

The State of the New Art : Erik Satie

Aya FUKUSHIMA, Miki TAKAHASHI

エリック・サティに学ぶ新しい芸術の在り方

福島 彩・高橋 美樹

論文

## エリック・サティに学ぶ新しい芸術の在り方

The State of the New Art: Erik Satie

福嶋 彩

高橋美樹 (高知大学教育学部・音楽学研究室)

Aya FUKUSHIMA , Miki TAKAHASHI\*

\* Laboratory of Musicology, Faculty of Education, Kochi University, Kochi, Japan

### ABSTRACT

The concept of “furniture music” advocated by Erik Satie has been inherited by modern society. It serves as today’s background music (BGM), and as a basis for ambient music. Satie’s idea demonstrated a new way of associating people’s reality with music. BGM designs our lives through the production of soundscapes, effectively creating living spaces using sound. Yet, can Satie’s concept of “furniture music” be put to use in the domain of an art form that is set apart from our everyday lives? This study investigates the usefulness of “furniture music” in the domain of visual art. A form of music design suitable for use in a museum or exposition has two roles: information dissemination and mood enhancement. People’s images and impressions of what they see can be directed by music, which can be operated intentionally. According to the results of this study, Satie’s music does not influence people’s susceptibility, but complements the theme of a work and produces a comfortable mood. However, such use is seldom examined by music designers as a method to create the mood of an art exhibition. Thus, to generalize music design in the art domain, this study proposes the case of a permanent exhibition. In this case, music design conveys a message to those who view artists’ images, thereby influencing their understanding of the work. This is the state of the new art of music design, which can connect people with visual art.

## 1 研究の目的と方法

エリック・サティ Erik Satie (1866~1925)はロマン派の時代、いち早く独自の道を築き印象主義の音楽を奏でたフランスの作曲家である。意識的に虚飾を取り去った、非論理的な音楽の作曲家として、また、奇妙なタイトルの作品を持つ作曲家として知られている。このような既存の音楽を覆す革新的な取り組みから、サティは「音楽界の異端児」「音楽界の変わり者」などと称されている。さらに、同じフランス出身の作曲家であるドビュッシーやラヴェルにも大きな影響を与えたことから、西洋音楽の伝統に大きな扉を開いた革新者として認識されている。

また、サティが提唱した「家具の音楽」の概念は、現代ではBGM（バックグラウンド・ミュージック）や環境音楽の基盤となっている。サティの考えを受け継いだ今日、音楽の録音・再生メディアの発達に伴い、音楽はより我々の生活空間にふさわしいものとなり、人々と音楽の付き合い方に新たな可能性をもたらした。その新たな可能性の1つとして、音風景を作り出すことにより、我々の生活をデザインする活動が挙げられる。この活動は、人々の生活空間を音によって効果的に創造するものである。

我々の日常生活とはかけ離れた芸術の領域において、サティが提唱する「家具の音楽」の概念を効果的に活かすことはできるのだろうか。本論ではこの点に着目し、実際にサティの提唱する「家具の音楽」が様々な分野で活かされてきたことを踏まえ、芸術の領域に限定した「家具の音楽」の有用性を追究する。

研究方法として、初めにサティの生涯を辿り、作品や作風を整理するために文献調査を実施した。その際、サティの「家具の音楽」の概念について整理した。次に、サティの音楽が同時代の他の作曲家、演奏家へどのような影響を与えたのか、また「家具の音楽」の概念が現代にどのように継承されているのかについて、整理した。その上で、サティの音楽が影響を与えた現代の環境音楽、現代音楽、ポピュラー音楽との関係性を考察した。

最後に、「家具の音楽」の概念を実用化した事例として、生活の中に存在する空間デザインを挙げた。その中で、芸術におけるBGMの活用に関して、アンケート調査を実施し、「家具の音楽」の有用性を提示する。

## 2 エリック・サティの音楽活動

本節では、サティの音楽活動について整理し、「家具の音楽」の概念がどのようにして誕生したのかを明らかにする。

### 2.1 エリック・サティの生涯と音楽作品

サティの生涯や作品を通して、サティの作品に対する考えや音楽観について考察する。

#### 2.1.1 エリック・サティの生涯

ここでは、秋山邦晴 2005『エリック・サティ覚え書』、Patrick Gowers 1995（青柳謙二訳）「エリック・サティ」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』を参考に、サティの59年間の生涯について述べる。

エリック・サティは、1866年5月17日、フランス北部ノルマンディー地方の漁村オンフルールで、フランス人の父親とスコットランド人の母親との間に、3人兄弟の長男として生まれた。一家は1970年にパリに移住した。しかし、その後、母親の死により、サティはカトリックの洗礼を受け、祖父母のもと6年間オンフルールで育てられた。サティは10歳の時、オンフルールの聖カトリヌ教会のオルガニスト、ヴィオノに、ピアノと音楽全般の手ほどきを受け、教会旋法の技法を学んだ。

1878年12歳の時、父が若いピアニストと再婚したことをきっかけに、サティはパリに再び戻った。この継母は、パリ音楽院の巨匠に師事した意気盛んなピアニストで、熱烈な音楽愛好家だった。サティはこの継母を嫌っていた。そして、やがて音楽も音楽院も忌み嫌うようになる。この年、父に無理やりコンセルヴァトワール（パリ国立高等音楽・舞踊学校）に入学させられる。しかし、学校の記録によると、サティは才能はあったが、まれに見る怠け者で欠席の常習犯であったという。サティ自身も、学校のアカデミックで退屈なやり方を嫌がっていた。そして、1882年には最低の成績にも届かなかったため、学校を退学させられた。だが、1年ほどはトドゥーの和声のクラスに出席し、1885年には処女作である《ヴァルス＝バレエ》《ファンタジー＝ヴァルス》、コンタミーヌ・ド・ラトゥールの詩による《3つの歌曲》を作曲した。

この頃のサティは、しばしば中世やゴシックの芸術や建物などの書物を読みふけていた。そして、神秘宗教、グレゴリオ聖歌、ゴシック芸術、聖人の生活などに熱狂的な興味を抱き、ノートル・ダム寺院で祈りを捧げ、4つの《オジーヴ》を作曲した。サティは「ゴシックの時代」へと突入したのである。この曲は、初めてサティの独創性が示され、音楽院で習い覚えた観念などをすべて白紙に戻したものだ。ここからサティは独自の道を歩き始めることになる。

1886年、父アルフレッドが音楽出版業を営もうと、サティとド・ラトゥールの5つの歌曲を出版した。やがてシャブリエの《いやいやながらの王様》が初演され、これに影響を受けて1887年、サティは《3つのサラバンド》を作曲した。この曲は、後にドビュッシーの《ピアノのために》のサラバンドに影響を与えたとされる。1888年には、サティの代表曲の1つである《3つのジムノペディ》を作曲した。また、1890年には東洋風の色合いを帯びた《3つのグノシエンヌ》を作曲した。

この頃、サティはしばしばモルマントルを訪れるようになり、文学酒場「黒猫（シャノワール）」に入り浸っては、文士達と付き合い合った。やがて、サティはこの酒場「黒猫」の第2ピアニストとなり、シャンソンやポピュラー曲の伴奏や演奏で生計を立てるようになる。あまり裕福でない中流階級の育ちのために、内気で礼儀正しく無口で品のいい青年のサティであったが、モンマルトルでの出会いや革命的芸術論争に影響され、性格は一変する。だが、酒場「黒猫」の経営者アドルフ・サリスとの喧嘩が原因で、1891年同じ文学酒場「旅籠屋“釘”」の専属ピアニストへと職場を変える。ここで、その後約25年間1番の友人となるドビュッシーと出会い、交友を結ぶ。

1890年代、サティは宗教的な興味から、芸術運動「薔薇十字会」の「サール・メロダック」と名乗る人物ジョゼフィン・ペラダンと親交を結び、薔薇十字会の公認作曲家となった。ここでは「薔薇十字教団の最初の思想」《薔薇十字教団のファンファーレ》、ペラダンの戯曲の上演のために《星たちの息子》の3つの前奏曲を作曲した。だが、1892年にはペラダンと決裂する。同年、ド・ラトゥールと共に3幕のキリスト教的バレエ『ユスピュ』を作曲した。さらに、サティにとっては生涯唯一の恋愛として、女流画家のシュザンヌ・ヴァラドンとの恋に落ちた。「わが魂の最も大なる平穏と静謐の力のための9日間の祈祷」と副題をつけたピアノ曲《ゴチック舞曲》を作曲した。しかし、気まぐれな彼女によってこの恋愛は破れ去った。その直後に、サティは「主イエスに導かれる芸術のメトロポリタン教会」を自宅に創設し、自ら司祭を名乗った。

1894年、悪魔主義の作家といわれたジュール・ボワと交友する。彼の秘教的な演劇作品のために《天国の英雄的な門への前奏曲》を作曲し、同年ピアノ曲『ヴァクサシオン』も作曲した。

サティの作品が初めて聴衆の前で公式に演奏されたのは、1897年ショーソンの指揮で、ドビュッシーが管弦楽用に編曲した《2つのジムノペディ》であった。

1898年、身の回りの品を手押し車に積み込み、最後の家となるアルクイユカシヤンの南郊へと引っ越す。いつも同じ服装をしているため、近所の人たちは「ベルベット・ジェントルマン」と呼んだ。生計を立てるために、やむなくサティ自身が「大変な墮落」だと考えていたカフェのピアニストやミュージックホールのための歌や付随音楽の作曲家となった。この15年間に亘る最も貧困で不幸な時代の記念碑として、1890年から1903年までの間に作曲したキャバレー用の歌を主とする作品の編曲により、《梨の形をした3つの小品》を書いている。その間、シャンソン歌手ヴァンサン・イスパのピアノ伴奏者となり、イスパのために《おまえが欲しい》《金の粉》など50

曲以上に及ぶシャンソンを作曲した。

1905年から1908年まで、サティは再び学生となり、スコラ・カントルムのダンディとルセルのもとで対位法、フーガ、管弦楽法を学び、最優秀の免状を貰い卒業した。卒業後のサティは、アレクイユで「宗門に属さない信徒救済会」の創立に参加し、子供たちのためにさまざまな催しを行ったり、一般市民のために毎日曜日に音楽教室やコンサートを開いたりして、地域活動に尽力した。やがて、その活動が認められ、サティはセーヌ県知事から文化功労賞を受賞した。

1911年になると、突然サティに転機が訪れる。ラヴェルがソシエテ・ミュージカル・アンデパンダントの演奏会でサティの《サラバンド》を演奏したことをきっかけに、サティは世間から注目されることになった。2ヵ月後には、ドビュッシーが自ら編曲した《ジムノペディ》のオーケストラ版を指揮し、好評を得た。その後、1913年にリカルド・ピニェスがサティの《4つのたるんだ小品》をリサイタルで取り上げたことで、サティの作品は注目を集め、出版社からサティの音楽の出版依頼が来るようになった。これを受けて、サティは風変わりな標題や奇妙な注釈がつけられた一連の「ユーモラスな」ピアノ小品を幾つも書いた。

第1次世界大戦の勃発で、サティの作品の演奏回数は減ってしまう。しかし、幸運なことに、芸術家であり詩人のジャン・コクトーの助けにより、戦後サティの名声は急激に広まった。その代表的なものとして、ディアージェレフ、マサン、ピカソらによるバレエ『パレード』で、サティと共同作業を行ったことが挙げられる。1917年『パレード』の初演は、教会音楽とポピュラー音楽風のコーラージュから賛否両論を呼び、大変なスキャンダルを引き起こし、サティの名を決定的なものにした。

一方、同年サティは、多くの人がサティの代表曲と見なすカンタータ《ソクラテス》を作曲した。この曲は初めから「古代のように白く純白な」作品を書くことに徹底されていた。この曲を耳にしたストラヴィンスキーは、「フランス音楽はビゼーとシャブリエとサティだ」と述べたと伝えられ、サティの名声と成功は確固たるものとなった。そして、1920年《ソクラテス》は初めて国民音楽協会のコンサートで演奏された。このコンサートでは、演奏会の幕間にバックグランド・ミュージックとして『家具の音楽』を流すことが考案された。

その後、サティは数々のピアノ曲やバレエ曲を作曲するとともに、当時盛んに行われていたダダ運動の活動にも参加し、数々の文章をダダ雑誌に掲載した。パリのダダ運動の分裂後も、サティは最後までグループ活動を続けた。1925年7月1日、聖ジョセフ病院にて肝硬変のため逝去し、アルクイユの公共墓地に埋葬された。

### 2.1.2 エリック・サティの作品

次に、ピアノ作品を中心にサティの音楽観、世界観の推移を辿る。これらは、以下の3つの時期に分けることができる。第1期は1886～1895年「神秘主義と中世風の影響」、第2期は1897～1915年「瞞着と奇行の時期」、第3期は1916～1925年「家具の音楽の時期」である。八田1974をもとに整理する。

#### (1) 第1期「神秘主義と中世風の影響」

この時期における主要作品は《3つのサラバンド》《3つのジムノペディ》《3つのグノシェンヌ》である。

##### 《サラバンド》1887年

サラバンドは神秘的で荘重な礼拝的響きや重みのある和音進行がある。特に和声の使い方において、例外的な解決に、また乱脈と思われる箇所に7度・9度の和音が使われており、大きな変革が見られるなど、この時期のサティの作品中にはすでに印象派の音楽を思わせるような断片的な旋法や4度・5度音程や和声の平行進行が現れている。

##### 《ジムノペディ》第1・第2・第3 1888年

それまでの音楽に見られない全く新しい審美観を持つ。持続低音の上に微妙な不協和音がゆったりと同じリズムの繰り返しで動き、その上に空気のような細い線的な旋律が流れている。和音の仕組み、旋法の性格、終止法はおよそ感じられない。

##### 《グノシェンヌ》第1・第2・第3 1890年

拍子や調子を示す数字や記号が廃止され、小節線なども除去されて書かれた。表情記号の代わりに、音楽とは全く無関係と思われる「頭を開いて」「一歩ずつ」「思い上がらずに」「舌の上で」「考えの先で」等の指示が楽譜の上に記されている。

この時期の特徴として、ペラダンという薔薇十字教団の専属作曲家となったことが挙げられる、しかし、サティ自身に教団への信仰心はなく、あくまでも作曲をする場として利用していたにすぎない。また、音楽的な面で、雰囲気は静止的な好響性を含み、中世風のハーモニーの使用や繰り返しによって幻覚的な奇妙な精神状態を作り出している。これは平歌（グレゴリア聖歌等の単旋律聖歌）の旋法と自由リズムの影響が大きい。

#### (2) 第2期「瞞着と奇行の時期」

1897～1915年は31歳から49歳の20年間であり、この時期にピアノ作品のほとんどを書き上げた。この時期以

降、宗教的なものから完全に離れ、奇妙な題名の付いたピアノ作品を生み出していった。しかし、サティ自身が「題名の意味と音楽の関連はほとんどない」と言っていることから、題名に重要性はあまりなく、ロマン派の標題音楽における題名の付け方に対するもじりや皮肉として付けられたものと考えられる。

#### 【奇妙な標題の作品の例】

《冷たい小品》1897年

《金の粉》1900年

《夢見る魚》1901年

《壁紙的な前奏曲》1906年

《〈犬のための〉ぶよぶよした前奏曲》1912年

《〈犬のための〉ぶよぶよした本当の前奏曲》1912年

《干からびた胎児》1913年

《あらゆる意味にでっちあげられた数章》1913年

《でぶつちよ木製人形へのスケッチとからかい》1913年

《絵に描いたような子供らしさ》1913年

《5つのしかめっ面》1914年

《嫌らしい気取り屋の3つの高雅なワルツ》1914年

《最後から2番目の思想》1915年

《不愉快な概要》(4手連弾)1908～12年

《組み立てられた3つの小品》(4手連弾と小管弦団)1919年

《梨の形をした3つの小品》(連弾)1903年

「始まりのようなもの」「同じものの継続」「I」「II」「III」「繰り返し」「もう一度繰り返し」の7曲からなる。ドビュッシーから「もつと様式(フォルム)を持つべきだ」と忠告され、それに答えて「これで私にフォルムが無いなどと誰にも言わせないと、《梨の形(フォルム)をした3つの小品》という名前の曲を作った。

《ヴァクシオン》1892-93年

日本語で「癩の種」とか「イライラさせるもの」という意味である。「パッセージを840回繰り返しなさい」という指示が書かれてある。完奏に18～24時間かかる。

《スポーツと気晴らし》1914年

サティの最高傑作とも評される組曲である。シャルル・マルタンという人の挿絵のイメージと調和した一連の組曲が必要な、パリのある出版社が、最初ストラヴィンスキーに作曲を依頼した。だが、ストラヴィンスキーが要求した作曲料は、出版社としては想定外なもので、そこで出版社はサティと交渉することになった。サティに持ちかけられた作曲料はストラヴィンスキーと比べてかなり安かったそうだが、サティはそれでも「高すぎる」と言って苦労して

作曲料を下げてもらい、やっと作曲にとりかかった。

### (3) 第3期「家具の音楽の時期」

1916～1925年のこの時期に作られたサティのピアノ作品はほんのわずかである。この時期の音楽は、彼がそれまでにやってきた風変わりな補助的なもの、皮肉で諧謔的なものをすべて取り去り、小節線、調号等を書き入れて、古典的な意味での純粋な音楽を追求した。そして、荘重で厳格な精神を表現しようとし、浄化され単純化された様式、官能的なものを完全に排除した形の音楽となった。

また、「音楽会や演劇の休憩時にロビーで音楽を奏すべきである。このときの音楽は、建物の中の敷物や椅子と同等の意識しか持つてはならない。つまり部屋の中の家具の様に常に気に留めてはならない。この時の音楽の役割は一種の雰囲気を作るだけである。これは一見新しいようにありながら、音楽が元来持っていた本質の1つである」と主張し、「家具の音楽」の概念を残したことで、自分の音楽に対する概念を意識化したといえる。

#### 【家具の音楽の時期の楽曲】

《県知事の私室の壁紙》1923年

《錬鉄の綴れ織り》1920～23年

《音のタイル張り舗道》1920～23年

《猿の王様を目覚めさせるためのファンファーレ》1921年

### 2.1.3 エリック・サティの音楽観

次に、サティの音楽観に与えた影響について述べる。八田1974によると、サティは12歳でパリに行くまでの6年間、オンフルールで2つの大きな影響を受けたとされる。

1つ目は、サティが父親をフランス人に、母親をイギリス人に持ったことである。個人主義的でつつきが悪く、知的で精神、知性、才気などが豊かなフランス的なものと、保守的でありながら皮肉屋で、ものの本質を見失わない態度を持ったイギリス的なもの。この2つの国民性をサティは受け継いだ。また、サティの叔父アドリアンも人付き合いが悪く、反抗的で気まぐれで風変わりな性格であったという。このことから、サティの作品に付けられた奇妙なタイトルや、時代を先取りするような革新的な取り組みに見られる、風変わりな世間に対してひねくれた性格は、サティの生まれた環境に由来した潜在的なものであったことが伺える。

2つ目は、オンフルール協会のオルガニスト、ヴィオノの手ほどきを受けたことである。この時に、平歌の神秘さと美しさを感じ取ったと思われるサティは、後の音

楽様式において実際的な影響を受けたに違いない。また、それが彼の初期の作品の神秘さと大きな関連をもっていると考えられる。

また、幼い頃に父親から音楽の英才教育を強いられたことに対する反発が、サティの奇抜な性格の根本になっていると考えられる。これらの影響が、「音楽界の異端児」と呼ばれるまでに至った人格形成、世界観、音楽観へ繋がっていると思われる。

### 2.1.4 エリック・サティの異端性

サティの生涯や作品から推察できるように、サティの言動や作風はとても風変わりであり、作曲家として極めて異端的である。これは、やはりサティの生い立ちや育ってきた環境における影響が大きい。しかし、そのような奇抜な人間性や人とは変わった嗜好があったからこそ、常に一風変わった、時代を先取りするような革新的な楽曲を生み出すことができた。そして、現代フランス音楽の先駆的存在であると評価されるに至った。そのユーモラス溢れた人間性や反骨精神、開拓精神を持った、哲学者ともいえるサティの音楽性や芸術性、鋭い直感が放つ皮肉な風刺は唯一無二である。そして、印象派の音楽はサティの存在無しに生まれることはなかった、と言っても過言ではないだろう。

しかし、サティが音楽史に名を連ねる他の天才的な作曲家のような才能を持ち合わせていなかったことも、事実であろう。また、サティも少なからずその事に対して自覚はしており、周囲の評価なども常に気にしていたように思われる。「だれかが本当に新しいものを見つけたとしたら、私はまた始めからやりなおすつもりだ」という言葉が示すように、自覚があったからこそ、彼は常に人とは違う新しいものを追求し続けたのではないだろうか。そして、西洋音楽の伝統に対するアンチテーゼのような振る舞いの陰には、ただ新しいものを求めるのではなく、音楽を素直に楽しむべきだという思いを汲み取ることができる。時代の変化によって、音楽はどんどん複雑化した。身近な家庭やサロンから離れ、より大規模なものになり、コンサート会場などで客席に向かって一方的に音楽が演奏される。このように音楽が形式化していく中で、もっと身近な日常生活に音楽を取り戻そう、自然の形に戻そう、とサティは考えていたのではないだろうか。

サティの奥に隠された親や学校への反発、一般的・普遍的な音楽への反発、世間の評価への反発、それらはサティを一層風変わりな存在として印象付ける。だが、その反発の根本にあるのは非常に人間的な純粋な気持ちであり、そこからサティが変わり者となった一連の繋がりが伺える。よって、サティの言動のみを見て、“サティはただの変り者”と決め付けることには疑問を覚える。

音楽に対して独自の考えを持ち、美学的価値観や1つの立場を主張し、守り続けたその態度は、まさに芸術家たるものである。また、風変わりな行動の裏に隠された純粋に音楽を追求する姿勢から、まさしく、エリック・サティは音楽界の偉大な異端児であったといえる。

## 2.2 西洋音楽史におけるエリック・サティの位置づけ

サティの音楽は当時の西洋音楽の潮流の中で、どのような位置にいたのだろうか。また、サティの音楽はその後の西洋音楽に、どのような影響を与えたのだろうか。本項では、西洋音楽史におけるサティの役割を整理する。

### 2.2.1 ロマン派の音楽

サティが生まれる以前、19世紀の音楽はロマン主義の傾向にあった。ロマン主義の特徴とその終焉について、久保田慶一他著1996『はじめての音楽史』を参考に記述する。

#### (1) ロマン派前期

「18世紀が啓蒙主義的な考え方にに基づき、理性や普遍性、規範的な秩序、形式均衡を尊重する時代だったのに対して、ロマン主義の時代は感情と直感、強烈な表現力と想像力、偉大な主観性と個性を重視した」(長野1996:83)。つまり、作曲家の癖が強く出るため、形式に支配された線的な古典主義とは論理的に対立する。その中でも最も特徴的な要素として、「無限への憧れ」があった。現実の世界を超えた永遠、過去、未来。現実の世界に密着したままでは捉えられることのない超越的で空想的なものを、芸術作品の中で表現することがロマン主義の音楽の本質であった。

また、音楽家と聴衆の関係にも変化が現れた。18世紀以前は器楽作品が「絶対音楽」として高い地位が与えられ、ほとんどの音楽家が王室や貴族などに保護されていた。ところが、18世紀後期に資本主義が急速に発達したことにより、社会の中心は市民階級へと移行した。すると、貴族などによる保護制度は廃れ、多くの音楽家はコンサートなどで不特定多数の聴衆に対して演奏活動を行うようになった。このような社会状況の下、作曲家たちは収入を得るため、さらに社会に認知されようと、大衆に強く自己をアピールする独創性が必要となった。したがって、19世紀の音楽は強烈な個性的なもので溢れかえていたのである。

「ロマン派のピアノ作品における最大の特徴は、様々なキャラクターピース(性格的小品)が多く作曲されたことである。キャラクターピースとは、即興曲、ノクターン、バガテル等の名称がつけられている作品、または標題的なタイトルがつけられている作品で、牧歌や蝶々、間奏曲、無言歌等の単一曲や数曲をまとめて1曲とした作品を意味していた。このような標題的なタイトルをつけた作品は、広く文学的な要素の濃いものや幻想的、想像上のものも含

まれ、作品を知る手がかりやヒントとなって、当時の人々に受け入れられていった」(松本2011:224)。

ロマン派前期の作曲家の代表として、シューベルト、ショパンを例に挙げて述べる。

#### (a) シューベルト

1797年ウィーンに生まれ、ロマン主義最前期に活動した。このロマン派はシューベルトが本格的に完成させたと言われる(藤田1975:147)。シューベルトは、当時としては珍しく貴族の保護を受けずに、友人との庶民的な共同生活の中に創作活動の場を置いていた。そのため、シューベルトは演奏会や劇場のためではなく、ごくありふれた庶民生活の中に流れる情感を音楽にしていた。だからこそ、個人の感情や音に対する好みや探究心が遮られることなく、新しい表現を作ったのであろう。

シューベルトの「音楽の特色は、何よりも自然な抒情性をそなえた旋律の美しさにある。和声的な色彩感覚にすぐれている」(長野1996:89)。「歌曲の王」とも呼ばれ、代表作は《糸を紡ぐグレートヒェン》《魔王》《美しき水車屋の娘》《冬の旅》がある。また、《野ばら》のように単純なピアノ伴奏のものもあるが、「絵画的なイメージによって描かれた音型や多様な和声的手法によって、詩の深い情緒内容を表現したものが多い」(長野1996:89)。

#### (b) ショパン

1810年ポーランドに生まれ、1831年にパリに出て、ロマン派初期に活動した。作品の大部分はピアノ独奏曲であり、「ピアノの詩人」と呼ばれた。ショパンの作品には、ポーランド民族舞曲に基づくピアノ曲が多く、華麗で抒情性のある表現が聴衆に受けた。一方で、「独創的で革新的な側面があり、同時代や後世の作曲家に大きな影響を与えた。…中略…付加音や変化和音を頻繁に使ったり、借用和音を連続的に用いたり」(長野1996:91)と、斬新的な和声表現もショパンの特徴の1つである。また、「音楽とは音を通じて音を表現することであり、これらの音によって感情を表示することである」(松本2011:225)という言葉を残していることから、標題音楽は好まなかった。そのため、あくまで形式にこだわらず、音による思想の表現を目指した即興的な作品を書いた。

#### (2) ロマン派後期

ロマン派の終わりから、サティの「家具の音楽」への流れを記述する。19世紀後期になると、ロマン派音楽の終りが見え始める。「転調や和声の複雑化が進んだこと、あるいは調性の体系にない音階や和声が頻繁に使われるようになったことによって、調性が著しく曖昧になり、ロマン主義

音楽の様式や形式がもつ表現の可能性を限界までくみつくすような作品が生まれ、音楽美に対する新しい考え方が芽生え始めたのである」(長野 1996:100)。

この時代のフランスは、一部の残されたロマン派やワーグナーの影響、ドイツの影響を受けた複雑な音で構築された音楽に傾倒する一方、フランスの古典的形式を取り入れながら、ロマン主義の色彩と結び付けようとする動きが一般的であった。サティがグレゴリオ聖歌の影響をみせた《オジーヴ》を作曲し、中世の神秘主義やゴシックに興味を抱いていた時代である。この時代の代表的な音楽家として、マーラーを挙げる。

#### (a) マーラー

1860年ウィーンに生まれ、ロマン主義後期に活躍した。マーラーは個性的で巨大な規模の交響曲と管弦楽伴奏つきの歌曲を数多く作曲したことで有名である。

マーラーの交響曲の楽章構成は「ソナタ形式は同期のたえまない変容・発展のなかで解体してしまいそうなところまで変形され、スケルツォ風の楽章にはおどけた身振りとグロテスクなアイロニーが混在し、緩徐楽章は現世に対する諦めと永遠の憧れの感情に満ちている。マーラーの音楽は主観的な感情表現を極端なまでに推し進め、社会と人間存在の不条理を根源的に表出して、20世紀初頭の表現主義の先駆けとなった」(長野 1996:101)。

20世紀になると、作曲家たちはロマン主義を抜け出し、産業革命と近代化の真っ只中に身を置くことになる。そこで現れたのが、イタリアのミラノを中心に起こったイタリア未来派である。

#### (b) イタリア未来派

イタリア未来派とは、20世紀初頭、新ウィーン楽派が無調の音楽を書き始めた頃、イタリアのミラノを中心に起こった前衛芸術運動のことである。「文学から音楽、演劇、美術、建築、映画、モード、料理など、あらゆる方面で19世紀の枠組みを破壊しようとした」(白石 1996:107)。マリネッティがフランスの新聞『フィガロ』紙に載せた、「すべての生きた人間たちに命じる11箇条の宣言文「未来派宣言」(1909)を皮切りに、産業革命以降の近代化した機械文明を賛美しながら未来への展望が新聞や雑誌で発表された。

未来派を代表する音楽家には、「未来派音楽宣言」(1910)を発表したプラテッラと、1913年に「騒音芸術」という声明文を発表したルッソロがいる。ルッソロは「19世紀になり、機械の発明により騒音が生まれた」(ビリー1997:78)と言い、「現代のオーケストラはメカニカルな世界を再現するために6群のノイズ発生器と叫び声、動物の声、いびきの音からなるべきだ、と考えた」(ビリー1997:78)。

例えば、「《都市のめざめ》は楽譜にして見開き2ページ

の短い曲だが、そこでは高さの異なるノイズが轟いている。《自動車と飛行機のランデヴー》や《カジノのテラスでの夕食》といった突飛なタイトルの音楽も、全て騒音で満たされた作品である」(白石 1996:108)。

#### 2.2.2 実験的音楽の起こり

このような時代の流れによりロマン派は終末に向い、やがて未来派などに見られる実験的な音楽の傾向が現れ始める。その実験音楽の傾向として、作曲家たちはコンサートホール外の世界の音を曲中に使うようになった。

(ビリー1997:77)によると、これらの傾向に拍車をかけたのは、初めは、ロマンティックな自然志向と聴衆を興奮させようとする要求とが相まったからであった。ヴェルディは、オペラ『トロバトーレ』(1853)の中で、ジブシーの野営のシーンに現実的な雰囲気を出すために、普通の楽器と同等に本物の金床を使って有名な「アンヴィル・コーラス」を作っている。チャイコフスキーは『1812年序曲』で、チューブラー・ベル(教会などで見られるような鐘をコンサートで演奏しやすいように、1つひとつの鐘を管状にしてピアノの鍵盤の順番と同様に並べて吊した楽器)と大砲をその劇的性格を高めるために使った。プッチーニは『蝶々夫人』や『トゥーランドット』でエキゾチックなゴング・チャイムを使って、この2つのオペラにおける日本情緒を高めている。

20世紀初頭の音楽では、今まで以上に普通でない、耳慣れぬ音が曲中に使われるようになった。ストラヴィンスキーのバレエ『春の祭典』の中では、「先祖の霊の呼び寄せ」でタンブリンのじゃらじゃら音を用いて、その野蛮さを高めた。シェーンベルクの『月に憑かれたピエロ』で、ギターはコメディア・テラルテ(仮面を使用する即興演劇の一形態)のノリを借用したものであった。

また、楽器でないものを使って、作曲家たちは今までにない新たな音楽の表現を探索し続けた。「想像できることだが、模倣された外部の世界の新しい音はのどかではなくなり、作曲家たちはロマン主義的な思い入れから這い出て、産業革命の真っ只中に目覚めることとなった。ジョルジュ・アンタイルは『バレエ・メカニック』(1926)で車のホーンとのこぎり」(ビリー1997:78)やプロペラを使った。

このように、ロマン派後期の作曲家たちは、新しい音楽の表現として日常生活の音を作品に取り込もうとした。これは、コンサートホールという非日常空間の中で日常を再現することを目的としており、あくまで音楽を聴くことが最優先となっている。サティも、バレエ『パレード』の中でタイプライターの音を用いている。

しかし、サティが晩年提唱した「家具の音楽」は、このロマン派後期の流れとは異なる。通常とは異なる革新的な

和声進行を用いたことはロマン派の音楽に共通しているが、サティは音楽を日常生活に取り込み、紛れさせ、溶け込ませることを目的とした。実験音楽が数々生み出される中で、

この日常と非日常の境界線を無くすという「家具の音楽」の考えを提唱したのは、サティだけであった。

表1 エリック・サティの生涯と西洋史

西暦	エリック・サティの生涯	社会の動き
1866	5月17日 フランスのオンフルールで誕生	
1872		モネ「印象」
1879	パリ音楽院入学	
1884	《アレグロ》作曲	ドビュッシー、ローマ大賞受賞
1886	《オジーヴ》作曲	リスト没
1887	《サラバンド》作曲。酒場「黒猫」でピアノを弾くようになる	エジソン、円盤レコードを発明
1888	《ジムノペディ》作曲	
1889	<モンマルトル時代>	パリ万国博覧会
1890	《グノシエンヌ》作曲（東洋風） 薔薇十字会公認作曲家となる。	
1892	《星たちの息子》初演	詩人コクトー生まれる。フォーレ《優しき歌》
1893		ドボルザーク《新世界》 ドビュッシー《弦楽四重奏曲》
1894	《天国の英雄的な門への前奏曲》作曲 《ヴァクサシオン》（パッセージ840回繰り返し）作曲	ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》 スクリャビン《ピアノ協奏曲》 日清戦争
1895	『ジムノペディ』出版	
1897	《ジムノペディ》がショーンソンの指揮、ドビュッシーの編曲で初演。《冷たい小品集》作曲	ブラウン管発明 デュカ『魔法使いの弟子』
	<アルクイユ時代>	
1898	カフェのピアニスト、ミュージックホールの歌や付随音楽の作曲家となる。 パントマイム音楽《ジャック・イン・ザ・ボックス》作曲	ラヴェル《亡き王女のためのパヴァーヌ》 シェーンベルク《浄められた夜》
1900	シャンソン《おまえが欲しい》《やさしく》など50曲以上作曲	
1901	《夢みる魚》作曲	ラヴェル《水の戯れ》
1904		日露戦争
1905	学生となり、スコラ・カントルムのもとで学ぶ。	フランスでフォーヴィスム（野獣派）興る。
1906	《壁紙としての前奏曲》作曲	シェーンベルク《室内交響楽》
1908	スコラ・カントルム卒業 アルクイユの「急進社会主義委員会」に参加	キュビスム（立体派）出現
1909	アルクイユで「宗門に属さない信徒救済会」の創立に参加 セーヌ県知事から文化功労賞受賞	ディアギレフ、パリでロシアバレエ団結成 マリネッティ、パリ「フィガロ」紙に未来派宣言
1910	ラヴェルら若い音楽家達と付き合う。	カンディンスキー、最初の抽象画
1911	ラヴェル、ヴィニエスら、独立音楽協会のコンサートで、 《サラバンド》《ジムノペディ》などを演奏 ドビュッシー、《ジムノペディ》オーケストラ版を指揮	ストラヴィンスキー《ペトルーシュカ》 表現グループ「青騎士」ミュンヘンで結成 キュビスムの大展覧会パリで開催
1912	ローラン・マニユエル、《天国の英雄的な門への前奏曲》を管弦楽として編曲、演奏	ジョン・ケージ生まれる。

1913	ドビュッシーがストラヴィンスキーと引き合わせる。 ピアノ曲《自動記述法》《干からびた胎児》多数の作品を作曲 喜劇《メデューサの畏》完成	ニューヨークでヨーロッパの現代美術展“アーモリーショー”開催 デュシャン《音楽的誤植》 ストラヴィンスキー《春の祭典》 ドビュッシー《玩具箱》
1914	カルド・ビニェスがリサイタルでサティの作品を取り上げる。 詩人ジャン・コクトーと知り合う。	第1次世界大戦勃発
1915	《梨の形をした3つの小品》演奏	コクトーがサティについて講演
1916	画家ピカソとマチスの企画「サティとグラナドスへ捧げる」 コンサート	ニューヨークとチューリッヒで「ダダ運動」
1917	バレエ『パレード』初演：コクトー、ピカソとの共同作業 “新青年派”結成 ピアノ曲《官能的なソナチネ》作曲	アポリネール《ティレシアスの乳房》の副題に “超非現実主義的戯曲”。 ベルリンに「ダダ運動」 マルセル・デュシャン『泉』
1918	“新青年派”旗上げ公演 カンタータ『ソクラテス』作曲	ドビュッシー没 ツァラ「ダダ宣言」 ルイジ・ルッソ「未来派」
1920	「家具の音楽」考案。 サティの音楽祭開催	
1924		ブルトン「シュルレアリスム宣言」
1925	7月1日 肝硬変のため逝去 (59歳)	
1952		ジョン・ケージ《4分33秒》

## 2.3 エリック・サティの「家具の音楽」

主に酒場で演奏活動をしていたサティは、客にとって邪魔にならない演奏、家具のようにただその場に存在しているだけの音楽を大切にしたい。このことから、サティは自分の作品全体の傾向を称して、自らの音楽を「家具の音楽」と呼んだ。本項では、その「家具の音楽」について述べる。

### 2.3.1 エリック・サティの「家具の音楽」の概念

サティの提唱した「家具の音楽」に関して、音楽の形式やその目的を整理する。アンヌ・リエは「家具の音楽」について、次のように説明している。

ゼクヴェンツに区切られ、軸になる音のまわりに固定された、リズム感に乏しい、まだどちらかといえばグレゴリオ聖歌の単旋律にちかい叙唱。声楽部から数光年も隔たり、はっきりそれと指摘できるような関わりのない伴奏。モザイク風の地の上に描いたアラベスク。つづれ織りに転写した絵模様。造形芸術の技法を音響に転用して、サティはそれを「家具の音楽」と名づけた。(アンヌ 1985:140)

つまり、「家具の音楽」とは、音型は変えず、1つの短いフレーズを調性や音高を変えて2回以上繰り返す反復

進行を持ち、横の流れを重視して右手で弾くメロディーと左手で弾く伴奏が一体化していない演奏形式のことである。また、続けて、アンヌは比喩的表現により、以下のように解説している。

家具 [=室内装飾] ——目にとっては、それはわれわれを取り囲むが、われわれは触れることはないものだ。耳にとっては、それは時間を充填する [=家具を入れる] が、組織化することはないものである。…中略…すなわちモチーフの不連続性 (なぜなら連続性は持続性を前提とし、単に均整をとるだけでなく拡張することを意味するからである) とその反復 (積重ねによる表出的要素の無効化、それに催眠的效果もあるかもしれない) である。(アンヌ 1985:141)

つまり、「家具の音楽」とは、主題を繰り返し、モチーフをアレンジ、創意工夫して装飾を加えつつ展開していく、何も主張しない無表情な音楽のことを指す。そして、これらは作品自体を目的とするのではなく、人々の空間を満たすことを目的としている。

### 2.3.2 エリック・サティの「家具の音楽」のユーモア

サティは音楽界の異端児と呼ばれ、その楽曲については度々ユーモラスに溢れていると表現される。ここでは、

サティの作品や提唱した「家具の音楽」と、それらが人々にもたらすユーモアについて述べる。

サティが40代のスコラ・カラム時代以降、つまり「家具の音楽」の時期に、サティは「ユーモア」のあるピアノ音楽を作曲し、「ユーモアの時代」を通過したとされる。しかし、ラヴェルの《博物誌》に関して、ドビュッシーは「ユーモラスな音楽はそれ自体は存在しない。必ずなんらかのテキストあるいは状況のなかに置かれていなければならない。宙に浮いていようが、どんなとつびな状況に置かれていようが、常にユーモラスな2つの和音などというものは存在しない。2つの和音がユーモラスなものになるのは、経験を通してなのである。(1907年7月8日付けのラロワ宛ての手紙)」（アンヌ 1985:94）と述べている。

サティの音楽の場合、楽譜以外のものからユーモアを読み取ることはできない。サティのユーモアとは、他の演奏家に対するからかいや、文学的なものとの関わり合いの中で初めて見出せるものである。よって、「家具の音楽」の作品自体にはユーモアは存在しないといえる。

音楽的なユーモアは驚きから、つまり、期待が裏切られることから生じるとされている。新しい言葉は驚きを引き起こす。しかし、有名な様式や「よく知られたメロディ」の巧妙な改ざんは、ショックを与えると同時に、人にユーモアを与える。つまり、音楽のユーモアとは聴衆との間に、ある程度の協調性が存在し、ひとつの文化という共通基盤を前提とするのである。サティの作品にはこのような「改ざん」の例が多く挙げられる。例えば、強烈な変化音で和音に薬味をきかせているが、周囲の和音の状況から、元の協和音が透けて見える曲。また、ある曲からの引用によって作られ、その曲が何かが分かる、それと標題との関係がはっきりする曲もある。サティは自身の作品の中に、作者や作品のパロディや戯画化など、無邪気な遊びを散りばめているのである。

### 3 エリック・サティの「家具の音楽」の継承とその諸相

サティが提唱し発表した「家具の音楽」は現代に受け継がれ、BGMやイーजीリスニングという音楽ジャンルのルーツになっている。「BGM、イーजीリスニング、サウンドスケープ、環境音楽、ムード音楽…」といった音楽は、ときに空間音楽と総称される。このことを踏まえ、本節では空間音楽がサティの「家具の音楽」からどのような経緯を辿り、生まれたのかについて整理する。

#### 3.1 エリック・サティの音楽の伝播

サティの「家具の音楽」の概念は、現代の環境音楽の基盤にもなっている。しかし、サティはその楽曲が「酒

場の音楽」と呼ばれるように、酒場を主とした活動の場としていた。これは当時としては極めて“正当でない”楽曲と発表方法であった。それにも拘わらず、その楽曲の多くが現代に受け継がれ、人々に聴かれている。本項では、サティの音楽や音楽観がどのようにして世間へ広がり、現代に受け継がれたのかを述べる。

#### 3.1.1 19世紀の音楽メディア

19世紀におけるフランスの主流な音楽メディアについて、玉川 2002、高橋 1988 を参考に整理する。

##### (1) サロン

サロンとは、貴族もしくは市民階級の、音楽実践のための比較的広い建築空間のことである。また、単に建築空間を指すばかりではなく、人々が親しく交わる特別な社交の集まりといった閉鎖的な社会文化的制度のことでもある。フランスでは17世紀以降に登場し、音楽発表の場や産業に大きな影響を与えた。経済的に反映を誇り始めた上流市民の間では、サロンが富や社会的な優位性を示す絶好の場と考えられ、自分のサロンに箔をつけようと多くの著名な芸術家が招待された。また、当時、パリのサロンは流行の発信地であった。高度な演奏技術を要するサロン音楽の演奏が評価に繋がり、音楽家にとって公開コンサートへの足掛かりとなっていた。

##### (2) 楽譜

楽譜の印刷は、17-18世紀には既に登場し、19世紀に入ると楽譜出版が音楽流通の主流となった。当時は、大量消費された楽譜によって名前が知られ、やがて際立った作曲家として社会的に認められるようになって初めて、より大規模な作品の上演が可能となった。広範囲に大量に流布できる楽譜印刷によって、音楽の伝播は個々の演奏会開催よりもはるかに作曲家の社会的知名度を広げることになった。また、パリ、ロンドンでは音楽が徐々に市民社会の中にも広がりを見せ、音楽の大衆化が進んだ。これにより、演奏のための多種大量の楽譜の需要が生み出された。楽譜を出版、販売する事業者は楽譜を定期刊行物として出版し、結果的に、楽譜は国境を越えて流通する強大なメディアとなった。

以上、述べたように、19世紀のフランス、ヨーロッパでは音楽作品の発表・普及において、サロンと楽譜の2つが大きな役割を果たしていたと考えられる。

#### 3.1.2 モーツァルトの音楽作品の伝播

ここではサティと比較するために、18世紀にヨーロッパで活躍したモーツァルトの音楽作品の伝播について

述べる。モーツァルトは生前、父レオポルド・モーツァルトに連れられて、イタリアやウィーンなどの演奏会やサロンでの旅行演奏を積極的に行っていた。しかし、生存中は決して今日のような名声を誇るような地位にはおらず、モーツァルトの音楽の伝播には没後の広がりが大きく関係している。そこで、高橋 1988 を参考に、モーツァルトの音楽を 2 次元的伝播と 3 次元的伝播に分けて整理する。

### (1) 2 次元的伝播

2 次元的伝播とは、作曲者の生存中の横への平面的な広がりを目指す。18 世紀に始まる芸術音楽の市民社会への浸透によって新たな需要が発生し、音楽を解しての経済活動が作曲家個人から出版社や事業者中心へと変化した。これにより、販売される楽譜が出版地だけでなく、遠隔の地まで届けられるようになり、モーツァルトの音楽は平面的に広がった。また、モーツァルトの作品が、生存中 11 の都市の 22 の出版社によって出版されたことから、楽譜によって、広く 2 次元的伝播がされていたことがわかる。

### (2) 3 次元的伝播

3 次元的伝播とは、2 次元的伝播に時間の経過を加えた広がりを目指す。作曲者の没後、研究活動による作品全集の出版、レコード、CD など録音メディアによる作品の伝播が例として挙げられる。

モーツァルトの没後、妻のコンスタンツェらによって出版された作品が整理され、作品全集が新たに出版された。また、現代に至るまで、地道な研究活動によって作品の体系化や、個々の作品の信頼性の確保が進められた。没後徹底した作品研究がなされた作曲家には、バッハ、ベードーヴェンなど幾つかの例があるが、モーツァルトほど多角的に、かつ深く掘り下げられた例は多くない。モーツァルトは、その成果が研究活動の域を出て広く一般にも知られるようになった数少ない作曲家といえる。

3.1.1 と 3.1.2 の考察から、モーツァルトの音楽の伝播には、サロンなどの“演奏の機会”と“楽譜の出版”の有効性が非常に高いことがうかがえる。また、それらを含めた 2 次元的、3 次元的な横と縦の広がりが、今日のモーツァルトの知名度の高さを築いたことが浮き彫りになった。

#### 3.1.3 エリック・サティの作品発表

サティの主な作品発表について、時系列に整理する。1911 年のサティ変革期を境に、前期と後期とに分けて記

述した。

- ……………【前期】……………
- 1886 年：モンマルトルの文学酒場「黒猫」の第 2 ピアニストとしてシャンソン歌手の伴奏を務める。  
(作家アルフォンス・アレーやロートレックらと出会う。)
- 1890 年：「薔薇十字会」の公認作曲家となる。
- 1893 年：「新アテネ・カフェ」の雇われピアニストを務める。人気シャンソン歌手ヴァンサン・イスパの伴奏ピアニストになる。アンリ・パコーリの作詞でシャンソン《おまえが欲しい》《アリーヌ・ボルカ》などを作曲。歌詞のないシャンソン《鳥たち》《マリエンバード》などを作曲。(後にサティの肖像画を数多く描くサンディアゴ・ルシノーレ、ラモン・カザス、らと出会う。)
- 1895 年：ドビュッシーの推薦により『ジムノペディ』(1888 年)出版。
- 1899 年：親友の詩人 J・P・コンタミーヌ・ド・ラトゥールの台本による人形劇のためのミニオペラ『ジュヌヴェイエーヴ・ド・ブラバン』『舞踏のための小序曲』などを作曲。
- 1900 年：“スローワルツの女王”歌手ポーレット・ダルテイと知り合い、シャンソンを作曲。ジュール・デパギ作のバントマイム『ジャック・イン・ザ・ボックス』『世俗的で豪華な唱句』作曲。

### サティ変革期

- ……………【後期】……………
- 1911 年：ラヴェルがソシエテ・ミュージカル・アンデパンダントの演奏会で《サラバンド》演奏。ドビュッシーが《ジムノペディ》をオーケストラ用に編曲。ロラン・マニュエルが《天国の英雄的な門への前奏曲》をオーケストラ版演奏。ラヴェルが《星の子》のオーケストラ版演奏。ロラン・マニュエルが評論集出版。
- 1913 年：カルド・ビニェスがリサイタルで《4 つのたるんだ前奏曲》演奏。
- 1915 年：カルド・ビニェスと共に《梨の形をした 3 つの小品》を演奏。
- 1917 年：バレエ『パレード』初演で、ディアーギレフ、マサン、ピカソとの共同作業。
- 1917 年：代表曲カンタータ『ソクラテス』作曲。
- 1920 年：コクトーの主催による「エリックサティ・フェスティバル」開催。
- 1924 年：バレエ『本日休演』作曲。
- ……………

前期において、サティはモンマルトルの文学酒場を拠点に活動し、多くの文学家や芸術家と出会い、交流していたことが分かる。その多くの出会いを通じて、サティは後期に至るまで、ピアノ曲だけでなく、オペラやバレエ音楽、文芸詩など他分野の芸術家たちと数々の共同作品を創作した。しかし、1895年に『ジムノペディ』が出版されたものの、変革期に入るまで、サティの知名度は高いとはいえなかった。

後期に入ると、長年の親友ドビュッシーや、サティを尊敬していたラヴェルらにより、サティの楽曲が演奏されるようになった。演奏される機会が増えることによって、サティの楽曲を楽譜にしたいという出版社が多く現れ、サティの全集が出版された。また、フランスのジャン・コクトーによるサティの評論集や講演によって、サティの名は世間に知れ渡るようになった。そして1917年、ディアーギレフ、マサン、ピカソとの共同作業であったバレエ『パラード』の初演が多大な注目を集め、サティの名は決定的なものとなったのである。

### 3.1.4 エリック・サティの音楽作品の伝播

サティの音楽作品について、モーツァルトと同様に2次元的伝播、3次元的伝播に分けて考察する。

#### (1) 2次元的伝播

サティの生存中の広がりでは、酒場での演奏活動によって、多くの芸術家と交流を持ち、他分野との共作や著名な作曲家により編曲がなされた。そして、これらをきっかけに楽譜全集が出版され、2次元的な広がりへとつながった。

#### (2) 3次元的伝播

サティの没後、とりわけ第2次世界大戦後になると、人々の考えは自由化し、音楽にも新しい考えを求める動きが急速に広がった。その中で、アメリカのジョン・ケージが1952年に《4分33秒》という作品を発表した。この作品は、演奏時間である4分33秒の間、楽器を弾かず、観客自身が発する音や、ホールの外から聞こえる音まですべてを音楽として発表した作品で、偶発性を狙った新しい音楽の試みであった。ケージは音をあるがままに自然なものとして捉える、サティの「家具の音楽」の考えを擁護した。そして、これらの新しい試みの先駆者として、サティが再び評価されるようになったのである。「家具の音楽」の考えは後に、環境音楽やサウンドスケープの考えにも発展した。

また、芸術としての新しい音楽の在り方だけでなく、一般の人々の日常生活の在り方も大きく変化した。オーディオ機器の発達に伴い、音楽はより生活に溶け込み、

人々の身近なものとなった。それにより、BGMやヒーリング・ミュージックといった分野の音楽が進歩した。そこで、BGMの創始者でもあるサティの楽曲の心地よさが再び評価され、現代にも使用されるようになったのである。

サティの音楽の2次元的伝播は、酒場という“演奏の場”による伝播と、出版という“メディア”による伝播に分けられる。モーツァルトの時代にサロンでの“演奏”と“出版”が、著名な作曲家になる上で強い影響力を持っていたことは明らかであった。しかし、サティの場合、サロンではなく、酒場での演奏であったため、直接的な世間の認知には繋がっていない。また、前期の1895年に楽譜は出版されていたものの、変革期になるまで、サティの知名度は高いとはいえなかった。このことから、モーツァルトの楽譜の出版による2次元的な広がりとは異なることが分かる。

貴族や宮廷に使える専属ピアニストであったモーツァルトと異なり、サティは酒場で活動する自由なピアニストであった。このことから多くの芸術家や文化人と交流を持つようになり、周囲の人々との繋がりがサティの名を世に広め、後のサティの評価に繋がったと考えられる。つまり、サティの音楽は楽譜の出版と自身の活動にとどまらず、様々な芸術家たちとの“繋がり”によって2次元的伝播がなされたといえる。

3次元的伝播での広がりとは、没後、“家具の音楽”の思想と“サティの音楽の心地よさ”という2つの側面から再評価されたと考えられる。第2次世界大戦後、グローバル化も伴い、芸術や音楽に増々自由さが求められていった。そこで、騒音も含め全ての音を音楽だと捉える、環境音楽やサウンドスケープという新しい考えが立ち現われた。そして、それらの考えに基づく活動を精力的に行っていたジョン・ケージらにより、サティは先駆者として再び評価されるようになったのである。

また、オーディオ機器の発達により、人々の音楽の聴き方も変化した。BGMやヒーリング・ミュージックに注目が集まり、BGMとして心地よいサティの楽曲自体も再び評価されることになった。このように、没後はサティの「考え」と「楽曲」という2つの側面からの評価により、3次元的な伝播がなされたと考えられる。

### 3.2 エリック・サティの「家具の音楽」から空間音楽へ

空間音楽という言葉に、明確な定義はない。また、空間音楽にまつわる諸概念の持つ意味は曖昧であり、微妙に異なっているものの、使われる音楽に共通している部分もある。本項では、空間音楽にまつわる諸概念はどのような意味合いを持ち、また、それぞれどのような違い

があるのかについて明らかにする。

### 3.2.1 空間音楽にまつわる諸概念

現存する空間音楽にまつわる諸概念について、『日本大百科全書』『デジタル大辞泉』『情報・知識 imidas』『現代用語の基礎知識』などを参考に整理する。

#### 【サウンドスケープ】

音風景。ある地域で聞こえる音の総体。環境の音全体を音風景としてとらえる概念。

「soundscape」『現代用語の基礎知識』自由国民社

生活の中の音が、それぞれの地域に特有な音の風景を形づくる。

「soundscape」『情報・知識 imidas』集英社

カナダの作曲家マリー・シェーファー R. Murray Schafer(1933— )が提唱した概念。音(sound)風景(landscape)からの造語。コンサートホールと日常空間との間にある音楽と音との境界を取り去り、芸術音楽同様に美的聴取の対象として音環境を捉え、その包括的な研究を行うことを提案。サウンドスケープの研究は最終的にサウンドスケープ・デザインへと至るものと考えられ、社会の音の環境の改善を目指す。…サウンドスケープ調査は…中略…住民への聞き取りや歴史的文献の調査も欠かせない。ソノグラフィー sonography と呼ばれる視覚的な標記法により記述される。ソノグラフィーには、従来の地図制作の手法を流用し、環境音の音圧レベルを等高線のように記述する等音圧地図や、市街空間での音響的活動をマッピングするサウンド・イベント・マップ、また工場や鉄道など特徴的な基調音を視覚化するサウンド・プロフィール・マップなどがある。

増田聡「サウンドスケープ」『日本大百科全書』小学館

#### 【環境音楽】

環境音楽。作曲家や演奏者の意図を主張したり、聴くことを強制したりせず、その場に漂う空気のように存在し、それを耳にした人の気持ちを開放的にすることを目的にしている。シンプルで静かなメロディーを繰り返す場合が多く、画廊のようなスペースでビデオアートと組み合わせられて用いられることもある。

「アンビエント・ミュージック ambient music」『デジタル大辞泉』小学館

聴き手に対し、聴くことを強要せず、あたかも家具のように、聴き手を取り巻く環境の一部となることを基調として作られた音楽。19世紀末に考案されたが、当時、

一般には高い支持を得られなかった。が、1980年代に入り、シンセサイザーを駆使したポスト・ニュー・ウェーブ系アーティストによって再び新しいアプローチがなされた。

1987「環境音楽 ambient music」『最新音楽用語事典』リットーミュージック、p.62

従来の音楽が例えばコンサート・ホールなどといったひとつの場所に聴衆を集め、聴かせることを意図していたのに対して、もっとオープンな場で、聴くことを強制せずに何気なく聴かれることを意図した音楽の総称。…中略…BGMがいかなる場合も古典的な意味での音楽であったのに対して、環境音楽は特定のメッセージを持たない音響デザインにより近づこうとしている点が違う。イギリスのイーノらが、1970年代末から開拓してきた分野。

2005「環境音楽」『現代用語の基礎知識』自由国民社、p.1031

理知的なロック・ミュージシャン、ブライアン・イーノによって生み出されたジャンル。イーノは1975年ころから、20世紀初頭に活動したフランスの作曲家エリック・サティの「家具の音楽」という考えに影響を受けた音楽を作り始めた。「音楽は集中して傾聴されるべき芸術作品ではなく、家具のように生活とともにあるべきものである」というサティの思想を継承し、イーノは「環境に働きかけ、その特性を強調する音楽」として数枚のレコードを制作し、従来のBGMのような「環境を遮断する音楽」との区別を明確にするために、「環境を包み込む音楽」という意味を込めて「アンビエント・ミュージック」と名づけた。

増田聡「アンビエント・ミュージック」『日本大百科全書』小学館

#### 【イージーリスニング】

「聞きやすい音楽」の意。日本では1969年(昭和44)ごろから、従来のムードミュージックにかわることばとして用いられるようになった。耳当たりがよく、知性と現代性を含んだ音楽をさす。

永田文夫「イージー・リスニング・ミュージック」『日本大百科全書』

気楽に聴ける、ピアノや小編成のオーケストラなどによる小曲や軽音楽。

「イージーリスニング」『デジタル大辞泉』小学館

### 【BGM】

職場、店内、駅の構内、公園などや、映画、テレビの画面の背景に、一種の雰囲気をかもし出すために流される音楽。バックグラウンドミュージック。

「BGM」『日本国語大辞典』小学館

### 【ムード音楽】

快い、肩のこらない雰囲気をつくり出すのに適した音楽。クラシックの有名な曲、映画主題歌、ダンス音楽、流行歌曲などを、小編成の演奏用にアレンジしたものが多く。

「ムード・ミュージック」『日本国語大辞典』小学館

柔らかな音調で、聞く人を快くくつろいだ気分させる音楽。

「ムード・ミュージック」『デジタル大辞泉』小学館

### 【ヒーリングミュージック】

心身の疲れをいやすような効果のある音楽。

「ヒーリングミュージック」『デジタル大辞泉』小学館

心を落ち着かせストレスを癒やす、静かな音楽。1980年代末のペルトや、90年代以降のグレッツキの「悲歌のシンフォニー」、グレゴリオ聖歌、CD アルバム「アダージョ／カラヤン」などが代表的。

長木誠司「ヒーリング・ミュージック／音楽療法」『情報・知識 imidas』集英社

音楽療法的に、音楽を日々の生活で活用する動きに対応して、レコード業界が作り出した分野。そこにはクラシックから民族音楽まで多種多様な音楽が含まれ、イージーリスニング音楽の一種で、病院の診療室でのBGM（バック・グラウンド・ミュージック）などとして活用されている。

「ヒーリング・ミュージック」『現代用語の基礎知識』自由国民社

癒やし系音楽とも呼ばれる。心身ともにゆったりくつろぐための音楽として売られているものを総称する言葉。くつろいだり癒やしを感じたりするのは、聞き手次第なので、クラシックのピアノ曲や小曲、ハワイアン・ミュージックやガムラン、シンセサイザーやギターなどの演奏曲、澄んだ声でうたわれる歌曲や童謡など、ありとあらゆる落ち着いた音楽が、場合によってはかなりポップな音楽や自然音の録音物までが、この名前で売られている。売り手のつけた名前なので、自分の音楽がヒーリング・ミュージックと呼ばれることを好まないアーティスト

トの曲が含まれていることもある。

北中正和「ヒーリング・ミュージック」『情報・知識 imidas』集英社

### 3.2.2 空間音楽が生まれた経緯

ここでは、サティの「家具の音楽」から、どのようにして現在の空間音楽が生まれたのかを取り上げる。

サティには「家具の音楽」の前に、感情を拒否するという感覚こそ独自性をもたらすという信念のもと、風変わりな補助的なもの、皮肉めいた作品が作られた諧謔の時代があった。その頃、パリやイタリアでは芸術や文芸の環境が、さまざまな実験期の盛期を迎えていた。現実と歴史に対する拒否や、未来派が機械の時代を宣言し、気持ちよくさせるものを“拒否”し、無味乾燥なものに価値を見出し、雑音が音楽であることを示す楽器が発明されるなど、19世紀末から20世紀初頭にかけて拒否の時代が訪れていた。そして、展開の拒否、表現の拒否という新たな音楽思想が、サティの家具の音楽を生むことになった。

「『音楽は、壁紙や家具のように自然にそこにあり、格別に注意を払うようなものではない』とうことである。クラシックの音楽会がまだ一部の特権階級のものだった時代にあって、この思想は、まったく新しいものだった」（島田 2003:246）。

### 3.2.3 新たな音楽素材とコミュニケーション

1952年、ジョン・ケージは《4分33秒》という、ピアニストが登場してピアノの前に座り、4分33秒の間、何の音も出さずに帰っていくという伝説的な作品を発表した。ケージの試みは、4分33秒の間、その空間の中で聴衆のざわめきや自然に聞こえる音も含め聴き取った音すべてが音楽であり、楽器から発せられる音だけが音楽の素材ではなく、耳を開いて聞き取れる音はすべて音楽の素材になることを明らかにした。つまり、音楽の素材を拡張したのである。これは後に、マリー・シェーフアーが提唱したサウンドスケープに相当する概念である。

また、従来のクラシック音楽における聴き手は完成された作品を作曲家の意図を汲み取りつつ、そこに静止した状態で聴くという音楽の聴き方、コミュニケーションの在り方を覆し、今まさに音楽が生成されつつある過程に聴き手も参加する、という音楽の新たなコミュニケーションの在り方を打ち出した。ケージは絶対視されていた西洋クラシック音楽の在り方を否定し、今日の環境音楽に繋がる新たな音楽の在り方を形作ったのである。

### 3.2.4 環境音楽の在り方

1970年代半ばから末にかけて、ブライアン・イーノは

環境音楽を提唱し、自らの音楽を「無視することもできるが聴くこともできる音楽」と説明した。そもそもこのような運動は、電気による音の複製装置が世に現れた時代に、芸術家たちが楽音の拡張を図り、同時に従来の音楽コミュニケーションの在り方に意義を唱えたことに始まる。つまり、従来は個々の音が明瞭に方向性を持ったものとして、聴き取れるサウンドスケープであったのに対して、いろいろな音が混ざり合い、個々の音の識別や方向性が定まらないような新たなサウンドスケープへの移行を意味する。

### 3.2.5 空間音楽の分類

以上のことをまとめると、サウンドスケープは音の風景と呼ばれるという点で、聴かせるため、聴くための音楽ではなく、その環境にある音そのものが音楽という概念であり、環境音楽と重なる部分がある。しかし、騒音問題の解決の一環として生まれたことや、環境デザインといった発展も含まれることから、サウンドスケープは調査や研究という創造の範囲では、一部他の空間音楽と並列し難い要素があると考えられる。

次に、環境音楽について考察する。サティを初めとする20世紀初めのパリやイタリアの前衛芸術家達は、みな

現代芸術の幕開けとして新たな実験的試みに取り組んでいた。しかし、それはどれも古典芸術の制限に対する拒否や、歴史からの解放といった芸術に自由を求めるものであった。また、サティが自由と平等と博愛の市民革命の精神に基づき、音楽を一部の特権階級から解放したことは、サティの生まれがあまり恵まれていなかったことや、その出生ゆえの反骨精神や世間に対する反発にも起因すると考えられる。そして、環境音楽はそのような拒否の思想から、クラシック音楽への拒否、またテクノポップなどの電子音楽への拒否として、自然音を含めそこに存在する音楽すべてを取り込んだものを音風景とするという概念から生まれた。したがって、環境音楽は目的を持つことを拒否し、存在としての自由を追求した音楽であるといえる。

対して、ヒーリングミュージック、イージーリスニング、BGM、ムード音楽はそれぞれ癒し、雰囲気や情緒を盛り上げるためなどの目的が存在する。

以上のことを踏まえ、「図1 空間音楽の分類」を作成した。環境音楽は目的を持たない音楽として存在し、その音楽をさらに空間により目的に沿って分類し、使用したものがヒーリングミュージック、イージーリスニング、BGM、ムード音楽といった音楽であると考えられる。

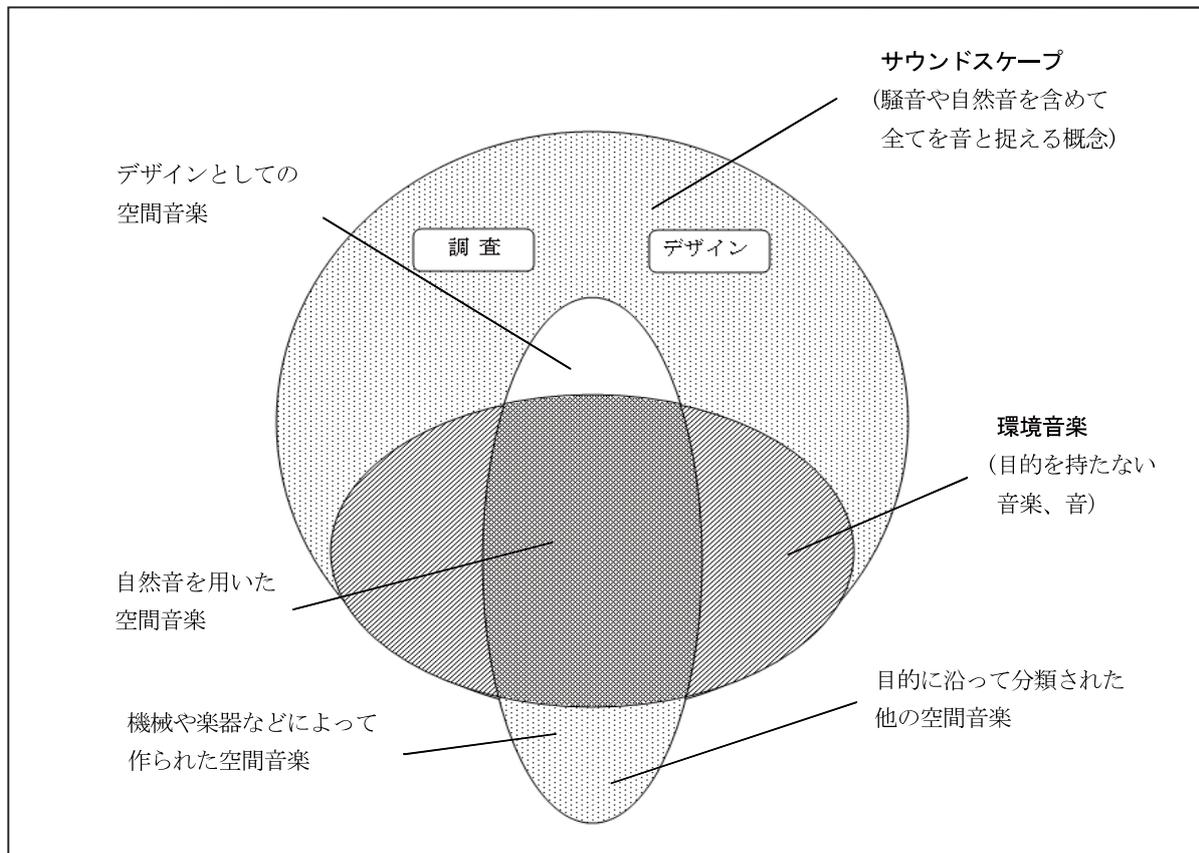


図1 空間音楽の分類 (作成: 福嶋彩)

#### 4 芸術の場における「家具の音楽」の実践

本節では、我々の日常生活とはかけ離れた芸術の領域において、サティが提唱する「家具の音楽」の概念を効果的に活かすことができるのかという点を実験する。その際、音楽が美術作品にどのような影響を及ぼすのかという観点から、アンケート調査を行う。そして、その実験結果から「家具の音楽」の有用性について考察する。

##### 4.1 実験調査の方法

人々が美術作品を鑑賞する際、音楽がどのような影響を及ぼすのかという点に関して、以下のようなアンケート調査を実施した。実際のアンケート用紙は、本論巻末「資料7」を参照されたい。

- (1) 調査日：2011年12月9日
- (2) 回答者：高知大学の学生(音楽専攻生を除く)41名
- (3) 調査目的：音楽が美術作品の理解を誘発して導くことができるか、その有用性を明らかにする。
- (4) 調査方法：美術作品を見て受けたイメージを、回答者に選択肢から選んでもらい、その感想を自由に記述してもらう。実験は異なる条件で合計3回行う。

【実験1回目】美術作品のみ展示する。

【実験2回目】エリック・サティのピアノ曲《冷たい小品一逃げ出したくなる歌》(1分29秒)をBGMとして流しながら展示する。その際、作曲者名や曲名に関する情報は回答者に与えない。

音源は、ピアノ：高橋悠治、CD『サティ：ピアノ作品集1』(コロムビア、2004、COCO-70702)を使用した。

【実験3回目】美術作品をイメージして作曲したオリジナルの演奏音源(2分19秒)をBGMとして流しながら展示する。

なお、全3回の実験時間は各5分とし、曲は時間内に繰り返し流す。また、[実験2回目][実験3回目]については楽曲のイメージではなく、あくまで作品に対するイメージとしての回答を求めた。

(5) 美術作品の製作：高知大学教育学部・美術専攻の学生

(6) 美術作品：タイトル『あふれた中身』

素材 紙粘土・ビーズ サイズ 300×300×200mm

実際の作品は、図2を参照されたい。製作者によると、この作品は人間の身体と精神に対して無限であるかのように思える精神世界が、どうしてこんな小さな身体の中に収まりきっているのだろうか疑問を持ち、考え出した1つの答えとして製作したものである。

この作品は、製作過程で当初使用することを考えていたFRP樹脂というプラスチック製の樹脂の扱いに失敗し、泣く泣く使用素材を粘土に変更したことと、当時日常生活に疲れを感じていたことから、“悲しい”雰囲気をもった作品となった。この作品のイメージは、“挫折”“絶望”などのネガティブなイメージが多くを占めている。だが、そのネガティブなイメージの中にほんの少しだけ“希望”を見出している。製作者は「作品の赤い色にはあまり深い意味は込めていないが、この生々しい発色がより一層悲しみを感じさせるのではないだろうか」と、語っている。

(7) 【実験3回目】で使用したイメージ音楽の作曲及び演奏：高知大学大学院総合人間自然科学研究科教育学専攻 授業実践コース・音楽教育分野の大学院生。

美術作品製作者の作品に対するイメージや意見を聴取り、電子オルガン(エレクトーン)で作曲、演奏した。

(8) アンケートの選択肢：作品から受けるイメージの選択肢は、プラスイメージのA群と、マイナスイメージであるB群に分けて提示する。A群、B群の詳細は以下の通りである。

**A群** ……プラスイメージ

- 1. 明るい 3. 嬉しい 5. 暖かい 8. ゆったりとした
- 9. 澄んだ 11. 大きい 13. 強い 15. 重い
- 17. 動的な 19. 美しい 21. 新鮮な 23. 潤いのある
- 25. 自然な 27. 大胆な 29. 単純な 31. 鋭い
- 33. 非常に感動した 35. 気分が良い
- 37. 完全にマッチしている

**B群** ……マイナスイメージ

- 2. 暗い 4. 悲しい 6. 冷たい 7. 緊張した
- 10. 濁った 12. 小さい 14. 弱い 16. 軽い
- 18. 静的な 20. 醜い 22. 古臭い 24. 乾いた
- 26. 不自然な 28. 繊細な 30. 複雑な 32. 鈍い
- 34. 全く感動しなかった 36. 気分が悪い
- 38. 完全にマッチしていない



図2 美術作品『あふれた中身』

#### 4.2 【実験1回目】美術作品のみのイメージ

初めに、美術作品だけを展示した時に、回答者が作品から受けるイメージについてまとめる。

資料1 (a) は、回答者が選択肢から複数選んだ作品に対するイメージの数を合計し、出した平均値より高かったものを表に記した。また、資料1の結果をマイナスイメージとプラスイメージに分けてグラフ化したものが、資料2である。

資料1の(a)から、選択数の多い上位5位までを挙げる。“静的な”“暖かい”“重い”“大胆な”“動的な”“不自然な”とある(回数5位が2項目ある)。その中で“静的な”のイメージを選んだ人数が12人と1番多い。しかし、群を抜いて圧倒的に多いというわけでもなく、2番目、3番目、4番目と後に続く“暖かい”“思い”“大胆な”とほとんど大差がないことが分かる。また、“静的な”と“動的な”、“暗い”と“明るい”、“美しい”と“醜い”

のように対になるイメージでも、人数はほとんど変わらない。また、(b)の自由記述に関しても“悲しみ”“はかない”といったネガティブなマイナスのイメージとは対照的に、“暖かみ”“力強さ”を感じたといったポジティブなプラスのイメージの意見も得られた。よって、(a) (b)のアンケート結果から、この美術作品のみでは、回答者が受けるイメージに程よくばらつきが出ることが分かった。

また、この傾向は資料2のグラフからも読み取ることができる。資料2のグラフは、黒がマイナスイメージで、白がプラスイメージの数をそれぞれ表している。黒と白は上位からほぼ交互に現れており、その合計の割合も、黒:61、白:53と、差は6しかない。また、黒が若干多いため、マイナスイメージが少し強いことになる。つまり、製作者の「ネガティブなイメージの中の少しの希望」という作品に対するイメージに当てはまるといえる。

資料1 【美術作品のみのイメージ】

質問1. あなたがこの作品から受けるイメージは何ですか。

(a) 選択肢

イメージ	人数(人)
静的な	12
暖かい	11
重い	11
大胆な	11
動的な	10
不自然な	10
強い	9
暗い	7
明るい	6
美しい	6
鋭い	6
冷たい	5
醜い	5
新鮮な	5
繊細な	5
全く感動しなかった	5

(b) 自由記述

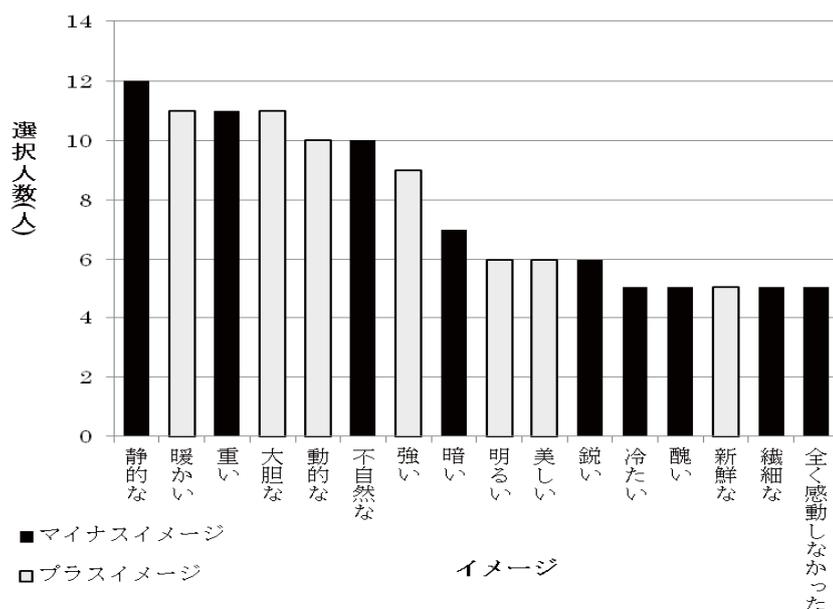
■ マイナスイメージ

- ・胸に迫るような深い悲しみや慈しみを感じた。
- ・はかない感じがした。
- ・暴力的な感じがした。
- ・激怒して感情が荒々しくなっている。
- ・不気味だった。

□ プラスイメージ

- ・ポジティブな感じがした。
- ・暖かみを感じた。
- ・力強い感じがした。

資料2 【質問1に対する回答】



### 4.3 【実験2回目】エリック・サティの楽曲を流した時の作品のイメージ

次に、美術作品の展示に、エリック・サティ作曲《冷たい小品―逃げ出したくなる歌》をBGMとして流した時の、回答者の作品に対するイメージをまとめる。

資料3は、回答者が選択肢から複数選んだ作品に対するイメージの数を合計し、出した平均値より高かったものを表に記した。また、資料3の結果をマイナスイメージとプラスイメージに分けてグラフ化したものが、資料4である。

資料1の(a)から、選択数の多い上位5位までを挙げる。“静的な”“暖かい”“美しい”“繊細な”“気分が悪い”とある。上位2つの“静的な”と“暖かい”は、資料1の質問1の回答と同じ順位である。しかし、質問1と比べると圧倒的に人数が多い。また、質問1で上位にあった“重い”“大胆な”“動的な”というマイナスイメージの代わりに、“美しい”“繊細な”というプラスのイメージが3位に入ってきている。全体的にも平均値が高く、平均より高かったイメージの数も10項目と、質問1の16項目と比べ限定されている。このことから、回答者の

受けたイメージに、ある程度偏りが表れたといえる。

次に資料(b)を見る。“落ち着く”といった感想が非常に多い。質問1の回答に多くみられた明るいイメージを示す意見よりも、柔らかな印象を受けた回答者が多かった。また、マイナスイメージでは、質問1の時に多く選ばれた“悲しい”という回答はほとんどなく、作品と音楽の mismatch から作品に対して異質なイメージを持つ人が多かった。質問1と明らかに異なるのは、プラスでもマイナスでも、どちらでもない意見が多く表れたことである。この点では、“曲をつけることで印象が変わった”という感想と、“回りだしそう”“しずくが零れ落ちそう”など作品に動きを感じる感想とに分かれた。全体的に見ても、自由記述の回答において、言葉のニュアンスや使い方に変化が表れており、イメージが豊かになっていると考えられる。

資料4を見ると、マイナスイメージよりプラスイメージが多いのは一目瞭然である。その合計の割合は、黒：61、白：76と、15の差が表れている。作品だけを見た質問1の回答と比べ、このような変化が表れたことから、BGMは作品のイメージに大きく影響を与えたといえる。

#### 資料3【エリック・サティの楽曲を流した時の作品のイメージ】

質問2. あなたがこの作品から受けるイメージは何ですか。

##### (a) 選択肢

イメージ	人数(人)
静的な	21
暖かい	19
美しい	17
繊細な	17
気分が悪い	17
ゆったりとした	15
澄んだ	11
自然な	7
完全にマッチしている	7
不自然な	6

##### (b) 自由記述

##### ■ マイナスイメージ

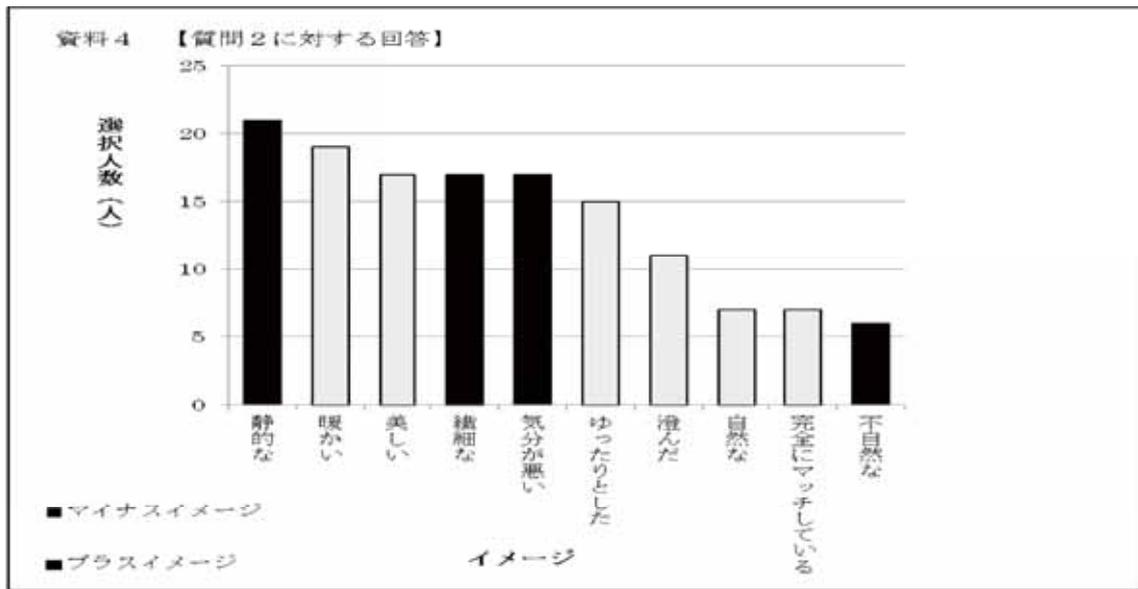
- ・静かに存在している感じがした。
- ・作品は暗いのに mismatch だった。
- ・異質な感じでイメージがより悪くなった。

##### □ プラスイメージ

- ・懐かしさや暖かみを抱いた。
- ・優しさや母性のような暖かみを感じた。
- ・落ち着く。
- ・自然なイメージ。
- ・寂しさと明るさが入り混じった感じがした。

##### ◆ どちらでもない

- ・マイナスのイメージが薄らいだ。
- ・しずくがこぼれ落ちるイメージ。
- ・BGMを流すと印象がうって変わった。
- ・回り出しそうな感じがした。



#### 4.4 [実験3回目] 作品に合ったオリジナル楽曲を流して展示した際のイメージ

次に、美術作品を展示する際、作品に合うようイメージし作曲したオリジナル楽曲をBGMとして流した。この時の回答者が、作品から受けるイメージについてまとめる。

資料5は、回答者が選択肢から複数選んだ作品に対するイメージの数を合計し、出した平均値より高かったものを表に記した。また資料5の結果をマイナスイメージとプラスイメージに分けてグラフ化したものが、資料6である。

資料5の(a)から、選択数の多い上位5位までを挙げる。“動的な”“大胆な”“強い”“完全にマッチしていない”“緊張した”とある。質問1と質問2で最も選択数が多かったのは“静的な”であったのに対し、質問3では1位が“動的な”になっている。続いて“大胆な”“強い”が選ばれ、動きのある力強いイメージへと変化したことが分かる。さらに、この点は上位5つを占めるイメージが、質問1・質問2の回答と全く異なることから指摘できる。また、平均値より高いイメージについて、質問1は16個、質問2は10個であるのに対して、質問3は17個と最もばらつきが見られた。ただ、同様にばらつきが見られた質問1と異なる点は、1位“動的な”と2位“大胆な”に選択数が集中していることである。ばらつきが見られるものの、回答者に一定のイメージが伝わっていることが読み取れる。

(b)では、マイナスイメージとして、“曲と作品が合っておらず違和感を持った”“不気味だった”という回答

が多く見られた。また、サティの曲を流した質問2の(a)では、“完全にマッチしている”が上位に入ってきているのに比べ、質問3の(a)では“完全にマッチしていない”の人数が11人もいる。サティの曲は、構成上だけに発展していくわけでもなく、単調でゆったりした曲調であり、極めてBGM的なものであった。対して質問3で使用したオリジナル曲は、エレクトーンを用いてストリングスや電子音など、様々な装飾音を加え、ストーリー性豊かな楽曲であった。回答者の作品の世界観を邪魔しないサティの曲と比べると、質問3の楽曲は、作曲者のイメージが顕著に表現されている。そのため、回答者とイメージの相違が起り、“ミスマッチ”という回答が多く見られたと考えられる。

また、プラスイメージでは、質問1・質問2では見られなかった“神秘的”“凜とした”という回答が多かった。これも、楽曲によって回答者の作品に対するイメージが影響を受けた結果だと考えられる。

次に資料6を見てみると、黒:68、白:74となり、質問2と比べるとマイナスイメージが増えている。「BGMを流して展示する」という条件は同じ実験でも、楽曲の選定によって、受けるイメージに変化が表れることが分かる。しかし、そのマイナスイメージも、“マッチしていない”“緊張した”“不自然な”“濁った”という内容であり、作品の製作者の“挫折”“絶望”などのネガティブなイメージとは少し異なっている。また、プラスイメージの割合の方が高いという点からも、「ネガティブなイメージの中にほんの少しだけ“希望”がある」という製作者のイメージに当てはまるとは言い難い。

資料5 【作品に合ったオリジナル楽曲を流して展示した際のイメージ】

質問3. あなたがこの作品から受けるイメージは何ですか。

(a) 選択肢

イメージ	人数(人)
動的な	15
大胆な	15
強い	11
完全にマッチしていない	11
緊張した	10
美しい	9
不自然な	9
暖かい	7
濁った	7
大きい	7
暗い	6
澄んだ	5
重い	5
醜い	5
複雑な	5
気分が悪い	5
完全にマッチしている	5

(b) 自由記述

■ マイナスイメージ

- ・曲が進むに連れて曲調が合わず違和感を持った。
- ・マグマのようで怖い。
- ・暗いが、どーんと響くイメージ。
- ・不思議な厳かな感じを受けた。
- ・異様さが増した。
- ・絶望感を感じた。

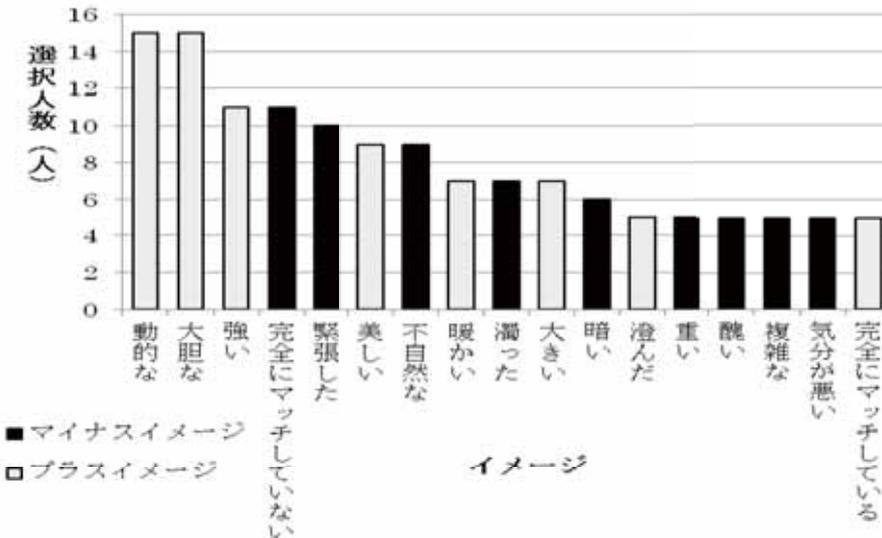
□ プラスイメージ

- ・華々しく楽しい印象を受けた。
- ・「今生まれた」という「動き」を感じた。
- ・凛とした感じがした。
- ・神秘的なイメージ。
- ・動きのある活発な感じ。
- ・作品自体の存在感を感じた。

◆ どちらでもない

- ・中国のような感じ。
- ・自然の中にひとつだけ人工物がある感じ。
- ・様々に景色が浮かび、イメージが明るくなったり、暗くなったりした。

資料6 【質問3に対する回答】



#### 4.5 まとめ

この実験は、「人が美術作品から受けるイメージに、音楽がどのような影響を与えるか」を調査する実験である。また、実験目的は、音楽が美術作品の理解を誘発して導くことができるか、その有用性を明らかにすることである。[実験1回目～3回目]の質問と回答を考察した結果、以下ようになった。

まず、曲を流さずに作品のみ展示した〔実験1回目〕の場合である。[実験1回目]では、回答者が受けるイメージに程よくばらつきが表れた。これは、回答者が受ける作品のイメージが、曲によって左右されなかったためだと考えられる。そして、このイメージのばらつきは、自由な発想と回答者それぞれの感受性によって浮かび上がったといえる。この結果から、作品を観る人によって受けるイメージは異なることが指摘できる。

次に、サティの《冷たい小品―逃げ出したくなる歌》をBGMとして流して展示した〔実験2回目〕の場合である。回答者が受けたイメージには、“静的な”“暖かい”“美しい”“繊細な”と、全体的に雰囲気を表す形容詞が多く見られた。また、自由記述の回答がより明細になり、言葉のニュアンスや使い方に変化が表れた。この結果から、サティの曲を流したことによって、回答者が作品から受けるイメージがより一層豊かになったと考えられる。

最後に、作品に合うようイメージした楽曲をBGMとして流して展示した〔実験3回目〕の場合である。回答にばらつきはあるものの、その中でも“動き”を感じさせるイメージが多く表れた。これは、サティの曲を流した際には見られなかった結果である。よって、[実験3回目]で流したオリジナル曲が、回答者のイメージの変化に影響を与えていると考えられる。しかし、一方で楽曲と作品が合っておらず、“ミスマッチだった”“違和感を持った”という回答が多く見られた。この要因として、製作者、作曲家、回答者の間で、作品に対するイメージに相違があったことが考えられる。作曲家もまた、エレクトーンを通して作品のテーマ性を追求している。そのため、楽曲のテーマと作品のテーマとがせめぎ合い、観ている者に違和感を与えてしまうのである。

以上のことから、音楽は美術作品のイメージに大きく影響を及ぼすといえる。そして、それは楽曲の選定によって左右される。サティのように、構成上しだいに発展していくわけでもなく、単調でゆったりした曲調、極めてBGM的な楽曲は、作品のテーマ性を補完し、人々の感受性を音楽で左右しない。しかし、それでいて心地よい雰囲気を作る。サティの楽曲は人々の感受性や発想を邪魔しないという点でも、落ち着いた雰囲気を作るという点でも、作品展示に適していると考えられる。

一方、[実験3回目]のように、作品に合わせて作曲し

た楽曲は、作品に対するテーマ性を作曲者が独自に解釈し、伝えようとして創作している。そのため、どうしても「楽曲から受けるテーマ＝作曲家独自の解釈」が作品のイメージに大きく影響を与えてしまう。しかし、作曲者がイメージする作品のテーマ性と、観る人のイメージに相違があるため、違和感が生まれてくる。また、作品の製作者及び作曲者の意図やイメージと同じものを、観る人が感受するとは限らず、全く意図していないイメージを作品に与えてしまう傾向が見られた。このことから、作品に合わせて作られた楽曲は、作品展示の際、BGMとしてふさわしくないと考えられる。

オリジナルに創作された楽曲は、美術作品のテーマを引き出すという意味では展示にふさわしくない。しかし、作品のイメージを音楽によって印象付け、演出するという場面には適しているといえる。対してサティの曲は、テーマ性を持たないことから、作品自体の演出には向かない。だが、観る人の感受性を左右せず、落ち着いた空間を創造することができるため、作品に集中する雰囲気作りには適している。

以上のことから、美術作品の展示に音楽をBGMとして有効に使うには、作品をどのように見せたいのかを考えた上で、曲のもつテーマ性と目的に合わせて選ぶことが重要である。また、美術作品を主体に展示するバックグラウンドとしての音楽は、シンプルでテーマ性のない楽曲の方がより効果的であると考えられる。

#### 5 結論

「家具の様にただその場に存在しているだけの音楽。人の空間を満たすための音楽」。サティが提唱した「家具の音楽」は様々な形に姿を変えて、我々の生活の中にも溶け込み、今日まで受け継がれてきた。サティの音楽に一番影響を受けたとされるドビュッシーは、自由な和声法を用いて印象主義の音楽を切り開いた。ジョン・ケージは《4分33秒》で、楽音以外の音に聴衆の意識を向けさせ、騒音を含めた全ての音は音楽だと唱えた。マリー・シェーファーは、環境の音全体を音風景としてとらえる「サウンドスケープ」の概念を提唱した。ブライアン・イーノは聴くことを強制せずに、何気なく聞かれることを意図した環境音楽の分野を開拓した。

このように、サティの「家具の音楽」は、人々と音楽の付き合い方に新たな可能性を示してきた。そして、サティの望んだ通り、今や音楽は我々の日常生活のあらゆるところに存在するようになった。授業開始を知らせる学校のチャイム、喫茶店の会話の合間に流れるBGM、電車の到着を知らせる駅の発着音、映画やドラマで感動的なシーンに流れるBGM。これらは、決

して普段は意識して耳を傾けるような音楽ではない。だが、我々の生活に密接に関わり、切っても切り離せないものばかりである。

日常生活に溢れている音のほとんどは、我々の生活や空間を意図的にデザインするという目的を持って作られている。そのため、色々な場面で数々の音楽デザインの手法が生み出されてきた。そして、人々は音で風景を作り出すことにより、生活空間を効果的に創造するようになったのだ。

しかし、我々の日常生活とはかけ離れた芸術の領域では、音楽デザインはまだ未開拓の分野である。音楽デザインそのものにも、目立って効果的と言える運用は現在あまり見られない。1889年「横浜博覧会」、1990年「大阪国際花と緑の博覧会」、2004年「地中海博物館」等の取組みはあるが、それらは音環境やサウンドスケープデザインをテーマに扱った展示、音楽デザインを前提として作られた作品など、一部の特殊な場面における使用に留まっている。では、今までの社会生活に密接した公共空間と異なる、芸術の領域における今後の音楽デザインはどうあるべきだろうか。

音楽デザインは、博物館や博覧会で使われることに適していると考えられる。なぜなら、それらは区切られた空間の中で、作品や展示テーマに明確な目的や理念が存在するからである。4.5の実験結果に表れたように、音楽は美術作品のイメージに多大な影響を及ぼす。そして、そのイメージは楽曲の選定によって左右される。その中で、音楽デザインは、情報提供手段と雰囲気作りの2つの役割を持つ。

情報提供の手段として使用される音楽デザインには、音をテーマとした展示、サウンドインスタレーション、展示物と音を組み合わせた展示などがある。これらは、全て作品と音楽デザインが同列に存在している。そして、観る人のイメージや印象を、音楽によって演出し、意図的に操作することができる。

では、雰囲気作りの役割を持つ音楽デザインはどうだろうか。4.5の実験結果によると、サティの楽曲は人々の感受性を左右せず、作品のテーマ性を補完し、心地よい雰囲気を作ることが浮き彫りになった。サティの楽曲は単調で発展性がなく、耳に入ってくる旋律は認知しても、積極的に聞く必要のない曲である。つまり、作品に集中できる雰囲気を作り、作品に対する理解を誘発することが可能である。

ところが、作品展示の雰囲気作りとしての音楽デザインには、現在、このような効果的な使用はあまり見られない。その目的の多くが、来場者の足音、会話、雑音などを消すためのものとなっている。しかし、これまで述べてきた通り、音楽デザインには様々な効果的な用法が

ある。そして、それらは音楽デザインの新しい可能性を広げてきた。そこで、芸術領域における音楽デザインの新しい可能性として、以下のことを提案する。

芸術の領域における音楽デザインは、現在一部の特殊な場面でしか用いられていない。そこで、音楽デザインをより普遍的なものにするために、常設の作品展示の際にも用いてはどうだろうか。音楽デザインによって、作者の作品に対するイメージやメッセージを観る人に分かりやすく伝える。つまり、作品に対する理解を誘発するのである。これらは、芸術と人々を繋ぐ音楽デザインである。そして、今後の新しい音楽デザインの在り方であると考えている。

サティの楽曲は、家具のように気に留めることなく存在し、空間を包み込む。タイトルや楽譜にこそユーモアが込められているが、その楽曲自体にはテーマ性や主張は見られない。だからこそ、サティの曲は空間や作品を左右せず、平等に心地よい雰囲気や空間を創ることができる。「家具の音楽」にはバランスの良さ、空間や人を選ばない特徴があるため、人によって好みが分かれぬ。そのため、サティの楽曲は時代や人を選ばず、様々な形で継承されてきた。そして、現在もテレビや映画音楽に使われるなど、人々に愛され続けている。

このように、サティが提唱した「家具の音楽」は、現代の新しい芸術の在り方として、音楽デザインによる美術作品の展示の可能性を示したのである。

なお、本稿は福嶋の平成23度高知大学教育学部・卒業論文「エリック・サティに学ぶ新しい芸術の在り方」をもとに、高橋が加筆修正したものである。また、図1の作成にあたり、岩野雄太氏にお世話になった。ここに記して感謝申し上げたい。

#### 参考文献

- 秋山邦晴、2005『エリック・サティ覚え書』青土社  
 アンヌ・レエ、1985、村松潔訳『エリック・サティ』白水社  
 エリック・サティ、1997、オルネラ・ヴォルタ編、岩崎力訳『エリック・サティ文集』白水社  
 小川博司、1993『メディア時代の音楽と社会』音楽之友社  
 小沢武夫、1970「ロマン派音楽成立の条件」『大垣女子短期大学研究紀要』1巻、pp. 49-56  
 オルネラ・ヴォルタ、1994、大谷千正訳『サティとコクトー 理解の誤解』新評論  
 加藤修子、2008「博物館のサウンドスケープデザイン ベネッセアート直島ケーススタディ 1」『駿河台大学文化情報学部紀要』15巻1号、pp. 11-22

- 川村光毅、2001「脳と音楽」『臨床精神医学』30（増刊）号、pp. 7-16
- 久保田慶一、長野俊樹、白石美雪他、1996『はじめての音楽史』音楽之友社
- 桑田和也・宝珍輝尚、2007「感性異種メディアデータ検索での結果提示における動画の再生速度の影響について」『情報処理学会研究報告人文科学とコンピューター研究会報告』49号、pp. 89-96
- 島田璃里、2003『サティ弾きの休日』時事通信社
- 高橋国士、1988「モーツァルトの音楽伝播におけるメディアとしての楽譜の役割」『日本教育情報学会学会誌』第13巻4号、pp. 19-26
- 玉川裕子、2002「サロンーサロン音楽—音楽サロン」『桐朋学園大学研究紀要』28巻、pp. 33-59
- 鳥越けい子、2006「サウンドスケープが拓く音環境デザインの新たな地平」『講演論文集』日本機械学会第16回環境工学総合シンポジウム、pp. 47-52
- 八田惇、1974「エリック・サティー 現代フランス音楽の先駆者」『大阪音楽大学研究紀要』12号、pp. 19-43
- ビリー・バグマン・リチャード・ホーン、1997、若尾裕訳『実験的ポップミュージックの軌跡』勁草書房
- 藤田まゆみ、1975「ロマン派のリートにおける一考察：フランツ・シューベルト」『名古屋女子大学紀要』21巻、pp. 147-155
- 松本由美子、2011「生誕200周年 F. ショパンに捧ぐ：ショパン作品解釈への4つのアプローチ」『白鷗大学教育学部論集』5巻1号、pp. 211-232
- 山岸美穂・山岸健、1999『音の風景とは何か サウンドスケープの社会誌』日本放送出版協会
- 山下尚一、2010「エリック・サティの『家具の音楽』の思想 —聞く主体から反響する主体へ—」『文化交流研究』5号、筑波大学文化交流研究会、pp. 1-19
- 山脇一宏・椎塚久雄、2005「カラーイメージスケールを利用した音楽の特徴抽出」『知能と情報（日本知能情報フレンジ学会誌）』Vol. 17, No. 5, pp. 615-621
- 渡辺裕、1989『聴衆の誕生』春秋社
- Patrick Gowers、1995、青柳謙二訳「エリック・サティ」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』7巻、講談社、pp. 260-264
- 『現代用語の基礎知識』自由国民社
- 『情報・知識 imidas』集英社
- 『デジタル大辞泉』小学館

資料 7 アンケート用紙 (作成: 福嶋彩)

卒業研究アンケート

私は高知大学教育学部4回生の学生です。卒業論文のテーマとして「エリック・サティの『家具の音楽』の概念を現代にどのように活かすか」について研究しています。研究調査として、「人が受ける美術作品のイメージに音楽がどのような影響を及ぼすか」に関するアンケートを実施します。お手数ではありますが、アンケート用紙にご回答をお願いします。

1. 学部・学科をご記入下さい。  
 ( ) 学部 ( ) 学科 ( ) コース ( ) 回生 男・女
2. あなたがこの作品から受けるイメージは何ですか。(選択数は自由)  
 a. 当てはまらぬと思う選択肢に○を付けてください。(選択数は自由)
- 1. 明るい 2. 暗い 3. 嬉しい 4. 悲しい 5. 暖かい 6. 冷たい 7. 緊張した
  - 8. ゆったりとした 9. 澄んだ 10. 濁った 11. 大きい 12. 小さい 13. 強い
  - 14. 弱い 15. 重い 16. 軽い 17. 動的な 18. 静的な 19. 美しい 20. 醜い
  - 21. 新鮮な 22. 古臭い 23. 潤いのある 24. 乾いた 25. 自然な 26. 不自然な
  - 27. 大胆な 28. 繊細な 29. 単純な 30. 複雑な 31. 鋭い 32. 鈍い
  - 33. 非常に感動した 34. 全く感動しなかった 35. 気分が良い 36. 気分が悪い

- b. 上記以外で、あなたの感想を自由にご記入下さい。

3. 1 曲目をBGMとして流した時、あなたがこの作品から受けるイメージは何ですか。  
 曲のイメージではなく、あくまでも作品に対するイメージとして考えて下さい。

- a. 当てはまらぬと思う選択肢に○を付けてください。(選択数は自由)
- 1. 明るい 2. 暗い 3. 嬉しい 4. 悲しい 5. 暖かい 6. 冷たい 7. 緊張した
  - 8. ゆったりとした 9. 澄んだ 10. 濁った 11. 大きい 12. 小さい 13. 強い
  - 14. 弱い 15. 重い 16. 軽い 17. 動的な 18. 静的な 19. 美しい 20. 醜い
  - 21. 新鮮な 22. 古臭い 23. 潤いのある 24. 乾いた 25. 自然な 26. 不自然な
  - 27. 大胆な 28. 繊細な 29. 単純な 30. 複雑な 31. 鋭い 32. 鈍い
  - 33. 非常に感動した 34. 全く感動しなかった 35. 気分が良い 36. 気分が悪い
  - 37. 完全にマッチしている 38. 完全にマッチしていない

- b. 上記以外で、あなたの感想を自由にご記入下さい。

4. 2 曲目をBGMとして流した時、あなたがこの作品から受けるイメージは何ですか。  
 曲のイメージではなく、あくまでも作品に対するイメージとして考えて下さい。

- a. 当てはまらぬと思う選択肢に○を付けてください。(選択数は自由)
- 1. 明るい 2. 暗い 3. 嬉しい 4. 悲しい 5. 暖かい 6. 冷たい 7. 緊張した
  - 8. ゆったりとした 9. 澄んだ 10. 濁った 11. 大きい 12. 小さい 13. 強い
  - 14. 弱い 15. 重い 16. 軽い 17. 動的な 18. 静的な 19. 美しい 20. 醜い
  - 21. 新鮮な 22. 古臭い 23. 潤いのある 24. 乾いた 25. 自然な 26. 不自然な
  - 27. 大胆な 28. 繊細な 29. 単純な 30. 複雑な 31. 鋭い 32. 鈍い
  - 33. 非常に感動した 34. 全く感動しなかった 35. 気分が良い 36. 気分が悪い
  - 37. 完全にマッチしている 38. 完全にマッチしていない

- b. 上記以外で、あなたの感想を自由にご記入下さい。

以上でアンケートは終了です。ご協力ありがとうございました。

