

<b>Title</b>	学校音楽の時間-空間論的転回：サウンド・エデュケーションに向けて
<b>Author</b>	中井, 孝章
<b>Citation</b>	生活科学研究誌. 4 巻, p.255-280.
<b>Issue Date</b>	2006-03
<b>ISSN</b>	1348-6926
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	『生活科学研究誌』編集委員会

## 学校音楽の時間—空間論的転回 ——サウンド・エデュケーションに向けて——

中井 孝章

大阪市立大学大学院生活科学研究科

### Time and Space Theory-Revolution of School Music : Turn to Sound Education

Takaaki NAKAI

*Osaka City University Graduate School of Human Life Science & Faculty of Human Life Science*

#### Summary

This paper grapples with the problem of how two contradictory trends, i.e. sound education and training by 'correct' listening through the subject of music on the one hand, and the training of bodily and time-sense discipline through noise such as chimes on the other hand, can exist side by side; it is an attempt to develop a reform of the repression of body feeling resulting from this problem by searching for a feature sound scenery for the child and its systematization through environmental music.

Looking at it from the angle of listening, the way of listening as music appreciation resembling the setting of a concert hall, is repressive as it is limited to the activation of only some particular organ, 'hearing', of the body whereas a sound scenery created by music performed by children in a life-like setting, symbolized as 'the mystery of sound' creates acuteness in body sensation, a feature of sound. The systematic grasp of the feature world of sound admitting unlimited possibilities for change constitutes environmental music and forms the prototype of music. It turns the listener to exploratory listening by its characteristic feature of forming non-daily life, the effect of dissimilation, enabling him to radically re-appraise anew the accustomed life environment. Constructing 'sound education' based on environmental music also in music practice, and revealing contradictory sound education and training, is being demanded. Furthermore, this paper grapples with time and space theory-revolution of school music and the modern West music.

**Keywords** : 音風景 *Soundscape*, 学校音楽 *School Music*, コンサートホール音楽 *Concert Hall Music*,  
環境音楽 *Environmental Music*, 微分情報 *Differentiation Information*

#### 序論 学校教育における西洋近代音楽理 解

岡田暁生によると<sup>1)</sup>, 戦後日本のクラシック音楽界の技術至上主義を代表するのは, 井口基成や斎藤秀雄が創立した桐朋学園であり, いわゆる桐朋楽派は, 体系的な早期教育によって徹底的に音楽の基本技術を教え込む

バルタ教育を特徴とし, この方式によって小澤征爾をはじめとする, 多くの「国際的」な演奏家を輩出したということである。正確には, 井口が猛練習をモットーとする戦前の根性主義を彷彿させるのに対して, 斎藤は, 西洋近代音楽を一種の外国語とみなし, その文法および語彙の抽出とコード化を行うことによって, 西洋近代音楽の技術を分析的に把握した。それは, 独自の斎藤教育メ

ソッドとして結実した。

ところで、わが国の場合、明治政府が欧化政策の一環として洋楽を導入して以来、西洋近代音楽は常に日本人の意識の中で正楽の位置を占めてきた。小・中学校における現在の音楽教育をみても、いまだに西洋近代音楽が学校音楽の中心にあり、音楽教師になるためにはピアノを弾けることが必須である。最近の学校音楽がTSUNAMIなどのポピュラー音楽を取り入れるようになったと言っても、西洋近代音楽が日本人にとって「正規の」音楽であることに何ら変わりはないのである。岡田がいみじくも指摘するように、「脱亜入欧の国策が命ずるままに近代の日本人は、『調子はずれの』邦楽のごとき『方言』は捨て、洋楽の『正確な』ドレミという『共通語』を懸命に身につけようとしてきた」のであり、「西洋音楽は、……大多数の日本人にとっては『楽しくはないけれど身につけてはならない偉くて難しい音楽』であり続けてきたのである。<sup>21)</sup>

そして、こうした西洋近代音楽教育の頂点に位置するのが前述した桐朋学園なのである。ここで斎藤教育メソッド(特に、斎藤指揮メソッド)をあらためて説明すると、それは、著名な指揮者たちの身振りを徹底的に観察し、それを指揮の「基本単語」とも言うべきいくつかの身体運動の単位(最小単位)に還元し、その上で諸々の単位同士を関係づけ、指揮の組み立て方を学習するという学習法である。一般化して言うと、このメソッドには、すべての事象(音楽も含めて)を抽象化し、最小単位にまで分解してその意味を求めるとともに、今度はそれを再び、論理の力で「構築する=組み立てる」ことによって世界(音楽や指揮)の構造を解明し尽くそうとする思考様式が見出される。その思考様式は、食物を栄養素という最小単位に還元するとともに、それを組み合わせて栄養バランスのとれた料理を作り出すという営為にたとえることができる。思想史的には、その栄養素は、K.マルクスにとっては「商品」、M.ブルーストにとっては「記憶の断片」、S.フロイトにとっては「無意識(夢)」に各々相当する。

従って、「音楽教育において斎藤が想定していたのは、一種の透明な普遍言語、文法と単語さえ習得すれば誰もが国籍に関係なく対等に喋れる 에스ぺラント語のようなものだった<sup>21)</sup>」と言える。斎藤の弟子である小澤征爾が、自らの演奏を実験であると宣言し、「西洋音楽の伝統のない日本という国のよいところは、伝統という足かせがな<sup>22)</sup>」いことだとまで言い切ったことは当然の帰結にほかならない。

以上、わが国における音楽教育の最高峰である桐朋学

園の音楽家を通して、私たち日本人の西洋近代音楽理解を概観してきた。一言で言えば、それは、西洋近代音楽を普遍言語(のようなもの)として理解し受容するという音楽観である。従って、こうした西洋近代音楽理解は、西洋近代音楽を唯一の「正しい共通語」として価値づけ、序列化してしまうことになる。つまり、西洋近代音楽およびその理解そのものが、「西洋近代音楽/非西洋近代音楽」を析出すると同時に、前者が「正しい共通語」、後者が「正しくない方言」という具合に、各々、価値づけ、序列化するのである。

それでは、「正しい共通語」としての西洋近代音楽およびその理解によって、排除されてきた「正しくない方言」とは一体何を意味するのであろうか。思いつくまま列挙してみると、ドレミ音階からみてまったく異質な、尺八や琴などの邦楽(日本)、音程を揺らしたがる、ウィーン・オーケストラの弦楽器、ほとんど残響のない乾いた響きを好む、イタリアの金管——例えば、ミラノのオーケストラがブルックナーの交響楽をヴェルディの序曲のような、乾燥した音色と強烈なカンタービレでもって、イタリア訛り丸出しで演奏すること——等々である。実は、大音楽家、バッハもまた、ドイツの土着民としての歌心を全面に出した、プレリユード(前奏曲)や、プロテスタントの儀礼音楽である『マタイ受難曲』や『ヨハネ受難曲』と切り離すことのできない——歴史性をまとった——楽曲を作曲した。その意味で、厳格な楽曲体系を確立したバッハでさえ、土着的な感性を重視し、民謡などに根をもつメロディーを好んだのである(これに対して、バッハの新解釈によって世界的に有名になった、G.グールドは、伝統的、土着的なコンテクストからバッハを切り離し、実験室で純粋培養するようなタッチで「バッハの世界」を表現した<sup>23)</sup>。つまり彼は、バッハの音楽を徹底的に知性によって切り刻み、抽象的な「音」にまで還元し、そこからバッハの音楽を再構築するという手法を確立したのである。その際彼は、土着に根をもつ前奏曲[プレリユード]を忌み嫌う一方で、メロディー性を消去する音楽形式であるフーガを好んだということは当然の結果だと言える)。

総じて言うと、西洋近代音楽およびその理解によって排除されてきたものとは、音楽の根幹にある土着性、ローカリズム、コンテクストとでも言うべきものなのである。つまり、西洋近代音楽は、世界全体に共通する普遍言語を構築するべく、自らの出自(土着性や民族性)を消去してきたわけである(勿論、シューマン、ショパンたちをはじめ、ロマン派作曲家のように土着的情緒や民族性を重視する楽派も多々存在した)。

繰り返すと、そうした土着性、民族性（民族の固有性）、情緒性などに根ざした音楽とは一切関係なしに、ただ純粹な、それだけに徹底した抽象的な音楽——純粹に音だけの世界——しか提供しない、西洋近代音楽およびその理解の頂点に君臨してきたものが、桐朋学園およびそこで音楽を体得した音楽家（その代表が小澤征爾）である<sup>6)</sup>。なお、桐朋学園は、亡命ユダヤ人を中心に、戦後アメリカに設立されたジュリアード音楽院の日本版であると言える。

現在でも、私たち日本人が音楽を勉強するといった場合、真っ先に頭に浮かぶのは、調律されたピアノを基準に「正しい共通語（楽譜）」——音程・音階にズレのない音そのもの——を身につけることではないだろうか。その場合、子どもを含め私たちにとって音楽は、「楽しくはないけれど身につけなくてはならない偉くて難しい」ものでしかない。従って、音楽を修得するために必要なものは、忍耐力や根性主義であり、音楽（楽曲）の構造を分析・理解するための技術であると見なされてしまうことになる。

しかしながら、音楽が世界性を獲得するためには、作曲家や聴衆が自らもって産まれた固有の土着性や民族性と格闘し、それを突き抜けた果てに論理が普遍性を体現するしかないのではないかと考えられる。根がない（デラシネ）ところに、大木は育たないのである。

以上、序論では、わが国が欧化政策の一環として西洋近代音楽を導入して以来、私たち日本人は西洋近代音楽をどのように理解し受容してきたかについて音楽教育の先駆者とも言うべき桐朋学園の音楽家（音楽教師）を手がかりに概観してきた。現在でも、西洋近代音楽は小・中学校の学校音楽の中心的役割を果たしていると言えるが、西洋近代音楽が土着性、民族性、情緒性の欠落した——根がない——ものである限り、それを軸とする学校音楽もまた、さまざまな問題点を有するのではなかろうか。それでは次に、その問題点について、空間論的側面と時間論的側面の両面からみていくことにしたい。なお、その問題点を析出するだけでなく、西洋近代音楽の受容・理解の仕方の転回も含め、学校音楽を改善する方途も模索していくことにする。

## I. 学校音楽の空間論的転回 ——音の空間論——

### 1. 学校音楽のパラドックス

序論で述べたことと一部重複するが、子ども（生徒）

たちと音もしくは音楽とのかかわりは、歪なものになっている。つまり、小学校から高校に至る学校教育において、子どもたちを取り囲む音環境をみると、彼らの耳には、登校や朝礼の時報を告げるチャイムに始まり、授業の開始と終了を告げるチャイムを経て、下校を告げる最終チャイムに至るまで——朝から夕方まで——、いわゆる「拡声器」による様々な騒音が叩き込まれている。ただその一方で、コンサートホールを縮小化した音楽教室という特殊な空間において「音楽鑑賞」（広く音楽教育）と称する耳の訓練がなされているといった状況がある。このように、学校教育は、子どもたちに、教科としての音楽を通じて意図的に「正しい」聴取の仕方を教授する一方で、けたたましいチャイムの音を通じて暗黙裡に彼らに身体や時間の規律（discipline）を馴致させているのである。このようにパラドキシカルな音の教育がなされるのは、従来、学校教育が西洋近代音楽を唯一の価値基準とする教育システムを自明なもののみなしてきたことに起因すると考えられる。すなわち、「西洋においては、長い間音楽は楽音——周波数の一定した、ピッチ（音高）を特定できる音——からなるものと考えられ、……音楽の内と外とは厳密に区別されており、外の世界にある騒音的な自然の音は、楽音の秩序を与えられることによつてのみ、音楽の世界の内に入ることを許されていた<sup>7)</sup>」のである。要するに、楽音優位の音楽文化としての西洋近代音楽においては、「音楽」と「騒音」の間に明確な境界基準が設定されている。「音楽」は、聴く主体の身体感覚とは離れてすでに、前者が安らぎを与えてくれる美しい音楽であり、後者が不快さを引き起こす煩わしい騒音であるという具合に、各々、価値づけられている。後述するように、音の価値序列を作り出し、「音楽鑑賞」の原型となる、いわゆる楽音としての音楽（前者）は、「コンサートホール音楽」と呼ばれ、特別扱いされている。

こうして、楽音を基準にして「音楽」と「騒音」という二分法が設定され、それが学校教育の技術的な音楽教育を通じて子どもたちに教授されることになる。注目すべきことは、このように二分法化された音・音楽は主体の聴取行為とはかかわりなく、定立された対象（モノ）としてのそれに過ぎないということである。なお、本章では、こうした音・音楽のタイプについて述べるにあたって、次の図1を海図にしていきたい。いま述べた、「楽音」を基準にした、「音楽」と「騒音」は、図1・A-zoneに位置づけられる。

しかし、子どもたちの住まう生活状況に耳を傾けると、そこに見出されるのは、すでに価値づけられ、枠づけられた音であるどころか、変転極まりない音に包み込まれ

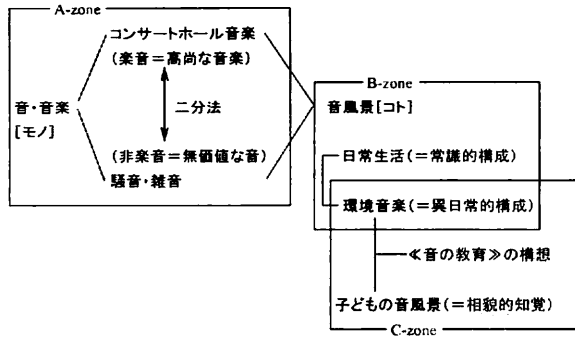


図1 サウンドスケープ論からみた音・音楽のタイプと相互関係

た多様な世界であることがわかる。例えば、そのことを最も鮮明な形で印象づけるひとつとして「夕暮れに古寺で」という情景が想定される。恐らく、そのような情景において子どもを魅了するのは、不思議な音として知覚される「音の怪」ではなかろうか。その不気味な「音の怪」は、子どもたちの耳に単なる音として聞こえるのではない。それは彼らにとって「妖怪が潜んでいるかも知れない」という恐怖や、「もしかしたら（自分は）その妖怪に襲われるかも知れない」という不安を喚起させるのっぴきならない事態となる。そのとき、彼らは全身を耳にすることによってその気配を鋭敏に感じ取っている。その様相（相貌）は彼らにとって音がまるで生きもの（言霊）であるかのようなのである。つまり、子どもたちにとって（あるいは大人にとっても）、本来、音および音環境は視覚的な風景と同様に、彼らの生活に密着したものである。しかも、この「音の怪」と称する現象のうちに、前述した「音楽」と「騒音」の問題を再検討していく端緒があると考えられる。それはまた、相貌的な知覚世界に住まう子どもたちにとって生活の基層を掘り起こすものとなり得る。

従って、本章では、「音の怪」現象のうちに感取されるように、聴取することが全身の諸感覚（身体感覚）を動員した主体的な行為であるという、聴くことの論理基底に立脚して、子どもの音風景や音の環境教育のあり方について考察していくことにする。その問いは同時に、子どもたちの身体が抑圧されることなく、十全の形で開かれる聴取の仕方とはどのようなものであるかを解明していくことを意味する。むしろ、本章において求められる「音の教育」は、子どもたちにとって、ひいては彼らを教育する教師や大人にとって身体の把握の仕方、すなわち身体観を再検討していくための題材となる。なお、その手がかりとして、従来の「音楽」概念では捉え切れない様々な音を掬いあげる包括的枠組みとして「音風景 (soundscape)」という概念を提唱した、M.シェーファ

ーをはじめとする環境音楽論<sup>8)</sup>に学ぶことにする。シェーファは、前述した、モノとしての音・音楽に対して、主体がその聴取行為によって音世界をその都度その都度構成していくプロセスをこの概念によって表した。つまり、「音風景」とは、聴取（行為）と音源との交わりの所産である。また、ここでいう環境音楽論とは、音楽の一ジャンルではなく、現代において、再度、「音楽とは何か」という原初的な問いをもって「音楽」という概念を相対化するとともに、再定義する媒介（音楽の原型）なのである。

## 2. 聴取空間の構造とそのタイポロジー ——聴取態勢の現象学——

前述したように、学校教育は、暗黙裡に「騒音」が蔓延する音環境のなかで子どもたちに音楽教育を実践しているのであるが、その実践のあり方は「音楽鑑賞」に象徴されるように、偉大な音楽家たちによって創作された作品を子どもたちが集中して聴くという、「コンサートホール音楽」さながらの聴取態勢がとられている。換言すると、学校教育においては、教科としての音楽を通じて、生徒（子ども）たちに「正しい」聴取の仕方を教え込むと同時に、「音楽＝聴覚的な対象」という観念を教え込むことが自明視されている。さらに、わが国では彼らがある程度、楽譜、いわゆる「おたまじゃくし」の読解力と表現力を身につけるべくなされる、ソルフェージュさながらの技術的な音楽教育がそのことに一層拍車をかけている。ここで、ソルフェージュというのは、J. ケージが痛烈に批判したように、「音が発せられる以前に音を聞きとれるようにする訓練であり、……決まったこの音あの音だけを受け入れるように訓練するところのものであり、……（それを）練習することは、まわりにある音は貧しいものだ先験的に決めてしまう<sup>9)</sup>」ことになるのである。ここで、ケージが述べるソルフェージュとは、楽譜の完全な読解力と正確な表現力を身につけるための基礎教育を意味するが、それは生徒（子ども）たちにとって音楽のセンスを錬磨するものであるどころか、聴取を貧困化するものでしかない。正確には、彼らがソルフェージュ、あるいはそれに準じた技術的な音楽学習法を習得した途端、彼らの周囲に散在する多種多様な音の多くは、単なる騒音または雑音として排除されてしまうことになる。その訓練は、身の周りにある多様な音を鑑賞の対象から除外し、無関心で無感動なものに変えてしまうのである。極端な例であるが、絶対音感を持つと言われる人たちは、高度なソルフェージュを生得的

に有していると考えられるが、そのため、秩序化し得ない騒音や雑音に対して不快を感じるようになると言われている<sup>10)</sup>。

このように、学校教育では「コンサートホール音楽」に匹敵する聴取の仕方とそれを補充する「ソルフェージュ」に準じた技術的な音楽教育が中心となる。従って、空間論的には——音の空間論の立場からみると——、西洋近代音楽の楽音主義は、「コンサートホール音楽」という聴取構造の特殊性として問題視されることになる。ここであらためて「コンサートホール音楽」とは何かについて述べた上で、環境音楽をはじめ現代音楽が、現代美術が制度と化した遠近法的透視画法を批判的に捉え、相対化していったのと同様に、それに異議を唱え、そして超克していったのかについて、図2<sup>11)</sup>を示しながら述べていきたい。

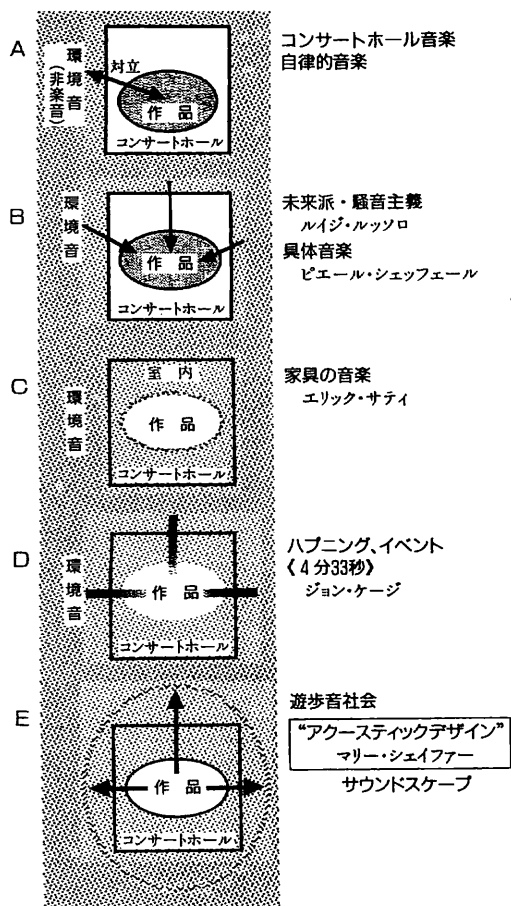


図2 西洋音楽思想の変遷

まず「コンサートホール音楽」とは何かと言うと、それは、19世紀のヨーロッパで確立したコンサートホール・ミュージックに起源をもつ。定義すると、それは、コンサートホールという、日常の音環境から隔離された抽象的空間という枠、すなわち沈黙の厚い壁で仕切られた自

律的領域という枠のなかで演奏され、聴衆によって集中的聴取によって享受される、楽音を素材して構成される作品であると言える。コンサートホール音楽は、壁および枠の内で成立する自律的音楽であるがゆえに、壁（枠）の外にある環境音は非楽音として排除されることになる。そして、「環境音＝非楽音」は、19世紀から現在に至るまで「騒音」と見なされてきた。

ところが、20世紀に入ってから、「楽音／非楽音」の境界が取り払われてきた。その先駆的役割を担ったのは、未来派と呼ばれる芸術運動である。1913年、その運動家の一人、L.ルツロは、「騒音芸術」と称して、コンサートホールの中に騒音発生機（イントナルモリ）を持ち込み、演奏を行った。彼は、聴衆にコンサートホールの外にある——非楽音（騒音）と見なされてきた——環境音（町の音や日常の音）に耳を向けさせることを意図していたのである。

その後、E.サティは、地になることも図になることもできる音楽を作曲し、演奏した。しかも彼は、自らの作品が静まりかえったコンサートホールのような場所で聴かれるのではなく、カフェなどの喧噪の場の中で環境音と融合して聴かれることを望んだ。しかも、彼の音楽は、家具のように、普段は無視される（地のままである）が、必要に応じて注目される（図となる）という意味で、「家具の音楽」と呼ばれた。

さらに、ケージは、〈4分33秒〉（1952年）という実験音楽を通して環境音そのものを主題化した。この作品とは、演奏者がピアノに向かうにもかかわらず、何の音も出さないという作品である。聴衆が4分33秒のあいだ、会場の中で聞いたすべての音——聴衆の息づかいや咳払い、空調の音など——が音楽作品なのである。ケージは、環境音のすべてを芸術作品と見なしたのである。その瞬間、もはや西洋近代音楽が前提としてきた、「楽音／非楽音（騒音）」という二項対立は、解消することになる。

こうした音楽思想状況のなか、シェーファーはケージの影響を受けて既定の西洋近代音楽の枠組み、特にコンサートホール音楽という制度または音楽形式から自らを解除してきたのである。そして、シェーファーは、コンサートホール音楽を忘れて、森羅万象の響きを音楽作品として捉えていくのである。

以上が、現代音楽による「コンサートホール音楽」の相対化および解体のプロセスである。それでは次に、現代音楽（環境音楽）によって批判され、解体されてきた「コンサートホール音楽」がビルトインした音楽享受のあり方が、私たちの生活状況からみてどれほど特異なものであるかということ聴取の仕方とそれが生み出す聴覚空

間の構造を通じて把握していくことにする。なお、その手がかりを、R.バルトの聴取態勢の類型化、すなわち「聞く」と「聴く」という2つの聴取体験に求めたい。

子どもたちを含め、広く私たちの日常生活を見渡す限り、私たちは様々な生活音群に取り囲まれている。例えば、バルトが述べるように、すべての人々にとって最も身近な場所である「家庭の空間、家やアパートの空間（動物の縄張りに当たるもの）は、慣れ親しんだ、それとわかる物音の空間である。その物音全体がいわば家庭交響曲をなしているのだ。それぞれのドアの異なった開閉音、声の響き、台所の物音、水道管の音、外での立ち話。<sup>12)</sup>あるいは、家に限らずとも、外に出れば、スズメの声、自動車の通り過ぎる音、木枯らしの音など、私たちの周辺には限りなく豊かな音に満ち溢れている。そして、私たちは大抵、どこからともなく聞こえてくるこれらの様々な音に漠然と身を任せ、ただ何とはなしに聞いている。あるいは、自分自身では聞いていないと思ったときですら——従って、沈黙や静寂のときですら——、自分の体内から発する音（心音、呼吸など）を含め、何らかの音を聞いている。こうした聴覚体験は、私たちが意識的に音を選択する以前に、耳の本来的な受動性において聞かざるを得ないものである。つまり、私たちを取り巻く環境を満たす生活音群は、「聞く」という行為を介して私たちのなかへと侵入してくるのであり、それは最も受動的な聴覚態勢であるとともに、聴覚体験の基底を形成している。その行為は、私たちが有する聴覚の生理学的現象として発現される。重要なのは、私たちがこの「聞く」という聴覚体験によって（私たちの）基底的な聴覚空間としての生活音群を身体的に捉え、そして、それを介して日常的で安全な——私たちの生を保証してくれるような——環境の状態を了解し得るということである。

さらに、バルトはこうした無志向的な聴取体験としての「聞く」に対して、「聴く」という対象志向的な聴覚体験を対置した。それはさらに3つの類型に分けられる。そのなかでも重要なものは、「自分の聴力（聞くという生理学的能力の行使）を指標の方へ向ける<sup>13)</sup>」聴き取りにほかならない。この聴き取りは、「子供や恋する人は、近づく人の足音、多分、母親、あるいは恋人のものであろう足音を聴き取る<sup>14)</sup>」という意味において「警戒<sup>15)</sup>」と呼ばれる。この聴き取りを通じて、いまだ音を対象が明瞭に成立していない基底聴覚空間に、何らかの「指標」、すなわち音の対象が浮かび上がり、私たちはそれを志向的に「聴く」ことになる。このとき、知覚のゲシュタルト的構造とのアナロジーで考えれば<sup>16)</sup>、「地」としての基底聴覚空間に、志向対象となる音が「図」と

して浮上し、明確な輪郭を形成するものとなる。この「図」として浮上した音は、私たちにとって行動を始動させる契機になるとともに、それを求めるべく、あるいは消去するべく、外界に働きかける対象となるのである。

しかし、こうした「図」として浮上した対象としての音も、持続することなく、やがて再び、元の生活音群のなかへと還流していく。むしろ、この類の音が私たちにとって持続的に作用し続けることの方が異常な事態であると考えられる。例えば、日常音が持続的に「図」として浮上したまま、それに過剰な意味の読み取りを常時行なわざるを得ない、統合失調症患者の現実を考えると、それがどれだけ苦痛に満ちた体験であるかが推察されよう。つまり、「聴く」という志向的な聴覚体験は、個々の生活音群（日常音）が突出してくることに對して一種の緩衝作用を及ぼす、「聞く」という聴取態勢によって支えられているのであり、両者は普通、動的平衡を保っている。私たちは「聞く」という最も自然な聴取態勢を身体的、無意識的にビルトインしていて、それが有する緩衝作用の恩恵を被っているがゆえに、不要な、ときには有害な音のカオスから何なく回避することができるのである。

以上のように、私たちは日常、無志向的な聴取態勢としての「聞く」ことを通じて、いまだ生活音群、または日常音が単なるざわめき（気配）の状態のまま、基底聴覚空間と融合した——従って、「図」と「地」が成立する以前の——聴覚空間の構造を生理学的現象として持つ。そして、私たちが何らかの音に注意を集中させることによって、すなわち志向的な聴覚態勢としての「聴く」ことを通じて、今まで単なるざわめき（気配）に過ぎなかった生活音群を「地」、「警戒」を示す指標または徴候となる信号音を「図」とする聴覚空間の構造を心理学的行為において形成する。しかし、こうして形成された聴覚空間の構造は、通常、持続されることなく、「聞く」という聴取体験に内在する、音に対する緩衝作用を通じていづれ、「地」としての生活音群のなかへと還流していくことになる。ただし、私たちにとって音の体験はこれほど明確に「聞く」と「聴く」という2つの聴取態勢に分離できるわけではなく、通常、不可分の状態にあると考えた方が適切であろう。

以上の観点からみると、音楽鑑賞またはその理念型となるコンサートホール音楽は、聴取の仕方および聴覚態勢における聴覚空間の構造において特異であることがわかる。まず、前述した聴覚空間のゲシュタルト的構造と対比してみると、コンサートホール音楽においては、外部と閉ざされた音楽空間を「地」、演奏される楽音を「図」

とする明瞭なゲシュタルト的構造が成立していくことがわかる（前述した図2参照）。そして、こうした聴覚空間の「図」と「地」を支えているものは、各々、「聴き取り」であり、「聴く」にほかならない。しかも、この聴覚空間のゲシュタルト的構造は、日常の聴取体験のように緩衝作用を被ることがないため、極めて安定している、しばしのあいだ、持続されることになる。従って、音楽体験は、形式的には、前述した統合失調症患者にみられる日常音の楽音化・対象化とよく似た事態を招来させる。というのも、この聴覚空間の「図」を支えている「聴き取り」には、能動的な聴取態勢と楽音に対する集中力を持続させながら、音楽作品の意味を象徴的に読み取るという深遠な行為が内包されているからである。そのために聴き手は、楽音を「聞き流す」ことはできないのである。正確に言うと、ここで「聴き取り」と「聴く」という聴取体験、すなわち集中的に聴取するという行為は、小川博司が述べるように、次の一連の行為内容を含む。すなわち、「聴衆は、ある曲目の演奏を聴くためにコンサートホールに出かけ（選択的聴取）、そこでは皆ステージに向かって坐り（一方向的聴取）、ただ音楽を聴くことのみに専念し（専念聴取）、音に注意を集中させ（注意深い聴取）、音楽的教養に根ざした、音楽の対象に完璧に適応した聴取（構造的聴取）を行う<sup>19)</sup>」のである。つまり、コンサートホール音楽の聴取は、選択的聴取、一方向的聴取、専念聴取、注意深い聴取、構造的聴取というように、お決まりのスタイルで構成され、かつ順次展開される。

こうして、すべてが意図的に選択された聴取の仕方は、楽音としての音楽の存在を自律するものに仕立てあげるとともに、聴く主体の身体をあらゆる制度を通じて規制するものとなる。このとき、聴く主体は、音楽を聴取するために、コンサートホールという、日常の音環境から隔離された抽象的空間という枠のなかに、そして、沈黙の厚い壁で仕切られた自律的領域という枠のなかに囲われることになる。換言すると、この類の聴取の仕方は、身体感覚を抑圧して、身体のある特定の感性回路——純粹な耳の思考——の範囲だけで音楽を享受することなのである。

さらに、I-1で述べた学校のなかで常時たれ流される音（騒音）について言えば、それは、その形式的特徴においてBGM音楽の聴取の仕方に類似している。つまり、BGM音楽においては、聴覚空間のゲシュタルト的構造が成立せず、日常音と流される音楽が混成しながら環境に充満している。松村洋は、シェーファーの精緻なサウンドスケープ調査の結果を参照しながら、都市には

音源が不明瞭で、空間性に方向がなくなる——よって、空間に充満する——低周波音が増大していることに呼応して、聴き手の側にどこからともなく漂ってきて身を包むように感じられる低音を享受する感性が生まれつつあることを指摘している<sup>18)</sup>。そして、こうした聴覚空間を支えているものは、聞くという「弱い聴取」にほかならない。つまり、この類の音楽においては、日常の聴覚空間と同様に、環境に充満している音（音楽）が時折、断続的に耳に入ってくることになる。換言すると、BGMの聴取体験は、コンサートホール音楽における聴取の仕方と対極にある。正確に言うと、それは、「初めから音が聴き手の周辺に漂うよう仕組まれ（周辺の聴取）、仕事や買い物をしながら（並行聴取）、音楽に対して注意を集中させることなく（散漫聴取）聴くスタイルのために作られている音楽なのである。<sup>19)</sup>」勿論、仕事場で流されるBGMは、労働が円滑にかつ安全にできるように配慮されたものであり、その意味では、学校でたれ流される騒音とは質的に異なる。そこで目指されるのは、学校秩序、特に時間の秩序への馴致である<sup>20)</sup>。しかし、両者が身体を外側から制御するために仕組まれた音楽であるという点ではまったく同じ効果を有している。

こうして、日常の聴取の仕方と、コンサートホール音楽とBGM音楽という2つの聴取の仕方とを対比してみる限り、後二者は聴く主体に対して——内側からと外側からという相違はあるにせよ——、彼ら自身の身体を抑圧し、制御するものであると考えられる。つまり、両者は、日常音の聴取の仕方をまったく対極的なものへと変形してきたものなのである。しかし、I-1で述べたように、音の世界は本来、生活に密着したものであると同時に、変転極まりのない豊かなものではなからうか。むしろ、この2つの聴取体験が捉える音・音楽は、豊かな音の世界をある観点から切り取った残余に過ぎないのである。次に、この2つの聴取仕方とは著しく異なる——ただし、日常的な聴取の仕方の延長線上にある——、子どもの音風景と環境音楽の音風景についてみていくことにしたい。

### 3. 音風景の構成法と聴取のエコロジー ——「モノとしての音」から「コトとしての音」へ——

#### (1) 子どもの音風景の生態

前述したように、日常の音風景においては、聴覚空間の「地」が生活音群、その「図」が信号音（標識）となり、こうした聴覚空間のゲシュタルト的構造は2つの聴取態



勢の動的平衡に応じてゆるやかでなおかつ崩壊しやすいものにならざるを得ない。しかも、バルトの「警戒」という聴き取りに示されるように、とりわけ大人にとって日常音は有用な行動を起こすための指標(=信号音)となる。従って、私たち大人の有する音風景は——無意識的にせよ、意識的にせよ——、有用性という価値基準に強く規定されていて、極めて常識的に構成されることになると考えられる。日常の音風景は、コンサートホール音楽やBGM音楽のように、聴く主体はモノ的な存在としての一定の音対象を彼ら自身の身体感覚とはかかわりなく受容するのではなく、彼らの身体感覚およびその遠近法に基づいて彼らの固有の生きられる音の世界をその都度その都度、構成していくという創造的な側面をもっている。その反面、その構成の仕方が有用性の域を出ないという意味でありきたりのものに留まることが少なくない。

しかし、一旦、子どもたちの音風景に耳を傾けると、

様相は一変する。というのも、前述した「夕暮れに古寺で」「音の怪」に聴き入る子どもに感取されるように、子どもたちが構成する音の世界は、大人のこうした有用的な存在(世界)——M.ハイデッガーの言葉を使えば、「道具的存在(Zuhandensein)<sup>21)</sup>」——をはるかに超過しているからである。子どもたちにとって音風景は、音・音楽が事物・道具的存在として成立する以前の相貌的存在において、すなわち現実との生きられる接触において、その都度その都度、多彩で多義的な相貌(表情)をもってコトとして立ち現われてくる(現出してくる)のである。つまり、多彩で多義的な音の相貌は、彼らの身体と音との直接的なかかわりを表現している。つまり、彼らにとって音風景は、環境の状況の変容に応じて音一つひとつがある相貌(表情)をもって、しかもその都度その都度、立ち現われてくるかのようである。それでは次に、大人と子どもの音風景がどのように異なるかについてその一端を鳥越けい子のサウンドスケープの調査結果のう

表1 「こわい音」のサウンドスケープ調査の結果

小学生(36人)	回答者数	中学生(42人)	回答者数	小学生の親(30人)	回答者数	中学生の親(39人)	回答者数
		夜中に走るねずみの音	1			洪水の音	1
もう犬がほえる音	1	犬のわめき声	1			冬の海の音	1
かみなりの音		かみなりの音	10	かみなりの音	6	夜中の犬のほえる音	1
たい風の音	1	(強い)風の音	2	風が雨戸をたたく音		かみなり	7
犬がもえる音	1	地震の(前にくるわれる)音	2	地震	2	地震の震動音	1
夜風がふく音	1	静かな所から急にガッという水がゆれる音	1			火事、火のもえる音	2
(おこっているときのお母さん(お父さん)の声)	2	お父さん、お母さんのおこった声	2	けんか	1	強風の音、冬の風の音	2
どろぼうの声	1	(おこった)先生の声	2	夜中路上らしき所での呼び声	1	人のけんか	1
ひめい	2	さげごえーが	1				
		こわい話	1				
しょうじがゆれたりする音(ガタガタ)	1	夜とつぜん音のすること	1				
ちかくのかねの音	1	夜カッとかがいってものがたおれたりする音	1				
夜はとどきた時の時計の音	3	(ふりこ)どけいの音	2				
(夜)ボンボン	2	まよ中のボンボン	2				
(夜)(古い)かいだんを歩く音	2	夜一人のときのみみしとした足音	1				
夜電話のなる音	1	かねの鳴る音	2				
くらいところでドアをあけるとギューとする音	1						
ドアをこめるとキーカチャンとドアがかかってはじまってしまう音(しまうような感じ)	2						
キーという音	1						
ガラスをわる音	2	ふうせんがわれた時の音	1				
ふえのおとをよわくふるえさせた音	1	お経の音(一をあけて音)	2				
大だいこをよわくたく音	1	夜中にお経をとなえる音	1				
おばけやしきなどできく音	1	おばけやしきの音	2				
おばけがでてくるような音	2	ミステリー映画テレビのボキミな音楽	2				
おばけのようなくらい音	1						
急ブレーキの音	1	自動車のブレーキがキーとなる音	2	自動車の急ブレーキの音	4	車の急ブレーキ	4
ハトカーなどのサイレンの音	5	救急車、消防車などのサイレン	3	ハトカー、救急車などのサイレンの音	7	ハトカー、救急車などのサイレン	5
夜に遠くハトカーなどのサイレンの音	3	飛行機の音	1	暴走族(バイク、車)の音	3		
				車のぶつかる音	1		
				ダンフカーのエンジン音	1		
		じえいたいとけいさつのマイクでの音い合い	1			ばく発音(大きい音)	1
		税金のコマーシャルの音	2				

ちにみていくことにしたい。

鳥越によると——表1に示されるように<sup>22)</sup>——、例えば、日常聴取する音のなかで「こわい音」は何かという質問を小中学生とその親たちに提示したところ、子どもたちは「くらいところでドアをあけるギューとする音」とか「夜カタッとかがいってものがたおれたりする音」等というように表現し、彼らの親たちは「かみなりの音」とか「パトカー、救急車などのサイレンの音」というように、表現した。この調査結果からみると、子どもたちは自分自身の身体感覚に基づきながら、身のまわりの微妙な物音に「こわさ」を感じ取り、擬声語や擬態語を駆使しながら——すなわち、世界を再び、血肉化し、再魔術化して——、その音風景を構成している。子どもたちの聴取の仕方は、実に身体的であり、具体的である。従って、子どもの音風景の構成仕方は、有用性の基準のみに拘束されることはほとんどなく、身体感覚(触覚)的な遠近法に基づいて彼ら固有の生きられる音の世界をその都度その都度構成していくと言える。彼らにとって音は、耳という一器官だけで聴くモノではなく、全身を耳と化して聴くコトなのである。

もっと言うと、音と場所と感情とは切り離して捉えることはできない。それらは三位一体である。正確に言うと、まず感情は空間的なものであり、場所と切り離すことができない<sup>23)</sup>。一例を挙げれば、洞窟の中で感じる怖さは、洞窟の中でしか感じることはできないのである(その怖さは、トンネルの中で感じる怖さとは異なる)。前述した「音の怪」のように、それだけでなく気味の悪い「夕暮れの古寺」と場所にゴーンという音が加味されるのであるから、子どもにとってその怖さは倍加されよう。

それに対して、大人はどちらかと言うと、あらかじめ「こわさ」の指標となる音(信号音)を頭のなかで概念的なものとして表象することを通じて——身体感覚と直接かかわりがないがゆえに「誰にとっても同じように」または「常識的に」——、その音風景を構成していることがわかる。こうした、大人によるコトとしての音・音楽の構成仕方を「音風景の常識的構成」と呼びたい。

ここであらかじめ、音風景の構成仕方の2つの形態について述べておきたい。ひとつは、いま述べたように、大人が日常生活のなかで日常音を有用な行動を起こすための指標(=信号音)とみなし、彼らの音風景を常識的に構成していく仕方である。このとき、彼ら自身の有する音風景は有用性という価値基準に規定されているため、音風景を極めて画一的なものとして構成していくことになる。

これに対して、もうひとつは、後述するように、シ

ェーファーたちが構想する環境音楽の音風景の構成仕方である。それは「異日常性の形成<sup>24)</sup>」を論理基底とすることから、「音風景の異日常的構成」と呼びたい。また、これら2つの音風景の構成仕方の相違は、図1・B-zoneに示されている。

この2つの形態からすると、図1・C-zoneに示されるように、子どもたちの音風景の構成仕方(相貌的知覚)は、環境音楽の異日常的構成に通底すると考えられる。この点を念頭に置きながら——しかも、大人の「音風景の常識的構成」と対比させつつ——、子どもたちの音風景の構成仕方についてみていくことにしたい。

鳥越自身指摘するように、「周囲の物音に関して子供は大人に比べてより繊細な感受性と豊かなイメージの世界をもっている<sup>25)</sup>」とともに、その「こわさ」の内実は子ども一人ひとりの内的リアリティーを通じて多義的な意味をもっている。それは、時間の経過とともに絶えず変転していく。というのも、子どもたちにとって音風景は、耳という一器官の対象となるモノ的存在として実在するのではなく、「目や肌への刺激と不可分に結び付<sup>26)</sup>」きながら、「いま=ここに」生きる身体感覚によって構成されるコト的存在として実在するからである。彼らにとって音は耳だけで聴くモノではなく、全身を耳と化して聴くものである。身体感覚の研ぎ澄まされた覚醒をもってなされる子どもたちのその聴き方は、中村雄二郎の共通感覚的視点から捉えると<sup>27)</sup>、感覚の最下層の内蔵感覚によって気づけられながら、自己を基体としてその上に、体性感覚(触覚)を媒介にしつつ、聴覚を総合・統合していくものである。このように、子どもたちは、大人の音風景を構成する。道具的存在やそれをより抽象化させた「事物的存在(Vorhandensein)<sup>28)</sup>」という明瞭な世界分節に先立つ相貌的世界を生きているのであり、それはまさしく子どもが「いま=ここ」を身体的感性的に生きるということでもある。E. ミンコフスキーの言葉を借用すると、「現実との生命的接触(contact vital avec la réalité)<sup>29)</sup>」が漠然と感じ取られることなのである。そして、この漠然とした感じまたは気分こそ、決して対象化されないものでありながら、自我意識が稀薄になる(忘却される)ときにより一層、稼働される何かとして彼らの内的リアリティーを生み出す源泉である。このとき、彼らの身体の動きや表情と音の相貌(表情)は、相互に呼びかけ合い、応答している——共振している——のであり、音の相貌は、彼らの身体と音との直接的なかわりを表現しているのである。このように、子どもたちにとって音風景は、事物的、道具的存在が成立する以前の相貌的存在において、すなわち現実との生

きられる接触において、その都度その都度、多彩で多義的な相貌(表情)をもってコトとして立ち現われてくる(現出してくる)のである。

## (2) 環境音楽の異日常性と身体性

### ——音楽認識の転換——

こうして、従来の、パラドキシカルな音の教育を超えるサウンド・エデュケーションは、音に対する子どもたちの相貌的知覚およびその知覚をもってその都度構成される、彼ら固有の音風景を理解しながら、子どもと大人に通底する感性的世界を唯一の準拠点としなければならない。つまり、子どもたちの感性を保持しながら、なおかつ、それを大人の知性によって論理的に洗練させた「環境音楽」とその聴取の仕方は、今後のサウンド・エデュケーションを構築する上での手がかりとなり得る。それは、音楽の原型、あるいは音楽の本質を問うオルガノンなのである。

サウンドスケープ研究者、田中直子は、子どもたちの音の相貌に通底する「環境音楽」の特徴をわが国の音の伝統文化を参照しながら、次のように的確にまとめている。すなわち、田中によると、一般に「環境音楽」と呼ばれるものは、「日常性、開かれた音、異日常性の形成、『身体』との関わり<sup>30)</sup>」という特徴をもつ。これらの特徴を統一的に把握し、環境音楽における聴取体験の内的構造を解明していく場合、その軸に据えられるのは、「異日常性の形成」の特徴である(他の諸特徴はすべてこれに関連づけられる)。ここで、「異日常性」とは、「日常からまったく逸脱して生の感情を鼓舞する非日常性とは違い、日常に根を降ろしながらも、存在の根源へと到達している状態<sup>31)</sup>」を意味する。それはまた、「以前とは異なった alternative な感性回路を開き、眼のまえに横たわる日常性全体を組みかえる異化作業<sup>32)</sup>」とも言える。そして、田中自身、その具体例として挙げるように、例えば、「わずかに柄杓一杯の水でありながら数分間も鳴り響く水琴窟の音にきき入るうちに、通常的时间感覚は宙吊りにされてしまう<sup>33)</sup>」という聴取体験がその「異日常性の形成」に相当する。つまり、わが国古来の水琴窟あるいは鹿おどしが醸成する音は、日常の直線的で不可逆的な時間感覚をタイムスリップさせ、しばしの間、日常の時間感覚を宙吊りにさせる効果をもつ。言い換えると、異質な音が日常空間のなかに挿入(引用)されることによって、聴き手は自己の身の周りの環境をまったく新たに理解し直していくことになる。それは「その音をひとつの“触媒”として環境と対話する、そして自分が生きている場を新たに発見する<sup>34)</sup>」ことだと言えよう。

このように、環境音楽は環境のなかに埋め込まれていて、明確に「凶」として浮き上がることはないにもかかわらず、日常のありきたりの音風景を切り崩すとともに、なおかつ新たに再構成していく活力をもつものであると考えられる。その意味において、環境音楽は、ある特定の音の仕掛けを通じて聴き手に日常馴染みのあるものでありながら、気づくことのない様々な音に対して発見的聴取を可能ならしめると言える。その音の仕掛けは、聴き手に対して日常のなかに埋没している音をその背後から蘇生させるのみならず、眼前に広がる風景にさえ共感的にまったく異なった色彩で見ることを可能ならしめるのである。それゆえ、「異日常性」は、その効果においてロシア・フォルマリズムが唱えた「異化」という手法と重なってくる。本来、「異化」とは、「記号化してそれが指示する事物と癒着し、ほとんど意識されなくなってしまっている言語を事物から解き放つ作用であり、生の感覚を回復し、事物を意識するために日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現すること<sup>35)</sup>」を指す。ただ、この場合の「異化」効果とは、環境音楽において聴取主体にとって次のような一連のプロセスを含むものと考えられる。すなわち、それは、彼ら自身、音の仕掛けによってまず、既存の日常的な音風景、すなわち公共的被解釈性を帯びたお決まりの音風景を批判的に解体し、音風景未然の場所、すなわち音が「いま＝ここに」多元的に立ち現われてくる、対象化以前の基盤へと還帰し、既存の音・音楽に拘束されることのない新たな音風景(音の相貌)を創出していくというプロセスを辿るものと考えられる<sup>36)</sup>。環境音楽が有する、解体(脱構築)・還帰・構築という三契機の協働によって<sup>37)</sup>、通常、自らを示さない存在(音の相貌)を、「それ自身において自ら示すとおり告知すること(das sich an ihm selbstzeigen)<sup>38)</sup>」が聴き手に開示されることになる。

こうして、シェーファーをはじめとする環境音楽は、子どもたちの音の相貌的世界と呼応しながら、発見的聴取を介して日常のありきたりの音風景を脱構築(解体)するとともに、再構築していくことを可能にする媒体である。つまり、聴取主体をして異日常的な音風景を現出せしめる環境音楽は、音楽とは何かという本質的な問いを内包させながら、子どもたちにとってあるべき「音の教育」を示唆するものとなる。環境音楽が有する、こうした「異日常性の形成」という特徴からみて、それが水琴窟のように「芸術や芸道とは無縁な日常空間に仕掛けられている<sup>39)</sup>」という特徴(「日常性」と、「声高に自己主張することなく、さりどて周囲の音に埋没することもないその場その時に偶然生成する音たちに共振しながら

ら、それらに対して開かれている音<sup>40)</sup>】であるという特徴（「開かれた音」）を合わせ持つことは必然的なことである。

ただ、忘れてならないことは、それが有する身体とのかかわりという特徴である。これについては前述したコンサートホール音楽の聴取の仕方と対比することによって、その内実がより一層明らかになる。換言すると、両者の決定的な相違は、聴取体験における身体意識または身体観の違いに帰着する。つまり、環境音楽の聴取の仕方と比較してコンサートホール音楽の聴取が問題である最大の理由は、次のことにある。すなわち、それは例えば、音楽鑑賞の対象の一つとされる、ベートーヴェンのソナタが生み出す音のマッスに全身がリズムを刻みつけ、聴き手が我を忘れて聴き入っているとき——すなわち、聴取主体の行為と意識が融合された「フロー（flow）<sup>41)</sup>」の状態にあるとき——、その聴取のあり方が聴覚の閉ざされた脈絡だけに限定されていて、身体感覚（体性感覚）の感性回路を遮断してしまっているということである。このとき、音が鳴り響いているのは、「いま=ここ」という現在に相違ないにもかかわらず、その現在は、聴覚が身体感覚から自律して純粋な聴覚空間を形成するという意味で、聴覚現象のみへと極度に抽象化された現在、すなわち自律した音楽空間にかかわりあう、厚みのない、脱現在化した現在へと化してしまう。この聴取の仕方の最大の特徴は、聴覚の自律した脈絡への没入という意味において脱身体化し、非現在化した現在のうちに見出される。それはたとえ自我意識の管轄に置かれることはなくとも、十全の意味において身体（身体意識）の研ぎ澄まされた覚醒をもたらすことはなく、音対象をモノ的存在性として固定化する不自由なものであることは否定し得ないのである。この場合、聴くことは、聴取主体の身体感覚とは直接かかわりのない、抽象的な観念として現象する。従って、たとえ、この類の聴取の仕方が聴き手（子ども）に我を忘れるほどの貴重な体験を付与するとともに、かつまたその結果、その子自身のこのころのうちに潜勢する感性を喚起し、豊かな人間性をつくるのが想定されるにしても、その聴取の仕方の彼方に、自由で開かれた聴取の仕方（耳の解放）をめざす環境音楽が構想されることは必然的なことなのである。つまりそれは、聴き手に対して音対象を単なるモノ的存在性として固定化することなく、音対象が彼らにとってその都度その都度、多様な相貌をもって立ち現われてくるような聴取の仕方を可能ならしめる。それは聴取主体の身体感覚によってその都度その都度、構成されていくコト的存在性としての音そのものである。しかも、環境音楽の聴取の仕方

においては、聴き手の自我意識が忘却されると同時に、彼らの身体は最大限覚醒されることになる。あたかも、自我意識が身体そのものに従属するかのように、身体の働きはより一層稼働されるのである。

それでは、発見的聴取を核としつつ、新たに聴取の仕方をめざす環境音楽は、実際のところ、「音の教育」としてどのように具体化され、実践され得るのであろうか。次に、「音の教育」を志向すると考えられる実践例をみていくことにしたい。

#### 4. 「音の教育」のアスペクト ——「音による教育」から「音の教育」へ——

「音の教育」は、子ども（生徒）たちの生きられる音の相貌的世界と環境音楽の接点から構想可能であるが、その試みは次のような実践例として具体化されている。

石井重雄は、「おかあさんの一日の仕事」という、小学一年生を対象とする社会科単元のなかで子どもたちがおかあさんの仕事をリアルに、しかも感動的に理解できるように、次のような試行錯誤を繰り返しながら、適切な指導方法を見出すに至っている<sup>42)</sup>。すなわち、石井は、子どもたちがおかあさんの仕事を注意深く観察し、彼らが普段気づかないことを発見できるように、彼らにまず、①ただ漠然と観察させる段階、②「おかあさんのお手伝いしておいで」と指示して、観察させる段階、③「おかあさんが仕事するとき、その手が何にふれ、どんな動きを示すかをリアルにとらえさせる」観察の段階というプロセスを経て、そして最後に④「子どもの聴覚をとおしてとらえた母の働く姿、ようすを重ね合わ」させる観察の段階に至りつく。藤岡信勝が述べるように、この実践では、子どもたちのなかに決定的な変化が生じたのは、③の段階であり、それがさらに④において結実化していることからみて、「既知の対象には、観点を決めた（固定した）観察を<sup>43)</sup>」行うことがこの実践の方法となっていることがわかる。子どもたちは、④の観察後、「音がでるから、仕事がどんどんすすむんだよ。」と発表するに及ぶとともに、おかあさんが忙しい時は、音もいそがしく、音も大きく、ゆっくりしている時は、音もしずかで、小さいことを発見していくのである<sup>44)</sup>。

この実践を「音の教育」からみると、普段子どもたちにとって自覚することがほとんどない、それゆえ暮らしのなかに埋没している仕事の音は、彼らにとって最も身近なおかあさんを音源として観察していくとき、様々な相貌をもって立ち現われてくるとともに、彼らの身体感覚のうちにコト的存在として構成されてくると考えられ

る。ただ、ここで彼らにとって学習内容となるものが、音そのものというよりも、音を手段（触媒）として彼らが普段気づかないおかあさんの仕事を発見していくことにある。これは音を触媒とした世界との対話には相違ないが、彼らにとって関心の対象となるのは、何らかの音を発する音源としてのおかあさんとその仕事の様子である。そのことは、彼らの関心によって生活音群を「地」、仕事の音を「図」とする明確なゲシュタルト的構造が成立することを意味する。従って、この実践においては、音そのものが非主題的なものに留まり、音以外の学習内容を知るひとつの手がかり（手段）となることから、環境音楽以前の音風景の聴取の仕方であると言える。総じて、この実践は、大人が有する日常のありきたりの音風景を子どもたちの身体感覚を通じてその都度その都度、解体しつつ、再構成していくということにおいて、「音の教育」の片鱗を見せながらも——社会科の一単位という制約もあって——、音そのものが生活状況を知る触媒に留まることから「音による教育」と呼ぶことが適当であると考えられる。

次に挙げる実践例は、山本幸夫が生活科実践の一環として構想し、試行した「音がいっぱい—ぼくら学校探検隊—」である<sup>49)</sup>。この単位では「身のまわりの音を追い求め、その意味を探っていく子ども<sup>49)</sup>」のイメージが想定されている。山本は、子どもたちが自分を中心にしながら、まず自分の身のまわりに散在する学校の音、そして通学路の音、さらに家庭の音へと音の追求を同心円的に拡大していくとともに、彼らが各々の場所で探し求めた音を素材にして音探検マップを作成したり、音当てゲームをしたりして、音の正体、すなわち音源を発見していくことを企図している。そのプロセスにおいて、彼らは自分の暮らしと音がどれだけ深いかかわりをもっているかということや、今までほとんど気に留めることのなかった音に着目することによって自分を取り巻く環境をあらためて見直すことになる。従って、この実践では前述した石井の実践とは異なり、音そのものが主題になるとともに、それが彼らのなかでどのように構成されているかが主題化されている。ただ、この実践では山本自身指摘するように<sup>49)</sup>、対自然または対社会とのかかわりを通して自分とのかかわりを見つけしていくという自己認識——自己理解ではなく——が学習目標に置かれており——これは生活科の学習目標に準じたものであるが——、そのために音が環境を認識するためのひとつの触媒（手段）に留まっている。それは例えば、通学路で聞く遮断機の音が、いま、電車が来ることを伝える役割をしているということを子どもたちが学習していくという

ように、である。言い換えると、この実践では、日常ありきたりの音風景が聴き手によってそのまま構成されていくことになる。ただし、音そのものが主題化されていることからみて、この実践は「音による教育」から「音の教育」への移行段階に位置するものと考えられる。

これらの実践例は、環境音楽を原型とする「音の教育」以前であると考えられる。それに対して、星野圭郎が試みる「音の環境教育」または「環境教育の一環としての音楽教育」は、それを具体化していく途上にある<sup>49)</sup>。

星野は、子どもたち一人ひとりが学校のなかで聞こえる様々な音（音源）を探索して、それを素材に音地図を作り上げるという基本的な実践を試行しながらも、専門的な立場から創造性の高い「音の環境教育」を試みている<sup>49)</sup>。例えば、そのひとつとして、小学三年生を対象とした「工事の写音」が挙げられる。それは鉄筋の体育館を解体して建て替える工事の際に出る凄まじい「騒音」を子どもたちとともに真剣に聴くという学習活動に始まり、そうして聴取された音を線や形、模様で色を用いて写す「写音」という作業によって、彼らと一緒にその「騒音」が生み出す、音の種類、音色の強弱や鳴り響く音の音源の究明と自分たちを取り巻く音の現実を客観的に学習していくというものである。それを通じて彼らは、工事の音の多彩な相貌（表情）を身体感覚を通じて把握していくことになる。その一端は、「工事の音には、ひびく音、……でっばった音、ひっこんだ音があった」、工事の音はうるさいけれど、よく聞いているとおもしろい音もある、うるさい理由はいろいろ音がまざっているからです」という子どもたちの感想にうかがい知ることができる。それ以外にも、小学六年生を対象とした「国電の音の改良」が挙げられる。それは国電（現JR）が発車してから停止するまでの走る音を録音、再生し、その様々な音のなかからどの音を残し、消去するかということなどを吟味し、そして選択された音を図形楽譜を用いて描き留め、それを子どもたちに声を用いて表現させるというものである。この実践を通じて、彼らは「どんな音の中にもいい音があり、その中から自分たちの独特の楽譜を作って実際にやってみると、ふつうの音楽とは違った国電の音楽ができる」、「ふだんにも感じないありふれた音でも、いざ創作してみると、たいへんおもしろいおとだったことに気づく。」という感想を述べるまでに至っている。この実践を通じて彼らは、普段騒々しいとしか感じられない電車の走る音のなかにも、実は、単なる「騒音」として割り切れないような、多彩な音の相貌があることを発見していくと同時に、「騒音」のなかからそうした「よい音」を選択し、図形楽譜の手法を用

いて描き留めることによって、電車の音を新たな音楽へと改造していくことの可能性を習得していくものと考えられる。

こうした「音の環境教育」の試みは、子どもたちが前述した「異化」効果によって既在のお決まりの音風景を解体し、音が「いま=ここに」多元的に立ち現われてくる、対象化以前の音風景未然の場所へと還帰し——「音楽」と「騒音」という従来の二分法的枠組みを超えて——、新たな音風景を原初から生成していくこと、そしてより広大な音の世界に対して耳を開くことを可能ならしめるものである。それはまた、彼らが、音が迫真性をもって彼らの身体に訴えかけてくる力を鋭敏に感受し得るべく、彼らの耳を錬磨するものなのである。さらに、それは、彼らが「音の怪」に象徴される、音の多彩な相貌（表情）を鋭敏に感受し、自覚的に把握し得るべく、十分な教育的配慮をもってなされたものであると言える。

## 5. 身体感覚の覚醒契機としての「音の教育」

以上みてきたように、環境音楽およびそれを軸とする「音の教育（サウンド・エデュケーション）」は、たっただいま始動されたばかりである。にもかかわらず、それに通底する認識はすでに20世紀中期、ハイデッガーによってなされている。

「今や、危機が迫っている。現代の人間は、野の語りかけの言葉に聴従しなくなっている。彼らの耳に入るのは、ただ、彼らがほとんど、神の声とみなしている機械類の喧騒だけである。こうして、人間は精神分裂病的となり、行く道を見失っている。精神の分裂した者には、単純なるものは、単調なものに見える。単調なものは退屈である。……単純なるものは、飛び去ってしまったのである。その静けき力は枯渇してしまったのである。<sup>50)</sup>

迫り来る技術化された時代に対して端的な診断を下した、この言明から読み取れることは、「野の語りかけ」という地域の固有の「基調音 (keynote sound) <sup>51)</sup>」、または「ゲニウス・ロキ (土地の精霊) <sup>52)</sup>」の絶大な力に基底づけられた音が、ゆらぎのない平坦で、単調極まりない「機械類の喧騒」——自動車の疾走音、冷暖房等の空調音等——にとって代わられたということである。それは子どもを含めて、現代に生きる私たちにとって音環境が質的に貧困化し、かつまた個性（差異）を喪失することによって、私たちの音風景を画一化していくことを意味している。そのことは同時に、私たちが「野の語りかけの言葉に聴従」し得なくなるという意味で聴覚の脆

弱化を意味する。また、ハイデッガーの生きた二十世紀中期とは状況が大きく異なり、機械音が複製化される現代では、人間が「精神分裂病的」——現在の言い回しでは、統合失調症的——であるどころか、シェーファーの言う「音分裂症<sup>53)</sup>」に陥っている。すなわちそれは、「元の音とその音の電気音響的な伝達・再生との間の分裂<sup>54)</sup>」を意味するが、その内実とは、あらゆる音・音楽が「いつでも、どこでも」反復的に再生可能なものとなり、「いま=ここで」という一回性（＝「単純なるもの」）、すなわちW.ベンヤミンの言う「アウラ<sup>55)</sup>」を喪失するというものである。こうして、人間が「退屈」を紛らわせるために、再生機を通じて懸命に意匠を凝らした音を聴取することが、私たちにとっての音楽であるとするれば、これほど、神経症的な行為はないのではなからうか<sup>56)</sup>。

こうしてみると、一柳慧が述べるように、「騒音の激しい時代に生きる子どもたち（人間）にとって重要なのは、小さな音 [=「野の語りかけ」] を聴くことである<sup>57)</sup>」という提言は正鵠を得ている。つまり、小さな音を聴くことは、「音を大切にすることを養う<sup>58)</sup>」と同時に、小さな音を聴くために、静寂な環境を作り出すことを内含している。言い換えると、あらゆる音源が飛びかい、相殺し合う劣悪な音環境において生じる聴覚の脆弱化は、耳という一器官の退化のみならず、小さな音と、それに聴従することを可能ならしめる静寂な音環境をもに生きる身体を忘却すること——その意味で自己存在を見失うこと——を意味する。従って、自己存在のこうした「危機」的状況を「転機」へと改変していくためには、私たちが具体的に音と接する行為を通して、音の多様な相貌を感じ取り、一音一音を聴く、あるいは一音一音「に聴く<sup>59)</sup>」喜びと意義を模索することから始めなければならない。それはまた、子どもを含め、私たちすべてが音を介して自分自身の生きられる身体を発見することでもある。こうして、環境音楽とそれに準拠した「音の教育」は、「単調なもの」のうちに見失われた音の相貌——基調音、音の一回性（アウラ）とその表情——と、それを感受する身体——開かれた自由な耳——を再び取り戻していくための触媒となるのである。それはまた、パラドキシカルな音の教育（訓練）によって抑圧された感性回路（身体感覚）を取り戻すための文化的仕掛けなのである。

## II. 学校音楽の時間論的転回 ——音の時間論——

## 1. 「微分情報」としての音と西洋近代パラダイム

I では、西洋近代音楽の特殊性を問題化しつつ、「楽音」——音の空間論の立場から表現すると、「コンサートホール音楽」——によって排除された多様な音の相貌（表情）を、シェーファーをはじめとする環境音楽論、とりわけ聴取と音源との交わりである「音風景」という概念を通して復元すべきことを論述してきた。その試みは、音および音楽が空間内に存在し、なおかつ空間を媒体として拡がっていくこと、しかもそうした認識の仕方が従来の音楽概念を超えるものであることを明らかにした。ただ、それだけでは時間芸術と言われる音楽の本質的な側面についての論議が欠落してしまうことになる。西洋近代音楽からみて、空間という側面が環境音楽のように非西洋的な系譜、すなわち異文化的な音楽の流れから発現する問題事象であるのに対して、時間という側面は、まさに西洋音楽の伝統的な系譜、すなわち西洋近代音楽の“内部”から発現する問題事象であると考えられる。

従って次に、「学校音楽」の枠組みを批判的に検討し、なおかつ新たに「音の教育」を構想していく上で不可欠な、西洋近代音楽の理念およびその背景となる西洋近代パラダイム（原子論と還元主義を原理とするパラダイム）を時間という側面から問い直していくことにしたい。なお、音の空間論の立場からは、「音の教育」およびその実践例を具体的に提示できるのに対して、音の時間論の立場からは、西洋近代音楽およびそれに準拠した「学校音楽」の枠組み、すなわち音楽の形式と制度そのものを問い直すことになるため、具体的な改善策を提示することは困難である。従って本章では、「学校音楽」をみえない形で規定している西洋近代音楽の形式と制度を理論的に解明していくことにしたい。

音の時間論の立場からみると、西洋近代音楽は、記号化の手法を高度にかつ特殊に洗練させ、楽器と人声という実際の音を離れて、記号の操作だけで音楽を作り上げることができる歴史上稀有なものである。つまり、西洋近代音楽の理念は、楽譜（スコア）主義と規定できる。ここでスコア主義というのは、人間の頭のなかで表象したものを記号化して紙の上に記したものを正規の音楽とみなすという捉え方である。それゆえ、西洋近代音楽は、スコアという記号をもって純粋に音楽を自律させるものなのである。

ところで、西洋近代音楽は、厳密な十二音音楽やセリアリズムという作曲法を創出してきたが、その背景にはスコア主義という精神的土壌があることを抜きにして

考えることはできない。なかでも、シンセサイザーで演奏するセリアリズムの音楽は、音高、強度、持続、音色という音楽（＝「楽音」）の基本的性質をいつでもどこでも再現的に生み出すことができるという意味において、西洋近代音楽の理念を最も確に具現したものであると考えられる。それはいわゆる、スコア主義の徹底化かつ完結化である。

しかし現実的にみると、西洋近代音楽は、その理念に反して完璧な楽音を作るところか、楽音からみると雑音としか言いようのない多義的な音を取り込んできた。つまりそれは、通常の情報処理モードでは把握し得ない微細な変化に溢れる情報である。いま、この情報を「微分情報」と呼ぶことにする。もしそうだとすれば、西洋近代音楽は、理念の上では楽音を唯一の価値基準としながらも一方では、多義的な音を密かに取り入れてきたのではなからうか。実は、純粋な楽音であるはずの西洋近代音楽のオーケストレーションを聴くとき快く感じられるのは、その演奏のなかにこうした「微分情報」がふんだんに盛り込まれているためであると考えられる。それは、時間的にマイクロな非定常的音現象であり、“ゆらぎ”を内蔵した音の相貌である。

## 2. スコア主義としての西洋近代音楽

一般的に、西洋近代音楽においては、作曲者が曲を作り、それを楽譜として記録し、演奏者は、その楽譜に基づきながら、聴衆の前で演奏するものとみなされている。つまり、西洋近代音楽においては、「作曲者—演奏者—聴き手」という伝達形態が前提になっている。とりわけ、作曲者から演奏者へと曲が伝達される時、その伝達手段または伝達媒体は、書かれた音楽としての楽譜（スコア）に限定されている。つまり、どれほど複雑な音楽であっても、作曲者はそれを楽譜にしたものを演奏者に提示するだけで、再現し、伝達することができる。

しかし、西洋近代音楽の伝達から目を転じてみると、音楽の再現性および伝達性ということにとって、書き記すこと（筆記）が必ずしも不可欠な条件であるとは言えない。例えば、民謡の節を習うときには、普通、楽譜など一切存在しない。その歌に精通した人（名人）に歌ってもらい、それをよく聴いて、真似て歌い、覚えればよいのである。つまり、そうした類の音楽は、口承によって師匠から弟子へと伝承され、継承されていく。たとえ、楽譜が関与している音楽であっても、実質的には口承的伝統に依拠しているものも少なくない。例えば、雅楽のような、相当複雑で、しかも抽象的な器楽でさえ、基本

的には口承的伝統のうちにある。雅楽の曲の各楽器のパートの旋律は、唱歌と呼ばれる一種の歌のような節に変えられ、奏者たちは、その節を口承によって習い、歌って、それによって自分のパートを覚えるのである。楽譜もあるが、それはすでに覚えてしまっている旋律を想起するための手助けとしてあるのみであって、その楽譜を通じて音楽そのものを新たに学ぶというようなことはほとんどない。万一、旋律を知らなければ、どれだけその楽譜を読んだところで、その旋律の正確な様子はわからない。

このように、世界のすべての音楽のほとんどは、たとえ何らかの楽譜を用いている場合でさえ、基本的には口承的伝統のうちにある。むしろ、口承的伝承に拠らずに、筆記的伝統に根ざしている西洋音楽の方が、極めて特殊なのである。しかもそうあらねばならないのは、何も音楽が再現性および伝達性をもつためではないのである。厳密に言う、西洋音楽は、中世後期に組織的な記譜法が創案される以前は、それ以外の音楽と同様、口承的な伝統に依拠していた。しかし、ポリフォニーが次第に進展し、それを記すために記譜法が確立されると、今後はその記譜法によってさらに複雑なポリフォニーが可能になるといったプロセスを経て、遂には、筆記的伝統を基礎とするようになったのである（口承的な伝統から筆記的伝統への変容の背景として、記憶術を凌駕した近代科学の影響が見出される）。

さらに、西洋近代音楽が筆記的伝統に基づくということは、楽譜に書くことのできる音楽を唯一のもののみならず考え方を招来させる。つまり、西洋近代音楽は、その筆記法（記号化の手法）のさらなる洗練を通じて、楽器や人声という実際の音を離れて記号の操作だけで音楽を作り上げることができるようになる。西洋近代音楽では、いわば、音楽を筆記によって記録するという手段そのものが目的化することになる。つまり、そのことは、筆記の手法の高度化およびその伝達手段が、それに適するような音楽構造を具えるようになるということである。

こうして、西洋近代音楽とは、楽譜（スコア）に書ける音楽となったのである。しかも周知のように、その楽譜は、五線譜を使用した定量的記譜法によって構成されたものである。西洋近代音楽の五線譜による記譜法は、精密性と実用性との両面において、それ以外の音楽の記譜法（動楽譜、ネウマ楽譜等）と比べて圧倒的に抜きん出ている。つまり、西洋近代音楽においては、「音符＝音楽」、「楽音＝楽譜」と言うように、実際の音楽と、音符という抽象的な記号体系とが相互に可逆的に変換できる、という水準まで発達を遂げている。それは、西洋近

代音楽が確立した楽譜という記号体系と、実際の音楽という“波動現象の体系”とを互いに可逆的に変換可能であるとする仕方であるが、そのことは、音楽を記録するという機能以外にも、楽曲構造の精密な分析を可能ならしめた。その結果、紙の上の五線譜上に楽譜を書き込むという抽象的な記号操作によって音楽そのものを作ることができるという一大技術革新を導き出したのである。それはセリアリズムの創出である。

しかも、セリアリズムにあっては、音楽の組織化は、音粒子の時間的、空間的な配列の決定に還元される。このとき、音そのものは、デカルト的な座標空間上にプロットされる点のようなものに過ぎない。そして、音を音楽を構成する要素とみなし、その要素の配列によって音楽を構成していく音楽の構成仕方は、自ずと西洋近代科学の方法と重なってくる。西洋近代科学の基底には、すべての物質が原子というアトムに還元され、なおかつすべての原子を機械的に組み合わせることによってあらゆる物質（生物）を作り出せるという発想がある。それとまったく同様に、音楽という現象もまた、音符というアトムに還元され、その組み合わせ（配列）によってあらゆる音楽を作り出せるものと考えられている。たとえば、どのように複雑な音楽といえども、音符を組み合わせていきさえすれば、作り出すことができることになる。従って、西洋近代音楽は、西洋近代科学の論理と同じく、基本的に音楽の音符（楽譜）への還元主義および音符の組み合わせによる音楽創造という機械論というパラダイムに基づく<sup>60)</sup>。

また、抽象的な記号操作に基づく音楽の創作は、歴史的には、A.シェーンベルクが開発した十二音技法からセリー作法へと向かう組織的作曲技法の追求に対応する。その追求は、音楽の筆記性の徹底的な探究にほかならず、それをもって、音楽が純粹に筆記によってのみ実現され得るものとなったのである。総セリー技法（ミュージック・セリアリズム）では、音高に加えて、強度、持続、音色の諸要素が、各要素ごとに独立の組織に基づいて操作されるようになる。しかも、作曲上の組織（音の各要素を別々に支配している各々の組織）が聴覚的にはまったく捉え得ないというこの類の音楽は、書くことだけによって作曲可能な、恐らく最も筆記性の強い音楽なのである。こうして、音のあらゆるレベルにおいてセリー化が促進され、記号操作による音楽の生産は極地に到達した。いわゆる、抽象的な記号操作による作曲法の完成である。繰り返すが、そうした作曲法は、あくまで、実際の音楽と、楽譜という抽象的な記号体系とが相互的に交換可能であるとみなすことから帰結する副産物なのである。



### 3. 五線譜座標空間と時間意識の構造

西洋近代音楽の体系においては、音符との対応が容易な“楽音”，それが困難な音が“騒音”として区別され、楽音を音楽にとって本質的なものと規定されざるを得なくなる。従って、楽譜は、音楽の本質的な構造を正確に記述したものという資格をもつようになる。それゆえ、楽音とは、五線譜という座標系のなかにひとつの音符として矛盾なく定義できるものでなければならない。つまり、一定の基本周波数と振幅とを持ち、オーバートーンを伴う場合には、その振動数が基本周波数の整数倍になっていて、それゆえ、音の高さが知覚されやすい性質を備え、さらにそれらの諸性質が変化せず一定時間保たれる音であることが求められる。この場合、それ以外のすべての音は騒音となる。その結果、西洋近代音楽では音程の明確な、さまざまな高さの音を安定して出すことができるピアノ、ヴァイオリン等の楽器に対して、それ以外の楽器、例えば太鼓、シンバル等は、“騒音楽器”と称され、区別される。

そのことに関連して、西洋近代音楽においては、音楽に使用される“音”そのものと、“音楽”とは明確に区別されている。つまり、個々の音は、あくまで音楽を構成する要素（材料）に過ぎず、しかもそれは、それ自体では何事も表現し得ない中立的な素材である。そして、音を組み合わせることによって初めて音楽が作られることになる。従って、西洋近代音楽において、音楽を作ることとは、音粒子の時間的、空間的な配列を決めることを意味する。

武満徹は、西洋近代音楽のもつこうした音楽構成の問題点を次のように指摘している。「あらかじめ物理的に準備され、調律された音信号としての音楽の音（楽音）も、元はそのひとつひとつに、生物の細胞のような、美しい形態と秩序があり、たえまない変質をつづけているものです。無心に耳を開けば、現在も（私たちは）音をそのように聴きだすことは可能な筈です。だが、何時の頃からか、楽音と雑音と謂うような区別がなされ、（私たちも）それを疑おうとしないで、制度化された聴覚に馴染んでしまった。音は、風土や、民族固有の感性から離れては考えられないものであるのに、単なる物理的な波長としての機能的側面のみが重視されてしまう。随って、音楽を形づくる諸要素は徒に細分化され複雑になって行きながら、音楽として迫るものは稀薄なのです。音、と謂うものを、座標軸上に捉えられる点のようなものとして認識することは（私たちに）できません。音は、実に複雑な相貌をしたものです。<sup>61)</sup>、と。

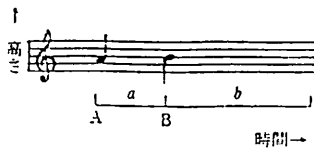
見方を換えると、日本の伝統的な表現発想では、例えば尺八や声明のように、一個の音は、音楽表現の素材になり得るだけでなく、それ自体で音楽そのものになり得るのである。日本の伝統音楽家たちは、例えば、尺八奏者の言う“一音成仏”のように、ただひとつの音のなかに音楽としての究極的な表現機能を信じている。彼らは、たったひとつの音で森羅万象を表現し尽くせると信じ、なおかつ一個の音のなかに無限の内部構造を与え、それをどこまで自分の表現しようとする内容を伝えるものに近づいていくかということに必死になる。こうした方向で、彼らはその表現の技を磨いていく。従って、伝統的な邦楽では、演奏という段階の地位が非常に重要になる。こうしたやり方のなかでは、一個一個の音をどう並べるかよりは、ひとつの音それ自体のなかにどのような構造を与えるかの方が大きな問題になる。

ところが、音楽の基本的な性質が一定で変化することなく、なおかついつでもどこでも同じ性質を再現することのできる、楽音の立場、ひいては西洋近代音楽の立場からすると、日本の伝統音楽のように、音一つひとつに美しい形態と秩序があって、絶え間ない変質を続けているということ、すなわち音が複雑な相貌をもっているということは問題外のことに過ぎない。

このように、西洋近代音楽では、一定の音高、強度、音色が一定時間持続された音、すなわち定常的な音としての楽音、それが音楽を構成する基本要素として想定されることになる。ただ、実際の音楽を構成する音のなかに、こうした条件を完全に満たした音がどれだけ存在するかは別として、西洋近代音楽では、少なくとも理念として、こうした定義を避けることはできない。音楽それ自体を表示する媒体になっている五線譜のなかで使用される音符の一つひとつがまさに特定の音高、強度、音色を持つ音が一定時間持続することを定量的に記述する記号なのである。

以上述べてきたように、西洋近代科学は、西欧独特の記号操作による作曲法の開発と使用を生み出した。この場合、音楽を構成していくとき、五線譜座標空間のなかに音符をどう並べるかが唯一の問題となった。西洋近代音楽のなかには、音楽を時間軸上に配列された離散的な単位記号から構成されるシステムとして把握する発想があり、そのシステムの基本要素は、少なくとも理念的に一定の音高、強度、音色が一定時間保たれる音、すなわち楽音である。

さて、西洋近代音楽の本質とも言うべき楽譜、正確には五線譜座標空間を、情報処理システムとして形式論的に把握すると、このシステムにおいて、音構造の時間的



A時点で440Hzを基音とする音が始まり、それがa秒間続いた後、B時点で不連続に495Hzを基音とする音に移って $b = a \times 2$ 秒間、それが保たれている。

図3 五線記譜法の表記方式

変化は、次の図3のように示される。

図3に示されるように、変化という現象は、ひとつの音符に対応するひとつの安定した弾性波の持続的振動が、他の音符に対応するもうひとつの持続的振動に移るとき——例えば、ハ長調の音階で四分音符のドから二部音符のミへと移行するとき——、あるいは音が停止したとき——休止へと移行するとき——に限って発生することになる。そしてその変化と変化との間では、音要素が変化のない定常的振動として存在していることになる。つまり、近代五線譜で音楽を把握する限り、その時間的構成は、圧倒的に主要な部分を音構造の変化のない、すなわち“ゆらぎ”のない定常的音現象が占め、それに比較するとごく少ない部分を、変化、すなわち非定常的音現象が占めることになる。というよりもむしろ、変化の過程あるいは変化の構造は、記述対象から除外（無視）されている。

従って、近代五線譜による定量的記譜法を決定的手段とする西洋近代音楽の理念においては音楽は、定常的な音要素の離散的なシステム化という発想が支配的である反面、時間的にミクロな非定常的音現象、すなわち音の連続的な変化や“ゆらぎ”に対する注目度合いは、相対的に低いと考えられている。いずれにせよ、西洋近代音楽的な発想は、こうした“ゆらぎ”に対しては、伝統的に認識が稀薄である。あるいは、“ゆらぎ”というような混沌を排除していくところに、西洋近代音楽の理念または秩序があると言えるかもしれない。

総じて、筆記的伝統に基づく西洋近代音楽は、口承的伝統による音楽よりも、はるかに複雑で精密な音楽の構造を作り出すことができたが、その反面、音を楽譜に記すために、記譜記号によって合理的に示すことのできない音のニュアンスや微妙な変化を犠牲にしてしまったのである。口承的な音楽では、そうした微妙な変化が豊かに活用され、筆記的音楽の場合とは異なった意味で、極めて精緻な複雑さがみられる。両者は、複雑さの程度を

異にしているのではなく、その質を異にしているのである。つまり、口承的な音楽のもつ複雑さは、記譜によって十分に表すことのできない類の複雑さであり、具体的には、実際に声で歌うことにおいて、または、楽器で音を発して奏することにおいて初めて実現され得るそうした複雑さなのである。それは、いわば、語り尽くし得ない複雑さなのである。それでは、筆記的伝統に拠る西洋近代音楽では、こうした類の複雑さは皆無なのであるうか。

筆記的な音楽は、筆記、すなわち記号化の手法によって伝承されるのであるが、その場合、その音楽の全要素が余すところなく、筆記だけによって伝えられていくわけではなく、通例、いくつかの要素は楽譜には記されない。つまり、どのような音楽も演奏され、聴き手に受容されることによって実現されるものである限り、作曲されたもの、すなわち楽譜に書かれた音楽そのものが、すべてであるとは言えない。たとえ、作曲者が演奏を見越して、楽譜のなかに様々なただし書きを書き込み、装飾を施そうとしても、音楽の全要素を書き記すことは不可能である。従って、どれほど精密に作られた曲であろうと、それが演奏される段階で、演奏者個人の演奏技量にかなりの程度依存せねばならなくなる。その要素が、筆記だけでは語り尽くし得ない口承的な要素にほかならない。西洋近代音楽が、作曲者優位、演奏者従属のものであっても、演奏に当たって演奏者は、その楽譜には自由裁量の余地が残されているものと言える。そして、その口承的な要素は、演奏者自身のカンやコツを含めた技量に依存するのである。

そうであるならば、西洋近代音楽の理念からみて、不純物としか考えることのできない口承的要素（演奏者のカンやコツによって発現するもの）は、演奏者を音楽機械に代替することによって排除できるのではなかろうか。事実、電子楽器の開発は、演奏者のカンやコツに左右されることなく、スコア通りの完璧な楽音を純粋に演奏することを可能ならしめたのである。厳密には、シンセサイザーで演奏されるセリアリズムの音楽が楽音に忠実に行われるべきものであるとすれば、楽音としては不完全な音しか出すことのできない楽器に、完璧な楽音を出すことのできる楽器が取って代わっていくはずである。具体的には、シンセサイザーがヴァイオリンやフルートに取って代わるという事態が起こり得るものと言える（そのことは、前述した騒音楽器であるか否かは関係ない）。

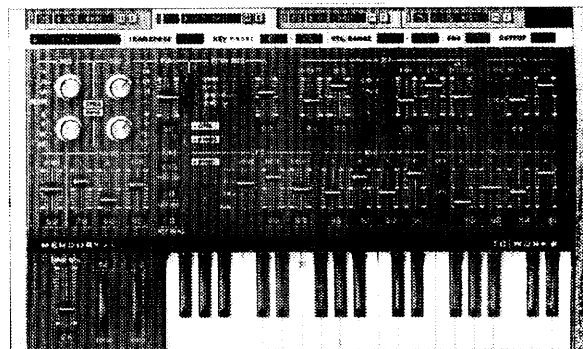
#### 4. 音の生命としての微分情報・ゆらぎ

一般的に、演奏者が伝統楽器で演奏するとき、音の鳴り始めと鳴り終わりは曖昧になり、かつまた音を出し続けている間も変化し続けているのが通常である。つまり、伝統楽器による演奏には、西洋近代科学の理念と逆行する要素、すなわち口承的要素が多く盛り込まれることになる。たとえば、ヴァイオリンやフルートで演奏する際、演奏者が一定の時間的性質を変化させない厳密な音を出そうと努力しても、技術的な限界がある。どれほど訓練しても、人間の力では、一定の時間まったく同じ音高、強度、音色の音を出すことは不可能である。言い換えると、音楽にとって時間は不可分なものであると言える。つまり、音楽は時間に対して連続的なコミュニケーションにほかならない。音楽では、音が鳴り始めるとともに、伝達が始まり、その後、曲またはその一節が終わるまでのどの時間においても、さらにはたとえ短時間の無音状態があったとしても、そこに“音楽”が存在し続けることになる。繰り返すが、音楽はその進行が時間によって比較的強く拘束されたコミュニケーションなのである。従って、音楽が流れている間は、どの時点においても切れ目なしに情報が送受信されているし、聞き手の側では、美的意味内容をもったメッセージの受容分が絶え間なく増え続けている。そのことから、音現象が楽譜に書くことのできないような微視的な意味においても、時間的にできるだけ絶え間なく変化し続けていることが求められることになる。その点、伝統楽器は、その技術的な限界によって音が絶え間なく変化し続けざるを得なく、理に適っているのである。

以上のことから、楽音を忠実に演奏するためには——そのことは、西洋近代音楽の理念に従うことでもあるが——、演奏者の技能に左右される楽器よりも、その影響を被らない——つまり、定常音（持続音）を中心にして音楽を操作することを実現し得る——電子楽器（シンセサイザー）の方が適していることは言うまでもない。そうすることによって、時間的に連続したマイクロな非定常音、すなわち“ゆらぎ”を除去することができるのである。

しかしながら、まったく予想に反して、西欧音楽の世界において、当初シンセサイザーによる音楽演奏は、聞き手に受け入れられなかった。その結果、シンセサイザーは、純粋な楽音を忠実に演奏することができたにもかかわらず、改良することを余儀なくされる。例えば、その改良の成果として、エンヴェロープ付きのシンセサイザーが挙げられる（写真参照）。ここで、エンヴェロープとは、音の立ち上がり、減衰等の、音の時間的変化を

指す概念である。そして、エンヴェロープ操作とは、微妙に変化する音を作るための操作を意味する。音の時間的変化については従来ほとんど注目されることがなかったにもかかわらず、皮肉なことに、定常的な音現象を作り出したシンセサイザーの開発によって初めて、「いま=ここで」という微細な時間のなかで音が変化していく様態、すなわち「微分」的な過程（プロセス）としての音の相貌が注目されてきたのである。



エンヴェロープ・ジェネレーター付きのシンセサイザー  
(MERCURY・1)

言い換えると、音符の五線譜（楽譜）への還元および音符の組み合わせによる音楽構成という形式化の果てに、形式化することのできない（合理的に示すことのできない）音のニュアンスや微妙な変化——音のレトリック——の存在が顕在化してきたのである。前述したように、通常の情報処理モードでは対処し切れない、微細に変化し続ける情報が、「微分情報」である。それは尺八やせせらぎの音など、普通、自然のなかに多く見出される類の音である。人間に高い質の快感をもたらすと考えられる“ゆらぎ”，とりわけ「1/1ゆらぎ<sup>62)</sup>」は、体験過程としての「微分情報」を実証的な形で定式化したものである。「微分情報」の存在は、音楽が時間に拘束された特殊なコミュニケーションであることを端的に示すものである。

さて、シンセサイザーは、エンヴェロープという特別な操作を施すことによって、伝統楽器のように複雑にかつ微細に変化する音を作り出せるようになった。図4に示されるように、エンヴェロープは、ある程度まで伝統楽器が奏でる音を出すことができるのである。

しかし、こうした操作を施すこと自体、シンセサイザーの出す音が純粋な楽音ではなくなり、伝統楽器の音を模倣したものに過ぎなくなってしまふ。しかしそれでも、シンセサイザーが世界中のあらゆるジャンルの音楽関係者に広く普及するようになったのは、まさにこのエンヴェロープ操作によって、耳に優しく、馴染みやすい音が

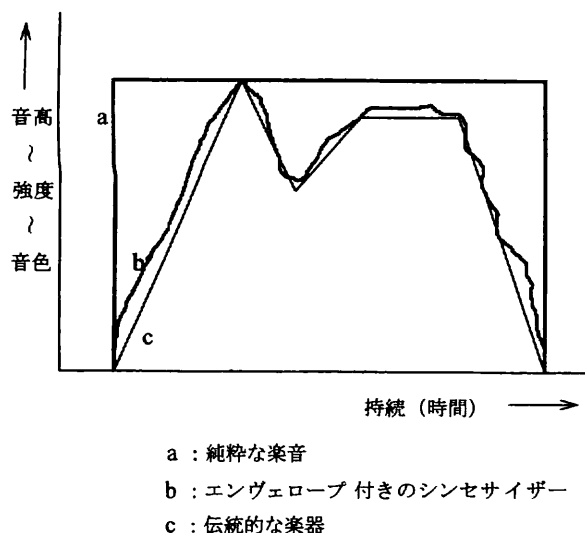


図4 音の微細な時間的変化の様態  
(cf. YAMAHA DX7II・FD/D)

出せるようになったことに基因する。従って、こうした西洋近代音楽の動向は、その理念に逆行するか、あるいは否定するものでしかない。

この事実のみを取り上げると、西洋近代音楽そのものもつ矛盾だけがクローズアップされることになるが、実は、西洋近代音楽の世界においても、従来、演奏（オーケストレーションの楽器の演奏）の局面では、建前上は認知されていないはずの——混沌としか言いようのない——非定常的な音現象が、実質的には幅を利かせている。例えば、弦楽器（金管、木管楽器）の演奏技術としてのヴィブラートでは、数ヘルツ（Hz）の周期で音を振動させて定常的な音現象を打破するし、デチューニングの調律のグリッサンドでは、連続的にピッチを上昇または下降させる。グリッサンドとは、ピアノで、同じキイで叩かれる弦のピッチを相互にわずかにずらし、音の干渉を生む方法をとることである。あるいは特別な命名を与えられなくても広く、ショパンが行ったピアノの速弾きもこうした技法のなかに含めることができるかもしれない。ピアノを弾く速度を速めることは、自ずと、音の微細な連続的変化をもたらすことになるのである。それは近似的に音の連続的変化を作り出す試みである。普通、名手の演奏には、微妙な音の変化を生み出す特別の手法（工夫）が多く盛り込まれており、それが音の艶やかさ、独特の響きや味わいなどを生むひとつの根拠となっている。ただし、こうした技法は、西洋近代音楽のなかで特殊なものとしてその頻繁な使用が嚴重に制限されている。にもかかわらず、それらは演奏の善し悪しを決め兼ねない重要な技法なのである。

いずれにせよ、純粋な楽音を忠実に演奏するはずの、

“聖物の”シンセサイザーは、西洋近代音楽の矛盾を一挙に暴露してしまったのである。その矛盾とは、言うまでもなく、西洋近代音楽の理念が、音の微細な変化、すなわち「微分情報」を排除することへの努力としかみえないにもかかわらず、反面、（それが）演奏の段階で現実的に（放逐したはずの）「微分情報」を密かに取り入れているということである。そのことは、「楽音」がそもそも、「微分情報」を排除することによって成立する概念であることから考えて、実に奇異なものと言うしかあるまい。それに加えて、定常的な発振音だけでは、どうしても音楽的な効果をもつ自然音にはほど遠く、期待した効果が得られないことが発覚したことから、その距離を埋めるための様々な努力として、前述したエンヴェロープ操作というものが生まれたのである。

こうして、西洋近代音楽は、皮肉なことにも、その理念の具現である、“純粋な楽音を忠実に演奏することができる”電子楽器の登場と同時に自己矛盾に陥ることにより、実はその神話が崩壊したのである。むしろ、西洋近代音楽が世界中の多くの人々によって評価されてきたのは、その理念が否定し、排除してきた「微分情報」によるところが大きい。いまや、西洋近代音楽は、それが有する近代的パラダイムを完結するとともに、その理念を放棄し、新たなパラダイムの構築に向けて音楽を創造していかなばならないのである。

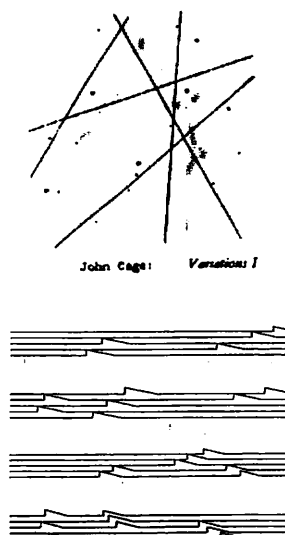
次の表2は、ここまで述べてきたことを踏まえつつ、西洋近代音楽のパラダイムの変遷を記号面、作曲面、演奏面の3つの側面から要約したものである。

まず注目すべきことは、表2に示されるように、作曲の面では、セリアリズムが放棄されていることである。というのも、前述したように、セリアリズムの音楽では、作曲が計算に基づくことから、作られる音列がすべて予見可能なものとなり——従って、音符の配列をもって音楽が決定されることとなり——、「微分情報」の介在する余地がほとんどなくなってしまうからである。通常、純粋な楽音には「微分情報」は含まれない。さらに、演奏の面であるが、前述したように、オーケストレーションの実際の演奏には、良質の「微分情報」がふんだんに盛り込まれている。それを単調な——楽音を忠実に再現することしかできない——シンセサイザーで代替させるというのは、「微分情報」からみて自殺行為というべきである。従って、今後演奏の仕方は、伝統楽器の演奏と並んで、微細な音の変化を作り出すことのできるエンヴェロープ付きのシンセサイザーによる演奏が行われるものと考えられる。そして、従来の伝統楽器による「微分情報」の形成と、電子楽器による「微分情報」の生産

表2 西洋近代音楽のパラダイム変遷

年代	20世紀以前	20世紀前半	1940～1970年	1970年代以降
記号	楽音によるスコア		* 図形楽譜 (J. ケージ)	・ 非楽音の取り込み ・ スコア化されぬ音楽
作曲	古典主義 ロマン主義等	12音音楽 (シェーンベルク)	セリアリズム (ブレーズ)	多様な方向へ
演奏	オーケストレーションの楽器		エンヴェロープな しのシンセサイザ ー	・ オーケストレーシ ョンの楽器 ・ エンヴェロープ付 きシンセサイザー

\* 図形楽譜：演奏者は、そこに示された図形を何らかの仕方解釈して演奏すべきことを自ら決定していかなければならない。この楽譜は演奏者のイメージネーションを喚起して即興を促すことを意図したと言える。左記は、J. ケージの Variations I という図形楽譜である。なお、参考までに図形楽譜の進展態と考えられる、環境音楽の楽譜を構想するならばそれは左記のように示すことができると思われる。



とが、その質の優劣を競合することになる。こうした西欧音楽の動向は、恐らく、楽音を絶対的なものとみなす、“普遍としての音楽”ではなく、どこまでも多義的で、なおかつ音の微細な変化をもたらす、“差異としての音楽”であると言える。

### 5. リトミック教育の脱身体性

以上述べてきたように、第二次世界大戦後のセリアリズムの理論と電子楽器の技術によって、「微分情報」を完全に排除し、近代のパラダイムを完璧に体現した音楽を作ることが可能になったにもかかわらず、現代音楽の動きは、やがてセリアリズムを放棄し、今日では逆に、「微分情報」をできるだけ多く取り込んだ音楽作りの方向にシフトしてきている。その典型は、前述したように、エンヴェロープ付きのシンセサイザーである。それは、伝統楽器が奏でる微細な音の変化をシミュレートするものであり、かつまた実際の演奏で演奏者が個人的な経験や

癖などに由来する微細な音の色彩（「微分情報」）を再現するものである。そして、それがまさに、西欧音楽を極めて味わい深いものにし、人々に高い質の快感をもたらした、場合によっては覚醒を促す強烈な効果をもたらしてきた。事実、西欧の人間を問わず、多くの人々が名曲に導かれながら、人間的に成長を遂げてきた。こうした事実は、理想的には排除されながらも、音楽にとって「微分情報」が不可欠なものであることを如実に物語っている。

以上、微細に変化し続ける情報としての「微分情報」という側面から西洋近代音楽の本質を考察してきたが、それはまた、西洋近代音楽およびそれに準拠した「学校音楽」において時間をどのように捉えるのかということとも符合する。現在の学校教育の現場において、楽譜を基準とする均質的時間概念が優先され、微細な変化に満ちた、本来の音楽的時間が排除されていることが少なくない。具体的には、人間固有のリズムを忘却してメトロノームの機械的で単調なリズム（タクト）に合わせて子

ども（生徒）たちに演奏の練習を強いることはその一例である。

ところで、こうした機械的で単調なリズムから子どもたちを解放するために、創り出されてきた音楽教育の方法として、J.ダルクローズのリトミック教育を挙げることができる<sup>63)</sup>。西洋近代音楽の有するスコア主義、すなわち「楽音」優位の楽譜主義が「頭の」音楽、または「頭のなかの」記号操作——認知科学で言う表象主義——であるのに対して、ダルクローズは、「身体の」音楽としてリトミック教育を提唱したと考えられる。繰り返すと、ここでスコア主義とは、音楽の楽譜への還元、すなわち音の「アトム＝最小単位」への還元（還元主義）と、アトム（＝音譜）の組み合わせによる楽曲化および音楽創造（機械論）を意味する。

こうした「頭の」音楽としての西洋近代音楽のスコア主義に対して、ダルクローズは、優れた音楽家になるためには、従来のように楽譜を通して、ただ単に聴覚や時間的なものの要素のみに頼って音を感じたり、表したりすることでは十分ではないと考え、その音の有するものを、肉体の五感を通して、すなわち運動を通して表すことによって、生き生きとしたリズムを身につけ、音と運動とが一体になるような方法としてリトミック（の原理と方法）を構築した。そのために、ダルクローズは、音楽の要素を分析し、それを運動で表す方法を考案した。その際彼は、拍子（タクト）を主軸にして——音楽的思考のオルガノン（道具またはモデル）として——、それに合わせて運動を考えた。従って、リトミックでは、音を分解し、音の持つアクセント、強弱、速度等の基本的な構成要素（アトム群）を与えられた音に合わせて正確に、肉体の運動、ひいては手と足の運動、定められた歩き方、手の動きによって記述・表現した。簡潔に言うと、それは、音のアトム群の身体運動という超言語への数理的な射影、もしくは構造変換である。

こうして、リトミックにおいて、リズムは、定められた身体運動によって正確に記述・表現されるものとなる。言い換えると、リズムは、身体による規則正しい運動法則（科学的な知見）によってコントロール（制御）されるものとなる。ここで注意すべきなのは、リズムとはタクトにほかならず、従って「頭の」音楽によって生み出されたものに過ぎないということである。つまり、私たちは西洋近代音楽（特に、スコア主義）とリトミックを単純に「頭の」音楽と「身体の」音楽を表面的に対立するものとして対置させて考えてしまう。しかし実際には、リトミックもまた、数理的音楽観を前提とした上での身体および身体運動のアトム化と、その機械論的統合とい

った方法論（還元主義と機械論）において西洋近代音楽と同じく、「頭の」音楽を基盤としていられる。従って、両者は、次のような図式として示すことができる。すなわち、

{頭の音楽＝西洋近代音楽／（頭の音楽＝楽譜主義／身体  
の音楽＝リトミック）}

このように見ると、リトミックは従来の楽譜主義の単調なリズム教育（前述したメトロノームの「機械的リズム＝タクト」）を乗り越えようと試みたにもかかわらず、依然として楽譜主義と同じ地平を共有している、あるいは「頭の」音楽に呪縛されていると言える。

しかし、すでに述べたように、音楽の生命は、非定常的現象である「微分情報」、または「ゆらぎ」にこそある。たとえ、それを騒音として排除するかにみえる西洋近代音楽にあっても、そのことに何ら変わりはない。言い換えると、音楽は、人間の身体的な「ゆらぎ」を増幅させたものではなからうか。そして、人間は音楽を学ぶことを通して、日常、主題化されない自然な時間感覚（リズム）に覚醒していくのである。いま、問われているのは、個々の音楽教育実践のあり方というよりも、それを見えない形で枠づけている時間概念であり、その基底としての西洋近代パラダイムそのものなのである。

### 補遺

本論I部の「音の空間論（サウンドスケープ論）」に関して市役所の経済環境部環境保全課が市全体（千葉県八千代市）のサウンドスケープを独自に作成し、ホームページに掲載したものがある。そのアドレスは次の通りである。

[http://www.city.yachiyo.chiba.jp/sound\\_hp/index.html](http://www.city.yachiyo.chiba.jp/sound_hp/index.html)

八千代市では、市内全小学校5年生およびその家族を対象に音環境に関するアンケート調査を実施し（有効回答数1940名）、それを元に「サウンドホームページ」を作成している。その中には、図5（4種類）のように、「音風景」とは何かの説明に始まり、「音風景」についての「好きな音」と「きらいな音」の区分（1つ目）、「好きな音」に関する「音風景」の分布図（2つ目）、例えば「子どもたちの声」や「風にふれた草の音」等々、「嫌いな音」に関する「音風景」の分布図（3つ目）、例えば「工事の音」や「自衛隊のヘリコプター・飛行機の音」等々、さらに、「嫌いな音」の1つである「自衛隊の飛行機の音」については、そのイラストをクリックすると、音声を伴う映像または音声だけが出てくるように工夫されて

いる(4つ目)。ここでは紙数の都合上、「音風景」の分布図の紹介にとどめるが、それ以外にも生活環境の状況が音環境を指標にさまざまな形で表現されていて、大変

興味深い。今後のサウンドスケープ調査およびその成果の公開という意味で、それは有益なモデルとなろう。

図5 八千代市の「音風景」地図の分布図(4種類)

八千代「音風景」地図


「音風景」について

◆はじめに

「音風景」の分布図

●好きな音 ●きらいな音

エリアから見たいところへジャンプ!



メニューに戻る

私たちはさまざまな音に囲まれて生活しています。鳥・虫・風など自然の音もありますし、生活の中で出る音もあります。季節や時刻によっても違いますし、にぎやかな音から静けさを感じる音までさまざまです。八千代を感じる音もあります。

市では音をとらえて環境を考えていただくために、市内金小学校5年生とその家族を対象にアンケートをお願いしました。1940名のかたからご協力がありました。

☆好きな音・発見した音・感動した音☆  
好きな音の地図は、「あなたの家のまわりで聞こえる音ですてきな音を教えてください」、「八千代市においてあなたが発見した音、感動した音、人に聞かせたい音などありましたら教えてください」という質問の答えをまとめたものです。5年生の回答を主に、家族の答え、多いものや地域の特徴のある回答を書き込みました。  
最も多かったのは、市内どこでも「小鳥の鳴き声」でした。その中でも「うぐいすの鳴き声」が市内どこでもありました。次は「虫の声」「木々や風の音」などで、ほとんどが自然の音でした。ほかには「子ども達の笑い声など生活にともなう音」、「ふるさと祭りの花火大会の音」など行事にともなうものもありました。また、「静かな谷津田」「雷が降っているときの静けさ」など、状況を表すものもありました。  
このような音を残していくためにはどうすればいいと思いますか？みんなで考えていきましょう。また、このような音を聞きに市内をあるいてみませんか。きっとすばらしい音に出会うことができるでしょう。

☆きらいな音☆  
きらいな音の地図は、「あなたの家のまわりで聞こえる音できらいな音を教えてください」という質問の答えをまとめたものです。5年生の回答を主に家族の答え、多いものや特徴のある回答を書き込みました。  
最も多かったのは、市内どこでも「車・バイクの音」「暴走族の音」など自動車に関するものでした。ほかには「工事の音」、「夜中の花火」、「自衛隊の低空飛行」、「救急車のサイレン」など人間の活動にともなうものでした。自然の音では、「からすの鳴き声」がありました。  
このような音を無くし、快適な環境を作っていくためには、どうすればいいと思いますか？みんなで考えていきましょう。

八千代「音風景」地図


「音風景」について

◆はじめに

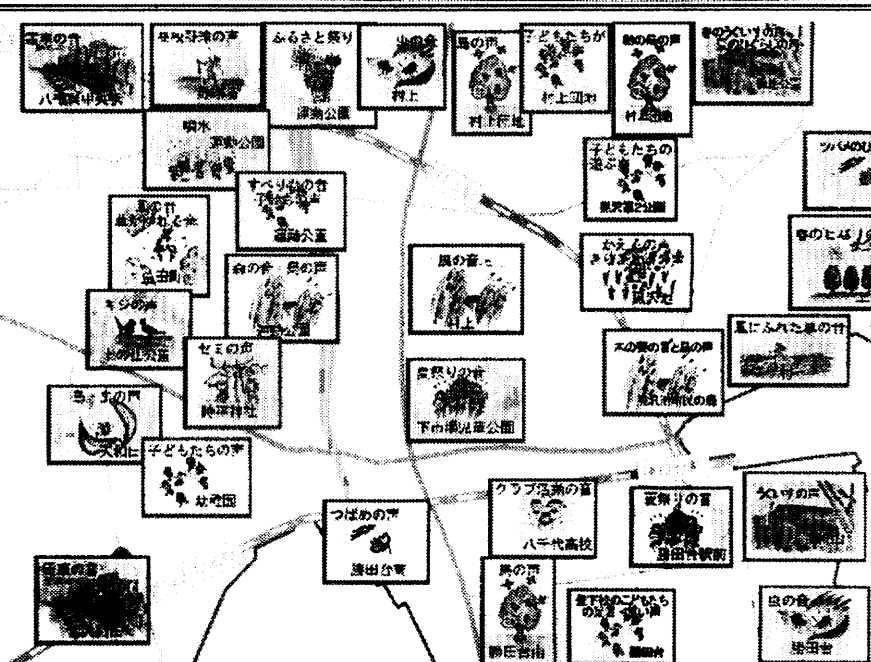
「音風景」の分布図

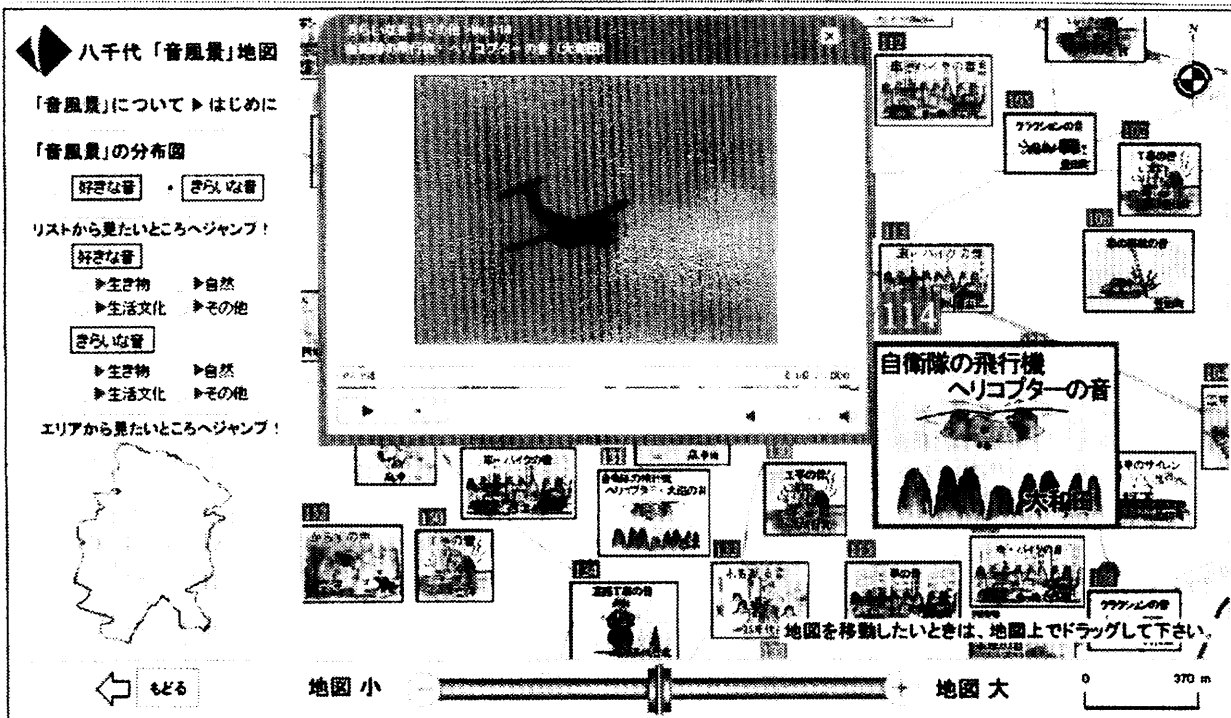
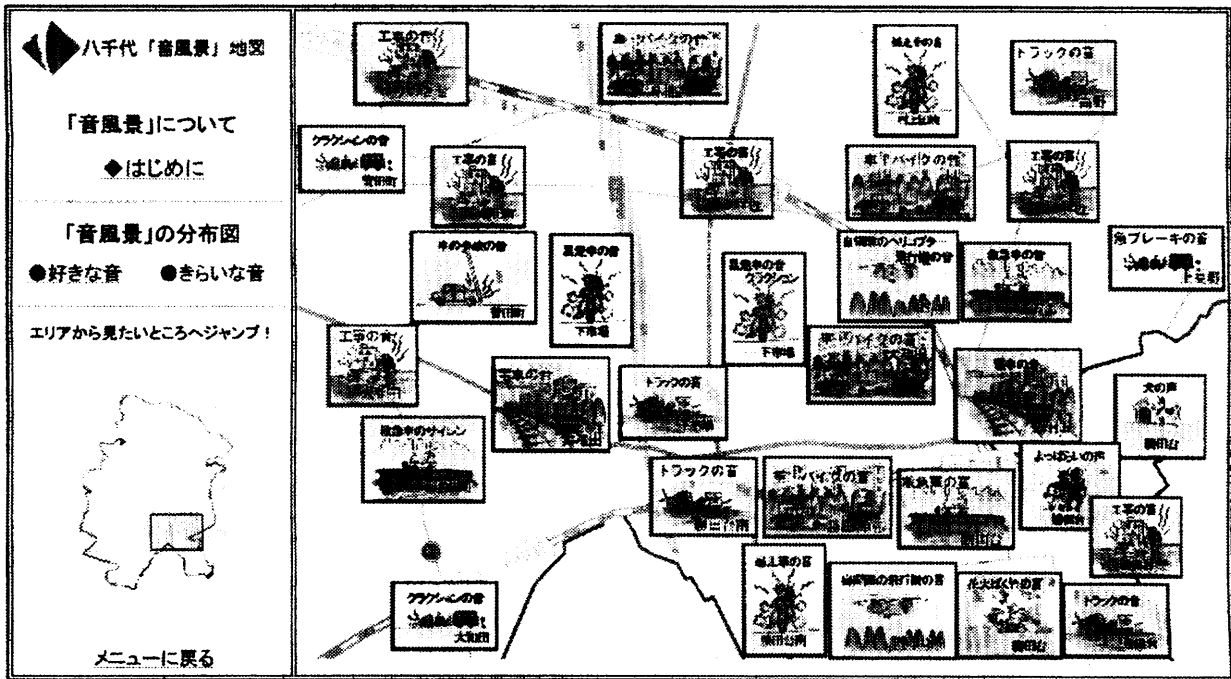
●好きな音 ●きらいな音

エリアから見たいところへジャンプ!



メニューに戻る





注釈

- 1) 岡田暁生：「教養主義・根性主義・技術主義—近代日本の西洋音楽理解をめぐる—」, 青木保, 他編, 『近代日本文化論3 ハイカルチャー』, 岩波書店, 127 (2000)
- 2) 岡田暁生：前掲論文, 117

- 3) 岡田暁生：前掲論文, 129
- 4) 民主音楽協会：『斎藤秀雄 音楽と生涯—心で歌え, 心で歌え!!—』, 芸術現代社, 152 (1985)
- 5) G.グールドの作品としては, <バッハ：ゴールドベルク変奏曲 (1981年デジタル録音)>が世界的に最も有名である。



- 6) 一方で、小澤征爾については、次のような新しい評価もみられる。例えば、遠藤浩一は、「小澤は、西洋の悪い伝統を学んだ上で無視することによって、フルトヴェングラーの呪縛から逃れ（カラヤンやバーンスタインからも逃れ）、作品の純粋な美しさを提示するという小澤独自の造形に成功しつつある。その小澤を受け容れることによって、ウィーン国立歌劇場は、真の意味での国際化をはかるうとしている。それはくからごころ>の国際化、普遍化でもある。」（遠藤浩一：『小澤征爾—日本人と西洋音楽—』PHP研究所, 231-232 (2004)）と述べている。ここでいうくからごころ>とは、小林秀雄や長谷川三千子が指摘したように、無意識のうちに日本人であることを忘れ、例えば西洋音楽に染まること、さらにはそれにさえ気づかないことを指す。総じて、遠藤は、小澤がくからごころ>を克服することで異言語（西洋音楽）による支配を免れるだけでなく、それを異文化受容の方法として利用することにより（前述した）「西洋の悪い伝統を学んだ上で無視」し音楽の真の国際化、普遍化に成功したと高く評価している。ただ、良きにせよ悪きにせよ、伝統性、民族性、情緒性を克服した国際性や普遍性が本当にあり得るのか、具体的には伝統的な解釈から解放されたバッハやモーツァルトが作品としてそれほどすばらしい出来であるのか、小澤やG.ゲルドの音楽を聴く限り、懐疑的にならざるを得ない。
- 7) 庄野進：「音の変貌—『音楽デザイン』の観点から—」, 多木浩二・八東はじめ編, 『講座・20世紀の芸術4 技術と芸術』, 岩波書店, 186 (1989)
- 8) M.R. シェーファーの文献は次の通りである。Schafer, M.R.: *Ear Cleaning*, BMI Canada, 1967; *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, BMI Canada, 1969; *The Rhinoceros in the Classroom*, Universal Edition, 1975 = 高橋悠治訳, 『教室の犀』, 全音楽譜出版社, 1980; *The Tuning of the World*, Arcana Editions, 1977 = 鳥越けい子, 小川博司, 庄野進, 田中直子, 若尾裕訳 『世界の調律』, 平凡社, 1986; Schafer, M.R. (ed.) *European Sound Diary*, ARC Publications, 1977; Schafer, M.R. (ed.) : *The Vancouver Soundscape*, ARC Publications, 1978; *Five Village Soundscapes*, ARC Publications, 1978; *The Thinking Ear*, Arcana Editions, Toronto, 1986; *A Sound Education*, Arcana Edition, 1992 = 鳥越けい子, 若尾裕, 今田匡彦訳, 『サウンド・エデュケーション』, 春秋社, 1992. また、環境音楽にアレンジしたビデオクリップの試みとして、遊佐未森の <Forest Notes> (1990), <Picture HOPE> (1991), <東京 BOOK> (1992) という作品があり、シェーファーのサウンドスケープを想起させる。また、それ以外に、シェーファーのサウンドスケープ論を応用した、次の文献も参照した。鳥越けい子：『サウンドスケープ—その思想と実践—』, 鹿島出版会, 1997; 長谷川有機子：『心の耳を育てる—音からの教育「イヤール・ゲーム」—』, 音楽之友社, 1998
- 9) Cage, J.: *Pour les Oiseaux*, Belfond, 1976 = J. ケージ, 青山マミ訳, 『ジョン・ケージ』, 青土社, 60 (1982)
- 10) 最相葉月：『絶対音感』, 小学館, 2002 参照
- 11) 平松幸三：「サウンドスケープの思想」, 『現代のエスプリ』, 354, 至文堂, 41 (1997)
- 12) Barthes, R.: *L'obvie et L'obtus*, Éd. du Seuil, 1982 = R. バルト, 沢崎浩平訳, 『第三の意味—映画と演劇と音楽と—』, みすず書房, 157 (1984)
- 13) Barthes, R.: 前掲書, 155
- 14) Barthes, R.: 前掲書, 156
- 15) Barthes, R.: 同上
- 16) Schafer, M.R.: 前掲書, 220f.
- 17) 小川博司：「メディアの変容と『環境音楽』」, 小川博司他編, 『波の記譜法—環境音楽とはなにか—』, 時事通信社, 157 (1986)
- 18) 松村 洋：『8 ビート・シティ—音楽の視界へ—』, 新曜社, 237f. (1988)
- 19) 小川博司：前掲論文, 159
- 20) 橋本毅彦, 栗山茂久編著 『遅刻の歴史—近代日本における時間意識の形成—』 三元社, 2001
- 21) Heidegger, M.: *Sein und Zeit (Gesamtausgabe. Bd. 2)*, V. Klostermann, 93ff. (1976)
- 22) 鳥越けい子：「生活の中の音環境と視環境—音からの提言—」, 沼田真編, 『環境教育のすすめ』, 東海大学出版会, 129-133 (1987)
- 23) 感情が零団氣的, すなわち空間的であることについては, Schmitz, H.: *Phänomenologie der Leiblichkeit und der Gefühle* (hg. Tadashi Ogawa), 1986 = H. シュミッツ, 小川侃編: 『身体と感情の現象学』, 産業図書, 95-122 (1986)
- 24) 田中直子：「環境音楽のコト的・道具的存在—日本の音文化から—」, 小川博司, 他編, 『波の記譜法—環境音楽とはなにか—』, 時事通信社, 135 (1986)
- 25) 鳥越けい子, 前掲論文, 130 (1987)
- 26) 同上

- 27) 中村雄二郎：『共通感覚論』，岩波書店，114（1979）
- 28) Heidegger, M.: *ibid.*, 117ff.
- 29) Minkowski, E.: *Vers une Cosmologie, Fragments Philosophiques*, Nouvelle Édition, 1967 = E. ミンコフスキー，中江育生，清水誠訳，『生きられる時間—現象学的・精神病理学的研究1—』，みすず書房，83（1972）
- 30) 田中直子：前掲論文（1986），135
- 31) 同上，140
- 32) 同上
- 33) 同上書，132
- 34) 鳥越けい子，庄野泰子：「都市のノイズを優しく包む音環境デザイン」，リブラリア0，インターシフト，48（1988）
- 35) 番場 寛：「異化」，木田元，他編，『20世紀思想事典』，三省堂，119（1989）
- 36) Heidegger : a.a.O.
- 37) 同上
- 38) 同上書，31
- 39) 田中直子：前掲論文（1986），129
- 40) 同上書，131
- 41) Csikszentmihalyi, M.: *Beyond Boredom and Anxiety*, Jossey-Bass, Inc., Pub., 1975 = M. チクセントミハイ，今村浩明訳，『楽しみの社会学—倦怠と不安を越えて—』，思索社，66（1979）
- 42) 石井重雄：「小学校社会科のプランと実際」，秋葉英則編，『社会科教育の理論と実際』，国土社，193-197（1981）
- 43) 藤岡信勝：「社会認識の方法」，大田堯，他編，『教育の方法5 社会と歴史の教育』，岩波書店，109f.（1987）
- 44) 石井重雄：前掲論文，197
- 45) 山本幸夫：「音がいっぱい（1年）」，今谷順重編，『生活科の授業を創造する』，ミネルヴァ書房，104-120（1989）なお，山本幸夫氏とは，筆者が「音の教育」について考えたことを，扇田博元氏の個性教育研究会の研究発表会の中で聴講してもらい，コメントを頂くという機会をもった。その際，山本氏が構想した，音に関する本授業案に対しても筆者は本論文で書いたようなことを述べた。
- 46) 同上書，104
- 47) 同上書，106，120
- 48) 星野圭郎：「音・音楽・子ども・環境・教育」，小川博司他編，『波の記譜法—環境音楽とはなにか—』，時事通信社，304-307（1986）
- 49) 同上
- 50) Heidegger, M.: *Felzweg*, Neske, 4 f. (1953)
- 51) Schafer, M.R.: a.a.O. (1977=1986), 30ff.
- 52) Tuan, Yi-Fu: *TOPOPHILIA: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1974 = Y-Fu. トゥアン，小野有五，阿部一訳，『トポフィリア』，せりか書房，1992および中村雄二郎，前掲書，261参照
- 53) Schafer, M.R.: a.a.O. (1977=1986), 141-145
- 54) 同上，141
- 55) Benjamin, W.: *Werke Bd. 2*, Suhrkamp, 1970 = W. ベンヤミン，高木久雄，高原宏平訳，『複製技術時代の芸術』，晶文社，14ff. (1970)
- 56) 若尾 裕：『モア・ザン・ミュージック』勁草書房，179（1990）
- 57) 一柳 慧：『音を聴く—音楽の明日を考える—』，岩波書店，9（1984）
- 58) 同上
- 59) 武満 徹：「日本の音」，武満徹，川田順造，『音・ことば・人間』，岩波書店，246（1980）
- 60) 真木悠介：『時間の比較社会学』，岩波書店，242f.（1981）
- 61) 武満徹：前掲書，242f.
- 62) 武者利光：『ゆらぎの科学 I』，森北出版，1991
- 63) Dalcroze, E.J.: *Le Rythme, la musique et l'éducation*, 1920 = E.J. ダルクローズ，板野平，山本昌男訳，『リズムと音楽と教育—リトミック論文集—』，全音楽譜出版社（2003）参照。

## 学校音楽の時間－空間論的転回 ——サウンド・エデュケーションに向けて——

中井 孝章

要旨：この論文は、次の、学校教育に関する問題に取り組んでいる。つまり、その問題とは、学校が一教科としての音楽（学校音楽）を通して生徒たちに「正しい」聞き取りによる音楽の教育と訓練をしているその一方で、彼らにチャイムのような騒音によって身体的、時間感覚的な規律を馴致させるといった2つのまったく相反する（矛盾する）音の教育を行っているということであり、そしてそれらがどのように学校教育の中で相互に共存し得るのかということである。そして、本論文は、子どもの音風景の相貌およびその、環境音楽（大人の知性）を通しての組織化を調べることによって、こうした学校音楽に関する問題から帰結する身体観の抑制に対して改善策を試案している。

ところで、きくという角度からみると、コンサートホールという場面で音楽鑑賞として音楽を聴くことは、身体のうち特別な器官だけを働かせることに限定したものの典型である。ところが、子どもたちが日常の場面で創出する音の世界、特に「音の怪」に象徴される音の世界に目を転じると、それは、常時、鋭敏な身体感覚をもって、音の相貌を創造していることがわかる。変転極まりのない、音の相貌世界について体系的に把握することは、環境音楽を構築することであり、音の原像を形成することである。そのことは、聞き手を非日常の形成という特異な音の相貌（異化効果）によって探索的な聞きとりに向けさせる。こうした非日常の形成は、聞き手に普段慣れ親しんでいる生活環境をまったく新たにかつラディカルに再評価させるものである。いまや、環境音楽に基づく「音の教育（サウンド・エデュケーション）」を音楽実践において構築すること、そして相反する（矛盾する）音楽の教育や訓練を明るみに出すことが求められているのである。

さらに、本論文では、以上述べた学校音楽および西洋近代音楽の空間論的転回だけでなく、それらの時間論的転回についても、取り組んでいる。