

【特集】日本哲学と音楽

子どもたちのための哲学音楽論

——サウンドスケープとユニヴァーサル・デザイン——

今田 匡彦

序

「音楽」ということばは、恐らく誰でも知っているのに、「音楽」とはなにか、という問いに、なぜ誰も答えることができないのだろう。このことばは、たとえば「ブラザ合意」「弁証法」「図像学」などに比べると、はるかに広義に開けていて、優しい響きを持つ。即ち、「どんな音楽が好きですか」というフレーズは、ヒトとヒトとを繋ぐための有効なツールとなったりもする。

では、あなたが生まれてから最初に聞いた「音楽」は、いついたんだったのだろうか。「音楽」とはなにか、という問いに比べると、少し易しくなったかもしれない。即ち、最初に「音楽」と意識して聞いた「音楽」を指し示せばよいわけなので、それはビートルズの《Yesterday》かもしれないし、サラダ油のコマーシャル・ソングかもしれないし、夏祭りのお囃子かもしれない、といった具合だ。

では、最初に聞いた音は、いついたんだったのだろうか。〈音を聞く〉という現象をことば通り緩く捉えれば、恐

らく誰しも経験していることなので、記憶を辿って答えられないことでもないだろう。ヒトが生まれ落ちる以前から、土があり、水があり、木々があり、花々があり、風が吹き、雨が降る。猛獣も蜜蜂もいる。音を聞くという実際は、即ち、ヒトが在る、ということに他ならない。

ここでいう〈ヒト〉は、特定のA子やB丸ではないので、ヒト全体ということになり、この、ヒト全体が音を最初に聞く瞬間は、通時的であり、尚且つ、「普遍的」ということになる。即ち、生後何か月の聴覚の状態や、その他さまざまな器官の発達段階が、ヒト全体の「聞く」体験をある程度説明することになる。

翻つて、〈私〉が最初に聞いた実際は、共時的に生起する、個別の事象ということになる。最初に音を聞いた〈私〉は、恐らく〈私〉が〈在る〉ことを確認しているもので、それはもう、ただごとではないかもしれない。

〈私〉が最初に聞いたのは、沈黙なのだろうか。沈黙を聞いた〈私〉は、いったいどうなるのだろうか。沈黙にそうそう浸つていられない〈私〉は、大声で泣いたりするのだろうか。これが、辺りの静けさに木霊を返した〈私〉の最初のオンガクかもしれない。この現象は、なにせ、個別で、共時的なのだから。

さて、件の〈私〉が、暫く後に（だいたい経つてから）、沈黙を聞いたとしよう。そのとき〈私〉は、なぜか「沈黙」に「無」とか「死」などといった別モノを聞いてしまうのだ。この別モノが、即ち、意味である。

沈黙を聞いた最初の瞬間、〈私〉はただただ手足をばたつかせ（踊り）、泣くことによりオンガクを奏でていたかもしれないのに、今度は、ばたつかせているその両手を使い、近くに転がっているなにかを鷲掴みにしようとする。鷲掴みにしたその掌をゆつくりと開いてみると、そこに、「無」とか「死」といった意味が飛び出してきた、というわけだ。これが恐らく、最初のことばなのだろう。〈私〉が〈在る〉ことを確認する行為は、ばたつかせていた手足を落착させる過程なので、〈私〉はもう、オンガクを奏でる必要はない、或いは、オンガクを奏でることができなくなつ

たかもしれない。〈私〉を取り巻く音と、〈私〉の身体が出す音の空間には、〈私〉の思惟が無かったので、〈私〉のオンガクは、無垢で透明だったのだらう。思惟の獲得によりことばによる意味を知った〈私〉は、ここでヒト全体の一部としての通時的な私となるはずなのだが、もう一度オンガクを奏でたいと感じた〈私〉、つまり、沈黙を聞く体験と、「無」或いは「死」という意味との乖離に、思惟によつて気づいた〈私〉は、オンガクと同一のことばを見つけようとするに違いない。池田晶子（一九九六、七十一頁）は云う、「マラルメは早くから、そのことを直感していた」と。池田（一九九六、七十五頁）は以下のように続ける。

『イジチュール』そして『骰子一擲』。思考について思考することは、そのまま、在るもの、「存在」を思考することに他ならない。可能な限り「事態」への接近を試みたマラルメの実験が、これらの書物である。

ヒトは事態に接近するために思考する。事態そのものはヒトの身体から切り離された彼方の星に在るわけではないので、ヒトは同時に存在を思考し、思考そのものをまた思考する。ことば、即ち、ロゴスはそのためにある。このように、ヒトとことばとを最初に結び付けた〈臍の緒〉を、なぜマラルメは復元しようと試みたのか。〈私〉が、最初に聞いた沈黙にたいしてオンガクでリスボンしたときの無垢が、〈私〉が再び沈黙を聞き、恐る恐る掌を開いた瞬間に「無」や「死」といった思惟に変容する過程は、実はまだ牧歌的だったのかもしれない。なぜなら〈私〉は、オンガクを奏でる代わりに、詩人になることができたのだから。マラルメの直観は、しかし、通時的なヒト全体が使うことばが、実は事象そのものと乖離した別の「世界」を構築するための慣用句であることに気づいたのだ。慣用句は、たとえば、「国語」や「子ども番組」、「幼稚園」や「保育所」などにより、〈思考により事態に接近する〉という手間

を省き大量にパッケージ化されるので、ヒト全体は、思考がなくても、なぜかことばを話すことができるようになる。そのことは当然、詩人のためのことばではないので、ヒト全体は最早、オンガクをかなでることはできない。

誰しもうが知る「音楽」とは、故に、慣用句だ。サラダ油のコマーシャル・ソングは、「音楽」ではあるが。オンガクではない。

マラルメは恐らく、音を聞く、という原初の体験を「可能な限り」それ自体として写し取るための思考を思考した。今日、詩人の流儀を知るミュージシャンのみが、音楽を先に創り、その音にことばを語呂として宛がう。音楽がオンガクに近づくための至極全うな試みである。

音楽に意味・内容を求めない、そのような所作はどのように生まれるのだろうか。或いは、ことばを音楽として感じることはできるのだろうか。

ある哲学者が「音楽に意味などない」と言ったとして、池田なら『意味という病からは逃れられても、『意味という病』という意味からは逃れられないのだ』（十頁）と失笑することだろう。それなら最初から意味・内容など求めなければ良い、と切り捨ててしまえばそれまでだが、さて、子どもたちのオンガクの作法は、どうやらロゴスの外側に、確かに在るようなのだ。沈黙を感じた子どもは、そのまま音で沈黙に木霊を返す。意味はそのずつと後から、どこからともなく付き纏ってくる。オンガクがことばの先にあり、ことばそのものもオンガクだったその頃の無垢を、果たして取り戻すことはできるのだろうか。オンガクのように考え、テツガクのように感じることはできるのだろうか。本稿のタイトルは、故に、哲学音楽論 (the music of philosophy) となる。

一・サウンドスケープ

民族音楽学者マリウス・シュナイダー（一九五七）は、オーストラリア先住民たちが動物の鳴き声、波、風、木々のざわめきなどのサウンドスケープを巧みに模倣することで、壮麗な「自然のコンサート」を続けてきたと指摘する。また、カナダの作曲家R・マリー・シェーファー（一九七七）は、ヒトは音楽とことばでサウンドスケープに木霊を返す、と言う。つまり、音楽とことばの誕生の奇蹟は、サウンドスケープがヒトにアフオードしたということになる。ヒトの周囲に広がるサウンドスケープの肌理は、ことばにより意味づけすることなく透明に写し取られる。それらの音を繰り返していく過程で、単なる鳴り響く空気である音響が音楽として洗練され、様式が生まれる。至極当然のことなのだが、音楽とことばという二つの奇蹟が誕生する以前に、サウンドスケープは存在していた。そしてサウンドスケープが無ければ、この二つの奇蹟は起こりえなかったということだ。何故なら、音楽もことばも音で出来ているからだ。

ここで音楽とことばをめぐる三つの側面について考えよう。まず音楽もことばも音韻を聴き分けることで成立している。英語では唇が合わり破裂する音（b）と破裂しない（v）は区別される。西洋音楽では鍵盤上のクロマティックな進行は区別される（CとC#は異なる）。音楽とことばは統一的にも作用する。西洋機能と声の文化では、所謂ドミナント・トニックが語順を決定づけ、導音が主音で解決することを不思議とは思わない（音楽理論を知る必要はない）。英語圏ではSVOの機能を不思議とは思わない（文法を知る必要はない）。さて、意味はどうだろうか。十八世紀から十九世紀にかけてエラボレートされた西洋クラシック音楽は、確かに人間の感情を音で模倣し、ハリウツ

ドの映画音楽の修辭法よろしく、喜び、悲しみ、恐れ、焦燥などを〈表現〉しているようだが、空腹な高校生が友人に、「これからパンを買いに行く」と音楽で語り掛けることは不可能だ。

十九世紀の最後の十年ほどで日本の近代化は急激に行われた、というのが歴史の通説である。言文一致により国文学が生まれ、「大きな翻訳機関」（水村二〇〇八、二〇〇頁）としての大学が成立する。当時の普遍語であった英語、フランス語、ドイツ語などを学んだ明治の偉人たちは、欧米の言語を直接使用することなく出来立ての国語を使い、翻訳することで学生たちを世界の図書館へ導いた（水村二〇〇八）。視覚芸術の分野では西洋と匹敵する美術作品が日本にも在る、とすることで一件落着いた。さて、音楽は？ 音韻と統辭が優先される音楽では〈意味・内容〉、つまりことを潜らせて翻訳することができない。西洋音楽を従来の日本の音響のマトリックスで翻訳するには両者はあまりにも異なつた（今田二〇一五）。故に国樂の成立、という夢は潰え、日本の「音楽」はドレミファソラシドで行こう、という風に取り決められた。

西洋のソルフェージュが移入される前の日本人の耳は、身近な環境音、サウンドスケープをどのように見立てていたのか。武智鉄二（一九八八、八十八頁）は、義太夫の音づかいについて「周辺の筋肉が振動して、音がでるわけ。だから声帯自体をつぶすわけですね、昔は。」と述べる。ここでの音は自律した芸術への貢献ではなく自然への融合を流儀とするので、自然音が持つ複雑さが要求される。自然音を見立てながらも、決してそれをコピーしない。人間の肉体を離れそつともう一つ自然音を追加する。そのために厳しい稽古が必要となる。風景の描写を好んだ江戸文学は、自然を見立てた言葉への関心で成立している（柄谷一九八七）。その伝統は一八八七年から二十世紀初頭の短期間に起きた言文一致と国文学の出現により分断される。マラルメなどにより西洋社会がロゴス中心主義を相対化し始めた頃に、水村美苗が指摘する「大きな翻訳機関」としての日本の大学は知識としてロゴスを表層的に移入した。自

然にそつと寄り添う芸能から、エトスを表現する「芸術」へと短期間でシフトした。日本の音楽教育での西洋音楽による植民地支配は、このように始まった。サウンドスケープを見立てることで成立した音楽だが、その見立て方は西洋と日本とは大きく異なつた、ということだ。音楽が鳴り響く空気の人為的な堆積である以上、そこには必ず見て、聴くことのできる形式がある。そして形式としての音楽は、音韻的、統辞的に機能している。本来ならばこれだけで良い筈だ。

呪術や魔術とともに鳴り響いていた音響そして身体に、ことばによる価値の体系を持ち込み「芸術」としたのは古代ギリシャの哲学者たちだつた。彼らは、芸術を自然や人間生活の模写であるとした。イデアを標榜するプラトンは、模写の模写など怪しからん、として芸術家を彼の共和国から排除し、アリストテレスは療法としての価値を見出し擁護した。しかしこの二人に共通するのは、〈事象としての芸術Aは即ち理論としての「芸術」Bである〉、ということばによる概念化をしている点である（Sontag、一九九〇）。音楽は「音楽」として常にことばによる説明を必要する、ということになる。ことばの解釈による意味・内容は、決して音楽そのものとは一致しない。調性の機能を捨てた近・現代音楽を難しいと感じる耳は、意味・内容を抛り所に音楽を聴いていることになるが、ではロマン派の調性音楽は、チャールズ・アイヴスやトータルセリー、ミュージック・コンクレート等より簡単に「理解」できるのだろうか。

シェーファー（二〇〇六）は、人間の間投詞と動物どうしで交わされる驚き、怒り、求愛などの信号や抑揚との共通点を指摘し、バリ島のケチャが人々による動物の声の模倣である、とする。西洋ロゴスの外側では、音はそのものとして見立てられ、ヒトは自然の一部として木霊を返す。自然のサウンドスケープは、しかしながら西洋音楽にも多大な貢献をする。シェーファー（二〇〇六、二三四―三三五頁）は続ける。

ヘンデルやハイドンの描いた風景は、ブリューゲルの絵画と同じくらい細部まで鮮やかで、いかにも注意深く構成されている：主要な仕事をするのは自然で作曲家は秘書なのである：自然の音（とりわけ風と水の音）は、西洋音楽史を通して頻繁に、かつ適切に描写されてきた。鐘、小鳥、鉄砲、狩猟ホルンもまた同様であった。

西洋音楽が自然のサウンドスケープを靈感としつつも、単に音風景の描写やことばによる物語の模写に血道を上げていたわけではないことは明白だ。音そのものを操る洗練されたテクニク、音楽そのものへの求心力がなければ、西洋音楽は音楽として成立しなかった。水や風をモチーフにしつつもたとえばメンデルスゾーン、ショパン、そしてドビュッシー、サティの音響が異なるのは、意味・内容から形式へ向かうための求心力、つまり、様式の在り方に個性が発揮されたからだろう。雨、波、風に使用されるアルペジオ、点描のような音符の粒を子どもたちが発見したとき、恐らくそれが新たな音楽としての様式となる。筆者が弘前大学教育学部附属中学校で行う授業は、一言も話さず自分を取り巻く音響空間と身体との融合を図りつつ歩くだけのエクササイズ（サウンドウォーク）に始まる。中学生たちはその体験を図形楽譜に描き、図形楽譜に示されたさまざまなフィギュア、色、空白を、紙や声などの身近な素材で表現する。サウンドウォークが独りの時空間を創るのに対し、その後の創作活動はすべて他者とのコミュニケーションが必要となる。紙による作品創りでは、中学生たちに音の形式へ注意を払うよう指示するが、意味・内容をまったく排除するわけではない。サウンドウォークを前提としている以上、そこで見つけた具体的な音がモチーフとなることは当然あるし、またグループ活動では物語を共有していくことも起こりうるからである。意味・内容がサブリメントとして効果的に働くために様式が必要となる。創作活動での様式は、用意されているものではなく、意味・内容が形式へ洗練を伴い作用し、作品の完成度が高かったときにのみ生成される。音楽の様式が、形式と内容の

融合なしには成立せず、また故意に様式だけを取り出して創りだせない所以である。中学生たちは、サウンドウオークによるサウンドスケープへの立ち会い、図形楽譜による聴取体験の視覚化と、紙、声による音の表現により、環境
→ impression → expression という往還を体験する。

二. 大きな音楽

〈大きな音楽〉はすべてが過剰である。大きな物語を〈表現〉するために、たとえば交響曲、オペラなどに化け長時間人々の耳を拘束する。作曲したり演奏したりする側にも、過剰な訓練が強いられる。大きな劇場、大きなオーケストラ、大きな合唱団が必要なら、大金がかかることにもなる。弊害も大きく、プロフェッショナルとアマチュア、生産者と消費者、モノとコト、勝者と敗者（たとえばコンクールの）など、さまざまな二分化を生み出すことになる。再生技術の誕生以降は、クラシックに代わりポピュラー音楽が大きな音楽の地位を獲得した。十九世紀以降「音楽」は金融と深く結び付き、商品化されてきた。ジャック・アタリ (Atari 一九八五) はその要因を、市民革命以降の王侯貴族から出版社へのスポンサーシップの移行に見る。資本主義のターゲットは今日同様中産階級であり、アマチュアという大規模なマーケットが開拓されることになる。ブライベートなオーケストラを雇うだけの経済力のない新興ブルジョアジーたちは、ピアノを居間に置き、オーケストラ作品の編曲譜を楽しんだ。サイド (Said 一九九一) は、ドレスや燕尾服に身を包んだ専門家と〈劣等〉なアマチュアとの格差を指摘する。〈大きな音楽〉は、学校にもそのミニチュアの種を撒く。吹奏楽、合唱、鑑賞教材で扱われる《アイーダ》など、どんなに規模が小さい活動であつても、大きな音楽の植民地支配であることには変わりない。シェーファー (Schäfer 一九九五) は、西洋のシンフォニー

オーケストラを十九世紀ヨーロッパの覇権の象徴と考える。金、銀、コクタン、象牙、グラナディラウッド、ローズウッドなどヨーロッパの楽器に使用される素材そのものが嘗ての植民地から搾取したものに他ならない、という訳だ。二十世紀になるとこれら〈大きな音楽〉からの脱植民地化が起こる。ジョン・ケージの《Variations》、テリー・ライリーの《E♭》などはその典型である。これらの作品はコンテンポラリーでありながら、音楽が大きくなる以前、まだ小さく透明だった頃の肌理を映し出す。

リオタール（一九八六）は、〈近代〉科学がみずからを正当化するために依拠する言説を〈大きな物語〉と呼んだ（たとえば、理性的人間としての主体の解放）。十八世紀中葉に科学の兄弟として、〈西欧近代芸術〉がアルスから分化した（松宮、二〇〇八）。みずからを正当化するために、たとえば、個性、創造性、独創性、天才、歴史、民族などの大きな物語が生まれたのだ。このような大きな物語に依拠する西欧近代芸術は〈大きな芸術〉と呼ぶことができる。明治期以来の日本の芸術教育は、この西洋近代芸術を基準として展開してきた。しかし、〈大きな芸術〉の担い手は、文化英雄としての〈芸術家〉であり、一般の人々はただ物語に正当化された文化的価値を消費するのみである。故に、それを範例とする芸術教育は、一般の子どもたちを対象とする学校教育には相応しいものとはいえない（高橋他、二〇一八）。

ここで、〈大きな芸術〉の対概念としての〈小さな芸術〉の音楽教育への導入が必要とされる。〈小さな芸術〉には二つの特徴を見出すことができる。一つ目は、単に〈大きな芸術〉への反抗を唱えるのではなく、〈大きな芸術〉を脱構築し、それを利用しながら新しい芸術を生み出してゆくことである。なぜなら、「大きな芸術への反抗」という言説が、それらを正当化する〈物語〉となるからだ。二つ目は、子どもたちの日常環境との立ち合い方に着目し、個々人の聴く行為や視る行為に根ざした芸術を生み出していくことだ。今日の音楽教育についてシェーファー（Schäfer

二〇〇五、p. 十一 今田訳）は以下のように述べている。

私は今の音楽教育を告発する。自分たちのものより外国の音楽に価値を置く。自分たちで創ることより他人が作曲したものに価値を置いている。高度な技術ばかりに目が行くため、多くの生徒たちは音楽を創る喜びを忘れ、やる気を喪失していく。教師も親も、コンサート以外の音楽を理解できない。音楽は科学や他の芸術、環境などとの繋がりがなく、孤立している。教師たちはエンターテイメント産業による商品化された音楽に対して成すべがない。

日本の近代化は、当時の西洋宗主国に対し自らの西洋化を示すための一種の *allusion* であり、その際最重要視されたのは、西洋風の外見である。外見の質感、量感、各芸術分野によつて異なる。ことばの領域では言文一致により国文学を打ち立て、視覚に於いては日本美術という概念を捏造することによりロダンに挑もうとしたが、ダイアトニックスと日本の音律との非互換性から、国楽成立の夢が潰えたことは先述の通りである。その結果、音楽のみが、質量ともに自己植民地化の道を歩まざるを得なかった。ここで移入された「西洋音楽」が背負っていたコノテーションが即ち、リオタールが示唆する「大きな物語」であり、シェーファアの指摘と重なる。「大きな芸術」から派生するさまざまな二分化（プロフェッショナルとアマチュア、生産者と消費者、勝者と敗者、植民地支配者と被支配者など）とその弊害（アマチュア、消費者、敗者、植民地被支配者間のクリエイティヴィティの喪失）はどのように解消されるべきなのだろうか。

三『 Universal Design と Sound Education : 学校の音楽室から

ウォーカー (Walker、一九九六、十三頁、今田訳) は言う。

音楽や言語などの文化を基盤とする人間の行動が生得的である、という実験結果は、生物学、人類学、心理学のいずれから也得られたことなどない。人間は自らの存在のための基本的適応能力を持つには違いないが、人間の行動が文化的コンテキストによってどのように変化するかとなると、予想のしようもない。人間の音楽行動は、ある特定の環境に於ける存在論的条件、社会的関係性、生産的關係性などを通して多角的に研究するしかないのだ。

Universal、つまり普遍項とは、哲学が探究する事象そのものの原理である。これまで民族音楽学や音楽心理学は、異なる音響文化から記述的に採取したデータに内在する主音、中心の有無 (McAlister、一九七一)、主題と変奏、繰り返し、拍子等の構造原理の有無 (Blacking、一九七三)、聴取、理解、学習等の知覚行動の普遍項 (Harwood、一九七六) 等の規則性を探ったが (Nettle、一九八三)、音楽行動の複雑性は普遍項の発見を阻んだ (Blacking、一九七三)。同時に、このような音楽の普遍項への立ち合いは、異なる文化で生産享受されて来た既成の音響 (音楽) における構造的、心理的、文化的な共通項の探究であり、普遍的な音楽の創生を目的としていなかった。翻って、デザインとは今は目の前にないものを創り出すことである。シェーファーは、普遍的音環境創出のために

サウンドスケープ・デザインを提唱した。シェーファー（二〇〇六、五五八頁）は以下のように説明する。

サウンドスケープ・デザインは、音環境、すなわちサウンドスケープの美的な質を改善するための原理を発見しようとするものである。そのためには、サウンドスケープをわれわれのまわりで絶えず展開している巨大な音楽作品として想像し、そのオーケストレーションと形成をどのように改善すれば豊かで多彩な、それでいて人間の健康と福祉を決して破壊することのないような効果を生み出せるのかを問うことが必要である。

自然科学、社会科学、芸術の学際領域として提唱されたサウンドスケープ・デザインであったが、その後シェーファーは、この壮大なプロジェクトを子どもたちの手に委ねようと決意し、子どもたち自らがサウンドスケープの創生に関われるよう考案したのがサウンド・エデュケーション（シェーファー・今田、二〇〇九）である。実際に会ったこともない海外の他人がエンターテイメント目的に生産し、子どもたちが演奏するには高度な技術訓練が必要となる「音楽」、聴衆に向けて演奏することのみを前提とする「音楽」を重視する今日の音楽教育をシェーファー（Schäfer、二〇〇五）は告発した。ここで告発された「音楽」をシェーファーは子どもたちにとっての普遍的音楽と考えない。シェーファーによるこの告発はメイス（Mace、二〇一八）が提唱する Universal Design の原理である公正性、柔軟性、簡素な直観性、エラーへの寛容性、身体への非負担性等と親和性を持つ。既成の音楽（クラシック音楽、商業音楽、伝統音楽等すべてを含む）の再現を基盤とせず、子どもたちが簡素で直観力に富む自らの音楽、失敗に対して寛容で身体に負担をかけない音楽を創作することが音楽教育の Universal Design の探究に繋がる。

以上を踏まえ、小学校、中学校、特別支援学校、聾学校で実践された授業を検証する。

小枝洋平（二〇一九、七十一―七十二頁）は知的障害を対象とした特別支援学校の音楽実践の傾向を以下のように指摘する。

音楽は言葉で説明可能とし、練習を通してできないことをできるようにする、できない自身の「いま」を否定しできる大人になることを教えている。音楽活動は「課題を克服」「社会性を高める」「適応する行動を獲得」「障害を軽減、行動変容、心身の発達促進」（竹林地二〇一五、四十八―八十六頁）を基盤に説明される。自身の障害を改善し健常者へ近づくという自己の存在否定による音楽教育プロセスと考えられる。授業の根底には、常に大人―子ども、教師―生徒といった二分法が存在する。この二分法は認識論上二つに分けられているだけではなく、互いに対立した優劣関係である。

小枝は二〇一七年七月弘前大学教育学部附属特別支援学校にて、この「自己存在否定のプロセス」を「自己存在肯定のプロセス」へ変容させるべく、誰とも話すことなく自分自身の空間を保ち環境の音を聴きながら歩く〈サウンドウォーク〉と、一人の子どもの身体のジェスチャーに合わせた他の子どもたちによる即興演奏の授業を、広汎性発達障害、ダウン症候群、自閉症などの子どもたちを対象として行った。知的障害者／健常者という二分法、子どもたちの簡素だが直観力のある動きと演奏によって払拭されていくこの実践は、音楽の普遍項へ向かう重要なプロセスとなった。

その翌年の二〇一八年、小枝は齋藤素子とともに弘前大学教育学部附属中学校と附属特別支援学校の共同授業へ参加しに合わせた即興演奏〉の実践を行う。西洋クラシック音楽を簡略化、矮小化した通常の教材を使用する音楽授業

では、特別支援の子どもたちがイニシアティブを取るなど不可能に近いが、この授業では彼らの身体性が附属中学校の子どもたちを凌駕した。何より重要なのは、その事実に中学生たちが気づき、特別支援の子どもたちの動きの中に、音楽性、芸術性を見出したことである。中学生たちへの授業後のアンケートで「初めはどう動いて良いかわからなかったが、特別支援の生徒の動きを見ていたらだんだん分かってきた」とのコメントが見られたのは、そのためである。

聾学校の子どもたちの多くは補聴器や人工内耳を装用し音の聴取が可能だが、音楽教育では言葉による説明を唯一の正解とする視覚情報中心の授業が行われるため、子どもたちの持つ聴覚能力を生かすことができない、と外崎純恵（二〇一九、七十二頁）は指摘する。そのため外崎は二年間（二〇一五—一六）、小学部六名、高等部二名の生徒を対象に、サウンドウォーク、音の日記をつける、紙を楽器にする、名前を使ったエクササイズ、音の宝さがし等のサウンド・エデュケーションによる実践を行った。サウンドウォークでは殆どの子どもたちが〈草の上を歩く音〉〈雪の上を歩く音〉等を聴き取り、「音を聴こうとしたらよく聴こえた。身の回りにこんなにたくさん音があることはわからなかった。」との感想が聞かれた。紙による演奏では、紙の形状と身体の動きによる音の変化に気付いた子どもたちが、彼ら独自の作品を創作した。

弘前大学教育学部附属小学校（神山ルミ子による一年、木村麻美による四年の授業、二〇一八年七月）、同附属中学校（今田による一年生の授業、二〇一八年五月）では、サウンドウォークの体験から作成された図形楽譜を、声（小学校）、楽器（ピアノ、チェロ）によって演奏する実践を行った。作品創作のプロセスでは、使いたい音を選択したり読譜方法を選択するグループ（中）、図形楽譜に見られる波形、重なり、空白等を解釈したり図形をそのまま声にするグループ等（小）の差異が見られた（金崎、二〇一九）。自らの演奏について中学生の一人は「だんだん図形や

線が増えていつて、白の部分が減っていく。白ってなんか無のイメージがあるので、無が減っていく、つまり音が増えていくことだと考えました。」と述べている。図形楽譜の解釈を子どもたち自らが協働で行う点、従来のピアノ奏法ではなく内部弦・打楽器奏法、プリペアドピアノ等現代音楽の奏法を使用した点、音楽創りのすべてを子どもたち自身が担った点等から、この実践ではシェーファー及びメイスの思想が有効に機能したと考えられる。

Closing Thoughts

ウォーカー (Walker、二〇〇七、一七三―四頁今田訳) は以下のように述べる。

ヨーロッパの主要都市を破壊した第二次世界大戦は、多くの人々の精神に癒えることのない傷跡を残した。ナチスにより盗用されたバッハからワグナーに至る崇高なドイツの音楽的伝統は、聴くべきではない音楽、という印象を多くの人々に与えてしまった。戦争によつて破壊された母国ドイツ、そして何よりもナチスによつて誤用されたドイツの音楽について、作曲家カールハインツ・シュトックハウゼンの以下のステイトメントは当時の二十代の若者の気持ちを代弁するものだ。即ち「戦後の新しい音楽は、古き灰の中からこそ再建されなければならない」²。(Stockhausen、一九六三)

第二次世界大戦直後、一九四五年に二十歳だったブルーレーズ、十七歳だったシュトックハウゼンは、シェーンベルクの十二音技法を拡張したトータルセリーによつて、西洋クラシック音楽の基盤である調性音楽を廃棄する。音楽が

人間の感情を揺さぶるエンターテイメント性、ディオニソス性、ポピュリズムと決別し、知性により科学に立ち向かうことを彼らは標榜したのだ。アメリカ実験音楽は、ケージが禅や易経からヒントを得た偶然性の音楽や、〈プリペアド・ピアノ〉を創出したことにより、西洋クラシック音楽を中央ヨーロッパとは異なる方法で脱構築する。このようなアヴァン・ギャルドな動きは日本の作曲家たちに明治以来の植民地支配、西洋の垂流からの脱却という希望を与える。一九三三年生まれのシェーファアは、ヨーロッパの前衛的な作曲技法、音楽語法は当然身に付けていた。トロント王立音楽院でグレン・グールドと同門だった彼が着目したのは、しかし、ピアノストとしてバッハを弾くことも、トータルセリーで作曲することでもなく、一年の多くを雪に覆われる北の大地、神羅万象を司る精霊が宿るカナダ東部の森林地帯や湖、北アメリカの先住民たちが暮らす山々とその音風景（サウンドスケープ）であった。音環境が最初にあり、ヒトの耳が反応する。そのような音響生態学的な営みが、シェーファアにとつての音楽だったのだ。しかしこれまで〈音楽の普遍項〉の探究は、常に量的に行われた。包括的に鳴り響いている空気をロゴスにより記述するには、本来切り刻めないはずの〈音響の質〉を、中心音、主題と変奏、繰り返し、拍子等の要素に分断し共通項を探るしかなかったのだろう。変数を物理的に増やすほど〈音楽の普遍項〉という〈質〉に近づくという考え方だ。民族音楽学や音楽心理学によるこの手法は、〈質〉は〈量〉により測定可能であり、また、〈質〉は〈量〉の多寡で決まる、というパラドクスを生む。川田（一九九七、一一七頁）は言う。

ロゴス〈そしてエクリチュール〉に絶対の価値を与えるキリスト教やイスラム教が、ダンスを禁止したのはたしかに故のあることだ。太鼓の「こえ」とともに地を踏み、足を摺り、朦朧と埃を蹴立て蹴立て、夜を徹して踊る裸形の群れをみながら、ぼくは彼らが文字を必要としなかったということが、わかるような気がした。

ロゴスの外側にある〈こえ〉と踊る裸形の群れは、身体的であり公共的である。従来の公教育での「音楽」は、明治期に移入された西洋音楽のほんの断片に基づいた楽曲の完成を目指し、練習を〈量的〉に積み重ねる、または、音楽は言葉で説明可能であるとする。シェーファー (Schäfer、一九七七) は、音楽家たちの訓練を支配する音楽観が、ロマン主義的、或いは、ディオニソス的だと指摘する。ここで生み出される音は極めて主観的であり、快楽主義的である。同時に二十世紀以降、音楽はかつて想像もできなかったくらい音として定義されるようになった、とも彼は指摘する。サウンドスケープから「私」が受ける *impression* は、身体を経て、*expression* となり、再びサウンドスケープに戻っていく。音環境と「私」の身体の〈公共的〉な往還を可能とするため、シェーファーはサウンドスケープ・デザインを提唱した。ヘッセの『ガラス玉演戯』を引用しつつ、ここでシェーファーが実現しようとするのは音の社会福祉、つまり *Universal Design* である。ディオニソス的音楽教育を修正し、身体性を基盤とした公共的音楽教育、*Universal Design* を構築するため、繁下・坪能・村尾 (一九九八) は、外部に仮想の聴衆を想定する音楽 (クラブ型学級合唱など) を〈ステージの音楽〉と呼び、その対立概念として〈広場の音楽〉を提唱した。手作り楽器による音楽など、授業としての〈広場の音楽〉の構築を目指した彼らの志向は、シェーファーのサウンド・エデュケーションと親和性を持つ。観客を想定する〈大きな音楽〉を情報としてサラリと受け流し、子どもたち自らが観客を想定しない〈小さな音楽〉を、協働し創り上げる。そのような、音楽教育の場からのみ生成される音楽が、恐らく音楽の普遍項への通路となるのだろう。そのような場では、審美と倫理というこれまで「芸術」が抱えてきた二項対立の融合をみることだろう。この一連の営みが、子どもたちのための哲学音楽論となる。

引用・参考文献

- Attali' J., *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985
- Blacking' J., *How Musical Is Man?* Seattle, University of Washington Press, 1973
- Harwood' D., "Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology" *Ethnomusicology* 20 No.3. pp. 521-533, 1976
- McAllester' D' ed., *Readings in Ethnomusicology*, New York & London: Johnson Reprint Corp, 1971
- Nettle' B., *The Study of Ethnomusicology*, Chicago: University of Illinois Press, 1983
- Said' E. W., *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press, 1991
- Schafer' R.M., *R. Murray Schafer: Sunnory Hall International Program for Music Composition No.20*, Tokyo: Sunnory Hall, 1995
- Schafer' R.M., *HearSing*. Ontario: Arcana Edition, 2005
- Schafer' R.M., *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland & Stewart, 1977, [鳥越けい子他訳『世界の調律』, 平凡社, 2006]
- Schneider' M., "Primitive Music." *The New Oxford History of Music' Vol.1*. London: Oxford University Press, 1957
- Sontag' S., *Against Interpretation*. New York: Anchor Books, 1990
- Stockhausen' K., *Texte*. Vienna: Schauberg, 1963
- The RL Mace Universal Design Institute, *Principles of Universal Design*, <http://udinstitute.org/principles.php> (Accessed May 15, 2018).
- Walker' R., "Can We Understand the Music of Another Culture?" In *Psychology of Music* 24. Pp. 103-130, 1996
- Walker' R., *Music Education: Cultural Values' Social Change and Innovation*. Springfield' Illinois: Charles C Thomas Publisher, 2007
- 池田晶子『事象そのもの』(法蔵館' 一九九六)
- 今田匡彦・小枝洋平・金崎惣一・外崎純恵『音楽の Universal Design を構築するーサウンド・エデュケーションによる音楽の普遍頂への立ち会』(『音楽教育学』第四八巻第二号' 七一七頁' 二〇一九)

今田匡彦『哲学音楽論…音楽教育とサウンドスケープ』(恒星社厚生閣、二〇一五)

柄谷行人「一つの精神、二つの十九世紀」(『現代思想』vol.15-15 青土社、一七五—一八三頁、一九八七)

シェーファー、R.M.・今田匡彦『音さがしの本…リトル・サウンド・エデュケーション』(春秋社、二〇〇九)

繁下和雄・坪能由紀子・村尾忠廣「授業に〈広場の音楽〉をとりのどそう」(『教育音楽』第二十七—四号、十三—二十四頁、一九九八)

高橋憲人・今田匡彦・前田一明「〈小さな音楽〉の実践的探究—二つのワークショップを通して—」(『音楽教育学』第四十七巻第二号、四九—五六頁、二〇一八)

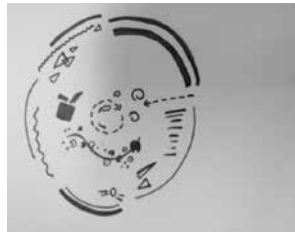
武智鉄二・富岡多恵子『伝統芸術とは何なのか…批評と創造のための対話』(東京…学藝書林、一九八八)

竹林地毅監修『新時代の知的障害特別支援学校の音楽指導』(シアース教育新社、二〇一五)

川田順造『音の公共性・身体性』『武満徹の世界』(集英社、一一六—一一七頁、一九九七)

水村美苗『日本語が亡びるとき…この英語の世紀のなかで』(筑摩書房、二〇〇八)

リオタール、J.F.『ポストモダンの条件…知・社会・言語ゲーム』小林康夫訳(水声社、一九八六)



弘前大学教育学部附属中学校一年生による図形楽譜
(サウンドウォークの体験に基づく)



大学生によるサウンドウォーク (弘前にて)