

研究報告

逸話と逸脱の音楽

—リュック・フェラーリ《ほとんど何もない第一番》分析を通じて—

**THE MUSIC OF ANECDOTE AND DEVIATION:  
ANALYSIS OF “PRESQUE RIEN NO.1” BY LUC FERRARI**

佐藤 亜矢子

Ayako SATO

東京藝術大学

Graduate School of Music, Tokyo University of the Arts

概要

作曲家リュック・フェラーリの代名詞とも言える「逸話的音楽」。その特色が極端な形で現れた作品《ほとんど何もない第一番、あるいは海岸の夜明け Presque rien no.1 ou Le lever du jour au bord de la mer》(1967-70)を、当時の電子音響音楽における逸脱の一側面と捉えて楽曲分析を行う。この作品に楽譜は無く、メディアに固定された音楽である為、分析にあたっては彼の残した手書きのスケッチに基づくこととなる。環境音の録音から構成されたこの逸話的音楽作品において作曲家の仕事はどこにあるのか、そしてそれはどのような逸脱なのか。創作の経緯をも追いながら考察する。

Luc Ferrari's "Presque rien no.1 ou Le lever du jour au bord de la mer" (1967-70) expresses strongly the features of his musique anecdotique. Simultaneously this piece is one side of Ferrari's "deviant" activities in electroacoustic music. By analyzing this work which consists of recording of environmental sounds, I investigated his composition and the nature of his deviation in the piece. Since this fixed media piece does not have a musical score, analysis was conducted based on his handwriting notes.

1. はじめに

本稿は、筆者による東京藝術大学大学院平成 25 年度修士論文「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—」第三章「分析」に基づいて、改めて構成したものである。修士論文では、1960 年代フランスの電子音響音楽において主流であった抽象的な音響オブジェに基づくミュージック・コンクレートから「逸脱」した事例として、リュック・フェラーリ Luc Ferrari (1929-2005) の《ほとんど何もない第一番》を取り上げ、ピエール・シェフェール Pierre

Schaeffer (1910-95) の音響オブジェ論や当時の文化的背景などを参照しながら創作の経緯や意図を追った。また、関係者へのインタビューやスケッチを元にした楽曲分析を実施し、これまで哲学的あるいは歴史的な観点から論じられるケースが多かったフェラーリの活動を、純粹に音楽作品と捉えてアプローチを試みた。それらの結果から確認できたことを本稿においてまとめる。

2. 作品について

1967 年 (1968 年説もある) の夏、友人に招かれヴァカンスに訪れた旧ユーゴスラビアのコルチュラ島にあるヴェラ・ルカという町で、フェラーリの手で数日かけて録音された漁港の夜明けの環境音がこの作品の素材であり、それらをまるで何の編集・加工も施されていない 20 分間のサウンドスケープのように提示したのが電子音響音楽《ほとんど何もない第一番》である。録音された具体音とその音源の持つ意味や背景もまるごと含んだ音響素材として作品に取り入れる逸話的音楽 *musique anecdotique* の代表作であり、ソースの見える音から構成された音楽は聴衆に暗示的な物語らしきものを喚起させる。音響特性のみに依存した抽象的な音響として具体音を作曲に用いたシェフェールら主流と相反する立場にあり、GRM を追い出されたフェラーリの「逸脱」が具現化した結果であった。逸脱 *déviance* は、フェラーリ自身が自らの活動や概念を述べる際にしばしば用いていた言葉である。

3. 分析

3.1. 背景と方法

この作品については先行研究でも詳細な楽曲分析例がなく、逸話的音楽という概念の見解や歴史的・社会的背

景から考察されたり、写真や複製技術についての議論を引き合いに出したりということが多かった。環境音のみで構成された楽譜のないフィックスド・メディア作品である為、分析の拠り所にするものがなかったとも言える。そこでフェラーリ夫人であるブリュンヒルド・フェラーリ氏に尋ねた所、作品の土台となるスケッチの存在が明らかになり、これまで公開することなく保管し続けてきた手書きスケッチをスキャンして PDF データにした 12 ページ分のファイルを、提供して頂くことが出来た。この研究は夫人の協力がなければ実現し得なかった。改めて感謝を示したい。

電子音響音楽の分析については様々な視点からの試みが為されているが、それぞれの方法論の調査については今後の課題としたい。今回は、まずスケッチ 12 枚それぞれに何が書かれていて何の為のページなのかを考察した後、3 つに分割されているシーケンスごとに音楽の構成や使われている音響について検討を行った。そこではスケッチから一旦離れ、聴取上の構成表を作成した。そうして構成を確認した後で最終スケッチと照らし合わせ、フェラーリのスケッチ作成時における意図と擦り合わせていった。

### 3.2. スケッチ

フェラーリは作曲前にスケッチを作ることが往々であったという。他人が解読する必要性を前提とした楽譜と異なり、アイデアの一端をメモした覚え書きであるスケッチは崩し書きが目立ち、判読を断念した箇所も多い。この 12 ページだけが本作のスケッチの全てではないという見込みも仮定し、また当然それらは大筋の草案に過ぎないという前提があり、楽譜を分析するのと同様に記述された全てを鵜呑みにしてしまうことは作品理解の上で誤解に通じる。とはいえこれらから読み取れる情報が非常に多くあり、新たな理解や発見に繋がった。紙面に限りがあるので、ここでは表紙のように見える 1 ページのみについて、解読できることや浮かび上がる問題についてまとめる。用紙の中央に《Presque Rien No.1》と作品名が書かれ、下部に録音の日時と場所「1968 年 7 月 ヴェラ・ルカ juillet 1968 Vela Luka」、その下に製作の日時と場所「ハノーファー 1970 年 1 月 28 日～2 月 3 日 Hannover 28 janvier - 3 février 1970」が書かれた 1 枚である。

(1) 製作期間が記されていることから、この表紙のようなものは楽曲の完成後に作成されたと思われる。要するに、備忘録としての役割を終えた時点で破棄してしまうことも出来た何枚ものスケッチを、大切に表紙を付けて保管しておく意図があったということだろう。彼にとってスケッチは楽譜同等の存在であったと考えられる。

(2) 彼は《ほとんど何もない第一番》を作曲した時点では《第二番》以降を続けるつもりはなかったと夫人から聞いていたが、この用紙の中央にははっきりと《Presque Rien No.1》と書いている。継続の意向がないならば《No.1》は必要ない筈だ。実のところは彼が第一番を完成させた時点で手応えや可能性を確信し、その概念を継続させていきたいという潜在意識が生まれていたと推測したい。一つの概念に拘り続けることを好まない彼は、直ちに続編に着手すべき必然性を見出せず、ひとまずは胸の内にしまって時宜を得た頃に再びそのアイデアで仕事をしようと考えたのではないか。《第二番》が作曲された翌年の 1978 年「自伝 No.10」において彼は「第一番というのは用心であって未来のことは解らないから」[1]と述べている。当時彼は第二番があまりにも個人的すぎるため発表する意義を見出せず、2 年間公にせずいた。その最中にしたためた自伝において、「第一番」は用心で付けておいたと言っていることから、これは単純な憶測ではない。

(3) ヴェラ・ルカでの録音を 1968 年と記載しているが、彼自身 1967 年という異なる証言も残しており、夫人からも二通りの回答を得た。また作曲年は公式に 1967 - 70 年とされているが、本人の言葉で 68 年と話している記録もある。1968 年というと 5 月革命が勃発した年であり、この間彼が街中へマイクロフォンとポータブル・テープレコーダーを持ち出してその様子を録音していたという証言 [2] からも、社会に対する関心の高かった彼がこの事件から何らかの影響を被っていることは間違いない。日常／社会における循環への興味と重ねて行ったヴェラ・ルカでの録音が、1968 年 5 月の前なのか後なのか。それによって作品の解釈の仕方が異なってくるが、あえて彼は複数の証言を残すことで我々を困惑させ、作品の纏う逸話性へと興味を惹かせる策略を企てたのではないかとさえ妄想させられる。

(4) 最下部は、ハノーファーにあるドイツ・グラモフォンのスタジオでの製作期間であろう（初版の LP レコードはグラモフォンのアヴァンギャルドシリーズから発売されている）。僅か 1 週間でスタジオでの編集作業を終えたことが分かる。

### 3.3. 創作過程

いかなる過程を経て作品が出来上がったのか、12 ページのスケッチから推察する。

(1) ヴェラ・ルカで 8 本のリールに環境音を収録。この時点では《ほとんど何もない第一番》作曲意図は無かったとされる。(2) それぞれのリールの収録内容をスケッチに記述。蝉、船、海岸の背景音等といった音響情報が記載されている。いずれ何らかの形で作品に用いるつもりで整理したと思われる。(3) ここから明確に作曲

の意志を認識できる。収録した8本にあるどのような音響素材をどの程度抜粋するかをスケッチに整理し、4本のテープに編集。(4) 4本のテープを2つのレイヤーに構成。大枠の全体像を記したのから、詳細に時間枠を定めたものまで、構成のベースとなる複数のスケッチが存在する。(5) スタジオで最終スケッチに基づいて20分余の音楽作品を完成させる。

以上のような段階を経て、作品が完成したと考えられる。スタジオで1970年に実施した作業は最終的な編集にすぎず、それ以前に長い年月をかけて長時間録音された大量の記録を全て聞き、整理し、一つ一つにどのような音が録音されているか詳細にメモに残した。そして作品の全体像を検討し、どういった構成を組み立てるかをあらかじめ熟考した上で、どのリールに収録されているどの種類の音に、いかなる役割を持たせ、どの程度の長さ、どのような音量で用いるか計画、いくつものスケッチにその痕跡が残るが、彼はそうして「作曲」をした。自宅にも最低限の機材を備えていた彼は、恐らく4本のテープへの編集作業まで済ませていた筈だ。グラモフォンのスタジオで行ったのは「作曲」された楽譜を可聴化する「演奏」のような作業だったと言えないだろうか。しかし決してシェフェールらのように具体音を音符と見立てたに過ぎない従来の「作曲」を行ってはいない。

### 3.4. 楽曲構成

20分余が途切れなく一続きになった楽曲だが、CDでは6分50秒、9分21秒、4分32秒の3つのシーケンスに分割されて収録されている。この分割はスケッチにおいて設定されていた時間の区切りであり、本作が2つの層を持つ3部構成の作品であると言える。それぞれのシーケンス内の分析に関しては紙面が許されないので割愛するが、全体を俯瞰すると、内容としては音楽的要素がほとんど何もないのだが、時間軸の構成としては非常に音楽的とも受け取れる。その点に限っては「逸脱」どころか全く奇を衒ってはいない。シーケンス1で提示された幾つもの音響が、シーケンス2で層を成し展開していき、鍵となる蟬の鳴き声と女性歌唱がここで投入される。そしてシーケンス3は、どこか無時間的でいつ訪れるのか分からない結末に向かう長いコーダとなる。結尾、蟬の鳴き声のカットアウト—初版LPではフェイドアウト—の後に訪れる突然の沈黙。強烈な音響による束縛からの解放とも言えるが、突然支柱を失い我々は無の空間に放り投げられる。それは完全なる「rien 無」ではなくやはり「presque rien」なのである。

それは「演劇的」とも言えるかもしれない。映画製作等を行う彼のアクティビティからすると納得がいく。朝を迎え人々が活動し出す漁港の様子をドキュメンタリー

のように描いているが、前の場面で伏線を張っていたものが後から正体を現すように登場したり、15分間以上環境音だけが続いた後に突如歌唱という音楽的刺激が飛び込んできたりする。それらは恣意的に見えるが、多くはコントロールされた結果である。音響的に実際にコントロールできないものも当然あるだろうけれども、少なくともそれを「選択」することは彼の強い意志である。生活音や鶏の声の反復は、作為的のようにも無作為のようにも聞き取れる。それによって具体的な物語を語るでもなく、しかし「現実」に近い何かを語っている。一方で、音響自体に対しては多く手を入れてはおらず、不自然な残響や反響や変調がない。だからこそ我々は架空の「現実」から離れずに居られるのである。スナップ写真を撮るようにカメラの代わりにマイクを向けて切り取った日常の風景、社会の中の循環や出来事の発見、そしてそれは彼の手によって虚構の現実であるかのような逸話的時間へと変容される。

## 4. 結び

今回スケッチに残された彼の文字の全てを判読することは叶わなかったが、それらを辿っていくことで創作過程が解明され、「何もない」という言葉の裏にある多くの緻密な作業の痕跡が浮き彫りになってきた。《ほとんど何もない第一番》は何もないどころか作曲家によって細かく編集された結果である、とこの作品が語られる際に人はしばしば述べてきたが、それらの証言は原拠に欠けていた。今回、作曲家自筆のスケッチという確固たる証拠を精察することで、「何もない」の裏にある彼の多くの仕事をより具体的に確認することが出来た。するとこれが、作曲家の立場をどのように開示するかということに対する逸脱的態度にも見えてくる。シェフェールの音響オブジェのイデオロギーからの逸脱という時代と地域を限定した意味を超える二つ目の逸脱ではないだろうか。スケッチに見られた音響への慎重な態度、秒単位の緻密な計画からは、創造者としての強い主張が感じられる。そこで一般的な作曲家であれば音楽の中に彼の仕事の痕跡を明確に残すが、フェラーリはその介入を隠してしまう。聴衆はそこに聞かれる生き生きとした環境音の繰り広げる時間軸に何かしらの逸話性を見出しながらもその奔放さに戸惑いすら覚えるが、実はそれが彼の意図したところであり、逸話の受け取り方は聴衆の自由であって作曲家の想定とは異なる個々の筋を作り上げていくものだという。そうして彼は幾つもの逸話的音楽を展開していくが、今回はその一例を取り上げたに過ぎず、彼の逸脱や逸話的音楽を十分に言及できたとは言えない(また本稿では分析結果にフォーカスした為、本研究の内容の多くを割愛せざるを得なかった)。今後《ほとんど何もない第二番》以降や彼の他作品についても調査を

進め、社会的・技術的背景や他作曲家・芸術との相関関係なども射程に入れつつ探求していきたい。

## 5. 参考文献

- [1] 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』(Jacqueline Caux. Presque rien avec Luc Ferrari. Nice, 2002) 椎名亮輔訳、東京：現代思潮新社、224-225 頁、2006 年
- [2] Eric Drott, “The Politics of Presque Rien,” In Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties chapter 7, Oxford Univ Pr, pp.147, 2009.

## 6. 著者プロフィール

### 佐藤 亜矢子 (Ayako SATO)

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽音響創造修士課程に在籍。主に電子音響音楽の作曲を行う。FUTURA、NYCEMF、SMC、ICMC、ISSTC、ISMIR 等の音楽祭や国際会議で作品を発表。CCMC 2012 佳作、WOCMAT 2012 International Electroacoustic Music Young Composers Awards 第三位 (台湾)、Destellos Competition 2013 佳作 (Argentina)、Prix PRESQUE RIEN 2013 第三位 (France)、WOCMAT 2013 International Taiwan Electroacoustic Music Composition Award 佳作 (台湾) 受賞。日本電子音楽協会、先端芸術音楽創作学会会員。