

〔論文〕

音楽療法的アプローチによる現代音楽の理解

木村 博子

An Attempt to understand Modern Music according to the theories of Music Therapy

Hiroko KIMURA

要旨

近代市民社会の成立と共に音楽は産業構造の中に取り込まれ、①作曲家—演奏家—聴衆の分立、②純粹芸術化、③商品化が顕著となった。20世紀に入ると、芸術音楽とポピュラー音楽の二極化がおこり、後者はメディアとレコードの発達によって多くの支持を得、前者はわずかの愛好家と教育システムの中で生き延びてきた。芸術音楽は前衛（現代音楽）と保守（クラシック）に分かれ、前衛はさらに実験系と伝統系に分かれる。実験系の音楽は音楽療法のそれと多くの点で共通しているが、音楽療法の音楽があらゆる人々に受け入れられるのに対し、実験系の音楽はほとんど受け入れられていない。これは音楽療法には関係性が重んじられているからであり、実験音楽においても関係性の導入がその支持基盤を強化するのに必要ではないかと思われる。

キーワード 音楽療法、現代音楽、関係性、J・ケージ、近代音楽

はじめに

現代音楽に対する無理解が叫ばれて久しい。現代音楽が誕生してすでに1世紀以上経過したにも拘わらず、その支持基盤は相変わらず脆弱であり、現代人との距離は広がるばかりである。一方音楽療法はこの間に急速に発展し、多くの支持を得た。それは新しい音楽体験として、療法という本来の目的を越えて、現代人の心を捉えている。この小論はこの現代に特有な2つの音楽事象を比較しつつ、主に音楽療法の視点から、現代の音楽のあり方についての批判的考察を試みるものである。

1. 現代の音楽状況と問題点

1) 現代の音楽状況

現代における音楽が、ジャンルを問わずヨーロッパ19世紀に確立した近代音楽を基盤をしているということについて異論はないであろう。貴族や教会によって保護されていた音楽は、市民社会の成立という社会構造の変化によって大きな変革を迫られた。音楽はアマチュアによるものを別にすれば基本的に公開のシステム、すなわちチケット購入による音楽会と楽譜出版によって維持されることになったのである。音楽の価値を決めるのは基本的には音楽会における成否と楽譜の売れ行きであった。音楽は職業音楽家によって不特定多数の聴衆に供給されるものとなり、聴衆はそれをいわば商品として購入する。その流れの中で音楽は消費者（聴衆）の意向を大幅に勘案したもの（大衆音楽）とそうでないもの（芸術音楽）とに二分されるようになった。両者は共には20世紀に入り、レコードの出現やメディアの発達、資本主義経済の加速により全世界的に普及し、産業経済に組み込まれることになる。

この過程の中で以下の3点が、19世紀以降の音楽の特徴として浮かび上がってくる；

- ①作曲家—演奏家—聴衆の分立
- ②純粹芸術化
- ③商品化

以下、上記3点について若干の説明を加えたい。

①作曲家—演奏家—聴衆の分立

19世紀以降の芸術音楽の発展は作曲家と演奏家の分離を特徴としている。音楽の現場が公開演奏会に移行したことにより、演奏における一層の卓越した技術とカリスマ性が求められるようになって、演奏だけを専門に行う職業演奏家が登場した。当初彼らのほとんどは作曲家でもあったが、20世紀以降は一部を除いて作曲活動はほとんど行わなくなった。演奏家に必要なのは技術の錬磨と作品解釈の能力であり、作曲家の意図を伝える伝達者の役割であった。当然従来芸術音楽の中で長い伝統を保ってきた即興の要素は影を潜めることになる。

一方作曲家は他者に自らの音楽を引き渡すために、楽譜にすべての要素を

書き込む必要に迫られる。しかも19世紀後半以降、アメリカを含む広い地域が音楽の市場となり、作曲家の与り知らぬところで演奏・享受が行われるようになると、必然的に楽譜の精度は上がった。それは創作時における作品の完結を目指すことに繋がり、作品の絶対化を主眼とする新即物主義や5線記譜法より一層精密な記譜法を生み、さらには演奏家を必要としないテープ編集による作品へとつながっていく。不特定多数の聴衆の誕生は、作曲家にとって大きなストレスであったろうし、その為に理想化された演奏と聴衆を想定して現実のそれに背を向け、自らの音楽世界に沈潜していく傾向も強くなる⁽¹⁾。

そしてその二者を支える支持基盤としての聴衆が現れる。産業化社会において富と時間を手にした市民がその余暇を過ごす手段として音楽に目を向けたのは自然の成り行きであった。彼らはチケットを買い、見ず知らずの他人の横に座って、よく知らない作曲家や演奏家の音楽を「聴く」存在となる。彼らが音楽に求めるものは多様で、深遠な哲学的思惟から一時の気晴らしまで多岐にわたり、自分たちの求めるものが充たされないと、あからさまに不満の態度を示した。音楽家は憧憬・畏敬かもしくは揶揄の対象であって、いずれにしても自分たちに関係のない遠い存在であった。彼らの多くは保守的で変化を好まず、与えられたものを評価する消極的存在で、自ら音楽文化を先導あるいは創造するという積極性は持ち合わせていなかった。この傾向は20世紀に入り、電気技術の発達により、聴取の方法に劇的な変化が訪れた後は一層強化された。

上述の事項で問題となるのは、時代が下るに従って三者の関係性が稀薄になってきたという点である。19世紀前半には作曲家と演奏家の関係は友人や知己など極めて密接で、従って作品に対する理解の共有は可能であった。両者と聴衆の関係についても同様である。音楽が公開制を基本にするようになったとはいえ、音楽を支える層は依然として富裕な階級であり、またその範囲も限られていた。しかし世界の拡大と共にその関係は崩れ始め、20世紀に入ると三者の関係はばらばらになってしまう。

入念に考え抜かれた楽想を複雑な技巧で展開していく作法が、そのほとんどが作曲技術について専門知識もなく1回限りしか耳にしない聴衆の理解を

超えたとしても不思議ではない。作曲家は時として標題で、あるいは自らの音楽論を文章化して聴衆の理解を得ようとしてきたが、音楽が言語という他の媒体で補足されなければ理解されない状況は健全とは言えまい。聴衆は理解を放棄し、理解可能な過去へと立ち戻る。演奏活動は聴衆なしに存在し得ないのだから、演奏家も聴衆の意向を尊重する。かくして20世紀は同時代の音楽が拒否され、過去の音楽を繰り返し演奏する希有な時代として特徴づけられることになる。そこでの関心は過去の作品をどのように演奏し解釈可能性を広げていくかにあり、現代性はその点に集約されていく。

② 純粹芸術化

こうした作曲—演奏—聴取の分立の過程で、その三者を結ぶ唯一のものとして作品の重要性が増してきたのは言うまでもない。記譜された作品は作曲家の精神の姿であると同時に、作曲家からも自立した、客観的存在となった。音楽は実用性から離れた“音楽のための音楽”であり、たとえそれが心に安らぎを与えるなど、音楽療法効果を結果的にもたらすものであったとしても、それが目的とされることはなかった。これは芸術音楽、ポピュラー音楽を問わず共通の事象である。かつて音楽が持っていた目的性や機会性は剥奪され、音楽の内容は普遍的、合理的で、すべての人々に平等に語りかけるものとなった。

現代音楽には様々なイズムが存在し、多種多様な方法論があるが、それらの多くに共通していることは「作品として聴かれる」ことを前提としている点である。コンサートホールにおける生演奏にしるインターネットによる配信にしる、それらは聴衆によって「純粹音楽」として認知され、評価されることに価値を置いている。この態度は19世紀から引き継いだものである。現代音楽は19世紀を否定しながら、音楽受容のシステムに関してはそれを引き継ぐことに何ら疑問を持たなかった。むしろそれは20世紀前半の新古典主義・新即物主義的思潮の中で強化されたように思える。作品が創作者の企みとして意図的に日常性から引き離された事象である以上、日常性に埋没することは敗北でしかあり得なかったからである。1920年にサティによって企画された「家具の音楽」も普及し始めた実用消費音楽への警鐘に他ならない⁽²⁾。この「作品という絶対的なものが創作側から享受者へ一方的に通達される」と

いう図式の硬直性は再考すべき時期にきているのではないか。

③商品化

“個体”としての作品は世界中を持ち歩ける商品としてきわめて適当なものであった。演奏家は作曲家の作品を携えて世界中を廻り、コンサートホールで演奏して対価を得る。楽譜出版は盛んになり、音楽愛好家は店で金銭を払ってそれを購入する。20世紀に入ってレコードが登場するとその商品性はよりわかりやすくなった。そのこと自体は全てのものが貨幣経済の下にある以上避けられないことであるが、音楽の発展には少なからぬ影響が生じる。すなわち購買者は現状維持が基本で、“ちょっと新しい”ことしか望まないために、そのニーズに合わせるならば音楽の進展にブレーキをかけざるを得ない点である。19世紀以降芸術音楽の高度化・複雑化は、ホモフォニー音楽の最終段階という歴史的タイミングや各種楽器のメカニズムの改良による多彩な音色の獲得によって、例を見ないほど急速に進んだが、それは次第に商品価値を失わせることでもあった。かくして音楽は流通に向けたもの（ポピュラー音楽）と向かないもの（芸術音楽）に二極化し、さらに後者の中でも過去の音楽を繰り返して再現する所謂クラシックとその破壊の上に前進する前衛音楽に分かれることになる。

2) 問題点

上記のことは複雑に絡み合って現代の閉塞した音楽状況を作り出している。以下そのことについて考えてみたい。

まず、作曲家—演奏家—聴衆の分立で問題となるのは、音楽現場におけるその役割固定がもたらす硬直化と関係性の切断である。かつては作曲家が演奏家であり、他者としての聴衆は存在しなかった。音楽は気心の知れたサークルで行われるもので、聴く側が演奏にまわり、演奏家がある側で創る側にまわるなど、音楽現場においてその役割は流動的であった。作曲—演奏—聴取がまさに生成する行為として生き生きと息づき、人はそのダイナミズムを音楽と共に楽しむことができた。しかし、近代音楽における分業の確立は作曲家を楽譜に閉じこめ、演奏家を伝達者兼アイドルに、聴衆を座席に座るだけの人に押し込めてしまい、それぞれを息苦しい緊張の中に置いている。三

者間の関係が遮断されていることによって、音楽本来の姿であるコミュニケーションは阻害され、人間的なものが失われつつある。

こうした関係性の喪失が特に現代音楽の普及に大きな影を落としていることは否めない。現代音楽はその最大の理解者であるはずの現代人の支持を、ごく一部のマニアを除いて失ってしまった。同様の問題は現代美術にもあるが、音楽の方がより深刻である。所詮芸術は大衆とは無縁なところで維持発展されていくものであり、支持のあるなしは関係がないとする考え方がもしあるとすれば、それはあまりにも特権的、閉鎖的であり、大衆を基盤とするしかなくなった現代文化に対する歴史認識を欠いている。学問や教養が一部の階級に独占されていた昔ならいざ知らず、すべての人に（全世界的にはないにしろ）学問と芸術が解放されている現代において、ほんのわずかの支持しか得られないという事実は何を意味するのか。我々はこのことについて真剣に考える必要がある。

こうした中で実験音楽、特にジョン・ケージの態度は示唆的である。ケージはフランスの哲学者・音楽学者であるダニエル・シャルルとの対話において、作曲家・演奏家・聴衆という固定化された役割からの解放を提案する；⁽³⁾

- ジョン・ケージ作曲の多くの作品は、演奏者次第でまるで異なったかたちで実現されてきたことは事実です。あなたの作品では、演奏者が作曲家になってしまう。
- ケージ そうです。そして聴衆は演奏者になることができるわけです
- 作曲家はなにになるのですか。
- ケージ 聴き手になるんです。作曲家は耳を傾け始める。
- 音は作曲家より先に存在しており、作曲家を導きさえする。そしてまた作曲家とは演奏者に他ならず、演奏者とは聴衆に他ならない。そうなるともう、いろいろな区分を見分けることは不可能ですね。
- ケージ それらは互いに浸透しているんです。
- ということは、音楽はまったく総体的な、すべてを包括していく現象だということですか。
- ケージ つまり私達はみな音の中にいる、音に囲まれているということでもあるのです。

しかし実験音楽の音楽家達は確かに従来の音楽のあり方に疑問を呈したが、その事の真の意味は一般の人々には理解されなかった。若尾裕はその辺の事

情を的確に説明する；⁽⁴⁾

・・・そもそも6、70年代の実験音楽はなぜ起こったかを考えるためには、この流れと並行して、工業化社会における学生による社会に対する異議申し立てがあったことを思い出すべきだろう。実験音楽の異議申し立ては、西洋のルネサンス以後の音楽の枠組みに対してだったろう。そして、劇場を捨てて街に出、楽器を捨ててありふれた日常の音を使い、楽譜を捨ててそれに代わる手段を探した。要するに、それまでの長い西洋伝統音楽の線上で自分たちの仕事をするのに、飽き足らなくなったのだ。・・・(中略)・・・

こういった反逆のなかで、注目すべき考え方は芸術の日常化と非プロフェッショナルリズムである。非日常的な芸術活動を日常に近づける、あるいは専門化のみの世界になってしまった芸術を非専門家の手に取り返す。いずれもある意味では、大変に高邁な理想を掲げた運動であった。当時の言い方に倣えば、システム化し閉塞してきた現代社会のさまざまな局面を、感性の側から復権する運動の一環、というようなことになるだろう。

しかし、その運動は成功を取めたわけではなかった。芸術家側が、過去の芸術の特権を捨てようとも、人々には、なお高踏的な芸術家の遊びにしか見えなかったのだ。1種のエゴイスティックな無政府主義的反乱のようにしか見えなかったかもしれないし、ダダの復活のように思われたかもしれない。

本来目指していたはずの芸術の日常化が、逆に芸術家の特権的な振る舞いとして終わってしまったのは、皮肉なことと言えよう。普通の人から見れば、この新しい芸術は単にわけが分からないものに映ったわけで、そこには大きな溝があったのだ。・・・

ここで指摘できることは、実験音楽の試みが関係性を欠いたところで行われたということである。彼らは基本的にはやはり「作品として聴衆に提示する」という形を踏襲したのであり、その意味で19世紀のシステムの延長線上にあったといえよう。

また現代音楽が現代の芸術音楽の中で支持を得られない理由の一つとして録音再生技術の発展を挙げることができる。録音再生の技術が音楽のあり方を劇的に変えたことは周知の通りであり、それは音楽の普及において絶大な力を発揮すると共に美学的・社会的に大きな問題を提起したのであるが、現代音楽に関して言えば、これが結果的に災いしたのではないかと思える。すなわち現代音楽の最大の魅力はそのパフォーマンス性にあり、実演においてその真価が発揮されるのであって、録音はその真価を100%伝え得ないのである。無論電気技術の発達、具体音楽やコンピューター音楽など特にその

方法論において、現代音楽に決定的な影響をもたらしたのは事実だが、こと享受に関してこれが福音であったかどうかは疑問である。実際偶然性を取り入れた音楽や空間音楽などは録音不可能であろうし、プリペアド楽器によるものも実演を見なければその新しさは伝わってこない。コラボレーションによるものはなおさらである。実は現代音楽こそ生演奏を必要とするものなのであり、20世紀の受容システムに不向きなものなのだ。

録音再生による音楽が作品を固定化し、一方向的関係性を前提としていることは論を待たない。確かに現代人はこれによって「選ぶ」自由と「聴く機会」の自由を手に入れた。我々は膨大な数のCDの中から好きなものを好きな時に聴くことができるのである。しかし好きな時にスイッチ一つでついたり消したりする音楽の受容態度が、きわめて不自然であることに気づくことは少ない。人は音楽を聴くとき、誰しも個人的な体験として聴く。みずしらないアーティストであっても、彼（女）は私が聴いている間は私だけに語りかけるのであり、私の心は彼（女）の心とひとつになる。その関係性がヴァーチャルであることを承知しつつ、共生感に浸るのである。コミュニケーションとしての音楽の喜びはもはやヴァーチャルなものでしかなかった。

「純粹芸術化」については、ポストモダ的思考の中からその問題性が指摘されて久しい。民族音楽学の発展に伴って「音楽はいかなる目的にも奉仕しないものだ」とする考えが西洋近代に特有なものであることが判明してきた。音楽に実用性があるということは、その音楽の価値を下げるものではない、という認識は復権しつつある。音楽が生活や文化に密着したものであり、その文脈の中でとらえられるべきであるとする文化人類学的見方も実験系、伝統系を問わず現代の作曲家の共通認識になっている。ブーレーズは初めてアフリカと極東の音楽をレコードで聴いたときの印象を次のように述べる；⁽⁵⁾

そこには『傑作』だの、閉じたサイクルだの、受動的な思考だの、純美的な楽しみなどは何もない。音楽はこの世に存在するそのあり方であり、存在の欠くことのできない部分となり、存在とわかちがたく結びついている。すなわちそれは道徳のカテゴリーであり、もはや単なる美的カテゴリーではないのである。

また、ケージの「芸術の日常化」は、コミュニケーションが人間の間だけ

ではなく、自然との間にもなされることが重要であることを示唆している。ケージと親しかった一柳慧は次のように語る；⁽⁶⁾

ケージは自分の音楽を、人間が演奏する音楽のように聴かせるのではなく、できるだけ私たちのまわりで発生している自然界の音現象に近づくように響かせなさい、ということをしばしば言っている。一たとえば『龍安寺』などで—。それは芸術と生活を同じ次元のものとして臨むことによって、初めて可能になるものであり、言い換えれば、そのような意識や姿勢での生活を欠いては達成しにくいことだといえるだろう。

現代音楽家達が一様に非西洋の音楽から大きな示唆を得ていることは興味深い、やはり彼らがそれを「作品」として日常から切り取り、それが生まれた以外の場—たとえばコンサートホール—で聴衆という他者に提示しようとする限り、旧来のシステムを容認していることになろう。

「純粹芸術化」が問題となるのは、それが商品化と結びついた時である。音楽が市場の原理に委ねられた時に起こる最大の障害は少数者の無視である。採算にあわないものは取り上げられないばかりか、その存在を知る機会さえ与えられない。個人の関係性や集団性が稀薄な現代において、メディアの情報には大きな拠り所であるが、そこから阻害されることは音楽にとって致命傷である。おそらくポピュラー音楽の隆盛はそれが録音再生に向いており、またその多くが恋愛や人生論など普遍的な内容で、音楽形式的にも合理化・標準化されているために、世界中に持ち運び可能な大量消費社会の申し子であったからであろう。しかしレコード会社から次々と出されるCDを購入するからといって、それらの音楽に現代人が満足しているというわけではない。売上高によってしか我々の意向を反映させることができないという不自由さはやがて意識に上り始める。実際80年代以降のポピュラー音楽界に顕著なジャンルの多様化は、人々がすでにこの分野でも飽きたらなさを感じ始めたことの表明であろう。

しかし音楽を商品経済の枠組みにおいて考えていくこと自体、おかしなことではないか。若尾は次のように述べる；⁽⁷⁾

音楽にとってウケることが重要なことになったというのが、近世以後の音楽の姿勢の根本的な変化なのだ。さっきあげたように教会のなかの音楽は、あまり一般受けは考えなかったし、もっと前の音楽は共同体の共有物だったので、個人がウケ狙いで新しいものを作ったりはしなかった。ラトヴィアの民は、バルトの森に昔からある歌を歌えばよかったのだ。村一番の歌い手になりたいという者はいただろうが、誰も新しい歌を自分が作って、それを売ろうというようなことは考えなかった。そんな必要がほんとになかったのだ。

「そんな必要がほんとにない」次元に音楽を戻すことを、理想論だと一笑に付す前に、真剣に考えてみる価値があるのではないか。音楽のあり方を根本から見つめ直すことが必要な時期に来ている。音楽が現代のような状況に置かれているからこそ、音楽の療法効果に関心が向けられているのではないか。音楽に療法効果があることは本来自明のことなのである。敢えてその療法効果を云々せねばならないことにこそ、現代が抱える問題が象徴されている。

この項を終えるに当たって、実験音楽や音楽療法の興隆と時を同じくして興った古楽運動について言及しておきたい。これが単なる復興運動ではなく、現代的意義を持ち、現代音楽や音楽療法に通底する美学的背景を共有していると思われるからである。

リコーダーのブリュッヘン、チェンバロのレオンハルト、ヴィオラ・ダ・ガンバと指揮のアーノンクール等が行った、音楽作品をそれが作曲された当時の楽器と演奏習慣によって再現する、すなわち作曲家が頭に思い描いていたはずの響きを再現する試みは、後期ロマン派の豊穡な響きと濃密な表現を是とするクラシック界に大きな波紋を投げかけた。その斬新な響きは当初一部の音楽家や聴衆の無理解にさらされたとはいえ、その正当性は徐々に認められ、現在では作曲家が生きていた時代の楽器と様式で再現するやり方は古楽（中世～バロック）の時代枠を越え、後期ロマン派のレパートリーにまで及んでいる。

ブリュッヘンやレオンハルトが行ったことは単なる復興運動ではない。彼らは近代において取るに足らない楽器として捨て去られたリコーダーやチェンバロをヴァイオリンやピアノと同等のあるいはそれ以上の表現力を持つ楽

器として甦らせた。大きな音量や合理的なメカニズムという一時代の価値観のために切り捨てられてきた繊細さや素朴な息づかいが、ある音楽にとっては本質的なものであることを証明してみせたのである。それはマイナスからプラスへの見事な価値観の逆転であった。

彼らはまた与えられた楽譜を忠実に演奏する単なる演奏家ではなかった。彼らは自分たちの目的のために、図書館や博物館を巡って作曲家の自筆譜や当時の文献資料を徹底的に研究し、楽器を復元する音楽学研究者でもあった。それまでも演奏家は演奏解釈のために作品研究を行ってきたが、古楽演奏家のそれははるかにそれらを凌ぐ学者と同等もしくはそれ以上の学究的態度によるものであった。それに刺激されて研究者サイドでも研究が活発化し、長らく分化していた実践と学問は古楽においてひとつとなったのである。

古楽演奏家たちが発掘した膨大なレパートリーは、アマチュアリズムの大きなうねりを生み出した。古楽器は元来貴族などのアマチュアが演奏する楽器でもあったために、演奏が比較的容易で、ピアノやヴァイオリンのように幼少時から専門的な訓練を積まなければ太刀打ちできないというわけではない。その音楽もさほど難しい技術がなくとも、洗練された芸術性を十分に堪能できる類のものであった。バロックまでは音楽は生活のほんの傍らにあるものであったからである。19世紀後半の名人芸の発達はアマチュアを演奏から遠ざけ、その大多数を聴衆という立場に追いやった。古楽が紹介されるようになると、それまで沈黙を強いられていたアマチュアは、今までにない質の高い音楽を自らの手で演奏できる、という喜びに胸を躍らせた。かくして古楽は聴衆をも巻き込んだ大きな運動となったのである。

古楽がブームになったことは、ブリュッヘンやレオンハルト等古楽の先導者達が元来卓越した演奏家であり、その音楽が生氣に満ちた名演であったことに多くを負っているが、音楽の美に関する認識は決して1つではないということと、近代が規定してきた演奏家の役割を拡大し、学問的研究との連携可能性を示唆したこと、さらに聴衆の積極的関与を生み出したことで、近代の芸術観に一石を投じた歴史的意義は大きい。

2. 音楽療法における音楽

近代音楽療法の発展は両大戦後のアメリカにおける帰還傷病兵の心身のケアを大きな契機としている。20世紀初頭から精神病院の慰問などを通して音楽の療法効果が確かめられていたが、戦後の大量の戦傷者の発生はその普及を加速させた。現在では音楽療法は欧米を中心として世界中で実践されており、医療、福祉、教育の場面で大きな効果を上げている。日本においても1960年代以降、音楽心理学者や精神科医によって取り上げられ大きな発展を見た。ここでは音楽療法における音楽の概念について考察する。

1) 音楽療法における音楽の種類

音楽療法はその音楽の使い方によって次の2つに分類できる；

①能動的音楽療法

②受動的音楽療法

①は音楽の演奏—歌唱、楽器演奏、合奏、合唱、即興など—を用いるものであり、②は音楽の鑑賞を中心としたものである。これらは即興を除けばいずれも音楽教育の中に取り入れられているものであるが、その目的は大きく異なっている。すなわち音楽教育においては音楽的能力を向上させるためにそれらが入り入れられるが、音楽療法においては、対象者の自発性や自己実現を引き出すために取り入れられる。従って音楽療法においては演奏等の巧拙は問題ではなく、音楽の中でいかに対象者が自己を解放し、自己の可能性に気づき、自己実現が図れるかが問題となる。

音楽療法における音楽の特徴は、それが手段とされることである。音楽は常に対象者のためのものであり、何らかの目的があって意図的に使用される。「音楽のための音楽」「芸術のための音楽」という考え方は音楽療法にはなく、それは常に「実用的」なものである。

では何故音楽が実用的になり得るのか、また療法として用いられ得るのかという点についてであるが、松井紀和は以下の10項目を音楽の治療特性として挙げている；⁽⁸⁾

①音楽が知的過程を通らずに、直接情動に働きかける。

- ②音楽活動は、自己愛的満足をもたらしやすい。
- ③音楽は人間の美的感覚を満足させる。
- ④音楽は発散的であり、情動の直接的発散をもたらす方法を提供する。
- ⑤音楽は身体的運動を誘発する。
- ⑥音楽はコミュニケーションである。
- ⑦音楽は一定の法則性の上に構造化されている。
- ⑧音楽には多様性があり、適用範囲が広い。
- ⑨音楽活動には統合的精神機能が必要である。
- ⑩集団音楽活動では社会性が要求される。

これらの特性をさまざまな技法を用いて生かしていくのが音楽療法である。

2) 音楽療法における音楽の用法

音楽療法における音楽の使い方の基本原理はアルトシュラーの言う《同質の原理 Iso Principle》と呼ばれるものである。音楽療法では最初に対象者にアプローチする音楽は、その対象者の気分と同質のものがよいとされる。これは抑鬱や興奮など対象者が置かれている気分的状況をまず把握・共有し、対象者に安心と信頼を与えるためである。これは心理療法でいうところの「支持」にあたり、同じ場を共有することで対象者が治療者を受け入れる素地を作るのである。「感情の言語」と言われる音楽は直接情動に働きかけて対象者の心を癒し、言語化不可能な心の葛藤をほぐしていく。

《同質の原理》は能動的音楽療法、受動的音楽療法のどちらにとっても出発点となる。村井靖児は受動的音楽療法における同質の意味を次のように説明する；⁽⁹⁾

音楽は快だから皆が聴く。そして音楽が不快だったら、誰も音楽を聴きはしないだろう。しかもその快は決して単一ではなく、楽しさも陽気さも、悲しさも淋しさも、自然な心地よさも情熱的な力強さも、どれも個人の心情如何によって快として感知される。

この人が快を求める根源には、ナルシスティックな人間の本性が潜んでいる。単にその時の気分が慰められるというだけでなく、自分を丸ごと受容されたい、不決断や、こだわりや、自責の悔恨など、どうにもならない自分をそのまま認めてほしい、フロイトの人格図式でいえば、超自我やイドにさいなまれている自我の苦悩や葛藤を本当に分かってもらいたい、そういう気持ちから音楽を聴く。

言い換えれば、ある音楽を人が求めるのは、その人格の構造がそれを求めているからであり、彼の人生観や価値観、快に対する態度や善悪の基準など、彼の人格構造から発する彼の思想のすべてが、その音楽を求めさせているからであろう。

だから彼の人格が病態化すれば、容易に彼の音楽嗜好も病態化してくると思われる。

一般に多くの注目を集めている音楽の「癒し効果」はこの同質の原理に由来するのであり、カウンセリングと同様の効果を持つものであるが、特に言葉では言い表すことのできない問題を抱えている場合や言語による交流が不可能な場合に有効である。しかしいつまでも同じ地点に留まることは療法上意味がないことなので、治療者が徐々にその対象者にとって望ましい方向へ転導していく。

能動的音楽療法において《同質の原理》は対象者と同じ場に立って交流することに適用される。対象者に同質の音楽でアプローチし、演奏を通して交流を図りつつ対象者の世界を拓いていく過程は治療者にとっても感動に満ちた体験である。対象者の変化が治療者に喜びを与え、それがまた対象者に伝染してさらなる反応を引き出すという風に、双方の生理的・心理的ダイナミズムがセッションを動かしていく鍵となる。セッションにおいては音楽は分断され、変形され、規則が無視され、時として原型がわからなくなるほど分解されたり、メロディもリズムも認知できないような状態で即興が行われるが、それらが快と感じられるのは、コミュニケーションという人間の本来的な欲求が純粋な形で成し遂げられているからである。そこを支配するのは言うまでもなく濃密な関係性であり、それこそが快と感じさせる根源である。

3) 音楽療法における音楽の価値感

こうした音楽療法の現場における音楽の認識は、通常の音楽認識とはかなり異なっている。ブルシアは次のように述べる；⁽¹⁰⁾

・つまり臨床的文脈においては、クライアントの音楽的努力の意味や美がクライアント、プロセス、結果、背景的な文脈のいずれかに常に見いだされることになる。クライアントが困難な感情を内に抱いているとき、音楽の結果はこうした困難を映し出すかもしれない。しかし美は、クライアントがそうした感情を表現しようと敢えて立ち向かったプロセスの中に存在する。クライアントが障害を克服してプロセスに立ち向かうときその音楽的結果が美しいのは、その音楽が完璧であるからではなく、クライアントの勝利が美しいからである。

あらゆる療法士にとっての金言は、一人ひとりのクライアントの中の最良のものを求めよ、ということである。つまり音楽療法においては、クライアントが音楽経験の中でどんなものを生み出そうとも、音楽療法士はそこに常に美と意味を探さなくてはならない。

音楽をその結果ではなく、演奏する個人とその内面の問題とする点は教養的・教育的観点でもある。音楽療法における音楽美とは、それが生成するプロセスにほかならない。ノードフ＝ロビンズも次のように指摘する；⁽¹¹⁾

「この子が自分のパートを覚えるまでには、そうとう時間をとるであろう。」といった考え方は避けるべきである。彼の大いなる努力を尊重して進めなければならない。彼は、彼の心と身体（それは使わないために発達してこなかった）を結びつける努力をしているのである。この子供が成功を遂げる時、その子は、「自分のパートを覚えた」以上にもっとずっと深遠なことを成し遂げたことになるのである。彼の「自我動因（ego-drive）」が、障害のもつれを突破し、彼の能力の中のあるものをしっかりと自分のものとして消化したのである。これによって彼は自分自身を、自分の意志を、そして自分の知性を表現することになる。彼は「自己実現（self-realization）」へと足を踏み入れるのである。人格の拠点をうちたてることになったこの状況（音楽と音楽の活動場面）は、その子どもにとって大変特別なものといえる。

こうした音楽療法における積極的な美的価値認識は、実験音楽がかつて行った聴覚意識の改革を思い起こさせる。音楽に現れたどのような微細な変化にも積極的な意義を与え、発展させていく方法は、新しい価値認識を生んでいく。この認識は精神病者の音楽についても適用される。坂上正巳は精神分裂病者の音楽に見られる能動的な音楽表現の特徴—感情移入の困難な保続的・反復的表現、他者とのリズムの不協和、衝動的な表現、自己固有の速いテンポへの被拘束等—を「障害」あるいは「欠陥」と捉えず、よりポジティブな意味—「音楽的伝統からは逸脱しているものの、まだ実現されていない、来るべき音楽の形態を志向するもの」（B・ベテ）や「超次元的な音楽の外観」（H・パーラー）—をそこに見出す見解を紹介した上で、彼自身が担当した破爪病の〈患者の病態〉とケージの〈音楽の様態〉が、①関係的なコンテキストから外れ、たんに在る（起こる）という「偶有性」、②代替や置換が不可能な「単独性」、③構造により迂回、距離化される以前の生々しい「顕現

性」等の点において無視しがたい類同を示していたことを報告している⁽¹²⁾。

病者の音楽に積極的な価値を見出すにとどまらず、そこに現代音楽との類似を見出す姿勢は現代音楽を解明していく上できわめて貴重といえよう。さらに若尾の展望は今後の可能性を示唆して興味深い⁽¹³⁾。

教育や福祉や医療の分野のなかで、現在の音楽療法の概念を少し超えた独自の発展が始まり、エーブル・ミュージック（可能性の音楽）という概念も成立していくだろう。美術やダンスなどの分野で、すでに発展し始めているエーブル・アート（可能性の芸術）の考え方が音楽の領域にも広がるのは、時間の問題としか思えないのである。つまり、障害や疾病を持った人たちが、健常者のものをモデルとせずに、独自の表現を追求したものが、うまい下手ではなく、異なる芸術の可能性として受け入れられるようになるということだ。

こうした近代に対するさまざまな価値観の転換が音楽療法において行われていることは、療法という実践目的を離れて、音楽学的に重要である。我々は音楽療法を新しい文化的運動のようなものと捉えることが可能ではないだろうか。

結語

音楽療法においては音楽を目的的に使う過程で、メロディやリズム、和声や楽曲構造などがどのような意味を持ち、どのように人間に作用するのかをあらためて検証する必要に迫られる。それは現代音楽家たちが通ってきた道でもあった。既成の音楽を破壊した後何事かを創造していくためには、既知のものを見つめ直すことから始めなければならなかったからである。近代の批判は易しいが、それに代わるものを創造することは至難の業である。現代音楽はその呻吟から抜け出せていない感がある。音楽療法がその窓となりうるのではないだろうか。

註

(1) その傾向はすでにラズモフスキー弦楽四重奏曲を未来の人々のための作品だと述べたベートーヴェンにおいてすら認められる。(グラウト、D.J) (服部幸三・戸口幸策共訳)『西洋音楽史』、音楽の友社、1971、p.657)

(2) バルバサンジュ画廊で上演されたマックス・ジャコブの芝居の幕間のために作曲された「家

具の音楽」は、サティが最も嫌悪する2人の作曲家、アンブロワーズ・トマとカミーユ・サン＝サーンスの作品からの抜粋を混ぜ合わせ、ホールに散らばった4人の奏者が「アドリブそのもの」で演奏するというものだった。ロビーには《皆様は音楽に気を取られず、あたかも音楽などは存在しないかのように、休憩時をお過ごしいただきたいと思います。この音楽は、個人的な会話とか、飾り絵とか、皆様の中でかけておられる方もあれば、かけておられない方もあるロビーの椅子などと同じ程度の役割しか果たしていないのですから》というサティの要望者が掲げられたにも拘わらず、観客は静かに座って聴いたので、サティは怒りだして「喋るんだ、歩き回れ。聴くんじゃない」と叫びながら走ったという。(ヴォルタ,O編著(田村安佐子・有田英也訳)『書簡から見るサティ』中央公論社、1993、p.260～263.)

- (3) ケージ,J/シャルル,D(青山マミ訳)『ジョン・ケージ 小島たちのために』青土社、1982、p.119
- (4) 若尾裕『奏でることの力』春秋社、2000、p.143-5
- (5) グリフィス、P(石田一志・佐藤みどり訳)『現代音楽-1945年以後の前衛』音楽之友社、1986、p.227
- (6) 一柳慧「音を自然へ還す一回想のジョン・ケージ」音楽芸術(1992.10) p.37
- (7) 若尾、前掲書、p.112
- (8) 松井紀和『音楽療法の手引き』牧野出版、1980、p.2～9.
- (9) 村井靖児『精神治療における音楽療法をめぐって』音楽之友社、2001、p.131
- (10) ブルシア,K.E(生野里花訳)『音楽療法を定義する』東海大学出版会、2001、p.109
- (11) ノードフ,P&ロビンズ,C(林庸二監訳)『障害児教育におけるグループ音楽療法』人間と歴史社、1998、p.268
- (12) 坂上正巳「精神分裂病の世界と音楽」音楽芸術(1998.8) p.42-49
- (13) 若尾、前掲書、p.193