

聞くことの転換と社会の変容 —ルッソロの騒音芸術の思想について—

山下 尚一

本論文の目的は、イタリア未来派の芸術家であるルイジ・ルッソロが提唱した騒音の芸術について考察することである。それにより、騒音芸術は聞くことの転換をもたらすということ、またそれと同時に、社会の変容にもかかわっているということをも主張する。

ルイジ・ルッソロは、20世紀初期のイタリア未来派の芸術運動に参加しており、そのさい『騒音の芸術』という宣言を発表する。そこでは、従来の音楽を構成していた楽音という枠組みを問い直し、そこから外れた騒音の可能性を提示している。そして、楽音ではなく騒音によって音楽を創造することをくわだてる。本論文は、この『騒音の芸術』を読み直しながら、ルッソロの思想を整理するとともに、知覚の変化と社会の変化について考えてみたい。

第一節では、未来派の運動を概観したあと、それに関与したルッソロの騒音芸術の中心的な論点をまとめる。第二節では、騒音とはどのような音なのか、それに対して楽音とはどのような音なのかということを確認する。第三節において、ルッソロの騒音芸術の思想は、音楽の素材を変えるだけではなく、聞くという知覚のあり方をも転換させるということを論じる。さらに第四節では、こうした聞くことの変化が、実は社会の変容につながっているということを示す。

1. 騒音芸術の思想

最初に、ルイジ・ルッソロ(1885-1947)が所属していた未来派について見てみよう。未来派(futurismo, futurism)とは、20世紀はじめのイタリアで起こったアヴァンギャルドの芸術運動のことであり、文学・美術・建築・音楽といったさ

まざまな芸術分野において展開された。未来派は過去の芸術を破壊し、近代の工業化・機械化にもとづいた芸術の新しいあり方を模索した運動であった。この未来派の運動を指導していたのは、詩人であるフィリッポ・マリネッティ(1876-1944)である。

1909年2月、マリネッティはパリの日刊紙『フィガロ』に「未来派創立宣言」を発表する。未来派は芸術の領域で大きな実績を残したといえるが、それだけではなく、イタリアにおける文化革命を目指した運動、反体制的な政治運動でもあり、その運動のために若い世代の支持者を獲得しようとしていた¹。そのための最初の活動として「未来派創立宣言」は発表されたわけである。マリネッティはこの宣言において、新しい感性を提示しており、その感性は「宣言」の第四項にあるように、とりわけ自動車というイメージに由来するものである。「私たちは宣言する。新しい美によって、すなわち速度の美によって、世界の華麗さが豊かになったことを。爆発音をとどろかせる蛇のような太い管で飾られたレーシング・カー、轟音を立てて機銃掃射の上を走り抜けていくような自動車、それは『サモトラケのニケ』よりも美しい²。このようにマリネッティは、自動車のスピードや爆音といった要素に注目し、そこに新たな美しさを見出している。

このマリネッティの「宣言」に呼応して、さまざまな芸術家たちが前衛的な活動をおこなうようになる。彼らは建築の分野では、大きなホテル、駅、巨大な道路、照明のついたアーケード、巨大な発電所といったものを考案し、大聖堂や王宮を打ち壊そうとする。また、電球やアーク灯などの電気というイメージからインスピレーションを受

けて詩や絵画をつくっている³。これらの試みとやらんで、音楽の分野に取り組むのがルイジ・ルッソロである。ルッソロは、自動車のエンジンの爆発音や、機関銃が弾を発射する音に注目し、そうした騒音から音楽をつくり上げようと試みる。ルッソロの騒音への着目は、マリネッティの「宣言」第十一項が描く感性に依拠している。「私たちは歌うだろう。労働、快樂、反逆にあおり立てられた大いなる群衆を。現代の首都における革命の多彩でポリフォニー的な潮流を。荒々しい電気の月に照らされた兵器工場や造船所の夜の震えを。煙にまみれた蛇を飲み込む食欲な鉄道の駅を。煙の糸で雲からつるされた工場を」⁴。工場、駅、汽船、飛行機といったさまざまな機械装置から生み出される音から出発して、ルッソロは騒音の芸術という思想を提示することになる。

1913年3月、ルッソロは『騒音の芸術』という宣言を発表し、新たな音楽のあり方を基礎づけようとする。ルッソロが主張するのは「音楽の否定」であると同時に、未来派にふさわしい仕方による音楽の創造である⁵。彼はまず、同時代の生活においてあらわれてきた機械の騒音について取り上げる。「古代の生活はすべて沈黙であった。19世紀に、機械の発明にともなって騒音は生まれた。今日では騒音は勝利をおさめ、人類の感性を支配統治している」⁶。これまでの人類の生活では、雷や大雨などの天変地異のほかには大きな騒音がなかったけれども、機械化や工業化が進むにつれて、人類はいつでも騒音に取り囲まれるようになった。他方でルッソロは音楽の歴史について、音楽がより複雑なポリフォニーとより多様な音色へと向かってきていることを論じる。「音楽は不協和音のもっとも複雑な継起を探り出してきたのであり、これはいくつかの点で「音楽的な騒音(MUSICAL NOISE)」の創造を準備した。18世紀に生きた人の耳は、私たちのオーケストラが生み出している、ハーモニーのない和音の激しさには耐えられなかっただろう〔中略〕。しかし私たちの耳はそうした和音を楽しんでいる。というのも私たちの耳はすでに、変化に富んで騒音に満ちあふれた現代生活

へとしつけられているからである」(AN, 24)。このように、一方では産業技術の変化によって騒音という感覚が支配的になってきたということがある、他方では音楽史においてより複雑な音色が探られてきたということがある。

ルッソロはここから、既存の音楽の領域を踏み越えることを目指して、多彩な音色としての騒音の可能性に注目する。現代の私たちは、工業機械の騒音にすっかり包囲されてしまっているので、ベートーヴェンの《英雄》や《田園》の音を聞き直すよりも、路面電車、自動車のエンジン、騒々しい群衆が出しているような新たなタイプの音に向かうべきだというわけである。「私たちは楽音(sound)というかぎられた範囲を打ち破らねばならない。そして、無限の多様性を有するような楽音としての騒音(noise-sound)を獲得せねばならないのだ」(AN, 25)。こうしてルッソロは、騒音がもつ固有の美を掘り出していく。

このことは、実際にルッソロが作曲した騒音の音楽を聞いてみるとよくわかるだろう。たとえば《都市の目覚め》⁷は、現在の私たちからすれば、ルッソロ自身が強調するほどには斬新な音楽というわけではないように思われる⁸。しかし1914年4月、ルッソロの音楽がはじめてコンサートで演奏されたときには、会場は野次と怒号が飛びかい、マリネッティと観客たちが乱闘するまでにいった。その混乱のなかでは騒音の音楽を聞き取ったものはいなかっただろうといわれている(AN, 33-35)。この曲でつかわれているのは実際の自動車のエンジンや機械の音ではなく、ルッソロ自身が作成した楽器の音である。彼はそれを騒音楽器(intonarumori, noise instrument)と名づける⁹。そのなかには、自動車のエンジンのような爆発音を出すもの(scoppiatore, burster)、銃が弾を発射するような音を出すもの(crepitatore, crackler)、ハエやハチが飛ぶような音を出すもの(ronzatore, hummer)、ものをこすりつける音を出すもの(stropicciatore, rubber)などがある(AN, 32)。

ルッソロにおいて特徴的なのは、楽器と芸術思想の密接な結びつきである。彼は新たな楽器をつ

くることによって、同時代の音の感覚を表現しようと試みたわけである。もちろんここには、19世紀後半以降に展開した技術と芸術の相関関係があるだろう。産業技術の変化は、列車、発電所、新たな兵器など、それまでにはなかった種類の騒音を生み出しながら私たちの聴覚をうまくしつけるのであり、しかもそれだけにはとどまらず、そうした騒音を芸術の新しいあり方へとつなげていく。テクノロジーの発展段階にしたがって、音楽の領域が広がっていくとともに、音楽芸術は質的な変貌をとげる¹⁰。こうして技術の変容は日常生活における知覚の変容をもたらすと同時に、芸術的な知覚の変容をもたらすことになる。それでは、この知覚の転換、聞くことの転換は、具体的にはいかにしておこなわれるのだろうか。この問いに答える前に、私たちはここで騒音という概念について考察してみたい。というのも騒音の意味を考え直すことで、ルッソロの音楽的な試みをよりよく理解できるからである。

2. 騒音と楽音の概念

騒音とは一般的に言えば、騒々しくて不快にさせる音、我慢ならないような音のことである。マリイ・シェーファーは騒音にかんして、以下の四つの意味を挙げている。第一に、望ましくない音、第二に、非楽音、つまり周期的運動からなる音楽的な音に対して周期的でない振動からなる音、第三に、大きな音、第四に、信号体系を乱すもの、つまり信号の成分ではない攪乱的な要素である¹¹。シェーファーにとってもっとも満足のいく騒音の定義は、第一の意味における望ましくない音である。「ここでは騒音(*noise*)は、主観的な用語として定義されている。つまり、ある人にとっての音楽も別の人にとっては騒音になりかねないのだ¹²。普段快く聞こえるメロディーであっても、隣の家から漏れ聞こえる場合には不快に思えるときがあるように、環境や条件、個人やその人の心理的状态によって、騒音は変わってくる。それゆえ騒音の客観的な定義はきわめてむずかしい¹³。

さらにシェーファーによれば、騒音は聞く人に

とっての個人的問題であるばかりでなく、聞く人が属する社会や文化にもかかわっている。「この「望ましくない音」という定義は、ある社会においてどの音が望ましくない断絶をつくり上げているのかにかんしては、おおむね見解の一致を見るはずだという可能性を示している¹⁴。このことは、シェーファーがおこなった騒音の条例の調査によってもいうことができる。たとえばシエスタの習慣がある都市では、その時間帯には平穏を乱さないようにするという条例があるし、アングロ・サクソン系の都市では、宗教的な観点から、神を冒瀆する言葉を処罰するという条例が見られる¹⁵。ここから考えられる騒音は、たんに大きくて騒々しい音というよりもむしろ、特定の社会的・文化的な規範から見て避けるべき音である。そこには、音をめぐる「さまざまな文化的な態度」¹⁶が浮かび上がってくる。

この社会的・文化的な傾向は、音楽そのものに対する姿勢にもつながる。具体的にいえば、フランスで音楽教育を受けた人々はヨーロッパ以外の音楽を高く評価できず、アラブ音楽・中国音楽・アフリカ音楽などを騒音として感じることもあるという¹⁷。この場合、それらの音が望ましいかどうかを決めるのは個人というよりも社会や文化であって、こうした社会や文化が想定するような騒音の種類があるということになる。ある社会から見れば音楽とされるものが、ほかの社会から見ると騒音としてとらえられる¹⁸。そのように考えると、騒音は価値の判断と深く関連するだろう。私がある音を騒音だとみなすのは、私にとってその音が不快であり、望ましくないからである。しかしそれだけではなく、ここには、私にとってどのような音が望ましいものなのか、音がどのようにあるべきなのかといった価値の問題がひそんでいる。ある音が騒音かどうかを判断するのは、主観的な価値の基準であり、またそれと同時に、社会的あるいは文化的な価値の基準でもある。

価値の基準という問題は、音楽における騒音と楽音の関係においてよく見ることができる。音楽学においては、騒音とは別に、噪音という概念が

ある¹⁹。騒音とは、これまで述べてきた noise であり、望ましくない音を意味している。たとえハーモニーにのっとったものでも不快に感じるようであれば、この意味での騒音となる。他方で噪音とは、具体的には打楽器の音のように、音の高さははっきりと感じられることのない音を指している。これは英語では unpitched sound というように、「音の高さのない音」のことを意味し、フランス語では son non-harmonique というように、「ハーモニー的ではない音」のことを意味する。

厳密にはそうした区別があるけれども、価値の判断という観点から見ると、両者の共通点が浮かび上がってくる。騒音(noise)は不快なもの、邪魔なものであり、それを聞いている主観としての私にとって望ましくない音である。また、噪音(unpitched sound)は音の高さのない音であり、西洋音楽の規範となっているハーモニー体系にとってふさわしくない音である。つまり、一方で音は主観的な価値の基準から外れ、他方で文化的な価値の基準から外れているのであって、それぞれ異なった観点からではあるが、どちらの場合も「そうあるべきではない音」なのである。この意味においては、騒音と噪音はそれほどちがったものではない。ここから私たちは、音楽を構成するときのあるべき音を「楽音」と呼ぶことにし、あるべきではない音を「騒音」として考えたい。

音楽にふさわしい音、ふさわしくない音とはどのようなものなのかという問題は、音楽美学の分野でも研究されている。たとえばジゼル・ブルレは、「楽音(son)」と「騒音(bruit)」を対比させて以下のように論じる。「騒音は私たちを世界へとつなぎとめるが、楽音は私たちを世界から解放してくれる。騒音は動揺を引き起こすのに対して、楽音は安らぎを与える」²⁰。ブルレによると、音楽に用いられる楽音は「固有の理解可能性」をもっており、その音楽のなかに「固有の法則」をつくり出すことができる²¹。それゆえ楽音は、私たちが普段生きている世界を乗り越えた、それ固有の世界を見せてくれる。それに対して騒音は、私たちの日常の世界に結びついており、たとえばド

アをノックする音は、だれかが私の部屋を訪れ、私に何か用事があるということの意味している。この騒音においては、それ固有の世界が見えてくるということはない。楽音はみずから自身に関連して、特有の音楽的世界を描くけれども、騒音は一般的な対象へと結びつき、日常的な世界にとどまりつづけるのである。こうしてブルレは、楽音と騒音を明確に対比することで、楽音のなかに「美的な価値」²²を見出す。楽音とは音楽的な価値を担うものであり、騒音とはそうした価値をもたない否定的なものだといえよう。

以上のように考えると、騒音は望ましくない音を意味するというだけではなく、楽音と比較されることで、音楽を構成すべきではない音とみなされるようになる。それは音楽から排除されるべきものである。ここにはすでに、音楽の知覚とはどのようなものであるべきなのかという暗黙の前提が隠されている。すなわち私たちは、音楽を聞くとはいかなる行為なのかということについてみずからの立場を決定してしまっているのであり、だからこそ私たちは、騒音に対してつねに否定的な価値を与えることになる。騒音はこのように、私たちの音楽的な知覚のあり方を、いわば裏側から映し出している²³。

3. 騒音芸術における知覚の変容

ルツソロの騒音芸術の思想が目指したのは、楽音ではなく騒音によって音楽を創造することである。それまで西洋音楽においては、一定の音程をもつ楽音によってつくられてきたわけだが、このような音楽の素材としての楽音という前提を転覆しようとしたのがルツソロだったといえる²⁴。それゆえに彼が第一に取り組むのは、音楽の素材を変換すること、すなわち楽音から騒音へと素材を変換することである。そのために騒音は、日常生活の場面に結びつけられてはならず、芸術の構成要素として機能しなければならないとルツソロは述べている。

これらの騒音の音色は、芸術作品のための抽象

的な素材となり、それら音色から作品がかたちづくられるということが必要である。実際、騒音は生活から私たちにやってくるものだから、直接に生活それ自体を思い起こさせるし、聞こえてくる騒音をつくり出している事物について考えさせる。このように生活を思い起こさせるということは、生活それ自体がもつ印象的・断片的な挿話といった特徴をもっている。私が考えるように『騒音の芸術』は、生活の騒音を印象的・断片的に再生産することにかぎられはしないだろう。こうしてこれらの騒音が支配され、追従しており、あるいは完全に制御され、征服されていて、芸術の要素となるようにさせられているのを、耳は聞かなければならない。(これこそ、芸術家とその素材とのたえまない戦いである。)騒音は、芸術作品をかたどるべきもつとも重要な要素とならねばならない。いいかえれば、騒音はみずからの偶然的な性格をなくして、すべての主要な要素を芸術の抽象的な要素へと必然的に変容させることが到達されるべく、十分に抽象的な要素とならねばならないのだ(AN, 86-87)。

ルッソロによると、芸術家は騒音に対する姿勢を変える必要がある。つまり芸術家は、騒音が日常的なものと断片的に結びつくことを許すべきではなく、騒音をみずからの意のままにあつかえるようにしなければならない。このことによって騒音は抽象的な素材となる。たとえば自動車のエンジン音は、スピードの上昇やエネルギーの排出などをあらわすのではなく、それ自体として聞かれるべきもの、その音色やリズムが検討されるべきものとなり、すなわち、ある音楽的な価値をもつものとなる。上に見てきたように、騒音とは本来、音楽としての価値をもたないものとして考えられていたが、ここでは、「騒音の音楽化」²⁵とも呼べるような価値の転換が目指されている。これはつまり、聞くことにかんする価値の基準を切り替えるということである。

ルッソロがおこなった音楽的素材の転換は、さらに音楽の聴取そのものの転換にもつながっていく。シェーファーによると「ルッソロの実験は、聴覚の歴史のなかでひとつの引火点を示している。すなわち、図と地が反転し、がらくたが美の代わりをするようになる」²⁶。それまで私たちは目の前に提示された楽音を注意深く聞き取り、背景にある騒音を無視していたわけだが、ルッソロの音楽においては、自動車のエンジンの騒音がふと私たちに襲いかかってくるように、「私たちは何も聞いていないけれども、突然ざわめきのなかからある音が浮かび上がって図となる」²⁷。このとき、細かく聞き取れてはいなかった背景のある部分が前景として押し出されてくるし、それまで前景にあったはずのものは地として目立たなくなる。要するに、知覚における図と地の構造が逆転するのであり、聞かれるべきではなかったものが聞かれるべきものとしてあらわれる。私たちはここに、「聴覚的な習慣や知覚における変容」²⁸を見て取ることができるだろう。

騒音を音楽的素材にするからといって、騒音であれば何でもよいというわけではない。ルッソロは騒音芸術のための理論的な根拠として、エンハーモニズム(enharmonicism)という着想を提示する。エンハーモニックな音とは通常、異名同音のこと、つまり、音名が異なり、さらに楽譜上も別の音として記載されるけれども、実質的に同じ高さになる音のことである。たとえば嬰ハ音と変ニ音は、音を12等分した平均律においては同じ高さとして考えられ、その音の読み替えによって転調がおこなわれることもある。ルッソロによると、このような平均律におけるエンハーモニックな音は人工的な産物であり、使用できる音を制限してしまう。自然の音律体系においては、音はより複雑で多様であるはずなのに、半音を基準にした平均律のシステムでは、それら異なったはずの音が同じ音とみなされてしまうことがある²⁹。そのような半音よりも微細な音をとらえるために、すなわち、「ある音とある音のあいだの陰影という数えきれない可能性すべて」(AN, 62-63)をとら

えるために、新たな意味でのエンハーモニズムが提唱されねばならないのである³⁰。

ルッソロのいうエンハーモニックな音とは、半音よりも細かいグラデーションを描くことができるもの、とりわけ「機械の騒音」(AN, 63)である。たとえば砲弾が飛んでいくときの音は、その軌跡に応じて音の高さが変わるだろう。それと同様に、「もっとも高い音高からもっとも低い音高まで音階のあらゆる音程をとおっていくパッセージは、エンハーモニックにつくられるのであり、それはすなわち、もっとも高い音高からもっとも低い音高までの真の陰影なのである」(AN, 51)。このようなエンハーモニックな体系を実現するために、ルッソロは騒音楽器の作成に取りかかる(AN, 64)。

こうしてルッソロの実験は、機械による新しい音を出発点として楽音と騒音の関係を取り上げ直し、両者がほとんど同じになるような地点におもむこうとする³¹。そのさい重要なのは、楽音と騒音をはっきり区別することではなく、楽音とも騒音とも聞こえるような微妙な陰影をつかみ取ることであり、エンジンやモーターなどの音高・音色・リズムといった、楽音と騒音のあいだにゆらいでいる音を獲得することである。だからこそルッソロは、第一節で引用したように、「音楽的な騒音」とか「楽音としての騒音」などの矛盾的な概念を提出していたわけである。

楽音と騒音のあいだのこうした探究は、新しい聴取の仕方につながっていく。シェーファーの言葉を借りれば、集中的な聴取(*concentrated listening*)が周辺の聴取(*peripheral hearing*)に取って代わられるということである³²。一方で18世紀なかばから19世紀はじめまでの古典派のコンサートにおいては、音楽作品のくわしい吟味がおこなわれることができるように、静寂のなかで集中して聞かれるということ、楽音がはっきり示されるということが前提とされている。他方でルッソロの思想においては、楽音と騒音が区別されず、むしろそれらが同時に聞かれるということが想定されており、音楽作品にかんする分析や省察

をおこなうには不向きであるように思われる。というのも騒音の芸術を聞く場合、作品の構造やメロディーを明瞭に把握しようとしても、そもそも明確な楽音があらわれてこないからである。この場合私たちは、楽曲の音ひとつひとつを集中して聞き取るというよりも、音と音のグラデーションに取り囲まれて、多彩な音色のとらえがたい動きに動揺させられるといったほうがよいだろう。こうしてルッソロとともに、音楽的知覚の転換が起こったのであり、集中的聴取から周辺の聴取へと変化したといえる³³。

4. 知覚の転換と社会の変容

ルッソロを出発点とする聞くことの転換は、興味深いことに、社会の転換にもつながっている。聞くことの転換とは、シェーファーにしたがえば、それまでの集中的聴取の特徴が明瞭さや焦点(*clarity and focus*)だったのに対して、周辺の聴取の特徴は混合や拡散(*blend and diffusion*)ということである³⁴。古典派において、音楽は強弱法によって距離感を強調し、そこに居合わせる人々のあいだに階級差別のある社会的空間を用意する。ここには上流の人々と生まれのいやしい人々、主人と徒弟といった区別のある社会が見られる。他方ルッソロにおいて、音楽はいかなる微細な音であれ同じように音楽的価値をもつことから、強弱は生まれにくいと考えられる。さらにルッソロ以降の多くの現代音楽やポピュラー音楽、そして自宅のステレオ装置による音楽などは、距離感や方向性を創出するというよりもむしろ、聞き手を包囲する音の網のようなものを繰り広げる。そこにはシェーファーのいうように、「階級なき社会、画一化と全体性を追求する社会」が見られるのである³⁵。音楽の聞き方が集中的なものから周辺のなものに、焦点のあるものから拡散したものになっていくにつれて、社会は階級差別的なものから画一的なものになっていく。

こうした音楽と社会の連関については、テオドル・アドルノの批判理論を参照すべきだろう。アドルノはルッソロ以降に発展する消費音楽のな

かに、画一化と全体性という社会の特徴を探り当てている。消費音楽は私たちを取り囲み、また包み込むことによって、全体の統合という大きなプロジェクトに向けてイデオロギーの面で貢献するといわれる³⁶。「消費音楽は個人の自己以外への失われた関係を強化するというよりは、個人のモノダ的自閉や、その内面の充実という幻想を強めるのである。消費音楽は主観的な時間の経過を意味あるものに描いてみせ、自己を社会の力と同一視するように仕向け、そこに居合わせるという儀式を通じて個人に暗示を与える。つまり個人が自己を自己に局限することにおいて、自己に没入し、憎むべき現実から逃避することにおいて、全体とひとつになり、全体に受け入れられ、全体と和解することができ、結局はそのことにこそ意味があるのだという暗示を与えるのだ」³⁷。

音楽の機能はいまや、混合や拡散という知覚の仕方を差し出しながら、集団的な客観であるような「私たち」という概念を練り上げていくことであり、社会の全面的な内在化ということである³⁸。個人は「私たち」のなかに吸収されて一体となるか、あるいはそこから排除されて敵とみなされるか、そのいずれかでしかなくなってしまう。そうなるともはや、他者があらわれることはない。ルッソロを出発点とする消費音楽は、他者のいない知覚から成り立っているのであり³⁹、さらには他者のいない社会を映し出している。ルッソロが所属していた未来派は、のちにムッソリーニのファシズムに吸収されていくことになるが、そのことは、社会と芸術的知覚の同時的変容に根ざすものだったのかもしれない。

アドルノはまた別のところで、社会の全体的統合とともに聞き方の退化が起こるということを指摘している⁴⁰。アドルノによれば、新たに生まれてくる知覚の態度は注意分散 (Dekonzentration) である。そのような注意の分散した聞き方というのは、音楽の全体的な把握を不可能にしてしまう微分子的な聞き方であり、具体的にいえば、目立った旋律的な音程とか唐突な転調といった、フットライトの当たるような細かい部分だけを取り上

げようとする。とりわけ特徴的なのは、個々の楽器の音色そのものを好むという傾向である⁴¹。この音色への過剰な関心は、いみじくもルッソロの音楽的態度と重なり合う。なぜならルッソロは、先に見たように、機械の出すきわめて複雑な音色を何よりもまず求めており、そうした音色を獲得するために特別な騒音楽器をみずから作成していたからである。アドルノの批判はたしかにルッソロに向けられているわけではなく、むしろルッソロよりあとに位置する消費音楽や大衆音楽に向けられている。だが私たちの論点からすれば、ルッソロが目指した知覚の変容というのは、アドルノにとってまさに知覚の退化だったのであり⁴²、またそれとともに不可避的に、画一化・平坦化した社会の到来でもあったわけである⁴³。

5. 結論

以上において私たちは、ルッソロの騒音芸術の思想を考察してきた。ルッソロは従来の音楽の領域を乗り越えようとして、騒音のもつ多彩な音色に注目し、音楽的な騒音を可能にするような楽器を製造する。それまでの音楽史においては、騒音は音楽にとってふさわしくない音であり、それに対して楽音こそがふさわしいという価値基準が想定されていた。しかしルッソロはこうした前提をくつがえそうとする。彼の試みは、集中的な聴取から周辺的な聴取へと私たちの音楽的知覚を転換させようとするものであり、距離感や方向性のない音楽空間をつくり出そうとするものである。この知覚の転換は、そのまま社会の変化にもつながっていく。すなわち社会は、明瞭な階級区別のある社会から画一化・全体性を求める社会へと移り変わっていく。このように、ルッソロの騒音芸術の思想をめぐって、聞くことの転換と社会の変容が同時に起こるということがわかるだろう。

最後に、技術の問題にふれてみたい。知覚の転換や社会の変化が起こるとき、技術に対する態度もまた変わるはずである。レナート・ポッジョーリはルッソロを含むアヴァンギャルドの試みのなかに、技術主義の傾向を読み取っている。「技術信

仰はけっして現代にかぎられるものではない。それどころか古典的性格とさえいえる。しかしアヴァンギャルド芸術でしばしば勝利をおさめるのは、技術ではなくて「技術主義」である。これは、非技術的なものをさえ技術のカテゴリーに組み入れることと定義できる。「技術主義」は、技術という風潮が、もともと技術が存在理由をもたないはずの精神的領域まで侵すことを意味する。その意味では、それはアヴァンギャルド芸術ばかりでなく、あらゆる現代文化または疑似文化の属性である⁴⁴。

ルッソロの騒音芸術は、たしかにテクノロジーの発展によって可能になったといえる。しかしルッソロがおこなったのは、工業化・機械化の技術を音楽芸術へと応用することではなく、むしろ音の美的理論を楽器作成の技術へと取り込むことだと考えられる⁴⁵。これはつまり、精神的なものを技術的なものへ、非技術的なものを技術のカテゴリーへと組み入れるということである。ルッソロはあるところで、「騒音楽器のおかげでこそ、今日エンハーモニズムはひとつの現実となる」(AN, 64)と強調しているが、このときエンハーモニズムの美的理論は騒音楽器の組み立てによって説明しつくされるのであって、楽器を組み立てる技術は音楽美学の理論へと一挙に移し替えが可能になっている⁴⁶。そのように非技術的なものが技術的なものに依拠するように仕向けること、このことは、ルッソロ以降の社会の根本的な様相のようにも思われる。ルッソロの騒音芸術の試みは、こういってよければ、そこから現代的なものが開始される最初の地点に位置しているのではないだろうか。

注

¹ 田之倉稔、『イタリアのアヴァン・ギャルド』(1981), 東京, 白水社, 2001年, 29頁。また, 塚原史, 『言葉のアヴァンギャルド』, 東京, 講談社, 1994年, 52頁。

² F. T. Marinetti, «The Founding and Manifesto

of Futurism» (1909), tr. R. W. Flint, in *Futurist Manifestos*, ed. Umbro Apollonio, London, Thames and Hudson, 1973, p. 21. また, 塚原, 前掲, 200頁に訳出されている。

³ 田之倉, 前掲, 105-114頁。建築家サンテリーアの「未来派建築宣言」については, Antonio Sant'Elia, «Manifesto of Futurist Architecture» (1914), tr. Caroline Tisdall, in *Futurist Manifestos*, pp. 160-172を参照。また, 絵画のイメージとしては, *Futurist Manifestos*, plate no.4, p. 54, 未来派の写真芸術については, 田之倉, 前掲, 115-119頁を参照。

⁴ Marinetti, *op. cit.*, p. 22. また, 塚原, 前掲, 201頁。

⁵ 田之倉, 前掲, 123頁。未来派の音楽家であるバリッラ・プラテッラについては, 前掲, 120~123頁, キャロライン・ティズダル, アンジェロ・ボッツォーラ, 『未来派』(1977), 松田嘉子訳, 東京, PARCO 出版, 1992年, 167~170, 179頁, Marc Battier, «Science et technologie comme sources d'inspiration», in *Musiques*, tome I, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p. 516などを参照。

⁶ Luigi Russolo, *The Art of Noises* (1913), tr. Barclay Brown, New York, Pendragon Press, 1986, p. 23. 以下においてこの著作を引用・参照するときにはANと略記し, そのあとにページ数を記す。

⁷ 楽譜の最初の2頁しか残されておらず, あとの部分は失われてしまっている。

⁸ ルッソロが催した騒音音楽のコンサートは, ラヴェル, ミヨー, オネゲル, ヴァレーズらに影響を与えたといわれている。岡田暁生, 『「クラシック音楽」はいつ終わったのか?』, 京都, 人文書院, 2010年, 56頁。

⁹ 騒音楽器の第一号機の作成は, 1913年4月ころと考えられている。Barclay Brown, «Introduction», in *The Art of Noises*, p. 4を参照。また, 田之倉, 前掲, 126-127頁も参照。

¹⁰ 田之倉, 前掲, 130頁。

- ¹¹ Raymond Murray Schafer, *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), Rochester, Destiny Books, 1994, p. 182. 邦訳シェーファー, 『世界の調律』, 鳥越けい子ほか訳, 東京, 平凡社, 2006年, 371-372頁。
- ¹² *Ibid.*, p. 183. 邦訳373頁。
- ¹³ ルネ・ショショール, 『騒音』 (1960), 萬代敬三訳, 東京, 白水社, 1968年, 42頁。
- ¹⁴ Schafer, *op. cit.*, p. 183. 邦訳373頁。
- ¹⁵ 騒音として規制される音は, 時代によっても変わってくる。先ほど見たように, ルッソロは機械やテクノロジーの発明にともなって生まれてきた音を騒音と考えていたが, 産業革命より以前にはそのような音はなかった。以前は, 祭りの日に歌ったり叫んだりすることや犬のほえる声などがおもに騒音とみなされていたのであり, ルッソロが『騒音の芸術』についての宣言を発表する1913年に, ようやく自動車の騒音を取り締まる条例が見られるようになる (*Ibid.*, p. 190. 邦訳388-389頁)。さらに, ルッソロが生きたよりもあとの時代には, ラジオやテレビのような新しいタイプの騒音があらわれ, それを規制する条例が制定されることになるだろう。このように, 時代と場所に応じたさまざまな騒音がある。
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 197. 邦訳396頁。
- ¹⁷ ショショール, 前掲, 45頁。
- ¹⁸ ジャン＝ジャック・ナティエは音楽の概念を考察するにあたり, イヌイット文化圏におけるカタジャクという行為を取り上げている。カタジャクとは, 二人の女性が短い音楽的動機を繰り返し合せて, 二人のうちどちらかが息切れをしたり声を上げさせたりすることにより勝敗を決めるゲームである。それは西洋の人々にとっては音楽であるが, イヌイット族の社会活動においては遊びである。ジャン＝ジャック・ナティエ, 『音楽記号学』 (1987), 足立美比古訳, 東京, 春秋社, 2005年, 72~74頁を参照。
- ¹⁹ 『新編 音楽中辞典』, 海老澤敏ほか監修, 東京, 音楽之友社, 2002年, 369頁。
- ²⁰ Gisèle Brelet, *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1949, p. 408.
- ²¹ *Ibid.*, p. 407, et p. 408.
- ²² *Ibid.*, p. 422.
- ²³ ポール・ヘガティは, 騒音の概念のうちにデリダ的な差延のはたらきを読み取っている。すなわち騒音とは, 聞き手とその対象, 騒音と音楽, 知覚とその不全, 騒音とそれが音楽になることとの不全, 騒音とその騒音になることとの不全, これらのあいだの意味を変動させるような差異化の運動である。ポール・ヘガティ, 『ノイズ/ミュージック』 (2007), 若尾裕, 嶋田久美訳, 東京, みすず書房, 2014年, 379頁。
- ²⁴ 岡田暁生, 『西洋音楽史』, 東京, 中央公論新社, 2005年, 199-200頁。たしかに19世紀後半になると, 厳密な音の高さをもたない多くの打楽器が利用されはじめるものの, それでも楽曲の重要な部分はいくまでも管楽器や弦楽器によって演奏されていた。
- ²⁵ Gisèle Brelet, «Musique contemporaine en France», *Histoire de la musique*, tome II, sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1963, p. 1188.
- ²⁶ Schafer, *op. cit.*, p. 111. 邦訳246頁。
- ²⁷ *Ibid.*, p. 158. 邦訳323頁。
- ²⁸ *Ibid.*, p. 103. 邦訳231頁。このような音素材の拡張は, とりわけ音に対する従来よりも注意深い聞き方から生まれてくるはずである。ナティエ, 前掲, 65頁を参照。
- ²⁹ それはまるで, 絵画で色を限定して描くことによって, 色と色のあいだの数えきれないグラデーションを損なってしまうようなものである (AN, 62)。
- ³⁰ このエンハーモニズムは, 全音階的な音程とも半音階主義ともちがった体系, あるいはむしろ, それらを含み込むような包括的な体系として構想されている (AN, 65-66)。
- ³¹ ブルレは美学的視点から次のように評価している。「問題となるのは, 音楽を否定することではなく, むしろ音楽に騒音そのものを組み込むことによって, 音楽を再び活気づけることである。そ

れはつまり、作曲家はそれ以後、たんに模倣的な再生産をおこなうというだけにはとどまらず、騒音を組み合わせ組織化することで、音楽の刷新と救済を保証するような新しい芸術を生み出すということなのである」(Brelet, «Musique contemporaine en France», *op. cit.*, p. 1188)。

³² Schafer, *op. cit.*, p. 117. 邦訳258頁。

³³ とはいいいながらも、ルッソロ自身は周辺の聴取を望んでいなかったということは確認しておかねばならない。ルッソロはある箇所、騒音音楽を正当に評価するためには、ホールにおけるまったくの沈黙が必要であると述べており (AN, 81)、騒音を集中的に聴取することを要求する。すなわちルッソロは、理論においては周辺の聞き方をうながしていたにもかかわらず、実践においては集中的な聞き方しか知らなかったわけである。ルッソロの宣言は、価値基準の転換と知覚の転換をちょうど開始させたポイントであって、周辺の聴取にたどり着くまではいたっていない。彼以後の作曲家たちによって、そうした新たな聴取にそった本格的な作品が編み出されることになる。

³⁴ *Ibid.*, p. 117. 邦訳257頁。

³⁵ *Ibid.*, p. 118. 邦訳259頁。

³⁶ テオドール・アドルノ、『音楽社会学序説』(1962)、高辻知義、渡辺健訳、東京、平凡社、1999年、100頁。

³⁷ 前掲、107頁。

³⁸ 前掲、98頁、111頁。20世紀はじめに顕著に見られる、音楽における集団的なものへの希求については、岡田、『「クラシック音楽」はいつ終わったのか?』、90-95頁を参照。

³⁹ 音楽における他者の不在は、レコードやラジオの普及と音楽市場のグローバル化に密接にかかわっている。岡田暁生、『音楽の聴き方』、東京、中央公論新社、2009年、130-132頁。

⁴⁰ テオドール・アドルノ、『不協和音』(1956)、三光長治、高辻知義訳、東京、平凡社、1998年、54頁。

⁴¹ 前掲、59-62頁。

⁴² ルッソロは音色の獲得について、これまでの音

楽史的な規制を突破する出口と考えていたけれども、アドルノはまさにそれを見当ちがいの解釈だとはねつける。「単独の音色とか単独の響きに対する興味が、新しい音色や新しい響きに対する感覚を目覚めさせることなど、まったく期待できない」(前掲、62頁)。

⁴³ このように音楽的知覚と社会的傾向を重ね合わせて論じることは、音楽美学の限界にかんする問題へと送り返されるかもしれない。つまり、私たちが注意する対象はいかにしてそれそのものとみなされるのか、私たちが聞くことをめぐって問うている範囲はどのようなものかという問題である。「問われている「形式」、「対象」、「作品」はどこにあるのだろうか。その固有の統一性の境界を定め、その自己同一性を存在論的な面において限定するものは何であろうか」。Alessandro Arbo, «Pertinences de l'esthétique musicale», in *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 68を参照。

⁴⁴ レナート・ポッジョーリ、『アヴァンギャルドの理論』(1962)、篠田綾子訳、東京、晶文社、1988年、163頁。ちなみにポッジョーリは、ルッソロの騒音芸術について、低俗な実験主義、形式を欠くたんなるものまねであるとしている。また、ルッソロの名は挙げていないものの、芸術の材料の置換とか言葉の新しさのみに走るアヴァンギャルディズムはもっともつまらないと述べている。ポッジョーリが認めているのは、音楽家でいえばストラヴィンスキーである(前掲、160-161頁)。

⁴⁵ 第一次大戦以後、未来派がそのエネルギーを失っていくのと同時に、ルッソロは騒音に対する観念を後退させてしまうようになる。そのころからルッソロは、「音の革命から楽器の改革へと向かいつつあった」(田之倉、前掲、136頁)といえる。

⁴⁶ 技術的なものの侵入によって音楽の位置づけがどのように変わってきたかということについては、François Delalande, «La paradigme électroacoustique», in *Musiques*, tome I, pp. 533-557を参照。また、ノイズや電気音響が音色概

念を変える可能性をもつとはいえ、単純化と歪曲を越える自律的变化にはいまだ到達しておらず、技術主義におちいりがちであるということについては、高橋悠治、「ノイズとエレクトロニクス」、『事典 世界音楽の木』、徳丸吉彦ほか編、東京、岩波書店、2007年、157頁を参照。