

博士論文 令和3年度(2021)

**制約を創造に変えるアートマネジメント**  
**——〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉のエスノグラフィ——**

東京藝術大学大学院 国際芸術創造研究科 アートプロデュース専攻  
石橋 鼓太郎

# 目次

図表目次 .....	5
凡例 .....	6
序章 だじゃれ音楽とは何か .....	7
0-1. はじめに .....	7
0-2. いくつかのエピソード .....	8
0-3. だじゃれ音楽の奇妙さ .....	9
0-4. 調査の概要 .....	10
0-5. 本論文の構成 .....	12
第1章 背景——音楽における専門家・非専門家・制度 .....	15
1-1. はじめに .....	15
1-2. 歴史的背景——コミュニティと関わる作曲家の系譜 .....	16
1-2-1. 前史——共同体音楽、ヒンデミット、アドルノ .....	16
1-2-2. 前衛音楽のタコツボ化 .....	17
1-2-3. 実験音楽のマイクロユートピア化 .....	18
1-2-4. コミュニティ音楽のエビデンス主義化 .....	21
1-2-5. 専門家・非専門家・制度のトリレンマ .....	24
1-3. 理論的背景——音楽学・社会学・文化政策研究 .....	29
1-3-1. 歴史に埋め込まれた3つの論点 .....	29
1-3-2. 作曲家におけるプロセスと結果 .....	30
1-3-3. アマチュアにおける個と集団 .....	34
1-3-4. 文化政策における創造性とアカウンタビリティ .....	39
1-4. 本研究のアプローチ——アドルノ作曲論の拡張 .....	44
1-4-1. アドルノ音楽論の概要 .....	44
1-4-2. ティア・デノーラによる経験的研究との接続 .....	46
1-4-3. 作曲論における「自然支配による自然支配の撤回」 .....	48
1-4-4. アートマネジメント研究への応用 .....	49
1-5. 小括 .....	52
第2章 偶然性を引き受ける——作曲家におけるプロセスと結果 .....	54
2-1. はじめに .....	54
2-2. 野村誠と偶然性 .....	55
2-2-1. 野村誠の活動とその評価 .....	55
2-2-2. 実験音楽からの影響 .....	56
2-2-3. 「共同作曲」の手法の開発 .....	57
2-3-4. 「ワークショップ」と「ポスト・ワークショップ」 .....	59

2-3. 楽曲としてのだじゃれ音楽 .....	63
2-3-1. だじゃれ音楽における偶然性と音楽作品 .....	63
2-3-2. ワークショップにおける共同作曲 .....	65
2-3-3. 野村誠による作曲 .....	70
2-3-4. 持ち込まれた楽曲 .....	72
2-3-5. 楽曲に見るプロセスと結果 .....	76
2-4. 野村誠のふるまいに見る「無茶ぶり」 .....	76
2-4-1. だじゃれ音楽研究会の専門性と「無茶ぶり」 .....	76
2-4-2. 「かげきな影絵オペラ」における「お任せ」 .....	78
2-4-3. 《ボロボロボレロ》をめぐる試行錯誤 .....	79
2-4-4. メメットの楽曲をめぐる試行錯誤 .....	81
2-4-5. プロセスと結果の間の逡巡 .....	86
2-5. 小括 .....	86
第3章 逸脱を共有する——アマチュアにおける個と集団 .....	89
3-1. はじめに .....	89
3-2. だじゃれ音楽研究会が共有する逸脱的性向 .....	90
3-2-1. 企画における役割の拡大 .....	90
3-2-2. 出たり入ったりする参加 .....	91
3-2-3. 脱線し続ける会話、いつの間にか始まる即興 .....	92
3-2-4. 良いだじゃれは駄なだじゃれ .....	93
3-3. 逸脱と個人史 .....	94
3-3-1. メンバーごとに異なる参加の動機と方法 .....	94
3-3-2. 老いること、専門性、趣味 .....	95
3-3-3. 音楽家としてのキャリアと障害 .....	98
3-3-4. 運営への気遣い .....	99
3-3-5. 意図的な逸脱 .....	100
3-3-6. 逸脱における個と集団 .....	101
3-4. 逸脱の連鎖による創造——子供を対象とした音楽ワークショップの冒頭部分の相互行為 分析 .....	102
3-4-1. 場面の背景 .....	102
3-4-2. フェーズ①——バラバラでぎこちない行為 .....	104
3-4-3. フェーズ②——同時多発的なやりとり .....	106
3-4-4. フェーズ③——セッションの発生 .....	107
3-4-5. フェーズ①～③のまとめ .....	109
3-5. 小括 .....	110
第4章 つながりを期待する——文化政策における創造性とアカウンタビリティ .....	113
4-1. はじめに .....	113

4-2. だじゃれ音楽におけるつながりへの期待 .....	114
4-2-1. 「縁」としてのつながり .....	114
4-2-2. 「だじゃれ」としてのつながり .....	116
4-3. だじゃれ音楽の「よく分からなさ」とアカウンタビリティ .....	116
4-3-1. 企画の制作をめぐるアクターと場の構造 .....	116
4-3-2. だじゃれ音楽の「よく分からなさ」 .....	118
4-3-3. アカウンタビリティをめぐる現場レベルでの衝突と調整.....	119
4-4. アカウンタビリティをめぐる行政職員の葛藤 .....	122
4-4-1. だじゃれ音楽の身体化と理解 .....	122
4-4-2. 中高生を対象とした音楽ワークショップ——第1回目.....	123
4-4-3. 中高生を対象とした音楽ワークショップ——第2回目.....	124
4-4-4. 「だじゃれの関係」と「縁」の両義的關係 .....	125
4-4-5. 「だじゃれの関係」を「縁」に翻訳する困難 .....	126
4-5. 小括 .....	128
終章 結論 .....	130
5-1. 各章のまとめ .....	130
5-2. だじゃれ音楽の理論的意義 .....	132
5-3. だじゃれ音楽の歴史的意義 .....	133
5-4. だじゃれ音楽の実践的意義 .....	134
5-5. 変化は続く——2020年以降の展開 .....	137
参考文献 .....	139
謝辞 .....	145

## 図表目次

### 図

図 1. 専門家における制度と非専門家の二者択一 .....	25
図 2. 制度における専門家と非専門家の二者択一 .....	26
図 3. 非専門家における制度と専門家の二者択一 .....	26
図 4. 専門家・非専門家・制度のトリレンマ .....	27
図 5. 《おんぶ》楽譜 .....	67
図 6. 《ごちそうワクワク》楽譜 .....	68
図 7. 《ご飯はナシ》共同作曲の板書 .....	69
図 8. 《ご飯はナシ》譜面 .....	70
図 9. 《Senju 2014》メメットによるスコア .....	73
図 10. 野村による編曲後の《Senju 2014》スコア .....	74
図 11. 《Senju 2014》の野村による再編曲《Senju 2019》のスコア .....	75
図 12. メメットよりメッセージャーで送られてきた《Bermain》の譜面 .....	83
図 13. メンバーによる《Bermain》の譜面へのメモ .....	84
図 14. 坂口さんが2018年9月18日の活動日に持参した自作スピーカー .....	96
図 15. 坂口さんが2019年5月11日の活動日に持参した改良自作スピーカー .....	97
図 16. 坂口さんが2019年12月16日の活動日に持参した真空管ラジオを活用した自作楽器 .....	97
図 17. (0'00'') 会場内の配置 (□は椅子、点線はカメラの画角を表す) .....	104
図 18. (1'35'') 雑談するメンバーと楽器を見つめる子供 .....	105
図 19. (2'14'') 楽器を手に取るメンバー .....	105
図 20. (3'35'') 子供b (左端見切れ) に話しかける野村 (左端半身) とそれを気にかけるF (右下端)、G (Fの左)、H (野村の右) .....	106
図 21. (5'50'') 楽器を介した複数の関わり方の共存 .....	107
図 22. (9'05'') メンバーは席について演奏し、子供は机の周りで楽器を触っている .....	108
図 23. (12'30'') ほぼ全員が席につき、次第にセッションが収束していく .....	108
図 24. 〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉チラシ裏面 (右上赤枠：筆者) .....	121

### 表

表 1. 〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉主要企画一覧 .....	14
表 2. だじゃれ音楽の楽曲一覧 .....	65
表 3. 《帰ってきた千住の1010人》演目一覧 .....	71

## 凡例

### （１）括弧の使用法について

「」 引用。必要に応じて強調および固有名にも用いる。

『』 書籍名。

〈〉 イベント名、プログラム名、プロジェクト名。

《》 音楽作品名。

### （２）図表について

本文中の図表は、特に作成者や撮影者についての記述がない限り、筆者が作成または撮影したものである。

### （３）固有名詞の取り扱いについて

本文中の固有名詞は、特に断りのない場合、実名か、実践の中で呼ばれている名称を用いている。

### （４）聞き取りの時期について

本文中では聞き取りの時期を、前後に明示がない場合に限り、当該の記述の後に「（○年○月）」と付記する。

## 序章 だじゃれ音楽とは何か

### 0-1. はじめに

本論文は、行政が主催する市民参加型の音楽実践〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉のエスノグラフィである。「だじゃれ音楽」という新たな音楽の形態を探求することを目的としたこのプログラムは、足立区千住地域を舞台にした行政・大学・NPO法人の共催によるアートプロジェクト〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉の一環として、作曲家の野村誠と公募により集まった市民音楽団体「だじゃれ音楽研究会」の協働により、2012年から2021年現在に至るまで継続的にこなわれている。

野村誠は、1968年生まれの日本の作曲家である。独学で作曲を学んだ後、イギリスやインドネシアへの滞在を経て、音楽の専門家ではない人々との「共同作曲」や即興演奏、ワークショップなどを中心とした活動を世界中でおこなっている。代表的な活動としては、老人ホーム「さくら苑」での高齢者との共同作曲や、日本センチュリー交響楽団コミュニティプログラムディレクターとして若者就労支援施設とのコラボレーションをおこなった企画〈The Work〉、香港の福祉施設でのレジデンスプログラムへの参加、そして本論文で主に取り上げる〈千住だじゃれ音楽祭〉などが挙げられる。

「だじゃれ音楽」とは、野村が〈千住だじゃれ音楽祭〉の発足時に提案した、新たな音楽の形態である。このプログラムの母体である〈音まち千住の縁〉に、野村をメインアーティストの一人として招聘することが決定した際、野村が提案したキーワードが「だじゃれ」であった。この言葉には、だじゃれにおける音の類似によって意味の全く異なる言葉同士が結びついてしまうこと、またそのように、だじゃれ音楽における関係の飛躍によって、これまで分断されていた人々とも結びついてしまうことが意図されているという。

プログラムの発足以降、さまざまな企画を重ねていく中で、いつの間にかコンサートやワークショップの参加者の中から「だじゃれ音楽研究会」という市民音楽団体が発足していた。また、そのメンバーは次第に、企画への参加だけでなく、ワークショップにおけるファシリテーションや演目の提案など、多様な役割を担うようになっていった。

筆者は、2012年6月から2021年10月現在に至るまで、アートマネージャーおよびだじゃれ音楽研究会の一員という立場においてこの企画に継続的に関わり続けている。ここまで継続的に関わり続け、また博士論文の研究対象にまで選ぶことになった動機となっているのが、「だじゃれ音楽に他の音楽にはない唯一無二の魅力を感じるが、いったいこの音楽が何であるのはまったく分からない」という、関わり始めた当初から現在に至るまで持続している直感である。

ここで興味深いのは、このような筆者の直感を、だじゃれ音楽の実践に関わる各アクターも共有しているように思われることである。以下では、そのことが象徴的に感じられるエピソードを、いくつか先取りして素描してみたい。

## 0-2. いくつかのエピソード

〈千住だじゃれ音楽祭〉では、年に1回から数回、コンサートや参加型のワークショップを実施する。それに向けて、野村とだじゃれ音楽研究会メンバー、運営をおこなう事務局スタッフが集まり、月に1回から2回程度の頻度で「活動日」がおこなわれる。通常、企画の本番に向けた演目は、この活動日を重ねる中で共同作曲され、練習が重ねられることが多いが、公演ゲストが本番前日しか来られない場合など、さまざまな事情により、あえて演目を決めないことも多い。その場合、前日・当日リハーサルにおいて、だじゃれ音楽研究会は時に野村誠による「無茶ぶり」にも見えるような要求を経験することになる。

2018年におこなわれた企画〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉においても、ゲストとの創造の余地を残すために、演目内容は直前まで決められずにいた。このような状況の中、前日リハーサルの際において、あるだじゃれ音楽研究会メンバーが新たな演目《ボロボロボレロ》を提案した。数回練習を繰り返した後、野村誠は、「これはコンサートでやるのは厳しいかもしれませんね」と言い、いったん演目を寝かせておいた。その後、別の演目を練習していた最中、野村がその演目と《ボロボロボレロ》を組み合わせることを提案し、練習の結果、納得行く内容に仕上がりと、コンサートでも演奏された。この演目は、その後も繰り返し演奏されるレパートリーとなった。このようなふるまいをした理由を後に野村に尋ねてみると、次のような返事が返ってきた。

提案をしてもらった以上、それに受けて立ち、無惨な形にはせずに舞台にまで乗せるのが僕の役割だと思っている。突飛な提案は落とし所がすぐに見えないし、困らせられることもあるけれど、その方が面白いし、よく考えなきゃいけない。

\*\*\*

だじゃれ音楽研究会（略称「だじゃ研」）は、多様な年齢、職業、音楽経験のメンバーからなる音楽団体である。そのメンバーは、メーリングリストの登録上は100人以上存在するが、企画ごとに参加者の入れ代わりがあり、主な参加メンバーは15～20人程度である。月に1～2回の活動日では、次回の企画に向けた話し合いや、特に目的のない即興演奏がおこなわれる。話し合いは、放っておくと常に脱線し続けるし、即興演奏は、いつの間にか始まっていたり、なかなか終われなかったりすることが多い。企画や演奏の中では、あるメンバーが発した突拍子もない発言や音が拾い上げられ、重要な構成要素になったりすることもある。以上のように、だじゃれ音楽研究会では集団や企画から逸脱するようなふるまいが好まれ、時には積極的に目指される傾向にある。そして、ベテランメンバーであればあるほど、この点に自覚的で、他のメンバーの逸脱的なふるまいを積極的に拾い上



げたり、自らが逸脱をしたりもする。

以下は、2021年3月のある日、長年だじゃれ音楽研究会に参加し続けているダウン症の音楽家・新倉壮朗（タケオ）さんのお母さんと、一番のベテランメンバーである小日山拓也さんとの間でおこなわれた会話である。

タケオがこんなに大勢の人たちと一緒に演奏をできるようになるとは思っていなかった。いつも関係ない行動ばかり取ってしまうけど、それが受け入れられるのはありがたい。迷惑をかけていないか心配ではあるけど…

タケオは、逸脱をしているように見えて、実はそれが自分の中の必然的なリズムにのっとっていたり、逆に回りをよく見聞きしたりした結果そのようにふるまっていたりするようにも見える。だじゃ研は、そのリーダーシップに助けられている部分もある。

\*\*\*

野村誠とだじゃれ音楽研究会メンバーを中心に繰り上げられるこのような音楽実践は、〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉を共催する足立区、東京都、アーツカウンシル東京、東京芸術大学、NPO法人音まち計画によって制度的に支えられている。各主催は、企画の本番を視察したり、スタッフとして参加したりする。また、2週間に1回の頻度で各主催が集まる「全体会議」では、事務局スタッフより〈千住だじゃれ音楽〉をはじめとした各企画の進捗報告と、主催への確認・相談がおこなわれる。主催である行政職員は、現場に居合わせることによってだじゃれ音楽の魅力を理解しつつも、それと行政的なアカウントビリティのロジックとを接続させることに困難を感じているようである。

2020年、新型コロナウイルスの影響で企画がオンライン化した際、それは内部の関係者や音楽関係者には好評だったものの、担当外の職員からは不評だったという。それを受けて担当職員は、次のように語っていた。

成果なんてすぐに生まれるものじゃないだろうし、少数でもすごく楽しんで参加してくれる人がいるのも、それはそれですごく価値があるものだと思うんだけどね。この企画、嫌いじゃないからさあ…。

### 0-3. だじゃれ音楽の奇妙さ

以上のように、本論文の研究対象であるだじゃれ音楽は、筆者を含む実践に関わるアクターにとって、いったい何であるのかがよく分からない、とても奇妙な存在であり、各ア

クターは時に困惑し時に逡巡しながらもこの企画に関わっている。この点は、この音楽を対象として研究をおこなおうとする際にも、直面せざるを得ない大きな問題となる。

〈千住だじゃれ音楽祭〉のディレクターである野村誠は、米英を中心とした実験音楽の潮流を汲む作曲家であり、非専門家との「共同作曲」に新たな音楽的可能性を見出している。よって、これは一種の「実験音楽」であるとも言える。また、この事業は足立区、東京芸術大学、アーツカウンシル東京などの共催による文化芸術事業でもあり、近年地域振興や社会包摂の一環として地方自治体の主催により実施されることが増えている「アートプロジェクト」や「芸術祭」、「コミュニティ音楽」の一環でもあると捉えられる。あるいは、この企画に中心に関わる市民音楽団体「だじゃれ音楽研究会」は、それぞれに異なる背景や関心を持ちながら、定期的に集まってミーティングやセッションを楽しんでおり、それはアマチュアによる音楽サークルのような様相も呈している。

このように、だじゃれ音楽は、実践においても研究においても、「何々である」という形において一つに名指すことが難しい性質を持っており、分類の網の目をすり抜け続ける。さらに、実践に関わる各アクターは、だじゃれ音楽に対してそれぞれに上記のような異なる価値を持ち込もうとするが、奇妙な存在としてのだじゃれ音楽は、常にそのような価値づけをすり抜け続ける。

後に見るように、だじゃれ音楽にあらかじめ決められた明確な定義はなく、プロジェクトの発足時に言葉だけが先に誕生し、それを一種の謎掛けのようにして、さまざまな実験がおこなわれてきた。つまり、よく分からないという音楽の性質そのものが、人々を惹きつけ、実践を駆動させてもいるのである。さらに、だじゃれ音楽に対して各アクターが各々に異なる関心を持ち込み、それらが様々な葛藤や矛盾をはらみながらも実践がおこなわれていることが、この音楽をより豊かなものにしている。

本論文は、このような研究対象の奇妙さを解きほぐすことを目的としたものである。

## 0-4. 調査の概要

次に、本論文における調査の概要や研究手法について整理する。

筆者は、2012年6月から2021年9月現在に至るまで、〈千住だじゃれ音楽祭〉への継続的な参与観察を続けている。その立ち位置は、時期によっても異なるが、基本的には以下のように、アートマネージャーとして各所の調整をおこないながら、だじゃれ音楽研究会の一員として演奏にも参加する、というものである。

まず、アートマネジメントの体制と役割分担について述べる。2019年度には、有償の事務局スタッフが3人、無償の学生スタッフが4人という体制によって運営されていた。大まかな役割分担は以下のとおりである。事務局スタッフのAが企画統括を担っており、各主催や企画実施にあたっての協力先との調整、予算の管理、アーティストとの連絡などを中心におこなっている。事務局スタッフのBは、主に広報を担当しており、企画の内容

に応じて広報先を洗い出し、各種媒体への掲載や団体・個人への営業をおこなっている。筆者である事務局スタッフCは、主に企画内容を調整する役割を担っている。アーティストや市民参加者の間に立ち、自らも演奏に参加しながら、さまざまな運営上の条件や各アクターの時に衝突する意見を考慮に入れつつ、企画内容をどこからどこまで、いつ、どのように決めるかを調整している。学生スタッフは、演奏に参加しつつ、必要に応じて各有償スタッフのサポートをおこなう。なお、各スタッフ間の役割分担は、このように大まかには決まっているものの、その間の境界はゆるやかであり、状況や負担に応じて流動的である。

筆者によるアートマネジメント実践は、現場の創造性を最大限に活かす形で企画をつくることを重視しており、事務局内で最も音楽実践に近い立場から、アーティスト・市民参加者と事務局との間の意見やふるまいを調整している。なお、事務局内でも、Aは各主催、Bは観客／新規参加者に近い立場に立っており、それぞれに異なるアクターに寄り添いながら調整がおこなわれている。筆者の具体的な役割は、主に以下の2つである。1つ目は、活動日や企画本番における話題の流れの整理、2つ目が、主に他の事務局が担当する行政や観客／新規参加者との調整に際して、現場の創造性を最大限に担保する方法を検討することである。

まず、1つ目の役割について見ていく。〈千住だじゃれ音楽祭〉では、先述のように、1ヶ月に1回ほどの頻度で、野村誠、だじゃれ音楽研究会メンバー、スタッフが集い、次の企画の本番に向けた話し合いや練習、作曲、即興などをおこなう「活動日」を実施する。この際に、その日に決める必要がある事柄をはじめに提示すること、また、様々に展開する話題の交通整理をおこなうことが筆者の役割の一つであり、ワークショップが中心の企画本番でも同様の役割を果たすことがある。後に見るように、だじゃれ音楽研究会による話し合いは話題がすぐに脱線する傾向にあるが、その場合はそこからつなげる形で本題の方に引き寄せる。逆にあまり意見が出なかったり、話題が収斂するのが早すぎたりした場合には、あえて一参加者としてふるまい、話題を拡散させることもある。ここでは、アートマネージャーでもあり演奏への参加者でもあるという立場から、それらの間を行き来したり曖昧にしたりしながらふるまうことで、その場の流れに即して決めることと決めないことの匙加減を調整している。

次に、2つ目の役割について。〈音まち千住の縁〉では、先述のように、2週間に1回の頻度で、現場での進捗や相談事項を主催者間で共有し、認識のすり合わせや企画の実現に向けた意見交換をおこなう「全体会議」が開かれる。後に見るように、各主催の担当者は、本企画の即興性を重視する方針を基本的には理解しつつ、予算提出のアカウンタビリティのためには、財政への説明の言葉を練り上げる必要がある。そして、そこで必要とされる企画の位置づけやコンセプトは、現場で起こる創造的な出来事と時に衝突することもある。筆者の役割は、ここで音楽の場で生まれた出来事やアーティストと参加者の意向を活かすことができるよう、会議で意見を述べることである。ここでは、他のアクターと時に衝突しながらも協力し、演奏者として参加し続けることで深めたアーティストや参加者

への理解を活用しながら、企画の位置づけを調整している。

これらの役割はいずれも、筆者が企画への参加者および演奏者でもありアートマネージャーでもあるという二重の立場を行ったり来たりすることによって果たされている。そして、以下のエスノグラフィにおける異なる立場のアクターを中心とした記述は、長年の協働によってそのアクターの関心や振る舞い方を筆者が部分的に共有することによって成り立っている。

## 0-5. 本論文の構成

本論文は、以下のような構成をとる。

第1章では、奇妙な存在としてのだじゃれ音楽を研究対象とするため、その歴史的背景を整理し、分析のための理論的視座を設定する。そのために、音楽の専門家が非専門家と積極的に関わることを志向した系譜、具体的には、共同体音楽をその前触れとする、前衛音楽、実験音楽、コミュニティ音楽と呼ばれる実践の系譜を概観し、そこにおいて専門家・非専門家・制度のうち特定のアクターに依存しすぎたり、逆に特定のアクターとの関係を断ち切ったりすることが、実践を硬直させる問題を引き起こしていることを示す。そのうえで、特定のアクターとの関係において生じる問題を、作曲家におけるプロセスと結果の問題、アマチュアにおける個と集団の問題、文化政策における創造性とアカウンタビリティの問題としてそれぞれ明確化し、偶然性、逸脱、つながりという3つの概念に着目することで、このような問題を解決する糸口が見えてくることを示す。最後に、アドルノによる「自然支配」の問題を参照しつつ、このようなアプローチの共通点を、音楽実践がある主体による対象の支配に還元することも、逆に主体による支配から自由な対象とすることも拒絶し、支配する主体が支配される対象によって制約されることで、双方が生成変化していくようなプロセスに焦点を当てることに見出す。

続く第2章から第4章は、個別のエスノグラフィである。

第2章では、本企画のディレクターである作曲家の野村誠に焦点を当てる。野村誠の作曲活動は、結果ではなくプロセスを重視するという点において評価されることが多いが、本人は作曲家としてプロセスと結果を切り分けて双方を取ることを意識していると語る。しかし、だじゃれ音楽の作曲プロセスにおいては、長年の活動によってだじゃれ音楽研究会の役割が拡大しているために、プロセスと結果を参加者と作曲家で切り分ける分業体制が機能せず、作曲家と参加者が双方に協働して関わることになる。ここで野村は、結果重視とプロセス重視の態度を状況に応じて行き来することで、プロセスにおいて生じた「偶然性を引き受ける」ような態度をとっていることを示す。

第3章では、本企画に中心的に関わる市民参加者「だじゃれ音楽研究会」に焦点を当てる。メンバーは、各々に異なる個人史や身体を持っており、それらに基づき集団からは逸脱するような参加の方法を取る人が多い。しかしその一方で、逸脱的なふるまいは集団

において価値として志向されてもおり、各メンバーはそれを各々の方法において認識し、折り合いをつけている。以上から、逸脱は集団によって制約される側面を持ちながら、積極的な価値として目指されているものでもあること、すなわち各メンバーが「逸脱を共有する」ような態度をとっていることを示す。

第4章では、主催の一つである足立区の職員に焦点を当てる。本企画の母体となるプロジェクト〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉は、足立区における孤独死の多発などを背景に音や音楽を介して新たな「縁」をつくることを目的としたものであり、この点は関係のない音同士をつなげるという「だじゃれ音楽」の理念とも通じ合うように見える。しかし実際にだじゃれ音楽を介して作られる関係は、つながりを確実に作ることよりも、状況に応じてつながったりつながらなかったりするような性質を持つものである。行政職員は、このようなだじゃれ音楽の性質を現場に居合わせることで身体化しているものの、それと「縁」という考え方との異なりつつ部分的に重なり合う関係に困惑しており、この点を「つながりを期待する」という考え方によって理解可能なものになっていることを示す。

終章では、これらの記述をまとめ、本研究及び〈千住だじゃれ音楽祭〉の理論的・歴史的・実践的意義を改めて提示する。

なお、以下に2012年度から2020年度までに〈千住だじゃれ音楽祭〉で開催した企画の一覧を作成した（表1）。その内容については本文中で折に触れて詳しく触れていくが、記述の順番は時系列にそぐわないため、適宜この表を参照されたい。

開催年月日	企画名
2012年3月17日	風呂フェッショナルなコンサート
2012年11月17日	だじゃれ音楽体験ワークショップ
2012年11月18日	こどもだじゃれ音楽体験ワークショップ
2013年1月19日	野村誠ピアノ・ソロコンサート Lettuce Play the piano 勝ち抜きだじゃれ合戦付き
2013年3月16日	第1回定期演奏会 音まち千住の大団縁
2013年11月10日	国際交流企画第1弾 メメットを芸大に歓迎だい！
2014年3月16日	国際交流企画第2弾 タイのアナンを芸大に歓迎タイ！
2014年10月31日	千住の1010人
2015年12月25-31日	バンコクツアー
2016年2月21日	国際交流企画第3弾：タイ調査篇 レクチャー&コンサート「熱タイ音楽隊の一週間」
2016年10月22日	第1回 だじゃれ音楽研究大会
2016年12月22-31日	ジョグジャカルツアー
2017年2月19日	国際交流企画第4弾：インドネシア調査篇 レクチャー&コンサート「ジャワで交流したんじゃわ」
2017年8月20日	こども歌づくりワークショップ
2017年8月26日	第2回 だじゃれ音楽研究大会
2018年4月29日	区内の教育支援施設に出張ワークショップ①
2018年11月3日	区内の教育支援施設に出張ワークショップ②
2018年12月22日	第3回 だじゃれ音楽研究大会
2019年7月27日	アナンが千住にやってくる！ 「千住の1010人 in 2020年」プレイベント vol.01
2019年10月20日	歌×踊り×だじゃれそしてインドネシア！？ 「千住の1010人 in 2020年」プレイベント vol.03
2020年1月18日	「千住の1010人 in 2020年」三区企画発表会 墨田区
2020年1月19日	「千住の1010人 in 2020年」三区企画発表会 台東区
2020年1月25日	「千住の1010人 in 2020年」三区企画発表会 足立区
2020年5月31日	第4回 だじゃれ音楽研究大会《オンライン》
2020年10月31日	世界だじゃれ音Line音楽祭 Day1
2020年11月28日	世界だじゃれ音Line音楽祭 Day2
2020年12月19日	世界だじゃれ音Line音楽祭 Day3
2021年1月24日	世界だじゃれ音Line音楽祭 Day4

表 1. 〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉主要企画一覧

## 第1章 背景——音楽における専門家・非専門家・制度

### 1-1. はじめに

本章では、本論文で対象とする〈千住だじゃれ音楽祭〉の歴史的・理論的背景を整理することで、その記述・分析のための枠組みを提示することを目的とする。

先述のように、〈千住だじゃれ音楽祭〉はある特定の領域として名指すのが難しい音楽実践であった。それは、作曲家が新たな音楽を探求する実験音楽、アマチュアの趣味の場としての音楽実践、行政が社会的価値を見出すコミュニティ音楽の、いずれとも重なりつつ、いずれにもきれいに収まりきらない性質を持つ。後に詳述するように、〈千住だじゃれ音楽祭〉は、これらの領域から直接的・間接的な影響を受けて成立したものでもある。

さらに、これらの領域は、専門家としての作曲家と非専門家としてのアマチュアが関わり合うことによって、音楽的な実験と社会変革を接続させようとしてきた、西洋を中心とする音楽実践の系譜として、一定のまとまりを持って描き出すこともできる。一方で、本章において見ていくように、このような実践の系譜は、その内部にさまざまな矛盾やジレンマを含んでいる。そして、序章で素描した〈千住だじゃれ音楽祭〉をめぐる実践の奇妙さは、このような領域に内在する専門家・非専門家・制度の間で生じる構造的問題を反映し、さらに乗り越えようとしていることによるものである。

本章は、このような専門家と非専門家が関わり合う音楽実践の歴史的系譜を検討し、その問題点を理論的に明確化することで、そのような問題を受け継ぎつつ乗り越える実践として〈千住だじゃれ音楽祭〉を位置づけ、分析のための枠組みを明確にする作業をおこなう<sup>1</sup>。まず、西洋音楽における音楽と社会、専門家と非専門家の断絶を乗り越えようとしてきた実践の歴史的系譜、具体的には、共同体音楽、前衛音楽、実験音楽、コミュニティ音楽という一連の流れを概観し、これらにおいて、専門家、非専門家、制度という三者のうち、いずれかに依存しすぎたりいずれかを軽視しすぎたりすることによって、実践が硬直化してしまっていたことを指摘する。次に、ここで見られた問題を、作曲家におけるプロセスと結果の問題、アマチュアにおける個と集団の問題、文化政策における創造性とアカウンタビリティの問題として整理する。さらに、アドルノの「自然支配」に関する議論を参照しつつ、これらの論点に共通する構造を描き出し、それをアートマネジメント研究へと応用する方法を提示する。

---

<sup>1</sup> なおここで、一般的な経験的研究におけるように、理論的な枠組みを提示した後に歴史的背景を説明するという手順を取らず、歴史的背景から理論的問題を抽出するという手順を取るのは、ある理論的枠組みを普遍的なものとして扱わず、あくまでも研究の対象となる実践が歴史的に埋め込まれた文脈に特有の問題として扱うような態度に基づいている。この点は、第4節で述べるように、アドルノにおける対象が埋め込まれた歴史を重視する態度に由来する。

## 1-2. 歴史的背景——コミュニティと関わる作曲家の系譜

### 1-2-1. 前史——共同体音楽、ヒンデミット、アドルノ

西洋音楽は、ブルジョワ的な市民社会の発展とともに誕生したものであり、その当時はある程度の聴衆を伴うものであった（渡辺 2012）。しかし、それが「現代音楽」と呼ばれる難解なものになって以降、聴衆の理解が追いつかなくなり、その社会的な存在意義をどのように担保するかという点において、さまざまな議論がなされてきた。この議論は、音楽的な実験と社会的な変革をどのような関係のもとに捉えるか、そこにおける作曲家、聴衆、制度の関係はどのようにあるべきか、という問いをめぐるさまざまな立場の間の矛盾と葛藤の歴史として描き出すことができる。音楽は、その美的形式に内在する音どうしの関係そのものをもって自律的に社会的なのだろうか。それとも、その実践が実際に埋め込まれている制度的・組織的・経済的な状況に介入することによって初めて社会的であるとされるのだろうか。作曲家は、聴衆から隔絶して大学や政府による支援によって自律性を保つべきなのだろうか。それとも、制度を離れて積極的に聴衆との接点を作り出そうとするべきなのか。

そのような議論の発端の一つであり、後に最も大きな影響力を及ぼすことになるのが、テオドール・アドルノである。アドルノは、『新音楽の哲学』において、音楽と社会の関係はそれぞれに自律的でありながらも前者が後者の形式を反映する「モノダ的」なものであるべきだとし、シェーンベルクをはじめとする社会から隔絶された自律的な現代音楽作品に内在する形式にこそ、現在の社会への批判や新たな社会像が宿っているとした（アドルノ 2007: 178-179）。このような音楽作品は、特権的な解釈主体によっていつか読み解かれるかもしれないもの、すなわち、「漂流する瓶に詰められた便り」（アドルノ 2007: 189）のようなものとして特徴づけられ、音楽の社会性はこの地点においてのみ批判的な意味を見出すことができるとされる。その一方で、文化産業を介して流通したポピュラー音楽は、墮落した社会の状況を反映したものであるとして批判される（ホルクハイマー、アドルノ 2007: 第4章; アドルノ 1996a）。

アドルノは、このような視座のもと、ポピュラー音楽に限らず同時代的なさまざまな音楽的傾向に対して批判を加えているが、その中でも本論文との関連において重要なのが、「共同体音楽」という潮流である（藤村 2018）。第一次世界対戦後、ドイツがワイマール共和政として立て直しを図る中で、「市民社会と民衆文化の調停」という理念を訴えたパウル・ベッカーや、音楽に関わる政治的・教育的な制度の改革を図ったレオ・ケステンベルクからの影響を受け、既存の音楽制度の刷新やアマチュアへの志向など、積極的に社会変革を目指す音楽実践がおこなわれるようになった。このような流れの中で現れたのが「共同体音楽（Gemeinschaftsmusik）」という考え方であり、これはこれまで少数のエリート層が専有してきたクラシック音楽をより広い階層へと「民主化」することを目指して



いるとされる。その代表的な作曲家がパウル・ヒンデミットであり、演奏中であっても聴衆が作品について質問できる実験的コンサートの実施や、アマチュア音楽家のための楽曲の作曲など、より主体的で能動的な人々の参加を促す音楽活動を盛んにおこなっている。そして1927年には、アマチュア合唱の演奏団体を組織しドイツ全国に広がりつつあった「青年音楽運動」と手を組み、アマチュア音楽家のための曲集《共同体音楽》が出版された。

しかし、ヒンデミットと青年音楽運動の連携は長くは続かなかった。すなわち、「後者にとって音楽とは連帯する手段、つまりその主眼は共同体形成にあって、あくまで「音楽の」共同体——創作と受容の生き生きした運動——を模索するヒンデミットの志向とは似て非なるものだった」（藤村 2018: 119）のである。ここでは、政治的連帯のための手段として音楽を活用する立場と、音楽を介したコミュニケーションを目指す立場との間で、齟齬が生じている。以降ヒンデミットは、ベルリン高等音楽院での専門教育やオペラ創作という制度的領域へと立ち返っていくことになる。

アドルノは、ヒンデミットや青年音楽運動が目指した「共同体音楽」という理念に対して、次のような批判を加えている。

初期の青年運動を経てきた人びとは、音楽の面で獲得された成果は現実に対してもまた作用を及ぼすものだという幻想を抱き続けている。（中略）一つの特殊な領域に拘束されながらも、その領域の社会の営み全体への関係を認識せずにいるものだけが、孤立した実践によって孤立状態が解消し、人間相互の正しい関係のようなものが回復され得るなどと妄想できるのである。（アドルノ 1998: 114-116）

その上で、社会的に曖昧な集団性や「根源的なもの」を志向する態度に、ファシズムとの共通点を見出してもいる（アドルノ 1998: 156-157）。

ここにおいて、青年音楽運動、ヒンデミット、アドルノは、音楽と共同体との関係を、それぞれに異なる形で捉えている。青年音楽運動にとっては、音楽とは共同体を成立させるための政治的な手段であった。ヒンデミットは、自らの理想とする音楽的コミュニケーションのために共同体という概念を必要とした。アドルノは、音楽において志向される共同体が、実際には何の社会的効力も持たないにもかかわらず、そのような効果を持つという幻想に囚われている点を批判した。すなわち、青年音楽運動はヒンデミットにとって社会的であり過ぎたのに対し、アドルノにとっては社会的でなさ過ぎたのである。

## 1-2-2. 前衛音楽のタコツボ化

現代音楽はその後、アドルノによる発想をより推し進めるように、音楽的な領域を専門家が専有することでその自律性を担保し、非専門家をそれに害を及ぼす社会的な領域として切り離してきた。そして、このような音楽の専門的な領域の自律性を守るために、その

経済的・制度的な基盤を、非専門家を含む市場や聴衆ではなく、大学や国家による支援に求めるようになった。このような傾向は、主にドイツやフランスのアカデミズムにおいて実践されてきた、作曲家が音の配列を徹底的にコントロールしようとする十二音技法やトータル・セリエリスムなどの伝統に顕著である。作曲家の音に対するコントロールを徹底するためには、聴衆や市場の好みは、端的に排すべきものであるとされたためである。ここではマイケル・ナイマンに倣って、このような作曲家の意図が楽譜から演奏に向かってそのまま反映されることを前提とした「ポスト・ルネサンスの伝統」に属する音楽を「前衛音楽」、後述する作曲家の意図から離れた音響的結果を得るためのプロセスを重視する音楽を「実験音楽」と表記したい（ナイマン 1992: 10-12）。

しかし、音楽の自律性を保つために大学や国家による制度化に頼るという発想には、さまざまな矛盾が潜んでいる。この点を鮮やかに描いたのが、音楽人類学者のジョージナ・ボーンによるIRCAMの民族誌的研究である（Born 1995）。ボーンは、アドルノが音楽に内在する社会性を見抜いたことを評価する一方、特に前衛音楽の領域において、それが実際に埋め込まれている社会的状況を分析することはなかったとしている（Born 1995: 16, 22）。その上で、フランス国家の支援を受けた大規模な現代音楽研究センターであるIRCAMの民族誌的研究を通じて、前衛の美学が当座の観客やそれに伴う商業的な収入を得ることが難しく、その結果として大規模かつ国家的に制度化されており、その制約によって前衛の探求が難しくなるというジレンマを指摘している（Born 1995: 4）。すなわち、ポピュラー音楽は当座の観客を得やすいがために商業ベースで経済的基盤を獲得しやすいのに対し、前衛音楽は観客が極めて少なく、大学や国家、自治体による支援を得て成り立つものであるため、前衛の美学は制度化に伴う諸制約によって後退してしまうのである。

### 1-2-3. 実験音楽のマイクロユートピア化

このように、仏独を中心とした前衛音楽においては、主に大学を中心とした高度な専門化・制度化によるタコツボ化が進行していた。しかしその一方で、1950年代以降の英米の「実験音楽」においては、このような潮流に対抗する形において、非専門家を含む新たな社会的領域へと踏み出す実験がおこなわれるようになる（ナイマン 1992）。

実験音楽では、前衛音楽のように作曲家が音の要素をコントロールしようとすることは目指されず、その場で起こった出来事のすべてが音楽に含まれる。ここで作曲家は、音楽的な結果が予測不可能となるような枠組みを楽曲として設定する。実験音楽における作曲手法の中で、作曲から演奏に至るプロセスの中で偶然性を取り入れたものは、特に不確定性の音楽と呼ばれる。この場合、楽譜は厳密に出す音の種類やその出し方を定めるものではなく、音の選択は演奏者に委ねられるか、さらに演奏者のコントロールからも外に置かれ、環境・状況の偶然的な要素に左右される。

その中でも、1960年代後半から70年代にかけて、実験音楽の作曲家たちは、演奏者間の相互作用の中に不確定性を見出すような楽曲を作曲するようになる。その中心となったの

が、クリスティアン・ウォルフ、フレデリック・ジェフスキー、コーネリアス・カーデュー、ギャビン・ブライヤーズという米英の4人の作曲家である。クリスティアン・ウォルフが1964年に作曲した《1人、2人、または3人のために》では、使用する楽器についての指定はなく、「一つの音を伸ばし、その音の音色を三回変えよ」といった演奏者に委ねられた指示や、「他の奏者が何か音を発するのを聴くまで、その音を伸ばし続け、他の奏者の音を聴いた瞬間に自分の音を止めよ」といった他の奏者とのかわりに関する指定が図形によってなされている。ウォルフはこの譜面について、次のように述べている。

これは、演奏したいと思う人なら誰でも演奏できる種類の音楽です。何も、訓練を受けた音楽家である必要はない。この曲は、非伝統的な新たな記譜法によって書かれていますから、その読み方は、たとえ音楽の専門家でもいずれにせよゼロから学ばなければならない。音楽大学で二十年も教えている教師でも、生まれてから未だ一度も音楽を演奏したことのない画学生でも、この曲の演奏については同じ立場にあります。（ウォルフ 1991: 74）

また、フレデリック・ジェフスキーが1969年に作曲した《パニユルジュの羊》では、演奏者は「音楽家」と「非音楽家」に分かれる。音楽家は音の上に番号が振られた譜面を特定の規則によって高速で読むように指示され、自分の出した音が楽譜通りではないことを自覚した時は、周りに合わせることなく、間違えた箇所からもう一度やり直す。演奏者自身が意図せずしてしまった間違いという不確定性によって、音が少しずつずれていく。この間、非音楽家は何を演奏していても良い。ここでは、音楽家の音のずれと非音楽家の音が、複雑な音のテクスチャーを織り成しているのである（ナイマン 1992: 295-296）。

ここにおいて、非専門家の参加は、不確定性や偶然性という美的な理念を達成するための要素として扱われている。一方で、実際に非専門家と専門家が関係を築いていくことや、それを音楽実践や音楽コミュニティとして継続させていくことは問題とされていない。上演に際して一時的に非専門家が参加することはあったかもしれないが、それはあくまでも不確定な音を出すための存在として扱われている。

このように、音の不確定性を探求する実験音楽はしだいに非専門家の参加を想定したものとなり、やがてこのような流れは楽曲にとどまらず、非専門家との協働による長期的なプロジェクトおよびコミュニティへと発展していく。コーネリアス・カーデューは、1969年に演奏団体「スクラッチ・オーケストラ」を設立し、非専門家を含むメンバーが持ち回りで企画をおこなうなど、創造的な活動を継続的におこなった。しかし、この団体はあくまでもカーデューの強力なリーダーシップやアカデミズムを中心とした人脈によって成り立っていたものであり、その後カーデューが急進的な毛沢東主義に傾倒したことによって、次第に瓦解していった（Tilbury 2008: Chapter 12）。また、ギャビン・ブライヤーズは、クラシック音楽の名曲レパートリーを楽器の初心者が演奏するオーケストラ「ポーツマス・シンフォニア」を、アートスクールの学生を中心として、1970年に設立した。ここ

において、非専門家は楽譜通りの正確な音を出せないが、それによって生じる音のずれが、楽曲からは想定できないような複雑なテクスチャーを形成するとされる。しかしこのプロジェクトも、プロデューサーによる「世界最低」のオーケストラというブランディングが行き過ぎることによって硬直化し、1980年の公演を最後に語られることが少なくなり、自然消滅していった（Reeves 2020: 172）。

これらの音楽実践は、西洋芸術音楽の延長線上としての現代音楽の文脈を受け継いだアカデミズム出身者によって担われることが多かったが、フリー・ジャズをはじめとしたポピュラー音楽や音楽産業とのつながりを積極的に志向してもいた。実際、1960年代から1970年代にかけてのイギリスでは、現代音楽のアカデミズム出身者と、フリー・ジャズやフリー・インプロヴィゼーションを中心としたアヴァンギャルドなポピュラー音楽の出身者が相互に入り混ざって積極的に交流しており、混沌とした状況を呈していた。例えば、ブライヤーズはベーシストでもあり、デレク・ベイリーをはじめとしたフリー・インプロヴィゼーションの音楽家たちと長年演奏をともにしているし、「ポーツマス・シンフォニア」にはブライアン・イーノをはじめとしたポピュラー音楽関係者も参加し、そのCDは世界中に流通した。音楽学者のベンジャミン・ピケットは、この年代のイギリスにおけるさまざまな音楽領域が混ざりあった状況を「混淆したアヴァンギャルド（mixed avant-garde）」と表現している（Piekut 2014: 769）<sup>2</sup>。

これらの音楽実践は、西洋音楽の伝統に則った現代音楽において、音楽的な実験が専門家たちの象牙の塔の中でのみ行なわれていたことを批判し、不確定性や偶然性という音楽的な動機から非専門家へと音楽を開いていくことを目的としたものであった。すなわち、不確定性という音楽に内在的な動機を、非専門家というこれまで社会的であるとされてきた領域に反転させることで、音楽的な実験は社会から隔絶されているべきという旧来的な音楽と社会の二分法を転覆させる試みであったといえる。

しかし、ここには前衛音楽に見られたものとは別種のジレンマが存在する。たとえば、ベンジャミン・コートは、ここにおいて新たに生まれた領域を「音楽的アマチュアリズ

---

<sup>2</sup> ピケットはさらに、英国の実験的ポップスのバンドであるヘンリー・カウに関する歴史的研究を通じて、積極的に社会的領域を目指す実験音楽の系譜を対象化している（Piekut 2018）。ヘンリー・カウは、プログレッシブ・ロックのバンドとして知られており、先述のボーンもその後期メンバーであったが、メンバーの出自はジャズ、ロック、そしてクラシックと多種多様であり、その経済的・制度的な基盤も、商業ベースと助成金ベースを自在に行き来していた。このように、制度的な基盤を固定化せず、その活動形態においてもさまざまな実験をおこなっている前衛音楽実践を、ピケットは「エリート・モダニズム」、「エリート・アヴァンギャルド」あるいは「ヴァナキュラー・モダニズム」との類比において、「ヴァナキュラー・アヴァンギャルド」と呼んでいる（Piekut 2018: 387-407）。この分類に従うと、商業的なポピュラー音楽は「ヴァナキュラー・モダニズム」に、保守的な作曲家やクラシック音楽に関わる活動は「エリート・モダニズム」に、前述のIRCAMなどアカデミズムに守られた前衛音楽は「エリート・アヴァンギャルド」に属することになる。上記の非専門家との協働を志向した実験音楽の試みは、ヘンリー・カウと同じく「ヴァナキュラー・モダニズム」として位置づけられると考えられ、実際にこのようなポピュラー音楽を取り込んだ実験的な音楽との関わりも深い。

ム」として対象化しているが、コーネリアス・カーデューらによるスクラッチ・オーケストラの実践が、部分的に音楽家と非音楽家、あるいは教師と生徒というトップダウンの関係を温存することによって硬直状態に陥ってしまったとしている（Court 2017）。またボーンは、コーネリアス・カーデューによる「スクラッチ・オーケストラ」などの社会を指向する即興音楽・実験音楽の実践に対して、それらは「非専門家の参加」を標榜していたものの、具体的な社会集団や制度との関係を軽視した結果、同じような顔ぶれの演奏者によるマイクロユートピアを形成したに過ぎなかったとしている（Born 2017: 49）。

実験音楽から非専門家の参加へ至る流れにおいて強調されてきたのは、音楽の演奏において見られる演奏者どうしの関係性を、理想的な社会関係の実現に結びつけるような考え方である。しかし、コートやボーンが上で指摘しているように、このような考え方には、音楽の中に見られる関係性を理想化し過ぎることによって、実際にその実践がどのような権力関係や制度や組織と結びついているかを軽視してしまうという問題点がある。ここでは、非専門家の参加を標榜しながらも、プロジェクトに関わる成員内での具体的な権力関係を考慮に入れたり、参加者をより広い対象から集めたり、音楽の業界の外にある具体的な制度や組織との協働によってプロジェクトを運営したりする視座が足りなかったために、人々の固定化やそれに基づく実践の硬直化が発生し、音楽実践は瓦解していった。すなわち、音楽実践に関わる社会性を、音を介した関係という領域に限定して捉えた結果、それらは音楽的に行き詰まると同時に、社会的効力を持たないものになってしまったのである。

#### 1-2-4. コミュニティ音楽のエビデンス主義化

このような実験音楽の潮流は、先述のように現代音楽の表舞台からは姿を消していったが、そのエッセンスは様々な社会的領域において活用されていくことになる。

まず直接的な関係が見られるのが、音楽教育の分野である。「サウンドスケープ」の概念を提唱したマリー・シェーファーは、現代音楽の作曲家でもあり、身の回りの音を「聴く」ことを中心とした音楽教育プログラムを実践した（シェーファー 1992）。ジョン・ペインターは、現代音楽の手法をもとに、技術の習得ではなく音楽の創造を目的とした「創造的音楽学習」を制度化し、イギリス各地で実践した（ペインター、アストン 1982）。また、スクラッチ・オーケストラのメンバーであったブライアン・デニスは、前節で見た実験音楽の作曲手法を音楽教育へと応用するための教科書を執筆している（Dennis 1970）。このような音楽教育の流れは、「創造的音楽教育」として、日本にも多大な影響を与えている（島崎 2010）<sup>3</sup>。

---

<sup>3</sup> 実験音楽との直接的なつながりは少ないが、音楽療法の分野では、イギリスにおいてポール・ノードフやクライヴ・ロビンズが、クライアントと音楽家として向き合い即興演奏をおこなう「創造的音楽療法」を実践した（ロビンズ 2007）。さらに近年では、クライアントとセラピストの一对一の関係性から脱

これらの音楽教育の潮流や、1960年代以降のイギリスにおいて発展したコミュニティ・アートと相互に関わり合いながら、音楽家が様々なコミュニティの成員と共に音楽を創造する「コミュニティ音楽」と呼ばれる実践も草の根的におこなわれるようになった

(Higgins 2012)。例えば、フリー・インプロヴィゼーションのドラマーであるジョン・スティーブンスは、1960年代後半から音楽の非専門家とともにワークショップをおこなっている。このような活動は、1983年にロンドンを中心とした「コミュニティ・ミュージック」という組織の設立につながり、スティーブンスはその音楽ディレクターを務めている (McKay 2005: 63)。さらに、スティーブンスの編んだフリー・インプロヴィゼーションの教科書は、コミュニティ音楽の教材の古典として扱われている (Stevens 2007)。

このようにコミュニティ音楽は、1980年代以降のイギリスを中心に組織化・制度化が進み、文化政策の一環として積極的に取り入れられることになる。この背景には、1980年代から1990年代に至る西洋諸国の文化政策に対する考え方の変化がある。戦後の旧西側諸国において、芸術やアーティストに自由と自律性を与えることは、中国やソビエト連邦における抑圧とは対極のイメージを与えるためのプロパガンダとして機能していた (ヒューイソン 2017: 33)。先述のIRCAMをはじめとした制度に守られた前衛音楽は、このようなロジックによって正当性を与えられていたと言える。しかし、このような少数の文化的権威との癒着によるハイ・アートのみを対象とした従来の文化政策は、冷戦の終了に伴う新自由主義や消費文化の高まりなどによって、その正当性を保つことが難しくなってきた

(ヒューイソン 2017: 36)。新たな正当化のロジックを必要とした文化政策は、失業、犯罪、格差、貧困などによる「社会的排除」を解決し、「社会包摂」を実現させるための道具として芸術を見なすようになる (Matarasso 1997)。すなわち、「プロパガンダという秘められた道具主義は、社会的、経済的な再生というあからさまな道具主義に変わった」 (ヒューイソン 2017: 33) のである。

このような文化政策における価値の転換は、消費文化の高まりやそれに伴う「クリエイティブ」な非専門家の登場によって後押しされている。たとえば、音楽産業との関連においては、音盤の流通に伴い、音楽愛好家が自分の好きなようにライブラリを形成し、より能動的に音楽を聴くことが可能になった (Hennion 2001)。さらに近年では、消費文化は参加文化とも呼べるものへと姿を変え、自らが音楽を作曲・演奏してSNS上にアップしたり、アーティストと直接的な交流を図ったりすることが、音楽産業の中に積極的に取り込まれている (毛利 2017)。このように、経済的な価値は、モノからコトへと移行し、文化政策も「ダイナミックな知識基盤経済」を積極的に志向することになった (ヒューイソン 2017: 50)。芸術活動に積極的に「参加」し「クリエイティブ」であることによって、社会的に排除されていた人々はより社会に包摂されて経済活動に参加し、それによって社

---

し、音楽療法をより広く地域に開いていく「コミュニティ音楽療法」の実践も盛んにおこなわれており (Pavlicevic and Ansdell 2004)、後述する「コミュニティ音楽」の領域と相互に影響を与えあっている。

会保障を削減しつつ、経済的な価値を生み出すことが可能になるのである<sup>4</sup>。このような考え方に基づき、文化政策は、「クリエイティブ産業」や「創造都市」などの言葉を積極的に用いるようになり、これは「社会包摂」への志向と表裏一体になっている（ビショップ 2016: 36; ヒューイソン 2017: 42）。

このような文化政策の転換に伴い、その支援を受けた芸術実践は、支援の正当性を証明しアカウンタビリティを明確にすることがシビアに求められるようになった。そのためには、事業の目的や目標をあらかじめ明確にし、その達成度を測るためにエビデンスを集めて評価されるプロセスを踏む必要がある。このようなエビデンス主義は、コミュニティ音楽の現場にさまざまな抑圧を生み出すことになる。たとえばマーク・リマーは、イギリスにおける貧困地域の若者を対象としたコミュニティ音楽実践において、助成元への説明としてのエビデンスを提示することが必要とされるあまり、分かりやすい「音楽」としてのアウトプットが求められることを問題視している（Rimmer 2009）。参加者は、必ずしも音楽的なスキルの向上を望んでおらず、音楽をより社会的に埋め込まれた存在として捉えており、例えば、ミュージックビデオを作ったり、イベントをオーガナイズしたりするなどの活動を希望していたにも関わらず、助成先にとって分かりやすく「音楽的」な成果が求められるあまり、それらの希望は汲み取られず、実現しなくなってしまう。またこれと関連して、ジョージ・マッケイらは、即興演奏を中心としたコミュニティ音楽実践は、音楽的な結果をあらかじめ想定しないことが重視されるために、資金的・制度的な後ろ盾を得るにあって必要な進歩や成果を確定させることが難しいというジレンマを指摘している（McKay and Higham 2011: 6）。

また、このような傾向に伴い、黎明期には音楽家とコミュニティの協働によって音楽的・社会的な実験をおこなうことを目的としていたコミュニティ音楽も、次第に社会的価値を生み出す目的が前景化し、音楽的な新しさを追求する側面は後景化していった

（Matarasso 2013）。たとえば、コミュニティ・ミュージシャンに向けて編集された教科書では、コミュニティ・ミュージシャンは自らの音楽的理想をコミュニティに押し付けるのではなく、コミュニティの成員のやりたい音楽を実現させる「ファシリテーター」に徹することが推奨されている（Higgins and Willingham 2017: 72）。ここにおけるファシリテーターは、参加者のふるまいによって生じる不確定性や、それに応じて柔軟に自身のふるまいを変化させていく即興性を重視すべきであるとされている点において、非専門家と

---

<sup>4</sup> クレア・ビショップは、このような傾向を以下のように指摘している。「端的に言って、創造的にして流動的な分野が生まれるとき、それは二つの目的に仕えることになる。それは、社会保障制度への依存を最小限のものとす。そして、自治体を正規雇用の責任負担から免れさせる。だからこそ新労働党は、集団で創造性を育むことを重視するのである。これは、すべての人々がアーティストであれねばならないという（ヨーゼフ・ボイスが宣言したような）理由からではない。そうではなく、起業家精神を有して、リスクを受け入れ、ほかならぬ自身の関心に目を向けて、自らをブランドとして確立させ、そして自己開発に意欲的であるという—こうした創造性と結びついた個人の確立を引き受けることが、いっそう人々に求められているためだ。（ビショップ 2016: 35-36）」

の協働を志向した初期の実験音楽や即興音楽の考え方を部分的に受け継いでいる一方、音楽的・音響的な新しさへの志向は、社会的価値の達成を妨げる音楽家のエゴとして退けられている。実際に、使われる音楽的リソースも、そのコミュニティのアイデンティティと関わる特定の音楽ジャンルをそのまま適用したり、分かりやすい歌詞とメロディによる合唱が用いられたりすることが多く、実験的な音響が探求されることは少なくなってきたという<sup>5</sup>。

以上より、英国を中心としたコミュニティ音楽は、制度との関わりにおいて分かりやすく明快なエビデンスを提示することが求められるあまり、音楽の美的な形態が固定化し、社会的な広がりをもたなくなってしまうという問題点をはらんでいると言える。つまり、より広いアクターと関わり合うために制度や組織との協働を志向したはずが、まさにその関わり合いによって、音楽の美的な形態の柔軟性が失われ、届くはずであった人々のもとにも音楽が届かなくなってしまうのである。

### 1-2-5. 専門家・非専門家・制度のトリレンマ

ここまで、現代音楽における専門家と非専門家の隔絶した関係を転覆させることを目的として、積極的にコミュニティと関わる作曲家の活動の系譜を見てきた。1920年代ドイツにおいては、「共同体音楽」という考え方のもとアマチュア音楽家たちと積極的に関わる作曲家や組織があらわれたが、それは純粋な音楽的共同体をめざしたヒンデミットにとっては音楽が手段的に活用されているように映り、一方アドルノにとってはまやかしの社会性に過ぎないものだった。時代はくんだり、1950年代以降の前衛音楽は、音楽の自律性を求めて聴衆との関わりを可能な限り断ち切るために、大学や行政などの制度による支援を受けながら発展してきた一方で、それによってタコソボ化し、逆説的に社会的・音楽的な制約を受けることになった。それを受けて、米英の実験音楽は、より広い社会的領域へと自らを拡張する試みをおこない、その一環として非専門家の参加を志向する音楽実践が発展したが、このような活動も、その組織的・制度的な枠組みと音楽を結びつけて考えることをしなかったがために、マイクロユートピア化によって音楽的にも社会的にも硬直し、長くは続かなかった。やがて、このような実践のエッセンスは、イギリスを中心とした政府主導の社会包摂的な政策へと活用されることで制度化され、コミュニティ音楽として発展するが、行政から社会的効果のエビデンスがシビアに求められるあまり、音楽家は無私のファシリテーターに徹することが求められ、結果として音楽的な実験性も社会的な広がりも持たない危険性をはらんでいた。

前衛音楽と実験音楽の時代においては、非専門家の聴衆を得ることが困難な最先端の音楽表現の探求をおこなう前者が、制度的な支援を受ける正当性を与えられ、後者はそのオルタナティブとして、市場や草の根の活動を通じて非専門家とのつながりを保とうとして

---

<sup>5</sup> 2018年7月、野村誠との個人的な対話より。



いた。このような制度との距離感は、作曲家が新たな音楽表現の探求をおこなうにあたっての、音楽に対する考え方の違いを反映している。すなわち、前者は作曲家が音楽に関わる全てをコントロールする必要があるため非専門家からの隔絶を必要とした一方、後者は作曲家の音楽に対するコントロールを放棄するために非専門家との関わりを必要としたのである。ここにおいて、専門家にとっての非専門家と制度は、非専門家との関わりを断つためには制度との関わりが必要で、非専門家と関わるためには制度からの関わりを断つ必要がある、二者択一の存在として捉えられている（図 1）。しかし、前衛音楽は専門家による探究を可能にする制度との関わりによって硬直化し、実験音楽は非専門家との関わりを可能にする制度からの隔絶によって硬直化する、という逆説的な現象が起こっていた。

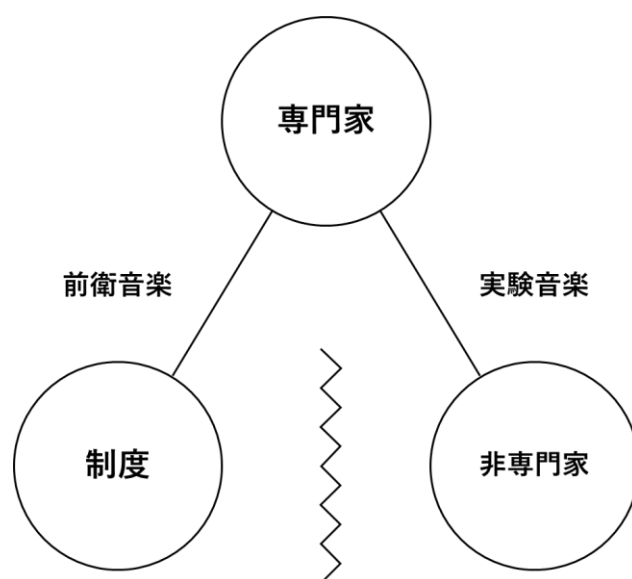


図 1. 専門家における制度と非専門家の二者択一

制度に守られた前衛音楽と制度から離れた実験音楽は、現在も残存している。しかし一方で、現代におけるコミュニティ音楽をはじめとした潮流の台頭によって、上に見た専門家・非専門家・制度の関係は、様変わりしている。制度的な正当性は、前衛音楽のような非専門家との隔絶による専門家の自律だけではなく、コミュニティ音楽のような非専門家との関わりに対してより強く与えられるようになった。つまり、非専門家と制度は二者択一なものではなく、むしろ制度が積極的に非専門家との関わりを志向するようになってきたのである。しかし今度はその代わりに、制度的な支援を与えるための正当性の根拠として、専門家が自律的に探求する美的価値か、非専門家との関わりによる社会的価値かを選択する必要が生じ、ここにおいて別種の二者択一が生じている（図 2）。

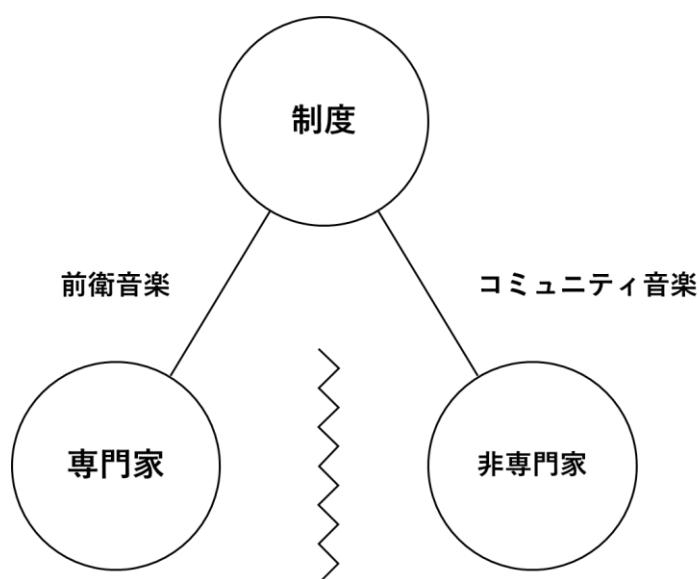


図 2. 制度における専門家と非専門家の二者択一

それでは、専門家が非専門家と積極的に関わろうとするにあたって、制度による両者の媒介は、実践にどのような影響を及ぼすのだろうか。コミュニティ音楽は、制度や政策が求める成果を優先させ参加する非専門家に応じて音楽の形を柔軟に変える視点を専門家が失ったことで、硬直化していった。その一方で、実験音楽は、組織的・制度的な関わりを絶ちそれによる抑圧を避けつつ音楽的な探求を優先させ、その結果として代わり映えのないメンバーによるマイクロユートピアと化してしまった。すなわち、非専門家と関わる音楽実践として、コミュニティ音楽では制度的な後ろ盾を得るために音楽的な探求を諦めざるを得ず、実験音楽では音楽的な探求をおこなうために制度的な後ろ盾を諦めざるを得ない。ここでは、非専門家との関わりを求める動機が、作曲家による音楽的な探求か制度による正当化かのどちらかに還元される形において、二者択一を迫られている（図 3）。

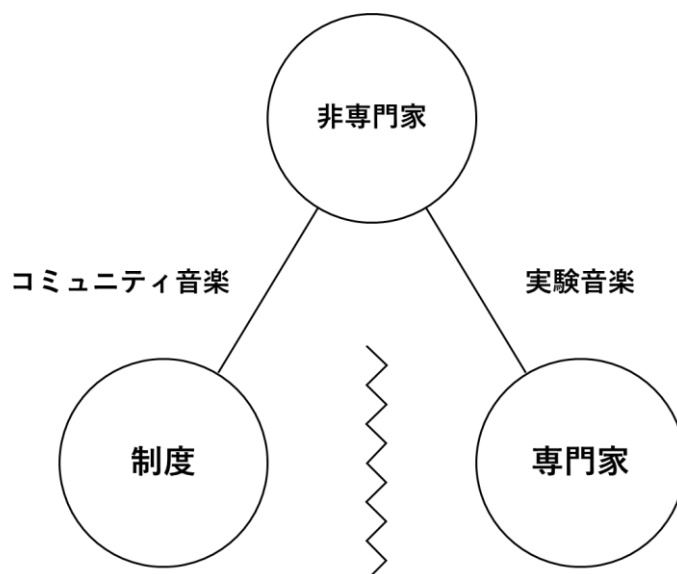


図 3. 非専門家における制度と専門家の二者択一

ところで、ここに示した問題は、1920年代の「共同体音楽」をめぐるアドルノとヒンデミットの立場の違いにおいて、すでに焦点化されたものであったと言える。マイクロユートピア化によって硬直化した実験音楽には、アドルノが共同体音楽に対して与えた「一つの特殊な領域に拘束されながらも、その領域の社会の営み全体への関係を認識せずにいる」という批判が当てはまる。一方、文化政策的なエビデンスに絡め取られたコミュニティ音楽においては、音楽が共同体形成の単なる社会的手段として用いられることに対するヒンデミットによる危惧が現実のものになっている。

このような問題を、専門家・非専門家・制度という三者の関係として改めて整理してみたい。ここにおいて、専門家は音楽的な新しさを探求するために音をコントロールしようとし、非専門家は音楽活動に対してそれぞれに異なるニーズや動機を持ち、制度はその資金援助の正当性を保つためにエビデンスを求めている。そして上記の問題は、それらが矛盾をはらみつつ衝突しあうことによって生じている。前衛音楽は、専門家の音に対するコントロールの自律性を保つために非専門家との関わりを断つ一方で制度に寄り掛かり、その結果として作曲家中心のタコツボ化に陥った。実験音楽は、専門家が音楽的な新しさを求めて非専門家と積極的に関わる一方で制度との関わりを断ち、その結果としてコミュニティ中心のマイクロユートピア化に陥った。コミュニティ音楽は、制度が非専門家との関わりにその資金援助の正当性を見出して専門家による音楽的探求を軽視したことにより、制度中心のエビデンス主義化に陥った（図4）。すなわち、専門家、非専門家、制度のうち、一項との関わりを断つために一項との関わりを強める、あるいは一項との関わりを強めるために一項との関わりを断つことによって、残された二項の関係が行き詰まり、実践が硬直してしまうのである。

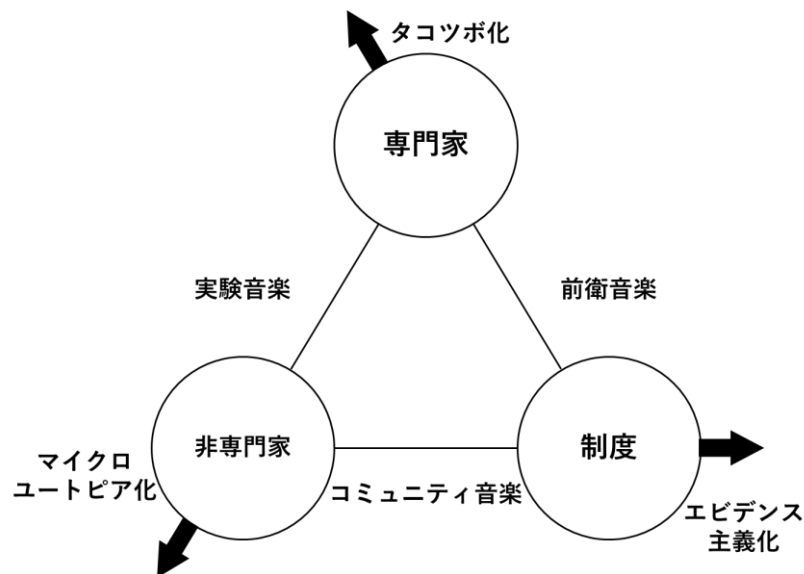


図 4. 専門家・非専門家・制度のトリレンマ

本論文における主な研究対象である〈千住だじゃれ音楽祭〉も、このような専門家・非

専門家・制度の相互関係において発展してきた実践の系譜から、直接的・間接的に影響を受けたものである。

まず〈千住だじゃれ音楽祭〉は、コミュニティ音楽のように、非専門家との積極的な関わりに文化政策としての正当性を与えられている、近年の傾向に即した実践である。第4章で見るように、その母体となるアートプロジェクト〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉は、「無縁社会」に対して音楽やアートを介して新たな「縁」を生み出すことが、その行政的な目的の一つとされているためである。しかしのちに見るように、ここでは直接的に社会課題を解決することが目指されているわけではない。

一方で、作曲家の野村誠は〈千住だじゃれ音楽祭〉を自らの新たな音楽の実験の場として捉えている。第2章で見るように、野村誠は、イギリスにおける非専門家との協働を志向する実験音楽や、制度との関わりの中でおこなわれてきたコミュニティ音楽から深い影響を受けており、実際にイギリスへの渡航歴も多く、これらの系譜に連なる音楽家との交流も深い。さらに、ここで触れたパウル・ヒンデミットからの影響を以下のように語っている。

そもそも、ぼくが音楽創造ワークショップなどを行うきっかけになった作曲家の一人に、実はパウル・ヒンデミット(1895-1963)がいる。ヒンデミットは、退廃芸術としてナチスから禁止されたことでも有名だが、ぼくが最も影響を受けたのは、中学生時代にラジオで聞いた《街をつくろう！ Wir bauen eine Stadt》という子どものための音楽。この曲がヒンデミットのどの作品より面白いと思ったことが、のちに子どもと音楽をつくることに関心が向かったきっかけの一つのように思う。(野村 2020a)

しかしその一方で、音楽的な新しさを目指すことがこのプロジェクトの唯一の目的ではなく、このような志向は上記の文化政策的な目的や、参加するメンバーの個人的な関心や行為と、衝突しあうこともある。

このように、制度による正当化に必ずしも合致しない実践は、コミュニティ音楽において生じていた制度に絡め取られることによる実践の硬直化を免れる一方で、制度との衝突を生み出すことにもなる。また、コミュニティ音楽とは異なり、作曲家やコミュニティの成員もまた自らの関心を積極的に持ち込むことによって、前衛音楽における作曲家のコントロールの問題、実験音楽におけるマイクロユートピア化の問題も再び浮上してくる。

つまり、〈千住だじゃれ音楽祭〉は、前衛音楽・実験音楽・コミュニティ音楽をめぐって作曲家・コミュニティ・制度の間に生じる構造的な問題を、どの領域ともびったり重ならない一方で部分的に重なり合う特異な位置取りによって、凝縮しつつも乗り越えようとした音楽実践なのである。

## 1-3. 理論的背景——音楽学・社会学・文化政策研究

### 1-3-1. 歴史に埋め込まれた3つの論点

それでは、前節で見た、専門家・非専門家・制度のうち一項との関わりを強めたり断ち切ったりすることによって生じる問題は、具体的にどのようなものとして描き出すことができるだろうか。以下ではそれを、作曲家・アマチュア・制度それぞれの観点から、3つの理論的問題として整理していきたい。

1つ目は、作曲家におけるプロセスと結果の関係である。前衛音楽において音楽作品を徹底的にコントロールするために絶対的な権力を誇っていた作曲家という存在は、実験音楽においては偶然性を生み出す枠組みのセッティングを担う存在にまで弱められ、コミュニティ音楽においては無私のファシリテーターに徹することになっていた。ここにおいて、作曲家が新しい音楽を実現しようとするのと、そのためにコミュニティの成員が偶然に発した音や意見を拾い上げようとするのは、どのような関係において捉えればよいのだろうか。この問題は、音楽学における作曲家の意図や作品概念についての議論との関わりにおいて整理することができる。

2つ目は、アマチュアにおける個と集団の関係である。前衛音楽において実践から締め出されていた非専門家のコミュニティは、実験音楽において偶然性を生み出すための協働の相手として見いだされたが、それは外部の組織や制度との関わりを持たなかったために、プロジェクトが継続するにつれてマイクロユートピアとして画一化したことで、偶然性を担保することが難しくなり、やがて瓦解に至ってしまった。一方、コミュニティ音楽においては、コミュニティの成員一人ひとりのニーズに応じ、その多様性を保つことは、ファシリテーターの役割であると同時に、その後ろ盾となる制度との関係において公共性を保たなければならないという制約によって求められていることでもあるが、同様にコミュニティが継続すればするほど、画一化へのリスクは大きくなる。ここにおいて、コミュニティが継続することにより集団として画一化していくことと、その成員の個性や多様性を保つこととの関係は、どのように捉えられるのだろうか。この問題は、社会学におけるアマチュア音楽実践についての議論との関わりにおいて整理することができる。

3つ目は、制度における創造性とアカウンタビリティの関係である。前衛音楽は、聴衆との関わりを断ち切った結果その制度的・資金的な後ろ盾を行政や大学に頼らざるを得なくなってきたが、それによって作曲家のタコツボ化や作曲技法の保守化が進み、前衛の美学は後退していった。一方、コミュニティ音楽は、コミュニティと関わる活動をおこなうにあたって行政による資金の援助や制度的ネットワークを活用せざるを得ないが、そのアカウンタビリティを保つためにエビデンスを示さなければならないという制約が、音楽の創造性やコミュニティの成員の希望に根ざした音楽実践を妨げていた。ここにおいて、制度的な援助へのアカウンタビリティを保つことと、実践の創造性を保つこととの関係は、どの

ように捉えられるのだろうか。この問題は、文化政策研究における社会的価値にまつわる問題として整理することができる。

以下では、それぞれに関連する先行研究とその問題点を概観し、次章以降のエスノグラフィのための足がかりとする。

### 1-3-2. 作曲家におけるプロセスと結果

まず、作曲家におけるプロセスと結果の関係について概観する。

西洋芸術音楽の伝統においては、作曲家の精神の中にある音の連なりが、音楽作品という形に結実し、楽譜と演奏を介して、完璧な形で音響として演奏されることが目指されている。つまりここでは、作曲から音響へと至る一連のプロセスを可能な限り透明化し、作曲家が最終的な結果としての音響を意図通りにコントロールすることが目指されており、これは先述の前衛音楽においても同じ構造をとっていた（ブーレーズ 1982）。

西洋音楽を主な対象とする音楽学という学問分野も、基本的にはこのような構図を踏襲した研究手法をとってきた。すなわち、音楽をその発端としての作曲家の意図や、それがそのまま反映された結果としての音楽作品の構造に還元し、その他の要素を可能な限り消去する形で分析がなされてきたのである。これらに共通するのは、音楽において作曲家という主体およびその意図を反映した音楽作品という客体を自律的なものと見なし、絶対的な中心に置く思想である（Taruskin 2007）。

一方、音楽学者のクリストファー・スモールは、このような作曲家や音楽作品を中心とした音楽観に異議を唱え、音楽をモノ＝客体ではなく、参加者間のダイナミックな行為＝出来事＝実践として捉え直すために、「ミュージック（music）」という概念を動名詞系にした「ミュージッキング（musicking）」という概念を提唱した（スモール 2011）。スモールはこの概念を次のように定義している。

「音楽する（トゥー・ミュージック）」とは、どんな立場からであれ音楽的なパフォーマンスに参加することであり、これには演奏することも聴くことも、リハーサルや練習も、パフォーマンスのための素材を提供すること（つまり作曲）も、ダンスも含まれる。（スモール 2011: 30-31）

スモールは、このような立場のもと、あえて西洋のクラシック音楽におけるシンフォニー・コンサートについての詳細な記述をおこなう。それによって、これまで音楽の普遍性を強調していると見なされがちであった西洋音楽の実践も、実は、多様な人やモノや状況が構築する一種の儀式であることが明らかにされたのである。これは、従来は作曲家の意図の結果としての音楽作品に還元されていた音楽実践を、そのプロセスにさかのぼって解体するような試みであったと言える。

ところで、スモールのミュージッキング概念は、「ニュー・ミュージコロジー」と呼ば

れる1980年代以降の英語圏における新たな音楽学の潮流の追い風を受けたものだった（中村 2013: 50-51; 福中 2013: 44）。これらの研究群では、ポスト・モダン思想やポスト・コロニアリズム、フェミニズムなどに影響を受けながら、作曲家の意図や音楽作品を絶対視する従来の音楽研究の前提を積極的に切り崩すことが目指されていた。ここにおいて、従来の音楽学が絶対視していた作曲家や音楽作品は、徹底的に解体され、脱構築されることになる。「パフォーマンス」をはじめとした音楽のプロセスに着目する視点は、このような文脈において生じたものだった。

このようなスモールによる議論は、大きな反響を呼び起こしたが、同時にさまざまな観点から批判もなされている（中村 2013: 53-59）。その中でも、本論文との関連において重要なのが、音楽学者のニコラス・クックによる「もし“音楽作品が演奏者に演奏するものを与えるために存在している”のなら、ミュージッキングにとってさえ、音楽作品はその核心に位置しているはずだ」（Cook 2001: 10, 翻訳は中村 2013: 54より引用）という批判である。西洋芸術音楽の文脈を汲んだ音楽実践において、作品という結果への志向をプロセスに還元することは、簡単にはできないように思われる。なぜなら、作品という結果を志向する価値観そのものが、実践を強く規定していると考えられるためである。この点について考えるために有用なのが、リディア・ゲーアによる西洋音楽における作品概念に関する歴史的分析である（Goehr 2007）。

ゲーアが考察の出発点にしているのが、近年の分析美学の潮流を汲んだ音楽美学において盛んに論じられている、音楽作品の存在論に関する議論である。音楽の中でも、特に音楽作品という存在は、哲学や美学にとって謎の存在であり続けてきた。ある音楽作品が存在していると言う場合に、それはどこに、どのように存在しているのか。例えば、音楽作品はその演奏とは同一視できない。なぜなら演奏にはさまざまな解釈やミスを含んだ異なるバージョンが考えられうるからである。一方で、楽譜が消滅してもその作品が消滅することはないため、音楽作品と楽譜を同一視することもできない。音楽作品をめぐるその存在論的身分を問うような議論は数多く存在するが（田邊 2018）、ゲーアはこのような議論をその前提から問い直している。ゲーアは、音楽作品という存在が、西洋社会において歴史的に構築されてきた側面に着目する。音楽作品の存在論をめぐる従来の議論は、それが歴史的に構築された特殊なものであることを考慮に入れることなく、それが音楽という存在において普遍的に適用できるものであるという暗黙の前提を受け容れてしまっているのである（Goehr 2007: 69-86）。

ゲーアはこのような観点から西洋音楽の歴史の各局面における音楽作品概念の扱われ方について分析しているが、ここで着目したいのが、ケージをはじめとする実験音楽を対象とした分析である。なぜなら、実験音楽における「偶然性」の概念においては、歴史的に構築されてきた結果としての音楽作品を重視する音楽観と、それに対するカウンターとしてのプロセスを重視した音楽観が、奇妙な形で結びついているためである。

先述のように、1950年代以降の実験音楽においては、従来の西洋音楽において徹底されていた作曲家の音響に対するコントロールを、可能な限り破棄することが目指されてい

た。すなわち、作曲家—楽譜—演奏—音響—聴取という一連のプロセスにおいて、作曲者が意図しない不確定性や偶然性が織り込まれることが志向されるのである。それは、以下のように特徴づけられている。

後からその成否が判断されるような行為ではなく、たんにその結果が予知できない行為を言い表す（ケージ 1996: 34）

実験音楽の作曲家たちは、一般に、その素材や構成や関係があらかじめ計算され、整えられているような、固定された時間のオブジェを作り上げることよりも、そこにおいて音響的出来事が起こる状況とか、（音を生み出すような、あるいはその他の）行動を引き起こすプロセスとか、ある種の作曲上の「ルール」によって輪郭が描かれるような領野とかの様子を、探り出すことの方に熱中している。（ナイマン 1992: 14）

すなわち、実験音楽では、作曲—演奏—聴取プロセスの間にギャップが含まれることで、作曲者の意図しない結果が生じることが良いとされているのである。ここにおいては、伝統的な西洋音楽とは逆に、プロセスのみが志向され、音楽的な結果は作曲家の感知しないところにあるとされている。

庄野進は、ケージを中心とした偶然性の音楽を、作曲家—楽譜—演奏—音響—聴取という音楽実践の連鎖の各プロセスのどこに偶然性が関与するかに従い、4つに分類している（庄野 1976, 1991: 61-74）。作曲者が記譜する音を偶然的に決定する「チャンス・オペレーションズ」、作曲者によって記譜された指示が演奏者によってさまざまな音として解釈される可能性を含み込んだ「不確定な楽譜」、演奏者による音響化のプロセスに偶然性が関わる、すなわち演奏者も音響をコントロールすることができない「偶発的な音の生起」、音響と聴取者の間に何かが介在したり聴取者自身が音響に対して何らかの働きかけをしたりする「聴取における不確定性を含む偶然性の音楽」の4種類である。

このうち3つ目の区分、すなわち、演奏者も音響をコントロールすることができない「偶発的な音の生起」を発展させたのが、非専門家の参加を志向した実験音楽および集団即興演奏である。前節で見たように、これらの潮流は、クリスティアン・ウォルフやフレデリック・ジェフスキーによる非専門家が自らの発する音をコントロールできない点を不確定性として楽譜に落とし込んだ作曲作品や、AMMやムジカ・エレクトロニカ・ヴィヴァをはじめとした集団即興演奏の試み、そしてスクラッチ・オーケストラやポーツマス・シンフォニアなどの専門家と非専門家混成の音楽団体の試みとして描き出すことができる。これらの中には、作品や楽譜という概念を放棄しているものも多く、ここで作曲家はもはや作曲する者ではなくなり、演奏者やファシリテーター、オーガナイザーとしての役割を果たすことになる。

一方で、前述のケージをはじめとした「不確定性の音楽」を掲げる作曲家は、あくまで



も作曲という行為や作品という概念を保持している。ゲーアは、このようなケージを中心とした実験音楽について、そこに内在する作品概念をめぐるパラドックスを指摘している（Goerh 2007: 260-265）。ケージは、作曲家が音のコントロールを可能な限り破棄する美学を探求したが、それはあくまでも「音楽作品」という枠組みの中でおこなわれており、ここにおいてなお作曲家の音に対するコントロールは残存している。例えば、有名な《4分33秒》という楽曲も、演奏が時間によって区切られること、演奏をしないという演奏者の行為、あるいはそれがコンサートホールの中で音楽を聴くために静まり返った聴衆の前で演奏されること、などがある程度想定しており、これらは西洋音楽の伝統的な制度に依存している。そして実際この作品は、ケージの作曲作品の中でも傑作として後世に残り続け、ケージ自身もこの作品によって名声を馳せ、後世に名を残すことになった。このような観点に基づくと、《4分33秒》における作品概念は、例えばベートーヴェンの《交響曲第9番》における作品概念と、何ら変わりのないものである。

この点は、アドルノによるケージの偶然性の音楽への部分的な批判とも共通している。偶然性の音楽は、十二音技法に代表されるような現代音楽における作曲家による音のコントロールの解放を志向した点において革新的であった。しかしアドルノは、ケージの試みを基本的には評価しつつも、それが主観から完全に自由な客観としての音という「実際には実在しない直接性」（アドルノ 2018: 397）を志向しているという点において批判している。つまり、どんな音も主観を媒介としてしか存在しえないのであって、その点を考慮に入れずに、偶然性という概念のもとに主観とは無関係な「音そのもの」を想定することは、まやかしだと言うのである。

ここでゲーアとアドルノによって指摘されているのは、偶然性の音楽がいくらそのプロセスにおいて作曲家によるコントロールの外部で生じる偶然性を取り入れたからといって、それが作曲家という存在によって何らかの形で枠付けされている時点で、結果として生じる音は何らかの形で作曲家のコントロール下にあるというパラドックスである。偶然性の音楽という理念は、このようなパラドックスから目を背けることによってはじめて成立しているものであり、その理論と実践の間には乖離がある。これをここでは、「ケージのパラドックス」と呼んでみたい。ここにおけるパラドックスは、偶然性の音楽がなおも旧来的な西洋音楽における一方向的な伝達モデルを温存していることによって生じていると考えられる。すなわち、いくらそのプロセスに偶然性を取り入れても、そこには伝統的な作品概念を通じて作曲家—楽譜—演奏家—音響—聴衆という一方向的な伝達モデルが部分的に残存しているのであり、ケージはこの事実に対して見て見ぬふりをしているのである<sup>6</sup>。

ゲーアやアドルノによるこのような指摘は、音楽における作品概念＝結果とプロセスの

---

<sup>6</sup> このようなケージのパラドックスの帰結として、近年の《4分33秒》のミーム化が挙げられるだろう。現代においては、「無音の作品がある」ということ自体がネタ的に面白がられて消費されており、ケージ自身が意図していたような、この作品をきっかけに実際に身の周りの空間に耳を澄ましてみるという聴かれ方は、もはやほとんど誰からもされていないのである。

関係を、どちらかを排除しどちらかに還元するのではなく、両者の相互関係を見るような視点に基づいている。本研究もこのような視点に基づき、民族誌的記述を分析することになる。ただしケージにおいては、結果への志向が暗黙のうちに残存していることにより、プロセスへの志向が毀損されていた。このような実践的課題への解決策としてまず思いつくのが、結果への志向を徹底的に弱めることでプロセスへの志向を強めるという方針である。しかしアドルノに従えば、結果への志向から完全に独立したプロセスを想定することはまやかしであり、それによって逆説的に残存する結果への志向を強めてしまうことになりかねない。これは、不確定性の音楽作品においてもなお残存していた結果への志向を完全に放棄したかのように見えるコーネリアス・カーデューによる音楽実践が、カーデューを強い思想的リーダーとしたマイクロユートピアに陥り、結果として瓦解してしまったことから明らかである。

ここにおける課題は、結果への志向に実践を還元しても、逆に結果への志向から実践を切り離しても、プロセスが毀損されてしまうというジレンマである。それに対する解決策の一つとして着目したいのが、結果への志向と向き合い続けることによって、逆説的にプロセスへの志向もまた救い出されるような契機である。本論文では、第2章において、野村誠の作曲に対する考え方、特に「ワークショップ」と「ポスト・ワークショップ」という概念を足がかりとして、だじゃれ音楽の作曲プロセスにおける野村のふるまいを分析することで、作曲家におけるプロセスと結果の両義的な関係を明らかにすることを試みたい。

### 1-3-3. アマチュアにおける個と集団

次に、アマチュアにおける個と集団の関係について見ていく。

前項において見たように、音楽における作曲家という存在はもっぱら音楽学の対象とされてきた一方で、アマチュアという存在は主に社会学の主題となることが多かった。その中でも主流であったのが、ピエール・ブルデューに端を発する、アマチュアの音楽実践を社会階級に基づく趣味の再生産の帰結として捉えるような視点である（ブルデュー 1990）。ここにおいてアマチュアは、主体としての創造性を持たず、社会構造に盲目的に追随してその中における位置取りをめぐるゲームに熱中する、「幻想 (illusio)」に囚われた存在として考えられている。つまり、伝統的な社会学においてアマチュアは、社会的な要因に還元された主体性を持たない存在として扱われてきたのである。

その一方で、1990年代から2000年代にかけて、ブルデュー的なアマチュア像への抵抗として、アマチュア音楽実践の能動性を強調するような研究も現れてきた。その発端となり、また現在に至るまで最も大きな影響力を持っていると思われるのが、フランスの音楽社会学者アントワヌ・エニョンによる、音楽愛好家における愛着 (attachment) や趣味 (taste) の問題に関する研究である。音楽愛好家は、これまでの研究では先述のように社会集団に共有された信念に還元して語られることが多かったが、実際にその趣味実践を見

ていくと、本人は自らが音楽を美的に楽しむことを何よりも重視しており、そのために聴取や実践の環境を能動的な方法で整えている。さらに音楽愛好家は、自らが音楽の虜となる受動的な状態になることを目指して能動的に環境を整えており、ここにおいては受動と能動の倒錯が起こっている（Gomart and Hennion 1999; Hennion 2001）。

エニョンは、このような聴取の方法が可能になった歴史的背景として、19世紀から20世紀にかけてコンサート中心から音盤中心の音楽産業に変化することによって、音楽愛好家が自らの好きな音盤を集め、いつでもどこでも自らの好きな音楽を聴くことができるようになった点、さらにそれによって、これまで文脈や意味に埋め込まれていた音楽実践が脱文脈化され、人々がただ音楽の聴取を楽しむことが自己目的化されるようになった点を挙げている（Hennion 2001: 4）。

また理論的背景としては、アクター・ネットワーク理論との関係も重要である。デュルケムやブルデューなどを中心とした従来の社会学において、社会が実体を持つものとして捉えられてきたことに対し、アクター・ネットワーク理論においては、社会は実在せず個としてのアクター同士のネットワークによって事後的に立ち現れてくるものとして捉えられている（ラトゥール 2019）。またそこには、これまで専門家によって占有されてきた科学実践を、モノや非専門家をも含めた多様なアクターの絡み合いによって捉えるという含意もある。つまり、アクター・ネットワーク理論は、これまで専門家や社会によって占有されてきた実践を、より多様なアクターへと民主化するような研究プログラムとしても捉えられる<sup>7</sup>。エニョンは1980年代、パリ国立高等鉱業学校イノベーション社会学センターにおいて、アクター・ネットワーク理論の代表的な論者であるミシェル・カロンのブリュノ・ラトゥールらと同僚関係にあった。80年代の研究では、これらの論者が中心におこなっていた科学実践を対象とした経験的研究である科学技術社会論（STS）からの影響に基づき、科学実践における実験室をポピュラー音楽産業におけるスタジオになぞらえて、音楽家と聴衆との間をつなぐ「仲介（intermediary）」としての音楽プロデューサーの役割に関する経験的研究に従事している（Hennion 1983, 1989）。1990年代以降のアマチュアを対象とした研究は、二項を直線的に結ぶ「仲介」のはたらき対して、より不確定なはたらきをする「媒介（mediation）」としての音楽に着目することで、アクター・ネットワーク理論における民主化プログラムを、より強力に推し進めたものとしても捉えられる（Hennion 2015）。実際に、エニョンの媒介概念は、ラトゥールによって参照され、以降アクター・ネットワーク理論における中心的な概念として取り入れられている（ラトゥール 2008: 137-142）。

このように、エニョンによる研究においてアマチュアは、従来のような社会的幻想に囚われた客体ではなく、個人の関心に応じて様々な人・モノ・組織・制度を主体的にアレン

---

<sup>7</sup> 実際にラトゥールは、自身の科学研究のアプローチを民主主義のシステムになぞらえて「モノの議会」という言葉で言い表している（ラトゥール 2008: 239-243）。また、アクター・ネットワーク理論を受けた科学技術社会論のその後の展開においても、「市民参加」は一種のトレンドになっているという（福島 2020: 225-228）。

ジする、創造的な存在として描かれていた<sup>8</sup>。しかしその一方で、これらの研究で描かれている音楽愛好家が、具体的なようでありながら脱文脈化・抽象化されているという問題も指摘できる。これらの研究は、音楽愛好家へのインタビューが連なる形で構成されているが、焦点が当たるのはまさに音楽と接している場面の技法のみで、それを取り巻く環境や歴史は従来の「社会学」の対象として切り捨てられている。その結果、そこに描かれる音楽愛好家は、同時代的な西洋音楽の暗黙の前提を共有した人々は誰しも共感することができる、抽象的で代替可能な存在として描かれているように見える。しかし、たとえば各愛好者がどのような家庭に育ち、どのような音楽を聴きに来て、どのような職業に就いており、どのような街に住み、その街の音楽産業がどのような構造であり、どのような趣味仲間がいて、どのような特徴を持つ団体に所属しているか、などという点は、その音楽実践を構成する不可欠な要素なのではないか。それらを従来の考えに基づく「社会」として切り捨ててしまうことこそ、むしろ従来の「音楽」と「社会」の二分法に取り憑かれた結果であると言えるのではないか<sup>9</sup>。

またそれと関連して、ここにおいて描かれている音楽愛好家の能動性が、結局は従来の社会学が対象としていた制度や産業、集団によってそのようにコントロールされたものに過ぎないのではないかと、という批判を回避することが困難であるという問題も指摘できる。ただし、この点にはエニョンもある程度自覚的であるように思われる。エニョンは、このようなアマチュアの能動性の背景として音楽産業の構造の変化を挙げていたし、ただ単にアマチュアの能動性を称揚するのではなく、それが音楽によって自らが受動的な状態に至るためのものであることを強調していたためである。しかし、このようにコントロールされる受動的な契機が、制度や産業や集団によるものなのか、自分自身によるものなのかという区別は曖昧であり、いくら後者を強調したところで、前者に基づく反論はいくらでもできてしまう。例えば、ここで強調されている能動性を、フーコー主義者が単なる統治性に基づくものに過ぎないのではないかと批判してみたり、あるいはアドルノ主義者が文化産業に基づく新たな似非個性主義ではないかと批判してみたりしたとき、それに対する明快な反論は、持ち合わせていないように思われる。

それでは、アマチュア個人の創造性と、それに還元できない従来の社会学が扱ってきた集団性は、どのような関係にあるのだろうか。個人がそれぞれに固有の創造性を持っているとして、それらが持ち寄られたことによって、集団はどのような特徴を共有するのか。ある価値を共有する集団には、どのような個人が集まってくるのか。ここにおける個の創

---

<sup>8</sup> エニョンと並行してこのような研究プログラムを推し進めているのが、イギリスの音楽社会学者ティム・デノーラである。デノーラの研究については、次節にて詳しく検討する。

<sup>9</sup> エニョンによる「媒介」概念においては、音楽がさまざまな人、モノ、場、組織、制度、言説など多様な対象を媒介しており、音楽自体もそれらによって媒介されることによって初めて成り立つものであるという点に着目し、その契機を捉えることによって、音楽を美的な側面にも社会的な側面にも還元しない研究アプローチが可能になると主張されている（エニョン 2011）。よって、理論上はこのような問題を回避しているようにも見えるが、経験的研究の手続きとしてはここに記した問題を含んでいる。

造性と集団の同質性は、どのように折り合いがつけられているのだろうか。

ここで、個人の創造性と集団の同質性を媒介する理論的な補助線として、社会学者のベルナル・ライールによる「性向」概念を参照したい（ライール 2016）。ライールは、ピエール・ブルデューによる「ハビトゥス+場=実践」という定式化を、実践に関わる個人を単一の社会的空間に還元するものであるとして批判し、以下のような図式に置き換える。

**性向+文脈=実践**

性向とは、ある行為者に身体化された過去に基づく精神的・行動的な傾向である。また文脈とは、観察対象となる現在の行為を枠づけるものであり、集団、制度、活動領域の性質、相互行為、関係の種類など、さまざまな単位のもものが含まれる（ライール 2016: 24）。よってそれは、以下のように表すこともできる。

**身体化された過去+現在の文脈=観察可能な実践**

また、身体化された過去とは、過去の実践において、その場その時の文脈の積み重ねを内面化したものであるとも言える。よってこの公式は、以下のようにも置き換えられる。

**行為の文脈の過去の往来を内面化した所産+現在の文脈=観察可能な実践**

このように、個人が内面化する複数の文脈と、現在の実践を取り巻く文脈の交錯点として実践を捉えることで、実践を個人にも集団にも還元しない記述が可能になる。

その上で本論文では、個の性向と集団の文脈の交錯点において生じる「逸脱」という実践に着目してみたい。社会学において逸脱といえば、古典的には犯罪などを対象に、社会の安定性を崩壊させる要素を含む行為として位置づけられていたが（マートン 1961）、ハワード・ベッカーはマリファナ中毒者とジャズミュージシャンを主な対象として、具体的な相互行為の中で人々によってそのように見なされるものとして逸脱を捉えている（ベッカー 2011）。逸脱行動の当事者たちは、社会では受け入れられ難い価値を共有するために集まり、一つのオルタナティブな文化、すなわちサブカルチャーを形成することが多い。例えば、ジャズミュージシャンたちは、自分たちの逸脱性や創造性を確認するために、仲間内の突拍子もない行動に対しては寛容な態度を示す一方、彼らが「スクウェア」と呼ぶ素人を徹底的に嫌い避ける傾向にあるという（ベッカー 2011: 86-87）。しかしながら、仕事や収入を得るためには「スクウェア」に依存する必要もあり、そのためには創造性を犠牲にしなければならない場面も多く、ここにおいてジレンマが存在する（ベッカー 2011: 90-95）。ジャズミュージシャンは、このような創造性と社会的制約とのジレンマに対して各々の方法で折り合いをつけながら、演奏活動をおこなっているのである。

逸脱は、個人に特有の性向に基づきつつ、それと実践を取り巻く文脈との相互作用において生じるものである。であるとするならば、逸脱という局面に着目することで、個と集団の関係を、どちらにも還元することなく明らかにできるはずである。ただし、ここにおいて焦点が当てられているのは、社会における一般的な価値観という文脈からの逸脱であり、それによって形作られたコミュニティという文脈からの逸脱についての説明は不明瞭である。社会的な価値観から何らかの形で逸脱する性向を持った人々がコミュニティとし

て集まった場合、それはある同質性を共有すると同時に、そこからさらに逸脱するふるまいに対しても寛容であることが予想できる。ベッカーは、ジャズミュージシャンがコミュニティ内における逸脱的なふるまいにもある程度寛容であることを指摘していたが、それはどの範囲までが許され、どの範囲からが許されないのだろうか。

ここで、コミュニティ内において共有される文脈と各個人の性向との交錯点において生じる逸脱を、より明確化したい。あるコミュニティがそれなりの長さにおいて続くと、当然ながら、ふるまいの傾向や価値観が共有されていくことが考えられる。それによって共有されるハビトゥスを揺るぎない絶対的なものとして捉えたのがブルデュー主義であったとするならば、レイヴとウェンガーによる実践共同体論は、あるコミュニティにおける実践を、新参加者が熟練者へと至る同心円状の図式として描き、その周縁から中心の正統性を学習することで、それを身につける過程をも研究の対象としたものであった（レイヴ、ウェンガー 1993）。しかし、ここで学習される性向自体が逸脱的な傾向を持つ場合、つまり、そこにいわば求心力だけでなく遠心力もはたらいている場合、このような図式はどう捉え直されるのだろうか。

ベッカーが対象としたジャズは、即興性や創造性を重視しつつも、音楽的にはコード理論に基づく様々な決まりごとに基づいて演奏される。一方で、ジャズよりもさらに即興性や創造性が求められる、フリー・インプロヴィゼーションをはじめとした集団的音楽実践においては、明確に定められたルールがなく、演奏の場面において常に期待を逸脱するような音楽的ふるまいをすることが、集団的な価値として共有されてきた（ベイリー 1981）。さらに、このような手法を用いた非専門家との協働による音楽実践は、音楽的な逸脱の源泉として、各参加者の性向の差異を可能な限り前景化することを目指してきた（Higgins and Campbell 2010: 7）。

しかしながら、このような団体においても、コミュニティにおける学習による同質性の獲得は、音楽的な逸脱にとって足枷になる危険性がある。前節において概観した、スクラッチ・オーケストラやポーツマス・シンフォニアなどの実験音楽は、ヒエラルキー的な専門家集団の外部を求めて非専門家との協働を志向したものであったが、前者はリーダーであるカーデューを絶対的な中心として思想が過激化したために、また後者は音楽的な未熟さをセンセーショナルに謳ったために、学習が進むことによって各メンバーに特有の性向は抑圧され、実践が硬直し瓦解していったのであった。このような実践を対象とした従来の言説は、演奏の場面における音楽的な相互行為としての逸脱や、その源泉としての各々に異なる性向に着目することはあっても、集団が継続的に音楽を実践することによる学習や画一化という側面には着目してこなかった。

ここにおいて焦点化されたのは、社会からの逸脱と、それによって形成されたコミュニティからの逸脱の入れ子構造である。個人に特有の性向に基づく社会的な価値観という文脈からの逸脱は、あるコミュニティを形成するが、それは学習によって逸脱を抑圧すると同時に、そのコミュニティという文脈からの逸脱をも許容するものである。すなわち、逸脱を積極的に目指した音楽実践をおこなうコミュニティという文脈は、各個人が持つそれ

それに異なる性向に基づく逸脱を、抑圧すると同時に可能にするものでもあると言える。本論文では、第3章において、逸脱を積極的に志向する「だじゃれ音楽研究会」というコミュニティの文脈と、それに参加する各メンバーに特有の性向との関係に着目して逸脱という現象を分析することで、アマチュアにおける個と集団の両義的な関係を解きほぐすことを試みたい。

#### 1-3-4. 文化政策における創造性とアカウンタビリティ

次に、文化政策における創造性とアカウンタビリティの関係について見ていく。

従来の文化政策は、前節におけるIRCAMの例のように、専門家の自律的な探求に対して支援を与えることが多く、その正当性やアカウンタビリティは自明のものとされ、問われることがなかった。しかし近年では、社会と積極的に関わり合う芸術実践、すなわちソーシャリー・エンゲイジド・アートや参加型アート、アートプロジェクトなどの台頭や、それと並行して現れた文化政策において芸術を福祉・教育・経済などと直接的に結びつける発想によって、文化政策はより非専門家との積極的な関わりや社会的価値を求められるようになった。

たとえば、イギリスにおいては、上記の流れに対応して現れたコミュニティ・アートが、社会包摂などの効果をもたらすものとして積極的に文化政策に取り入れられるようになった。あるいは日本においても、特に2010年代以降に行政の抱える社会問題を文化芸術の活用によって解決する取り組みが重視され（小林 2018）、地方自治体が主に地域振興を目的として主催するアートプロジェクトが全国各地でおこなわれるようになった。さらに、このような動きに伴って、2017年6月に文化芸術振興基本法が文化芸術基本法に改正され、「文化芸術の固有の意義と価値を尊重しつつ、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業その他の各関連分野における施策との有機的な連携が図られるように配慮されなければならない」（第2条）と明記されるようになった。すなわち、文化芸術をただそれとして振興するという視点から、文化芸術は他の領域との関係において存在するものであり、文化政策も各省庁との連携に基づいておこなわれるべきという視点への転換がはかられたのである。

このような変化に伴い、これまで不問とされてきた芸術を支援するための根拠は、より厳しく問われるようになる。例えば、近年の文化事業の現場は「評価」の問題に取り憑かれている。近年のプロセスを重視した芸術実践は、行政を含む主催者や助成先によって、市民参加による地域振興や社会包摂などの「社会的価値」を生み出すものとして認識されており、それが予算拠出の根拠となっている場合が多い。よって、現場におけるアートマネージャーは、助成先や主催者への予算拠出のアカウンタビリティを示すために、評価のための言葉を現場から行政担当者へと翻訳することに苦心することになる。よって、このような事業を対象とした研究は、その社会的価値を量的・質的に実証することを目的としていることが多い（勝村、他 2008; 吉田 2015; 楊 2017）。

しかし、多様なアクターのかかわり合いによって偶然的に出来事が生じていく創造性を重視した参加型の芸術実践では、必ずしも常にそのような明確な価値が生み出されるわけではなく、評価のための言葉を探すことには困難がつきまとう（熊倉・楨原 2020; 文化庁×九州大学共同研究チーム 2020）。ここから、前節で見たように、評価や目標が求められることが現場の創造性を萎縮させるという問題も起こりうる（Rimmer 2009）。

また、芸術を社会的価値に還元して説明しようとする近年の文化政策の傾向に対して、批判的な研究や言説も数多い。たとえば、キュレーターの鷺田めるろは、市民の参加を伴うアートプロジェクトにおいて、市民の「労働」がアーティストの作品へと回収されていくことで、アーティストや主催者が市民を搾取するファシズム的な権力関係が生じうる危険性を指摘している（鷺田 2009）。アーティストの白川昌生も、アーティストが自らの実績のために市民の参加を「成功物語」へと置き換えることで、参加に対する暗黙の強制や価値観のファシズムが生じうることに對して警鐘を鳴らしている（白川 2010）。批評家の藤田直哉は、日本における地方を舞台にした市民参加型の現代アートの実践を「地域アート」と名付け、それは美学の存在しない自墮落的なマイクロユートピアの称揚によって、地方自治体による地域活性化の単なる道具と化していると批判している（藤田 2016）。また国外では、クレア・ビショップが、参加型アートの実践において、社会的・倫理的な効果の達成を目的として合意的な対話が求められるあまり、それが新たな抑圧的規範となる危険性を指摘している（ビショップ 2016）。

このように、行政によって社会的価値が期待されそのためのアカウントビリティを果たす必要があることは、実際に現場で起こっている出来事やそこにおける創造性と衝突したり、その抑圧となったりすることがある。しかしその一方で、両者は必ずしも常に反目し合っているわけではなく、部分的に重なり合う共通の目的を持っていることもある。この両義的な関係を明らかにするために、ここでは、行政にとってはアカウントビリティに資するものであり、現場にとっては創造性に資するものであるとされることが多い「つながり」という概念に着目してみたい。

ここで争点となっていた「社会的価値」は、さまざまな内容を含みうるものであるが、その中でも特に重要であるとされてきたのが、「社会関係資本」の概念である（パットナム 2006）。人々の間に蓄積される関係を、蓄積が可能な資本の一種として捉えるこの概念は、その蓄積によって孤独の問題に対処できるものであるとされ、大きな期待を集めることになった。日本においても、社会関係資本は、行政的な社会課題を解決するための鍵となる概念として注目を集めている。行政の主催による「アートプロジェクト」や「芸術祭」では、地域の衰退や孤独の問題に対処するために、芸術を介した社会関係資本の創出がその目的としてうたわれていることが多い（吉田 2015）。一般的に社会関係資本は、同一コミュニティ内の同質的を強める「結束型」と、異質なコミュニティ同士をつなぐ「橋渡し型」に分けられるとされるが、芸術によって生み出される社会関係資本はそのうち後者であるとされる（吉田 2015: 120-143）。

また、コミュニティ音楽においても、音楽によって形作られる社会関係資本は、その社



会的効果の重要な一つであるとされてきた (Langston and Barrett 2008; Jones and Langston 2012)。さらにその根拠として、芸術の中でも特に音楽は人と人とを結びつける本質的な力を持つという言説が、繰り返し語られてきた (Bartleet and Higgins 2018: 36)。このような説明は、その場限りで消えてしまう出来事としての音楽を、継続的に蓄積される資本に変換することで、アカウンタビリティのためのエビデンスを可視化するという目的のもとにおこなわれている。そして、このような音楽観を下支えしてきたのが、音楽が持つ社会的機能に関する民族音楽学的な研究である。

民族音楽学においては、作曲家や演奏者と聴衆とを明確に区分する西洋音楽的な発想に異議を唱え、「参与」という概念が重視されてきた。たとえば、民族音楽学者のトマス・トゥリノは、「アーティストと聴衆という区別がなく、参与者と潜在的な参与者がそれぞれ別の役割を果たすというタイプのアーティストティックな実践」(トゥリノ 2015: 56)として「参与型音楽」という概念を提示し、詳細な分析をおこなっている。トゥリノによると、参与型音楽における価値観は、サウンド自体の質を芸術として探求することよりも、「上手い下手に関わらず参与そのものを応援する」(トゥリノ 2015: 70)ことに置かれている。参与型音楽においては、さまざまな音楽的レベルの人々が参与するための音楽的な特徴として、はっきりしない始まり方と終わり方、反復性とその持続による安心感、間違えても目立たない音のテクスチャーの稠密さなどが見いだせるという。その上で、参与型音楽に参加することによって、深いつながりの感覚としての「同一性 (sameness)」や、それに伴うコミュニティへの帰属意識が体験されるという。このような形で、小規模でオルタナティブなコミュニティ活動を世界各地でおこなうことが、グローバル資本主義に対抗してよりよい持続可能な人生を生きるための方策の一つだとしている。

このように、音楽実践において身体的な律動を伴う「参与」を特権化し、それを特定のふるまい方やコミュニティへの帰属意識に対する同一化への引力として描く方法は、チャールズ・カイルによる「参与的なずれ (participatory discrepancies)」および「グルーヴ (groove)」という概念によってその後ろ盾を与えられてきた (Keil 1987, 1995)。カイルは、作曲家によって楽譜に「組み込まれた意味」を重視するレナード・マイアーの音楽情動理論に反発して、「生み出されるフィーリング」という概念を提唱し、すべての音楽はプロセスとして理解すべきであると主張している。その上で、音楽的「グルーヴ」の経験を、テニス選手やフェンシング選手のあいだの相互作用や相互関係になぞらえつつ、人々が同一の場に共在しながら相手の感覚にあわせて調整をおこなう相互行為に基づくものとした (Keil and Feld 1994: 24)。このような前提に立った上で、音楽パフォーマンスにおいて、一人の演奏者の中で、あるいは複数の演奏者の間で生じる音や動きの微細な「ずれ」が、グルーヴを生み出し、人々が立ち上がって踊り出し音楽に参加する意識を掻き立て、さらに互いの共同性や一体感を高めることにつながるとする。このような現象が「参与的なずれ」である。

このように、民族音楽学においては、音楽は人々を参与に掻き立て同一性や一体感を高める本質的な力を持つとされ、それが共同体への帰属意識や社会的紐帯をつくりあげるこ

とが、音楽の持つ社会的機能の源泉として説明されてきた。行政がコミュニティ音楽実践に期待する社会的効果も、基本的にはこのような図式によって説明されてきたといえる。

しかしこのような図式は、身体の律動としての参与やそれに伴って感じられる同一性を特権化・本質化している点において問題があるように思われる。民族音楽学者の増野亜子は、トゥリノによる「参与型音楽」の概念に一定の評価を与えたうえで、以下のような批判を加えている。

身体の律動が参与の絶対条件なのか。そうだとすれば、それはなぜなのか。またダンスと演奏という「参与」形態の間に見られる、役割分担や相互作用の方向性、サウンドそのものへのアクセスの有無等の差異と、その差異が生み出す力学にももう少し踏み込む必要があるようだ。（中略）トゥリノも自身の調査事例においては、多様な参与形態を丁寧に論じているが、理論上はすべての参加者の同等な参与を「参与型」の前提としているように読めるのである。（増野 2017: 33）

このように、身体の律動としての参与やそれに伴う一体感や同一性の経験は、必ずしも音楽実践において可能な唯一の参与や「つながり」の形態ではなく、その内部にはより多様性があり複雑な力学がはたらいていると考えられる。さらに、あらゆる音楽実践が一体感や同一性としての「つながり」を目指しているわけでもない。たとえば、文化人類学者の分藤大翼は、カメルーン東部のバカ・ピグミーによる音楽実践「ベ」における相互行為の詳細な分析を通じて、音楽を通じた別様の「つながり」のあり方を示している（分藤 2010）。そこでは音楽実践への参加や関与を求める呼びかけがさまざまな形で行われるが、その呼びかけに応じて役割を遂行する者がいない場合、その時点で「ベ」を切り上げることもあり、この場合においても特に誰も落胆した素振りを見せない。このように、音楽実践において特定の人物に特定の役割を期待するアドレス性を弱め、またそれを持続させないことにより、相互行為におけるコンフリクトを避け、このことが結果的に長期にわたる「ベ」の持続可能性を担保しているという。このように、音楽実践において経験されている「つながり」は、一体感や同一性とはまったく別種のものであることも考えられる。

さらに、民族音楽学的な身体の律動としての「参与」やそれに伴う同一性や一体感としての「つながり」の本質化は、音楽実践において規範化し、時に抑圧としてはたらくこともある。トゥリノ自身も、参与に伴う同一性が得られない経験について、いささかネガティブなニュアンスで語っている。参与型音楽とされる音楽の場でも、同一性を感じられないことに苛立ちを覚たり（トゥリノ 2015: 45-47）、熟練者が初心者のパフォーマンスに不満を持ってもそれを口に出さなかったり（トゥリノ 2015: 69-71）、参与への同調圧力があったり（トゥリノ 2015: 62）するのである。さらに、トゥリノ自身がグローバル資本主義に対するオルタナティブとして構想した「参与」やそれに伴うつながりは、現代ではもはやグローバル資本主義や制度のただなかに取り込まれてしまっている。この点は、先述のように、コミュニティ音楽を中心とした行政主導の事業が、その社会的効果としての

社会関係資本を生み出す源泉として、このような音楽観を持ち出していることから明らかである。すなわち、音楽を介した同一性や一体感としてのつながりは、よりグローバルに規範化されつつあるのである。

以上より、音楽への参与に伴う一体感や同一性としての「つながり」を重視した民族音楽学的な研究は、実践上の規範を研究上の規範にすり替えてしまっているのではないかという疑念が生じてくる。民族音楽学的なつながり観も、あくまでも実践に作用する規範の一つに過ぎず、その作用自体を研究の対象に含みこむ必要がある。音楽実践においては、音楽が鳴り響いている場における演奏者どうしの「つながり」、音楽と相互に影響しあいつつパフォーマンス後にも継続する「つながり」、音楽実践の基盤となる組織や制度によって期待される「つながり」など、さまざまな次元の「つながり」が作用しており、それらは重なり合うこともあれば、反目し合うこともあると考えられる<sup>10</sup>。よって、これら複数の次元における「つながり」の内実と相互関係を、それぞれの実践にそくして見ていく必要があると言える。

コミュニティ音楽をはじめとした、社会関係資本という継続的に蓄積される「つながり」を生み出すことが行政的な目的として設定されている音楽実践においては、音楽を介して経験される同一性や一体感としての「つながり」がその源泉として期待されている。しかし、実際に現場においてつくりだされている「つながり」は、同一性や一体感としての「つながり」であるとは限らないし、それはあくまでも一時的なものであるために、継続的に蓄積される社会関係資本としての「つながり」に資するものであるとも限らない。

行政による文化事業が社会関係資本としての「つながり」を重視するのは、それが継続し蓄積されるために、アカウンタビリティに資するエビデンスとして提示しやすいためである。一方、現場において経験される独自の「つながり」は、その場ではじめて生まれるものであり、この意味において創造的なものである。本項の前半で述べてきたように、アカウンタビリティは現場の創造性を抑圧する側面を含む。一方で、現場で創造される「つながり」が、アカウンタビリティとして求められる「つながり」とうまく噛み合うこと

---

<sup>10</sup> これに関連する議論として、音楽人類学者のジョージナ・ボーンは、音楽と社会をつなぐ「媒介」、あるいは音楽的＝社会的「集合体 (assemblage)」は、以下の4つの次元に分かれると主張している (Born 2011, 2012)。1つ目は、音楽そのものによって生み出される社会関係 (パフォーマンス、音楽団体や音楽アンサンブル、音楽的な分業など)。2つ目は、音楽が作り出す想像上の共同体 (ある特定のジャンルのリスナーが形成する集合など)。3つ目は、音楽と相互に関係する既存の社会関係 (国籍、階級、人種、ジェンダー・セクシュアリティなど)。4つ目は、音楽の生産や再生産、変化の基盤を提供する社会的・制度的な力 (パトロネージュ、市場、文化団体による助成など) である。これらは「互いに還元不可能であり、アフオーダンスや条件づけ、因果律などの関係を通じて、偶発的・非線形的な方法で結びついて」 (Born 2012: 267) おり、このような性質によって音楽と社会の新たな関係を模索する実験や変革もまた可能になるとされる。ここにおける「集合体」を「つながり」に読み替えれば、本節における議論に近しいものになる。ただし、ボーンはこのような4つの次元を経験的研究に先駆ける普遍的な分析枠組みとして位置付けているが、本論文ではそのような枠組みはあくまでも歴史に埋め込まれた特殊なものとしてしか設定できないという立場を取る。

も、当然ながら考えられることである。

以上より、行政によって期待される「つながり」と現場において生じる「つながり」との相互関係に着目することで、アカウンタビリティと現場の創造性をどちらかに還元することなく、前者が後者を抑圧したり可能にしたりする両義的な関係を明らかにすることができると考えられる。

## 1-4. 本研究のアプローチ——アドルノ作曲論の拡張

### 1-4-1. アドルノ音楽論の概要

以上、本論文の柱となる3つの視点について見てきた。作曲家に関しては、主に音楽学の対象とされてきたが、音楽作品という結果に至る作曲家の素材に対する支配を絶対的なものとしても、逆にプロセスを前景化して素材を作曲家による支配から自由なものとなし、問題が生じていた。そこで、偶然性という概念に着目することで、両者をどちらにも還元せず、結果への志向がプロセスを支配しつつも可能にする両義的な関係を明らかにできることを示した。アマチュアに関しては、主に社会学の対象とされてきたが、集団性による個の抑圧を絶対的なものとしても、逆に集団性から完全に自由で主体的な個を想定しても、問題が生じていた。そこで、逸脱という概念に着目することで、両者をどちらにも還元せず、集団への志向が個人を抑圧しつつも活かす両義的な関係を明らかにできることを示した。文化政策に関しては、主に文化政策研究の対象とされてきたが、制度的支援のアカウンタビリティが現場の創造性に与える抑圧を絶対的なものとしても、逆に制度的な抑圧から自由な現場の創造性を想定しても、問題が生じていた。そこで、つながりという概念に着目することで、両者をどちらにも還元せず、アカウンタビリティへの志向が現場の創造性を抑圧しつつも可能にする両義的な関係を明らかにできることを示した。

ここで見た3つの論点には、以下の2つの共通点がある。1つ目は、作曲家・アマチュア・制度がそれぞれ歴史的に受け継いだ問題が実践に与える支配や抑圧に着目する点。2つ目は、実践をそのような制約に還元すること、逆に制約から切り離すこともせず、制約によってはじめて可能になる創造性に着目する点である。そしてこれらの共通点に対して一貫した説明を与えてくれるのが、これまでたびたび登場した、テオドール・アドルノによる議論である。

アドルノは、音楽作品に内在する形式に同時代的な社会関係の反映を見出し、シェーンベルクをはじめとした社会から隔絶され自律的な現代音楽作品に内在する形式には、現在の社会への批判や新たな社会像が宿っているとする一方で（アドルノ 2007）、文化産業の中で生産されるポピュラー音楽は、墮落した社会の現状を音楽の形式にまで反映したものであり、非難の対象とした（ホルクハイマー、アドルノ 2007; アドルノ 1996a）。

このようなアドルノ音楽論に対する一般的な理解は、ポピュラー音楽研究者を中心に狭

量なエリート主義として批判されることも多かった。しかし、アドルノがさまざまな音楽に対して下した価値判断は、恣意的なものではなく、哲学や社会学をはじめとしたより広範な文脈の中に置くことで、はじめてその根拠と意義を理解することができる。アドルノが一貫して問題としているのは、主観と客観の関係である。主観とは、近代を経て築き上げられた、時に集合的な人間主体による理性や概念化のはたらきであるのに対し、客観とは、その初期の議論においては「自然」と言われていることも多く、ある主観の外部に存在する物質的かつ個別具体的なものであり、主観と完全に同一化することはなく、その意味において「非同一的なもの」であるとされる（アドルノ 1996b）。一方で、主観は自らの理性に基づき常に客観を道具主義的・管理主義的に支配しようとし続けており、このような「自然支配」によって、本来は非同一的であるはずの客観を交換可能なものとして「同一化」する働きを持つ（ホルクハイマー、アドルノ 2007）。

また、客観はつねに主観による「媒介」のもとに存在しており、媒介されていない直接的なものとしての客観を想定することは、そのような主観の働きを覆い隠してしまうために誤りである。その一方で、客観が主観によって媒介されているからといって、それは主観に還元されるものではありえず、常に主観にとっての外部であり続ける。つまり、客観を主観に還元しても、逆に客観を主観から完全に切り離されたものとしても、それは主観による同一化原理に資するものになってしまう（アドルノ 1996b: 209-212）。

アドルノのさまざまな音楽的事象に対する批判は、このような文脈の中に置くと一貫して理解することが可能である。たとえば、著名な、そしてしばしば悪名高い文化産業やポピュラー音楽に対する批判は、客観としての文化や音楽が主観による完全なコントロール下にあるにも関わらず、あたかもそれが自由の結果によるものであるかのように見せるまやかしに対する批判である（ホルクハイマー、アドルノ 2007; アドルノ 1996a）。一方、アドルノは手放しに同時代的な芸術音楽の傾向を称揚していたわけでもない。共同体音楽は、音楽により形作られる共同体を直接的なものとして見なし、作曲家という主観による試行錯誤と切り離してしまうことによって、主観を介してしか反映されない社会とのつながりを欠いている点において批判される（アドルノ 1998）。ケージの偶然性の音楽に対する批判は、音という客観を作曲家という主観から完全に切り離された直接的なものとして容認することに対する批判である一方、ブーレーズをはじめとしたセリー主義は、作曲家という主観が音という客観を完全にコントロール下に置いてしまっている点において批判される（アドルノ 2018）。これらは全て、客観の主観への還元、あるいは客観の主観からの切り離しによって、主観による客観の同一化が起こっているものとして批判されている。

しかしアドルノは、既存の音楽的事象の主観－客観関係を批判してばかりいたわけではなく、両者が弁証法的な関係を築き上げることに可能性を見出してもいた。その根幹にあるのは、「客観の優位」という思想的立場（アドルノ 1996: 224-228）であり、主観が他者としての客観と徹底的に対峙することにより、反省や変容を迫られる受動的な契機である（アドルノ 1996: 500-504）。それは具体的には、アドルノが作曲家と音楽素材の理想

的な関係として描き出した「不定形（アンフォルメル）音楽」の概念において見て取ることができる（アドルノ 2018）。アドルノは、シェーンベルクの《期待》などの一部の作品において、作曲家が音楽素材をその内在的な連関に基づいて徹底的に構築することによって、主観としての作曲家と客観としての音楽素材の弁証法が発生し、そのどちらにも還元されない新たな音楽作品の可能性、ひいては音楽が反映する新たな社会の可能性を見出すことができるとした。素材とは、その時代において活用することが可能な語法や音楽的イディオムのことを指し、それは物理的なものでありながら、独自の歴史的・社会的背景を反映している。作曲家が新たな音楽を創造するにあたっては、このような歴史的・社会的に活用可能な素材の内在的な連関と徹底的に付き合うことによって、それ自体を突き破る必要がある。これによって、作曲家は音楽素材に直面することで反省を強いられ、音楽素材は作曲家によって構成されることで新たな形へと変容し、両者が埋め込まれた社会の新たな可能性がここにおいて見いだせるのである。

#### 1-4-2. ティア・デノーラによる経験的研究との接続

ただし、このようなアドルノの思想および音楽論は、音楽を対象とした経験的研究からは距離のあるものであるとされてきた。一方で、2000年代に入り、音楽社会学におけるアドルノ理論のポテンシャルを再評価し、経験的研究と架橋する役割を果たしてきたのが、音楽社会学者のティア・デノーラである（DeNora 2003）。

デノーラによると、音楽に関する従来の研究は、音楽の意味を音楽の楽譜における音の構造に限定する旧来的な音楽学と、音楽にかかわる実践を社会構造に還元して語る社会学的なアプローチの間で分裂していた。音楽学においては、音楽の創造者としての作曲家の存在が絶対視されており、その研究アプローチは作曲家の経歴や交流関係と作品との関係を主な対象とする作曲家研究か、音楽理論との関係において作曲作品を分析する作品分析が中心的であった。社会学においては、主にアマチュアや聴取者を対象として、ブルデューなどの影響により、その趣味の傾向を社会的な構造に還元して説明する研究が中心であった。一方、アドルノによる研究は、音楽における音の美的な構造がある主体による認知を通じていかに社会的な意味や構造と密接に結びついているかについて示そうとしており、従来の音楽研究における音楽と社会の二者択一的な還元主義を乗り越えるような潜在性を持っているのである<sup>11</sup>。しかし、アドルノの理論は、あまりにも一般化された教条的なものであり、実際に音楽が人々の社会生活の中で果たしている役割を捉え損ねていた。

その上でデノーラは、アドルノにおける音楽素材としての客観と作曲家としての主観との関係を、日常生活において行為や感情のための資源となる音楽と、それを「使用」して

---

<sup>11</sup> このような議論の構成は、先述のエニョンやラトゥールなどによる社会と音楽および自然の対称性を強調したアクター・ネットワーク理論、および音楽に内在する社会性を批判的に捉えるニュー・ミュージコロジーの系譜から色濃い影響を受けたものである（DeNora 2003: Chapter 2）。

行為や感情をコントロールする主体との関係に置き換える。このような観点から、音楽が人々の社会生活の中でどのような「力」や「効果」を持っているか、すなわち、人々が行為や感情をアレンジするために音楽をどのように「使用」しているかに着目することで、アドルノの研究プログラムを経験的研究へと開いていくことができるという（DeNora 2000, 2003）。ここにおいて音楽は、それを足掛かりとして人々の行為を可能にしたり制約したりする「アフォーダンス」（ギブソン 1985）として捉えられている。このようなアプローチによって、音楽が持つ両義的な「力」、すなわち、音楽が人々をエンパワメントすることもある一方、人々を管理したり支配したりすることもあるという二面性に迫ることもでき、このような視点もまた、音楽を通じた管理や支配の両義性というアドルノのトピックを受け継いでいるとされる。さらに近年、このようなアプローチは、文化政策やコミュニティ音楽実践の価値や効果を実証するような研究に応用されている（Ansdell and DeNora 2016; 中村 2016）。

アドルノおよびそれを受け継ぐデノーラによる、音楽と社会の対称性を強調する視点、および音楽が持つ「力」の二面性に着目する視点は、本論文においても受け継がれることになる。しかし、音楽社会学者の吹上裕樹が指摘するように、音楽を一種のアフォーダンスとして捉える視点は、主体を心理的・感情的にエンパワメントさせるための機能や役割という意味における音楽の「効果」を強調するあまり、「主体の管理と社会秩序化を越えるような音楽の媒体としての働きがあまり視野に入っていないという問題」（吹上 2015: 37）を抱えている。デノーラの図式において、音楽は人々が利用可能な資源として既に形を与えられた客体として存在しており、人々はそれを「使用」するのみである。しかし、アドルノがその作曲論を通じて可能性を見出していたのは、作曲家が音楽素材と徹底的に向き合うことで主観と客観の双方が変容を迫られる弁証法的な契機であり、ここにおいて重要なのは、主観が音楽によって自らを変容させる契機のみならず、それが客観の変容によって初めて起こるという双方向性である。しかしデノーラは、アドルノが作曲という行為を通じて徹底的に向き合い構築する対象として描いた「素材」を、聴取を通じて日常生活における行為や感情のコントロールのために手軽に活用することができる「素材」へと置き換えており、前者の「素材」は主体による構築を通じて形を変えることが想定されているのに対し、後者の「素材」は主体によって「使用」されるのを待つ完結した客体であり、その形を変えることはない。すなわちデノーラは、アドルノによる作曲論をモデルとした主観と客観の弁証法を、聴取論をモデルとした図式にすり替えて「使用」や「力」、「効果」という主観の側の目的意識に寄せすぎることによって、切り詰めてしまっているように見えるのである<sup>12</sup>。

さらにそれによって、デノーラはアドルノ音楽論の歴史的な含意を捉えそこねてしまっ

---

<sup>12</sup> これに似た考えは、人類学者のティム・インゴルドによるアフォーダンス批判においても見ることができる。人々の行為を「アフォード」とするとされるモノは、部屋に固定された家具のように地面に備え付けられて動かないものではなく、それ自体が常に他のアクターと絡み合いながら動きつつ変化し続けているのである（インゴルド 2017）。

でもいる。デノーラによる図式において歴史は、あくまでもミクロな相互作用の場やその資源としての音楽、およびそれを活用する主体に作用する一アクターにすぎない。一方で、アドルノの音楽論において音楽素材や作曲家は、前提として歴史的に埋め込まれたものであり、その社会の構造的問題を反映したものである。そして、歴史的に埋め込まれた音楽素材を同じく歴史的に埋め込まれた作曲家がその内部から突き破り、双方が変容することで、新たな音楽や社会を提示することができることこそが、アドルノが音楽に見出していたほぼ唯一の可能性である。しかしデノーラは、このような歴史哲学的な弁証法を、ミクロな場面における主体のコントロールに切り詰めることで、音楽がいかに社会的構造と結びつきそれを変容させるポテンシャルを持つかという魅力的な論点を等閑視してしまっているのである。

### 1-4-3. 作曲論における「自然支配による自然支配の撤回」

しかし、アドルノ音楽論における弁証法的なポテンシャルを作曲という局面に限定することは、それをふたたび自律的な領域に閉じ込め、経験的研究から隔絶したものとして扱うことになりかねない。そこで参照したいのが、「自然支配による自然支配の撤回」および「自分自身の強制からの自由」という観点からアドルノ作曲論を実践哲学や倫理学、行為論へと拡張する、アドルノ研究者の守博紀による議論である（守 2020）。

守はまず、『啓蒙の弁証法』において示された「理性」による「自然支配」の問題を、前者から後者に向けた一方通行的・二項対立的な支配関係ではなく、「暴力的形態を取って発現するものでありながら同時に自らの暴力性を批判的に反省するための資源でもある」（守 2020: 248）という両義性のもとに捉える必要があるとする。アドルノによれば、「理性」は暴力的なものと非暴力的なものに弁別できるものではなく、全ての「理性」はすべからず暴力的な「自然支配」を伴うものであり、「理性」が反省や変容を強いられるのもまた「自然支配」を通してのみである。このような「自然支配による自然支配の撤回」の可能性は、先ほども少し触れた、アドルノの作曲論における「素材支配」の問題や「不定形（アンフォルメル）音楽」論に見出すことができる。

音楽における素材とは、例えばウィーン古典派における調性や平均律、五度圏の転調など、その時代・社会において作曲に利用可能な語法やイディオムのことを指し、作曲家は作曲という目的のために必然的にその素材を用いざるを得ず、この点において歴史的状況に制約されている。しかしながら、ここにおける制約は、作曲という目的を持った行為の外部から押し付けられるものではなく、あくまでもその中で作曲家と素材が対峙する過程において、内的に見いだされるものである。さらに、そのつどの具体的状況において素材が差し出してくる制約は、作曲家に新たな問いとその解決策を探求することを求め、やがて作曲家が当初目指していた目的をも脱臼させる。このような過程を通じて、「自らの目的を達成するために必要な制約にしたがうことで、自らが設定した目的とは別の、未知のものが達成される余地を残すことが可能になる自由」（守 2020: 275）が達成される。こ



ここにおいて、一方通行・二項対立的ではない両義的な自然支配、すなわち、「支配する主体（芸術家）が支配される対象（素材）によって制約されるという過程を通じて開かれる可能性」（守 2020: 276-277）を見出すことができる。このような作曲家と素材の関係が達成されている音楽が、アドルノの言い表す「不定形（アンフォルメル）音楽」である。ここにおいては、ブーレーズをはじめとしたセリー主義のように主体や対象をあらかじめ外部に用意された枠組みに押し込めるのではなく、あるいはケージをはじめとした偶然性の音楽のように対象を主体から完全に切り離された直接的なものであるとするのでもなく、両者が向き合うことによってはじめて互いが生成されるものとして捉えられている。守は、このような態度は、作曲という文脈を超えて、実践哲学や倫理学として応用できるものであるという（守 2020: 296-297）。

このような立場を取ることで、デノーラが軽視していた、主体の目的意識から外れた対象との関係や、その歴史的含意を救い出すことができる。一方で、アドルノがこのような弁証法的可能性を見出していたのは、作曲家と素材という限定された二項関係においてのみであった。しかしここで、守がアドルノの作曲論を広く実践哲学として拡張することを企図したように、それをより多様なアクターの間で見られるものとして拡張することも可能であろう。なぜなら、本章第2節において見てきたように、前衛音楽・実験音楽・コミュニティ音楽は、専門家・非専門家・制度という3つのアクターのいずれかによる媒介を軽視し、いずれかを直接的なものとして絶対視してしまったがために、隘路に陥ったからである。実際に、アドルノが称揚した自律的な作曲家像は、ポーンが示したように、前衛音楽においてタコツボ化に陥っている。

以上のような立場のもと、本論文では、音楽をある主体による支配に還元することも、逆にある主体から完全に切り離すこともせず、作曲家・アマチュア・制度というそれぞれの主体が自らの目的のもとに音楽を制御しようと試行錯誤する過程の中で、異なる主体と向き合い続け、そこにおいて生じる制約によって創造が起こる過程に着目して記述をおこないたい。

#### 1-4-4. アートマネジメント研究への応用

ところで、アドルノから導き出されたこのようなアプローチは、アートマネジメント研究という形において、より具体的に経験的研究と接続することができる。なぜなら、アートマネジメント研究こそ、「アート」と「マネジメント」の間のジレンマとして、アドルノが描いたような芸術における自然支配の問題を焦点化したものであったためである。ただしそのためには、アートマネジメントという概念そのものを、以下のようにより拡張的に捉える必要がある。

アートマネジメントというさまざまな意味を包含しうる言葉に対して、これまで実践者や研究者はさまざまな位置づけを与えてきた。アートマネジメントは、1960年代の米国において経営学の一部として誕生し、1990年代に入ってから日本に導入されたとされる（野

田 2014: 76-77; 伊藤 2016: 291)。その背景には、1990年の芸術文化振興基金の創設および企業メセナ協議会の誕生にともない、これらの資金を受ける前提として、資金提供者や社会に対してアカウンタビリティを示す傾向にあったためであると言われている（川崎、他 2002）。また、1980年代にいわゆる「ハコモノ行政」によって全国各地に文化施設が建てられたものの、1990年に入ってからではそれらをどう運用し、文化事業をおこなうための費用を捻出するかという問題に直面したことも、その要因の一つであるとされる（川崎、他 2002; 松本 2021）

またそれと並行して、学問としてのアートマネジメント研究も、多様な観点に基づきおこなわれてきた。これまで経営の対象としては馴染まないとされていた芸術を、市場に定着させるために、新たに経営学の対象に含みこむことを目的とした佐々木の研究は、アートマネジメントを企業のマネジメントや経営の延長線上に捉えるものであった（佐々木 1994）。その一方で、アートマネジメントを広く「芸術と社会の出会いをアレンジすること」とした伊藤裕夫（伊藤 1993）は、その役割として、「芸術を観客に紹介する」、「芸術家の活動を支援し創造を可能にする」、「社会の持つ潜在能力の向上を支援する」という3点を挙げている（伊藤 2009）。

以上より、アートマネジメントの実践及び研究は、社会において芸術が多様な形で求められるようになった状況において、その間の関係を取り持つ必要性によって誕生・発展してきたとすることができる。ここには、アートマネジメントにおける「アート」と「マネジメント」を相反する言葉として峻別する発想を見て取ることができる。すなわち、「アート」の部分は個人の創造性に強く依存するため芸術家に一任し、「マネジメント」はある活動を社会において組織的・経済的・制度的に成り立たせる仕事である、という二分法に基づき、「アート」の自律性が立ち行かなくなった現代の社会状況において新たに求められる役割として、アートマネジメントの領分を後者に限定するような視点である。

しかし、本章第2節で見たように、近年の社会と積極的に関わり合う芸術実践、すなわちソーシャリー・エンゲイジド・アートや参加型アート、アートプロジェクトなどの台頭や、それと並行して現れた文化政策において芸術を福祉・教育・経済などと直接的に結びつける発想によって、このような「芸術」と「社会」の二分法は立ち行かなくなっている（登、兼松 2020）。またそれに伴い、アーティストとアートマネージャーの関係も、より複雑で曖昧なものになっている。たとえば、アーティストは社会的プロセスを含めて自らの作品の一部であると見做しているため、そこには従来アートマネージャーの領分であると見做されていたプロセス、具体的には会場や参加者などの協力先の選定やそれらとの交渉・協力なども、当然含まれることになる。逆に、アートマネージャーがアートとは切り離して自らの領分であると見做していたプロセスも、アートを構成する重要な一部として含みこまれる。よってここでアートマネージャーは、アーティストと時に分業し、時に協働しながら、社会的プロセスをも含みこんだ芸術を創造する重要なアクターの一人であり、逆にアーティストも、アートの創造をも含みこんだアートマネジメントをおこなっているのである。

野村誠もまた、このような考え方に基づいてプロジェクトをおこなう作曲家である。たとえば、この点を〈千住だじゃれ音楽祭〉での活動と結びつけて、以下のように述べている。

アーティストとアーツマネージャーを分けて考えることには、違和感がある。ぼくは、「作品」を作曲する作曲家であるが、人と音楽を創造する場や環境をつくること自体が、ぼくのメインの活動でもあり、作品だけを切り離して考えることはできない。さらには、音楽を作曲＝構成することは、音と音の衝突や楽器と楽器の出会いを調整していくことであり、社会や人間関係を調整していくことも、ぼくにとっては広義の作曲である。だから、場や環境をつくること、社会や人間と関わりあうこと、そうしたことは、当然ながら、作曲であり音楽の主要なテーマとなってくるし、そうした話題を共有し問題意識を持って話し合える場だと期待するからだ。

(中略)

夜は、だじゃ研(＝だじゃれ音楽研究会)。1月24日に迫っている「世界だじゃれ音Line音楽祭day4」について、イギリスとのリモート国際交流、映像記録などについて、活発な議論を重ねたり、突然、リモートで音で遊ぶセッションになったり、だじゃれを言う人が伝染していったり。カオスに近いクリエイティブな時間。色々な個性の人に出会えるので、ぼくには居心地のいい不思議な場。冒頭にも書いたけれども、楽曲を作曲することも作曲だが、こうした場を創出することが本当に重要な作曲活動。それを考えることは、アートマネジメントであり、作曲であると思う。こうした場をどうやって続けていき、どのように展開し、イギリスの別の場とつないだり、様々な参加の仕組みを考えたり、そうしたことをやっていくのが、本当に面白い。(野村 2021)

アドルノ音楽論の検討によって明らかになったのは、「マネジメント」とはそもそも芸術と社会を分けて後者に割り振られるものではなく、「アート」の創造行為そのものに「自然支配」という形で内在しているという点である。よって本論文では、アートマネジメント研究を、芸術と社会という異なる領域をつなぐ方法の探求という従来の位置づけから大幅に拡張し、「アート」、すなわち未知の対象を創造することを、「マネジメント」、すなわちある主体が支配したり管理したりしようとする、というジレンマを扱うものとして位置づけたい。そうすることによって、アートマネジメントは、アートマネージャーに限らず、アーティスト、参加者、行政担当者など関わるアクター全てがおこなう行為として位置づけ直されることになる<sup>13</sup>。

---

<sup>13</sup> このような拡張を、アクター・ネットワーク理論においては科学者が中心におこなうものとして扱われていた異なるアクター同士の「翻訳」(Callon 1984)を、スターとグリーズマーがアマチュアやスタッフをはじめとした科学実践をめぐる様々なアクターによっておこなわれるものとしたことになぞらえて

## 1-5. 小括

本章では、「だじゃれ音楽」および〈千住だじゃれ音楽祭〉の歴史的・理論的背景を整理することで、分析のための枠組みを提示することを試みた。

まず歴史的背景として、音楽における専門家と非専門家の関わり合いの系譜、具体的には、共同体音楽をその前触れに、前衛音楽、実験音楽、コミュニティ音楽をそれぞれ概観した。これらの系譜においては、専門家・非専門家・制度という三者の中で、いずれかへの依存を強めすぎたりいずれかとの関係を断ち切ろうとしたりすることによって、実践に問題が生じていた。具体的には、前衛音楽は非専門家との関わりを断ち切ったためにタコソボ化し、実験音楽は制度との関わりを断ち切ったためにマイクロユートピア化し、コミュニティ音楽は専門家の役割を弱めすぎた結果エビデンス主義化した。

次に、ここから導き出される理論的背景として、作曲家におけるプロセスと結果の関係、アマチュアにおける個と集団の関係、コミュニティ音楽における創造性とアカウンタビリティの問題をそれぞれ検討した。主に音楽学の対象とされてきた作曲家に関しては、それを結果への志向による支配に還元しても、そこから自由なプロセスに還元しても、問題が生じていた。そこで、両者の両義的な関係に焦点を当てるために、偶然性という概念に着目することを提案した。主に社会学の対象とされてきたアマチュアに関しては、それを集団による抑圧に還元しても、そこから自由な個に還元しても、問題が生じていた。そこで、両者の両義的な関係に焦点を当てるために、逸脱という概念に着目することを提案した。主に文化政策研究の対象とされてきた文化政策に関しては、それをアカウンタビリティによる抑圧に還元しても、そこから自由な現場の創造性に還元しても、問題が生じていた。そこで、両者の両義的な関係に焦点を当てるために、つながりという概念に着目することを提示した。これらの論点は、それぞれ以下に続く第2章、第3章、第4章において、だじゃれ音楽を対象に再検討されることになる。

最後に、これらの論点に共通するアプローチとして、テオドール・アドルノによる音楽論を検討した。アドルノは、ある主体が対象を支配下に置く「自然支配」の契機を批判したが、主体から完全に自由な対象を想定することもまた「自然支配」を助長することになるとして批判した。このような前提のもとにアドルノが可能性を見出したのが、「自然支配による自然支配の撤回」の契機であり、それが見いだされる「不定形（アンフォルメル）音楽」という音楽の様態である。ここにおいては、支配する主体が支配される対象によって制約されることで、双方が生成変化し新たに創造されていくようなプロセスに焦点が当てられている。さらに、アドルノによるこのような議論は、アートマネジメント研究を、アートと社会という異なる領域をつなぐ方法の探求から、芸術実践に関わるあらゆる

---

(Star and Griesemer 1989)、アドルノ音楽論およびアートマネジメント論の「生態学化」と言うことも可能であろう。

アクターを対象とした支配や管理と創造との関係の探求へと拡張するポテンシャルを秘めている。以下に続く民族誌的記述では、このような契機を、作曲家・アマチュア・行政それぞれの観点から検討していきたい。

## 第2章 偶然性を引き受ける ——作曲家におけるプロセスと結果

### 2-1. はじめに

本章は、だじゃれ音楽および〈千住だじゃれ音楽祭〉を、作曲家におけるプロセスと結果の関係、および両者のジレンマが顕著にあらわれる偶然性という概念に着目して検討することを目的とする。

第1章では、専門家・非専門家・制度の関係において歴史的に生じた問題の一つとして、作曲家におけるプロセスと結果の問題を挙げた。従来の音楽学においては、音楽は作曲家の意図やその反映としての音楽作品という結果に還元されており、その間のプロセスは等閑視されていた。一方で、ミュージッキング概念をはじめとした近年の音楽学では、演奏や聴取など、作曲家の意図が音楽作品となり聴衆の耳に届くまでのプロセスをより前景化させるアプローチがとられていた。しかしここで問題なのは、音楽作品という結果への志向がプロセスに与える影響である。演奏や聴取などのプロセスにおいて生じる偶然性を前景化したケージの作品における作品概念のはたらきを分析したゲーアの研究からは、作曲家がいくらプロセスを強調したとしても、そこには作品概念という結果への志向が残存し、結果がプロセスを支配する関係から抜け出すことはできないことが示唆されていた。

だじゃれ音楽においては、音楽創造のプロセスにだじゃれという要素を持ち込むことで、思いもかけなかった意味や関係の飛躍が偶然に生じることが目指されている。このような特徴は、この音楽を提案した野村誠の音楽実践の特徴、すなわち、音楽が鳴り響いている場で偶然に生まれる出来事を積極的に取り入れ、そのために音楽や企画の要素を直前まで決めない態度とも合致する。そしてこれは、野村自身も影響を公言しているように、プロセスを重視している点において、1950年代以降の米英実験音楽における偶然性の美学を部分的に引き継いだものである。しかしその一方で、だじゃれ音楽は音楽作品として作曲され、コンサート等で演奏されることも多く、そのために音を構成しまとめ上げることもまた、作曲家としての野村誠の役割である。ここにおいて、プロセスを重視する偶然性への志向と、音楽的な結果を構成する作曲家という職能のあり方は、衝突し合うように思われる。

このようなジレンマをプロセスと結果の間の衝突として図式化したとき、〈千住だじゃれ音楽祭〉において、両者はどのように折り合いがつけられているのだろうか。本章は、このような問いに答えるために、以下のような構成をとる。まず、野村誠の活動とそれに対する評価を概観し、それが実験音楽の潮流と影響関係にあることについて確認する。次に、野村自身による説明が、必ずしもそのような特徴づけと合致しないことを示す。そして、〈千住だじゃれ音楽祭〉における楽曲の作曲—演奏プロセスや、野村のふるまい方に

ついて、いくつかの事例を見ていく。これらを通じて、野村誠の音楽実践が、結果よりプロセスを重視するという従来の評価とは異なり、参加者やその音と対峙しながら双方を生かす方策を模索することで、偶然性を引き受けるような態度をとっていることを示したい。

## 2-2. 野村誠と偶然性

### 2-2-1. 野村誠の活動とその評価

序章でも述べたように、野村誠は、1968年生まれの日本の作曲家であり、音楽の専門家ではない人々との「共同作曲」や即興演奏、ワークショップなどを中心とした活動で広く知られている。その活動は、存命中の作曲家ということもあり、これまでに十分な研究がなされてきたとは言いがたいが、さまざまな文脈から評価されてきた。

まず、現代音楽の文脈における言及をみていく。4名の研究者・批評家が各年度において評価する邦人作曲家の新曲を挙げた座談会をまとめた『日本の作曲 2000-2009』では、白石美雪が2001年に野村誠が作曲した《How Many Spinatch Amen!》を選出し、次のように述べている。

野村さんは曲の仕上がりなんかはどうでもいいといった感じですね。ときにはワークショップで作っていくプロセスを曲にしてしまう面白い人です。（中略）モデレーターがひとつの方向へ誘導しないやり方で、雑多なプロセスがそっくり音になって出てくる。こういうやり方は作曲の文脈では珍しいと思います。（片山、白石、他 2011: 90）

また、日本の戦後現代音楽に関する共同研究の成果を取りまとめた『日本戦後音楽史』においては、「コミュニティとしての作曲」の項に野村誠の活動が挙げられ、以下のよう

に言及されている。

野村の活動においては、作曲してできあがった作品というよりも、創作の過程とそのプロセスでの人間関係に大きな注目が集まった。（中略）野村にとっての「作曲」は、人との出会いそのものであり、出会いの方向は、芸術上の主義や音楽活動の監修に縛られていない。（日本戦後音楽史研究会 2007: 319）

この文脈で、野村誠の活動は、結果としての作品ではなくプロセスそのものに着目している点において、その新しさが評価されてきたと言える。

一方で、野村誠の活動は、芸術と社会包摂、あるいは市民参加型のアートプロジェクト

の文脈において言及されることも多い。たとえば、文化庁の委託事業としてまとめられた野村総合研究所による『社会課題の解決に貢献する文化芸術活動の事例に関する調査研究報告書』では、老人ホーム「さくら苑」での高齢者との共同作曲が高齢者の健康に資するとされていたり（野村総合研究所 2015: 74）、オーケストラでの若者就労支援施設とのコラボレーション企画が社会的に排除された若者の社会的包摂に資するものであるとされたりしている（野村総合研究所 2015: 83）。またそのほかにも、アートプロジェクトを中心に扱ったアートマネジメントの概説書において、専門家の中に閉じこもるアートのヒエラルキーを壊し（中川、他 2011: 116）、その外で異質な人々や物事をつなげる（中川、他 2011: 128）活動の例として、野村によるプロジェクトが紹介されている。この文脈において、野村の音楽実践は、従来の自律的な芸術観を解体し、福祉や社会包摂、市民参加など、社会的な意味を持つものとして価値化されることが多いと言える。

以上より、野村誠の活動を語る際には、以下の3点が強調されてきたと言える。1点目は、結果としての作品ではなく、プロセスとしてのコミュニケーションを重視している点。2点目は、それによって現代音楽のヒエラルキーを解体し、一般の人々へと開いている点。3点目は、その結果として、社会包摂やマイノリティのエンパワメントなど、さまざまな社会的効果を生み出している点である。

## 2-2-2. 実験音楽からの影響

このような価値づけは、基本的に、実験音楽やその流れを汲んだ非専門家との協働による音楽実践と共通したものであると言える。

第1章で述べたように、伝統的な西洋芸術音楽においては、作曲者の意図通りに結果としての音響や聴取が実現されることが企図されており、そこに至るプロセスは可能な限り除去されていた。その一方で、実験音楽においては、作曲—楽譜—演奏—音響—聴取という一連のプロセスの中で作曲者が意図しない不確定性や偶然性が織り込まれることが志向され、結果は作曲家の関知しないところにあった。このような特徴は、野村誠の活動に対する1つ目の特徴づけ、すなわち、結果ではなくプロセスを重視する点と合致する。

また、このような実験音楽の潮流は、主に1960年代のイギリスにおいて、スクラッチ・オーケストラやポーツマス・シンフォニアを代表として、非専門家との協働を志向するようになった。そこにおいては、非専門家の出す洗練されていない音に演奏における不確定性が見出されていた。このような潮流は、2つ目の特徴づけ、すなわち現代音楽のヒエラルキーを解体し一般の人々へと開くというものと合致する。

さらに、このような潮流は、1970年代以降のイギリスにおいて、現代音楽の手法を音楽教育に応用した創造的音楽教育や、特定のコミュニティに音楽家が介入し社会問題の解決をはかるコミュニティ・ミュージックの流れと合流することになった。このような特徴づけは、3つ目の特徴、すなわち、さまざまな社会的効果の創出と合致する。

実際に、野村誠自身も、これらのイギリスを中心とした潮流からの影響を公言してい



る。自伝的な著作『音楽の未来を作曲する』において野村は、前述のような活動を志すようになったきっかけを、以下のように記述している（野村 2015: 52-55）。独学で作曲を学んでいた大学時代、大学のサークルでピアニストの河合拓始と出会い、即興演奏に明け暮れていた。その中で、当時一世を風靡していたジョン・ゾーンをはじめとする音楽における「ポストモダンのごった煮状況」を抜け出すために、以下の二つの仮説にたどり着いたという。一つ目は、交流から生まれる相互作用が、予想できない新たな音楽を生み出す点。二つ目が、技術がなくて間違えることが、複雑で豊かな音楽を生み出す点である。

野村は、このような仮説に近い音楽として、同時期に、前述のスクラッチ・オーケストラや、ポーツマス・シンフォニアの活動を知ることになる。それについて、野村は以下のように述べている。

ぼくは「スクラッチ・オーケストラ」や「ポーツマス・シンフォニア」という先例を参考に、自分の活動を深めたいと思ったが、当時はインターネットもないし、十分な資料を集めることもできなかった。そのうち、二十年も前のイギリスでの実践について調べるより、今、自分がどんどん実験すればいいんだ、と思うようになった。（野村 2015: 61）

その後、1994年、25歳の時にブリティッシュ・カウンシルの研究助成を経て渡英し、ヨーク大学を拠点に、創造的音楽教育の中心者であったジョン・ペインターを指導教官として、現代音楽の手法に影響を受けた音楽教育やコミュニティ・ミュージックを調査・実践しており（野村 2020a）、11月にはスクラッチ・オーケストラ結成25周年コンサートにも参加している（野村 2017）。また、その後も継続的にイギリスへと渡り、スクラッチ・オーケストラの創設メンバーの一人であるハワード・スケンプトンや、ギャビン・ブライヤーズの流れを汲んだジョン・リチャーズなどをはじめとした実験音楽の作曲家とも交流が深い（野村 2009）。

### 2-2-3. 「共同作曲」の手法の開発

しかし、野村誠自身の発言を辿っていくと、それは必ずしも米英実験音楽に関する「結果ではなくプロセス重視」という言説とは合致しない側面を持っている。たとえば、ある日野村は、筆者に対して次のように語った。

自分は特に社会的な活動をしているとは思ってなくて、自分のやりたい音楽をやっているだけ。色々な人と一緒に作るほうが、自分にとって新しい音楽が作れるから。作曲家が曲を作る時に楽器のことを考えているのと同じように、音楽に関わる人のことを考えて作曲してるだけなんです。（2018年7月）

このように、野村を非専門家との協働による活動に向かわせたのは、音楽的な新しさや面白さを追求することを重視する考え方であり、これは活動の初期から一貫している。

野村は、イギリスでの音楽実践に興味を持った別のきっかけとして、子供の音楽実践への興味を挙げている。1992年、23歳の頃、野村はpou-fouという即興演奏のバンドを組んでおり、オーディションに合格してCDデビューをすることになった。しかしいざ録音をするとなると、野村が音楽的に面白いと感じていた「間違い」や「ずれ」は、音楽プロデューサーの指示によって修正されてしまう。より自由に、遊びとして音楽をするには、遊びの専門家としての子供と音楽をするのがいいと思い立ち、音楽教育について調べる中で、イギリスの音楽教育実践に辿り着いたという（野村 2015: 70-73）。

イギリスの音楽の授業では、現代音楽の手法を用いて作曲が教えられていたが、それはあくまでも教育的な目的を持つものであるため、教師の意図に沿わない子供たちのナンセンスで非常識な発言や行動は、却下されてしまう。しかし野村は、それをきっかけに脱線していくことにこそ、新しい音楽の可能性があると感じたという。そしてそれを生み出すために、野村は子供たちに質問をするという方法にたどり着く。答えが無限にある問いを子供に投げかけると、さまざまな答えが返ってくる。そしてそのアイデアを片っ端から試していくと、うまくいくものといかないものが出てくる。そうすると、さらに新たなアイデアがあがってくる。このように、質問と提案と試行を繰り返していくことによって、いつの間にか作曲がおこなわれ、楽曲ができあがる。これが「共同作曲」である（野村 2015: 74-81）。

このように、「共同作曲」においては、音楽的な枠組みを作曲家自身があらかじめ決めることを極力避けて、その場にいる人々の提案やふるまいに委ね、そこから音楽を展開させていくことが重視される。このような態度は、後にアートプロジェクトへと広がっていく野村の活動において、企画の枠組み自体に適用されることになる。たとえば、2006年に取手アートプロジェクトの一環としておこなわれた野村誠を中心とした企画「あーだ・こーだ・けーだ」では、本番当日の直前まで企画の内容をできるだけ「決めない」、「形にしない」ことが重視された。このような態度に関して、野村は次のように語っている。

かたちにしていくと、関われる隙間がどんどんなくなるんですよ。…ものを完成させていく作業って、どんどんいろんなものを切り捨てて、いろんなものが入ってくる隙間を減らしていく作業だから。（取手アートプロジェクト実行委員会 2007: 37）<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> このような態度は、市民参加型のアートプロジェクトをおこなうアーティストにも見られるものである。例えば、アーティストの北澤潤は、アートプロジェクトにおけるアーティストの役割は、市民参加者へ「問いかけ」をもたらすこと、そしてそれに対する反応を引き出すためのコミュニケーション様態としての「待ちの技法」にあるとする。北澤はこの技法について、「これは、イニシアチブを取りプロジェクトを進行していく、言わば「決める技法」とは真逆のアプローチと言える。言い換えれば、プロジェクト

しかし野村は、このような態度にもある問題を見出す。どうしても声が大きく反応の早い子供の意見が反映されやすくなってしまい、恥ずかしがり屋だが心に新たな発想を秘めている子供のアイデアは反映されなくなってしまうのである（野村 2015: 81）。このような不均衡な関係を解消し、対等な関係を実現するために、イギリスから帰国した3年後、野村が30歳の頃に編み出したのが、「しょうぎ作曲」という手法である。しょうぎ作曲では、輪になって順番に作曲し、自分の順番が回ってきた時に新しいパートを作曲できる。また、他の人の作曲には口出ししてはいけない。自分が作曲したパートは、自分が思い出せるように、楽譜<sup>15</sup>として書き残す。このように簡単なルールを設けることによって、専門的な音楽の知識を持つ人とそうでない人が、互に対等に、かつ影響を与え合う形において、一緒に作曲をすることが可能になるのである（野村 2015: 86-88）。このような形で、共同作曲に参加する人々がそのプロセスにおいて対等に創造性を発揮するために、あえて簡単な枠組みを設定したり即興的に振る舞ったりすることも、野村の作曲活動には含まれる。

このように、野村の活動におけるプロセスの重視は、それを音楽的な新しさや面白さという結果につなげるためのものであり、そのために活動の各段階においてさまざまな試行錯誤を積み重ねているのである。

## 2-3-4. 「ワークショップ」と「ポスト・ワークショップ」

ここで、野村誠の作曲活動におけるプロセスと結果の関係をより明確にするために、野村自身がアートマネージャーの吉野さつきとともに作り上げた「ポスト・ワークショップ」という概念を参照したい（野村 2015: 208-215）。

野村は、多様な人々との音楽ワークショップを重ねていくうちに、「結果を重視しないワークショップだからこそ、結果が多様で面白くなる」という逆説にたどり着いたという。しかし、ワークショップで生まれた創造的な結果は、その場にいる人々にしか共有されない閉じたものになってしまう。そこで、ワークショップから生まれた成果のワークショップ後の展開について考えるのが、「ポスト・ワークショップ」という概念である。具体的には、ワークショップで生まれた成果（映像、音の並び、アイデアなど）を素材として野村が持ち帰り、新たな作曲作品や舞台作品、映像作品とすることで、それが発表される場を開いていくことを指す。

野村は、ワークショップとポスト・ワークショップの違いについて、目的、場、時制という3つの観点から、次のように整理している。まず目的という観点からみると、ワーク

---

に関わる子どもから大人までの多様な人びとに対して、特権的な立場から「話す」のではなく、対等な立場から耳を澄ませ、徹底的に「聞く」姿勢である（北澤 2015: 167）」と述べている。

<sup>15</sup> ここにおける楽譜は、自分が思い出させさえすればよく、五線譜、絵、文字など、何を使ってもいいとされている。

ショップはプロセスを重視するのに対し、ポスト・ワークショップはワークショップの結果に着目する。次に、場という観点に着目すると、ワークショップは少人数の定員を設けた閉じた場であることが多く、外部の目に必要以上にさらされない環境を作ること、参加者が安心して表現できる場を用意するのに対し、ポスト・ワークショップは、ワークショップという閉じた場で生まれた表現を、外の世界に開いていく活動である。さらに、時制という観点から見ると、ワークショップは現在形の活動であるのに対し、ポスト・ワークショップは未来形の活動である。

このように、ワークショップとポスト・ワークショップを切り分けて考えることによって、音楽のプロセスと結果の双方を重視することが可能になる。この点について、野村は次のように述べている。

ポスト・ワークショップの存在があることで、以前にも増して、ワークショップを楽しめるようになった。つまり、ぼく自身がワークショップを行うときには、結果や未来を一切意識しないので、その場（現在）を楽しむことに専念すればいい、と開き直ることができたのだ。そうすれば、必然的に多様性や独自性が立ち上がるし、それが立ち上がれば、あとはポスト・ワークショップの仕事だからだ。（野村 2015: 214-215）

「ポスト・ワークショップ」において、「ワークショップ」で生まれた成果に基づいて作曲された作品は、ある場面で生じたプロセスをその内部に畳み込んだものになる。これを野村は、「報告譜」という概念によって説明している。野村は「これから起こるであろう出来事を想定し、どのように進行するかを記した楽譜」を「企画譜」と名付け、それが「実際にどうなるかは、やってみないと分からない」性質を持つという（野村 2015: 197）。一方、過去のある出来事に基づいて譜面を書き起こしたものは「報告譜」になる。ただしこれに関しても、「単に過去の結果を追体験する」だけではなく、「実際に行われたことの中からエッセンスを抽出して、新たな音楽を生み出すための有効な方法として機能させたい」（野村 2015: 199）と野村は言う。結果とプロセスという観点から見ると、「企画譜」は未来のプロセスを志向する結果であり、「報告譜」は過去のプロセスを志向する結果であると言えるが、「報告譜」も未来のプロセスに対して開かれているのである。

このように、「ポスト・ワークショップ」は、過去のプロセスを反映した結果であるにとどまらず、未来のプロセスに対しても開かれている。この性質を表す言葉として、野村は「やわらかい楽譜」という概念を提案している（野村 2015: 150-157）。野村は、イギリスの作曲家ヒュー・ナンキヴェルとの共同プロジェクト「ホエールトーン・オペラ」において、多様なバックグラウンドを持つ人々が参加した日本とイギリスでのワークショップを経て作曲された全4幕40曲以上にわたる楽曲が、「誰にも開かれている作品であるはずなのに、作曲に関わった人でしか演奏できないという難点」（野村 2013: 151）を抱え

ていることに気がつく。このような問題に答えるべく、野村はホエールトーン・オペラの楽譜集を出版することしたが、それはワークショップで作曲した「結果」を楽譜に固定しないために、演奏において再作曲を促すような楽譜になっていった。野村はここにおける楽譜が、「(1)作曲のプロセス」、「(2)作曲の結果」、「(3)改訂の可能性」という3つの要素を記録していることに気がついたという。通常の楽譜は、音楽の構成要素としての「(2)作曲の結果」をできるだけ厳密に記したものであり、それは「A) 作曲とは完成するものである」、「B) 楽譜とは完成した楽曲を記録するものである」という2つの考え方に基づいている。これを「かたい楽譜」としたとき、再演のたびに時空を越えて同じ音響的な結果を再現することが目指されることになる。一方、野村の作曲作品は、ある特定のスケールを使ってメロディを作ったり、書道の曲線を図形楽譜と見做したりするなど、作曲の方法としての「(1)作曲のプロセス」と、条件が揃わないときや修正を加えたい時にどう対応すべきかについての指示を記した「(3)改訂の可能性」を含んでいる。それは、「A') 作曲とは完成しないものである」、「B') 楽譜とは未完成の楽曲に参加するために存在するものである」という考え方に基づいている。これを「やわらかい楽譜」としたとき、再演のたびにその時空間を反映した新たな展開が起こることになる。このような楽譜のあり方に至った理由について、野村は以下のように述べている。

「やわらかい楽譜」に取り組む人が、共同作曲のプロセスに関わった人と同じ立場に立つためには、この三つの要素すべてを知ることが必要だからだ。そうすることで、多くの人が未完成な共同作曲に、途中からでも参加できるようになる。(野村 2015: 157、160)

特定の時空間と結びついた「ワークショップ」におけるプロセスは、そこで生まれた結果を「ポスト・ワークショップ」において野村が作曲の素材として「報告譜」として記録し、さらにそれが「やわらかい楽譜」として未来の演奏に開かれることで、異なる時空間のプロセスにおける創造へと接続されていく。このように、プロセスと結果を切り分けてそれを連鎖させていくことによって、複数の時空間における創造性が積み重なっていくところ、野村誠の作曲活動の特徴といえる。

以上のような野村による自身の作曲活動の特徴づけは、実験音楽一般におけるプロセスと結果の関係と照らし合わせると、その特異性が見えてくる。先述のように庄野進は、偶然性の音楽を、作曲家—楽譜—演奏—音響—聴取という音楽実践の連鎖の各プロセスのどこに偶然性が関与するかに従い、「チャンス・オペレーションズ」、「不確定な楽譜」、「偶発的な音の生起」、「聴取における不確定性」の4つに分類していた(庄野 1976, 1992)。「ワークショップ」に対する「ポスト・ワークショップ」は、作曲プロセスに偶然性を取り入れる「チャンス・オペレーションズ」の一種とも捉えられるが、そこには過去のワークショップのプロセスが畳み込まれているし、さらに作曲された作品はそこで完結することなく、未来のプロセスに対しても開かれている。これは、実験音楽において想

定されている楽譜が基本的にはすべて「企画譜」であるのに対し、野村の楽譜は「報告譜」としての側面も持っているためである。「かたい楽譜」に対する「やわらかい楽譜」は、「不確定な楽譜」と部分的に重なり合う。ただし「不確定な楽譜」は、音の結果が演奏における不確定な要素に左右される指示が記された楽譜を指し、楽譜そのものは作品として完結している一方、「やわらかい楽譜」は、演奏やワークショップの場において新たに提案されたアイデアによって改変される可能性に開かれている。

実験音楽において前景化する作曲—楽譜—演奏—音響—聴取というプロセスは、基本的には閉じられた一方向的なものであり、後の段階が前の段階に変化をもたしたり、別のプロセスの連鎖へとつながったりすることは想定されていない。ゲーアやアドルノによるケージへの批判は、ケージがこの西洋音楽的な構図を保持しているにも関わらず、見て見ぬ振りをしているという点にあった。一方、野村が上で提示した諸概念は、必ずしもこのような一方向性や不変性を保ってはならず、ある作品の演奏の結果による音響がさらなる作曲の素材となったり、演奏の場において作曲作品そのものが改変されたりする余地を残している。すなわち、ここにおけるプロセスと結果は、さらなる別のプロセスに連鎖していく余地があるものとして想定されている。

以上より、野村誠の作曲活動が、必ずしも従来の評価における「結果ではなくプロセス重視」とは言いきれない側面を持っていることが明らかになった。特定の時空間と結びついた「ワークショップ」におけるプロセスは、「ポスト・ワークショップ」においてそこで生まれた結果を野村が作曲の素材として「報告譜」として記録し、さらにそれが「やわらかい楽譜」として未来の演奏に開かれることで、異なる時空間のプロセスにおける創造へと接続されていく。このように、プロセスと結果を切り分けてそれを連鎖させていくことによって、複数の時空間における創造性が積み重なっていくことこそ、野村誠の作曲活動の特徴といえる<sup>16</sup>。

ただし、作曲におけるプロセスと結果は、必ずしも明確に切り分けられるわけではない。たとえば、野村は「ホエールトーン・オペラ」でワークショップを経て作曲した作品の楽譜について、次のように語っている。

できあがった楽譜は、結果を書き留めた楽譜が50%、再作曲を推奨する表現を含むものが50%と混在した。できあがった楽曲を楽譜として固定したい気持ちと、それ

---

<sup>16</sup> ジョージナ・ボーンは、このように音楽が様々な時空間を分散していくことで創造性が伝播していく現象を、アルフレッド・ジェルによる理論モデル（Gell 1998）を用いつつ、「伝達された創造性（Relayed Creativity）」という概念によって捉えようとする（Born 2005: 26）。たとえば、ジャズの演奏においては、時間・空間を共有したリアルタイムなパフォーマンスにおいて共に即興演奏をおこなう対話的・相互行為的な美学が重視されるが、それは商品として流通した録音物を繰り返し聴き練習することによって、時間・空間を超えて受け継がれ創造・再創造されるものである。ボーンは、このようにジャズがさまざまな存在様態をとりながら時空間に広がっていくさまを、「ジャズ・アッサンブラージュ（Jazz Assemblage）」と呼んでいる（Born 2005: 27-28）。

を参考にまた新たに作り変えることを推奨する気持ちに二分された。音楽を楽譜として固定することと、音楽を楽譜から解放すること、矛盾した二つをどうやって同時に実現するか、試行錯誤して楽譜を作り上げた。（野村 2015: 154）

このように、野村誠の作曲活動は、プロセス重視の態度と結果重視の態度の間の葛藤や、そのバランスを取るための試行錯誤に満ちている。次節からは、〈千住だじゃれ音楽祭〉や「だじゃれ音楽」に話題を移し、この力学について見ていきたい。

## 2-3. 楽曲としてのだじゃれ音楽

### 2-3-1. だじゃれ音楽における偶然性と音楽作品

まず出発点として、「だじゃれ音楽」というコンセプトに込められた野村誠の意図について概観する。「だじゃれ音楽」を最初に提唱したのは、〈千住だじゃれ音楽祭〉のディレクターである野村誠であった。2011年に〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉が事業を開始するにあたって、野村をメインアーティストとしたプロジェクトをおこなうことが決定し、企画内容を相談した際に野村から出たキーワードが「だじゃれ」であった。野村は、このキーワードにたどり着いたきっかけについて、次のように語っている。

ぼく自身が作っていたであろう壁を、少しずつ壊していくこと。それしかない。ぼくが築き上げた小さな実績やプライドなど、そんなものを少しずつ捨てて、勇気をもって一步を踏み出すんだ。ぼくが勝手に作っていた壁の向こうの住人たちと、対話を始めるんだ。壁の向こうには誰がいる？企業の歯車の中で身動きできず苦悩し奮闘するサラリーマン？何を彼らとシェアできる？「おやじギャグ」を連発し孤立し奮闘する「おじさん」との壁は？「だじゃれ」と「芸術」をつなぐプロジェクトで、自分の中に作っていた壁を越えたい。ぼくは「千住だじゃれ音楽祭」を立ち上げることにした。（野村 2015: 245、250）

駄洒落で発想すると、論理的には全く無関係な物が並列されてしまい、意外な取り合わせが生まれるのだ。そう思ったとき、この方法に増々可能性を感じた。（野村 2015: 252）

だじゃれは、もともと意味のつながりがなかった二つの言葉を、その音の類似によって結びつける。また、だじゃれ好きな「おじさん」は、普段は企業で働いていることが多く、アートや音楽のプロジェクトやイベントに参加することが少ない。野村は、だじゃれが持つ意味や論理が飛躍する力を借りて、また普段出会うことが少ない他者との出会いを求めて、本プロジェクトを提案したのである。このように、「だじゃれ音楽」というコン

セプトは、自らの意図する音楽的結果から離れ、プロセスやそこにおいて生じる偶然性を求めるために編み出されたものであった。

しかしその一方で、「だじゃれ音楽」は楽曲という形態を取ることも多い。本節では、だじゃれ音楽におけるプロセスと結果の関係を探るために、まず楽曲としてのだじゃれ音楽とその作曲や演奏の特徴を見ていきたい。

そのために、〈千住だじゃれ音楽祭〉が発足した2011年から2021年10月現在に至るまで、本体企画あるいは関連企画の制作過程において作曲された楽曲としてのだじゃれ音楽のリストを作成した（表 2）。だじゃれ音楽に明確な定義はなく、だじゃれと音楽が何らかの形で結びついていればそれと見做される。よって、ここにはさまざまな形態の楽曲が含まれてくる。ここでは、本章において焦点を当てているプロセスと結果の関係を追うために、作曲者と作曲の機会、楽曲の形式、譜面の有無とその作成者、初演、再演という5つの項目に大きく分けて整理をした。

以下では、その中における野村誠の役割を明らかにするために、だじゃれ音楽を以下の3つに大きく分けてその作曲と演奏の関係の特徴を詳述する。1つ目は野村誠とワークショップ参加者の共同作曲による楽曲、2つ目は野村誠によって作曲された楽曲、3つ目はだじゃれ音楽研究会メンバーや演奏会のゲスト音楽家によって作曲され持ち込まれた楽曲である。



曲名	作曲	初演	形式	譜面（作成者）	再演
集まれ！風呂フェッショナル	コンサート参加者とのワークショップ	2012年風呂フェッショナルコンサート	歌	○（メンバー）	○（複数回）
ケロリン唱	コンサート参加者とのワークショップ	2012年風呂フェッショナルコンサート	声のかけあい	×	○（複数回）
ソプラノバス	コンサート参加者とのワークショップ	2012年風呂フェッショナルコンサート	ルールに基づく即興	×	×
千住の先住民	2012年だじゃれウォーキング	2013年第1回定期演奏会	歌	○（メンバー）	○（複数回）
千住トラップ喜怒哀楽ラップ	だじゃれ音楽研究会ワークショップ	2013年第1回定期演奏会	歌（ラップ）	×	×
おんぶ	2012年あだちグルットウォーキング	2013年第1回定期演奏会	歌	○（野村誠）	○（1回）
トイレにいったいれ	2012年こどもだじゃれ音楽ワークショップ	2013年第1回定期演奏会	歌	×	○
笛るマータ	だじゃれ音楽研究会ワークショップ	2013年第1回定期演奏会	ルールに基づく即興	×	×
ドミのどおし	だじゃれ音楽研究会ワークショップ	2013年第1回定期演奏会	ルールに基づく即興	×	○（複数回）
まちまちマーチ 待ちくたびれて	梅津和時	2013年第1回定期演奏会	ルールに基づく即興	×	×
だじゃれは言いません	野村誠	2013年第1回定期演奏会	スコアに基づく楽曲	○（野村誠）	○（1回）
千住万才	野村誠	2013年第1回定期演奏会	スコアに基づく楽曲	○（野村誠）	×
Overture	メメット・チャイルル・スラムマツ	2013年メメットを藝大に歓迎だい！	スコアに基づく楽曲	×	○（1回）
Senju	メメット・チャイルル・スラムマツ	2013年メメットを藝大に歓迎だい！	スコアに基づく楽曲	○（メメット）	○（1回）
ダッチアリー	アナン・ナルコンとのワークショップ	2014年タイのアナンを藝大に歓迎タイ！	ルールに基づく即興	×	×
ドローンでおどろーん	伊原周太郎（だじゃ研メンバー）	2014年千住の1010人	歌と踊り	×	○（1回）
すっぽんぽん体操	小日山拓也（だじゃ研メンバー）+小川実加子	2014年千住の1010人	歌と踊り	○（小日山）	○（複数回）
ほうれん草連想	三木悠平+右橋鼓太郎（だじゃ研メンバー）	2014年だじゃ研バンド	歌	×	○（複数回）
Senju 2014	メメット・チャイルル・スラムマツ	2014年千住の1010人	スコアに基づく楽曲	○（メメット）	○（1回）
千住の1010人	野村誠	2014年千住の1010人	スコアに基づく楽曲	○（野村誠）	○（複数回）
Super Fishreman	アナン・ナルコン	2014年千住の1010人	音楽劇	○（アナン）	×
Treasure	タイのこども	2015年熱タイ音楽隊の一週間	歌	×	×
タイの村まつり	不詳（タイの村人）	2015年熱タイ音楽隊の一週間	声のかけあいと踊り	×	○（複数回）
ご飯はナシ	だじゃれ音楽研究会ワークショップ	2016年ジャワで交流したんじゃわ	歌	○（事務局）	○（複数回）
ボナンで筆	フランチェスカ・レロイ	2016年ジャワで交流したんじゃわ	スコアに基づく楽曲	○（フランチェスカ）	×
ノイズの踊り子	だじゃれ音楽研究会ワークショップ	なし	ルールに基づく即興	×	×
ごちそうワクワク	こども歌作りワークショップ	2017年第2回研究大会	歌	○（メンバー）	○（複数回）
あーいいね、クラいいね、那覇とムジーク	梅津和時	2017年第2回定期演奏会	スコアに基づく楽曲	○（梅津）	×
かげきな影絵オペラ	だじゃれ音楽研究会+出演者とのワークショップ	2017年第2回定期演奏会	音楽劇	×	×
為せば鳴る、為さねば鳴らぬ、どうにでも鳴る	コンサート参加者とのワークショップ	2017年第2回定期演奏会	ルールに基づく即興	×	×
ボロボロボレロ	吉村政信（だじゃ研メンバー）	2018年第3回研究大会	ルールに基づく即興	×	○（複数回）
カエルケチャ	佐久間新	2018年第3回研究大会	ルールに基づく即興	×	×
あー、こんなかんじ	カタリバでのワークショップ	2018年第3回研究大会	ルールに基づく即興	×	○（1回）
Bermein	メメット・チャイルル・スラムマツ	2019年メメット来日コンサート	スコアに基づく楽曲	○（メメット）	×
Rock Sing	メメット・チャイルル・スラムマツ	2019年メメット来日コンサート	スコアに基づく楽曲	○（メメット）	×
帰ってきた千住の1010人	野村誠	なし	スコアに基づく楽曲	○（野村）	×

表 2. だじゃれ音楽の楽曲一覧

## 2-3-2. ワークショップにおける共同作曲

野村誠とだじゃれ音楽研究会、ワークショップ参加者の「共同作曲」によって創作された作品の多くでは、前節で見たような、「ワークショップ」の場において参加者によって出されたアイデアが、「ポスト・ワークショップ」において野村によって楽曲化・譜面化されるという、プロセスと結果の明確な分業体制はとられていない。その作曲プロセスにおいては、野村がファシリテーターとなり、だじゃれ音楽研究会のメンバーや、ワークショップへの参加者がだじゃれやアイデアを出し合うことで、楽曲の構成要素が決まっていく。このように作曲された楽曲は、主に以下の2つのパターンに分かれる。

1つ目は、歌詞がだじゃれになっている歌である。これは、あるテーマをもとにだじゃれを出し合い、それらを適切な順番に並び替えながらメロディをつけることで作曲されることが多い。メロディは、歌詞の言葉を音階の名前に対応させることによって決まること

もあれば、特に参加者が子供の場合は、メロディの高低に関する希望をその都度その場で聞くことによって決まってしまうこともある。代表曲として、銭湯でのコンサートへ向けたワークショップで作曲された《集まれ！風呂フェッショナル》、こどもとのワークショップでだじゃれを出し合うことにより作曲された《ごちそうワクワク》などがあげられる。

2つ目は、曲のタイトルから演奏の方法を考える楽曲である。これは、ある言葉をいくつかの音に分節し、そこから演奏方法のアイデアを出し合うことで作曲される場合が多い。例えば、《ドミノだおし》という曲は、指揮者の合図で簡単なルールに基づき即興演奏をする曲である。「ド」は音階の「ド」の音、「ミ」は「ミ」の音、「ノ」は「No」＝ドとミ以外の音、「だ」は「打」＝打楽器の音、「おし」は「惜しい」＝惜しいと思う音のソロを、それぞれ指揮者の合図によって演奏し、曲の最後には、ドミノ倒しを模して順番に倒れながら演奏する。

このように、「思いついただじゃれをただ言う」という、音楽的にはハードルが低く、日常的にはハードルが高い方法によって作曲行為に参加できることが、だじゃれ音楽の共同作曲の特徴である。

このような共同作曲による楽曲は、譜面化されていないものもあれば、野村やだじゃれ音楽研究会、事務局スタッフが譜面化したものもある。

譜面化がされていない理由は、ごく簡単なルールであるために、野村や作曲の場に居合わせたメンバーが身体化して覚えているためである。必要に応じて過去のワークショップにおける板書などが参照されることもあるが、基本的には口伝によって新メンバーに伝えられていく。そのため、演奏の機会に応じて様々な要素が追加されていくことが多い。たとえば、2012年度に足立区の銭湯でコンサートをおこなった際に作曲された《ケロリン唱》という楽曲は、銭湯の桶に書かれた「ケロリン」という言葉と「輪唱」をかけただじゃれ音楽である。その演奏内容は、4つのグループに分かれて「ケロ」と「リン」で順番に輪唱し、一周ごとに言葉の間隔が倍になっていく、というごく簡単なものであるために、演奏に参加する際にほとんどレクチャーが必要なく、日本語で意思疎通がとれない人々でも気軽に参加できる。よってこの楽曲は、さまざまなワークショップやコラボレーションにおいてアイスブレイク的に演奏されてきた上に、たとえばジャワ舞踊家とのコラボレーションの際には新たに振り付けがつけられるなど、さまざまなアレンジもなされてきた。このように、ルールが単純で演奏に際して譜面を参照する必要がない楽曲ほど、さまざまなコンサートにおいてアレンジされて演奏されたり、ワークショップにおいて参加者と一緒に演奏されたりする機会が多くなる傾向にある。

譜面化されているものは、何も見ずに覚えるには多少長いものの、基本的にはごく簡単なメロディラインと歌詞のみ、あるいは指示のみの楽曲であることが多い。ここにおける譜面は、クラシック音楽における楽譜のように絶対視されることはなく、ジャズのリードシートや各地の伝統音楽の譜面のように、リマインダー程度の役割しか持たない。譜面化は、野村がその場でおこなうこともあれば、採譜能力のあるメンバーが音源を聞きながら

書き起こしたり、事務局スタッフが共同作曲の際に用いられた板書を参考に歌詞や演奏の簡単な指示を書き起こしたりすることもある。しかしこの場合も、決められている事柄が少ないために、いくらでも改訂が可能であり、実際に演奏のたびに様々なアレンジがなされる。たとえば、以下の《おんぷ》は野村によって、《ごちそうワクワク》はメンバーによってそれぞれ譜面化されたものである。

## おんぷ

はちがブンブン はちぶんおんぷ はちがブンブン はちぶんおんぷ

5 しぶしぶ やるのが しぶおんぷ じふじふ するの が

11 じぶんおんぷ にぶ いあな たは にぶ

18 おんぷ いしのうえにさんねんぶいしの

22 うえにさんねんぶいしのうえにさんねんぶ ぜん

25 ぜん O K ぜん おん ぷ

図 5. 《おんぷ》楽譜

## ごちそうワクワク

♪ = ♪

レモンの いれもん そんなバナナ ゴリラはこりごり ら

5 ラーメンチャーハン セットおおもり イスじゃないっ す するめいか

9 ふとん がふつ とん だ おまけに やねも ふつ とんだ

13 あ の ほ し に げ て つ た ス タ ス タ ス タ ス ッ ター

17 タイに い ぎ た い タイヤの た い や き カ キ ピー セ ぎ が い セ ン

21 か ん ざ い じ ん が タイに い っ て タイヤーっ て い う す ぐ サ マー

25 ア ル ミ か ん の う え に あ る み か ん は み か ん セ い

29 に し あ ら い ぐ ま が さ く こ わ し く る ま で に げ て つ た

図 6. 《ごちそうワクワク》楽譜

一方、ワークショップでの共同作曲においてホワイトボードにまとめられた演奏内容を、後日事務局スタッフがPDFファイル化したものも多い。たとえば、2016年にだじゃれ音楽研究会がインドネシアツアーをおこなった際、演奏旅行の調整に尽力した作曲家のメット・チャイルル・スラムットに捧げる楽曲を、日本にて制作した。8月21日の活動日にて、インドネシア語に堪能な野村を中心にインドネシア語と日本語で響きが近い言葉を挙げ、それをさらにメンバーがだじゃれ化し、並び替えて音程をつけることで、共同作曲がおこなわれた。作曲の際の板書は、以下の通りである。

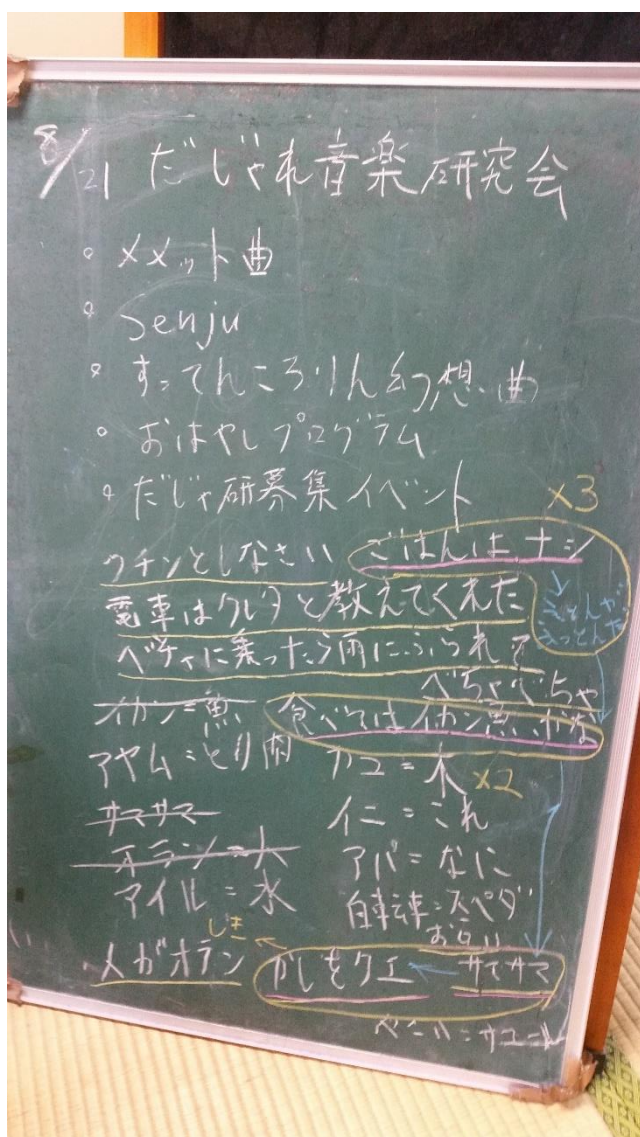


図 7. 《ごはんはナシ》共同作曲の板書

これを、この時につけた音程も含めて事務局スタッフ（筆者）が簡単な指示書としてまとめたのが以下である。10月1日の地域の音楽祭への出演、また10月22日の〈第1回 だじゃれ音楽研究大会〉では、この指示書に基づいて演奏がおこなわれた。

序奏（ごはんはナシのメロディで）×2  
 ごはんはナシ×2  
 （ソミ ソラソ）  
 ふとんがふっとんだ×2  
 （ソソ ソソ ソ ソ）  
 食べてはイカン魚かな×2  
 （シラファミレミファレミファラシ）  
 （二回目は徐々にゆっくり）  
 パーカッション序奏（お互いサマサマ菓子をクエのリズムで）×1  
 お互いサマサマ 菓子をクエ×4  
 （ソソソソソラララ ラソソソソ）  
 （繰り返しの間に徐々に楽器に移行）  
 ごはんはナシ×2 ふとんがふっとんだ×2 ×3  
 食べてはイカン魚かな×2  
 （2回目は徐々にゆっくり）  
 パーカッション序奏×1  
 お互いサマサマ菓子をクエ×○  
 →繰り返しながら徐々に即興に移行（リズムはキープする）  
 →廣瀬さん合図で冒頭に戻る  
 ごはんはナシ×2  
 ふとんがふっとんだ×2  
 食べてはイカン魚かな×2  
 （2回目は大げさにゆっくり）

図 8. 《ご飯はナシ》譜面

さらに、12月末のインドネシアツアーにおいては、繰り返しの2回目をジャワ舞踊家の佐久間新が担当し、インドネシアの聴衆に分かるようなインドネシア語の洒落を交えて掛け合いになるようにアレンジされ、このバージョンが帰国後の翌年2月19日に日本で実施したコンサート〈ジャワで交流したんじゃわ〉でも演奏された。ただし、このバージョンは譜面化されていない。

このように、野村誠とだじゃれ音楽研究会の共同作曲に基づくだじゃれ音楽のほとんどにおいては、野村が「ポスト・ワークショップ」概念を通じて述べていたような、ワークショップ後に野村がその成果に基づいて作曲をおこなうというプロセスと結果の分業体制がとられていない。すなわち、その作曲、必要に応じた譜面化、そして再演にいたるまで、野村とだじゃれ音楽研究会が協働しておこなっているのである。

### 2-3-3. 野村誠による作曲

一方で、〈定期演奏会〉や〈千住の1010人〉といった大規模な本番の場合、その演奏のために野村が新曲を書き上げてくることもある。

たとえば、《帰ってきた千住の1010人》<sup>17</sup>は、2020年に実施予定であった〈千住の1010人 in 2020年〉というイベント<sup>18</sup>に向けて、1010人の演奏者を想定して野村誠が作曲した楽曲である。2014年に第1回目の〈千住の1010人〉を実施した際に作曲された《千住の1010人》をベースに発展させたもので、加えてこれまでにだじゃれ音楽研究会メンバーと共同作曲しただじゃれ音楽の楽曲を挟み込み、さらに野村自身の新たな楽想も加えられている。これらをまとめたのが下記の表である。

	セクション	編成	内容
1	ボロボロボレロ！ワンダフル！	犬、打楽器、フルート、声	2014年アレンジ+レパートリー
2	ファンファーレ騒動	金管、サクソ	新規
3	空耳ソーラン	風、全員	2014年アレンジ
4	どの方角 その方角	邦楽器	新規
5	ケロリン唱	声	レパートリー
6	フォト グー ラファー	写真家、声、楽器	新規
7	水分ホキュー&なわとびと	野球選手、縄跳び、全員	2014年アレンジ
8	だじゃれの村祭り	全員	新規
9	ドミノだおし	全員	レパートリー
10	寿式サンバ奏+ケ茶+やっちゃいタイ	全員	レパートリー（複数組み合わせ）
エビローグ	1005花火とカエル舞	ジャワ舞踊家	新規

表 3. 《帰ってきた千住の1010人》 演目一覧

ここに組み込まれているだじゃれ音楽は、いずれも過去の別の本番において作曲されたレパートリーであることがほとんどである。たとえば、《ボロボロボレロ》、《ケロリン唱》、《ドミノだおし》、《タイの村祭り》が、それぞれ1010人で演奏するためにアレンジされた形で組み込まれている。また、「寿式サンバ奏」は「第1回定期演奏会」で演奏した野村誠による楽曲《千住万才》において三番叟とサンバを掛け合わせて演奏したアイデアから、「ケ茶」や「カエル舞」などは過去にだじゃれ音楽研究会とジャワ舞踊家の佐久間新がコラボレーションした際の経験からとられている。

また、この楽曲は主に文字による指示に基づくものであるが、演奏に際しての細部、たとえば演奏者の位置取りや移動の方法などについては、指示があえて曖昧にされている部分も多く、状況に応じて演奏方法を考えアレンジすることが想定された「やわらかい楽譜」の性質を多分に含んでいる。楽譜の冒頭には、以下のような文言が書かれている。

<sup>17</sup> この楽曲の譜面は、次のリンクにて参照可能である（アートアクセスあだち 音まち千住の縁 2020a）。

<sup>18</sup> 後述するように、このイベントは新型コロナウイルスの影響により延期され、開催形態もオンラインを中心としたものに変更となった。よって、対面で集まることを想定して作曲されたこの楽曲は、まだ初演に至っていない。

この楽譜は全体を理解するための指示書だが、上演にあたって、細かいところを決めたり、工夫したりする必要がある。

音楽を楽しんでいるがルールを逸脱してしまうケースについては、厳格にルールを守らせようとし過ぎず、ゆるやかに対応すること。そうした譜面の指示から少しはみだした音、存在がいられる世界こそ、作曲者の望む世界だから。

様々な国、民族の人々が共演できるように、多言語に翻訳し、シェアできる状況がうまれることを希望する。

リハーサルの中で、新たなアイデアが生まれたならば、積極的にとりこんで発展させること。

このように、この楽曲においては共同作曲の成果が取り入れられてはいるものの、基本的には過去の別企画において共同作曲され既にだじゃれ音楽研究会の間でレパートリー化されている楽曲をアレンジして組み込むという形が取られており、この楽曲をつくるために新たにワークショップがおこなわれているわけではない。よって、ここでは過去の「ワークショップ」と作曲行為としての「ポスト・ワークショップ」の間に、共同作曲された楽曲のレパートリー化や演奏の積み重ねというプロセスが挿入されている。また、このように過去のだじゃれ音楽のエッセンスを含み込みながらも、むしろ演奏される状況や演奏者の特質を最大限に活かす形でこれから起こる出来事を想定して作曲された「企画譜」としての側面が強い。さらに、文字や五線譜によって複雑に構成されているものの、演奏の機会に応じてさまざまな改変の可能性を含んだ「やわらかい楽譜」としての性質も併せ持つ。

#### 2-3-4. 持ち込まれた楽曲

さらに、演奏会のゲスト音楽家が発案した楽曲が演奏される場合もある。これは、だじゃれ音楽研究会メンバーを中心に企画本番内で演奏されることが多く、その場合は、野村を中心に練習やアレンジが加えられることになる。

たとえば、2013年度以降継続的にコラボレーションを続けているインドネシアの作曲家、メメット・チャイルル・スラムットは、そのたびに五線譜によって記譜された新曲を書き上げる。しかし後述するように、本番で演奏するだじゃれ音楽研究会メンバーの編成に合わせて、また五線譜が読めない人でも演奏ができるように、大幅なアレンジを加える必要があり、その作業は野村を中心に、楽譜作成ソフトを用いた編曲という形でおこなわれることもあれば、リハーサル場で編成や演奏方法を決めていくこともある。2014年に実施した〈千住の1010人〉における《Senju 2014》は、メメットからスコアが届いた段階では、楽器編成が曖昧であり、またすべてが五線譜で書かれていた（図 9）。よって、1010人の編成が決まった後、野村によってそれに応じて編曲され、リズムに言葉を当てたり、コードネームや音名を記したりすることによって、楽譜が読めない人にも演奏しやす



いような配慮がなされた（図 10）。さらにこの楽曲は、〈千住の1010人 in 2020年〉のプレイベントとしてメメットを招いて2019年10月に実施したコンサートにおいて、だじゃれ音楽研究会の編成に応じて、野村によって《Senju 2019》という二台ピアノの楽曲に再編曲された（図 11）。一方、2013年にメメットが来日した際の新曲《Senju》や、次節で見る2019年10月のコンサートにおけるメメットの新曲《Bermain》は、譜面が届いたのが本番の直前であったため、スコアの改変による編曲という形は取られず、リハーサル場で参加するだじゃれ音楽研究会メンバーに応じて即興的に編曲がおこなわれた。

## Senju 2014 City Consort

Memet Chairul Slamet  
2014

The musical score for 'Senju 2014' is written for a City Consort. It includes parts for Shamisen, Kalimba, Koto, beduk, Perkusi, Vibraphone, Pianika/klarinet, flute/recorder, and Brass. The music is in 2/4 time and features a mix of traditional Japanese instruments and Western instruments. The score is divided into four measures, with a double bar line after the second measure. The first two measures are marked with a '2' and the last two with a '4'.

図 9. 《Senju 2014》メメットによるスコア

譜面を参考に、各奏者の創意工夫で発展させて演奏すること  
演奏しにくいところは、各自で音域／ピッチなどを調整すること

♩ = 80

イントロ

図 10. 野村による編曲後の《Senju 2014》スコア

Senju 2019  
prelude to 2020

Memet Chairul Slamet/Makoto Nomura

melody

perc1

perc2

Piano

Piano

♩ = ca. 90

1

mp

p

mp

p

♩ = ca. 90

1

mp

p

すつ ぽん すつ ぽん ぽん

ふ とん ふ とん ふ とん

図 11. 《Senju 2014》の野村による再編曲《Senju 2019》のスコア

一方、だじゃれ音楽研究会メンバーが新たなだじゃれ音楽のアイデアを提案することもある。そもそも、活動日の場において、あるメンバーが思いつきで提案したアイデアが、コンサートで演奏される楽曲の根幹となる部分に採用されることは数多い。しかしその場合は、そのメンバーが作曲者として認識されることは少なく、ワークショップでのアイデア出しに基づく共同作曲という位置づけでレパートリー化されることが多い。その後も、誰がその提案をしたかについて、それほど大きく取り沙汰されることはない。一方で、共同作曲の場の外で既に練られたアイデアが持ち込まれた場合は、そのメンバーが作曲者として認識されることもある。《ほうれん草連想》、《すっぽんぽん体操》、《ボロボロボレロ》などは、ある特定のメンバーが企画に持ち込むことによって、だじゃれ音楽のレパートリーとなった楽曲である。ただしこれも、他の共同作曲による楽曲と区別されことなくレパートリー化され、本人が居合わせているか否かにかかわらず、自由に演奏やアレンジがおこなわれる。

あるいは、上記リストには掲載していないものの、野村自身が過去に作曲した楽曲が、〈千住だじゃれ音楽祭〉の企画内で演奏されることもある。たとえば、《ごんべえさん》、《踊れ！ベートーヴェン》、《でしでしでし》などがこれまでの企画において再演されたが、これらはそれぞれ異なる機会における共同作曲に基づいた楽曲でありながら、演奏のたびに演奏者や演奏環境に応じたアレンジをおこなうことが想定されている「やわ

らかい楽譜」であるため、新たにだじゃれを盛り込んだパートを加えたり、メンバーの楽器編成や読譜能力に応じてアレンジを加えたりして演奏されていた。

このように、だじゃれ音楽研究会や外部のゲスト、あるいは野村自身によって持ち込まれた楽曲は、それが簡単なルールに基づく楽曲であろうと、歌であろうと、五線譜で記譜された楽曲であろうと、演奏の機会に応じて自由に編曲がおこなわれる。

## 2-3-5. 楽曲に見るプロセスと結果

本節では、楽曲としてのだじゃれ音楽を、ワークショップにおける共同作曲、野村誠による作曲、外部ゲストやだじゃれ音楽研究会によって持ち込まれた楽曲という3つに分け、それぞれの特徴を見てきた。

共同作曲においては、野村が「ポスト・ワークショップ」という言葉で想定していた、ワークショップの成果を持ち帰り楽曲として構成するという形が取られることはほとんどなく、作曲は基本的にワークショップの場で完結し、リマインダー的な譜面化を挟んだり挟まなかったりしながら、演奏されるたびに様々なアレンジが加えられている。ここにおいて、プロセスとしてのワークショップと結果としての楽曲は、だじゃれ音楽研究会と野村の間で分業されておらず、その両方に両者が関わっている。野村が作曲した楽曲は、見方によってはワークショップの成果を楽曲に持ち込み野村が構成するという「ポスト・ワークショップ」の手法がとられてはいるものの、持ち込まれているのは共同作曲と演奏の積み重ねによってレパートリー化された楽曲である。ここにおいて、プロセスとしてのワークショップと結果としての楽曲は直線的に結ばれておらず、その間にだじゃれ音楽研究会によるレパートリー化という新たなプロセスが挿入されている。〈千住だじゃれ音楽祭〉に外部から持ち込まれた楽曲においては、それがどのような形態であっても、譜面の通り、あるいは元のアイデアの通り演奏に至ることはほとんどなく、演奏の機会における参加者や文脈に応じて様々なアレンジが加えられることになる。ここにおいて、結果としての楽曲は、演奏の機会に応じて再びプロセス化されている。

以上より、これらの楽曲においては、野村が過去の著作で指針として示した「ワークショップ」と「ポスト・ワークショップ」、および「プロセス」と「結果」を切り分けてどちらも取る手法、具体的には、ワークショップの場において生まれた成果を野村が持ち帰り楽曲として構成するという方法は、必ずしも取られておらず、その全てに野村とだじゃれ音楽研究会の双方が関わっていることが分かる。

## 2-4. 野村誠のふるまいに見る「無茶ぶり」

### 2-4-1. だじゃれ音楽研究会の専門性と「無茶ぶり」

前節で述べたような、作曲、譜面化、演奏、再演という一連のプロセスにおいて、野村

とだじゃれ音楽研究会が共に関わっていることが多いという特徴は、両者が長年の協働関係を築き上げてきたことに由来する。次章でも詳しく見ていくように、中心的な参加者であるだじゃれ音楽研究会は、プロジェクトの発足当初は単なるワークショップの参加者であったが、さまざまな企画を積み重ねていくにつれて、即興演奏の能力が上がるると同時に、ワークショップのファシリテーターや企画の発案者としての役割を担うようになっていった。

以上のような変化に伴い、企画の内容に即して、だじゃれ音楽研究会はさまざまな役割を担うようになった。まず、音楽家やアーティストとのコラボレーションによってコンサートを実施する〈定期演奏会〉、インドネシアやタイの音楽家とのコラボレーションに基づく〈国際交流企画〉などでは、コンサートへの出演者としての役割を果たしている。さらに、1010人の参加者を集めた大規模参加型コンサート〈千住の1010人〉、学会の形式を模してメンバーそれぞれが講義やワークショップをおこなう〈だじゃれ音楽研究大会〉、施設や地域の祭りへの出張音楽ワークショップなどでは、企画やワークショップのファシリテーターとしての役割を担う。野村は、このように拡張するだじゃれ音楽研究会の役割について、次のように述べている。

だじゃ研は、だじゃれ音楽の研究機関として、ますます専門性が高まっている。即興演奏をし、作詞／作曲をし、楽器をつくり、譜面も演奏し、ユーモアを解し、だじゃれを連発する彼ら／彼女らは、少なくとも1969年～1974年にロンドンで集っていたスクラッチ・オーケストラに匹敵する（或は凌ぐ）創造的な音楽コミュニティを形成している、と思う。（野村 2014）

以上の発言から、だじゃれ音楽研究会は作曲家にとって、企画に参加する非専門家でありながら、音楽の創造にあたっての協働相手としての専門家でもあるという、二重の役割を持つ集団であることが分かる。このような認識に基づき、企画の本番において、野村がメンバーに対して、ほとんど「無茶ぶり」とも言える要求をおこなうことも多い。例えば、譜面が読めないメンバーもいる中、五線譜で複雑に構成された楽曲を演奏してみたり、作曲や演奏のある部分をほとんどメンバーに丸ごと任せたり、コンサート当日にいきなり新しい要素を提案したりすることもある。野村自身も、このようなふるまいを自覚的におこなっている。

それにしても、「だじゃれ音楽研究会」のメンバーの応用力の高さは凄い。2年前に「だじゃれ音楽」を掲げて始めた頃には想像もつかないくらい、音楽性も、即興性も、だじゃれ力も高まっているし、いきなり無茶ぶりをしても、ついて来てくれる。積極性と応用力の高さが凄いのです。（野村 2013）

「無茶ぶり」は、企画の中で繰り返し語られるキーワードでもある。たとえば野村がリ

ハーサル最中に自ら「無茶ぶりしてすみません」と言ってメンバーが笑ったり、企画の打ち上げなどでメンバーが野村に対して「あそこはかなり無茶ぶりでしたよね」と言い、野村が苦笑いをしたりする場面が見られることも多い。

このように、野村にとってだじゃれ音楽研究会メンバーは、企画への参加者である一方、企画と一緒に作っていくパートナーでもあり、プロセスにおいて偶然生まれたアイデアをできる限り拾い上げたい一方で、結果を求めることもあるという両義的な存在である。そしてこの両義性は、野村による「無茶ぶり」の契機に着目することで、よりよく見えてくる。以下では、このような契機が見られた3つの場面を詳述したい。

## 2-4-2. 「かげきな影絵オペラ」における「お任せ」

このような野村による「無茶ぶり」が特に顕著に見られた事例の一つが、2018年2月4日に実施した〈第2回定期演奏会 かげきな影絵オペラ〉の準備段階での出来事である。

〈千住だじゃれ音楽祭〉では、先述のように様々なタイプの企画を実施しているが、そのうちゲスト音楽家を交えて本格的なコンサートを実施するタイプの企画が〈定期演奏会〉である<sup>19</sup>。第2回では、コンサートへの参加者を募り、40名弱の演奏者が集まった。そのうち3分の2程度が以前からのだじゃれ音楽研究会メンバーで、残りがこの企画からの新たな参加者であった。またゲスト出演者として、箏奏者の竹澤悦子、影絵師・ガムラン奏者の川村亘平斎、サクソ・クラリネット奏者の梅津和時、ヴァイオリン奏者の神谷未穂、テノール歌手の中原雅彦を呼んでいた<sup>20</sup>。

企画のタイトルにもあるように、公演の中心となったのが、影絵の演目である。これは、梅津の指揮によるだじゃれ音楽研究会を中心とした即興演奏、だじゃれ音楽研究会メンバーへのインタビューを交えた影絵芝居、そしてだじゃれ音楽のレパートリーの演奏が交錯するような演目として想定されていた。しかし、特に影絵部分は当日リハーサルまでゲストを含めた全員で合わせることができないスケジューリングであったこともあり、野村は「あまり事前に決めすぎると面白くなる。本番当日までできるだけ決めずにいきましょう」と言い、演目の内容、具体的にはインタビューされるメンバーや即興演奏の細かい段取りは、当日まで決められていなかった。

そして迎えた本番当日のインタビュー場面では、新メンバーが中心的にピックアップされることになった。実は当日リハーサルの前、影絵を担当する川村は、事務局スタッフに対して「今いる中で新しいメンバーは誰ですか？できるだけ新顔の人、場馴れしていない人に話を振りたいと思っていて。その方が面白くなりそうだから」と尋ねていた。それがどのメンバーになるかは本番まで知らされておらず、インタビューをされるメンバーは本

<sup>19</sup> といっても、定期的に開催されているわけではなく、第1回は約5年前の2013年3月に実施されている。企画をこの名前にした理由は、クラシック音楽の団体らしさをパロディ的に演出するためである。

<sup>20</sup> このうち梅津と中原は、〈第1回 定期演奏会〉の出演者でもあった。

番で初めて名前を呼ばれることになった。また、即興演奏のパートでは10歳の新メンバーに指揮を任せる部分が設定された。このような決定をした理由について、梅津はその後の打ち上げにて、「この団体はもうかなり即興演奏がうまくなってきていて、型ができはじめている。これから型を壊していかないといけない」と述べていた。

また、今回のコンサートに向けたもう一つの新たな演目である《為せば鳴る、為さねば鳴らぬ、どうにでも鳴る》は、楽器の種類ごとに分かれてグループを組み、それぞれに共同作曲したものをメドレー的につなげたものであった。この共同作曲のプロセスは、各パートにいるだじゃれ音楽研究会を中心に、ほぼ完全に野村誠の手を離れていた。この点について、野村は以下のように述べている。

休憩後の「為せば鳴る、為さねば鳴らぬ、どうにでも鳴る」は、みんなが主役のコーナー。各パートごとの共同作曲から成り、ほぼ皆さんにお任せ。こんな風にお任せで、無茶ぶりで、ということは、5年前には出来なかったこと。今回は、任せてみた。（野村 2018）

このように、コンサートやその準備段階において、野村誠やその活動に共鳴する音楽家は、可能な限り企画や演目の内容を決めずに、本番当日にだじゃれ音楽研究会メンバーに対してある種の「無茶ぶり」をして内容を委ねることによって、偶然性を呼び込むことを企図していることが分かる。よって、ここにおける「無茶ぶり」は、プロセスを重視する態度に基づいておこなわれているものであると言える。

### 2-4-3. 《ボロボロボレロ》をめぐる試行錯誤

その一方で、このようなプロセスを経るコンサートにおいて、野村は結果としての音響をコントロールすることを完全に破棄しているわけではなく、だじゃれ音楽研究会メンバーに対して音楽面でさまざまな注文をつける形で「無茶ぶり」をすることも多い。

このような事象が観察できた事例の一つが、2018年12月におこなわれたイベント〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉において、だじゃれ音楽研究会メンバーがコンサートに向けて新たな演目を持ち込んだ事例である。

まず、この企画の準備段階において生じた前提から説明したい。2019年3月に、奈良県の福祉施設「たんぼぼの家」のメンバーとジャワ舞踊家の佐久間新による公演が北千住のアートスペースBUoYで実施されるにあたり、だじゃれ音楽研究会に出演依頼が来ており、2018年6月より運営スタッフとの間で調整が続いていた。その公演の音楽担当が野村誠であり、また過去の〈千住だじゃれ音楽祭〉の企画において、佐久間とだじゃれ音楽研

究会が複数回共演したことがあったためである<sup>21</sup>。それに向けて、〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉に佐久間が出演し、だじゃれ音楽研究会とコラボレーションをおこなう段取りが組まれていた。

その後、野村、だじゃれ音楽研究会、スタッフが集まった11月3日の活動日において、企画内容のアイデア出しがおこなわれた。企画全体の構成は、過去の〈だじゃれ音楽研究大会〉の構成を踏襲し、全体で集まってのコンサートや基調講演の後、各部屋に分かれて分科会をおこない、その後再度全体で集まり観客参加型のフィナーレをおこなう、という流れに決まった。一方、このうち分科会前のコンサート、あるいは分科会後のフィナーレについては、ゲストとして前日リハーサルから来ることが決定していた佐久間とのコラボレーションによる創造の余地を残したいという野村の意向により、その内容をあらかじめ決めておくことはしなかった。

その後、12月10日と12日に、スタッフとだじゃれ音楽研究会メンバーのみで集まる活動日がおこなわれた。そこでは、各メンバーが担当する分科会の進捗報告がおこなわれ、デモンストレーションを交えつつ、意見を交わし合いその細部が詰められた。また、コンサートやフィナーレの内容についてのアイデア出しもおこなわれ、ここで新たな演目《ボロボロボレロ》を提案するメンバーもいた。前節で述べたように、企画本体のコンサートで演奏する演目については、通常は野村を交えた活動日において集団的にアイデアを出し合いながら創作されることが多く、野村不在の中でメンバーがアイデアを発案したのは、これが初めてであった。ラヴェルによる《ボレロ》のメロディを背景にひとりずつだじゃれを言っていき、だじゃれの内容も演奏の質も次第にボロボロになっていく、というアイデアに基づく楽曲で、その場で数回練習を重ねた。しかし、この日は野村と佐久間がいないため、コンサートとフィナーレの内容は決められなかった。

そして迎えた12月21日の前日リハーサルでは、10日と12日に提案された内容を踏まえつつ、各メンバーが担当する分科会の内容について共有した後、決まっていなかったコンサートとフィナーレの内容について話し合った。まず、先日の練習でメンバーより提案があった演目《ボロボロボレロ》の練習をおこなった。提案したメンバーより、演目の中で用いるだじゃれがまとめられたプリントが配られた。このタイトルと配られただじゃれをもとにさまざまな試行錯誤をおこなった結果、《ボレロ》のメロディやリズムを演奏する楽器を原曲のように少しずつ増やしていき、その合間に一人ずつマイクを渡し、だじゃれを順に言うという内容にまとまっていった。しかし、しばらく練習したものの、どうしても冗長な演奏になってしまい、野村は「これをコンサートでやるのは厳しいと思う。フィナーレだったらいけるかもしれないけど…」と語っていた。

ここでは、この演目はひとまず寝かせておくこととして、その後、佐久間が3月の公演に向けて持ち込んだ演目《カエルケチャ》の練習がおこなわれた。この演目は、異なる種

---

<sup>21</sup> 2014年度の〈千住の1010人〉、2016年度のインドネシアツアーにおいて、佐久間とのコラボレーションをおこなっている。



類のカエルの鳴き声を模倣するような形で、「コココココ…」、「シャウシャウシャウシャウ…」、「ケケケケケ…」、「モー—」など、いくつかのパターンによる発声を即興的に重ね合わせていくアンサンブルを中心としたものであった。この練習を数回おこなった後、野村の提案により、佐久間による《カエルケチャ》のアイデアと《ボロボロボレロ》を部分的に融合させてみることにした。試行錯誤を重ね、《ボレロ》のメロディと並行してカエルの鳴き声に基づく即興アンサンブルを組み込むことによって、よりはっきりとしたコントラストがありかつ即興性の高い演奏にまとまっていった。また、メンバーがだじゃれを言った後、他の全員がそのメンバーに対して、「ココ、コココココ？」とカエルの鳴き声を浴びせかける、という演出を組み込むことによって、だじゃれを言った後の間が持つようになった。その結果、野村と佐久間もメンバーも全体として手応えを感じるような演目へと発展し、本演目をもってフィナーレとすることが決定した。

ここでは、具体的な企画内容を決定する段階において、《ボロボロボレロ》という楽曲を提案しただじゃれ音楽研究会メンバーと、演奏におけるある程度のクオリティを担保したい作曲家との間で衝突が起こっている。そしてそれを、作曲家自身が「たんぽぽの家」とのコラボレーションに基づく演目《カエルケチャ》と合体させることによって、メンバーによる提案を棄損することなく発展させる形でコンサートの中で発表することが可能になっている。

後日、このような言動をおこなった理由について野村に尋ねたところ、以下のように語っていた。

提案をしてもらった以上、それに受けて立ち、無惨な形にはせずに舞台にまで乗せるのが僕の役割だと思っている。突飛な提案は落とし所がすぐに見えないし、困らせられることもあるけれど、その方が面白いし、よく考えなきゃいけない。

(2019年7月)

ここでは、内容を決めないことでプロセスを開いておいたことによって呼び込まれた、メンバーによる新曲の提案という偶然性が、結果を決めるに際して演目としてのクオリティを保つために必要な作曲家としての取捨選択と衝突し、演目をコンサートに取り入れるかどうかという判断を一旦保留にする措置がとられた。その後、他の演目と合体させるという野村の機転によって、プロセス重視の態度から生じたメンバーのアイデアと、結果重視の態度に基づく演奏のクオリティのどちらも取る道が模索されていた。ここにおいて、プロセス重視から結果重視への転換によって判断を保留したこと、またそこからプロセスを再度活かすために他の演目と合体させたことは、プロセス重視の態度と結果重視の態度の急な方向転換であり、参加者を戸惑わせる野村の「無茶ぶり」であると言える。

#### 2-4-4. メモットの楽曲をめぐる試行錯誤

次に、2019年10月20日に実施した、インドネシアの作曲家メメット・チャイルル・スラムットを招聘したコンサートにおいて、メメットによる新曲をだじゃれ音楽研究会メンバーが演奏した際の野村誠のふるまいを事例として取り上げたい。

2020年度に〈千住の1010人 in 2020年〉を実施するにあたって、2014年度に実施した第1回目の〈千住の1010人〉に引き続き、インドネシアから作曲家のメメット・チャイルル・スラムット、タイから民族音楽学者・音楽家のアナン・ナルコンを招聘することが決まっていた。2019年度には、そのための準備段階として、7月にはアナンを、10月にはメメットを招聘し、次年度の企画のためのクリエーションを兼ねて、だじゃれ音楽研究会とのコラボレーションによるレクチャー&コンサートを実施することが決まっていた。

このコンサートに際してメメットは、だじゃれ音楽研究会と演奏する新曲を書いてくる予定であった。例によって、ゲストとのコラボレーションによる創造の余地を残すため、コンサートの演目としてメメットの新曲を演奏する枠を設け、その内容は楽曲が届いてから考えることになっていた。メメットによる新曲《Bermain》（インドネシア語で「遊ぶ、演奏する」の意）の楽譜は、10月13日に野村を通じてメッセンジャー経由で届いたが、譜面は楽譜を直接写真で撮った不明瞭なもので（図 12）、編成や指示も不明な点が多く、またその日以降はメメットが来日する本番前日の10月19日までリハーサルが設けられていなかったことから、あらかじめ譜読みをしたり練習をしたりすることができずにいた。

メメットは、インドネシア各地の民族音楽や即興演奏にも熟達しているが、インドネシア国立芸術大学で西洋音楽の作曲を教えており、その楽曲は五線譜によって記されていることも多い。この楽譜もまた五線譜であり、編成もコンサート出演者のものと異なっていた。譜面には、メメットとだじゃれ音楽研究会との過去のコラボレーションの記憶に基づいてか、ピッコロ、琴、ピアノカ、チェロという編成が記されていたが、実際の演奏者はこの他にもジャンベ、パンデイロ、エレキギター、エレキマンドリン、篠笛、ホルン、テナーサックス、ピアノなどが含まれていた<sup>22</sup>。

---

<sup>22</sup> なお次章でも述べるように、コンサートに参加するだじゃれ音楽研究会メンバーやその楽器は、本番直前まで分からないことが多く、企画や演奏はそのような前提のもとに組まれており、その場に居合わせているメンバーやその楽器に応じて柔軟に編曲がおこなわれる。メメットもこのような性質については過去のコラボレーションに基づいて理解しており、そのために比較的ゆるやかな枠組みで譜面を書いたと推測され、また編曲に対してもかなり柔軟な姿勢を示している。

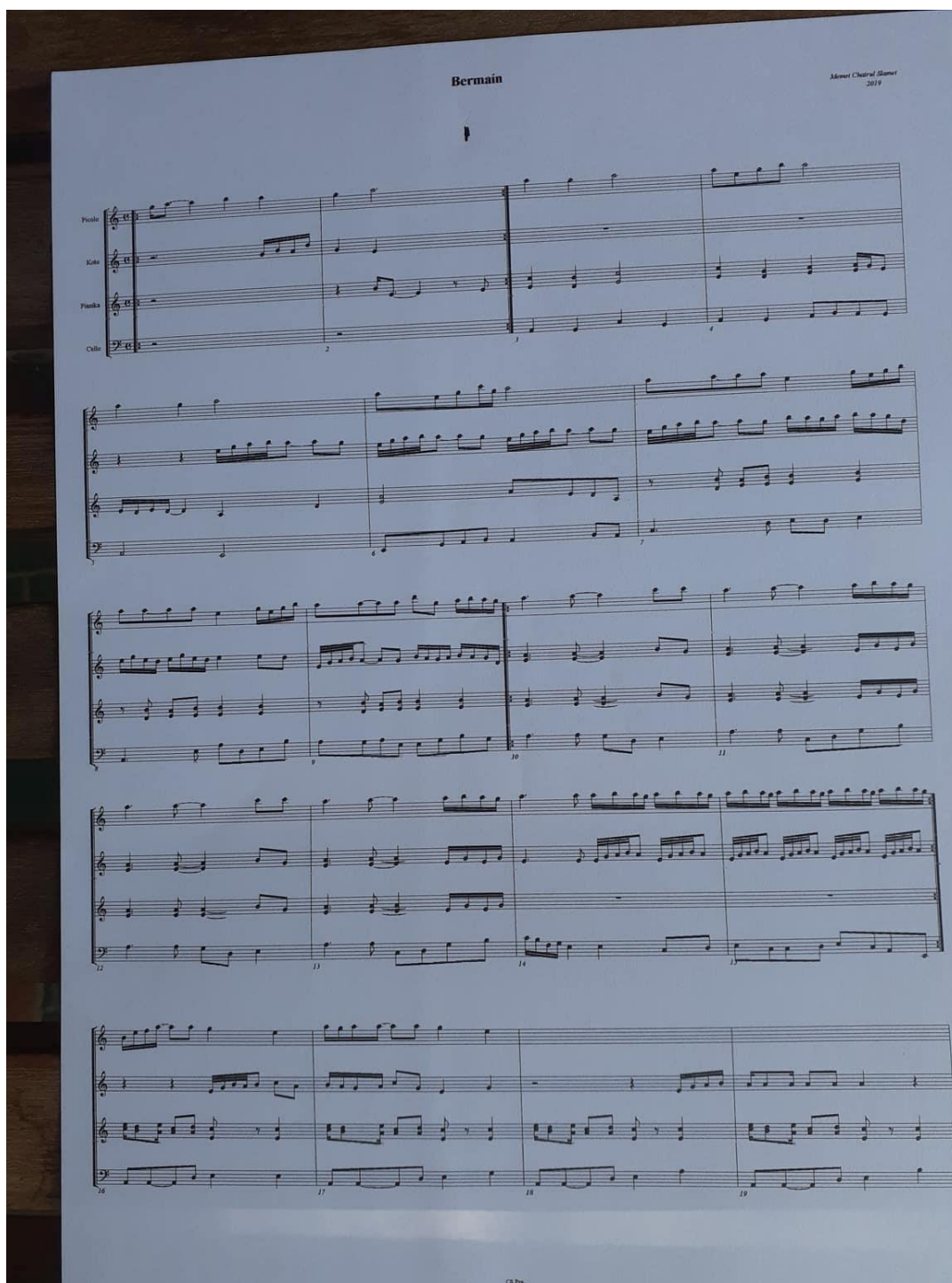


図 12. メメットよりメッセンジャーで送られてきた《Bermain》の譜面

以上のような事情により、野村の指揮によって本番前日と当日の2日でアレンジし、この楽曲の演奏を仕上げる必要があった。前日リハーサルではまず、4つにパートを分けた後、譜割りに「ふとんがふっとんだ」、「だじゃれだ」などの言葉を当てはめたり、音階を「レミソラシ」に限ったり、ある部分の曲調を「なんとかちゃん、あそびましょ」とい

う子供遊びの掛け声のようにしたりすることで、五線譜としての厳密さを弱めつつ練習を重ねていった。参加メンバーによる譜面へのメモ（図 13）からは、譜割りに応じて言葉や音階が割り当てられていることがわかる。

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Bermain". The score is written on five-line staves with musical notation. There are several handwritten annotations in Japanese throughout the score, including "ハッパに夢中" (Happa ni Muchu), "あはーじゃ" (Aha-ja), "コン" (Kon), "このリズムが" (Kono Rhythm ga), "レミソラシ基本" (Remi Sorashi Kihon), "ふんがふんが" (Fun ga fun ga), "タラレタタ" (Tarare Tata), and "たいやんぱ" (Taiyampa). There are also circled numbers and symbols like "x3".

図 13. メンバーによる《Bermain》の譜面へのメモ

他の曲も含めて練習と話し合いが一段落したとき、野村は「曲ばかりで疲れただろうから」と、ゲストとして来ていた佐久間新も交えて、即興演奏の時間を設けることになった。普段の活動日で使う教室よりも広い、コンサートを実施するスタジオでおこなわれた集団即興は、全員が会場を縦横に移動しながらも、いくつかの中心が同時多発的に生まれては消えていくような性質のもので、1時間近く続くことになった。この演奏について、野村は日記にて以下のように述べている。

たくさんの人々が同時に音を出すと、飽和状態になって、それぞれの音が聞こえない混沌となる。そんな中で、誰かがルールを作ったり、指揮をすれば、混沌から調和ができる。でも、今日は、さんざん指揮のある音楽をしたので、そのままの時間を楽しんだ。すると、混沌の中から、時々、何かが浮かび上がりかけては消え、また別のものが浮かび上がり、消え、定着しそうで定着しなかったり、一緒になりそうで統一はされなかったり。そんな時間が延々とつづく。その状況を楽しみながら、即興がつづく。そうして、続いていく中で、何かが時々生まれたり、急に不思議なくらい美しい瞬間があったりする。リーダー不在の状況で、調和や安定は生まれてくいが、不調和や不安定を楽しむと、そこから何かが生まれる奇跡に出会えることもある。社会や世界も、それを待つ余裕さえあれば、絶対権力を握るリーダーが不在でも、不調和や不安定が楽しめるのだろうか、と思う。いや、ここに集った人々が、野村というリーダーを信用していて、そして、野村がここにいる人々を信用しているから、こういう不調和や不安定を、丸ごと楽しめる場がつかれるのかもしれない。(野村 2019)

翌日のコンサート当日、さらにリハーサルを重ね、演奏がまとまってくると、野村はパートごとに演奏の指示を出し、たとえば鍵盤ハーモニカのタンギングのタイミングを揃えるなど、細部のアーティキュレーションを合わせていった。ここまで細かく、まるでクラシックのオーケストラのような方法でリハーサルをおこなったのは、この日が初めてであった。

以上の練習を重ね、かなり演奏が合うようになってきた。しかしこのタイミングで野村は、「せっかく「遊び」というタイトルの曲だし、もうちょっと遊んで楽しく音を出したほうがいいかもしれないですね」とメンバーに対して言った。その直後、「さっきまで珍しくあんなに厳密にやっていたのに、めちゃくちゃですみません。まあ、これまで練習してきた支えの部分があるからこそ、遊びの部分も生きてくる、ということで…」と補足し、メンバーと笑い合った。

ここでは、演目の練習をしないという形で前日までプロセスが開かれていたが、本番に向けて結果として仕上げていく段階において、これまでにないほど細かい部分までを合わせるリハーサルをおこなった。しかしやがて、曲のタイトルである「遊び」という言葉や

途中に挟まれた即興演奏に引っ張られることで、演奏のクオリティを上げて結果に収斂させようとしすぎていることを野村が自覚し、自由に演奏できる領域を新たに担保するプロセス重視の方針に引き戻すように軌道修正している。それを受けて、結果重視の「支え」があるからこそプロセス重視の「遊び」も生きてくる、という発想の転換がなされている。ここにおいて、開かれていたプロセスを急に結果重視の厳密なリハーサルに方向転換したこと、さらにそこから再びプロセス重視の態度に軌道修正したことは、プロセス重視の態度と結果重視の態度の急な方向転換であり、参加者を戸惑わせる野村の「無茶ぶり」であると言える。

## 2-4-5. プロセスと結果の間の逡巡

これらの事例においては、前節で見たように、プロセスと結果、ワークショップとポスト・ワークショップという区別は連続的なものになっている一方、野村による「無茶ぶり」やそれに際して逡巡する態度において、両者の衝突が現れている。《かげきな影絵オペラ》においては、参加者にほぼ全てを委ねるという「無茶ぶり」によって、プロセスを前景化させ偶然性を呼び込むことが試みられていた。一方、後の2つの事例において「無茶ぶり」は、プロセス重視の態度と結果重視の態度の急な方向転換という形をとっている。《ボロボロボレロ》では、偶然に生じた参加者の提案というプロセスを活かしたいという態度と、楽曲としてのクオリティは保ちたいという態度が衝突し、他の演目といきなり合体することによって、そのどちらも取る方法が模索されていた。《Bermain》では、五線譜に基づく楽曲を音の細部まで合わせることで結果を重視していたが、曲のコンセプトや即興演奏を思い返すことによって「遊び」というプロセス重視の態度に軌道修正することで、両者は「支え」があるから「遊び」が活きるというロジックにおいて解決がはかれた。

このような態度が取られていたのは、野村と長年の協働を続けてきたただじゃれ音楽研究会が、作曲家にとって参加者でありかつ協働者であるという二重の役割を持つことで、プロセスと結果の双方に深く関わることになり、作曲家として引き受ける部分を段階によって切り分けることができなくなっているためであると考えられる。前節で述べたように、楽曲という単位で見ると、プロセスと結果の切り分けおよび野村とただじゃれ音楽研究会の分業は必ずしもおこなわれていないが、野村のプロセスと結果の双方を重視するスタンスは失われているわけではない。作曲家はここで、参加者との関わり合いの中で両者の間を行きつ戻りつしながら試行錯誤し、どちらも取る方法をなんとか模索している。ここにおける「偶然性」は、このようなプロセス重視の態度と結果重視の態度の往来によって、はじめて生かされるものになっているのである。

## 2-5. 小括



本章では、作曲家におけるプロセスと結果の関係という観点から、野村誠の作曲活動における偶然性について見てきた。野村の作曲活動には、偶然性の音楽との関連において、結果ではなくプロセスを重視しているという評価が与えられてきたが、「ポスト・ワークショップ」をはじめとした野村自身の概念化からは、結果を重視する態度や作品概念を破棄しているわけではなく、プロセスと結果を切り分けてどちらも取るような考え方が見出せた。しかし、〈千住だじゃれ音楽祭〉における楽曲の作曲や演奏の流れを見てみると、プロセスと結果は明確に切り分けられておらず、複雑に折り重なった双方に野村とだじゃれ音楽研究会が共に関わり合っている構図が見えてきた。次に、コンサートに向けて楽曲の演奏を仕上げるにあたっての野村のふるまいを詳述し、そこでの野村による「無茶ぶり」をめぐる逡巡において、プロセスと結果を行き来しながらどちらも重視する態度を見て取ることができた。

これらのふるまい方は、プロセスと結果の関係という観点からはどのように捉えられるだろうか。野村は、音楽的な結果への介入をおこなってはいるものの、それは基本的にはプロセスにおいて偶然に生じた音やアイデアを最大限に生かすという意図に基づいている。しかし、プロセスと結果という段階は、必ずしも明確に分けられるものではなく、特に本事例のように参加者の役割がより拡張された音楽実践においては、それらの切り分けがより困難になる。そこにおいて作曲家は、その場で起こる出来事に即しながら、プロセス重視の態度と結果重視の態度の間を行ったり来たりすることで、参加者が偶然的なプロセスを経て生み出した音やアイデアを、可能な限り損なわない形で音楽的な結果につなげようと試行錯誤を重ねている。ここにおいて、プロセスと結果を時間によって切り分けて後者を作曲家が担当する「ポスト・ワークショップ」という野村自身による図式は、プロセス重視の態度と結果重視の態度をつねに行き来する態度によって更新されている。

このような野村の態度が、しばしば「無茶ぶり」という言葉によって言い表されることがあるのは、だじゃれ音楽にとって重要である。そもそも、だじゃれ音楽において意図されていた関係の飛躍を実現させるためには、人々の前でだじゃれを言うという形において、ジャンプをするための勇気を持つことが必要である。このような勇気を人々が持つためには、ただ偶然に任せるだけでは不十分であり、時に「無茶ぶり」をされてそれを乗り越えるという機会に直面することも必要である。これは見方によっては、作曲家によるコントロールが、参加者の自由闊達なアイデアに制約を与えているようにも映る。しかし実際にはむしろ逆に、参加者の自由なふるまいを掻き立てたり拾い上げたりするために、あえて野村が「無茶ぶり」をしているのである。そして、このような関係が成り立っているのは、両者が長年の協働によって信頼関係を得ているからこそである。野村はだじゃれ音楽研究会を信頼しているからこそ「無茶ぶり」をするし、だじゃれ音楽研究会は野村を信頼しているからこそ「無茶ぶり」に応え挑戦しようとするのである。

以上のような特徴は、偶然性の音楽との関係において、どのように捉え直されるのだろうか。ケージは、音という客観を作曲家という主観から切り離されたものとして捉えようとしたが、ゲーアはそれがあくまでも作品概念という一方向的な伝達を想定した枠組み

の残存によって初めて成り立つものであったことを指摘しており、またアドルノは主観による媒介を等閑視して音という客観を直接的なものとして捉える態度を批判していた。このような問題は、結果からプロセスへのフィードバック、すなわち、作曲家と音の弁証法を欠いていることによって生じている。一方、野村誠の作曲活動も、基本的には実験音楽の系譜に連なるものであり、偶然性を志向している。しかし、それを重視するからこそ、作曲家として非専門家が出す音に耳を傾け、その固有性に徹底的に基づいて音を構築しようとする。さらにそれによって、野村は自身の過去の手法や図式を新たなものへと更新している。すなわちここには、結果からプロセスへのフィードバックおよび主観と客観の弁証法が存在しており、野村のふるまいに見られた逡巡はそのために生じていたものである<sup>23</sup>。

以上をまとめると、ケージによる作品が作り手から受け手への一方向性を前提とした「偶然性のデザイン」であったとするならば、野村誠の作曲活動はより双方向的な「偶然性の引き受け」として特徴づけることができるだろう。本章で見た野村誠の参加者と接する際の葛藤やふるまいの機微は、そのために必要とされる試行錯誤なのである。

---

<sup>23</sup> 翻って考えてみると、科学における実験は、その結果を受けてプロセスを何度も試行錯誤することによってはじめて成り立っていると言える（Latour and Woolger 1979）。この意味において、結果をどうなる分らないものとしてそのままにしておくケージ流の実験音楽よりも、結果からのフィードバックを得ながらつねに試行錯誤を続ける野村の音楽実践のほうが、より本来的な意味において「実験」音楽であると言えるかもしれない。



## 第3章 逸脱を共有する——アマチュアにおける個と集団

### 3-1. はじめに

本章は、だじゃれ音楽および〈千住だじゃれ音楽祭〉を、アマチュアのコミュニティにおける個と集団の関係、および両者のジレンマが顕著にあらわれる逸脱という概念に着目して検討することを目的とする。

第1章では、専門家・非専門家・制度の関係において歴史的に生じた問題の一つとして、アマチュアにおける個と集団の問題を挙げた。ブルデュー主義的な従来の音楽社会学において、アマチュアの趣味実践は集団的に共有された信念に還元されていた。一方、エニョンをはじめとした近年の音楽社会学では、アマチュアは自らの実践の環境をアレンジする創造的な主体として描かれていた。しかしこのようなアプローチも、集団性が個に与える影響を「社会的」なものとして切り捨てている点において、逆に音楽と社会の二分法にとらわれてしまう問題を抱えていた。そこで、ライールによる「性向×文脈＝実践」という公式を補助線としつつ、ある集団から個が「逸脱」していく契機に着目することで、実践を集団的な慣性にも個人的な創造性にも還元せずに研究するアプローチが可能であることを提示した。ベッカーが描き出したように、ジャズミュージシャンは、社会的な価値観から逸脱したコミュニティを形成するが、一方より実験的かつ多様な人々が集う音楽実践においては、さらにそのようなコミュニティからの逸脱も積極的に価値化される。このような逸脱の入れ子構造に着目することで、集団という文脈が個に特有の性向に基づく逸脱を可能にしながらも抑圧するという両義性に迫ることができることを示した。

本章ではこのような観点から、〈千住だじゃれ音楽祭〉の中核を担う市民音楽団体「だじゃれ音楽研究会」に焦点を当てて記述していきたい。だじゃれ音楽研究会は、参加者を公募して企画を実施していく中でいつの間にか発足していた音楽団体で、さまざまな企画を重ねるにつれて、次第に様々な人々とのコラボレーションの場をファシリテートしたりするなど、企画の中で中心的な役割を担うようになっていった。その一方で、並行してより顕著に見られるようになったのが、各メンバーが個人の趣味に即してかなり気ままかつ気まぐれに参加するような特徴であり、「だじゃれ」によって意味的には全く関係のない言葉に飛躍するように、企画の本体からは「逸脱」するような個人のふるまいを積極的に志向するような態度である。ここにおいて、メンバーが企画や集団のためにふるまうことと好き勝手に逸脱しながらふるまうことの間の対立、さらには、集団から逸脱することを集団的に志向するという矛盾を見て取ることができる。そしてこのような事象は、第1章で見たように、実験音楽において音楽的な逸脱を志向していたはずの非専門家のコミュニティが、学習によって次第に多様性を失い、硬直化してしまう問題に対して、何らかの解決策を与えてくれるように思われる。

本章は、だじゃれ音楽研究会において集団が個による逸脱を可能にするという逆説的な

状況がどのように成り立っているかを明らかにすることを目的とする。そのために、個に特有の性向と、社会からの逸脱としてのコミュニティへの参加、コミュニティからの逸脱の関係に着目しつつ、以下のような手順で記述する。まず、だじゃれ音楽研究会が集団として持つ特徴を大まかに記述し、「だじゃれ」という逸脱を積極的に志向する価値観に基づいて、社会からの逸脱とコミュニティからの逸脱が媒介されていることを示す。次に、この2つの逸脱の関係をより精緻化するために、メンバーごとに異なる性向やそれに基づく参加の動機および参加方法を記述する。最後に、このように集団からの逸脱が集団的に志向されることが音楽の創造に資することを示すため、子供を対象としたワークショップの冒頭部分の相互行為を分析する。

## 3-2. だじゃれ音楽研究会が共有する逸脱的性向

### 3-2-1. 企画における役割の拡大

「だじゃれ音楽研究会」は、公募により集まった、〈千住だじゃれ音楽祭〉の演奏団体である。そのメンバーは、メーリングリストの登録上は100人以上存在するが、企画ごとに参加者は入れ代わり、主な参加メンバーは15～20人程度である。また、メンバー募集は常におこなわれており、企画ごとに随時新たなメンバーも加入している。主に40代の男女が多いが、小学生から80代まで年齢層は幅広く、足立区内外から広く集まっており、音楽を専門的に学んだ経験のあるメンバーから、楽器に触るのがほぼ初めてであったメンバーまで、音楽経験も多種多様である。1ヶ月に1回から2回程度、事務局スタッフの声がけによって「活動日」が開かれ、多くの場合は野村誠も交えて、次の企画へ向けた打ち合わせや練習、あるいは特に目的のないセッションをおこなっている。企画の直前には、集中的に複数回集まることも多い。

まず、だじゃれ音楽研究会の発足および活動の変遷について概観する。実は、だじゃれ音楽研究会という団体がいつどのように発足したのか、はっきりとしたことは誰も覚えていない。はじめに参加者を公募してイベントを実施したのは、2012年3月に足立区内の銭湯にて実施した演奏会〈風呂フェッショナルなコンサート〉であった。その後、2013年3月に実施した演奏会〈第1回定期演奏会 音まち千住の大団縁〉に向けてさまざまなミーティングやワークショップを重ねる中、2012年9月あたりから、ミーティングやセッションなどをおこなう集まりのことを「だじゃれ音楽研究会」と呼ぶようになり、それはいつの間にか団体の呼称も兼ねることとなった。

その後、2013年度にはインドネシアやタイの音楽家を招聘した公演を、2014年度には公募を中心に集まった1010人の演奏者による大規模な市民参加型コンサート〈千住の1010人〉を実施し、それに向けた準備の過程で、だじゃれ音楽研究会の即興演奏やワークショップにおけるファシリテーションの能力が高まっていった。それを受けて、だじゃれ音楽研究会メンバーが中心となった活動も増えていった。2015年12月にはタイに、2016年12

月にはインドネシアにそれぞれ演奏ツアーに行き、現地の音楽家や学生、住民などとのコラボレーションによる演奏やワークショップをおこなった。またそれと並行して、2015年12月には千住地域のショッピングモールのクリスマスイベントにて、2016年10月には地域外の音楽祭「とっておきの音楽祭」にて、だじゃれ音楽研究会のみでの演奏をおこなった。

このような自主的な活動の広がりを受け、本体企画の方でも、だじゃれ音楽研究会のメンバーの手によって〈千住だじゃれ音楽祭〉の裾野を広げるような企画ができないかという話が持ち上がった。野村、だじゃれ音楽研究会のメンバー、事務局スタッフで話し合った結果、メンバーのアイデアに基づき、学術大会の形式を模して複数の参加型ワークショップを同時並行的におこなう〈第1回 だじゃれ音楽研究大会〉を2016年10月に実施した。「だじゃれ音楽」を大きなテーマとして、大会場での基調講演やゲスト講演、コンサート、シンポジウム、そして各小会場に分かれての分科会などをおこない、それらを通じてだじゃれ音楽の多様な側面を体験できるという企画である。分科会では、だじゃれ音楽研究会の各メンバーが自らの得意なことやできることに基づき、ワークショップや講演などをおこなうが、その内容は基本的には自由であり、中にはだじゃれや音楽とあまり関係がないものさえある。「分科会」でおこなわれる講座やワークショップは、だじゃれ音楽研究会のメンバーそれぞれが内容を考え、担当した。このイベントはその後継続的におこなわれることとなり、2017年8月には第2回、2018年12月には第3回、2020年5月には完全オンラインの形態で第4回を実施している。

### 3-2-2. 出たり入ったりする参加

次に、だじゃれ音楽研究会という団体への参加方法について述べたい。だじゃれ音楽研究会への所属は、基本的にメーリングリストへの登録をもってなされる。企画やワークショップ、コンサートを実施する際には、観客や参加者に対してだじゃれ音楽研究会の応募用紙が配られ、興味を持った人がそれにメールアドレスを記入しスタッフに提出することで、事務局からメーリングリストの招待が届く。また、〈音まち千住の縁〉の公式ホームページ上でも、だじゃれ音楽研究会の応募フォームが常にかかれており、それによってもメーリングリストに加入することができる（アートアクセスあだち 音まち千住の縁 2021b）。あるいは、メンバーの個人的な紹介によって加入に至る場合も多い。

しかし、メーリングリストの登録者と実質的な企画の参加者の間には隔りがある。メーリングリストの登録者は、2021年10月現在100名以上いるが、「活動日」や企画の本番に参加するメンバーは5～20人程度で、コアメンバーとして認知されているのは、時期にもよるが、だいたい20人程度である。このギャップは、一度企画に参加した、あるいは一時期は積極的に参加していたが、何らかの理由により足が遠のいたメンバーが、そのまま登録し続けていることによる。そのような「メンバー」が筆者に話したところによると、仕事の都合により忙しくなってしまったこと、あるいは転勤によって東京を離れてしまっ

たことがその原因であり、機会があったら参加したいとは思っている、参加はできていないけど活動はいつも見ている、と語っていた。実際に、数年ぶりにいきなり参加するメンバーも多い。

もちろん、実際に離れてしまった人も数多く、そのような人々は追跡することは難しいという観測上のバイアスが含まれてはいるものの、だじゃれ音楽研究会は継続的に参加するコアメンバーの他にも緩やかなメンバーシップを保ち続けているメンバーが多いコミュニティであることが分かる。

それでは、企画に継続的に参加しているコアメンバーはどうだろうか。このようなメンバーも、企画に参加したりしなかったりはまちまちである。事前にインターネット上の調整ツールで出欠を取るものの、この数はあまり当てにならず、当日の飛び入り参加や直前のキャンセルは日常茶飯事である。また、練習や企画本番も、あるメンバーの継続的で確実な参加を前提には組まれておらず、その時その場にいるメンバーで音楽を作ったり演奏したりすることが前提とされている。準備の過程で特定のメンバーに役割が振られることはあるものの、そのメンバーが急に来られなくなってしまった場合は、その場に居合わせるメンバーにその役割が割り振られる。

このように、だじゃれ音楽研究会へのメンバーの参加方法は、短期的にも長期的にも、気まぐれに参加したりしなかったりするような特徴を持っていることが分かる。また、このような特徴は企画の枠組みや音楽の創り方にもフィードバックされており、その場に居合わせる人々でできる音楽をすることが重視されている。

### 3-2-3. 脱線し続ける会話、いつの間にか始まる即興

このような、気まぐれに出たり入ったりする特徴は、活動日における話し合いや即興演奏においても見て取ることができる。活動日では、次に予定されている企画の本番に向けた話し合いやアイデア出しをおこなうが、この際には事務局スタッフがその日に決める必要のあるトピックをホワイトボードに書き出して進行することが多い。しかし、メンバー同士の間で必ずしも本筋とは関係のない話題やアイデアで盛り上がり、脱線し続けてしまうこともしばしばある。このような会話から新たな演奏や企画のアイデアが生まれることも多いため、事務局スタッフや野村はそのままにすることもあるが、あまりにも脱線が続く場合、元の話題に強制的につなげたり戻したりすることもある。

例えば、次のような事例があった。2019年11月1日の活動日において、次年度に実施予定であった〈千住の1010人 in 2020年〉についての新たなアイデアを、野村が不在の状態ですでにだじゃれ音楽研究会メンバーを中心に話し合った。この日は、とにかくアイデアを出すブレインストーミングという趣旨であったため、進行をしていた筆者は、普段の活動日のように話題を元に戻すという行為を徹底的に避け、自らも話題をひたすらに拡散させ脱線していくことにした。その結果、話し合いは止まることなく、当初予定していた時間を1時間半もオーバーし、3時間にもわたった。

このような会話における特徴は、演奏においても同様に見ることができる。活動日においては、2015年あたりから、特に目的のない即興演奏の時間を毎回設けることになっていた。即興演奏は、「即興しますか」という野村の声がけによって始められることも多いが、自然発生的に始まっていることも多い。話し合いが長引いて休憩時間を設けるときは、ほぼ必ず複数人が集まってセッションを始めている。また、話し合いの最中にも、手持ちの楽器をなんとなく鳴らしているメンバーがおり、それを起点に楽器を介した断片的なやりとりがおこなわれていることも多い。また、このような目的がなく時に自然発生的なセッションから、演奏や企画のアイデアが生まれてくることもしばしばある。

このような特徴は、やがて企画の本番における演奏の質にもフィードバックしていく。たとえば、2016年10月1日にだじゃれ音楽研究会のみで出演した千住外の地域のコンサートでは、以前に共同作曲した《ご飯はナシ》という楽曲を演奏することになっていた。この楽曲は、2-3-2でも触れたが、図 8のような簡単なルールに基づいて進行が決まっている楽曲である。しかし、この楽曲を演奏している途中で、全員が進行を忘れてしまい、誰がリードすることもなく、そのまま即興演奏に突入してしまうシーンがあった。しかし演奏は盛り上がり、終了後もメンバーは口々に「あそこが一番良かった」と語っていた。このように、企画本番の演奏においても、本来決められていた枠組みを逸脱することは、良いことであるとされることが多い。

### 3-2-4. 良いだじゃれは駄なだじゃれ

以上より、だじゃれ音楽研究会という団体においては、長期的・短期的な活動への参加という観点からも、また活動における会話や即興という相互行為の観点からも、個人が集団に対して自由に出たり入ったりする、すなわち、集団や企画の趣旨よりもそこから逸脱するような個人のふるまいが優先されていることが分かった。さらに、このような特徴と同時に、企画が気まぐれな参加を想定して組まれていたり、また逸脱から生まれたアイデアが企画内で重要な役割を果たしたりするように、逸脱自体が集団や企画において積極的に志向されてもいるという点も見えてきた。

ところで、そもそも「だじゃれ」とは、逸脱的な性質を持つものである。日常の会話でだじゃれを言うことは、会話の流れを逸脱させる。このような逸脱的なふるまいに対して、周囲の人々はどう反応しているのかよく分からない。よって、だじゃればかり言う人は、周囲を困らせる面倒くさい「おじさん」という、逸脱した存在として見なされる。たとえば、長年この企画に参加し続けているあるメンバーは、友人に〈千住だじゃれ音楽祭〉についての話をしたところ、「そんなのやめたほうがいいよ」と強く言われたという。つまり、だじゃれは社会的にある程度逸脱したものとして見なされているのである。

一方、だじゃれを言う側の人々にとっては、逸脱していくことはむしろ積極的に目指される価値でもある。たとえば、〈千住だじゃれ音楽祭〉が発足されて間もない頃、2013年と2014年に、〈勝ち抜きだじゃれ合戦〉という企画を実施したことがあった。二人一組に

よるトーナメント戦で、あるお題を元に制限時間以内にだじゃれを考えて披露し、審査員の判定によってどちらがより良いだじゃれかを判定することで勝者が決まる、という内容である。ここで審査員と出場者の間で話題になったのが、「良いだじゃれとは何か？」という問いである。言葉と言葉を音の類似により結びつけ、ある程度意味の通った文章にできれば、それは「だじゃれ」になるが、それらがあまりにもきれいで完璧なものであると、それは「おしゃれ」な「しゃれ」になってしまう。「だじゃれ」という言葉によってイメージされるのは、居酒屋でおじさんがつい口にしてしまうような、もっとくだらなく、少し無理矢理な感じがあるようなものである。つまり、逆説的ではあるが、良いだじゃれとは、「良い」だじゃれではなく、「駄」なだじゃれなのである。

ここで翻って考えてみると、本章において見てきた、コミュニティや企画の趣旨から逸脱するようなふるまいが価値化されるような特徴は、社会において一般的に良いとされる価値基準から逸脱した「駄」なものを逆説的に価値化する「だじゃれ」の性質と共鳴しあっているように見える。ここにおいて、社会からの逸脱と、それによって形成されたコミュニティからの逸脱は、「だじゃれ」を媒介として重なり合っている。そしてこれによって、個人の性向に基づく逸脱を集団が志向するという逆説的な状況が成り立っている。ここではこのような特徴を、「だじゃれ」によってある言葉が意味的には全く関係のない言葉に飛躍することになぞらえて、「だじゃれの逸脱」と名付けてみたい。

### 3-3. 逸脱と個人史

#### 3-3-1. メンバーごとに異なる参加の動機と方法

ところで逸脱とは、個人ごとに異なる性向と集団という文脈との交錯点において生じるものであった。よって、メンバーごとに異なる性向という観点から見ると、だじゃれ音楽研究会に参加するに至った社会的な逸脱と、さらにだじゃれ音楽研究会内において見られる逸脱的なふるまいは、さまざまなバランスにおいて成り立っていると考えられる。そしてそれに応じて、集団からの逸脱を集団的に志向するという逆説的な状況の内実は、多様な様態を取りうる。よって以下では、だじゃれ音楽研究会に中心的に参加している数名のメンバーに焦点を当てて、その参加方法における逸脱の特徴を明らかにすることで、社会からの逸脱とコミュニティからの逸脱の関係、およびそこに見られる個と集団の両義的な関係をより精緻に見ていきたい。

データには、基本的に、活動日や本番の最中および前後におけるインフォーマルインタビューや、企画に関連する記事の作成に際しておこなったインタビューを用いている。なお、フォーマルなインタビューの場を改めて設定することをしていないのは、あくまでも企画や集団に関連する機会の中で発露している性向や個人史に焦点を当てるためである。また、各メンバーの呼称は、基本的には企画の中で用いられているものをそのまま使用している。

### 3-3-2. 老いること、専門性、趣味

坂口千明さん（以下坂口さん）は、だじゃれ音楽研究会では最高齢の80代の参加者である<sup>24</sup>。

無線通信メーカーに勤めた後、大学の技官となり、音響に関する工学系授業の手法開発に取り組んだ。大学には34年勤め、60歳で定年した後、64歳まで非常勤で勤務を続けた。その後は「暇でしょうがない」と感じるようになり、趣味としてヴァイオリンを習い始めた。音響を扱う授業の中で使うために、弦の長さや音の高さの関係が分かりやすいヴァイオリンを既に持っていたためであるという。その後、ヴァイオリンはあまり向いていないと思うようになり、調弦と運指が同じであるエレクトリックマンドリンに持ち替えた。70歳を超えてからは、バンドや合唱の活動に参加したり、カラオケに通ったりもするようになった。また、働いていた頃の専門性を活かし、自分でスピーカーを作っていた<sup>25</sup>。

ある日ラジオを聴いていると、2014年に実施した〈千住の1010人〉についての告知がふと耳に入ってきた。楽器を弾けなくても、楽譜を読めなくても参加可能と聴き、すぐに調べて申込みをした。「参加すると、五線譜ではない見たこともない楽譜で、色んな人が移動しながら演奏していて、これだったら自分でも大丈夫と思ったし、面白いと感じた」という。その後はしばらく活動から離れていたが、2016年10月の〈第1回 だじゃれ音楽研究大会〉に参加して「やっぱり面白い」と感じ、だじゃれ音楽研究会に申し込み、加入した。2017年2月の〈ジャワで交流したんじゃわ〉からコンサートに参加した。

また、最初に参加した〈千住の1010人〉で楽器の一つとして用いられていた瓦の共鳴台として、会場の足立市場で使われていた魚を入れる発泡スチロールが活用されていたのを見て、自分でもこれを素材として新たなスピーカーを作ってみた。やがて、〈千住だじゃれ音楽祭〉に加えて、〈池袋ジャズフェスティバル〉や〈渋谷ズンチャカ〉、〈アンサンブルズ東京〉などの屋外で行われている参加型音楽祭に参加するうちに、移動を伴う演奏に際して体力上の問題で重いスピーカーを持ち運ぶことができないという課題に直面した。以降坂口さんの自作スピーカーは、ポータブル性と軽さを重視したものになっていった。

坂口さんは、「他の活動では、基本的には楽譜を見て練習を重ねる「音楽」しかやっていないが、だじゃ研では何をやっても良い。スピーカーを作っても、他の活動では「何やってんの？」となるけど、だじゃ研だとそれをみんなが面白がってくれる」と語る。実際に、2017年8月に実施した〈第2回 だじゃれ音楽研究大会〉では「おもしろ廃材スピーカー講座」を担当し、スーパーで買ったサンマのトレイなど、身近な素材を使って作るス

<sup>24</sup> インタビューの一部は、『音まち千住の縁 広報誌』への記事掲載のために2020年1月におこなわれたものである。記事は以下を参照（アートアクセスあだち 音まち千住の縁 2020b）。

<sup>25</sup> このような生い立ちは、インタビューに限らず、活動の最中や終了後の飲み会などで、坂口さん自らが積極的に話すことも多い。

ピーカーを披露した。さらに、2018年12月に実施した〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉では、「音の仕組み」と称して、働いていた頃の経験を活かしつつ、音の高さと弦の長さの関係についてのレクチャーを自らが用意しておこなった。

また、坂口さんは、活動日のたびに新たな発明品を作り、他のメンバーに披露している。その際は、セッションの始まりや終わり、また休憩時間に、坂口さんの周りに人だかりができ、新たな発明品について解説する。話し合いの途中で発明品に話題が及ぶと、話の流れには構わず、それについての解説が止まらなくなる。アンプは、重さと音量の両立を目指して毎回改良が行われており、スピーカー部分を透明にしてその中に玉を入れることで、音が視覚的に見えるという遊び心も取り入れられている（図 14、15）。近年では、真空管ラジオ<sup>26</sup>や光センサーを活用した新たな楽器の開発にも取り組んでいる（図 16）。



図 14. 坂口さんが2018年9月18日の活動日に持参した自作スピーカー

<sup>26</sup> 再生検波と呼ばれる方式を用いた旧型のラジオは、フィードバックを加えることによって音を増幅しているが、調整を誤ると容易にハウリングのようなノイズを発してしまう。坂口さんの楽器は、この原理を活用したものであるという。



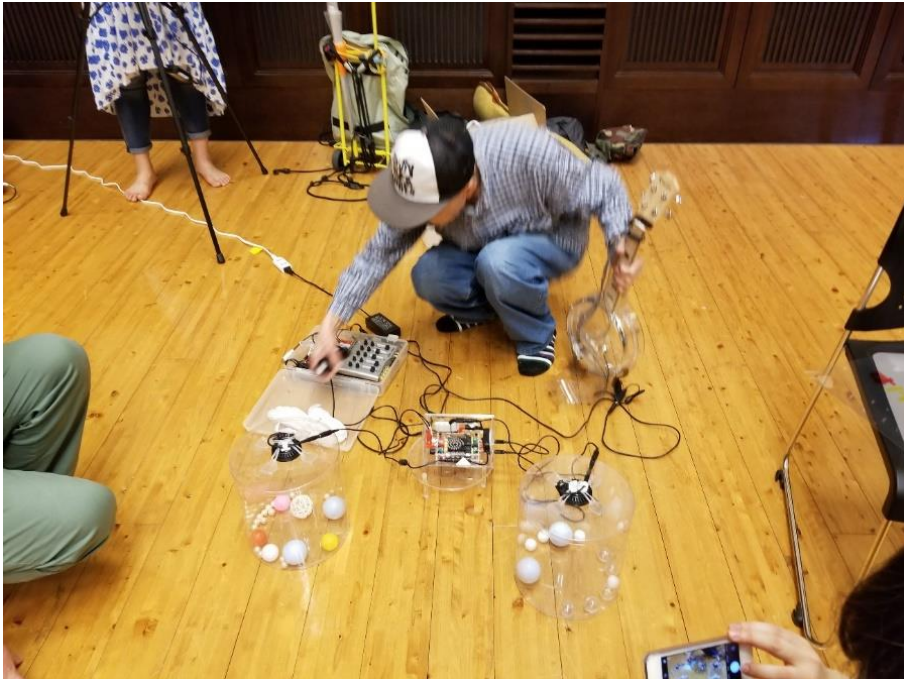


図 15. 坂口さんが2019年5月11日の活動日に持参した改良自作スピーカー



図 16. 坂口さんが2019年12月16日の活動日に持参した真空管ラジオを活用した自作楽器

また、ルールがある即興演奏や、楽曲の演奏の際は、止まるサインや他のメンバーのソロの時も構わず演奏し続けることが多い。時間が経てば、自ら気がついてやめることがほとんどであるため、基本的には周りが指摘したり静止したりすることは少ない。しかし、

そのような状況が演奏の本番などにおいて生じてしまった場合、野村や他のメンバーがフォローすることもある。

たとえば、2019年3月に奈良県の福祉施設「たんぼぼの家」が主催する公演〈だんだんたんぼに夜明かしカエル〉の東京公演にだじゃれ音楽研究会が出演した際、その場で指名された人がだじゃれを言うというルールが決まっているシーンがあった。本番当日に指名された坂口さんは、恐らくそのルールを把握していなかったため、固まってしまった。そこで他のメンバーが駆け寄り、「ねこがねころんだ」と言いながら共に倒れ込むことで、逆に笑いとメリハリをもたらすようなシーンになった。

あるいは、2020年3月以降に新型コロナウイルスの影響によって活動がオンライン化した後は、画面越しで状況が把握しづらいためか、このような傾向はより顕著になり、セッションが終わった後にも坂口さんの音だけ聴こえ続けるということが頻発した。そのままソロとしてじっくり聴くこともあれば、どうしても進行の妨げになると判断された場合、事務局スタッフや野村がZoomの機能でミュートにすることもあった。2020年12月29日にオンラインで開催された〈世界だじゃれ音Line音楽祭 Day3〉では、このような状況を演目として再現するため、エレクトロニクス楽器を自作するイギリスの作曲家ジョン・リチャーズと坂口さんの自作楽器のデュオの時間が冒頭に設けられることになった。

このように、他の音楽団体ではなかなか受け入れられ難いアンプ作成や楽器発明といった一般的な「音楽」から逸脱するような趣味も、〈千住だじゃれ音楽祭〉では〈だじゃれ音楽研究大会〉におけるように中心的な参加の方法となりえ、他のメンバーも面白がってくれるからこそ、坂口さんは企画に継続的に参加することができた。ここにおける逸脱は、坂口さんがこれまでの人生で培っていた工学系の技官という専門性や、老いに伴って軽量なアンプを開発しなければならないという必然性に則ったものである。一方、このような逸脱的な行動の傾向は、集団的な音楽づくりや企画の妨げになることもあるが、その場合も可能な限りそれを音楽的な面白さへとつなげる方向で、他のメンバーや野村が機転をきかせている。

### 3-3-3. 音楽家としてのキャリアと障害

新倉壮朗さん（以下タケオさん）は、2012年の企画発足時から継続的に参加し続けるメンバーのひとりである。

ジャンベなどの打楽器、ピアノ、鍵盤ハーモニカなどを演奏するダウン症の音楽家で、もともと野村誠とは古くから付き合いがあり、互いの主催するコンサートに出演し合ったりもしていた。お母さんが中心となり、毎年著名な音楽家とのコラボレーションによる定期コンサートを主催したり、日本在住のアフリカのミュージシャンたちと継続的にコラボレーションをしたりしている。また、地域の障害のある子供たちとのワークショップを定期的におこなっている。

タケオさんは、共演した音楽家やアーティストの音楽的技術をどんどん吸収していく。

アフリカの音楽家たちと共演を続けることによって、アフリカのリズムや掛け合いの言葉を習得しているし、トーンクラスター奏法<sup>27</sup>を多用するフリー・ジャズのピアニストと共演した後には、拳でピアノを叩く奏法を多用するようになっていった。

だじゃれ音楽家研究会との普段の即興セッションでは、他のメンバーがマイペースに演奏している中でも、タケオさんの力強い打楽器や鍵盤ハーモニカ音にはかなりの牽引力があり、彼がいる時といない時とではセッションの進行や流れが全く異なる。なかなか終わりのきっかけが掴めない普段のセッションにおいても、タケオさんが明確に終わりの合図を出すことによって、はじめてセッションが終わることもしばしばある。あるいは、流れがあらかじめ決められていた演目において、それとは異なる行動をとることもしばしばある。たとえば、2016年12月のインドネシアツアーにて、インドネシア国立芸術大学のホールでコンサートをおこなった際には、数名の現地の音楽家と野村誠、佐久間新で演奏することが決められていたパートにて、客席で聞いていたところを、我慢できずに他メンバーの制止を振り切って舞台に上ってしまうことがあった。

2021年3月のある日、タケオさんのお母さんと後述するベテランメンバーの小日山さんと筆者の3人として話をしていた時、以下のようなやりとりがあった。だじゃれ音楽研究会への参加についてお母さんは、「こんなに大勢の人たちと一緒に演奏をできるようになるとは思っていなかった。いつも関係ない行動ばかり取ってしまうけど、それが受け入れられるのはありがたい。迷惑をかけていないか心配ではあるけど…」と語っていた。それに対して小日山さんは、「タケオは、逸脱をしているように見えて、実はそれが自分の中の必然的なリズムにのっとっていたり、逆に回りをよく見聞きした結果そのようにふるまっていたりするようにも見える。だじゃ研は、そのリーダーシップに助けられている部分もある」と語った。

このようにタケオさんは、一見企画の本体や演奏の流れからは逸脱するような行動をとることが多く、当初お母さんからは集団的な音楽づくりの場には向いていないと思われるが、そのような行動もメンバーは基本的に受け入れ、むしろそれに助けられていると感じている。そして、このような性向も、これまでの様々な音楽家とのコラボレーションによって身体化した音楽性を反映していたり、あるいはその場の流れに触発されたりした結果として生じたものであり、ここにおいて逸脱は個人的な必然性を帯びている。

### 3-3-4. 運営への気遣い

かっぱさんは、メンバーの紹介によって2017年に加入したメンバーで、夫婦で一緒に参加している。長らく劇団に参加していた経験を持ち、現在も映画のレビューを書く仕事を受け持っている。また、〈千住だじゃれ音楽祭〉の他にも、積極的に外に出向き、〈アンサンブルズ東京〉をはじめとした様々な参加型の企画に参加している。紹介元のメンバー

---

<sup>27</sup> ある範囲の音を全音以内の狭い音程間隔で同時に演奏すること。

とは、このような参加型の企画で出会ったという。

かっぱさんは、現在ではほぼ全ての活動に参加する中心メンバーの一人であり、活動日では毎回奇抜な服装を着てきたり、珍しい小物を持ってきたりすることで注目を集めている。その一方で、実は運営に対して最も気を遣っているメンバーの一人でもある。演奏の内容を詰めていく際には、野村や事務局スタッフに対しても、それは観客にとってわかりにくいのではないか、もっとこうした方が親切なのではないか、という提案をすることが多い。このような提案は、実現が難しいことから退けられることもあるが、取り入れられることによって、より企画や演奏としての親切さが向上することも多い。

たとえば、2020年5月にオンラインで実施した企画〈第4回 だじゃれ音楽研究大会〉のリハーサルで、かっぱさんより「いま何の演目をやっているかについて、画面上で表示があった方が親切なのではないか」という意見が出た。その提案は納得感があるものではあったものの、本番直前でそのような字幕を出すオペレーションに変更することは現実的に難しかったため、事務局スタッフはその旨をその場で伝えた。しかし本番当日では、野村が急遽スケッチブックに演目名を書いて画面に見せるという機転をきかせることで、この提案は取り入れられることになった。

このようにかっぱさんは、逸脱を志向する集団としての性質を理解し、それに即したふるまいを自らもおこなうメンバーの一人でありながら、実は企画の見え方やまとまりを誰よりも気にしてもおり、双方の態度を共存させつつ参加している。

### 3-3-5. 意図的な逸脱

小日山拓也（こひやまたくや）さん（以下小日山さん）は、初年度から継続的に参加しており、時にだじゃれ音楽研究会のバンドリーダー的な役割を果たすこともある、ベテランメンバーである。芸術大学の油画科を卒業した後、塗装の職につきながら、アンダーグラウンドなジャズの演奏や、手作り楽器の制作やイラストの執筆など、幅広い創作活動を続けてきた。2012年に〈千住だじゃれ音楽祭〉に参加した後は、手作り楽器のワークショップのために学校に出張したり、コミュニティスペースで音楽ワークショップをしたりと、さらなる活動の幅を広げている。また、〈音まち〉の他の企画ほぼすべてにも中心的に関わっている。

活動においては、先述のようにバンドリーダー的な役割を果たすことも多いが、全体のまとめ役というよりも、逸脱を率先しておこなう役を買って出ることが多い。たとえば、セッションの際には、展開が硬直している時に率先して関係のないモチーフを演奏し始めたり、あまり注目されていない人の近くに行ってその音を拾い上げたりもする。あるいは、2020年に企画がオンライン化してからは、一人だけあえて屋外からZoomをつなげていることも多かった。

また、ある活動日からの帰り道、小日山さんは筆者に対して、「だじゃ研は、自分のメインの楽器を持ってこなくなってからがはじまり、みたいなどころがあるからね」と語っ

たこともあった。このように、自ら率先して逸脱するふるまいについて、小日山さんは「自分が踊って見せたらみんなも踊るだろう、みたいな。野村さんのふるまいを見ていたら、このような考えが補強されていった」と語っている。

しかし、小日山さんの逸脱は、必ずしも意図的ではない形でおこなわれることもある。たとえば、2016年12月にジョグジャカルタに演奏ツアーに行った際、野村の合図によって小日山さんが「キメ」の音を出すということが決められていた演目が、いくつかのコンサートで演奏されることが決まっていた。しかし、コンサート本番では、合図にしばらく気が付かなかったり、合図に先走って「キメ」の音を出してしまったりと、両者は毎回違った「息の合わなさ」を見せた。しかし、コンサート全体の中でも特に観客の反応が良かったのはその場面で、他のメンバーも後に繰り返しこの出来事について言及することになった。このように、そもそも小日山さんにとって逸脱は、集団のためのものとして意図される前に、身体化された性向に沿って非意図的におこなわれるものでもある。

このように小日山さんは、自分が率先して逸脱することで、他の人の逸脱をも促すようなふるまいを意識的におこなっている。しかしこのような意識は、意図せずとも自然に逸脱してしまう自身の性向に基づいたものでもある。

### 3-3-6. 逸脱における個と集団

本節では、だじゃれ音楽研究会において共有され志向されているように見える「だじゃれの逸脱」が、各個人によってどのような特徴を持っているかを見るために、4人のメンバーに焦点を当ててきた。その結果、各メンバーにおいて、その性向と、社会という文脈からの逸脱およびコミュニティという文脈からの逸脱は、それぞれに異なるバランスをとっていることが見えてきた。

逸脱は、坂口さんにとってはこれまでに培ってきた専門性や身体の老いによって必然性を帯びたものであり、タケオさんにとっては音楽的キャリアや障害と結びついたものであり、かっぱさんにとっては劇団員や役者としての経験に基づいたものであり、小日山さんにとっては自らの芸術的キャリアに基づいたものである。これらの性向は、一般的なアマチュア音楽団体にとっては受け入れがたいものである一方、だじゃれ音楽研究会は、このような社会的文脈からの逸脱を積極的に受け入れ価値化するコミュニティである。そしてこのようなコミュニティの性質が、各メンバーが活動に継続的に参加する共通の動機になっていた。

ところで、ベッカーがジャズミュージシャンの研究を通じて示した社会的逸脱は、社会から逸脱者としての強いスティグマを押されるようなものとして描かれていた。一方、だじゃれおよびだじゃれ音楽に参加する動機としての社会的逸脱は、それほど強いものではなく、周りと話やふるまいが合わなかったり、それによって居心地が悪くなかったりする程度のものである。これは、ベッカーが調査した時代におけるジャズは未だにアウトローな空気をまとった領域であり、ジャズミュージシャンはそれを「職業」として生計を立てな

ければならなかったことによってスティグマを押されていたのに対し、現代に至る時代の変化に伴い多様化した「趣味」の領域では、どんな音楽に打ち込んでも社会的に咎められることが少なくなっていることにも起因すると考えられる<sup>28</sup>。

一方、コミュニティという文脈から見ると、逸脱は各メンバーにとって異なる様相を呈している。坂口さんとタケオさんがこの企画に継続的に参加しているのは、だじゃれ音楽研究会が集団からの逸脱を志向する集団であるということを認識しているからであり、逆に両者の参加によって、集団のこのような性質は強まっていた。一方、かつばさんは、自らが逸脱的にふるまうことを意識しながらも、一見それとは相反する観客への見え方も同時に気にかけており、これらはどちらも劇団員や役者としての経験に基づいたものであった。小日山さんにおいては、逸脱は集団において目指されるべき価値として捉えられており、自らが逸脱することはそれを起点に他者が逸脱することを意図しておこなわれている一方、自身の性向に基づいて自然と起こることでもあった。

コミュニティという文脈からの逸脱は、だじゃれ音楽研究会にとって歓迎されるものでありながら、コミュニティが本来企図していた演奏や企画の流れを妨げることもある。このような逸脱が起こった場合は、状況に応じて、可能な限り音楽的な面白さにつなげる形で他のメンバーや野村が試行錯誤をおこなっていた。このように、コミュニティという文脈に基づく、逸脱は個人の性向に基づいて必然的にもたらされるものとして捉えられている一方、それを促すために自覚的に逸脱することや逸脱を拾い上げて発展させることもまた志向されており、各メンバーは両方の特徴を理解しつつ、それぞれの特性に応じて独自のバランスを取りながら参加しているように見える。熟練メンバーである小日山さんのふるまいにおいて見られたように、だじゃれ音楽研究会というコミュニティにおいて学習されるのは、このような逸脱を積極的に促すふるまいであり、これは各個人が持つ逸脱的な性向と矛盾せず共存しうるものである。むしろ、坂口さんやタケオさんのふるまいに対する周囲の反応に見て取れたように、個人の性向に基づく逸脱は、逸脱を促すふるまいの集団的な学習を、より推し進めるものなのである。

### 3-4. 逸脱の連鎖による創造——子供を対象とした音楽ワークショップの冒頭部分の相互行為分析

#### 3-4-1. 場面の背景

しかし、ここにおいて未だに不明瞭なのは、だじゃれ音楽研究会というコミュニティにおいて学習される、逸脱を促すために自らが逸脱したり、周囲の人々の逸脱を拾い上げて発展させたりするというふるまいが、音楽実践の現場においてどのように観察できるの

---

<sup>28</sup> 単なる余暇ではなく趣味に全力で打ち込む人々は、「シリアスレジャー」という言葉において研究の対象とされており（Stebbins 1982）、日本でも後続する研究が現れつつある（宮入、杉山 2021）。

か、そしてそれはどのように逸脱に接続しうるのかという点である。これに着目することで、集団からの逸脱を集団的に志向するという一見矛盾した状況の内実を明らかにすることができるだろう。そのために本節では、ある音楽ワークショップにおいて見られた逸脱の事例を分析したい。

ここで分析の対象とする〈こども歌づくりワークショップ〉は、2017年8月26日におこなわれた〈第2回 だじゃれ音楽研究大会〉に向けたプレ企画として、8月20日の13時から14時半まで、足立区内の複合文化施設「ギャラクシティ」内の地下2階にある音楽室にておこなわれたイベントである。

まず本企画が開催された経緯について、簡単に説明したい。〈第2回 だじゃれ音楽研究大会〉へ向けたミーティングを野村とだじゃれ音楽研究会、事務局スタッフでおこなっていた際、8月末という夏休み中の開催であるため、子供たちが何らかの形で関われるような機会をどこかに設けられないかという意見が出た。話し合いの結果、本番の一週間前のプレ企画として、子供たちと一緒にだじゃれで新たな歌をつくるワークショップを実施し、そこで創作された曲を本番でだじゃれ音楽研究会が披露する運びになった。

イベントの定員は10人で、事前に8人の申し込みがあった。そのうち実際の来場者は2人であり、当日申込者が5人、計7人の参加であった。これは、同じ建物の中で他のイベントが同時並行的に多数行われており、事前申込者が他イベントに流れたり、逆に当日参加者が他イベントから流れてきたりしたためであると推察できる。そのため、ワークショップの最中にも何度か参加者の入れ替わりがあった。だじゃれ音楽研究会のメンバー（以下「メンバー」と表記）は、計8人で、他に野村とスタッフ1人、見学者が5人ほどいた。以下は、参加者が部屋に入ってきてからワークショップが始まるまでの13分40秒ほどの場面についての記述である。

現場に居合わせて演奏に参加していた筆者にとって、この場面は、その場に居合わせている人々がぎこちなくバラバラに行為している状況から、次第に楽器を介したやりとりが同時多発的に生じ、いつの間にか全員が参加する「セッション」に移行していたように感じられた。分析にあたっては、上記のような状況の移り変わりに即して、大まかに①バラバラでぎこちない行為、②同時多発的なやりとり、③セッションの発生、という3つのフェーズに分けて記述をおこなう。枠で囲まれた部分は、一次資料に基づく場面の記述である。続く本文は、その記述に対する分析であり、必要に応じて背景的な情報も補足している。また、メンバーは大文字アルファベット（Hは筆者）、子供は小文字アルファベットで表記する。

#### 【開始時の状況】

部屋の中心に長机があり、その上にタンバリン、ウクレレ、ボンゴ、シェイカー、リコーダー、鍵盤ハーモニカ、アゴゴベル、小さいサイズのジャンベなど、さまざまな楽器が置いてある。その周りを20個ほどの椅子が囲み、だじゃれ音楽研究会メンバーはまばらに座っている。「だじゃれ音楽研究大会」へ向けた演目の練習と会場設営を終え、雑談をし



つつ子供の来場を待っている(図 17)。

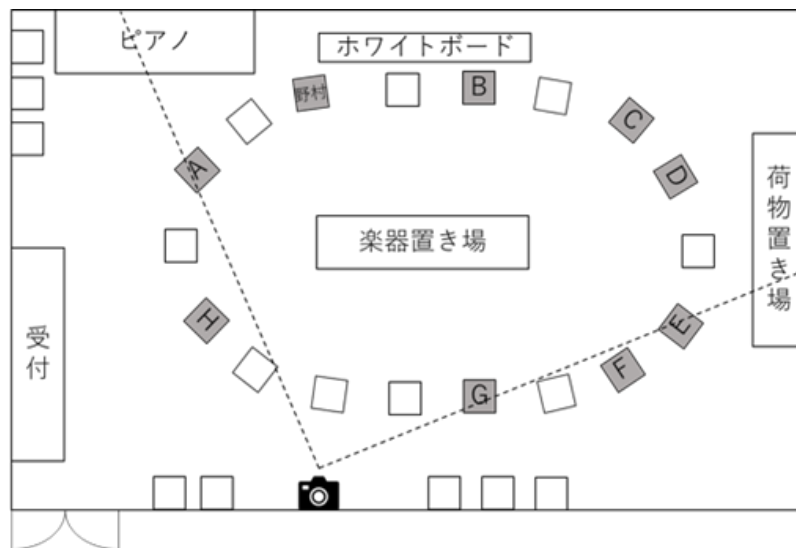


図 17. (0' 00'') 会場内の配置 (□は椅子、点線はカメラの画角を表す)

### 3-4-2. フェーズ①——バラバラでこちない行為

#### 【フェーズ①】(0' 00'' ~ 3' 33'')

メンバーと野村が座りながら雑談している(0' 00'', 図 17)と、一組目の親子が入ってくる(0' 09''). 入り口で受付をおこなっている最中、メンバーは雑談を続けながら自分たちが持っている楽器を断片的に演奏しはじめる(0' 15''). 受付を済ませ、名札を書いた後、スタッフに「好きなところに座ってください」と促され、テーブルの上の楽器を見つめる子供a(1' 35'', 図 18)に野村は「楽器触りたかったら触ってもいいですよ」と声をかける(1' 43''). それに反応し、メンバーC、E、Fが楽器を手に取り、Fが子供aにシェイカーを渡す(1' 56''). 他のメンバーも次第に机に近づき、各々楽器を手に取り音を鳴らしはじめる(2' 14'', 図 19)。並行して、次々と参加者の親子がやってくる(2' 14' ~ 3' 30''). この間、メンバーは楽器を手に取りながら楽器についての雑談をしている一方、子供たちは立ったまま楽器をじっと見たり歩きまわったりしている。





図 18. (1' 35'') 雑談するメンバーと楽器を見つめる子供



図 19. (2' 14'') 楽器を手にするメンバー

スタッフによる受付の後、部屋に入ってきた子供に対して、まず楽器に触るように促したのは野村である。ここでメンバーはすぐに子供に対応するのではなく、まず自ら楽器に触る。このようなふるまいから、メンバーは、ワークショップのファシリテーターが積極的に子供と関わろうとする態度とは異なり、基本的にはまず自らが演奏を楽しむことを優先させるような態度をとっていることが分かる。

また、この場でこれからワークショップがおこなわれるという認識は、部屋の中に居合わせている人々に共有されているものの、それがいつ、どのような形で始まるのかについては明示されておらず、曖昧なままになっていることも特徴的である。実際、事前の打ち合わせでも、参加者と新しい歌を作るということだけは決まっていたが、具体的にどう進めていくかは子供たちの反応を見ながらその場で決めていくことになっており、誰も進行についてのあらかじめ決められた明確なビジョンを持っていなかった。

だじゃれ音楽研究会のメンバーは、このような目的が明示的に決められていない場に普段のセッションやミーティングによって親しんでいるため、自由に行為している一方で、子供はこの時点では自分が何をしたいか分からない様子であり、楽器を自由に触るには至っていない。ここでは、目的が決められていない場に慣れているか否かという性向の差異に基づいて、楽器を自由に触るメンバーと所在なさそうな子供の間に行為の差異が生じ

ている。すなわち、楽器を触りに行ったメンバーの行動は、両者の性向の差異に基づき、子供にとって逸脱的なものとして見なされ、困惑を生み出しているのである<sup>29</sup>。

### 3-4-3. フェーズ②——同時多発的なやりとり

#### 【フェーズ②】 (3' 33''~6' 45'')

野村は、子供bに「名前は何ていうんですか?」と声をかけ、会話をはじめ (3' 35'')。メンバーF、G、Hはそちらを向き、気にかけている様子である(図 20)。その後、子供の荷物を置くために、メンバーB、C、D、Hは、新たに机を出して荷物台を増やすなどしている(4' 00''~4' 35'')。野村は子供bとの会話続け、シェイカーを手に取り「中に何が入っているのかな?」と話しかける(4' 28'')。そこにメンバーGが「お豆じゃないかな?」と加わる(4' 47'')。同じタイミングで、子供aが机に近づき、楽器に興味を示す。メンバーHは、「触ってみる?」と子供aに楽器を渡そうとする(4' 55'')。子供aは、シェイカーを手に取り、振り始める(5' 05'')。メンバーEは、それと同時にシェイカーを手に取り、子供aと向き合ってシェイカーを振る。メンバーGは、それに合わせて「シャカシャカシャカー」と声に出す(05' 10'')。メンバーGは、近くに来た子供cに、「こんにちは、何君っていうの?」と話しかける(05' 32'')。そこにメンバーFも加わる(5' 53'')。この間、メンバーCが子供aの口元におもちゃのラップを持っていき、吹かせてあげている(5' 50'', 図 21)。メンバーGが子供cと会話しつつ話の流れで野村に話しかける(6' 00'')。メンバーGは、「c君なにか楽器やる?」と促し、子供cは机に近づき楽器を触る(6' 13'')。メンバーGとメンバーDが子供dの持つ楽器について会話をはじめ(6' 30'')。並行して、メンバーEは子供eにアゴゴベルを渡し、その隣に座り、「鳴らしてごらん」と声を掛ける(6' 10''~6' 30'')。



図 20. (3' 35'') 子供b (左端見切れ) に話しかける野村 (左端半身) とそれを気にかけてF (右下端)、G (Fの左)、H (野村の右)

<sup>29</sup> もちろん、このような子供の困惑には、ここで指摘した性向の差異のみならず、まだその場面に参入したばかりであること、また知らない大人が大勢いたことなども作用していると思われる。



図 21. (5' 50'') 楽器を介した複数の関わりの共存

前フェーズにおける子供の所在ない動作を見て、まず野村が子供に話しかけ、それを一部のメンバーは観察している。また、別のメンバーは、周りを気にしつつ荷物置き場の準備の手伝いをしたりしている。ここからは、野村の行為をきっかけに、メンバーが困惑しつつ子供と関わる糸口を探ろうとしていることがうかがえる。

野村が楽器を介して子供と会話しはじめたことをきっかけに、徐々にメンバーもその会話に参加したり、子供に楽器を渡したり、子供の動作を真似してみたり、名前を聞いたりしはじめるようになる。一方で、ここに記述されていないメンバーの中には、マイペースに演奏を続けていたり、他メンバーと子供のやりとりをただ見ていたりする人もいた。ここでは、野村と子供の間で楽器を介した関わりが発生したことを受けて、各メンバーもそれを参考にしつつ各々の方法で子供との関わり方を模索していることが分かる。

さらにその後、このような形で発生し共存している複数の楽器を介した関わりのあいだで、しばしば越境が起こっている。すなわち、会話の直接的な参与者ではないが音や声を漏れ聞いているメンバー<sup>30</sup>が、会話に新たに関与することによって、複数の関わりが分裂や合体を繰り返していることが分かる。

ここでは、前フェーズにおけるメンバーの逸脱と子供の困惑を受けて、野村が子供と関わるという逸脱的行為をとっている。さらにそれを受けて、ワークショップの経験が豊富な野村とそうでないメンバーの間の性向の差異によって、メンバーは困惑しつつ、各々の方法で子供との関わり方を試行錯誤し選択した上で行為している。そしてその結果として、複数の楽器を介した関わりが相互に関係しあいながらも共存する状況が生じている。

### 3-4-4. フェーズ③——セッションの発生

【フェーズ③】(6' 45''~13' 40'')

それまでウクレレを断片的に弾いていたメンバーFがリズムパターンをつくりはじめる

<sup>30</sup> アーヴィング・ゴフマンは、会話という枠組みにおいてこのような役割を持つ者を「漏聞者(eavesdropper)」と呼んでいる(Goffman 1981: 132)。

と(6' 45''), メンバーA、D、Eは鍵盤ハーモニカで合わせて演奏しはじめる(7' 00''). それと同時にGが「もうセッションしてる!」と発言する。続いてメンバーCはアゴゴベルでリズムを出しはじめ(7' 10''), 他のメンバーの会話も徐々に少なくなり、次第に椅子に座り、演奏に専念しはじめる。またそれと並行して、子供たちは入れ代わり立ち代わり椅子から机の方へ向かい、いろいろな楽器を実験する(7' 10'' ~、図 22)。やがて子供も演奏する楽器を決め、席につきはじめる(9' 25'' ~)。席についた子供は、その楽器の実験を続けつつ、ウクレレのリズムに合わせてたり合わせなかったりしている。やがて、ウクレレのリズムパターンが変わり、音数が少なくなる(12' 00''). ほぼ全員が席につくと(12' 30'', 図 23)、ウクレレのテンポがだんだん遅くなり(12' 40''), セッションが終わる。拍手が起こる(12' 55''). その後、野村が「みなさんこんにちは、よろしくお願いします。一緒に音楽をしましょう」と全体に向けて声をかけ(13' 35''), ワークショップがはじまる。



図 22. (9' 05'') メンバーは席について演奏し、子供は机の周りで楽器を触っている



図 23. (12' 30'') ほぼ全員が席につき、次第にセッションが収束していく

まず、メンバーFがウクレレでリズムパターンをつくりはじめる。ここで、今まで子供と会話を交わしながら音を出していた状況から、他のメンバーは場がセッションへと移行しかけていることを察知し、演奏へと専念しはじめる。このようなFによる枠組みの生成によって、生成・分裂・合体を繰り返していた楽器を介した関わりは、セッションへと緩

やかに統合されていく。ここでFがリズムパターンを作ったこと、そして他メンバーがそれに合わせたことは、フェーズ②において場面が音と相互行為で満たされたことによって準備されていたと推測できる。

その一方で、子供たちは今まで関わり合っていた周りの大人が演奏へと専念はじめたため、困惑しつつ自分たちが演奏する楽器を探し、次々と手に取る。ここで重要なのが、メンバーはリズムパターンが演奏されたタイミングでセッションへの変化を嗅ぎつけ、比較的すぐに楽器の演奏に移行しているが、子供たちがセッションに合わせはじめるのは、自分が演奏する楽器を探して一通り実験した後であり、大人と子供の間でセッションへと移行するタイミングにずれが生じている点である。これは、普段からセッションに慣れ親しんでいるメンバーと、そうでない子供の間での性向の差異に基づくものであると推測できる。子供が自分の楽器を探してひとりで実験的に演奏してみるきっかけは、このずれによって生まれている。また、子供ごとに席に着くタイミングは異なっていたことから、各々に納得のいくまでさまざまな楽器を実験していたこともうかがえる。

子供は演奏する楽器を決め席につくと、その実験を続けつつウクレレのリズムに合わせてたり合わせなかったりしている。ここでは、各々に異なる自分自身の方法で演奏しつつ、全員が一つのセッションという枠組みに参加してもいる状況が発生していると言える。以降、リズムが崩れウクレレのテンポが遅くなることで全員が演奏の終わりを察知し、セッションが終了し、拍手が起こる。ワークショップとしての明確な枠組みは、この後に野村が全体へ向けて挨拶をおこなうことによってはじめて生じている。ここでは、セッションが立ち上がる一連の流れによって、これまで分裂と合体を繰り返していた楽器を介した関わりが自然に統合されたことが、ワークショップとしての枠組みへの滑らかな導入へと接続していることが分かる。

### 3-4-5. フェーズ①～③のまとめ

では、これらの一連の流れにおいて、逸脱はどのように生じていたのだろうか。まず、フェーズ①においては、メンバーは目的が明示的に示されていない場に慣れているために楽器を自ら触りに行くが、そのような行動は子供にとって逸脱的であると感じられ、困惑している。それを見た野村は、フェーズ②において、ワークショップにおける豊富な経験に基づき、子供と一対一で楽器を介して会話を立ち上げるという行動をとる。一方メンバーは、ワークショップの場におけるふるまい方に慣れていなかったために、この野村のふるまいを逸脱的なものと感じて困惑しつつ、それを参考に各々の方法で子供との関わり方を模索しはじめる。さらに、フェーズ③においては、場面が相互行為で満ちたタイミングで、メンバーFがウクレレのリズムパターンを演奏するという行動をとる。他メンバーはセッションに移行したことを察知し演奏に専念しはじめた一方、子供にとってはこのようなふるまいは逸脱的なものと感じられ、困惑しつつもさまざまな楽器を納得いくまで実験してから自分のタイミングで演奏に入りはじめている。

ここでは、それぞれの場面において、野村、メンバー、子供が共有する性向の差異によって、あるアクターにとって他のアクターの行為が逸脱として感じられている。さらに、それを受けて各々が困惑しつつも試行錯誤をすることで、逸脱が連鎖している。そしてその結果として、場面の移り変わり（目的が非明示的な場→楽器を介した関わり→セッション→ワークショップ）が起こり、音楽が創造されているのである。

ここにおいて重要なのが、これらの逸脱の連鎖を促進するはたらきをした逸脱的な行動のいくつかは、野村や熟練メンバーによって、おそらく意図的におこなわれていた点である。フェーズ②において野村がいきなり子供との会話を始めたり、フェーズ③においてメンバーFがいきなりウクレレのリズムパターンを演奏し始めたりしたことは、明らかにその場面の硬直を防ぎ、他の参加者の逸脱を促すようなはたらきを持っており、本人もそのような意図を持っていたと推測できる。実は、ここにおけるメンバーFは、野村の影響を受けて「自分が踊って見せたらみんなも踊るだろう」という考えに至った小日山さんと同一人物である。このように、野村や熟練したメンバーは、その場に応じて人々の逸脱を促す形で自らが意図的に行為しており、ここでは実際にそのような行動が場面の移り変わりの重要な端緒となっていた。

一方で、逸脱の連鎖を促進する行動は、必ずしも意図的に行われていたわけではない。メンバーがフェーズ①で野村の子供に対する言葉に反応して楽器を触ったり、フェーズ③で子供との関わりをやめセッションに移行したりしていたように、それは基本的には非意図的におこなわれるものであり、新参のメンバーやメンバーではない子供を含め、誰の行動も逸脱の連鎖の端緒となりうる。つまり、逸脱を促すような行動は、熟練メンバーによって意図的におこなわれることもあれば、あらゆるメンバーによって非意図的におこなわれることもあり、両者の区分が実践の中で問われることは少ないのである。

ここでコミュニティにおける学習の問題を思い返すと、だじゃれ音楽研究会において学習されているのは、小日山さんにおいて見られたような、他者の逸脱を拾い上げたり自らが積極的に逸脱したりすることによって、逸脱を促進するようなふるまい方であった。一方それは、だじゃれ音楽研究会に参加した時点で皆が持つ性向によって、意図せずして起こってしまうことでもある。つまりここでは、逸脱を媒介とすることで、熟練者とそうでない者が企画や演奏の中で同等の重要な役割を果たしうることになる一方、このような状況は逸脱を積極的に促す熟練者の存在によってはじめて成り立っている。このような構造こそが、集団からの逸脱を集団的に志向するという一見矛盾した状況を、コミュニティにおける学習によって成り立たせているのである。

### 3-5. 小括

本章では、非専門家における個と集団の関係という観点から、企画への中心的な参加者であるだじゃれ音楽研究会における逸脱について見てきた。だじゃれ音楽研究会においては、メンバーシップが曖昧であったり、唐突な出席や欠席が頻繁にあったり、会話が脱線



し続けたり、いつの間にか即興演奏が始まっていたりと、コミュニティや企画の趣旨から逸脱するようなふるまいが集団的に志向されており、このような特徴は社会において一般的に良いとされる価値基準から逸脱した「駄」なものを逆説的に価値化する「だじゃれ」の性質と共鳴しあっていた。メンバーごとに異なる性向という観点から見ると、それは一般的な音楽活動の価値観からの社会的な逸脱を生み出し、だじゃれ音楽研究会に参加する共通の動機となっていた一方、コミュニティ内において見られる逸脱的なふるまいは、各個人の性向に応じてさまざまなバランスにおいて成り立っていた。さらに野村や熟練メンバーは、自らが積極的に逸脱したり他者の逸脱を拾い上げたりすることによって、その状況に応じて逸脱を促すふるまいを意図的におこなっていた。子供を対象にしたワークショップの分析からは、非意図的か意図的かを問わず、逸脱的なふるまいを受けて困惑しながらも試行錯誤することで、逸脱が連鎖していき、音楽の創造へと繋がられるさまが明らかになった。このように、だじゃれ音楽研究会においては、状況に応じて逸脱を促すようなふるまい方が学習されている一方、逸脱は意図的であるか非意図的であるかを問わず更なる逸脱へと連鎖する性質を持っている。つまりここでは、熟練者とそうでない者が同等の重要な役割を果たしうる一方、このような状況は逸脱を積極的に促す熟練者の存在によってはじめて成り立っているのである。

このような構造は、個と集団の関係という観点からはどのように捉えられるだろうか。各個人のそれぞれに異なる性向は、社会からの逸脱という点で集団的に共有された「だじゃれ」的な価値と結びついており、集団内においても逸脱的な行為は積極的に目指されるものになっている。一方で、個の性向に基づく逸脱は、集団的な音楽づくりという観点から見ると、それを混乱させ制約する要因にもなる。野村や熟練メンバーは、自ら積極的に逸脱してその場に混乱を生み出すこともあれば、他者の逸脱的な行為を受けてなんとか音楽的な面白さに結びつけようと試行錯誤することもある。そしてこのような過程を経て、集団はさらに逸脱的なふるまいやその対処に熟練していく。つまりここにおいて、個に基づく逸脱は、それを促す集団的な熟練によって可能になっている一方、集団的な音楽づくりを制約するものでもあり、これを受けて試行錯誤を重ねることで、逸脱を促すふるまいの集団的な熟練が強化されているのである。このような個と集団の循環的かつ両義的な関係こそが、個の集団からの逸脱を集団的に志向する、すなわち「逸脱を共有する」という矛盾した状況を成り立たせているのである。

このような特徴は、従来の集団的かつ実験的な音楽実践とどのように異なるのだろうか。スクラッチ・オーケストラやポーツマス・シンフォニアなどの音楽的な逸脱を積極的に志向するコミュニティは、中心人物の思想や既存の音楽語法を学習することによって、硬直化していった。集団において不可避免的に生じる学習は、その中心が存在することによって必然的に硬直を生み出し、実験的な音楽創作と矛盾する。しかし、だじゃれ音楽研究会においては、学習される中心そのものが逸脱という周縁を向いており、熟練によって得られる逸脱は新参者やたまたまその場に居合わせた人々による逸脱と区別がつかなくなる。これによって、コミュニティは硬直を免れ、外部に開かれ続けたものになっているの

である。

だじゃれ音楽研究会において、集団からの個人の逸脱は、集団によって抑圧され集団を制約するものでありながら、集団によって可能になり集団の学習を可能にするものでもある。このような逸脱における個と集団の関係の二重性は、野村との長年の協働関係によって学習されてきた集団的に志向される逸脱と、個人の性向に基づく必然的な逸脱を、各メンバーが行き来しつつそれぞれのバランスを保ちながら参加していることによって、はじめて可能になっているのである。



## 第4章 つながりを期待する

### ——文化政策における創造性とアカウンタビリティ

#### 4-1. はじめに

本章は、だじゃれ音楽および〈千住だじゃれ音楽祭〉を、文化政策における創造性とアカウンタビリティの関係、および両者のジレンマが顕著にあらわれる「つながり」という概念に着目して検討することを目的とする。

第1章では、専門家・非専門家・制度の関係において歴史的に生じた問題の一つとして、文化政策における創造性とアカウンタビリティの問題を挙げた。文化政策研究において、芸術実践は行政が求めるアカウンタビリティとしての社会的・政策的な価値に還元されていた。一方、文化政策による現場への抑圧を問題視する立場は、行政による支援が現場の創造性を可能にする側面もあることを捉え損ねていた。そこで、アカウンタビリティと現場の創造性との両義性を捉えるために、「つながり」という概念に着目した。文化政策において音楽は、民族音楽学的な研究が示してきたように、一体感や同一性としての「つながり」の感覚を生み出すとされ、それは継続的に蓄積されることで「社会関係資本」となり、行政的なアカウンタビリティのためのエビデンスとして活用可能なものになる。しかしこのような説明も、現場で生じている「つながり」が必ずしも同一性や一体感という形を取るとは限らないこと、また現場の一時的な「つながり」が資本として蓄積されるとは限らないことを見逃している。そこで、行政が期待する「つながり」と現場で生まれる「つながり」の相互関係に着目することで、アカウンタビリティと現場の創造性をどちらかに還元することなく、前者が後者を抑圧したり可能にしたりする両義的な関係を明らかにすることができることを示した。

〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉は、〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉というプロジェクトの一環であり、この名前には「無縁社会」に対して「縁」を作り出すという意味が込められている。行政的な立場からすると、「縁」という言葉には、継続的に蓄積していく社会関係資本としてのニュアンスが多分に含まれている。しかし、そこでおこなわれている音楽実践は、「無縁」に対する「縁」とは言い切れない、独特な関係の布置を持つものであった。たとえば、前章で見たように、「駄」な価値観に基づいて集団から逸脱することを積極的に志向したり、「だじゃれ」によって異なる概念や人々を一時的に関係づけることを重視したりする考え方が、企画の根底に流れている。また、そこで行われている音楽実践も、誰が音楽団体や企画の参加者なのかが曖昧であったり、一見バラバラに演奏しているように見える即興演奏が好まれたり、という特徴を持っていた。

それでは、「縁」を生み出すという文化政策上の目的を持つ制度的な枠組みの中で、必ずしもそれとは合致しない音楽実践をおこなうための回路は、どのように保たれているの

だろうか。この問いに答えることを通じて、音楽における「つながり」を、まさにその「つながり」の規範的な言説をめぐって問題が生じている場面において捉え直すことを、本章の目的としたい。

そのために、本章は以下のような構成をとる。まず、〈アートアクセスあだち 音まち 千住の縁〉における「縁」、〈千住だじゃれ音楽祭〉における「だじゃれ」というそれぞれの言葉において、音楽が人と人との「つながり」を生み出すことへの期待が込められている点を確認する。次に、〈千住だじゃれ音楽祭〉において顕著に見られる、現場の創造性とアカウンタビリティが衝突する局面をいくつか見ていく。さらに、その一方で、企画を積み重ねるにつれて、行政職員が野村やだじゃれ音楽研究会の音楽的特徴を身体化し理解していく過程を明らかにする。最後に、中学生を対象としたアウトリーチ企画を主な事例として、そこにおいて行政の「つながり」に対する期待と、野村やだじゃれ音楽研究会が作り出す「だじゃれの関係」が、部分的に重なり合いながら必ずしも合致しない関係にあることを示したい。

## 4-2. だじゃれ音楽におけるつながりへの期待

### 4-2-1. 「縁」としてのつながり

〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉の母体となるプロジェクト〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉（以下〈音まち〉）は、2012年の足立区制80周年をきっかけに同区のイメージアップを掲げる足立区シティプロモーション課、東京都、その外郭団体である東京都歴史文化財団内のアーツカウンシル東京（旧東京文化発信プロジェクト室）がおこなう拠点形成事業「東京アートポイント計画」、北千住にキャンパスを構える東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科などの協働により、2011年に発足した。当時、NHKの番組<sup>31</sup>をきっかけに「無縁社会」という言葉が広く取り沙汰されており、それに追い打ちをかけるように、2010年7月30日に足立区で戸籍上111歳の男性が白骨化した状態で発見される事件があった。事業名に「縁」という名前がついているのは、このような現状に対して、「足立区にアートを通じた新たなコミュニケーション（縁）を生み出すこと」（アートアクセスあだち 音まち千住の縁 2021a）を目指すためであるとされている。2021年現在は、この四者に2014年に設立された「NPO法人音まち計画」を加えた五者による共催<sup>32</sup>という形をとっている。予算は、主に足立区と東京都が中心に支出しているが、年度によっては外部に助成金を申請することもある。

以下では、自治体文化政策における〈音まち〉の位置付けについて確認したい。足立区

<sup>31</sup> NHKスペシャル「無縁社会～“無縁死”3万2千人の衝撃～」（2010年1月31日放送）。

<sup>32</sup> 東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京、東京藝術大学音楽学部・大学院国際芸術創造研究科、特定非営利活動法人音まち計画、足立区。

シティプロモーション課は、2010年4月に設立された課であり、23区内で設置したのは足立区が最初である。2014年6月に策定された「足立区シティプロモーション戦略方針・アクションプラン」によると、同課は、新線の開通や大規模集合住宅の開発、大学の進出などが続く一方で、2009年の世論調査にて「区に愛着をもっている」との回答が67%の一方、「区に誇りがもてない」との回答が46.2%であったという背景から、「足立区への『愛着』を『誇り』にまで高めること」を大きな目的の一つとして設置された（足立区 2014: 1）。また、シティプロモーション戦略方針として、「(1) 磨くプロモーション（不満要因を除く）、(2) 創るプロモーション（満足要因を創る）、(3) 戦略的報道・広報」の3つが掲げられており、〈音まち〉は(2)の中心的な取り組みとして位置づけられている（足立区 2014: 9-10）。同文書には、資料として足立区内外から集まった「音まち」のサポーター「ヤッチャイ隊」のインタビュー記事に多くのページが割かれていることから、〈音まち〉がこのような政策の中心に位置づけられていることが分かる（足立区 2014: 資料編3-13）<sup>33</sup>。

さらに、2016年10月に策定、2017年4月より施行された「足立区基本構想」においては、主に行政から区民や団体に働きかける「協働」から、区民や民間事業者の主体的な活動をゆるやかにつなぎ支え合う「協創」へのシフトがうたわれている（足立区 2016: 17）<sup>34</sup>。また、2020年に開催される予定であった東京オリンピック・パラリンピックに際して、競技の開催がない足立区は、まちづくり・文化・教育の面において機運を醸成するとともに、区民や民間企業との連携による多様なつながりを生み出し「レガシー」を残すことを標榜しており（足立区 2017: 86）<sup>35</sup>、〈音まち〉もその一環として位置づけられている（足立区 2019: 20-21）。

以上から、区の内外に向けたイメージアップをはかるために、音楽やアートを介して区民や民間団体のあいだに新たな「縁」、すなわち「つながり」をつくることが事業の行政的な目的であることが分かる。ここにおける「縁」は、「レガシー」として残ることでの街のイメージアップをはかることを期待されていることから、継続的に蓄積し社会的な価値に資する「社会関係資本」として扱われていることが分かる。そして、これが文化芸術に関連する部局ではなく「シティプロモーション課」によって主催されているということ

---

<sup>33</sup> その内容は、〈音まち〉に参加することによって同区へのイメージがどのように変容したかという点に重きを置いているものであり、その多くが本研究で対象とする企画の演奏団体「だじゃれ音楽研究会」にも所属している。

<sup>34</sup> なおこの点は、2018年に改正された足立区文化芸術基本条例においても明記されている（足立区 2018b: 第2条 第5項）。

<sup>35</sup> 「2020年夏季オリンピック・パラリンピックの東京開催が決定しました。東京都では、オリンピック・パラリンピック教育を通じた人材育成と多様性を尊重する共生社会づくり、大会による経済効果の最大限の活用などを打ち出しています。これらの成果が単なる一過性に終わらず区全体の活性化につながるよう、まちづくり面、文化・教育面等での「オリンピック・パラリンピックのレガシー」を見定める必要があります。特に、区民や民間企業との連携による多様なつながりが、グローバルな視点を持った人材やスポーツ・文化芸術活動を尊ぶ地域性を育むことが期待されます。」（足立区 2016: 13）

は、芸術がそれ自体の振興よりも他の部局との連携によって社会課題の解決のために活用されることが多くなってきているという、第1章でも概観した近年の国内外の自治体文化政策の傾向と合致している。

## 4-2-2. 「だじゃれ」としてのつながり

そして、2011年の事業発足の時に、事務局が参加アーティストや企画の案を練っていた際、作曲家の野村誠が候補として挙げた。事務局スタッフが野村に企画内容を相談した際に、野村が最初に出したキーワードが「だじゃれ」であった。当時は東日本大震災の発生直後で、野村はそれをきっかけに「越えられない大きな壁で断絶されている向こう側の世界」に接触する方法を模索していたという（野村 2015: 243-244）。第2章で見たように、だじゃれという言葉には、社会的に断絶した壁の向こう側へと飛躍していくことを目指すというコンセプトが込められており、これは「無縁」の中から「縁」を作り出すという行政によって期待されているプロジェクト全体のコンセプトと、一見合致しているように見える。

そして、企画を続けていく中で、第3章で見たように、企画の中核を担う演奏団体「だじゃれ音楽研究会」の役割は拡大し、次第にメンバー自身がワークショップやアウトリーチのファシリテーションをおこなうようになっていった。このような展開を見ると、市民参加者が主体となり、多様な人々との新たな「縁」をつくっているという点において、本企画は「協働」からより市民主体の「協創」へのシフトという行政的な意向とも合致しているように見える。

## 4-3. だじゃれ音楽の「よく分からなさ」とアカウンタビリティ

### 4-3-1. 企画の制作をめぐるアクターと場の構造

〈千住だじゃれ音楽祭〉における「だじゃれ」としての「つながり」と行政が期待する「縁」としての「つながり」の関係は、音楽実践の現場でかたちづくられる「つながり」が、行政的な「つながり」に翻訳される過程において見て取ることができる。これを明らかにするために、本項では前提として、企画の制作をめぐるアクターと場の構造を概観しておきたい。

まず、主催者として関わっているのが、東京都、アーツカウンシル東京、東京藝術大学、NPO法人音まち計画の五者である。このうち、東京都を除く四者が、実際に企画の運営に関わっている。

NPO法人音まち計画は、主に本事業の実施を目的として2014年に発足した団体で、こ

れに所属する有償事務局スタッフが事業の運営を中心的におこなっている。東京藝術大学は、プロデューサーである熊倉純子の所属大学であり、各企画には、熊倉純子研究室の学生がゼミの授業の一環としてアートマネジメント実践に関わっている。つまり本事業は、大学におけるアートマネジメント実践の教育の場としても機能している。また、大学が事業実施に際して必要な施設の提供をおこなうことも多い。アーツカウンシル東京からは、担当の「プログラムオフィサー」2名が、企画の運営や実施に際してのアドバイスをおこなう。なお、プログラムオフィサーは、直接的に運営には関わっていない東京都との仲介役も果たしており、チラシ内容の確認や事業実施に際しての行政的なレギュレーションとの照会もおこなっている。足立区は、予算の拠出とともに、シティプロモーション課の担当職員1～2名が、事業の実施に際して必要な区内の協力先や広報先との交渉、会場の交渉を中心的にこなっている<sup>36</sup>。

二週間に一回ほどの頻度で、東京都を除く、また学生を含む各主催の担当者が集まるのが、通称「全体会議」である。2時間から3時間ほどかけて、各企画の進捗報告や懸案事項の報告・検討、各主催への協力依頼、各主催からの企画内容へのフィードバックがおこなわれる。また、各主催の担当者が全員加入しているメーリングリストも存在し、書面での確認が必要な事項はこれを通じて連絡がおこなわれる。ただし、これらはあくまでも公式の連絡の場であるために、基本的には報告・共有にとどまることが多く、急を要する事項や、微妙なニュアンスを含む相談は、担当者間での電話やメール、対面での立ち話など、非公式な形で行われることも多い。これをどの程度、あるいはどのタイミングで共有するかは、各事務局スタッフのさじ加減に委ねられている。

また、年度ごとの大まかな事業内容や予算配分は、前年度に学生を除いた主催者で複数回集まることによって決められる。この場には、各主催の担当者にとどまらず、その上司、具体的には課長レベルの職員も参加することが多い。これと並行して、各主催内においても、事業の位置づけについて他の部局との調整、たとえば足立区を例にとると、区長との相談や、財政課との予算の調整などがおこなわれる。すなわち、主催内の調整と主催間の調整を行き来しながら、事業内容や予算配分に折り合いがつけられていくのである<sup>37</sup>。

次に、〈千住だじゃれ音楽祭〉の企画の制作プロセスについて概観する。まず、年度ごとの大まかな企画内容は、先述の主催者会議と並行して、前年度に野村誠と企画担当スタッフが話し合うことによって決まる。ここでは大まかな企画の種別や方針のみが決められることが多く、その具体的な演目や演奏の内容は、1ヶ月に1回程度のだじゃれ音楽研究会と野村、企画担当スタッフが集まる「活動日」を重ねることによって徐々に決まっていく。ただし、ここで決まりきらない演奏内容や企画の詳細は、野村やスタッフが持ち帰り

<sup>36</sup> この他にも、課長や係長が主に企画の枠組みの決定に関与している。

<sup>37</sup> 韓は、〈音まち千住の縁〉における足立区の実行部と執行部のジレンマが調整される過程を詳細に記述・分析している（韓 2020）。この研究は、本論文においては焦点を当てていない自治体内の調整についても扱っている点において、本論文を補完するものである。

検討し直すこともある。また、これまでに見たように、偶然性や逸脱、コラボレーションに基づく創造を重視する企画の性質上、あえて細かい部分を決めきらずに企画の本番を迎えることも多い。企画の本番は、年に1～3回ほどであることが多く、その間に参加者を公募したワークショップや区内外の施設やイベントなどへのアウトリーチをおこなうことも多い。

#### 4-3-2. だじゃれ音楽の「よく分からなさ」

前節では、行政が期待する社会関係資本としての「縁」と〈千住だじゃれ音楽祭〉における「だじゃれ」というコンセプトが重なり合っていることを示したが、企画の制作の過程においては、前者の枠組みから見ると後者は「よく分からないもの」として映ることもある。この点を明らかにするために、まずはそれと対照的な特徴を持つ企画について概観するところからはじめたい。

その企画とは、同じく〈アートアクセスあだち 音まち千住の縁〉の枠組みで初年度の2011年度からおこなわれている、〈Memorial Rebirth 千住〉である。美術家の大巻伸嗣を中心としたこの企画は、日常的な空間をシャボン玉で満たすことで見慣れた風景を一変させるというコンセプトのパフォーマンス／空間彫刻作品で、これまでに千住内外の様々な地域で実施されてきた。この企画の運営を中心的に担うのが「大巻電気K.K.」という団体で、企画を重ねるごとに増えていった足立区内の地域のキーパーソンを中心に構成されており、シャボン玉マシンの操作を中心に、企画のコンセプト作りや会場の交渉に関わることもある。このように、地元住民自身の手によってバトンのように様々な地域に企画が受け渡されていくことで、これまではつながりの少なかった地域同士を橋渡ししていくことが、この企画の大きな目的の一つとされている。以上より、〈Memorial Rebirth千住〉は地域内の「縁」を広げていくという〈音まち〉全体のコンセプトと合致する企画であると言え、実際に2021年現在制作中の〈音まち〉10周年記念本では、〈Memorial Rebirth千住〉の関係者により紡がれた「縁」をその中心的なテーマとして掲げる予定であるという。

一方、〈千住だじゃれ音楽祭〉は、ここまで積極的に地域の人々を巻き込んで企画を展開させていくことは少なく、だじゃれ音楽研究会への地元住民の参加も少ない。また、企画の内容も、シャボン玉を大量に飛ばすという一種の分かりやすい説明が可能な

〈Memorial Rebirth千住〉と比べると、前衛的な響きの即興演奏を含み込んでいるため、地域の人々からは複雑で難解なものとして映る。実際に、〈Memorial Rebirth千住〉に中心的に関わる地域のキーパーソンからは、「だじゃれ<sup>38</sup>はよく分からねえんだよな」という声が聞かれることが多い。また、行政職員からしてみても、他企画と比して全体会議における質問も少なく、報告時間も短く終わることが多いことから、実験的で「よく分から

---

<sup>38</sup> 〈千住だじゃれ音楽祭〉の略称。

ない」企画という位置づけであることがうかがえる。またプロデューサーは、しばしばこの企画がだじゃれ音楽研究会の「内輪ノリ」に終始してしまうことへの危惧を口にする。すなわち、〈千住だじゃれ音楽祭〉は〈音まち〉において、「縁」の創出という直接的な成果にすぐさまつながる企画として位置づけられているわけでは必ずしもないのである。

### 4-3-3. アカウンタビリティをめぐる現場レベルでの衝突と調整

このような〈千住だじゃれ音楽祭〉という企画の「分からなさ」は、企画を実施するにあたって求められるアカウンタビリティと、当然ながら衝突し合うことも多い。ここではそれが顕著に見られた事例として、2018年12月22日に実施した〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉の準備プロセスを概観したい。

まず、事業全体における企画の政策的な位置づけについて確認する。足立区の文化政策との関連において、2020年の東京オリンピック・パラリンピックの実施に際し、競技の開催がない足立区は、文化芸術による機運醸成やレガシーの創出を標榜しており、〈音まち〉でも2018年度より足立区からの予算が拡充され<sup>39</sup>、2020年を一つの山場の年とした事業計画が組まれていた。〈千住だじゃれ音楽祭〉では、2014年に実施した1010人の演奏者による市民参加型コンサート〈千住の1010人〉を2020年度に再演することが、2018年の時点で決定していた。2018年度には、それに向けた準備を兼ねて、これまでさまざまな人々とのコラボレーションにより演奏やワークショップをおこなってきただじゃれ音楽研究会の活動をより広げるため、外部団体とのワークショップやコラボレーション公演をおこなうとともに、12月に〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉を開催する機会を持つことが、年度初めに立てられた事業計画において決まっていた。

9月5日の活動日において、野村誠、だじゃれ音楽研究会、事務局での話し合いの結果、〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉のテーマを「あなたの思う千住の1010人」とし、各演目の内容もそれに寄せていくという方針が定まった。またその後、〈千住の1010人〉の開催方針について話し合う機会が持たれた。ここで、このイベントを2020年に開催する理由についての話題になり、次のような妄想で盛り上がった。1010人で集まるイベントを2020年に開催するのは、それがたまたま1010の倍数だからである。つまり、このイベントの開催は、1010年のスケールで考えていく必要がある。西暦0年に起こった出来事を記録したのが聖書で、西暦1010年ごろには日本では源氏物語が創作されており、その時代の創作物は、今も残っている。それでは、2020年に開催する〈千住の1010人〉を古文書のように3030年にまで残すにはどうすればいいのだろうか。例えば、聖書のように残っていくように、「だじゃれ受難曲」を作曲するのはどうか。野村はこの場で、「こう考えることで、4年に一度のオリンピックという都合は、本当にどうでもいいものに思えてくる」と

---

<sup>39</sup> 2018年度には前年度比で1000万円の増加により2000万円（足立区 2018: 62、68）、2019年度にはさらに1500万円の増加により3500万円（足立区 2019: 62、68）の予算編成となっている。

語っていた。

このような話し合いを受けて、〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉に向けた公演チラシを制作する必要があった。12月22日の本番の約一ヶ月半前の納品を目指して、10月13日にデザイナーに文字素材を渡し、11月13日に納品するスケジュールが組まれていた。そのための文字素材を固めることを主な目的として、10月12日にスタッフで集まり運営会議をおこなった。そこでは、事務局スタッフより、企画の全要素を〈千住の1010人〉の方向に収斂させていくのではなく、第1回や第2回のように、だじゃれ音楽研究会メンバーが好き勝手に自らのやりたいことができる余地を残しておくほうがいいのではないか、という意見が出た。ここから、事務局スタッフは、〈千住の1010人〉という枠組みよりも、だじゃれ音楽研究会メンバーの主体性を重視する立場をとっていたことがうかがえる。

11月3日におこなった次の活動日では、企画全体の構成と分科会の内容についてのアイデア出しがおこなわれた。企画全体の構成は、例年を踏襲し、全体で集まってのコンサートや基調講演の後、各部屋に分かれて分科会をおこない、その後再度全体で集まり観客参加型のフィナーレをおこなう、という流れになった。分科会の内容については、スタッフの想像通り、〈千住の1010人〉とは内容のつながりが少ない案が数多く出る形となった<sup>40</sup>。ここから、だじゃれ音楽研究会メンバーも、2年近く先の企画である〈千住の1010人〉に向けてその内容を詰めていくモチベーションは、まだあまり高くなかったことがうかがえる。その結果、3つの分科会会場の大まかなテーマと割り振りは定まったものの、その場にいないメンバーからも分科会案を募る必要があり、また話し合いの時間も足りなかったため、細かいタイムテーブルまでは決まらず、スタッフで持ち帰り後日組み直すことに決まった。それを受けてチラシには、大まかなタイムテーブルと分科会の会場割りのみが組み込まれ、その細かい内容までは記載しないことになった。

ところが、11月6日におこなわれた「全体会議」において、プロデューサーよりチラシに〈千住の1010人〉へ向けた企画の一環であるということを反映させるように指示があった。事業の枠組みを決める主催者会議において、足立区に対して、2018年の事業も2020年へ向けた準備の一環であるという説明をおこなっており、それを打ち出さないと足立区からの予算拠出のアカウンタビリティが示せないためである。この場に居合わせた足立区職員も、これに同意していた。ここから、足立区職員およびその意向を汲むプロデューサーは、大きな予算が拠出される予定の〈千住の1010人〉という目標へ向けて、企画内容を収斂させていく方向に向いていたことが分かる。一方、前に見たように、だじゃれ音楽研究会の主体性をできるだけ尊重したい事務局スタッフは、このような傾向に対して乗り気ではなく、両者の間には明確な温度差があった。事務局スタッフの懸念は、チラシの表面に〈千住の1010人〉という企画名を大きく載せると、本企画全体がそれに向けたプレイベン

---

<sup>40</sup> ニンジンで笛講座、スタックアート講座、カメ楽器の紹介、おいしいレトルトカレーの紹介、対談「なぜ男性は吹奏楽部でチューバをやらされるのか」、うちの夫がオッと驚くうんちくを…、メイク講座、ゴスペルアレンジの会、音の不思議について語る講座、ほら貝を吹く「ホラ吹き大会」など。なお、これらは本番までの間に別講座と統合されたり、名前を変えたり、消滅したりしたものもある。



トに収斂されてしまうのではないかと、という点にあった。検討の結果、チラシ裏面に新たな欄を設け、そこで〈千住の1010人〉についての説明をおこなうという対処方法にまとまり（図 24）、プロデューサー、事務局スタッフ、行政職員は合意に至った。

## だじゃれ音楽研究大会って？

今冬、野村誠とだじゃれ音楽研究会（通称：だじゃ研）は  
 晴れて「第3回だじゃれ音楽研究大会」を開催します！だじゃれ  
 音楽ってなんだろう？研究大会って難しいの？「千住だじゃれ  
 音楽祭」ではどなたでも参加できる多彩な企画をご用意して  
 います。コンサートやシンポジウムのほか、だじゃ研による  
 楽器体験コーナーや、音楽ワークショップ、観客参加型の  
 セッションなど、子供から大人まで楽しめる「だじゃれ音楽」  
 の面白さを体験してみよう！

タイムテーブル	
13:30 開場	16:30 分科会の報告会、シンポジウム
14:00 開会宣言、コンサート 基調講演、分科会紹介	17:15 フィナーレ
15:00 分科会	17:30 閉会

### 分科会内容



● **楽器体験コーナー**  
 世界各国の楽器に触ったり、身近な材料で楽器をつ  
 くってみよう！叩いて、吹いて、演奏することの面白  
 さを体験してみましょう。



● **音楽ワークショップ**  
 身体や言葉を使って、みんなで一緒に音楽を楽しもう！  
 誰でも気軽に参加できます。やりかたを覚えたら  
 家でも挑戦してみましょう。



● **おもしろ講座**  
 楽器や演奏にまつわることから、ちょっとした豆知識、  
 普段は気づかない発見まで！ジャンルを越えていろ  
 いろな世界を覗いてみましょう。



のむらまこと  
**野村誠**  
 作曲家、ピアニスト、鍵盤ハモ奏者、互奏奏家。日本相模音楽芸術作曲家  
 協議会理事。日本センチュリー文楽楽団コミュニティ・プログラム・ディ  
 レクター。今年は、香港、英国、中国で滞在制作。著書に、「音楽の未来を作曲する」（晶  
 文社）、「即興演奏ってどうやるの」（あおぞら音楽社）などあり、図形楽譜がアメ  
 リカで、研究論文はイギリス、シンガポールなどで出版されているが、だじゃれ音楽  
 については、千住での限定公開。



さくましん  
**佐久間新**  
 ジャワ舞踏家。ジャワ舞踏を探求する中から「コラボ・即興・コミュニ  
 ケーション」に関わるプロジェクトを推進中。からだから生まれる言葉  
 で話す「からだトーク」（大阪大学）、障がい者と新しいダンスを創る「バニユ・プロ  
 ジェクト」（たんぽぽの家・奈良）、マイノリティの人とのダンス映像制作（CROSSROAD  
 ARTS・オーストラリア）等。共著に「ソーシャルアート 障害のある人とアートで社  
 会を変える」（学芸出版社）。

### 「千住の1010人」再演…!?

だじゃれという言葉遊びは、一見無関係な言葉どうしを、音の  
 要素の類似によって半ば強引に結びつけてしまうパワーを持っ  
 ています。「だじゃれ音楽」は、そのパワーを創造的に活かした  
 音楽であり、若者男女さまざまな人々とコラボレーションして  
 きました。そして、2014年には足立区千住地域の魚市場 足立  
 市場で1010人の演奏者による市民参加型コンサート「千住の  
 1010人」を開催、さまざまな楽器や演奏に彩られたパフォー  
 マンスは多くの人々を魅了しました。そして2020年、「千住の  
 1010人」の再演に向けてプロジェクトが始動…!? 乞うご期待！

詳細はこちら  
<http://aaasenju.wixsite.com/dajaremusic>

### 「千住の1010人」にむけてメンバー募集中！

【活動内容】公募で集まった市民による音楽団体「だじゃれ音楽研  
 究会」は、月に一度の活動日を中心に、イベントやコンサートにむ  
 けての練習や打ち合わせ、その場での即興セッションを楽しみます。  
 【応募条件】小学生以上の方（小学生は保護者同伴）、楽器経験は  
 不問です。

#### アクセス

東京藝術大学千住キャンパス  
 [東京都足立区千住1-25-1]  
 北千住駅（西口）より  
 徒歩約5分

- JR常磐線
- 東京メトロ千代田線
- 東京メトロ日比谷線
- 東武スカイツリーライン
- つくばエクスプレス



#### お申し込み・お問い合わせ

Web = <http://aaa-senju.com/contact>  
 Tel = 03-6806-1740（13時～18時、火曜・木曜除く）  
 Mail = [info@aaa-senju.com](mailto:info@aaa-senju.com)

件名に「だじゃれ音楽研究大会」と明記し、代表者氏名（ふりがな）、  
 ご連絡先（電話番号・メールアドレス）、参加人数をお伝えください。  
 ※「info@aaa-senju.com」からのメールを受信できるように設定してください。  
 ※ 個人情報厳重に管理し、本事業の運営およびご案内にのみ使用します。

#### アートアクセスあだち 音まち千住の緑（通称：音まち）

アートを通じた新たなコミュニケーション（縁）を生み出すことをめ  
 ざす市民参加型のアートプロジェクトです。足立区千住地域を中心に、  
 市民とアーティストが協働して、「音」をテーマにさまざまなまちな  
 かプログラムを展開しています。千住の文化サロン「仲町の家」も  
 オープン中！[土日・祝日]

音まち公式HP = <http://aaa-senju.com>  
 ※本事業は「東京アートポイント計画」として実施しています。

※内容は変更になる場合がございます。あらかじめご了承ください。

図 24. 〈第3回 だじゃれ音楽研究大会〉チラシ裏面（右上赤枠：筆者）

ここで行政およびその意向を汲むプロデューサーは、東京オリンピック・パラリンピッ  
 ク2020に向けた予算拠出の根拠を示すため、企画内容やその位置づけを〈千住の1010人〉

につなげようとしている。すなわち、大きな予算が投入される企画の実施を通じてより大規模かつ広範囲に「縁」をつなげる必要があるために、その準備段階において実施される企画も、それに収斂させていくことを目指している。一方、野村およびだじゃれ音楽研究会メンバーは、このような目的意識には必ずしもそぐわない態度を取っている。〈千住の1010人〉という企画は、行政的な都合に基づく「4年」という単位ではなく、「1010年」という単位のもとに位置づけられており、これは行政が対象とする「縁」の範囲を超えている。また、メンバーが提案した多種多様な分科会案も、〈千住の1010人〉という一つの目的に収斂することを拒むような性質を持っている。そして、ここでは両者の衝突を、〈千住の1010人〉に企画内容を収斂させることはしないが、チラシの裏面にその一環であるということは掲載する、という対処方法によって調整したのである。

このように、だじゃれ音楽における偶然性や逸脱の重視、およびそれを担保するために企画の内容を「決めない」方針は、行政によって求められるアカウンタビリティと衝突し合うこともある。その場合、たとえば野村とだじゃれ音楽研究会が「3030年の音楽」を夢想したり、事務局が企画の位置づけを検討したりすることによって、現場レベルで衝突が調整されることもある。

## 4-4. アカウンタビリティをめぐる行政職員の葛藤

### 4-4-1. だじゃれ音楽の身体化と理解

一方で、このような調整は、担当の行政職員自身によっておこなわれることもある。2012年の発足以降、さまざまな企画を積み重ね、その場に各主催も居合わせ時に参加し、全体会議の場で感想を共有し合うことを繰り返してきた結果、〈千住だじゃれ音楽祭〉に対して「よく分からない」中でも感覚的な理解を示す行政職員も現れてきた。

ここで特に焦点を当てたいのが、その中でも特に大きな理解を示している1人の足立区職員である。先述のように、足立区からは1～2人程度の職員が〈音まち〉の担当として配属されており、実務面のサポートを中心に関与しているが、この職員もこのような形で2017年度から配属されている。この職員が〈千住だじゃれ音楽祭〉に対して理解を示す端緒となったのが、前章でその流れを詳述した、2017年8月におこなわれた〈こども歌づくりワークショップ〉である。

先述のように、この企画は、野村誠とだじゃれ音楽研究会メンバーがはじめて共同でファシリテーションをおこなった企画であり、その内容は、導入部分での自然発生的なセッションの後、子供が出しただじゃれに基づき新たな楽曲《ごちそうワクワク》を共同作曲し、最後に子供とだじゃれ音楽研究会がいくつかのグループに分かれて演奏をおこなう、というものであった。この企画には、その当時担当だった行政職員2名が参加していた。その後に開催された全体会議では、2017年から新しく配属された職員が、「今までいろいろところで言われていたけれど、いまいちピンと来ていなかっただじゃれの魅力が、な

なんとなく分かったような気がします」と述べており、その後の筆者との個人的な会話においても「すっかり野村さんのファンになっちゃったよ」と語っていた。

このように、ワークショップや演奏の場に居合わせ、全体会議にて事務局スタッフと感想を共有し合うことを繰り返すことによって、行政職員は第2章や第3章において明らかにした野村およびだじゃれ音楽研究会の偶然性や逸脱を重視する態度を身体化しつつある。これによって、企画の準備段階において偶然性や逸脱を担保するために内容を決めないということに対して、行政職員の理解が生まれている。この点が明らかなのが、以下の事例である。

2018年6月、だじゃれ音楽研究会が毎年参加している足立区主催の祭り〈しょうぶまつり〉に、引き続き参加することになった。事前の活動日での話し合いや事務局による検討を通じて、簡単な楽器が作れるブースと、楽器が演奏できるブースに分け、両ブースを即興的に行き来しながらワークショップが組まれることが決まっていた。その内容について検討する全体会議において、前述の進行を報告した後、行政職員から「楽器作りワークショップの後に演奏の時間があり、タイムテーブルが書いていないのですが、これはどんな段取りでやるんですか？」との質問があった。事務局スタッフ（筆者）はこれに対して、「みんなで時間を揃えて一斉にやるというよりも、その場に集った人の感じを見ながら、いつものように出入りがある感じでゆるくやるのが良いと思います」と答えたところ、行政職員は「なるほど、分かりました」と納得した。

ここで行政職員が「タイムテーブルが決まっていない」という事態に対して柔軟な理解を示したのは、野村とだじゃれ音楽研究会がその場に居合わせる人々を即興的に巻き込みながら音楽を組み立てていく手腕を、ワークショップに居合わせることによって事前に理解していたためである。ここではそれによって、企画の内容をあえて決めないという手法が担保されている。

#### 4-4-2. 中高生を対象とした音楽ワークショップ——第1回目

その一方で、だじゃれ音楽において野村やだじゃれ音楽研究会が志向する価値と、行政職員が志向する価値は、より「つながり」という観点が前景化する局面においては、「だじゃれ的關係」と「縁」の部分的に重なりながらも異なる関係へと置き換えられ、より複雑な様相を呈している。その入り組んだ関係があらわになっていたのが、前節で見た〈第2回 だじゃれ音楽研究大会〉と並行しておこなわれていた、NPO法人との協働による中高生を対象とした音楽ワークショップである。

はじめに、この企画の実施に至る経緯を概観したい。まず、前章や前項で見た2017年度に実施した子供を対象にしたワークショップにおいて、「だじゃれ音楽研究会」のファシリテーション能力の向上を行政職員が把握することになったことを受け、各主催が出席する会議を経て決定した2018年度の事業計画では、だじゃれ音楽研究会メンバーが中心となり「区内の教育施設等や地域のイベント等でだじゃれ音楽をテーマにしたワークショップ

を実施」していくことが明記された。またそれと並行して、別企画での担当者同士の出会いをきっかけとして、貧困家庭の中高生に対して学習支援や居場所づくりの活動をおこなっているNPO法人と連携し、音楽ワークショップをおこなうことが決まった。このNPO法人は足立区からの受託事業をおこなっており、既にパイプがあったことから、その後行政による仲介をはさみつつ調整がおこなわれた。

そして、2018年4月末に、足立区内のNPO法人の拠点にて、第1回目のワークショップをおこなった。〈千住だじゃれ音楽祭〉側からの参加者は、だじゃれ音楽研究会のメンバーが5人、事務局スタッフと主催が6人であり、野村は参加しなかった。ただし、あまり参加者や視察者が多いと子供が萎縮してしまう危険性があったため、メンバーは事前に人数限定で募集し、スタッフと主催はその場に溶け込み演奏に参加するように指示されていた。まず、中央の机に楽器を並べてだじゃれ音楽研究会メンバーが楽器を鳴らしている場面にはじまり、興味を持って近づいてきた中高生とメンバーが個別に喋りはじめた。中高生は、最初こそ傍観している人も多くいたが、参加人数は次第に増えていき、最終的に10人程度になった。場が温まってきた頃に、円になって順番に楽器を鳴らして自己紹介をおこない、だじゃれ音楽のレパートリーを数曲演奏した後、拠点の名前にちなんだ新曲を作曲した。最後に完成した曲の演奏をしてみる時に、「だれか指揮をやってみたい人いる？」とメンバーが声をかけたところ、ある男の子がすぐさま手を挙げ、演奏内容のアレンジを提案してみるなど、特に活発に意見を出していた。

このワークショップの振り返りとしては、まず実施直後に拠点の職員が、「活発に意見を出していた子は、普段は一人であることが多くおとなしい子で、あまりこういった活動には参加しない傾向にあったので、驚いた」と述べていた。またその後しばらくして開催された「全体会議」では、行政職員が「型にはまらないところが良かった。手応えがあったので、こういう機会を増やしていくのも方向性として良い」、「第1回としては大成功と言っていると思う。今後企画本体の活動にどうつなげていくか、考えていきたい。参加者は1回行って終わりなのか、だじゃ研への加入を促すのか、など、いろんな可能性が考えられる」と述べていた。

#### 4-4-3. 中高生を対象とした音楽ワークショップ——第2回目

このように、第1回目が関係者にとって比較的好評であったため、11月に第2回目を実施することになった。参加者としては、今回は野村誠も参加し、ただじゃれ音楽研究会は特に人数制限を設けず、当日の急な参加を含めて9人の参加があった。また、事務局スタッフと主催は8人参加し、それに加えて、3月に控えていただじゃれ音楽研究会が出演予定の公演を主催する福祉施設「たんぼぼの家」のメンバーと職員が3人参加した。拠点にいた子供の数は前回より少なく、またこちらがあまりにも大人数であったため、部屋に入った時には子供は少し引き気味で、隅の方に固まっていた。その中でも、3人程度の子供が参加し、その中には前回指揮をした子供もいた。いろんな演奏や踊りを試行錯誤する

中、指揮者のサインと反対のことを演奏する曲のアイデアが生まれた。例えば、盛り上がるサインで静かにする、静かにするサインで盛り上がる、3のサインで4回音を鳴らす、などである。この曲を、前回指揮をした子供が試しに指揮をしてみたところ、その直後に「ああ、こんな感じ…」とつぶやいた。これをきっかけに、指揮者が指揮をし終わった後に「ああ、こんな感じ…」とつぶやくと、全員が移動し指揮者が変わる、という演奏内容が加わり、この曲のタイトルは《ああ、こんな感じ》と名付けられることになった。

その後の全体会議では、行政職員が「こちらの人数が多すぎて、前回よりも隙間が少なかった」、「人数に関して拠点側との連絡の齟齬があった」と述べていた。そして、この後の展開としては、この拠点でのワークショップが続くことはなかった。明確な原因は不明だが、連絡を担当していた事務局スタッフは、NPO法人の担当者が変わって連絡が途絶え、そのまま立ち消えになったのではないかと推測していた。また、積極的に指揮をした子供が〈千住だじゃれ音楽祭〉の企画に参加することもなかった。

その一方で、《ああ、こんな感じ》は、その後の〈千住だじゃれ音楽祭〉におけるセッションやイベント、野村がイギリスでおこなった音楽ワークショップなどでもたびたび演奏されることになった。また、2年を隔てた2020年には、〈音まち〉の別事業（文化サロン「仲町の家」）にて当該拠点からの体験企画を受け入れることにもなった。また、2021年におこなわれた次年度の年度計画を検討する主催会議では、担当職員から、〈音まち〉に関わる人々が区内外の多様な人々や組織をつなげていく事業展開の可能性の例として、この一連のワークショップが挙げられたという。

#### 4-4-4. 「だじゃれの関係」と「縁」の両義的關係

まず、ここで見られた野村とだじゃれ音楽研究会の音楽実践の特徴を2点挙げたい。第一に、飛躍やずれ、偶然性をそのまま楽しむ音楽的な志向を持っている点である。この事例においては、子供が出すアイデアから音楽の内容を決めていく手法、あるいは1回目の各々バラバラに行きつつやりとりを生み出して場を温める導入部分や、2回目の意味的な飛躍を含んだ《ああ、こんな感じ》の演奏内容に、この特徴が見られた。そして第二に、誰がその音楽実践のメンバーや参加者であるかが曖昧であるという点である。この事例では、1回目のその場に居合わせる人々の間に参加と非参加の境界を引かない導入部分や、2回目のメンバーの当日飛び入り参加による人数の予想外の増加などに、この特徴が見られた。これらは、事前に進行や参加者を決めきらず、その場の状況から音楽を立ち上げる特徴としてまとめることができる。このような特徴は、第2章で論じた偶然性や第3章で論じた逸脱とも重なるものであり、普段の活動日や別企画における音楽づくりにおいても顕著に見られるものである。

それでは、このような音楽づくりの特徴は、ワークショップの場面において子供とどのような関係をつくっていたのだろうか。事例からは、このような特徴が、子供との関係をつくることもあれば、その障壁になることもあるということが分かる。たとえば、1回目

ではバラバラなやりとりからいつの間にか子供の参加者が増加していたのに対し、2回目ではだじゃれ音楽研究会の飛び入り参加による人数の多さに子供が萎縮してしまっていた。また、1回目で普段はあまり活発ではない一人の子供が夢中になり、続いて2回目では演奏のアイデアに対して「ああ、こんな感じ…」という納得と驚きが混ざり合った感想が引き出され、その言葉を野村やメンバーが拾い上げて楽曲にするということが起こった。このように、子供との関係は、その状況に応じて一時的に生み出されたりされなかったりするものとして捉えられており、それは裏を返せば、特定の対象と確実に、継続的につながることは目指されていないということでもある。ここでは、このような関係の様態を、なめらかにつながらない、質的な「飛躍」を伴う関係という意味において、「だじゃれ的關係」と特徴づけてみたい。

このような関係のありようは、ワークショップ後にはどのように展開していったのだろうか。まず、「だじゃれ的關係」によって生じた一時的な関係は、必ずしも継続していかないということがわかる。例えば、子供が継続的に〈千住だじゃれ音楽祭〉の活動に参加することはなく、ワークショップそのものも継続していかなかった。しかしその一方で、「だじゃれ的關係」が時空間を隔てて生じることもある。例えば、《ああ、こんな感じ》がまったく別の場所でのワークショップで活用されていたり、2年後に〈音まち〉の別企画において同拠点から参加を受け入れたりしている。

それでは、担当行政職員は、このような「だじゃれ的關係」をどのように捉えていたのだろうか。行政職員は、基本的には、本体事業への継続的な参加としての「縁」を広げていくことを目指したいと考えていたようである。これは、1回目の振り返りで本体事業への参加の促し方について懸念を示していたことから分かる。しかしその一方で、この企画の特徴である「だじゃれ的關係」の魅力を理解し評価している。つまり、「だじゃれ的關係」が新たな「縁」に発展する可能性をもつが、そうならないこともあるということを理解しており、様子を見つつその成否を評価しているのである。これは、新規参加者や継続性が担保されていないにもかかわらず、1回目への評価が高かったこと、その一方で、2回続けても思うような「縁」は生まれず、企画を継続させようとはしなかったことなどからも分かる。

以上をまとめると、「縁」に基づく評価は「だじゃれ的關係」を接続することもあれば、切断することもあると言える。しかしその一方で、先述の時空間を隔てた「だじゃれ的關係」において見られたように、「だじゃれ的關係」はこのような「縁」に基づく切断を飛び越えて発現することもある。

#### 4-4-5. 「だじゃれ的關係」を「縁」に翻訳する困難

そして、このような理解に基づき、担当の行政職員が区内の担当外の行政職員や財政に対して「だじゃれ的關係」を「縁」に翻訳することで、本企画の制度的な基盤は保たれている。この点を理解するために、補足的な事例として、2020年度の企画〈世界だじゃれ音

Line音楽祭〉を参照したい。

2020年度3月から猛威をふるった新型コロナウイルスの影響によって、〈千住だじゃれ音楽祭〉は全面的にオンラインによる実施に移行した。先述のように、それまでは担当職員が長年現場に居合わせることでだじゃれ音楽の音楽的な特質を把握し、担当外の職員にそれを「翻訳」していた。しかし、企画のオンライン化に伴って、あらゆる担当外の行政職員が手元のデバイスで、ともすれば片手間に企画を見られる状況になった。これによって、これまで行政の担当職員がおこなっていた「翻訳」が機能しなくなり、担当外の職員にとって「だじゃれの関係」と「縁」はまったく違うものに映った。例えば、10月31日に実施した〈世界だじゃれ音Line音楽祭 Day1〉を受けて、担当外の職員から「参加者に身内が多いように見えた。もっと新たな参加者を取り込める企画にしていけばいいのではないか」、「（音楽的に前衛的すぎて）何がなんだかよくわからなかった」という声が聞かれたことが、振り返りの全体会議にて担当職員から報告された。これに対して会議後、担当職員は、筆者を含めた担当事務局スタッフに対して、次のように語った。

成果なんてすぐに生まれるものじゃないだろうし、少数でもすごく楽しんで参加してくれる人がいるのも、それはそれですごく価値があるものだと思っているんだけどね。この企画、嫌いじゃないからさあ…。(2020年11月)

これによって、「縁」に基づく「だじゃれの関係」への介入が生じ、「翻訳」のための回路を組み替えたり、企画や音楽の内容を変更したりするなど、担当職員と事務局スタッフとの協働によって試行錯誤を重ねることになった。例えば、担当外の行政職員を説得するために、「オンライン化に伴ってこれまであまりリーチできていなかった国外の人々とのコラボレーションが進んでいる」という論理を提案した。あるいは、新規参加者を獲得するために、区のネットワークを活用して学校を対象とした広報戦略を検討した。さらに、視聴者や参加者にとっての企画の見え方をより親切にするために、〈Day3〉ではだじゃれ音楽研究会が中心の演目によってより参加型の企画を、〈Day4〉ではゲストミュージシャンが中心の演目によってより視聴型の企画を検討し、実施することになった。

このように、「縁」と「だじゃれの関係」の重なりと異なりは、現場と行政どちらの立場も理解している担当職員の葛藤において表れることもある。担当行政職員は、行政的なアカウントビリティを担保する役割を持ちながらも、現場の創造性を理解してもいて、現場の事務局スタッフとの協働によって後者を前者へとつなげる方法を模索することで、企画の制度的基盤を保とうとしている。そして、このような試行錯誤を通じて、行政職員にとっての「縁」というアカウントビリティは「成果」に対する考え方が変わることによって揺らぎ、現場にとっての「だじゃれの関係」は行政による介入に対処することによって拡張されていくのである。



## 4-5. 小括

本章では、文化政策における現場の創造性とアカウンタビリティの関係という観点から、現場と行政における「つながり」について見てきた。〈音まち千住の縁〉における社会関係資本としての「縁」というコンセプト、あるいは〈千住だじゃれ音楽祭〉における「だじゃれ」というコンセプトは、いずれも音楽を介して人と人との「つながり」をつくるという期待が込められたものであった。一方で、だじゃれ音楽によってつくられる「だじゃれの関係」は、行政的なアカウンタビリティを担保する視点と衝突する「よく分からない」ものとしても扱われていた。このような衝突は、野村やだじゃれ音楽研究会、事務局スタッフが企画の位置づけを読み替えることによって、現場レベルで調整されていた。一方、より「つながり」の質が問われる局面になると、野村とだじゃれ音楽研究会が志向する「だじゃれの関係」と行政が期待する「縁」は、より複雑な関係をとっていた。前者は、状況に応じて一時的に、あるいは時空間を隔てて接続する可能性を持つ、飛躍を伴った関係であった一方、後者は継続的に保たれ蓄積される社会関係資本として扱われていた。中高生を対象とした音楽ワークショップでは、「縁」に基づく評価は「だじゃれの関係」を接続することもあれば、切断することもあった一方、「だじゃれの関係」はこのような「縁」に基づく切断を飛び越えて発現することもあった。また、企画のオンライン化の事例からは、担当行政職員が「縁」と「だじゃれの関係」の間で葛藤しながらも、現場の事務局スタッフとの協働によって、後者を前者へとつなげる方法を模索していたことが分かった。

このような状況は、現場の創造性とアカウンタビリティの関係という観点からはどのように捉えられるだろうか。〈千住だじゃれ音楽祭〉においては、「つながり」に関する概念であることをその共通点として、アカウンタビリティは社会関係資本としての「縁」に、現場の創造性は「だじゃれの関係」に置き換えることができた。まず、両者は相互依存の関係にあると言える。「だじゃれの関係」は「縁」を広げていくための潜在的な可能性を持っているし、「縁」は「だじゃれの関係」を実現させるための制度的な基盤を与えている。一方で、両者は衝突することもある。「縁」の実現につながりえないと判断された場合、「だじゃれの関係」は介入されることもあるが、その場合でも、「だじゃれの関係」は「縁」による切断をも飛び越えてより遠くに発現する。

ここにおいて、野村やだじゃれ音楽研究会、事務局スタッフなどの現場に関わる人々は、「縁」に基づく抑圧をのっとったりかわしたりすることによって「だじゃれの関係」へと接続しようとし、行政職員は、「だじゃれの関係」を可能な限り抑圧せずに「縁」としてのアカウンタビリティのロジックへと接続しようとしている。このような試行錯誤によって、「だじゃれの関係」は「縁」による抑圧をその飛躍のための足がかりとし、「縁」は「だじゃれの関係」によってより拡張した概念として捉え直されている。そしてそれは、音楽によるつながりを、基本的には一時的なものでありながら、継続的に蓄積さ



れる潜在性をはらむものとしても捉える、「つながりを期待する」という考え方によって成り立っている。

文化芸術事業に対する行政の支援は、その実践を可能にする制度的基盤を与える反面、その実践に対して抑圧を与えもする。両者の関係は、文化政策研究やコミュニティ音楽研究が示してきた素朴な社会的価値にも、あるいはそれに対する批判的言説が示してきた行政が求めるアカウンタビリティによる抑圧にも還元しえないものである。〈千住だじゃれ音楽祭〉において両者は、「だじゃれの関係」と「縁」という部分的に重なり合いながらも異なる「つながり」の性質によって、また両者をなんとか重ね合わせようとする行政職員や現場の試行錯誤によって、弁証法的に媒介されうるものなのである。

## 終章 結論

### 5-1. 各章のまとめ

本論文では、〈野村誠 千住だじゃれ音楽祭〉を主な対象として、作曲家・アマチュア・文化政策のあいだに張り巡らされた様々な葛藤とそれを乗り越えるための試行錯誤が、既存の音楽実践における問題点を乗り越える可能性を秘めていることを論じてきた。本章では、これまでの記述を総括した上で、第1章における歴史的・理論的枠組みと照らし合わせて更なる考察をおこないたい。

まず、序章でだじゃれ音楽の特徴について概観した後、第1章でその歴史的・理論的位置づけについて整理した。まず歴史的には、専門家が非専門家と積極的に関わろうとする実践の系譜をたどり、前衛音楽・実験音楽・コミュニティ音楽において、専門家・非専門家・制度という3つのアクターのいずれかを重視しすぎたり軽視しすぎたりすることで、実践が硬直するさまを明らかにした。次に、これを以下の3つの理論的問題として整理した。1つ目は、音楽学が対象としてきた作曲家におけるプロセスと結果の問題、2つ目は、社会学が対象としてきたコミュニティにおける個と集団の問題、そして3つ目が、文化政策研究が対象としてきた文化政策における現場の創造性とアカウントビリティの問題である。そして、これらの問題における二つの項をどちらにも還元せず両義的なものとして捉えるために、「偶然性」、「逸脱」、「つながり」という3つの概念に着目することを提案した。さらにこれらの問題は、テオドール・アドルノにおける「自然支配」の問題として整理できた。アドルノは、ある主体が対象を支配下に置くことも、主体から対象を切り離すことも批判し、「自然支配による自然支配の撤回」、あるいは「支配する主体が支配される対象によって制約されることで起こる創造」という契機に着目した。最後にこのような視点をアートマネジメント研究へと拡張し、芸術か社会かという区別を問わず、ある対象を管理・支配することと創造との関係を扱う新たな研究アプローチを提示した。

第2章では、作曲家の野村誠に焦点を当て、その作曲活動におけるプロセスと結果の関係を、偶然性という観点から明らかにした。偶然性の音楽においては、結果としての音楽作品よりもプロセスが重視されることが多く、野村自身もそのような文脈において評価されていた。しかし自身の発言を辿ると、ワークショップとポスト・ワークショップという区分などから、プロセスと結果を切り分けて両方を取ることを重視する考え方が見出された。一方で、だじゃれ音楽の作曲や演奏の流れを細かく見ていくと、このようなプロセスと結果の切り分けや専門家と非専門家の分業が明瞭になされているわけではないことが分かった。野村のふるまいにおける「無茶ぶり」からは、直前まで演奏の要素を決めないことで偶然性を呼び込みつつ、それによって呼び込まれた音やふるまいを野村がその場で逡巡しながらも判断する、すなわち「偶然性を引き受ける」ことで、結果を通じてプロセス

がより生かされ、プロセスを通じて結果がより豊かになる関係が実現していることが明らかになった。

第3章では、だじゃれ音楽研究会に焦点を当て、そこにおける個と集団の関係を、逸脱という観点から明らかにした。だじゃれ音楽研究会においては、メンバーシップが曖昧であったり、唐突な出席や欠席が頻繁にあったり、会話が脱線し続けたり、いつの間にか即興演奏が始まっていたりと、集団や企画の趣旨よりもそこから逸脱するような個人のふるまいが優先される「だじゃれの逸脱」が志向されており、このような特徴は社会的に良いとされる価値基準から逸脱する「駄」なものを価値化する「だじゃれ」の性質と共鳴しあっていた。メンバーごとに異なる性向や参加の方法を見ていくと、このような逸脱は、各々の個人的な経験や身体に根ざした非意図的かつ必然的なものでありながら、野村や熟練メンバーはそれを促すために自らが意図的に逸脱するようにふるまっており、両者は集団からの逸脱が集団的に価値化されているという状況を矛盾なく認識しているように思われた。子供を対象にしたワークショップの分析からは、非意図的か意図的かを問わず、逸脱的なふるまいを拾い上げたり、それを受けて困惑しながら試行錯誤したりすることで、逸脱が連鎖していき、音楽の創造へと繋げられるさまが明らかになった。ここにおいて、個に基づく逸脱は、それを促す集団的な熟練によって可能になっている一方、集団的な音楽づくりを制約するものでもあり、これを受けて試行錯誤を重ねることで、逸脱を促すふるまいの集団的な熟練が強化されていた。このような個と集団の循環的かつ両義的な関係こそが、個の集団からの逸脱を集団的に志向する、すなわち「逸脱を共有する」という一見矛盾した状況を成り立たせていた。

第4章では、だじゃれ音楽の文化政策としての側面に焦点を当て、そこにおける現場の創造性とアカウンタビリティの関係を、つながりという観点から明らかにした。〈音まち千住の縁〉における社会関係資本としての「縁」というコンセプト、あるいは〈千住だじゃれ音楽祭〉における「だじゃれ」というコンセプトは、いずれも音楽を介して人と人との「つながり」をつくるという期待が込められたものであった。一方で、だじゃれ音楽によってつくられる「だじゃれの関係」は、行政的なアカウンタビリティを担保する視点と衝突する「よく分からない」ものとして扱われてもいた。このような衝突は、野村やだじゃれ音楽研究会、事務局スタッフが企画の位置づけを読み替えることによって、現場レベルで調整されていた。一方、より「つながり」の質が問われる局面になると、野村とだじゃれ音楽研究会が志向する「だじゃれの関係」と行政が期待する「縁」は、より複雑な関係をとっていた。前者は、状況に応じて一時的に、あるいは時空間を隔てて接続する可能性を持つ、飛躍を伴った関係である一方、後者は継続的に保たれ蓄積される社会関係資本として扱われていた。中高生を対象とした音楽ワークショップでは、「縁」に基づく評価は「だじゃれの関係」を接続することもあれば、切断することもあった一方、「だじゃれの関係」はこのような「縁」に基づく切断を飛び越えてより遠くに発現することもあった。また、企画のオンライン化の事例からは、担当行政職員が「縁」と「だじゃれの関係」の間で葛藤しながらも、現場の事務局スタッフとの協働によって、後者を前者へとつ

なげる方法を模索していたことが分かった。ここにおいて、現場の創造性としての「だじゃれの関係」はアカウンタビリティとしての「縁」による抑圧をその飛躍のための足がかりとし、「縁」は「だじゃれの関係」によってより拡張した概念として捉え直されていた。そしてそれは、音楽によるつながりを、基本的には一時的なものでありながら、継続的に蓄積される潜在性をはらむものとしても捉える、「つながりを期待する」という考え方によって成り立っていた。

以下では、これらの章において得られた洞察が、理論的、歴史的、実践的にどのような意義をもちうるかについて、改めて整理・考察したい。

## 5-2. だじゃれ音楽の理論的意義

本節では、第2章から第4章で見てきた事象の共通点を整理することによって、第1章で提示した理論的問題との関係を明らかにする。

まず、それぞれに歴史的に受け継がれた問題として提示された、作曲家におけるプロセスと結果の関係、アマチュアにおける個と集団の関係、文化政策における創造性とアカウンタビリティの関係をそれぞれ整理したい。

野村誠は、参加者のふるまいによって偶然に生じた音楽的プロセスを、作曲家として引き受けて最終的な音響という結果へとつなげるように腐心していた。ここでは、偶然的に生じた音や参加者のふるまいが作曲家による音の構成へとフィードバックしている点において、結果への志向がプロセスを完全に抑圧しているわけではない。一方で、偶然的に生じたプロセスとしての音や参加者のふるまいをそのままにせず、それを可能な限り生かすべく結果としての音を構成している点において、プロセスを結果への志向から完全に切り離して直接的なものとしなしているわけでもない。ここにおいて、プロセスに基づく偶然性は、作曲家が志向する音楽的な結果を生み出すものである一方、結果を制約するものでもあり、それを受けて試行錯誤を重ねることで、野村の作曲技法は新たな展開を見せ、プロセスはより生かされる。すなわち、プロセスと結果が互いを制約しつつ可能にするという両義的かつ循環的な過程の中で試行錯誤を重ねることで、双方が変化しつつ音楽が創造されているのである。

だじゃれ音楽研究会は、集団から逸脱するような行為を積極的に促すべく、自らが逸脱したり他者の逸脱を拾い上げたりすることに腐心していた。ここでは、集団的な学習による熟練が個人の創造性に基づく逸脱を志向している点において、集団が個を完全に抑圧しているわけではない。一方で、参加者個人の創造性が集団によっても志向されている点において、個人を集団から完全に切り離して直接的なものとしなしているわけでもない。ここにおいて、個に基づく逸脱は、それを促す集団的な熟練によって可能になっている一方、集団的な音楽づくりを制約するものでもあり、これを受けて試行錯誤を重ねることで、逸脱を促すふるまいの集団的な熟練は強化され、個の逸脱はより際立っていた。す

なわち、個と集団が互いを制約しつつ可能にするという両義的かつ循環的な関係の中で試行錯誤を重ねることで、双方が変化しつつ音楽が創造されているのである。

行政は、行政的なアカウンタビリティとだじゃれ音楽による不確定な要素が多い音楽実践を両立させるべく、つながりという観点から「縁」と「だじゃれの関係」を重ね合わせることに腐心していた。ここでは、実践におけるだじゃれの関係がつねに行政的なアカウンタビリティをすり抜け続けている点において、アカウンタビリティが創造性を完全に抑圧しているわけではない。一方で、行政的なアカウンタビリティに基づく「縁」という考え方が実践における「だじゃれの関係」を可能にしている点において、創造性をアカウンタビリティから完全に切り離して直接的なものとしてみなしているわけでもない。ここにおいて、現場の創造性が生み出すつながりとしての「だじゃれの関係」は、行政的なアカウンタビリティとしての「縁」を生み出すものでありながら、必ずしもそうはならない場合もあり、これを受けて試行錯誤を重ねることで、行政職員の「縁」の捉え方はより柔軟なものになり、現場の「だじゃれの関係」はそれを足がかりにより遠くに関係を飛躍させていた。すなわち、現場の創造性とアカウンタビリティが互いを制約しつつ可能にするという両義的かつ循環的な関係の中で試行錯誤を重ねることで、双方が変化しつつ音楽が創造されているのである。

ここにおいて共通して見出すことができたのは、プロセスと結果、個と集団、創造性とアカウンタビリティという二項関係を、後者から前者への抑圧にも、後者から切り離された前者にも還元することなく、両者が向き合い続け、後者が前者を支配し、前者が後者を制約することで、両者が変容しつつ音楽が創造されているという特徴である。このような契機は、第1章で述べたように、アドルノが作曲家と音楽素材の関係において見出した弁証法的契機と重なり合うものであり、本論文および〈千住だじゃれ音楽祭〉はそれを作曲家、アマチュア、行政というより多様なアクター間の関係に拡張したものであったと言える。

### 5-3. だじゃれ音楽の歴史的意義

それでは、〈千住だじゃれ音楽祭〉において見られたこのような特徴は、既存の音楽実践に対してどのような意義を持ちうるだろうか。

前衛音楽では、聴衆を得ることが難しい先端的な芸術表現を目指して、作曲家が音楽的な結果を徹底的にコントロールすることを目指していた。しかしその活動を持続させるためには、制度に依存せざるを得なくなり、その結果として専門家のタコツボ化が起こり、前衛の美学は後退していった。一方、〈千住だじゃれ音楽祭〉において野村が目指す音楽的な新しさは、作曲家と音楽素材の二者関係にとどまるものではなく、非専門家や行政にまたがる多様なアクターとの関係においてはじめて成り立つものとして考えられていた。非専門家への「無茶ぶり」や非専門家自身の逸脱は、野村によって拾い上げられ引き受け

られることで、音楽的な新しさの糧になっていた。また、制度との関わりにおいてアカウントビリティを示す必要があることも、だじゃれの飛躍の前提となり、それを生み出すものとして捉えられていた。つまりここでは、音楽的な新しさを求めるために非専門家や制度との関わりが必要とされているのであり、専門家のタコツボ化や前衛の美学の後退はここにおいて免れている。

実験音楽では、作曲家が音楽的な結果をコントロールすることを放棄するために、非専門家との協働にプロセスとしての偶然性を見出した。しかしここでは、外部の組織や制度との関わりを持たなかったために、プロジェクトが継続するにつれて固定的なコミュニティ内でのヒエラルキー化が進み、やがて偶然性を担保することが難しくなり、瓦解に至ってしまった。一方、〈千住だじゃれ音楽祭〉では、偶然性や逸脱はコミュニティの熟練メンバーや野村によって拾い上げられたり促されたりすることで、はじめて生かされるものとして捉えられていた。また、コミュニティの継続による学習は、逸脱を拾い上げたり促したりするために自らが逸脱していく技術の熟練によっておこなわれており、これは継続的な参加によって熟練せずとも、非意図的に生み出しうるものでもあった。これによって、熟練が存在するが熟練者と新参加者が対等であるという状況が実現することで、コミュニティは開かれたものになり、その継続による硬直化やヒエラルキー化を免れている。

コミュニティ音楽は、文化政策において社会関係資本をはじめとした社会的価値を生み出すものとして位置づけられており、そこにおいて非専門家の参加はそのアカウントビリティを示すために必要なものとされていた。しかし、このようにエビデンスを第一に求めることによって、音楽的な新しさを追い求める側面は後退し、参加者の多様なニーズに対応することができず、実践は硬直化してしまった。一方、〈千住だじゃれ音楽祭〉において、アカウントビリティのためのエビデンスとなる社会関係資本としての「縁」というキーワードは、時間的・空間的に不確定な飛躍を伴う「だじゃれの関係」を制約しながらも、その源泉およびそのための足がかりとしても捉えられていた。つまりここでは、文化政策のアカウントビリティは音楽的な新しさのために必要なものと見なされており、アカウントビリティへの志向が実践を硬直化させる問題は、ここにおいて免れている。

つまりここでは、作曲家、アマチュア、制度が、それぞれに自らの目的を保持しつつ、かつ互いの目的を尊重しながら関わり合うことで、前衛音楽、実験音楽、コミュニティ音楽における問題がその内部において乗り越えられ、それらのどれでもありかつどれでもない新たな音楽実践が実現しているのである。

## 5-4. だじゃれ音楽の実践的意義

それでは、〈千住だじゃれ音楽祭〉においてこのような理論的・歴史的な新しさを可能にしている要因は、一体何なのであろうか。本論文の記述からは、この実践において特有

である以下の二点が、その要因として見えてきた。一点目は、だじゃれ音楽に特有の飛躍を志向する性質、そして二点目が、長年の協働関係によって各アクターが異なるアクターの視点を部分的に獲得している点である。以下では、これを整理することで、本研究やだじゃれ音楽がアートマネジメント実践に対して持ちうる意義を明らかにしたい。

これまで各章で見てきたように、だじゃれ音楽は、音の類似によって一見関係のない要素どうしをつなげる性質を持つ。結果によるプロセスの、集団による個の、アカウンタビリティによる創造性の抑圧や支配は、だじゃれ音楽のこのような性質に基づき、音楽的な飛躍のための足がかりとされている。

だじゃれを言うのには、思い切りや勇気が必要である。なぜなら、だじゃれはこれまでの会話の流れを切断して飛躍をもたらししてしまうし、そのような行為は一般的な価値基準からすると「駄」なものであるからである。このようなだじゃれの特徴に応じて、各章ではそれぞれ「無茶ぶり」、「駄」、「飛躍」という音楽的特徴が見出された。野村誠による「無茶ぶり」は、だじゃれ音楽研究会メンバーに対してだじゃれを言う時のような勇気を求めるものである。それは作曲家による抑圧であるとも取れる一方で、それによってはじめてプロセスを偶然に生じさせたりそれを拾い上げたりすることができる。だじゃれ音楽研究会による「駄」なものを価値とする志向は、その場で求められている価値基準から逸脱するようなふるまいを要請する。このようなふるまいは、一見集団的な音楽づくりの妨げとなる一方で、それによってはじめて音楽は新たな展開を見せる。だじゃれ音楽を介した「飛躍」を伴う関係は、必ずしも関係として継続的に蓄積せず、時間的・空間的な隔たりによって発現するものである。行政的に求められる社会関係資本としての「縁」は、このような「飛躍」を切断することもありながら、だじゃれ音楽はそれを足がかりとしてさらなる「飛躍」を生み出している。

ここでは、だじゃれ音楽の「無茶ぶり」、「駄」、「飛躍」を志向する性質が、結果によるプロセスの、集団による個の、アカウンタビリティによる現場の支配を、逆に後者を生かした創造へと変換している。すなわち、支配に関する問題が発生した時、その困難自体を音楽的な新しさを生み出す飛躍のための足掛かりとすることを、だじゃれ音楽は可能にしているのである。

しかしこのような事態は、だじゃれ音楽の性質によって自然に起こることではない。それを実現させるためには、ある主体が支配する対象によって制約を受けることで困難に直面しながらも、粘り強く試行錯誤を続けていくことが必要不可欠である。そしてそれを可能にしているのが、だじゃれ音楽に関わる各アクターが長年にわたって協働関係を築き上げ、それによって相互の立場を部分的に理解し身体化しているために、複数の立場を行ったり来たりしているという点である。

第2章で見たように、野村誠は、楽曲やコンサートのクオリティを引き受ける作曲家としての役割を果たしながらも、それと必ずしも合致しないだじゃれ音楽研究会の音楽実践の魅力を引き出そうともしており、両方の立場の間を行ったり来たりしながら音楽を創作している。第3章で見たように、だじゃれ音楽研究会メンバーは、個人の性向に基づき勝

手気ままに参加し時に逸脱する役割を自覚しそのようにふるまいながらも、野村からの影響によってファシリテーターとして他の参加者の逸脱をも促すふるまいをしたり、運営を気遣ったりもしている。第4章で見たように、行政職員は、社会関係資本としての「縁」を作り出すというエビデンスを企画に求めつつ、それと必ずしも合致しないだじゃれ音楽によって生まれる関係の魅力を身体的に理解してもいて、それらの差異に困惑しながらも、重なり合う部分に可能性を見出してもいる<sup>41</sup>。

このように、各アクターが長年の協働関係に基づきそれぞれの視点を部分的に獲得していることによって、自分の役割をつねに自覚しながら、他のアクターの立場との間を部分的に行ったり来たりすることが可能になる。しかしそれらは完全に一致することではなく、あるアクターにとって他のアクターは他者であり続け、そのふるまいには困らせられ続ける。ここにおいて見られたプロセスと結果、個と集団、創造性とアカウンタビリティの関係は、それを受けた逡巡や試行錯誤の連続によって、はじめて達成されうるものなのである。

この地点において、支配や管理と創造性の関係を調整するアートマネジメントのあり方も、新たな形で捉え直されることになる。筆者をはじめとしたアートマネージャーも、長年の協働によって、作曲家・参加者・行政職員それぞれのパースペクティブを部分的に内面化しつつ、それぞれのふるまいに困惑し続け、複数の間を行ったり来たりしながら調整に奮闘している。しかし本論文で示したように、このような意味におけるアートマネジメントという行為は、アートマネージャーによって占有されているものではなく、各アクターもまたそれぞれの形でおこなっているものとして捉え直すことができる。ここにおいて重要なのは、異なる意向を持つアクターが協働関係を粘り強く続けることによって、互いの異なる立場を理解しようとし続けること、その一方で、互いの予想外のふるまいを自らの理解の枠に押し込めることなくその都度真剣に受け止め続けること、このように互いが向かい合って試行錯誤を続けていくことで、互いが新たに出会い続け、それによって自らが変化することを厭わないことである。

このような洞察は、〈千住だじゃれ音楽祭〉の内部において観察できたものであるのみならず、他の実践においても観察できたり、他の実践における硬直を打破するためのヒントを与えたりするものでもありうる。なぜなら、だじゃれ音楽は歴史的に特異な存在である一方、歴史的構造に深く埋め込まれた存在でもあったからである。おそらく、第1章に

---

<sup>41</sup> このような、自らの立場を自覚しつつも他者の立場にも立ち、両者の間を行ったり来たりするような実践は、人類学者のウィラースレフが「二重のパースペクティブ」と呼ぶものに近い（ウィラースレフ 2018: 82）。ウィラースレフは、シベリア・ユカギールの狩猟民に関する民族誌の中で、狩りの際に人間は動物を模倣することで魅了し油断させなければならないが、一方で常に人間および狩猟民としてのアイデンティティを保ち続けなければ、狩りは成功しないし、場合によっては命の危険が生じってしまうと指摘する。つまり、狩猟のためには動物との「関わり（engagement）」を持ち、それを模倣する必要があるが、その一方で常に自分の人間としての役割を自覚する「再帰性（reflexivity）」を保ち続けなくてはならないのである。



において隘路に陥っているとして批判された前衛音楽・実験音楽・コミュニティ音楽も、実践を細かく見ると、必ずしも抑圧的な力に還元されるわけではなく、そこにはさまざまな弁証法的な出来事やその可能性が存在していたのではないか。あるいは、本論文において見られた、各アクターが逡巡しながらもなんとか音楽実践を実現させたり面白いものにしたたりしようとする骨折りは、あらゆる音楽実践において見られるものではないか。

研究者は、実践をつぶさに観察することで、時に大きな言説の中に還元され埋もれてしまう小さな葛藤を、丁寧に拾い上げていく必要がある。そしてそれは、実践に関わる人々においても同様である。現場の出来事を細かく観察し、それに対して柔軟かつ真剣に向き合い続け、時に葛藤しながらも実践の可能性を信じ続けるによってしか、新たな音楽は生まれ得ないのである。

## 5-5. 変化は続く——2020年以降の展開

最後に、本論文では部分的にしか触れることができなかった、2020年度以降の〈千住だじゃれ音楽祭〉の展開について言及することで、その行く末を示唆したい。

2020年3月以降の新型コロナウイルスの影響によって、音楽系の企画は軒並み延期や中止を余儀なくされた。〈音まち〉もその例外ではなく、さまざまな企画が中止・延期になった。

〈千住だじゃれ音楽祭〉では、2020年5月31日に〈千住の1010人 in 2020年〉という企画を実施予定であったが、これも延期・中止せざるをえなくなった。しかし、代わりに同日に〈第4回 だじゃれ音楽研究大会〉を実施し、活動をオンラインに切り替え、途切れることなく実験を重ねていった。野村は、活動のオンライン化に伴って、〈千住の1010人 in 2020年〉を〈千住の1010人 from 2020年〉に改名することを提案した。このアイデアには、もともとは一日限りで千住地域に集まることが想定されたイベントを、オンライン化することによって距離に関わらず参加できるという意味において空間的に拡張し、また1日で終わらせず連続的な企画シリーズにすることで時間的にも拡張する、というコンセプトが込められていた。つまり、新型コロナウイルスに伴う社会状況という大きな制約を、より新しい音楽の創造へとつなげたのである。

しかしその一方で、企画の形を変えることは、さまざまな困難を伴った。

第2章で見たように、〈千住だじゃれ音楽祭〉においては作曲家と参加者のはっきりとした分業がおこなわれていないことが多かったが、オンライン化に伴って両者は分離され、あまりにも未知の状況に置かれたために、野村の一般的な手法であるワークショップでの結果をポスト・ワークショップとして引き取る明確な分業体制がとられた。

だじゃれ音楽研究会メンバーは、第3章で見たように、オンライン化にそれぞれの形で反応した。すぐに適応しオンラインならではの参加方法を編み出したメンバーもいれば、最初は慣れなかったものの徐々に接続方法を覚えていったメンバー、あるいは、身体的・技術的な都合でいまだに十分に参加できていないメンバーもいる。どうしても参加できないメンバーのために、状況に応じて部分的に対面で集まる機会を設けてもいるが、厳しい状況は続いている。

第4章で見たように、これまでは担当の行政職員が音楽の場に居合わせることでその特質を

身体的に理解していたが、オンライン化で分離されることで、担当外のあらゆる行政職員が、ともすれば片手間に企画を見られる状況になった。また、新型コロナウイルスへの対策によって財政状況が逼迫し、それに伴って文化芸術事業を実施することへのアカウンタビリティがより強く求められるようになった。これによって、行政の〈音まち〉および〈千住だじゃれ音楽祭〉への風当たりは強くなり、それを受けた行政職員や現場の試行錯誤は続いている。

このように、新型コロナウイルスに伴う社会状況という新たな、そして最大の制約によって、さまざまな困難に直面しつつも、それを新たな音楽の創造へとつなげる試行錯誤は、2021年現在も続いている。異なる意向を持つアクターとの協働関係を粘り強く続け、その都度の状況の制約に応じて自己を柔軟に変化させ、それによって音楽を創造するだじゃれ音楽の営みは、終わることのないものである。

# 参考文献

## 外国語文献

- Ansdell, Gary, and Tia DeNora. 2016. *Musical Pathways in Recovery: Community Music Therapy and Mental Wellbeing*. Routledge.
- Bartleet, Brydie-Leigh, and Lee Higgins, eds. 2018. *The Oxford Handbook of Community Music*. Oxford University Press.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press.
- . 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2, no. 1: 7–36.
- . 2010. "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn." *Journal of the Royal Musical Association* 135, no. 2: 205–243.
- . 2011. "Music and the Materialization of Identities." *Journal of Material Culture* 16, no. 4: 376–388.
- . 2012. "Music and the Social." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, 261–274. Routledge.
- . 2017. "After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic." In *Improvisation and Social Aesthetics*, edited by Georgina Born, Eric Lewis, and Will Straw, 33–58. Duke University Press.
- Callon, Michel. 1984. "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay." *The Sociological Review* 32, no. 1: 196–233.
- Cook, Nicholas. 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance." *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* 7, no. 2: 1–31.  
[http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mt\\_o.01.7.2/mto.01.7.2.cook\\_frames.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mt_o.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html)  
(accessed October 28, 2021).
- Court, Benjamin. 2017. "The Politics of Musical Amateurism, 1968–1981." Doctor Dissertation in University of California.
- Dennis, Brian. 1970. *Experimental Music in Schools: Towards a New World of Sound*. Oxford University Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- . 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press.
- Goehr, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music (Revised Edition)*. Oxford University Press.
- Goffman, Erving. 1981. *Forms of Talk*. University of Pennsylvania Press.
- Gomart, Emilie, and Antoine Hennion. 1999. "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users." *The Sociological Review* 47, no. 1: 220–47.
- Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: an Anti-musicology of the Pop Song." *Popular Music* 3: 159–193.
- . 1989. "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music." *Science, Technology, & Human Values* 14, no. 4: 400–424.

- . 2001. "Music Lovers: Taste as Performance." *Theory, Culture & Society* 18, no. 5: 1-22.
- . 2015. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Translated by Margaret Rigaud, and Peter Collier. Routledge.
- Higgins, Lee. 2012. *Community Music*. Oxford University Press.
- Higgins, Lee, and Patricia S. Campbell. 2010. *Free to Be Musical: Group Improvisation in Music*. Rowman & Littlefield Education.
- Higgins, Lee, and Lee Willingham. 2017. *Engaging in Community Music: An Introduction*. Routledge.
- Jones, Patrick, and Thomas Langston. 2012. "Community Music and Social Capital." In *The Oxford Handbook of Music Education*, edited by Gary McPherson, and Graham Welch, 120–137. Oxford University Press.
- Keil, Charles. 1987. "Participatory Discrepancies and the Power of Music." *Cultural Anthropology* 2, no. 3: 275-283.
- . 1995. "The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report." *Ethnomusicology* 39, no. 1: 1-19.
- Keil, Charles, and Steven Feld. 1994. *Music Grooves*. University of Chicago Press.
- Latour, Bruno, and Steve Woolgar. 1979. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Sage.
- Langston, Thomas, and Margaret Barrett. 2008. "Capitalizing on Community Music: A Case Study of the Manifestation of Social Capital in a Community Choir." *Research Studies in Music Education* 30, no. 2: 118–138.
- Matarasso, François. 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Comedia.
- . 2013. "'All in this Together': The Depoliticisation of Community Art in Britain, 1970-2011. " <http://parliamentofdreams.com/articles-and-papers/>
- McKay, George, and Ben Higham. 2011. *Community Music: History and Current Practice, its Constructions of 'Community', Digital Turns and Future Soundings*. The Connected Communities.
- Pavlicevic, Mercedes, and Gary Ansdell, eds. 2004. *Community Music Therapy*. Jessica Kingsley.
- Piekut, Benjamin. 2014. "Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965–1975." *Journal of the American Musicological Society*, 67, no. 3: 769-824.
- . 2018. *Henry Cow: The World is A Problem*. Duke University Press.
- Rimmer, Mark. 2009. "'Instrumental' Playing? Cultural Policy and Young People's Community Music Participation." *International Journal of Cultural Policy* 15, no. 1: 71-90.
- Reeves, Christopher M. 2020. "The World's Worst." In *The World's Worst: A Guide to the Portsmouth Sinfonia*, edited by Christopher M. Reeves, and Aaron Walker, 157-181. Soberscove Press.
- Star, Susan Leigh, and James R. Griesemer. 1989. "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39." *Social Studies of Science* 19, no. 3: 387-420.
- Stebbins, Robert. 1982. "Serious Leisure: A Conceptual Statement." *The Pacific Sociological Review* 25, no. 2: 251-272.
- Stevens, John. 2007. *Search and Reflect*. Rockschoool.
- Taruskin, Richard. 2007. "The Musical Mystique." *The New Republic* 237, no. 8: 34–45.
- Tilbury, John. 2008. *Cornelius Cardew: A Life Unfinished*. COPULA.

## 邦語文献

- 足立区 2014 「足立区シティプロモーション戦略方針・アクションプラン」  
<https://www.city.adachi.tokyo.jp/citypro/documents/26cp.pdf> (2021年10月28日閲覧)
- 2016 「足立区基本構想」  
<https://www.city.adachi.tokyo.jp/documents/30719/adachikukihonkousou.pdf> (2022年4月28日閲覧)
- 2017 「足立区基本計画」  
<https://www.city.adachi.tokyo.jp/documents/39116/kihonkeikakukaiteimae.pdf> (2022年4月28日閲覧)
- 2018a 「平成30年度 予算編成のあらまし」  
<https://www.city.adachi.tokyo.jp/documents/38648/30aramashi.pdf> (2022年4月28日閲覧)
- 2018b 「足立区文化芸術基本条例」  
<https://www.city.adachi.tokyo.jp/documents/1544/bunnkageijyutukihonnyourei.pdf> (2022年4月28日閲覧)
- 2019 「平成31年度 予算編成のあらまし」  
<https://www.city.adachi.tokyo.jp/documents/42519/31aramashi.pdf> (2022年4月28日閲覧)
- アートアクセスあだち 音まち千住の縁 2020a「楽譜(2020)のダウンロード」『野村誠 千住だじゃれ音楽祭 特設ウェブサイト』 <https://aaasenju.wixsite.com/dajaremusic/2020score> (2021年10月28日閲覧)
- 2020b「音まちの人びと 自作スピーカーを背負い、自作アンプをぶら下げて、演奏を！」『音まち千住の縁広報誌 ウェブ版』 2020年12月29日  
[https://aaasenju3.wixsite.com/otomachipaper/post/hitobito\\_sakai](https://aaasenju3.wixsite.com/otomachipaper/post/hitobito_sakai) (2021年10月28日閲覧)
- 2021a 「「アートアクセスあだち 音まち千住の縁」とは」『アートアクセスあだち 音まち千住の縁 ウェブサイト』 <https://aaa-senju.com/about> (2021年10月28日閲覧)
- 2021b 「野村誠 千住だじゃれ音楽祭 「だじゃれ音楽研究会」メンバー募集中！」『アートアクセスあだち 音まち千住の縁 ウェブサイト』 <https://aaa-senju.com/p/8599> (2021年10月28日閲覧)
- アドルノ、テオドル 1996a 「時間のない流行 ジャズについて」『プリズメン』 渡辺祐邦、三原弟平(訳)、175-196 筑摩書房
- 1996b 『否定弁証法』 木田元、他(訳) 作品社
- 1998 「楽師音楽を批判する」『不協和音 管理社会における音楽』 三光長治、高辻知義(訳)、113-191 平凡社
- 2007 『新音楽の哲学』 龍村あや子(訳) 平凡社
- 2018 「アンフォルメル音楽の方へ」『アドルノ音楽論集 幻想曲風に』 岡田暁生、藤井俊之(訳)、343-408 法政大学出版局
- 伊藤裕夫 1993 「欧米におけるアートマネジメント教育の現状と課題」 電通総研
- 2009 「アーツ・マネジメントを学ぶこととは」『アーツ・マネジメント概論 三訂版』 小林真理・片山泰輔(監修・編)、11-25 水曜社
- (2016) 「アートマネジメント」『文化経済学——軌跡と展望』 文化経済学会<日本>(編)、291-304 ミネルヴァ書房
- インゴルド、ティム 2017 「大地、風、空、そして天候」 古川不可知(訳) 『現代思想 3月臨時増刊号 総特集 人類学の時代』 第45巻4号:170-191

- ウィラースレフ、レーン 2018 『ソウル・ハンターズ——シベリア・ユカギールのアニミズムの人類学』 奥野克己、近藤祉秋、古川不可知（訳） 亜紀書房
- ウォルフ、クリスティアン 1991 「音楽と政治」『現代音楽のポリティックス』 小林康夫（編） 近藤譲（訳）、57-80 水声社
- エニョン、アントワヌ 2011 「音楽とその媒体——新しい音楽社会学に向けて」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』 マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャード・ミドルトン（編） 若尾裕（監訳）、アルテスパブリッシング.
- 片山杜秀、白石美雪、檜崎洋子、沼野雄司 2011 『日本の作曲 2000-2009』 アルテスパブリッシング
- 勝村（松本）文子、田中鮎夢、吉川郷主、西前出、水野啓、小林慎太郎 2008 「住民によるアートプロジェクトの評価とその社会的要因——大地の芸術祭 越後妻有トリエンナーレを事例として」『文化経済学』第6巻1号：65-77
- 川崎賢一、佐々木雅幸、河島伸子 2002 『アーツ・マネジメント』 放送大学教育振興会
- 北澤潤 2015 「「もうひとつの日常」を生み出すアートプロジェクトに関する研究」 東京藝術大学提出博士論文
- ギブソン、ジェイムズ 1985 『生態学的視覚論——ヒトの知覚世界を探る』 古崎敬、他（訳） サイエンス社
- 熊倉純子、榎原彩（編著） 2020 『アートプロジェクトのピアレビュー——対話と支え合いの評価手法』 水曜社
- ケージ、ジョン 1996 『サイレンス』 柿沼敏江（訳） 水声社
- 小林真理 2018 「自治体文化行政論再考——文化行政が目指すもの」『文化政策の現在3——文化政策の展望』 小林真理（編）、85-96 東京大学出版会
- 佐々木晃彦（編著） 1994 『芸術経営学講座』 東海大学出版会
- シェーファー、マリー 1992 『サウンド・エデュケーション』 鳥越けい子、若尾裕、今田匡彦（訳） 春秋社
- 島崎篤子 2010 「日本の音楽教育における創造的音楽学習の導入とその展開」『文教大学教育学部紀要』第44集：77-91
- 庄野進 1976 「転換期の音楽としてのJohn Cageの偶然性による音楽」『音楽学』第23巻3号：139-151
- 1991 『聴取の詩学——J・ケージからそしてJ・ケージへ』 勁草書房
- 白川昌生 2010 『美術館・動物園・精神科施設』 水声社
- スモール、クリストファー 2011 『ミュージキング——音楽は＜行為＞である』 野澤豊一、西島千尋（訳） 水声社
- 田邊健太郎 2018 「分析美学における音楽の存在論は何をどのように論じているのか」『ポピュラー音楽研究』第21巻：35-43
- トゥリノ、トマス 2015 『ミュージック・アズ・ソーシャル・ライフ——歌い踊ることをめぐる政治』 野澤豊一、西島千尋（訳） 水声社
- 取手アートプロジェクト実行委員会 2007 『取手アートプロジェクト2006——一人前のいたずら一仕掛けられた取手』 取手アートプロジェクト実行委員会
- ナイマン、マイケル 1992 『実験音楽——ケージとその後』 椎名亮輔（訳） 水声社
- 中川真、フィルムアート社編集部（編） 2011 『これからのアートマネジメント——“ソーシャル・シェア”への道』 フィルムアート社
- 中村美亜 2013 『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー』 水声社

- 2016 「『文化力』とは何か？——東日本大震災後の『音楽の力』に関する学際研究が示唆すること——」『文化政策研究』第10号：30-48
- 日本戦後音楽史研究会（編） 2007 『日本戦後音楽史 下』 平凡社
- 野田邦弘 2014 『文化政策の展開——アーツ・マネジメントと創造都市』 学芸出版社
- 野村総合研究所 2015 『平成26年度文化庁委託事業 社会課題の解決に貢献する文化芸術活動の事例に関する調査研究 報告書』 野村総合研究所
- 野村誠 2009 「John Richardsと再会」 『野村誠の作曲日記』 2009年11月15日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/20091115/p2> （2021年10月28日閲覧）
- 2013 「だじゃれ／ガムラン／邦楽／即興」 『野村誠の作曲日記』 2013年10月27日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/20131027/p1> （2021年10月28日閲覧）
- 2014 「だじゃ研とマネジメント隊」 『野村誠の作曲日記』 2014年7月12日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/20140712/p1> （2021年10月28日閲覧）
- 2015 『音楽の未来を作曲する』 晶文社
- 2017 「君は来ないと行けない」 『野村誠の作曲日記』 2017年3月17日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/20170317> （2021年10月28日閲覧）
- 2018 「多分、時代の大きな転換点となるコンサート」 『野村誠の作曲日記』 2018年2月4日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/20180204> （2021年10月28日閲覧）
- 2019 「インドネシアのカリスマ作曲家メット到着」 『野村誠の作曲日記』 2019年10月19日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/2019/10/19/000000> （2021年10月28日閲覧）
- 2020a 「ヒンデミット90年前の参加するための音楽」 『野村誠の作曲日記』 2020年4月3日  
<https://makotonomura.hatenablog.com/entry/2020/04/03/000000> （2021年10月28日閲覧）
- 2020b 「07. 評価不能」 『問題行動マガジン』 2020年12月4日  
<http://mdkdm.com/susume007/> （2021年10月28日閲覧）
- 2021 「コロナ以降のアートマネジメント／千住の1010人 from 2020」 『野村誠の作曲日記』  
 2021年1月21日 <https://makotonomura.hatenablog.com/entry/2021/01/21/000000> （2021年10月28日閲覧）
- 登久希子、兼松芽永 2020 「特集「協働／プロセスの人類学 同時代のアートをめぐる省察から」序」  
 『国立民族学博物館研究報告』第45巻2号：237-260
- バットナム、ロバート 2006 『孤独なボウリング——米国コミュニティの崩壊と再生』 柴内康文  
 （訳） 柏書房
- 韓河羅 2020 「アートプロジェクトに関与する自治体の役割とジレンマ——東京都足立区シティプロモーション課と《アートアクセスあだち 音まち千住の縁》を事例に」 東京藝術大学提出修士論文
- ビショップ、クレア 2016 『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
- ヒューイソン、ロバート 2017 『文化資本——クリエイティブ・ブリテンの盛衰』 小林真理（訳）  
 美学出版
- 吹上裕樹 2015 「社会を媒介する音楽——出来事の生成理論をめざして——」 関西学院大学提出博士論文
- 福島真人 2020 「言葉とモノ——STSの基礎理論」『科学技術社会論の挑戦3 「つなぐ」「こえる」「動く」の方法論』 藤垣裕子（編） 東京大学出版会
- 福中冬子（編訳） 2013 『ニュー・ミュージコロジー——音楽作品を「読む」批評理論』 慶應義塾大学出版会
- 藤田直哉（編著） 2016 『地域アート——美学／制度／日本』 堀之内出版

- 藤村晶子 2018 「「音楽の共同体」——ヒンデミット1920年代の模索」『ドイツ研究』第52号：112-119
- ブルデュー、ピエール 1990 『ディスタンクシオン——社会的判断力批判 I・II』 石井洋二郎（訳） 藤原書店
- ブーレーズ、ピエール 1982 『ブーレーズ音楽論——徒弟の覚書』 船山隆、笠羽映子（訳） 晶文社
- 文化庁×九州大学共同研究チーム（編） 2020 『評価からみる“社会包摂×文化芸術”ハンドブック——一人ひとりの課題にせまり社会に新しい価値観をつくる』 九州大学ソーシャルアートラボ
- 分藤大翼 2010 「相互行為のポリフォニー——バカ・ピグミーの音楽実践」『インタラクシオンの境界と接続』 木村大治、中村美知夫、高梨克也（編）、207-228 昭和堂
- ペインター、ジョン、ピーター・アストン 1982 『音楽の語るもの——原点からの創造的音楽学習』 山本文茂、坪能由紀子、橋都みどり（訳） 音楽之友社
- ベイリー、デレク 1981 『フリー・インプロヴィゼーション——即興演奏の彼方へ』 竹田賢一、木幡和枝、斉藤栄一（訳） 工作舎
- ベッカー、ハワード 2011 『完訳 アウトサイダーズ——ラベリング理論再考』 村上直之（訳） 現代人文社
- ホルクハイマー、マックス、テオドール・アドルノ 2007 『啓蒙の弁証法——哲学的断想』 徳永恂（訳） 岩波書店
- 増野亜子 2017 「書評：トマス・トゥリノ著、野沢豊一・西島千尋訳『ミュージック・アズ・ソーシャル・ライフ—歌い踊ることをめぐる政治』」『音楽学』第63巻1号：32-34
- 松本茂章（編著） 2021 『はじまりのアートマネジメント——芸術経営の現場力を学び、未来を構想する』 水曜社
- マートン、ロバート 1961 『社会理論と社会構造』 森東吾、他（訳） みすず書房
- 宮入恭平、杉山昂平（編） 2021 『「趣味に生きる」の文化論——シリアスレジャーから考える』 ナカニシヤ出版
- 毛利嘉孝（編著） 2017 『アフターミュージッキング——実践する音楽——』 東京藝術大学出版会
- 守博紀 2020 『その場に居合わせる思考——言語と道徳をめぐるアドルノ』 法政大学出版局
- 楊淳婷 2016 「アートによる多文化の包摂——日本人の外国人住民に対する「寛容な意識づくり」に着目して」『文化政策研究』第10号：65-83
- 吉田隆之 2015 『トリエンナーレはなにをめざすのか——都市型芸術祭の意義と展望』 水曜社
- ライル、ベルナル 2016 『複数的世界——社会諸科学の統一性に関する考察』 村井重樹（訳） 青弓社
- ラトゥール、ブルーノ 2008 『虚構の「近代」——科学人類学は警告する』 川村久美子（訳） 新評論
- 2019 『社会的なものを組み直す——アクターネットワーク理論入門』 伊藤嘉高（訳） 法政大学出版局
- レイヴ、ジーン、エティエンヌ・ウェンガー 1993 『状況に埋め込まれた学習——正統的周辺参加』 佐伯胖（訳） 産業図書
- ロビンズ、クライヴ 2007 『音楽する人間——ノードフ・ロビンズ創造的音楽療法への遙かな旅』 生野里花（訳） 春秋社
- 鷲田めろ 2009 「アートプロジェクトの政治学」『展示の政治学』 川口幸也（編） 水声社
- 渡辺裕 2012 『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化』 中央公論新社



# 謝辞

本論文は、さまざまな人々との出会いによって成り立っているものである。

まず何より、野村誠さんとだじゃれ音楽研究会のみなさんとの出会いなくして、この論文は存在しなかったばかりか、今の筆者も存在しなかっただろう。野村さんは、つねに飄々と明るく、新しい音楽の可能性を見せ続けてくださった。だじゃれ音楽研究会のみなさんは、研究対象であるより前に、そしてこれからも、かけがえのない音楽仲間である。みなさんと共にする音楽の場は、いつも筆者の理解を超えてくるものであり、この摩訶不思議で奇天烈な音楽の面白さをなんとか言葉にしようとあがいていたら、いつの間にか9年間も大学に居続けることになってしまった。この過程は、研究としてまとめる以前に、まず現場の困難として経験されるものであり、それを受けた〈音まち〉（元）スタッフの櫻井駿介さん、西川汐さん、吉田武司さん、長尾聡子さんとの継続的な議論は、この研究にも大いに反映されている。

このようにマイペースに研究を続ける筆者を、指導教員であり主査の熊倉純子先生は、9年間にわたっていつも適度な距離感で見守り続けてくださった。先生の、現場で起こる出来事に感じた「もやもや」を第一に考える姿勢や、それを鋭く言葉にする慧眼は、つねに筆者の指針であり続けた。学内副査の毛利嘉孝先生は、その音楽に対する深い知識と洞察から新鮮な視点を与え続けてくださり、箕口一美先生は、現場と音楽に対して深い愛を持ち続けることの大切さを教えてくださった。外部副査をお願いした九州大学の中村美亜先生は、音楽が社会に対して持ちうる意味を分析する明晰な視点を、東京大学の福島真人先生は、音楽外の視点から実践を多角的かつ構造的に見る視野の広さを与えてくださった。

また本論文は、さまざまな人々との授業や共同研究、研究会によって得られた洞察を、多分に含み込んでいる。熊倉純子ゼミの先輩・同期・後輩のみなさんとの授業でのディスカッションからは、現場で起こる困難に向き合い続けることの大切さを学んだ。中でも、韓河羅さん、富山紗瑛さん、森下響さんと継続的におこなってきた勉強会は、現場での「もやもや」を遠慮せずに共有しあうことのできる貴重な機会だった。また、修士課程の頃から継続的に参加させていただいている「音楽人類学研究会」は、人々の音楽実践を言葉にすることの困難と魅力を、広い視野から考え直すような場であった。特に、日本文化人類学会定例研究会での企画「孤独と共在：音楽の「つながり」を再考する」を共に作り上げた相田豊さん、吉川侑輝さん、土田まどかさん、内住哲生さん、またボーンやエニョンの文献の読書会を共に継続的におこなっている佐本英規さん、吉川侑輝さんは、よき思考のスパリング相手になってくださった。修士課程の頃にスタッフをしていた事業「東

京迂回路研究」での経験や出会いは、筆者の考え方の根底を形作ったものである。その頃のメンバーであった長津結一郎さん、三宅博子さんとは、その後も継続的に勉強会を続けており、ともすれば分かりづらい筆者の研究の価値を信じ続けてくださった。授業でお世話になった葛西周先生からは、研究の内容のみならず、研究者としてのキャリアの面からも、さまざまなご助言をいただいた。

最後に、研究活動をさまざまな形で支えてくれた家族と友人たちに、心から感謝の意を申し上げたい。