

JASMIM ジャーナル（日本音楽即興学会誌）第 10 巻 2025 年

目次

巻頭言

日本音楽即興学会編集委員会委員長 若尾 裕 2

研究報告

〈関係性の音楽〉とは何か？ ササマユウコ（音楽家／芸術教育デザイン室 CONNECT） 4

JASMIM 助成イベント実施報告

書かれた音楽×書かれない音楽—寺内大輔作品展（2023 年度） 寺内 大輔 17

クリエイティブ・ミュージック・フェスティバル（CMF）「ことばによって音楽をつくるには」  
（2024 年度） 若尾 裕 25

書評

『音楽科教育はなぜ存在しなければならないのか—「良い音楽科教育」を構想するための目的論』明治図書出版（長谷川諒著） 長谷川諒 27

John Lely & James Saunders: Word Events: Perspectives on Verbal Notation(2012),  
Continuum Intl Pub Group 若尾 裕 30

## 巻頭言

**JASMIM ジャーナル編集委員会委員長 若尾 裕**

JASMIM ジャーナル 2024 をお届けします。2024 年 4 月より編集委員会のメンバーが今田 匡彦、金崎惣一、藤尾かの子、松本哲平、若尾 裕（委員長）（敬称略、あいうえお順）の 5 名に変わりました。いまのところ WEB 誌のままですが、即興音楽に関する学術誌としての位置を確立しようと努力していきたいと思っておりますので、会員みなさまのいっそうのご協力をお願いしたいと思っております。

今号は研究報告 1、JASMIM 支援イベント報告 2、書評 2 の計 5 編の内容です。来年度は特に原著論文の投稿をぜひにご期待したいと思っております。

研究報告

〈関係性の音楽〉とは何か？

—音楽と美術の境界をきく—

What is “Relational Music”？

:Listening to the Boundary between Music and Art

ササマユウコ

音楽家／芸術教育デザイン室 CONNECT

Yuko SASAMA

Soundscape thinker

## 概要

本稿は 2023 年度本学会奨励賞を受賞した第 15 回大会の発表テーマ『即興とは何か？～“関係性の音楽”としての思考と実験（英題：What is improvisation? Thought and Experiment as "Relational Music".）』を発展させた研究報告である。

ここで筆者が〈問い〉として投げかける〈関係性の音楽〉とは、Music of Relationship ではなく Relational Music である。この考え方はフランスのキュレーター／美術批評家ニコラ・ブリオーの〈関係性の美学〉に基づいている。この美学は 90 年代の現代アートに大きな影響を与え、今も各所で議論が続く 21 世紀にふさわしい新しい芸術論である。

この思考実験では、ブリオーの美学から生まれた〈リレーショナル・アート〉と音楽領域の〈サウンドスケープ〉との親和性を探っていく。さらに 20 世紀 100 年の美術史のなかで〈参加型アート〉に影響を与えた音楽、また筆者の身近に生まれている音のない〈ろう者のオンガク〉の存在とも響き合せながら、〈関係性の音楽／Relational Music〉とは何かを探っていく。

視座となるカナダの作曲家 R.M. シェーファーの〈サウンドスケープ〉思考は、音楽と美術の境界にある〈鳴り響く森羅万象 Sonic Universe〉をきく態度から生まれる。その〈場〉を目できく、耳でみるように〈関係性の音楽〉として捉え直し、21 世紀の新しいオンガクのかたちに思いを馳せる。

## Abstract

This paper is a research report that expands on the presentation theme "What is improvisation? Thought and Experiment as 'Relational Music'" given at the 15th conference, for which the Society received the 2023 Encouragement Award.

The "relational music" that the author poses here is not "Music of Relationship" but "Relational Music". This idea is based on the "Relational Aesthetics" of French curator and art critic Nicolas Bourriaud. This aesthetics had a major impact on contemporary art in the 1990s, and is a new art theory appropriate for the 21st century, where discussion continues in various places today.

In this thought experiment, we explore the affinity between "Relational Art" born from Bourriaud's aesthetics, and "Soundscape" in the musical realm. We also explore what "Relational Music" is, while considering the music that influenced "Participatory Art" in the 100-year history of art in the 20th century, and the existence of silent "Deaf Music" that has been created by deaf artists.

The "Soundscape" thinking of Canadian composer R. M. Schafer, which serves as our perspective, is born from an attitude of listening to the "Sonic Universe" that is the boundary between music and art. We reinterpret this "field" as "Relational Music" as if we were listening to it with our all perception, and think about "new style of music" in the 21st century.

**Keywords:** Soundscape, Relational Aesthetics, R.M. Schafer, Sound Education, Philosophical Dialogue

## 1. はじめに

本稿は 2023 年度本学会奨励賞を受賞した第 15 回大会の発表テーマ『即興とは何か？～“関係性の音楽”としての思考と実験（英題：What is improvisation? Thought and Experiment as "Relational Music".）』を発展させた試論である<sup>i</sup>。ここで筆者が〈問い〉として投げかける〈関係性の音楽／リレーショナル・ミュージック〉とは、R.M. シェーファアの提唱した〈サウンドスケープ〉を〈知覚された場の関係性〉と捉え直した音楽観をもとにしている。同時に、90 年代の現代アートに大きな影響を与え、今も議論が続いているフランスのキュレーター／美術批評家ニコラ・ブリオーの〈関係性の美学〉、そこから生まれた〈リレーショナル・アート〉の体験、さらに 20 世紀 100 年間の〈参加型アート〉の歴史とも響き合せて思考する。なぜならシェーファアの人生がそうであったように、〈サウンドスケープ〉思想の本質に触れるには、音楽と美術、聴覚と視覚、さまざまな領域のあいだに生まれる〈環境〉をきく態度が不可欠だからだ。本来ならば〈サウンド・エデュケーション〉の 101 番目の課題として、オトやモノを媒体に知覚を研ぎ澄ませながら〈関係性の音楽〉を問い、双方向的な対話の場で考えることが望ましい。まさにそのプロセスこそが〈リレーショナル・アート〉の体験であり、〈場の関係性〉そのものを音楽的に捉え直す思考実験になるからだ。

この拙い〈文章〉は一方向的な単旋律になりがちで、筆者の多声的な思考のアウトプットとは非常に相性が悪いと感じている。しかし一方で、この小さな思考実験が水面に投げた小石のように静かな〈問い〉の波紋を広げていくことを密かに期待する。

## 2. 音楽と美術の〈境界〉をきく

そもそも筆者が〈リレーショナル・アート〉と呼ばれる〈新しい関係性のかたち〉に出会ったのは、2014 年に東京・森美術館で開催された『リー・ミンウェイ<sup>ii</sup>とその関係～見る、話す、贈る、書く、食べる、そして世界とつながる』展だった。このタイトルが示すように、台湾出身の同世代アーティストが提示する〈参加型アート〉は、何気ない日常行為を〈アート〉と捉え直し、個と個が響き合う双方向的な〈関係性〉を丁寧に紡ごうとする。その静かな空間の佇まいは、アーティストからの一方向的で非対称な〈関係性〉を生みがちな従来の〈参加型アート〉とは一線を画す穏やかな印象だった。この展覧会は東日本大震災で分断された当時の社会に〈つながり〉を取り戻そうとする企画者（担当学芸員：片岡真実）のメッセージと共に、筆者を含めた観客たちの傷ついた心を静かに癒しながら、壊れてしまった世界との〈関係性の編み直し〉を提示していた。

中でも筆者の心を強く捉えたのは、〈関係性を考えるための作品〉の展示室内に飾られたジョン・ケージ作『4 分 33 秒』の楽譜である。それに加えて、京都・龍安寺の石庭をみる

／きく版画作品や〈易の音楽〉の LP ジャケットが、ケージの思想に大きな影響を与えた鈴木大拙の〈禪〉講義の英語音声と共に展示されていた。震災後に突き付けられた〈音楽とは何か〉という大きな〈問い〉と、世界を〈関係性〉から捉え直そうとする美術の視座が、筆者の中で響き合った。この展示室はブリオーの〈関係性の美学〉を通奏にしながらも、日常と芸術を地続きにする〈東洋思想〉の再発見を促していた（むしろ展覧会の本質はこちらにあった）。そこには西洋中心主義で語られる現代アートの歴史、原発事故を招いた経済中心主義の社会、双方への批判精神が内在していたと思う。

ケージの東洋的な思想は〈サウンドスケープ〉を提唱したシェーファーにも大きな影響を与えている<sup>iii</sup>。興味深いのは、両氏ともに聴覚と視覚、音楽と美術の〈境界〉に存在したことだ。ケージの図形楽譜は記号的ではなく動的で直観的な抽象画の趣きである。“美術”の版画作品は、全身で知覚した風景の中に捉えた〈関係性〉の描写だ。一方でシェーファーの図形楽譜は、水や雪の自然現象を科学的に記録した博物画の印象で、10 代の頃に美術教育を受けた観察眼／画力がある。ふたりの様式は異なるが、聴覚と視覚を平等に扱った共感的な〈図形楽譜〉は音楽理論の枠を越え、音楽と美術、自己と環境を響き合わせた〈関係性の音楽〉とも言える。もしくは森羅万象に全身をひらいた〈知覚の記録〉と言えるだろう。ケージやシェーファーのオンガク<sup>iv</sup>が美術領域にも影響を与えているのは、そこに他領域を受け入れる〈余白〉があるからだ。その〈余白〉に音楽と美術の〈境界〉が生まれる。ふたりの〈目でみる、耳でみる〉世界の本質は、〈音の関係性〉のルールに則った作為や自我の表出ではなく、自己を〈空〉にして自然の〈偶然性〉や〈不確定性〉に全身をひらいたときに、きこえてくる〈関係性のオンガク〉だ。だからこそ〈関係性の美学〉そして〈リレーショナル・アート〉をめぐる議論は、音楽領域にとっても無関係ではないのである。

美術と音楽の〈関係性〉を紐解くことは重要だ。特に 20 世紀初頭のダダやシュルレアリズムから始まる〈参加型アート〉やパフォーマンスの歴史は、美術のみならず即興音楽の歴史とも重なり合ってきた。2012 年にアメリカの美術史家クレア・ビショップが著書『人工地獄～現代アートと観客の政治学』（2016）の中で、コトとしての〈参加型アート〉100 年の歴史に自らの参加体験も交えて光を当てた。ビショップは 90 年代ブリオーの〈関係性の美学〉を〈敵対性〉の不在からユートピア的と批判し、自らの美学と一線を画しながら発展的な議論を続けている。さらに彼女は男性中心だった 20 世紀の〈参加型アート〉に内在する〈暴力性〉や〈排他性〉、観客の居心地の悪さをフェミニズムの視点を絡めて指摘した。つまり〈関係性の質〉に言及した。加えて、日常と芸術をつなごうとしたジョン・ケージやフルクサス周縁の音楽家たちの存在、彼らの音楽が〈参加型アート〉に与えた影響の大きさを〈美術史〉の文脈から高く評価した点にも注目したい。

ブリオーとビショップを軸とする〈関係性の美学〉をめぐる活発な議論は、〈現代アート〉の歴史を少なからずアップデートしている。〈リレーショナル・アート〉という新しい視座は、リアル／バーチャル問わず次世代アーティストの表現を領域横断的に拡張している。特に昨今の〈音楽と美術の境界〉は、〈参加型アート〉のみならず〈新しいオンガクのかたち〉

を求めた現代音楽家たちの逃亡先となっている。聴覚と視覚が融合した映像作品、演奏目的ではなく絵画作品として描かれる楽譜のみならず、〈サウンドアート〉や〈聴覚的アート〉と称される作品には、いわゆる〈現代音楽〉よりも同時代性を反映した〈音楽作品〉に出会うことがある。この現象をどう捉えたら良いだろうか<sup>v</sup>。今回は言及しないが、生成 AI を使用した新しい創作領域<sup>vi</sup>もこれから無視できないだろう。

〈現代アート〉が間接的に〈現代音楽〉に影響を与えた事例として記憶に新しいのは、『ダンシング・クィア〜オーケストラのための』で 2023 年度芥川也寸志サントリー作曲賞を受賞したオーストリア在住の若手作曲家／向井航の言葉である。彼はドイツで 5 年に 1 度開催される大型アート・イベント「ドクメンタ」を観て、「現代音楽にも現代アートのような社会的テーマが必要な時代だと気づき、LGBTQ をテーマに作曲した」(要約)と語った<sup>vii</sup>。結果が示すように〈音響〉の新しさが求められる〈現代音楽の作曲〉のコンペティションで、社会的な〈テーマ性〉も高く評価されたことは興味深い。何よりこの作品には作曲者の〈当事者性〉が内在するという。閉鎖的な印象だった〈現代音楽〉の世界にも、少しずつ新しい時代の光が差し込みはじめている。おそらくここから〈楽譜審査〉が必須の作曲賞、つまり〈聴覚芸術／音〉のみで社会問題と向き合うことの意義が問われていくだろう。そこに生まれる不自由さ／不自然さ、そもそも〈音楽〉には社会性が必要か否か、その〈関係性〉には多様な見解が生まれていくはずだ（それは良いことだと筆者は思う）。この動向は〈関係性の美学〉の議論とも響き合うはずで、今後も〈音楽と美術の境界〉に注目していきたいと思う。

### 3. 「音楽、サウンドスケープ、社会福祉」のまなざしから

音楽が美術に歩み寄らず、例えば〈聴覚だけ〉で社会問題にコミットした場合、どのような問題にぶつかるだろうか。ここではプロテストソングや商業音楽を除き、いわゆる〈現代音楽〉と呼ばれる国内の〈アカデミック音楽〉と社会の〈関係性〉に照らし合わせて考えてみたい。

まず、閉ざされたアカデミック・エリートの世界では、多様な〈社会的マイノリティ〉が初めから排除された構図がある。つまり〈当事者性の不在〉に陥りやすい。音楽家はその歪な構造そのものを疑い、まず自らの社会的立場を俯瞰しなければならないだろう。一般社会では音楽家もまたマイノリティ（少数派）だが、〈現代音楽〉は芸術ヒエラルキーの上位に位置している。経済活動と距離を置き、〈難解さ〉や〈専門性〉や〈表現の自由〉が担保され、しかるべき〈権威〉の後ろ盾も得られるからだ。だからこそ〈強者〉としての自覚、作品の〈テーマ〉となり得る社会問題、マイノリティ文化に対する平等で真摯な態度が求められる。それは対象者を自らの〈芸術の素材〉として安易に扱わないための、もっと言えば〈搾取〉しないための倫理である。自身と対象者の世界を反転させる想像力、作品のテーマとなる人や文化やコミュニティとの丁寧な〈関係性〉を築くプロセスは必要不可欠だ。〈当事者性〉を含む内発的な動機、〈音の関係性〉よりも〈関係性のオンガク〉が優先される。

社会は音楽にも〈アクセシビリティ〉を求めている<sup>viii</sup>。五線譜の言語は専門性が高く、非言語の生成AIや作曲アプリのように誰もが共感的にアクセスできるものではない。この閉ざされた言語世界の内側から社会問題にコミットするとき、〈誰のため、何のため〉か、その目的が厳しく問われていくだろう。テーマとなるヒト・コト・モノに対して〈関係性の美〉が存在するか否か。それが〈芸術性〉、〈音楽性〉以上に求められる〈場〉もあるだろう。だからこそ、社会をまなざす音楽家たちは、全知覚的な〈アクセシビリティ〉すなわち〈耳以外〉でもアクセス可能な〈音楽／オンガク〉を求めて美術領域に〈越境〉する。もしくは音楽領域に軸足を置いたまま楽譜を手離し、自らも演奏者となって境界線が溶け合う〈場〉そのものを〈オンガク〉として社会にひらこうとする<sup>ix</sup>。

さらに次世代の音楽家たちは、作品の形式から従来型の音楽ホールにも一石を投じる。西洋型ホールはステージから客席へ、身体／座席を固定した一方向的な関係性を前提に設計された。それは〈聴覚重視〉の空間であり、双方向的で動的で平等な〈関係性の音楽〉の実現には適さない。観客と演奏者が同じ目線で〈輪座する〉ことも難しいのである。観客だけでなく音楽家自身の車椅子利用、託児を想定した楽屋裏は皆無に近いだろう。予め固定された〈場の関係性〉は何とも窮屈だし、音楽家の人生観そのものを狭めてしまう。〈新しいオンガクのかたち〉とは〈新しい関係性〉のことである。そこを目指す音楽家たちが、美術館や可動式の劇場、学校やコミュニティ施設、そして街中や野外を選ぶ理由はここにある。ホールが被災して、やむを得ず街に出た東日本大震災当時との差異である。昨今の動向は、20世紀半ばに美術館のホワイトキューブを嫌って街に出たシュルレアリストたちの〈参加型アート〉の歴史と共通する。その一方で、美術館を社会に〈ひらく〉ためのコンサートも増えている。しかし〈音楽ホールの固定された関係性〉をそのまま持ち込むような会場設営やプログラム形式が少なくない。せつかくなれば、〈音楽と美術の境界〉を生むような〈関係性〉の創意工夫を期待したい。そこには美術の〈インスタレーション〉、そして〈サウンドスケープ〉の知恵が大いに役に立つはずだ。

#### 4. 音のない世界のオンガク

美術領域の〈アール・ブリュット〉や〈関係性の美学〉の議論と並行するように、昨今は社会の多様性を前提としたコミュニティ音楽や音楽療法、さまざまな〈障害〉をもつ人たちが主体となる福祉の場の音楽活動にも注目が集まっている。ちなみに現在の〈障害〉の概念は、病理的定理による〈個人モデル〉ではなく、個人と社会のあいだに配慮すべき障害があると考える文化的定理〈社会モデル〉に変化している。例えば〈個人モデル〉では、〈ろう者〉と呼ばれる手話と視覚情報を母体に〈音のない世界〉に生きる人たちに、〈音のある世界〉に生きる聴者が〈聴覚的な音楽〉を教える〈一方向的な関係性〉を生みやすい。しかし〈社会モデル〉では、まず〈ろう者〉の母語である手話や〈ろう文化〉を理解し、〈音のない世界〉に生まれる〈ろう者のオンガク<sup>x</sup>〉をきく態度が求められる。これは前項のマイノリティ文化と対峙する際の倫理と共通する態度である。ちなみに〈ろう者のオンガク〉は〈聴



者の音楽とろう者の音楽を区別するために「視覚と日本手話で生きる、ろう者の身体を持ったろうコミュニティの中から生まれた音楽」を仮に〈オンガク〉としていると、ろう者の当事者研究によって定義される。

筆者はろう者のオンガク映画『LISTEN リッスン』（共同監督／牧原依里，雫境 2016年）公開時の対談以来、監督たちと共にオンガク対話を続けてきた。本論でも提示しているように、シェーファーの〈サウンドスケープ〉思想には〈音楽〉では翻訳しきれない哲学的概念〈Music／オンガク〉が含まれる。つまり〈音〉が絶対条件ではないからこそ、音のない世界に生まれる〈ろう者のオンガク〉にも聴者と共通する〈Music〉があると、ろう者との長年の対話から確信している。しかしそれを提言するのは聴者／マジョリティの筆者ではない。それは、ろう文化の内側から語られるべき〈オンガク〉だ。前述の当事者研究で、ろう者は〈音〉の先にある〈行動〉や〈相互作用〉に着目した文化人類学の知見から〈ろう者のオンガク〉の言語化を摸索する<sup>xi</sup>。これは〈音楽の根源〉を考える上でも非常に興味深い研究だが、〈非対称の関係性〉にある聴者が〈ろう者のオンガク〉を語る態度には慎重でありたい。〈音のない世界〉で、手話で交わされている活発な議論を真摯に受け止めたい。

ちょうどこの研究成果が発表される3年前、コロナ禍にあった東京芸術劇場の現代音楽フェス2021〈ボンクリ・フェス“Born Creative” Festival〉<sup>xii</sup>では、ろう者が〈ろう者のオンガク〉をかたちにした作品〈はじまりについて〉<sup>xiii</sup>が発表され、各メディアで注目された。言語・非言語を織り交ぜた手話を軸に奏でられる〈ろう者のオンガク〉は〈ろう文化〉に基づいている。床を踏みつけ振動させる、背後から肩を叩く、椅子を勢いよく置くなどのろう者の日常の身体性、舞台上の演奏者の〈関係性〉が〈ろう者のオンガク〉の要素となった。ろう者が視覚で捉えている自然界の緩急の〈リズム〉も効果的に活かされた。彼らの母語である手話の身体性やリズムは〈ろう者のオンガク〉の通奏低音となった。

想定外だったのは、聴者である筆者には舞台上の〈ろう者のオンガク〉が〈音／耳〉でも伝わることだった。それは〈場の関係性〉をきく体験だったとも言えるだろう。コロナ禍の緊急事態宣言が続く東京では、劇場に集う時間そのものが久しぶりで、目の前の人間のリアルな存在感、微かな息遣いや衣擦れの音までが非常に新鮮に〈生の音〉として全身に迫ってきた。しかし聴者は誤解してはならない。ろう者の意図を越えて生まれる舞台上の〈音風景〉は〈ろう者のオンガクではない〉のである。ろう者は〈音〉を目的に身体を動かしているのではない。演奏者同士の〈関係性〉の中に〈ろう者のオンガク〉を見出しているのだ。その結果として〈音〉が生まれた。しかし彼らにはその〈音〉はきこえない。そもそも〈音のない世界〉に生まれるのが〈ろう者のオンガク〉である。

この作品は前述の映画『LISTEN／リッスン』の舞台版と位置づけることができる。〈これは音楽なのか？〉と社会に問いかけ、各方面で注目されたこの映画は全編が〈無音〉である。しかし、ろう者の身体が生で奏でる〈ろう者のオンガク〉には〈音〉が溢れていた。ここにこそ、聴者／マジョリティが無自覚に抱える〈非対称性〉や〈暴力性〉が潜むことを自覚しなければならない。聴者は自分たちが求める〈音〉のために、ろう者の身体を搾取して

はならないのだ。例えば〈ろう者〉は、オーケストラを演奏する指揮者の身体性、ミュージック・ビデオの映像を見てリズムを感じたり、〈聴者の音楽〉を想像して楽しむことがあると言う。それは〈異文化理解〉の範疇である。しかし〈音のある音楽〉に手話を乗せながら歌う聴者の〈手話歌〉<sup>xiv</sup>には、メロディやリズムなどの音楽的要素はなく、ただ手話単語の羅列に感じるという。つまりそこに〈ろう者のオンガク〉は存在しないのである。手話歌は〈誰のための〉オンガクなのか、手話は誰のための言語なのか。マジョリティである聴者は常に、ろう者との〈非対称な関係性〉を前提に問い続けなければならない。

その上で、ろう者／聴者に共通する〈オンガク／Music〉を探したい。ろう者／聴者が共に〈オンガク〉について考えるとき、両者のあいだには〈関係性のオンガク〉が生まれるだろう。ろう者の身体やリズムの緩急が生む〈余白の美〉を聴者が〈目できく〉とき、双方に心ときめく瞬間が生まれるだろう。〈音のない世界〉に鳴り響く〈ろう者のオンガク〉を全身で知覚したい。

## 5. 〈つながり〉と〈関係性〉の差異

〈関係性をきく〉態度は、障害のみならず年齢やジェンダー、人種や少数文化など音楽の周縁にある多様な世界と響き合いながら、社会の意識を少しずつ変えていく<sup>xv</sup>。それはまさにシェーファーが半世紀前に予見した〈音楽、サウンドスケープ、社会福祉〉の未来図と重なる。

2020 年以降の世界的なコロナ・パンデミックで、聴覚と視覚をパーソナルにつなぐ Zoom や表現の自由を実現した YouTube が一気に市民権を得た。インターネット上の〈関係性の音楽〉は非常にクレオール的で、身体的・物理的に分断されたリアルな世界では想像もしなかった〈越境的つながり〉を可能にした。フォーマル／インフォーマル、プロ／アマチュア、障害のある／ない、国境や民族や言語の〈境界線〉を越え、領域横断的で実験的な〈新しいオンガクのかたち〉を日々生み続けている。特に音楽領域の〈外〉に生まれた生成 AI を含む多様なテクノロジーの登場は、音楽の専門知識や演奏技術という〈困難さ／障害〉を解消し、〈音楽〉の概念や手法を拡張する。誰に対しても平等でひらかれた創作機会の提供は<sup>xvi</sup>、音楽のみならず社会の〈境界線〉そのものを引き直していくはずだ。

森美術館で〈リレーショナル・アート〉が紹介された 2014 年当時の東京は、原発事故によるイデオロギーが対立したまま 2020 東京オリンピックの開催が決定し、社会はどこか強引に〈絆〉へとシフトしていった。避難によって分断された被災地のコミュニティには、少しずつ〈つながり〉を取り戻すためのアートや音楽活動が求められた。震災で壊れてしまった夥しいモノたちの質量に圧倒され、コトに〈永遠〉を求めた時期とも言える。東京でも多数の芸術文化施設が被災し、建物はやがて壊れてしまうモノだと自覚した。施設の修繕で活動の場が減少し、余震が続く東京の閉鎖的な空間、何より〈電力を消費する場〉には心理的な抵抗感が生まれた。アーティストは過去のシュルレアリスムたちとは違う理由で劇場やホールを飛び出し、被災地をはじめ街に活路を見出していった。この動きは音楽やアートの

みならず〈場づくり〉のワークショップ、阪神淡路大震災後に大阪大学から始まった臨床哲学／哲学カフェとも共鳴して活発化した<sup>xvii</sup>。〈舞台から観客へ〉という一方向の〈関係性〉ではなく、双方向的で誰もが〈安心・安全〉に参加できる〈つながりの場〉が、深く傷ついた社会に求められた。冒頭で紹介したリー・ミンウェイの〈リレーショナル・アート〉も、まさに当時求められた相互作用を生む穏やかな〈関係性〉を紡ぐアートである。

ところで〈つながり〉と〈関係性〉の差異とは何だろう。前者は〈糸の線〉のようなイメージだ。糸の両端を持つふたり、個と個が1本の糸で〈つながる〉。それらの糸を張ったり、震わせたり、弾いたり、緩ませたり、音を出したりする中で、両者の間に〈関係性〉が生まれていく。糸は〈つながり〉であり、その在りようが〈関係性〉だ。〈糸〉につながれた個と個が空間のあちこちに現れ、それぞれの〈つながりの糸〉が絡みあったり、共振しあったり、一斉に鳴ることで空間そのものが鳴り響いたとき、そこに〈Sonic Universe!〉<sup>xviii</sup>が生まれる。

ブリオーは著書『関係性の美学』（原著1995／邦訳2024）の中で、〈リレーショナル・アート〉を〈自律的かつ私的な空間よりも、あらゆる人間関係とその社会的文脈を理論上及び実践上の出発点とする芸術的実践の総体〉と説明している。美術館やギャラリーに〈作品〉を展示することで完成するアートではなく、〈関係性を生む実践〉を〈リレーショナル・アート〉と呼んでいる<sup>xix</sup>。さらに〈関係性の美学〉については〈ある芸術作品を、それが描き出し、生産し、生み出す人間関係【諸個人間の社会関係】に応じて批判する美の理論〉と説明し、我々には作品と民主的に対話する権利、〈共存〉が可能であると示唆する。これは作品の芸術性よりも、そこに生まれる〈関係性の美〉を批判する態度であり、ここはビショップの関係性の質を問う態度と共通する。着目すべきなのは〈リレーショナル・アート〉は〈芸術的実践の総体〉と記され、音楽の実践も当てはまるということだ。

これに対してビショップは〈リレーショナル・アート〉が生み出す関係性は閉じられたユートピアであり、本来の参加型アートには〈敵対性〉も内在するはずと指摘する。確かにアートや音楽は、時として人を分断したり、対立させることもある。ちなみに政治的文脈ではなく美術史で〈敵対〉と訳されるビショップの〈antagonism〉には、実は医薬品に使われる〈拮抗作用〉の意味もあるはずだと筆者は考える。ちなみに、東日本大震災後の筆者がアートに求めたのはユートピア的な〈つながり〉だったと思う。他者と〈敵対〉する心の余裕も無く、自己批判的に見れば一過性の〈つながり〉を生む〈想定内〉の世界に甘んじていたとも言える。もうこれ以上、〈想定外〉によって誰も傷つくことのない〈安心・安全〉が必要だったのである。

ところが2020年のコロナ・パンデミックによって〈場づくり〉の歩みが強制的に止められると、特に〈場づくり〉に尽力していたアーティストたちから〈つながり疲れ〉を自覚する声がかこえた。〈安心・安全のつながり〉は〈歪んだ関係性〉と表裏一体だったのかもしれない。双方向的な平等性は、時として〈個性〉を抑圧する。Stayhomeの時間は形骸化した〈つながり〉を精査し、物理的・身体的な〈個〉を取り戻し、各所で纏れあった糸を解き

はぐし、〈内と外の関係性〉を編み直す契機となった。〈関係性の音楽〉は自己を世界の中心として、他者、社会、森羅万象へと波紋のように広がっていく。その様子を俯瞰するのは〈もうひとりの自分〉である。自己と宇宙の〈関係性〉は天動説／地動説いずれかではなく、世界を反転すればいずれも正解になり得るのだ。

芸術と社会は対等であり、芸術には社会を批判する〈敵対性〉が求められることもある。

## 6. 〈Sonic Universe！／鳴り響く森羅万象〉を求めて

建築や工芸のみならず、20 世紀初頭ドイツのバウハウスでは、音楽やダンスや舞台衣装を含む実験的で総合的な芸術教育を実践した。その遺伝子は戦争を逃れて海を渡りアメリカの地に受け継がれ、ジョン・ケージにも影響を与えていく。このバウハウスの美術教育を指標としたシェーファーの音楽教育哲学は、双方向的な〈関係性のオンガク〉を目指したと言えるだろう。シェーファーは「音楽教育は人生の準備であるべきで、全的な体験であるべき」<sup>xx</sup>と説いた。聴覚至上主義の伝統的なクラシック音楽教育には子どもの頃から馴染めなかったシェーファーだが、昨今はその言説がオーディズム<sup>xxi</sup>の視点から〈聴覚至上主義的／差別的〉と批判されることがあるのは何とも皮肉だ。これは 2021 年 8 月に氏が逝去するまで〈視覚障害の当事者性〉が公表されなかった故の誤解なので、音楽の外に対しては今後も丁寧に説明していく必要があるだろう。

〈サウンドスケープ〉とは、重い視覚障害によって画家の道が閉ざされたことで、カナダを代表する音楽家となったシェーファーの〈コペルニクスの転回〉である。目でできく、耳でみる。視覚を補うように聴覚を鍛えることで、絵を描くように楽譜が描ける。そこから美術と音楽をつなぐ〈新しいオンガクのかたち〉が生まれる。そのことに気づいたシェーファーの言葉『Sonic Universe！／鳴り響く森羅万象に耳を開け！』は困難を生き抜く知恵であり、人生の歓びにも溢れている。もしシェーファーが 21 世紀の若者だったら、夢を諦めることなく美術領域に留まりながら聴覚的な〈現代アート〉を志向したかもしれない<sup>xxii</sup>。共感覚的な知覚の使い方は、You Tube やゲームなどに慣れ親しんだ現代の若者と親和性が高いだろう。シェーファーと今田匡彦が日本の子どもたちに向けた 100 の課題集『音さがしの本〜リトル・サウンド・エデュケーション』は、課題の 1 割以上に〈目を閉じる〉シチュエーションが用意されている。その真の目的は〈見えない世界〉を聴覚から知り、視覚障害を学ぶ〈社会福祉〉にあったはずだ。音／耳を頼りに生きる人にとって、騒音に包まれた〈環境〉がどれほど生き難いものかを想像する。他者の世界を想像することは考えることであり、音楽を哲学的に学ぶ姿勢にもつながっていく。この思考プロセスこそ、シェーファーが『世界の調律』の序章で未来に託した〈音楽、サウンドスケープ、社会福祉〉である。

この著書でシェーファーが説く〈調和〉とは、平均律的な和声ではなく、音律の〈ズレ〉が豊かな倍音を生むガムラン<sup>xxiii</sup>のような、多様性のあるコスモロジーだ。完璧な〈音の関係性〉のために人間が道具になるのではなく、人と人の豊かな〈関係性〉のために音楽がある、もしくは〈関係性そのもの〉をオンガクと捉える。〈不確定性〉や〈偶然性〉を内包し

た即興的な時間の流れは、〈リレーショナル・アート〉では〈ワーク・イン・プログレス〉と呼ばれる<sup>xxiv</sup>。そのプロセスは、ビショップが指摘した〈敵対性〉や〈拮抗作用〉も孕みながら進む〈生きた時間〉である。自己と他者の魂が豊かに響き合う〈関係性のオンガク〉は〈鳴り響く森羅万象〉であり、『調和は衝突である』と語った芸術家／岡本太郎の思想とも重なる。世界に全身をひらくことで、きこえてくる／みえてくる芸術の本質がある。

テクノロジーや人工知能の進化によって身体機能や知覚の概念がどんなに拡張されても、おそらく人類が求める〈関係性の美〉の本質は変わらないだろうと筆者は楽観する。これはまるで〈記憶の遺伝子〉を信じるような非科学的な態度かもしれない。しかし〈音楽とは何か〉を考える時、いつもそこに思い浮かぶのは、満天の星の〈関係性〉に星座を発見し、夜空の輝きに音のない〈宇宙の音楽〉をきいた古来人の想像力である。さらに遡れば、暗闇の洞窟に耳をすまし、手をたたき足を踏み鳴らし、持ち込んだ灯りの影と踊りながら木霊と交信する人たちを前に、壁に絵を描く必要性を感じた〈その人〉の〈関係性の美学〉、何よりも洞窟空間に生まれた〈サウンドスケープ〉である。

星座のように人とつながり、〈関係性の音楽〉をきく。そこに生まれる〈オンガク〉の美しさに思わず魂が震えたとき、シェーファーのように〈Sonic Universe!〉と心の内で叫ぶのである。

〈関係性をきく／あるいは、リトル・サウンド・エデュケーション 101〉

- ①好きな場所に椅子を置いて座る。一斉に1分間、目を閉じる。
- ②1分経ったと思ったら静かに目を開け、手を挙げる。
- ③全員の手が挙がるまで、そのまま待つ。
- ④今度は円になって座り、目を開けたまま、同じことをする
- ⑤体験した1分間の〈差異〉について対話する。

---

## 注

i 筆者が直前に足を骨折したことから大幅に内容を変更して「即興カフェ」の対話形式で行われた。会場レイアウトの変更にはじまり、事務局スタッフ、参加者の皆さまに多大なご協力を頂きましたことを感謝いたします。

ii リー・ミンウェイ（1964年生、台湾生まれ。N.Y.在住）。1990年代後半から、さまざまな方法で観客参加型のアートプロジェクトを展開し、数々の国際展に参加。

iii ケージの思想は「想像しなさい／IMAGINE」を生んだオノ・ヨーコのコンセプチュアル・アートをはじめ、20世紀後半から現代に至る音楽／アート領域に大きな影響を与えている。

iv サウンドスケープ哲学では明治期の訳語〈音楽〉では捉えきれない〈Music〉の概念を〈音楽／音響芸術〉と区別するとき〈オンガク〉と表記する。参考：『哲学音楽論～音楽教育とサウンドスケープ』今田匡彦著。

- v 例えば『美術手帖』2024年4月号の特集「世界のアーティスト2024～多様性の時代のコンテンポラリーアート」には、《聴くことの政治性を探究し、音響による社会変革を試みる》ドバイ在住のアーティスト（1985生）、《音楽的ハプニングを通じた共同体験で、人間や文化の社会的機能を再定義する》ドイツのアーティスト（1984生）、《ろう者の立場から、音をめぐる社会的メッセージと多感的コミュニケーション》を追究し、楽譜やサウンド・インスタレーション等で表現するアーティスト（1980生）が紹介されている。また同誌7月号『先住民のアート』ではジョン・ケージに大きな影響を受けたというアメリカ先住民の作曲家（1977生）も登場する。
- vi 著作権問題を避け、Google ストリート・ビューの写真と環境音をデータベースにした生成AIの音づくり『Imaginary Soundscape』プロジェクト（AI研究者／アーティスト 徳井直生）など。
- vii 2023年8月サントリーホール・サマーフェスティバル『ありえるかもしれないガムラン』En-gawa プロジェクト座談会にて。ホストの三輪眞弘との対談から（筆者はEn-gawa プロジェクト・ディレクション協力）
- viii 障害者差別解消法の〈合理的配慮〉が完全義務化された2024年4月からは、公共のみならず全ての美術館や劇場で誰にでも〈場をひらく〉ための整備や試行錯誤が進められている。この法律はもちろん音楽ホールや音楽教育にも無関係ではない。
- ix 2024年サントリー・サマーフェスティバル『ありえるかもしれないガムラン』に作曲・出演したコミュニティ音楽／だじゃれ音楽研究会の野村誠、女声パフォーマンスグループ／つむぎね主宰の宮内康乃など。宮内は2025年度富士見市民文化会館きらり☆ふじみ芸術監督に就任した。
- x 〈ろう者のオンガク〉の表記は、2018年トット基金を母体に、日本ろう者劇団、東京ろう映画祭実行委員会、美術関係者が協働し、芸術文化に関わるろう者の人材育成を目的に生まれたプロジェクト『育成×手話×芸術プロジェクト2023』のオンガク部門の研究報告（2023）に基づいている。
- xi 〈育成×手話×芸術プロジェクト〉専用サイトでは、研究資料〈ろう者のオンガク〉チップシートのダウンロードが可能である。高校生以上のろう者を対象とした〈音楽って何だろう？〉シートでは、文化人類学者アラン・メリアム、ジョン・ブラッキング、クリストファー・スモール〈ミュージッキング〉が紹介されている。
- xii 作曲家・藤倉大がアーティストック・ディレクターを務める音楽フェス。
- xiii 『音のない”オンガク”の部屋』で初演された舞台作品。出演：佐沢静枝 那須映里 西脇将伍 共同演出：雫境 牧原依里。関連企画として東京芸術劇場社会共生セミナー〈もし世界中の人がろう者だったらどんな形のオンガクが生まれていた？〉（対話者：雫境、牧原依里、ササマユウコ）が事前にオンライン開催され、150名の参加者の内40名のろう者がサウンドスケープ哲学を学ぶ機会を得た。
- xiv 〈育成×手話×芸術プロジェクト2024〉音楽チップシート『手話歌について』参照

- xv 2024 年 4 月～7 月. 東京都現代美術館『翻訳できないわたしの言葉』展覧会には ALS 罹患中の体奏家・新井英夫がアイヌ民族やろう者の作家と共に招かれ, 自身が福祉施設で実施した〈カラダの声に耳を澄ます〉ワークショップを展示した. 筆者は 2015 年から横浜の生活介護事業所カプカプで新井・板坂記代子と共にワークショップ〈新井一座〉を共にし, 9 年間の記録写真 50 点を提供. 関連イベント〈夏至の午後 3 時に会いましょう〉に出演した.
- xvi ”軽度知的障害”とされるカプカプの某メンバーは, タブレット端末で作曲アプリを使いこなし, 音楽とリンクしたオリジナルなアニメを制作して You Tube で発表している.
- xvii 筆者は 2014 年 1 月に弘前大学今田匡彦研究室の出張講座として「音楽×哲学カフェ」を日本橋 DALIA で開催し, そこから〈サウンドスケープの哲学から新しいオンガクのかたちを思考実験する〉「即興カフェ」を主宰した. またコロナ禍では母校上智大学・寺田俊郎先生のオンライン哲学カフェ（臨床哲学）に参加していた.
- xviii 『The Tuning of The World／世界の調律』（1977）の中で R.M. シェーファーが記した言葉. 邦訳版では『鳴り響く森羅万象に耳を開け！』と訳されている.
- xix もしくは〈関係性を生み出す作品〉を指す場合もある. このあたりの曖昧な定義づけも議論の対象となっている.
- xx 『モア・ザン・ミュージック～ミュージック・セラピーからサウンドスケープまで』著者・若尾裕のインタビューより.
- xxi 「聞こえることがすぐれているという聴覚優生主義やそれに伴う差別行為や構造全般」. 1975 年, ろう者で研究者のトム・ハンフリーズによって提言され, 再注目されている.
- xxii 代表作となるオペラ『APOCALYPSIS』（1977）は出演者 1000 人のスペクタクルな野外オペラで, 生涯で 2 度上演されている. 〈鳴り響く森羅万象〉を写し取ったような楽譜は絵画的／視覚的にもダイナミックで美しい.
- xxiii シェーファーは合唱曲『ガムラン／Gamelun』（1979）を作曲している.
- xxiv 筆者が主宰した『即興カフェ』の第 1 回「ウチの即興, ソトの音風景」（2016）は, リー・ミンウェイの〈リレーショナル・アート〉の方法論にヒントを得て, 会場設営の準備段階から参加者に公開する〈ワーク・イン・プログレス〉形式で実施した.

## 文献

- ビショップ, クレア (2015), 人工地獄—現代アートと観客の政治学—. 大森俊克訳, フィルムアート社, 東京.
- ブリオー, ニコラ (2024), 関係性の美学. 辻憲行訳, 水声社, 東京.
- 今田匡彦 (2015), 哲学音楽論—音楽教育とサウンドスケープ—. 恒星社厚生閣, 東京.
- インゴルド, ティム (2014), ラインズ—線の文化史—. 工藤晋訳, 左右社, 東京.
- 三木成夫 (2013), 生命とリズム. 河出文庫, 東京.
- 森美術館図録 (2014), リー・ミンウェイとその関係—見る, 話す, 贈る, 書く, 食べる, そして世界とつながる—. 美術出版社, 東京.

小川博司, 庄野康子, 田中直子, 鳥越けい子編 (1986), 波の記譜法—環境音楽とは何か—. 時事通信社, 東京.

小川公代 (2023), ケアする惑星. 講談社, 東京.

オノ・ヨーコ (1993), グレープフルーツ・ジュース. 南風椎訳, 講談社, 東京.

大阪大学出版会 (2014), 哲学カフェのつくりかた—シリーズ臨床哲学 2—. 大阪大学出版会, 大阪.

Schafer, R.M. (1977), *The Tuning of The World*. Alfred A. Knopf New York, N.Y.

シェーファー, R.M. (1986), 世界の調律—サウンドスケープとは何か—. 鳥越けい子, 小川博司, 庄野泰子, 田中直子, 若尾裕訳, 平凡社, 東京.

シェーファー, R.M., 今田匡彦 (2008), 音探しの本—リトル・サウンド・エデュケーション—. 増補版, 春秋社, 東京.

鈴木ヒラク (2023), DRAWING ドローイング—点・線・面からチューブへ—. 左右社, 東京.

高橋憲人 (2022), 環境が芸術になるとき—肌理の芸術論—. 春秋社, 東京.

若尾裕 (1990), モア・ザン・ミュージック—ミュージック・セラピーからサウンドスケープまで—. 勁草書房, 東京.

若尾裕 (2007), 音楽療法を考える. 音楽の友社, 東京.

若尾裕 (2014), 親のための新しい音楽の教科書. サボテン書房, 東京.

鷺田清一 (1999), 聴くことのか—臨床哲学試論—. TBSブリタニカ, 東京.



## 2023年度JASMIM助成イベント実施報告

### 書かれた音楽×書かれない音楽—寺内大輔作品展

寺内 大輔

実施日時：2023年9月16日18時30分～20時

開催場所：兵庫県立尼崎青少年創造劇場 ピッコロシアター小ホール

助成金：1万5千円

寺内大輔による7作品を上演する演奏会である<sup>1</sup>。JASMIM助成金だけでなく、神戸文化支援基金からも助成を頂いて実現した。

演奏会タイトルにある「書かれた／書かれない」という表現は、本演奏会で取り上げた7作品に、五線譜に書かれた作品とそうでない作品とが混在していることに拠っている。五線譜に書かれない作品には、即興演奏と、パフォーマンスのための作品があるが、後者については、五線譜ではないものの、インストラクション（演奏手順を説明したもの）としては「書かれて」いる。そのため、厳密には「五線譜に書かれた音楽×それ以外の音楽」ということになるのだが、それでも、「書かれた／書かれない」という言葉で表現したのは、「五線譜」と「五線譜以外」では、書かれた内容の性格が異なることが理由であった。

通常、五線譜には、主として、音の高さ、長さ、強弱などの、演奏家

written music X unwritten music  
書かれた音楽 X 書かれない音楽  
寺内 大輔 作品展  
Daisuke Terauchi Works

2023.  
9.16 (sat) 18:00開場 / 18:30開演

会場 兵庫県立尼崎青少年創造劇場 ピッコロシアター小ホール  
入場料 一般(包括) 3,000円、一般(小学生) 1,500円、(中学生) 2,000円、(高校生) 2,000円  
主催 野宮地 協賛 兵庫県立尼崎青少年創造劇場、日本音楽即興学会、神戸文化芸術基金

公演チラシ

<sup>1</sup> 当日のプログラムは、以下の URL に公開している。

[https://dterauchi.com/20230916writtenmusic-unwrittenmusic\\_program.pdf](https://dterauchi.com/20230916writtenmusic-unwrittenmusic_program.pdf)

が出すべき音に関する情報が書かれている。そのため、演奏ごとの結果の違いは大きくはない。対して、本公演における（五線譜に）「書かれない音楽」は、演奏家やパフォーマーが「すべきこと」が中心に書かれている。演奏家やパフォーマーが「すべきこと」にしたがって何かをする、しかし、その結果は、演奏家やパフォーマーの即興的判断に大きく依存する。感性、好み、表現の技能、気分や体調などが深く関わり、さらに偶然の要素が絡むこともある。結果、現れる音楽が大きく違ったものになることは少なくない。

本公演では、「書かれた音楽」と「書かれない音楽」をほぼ交互に配してプログラムを構成した。公演チラシにも書いたことだが、両者は一見大きく違ったものに見えつつも、私の中では、深いところでつながっているように思う。

「書かれた音楽」3作品《流れ—ヴァイオリンとピアノのために》（2001/2022）、《三人姉妹—ヴァイオリン、ギター、ピアノのために》（2010）、《坂道のような階段のような—ピアノのために》（2020）<sup>2</sup>の演奏を担当したのは、クラシックや現代音楽のフィールドの第一線で活躍する米川さやか、山田岳、伊藤憲孝であった<sup>3</sup>。五線譜を読み込んだ結果として立ち現れる彼らの音楽性は、その高い演奏技能も相まって、たいへん魅力的なものであった。



《三人姉妹》（演奏：米川さやか（vn.）、山田岳（gt.）、伊藤憲孝（pf.））

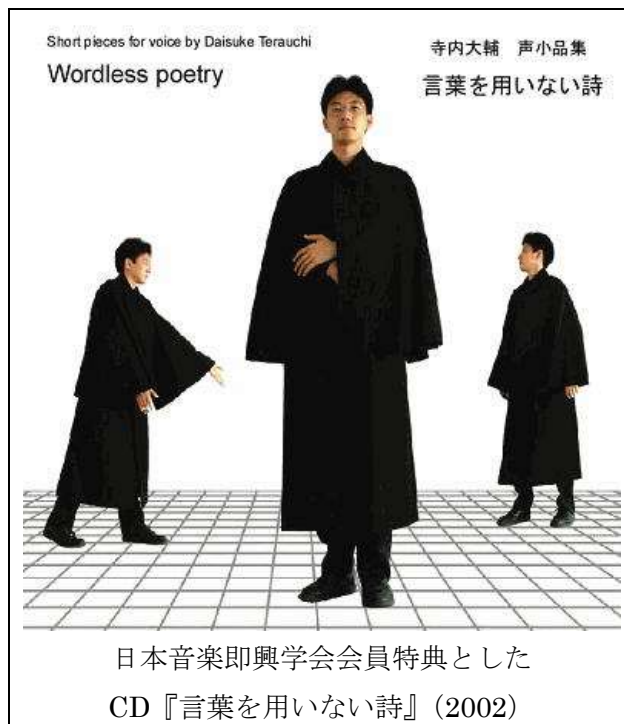
---

<sup>2</sup> なお、これら3曲は、2023年にリリースしたCD『書かれた音楽—寺内大輔作品集』（寺内 2023）にも収録されている。

<sup>3</sup> 彼らは、Trio Ku というグループでもあり、2010年にはベルリンの Kreuzberg Record から、アルバム『Hiroshima』をリリースしている。本演奏会で取り上げられた《三人姉妹—ヴァイオリン、ギター、ピアノのために—》も、同アルバムに収録されている（Trio Ku 2010）。

「書かれない音楽」4 作品を担当したのは、本演奏会の主催者でもあり、寺内もメンバーであるパフォーマンスグループ「野営地」である。「野営地」は、2018 年に国立国際美術館「開館 40 周年記念展」パフォーマンスのため集まったメンバーが中心となり、関西を中心に活動を展開しているグループである。現在は 19 名の多様な活動を行っているメンバーにより構成されている（野営地ウェブサイト）。

演奏会前半、はじめの演目<sup>4</sup>は、寺内大輔のソロ即興演奏《言葉を用いない詩》である。リコーダー、手づくりのギター、口琴を交えた声によるこの即興演奏は、すでに 20 年以上、寺内の重要なレパートリーであり続けている。「即興演奏」と位置付けてはいるが、演奏の構成（はじまり—なか—おわり）や、おおよその演奏時間はいつもほぼ同じであり、演奏頻度もかなり高いため、これまでに寺内の演奏会に複数回足を運んでくださっている方には「いつものアレ」と捉えられているかもしれない。即興演奏にも関わらず題名を付けているのは、そういった理由もある。それでも、当日の気分や体調等によって、毎回の演奏は少しずつ異なる。



今回、JASMIM 助成金を頂くにあたり、日本音楽即興学会の会員特典として、2002 年にリリースした CD『言葉を用いない詩—寺内大輔声小品集』（寺内 2002）をプレゼントすることにした。これは、《言葉を用いない詩》という題名を意識的に使い始めた頃の録音なのだが、今あらためて聴いてみると、いまとずいぶん違っているところもあって興味深い。

《旅—2 人の女声とピアノのために》（1998）は、本公演のプログラムのなかで最も古い作品である。床に散りばめられたカードに書かれた音名を女声が歌い、それらの音を拾いながらピアノが即興演奏を行うという、ごくシンプルなルールに基づいた作品である。女声とピアノによる即興演奏表現はもちろんだが、女声 2 名の動き、カードをめくる所作などもまた、このパフォーマンス全体をつくる重要な要素となる。高橋真理子、高松志奈、三宅珠穂の 3 名は、一人ひとりの存在感を十二分に生かした魅力的な空間と時間をつくり出した。

<sup>4</sup> 本公演では、《言葉を用いない詩》のパフォーマンスをはじめる前に、プログラム 0 番として位置づけた作品《メトロノーム》（1998）の短時間ヴァージョンのパフォーマンスも行っているが、本稿では報告を割愛する。



《旅》（演奏：高橋真理子（右），高松志奈（左），三宅珠穂（中央））

演奏会後半は、本演奏会のために、また野営地のために制作した作品《野営》から始まった。各パフォーマーは、インストラクションにしたがったパフォーマンスをしながらも、即興的な判断でそれぞれの持ち味を生かした異なるパフォーマンスを行う。与えられたルールと各パフォーマーとの即興性とが作り出す関係性は、小さく閉じた生態系のようにもあつた。



《野営》

（演奏：写真左から、増野敦子，丸尾喜久子，寺内大輔，富村憲貴，三宅珠穂，野村美貴子，森すみれ，高橋真理子，高松志奈，倉本高弘，写真に写っていないがさらに右に川田智子）



《ことばの遊び II》(2011)<sup>5</sup>は、一般的なトランプと同じ程度の大きさのカードを用いながら、即興的にことばを発する作品である。パフォーマンスのルールは聴衆には明かされておらず、テーブル上の様子も客席からは見えにくい。あたかも秘密の儀式を少し離れたところから見るかのような体験をもたらす。

パフォーマー達から即興的に発せられることばのなかには、しばしば、意外性を帯びたものが混ざる。思わず笑ってしまいそうになることもあり、実際笑いながら楽しんでくれた聴衆もいたが、作品やパフォーマンス自体が聴衆を笑わせることを明確にねらっていたわけではない。一つひとつ微妙な関係を持ちつつ発せられることばが、聴き手の頭のなかでつながったりつながらなかつたりするなかで、シリアスな捉えも、コミカルな捉えもできる、そういう作品である。この日のパフォーマンスも、そのようなものになった。



《ことばの遊び II》

(演奏：写真左から、川田智子、森すみれ、野村美貴子、高橋真理子、増野敦子、高松志奈、倉本高弘、丸尾喜久子、三宅珠穂、富村憲貴)

演奏会の最後は、「書かれた音楽」のひとつ、《坂道のような階段のような一ピアノのために》(2020)<sup>6</sup>で締めくくられた。通常、こういった作品を上演する場合、作曲者は演奏終了後に現れて客席に挨拶をすることが多い。しかしながら、この日の演奏では、作曲者である寺内が演奏中、常にピアノの隣に立つ演出を採った。ひとりの人間が立つことによ

<sup>5</sup> なお、同作は、2010年にアサヒ・アートスクエアが企画した「Asahi Art Square Grow up!! Artist Project 2010」の支援を受けて制作した作品《ことばの遊び I》の続編である。関連して、《ことばの遊び II》の学習材としての意義を考察した論文も発表している（寺内 2011）。

<sup>6</sup> 本作は、Side-A, Side-B から成るシングルレコード（寺内 2021）のために書かれたピアノ作品だが、本演奏会では Side-A のみを演奏した。

って、音楽の聴こえ方、ステージの見え方が違ったものになるだろうと考えたからである。作曲家の G. ブライヤーズは、即興演奏に対し、音楽が自立して存在し得ないことを「絵の脇に画家を立たせて、絵を見ると必ず画家が目に入るようなもの」という喩えをまじえて語っている（ベイリー 1981, p.237）。私もまた、ブライヤーズの否定的態度にはある程度の共感をおぼえている。だが、《坂道のような階段のような—ピアノのために》のような作曲作品—ブライヤーズの言い方を借りれば「自立」して存在させることもできる音楽—においてこのような状況をあえて作ったのは、私にとって、この作品がごく〈個人的な〉作品として位置づいていることに他ならない。Covid-19 の流行によって生活スタイルが急激に変わった 2020 年、気持ちが内へと向かいがちだった。ピアノを弾きながら、一つひとつの音に触れるように紡いだ曲だった。



《坂道のような階段のような—ピアノのために》

手前に立っているのは作曲家

演奏会は、総じて成功したと言ってよいだろう。来場者は 79 名であった。想定よりも多く、開場後に追加の椅子を並べる必要が生じたほどであった。聴衆の数だけでなく、アンケートの回収率も高かった。なかには Facebook や X（旧 Twitter）などに感想を投稿してくださったり、手書きでびっしりと感想を書いて送ってくださったりした方もいた。そんなふうに、「何かを言いたい」と感じた方が少なくなかったのは、本公演が、五線譜、インストラクション、即興、パフォーマンス、等々、様々な事柄についての考えを巡らせるトリガーにもなったからではないか、そんな気がしている。

なお、この日の演奏は、一部を除き、録画を YouTube に公開している。URL は次のとおりである。

即興演奏「言葉を用いない詩」（2002～）

即興演奏：寺内大輔

[https://youtu.be/\\_wxD6m1qWMw](https://youtu.be/_wxD6m1qWMw)

流れーヴァイオリンとピアノのために（2001/2005/2021）

ヴァイオリン：米川さやか，ピアノ：伊藤 憲孝

<https://youtu.be/-HUHkwtCl9Y>

旅ー2名の女声とピアノのために（1998）

女声：高橋真理子，高松志奈，ピアノ：三宅珠穂

<https://youtu.be/6R2MuDCKhR8>

三人姉妹ーヴァイオリン，ギター，ピアノのために（2010）

ヴァイオリン：米川さやか，ギター：山田岳，ピアノ：伊藤憲孝

<https://youtu.be/yseMLoq1Hdo>

野宮（2023，世界初演）

パフォーマンス：川田智子，倉本高弘，高橋真理子，高松志奈，寺内大輔，富村憲貴，  
野村美貴子，増野敦子，丸尾喜久子，三宅珠穂，森すみれ

<https://youtu.be/wRuFwkrKHyI>

ことばの遊び II（2011）

ディーラー：高松志奈

ことばプレイヤー：倉本高弘，高橋真理子，野村美貴子，増野敦子，丸尾喜久子，  
三宅珠穂，森すみれ

即興詩人：川田智子，富村憲貴

即興演奏：森すみれ

<https://youtu.be/VP25YrZ8au8>

坂道のような階段のようなーピアノのために（2021）

ピアノ：伊藤憲孝，立つ人：寺内大輔

<https://youtu.be/TE3A4hi1jIU>

最後になりましたが，日本音楽即興学会からの助成に，心から謝意を表します。

参考文献・関連資料

Terauchi, D. (2017) , Three Sisters for Violin, Guitar and Piano, Verlag Neue Musik,

Berlin.

Terauchi, D. (2022), *Slope-like; Stairway-like for piano*, Donemus, Amsterdam.

Trio Ku (2010), *Hiroshima*, (CD), Kreuzberg Record.

寺内大輔 (2002), 言葉を用いない詩—寺内大輔声小品集, (CD), Sola Label.

寺内大輔 (2006), *流れ—ヴァイオリンとピアノのために*, マザーアース, 東京.

寺内大輔 (2011), アンサンブル作品《ことばの遊び II》の学習材としての意義：即興表現と演奏行為に着目して. 広島大学大学院教育学研究科紀要 第一部 学習開発関連領域, 60, 63-71, <https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/32101/files/27719>

寺内大輔 (2021), *坂道のような階段のような*, (7インチレコード), Sola Label.

寺内大輔 (2023), *書かれた音楽—寺内大輔作品集*, (CD), Sola Label.

ベイリー, D. (1981), *インプロヴィゼーション*. 竹田賢一, 木幡和枝, 斉藤栄一訳, 工作舎, 東京.

野営地ウェブサイト <https://yaeichi.jimdofree.com> (アクセス 2023.9.16)



## クリエイティブ・ミュージック・フェスティバル (CMF) 2024:「ことばによって音楽をつくるには」

若尾 裕

実施日時：2024年9月22日（日）～23日（祝）

実施場所：ソーシャルキッチン（京都市左京区）

ファシリテーター：若尾 裕、寺内大輔、橋爪皓佐



クリエイティブ・ミュージック・フェスティバルは1998年に始まった、誰でも参加できるワークショップ主体の音楽祭である。毎年異なるテーマで行なってきたが、2024年度のテーマは「テキストスコア (text score)」であり、これは五線譜や図形楽譜などによらない、言葉による楽譜による作品である。最近では「Word Event」とも呼ばれることもある。このジャンルはだいたい1960年代のフルクサスと呼ばれる運動に始まるが、伝統的な音楽の記譜法によらないものなので、誰でも専門知識なしに作曲ができることが特徴と言えるだろう。

このテーマを採用することになったきっかけに、少し前に出版された John Lely と James Saunders の

共著による *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*(2012), Continuum Intl Pub Group という本がある。この分野にはいままでまとまった資料集も研究書もなかったので、この分厚い本が出たときにはとてもおどろいた。（この本については、ついでにこの号に簡単な書評を書いたのでそれも参考にさせていただければと思う。）この本はこれまでのさまざまな作品を概観し、みんなでリアライズ可能と思われる作品をいろいろ体験するのに大いに役立った。

ワークショップのプログラムとしては、まずは主として60年代のフルクサスなどの作品をたどり、その体験の後、次に参加者が自分で言葉による音楽を作ってみた。その際ちょっと懸念したことに、この実践の技術的な容易さとは裏腹に、60年代にさかんに議論された脱芸術という、一種のむずかしそうな思想についてであった。つまり、そのわけのわからなさである。

だがやってみると、さほどの杞憂は必要なかったようだ。「ふーん、あの時代はそんなこと考えてたのね、知らんけど」ぐらいのノリで、あたかも戦国時代の風習であったかのよう

に軽く乗り越え、わけわからん系のエンタメのごとくあっさり楽しまれていたことはおどろきであった。フルクサスが問題にした「芸術と生活の乖離」なんて課題はいまとなってはどうでもよくなったようで、そのような芸術運動など、いまでは昭和感満載の不思議なレトロ文化と化してしまったのかもしれない。（現代芸術家のみなさん！要注意ですぞ。）

ある参加者がやった、小説のページをバラバラにして何人かでそのページを読んで大笑いするのに、シュルリアリズムもウィリアム・バロウズのカットアップもジョン・ケージの偶然性も参照する必要などなくなってしまった時代にわれわれはいるのだ。

まじめな現代芸術に立ち位置を置いたテキストスコアの話しから、すこしそれてしまったが、今回のCMFは、そのうちケージもデュシャンもフルクサスもちょっと大胆ながらしゃれた都会文化のひとつとして商品化されてゆくのも近い、と思わせるに十分だった。「芸術えらい」思想がまだまだ根強い欧米を見ていると、日本は世界で一番、現代アートのジェントリフィケーションの先進国になるやもしれない。

## 書評

長谷川諒

『音楽科教育はなぜ存在しなければならないのか—「良い音楽科教育」を構想するための目的論』明治図書出版

長谷川諒

2024年7月、拙著『音楽科教育はなぜ存在しなければならないのか—「良い音楽科教育」を構想するための目的論』が明治図書出版から出版された。その後しばらくして、本学会の編集委員会から「最近出版された本について自分で書評を書いてはどうか」と打診があった。当然ながら、「著者が自著について評する文章に価値はあるのか」としばらく自問したわけだが、結果的に「著者だからこそできる批評」のようなものも存在するのかもしれない、と思いついた。ということで、本稿は「著者自らによる書評」というある意味矛盾した入れ子構造を内包している。そのことを踏まえたうえで本稿を読んでいただければ幸いである。

本書は、タイトルからも明らかのように、「音楽科教育の存在意義」を論証しようと試みている。音楽科教育とは端的に言えば小・中学校で実施される音楽の授業のことだ。したがって、本書の狙いは「音楽の授業ってなんであるの?」「ネット上でいくらでも音楽を聴ける時代に義務教育で音楽を教えることにどんな必然性があるの?」というナイーブではあるが芯を食った問いに応えることにある。多くの方は「音楽の授業の存在意義なんて学習指導要領に書いてあるのでは?」と素朴に考えることだろう。しかし、音楽科教育が必修科目として設置されている理由は、学習指導要領どころか、学校教育法、教育基本法、憲法にも規定されていない。法は単に「音楽科を設置せよ」と命じているだけだ。「音楽科教育の存在意義」は音楽科の教師や教員養成に関わる大学教員個人が積極的に論証しなければならない。本書の価値は「音楽科教育の存在意義」に対して一つの試論を提出した点にある（と著者自身は考えている）。

本書は全4章で構成される。第1章「音楽への記述的接近」では、C. スモール、D. J. エリオット、P. フレイレらの思想を援用しながら、「現状の音楽（教育）はどう在るか」が記述的に論じられる。本章の内容を簡潔に総括すれば、伝統的な音楽（科）教育の徒弟制度的側面に対する批判だと言えるだろう。続く第2章「音楽への規範的接近」では、第1章の記述的論述を踏まえたうえで、「音楽科教育はどう在るべきか」という規範的視点の必要性が具体例とともに論じられる。著者によれば、M. シェーファーや *Manhatanville Music Curriculum Program*（以下 MMCP）による音楽教育実践は、まさに「（公）教育の現場において音楽はどうあるべきか」を問うたものだという。本章の最終節「音と音楽の違いを決める権利の所在」では、シェーファーや MMCP の実践が1980年代に一定のインパクトを

持ちながらも日本で定着しなかった理由が考察されており、単なる懐古趣味に墮すること  
を避けようという意図が垣間見える。

第3章「音楽科教育の目的論に関する試論」ではいよいよ筆者が考える「音楽科教育の存  
在意義」が提示される。筆者は、音楽科教育は全ての子どもに音楽に対する「非他律的態度」  
を獲得させるために存在すべきなのだ、と主張する。「非他律的態度」とは、特定文化内で  
醸成された美の規準を絶対視しない態度のことだ。完全五度がぴったりと合った響きを美  
しいとみなす美の価値観は日本の音楽文化に援用することはできないし、当の西洋音楽の  
中でも微分音を用いた音楽は生産され続けている。私たちは過去に醸成された規準を歴史  
的知識として継承しつつそこから適切な距離を取らなければならない。「非他律的態度」と  
は、浅田彰的な「ノリつつシラける」発想を美の領域に応用しつつ、「シラけ」に留まらず  
積極的に音楽と向き合う思想だと言えるだろう。第4章では、「非他律的態度」の涵養に効  
果的だと思われる集団即興演奏がブリコーラージュの概念に即して紹介される。著者が推奨  
する集団即興演奏は、様々なジャンルの様式を包摂しながらもそれらを規範化しないとい  
う意味で「メタ音楽」と呼ばれる。「非他律的態度」と「メタ音楽」は本書の表紙にも示さ  
れているキーワードだ。

以上が本書の概要である。読者にとっての本書の価値を筆者が論じることは無作法なの  
で、残りの紙面では、本書の限界について筆者自ら指摘しておこう。

本書の弱点の一つは、「公 (public)」と「私 (private)」の概念区分を自明視している点  
である。本書の試みは「公教育たる音楽科教育の規準」を打ち立てることであった。音楽科  
教育の存在意義を論証するには、公的な音楽の授業と私的な音楽教室でのレッスンの違い  
を説明しなければならない、と筆者は素朴に考えていた。しかし、アーレントやハーバマス、  
あるいは近年の公共哲学研究を参照すれば明らかなように、公と私の概念はそれほど自明  
ではない。両者は明確な二項対立というよりもグラデーションの様相を呈している。本書は  
「公教育にしかできない音楽教育」「公教育だからこそやるべき音楽教育」に拘泥しており、  
公教育と私教育を接続する可能性を黙殺している。著者の本懐としては、「公教育だからこ  
そやるべき音楽教育」を誰も積極的に論じてこなかったからこそ自分こそが書いたのだ、と  
付け加えておきたいところではあるが、ともあれパースペクティブの狭さは批判されるべ  
きであろう。

もう一つの弱点は「音楽科教育の存在意義を論証する」と大上段に掲げながら「現に音楽  
科教育が存在している事実を正当化する」ことで満足している点であろう。音楽科が存在し  
ない国に音楽科を設置するかどうかゼロから議論するような場面を想定したとき、本書の  
ロジックでは、ファッション科でもメイク科でもなく音楽科を設置することを絶対的には  
肯定し得ない。音楽は公的行事のなかでいわば強制的に全国民に提供されることが多いの  
で「音楽を通した非他律的態度の獲得こそが重要なのだ」という論を追加で書きたい気持  
ちはあったが紙面の都合で叶わなかった。この点に関する論の弱さも指摘されて然るべきで  
ある。以上2点は今後の研究課題としたい。

紙幅が尽きた。さて、読者は音楽科教育にどのような存在意義を見出すだろうか。

John Lely & James Saunders: Word Events: Perspectives on Verbal Notation(2012), Continuum Intl Pub Group

若尾 裕

この書のタイトルを訳すと『言葉のイベントー言語による記譜についての考察』となり、要するに昔からこれまでのテキストスコア（言葉によって表記された楽譜）について、さまざまな作品がその解説とともにまとめられた研究書である。このジャンルはおそらく 1960 年代から始まっていまなお続く長い歴史があるのだが、このようにまとめられた本はいままでになかったものである。456 ページという分厚さは、CMF2024 でのテーマとしてテキストスコアを選ぶとしたら、どう見ても避けて通れない資料であった。（このイベントの報告については本誌の別のところに書いているので、そちらもご参考いただければ幸いである。）

内容はこのジャンルの概要と共編者の Lely によるテキストスコアの言語学的な分析の試みに続き、新旧のさまざまな作品の紹介とその解説の二部分でできている。

最初の Lely によるテキストスコアの言語学的考察は、この本のイントロダクションとしての意図はわかるが、まだこれは始まったばかりの試みのような感じに私には思えた。

次いで個々の作曲家による作品がアルファベット順に編まれている。いままで私が知らなかった作品も多く、特に 60 年代のフルクサス時代の一種の古典化したようなものだけでなく、その後に作られたさまざまな作品が多く載せられていたのはたいへん有用であった。

それらの作品には、その作者や作品についての解説が付けられているのだが、私がすこし疑問に思ったのはその部分についてであった。その内容は作者自身によるものだったり、その昔誰かによって書かれたりしたものだったり、新しくこの本のために誰かが書いたものだったり、なんだかまちまちであり、また分量もさまざまであったりして、なんだかまとまりがない感じがする。これは、私がこの本の分厚さから勝手に推察して、もうすこし学術的な本だと思いこんでしまったのがいけなかったことにもよるのであろうが、読み方に慣れるまでやや時間がかかったのは確かである。まあ、この構成の自由さは、ガチガチの研究書にはない面白さがあるとも言えるのかもしれない。だが、私にはもう少し整理がされていたらなあ、とやはり思われる。

まあこれはこのジャンルについての学術論文の少なさによるのかもしれないので、本格的な研究書はもうすこし待つべきなのかもしれない。まあいずれにせよ、この分野においてはいまのところこの本一択である。

JASMIM ジャーナル（日本音楽即興学会誌）第10巻

The Journal of the Japanese Association for the Study of Musical IMprovisation, Vol. 10

発行日：2025年（令和7年）2月28日

編集・発行：日本音楽即興学会 編集委員：

若尾 裕（委員長）、今田匡彦、金崎惣一、藤尾かの子、松本哲平