、秩序づけられた、いわば芸術的な（もしその表現が不適切なら＜体系的＞という表現が可能であろうか）多声音楽」²⁹なのである。

こうして、今日極東の小学校でも教えられる「芸術的」あるいは「体系的」な、いわゆる「クラシック音楽」の歴史は成立していくのである。しかし、本論の議論が対象とするコルシカの伝統音楽も「修道院、教会」で発展し「体系」を整えていくのであるが、西洋音楽のメインストリームからは大きく外れた歴史を辿ることになるのだ。グレゴリオ聖歌から始まる所は同じなのだが、その後の足取りは「ストラヴィンスキーまでひと続きの歴史」とは相当違ったものになるので

²³ Catinchi, *ibid* p.50

²⁴ Tenaille, *ibid* p.9

²⁵ 川端、前掲書 p.35

²⁶ ディヴィス、ノーマン『ヨーロッパⅠ古代Ⅰ別宮貞徳訳、2000、共同通信社 p.472

²⁷ 皆川達夫『西洋音楽史 中世・ルネッサンス』1986、音楽之友社 p.109

²⁸ 皆川、前掲書 p.112

²⁹ 皆川、前掲書 p.112

ある。

それは何故か？

しかし、先を急ぎ過ぎる前に、音楽民俗学者フェリックス・キリチによる 1949 年からの調査が明らかにしたコルシカ音楽の「体系」をまずは簡単に見ておくことにしたい。

1-3 コルシカ音楽の体系

Voi siete gioia e riso Di tutti i consolati Di tutti i tribolati Unica speme

あなたは喜んで微笑みかけられる 苦難を受けているあらゆる人たちに 問題を抱えているあらゆる人たちに たった一つ希望をもって

Dio vi salvi, Regina コルシカ国歌

1-3-1 聖歌

すでに見てきた様に、私達が今日知ることの出来るコルシカ音楽の成立にはキリスト教が決定的な役割を果たしており、コルシカの音楽文化は教会の存在抜きには語ることが出来ない。教会で歌われた歌(chant)を聖歌(chant sacré)、それ以外を世俗歌(chant profane) と大きく分けることが出来る。

聖歌は、さらに賛美歌と教会歌(*canti chjesati*)に分けられる。賛美歌が指す範囲はヨーロッパ大陸のそれと大きく変わらない。コルシカではマリア信仰が篤いので、聖母を讃えた歌の一つ'*Dio vi salvi, Regina*³⁰⁾は、次章で触れるパスカル・パオリ独立政府時代に「国歌 *innu naziunale*」となり、今日もコルシカ島民にとってその機能を象徴的に持っている。

教会歌とは、ブローデルを引いてすでに述べたように「偶像崇拝的であり、野蛮であり、半ばキリスト教世界と文明の外にある」コルシカで、島民を教会に引き入れるために使われた歌である。長谷川秀樹は「カテキスムに近いものであろう」³¹⁾と述べている。Tenaille によるとこれらの歌は一行 8 音節、6 行詩の形態を基本的に取っていて、トスカナ文化の影響が見られるということである。

後でみる世俗歌に比べると、聖歌の方は比較的良く保存されていて、今日でもコルシカの祭りで歌われたり、プロのミュージシャンのレパートリーになることも多い。中世は勿論、近代化の遅れたコルシカにおいては 19 世紀までカトリックの影響が強かったため、音楽活動においても唯一の権威であったことがそのことを助けた要因ではないかと思われる。

1-3-2 世俗歌Ⅰ：女声独唱

独唱歌はイタリア文化の延長と考えられてきた。イタリアの「ラメント」「ヴォチェロ」「セレナータ」がコルシカでは *lamentu* 哀歌、*vocelu* 弔歌、*sinata* 恋歌と「方言」で呼ばれているだけ、ということである。ここではこれらの歌唱形態がイタリアから伝わってきた過程、また地中海他地域との音楽人類学的差異を議論することはできない。

lamentu と *vocelu* は共に死者のための歌であるが、前者は自然死の場合、後者は殺害された場合という違いがある。これらの「死の歌」は後にフランス人がコルシカの音楽を「発見」した時、島と島民の「野蛮さ」を際立たせる因習として殊更に強調され、「19 世紀から戦前のフランスにおいて「コルシカ音楽」としてイメージするのはこれらのソロであった」³²⁾。しかし、女性のソロという形態を取るこの歌唱形態は、男性中心で「女性は習慣的にほとんど歌わない」³³⁾コルシカの

³⁰⁾ 本節エピグラフ参照 訳は長谷川、前掲稿 p.5

³¹⁾ 長谷川、前掲稿 p.4

³²⁾ 長谷川、前掲稿 p.5

音楽文化においてはむしろ周縁的なものである。

「死の歌 *chants de mort*」は、「唄い女 *voceratrici*」というしばしばプロの場合もある女の歌い手によって葬儀の際に即興でうたわれる。彼女たちは「死者が横たわるテーブル(*tolla*)の周りで、あるいは儀式の間に」即興で「伝統的なメロディーを使ったりその場から想像して」³⁴歌う。「唄い女」が登場すると葬儀の悲しみは一層強調され、また「泣き女 *pleureuses*」という死者の周りで泣くことで、より悲劇性を増幅させる女たちが居合わせることもある。*vocelu* の場合、故人の仇への憎しみが歌に込められ、復讐が誓われる。*Catinchi* はその様子を「涙にくれた女たちは髪の毛をかきむしり、顔を爪で引っかき、身にしみる調子で呪いの歌を発する」³⁵と描写している。ここにはバルザックの『人間喜劇』の一遍にもなっている「仇討ち *vendetta*」³⁶の習慣が関わっており、この野蛮な前近代的人間関係と「死の歌」は共に「コルシカに対する『偏見』を助長すること」³⁷になったのである。

1-3-3 世俗歌Ⅱ：パディエーツラ(*paghjella*)

「高音 *la terza*」「中音 *la secunda*」「低音 *le bassu*」の三人の男性ソリストによる合唱であるパディエーツラは、歌による文学テキストの最も重要な特性を持っていると認められる。パディエーツラはいかなる実用的な目的も持たず、あらゆる素材を歌にする。³⁸

と *Catinchi* が言う、特定の儀礼や儀式に結びつかないパディエーツラはコルシカ音楽の最も重要な形態であり(1)即興(2)男声(3)韻文(4)合唱(＝ポリフォニー)というコルシカ音楽の主な特徴を全て備えている記号的なジャンルでもある。歌う時の隣同士で肩を組んだり、片手を耳に当てるというお馴染みのポーズも極めて「コルシカ的」な絵として、よく表象に使用されている。

パディエーツラの範囲に含まれる歌唱形態は上記 4 つの特徴に加え詩の形態が(1)二句一連(2)三連で一つの詩(3)一句 8 音節(4)各連最後は押韻、という条件を満たすものであり、例えばこのような作品となる。

「ターリュ村のパディエーツラ *Paghjella di u tagliu*」

Nun ti scurdà di Tagliu / Solu chì ci ai una matre (一句8音節、二句一連)

Cù li to cinque fratelli / È le to surelle amate (各連最後は押韻)

È duve sonu defunte / Le cennere di u to patre (三連で一つの詩)³⁹

句や連の構成が比較的自由な形態のものは「テルツエーティ *terzetti*」となる。パディエーツラは上記の通り極めて厳しい制約がある詩作で、これを即興で行うのは誰でもできるという訳ではなく、長谷川は「これを村の祭りや村人が集うところで成し遂げたものは「名誉ある者」としての扱いを受ける。しかし「パディエーツラ」を生み出すのは至難の業である」⁴⁰と言う。こういった状況を思い浮かべると今日の「ラップ・バトル」を連想せずにはいられない。

Tenaille は「コルシカ語には *paghjella* という言葉は存在しない。伝統的な世俗合唱を描写した音楽学者から生まれた新

³³ 長谷川、前掲稿 p.8

³⁴ Tenaille, *ibid* p.13

³⁵ Catinchi, *ibid* p.76

³⁶ 殺害者の一族に対して被害者一族が行う復讐行為。本章5節でメリメの『コロンバ』を題材に詳しく見ていく。

³⁷ 田野倉稔『麗しき島 コルシカ紀行』1999、集英社 p.23

³⁸ Catinchi, *ibid* p.55

³⁹ 出典は *Canta U Populu Corsu* 公式ウェブサイト http://canta.adecec.net/discographie/erioghjedumane_parolle.php#12 (11/01/2003)より。訳は分からないので省略。

⁴⁰ 長谷川、前掲稿 p.6

語である」⁴¹と指摘する。これはつまり、名前を付ける必要もない程島民の間では本当に生活に根付いた習慣として営まれてきた音楽文化である、ということの意味するのではないだろうか。

1-3-4 世俗歌Ⅲ：散文詩歌(versu)

制約が厳しく高度な技術を必要とされるパディエーツラと違い、特に腕に覚えのない者でも気楽に歌えたのが versu である。Catlinchi は「島で最も音楽的才能のある者を要請する形態であるパディエーツラは確かに太刀打ちできないので、真のアイデンティティの印となるのは versu であるかもしれない」⁴²と言う。韻文詩歌もパディエーツラ同様特定の儀式などに結びついて歌われるものではない。その歌い手はほとんどが男性で、やはり合唱形態が多いようだがその条件に当てはまらない歌もある。歌の題材にはあらゆるものがあり、政治歌(canti di pulitica)、選挙歌(canti d'elezioni)、労働歌(Tribbiera)、諷刺歌(scherzu)、乾杯の歌(brindisi)、子守唄(nanne)、旅立ちの歌(partenze)、栗を打つ歌(pistera)など様々である。「コルシカでは全ての人間が音楽家として生まれる」⁴³と18世紀にゴードン司祭という聖職者は言ったそうである。子守唄や家事労働についての歌など主に女性が歌ったと思われる歌もあるのだが、コルシカの歌い手はやはり圧倒的に男性で占められていたようだ。コルシカの音楽文化における(1)男性中心(2)即興という特徴を示す、パディエーツラと並ぶ重要なジャンルが「かけ声問答＝ティヤーマ・エ・リスポンディ(chjama è rispondi=call and response)」である。映画『僕のスウィング』で知られるトニー・ガトリフ監督の『イ・ムヴリーニ：テラ』というドキュメンタリーで、酒場で誰からともなく始められ即興で延々と続くティヤーマ・エ・リスポンディの様子を見ることができる。コルシカの「名士」であるイ・ムヴリーニのメンバー、ベルナルディーニ兄弟が酒場に行くとティヤーマ・エ・リスポンディが始まり彼らも飛び入りで参加するのだが昔からこの習慣を続けてきた老人たちにはプロのミュージシャンも歯が立たない、というオチである。「今日でもバーなどで即興として島民に歌われている。これは一種の「ゲーム」であって、二人でティヤーマ・エ・リスポンディを始め場合、どちらか一方が返答に行き詰まるまでかけ声問答が続けられる」⁴⁴と長谷川が描写する通りの映像である。

ここまで見てきたように、コルシカの音楽文化は生活に密着したものとして営まれてきた。しかし、もちろんこれはコルシカだけの話ではなくどこ土地にもそこでの生活形態から生まれた音楽があり、それは「民謡」「フォークロア」と呼ばれている。

だが「フォークロア」という概念は実際にそう呼ばれる歌を歌ってきた側による自称ではなく、近代消費社会の成立に伴って発生した音楽における権力関係が成立させたカテゴリーである。以下でどのようにそういった権力関係が形成されていったのかを考察していきたい。

1-4 ゲーテンベルクと五線譜の銀河系

印刷、複製の手段は、新しい視覚的なストレスをさらに確認させ、拡大した。それは、等質的な反復し得る”商品”をはじめ提供した。それは、最初の流れ作業——大量生産であった。

マーシャル・マクルーハン

キリチは以上のようにコルシカの音楽を記録・分類し、その仕事は後のコルシカ音楽の歴史にとって極めて重要な役割

⁴¹ Teraile, *ibid.* p.14

⁴² Catlinchi, *ibid.* p.63

⁴³ Teraile, *ibid.* p.10

⁴⁴ 長谷川、前掲稿 p.8

を果たすことになるのだが、ここでまた本章冒頭の問題提起に立ち返る必要がある。「すなわち、『メディア＝媒介手段』の誕生が人々の音楽経験をいかに変容させたかを私達はここで議論していくことになるのだが、メディア以前の音楽は記録されない、故にそれを知る手段はない、ということである。」1949年、キリチにコルシカの音楽を記録・採集することを可能にしたのはテープレコーダーという新しいメディアである。キリチがテープレコーダーと共に登場する以前、コルシカの音楽は一部を除いて専ら口承というアナログな媒介手段しか持たなかったもので、長い歴史の間に数多くの音が生まれそして消えていったであろうことは想像に難くない。であるから、現在私達が接することの出来る「コルシカの伝統音楽」とは過去の音楽そのものでは全くないのである。それは一人の音楽学者の手によって採集された音のリストに過ぎない。「つまり過去の一部だけがメディア化されて」⁴⁵今日コルシカの伝統音楽として認識されているのである。

しかし、音楽が消えてしまうことそれ自体は、実はそんなに重大な問題ではない。むしろそれは音楽という営みの根源的な宿命である。エリック・ドルフィーが彼の最後のレコード⁴⁶の最後の曲「ミス・アン」の後にリロイ・ジョーンズそっくりの声で語った通り *When you hear music, after it's over, it's gone in the air. You can never capture it again.* しかし実際は、私達は何度でもドルフィーの演奏を聴くことが出来る。一旦音楽が終わって空中に消えた後でも、レコードに針を落とせばスピーカーからドルフィーのアルト・サクソスは何度でも流れてくる。

問題なのは、ある音楽は「終わってしまったら、空中に消えてしまい、もう一度取り戻すことは出来ない」ままであるのに対し、一方にはそうでない音楽があり、そして後者の一群によって音楽史が形成されている、ということである。

私達がここで議論しているコルシカ音楽の歴史も、「判ぱキリスト教世界と文明の外にある」土着の文化を弾圧して形成された点については既に述べたが、キリチが仕事に着手する以前は「コルシカの伝統音楽」それ自体が音楽の歴史から落ちこぼれていた。あるいは、空中に消えたまま、に留まっていた。その理由として「組織化され、秩序づけられた、いわば芸術的」な音楽ではないから、と言うことは出来ない。芸術的であろうが非芸術的であろうが、音楽は終わったらもう一度取り戻すことは出来ないのだが、音を記録するメディアが誕生した時、記録される音楽と記録されない音楽とがあったのであり、そして歴史を形成することが出来るのは記録された音楽だけなのである。別の言い方をすれば、メディアが記録されるべき正当な「芸術」音楽とそれに値しない音楽とを分けたということになる。となると記録されなかった音楽、であるコルシカの音楽を中心に据えて議論を展開しても仕方がない。問題は、口承以外のメディアによって媒介され、歴史を形成していく音楽の方にある。

音楽が音それ自体を記録する手段を手に入れるのは早く考えて19世紀終わりのことである。しかし、無論音楽史はレコードの誕生以前から成立していた。それまでの長い期間音楽史を形成するためのメディアとして機能していたのは音を二次元に写す手段であった楽譜である。「ルネッサンス時代までは、音楽を書き記す方法や様式は国や地方によってまちまちだった」⁴⁷記譜法はグレゴリオ聖歌の単旋律からポリフォニーへと発展し、楽器伴奏が伴われるようになる過程で徐々に現在の形に近いものへとなっていく。

五線譜は大体17世紀始めに確立する。それ以前、ヨーロッパにおける専制的な音楽機関は教会であったが、16世紀における「宮廷・城館における貴族的な生活におけるプライベート音楽の成立」⁴⁸が略記譜を許容した一つの要因と考えることが出来る。ここで、後にグレン・グールドが夢見ることになる「演奏者、作曲家、聴衆が分かれていない黄金時代」⁴⁹は終焉を迎える。音楽における「プロ」の誕生である。

プロの音楽家の雇い主である王侯貴族は旺盛に音楽を消費することになるのだが、彼らにその消費を許すのが楽譜出版という新しいメディアである。どれだけ金と権力があろうと、ヨーロッパ中の音楽家を全て雇うわけにはいかない。音を記録、および運搬を可能にする新しいメディアの成立が、生身の音楽家そのものが旅をしなくても不特定多数の音楽に接

⁴⁵ 大崎滋生『音楽史の形成とメディア』2002、平凡社 p.47

⁴⁶ Dolphy, Eric, "Last Date" 1964=1973, Fontana=日本フォノグラム PAT-502

⁴⁷ ミラー、H.M『新音楽史』村井範子／松前紀男／佐藤馨／秋岡陽訳、2000、東海大学出版会 p.103

⁴⁸ 大崎、前掲書 p.127

⁴⁹ シュネデル、ミシェル『グレン・グールド 孤独のアリア』千葉文夫訳、1995、ちくま学芸文庫 p.195

することを可能にしたのである。

しかし、五線譜はあくまで音の記録と保存を可能にしたメディアであって、それは音楽が伝搬・流通したことの原因とはならない。手書きは、勿論非常に手間がかかる。五線譜が成立するよりも前、1450年にグーテンベルグが Mainz で発明した活版印刷の存在が、楽譜の普及を可能にした前提にある。しかし楽譜の印刷は活字だけの書物よりも一層高度なテクノロジーを要求する。そのため楽譜はその後長い間、誰にでも接することが出来る、というものでは全くなかった。吉見俊哉は

グーテンベルグによる印刷術の発明後、16世紀からすでに宗教的な文書や学術出版と同じように楽譜出版が普及していたと考えなければならない理由はない。むしろ18世紀半ばになっても、音楽家たちに流通した楽譜の主流は筆写楽譜であって印刷楽譜ではなかった。⁵⁰

と述べている。技術水準と消費の要求は非常に高い所で上手くバランスが取れていたものであり、例えば車大工であったハイドンの父親が「豎琴を爪弾きつつ自慢の喉を聞かせた」⁵¹といった音楽生活は、貴族社会の文化とは全く関係のない娯楽として成立していた。そして「一般的」であったのはむしろ後者の方であったことを忘れてはならないだろう。しかし、ハイドンの父親の音楽は記譜されなかったため、それが音楽史の1ページを担うことにはならなかった。一方次々と貴族の城館に召し使えた息子は多数の作品を五線譜に残し、西洋音楽史の偉大な巨人として足跡を残すことになるのである。

しかし、五線譜に残されそれが印刷されたということだけを、例えばハイドンのような音楽家が「偉大な巨人」と見なされるような音楽史成立の理由にすることはできない。今日では誰もがすっかり忘れてしまっているような音楽も五線譜に記録され保存されているのである。コルシカの教会音楽も、そのいくつかは楽譜になっていたのであるが、それらは西洋音楽史の中に足跡を残してはいない。

五線譜によって記録された音楽にも、一方に「単旋律聖歌からストラヴィンスキーまでひと続きの歴史」があり他方にはそこから落ちこぼれている音楽があるのだ。その違いとは「芸術」として認識されるか否か、ということなのだがバッハやヘンデル、ハイドンといった巨匠達の音楽が、コルシカの聖歌や世俗歌に比べて如何に高度な技法、美学、精神性を備えているかといった比較は本論の関心の域外にある。私達がここで確認しなくてはならないのは、コルシカの音楽を「民謡」とし、一方で先に挙げた巨匠たちの作品を「芸術」として成立させるそのメカニズムである。今日「芸術」とみなされている音楽が貴族文化の中で成立していったことは既に見たが、一方宮廷の中でどのような音が鳴っていたかがそんなことには関係なく民衆は自分達で気ままに音楽を楽しんでいたこともハイドン父子を例に見た。宮廷の音楽が大衆にも芸術として見なされるためには、まずその音楽が宮廷の外に出ること、そしてその音楽を「民謡」よりも高尚なものとし、心性が形成される過程がなくてはならない。

印刷楽譜は当初は汎ヨーロッパ規模で、しかしあくまで貴族社会で流通していたのだが、産業として成り立ち始めるとその規模は拡大していく。

楽譜印刷業が確かに成立してくるにつれて、印刷楽譜の生産地は商業中心地に、すなわちヴェネチア、パリ、アントワープといった限られた地域に、限定されていくようになる。しかし17世紀以降になって、大都市に人口が集中し始めて、都市在住住民が印刷楽譜の主たる購入者となると、印刷楽譜はその都市において、その都市内の需要のためだけに生産されるようになる。⁵²

⁵⁰ 吉見俊哉『声の資本主義』1995、講談社選書メチエ p.88

⁵¹ 大崎、前掲書 p.131

⁵² 大崎、前掲書 p.150

印刷技術が発達することで楽譜の複製は容易になり、またその消費を欲望する新しい階級が出現することで、需要と供給は次第にマスのものになっていき、「18 世紀後半から印刷楽譜の商業的な出版が本格化し、次の世紀までには筆写楽譜を圧倒していく」⁵³ことになる。印刷楽譜が大量に流通するようになると「貴族階級の少なくとも一部に、印刷楽譜を見下す傾向が、いつの時点かははっきりつかめないが出てくる」⁵⁴ことになるが、その後の音楽史を進展させていくことになるのはそのようなスノッパな態度ではなく、台頭するブルジョワ階級の欲望の方になるのは論を待たない。

そして、ブルジョワジーが貴族階級の音楽を受容する際に、ある種の音楽が「芸術」とみなされる事態が起こってくるのである。渡辺裕は 18 世紀から 19 世紀にかけて音楽に起こった変化について以下のように述べている。

バッハの音楽が彼の死後間もなく忘れられてしまったというのは、別にバッハがことさら評価されていなかったからではなくて、そういうものだったのである。(中略) 1829 年にメンデルスゾーンが『マタイ受難曲』の復活演奏を行うまで、彼の作品が一般の人にとっては「懐メロ」ほどの意味しかもっていなかったであろうことは十分推測できることであり、(中略) それは彼が巨匠として評価されていなかったからではなく、その後の時代に一般化するような意味での「巨匠」という概念自体がそもそも存在していなかったのである。⁵⁵

教会から宮廷へと音楽の場が移行する過程において、突然音楽が「芸術」としてもはやされるようになった訳ではなさそうである。教会では音楽は儀式であったし、宮廷での演奏会は、渡辺によればそれは「社交の場」であった。幾ばくかのスカトロ趣味も持ち合わせていて「18 世紀のパンク・アーティスト」とも言われることのあるウォルフガング・アマデウス・モーツァルトが、彼自身の芸術に対する確信とは無関係に「普段お世話にはなっているが音楽については無知な」「ドシロート」⁵⁶に仕えて創作を行わねばならなかった悲劇を思い出すべきだろう。

そのような事態が音楽文化の担い手が貴族からブルジョワジーへと移行したことによって変化していく。19 世紀になると静まり返ったホールで、一音も聞き洩らすまいと耳を傾ける演奏会が成立する。「リトグラフの技術が向上し、質のよい楽譜を大量にかつ安価で販売できるようになった」⁵⁷ことで印刷楽譜は普及し始め、その時「巨匠」という概念が成立し、彼らの「全集」が発刊されるようになる。ブルジョワジーにとって楽譜が読めること、ピアノが演奏できることは重要な教養となる。19 世紀の音楽家は気の毒なモーツァルトとは違い「どこのだれだかわからないけれども一生懸命自分の音楽を聴いてくれる不特定多数の聴衆の顔を思い浮かべながら音楽を書く」⁵⁸ようになる。さらに吉見が指摘する「そうした産業化された聴取のシステムは著作権によって法的に保証され、同時にさらなる大衆的な拡がりをもせていくようになる」⁵⁹点についても忘れてはならないだろう。もしこのような事態が気に入らないのなら、「音楽活動の中心が教会から劇場に移り、神との出会いに代わって自己とのコミュニケーションについての思慮に重点が移ったとはなおも認めきれずにいる」⁶⁰ならば、変人と呼ばれ孤独に北の国へと引こもるより他なくなってしまうことになるのだ。

この過程で、音楽における高級／低級の区別が成立していくことになるのである。高級とカテゴライズされる音楽は、当時音楽の持ち得る唯一の複製技術であった印刷楽譜が「叢書・全集」という体系を生み出すことで、「芸術」として認知され「西洋音楽正史」を形成することになる。その運命についてアタリは以下のように悲観する。

商品に物象化され、消費に変形され、音楽はわれわれのあらゆる社会的進化の見本となった。社会的形態を非儀礼化し、

⁵³ 吉見、前掲書 p.88

⁵⁴ 大崎、前掲書 p.130

⁵⁵ 渡辺裕『聴衆の誕生（新装増補）』1996、春秋社 p.14

⁵⁶ 渡辺、前掲書 p.18

⁵⁷ 渡辺、前掲書 p.16

⁵⁸ 渡辺、前掲書 p.18

⁵⁹ 吉見、前掲書 pp.88-89

⁶⁰ シュネデール、前掲書 p.213

身体活動を対象のなかに押し込め、その行為を専門化し、見せ物としてそれを売り、ついにはそれをストックし、その消費を一般化することによって、その意味の喪失にまで至るのである。⁶¹

「商品に物象化され、消費に変形され」ることを免れた音楽、つまり低級とカテゴライズされる名誉にあずかった音楽のうちのあるものはしぶとく生き残り、「ピラミッドの上で重労働に息もたえだえになって死んでいったエジプトの奴隷人夫たちにしてすでに、あえぎながらも」⁶²歌っていた反逆の歌の輝かしい歴史の1ページを飾ることになる。しかし、持たざる者の音楽が力を強めた時に消費社会に回収され「その意味の喪失に至った」例は枚挙にいとまがない。一方、あるものは「見せ物としてそれを売り、ついにはそれをストックし、その消費を一般化する」正にその手段を欠いたことによって消滅の危機を迎えることになる。

コルシカの音楽はどうであったかと言えば、「民謡」という低級音楽にカテゴライズされ、貨幣を媒介としたコミュニケーションの手段を長らく欠くことになる。音楽が貨幣と結びつかなかった悲劇と、結びつく悲劇については次章以降で議論することになる。

しかし、「複製技術時代以前のコルシカ音楽」を扱う本章を終わらせる前に、まだ議論しなくてはならないことが残っている。それは「西洋音楽正史」を成立させた近代ヨーロッパのブルジョワ文明がコルシカの音楽と出会った時にどのような耳でそれを聞いたか、という問題である。コルシカの音楽はそれ自体が西洋音楽の体系からはみ出した「民謡」という低級なものとしてみなされただけでなく、コルシカという地域の後進性と結びついて、野蛮な風俗として「文明人」に「発見」されることになるのだ。

1-5 マージナルな文化としてのコルシカ音楽——メリメの『コロンバ』における表象

シャルル＝バチストよ！主キリスト汝の魂を受け容れ給わんことを！——生きるとは苦しむことなのだ。——汝が向かわんとする場所は——陽の光も寒さもない国。——もはや汝の鈍鎌はいらず——重き鶴嘴もいらぬ。——汝にもはや仕事はない。——今ははや毎日が嬉しい日。

メリメ

「私コルシカって大嫌い。あいつらみんな野蛮人だわ」と女は言った。

「君は野蛮人じゃないよ」

「私はコルシカ人じゃないもの」と女は言った。

ポール・セロ

ビゼーのオペラ『カルメン』の原作者として有名なプロスペル・メリメが文名を確立したのは1829年、26歳の時に発表した短編小説『マテオ・ファルコーネ』によってである。『マテオ〜』はただコルシカを舞台にした話というだけでなく、その内容も当時の読者にコルシカのステレオタイプを植付け、好奇心を煽るのに十分な扇情的なものであった。

ストーリーはこうである。名高い「山賊 bandit」であるマテオ・ファルコーネの息子、フォルトゥナート・ファルコーネはある日傷付いた男に出会い、かくまってくれないか、と頼まれる。フォルトゥナートは父の名にかけて引受けるが、その男を追って来た軍曹が銀の腕時計をちらつかせて居場所を教えるよう要求し、幼いフォルトゥナートは物欲に負けて約束を破り、男の身柄を引き渡してしまう。その一部始終を聞かされた父マテオは、ファルコーネ一族の名誉を裏切った

⁶¹ アタリ、ジャック『音楽／貨幣／雑音』金塚貞文訳、1985、みすず書房 pp.4-5

⁶² グロイル、ハインツ『キャバレーの文化史Ⅰ 道化・諷刺・シャンソン』平井正／田辺秀樹訳、1983、ありな書房 p.9

罪を償わせるために、その手で息子を射殺する。

この作品の文学史における重要性を本論で追求することは出来ない。私達がここで確かめておかねばならないのは当時のフランス人の読者にこの小説がどのように受容されたか、またそれによって形成されたコルシカについての一般的なイメージである。

「ポルト・ヴェッキオを出て北西に進路を取り、島の内部に入っていくと（中略）広大なマキの縁に辿り着く」⁶⁵という有名な書き出しによる導入部は、読者の眼差しを外部からコルシカという辺境の地の珍しい習俗を見物する位置に定める。話が始まるその時点で、表象されるコルシカとそこに住む登場人物たちはあらかじめ他者化されているのである。その上でメリメはコルシカの風俗を多くの注を付けながら盛り込んで「文明人」であるフランス語の読者の好奇心をそそっていく。まず、冒頭に出てくる「マキ」であるが、これはコルシカだけでなくサルディーニャなどの地中海沿岸部にも生息する芳香性の低灌木が密集して絨毯のように地表を覆う草原と森の中間のようなものである。マキは強い臭いを放つので犬を使った捜索もできないため、犯罪者が身を隠すのに格好の場所となる。「マキに入る *prendre le maquis*」⁶⁴とは「官憲の追跡を逃れて灌木地帯に逃込む」という意味となる。その「マキに入る」人間のステレオタイプがマテオのような「山賊」である。そしてマテオが10歳の息子を殺す理由は「沈黙の掟 *la loi du silence*」を破り「血 *race*」の「名誉 *honneur*」を汚したからである。

メリメは非常に短い作品でこれだけの要素を盛り込みながらまとまりのある物語世界を構築することに成功し、小説家としての輝かしいキャリアを開始することになる。そしてこの短編が広く読まれることによって多くのフランス人が、上で挙げたような「地中海ノワール」⁶⁵的記号をコルシカ人の属性として考えるようになるのである。また、この作品が発表された1829年という時代も考慮に入れる必要がある。長谷川秀樹によればこの頃フランス皇帝ナポレオン、あるいはコルシカ人ナポレオーネ・ボナパルテは「復古王政が始まると、彼はフランスで『篡奪者 (*l'Usurpateur*)』と呼ばれるようになった」⁶⁶り、また

フランス人ではないことを強調するため、「チビのコルシカ人 (*Petit Corse*)」とか「痩せつぼちの外人 (*mince étranger*)」とか呼ばれるようになった。同時にコルシカは「篡奪者の国」として扱われ、復讐の習慣と併せて極めてマイナスのイメージを与えられてしまった。⁶⁷

のである。

「マキ」「山賊」「沈黙の掟」「血の名誉」は今日でもコルシカ人のステレオタイプとして強力に機能しており、漫画『アステリックス』⁶⁸における表象他ジャーナリズムの報道の例なども多数ある。『カルメン』でふしだらなジプシー女のイメージを流通させたように、メリメは他者表象において「キャッチー」なイメージを抽出する天才なのである。

しかし、メリメは『マテオ〜』を執筆した時にはまだコルシカの地を踏んだことはなかった。長谷川によれば「メリメは幾つかの挿話の中から残酷かつ模範となるものをあえて選択し、修正し、組み合わせ」⁶⁹ることによって、この作品を書き上げたのであり、メリメ自身作品の出来に満足してはいなかったともいわれている。しかし彼は1834年に歴史記念物視察官に就任し、1839年に二ヶ月間この任務で島の南部を視察することになる。そこでコロンバ・バルトーリに出会っ

⁶³ Mérimé, Prosper “Mateo Falcone” dans “Corse noire” anthologie présentée par Roger Martin, 2001, Libro p.13 ゴシック太字強調は原文ではイタリック

⁶⁴ 第二次世界大戦中にコルシカのレジスタンスの闘士が「マキに入って」抗戦したことから「レジスタンスに加わる」という意味も持つ。

⁶⁵ 前掲 Roger Martin の「コルシカ・ノワール」という概念に想を得た筆者による造語。「ノワール」的ステレオタイプはコルシカに限定されずシチリア、サルディーニャ他の地中海島嶼地域にもあるので、こう言った方が適切ではないか、と思われる。

⁶⁶ 長谷川秀樹『「コルシカ人民＝民族」の生成』1999、関西学院大学出版会 p.68

⁶⁷ 長谷川『「コルシカ人民＝民族」の生成』 p.68

⁶⁸ “*Actérix en Corse*” Texte de René GOSCINNY Dessins d’Albert UDERZO, 1970=1999, Hachette

⁶⁹ 長谷川『「コルシカ人民＝民族」の生成』 p.69

て「仇討ち la vendetta」の物語を聞き「彼女の勝気で闘争的な性格とその娘の美貌とを融合して」⁷⁰ コルシカを舞台にした第二作『コロンバ』が書き上げられることになるのである。

『コロンバ』のストーリーはこうである。イギリス陸軍の将校サー・トマス・ネヴィル大佐とその一人娘ミス・リディアはヨーロッパ旅行の途中で立ち寄ったマルセイユでコルシカ島の「奇怪な間接的復讐の物語」「その地方の異様で野蛮な外見」「原始的な風俗」⁷¹を聞いて魅了され、島への訪問を決意する。出航の際、故郷に帰りたいが乗せてくれる船が見つからず困っていた、コルシカの由緒ある家柄出身の予備役陸軍中尉オルソ・デラ・レビアに会い、彼を旅の道連れにする。アジャクシオに滞在していた一行のもとに、ある日「メロドラマの山賊というか、あるいは旅のコルシカ町人の完全ないでたち」⁷²をした農民風の男を従えた美貌の若い女が訪れる。黒服に身を包んだその女はオルソの妹コロンバであった。コロンバは殺された兄妹の父、デラ・レビア大佐の仇討ちを果たすよう兄を説得するのであるが、長く大陸で暮らし「教育もあり、若干社交界にも慣れている」⁷³オルソはコルシカの野蛮な風習には嫌悪感を持っている。また、旅の間にオルソは「垢抜けした外国の」⁷⁴淑女ミス・リディアに恋をしていた。復讐という因習に取り付かれたコロンバを非難する兄に対して、妹は「あなたは故郷を忘れてしまわれたんですわ」⁷⁵となじる。それでもオルソはミス・リディアのこともありなかなか復讐を実行にうつす気にはなれないのだが兄妹の実家ピエトラネーラに帰るとオルソの思いとは無関係にきな臭い空気が立ちこめ、彼も戦いに巻き込まれていく。結局コロンバの意志は勝利し、兄はマキの中での決闘で片腕を負傷しながら一度に二人の敵を射殺する⁷⁶という離れ業で「ヴェンデッタ」を果たす。最後の場面、オルソはミス・リディアと結婚しコルシカ人兄妹とイギリス人親娘はイタリアにいる。スケッチに出かけた新婚夫婦においてきぼりを食らった大佐とコロンバはワインと苺を求めて農家に入ると、オルソに二人の息子を殺された老人 デラ・レビア大佐のかたきがあった。老人はコロンバに「もう勘弁してくれ!」と叫び気を失う。その様子を見ていた農婦がコロンバの後ろ姿を見送り「あんなにきれいなあのお嬢さんが、どうだろう、眼で魔法をかけるんだよ」とつぶやいて物語は終わる。

この小説では『マテオ〜』以上にコルシカの野蛮さが強調されている。まず、上流階級のイギリス人が最初に登場し狂言まわしに近い役目を担うことで、読者は彼らの眼差しでこの物語を読み進めるようになっている。18 19 世紀にかけてイギリス人は最も旺盛に観光旅行を楽しむ国民であり⁷⁷、コルシカとコルシカ人は彼ら文明人である観光旅行客の目に映る「野蛮」として描写されるのである。フランス軍の軍人であるオルソは半ば文明化された人間として表象される。彼はミス・リディアにこう言われる。

だって彼女は本物のコルシカ人だけど、あなたは開花されすぎた野蛮人ですもの。⁷⁸

コロンバが兄オルソ以上にミス・リディアに「気に入」られるのは、「生まれてはじめて、垢抜けした外国の紳士淑女の前に出た」ことで怖じ気づいていた「本物のコルシカ人」がイギリス人旅行者のエキゾティズムの欲望を満たすからである。ミス・リディアはこう想像する。

⁷⁰ 平岡篤頼「解説」メリメ『カルメン／コロンバ』平岡篤頼訳、2000、講談社文芸文庫 p.358

⁷¹ メリメ『カルメン／コロンバ』平岡篤頼訳、2000、講談社文芸文庫 p.110

⁷² メリメ、前掲書 p.143 この男についての「肘に穴があいた更紗の上着を着て、肩から斜めに水痘をさげ、短銃をベルトに挟んだ」という描写は、19 世紀から 20 世紀にかけて大量に流通したコルシカのポストカードによく使われたモチーフである山賊の出で立ちを良く表している。

⁷³ メリメ、前掲書 p.132

⁷⁴ メリメ、前掲書 p.146

⁷⁵ メリメ、前掲書 p.182

⁷⁶ このオルソの武勇伝は「メリメ自身が注に記している通り、当時実際に起こった事件で、この旅行中、メリメはその人物にも会って話を聞いている。」平岡、解説 p.358

⁷⁷ 「コルシカではイギリス人の旅行者がやっとう目立ったらしい。18 世紀なかばイギリス人の好奇心は見知らぬ土地へと向けられ、それが「グランド・ツアー」という現象を作り上げた。」田野倉、前掲書 p.62

⁷⁸ メリメ、前掲書 p.168

コロンバがロンドンのアルマックスで踊るなんて！・・・何という花形^{ライオン}になることやら、ほんとに！大当たりだわ！・・・
彼女はセンセーションを巻き起こすか知れないもの・・・⁷⁹

彼女がこのようなイマジネーションを膨らませるのは、コルシカの野蛮の美を体現する役割を背負った若い女が「ピエトラネーラとその二里四方で一番の^{ウイキョットリーナ}＜唄い女＞」であり、コロンバの朗唱したセレナータに感心したからである。しかし、ミス・リディアは^{ウイキョットリーナ}＜唄い女＞に魅了される一方、オルソへの恋心が芽生えた時にこう葛藤する。

・・・あら、彼のことがなんか愛してはいないわ・・・そう、全然。だいいち、そんなことできっこないわ・・・おまけにコロンバときたら・・・このあたしが^{ウイキョットリーナ}＜唄い女＞の義理の姉さんになるなんて！・・・匕首を身につけている女の！

つまり、ミス・リディアがコロンバに「あなたの歌はすてきだわ」という時、イギリスの淑女が属するヨーロッパ文明の価値基準の内部でコロンバの芸術性を評価しているのではなく、その歌の魅力はコロンバが制服の中に隠している匕首の「異様さ」と同じ観光客好みの野蛮性の魅力でしかないのである。

コロンバがセレナータを歌う場面に、コルシカのフォークロアと西洋文明のヒエラルキーはすでに明らかにされている。イギリス人親娘とコルシカ人兄妹が夕食の後でくつろいでいる時、ミス・リディアはオルソにダンテの詩を朗読するよう頼む。その時生まれて初めてダンテの詩を知ったコロンバは、兄が狼狽する程深く感動する。その様子を見てミス・リディアは「ダンテを新しい書物としてお読みになる幸運が、ほんとに羨ましくてよ！」と言う。そこでオルソは妹が詩を解する「その道の玄人」である唄い女であることを説明すると「コルシカ島の即興的な唄い女たちの話を耳にしたことがあり、一度その実演を聞いてみたいくてならなかった」イギリス人は「その才能の見本をちょっと見せてくれないかと頼む。すると、「開花されすぎた野蛮人」オルソは反対する。

およそコルシカのバラッタほどつまらないものはないと断言したり、ダンテの後でコルシカ産の詩句を朗唱するのは、むしろコルシカを裏切ることだと抗議しても無駄で、彼はますますミス・ネヴィルの気紛れを刺戟するだけに終わり、そこで結局、妹にこう言わざるを得ない羽目になった。「仕方がない！なにか即興でやってみなさい。ただし短いやつだよ。」

80

オルソはこの後もコロンバが歌うこと、あるいはコロンバが作った歌が歌われる度に強く反発する。兄妹がピエトラネーラに到着して間もなく、オルソは「マキのほとりの小道で歌をうたっている小さな女の子の声」を聞く。

「わが子、はるかな国にあるわが息子のためこの十字架と血まみれのシャツをとっておけ・・・」
こらっ、なんという歌をうたっている！と、オルソは不意に跳び出し、怒気をふくんだ口調で言った。
あっ、若旦那様、オル・サントン！と、少女は少し怯えて叫んだ・・・コロンバお嬢様の歌なんです。
「その歌をうたうことはならん」と、オルソは恐ろしい声で言った。⁸¹

これはコロンバが「父の遺体を前にして、居並ぶ一統の面前で」即興したバラータで、「バリチーニ一家にたいする憎しみのありったけをぶちまけ、彼らを暗殺の手下人ときめつけ、また、兄がきつと復讐してくれるだろうと脅迫した」この歌は後に人口に膾炙した。物語の冒頭、マルセイユからアジャクシオへと渡る船上でミス・リディアは水夫が歌うこの

⁷⁹ メリメ、前掲書 p.178

⁸⁰ メリメ、前掲書 p.150

⁸¹ メリメ、前掲書 p.204

歌をすでに聞いている。しかし、イギリス人にとってその「下手人たちに対する呪詛とか、復讐のおどしとか、故人に対する賛辞とか、そういったすべてが雑然と入り混じっていた」歌は「いかにも魅力があり、不意に歌うのをやめた水夫に「とても楽しく聞いていた」彼女は続けるよう要求する。

その水夫は野性的で単調な曲調を持った哀歌のようなものを、コルシカ方言で歌っていた。夜のしじまの中で、その異様な調べはいかにも魅力があった。（中略）多くの月並みな文句がつづいた後で、ある激越な詩句がはげしく彼女の好奇心をそそった。（中略）水夫は不意に歌うのをやめた。「どうしてつづけないの、あなた？」と、ミス・ネヴィルがたずねた。⁸²

ミス・リディアは「野性的」で「異様な調べ」を持つコルシカの歌を、エキゾチックな音楽として楽しむことができるが、「開花されすぎた野蛮人」であり自分だけでなく妹の文明化⁸³にも心を砕くオルソにとっては、それは忌むべき風習であり、例えばダンテの様なヨーロッパの正当な芸術の教養を身につける上で邪魔になるだけの野蛮な文化なのである。コロンバが唄い女として通夜で歌うよう頼まれた時も、オルソは「即興詩をうたうのだけはやめてくれないか。お前の年になってそんな真似をするのはみっともない、それに・・・お願いだ、コロンバ」と説得にかかる。それに対してコロンバは「この国の古い習慣をばかにしているあのイギリス人のお嬢さんを面白がらせるために、あたしに即興でうたうよう言いつけた」のに、「悲しみを耐える助けになるに違いない人たちのために、即吟してはいけなんでしょうか？」と兄を非難し、唄い女として死者のもとに赴き「野蛮な詩」⁸⁴を「古代の巫女さながらに」詠んじる。ここで、メリメは私達が本章3節で見たコルシカの女声独唱歌の知識を披露するのである。

この小説でコルシカの野蛮さを際立たせるエッセンスとして音楽が効果的に使用された例をここまで見て来た。メリメはコルシカのフォークロアをヨーロッパの芸術音楽と対比させているわけではないが、読者として想定される人々にコルシカの音楽を「低級」と疑わせない一方、何某かの音楽を「高級」とさせる音楽美学の価値基準が備わっていることが前提になっていることは、例えばロッシェニの『オセロ』を何げなく引用している所などから推測できる。この小説が発表された19世紀半ば 七月王政期のフランスでは、前節で概観した音楽の「近代化」はすでに成し遂げられている。「私人[le particulier]が歴史に登場する」⁸⁵レイ・フィリップの治世であり、新興階級がそれまでは貴族の消費物であった楽譜を購入し、印刷楽譜が大量出版されることで「巨匠」という「概念」が生まれ、ピアノを弾ける余暇とその巨大な楽器を自宅に所有できる⁸⁶ことが重要な富の誇示となり、コンサートホールでの演奏会が成立する中で音楽が「芸術」と「それ以外」になった経過についてはすでに見てきた。フランスという国民国家内部に限定した音楽の「近代化」および「国民化」については次章で議論する。

この章を終えるにあたってもう一つ言及しておかなければならないことがある。本章3節で確認したように、『コロンバ』で描写されたような女のソロによる歌はコルシカの音楽文化において決して中心的なものではなく、メリメが書きたいと思った野蛮な土地としてのコルシカを際立たせるため、極めて恣意的に選ばれた要素であるのだ。この小説では、聖歌や男声のポリフォニーといったコルシカの民衆の生活に強く根ざした音楽は一切出てこない。さらに、より重要なことはメリメがここで表象したコルシカおよびその音楽のイメージが強力なステレオタイプとして定着してしまうことである。この後「ヴェンデッタ」は、すでに少しだけ触れたバルザックの「La Vendetta」、モーパッサンの『女の一生』といっ

⁸² メリメ、前掲書 pp.125-126

⁸³ 「・・・妹に向かって、自分のトランクにいくらかの書物がはいっているということ、自分のつもりとしてはこれからもフランスとイタリアから本を取り寄せて、彼女にうんと勉強させたいのだということを話した。」メリメ、前掲書 p.198

⁸⁴ 本節エピソード参照 メリメ、前掲書 p.220

⁸⁵ ベンヤミン、ヴァルター『パサーージュ論 第一巻』今村仁司／三島憲一ほか訳、2003、岩波現代文庫 p.66

⁸⁶ 「私人の生活の場はここで初めて労働の場所と切り離され、生活はまず室内で為されるようになる。（中略）私人にとってはこれが牢屋なのであって、彼はそこに異郷と過去を蒐集する。彼のサロンは、世界劇場の棧敷席なのである。」ベンヤミン、前掲書 pp.18-19

たフランス文学史上の重要作にも出てくることで、因習的なコルシカ人のイメージはより強化されることになる。しかし、この二作においてはコルシカの音楽はほとんど出てこない。ドーデーの『風車小屋だより』に「歌ばかりうたっていた」⁸⁷パロンボというコルシカ人の税関水夫が一瞬登場するがそれ程の印象を与える役所ではない。そういうわけで、一般的なフランス人にとってコルシカの音楽というメリメの『コロンバ』の他に情報がないという状況が長い間続き、「多くのコルシカ人はフランス人のぬきがたい、この文学的イメージを消去しよう」と⁸⁸苦勞を重ねることになるのである。

⁸⁷ ドーデー『風車小屋だより』校田佐訳、1932=1999、岩波文庫 p.85

⁸⁸ 田野倉、前掲書 pp.23~24

第二章 国民国家と複製技術時代の音楽

2-1 一にして不可分のフランス共和国と国民の創世

このすばらしい夜が明ければ、以後、もはや階級はない。フランス人がいる。もはや諸地方はない。一つのフランスがある！

フランス万歳！

ミシュレ

ルソーは『社会契約論』に

ヨーロッパには、立法可能な国がまだ一つある。それは、コルシカの島である。この人民が彼らの自由を取り戻し守りえた、勇敢不屈さは、賢者が彼らにこの自由をながく維持する道を示すに値するだろう。わたしは何となく、いつかこの小島がヨーロッパを驚かすであろうという予感がする。¹

と書いたがこの「予感」は結局外れることになる。

ルソーがこう書いた頃、コルシカはジェノヴァに対して独立戦争を戦った後の束の間の、そして長いコルシカ史において唯一の独立期間を謳歌していた。実際にコルシカが独立していたのは1755年から1769年までの僅かな間であり、ジェノヴァに対して蜂起した1729年からブルボン家フランスに併合される1769年までを指して40年戦争とも言う。

ジェノヴァに対する反乱は「最初、庶民、羊飼ひ、ならず者たちの反抗に過ぎなかったが、すぐに有力者たちの手に移り、彼らが指導することになった」。²そのためジェノヴァが反乱を鎮圧することは困難になり、フランス王の援助を要請したため、コルシカの敵対以後フランスとなる。当時ヨーロッパ有数の軍勢力を誇っていたフランス軍を相手にコルシカ人がまともに戦えるはずはなく、現在もコルシカ人の記憶から消えることのないポンテ・ヌオヴォの戦い³で撃破された後、独立戦争を指導したパスカル・パオリはイギリスに亡命。以後現在に至るまでコルシカはフランス領となる。

パオリは現在のコルシカで「国父」と崇められ、1981年に開設されたコルシカ大学は彼の名を冠している。彼の偉業の一つはモンテスキューの原理によった、世界史上初の主権在民憲法であるコルシカ憲法を公布したことであろう。ルソーがコルシカに関心を持っていたのは、この指導者による所が多い。パオリはルソーを尊敬しており、コルシカ憲法もルソーに書いてもらうことを切望していたのだが、この頃健康状態の良くなかったルソーにその望みを叶えることは出来なかった。今日『コルシカ憲法草案』と呼ばれている、未完成の草稿が残されたのみである。

そういうことで、ルソーはこの島に自身の理想が反映された社会の実現の夢を見ていた訳なのだが歴史はそういう風には動かず、その代わりにコルシカを軍事的に征服したフランスこそが「ヨーロッパを驚かす」ことになった。

パスカル・パオリはフランス革命を希望と考えた。コルシカを征服したのはブルボン王朝であって、革命を「旧体制によって奪われた自由を取り戻し、独立を達成するチャンスだった」⁴とパオリが考えた、ということはある得る話である。

先に結果を述べてしまうと、私たちは彼の望みが叶わなかったことを知っている。1789年、ロンドンで亡命生活を送つ

¹ ルソー、ジャン＝ジャック『社会契約論』桑原武夫・前川貞次郎訳、1954＝2002、岩波文庫

² レヌッチ『コルシカ島』p.26

³ 「1769年4月13日、パオリ主催の下に行われた臨時長老議会は徹底抗戦を決議した。（中略）コルシカ軍はポンテ・ヌオヴォに向かって敗走した。ところが橋の対岸に配置されていたドイツ人の脱走兵が橋を渡ろうとするコルシカ人に発砲したので混乱は大きくなった。多くの者が川を泳いで渡ろうとし、水かさを増したゴロ川で溺れた。左岸にあったコルシカ兵2000のうち、600名が地上で、250名が河中で死んだ。コルシカ独立軍はこの打撃から立ち直ることができず、6月13日コルシカの降伏まで、フランス軍は殆ど抵抗を受けない。」大岡昇平『コルシカ紀行』1972、中公新書 p.66

⁴ 田野倉、前掲書 p.162

ていたパオリに立法議会は恩赦を与え、パリに到着した彼は英雄として迎えられた。ミラボーは「コルシカ征服」に将校として参戦した若き日の「過ち」をパオリに詫げる。⁵ロベスピエールの招待も受けた、という説もある。しかし、彼は「コルシカ独立のために戦った英雄」として迎えられたのではなく、「アンシアン・レジームのために戦ったとされた。独立の理念は無視されてしまった」⁶のである。英雄パオリはコルシカをフランスに回収するため革命家に利用されたとと言える。

そういう訳で、その後のパオリと革命政府の関係は次第に険悪なものになっていく。王の処刑、サルディニア出兵などで意見が対立し、またジロンド派と見なされたことで、ヘゲモニーを固めていくジャコバン派に睨まれる。しかし、この頃すでにコルシカの運命はこの老人の手にはなかった。アジャクシオで生まれた後のフランス皇帝が、フランスとジャコバン派に忠誠を誓ったことがコルシカの将来を決定的なものとする。

「半分アフリカ人、半分ヨーロッパ人という分類不能な地中海の混血児」⁷と蔑まれたナポレオーネ・ブオナパルテがコルシカという辺境出身であることで味わった苦悶は良く知られている。彼のような人間の心理を考えると、コルシカのような小国が独立国家となるよりも、出自に関わらず自由で平等な市民＝フランス人として生きられる共和国に併合される方を支持することは納得がいく。ジャコバン共和国はあなたがどこから来たのかは問わない、ことになっているのだから。あなたはあなたの肌や髪の色、体格（ナポレオンの小柄な体軀は良く揶揄された）、訛り、名前に関わらずフランス市民である。勿論そうは思わない人は大勢いるだろうが、彼らはその意味では共和主義者ではないのだ。

権力の座についたナポレオンはパオリの影響下にあったコルシカの独立支持者を徹底的に弾圧する。そして自分の支持者＝ボナパルティストを優遇し、彼らは島の有力者となっていく。この時期に「ジャコバン主義者ナポレオン」がとりわけ熱心にコルシカのフランス化に心を砕いたことはコルシカ人の「同化 assimilation」にとって決定的な要因であるだろう。コルシカがフランスに併合されたのは革命勃発のわずか 20 年前、さらにフランス本国の領土で唯一軍事的に征服された地域であるという重みを考えると、ナポレオンの「業績」はかなりの重要性を持っていると思われる。

しかし、コルシカの出身者がフランスの皇帝になったから、と言っただけでは無論「いかにしてコルシカの島民がフランス人としてのアイデンティティを持つに至ったか」という問いの答えにはならない。より本質的な問題は、共和国（およびその後を継ぐナポレオン帝国）が民衆を国民に生成するイデオロギーをどのように実践したか、ということである。

革命はその初期から公教育の確立を大きな目標としていた。学校教育を通じて「人間、市民、共和主義者を育て」⁸ること、つまり民衆を「国民＝フランス人」に作り上げることは革命家にとって最優先事項であった。

国民を作るために、学校はまず国民の言語を教える必要がある。さらに、共和国にはミシュレが言うように「ひとつの人民！ひとつの祖国！ひとつのフランス！それが必要なのだ」⁹から「ひとつの言語」が必要だ、とジャコバン主義者は考える。「一にして不可分の共和国」には「一にして不可分の言語」を。田中克彦によると「当時 2300 万人と推定されているフランスの全人口のうち、600 万人はフランス語を全く理解せず、他の 600 万人はよどみなく話すことができない」¹⁰だったということだ。方言や地域語を反動思想の拠り所と見なしたバレールは 1794 年に報告書の中でこう言った。

われわれは政体、慣習、習俗、服装、商業、さらに思想の革命さえも行った。それゆえ、それらの日々の道具である言語の革命を行おう。（中略）連邦主義と迷信はバ＝ブルトン語を話す。亡命者と共和国を憎むものとはドイツ語を話す。反革命はイタリア語を話し、狂信者はバスク語を話す。これらの災厄と誤謬の道を打ち砕こう。¹¹

⁵ Andreani, Jean-Louis, *Comprendre la Corse*, 2000, folio actuel p.67 「」つきは原文では<>ギューメつき

⁶ 田野倉、前掲書 p.165

⁷ 両角良彦『反ナポレオン考』1991、朝日選書 p.186

⁸ ルペルティエ「国民教育案」コンドルセ他『フランス革命期の公教育論』阪上孝編訳、2002、岩波文庫 p.176

⁹ ミシュレ、ジュール『民衆』大野一道訳、1977、みすず書房 p.33

¹⁰ 田中克彦『ことばと国家』1981、岩波新書 p.101

¹¹ バレール「方言とフランス語にかんする報告と法案」『フランス革命期の公教育論』 p.270

「ドイツ語」「イタリア語」という「外国語」が出てくることに注意したい。ここでバレールが言っているのは「ドイツ語を話すドイツ人」「イタリア語を話すイタリア人」¹²が「災厄と誤謬」を招くということではない。バレールの念頭にあるのは、フランスの領域内で「ドイツ語の方言」アルザス語を話す「亡命者と共和国を憎むもの」であり、また「イタリア語の方言」¹³コルシカ語を話す「反革命」のことである。

この報告書でバレールはコルシカについて「われわれの注目を惹くもう一つの県はコルシカ県である」¹⁴と言及している。

コルシカ人たちはフランス市民である。しかし革命から四年になるのに、彼らはわが国の法律を知らないし、(中略)フランスの法律はコルシカ住民の理解しない言語で書かれているために、彼らはその存在に気づきさえしていないのだ。(中略)しかしコルシカに外国語の翻訳者を置くよりも、われわれの言語の教員を置く方が望ましいのではないだろうか。市民諸君、ヴァンデの反乱はこのようにして生まれたのだ。¹⁵

大革命初期からのこういったイデオロギーを基盤にして「共和国は革命以来、地域語を抑圧し禁止するために可能なすべてを行った。共和国の学校の「黒い軽騎兵たち」(師範学校卒の小学教師のこと)は、フランス語を母語としない地方の子供たちにフランス語を叩き込¹⁶むことになる。典型的な「フランス語を母語としない地方」コルシカの子供たちは、「種族 race」固有の言語を学校で徹底的に「抑圧し禁止」されたことを通じてフランス人へと生成されていくことになるのである。皇帝ナポレオンやその息のかかったボナパルティスト、および地中海島嶼社会のクライエンテリズム¹⁷といった「特殊コルシカ」的な要因も、コルシカのフランス化を考察する上で看過することは出来ないのだが、国民国家の問題を考える上でより本質的なイデオロギー装置といえはやはり学校教育、とりわけ国家語の教育となるだろう。

アメリカ人の社会言語学者アレクサンドラ・ジャッフィーも「(19世紀から20世紀への)世紀の変わり目に地方に配属された教師たちは、言語を通じてフランスとフランス人を創造する最前線の兵隊(front line troops)であった」¹⁸と述べている。

任務を道案内する光は言語、合理性、文明、文化、徳、市民権等を結ぶつながりであった。地方のフランス化は早かった。フランス語の学習は議論の余地のない実用的な価値を持っていたため、学校のねらいは親や子供たちに喜んで受け入れられた。¹⁹

ジャッフィーの「議論の余地のない実用的な価値 incontestable pragmatic value」という言葉に注意したい。フランス語の習得をコルシカ人他「フランス語を母語としない地方の子供たち」が「喜んで受け入れた embraced」のは、崇高な革命

¹² もっとも、この時点では如何なる意味においても「ドイツ」「イタリア」と呼び得る国家はない。

¹³ アルザス語話者にとって、アルザス語は「ドイツ語の方言」ではないし、コルシカ語も話者にとって「イタリア語の方言」ではない独立した言語である、という見解が今日では主流であり、本論もその立場を取っている。ここでの記述はあくまでバレールの考えに沿ったものである。

¹⁴ バレール、前掲稿 p.267

¹⁵ バレール、前掲稿 pp.267-268

¹⁶ 三浦信孝「共和国の言語、フランスの諸言語」三浦信孝編『普遍性か差異か』2001、藤原書店 p.227

¹⁷ 「顧客主義」と訳されることが多い。「代議士と有権者が政治以外の領域において互酬的關係によって結ばれ、その結果として代議士は有権者の票を一括する特定の「地域ボス」に何らかの形で利益を供与することで、代議士と有権者との「忠誠關係」を固定化し、さらにこの關係を子々孫々にまで維持する政治形態である。」長谷川秀樹『コルシカの形成と変容』2002、三元社 p.63 コルシカのように経済の弱い周縁地域でこのようなシステムが出来上がるのは、どこかの国の、支持基盤を主に農村とする万年与党の「利権政治」を思い浮かべれば直ちに納得がいく。

¹⁸ Jaffe, Alexandra, *Ideologies in Action: Language Politics on Corsica*, 1999, Mouton de Gruyter p.80

¹⁹ Jaffe, *ibid.* p.80

の理念＝共和国イデオロギーのため、というよりは「彼らが欲するより良い生活」²⁰のためである。義務教育の無償化、世俗化を定めた「フェリー法」の施行は 1880 年代のことであるが、北山晴一は「フランス革命以来、パリにおける初等教育の普及にはめざましいものがあり、たとえばル・プレイ調査に出てくる 1850 年代末の、年収わずか 651 フランのパリの屑屋でさえ、娘を学校に行かせている」²¹と指摘する。こういった事情はコルシカにおいてもそれ程変わらない。というよりコルシカのような辺境の方が顕著であった、²²とも言えるくらいである。

結論から先に言えば、コルシカは「より良い生活」を送るために共和国をもっとも積極的に受け入れた地域であり、それはその貧しさと周縁性のためである。コルシカは産業革命の恩恵を全く受けなかった。土地は痩せているし、峻厳な山がそのほとんどを占めるので農業にも向いていない。そういうことで「税官吏、軍人、看守」がコルシカ人のお決まりの就職先で、一方「公務員でないコルシカ人はギャングかカジノの支配人」²³というメリメ以来の伝統であるノワールのステレオタイプが生まれることになる。コルシカに少なからぬ愛着を持っていたナポレオン三世が島を優遇し、大規模な土木事業を行ったことで第二帝政期は人口の増加傾向にあった²⁴が、長いスパンで見ると「内的要因と外的要因が重なって、19 世紀には怒濤のように島から人が出ていった」²⁵ということになる。

しかしヨーロッパで産業革命が進行していくなか、周縁的な状況に追い込まれていった離島はコルシカだけではない。隣島サルディニア、さらに南のシチリア、および 19 世紀半ばに大飢饉に見舞われたアイルランドの人々も貧困から逃れるため生まれ故郷を捨てざるを得なかった。しかし、彼らが目指した新天地はアメリカであったことは周知の通りである。コルシカ人がアメリカに行かなかった訳ではない。ニューヨークとロスアンジェルスにはコルシカ人のコミュニティがあり、そのノワールのステレオタイプの表象を吉田秋生の漫画『BANANA FISH』に登場するコルシカ・マフィアのボス、ディノ・ゴルツィネに見ることができる。また、プエルトリコ、ヴェネズエラにもコルシカ人は集団で移住し、その子孫にはラウル・レオニ大統領などがいる。

しかし、新大陸への移住者が「怒濤のように」出ていった「ディアスポラ」²⁶に占める割合は決して大きくない。島を捨てたコルシカ人のほとんどはパリ、マルセイユといったフランスの大都市、あるいは 1830 年のアルジェリアの獲得に始まるフランス植民地を目指すのである。フランス本土に移住した者たちは、前述したように国家公務員志向が強く、²⁷その傾向は現在まで続いている。植民地を目指した者たちは北アフリカ、インドシナ、ポリネシアと地球上のあらゆる地域に散らばった。植民地のコルシカ人、の数の多さはやはり特筆すべき事態で「フランスの人口の 0.75% でしかなかったコルシカ人が植民地軍に占めた割合は 22% におよび、内 6% は将校であった」²⁸ということである。特に地中海沿岸の北アフリカへの「植民者 colonisateur」は多く、アルジェリアには 100000 人、チュニジアには 25000 人²⁹のコルシカ人が移り住んだ。対人口比（脚注参照）を考えると、これはやはり目を見張る数字である。

イタリアの「南部問題」がサルディニアにグラムシの様な思想家を生み、ニューヨークにリトル・イタリアを形成したのに対して、「コルシカ人がいなければフランス植民地帝国はなかったであろう」³⁰と称される程コルシカがフランス植民

²⁰ Jaffe, *ibid* p.81

²¹ 北山晴一『おしゃれの社会史』1991、朝日選書 p.192

²² 「対人口比におけるバカロレア取得者の数は、1914 年にフランスで最も多い県の一つとなった。」Colonna d'Istria, Robert, *La Corse au XXe siècle*, 1997, France Empire p.60

²³ Franchini, Philippe, *Les Corses*, 2001, le cavalier bleu p.81

²⁴ コルシカの人口の推移 1793 年：150000 人、1881 年：273000 人、1962 年：176000 人、1990 年：249737 人（出典：Frémy, Dominique et Michele, *quid*, 1996, Robert Laffont）

²⁵ レヌッチ、前掲書 p.41

²⁶ 国民国家内部、あるいは植民地をその主な「離散先」とするコルシカ人にこの語を使うことにためらいを覚えるのだが、コルシカ人による著作ではごく当たり前の一般名詞として使用されるので、ここでは「括弧付き」にした上で、慣例に従った用法を使った。

²⁷ 「制服に敬意を抱く者は、軍隊、憲兵、警察、税官吏、看守などの職業に就いた、後の時代には、勉学の熱意にもえ、教職、郵政職、裁判所に就職する者もいたが、最も能力のある者は省庁や上級官庁に入った。貧困にあえぐ伝統社会やこれまで不安定な農村生活を経験した者にとっては、収入が安定し地位を保障してくれる役人への魅力は大きかった。」レヌッチ、前掲書 p.50

²⁸ Méditerranée Magazine: CORSE, Numéro été 2002, Milan Press p.40

²⁹ 出典：quid 1996

³⁰ <“Sans les Corses, il n'y aurait pas eu d'empire colonial français”, a dit un jour Lyautey> Andreani, *ibid* p.122

地帝国の拡大に多大な「貢献」をしたのは、「植民地を求める冒険に突き進んでいた富める国に併合された」³¹からである。Georges Condominas は「フランス植民地主義におけるコルシカ人、およびブルターニュ人の役割は、ウェールズ人やアイerland人がイギリス植民地で果たしたそれを思い起こさせる」³²と述べる。サルディニア／コルシカの歴史の違いはフランスやイギリスのような国家の帝国主義とイタリアにおけるそれとの差に由来するのである。

またグラムシが告発する、以下の様な「一般的なイデオロギー」がコルシカに当てはまるかどうかとも検討が必要となる。

南部人は生物学的に劣った存在であり、半野蛮人か、もしくは完全な野蛮人であるべく、自然的に運命づけられている。南部が遅れているとすれば、その罪は資本主義の制度や他のなんらかの歴史的理にあるのではなく、南部人を怠惰で無能力で犯罪的で野蛮な存在にしてきた自然にあるのであって、この無慈悲な運命を南部は幾人かの偉大な天才の純粋に個人的な突然の出現によって緩和してきたのであったが、それらの天才はさながら乾燥した不毛の砂漠にしげる孤独な棕櫚のようなものである、うんぬん。³³

もちろん当てはまる、これはまるでコルシカ人に向けられた差別的な言説そのものではないか、と言うことは可能である。『コロンバ』に表象された野蛮性の強調についてはすでに見てきた。またナポレオン三世失脚後にフランスを覆ったヒステリックな「コルシカ嫌い corsophobie」の例³⁴は枚挙にいとまがない。そしてそのためにコルシカ人が味わった苦悩を軽視することはできない。

しかし、それをフランスによって植民地化された人々の苦難と同列で語ることは不可能であろう。コルシカ人は「自由で平等な個人」としてフランス共和国によって解放されたのである。そして普遍的な個人主義をとるフランス共和国は「種族」固有の本質性を認めないのだから、少なくとも理論上はグラムシの告発はコルシカには当てはまらないのである。しかし、「あまりそうした諸権利にあたいたしないような人々」³⁵はフランスによって「文明化」されなければならない、というロジックでフランスに植民地化されていったのである。

しかし、そうは言っても確かにフランス本土人(les continentaux)とコルシカ人との間の権力関係は、間違いなくある。しかし、コルシカ人は「フランス人ではない」のではない。「フランス人／コルシカ人」という二項対立が成り立たないのはコルシカ人が「大陸の連中」という言葉を使用することからも明らかで、二項の関係は「フランス人／コルシカ人」なのである。そして地中海というアフリカとヨーロッパの境界にあって、フランス人というヨーロッパ人であるコルシカ人に、アフリカという他者との関係において、白人として振舞うことを共和国は可能にし、そしてそれをコルシカ人が積極的に受け入れていくことによって、彼らの国民化はますます強化されたのである。

しかし、この議論が「コルシカは貧しかった」という事実から始まっていることも忘れてはならない。兵士は（そして冒険者となる者たちも）いつも貧乏人なのである。グラッパ中尉というコルシカ人も登場するセリーヌの『夜の果ての旅』はそのことを告発した小説として読まれるべきだろう。「おまけに、報酬ときたらどうだ？ ひでえもんさ！ 棍棒でどやされるのがおちだ。みじめな暮らしに、嘘八百、そのうえ、べてんのおまけとくる。」³⁶と軍隊生活について主人公バルダミユは言う。しかし、それでもこう思う者たちもいるのだ。

とはいえ、軍隊も捨てたものではない。何と言っても白いパンが毎日食べられる兵舎の食事は、田舎の日曜のご馳走よ

³¹ レヌッチ、前掲書 p.41

³² Condominas, Georges, 'Les Corses et l'empire colonial' dans MUSEU D'IA CORSICA, *CorseColonies*, 2002 p.128

³³ グラムシ、アントニオ『知識人と権力』上村忠男編訳、1999、みすず書房 pp.7-8

³⁴ 「ロシュフォールは「コルシカは1フランでイタリアに返すべきだ」と提案した；フィガロ紙はギョーム二世とビスマルクを暗殺するため「犯罪に慣れている」コルシカ人を雇うべきだと提案した。（中略）クレマンソーは「コルシカを即時かつ未来永劫フランス共和国から追放する」動議を国民議会で求めた。」Colonna d'Istria, Robert, *ibid.* p.29

³⁵ ルフェーヴル、ジョルジュ『1789年 フランス革命序論』高橋幸八郎・柴田三千男・遅塚忠訳、1998、岩波文庫 p.363

³⁶ セリーヌ、ルイ＝フェルディナン『夜の果ての旅（上）』生田耕作訳、1978、中公文庫 p.11

りずっと豪勢なものだった。病気になるれば立派な身なりの軍医殿がただで診てくれるし、薬ももらえる。「青、赤、白をとりまぜ、房飾りのついた美しい軍服」を着込んで町に出れば女性にもてる。³⁷

こうして貧困階層からこそ、国家にとってもっとも都合の良い国民が生成されていくのである。また、ジャッフィーは国民化装置としての軍隊が持つ別の重要性について指摘する。

学校に加えて、軍隊もまた重要な社会化の制度であった。19世紀の多くの若い新兵にとって島を離れてフランス各地からやって来た他者と接触する初めての機会が兵役であった。軍隊においてフランス語を話すことは実際的な要求だった。（中略）国民の概念は軍隊での生きられた経験(lived experience)の一部をなしていたのである。³⁸

人は「白いパン」のためだけに死ぬことはできないし「議論の余地のない実用的な価値」だけでは、フランスを愛し、そのために命を賭けることは困難である。学校で教わったことのために死ねる人間などはいない。実用性を超える、国家への忠誠心と自然な愛着、すなわち愛国心を作るためには「生きられた経験」が必要となってくるのだが、兵役には誰もがつく訳ではない。生まれ故郷—それは国家ではない—を離れずに留まっても国家を「生きられた経験」とする、国家に帰属していると自然に思わせるイデオロギー装置が必要とされる。

ベネディクト・アンダーソンは「行政単位が、ときとともに、いかにして、祖国と考えられるようになるかを理解するには、我々は、行政組織がどのようにして意味を捏造するのを見なければならぬ」³⁹と言う。ここまで国民化の規律・訓練装置である学校と軍隊について見てきたが「祖国に、つまり偉大な友情に私たちのすべての愛着が生じる」⁴⁰とミシュレに言わせる「国民的想像力」は、規律・訓練の賜物ではない。学校や軍隊もナショナリズム生成のために「意味を捏造」しない訳ではないが、「行政単位」と「母なる家、この巨大にして光栄ある家」を等号で結ぶ最も強力なイデオロギー装置は、アンダーソンにとっては「出版資本主義」である。出版資本主義を成り立たせる必要条件は(1)書物の複製技術(2)識字率であるが、(1)はフランス革命が国民国家を作り出そうとした時にはすでに存在していた。（というより、フランス革命自体がグーテンベルクの活版印刷の存在なくしては起こり得なかっただろう。）(2)については「1840年になっても、当時のヨーロッパでもっとも先進的な国家であった英国とフランスにおいてすら、全人口のおお半數近くが文盲だった」⁴¹というところもとない状況であったが、フランスでは「第二帝政期にはすでに文盲率は飛躍的に低下しており、文字文化に接しうる層が大きく拡大して」⁴²いくことになる。そして彼らが読み書きできるようになる言語が国家語＝フランス語において他にない、ということはすでに議論した。

そして19世紀には小説という文学ジャンルの発展とともに「国民文学」が成立、大衆向けの新聞も普及しナショナルなニュースを提供する。ダンケルクからボニファシオまでの一度も会ったこともなければ、国境を挟んですぐの隣人に比較したら共通点もあまりない気をする人々の間での「想像の共同体」が読書を通じて形成されていく。

しかし、国家が用いる「意味の捏造」の手段は活字メディアだけではない。ピエール・ノラが監修する『記憶の場』シリーズでは「三色旗」「ツール・ド・フランス」「ラ・マルセイーズ」「パンテオン」「兵士ショーヴァン」「博覧会」その他ナショナルな「記憶」を作り出した様々な装置が分析の組上に載せられている。

それでは音楽はどうであろうか。フランスにおいて音楽はナショナルな装置としてどのように機能したのだろうか。

結論から先に言えば、音楽は本質的に国民国家との相性がそれ程良い訳ではない。前章でも強調したことであるが、音

³⁷ 両角、前掲書 pp.163~164

³⁸ Jaffe, *ibid.*, p.84

³⁹ アンダーソン、ベネディクト『増補 想像の共同体』白石さや／白石隆訳、1997、NTT出版 p.98

⁴⁰ ミシュレ、ジュール『民衆』大野一道訳、1977、みすず書房 p.222

⁴¹ アンダーソン、前掲書 p.130

⁴² 北山、前掲書 p.193

楽は物質ではないのだから、生身の人間それ自体が移動しない限り、ある地域の音楽を他の地域の人間が聴くことはできない。だから、音楽にとって国家は大きすぎる。コルシカ人が遙か彼方のブルターニュ半島で演奏されている音楽を聴く手段はなかった。

印刷楽譜というメディアは音楽の記録、保存及び移動手段を作ったが、五線譜に記されて国境を越えて流通する音楽が最初は宮廷、その後もブルジョワジーという社会のごく限られた階層にしか届けられなかった点について前章で見て来た。そういうわけで、楽譜出版の発達は音楽の国民化にはそれほど関わっていない。

また、ずっと時代を下って現代、資本主義が世界を覆い尽くすようになると、国籍と音楽の志向には一定程度に個人差はもちろんあるものの原則的にはつながりがなくなっていく。酒井隆史は「情動にじかに作用する直接性を有している」⁴³ 音楽は代理＝表象機能が弱い、と指摘する。故にドゥルーズ／ガタリの代理＝表象を批判する書物『千のプラトー』は音楽について／音楽によって書かれたのである。『千のプラトー』第11章「リトルネロについて」は音楽そのものの思考である。「ギリシア音楽の旋方も、インド音楽のリズムも、それ自体領土的で、地方、地域を示す。（中略）リトルネロは、本質的に、〈生まれ故郷〉や〈生来のもの〉に関係しているのだ」⁴⁴とドゥルーズ／ガタリは言う。しかし、彼らが言う「〈生まれ故郷〉や〈生来のもの〉」とはもちろん国民国家ではない。リトルネロは代理＝表象装置ではなく「領土性のアレンジメントから外に出て他のアレンジメントに向かったり、別の場所を目指したりすることもある」⁴⁵逃走の装置なのである。

また、音楽が代理＝表象機能から逃れることのできない言語を必要条件とはしないことも異文化の境界を越えるのに最も適した文化商品たらしめる重要な要因であるだろう。「音楽は国境を越える」という言説はこれまでに何度も繰り返されてきた。実際、先進資本主義国で生活している場合、外国の音楽を耳に入れないで過ごすことの方が困難ではないだろうか。音楽にとって国家は小さすぎる。これはほとんど余談になってしまうが、私がこの論文を書いているApple社のeMacというマシンにはiTunes4という音楽ソフトが入っていて、この〈ソース〉中の〈ラジオ〉には368ストリーム⁴⁶が接続されておりその中にはアメリカの膨大なカレッジラジオ、フランス語のヒップ・ホップ専門局、ジャマイカのルーツ・レゲエ専門局、ペルシア伝統音楽専門局、クリスマス音楽専門局（最近になってストリームが入った）、ベートーベン専門局から前衛クレズマー音楽専門局なんてものである。これらのストリームは私がダウンロードしたのではなく、iTunesが勝手に取り込んで更新しているということを記しておきたい。ユーザーという「主体」が趣味嗜好に沿った選択をする手続きもなく、惑星上のあらゆる音楽が向こう側から勝手にやって来て私たちのベッドルームに届けられるのである。（そしてこの装置は、少なくとも私にとっては大変便利で有難いものである。）現代における、音楽を取り巻くこういった事態については第三章で議論する。

以上見てきたように、国民国家と音楽の相性は決して良くない。しかし、にもかかわらず「国民音楽」というものが確かに存在している、ということが問題となるのである。音楽は歴史のある限られた一時期において、国民という「想像の共同体」の代理＝表象装置として機能した。音楽が、「脱領土化したリトルネロを産みだすこと、そして脱領土化したリトルネロを宇宙に解き放つ」⁴⁷逃走線を引くのではなく、国民国家という決して〈生来のもの〉ではない領土に回収されそれがさもなく生まれ故郷であるかのように信じ込ませる役目を負った時代があったのである。以下、それがいかんにしてなされたのかを見ていくことにしたい。

⁴³ 酒井隆史「世界の現在に抗う場所」『STUDIO VOICE』特集：ネオソウル・ユニバース、vol.336, December, 2003、インファス p.54

⁴⁴ ドゥルーズ、ジル／フェリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一／小沢秋広／田中敏彦／豊崎光一／宮林寛／守中高明訳、1994、河出書房新社 p.361

⁴⁵ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.361

⁴⁶ 2003年12月22日現在、大雑把に20の音楽ジャンルに整理されていて、ちなみに一番ストリーム数が多いのはelectronicaで68ストリーム。少ないのはbluesで4ストリーム。

⁴⁷ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.402

2-2 ブルジョワジー／高級音楽／国立音楽機関

金利暮らしの鼻眼鏡連、楽隊の調子つばずれを一々指摘／下腹の勤め人、でぶの女房同伴でくる／その取り巻きが世話好きな象使いども／裾飾りばかりけいけいしくて、広告のような連中／
功成り名遂げて隠居した商人どものクラブめく、ここの緑のベンチでは／握りのついたステッキで、砂掻きまわし／大まじめ、条約論をたたかわす、かと思う間に急転直下／銀製の容器から鼻へ運んで、「つまりその・・・」

ランボー

産業革命を通じて富を獲得し、市民革命を通じて権力を獲得したブルジョワ階級が演奏会を支える層として加わったために、聴衆層が断片的に拡大し、演奏会が商業ベースにのるようになったのである。（中略）興行先が音楽家と契約を結んで、不特定多数の人々を相手に切符を販売することによって演奏会が成立するようになる。⁴⁸

と渡辺裕は述べる。印刷楽譜の普及、という音楽消費メディアの発展がこの変化の前提にあることはすでに議論してきた。吉見俊哉は1830年代が「音楽演奏をめぐる社会的な認識」が変容する「およその転換」⁴⁹だと指摘する。フランスでは「株屋の王様」ルイ・フィリップが「投機を国家宗教にまで高めた」⁵⁰時代、音楽は市民社会の消費物となる。

こうして商業化していった音楽はブルジョワ社会で資本主義の自由競争原理に則って消費されていき、「マス・カルチュア」化する。その典型的な現象として渡辺が挙げるのが「ヴィルトゥオーソと呼ばれる一群の音楽家たち」⁵¹である。しかし、大衆化した音楽は「他方で「真面目な」鑑賞を助長する効果も果たすことになった」⁵²。そして国家は需要が増大していく「真面目な」音楽鑑賞を組織する手段を作り上げていく。「19世紀は、音楽のさまざまな組織、体制 音楽学校、管弦楽団、合唱団、専用のコンサートホール、音楽出版社、音楽学科が出そろって、音楽が一つの芸術から大きな公共事業に変貌した時代である」⁵³とノーマン・デイヴィスは言う。

アンシャン・レジームの頃からフランスには王立音楽アカデミーという組織があったが、その特権にも関わらず貴族や大ブルジョワジーの私的なコンサート協会も多数存在していた模様である。しかしそれらの非デモクラティックな協会は革命の最初の動乱のなかで早々と消滅したり、政治的な動乱のために弱体化することになる。

芸術における権力を旧特権階級から奪った国民公会は「ヴァンドリズムから芸術作品を保護するために」⁵⁴国立および県立の博物館、ルーヴル美術館、フランス記念物博物館、国立古文書館、そして国立学術研究院⁵⁵を設立。1795年（共和暦3年）にはコンセルヴァトワール（Conservatoire 国立音楽院）が学術研究院の創設に付随して設置される。1946年にコンセルヴァトワールは国立高等音楽院（Conservatoire national supérieur de musique）と国立高等演劇学院（Conservatoire national supérieur d'art dramatique）とに専門分化されることになるが、現在でも supérieur の名の通りフランスにおいて最も権威ある音楽教育機関として機能しており、その名声は世界中の音楽関係者、愛好家に響き渡っている。

ここで問題としたいのは何故共和国が「国立」の音楽教育機関を必要としたか、ということである。王政が王立音楽機関を欲するのは、それは例えば臣下の貴族たちに王の富と権威を見せつけるためである、とか諸外国の宮廷との競い合い

⁴⁸ 渡辺裕、前掲書 pp.15-16

⁴⁹ 吉見、前掲書 p.86

⁵⁰ グロイユ、前掲書 p.54

⁵¹ 「サーカスマがいの超人的な妙技と華麗な演奏を売り物にした彼らは、たちまちのうちに聴衆を魅了し、絶大な人気を博することとなった。」渡辺、前掲書 p.17

⁵² 渡辺裕、前掲書 p.18

⁵³ デイヴィス、ノーマン『ヨーロッパⅢ近世』別宮定徳訳、2000、共同通信社 p.353

⁵⁴ プラース、アデライード・ド『革命下のパリに音楽は流れる』長谷川博史訳、2002、春秋社 p.371

⁵⁵ 「学術研究院は三つの部門に分かれており、第三部門には八つの部会が含まれていたが、音楽にはその最後の部会が割り当てられている。」プラース、前掲書 p.371

などといった政治的な理由もあるがそういった事情も統合して突き詰めていけば、それは結局王様が音楽を欲したから、ということになるだろう。貴族やブルジョワジーが私的に所有していた音楽協会についても同様のことが言える。王政において、究極的には国家予算は王様の小遣いである。その小遣いを自分のために乱費するか、民衆のために使うかで暴君と名君に分かれるのであろうが、しかし大なり小なり全ての王様は例外なく無駄遣いをする。とりわけフランスでは、王様たちは火を吹くように無駄遣いをした。革命以前のフランスにおける芸術の遺産とはその無駄遣いの果実である。その事実を芸術の発展に寄与したという点で評価するか、民主主義の観点から非難するか、という単純な問いをたてれば、バロック音楽やヴェルサイユ宮殿の美的価値はどうあれそれらの成り立ち方は政治的に正しくないのだから革命が起こった、ということになるだろう。言い換えれば、政治的に正しくない旧体制において音楽という非生産的な art (1. 芸術 2. 技術) が「国家予算」で育成されていたということには何ら不思議はない、ということになる。

しかし、王政を倒した共和国が何故国家予算を使って音楽機関を運営するのだろうか。革命政府は王立音楽アカデミーや王立歌唱学校などの組織の容れ物は破壊したが、その中身は受け継いだのである。

国民公会は「ヴァンダリズムから芸術作品を保護するために」様々な組織を設立した、という点についてすでに触れた。芸術至上主義の立場に立てばこの論理には全く問題がない。芸術はとにかく大事なもののだから、とにかく保護すべきだ、と言えばそれで良い。しかし、共和国において国家予算は誰かの小遣いではない。国家の主権者である全ての市民の税金なのだから、誰か特権的な立場の人間の趣味で好き勝手に使えるというわけではない。共和国は芸術至上主義の立場には立てない、はずなのである。芸術を国民国家が国の予算で保護する、育成するという時には、そこには「ヴァンダリズムから芸術作品を保護する」という以上の理由が必要とされる。何故国家がヴァンダリズムから芸術を保護しなくてはならないのか、という国家を主語にした問いが立てられなくてはならないのだ。

結論から先に言えば、音楽も含めた芸術は国家にとって「役に立つ」のである。これは国家が音楽に予算を注ぎ込む立派な理由となり得る。国家は国家にとって役立つことのためにお金を使うものなのである。では、音楽がどのように役に立つのか、という問いが当然必要になる。その問いに答えるためにコンセルヴァトワール他の音楽機関の活動を簡単に追ってきたい。

コンセルヴァトワールの教育は声楽偏重であった、と浅井香織は指摘し「教授陣が最も減らされた 1806 年に、ナポレオン一世は声楽の優秀な学生の内男子生徒 12 名と女子生徒 6 名に奨学金を与え、彼らに対して無料の寄宿舎をも用意するという勅令を出している」⁵⁶という例を挙げる。続く復古王政期にもその傾向は強まり「この学校に歌手養成所といった傾向を一層強く打ち出させることとなった」⁵⁷と浅井は言う。何故国立音楽院が声楽を重視したかということ「国家的催しの感を帯びているオペラに優れた人材を供給」⁵⁸するためなのである。声楽の他では木管楽器のクラスが非常に充実していて、それは教授陣が軍隊のメンバーを母体にして組まれていたからである。オペラが何故「国家的催しの感を帯びている」のかと言えば、先に議論した通り代理＝表象機能が弱い音楽において、視覚的スペクタクルと歌という言葉を使った音楽形態による芝居で成りたっている「総合芸術」であるオペラは政治的に利用しやすい音楽ジャンルなのである。浅井は「多数の観客を動員し、場の一体感から直接的に群集心理を掻き立てること」⁵⁹が可能である、という点を指摘している。1790 年前後にパリの劇場では『愛国者の一家、または連盟祭』⁶⁰といったような愛国的レパートリーが数多く上演されたということである。また連盟祭、ヴォルテールやルソーといった偉人のバンテオン葬、最高存在の祭典などの革命政府による愛国的行事の数々でオペラはほとんど常に上演されており、この政治的価値を続く歴代の政体も重要視したのである。コンセルヴァトワールのもう一つの柱、木管楽器＝軍隊と国民国家の繋がりは言うまでもないだろう。コン

⁵⁶ 浅井香織『音楽の〈現代〉が始まったとき』1989、中公新書 p.188

⁵⁷ 浅井、前掲書 p.190

⁵⁸ 浅井、前掲書 p.188

⁵⁹ 浅井、前掲書 p.75

⁶⁰ 「この第二幕は（中略）劇の登場人物全員が行列を作り、行進曲のリズムや『サ・イラ』の響きに合わせて「連盟」の誓いをおこなった。」プラース、前掲書 p.102

セルヴァトゥール設立以前の 1792 年に、国立衛兵無償音楽学校というフランス初の軍楽学校が「革命下の社会情勢は、オペラとは別種の音楽を求めている」⁶¹という要請ですでに設立されていた。

というように国立の音楽機関は、決して王様の無駄遣いといったようなものではなく、国家の権力編成に貢献したものであったのである。そしてこのフランス最高峰の教育機関及び演奏団体だけでなく、ノーマン・デイヴィスが言うように 19 世紀を通じて音楽の様々な組織が「大きな公共事業に変貌」していくことになる。

「国家的催しの感を帯びている」オペラが重要視され、人材要請に力を注いだ点についてこれまで見てきたが、その上演機関である劇場にも国家は手を延ばす。オスマン男爵によってパリの大改造が行われた第二帝政期に豪華絢爛なオペラ・ガルニエが建設され「芸術の都パリ」の威信を見せつける。「金を稼ぐことが、ほとんど官能的な情熱の対象となり、性愛が金銭の問題となる」⁶²というエーゴン・フリーデルの言葉を引用してベンヤミンが皮肉るナポレオン三世の時代、劇場の観客層を占め音楽を消費していくのが新興ブルジョワジーであることはすでに確認した。ブルジョワ階級は「19 世紀前半にはまだ自らの社会的地位の安定のために闘い続けていかなければならなかった」⁶³が、「金融資本主義を優遇するナポレオン三世流の帝国主義」⁶⁴の時代には

下からの攻勢に対して守勢に回る側となっていたので、政府は劇場観客層の大部分を占めるこれら〈健全階級〉を頼りに、彼らの考え方や関心に背馳するような作品を検閲によって徹底的に押しつぶしていく⁶⁵

ことになるのである。ナポレオン三世自身は伯父同様に音楽に対してそれほど情熱を持っていたわけではなく「一番気に入っている音楽は衛兵交替時の軍歌「トラララ」、楽器の中では大太鼓を最も素晴らしいと思って」⁶⁶いたような趣味の持ち主なのだが、聴衆の耳を組織すること、および音楽文化を保護することでフランスの威光を放つことの政治的重要性に疑問を挟むことは恐らくなかったであろう。

そして、「バブル」がどんどん膨らみ、その恩恵を受ける階層が下方にまで広がっていくシステムを権力が用意するようになると、次第に庶民や労働者の耳も組織されていくことになる。

第二帝政期に行われた国家的行事の中で、その時代の精神を最も良く表しているものといえばサン＝シモン主義の結晶である万国博覧会であろう。ベンヤミンは「万国博覧会は商品という物神の巡礼場」であり「万国博覧会は商品の交換価値を美化し「商品の宇宙を作り上げる」⁶⁷と鋭く指摘するが、サン＝シモン主義者の方は「商品の競争の場、商品のオリンピック」⁶⁸という制度が産業を活性化させ、労働者の生活の向上に貢献する、という素朴なイデオロギーでこの祭典を組織していたのである。そしてこの産業至上主義の祭典で、大挙する群衆の耳に届けられるべき「パリに押し寄せた外国人や田舎者の誰もがすぐに理解できる音楽」⁶⁹がオフエンバックによって提供される。万博の観衆として想定されていたのはブルジョワジーというより庶民であり、彼らの耳に当たりが良い音楽を用意したオフエンバックは万博でその名声を確立することになる。ベンヤミンはアンリ・ラヴダンのアカデミー入会演説をノートする。

1867 年の万博について。オフエンバックについて。「10 年にわたって、喜劇作者の才気煥発と音楽家の酔いしれたようなインスピレーションが互いに競って、奇想やいろいろな発見を生み、1867 年、博覧会の会期中に、笑いの最高点、狂

⁶¹ プラース、前掲書 p.379

⁶² ベンヤミン『パサー・ジュ論 第一巻』 p.159

⁶³ 浅井、前掲書 p.75

⁶⁴ ベンヤミン『パサー・ジュ論 第一巻』 p.56

⁶⁵ 浅井、前掲書 p.75

⁶⁶ 浅井、前掲書 p.152

⁶⁷ ベンヤミン『パサー・ジュ論 第一巻』 pp.14~16

⁶⁸ 鹿島茂『絶景、パリ万国博覧会』1992、河出書房新社 p.110

⁶⁹ 吉見俊哉『博覧会の政治学』1992、中公新書 p.84

気の表現の極地に達した。この芝居は、すでにたいへんな成功を収めていたが、いよいよ熱狂の度を加え、今日のわれわれが知るあわれな、ちっぽけな勝利からはとうてい考え及ばないようなものになった。その夏、パリはいよいよ日射病にかかってしまったのだ。」⁷⁰

19世紀フランスの音楽におけるサン＝シモン主義は万博のオフエンバックだけではない。音楽においてもその所有癖を遺憾なく発揮するブルジョワジーは「上層階級の所有物を素性の知れない人々に共有されてはたまらない、というブルジョワ的保身」⁷¹から、「我々の高級な音楽」を大衆が理解できるはずはないと決めつけていたのだが、この主張はもちろん成り立たない。彼らが劇場のチケットを買い占め、印刷楽譜を買いあさることによって消費する音楽も元はといえば宮廷の所有物だったのであり、経済が発展し消費社会が拡張することでブルジョワジーの手に移ったのだから、更に経済が拡大すれば音楽もより大衆化していくことは当然の結果なのである。そして経済の発展を最も強く望んだ層がブルジョワ階級であることはいちいち論を重ねるまでもない。それは別の見方をすれば、より広範な層の大衆が消費社会の制度に組み込まれていった、ということである。現在に生きる私たちまでもが、消費者として「日常生活の全ての面において、ルイ14世がその交点をヴェルサイユに定めた座標軸」⁷²から逃れられない、この事態をベンヤミンは商品フェティッシュの地獄として以下のように描写する。

娯楽産業は人間を商品の高みに引き上げるやり方をするのだから。人間は、自分自身から疎外され、他人から疎外され、しかもその状態を楽しむことによって、こうした娯楽産業の術に身をまかせている。⁷³

しかし、サン＝シモン主義者にとって消費社会の娯楽産業は天国とまでは言わないまでも、快適な生活の助けになる商品である。

この他にも、19世紀後半には大衆向けに「高級音楽」を提供するパブリックな組織が編成されていった。ベートーヴェンのような難解な音楽を、視覚的要素が一切排除された上演で大衆に受け入れさせたジュール＝エティエンヌ・パドルーが仕切ったコンセル・ポピュレール・ド・ミュージック・クラシック。労働者たちに「声を合わせて美しいハーモニーが作れるようになると（中略）音楽することの喜びに強く捉えられ、もう酒場のことなど忘れ」⁷⁴させてしまったパリ男声合唱協会。こういった制度によってブルジョワジーが独占してきた高級音楽がより大衆化していくのである。

しかし、こういった音楽環境がフランスの国土内で均質的に整っていったと考えるのは無論誤りである。フランスの中央集権は旧体制から革命政府に受け継がれていった、というのはトクヴィルの有名なテーゼであるが、音楽他芸術分野のパリー極集中はとりわけ顕著である。パリが舞台であるこれまでの議論は、コルシカのような辺境から眺めると違った相貌を呈することになる。

フランスにおいて「高級音楽」がブルジョワジーを中心にパリを始めとする大都市で発展していったことは、コルシカの島民にとっては、自分達にはそれ程関わりのないこととして経験された（あるいは、全く経験されなかった）。コルシカには一軒のオペラハウスも建設されなかった。それでも他の施設を使った上演の機会が全くなかった訳ではないが、19世紀のコルシカでは人口の都市への集中がまだそれ程顕著ではなく、アジャクシオやバステアといった都市で演奏会が催されても山間部でアウタルキー的な生活を送る島民にとっては、やはり自分達の生活には関係のないことだったのである。コルシカにはサン＝シモン主義のユートピアはなかった。産業革命は人口の流出という事態を招いただけであることは、すでに見てきた。こういった事態について、コルシカのような田舎の人々はパリを中心とする高級音楽を楽しむ機会から疎外された、という言い方も出来る。しかし、「人間を疎外する」とベンヤミンが批判する消費社会における商品化

⁷⁰ ベンヤミン『パサーージュ論 第一巻』 p.402

⁷¹ 浅井、前掲書 p.246

⁷² 鹿島茂『パリ五段活用』2003、中公文庫 p.209

⁷³ ベンヤミン『パサーージュ論 第一巻』 p.15

⁷⁴ 浅井、前掲書 p.265

された音楽の成り立ち方からは無縁に、パリで何が流行っていくようなそんなことに関係なく自分達の音楽文化を楽しんでいた、という言い方も可能である。19世紀を通じてコルシカの音楽は「大きな公共事業」と化した音楽にそれ程の影響を受けることなく、生活に密接に根付いたものとして営まれていた。こういった事態が急変するのは音楽のメディアが劇的に変貌し、産業として飛躍的な発展を遂げる20世紀になってからのことである。

しかし、すでに前章で『コロンバ』を題材にコルシカが「文明」に対する野蛮として表象されたさまを見てきたように、国家が保護、育成する「高級音楽」に対するコルシカの「民謡＝低級音楽」という二項対立が成立したのもこの経過の中でのことである。確かに、19世紀の「大きな公共事業」はコルシカの「領土的」音楽（＝リトルネロ？）を破壊し尽くすまでには至らなかったが、辺境の島に土着の音を「野蛮」というカテゴリーに閉じ込めることには「成功」したのである。

さて、それではパリをはじめとする大都市の下層階級の民衆は例外なくブルジョワジーが中心の音楽資本主義の制度に組み込まれていったのか、といえはそんなことはない。音楽が宮廷から外に出た時、貴族のライフスタイルをこぞって模倣した新興ブルジョワ階級が近代的聴衆の在り方を組織したのであるが、ブルジョワ文化が経済の発展につれて拡大していき、また大衆の経済状態も向上した時、大衆が皆ブルジョワジーに憧れ彼らのようになりたいと願った訳ではない。たいていの民衆にとってはブルジョワジーの消費文化は憧れても詮無き、手の届かないものとしてあっただろう。しかし、「レイ 14 世がその交点をヴェルサイユに定めた座標軸」に積極的に背を向けるような、ブルジョワジーを軽蔑する態度も19世紀のフランスには存在していた。「ボヘミアン」と呼ばれる汚い格好をして反体制的な生き方を試みる若者たちの一人は、小市民的な音楽鑑賞のあり方を例えばこのような詩で罵倒する。

けち臭い芝生で仕切った広場の一部、
植木も花壇もお座なりを一步も出ない辻公園、
毎木曜の晩を待ち、各自の愚劣をぶらさげて、
はあはあと暑さに喘ぐ市民ども、集まってくる。

中央あたりに陣取って、楽隊は派手な軍帽揺すりながら、
横笛入りでワルツを鳴らし、
それを取り巻く前列は、気取りやどもの指定席、
公証人は気になさる、定紋打ったる安ピカ物の装身具⁷⁵

しかし、『地獄の季節』の作者であるこの詩人は、19世紀後半のフランスの大衆の典型では全くない。「気取りや」の「市民ども」の「愚劣」なさまを徹底的に嘲笑することの出来るランボーは、何といても天才的な詩人なのであり、多くのフランスの大衆に取ってはランボーのようなアナーキズムも、ブルジョワ的な消費社会も同じように彼らの生活からほど遠いものであったというのが実際のところであろう。

しかし、「文化エリート」であるランボー的な精神のボヘミアンたちがフランスの音楽文化史の1ページを占めることになるのである。「底抜けポケット・・・外套も裾は煙のよう・・・ズボンにも大きな穴」といった出で立ちの彼ら「夢想家の一寸法師」⁷⁶たちが社会的／経済的な強者になったという訳ではない。近代世界史が現在に至るまでブルジョワジーの金ひか論理で動いていることは言わずもがな、である。ボヘミアンたちが社会の落ちこぼれであることに変わりはない。また、彼らの芸術性がほとんどの大衆にとって親身に感じられるものでなかったことも間違いない。しかし、彼らの精神が実を結んだ音楽文化のあり方は商業的な成功を収めることになるのであり、何がそのような事態を引き起こしたの

⁷⁵ Rimbaud, Arthur, 'A la musique', 1871 「音楽につれて」『ランボー詩集』堀口大樹訳、1951、新潮文庫 pp.32-33

⁷⁶ Rimbaud, Arthur, 'Ma Bohème', 1871 「わが放浪」『ランボー詩集』堀口大樹訳 p.64

か、というのが次の疑問となる。

2-3 シャンソンと大衆文化の成立

さあいけ さあいけ／貴族を吊るせ！／さあいけ さあいけ／絞首刑！／それがだめならぶっ殺せ！／それもだめなら／火あぶりだ！

le “ça ira”

女の子たちは乳房を見せる／軽薄な男どもを捉えるために／若僧たちは秋波をおくる／女たちの罪の報酬を巻きあげるために／乞食、淫売、淫売のヒモ／こそ泥、追放人、人殺し／便所の掃除女たち、君たちに／お願いする、おれを許せと
「マクヒイスが人々に許しを求めるバラード」

日本語の「歌」および英語の song に相当するフランス語には chanson および chant の二つがあり、前者には「歌、歌謡、シャンソン」後者には「歌、歌曲、歌うこと、斉唱」⁷⁷の訳語が当てられ、chant を辞書で引くと [chanson の方が大衆的] という説明がついており、両者の違いが一定の価値基準に基づいた質的な差異であることを理解する助けとなっている。この説明でシューベルトの「野ばら」を chanson と言ってはいけない、chanson grégorien という用法は誤りである、ということが分かる。ついでに言えば、日本語の「シャンソン」がそのまま「フランスの大衆歌謡」を意味する用法もフランス語にはなく、「シャンソン」がいわば和製仏語であることも分かる。「フランスの大衆歌謡」という意味にするためには「シャンソン・フランセーズ chanson française」としなくてはならないのだが、どうも冗長な感じがするので、本論では和製仏語「シャンソン」を chanson française の意味で使う日本語の慣例に習うことにする。

シャンソンの起源はとてつもなく古いが、量・質ともに充実し始めたのは 12 世紀頃からというのが大体定説で、残存しているその時代のテキストも多く音楽史以上にフランス文学史にとって重要な資料となっている。言うまでもなく中世ヨーロッパとはキリスト教が絶対の権力を持っていた社会であり、またバロック以前の西洋音楽史が教会という音楽の独占機関で育まれたことはすでに見てきた。トルバドゥールは宮廷という世俗の最高権力のお抱え芸人であったから迫害されることもなく、またその作品も写本というメディアに記録、保存されているのだが中世末期に出現するもっと身分の低い放浪芸人、遍歴詩人たちは「旅籠屋や居酒屋での娯楽のために歌う」⁷⁸「社会のくず」で、いつ追放の憂き目にあうかも知れない生活を送っていた。しかし、彼らアウトサイダーが酒場や路上で歌い継いでいった諷刺精神は後の時代のシャンソニエたちや反骨的な民衆の間で脈々と受け継がれていくことになる。

シャンソンが勢力を拡大する重要な転機の一つは、やはりグーテンベルグによる活版印刷の発明であった。フランス・ヴェルニヤ／ジャック・シャルパントローは

印刷術の発明は、文学のみならずシャンソンをも一変させた。(中略) フランス・シャンソンにとってもっとも重要な事件は、1582 年、パリの楽譜出版社ピエール・アテニャンによる「四声に作曲された新シャンソン」第一集の発刊であることは間違いない。⁷⁹

と活版印刷の重要性を指摘する。

しかし、印刷楽譜の主な購買層が宮廷の貴族及び裕福なブルジョワ階級であることを私たちはすでに見てきた。という

⁷⁷ 『クラウン仏和辞典』第4版、三省堂を参照

⁷⁸ グロイル、前掲書 p.22

⁷⁹ ヴェルニヤ、フランス／ジャック・シャルパントロー『シャンソン』横山一雄訳、1973、白水社文庫クセジュ pp.19-20

ことは庶民の感情を体現するシャンソンが印刷楽譜として流通する制度が整えられても、その聴衆となるべき人々の元へは届いていなかった、という風に考えるべきであろう。シャンソンが印刷されるようになった重要性とは、それがマス・カルチャアとなった／ならなかった点にあるのではなく、創作する側に与えた影響にある。

ずっと時代は下って啓蒙時代の初期—1730年代—to「カヴォー」⁸⁰が増設されたことは「シャンソン形式に大きな影響を与えることになるひとつの事件」⁸¹となった。最初のカヴォーはグラン・トリュアン通りにあった「文士連のクラブで、たいいてどこかある場所の地下室で会合を持つ秘密のグループ」⁸²であったという。ここでの夜毎の晩餐会でシャンソニエたちは王政を批判する諷刺シャンソンの数々を生みだし、革命の準備をすることになるのである。

そしてパリで革命が起る。するとこれまで権力から迫害される「ならず者」であった政治的シャンソンの輝かしい歴史が、権力側のプロパガンダとして利用されるという事態が起るのである。その典型が「サ・イラ」であり、あるいは酒場で生まれた歌という訳ではないが「ラ・マルセイエーズ」もその一つであると言えるかもしれない。アデライード・ド・プラーヌは

革命期の人々は、巷のシャンソンそのものも、シャンソンが群衆に及ぼす作用をも、決して軽視などしなかった。それどころか、ジャコバン派のプロパガンダを伝達する手段として、シャンソンがきわめて重要であることを即座に理解したのである。（中略）シャンソニエたちは恐怖政治の下で活動を奨励され、当局の保護を受けてもいたので、みずからの影響力を自負しており、時にはコミューン警察の手先として働くこともあった。⁸³

と指摘する。しかし、シャンソンはジャコバニストに徴用されたその時に、突然由緒正しい国家の至宝として扱われた訳ではないのである。

前節では第一共和政から第二帝政までの19世紀の政体がブルジョワジーの愛好する音楽に限って「大きな公共事業」化した過程を見てきた。1845年には非政治的な「歌唱集団 *société chantée*」がパリで480を数えたようだが、これらの音楽集団は「＜健全階級＞の考え方や関心に」沿うものではないので、「大きな公共事業」とは無縁の成り立ち方をしていた。また、カヴォーで歌われるシャンソンは、もちろん国益のためには何一つ貢献しない。ジャコバン恐怖政治の嵐が過ぎ去った後ではシャンソニエたちはプロパガンダの役割を果たさなくなるどころか、復古王政期・七月王政期を通じて体制を批判する多くの歌をカヴォーで生み出し、再び・三度革命の準備をするのである。平井玄は、1848年という年に「現代の「クラシック音楽」と「ポピュラー音楽」という二分法がヨーロッパ革命の敗北の結果として成立した」⁸⁴と言い切る。「ヨーロッパ革命の敗北の結果」なのかどうかは議論の余地が大いにあるが、19世紀の前半に音楽の資本主義が成立し、コルシカの民謡などのブルジョワ文化に組み込まれない音がそこから排除された経過は私たちもすでに見てきた。そして演奏会やオペラハウスには縁のないパリの下層民衆の音楽も民謡と同じように低級音楽にカテゴライズされたのである。

しかし、19世紀の後半になるとコルシカの低級音楽とパリの低級音楽には違った歴史が用意されることになるのである。パリの低級音楽が言葉本来の意味で「ポピュラー」になっていく過程を平井は以下のように要約する。

パリのシャルル・ジルに代表されるような民衆詩人たちが居酒屋のゴゲット（歌う会）で唱った批判的シャンソニエの系譜は徹底して弾圧され、西欧音楽の正史から切り落とされている。その上で、こうした排除された要素の残骸や路上の流しの音楽、さらに流入してきた周辺民族のフォークロアの調べなどが寄り合わされて、ミュージック・ホールやキャバ

⁸⁰ caveau 1. 地下納骨所 2. 小さい穴倉 3. シャンソン歌手の出るキャバレー（『クラウン仏和辞典』第4版、三省堂を参照）

⁸¹ ヴェルニヤ／シャルバントロー、前掲書 p.31

⁸² グロイル、前掲書 p.34

⁸³ プラーヌ、前掲書 pp.20-21

⁸⁴ 平井玄『破壊的音楽』1994、インパクト出版会 p.107

レーで歌われる補完的な「ポピュラー音楽」が生まれてくるのである。⁸⁵

ここで平井の念頭にあるのは「クラシック音楽」から「切り落とされ」、低級なものとして対峙させられる「ポピュラー音楽」ということであるのだが、「ポピュラー」に対する「フォークロア」という政治は「ポピュラー」に「寄り合わされる」音、それこそ正しく「補完的な」要素となっている。「ポピュラー＝バリ」と「フォークロア＝周辺民族（例えばコルシカ）」の二分法を成立させる装置とは、平井も言及している通り「ミュージック・ホールやキャバレー」に他ならない。

ミュージック・ホールやキャバレー誕生の下地を用意したのが、私たちがすでに見てきたカヴォーであり「＜カヴォー＞の呼称は（中略）今日もシャンソニエのキャバレーの看板に使われている」⁸⁶ということである。また、会員を文士から募り享乐的な傾向にあったカヴォーに対抗するのが平井の論考に出てくる「ゴゲット」であり、こちらの方では「会員は、大部分が文学や音楽に熱中する職人で（中略）事実上すべての人に開放され、だれもがわずかな入会金で会員になれば、そこへ行って自作を歌うことができた」⁸⁷のでカヴォーより政治的にラディカルで、シリアスな内容のシャンソンが歌われていた。そのため平井が言うようにゴゲットの「批判的シャンソニエの系譜は徹底して弾圧される」ことになり、ゴゲット自体も第二帝政下には閉鎖されることになる。そのため「政治的シャンソニエのほとんどが弾圧し、キャフ・コンスの穏健なシャンソンに詩想を向けるか、時代の政治を諷刺するようになる」⁸⁸のである。さらには、それまで一世紀に渡ってバリの庶民にサーカス、人形芝居、蠟人形館といった娯楽を提供していたブルヴァール・デュ・タンブル、通称＜犯罪大通り＞がオスマン男爵の進めるバリ大改造で 1862 年に丸ごと姿を消す。これで決定的に、娯楽を求める民衆の足は帝政バブルの徒花である新しい娯楽産業、カフェ・コンセールとミュージック・ホールに向けられることになるのである。

＜犯罪大通り＞の芸人たち、路上や酒場の流しの歌手も芸の見返りに貨幣を受け取っていたのではあるがそういった芸能活動は娯楽「産業」と呼ぶにはためらいを覚えるささやかな経済活動であった。浅井香織は第二帝政下のブルジョワジーが集う劇場と、民衆が集う＜犯罪大通り＞で提供される娯楽の料金を比較する。

一般労働者の一日の平均賃金が男性 2.49 フラン、女性 1.07 フランという時代に、彼らの手に届く娯楽といえばタンブル大通りにしか存在しなかったのだから。それはブルジョワジーの盛り場にある劇場の座席の値段が、コミック座で 1 フランから 6 フラン（中略）オペラ座で 2.5 フランから 10 フラン（1865 年）といったものであるのに対し、タンブル大通りにあるブルヴァール演劇の劇場では、たとえばフナンビュル座が 0.25 フランから 1.5 フランであった⁸⁹

この時代にはタンブル大通り＝＜犯罪大通り＞は「西側のブルジョワ世界と東側の労働者の世界」⁹⁰の境界として機能していた。フナンビュル座とオペラ座の入場料金の差額にあらわれる「境界」。しかしオスマンによってこの「境界」は取り壊される。ベンヤミンはバリ大改造とは「市民階級による世俗的・宗教的支配の諸機関を、街並の枠内に取り入れて、自らの讃歌を歌わせようとした」⁹¹試みだと言う。ここで言われる「宗教」とは「投機」に他ならない。だから「取り壊し専門芸術家」オスマンにとって「市民階級による[...]支配」から逸脱していた＜犯罪大通り＞は絶対に彼の芸術作品として取り壊されねばならなかったのである。

オスマンの芸術はバリの民衆の生活を変える。民衆のうちで最も貧しい者たち＝プロレタリアートは郊外に追放され、さらにはボードレールの詩に登場してくるような「乞食、淫売、淫売のヒモ、こそ泥、追放人、人殺し、便所の掃除女た

⁸⁵ 平井、前掲書 p.108

⁸⁶ ヴェルニヤ／シャルバントロー、前掲書 pp.34-35

⁸⁷ ヴェルニヤ／シャルバントロー、前掲書 p.42

⁸⁸ ヴェルニヤ／シャルバントロー、前掲書 p.45

⁸⁹ 浅井、前掲書 p.43

⁹⁰ 浅井、前掲書 p.44

⁹¹ ベンヤミン『バサージュ論 第一巻』p.26

ち」⁹²といった下層民たちはパリから疎外される。「パリの市民は、この都市をもはや故郷とは感じなくなっていった。この大都市の非人間的な性格が、彼らに意識され始める」⁹³とベンヤミンは言う。

しかしオスマンの讃歌は民衆の中でも比較的豊かな者たちの耳には届いた。ルイ・フィリップとナポレオン三世の違いはそこにある。オルレアン王朝が仕切る「鉄道狂時代」にその甘い汁にありついた者たちはごくごく僅かであったが、サン＝シモン主義者にして「ルンペン・プロレタリアートの頭領」ルイ・ボナパルトは普通選挙によって選出され、そこに権力の正当性と基盤を求めた独裁者であった。ナポレオン三世の政治目標とは、彼に投票した貧しい者たちを豊かにする＝ブルジョワ論理に組み込むことであり、それはある程度成功するのである。「金がもらえる、金が借りられる、これが、ボナパルトが大衆を釣る餌にしようと思った見とおしであった。あたえる、貸す。身分が高かろうと下賤であろうと、ルンペン・プロレタリアートの財政学はこれに尽きる」⁹⁴とマルクスが言う通り。

抵抗の歌としてのシャンソンの歴史が転換を迎えるのはこの時で、ここで消費社会の娯楽産業として成立することになる。ジャコバン独裁期にプロバガンダとして利用された事実が狭い意味での政治問題、言葉本来の意味での「革命」であったのに対し、大衆がナポレオン三世から「金がもらえる、金が借りられる」ようになった時、シャンソンの政治は抵抗者としてのそれとしてはもはやない。「クラシック音楽」と「ポピュラー音楽」の二項対立が成立するということは、裏を返せば「クラシック」と「ポピュラー」の力関係が対立できるまでに後者が力をつけたということである。オスマンのパリはプロレタリアートを疎外する一方、多くのパリ市民を「街並の枠内に取り入れて、自らの讃歌を歌わせ」ることに成功するのである。ブルジョワジーと民衆の「境界」＝＜犯罪大通り＞がオスマンに取り壊された時に膨大な「大衆」が出現する。音楽におけるクラシック／ポピュラーの境界は依然としてあるがその聴衆の境界がどこにあるのかを言い当てることは次第に困難になってくる。すでに見たように大衆もベートーベンを理解するようになった一方、元老院議員を継父に持つシャルル・ボードレールは「パリの憂鬱 *Le spleen de Paris*」を抱えてブルジョワ社会の物質文明を詛い、陸軍大尉の息子ランボーは「市民ども」が集うシャルルヴィル駅前の音楽会の「愚劣」を罵倒する。しかし彼ら風俗を壊乱し、市民社会を挑発する詩人たちもここで完成を見せ始めるブルジョワジーが中心の消費社会の只中に組み込まれてしまっているのである。「偽善の読者よ、わが同類、わが兄弟よ！」⁹⁵とボードレールが言う通り、ブルジョワ社会の偽善から逃れる術は誰にもボードレール自身にも残されていないので、その意味で読者は皆「同類、兄弟」である。だからこそ彼は憂鬱で、「気むずかしい性質だから／夕日がさしたときでなければ歌も歌わない」⁹⁶のである。

そして「時代の政治を謳歌する」転向したシャンソニエたちと新たに生まれた聴衆＝「大衆」によってシャンソンは大衆文化という産業となり、すでにブルジョワジーによって商品化されていた「高級音楽」との違いは美学上の質的な差異、ということになる。確かにこの差異＝ヒエラルキーは平井玄が「ミュージック・ホールやキャバレーで歌われる「ポピュラー音楽」を「補完的」だと論じたように重要ではある。しかし経済活動として考えた場合「ポピュラー」が「クラシック」の補完であるかどうかは議論の余地が大いにある。ただ確実に言えることは、「フォークロア」はこの時「クラシック」「ポピュラー」双方にとって補完の役割以外持ち得なくなった。ショパンの『ポロネーズ』、リストの『ハンガリー狂詩曲』、ドビュッシーの『民謡の主題によるスコットランド行進曲』その他国民学派と呼ばれるクラシックの作曲家たちによる作品は、「領土的で民衆的なメロディー」⁹⁷をクラシックに回収する。これらの芸術作品に「領土性のアレンジメントから外に出て他のアレンジメントに向かったり、別の場所を目指したりする」⁹⁸逃走につながる可能性を見いだすことも出来るが、しかしここで問題にすべきは「クラシック」と「フォークロア」の力関係の圧倒的な非対称性であろう。

⁹² プレヒト、ベルトルト『三文オペラ』千田是也訳、1961、岩波文庫 p.160

⁹³ ベンヤミン『バサーージュ論 第一巻』 p.27

⁹⁴ マルクス、カール『ルイ・ボナパルトのブリュメール十八日』村田陽一訳、1971、国民文庫 p.80

⁹⁵ Baudelaire, Charles, 'Au Lecteur' dans *Les Fleurs du Mal*, 1861 「読者に」『悪の華』安藤元雄訳、1991、集英社文庫 p.14

⁹⁶ Baudelaire, Charles, 'Spleen' dans *Les Fleurs du Mal*, 1861 「憂鬱」『悪の華』安藤元雄訳、1991、集英社文庫 p.196

⁹⁷ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.402（傍点原文）

⁹⁸ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.361

例えば初めて商品化されたコルシカ民謡は、コンセルヴァトワールで教育を受けローマ大賞も受賞しているアンリ・トマジというマルセイユ生まれのコルシカ系作曲家による『12 のコルシカの歌 A la Source du Folklore: 12 chants de l'île de Corse』(1932)をはじめとする一連のコルシカに関わる作品である。『12 のコルシカの歌』はコルシカの民謡を採集して保存することを目的とされた作品で、そのためシンフォニストとしてのトマジの才能を賞賛するクラシック音楽の聴衆による評価は高くない。つまりこの作品は文字どおり「フォークロア」であるから、トマジのように優れた「芸術家」の仕事としては例外的な位置を占めるものに過ぎない、ということである。ここにクラシック／フォークロアの美学上のヒエラルキーが見て取れることは言うまでもない。しかし、より重要なことは「ただの田舎者の合唱」であるという理由で「評価」をあたえられないこの作品が、にもかかわらず「アンリ・トマジ」のディスコグラフィーとして商品化され、消費されたということである。

一方、フォークロア／ポピュラーの力関係も存在している。植民地拡張に支えられたバブル経済の続く「19 世紀の首都」パリには、フランスの地方や近隣諸国からの移民が絶えなかった。19 世紀後半になると目立ってくるイタリア人たちはアコーディオンを携えて「リヨン駅で汽車を降りる」。⁹⁹オーヴェルニュ人はミュゼット・バグパイプと共に首都を目指す。パリのマヌーシュ¹⁰⁰は「子供のころからギターやヴァイオリンを両親から与えられる」¹⁰¹。こういった様々な「領土」の雑多な音楽が絡まり、混合する中で形成されていくのがパリのシャンソンであり、そこに〈複数〉の「たえず失われ、見出される、あるいはいまだ見ぬ祖国」¹⁰²の「カット&ミックス」を聞き取ることでできる可能性はあるし、またそのような耳は必要とされなくてはならない。しかし、ここでも「パリ」と「イタリア／オーヴェルニュ／マヌーシュ」の力関係を無視することはできない、と思われる。

パリのシャンソンは、こうして領土的「フォークロア」を取り込みながらベル・エポックへと至る経済発展の中で「ショービジネス」として確立されていく。この事態は、宮廷の音楽であったクラシック音楽が市民社会の成立に伴い「芸術」と見なされ、音楽の産業化が成立するに至った過程よりもはるかに重要である。ブルジョワジーは貴族に憧れ、模倣したが大衆は必ずしも皆がブルジョワジーのライフスタイルに憧憬を抱いた訳ではなく、そのスノビズムを嘲笑する「スタイル」は革命都市パリの伝統としてあり、例えばシャンソンはそういった身ぶりから生まれた音楽として存在していたのである。しかし、それに関わらずシャンソンはブルジョワ資本主義に捉えられてしまったのである。カフェ・コンセールとミュージック・ホールは 20 世紀的な現象である「大衆の貴族化」の前触れであり、反体制的な声と詞としてあったシャンソンもここで「商品に物象化され、消費に変形され、音楽はわれわれのあらゆる社会的進化の見本となった」のである。「ルンペン・プロレタリアートの財政学」は大衆とシャンソニエを飢えた狼から肥えた羊に生成変化させたのである。フランスで 1871 年にパリ・コミュンが成功するはずはなかった。社会主義革命を実現するには、フランス人はすでに蜜の味を知り過ぎてしまっていたのである。

カフェ・コンセールやミュージック・ホールが第二帝政期の「時代の政治を謳歌する」一方、ランボーのように小市民的な音楽鑑賞に反吐が出る思いだった反逆的な若者たち、ボードレールのように「時代の政治」に徹底的に嫌悪され酔っ払いになるより他なくなった者たちのためには彼らの精神に相応しい背徳的な娯楽が提供された。1881 年の「黒猫 chat noir」開店に始まる「モンマルトルの夜」である。「かわいらしい「あばずれ女」や「遊蕩児」や境界のならず者たちとの、アウトサイダー的な付き合いに明け暮れていた」¹⁰³ロドルフ・サリなるボヘミアンが開いた「黒猫」には、開店当初は「この環境にぴったりの芸術家連中が、たちまち常連となってここに集まるようになった」¹⁰⁴のだが、商業的成功を収めると

⁹⁹ 渡辺芳也『パリ・ミュゼット物語』1994、春秋社 p.32

¹⁰⁰ パリに定着しているロマ系の人々。有名な三本指のギタリスト、ジャンゴ・ラインハルトもその一人。南仏のロマ人は「ジターヌ」と呼ばれる。

¹⁰¹ 渡辺芳也、前掲書 p.22

¹⁰² ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.383

¹⁰³ グロイル、前掲書 p.63

¹⁰⁴ グロイル、前掲書 p.64

直にお客の質も変化していくことになる。それはボヘミアンがブルジョワ文化に近付くことを願い、趣味を洗練させていった結果としてあったのではなく、全くその逆である。ボヘミアンの文化がブルジョワジーにまで「売れる」ようになったのである。サリが作ったモンマルトルは「ブルジョワジー、資本主義、教会に対して敵対的な姿勢を取った」¹⁰⁵のだが、やがて「黒猫」他のキャバレーの座席は文人、画家といった「反体制的文化エリート」だけでなくたゞのエリートによって占められるようになる。「裕福に暮らす奴だけが楽しく生きられる」社会を批判した『三文オペラ』の観客が「裕福に暮らす奴だけ」であったように、ブルジョワ文化に敵対する文化商品を消費するのはブルジョワジーたちに他ならないのだ。

2-4 複製技術時代の音楽と「^{サウンド・キャピタリズム}音響資本主義」の成立

Where it's at! I got two turntables and a microphone

Beck

1860年代に始まるカフェ・コンセルの流行、およびモンマルトルを中心に花開いた1880年代からのキャバレーの隆盛がフランスの大衆音楽を「ショービジネス」に「昇華」させた過程を前節で見てきた。しかし、この「流行現象」も国家による音楽の「大きな公共事業」同様、フランスの国土全体に均質に広がっていった訳ではない。確かに19世紀パリの文化的影響力とその栄華は圧倒的であり、ボヴァリー夫人の悲劇がパリ中心の消費文明に取り憑かれた地方人の典型と言えるだろう。あるいは「ボヌール・デ・ダム百貨店」に勤務する地方出身者ドゥニーズの悲喜劇の例もある。だが、そうは言ってもフランスの地方に住む下層階級の市民や農民にとって19世紀まではパリで何が流行っているようにとそういった情報とは無縁に暮らすことは可能であった。流行現象が起きるには、まずその新しい風俗が流通するインフラが整わなくてはならない。さらに、大衆がその新風俗を欲望しなければいくらインフラが整っていても流行は浸透しない。19世紀のパリと地方における音楽消費環境には雲泥の差があった。それでも強烈にパリを欲望する者はエマ・ボヴァリーの悲劇を実際に生きることになっただろうが、コルシカのようなとりわけ周縁化された地方では強烈な欲望もなかなか生まれ得ない。当時、パリの新しい音楽産業を強烈に欲望したのはフランスの地方というよりはベルリン、ウィーン、ブリュッセルといったヨーロッパの他国の大都市であった。そういう訳で、世紀の変わり目においてはパリからの文化的距離はベルリンの方がリヨンよりも近かった。「ドイツのカバレットが1901年に初めてこの世に生まれ出た時、それはフランスの場合と違っていかなる伝統も拠り所とすることはできなかった」¹⁰⁶とハインツ・グロイルは言うが、パリのキャバレー文化に憧れるドイツ人の強烈な欲望は伝統の不在を補って余りあるものであり、後にルー・リードが『ベルリン』でWe were in a small café / You could hear the guitars play / It was very nice / Oh honey it was paradise¹⁰⁷とそのノスタルジーを歌う熾熱した文化の伝統がこの頃誕生するのである。

しかし、何がドイツ人にここまでパリの新しいショービジネスを欲望させたのか？ 答えは簡単で「1898年のイヴェット・ギルベールのドイツ客演、〈見世物馬車〉一座のドイツ巡業、それに、ドイツ人が大挙して見物に押しかけた1900年のパリ万国博覧会」¹⁰⁸なのである。つまり多くのドイツ人に直にその目で、耳でパリの新しい風俗に触れる機会があったのであり、そこで欲望が生成されたのである。

フランスの地方人にこのような体験がなかった訳ではもちろんない。しかし、19世紀までは、それはある者にはあり、

¹⁰⁵ グロイル、前掲書 p.84

¹⁰⁶ グロイル、前掲書 p.38

¹⁰⁷ Reed, Lou, 'Berlin' in *Berlin*, 1973, RCA

¹⁰⁸ グロイル、前掲書 p.91

ない者にはない、といったレベルであったと考えるべきであろう。確かに鉄道網の発達には旅行をそれ以前と比べれば遥かに民主的なものにし、新たなエマ・ボヴァリーをそこかしこに作る一方、マクルーハンが言うように「鉄道というテクノロジーは、緑の草原におおわれた無垢の世界という神話を」¹⁰⁹都会人のために作った。北山晴一は

19世紀後半から、鉄道網の整備とともに地方の再発見がなされたが、それと同時に、地方へ都市文化が流入。労働を人生の第一義とするそれまでの農村文明はしだいに19世紀都市文明の本質である消費経済に侵蝕され、19世紀末から今世紀初頭にかけて急速に衰退、第一次世界大戦を境に、自立した文明としては完全に消滅してしまった。¹¹⁰

と指摘する。

しかし、農村文明を「自立した文明としては完全に消滅」させたテクノロジーは鉄道だけなのだろうか？鉄道は、あくまで「生身の人間そのもの」あるいは直接手に触れられる物資を移動する「メディア」である。そのため文化や風俗といった手に触れられないものを「媒介」するにはドイツ人が実際にパリへ「大挙して見物に押し掛け」たり、あるいはイヴェット・ギルベールという生身のスター「本人」に「巡業」してもらおうという対面状況のコミュニケーションしかありえなかった。確かに鉄道の発達は人・物双方の移動を飛躍的に増大させた。しかし、その段階のコミュニケーションとは移動するものはするし、しないものはしない、といったレベルであったと考えるべきであり国民全体を均質な文化空間に閉じ込める力が鉄道にあったかどうかは議論の余地がまだ残るだろう。そうすると20世紀初頭のベルリンやミュンヘンのように好景気にわきダイナミックな発展の只中にある人の移動が激しい大都市では、ある風俗が流行現象までになるが、もっと規模が小さく直接人・物が激しく出入りする訳ではない土地では欲望の生成もあまり起こらない、ということになる。例えば鉄道駅が存在しない町というものを考えてみれば、欲望の生成が均質的なものではありえないということは推測できる。鉄道網の発達には大した影響を受けようがなかった離島であるコルシカの様な空間に新風俗を流行現象として浸透させるには、もっと「参加度の低くて済む」高精細度の媒介技術が必要となる。

しかし北山が問題視する「19世紀末から今世紀初頭」には、それまでのコミュニケーションのあり方を根本から転換させる新しい高精細度のメディア＝「知覚を生じさせる媒体」が次々と発明され普及するようになるのである。

すでに見たように、グーテンベルグによる活版印刷の発明は書物という「等質的な反復し得る商品」を「大量生産」し、また教育が民衆の識字率を上げることと結びついて「読書革命」が起こり、それによって「国民」という「想像の共同体」が形成されるとアンダーソンは言った。19世紀にはそれに加えてリトグラフ（石版画）の複製技術革命と写真機の発明という事態が起こり、写真入り新聞やグラフ雑誌の流通が出版資本主義に新たな段階をもたらす。ベンヤミンは写真についてこう言う。

写真は（中略）歴史のプロセスの証拠物件となりはじめる。このことが写真の隠れた政治的意義となる。こうした写真はすでに、一定の意味で受け取られることを求めている。（中略）

ここではじめて写真には説明文が不可欠となった。（中略）グラフ雑誌の写真を眺める人は、説明文から理解上の方向づけを与えられる。そうした方向付けは、その後まもなく現れた映画においては、いっそう精密かつ強制的なものになる。

111

写真は本質的に「いま-ここ now-here」の芸術ではない。「いつか-どこか whenever-wherever」の一瞬の記録であり、連続的な経験である「歴史-物語 l'histoire」の流れに組み込むためには「いつ-どこ」で撮られたものなのかを表示する「説

¹⁰⁹ マクルーハン、マーシャル『メディアはマッサージである』南博訳、1995、河出書房新社 p.72

¹¹⁰ 北山晴一『美食と革命』1985、三省堂 p.51

¹¹¹ ベンヤミン、ヴァルター「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションI』1995、ちくま学芸文庫 p.600

明文が不可欠」となる。キャプション付きの写真が雑誌・新聞といったマス・メディアに載るようになったことは「大きな物語としての国民史」の大衆的な需要を掘り起こした¹¹²と佐藤卓己は言う。雑誌・新聞のようなナショナル以下でも以上でもない規模の「マス・メディア」を受容する「マス」とは「国民」に他ならず、写真は読者＝国民にヴィジュアルの「記憶」を与えるのである。ノルマンディーの田舎町に住むエマ・ボヴァリーは「読書」による「想像力」でパリに恋い焦がれていたことを思い出すべきであろう。ここにおいては、ダンケルクからポニファシオまでのフランス人は写真という「歴史の証拠物件」を「一定の意味で」受容する共同体、すなわち「大きな物語としての国民史」の読者にして登場人物になったのである。その後に続く映画は「連続」写真であり、かつ集団による鑑賞であって、「共同体の記憶」は更に強化され、またベンヤミンが言うように映画の字幕は写真のキャプション以上に「精密かつ強制的」であり、ここで「視覚人間の「国民化」」¹¹³が完成するのである。

それでは「聴覚人間」はどのように編成されたのか？音を聞くという行為に歴史上最も大きな転換が起こったのも、写真、映画が視覚に革命を起こしたのとほぼ同時期のことである。19世紀半ばまで、音というものはその音が届く範囲までしか伝達できないものであり、かつエリック・ドルフィーが言ったように一度鳴らされたら「空中に消えてしまい、二度と取り戻すことはできない」ものであった。音というものは「場所」に極めて限定されたものとしてしか存在していなかったのであり、それ故ドゥルーズ／ガタリは「領土的」だと言ったのである。オアフのノースショアには波の音のテリトリーがあり、中央アンデス地帯には「鳥の歌」のテリトリーがあり、コルシカの山には小羊(*i murrini*)の鳴き声のテリトリーがある。それらの「場所の音」を聞くにはその場へ（例えば「鉄道」を使って）実際に行く以外の方法は存在していなかった。その大前提が19世紀末に根底からひっくり返ることになる。

最初に生まれたのは、音を伝達するテクノロジーであった。「いまーここ」でない遠く離れた場所へ音を届かせる技術が1876年にグラハム・ベルによって発明され、そのテクノロジーは「遠く tele」の「音声 phone」すなわち「テレフォン」と名付けられた。その「電話」のためにカーボン送信機を考案し、音声に関する技術に熱中していたトーマス・アルバ・エジソンは1877年に音声を記録するテクノロジーを開発し、そちらは「音声 phono」を「書く装置 graph」すなわち「フォノグラフ」と命名された。この「フォノグラフ」という名称に表れているように、エディソン自身は蓄音機を「音のエクリチュール」として考えており、彼にとって「蓄音機は、なによりも電信や電話と同類の事務用機器であった」¹¹⁴と吉見俊哉は指摘する。しかし音楽を消費する快楽を覚えていたブルジョワジーおよび「貴族化した大衆」は、このテクノロジーを「事務用機器」として欲望したのではない。おりしも白熱電球の研究に没頭するエディソンに変わって、ドイツ人エミール・ベルリナーは円盤を使用する「グラモフォン」を発明する。音声の大量複製技術がその原型を見るのはこの時である。「グラモフォン」はエディソンの円筒式「フォノグラフ」が持っていた口述記録器に収まらない性格を持つことになり、その最も重要な役割となるのが音楽の再生であることは言うまでもない。そしてグラモフォンの発明後間もなく音盤の生産を専門にするレコード会社の主なものが出揃うことになり、世紀の変わり目に「複製技術時代の音楽産業」が成立する。この背景にはすでに産業化していたオペラハウス、ミュージック・ホール、キャバレーといったショービジネスの隆盛があるのは言うまでもない。逆に言えば、ショービジネスが音楽を消費する欲望を大衆に喚起させていなかったならば、蓄音機は「事務用機器」のままであったかもしれない、ということである。エディソンとベルリナーの音をめぐるビジネス合戦が後者の勝利に終わった真の原因は、円筒（シリンドラー）式「フォノグラフ」より円盤（ディスク）式「グラモフォン」の方が技術的に優れている、とか白熱電球開発に没頭するエディソンが蓄音機改良に対する熱意を失った、とかいう以上にエディソンが「音楽が聴きたい！」という大衆の欲望を見誤った所にあるのではないだろうか。結局「音のエクリチュール」＝フォノグラフは1890年代には早々と「音響資本主義」の前線からは撤退することになる。

「レコード（＝記録）」以前、音は(1)伝達不可能(2)保存不可能であり、本質的に「いまーここ」の「領土的」営みであっ

¹¹² 佐藤卓己『現代メディア史』1998、岩波書店 p.95

¹¹³ 佐藤、前掲書 p.93

¹¹⁴ 吉見『「声」の資本主義』pp.77~78

たことはすでに述べた。ここで音楽の複製技術が誕生し、その本質が変容した事態を「オリジナルの持つ＜いまここ＞的性質が」持つ「アウラ」の崩壊、と論じたのはベンヤミンである。「真正さの全領域は（中略）複製の可能性を受け付けない」¹¹⁵ので、レコードのような複製技術は「芸術作品の＜いまここ＞的性質だけは必ず無価値にしてしまう」¹¹⁶ことになる、とベンヤミンは言う。ではアウラを喪失した芸術とはいかなるものであるか、ということが問題になるのだが「芸術作品が技術的に複製可能となったことが、芸術作品を世界史上はじめて、儀式への寄生状態から解放する」というのがベンヤミンの指摘である。「写真においては展示価値が礼拝価値を全戦線において押し退けはじめ」¹¹⁷た時、「芸術に対する大衆の関係を変化」¹¹⁸することになり＜真正さ＝アウラ＝儀式＝礼拝価値＞が後退した芸術は「儀式に基づくかわりに、必然的にある別の実践、すなわち政治に基づくことになる」¹¹⁹のだとベンヤミンは言う。ここで彼の念頭にあるのが「時代の政治」＝ナチズムであることは言うまでもない。

しかし、ここでのベンヤミンの議論が「複製技術時代の音楽」にとってどこまで当てはまるのかは慎重に検討する必要がある。レコードの発明によって音楽から「＜いまここ＞的性質」が失われた、という指摘は確かにその通りで、それが音楽史上最大の転換点であることも疑いようがないであろう。問題は、音楽が＜いまここ＞的性質を喪失した時そこで起きたのは果たしてベンヤミンが言うような「アウラの崩壊」であるのか、ということである。

ベンヤミン自身「礼拝価値は、無抵抗に退却するわけではない。それは最後の砦に逃げこむ。そしてこの砦とは人間の顔貌である」¹²⁰と述べている通り、複製技術においてアウラが完全に消滅した訳でないことに気付いていた。そして彼は「肖像写真」および「映画資本が促進するスター崇拜」について議論する。しかし、ベンヤミンの認識において顔貌性とはアウラの「最後の砦」であり、あくまで「アウラは、人間が＜いまここ＞にいることに結びついている」¹²¹のであった。1940年代に世を去ったベンヤミンは複製技術時代の芸術における此性を前提としない顔貌性が、複製技術時代以前の芸術における＜いまここ＞的性質よりも強力な「アウラ」創造装置であるとは考えていなかった、—と云って差し支えないだろう。（もし彼が「遠く tele」を「見る vision」装置、すなわち「テレビジョン」の出現を目の当たりにしていたらこの論文を書き直していたかもしれない。）あるいは、別の言い方をすると＜いまここ＞的性質そのものが複製技術によって変容した、ということになるかもしれない。それを「リアリティの危機」という言葉で表す人もいだろう。

ベンヤミンのこの論考には聴覚芸術である音楽までもが、「アウラ＝顔貌性」を獲得することについては全く記述がない。しかし音楽が19世紀前半に産業化された時、顔貌性はすでに不可欠な要素としてあったのではないだろうか？バッハ、モーツァルト、ベートーベンといった「巨匠」たちは、純粋に彼らの作品そのものの魅力だけでその名を冠した演奏会に聴衆を集めたのであろうか？恐らくそうではない。「巨匠」という概念そのものが、そのようなナイーブとも言える芸術至上主義を否定するだろう。「巨匠」とは「有名性」というアウラであり、その「名前」のアウラは顔の持つそれと本質的にはそれ程の違いはないのではないだろうか。

「一定の権力のアレンジメントが顔の生産を必要とするのであり、それを必要としない場合もある」¹²²（傍点原文）と言ったのはドゥルーズ／ガタリである。では「顔の生産」を必要とする「権力のアレンジメント」とは何か？ドゥルーズ／ガタリは「単純な例をいくつか取り上げ」¹²³る。

¹¹⁵ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.588

¹¹⁶ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.589

¹¹⁷ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.599

¹¹⁸ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.616

¹¹⁹ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.595

¹²⁰ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.599

¹²¹ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」 p.608

¹²² ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.201 なおここでドゥルーズ／ガタリが「[...]必要としない場合」の例に挙げたのは「原始社会」である。

¹²³ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.201

[...]大衆運動においてさえ、リーダーの顔、旗、アイコン、写真を通じて作用する政治的権力、スターの顔やクローズ・アップを通じて作用する映画の権力、テレビの権力……。顔はここで個的なものとして作用するのではない。（中略）ここで肝心なのは顔の個性ではなく、顔が可能にする数的操作の有効性であり、それがどんな場合に可能かということである。これはイデオロギーに関わる問題ではなく、権力の経済と組織化の問題なのだ。（下線強調引用者）¹²⁴

彼らが挙げるいくつかの「単純な例」の中に、「レコードジャケットにプリントされた歌手のポートレート」という「例」が入っていても少しも不思議はないであろう。音楽が聴覚芸術でありながら「顔の生産」を必要とするのは、それは音楽そのものの本質的な問題ではありえない。当たり前すぎる話ではあるが、盲人であっても「音楽」は楽しめるのだから。顔貌性を要請するのは、「複製技術時代の音楽産業」すなわち音響資本主義という「権力のアレンジメント」なのである。楽譜印刷業者が初めて「巨匠＝ビッグ・ネーム」を「発見」したように、ミュージック・ホールとレコード会社はスターの顔を必要とするのである。今日知られているのは、果たしてイヴェット・ギルベールのかすれた語りかける声であるだろうか、それともロートレックの描く「長い黒の手袋をはめ、骨張った顔の、痩せぎすのひよろ長い姿」¹²⁵をした女のポートレートであろうか？

しかし重要なことは、蓄音機の発明およびスターシステムの形成という上からの動きだけが音響資本主義を成立させたビックバンではない、ということである。フォノグラフとグラモフォンの勝敗を決定付けたのは、エディソンが蓄音機を「音のエクリチュール」と考え、大衆の音楽鑑賞への欲望を重要視していなかった見誤りにあった点についてはすでに考察してきた。吉見俊哉は「音楽の危機もまた、たんに蓄音機の発明によるというよりも、「音楽が大衆を求め始めた」ことを背景としていた」¹²⁶と言う。ここで吉見が言う「音楽の危機」とは何を指すのか、という問題は取りあえずおき、重要なのはそこに大衆の欲望があり、音楽（産業）の欲望があり、その両者のダイナミズムによって音響資本主義が成立したということである。それはスターの成り立ち方に最も良く現れているかも知れない。どこかの国の歌手が常に「お客様は神様です」と言っていたように、複製技術時代のスターは本質的に大衆が決定するのである。

レコードによって音楽は場所性から解放され、スターの歌声はその場所へ聴衆が移動することなしに届けられることになった。しかしベンヤミンの＜いまここ＞の性質の崩壊、という言い方よりは、時空間に依存せず＜いまここ＞の音を（原理的には）世界中のあらゆる場所に鳴り響かせることを可能とした、つまり聴覚における＜いまここ＞の遍在、と言った方がより適切かもしれない。20世紀の音楽鑑賞者たちは、わざわざ鉄道にのって長旅をしなくても（原則的には）あらゆる場所の音を聴くことが出来るようになったのである。パリに住んでいてもハワイアン、中南米民謡、コルシカのポリフォニー、何でも聴ける。それらがレコードになりさえすれば。

問題は、レコードは原則的にはあらゆる音楽の複製を可能にしたのではあるが、しかしその原則通りにあらゆる音楽が複製された訳ではない、ということである。印刷楽譜出版によって流通する音楽としない音楽があったように、レコードになる音楽とならない音楽とがあったのである。コルシカの民謡は、すでに見たようにアンリ・トマジによって初めてレコーディングされたのであるが、それは「アンリ・トマジの作品」として商品化された。コルシカの「素人」の合唱では商品として市場に出しても売れないし、事実そのようなレコードは1970年代になるまでほとんど作られなかったのである。

ではレコードになって、その＜いまここ＞を遍在させるのはどのような音楽なのか？それはレコード会社によって販売される「プロ」の音楽である。しかし「プロ」のレコードにも売れるレコードと売れないレコードがあるのだが、どのようなレコードが売れるのか？この問題は大変難しい。その問いに、レコード会社が販売促進に力を入れるレコードが売

¹²⁴ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.201

¹²⁵ グロイル、前掲書 p.76

¹²⁶ 吉見俊哉『メディア時代の文化社会学』1994、新曜社 p.20

れる、という答えを用意することは出来ない。ヒット曲もスターも「経済的な最強者たちが社会に対して持つ支配力」¹²⁷による一方的な押しつけによってのみ誕生するのではなく、そこには大衆の欲望とのダイナミックなかかわり合いが存在しており、その行方を言い当てることは至難の業なのである。マクルーハンは「スターたちは（中略）それぞれ一般大衆の夢の何らかの側面を反映している」¹²⁸と言うが、誰にその夢の在り処が予め分かるだろう？

しかし、ヒット曲とスターの大規模な出現がもたらした結果についてはある程度のことが言える。19世紀の終わりにイヴェット・ギルベールの歌声に触れることが出来たのは、彼女の出演するモンマルトルのマルティール街のキャバレー「日本の長椅子」にたむろするボヘミアンたちや、彼女の巡業に足を運び直接彼女の生の姿を見、歌を聴いた人たちだけであった。そしてそのような対面状況のコミュニケーションに参加できたのは圧倒的に都市住民であった。しかし、レコードは音を場所から解放する、あるいは切り離す。1920年代以降にギルベールの歌声が次々と複製されるようになると、コルシカのどんな山奥の田舎町においても蓄音機がありさえすれば彼女の歌を聴くことができるようになり、コルシカの島民もギルベールの頭の中につきまとっている「エミール・ゾラの小説に描かれた人生の真実もいうべきもの」¹²⁹を聴覚によって受容することになる。しかし20年代にコルシカに住む人々が果たしてどの程度ギルベールのレコードを「自分たちの歌」として聴いていたか、つまり彼女の歌うパリの民衆の世界にどこまでアイデンティファイできたかは議論の余地がある。ギルベールの歌はゾラの小説同様にインテリ向けの文化商品であったということ、またその頃の蓄音機が非常に高価なものであったことを考えると、コルシカの島民が彼女の芸術をどこまで親身なものとして聴いていたかを言うのは難しい。重要なことはレコードというメディアにおける「都市-地方」の関係の圧倒的な非対称性であろう。音楽において蓄音機が果たした役割は、地方における都市文明の流入であってその逆では全くないのである。鉄道という双方向の移動を促進させたメディアとの決定的な違いはそこにある。蓄音機は聴覚におけるボヴァリー夫人を出現させたのだ。

ドゥルーズ／ガタリは「国家装置は一種の〈脱〉を遂行するのであるが、すぐに、所有、労働、貨幣における再領土化によって覆われるのだ」¹³⁰と言う。音楽と国家の関係についても、恐らく彼らは全く同じことを言うのではないだろうか。レコードは音を場所から切り離れた（脱領土化）。しかし、音楽はすぐさまその国土全体に再領土化され、「国民歌謡」という共同体の「記憶」を編成する音を作り出す。

しかし、果たして蓄音機は「聴覚人間の国民化」の決定的要因であったのだろうか。確かに、レコード会社はナショナルな感受性に訴える歌を次々と生産するのではあるが、音楽は代理＝表象機能が弱い芸術であることを思い出さなくてはならない。蓄音機は、音楽を「脱領土化」した決定的なメディアであったが、「再領土化」にどれほど貢献できるだろうか？レコードという商品は国家に縛られてはいない、というよりもむしろトランスナショナルを志向する、と言った方が適切であろう。フランス語の本を読んで楽しめる外国人はそう多くないだろうが、フランス語の歌を聴いて楽しむにはフランス語の理解能力は必ずしも要請される訳ではない。

しかし、国民の耳を再領土化する決定的に重要なメディアが音楽の複製技術誕生後間もなく登場することになるのである。

2-5 ラジオと聴覚人間の国民化

おまえ、夜、耳にする最後のもの、朝、目にする最初のもの、
おまえは、彼らの勝利を、すなわち私の不安を語りつづける。
約束してくれ、突然黙ったりしないと

¹²⁷ 吉見『メディア時代の文化社会学』 p.21

¹²⁸ マクルーハン、マーシャル『機械の花嫁』井坂学訳、1991（新装第一刷）、竹内書店新社 p.134

¹²⁹ グロイル、前掲書 p.77

¹³⁰ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.565

プレヒト

I think I'll kill the radio, don't want to hear this song
Can't relate to yesterday, what we did was wrong
yeah...mmm...
But now you lighten up my day with your views
Just out of school and you're "that's so cool"

Teenage Fanclub

「ラジオは、この十年間に出現した何にも増して、アメリカ人の日常生活を深奥から改変することになった」¹³¹とF・L・アレンは言うが、「アメリカ人」に限定しなくてはならない理由はどこにもない。

ラジオの本質とは電話同様に「遠く」の「音」を届けることにある。しかし、19世紀に電話が「有線ラジオ的な娯楽メディアとして」¹³²考えられ、音楽や演劇の集団での聴取、ミサ、選挙キャンペーンなどに利用されたがその発展方向を放棄し、「中心指向性の少ないネットワーク的メディア」¹³³となった歴史と正反対の道をラジオは歩むことになる。

19世紀末、無線電信の技術に熱中していた多くのアマチュアの中にあつて「実験装置の規模を巨大化して通信距離を同時代人たちが驚嘆の声を挙げるほどに伸ばし、同時にこの装置を実際の企業活動に結びつけ、無線通信の社会的、商業的な重要性をだれもが気づくような仕方でも示していった」¹³⁴マルコーニの名は、今日科学技術史の常識となっている。しかし、マルコーニの実験の成功が可能にしたのはあくまで「遠くの音を届ける」ことであり、この頃に電話が「有線ラジオ」として考えられていたのとは対称的に、初期の無線通信技術が「無線電話」として考えられていたことそれ自体は不思議なことではない。ラジオが、中心から周縁へ音を「放ち」「送る」装置として考えられるためには「もう一つ別の想像力が必要であった」¹³⁵のである。その想像力とは

技術としての音声無線を、電信的なメディアとしてではなく、音楽やオペラを広範な人々に供給していく大衆娯楽的なメディアとして事業化していくと本格的に考え（中略）大衆に無線の受信装置を販売し、彼らの家庭に音楽を放送していくこと¹³⁶

の構想である。こうしてラジオは「かつていかなる時代、いかなる場所でもできなかった、同一の面白いショウを、同時に、大勢の人々が楽しむこと」¹³⁷を可能にするメディアとなったのである。この時初めて、コルシカの羊飼いやバリの百貨店の売り子も、文字通り「同時に」同じ音を聴く共同体となった。「視覚において新聞が可能にした「経験の同時化」¹³⁸を、ラジオは聴覚で行ったのである。

電話が双方向のコミュニケーションを実現させる分散型ネットワークとなり、普及にともなってその主要な目的が「おしゃべり」となっていったのに対し、中心から一方向的に「放送」されるラジオは権力にとって都合の良いメディアとなった。その危険性を看破し、「ラジオの機能が情報の分配装置に特化されたことを批判して、双方向メディアへの復帰

¹³¹ アレン、フレデリック・L『オンリー・イエスタデイ』藤久ミネ訳、1986、筑摩書局 p.75

¹³² 吉見『「声」の資本主義』 p.109

¹³³ 佐藤、前掲書 p.144

¹³⁴ 吉見『「声」の資本主義』 p.170

¹³⁵ 吉見、同上 p.175

¹³⁶ 吉見、同上 pp.175-176

¹³⁷ アレン、前掲書 p.187

¹³⁸ 佐藤、前掲書 p.143

を主張」¹³⁹したのがベルトルト・ブレヒトである。しかし、ラジオが「ひとつの分配装置からひとつのコミュニケーション装置に転化する」¹⁴⁰ことは、少なくともブレヒトが生きたドイツにおいてはなかった。その代わりにラジオはファシズムのプロパガンダ装置となったのである。

ヒトラーとラジオの関係は政治と音響メディアの問題を考えるにあたっては、言うまでもなく大変重要な事柄ではあるが、フランスを中心に音楽の政治学を考える本論の目的からは逸れてしまうのでここでは深く追求することはできない。しかし、ヒトラーの例はラジオが如何に「権力にとって都合の良いメディア」であるかを示す「最悪」の例であり、この歴史を念頭におくとラジオによって音楽にどのような事態が生じたのかもよく見えてくる。

フランスにおいては1904年にエッフェル塔からの無線放送が開始されたのに始まり、私的な放送が禁止されて戦争の道具となった1919年にラジオの国家主義的様相はピークを迎えるが、第一次世界大戦終結後の1920年には、フランス政府は民間のラジオ放送を認めない訳にはいかなくなる。¹⁴¹第三共和政下のフランスにおいては、ドイツはもちろんBBCが独占的な立場を占めたイギリスなどと比べてもラジオはそれほど国家主義的なメディアではなかった。

ラジオ放送は他のどんな報道手段よりもすぐれた現存性と説得力を駆使して、逆説的になるがフランスでは私利をはかる道具となってしまったのである。「ポスト・パリジアン」放送や「ラジオ・パリ」放送は音楽や言葉によるスローガンを濫用した広告を財源として国営のラジオと競争し、たちまち宣伝が報道にうち勝った。（中略）ところが国家は、ライン河のかなたのナチズムのように、自己の主張（これは強い非難をあびていた）のためにこれを利用するすべを知らなかった。¹⁴²

フランスにおいてラジオは公共事業というよりは、市場の競争原理を具現化したメディアとなった。「ライン河のかなた」でかなり立てるヒトラーが「エレクトロニクスによる内爆発を大衆に経験させ」¹⁴³るかたわら、フランスでは洪水のように大衆の生活に流れ込む広告がその「内爆発」を行い、また「あらゆる波長で毎日わかりやすい軽音楽や流行歌を普及させた」¹⁴⁴のである。

ラルースの『フランスとフランス人の年代記 Chronique de la France et des français』では1932年のページに「ラジオの発展は我々の時代の注目すべき事柄である。フランスでラジオ受信機の普及は100万台を超えた」¹⁴⁵とある。それが1939年には政治情勢の急転換も大きく関わっての結果であろうが500万台を突破している。¹⁴⁶

フランスにおいてラジオはこのように急激に普及して、聴衆の耳を組織していった。ここまで、フランスのラジオが国家主義的とは言にくい、ということを強調したが、しかしラジオが中心指向性の強い、一方向型の「ひとつの分配装置」であるということには変わりがない。ドイツとの違いは分配者が国家／独裁者であるか、それとも経済的な強者であるか、ということである。

こうしてフランスの住民はダンケルクからボニファシオまで、資本主義の提供する音を同時に聴く国民となったわけである。佐藤卓己は

音声のみを伝達するラジオは、視覚を要求しないため、ラジオは別の活動と両立できた。つまり、運転手や職人が仕事

¹³⁹ 佐藤、前掲書 p.145

¹⁴⁰ ブレヒト、ベルトルト「コミュニケーション装置としてのラジオ」石黒英男／野村修編『ベルトルト・ブレヒトの仕事6』1973、河出書房新社 p.297

¹⁴¹ 年号の出典はquid1996年版より

¹⁴² デュビイ、ジョルジュ／ロベール・マンドルー『フランス文化史3』前川貞次郎／鳴岩宗三／島田尚一訳、1970、人文書院 p.201

¹⁴³ マクルーハン、マーシャル『メディア論』栗原裕／河本仲聖訳、1987、みすず書房 p.311

¹⁴⁴ デュビイ／マンドルー、前掲書 p.220

¹⁴⁵ Chronique de la France et des français, Larousse, 1987 p.1074

¹⁴⁶ quid 1996 参照

をしながら、主婦が家事をしながら、聴くことが出来るメディアであった。そのためラジオは集中力を要求する演劇やオペラなどの総合芸術よりも特に音楽と結びついた。¹⁴⁷

と指摘する。さらに、音楽の中でもとくに「集中力を要求」しない音楽、つまり先に引用した言葉にあった「わかりやすい軽音楽や流行歌」がとりわけ適していた。フランスのラジオにとって、そのような音楽とはまずシャンソンであった。

こうしてシャンソンはラジオの電波にのり、「それぞれの曲の受け容れられ方は急速で、しかもあらゆる社会階層に及」¹⁴⁸ぶことになる。ラジオはシャンソンをフランス全土に「再領土化」した。この時代の「中央集中的な放送網の圧力」¹⁴⁹の下にあったラジオにおいて、「ラジオ・パリ」や「ポスト・パリジアン」といった局名が如実に表しているように情報の流れ方は「中心-周縁」の関係において著しい非対称性をなしていたので、先に見た「労働を人生の第一義とするそれまでの農村文明」を「19世紀末から今世紀初頭にかけて急速に衰退、第一次世界大戦を境に、自立した文明としては完全に消滅」させる強力な装置となる。

あるいはラジオは戦間期において最も重要な国民化装置としてあった、と言っても過言ではないのかもしれない。そしてラジオの流すヒット曲も国民の記憶を構成する音響となっていき、「領土的で民衆的なメロディ」を回収する装置となっていくのである。

2-6 ティノ・ロッシ

Ajaccio, Ajaccio / aux sons des guitares / viennent filles et garçons / Ajaccio, Ajaccio / et chacun y chante sa chanson

Tino Rossi

産業革命、そしてとりわけ 19 世紀後半から発明され、普及していくことになる電気的な音声複製技術は、沈黙、すなわち音の闇を殺し、耳の遠近法を、まるでブルドーザーが地表のひだを均していくように平面化してしまった。音が無限に複製されるようになったことは、時間的にも、空間的にも、音がその局所性や方向性を失い、いつでもどこでも遍在する音響記号の氾濫によって、そもそも聴覚世界そのものを在らしめていたような空白を埋めつくしてしまうといった事態をもたらした。（中略）ラジオはその代表選手であり、蓄音機と電話がこれを補う。¹⁵⁰（下線強調引用者）

と吉見俊哉は言う。さらに「いつでもどこでも遍在する音響記号」は決してありとあらゆる音というわけではなく、例えばドイツではヒトラーという政治的権力者の勝利を語りつけ、フランスでは経済的権力者の「私利をはかる道具」であった。ラジオが権力者の道具であった時、持たざる者の小さな音は無線電波の中にその居場所を見つけることはできなかった。

音楽の商業化を追求するレコード会社がラジオを無視するはずはない。ローランド・ジェラットは「レコード会社は、優秀なディスク・ジョッキーが間違いなくレコードを聞いてくれるように、顧問料を支払いはじめた。実際にこうやるのが「賄賂」として知られた」¹⁵¹と指摘する。ラジオの出現と爆発的な普及は蓄音機製造業者にとっては手強いライバルの出現と受けとられたものの、音楽そのものを商売とする者にとっては決定的に重要なメディアであった。ラジオが普及する 30 年代には、音声を獲得した映画が大衆娯楽のチャンピオンとして君臨しはじめた時代でもあり、フランスのミュージック・ホール及びキャバレーの黄金期はトーキー映画の出現と共に終わることになるのだが、ラジオが歌手や演奏家

¹⁴⁷ 佐藤、前掲書 p.145

¹⁴⁸ 『事典 現代のフランス』新倉俊一他編、1985、大修館書店 p.386

¹⁴⁹ マクルーハン『メディア論』p.318

¹⁵⁰ 吉見『「声」の資本主義』p.15

¹⁵¹ ジェラット、ローランド『レコードの歴史』石坂載一郎訳、1981、音楽之友社 p.271

に新たな活躍の場を提供したのである。ヴェルニヤ／シャルパンローは

トーキー映画が徐々にパリのミュージック・ホールにとって代わりつつあったとはいえ、三十年代のシャンソンは、ラジオの発達でその恩恵を受けることになる。国営放送と民間放送が、フランス全国に新しいヒット曲を流すようになったのである。¹⁵² (下線強調引用者)

と言う。この時「フランス全国」の人々が同じ音を同時に聞く共同体になったことについてはすでに見てきた。

一方ラジオと蓄音機の出現は音楽の作り手にも強烈な影響を与えることになる。大衆だけでなく、音楽家や歌手も「いつでもどこでも遍在する音響記号の氾濫」に影響を受けることになったのであり、マクルーハンは「蓄音機がなかったなら、タンゴやラグタイム、それにジャズの時代としての20世紀は、現状とは違うリズムをもつことになったはずである」¹⁵³と言う。フランスにおいてもシャンソンは新しいメディア環境がもたらした音の洪水に大きな影響を受けた。中でも最も重要なのはジャズの影響であろう。フランスのシャンソンは30年代に、メディアの変容によってもたらされた聴衆の拡大、新たな音楽要素との出会いという外的要因の大きな影響を受け「シャンソンを一新し、近代シャンソンを創造する作詞家、作曲家、歌手の新しい波の出現からも恩恵をこうむ」¹⁵⁴り、多くの大スターが出現することになったのである。

すでに何度か名前の出たイヴェット・ギルベールはラジオ時代のスターとなるには少々早く生まれ過ぎていて(1867年生まれ、1939年に引退)、30年代フランスのシャンソン界に君臨したのはくレヴューの女王>ミスタンゲット、その恋人でもあったモーリス・シュヴァリエ、<歌う狂人>と言われたシャルル・トレネ、そして1937年に「エディット・ピアフ」の名前でデビューし直したフランス最大の歌手、といったスターたちであった。そういったシャンソン黄金期とも言える時代の蒼々たるスターたちの中にあって「2000曲のレパートリー、一億数千万枚ものレコード売り上げ」¹⁵⁵という記録を持っているのがティノ・ロッシというコルシカ人であった。

1907年にアジャクシオのフェッシュ通りに生まれたコンスタンタン・ロッシは幼い頃から歌が上手くて、聖歌隊などで歌っていた。¹⁵⁶18歳の時に兵役のため(及び恋人の後を追うため)コルシカを離れ南フランスに移住。生活のための苦しい仕事に追われる「そうしたある日、友人のピアニストが、プロモーターのプチ・ルイなる人物を紹介してくれ」¹⁵⁷、彼がコンスタンタンをティノ・ロッシに改名し、プロの歌手としてのスタートを切ったのが1930年代初めのことである。しかし、直ぐにスターダムの階段を駆け上ったという訳では全くなかったのだが、「“100スーであなたの声を録音”という広告がティノの目にとまり「母親への良い土産になると思って」¹⁵⁸行ったレコーディングが、彼の人生を変えることになった。シャンソン「思い出して *souviens-toi*」とコルシカ民謡「美しきアジャクシオ *Ajacciu bellu*」が録音されたそのレコードを聴いたパルロフォン・レコードの関係者はティノと契約し、33年にギター伴奏によるコルシカの子守唄「オ・チュチャレッラ *O Ciuciarella*」と「ニーニ・ナンナ *Nimi Nanna*」を録音、後になって「ティノ・ロッシの処女レコーディングであるとともに、パルロフォンに残された唯一のレコードとして、のちに高い価値をもつことになる」¹⁵⁹が、つまりそれは発売当初にはあまり売れなかったということである。

彼をスターとしたのは翌34年に<カジノ・ド・パリ>で行われた、フランス各地方をテーマにした一大レヴュー『フランス大行進 *Parade de France*』であった。ティノが採用されたのはコルシカの場面に起用する歌手に、他に該当者がい

¹⁵² ヴェルニヤ／シャルパンロー、前掲書 p.76

¹⁵³ マクルーハン『メディア論』 p.283

¹⁵⁴ ヴェルニヤ／シャルパンロー、前掲書 p.76

¹⁵⁵ 藪内久『シャンソンのアーティストたち』1993、松本工房 p.517

¹⁵⁶ ティノ・ロッシのバイオ／フィルモノ／ディスコグラフィは藪内、前掲書及びクラブ・ティノ・ロッシのウェブサイト SITE TINO ROSSI <http://www.tino-rossi.fr/st/> (29/12/2003)を参照

¹⁵⁷ 藪内、前掲書 p.509

¹⁵⁸ 藪内、前掲書 p.509

¹⁵⁹ 藪内、前掲書 pp.509-510

なかったからという理由であったが、

やがて岩石を配したステージに三人の乙女が大きな水差しを頭にのせて登場、そのあとに現れた一人のコルシカ青年がギターを手にフランス語とコルシカ語をまじえて「ヴィエニ、ヴィエニ、アカント、メ」と歌いはじめる。この「ヴィエニ、ヴィエニ *Vieni, vieni*」という曲は、ティノが地方巡業中に知己を得た作曲家ヴァンサン・スコットに依頼して作ってもらった歌で、永遠の名曲「おおコルシカよ、愛の島 *O Corse, île d'amour*」も同じ時に生み出されたのだったが、果たしてティノが歌い終えた直後、場内は水を打ったように静まり返っていた。そして数秒後、割れんばかりの拍手が堰を切ったかのように沸き起こったのである¹⁶⁰

ということで、劇場側も急遽主役をティノ・ロッシに変更し、彼は<カジノ・ド・パリ>の看板スターとなった。このレビューのコルシカの場面で歌った全5曲は全てレコード化され、いずれも大ヒットした。

これ以降ティノ・ロッシは歌に映画に大活躍し、生涯に渡ってフランス芸能界の大スターとして君臨することになる。特筆すべきはフランス語版「ホワイト・クリスマス」とでも言うべき「サンタのおじさん *Petit papa Noël*」（1946年）の通算2500万枚以上という驚異的なメガ・ヒットであろう。

さて、ここで先に引いた「スターたちは（中略）それぞれ一般大衆の夢の何らかの側面を反映している」というマクルーハンの言葉を思い出す必要があるだろう。例えば「フォーブールのお腹をすかした「お針子」に過ぎなかった」¹⁶¹イヴェット・ギルベールは自分自身の体験した貧困を歌ってスターになり、ゾラに激賞されロートレックのミュージズとなった。ギルベール以上の貧困を生き「パリの路上で生まれた」という噂もまことしやかに囁かれていたピアフは、常に悲痛な表情をたたえて下層民衆の生を歌い、ボリス・ヴィアンは「彼女の声は電話帳を歌うこともできただろうし、それでも彼女は大衆を感動させつづけたことだろう」¹⁶²と讃えた。シャルル・トレネが歌の中で叫んだ「ザズー！」という言葉は、閉塞していた当時の社会状況にあって「豊かな前髪を極端にカールさせる。耳の上まであるハイカラー。異様に長いジャケットの上から細身の短ズボンが少し見え、卑猥なふくらはぎが露出する」¹⁶³といった格好でスウィング・ジャズに熱狂する反体制的な若者たちを指す言葉となり、トレネはザズーのヒーローとなった。

それでは、ティノ・ロッシはどのような「一般大衆の夢の[...]側面を反映」したのだろうか。彼をスターにしたのは、何とんでも「ピロードの様な *la voix de velours*」と例えられた甘く優しい歌声と、その声のイメージを全く裏切らない端正なマスクであろう。彼の「顔貌性」および決して叫ぶことなく、また極端な暗さをたたえることもない声は「こんな素敵な男性とお付き合いしたい」といったような夢を女性に与える役目を演じ当時の社会にこのような言葉はなかったが、いわば「セックス・シンボル」であったと言えるだろう。彼につけられたキャッチコピーは<魅惑のコルシカ人 *le séducteur corse*>であった。

彼の「顔」には僅かなパターンしかない。満面の笑み、微笑み、無表情のいずれかである。じっと虚空を睨んだり、悲痛な面持ちで目を伏せたり、怒りで歯を食いしばったりといった「顔」はない。それはティノ・ロッシがそういう表情をしない人間である、ということではなく（ひょっとしたらそうだったのかも知れないがそんなことは分からない）、彼の提供する「夢」の性質が要請する「顔」があったのだ、ということである。そして彼のレパートリーもその「顔」に相応しい歌がほとんどであった。「暗い日曜日 *sombre dimanche*」や「日曜日は嫌い *je hais les dimanche*」のような報われない恋にむせび泣くシャンソンには甘いマスクも「ピロードの声」も相応しくない。「マリネラ *Marinella*」や「チチ *tchi-tchi*」のような歌で何の悩みもない恋を、指をならしたり、囁き声をまじえたりしてあくまで甘くロマンティックに歌い上げな

¹⁶⁰ 数内、前掲書 p.511

¹⁶¹ グロイル、前掲書 p.78

¹⁶² ヴェルニヤ／シャルバントロー、前掲書 p.87

¹⁶³ 浜本正史「ザズー パリ占領下のスウィング狂たち」『STUDIO VOICE』特集：Jazzin' Paris, vol.226 October, 1994 pp.22-23

くてはならない。

村上春樹は「フリオ・イグレシアスのどこが良いのだ！」という題の短いエッセイで「なんといってもフリオの成功の秘訣は、彼が思想的に百パーセント空っぽであることにつけるのではないか」¹⁶⁴と言っているが、この指摘はティノ・ロッシにもかなりの程度当てはまるように思われる。

彼はナチス占領下のフランスにおいても『僕の恋は君の傍らに mon amour est près de toi』(1943)、『愛の島 île d'amour』(1944)といったタイトルからして脳天気な映画に出演、また「ナチのお声掛けで設立されたラジオ・パリにひんばんに出演していた」¹⁶⁵ため、1944年8月のパリ解放後に始まった対独協力者に対する喚問を受けたのだがその嫌疑は直ぐに晴れ、45年には芸能活動に復帰している。対独協力の疑いをかけられた芸能人は多く、例えば『天井桟敷の人々』の主演女優であったアルレッティが「戦時中、ナチの将校の愛人だった」¹⁶⁶とカレ＝フェルディナン・セリヌと親交があったとかいう黒い噂は多くの憶測を呼んだりした。しかし、ティノ・ロッシの場合にはアルレッティの噂のような黒い影はあまり感じさせない。仮にナチスとの親交があったとしても、そこに思想的な近さが見受けられないからではないだろうか？「ラジオ・パリにひんばんに出演していた」としても、「どうせ何も考えていなかったんだろう」という風にしか思えないので鷹揚に受けとられた、という気がする。村上春樹がイグレシアスを「頭からっぽ→唄からっぽ、というあの年齢の歌手としては驚くべき彼岸の境地に達している」¹⁶⁷と評したように、ティノ・ロッシも受けとられていたのではないだろうか？

ティノ・ロッシとイグレシアスの違いは、後者が年齢を重ねても「セックス・シンボル」であり続けようと奮闘しているのに対し、ティノは容貌がドラスティックに変わったこともあってか〈魅惑のコルシカ人〉から〈サンタのおじさん〉に変容を遂げ、結果それで大成功してしまったことにある。しかし、それでも「思想的に百パーセント空っぽ」という基本路線に変わりがないのが、彼を生涯大スターの地位に留めた要因であるように思われる。

ここまでにティノ・ロッシが出演した映画について若干触れてきたが、[SITE TINO ROSSI]によれば、彼は生涯に30本の作品に出演し、そのほとんどで主演を務めている。しかし、彼のフィルモグラフィーにはいわゆる「映画史に残るような名作」は一本もないといって差し支えないだろう。彼は役者ではなく、歌手なのであるからそう言っても決して侮辱にはならない、はずである。問題となるのは、なぜ歌手がこんなにも多くの映画に出演しているのか、ということである。

トーキー映画が發明されなかったらこのような事態は起こりえなかった。トーキー映画の発展がミュージック・ホールを衰退させた点についてはすでに見てきたが、音楽業界にとってそのことはプラスでもマイナスでもなかった。ミュージック・ホールからトーキーに活躍の場を移せば済む話である。ヴェルニヤ／シャルバントローは

ミュージック・ホールは、映画、特にトーキーが成功したあと（1930）の映画に席を譲らなければならなかった。そのため、パリの多数のミュージック・ホールは閉鎖を余儀なくされた。（中略）同時に、街頭の歌い手の伝統は消え、モンマルトルのキャバレーも、その多くが姿を消した。（中略）それに代わって、レコードとラジオが、シャンソンに多数の聴き手を確保し、シャンソンはひとたび流されると、同時に万人に知られるようになった。映画はティノ・ロッシやシャルル・トレネのようなスターの名前を広めるのに貢献した。¹⁶⁸

と言う。

そういう訳で、いわゆる「名作」とは言い難い¹⁶⁹、人気歌手の出演する（今日ではほとんど忘れられてしまった）映画

¹⁶⁴ 村上春樹『村上朝日堂』1987、新潮文庫 p.116

¹⁶⁵ 数内、前掲書 p.515

¹⁶⁶ 秦早穂子／山田宏一『映画、輪舞のように』1996、朝日新聞社 p.140

¹⁶⁷ 村上、前掲書 p.515

¹⁶⁸ ヴェルニヤ／シャルバントロー、前掲書 p.107

¹⁶⁹ 「36年の主演映画『マリネラ』は批評家必ずしもよくなかったが、記録的な観客を動員した。」（下線強調引用者）数内、前掲書 p.512

がトーキー初期には数多く制作され、ティノ・ロッシのように美貌を売りにするスターにとってそれは重要なメディアであった。一方、映画も音声の獲得によって音楽について意識的にならざるを得なくなった。初の長編トーキー映画が『ジャズ・シンガー The Jazz Singer』（1927）であったこと、ミュージカル映画というジャンルの隆盛、「映画音楽（＝サントラ）」という音楽の一形態の成立が、映画の音声獲得という事態が映画および音楽という20世紀を代表する大衆娯楽に与えた影響の大きさを示しているのではないだろうか。フレッド・アステア&ジンジャー・ロジャースのようなスターは映画と音楽の結びつきが生んだ「俳優」であり、またティノ・ロッシは映画によってスターとなった「歌手」だと言えるかもしれない。ティノのヒット曲の多く（例えば「マリネラ」「灼熱の恋ナポリ naples au briser de feu」「サンタのおじさん」など）は映画の主題歌が挿入歌である。

トーキー映画が歌手に活躍の場を与えるようになったことで、歌手の「顔貌性」はますます重要となっていき、スターシステムは更に強化されることになった、と言えるだろう。そして映画の集団的受容がオーディエンスの視聴覚経験を均質化していき、観／聴衆という共同体の「アイデンティティを国民国家へと縛りつけるようなようなイメージを、毎日の生活の安定したテンポを通じて日常的に」¹⁷⁰（傍点強調引用者）強化することになる。そしてスターの「顔」と「声」は国民の重要な「記憶」となる。

さて、ティノ・ロッシは紛れもなく「国民的スター」であった。フランスにおいて大スターである、というだけでなく外国においては彼の名前と顔は「サンタのおじさん」という大ヒット曲程には知られていない、という意味でも「ナショナル」なスターであり、彼の声はある年齢以上の「フランス人」の「記憶」を間違いなく構成している重要な一要素である。¹⁷¹

ラジオとトーキー映画によって「国民歌謡」となったシャンソンの重要なテーマの一つに「パリ」がある。ギルベールもミスタンゲットもピアフもシュヴァリエも彼／女たちはパリジャン／パリジェンヌとして「一般大衆の夢の何らかの側面を反映してい」た。世界で一番多く歌われた都市は間違いなくパリであろう、と思える程多い。戦後間もない日本で「銀座カンカン娘」「東京ブギウギ」といった「花の都・東京」を表象した歌が大量に出現した、という指摘もあるがそれにしたってパリの持つレパートリーの多さにはかなわないだろう。ミスタンゲットの「サ・セ・パリ Ça c'est Paris」「ボンジュール・パリ Bonjour Paris」ピアフの「パリの空の下 Sous le ciel de Paris」シュヴァリエの「なつかしのパリ Mon vieux Paris」他、有名なものだけ挙げることも不可能な膨大な数の「パリのシャンソン」が存在する。シャンソンというナショナルな文化商品が極端に首都を志向したことは、フランスのあらゆる側面における中央集権主義を考察する上で非常に重要である。これは映画についても全く同じことが言えるだろう。パリはフランスの中心、というよりもパリとフランスはほとんど同じ現実として表象されてきたのではないだろうか？だがこの点に関しては稿を改めて分析する方が良いと思うので、ここでは深く追求しない。

しかし、ティノ・ロッシには他の歌手のように「私のパリ mon Paris」を歌うことは出来なかった。彼は＜魅惑のコルシカ人＞であり、その「コルシカ性」はティノ・ロッシという「商品」にとって非常に重要な要素であった。田野倉稔は「戦前のシャンソンに詳しい人なら、ティノ・ロッシというコルシカ出身の歌手を知ってはいるだろうが、かれはコルシカの歌はあまり歌わなかった」¹⁷²と言うが、この指摘がどこまで妥当かは検討が必要である。つまり「コルシカの歌」とは何を指す言葉なのか、ということが問題となるのである。

先述したように、ティノ・ロッシの初レコードはコルシカの子守唄であったがこれはあまり売れなかった。彼をスターにしたのは＜カジノ・ド・パリ＞での『フランス大行進』というレヴューにおけるコルシカの場面での出演である。この時、彼はコルシカについての歌を歌ったのだが、これらはプロのフランス人作曲家のペンによる歌で、コルシカに古くか

¹⁷⁰ トムリンソン、ジョン『グローバリゼーション』片岡信訳、2000、青土社 p.209

¹⁷¹ 註というより余談になってしまうが、コルシカ旅行中にアジャクシオの「ティノ・ロッシ港」で「メ〜ディ〜テ〜ラ〜ネ〜」と歌う、ツーリストとおぼしき年配の御婦人の集団に遭遇した時、私はこの思いを強くした。

¹⁷² 田野倉、前掲書 p.8

ら伝わっている民謡ではない。また、「フランス語とコルシカ語をまじえて」とは言っても歌のほとんどはフランス語で、コーラスの部分でわずかにコルシカ語がまじる程度のものである。聴衆のほとんどがコルシカ語を解さないのだから、全部コルシカ語で歌ったら理解されず当然ヒットも難しくなるが、ほんのちょっと混ぜれば「魅惑のコルシカ人」を演出する良いエッセンスになる。ティノのレパートリーには先述「ヴィエニ、ヴィエニ」の他にもタイトルだけコルシカ語、とかコーラス部分に少しコルシカ語あるいはイタリア語が混じるといった歌が多くある。またタイトルも歌詞も全てフランス語であるがコルシカを題材にした歌は更に多くある。ウェブサイト[Paroles.net]¹⁷³に紹介されている 67 曲のティノ・ロッシのテキストの中から目立つものを拾ってみるだけでも

- Ajaccio （全てフランス語）
- Barcarolle Basitaise （コーラス部分にコルシカ語）
- Belle Ragazzina （コーラス部分にイタリア語）
- L'Ajaccienne （全てフランス語）
- O Corse, île d'amour （全てフランス語）
- Régineella （コーラス部分にイタリア語）

などがある。ティノ・ロッシのレパートリーは 2000 曲と言われているので、それを全て検討すればもっと多くなるであろう。また、ここでは挙げていなかったがイタリアを扱った歌や、地中海、海、太陽といった「クリシェ」も含めれば膨大な数になる。

彼の出演映画ではその傾向は若干弱くなり、コルシカについての映画となると先述『愛の島』のみである。この映画では「愉快な山賊 le joyeux bandit」および「コルシカの哀歌 la complainte corse」¹⁷⁴の 2 曲を歌った、ということである。

そういう訳で、田野倉が言う「コルシカの歌」が「コルシカの民謡」という意味なら、確かにティノ・ロッシは「あまりうたわなかった」ということになるが「コルシカについての歌 les chansons sur la Corse ou les corses」という意味に取れば、必ずしもそうとは言えなくなる。

これはティノ・ロッシという「魅惑のコルシカ人」がフランスの「国民的スター」であるということをどう考えるのか、という問題である。コルシカ、フランスの二項の関係はこの頃には「コルシカ／フランス」ではない。それは「コルシカコフランス」である。第一章でメリメのコロンバを題材にコルシカが「ヨーロッパ」にとって全くの他者として表象された例を見たが、20 世紀にそのような眼差しを注がれる客体となったのは、より他者性が強いヨーロッパ外の人々であった。フランスの大衆音楽においてはジョセフィン・ベイカーをはじめとする「ニグロ・レビュー」の人氣がエキゾティズムの発露の好例となるだろう。

ティノ・ロッシが「エキゾチックでなかった」と言うことはもちろんできない。それは彼の歌、出演したレビュー、映画『愛の島』での表象、および「魅惑のコルシカ人」という呼び名に明らかである通り、彼は「フランス≒パリ」という傾向が顕著であった 30 年代の芸能界にあって異質性を「売り」にしたスターであった。彼の出身地がことさら「商品化」されたのは、やはりコルシカがフランスの各地域の中でも格別エキゾチックな土地とみなされていたからである。例えばほとんど話題にならず、歌の題材にもならないシャルル・トレネの出身地¹⁷⁵と比べれば、ティノ・ロッシの「コルシカ性」が如何に商品価値を持っているかよく分かる。

しかし、『コロンバ』やバルザックの『La Vendetta』に出てくるコルシカ人家族の表象とティノ・ロッシは明らかに違う。『La Vendetta』では冒頭から「一人の外国人 un étranger」と呼ばれるバルトロメオ・ディ・ピオンボが作中 7 回も「外国人 étranger」

¹⁷³ <http://www.paroles.net/artis/1823> (30/12/2003)

¹⁷⁴ CINEMATHEQUE DE CORSE 冊子、CINEMAFFICHE 12 参照。尚、数内、前掲書においては「『愛の島』はコルシカ・ロケが敢行され」（p.515）とあるが、こちらの冊子によると撮影はコルシカではなかったそうである。

¹⁷⁵ トレネはナルボンヌ出身である。（数内、前掲書 p.558 参照）

と呼ばれ、ピオンボの娘であるジネヴラは執拗に¹⁷⁶「イタリア娘 l'italienne」と形容される。確かに、ティノ・ロッシもイタリア的な要素を求められたが、しかし、それでもフランス人にとって彼は「外国人」や「イタリア人」ではなくフランスの「国民的」スターであった。

ティノ・ロッシの出世作が『フランス大行進』であったことを思い出す必要がある。これは「フランス各地方をテーマにした一大レビュー」であってコルシカは紛れもなく「フランス各地方」の一つとして表象されたのであり「イタリア」でも「外国」でもないのである。ロバを連れて山を渡ろうと海辺でギターを持とうと「愉快な山賊」を歌おうと、彼はフランス人でありそのエキゾチックな風景はフランスなのである。だから、彼はフランス語で「コルシカについて」は歌うが、ほとんどのフランス人には理解できない言葉で書かれた「コルシカ民謡」は歌わないのである。「ご当地ソング」は国家と国家語が各地方の領土の風景を自己に回収し「再領土化」する装置として機能するが、国家語でない言語の歌は「異質性」が強すぎるので国民的スターのレパートリーにはあまり相応しくない。

『フランス大行進』のコンセプトが連想させずにはいられない国家装置にツール・ド・フランスがある。「パリ・ルーベの北から始まる地獄の苦しみ／コート・ダジュール、サントロペ／アルプス、ピレネー／シャンゼリゼの最後のステージ」¹⁷⁷と歌うクラフトワークの「ツール・ド・フランス Tour de France」が端的に示すように、このスポーツ・イベントは極めて国家的なイベントである。「六角形」を一周する自転車は国土のあらゆる風景を「フランス」に回収する。その一方

1906年からの5年間は、ルートが延長されてアルザス地方を含んでいた。ところが道ばたの観衆がフランス国歌「ラ・マルセイーズ」を歌うようになって、ドイツ政府はレースの許可を取り消す。¹⁷⁸

といった事態が「国境」という「隔絶性」も表すことになり、国家装置としての役割を遺憾なく発揮するのである。

『フランス大行進』が欲望したのもツール・ド・フランスと全く同じ領土の回収という試みであり、それをレビューというショービジネスで行った、と言えるだろう。

そこでスターになったティノ・ロッシは、生涯に渡った芸能活動においてコルシカをフランスに回収したおそらく、(ナポレオン・ボナパルトを別にすれば)最大の「国民化装置」ではなかったろうか。〈魅惑のコルシカ人〉としてフランスの国民的スターになることで、フランス人にとってコルシカをフランスに「再領土化」させる一方、「故郷コルシカのレコード店のまえには、終日ティノの歌声に聞かせる多くの人の姿があった」¹⁷⁹ことも重要であろう。この時、シャンソンとはどういうものかを初めて知った人もひょっとしたらいるかもしれない。ティノ・ロッシという「おらが村のスター」を応援することを通じてフランスの国民的文化に親しんでいったかもしれないコルシカ人の存在も無視できないだろう。しかし、その時同時に「ポピュラー」と「フォークロア」が鋭く対立する政治を内在化させた聴覚がコルシカ人の中で生成された、という可能性もあるのだ。

¹⁷⁶ 数えたら作中22回あった。しかし、italienne という形容が専ら若い美女であるジネヴラのみに、しかも物語の前半で彼女の美しさを形容する時にのみ使用され、「ヴェンデッタ」が関わってくる後半の話の展開の中では「イタリア」という言葉は一切出ず、ジネヴラも含めた登場人物全員が「コルシカ人」と形容されている点は極めて重要である。しかしこの問題は稿を改めて論じるに値すると思うのでここでは深く追求しない。

¹⁷⁷ Kraftwerk, *Tour de France*, 1983, EMI 7243 8 87421 0 8

¹⁷⁸ デイヴィス『ヨーロッパⅢ近世』 p.482

¹⁷⁹ 薮内、前掲書 p.510

第三章 コルシカ音楽の復興

3-1 異議申し立ての始まり

普仏戦争敗北後まもなく「コルシカを即時かつ未来永劫フランス共和国から追放する」動議を国民議会で求めたクレマンソーは、首相在任中の1908年には以下のような公式報告を出すことになる。

工業も、商業も、農業もここにはない…。ブルターニュも、オート＝アルプスも、ヨーロッパのいかなる国であろうと、コルシカの悲惨で窮乏した現状について考えを与えることはできないだろう。¹

クレマンソーにこう言わせる「悲惨」と「窮乏」は、山がちで土地が痩せていて海によって隔絶されていて、といったコルシカの自然環境のみに由来するのではない。確かにそういった自然環境に関係して起こった事態でもあるのだが、人的資源が島から怒濤のように流出していったことが直接の原因であり、「より良い生活のために」国家へ積極的に帰属しようとするコルシカ人の多くが公務員志向であることは第二章で見てきた。コルシカは近代以前から常に貧しい島ではあったのだが「工業、商業、農業」および「人間」の不在を考える上で、近代化によって周縁化されたという側面を強調しなくてはならないだろう。

更に、クレマンソーが指揮をとった第一次世界大戦でコルシカは多大な人命を損失することになる。戦中の四年間に人口の20%にあたる50000人が島を離れ、内2500人が志願兵(18歳から20歳、および45歳以上の男子)であった。²死亡者は16000人ということで、これは島の人口の4.2%に相当する(フランス全体においては国民の3.5%が大戦中に死亡)。³

そういう訳で第一次世界大戦が終わってみると1908年の「クレマンソー報告」以上に「悲惨で窮乏した現状」に陥り、ますます島外移住者が増加するという悪循環が繰り返されることになる。さらに大戦を戦ったことで島民のフランスへの帰属意識も強化され、また前章で見たような新聞、写真、映画、ラジオ、蓄音機といった新しいメディア環境によってコルシカの伝統社会は19世紀末から20世紀前半にかけて早くも衰退の徴候を見せていた。先に引いた北山の「それまでの農村文明ははたいて19世紀都市文明の本質である消費経済に侵蝕され、19世紀末から今世紀初頭にかけて急速に衰退、第一次世界大戦を境に、自立した文明としては完全に消滅してしまった」という言葉をまた確認しておこう。するとそういった事態に危機感を持つ知識人が現れることになり、彼らが特に関心を寄せたのはコルシカ固有の言語の防衛であった。19世紀にはすでに「公教育とフランス語の普及がコルシカの伝統的な共同体を崩壊させるのではと恐れた」⁴聖職者や保守的知識人たちの間に、「コルシカ方言」を防衛しようという運動が見られた。中でも重要なのはサントゥ・ガザノーウアによって1896年に創刊された『ア・トラムターナ *A Tramuntana*』という週刊新聞における「愛郷的な運動と古い言語への有益な回帰」⁵の推進であろう。その試みは1914年発刊の『ア・ヂースプラ *A Cispia*』、1920年発刊の『ア・ムーヴラ *A Muwra*』、1923年発行の『コルシカ年報 *L'Annu Corsu*』に受け継がれていく。しかし、これらの運動に関わっていた知識人たちは決定的に重要な政治的見解の違いのために鋭く対立することになる。

『ア・ムーヴラ』の知識人は「コルシカ主義」=自治主義、『コルシカ年報』の知識人は「シルネア主義」=地域主義を自称し、両者は「コルシカ方言の教育への姿勢から、書記法をめぐるものまでさまざま」⁶な点で対立するのだが、問題を単純化すると結局それは「親イタリア」か「親フランス」か、ということになる。親イタリア的立場を取った「コル

¹ Colonna d'Istria, *ibid.* p.60

² Colonna d'Istria, *ibid.* pp.69-77 参照

³ Andreani, *ibid.* p.160 参照

⁴ 長谷川『コルシカの形成と変容』 p.30

⁵ Franchini, *Les Corses*, p.65

⁶ 長谷川『コルシカの形成と変容』 p.32

シカ主義」はムッソリーニのファシズムおよび「領土要求 l'irredentisme」に共鳴していくことになり、それを批判する「シルネア主義」は必然的にフランス愛国主義を強めていくことになる。そういう訳で両大戦間の「コルシカ方言」運動は時代の政治に翻弄され、頓挫することになったのである。

知識人の運動を別として、戦間期に一般の島民がフランスとイタリアのどちらに愛着を抱いていたかと言えば、これは圧倒的にフランスであった。「ファシスト政権はイタリアの学者団を何度も島に派遣して研究調査活動を進めた。島では宣伝活動も行われたが、島民はほとんど関心を持たなかった」⁷とレヌッチは述べる。もともとコルシカ人はジェノヴァ統治の「記憶」を苦々しく思っており、むしろ「イタリア嫌い」⁸で知られている。更に、すでに見てきたようにフランスの国民化装置はこの頃までに強力に機能していた。そういう訳でもともと「イタリア嫌い」の心性が育まれているコルシカは、戦争の危機を迎えていたフランスにおいて最も「愛国的」な地域の一つであったとも言えるであろう。第一次世界大戦であれ程の悲慘を経験したにも関わらずコルシカ人のフランスへの忠誠は失われることなく、あるいは更に強化され、ここでまたファシズムに対抗して「祖国フランス」のために戦う兵士やレジスタンスの闘士が生成されるのである。コルシカのレジスタンスは良く戦ったことで有名で、最も早くファシズムの占領から解放されたフランスの地域となりパリ解放に先立ち 1943 年には解放されている。（そのため戦後の政治情勢においてはド＝ゴールの強力な支持基盤として機能することになる。）

そういった訳で第二次世界大戦までに自治主義や地域主義の萌芽をみたものの、フランスの国民化装置の方が遥かに強力に機能していたため、コルシカの島民が「コルシカ人」という民族意識を醸成するよりも先に「フランス人」という「国民」への帰属意識の方が優先されていた。こういった事態が変わっていくのは第二次世界大戦後の高度経済成長がもたらした様々な要因が絡まっていく中でのことになる。

異議申し立て運動が再び高揚したのは第二次世界大戦直後ではなく、コルシカ県の衰退がひどくなったときであった。（中略）この運動が形成される過程には、経済的困窮で生じた防衛的反動という側面がある。（中略）こうして 1960 年、アジャクシオで「11 月 29 日運動」が、そしてバステリアではコルシカ経済利益防衛委員会(DIECO)が結成された。⁹

とレヌッチが言うように、戦後の運動初期の主な問題関心は経済であった。医師で後に地域議会議員を務めることにもなるマックス・シメオニとその兄エドモン・シメオニ兄弟が 1967 年に ARC(l'Action régionaliste corse)を結成して以降、運動の高まりが新たな段階に入り、今日もフランスのメディアを騒がせている「コルシカ問題」に続いていくことになる。民族主義を帯びるようになった運動の高揚に拍車をかけたのは 1972 年の「赤い泥」事件、および 1975 年のアレリア事件であった。前者はイタリアの金属化学工業モンテディゾン社の工業廃棄物不法投機によってコルシカ沿岸の海水が汚染された公害問題で、フランス政府の対応のまずさが運動を過激化させた。後者は ARC 武装メンバーによるワイン・カーヴ占拠事件で、機動隊突入という騒ぎになり多数の負傷者と二名の死亡者を出した。この事件の背景には北アフリカ引揚者＝「ピエ・ノワール」が政府に補助金をもらって「悪名高きワイン不正加糖、そして東部平野で広大な土地を所有」¹⁰していたことへの怒りがある。アレリア事件の直後マックス・シメオニは逮捕、投獄されることになり、このことが運動の暴力化にますます拍車をかけテロ行為化していく。

「赤い泥」およびアレリアの両事件は良く考えてみれば決して「特殊コルシカ」的な出来事ではないであろう。前者は「公害」というほとんどの先進工業国が経験した産業社会の負の側面である。今日では「環境問題」という言葉になったこの問題は言うまでもなく現代社会の最重要課題の一つであり、重要な政治論点である。後者は旧帝国主義国家の脱植民

⁷ レヌッチ、前掲書 p.148

⁸ Franchini, 'Les Corses n'aiment pas les Italiens' dans *Les Corses* pp.27-30 参照

⁹ レヌッチ、前掲書 p.149

¹⁰ レヌッチ、前掲書 p.154

地化およびそれに付随する「人の移動」という、より根深く複雑な問題が関わっている。これらが現代資本主義社会における「グローバル」な問題であることはまったく明らかなのであるが、しかし「政治問題」となるとそれは途端に国家の問題となってしまう。しかし、国民国家という機構においてしか政治が可能でない、という現状がある以上どうしようもないことである。グローバルな問題を国家というローカルな枠組みで解決を図るということにはかなりの困難が露呈しているとはいえ有効な代替がない以上やむを得ない。

そういうわけで、コルシカの人々も怒りの矛先を専らフランス国家に向けることになる。腐敗と暴力化が進み、ほとんどテロリストとなってしまう民族主義者のグループの問題は現代フランスにおける極めて深刻な「社会問題」なのであるが、本論でそれらの詳細について深く考察する余裕はない。運動家たちがフランス国家のどのような側面を問題化したのか、ということをおもはしめ議論していくべきであろう。

『サッカーの情念』という本の中でパトリック・ミニョンという社会学者は

共和主義のフランスでは人は皆、町とか村の、市民権という小さな空間にまぎれもなく所属し、町や村とのつながりを大事にしている。(中略)しかし、この愛着は国家への所属、すなわち数々の戦争と共和主義の学校によってたたき込まれた感覚によって相対化されている¹¹ (下線強調引用者)

と述べる。それ故、「あるクラブに与することから、人生と価値の世界とを理解する方法が生まれてくる」¹²とネグリが言うイタリア、およびイギリスやスペインなどのサッカーが盛んな国と「フランスは違う。ジャコバニズム(革命的中央集権主義)と、パリによるすべての大きな決定機関の独占が、サッカーから、あのサッカーに賭けられるものを取り払ってしまった」¹³(傍点原文)、というのがミニョンの主張である。これは事実と言って良いだろう。ネグリも「パリ第八大学で教鞭を執っていた頃、私がオランピック・ドウ・マルセイユやパリ・サンジェルマンの試合のことを話したのは、学部秘書のエレーヌだけであった。他の教師たちはそんなことは馬鹿にしていたのだ・・・」¹⁴と淋しそうに言っている。ヨーロッパ各国では地域間の代理戦争といった趣を呈しているクラブチームによって戦われる国内リーグ戦が、フランスでは相対的に盛り上がり欠け、その代わり「赤」のソックス、「白」のパンツ、「青」のシャツのユニフォームでお馴染みのナショナルチームが愛されている。「くに pays」への愛着が「ナショナリズム」によって相対化されているのだ。これとかなり似た状況が、やはり極端に中央集権的な国家である日本において見ることができる。

コルシカの運動家が問題視したのも「ジャコバニズム(革命的中央集権主義)と、パリによるすべての大きな決定機関の独占」であった。「70年代に左翼の顔であった」¹⁵海軍大将 Antoine Sanguinetti による著作のタイトルは『ジャコバンのプロセス Procès des Jacobins』である。この本で Sanguinetti が度々言及するのは「ハドソン研究所 L'Hudson Institute」¹⁶によるコルシカの経済問題についての報告書であり、彼の関心はフランスの中央集権主義がいかにして島の伝統的な産業(牧畜、栗の栽培、ワイン製造など)を壊滅的状況に追いやり経済を衰退させたか、という点にある。だから、政府は補助金を与えてコルシカ経済を立て直しに尽力すべきだ、というのが主な主張となる。

しかし、ジャコバンが衰退させたのは経済だけではない。「あのサッカーに賭けられるもの」、つまり「くに」への愛着とその固有の文化を衰退させたのもジャコバンの中央集権主義と「一にして不可分」の「ひとつの人民!ひとつの祖国!ひとつのフランス!」なのである。

¹¹ ミニョン、パトリック『サッカーの情念』堀田一陽訳、2002、社会評論社 p.216

¹² ネグリ、トニ「確かなるミラン」陶山一郎訳『ユリイカ』特集：フットボール宣言、2002年6月号、青土社 p.140

¹³ ミニョン、前掲書 pp.208-209

¹⁴ ネグリ、前掲稿 p.140

¹⁵ Andreani, *ibid.* p.146

¹⁶ 「ハドソン報告」の主要な提案はコルシカ経済を観光産業によって立て直す、というものである。(Sanguinetti, Antoine, *Procès des Jacobins*, 1979, Grasset) 参照

戦間期に知識人たちが真っ先に問題化したのがコルシカの「方言」であったように、1960年代以降の運動においても文化的権利要求の側面が強くなっていくことになる。

1964年、パリで「コルシカ未来連合(UCA)」が結成された。UCAはとくに知識人や学生たちで構成され、運動に政治的次元での要求が加味された。(中略)こうしてUCAは、コルシカの衰退はフランスの中央集権が原因だとこれを告発し、次の要求を掲げた。「コルシカの開発は何よりもまずコルシカ人の利益のために行うべきである。経済的な取り組みは文化の再生と平行するものでなければならない。」¹⁷（下線強調引用者）

しかし、パリを中心とする「ひとつのフランス！」における各地域の文化の衰退に危機感を持ったのはコルシカ人だけではないことを確かめておかなくてはならないだろう。第二次世界大戦以前から「バスクやブルターニュ、そしてオック語圏でさえ「地方民族主義」がいろいろな活動を通じて盛り上がりを見せていた」¹⁸のであり、戦争が終わり国家の危機とナショナリズムの高揚が一段落すると、「地域意識が芽生え、国土の中心部から離れている地方が遅れていて困難な状況にあるのはなぜか、が明らかになったときに生ずる」¹⁹これらの「地方民族主義」は1951年に「デクソンヌ法」の制定という成果を見る。デクソンヌ法、とは「フランス語以外の言語がその教育を目的として法律的に言及され」²⁰たフランスにおける最初の法律であり、この時には「ブルトン語、バスク語、カタルーニャ語の四言語がその対象と」²¹なった。制定時にアルザス語、フランドレン語およびコルシカ語が対象外となったのはこれらの「言語」がそれぞれドイツ語、オランダ語、イタリア語といった隣接各「国語」の「屋根なし外部方言」と見なされたからである。バレー報告における「ドイツ語」「イタリア語」といった言及を思い出してみても良い。そこで、デクソンヌ法対象外となったこれらの言語は「アウスバウ」²²に力を入れることになり、コルシカでは「自治意識が高揚する1970年代以降、「アウスバウ」が顕著にな」²³、1974年の政令でデクソンヌ法に追加されることになる。

しかし公教育で地域語が教えられるようになったからといって、それで衰退の危機が全くなくなった訳ではない。「共和主義の学校によってたたき込まれた感覚」およびフランス語を「フランス語を母語としない地方の子供たち」が「喜んで受け入れた embraced」のは、それが「議論の余地のない実用的な価値 incontestable pragmatic value」を持っていたからである、というアレクサンドラ・ジャッフィーの指摘を思い出す必要があるだろう。諸々の国民化装置によって「フランス人」へと生成された「共和国市民」は「地域語や地域文化に対する劣等意識、根強いパリ中心志向が、地域語の習得に対して否定的傾向を見せ」²⁴るようになり、さらに「グローバリゼーション」と言われる事態を迎える時代になると、「つぶしの利かない地域語よりも英語などを選択した方が有利」²⁵となるのである。

となると地域の「文化の再生」を目指す運動は、国家を抑圧者として糾弾し、権利を要求すればそれで解決できる、というものではないことがはっきりしてきた。

大革命以来この国家はあらゆる地 方 主 義 と戦ってきた。この国家は非宗教的で共和主義的な学校を創ると共に、さまざまな伝統的系列関係と相反する国としてのアイデンティティを鍛えるための道具と、そのようなものからの離脱

¹⁷ レヌッチ、前掲書 p.151

¹⁸ レヌッチ、前掲書 p.145

¹⁹ レヌッチ、前掲書 p.145

²⁰ 原型「フランスの地域言語」三浦信孝編『多言語主義とは何か』藤原書店、1997 p.80

²¹ 原、前掲稿 p.80

²² 「近接・類似する言語ないし方言が、正書法などで差異を強調して一個のステータスを獲得していく過程」(原、前掲稿 p.84) 国家語でもデンマーク語に対するノルウェー語、ドイツ語に対するルクセンブルク語、ユーゴ解体後のバルカン半島各国語などの例がある。

²³ 原、前掲稿 p.86

²⁴ 長谷川『コルシカの形成と変容』 p.147

²⁵ 長谷川『コルシカの形成と変容』 p.147

としての国家という空間への参入の定義の手段を創り出した。(中略) より一般的には、フランス国家は市民権 (公民としての資格) という観念とともに、この市民権の獲得を社会的政治的闘争に主要に賭けられるものの一つとしたのである。(傍点原文)²⁶

とミニョンが言うサッカーに対して冷淡な国家において、「地方主義」の「アイデンティティ」を取り戻すことが重要となる。それは狭義の政治的権利の問題ではもはやない。市民としての自由と平等を保証しながら「伝統的系列関係」を解消してきた「国家という空間」に解消されない、「^{リガロ・ムネ}」を獲得する文化的闘争となるのである。そしてトリコロールのユニフォームのチームではなく、「くに」の「クラブに与することから、人生と価値の世界とを理解する」ための、「あのサッカーに賭けられるもの」を奪い返す闘争なのである。

問題はその文化的闘争をどのフィールドで行うか、ということになってくる。覆面をかぶってプラスチック爆弾を仕掛ける方法を選んだ者たちもいるが、コルシカの島民のほとんどはそのような活動に対していかなるシンパシーも抱いていない。SC バスティアのサポーターになることで、国家に対して「場所を空ける」と表明する者たちもいる。2002 年のフランス・カップ決勝に進出したバスティアの一部のサポーターはスタッド・ド・フランスに流れた「ラ・マルセイエーズ」にブーイングを浴びせて、激怒した国家元首を試合開始前に帰らせることになった。

もっと穏やかな人々はラジオやテレビでコルシカ語の放送を行ったり、コルシカ語による文芸復興を試みたりする。

しかし、コルシカの文化的実践で最も成功したのは「70 年代の奇跡 *miraculi di u '70*」と呼ばれる音楽の「再生 *riacquistu*」であろう。高い失業率、という事情も手伝ってかコルシカの音楽活動は非常に盛んで「石を投げればミュージシャンに当たる」²⁷とでも言いたくなる程、島民の文化生活において極めて重要な位置を占めている。音楽の活性化こそが、コルシカにおいて「政治的係争や経済的係争を目的とはしない人々に (中略) つい最近まで蔑まれていたコルシカの文化や社会に関心を向け、これを再興しよう」と²⁸思わせる最も重要なアイデンティティ覚醒のきっかけとなったのである。以下、こういった事態の文化政治学について考察していきたい。

3-2 音響資本主義の成熟と聴覚人間の世界化

Philippe Franchini は「コルシカ人の文化はポリフォニーに要約出来る」という「思い込み *idées reçues*」をめぐる、「多くのコルシカ人に広く共有されている「文学を持たない民族」である」という意見と、コルシカの作家 Roger Caratini の「コルシカ人は彼らのランボーもゲーテもボッカチオも持たない」²⁹という言葉を紹介する。ここで Franchini は幾人かのコルシカ人作家の名前も出すのだが、それでも「ポリフォニー」の成功の重要性には遥かに及ばないことが、作家たちの無名性ゆえに露呈する。

周縁化された「民族」文化の再生には、特にその言語が少数言語である場合、文学はあまり適した手段ではないだろう。何故なら、結局それを読むことができるのがその周縁化された言語の「読み書き能力」を持つ者に限られてしまうからである。しかし音楽、特に歌であるなら言語を用いつつそのリテラシーがなくても、その言語を全く理解しない「他者」に届かないという訳ではない。だから少数言語の文化の再生に音楽は非常に適しており、その手段が重要となったのはコルシカだけではない。そもそもコルシカ音楽の「再生＝リアアッキストウ *riacquistu*」も島内で突発的に起こった訳ではなく、70 年代のヨーロッパ全体に広がっていた地域闘争とそこから生まれた「新しい歌」の影響下で起こった運動である。更に言えば、音楽によるマイノリティの文化実践は特殊ヨーロッパ的な現象でもなんでもなく、そこには世界的な大衆音

²⁶ ミニョン、前掲書 p.215

²⁷ これは私が 2002 年 9 月に行ったコルシカ旅行の感想である。二週間強という短い期間に、本当にもの凄く多くの「歌手」に出会った。もちろん、「プロ」はほとんどいない。

²⁸ 長谷川「コルシカ島 (フランス) における伝統音楽とその再生」 pp.10~11

²⁹ Franchini, ibid. 'Leur culture se résume au chant polyphonique' pp.61~67

楽史の流れが関わっている。

前章までに「クラシック」および「ポピュラー」音楽双方が「国民化」と関わりながら「フォークロア」を周縁化した過程を議論してきたが、こういった事態が第二次世界大戦終結後に新たな展開を見せることになる。大きな要因として挙げられるのは、二度の大戦が終わって明らかなった世界地図上における圧倒的なアメリカの優位、音楽の複製技術の新しい段階、高度経済成長によって更に進展していく「大衆の貴族化」とそれによって出現した新たな消費者＝「若者」の誕生である。

アメリカ文化に関しては、フランス人は1920年代から熱烈に愛を示してきた。すでに少し触れたジョセフィン・ベーカーが1925年に「裸体と新しいダンス、チャールストンを伴ってシャンゼリゼ劇場に登場」³⁰すると、フランス人のジャズへの熱狂は本国アメリカにも劣らないほどになり、ジャンゴ・ラインハルトという「自前」の「ジャズ・ジャイアンツ」を輩出し、「ザズー」と呼ばれるジャズ狂いの若者たちが登場することになる。しかし「ジャズ・エイジ」と言われるこの時代、パリとアメリカの関係は少なくとも「両思い」あるいは未だアメリカ人のパリへの思いの方が強かったと言えるのではないか。ヘンリー・ミラーが『北回歸線』を、アーネスト・ヘミングウェイが『陽はまた昇る』を、スコット・フィッツジェラルドが『雨の朝パリに死す』を、そして何と言ってもジョージ・アイラ・ガーシュインが『パリのアメリカ人』を書いた時代である。しかし、両者の力関係は第二次世界大戦が終わってみると一変することになる。

ザズーの一人ボリス・ヴィアンはトランペッターであり、また『ル・ジャズ・オット Le Jazz Hot』誌への寄稿、フィリップスやフォンタナといった大手レコード会社でのジャズ・レコードの企画といった仕事もした。彼の最も重要なジャズに関わる仕事はデューク・エリントン、チャーリー・パーカー、マイルス・デイヴィスといったミュージシャンの公演のセッティングで、これはパリのザズー達に多大な影響を与えた。文学関係の仕事では、翻訳家としてレイモンド・チャンドラーの作品を紹介し、「アメリカ人ヴァーノン・サリヴァン」というアルター・エゴでハードボイルド小説『墓に唾をかけろ』を執筆し「パリのアメリカかぶれ」の典型を示す。その精神は「ニューヨーク、ニューヨーク New York, New York」「フォード・ムスタング Ford Mustang」「ハーレー・ダヴィッドソン Harley Davidson」などの歌を書いたセルジュ・ゲンズブール、また「シネマテーク・フランセーズ」でアメリカのジャンル映画に熱狂する若いシネフィルたちにも受け継がれていく。「ヌーヴェル・ヴァーグ」のほとんどの作家たちはサウンドトラックにジャズを使った。³¹『パリのアメリカ人』の時代からそれ程の時を経ず、ここで両者の関係はかなりの程度フランスの「片思い」となる。

こういったアメリカ文化の怒濤のような流入の背景を「超大国」アメリカの存在感だけに求めることはできない。まず文化を受容するインフラの整備、および大衆のアメリカ文化への欲望と消費できる経済力が存在しなくてはならない。インフラに関しては、ラジオはすでに普及していたし、更にレコードというメディアの大変容がそれを後押しする。78回転SPは収録時間も片面四分と短く音質もローファイで、盤自体も割れやすいので扱いにくかった。それ故音楽を楽しむために人々は蓄音機よりもラジオを利用していたのである。しかし1947年に33 $\frac{1}{3}$ rpmで片面23分収録の、割れにくい合成樹脂プラスチックで出来たLPが開発されると、あっという間に従来のSPを凌駕し爆発的に普及することになる。

大衆の経済力も50年代のフランスでは上昇する一方であった。戦争でぼろぼろになっていたのだから、それ以上は悪くなりようがない。これは「西側諸国」と呼ばれるほとんどの国に共通した事情である。戦後の「高度経済成長期」と言われる時代に小金を溜めるようになった大衆は娯楽を求めるようになり、更にそのパイが拡大すると生産活動には必ずしも従事しない若い世代もおこぼれをあずかることになる。経済成長に伴う就学期間の延長が子供と大人の間にいる世代＝若者を出現させる。フランスの「文化エリート」たちのジャズとフィルム・ノワール、パルプ・フィクションへの愛着は序章に過ぎなかった。エルヴィス・プレスリーの出現と共に世界の若者たちはほぼ同時に同じ音を聴く共同体となり、ロ

³⁰ 長沢均「パリが見たジャズの半世紀」STUDIO VOICE、前掲 p.14

³¹ トリュフォーは『ピアニストを撃て』で主演俳優にホンキートンクを弾かせた。ルイ・マルが『死刑台のエレベーター』でマイルスに吹かせた即興演奏は「シネ・ジャズ」の金字塔として名高い。ゴダールは『勝手にしやがれ』で「フランスのバド・パウエル」マーシャル・ソラールにバップを弾かせ、『はなればなれに』ではミッシェル・ルグランのジャズ・ピアノをフィーチャーし、有名な「マシソン・ダンス」のシーンを撮った。この他にもフランス映画とジャズの結び付きの例は枚挙にいとまがない。

ックンロールという文化商品と、それが表す「俺の世代 My Generation」の精神—例えば、「老いぼれる前にくたばってやる Hope I die before get old」³²といったものは、いとも簡単に国家を越境することになった。

そして1962年10月に「ラヴ・ミー・ドゥー Love me Do」という曲でビートルズがデビューすると、音楽における「グローバル化」が明らかになる。ジャズへの愛においては—そして恐らくエルヴィスへの憧れの場合にも、—そこには濃厚な「アメリカ」という「領土」があった。世界中の豊かになりつつあった大衆が、遠くで輝く「アメリカ」の文化を欲望するという図式であり、その欲望の成り立ち方は場所性とは無関係ではなかったとまだ言えたであろう。しかし、ビートルズはアメリカ人ではなく、更に「スウィング・ロンドン」という首都の文化を表象することもできない。彼らはリヴァプールの労働者階級出身で、ビートルズ以前に廃れた港湾都市の「スカウザー」に憧れる想像力を持った人々は世界中どこを探したっていなかったであろう。今日存在しているサブカルチャー都市としてのリヴァプールという記号は、これは明らかに「マーシービート以降」の話であり、ビートルズの人気はその「領土」の表すものとは無関係な成り立ち方をしていた。つまり、「ロックンロール」を聴いたり演奏したりする「世代の共同体」が「領土」に限定されず惑星規模で認識されるアイデンティティとして成立したのである。アメリカで生まれたロックンロールによって均質化された世界中の若者の聴覚（だけではないのだが）が、60年代に入ると「アメリカ」から「脱領土化」され、その国境を越える〈いまここ〉的性質が誕生したのである。

しかし、ビートルズ出現以前に世を去ったボリス・ヴィアンは「フランスにロックは根付かない」と考えていた。彼は「アンリ・サルヴァドールとのコンビによる『強烈な復讐』など、一連の80曲以上のロックンロール・シリーズ」³³を作ったが、こういった「スノッ」な態度が表しているのはロックンロールに対する愛ではなくシニシズムであろう。彼にとって重要な音楽とはまずは何と言ってもジャズ、および多くの楽曲も作っているシャンソンであって、自分が愛するこういった音楽がフランスにおいて主流であり続けると考えていた。しかし、「フランスにロックは根付かない」というヴィアンの見解が、本当に一般に言われているように「読み違い」であるかどうかは検討を要する。確かにビートルズ以降のロックンロールの嵐はフランスにも及び、若者たちの風俗を一変させた。ボリス・ヴィアンも登場する『想い出のサン・ジェルマン』というドキュメンタリー映画にはその辺りの変化が良く描かれていて、ヴィアンと一緒にサン・ジェルマン・デ・プレを中心とする「左岸文化」を作ってきた文学者たちやジュリエット・グレコなどのシャンソン歌手の映像と、ロックンロールにあわせて踊るミニスカートの女たちや長髪にジーンズの男たちのコントラストが一つの時代の終わりと始まりをくっきりと浮かび上がらせている。フランスの音楽シーンではいわゆる「シャンソンの黄金期」は50年代まで、というのが大方の認識で60年代はゲンズブールの歌うところの「イエイエの時代 chez les ye-ye」となる。グレコやジョルジュ・ブラッサンス、バレバラといった戦後に活躍した歌手が一戦を退いた訳では全くないのだが、彼らの活動はどちらかというと流行に左右されずマイペースで音楽活動が続けるミュージシャンのそれになっていき、時代の精神とのダイナミズムはあまり見受けられない。俗な言い方をすれば「時代と寝た」のは彼ら左岸的なインテリのシャンソン歌手たちではなく、フランス・ギャルやジョニー・アリデイ、シルヴィ・ヴァルタン、ミッシェル・ポルナレフといったイエイエのアイドルたちになる。

しかし、「フランスにロックを根付かせた」のがイエイエのアイドルたちの功績と言えるかどうかは判断が難しいところである。確かに彼らはフランスで非常な人気を集め、また外国での知名度もそれなりに高いが、彼らがイギリスやアメリカの高名なロック・ミュージシャンと同じくらいの重要性を持っていると言うことは、恐らくアリデイらも含めて誰にもできないのではないだろうか。確かにイエイエはロックンロールをフランスという国民国家の音楽に「再領土化」したが、この時代に起きたより本質的な出来事というのは、やはり国民国家を越境する強力な新しい文化が誕生したこと、と考えるべきでイエイエは（日本のGSも）、それなりに音楽産業が発達していたフランスのような「大国」故の例外的な現象と考えた方が、60年代に音楽と大衆文化に起こった出来事を考える上で助けになるような気がする。だから59年

³² The Who, 'My Generation' in *My Generation*, 1965, Virgin Records, V2179

³³ 永竜達治「シャンソンの中のボリス・ヴィアン」『ユリイカ』特集：ボリス・ヴィアン、1978年2月号、青土社 p.110

に死んだヴィアンの「フランスにロックは根付かない」という見解は、大衆の消費というレベルではこれはやはり完全に「読み違い」なのだが、しかしフランス固有のロック産業が大成したと言えるのかどうかというレベルでは、また議論の余地がある。フランスに成功したロック・ミュージシャンがいない訳ではもちろんないのだが、彼らをどこまで評価するかに関わってくる問題である。むしろフランスにロックが根付いたと言うべき根拠としては、フランスの若者たちが外国産の音楽に「いまここ」性を感じ取るようになった、という点にあるのではないだろうか。

長谷川秀樹はコルシカの文化を衰退させた原因として「この当時の³⁴コルシカを含めたフランスの地方では、情報や文化の発信地であったパリへの憧懐心を強く抱く若者が圧倒的に多かった」³⁵（下線強調引用者）と言い、フランスの中央集権主義にその主な原因を求めるが、果たしてこの時代に若者たちが「憧懐を抱いたのは、果たして「パリ」だけなのだろうか？

パリの生活様式や文化は彼らの憧懐的であり、同じ時代に東京に出てくることを憧れていた日本の若者にも通じる点であろう。折しも当時フランスの音楽は、イヴ・モンタンやジュリエット・グレコに代表される 50 年代のシャンソンから、シルヴィ・ヴァルタンやフランソワーズ・アルディ、フランス・ギャルらに代表されるポップス^(ママ)な時代へと移行しつつあり、こうした音楽の革新もまた若者の心を捉えるところとなったのは言うまでもない。³⁶

と長谷川は言うが、本当にそうなのであろうか？パリ（および東京）が文化面でも田舎の「若者の心を捉え」ていたことは、確かにそれはその通りなのであろうが、しかしコルシカの若者が 60 年代にビートルズに熱狂しなかったということは常識的に考えてありえない話だし、「シルヴィ・ヴァルタンやフランソワーズ・アルディ、フランス・ギャルらに代表されるポップス」に「憧懐」の在り処を求めるのはかなり無理があるのではないだろうか。当時のちょっと流行に敏感なつまりグローバルな文化の政治学に飲み込まれ、そこで欲望を生成していた若者だったら、フランス産の「ポップス」に対してはむしろ「ダサイ」と思う感受性を持ち合わせていたのではないだろうか？

これは多くのコルシカ人の研究者や運動家（前出 Sanguinetti など）にも共通している認識なのだが、「当時の若者がコルシカの社会や文化を「恥」、「田舎くさい」、「かっこ悪い」という風に否定的に評価していた」³⁷理由を、「パリへの憧懐心」のみに帰結させてしまう傾向がある。スペイン領バスクで音楽活動を行うフェルミン・ムグルサというミュージシャンは「リンガ・ナバロレン・ミュージアム Linguae navarorum museum」「ハルマゲドンの時代の爪あと Armagideon tenoreko aztamak」といった曲で「ミッキーマウス帽とナイキのキャップ／リッキーマーティンとブッシュの歌」³⁸を批判するなど、グローバル資本主義への怒りを表明している。スペインという国家、特にフランコ政権が地域文化を抑圧したことは紛れもない事実であるが、「エウスケラバスク語を話して生きる／残存種の男たちと女たち」³⁹を「ミュージアム」に閉じ込めさせたのは国民国家だけではない、という意識がムグルサにはある。しかしコルシカの研究者や運動家は、今のところはまだ「一にして不可分の」国民国家における首都中心主義に批判を集中させてしまっている。もちろん「ジャコバン共和国」とフランコ以降のスペインにおける地域文化の有り様はかなり違うし、フランスの中央集権主義は地方の文化を衰退させた決定的な要因であることには疑いなく、それを乗り越えるための議論や運動は言うまでもなく重要である。またグローバル化に対抗する「フランス人のフランス」といった言説が支持を集めるナショナリズムの高揚といった深刻な事態も起きている。しかし、今必要なのはグローバルゼーションという脅威と、それに対抗するナショナリズムと手を組まずに、双方を同時に切るような知的戦略ではないだろうか。

³⁴ 引用者註：長谷川の言う「この当時」とはコルシカ音楽が急速に衰退する 1960 年代初頭である。

³⁵ 長谷川「コルシカ島（フランス）における伝統音楽とその再生」 p.9

³⁶ 長谷川「コルシカ島（フランス）における伝統音楽とその再生」 p.9

³⁷ 長谷川「コルシカ島（フランス）における伝統音楽とその再生」 p.9

³⁸ Fermin Mugurza, 'Armagideon tenoreko aztamak' in *In-komunikazioa*, 2003, Mctak PCD-23395（歌詞対訳は明智恵子）

³⁹ Fermin Mugurza, 'Linguae navarorum museum' 同上

いずれにせよ、60年代にコルシカ及び「西側諸国」の周縁地域に固有の地方文化を絶滅寸前にまで至らしたのは「国民文化」だけだと見なすことはできないであろう。シンボリックに語られることの多い「60年代」とは、ビートルズを時代の精神の象徴とするグローバルな文化がローカル（およびナショナル）な文化を根こそぎなぎ倒していった時代であり、「聴覚人間の世界化」がそこで始まりをみたのである。

1971年9月にコルシカを旅行した大岡昇平は、バステアの城塞の中にある「バー・フランセ」で相客となった「ジューク・ボックスでロックを選び、しかし踊るのでもなく、窓際の席に坐って、肩をよせ合っている」「二人のヒッピー風の男女」⁴⁰について以下のように記述している。

窓側のヒッピーは、最初ジロリと一瞥をくれただけで、あとは彼等自身の間で話し合っているというよりは、撫ぜ合っている、というべきか。（中略）この種の若者は、大都会の産物だと思っていたが、いつの間にか、バステアのような田舎町まで発生区域が広がっているのである。日本では、こんなところへ一人で来る機会はないので、私が知らないだけなのである。外国旅行で見知らぬ国の、珍しい風俗を知るといふ時代は過ぎた。いまは世界中どこでも風俗は似たようなものである。⁴¹

大岡が率直に認めているように彼が「知らないだけなのであ」って、この時代に進行し始めた文化のグローバル化の波は「バステアのような田舎町まで」及んでいたのである。バステアの新港近くにあるサン・ニコラ広場で、大岡は

目の前の公演の中を通る学生の数増える。その服装も歩き方もしゃれていて、パリの学生とあまり変わらない。或はジェノヴァやピサと変わらない、と言うべきか。バステアは本土に近く、交通が頻繁なので、垢抜けがしているのである。

⁴²

といった感想を洩らす。「パリ/ジェノヴァ/ピサ」といった都市はもちろんバステアに縁のある地名を大岡が選んだのであるが、「世界中どこでも風俗は似たようなもの」ということだけを言うなら、大阪もトロントもフランクフルトもバステアも「あまり変わらない」であろう。もちろん情報量の差はあるので、「恥」、「田舎くさい」、「かつこ悪い」田舎と「垢抜けがし」た都会の違いは確かにあるのだが、しかしそれはもはや「程度の差」であって本質的な差異ではないであろう。（実際に都会人は全員垢抜けしていて、田舎者は全員かつこ悪いかといったら、そんなことはもちろんないのである。）すでに普及していた「遠く tele」を「見る vision」メディア装置や巨大化していく文化産業は、ある程度の経済力を持つ者たちの欲望をグローバルな規模で均質化し、どこに住んでいようとどこ音楽でも聴けるようにした。コルシカでリヴァプールやサンフランシスコの音楽を聴くために特殊な情報収集能力は必要とされない。むしろ困難になってくるのは、圧倒的な物量で流れ込んでくる「主流」文化に対抗する耳を養うこととなる。

ロックはこうにして先進資本主義国家の隅々にまで影響力を及ぼし、巨大な産業へと成長していく。既存の権力への抵抗であった音楽が「商品に物象化され、消費に変形され、音楽はわれわれのあらゆる社会的進化の見本となる」例は、すでにシャンソンで詳しく見てきたので、ここではその議論を繰り返さない。

ここでの関心事は、新たな消費者＝若者を市場とするロックによって肥大した音楽産業が成長を続けた結果、どういった事態が起こったのかということである。一方では、映画『あの頃ベニー・レインと』でフィリップ＝シーモア・ホフマン演じるロック評論家が音楽業界の商業主義と墮落を嘆いたように「ロックは駄目になった」という歴史認識がある。しかし他方では、露骨に白人男性的な文化であったロックの枠には収まらない多様な人種、ジェンダーを背景にした音楽に

⁴⁰ 大岡、前掲書 p.82

⁴¹ 大岡、前掲書 p.83

⁴² 大岡、前掲書 p.90

もある程度の商業的成功が約束できる産業として成熟してきた、という面がある。60年代には「若者」と言われる人々は大体皆同じような格好で、同じような音楽を聴いて、同じような思想を共有していて、それはこれまで「連帯」と言われることが多かった。⁴³ 'Talkin' bout my generation⁴³と歌えた時代の話である。しかしその担い手を白人男性にかなりの程度限定した60年代のロックが何を消滅させ、何を排除し、誰の声を奪っていたかは、真剣に議論されなくてはならないであろう。ジョージ・ハリスンがシタールを弾いたといっても、そこにある「ビートルズ」と「インド」の関係における圧倒的な非対称性を無視することはできない。こういった事態が次第に変化をみせてくるのは、一般に「ロックは駄目になった」と言われる70年代に入ってからである。

吉見俊哉は「音楽が大眾を求め始めた」ことの結果としてある「音楽の危機」について以下のように言う。

この動きは、少数の映画製作者やスター、あるいは作曲が膨大な数の観客や聴衆に自らの複製された作品を販売するというで終わるのではない。それはさらに進んで、それまでのように専門家やエリート層だけではなく、無数のアマチュアや普通の人びとが、映画や音楽の世界のバイプレーヤーになっていく可能性を含んでいた。ベンヤミンによれば、すでに新聞が、「少数の執筆者が何千倍もの読者を相手にする状態」に風穴を穿ち、より多くの読者を執筆者の側に移していた。写真や映画は、やがてこうした動向を、視覚的な芸術の世界にまで広げていくことになる。⁴⁴

そして12インチLPと7インチEPは「こうした動向を」、聴覚的な「芸術の世界にまで広げてい」った。その「バイプレーヤー」の範囲が白人、男性、若者に極めて限定されていたロック内／外に拡大していったのが70年代以降の音楽史の動きである。

女性、有色人種、第三世界市民、少数言語話者といったマイノリティと呼ばれる人びとによる音楽が活気を見せることになるのは、ちょうどロックと言われる音楽ジャンルが細分化し始めた頃と重なる。それ以前からジャズやモータウン、アトランティックといったレーベルで展開されていた黒人音楽、マンボ、ルンバ、タンゴ、その他諸々の南米由来の音楽は広く聴かれていたのだが、こういった音楽がどのように受容されていたかは慎重に検討されなくてはならないだろう。ジョセフィン・ベイカーの裸体やカルメン・ミランダのパナナがついたターバンは、彼女たちの音楽が受け手にとって「私の音楽」ではなかったことを意味するのではないだろうか。

しかし、音楽産業全体のパイがどんどん拡大し、また60年代の反体制的「DIY精神」が広まるとマイノリティの権利要求が音楽によって盛んに行われるようになる。最も成功した例として、60年代までは白人マーケットを意識して音楽を作らざるを得なかった黒人音楽の先鋭化とその商業的成功、ボブ・マーリーをはじめとするジャマイカのレゲエ、ボサノバの人気以降注目を浴びるようになったブラジルから出てきた政治的意識の高い「トロピカリア」と呼ばれる動きなどを挙げるができるだろう。そういった華やかな例に比べるといささか地味な感否めないが、ヨーロッパの周縁的地域から伝統的音楽とアクチュアルな音楽の要素を混交させる新しい音楽の動きが注目を浴びるようになるのも60年代後半から70年代にかけてである。

大島豊は

ヨーロッパ・ルーツ音楽のエネルギーの噴出自体が最近始まったわけではない。(中略) 60年代後半から70年代はじめにかけて、まるでタイミングを踏ったかのように各地でその最初の動きが始まっている。それは第二次大戦後の大きな文化の波のひとつでもあり、パリ五月革命に象徴される政治の波の反映とみなすことも可能だろう。⁴⁵

⁴³ The Who, 前出

⁴⁴ 吉見『メディア時代の文化社会学』 p.20

⁴⁵ 大島豊『はじめに』大島監修『ユーロ・ルーツ・ポップ・サーフィン』 p.6

と言う。「タイミングを踏ったかのように各地でその最初の動きが始まっ」たのは、ここまで議論してきた歴史的諸条件の必然的結果であって、たまたまでは決してない。コルシカの「リアーッキストゥ」も大島の言う「第二次大戦後の大きな文化の波」の中で起こった動きであり、意識が高く才能のある人が突然出現して、といった理由で起こったのではないのである。以下、実際にどういった経緯で「リアーッキストゥ」が起り、どういった音楽が演奏され、それがどのような道を辿るに至ったかを見ていくことにする。

3-3 「リアーッキストゥ」の時代

Canta U Populu Corse. 歌うコルシカ人民。明白さと文化的権利要求の間でためらうこの簡潔なフレーズは自然発生的に70年代の灯台となったグループの名前になった。言語とその他のアイデンティティを示すものの「リアーッキストゥ *riacquistu* (再適合 *réappropriation*)」が島の賭け金の一つとなり、また政治の暴力の激化によって揺さぶられた時代のことである。かくして歌の力によって、島民の自尊心は軽蔑的な意味も含まずフォークロアでもなく検討される権利を回復する機会を獲得したのである。⁴⁶

とP-J Catinchiは言う。Frank Tenailleも「曖昧さのない名前、＜*Canta U Populu Cousu*＞はアイデンティティの闘いの旗印となった」⁴⁷と言う。

カンター・ウ・ポーブル・ゴールズ（以下「カンター」と記す）はピエール・ゲルフッチとジャン＝ポール・ポレットィ⁴⁸を中心にして結成されたリアーッキストゥの先駆者にして代表的なグループである。73年に彼らがセルマヌ（*Sermanu*）という山間部にある伝統的な文化が残された村で出会ったことが全ての始まりであるようだ。⁴⁹しかしコルシカの音楽を演奏し、レコーディング（＝商品化）したのは彼らが初めてではない。コンセルヴァトゥワール出身のアンリ・トマジはコルシカ民謡を素材にした作品を30年代に発表していたし、ティノ・ロッシもコルシカ民謡をいくつか歌っていた。だが前者がコルシカ音楽を「クラシック」に、後者が「ポピュラー」＝国民歌謡に回収した点については前章で見てきた。

一方、音楽民俗学者フェリックス・キリチは口承で伝わっていた島の伝統音楽の録音作業を40年代から60年代にかけて行い、「国立録音資料館の援助を受けて三枚のレコードを発表」⁵⁰また「これらの録音をラジオ・モンテカルロで放送」⁵¹し、島外の人々に『コロンバ』やティノ・ロッシ的ではないコルシカ音楽を知らしめるのに貢献する。

しかし、録音テープが10数キロメートルにも及んだ、という彼の仕事の最も重要な点は民族音楽史への資料提供という学術的貢献やフランス人に広く流通しているティノ・ロッシ的なステレオタイプを覆す音楽をマスメディアで流した、といったところにあるのではなくリアーッキストゥ世代にコルシカ音楽の存在を知らせることで彼らを覚醒させ、また彼らが音楽活動を行う際に重要なものとなる資料を豊富に提供したところにあると思われる。キリチの仕事そのものは、当時高揚し始めていたコルシカ人のアイデンティティをめぐる闘争に直接関わりがあると考えすることはできない。彼の行った仕事とはあくまで「フォークロア」の採集・記録である。キリチが採集し世に出した音楽の数々が「クラシック」および「ポピュラー」との権力関係において周縁化され「補完的な役割」しか与えられない「フォークロア」であることに変わりなく、あくまでその権力関係内部での仕事であり彼の仕事はそれを覆す「闘争」には参加していない、と言えるだろ

⁴⁶ Catinchi, *ibid.* p.23

⁴⁷ Tenaille, *ibid.* p.33

⁴⁸ Pierre Guelfucci および Jean-Paul Poletti というフランス名に基づいて表記した。コルシカ名では Pierre は Petru（ペトル）、Jean-Paul は Ghjuvanpaulu（デュワンパウール）となるが、この両者はフランス本土での知名度も比較的高く、フランス名での呼び名が定着しているのでフランス式発音に従った。

⁴⁹ 「カンター」のバイオグラフィーは *Canta U Populu Corsu* 公式ウェブサイト <http://canta.adececc.net/> (09/01/2004)参照

⁵⁰ Tenaille, *ibid.* p.33

⁵¹ Tenaille, *ibid.* p.34

う。

となると問題は「カンター」の「再生」した音楽がトマジやティノ・ロッシ、またキリチが採集した「フォークロア」とどのように違うのか、そして彼らがどのようにしてポリフォニーを「70年代の奇跡 *miraculo di u '70*」と呼ばれる賭け金の一つにしえたのか、ということになる。

「カンター」の歴史はセルマヌでのゲルフッチとボレッティの出会いに始まることはすでに述べた。ジャン＝ポール・ボレッティはこう語る。

1973年のことでした。私はセルマヌにでかけ、突然伝統の土地にいることに気がついたのです。私は Saieru Valentini とフォークソング・マニアの Minicale と一緒でした。（中略）私たちの前にはペトル（＝ピエール）・ゲルフッチと彼の父フィリス＝アントワヌ・ゲルフッチ、ペトルの伯父さんたちである Marcellu, Andria その他全てのセルマヌ住民がいました。（中略）これこそ、この伝統を絶やしてはならないという証拠でした。⁵²

このようにして、クラシックの教養を身につけていたボレッティと大人たちに囲まれて子供の頃からポリフォニーに親しんできたゲルフッチが出会ったことで「カンター」とリアーッキストウの歴史が動き出す。ボレッティは「使命に呼びだされたと感じた、私の天職だと思った」⁵³と語る。彼がそう感じるようになった歴史的条件に「時代の政治」＝地方民族主義の高揚があるのは言うまでもない。

ボレッティにとって「カンター」での仕事は自分がこれまで10年以上に渡って養ってきたクラシックの作曲技術と伝統的なフォークロアを結び付ける試みであった。「ペトルが先導者だった。彼は人々と歌を知っていたから」⁵⁴ということである。

「カンター」初期のメンバーに「プロ」のミュージシャンはいなかった。コルシカに「プロ」を養う音楽産業そのものが存在していなかったからである。

メンバーのほとんどは学生、家畜飼育者、農夫、サラリーマン、工員であった。彼らはコルシカの全ての地域から集まって来ている：ボレッティはフォッツァ(Fozzà)、Municale はエヴィザ(Evisa)、ゲルフッチはセルマヌ、Cecco Buteau はソッチャ(Soccia)、ミゲール・パオリはゾィガーウ(Zicavu)、ベルナルディーニ兄弟はターゴ(Tagliu)出身である。⁵⁵

メンバーの中にバステアやアジャクシオ、カルヴィ、ポニファシオといった比較的都会である海岸部の都市出身者がいないのは恐らく偶然ではないだろう。都市部や観光開発が進んでいた地域では、1970年代には大岡昇平が驚いたような若者文化の近代化が押し寄せ伝統的習慣はほとんど残されていなかったからである。

こうして結成された「カンター」が最初になすべきことはレパートリーのために古い民謡を採集することであった。

それは簡単なことではなかった。伝統を取り戻し、体系化し、深め、これらの人々やその他のことに会わなければならなかった。村では夜になるとほとんど人がいなくなる。でも歌い手たちに到達しなくてはならなかった；彼らはなかなか口を開いてくれなかった。彼らは多分自分達を恥ずかしがっていたのです。何故ならその表現方法は嘲弄されてきたし、歌い方も奇妙だ(*étrange-étrangère*)と言われ続けたのだから。

⁵² 「カンター」公式ウェブサイト、前掲より

⁵³ 同上

⁵⁴ 同上

⁵⁵ Tenaile, *ibid.* p.33

「彼らが卑しうかしがっていた」ことこそが「ポリフォニー」の衰退の原因である。何故フォークロアを恥しうかしがらなくてはならないか、という音楽の美学上及び経済的／社会的権力関係についてはここまでに見てきた。「カンター」が成すべきことは、このフォークロアを「恥」としない心性を生み出すことに他ならない。

「カンター」がただ採集した民謡を忠実に再現するだけの集団であったなら、それは結局「クラシック」「ポピュラー」に対して周縁化されている「フォークロア」の担い手に留まるということになり、音楽における既存の権力関係を補完することになる。それが悪い、ということではない。ローカルな伝統を守り続けるという身ぶりもナショナル及びグローバル規模の音楽産業に抵抗する一つの選択であろう。敵の陣地に入らない、という闘い方もある。しかしそれは徹底して「弱さ」に留まるという勝ちを志向しない戦略であり、いずれは負けるかもしれない（がそれでも構わない）という覚悟が要請される。（*I'm a loser, baby. Why don't you kill me?*⁵⁶）しかし当時のコルシカにおける「時代の政治」はそういったものではなかった。コルシカ人は権利を要求しはじめていたのである。そして彼らが最も強く要求したのがコルシカ人として生きる権利である。サイモン・フリスは「アイデンティティはつねに、われわれは何であるかではなく、われわれは何になりたいかという、ひとつの理想であった」⁵⁷（傍点強調引用者）と言う。「自由」で「平等」な個人に「フランス人」というアイデンティティしか認めない共和国において「われわれはコルシカ人になりたい」と思えるようになるための闘いであり、また、同じくフリスが

ハイ・カルチャー ロー・カルチャー
高級文化と低級文化の相違は、異なる（階級に結びついた）テイストから生まれるものを記述しているのではなく、異なる（階級に結びついた？）社会活動の結果である⁵⁸

と言う相違＝ヒエラルキーに挑む闘いでもあるだろう。

「カンター」は「われわれはコルシカ人になりたい」という「理想」を まずはそのグループ名で 表明した。彼らは島に土着の音を集めて再現するだけでなく、そこに使用楽器やメロディー、編曲などで現代的な要素を付け加えた。そうすることは「フォークロア」を博物館から奪い返し、アクチュアルな「われわれの音」とするためには不可欠な行為であった、と言えるだろう。

1975年に彼らは初レコード『昨日、今日、明日 *Eri, Oghje, Dumane*』⁵⁹を「リゴルドゥ *Ricordu*」から発表する。（というよりも「リゴルドゥ」というレコード会社の方こそ「カンター」の作品を発表、流通するために設立されたのである。）全19曲が収録されているこのLPでは「ターリユ村のパディエーツラ *Paghjella di u Tagliu*」やパオリ独立政府時代の「国歌 *innu nazionale*」であった聖歌『*Dio vi salvi, Regina*』他コルシカ各地に伝わっているトラッドが多くを占めるがボレッティ、ゲルフッチおよびその他のメンバーのペンによる、パオリのことを歌った「我らのコルシカ *Corsica nostra*」、島の風景を讃えた『*Letra di u mulatteru à u corsu*』などのオリジナル曲も含まれている。

ここに収められた楽曲とキリチが採集した民謡を聴き比べると、これはやはり明らかに全く違う音楽である。たまたま出会った素人の歌をマイク一本で録音したキリチのコレクションと訓練を重ねたグループによるスタジオ録音といった（二重の意味での）技術的な違いも大きいのだが、バックの演奏があるかないかということがより本質的な差異であるように思われる。長谷川秀樹が「コルシカのヴォーチェにはほとんど楽器が使用されない。しかしながら例外的に楽器が用いられるケースがある。だが、それでもそのほとんどは楽器のみの演奏である」⁶⁰と言うようにコルシカの伝統的な歌には「伴奏」はほとんどつかない。しかし「カンター」は「伝統音楽をベースにするだけでなく、ギターやヴァイオリンな

⁵⁶ Beck, 'Loser' in *Mellow Gold*, 1994, GEFFIN MVCG-153

⁵⁷ フリス、前掲稿 pp.215-216

⁵⁸ フリス、前掲稿 p.194

⁵⁹ 言うまでもないことだが「カンター」他コルシカ音楽のCDで日本発売されている作品は一作もない。曲名、アルバムタイトルの「邦題」は筆者によるものである。訳が分からない場合は原題のみ表記する。

⁶⁰ 長谷川「コルシカ島（フランス）における伝統音楽とその再生」 p.8

どの楽器をくわえ、フォーク調の新しい歌も次から次へと生み出して」⁶¹き、それこそが島のこれまでの伝統的な音楽活動との決定的な違いであるだろう。

『昨日、今日、明日』発表以降「カンター」は70年代を通じて精力的な活動を続け『自由 *Libertà*』『街の劇場 *Théâtre de la ville*』などのアルバムをコンスタントに発表していく。中でも「最高傑作」と言われているのがLissandru Gianninelliの印象的なイラストをジャケットに使用した8枚目のアルバム'*C'he dimi*'である。P-J Catinchiはこの作品を

「偉業」という言葉に相応しい二枚組のアルバム。ここには音楽の理念と形式の国際化が録音されている。フランシス・ジャムやジョルジュ・ブラッサンスへのオマージュ、サルディニア/バスク/カタルーニャの伝統への侵入がある。ジャケットに描かれた多様な群衆が壁に貼られた「カンター」とアムネスティ・インターナショナルのポスターに見入っている様がそのことを分かりやすく説明している⁶²

と評する。この作品ではコルシカの伝統民謡よりもCatinchiが言うように他地域の民謡を取り上げる試みが目立ち、またオリジナル曲もトラッド的な様子は次第に影を潜め「普通の」ポピュラー音楽にかなり近くなる。ポリフォニーはもちろん「カンター」の音楽活動にとって大事な「鍵」なのだが、例えば収録曲の一つ'*Scorsa la vita*'のヴァースとブリッジは独唱され（コーラスは大多帯ポリフォニー）、編曲もモダンになり楽器ではピアノがフィーチャーされている。

「カンター」はこのように伝統の枠には収まらない野心的な音楽活動を活発に行っていたのだが、しかし彼らの活動の目的はコルシカ音楽を商業ベースにのせることではなかった。長谷川は「この活動は商業的なものではなく、当時捕らえられていたコルシカ民族主義者の保釈金の獲得、コルシカ文化の覚醒・見直しを目的にした活動であった」と言う。「カンター」が特に密接に関わっていた民族主義グループはC.C.N.⁶³で、しかし「他の（党派の）ためにも歌いました」⁶⁴ということである。

コルシカにおける70年代末から高揚してき地方民族主義運動についてはすでに見てきた。

「コルシチュード」「リアーッキストゥ」という言葉が、運動には直接関わらない一般島民からも聞かれるようになる。「ムーア人の横顔」をあしらった旗を掲げたりTシャツを着たりする若者があちこちで見られ、「私はコルシカ人であり、誇りに思う」という円形ステッカーを貼った車が雑踏を走る。⁶⁵

しかしこうした民族主義覚醒の先駆者である運動が暴力傾向を見せ始め、また「路線やその他の理由からくる対立」⁶⁶で分裂してくるようになると「一般島民と自治主義運動の間にだんだんすきま風が吹くようになり、集会にも人が集まらなくな」⁶⁷ったということである。そんな中「カンター」は、時に暴力的にもなる運動にはシンパシーを抱けない一般の島民にとって最も強力なアイデンティティ覚醒装置であったとも言えるかもしれない。「彼ら（＝民族主義グループ；引用者）が村で政治集会を行った時聴衆は10人であった。しかし「カンター」を呼ぶと100人になった」⁶⁸ということである。Franchiniも「1974年から多くの無料コンサートを行った「カンター」は試練の場にして苗床であった。（中略）彼らは自治主義と民族主義の理念を広めるのに大変重要な役割を果たした」⁶⁹と言う。

⁶¹ 植野和子『魂のうたを追い求めて』2002、音楽之友社 p.196

⁶² Catinchi, *ibid.* p.34

⁶³ 正式名称は *A Cincolta di i Cumitatti Nazionalisti*

⁶⁴ 「カンター」公式ウェブサイトより

⁶⁵ 長谷川『コルシカの形成と変容』 pp.80-81

⁶⁶ 長谷川、同上 p.81

⁶⁷ 長谷川、同上 p.81

⁶⁸ 「カンター」公式ウェブサイトより

⁶⁹ Franchini, *ibid.* p.64

それはこういうことではないだろうか。

われわれの音楽経験 音楽性作と音楽聴衆の経験は、この＜プロセスにおける自己＞の経験としてもっともよく理解されるということである。音楽はアイデンティティと同様に、パフォーマンスであると同時に物語であり、個人における社会的なもの、社会における個人的なもの、身体の中の精神、精神の中の身体を記述する。⁷⁰

こういった「記述」を行うのはもちろん音楽だけではないのだが、コルシカのように言語が主要な「賭け金」となった地域において、音楽が非常に適格なツールとなりうる理由についてはすでに見てきた。

しかし、そのため以下のような事態が起こることもなる。

80年代半ばコルシカ音楽に対する政治的抑圧が出てくる。ロベール・ブラサール警察特別隊長が就任した1983年であった。このころ、FLNCのテロが拡大したため、フランス政府はこれを非合法化し徹底的に取り締まることになった。その陣頭指揮をとったのがブラサールだったが、彼はFLNCと直接関係のないコルシカ音楽も民族主義的とみなし活動を禁止した。そうしたなかで、これまでの政治的な活動の一環としてのコルシカ音楽は活動が制限されてしまい、82年「カンタ・・・」は解散する⁷¹。

しかし、先駆者としての「カンター」が蒔いた種は花を咲かせ、元メンバー⁷²やその活動に感銘を受けた者たちが次々と新しいグループを結成。彼らの活発な活動はコルシカ音楽を島外にまで知らしめるようになる。「カンター」の活動と歩を合わせてきた「リゴルドウ」の社長には元「カンター」メンバーのアントワーヌ・レオナルディが就任し若手の発掘、育成に力を入れている。ピエール・ゲルフッチはソロでも活躍。パリ・オペラ座のエトワールにもなった高名なコルシカ系バレエ・ダンサー兼コレオグラファー、マリ＝クロード・ピエトラガラは1996年作品『コルシカ』のために音楽を提供、そのレコードが数々の音楽祭から賞を貰うなど高い評価を得る活動を行っている。

ジャン＝ポール・ボレッティもソロで作品を発表するが彼の活動はそれだけに終わらず、島南部の「最もコルシカ的」と言われる町サルテーヌで若手育成のための音楽学校を開きコルシカ文化の保存・復興に力を入れる。「カンター」の活動に関わったその他のミュージシャンではベッシュ兄弟が「ティアミ・アディアレージ *Chiami Aghialesi*（麦打ちの時のこだま、の意味）」を結成。直接「カンター」に関わらなかった者たちも、北西部バラーニュ地方ではジャン＝クロード・アクアヴィヴァを中心に「ア・ヴィーレッタ *A Filetta*（シダ、の意味）」を結成。その他数々の「コルシカ島内でコルシカ語による「ヴォーチェ」を歌うグループが雨後の筍のように登場する」⁷³ことになる。現在「リゴルドウ」のHP[<http://www.ricordu.com/>]上には（ソロ、グループ合わせて）52アーティストのカatalogueが紹介されている。コルシカの現在の人口が25万強であることを考えると、これはやはり凄いことであろう。

その中でも最も大きな成功を収めたのが「カンター」のオリジナル・メンバーであったジャン＝フランソワとアランのベルナルディーニ兄弟によって結成された「イ・ムヴリーニ *I Muvrini*（小羊、の意味）」である。彼らのデビュー作は1979年に発表された'*Ti Ringraziani*'で、以後アルバムを出す毎に人気上昇し'95年発表の'*Curagiu*'の売り上げは13万枚を突破、翌'96年にはパリのベルシー体育館という「武道館クラス」⁷⁴の会場を満員にし、その後発表された'*Fields of Gold*'で

⁷⁰ フリス、前掲稿 p.190

⁷¹ 長谷川『コルシカの形成と変容』

⁷² 「＜カンタ＞はメンバーの出入りが激しく、飛び入りも大歓迎だったようだ。レコーディングやコンサートのときなど、毎回メンバー数が違っていったらいい。じっさいにいったい何人がグループにかかわっていたのか。約50人、いやそれ以上だという説もあるが、はっきりした数字をだすことは不可能に近い。」植野、前掲書 p.196

⁷³ 長谷川『コルシカ島（フランス）における伝統音楽とその再生』 p.11

⁷⁴ 例えばリッキー・マーティンのパリ公演会場になったような「ハコ」である。

はスティングという大物歌手と共演を果たすに至る。2003年5月にもゼニットという巨大会場⁷⁵でライブを行うなどその人気は衰えていない。

しかしイ・ムヴリーニの人気も彼らの音楽性が一際優れていたから、といった理由だけでは説明しきれないだろう。その背景には世界的な音楽をめぐる動向の変化があり、彼らの人気及び音楽性をそういったコンテキストで読みとく作業が必要だと思われる。

3.4 IMuvrini と「ポスト・リアーッキストゥ」

大学生の時、ジャン＝フランソワとポリフォニーを歌うと人から笑われました。そのため故郷を恥じたこともあります。

76

とイ・ムヴリーニのアラン・ベルナルディーニ（弟）はトニー・ガトリフ監督のドキュメンタリー映画『イ・ムヴリーニ：テラ』の中で語る。「カンター」以降の「リアーッキストゥ」という音楽経験はその「恥」を克服し「われわれはコルシカ人になりたい」と表明する「＜プロセスにおける自己＞の経験」であることを前節までに見てきた。

コルシカ人としてのアイデンティティを獲得するための闘争であった「カンター」初期までの「ポリフォニー」は文字通り「コルシカ人のコルシカ人によるコルシカ人のための音楽」であった、と言えるだろう。演奏者も聴衆も、更には歌のテーマもほとんどコルシカ（人）に限定されていて、そういった文化活動の在り方は「島嶼的 insular」と言えなくもないし、あるいはドゥルーズ／ガタリの以下のような言葉も思い出させる。

あらかじめわが家が存在するわけではない。わが家を得るには、もろくて不確実な中心を囲んで輪を描き、境界のはっきりした空間を整えなくてはならないからである。（中略）声と音の成分は特に重要だ。それは音の壁であり、少なくとも壁の一部は音響的なものである。一人の子供が、学校の宿題をこなすため、力を集中しようとして小声で歌う。一人の主婦が鼻歌を口ずさんだり、ラジオをつけたりする。そうすることで自分の仕事にカオスに対抗する力を持たせているのだ。⁷⁷

コルシカのポリフォニーはまさに「子供が[...]小声で歌う」ように、「主婦が鼻歌を口ずさ」むように、「もろくて不確実な中心を囲んで[...]境界のはっきりした空間を整え」ようとする「音の壁」である。「人でも動物でもいい、誰かの領土的アレンジメントを発見すること。自分の「うち」⁷⁸を獲得するための「声＝ヴォーチェ」であり、言語なのである。しかし「境界のはっきりした空間を整え」ることは外部を拒絶、排除する行為ではない。「領土は、いつも脱領土化の途上にある。少なくとも脱領土化に向かう潜在的な動きをも」⁷⁹つのである。

コルシカの人々は常に「島」であることについて考え、書き、歌ってきた。Robert Colonna d'Istria は「海は議論の余地なく孤立の要因だった」⁸⁰と言い、Jean-Louis Andreani は「島嶼性はまたコルシカ社会の厳格さや不透明性に貢献した」と言う。しかし、島であることはすぐさま孤立につながるのだろうか？海は本当に「境界」としてだけ機能するのだろうか？

⁷⁵ 例えば筆者はここでベックやモービーといった「スーパースター」のライブを観ている。

⁷⁶ 『イ・ムヴリーニ：テラ』監督：トニー・ガトリフ、出演：イ・ムヴリーニ（ベルナルディーニ兄弟）1996年／フランス／LA SEPT ART 制作

⁷⁷ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.11

⁷⁸ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.561

⁷⁹ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.376

⁸⁰ Colonna d'Istria, Robert, 'Le labyrinthe de l'insularité' dans Philippe Franchini (dir.) *Une dramaturgie corse*, 2002, autrement p.48

恐らくそうではない。現にコルシカの被侵略地としての歴史は、海が他者との交わりを不可否のものとした要因であることを証明している。それは決して好ましいものではなく「大きな歴史は、しばしば島に行き着く。大きな歴史は島を利用すると言ったほうがおそらくずっと的確であろう」⁸¹とブローデルは言う。しかし、その歴史を疎んでみたところでどうにもならないであろう。*I Francesi fora, I Arabi fora* (フランス人は出ていけ、アラブ人は出ていけ) と壁に落書きしたり、フランス本土資本の施設に爆弾を仕掛けても何の解決にもならないではないか。必要とされるのは、海を「脱領土化」の「逃走線」とみなしたり島を歴史が重なりあい絡み合う混交の空間とみなす想像力ではないだろうか。ドリー・マッシーはこう言う。

13、14、15 世紀のフランス、ならびにジェノバやアラゴンとの長く騒々しい関係。その昔にさかのぼって、ビザンティン帝国への併合。さらにその昔のヴァンダル人の支配。さらにそれ以前にはローマ帝国の一部であったこと。また、さらにそれ以前のカルタゴ人とギリシア人による植民地化と入植……。そして巨石を建てた人びとでさえ、どこか他のところからコルシカ島にやって来たことを見いだすまで、わたしたちは歴史をさかのぼることになる。

場所感覚、「その特徴」の理解というものは、この場所を、その他のさまざま場所と結びつけることによつてのみ築き上げられる。進歩的な場所感覚は、他の場所によって脅かされることなく、このことを認識する。(中略) わたしたちに必要なのは、ローカルなもののグローバルな関係、すなわちグローバルな場所感覚である、とわたしには思えるのである。

(傍点強調引用者)⁸²

少々長い引用になったが、彼女がこう言う「進歩的な[...]グローバルな場所感覚」こそ、袋小路にはまった民族主義運動とは異なる道を求めるコルシカの歌い手たちが目指した想像力に思えてならなかったので、できるだけ省略を避けた。

「カンター」が *C'he dimu'* でバスク、カタルーニャ、サルディニアの民謡を取り上げたことはすでに見たが、更に彼らは「ヨーロッパや地中海、あるいはラテンアメリカなどの他の少数民族音楽とのインターフェイスも試み、コルシカ音楽の開放性をアピール」⁸³した。コルシカというテリトリーを歌いながら同時に脱領土を志向する「進歩的な場所感覚」は「カンター」だけでなく他のミュージシャンたちにも見られる。ティアーミ・アディアレージはレイス・リャック (カタルーニャ) の曲をコルシカ語に翻訳して歌い⁸⁴、*L'Arcusgi* というグループもバスクやサルディニア民謡を歌っている。ア・ヴィーレッタは毎年9月にカルヴィで「ポリフォニー祭 *Rencontre Chants Polyphoniques de Calvi*」という世界各地のミュージシャンが集うイベントを行い、2003 年で15 回目を数えた。⁸⁵ また逆方向では17 ヒッピーズという「ヨーロッパ各地出身者が集まっている」「正体不明のグループ」⁸⁶が『ベルリン・スタイル』というアルバムで「コルシカの音楽テープで見つけた曲」⁸⁷を演奏している、という話もある。

そういった中でもとりわけ「越境」に意識的なグループがイ・ムヴリーニであった。彼らの商業的成功についてはすでに触れたが、決して最初から順風満帆な道程だったわけではなかったようである。

⁸¹ ブローデル、前掲書 p.256

⁸² マッシー、ドリー「権力の幾何学と進歩的な場所感覚」加藤政洋訳『思想』特集：グローバル化の文化地政学、2002 年1 月号、岩波書店 p.43

⁸³ 長谷川「コルシカ島 (フランス) における伝統音楽とその再生」 p.11

⁸⁴ リャックの「レスタカ (杭、の意味)」をコルシカ語で「カデナ (鎖、の意味)」と改題してカバーしている。

⁸⁵ 筆者は2002 年の14 回目のイベントを5 日間に渡って聴取する機会を得た。その時の参加ミュージシャンはブルガリア、マダガスカル、マリ、ナポリ、クレタ島、エリトリア、サルディニア、南アフリカ各地から来ていた。アットホームなコンサートでチケットの売れ行きも良く、またボランティアと思われるスタッフのいきいきとした仕事ぶりも好感が持てる素晴らしいイベントだったのだが、聴衆のほとんどが太陽と海を求めてやってきた (こんがり日焼けしている) バカンス客、といった雰囲気ではビーチに行けない夜の手ごろな娯楽といった感じは否めなかった。

⁸⁶ 東琢磨『全一世界音楽論』2003、青土社 p.282

⁸⁷ 東、前掲書 p.283

反体制活動と非難する人も少なくありません。ある自治体ではライブを地方条例と照らし合わせ法と秩序を乱すものと判断しています。84回を数えるライブで今でも忘れられないのは、そうした自治体から中止宣告を受けた時です。でも観客は待っています。ライブは決行しました。当日会場には軍隊がいました。我々が自治体の役員と交渉を続ける間も、軍隊は我々の行動を監視していました。村の入り口が通行禁止になり、観客は5kmも6kmも歩き会場へ。何とか無事にライブを行えました。⁸⁸

こういった事態は「カンター」解散前後にロベール・ブラサー警察特別隊長が弾圧を加えた時期に起こったのであろう。しかし「中止宣告」はイ・ムヴリーニの人気を阻止するというよりは、むしろ「気骨のある愛郷的グループ」と聴衆に感じさせる役割を果たしたのではないだろうか。

イ・ムヴリーニの「リゴルドゥ」に残されている初期作品は古くから伝わるパディエーツラや聖歌を取りあげる割合も多く、編曲やサウンド・プロダクションも他の「ヴォーチェ」グループ同様アコースティック楽器を主体としたものだった。「結成当時は<カンター>の影響でほかにもたくさんグループが生まれましたが、そのころのレコードをあらためて聴いてみると、どのグループの歌もほんとうによく似かよっているのが驚きました」⁸⁹というインタビューに対して、ジャン＝フランソワは「使っている楽器の種類もほとんど変わらないし、何しろルーツは同じポリフォニーだからね。当時は各グループとも手探りだったし、なかなか個性をだすところまでいかなかったんだ」と答える。

しかし、彼らはキャリアを重ねるに連れて「いろんな楽器をとりいれ、ずいぶん音楽的なメスティーソ（混交）を試みるようになる。エレクトリック・ギター／ベース、ドラム・セット、シンセサイザーといった同時代のロックが使用していたような楽器を使い「ロック調トラッド・ポップス」⁹⁰といった趣で一般的なロックが取るパース→ブリッジ→コーラスといった構成のものが多くなり、曲の長さもロックに多い4～5分台が平均となっていく。⁹²ジャン＝フランソワは「伝統に囚われず、時代に合わせて編曲された音楽が新しい個性になるのです。そして豊かで魅力ある音楽が誕生します」⁹³と語る。そのようにして新しいサウンドに挑戦するだけでなく、ルイス・リャック（カタルーニャ）、ダン・ガリビアン（アルメニア）などのミュージシャンとデュエットし近年ではスティング、MC ソラーといったポピュラー音楽の主流にいるミュージシャンとも共演している。リャックは「コルシカの伝統音楽を伝統音楽だけで終わらず、現代の音楽にマッチした音づくりやアレンジを試みている」⁹⁴と評価している。2002年発表の最新作 *UMANI* では歌詞の大部分がフランス語の曲も歌い、ソラーのラップをフィーチャーしたシングル曲 *Jalalabad* には大掛かりなロケを行ったPVも作っている。

このようにビッグビジネスとなる音楽活動を行うグループを「リゴルドゥ」のような零細レコード会社⁹⁵がプロデュースできるはずはない。イ・ムヴリーニに限らず、映画音楽も手掛けるようになったア・ヴィーレッタやバレエ音楽を試みたりするピエール・ゲルフッチのようなミュージシャンの大掛かりな活動も「リゴルドゥ」を基盤に行われてはいない。これらのミュージシャンも最初のキャリアは「リゴルドゥ」でスタートさせたのだがレコードが売れるようになるにつれて島外の大資本の会社と契約するようになっていくのである。またエクトール・ザザーというアルジェリア生まれのフランス人がプロデュースした *Les Nouvelles Polyphonies Corses* に至っては最初からフィリップスによって発売されている。ザ

⁸⁸ 前出『イ・ムヴリーニ：テラ』におけるジャン＝フランソワ・ベルナルディーニの談

⁸⁹ 植野、前掲書 p.215

⁹⁰ 植野、前掲書 p.215

⁹¹ 完全な筆者による造語。もう少し的確な表現や「誰々に似ている」といった分かりやすい例えをしたかったが、思い付けなかった。これはイ・ムヴリーニの音楽性がユニークであることの一つの証であるだろう。

⁹² アコースティックなアレンジが主体だった「ほんとうによく似かよっている」頃の曲はどのグループも2～3分台の曲が多い。これはポップ・ディランなどのフォークに多い長さで、ギター他のソロがない分短くなる。

⁹³ 前出『イ・ムヴリーニ：テラ』におけるジャン＝フランソワ・ベルナルディーニの談

⁹⁴ 植野、前掲書 p.190

⁹⁵ 「在コルシカのコルシカ（人）のためのレーベルである。マルセイユの港湾労働者のストライキに巻き込まれて日本への便が遅れるなどいかにコルシカの独立レーベルらしい逸話もある」（東「パスタと紛争と」 pp.113～114）

ズーの名前を高めるきっかけとなった「ポリフォニーに様々な音響処理を加えた」⁹⁶この作品には坂本龍一、元ヴェルヴェット・アンダーグラウンドのジョン・ケイル⁹⁷等の「ワールド・ミュージック」に関心を寄せている著名ミュージシャンが多数参加。コルシカの歌手ではボレッティ、ゲルフッチ、ペーシュなど「カンター」オリジナル・メンバーの「大物」たちが声を貸している。この作品が商業的にも成功したことでケイルのプロデュースによる第二弾 *in paradisu* が制作され、こちらにはケイルと縁のある「NY パンクの女王」と称されるパティ・スミスが自作詩の朗読で参加している。

こういった音楽活動を「この場所を、その他のさまざまな場所と結びつけることによってのみ築き上げられる」感覚の結晶と言うことは可能である。「世界中の言語は大国小国に関係なく、互いに手を握り合える」⁹⁸と言うジャン＝フランソワ・ベルナルディーニが「他者との共生」「異種交配」「ボーダーレス化」といったポストモダンのタームに強い問題関心を持ち「音楽は国境を越える」という信条を抱いているであろうことは良く分かるし「コルシカ島をひよいと跳びこえ、フランス内外にその名」⁹⁹とポリフォニーの存在を知らしめた功績は評価されるべきである。また「汎ヨーロッパ的視点とあくまでもドライな身振りには、アルジェリア生まれのフランス人という生い立ちも、少なからず関係しているのではないだろうか」¹⁰⁰と評されるエクトール・ザズの活動に「移動」と「絶えざる交渉」の経路と「ローカルなもののグローバルな関係、すなわちグローバルな場所感覚」を見いだすこともできるだろう。

しかし、そういった音にどこまで「自分の「うち」」を見いだせるかは難しい問題となってくる。腹の底から出される、ざらついた「喉音 *sons gutturaux*」で「コブシ」をきかせてコルシカ語で歌えば「テリトリーを標示する歌」¹⁰¹と言えなくはないかもしれない。だがそれはかなり好意的に偏った見解である可能性もある。

植野は「フランス全国レベルの人気の高まりや海外公演がふえるにつれ、巨大な興行マシンと化したイ・ムヴリニは、地元コルシカ人の感情にじゅうぶん与ることができないでいることもたしかだ」¹⁰²と指摘し、以下のような談話を紹介する。

二年前にぼくは母を亡くした。(中略) ぼくはイ・ムヴリニのジャン＝フランソワとアランをよく知っているの、母の供養のためにもぜひ彼らにポリフォニーを歌ってほしかった。それを頼もうとジャン＝フランソワに電話をいれたが、素っ気ない返事しかかかってこなかった。¹⁰³

こういった事態をどう考えれば良いのだろうか。それはまだ「わが家」と呼び得る「音の壁」として存在する「領土的で民衆的なメロディー」であるのだろうか。「コルシカ系移民たちで溢れかえる」¹⁰⁴ゼニットやベルシーといった巨大な「ハコ」のあちこちで振られる *Testa Mora* の旗、SC バスティアのホーム・ゲーム前に「斉唱」されるイ・ムヴリニのレパトリーは確かに「テリトリーを標示する歌」であることを強く感じさせる¹⁰⁵が、しかし彼らの志向する「脱領土化」が貨幣と強く結びついていることは否定できないだろう。ここにおいても私たちはまたアタリの「商品に物象化され、消

⁹⁶ 松山晋也「異種交配」大島編『ユーロ・ルーツ・ポップ・サーフィン』p.76

⁹⁷ ケイルはウェールズ出身で、同郷の詩人ディラン・トマスの詩を元に作ったアルバム『ワーズ・フォー・ザ・ダイニング』(死にゆく言葉)を発表するなど、言語マイノリティの問題に関心を寄せている。そういった経路でこのアルバムに参加したのではないかと推測できる。

⁹⁸ 植野和子「イ・ムヴリニ」大島編『ユーロ・ルーツ・ポップ・サーフィン』p.126

⁹⁹ 植野、前掲書 p.224

¹⁰⁰ 松山、前掲稿 p.76

¹⁰¹ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.366

¹⁰² 植野、前掲書 p.224

¹⁰³ 植野、前掲書 p.224

¹⁰⁴ 東「バスタと紛争と」p.115 (ここで東は「移民」と言うが共和国市民としての安定した法的、社会的ステイタスを所持する彼らにこの言葉がどこまで妥当かは検討を要するであろう。)

¹⁰⁵ 筆者は2002年の旅行中に数十年ぶりの実現となったサッカー、フランス・リーグ Division1 のAC アジャクシオ対SC バスティアの「コルシカ・ダービー」を観戦する機会に恵まれた。久しぶりの「ダービー」故にとりわけ祝祭性が高かった、とも想像できるがスタジアムにイ・ムヴリニのヒット曲が流れたすとラッパの音やおしゃべりがサーッと引き、会場内の(多分)全員が歌い始めた。起立する者たちもいた。観客部外者には王様だった。

費に変形され、音楽はわれわれのあらゆる社会的進化の見本となった」という言葉を思い出さなくてはならないのである。

「ポリフォニー」の「リアーッキストゥ」は切実な抵抗の身振りであった。アイデンティティを奪い返すための起爆剤であり、また「野蛮」「低級」「田舎くさい」と「恥」じられた歌を取り戻して、音楽における〈中心 周縁〉関係に見直しを迫る「闘争」であった。しかし、イ・ムヴリーニの音楽性や歌われるテーマ¹⁰⁶の変容とその結果／原因である商業的成功を目の前にして、私たちが考察しなくてはならない問題とは「音響資本主義」が貶め周縁化した音楽までも、資本の膨張とそれにともなう「バイプレーヤー」層の拡大によって、ここで「社会的形態を非儀礼化し、身体的活動を対象のなかに押し込め、その行為を専門化し、見せ物としてそれを売り、ついにはそれをストックし、その消費を一般化することによって、その意味の喪失にまで至った」という状況ではないだろうか。

そして、それはもちろんコルシカのポリフォニーだけに起こったわけではないのである。

3-5 後期音響資本主義における「世界音楽」

惑星規模で聴覚人間の経験を均質化したロックを「駄目」にした要因でもある巨大化した音楽産業が「無数のアマチュアや普通の人びとが、映画や音楽の世界のバイプレーヤーになっていく」可能性も作り、コルシカの「リアーッキストゥ」はそういった歴史的諸条件の下で生まれたのだが、音楽産業はそれすらも回収していった過程をここまで見てきた。そのようにして、以前は周縁化されていた音楽が「商品に物象化され、消費に変形され」ていく経過は「聴衆の誕生」以降現在に至るまで加速していく一方であり、ラジオと蓄音機の発明、LP/EPの誕生にも劣らない一つの大きな転機をMTV、ウォークマン、コンパクト・ディスクの出現という音響メディアの大転換が起こった80年代前半に求めることができるかもしれない。19世紀末～20世紀前半にかけてラジオ、蓄音機およびトーキー映画が発明された時に起こったことは「聴覚人間の国民化」であったと言えるだろう。LPおよびEPの発明と同時期に誕生したロックと「若者の発見」はグローバルな規模で聴覚人間を世界化したのだが、その時起こった事態とは世界中の'My Generation'が大体同じような音楽を聴く共同体となった、ということである。だからジョン・レノンは（多分）本気で「ビートルズはキリストよりも有名だ」と言えたのである。

しかしコルシカのような辺境の音楽までが商品化されるような時代になってくる今日に音楽経験における本質的な事柄とは、（一方には顔貌性によって権力を強化するミュージシャンもいることはいるのだが）ありとあらゆる音がありとあらゆる時空間で鳴り響く環境の出現といったことであろう。

ある音楽に対する社会的な要求とは、一定数の人々の期待に支えられているのであり、それは直接にはその音楽の採算性となって現れる。どれだけの人々がそれを必要とするかという問題が、初期の印刷楽譜から今日のLDまで、同じ原理となって働いている。（中略）市民社会が到来して社会的富が分散し始め、さらには関心が多様化してくると、期待の絶対量の問題が表面化する。（傍点強調引用者）¹⁰⁷

大崎滋生はこう言う。「クラシック」を専門にする大崎の念頭にあるのは、「期待の絶対量」が問題となる資本主義の自由競争原理が音楽を支配する論理となると起こる「価値」の問題である。「継承すべき価値と克服すべき価値を見極める、すなわち価値の振り分けを行いうる、センスとイデオロギーである。それによって文化の質、そしてメディアの質が問われる」

¹⁰⁸（傍点強調引用者）と大崎は言う。

さしあたって、私たちの危機感とはそういった側面にはない。

¹⁰⁶ 売れるにつれてラブソングが多くなってくる

¹⁰⁷ 大崎、前掲書 p.336

¹⁰⁸ 大崎、前掲書 p.338

音楽を消費するという活動が「社会的富」の分散とともにグローバルな規模で生活の隅々まで広まっている時代で、私たちは音楽を聴いている。そこで起こっている事態とはもはや「顔貌性」すらも必要とされない、誰のどんな音楽でも気持ちは受け入れられ、その一瞬に商品価値があれば構わない、といった聴覚編成の在り方ではないだろうか。60年代までの、商業（および美学）的価値の強力なある特定のジャンルの音楽が圧倒的な支配力を持っていた時代には「国民の記憶」と同様に「世代の記憶」があった。その時代に（西側先進国で、という留保はあるが）若者であった「俺の世代」には誰もが知っているヒット曲というものが存在し、時代の風景と結びついて「記憶」されているだろう。もちろん、それはそれ程良いことでもない。ロックのフォーマットに収まらない者たちの「声を奪う」暴力として機能したのだし、スーパースターの「顔貌性」という権力装置も議論を要する支配形態であるだろう。しかし、白人男性の文化＝ロックから多様な人種、言語、ジェンダーの「無数のアマチュアや普通の人びと」が「声」を奪い返した時に起こった、音響資本主義の拡大の結果としてある消費者の「関心の多様化」を歴史的条件として惑星上のありとあらゆる音楽を商品化しようになった事態を、もはやポジティブなものとしてだけは考えることはできなくなってしまっているのではないだろうか。

コルシカの音楽、特にイ・ムヴリーニの商業的成功を主に発信者の側から前節で見てきたのだが、彼らの音楽が競争力のある商品となりえた背景には「ワールド・ミュージック」というタームの出現といった「条件」がある。この「ジャンル」とすらも呼べない奇妙な「括り方」について、平井玄は「同時代の、そして歴史上のあらゆる地域のあらゆるスタイルの音楽を、まるで偏見なき善意の人類学者たち（？）がフォークロアを採集するようにして細心に聴き取り、そしてそれらの総てを同一の感覚平面上で感じ取ること」¹⁰⁹言う。しかし、そのような「善意の」「同一の感覚平面上」などは無論存在しえない。江波戸昭はこう言う。

“ワールド・ミュージック”なるものが、まさに現代社会の落とし子といった性格を強く備えたものであることはいうまでもない。（中略）現在、全地球的に進行中の国際化・都市化の急速な歩みの中で形成されたものだからである。しかし、それらはなお、巨大化した資本を媒体として、旧宗主国側から一方的に発信されるものがほとんどであって、あえていうならば、かつての植民地支配の延長線上にある経済的・文化的な新植民地主義の色彩合いをもつものだ。そして、一昔前に欧米がその植民地支配の上に立って経済的繁栄を謳歌したのと同様の感覚で、今や、その昔軽蔑し、弾圧した“非文明”の文化をてこととして、自らの文化の再興を図っている。（傍点、ルビ原文）¹¹⁰

ここで一つ注意を促さなくてはならないのは江波戸が「欧米」と「旧宗主国」という言葉をほぼ同義として使用する時に、そこに日本は認識されているのかどうかという点である。江波戸は日本人である故これは極めて重要な問題となる。今日のK-Popや「オキナワ」その他諸々の「その昔軽蔑し、弾圧した“非文明”の文化」の旺盛な消費について、日本人である彼がもしその政治性について無自覚であるならこれは非常に由々しき事態である。しかし、日本人という権力性についてここでは深く追求することはできない。

「ワールド・ミュージック」という音楽経験が孕むポスト・コロニアルな問題は極めて重要である。（イ・ムヴリーニやLes nouvelles polyphonies corsesの消費のされ方にも『コロンバ』やティノ・ロッシのそれとの連続性が見られる点については本論でもっと追求すべきであった。）どこよりも早くジャズに熱狂したヨーロッパ人であり、ジョセフィン・ベイカーにバナナのスカートをはかせたパリジャン／ジェンヌが「ワールド・ミュージック」の発信および消費の中心であることは決して偶然ではない。アラブ諸国やラテン・アメリカの音楽を「偏見なき善意」の聴覚で屈託なく消費するフランス人の「ナイーヴ」さを証明する事例は枚挙にいとまがない。¹¹¹そういった消費の在り方が30年代「ジャズるパリ」植民地博覧会で「人間動物園」が展示された時代でもある一のエキゾティズム趣味とどこまで連続しているのかは真剣に議

¹⁰⁹ 平井、前掲書 p.91

¹¹⁰ 江波戸、前掲書 pp.262-263

¹¹¹ 映画『サルサ!』、A.P.C.の企業イメージ戦略を代表的な例として挙げておく。

論されなくてはならない。

しかし、さしあたって私たちが今切実に議論しなくてはならない音楽の危機は、もはやそういったポスト・コロニアルな問題関心にのみ帰結させられないのではないか、とも思われる。フランス、より正確にはパリが「ワールド・ミュージック」の中心となった原因をフランス人が誰よりも強い「エキゾ趣味」を持っているからだ、とだけ言うことはできない。より根が深く、深刻で、本質的な「音楽の危機」の問題がパリと「ワールド・ミュージック」の関係の背景にあるように思えるのである。

フランスがロックの「再領土化＝国民化」に成功したと言えるかどうかは留保の余地がある、ということを私たちはすでに検討した。ポピュラー音楽史の一般的な認識として、フランスはロックを乗り越えてジャズからダンス・カルチャーに至った「ビート」より「グルーヴ」の国である、といった見解がある。そういった「ロック以降」の動向が明らかになってきた今日、「フランスにロックは根付かない」というボリス・ヴィアンの認識は改めて検討される必要があるように思えてくる。しかしフランスでダフト・パンク以降のダンス・カルチャーの隆盛が起こるのはごく最近の話である。そこまで話を進める前にロックがほとんど唯一の支配的な音楽形態であった時代に、その「国民化」に必ずしも大成功したとは言えないフランス人が抱いていた問題意識をここで私たちは検討しなくてはならない。

第二次世界大戦以降から現代に至るまで続く文化産業における圧倒的アメリカ優位が誰の目にも明らかになってくると「文化大国」を自負するフランスは強い危機感を抱くようになる。しかし、フランスがその中心としてあった「クラシック・ヨーロッパ」に回帰する戦略はほとんど現実味がない。「西洋文明」の「政治的正しきさ」は誰もが知るところとなり、アメリカの大衆文化が「グローバリゼーション」と呼ばれる脅威となろうと「西洋文明」よりは「アメリカ帝国」の方がまだマシだ、と思わざるを得ないだろう。例えばマクドナルドは確かにローカル文化をなぎ倒す「アメリカ帝国」の象徴であるが、400円出せばあのレベルの食事が誰にも平等に届けられるという民主主義的価値を忘れる訳にはいかない。その抵抗として現れた「スロー・フード」なる運動は結局のところヨーロッパ中産階級の「グルメ」趣味であり民主主義という価値から考えるとマクドナルドの方がまだマシだ、¹¹²ということになる。そもそもアメリカ文化の成り立ち方というのが「古いヨーロッパ」へのカウンターであるのだから、そのカウンターにフランスの「高級文化」がなることは不可能である。それは「カウンター」というよりは「反動」と呼ばれるに相応しい身振りとなってしまおうだろう。

そこでフランスはアメリカ文化＝「文明」とし、自らのローカル／ナショナルな「文化」を地球上に存在する多様な文化の一つと定義する抵抗の手段を取る。その典型がGATTウルグアイ・ラウンドにおけるAV産業分野における「文化特例」の闘争である。ハリウッド映画が洪水のように流れ込んでくる事態を前にしてリュミエールを生んだ映画の祖国フランスがその伝統と芸術的／美学上価値を楯にハリウッド産の低級娯楽に抵抗することは不可能である。そこでフランスが取った戦略的立場が

フランスから見るとグローバル化とはアメリカの大資本と大衆文化による文化の画一化であり、書籍や映画AV、CDなど文化を市場原理だけに任せると、小国・小言語の文化製品は市場規模が小さく大資本によって淘汰されてしまう。だから文化は貿易自由化の例外とせよ、というのが「文化特例」の主張だった。¹¹³

といったものである。フランス／語が「小国・小言語」であるかどうかはさておき、フランス文化の栄光がアメリカ大衆文化と「覇権」を争うということは実力的にも更により重要なことには政治的にも不可能であるのだから、こういう立場以外に取りようがないのである。ジェフリー＝ノエル・スミスが言うように、究極的には「フランスは自国の文化を守ろうと考える」¹¹⁴のだが、そのためには「アメリカ帝国」に対してフランスだけではなくあらゆる文化を破壊するな、と言

¹¹² そのように考えた知識人の一人としてミッシェル・フーコーの名前を挙げておく。

¹¹³ 三浦信孝「フランスはどこへ行く？」三浦編『普遍性か差異か』 p.19

¹¹⁴ スミス、ジェフリー＝ノエル「産業としての映画」高橋明史訳『現代思想』総特集：ハリウッド映画、2003 vol.31-8、青土社 p.180

う戦略しか取りえないのである。

パリを発信・消費の中心とする「ワールド・ミュージック」とは音楽におけるそのような戦略であると言えるだろう。アングロ同盟の「ロック帝国主義」に対して「フランスは自国の文化を守ろうと考え」てもそのために「華やかな過去、とりわけ最も直截的にはモダニズムという過去自体に対する光り輝く美術館」¹¹⁵をカウンターにすることはできないのである。そこで「同時代の、そして歴史上のあらゆる地域のあらゆるスタイルの音楽」を持ってこざるをえないのである。そして「ワールド・ミュージック」は「文化の画一化」に抵抗したいと欲望する者たちに確かに受け入れられた。たとえばこのような感受性で。

相手はファースト・フードでもなければ、コンビニの弁当でもない。そういうものが欲しい向きには別の形の音楽が用意されている。われわれが相手にしようというのは、生の素材を昔ながらの道具と方法で料理した手作りのものだ。¹¹⁶

いちいち指摘するまでもないが、こういった言説には「ファースト・フード」や「コンビニの弁当」位しか食べることはできない、（この著者が住んでいると思われる）東京にも確実に存在している都市貧民階級に対する思いやりは微塵も見受けられない。

イ・ムヴリーニが広範に受け入れられた背景にはこのようにして「関心」が「多様化」した歴史的条件がある。そこにはもう一つ、コルシカは紛れもなく「フランス各地方」の一つでありそのローカルな文化を「国家は、ありとあらゆるところで、共同体の倫理的資源を独占せんとし、国民と国家との完全なる同時代性を断固として主張するか、あるいは遺産の政治学(heritage politics)という形で国家内の集団すべてを体系的に博物館化し表象しようとする」¹¹⁷フランスの欲望を見いだせるかもしれない。

しかし悲観的にばかりなってみても仕方がない、こともまた確かである。結局は資本に回収されてしまった「リアーッキストゥ」だが、しかしこれが起こらなかったらコルシカの伝統音楽は絶滅していたかもしれない可能性はかなり高い。フレデリック・ジェイムソンは「ヨーロッパ全土にわたって、住まう人々に根付いた、民族的(ethnic)で、あるいはまた抵抗的であったりする、土地土地に根付いた諸文化が現れてきていることは、世界のほかのすべての地域と同じように、ポストモダニティの歓迎すべきひとつのボーナス」¹¹⁸だと言う。しかし、私たちがなさねばならないことはジェイムソンが言うような「意志のオプティミズム」を保持しながら、私たちは一体どのような文化の政治学に生きているのかを「知性のベシミズム」で見極める努力を怠らないことではないだろうか。

今では「ワールド・ミュージック」というタームまでも古臭く感じられるようになってしまった。HMV、タワーレコード、TSUTAYA などの大資本チェーン店ではロックやダンス・ミュージックではない音楽を「十把一絡ず」にまとめる便利な総称として機能しているが「ワールド・ミュージック」という「ジャンル」はこの言葉の問題性があまりにも明らかなためもあってか衰退してきている、と言えるかもしれない。80 年代 90 年代初頭までには「ランバダ」「マカレナ」、ジプシー・キングスの「ジョビ・ジョバ」など「辺境発 via パリ世界行き」といったルートで流通したヒット曲が多数生まれたが、こういった傾向はそれ程顕著ではなくなってきている。ルー・ベガの「マンボ No.9」ラス・ケチャップの「アセレヘ」といった近年の例もあることはあるが、「ランバタ」のように世界を席卷といったヒットの仕方ではない。そういった事態を「via パリ」という「巨大化した資本を媒体として、旧宗主国側から一方的に発信される」構造の衰退と見ることは可能であり、そのような権力の崩壊は一面では確かに喜ばしいことである。

¹¹⁵ ジェイムソン、フレデリック「哲学的争点としてのグローバリゼーションについてのノート」北野圭介訳『現代思想』総特集：ハリウッド映画、2003 vol.31-8、青土社 p.158

¹¹⁶ 無記名「参考資料/ディスク入手方法」大島編『ユーロ・ルーツ・ポップ・サーフィン』p.201

¹¹⁷ アバデュライ、アルジャン「グローバル文化経済における乖離構造と差異」門田健一訳『思想』特集：グローバリ化の文化地政学、2002 年1月号、岩波書店 p.19

¹¹⁸ ジェイムソン、前掲稿 p.158

しかし、その裏にある面も確認しておかなくてはならないだろう。

特権的な情報発信者＝「巨大化した資本」の媒体からは、今日では比較的自由になってきている、という面は確かにある。そういった状況を生み出した新しいメディアであるインターネット更に音楽のストリーミングを容易にするブロードバンド、MP3の普及には「ポップスが放つ音の分子は、いま、いたるところに新しいタイプの民衆を育てていないともかぎらない」¹¹⁹とドゥルーズ／ガタリの言う期待に添う可能性も見いだせない訳ではない。

だがインターネットが可能にした惑星上のあらゆる音楽がきめ細やかに消費されるという事態は、資本から自由でいられる音楽がどんどん少なくなっている、といったことでもある。「ワールド・ミュージック」というタームが力を失いつつある今、本当に世界のあらゆる音楽を誰もがいつでもどこでも「それらの総てを同一の感覚平面上で感じ取る」といった状況が起きてしまったら、その時あらゆる音は抵抗者の道具とはなりえなくなってしまうのかもしれない。例えば近年のR&B/ Hip Hop それも黒人というマイノリティのかなり切実な音楽だったのだが、惑星上のあらゆる音楽を食欲に取り込もうとする欲望に対してその混交／雑種性を賞賛しているだけで良いのだろうか？エキゾティズムの方がまだましだった、と言いたいわけではない。それは乗り越えられなくてはならないものだったし、私たちは何かを乗り越えた後に出現する新しい環境での問題に対して新たな解決手段を探るといった作業を繰り返し続けなくてはならないだろう。（それに、実際まだ乗り越えられた、と言える状態にはないではないか。）

あるいは音楽はもう駄目だ、という認識もある。ここまで音響資本主義が隈無く世界を覆い尽くすようになると抵抗的であろうとなかろうとあらゆる音楽は即座に商品化され消費される運命にある、と絶望あるいは「音楽って音を楽しむ、って書くんでしょ？」といった思考停止に逃げたくなる感情は実感として良く分かる。インナーシティで生まれたヒップ・ホップも「勝ち組」のライフスタイルを歌う／ラップするようになってしまった……。本当にそういった状況に対して「ノー」を突き付けたいなら文字通り命を賭けなくてはならず、実際に頭を散弾銃でぶち抜くより他なくなってしまうカート・コバーンの例はまた記憶から消えやらない。音楽は抵抗の手段としてはあまり適した表現形式でなくなっている、という認識はひょっとしたらかなり事実に近いのかも知れない。

しかしどんな時でも決してシニカルになるべきではないだろう。ここで「マルチチュード」という言葉を出してしまっただけはあまりに安易かもしれないが、新しい可能性を見いだす思考が練り上げられるまでハート／ネグリが引いたシンガーソングライターの言葉を記憶に留め、耳を鍛えておこう。

Every tool is a weapon if you hold it right.

¹¹⁹ ドゥルーズ／ガタリ、前掲書 p.397

むすびにかえて—今後の課題

Keep on movin' don't stop no

Soul II Soul

The music can really drag it out of you—if it says something

Yo La Tengo

本文を絶望して終わらせるのは避けたかったので、むりやり希望を持たせた終わり方をしたが、本当のところ、音楽をめぐる環境についてはかなり危機感を持っている。

しかしその根拠については最終章で素描してきたので、ここでは通常の論文の結論部のマナーからは逸脱することは承知で、今後私たちがどのような耳で「世界」の「音楽」を聴くべきか、そのためにはどのような思考が必要とされているのかを本論の反省も交えながら書いていくことにしたい。

技術的な諸問題はさておき、本論の最大の欠点は音楽の持つ快楽について全く論じられなかった点にあるだろう。（そして、それこそが筆者の絶望の原因であるのかもしれない。）

しかし、その欠点は本論だけではなく—ゼッグ・マウスになってしまうが—カルチュラル・スタディーズと言われる分野の研究にしばしば共通して見られる傾向である。学問的な中立性を保つ、というのは言うまでもなく大切なことではあるが、しかしその冷たい記述は「我々の日常生活の疎外や物象化の肖像を描」¹²⁰くことに重点を置くあまり、日々の文化経験において私たちが確かに享受している快楽の問題をほとんど切り捨ててしまっている。特に日本のカルチュラル・スタディーズにおいて近年顕著になってきている傾向が、中立性を保つための戦略であると思われるが、執筆者が「愛」を抱いていないのが明白な事例を研究対象に選択していることである。（もっとも「愛」があってもそれがほとんど出せていない本論などは更に悪い、と言えるのだが。）

その課題は、事実多くの研究者にも共有されている関心事でもあるようなので、早く突破口が見つかれば、と期待している、だけでなく筆者自身も日々音楽を聴く中で探す努力をしてみたいと思っている。

快楽を疎外と同時に論じるということは決して簡単な作業ではないだろう。一だから、できなかったのであるが。私たちが疎外する文化の権力編成の只中で確かに私たちが快楽を感じている、という事実を検証するということは己と社会の関係を徹底的に洗い出す作業となる。その時、私たちは深刻な自己批判に立ち向かわなくてはならない。例えばこんな風に。

2001年9月22日、デリダはテオドール・アドルノ賞を受賞し、スピーチで世界貿易センター爆破に触れた。「9月11日の犠牲者にわたしは無限に同情するが、だからといってこう公言できないわけではない。この犯罪に関しては、政治的に罪のない人がいるとは信じられない。」この自己関係、自分自身を構図に入れるふるまいこそ、唯一の真の「無限の正義」である。¹²¹

さすがデリダ（とジジェク）、と感心ばかりしても仕方ない。「無限の正義」でなくても構わない、とは思いますが、私たちに今必要とされているのも文化の権力関係の中に「自己関係、自分自身を構図に入れるふるまい」であろう。それは非常に困難な作業であると思われるが、やり遂げられないつまり全てを自分の力を越えた「巨大な資本」のせいになっている

¹²⁰ ジジェク、スラヴォイ「『帝国』は21世紀の『共産党宣言』か？」石岡良治訳『現代思想』特集：『帝国』を読む、2003年2月号、青土社 p.97

¹²¹ ジジェク、スラヴォイ「現実世界の砂漠にようこそ！」村山敏勝訳『現代思想』総特集：これは戦争か、2001 vol.29-13、青土社 p.24

限り、私の絶望が克服される日は来ない、と思っている。

それは凄く困る。