

解説

電子音響音楽と「集団コンサート」 <CONCERT COLLECTIF> OF THE ELECTROACOUSTIC MUSIC

水野 みか子

Mikako Mizuno

名古屋市立大学大学院

Nagoya City University

概要

GRM(Groupe de recherches musicales)での音楽創作は、ミュージック・コンクレート、エクスペリメンタル音楽、アコースマティック音楽、電子音響音楽といった名称で展開されてきた。その過程では、作曲家たちが個を追求する一方、「聞くこと」による創作の理念や手法が普遍化へと収束する傾向も強く、ピエール・シェフェールの *Traité des objets musicaux*(TOM,1966) や *Solfège de l'objet sonore*(SOS,1967) といった理論的書物に結実した。TOM と SOS での音響認知一般化とそれに準ずる教育は、フランスの電子音響音楽創作に対して、長く、聞き方の標準ないしは規範として作用してきた。そして、普遍化の傾向は、1959—63 年に開催された一連の「集団的コンサート」に代表される特殊な作品提示を経たのち、IRCAM と GRM の分岐や脱中央化といった政策を背景にして、*recherche musicale* が都市計画上の公共空間設計やサウンドデザイン、音環境美学といった社会化・公共化の方向へと向かうための基盤ともなった。また今日では GRM Tools や Acousmograph といった汎用アプリケーション開発にもつながっている。

こうした状況を背景に、本発表では、作曲家、規範、作品形態の局面に焦点をあてて、GRM の聞き方における個と集団の問題について考察する。

Surveying the history of music creation in GRM reveals us multiple terms for electronic music; *musique concrète*, *musique expérimentale*, *musique acousmatique*, and *musique electroacoustique*. The composers in modern times pursued individualities in the sense of self identity, while in GRM objective framework of creation based on HEARING were the main theme for the composers concerned. Their discussions, practices and education in the regional studios in France have made Schaeffere's TOM and SOS authority or standard of HEARING/solfège. Sound concept and sound cognition based on

TOM and SOS were widely made open to public in the series of festivals held by GRM including <concert collectif>(1959-63). Those ideas were more widely socialized through the cultural administration named <recherche musicale>, which comprises inauguration of IRCAM, decentralization, urban design by way of sound design, versified orientation of GRM, system research for computer application like GRM tools and Acousmograph and so on.

This presentation focuses on the series of <concert collectif> as the model case of collective aesthetics.

1. 電子音響音楽の集団的創作経験

電子音響音楽 (*musique electroacoustique*) という用語は、シェフェールが世に出した「具体音楽 *musique concrète*」ではなく、また、プラトンの逸話をモデルにした、「何が起きているかを見る事ができないまま聞いている状態」というほど限定された意味でもなく、ましてや、広く一般的に電子音楽を指し示すだけでもない。電子的手段を使い、かつ、耳によって聞くことを最重要事項とする音楽の総称だが、その言葉の背景に GRM の特別な創作観があったという点は強調してもよいだろう。電子音響音楽の語が、言葉への強い意志を持って使われ始めたのは GRM とその関係者たちによる、独特なニュアンスを帯びた集団創作意思が形成されつつあった時期である。録音された音を聞くこと、そしてその聞き方に、一定の合意形成に通じるような共通認知を見いだすこと、さらに、編集後の音を具体空間に配備する共通の装置を想定していること、など、GRM の活動初期の創造的でポエティックな同士意識が、この用語には染み付いているのである。

1958 年にラジオ・フランス内に設立された研究セクション GRM (音楽研究グループ) は、作曲家グループ、制作スタジオ、教育機関、放送のための研究機関、新しい音楽とその創造を研究する場所、音響合成機器の開発

機関のいずれでもあった。GRM のメンバーは、前身である GRMC (ミュージック・コンクレート研究グループ) の志を受け継いで、イマジナティブな聞き方に関して十分に議論を繰り返して、共通の認識枠を探求していった。ミシェル・シオンがシェフェールの作品表に例えて指摘するように、電子音響音楽は、四つの段階、すなわち、第一に初期的な <Etudes de bruits> の時代、第二に伝統的音楽との呼応としての <Bidule en Ut> の時代、第三に特別なジャンルとして自負する <Etudes aux objets> の時代、第四に完成の時代、を経て、より明確なジャンルとして独立していくが、この歴史展開は、シェフェール個人の作品発展と理論形成のプロセスを支えてきたのが GRM の集団活動・グループ意識であったということと同義である。共同体を可能にする基盤としての共通了解事項獲得が、同時に個の活動成果物としての作品の構造化を可能にしたといえるのである。

創作経験の共有と密接に関わるのが教育である。1951 年には、ブーレーズやアンドレ・オデール、ミシェル・フィリポ、バラケ、メシアンらが受講した GRMC 最初の講座が開かれたのであり、1954 年のユニヴェルシテ通りでの教育コースは広く海外にも知られる名物講座となった。ここで教授されたのは、作曲家としての技術習得や専門知識の獲得ではなく、コミュニケーションと媒介、あるいは、録音や記録メディアにまつわる倫理的・哲学的な事柄であった。このことが、音楽としては新参者である電子音響音楽というジャンルが技術的・精神的により多くの作家に浸透していく基盤を作ったのだ。

1959-67 年の時期は、GRM の組織力によって電子音響音楽の創作と公共化が大きく進んだ時期であり、同時に、国家の文化方針を決定づける標語として <recherche musicale> (音楽研究) が音楽家たちの創作の中で確実に実現されていった時期でもあった。なかでも「集団創造」の新しい形態としての「集団コンサート」が、ラヌラー劇場やパリ音楽院ホールで公開されたのを始め、放送番組、野外イベントとして展開され、その応用としてサウンドサイン作品が創出されたことは特に重要である。GRM の最初の 8 年の間に、集団コンサートを通じて公共化のための創造が作曲家たちによって「経験」され、体得され、それが公共化という行政的前提に伴って社会での音楽の役割を変えたのである。

2. 集団コンサート <CONCERT COLLECTIF>

1960 年代初めに集団コンサート <concert collectif> は三回催されたが、その出品者は以下のとおりである。
concert collectif 1961-1962

1. C.Ballif, F.Bayle, E.Canton, L.Ferrari, F.B.Mâche,

- I.Malec, B.Parmegiani, M.Philippot, I.Xenakis
2. I. Xenakis, F.Bayle, E.Canton, L.Ferrari, I.Malec, B.Parmegiani, M.Philippot
3. F.Bayle, E.Canton, L.Ferrari, I.Malec, B.Parmegiani, E.Carson, J.E.Marie, M.Philippot, N'Guyen Van Tuong, R.Vandelle

コンサートの運営は本質的に共同作業だが、「集団コンサート」では、単なる「熱狂、即興、忘我」というのではなく、確かに特異なプロセスを辿った。このプロセスは、シェフェールが力を入れ続けた道徳的創造教育のひとつとしての、頻繁に開かれた「打ち合わせ会議」を経て進んでいくものであり、役割分担制による製作のトライ＆エラーによって進んだ。いったんは《Concerto Grosso》プロジェクトとも名付けられたこの共同作業を、1959 年春の段階では、シェフェールは、音響オブジェを「聞く」ことによって音をカテゴリー化する「ソルフエージュ・コンクレート」の方向に向かわせようと考えていた。つまり集団でのコンサートや創作は、聞き方の教義となるような理論を構築するための手段だったのである。

最初のシェフェールの計画から 2 年半後、1961 年 10 月に、集団創作のプロジェクトは再開された。

プロジェクト再開時に、ソルフエージュのカテゴリー化と作曲とを混同することの危険性を指摘していたシェフェールは、素材としての音楽オブジェからではなく、時間デザインを支配する音楽構造から出発すべきであることを GRM でも主張した。結局のところ、集団作業の現場でリード的存在となったのはクセナキスとフェラーリであり、二人はパリからブリュッセルへ向かう電車の中でプランを明晰化していく。

上演時間 1 時間の集団作品を創作するために四種類の素材、すなわち、1. 6 グループの楽器群の音、2. 一つの新しい楽器の音、3. あらかじめ録音された管弦楽の音、4. 「ソルフエージュの本」によるカテゴリーに基づく電子音響、が使われるが、第四の電子音響は、シェフェールが「構造」への認識諸レベルとして分類した五つのカテゴリー X : notes complexes (複合的音群) / M : motifs (モチーフ) / T : transmutation (変形) / W : gross notes (グロス・ノート、統合的音群) / E : echantillons (サンプリング) から組み立てられる。第五番目のサンプリングは、複数の異なる音響を、ミキシングするように多層化していくものであり、集団コンサートの「経験」のさなかにあったマレックは、この電子音響構成の手法を、ザグレブのビエンナーレで初演された管弦楽作品《Sigma》(1963) に応用している。この時期の音響製作で多用されたのは、モンタージュ、ボタンシオメータのプレイ、アタックの入れ替え、ループなどの手法であり、シェフェールが *premier journal* に

書き残している時期の最初期のミュージック・コンクレートが、「短い」時間単位で素材音響を獲得する傾向が強かったのに対し、この時期には比較的「長い」音響連続体を獲得することが課題となっていた。

1962 年 1 月に企画責任者となったクセナキスは、一人の作曲家が三つのセクションを担当する割り振りを提案し、バリフ、ベイル、カントン、フェラーリ、マーシュ、マレック、パルメジャーニ、フィリポ、クセナキスの九人がそれぞれに「他人が創った見知らぬ」シーケンスを自分自身の作品へと同化していく<un projet concret> (具体音プロジェクト) を実行した。

クセナキスの提案に対して、バラバラな、統一性の無い作品になるのでは、という危惧と批判がメンバーから起こっていたが、シェフェールから、音楽オブジェの認識と音楽構造による創造とははっきりと区別すべきである、という助言が伝えられると、音楽オブジェの客観的考察と、いわば直感に頼って引き出される音楽構造の創造は異なる次元にあり、9 人の作曲家が議論するとすれば、それは音楽を通してなのであるから、各自が自らのオブジェ、モチーフ、シーケンスを共同制作の場に持ち寄ってはどうか、という発展的議論へと進んで不安は解消された。シェフェールが言う、「モノフォニー」や「グループ」から「細胞」、「ノート・コンプレクス」、「グロス・ノート」を経て到達するところの「音楽構造」は抽象的な概念ではあるが、その抽象性ゆえに、より強い個の刻印を可能にした。そこで基準に沿って音響とシーケンスを作成するのではなく、作成した音響を「評価」することによって、逆に、基準を再評価する、という方向で実験を進行させることとなった。つまり、強さ、密度、変容可能性、時間的な長さ、という四つの基準を、9 人の作曲家がそれぞれ、「弱い」、「中程度」、「強い」、の三段階に分けて、各枠内では自由に基準を考える。マーシュの計算による 243 通り (3 の 5 乗) のうち、一度に一つの評価基準しか変化しないとすると、九つのみを取り上げられる。すなわち、シーケンスの 1,2,3 は強さのテストに用いられ、4,5,6 は密度に、7,8,9 は多様性のテストに用いられる。ただし長さに関しては、直感的な選択に応じて、常にその他の三つの評価基準とカップリングされた。(Figure 1 参照)

62 年の 5 月 11 日によりやくベイル、カントン、フェラーリ、マレック、パルメジャーニ、フィリポの 6 人が九つずつ提示して 54 の真新しいシーケンスができあがった。この時点でクセナキスも加わって (全部で 7 人で) GRM の面々がテスト用紙を完全に埋めようということになった。各作曲家のすべてのシーケンスが無作為な順番でディフュゼされたので、様々な先入観なしに並べることができた。さらに、強さ、密度、多様性という三つの基準の他に独創性という基準が加えられた。従って、テスト用紙は $3 \times 4 = 12$ マスのものが 7 人分できあ

がったのである。

このテスト用紙によって、同じ言葉で指示された、全くスタイルを異にする音響が作られた。各シーケンスには強烈な個の刻印が残され、シーケンスを聞き取りから分析していった結果が、作曲者自身が自分が使ったと思っている基準を裏付けることにはならない。たとえば「密度」は、一方では出来事を積み重ねることとして垂直的に解釈され、他方では与えられた時間での出来事の累積として水平的に解釈された。

こうして最初の大きな失敗、言語で規定した基準が音響を規定する有効な基準にはなりえない、という失敗が確認された。クセナキスはこの事態から、あらゆる基準よりも経験主義のほうが危険だと考え、プロジェクト・リーダーはフェラーリに交代した。

評価にたえうる基準の獲得をめざす限りは失敗を重ねるしかないが、結果としてたくさんの音楽断片が残され、フェラーリは断片そのものの価値を認めるに至った。マトリックスは、しつらえられたプランよりは遥かに創作のために刺激になったようだ。そして今度は、「集団コンサート」の第三グループとして、ベイル、カントン、カルソン、フェラーリ、マレック、パルメジャーニ、ニュイユン・ファン・ツオン、ヴァンデルが、基準獲得ではなく純粋に録音音響と楽譜のみを獲得するため、と自ら決意して、共通基盤である特定シーケンスから各自 10 分の作品を持ち寄ることにした。こうして、1962 年 6 月 2 日、ラネラー劇場で第一回目の集団コンサートが公開され、そして 1963 年 3 月 18 日にパリ音楽院で第二回コンサートが開催された。

第一回のコンサートで創作成功の実感を確信したマーシュは、次のように記している。

「15、30、60 秒の音楽がすでに作曲され、それは未だ分析されていないし、音、音符、要素の集まりと同じ方法で操作され取り扱われているわけでもない。出来上がったものの特性やそれ自体の法則を完全に何から何まで考えなおすことはせずにそれらを統合するすべを、我々は知るだろう。」

感嘆的にここで述べられているのは、音符とモチーフの組み合わせによるような、音楽構造の先験的形式に頼るのではなく、また反省的に経験を記述することでもなく、繰り返して製作を進めることへの自信であり、実際、62 年の暮れには、複数の音楽家が最低でも各自 5～6 回 GRM で製作し、「即興、気まぐれ、偶然」の価値を自覚していった。各人が製作したものをどのように配列するか、の問題も、コントラストという一般的な、緩い枠組みに従うものであった。

しかしながら、集団コンサートの計画を開始したシェフェール本人は、音響の形態学やカテゴリー化のほうに、さらには、オーディオヴィジュアルや民族研究の方向へと向かっていった。マーシュのように、一貫して創

