

「環境音楽」、または「環境」と「音楽」

畑 公也

要 約

「西洋近代音楽芸術」の制度において「環境（音）」から分離された「音楽」は、20世紀の初め以降、テクノロジーとメディアの進歩と社会の大衆化によって、その制度が徐々に破綻するとともに再び「環境」との関わりを取り戻していく。それとともに聴取のあり方も変化し、与えられた音楽からそこに込められた意図を受動的、分析的に汲み取る聴取ばかりではなく、ジョン・ケージ以降、ある種の「環境音楽」の場合には、聴き手自身が「環境（音）」との関わりから自分なりの音楽を紡ぎ出す「創造的聴取」の可能性が生みだされることになった。

はじめに

「環境音楽」という言葉は、誰もがしばしば耳にするありふれた言葉である。それは、一見曖昧なところがない明確な用語であるように見えるが、実際にそれがどのような音楽を指すものなのかを考えようとすると、たちまちその多様性のために、あやふやで捉えどころのない用語となって私たちを混乱させる。巷に溢れているBGMのようなものから、マリー・シェーファーに由来する「サウンドスケープ」と音環境デザイン、野外に仕掛けられた「サウンド・インスタレー

*2016年1月12日受理。

ション」や「サウンド・アート」¹と呼ばれるものまで、現代社会において、私たちはさまざまなかたちで環境と関わる音楽に日々接している。「音」は環境を構成する重要な要素であり、また近年「環境」の問題が私たちにとりわけ重く押し掛かっているだけに、環境と音楽の関わりはその重要性を増している。ここでは「環境音楽」とは何か、という言葉の厳密な定義づけを問題にしようとするのではなく、「環境」と「音楽」との関わりについて、それが問題となり始めた20世紀の初めから順に歴史を追って見てみたい。その根底には当然、「現代において音楽とは何か」という問いが常に念頭に置かれている。²

I

「環境音楽」もしくは「環境的な音楽」とは何か、それが他の音楽、通常の純粹に「聴くための音楽」とどこが違うのかを考えるにあたって、先ず私たちは、その対立項である「西欧近代芸術音楽」と並置し、対照させることから始めるのが適切であろう。

「西欧近代芸術音楽」の概念は18世紀から19世紀中葉にかけて確立されたが、人間中心主義の時代を反映して、作曲家による自己表出の音楽であり、楽曲は「作品」として自己完結したものとみなされる。その典型的な聴取スタイルは、コンサートホールにおいてステージに向かって座り、音をたてることを極力押さえ、楽曲に耳を傾けることに専念する集中的聴取である。聴衆には自らの音楽的教養に基づいて音楽的構造の把握に努め、作曲家や演奏家の意図に従って、楽曲のなかにあらかじめ封印された音楽的意味を分析し、解釈する「構造的聴取」³が要請される。その際、音楽を構成する音、「楽音」はそのような聴取を邪魔するそれ以外の音、自然音、機械音、人間の喋り声などと厳密に区別されなければならない。後者は「騒音」としてシャットアウトすることが理想とされるようになり、そのための装置であるコンサートホールが次々と建設された。それとともに音楽は環境音から完全に切り離され、ホールの中に囲い込まれていく。

このような音楽も含めた「近代芸術」という概念の形成は18世紀半ば以降、ドイツ観念論哲学と呼ばれる流派によって芸術の哲学である「美学」が確立されたことと連動している。その立役者の一人となったカント (Immanuel Kant, 1742-1804) は、『判断力批判』(Kritik der

Urteilkraft, 1790) の中で「快適な芸術」の一例として、次のような音楽について触れている。

こうした音楽は奇妙なものであって、快適な騒音としてのみ人々の心を喜ばしい気分を保たせるべきであり、誰もその音曲にいささかの注意をも払うことなしに、隣り合ったひと相互の自由なおしゃべりを助勢するのである。⁴

私たちはこれを読むと、現在レストランやショップなどで耳にする BGM のような音楽を思い描くが、実際カントがここで触れているのも宴会で奏される「食卓の音楽」(Tafelmusik) である。カントは、このようにその場の雰囲気盛り上げることを目的とし、聴くこともでき、聞き流すこともできる、言わば「環境的な音楽」を「快適な芸術」(angenehme Kunst) として「美的芸術」(schöne Kunst) から区別して、一段格の低いものとして扱っている。「散漫聴取」と「集中聴取」の峻別であり、「環境的な音楽」の芸術からの排除はここから徐々に進行していったとみてよいであろう。

この「食卓の音楽」であるが、例えばこの名のもとで多くの曲集を編んだゲオルク・フィリップ・テレマン (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) は、シンフォニアやトリオ・ソナタなど様々な形式の器楽曲を集めてそれを構成しているが、言わば販売促進を目的としてそのように命名したとしても、おそらく作曲家の意識のうえでは他の器楽曲と何ら区別するところではなかったであろう。テレマンは晩年にトリオ・ソナタを「ディヴェルティメント」(divertimento 喜遊曲) と題して作曲しているが、これもまた「気楽に聞くことができる音楽」としてしばしば食卓や宴会で用いられた。この形式はよく知られているように、後にハイドンやモーツァルトに引き継がれていった。少なくともモーツァルトの時代までは音楽を「環境的に」聴くことが決してタブーではなかったのである。21世紀の現代に至ってもなお「西欧近代芸術音楽」の制度の呪縛から完全には解放されていない私たちは、それがあたかも普遍的なものであるかのような錯覚に囚われがちであるが、その制度が確立し、コンサートホールの中に囲い込まれる以前には、音楽をこのように「環境的に」聞くことも許容されていた、ということを確認しておきたい。

20世紀に入って大衆の時代となり、彼らに支持されるポピュラー音楽が興隆するとともに、「近

代芸術音楽」の制度は徐々に揺さぶりをかけられ、それと並行して私たちを取り巻く「騒音」（環境音）に再び目が向けられる（耳を開かれる）ことになったのである。その過程で現れたさまざまな取り組みについて次章以下、順を追って見ていきたい。

II

「環境音楽」という言葉が頻繁に口頭に上るようになり、人が音楽を「環境的」なものとして捉えるようになって、「音楽の環境化」が本格的に始まるのは1980年代であると言われている⁵が、ここでは先ずそこに至るまでに見られた環境と音楽を巡る重要なトピックスをいくつか時代を追って見ていきたい。

まず20世紀前半の動きを見てみよう。「近代芸術音楽」に対して最もあからさまな異議申し立てを行った音楽家としてエリック・サティ（Erik Alfred Leslie Satie, 1866-1925）の名を挙げなければならない。「音楽の環境化」という意味ではとりわけ『家具の音楽』の試みが重要であろう。『県知事の執務室の壁紙』、『錬鉄のつづれ織り』、『音のタイル張り舗道』と題された一連の音楽は短いモチーフの繰返しから成り、いわば表現性を極力排除しようとするものである。

それにしても家具の音楽を実現しなければならない。つまり周囲を取りまく雑多な音を考慮に入れる音楽を。それは旋律の美しい音楽で、ナイフやフォークの音を和らげるはずだ。それを圧倒したり、自分を押しついたりするのではなしに。それに会食者たちに沈黙が重く落ちかかるようなときには、その場の飾りにもなるはずだ。（……）それに容赦なくその場に飛びこんでくる街の騒音を中和してくれるはずだ。⁶

それは家具のように目立たず、自己主張しない音楽、聴かれることを意図しない音楽であり、後のBGMを先取りするものであった。「芸術音楽」が作曲家の自我の表現をメッセージとして送り届けるべきものであるとするなら、これはそれと真っ向から対立するものである。この音楽は1920年パリの画廊で催された戯曲上演の幕間に演奏されたが、サティは座って聴こうとする聴

衆に向かって、「おしゃべりを続けるんだ！歩き回って！音楽を聴くんじゃない」と訴えたと言われている。⁷ 後のBGMを先取りしたこの試みは、現代の私たちと違って「聞き流す」ことに不慣れであった聴衆が、ついそれに耳を傾けてしまったことによって失敗に終わるが、新しい聴取のあり方（散漫的聴取）の可能性を先駆的に提示したものとして注目に値する。

サティはここで用いた繰り返しの技法を他の作品においてもしばしば用いているが、それは後の「ミニマル・ミュージック」（後述）を先取りするものでもあった。またさらに、サティはこの当時始まった「音素材の拡大」の動きにも一役買っている。すなわち1917年の『パレード』において、サイレン、ピストル、タイプライターなど楽器以外の音をオーケストラ曲の中に持ち込んだのである。前章で触れたように、「西洋近代芸術音楽」の制度の中では音楽の素材が「楽音」のみに限定され、それ以外の「非楽音」（日常の環境音、騒音）を徹底して排除しようとした。従って日常の音を積極的に音楽の中に持ち込もうとする試みはその制度に対するあからさまな反逆を意味したのである。

このサティと同様の試みは当時いくつか見られたが、なかでもその先駆者となるのは「イタリア未来派」に数えられるルイジ・ルッソロ（Luigi Russolo, 1885-1949）である。「未来派」はマリネッティが1909年に出した「未来派宣言」に端を発するが、都市化や機械文明に積極的な意義を見出し、そこから新たな芸術運動を展開しようとするものであった。その流れの中でルッソロは、1913年「騒音芸術未来派宣言」を発し、「イントナルモーリ」（intonarumori）と称する騒音発生装置を楽器として考案し、それをを用いた『都市の目覚め』（1914年）を作曲した。またエドガー・ヴァレーズ（Edgar Varèse, 1883-1965）は「私は音と雑音を区別しない」と宣言し、『アメリカ』（1920年）や『イオニザシオン』（1931年）のなかでサイレンを鳴らし、ジョージ・アンタイル（George Antheil, 1900-50）は『バレー・メカニック』にブザーやプロペラ音を導入した。このように音楽の素材として現実音を用いる手法は第二次世界大戦後、現実音をテープに録音し、それを素材として音楽を構成する「ミュージック・コンクレート」（後述）へと繋がっていく。

そのように直接日常音を導入するのではないが、オーケストラが飛行機、機関車、製鉄所などの機械音を模倣することによって機械文明を礼賛し、大都市の日常生活を支配するスピード感やダイナミズムを表現するものとして、オネゲル『パシフィック231』（1923年）、プロコフィエフ『鋼

鉄の歩み』(1925年)、モソロフ『鉄工場』(1926年)などを挙げることも出来る。これらはもちろん「芸術作品」として「近代芸術音楽」の流れのなかに置かれるものであるが、「楽音と騒音」の枠組みを取り払うことによって、いわば内側からその堅固な制度に亀裂を入れることになったと言える。それは20世紀を通じて「音楽とは何か」を改めて問い直す「音楽の再定義」の大きな動きを生み出す第一歩となった。

この1920年代には、音楽と環境の問題を考える上で更に重要なもう一つの出来事があった。それはレコードとラジオという電気メディアの出現である。ラジオ放送は1920年アメリカで開始され、レコードは1920年代半ば電気録音技術の開発によって安価な大量生産が可能になり、一般庶民の間にも一気に普及した。これらのメディアは当然のことながら、音楽を囲い込んでいたコンサート・ホールの壁を取り払い、大量の音楽の複製品を広範囲に分配することを可能にしたので、人びとの日常生活が常に周囲に氾濫する音楽によって満たされる「音楽化社会」が誕生することになる。⁸

それと同時にこれらのメディアに適合する音楽として、ジャズを初めとする「ポピュラー音楽」が急速に発展したことも20世紀の音楽を考える際の重要なポイントとなる。「ポピュラー音楽」はそれ以前、「芸術音楽」の前でほとんどとるに足らない弱小ジャンルであったが、その発展にともなって(日本では「クラシック音楽」と呼ばれる)「芸術音楽」と対置される存在になり、その後それを圧倒、陵駕して今日に至っている。この「ポピュラー音楽」の発展・普及それ自体が従って「近代芸術音楽」の制度を根底から揺るがすものとなったと言える。⁹

この電気メディアによって商品として大量生産される複製音楽の氾濫(音楽の日常化)とポピュラー音楽の普及(音楽の大衆化)は、音楽の聴き方にも当然大きな影響を与えることになる。コンサートに出かけていく聴衆は特定の音楽を聴くという目的を持ってその場に臨み(選択的聴取)、注意を集中して音楽を聴くことに専念し(専念聴取)、自らの音楽的教養を駆使して対象となる音楽作品の構造を分析、把握しようとする(構造的聴取)。それに対して、日常生活のなかに氾濫する音楽状況は人びとに、たまたま周辺に流れている音楽を聴くともなく聴き(受動的周辺の聴取)、仕事やショッピング、読書など、何かをしながら(ながら聴取、並行聴取)、注意を集中させることなく聴く(散漫聴取)という新しい聴取のスタイルを次第に習慣づけていく。¹⁰

このような聴取のスタイルの成立は、また1920年代から30年代にかけて無線や有線を用いた音楽配信サービスの会社が登場し、「バックグラウンド・ミュージック」（いわゆるBGM、「エレベーター・ミュージック」という呼称もある）が社会に普及していくことと明らかに関連しているであろう。その代表格は今日でもなおこの分野において世界的な規模で中心的な役割を果たしている「ミューザック」（MUZAK社 1934年設立）であり、電話線を使って最初は主にホテル、レストランに、後にオフィス、工場、商店などに幅広く音楽を配信した。¹¹ その音楽（当初は既成曲の編曲、のち独自に作曲）は作業の能率を上げ、生産性を高め、販売を促進するための機能音楽、応用音楽であり、「聴かれる」ためにではなく、「壁紙のように」日常生活の背景を成すために、表現性を極力抑えた音楽である。これはまさにサティの考えた「家具の音楽」の実現であった。新しい聴取のスタイルがそれに適合した新しい音楽を生み出したのである。BGMはまた、別の見方をすれば、特定の社会空間にある目的を持って人工的な代理環境を築こうとするものであり、このような音楽の出現、定着は「音楽の環境化」の第一歩とみなすこともできるであろう。

III

「音楽の再定義」を考えるうえで、第二次世界大戦後に起こった最初の大きな動きは1948年フランスの放送音響技師であったピエール・シェフェール（Pierre Schaeffer, 1910-1995）が創始した「ミュージック・コンクレート（musique concrète）」の実験である。それは1948年10月5日フランス国営放送によって放送された「騒音コンサート」に始まるとされるが、「楽音」を抽象的な音とすれば）外界に響く「具体的な」音を録音し、素材として電子音響機器によって加工・構成しテープに録音固定する音楽である。1950年磁気テープの導入によって飛躍発展し、これもまたテクノロジーとの共同が生み出した音楽と言える。そして「楽音」以外の音を「楽音」と対等に位置づけようとする音楽素材拡大の試みとして、同じ頃実験開始された同種の試みである「電子音楽」とともにかつての「イタリア未来派」の正統の嫡子と見なすことが出来るであろう。

同じ頃アメリカでは、ジョン・ケージ（John Cage, 1912-1992）が「偶然性の音楽」を提唱し、活発な活動を開始した。それは作曲、演奏、聴取という音楽を実現するそれぞれの過程において

「偶然性」が関与するものを指す（通常作曲の過程に介入する偶然性を「チャンス・オペレーションズ」、演奏、聴取に生じる偶然性を「不確定性」と呼ぶ）が、ケージはそれによって作曲家や演奏者の意図によって制御されることのない「非表現的」な音楽を目指したという点で、サティの後継者となった。なかでも最もラディカルな問題提起となったのは1952年に発表された『4分33秒』である。この「ピアノ曲」ではピアニストは何も音を出さない。聴衆はただ木の葉を揺する風の音、屋根を打つ雨音、途方にくれた聴衆のつぶやきを聴く。ケージはそこで聞こえるすべての音が音楽であるとして、聴衆にその予期されない音に耳を開くことを要求する。「4分33秒」は273秒であり「絶対零度マイナス273度」（=新しい音楽の出発点）を表徴する。ケージが求めているのは、与えられた音楽からあらかじめ作曲家や演奏者によってそこに封じ込められた音楽的意味を読み解く通常の音楽聴取ではなく、聴き手がその場で聴きとった音と戯れ、その戯れのなかから過去のさまざまな体験に応じて自分なりの音楽的意味を紡ぎだす、いわば「創造的聴取」である。それは主観や感情の表現・伝達としての音楽からの解放であり、既成の音楽と聴取のあり方を真っ向から否定し、制度化された耳を壊すことによって、新しい音楽聴取の道を開こうとする試みである。¹² それはまさにマルセル・デュシャンが美術の分野で1917年『泉』によって行ったのと同様に、「音楽とは何か」を根底から問い直す、いわば音楽の「革命」であった。

楽音と日常音の区別を取り払い、すべての音が音楽となりうるとしたケージの問題提起は、その後の音楽のあり方に広範囲にわたって大きな影響を及ぼすことになったが、なかでも「環境と音楽」の問題を考えるうえで最も重要な後継者となったのは、カナダの作曲家 R. マリー・シェーファー (Murray Schafer 1933-) であった。先述のように未来派とサティの流れを受けて楽音と日常の音の区別を取り払い「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」¹³として、音楽を芸術の制度から解放し日常の環境へと拡大しようとしたケージの後を受けて、シェーファーは1960年代後半に「サウンドスケープ (soundscape)」の概念を提唱した。「サウンドスケープ」とはもちろん「風景 (landscape)」と「音 (sound)」を組み合わせた造語であり、視覚ではなく聴覚によって捉える風景の意であるが、それは当時問題になり始めた「騒音公害」に端を発する現代の音環境への危機感から生み出されたものである。彼は産業革命以来現在に至る近代化、都市化の過程で引き起こされた音環境の悪化を、騒音レベル

が低く個々の音が聞き取りやすい「ハイ・ファイ (Hi-Fi) : S (信号) N (雑音) 比の良い環境」から「ロー・ファイ (Lo-Fi) : SN 比の悪い環境」への移行と捉え、日常の音に耳を傾け、そこにどのような音があるのか、つまり環境音の総体 (音楽作品、自然音、機械音、人間の出す音、声) を詳細に記録・分析することによって、環境とそこに暮らす人びととの係わりを明らかにし、両者の新しい、より良き関係を再構築することを目指した。¹⁴ その際シェーファーはサウンドスケープを「基調音 (keynote sound) : 図に対して地、ある社会で絶えず鳴り響いている音で、特に意識して聴かれることのない音」、「音信号 (sound signal) : そこで暮らす人びとにとって目立った音として聴き取られる音、図柄となる音」、「音標識 (soundmark) : 音信号の中でその共同体をアイデンティファイするシンボリックの意味を持つ音」に分けている。¹⁵ この「図と地」の関係は、もちろん決して固定されたものではなく、その音風景の聴取者の主観と時々に関心事に従って移り変わるものであり、その意味でサウンドスケープが環境世界と人間の関係性の上に成り立つものであることに改めて留意しておきたい。シェーファーは1970年以降、彼が立ち上げた「世界サウンドスケープ・プロジェクト (WSP)」において、北米やヨーロッパの特定地域の音環境の詳細な見取り図を作成したが、この調査研究活動と「サウンド・エデュケーション」と呼ぶ教育活動によって、地域の音環境に対する人びとの意識を向上させ、更には音環境の質を改善する原理を模索し、新しい魅力的な環境の創出を目指す「サウンドスケープ・デザイン」の方向へと進んでいった。彼もまた新しい聴取のあり方の発展に大きく寄与したひとりと言える。

ケージの後を受けて1960年代に現れた新しい音楽上の動きとして、「ミニマル・ミュージック」の登場にも触れておきたい。これはラ・モンテ・ヤングのイベント『コンポジション1960』を起源とし、テイラー・ライリー『インC』(1964年)、スティーヴ・ライヒ『ピアノ・フェーズ』(1967年)、フィリップ・グラス『浜辺のアインシュタイン』(1975年)などに代表される音楽ジャンルである。この呼称は美術の「ミニマル・アート」からの転用であるが、最小限 (ミニマル) の表現性を備えた音楽の意であり、音の動きを最小限に抑え、パターン化された短い音型の反復やドローン (持続音) の多用によって特徴付けられる音楽である。それは芸術音楽の分野にありながら、完成された「作品」として享受するというより、聴き手が音楽的プロセスのなかで、例えば単調な反復の過程に起こる微妙なズレを聴き取り、そこに自分なりの音楽的意味を感じ取ること

に、聴くことの喜びを見出すような音楽である。従ってこれもまた、聴き手に何かを発見させる能動的、創造的聴取を促す音楽であると言える。また反復に特徴付けられる「非表現的音楽」という意味では、先に触れたサティや「セリー音楽」の租アントン・ウェーベルン、初期のケージの系譜に連なるものである。ミニマル・ミュージックは次第に大衆化し、ロックや我国の久石譲にも影響を与えた。

IV

本章では、1980年代に本格的な「音楽の環境化」が始まるのに先立ってすでに1970年代に現れた、それを準備するものとみなすことのできる二つの動きに触れておきたい。

まずイギリスのロック・アーティスト、ブライアン・イーノ (Brian Eano, 1948-) は1975年「オブスキュア・レーベル」を設立し、様々なアーティスト達による、既成の音楽の枠にとらわれない実験的な新しい試みを記録するレコードをプロデュースした。そのなかには彼自身の作品『控えめな音楽 (discreet music)』も含まれていたが、そのライナーノートで彼は

私は聴くこともでき、また無視することもできる曲を作ろうと試みました。おそらくは「食事の時にフォークやナイフの音に紛れてしまう」ような音楽を作ろうとしたサティの精神で。¹⁶

と述べて自身があの「家具の音楽」のサティの後継者たることを宣言している。彼は聴くことを強制しない「控えめな」音楽によって「日常空間のなかで音を環境化する独自のスタイル」の確立を目指したが、その後「アンビエント・ミュージック (ambient music 包み込む音楽)」を提唱し、新しい「環境音楽」のシリーズを発表し始める。それは第一作『空港のための音楽』(music for Airports 1979年) に示されているように、従来のBGMが環境とは関わりのない音楽を持ち込むことによっていわば代理環境を形成するものであったのに対し、場所や空間の特性に配慮した音楽によって、そこにいる人間、この場合には、例えば少しばかり不安を抱えて空港

にやって来た人びとを包み込み、環境と融和させるような働きをする。この特定の環境と融和する音響という考え方はこれから述べる「サウンド・アート」とも繋がっている。また、イーノはその後「ブライアン・イーノ — ビデオアートと環境音楽の世界」展（1983年 東京）を開催するなど、視覚と音楽を結び付ける試みを行っており、それによっても音響彫刻などのインターネット的な動きの先駆けとなっている。

続いて取り上げるのは、打楽器奏者として出発しながら、聴衆に一定の聴き方を強要するコンサートという形式に限界を感じ、不特定多数の聴衆にその感性に応じた自由な聴取を可能にする開かれた音響作品「サウンド・インスタレーション」を発表したマックス・ニューハウス（Max Neuhaus, 1939-2009）である。その代表作『タイムズ・スクエア』（Times Square, 1977-92）はブロードウェイと7番街通りが交差する、ニューヨークでも最も交通が激しく、店舗の広告音や車の騒音に満たされた交差点の地下鉄通風孔に、電子機器による4種類の低周波ドローン（持続音）を15年間にわたって流し続けるというものであった。そこは通常人びとがただ通過するにすぎない場所であるが、仕掛けられた微小な音に気づいて立ち止まった人は、その音を引きがねにその空間を満たす音環境全体に注意を向けるはずである。そこからどのような音を取捨選択して聞き取るかは、聴き手自身に委ねられている。つまり、「周囲の音との極僅かな差をもった響きに触発されて、今までは社会的惰性のなかで無化されてきた、音響と空間との新たな関係が、聴き手の自発性によって生産される」¹⁷という新しい種類の聴取体験が生み出されるのである。ここではその音が極小さなものである、という点にも着目すべきであろう。その小さく、「控えめな」音は先のイーノの場合と同じく、聴き手に特定の聴き方を強要するものではなく、その「非支配性」によって、自発的、創造的聴取を可能にするという点において、近代芸術音楽作品と対極を成す物であると言えることができるのである。

V

「音楽の環境化」が本格的に始まるその直前、1979年にその新しい時代の幕開けを飾るにふさわしい一つの象徴的な出来事があった。ヘッドフォン・ステレオ「ウォークマン」の登場である。

カー・ラジオから始まった音楽のモバイル化はここにひとまずその完成形を得て、人々の日常生活への音楽の浸透の度合いも極まったと言える。それはまた、日常の風景と音楽を結びつけることによって、視覚と聴覚を統合するという働きをした。それはしかし、時には中毒症状を引き起こし、ひとを音楽漬けの状態にし、また場合によっては「ながら聴取」、散漫な聴取が常態化し、ある種の「耳の劣化」が促進されることにもなった。大音量の音楽を聴き続けることは、実際に聴力の損傷をもたらすこともある。いずれにせよ、それは iPod、iPhone と形を変えながらも、しっかり人々の生活に組み込まれ、定着して現在にいたっている。視覚と聴覚の統合という意味では MTV やビデオというメディアが80年代に普及したこともここで想起しておきたい。前章で挙げたイーノの例はビデオ・アートの先駆的なものである。

さらに「音楽の環境化」の具体的な例を挙げるとすれば、日常生活に必要な信号音に音楽を用いるサウンド・サイン、その例として横断歩道の横断可能時に流れるメロディー、駅のホームの発車合図や電車の接近を知らせる音楽などがある。また一時期日本中に設置の流行が見られた「メロディー橋」（人が渡ると一定の音楽が流れるもの、渡る人が欄干を叩くと聞きなれたメロディーになるものなど）のような遊戯的施設などもある。それらは一種の環境デザインと言えるが、反面音の押し付けでもあり、人によってはそれをまさに騒音と受け止める者もあろう。一方、シェーファーやイーノ、ニューハウスの流れを汲むものとして、周辺地域のサウンドスケープに十分配慮した上で、特定のビルや広場に新たなサウンド・マーク的な音を時報などの形で仕掛ける例、¹⁸ また単なる BGM を越えて、博物館や美術館の展示内容に合わせてエントランス、廊下から展示室に至る建物全体の音響をデザインしようとする試みも現れた。¹⁹

このように日常生活のなかに「音楽の環境化」が浸透すると同時に、より創造的、表出的側面を強調して「サウンド・アート」という言葉が流通しはじめるのも1980年代であった。この語は純粋な音楽芸術作品を除く、「音を用いた芸術」、例えば「サウンド・インスタレーション」、「音響彫刻」、音を伴うパフォーマンスなど、多様な手法を用いた多様な試みに対して広く使用されるので、ひとつのジャンルとして定義することは難しい。むしろアーティストと聴衆の共同作業による新しい感性の発掘を目指して、既成の境界や枠組みを越えようとする志向が強く、本質的に定義によって囲い込まれることから逃れようとするジャンルであるとも言える。従って「アー

ト」とは言うものの、先に触れた「西洋近代芸術」とは真っ向から対立するものである、という点を確認しておかなければならない。この「サウンド・アート」は今なお現在進行形のジャンルとしてさまざまな試みが行われているが、ここでは筆者自身がその「作品」（もちろん通常の「芸術音楽」のように自己完結的な「作品」ではないが）に触れることのできた二人の日本人アーティストを紹介して本稿を閉じたい。

一人目は藤本由紀夫（1950-）である。彼は電子音楽から出発したが、80年代後半、マルセル・デュシャンのレディメイドの考えに影響を受け、既成のオルゴールを用いたサウンド・オブジェを製作する。その櫛歯を曲げて故意に音を制限された機械から奏でられる小さな音が、聴き手により積極的な聴取を促し、聴覚の感度を上げることを発見する。それ以降、彼の関心は「音を出す」ことから「音を聞く」ことへと移行していった。²⁰ そして生まれたのが、彼自身代表作という「EARS WITH CHAIR」のシリーズである。椅子が置かれ、ちょうど座る人の耳が当たるように固定された塩化ビニールのパイプが設置されている。周囲の音が、固有の振動数を持つパイプを通ることによって独特な「唸り」が生じ、その「ウォーン」という響きが不思議な音楽のように聞こえ、それとともに目の前の風景さえ微妙に色調を変えていく、という体験を与えてくれる。

音を作り出さなくても、聞く環境を少し変えてやるだけで、われわれの聴覚は「音楽」を作り出す能力を秘めているのだ。²¹

と藤本は言う。彼にとって「作品」は、「結果」ではなく、音に気づかせ、発見させるための「きっかけ」であり、日常の世界を変換する装置となりうるのだ。藤本の作品をもう一つ紹介しておこう。「BROOM」²²という作品がある。部屋に枯れ葉を敷き詰められており、鑑賞者が入って歩き出すと音がする。当然その動きに従って音は変化する。彼は自分で音を出しつつ、それを聴き、その変化を子どものように遊戯的に楽しむことができるのである。

二人目は鈴木昭男（1941-）である。彼の原点は1963年、名古屋駅における「バケツ投擲」にあると言われている。中央線プラットホームから地下へ向かう階段の上から、空き缶、玩具のガ

ラガラ、茶筒などを詰め込んだ大バケツを投げ出したのだ。壮大な音の饗宴を予想したが、大した音は鳴らず、結果は失敗に終わったが、これ以後彼はこの「〈投げかけ〉と〈たどり〉」²³の行為を積み重ねて行く。それは非公開で自らの修行のために行われたので「自修イベント」と呼ばれる。建築士として階段の設計に携わっていた彼の関心は当初階段の形状にあったが、それが次第に音の方へと移行し、声をだしたり、手を叩いたりしてそのエコーが面白く響く「エコーポイントを探る」といった「音を聴く」〈たどり〉へと重点を移していく。藤本の場合と同じく、「聴くこと」が重要になったのだ。そして1988年9月23日に実施された『日向ぼっこの空間』のイベントにたどり着く。それは高さ3, 2メートル、長さ17, 4メートルの二面の日干し煉瓦を7メートルの距離を置いて向かい合わせに並べ、その間に日の出から日没までの12時間座ってただひたすら「自然の音を聴く」ことに専念するというものである。それは秋の一日に特異な空間に身を置き、周囲の音に終日耳を傾ける長閑な営為になるはずであったが、実際には鈴木は何かを聴かなければならないという重圧にさらされ、その圧迫感からほとんど何も聴けないという状況に陥ってしまう。そこで彼はあえて聴くことをやめる、すなわち聴こうという意識の集中をいったん解くという戦術をとる。すると、この「聴く」ためのプロジェクトにおいて「聴くことを放棄」した瞬間に、周囲の音が圧倒的な迫力で彼を襲い、全身が耳のような状態になってそれを受け止める。そこにおいて彼は音と対峙するのではなく、「音と同化する」という境地に達することができたのである。²⁴

その後、鈴木は「自修」という閉じられた形ではなく、他者と経験を共有する、より社会に開かれた「点音」(おとだて) と称するプロジェクトを1996年のベルリンを皮切りに、パリ(1997年)、チューウエイ(台湾、2002年)、和歌山(2005年)などで次々に行った。「点音」とは野外の茶会「野点」から思いつかれた造語であり、町のなかでひとが立ち止まって周囲の音に耳を澄ますべきポイントを鈴木が数十箇所選んで、白いペンキで耳であると同時に足を形どったシンプルなマークを施すというものである。ひとは選ばれた場所に立ち、耳を澄ますと、当然その前に広がる風景が目に入る。その視覚と聴覚の結びつきが、見え方、聞こえ方を変える、そのようなポイントを鈴木は探そうとする。それは一種の感覚のトレーニングであり、「見ること」と「聴くこと」が単なる受け身ではなく、いわば「前向きな受け身」、積極的な受け身の状態となることを目指

すものである。その「新しい目」と「新しい耳」によって捉えられた風景と音の交響（響きあい）が、「音楽」となる。創造的聴取によって、そこに佇む一人ひとりが自分だけの「音楽」を発見するのである。

終わりに

「サウンド・アート」の例としてここで取り上げた藤本と鈴木の場合にはいずれも「聴くこと」が重要であった。「サウンド・アート」が音に関わるアートである以上、音を聴くことが重要になるのは当然のことである。それは単に音を受け止めるだけの受動的な聴取ではなく、ケージがかつて『4分33秒』において聴衆に要請したものの、「音楽」を発見する「創造的聴取」である。その創造的聴取を導き出すためのきっかけとして、しばしば「小さな音」が使われる。鈴木と交流が深く、活動を共にしたこともあるロルフ・ユリウス（Rolf Julius, 1939—2011）は名刺に「Rolf Julius - small music」²⁵と記していたという。第4章で触れたニューハウスも小さな音を使っていた。その場を支配する大音響ではなく、ふと聴きとられた控えめな音が今まで気づかなかった周囲の音環境に耳を開かせるきっかけを与えてくれる。極端な場合にはケージのようにアーティストが音を提供しないこともあれば、ニューハウスのように単純な持続音など、構成感の希薄な連続音の場合もあり、また普通の音楽として旋律やリズムの感じ取れる場合もあるだろうが、いずれ場合にもそれは「今まで気付かなかったものに気付いたり、感じ方が変わったり、日常的なものに新たな感性をもって接し、見たり聞いたりできるような音楽」²⁶と呼ぶことができる。

ここでB. イーノが自身の音楽のひとつに『控えめな音楽』というタイトルを付けていたことを思い出してもよい。控えめであること、支配しようとしなくていいことが、どうやら重要になるようだ。環境（ひとが生活している周りの世界）を支配しようとしなくていい音（音楽）、それが聴くひとを他者や環境と結びつける媒体となり、そこに創造的聴取の可能性が生まれる。それによって環境との対話の中から紡ぎだされる音楽、それこそが真に「環境的な」音楽、「環境音楽」のあるべきひとつの形ではないだろうか。環境には当然、「自然」も含まれている。自然をやみくもに統御し、支配しようとする、カント的な人間中心主義による近代的自然観を越えて、自然との

新しい融和的な共存のかたちを探る必要があるであろうが、それとともに環境全体と私たちがいかに関わっていくべきか、近代化の過程で生み出されたさまざまな問題を解決していきながら、新しい道を模索しなければならない。その際、人間が「環境」との間に新しい関係を築くための何らかのきっかけを与えることのできるような「環境音楽」の発展形を生み出す可能性を、私たちは見つけることができるだろうか。

註

1. これらの事項については第Ⅱ章以下で詳述する。
2. 以下の論文参照：畑 公也『『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—』神戸薬科大学研究論集Libra第4号 2003年 33-49ページ。
同（Ⅱ）神戸薬科大学研究論集Libra第6号 2005年 1-22ページ。
同（Ⅲ）神戸薬科大学研究論集Libra第8号 2008年 1-22ページ。
3. 芸術音楽の理想的な聴取についてはアドルノが詳述している。Theodor W. Adorno : Einleitung in die Musiksoziologie. In : Gesammelte Schriften. Bd.14. Frankfurt a. M. 1974, S.192ff. 邦訳：『音楽社会学序説』高辻知義・渡辺 健訳 平凡社 1999年 23ページ以下。
4. Immanuel Kant : Kritik der Urteilskraft. In : Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Hsg. Von Manfred Frank und Véronique Zanetti. Bd. 2. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt a. M. 2001, S. 654. 邦訳：『カント全集』第8巻 原 佑訳 理想社 1982年 214ページ。
5. 吉村 弘『都市の音』（櫻井哲男編『二〇世紀の音』）ドメス出版1995年 217ページ。
6. M.ブルデル『エリック・サティ』高橋悠治他訳 リブポート 1984年 166ページ。
7. 渡辺 裕『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社 1989年107ページより引用。
8. 小川博司『音楽する社会』勁草書房 1988年 第1章「音楽化社会の構図」、第2章「音楽化社会の諸相」参照。
9. 畑 前掲論文（Ⅲ）参照。
10. 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—環境音楽とは何か』）時事通信社 1986年 157ページ以下参照。
11. ジョゼフ・ランザ『エレベーター・ミュージック—BGMの歴史』岩本正恵訳 白水社 1997年 56ページ以下参照。
12. 庄野 進はこのケージによって導かれた「創造的聴取」のメカニズムを「聴取の詩学」と名付け、通常の音楽聴取の「聴取の解釈学」と対比させて、説得的に論じている。
庄野 進『聴取の詩学—J.ケージから、そしてJ.ケージへ』勁草書房 1991年 参照。
13. 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。

14. 同上 77ページ以下。
15. 同上 30ページ以下。
16. CD: Brian Eno 'Discreet Music' (Virgin Records Ltd. 2004)作曲家自身によるライナーノートより引用。
17. 庄野 進 前掲書 15ページ。
18. 例えば吉村 弘作曲による松本市商業施設「ピレネ」の時報（1984年）や多摩市「パルテノン多摩」エントランス広場の「サウンド・タワー」プロデュースなどが挙げられる。
19. 芦川 聡による釧路市立博物館（1983年）や富田 勲、広瀬量平らによる熱海市MOA美術館（1982年）のサウンドスケープデザインの例が挙げられる。
20. 「藤本由紀夫展 by f about f」（西宮市大谷記念美術館 2002年）カタログ 25ページ。
21. 同上 26ページ。
22. 藤本は1997年以降、このインスタレーションを各地で繰返し行っているが、特に西宮市大谷記念美術館で1997年から10年間、毎年一日だけ開かれた『美術館の遠足』展において最後の年を除いて毎回設置された。
23. 中川 真による鈴木昭男のインタビュー参照。中川 真『サウンドアートのトポス』昭和堂 2007年 95ページ以下。
24. 同上 109ページ以下参照。
25. 同上 53ページ。
26. 芦川 聡『風景としての音楽』（前掲『波の記譜法』 8ページ以下。