

## 研究報告

音響と音楽の一体化による表現手法の研究  
—多層的な時間の衝突による聴取体験の構築—

猪上 将輝 Masaki INOUE  
名古屋学芸大学  
Nagoya University of the Arts and Sciences

鈴木 悦久  
Yoshihisa SUZUKI  
名古屋学芸大学  
Nagoya University of the Arts and Sciences

## 概要

本研究は、アンリ・ベルクソンの提唱した「持続」という時間観念を手がかりに、音楽が内包してきた複数の時間構造を同時的に立ち上げる表現手法について検討するものである。

従来の音楽作品においては、「線的」「非線的」「滞留」といった差異は存在するものの、いずれも単一の時間的枠組みの内部で経験される形式として成立してきた。しかし、ベルクソンの持続は分割や構造化を前提としない内的時間であり、音楽の構造的時間とは必ずしも一致しない。

本研究ではこのズレに着目し、異なる時間構造を統合するのではなく、同一空間に併存させ、時に衝突させる音響表現を試みる。これにより、音楽の中に持続そのものを表象するのではなく、聴取者自身の時間感覚＝持続が揺さぶられる聴取体験を生成することを目指す。

## 1. 序論

本研究は、聴取を時間経験の生成の場として位置付ける。アンリ・ベルクソンが提唱した「持続 (durée)」という時間観念に立脚し、インターメディア的手法を用いて複数の時間生成原理を併置する実践である。

その目的は、単一の時間構造を提示することではなく、統合されない複数の時間が共在する状況を設計することによって、鑑賞者に時間の質的連続性を経験させることである。

経験の次元においては複数の時間生成原理が同時に作用しているにもかかわらず、それらは単層的な構造へと還元されがちである。本研究は、その自明性を揺さぶることを出発点とする。

## 2. 本研究の理論的基盤

## 2.1. 研究目的と問題設定

20世紀音楽史において、時間の組織化は中心的課題であった。音列技法（セリー音楽）に代表される構造主義的作曲法は、音高・リズム・強弱などを体系化し、単一の統合原理によって作品を構築した。そこでは時間は設計可能な構造として扱われた。

一方、ジョン・ケージは偶然性や環境音の導入によって、音の結果を作曲者が決定するという前提を相対化し、音楽を作曲・演奏・聴取という行為の関係の場として再定義した。この転回は、時間の所在を作品内部から聴取の場へと移動させる契機となった。

このような転回を理論的に位置づけたのが庄野である。「音楽の意味 (sens) を生産するのは、他の誰でもなく『聴く人』である。このような音楽の意味生産の様態を明らかにすることは、聴取の詩学に属することなのである。」(庄野 2024)。

さらに庄野は、作曲・演奏・聴取という三つの音楽的行為は「相対的に独立したもの」として考えられるが、それらは連鎖の中で機能すると論じる。音楽の意味は作品内部に固定的に存在するのではなく、三項関係の場において生成する (庄野 2024)。

本研究は、この「聴取の詩学」を意味生成の理論にとどめない。聴取を音響的出来事に限定せず、身体・空間・視覚を含む経験の場として再定位する。そのために、作曲・演奏・聴取という枠組みに視覚的・演劇的要素を導入し、音楽的出来事において複数の時間生成原理が交差する状況を構築する。具体的には、生演奏、会話、録音音声の再生、演劇的要素、映像などを併置することにより、それぞれの表現による異なる時間生成原理が同時に作用する状況を構成する。

本制作における多層的時間の併置は、分裂そのものを目的とするものではない。単一の構造的時間が自明であるという前提を揺さぶることで、聴取者に時間を経験として引き受けさせる契機を生起させるための条

件設計である。

したがって本研究は、音楽作品の形式的発展を目的とするものではない。それは音の構造を提示するのではなく、作曲・演奏・聴取という枠組みに視覚・演劇的要素を導入し、音楽的出来事の時間経験そのものを問い直すインターメディア実践である。様々な時間生成原理を併置し交差させることによって、聴取における時間経験の生成条件を揺さぶる。本研究は、この時間経験の構築を通して、「持続」への接近を試みるものである。

## 2.2. 音響と音楽の定義

本研究は、「音響と音楽の一体化による表現手法の研究」というテーマのもと論を進めていくが、そのためにはまず、本論文において用いる「音響」と「音楽」という語の定義を明確にする必要がある。

「音響」とは、音・それを聴く聴取者・空間・身体的状況の関係から立ち上がる現象であり、聴取における時間経験の生成に寄与する事象である。

一方「音楽」とは、音を時間に配置し、出来事として構造化する表現形式である。両者は切り離されるのではなく、一体となって聴取者の時間経験を形成する。

ジョン・ケージは《4分33秒》において、環境音を含むすべての音が聴取の場において時間的出来事として体験されうを示し、音楽的行為を作曲・演奏・聴取という三項関係として再定義した（庄野 2024）。これにより、音響と音楽は単なる構造ではなく、聴取の時間経験を生む実践的条件として理解される。

## 3. 時間経験の哲学的枠組み

### 3.1. 「持続」という時間観念

アンリ・ベルクソンは、時間を外在的に均質に分割された量として捉える従来の観念に対し、内的経験としての時間、すなわち「持続 (durée)」を提唱した。ベルクソンによれば、「持続とは、私たちが、自らを見つめ、意識的な生、内的な生を生きるに任せるとき、自分自身の奥底にみられるものなのです。」とされ、外部から測定・把握される時間とは異なる概念である（ベルクソン 2019）。

また、「記号とは運動を固定する何かであり、可動的連続に沿って諸々の停留 (station) を印づける何かであり、いずれにしても非連続性を本質そのものとし、こもかかわらず、それ自身の蓄積によって連続性を制限し再現しようとするのですが、そもそも決してそこに到達することのない何かなのです。」と述べる（ベルクソン 2019）。つまり、持続は時間を分節化・計測した時点で、その本質が失われる。時間の質的連続性は

外在的な構造ではなく、経験そのものとして理解されるべきであることを強調している。

また、ベルクソンは運動についてこのように説明している。「外側から検討された運動は、したがって、点と点、位置と位置の並置によって踏破される奇跡になります。」つまり、旋律の各音は単独では成立せず、前後の音との連続性の中で初めて意味を持つ。音楽は、過去の音が現在に浸透し続ける経験として捉えられるべきであり、持続が単なる量的連続ではなく、質的に変化しながら生成される総体であることを示している（ベルクソン 2019）。

本研究においては、このベルクソンの持続概念を基盤とし、音楽・音響・視覚・身体的経験を含む複数の時間生成原理を併置することで、鑑賞者の時間経験を設計する。持続は外在化されるものではないため、直接的に提示することはできない。しかし、複数の時間生成原理の併置・一体化を通して、聴取者の意識の内部に時間の質的連続を生じさせる条件を作り出すことが可能である。本研究は、まさにこの経験の設計を通して、持続への接近を試みるものである。

ベルクソンは、このような「持続」を「絶対運動」として位置づける。「絶対運動」とは、外部から観察・測定される相対的な変化ではなく、主体がその内部に身を置くことでのみ捉えられる運動である。この意味で、「持続」は本質的に内的なものであり、外側から対象化された「持続」を直接に捉えることはできない。

ベルクソン自身が述べるように、「相対的に知ることとは、外側から知ることであり、絶対的に知ることとは、内側から知ることです。知られるものの内部に身を置くこと、それは知られるものと合致することです。」つまり、持続とは、このような認識の態度によってのみ経験される時間なのである（ベルクソン 2019）。

### 3.2. 音楽を「外側から知ること」と「内側から知ること」

音楽を理解する態度には、大きく分けて二つの方向性が存在する。一つは、音楽を外側から知ること、もう一つは、音楽を内側から知ることである。

音楽を外側から知るとは、音楽を絶対運動として捉える態度である。この立場では、音は周波数や音高、音価などの要素へと分解され、十二音階やリズム体系、形式分析などの枠組みによって整理される。楽譜や音楽理論は、このような外在的把握を可能にする代表的手段であり、音楽を共有可能な相対的な知として扱うために不可欠である。つまり外部から測定することは、経験的な持続の本質を失わせ、構造化された音楽分析が生成的時間の全体像を捉えきれないことを示唆している。

一方、音楽を内側から知るとは、音楽を絶対運動として捉える態度である。ここでは、音楽は個々の要素

の集合ではなく、生成し続ける流れとして経験される。たとえ同一の楽譜が演奏されていても、演奏者の解釈や状況、聴取者の身体的・心理的状态によって、経験される時間は異なる。このことは、音楽が単なる記号や構造によって完全に回収され得ないことを示している。

もちろん、このような差異を言語や音楽記号によって相対的に捉え直すことは可能である。しかし、ベルクソンが指摘するように、持続を外側から把握しようとする分析は、その本質を分断してしまう。外側からの把握は、あくまで相対的・分析的理解に留まり、生成し続ける時間の質的側面を直接経験することはできない。

音楽作品や楽譜を、作曲家や演奏者の生涯や文脈のもとで分析する行為は、単なる補足情報の付加ではない。それは、音楽を相対的な構造として理解すると同時に、聴取者が内側から経験する時間、すなわち持続へ接近する営みである。音楽の外側の分析と内側の経験は、互いに補完しつつ、聴取における時間の質的連続を理解するための二つの視座を提供するのである。

subsection 「持続」を表現すること

ベルクソンが述べるように、「持続」は本質的に内的な時間であり、外在的な枠組みとして直接に捉えることはできない。持続は分割や計測を拒み、常に総体としてのみ経験される質的な流れである。この意味において、「持続」を表現するという試みは、原理的な困難を伴う。

表現とは必然的に外在化の操作を含む。言葉であれ、音であれ、何らかの形式に落とし込む時点で、持続は記号化され、構造化される。したがって、表現された持続は、もはや純粋な内的経験そのものではあり得ない。ベルクソンの意味での「持続」は、表現された瞬間に部分的に相対化される。

しかし一方で、ベルクソンは、「持続」がまったく表現不可能であるとは述べていない。むしろ彼は、表現とは持続をそのまま写し取る行為ではなく、持続へと接近するための操作であることを示唆している。この点を理解するために、ベルクソンは小説を例に説明している。

小説において、作者は登場人物の内面や生の時間を、いわば「内側から」知っている存在である。作者にとって登場人物の意識や感情の流れは、総体として把握された持続であり、それは絶対的な知に近い。しかし、その内的な時間は、直接に読者へと伝達されることはない。作者はそれを、言葉という一般化された記号へと置き換え、物語として構成するほかない。

この過程において、持続は必然的に相対化される。言葉は時間を分節し、出来事を並置し、因果関係を与える。読者が受け取るのは、作者が経験した持続そのものではなく、記号化された痕跡である。

しかし、ベルクソンは「小説家が私たちに、いくつ

かの暗示の技法を用いて、彼らが私たちに、その登場人物の歴史にまつわる出来事を、あるいはその人物のある倫的状态を語ったときに、私たちに『それは自然なことだ。それはそうなるはずだ。』と言わせる手法を用いて、私たちに幻想を与えようとしている場合です。」「小説家は、私たちが登場人物の内部にはっきりといる、その人物の根底を私たちは知っている、という幻想をある程度まで私たちに与えるのです。」と述べる(ベルクソン 2019)。ここに、小説家の技術がある。

小説家は、一般化を免れない言語という記号を用いながら、それらを配置し、組み合わせることで、再び唯一性を立ち上げようとする。持続を直接に提示することはできないが、読者の内側に、新たな持続を生起させる状況を生成するのである。

音楽においても、同様の構造が見られる。音楽は、時間を外在化する表現形式であり、音高、リズム、構造といった要素によって組織される。しかし、音楽がもたらす体験は、単なる時間構造の把握にとどまらず、聴取者の内側において流れる時間、すなわち持続へと作用する。同一の楽譜、同一の音響配置であっても、聴取体験が常に異なるのは、そのためである。

## 4. 時間構造の実践参照

### 4.1. 時間構造の類型

本章では、時間構造の歴史的实践を参照するが、その目的は様式史の整理ではない。時間がどのようなメディア的操作によって組織、解放されてきたかを確認し、本制作における時間設計の技術的基盤を明確にすることにあり。

音楽における時間構造は、これまで主に「線的」「非線的」「滞留」といった枠組みで整理されてきた。これらは歴史的实践を分析するための便宜的分類であり、時間経験そのものを固定化するものではない。しかし、この三類型は、音楽において時間がどのように組織され、経験されてきたかを概観するうえで有効な視座を与える。

線的時間においては、音楽は始まりから終わりへと進行する出来事の連鎖として経験される。主題の提示、展開、再現といった構造は、因果的な時間の連続を前提とし、時間は方向性を持つ流れとして把握される。ここでは出来事は前後関係の中で意味づけられ、全体は統合的構造へと回収される。

非線的時間においては、出来事は分節化され、必ずしも一方向的な進行を前提としない。場面の並置、断片化、偶然性の導入などによって、時間は因果的連鎖から部分的に解放される。ここでは時間は連続というよりも配置として経験され、出来事は全体構造への従属から距離を取る。

滞留の時間においては、変化が極度に抑制され、時間の流れそのものが希薄化する。反復や微細な変容によって、時間は進行するものというよりも「そこに在るもの」として感受される。このような時間は、線的発展とは異なる様態で経験を形成する。

本研究は、これら三類型のいずれかに帰属することを目的としない。むしろ、それぞれが前提とする時間の組織原理を併置することによって、単一の時間構造が自明であるという前提を揺さぶることを目指す。そのために、まず歴史的实践において時間がどのように解放され、あるいは滞留化されてきたかを確認する必要がある。

#### 4.2. ケージにおける偶然性と統一原理の解体

非線の時間の実践例として、ジョン・ケージはチャンス・オペレーションを用い、音を出来事として並置した。そこでは音は因果的展開から解放され、各音は統合的構造の一部としてではなく、独立した現前として経験される。音楽はもはや主題の発展ではなく、出来事の配置となる。

庄野が整理するケージの偶然性は、単なる作曲技法ではない。それは、作品を統合する「必然性」の解体である。庄野はまず、伝統的音楽観を次のように説明する。

「一つの要素・部分が、でたらめではなく、特定の関係を結び、特定の論理性を体現するようになった時、それは、正に作品として完成されるのである。」ここで前提とされているのは、音が全体の中で「特定の位置を占め」「特定の目的を実現するためにそこに置かれる」という構造である。個々の音は、全体の統一を支えるために配置され、必然的関係づけのもとに組織される(庄野 2024)。

しかしケージはこの前提を拒否する。庄野は次のように明確化している。

「偶然性は、何通りかに限定された、幾つかの音進行の可能性の中から選択される場合のような偶然性ではない。」さらに、「作曲家はそれを一つの形式法則として——従って必然性をもって——設定したのではない。」ここで重要なのは、「必然性をもって設定していない」という点である。偶然性とは、形式法則の内部に組み込まれた不確定性ではない。それは、必然的統一原理そのものの解除である。

その結果、音は統合的構造の一部としてではなく、「個物および個々の事象」として現れる(庄野 2024)。

庄野はまた、従来の聴取のあり方を「音響が生じる必然的な最終原因へと遡行する解釈学的聴取」と表現

する。ケージの実践は、この回路を断ち切る。音は最終原因へと回収されることなく、その都度立ち上がる出来事として提示される。聴者はそれを意味へ統合するのではなく、現前する事象として受け取ることになる(庄野 2024)。したがって、ケージにおいては、統一は原理的に解体され、音楽は構造的統合から解放される。音響は、必然的関係によって秩序づけられた体系ではなく、出来事が現れる開かれた場として経験されるのである。

#### 4.3. フェルドマンにおける「表面」と持続

フェルドマンは偶然性とは異なる仕方で時間に接近した作曲家である。彼は時間を構成すること自体に慎重であった。庄野進は次のように記している。

「フェルドマンは『時間によって構成することはただそのままにしておかれるべきだ』と結論している。」

時間を構造化するのではなく、「そのままにする」。この態度は、時間を目的論的進行として扱うことへの拒否である(庄野 2024)。

フェルドマン後期作品において特徴的なのは、音の展開が極めてゆっくりであり、かつ繊細な音響の配置が持続的に広がる点である。

彼は楽譜において明確なテーマや動機の展開を避け、和音や音列を選び抜かれたタイミングで現前させる。音は因果的に発展するのではなく、そこに「置かれる」。同音の反復や微細な音価の差異が、わずかな変化を伴いながら持続し、全体は劇的展開を拒む。このような音楽においては、音が物語的に進行するのではなく、現れることそのものが価値を持つ。

フェルドマンはこの態度を「表面」という語で語った。庄野はそれを次のように説明する。「聴くことのできる『物理的なもの』、論理を体現しているのではなくて、ただ、現われることによって他者と隣接し、その具体的な瞬間において他者と僅かに関わる、そのような音の存在、そしてなによりも、それを聴くことによって、聴く主体から拡がる持続という時間の体験」を指す。ここで重要なのは、「表面」が単なる外観ではなく、聴取によって拡がる持続の契機であるという点である(庄野 2024)。

フェルドマンの音楽において重要な技法の一つは反復である。「最も単純なものは同音の反復である。一つの音が何度も反復されることによって、そこには時間の滞留が生じる。」

しかしこの滞留は停止ではない。同音であっても、「同音でありながらそれぞれ少しずつ異なった響きとして聴かれる可能性をもっている。」さらに、「反復音を『地』として、しかもその反復音の幾つかが『図』とな

るのである。」時間は進行するのではなく、浮かび上がる。反復は背景となり、その上で瞬間ごとに異なる関係が立ち現れる。聴取者は展開を追うのではなく、音の表面に留まり、その微細な変容を聴き続ける（庄野 2024）。

このとき音楽は、構造時間を押し付けるものではない。音の現前を通して、聴取者の内部に持続を立ち上げる場となる。庄野が述べるように、それは「聴く主体から広がる持続という時間の体験」なのである（庄野 2024）。

したがって、「持続する場を提供すること」とは、特定の時間構造を提示することではない。線的でも非線的でも滞留的でもない単一のモデルを示すのではなく、聴取者が時間の内部に身を置かざるを得ない状況を設計することである。音楽は持続を再現しない。持続が生起する条件を整える。

ここにケージとの決定的な差異がある。ケージは、作曲家が設定する「形式法則」や「必然性」を解除し、音を「個物および個々の事象」として解き放つ。フェルドマンは、時間を構成することを拒否しながらも、「聴くことのできる物理的なもの」としての音の現われに固執する。前者においては、統合の原理が退き、聴取の場に委ねられる。後者においては、音の現われそのものが保持され、そこから「持続という時間の体験」が広がる。

本制作は、この両者の差異を踏まえる。すなわち、「必然的関係づけ」を解除する態度と、「現われること」によって広がる持続という時間の体験とを区別したうえで、それらを参照する。音を統合的構造の一部として扱うのではなく、また単に偶然へ委ねるのでもない。音が現われ、隣接し、僅かに関わるその具体的瞬間において、聴く主体から広がる持続の条件を探ることが、本制作の課題である。

## 5. 過去作の整理と本制作への接続

### 5.1. 自作品「ラグランジアの鏡に透かして」

2025年1月11日～13日に東文化小劇場にて行った名古屋学芸大学卒業終了制作展サウンドパフォーマンス公演にて、「ラグランジアの鏡に透かして」を発表した。

この作品では、心理学における「投影」をシアターピース、マルチメディアによって表現した。少年が青年へと成長する過程の中で「投影」によって苦しみ、「投影」を否定し、その葛藤から「投影」にこそ豊かさがあることに気づいていく。その心が移り変わる心情を表現するため、映像、テキスト、対話劇、ギター演奏、オカリナ演奏、歌、そして立体音響を用いて、一つの線形的時間に構成した。

様々なジャンルの音楽や表現を並べたが、一つ一つの場面転換が心象に沿うように構成し、時間が流れるようにつなげた。

結果、「サウンドパフォーマンスなのに、まるで一つの映画を見ているようだった。」「全然違うジャンルなのに一つの世界観が感じられた。」といった内容のフィードバックを多数受けた。

### 5.2. 「心象スケッチ 幻想と理性の狭間で」

2025年9月24日～26日に学内で行った名古屋学芸大学大学院メディア造形研究科修士一年制作展にて、「幻想と理性の狭間で 心象スケッチ」を発表した。この作品では、宮澤賢治の『春と修羅』を引用し、その意識を音響と音楽を一体化させた表現手法を試みた。本作はインターメディアによる表現のため、音楽、音響、視覚演出の三つに分けて整理する。

#### 5.2.1. 音楽・演奏面

『春と修羅』の本文のうち、最初の「屈折率」から「くらかけの雪」にかけて読み取られる意識の変化を表現するため、ピアノの生演奏と打ち込み音源を別々の時間として同じ空間に立ち上げた。前半では、ジャズ、R&B、ロックをイメージした三曲を、強いリバーブで臙げな響きに加工して流す。一方で、心音やゆったりとした足音を思わせる2小節の短いピアノフレーズを淡々と弾き、二つの別の時間がズレて存在する状態を生み出すことで、「屈折率」の意識を表現した。

#### 5.2.2. 音響加工面

中盤では、前半のピアノフレーズを反復させつつ、フィールドレコーディングによる雨音や湖畔の草のざわめきを重ねた。これにより、前半の音楽も心象的には同一の音風景に属していることを暗示した。

また、スピーカー配置や音の出力方法にも工夫を施した。下手側にはピアノ側のスピーカー、上手側には暗闇中央にスピーカーを置き、モノラル出力とステレオリバーブによって音の分離感と空間的表現を確保した。これにより、聴取者は音の位置と時間感覚を微細に意識することとなった。

#### 5.2.3. 視覚演出面

演出としてステージ背景に暗幕を置き、演奏者は下手に配置して、側にランタンの灯り一つだけを灯した。暗闇の中に演奏者が孤立して見えることで、孤独感を表現した。

また、フィードバックでは、上手側から出力される打ち込み音源が前景化しても、目の前で演奏している存在感は強く、聴取者の時間意識は演奏の方へ向かうという効果を生んだことがわかった。

### 5.3. 過去作から見える課題

これら過去作の試みから、音響・演奏・映像を通して時間的体験を操作することの可能性が示された。しかし、従来の作品では時間は主に線形的、または部分的に非線形的であり、世界の多層性や持続の交差を聴取者に意識させることには限定的であった。

本制作では、過去の経験を踏まえつつ、生演奏、会話、打ち込みや録音などの再生音、映像・演劇的要素を操作的に併置することで、複数の時間が同時に共存する場を構築する。

これにより、聴取者は単一の時間的枠組みに回収されることなく、「持続」と複数の時間生成原理が交差する世界の多層性を体験する。

## 6. 本作における時間生成の原理

### 6.1. 本作における時間生成の原理

本制作における併置は、特定の形式法則を提示するためのものではない。生演奏、会話、再生音、さらに演劇的要素や映像の視覚は、それぞれが「個物および個々の事象」として現われ、互いに隣接し、その具体的瞬間において僅かに関わる。

しかしそれらは、同一の時間のもとに統合されるわけではない。生演奏の持続、会話の流れ、再生音の時間、身体の気配としての演劇的要素、映像の視覚が示す時間は、それぞれ異なるあり方で現われる。聴取者は、それらを一つの必然的關係へと回収することができないまま、複数の時間のあいだに置かれる。

ここで聴取は、「音響が生じる必然的な最終原因へと遡行する解釈学的聴取」ではなくなる。音の意味や統一を求めるのではなく、現われた事象がどのように隣接し、どのように僅かに関わるのかを経験することになる。視覚においても同様に、出来事は統合的構造の一部としてではなく、その都度立ち上がる現われとして体験される。

その揺らぎのなかで初めて、「聴く主体から拡がる持続という時間の体験」が意識される。持続は提示されるのではない。複数の時間のあいだに置かれることによって、その存在があらわになる。

本制作は、持続を構成することを目的としない。生演奏、会話、再生音、演劇的要素、映像の視覚を併置することによって、聴取者を単一の時間から解き放ち、異なる時間の現われのあいだに置く。その結果として、持

続という時間の体験が、聴取の場において自覚されるのである。

### 6.2. 時間の導入と均衡状態

本作は、演奏者が椅子に座り、ランタン一灯のみが置かれた空間から始まる。フロントスピーカーからはミニマル・ミュージックが流れている。演奏者は演奏せず、静止した身体としてそこに存在する。

この初期状態では、身体の不可逆的時間と、反復構造をもつ音楽的時間とが並置されている。しかし両者はまだ干渉せず、空間は均衡を保っている。ここでは時間は前景化されず、持続的な場として提示される。

### 6.3. 移動する時間の出現

開始から三分後、スタッフ二名がランタンと Bluetooth スピーカーを持って客席を徘徊する。スピーカーからは会話音声流れる。ただし、その音声は主語と動詞にエフェクトを施すことで意味理解を阻害している。

ここで重要なのは、意味内容ではなく「会話という時間形式」が提示される点である。物語性は剥奪されているが、応答のリズム、間合い、発話の運動性は保持されている。

さらにこの時間は空間内を移動する。時間が固定された点ではなく、観客席を横断する運動として体験されることにより、観客は受動的な聴取位置を維持できなくなる。時間は聴かれる対象であると同時に、接近し遠ざかる存在となる。

### 6.4. 背景時間の停止と主導権の転換

約二分後、背後で鳴っていたミニマル音楽が突然停止する。それまで空間を均質に満たしていた反復的時間が消失し、会話の時間が前景化する。

ここでは時間の「主導権」が移動する。作品は一つの時間を中心に統合されるのではなく、どの時間が前面に立つかが絶えず変化する構造を持つ。

### 6.5. 身体的持続の導入

続いて演奏者がギターを手に取り、フェルドマンの楽曲をなぞらえた、非展開的で抑制された演奏を行う。明確な主題形成や動機展開は避けられ、音は出来事として現れては消える。

視覚的に強い「演奏者」という存在は、観客の知覚を身体の時間へと引き寄せる。しかし、客席を徘徊する会話音声に接近すれば、注意は再び移動する。

ここでは複数の時間が統合されず、互いに牽引し合う関係が生じる。時間は一体化するのではなく、緊張を保ったまま共存する。

## 6.6. 機械的時間の挿入

途中からチャンス・オペレーションによる音響が併置される。この時間は身体的意図から切り離され、機械的規則に従って生成される。さらに映像が導入されることで、その機械的時間は視覚的にも強調される。

身体的時間、社会的時間、機械的時間が同一空間内で併存し、いずれも完全な支配権を持たない。作品は時間の多層化を統合せず、ずれを保持する。

## 6.7. 線形的時間の強度

その後、コード感を持つ線形的な音楽が流れる。この音楽は明確な進行感を伴い、他の時間層を牽引する力を持つ。

演奏者は立ち上がり、オカリナで同音を反復する。しかしその音は流れている音楽とは同期しない。それにもかかわらず、線形的時間の強度によって、観客は両者が同期しているかのように知覚する。

ここで明らかになるのは、時間経験が物理的同期ではなく、知覚的統合によって生成されるという点である。

## 6.8. 剥離と残存

線形的な音楽が突然停止すると、会話とオカリナの持続音のみが残る。やがて会話も終わり、反復される持続音を吹く演奏者だけが空間に残る。

最後に、冒頭のミニマル音楽がフェードインし、再び空間を満たす。

構造としては円環的である。しかし、観客はすでに複数の時間層のずれを経験しているため、冒頭と同一の時間には戻らない。

## 6.9. 本作まとめ

本作においては、生演奏、会話、再生音、演劇的要素、映像の視覚という異なる時間生成原理が、統一されることなく併置された。各時間は前景化と後景化を繰り返し、主導権を固定しない。その結果、聴取者は単一の時間へと回収されることなく、複数の時間のあいだに置かれる。

この状態において、時間は構造として把握されるのではなく、揺らぎのなかで経験されるものとなる。持続は提示されたのではない。複数の時間のずれと隣接のなかで、聴く主体の内部に広がる時間の体験として自覚される。

本作は、時間を構成するのではなく、時間が生成する条件を露わにする試みであった。

## 7. 今後の展望

本研究は、時間を統一的構造として扱う従来の音楽的枠組みに対し、併存する時間の設計という方法を提示した。今後は、この方法を単一作品の実験にとどめず、複数の制作を通じて検証・変奏していく必要がある。

時間を操作するのではなく、時間の複数性を露呈させること。それが本研究の継続的課題である。

## 8. 参考文献

アンリ・ベルクソン, 2019, 時間観念の歴史: コレージュ・ド・フランス講義 1902-1903 年度, 藤田尚志, 平井靖史, 岡嶋隆佑, 木山裕登訳, p30 - p86 書肆心水

ジョン・ケージ, 1996, サイレンス, 柿沼敏江, p11 - p23, 水声社

庄野進, 2024, 聴取の詩学——梓と出来事 庄野進音楽美学論集, p14 - p140, 春秋社

## 猪上 将輝 (Masaki INOUE)

2002 年愛知県出身。

名古屋学芸大学メディア造形学科映像メディア学部在学中に、作曲、演奏パフォーマンス、舞台音響を鈴木悦久らに師事。

立体音響を扱いながら、主観的なシンパシーを育む表現を探究する。

その後、表現される主観から、主観という概念そのものへと関心を移し、主観と外界との関係性を主題に制作・研究を行っている。

現在、名古屋学芸大学大学院メディア造形研究科メディア造形専攻修士課程に在籍し、鈴木悦久の指導のもと、音響と音楽の一体化による表現手法の研究に取り組んでいる。



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-nd/4.0/> をご覧くださいか、Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA までお手紙をお送りください。