

# 音風景の変容

## ——音楽の環境化と環境の音楽——

小川 博司

今日われわれの生活は、音楽の氾濫といってもよいほど音楽に満ちている。音楽は環境の一部となり、環境のための音楽が作られるに至っている。われわれは、前世紀の人間とは全く異なった音の世界に住んでいる。音と人間の関係、音を介した人間と人間の関係が変わったのである。本稿は、そうした変容に、音風景（soundscape）という視点からアプローチしようという試みである。生活の中で音楽の占める位置が上昇する過程総体を音楽化と呼ぶならば、現代社会は音楽化社会といえることができる。本稿は、音楽化社会の構造と生成過程を明らかにしていく音楽化社会論<sup>(1)</sup>の一部をなすものである。

### I 音風景

#### 1. イーノの世界

1983年夏、東京で行なわれたイベント「Brian Eno — Video Installation（ブライアン・イーノ — ビデオアートと環境音楽の世界）」は、新たな美的体験の場を提供した。薄暗い会場の方々に設置された36台のTVモニターと会場全体を包囲する8チャンネルサウンド。縦型に置かれたTVモニターには、人物、自然、都市の風景が映し出され、非常にゆっくりとしたテンポで変化していく。そして音楽はこれもゆっくりとしたテンポで変化していく。人びとは、好みの場所で好みの格好で（歩きながら、腰かけながら、横になりながら）それぞれの体験をする。体験は会場に入った時に始まり、会場を出た時に終わる。誰一人として同一の体験をすることはない。

このイベントは、新たな時代の美的体験のあり方を示唆している。同時にこれは音・音楽と人間の関係の一つの到達点でもある。こうしたイベントが成立する条件はすでに整っていたのである。その条件とは何で、どのように形成さ

れてきたのだろうか。

#### 2. 失われた音のカタログ

M. Schafer は、音の世界の変容を記述するにあたり、音風景（soundscape）という用語を造った。それは、作曲家が作った音楽作品から自然音、人間の出す音、機械音までも含む、総合的な音の環境のことである（Schafer [1979]）。音風景という用語を用いることで、われわれは音楽作品を中心にした近代西洋の音楽観を相対化し、音・音楽と人間との関係の歴史を巨視的にみつめることができるようになる。

音風景という視点をより明確にするために、具体的な例をあげよう。表は、1983年春に大学生男女に「以前聴いたけれども今では聴けない音」を書き出してもらった結果である<sup>(2)</sup>。これは、おおかた1960年代から70年代にかけて、日本において失われた音のカタログとみることができる。音風景からこれらの音が消えたのである。これらは厳密に区分することは難しいが、大きく3種の音源、(A)自然音、(B)人間音（人間の出す音）、(C)機械音とに分けることができる。これらの音は、商品の流通機構の変化（B1）

表 失われた音のカタログ

A	1	川の流れる音 (3)
		木々のざわめき (2)
	2	カエルの声 (4)
		虫の声 (3)
		牛の声 (2)
		野鳥・小鳥の声 (3)
動物の声 (2)		
B	1	豆腐屋のラッパ (7)
		牛乳配達のパンの音 (2)
		ちんどん屋 (2)
		中華ソバのチャルメラ (3)
		金魚売りの声 (2)
		拍子木 (3)
	2	井戸のポンプの音 (4)
		木枠の窓・雨戸の開閉の音 (2)
	3	足ふみオルガン (2), カスタネット (2)
	C	1
市電の音 (3)		
ふみきりの音 (2)		
2		パトカーの古いサイレン (3)
		救急車の古いサイレン (2)

回答者 54 名中 2 名以上があげたもの。  
( )内は実数。

や交通機関の発達 (C 1) などによって音源自体が消滅してしまったものがほとんどである。また、音源は残存していても、その音を遮蔽する対抗的音源が増大したということも考えられる。

だが、それだけだろうか。音を聴きとる人間の耳の側の問題もあるはずである。Barthes [1976→1983] のいうように、聞くこと (entendre) は、生理学的現象であるが、聴くこと (écouter) は、心理学的行為である。音風景は、音源と聴取の二つの項の交わりである。問題は音源と聴取が相互にいかに関係し、いかに変容してきたのかということである。この過程を具体的に分析する前に、音源と聴取の変容をとらえるいくつかの枠組を用意しておこう。

### 3. 音源の変容

失われた音の代わりに新たに登場した音源は何だろうか。その主なものは、機械音とスピーカーから流れる音・音楽である。Schafer は、「産業革命によりローファイな音風景が持ちこまれ、それに続く電気革命によりローファイな音風景が拡大された。」と述べている (Schafer [1979: 71])。ここでは、問題を主に後者に絞ろう。

音の複製技術の出現は、音風景を根本的に変えた。あらゆる複製技術の歴史がそうであるように、音の複製技術は当初は他の音源の再現のメディアであった。ところが技術の発達がある水準に達した時、それは表現のメディアへと移行した。再現から表現へという転換は、音風景の変容をみる上で重要な枠組である。

### 4. 聴取の変容

それでは、聴取はどのように変容したのか。聴取の変容を明確にするために、以下のような 6 つの対となった聴取の類型をたてることにする。

#### 1. 音楽聴取の選択性

1-a 選択的聴取 音楽を聴取すること、聴取する音楽の内容の選択が個人に委ねられている聴取。

1-b 被音楽状況 ある空間にいることにより不可避免的に音楽に接触し、かつ音源の操作ができない状況。

(例) 公的空間における BGM。ジャズを聴くためにジャズ喫茶に行ったり、コンサートに行く場合は、音楽を聴くことを第一目的としているので、選択的聴取といえる。

#### 2. 聴取の方向性

- 2-a **一方向的聴取** 音源と聴き手が対峙し、聴き手が音源の方向に耳を傾ける聴取。(例)コンサート。
- 2-b **周辺の聴取** 音源が聴き手の周辺に広がり、周辺の音源に耳を開放した聴取 (Schafer [1979: 117])<sup>(4)</sup>。
3. **行動の並行性**
- 3-a **専念聴取** 音楽を聴くことに専念し、他の行動をしていない聴取。
- 3-b **並行聴取** 他の行動(歩いたり、仕事をしたりなど)と並行して音楽を聴く聴取。
4. **音源への注意度**
- 4-a **注意深い聴取** 音源に対して注意深く聴く聴取。
- 4-b **散漫聴取** 音源に対して注意が散漫な聴取 (Adorno [1962 → 1970])。
5. **注意深い聴取の二類型**
- 5-a **構造的聴取** 音楽の対象に完璧に適応した聴取 (Adorno [1962 → 1970])。
- 5-b **発見的聴取** 聴くことによって音楽を創造していく聴取。<sup>(5)</sup>
6. **美的か非美的か**
- 6-a **美的聴取** 音楽を音楽として聴く聴取 (Hosokawa [1981])。これは西洋近代音楽に特徴的な聴取のあり方であった。
- 6-b **非美的聴取** 音を美的対象として聴かない聴取。例えば、教会の音楽は神の声だったし、仕事唄は労働の付随物でしかなかった。

現代的音風景の形成を考察する上で重要な時期は、1920年代以降の時期である。そしてこ

の間の音風景の変容は、大きく1920-30年代、1950-60年代と二つの段階に分けて考察することができる。以下、音源、聴取相互の連関に留意しつつ、音風景の変容を具体的にたどっていくことにしよう(図1)。

## II 第4の音源の出現 (1920-30年代)

### 1. ラジオ、レコードの出現

1920年代は、音楽のコミュニケーション史の上でも画期的な時期である。すなわち、ラジオ放送(1920)と電気録音によるレコード(1925)といった電気メディアが出現したのである。

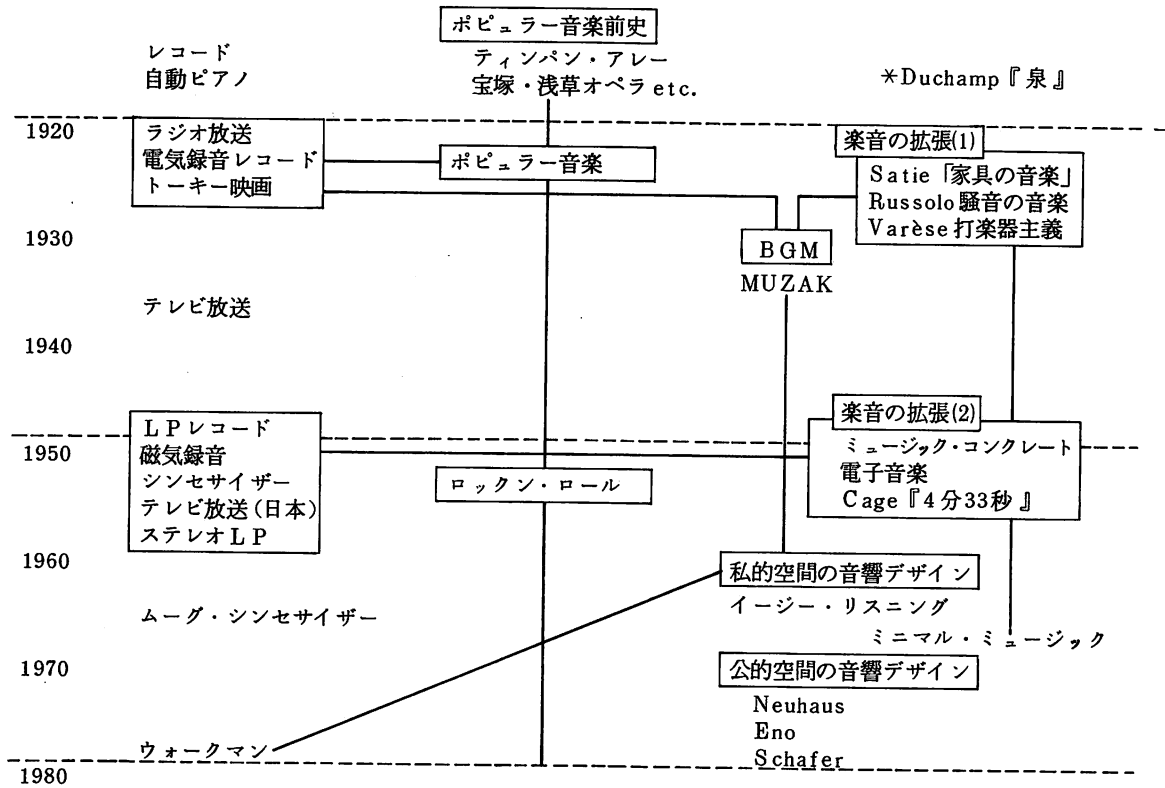
音の再現については、エジソンの蓄音器発明(1877)以来のレコード、19世紀末の自動ピアノと、機械的メカニズムによる再生技術が開発されていた。だが、電気メディアは、音の複製を大量に(大衆=massに向けて)、瞬間的に、広範囲に分配することを可能にした。それまでの音源、自然音、人間音、機械音に加えて、スピーカーから出る再生音が第4の音源として加わったのである。それは、従来の3つの音源を再現するという点で、他の3種の音源とは性質を異にしていた。

### 2. ポピュラー音楽の誕生

ラジオ、レコードの出現により、一国の全土に広まるポピュラー音楽が生まれた。欧米で、そして日本で数多くのヒット曲、スター歌手が生まれた。また同時期にトーキーとなった映画の中からもヒット曲が生まれた。

18世紀から19世紀にかけて発達した、西洋芸術音楽のコンサートホール制度においては、聴き手に選択的・一方向的・専念・注意深い・

図1 音風景の変容 見取図



構造的・美的聴取が支配的であった。新しい電気メディアでもこうした聴取は可能だが、周辺の・並行・散漫な聴取への可能性も開かれた。ポピュラー音楽は、人びとにたんに聴かれるだけでなく、歌われたり演奏された。音楽はコンサートホールのような非日常的な空間で聴かれるものではなく、日常的に消費されるオブジェとなったのである。

### 3. 楽音の拡張 (1)

レコードとラジオを主要な媒介としたポピュラー音楽が成立したこの時期、芸術音楽でも大きな変動が起こった。第1に楽音が一気に拡張した。Stravinski『春の祭典』(1918)の打楽器の多用、そしてVarèseの打楽器主義、Russoloの騒音を出す楽器 intonarumori を制作・演奏

する試みは、それまで騒音と考えられていた音を楽音へとくみ入れた。同時期、機関車、飛行機、製鉄所など騒音を出す機械をテーマにした曲も多く作られた。<sup>(6)</sup>

第2に、被音楽状況において、周辺の・並行・散漫聴取に適合的な音楽を作る試みが行われた。1920年、フランスの作曲家Satieは、パリのBarbazanges 画廊にて上演された演劇の幕間に「家具の音楽 (la musique d'ameublement)」の演奏を試みた。Satieらは、観客に「とりわけそれに注意を払わないように、……あたかもその音楽が存在しないかのようにふるまう」ようにと要求した。<sup>(7)</sup>音楽は聴衆の周辺を浮遊するオブジェとして聴衆に投げ出される。Satieが「家具の音楽」と名づけた曲では、単純な短いフレーズが反復される。それは、ちょうど「壁

紙のひとつひとつのパターンのように、無限に連鎖し、くり返されて、ひとつの音のカーテンをつくっていく」のである<sup>(8)</sup>。

Satieのこうした志向は、同時代の音風景の変容と連続的である。Satie自身、複製技術の時代の真只中に生活していたのであり、また酒場のピアニストとして、周知的・並行・散漫聴取のための音楽を実演していたのである。もちろん同時代の芸術思潮ダダイズムの影響もある。

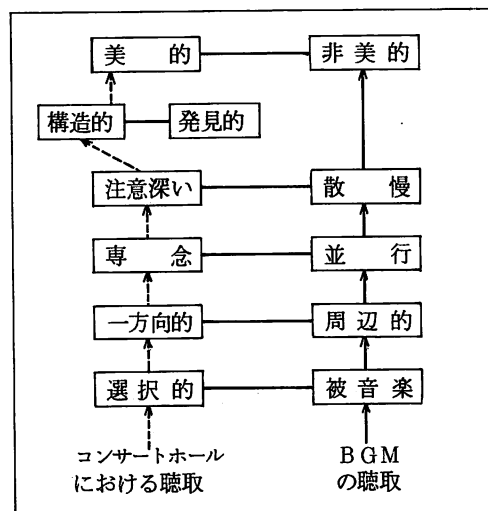
#### 4. BGM

Satieの「家具の音楽」の意図は、複製技術により実用化され、産業化された。欧米では1920年代後半、工場、オフィスなどへの音楽放送が始まった。この時期、生産性向上のために職場の環境への関心が高まっていた。また、Hawthorne実験(1924~1932)では、人間関係管理の有効性が発見された。技術革新と企業のビューロクラシー化が進行する中で、「人間化」の重要性が注目されたのである。こうした「人間化」の潮流の中で、音楽は工場騒音を遮蔽したり、生産能率を向上させる機能音楽(functional music)として期待されたのである。

1930年代に入ると、欧米に音楽サービス会社が相次いで生まれた。その中の1つ、アメリカ合衆国のMUZAK社は、1934年、電話線を通じて、オフィス、工場、商店などの公的空間に様々なレコード音楽を供給するサービスを開始し、その後全米をカバーするネットワークを形成するに至った(泉山〔1977〕)。そこで流される音楽は、クラシックやポピュラーの名曲が耳ざわりのよいように、目立たないように編曲されていた。音楽は、もはや西欧近代の、独自の形技を備えた個々の作品ではなく、「無限につづく、均質の流れ」となったのである(Boorstin〔1962=1967:184〕)。

こうしたBGM(background music)は、被音楽状況を設定する。そして、周知的・並行・散漫な聴取に適合的な音楽である。それは、コンサートホールにおいて支配的な聴取とは対照をなす。マス・メディアに媒介されたポピュラー音楽の聴取は、コンサートホール型とBGM型のいずれの型もありうる。ただ、ポピュラー音楽の場合は、歌われ、演奏され、あるいは熱狂的に支持されるという契機により、流行が活性化していくのである。

図2 聴取のパターン(II)



### III 構成された音風景 (1950-60年代)

#### 1. テープ録音、ステレオ・ハイファイの出現

再生技術の進歩は、ハイファイな音の再生を実現した。さらにステレオの開発は、臨場感ある音の再生を実現した。もはやスピーカーから出る音は、現実の他の三種の音源と区別しがたいものとなる。ここでオリジナルとそのコピーといった図式は崩壊し、オリジナルとコピーの関係があいまい化する。

こうしたことは、視覚伝達の分野では、すでに1920年代に起きていた。すなわち、エアブラシは、写真をたんに現実（オリジナル）以上にリアルなものと感じさせる作品に仕上げた。<sup>(9)</sup>さらに写真や既製のものを組合わせたコラージュ、フォト・モンタージュの手法が生み出された。作品（コピー）が新たな現実を作り上げていったのである。

音楽において、エアブラシに相当するのがテープ録音である。テープ録音技術は、数度の録音をつないだり、パート毎に分けて録音することにより、生演奏では望めない完成度の高い作品を作ることを可能にした。さらに音のコラージュを作ることも可能にした。音の複製技術は表現する段階へと入ったのである。

こうして、第4の音源から流れる、電氣的に再構成された音が日常の音風景を満たしていくようになった。

## 2. ロックンロールの誕生

1950年代、アメリカ合衆国で生まれたロックンロールは、50年代後半から電気ギターを用い、電氣的増幅を最大限に利用した音楽を展開した。その音量は、100人のフル・オーケストラをも問題とせず、身体を貫き、振動させる。ロック音楽は、60年代後半に至り、全世界的な異議申し立ての運動と連動し、世界的なポピュラー音楽となった。それは、支持する若者にとっては共感の音楽であり、理解できない大人にとっては騒音以外のなにものでもなかった。ある人にとっての音楽が別な人には騒音となる。ロック音楽は、現代の音風景の問題の象徴であり、また問題そのものでもある。

## 3. 楽音の拡張 (2)

芸術音楽では、楽音の範囲がさらに拡張され

た。

第1に、ミュージック・コンクレート (musique concrète)。1948年、パリの放送局の技師 P. Schaeffer により実験が始められたミュージック・コンクレートは、自然音、人間音、機械音を素材とし、それを機械的・電氣的に操作して、変質、構成して作品へと仕上げるものだった。いわば音楽におけるコラージュ、フォト・モンタージュである。それは50年代になりテープ録音技術の導入により、より容易に行なえるようになった。

第2に、電子音楽。これは1950年代初頭にヨーロッパ、アメリカ、日本で実験が始まった。電子音楽の素材は、ミュージック・コンクレートが「ひとたび空気を振動させた」現実音を素材にするのに対し、電氣的発信音を、「音にする前段階において磁気テープに固定するもの」であった（柴田〔1975〕）。ここでは人間が以前に聴いたことのない抽象的な音が作られる。ミュージック・コンクレートも電子音楽もテープの再生を通してしか聴き手に作品を伝達することはできない。初期において、これらは主にラジオを通じて放送された。コンサートを前提としない芸術音楽作品が出現したのである。

こうした新しい音素材を用いた音楽作品が作られつつあった時期に、J. Cage はよりラディカルなパフォーマンス（『4分33秒』、1952<sup>(10)</sup>）により、コンサートホール制度に問題を投げかけた。Cage の試みは、美術界において M. Duchamp が1917年に『泉』で試みたことと同様だった。作品を成立させている、目に見えない制度、メディアを暴露したのである。Cage は、コンサートホールにおける、一方向的・専念・構造的聴取によらなくとも美的聴取ができること、すなわち周知的・並行聴取であったとしても、注意深い聴取により、発見的に、美的

に聴きとることを提起したのである(図3)。いつ、どこで、何を聴くかは聴き手に委ねられる。音楽はどこにでもあり、メディアもどこにでもあるのである。

Cageの試みがDuchampの約30年後であるというのは決して偶然ではない。DuchampとCageの30数余年のずれは、コラージュ、フォト・モンタージュ、エアブラシとテープ録音技術の30年のずれと平行なのである。

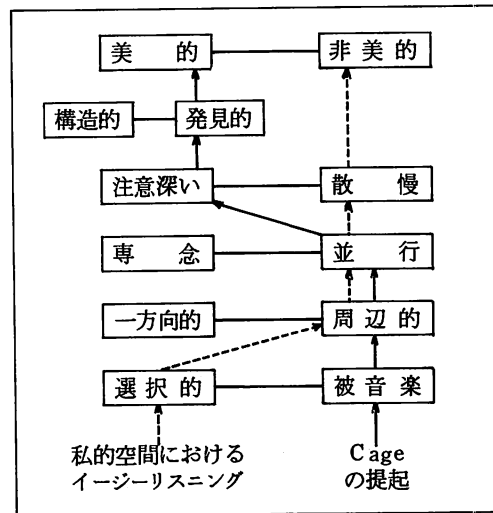
#### 4. 私的空間の音響デザイン

MUZAKのような公的空間のための環境音楽サービスは、その後も発展し、日本でも1960年代に有線放送とBGMサービスが顕著な発展をみせた。他方、ステレオ装置、テープレコーダーの発達と普及は、個人の私的空間を好みの音楽で満たすことを可能にした。またLPレコードとテープレコーダーは、長時間の音の再生を可能にした。音楽は専念聴取の対象というよりも周辺的な環境として並行聴取の対象となった。並行聴取(「車を運転しながら」「勉強しながら」「仕事をしながら」音楽を聴く)によれば、あらゆる音楽は環境化する。こうした環境化した音楽に適合的な音楽がムード音楽、イージーリスニングと呼ばれる音楽で、それはまさにイージーに聞き流せるように作られた音楽のジャンルなのである。<sup>(11)</sup>並行聴取のための音楽は、西欧17、18世紀のターフェルムジーク(Tafelmusik、食事のための音楽)が知られているが、イージーリスニングは第4の音源から供給されるという点で以前のものとは異なっている。

ステレオからカー・ステレオ、ラジカセなどのオーディオ装置は、私的空間の音響デザインを可能にする。日本においては、特に60年代末のFM放送の開始(FM雑誌、続く新聞のF

M放送プログラム予告開始とあいまって)により、放送とテープを用いた音楽生活の選択的・計画的デザインが盛んになっていった。

図3 聴取のパターン(III)



### IV 聴取の多様化と環境の音楽 (1970-80年代)

#### 1. 騒音公害

東京オリンピック(1964)へ向けて突進中の東京は、あちこちで道路工事、ビル工事の音が鳴り響いていた。しかし、それは騒音公害として大きな社会問題となるには至らなかった。建設の槌音は高度経済成長の証しだったのである。

騒音が公害と意識され、社会問題化してくるのは、大気汚染、水質汚濁などが公害として社会問題化する、1960年代後半からである。役所に持ち込まれる騒音についての苦情が増加し、ピアノ騒音が原因の殺人事件(1974)も起こった。騒音問題の第1の原因は、工場、工事、交通などの生産活動に伴う音源の増大であるが、第2の原因として、都市化の進行により地域社会において音についての価値の共有部分が小さ

くなり、また住民間の調停機能が弱くなったことがあげられる。かつて涼を感じさせる音として親しまれた風鈴の音も、騒音として役所に苦情が持ち込まれる例も出てきた。<sup>(12)</sup>

騒音公害の問題は、日本ばかりでなく先進諸国でも同時に起きていた。Schaferは、60年代末からカナダを拠点に騒音問題にとりくみ、音風景について見直す啓蒙・教育活動を進め、音響デザイン(acoustic design)の必要性を提起した。<sup>(13)</sup>

## 2. 環境音楽

1970年代には、こうした音響デザインを実践する音楽家が現われた。

例えばアメリカ合衆国の打楽器奏者M. Neuhausは、60年代半ばから、①環境音を聴くツアーを催すなどの啓蒙的活動、②ラジオ放送を利用した新しい音楽の創造(例えば聴取者が電話で口笛を放送局に送り、Neuhausがそれを電氣的に再構成して放送する)、③公的空間(道路、プール、駅、街頭、公園、美術館など)への環境音楽装置の設置を実践してきた(木村〔1981〕)。特に③のsound installation作品においては、音・音楽は聴き手に発見的に聴取されるように意図されている。

またロック・ミュージシャンであったB. Enoは、1975年に“Discreet Music”というレコードを発表した。それは、「ディナーの時のナイフやフォークの音とまじり合える」音楽を作ろうとしたSatieの精神を受け継ぐものだった。そこでは曲の演奏は、テープレコーダーを利用した装置にほとんどまかされ、作曲家、演奏家は無名化している。そして、音は「聴くこともできるが無視することもできる」オブジェとして聴き手に投げ出されている。<sup>(14)</sup> Enoは、その後環境音楽のためのレーベル“ Ambient ”を設

立し、特定の時間・空間のための環境音楽のプロデュースを始めた。そして、冒頭に紹介した1983年夏の東京でのイベントに至るわけである。

Neuhaus, Enoらの実践的活動は、いずれも聴き手を被音楽状況におき、聴き手に周知的・並行聴取でありながらも、注意深い発見的聴取により、美的聴取をするよう期待している。聴取のパターンとしてはCageと同じである。Cageと異なるのは、昔ながらのコンサートホールを脱出している点である。

## 3. ウォークマン

1979年に発売された「ウォークマン」は、商品名であるが、現在ではヘッドホン・ステレオの代名詞となっている。ウォークマンは、その名の通り「歩きながら」音楽を個別に聴取できる装置である。ウォークマンは、私的空間の音響デザインをほぼ究極にまでおし進めたメディアである。

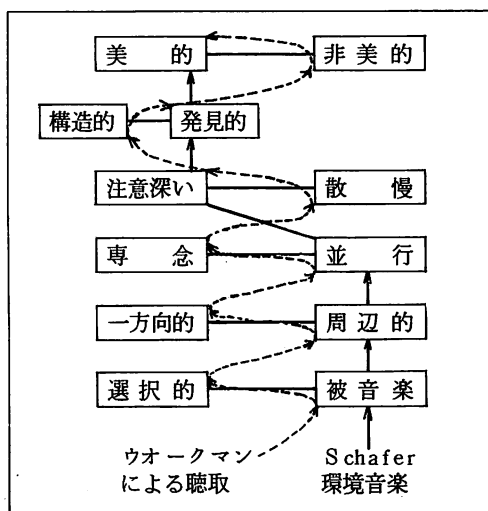
しかし、ウォークマンは都市の音風景と結びつけて考えられねばならない(細川〔1981〕)。都市の被音楽状況の中で選択的聴取がなされるのである。その意味で、ウォークマンは公的空間の音響デザインに対抗的である。ウォークマンでは、一つの音源を周知的聴取する。また、ウォークマンでは専念・注意深い聴取も可能だが、並行・散漫聴取も可能である。要するに、ウォークマンは勝手気ままなメディアなのである。

だから、現状ではあまり行われていないが、ヘッドホンから流れる音ばかりでなく都市の音環境までにも注意深い聴取をすることにより、発見的聴取をする可能性もある。そこでは都市の環境とヘッドホンの音楽とが融合した新しい音楽が展開する。そして、それは美的聴取なの



である。装置自体はこうした可能性を秘めている。音楽はどこにでもあり、メディアもどこにでもある。ウォークマンはこのことを気づかせる可能性をもった装置なのであり、様々な聴取のパターンの間を浮遊することのできるメディアなのである。

図4 聴取のパターン(IV)



#### 4. 美的聴取の日常化

このように、コンサートホールでの聴取、放送やレコードを媒介にしたポピュラー音楽の聴取、BGMの聴取に加えて、新たな聴取のスタイルが加わり、聴取のスタイルは多様化した。なかでも、音風景を見直し騒音を防止する運動、公的空間の音響デザイン活動、これらはいずれも日常生活における美的聴取を提起する。鶴見俊輔は芸術を純粋芸術 (pure art)、大衆芸術 (popular art)、「芸術と生活との境界線にあたる」限界芸術 (marginal art) とに分けた (鶴見〔1967〕)。この三分法によれば、純粋芸術 (音楽においては芸術音楽) において支配的であった美的聴取という態度が大衆芸術 (ポピュラー音楽)、限界芸術の領域にまで拡張してきたということになる。美的聴取が日常

化してきたのである。

音源についてみると、1920-30年代は、ラジオとレコードにより、1950-60年代は、テープレコーダーとLP、ハイファイ・ステレオにより、音風景の変容がもたらされた。1980年代に入り、音楽は本格的に映像(主にビデオ)と結びつき、構成された環境を提示しつつある。冒頭に紹介したEnoのイベント、そしてテーマはあまりに古い映像と音楽のみで貫かれた映画「コヤニスカッティ」(1982)、BGV(back ground video)などは、こうした時代の到来を物語っている。

こうしたいわば日常生活の美的編制は、現在、音響デザインはもとより、ビジュアルデザイン、インテリアデザイン、パッケージデザイン、インダストリアルデザインなどあらゆるところに見出される。それは、一方では「人間化」の潮流の中での公的生活の美的編制として現われ、他方では品質競争と価格競争が飽和状態に達した後の付加価値競争の時代の商品、消費者の差別化に貢献する美的編制として現われる。公的空間の音響デザインといった発想は前者の例であり、広告の音楽の洗練化は後者の例である。

以上、20世紀の音風景の変容を音源と聴取、の変容という視点から考察してきた。最後に一見したところ脱政治的に見える日常生活の美的編制が、脱政治的に見えるが故に政治的であり、また日常生活の美的編制それ自体きわめて政治的な問題を内包しているということを指摘しておこう。例えば誰が騒音か騒音でないかを判断し、誰がそれを規制するのか課題となるだろう。

#### 一注一

- (1) 音楽化の概念については、今後吟味するつもりである。音楽化社会論は、現在以下のような構成を予定している。

## 序 音楽化社会の構図

### I 音風景の変容——音楽の環境化と環境の音楽（本稿）

### II 音楽メディアの変容——音楽のメディアとメディアとしての音楽

### III 音楽生活の変容

### IV 音楽生活史（1983年、日本社会学会報告）

### V 日本ポピュラー音楽史

全体の導入的な性質をもつものとして小川〔1981〕がある。また、林・小川・吉井〔1984〕において、Vについて広告音楽に焦点を絞った記述をした。

- (2) Schaferが作った、聴取の術を向上させ、騒音公害を減少させ、音風景デザインを導入するための教師用テキスト A Sound Education の中の間の1つである。
- (3) lo-fi (low fidelity) は、元来は電子音響用語であり、再生音の周波数特性が狭く、SN (信号・雑音) 比が悪いことをいう。音風景研究の文脈では、音が過剰で、ある音が他の音を遮蔽し、音の明確さが失われた状態を指す用語として用いられている。対語はhi-fi (Truax (ed.)〔1977〕)。
- (4) Schaferは、コンサートホールにおける集中的聴取 (Concentrated Listening) と周辺の聴取 (Peripheral Hearing) とを対比させている。しかし、木村〔1981〕の指摘するように、ここでのHearingはむしろListeningにおきかえた方が妥当であろう。なお、Schaferの集中的聴取は、ここでいう一方向的・専念・注意深い聴取に相当しよう。
- (5) Cage〔1974〕、Stoianova〔1977=1978〕も、反復音楽の聴取についての記述で、同様のことを指摘している。
- (6) Honegger『パシフィック 231』（1924）、

Antheil『バレエ・メカニク』（1926、飛行機のプロペラを使用）、Prokofiev『鋼鉄のダンス』（1929）など（Schafer〔1979:110〕）。

- (7) Templier〔1932:43〕、Myers〔1948→1968:60〕。この試みは、観客が立ち止まって音楽に耳を傾けたので失敗に終わった。Satieは、それまでも交響的ドラマ『ソクラテス』（1918）の楽譜に「家具の音楽」という書きこみをしていた。
- (8) レコード『エリック・サティ——家具の音楽』の秋山邦晴の解説。
- (9) 1920年代のポスター、最近のPARCOなどのポスターなどのぬめりとした写真を想起されたい。
- (10) ピアノの前に坐ったピアニストは4分33秒の間、何の音も出さない。聴衆はそこで会場のざわめきなど周辺の音を聴くことになる。
- (11) 加藤〔1957〕は、ムード・ミュージックのソースがクラシック音楽と大衆音楽なので、中間音楽といえどし、高級文化と大衆文化の中間の中間文化の一項目ととらえた。
- (12) 林・佐野〔1974〕、『月刊地域闘争』（1976年12月号）、「公害原論」（1976年9月20日）。
- (13) Schaferらは、World Soundscape Projectを結成（1971）、世界各地の音風景調査や問題提起を行なった。日本でも秋山〔1965〕、一柳〔1976〕などの音響デザイン、環境音楽の提唱があった。
- (14) レコード“Discreet Music”のEno自身のライナー・ノーツ。

## 付記

本稿執筆には、日常生活と音楽研究会における報告、討論が大いに参考になった。また、故芦川聡、木村直子、柴俊一、鳥越けい子、西村泰子の各氏には、筆者が未知の分野についてさまざまな貴重など教示をいただいた。ここに深謝したい。

## 参考文献

- Adorno, Theodor W. 1962 Einleitung in die Musiksoziologie, Suhrkamp Verlag. = 1970 渡辺健・高辻知義訳, 『音楽社会学序説』, 音楽之友社。
- 秋山 邦晴 1965 「デザインする音楽」, 『SD』1965年7月号。→1973 秋山邦晴『現代音楽をどう聴くか』, 晶文社。
- Barthes, Roland 1982 "Écoute, 'Le corps de la Musique'", L'obvie et l'obtus, Éditions du Seuil. = 1983 沢崎浩平訳「聴くこと」, 『海』15-8: 238-247。
- Boorstin, Daniel J. 1962 The Image; or, What Happened to the American Dream, Atheneum. = 1964 星野郁美・後藤和彦訳, 『幻影の時代』, 東京創元社。
- Cage, John 1974 Silence, Middletown Wesleyan University Press.
- 林 道義・佐野 芳子 (eds.) 1974 『近隣騒音』, 日報。
- 林 進・小川 博司・吉井 篤子 1984 『消費社会の広告と音楽』, 有斐閣。
- Hosokawa, Shuhei 1981 "Considération sur la musique mass-médiatisée", IRASM, 12-1: 21-50.
- 細川 周平 1981 『ウォークマンの修辞学』, 朝日出版社。
- 一柳 慧 1976 『<バックグラウンド音楽>と<環境音楽>』, 『トランソニック』10:17-30。
- 泉山 中三 1977 「人間性を生かす環境音楽」, 櫻林仁(監修)『音楽療法入門』:207-259, 芸術現代社。
- 柏木 博 1980 「ありうべき現実とありうべきデザイン」, 『美術手帳』1980年7月:138-149。
- 加藤 秀俊 1957 『中間文化』, 平凡社。
- 木村 直子 1981 「創造的環境音楽研究」, 東京芸術大学卒業論文。
- Myers, Rollo H. 1948 Erik Satie, Denis Dobson. →1968 Dover Publications.
- 小川 博司 1981 「ポピュラー音楽の変容——音楽への社会的アプローチのために」, 『ソシオロギス』5:28-37。
- 芋坂 良二 1966 『環境音楽——士気と生産の向上にいとむ』, 大日本図書。
- Schafer, Murray 1977 The Turning of the World, McClelland and Stewart.
- 柴田 南雄 1975 「放送がつくった『音』の世界」, 『放送学研究』27:61-69。
- Stoiahova, Ivanka 1977 "Musique répétitive", Musique en Jeu, 26. = 1978 岩佐鉄夫訳, 「反復の音楽」, 『エピステーマー』4-10:8-19。
- Templier, Pierre-Daniel 1932 Erik Satie, Éditions Rieder. → 1976 Editions D'aujourd'hui.
- Truax, Barry (ed.) 1978 Handbook for Acoustic Ecology, A. R. C. Publications.
- 鶴見 俊輔 1967 『限界芸術』, 勁草書房。

(おがわ ひろし)