



Title	音とメディア
Author(s)	伊藤, 弘
Citation	デザイン理論. 1993, 32, p. 15-28
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/52896">https://doi.org/10.18910/52896</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 音とメディア

伊 藤 弘

## 序

今日の、コンピュータ技術に代表されるテクノロジーの発達は、様々な現象を記号的に還元し、数値化された情報として扱うことを可能にしている。今後のテクノロジーの発達を予想すれば、こうした傾向は、その領域、密度ともにますます拡大、そして細分化されて行くものと思われる。日常、コンピュータを使用する人は、音を、文字や図形と同様に形式化されたデータとして、自由に切り張りしたり、保管することが可能な現状に通じているはずである。

デザイン要素としての音は、実際様々な形で利用され、活用されている。時報から商業空間に流れるBGM、コンピュータを代表とする電子機器の操作音まで、生活空間のあらゆる環境に浸透している。こうした実際に機能する音は、「音楽」という形式によって知覚されるものから、電子機器の発信音として知覚されるものまで、多様なありかたをしている。「音楽」という形式が時間軸上における音の計画的な構成であるように、音はなんらかの形で時間軸上において空間を規定する有効な要素であるだろう。

現在、音という現象、または聴取という行為をデザインの問題やその対象として捉えることの意味は、こうしたテクノロジーを基盤とした、メディア社会

との関係性を無視してはありえないであろう。実際、我々の生活空間の中で聞くことのできる音の多くが、様々な機能や意味をもって意図的に発信されていること、その多くが電気的、電子的なプロセスを経て知覚に到達していることは事実である。デザインや芸術を語るうえで欠かすことのできない複製技術の問題は、視覚的メディアに限られたことではない。ベンヤミンの代表的な論文『複製技術の時代における芸術作品』が切り開いた認識の中核は、技術的な環境の変化がおよぼす様々な関係性の変容と、知覚作用の刷新にある。本論の目的は、音という現象、さらには聴取という知覚行為を通じて、現代における知覚の在り方、さらには送り手と受け手の関係性を含むコミュニケーションの特徴的な成立形式を考察するものである。

## I. 録音メディア

音に関する代表的なメディアに録音メディアがある。録音メディアは電気的、電磁気的技術を基礎とした機器もしくはシステムの集合であり、記録された音の保存、再生、加工が可能である。楽譜という音楽を記録する方法が音楽の構成を記録する一種の設計図であるのに対し、録音メディアは音そのものを記録する。本論が、この録音メディアを中心に進められるのは、このメディアが、記録、保存、複製という現代文化の特徴的な傾向に直接的な関係性を持っているからにほかならない。

音の記録再生技術は、1877年のエジソンによるフォノグラフの発表から始まるとするのが一般的である。フォノグラフは、音の振動を円筒にかぶせたスズ箔に、針による刻みで記録してゆく原理の機械である。エジソン以前にも様々な形で音の記録に関する技術的な発明、例えばフランスのシャルル・クロ、イギリスのトマス・ヤング、ドイツのヴィルヘルム・ウェーバー、フランスのレオン・スコットといった人々によって開発されつつあった<sup>1)</sup>。19世紀後半のこうした技術的潮流を顕在化させたのがエジソンのフォノグラフであったといえ

るであろう。フォノグラフの技術的基盤としては、音をなんらかの形で他の媒体に痕跡を残す技術、いいかえれば振動という現象を物質的に転写する技術があげられる。フォノグラフにはベルによって完成された電話という人の声を遠方に伝達する技術の、音の電気的な変換という側面が応用されている。フォノグラフは、よく指摘されるように、音を記録する写真機にたとえられる。例えば19世紀後半には巨大な500以上もの楽器を演奏する機械にまで発展した自動演奏機械は、ロールに穴を開いたプログラムを機械的に演奏する装置であるが、これは1920年代に全盛となる自動ピアノの機構と同様である。1904年に発表されたヴェルデ社のミニョンという自動ピアノの機種は様々な演奏家の演奏を、音色の強さやニュアンスまで一音一音記録し、機械的に正確に再生することが可能となった。フォノグラフと自動ピアノの比較は、フォノグラフの特性をより明確にしてくれる。自動ピアノは、ロールというプログラム部分と再生装置が分離している点、いわゆるハードとソフトの分離、両者がそろって始めて演奏が完結する点など、フォノグラフと類似した形式を持つ装置である。ロールに記録された情報をピアノが再生するとき、そこに演奏される音はピアノという楽器が奏でる「本物の」音である。つまり、自動ピアノは、詳細な音構成の設計図と、それを忠実に実行する機械とで構成されたシステムと考えてよいだろう。自動ピアノが記憶再生するのは常に現在を生成するピアノのハンマーの因果的な運動であり、それはフォノグラフにみられる過去という時間の再生ではない。フォノグラフが記録するのは、演奏の順序や楽器のならし方ではなく、音そのものである。今日の高度なレコーディング技術によって、商品として市場に流通する録音物には、不純物とされるノイズや、レコーディングの過程における偶然性、不確定性は排除される傾向にあるが、本来の録音メディアの本質は、非統一的な音響の塊をそのまま記録再生することにある。

1878年、エジソンは『ノースアメリカンレビュー』誌上で、「フォノグラフとその未来」という記事を発表し、フォノグラフの具体的な使用方法を記事に

している。それによると

1. 手紙をかくことと、速記者の手を借りずに行うあらゆる書き取り
2. 盲人を煩わせずに話しかけるフォノグラフィックな本
3. 人前で話すための教育
4. 音楽、フォノグラフは間違いなく音楽に捧げられるであろう
5. 家族の記録、おしゃべり、声、死の床にある家族や偉人の最期の声の記録
6. オルゴール、玩具などおしゃべりしたり、歌ったり、泣いたりする人形
7. 声で一日の時間をつげ、昼食時間によびだし、10時になると恋人を家に送るよう指示する壁時計
8. 我々の時代のワシントン、リンカーン、グラッドストーンらの言葉を複製して保存すること
9. 教育の目的、先生の教えを生徒がいつでも参照したり保存したり綴りの勉強ができるように
10. あとに残る記録の伝達を補助する道具としてフォノグラフが電話を完成したり改良したりするだろう<sup>2)</sup>——となっている。

以上のようにフォノグラフの使用は、音の記録保存、いいかえれば聴覚的な時間の固定に重きがおかれていた。エジソンの構想は、現代社会において日常的に利用される録音メディアの使用とかけはなれたものではない。むしろ、現代の電子技術による音の量子化が一般的になって、彼の構想がより現実に浸透しつつあることも事実であろう。

フォノグラフは当初、その音質や耐久性もあいまって、音楽のための利用にそれほど重点がおかれていなかったとされる。フォノグラフをエンターテイメントのための道具として考え、一般向けの商品として構想したのはエミール・ベルリナーの「グラモフォン」が最初であった<sup>3)</sup>。グラモフォンはガラスの円盤上に油煙膜を張り、針で記された音の軌跡をニスで固め、金属盤に転写する構造の装置である。グラモフォンの特長は、まず何よりも機器の構造がその目

的と合致している点に在る。すなわち複製可能性、一種の音の印刷である。ベルリナーが行ったのは単に円筒の記録メディアを円盤に変え音質を向上させたのではなく、金属製の原盤から大量に円盤を作り出し、商品としての音を流通させるシステム、すなわちレコードを中心とした音楽産業の基礎を築き上げたことに重要性がある。ベルリナーのグラモフォンが本格的に事業として歩みだすのが1890年前後、その約30年後の1929年にはエジソンのフォノグラフは業界から撤退する。

音の録音とは、空気の振動という現象の形式化である。形式化された情報はそれ自体がそれぞれオリジナルでありうる複数性を本質とする。視覚的メディアにおける印刷媒体に比肩しうる音の複製が本格的に活用されたのが音楽、もしくは音楽産業の中であったことは、音楽が聴覚的な快楽に直結したコミュニケーションの手段であり、そうした快楽の充足を求めた大衆の欲求があったからであろう。

## 2. 複製メディアと音楽

フォノグラフに始まる音楽の複製メディア以前から音楽空間を形成してきたメディアにコンサートホールがある。西洋における18世紀までの音楽の演奏会は基本的に、貴族社会の社交の場であったとされる。今日でいうハイカルチャーに属するクラシックのコンサートのような静寂と音楽芸術に対する集中的な聴取の態度が形成されたのは19世紀の中頃からであった。ウェーバーは、この変化を音楽文化のない手が貴族からブルジョアへ移行したことによるとしている<sup>4)</sup>。産業構造の変化によるブルジョア階級の富と権力の獲得、聴衆層の拡大によって、不特定多数の人々を相手に演奏会を興行することが可能になる。いわゆる大衆文化の成立である。この大衆の出現によって演奏会は、社会的な関係性の基に置かれた機能を失い、目的意識を持った人々、つまり純粋に音楽を聞きたい人を対象に機能分化が始まる。今日でいう「クラシック」と

「ポピュラー」、芸術と大衆文化の二極関係である。理想的な環境で作品そのものに特別な集中を傾けるべき作品至上主義的な態度は、そのまま音楽芸術に対する接し方、さらには高級芸術の成立といった音楽文化の根本を支えるモラルとなっていくが、19世紀の後半に成立したこのような高級／低級の区別、ドイツ語でいうエームジーク (ernste Musik) とウームジーク (Unterhaltungsmusik) の区別は、今日における音楽聴取と音楽産業のあり方にも大きな影響を及ぼしている。

以上のような音楽芸術をめぐる環境の形成は、ベンヤミンが『複製技術の時代における芸術作品』で視覚的媒体を論じているとはいえ、複製技術によって崩壊するとした「アウラ」に直接結びつくものである。ベンヤミンはそのアウラ論で、複製技術の時代における芸術では、アウラつまり、芸術作品が本物であることや、今ここにしかないという一回性がおよぼす権威が消滅し、一回性と歴史的時間にたいしては一時性と反復性、礼拝的価値に対しては展示的価値がそれぞれ特徴になるといった図式を開拓する。ベンヤミンによると、事物を空間的にも人間的にも近くに引き寄せようとする現代の大衆の切実な要望と、大衆が全ての既存のものの複製を受け入れることによってその一回限りの性格を克服しようとする傾向が、現代の「平等に対する感覚」とあいまって、事実を覆っているヴェールをはぎ取り、アウラを崩壊させる現代の知覚を特徴づけるのである<sup>5)</sup>。ベンヤミンは、複製技術の影響から、現代の知覚様式の変革を的確に指摘したが、一方では、アドルノのように、複製技術が、19世紀的な芸術制度を、生産の場から知覚や享受の場においても、根本から変革することを指摘しながら、複製技術を基盤とした芸術環境に対し否定的な立場をとった論説が存在したことも事実である。

アドルノは、最も早く複製技術を基盤とする音楽環境批判を行った一人である。アドルノの批判は、複製技術による音楽の商品化と、資本主義産業による音楽支配に対する批判、そしてこうした音楽の商品化に伴う音楽の規格化と、

このような環境下での聴取能力の退化に向けられる。1938年の論文「音楽におけるフェティッシュ的性格と聴取の退化」で彼は、音楽が複製技術によって商品となり、交換価値として流通、消費される危険を指摘する。市場の基準で生産される商品としての音楽がもたらす聴取の退化をアドルノは次のように記す。

「音楽を聞く人が選択の自由や責任とともに、音楽の意識的な認識を失っているというだけでなく彼らがこうした認識の可能性 자체をけっして認めようとしないことが問題なのである。彼らは長年にわたる忘却と突然よみがえってはすぐに消える再認識のあいだを漂っている。彼らの聴きかたは原子的で、後から聴いたものをさらに分解するわけだが、この分解については、伝統的、美学的な概念でとらえるよりも、サッカーや自動車の運転の概念でとらえるほうがよいような一種の能力の閃きを見せる。」<sup>6)</sup>

アドルノは、芸術作品の実用性をとわない純粹性、抽象性を、とくに絶対音楽の非表象性を援護する。彼はとくに芸術の自律性に絶対的な信頼を置いているのではなく、自律こそが事柄の内部で社会的なものを表象すると考える。つまり、徹頭徹尾、実用価値から遠ざかっていることが社会を反映する条件である。その意味で、芸術を社会から隔離された精神領域としては捉えない。聞き手の役割とはこの事柄の内部に潜む社会を精神的集中によって引き出すことにある<sup>7)</sup>。音楽におけるフェティッシュ的性格、つまり複製技術によって音楽が商品となり、交換価値として流通することによって、音楽のなかにある媒介的な関係を崩壊に追いやると言うのが、アドルノの批判である。大衆は全体性の把握には関心を向けて、部分や瞬間ににおいて、運動や車の運転に見られるような能力をもちいて音楽と接する。こうした、意識や集中の散漫さ、そして感覚的な態度は、ベンヤミンがむしろ可能性をみいだした知覚の在り方である。ベンヤミンが肯定的にとらえた知覚の形式についてアドルノは否定的にとらえているという意味において、両者の論文は補完的な関係にある。実際、ベンヤミンの指摘どおりに複製技術がアウラの完全な解体に寄与したかどうかは考察の

余地がある。なぜならば複製文化はマスメディアという資本によってそれ自体アウラ的性格を保ちつつ、巧妙なイメージ操作を繰り返してきたことを我々は知るからである。しかし問題は、芸術空間の枠外において、すさまじい勢いで拡大した複製技術の所産と日常的な音環境のなかに、現代の知覚がもつ可能性を肯定的な契機としてとらえ直してゆく作業が可能かどうかであろう。

### 3. 音楽と音

芸術の領域で、意識的に芸術空間からの離脱の試みが出来るのは、今世紀初頭からである。イタリアのルッソロ兄弟は、1913年にイントナルモリという装置を作成し、従来の楽音ではない騒音による音楽の初演を行なった。これは未来派の活動の特徴であるスキャンダル、既存の伝統に対する強烈なアンチテーゼといった性質が最もよくあらわれたパフォーマンスのひとつであったとされる。ルッソロは『騒音芸術宣言』のなかで、19世紀の機械の発明によって、人々の感性を支配するに至った騒音こそが、ささやかで単調である純粋音を無効にし、大衆の感性を覚醒するとしている<sup>8)</sup>。ルッソロのパフォーマンスの特徴は、なによりもノイズという音に着目したことにある。ノイズを使用することによってルッソロのアンチテーゼは、楽器や楽音、芸術空間、そして作品概念そのものに向けられる。ルッソロの制作したイントナルモリは、長い伝統のなかで「整理」された音を奏でる楽器の正反対に位置すべくノイズという非周期的倍音成分の複雑な音、「未整理」な音をだす専用の装置である。「ノイズ」には、非楽音と言う定義だけではなく様々な意味合いが含まれる。13世紀にはノイズはすでに「望ましくない音」という意味合いを含めた言葉であったという<sup>9)</sup>。さらには特別に大きな音のことを指す例もあれば、電子工学の分野での信号体形を乱す攪乱要素としても扱われる。こうした様々な意味合いにおいて騒音音楽は、音楽が「音楽」である以前に「音」を扱う計画的な活動であることを強調する。ルッソロの活動は録音メディアを考察するうえにおいてもけつ

して無関係ではない。録音メディアも、音楽と言うよりは音を、自動演奏機械との比較で考察してきたように、非統一的な音響の塊をまるごと記録再生することをその本質としているからである。コンサートホールのような芸術空間、音楽を構成する楽音や楽器、こうした音楽芸術を支える基盤を排除することで音楽をめぐる概念を拡張したルッソロの活動が、自作のメディア（イントナルモリ）によって行われたことは重要であろう。

ピエール・シェフェールは1947年より楽器を用いずにスタジオ内で収録される音で構成を行うミュージック・コンクレートを試みる。ミュージック・コンクレートは、実際の音楽制作に、音響メディアでなければ不可能な実験を試みた一例である。シェフェールの活動は、本来、聞き手と音楽をストレートに結び付けるべく可能なかぎりの透明性を追求する収録スタジオの存在を一種の楽器として使用する。テープによる作業が可能になると、シェフェールは映画のモンタージュのように記録されたテープの音を編集するが、こうしたスタジオ内のみで可能な音の構築、例えば多重録音、エコーなどの音響効果、逆回転や変速などは、音響機器の発展と共に様々な領域でメディア独自の音響世界を作り上げていくことになる。

メディアによって収録された音響の塊を提示する方法はケージによるレコードを使用した一連の作品にも見ることができる。デュシャンが、制作しないことで芸術概念そのものを再考する契機を与え、芸術に向けられる態度を大きく変えたのに似て、ケージはレコードやターンテーブル、ラジオなどを楽器として、レコードに収録された様々な音を楽音として使用する。1942年の作品『クリード・イン・アス』でケージは、それまでのレコードを使用した作品での正弦波と違い、実際のクラシックが収録されたレコードを打楽器奏者と共に「演奏」する。ここでケージは収録された作品が持つ構造と文脈を作品の素材として置換する。ケージがレコードによる演奏を始めた1939年にはすでにレコードやラジオといった機器は十分に大衆社会に浸透していた時代である。自作の音

響機器で演奏したルッソロとケージの大きな違いはここにある。ケージの作品は、メディアによる音環境とそれが作り上げる文脈を利用することで成立する。「本物」の音と同様、音響メディアが作り上げる現実が肥大化しつつある時代に向けて、ケージの活動はひとつの象徴的な作品といえるのではないだろうか。『クリード・イン・アス』は、ルッソロやシェフェールが音や音楽を囲い込む制度的な垣根を取り払ってきたように、音環境とメディア環境の区別をも無効にする。

#### 4. 音環境

BGM業界の先駆けであるミューザック社は、1934年に初めてもちいられたこの登録商標を、人々が聴かないように注意深く作られた最初の音楽としている。BGMが目指すものはエアコンディショナーのように情緒を調節する科学的な実用音楽である。ミューザック社は同社のパンフレットで、「ミューザックは機能的。それは娯楽ではないということです。ミューザックは決して音楽ではありません。大抵の音楽は娯楽を目指しています。能動的に聴くこと、知的に入り込むことを要求します。でもミューザックは全く反対のことを目指します。集中の反対を行くのです。ミューザックのメロディは聞こえてくるためのものであって、聴かれるためのものではありません。」<sup>10)</sup>として音楽聴取の新しい在り方を表明する。

ミューザックの目的である人々の情緒をコントロールする機能を持つ音楽は、例えばエジソンらによって、1920年代から進められてきた例もあり特別に新しいものではない。エリック・サティは、1918年の一連の作品で、音楽が環境の一部に埋没し、壁紙や床や家具のように日常的な環境のなかで、音楽の有用性を高めようとする「家具の音楽」の試みを行う。単純なフレーズの反復で構成されている諸作品は、静寂と集中的聴取が支配する芸術空間での聴取態度に対する別の聴きかたを要求する。サティが対象としたのは芸術空間の外側であり、

音楽と外界との交渉の問題を中心にするのである。一方、BGMでは、サティの作品にあった、芸術作品ではあるけれども集中した聴取を拒否する聴取の提案、反復による構成、遅延された時間などの「作品」としての批評的な契機は一切剥奪され、まさに聞かないのである種の非音楽になっている。

BGMのコンセプトを支える技術的な基盤は、音の電気信号への変換技術である。BGM的聴取を可能にする長時間にわたる均一な音環境の提供は、音が心理的に及ぼす情緒作用の分析と共に技術的な背景なくしては成立しない。1921年にアメリカで爆発的な人気を博したラジオ技術、第二次世界大戦後に始まるテープレコーディングの普及と、ハイ・ファイ (high-fidelity) へむけての急速な発展、さらには1957年に始まるステレオ録音の市販、こうしたメディアの透明性、均質性を追及する技術的基盤は、BGMを「聞かない」ための重要な条件である。BGMの本質は、BGMとして作られた作品の芸術的価値にあるのではない。グレン・グールドは、BGMが、時間的にも空間的にも音楽を日常性に密着させることを可能にし、しかもそれが、様々なスタイルの混在で、多様な語法の引用によって形成されているため、慣用的な音楽語法の無意識的なストックを形成していると考える。グールドはこうしたBGMの機能が、現代の音楽感性の直感的な部分の形成に役立つことを指摘しながら、その中立性つまり邪魔にならない役立ち方、を伝統的な美学的価値を変革する新しい伝達形式であるとする<sup>11)</sup>。この新しい形式とはBGMのもつ実用性という純音楽が排除する機能、音楽における匿名性という新しいシステムを介した伝達形式にほかならない。

グールドの主張するBGMの積極的な側面とは、ミューザック社のBGMのように単にスイッチをひねれば引き出せるといったものではないことは明白である。ケージの有名な作品『4分33秒』(1954) を引合にだすまでもなく、「聞く」という聴取の問題が重要なのはいうまでもない。ケージの行なった聴取と

いう行為の復権は、今日のサウンドスケープデザインの思想に大きな影響を与えていている。『世界の調律』の著者シェーファーによると、サウンドスケープとは音環境一般を指し示す言葉であり、ランドスケープにたいする造語である<sup>12)</sup>。これは、音楽も自然音もさらには騒音も含めながら、音を通じて人間と環境の関係性を豊かなものにして行こうとするものである。サウンドスケープデザインは、音環境を聞き分ける訓練から始まり、最終的には、ある共同体の内部で特別な意味をもち尊重されている音、例えばロンドン市内におけるビッグベンの鐘の音等、の保存と再配置、特定の音の削除や規制による環境音の検討、新たな音環境の構成とモデルの制作等といった具体的な作業まで含まれる。サウンドスケープデザインの特長は環境を解読し、構築してゆく手段として聴覚を有効な切り口として設定している点にある。先に挙げたグールドは、伝統的なコンサートホールからの離脱を表明し、シェフェールとは違った形で録音スタジオでのみ構築可能な作品を作り続けた一人である。グールドはスタジオでの作業を実験の積み重ねによる発見の過程と考える。彼によって様々な解釈を施された楽曲の部分は、いったん録音物として構成の素材となる。十分な検討を重ねて出来上がる作品は、編集の結果であり、作品形態のありうべきかたちのひとつに過ぎない。グールドは最終的に自分のくだす決断に詳細な実験結果を述べることはするが、それが作者による絶対的な唯一の作品となるわけではないことは彼のレコードの発明に対する発言を参考することで明確になる。グールドは、『レコーディングの将来』で、

「理論上はこれまでにない数の聴衆を獲得しうる能力が、事実上は無数の私的聴取を手にいれてしまうのである。このパラドクスが規定する状況ゆえに、聞き手は様々な好みをもてあそぶことができるし、聴取経験に彼が与える様々なエレクトロニックな修正を通じて、彼自身の個性を作品に与えることができる。そうすることで彼は作品と作品に対する彼の関係を、芸術的な経験から環境的な経験へと変えてしまう。ダイヤル操作は限定されているが、ひとつの解

作業にほかならない。40年前（現在からは60年前——引用者注）は、聞き手は「オン」「オフ」のスイッチを押すか、先端を行く装置でも音量調節をするぐらいの選択しかなかった。今日では、聞き手に可能になったコントロールの多様性は分析的な判断力を要求する。しかもこうしたコントロールは現在の実験的技術が家庭のオーディオに導入されたときに聞き手が享受しうる参加の可能性に較べれば、まだ原始的な調節操作に過ぎない。】<sup>13)</sup>

グールドの構想は、音環境の意識的な構築に向けられる。彼は、テープ編集を例に、様々な音楽の聴取の可能性を構想する。まず第一に、グールド自身が行なっているような演奏者側の編集、つぎに聴取者側の編集。ここではピッチのコントロールやつぎはぎといった簡単な操作で、聞き手が音楽を素材として扱うことができる。この段階では聞き手にとってレコードの様な録音物は、作品というよりは自らの音環境を構築するための材料となるであろう。そして最後に、曲という単位での複数の音楽の編集は、様々な文化的、社会的な共存、混合という文化的多元主義の実践となりうる可能性を指摘する。こうした音楽の相対主義は、従来の芸術的ヒエラルキーを覆すと言うよりは、その外側にある全く別の価値観であることをグールドは主張するのである。こうした一連の過程を、芸術的な経験から環境的な経験への移行と捉え、そしてメディアによる環境が「自然」の環境同様に現実世界を作り上げている事実を認識すれば、グールドの主張はサウンドスケープの思想と呼応する。氾濫する手元の録音物の操作と、環境音の構成を聞き分けるサウンドスケープデザインの実践はかけ離れたものではない。

今日のコンピュータ技術を中心とした電子テクノロジーは、音響メディアにおいても大きな変革を及ぼしつつある。マクルーハンは、電子メディア時代の知覚を、文字文化の視覚優位性と明確に区別し、その本質を、時空間を越え、総合的な感覚を融合させた「体験」を希求するところに行き着くとした<sup>14)</sup>。電子テクノロジーが本格的に浸透しつつある現代社会において、今一度、聴取と

いう行為を通じて環境を構成してゆく作業は大きな課題のひとつであり、また可能性のひとつでもあるように思われる。

## 註

- 1) Oriver Read and Walter L. Welch, *From Tin Foil to Stereo. Evolution of the Phonograph*, Haward W. Sons & Bobbs-Merrill, Indianapolis-Kansas City-New York
- 2) Robert Dearing and Celia Dearing, *The Guiness Book of Recorded Sound*, Guiness Book, Enfield 1984, p. 21
- 3) エミール・ベルリナーの1887年のグラモフォンの開発によって複製、反復のための使用が本格的に始まった
- 4) William Weber, *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste 1770-1870*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1977, p. 5-12
- 5) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (1974) GS1.2 Suhrkamp, Frankfurt 1974
- 6) アドルノ, 『不協和音——管理社会における音楽』(三光長治, 高辻和義訳), 音楽之友社, 1971, p. 39 (Th. Wiesengrund Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1973 14.33)
- 7) アドルノ, 『音楽社会学序説』(渡辺建, 高辻知義訳), 音楽之友社, 1971, p. 359
- 8) Roselee Goldberg, *Performance Art*, Thames and Hudson, London 1988, p. 21
- 9) マリー・シェーファー, 『世界の調律』, (鳥越けい子, 小川博司, 庄野泰子, 田中直子, 若尾裕訳), 平凡社, 1986, p. 396
- 10) 細川周平, 『レコードの美学』, 劲草書房, 1990, p. 327
- 11) Glen Gould, *The Glen Gould Reader*, Knopf, New York 1984
- 12) シェーファー, 前掲書, p. 21-34
- 13) Glenn Gould, op. cit. p. 347
- 14) Marshall McLuhan, *Understanding Media — The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964

— 1993. 9. 3 受理 —  
(いとう・ひろし 京都工芸繊維大学)