

〈音楽する〉とはどういうことか？

——多文化社会における音楽文化の意義を考えるための予備的考察——

中 村 美 亜

日本では、2001年に文化芸術振興基本法が施行され、文化芸術の振興に対する期待が高まった（根本2003）。文化政策やアート・マネジメント関連の学会も相次いで設立され、これらの分野で新しい取り組みが活発になってきた¹。近年では、高齢者や障害のある人たちとの音楽活動や地域振興策の一つとして、音楽が用いられることも増えてきている（eg. 野村他2006；坂倉2008）。音楽は善であり、人や社会を豊かにするものだという発想は多くの共感を生み、新しい活動の輪が広がりつつある。しかし、音楽は人に幸福をもたらすものであると同時に、人を傷つけるものでもある。受容的であると同時に、排他的なものでもある。仮に人が生を全うするために音楽は有益だとすれば、そこには一定の条件があるはずである。いわゆる「芸術音楽」がいつも心を豊かにするわけでもなければ、どんな内容でもいいから何か音楽をすればよいというものナンセンスである。社会学的・実践理論的な新しいアプローチは大いに歓迎される一方で、〈音楽する〉ことに関する基本的理解についても同時に深めていく必要がある。

本論文の目的は、音楽をプロセスとして、文化として、生きる糧の一つとして捉え直すことで、〈音楽する〉とはどういうことかを再定義することである。単に「音楽」というのではなく、〈音楽する〉というのには理由がある。音楽研究では長い間、音楽は意味を内包する自律したテキストとして、いわば“モノ”として扱われてきた。たしかに音楽は音響学的な物理的実体であり、空気の振動によって私たちに生理的な反射反応を引き起こす。しかし、その音が反射反応以上の意味をもたらすのだとすれば、それは人間が音に関する文化を育んできたからに他ならない。そして、人間がそうした文化を育んできたとすれば、そこには何らかの必然があったからに違いない。社会の至るところに音楽が溢れ、音楽の存在理由がわからなくなりかけている今日、〈音楽する〉という“コト”が、私たちにとってどのような意味をもつのかを改めて問いかけることは不可避である。

近年英語圏では、〈音楽する〉ことの意味を問い直す研究が数多く発表されるようになってきている。例えば、長年音楽教育に携わったクリストファー・スモールは「ミュージッキング」という概念を提唱し、その後の音楽研究に大きな影響を与えた（Small 1998）。また、演劇研究と文化人類学が交錯したところから生まれたパフォーマンス・スタディーズや、発話理論から発展した「パフォーマティヴィティ」の概念も、音楽に対する認識の再考を促した（eg.

シェクナー1998；Madrid 2009)。さらに、カルチュラル・スタディーズは、文化と音楽の関係は静的に定まっているのではなく、文化的ダイナミックスの中で常に交渉され、新しく生み出され続けていくものであることを明らかにした (eg. ギルロイ2006；ローズ2009)。そして、「コミュニティ音楽療法」と呼ばれる新しい分野では、人びとが音楽をどのように活用しているかという研究が、従来の音楽学や新しい研究領域と結びついて成果を出し始めている (eg. Stige 2002；Pavlicevic et al. 2004；Stige et al. 2010)。こうした潮流の中で音楽学の分野でも、21世紀に入って改めて音楽演奏や音楽的創造性、即興演奏や録音音楽に関する研究が多数出版されるようになった (eg. Cook 2001；Rink 2002；Deliege et al. 2006；Solis et al. 2009；Cook et al. 2009)。

本論文はこれらの動向を踏まえ、現代社会における音楽の多文化状況の中で〈音楽する〉ことの意味を改めて考察していく。具体的には音楽教育、パフォーマンス・スタディーズ、認知科学、カルチュラル・スタディーズ、音楽療法理論の領域における最近の研究成果に、音楽学（民族音楽学を含む）で培われてきた知見を重ね合わせるという学際的方法をとる。スモールの「ミュージッキング」概念の検証から始め、その意義を確認すると同時に、そこで問題点や考察不十分とされた点について、他の先行研究を参照しながら検討を重ねていく。とりわけ音の知覚や認識に関する身体記憶の問題、アイデンティティの形成と文化変容の関係、そして音楽の文化伝統とセルフ・ケアとの関わりに着目し、グローバル化した現代社会における音楽文化の意義や芸術音楽のあり方を問う、より大きな論考への足がかりを作っていくことを目標とする。

1. ミュージッキング

〈音楽する〉とはどういうことか。西洋芸術音楽（あるいはクラシック音楽）と呼ばれるジャンルをバックボーンに発展した音楽学では、音楽は作曲者によって生み出されるものと見なされてきた。音楽の意味を形作るのは音どうしの構造的関係（テキスト）であり、その音楽的テキストこそが音楽作品とされた。そして文学や絵画のように、作者によって作られた楽譜が研究対象となった。もちろん、楽譜は紙に記された音符や休符などから成る記号でしかなく、音楽そのものではない。しかし、楽譜という音楽的テキストを研究することが、音楽を研究するのと同義とみなされ、演奏者や聴取者の存在は後景へと追いやられた (cf. Kerman 1985；Cook et al. 1999；Clayton et al. 2003；Stobart 2008)。

しかし、こうした前提が現実と乖離しているのは明らかである。スモールは『ミュージッキング』で、音楽を人間がおこなう行為ではなくモノとみなしてしまうのは、プラトン以降西洋哲学のもつ悪弊であると断じた (Small 1998, 2)。日本にも大きな影響力をもつ音楽学者カール・グールハウスの見解—「音楽の主体は、一義的に時代を超越して残された重要な音楽作品である。音楽史に大切なのは作品概念であって、出来事ではない」—を引き合いに出

しながら²、音楽の意味は音楽的テキストにあるという考えを次の四点から批判する(5-7)。第一に、音楽を演奏するというのが、音楽創造プロセスの一環として位置づけられていない。第二に、音楽演奏(musical performance)は、作曲者から聴取者への一方的なコミュニケーションだと見なされている。第三に、音楽を演奏することが、演奏される音楽よりも重要な意味をもつことはないとされている。第四に、どの音楽作品も、独立した自律的存在と考えられている。以上の理由から、音楽の究極的な意味は音楽という客体にあるのではなく、それを実践する行為にこそ存在するという持論を展開し、スモールは「ミュージッキング」の概念を提唱する。

ミュージッキング(musicking)というのは、動詞の“music”に“ing”をつけ動名詞化したものである。日本語でいえば「音楽する」を名詞にした「音楽すること」にあたるだろう。ミュージッキングとは、「音楽演奏に何らかの形で関わること」で、「演奏することでも、聴くことでも、練習することでも、作曲することでも、踊ることでもいい」と定義されている(9)。音楽演奏に意識的に注意を向けるのであれば、CDなどに録音された音楽やバックグラウンド・ミュージックを聴くこともミュージッキングである。場合によっては、会場のチケットもぎりや楽器運搬、音響管理なども含まれると記されている。範囲をどう設定するかということに関しては、後述するように議論の余地があるが、ミュージッキングの概念で強調しなくてはならないのは、それが「音楽演奏に何らかの形で関わること」を意味するのであり、その音楽的内容に対する価値判断は一切停止するということである。

このようにスモールは、音楽を「作品」や「音のテキスト」と見るのではなく、音楽が実践される場の「活動」や「出来事」と捉え、そこで起きていることを順々に描き出す。とくにこの著作では、シンフォニー・コンサート自体を一つのミュージッキングと見なすことで、演奏のレパートリーや演奏解釈だけでなく、コンサート・ホールのロケーション、コンサート・ホール内の建築的特徴、演奏者どうしの関係、聴衆と演奏者との関係などについても検討を重ねていく。そしてシンフォニー・コンサートは、西洋近代に生まれた市民社会という新しい公共空間における理想的な秩序と関係性を体現した儀式に他ならず、現在「産業化時代に形成された中流・上流階級に安心感を与える装置」として機能している、とスモールは結論づける(193)。

その上で、音楽的テキストにおける美の普遍性を唱える作曲家や音楽学者は、彼らの価値観を他者に押しつけていると批判し、次のように記す。「楽譜は神聖なもので、いかなることがあっても改変を加えてはいけなとか、作曲当時に演奏された方法にできるだけ近づけなければならないという規則などどこにもない。もしそんな規則があるとしたら、それは20世紀になってから、音楽的テキストの統制権拡大の一環として、作曲家や音楽学者によって作り出されたものに過ぎない(略)。音楽作品を演奏しようとする者が、そんな規則に従順である必要はない。演奏は演奏者のため、聴衆のためのものであり、作曲者や、ましてや作品そ

のもの、あるいは音楽学者のものでは決してない」(217)。このようにスモールは、音楽を演奏する者は自らの美的価値観に従って演奏すべきだと主張する。同時に、既に存在している曲だけでなく、自分たちで自分たちの音楽を作り出すことも重要であると記す。記憶に刻まれている音のストックの中から、その場にふさわしいと思う音楽を表現していくことが大切だというのである(218)。それがおそらくスモールの理想とする「ミュージッキング」の真の姿なのだろう。

以上のように、音楽を名詞としてではなく、動詞として捉える「ミュージッキング」というアイディアはさまざまな反響を呼んだ。例えば、音楽学者ニコラス・クックは、「もし“演奏者に演奏するものを与えるために音楽作品が存在している”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部分を占めているということだ」とやや感情的に異論を唱える。クックは演奏研究の第一人者であり、西洋音楽を音楽文化の一つとして捉え直すべきという論陣を張っている学者であるが(Cook 2008)、スモールの作品軽視の姿勢は受け入れることはできないようである(Cook 2001, 10)。たしかにスモールがミュージッキングにおける音楽の内容について、どんなものにも違いがないとしていることは問題である。価値としては同じだとしても、音楽の内容が異なっていることに意味がないという訳はないからである。現にスモールは、シンフォニー・コンサートの意義を議論する中で、ベートーヴェンやチャイコフスキーの交響曲における音楽的テキストの意味について多くのページを割いて検討している(173-179)。もし違いがなければ、こんなにたくさんの種類の音楽が世の中に存在する必要はないだろう。スモールは西洋文化のヘゲモニーに対して批判的な態度を表明してはいるが、実際には、すべての音楽文化を同等とみなすことで、逆に文化的差異のもつ意味や、ミュージッキングにおいて力の不均衡に対して抗う可能性があることを看過してしまっている。

一方、民族音楽学者の山田陽一は『音楽する身体』で、スモールの問題提起を歓迎する一方、「スモールがあげている行為が、音楽することのすべてとはいえない」とし、「シャワーを浴びながらハミングすることや、ひとりぼっちで口笛を吹くこと、音楽を聴いて涙することや突き動かされること、音を皮膚や内蔵で感じること、あるいは、音楽を記憶することや、ときおり思い起こして反芻すること」といった「個人的で内面的な行為」もミュージッキングに含まれるべきであると記している(山田2008, 3-5)。また、スモールのミュージッキングの議論には、音楽をする人間の「身体」に関する視点が欠如しているのは重大な問題であるとも指摘している。西洋音楽の伝統の中では、長い間、「音楽を受けとめる感覚や身体は、理性によって制御されるべきものと考えられ、伝統的に音楽学のテーマとはなりえなかった(略)。だからこそスモールは、伝統的音楽学に対抗して音楽することの重要性を主張したとき、音楽の身体のあいだの深い関係に考慮すべきだった」と述べている(4)。

また、コミュニティ音楽療法理論を体系づけたノルウェーのブリュンユルフ・スティーゲ

は、スモールの「ミュージッキング」の定義を読むと、一見何でもありの印象を受けるが、議論を丁寧に追っていくならば、音楽の意味は「コンテキストにおける一連の行為から生まれる」ことを指しているのだと説明し、音を奏でることだけではなく体の動作や表情、姿勢など、音楽をする行為全体に光をあてたこの言葉の意義を積極的に評価すべきだと述べている (Stige 2002, 99-103)。

スモールの『ミュージッキング』という著作には、大まかに言って二つの論点がある。一つめは、「ミュージッキング」のアイディアを提示すること、もう一つは、シンフォニー・コンサートが体现している種々の関係性を論じることで、それが一つの儀式だということを示した点である。スモールは、シンフォニー・コンサートもそれ自体、一種のミュージッキングであると見なすことで、この二つの論点を同一線上で捉えるのに成功した。しかし、その反面、シンフォニー・コンサートも「ミュージッキング」と見なすことで、「人間が実際に音楽演奏に関わる」というミュージッキングの核となるニュアンスが曖昧になってしまったのも事実である。

以下では、スモールが「ミュージッキング」という言葉で含意したことを四つのレベルに分けて整理しておきたい。第一に、ミュージッキングの概念でもっとも核心的な部分は、音楽の実践においては、音楽を“演奏すること”が一義的なものとした点である。その延長線上として、即興的な要素や、どのようなコンテキストで音楽をプレゼンテーションするかということも、音楽作りの上で看過できないものとなる。もちろん作品よりも演奏の方が大切だという主張には慎重になる必要があるが、音が主じる瞬間に起きている人間の創造プロセスに光を当てた点は重要である。

第二に、ミュージッキングの貢献としてもう一つ重要なのは、“聴取”も重要な音楽作りの要素だとみなすことを明瞭に示した点である。例えば、ミュージッキングは、iPodなど高性能携帯音楽プレーヤーが普及した今日の聴取体験を表現するにも有益である。音楽の聴取は、長いこと受動的な行為であると捉えられてきた。しかし、インターネットを通じてさまざまなジャンルの音楽が、無料あるいは安価に入手することができるようになり、以前とは異なる能動的な聴取体験が可能になってきた。音楽社会学者のアリルド・バークとティア・デノーラが指摘するように、好きな音楽を見つけ出し、好みに合わせて音楽の組み合わせや順番を変えて聴くのは、受動的な聴取というよりも、むしろ「能動的なミュージッキング」とみなす方が適切であろう (Bergh & DeNora 2009, 106)。音として表現された音楽に対して聴取によって関わることも、〈音楽する〉ことに他ならないのである。

第三に、音を直接生みださなくても、“音楽活動や音楽イベントに関わる”ことは、ミュージッキングの一つの側面となりうる。例えば音楽イベントの舞台設営や会場整備、音響管理なども、音楽を作り出すという点では不可欠なものであり、そこでの音楽体験と密接に関わってくる点である。ただし、このようなことをミュージッキングに含め始めると、世界中の

人が何らかの形で音楽作りに関わっているということになってしまう危険性がある。例えば楽器製作もミュージッキングになりうるし、その楽器の原料を作っている人もミュージッキングに関わっているということになってしまう。しかし、演奏者の友人が楽器製作をしており、その楽器がコンサートで重要な意味をもつ場合と、演奏者と楽器製作者が赤の他人である場合は、意味合いが大きく異なる。そのため、前者のように音を出すプロセスに直接関与しないが、当該の音楽実践に深く関わるものと、後者のように間接的にのみ当該の音楽実践に関わるものを分けて考える必要が出てくる。そこで本論では、後者を「間接的ミュージッキング」と呼んで、前者と区別することにする。

第四に、スモールのミュージッキングには、オーケストラ一般における演奏者どうしの関係性など、特定の集団における関係ではなく、“抽象的な関係論”として登場するミュージッキングがある。こうした関係性も音楽作りに関わる重要な要素ではあるものの、個別の音楽実践で実際に何が行われているかということとは一線を画すものである。このように抽象化された議論におけるミュージッキングを、本論では「抽象的ミュージッキング」と呼ぶことにする。

以上をまとめると、ミュージッキングにはある特定の音楽イベントのコンテクストに関わるものと、特定の時間・場所に限定されないものがあるということになる。本論では混乱を避けるために、前者を〈音楽する〉ことと見なし、後者は「間接的ミュージッキング」あるいは「抽象的ミュージッキング」というふうに別の言葉を用いて表現することにする。先に述べたスティーゲの「コンテクストにおける一連の行為から生まれる」ことを指すとした解釈は、本論でいう〈音楽する〉ことに焦点をあてて「ミュージッキング」の意義を評価したということになる³。

これらの点を踏まえるなら、スモールの議論が興味深いにもかかわらず、そのいささか教条的な結論に釈然としない部分を感じさせられるのは、スモールがミュージッキングにおける意味はコンテクストに依存するとしながらも、同時に、特定のコンテクストに限定されない抽象的なミュージッキングについても同列に論じたからだと考えられる。シンフォニー・コンサートを儀式という視点から捉え直すという発想は、コンサート全体を「パフォーマンス」と捉えるパフォーマンス・スタディーズ的アプローチといえることができるだろう（シェクナー1998）。西洋音楽といえども、一つの文化における音楽伝統であるに過ぎず、芸術もある意味で宗教的な意味を持っていたことは、現在広く知られつつあることである（cf. ブルデュー1989；DeNora 1995；Cook 2008；松宮2008）。しかし、スモール自身が強調するように音楽は静止した「作品」でも、内在的に意味が固定された「テキスト」でもない。音楽が「活動」や「出来事」としてパフォーマティブ（行為遂行的）に存在するのであれば、コンサートが新たな意味を生み出す可能性も有していることにも言及すべきだったのだろう。パフォーマンス・スタディーズが明らかにしたように、「行動の再現」は新たな意味を生み出す

土壤なのである（シェクナー1998）。

これまで述べてきたように、スモールの「ミュージッキング」は、誰もが知っていながらも、うまく言語化できなかった音楽のあり方を一言で言い表し、インパクトのある形で世界に広めることに成功した。音楽は決してモノとして存在するのではなく、一連の人間の行為や活動とともにコトとしても存在する。したがって、音楽の意味は、音楽のテキストからだけでなく、音楽というパフォーマンスが生まれる際の種々の行為や、そこで示された関係性からも生じるのである。スモールが「ミュージッキング」という言葉を通じて、人間が音楽という手段を用いて表現をおこない、それを通じて関係性を育んでいくということを明瞭に打ち出した点は、本論の議論にとって非常に重要である。

その反面、スモールのミュージッキングの議論には、いくつかの問題点も指摘された。まず、〈音楽する〉ことが個人の内面や身体的側面とどのように関係するかという点についての言及がない。次に、〈音楽する〉という行為が究極的に重要だとしても、だからといって、そこで取り上げられる音楽の中身（音楽的テキストやその意味づけ）が〈音楽する〉ことに対して全く意味を持たない訳ではない。そしてスモールの議論には、文化が本質的に変容するものであるという視点も欠落してしまっている。そこで、以下ではこれらの点についてさらに詳しく考えていきたい。

2. 知覚と認識

音楽において身体は重要な位置をしめる。音楽を生み出すのも身体なら、その音楽を体感するのも身体だからである。にもかかわらず、その身体がどのように音楽と関わるかということは、これまであまり語られてこなかった。それは音楽の作曲や演奏といった創出面における身体性ばかりが強調され、音楽をどう知覚し、認識するかという点での身体的作用に焦点が当たることが少なかったからである。しかし音楽に接する際に、どのような感覚の働きがあるかを確認することは重要である。感覚人類学者のデイヴィッド・ハーウィズが「感覚的關係は社会的關係である」と指摘したように、言語や視覚以外の感覚も、人間にとって重要なコミュニケーション手段であり、人間関係を築く根幹を形づくるものだからである（Howes 2003, 55）。

まず音楽を知覚するとはどういうことかを考えたい。私たちは音を耳にするとき、漫然と耳に入ってくるものを聞いていると思いがちである。しかし、たとえ無意識であったとしても、私たちは音楽を聴く際には何らかの優先順位をつけ、それにしたがって聴取している。それはリズムかもしれないし、音色かもしれない。あるいは、他の音楽との関係かもしれないし、視覚的要素と連動しているかもしれない。もしそうでなければ、音楽はただの雑音としてしか感じられないはずである。このように「どこに意識を振り向けるかによって異った体験が生み出されること」を、民族音楽学者のイングリッド・モンソンは「知覚的エージェ

ンシー（作用）」(perceptual agency)と呼んでいる (Monson 2009, 25)。私たちは何かを目にした時、どこかに焦点をあてるが、それと同じように、何かを耳にした時、どこかに焦点をあてるのである。(このことをパフォーマンスで明らかにしたのが、ジョン・ケージの《4分33秒》だろう。)

これは見方を変えれば、私たちがどうやって音楽を聞くかを知らず知らずのうちに学んでいるということでもある。普段意識することは少ないが、例えばクラブ・ミュージックを聴く時には、グルーヴ感に意識を集中させるといった具合に、特定の音楽スタイルのよさを味わうために、それに適した形で音楽が聴けるよう、私たちは自分自身の感覚を鍛えている。これは外国語に特有の差異に敏感になるには、それを聞き分けられるように訓練しないといけないのと似ている。日本人の多くが英語の“Light”と“Right”の違いがわからないように、「グルーヴ感の微妙な違い」と言われても、その差異に対する知覚が発達していない限り、違いはよくわからない。

ところが、いったんその違いに気づくようになると、その違いに対する感度はどんどん鋭くなっていく。LとRの違いを聞き分けられるようになると、自然とそこに意識が向いていくように、ベースのリズムが生み出すグルーヴ感が面白いことに気づくと、そこに意識が集中するようになる。そしてグルーヴ感を味わいながら音楽を体験するのが日常化してくると、結果的にグルーヴ感がうまく表現されている音楽を好んで聴くようになる。このように、知覚をどの程度発達させるかによって、その人の音楽の聴き方が決定されたり、好む音楽が限定されたりする。

このメカニズムについては、近年、認知科学の領域で科学的知見に基づいた説明がおこなわれるようになってきた。『デカルトの誤り』などの一連の著作で世界的に著名な神経学者のアントニオ・ダマシオは、刺激Xに対して先天的に身体が反応することを「一次情動」(primary emotion)、それに対し、その刺激Xと刺激Xに対する過去の体験との関係において生じるものを「二次情動」(secondary emotion)と区別する⁴ (Damasio 2005, 133-13)。例えば、人は後ろで大きな音がすればびっくりして身体が緊張する(一次情動)。しかし、道を歩いている時に後ろから音がするのに気づき、振り向きもせず反射的に道の端に寄ろうとするのは、過去に体験があって初めて可能である(二次情動)。音楽の話に戻るならば、音に対して反射的に反応をする能力は先天的に備わっているとしても、音どうしの関係に何かを感じるようになるためには、その音の関係についての過去の体験、つまり身体記憶が必要だということになる。情動の本質は、刺激そのものや刺激に対する反射反応にあるのではなく、瞬間における「身体状態の一連の変化」にある (ダマシオ2010, 221)。

さらに言えば、この二次情動の連続的知覚は、この時に身体が有している身体情報(身体記憶)と相互に作用しながら「感情」(feeling)を生みだす。ダマシオの言い方を借りれば、「身体状態の変化を知覚し、何秒、何分と、その展開を追っていく」という「連続的なモニ

タリング・プロセス」が感情の本質ということになる（230）。特定の刺激に対する身体状態の一瞬の変化が「情動」であり、その身体状態の変化を、刺激を引き起こしている対象と重ね合わせながら、その変化のプロセスを経験することが「感情」である。こうして、対象からの刺激とそれによって呼び起こされる記憶、そして、現在の身体の状態やその時に獲得する新しい他の情報が結びつきながら、音に対する意味が生み出され、それが認識される⁵。したがって、ここでいう「認識」とは、知覚とは別のもので、学習や記憶と密接に関連しているものだということになる。

以上のことは、次のように言い換えることも可能だろう。音が意味をもつまでには、いくつもの段階がある。まず①音響現象Xを耳にする。次に②その音響現象Xを自分がもっている感覚のフィルターを通して知覚する（一次情動）。そして③知覚されたものが、特定の身体記憶を呼び起こす。④そこで呼び起こされた身体記憶が、瞬時に感覚のフィルターで知覚されたものに作用して、別の知覚を生成する（二次情動）。⑤これらの知覚と音響現象X、さらには、その時の身体の状態やその時に得た情報が結びついて、ダマシオが言うところの「感情」が生まれる。以上のプロセスが何度もループになって繰り返されるうちに、音響現象Xがある特別な意味をもつものとして認識される。このように知覚と認識の過程で、私たちはその音の差異に込められた意味を学習し、記憶していくのである。

この点では、音楽の学習過程は言語の学習過程と大きく変わりはない。しかし興味深いのは、音楽の場合、言語とは違って、ある程度の聞き違いはあまり問題にならないということである。例えば、グルーヴに焦点をあてながらクラシック音楽を聴くことは可能である。また、それによって独特の楽しみ方も生まれる。しかし、英語で話されたことを日本語で理解するのはナンセンスでしかない。この言語と音楽の微妙な違いを、精神分析理論家で音楽にも造詣の深いムラデン・ドラーは、次のようなジョークを用いて巧みに表現している。戦場で隊長が「全員、突撃〜！」と叫んだ時、「なんて美しい声なんだ…」と聞き惚れる隊員がいたというのである⁶（Dolar 2006, 3-11）。（この意味で、絶対音教育は言語教育に似ているといえるだろう。）

これまで述べてきたことは、聴取だけでなく、音楽を生み出す側にもあてはまる。なぜなら音楽を生み出すためには、その音を聴かなければならないからである。音を漫然と鳴らしている時、最初の段階では、その音のどこが面白いのか、あるいはどの要素に着目すべきか、ということはわからない。しかし、偶然や意図的な選択が繰り返され、音のある部分が他の部分よりも注目されるようになる。そして、いったん特定の要素が重要視され、要素間のヒエラルキーが形成されるようになると、その部分に関して鋭敏に知覚が反応するようになる。加えて、演奏や歌の場合は、音を出すための身体動作能力も獲得していくことになる。つまり、音楽に対応する形で身体が発達するのである。そして、その間に形成された意味が記憶として残り、将来の意味形成に作用するようになる。

以上の議論から既に明らかなように、音楽はパフォーマンス（行為遂行的）にのみ意味を獲得する。音楽は音響的実体として存在し、反射的生理反応を誘発することはある。しかし、音楽そのものは、内在的な意味をア priori に有しているとは言い難い。それは、ちょうどジュディス・バトラーが、男女の身体的違いが存在しない訳ではないが、その意味とされているジェンダーは文化的に構築されるものであり、それがあたかも自然なものとして更新され続けている、と考えたのと同じ理屈である⁷。音楽という主体は、音楽に意味を与えるマトリックスの中でのみ立ち現れる。そのマトリックスは、先の議論を踏まえて補足すれば、文化を共有する人間が身体記憶として体内に持っているものである。だからこそ、音楽は反復や引用によって意味を再形成することが可能なものであり、その中でズレや転覆を用いて音楽的な表出表現といわれるものを現出させることもできるのである。

ある音楽様式が発展することとは、その音楽に相応した感覚器官を発達させることであり、音に込められた意味の記憶を共有することである。別の言い方をすれば、特定の音楽が伝承されていくということは、特定の音に対する知覚・認識の仕方が伝承されていく、つまり、一定の〈音楽する〉身体が継承されていくということになる。したがって、音楽はアイデンティティ形成と密接に関わることとなる。ある特定の音楽を同じように味わうことができるということは、身体感覚を共有しているということと同義だからである。知覚と認識を通じて得た共有の記憶を身体内に持ち続けることで、共有のアイデンティティが形成されていくのである。

3. アイデンティティと文化変容

「音楽とアイデンティティ」と聞いてすぐに思いつくのは、「ブラック・ミュージックはブラックの魂を体現している」というように、ある種の音楽がある人々のアイデンティティを表しているというものかもしれない。しかし先に述べたように、音楽的テキストが何か特定のものを、音楽的テキストの側から発信するのではない。この点で音楽とアイデンティティの関係を興味深く論じているのが、カルチュラル・スタディーズの騎手、ポール・ギルロイである。『ブラック・アトランティック』に収められた「奴隷の時代からのたからもの—ブラック・ミュージックと真正性の政治学」では、識字が困難であった黒人奴隷にとって、音楽は重要な表現手段、コミュニケーション手段、共有のアイデンティティを育む媒体であったことが述べられている（ギルロイ2006）。

ギルロイは、音楽は伝承されるものでありながらも変化を伴うもの、つまり、変容しつつも一貫性を保持するものであるという認識に立ちながら、大西洋をとりまいて存在する黒人コミュニティが共通のアイデンティティを保持するために、音楽は重要な役割を果たしてきたと記す。黒人がディアスポラとなって離散していても、共同体意識は「演奏者と聴衆との親密な相互作用によって形成されるアイデンティティ化と認識の独特のメカニズムを媒介

とした身体に対する働きかけによって」形成され続けてきた (201)。たとえ音楽を作り出した人とそれを受け取る人が空間的・時間的に隔たっていたとしても、録音媒体によって仲介されていたとしても、両者の関係は理想的な形を通して維持されていたと考えることができる。こうしてギルロイは、変容しつつも一貫性を保持する音楽に、黒人コミュニティが連帯する可能性を託すのである。

ギルロイの議論は全般に観念的であり、実証性にも乏しいため、一見個人的な主張を書き連ねているようにも見える。しかし日本語版の解説で鈴木慎一郎が指摘するように、ただ単に音楽を自分の立論のために使っているのではなく、「これらの音楽を聴いてきた解釈共同体のようなものの一部に、ギルロイが確実に居合わせてきたに違いない、と思わせるような所」は随所に見受けられる (447)。実際、ギルロイの言う「演奏者と聴衆との親密な相互作用によって形成されるアイデンティティ化と認識の独特のメカニズムを媒介とした身体に対する働きかけ」が、前節で論じてきたような知覚や認識を介した身体記憶と説明されるのだとすれば、決して空理空論でないことは理解されうる。

とくに本論文にとって重要なのは、次の点である。第一に、音楽はコミュニケーションの手段であり、アイデンティティを形成するための重要な要素となったこと。第二に、変容しつつも一貫性を保持するものという音楽の特徴が、時間や空間を超えて変容する黒人コミュニティのアイデンティティを支えてきたということ。第三に、録音媒体によっても、音楽はアイデンティティ形成の媒体として機能しうる可能性があること。第四に、音楽には人びとに生きる勇気を与え、互いの結びつきを深める力があるとみなしていること。これらの点は、〈音楽する〉ことが何を意味するかを考える上で重要なポイントとなる。

その一方で、次のような疑問も湧いてくる。音楽が身体感覚の共有を通してアイデンティティ形成に作用するというは根拠のないことだとしても、それが生じるのは音楽よりも他に重要なものがない場合に限られるかもしれない、ということである。奴隷時代に音楽が唯一の楽しみだったとすれば、音楽がアイデンティティの形成を支えたという主張に説得力はあるが、現在でも同じことがあてはまるかどうかは慎重に吟味する必要がある。

また、ギルロイの議論には、どのようなプロセスを経て音楽における文化の混淆性がアイデンティティ形成と結びつくかという具体的説明はない。例えばギルロイは、L. L. クールJの「アラウンド・ザ・ウエイ・ガール」を取り上げ、リズム&ブルースとヒップホップの様式が混ざり合った様式や歌詞が意味するところを述べた後、「ヒップホップの形式に本来備わっている異種混淆性は、このスタイルを人種の真正性の特別な潜在力をもった記号や象徴として利用することを妨げることはなかった」と記している (ギルロイ2006, 210)。しかし音楽における文化の混淆が「人種の真正性」の「記号や象徴」だということは確かだとしても、それがどのように「利用」されうるのかについては釈然としない。

さらに、音楽における混淆性がより大規模な文化的レベルでの混淆性へと導くということ

に関しても、ギルロイは楽観的過ぎるかもしれない。ミュージシャンが個人レベルで音楽を美的エージェンシー（触媒）として機能させ、人びとの知覚や認識を変容させたとしても、それが即、現実社会のカテゴリーに関する社会的変革を促すわけではない。そうした力になるためには、個人レベルではなく、より大きな単位なものとなって機能する必要があるからである。モンソンが指摘するように「社会の構造的な変化は、美的・音楽的实践の変化よりもずっと時間がかかる」のである（Monson 2009, 34）。

しかし、『ブラック・アトランティック』においては、音楽のみが「芸術表現」として議論されているのではない。ギルロイは「芸術表現」を「奴隷の境遇からの自由の代わりに主人から不承不承に贈与された象徴として承認されものの範囲を超えて、個人の自己確立と共同的解放双方にとっての手段」と見なし、音楽をその中心的な存在と位置づけているが、それ以外に「自伝的記述」と「比類無く創造的で独特な話し言葉の操作の仕方」なども重要と述べている（ギルロイ2006, 84）。これらの点についても合わせて検討していく必要があるだろう。

このように、ギルロイの音楽に関する議論はいくつかの難点を抱えているものの、文化において音楽が担っている役割についての深い洞察を示しているのは確かである。生の糧としての音楽、変容するアイデンティティの媒介としての音楽、文化変容の誘発剤としての音楽—これらの音楽に対する見方は、本論にとって非常に重要である。次節では、音楽の多文化状況において音楽のもつ文化的混淆性が人にどう作用するのかという点を、さらに掘り下げて考えていきたい。

4. 音楽の文化伝統とセルフ・ケア

現代における音楽多文化状況下で、音楽が個人の内面にどのような影響を与えるかということに関してもっとも示唆に富んだ議論を展開しているのは、おそらくコミュニティ音楽療法の分野だろう。患者を密室の中で個人的に治療するのではなく、コミュニティの音楽活動を通して問題解決をはかろうとするコミュニティ音楽療法は、現代の多文化状態について敏感でかつ批判的な立場をとる⁸。

ノルウェーの音楽療法士であり理論家でもあるブリュンユルフ・スティーゲは『文化中心音楽療法』の中で、今日、社会の中に文化が複数存在するように、音楽の伝統も複数存在しているという立場から「複数形の音楽」（musics）という概念を提唱する（Stige 2002, 94）。これは、現代社会において、単に音楽のジャンルが複数存在しているというだけの意味ではない。独自の音楽語法をもち、独自の世界観や歴史を有した音楽の伝統が複数存在しているということである。

音楽文化の伝統が一つではないということは、音楽に必要とされる能力も一種類ではないということでもある。そこで、通常、特定の文化やジャンルの音楽において、その音楽をす

る能力があるかどうかを示す「音楽性」(musicality)の代わりに、スティージェは「原音楽性」(protomusicality)という言葉を用いる(Stige 2002, 87)。原音楽性というのは、ジョン・ブラッキングの「人間の音楽性の評価は、音楽外的な諸過程を考慮したものでなければならぬ」という考え(ブラッキング1978, 128)を発展させたもので、あらゆる人間が持っている音を通じて表現をしたりコミュニケーションをする能力という意味である。例えばギターの弾き語りで音楽性を発揮する人が、ロックの音楽性を持っているかどうかはわからない。あるいは「音痴」で歌を歌わない人でも、祭で見事な太鼓の技量を見せるかもしれない。しかし、どんな人間でも音を発する能力はあるし、それを聴き取る能力はある。これを原音楽性と呼ぶ。

以上の概念を踏まえ、スティージェは音楽を次のように定義する。「音楽はある状況下での出来事(event)と活動(activity)であると考えることができる。出来事としての音楽は、時間軸の中に現れる音響体であり、文化的情報をもとに人間の原音楽性を発動して表現されたものである。活動としての音楽は創造行為であり、現れ出る音と身体的表現を生み出すものである」(Stige 2002, 82)。このようにスティージェは、音楽には「出来事」としての音楽という側面(本論で「テキストとしての音楽」と呼んできたものに対応)と、「ミュージッキング」という意味での「活動」としての音楽という側面の二つがあるとする。そして音楽療法が最重要視するのが、この「実際にそこで行われる実践」であるという意味でのミュージッキング(本論でいう〈音楽する〉)である(147)。音楽療法では、そこで生成された音楽そのものよりも、音楽をするという行為のプロセスや、その行為を通じて他者と関係性を築くというプロセスに重きが置かれる。

しかし、このミュージッキングが音楽的な文化慣習から無縁であるという訳ではない。なぜなら人間の個性は社会や文化と隔絶したところでは存在し得ず、社会・文化的な学習を通して初めて立ち現れてくるからである。人間の表現形式は、その人が自らの文化において身につけた音楽的慣習に立脚せざるを得ない。(ただし、ここでいう「自らの文化」というのは、その人が住んでいる地域を代表する文化という意味ではなく、あくまでその個人が親しんできた文化的伝統という意味である。)したがって、このことは音楽活動における「自発性、創造性、個性」の重要性を蔑ろにすることでは決してない(105)。

むしろここで重要なのは、ミュージッキングと音楽的文化慣習の関係は、音楽療法が治療者にもたらす結果を左右するという点である。スティージェは次のように記している。「例えば、突然の思いつきのような自発的要素を含んだ、しかし無秩序という訳ではなく、慣習にもそれなりに乗っ取ったミュージッキングは、個人のアイデンティティ形成にとって有効な方法となる一方で、慣習的なミュージッキングは、社会・文化的アイデンティティの発達にとってきわめて重要なものとなるだろう」(106)。このように、音楽が慣習的であるかどうか、個人のアイデンティティ形成や社会との関係の仕方と関わってくる。人間が生きる活力を見

いだすためには社会とのつながりを自覚するという面と、自分独自の生命力や情動を自覚するという面の両方が不可欠である。

以上の論点をまとめると次のようになるだろう。①人間は原音楽性をもっている。とはいえ、音楽と文化は切り離すことができるものではないので、全く白紙のところから音楽を生み出すという発想はナンセンスである。したがって、②ミュージッキングを考える際に必要なのは、複数形の音楽と原音楽性をどのように結びつけていくかという問題である。しかし、③慣習的な方法を身につけることは社会的接点を自覚するためには重要だが、それだけでは十分ではない。④そこに自分（たち）にとって意味のある独自の要素を加えることで、生に対するポジティブな感情（セルフ・エスティーム）が生まれ、新しい共有のアイデンティティを形成するきっかけを得ることができる。

先に取り上げた知覚と認識の問題、アイデンティティと文化変容の問題とも重ね合わせるのなら、このような音楽療法から示された見解は、一般のミュージッキングを考える際にもいくつかの有益な示唆を与えてくれる。それは、〈音楽する〉ことを通して、それに取り組む人（たち）が生に対するポジティブな感情（セルフ・エスティーム）をもつためには、ある特定の音楽伝統に対して慣習的な方法を踏襲しているだけでは十分ではなく、何らかのレベルにおいて文化変容を生じさせなくてはならないということである。ここでいう「文化変容」というのは、音楽がテキスト・レベルで変化することはもちろんだが、さまざまな行為を伴うミュージッキングを通じて、音に対する新しい意味が生まれ、それが知覚・認識レベルにおいて記憶として共有されていくということも含まれる。こうしたプロセスを他者と共有することで初めて、世界に働きかけることができる自らの存在を全身的に体感することができるのである。

もう一つつけ加えれば、このようなミュージッキングにおける文化変容が、たとえ小さな世界での出来事だったとしても、それが繰り返し行われ、より広い世界へと広がっていった時には、社会的な文化変容をもたらす可能性もあるということである。もちろん、前に述べたように、これは容易に起きることではない。しかし、個人やコミュニティ・レベルでセルフ・ケアとして機能する〈音楽する〉際のずらしや転覆が、将来の文化変容や（その後訪れるかもしれない）社会変革と決して無縁ではないということは、確認しておく必要がある。

以上をまとめると次のようになる。人が自分なりのミュージッキングができるようになるということは、ある音楽文化（あるいは複数の音楽文化）が要求する身体能力を有しているという意味で、自分と文化（複数文化）とのつながりを潜在的に確認することができる。またそれと同時に、他者といっしょに新しい音楽の形を見出していくということは、音についての新しい認識の仕方を創出していくことである。その新しいタイプの音楽の形をコミュニティで継承・発展させていくのであれば、そのコミュニティ独自の新しい知覚・認識方法が共有されていき、新しいタイプのアイデンティティが形成されることにもつながる。〈音楽す

る〉ことにおける、音楽の意味のずらしや転覆は、セルフ・ケアとも、社会文化の変容とも、双方に密接に関わることが明瞭になった。

5. 結び

これまで本論では、音楽をプロセスとして、文化として、生きる糧の一つとして捉え直すことで、音楽多文化状況における〈音楽する〉ことの意味を再考してきた。これまでの考察を踏まえるならば、音楽というのは、音楽作りと聴取実践をとりまく社会・文化的交渉の中から生み出される音の意味関係にもとづいて、パフォーマティブに作り出されていく音の世界であり、それを作り出すと同時に、そこから育まれていく人間の結びつきであると再定義できる。そして、この一連のプロセスこそが音楽文化だということも明らかになってきた。

音楽を通して受け継がれる文化伝統というのは、「音楽の伝統」というよりも、音楽の知覚の仕方を共有するという知覚や認識の伝統、つまりは「人間の伝統」であり、私たちはそれを通じて表現をおこない、コミュニケーションをし、人とのつながりを築いている（cf. ブラッキング1978；Frith 1996；DeNora 2000）。音楽の本質は、表層の音楽的テキストよりも、それによって媒介される人間自身の身体的律動であり、それを音によって身体から外在化させ、他者との共有を可能にしてきたことこそが、人間が音の文化を築いてきた所以であり、叡智でもある。したがって〈音楽する〉ことが個人や社会にとって有益な意味をもつためには、入手し得る音楽文化のリソースを活用しながら、〈音楽する〉内容やその意味づけを現在の要請に基づいて他者とともに変容させていくことが不可欠となる。芸術文化のあり方と、アイデンティティやセルフ・ケアの問題は一体なものとして捉えられなければならないのである。

さらに、今回の予備的考察から、多文化社会における音楽文化の意義について研究を続けていくためには、「音楽」という概念をア priori に設定してそれにアプローチするのではなく、人が音を用いて過去に何をしてきたか、そして現在何をしているかということを顕在化し、それを理論化していくことが大切であるということも示唆された。今後は本論で示された結果をもとに、実際のコミュニティでの音楽活動や今日の芸術音楽のあり方について、フィールドワークをしながら具体的な検討を進めることで、今日の多文化社会における音楽文化の意義について考えていきたい。

注

- 1 1998年に日本アートマネジメント学会、2007年に日本文化政策学会、2008年に日本音楽芸術マネジメント学会が設立された。また、アート・ミーツ・ケア学会も2007年に活動を開始した。
- 2 グールハウスの音楽観については、東西冷戦という時代・社会状況の中で捉え直した（Shreffler

2003) がある。

- 3 後述するコミュニティ音楽療法の分野では、近年、議論の末にスモールの“musicking”ではなく、デイヴィッド・エリオットがスモールに先んじて提唱した“musicing”というkのないスペリングを採用するようになっている(Ansdell 2004, 71)。エリオットの概念については(Elliott 1995)。しかし、スモールの影響力の方が圧倒的に大きかったため、一般にはスモールにクレジットが付されることが多い。
- 4 ダマシオは「脳と身体は分かつことのできない一個の有機体である」という視点から、最新の脳神経科学の知見を新しいナラティブの形で示し、世界に多大な影響を与えた(マラブー2005)。最新科学と語りの関係については(Haraway 1991)の最終章も参照。
- 5 前述のスモールの著作では、神経科学ではなく、人類学者グレゴリー・ベイトソンの理論を参照しながら同種の説明がされている(Small 1998, 219)。
- 6 音楽が聞き違いを容認するというのは、田中雅一のいう「フェティッシュ・ネットワーク」の例として音楽が機能することを示唆している(田中2009, 18-21)。
- 7 フェミニズム理論やクィア理論の発展に大きく貢献したジュディス・バトラーは、ジェンダーは男女の性差を事後的に叙述するのではなく、そうした差異を遂行するよう命じているものだ、つまりジェンダーはパフォーマティヴであると論じて多大な反響を呼んだ(Butler 1990)。また、人間はジェンダーによって主体化され、ジェンダー化のマトリックスの中でのみ立ち現れると述べる一方、ジェンダーのパフォーマティヴィティは、規範の「反復」や「引用」によって遂行されると論じた(Butler 1993)。
- 8 こうした問題意識は、カルチュラル・スタディーズとも共有するものなので、ギルロイがコミュニティ音楽療法のセミナーに参加していたということもうなずける。そこでギルロイは「あらゆる音楽は音楽療法ではないか！どんな音楽にもそうした側面が潜在的に備わっている」と発言したと報告されている(Stige et al. 2010, 16)。

文献表

(外国語文献で日本語訳が出版されているものは併記した。その場合、本文で言及されているものを先に記している。)

- Ansdell, Gary. 2004. Rethinking music and community: theoretical perspectives in support of community music therapy. In *Community Music Therapy*, edited by Mercédès Pavlicevic and Gary Ansdell, 65-90. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Bergh, Arild and Tia DeNora. 2009. From wind-up to iPod: techno-cultures of listening. In *The Cambridge Companion to Recorded Music*, edited by Nicholas Cook et al, 102-115. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. = ジュディス・バトラー 1994『ジェンダー・トラブル：フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、東京：青土社。
- , 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York;

- London: Routledge.
- Clayton, Martin and Trevor Herbert, eds. 2003. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York; London: Routledge.
- Cook, Nicholas and Mark Everist. 1999. *Rethinking Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, and John Rink. 2009. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas. 2001. Between process and product: music and/as performance. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*. 7 (2)
<<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>>
(accessed on 7 July 2010).
- Cook, Nicholas. 2008. We are all (ethno) musicologists now. In *The New (Ethno)musicologies*, edited by Henry Stobart, 48-70. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Damasio, Antonio. 2005. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. London: Penguin Books. (The original edition was published in 1994) = アントニオ・R・ダマシオ 2010『デカルトの誤り：情動、理性、人間の脳』田中三彦訳、東京：筑摩書房.
- Deliège, Irène and Geraint A. Wiggins, eds. 2006. *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove; New York: Psychology Press.
- DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University California Press.
- , 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Elliott, David J. 1995. *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. = ダナ・ハラウェイ 2000『猿と女とサイボーグ：自然の再発明』高橋さきの訳、東京：青土社.
- Howes, David. 2003. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press. = 1985. *Musicology*. London: Fontana Press.
- Madrid, Alejandro L. 2009. Why music and performance studies? Why now?: an introduction to the special issue. *Transcultural Music Review*. 13.
<<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01eng.htm>> (accessed on 7 September 2010).
- Monson, Ingrid. 2009. Jazz as political and musical practice. In *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, edited by Gabriel Solis and Bruno Nettl, 21-37. Urbana: University

- of Illinois Press.
- Pavlicevic, Mercédès and Gary Ansdell. 2004. *Community Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Rink, John ed. 2002. *Musical Performance*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Shreffler, Anne C. 2003. Berlin walls: Dahlhaus, Knepler, and ideologies of music history. *Journal of Musicology*. 20 (4): 498-525.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Solis, Gabriel and Bruno Nettl, eds. 2009. *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana: University of Illinois Press.
- Stige, Brynjulf, Gary Ansdell, Cochavit Elefant, and Mercédès Pavlicevic, eds. 2010. *Where Music Helps: Community Music Therapy in Action and Reflection*. Burlington, VT: Ashgate.
- Stige, Brynjulf. 2002. *Culture-Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers. =ブリュンユルフ・スティージェ『文化中心音楽療法』井上勢津他訳、東京：音楽之友社.
- Stobart, Henry, ed. 2008. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- ギルロイ、ポール 2006『ブラック・アトランティック：近代性と二重意識』上野俊哉・毛利嘉孝・鈴木慎一郎訳、東京：月曜社。=Paul Gilroy. 1993. *The black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 坂倉杏助 2008「音楽するコミュニティと“現れの空間”：あるエイブルアートの試み「うたの住む家」を事例に」、『アート・ミーツ・ケア』（アートミーツケア学会編）1：47-60.
- シュクナー、リチャード 1998『パフォーマンス研究：演劇と文化人類学の出会うところ』高橋雄一郎訳、京都：人文書院.
- 田中雅一編 2009『フェティシズム論の系譜と展望』京都：京都大学学術出版会.
- 根木昭 2003『文化政策の法的基盤：文化芸術振興基本法と文化振興条例』東京：水曜社.
- 野村誠・大沢久子 2006『老人ホームに音楽がひびく：作曲家になったお年寄り』東京：晶文社.
- ブラッキング、ジョン 1978『人間の音楽性』徳丸吉彦訳、東京：岩波書店。=John Blacking. 1974. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- ブルデュー、ピエール 1989『ディスタクシオンⅠ：社会的判断力批判』石井洋二郎訳、東京：新評論。=Pierre Bourdieu. 1979. *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- 松宮秀治 2008『芸術崇拝の思想：政教分離とヨーロッパの新しい神』東京：白水社.
- マラブー、カトリーヌ 2005『わたしたちの脳をどうするか：ニューロサイエンスとグローバル資本主義』桑田光平・増田文一朗訳、東京：春秋社。=Catherine Malabou. 2004. *Que faire de notre cerveau?* Paris: Bayard.
- 山田陽一編 2008『音楽する身体：「わたし」へと広がる響き』京都：昭和堂.
- ローズ、トリेशャ 2009『ブラック・ノイズ』新田啓子訳、東京：みすず書房。=Tricia Rose. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

What is “Doing Music”? :

A Preliminary Study of Music Culture in a Multicultural Society

NAKAMURA Mia

The purpose of this article is to redefine “doing music” (“*ongaku suru*” in Japanese) by considering music a process, culture, and means of survival. In the study of music, music has been considered a text, or an object, which exists autonomously and possesses immanent meanings. It is true that music is an acoustic substance and sometimes induces a physiological reflex. But if a sound means more than that, it is because human beings have developed a music culture. And if so, there has been some necessity in such activities. It should be imperative to reconsider what “doing music” means to us now, at a time when we seem to losing the *raison d’etre* of music despite, or perhaps because of, its abundance in our industrialized society.

This article starts by reviewing Christopher Small’s influential concept of “musicking” and proceeds to explore what is lacking in his remarks: the issues of perception, cultural transformation, and identity. The scope of the discussion extends to music education, performance studies, cognitive science, cultural studies, and music therapy, exceeding the conventional range of musicology and ethnomusicology.

In this article, music is considered a sonic world that is constructed performatively based on the semantic relationships between sounds, which are created through socio-cultural interactions in which people’s music-making and listening practice are located. At the same time, it is a human relationship which is produced by that sonic world. This whole process is thus a music culture, and what is generally called a “musical tradition” is actually a “human tradition” of music. The essence of music does not lie in the surface of the musical text but the experienced rhythm through which human beings’ somatic rhythms are mediated. Therefore, to make “doing music” beneficial for both individuals and society, it needs to make use of the resources of the available music traditions, and yet transform the contents and/or meanings of the music through our human interactions in relation to our present needs.