

## 《論 文》

## 「メディア時代の音楽」論序説（Ⅰ）

—私たちは何を聴いているか—

畑 公 也

## 要 約

現代は、人類の歴史上かつてなかったほど多様な音楽に満たされている時代である。それは政治、経済を含んだ歴史の変動と機械技術の急激な進歩によってもたらされたと言えるが、その変化は音楽の本質そのものをも変えるものであった。この「現代の音楽」とは何か、それ以前の音楽とどのように異なるのか、という問題を様々な角度から問いなおしたい。その際、「大衆化社会」、「商業主義」、「テクノロジーとメディアの進歩」がキー・ワードとなる。

## Ⅰ

神戸薬科大学において1995年に「総合文化演習」と称する2年生向けの科目が設けられて以来、私は「現代の音楽」と題するゼミを開いて学生諸君と音楽をめぐる様々な問題について考えてきた。「現代の音楽」というテーマを掲げてはいるものの、対象を近年作られた「新しい」音楽に限定するのではなく、現代に生きる私たちが聴くことのできる音楽なら、何をとりあげてもよい、という前提で始めることにした。つまり、過去のすべての時代の、すべてのジャンルの音楽を対象としている。なぜなら、この「どんな音楽でも聴くことができる」という事実こそが、現代の音楽状況を最も強く特徴づけているからであ

---

\*2002年10月21日受理、2002年11月11日掲載決定

る。現代における音楽の多様性を改めて確認することが、「現代の音楽」とは何か、を考える際の出発点となる。本論では、8年間のゼミ通して浮かび上がった問題点を一度整理してみたい。

「現代の音楽」とは何か。この問いの中には多くの問いが含まれている。私たちは様々な音楽に取り囲まれて生きている。そこには、どのような音楽があるのか、それをどのように分類できるのか。私たちはどのようにして、そこから自分の聴く音楽を選びだすのか。また、それをどのような形で聴いているのか。そもそも、私たちはなぜ音楽を聴くのか。私たちにとって音楽とは何か。それは百年前の人びとにとって音楽がそうであったものと同じものなのか。違うとすれば、どこが違うのか。また、なぜそのように変化したのか。そして、これから音楽はどのように変わっていくか。未来の音楽にはどのような可能性があるのか。これらの問いに答えることは容易ではない。それはひとつには、私たちを取り巻く音楽のあまりの多様性が、私たちをたじろがせるからであり、また、私たちがあまりにも激しい変化に晒されており、自らのよって立つ位置を見定めることが困難になっているからである。それは主としてテクノロジーの進歩の激しさによるものであろうが、「私たちの音楽」についても当然それは当てはまる。それに加えて、音楽について語ることの困難さを挙げるべきであろうか。それはそもそも、言葉で捉えることが最も難しいもののひとつである。このような困難を前にして、なお敢えて「現代の音楽」についてここで問おうとするのは、答えを見つけ出すことを第一の目的とするのではない。問うこと自体に意味があると考えからである。それによって私たちは音楽との関わりをいっそう深めることができるであろうし、音楽と関わることで私たちの生をよりいっそう深めてくれるように思われるからである。

考察を始めるに先立って、まず私自身の立場について述べておきたい。私はいわゆる「クラシック音楽」の愛好家である。音楽との関わりは、幼時にピアノを習うことから始まった。ピアノを練習することは好きではなかったが、自

分の指先から音楽が形をとって生まれてくることには強い快感を覚えた。小学校六年生の時（1964年）に我が家に小さなステレオが持ち込まれた。両親はとりあえず、「運命」、「未完成」、「悲愴」といった名曲のLPを数枚買い求めた。私はそれら僅かなレコードを繰り返し聴いて、飽きることがなかった。

同じ頃、知人の大学生が1枚のドーナツ盤を持ってきた。その頃一番流行っていた音楽、ビートルズの「ロックンロール・ミュージック」と「エブリ・リトル・シング」が裏表に入っていたものである<sup>1</sup>。彼の下宿にはステレオがなかったし、当時はまだFM放送もなく<sup>2</sup>、自分の聴きたい音楽を聴くことも容易ではなかったのである。私はそれを聴いて興奮した。従って私自身が「ロック少年」の道を歩む可能性もあったわけだが、そうならなかったのは、その後幾つかの偶然が重なった結果、否応なくクラシックの魅力に嵌まってしまったからにすぎない。私はそれゆえ、クラシック以外の音楽に対して何の偏見も持っていないつもりである。時々「サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド」<sup>3</sup>のアルバムを取り出して聴くこともあるし、ミシェル・ガン・エレファントの音楽を特にうるさいと感じることもない。桑田佳祐や松任谷由美のオリジナリティーにも大きな魅力を感じる。ただ、今のところクラシックの音楽を聴くだけで手一杯で、他に手を伸ばす余裕がないにすぎない。しかし、その視点は自ずとクラシック愛好家のそれに制限されるであろうし、他のジャンルについての無知が誤解を導くこともありうるだろう。そのことを予めここで断っておきたい。

## II

私たちが耳にする「音楽」にはどのようなものがあるか、ここに挙げてみよう。それはまず、大きくふたつに分けることができだろう。ひとつは普通、「聴くための音楽（聴こうとして意識的に聴く音楽）」と考えているものであり、

大まかなジャンルを挙げるとすれば、クラシック、ポピュラー音楽、民俗音楽ということになるだろうか<sup>4</sup>。もうひとつは、私たちが望むと望まざるとにかかわらず「日常生活の中で聞こえてくる音楽」である。例えば、テレビのCMの音楽、ショッピングセンターや事務所、工場など公共の場所で流されるBGM、もしくは環境音楽と呼ばれるもの、駅のホームで発車合図として使われるメロディー、携帯電話の着メロなどである。

まず「聴くための音楽」について考えてみよう。それらはもちろん更に細かくジャンル分けすることができる。クラシックとは西洋芸術音楽の総称であるが、音楽雑誌やCDショップでは、交響曲、管弦楽曲、協奏曲、室内楽、器楽曲、声楽曲、オペラ、古楽、現代曲などに分類される。ポピュラー音楽は、ロック、ジャズ、レゲエ、タンゴ、ボサノヴァ、J-ポップ、演歌、映画音楽などに分けることができる。民俗音楽には世界各地のあらゆる伝統音楽、例えばインドネシアのガムラン、エスキモーの歌、ケニアの舞踏音楽から日本の民謡までが含まれる。またポピュラーと民俗音楽にまたがる種類の音楽をワールド・ミュージックと呼ぶこともあるし、クラシックとロックの境界にはテクノというジャンルもある。他に、ヒーリング・ミュージックとその延長線上に音楽療法の音楽を挙げることでもある。

このようなジャンル分けは、一見合理的で、疑問の余地のないもののように思われるが、果してそうだろうか。例えば、クラシックとポピュラーの境界は明確であろうか。両者がほとんどの場合、同じ語法、すなわち西洋調性音楽のイディオム<sup>5</sup>を用いているとすれば、何によって分けられるのか。前者を芸術音楽、後者を娯楽音楽と呼ぶこともあるが、このような二分法はどこまで有効であろうか<sup>6</sup>。また、民俗音楽を民衆の音楽であるとするれば、それはポピュラー音楽とどこで分けられるか。また、ロックというジャンルはどのように定義できるか。これらの疑問に答えを出すのは意外に困難である。私たちは、普段聴いている音楽に名前を与えておかなければ不便であるから、これらのジャンル

名を利用しているにすぎない。ここでも、とりあえずは便宜上それを踏襲せざるをえないが、そこに看過できない曖昧さが含まれていることを確認しておきたい。

次に考えなければならないのは、その音楽を、私たちがどのような手段を用いて、どのような形で聴いているか、という問題である。そこにも多くの可能性を与えられている。コンサートホールやライブハウスで他の聴衆と共に生の演奏を楽しむこともできるし、自宅のオーディオ装置でひとり、CD や FM 放送に耳を傾ける場合もある。また車の中でカーステレオを鳴らすこともできるし、歩きながらウォークマンを聴くこともできる。ただし、これらの場合どの手段をとるかによって、聴取の質は自ずと異なってくるだろう。同じ生演奏といっても、クラシックコンサートで咳払いひとつせずに謹聴するのとロックのライブで立ち上がって体を揺らしながら聴くのとでは明らかに違う。この聴衆の態度の相違は、果して両者の音楽の本質に根ざしたものなのか。だとすれば、その相違とは何か。また、車を運転しながら、歩きながらの「ながら」聴取は、集中して音楽に没入するような聴き方と同等と見なすことはできない。このように同じ音楽を聴くといっても多様な聴取のあり方が可能である、という点を押さえておきたい。

それは先に挙げた「聴く音楽」と「聞こえる音楽」という二分法の問題にもつながっていく。両者は一見明瞭に区別されるし、聴取の質の優劣も明らかであるように思われる。しかし、「ながら」聴取と BGM の間のどこに境界線を引けばよいのだろうか。また、普段なにげなく聞かされる CM の音楽が視聴者の音楽の趣味に影響を与えることはないだろうか。生活のなかで絶え間なく音楽を聞かされることが、私たちの聴取のあり方に強い影響力をもつことは疑いがないのではないだろうか。例えば、先にも触れたように、クラシック音楽は神経を集中して傾聴すべきものとされているが、果して実際、常にそのような聴き方をしているのか、と自分自身に問うてみると、答えはいささか心もとない。

どうも集中の度合いにムラがあるのだ。そこで改めて、コンサート会場で周りを見回してみると、どうも多くの聴衆に同じような傾向が見られるように思えるのだ。そして、それが単なる個人の集中力の問題とは思えなくなってきた。私たちは、耳に入ってくる音楽を聴いたり、聴かなかったりという選択を日常、無意識に行っている、もしくは強いられている。そのことが、私たちの音楽に対する集中力に、ひいては聴き方そのものに影響を与えないでいることがありうるだろうか。かつてアドルノは現代人の音楽の聴き方を「退化した聴取」と呼んで批判的に語ったが、その際その墮落の一端として、「注意散漫な聴き方」にも触れている<sup>7</sup>。それを退化と呼ぶべきか、もしくはむしろ逆にポジティブに考えて、より自由で、何ものにもとらわれない「軽やかな」聴取<sup>8</sup>と捉えるべきかは、ここですぐには判断できない。いずれにせよ、現代の極めて特殊な音楽的環境が、どのような形で私たちの聴取のあり方に影響を与えるか、という問題に注目していかなければならないであろう。

### III

「現代の音楽」をめぐるこれらの問題について考えるために、ここで「現代」の始まる前段階である19世紀末を呼び出してみたい。場所は、便宜上とりあえず、ヨーロッパ、例えばイギリスかドイツの一都市を想定しておこう。なぜなら私たち日本人を始めとして、今地球上の多くの人々の耳は、西洋音楽の調性の体系に支配されている、すなわち私たちの耳のルーツはヨーロッパにあると言えるからである。そこには、どのような音楽があったか。挙げるとすれば、やはり芸術音楽（クラシック）、民衆音楽（ポピュラー）、民俗音楽の三ジャンルであろう<sup>9</sup>。しかし、その中身はどうか。果して「現代の音楽」と同じである、と言えるであろうか。

先ず、明らかに相違するのは、当時は生の音楽しかなかった、という点であ

る。どのような種類の音楽であろうと、それは一回限り、「今、ここで」鳴り響いては消えて行くものであった。それゆえ音楽を聴く機会は極めて少なかった。数少ないコンサートホールやオペラハウスはほとんど裕福な市民（ブルジョワジー）に独占されていたであろう。当時は現在と比べると貧富の差ははるかに大きく、ブルジョワジーと一般大衆の間には明確な階級差があったであろう。後者の人々にとって、音楽とは日曜日に教会で聴く宗教音楽と酒場やダンスホールの音楽を除けば、祭りの舞踏音楽か、辻音楽師の奏でる流行り歌のメロディーくらいしかなかったのではないか。また、家庭内で音楽を聴くということになると、楽器を弾けることが重要になるが、楽器の習得には当然、時間的余裕が必要になるので、ここでも貧富の差が表れることになる。例えば、家庭音楽の中心になるのはピアノであるが、それゆえ良家の子女にとって、ピアノを弾けることが重要なたしなみとなった<sup>10</sup>。（戦後の日本で女の子にピアノを習わせる風習が盛んなのはこの名残りであろう。）裕福な家庭では、このピアノを中心に愛好家が集まって家庭音楽会を開くことによって、その音楽的要求を満たすことができた。それに対して一般庶民は、ギターなどの簡単な楽器を弾く他には、自分で鼻唄を歌うくらいしかなかった。聴くことのできる音楽の絶対値は小さく、人々からは「遠いもの」であり、おそらくは何か特別なもの、非日常的なものであったはずである。

ところが20世紀のテクノロジーとメディアの驚異的な進歩は状況を一変させてしまった。録音、再生の技術は「今、ここ」にしかなかった音楽を「いつでも、どこでも」に変えてしまった<sup>11</sup>。W.ベンヤミンは「複製技術時代の芸術」の特質を「アウラ」（後光）の喪失であると見なしている<sup>12</sup>。芸術は複製されることによってそのありがたみ（一回性の尊厳）を失ってしまう。それは芸術の本質を変えざるをえないであろう。ただしそれはネガティブな意味のみを持つわけではない。それによって、以前は限られた特権階級（18世紀以前ならば貴族、19世紀ならブルジョワ市民階級）にしか享受できなかった芸術が、一般

大衆にも分け与えられることになったからである。20世紀が「大衆の時代」であったとすれば、その芸術も大衆のものでなくてはならなかった。それゆえ「大衆化社会」と「テクノロジーとメディアの進歩」が20世紀の音楽のキーワードになったのである。

ここで再び19世紀末に話をもどすとして、当時の音楽の三ジャンルはどのような状況にあったか。まず、芸術音楽（クラシック）は「後期ロマン派」の時代であり、近代調性音楽はワーグナーを経て、爛熟期にあって、その発展の終局を迎えつつあった。作曲家には常に、前の時代を乗り越えて、新しい音楽の可能性を開くことが要求されるが、ベートーベンを頂点として、調性のシステムの枠内で、そのような可能性を見つけることが次第に困難になっていった。そして終に、20世紀初頭にシェーンベルクが現れて、調性の枠組みを取り払う無調音楽を、更には調性が変わる体系として十二音技法を提唱することになる。それは芸術音楽にとって、絵画における「抽象」に匹敵する革命であった。このシェーンベルクの革命が20世紀の芸術音楽の進む方向を決定づけたのであるが、そこにはひとつの大きな欠点があった。調性に慣れた一般の聴衆の耳にとって、それは「美しく」なかったのである。聴衆はこの「難しいゲンダイオンガク」から離反していき、もっぱら19世紀以前の過去の音楽だけを聴くという事態が生じることになった。これが「クラシック音楽」の現状であるが、「クラシック」というこの奇妙な呼び名（「クラシック」は習慣的に芸術音楽の意味で用いられており、そこには本来「ゲンダイオンガク」も含まれているはずであるが、それをクラシック〔古典〕と呼ぶのは矛盾している）にも、理由があることになる。つまり、愛好家には、「ゲンダイオンガク」など眼中にはなく、「古き良き時代の音楽」だけが音楽なのであるから。いずれにせよ、この「過去の音楽」重視の聴き方は19世紀以前と大きく異なっており、現代の芸術音楽をめぐる状況を特徴づけていると言える。（18世紀以前にはほとんど「同時代の音楽」、すなわちその当時の現代音楽のみが音楽であったし、19世紀に



なると、メンデルスゾーンのバッハ復興などの例に見られるように、過去の音楽にも目が向けられるようになるが、それでも圧倒的に「同時代の音楽」優位は変わらなかった。) 20世紀の芸術音楽については、次稿において更に詳しく検討したい。

民衆音楽（ポピュラー）はどうであったか。その例としては、ミュージックホール（演芸場）やダンスホールの音楽、又は流行り歌のようなものを挙げることができるであろうが、この時代の「ポピュラー音楽」をジャンルとして明確に規定することは案外難しい。ミュージックホールで演奏される音楽は、芸術音楽をアレンジしたものが多く、音楽語法の上でも両者を区別することは極めて困難である<sup>13</sup>。流行り歌の場合も、イタリアやドイツではオペラやオペレッタのアリアがそのまま流行歌として巷に流布する例が多く見られた。また、イギリスでは「パーラー・バラード<sup>14</sup>」と呼ばれる歌が人々に愛唱されたが、それは例えば、「埴生の宿」、「庭の千草」、「ダニー・ボーイ」といった歌であり、民謡に近い音楽であった。(最後の例はアイルランド民謡にそのまま、新しい歌詞をつけたものである。) このように、当時のポピュラー音楽は、他のジャンルとの境界が、極めて不明瞭であったと言える。また交通事情から考えても、それらは強く地域性に規定されていたであろうし、ポピュラー度という点でも、現代のヒット・チャートに上るグローバルなヒット曲に比べると、当然とは言え、ほんのささやかな「ヒットをとばした」にすぎない。以上のように見てくると、ジャズもロックもなかったこの時代のポピュラー音楽は、ジャンルとしてその規模は貧弱であり、社会の中で占める位置は極めて小さかったと言わざるをえない。

また一方、この音楽が誰のための音楽であったか、という点にも注意しておきたい。一般の大衆もそれを楽しんだであろうが、決して彼らの占有物ではなかった。裕福なブルジョワたちも、芸術音楽と並んでこれらを大いに愛好したようである。例えばパーラー・バラードの「パーラー」とは客間を意味し、本

来は中・上流家庭を連想させる言葉であった、ということから考えると、むしろこのポピュラー音楽もそもそもはブルジョワのものであり、それを下に下げ渡した、もしくは大衆がそのおこぼれに与ったのだ、と見なすこともできる。いずれにせよ、大衆は真に「彼ら自身の音楽」と呼べるものを持っていなかった、ということになるのである。

周知のように、20世紀に入るとこのポピュラー音楽をめぐる状況には、革命的とも言える変化が生じた。テクノロジーとメディアの進歩に後押しされて、前半にはジャズが、後半にはロックが世を席卷したのである。それに対して、芸術音楽の方は先に触れたように、同時代の音楽が聴衆から拒否され、もっぱら過去の音楽しか聴かれなくなったために、「拡大再生産」の道が閉ざされ、縮小の一途を辿ったために、両者の関係は逆転し、ポピュラー音楽の圧倒的優位という事態が出来た。これらの事実を踏まえるなら、ポピュラー音楽こそが20世紀の音楽であり、20世紀をまさに「ポピュラー音楽の時代」と呼ぶことは、決して不当ではないと言えるであろう<sup>15</sup>。それは大衆化社会が大衆の音楽を生み出した時代であった、と言い換えることもできる。

第三のジャンル、民俗音楽についても触れておこう。それはそもそもその本質上、いつの時代においても、特定の狭い地域に限定され、小規模に、伝承という細々とした営為に支えられて生き延びてきたものである。交通手段の発達がそろそろ本格化し始めた19世紀末においても、事情はそう大きく変わらなかったであろう。それはともすると、芸術音楽やポピュラー音楽に吸収されそうになる、曖昧な弱小ジャンルであった。ところがこれに関しても、20世紀終盤になって大きな変化が生じた。地球上の様々な民俗の伝承音楽が、場合によっては電子楽器を取り入れるなどの独自の進歩を加えたり、ポピュラー音楽と融合するなどの形をとりながら、「ワールド・ミュージック」の名のもとでにわかに脚光を浴び始めたのである<sup>16</sup>。ローカルなものがグローバルな規模で受容されるという前代未聞の事態である。そこにも、テクノロジーが大きく関

わっていることは言うまでもない。

以上、今日の私たちがあたりまえのこととして享受している現状を、19世紀と対比することによって、その特殊性を明らかにすることを試みた。それぞれのジャンルにおいて見られた20世紀の発展については、稿を改めて更に詳しく論じなければならないであろう。とりわけ、芸術音楽（クラシック）と非芸術音楽（ポピュラー）の境界をめぐる問題、言い換えるなら、近代芸術音楽（高級な音楽として、低級とされる娯楽音楽の優位に立つべきものと見なされてきた）の意味を問いなおす作業がその際、重要になるであろう。

#### IV

ここで改めて、「テクノロジーとメディアの進歩」が20世紀の音楽にいかに関与を与えたか、という問題について考えておきたい<sup>17</sup>。それについては幾つかの大きな流れに整理することができる。第一はもちろん、録音技術である<sup>18</sup>。1877年、エジソンの円筒レコード蓄音機（フォノグラフ）に始まり、ベルのグラフォフォンを経て、1887年ベルリーナーの円盤レコード蓄音機（グラモフォン）に至って基礎を確立した録音技術によって、1910年代にいよいよ本格的音楽録音が開始され、終に24年の電気録音技術の開発で、一般の愛好家の需要を満足させるに足る商品としてレコードが市場に出た。それはジャズが聴衆に受け入れられ、発展する過程で大きな力を与えることになった。これは新しい機械技術が新しい音楽を産み出した最初の例であり、その音楽はまた、初めて「真のポピュラー音楽」と呼ぶことのできるものであった。そして更に第二次大戦後、48年にLPレコード、49年に45回転レコード、58年にはステレオ録音のレコードが登場し、周知のように、それが今度はロックの誕生と発展に寄与することになる。20世紀前半を代表するジャズ、後半のロックが共に新しい音楽媒体の開発と密接に関わっているという事実はいくら強調してもしすぎる

ことはない<sup>19</sup>。まさに機械技術が「音楽の大衆化」をもたらしたのである。この分野では82年によりコンパクトで、より容易に、また安価に大量に複製可能なCDが出て、音楽の普及を更に加速させることになった。そして現在では、インターネットによる音楽配信で、ディスクすら必要としない時代が来ようとしている。

次に挙げるべきは放送技術であろう。1918年、アメリカでマルコーニが最初のラジオ放送局を開設して以来、22年イギリス、23年ドイツ、25年には日本で次々と公開放送が始まった。音のみを発信するラジオにとって、音楽が大きな比重を占めることになったのは当然であり、それもまた音楽の大衆化に一役を担った。ついでながらアメリカでは1908年T型フォードの発売に始まる自動車ブームが同じ20年代に頂点に達したが、この車とラジオがカーラジオという形で結びついて、普及し、それが音楽を家庭から更に戸外へと連れ出すことになった。ラジオは後にテレビ（1926年アメリカで最初の実験放送、戦争で中断の後44年に再開され、一気に普及、日本では53年に放送開始）に主役の座を譲るが、FM放送（アメリカでは65年放送開始、日本では66年実験放送、69年本放送）の登場で、音楽との関わりを深めることによって生き残った。テレビにおいても音楽番組は一定の割合を占めてきたが、音楽への影響力という点では副次的なものに留まったと言えるかもしれない<sup>20</sup>。ただ、映画、後にビデオと並んで音楽と映像を結びつける上で果たした役割は、今日のマルチ・メディア（またはミクスト・メディア）芸術の隆盛を考える際に看過することはできない。

三番目は家庭内で音楽を記録し、複製するための機器の普及である。それはまず、オープンリール・テープに始まったが、60年代後半にカセット・テープが開発されることによって、個人がより容易に音楽を複製することができるようになった。カセット・テープは更に、70年代のラジ・カセ普及によって、発展途上国を含めて世界の隅々にまで音楽を行き渡らせることに貢献した。すなわち、それによって欧米の音楽がアジア、アフリカ諸国に普及するとともに、

それらの国々で音楽意識が高まり、単に受け手としてではなく、自らの音楽を世界に向けて発信する契機を与えることになった。それが今日のいわゆる「ワールド・ミュージック」ブームの基礎になったのである。1979年には、今度はウォークマンの登場で、個人の生活の隅々までが音楽漬けになる、という事態が生じた。それは若者世代の音楽生活にとりわけ強い影響を与えることになった。彼らは外に出かける際、服を選ぶのと同じように音楽を選ぶ。ファッションと同様に音楽によって、自身の個性を発揮しようというのだ。これを音楽の「ファッション化」と呼ぶことができるであろうか。少なくとも次のような意味でポジティブに評価することは可能であろう。すなわち、階級差が徐々に埋められ、均一化する社会の中であって、自身のアイデンティティーを確立することが難しくなっていく時代に、音楽が自己を規定し、表現する為の記号としての役割を果たすわけである。若者のアイデンティティーとして、音楽が機能したということになる<sup>21</sup>。もちろん主にその役割を果たしたのはロックである。更にまた、このウォークマンがカー・ラジオ、カー・ステレオに続いて、音楽をより広く戸外に進出させたという事実も見逃せない。そうして外に持ち出された音楽は、始めから外にある音楽、つまり BGM などの環境音楽と一層区別しにくくなる。それによって、能動的音楽聴取と受動的聴取の境界がますます曖昧になる、という事態を促したからである。現在では MD がその役目を引き継ぎ、状況の変化はより加速されたと言えるであろう。

以上のように見てくると、20世紀を通じて一貫してテクノロジーが、音楽の大衆化を促し、日常生活の中に浸透させる上で重要な働きをしてきたことがわかるであろう。それは当然、人と音楽の付き合い方を変えることになった。同時に別の側面を指摘するなら、テクノロジーは常に、商業主義と強い結びつきを保ってきた。技術開発はたいていの場合、企業の利益を目的として行われるからである。この商業主義の介入も、20世紀の音楽の発展過程に大きな影響力を持ち続けたことをここでしておかなければならない<sup>22</sup>。テクノロジーはま

た、おそらくこれからの未来の音楽に対しても、確実に影響を与え続けるであろう。すでにデジタル化、IT化の時代が始まった今日、それらの動きが新しい音楽にどのような可能性を開くことになるのか、私たちは大いに期待しながら見まもっていかなければならない。

## V

本稿をいったん閉じるにあたって、ここで改めて「音楽」とは何か、と問いかけてみてはどうであろうか。そこにはまず、何をもって音楽とするか、すなわちそれは単なる「音」とどのように区別されるか、という意味が含まれていようし、またそもそも音楽は何のためにあるのか、人はなぜ音楽を聴くのかという問いを設定することもできる。ここではとりあえず、第一の点に焦点を絞って考えてみたい。

まず思い浮かぶのは、いわゆる「ノイズ」の問題やJ. ケージの唱えた「偶然性の音楽」である。かつて、「音楽」と単なる「音」の区別は自明のものと考えられていた。ところが20世紀に入って音楽の中に日常の音を取り入れる動きが現れる。その最も早い例としては、G. マーラーの交響曲に鳴らされるアルプスの羊の首につけられるカウベル、教会の鐘を模した低音の鐘、ハンマーの音などが挙げられる。続いてイタリア未来派のL. ルッソーロやフランスに生まれ、アメリカに移住したE. ヴァレーズの騒音音楽。後者は新しい創作の可能性を試行する音楽実験所の設立を計画したが、それは後にP. シェッフェルによって実現される。彼は当時開発された磁気テープに日常の様々な音を録音し、それに操作を加えることによって、名付けるところの「ミュージック・コンクレート」を創り出す。同じ頃、すなわち1950年前後にケルンでは「電子音楽」の実験が開始された。そしてアメリカではケージが、芸術音楽史上革命的な意味をもつ「偶然性の音楽」、「不確定性の音楽」を主張し始める。そもそ

も近代西洋芸術音楽においては、特定の作曲家による「作品」とはひとつの完結した創作物であり、それはいったん楽譜の上に記述されれば神聖かつ冒すべからざるものであり、演奏者はそれを忠実に再現することを要求される。そこにはいかなる偶然の入り込む余地も許されないはずであった。ケージはそのような音楽のあり方に対して公然と反旗を翻したのである。例えば、1951年の『易の音楽』では、中国の古典『易経』に記された占筮法に従って音を決定する「チャンス・オペレイション」の方法を創出し、翌年の『4分33秒』に至っては奏者が音を出すことすら禁じたのであった。この三楽章のピアノ曲では、ピアニストはピアノの前に坐るものの、4分33秒の間にピアノの蓋を三度開け閉めするだけで、鍵盤に触れることなく、ただの一音も発することがない。その間にホールの外から漏れ聞こえる街の音、異常な事態に驚く聴衆のざわめきこそが音楽であるという。ケージ曰く、「音楽は音である。コンサートホールの中と外を問わず、われわれを取り巻く音である。」<sup>23</sup>ここに至って音楽はついに音そのものと等しいものになった。それは人類史上かつてなかったことである。これと関連させて考えるなら、以前のゼミでは、クジラやイルカの唄をとりあげた例もあったが、それらを求愛の歌と捉えたとすれば、鳥の声などもあわせて、人間の「ラブ・ソング」とどこで区別されるのか、というような問いも生まれてくるはずである。「音楽」の領域はどんどん拡がって、今やその境界を見定めることが困難になりつつある、ということもできるであろう。

このようにして私たちは、そもそも「音楽」とは何か、という地点に立ち戻ってきた。それについて更に深く問いなおすために、次稿においてはこれまでに指摘した点に加えて、サウンド・スケープと呼ばれる「環境音楽」や「若者とアイデンティティー」の問題について更に考察しなければならないであろう。そして現在、様々なジャンルの境界がますます曖昧になっているという点に注目するなら、各ジャンル間のクロスオーバー現象と呼ばれるものに、これからの新しい音楽の可能性が潜んでいるのではないか、というような問題について

も考えてみなければならない。

## 註

1. オデオン・レコーズ (OR-1192) 1965年。
2. 本稿44ページ参照。
3. ビートルズによる傑作アルバム。英 EMI (CDP 7 46442 2) 初出1967年、CD 化1987年。
4. このようなジャンル分けには、以下の論述においても、しばしば触れるように様々な疑問点が含まれているが、考察を始めるにあたって、不要な混乱を避けるために、一般的な慣習に従って、とりあえずそれを踏襲しておきたい。
5. 16世紀以降ヨーロッパ音楽の構成原理となった機能和声、すなわち主音とそれに基づく和声による調性の体系を指す。日本を始めとして、その影響を被った世界中の多くの地域において、現在に至るまで聴衆の音感を支配している。
6. これは近代の音楽の本質に関わる問題であるので、本論を締めくくる次稿において取り上げる。
7. Theodor W. Adorno : Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In : Dissonanzen. Musik in der verwalteten Zeit. Gesammelte Schriften. Bd.14. Frankfurt a. M. 1974, S. 37. 邦訳：『不協和音』三光長治、高辻知義訳 音楽の友社 1971年 第一章「音楽における物神的性格と聴衆の退化」 44ページ。  
なお、アドルノはジャズを代表とするポピュラー音楽を、このような「退化した聴取」に相応しい低級な音楽として、一貫してネガティブな評価を与えている。
8. 渡辺 裕『聴衆の誕生ーポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社 1989年 第4章参照。
9. ピーター・ファン＝デル＝マーヴェ『ポピュラー音楽の基礎理論』ミュージック・マガジン社 1999年 29ページ以下参照。
10. 渡辺 裕『音楽機械劇場』新書館 1997年 159ページ以下参照。
11. 小沼純一『サウンド・エシックスーこれからの「音楽文化論入門」』平凡社 2000年 第2章、第3章参照。
12. Walter Benjamin : Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Gesammelte Schriften. Bd.I. Frankfurt a. M. 1974. 邦訳：高木久雄、高原宏平訳 晶文社 1970年、野村 修訳 岩波文庫 1994年)
13. ピーター・ファン＝デル＝マーヴェはこの困難に敢えて挑戦し、緻密な分析によって注目のべき成果を上げている。前掲書 第IV部。
14. 中村とうよう『ポピュラー音楽の世紀』岩波書店 1999年 12ページ以下参照。



15. 中村とうよう：前掲書参照。
16. 小川博司『メディア時代の音楽と社会』音楽の友社 1994年 第4章。
17. メディアの進歩と音楽、並びに聴衆の聴取のあり方の変化の関係については、小川博司『音楽する社会』勁草書房 1988年、及び、先に挙げた渡辺 裕『聴衆の誕生』に多くの示唆を与えられた。
18. 以下については、クルト・リース『レコードの文化史』音楽の友社 1977年 参照。
19. ジャズとロックの誕生と発展には、このような技術の問題に加えて、第一次、及び第二次世界大戦前後の特殊な社会的、政治的背景が関与したことは言うまでもない。この点についても次稿で触れたいと思う。
20. 日本では、テレビの影響によって、歌手の容姿を重視し、アイドル歌謡という特異なジャンルを生み出したことを、ここで付け加えておくべきであるかもしれない。
21. 若者のアイデンティティーとしての音楽については、渡辺 潤『アイデンティティーの音楽－メディア、若者、ポピュラー文化』世界思想社 2000年 参照。
22. 「消費社会」における消費の対象としての音楽については、渡辺 裕『音楽の「生産」と「消費」－1920年代から現代へ』（『ポリフォーン』誌第6号「音楽の二十世紀」特集号 1990年）参照。
23. マリー・シェーファー『世界の調律－サウンドスケープとは何か』平凡社 1986年 23ページより引用。