

研究報告

リュック・フェラーリの《逸話的なものたち》における逸話の構造
STRUCTURES OF ANECDOTE
IN LUC FERRARI'S "LES ANECDOTIQUES"

渡邊 愛

Ai WATANABE

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
 Tokyo University of the Arts

概要

リュック・フェラーリ Luc Ferrari(1929-2005)の晩年のヘルシュピール作品《逸話的なものたち *Les Anecdotes*》(2001-2002)を題材に、フェラーリの提唱した「逸話的音楽 *musique anecdotique*」の特徴を指摘する。逸話的音楽は、ミュージック・コンクレートにおいて素材の表意性を積極的に汲み取る態度—言わば物語的聴取—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。本発表では、逸話的音楽の定義をミュージック・コンクレートの概念に照らしながら確認し、フェラーリを逸話的音楽へと導いた数々の経験—特に70年代以降のヘルシュピールの経験—に触れたうえで、《逸話的なものたち》にみられる音楽的な語りの技法について、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を要点に考察する。

This case study of Luc Ferrari's later work "musique anecdotique" examines his hörspiel piece *Les Anecdotes* (2001-2002). *Musique anecdotique* is a style of music which is realized as a musical narrative in the genre of *Musique Concrète* focusing on narrative hearing. Its format expands the possibilities of acoustic narration using speech. I point out the features of the *musique anecdotique* that he proposed.

1. 逸話的音楽の定義

1.1. ミュジック・コンクレートと逸話的音楽

筆者は過去数年間にわたり「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」と題した研究を行っ

ている。研究には逸話的音楽の定義の問い直しも含まれる。ミュージック・コンクレートの黎明期である1950年代にピエール・シェフェール Pierre Schaeffer(1910-1995)の誘いでスタジオ内での録音による作曲をはじめたフェラーリは、60年代のはじめになると自然環境や社会の様相をマイクで採取し、音素材の意味や内容を露わにした作品を創作する。そしてそのような作品のスタイルを逸話的音楽と呼び、シェフェールの推進していた抽象化された音響オブジェによるミュージック・コンクレートとの差別化を図った。

ミュージック・コンクレートと逸話的音楽にはどのような違いがあるのか。そしてそもそもその二者は対立しているのだろうか。結論からいえば、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。シェフェールの推進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の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。逸話的音楽とミュージック・コンクレートは相反せず、ミュージック・コンクレートの懐は素材に対する多様な態度を包み込む。

素材の意味を取る聴き方は物語的聴取と呼ぶことができる。ここから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。

1.2. 背景

フェラーリが逸話的音楽というスタイルに辿り着くにあたってはいくつかの背景がある。まず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といえるだろう。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。

また、ヘルシュピールの逸話的音楽への影響も見逃すことはできない。ヘルシュピールは一般的にはラジオドラマやオーディ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年代の新しい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フェラーリは独自の音楽的物語運用や制作プロセスを培った。

以上を踏まえると、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、ということが出来る。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、入れ子構造のクリプト、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。これが筆者の研究における逸話的音楽についての理論的枠組みである。

2. 《逸話的なものたち》について

2.1. 作品概要

《逸話的なものたち *Les Anecdotes*》はベルリン・ドイツ・ラジオ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 7 *Exploitation des Concepts n°7*〉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。《逸話的なものたち》は声(テキスト)、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(テキスト)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[1]。いっぽう声(テキスト)の一部は少女たちにインタビューを行ったときの録音で『『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』[2]。幻の作品「女言葉」の詳細は不明だが¹、これが録音当時想定されていたコンテキ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。

《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。

2.2. 制作プロセス

フェラーリは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。収集した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た。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た。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った。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》として完成した。

2.3. Pro Tools による編集

晩年のフェラーリは編集作業をDAW(デジタル・オーディオ・ワークステーション)を代表するシステムのひとつであるPro Toolsで行っていた。フェラーリが自身の個人スタジオ、アトリエ・ポストピ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

¹ 「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。

れる。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) [3] によって行われ、ProTools 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。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」に相当する。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。《逸話的なものたち》では 653 種類のリージョンが用意され、その中から取捨選択されて作品に採用される。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。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にも優位性がある。「記録媒体に束縛されない」[4] 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。

3. 逸話的音楽としての特徴

筆者は《逸話的なものたち》の構造をみるにあたり、この制作段階における Pro Tools のセッションデータを草稿とともに用いた。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・ポストピ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・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る。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ルシュペ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りたい。

3.1. 反復の用法

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ミックに配置する方法
- 3) 録音された現実的な音 (環境音) の中に既にリズムの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 (音高を伴う)

まず 1) の「変調によるリズム生成」は、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、例えばある音にディレイをかけると、フレーズが反復して聴こえるため個人的なリズム要素となり得る。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。このように環境音をリズムミックに変質させたリージョンは幾重にも重ねられてより複雑なリズムを生み出す。

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) の方法を採用す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、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た例もある。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。

3) の用例は、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。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、録音された時間から移行し、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音高を伴って与えられる。電子音パートは 15 曲のシークエ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 8 曲と第 9 曲の間、第 12 曲と第 13 曲の間、第 14 曲と第 15 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。和音のうねりの繰り返しは環境音やテ

ク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。

3.2. 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が残されている。ここから実際に作品にテキストを抽出する。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、モノログ的なテキストとなつている。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。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第1曲でのフレーズ“*Weißt du von was sie spricht? Was sie fühlt? Ich weiß nicht.*”が第3曲でも再現され、また第11曲のフレーズ“*Möchte wie von Blitz getroffen werden.*”が第14曲でも再現される。フランス語では第2曲のフレーズ“*J'ai vu tout ça, oui, c'est moi, moi j'ai vu tout ça.*”が第14曲で再現される。また、第4曲のフランス語のフレーズ“*Et puis... ouvrir les chemins pour aller... c'est tout en même*

temps”と第7曲のフランス語のフレーズ“*Et puis... et après une profondeur qu'on ne voit pas donc c'est difficile avec crier.*”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、第8曲・第10曲・第13曲の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、曲の中の環境音素材から抽出されたものである。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。

4. 結論と今後の課題

逸話的音楽すなわち音楽的な語りの特徴として《逸話的なものたち》が示すものには、数ヶ国語を重ね合わせる言語の活用や反復による素材（＝言表）の拡散した「語り」、時間と場所の多重性などが挙げられる。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ー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。

本研究では Pro Tools のセッションデータという一次資料を用いたが、DAW データを一次資料として分析した先行研究が少ないこともあり、やや研究方法が粗削りなまま進めた感がある。今後はエフェクトの詳細の解明なども含め調査をさらに洗練させ、前半で触れた理論的基礎づけと楽曲分析をより強く結びつけていきたい。また、ヘールシュピール周辺の探究も引き続きの課題となるだろう。

5. 参考文献

- [1] Ferrari, Luc. “Les Anecdotes partition”, not released, p. 1. (翻訳：椎名亮輔)
- [2] Ibid.
- [3] 森芳久、君塚雅憲、亀川徹『音響技術史』東京:東京芸術大学出版会、2011年、148頁
- [4] 同前

6. 著者プロフィール

渡邊 愛 (Ai WATANABE)

作曲家。フィールドレコーディングを含む電子音響音楽を中心に、器楽・アコースティック・映画・映像・インスタレーション・ダンス等と多岐にわたり活動する。東京音楽大学作曲専攻を卒業後渡仏、パリ国立地

方音楽院を経て（電子音響作曲科およびエクリチュール科／エクリチュールにおいて DEM 取得）、現在東京藝術大学大学院博士後期課程在籍。第一回東京音楽大学学長賞（日本）・TEM 主催 JAPAN2011 受賞（イタリア）・ピエール・シェフェール賞セミファイナリスト（フランス）、プレスク・リヤン賞 2015 入選（フランス）、国营ラジオでの放送（France Musique）、FAF（富士電子音響芸術祭）・FUTURA（フランス）・NIT（スペイン）等音楽祭での上演など国内外で評価を得る。近年の活動としては、CCMC でのアコースマティック演奏、アンサンブルズアジアでの大友良英氏らとのセッション、横浜みなとみらいホールからの委嘱によるサクソと電子音響の混合作品、松井茂氏の音声詩による音響作品など。JSEM 会員。JSSA 会員。日仏現代音楽協会会員。