

平成 27 年度
東京藝術大学大学院
音楽研究科博士論文

リュック・フェラーリの電子音響作品における
逸話の構造

学籍番号 2311916
音楽文化学専攻 音楽音響創造
渡邊 愛

序章

本論文は、20世紀フランスの作曲家、リュック・フェラーリ Luc Ferrari (1929-2005) の提唱した逸話的音楽の定義を問い直し、その特徴を明らかにすることを目的とする。

リュック・フェラーリの主要な作曲領域は電子音響音楽¹であり、録音することが彼の作曲における中心的な手段であった。ミュージック・コンクレートの黎明期である1950年代からフランスの音楽研究グループ *Groupe de Recherches Musicales: GRM* をはじめとする音響スタジオで具体音を用いた作曲に取り組んでいたフェラーリは、60年代の初めにはスタジオを出て街の中のノイズや人々の話し声などを採取するようになる。そしてそれらの「現実音」が抱え持つ「意味性を」、「保ったまま音楽化」した作品を「逸話的音楽 *musique anecdotique*」と名付けた²。自然環境や社会の様相をマイクで録音する行為はこんにちでは珍しいことではなく、そのようにして集められた録音物はテレビやラジオなどの放送、映画、商業分野や芸術作品、教育など多くの領域で使用されている。フェラーリが環境音という素材が含まれた音楽をわざわざ「逸話的音楽」と呼んで特別視した背景には、フェラーリの音楽的経歴の出発点が伝統的でアカデミックな潮流に布置されていたことや、長年にわたる放送業界における録音の経験、そしてとりわけGRMの創設者であるピエール・シェフェール *Pierre Schaeffer* (1910-1995) が提唱したミュージック・コンクレートに対する表現形式上の差別化を図るねらいがあった、といった側面がある。フェラーリは次のように述べている。

¹ 電子音響音楽 *musique électroacoustique* は「電子的・電気的手段で制作された音楽一般を指す」(中川克志「雑誌『音楽芸術』における電子音楽をめぐる二つのレトロ・フューチャー」大阪：近畿大学文芸学部『文学・芸術・文化 21 卷 2 号』、2010 年、3 頁)。

この用語は「美学上の問題や作曲、または制作のテクニックを無視して」(藤田現代音楽資料センター(日本語版制作)『INA ミュージック・コンクレートの 50 年』黒木朋興ほか訳、東京:藤田現代音楽資料センター、1998 年、20 頁) 分野統合的に扱われるため、SACEM (フランスの著作権協会) や音楽院の学科の名称など、公的に使われる言葉となっている。

本論で扱う分野は録音された音を中心に媒体に収められた固定音を扱った音楽、およびそれらと器楽との混合音楽であるが、総括的に「電子音響音楽」や「電子音響作品」と呼ぶことにする。

² 鈴木治行「篠原眞の電子音楽における、現実音の使用をめぐって」『篠原眞の電子音楽』京都：engine-books, 2012 年、80 頁。

電子音響音楽においては、すでにミュージック・コンクレートという言葉があり、私は正確にはミュージック・コンクレートを作曲していない意識があった。言葉を見つけねば、それとわかるメソッドを見つけなければ、と逸話的音楽を発見した。³

ミュージック・コンクレートと逸話的音楽はどちらも録音を用いた音楽であるが、一般的に比較するならば、シェフェールのいうところの音響オブジェのように抽象的な音の一形態を素材とするのがミュージック・コンクレートであるのに対し、意味や内容をある程度特定でき、なんらかの社会的な様相を認識しうる要素が含まれた素材を用いて作品となったものが逸話的音楽ということになる。「この抽象に支配された世界で逸話の権利を主張したかった」⁴というフェラーリ自身の言葉からもみてとれるように、ミュージック・コンクレートの作曲技法である録音物の抽象化を推進するのではなく、録音対象の持つ意味や文脈を顕わにする試みが逸話的音楽の基本的なコンセプトといえる。つまり、ミュージック・コンクレートと逸話的音楽には、録音物を音素材として扱うときの理念や認識に関わる違いがあるのであり、録音された音すなわちある音を信号化して媒体に吸着させた音を扱っているという点では同じジャンルなのである。さきほど我々は「ミュージック・コンクレートを作曲していない意識があった」というフェラーリの独白に出会ったが、ではミュージック・コンクレートを作曲するとはいかなることなのか。椎名亮輔はリュック・フェラーリにまつわる論考の中で、「環境にころがっている音を、すなわち具体的（コンクレート）な音響を録音し、それを素材として音楽に仕上げる」のが「ミュージック・コンクレート（原文ママ）」であり、ミュージック・コンクレートの方法では「具体音から出発して、それをその起源が分からなくなるまで、操作し、変形し、応用して、音楽への高次の分節作業をする」、しかしその方向性とは逆の方法で

³ Évelyne Gayou, “Avec, de, sur...Entre.” in *Portrait polychrome Luc Ferrari*, by François Delalande. (INA-GRM, 2001), p. 29. 日本語訳は筆者による。

⁴ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない-インタビュー&リュック・フェラーリのテキストと想像上の自伝』椎名亮輔訳、東京：現代思潮新社、2006年、190頁。

ある「音素材をより少なく操作し、より少なく変形し、その原形をほとんどそのままにとどめているようにと分節＝連接作業をする」⁵やりかたで作曲したのがフェラーリの音楽である、と説明している。しかし、音の操作が多いか少ないかというのがミュージック・コンクレートと逸話的音楽を区別する観点なのだろうか。

そもそも、ミュージック・コンクレートとはなにか。大里俊晴はエッセイ「ミュージック・コンクレートの栄光と悲慘」の中で、ミュージック・コンクレートという用語が半世紀以上経った今もなお各所で誤解を含んだまま説明される状況を指摘し、それらの安易な定式化について「シェフェールの掲げたミュージック・コンクレートの理念、つまり記譜された『抽象的』な音に対して、音の性質をその全体性の中で、『具体的』に捉えるという理念を、音の用法、操作の問題に矮小化して捉えている」⁶と批判している。ミュージック・コンクレートは「音を採取することを意味し、何であれ鳴り響く素材から、あらかじめ存在する要素を借用してきて加工すること」⁷を元来意味していた。シェフェールはコンクレートという言葉には「音に含まれる様々な性格に出会う」⁸ことが込められていると述べている。

このように、逸話的音楽を考える前提としてミュージック・コンクレートと逸話的音楽という二項対立を問いなおすことは、まずもって避けられない命題のように思われる。

さらにいえば、フェラーリがミュージック・コンクレートと逸話的音楽の差別化を図った15年前にシェフェールは器楽音楽との差別化を意図してミュージック・コンクレートを打ち立てたことが思い出される。創造的に着想され、記譜をし、演奏行為で再現をするという幾重もの干渉と抽象化を経る器楽音楽に対してミュージック・コンクレートは「鳴り響いている素材から得られる既存の要素から成っていて、直接の構築作業によって」作曲される⁹。響きの中に主観を

⁵ 椎名亮輔『リュック・フェラーリ,あるいは非〈音楽〉としての記憶』京都：同志社女子大学総合文化研究紀要 第19集 2002年、100～101頁。

⁶ 大里俊晴『マイナー音楽のために』東京：月曜社、2010年、141頁。

⁷ ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』栗原詩子訳、東京：音楽之友社、2008年、35頁。

⁸ 同前、37頁。

⁹ ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、36頁。

介入することなくそのまま操作できるという発想は、絵画と写真を比較したときに写真のもつ絵画にはない特性として「事物と表現との間の無干渉性」¹⁰を指摘したアンドレ・バザンを想起させもする。しかしこんにちの録音音楽つまりある音を信号化して媒体に吸着させた音楽で溢れかえる世界において録音技術があまりに多義的・多層的であるがゆえに、我々はミュージック・コンクレートの第一義的意味や方法、特性や理念について整理しきれていない事態に晒されている。ミュージック・コンクレートについていまいちど注意深く確認すること、これも先述の命題に切り分けがたく伏在している。

ミュージック・コンクレートを確認し、逸話的音楽の位置を見直す予備作業と並行して進めたいのは、フェラーリの来歴、特に放送の仕事に従事するなかで彼自身の創作に及ぼした影響についての検証である。シェフェールの招きによって参加したGRMがまさに放送の一部門に与する機関となることをはじめ、ドイツでのヘールシュピール（ラジオドラマ）の仕事など、逸話的音楽に直結する技法は放送という領野で培われたと考えられるからである。特にヘールシュピールに携わったことは逸話的音楽の確立を決定づけた極めて重要な経験であり、以後ヘールシュピールというジャンルの方法論は逸話的音楽創作と強く結びついている。いっぽう、フェラーリの人物史観については前半部分で必要程度把握するに留めたい。というのは、先行するフェラーリ研究において美学的・史実的見地からの考察が多くを占め、楽曲分析や音響分析など音楽の仕組みにアプローチした論考が極めて少ないからである。これを逸話的音楽のさらなる問題点と受け止め、本論ではフェラーリの実際の作曲作品を分析対象にして逸話的音楽の特徴を指摘し、論考の基礎とする。

本論での分析対象は、電子音響作品《逸話的なものたち *Les Anecdotiques*》(2001-2002) と混合作品《パリー東京ーパリ *Paris-Tokyo-Paris*》(2002) の二作品である。逸話的音楽の起源とされる《異型接合体 *Hétérozygote*》(1964) や、代表作《ほとんど何もない *Presque Rien*》シリーズ、分析研究もなされている混合作品《引き裂かれた交響曲 *Symphonie déchirée*》(1994-1998) などを差し置いて上記二作品を選定した根拠としては、1) 扱われる音として、声や言葉、チャプターに添えられた地名等といったテキストの要素が明確に現れているこ

¹⁰ 北野圭介『映像論序説』京都：人文書院、2009年、60頁。

と。2)《逸話的なものたち》はフェラーリが長年取り組んできたヘールシュピールの集大成といえる作品であり、逸話的音楽との強い関連性が予想されること。3)《パリー東京ーパリ》は器楽アンサンブルと録音源による混合音楽であるが、このスタイルは電子音響のみの作品に次ぐフェラーリの代表的な編成であり、また器楽という非録音の音響と照合しながらの分析は新しい発見が期待できること。4)2と3の点を踏まえると、この二作品は歴代のフェラーリの作品の特徴を備えた総括的な作品であること。5)オープンリールやテープなどの編集を経てデジタル編集ツールに移行した後の作品であり、テープ編集時代の研究に比べて数の少ないこの時期の作品の検証は新奇性があること、が挙げられる。

《逸話的なものたち》では、その構造を草稿および制作段階におけるオーディオ編集ファイル（編集用ソフトウェアPro Toolsのセッション・データ）を用いて分析する。このファイルはリュック・フェラーリ自身が直接作曲・編集作業を行った一次資料であり、フェラーリの仕事場であったアトリエ・ポストビリッヒに保管されていたが、2014年2月に筆者がフェラーリのアーカイブを管理するプレスク・リヤン協会を訪れ、フェラーリの未亡人であるブリュンヒルド・フェラーリ氏および協会スタッフの協力を得て本研究のために入手することができた。この資料を活かし、筆者の作曲家としての知見、特に電子音響音楽分野においてPro Toolsを恒常的に扱うなかで得られた経験的な視点を取り入れながら調査を行い、実践的な検討を進めたい。セッション・データから制作プロセスを読み解くことでヘールシュピールの方法から生まれた逸話の形成について検証し、音楽的時間の中でどのように運用されているかを探る。

《パリー東京ーパリ》の構造分析で用いる資料は二章同様のセッション・データおよび楽譜資料である。ここでは器楽と録音音源との関わりにも着目しつつ、逸話的音楽の構成について明らかにしていく。

ふたつの作品を通して逸話的音楽の特徴を実証し、前半で提示した知見と合わせて、逸話的音楽とはなにかという問いに対し一定の回答を掲げる。

目次

序章	1
目次	6
第一章 逸話的音楽へ向かってー器楽から録音へー	7
1.1 ピアノとラジオ	7
1.2 シェフェールからの誘い	13
1.3 映画の経験	15
第二章 逸話的音楽の獲得ーフェラーリとミュージック・コンクレートー	23
2.1 《異型接合体》とミュージック・コンクレート再考	23
2.2 還元的聴取と物語的聴取	29
第三章 逸話的音楽の発展ーフェラーリとヘルシュピールー	34
3.1 ヘルシュピールとはなにか	34
3.2 フェラーリとヘルシュピール	40
3.3 《盲人の階段》にみるヘルシュピール形式	44
第四章 《逸話的なものたち》からみる逸話の構造	47
4.1 《逸話的なものたち》について	47
4.2 Pro-Tools（プロツールズ）による編集	52
4.3 反復の用法	55
4.4 音とテキストのスク립ト形式	60
第五章 《パリー東京ーパリ》からみる逸話の構造	66
5.1 《パリー東京ーパリ》について	66
5.2 地名が纏う「場」と「時間」	68
5.3 即興	69
5.4 分析	72
結論	81
参考文献	84
謝辞	89

第一章 逸話的音楽へ向かって——器楽から録音へ——

1.1 ピアノとラジオ¹¹

リュック・フェラーリが自ら逸話的音楽と位置づけた最初の電子音響音楽作品《異型接合体 Hétérozygote》は1963年に作曲された。しかし彼の音楽的特徴が突然この作品で方向づけられたわけではなく、フェラーリがパリのエコール・ノルマル音楽院École Normale de Musique de Paris 等の音楽学校で受けた伝統的教育を経由した器楽による作曲実践の経験、そしてその後ピエール・シェフェールが導くことになる放送分野における録音をめぐる探究と交流が、逸話的音楽への道筋へと結びついていったのである。さらにいえば両者は分断された経験ではなく、緩やかに繋がりながら蓄積されていった。

フェラーリは1929年2月5日パリに生まれ、第二次世界大戦が終戦する1945年まではほぼ独学で音楽を習得した¹²。その間フェラーリの耳を養ったものは、幼少時から自宅にあったピアノのほかに父親の買ってきたラジオがあった。最初期の音楽的記憶としてフェラーリはアルチュール・オネゲル Arthur Honegger (1892-1955) の《パシフィック 231 Pacific 231》(1923) をラジオで聴いたことを挙げ、それは「機械的」で「驚くべき曲」だったと回想する¹³。併せて、現実の機械音、つまり自動車の走行音や飛行機のモーター音を聴いて車種やメーカーを言い当てるといった日常的な音への関心の向けかたも突出していた。少年時代はシェーンベルク、ヴァレーズ、ウェーベルン、メシアンなどが放送された番組を欠かさず聴き、当時の「前衛」への滋養を蓄えていった¹⁴。終戦を機に、フェラーリは音楽院での本格的な研鑽に移る。終戦後のフランスの国営放送は大戦中のヴィシー政権下放送やドイツのプロパガンダを目的とする放送などからの大幅な態勢変化を迫られており、その中でフランスの芸術・文化の浸透を目的として同時代の音楽が多数放送されたことは自然な動向とい

¹¹ 本節の主な参考文献は以下の通り。

ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』。

藤田現代音楽資料センター『INA ミュージック・コンクレーットの50年』。

Martin Kaltenecker/Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes* (Paris: CNRS Edition, 2012).

¹² ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、28頁。

¹³ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、27頁。

¹⁴ 同前。

える¹⁵。しかし、そのような政治的動向に関わらず元より戦前および大戦中もフランス国内での音楽の放送は盛んであった。そしてそのラジオの向こうには既にピエール・シェフェールが居た。シェフェールは理工科学校を卒業して電信技師となったのちの1936年に、ナディア・ブーランジェらの推薦によってフランスの国営放送に勤めることになる。シェフェールはパリ・オペラ座における録音環境の整備を皮切りに、1940年8月15日に開始された『ラジオ・ジュネス Radio Jeunesse』と呼ばれるラジオ番組の放送、オリヴィエ・メシアンやアンドレ・ジョリベなどの同時代の作曲家や作家との協働など、ラジオ放送における文化レベル向上を目指した改革を次々と進めていく。少年フェラーリの音楽的土壌の始原には、このようなフランスの放送事情も少なからず影響しており、さらにいえばシェフェールとの関係は間接的には既にこの頃から始まっていたといえる。

1958年にシェフェールのグループに参加する以前のフェラーリは、コンセルヴァトワールでピアノをアルフレッド・コルトーに、作曲をアルチュール・オネゲルに、そして分析をオリヴィエ・メシアンに学ぶなど、極めてアカデミックな拠点に身を置いていた。卒業後はダルムシュタット夏季新音楽講習会での作品発表や、文学会館Maison des Lettresでのコンサートシリーズを自主運営するなど、当時の現代音楽の潮流に正しく寄り添う形で活動をしていた。1958年より前のリスト化された作品群は以下の通りである。

【表1】1952年から1958年までのリュック・フェラーリの作品¹⁶

年	作品名（初演情報または編成）
1952	組曲、ピアノのための Suite pour piano（マイアミ大学、1954年）
1953	アンチソナタ、ピアノのための Antisonate pour piano（Institut d'Art , 1955年）

¹⁵ Martin Kaltenecker/Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes* (Paris: CNRS Edition, 2012), pp. 24-32.

¹⁶ ジャクリヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何も無い』、巻末作品リストより。

1953-54	ソナチネ・エリブ、ピアノのためのSonatine Elyb pour piano (ダルムシュタット、1956年)
1953-54	四重奏曲Quatuor (ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、ピアノ)
1955	不均質な組曲、ピアノのためのSuite hétéroclite pour piano (Maison des Lettres, 1956年)
1955	ラピダリウム、ピアノのためのLapidarium pour piano (Maison des Lettres, 1956年)
1955	八つの小さな顔Huit petites faces 室内オーケストラのための(2本のフルート、オーボエ、イングリッシュ・ホルン、クラリネット、ファゴット、シロフォン、ピアノ、7本のヴァイオリン、2本のヴィオラ、3本のチェロ)
1956	地上の頭Tête à terre ピアノと声のための(ピアノと声)
1956	ヴィザージュ1、ピアノのためのVisage 1 pour piano(ダルムシュタット)
1956	ヴィザージュ2 Visage2 (2本のトランペット、トロンボーン、チューバ、ピアノ、6つのパーカッション)
1957-58	ヴィザージュ3 Visage3 ブレーズ・サンドラールのシベリア横断の散文(ヴァイオリン、チェロ、クラリネット、パーカッション、朗読)
1957-58	ヴィザージュ4 横顔 Visage 4 Profils 十楽器のための(2本のフルート、トランペット、トロンボーン、バス・トロンボーン、コントラバス、ピアノ、3つのパーカッション)

このころの作曲形態が専ら器楽作品であったことが見て取れる。フェラーリは晩年のインタビューで、特定の演奏家のために作曲をするような「ソリスト的な側面は好きでなく、いくつかの楽器を「皆と一緒にやっているのが好き

だ」¹⁷と述べているが、最初期の活動はピアニストであったフェラーリ自身が作品を演奏することが多かったため、ピアノ独奏曲の作品が目立っている。1948年にピエール・シェフェールはミュージック・コンクレートを創始し、1950年にはミュージック・コンクレートの最初のコンサートを催している。フェラーリも一聴衆としてミュージック・コンクレートに接することはあったが、自らが実際にミュージック・コンクレートに着手するまでにはあと数年、器楽の時代を過ごしてからのことになる。フェラーリにとって「器楽音楽は一つの必然」¹⁸であり、電子音響で作曲をはじめた以降も生涯にわたって器楽音楽作曲の筆を止めることはなかった。この頃に用いていた書法、つまりセリエルな書法は、初期の作品に限ってみられる作風ではあるものの、フェラーリの器楽作曲における技量を基礎づけたという意味では、その後の作曲様式への布石には成り得ていたといえる。例えば《ヴィザージュ1 Visage1》では、セリー技法と非セリーの音程関係による和音の挿入や装飾的な音型、反復の作用などとのぶつかり合いに生まれる現象を観察することが作品の支柱となっており、セリエルな書法を出発点としながら様々な方法が模索されている。さらに、のちの作曲に受け継がれた方法で言うならばむしろ、反復の手法のほうが色濃い影響を残している。同音連打の多用やモチーフの再現などによって音列で導き出された音の絶対性を揺るがす技法、繰り返すという時間操作の方法は、《トートロゴス1 Tautologos 1》(1961)からはじまる同語反復のアイデアや電子音響音楽で用いられる反復の技法に発展していく。

フェラーリは器楽作品の発表を続けながらも、新しい道を模索していた。パリのコンセルヴァトワールでメシアンから教えを受けた当時の若く急進的な作曲家たちは、ダルムシュタット夏期新音楽講習会などの国外に同時代の前衛を求めて赴いていた。フェラーリもその一人であったが、セリエルな書法を更に深化させるには至らなかった。1949年、メシアンの《4つのリズム・エチュード Quatre études de rythme》の第4曲〈音価と強度のモード Mode de valeurs et d'intensités〉をきっかけにトータル・セリアリズムが始まり、セリエルな書法

¹⁷ 椎名亮輔、リュック・フェラーリ「インタビュー 音楽の考古学 音楽的散歩者の冒険」、『ユリイカ』第32巻7号、2000年、51頁。

¹⁸ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、62頁。

を用いて組織的に調性を回避する動きはますます前衛音楽の中心勢力となっていたが、この動きはその後、シェフェールの唱えたミュージック・コンクレートとの間で明確な分裂を起こした。2002年に刊行されたジャクリーヌ・コーによる「リュック・フェラーリとほとんど何もない」に収録された会談でフェラーリが述べているように、シェフェールとピエール・アンリが共作したミュージック・コンクレートによるオペラ《オルフェウス 53 Orphée53》(1953)がドナウエッシンゲンで上演された際、それが調性的な態度で書かれていたことにより反調性主義への反動と捉えられ、シェフェールたちの音楽は時代遅れだと排斥された¹⁹。また、ミュージック・コンクレートを蚤の市や骨董品に例えて揶揄したピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016)の痛烈なミュージック・コンクレート批判はシェフェールとの亀裂を決定的なものとした²⁰。そのような意味では、シェフェールの集団に参画することになるフェラーリが、セリエルな運動、反調性主義のシステムティックな前衛様式から離脱するのは必然であった。一方、模索期に起こった重要な出会いとしては、ニューヨークでのエドガー・ヴァレーズ Edgar Varèse (1883-1965)²¹、そしてダルムシュタットでのジョン・ケージ John Cage (1912-1992)との邂逅があった²²。ヴァレーズとの出会いはノイズの使用や電子音への取り組み、ケージとの出会いは同じく電子音そして偶然性と反復への興味を予感させるといった意味で、その後待ち受ける放送局時代からの録音技術における創作の要素を読み取ることができる。後に放送局で同僚となるフランソワ・ベール François Bayle (1932-)は、電気を使って音波を発生させるという試みつまり電子音響音楽の歴史を遡るとき、レコード・プレイヤーとラジオのために書かれたケージの《心象風景 Imaginary Landscape》と、13人のパーカッショニストからなる器楽曲の中でサイレンを鳴らしたことで有名になった《イオニザシオン Ionisation》のヴァレーズを取り上げ、彼らは現代音楽の文脈上に現れたパイオニアであったと述べており²³、さらにピエール・シェフェールによるミュージック・コンクレートの発明は彼ら

¹⁹ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、40-41頁。

²⁰ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Paris: Edition du Seuil, 1966), pp. 185-186.

²¹ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、35頁。

²² 同前、44-45頁。

²³ 藤田現代音楽資料センター『INA ミュージック・コンクレートの50年』、4頁。

の開拓にいささかも負ってはいないと続ける²⁴。ベールはここで 1950 年ないし 1951 年にケルンの西ドイツ放送局特設スタジオにて電子音楽 *elektronische Musik* を開始したヘルベルト・アイメルト *Herbert Eimert* (1897-1972) の名には触れていない。電子音楽とは、電子的発振そのものを発音原理として作られる音楽のことで、電気エネルギーを用いた機器によって作られる音楽とは区別される。「ミュージック・コンクレートの思想」の中で福田達夫は「ヘルベルト・アイメルトは『マイクロフォンの力をかりて行われる録音を使うミュージック・コンクレートとは反対に、電子音楽は電子発生源から生れる音をもっぱら用いる』と言っ」²⁵たことを引用し、ミュージック・コンクレートと電子音楽には第一に取り扱う音の違いがあると指摘する。さらにフランスの批評家アントワーヌ・ゴレア *Antoine Goléa* の言説を引き「『両方の誕生以来、二つのグループのあいだの敵対と葛藤はしばしば激しかった』」²⁶ことを挙げている。このように、マイクで録られるミュージック・コンクレートと純粹に電子音の生成で作られる電子音楽とはあたかも対立する構図であるかのように語られることが多いが、ミシェル・シオンのように「ミュージック・コンクレートと電子音の音楽とはお互いに知り合い、尊敬しあい、反目することはなかったが、違いは意識していた。そのことから導きだされたことは、お互いに自身の身分性を強調するのではなく対照的な面を強調させることである」²⁷という見解もあり、パリとケルンを同時期に起こった電子音響音楽の潮流の上であたかも敵対派閥であったかのように安易に対立軸に乗せるのは早計といえる。興味深いのはその強調されるべき違いであり、例えば電子音楽は先述したトータル・セリアリズムの思考を受け継ぎうる領域として期待された側面があった。音高・音価・強度・音色など曲中の各要素を厳格に制御するトータル・セリアリズムの方法において、従来の記譜法では設定し得ない細かい音色の指定や厳密な音価・強度の指定などに対する解決策として、電子的に合成された音を使うことで正弦波

²⁴ 藤田現代音楽資料センター『INA ミュージック・コンクレートの 50 年』、4 頁。

²⁵ 福田達夫『ミュージック・コンクレートの思想』 神奈川：東海大学教養学部紀要 1971-72 年、8 頁。

²⁶ 福田達夫『ミュージック・コンクレートの思想』、8 頁。

²⁷ 藤田現代音楽資料センター『INA ミュージック・コンクレートの 50 年』、20 頁。なお「ミュージック・コンクレート」の表記は原文ママ。

という音の最小単位を設定し、数学的な処理によって「定量的／絶対的に」²⁸あらわすことができると考えられたのである。この意味で、電子音楽のもつ「音楽構造のみならず音構造さえもゼロから制作できるがゆえ」²⁹の「合理主義的」³⁰傾向がセリエルな運動のシステムティックな前衛様式と連動するものであるならば、ミュージック・コンクレートを支持する GRM に集った当時の若手の芸術家たちはコンクレートの文字通り音の「具体的な」様相を観察し、常に知覚に照らしながら音楽の素材としていったという試作実験を基礎にしており、そのような音楽的な方向性の相違も主張しておくべき点であるといえる。もっとも、ミュージック・コンクレートと電子音楽はシュトックハウゼンの《少年の歌 *Gesang der Jünglinge*》(1955-1956) にみられるように、1950年代中頃には次第に接近し統合する傾向が認められるようになる。結局、ミュージック・コンクレートと電子音楽は両者とも磁気テープに刻まれて成立する時点で、形態というレベルからみれば同じ「媒体の音楽」なのである。ともあれ、ミュージック・コンクレートが録音を手段とした経験主義・実験の精神を基軸に成立した分野であることは、GRM のメンバーのアイデンティティであると言っていい。「それは決して楽派として意識されるものではなかった」³¹が、「GRM メンバーは、『経験』と『直感』とを共通のキーワードにした創作者集団」³²であった。このような事情のなかでフェラーリは、変動する戦後間もない前衛の時代にあって自己の立脚点を探索した結果、「抽象性および合理性」よりも「具体性および経験主義」に傾いていくことになった。

1.2 シェフェールからの誘い

シェフェールは早くからラジオや映画などの「機械芸術 *arts mécaniques*」に関わる技術と創造の育成が必要であると考えていた³³。のちにこの機械芸術は

²⁸ 川崎弘二『日本の電子音楽』東京：愛育社、2006年、13頁。

²⁹ 中川克志「雑誌『音楽芸術』における電子音楽をめぐる二つのレトロ・フューチャー」、7頁。

³⁰ 同前。

³¹ 水野みか子『電子音響音楽と「集団コンサート」』先端芸術音楽創作学会会報第一号、東京：先端芸術音楽創作学会、2009年、8頁。

³² 同前。

³³ Martin Kaltenecker/Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes*, p. 18.

ポール・ヴァレリーの言う「内的な生 *vie intérieure*」から着想を得た「arts-relais 中継芸術」という概念に発展し³⁴、写真や映画等との比較から生まれた「*écran sonore* 音の画面」³⁵というフレーズに表れているようなメディア論的観点からの考察を進める。「実験スタジオ *Studio d'essai*」を経て「実験クラブ *Club d'essai*」を設置したシェフェールはラジオ局の機材を存分に使って録音と変調の研究を推し進め、それらの音をラジオ・映画・劇・ダンスに適用した。シェフェールはレコードのカットマシーンを使った実験を行う中で、「レコードの針をただ単に渦巻き状の溝に沿って回転させるのではなく、溝をそれ自身のうちに閉じこめてしまう」³⁶こと、つまり記録された音のシークエンスを分断して新たに音響特性を観察するという手段を獲得した。これが1948年4月の「研究日誌 *Journal de recherche*」にミュージック・コンクレートという用語が記された所以となった。1948年6月の「騒音音楽会 *Concert de bruits*」、1950年3月の「第一回ミュージック・コンクレート音楽会」でのピエール・シェフェールとピエール・アンリ *Pierre Henry* (1927-) の共作による《一人の男のための交響曲 *Symphonie pour un home seul*》の初演を経て、「実験クラブ *Club d'essai*」は後の1951年に「ミュージック・コンクレート研究グループ *Groupe de Recherche de Musique Concrète: GRMC*」となる。後の1958年に「音楽研究グループ *GRM*」と改名、1960年には正式に国営放送の一組織として認められてリュニヴェルシテ通りにスタジオが設置される。シェフェールの企てた *GRM* に至るまでの一連の編制は、録音技術と放送のネットワークを基地とした芸術創造活動という独自の制度を確立することによって、技術革新・公共事業・文化活動・教育といった社会活動の相互的な成長を実現するための戦略だった。シェフェールの試行錯誤に呼応するように組織への従事者はたびたび交代を重ねるが、この編制のもとに集まった作曲家は多い。

フェラーリは器楽の活動をはじめて間もない頃、シェフェール本人からこの新しい組織への参画を提案されたが、自身のコンサートシリーズやダルムシュタットでの発表、ヴァレーズへの訪問など数年間見聞を広げたのちに入局する

³⁴ Martin Kaltenecker/Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ 藤田現代音楽資料センター『INA ミュージック・コンクレートの50年』、4頁。

こととなった。GRMC から GRM に移行する 1957 年の終わりから 1958 年のはじめの時期である。フェラーリはまずピエール・アンリの研修助手となったが、間もなくアンリがシェフェールと仲違いを起こして離脱したため、アンリによって習得したばかりのモンタージュの技術を使って創作をはじめた。こうして 1958 年から 59 年にかけて《引き延ばされた音のエチュード Étude aux sons tendus》《偶発音のエチュード Étude aux accidents》《ぼやけたエチュード Étude floue》《マイムのためのパッセージ Échantillon pour mimes》《ヴィザージュ VVisageV》《ドラゴンの頭と尻尾 Tête et queue du dragon》といったミュージック・コンクレート作品が作られた。《引き延ばされた音のエチュード》と《偶発音のエチュード》は 1958 年のブリュッセル万国博に出品され、同時出品のシェフェールによる《速度のエチュード Étude aux allures》《物体のエチュード Étude aux objets》では助手も務めた。また二人の合作《コンティニューオ Continuo》も披露された。

1.3 映画の経験

フェラーリの初期ミュージック・コンクレート作品は2分から10分ほどの短いものばかりで、また音の扱いは器楽作品で試みられていたような（あるいはシェフェールのスタイルに忠実な）、抽象的に配置する傾向が強いが、1960年に入って映画作品との協働を任されたことが後の逸話的音楽への技法に大きく接近していくきっかけとなった。GRM入局間もなくして局長に就任したフェラーリも、1960年を最後に局長職を離れることになる。この年、フランス国営放送に新たに「探究局 Service de la Recherche」と呼ばれる、作曲家・哲学者・映画監督・社会学者・作家などの交流を通じた創作を推進する組織が設置された³⁷。GRM と相互的に扱われるこのセンターでの最初の作品が、ジャック・ブリソ Jacques Brisot (1929-) の映画のための《エジプト、おおエジプト Égypte ô Égypte》である。まず1960年に20分の短編映画《エジプト、おおエジプト》として制作され、続いて1962年に《エジプト、おおエジプトII》が60分の長編映画として制作された。この作品は《Dans ce jardin atroce》(1958) 《Un present du fleuve》(1959) 《Égypte ô Égypte》(1962) の3部に分かれており、《Dans ce jardin atroce》

³⁷ ジャクリューヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、61頁。

ではジャン・コクトー (1889-1963) が、《Égypte ô Égypte》ではロジェ・ブリン Roger Blin (1907-1984) がナレーターを務めた³⁸。音楽はテープを使ったミュージック・コンクレートと17楽器による室内オーケストラによるもので、エジプトの伝統音楽を意識した音色やフレーズなどを用いながら、コンクレートな音と器乐的な音が曖昧に交錯する構成である³⁹。フェラーリは作曲上の技術以上に、映像作家との協働によって録音と同じく媒体に記録して編集・加工する技術たる映像との相関性に直接触れたことで、メディアとしての録音という概念および録音を用いた創作をより一層馴染み深いものにし、録音技術における自身の独創性について思索を広げる手がかりを得たのである。

この作品で特徴的なのは、写真の連続を見ているような静的な映像表現である⁴⁰。古代の首都テーベに建てられたカルナック神殿の中にある彫像や柱廊、フレスコ画や象形文字などの様相が極めて緩やかな速度で映しだされ、それに沿って「非常に瞑想的で、極端な遅さの世界に視聴者を導いていく」ような音楽が伴う⁴¹。これはブリソがある撮影プロセスを試みたことによるもので、そのプロセスとは、まず日の出から日の入りまで一日全体を通して固定で撮影し、太陽の動きに沿って遺跡の表面を影が移動していく様子を収めた上で、動き（モーション）を加速させて影の動きを強調させてみせている⁴²。対象そのものが建造物であるためそれ自体は静止しているが、加速された影の動きという非現実的な所作によって、映画独特の時間的体験が生まれ、現在の人間が誰一人として見たことのないはずの太古のイメージを喚起させるのである。静止した建造物のイメージは写真的であり、写真そのものには時間性が断ち切られているが、影がそれを動かすことではじめて時間が生まれる。この写真的な静から映像による動へというプロセスについて『動かない映画への密やかな欲望』の中で佐藤真は、映画技術史においては写真という「動かない映像をどうにかし

³⁸ Philippe Langlois, *Les Cloches d'atlantis* (Paris: Edition MF, 2012), p. 270.

³⁹ Ibid., p. 271.

⁴⁰ *Arts sonores*, s.v. “Jacques BRISSOT, Dans ce jardin atroce” accessed September 30 2015, <http://fresques.ina.fr/artsonores/impression/fiche-media/InaGrm00830/jacques-brissot-dans-ce-jardin-atroce.html>.

⁴¹ Philippe Langlois, *Les Cloches d'atlantis*, p. 271. 日本語訳は筆者による。

⁴² Ibid.

て動かしてみたいと夢想し」⁴³た末に構想され実用化されたという経緯があると説明し、人間の肉眼は現実の速い動きに対してはある種のイリュージョン(錯覚)として認識していることを挙げ、映画は「分節化した写真をいかなるスピードと配置で再構成すれば動きというイリュージョンを生み出すことができるか」⁴⁴を問題としたのが映画の祖たるシネマトグラフであったと解説している。そのうえで、「映画表現の美学とは、現実の正確な反映でありながら、現前する時間とどこか異なるもうひとつの時間を捉えたフィルム(投映したことで生まれるイリュージョン)をいかに組み合わせて、映画独自の時空間をどう幻視するかということ問い続けた末に経験的に生み出された方法といえる」⁴⁵としている。このいかに組み合わせるか、という方法論は、映画の思考法として代表的なリアリズム(写実主義)とフォルマリズム(形式主義)のうちのフォルマリズムに相当する⁴⁶。リアリズムとは「必ず現実世界において指向対象をもつという本性に焦点を合わせた考え方」⁴⁷であり、機械的再現たる写真を観察することが映画の本質に迫る方法だとする考え方で、フォルマリズムは「現実世界を切り取ったとはいえ断片的に縁取ったイメージでしかないショットの内側への注目だけでは、運動性と時間性をもつ映画の核心を言い当てるには事足りず、むしろショットの内側への繋げ方にこそ置くべきだとする考え方」⁴⁸である。『映像論序説』で北野圭介は、「ニュートラルな表情をもつ男の顔を映し出すショットの前後に、食べ物や泣き叫ぶ幼児の顔を置くか、男の顔の表情がまったく異なってみえる」⁴⁹というレフ・クレシヨフの実験を例示しているが、この場合に問題になるのはショットにある対象ではなく、それらの「対立と結合」、つまり「編集(モンタージュ、montage)」であるということだ。ブリソは写真を一枚一枚繰るような遅さを提示しつつ、

⁴³ 京都造形芸術大学編「写真と映画—あるいは動かない映画への密やかな欲望」『現代写真のリアリティ』東京：角川書店、2003年、150頁。

⁴⁴ 同前、151頁。

⁴⁵ 京都造形芸術大学編「写真と映画—あるいは動かない映画への密やかな欲望」『現代写真のリアリティ』、135頁。

⁴⁶ 北野圭介『映像論序説』、54頁。

⁴⁷ 同前。

⁴⁸ 同前。

⁴⁹ 同前、55頁。

実時間であれば一日かかる影の移動を早回しで編集し、古代エジプトから現在までの時間を凝縮したかのような実現不可能な幻視を表してみせたのである⁵⁰。ただしこの場合、編集の結果としての映画独自の時空間は、編集する前の段階で現実世界に指向対象をもつ写実の前提があつてこそ顕著となる。カメラは、絵画の時代のような写実「的」な形成ではなく「写実そのもの」の形成を可能にした。「人間の創造的干渉なしに自動的に形成され」⁵¹る写真の客観性は、シェフェールがマイクと再生機器を前にしたときに得た録音物の客観性と近似する。「レンズの非情さだけが、事物から、それにまつわる慣習や偏見を、また、われわれの知覚がそれを包んでいるすべての精神的な垢や埃を、きれいさっぱり洗い落と」⁵²すという「事物と表現の無干渉性」はミュージック・コンクレートが器楽音楽との決定的な相違に掲げた特徴のひとつである。しかし、対象のリアリティを出発点として、編集によるメディア独自のイリュージョンを生成する映画のプロセスは、フォルムの形成という「干渉」によってイリュージョン化されていることにほかならない。もちろん、「それらは同じ技で同じ瞬間に出来上がったわけではないし、触ることのできない音は触ることのできる<オブジェ>や<物質>とは違」⁵³うのだが、フェラーリはブリソとの映画制作の現場で観察したこのプロセスによって、自らの特有のスタイル、逸話的音楽へと近づいていくのである。

シェフェールが映画やテレビなどの視聴覚メディアの生産に熱心だったことは事実である。シェフェールのService de la Recherche部長就任中の1960年から1975年にはおよそ1200本ものフィルムが制作され、そのうち100以上はベルナール・パルメジアーニ、フランソワ・ベール、イヴォ・マレック Ivo Malec、ロバート・コーエン＝ソラル Robert Cohen-Solal、リュック・ペリーニ Luc Perrini、ミシェル・ボカノフスキ Michèle Bokanowskiら GRMの作曲家との協働という形で生産された⁵⁴。なかでもフェラーリはシェフェールの傍らで視覚のために最も働いた電子音響音楽家の一人であり、時には《大いなるリハーサル》

⁵⁰ Philippe Langlois, *Les Cloches d'atlantis.*, p. 272.

⁵¹ 北野圭介『映像論序説』、60頁。

⁵² 北野圭介『映像論序説』、60-61頁。

⁵³ ミシェル・シオン「知らず知らずのうちに誰もが身近に感じているミュージック・コンクレート」『INA ミュージック・コンクレートの50年』8頁。

⁵⁴ Philippe Langlois, *Les Cloches d'atlantis*, p. 252.

(1965-1966) や《少女たちあるいはソシエテ》(1967) のように撮影者側に回ることもあった。シェフェールを取り巻く映画人の中でも最も多く映画を制作したといわれる映画監督⁵⁵、ピョートル・カムレールPiotr Kamlerとの交友はGRM やService de la Rechercheを去った後も続き、その成果は72分の実験アニメ映画《クロノポリス》(1981-1982) に結実している。1960年から1981年にかけてフェラーリが作曲した映画作品のための音楽は以下の通りである。

【表2】1960年から1981年までリュック・フェラーリが関わった主な映画作品⁵⁶

年(年齢)	映画作品		
1960 (31)	《エジプト、おおエジプトI (Égypte ô Égypte I)》 20' ※短編映画		
1961 (32)	《青の形(Forme Bleue)》 5' ※ピョートル・カムレールの抽象的短編映画のための		《エチュード(Etude)》 5' ※ピョートル・カムレールの抽象的短編映画のための
1962 (33)	《エジプト、おおエジプトII(Égypte ô Égypte II)》 60' ※ジャック・プリソの35ミリ・カラー長編映画のための	《シャステル(Chastel)》 20'	《巡礼者たち(Les pèlerins)》 25' ※パイロイトのリヒャルト・ワグナー音楽祭についての短編映画/ジャック・プリソとの共同監督
1963 (34)	《別女性の肖像(Portrait d'une autre)》 30' ※マリー＝クレール・パトリスの短編映画		
1964 (35)	《E.A.ポーの最後の朝(Dernier matin d'E.-A. Poe)》 30' ※ジャン・バラルの短編映画		
1965 (36)	※ジェラルド・パトリスとの共同監督による5つのドキュメンタリー《大いなるリハーサル Les Grandes Répétitions》を制作、映画音楽は付随せず		
1967 (38)	《そう(So)》 ※J.A. Riedlの映画「電子音楽」のための(ドイツ)	《ティンゲリー(Tinguely)》 ※C. Caspariのテレビ放送のための(NDR、ハンブルグ)	※フェラーリ自ら監督を務めた16ミリ映画《少女たちあるいはソシエテIII(Les jeunes filles ou Société III)》、映画音楽は付随せず(NDR、ハンブルグ)

⁵⁵ Philippe Langlois, *Les Cloches d'atlanti*, p. 289.

⁵⁶ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、巻末作品リストより。

1972 (43)	※フェラーリ自ら監督を務めた《シェーンベルクを知っていますか？(Kennen Sie Schönberg?)》、映画音楽は付随せず（ケルンのWDRのテレビ放送のために）		
1973 (44)	《ほとんど何もないあるいは生きる欲望(Presque Rien ou le desir de vivre)》〈第一部：コース・メジャン(Première partie:Le Causse Méjean)〉55' 〈第二部：ラルザック高原(Deuxième partie:Le Plateau du Larzac)〉52' ※フェラーリ自ら監督を務めた娯楽音楽とドラマのための映画／S.W.F.（バーデン＝バーデン）、〈第一部：コース・メジャン〉で電子音響作品《春景色のための直観的小交響曲(Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps)》が使用されている		
1977 (48)	《アベス広場(Place des Abbesses)》25' ※エリカ・マグダランスキの映画のための音楽	《弟子(Les Apprentis)》80' ※ボリス・ヴィアンの肖像についてのテレビ放送。監督はジェラルド・パトリス（ドイツ）	《均衡から遠く離れて(Loin de l'équilibre)》30' ※アラン・ブドスの映画のための／CNRS（パリ）
1980 (51)	《最後の太陽(Le Dernier Soleil)》45' ※アステカ文明についての映画のための／CNRS（パリ）		《小さな林檎の木(Le Petit Pommier)》90' ※ダヴィッド・ジストの共同作曲／監督はリリアヌ・ド・ケルマデック（FR3）
1981 (52)	《アトリエ(Ateliers)》13'30" ※3人の画家についてのジョエル・ファルジュの映画のための／画家ジャン・クレルテのシーン		《クロノポリス(Chronopolis)》72' ※ピョートル・カムレールの実験的アニメ映画のための

記録と伝達のための道具として登場し、機械や装置を使って現実を素早く媒体に収める方法として、聴覚技術つまり録音と視覚技術つまり写真や映像はしばしば比較対象にされてきた⁵⁷。視覚において、光を捕らえて網膜に映った像が電気信号に変わり脳に届くことを知覚、届いた視覚情報を処理して何らかの判断を下すのが認識であると捉えたとき、「見る」とは視覚の段階と意味的処理がなされた認知行為の段階で成立しているといえる。この段階を超越する挑戦が、認識の手続きなしに事物を捕らえるために物理現象を信号化する技術すなわち写真や映像の技術である。聴覚のメカニズムにも同様の説明が可能であ

⁵⁷ 一方でジョナサン・スターン Jonathan Sterne は、視覚と聴覚との紋切り型の対比を「視聴覚連祷」として批判している（福田貴成「音と聴取のアルケオロジー」、表象文化論学会編『表象』 2015年09号 東京：月曜社、2015年、14頁）。

り、これを認識という心理的側面に到達する前の、生理的側面である知覚の段階に音を引き戻し、純粋な素材として扱えるものが録音の技術である。

ミュージック・コンクレート（原文ママ）が素晴らしいのは、音を置いたまにその時に、それがスピーカーから出てくるのが聞こえることです。音楽創作の歴史の中で、私たち以前にこのようなことは決してありませんでした。写真の発明よりすごいことです。なぜなら、写真ではカメラのボタンを押す時と現像された結果を見る時との間に、まだ少しの時間があるからです。⁵⁸

聴覚技術あるいは視覚技術は、多少の時間や手間の差こそあれ、簡約さと俊敏さを備えた装置によって知覚した対象を認識無干渉の状態ですべて直接的に具現化することを可能にした。このような技術について、シェフェールは人間の意識・無意識の関わりなしにただオブジェを捕らえるという純粋さが機械記録の技術的特徴であるという考えを支持していた。著書「伝達の機械たち *Les machines à communiquer*」でシェフェールは、ミュージック・コンクレートと映画は経験的・事後的に結びつけることができると説き、コンクレートな音のアプローチは芸術的創造に於ける反転であり、視覚分野にも影響しうると指摘している⁵⁹。「伝統的な芸術表現では、芸術家が自分自身を表現するために素材（音や写真）を使用するが、新しい視聴覚手段はマイクやカメラつまり記録の恩恵により、オブジェを見たまま聴いたまま捕らえることができる」⁶⁰と述べるシェフェールと、フェラーリをはじめとするシェフェールを取り巻く映画関係者の間には、少なくとも対象への無干渉性・直接性を含みアリスムの観点を支持する面では共通した意識が認められた。しかしフェラーリの興味はオブジェの無干渉性そのものにあつたわけではなく、それをある構造形式のなかで構築する際に立ち現れるオブジェの位置付けが、作品のなかで新たな意味あるものとして働く、といったことのほうに注意を向けており、無干渉的に捕らえられた素材を（どんな作品になるかに関わらず）形態学的または現象学的に分類し、聞き取りの

⁵⁸ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、51頁。

⁵⁹ Philippe Langlois, *Les Cloches d'atlantis*. 日本語訳は筆者による。

⁶⁰ *Ibid.*, p. 274.

理論を設定しようと試みはじめたシェフェールとフェラーリとの溝は少しずつ広がっていくのである。

第二章 逸話的音楽の獲得—フェラーリとミュージック・コンクレート—

2.1 《異型接合体》とミュージック・コンクレート再考

《異型接合体》(1963)は「8つの場面と4つの間奏から成」り「情景描写的な音響と写実的な叙述を試みた逸話的なテープ作品」である⁶¹、という説明は確かに《異型接合体》の概要を表したものである。しかし逸話的イコール情景描写的で写実的なものなのかという疑問を誘うという点では本節の冒頭にふさわしい問題提議を示しているだろう。

60年代に入り、GRMのメンバーがスタジオ内で日々創作に向かういっぽうで、録音の絶えざる経験と実験を続けるかに思われたシェフェールは録音された音の分類と実用化に向けた編纂にその力点を置くようになる。この仕事は1966年に発表された著書『音楽的オブジェ概論 *Traité des Objets Musicaux*』に結実する。音をオブジェとして捉え、類型学的・形態学的に理解し、録音された音のソルフェージュを打ち立てるという理念である。オブジェという考え方はシェフェールのいう「音響オブジェ *objet sonore*」の概念を引きながら理解することができる。わたしたちが音を聴くとき、音が鳴ったと単に認めることは音を知覚したという反応にすぎないが、音楽が鳴ったと認識することはすでにそこに価値判断が働いている。しかし、それが音であるにしろ音楽であるにしろ、対象(オブジェ)は「音楽的である前に響いている」⁶²のである。このように、聴く主体の選択の前段階に位置し「源に立ち戻って(中略)音楽性という面ではほとんどゼロの段階にあたる機能に立ち戻ったもの」⁶³が音響オブジェである。ただし「音を出しうるあらゆる素材を『音響オブジェ』という」わけではなく、その場合は「音具 *corps sonore*」という名称を使うことをシェフェールは提案している⁶⁴。つまり音響オブジェとは、来るべき時に音楽として運用される、材料として・観察対象としての音の姿、と捉えることができる。そして

⁶¹ 成田和子「音楽研究グループにおける電子音響音楽」、『東京音楽大学研究紀要』第21集、東京：東京音楽大学、1997年、10頁。

⁶² ピエール・シェフェール「音響オブジェ」、ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、121頁。

⁶³ 同前。

⁶⁴ ミシェル・シオン「音響オブジェ」、ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、121-122頁。

その観察方法としてシェフェールが強く推奨するのは、還元的聴取 *écoute réduite* という態度である。「仮に、ガラスの割れる音が聞こえたとする。『一般聴』では、音の原因や意味、つまり『ガラスが割れた』という出来事に注意が払われるのに対し、『還元的聴取』では、その音響オブジェの輪郭に注意が払われ、『高音で残響の多い単発音』などのように認知される」⁶⁵とは、音響オブジェの捉えかたについてのわかりやすい一例である。音の指示する意味内容や原因への想起を振り払い、音響のオブジェそれ自体の聴覚的テクスチュアや強弱や長さなどの形態的特徴のみを把握する態度というわけである。ミシェル・シオンは「より正確に言うなら、還元的聴取は、原因や意味（音を音の向こうにある何か別の対象の媒介として扱う）への関心と、音そのものに向かわせる関心という、2種類の関心を反転させることによって成立している」⁶⁶と言い換え、さらに次のように説明する。

「日常的な聴取」において、音はつねに伝達項として扱われる。だから還元的聴取はいわば「反自然的な」一歩であり、あらゆる条件反射から逸脱している。聴取において、私たちの身についた参照から離れるのは、「意志」と人工性を伴う行為である。この行為をとおして、私たちの認知にひそむ膨大な現象を明るみに出すことができる。⁶⁷

日常の中で耳は自然に音の原因を知ろうとし、音の意味を理解しようとする⁶⁸。その自然な態度を排除し、音響オブジェの把握に最適化していく構えが還元的聴取なのであれば、反対に音の原因追求を許し、音の意味を拾い上げる自然的聴取の方法は言わば反還元的聴取である。《異型接合体》は反還元的聴取の態度を大いに許容する作品であったからこそ、発表当時シェフェールから激しい非難を浴びることになり、やがてシェフェールのもとを完全に去るまでの亀裂を生むことになったのである。

⁶⁵ ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、46頁。

⁶⁶ 同前、46-47頁。

⁶⁷ ミシェル・シオン「還元的聴取」、ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、47頁。

⁶⁸ ミシェル・シオン「音響オブジェ」、ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、121-122頁。

実際、《異型接合体》の「8つの場面」の各シーケンスには以下のような表題が付けられている。

【表3】 《異型接合体》各タイトル⁶⁹

原題	日本語訳 ⁷⁰
La flûte et le Manitou	フルートとマニト
Les meteors	流星
La plage	ビーチ
La grotte	洞窟
Arithmétique	算術
De l'aube à midi sur le marché	マルシェの夜明けから正午まで
La prison	プリズン
Géométrie du ciel	空の幾何学

いかにも情景描写と直結する表題が並ぶが、作品の「反還元性」は内容にも表れている。〈洞窟 La grotte〉を例に挙げるなら、この場面はパイロイト祝祭劇場での設営とリハーサルの様子を録音したものが使用されているが、設営スタッフの交わす「So, jetzt mal langsam höher! (よし、今そっと上げてくれ)」や「noch etwas nach rechts bitte!(もう少し右のほうにお願い)」といった会話の一文が聞き取れる部分や、「so halt (よし、止めて!)」、「Ja! (はい)」、「Na gut (よし)」、「immer höher (常に高く)」などの短い一言を音楽のモチーフやアクセントとして展開する部分など、言葉の表意性を露骨に表出させるかのような手法が数多くみられる。

では《異型接合体》はミュージック・コンクレートではないのか。序章で最初に取り上げたフェラーリの発言を思い返してみよう。フェラーリは《異型接合

⁶⁹ INA/GRM portraits-polychromes, s.v. “Hétérozygote et les ‘presque rien’” by Daniel Teruggi, last modified October 12, 2004.

http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/ferrari/fer_heterom.html.

⁷⁰ 日本語訳は椎名亮輔氏による。

体》にあたって「ミュージック・コンクレートを作曲していない意識があった」と述べた。もしミュージック・コンクレートが還元的聴取のみによって掬い上げられた音響オブジェだけで構成される音楽なのであれば、《異型接合体》はミュージック・コンクレートではない。しかし言うまでもなくミュージック・コンクレートはシェフェールだけのものではない⁷¹。ここで我々は序章で問いとして出題された「そもそもミュージック・コンクレートとはなにか」という問題に引き戻る。同章で前提としたように、ミュージック・コンクレートという考え方はもともと「音を採取することを意味し、何であれ鳴り響く素材から、あらかじめ存在する要素を借用してきて加工することを意味していた」⁷²のである。この文脈では、作品内で使われる音がどのような音かは問われていない。大里俊晴の発言を借りて言い換えれば「ミュージック・コンクレート（原文ママ）は『テープに定着された音』全てを使うのであるから、たとえ電子音だって使うことができ（中略）、ミュージック・コンクレート（原文ママ）は、存在するどのような音も使用し得るし、当然いわゆる電子音楽を包含し得る、ということになる」⁷³のである⁷⁴。この点を逸話の問題と絡めて、ミシェル・シオンの論文『ミュージック・コンクレートの存在論 *Une ontologie de la musique concrète*』に収められた「ミュージック・コンクレートは逸話の問題を取り上げる *La musique concrète travaille la question de l'anecdote*」という項⁷⁵を参照しつつ確認してみたい。

シオンは、ミュージック・コンクレートは具体的な音でできた音楽ではないとしながら、にもかかわらず鍋に由来する音などひとつも持たない作品を《鍋の

⁷¹ 「ところで、無論、ミュージック・コンクレートと、その創始者であるシェフェール自身を混同することは間違いだ。」大里俊晴『マイナー音楽のために』、139頁。

⁷² ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、35頁。

⁷³ 大里俊晴『マイナー音楽のために』、139頁。

⁷⁴ 「『定着された音』をテープ等の媒体を越えて表現した用語は『固定音 *sons fixés*』である。『固定音』はミシェル・シオンによる言葉で、『録音された音』を指し（固定される前には『現実音』があったという想定に重きを置いて）、音源や発音方法が何であるかにかかわらず、録音の力を借りて、何らかの方法で細部まで保全され記録された音を指す。」Sébastien Béranger, « *Jouer, c'est aussi tricher* » *Analyse de la mixité chez Luc Ferrari à travers la Symphonie Déchirée pour 17 instruments sonorisées et sons mémorisés* (Paris: Paris IV, 2013), p. 3.

⁷⁵ Michel Chion, *Une ontologie de la musique concrète* (Paris: GRM 1986), p. 82-83.

エチュード *Étude aux casseroles*》⁷⁶と名づけ、ミュージック・コンクレートというジャンルに指示対象を表す名詞を付着させてしまったのはほかでもないシェフェールであり、そのような歓喜挑発の精神はサティに匹敵する、とユーモアを交えて指摘する。《鍋のエチュード》と同じ年の1948年に作曲された《鉄道のエチュード *Étude aux chemins de fer*》⁷⁷についても、この曲の目的は「鉄道の音を出発点として聴き手を少しずつ逸話的聴取から引き離し、リズムの聴取へと誘うためであった」と言及する。

シェフェールにとって、オブジェの繊細な資質の中に、抽象的音楽価値を問うことはまず当然のことだった。『音楽オブジェ概論』の研究に従事していた音響オブジェと還元的聴取の研究によって聴衆に示そうとしたので、音響オブジェの表意的／比喩的、また物語的次元に注意を払うことを妨げるようなものではなかった。⁷⁸

つまりシェフェールにおいての最優先事項はオブジェの抽象的性質ではあったが、かといってもう一方の表意的性質をないがしろにしているわけではない、という論説である。さらにシオンは「ミュージック・コンクレートの豊かさとはそもそも、我々の観点からいえば、逸話の問題に対して、元々の曖昧さのなかに絶えず退けられ、また招き入れられることにある」⁷⁹として逸話の問題に接近し、音響オブジェという振動現象の原因を隠すべきなのか、逆に主張すべきなのかという二者択一を提示するが、この問題は次の瞬間に宙吊りにされる。

しかし、ミュージック・コンクレートというジャンルの歴史は、これら二つの方向のいずれか一方への急進化の道を示すにはほど遠い。むしろ、互いの間での永遠に揺れている。⁸⁰

⁷⁶ 正題は《*Étude n° 5 Pathétique ou Étude aux casseroles*》. Martin Kaltenecker/Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes*, p. 156.

⁷⁷ 正題は《*Étude n° 2 Imposée ou Étude aux chemins de fer*》. Martin Kaltenecker/Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes*, p. 156.

⁷⁸ Michel Chion, *Une ontologie de la musique concrete*, p. 82. 日本語訳は筆者による。

⁷⁹ Ibid. 日本語訳は筆者による。

⁸⁰ Ibid., p. 83. 日本語訳は筆者による。

そして「その種のいくつかの記念碑的な作品」としてフランソワ・ベールの《Espace inhabitables》(1967) やカールハインツ・シュトックハウゼンの《Hymnen》(1968)、それにベルナール・パルメジアーニの《Capture éphémère》(1969) とともに《異型接合体》を挙げ「それらは最初から最後まで率直に物語的でもなければ、最初から最後まで完全に抽象的でもなく、虹の中間色を全てカバーするように、その両極の間を行き来している」と結ぶ⁸¹。物語的側面と抽象的側面の両方を1948年の誕生当時から潜在的に抱えているというのがミュージック・コンクレートというジャンルの本質だったのである。ある音について、それが完全なる物語的な音であるか、完全なる抽象的な音であるかという判別は根源的に不可能である。《異型接合体》についてドニ・デュフルDenis Dufourは「逸話的な音の性質を間違えてはいけない」と勧告する⁸²。逸話的なものの使用とは音そのものの(抽象的)性質に気を配らないということではない、として「作曲においてそれらの使用は、同時に抽象的性格(アタック、ダイナミクス、塊、和声的響き、粒などのような形態学的基準)へのとても強い注意が必要だ」という忠言にも表れている⁸³。したがって、逸話的音楽の出発点となった《異型接合体》は必ずしも冒頭の解説にあるような「情景⁸⁴描写的な音響」や「写実的な叙述」という極端なリアリズムを標榜する作品というわけではなく、むしろ《異型接合体》は表意性と抽象性の細かな混合にほかならず、それはとりもなおさずミュージック・コンクレートの特質を強く示すものであるといえる。逸話的音楽はミュージック・コンクレートとは理論的に対立し得ない。なぜなら逸話的音楽はミュージック・コンクレートというジャンルにその一部として属するものだからである。それでもフェラーリが逸話的音楽を「ミュージック・コンクレートではない」と言った背景を推しはかるに、還元的聴取や音響オブ

⁸¹ Michel Chion, *Une ontologie de la musique concrete*, p. 83. 日本語訳は筆者による。

⁸² *Arts sonores*, s.v. “Luc FERRARI, Hétérozygote,” last modified October 23, 2015.

<http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00013/luc-ferrari-heterozygote.html>. 日本語訳は筆者による。

⁸³ ミュジック・コンクレートにおける「抽象的」とは、デュフルの発言のように還元的聴取のもつ形態学的・現象学的視点を強くした概念として扱われることが多い。

⁸⁴ 「情景」描写的な音響の使用という意味から、フェラーリの使用する音響はしばしばサウンドスケープ *paysage sonore* と結びつけられるが、どちらかというところ「日常的な音 *son quotidien*」という表現をフェラーリは好んだ。

ジェのソルフェージュを熱論していたシェフェールの局内での存在の大きさが窺える。しかし我々は立脚点を間違えてはならない。ミュージック・コンクレートが物語性を所持してはいけないいわれは、そもそもないのである。ともかくこうしてフェラーリは《異型接合体》を皮切りに《音楽散歩 Music Promenade》(1964-1969)、《ほとんど何もないあるいは海岸の夜明け Presque Rien ou Le lever du jour au bord de la mer》(1967-1970)といった逸話的指向をもつ作品を産出していく⁸⁵。《ほとんど何もない》はシリーズ化し、《ほとんど何もない第二番 こうして夜は私の多重頭脳の中で続いて行く Presque Rien n° 2 Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple》(1977)、《少女たちとほとんど何もない Presque Rien avec filles》(1989)、《ほとんど何もない第四番 村への登坂 Presque Rien n°4 La remontée du village》(1990-1998)と続く。

2.2 還元的聴取と物語的聴取

前節で触れたように、日常的な聴取において音は伝達項として働く。還元的聴取が伝達項としての役割を捨象するものであれば、反還元的聴取は伝達項としての機能を担保し、意味や内容の伝達を可能にする。ただし、反還元的聴取を巧みに交ぜた逸話的音楽は意味や内容を含むが、その目的は意味や内容を伝えることではない。

内容を含む素材が組織的に提示され、新たな表現に昇華させることこそ反還元的聴取の運用が可能とするところなのである。つまり「伝える」ことではなく「語る」ことが目的ということになる。

電子音響音楽における還元的聴取と反還元的聴取という2種類の素材特性について、ジェームス・アンディーンは次のように説明する。

アコースマティック⁸⁶の作曲家は一般的に2つのレベルで音素材を扱う。

⁸⁵ ニコラ・マーティによる「ほとんど何もないは1967年に遡るが、これは物語性を主張したミュージック『コンクレート』作品の最初の誕生だった」という指摘は、《異型接合体》を差し置いて「最初の作品」と確言した点はやや大胆に過ぎると批判できるが、「物語性を主張したミュージック・コンクレート」という表現には同意できよう。Nicolas Marty, *Presque Rien, de l'anecdote au surréalisme* (New York: Musurgia, 2011).

⁸⁶ アコースマティック音楽はテープ音楽の一形態であり、素材として録音された音の使用を伴うとしてミュージック・コンクレートと同義であり、電子音響音楽の一ジャンルとしてアンディーンは定義している。

ひとつには、その音楽的可能性のために与えられた音を取り上げる。

もうひとつには、物語の感覚を伴う多くの音響的成果を取り入れて、イメージやテーマや比喩を生成する音が結び付けられた指示（音）あるいは意味（の付いた音）を援用する。⁸⁷（括弧内は筆者補足）

前者が還元的聴取、後者が反還元的聴取と理解できる。還元的聴取を「音楽的可能性のための音」と言い換えている点には議論の余地も覗くものの、反還元的聴取の「物語 narrative の感覚を伴う」という位置づけには注目したい。この視点を受けて、ここから我々は反還元的聴取を「物語的聴取」と換言し、検討を重ねる。

アンディーンはさらに「アコースマティック作品の物語的側面における形成は、シンボルとしての機能をもつ音の可能性に依拠している」⁸⁸と続け、音が象徴する事物の働きによって音楽の中で物語が形作られ、それは立派な電子音響音楽作品である、と論じている。この後アンディーン論は「思考、感情、経験などいくつかのポイントがあるが、経験は文化に依存するため文化体系が異なればその経験も異なり、享受するコードに相違が生じる」⁸⁹といった文化相対主義的側面からこの物語認識の問題点に運ばれていくが、しかし前述したようにシンボルの意味解読が目的ではないという点において、本論ではシンボルとしての音の文化的側面よりもそれらの音が音楽のなかでどのように運用されているかという観点に注目していかなければならない。シンボルとしての音が指し示す内容を「伝える」ことではなく「語る」ことが物語的なミュージック・コンクレートなのであり、それが我々の目指す逸話的音楽の定義に繋がっていくわけだが、ではミュージック・コンクレートにおける物語とはいかなるものと理解すればよいか。

物語の問題に向かうにあたり、物語の定義について確認しておきたい。文学や映像の領域でも、物語について議論する前提にはその概念についての考察がある。ジェラルド・ジュネット Gérard Genette の物語論では、物語という言葉

⁸⁷ James Andean, *Cultural Relativism in Acousmatic Music* (Tampere: Musiikin Suunta, Journal of the Finnish Ethnomusicological Society 2, 2012), P. 26. 日本語訳は筆者。

⁸⁸ Ibid. 日本語訳は筆者。

⁸⁹ Ibid., p. 26-27.

には *histoire*, *récit*, *narration* という3つの概念が含まれていると説かれている⁹⁰。ひとつには出来事の継起と関係すなわちその状況全体、もうひとつには物語の言表そのもの、さらには語るという行為それ自体、以上3つに区別される⁹¹。これを映画論のなかで咀嚼した議論⁹²に依拠して続けると、*histoire*（出来事の関係）というのはシニフィエつまり内容を指すものであり観客が想像するストーリーのことで、*récit*（物語の言表そのもの）というのはシニフィアンすなわちテキストそれ自体でありプロットつまり台本どおりのテキストであり、*narration*（語るという行為それ自体）は文字通り語り、と捉えられる。この理解の引用元である長門洋平によるもっともわかりやすい映画論的物語定義を拾うなら、*histoire*が「語られるもの」、*récit*が「語るもの」、*narration*が「語ること」ということになる。映画においてはテキストつまり台詞であったり人物の表情であったり風景であったりという言表自体が「語るもの」で、それらを繋いでいく運用—カメラワークであったり音の挿入であったりという方法・技法が「語ること」、それによって受け手がまとまりある（あるいはない）ストーリーとして理解する内容や世界観などが「語られるもの」というわけである。

では「物語的聴取」という概念と上記の物語分類はどのように結びつけることができるだろうか。ミュージック・コンクレートにおける「語られるもの」とは、ある音を聴くことで指示内容が想像でき、頭の中でストーリーを組み立てることができるという物語世界の構築可能性である。「語るもの」は言表そのものであるから、表れ出る音響自体で既に成立しているといえるが、音響自体が「語るもの」として機能するかどうかにはいくつかの段階があるだろう。声による言葉の発話をもっとも明確な言表といえるが、言葉でない音であっても語ることはできる。言葉以外の音が言表としての機能を良好に果たすかどうかは、「語ること」つまり音響の運用に依るところが大きいだろう。「語ること」は作曲のしかたと換言してもよい。

さらに還元的聴取との対比から「物語的聴取」について考察を進めていくと、還元的聴取は指示内容を考慮に入れないことであるのに対して物語聴取は指示

⁹⁰ 長門洋平『映画音響論』東京：みすず書房、2014年、14頁。

⁹¹ 北野圭介『映像論序説』、200頁。

⁹² 長門洋平『映画音響論』、14-17頁。

内容を考慮に「入れる」聴取である。指示内容を考慮に入れるということは、シニフィアンがシニフィエを伴う可能性を前提にした構えであり、「語られるもの」の可能性ゆえに存在する「語るもの」としての聴取、という態度ととることができる。単に聴取という段階においてはまだ作曲という単位にまで引き伸ばすことはできないが、「語られるものの可能性を携えた語るもの的聴取」なる態度で選択された音響が、物語的な音楽世界の可能性を抱えた運用方法で紡がれたとき、「物語的聴取は語り *narration* を実現した」ことになるだろう。

以上、ミュージック・コンクレートの物語的側面を検討するうえでの予備的考察として、物語という語の論理構造を確認した。物語的聴取は還元的聴取と比べて「語るもの」としてのオブジェという態度を支持し、「語るもの」は「語ること」としての作曲によって時間と空間の中に運ばれ、それによって「語られるもの」の発見が可能となる。こうしてミュージック・コンクレートは物語的聴取を許し、物語的な在りかたを包含するのである。

ではフェラーリが物語的音楽ではなく逸話的音楽と称したのはなぜか。その手がかりとして、逸話的という語の語源を考えてみたい。Anecdote（逸話）はギリシャ語の *anekdotos* が元になっており、*anekdotos* は *an*（not ない）と *ekdotos*（*given out* 発表される）という語で成り立っている⁹³。つまり「発表されていない」という意味となる。明言できる史実（*histoire*）というよりは、秘められた出来事という含意を汲み取ることができる。ここにはシェフェールが『音楽オブジェ概論』で進めたような教義的で保守的なソルフージュ理論の大事業に対抗したいという意図以上に、*histoire*、つまり「語られるもの」という概念は音楽においてはより複雑に扱われるのだというフェラーリの認識が表れている。すなわち、意味内容の伝達ではなくミュージック・コンクレートが何を語るかという問題に対して、「語るもの」を「語ること」によって得られる「語られるもの」は、従来の文学上の物語で言われるような「ストーリー」や「*histoire*」なるものとは別の、言語化の困難な音楽的状况そのものであり、逸話的音楽においてはその価値の力点は音楽の実体や音楽組織自体のほうに置かれていると考えられる。

⁹³ 『英語語義語源辞典』 東京：三省堂、2004年、45頁。

改めて整理すると、次のようになる。逸話的音楽とはミュージック・コンクレートのひとつであり、ミュージック・コンクレートとは還元的聴取と物語的聴取を本質的に行き来するジャンルである。逸話的音楽は物語的聴取を多分に採用しながら「語るもの」を「語ること」のできる音楽形式で、その結果として「語られるもの」はストーリーという枠組みを越えた音楽構造としての物語である。《異型接合体》で芽生えたこの形式は、次章で扱うヘールシュピールと強い関わりをもちながらその特色を濃くしていく。

第三章 逸話的音楽の発展—フェラーリとヘールシュピール—

3.1 ヘールシュピールとはなにか

リュック・フェラーリを逸話的音楽へと邁進させた導き手として、ヘールシュピール *Hörspiel* と呼ばれる芸術ジャンルの存在は大きい。*Hörspiel* とは *hören* (listen) と *spielen* (play) から成る言葉で、「プレイ (劇・ドラマ)」と「聴覚的刺激」を同時に指すものである⁹⁴。「耳のためのスペクタクル」や「聴く芝居」、「音響ドラマ」など様々に訳されるが、主にラジオ放送によって供給された歴史があるため「ラジオドラマ」あるいは「オーディオドラマ」という翻訳が一般化されている。また内容に関しては、純粋な音楽作品とも特定の情報や物語を伝える朗読劇ともいえない。一般に言われる放送劇のように商業的あるいは文学的なシナリオにもとづいて役者が台詞を読み、音楽や効果音が付加される形態とは異なる指向を持つ。「この言葉をフランス語で説明する正しい表現を見つけるのは難し」⁹⁵ く、一言で正確な定義を示すのは困難を伴うが、ここではヘールシュピールについて簡単に確認し、フェラーリがそれにどのように関わり、どう逸話的音楽と結びついていったのかを検討する。

ドイツでは *Ars Acustica* 音響芸術というジャンルに先駆けてヘールシュピールという言葉が使われるようになったが、ヘールシュピールというジャンルが成立する過程を紐解いてみると、音響芸術としての位置づけとラジオというメディアにおける位置づけの2つの側面から検証することができる⁹⁶。ラジオというメディアはもともと、主にニュースや娯楽の源としての役割を負わされてきた。そのようなラジオの商業用メディアとしての役割だけでなく、文化的・芸術的メディアとしての側面を推進したのがピエール・シェフェールであったが、シェフェールがラジオの世界に入る前の1920年代より、既にイギリスやドイツではラジオの芸術的利用をもってこの聴覚媒体の可能性を求める動きが

⁹⁴ “*Hör-spiel* (literally “listen-play”), the double imperative, refers to both the invitation to play (*spiel*), and to the perception of the medium using the sense of hearing (*Gehör*).”. Andreas Hagelüken, *Acoustic(Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio* (Saarbrücken: World New Music Magazine, 2006), p. 3.

⁹⁵ クリスチャン・ロセ「ヘールシュピール」ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、68頁。

⁹⁶ Frank Schätzlein, *Produktionsprozess und Stereophonie im Hörspiel "Fünf Mann Menschen" von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker* (Frankfurt: Univ.-Bibliothek Frankfurt am Main 1995).

あった⁹⁷。1923年には既にドイツのラジオにおける初期段階において、ヘールシュピールに対する3つの見方——「放送の芝居 Sendespiel」「文学のヘールシュピール WortHörspiel」「音楽のヘールシュピール MusikHörspiel」が示されていた⁹⁸。特に MusikHörspiel は、テキスト、音楽そして音響それぞれに等しく価値を置き、音素材として処理するといった、音響芸術としての可能性を示唆する考え方だったといえる。一方イギリスではリチャード・ヒューズ Richard Arthur Warren Hughes によって書かれた『危険のコメディ』と呼ばれるヘールシュピール作品が1924年1月15日に放送された⁹⁹。すべての光が突然消滅した鉱山で生じたパニックの物語である。ヒューズは暗闇の中で起こるドラマという状況設定と見ることも触ることなしに聴くことだけで展開するラジオのメディア特性とを結びつけた劇作を行った。そして何が起きているのか見えないという点をヘールシュピールにおける優位性であると位置づけた。

この見ることもなしに聴くという概念はアコースマティックという用語を連想させる。シェフェールは、紀元前6世紀のギリシャでピタゴラスがカーテン越しに教えを説いた akousma（聴的感覚）という状況から着想を得て、視覚情報を遮断し聴くことに特化した姿勢という還元的聴取の在り方をアコースマティックという言葉に繋げてみせた¹⁰⁰。この言葉はいつしか電子音響音楽という語に取って代わる表現として、記録された音楽を意味するようになるが、少なくとも1960年代までは耳を優位にするというミュージック・コンクレートにおいて求められる知覚態度に直結した表現だった。しかし、ヘールシュピールにおける知覚態度は還元的聴取のように音響特性以外の側面を捨象することは全くなく、音が表象する具体的な様相やテキストなどの音声、音楽などもまるごと受け入れているように思われる。これはスタジオ・テイクしか叶わず、録音・編集もできないという初期ラジオ産業の技術的状况に起因する、演劇の生放送という伝播形態がそもそものヘールシュピールの祖先であるということと無関係ではない。1931年にベルリンのラジオ博覧会でフレデリック・ビショフが主

⁹⁷ Adèle M. Hodgkins, *Investigation of the Form and Content of the German Hörspiel* (Waterville: Colby College, 1965).

⁹⁸ Andreas Hagelüken, *Acoustic(Media) Art*, p. 3.

⁹⁹ Adèle M. Hodgkins, *Investigation of the Form and Content of the German Hörspiel*, p. 3.

¹⁰⁰ ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、9頁。

張したように「それまであった『生放送のラジオの演劇』ということではない、音響的な要素や雑音を重要視する」¹⁰¹ 動きはあったにせよ、演劇において特徴的な言語表現や象徴の表出といった文学的側面がヘールシュピールのアイデンティティに根強く残されていると考えられる。1930年代のドイツでは磁気録音機のマグネトフォンをはじめとする録音機器の開発がめざましく、映画監督ヴァルター・ルートマンによる《ウィークエンド》のように、生放送ではない音響のモンタージュによるヘールシュピール¹⁰²も少しずつ作られるようになる¹⁰³。媒体への保存は「様々なジャンルの音楽や音や話し声や台詞を混ぜた、フィクションとルポルタージュの中間にあって、ラジオ放送の文体を持った試み」を可能にした¹⁰⁴。しかし第二次世界大戦に突入すると録音機器はナチスのプロパガンダなどの軍事目的で用いられるようになり¹⁰⁵、工業技術としての進歩は大きかった反面、芸術的な発展は戦後まで保留されることになる。50年代から60年代にかけてようやく録音による実験的で新しい内容のラジオの形が本格的に展開され、初期の文学的な性格と合流してヘールシュピールは成熟する。「言語と音楽とそして日常の騒音、雑音といったものがドラマツルギー的な側面において同じ重要性をもって扱われる」¹⁰⁶のである。もちろんパリのシェフェールたちの実験クラブ Club d'Essai でも詩の朗読などを扱ったラジオにおける文学的実験はなされていたが、その後のシェフェールはラジオの聴覚的優位性を音響そのものの分類や音響現象の観察といった方向に興味を寄せていったため、「結局はドイツが（ヘールシュピールの）最大の生産国となる」¹⁰⁷に至った。また、ヘールシュピールは作曲家、作家、詩人など、「平易に言

¹⁰¹ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会（於：東京藝術大学北千住校地）。

¹⁰² もっとも、磁気テープの普及前にフィルム・サウンドトラックの用法で作られた同曲はヘールシュピールとして捉えるのではなく、サウンド映画（sound-film）として捉えられるという見方もある。スティーヴン・コナー「近代的 - 聴覚的自我」表象文化論学会編『表象』2015年09号 東京：月曜社、2015年、85頁。

¹⁰³ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会。

¹⁰⁴ ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、69頁。

¹⁰⁵ 森芳久、君塚雅憲、亀川徹『音響技術史』東京：東京藝術大学出版会、2011年、79頁。

¹⁰⁶ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会。

¹⁰⁷ 同前。

えば耳の良い人たちが」¹⁰⁸ジャンルを横断して関わった。あるときは音響の専門家が中心となり、あるときは言葉の専門家が中心となるというように、ヘールシュピールは特定の分野に傾くことなく独自の進化を遂げた。代表的な作り手を例示すると、マウリシオ・カーゲル Mauricio Kagel、ディーター・シュネーベル Dieter Schnebel、ゲルハルト・リューム Gerhard Ruhm、ヴィンコ・グロボカール Vinko Globokar、ジョン・ケージ John Cage、ウィルヘルム・ソル Wilhelm Zobl などの作曲家のほか、バリー・ベルマンジェ Barry Bermange、エルンスト・ヤンドル Ernst Jandl、ヴァルター・アドラー Walter Adler などが挙げられる。ヘールシュピールという呼称が確定するまではフランスでも「音のプレイ jeu sonore」「言葉の戯れ jeu de langages」「音響的なイベント événement sonore」など様々な呼ばれ方があり、一方アメリカではヘールシュピールのようなスタイルの作品を「ラジオアート」という呼び方で落ち着かせようという向きがあった¹⁰⁹。このように、ヘールシュピールの類似語は乱立しはしたが、現在ではドイツ語のヘールシュピールという言葉がこの芸術ジャンルを表す特別な言語として固定された。

1960年代になると「新ヘールシュピール Neue Hörspiel」と呼ばれる動きが活発化する。フランク・シェッツラインの論文「ヘールシュピールの制作過程とステレオ——エルンスト・ヤンドルとフリーデリケ・マイレッカーの『5人の人間』——」によれば、50年代における伝統的なヘールシュピールの定義は「主に言葉を使って作られる作品のこと」であったが、この5年後にヤンドルとマイレッカーは「ヘールシュピールとは、音響の進行だ。ただし素材の大半が、語られる言語で占められているという点で、音楽とは違う」と述べている¹¹⁰。言葉の勢力が多くを占めていたヘールシュピールにおける重点が音響面に傾いていったことが示されている。「当初劇中効果音またはシーンの間のポーズとして挿入されていた音はもはや劇を描写する音でなく音楽そのものが雄弁となり

¹⁰⁸ ジャン=イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、69頁。

¹⁰⁹ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会。

¹¹⁰ Frank Schätzlein, *Produktionsprozess und Stereophonie im Hörspiel "Fünf Mann Menschen" von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker* (Frankfurt: Univ.-Bibliothek Frankfurt am Main 1995), p. 2-3. 日本語訳は筒井はる香氏による。

その立場を確立」していったのである¹¹¹。ヨハン・M・カンパスによる「（作家は）文学的なヘールシュピールに、言語に沿って筋をつけるべきではない。言語に語らせるべきである。内容に沿って上演形式を与えるべきではない。形式に演じさせるのだ。結果として内容が明らかになる」という言説は、言葉がもつ意味内容の支配からの離脱を予感させるといえよう¹¹²。

「言葉の下位でせいぜいライトモチーフ的に使われていた音」¹¹³は言語批判を始めるようになり、言葉との関係において「反・非合理主義」を主張するようになっていった。言葉の補遺に甘んじることをやめ、言葉が表現することのできない領域を担うようになっていったのである。文学においては、既に名付けられたもの、言葉で言い表すことのできる領域を扱ってきた。なぜなら「言葉にできることだけが存在するからである」。「存在するものがそれを規定する」ため「未規定のものは存在しない」。しかし、言葉の表現可能性を越えた音響の役割が言葉と同等に扱われるとき、未規定のもの・存在しないものをも表現に取り込むことができるのである。このことは物語研究における「可能世界」という概念に通じるところがある¹¹⁴。

わたしたちが受け取る物語は、実際に出来事が起きている世界だけではなく、予測された世界、空想された世界、振り返った記憶の世界、複数の登場人物のそれぞれが心に思い描いた世界など、多種多様な性格をもった世界の群れから成り立っているのではないか。¹¹⁵

実際にある音の連なりがなにも存在する世界を「写實的に」表すとは限らない。実際に鳴り響いた音を使って存在しない世界を表すためには、どのような音響的な「narration」を工夫すべきか、という課題は極めて逸話的音楽らしい問いである。ヘールシュピールが提出した言語と音響が形成する新しい物語の

¹¹¹ Andreas Hagelüken, *Acoustic(Media) Art*, p. 6. 日本語訳は筒井はる香氏による。

¹¹² Frank Schätzlein, *Produktionsprozess und Stereophonie im Hörspiel "Fünf Mann Menschen"*, p. 1. 日本語訳は筒井はる香氏による。

¹¹³ *Ibid.*, p. 4. 日本語訳は筒井はる香氏による。

¹¹⁴ 北野圭介『映像論序説』、204頁。

¹¹⁵ 同前、203頁。

在りかたは《異型接合体》以降のフェラーリの音楽的関心と合致した。そしてその作曲過程もヘールシュピールの制作方法との類似がみられるようになる。

《異型接合体》や《音楽散歩》、《ほとんど何もない第一番》でも紙面での草稿を残しているフェラーリだが、スクリプト（台本）を書くという行為はラジオ番組の作家の基礎的な作業である。新しいヘールシュピールの現場では、スクリプトの作成と音響的作業が総合的に行われるようになった。

（新しいヘールシュピールでは）作家、演出家、文芸部員、音響技師が平等に制作過程に参加する。つまり作家は、ラジオに置き換えた音のイメージをすでにもち、そして、近代の録音技術とラジオ技術の様々な可能性の知見¹¹⁶を使って、ヘールシュピールを構想するのである。それゆえヘールシュピールの台本は、音響芸術作品のスコアであり、ドラマトゥルギー的に同じ価値をもつ言語、音楽、日常音（ノイズ）で構成されていた。¹¹⁷

ヤンドルとマイレッカーの《五人の人間》においては、スクリプトの作成時に並行して音響イメージも正確に記し、音響素材からテンポなどの音楽的属性、技術面まで詳細に考慮されていた¹¹⁸。そしてステレオ効果などの音響実験のなかから生まれた、音響特性や音響の運用そのものによる「言葉にならない」語りを実現したのである。スクリプト、音響技術、作曲、編集等の諸作業をひとつの音響作品の構想として集約し制作に向かう傾向を強めていったフェラーリの姿勢は、そのような意味では当時の現代音楽分野における作曲家の態度というよりは新ヘールシュピールの制作者としての態度に近いものがあった。このことは勿論GRM時代に培った実験精神や映画との協働による経験主義がもたらしたものでもあったし、録音の即時性が素材から作品形成までの創造過程を

¹¹⁶ フェーダー、サンプリングによるデジタル化、マルチトラック・レコーダー、様々な指向性をもつマイク、音とノイズを合成するシンセサイザー、モノラル、4チャンネルステレオ、ダミーヘッドステレオなど。Frank Schätzlein, *Produktionsprozess und Stereophonie im Hörspiel "Fünf Mann Menschen"* . p. 4.

¹¹⁷ Ibid. 日本語訳は筒井はる香氏による。

¹¹⁸ Ibid., p. 7-8.

より直接的で素早いものにしたことによる分業不要という側面をもたらしたものであるだろう。ヘールシュピールはこのように言語表現を祖先にもちながらも、音響に多様な価値を置くことで「音響の語り」を形式化していった。逸話的音楽はこの様式を吸収し、言語と音響の実験を繰り返しながら発展する。

3.2 フェラーリとヘールシュピール

1970年に南西ドイツ放送のエルマン・ノヴァ Hermann Naberは、リュック・フェラーリにヘールシュピール作品の制作を依頼した¹¹⁹。ノヴァは、既に《異型接合体》や《音楽散歩》といった作品を作っていたフェラーリにヘールシュピールとの類似性を感じた¹²⁰。ラジオ作品の特異性は素材の選択と物語の重要性との関係にあると考えていたフェラーリにとってもヘールシュピールは扱いやすい形式であり、同時に逸話的な形式であるという認識を示しており、「独特なことで構築された物語がベースになる。私は一種のシナリオを書かねばならない。つまり私の必要とするものの準備を推し進めるための意図の著述だ」¹²¹と述べている。フェラーリはこの依頼を受け、翌年の1971年に最初のヘールシュピール作品を発表し、以後多数のヘールシュピール作品を創作する。フェラーリが創作した代表的なヘールシュピール作品は以下の通りである。なお、ヘールシュピール的なアプローチで作曲された電子音響音楽作品や単にラジオで放送された作品は含めておらず、作品リストに「ヘールシュピール」または「ラジオの作品」と明記された作品を挙げている。また、ブリュンヒルド・フェラーリとの共作である《シャンタル、あるいは或る村の女性の肖像 Chantal, ou le portrait d'une villageoise》(1977-1978)、《クレアマイユ88 Créamaille 88》(1988)と《センチメンタル・テールズ Conte Sentimental》(1989)についても便宜上省いている。

¹¹⁹ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会。

¹²⁰ ジャクリヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、65頁。

¹²¹ Andrea Cohen, "L'escalier des aveugles: un Hörspiel de Luc Ferrari, analyse de l'œuvre," in *Portrait polychrome Luc Ferrari*, by François Delalande (INA-GRM, 2001), p. 72. 日本語訳は筆者による。

【表4】リュック・フェラーリの代表的なヘールシュピール作品¹²²

タイトルと作曲年	備考
肖像＝戯れ Portrait-Spiel (1971)	バーデン＝バーデンのラジオドラマ部にて制作、1972年カール・シュツカ賞 Karl Sczuka-Preis を受賞
不気味に美しい Unheimlich Schöen (1971)	バーデン＝バーデンのラジオドラマ部にて制作
いま、または場と時の混乱の中に、たぶんそこにある日々 Jetzt ou Probablement mon quotidien il est là, dans la Confusion des Lieux et des Moments (1981-1982)	ヘッセン・ラジオのヘールシュピール部にて制作
そしてもし今すべてが... Et si tout entière maintenant (1986-1987)	イタリア賞受賞作品
私は道に迷った、あるいは肖像の迷宮 Je me suis perdu ou Labyrinthe (1987-88)	南西ドイツ放送の企画
盲人の階段 L'escalier des aveugles (1991)	アルス・ソノラ委嘱、イタリア賞受賞作品
開閉 Ouvert-Fermé (1993)	シリーズ「メトロポリス」のため、ケルンのWDR音響芸術部制作
四人のオランダ女性 Quatre femmes hollandaises (1995)	オランダ・ラジオNCRVのためのラジオ作品
自画像あるいは音の絵またあるいは音の絵 Selbstportrait oder Peinture de sons ou bien Tonmalerai (1996)	南西ドイツ放送の委嘱・独仏二ヶ国語のラジオドラマ
ファーウエスト・ニュース Far-West News (1998-99)	NPSヒルヴァーサムの委嘱・三部からなるラジオ作品

¹²² ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、巻末作品目録 8 頁-21 頁。

逸話的なものたち—概念の開拓6— Les Anecdotes -Exploitation des concepts no° 6- (2001-2002)	ベルリン、ドイツ・ラジオのためのラ ジオ作品
--	---------------------------

ヘールシュピールという形態がフェラーリにもたらした有益性は、1) 作品全体の時間の長大さ、2) フィールド・レコーディングによって得られた長いシーケンスの素材の使用、3) 言葉（テキスト、声）の使用、4) ドラマツルギーで作曲するのに一層躊躇しなくなったこと、5) 時間と場所の混合、6) 自分自身を出すこと（自伝）、が挙げられる。ヘールシュピールでの処女作である《肖像＝戯れ Portrait-Spiel》を例にこれらの点について検討を行う。

《肖像＝戯れ》は80分の長さを持ち、音楽作品としては長大だがヘールシュピールとしては平均的な長さといえる。フェラーリはこの作品でヘールシュピール独特の時間観を培ったと考えられる。この作品において重要な素材は、フィールド・レコーディングによって採取された町の各所（美術館、サッカーの試合、化粧品工場、レストランなど）の風景音、作曲家と演奏家の集団の間で繰り広げられる言語、そしてフェラーリの60年代の旧作の断片に大別される¹²³。素材は意味内容を断ち切られることなく、まとまりをもって提示される。演奏家集団との会話の中で、Assimilと呼ばれるドイツ語短期習得メソッドによってドイツ語を勉強するという話題が登場するが、フェラーリ自身のドイツ語の素養がないことからくる外国語特有の音響的な戯れと、言葉の習得メソッドを言葉で語るという二重の戯れ、つまり声それ自体と意味内容としての声という両義性をもって、言語の使用を音楽的なイベントたらしめている。また、こうした言葉の積極的な使用によって、物語における登場人物のようなドラマツルギー上の扱いも試みられている。旧作の断片の提示については、時間と場所の混合という作用が働いている。町の風景と音楽作品との間には異なった時間と場所が存在し、直接の対応関係はない。そしてその作品が自作であることによって同時に自己批判／自己言及といった意味合いでも機能している。自己の表出という面では、自作の挿入に加えて風景音や演奏家集団の会話の中でフェラーリ自身の話し声が含まれていることで、フェラーリがこの作品から自

¹²³ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、156頁

伝 (autobiography) という概念を創作手段としてはっきりと扱ったことが明らかになっている。ブリュンヒルド・フェラーリの講演によれば、「リュック・フェラーリ本人は『私は自伝というものが私の電子音響音楽の中で非常に重要な役割を果たしていることにドイツのラジオ放送のヘールシュピールの部門で働くようになった1970年ごろより気づいた。(中略)《肖像/戯れ》後にいくつかの作品を書く訳だが、それらもすべて作曲家、つまりリュック・フェラーリ自身がいるということが前提となっている。もちろん作曲家がいる、日常の観察者として—ただしそれは批判的である訳ではなく常に主観的な態度としてある訳だけでも—その作曲家が存在しているというのが前提となっている』と語っており、自伝が創作の道具として使われているという場合には、つまりそれはそのエゴ、自我、独善さを開発するためのものではなくって、むしろ感覚的な主観性というようなもの、つまり自分の外側を描くということで実現したい」¹²⁴がために扱われた方法だった。作品中でのフェラーリと制作スタッフの間で仕事の方法についての長い議論の場面を紹介したい。フェラーリは「正確なプランは与えない。なぜならそれによってイメージーションの数が限定され、一つになってしまう。それは面白くないことで、それよりもむしろあなたがたスタッフの自発的な反応に期待したい」と意見し、それに対してアシスタントの女性は「そういった場合、すべきことという後ろ盾がないので自由にしなければならぬ、しかし自由というのは非常に難しい」と答える¹²⁵。フェラーリのこの「方法がないのが方法なのだ」という言明はまさしくメタナラティブな創作の道具として機能している。作品制作のプロセスを作品中で暴露することで自分の外側が描かれ、視点が攪乱し、多重的な時間が生まれるのである。

この観察者の視点、という観点にある映画的な側面について検討するならば、この問題は映画の場合の「視点point of vue」¹²⁶に対応させて考えることができる。映画に映る風景が誰からみた景色なのかによって、その風景のもつ意味は変わる。主人公の視点なのか、傍観者の視点なのか、俯瞰した「神」の視点なのか。視点から視点への移動はショットの切り替えによって可能なのであり、

¹²⁴ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会。

¹²⁵ 同前。

¹²⁶ ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J.ピノン訳、東京：勁草書房、1993年、61頁

そのイリュージョンによって観客は誰の視点なのかを冷静に考えることなく映画という幻視に没頭することができる。しかし、ミシェル・シオンが指摘するように、視点については「あらゆる人々によって考えられ、利用され、徹底的に分析された」にもかかわらず、「聴取点 *point d'écoute* の問題については（中略）一般にはほとんど口にされることもな」¹²⁷ だった。わたしたちは風景音を聴くとき、それが誰かによってマイクで録られているということは理屈では解っていても、誰がマイクを向けているのかについては普通意識しない。しかし、マイクを握るフェラーリ自身の声を入れることでそこに距離感が生まれ、フェラーリの耳あるいはフェラーリをも取り込む傍観者の耳という点が発生する。通常、作品という構造を構築する主体は作曲家であり、作曲家の創造した世界観を聴いているというのが一般的な作品の受容態度であるが、当の作曲家が作品の中に登場してしまうことによって「聴いている人を聴いている」という多重の事態が生まれる。フェラーリは聴取点の錯乱を戦略的に取り入れ、逸話的音楽独自の語りの様態を形成する。

聴取点の導入は音響のもつ空間的特性の応用であり、音に含まれる距離感や事物の関係などは物語構造に作用させることができる。前節で触れた《五人の人間》も音響特性を物語形成の方法として利用したヘールシュピール作品の一例であるが、次節で扱う《盲人の階段 *L'escalier des aveugles*》にも随所で垣間見られる。つまり「語るもの」は音素材の内容だけではなく、素材属性としての空間性や距離感なども言表となり得るのである。

3.3 《盲人の階段》にみるヘールシュピール形式

スペインの国営ラジオ「アルス・ソノラ」からの委嘱により作曲されたヘールシュピール作品《盲人の階段》についてのレポート¹²⁸によれば、フェラーリは録音のために実際にマドリッドに訪れる前から作品についての予備構想を練っていたことが窺える。長さスタイルについては「このラジオ新作は、組曲またはクリップのモンタージュという形態をもち、ふぞろいで、対照的で、

¹²⁷ 同前。

¹²⁸ Andrea Cohen, “L’escalier des aveugles: un Hörspiel de Luc Ferrari, analyse de l’œuvre” *Portrait polychrome Luc Ferrari* by François Delalande, p. 71-77. 日本語訳は筆者による。

変化があり、大きく異なったリズムがあり、時間の評価（速い・遅いなど）を提示する」と、素材については「環境、路上で偶然に出会う人々の様相、コメント、訪問者の行動；音楽的な作曲において、後驗的に、路上の自然な素材をもとにして、スタジオでの電子音を付け加える」と「アルス・ソノラ」のディレクター、José Igesに打ち明けていた¹²⁹。「組曲またはクリップのモンタージュ」という発想は、マドリッドの町のさまざまな要素をスナップ写真のように取り上げる試みである。スナップ写真は一枚だけでは多くを語ることはできないが、何枚かまとめてアルバムにすることで一つのまとまりを示すことができる。ヘールシュピールという長時間形式を許容する形態が可能にした発想である。さらにアンドレア・コーエンによる論考には、この作品は対話が重要な役割を担っており、対話は「言葉の戯れ」と「行為」という視点から定義することができる¹³⁰。この作品ではマイクを持つフェラーリの他に、現地ガイドの若い女性が登場している。スペイン人である彼女にフランス語の一文を発音させたり、フェラーリの発言する「L'escalier des aveugles」（フランス語）に対して同じ意味のスペイン語「la escalera de los ciegos」で応答させたりといった、対話の遊び・二ヶ国語間の揺れをテキストとしての／音響としての戯れの二重性のなかから浮かび上がらせる¹³¹。対話者を置くことによる距離感の設定は、本章第一節で触れた《五人の人間》でステレオによってもたらされた効果と近似しており、極めてヘールシュピール的な表現である。また外国語（フランス語以外）を積極的に使うことはフェラーリ作品の最も色濃い特徴のひとつである。《異型接合体》から既にドイツ語をオブジェに取り入れていたフェラーリは、その後のドイツでのヘールシュピールの仕事によって、そしてなによりも夫人であるブリュンヒルド・フェラーリがドイツ人であることが起因して、ドイツ語に独自の立場で接しており、その経験がドイツ語以外の外国語と向き合う際にも活かされている。外国語は、自分が外国人（エトランジェ）であるがゆえにシニフィエとしての認識が母国語のそれより薄れて享受され、反対に抽象的な音響体としての把握を前景化する。当事者性を顕在化させよう

¹²⁹ Ibid., p. 71. 日本語訳は筆者による。

¹³⁰ Ibid., p. 76.

¹³¹ 同じ意味の重ね合わせはフェラーリの好んだ概念「同語反復」にも通底するだろう。

えでの還元的聴取と物語的聴取の混合ともいえ、さらにフランス語と重ねあわせられた時のずれがエトランジェゆえの反転となって作品にユーモアを与える。この各国言語の複層化は第四章の《逸話的なものたち》にはフランス語のダイアログとドイツ語のモノログの重層という形で、第五章の《パリ―東京―パリ》では日本語や英語などへの眼差しに表れていくのである。

また、コーエンの論考では反復の用法も指摘されている。《盲人の階段》第一曲と第三曲では階段昇降の繰り返しが強調され、第五曲や第八曲では音楽素材のループ効果が表れている。とりわけ言葉やフレーズの反復は特徴的で、第十一曲ではダイアログ自体が五回繰り返される。このことについてコーエンは、反復は構造のなかでひとつのモデルを構築すると説明している。つまり、言表としての言葉は音響モデルとなって音楽構造のなかで運用されていくということである。言表の反復は*histoire*に向かおうとする*récit*を引き止め、音楽形式として*narration*することを助ける。「語られるもの」はいっそう「言葉にならず」、意味のイメージは意図的にぼかされていく。逸話的音楽において反復は語りを音楽の方法に引き寄せ、指示的な演出を回避する手段なのである。

第四章 《逸話的なものたち》からみる逸話の構造

4.1 《逸話的なものたち》について

《逸話的なものたち Les Anecdotes》はベルリン・ドイツ・ラジオ Deutschland Radio Berlinのためのヘルシュピール作品で2001年6月から2002年10月にかけて制作された。副題にある〈概念の開拓6 Exploitation des Concepts n°6〉¹³²の「概念の開拓」とは《水から救われたアーカイブ Les Archives sauvées des Eaux》(2000)からはじまるシリーズで、フェラーリ自身の過去の作品や録音を振り返りそれらを用いながら新しい作品を構想する試みである。晩年を迎えたフェラーリがそれまで作成した素材を改めて見つめ直すことになったきっかけはアメリカからのツアー依頼であった¹³³。ツアーのために自身の創作の「全体像」を顧みたフェラーリは、過去の作品について「それをあたかも自分のものではないかのように眺めることができることに気がつき」、「主観的客観性を手に入れる」に至った¹³⁴。過去作品の中で或る概念を形成していた素材を時間を置いて俯瞰することで、その概念を拡張したり、別の概念に援用したりすることができる。録音メディアの客観性については対象への無干渉性・直接性という理解で前章にて確認したが、まさにこの「客観的なもの」¹³⁵の性質がアーカイブの再利用および再生産という「概念の開拓」を可能なものになっている。さて、《逸話的なものたち》はテキストを発する声、フィールド・レコーディングから得られた現実的な音、そして電子音という3種類の音を主たる要素として組み立てられているが、このうち過去のアーカイブを用いているのは声の一部と電子音である。電子音は「アーカイブを探していて、たまたま見つけた今までに使われなかった—なぜだかわからないが—」音が「シークエンスの間の繋ぎに使」われている¹³⁶。いっぽう声の一部は少女たちにインタビューを行ったとき

¹³² François Delalande, *Portrait polychrome Luc Ferrari*, p. 114. なお、ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』には「概念の開拓7」とあるが、Delalandeの上記資料に準拠する。

¹³³ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、197頁。

¹³⁴ 同前。

¹³⁵ 北野圭介『映像論序説』、60頁。

¹³⁶ Luc Ferrari, *Les Anecdotes partition*. p. 1. not released. 未出版資料（プレスク・リヤン協会所蔵）。日本語訳は筆者による。

の録音で、フェラーリは「『女言葉 *parole de femmes*』と名付けたのだが、これもまた使われなかった」¹³⁷と説明している。幻の作品「女言葉」の詳細は不明だが¹³⁸、これが録音当時想定されていたコンテクストとはまったく別の用法で《逸話的なものたち》において機能したということになる。フェラーリは「自然で、ないしょの言葉だ。（中略）シークエンスとも、電子音とも何の関係も持っていない、平行するディスクールなのだが、全体のディスクールに新たなバランス状態を作り出す」¹³⁹と述べている。

《逸話的なものたち》は15個のシークエンスが連続する形で構成されている。販売されているCDでは15トラックに分かれているが、それらは間断なく再生され54分28秒の作品全体を形成する。15個のシークエンスには地名や場所の名、出来事がタイトルに冠されており、フィールド・レコーディングで得られた素材の内容が指示されている。本論では便宜上このシークエンスの単位を曲と捉え、第一曲、第二曲のように表すことにする。

【表5】 《逸話的なものたち》各シークエンスのタイトル

原題	日本語訳 ¹⁴⁰
Numéro Quatro, Ronda Espagne, Juin 2001. Un Groupe De Touristes Espagnols Dans Un Musée	第一曲：ヌメロ・クアトロ。ロンダ、スペイン。2001年6月。美術館のスペイン人団体客。
Plaza De Toros, Ronda. L'Arène Est En Réparation	第二曲：トロス（牡牛）広場。ロンダ。改修中の闘牛場。
Le Ciel De Toscane Italie. Août 2001	第三曲：トスカナの空、イタリア。2001年8月。
Essayage, Saint Jean D'Angély, France. Juillet 2001 Pendant Une	第四曲：試着。サン・ジャン・ダンジェリユス、フランス。2001年7月。練習の

¹³⁷ Luc Ferrari, *Les Anecdotes partition*. p. 1. not released.

¹³⁸ 「少女たち」と名のつく代表的な過去作品として、映画《少女たちあるいはソシエテ 3 *Les jeunes filles ou Société 3*》(1967)や《少女たちとほとんど何もない *Presque Rien avec filles*》(1989)が挙げられるが、いずれの作品でも少女たちはドイツ語で話しているため、当該の録音とは別であると推測される。

¹³⁹ Luc Ferrari, *Les Anecdotes partition*. p. 1.

¹⁴⁰ 日本語訳は椎名亮輔氏による。

Répétition, Les Comédiens Essaient Leur Costume)	間、俳優たちは衣装を試着する。
Superstrada N° 2. Toscane	第五曲：スーパーストラダ（高速道路）二号線。トスカナ。
Un Cyprès Au Coucher Du Soleil. Toscane	第六曲：夕陽を浴びる糸杉。トスカナ。
Mer D'Eze. France. Septembre 2001	第七曲：エーズの海。フランス。2001年9月。
Les Vendanges. Saint-Laurent D'Eze, France	第八曲：葡萄摘み。サン＝ローラン・デーズ、フランス。
Le Ranch. Texas USA, Octobre 2001	第九曲：牧場。テキサス、アメリカ。2001年10月。
Chicago USA. Octobre 2001. Répétition Pour Un Concert	第十曲：シカゴ・アメリカ。2001年10月。コンサートのための練習。
Harley Davidson, Texas. Promenade Du Dimanche Dans Un Village	第十一曲：ハーレーダビッドソン。テキサス。日曜日、村の散歩。
Les Chaussures Rouges. L'Estaque, France. Juillet 2002. Visite À La Cimenterie Lafarge	第十二曲：赤い靴。エスタック、フランス。2002年7月。ラファルジュ・セメント工場訪問。
Trou De Mer, L'Estaque. Juillet 2002	第十三曲：海の穴、エスタック。2002年7月。
La Joliette. Port De Marseille. France. Embarquement Des Containers	第十四曲：ラ・ジョリエット。マルセイユの港。フランス。コンテナ船への乗船。
Les Portes Du Rove. L'Estaque, Même Période. Le Rove Est Un Tunnel Maritime Qui Donne Dans Une Calanque À L'Est De L'Estaque	第十五曲：ローヴの門。エスタック、同じ時期。ローヴというのは、海底トンネルで、エスタックの東にあるカラック（岩礁に囲まれた入江）に通じている。

ここでひとつ注意しておきたいのは、INAから発売されている『Luc Ferrari l'oeuvre électronique』¹⁴¹ においては第三曲のタイトルが「試着」で第四曲のタイトルが「トスカナの空」となっている点である。この順番は確かにフェラーリのスクリプト構想時の正しいアイデアであった。しかし第三曲の「試着」と第四曲の「トスカナの空」が各曲の編集時と全体編集時とで入れ替わっている。草稿でスクリプトを確認すると、「試着」の後に「トスカナの空」を置く計画だったことが認められるが、全体を繋げたデータ（Pro Tools 5.1 Sessionファイル名「Anecdo Continu Or Long」——2002年10月8日作成、最終変更日は2004年10月30日——）を確認すると「試着」に相当するシークエンスが「トスカナの空」の後に配置されている。またスクリプトの順番が入れ替わった後の訂正と思われる記述が草稿から確認することができる。フランス語とドイツ語のテキストが書かれたページの下方に各局の順番およびタイトルが記されているが、“1 2 3 4”という番号が書かれた横に色の違うペンで“1 2 4 3”と丸囲みの番号が併記されているのである【図1】。

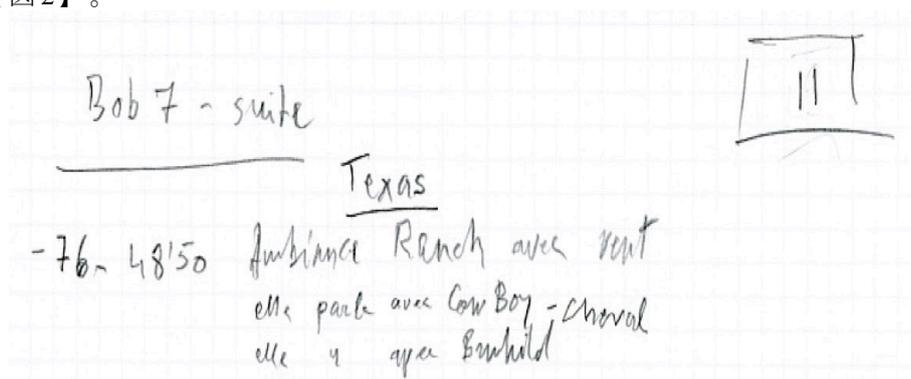
①1	Ni quartio	1	9	le Ranch	9
②2	Pizza de Tono	2	10	Chicago 33'20	10
③3	St Angèle	3	11	Harley Davidson	11
③4	le ciel de tozane 10'15	4	12	Santa Barbara	12
5	Superstrada	5	12	L'orange ventot gues	13
6	le cyprès	6	13 15	Trou de mer	14
7	Flux d'Eze	7	15 16	la folietta	15
8	Vendanges	8	14 14	Les portes Rove	16
Ordre des Seq. sur Bande Original Sequences					

【図1】 《逸話的なものたち》草稿（プレスク・リヤン協会蔵）

¹⁴¹ Luc Ferrari, *L'oeuvre électronique*. INA GRM: Ina G 6017/6026(CD), released 2009.

そして《逸話的なものたち》を最初に発売したSub Rosa版のCD¹⁴²には、第三曲が「トスカナの空」、第四曲が「試着」と記されている。一見すると続く第五曲や第六曲にトスカナでの音が連なっているにも関わらず、間にフランスでの「試着」が挟まるのは奇妙なバランスであり、最終的にどちらが正しい順番なのかはフェラーリに直接尋ねる術のない現在では判断の難しいところだが、各曲を繋げた全体を編集したのはフェラーリ自身であり（「Pro Toolsでの編集作業の際、リュックはいつも一人で作業をしていた」¹⁴³）、初版のCDでは「トスカナの空」に「試着」が続く形になっているからして、本論では曲の実際にならって第三曲を「トスカナの空」、第四曲を「試着」と認めることとする。

素材に関する草稿をみると、フィールド・レコーディング一回で得られる録音の時間は30分ほどのものから1時間半を越すものまであり、およそ何分後のところにどんな出来事が起こっているのかを事後的に拾い上げ詳細に記した様子が確認できる。人の声であればその言葉を、環境音であれば指示しうる音の形態（例えば「風の吹く牧場の環境（音） *ambiance Ranch avec vent*」¹⁴⁴など）を時間情報とともに記述し、音楽の素材となり得る箇所を選定していることがわかる【図2】。



【図2】《逸話的なものたち》の素材に関する草稿（プレスク・リヤン協会蔵）。

以下対訳。オープン・リール・テープ（Bobine）7番Bob7, 以下suite, テキサスTexas, 風の吹く牧場の環境（音） *ambiance Ranch avec vent*, 彼女はカウボーイ-馬と話す *elle parle avec Cow Boy-cheval*, 彼女はブリュンヒルドとそこに（居る） *elle y avec Brunhild*.

¹⁴² Luc Ferrari, *Les Anecdotes: Exploitation Des Concepts N° 6*. Sub Rosa: SR 207 (CD), released 2004.

¹⁴³ ブリュンヒルド氏コメント、Eメール、2015年9月。

¹⁴⁴ Luc Ferrari, *Les Anecdotes éléments*. p. 9. not released.

このように《逸話的なものたち》の主たる要素は旅先の各地で録られた現実的な音であるが、曲（シークエンス）同士の繋ぎ目に特に存在感をもって鎮座するのは声（テキスト）である。テキストは先述の通り過去にお蔵入りになったサウンドアーカイブから選ばれたもので、少女たちがフランス語でインタビューに答える様子が記録されている。朗読のように予め決められたテキストを読み上げているそぶりはなく、その場でコメントを考えながら思いつきで話している状況が窺え、ため息や相槌、感嘆詞なども自然に含まれている。しかし曲間を繋ぐテキストを発するのはフランス語の少女たちだけではない。ここにフランス語のテキストをドイツ語に翻訳したフレーズを、フェラーリの夫人であるブリュンヒルド・マイヤー＝フェラーリが朗読した録音加わる。意味はほとんど同じだが発話者も録音時期も違う、フランス語とドイツ語のテキストが時に重なり、時に交互に鳴らされる。テキストの詳細については物語構造の分析とともに後述するとして、ここでフェラーリが行った作曲のプロセスを確認して本節を結びたい。

まず、2001年6月から2002年7月にかけて、フランスのほかスペイン、イタリアそしてアメリカにてフィールド・レコーディングを行い、素材となる音を収集している（ちなみにこの間に次章で扱う《パリー東京ーパリ》の素材収集のために日本へも訪れている）。次に録音物の内容を詳細に書き留め、作品に使用する箇所を精査していく。録音物はPro-Toolsの動作環境に転送され、サウンド・ファイルとして整えられる。サウンド・ファイルを「Anecdotes Seq. Or.」と名付けられたセッション上で加工編集しながら音響を編集画面の時間軸に沿って配置し、ひとまず曲ごとに書き出しを行う。書き出して一つの音声ファイルとなった曲は、別の編集画面「Anecdo Continu」へ移され、そこで電子音や声（テキスト）と組み合わせられて構築され、15曲のシークエンスは一遍の大曲《逸話的なものたち》として完成する。（次節の図を参照のこと）

4.2 Pro Tools（プロツールズ）による編集

晩年のフェラーリは編集作業をDAWのひとつであるPro Toolsと呼ばれるソフトウェアで行っていた。DAWとはデジタル・オーディオ・ワークステーション

ンの略称で、音楽制作や映像制作、ポストプロダクションの場において、コンピュータを中心とするデジタル環境上で「作曲、演奏、録音、編集、ミックスといった過程に丸ごと対応した」システムとして開発され、90年代の終わり頃には「個人所有のパソコンの中で実現できるようになった」経緯がある¹⁴⁵。フェラーリが自身の個人スタジオ、アトリエ・ポストビリッヒにデジタル環境を導入した正確な時期は定かではないが、おそらく90年代半ばから後半にかけてのことと思われる¹⁴⁶。録音は高音質で携帯可能なDAT（デジタルオーディオテープレコーダー）¹⁴⁷によって行われ、Pro Toolsは主に録音された素材の組み立てや音量調整や音色等の加工処理などの編集およびミックス作業、すなわち録音後の作曲実践の作業に用いられた。デジタル環境の有益性については一般に次のように説明されている。

まず何より、情報が記録媒体に依存しないというデジタルの特性により、音の編集の可能性が大きく拡大された。磁気テープは音の切り貼りを容易にしたが、媒体そのものを加工するために物質面での限界があった。また、編集過程で複製を繰り返すにつれて音質が劣化するという問題もあった。これに対してデジタル・データは複製を繰り返しても原理的に変化しないため、使いたい箇所を好きなだけ複製して使うことも容易になった。¹⁴⁸

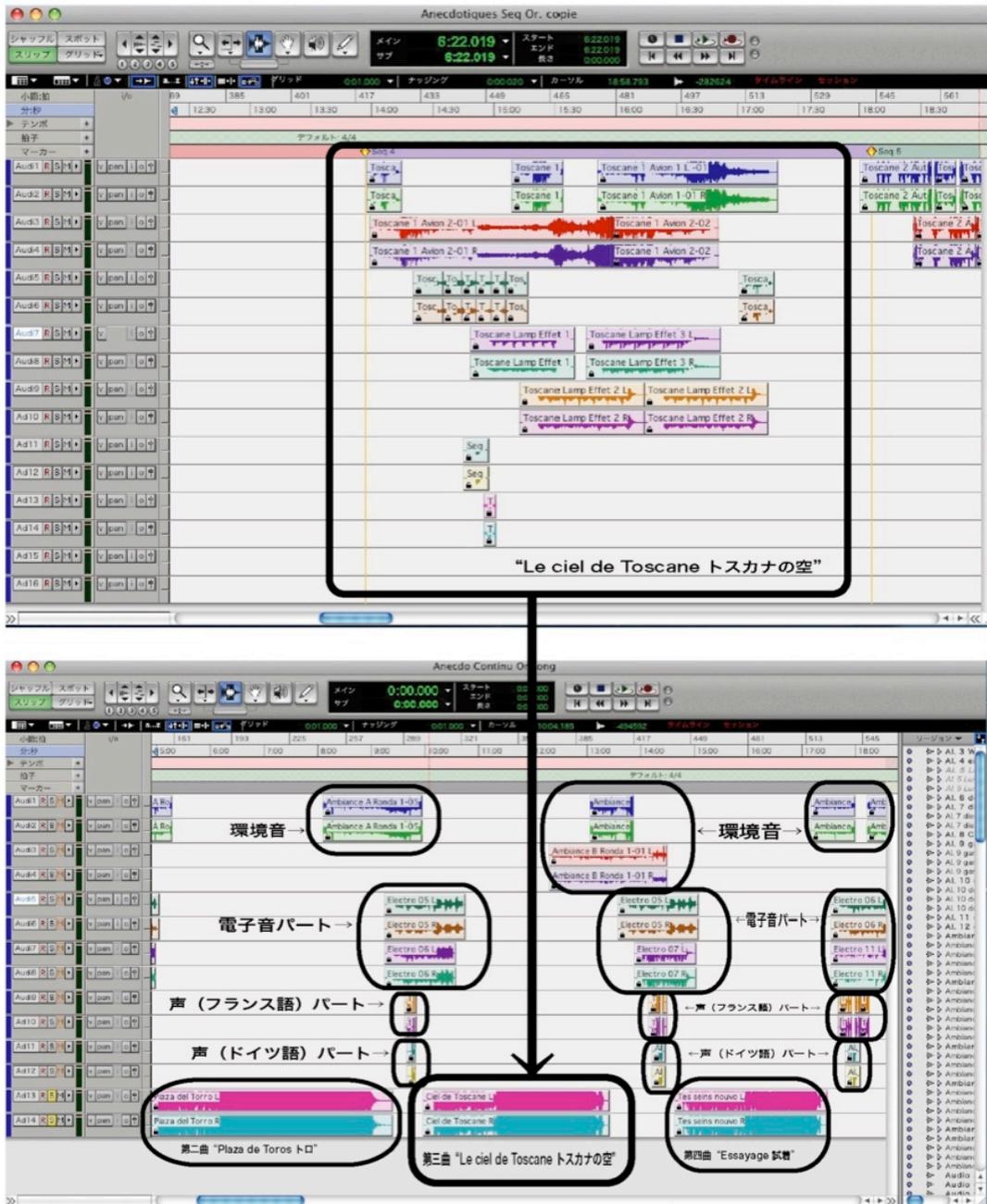
編集に使われる音素材はリージョンと呼ばれる部分的な素材に細分化され、Audio Filesというフォルダに格納される。リージョンとは、Pro Tools上で編集できるオーディオデータやMIDIデータの断片（ブロック）を意味している。磁気テープでいう「切り取った断片」に相当しよう。フェラーリはこのリージョンを大量に使い、細かく配置を行っている。巻末の附録にある図表を参照されたい。実に653種類ものリージョンが用意され、一つの音素材が断片化されて使用されていることがわかる。

¹⁴⁵ 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』京都：ナカニシヤ出版、2015年、274頁。

¹⁴⁶ 2012年11月13日ブリュンヒルド・フェラーリ氏講演会、講演後コメント。

¹⁴⁷ 森芳久、君塚雅憲、亀川徹『音響技術史』、148頁。

¹⁴⁸ 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』、210頁。



【図 3】 Pro Tools の 2 つのセッション画面¹⁴⁹。縦軸は各トラック（LR の 2 トラック 1 組で一つの素材）、横軸は時間を表す。上部が「トスカナの空 Le ciel de Toscane」の編集画面。ステレオ・トラックとして書き出され、下部の編集画面で電子音パート、声（フラン

¹⁴⁹ 画面内の表示が日本語となっているのは筆者が日本語環境にて閲覧したことによるものである。図 5、図 10 も同様のこと。

ス語とドイツ語) パートそして繋ぎのための環境音と組み合わせられる。なお、黒の囲み線・矢印・ゴシック体で記されたパート名およびシークエンスの説明は筆者が上書きしたものである。

DAWでの作業においては、楽譜のように時間の軸と響きの軸を図式的に捉えつつ作業できる点や、簡便で即時的なプレイバック機能を備えている点も優位である。アナログ時代のミュージック・コンクレートは記譜を介した楽音と違い音の実体を直接記録できるメリットがあるといういっぽうで、テープリールという物質性に束縛される側面があった。DAWでは「記録媒体に束縛されない」¹⁵⁰ため編集画面上にリージョンを重ねて響きを確認したり、リージョンを時間軸上で移動させたりすることも困難なく行うことができる。フェラーリはこうした優位性を大いに活用し、創作プランを草稿という紙面上で作成しつつもリージョンの断片化や細かいタイミング設定などをDAW上で操作している。

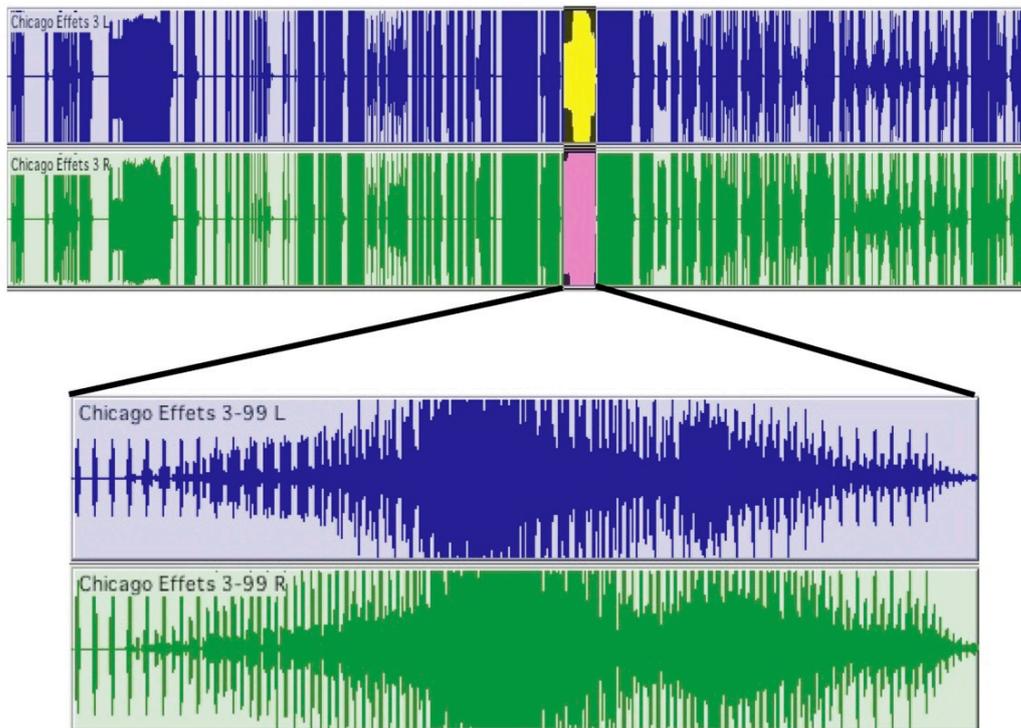
【図3】は前節で触れた制作プロセスを示したものである。曲ごとの詳細な作曲・編集作業を16トラックの編集画面で行い、書き出し後に14トラックの編集画面で各々の曲を配置している。

4.3 反復の用法

第二章三節でも触れたように、フェラーリの代表的な音楽用法のひとつに反復がある。反復の方法として、リズム的な要素を繰り返すことが作品に特徴を与える。《逸話的なものたち》での反復リズムの方法は主に4つに分類できる。

- 1) 環境音の素材の変調による反復リズム生成
- 2) 録音された現実的な音(環境音)を断片化してリズム的に配置する方法
- 3) 録音された現実的な音(環境音)の中に既にリズム的要素が含まれている部分を扱う方法
- 4) 電子音の変調による反復効果(和声とともに)

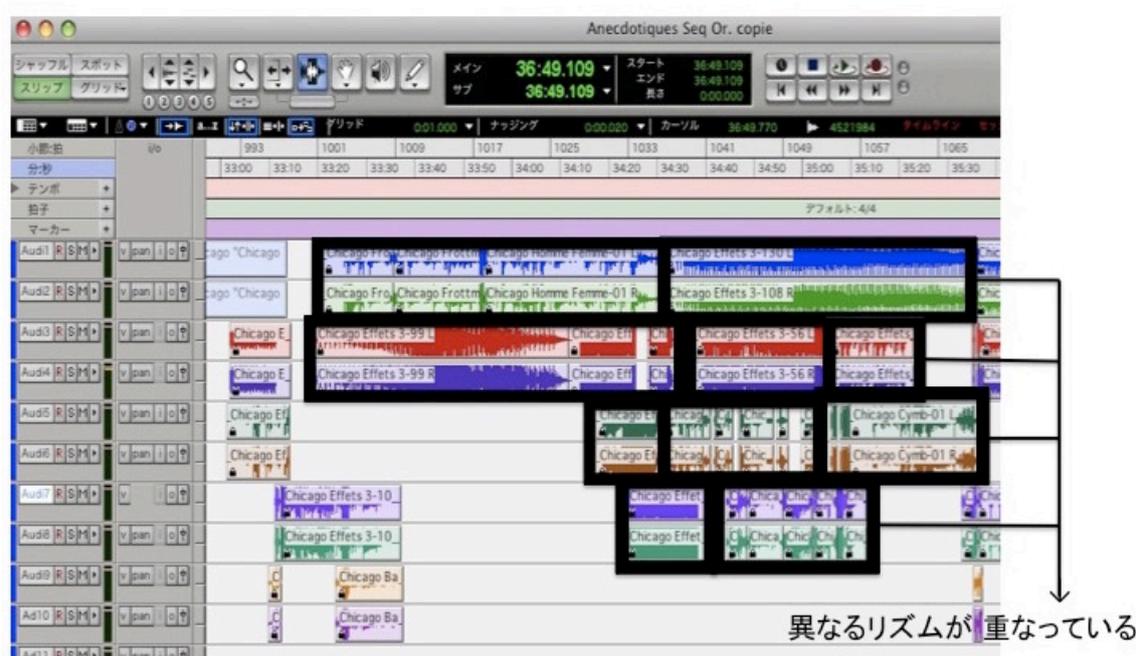
¹⁵⁰ 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』、210頁。



【図4】上部が「Chicago Effets 3 L/R」全体のリージョン、下部が「Chicago Effets 3 L/R」の一部を切り取った「Chicago Effets 3-99 L/R」のリージョン。

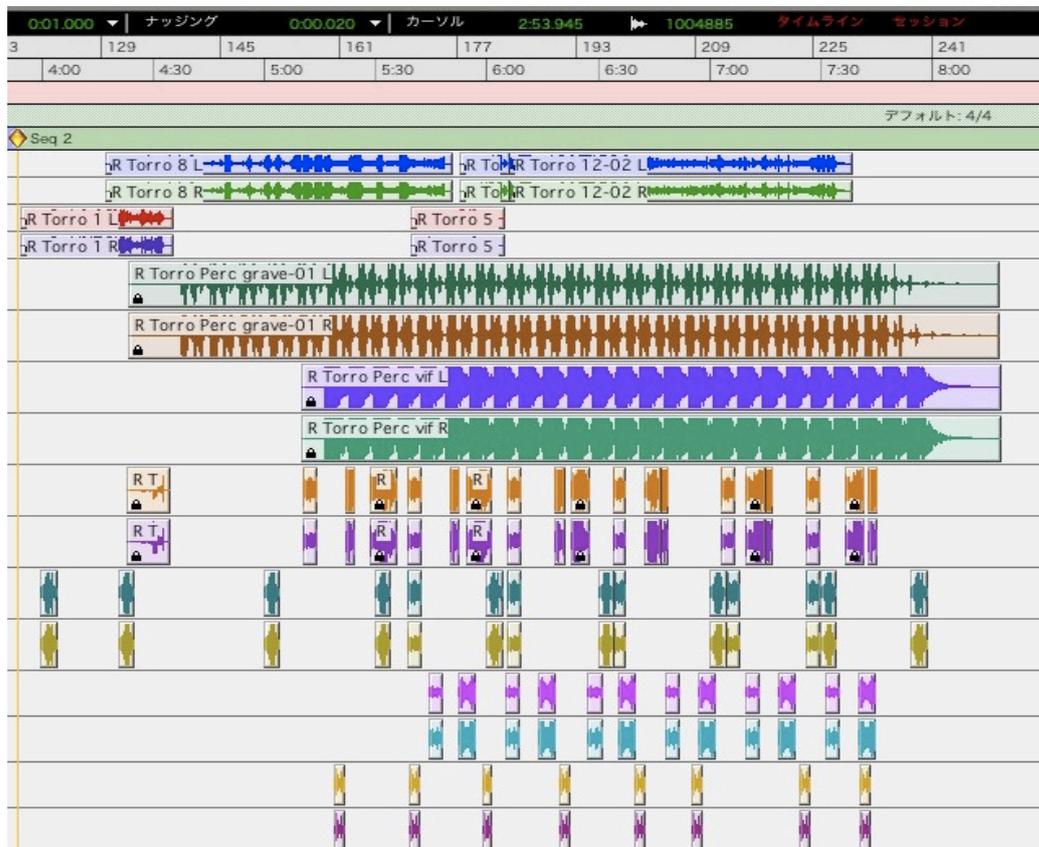
まず1)の「変調によるリズム生成」はリージョン「Chicago Effets 3L/R」などにみられる方法である【図4】。録音された環境音の断片に繰り返し効果をもつ音響変調をかけてリズム的な要素を強調した素材をリージョン化し、作品の素材とする方法である。変調の詳細に関しての確たる証拠は残っていないが（変調効果作成時点でリージョン名が書き換えられているため、どのプラグイン—変調のためのプログラム—を使ったのかは判別できない）、例えばある音にディレイ（音を遅らせて重ね反響しているような効果をもたらす）をかけると、フレーズが反復して聴こえるため個性的なリズム要素となり得る。図4上の全体のリージョンのように長いシークエンスでこの変調トラックを用意しておき、それをいくつも断片化して利用する（例：図4下の「Chicago Effets 3-99 L/R」）。

このように環境音をリズムに変質させたリージョンは【図5】のように幾重にも重ねられてより複雑なリズムを生み出す。

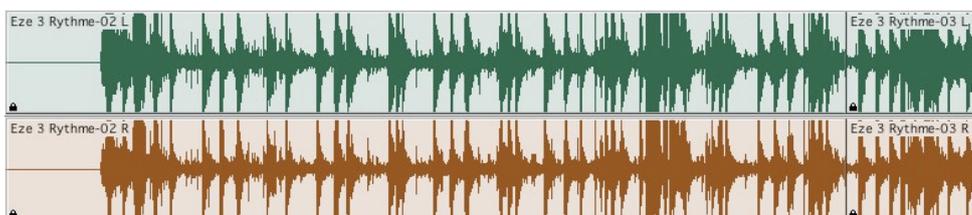


【図5】 Pro Toolsのセッション画面。ひとつの素材「Chicago Effets」を多くの異なるリズムに変化させ、それらを重ねて使用している。なお、黒の囲み線・矢印・ゴシック体で記された注記は筆者が上書きしたものである。

さらに、そのように環境音の変調を組み合わせたリズムの中に細かく切り刻まれたリージョンをアクセントとして置く2)の方法を採ることで新たな拍節の規範をもたらし、それゆえにこの相当程度に変質した音楽的要素のコントラストとして立ち現れる女性の声やフェラーリの声が際立った物語要素として働くのである。他にも、「R Torro Perc grave-01 L / R Torro Perc grave-01 R」のように作成されたリズム要素をさらに低音化したリージョン、そして「R Torro Perc Vif L / R Torro Perc Vif R」のように作成されたリズムをさらに細かい反復に変化させて速い動きを実現させたリージョンとを組み合わせる例もある【図6】。ここでもアクセントとして切り刻まれたリージョンが並置しているが、これらも2)の用例のひとつといえる。



【図 6】 Pro Tools のセッション画面。素材「Torro Perc」を「Torro Perc grave」（低音化したリージョン）と「Torro Perc Vif」（速い動きのリージョン）に変化させて組み合わせた例。



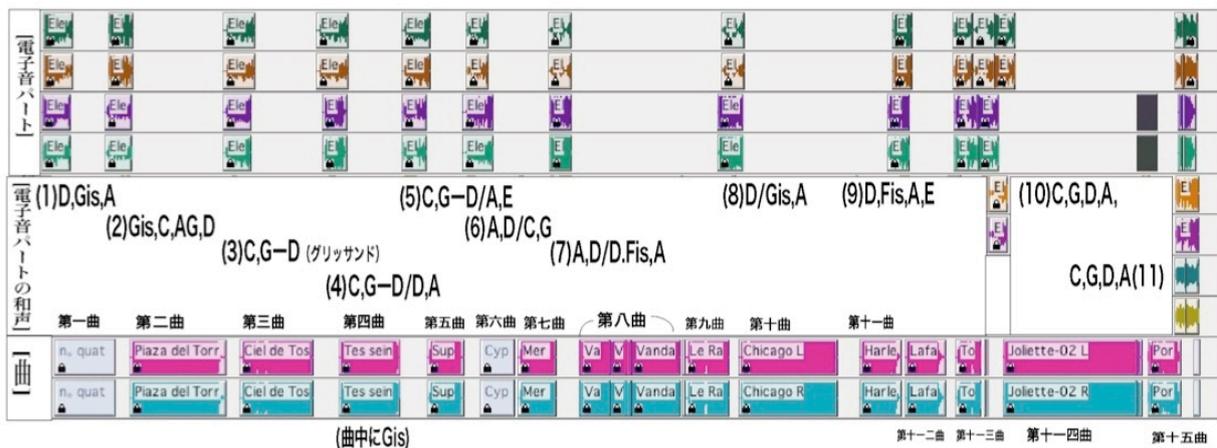
【図 7】 リージョン「Eze 3 Rythme-02 L / Eze 3 Rythme-02 R」。加工前の録音素材そのものにリズム的な要素がある。なおリージョン全体の長さは約16秒。

「Eze 3 Rythme-02 L / Eze 3 Rythme-02 R」などにみられるのは、そもそもの録音された素材に（偶然か故意かはともかく）リズム的な要素が含まれてい

るケースである【図7】。これが3)の用例となる。鉄杭を繰り返し打つような音の傍らで、フェラーリと男が話をするシーンは極めて物語的聴取に接近した素材だが、打音の反復がひとたび曲中に活用されるとき、録音された時間が移り、曲中における時間規定の役割を担わされることになるのである。

4)においては、電子音の波打つような反復のテクスチャは和声とともに与えられる。【図8】は《逸話的なものたち》全体の編集画面から電子音パートと各曲のパートのみを取り出した見取り図である。電子音パートは15曲のシーケンスと重なり合いながらも交互に現れ、曲間の穴を埋めるように配置されている（第八曲と第九曲の間、第十二曲と第十三曲の間、第十四曲と第十五曲の間を除く）。

全体を通して頻出するのは、C・G・DおよびD・Aの音型である。各々を結ぶ関係は完全五度音程である（なお第4曲には曲中にGisの音が支配的に効いており、和声感の検討に加えた）。1)と第4曲の曲中、そして8)にGisの音が、また5)と9)ではEの音が出現し、作品を分割する。さらに7)と9)で長三和音の形態がみられ、作品全体にわずかな調性感が働いている。



【図8】《逸話的なものたち》全体の Pro Tools 編集画面から電子音パートと各曲のパートのみを取り出した見取り図。なお、黒の番号・明朝体およびゴシック体で記された音名等の説明は筆者が上書きしたものである。

和音のうねりの繰り返しは環境音やテキストとともに各曲間を縫い合わせ、《逸話的なものたち》そのものの時間に聴く者を繋ぎ止める。《逸話的なもの

たち》というひとつの時間の中にいくつもの場所や時間の窓が開かれ、入れ子構造のような状況を形成する。

このように4つの異なる反復方法は、4つの異なる聴取の階層をもつ「語るもの」として、それぞれの語りかたで使用される。それぞれの音響モデルは反復によって、物語を狭義の物語世界から解放し、より複雑な音楽的な語りに向かっていく。

4.4 音とテキストのスク립ト形式

フェラーリはかつての少女たちのインタビューをドイツ語に翻訳するにあたり、インタビューの録音からテキストを抽出した。ドイツ語翻訳はブリュンヒルド・マイヤー＝フェラーリが担当し、その朗読も彼女が行った。フランス語とドイツ語のテキスト草稿は【図9】の通りである。

Texte Français	Texte Allemand
② 1 " j'ai un look qui me va bien"	⑤ 1 un and hier die Augen
③ 2 c'est une grande idée parfaite	⑫ 2 dem blick ich spare hin of
3 c'est rigolo c'est comme une prothèse	⑩ 3 ein blick is das was allen and wassem kan
① 4 quand c'est je suis	⑥ 4 plötzlich wenn blick-mehr als das gefühl, sich blickkeit
④ 5 qui arrive dans les yeux plus d'avis je suis à je suis parthenon pour donner motif	④ 5 un blick den ich brent
⑦ 6 les regards sont un peu plus de distance	⑦ 6 liebe oder unterer
7 je suis fasciné par les gens, les dantes	① 7 want du m'as ich full
③ 8 sentiments de la vie qui va grande	⑪ 8 ich mein nicht
③ 9 le goût de rien, le corps une montagne	③ 9 wgs ich spricht
⑥ 10 ouvert de l'homme par aller à l'air	⑧ 10 Völlig melangees Fe, H, A1. j'ai un tout ça c'est moi
11 les yeux etc...	⑨ 11 ein blick le regard mélange
⑨ 12 une profonde qui ne voit pas pas envie de se profondément	② 13 ein blick sich blickkeit erfassen
⑩ 13 de choses très proches, se chercher	les charmes des regards
⑫ 14 regard du plein et du vide	jamais
⑫ 15 c'est tout le regard qui se perd et qui s'élève	

【図9】《逸話的なものたち》のフランス語とドイツ語のテキスト草稿

(プレスク・リヤン協会蔵)。

ここから実際に作品に使われたテキストは【表6】の通りである。表にある数字はフランス語部分をすみつき括弧で、ドイツ語部分を丸括弧で囲い、【図10】の全体編集画面に対応するよう表している。

【表 6】 《逸話的なものたち》 で使われたテキスト¹⁵¹

フランス語（少女のダイアログ）	ドイツ語（ブリュンヒルドのモノログ）
<p>【1】 Qu'est ce que je sens, uh, qu'est ce que je sens je ne sais rien, qu'est ce que je sens je sais pas, si je pourrai pas dire après comme ça oui qu'est ce que je sens, je sais pas</p> <p>私は何を感じるのか？ うん、私は何を感じるのか、全然わからない、わからない何を感じるのか、もしあとでこのように私は言うことができなければ、ええ、何を感じるのかわからない</p>	<p>(1) Weißt du von was sie spricht? Was sie fühlt? Ich weiß nicht.</p> <p>彼女が話したことについて知っている？ 彼女が感じたこと？ わからないわ。</p>
<p>【2】 J'ai vu tout ça, oui, c'est moi, moi j'ai vu tout ça.</p> <p>私はそれを全て見た ええ、私よ、私はそれを全て見た</p>	<p>(2) Hast du die augen, Möchte ich die ganze sinnlich erfahren.</p> <p>君が持つ目、私はそのすべてを感じたい</p> <p>Möchte wie von Blitz getroffen werden.</p> <p>雷に打たれたように...[感じたい...]</p>
<p>【3】 Comme une, comme une goutte d'eau parfait, ...c'est de l'eau</p> <p>完璧な水滴のように、ように、水だ</p>	<p>(3) Weißt du von was sie spricht? Was sie fühlt?</p> <p>彼女が話したことについて知っている？ 彼女が感じたこと？</p>
<p>【4】 Et puis...ouvrir les chemins pour aller...c'est tout en même temps</p> <p>そして...行くための道々を開く...すべて同時に</p>	<p>(4) Den Weg öffnen und noch ein weing weiter zu dringen. Den Weg...</p> <p>道を開く、そしてもう少し先に入り込む道を...</p>
<p>【5】 une rivière une... un fleuve 川、ひとつ</p>	<p>(5) Wie ein fluß, wie ein weg, der für morgen</p>

¹⁵¹ 仏文翻訳協力は椎名亮輔、独文翻訳協力は筒井はる香の各氏。

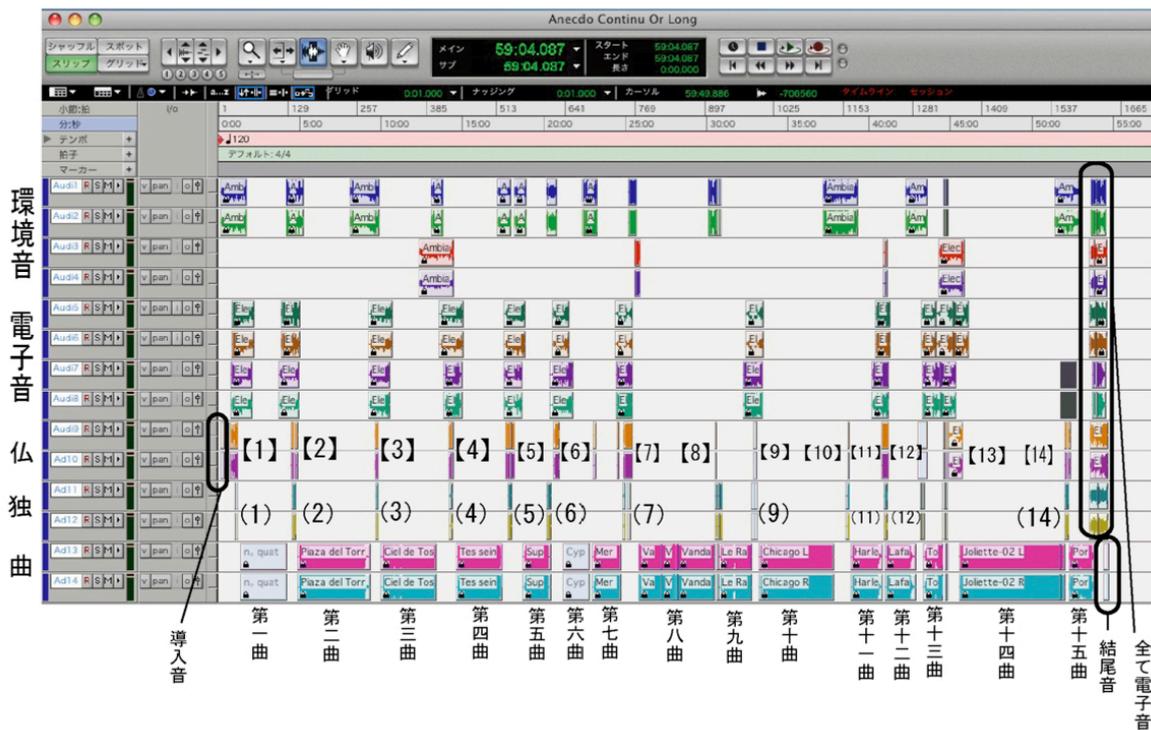
<p>の...大河</p> <p>comme un...par chemin...un par...très à venté...pour demain matin</p> <p>ように...道へ...とても...風に吹かれ...明朝のために</p>	<p>früh zu erfinden wäre.</p> <p>早朝のためにつくられたような川のよう に、道のように..</p>
<p>【6】 sont plus fort je pense...les mains souvent on y pense pas elles (obéissent pas), court pour tout, et puis voila</p> <p>...はより強いと思う。両手はしばしば 人はそう思わない 彼女らは（従わない）全てのために走る、そしてほら</p>	<p>(6) die Hände, sie laufen überein...</p> <p>手たち、それらが一つに合わさる</p>
<p>【7】 Et puis...et après une profondeur qu'on ne voit pas donc c'est difficile avec crier.</p> <p>j'ai envie de ça (profondément), j'ai besoin ça.そして...それから人が見ない深さ、だから叫びながらは難しい、私はそれを（深く）欲する、私はそれが必要だ。</p> <p>C'est quelque chose qui me bouleverse...vraiment profondément... j'invite ça vraiment,vraiment, totalement... なにか衝撃を受けて...とても深く...私は招き入れる、とてもとても、完全に...</p>	<p>(7) Ich möchte dies, ich brauche jenes. Das ist etwas was mich erschüttert. Ganz tief..</p> <p>私はこれがほしい 私はあれを必要とする それは何か私の心を揺さぶるもの とても深く..</p>
<p>【8】 On voit tes seins あなたの胸をみた</p>	
<p>【9】C'est pour toi. sensation de lumière qui va partout</p> <p>あなたへ。いたるところから行く光の興奮</p>	<p>(9) dieses Gefühl das lichtet? das überall hin leicht. この感じ、光?いたるところから</p>
<p>【10】 OK(フェラーリの声)</p>	
<p>【11】 (フェラーリの声、男性の声の後に女性店員の声で) Oui, oui, c'était vos chausseures...</p>	<p>(11) Sie ist wegen ihrer roten Schuhe.彼女は彼女の赤い靴のせいで....</p> <p>Möchte wie von Blitz getroffen werden.</p>

そう、そう、それはあなたの靴だった...	雷に打たれたように...[感じたい...]
<p>【12】 On va les choses très très proches, mais c'est drôle c'est bien. Moi je vois ses cheveux, beaucoup, très proche</p> <p>とてもとても近いものへ行く、でも滑稽で良い。私は見える、彼女の髪、とても、すごく近く</p>	<p>(12) Ich sehe alles ganz ganz nah. Auch wie eine Landschaft.</p> <p>Sehr weit. Und....</p> <p>私はすべてのものをとても、とても近くから見る</p> <p>ある風景のようにも とても遠く そして...</p>
【13】 OK (フェラーリ)、雑音など	
<p>【14】 J'ai vu tout ça, oui, um, hum,</p> <p>私はそれを全て見た、ええ、うん、ふん、</p> <p>C'est moi, moi j'ai vu tout ça</p> <p>私よ、私はそれを全て見た</p>	<p>(14) Möchte wie von Blitz getroffen werden.</p> <p>雷に打たれたように...[感じたい]</p>

フランス語のインタビューは気楽な会話も多く、文として成立していない部分も散見される。また、インタビューの順序を踏まずに分散させて活用している理由は、文章のうえでのテキスト運用が一般的な「語られるもの」の想像を戦略的に避けるためである。出来事の継起や関係、状況が正しく伝わることは逸話的音楽の目的にはない。むしろ出来事の状況を音楽的時間の上で幻視させることが逸話的音楽の効力である。

フランス語の少女たちとブリュンヒルドによるドイツ語の朗読の対比についても考えてみたい。少女たちは対話の応答によって出現した言葉で語っており、対象者も複数人いるため、言わばダイアログである。それに対してブリュンヒルドはその言葉を変換する形でひとりで発話しているため、モノログ的なテクスチュアとなっている。少女たちとブリュンヒルドの間には異なる時間が流れ、そのうえ「ブリュンヒルドは少女たちを聴くことが／模倣することができるが、少女たちはブリュンヒルドを聴くことはできない」という対話不可能性の壁が生まれるのである。さらに、ブリュンヒルドは少女たちの会話をこだまのように模倣するわけではない。表を見てわかる通り、各々のシークエンスは明確に対応しておらず、フレーズはそれぞれの規範で再現されたり短縮・増

長されたり省略されたりする。例えばドイツ語では(1)のフレーズが(3)で、(11)のフレーズが(14)で再現され、フランス語では【2】のフレーズが【14】で再現される。また、【4】と【7】は別の内容だが、フレーズの始まりが「Et puis...」であることは共通しており、効果としては再現たりえている。なお、【8】【10】【13】の3箇所は実際には少女たちのインタビュー録音ではなく、曲のほうの素材から抽出されたものである。便宜上フランス語の欄に記したが、これにはドイツ語はまったく対応していない。各曲に等しく仏独のテキストを挟むのではなく、曲中のテキストを侵入させ、時間構造の複雑化や聴取点の攪乱などの演出効果を図っている。このように《逸話的なものたち》は、テキストを出発点として多様な音響の語りを目指したヘルシュピールの手法を巧みに活かしながら逸話的音楽としての語りを実現させた点において、逸話的音楽の集大成と位置づけることができるのである。



【図 10】《逸話的なものたち》全体編集画面。大きく分けて、Audio1,2,3,4 に曲間の環境音が、Audio5,6,7,8 に和声的な電子音の変調が、Audio9,10 にフランス語のダイアログが、Audio11,12 にドイツ語のモノローグが、そして Audio13,14 に全 15 曲のシークエンス

が、奇数が L、偶数が R のステレオにて配置されている。

第五章 《パリ—東京—パリ》からみる逸話の構造

5.1 《パリ—東京—パリ》について

本章ではフェラーリの晩年の作品《パリ—東京—パリ Paris-Tokyo-Paris》に焦点を当て、器楽の運用と録音媒体との楽曲上の融合＝混合音楽 *musique mixte* をいかにして成立させたか考察する。

オーボエ、クラリネット、ファゴット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノによる六重奏と電子音響¹⁵²のための《パリ—東京—パリ》(2002)は、「新しい世代の芸術祭」¹⁵³の委嘱で作曲され、2003年にアンサンブル・ノマドが東京で初演した。

この曲では、作曲者リュック・フェラーリが2002年に東京を訪れた際にポータブル・レコーダーを使って街中で採取した音を、器楽アンサンブルに重ねている。「混合 *mixtes*」¹⁵⁴は、器楽と電子音響を同列時間上に収めた音楽形態に用いられる呼称である。電子音響のパートが固定音かライブエレクトロニクスかに関わらずこの用語は使われる。フェラーリの場合は器楽が録音された音の再生に合わせる「器楽＋固定音」という形態を多く採用していた。CD再生に合わせる形を想定することが多く、楽譜には再生を開始するタイミングにトラック名(例：CD 1 等)が記されているが、最近ではコンピュータ上の再生システムに取り込んで行うことが多くなり、媒体としてのCD再生は主流ではなくなりつつある。例えば2009年7月24日にすみだトリフォニーホール小ホールで行われた再演において音響担当の有馬純寿氏が採用した方法は、まず再生用のDAWとしてデジタル・パフォーマーを使用し、DP——デジタルオーディオ・プロセッサ——から送られてくるタイム・コードをプログラミング言語・Max/MSPの環境を使って分や秒の時間情報にし、それをOSC——オープン・サウンド・コントロール——で舞台上の指揮者のもとにある液晶画面に送るという手順であった。指揮者がいつでもリアルタイムで再生時間が確認できるため、現在で

¹⁵² コーによる『リュック・フェラーリとほとんど何もない』の巻末作品リストでは、電子音響ではなく「メモリー音」とされている。媒体に記録された録音素材の音源トラックを意味しているのが、前出の「固定音」と同義である。

¹⁵³ 東京で開催されたコンサートシリーズ。「新しい世代の芸術祭2003」は、2003年10月20日から25日にかけて行われた。『パリ—東京—パリ』は委嘱新作として10月25日に北区滝野川会館もみじホールにて世界初演された。

¹⁵⁴ ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、102頁。

は電子音響パートの演奏時の（指揮者または演奏者に向けての）時間情報表示は混合音楽の演奏において不可欠となっている。場合によっては秒よりもさらに細かいタイミングをクリックで表示することが有益なケースもある。

フェラーリの混合音楽の形態における音楽的特徴として、セバスチャン・ベランジェール Sébastien Béranger は《引き裂かれた交響曲 *Symphonie déchirée*》(1994-98) を取り上げて次のように指摘する。すなわち、器楽作品に日常生活の音をもたらすのはポストイデオロギー的であり、逸話的音楽らしさである、というのである¹⁵⁵。フェラーリの混合音楽における固定音の機能には、器楽パートの和声機能を補強あるいは拡張する役割や、器楽アンサンブルの時間的指標としての使用、異化効果など様々あるが、最も特徴的なのは逸話性という物語の機能であり、例えば車や鳥のさえずりが徐々に消え、ロマンチックで古典的な *cis-moll* のピアノのワルツが次第に不協和音と現代的な和声に繋がっていくシーンなどは逸話の導入の良例であるとしている¹⁵⁶。

また、オーボエ、クラリネット、バス・クラリネット、打楽器、ヴィオラと電子音響のための《街に開かれた扉 *Porte ouverte sur ville*》(1992-1993) におけるフェラーリ自身によるコメントには、器楽と電子音響とのアンサンブルに対する姿勢が表れている。

演奏者について言えば、彼らは真の対位法を演奏する。すなわち、テープ音に近づいたり、混じり合ったり、それと対話をしたり、あるいは逆に、彼らの独自の生を生きることで、それを無視したり、逆らったりさえする。¹⁵⁷

ここでいう対位法とは音楽技法としての対位法というよりは対応する関係性や対峙する態度といった意味合いである。器楽と電子音響の「2つのディスクールを聴く」¹⁵⁸というコンセプトはフェラーリの混合音楽に通底しており、逸話

¹⁵⁵ Sébastien Béranger, *Jouer, c'est aussi triche*. p. 3-4.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁷ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、109頁。

¹⁵⁸ 同前、120頁。

的音楽の多様な物語運用をさらに複雑化させる多重性の音楽形式として機能する。

5.2 地名が纏う「場」と「時間」

《パリ—東京—パリ》ではタイトルに地名が掲げられている。解説には「私が最初に日本に行ったのは、2002年の東京訪問であった。そこで私は興味深い日常をたくさん録音した。……パリに戻って、アトリエ・ポストビリッヒと呼ばれる私のスタジオで、それらの音を使って作業をすすめた」¹⁵⁹とある。このことから、素材を録音した場所と編集した場所を結ぶ地名であることが確認できる。

フェラーリは過去作品において《ほとんど何もないあるいは海岸の夜明け Presque rien ou Le lever du jour au bord de la mer》(1967-70) や《ファーウエスト・ニュース Far-West News》(1998-1999)、また《盲人の階段 L'escalier des aveugles》(1991) や《街に開かれた扉 Porte ouverte sur ville》(1992-1993)をはじめ、風景や建造物など地理的なイメージを想起させるタイトルを多く残している。《パリ—東京—パリ》のように具体的な固有の地名が示された作品も、前章で取り上げた《逸話的なものたち》の各曲タイトルを中心に《エジプト、おおエジプト Égypte ô Égypte I》(1960)、《トゥシャン、村 11350 番 Tuchan, village no 11350》(1976-1977)、《アベス広場 Place des Abbesses》(1977)、《四人のオランダ女性 Quatre femmes hollandaises》(1995)、そして《上海夫人 Madame de Shanghai》(1996)などと数多い。

《パリ—東京—パリ》には、その土地で録った音、またはその土地にまつわる音素材が盛り込まれ、文化としての社会的な距離、場所としての地理的な距離、録音と作曲の時間、聴衆の耳に届くまでの時間といった、音楽をめぐる時間的な距離が含まれている。さきに引用した《パリ—東京—パリ》の創作プロセスで、フェラーリ自身が東京での録音作業を「本能的に、リアルな時間を録った」とし、パリでの編集作業を「リアルな録音物は、時間が経った・延期されたかたちで作業が施された」と述懐し、「私はリアリストとしてのアイデンティティを保ったまま、選択し、編集し、変換させた」と総括していることから

¹⁵⁹ Luc Ferrari, *Paris-Tokyo-Paris*, 2003, p. 2. Not released. (楽譜)

あきらかなことだろう¹⁶⁰。

ここで注目すべき逸話性はパリと東京という言表が示す距離と時間の問題が、録音された素材に内在する距離感およびそれが器楽と併置されたときに生まれる距離、作曲プロセスがもたらす多層的な時間などといった複数の距離および時間の問題と重ね合わされている点である。「語るもの」の運用である「語ること」のプロセスが「語るもの」の問題を増幅させているといえる。言い換えれば、「語ること」に含まれた距離と時間の命題を明示する画策として《パリ—東京—パリ》という地名そのものである言表を題名に置いたともいえよう。

5.3 即興

「録音した時と場所：東京／編集した時と場所：パリ」というプロセスに加えて興味深い点は、器楽アンサンブルの部分がパリのスタジオのみで作られたという点にある。器楽部分の作曲についてフェラーリは、「まずMIDIキーボードで20分の即興をした。そしてさらに20分、ライブで別の即興をした。その後その2つを、録音固定のかたちでもって時系列を大切にしながら編集し、重ね、切り抜き、直した。そしてそれらを記譜し、60ページのスコアにした。」¹⁶¹と述べている。つまり、即興から編集全てをパリで行ったことになる。抽象的な音とされる器楽音の運用において即興という方法はどのように作用するのか。

第一章一節で触れたように、もともとフェラーリは器楽作曲の基礎教育を受けていた。パリのコンセルヴァトワールではオリヴィエ・メシアン音楽分析のクラスに在籍していたし、1952年から1958年までの初期の作品目録にはピアノ曲や室内オーケストラなど、器楽作品ばかりが並んでいる。作曲語法としてはセリー技法や反復を用いたものがみられ、これらは音響をあるシステムや様式で処理する営みである。これに対して即興は、「直接的で素早い反応」と彼自身が換言するように¹⁶²、シュルレアリスムの自動筆記からの影響で「考えることなしに譜面を書く」「リアルタイムで行われる」¹⁶³作曲の試みの応用と

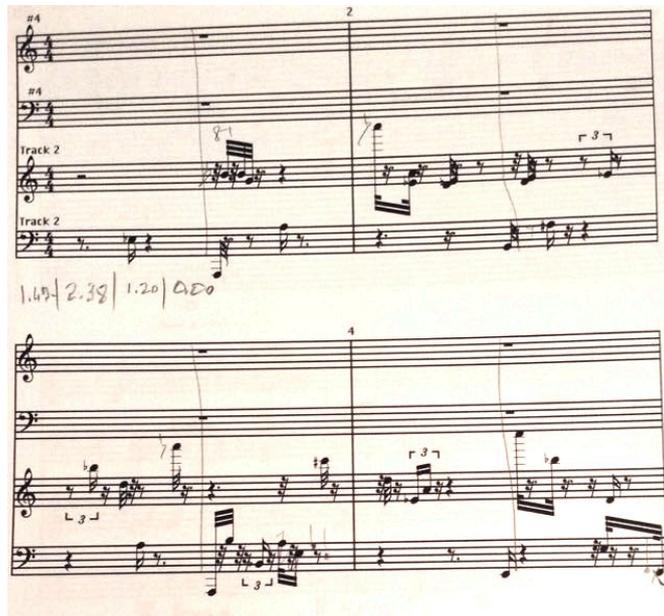
¹⁶⁰ Luc Ferrari, *Paris-Tokyo-Paris*.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² ジャックリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』。

¹⁶³ ジャックリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、103頁。

して採用したと考えられる。しかし、音の表出の出発点こそ即興という方法を用いたものの、表出された音の組成については明確な構造規範が見受けられる。



【譜例1】リック・フェラーリによる《パリー東京ーパリ》の草稿。MIDIキーボードで即興した演奏が出力されている。（プレスク・リヤン協会蔵）



【譜例2】《パリー東京ーパリ》総譜より、冒頭のピアノ・ソロ部分。

【譜例 1】は即興演奏をそのまま MIDI で書き出した状態のもので、【譜例 2】が組織化した後の完成楽譜である。例えば冒頭部分では、ピアノのソロによって下は A から上は C までの点描的な音の散らばりが 11 小節にわたって奏される。音はランダムな印象だが、長 7 度の音程や減 5 度・増 5 度の音程が比較的多用されており、また最低音の A が 2 小節目と 6 小節目に鳴らされるあたりは 24・25 小節目で間隔を狭めて鳴らされる同じ A の布石となっている。12 小節目で C,Gis,C,F,B,Es という減 5 度と増 4 度の組み合わせの重積による和音が 7 拍にわたって鳴らされる。この音はのちの 33 小節目の 1 拍目から 3 拍分、41 小節目の 3 拍目から 3 拍分、また 52 小節目の 2 拍目 16 分休符 1 つ分置いた地点で D,A,E,A,Gis,D,G という発展型としてあらわれ、作品の固定尺として機能する【譜例 3】。また、21 小節目・22 小節目のチェロで奏される短三度の往復は 37 小節目・38 小節目の音型に展開され、このシーケンスは 39 小節目・40 小節目と繰り返される【譜例 4】。53 小節目からのピアノ G,As,Gis,As も展開のひとつであり、Es や E そして C を絡めながら 71 小節目まで続く。

The image displays four measures of a musical score for the piece 'Paris - Tokyo - Paris'. The score is arranged in a system with six staves: Horn (Hrb), Clarinet (Clar), Bass (Bas), Violin (V), Viola (Vc), and Piano (P). The time signature is 3/4. The measures are labeled as follows: 12小節, 33小節, 41-42小節, and 52小節. The notation includes various dynamics such as *mf* and *p*, and features like accents and slurs. The piano part shows a complex texture with multiple notes and rests.

【譜例 3】《パリ—東京—パリ》総譜より、12 小節・33 小節・41～42 小節・52 小節の一部。

The image displays three musical score examples. The top-left example shows a Violin (V) and Viola (Vc) part with a short three-note motif. An arrow points to the top-right example, which shows a Horn (Htb), Clarinet (Clar), and Bass (Bas) part with a more complex arrangement of the motif. A downward arrow points to the bottom example, which shows a piano part with the motif expanded across several measures.

【譜例 4】 譜例左上が 21 小節目・22 小節目の一部。チェロパートが短三度の往復を奏す。この音型が 37 小節目・38 小節目の音型（譜例右上）や 39 小節目・40 小節目のピアノパート（譜例下）に展開される。

5.4 分析

約27分の楽曲（初演時の全体は28分29秒である）は、11のセクションに分けられ、器楽のみの部分6箇所間に音源トラックが加わる部分が5箇所挟まれる。

CD1) 6:53

CD2) 3:20

CD3) 3:42

CD4) 3:50

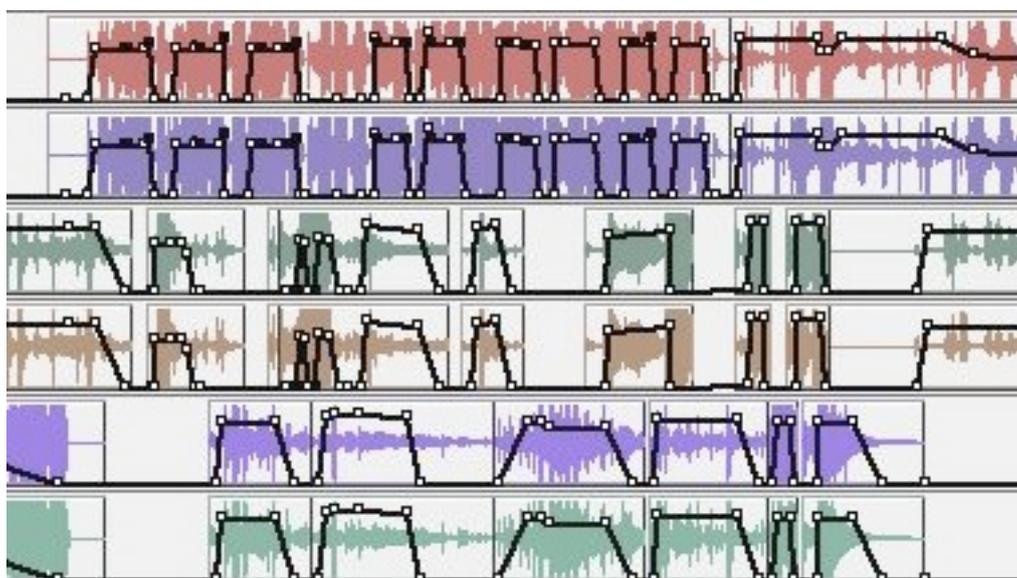
CD5) 0:23

音源トラックが作成されたPro Toolsのファイルを見てみたい。オーディオトラックは全16トラックで、2トラックを1組のステレオとして8組の音源が重ねられている。奇数トラックがLチャンネル、偶数トラックがRチャンネルに振り分けられている。まず冒頭のリズムにはシンセサイザー・ドラムが使われている。

「ドン・チッ」というリズムが次第にディレイがかかって不規則リズムのようにならずに聴こえたのち再び同期していく、というシークエンスで、「Perc 1/Perc 1(stereo)」と「Perc 2/Perc 2(stereo)」そして「Perc 3/Perc 3(stereo)」と称される

リージョンが元の音源として確認できる。ここからフィルタリングなどのエフェクトを施したリージョンがいくつか派生し(例えば、「Perc 2/Perc 2(Stereo)」と名付けられた1:55ほどのリージョンからは変調された5種類のシークエンスが用意されている)、多数のリージョンがリスト上に用意される。

冒頭部分ではこれらの中から選ばれた5つのシークエンスが5組10トラックにわたって使用される。リズムの用法として、各々のシークエンスにボリュームの大小を細かく設定して全体が複合リズムのように聴こえる仕組みを作っていることがファイルから確認できる【図11】。



【図11】 Pro Toolsのセッション画面の一部。黒太線はボリュームを表す。最低値は0dBで、ボリュームをON/OFFするような変化をつけてリズムを作る。それらを重ねて複雑さを生む。

ボリューム操作でリズムを生成する用法はこれだけではない。CD1を検討してみよう。この部分において、ある人の「Yes!」という声の部分だけボリュームを上げ(秒にするとわずか0秒111)、その部分をコピーして4秒後と7秒半後と14秒後、20秒後、24秒半後、28秒後、39秒後、42秒後に貼り付けている。繰り返し現れるこの断片はある種のモチーフの役割を担っている。

続けてCD1を見てみると、7秒半後の「Yes」が僅かにずらして配置されている。そして14秒後の「Yes」をきっかけに上下のオーディオワークスペースには別のリージョンが挿入される。どちらも京成線のプラットフォームでの1シーンだが、サイレンが鳴り電車の走り去る低音が目立つ部分と、アナウンスや足音が鮮明で比較的騒音の少ない2つのシーンが同じ時間に配置される。

CD1が始まって1分30秒くらい経つと、冒頭のリズムはほとんど消えかかり、Audio9, Audio10のイコライザーをかけて乾いたような音質に変調されたリズム音源だけが聴こえるようになる。

1分40秒くらい経つとAudio11, Audio12の電車の走り去るシーケンスはフェードアウトし、Audio13, Audio14の電車が入ってくる音とAudio9, Audio10のリズムだけの組み合わせとなる。ここでもボリュームによるアクセントをつけており、たとえば電車到着時の停止に伴う「プシュー」というコンプレッサーの音のひとつとまりにおいて、35dBほどの音量差を一瞬だけつけるというアクセントのつけかたを不規則な間隔で施すと、それが不自然なアクセントとして認識され、聴き慣れたコンプレッサーの音が異化されたかたちで現れる。2分ほど経つと「浅草橋」¹⁶⁴ というアナウンスが二回聴こえるが、これも一瞬の音量差の技法で、録音環境の空間把握を拒むかのように音源の全体は隠されている。2分8秒ほどのところで前述の「Yes!」という部分がAudio11, Audio12に現れる。これをきっかけに、Audio13, Audio14には中国語のような言語を話す若い女性の声が強調される。「Yes!」は女性の声（「Ok, ha ha」など）と掛け合うように4回繰り返され、4回目のYes!が聴こえる2分24秒あたりのところではAudio9, Audio10のリズム音源は完全に終息する。2分54秒後あたりではAudio13, Audio14の音源も完全に消え去り、Audio11, Audio12のみが残る。ここでもボリューム・アクセント技法が使われ、極めて弱音でプラットフォームのアナウンスが確認できる中（男性の声で「白線の内側までお下がりください」「二番線は東成田行き電車です。地下鉄線は押上まで各駅に停まります」などと聴こえる）、3分11秒のところで録音環境はホームから電車内へと移る。マイクを携えたまま電車に乗ったことが確認できる。車内のシーケンスでも、音量は一定

¹⁶⁴ 以下、音響素材として日本語による発話が多く扱われるが、フェラーリが日本語の意味をほとんど理解していたとは考えにくい。

ではなく、極弱音の合間に中年女性の話し声がボリューム・アクセントで見え隠れする。

3分36秒のところで「少しね、あんまりとびつくのはやめようと思って」という女性の声の1フレーズが取り出されるが、これをさらに5秒後、15秒後、20秒後、25秒後、32秒後、42秒後、58秒後、1分30秒後、1分45秒後にも繰り返し配置し、モチーフとしている。

1分45秒後を最後にモチーフの繰り返しは終わるが、ここから電子音響は新たなフェーズに移る。「三番線から津田沼行発車いたします、お乗りのお客様はお急ぎください」という男性のアナウンスが微かに聴こえた後、「三番線ドアが閉まります」という女性のアナウンスが強調され、風切り音のような低音のノイズが一瞬強調された後、「続けてください」という男性のアナウンスを切り取り6回連続して貼り付けた、繰り返しのシークエンスが登場する。このシークエンスはそこから10秒後、28秒後にも再現される。その間、一秒間隔で現れる鋭いボリューム・アクセントや、車両のドアが閉まることを知らせるアラーム、間隔をあけて再び現れる不規則なボリューム・アクセント、構内を歩く人々の足音がクレッシェンドで現れる、といったイベントが挟まれる。3回目の「続けて下さい」の連続シークエンスの後、2分8秒のあたりで現れた中国語のような言語を使う女性の声のリージョンが今度はアクセントなしで再現され、他のトラックでのボリューム・アクセントと組み合わせられながら、CD1の部分は終わる。

ここで音源トラックとの合奏部分のうち、CDトラック1が再生される6分36秒間にわたる箇所に着目し、使用された音素材の検討と器楽部分におけるモチーフや展開方法との関係について探る。楽譜では器楽アンサンブル群の最上段に「CD」パートが一段設けられており、音源の入る位置や終わる位置、およびその秒数、ダイナミクス、そして各音素材の説明が言葉で記述されている。音素材の内容的な説明は確かに意味を指示しているが、物語運用後の「語られるもの」のためにあるというよりは、指揮者や演奏者の目安となるために、短く簡潔に書かれている。

器楽だけを取り出してみると6つに分割することができる。

- 1) 3 秒～1 分 36 秒：はほぼ同じリズムで 25 回の持続音のシーケンスが続く。
- 2) 1 分 37 秒～2 分 4 秒：7 小節で弦楽器による短三和音の断続的なリズムモチーフと木管のごく短い響きが繰り返される。
- 3) 2 分 5 秒～：その和音が分解され、16 分音符の細かい音型としてクラリネットとピアノによって奏される。
- 4) 2 分 26 秒～3 分 28 秒：さきに出た弦楽器の短三和音のリズムモチーフと木管の響きに加えてピアノが低音で 6 度の付加音を与え、2 オクターブにわたる八分音符のパッセージで活発な動きを与える。
- 5) 3 分 29 秒～4 分 2 秒：再び③と同じ 16 分音符の細かい音型が登場。
- 6) 4 分 3 秒～6 分 36 秒：ピアノのクラスターを含む各楽器の素早く鋭いモチーフと局所的な和音の連なりによるリズムの形成で絶え間なく運動する。

以上の 6 つの部分の音楽的特徴をみると、1) は 12 小節目で使用した C,Gis,C,F,B,Es をモチーフにしたものを基軸に持続音で展開されており、反復音型を緩やかな時間の中に置いている。次に緩慢だった時間は 2) で少し前進し、3) で流動性が増していくが、ダイナミクスはピアノやピアノッシモが指定される。4) は 2) の音型と新たなピアノのパッセージの複合形である。ピアノは鐘の音を模した音型とも捉えられ、時を刻む動きを想起させる反復用法の応用である。時間は規則性をもって 5) に受け継がれ、6) で運動性は敏速かつ多様さを見せる。

録音のパートでは、1) においては躍動感のある打楽器のリズム（前述した複合リズム）が激しいフォルティッシモで導入され、異なる要素がめまぐるしく動いている。変化に富んだ濃縮された空間と多層的な時間が、器楽パート 1) の幅のある持続との質的コントラストを生み、双方のディスクールの違いを浮き彫りにする。

次に 1 分 21 秒から変調したボンゴとタブラの音が粒立って聴こえ、2) に入ると環境音の厚みは減っていく録音パートに対し、2) の器楽パートはモチーフが際立つようになる。また電車の停止音を分節したようなアクセントが入り、2) と 3) の間で「浅草橋、浅草橋」とホームのアナウンスが入る。時間と場所

が大きく分断される瞬間だが、器楽パートの同箇所は和音を留めることで緩やかな移行を呈している。

3) から 4) にかかる辺りでは、女性のオノマトペ的な発話が断続的に現れるだけで、雑踏の音などの環境的な雑音は抑制された静的な部分となっているが、器楽の 4) は時間の進行を強く意識させる動的なモチーフが提示される。

5) の録音パートでは、扉の開く音や車内放送、女性の会話や笑い声などが瞬発的に挟まれる。モチーフは何度も反復され、時間の流れを混乱させる。器楽の 5) は 3) と同じく連続性のあるモチーフが提示される。ダイナミクスは録音パートが強く、器楽パートが弱い。

6) の録音パートでは 5) で現れたいくつものモチーフが断続的に反復され、中には調性のはっきり取れる発車サイン音なども確認できるなど、反復の頻度やバリエーションも多様さを極める。終盤には 3) で提示された女性のオノマトペが再現される。器楽パートは、1) から 5) までの規則的なリズムから発展して、不連続なリズムと飛散するモチーフ、そしてクラスター素材の援用といった書法から、リズムによる支柱を作りながらも、録音パートの錯綜する時間に更なる複雑化した様相を加えているとみることができる。

以上のように、器楽パートと電子音響はいわば異なるディスクール同士のダイアログともいふべき語りの様相を実現する。両者にヒエラルキーはなく、どちらの音も地理的環境・イメージ・時間・作曲家の体験そして視座が交錯する媒体として、有機的に運動している。東京という録音した時間と場所・パリという編集した時間と場所の、二重の距離を相対化して多層的な状況を構築し、現実あるいは社会を再編する企及があったと考えられる。音楽的時間上の語り構造の重積化は逸話的音楽が実現しうる構図である。器楽パートを作曲するための即興は、パリで録られた「語るもの」の断片であり、作曲過程で「語ること」が具体化する。楽器音の杭を打つことでつくられた時間＝新しい規範を持ち込み、録音編集ですでに改変された時間をさらにまた全く異なった時間へと転送する。こうした幾重もの時間の更新と場の超越は、録音技術の概念が指南した可能性にほかならない。切り取られた音が別の箇所で別の機能を果たすことで意味は増殖し、変容する。音の属性は絶対唯一のものではなく「語ること」で逸話的音楽独自の「語り」が叶う。従来の物語が意味による独占的な支配と

するならば、逸話的な、またはヘールシュピール的な物語がもつのはミュージック・コンクレートの編集技術や音楽的構造の力で意味の支配をゆるめ、意味を多層にわたって拡張する有意性を備えているといえる。

参考までに CD2,CD3,CD4,CD5 のリージョンについて列記し結論に移る。なお、これら環境音の中に含まれる声の内容を明らかにすることは、いうまでもなく本論の主目的ではない。声の内容はあくまでも物語的聴取としての機能が備える、認識しうる事実として記すものである。

【CD2】

Audio1/2	シンセサイザー・ベースでリズムを奏でる基本のトラック perc Ryth 2 C Nat を応用したリージョン、ギロのようなシンセパーカッションでリズムを奏でる基本のトラック Perc Rythm 2 B を組み合わせたリズムが使用される。
Audio3/4	Perc Ryth 2 A Nat-01 (E と Cis の短三度の音型とドラムセクションの複合体)
Audio5/6	Perc Rythm 2 A-01 (34 に同じだが僅かにエフェクトの違いがある)
Audio7/8	perc Ryth 2 B Nat-01 (ギロのようなシンセパーカッションでのリズム音型 H の音が基調)
Audio9/10	Perc Rythm 2 B-01 (78 に同じだが僅かにエフェクトの違いがある)
Audio11/12	perc Ryth 2 C Nat-01 (H Fis Cis の音が基調)
Audio13/14	Perc Rythm 2 C-01 (11 12 に同じ僅かにエフェクトの違いがある)。 (時間を置いて「ママーまだー？」という子どもの声 (Boutic Perl Tokio -17)、レジ打ちの音と女性の声 (Boutic Perl Tokio -18) が使用される。)
Audio15/16	「はいどうぞ人形焼やきたて10個250円」という屋台からの呼びかけや同行人の「you can buy...」という声が聞こえる屋外で録音されたリージョン (Asaksa Appels-01) とフルートのBGMが聞こえる店内で録音されたリージョン (Boutic Perl Tokio-01)、『マーマー』『なあに』という親子の声 (Boutic Perl Tokio-03) レジ打ちの音

	(Boutic Perl Tokio -10)、バッグのデザインやコーディネートについて相談する女性の声と機械音 (Boutic Perl Tokio -11)、『なくなっちゃった？ (どうぞ) ありがとうって』という母親の声と『9880円になります』というレジ係の声 (Asaksa Appels-01を切り取った Asaksa Appels-03)
--	--

【CD3】

Audio9/10	境内のおみくじ売り場と思われる。棒が入ったおみくじ箱を振るシャカシャカという音が聴こえる。(Asaksa 2 Jeu-19)
Audio11/12	雑踏。中年女性の「はい、チーズ」という声が聴こえる。(Asaksa 1 Ambiance-05)
Audio7/8	同行者がフェラーリに五重塔やおみくじの説明を英語でしている。(Asaksa 4 Comment-06) (Asaksa 4 Comment-10)

(時間を置いて)

Audio1/2	S3 P2 effet 29-02 + S3 P3 effet 29-04 + S3 P3 effet 29-05 + S3 P3 effet 29-06 S3 P2 effet 29-06 + S3 P2 effet 29-05 (楽譜にはエネルギーギッシュで尖ったリズム Rythmique dynamique aigue と記されている)
Audio3/4	S3 P4 effet 45-04 + S3 P6 effet 45-02 (12に同じだがエフェクトの違いがあり、よりディストーションがかかって潰れたような音色である) + S3 P5 effet 35-03 + Asaksa 4 Comment-07
Audio5/6	S3 P4 effet 30-01 (12 や 34 よりも音の粒が細かくなっている) + S3 P4 effet 35-02 + (休みを経て、34の末尾の Asaksa 4 Comment-07 を受けるように) Asaksa 3 Jeu 2-07
Audio7/8	Synthi-Perc Effet 28-03 + S3 Synthi-Perc Effet 28-10 + S3 Synthi-Perc Effet 28-12 + S3 Synthi-Perc Effet 28-14 + S3 Synthi-Perc Effet 28-16 + S3 Synthi-Perc Effet 28-18 + S3 Synthi-Perc Effet 28-20 S3 Synthi-Perc Effet 28-10 + S3

	Synthi-Perc Effet 28-12 + S3 Synthi-Perc Effet 28-14 + S3 Synthi-Perc Effet 28-16 + S3 Synthi-Perc Effet 28-18 + S3 Synthi-Perc Effet 28-20 S3 Synthi-Perc Effet 28-22 S3 Synthi-Perc Effet 28-23 (バスドラムとスネアドラムを組み合わせたような音色で成り立つシンセ・ドラム)
Audio9/10	S3 Synthi-Perc Effet 28-06 +S3 Synthi-Perc Effet 28-07 + S3 Synthi-Perc Effet 28-05 (78 よりもディレイの強く効いたリージョンを使用)

【CD4】 小型の和太鼓を用いた大道芸のシーン

Audio1/2	Seq 4 Tambour 3-04+Seq 4 Tambour 3-05 (少し先に) Seq 4 Tambour 3-03
Audio3/4	Seq 4 Tambour 1-06 (少し先に) Seq 4 Tambour 2 écho-07 +Seq 4 Tambour 2 écho-10 +Seq 4 Tambour 2 écho-12 (少しおいて) Seq 4 Tambour 2 écho-21 (少し置き) Seq 4 Tambour 2 écho-15 + Seq 4 Tambour 2 écho-16 (少しおき) Seq 4 Tambour 2 écho-17 + Seq 4 Tambour 2 écho-05
Audio5/6	3-07 (少し先に) Seq 4 Tambour 2 écho-13 + Seq 4 Tambour 2 écho-14 (少し先に) Seq 4 Tambour 2 écho-19 + Seq 4 Tambour 2 écho-20

【CD5】

Audio3/4	Seq 4 Tambour 2 écho-23→Seq 4 Tambour 2 écho-02
----------	---

結論

本論は、「逸話的音楽は自然界や人間社会において録音された音をそれとわかる形で扱った音楽である」という一般認識に対する、注意深い再確認から出発した。

この一般認識は、序論で取り上げたフェラーリ自身の「ミュージック・コンクレート作曲していない意識」によって「逸話的音楽を発見した」という発言からも、またジャクリーヌ・コーがフェラーリを紹介する著書の筆頭で「実生活から採られた音響イメージを重複させ」て「逸話的音楽」を創り「それを他の者たちは『paysage sonore (サウンドスケープ)』という名前で用い」¹⁶⁵た、と述べたことから、我々にとって自明の理解のように思えたが、その実「録音された音がそれとわかる」という状況の裏に潜む問題を照射したとき、ことはそう単純ではなかった。そもそもミュージック・コンクレートの定義は我々のあいだで今もなお揺らぎ続けていたのである。逸話的音楽の定義がそれに呼応して揺らいでしまうのは道理である。実際に、電子音響音楽の包括的研究の中で逸話的音楽について深く掘り下げた例はいままで非常に少なく、またフェラーリ研究という枠組みのなかでは作曲家の人間像や文化的視点を射程に置いたものが多勢であり、楽曲分析を中心に据えた論は本論で触れたテルツジやコーエン、ベランジェールらの例を除いてほとんどみられなかった。

本論は「ミュージック・コンクレートへのアンチテーゼとしての逸話的音楽」という理解を一旦疑い、ミュージック・コンクレートとはまずもってなにかという問題を考察した。そしてミュージック・コンクレートと同伴する概念である還元的聴取を引き合いに出しながら逸話的音楽成立の論理構造を読解した。これらの洞察にフェラーリの歩んだ音楽経験—器楽・GRM・映画そしてとりわけヘルシュペール—を結びつけ、晩年の大作《逸話的なものたち》と《パリ—東京—パリ》の音楽的内容を読み解くことで逸話の理論を確かなものに深めてきた。

逸話的音楽とミュージック・コンクレートは相反しない。逸話的音楽は、まぎれもなくミュージック・コンクレートのひとつである。ミュージック・コンクレートとは音を採取し媒体に吸着させ、採取した素材から加工して作る音楽であり、その

¹⁶⁵ ジャクリーヌ・コー『リュック・フェラーリとほとんど何もない』、8頁。

素材の内容や理解の方法についてはまずは問われない。シェフェールは素材に対する態度として還元的聴取を強く推奨したが、ミュージック・コンクレートの懐はシェフェールが想定したよりももっと大きく、素材に対する多様な態度を包み込む。

この事実を確認しつつ、逸話的音楽の定義を問い直し、逸話的音楽生成の方法を探るのが本論のこれまでの作業であったといえる。まず第一章では、若きフェラーリの、器楽を出発点とした音への対峙とシェフェールとの出会い・GRMでの録音経験で培われた実験精神・映画の方法論から得た知見が、逸話的音楽への眼差しを示したことを指摘した。特に映画との協働においては、カメラとマイクのもつ客観性という共通点、撮影・編集と録音・加工という映画とミュージック・コンクレートとの類似するプロセスが、素材に対する観察眼を鋭くし、編集＝作曲における姿勢に示唆を与えたことが表明された。

次の第二章では、逸話的音楽における処女作《異型接合体》を軸にミュージック・コンクレートについて再考した。先述した還元的聴取では音の指示する意味内容や原因への想起を振り払い、音響オブジェの聴覚的テクスチャや形態的特徴を抽象的に把握するよう努めるが、音の意味を拾い上げ、原因を知ることが厭われない日常的な聴取は還元的聴取ならざるものとしてミュージック・コンクレートから排斥されるものではない。ミュージック・コンクレートは還元的聴取のみによって掬われた音響オブジェだけでできた音楽ではないからである。ミュージック・コンクレートは素材の抽象性と表意性の両方を潜在的に抱えている。我々の耳の注意力は極めて複雑であり、音の意味を取るか形を取るかのどちらかに完全に振り切れるものではない。我々はこの意味を取る聴き方を物語的聴取と名づけ、物語的聴取を多分に取り入れた逸話的音楽の物語としての側面を考察した。物語の定義は「histoire 語られるもの」「récit 語るもの」「narration 語ること」に区別され、逸話的音楽においては大きな物語・明快なhistoireが「語られる」のではなく、逸話のように見えにくく複雑な音楽的状况の形成が目指されるという、本研究が依拠する理論的枠組みを示した。

第三章ではヘールシュピールの逸話的音楽への影響に言及した。ヘールシュピールという、現状でドイツ以外における研究実績の極めて少ないジャンルを紹介するという責務も感じながらの検討であった。ヘールシュピールは一般的には

ラジオドラマと理解され、言葉を中心とした文学的聴覚劇を発端とするが、60年代の新ヘルシュピールの勃興によって、音響の可能性を物語運用に大いに活かし、言葉と音響が同じ価値で扱われる実験的な芸術へと発展した。1970年以降の多くのヘルシュピールでの仕事を通じて培ったフェラーリの独自の音楽的物語運用や制作プロセスを、《肖像＝戯れ》や《盲人の階段》などの事例を通じて考えた。

数ヶ国語を重ね合わせる言語の活用、聴取点の攪乱、反復による素材(＝言表)の拡散した「語り」、時間と場所の多重性などは本論で導かれた逸話的音楽の特徴である。第四章の《逸話的なものたち》についての考察では、それらの観点がPro Toolsのセッション・データを読み解くことで浮かび上がった。デジタル環境における作曲家の台所ともいふべき一次資料を基軸に据えて考察するという分析方法の一例を示し、DAWを使った他の作品や他の作曲家の作品研究への活用の可能性も提示できたと考える。第五章の《パリー東京ーパリ》では、器楽という電子音響以外のメディアとの対峙と融合の様相を分析し、複数メディアと作曲プロセスがもたらす多層的な時間構造に着目することで前章までの理論的理解を更新した。

逸話的音楽は、ミュージック・コンクレートにおいて物語的聴取を前景に置きつつ音楽的な語りを実現する音楽のスタイルである。その形式は、言語を巧みに用いながらも音響そのものの語りの可能性を押し広げ、音楽語法として拡張する。逸話的音楽における語りとは、「語るもの」(＝テキストや音響などの素材)を音楽的時間の上で「語ること」(＝反復やリズム、入れ子構造のSCRIPT、場合によって楽器など他メディアとの共存など)によって得られる言葉にならない物語である。

参考文献

- Andean, James. *Cultural Relativism in Acousmatic Music*. Tampere: Musiikin Suunta, Journal of the Finnish Ethnomusicological Society 2, 2012.
- Arts sonores, s.v. “Luc FERRARI, Hétérozygote,” last modified October 23, 2015. <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00013/luc-ferrari-heterozygote.html>.
- Arts sonores, s.v. “Jacques BRISSOT, Dans ce jardin atroce” accessed September 30 2015, <http://fresques.ina.fr/artsonores/impression/fiche-media/InaGrm00830/jacques-brissot-dans-ce-jardin-atroce.html>.
- Bardez, Jean-Michel. *Analyser la musique mixte*. Paris: IRCAM, 2012. (シンポジウム資料)
- Béranger, Sébastien. « *Jouer, c’est aussi tricher* » *Analyse de la mixité chez Luc Ferrari à travers la Symphonie Déchirée pour 17 instruments sonorisées et sons mémorisés*. Paris: Paris IV, 2013.
- Boulez, Pierre. *Relevés d’apprenti*. Paris: Edition du Seuil, 1966.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Editions du Sagittaire, 1924.
- Chion, Michel. *Une ontologie de la musique concrète*. Paris: GRM, 1986.
- Chouvel, Jean-Marc. *Analyse musicale*. Paris: L’Harmattan, 2006.
- Cohen, Andrea. *Musique concrète et Art radiophonique - Allers et Retours*. Paris: Electroacoustic Music Studies Network International Conference, 2008.
- Couprrie, Pierre/Béranger Sébastien. *Soixante ans de musique mixtes*. Paris: OMF, 2012. (シンポジウム資料)
- Delalande, François. *Portrait polychrome Luc Ferrari* Paris: INA-GRM, 2001.
- Delalande, François. *Les unités sémiotiques temporelles-éléments nouveaux d’analyse musicale*. Marseille: MIM, 1996.
- Ferrari, Luc. *L’œuvre électronique*. INA GRM: Ina G 6017/6026(CD), released 2009.
- Ferrari, Luc. *Les Anecdotes: Exploitation Des Concepts N° 6*. Sub Rosa: SR 207 (CD), released 2004.

- Magali, Schuermans. *La création radiophonique, entre musique, sons et narration*. Bruxelles: Insas, 2002.
- Galand, Alexandre. *Field recording l'usage sonore du monde en 100 albums*. Marseille: Éditions le mot et le reste, 2012.
- Goldbach, Karl Traugott. *Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris Presque rien avec filles*. Hildesheim: ZGMTH 3/1, 2006.
- Guck, Marion A. *Analytical Fictions*. California: University of California Press, 1994.
- Hodgkins, Adèle M. *Investigation of the Form and Content of the German Hörspiel*. Waterville: Colby College, 1965.
- Hagelüken, Andreas. *Acoustic(Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio*. Saarbrücken: World New Music Magazine, 2006.
- INA/GRM portraits-polychromes, s.v. "Hétérozygote et les 'presque rien'" accessed October 12, 2004.
http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/ferrari/fer_heterom.html.
- Kaltenecker, Martin/Le Bail, Karine. *Pierre Schaeffer les Constructions impatientes*. Paris: CNRS Edition, 2012.
- Langlois, Philippe. *Les Cloches d'atlantis*. Paris: Edition MF, 2012.
- Marty, Nicolas. *Presque Rien, de l'anecdote au surréalisme*. New York: Musurgia, 2011.
- Russolo, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di poesia, 1913.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1966. (新版は1977)
- Schätzlein, Frank. *Produktionsprozess und Stereophonie im Hörspiel "Fünf Mann Menschen" von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker*. Frankfurt: Univ.-Bibliothek Frankfurt am Main, 1995.
- Zattra, Laura. *Analysis and Analyses of Electroacoustic Music*. Salerno: Sound and Music Computing '05, 2005.
- 『英語語義語源辞典』 東京：三省堂、2004年。

エイズ、ドーン『フォトモンタージュ 操作と創造 ダダ、構成主義、シュルレアリスムの図像』東京：フィルムアート社、2000年。

大谷能生『貧しい音楽』東京：月曜社、2007年。

大里俊晴『マイナー音楽のために』東京：月曜社、2010年。

岡ノ谷一夫『脳研究と生態学的妥当性』千葉：日本神経回路学会、2001年。

川崎弘二『日本の電子音楽』東京：愛育社、2006年。

北野圭介『映像論序説』京都：人文書院、2009年。

京都造形芸術大学編『現代写真のリアリティ』東京：角川書店、2003年。

コー、ジャクリーヌ『リュック・フェラーリとほとんど何もない-インタビュー &リュック・フェラーリのテキストと想像上の自伝』 椎名亮輔訳、東京：現代思潮新社、2006年。

小松正史『サウンドスケープのトビラ 音育・音学・音創のすすめ』京都：昭和堂、2013年。

酒井健『シュルレアリスム-終わりなき革命』東京：中公新書、2011年。

佐々木敦『「4分33秒」論-「音楽」とは何か』東京：ele-king、2014年。

佐藤亜矢子『リュック・フェラーリ、逸脱する電子音響音楽——《ほとんど何もない第一番》を中心に——』修士論文、東京藝術大学大学院、2014年。

椎名亮輔「リュック・フェラーリ,あるいは非〈音楽〉としての記憶」『京都：同志社女子大学総合文化研究紀要』 第19集、京都：同志社女子大学、2002年

椎名亮輔、フェラーリ、リュック「インタビュー 音楽の考古学 音楽的散歩者の冒険」、『ユリイカ』第32巻7号、東京：青土社、2000年。

シオン、ミシェル『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J.ピノン訳、東京：勁草書房、1993年。

嶋津武仁『音楽とテクノロジー1』福島大学教育学部論集38号。

城一裕、三輪眞弘、松井茂「音楽と録楽の未来」、『情報科学芸術大学院大学紀要』第5巻、岐阜：情報科学芸術大学院大学、2013年。

鈴木治行「ADRNO アンケート」『映画芸術』 1997年夏号 no.383、東京：映画芸術編集部、1997年。

鈴木治行「篠原眞の電子音楽における、現実音の使用をめぐる」『篠原眞の電子音楽』京都：engine-books、2012年。

谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』京都：ナカニシヤ出版、2015年。

中川克志「ノイズの音楽化」、『京都美学美術史学』第6号、京都：京都大学、2007年。

中川克志「雑誌『音楽芸術』における電子音楽をめぐる二つのレトロ・フューチャー」、近畿大学文芸学部『文学・芸術・文化21巻2号』、大阪：近畿大学、2010年。

長門洋平『映画音響論』東京：みすず書房、2014年。

中村美亜『音楽をひらくーアート・ケア・文化のトリロジー』東京：水声社、2013年。

ナティエ、ジャン=ジャック『音楽記号学』足立美比古訳、東京：春秋社、1996年。

成田和子「音楽研究グループにおける電子音響音楽」、『東京音楽大学研究紀要』第21集、東京：東京音楽大学、1997年。

沼野雄司「リゲティ、ベリオ、ブーレーズの作品にみる「前衛様式」の解体」、『東京音楽大学研究紀要』第22集、東京：東京音楽大学、1998年。

バザン、アンドレ『映画とは何かII』小海永治訳、東京：美術出版社、1972年。

檜垣智也『アコースマティックの指し示すものとは？』奈良：関西アコースマティック・アートフェスティバル2009資料、2009年。

檜垣智也『フランソワ・バイルのアコースモニウムの構想』京都：音楽表現学会研究報告第11号、2013年。

表象文化論学会編『表象』2015年09号 東京：月曜社、2015年。

福田達夫「ミュージック・コンクレートの思想」、『東海大学教養学部紀要』神奈川：東海大学、1971-72年。

藤田現代音楽資料センター（日本語版制作）『INA ミュージック・コンクレートの50年』黒木朋興ほか訳、東京：藤田現代音楽資料センター、1998年。

ベンヤミン、ヴァルター『ベンヤミン・コレクション 1 -近代の意味』久保哲司訳、東京：筑摩書房、1995年。

ベンヤミン、ヴァルター『複製技術の時代における芸術作品』高木久雄、高原宏平訳、東京：紀伊國屋書店、1965年。

ボスール、ジャン＝イヴ『現代音楽を読み解く 88のキーワード』栗原詩子訳、東京：音楽之友社、2008年。

水野みか子『P.シェフェール/GRMにおける空間認識について—アール・リレからアコースモニウムまで』東京：情報処理学会研究報告、2004年。

水野みか子『電子音響音楽と「集団コンサート」』東京：先端芸術音楽創作学会会報第一号、2009年。

森芳久、君塚雅憲、亀川徹『音響技術史』東京：東京藝術大学出版会、2011年。

大和定次『音作り半世紀—ラジオ・テレビの音響効果』東京：春秋社、2001年。

渡辺愛「逸話的音楽をめぐって—リュック・フェラーリ作曲《パリ—東京—パリ》を題材に—」東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集『音楽文化学論集 第3号』東京：東京藝術大学大学院音楽研究科、2013年。

謝辞

多くの人との出会いや支えが本論文を提出に導いた。

まずなによりもリュック・フェラーリ夫人であるブリュンヒルド・フェラーリ氏には研究資料の提供という枠には到底収まらないほどの数限りない御恩がある。パリのプレスク・リヤン協会への二度の調査訪問中はご自宅に滞在させていただき、リュック・フェラーリの痕跡が濃厚に残る部屋で貴重なお話をたくさん伺いながらかけがえのないひと時を過ごした。2011年、2012年、2014年の彼女の音楽家としての来日ツアーにおける楽しい時間も忘れ難い。リュック・フェラーリの仕事の随まで見守り続けた彼女の功績に敬意を表し、多くのお骨折りと温かい友情を投げかけていただいたことに感謝したい。併せて、プレスク・リヤン協会日本支局の筒井はる香さん、椎名亮輔先生、村上淳哉さん、アトリエ・ポストビリッヒを手伝う音響技師のアリスさんにも感謝申し上げる。特に日本のフェラーリ研究の第一人者でおられる椎名先生からのフランス語をはじめとするご助言や、筒井さんのドイツ語およびヘルシュピールに関するご指南はとても心強いものだった。

主任教官の西岡龍彦先生には貴重なブリュンヒルド氏の講演会も設定していただき、本研究の力強い支えとなった。亀川徹先生、福中冬子先生、丸井淳史先生にもお世話になったことを御礼申し上げたい。特に福中先生からのきめ細かいご指摘は私の拙い研究にとって誠に心強いものであった。しかしご指摘の中にあった、物語論についての考察—特に第2章第2節に関わる—については未だ大いに甘さが残り、恥を承知での公表となったことを自省している。次への課題にしたい。また、Pro Toolsのエキスパートである亀川先生には多くのご助言をいただいた。丸井先生には論文執筆は勿論、研究発表のいろはもご教示いただき、大変励みになった。諸先生がたからのご指導と叱咤激励があったからこそ本論文をなんとか形にすることができた。研究室の後輩・佐藤亜矢子さんのことは振り返りてばかりだったことをお詫びしたい。また8チャンネルサウンドインスタレーション企画「AMC SOUND PROJECT」において筆者の音響作品の発表とトークイベントの機会をくださった長嶋寛幸先生と松井茂先生にも感謝申し上げます。松井先生には筆者の音響作品に対して「写真のスナップショットやフィールド・レコーディングと同様、記録と分析という科学的な行為が、

表現と編集という作曲的な行為へ移行する『あわい』みたいなところに成立する『半』作品性に魅力を感じる」とのご講評をいただき、筆者自身の作家としての立脚点とフェラーリ研究との関係をいっそう明確に測ることができた。

在籍期間中の2014年は私自身が電子音響で作曲を始めてから十周年という、他人にとってはどうでもいいことながら、密かに節目の年であった。電子音響音楽の作曲活動で交流した音楽家の皆さん、特に音と音楽・創作工房116の成田和子先生をはじめとするCCMC関連の諸氏、FAF・富士電子音響音楽祭の吉原太郎氏をはじめとするアコースマティックの仲間たちからは大きな刺激と示唆を得た。私にとって研究とは、音響の実践のなかで生まれた命題のレファレンスにほかならない。作曲・発表の機会や意見交換の場に数多く恵まれた、充実した期間だった。

資料や情報の提供者としては、有馬純寿、亀井庸州、佐藤紀雄、清水友美、鈴木治行、水野みか子、ジャクリーヌ・コー、フランソワ・ドナト、マルク・バティエそしてパリ地方音楽院電子音響作曲科時代の恩師であるドニ・デュフルの各氏以外にも、枚挙に暇がない。ありがとうございました。

私的交流のなかで快く翻訳を指導してくれた横井佑未子さん、Jean-Philippe Plazasさんにも御礼申し上げます。

最後に執筆を支えてくれた家族に心よりの感謝の言葉を伝えたい。