

研究報告

リュック・フェラーリ作曲《少女たちとほとんど何もない》研究
A study on Luc Ferrari's "Presque Rien Avec Filles"

佐藤 亜矢子

Ayako SATO

東京藝術大学大学院音楽研究科

Graduate School of Music, Tokyo University of the Arts

概要

リュック・フェラーリ《ほとんど何もない》8作のうち、1989年作曲《少女たちとほとんど何もない》を取り上げる。過去作《ほとんど何もない第一番》、《第二番》同様に、フェラーリが滞在先で録音した現実音を主たる材料として作曲されたフィックスド・メディア作品である。《第二番》に引き続き、環境音に加えて人の話し声が音響素材として取り入れられているが、三つの言語で話す女性たちの声はスタジオで録音され、森の環境音とは切り離されたものである。また、フェラーリが用意したスケッチを確認すると、彼自身の作業のためのメモ以外に、ダンスとスライドと照明を伴う上演のための指示書が含まれていた。本来は音楽単体として作曲された作品であり、この上演形態はこれまでに二度しか実践されていない。音楽のみで解釈を試みた実践と比較すると、様々なズレ、亀裂、矛盾が浮かび上がってくる。このような点からも《少女たちとほとんど何もない》は《第一番》、《第二番》と異なる性質を帯びているように思われるが、《ほとんど何もない》として共有するアイデンティティを明確に備えた逸話的音楽作品である。

1. はじめに

1989年、リュック・フェラーリ Luc Ferrari (1929-2005) は過去の3作（うち1作は音楽作品ではなくドキュメンタリー映画作品）に同名を冠していた《ほとんど何もない Presque Rien》の4作目を完成させた。それはフィックスド・メディアの電子音響音楽作品《少女たちとほとんど何もない Presque Rien Avec Filles》であり、フェラーリが1964年から始めた「逸話的音楽 *musique anecdotique*」と呼ばれる類のものの一つである。逸話的音楽とは、渡邊愛の言葉を借りれば「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という方向性から引き留まって、録音対象の持つ意味や文脈を顕わにする試み」（渡邊 2016）とされ、《ほと

んど何もない第一番あるいは海岸の夜明け Presque rien n°1 ou Le lever du jour au bord de la mer》(1967-70) はその先鋭的な例としてフェラーリを代表する楽曲である。《少女たち》は、その《第一番》ならびに《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) に続き、さらには《少女たち》後に作曲される《ほとんど何もない第四番「村への登坂」 Presque rien n°4. "La remontée du village"》(1990-98) と同様に、フェラーリが訪れた旅先で録音した現実音を主な材料として構築されており、逸話的音楽としてその音響素材の取り扱い方法、つまり音が存在したその背景を剥き出しにしたままの用いられ方において、しばしばピエール・シェフェールのミュージック・コンクレートにおける実践や理論からの逸脱として¹、あるいはサウンド・スケープの仲間として捉えられることも多い。しかしいずれの見解も、《少女たち》いわんや《ほとんど何もない》を説明するための言葉として、間違っではないにせよ的確なものではない。本稿では、まず筆者が今年度提出した博士論文でまとめた《ほとんど何もない》電子音響音楽4作の概念や核となるものについて簡単に述べた後、《少女たち》の特質として二つの着目すべき点を挙げ、《ほとんど何もない》電子音響音楽作品群における《少女たち》の立ち位置を確認する。

2. 《ほとんど何もない》の電子音響音楽

《ほとんど何もない》電子音響音楽フィックスド・メディア作品4作は、1960年代から90年代に創作された、それぞれが独立した個性的な作品である。ダニ

¹ シェフェール対フェラーリ（フェラーリのみならずアンリやブレーズもこの構図に当てはまるわけだが）という安易な二項対立が成立し得るのか。これについては渡邊も疑問を呈しているし、フェラーリの逸話的音楽がシェフェール率いる GRM で理解されなかったと考えられていることについてフランソワ・ペイルが否定している（Yterce et al. 2007）。勿論このペイルの発言は慎重に扱う必要があるが、稿を改めて考察したい題材の一つである。

エル・テルツジはそれぞれの豊かさ、個性、新しさを評価して、4作について述べた短い論考を締めている(Teruggi 2007)。いうまでもなく個々の作品独自の豊かさと相違は、それらが作曲された時代の社会的・技術的・音楽的背景や、フェラーリ自身の趣向や環境の変化、経験や知識の蓄積など、様々な要因によるものである。長い年月が《ほとんど何もない》を変容させていき、最終的にはミクスト作品《ほとんど何もないの後で Après Presque Rien》(2004)にて、その概念から解放され、より自由な表現へとたどり着くこととなった。《ほとんど何もない》の概念についてフェラーリは「時間と場所の統一」と説明する。ブリュンヒルド・フェラーリ夫人は筆者の聞き取りに対し「同一の場所、環境の観察、ほとんど何も起こらないこと」が《ほとんど何もない》に通底している、と補足する。フェラーリ自身が築いた《ほとんど何もない》の「概念」は、4作ごとに柔軟に姿形を変えながら、緩やかに受け継がれていった。彼は概念と呼んだものを弄ぶように、《ほとんど何もない》という言葉を利用していった。《ほとんど何もない》は「ミニマリズムの最初のアイディア」として始まった。フェラーリは「音楽の世界に音楽データを最小限導入すること、すなわち、音の高さとか強弱などの意味で、古典的な音響を否定すること」が彼のいうミニマリズムであると説明する。一方で、作曲行為は最小限どころかおおいに行われており、彼は「ほとんど何も」していないのではない。《ほとんど何もない》には作曲家の多くの介入がある。日常生活を観察し、彼が発見した出来事を音響として拾い集めて現実を再構成すること、その痕跡を見せないように精緻な手仕事で介入を覆い隠すことによって《第一番》が完成した。フェラーリは《第一番》を「現実的な出来事を伝える方法だった」とも述べる。それは「観察」からくるもので、それが《第二番》以降に受け渡されていった。4作いずれも、土地土地での現象や出会いや出来事を観察したフェラーリの経験が原点となっている。なお、日常の観察への興味とはジョン・ケージに由来するものであった。

4作の共通項をまとめると以下ようになる。

1. 環境音録音、テープ編集を経てメディアに固定された音楽として楽曲が形作られ、その過程には手書きのスケッチ(設計図)の存在がある、という創作の手法——ミュージック・コンクレートであるといえる
2. 題名に反して作曲家が多くの編集を行い、その痕跡を覆い隠すアイロニー
3. 日常や社会への関心に基づいて旅先での録音物を作品化するアイディア
4. シチュエーションが明確かつ固定的である
5. 三つのシーケンスから構成される
6. 逸話的音楽である

このような点を共有し、また相違の積み重ねによって電子音響音楽の《ほとんど何もない》が更新されていったこと、「時間と場所の統一」という概念、夫人が語る「同一の場所、環境の観察、ほとんど何も起こらないこと」を包括すれば、電子音響音楽《ほとんど何もない》の核にあるもの、そして4作が同名を名乗る根拠と所以は、「逸話」と「場所」に集約されると筆者は考える。この二つは独立したものではなく、結びついた状態で存在する。逸話性に富んだ旅や場所が各作品の背景にあり、それぞれの場所でのフェラーリの個人的な経験や記憶が、創作の契機となり、逸話の裏付けとして作用した。しかし、場所に焦点を定めた描写は避けている。4作は旅の経験や記憶そのものを語る作品ではない。作品名に具体的な地名を盛り込んだ《パリ—東京—パリ Paris-Tokyo-Paris》(2002)などとも異なる態度である。様々な場所で繰り返される日常の中で、人々の会話や自らの声を録音し、環境の音を拾い集め、その中から彼らの意思によって選択された音響を材料にし、モザイクや騙し絵を作るようにフェラーリは彼の音楽を描いていった。環境の音に対する眼差しはマリー・シェーファアのそれとは異なる。シェーファアが唱えたサウンド・スケープ論に対してフェラーリは否定的だった。かつてあった自然の音を覆い隠すような道路工事の音すら、フェラーリは美しいと感じていた。

3. 《少女たちとほとんど何もない》と言葉、INTIME

《少女たち》において、特筆すべき点として挙げられる一つ目は《第二番》から引き受け、《ほとんど何もない第四番》へと繋ぐものである。それは、歌声でも物語を解説するナレーションでもない「話す声」が楽曲を構成する音響的素材として用いられることである。本作後半部、題名が示唆する通りに女性たちの話す声が現れる。《第二番》では親密性の象徴としてフェラーリ夫妻の会話が現れた。本作では、夫妻が二言三言交わすささやかな言葉に加え、主たる要素として完全なる第三者「少女たち」の呟くような声が登場する。なお《第四番》では、夫妻がイタリアの古い村を散策しながら地域の住民と言葉を交わす様子が聞かれる。ところで、私的・内密・親密といった意味を持つフランス語の *intime* という言葉は「フェラーリの芸術の核心を表現している」とさえ椎名は指摘する(椎名 2016)。《第二番》に聞こえた夫妻のやりとりは、なるほど夜の散歩の最中の個人的な会話で、相手に届く程度の小さな囁きであった。《少女たち》では主に他者の言葉によってその *intime* 私的・親密な趣を体現することとなる。

ブリュンヒルド夫人への取材によれば、《少女たち》に現れる環境音はトスカーナで録音した音響だが、女性たちの声はその「場所」からは剥がされ、パリ近郊の

スタジオで録音されたという。彼女たちが密やかに発する言葉は、ドイツ語、イタリア語、フランス語の三つの言語により、短い単語やフレーズの一部として現れ、断片的に散りばめられる。イタリア語の声は、フランス人が彼女の母国語ではない言語を喋ることにより、小さな違和感と不自然さを湛えている。この僅かな歪みはフェラーリが意図的に組み込んだはずだ。なお、この作品内の全ての言葉はフェラーリが予め台本を用意したのではなく、「身体の部分について話をするように」女性たちに依頼し、彼女たちが自由に話したものであると夫人は言う。それらが複数の言語によること、それにも関わらず複数人同士の会話というよりは個々のモノローグのようであること、そしてフレーズが分断され、短い単語の断片となっていることが、話し声の扱いにおける《第二番》、《第四番》との大きな違いである。《少女たち》に聞かれるのは、例えば以下のような言葉である。ドイツ語、イタリア語、フランス語のいずれも、視覚に関わる単語や心の動きを打ち明けるような内容が大半である。ドイツ語、イタリア語、フランス語のいずれも、視覚に関わる単語や心の動きを打ち明けるような内容が大半であった。

der Blick (視線)

der sich entblößt (自分自身をむき出しに)

un sentimento (感情)

uno sguardo (視線)

regarde (見て)

d'accord (分かった)

カール・トラウゴット・ゴールドバッハは、恐らく聴衆の多くが三つの言語全てを理解するわけではないため、馴染みの薄い言語や未知の言語を純粋に音として知覚することが求められると指摘する (Goldbach 2006)。《少女たち》に現れる言葉は、途切れて聞き取りづらい箇所も多いものの、単語やフレーズが認識できる箇所についてはその言語を理解するものにとっては大まかな意味を把握し得る。とはいえ、ドイツ語、フランス語、イタリア語の三言語全てに堪能な聴衆が期待されているわけではない。フェラーリは《少女たち》で語られている言葉たち全てを正確に認識することを強いてはいない。夫人はそれらを「音響的で感情的な音」として受け止めるべきとし、話されている内容が分からないことは作品鑑賞・作品理解の障害にならないだろうかという筆者の質問に対し「鳥が鳴いているのを聞き、彼らが何を話しているのかを我々が理解することはできないけれども」と生前フェラーリが言った例えを挙げて「もし言語が理解できないとしても *ambiance* は感じられるでしょう」と答えた。フェラーリ本人もブリジット・ロバンドーレとのインタビューで、アラ

ビア語を理解しない自分がアルジェリアに訪れた際、人々が会話している意味内容は分からないので「感情に耳を傾けた」とし、「話すことはとても親密なこと」であると語っている (Robindoré 1998)。

ジャクリーヌ・コーは《少女たち》を聞くと「マネの《草上の昼食 *Le déjeuner sur l'herbe*》を思い出さずにいられない」という (Caux 2007)。モネ、セザンヌ、ピカソらが同名の作品を発表したことでも知られる、裸婦と正装した男性らが森の中でくつろぐ姿を描いた絵画である。1862-63年に制作されたマネのこの絵画が、当初《水浴》という別の題名の作品としてサロンの落選展で展示され、スキャンダルを巻き起こしたことは有名な話だ。この絵画を見たモネが同じ主題を用いて1865-66年に《草上の昼食》として描く。それに感化されたマネが翌年《水浴》を《草上の昼食》に改題した。コーは、このマネの《草上の昼食》を引き合いに出しつつ、《少女たち》について「木に隠れた音楽家は、芝生の上で昼食をとっている少女を見て、彼女らの声を聞き、そして彼女らの愛らしい笑い声を録音する」と解説する。夫人によると、《少女たち》を作曲するにあたり、フェラーリ自身が直接この絵画を参照したわけではないが、マネはフェラーリがインスピレーションを受けた人物の一人であるという。この絵画に見る官能性と親密性は《少女たち》にも直結し、*intime* というワードにおいて《第二番》の核を受け継いでいる。

4. もう一つの《少女たちとほとんど何も無い》——ダンス、スライド、光とともに

《少女たち》創作のためにフェラーリが記したスケッチを確認すると、「振り付け *chorégraphie*」の文字が発見できた。さらに見ていくと、スケッチの一部が、スライドと照明の設置位置や操作方法が記された上演のためのインストラクションとなっていたのである。ダンス、スライド、照明を伴う上演形態が実践された、つまり純粋なフィクスト・メディア作品として作曲されながらも別の要素を作品に付加することが許容されたというのは《少女たち》を語る上で着目すべき二つの点であり、他の《ほとんど何も無い》電子音響音楽3作にはみられなかった特性である。フェラーリ本人は上演形態について柔軟に対応し、企画や会場や機会に応じて自らの作品を様々な状況で発表することに寛容だったのだ。フェラーリは《少女たち》を作曲する段階からこのような上演形態を想定していたわけではなく、この形態で上演したのは二度のみだったと夫人は語っている。《第一番》初演や《ほとんど何も無い》電子音響音楽4作のアコースティック音楽祭での上演などにおいても、彼は多様な上演のあり方を受け入れている。なお、1994年6月23、24日にパリで行われた公演が《少女たち》のフランス初演であり、ダンス、

スライド、照明を伴ったおそらく最初の上演であった。

《第一番》、《第二番》のスケッチは全て自筆で書かれていたが、《少女たち》のスケッチの一部はワープロでタイプされていた。上演に際してこれらのスケッチ＝指示書を他人が見て理解する必要があったことを示唆している。《第二番》までの時代はワープロが普及していなかったからだ、と短絡的に考えてはならない。時代にかかわらず、作曲家自らの作業メモとしてのみ活用するスケッチであれば、わざわざ清書する必要はないはずである。

フランス初演のプログラム冊子によれば、ダンスはナタリー・カンボニ Nathalie Cambonie が務めた。フェラーリはスケッチにおいて「彼女は髪の毛を上げる elle remonte ses cheveux」、「奥へと向かって行く elle va vers le fond」などといった言葉や図を用いながら、ダンサーの動きすら指示している。スケッチの表紙には「振り付け」と書かれていたが、実質はほぼ平面上での動きのみを示しており、四肢をどのように曲げ伸ばすなどといった細かな所作はダンサー自身に託していたものとみられる。それでも、フェラーリが視覚的な側面を含めてこの上演を全面的に指揮しようとしていた態度が十分に窺えるだろう。

照明に関しても、フェラーリはその色や設置場所までも指示書に書き記している。舞台全体に照射する光というよりは演出効果として用いることを好んだようである。例えば懐中電灯のような小さなスポットライトでダンサーを照らしたり、下手と上手の袖に白色光をアシンメトリーに向かい合うよう配置したりといったものである。

スライドは、風景や人物などの写真ではなく、フランス語のフレーズが用いられた（ドイツ語版が存在した可能性もある）。舞台上に設置された複数のピアノと黒幕にそれらを投影したいとフェラーリは指示書に記している。フレーズの内容は、楽曲中に女性たちが話す言葉とは異なるもので、《少女たち》の音楽が内に抱えていた「場所」のイメージを引き寄せて具体的な言葉として表示し、「少女たちと風景」を可視化するような短い言葉の数々である。しかし、複数のピアノに文字を映し出すとすれば、可読性に欠けるに違いない。観客は書かれた内容を正確に把握することを望まれてはいない。フェラーリの目論見は、テキストを鮮明に映し出すよりは朧げな幻影として描出することだったのである。それでも今こうして、フェラーリが上演のために選択した言葉たちを辿ることは、《少女たち》を理解する上での特別な側面の発見に繋がるはずである。どのような内容だったか、一部を挙げる。スライドは D.1～20 まであり、「D」は Diapositive つまりスライドの意味である。/（スラッシュ）は改行を意味する。

D.1 presque rien...（ほとんど何もない...）

D.3 avec filles（少女たちと共に）

D.5 Toscane / village avec pigeons（鳩たちとトスカーナの村）

D.7 carrière de / travertin（トラバーチンの採石場）

D.9 Forêt / strasbourgeoise（ストラスブールの森）

D.15 plusieurs filles / invisibles（姿を見せない何人もの少女たち）

D.18 Bruit de l'observateur（観察者のノイズ）

D.19 caché dans un arbre（木の上に隠れて）

環境音がトスカーナで録音されたことは、フェラーリによって公にされてはいなかった。鳥の羽ばたきと鳴き声のような反復音が聞こえる箇所では投影される D.5 のスライドでは「トスカーナ」という固有の地名を明らかにしており、楽曲からは剥ぎ取られていた具体的な場所のイメージをここで手繰り寄せている。可読性に欠ける投影ではあるが、スライドを用いた上演は《少女たち》を音楽のみで鑑賞するのとは全く別体験となり得ることが、このシナリオ冒頭のみの僅かな情報からも想像できる。指示書によると、D.7 は摩擦音が繰り返され始める箇所である、楽曲の 2 分辺りで投影される。フェラーリにとって「摩擦」は衝突や軋轢を生む異質な要素同士を接触させて反応を起こすことへの快、並びにコノテーションとして官能の象徴であった。しかし上演で「採石場」というスライドが示されれば、摩擦音がまた違った意味を含んで聞こえてくるはずである。トラバーチンというのは石灰岩の種類で、イタリアが有名な産地であるという。摩擦音は、岩石同士が擦れ合う音にも想像できてしまうだろう。D.9 では、トスカーナや、トラバーチンが想起させるイタリアの地から、フランス国内のストラスブールへと一気に北上する。ドイツとの国境に程近く、かつてはドイツに属していたアルザス地方のこの地名が現れ、この後で楽曲に登場するドイツ語、イタリア語、フランス語の女性たちの声に先駆けて、複数の地域性を混在させたイメージとして表出することになる。

このように、視覚的要素が付加されることにより、観客は音のみならず光、身体、スライドに投影される文字にも注意を向けることとなり、鑑賞の態度が自ずと変化することとなる。言い換えれば音楽作品としてのありようが揺らぐことになるわけだが、フェラーリは《少女たち》においてその変容を許したというわけである。この形態による上演は常時的なものではないため、本章で言及した「特色」は《少女たち》の楽曲そのものに内在するものではない。しかし、こうした別形態による上演について、フェラーリ本人が総合的に指揮した痕跡がスケッチに残されているわけで、もう一つの《少女たち》の姿として作曲家自らが積極的

に創り上げた特別な側面があるということそのものが、《少女たち》という作品のもつ「特色」の一つといえるのではないか。

5. まとめ

《ほとんど何もない》電子音響音楽4作において《少女たち》はどのような立場に属するのか。まず《第一番》からは、逸話的音楽としての柱となる特色、つまり現実的な音響素材におけるシェフェールの美学に沿わない扱いを継承している。そして、声、言葉の使用により《第二番》から *intime* というワードを受け継ぎ、場所のイメージにはたらくズレや矛盾の応用はこの後に続く《第四番》にもみられるものだ。言語と話者のナショナリティの違いから生まれる僅かな歪み、視覚的要素を付加された上演形態、スライドに投影される言葉たちによるイメージの亀裂が、《少女たち》のパーソナリティを形成する。一方で「場所」、「逸話」という中核を備え、《ほとんど何もない》としてのアイデンティティをも確実に共有している。森の環境音や人物の話し声を録音し、それらを材料として創作された電子音響音楽作品であり、《ほとんど何もない》という題名が冠された作品でありながらも多くの要素が内包されているのは、この作品群の軸ともいえる。環境音を、聴覚的に断絶されていない音響の風景として聞かせ、その作業の痕跡はさりげなく覆い隠されている。女性たちの声は、環境音が録音されたトスカーナから離れて現実にはパリのスタジオにあったものの、木の陰に隠れて女性たちを見つめ続けるフェラーリ夫妻は終始トスカーナの森にいる。《少女たち》は、トスカーナの環境音という普段と変わらぬ森の日常に、ニンフのような女性たちの声という非日常を差し挟み、彼女らの存在によって仄めかされる官能性とを逸話の焦点に合わせた逸話的音楽であり、それぞれが個性的で豊かな《ほとんど何もない》作品群を形成する大きな柱の一つなのである。

6. 参考文献

- Caux, Jacqueline. 2002. *Presque rien avec Luc Ferrari*. Nice: Main d'œuvre.
- Caux, Jacqueline. 2007. "Les Émois Sensuels de Luc Ferrari." In *Sonopsys 4*. (Paris: LICENCES): 7-9.
- Goldbach, Karl Traugott. 2006. "Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris Presque rien avec filles," In *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)*. 3/1: 127-137.
- Marty, Nicolas. 2011. "Presque Rien, de l'anecdote au surréalisme." In *Musurgia*. Vol. XVIII: 61-78.

Mehner, Tatjana. 2007. "Entretien avec Luc Ferrari." In *Portraits polychromes n° 1: Luc Ferrari*. (2nd. ed. Paris: Ina-GRM): 47-54.

Reyna, Alejandro. 2016. "La construction de l'hétérogène dans la musique de Luc Ferrari : lieu, récit et expériences: Analyses d'*Hétérozygote*, *Far west news* et *Chantal*, ou le portrait d'une villageoise." Ph. D. diss., Université Paris VIII.

Robindoré, Brigitte. 1998. "Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast," In *Computer Music Journal*. 22, no. 3: 8-16.

Teruggi, Daniel. 2007. "Les Presque rien de Luc Ferrari." In *Portraits polychromes n° 1: Luc Ferrari*. (2nd. ed. Paris: Ina-GRM): 33-46.

Yterce, Alexandre and Brunhild Ferrari, Radosveta Bruzard, François Bayle, Denis Dufour, David Jisse and Christian Zanesi. 2007. "Entretien réalisé autour de Luc Ferrari le 21 septembre 2006 au studio 116 du GRM." In *Sonopsys 4*. (Paris: LICENCES): 11-31.

椎名亮輔 2016. 「リュック・フェラーリ小伝」、『センチメンタル・テールズ あるいは自伝としての芸術』東京：アルテスパブリッシング

渡邊愛 2016. 『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』東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文 *Luc Ferrari, Analyses&Réflexions*. "Presque rien avec filles." <http://lucferrari.com/analyses-reflexion/presque-rien-avec-filles/>. Last accessed February 26, 2019.

7. 著者プロフィール

佐藤 亜矢子 (Ayako SATO)

作曲家。東京藝術大学大学院博士後期課程在籍。主に電子音響音楽/アコースマティック音楽の分野で国内外にて活動。FUTURA、NYCEMF、SMC、ICMC、Banc d'Essai (Ina-GRM) ほか入選多数、音楽祭や国際会議など10数ヶ国で作品上演。Destellos Competition 2013 佳作 (アルゼンチン)、Prix Presque Rien 2013 第三位 (フランス) ほか受賞。文化庁新進芸術家海外研修制度短期研修員 (2017、18)、公益財団法人かけはし芸術文化振興財団奨学生 (2017、18)。



この作品は、クリエイティブ・コモンズの表示 - 非営利 - 改変禁止 4.0 国際 ライセンスで提供されています。ライセンスの写しをご覧になるには、<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ をご覧頂るか、
Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA ま
でお手紙をお送りください。