

研究報告

今、サウンドとオブジェクトの間でつくること
—“視覚的音響”のための試論—

F. アツミ
F. ATSUMI
Art-Phil

概要

20 世紀における実験音楽の展開に重要な影響を与えた“サウンド・オブジェクト”という概念が誕生してから半世紀が経過した現在、“サウンド（音）”と“オブジェクト（もの）”の関係性はどのように変容していくのだろうか。本発表では、19 世紀後半から 2010 年代までのアート・ヒストリー（視聴覚芸術史）の諸作品を辿りながら、（1）サウンド・オブジェクトの系譜を振り返り、（2）記譜の拡張、（3）メディアの多様化、（4）視聴覚の可塑性について考察したうえで、（5）“視覚的音響”としてのサウンド・オブジェクトについて編集/批評の視点から言及する。

Half of a century has passed since the concept “sound object” was born with significant influence on the development of the experimental music in the twentieth century. Today, how is the relationship between “sound” and “object” transforming? The presentation, through looking back to works in the art history (audio/visual) from the late 19th century to the 2010s, aims to; review (1) the genealogy of the sound object, and examine (2) the expansion of notation, (3) the multiplication of media, and (4) the plasticity of audio-visual, then (5) refer from the view point of an editor/critic to the sound object as “visual-acoustics.”

1. サウンド・オブジェクトの系譜

サウンド（音）を扱うアート（芸術）というとき、時間的体験をとおして認識、解釈、表現される聴覚芸術である音楽のことが想起されるだろう。西洋における音楽史的・音楽学的な研究とともに、和声法や対位法などの音楽語法と宗教的・内面的な世界観の表象についての観賞様態が記述されてきたことが、その主要因である [1]。とりわけ、古典派音楽（18 世紀）、ロマン派音楽（19 世紀）、そして近代音楽（20 世紀）を包括する音楽学的研究の蓄積は、音楽を視覚芸術である美術の文脈から分離

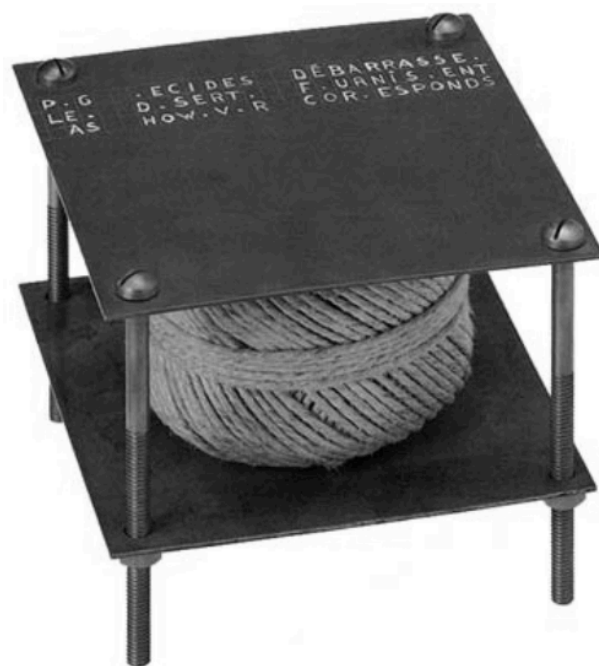


図 1. Marcel Duchamp *A bruit secret* [5]

させることにつながった [2]。

その一方で、音楽や美術が 19 世紀末の退廃主義を経て、実験主義的な視点から表現手法を模索しはじめると、サウンドは美術の文脈と合わせてオブジェクト（もの）として、認識、解釈、表現されるようになる。例えば、印象派に分類される C. ドビュッシーが音色の色彩的な効果に着目し [3]、イタリア未来派に分類される R. ルッソロはノイズ（雑音）を色彩に置き換えて表現活動を行っている [4]。E. サティの「家具の音楽」という考えや M. デュシャンの「秘められた物音のために」（1916 年） [5] という作品はサウンドの「もの」化を象徴的に表している。

20 正規中頃、「サウンド・オブジェクト」という考えが P. シェフェールにより提唱された [6] とき、サウンドは現象学的聴取と科学的分析のオブジェクト（対象）として認識、解釈、表現されるようになった。また、P.

ブーレーズが組織した IRCAM (音響音楽研究所) では、サウンドはアコースティック (音響) やソニック (音波) の視点から解析され、オブジェクトとしてのテクスチャ (質感) を構成される [7]。ビジュアルプログラミング言語を用いた MAX/MSP の開発は、サウンドを視聴覚芸術のオブジェクトとする決定的な出来事となった。

ビジュアルプログラミング言語によるサウンドを用いた表現にみられるように、サウンドは視聴覚を通して認識、解釈、表現されるアートを実現させる媒体となる。時期を同じくして、「聴こえるもの/聴こえないもの」、あるいは「見えるもの/見えないもの」というテーマは、メディア・アートの文脈においても重要な鍵概念となってくる。また、アートにおいて表象される時空間のプログラミングの情報処理として処理されることで、サウンドを基点としたシステムやネットワークのアーキテクチャやデザインは観察可能となっていく。

2. 記譜の拡張

ここで、20 世紀の音楽の文脈において“記譜”の概念がどのように変遷していったのかについて、指標となる出来事を参照しながら検討したい。概観すると、音楽として五線譜に記号を用いて書かれていた作品は、絵画的な描記を経て、物体となり、時間的な表象というよりむしろ、空間の配置や音響に関する指示言語として記述されるようになる。つまり、“記譜”という概念は、サウンドを音楽学的な記号としてだけでなく、音響学的な音素として記述することで、オブジェクトとして表現するようになったといえる。

画期的な出来事として、P. シェフェールが考案した「ミュージック・コンクレート (具体音楽)」という概念により、現実世界における音を音楽作品に組み込むと同時に、作品を現実世界にみられる録音物などの物体それ自体として表現したことが挙げられる。「ノイズに関する 5 つのエチュード」(1948 年) [8,9] にみられるように、音それ自体を“サウンドオブジェクト”として観察する還元的聴取の姿勢は、音を物理的な音響 (アコースティクス) として知覚することで、音楽というジャンルから音響を独立させたといえる。

J. ケージによる「4 分 33 秒」(1952 年) [10] においては、禅の思想に影響を受けたといわれる沈黙の知覚や、現実世界で偶発的に発生する音をそのまま享受するという視線をみることができる。同作者がグラフィック・ノーテーション (図形楽譜) [11] を用いたことを勘案すれば、譜面に記された“tacet (休止)”という指示は、音楽記号の白紙化、あるいは無効化を意味しているとも考えられる。同時代の電子音楽が主流を占める実験音楽とともに、サウンドは生成・過程への指示となるプログラミング言語によって生成される。

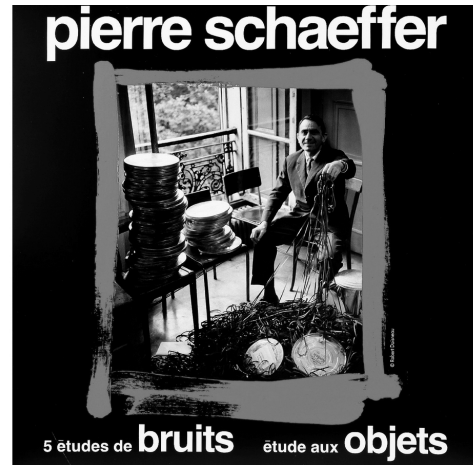


図 2. Pierre Schaeffer (LP image) [7]



図 3. John Cage, 4'33 [10]

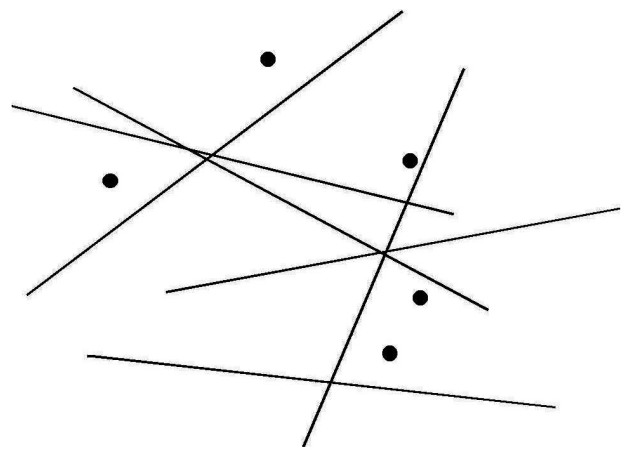


図 4. John Cage, variations II [11]

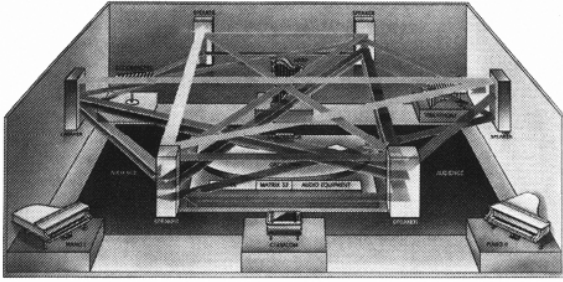


図 5. Pierre Boulez, the diagram of the sound projection in *Répons* [13]

その一方で、P. ブーレーズは「レポン」(1981-1984) [12,13] などの作品において、デジタル信号処理を用いるとともに、表現者や鑑賞者の現実的な空間配置をも記述している。“サウンドオブジェクト”が還元的聴取によって音それ自体を抽出したとすれば、コンピュータを用いた電子音響ではオブジェクトとしてのサウンドを微視的な視点から解析・生成し、テクスチャを形成することを可能にする。以降、音響を解析形成するプログラミングや音響空間の設計図などが、聴覚芸術における記譜の基層を担うことになる。

サウンド・オブジェクトのテクスチャが高度に複雑化するようになると、「聴こえるもの」を「見えるもの」にする記譜の概念は、「聴こえないもの」を「見えるもの」にするビジュアルプログラミングや空間配置という概念に代替されていく。音楽におけるサウンドは、聴覚的知覚の表象である時間芸術のオブジェクトから、視覚的知覚の表象である空間芸術のオブジェクトへと変容することで、視覚的なアートとして認識、解釈、表現される傾向が前面化し、聴覚的な信号を視覚的な信号へと変換する素材となる。

3. メディアの多様化

次に、20世紀の美術の文脈において“メディア(伝達媒体)”がどのように多様化していったのかについて、指標となる出来事を参照しながら検討したい。概観すると、美術としてタブローに図像などを用いて描かれていた作品は、音響的な変換を経て、風景となり、空間的な表象というよりむしろ、時間の遷移や図像に関する指示言語として記述されるようになる。つまり、“メディア”はサウンドを絵画的な素材としてだけでなく、音響学的な媒体として用いることで、オブジェクトとして表現するようになったといえる。

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendulum motion. Each microphone cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a scowling, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully form up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers.

Alan Reich 2/68

図 6. Steve Reich, *PENDULUM MUSIC* [14]

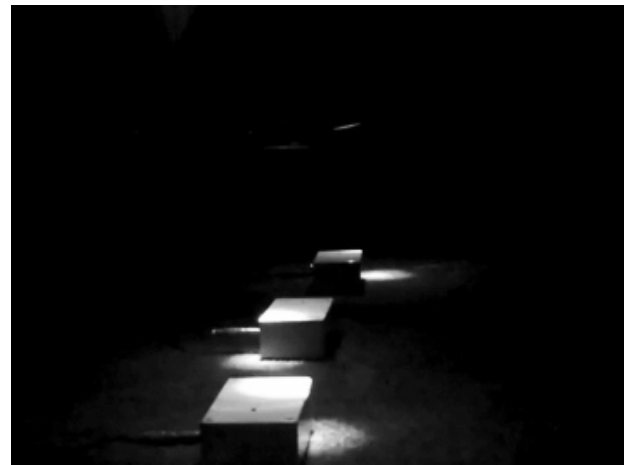


図 7. Steve Reich, *PENDULUM MUSIC* [15]

画期的な出来事として、S. ライヒによる「振子の音楽」(1968年) [14,15] では、振子の配置、演奏のプロセス、演奏者(パフォーマー)の動作などが文章によって示されている。コンサートホールのほかにも、さまざまな空間において演奏されており、サウンド・インスタレーション(音の空間構成)として解釈できる。また、M. ニューハウスによる「タイムズ・スクエア」(1977-) [16] では、タイムズ・スクエア駅の環境音が持続音として処理・発信され、サウンド・インスタレーションのパブリック・アートとして機能している。

N.J. バイクによる「音楽の展覧会-エレクトロニック・テレビジョン」(1963年) [17] においては、プリペアド・ピアノ、機械音装置、レコード、テープのインスタレーションとともに、映像(イメージ)と音声(サウンド)を記録するビデオ・テープを用いたビデオ・アートの展示が行われる。また、J.L. ゴダールによる「ジェーンへの手紙」(1972年) [18] などでは、サウンドとイメージの差異と平衡性を意識した独自の制作法を展開する。視聴覚的な文化史への記号的な解釈のもと、サウ



図 8. Nam June Paik, *Exposition of Music — Electronic Television* [17]



図 9. Susan Philipsz, *Lowlands* [25]

ンドとイメージは等価に処理される。

その他にも、D. ローゼンブームによる「脳波の音楽」(1976年)[19]では人間の生体信号が変調され、J. ジョーンズによる「太陽の音楽」(1983年)など[20]では太陽光エネルギーから変換された電圧を用いた自動演奏作品が制作され、B. フォンタナによる「サウンドブリッジケルン(サンフランシスコケルンの18の音源およびサンフランシスコの18の音源による1987年5月31日における衛星ライブ)」(1987年)など[21]では遠隔地の環境音を各地でライブ放送する「サウンド・スカルプチャー(音響彫刻)」の試みがなされていく。

サウンドを伝達する空間や様式がマクロ(環境)/ミクロ(身体)の水準で多様化すると、「見えるもの」を「聴こえるもの」に変換するメディアの多様化は、「見えないもの」を「聴こえるもの」にするサウンド・インスタレーションという概念を多様化していく。美術におけるサウンドは、視覚的知覚の表象である空間芸術のオブジェクトから、聴覚的知覚の表象である時間芸術のオブジェクトへと変容することで、聴覚的なアートとして認識、解釈、表現される傾向が前面化し、視覚的な信号を聴覚的な信号へと変換する素材となる。

4. 視聴覚の可塑性

このようにみると、現在、21世紀に入ったアートの歴史において、「視聴覚の可塑性」ともいえる視聴覚的感覚の特性を指摘できる。アーティストの独自のコンセプト(概念)にもとづいたプログラミングやインスタレーションが「見えないもの」、「聴こえないもの」という表象不可能なものをめぐって制作されることで、従来は異他的であった視覚/聴覚のメディアが相互作用し、制作者・鑑賞者の脳内の視聴覚的な信号や記号の処理様式(器質的にはシナプスの可塑的なネットワーク)を変

容させる状況になりつつあるといえる。

「見えないもの」、「聴こえないもの」は、「語りえないもの」という、言語的、あるいは概念的な記述不可能性とも類似する相関主義的な問題系においては、アーティストのコンセプトが提示する詩的な世界として想像/創造されることで、社会的な意味でのアートとしての機能を果たすことになる。そして、サウンドを用いたアートは、「……とは何か」という哲学的な問いを表象不可能なものそれ自体として表現することで、「アートとは何か」というアートの意味論をめぐる再帰的なコミュニケーション[22]のなかで固有の役割を担う。

サウンドをオブジェクトとして用いたアートが“サウンドアート”という狭義のサブジャンルとしてではなく、アートの文脈で総体的に理解されるには、人文科学的な視点から評価するための哲学的概念が必要となる。哲学者のドゥルーズ=ガタリが存在論的な差異を内包する持続的な反復として創造した「リトルネロ」[23]の概念やIrcamの所長を務めたB. スティグレルが視聴覚的な時間的対象の記憶/技術論的な分析枠組みとして提出する「エピフィロジュネーズ(後成系統発生)」[24]の概念などは依然として有効だろう。

近年、コンテンポラリーアートの領域でもサウンドインスタレーションが注目を集め、S. フィリップスは展示空間に民謡の音声、スピーカー、ベンチを配した「ローランズ」[25]でターナー賞(2010年)を、またH. ミルザは電子音と立体作品を組み合わせた「スクエア・トライアングル・サインを見た」[26]でヴェニス・ビエンナーレの銀獅子賞(2011年)をそれぞれ受賞している。展示空間でサウンドを「見せる」ことが、コンテンポラリー・アートのセオリーのなかで評価する素地が用意されつつあるといえるだろう。

コンテンポラリー・アートのなかで評価される作品では、サウンドをインスタレーションとして配置したり、

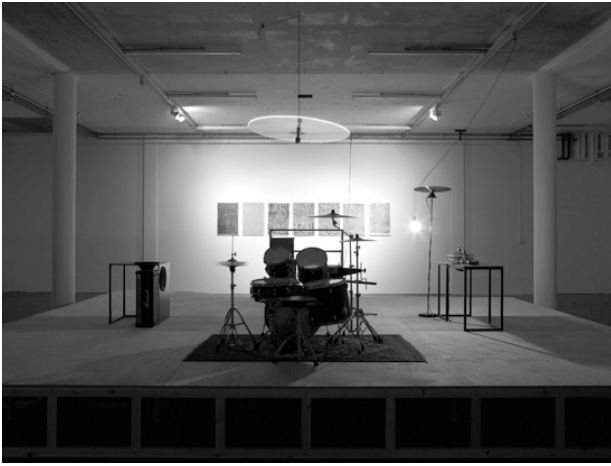


図 10. Haroon Mirza, *I Saw Square Triangle Sine work title* [26]

サウンドと造形作品を対置させて展示することで、「見えないもの」や「聴こえないもの」の間で鑑賞者の思考をめぐらせることが重要なのだろう。「ローランズ」における16世紀のスコットランドの歌や、「スクエア・トライアングル・サインを見た」における電子音の持続は、時間的または空間的な制約を超えた独自の空間構成や持続的な反復を通して、過去や現在の文化史の再解釈を鑑賞者に促すものなのかもしれない。

5. “覚的音響”としてのサウンド・オブジェクト

サウンドとオブジェクトの関係性をみると、デジタル信号処理などの科学技術の進展とグローバリゼーションによる文化的な多様性の増大とともに、「見えないもの」や「聴こえないもの」といった表象不可能なものを「見えるもの」や「聴こえるもの」として可視化する動きが加速しているように思われる。世界各地の文化的記憶が混融するなか、混沌とした文化的多様性を生きるクレオール（混種）としてのアーティストはオリジナルを欠いたミュラクル（模倣）のインスタレーションを通して、現在の状況に問題提起を行うかのようだ。

今日の多様なかつ流動的な、クレオール化した文化状況を指す「オルターモダン」というN.グリオーが表現した概念[27]は、サウンドをめぐる文化史的な混融、不可視なものをめぐる視覚/聴覚の可塑性、そして記譜の拡張とメディアの多様化といった傾向の背景を説明するだろう。サウンドは視覚的の可塑性を基盤とした“視覚的音響（ビジュアル・アコースティック）”としてのオブジェクトとなり、プログラミングの水準で記述され、多様なメディアのインスタレーションとして、認識、解釈、表現される。

サウンドをオブジェクトとする音楽が中世西洋において、世界、人間、楽器にかかわる認識、解釈、表現の様



図 11. Tate Triennial [27]

式として定義されていたことを考えると、現在、サウンド・アートは観察系、視聴覚的感覚、音響にかかわる認識、解釈、表現の様式として再解釈することができるかもしれない。そして、視聴覚的音響を基点に、哲学、社会学、カルチュラル・スタディーズ、メディアロジーなどの視点とともにアートを評価することが、今、求められている批評であり、来るべきアート・ヒストリーへの史料となるのではないだろうか。

ところで、日本というシルクロードの終着点となる場所は、アート・ヒストリーに大きな影響を与えられる文脈であると考えられる。湯浅譲二や一柳慧などのオリエンタリズムの超克、藤本由紀夫、坂本龍一、岩井俊雄などのインター・メディアへの視線、池田亮司や渋谷慶一郎などのコンテンポラリー・アートへの接近は、さらなる議論が待たれる。また、河合政之、松井茂、渡辺望、あるいは藤倉大、青木涼子、桑原ゆうなどの活動も、視覚的音響の水準から、既存の文脈を超えて議論される余地が十分にあるように思う。

最後に、先端芸術音楽創作学会におけるコンピュータ音楽に関する研究や発表の蓄積は、サウンド・オブジェクトの「視覚的音響」としての特徴を評価する際に重要な視点を提供するように思われる。サウンド・オブジェクトの生成過程を観察系の設定や視聴覚的感覚、そしてプログラミング手法の水準から判断することで、作品に固有の音響および方法論に基礎づけられた哲学的問題が共有されることになるだろう。サウンド・オブジェクトの可能性を探求するうえでも、小坂直敏による「個展」シリーズは今後の展開が期待される。

6. 参考文献

- [1] 今道友信（編）「精神と音楽の交響—西洋音楽美学の流れ」、音楽之友社、1997年。
- [2] ニクラス・ルーマン「社会の芸術」、法政大学出版

- 局, 2004年, 295-300頁
- [3] フランソワ・ルシュール (編), 笠羽映子 (訳) 「ドビュッシー書簡集」, 音楽之友社, 1999年.
- [4] Luigi Russolo, <The Art of Noise>, 1913. <http://www.thereminvox.com/article/articleview/117/1/31/>
- [5] Marcel Duchamp, <A bruit secret>, 1916. <http://lecahiernumerique.blogspot.jp/2012/12/a-bruit-secret-une-uvre-de-marcel.html>
- [6] Pierre Schaeffer, <Traité des objets musicaux>, Seuil, 2002.
- [7] ピエール・ブーレーズ (著), 笠羽映子 (訳), 「標柱音楽思考の道しるべ」, 青土社, 2002年.
- [8] Pierre Schaeffer, 5 Etudes De bruits - Etude Aux Objets, FranCis Dreyfus Music, 2010.
- [9] Pierre Schaeffer, <Etude aux Chemins de Fer>, 1948. <http://www.youtube.com/watch?v=N9pOq8u6-bA>
- [10] John Cage, <“4’33”>, 1952.
- [11] John Cage, <Variations II>, 1961.
- [12] Pierre Boulez, <Répons / Dialogue de l’Ombre Double> (liner note), Deutsche Grammophon.
- [13] Pierre Boulez, <Répons> 1981-1984. <http://www.youtube.com/watch?v=nfSfYiGsZMU>
- [14] Steve Reich, <PENDULUM MUSIC>, 1968. in <Writings on Music, 1965-2000>, Oxford University Press, 2004. <http://www.youtube.com/watch?v=6uTueIsM90Q>
- [15] Steve Reich, <PENDULUM MUSIC>, 1968. <http://www.youtube.com/watch?v=4kni1QmGgvs>
- [16] Max Neuhaus, <Times Square>, 1977-. <http://www.youtube.com/watch?v=gahUMGmKzIA>
- [17] Nam June Paik, Exposition of Music — Electronic Television, 1963. <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/4/>
- [18] Jean-Luc Godard, <Letter To Jane>, 1972. <http://vimeo.com/42027831>
- [19] David Rosenboom, <Brainwave Music: >, 1975. http://www.youtube.com/watch?v=fvt_MKBhSN
- [20] Joe Jones, <Solar Music Hot House>, 1988. <http://vimeo.com/7695193>
- [21] Bill Fontana, <Soundbridge Köln - San Francisco>, 1987. <http://www.youtube.com/watch?v=5ulTp2VUyj8>
- [22] ルーマン, 前掲書: 475-496頁.
- [23] ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ (著), 財津理 (訳), 「哲学とは何か」, 河出書房新社, 2012年.
- [24] ベルナル・ステイグレル (著), 石田英敬, 西兼志 (訳), 「技術と時間 I エピメテウスの過失」, 法政大学出版局, 2009年.
- [25] Susan Philipsz, <Lowland>, 2010. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/turner-prize/8041058/Turner-Prize-overshadowed-by-Tate-Britain-row.html>
- [26] Haroon Mirza, I Saw Square Triangle Sine, 2011. <http://uk.phaidon.com/agenda/art/events/2012/january/21/haroon-mirza-takes-centre-stage/>
- [27] Nicolas Bourriaud, Tate Triennial 2009, 2009. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>

(URL アクセス確認 2013/12/05)

7. 著者プロフィール

F. アツミ (F. ATSUMI)

クリエイション・ユニット「アート・フィル」所属。“アート発のカルチャー誌”としてブックレット「Repli (ルプリ)」の発行を中心に活動。アート、哲学、社会の視点から、多様なコミュニケーション一般のあり方を探求している。

A member of a creation unit “Art-Phil”, mainly publishing a booklet “Repli,” a cultural magazine of art. In regard to art, philosophy, and society, multiple modes of communication in general will be investigated.

E-mail info.artphil@gmail.com

URL <http://www.art-phil.com>