

研究ノート | Research Notes

聴覚芸術における超現実空間の表現  
- フランソワ・ベイルのアクースマティック音楽「すめない空間」を例に

Representation of Surreal Space in Auditory Art  
- An Analysis on François Bayle's Acousmatic Music "Espaces inhabitables"

宮木 朝子  
MIYAKI Asako

尚美学園大学  
音楽応用学科 専任講師  
Shobi University

2021 年 1 月

Jan.2021

## 聴覚芸術における超現実空間の表現

### - フランソワ・ベイルのアコースマティック音楽「すめない空間」を例に

#### Representation of Surreal Space in Auditory Art

#### - An Analysis on François Bayle's Acousmatic Music "Espaces inhabitables"

宮木 朝子

MIYAKI Asako

#### [抄 録]

ミュージック・コンクレートとは、録音された現実音を音楽の素材として使用し、電子的な手段を用いて加工、編集することによって制作される音楽である。1940 年代後半、ピエール・シェフェールによって創始された。アコースマティック音楽とは、この音楽を継承するかたちで、1970 年代前半、フランソワ・ベイルによって提唱された。スタジオ内で制作され、固定メディアに定着した後、映画のように「上映」される音楽、とされる。本稿では、シェフェールによって「オブジェ・ソノール」として捉えられた作品の素材としての音が、ベイルの作品においては「イマージュ・ドウ・ソン」と捉えられている点に着目し、シュルレアリスムにおける「オブジェ」と「イマージュ」の概念との関係性について検証する。さらに、ベイルの初期作品における表現を「聴覚によるシュルレアリスム」として解釈し、聴覚芸術における架空の空間の創出という表現可能性について考察する。

#### [ Abstract ]

Musique Concrète is a type of music created with experimental techniques, composed of everyday sounds which are recorded, processed and edited by electronic means. It was founded in the late 1940s by Pierre Schaeffer. Acousmatic music was proposed in the early 1970s by François Bayle, who is a successor of the music. It is considered to be the music which is produced in a studio, fixed in a specific medium, and "screened" like a movie. In this article, I focus on the fact that sounds of the material of acousmatic music, which was considered as "l'objet sonore" by Schaeffer, is regarded as "l'image de son" in Bayle's work. Then I examine the relevance between the concepts of "objet" and "image" in Surréalisme. Finally, I consider the expressiveness of creating a fictional space in the auditory art, based on the interpretation of the expressions in Bayle's early works as "auditory surréalisme".

#### キーワード

電子音響音楽, ミュージック・コンクレート, アコースマティック音楽, シュルレアリスム

#### Keywords:

Electro acoustic, musique concrète, acousmatic music, surréalisme

## 1. はじめに

フランスの作曲家フランソワ・ベイル (François Bayle, 1932-) は、ミュージック・コンクレート<sup>1)</sup>の創始者ピエール・シェフェール (Pierre Henri Marie Schaeffer, 1910-1995) の考えを引き継ぎつつ発展させ、1970年代に、録音された現実音や電子音などの加工・編集をへてメディアに定着される電子音響音楽のことを「アコースマティック音楽<sup>2)</sup>」と命名した。鑑賞の際に可能な限り視覚情報を遮断した状態で音のみに集中して聴くことが理想とされ、その点からみれば一種のモノメディア<sup>3)</sup>の聴覚芸術といってよい。

アコースマティック音楽の特徴について簡単に触れておきたい。まず、ここでいう「視覚情報を遮断することによる聴覚への集中」とはなにか。ここでもちいられている「アコースマティック」とは、「アクスマ (akousma) = 聴覚的感覚」というギリシャ語を語源としており、シェフェールによって、「起源 (音源) から切り離された音そのもののみを純粋に ” みることなしにきく ” 聴取の状態」を指す語へと援用された<sup>4)</sup>。

それはつまり、通常、演奏行為など発音にまつわる視覚情報、その場の状況などと共に聴かれるものであった音が、録音という手段によってその状況から切り離され、聴覚情報のみの状態で純粋に音として聴かれる状況を指す。

1940年代にシェフェールによって創始されたミュージック・コンクレート、そしてそれを継承するものとして1970年代にベイルによって提唱されたアコースマティック音楽では、そうした音を素材に加工・編集して、固定メディア (テープ、ディスク、など物質的記録メディア) に定着されたものを完成作品とする。そして、それらを鑑賞・再生する際には、ヘッドフォンによる聴取か、または聴衆のいる空間にスピーカーを配置し、そこから再生される固定された音響を聴くこととなる。

このように、この聴覚芸術においては、素材を選ぶ時点からその制作過程、上演にいたるまで常に「聴覚情報のみ」で進行する。さらに、その上演時においては「可能な限り視覚情報を遮断した状態」すなわち暗闇のなかで「音のみを聴く」ことが理想とされる。つまり、徹底して意識的に五感を分離し、そのなかの「聴覚のみ」に集中することが求められる。

それは語源の「アクスマ」の逸話に端を発する。シェフェールによれば、ピタゴラスはその弟子たちに対して、自分の話す内容のみに集中させるため、自分自身の姿を幕の後ろに隠して語ったという。そして、そのときの弟子達は聴聞派 (アコースマティコイ) と呼ばれた。シェフェールは、こうした「視覚情報の遮断」によって純粋に聴覚のみをもちいてその結果の音を聴くことを、「還元的聴取<sup>5)</sup>」と名付け、この聴取の状況をミュージック・コンクレート制作のコンセプトの出発点とした。

シェフェールは録音をベースとした聴覚芸術であるミュージック・コンクレートを創始し、楽音の可能性を広げるために非楽音=ノイズまで創作の対象とし、かつそれを理論的に分類し、音楽構成の手段のひとつとして用いるものとして定義をおこなった。ラジオの技術から発した聴覚的芸術表現としてのラジオフォニック<sup>6)</sup>の試みから続く、その成果と影響は多大なものであるといえる。だが同時に、シェフェールのコンセプトに厳密に従うことは、必然的に表現手段を硬化させ、狭めかねない危険も孕んでいた。なぜならシェフェールは具体音をもちいながらも、それをあくまでも抽象的な構造のための一要素として、ある意味でかつての抽象的な音楽における楽音と同じ位置において扱おうとしていた

からである。それが、どのような参照も持たない聴取の状況としての「アコースマティック」であり、参照するものを持たない「還元的聴取」であり、それを保証するなににも参照されない音そのもの＝「オブジェ・ソノール (l'objet sonore 音の物体)」であった。それはある意味では、楽音の文脈、楽音における抽象的な音楽表現の文脈のなかに、その音源の可能性を広げたものとして追加した、ということになるまいか。そうした音楽構造のためには、はっきりとした基音を持たないノイズとしての具体音は不利であり、倍音構成の整った楽音の属性に近づけようとする労力は甚大なものがある。また、演奏家の不在という上演時の状況は、観客にとって満足できないものと捉えられた。そうした問題を打開するために、具体音、現実音に、その音がひきおこすイメージ、連想される映像や物語性を求めたのがリュック・フェラーリ (Luc Ferrari, 1929-2005) である。しかし、そうした創作の方向性は、シェフェールの厳格なコンセプトからははずれるものとして、フェラーリはその研究グループのメンバーから追放された<sup>7)</sup>。シェフェールとともにミュージック・コンクレートの創始者として名を残すピエール・アンリ (Pierre Henry, 1927-2017) もまた、その現実音の解釈をめぐり、シェフェールと袂を分かつことになる<sup>8)</sup>。それに対してベイルは、シェフェールの考案したミュージック・コンクレートを、「スタジオで制作され、固定メディアに定着され、映画のように空間で上演される」電子音響音楽としての「アコースマティック音楽」として発展させ、その空間展開の特異な方法論としての「アコースモニウム<sup>9)</sup>」を考案した。シェフェールは音楽の構成要素としての音の素材を、「オブジェ・ソノール」とし、参照するもののない音そのものとしてとらえた。一方でベイルは、音の素材を「イマージュ・ドウ・ソン (l'image-du-son 音のイメージ、音像)」として異なる解釈によって捉え直し、それを実空間に立ち上げ展開させる「エスパス・オブジェ (l'espace-objet 物体空間)<sup>10)</sup>」の発想を提示した。そこではシェフェールにおいては考察されなかった新たな問題、すなわち“空間の生成”が浮き彫りになり、それゆえに現在から未来にいたる、立体音響による聴覚芸術にとってひとつの重要な出発点となっている。つまり、シェフェールの考えを元にしながらも、大胆な解釈の変更、新しいコンセプトを持ち込むことによって、この聴覚メディア芸術はその後につづくさまざまな立体音響空間表現の試み、複製芸術としての固定メディアによる電子音響音楽の可能性を切り開いたともいえる。

本稿では、ベイルの自著、インタビュー、パリでのベイル自身の講演時の資料やメモ、ベイルがアコースマティック音楽を提唱した 60 年代末の作品の分析を手がかりに論を展開する。その際、93 年の自著 *musique acoustmaique propositions... ..positions* における言及とメモや楽譜を参照し、アコースマティック音楽における「オブジェ」と「イマージュ」の概念がシュルレアリスム (超現実主義)<sup>11)</sup> の概念と関連しており、この音楽が“聴覚におけるシュルレアリスム”としての一面を持つことを論証する。

## 1 ミュージック・コンクレートからアコースマティック音楽へ

ミュージック・コンクレートは、録音という手段を用いて、楽音のみならず、外界に存在するあらゆる音をその素材の対象として可能なものとし、スタジオにおける電氣的・電子的方法によって加工と編集をおこなう音楽である。1940 年代、フランスのラジオ

放送局の技師シェフェールによってその実験が開始された。抽象的な楽音によって音楽的構造を構築していく音楽に対して、楽音から逸脱し、はっきりとした音の高さを持たず、その制御の難しいいわゆるノイズとして考えられた音をも用いるという考えは、すでに1913年のルイジ・ルッソロ (Luigi Russolo, 1885-1947) の論文『騒音芸術 (L'arte dei rumori)』によって示されていた。彼は騒音を出すことのできる楽器イントナルモリーを発明し、実際にパフォーマンスをおこなった。また1931年にはアメリカの作曲家エドガー・ヴァレーズ (Edgar Victor Achille Charles Varèse, 1883 -1965) が、その打楽器アンサンブルの作品「イオニザシオン」(Ionisation) においてサイレンを使用している。ルッソロはもとより、ヴァレーズの作品にも共通なのは、未来派のコンセプトへの志向である。未来派とは過去の伝統的芸術の破壊、機械化によってもたらされる速度などを過度なまでに賛美した芸術運動であり、1909年に詩人マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944) によって未来派宣言が出される。それは、1908年のジョルジュ・ソレル (Georges Sorel, 1847-1922) の『暴力論』に影響を受けた、破壊行動を賛美する過激な思想であった。騒音を使う、ということの背景には、そうした一種の破壊的、また既成の物事に対する強烈なアンチテーゼを宣言する意志が存在していたといえる。

このように、すでに楽音以外の外界のあらゆる音が音楽の対象になりうるという実践は存在していたが、そうした音を“録音”し“加工する”手段を得たことにより、ミュージック・コンクレートは新しい局面をきりひらいた。ここでは、騒音に託された強烈な破壊性の意志ではなく、音そのものの探究、音楽的時間軸に対するまったく異なるアプローチがみられる。そして音とそれを生んだ状況や瞬間との結びつきを断つことによる、元々の空間と時間から切り離された“純粋な振動の”痕跡としての音との対峙、が重要なポイントとなった。

シェフェールはフランス国営放送局の技師としての特権を活かし、録音装置を用いて録音された音の再生スピードを変化させ、音と音のモンタージュをおこなうなどの実験を繰り返した。やがて1949年にシェフェールはアンリと共に「ミュージック・コンクレート研究グループ Groupe de Recherche de Musique Concrète」を結成し、1951年にフランス国営放送から公的な承認を得、テープレコーダーつきの新しいスタジオを得る。1952年に著書『A la recherche d'une musique concrète (具体音楽の探究について)』を上梓したが、これはそれまでの創作の方法論の総括であった。そして1953年にフェラーリらとともに、それまでに研究グループを音楽研究グループへと改編し、1960年には「フランス国立放送研究部 Service de Recherche de l'ORTF」を設立した。その後は創作よりも音響の研究と教育に従事してゆくこととなる。1966年には重要な著書『Traité des objets musicaux (音響オブジェ概論)』を発行する。同書においてシェフェールは、音として捉えうるすべての物体を分類しようと試みて、それぞれの特徴ごとに7つのカテゴリー(音塊、強弱、和音・音色、大小、抑揚、旋律の輪郭、音塊の輪郭)に分けている。シェフェールの目指していたものは、現実音、環境音などの“具体的な”音響を用いて抽象的な表現をおこなうことであり、抽象的な構想から具体的な音楽作品へと向う抽象音楽と明確な対比をさせている。この著書のなかで、シェフェールはのちのアコースマティック音楽の展開にもつながってゆく根幹となる重要なコンセプトや用語を提起した。それが「acousmatique アコースマティック<sup>12)</sup>」「écoute réduite 還元的聴取」「l'objet sonore オブ



ジェ・ソノール」である。シェフェールは、録音という技術的手段により、ノイズとして西洋音楽のなかで排除されてきた外界に存在するあらゆる音いわゆる非楽音について、音のみを聴く、ということを提起し、音の発生の源の視覚的情報、状況などから音それ自体を分離することを推奨した。これが「還元的聴取<sup>13)</sup>」である。そしてこの還元的聴取を可能にするのが、聴覚的情報以外の一切から切り離してその音のみを聞く状況である「アコースマティック」であるとされる。さらにシェフェールは、「還元的聴取」によって聴きだされた音を「オブジェ・ソノール」と位置づけ、それらの音をそれぞれの特徴に基づき詳細に分類したのち、それをもちいて従来の抽象的な構築物としての音楽と本質的にかわらない構築化をこころみた。これは、従来の、抽象性の高い音楽においてその抽象性を保証していた「楽音」の範囲を広げ、それによって抽象的な音高・音価の連なりによる「音楽」をつくる素材を増やしたと言える。なぜなら、それを用いて構成される曲自身の構成の仕方が、従来の抽象的な音楽でおこなわれているアプローチと近似していたからだ。

しかしシェフェールは、アコースマティックのもう一つの特徴も指摘した。それは、アコースマティックな状況を生み出すための手段としての、前述したピタゴラスの逸話における姿を隠すための幕とは、すなわち録音という行為にあたる、という指摘である。この音楽は、録音によって音をメディアに定着させ、電子技術によって加工し、上演空間にて“投影できるもの”としてメディアに封じ込め、それを開示する。そのとき、その定着と加工、最終の投影、ということが問題なのであって、実はその封じ込まれるものが楽音としての楽器音なのか、具体音なのか、ということはそもそも大きな違いではなかったのではないか。このように考えた場合、「具体的な」環境音によって「具体的に」その音の背景・状況をもあらわしうるという可能性もあり、これはフェラーリが追求した一面である。この一面を強調すると、その音を聞いたときに視覚的な情報 - すなわちその音にまつわる映像や空気感を含めた聴覚以外の状況が連想されることとなる。そうした方向性は、シェフェールにとって重要であった、「還元的聴取」によりその発生の視覚的な起源から切り離した純粋な音すなわち「オブジェ・ソノール」と向き合う、という方向性とは根本的に相容れないため、フェラーリはシェフェールの研究グループから追放され、独自の道を歩むこととなる。

しかしそのどちらの姿勢で音に向き合ったとしても、その録音素材を加工・編集してひとつの作品として仕上げていく、という行為自体に変わりはない。その行為に着目してみると、もうひとつの重要な特徴があげられる。それは、固定メディア内部へと封じ込まれた“空間性”である。これはどういうことか。

シェフェールによって創始されたミュージック・コンクレートの創作分野では、素材として、対象としての音を、録音という手段によってまず固定メディアに刻印し、楽音と現実音が共に純粋に振動の状態であることを確認するということが可能である。それは、振動としての世界のなまなましさに触れる過程と言える。そうしたいわば聴覚現象の痕跡としてのデータとなった音の内部への踏み込み、メディアへの定着、作品化という工程のなかで、作品内部に空間性が刻まれる。それは音それ自体が、その録音時の状況における空間性、たとえば録音時の場所の残響の特徴や、マイクとの距離の情報などを内包しているということと、加工の工程で音響効果による擬似的空間性（たとえば定位や残響など）を与えられること、そしてそれぞれの音同士の関係性、そうしたことの組み合わせにより生

み出される空間性のことである。

それを実際に聴覚現象の鑑賞の場に持ち込むには、なんらかの再生方法が必要となる。それはひとつにはスピーカーを用いた実空間において空気を介在させてその音響を受容する”空間的再生”方法であり、ひとつにはヘッドフォンやイヤホンなどを、聴覚受容器官である耳に直接接続して、いわば身体内部（正確に言えば脳内）にその空間性をつくりだすかのようにして聴取する方法である。この再生方法において、前者の、実空間内で共有される体験のためにベイルが考案したのが、多数のスピーカーを空間に配置して、より立体的な音響効果を生み出す「アコースモニウム」というシステムであり、ベイルは、その空間開示のためのいわば原盤としての音楽作品を、「ミュージック・コンクレート」という名称からあらため「アコースマティック音楽」と呼ぶことを提唱した。

では、ベイルはシェフェールのミュージック・コンクレートの概念や実践から何を引き継ぎ、何を変革したのか。70年代初頭、アコースマティック音楽の提唱とその上演方法であるアコースモニウムのシステムを開発したことは既に述べたが、そうした変化をもたらしたものは具体的には何だったのだろうか。

初期のシェフェールによるターンテーブルを使ったスタジオでの制作の様相を録画したフィルムには、アシスタントの一人として作業に参加する若き日のベイルの姿が映っている。ベイルは植民地官吏の父のもとマダガスカルのアマシナに生まれ、1946年フランスのボルドーに移住し文学と数学を専攻、1954年パリに移りパリ国立高等音楽院にてオリヴィエ・メシアン (Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen, 1908-1992)、シェフェールに学び、1960年、ダルムシュタットにてカールハインツ・シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) の元で作曲を学ぶ。1958年、シェフェール創設によるフランス音楽研究グループ (GRM) に参加、1975年に創設されたフランス国立視聴覚研究所 (INA) に同グループが一部門として統合されてからは、グループの最高責任者として1997年まで所長を務める。

この経歴からは、幼年期から思春期までのあいだをマダガスカルで過ごし、本国フランスに移ってから、戦後前衛音楽の旗手として電子音楽とその空間概念をその作品のなかで展開したシュトックハウゼンの影響を受けると同時に、その音源の扱い、コンセプトとしてはシュトックハウゼンらケルン派電子音楽とは当初対立的であったミュージック・コンクレートの実験に若くして立ち会うことになったベイル独自の立ち位置が確認できる<sup>14)</sup>。後述するその作品や自著における概念の展開のなかには、シュトックハウゼンの音響空間概念、シェフェールの聴取と音に対する概念からの影響とともに、独自の生物や自然現象への着目や音像や空間の「有機的な生成」といった着想がみられ、そこには生まれ育ったマダガスカル環境から得たものが影響したことは想像に難くない。

本稿では、ベイルの初期アコースマティック音楽とアコースモニウム開発という時期、すなわち1960年代終わりから始まる最初期の作品を検証する。そのことによって、ミュージック・コンクレートのコンセプトを引き継ぎつつ、異なる視点によりアコースマティック音楽とその空間化の方法までを展開させたベイルの実践の本質を明らかにしていくことになる。そのためにまず、ここで一度確認しておきたい。ミュージック・コンクレートの本質とはそもそも何なのか。

ミュージック・コンクレートとは、録音によって聴覚以外のあらゆる情報から切り離さ

れた音を素材とし、それを加工・編集することによって、その音が元々持っていた時間性、空間性を変容させ、いわばそうした具体音を素材としたコンポジションによる作品を完成させる音楽である。それは、抽象的な楽音を素材に、ある規則あるいはシステムに従いつつ、作曲家自身の美的直観とのバランスにより構成されてきた音楽作品とは異なる聴覚芸術の誕生であった。未来派以前の西洋の芸術音楽においては楽音以外の音は非楽音＝ノイズとして排除されてきたのだが、この新しい表現においては録音することのできるあらゆる振動現象が、音楽を構成する素材と成りうる。

だがここでひとつの疑問が生じてくる。あらゆる振動現象を音楽構成のための素材となる可能性のなかで捉えるという意味から、未来派に端を発するノイズへの着目、楽音からの解放、という文脈のなかでミュージック・コンクレートをつまみかきだが、本当にそれだけだろうか。ノイズを使う方法は他にいくらでもあり、前述のように 20 世紀初頭からすでに様々なかたちでおこなわれていたし、ミュージック・コンクレートや後のアコースマティック音楽のなかではコラージュされた楽音、器楽や歌などのノイズとはいえない音も用いられている。

この問題について本稿では、ミュージック・コンクレートは“未来派-ノイズ”の流れを引き継いだものではなく、1924 年にパリで詩人のアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) によって開始されたシュルレアリスムの芸術運動の流れにつながるものである、と仮定し、考察をすすめる。なぜなら、「オブジェ」「イメージ」といった概念を提唱し、レディ・メイド（既製品のオブジェ）やコラージュなどの方法論により現実の世界の事物から異なる世界への連想をひらいていくその思想は、まさに楽音やノイズの隔てなく音によるコラージュ技法をも行うミュージック・コンクレートの手法に通じるものである。そしてとりわけバイルの作品世界におけるような、聴覚的なイリュージョンの実現を作品と時空間の両方でおこなうとするコンセプトにおいて、その関連性が指摘しうるからである。したがって、“ミュージック・コンクレートおよびアコースマティック音楽は聴覚におけるシュルレアリスムの実践である”との仮定にもとづき、次に続く項から具体的な検証をおこなう<sup>15)</sup>。

このシュルレアリスムとの関係については 1950 年代の武満徹 (1930-1996) ら日本の現代音楽作曲家によるミュージック・コンクレートの実践についてすでに指摘されている問題でもある。たとえば詩人で音楽評論家の秋山邦晴 (1926-1996) は 1970 年代に、次のように述べている。

「騒音から楽音へ」という古代から近代への流れは、1950 年前後のミュージックコンクレートと電子音楽によって大軌道転回を迎え、再び「楽音から騒音へ」の正念場を経験させられるわけです。

さらに、ミュージック・コンクレートについて次のように続ける。

こうして日常のなかの音、一滴の小さな水音、物体にひそむ音、生理にからむ音、その他多くの音が電氣的に増幅することが出来るようになると、鋭い音楽家たちの思考はその作曲方法をあらゆる分野に求めるに至ります。数学はむろんのこと、生物学や



物理学、あるいは中国の易の方法やロールシャッハ・テスト、さらには地下鉄路線図からランダムパターンや落書きにいたるまでもが、音づくりの原形やマニエラとして活用され、ここにジョン・ケージのいうところの「チャンス・オペレーションによる作曲」の時代が到来したわけです。

そして、シュルレアリスムとの関係について

偶然的なるものへの着目、あいまいさや不確定な音への挑戦が生まれた背景には、当然ハイゼンベルクの不確定性原理などがもたらした量子力学上の成果が預かっているし……これを文学あるいは美術上の概念で言えば、シュルレアリスムの音楽への適用ということになるかもしれない<sup>16)</sup>。

また、1955年の武満徹初のミュージック・コンクレートの作品『ルリエフ・スタティク』について、川崎弘二は以下のように述べている。

50年代の武満の耳に、器楽による音楽は「もはや生きていない。原生動物のような、生々しさと純粋なエネルギーを失ったもの」として響いていた。武満は現実音をテープ操作によって構成していく作曲技法、すなわちミュージック・コンクレートによってこそ、音それ自体のエネルギーを音楽に取り戻すことができるはずだと考えていたのである。(中略)この作品で武満が目指したのは何だったのか。それは、「具体的な音響を組み合わせ、しかも、そういう一つ一つの素材とは全く無関係の別次元の心象風景を描く」という、音によるシュルレアリスムの実現だったのであろう<sup>17)</sup>。

しかし、たとえばシュルレアリスム研究の第一人者と目されているジャンドロによって、その影響は指摘されてはいるものの「部分的に過ぎない」として重視されていない<sup>18)</sup>。また、その関係を示唆している前述の場合でも、その影響の捉え方に微妙な相違がある。秋山は「具体音と偶発性」の、「偶発性」に重点があり、シュルレアリスムとの関連を指摘する。同時に、「ノイズ対楽音」の構図を重視し、「近代にむけてノイズから楽音へとほぼノイズを駆逐したのだが、それがふたたび楽音からノイズへと向った」、と言及している。それに対して川崎は武満のミュージック・コンクレート<sup>19)</sup>について言及しているということとも相まって、「音のエネルギー」「原生動物のような、生々しさと純粋なエネルギー」(武満)に焦点が絞られており、「音それ自体のエネルギー」をとりもどす試みとしてとらえたうえで、「具体的な音響を組み合わせ、しかも、そういう一つ一つの素材とは全く無関係の別次元の心象風景を描く」という、いわばメタファーやコラージュの効果(それこそシュルレアリスムの技法としての)と、内面世界とのつながりに着目する。

そこで本稿では、シェフェールにおける「オブジェ」を「イメージ」へと書き換えたベイルの実践をその初期の作品を検証することによって、実際にミュージック・コンクレートは“聴覚におけるシュルレアリスム”ということができるのかを論証し、さらにベイルがシュルレアリスムにとどまらない独自のアコースマティック音楽の世界を目指していた

ことを考察する。

もうひとつの特徴としてあげられるのが、音楽がその再現の空間において不可避免的に従ってきた物理的な時間、空間から解放され、事後的に複数の時間性、空間性を持つことさえ可能になるということである。この聴覚芸術は、それまでの音楽作品よりも、写真、映画など、録音技術と同じく 19 世紀の記録・複製技術を背景にした視覚芸術との類似性が高いともいえる。だが、写真や映画はその具体的に表現している視覚的な像の表現に対して、それを分類して抽象的に扱うという方向にはすすまなかった<sup>20)</sup>。シェフェールの考えでは、具体的な音は、その音としての、振動の集合としての特徴以外のなにものからも切り離されて考えられるべきであり、それがなにか別のもの - たとえば映像など - を連想させること、あるいはなにかの意味やポエジーを持つことすら許されなかった。シェフェールにおいては、徹頭徹尾、聴覚以外の要素、とりわけ視覚的な要素は排除されるべきだったのだ。それに対して、たとえばフェラーリは対極的な考えに基づき制作をおこなった。フェラーリは、環境音、具体音がもつ視覚誘発性を拒否するどころか、積極的に前面に押し出す。そのことこそは、抽象的な音による抽象的な構築物としての抽象音楽には不可能なことであり、フェラーリはみずからの録音行為を撮影行為となぞらえさえする<sup>21)</sup>。当然、表現される世界は、音による物語性と音から連想される映像性との満ちたものとなり、振動形態としての音の一面は背後に退く。この点は決定的にシェフェールにとって糾弾されるべきことであった。

ではバイルは、シェフェールやフェラーリと比較して、音というものに対していかなる姿勢で向き合っていたのだろうか。バイルは前述のシェフェールの主要概念である「アコースマティック」、「還元的聴取」、「オブジェ・ソノール」を前提としながらも、新たに、「ミュージック・コンクレート」に対して「アコースマティック音楽」という再定義をおこない、「オブジェ・ソノール」を「イマージュ・ドウ・ソン」として捉え直し、かつその音楽の聴衆を前にした実空間における空間展開の上演方法としてスピーカーの組によって構成される「音響スクリーン（みえないスクリーン）」<sup>22)</sup>へのサウンド・プロジェクション・システムとしての「アコースモニウム」を提唱した。シェフェールによる「オブジェ・ソノール」がいかにしてバイルによって「イマージュ・ドウ・ソン」と捉え直されることになったのか。このことについて、前述した“聴覚によるシュルレアリスムの実践である”という仮定を元に次項より検証をおこなう。

## 2 イマージュ・ドウ・ソン - 聴覚によるシュルレアリスムの実践

### 2-1 オブジェ・ソノールとイマージュ・ドウ・ソン

#### - シュルレアリスムにおける「オブジェ」と「イマージュ」との関係

バイルは 1993 年に、1970 年代初頭自ら提唱したアコースマティック音楽とアコースモニウム開発、音や聴取、空間などについての著作を上梓している。比喩に満ちた詩的な言い回し、パース (Charles Sanders Peirce, 1839-1914) の記号論や当時最先端であったルネ・トム (René F. Thom, 1923 - 2002) の位相幾何学のコンセプトの援用、独自の造語による定義など、その読解は難解とされている。しかし、バイルがいかなる考えで音について向き合い、その原点から発想されたバイル独自のアコースマティック音楽のコンセ

プトや、そこからつながるかたちで発想された空間展開の方法論であるアコースモニウムの実際にいたったのかを知る貴重な資料となっている。そのなかで、ミュージック・コンクレートの歴史についてベイル自身が引用し、まとめている箇所がある。

1950年代に radiophonie が登場し、最初の「騒音音楽」が誕生、P. シェフェールがその方法論について考察し始めた頃、作家で詩人のジェローム・ペニョは 1955 年、ミュージック・コンクレートグループの番組、Musique animee で次のように語った。…音とその発生源とを隔てる距離を示すのに幾つかの言葉がある。…アコースマティック的騒音とは、(辞書にあるとおり) 発生源が分からないままに聞いている音を指す。ほら！それこそがオブジェ・ソノールの定義そのものだ。ミュージック・コンクレートの基礎要素、もっとも広義の意味での音楽、それは…<sup>23)</sup>

ここに、「オブジェ・ソノール」と「アコースマティック」という、シェフェールにおける重要コンセプトの元を確認することができる。ここでペニョはこの両概念ともに「騒音」という、未来派由来の問題と結びつけているが、この概念はベイルによっていかに引き継がれ、あるいは再定義されたのだろうか。この問題を検証するために、まずベイルにとって音がどのようにとらえられていたのかの問題からみていきたい。

この書の第一章は、「音楽と経験」と題され、ベイル自身の音の聴取の原点から語り起こされる。

時として、言葉や音は、現実と突然、深く結びつくことがある。我々人間は、これらの要素(言葉、音、現実)をじっと窺うことしかできない。人間の周りに広がるのは地球であり、他の動物たちだ。人間の海綿体レーダーはどんな信号もキャッチしようと、常に探査を続けている。人は性と死を意味する欲望に突き動かされて生きる。世界と反世界の間、虚空(vide)が内在する皮膚に呼吸のリズムを刻む。原子や分子を通じて極小のエコー、微細なハーモニックが我々に届くのだ。話がやや脱線したのも、こうした具体空間を示しておきたかったからだ。目に見えない存在を描写することで、これから語ることの前振りとなるように<sup>24)</sup>。

ここではまず人間の周囲に広がる世界が意識され、人間は「レーダーによって信号をキャッチしながら、探査を続ける」者として捉えられている。そしてその存在は「(性と死を意味する)欲望に突き動かされ」ている。このくだりにはいうまでもなくフロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の精神分析学における欲動の概念が意識されており<sup>25)</sup>、無意識の領域における想像上の聴取についても暗示されている。そこから一気に飛躍し、「虚空(vide)が内在する」皮膚、「原子や分子を通じて極小のエコー、微細なハーモニック」と、極小の目にみえない世界へと誘われる。その虚空が内在する場所は「世界と反世界の」「間」とされる。かなり唐突で飛躍に満ちた言葉から開始されるが、こうした「目に見えない存在を描写する」ことが、これからの論の展開において前提となることが予告される。そこから、アコースマティック音楽の実践、様式にいたるまでの道筋が順を追うように記述されていく。まず語られるのは「体験の道筋」である<sup>26)</sup>。

あらゆる音と騒音に満ちた無次元世界。そこでの精神的な体験を介して音楽を語る際、有益な方法は以下の2通りしかない。ひとつは、慎重で客観的な方法。対象となる範囲、要素、手法や技法、検証および実践的な展開を示すもの。もう一つは慎重さを欠く方法。テーマの空隙、イメージ・ソノールの出現やその効果、体験がもたらす痛みやリスク、焦点を示すものだ。一般的とは言えない後者の方法を私が選ぶのは、理性的なアプローチに失敗した時にこそ、本質を突いた願望に接することができると思うからだ。逆説的な領域に近づいたときの先触れとして、現実の浅瀬に打ち込まれる橋台のようなものと言おうか。千年以上続く音楽史のなかでも、既成概念を覆す点でひととき冒険的な電子音響体験について掘り下げてみたい<sup>27)</sup>。

ここからいくつかの重要なことがらを読み取ることができる。「あらゆる音と騒音に満ちた無次元世界」というものがなによりもまず最初に自身が対面する、あるいは自分がそれにとりまかれている「世界」としてとらえられている。すでにそこは現実の物理法則に支配された世界ではなく、想像するよりほかない、“それ以前の”“次元を持たない”世界であるということか。そこには「あらゆる音と騒音」が満ちているといい、聴覚以外の情報はおそらくなにもないということであろう。そこでは作曲行為という意思的な行為の前に、音が存在する世界自体の探求と、そこから音を捉えていく体験、が重視される。そこが出発点となる。そして、説明されることなく、「イメージ・ソノール」という言葉が登場する。これは明らかに、創作の対象となる音、つまりシェフェールによって「オブジェ・ソノール」と呼ばれた対象としての音、のことだ。

この部分につづき「もう一つの冒険」と題され、実際のスタジオにおける電子音響音楽制作について語られていく。ここでは「作曲者」という言葉がもちいられず、「実験者 (experimentateur)」という言葉が選択されている。「スタジオでの作曲者＝聴取者＝実験者」、と捉えられる。さらにその実験者による具体的な作業について以下のように述べられる。

カット (coupure) について考えよう。

デカルト的な力学の法則に従って原因と結果がその都度生じる従来の器楽とは異なり、機械は新しい因果関係の連鎖を形成し、実験者の意のままに同じイメージ効果を繰り返すことが可能だ。こうした繰り返しが意識の様々なレベルに働きかけると、時系列が分断される。瞬間の厚みそのものの探求となるのだ。こうして、スタジオ内で意識の転換が生じる結果、「もうひとつ」の直感が芽生える。この体験は、「鏡像段階」に例えられるかもしれない（すなわち、「音楽」アイデンティティの構造化体験・・・）。この段階で派生する要素も重要だ。例えば聴取のレベルや左右差における体験、通過周波数帯のフィルタリング、その他移音等の様々な進行。この過程で聴意識を操る操作が行われる結果、エネルギー負荷が凝縮し、表面化する<sup>28)</sup>。

ここでは、従来の音楽における演奏行為がそのまま音を生じさせる状況、つまり原因と結果が常にその通り出現するあり方に対して、電子音響音楽（ミュージック・コンクレートやアコースマティック音楽のように、スタジオ内での機械の操作によって音を加工・編



集する音楽)の特殊な面について言及している。それはつまり、その場で現象として出現して時間軸通りに連なっていくはずの音が、機械にとりこまれて操作を受けることで、実験する者(作曲家など操作者)自身によって繰り返すことさえできるということだ。現象が繰り返されるということは、因果関係通りに流れる通常の時間が分断されることであり、その流れ去る現象の瞬間が何度でも繰り返しが可能であるばかりか、時には編集によって重ね合わせることも可能だ。そのことで、「分断された時系列」や「厚みをもった瞬間」など、通常の世界ではありえない現象が出現することとなる。このことをもってベイルは「実験」と称し、作曲者はまずはそのありえない現象に出会い、意識の転換を強いられ、結果、「もうひとつ」の直観が芽生えるという。それがいわゆるラカンの「鏡像段階<sup>29)</sup>」にたとえられている点は注目に値する。自らの身体の一統した像を獲得する以前の幼児が、鏡に映った自分の全体像、外部の世界に投影された自分の像によってみずからの統一像を獲得する段階におけるその鏡にうつった像のかわりに、ベイルはそれを「無数のノイズにみちた、自分を取りまく世界」と言い、その世界のなかから音を聴取してゆくことによって、「聴取者」としての自分の像を作っていくかのように述べている。ここでは言語を使いこなし、世界を分節してゆく能力をもった大人としてのコンポーザーの姿ではなく、聴覚に限定された世界を想定し、そこから自分の像、そしてやがて用いていくであろう言語を獲得していくための、「ノイズに満たされた聴覚世界」から「オブジェ・ソノール」をつかみとっていく姿が描かれている。そうした存在にとって、オブジェ・ソノールを見出し、音響テクノロジーの機器を用いたスタジオでの観察と加工の作業を通じてそれを作り替え、固定メディアというキャンバスにおいてゆく作業、それはまさに「未知への冒険」「聴覚世界を通り抜けてゆく経験」として捉えられる。このことはベイルがしばしば、その作品のタイトルにも用いる、「experience」という語にこめられている。また以下の言葉のように、ベイルはこうした音にはたらきかける行為そのものを「冒険」ととらえている。ここでベイルは、言語獲得以前の、初めて目にする世界にとまどいつつあらたな体験を獲得してゆくことを強調し、つまりそれが作曲者自身の作曲行為における出発点とされるのだ。ここを出発点とすれば、当然それまでの意思的構築的作曲行為や、そのすべてを統括する作曲者という存在とは異なる者による別の結果が生じることになるだろう。それが、ベイルの主張する「既成概念を覆す点でひととき冒険的な電子音響体験」なのだ。

いまみてきたようなベイルの音に対する姿勢のなかで、基本的な前提として一貫して重視されているのは、シェフェールにおいて重視された「聴取」の問題である。シェフェールの「還元的聴取」においては、「オブジェ・ソノール」としての観察、音源や状況の視覚的な情報、そしてそこからの連想さえも拒絶するありかたが聴取の姿勢として求められた。だが、ベイルはオブジェという言葉が前述の文章において使わず、そこにイマージュという言葉をおき、具体的な説明をすることなく「イマージュ・ソノール」と呼び変えている。正確に言えば、「オブジェ・ソノール」による作業のなかで「イマージュ・ソノール」が「出現する」と読み取ることができる。この言葉は著作のなかで「イマージュ・ドウ・ソン(l'image-du-son 音のイメージ、音像)」としてさらに定義付けされる。この、オブジェからイマージュへの転換あるいはオブジェからのイマージュの出現はなにを意味するのだろうか。

ベイルがここで述べているのは、“言語以前”から、“音による空間言語”を獲得しよう

とする試みでもある。ベイルにとって音とは、観察や加工の対象としての「オブジェ」ではなく、外部の世界に満ちて存在するノイズに満ちた世界に存在する、得体の知れないなにか、まだその存在があきらかにされていないなにか、として意識されていたのではないだろうか。

ここではまず、そのノイズに満ちた世界に対面する際“言語以前”の“幼児としての自分”が意識されている。それに対する不安ではなく、そこから自ら選び取る、ということで、ベイルはそれを「経験」「実験」さらには「冒険」という。ベイルにとって音響制作の作業とは、未知なる聴覚現象からみずから選びとった世界の断片としての音との出会いから始まり、もともとイマージュとしての不確かさをまとったその対象との関わりから、まだ見ぬ世界をつくりだす、といった、いささか SF 的で、ファンタジックですらある行為なのだ。それは理由のあることでもある。なぜなら、ステレオの持つ不完全な現実再現性、歪んだ空間把握、音響効果による「架空の地形<sup>30)</sup>」の制作など固定メディアへとおとしこまれる音響制作にまつわる、聴覚的イリュージョンのもたらす世界は、容易にファンタジックな連想を生み出す可能性があり、それは現実から出発しながらも、そうではない世界を生み出していく方向にあるのだ。

しかしここである疑問が生じる。ベイルがそれを「イマージュ・ドウ・ソン」と読み替えていくシェフエールの「オブジェ・ソノール」において、そもそも、その「objet オブジェ」とはどこから来た発想なのか。音という現象に対し、“対象 (objet) としての音”であるという説明はつく。しかしそうだとすると、objet という語はそれが視覚的・触覚的に認知可能な“物”としてのニュアンスが大きい。ではなぜ“物体”をイメージさせるこの語が、そもそも振動現象であり、つかみうる物体としての質量をもたない音について用いられているのか。そして、このオブジェという発想は、袂を分かったフェラーリにおいても形をかえて（発見されたオブジェ objet trouvé として）用いられているが、それはオブジェであることを前提にした読み替えなのである。この唐突に出て来るオブジェ、そしてベイルがそれをイマージュと読み替えたことについての、ひとつの重要な出自を指摘できる。それは、シュルレアリスムである。

ベイルの前述の自著のなかで、シュルレアリスムとの直接的な関係を示す箇所は二箇所ある<sup>31)</sup>。一箇所はシェフエールとアンリが当初おこない始めたことについての言及において「それはシュルレアリスムの問題であり」とのみ触れられることと、もう一箇所では、イマージュ・ドウ・ソンの可能性として「シュルレアリスムであるにとどまらない」とのみ述べられている<sup>32)</sup>。また文章全体にわたるその飛躍するポエジーに満ち満ちた難解とされる記述において、その関連を見つけることが可能である。しかし、明確に自身のコンセプトとシュルレアリスムの技法との関連について述べられてはいない。そこで、その関連の根拠について、ここではシェフエールによってもちいられた「オブジェ」とベイルによってもちいられた「イマージュ<sup>33)</sup>」に関する事柄を中心に検証をおこなう。

シュルレアリスム（仏：surréalisme）とは、フランスの詩人アンドレ・ブルトンが提唱した思想であり芸術活動である。1924年にパリにて『シュルレアリスム宣言』が出され、多くの詩人、画家たちによって実践された。1910年代半ばに起こった芸術思想・運動であるダダイスムから、既成の秩序や常識を打ち破るという基本精神を引き継ぎながらも、フロイトの精神分析の影響など、無意識への領域への踏み込みを特徴とし、主観の意

識を排した、意識下の精神活動との接触により、現実の世界に超現実という領域を持ち込むことを目指した。そのため、方法論に偶然性を生み出す「自動記述」や、既成の事物の関係性を崩壊させる手法である「デペイズマン」「コラージュ」などが用いられた。主に詩と絵画の領域で追求され、その終焉については1945年とする説と、ブルトンの死による1966年とする説、それ以降も形を変えて継承されている、といった所説がある。ではシュルレアリスムの実践とは具体的にはどのようなものなのか。まずその超現実、とは何をさすのか。

創始者であるブルトンはその著『シュルレアリスム宣言』のなかで、フロイトによる夢についての考察と、「心の活動のうちの重要な部分」としての夢についてこう述べている<sup>34)</sup>。

いまいちど、覚醒時の状態に戻ろう。私はそれが一つの干渉現象であると考えざるをえない。

さらに

夢みている人間の精神は、わが身に起ることにすっかり満足している。できるかどうかという不安な問いも、もはや問われることがない。(中略) 一切が測り知れぬほど容易だ。

そしてブルトンはこう続ける。

私は夢と現実という、外見はまるで相容れないこの二つの状態が、一種の絶対的現実と言ってよければ一種の超現実のなかに、いつしか解消されてしまうことを信ずる。

ここにシュルレアリスムにおける現実と非現実あるいは無意識との関係性についてのブルトンの姿勢があらわれている。夢と現実、つまり非現実あるいは無意識の世界と現実とが、「外見上相容れない状態」であるとしたうえで、その違いがもうひとつの現実 - 絶対的な現実 = 超現実のなかに解消されることを宣言しているのだ。これはいったいどういうことか。

多くの誤解のなかで、シュルレアリスムは無意識と夢の世界、主観的な幻想への接近と解釈されている、と巖谷は述べる<sup>35)</sup>。巖谷によれば、シュルレアリスムとは「主観」= [sujet = 主体] から派生する「subjectif」に対して、「オブジェ (objet = 客体)」 「objectif = 客観」の側に立った思想であるという。そこでのオブジェとは、物、物体、客体、対象の意味であり、目的とか用途をもったモノではなく、ただの「物」をあらわす。そういうただの「物」を発見し露呈させることがシュルレアリスムの一方法であるというわけだ。つまり主観による非現実的な空想の世界を描きだすのではなく、むしろそうした主観というものを排して、客観にいたろうとしたのがシュルレアリスムの思想なのだ。つまり「超現実」の「超」とは、「強度」の意味であり、「強度ある現実」としての「超現実」は現実と別世界に開かれるものではなく、現実内に在し、あるいは現実と隣接して現われるものとする。

このように、シュルレアリスムにおいては覚醒時、現実のなかに、超現実としての強

度ある現実 - それはしばしば無意識によって導かれるものである - を“隣接”させること、を目指すものだ。狂気の状態、あるいはブルトンが『宣言』のなかでいみじくものべているように「麻薬のような」作用によってもたらされるものであるが、それをまさにこの現実の世界において実現する、それも覚醒時において、というのだ。これはブルトンが述べているように、夢の世界でなら容易なことながら、現実の世界では困難なことにちがいない。そしてシュルレアリスムはその困難な状況をいかにしてうみだし、実現するか、その方法論であり、実験なのである。

そして、ブルトンの『宣言』のなかでもっともしばしば出される最重要の概念、語に“イマージュ”<sup>36)</sup>がある。この宣言のなかで冒頭近くにピエール・ルヴェルディの以下のことばが引用される。

イマージュ（註 イマージュのこと）は精神の純粋な創造物である。それは直喩からは生まれず、多かれ少なかれ隔った二つの現実の接近から生れる。接近した二つの現実の関係がかけはなれており、適切であればあるほど、イマージュはいっそう強まり - そしていっそう、感動喚起力と詩的現実性をおびるだろう<sup>37)</sup>。（下線と註は筆者による）

この二つの現実にはまさに先に引用した、夢と現実、非現実と現実、をあてはめることが可能だ。この接近、もしくは隣接により精神によって創造されたもの＝イマージュ（イマージュ）と述べられている。ほどなくブルトンは、自身の実体験のなかで、イマージュについてある確信を得ることとなる。

（引用）すなわちある晩のこと、眠りにつく前に、私は、一つとして言葉をおきかえられないほどはっきりと発音され、しかしなお声全体の音響を奪い去られた、かなり奇妙な一連の文句を感じとったのである。私の意識の認めるところでは、この文句はそのころ私の関わっていた出来事の痕跡をとどめぬ形で訪れたものであり、いかにも執拗な文句、あえて言えば、窓ガラスをたたくような文句であった。私はいそいでこれを書きとめ、あとはやりすごそうと思っていたとき、その有機的性格に注意を引きつけられたのだった。（中略）（その文句は）何か「窓で二つに切られた男がいる」というようなものだった。それにしても曖昧さで損なわれそうなものではなく、この文句とともに、体の軸と垂直な一つの窓によって胴のなかほどを筒切りにされたまま歩いているひとりの男の、ぼんやりした視覚像が重なって見えたのである<sup>38)</sup>。

まず状況としては覚醒と睡眠との間の状況にあるとされる。それは現実と非現実が接触するその接触面のわずかな幅での出来事である。これは条件としてイマージュを生み出す状況の条件をみたしている。そして奇妙な描写が続く。「はっきりと発音され」ながらもなお「声全体の音響を奪い去られた」言葉が、唐突に出現するのである。言うなれば、聴覚的な現象を伴わないにもかかわらず、その発音内容、意味内容が「声として」聴こえる、という矛盾した状況だ。それでいて、それはふたたび「窓ガラスをたたくような」と、聴覚的現象を想起させる比喩で語られる。そして、それが「有機的性格」をもつという。こ



こには、知覚の共感覚的な干渉、反応、連想がみられる。言葉の聴覚現象をともしなわぬ声が「聴こえ」、同時にそれは別の行為(窓ガラスをたたくような)を連想させる言葉であり、かつそれが有機的、つまりこちらの働きかけなしに自発的に変容したり、別のもの呼び出す動きをみせたりするのだ。その別のもの、それは「胴のなかほどを筒切りにされたまま歩いているひとりの男」の「ぼんやりした視覚像、視覚的イメージ」であるという。

不意に襲ってきた(うかんできた)コトバが、イメージ、視覚像を呼び、“イメージの客体化”の瞬間が訪れる。言葉の、イメージの、「不意の唐突な訪れ」。この半睡状態における実体験がブルトンをして、イマージュの芸術ともいえるシュルレアリスムの開始を告げる方法論、“自動記述”を試みさせるきっかけとなるのだ。ここにおける「ぼんやりとした視覚像」、「こうした像のたびかさなる出現」に対してブルトンは注意を集中するようになり、それらが明瞭さにおいて、聴覚的現象に少しも劣るものではないことを知ったと述べている。そして、鉛筆と白紙の用意があれば、その輪郭をたどることも容易であろう、と。それはデッサンするのではなく、敷き写すこと<sup>39)</sup>だけが問題であるから、と<sup>40)</sup>。ここに、ある自動性への着目がすでになされている。唐突にうかんできた言葉を「書きとめ」それによって連想された視覚像については「敷き写す」ことだけで良い、という。これはイマージュをつかみ取る行為における、自動性への言及として重要である。

この逸話から様々なことがひきだしうる。たとえば、この逸話においては、本来聴覚的現象として体験され、描写されるべき出来事が、発音された言葉にもかかわらずその「音響を奪い去られ」、「窓ガラスをたたくような」状況でありながら実際には比喩の言葉に置き換えられ、実際の音響の存在を消去されている。アコースマティックにおける視覚情報の遮断に対して、これは聴覚情報の遮断といえまいか。

では、こうしたイマージュの出現をうながすもの、その方法論としてブルトンが提唱したものはなにだったのか。次に前述の半睡時におけるヴィジョンがきっかけとなって開始された自動記述について検証する。

自動記述(l'écriture automatique)とは精神医学の治療にも用いられることがある、あらかじめ書く内容を決めずに、速度をかなり速めながら書いてゆく方法である。巖谷の見解によれば、自動記述の強度に没頭することで、別の世界に接続され、そのままそちらの世界へ行き、死の欲求が生まれてくるという。また、記述の速度の変化によってテキストの形態に変化が現われ、ゆっくり書いているときには「je=私」という主語があり、それを受ける動詞は過去形が多く、加速するにつれ特定の人物を表す主語がなくなり、不特定の人をあらわす主語である「on」がでてくる。そしてさらに加速されると、主語人称代名詞が消え、動詞の過去形が現在になり、最後には活用もせずに原形ででてきて、あたかも名詞のような状態になる。このときの状態は、人称もなく時制もない、「名詞と動詞の原形と、形容詞と、せいぜい前置詞しかない文章」が出現するという。「シュザンヌの硬い茎、無用さ、とくにオマール海老の教会つきの風の木の村」などの、関連の無い言葉同士が前置詞で結びついているような文章である。それこそがオブジェとなった言葉による超現実の世界の表現なのだ<sup>41)</sup>。

こうした言語がオブジェとなる契機となる方法論である自動記述に対して、造形芸術、絵画による実践として、デッサン・オートマティックとフロッターージュ、コラージュ、そしてこれは言葉でも可能な、デペイズマンが挙げられる。

「フロッタージュ (frottage)」とは本来「こすること」を意味する。木の葉や木目や布地のような凹凸のあるものの上に紙を置き、上から鉛筆などでこすって画像を得ることを指す。その手法で描かれたものに『博物誌』(1926) などがある。エルンストのフロッタージュのきっかけとなる逸話によれば、宿屋で羽目板かなにかの木目をながめていたら、その木目がいろいろな形に見えてきて、いろいろな連想が生まれ、精神が過敏になったという。そこで、紙を羽目板や床板の上にかぶせてこすってみたら、面白い図形がうかんできた。それらは自分が創造したものではなく、自分において創造されたもの、客観的な創造物なので、やはりオブジェということになる<sup>42)</sup>。この部分とミュージック・コンクレートとの関係についていえば、たとえばシェフェールにおいても、外界に元々存在するものを見出す、録音という手段で切り出す、という意味で、「オブジェ・ソノール」と呼ぶのであり、そこには自分が一から作り出すのではなく、見つけ出す、立ち会う、という在り方、観察者としての在り方がみてとれるといえよう。

これも代表的なシュルレアリスムの技法である「コラージュ (collage)」の原義は、「貼ること」であり、たとえば既成の図版の一部を切りとってきて別の場所に貼りこむこともこれに含まれる。エルンストの場合、商品カタログの図版や図鑑などのイラストなど、銅版画や古い写真など、作者不明の既成の図版をながめてみると、カタログの靴なら靴のようなものが、幻覚のようにして自分にとりついてきた、という。それぞれのイメージがまったく自発的に、思いがけなくたがいに結びつきあい始めるということの体験から出発し、そこでそれらをハサミで切りとって、本来は関係のない別のイメージ同士をノリで「貼りあわせ」てみる。これが「コラージュ」の最初の実験であった。たとえば『百頭女』という(1929)全編コラージュによる「小説」「コラージュ・ロマン」と呼ばれる作品がある。このとき、主観にもとづいた幻想をつくるために既成の図版を利用したのではなく、オブジェ(客体)を見出すことが目的であり、つまり、自分の目の前で、図版の部分同士が自然に結びついてきたということが重要となる。これは、既成の図版同士を作者の主観によって関係づけるのではなく、それらがおたがいに結びついてくる状況を自分が観客のように見た、ということであり、観客のように客観的に見ながら、創造に参加する結果になった<sup>43)</sup>。これは、まさにベイルにおける作者の位置、つまりスタジオにおける音の「実験者」としての主体の位置にも重なるといえよう。

さらにもうひとつの技法は「デペイズマン (dépaysement)」である。déは分離、剥離をあらわす接頭語で、「pay」は「国、故郷」のことである。ある国から引きはなして他の国へ追放するというのが元々の意味となる。本来の環境から別のところへ移すこと、置きかえること、本来あるべき場所にないものを出会わせて異和を生じさせることであり、「転置」の意味としても使われる<sup>44)</sup>。ブルトンとはエルンストの『百頭女』によせる序文(1929)のなかで、「デペイズマン」という言葉を使っている<sup>45)</sup>。

こうしたシュルレアリスムの方法論によって生まれる特徴的な状況とはなにか。それは一言で言えば、“主体の喪失”である。徹頭徹尾、主体が受動的な自動性に委ねられ、ひたすら生み出されていく状況を観察する役割あるいはそのすすんでゆく状況を手助けする役割に準じている。ここで観察される状況、それは自動記述のなかで顛倒されてゆく、主体と客体の関係性にほかならない。つまり、ここで主体の喪失というのは、客体であったオブジェが主役となっていくことにより生じるのである。ここで巖谷がいみじくも指摘し

ているように、シュルレアリスムは徹頭徹尾「オブジェの世界」として進行する世界なのだ。主観による幻想が現実とは別世界、別次元において繰り広げられる主体の世界ではなく、現実のなかに焙り出される非現実の世界、そこで現実か非現実かの境目が解消されるような強度を持った現実の世界、不意に現実のなかに開示されたその場所において、主体に従属するはずだったオブジェ、物たちが有機的な存在として迫ってくるような状況である。そこではオブジェは主体の意思とは関係なく、現実と思われていた日常のなかでの機能を脱して、ただの物としての次元を露にしながら主体の目の前で勝手に結びつきあう。しかし、それは主体の側での認知の変化にほかならない。主体の意思や主観ではなく、弱められた自我機能のなかで、主体の知覚自体が暴走を始め、オブジェとオブジェの不意の偶然的な出会いを目にしたときに、そこからの連想の噴出を止めることができないでいる状況なのだ。ところで、そうした弱められた自我機能になるのはどのような場合か。考えられるのは統合失調症などの精神の変調であり、麻薬の中毒症状である<sup>46)</sup>。そしてブルトンが体験したように、覚醒と睡眠のあい間における半覚醒時の状況によって生じうる状態ともいえる。つまり、ブルトンはその状態を狂気やドラッグによってではなく、半覚醒時でもなく、「覚醒している現実」において起こそうと考えたのだ。覚醒している現実における、オブジェの世界の出現、それこそが強度の現実＝超現実なのである。

ここでまとめてみる。

シュルレアリスムとは“オブジェの思想”である。オブジェの発見とそれを露呈させることがシュルレアリスムの第一の特徴である。

第二にそれは“二つの異なる世界の隣接である”。たとえば現実と非現実が同じ空間において接続されること。あるいは連続したひとつの状態としてとらえられること。これが第二の特徴である。

そしてそれを可能にする方法論、そしてその方法論をうみだすきっかけは以下の通りである。そしてその方法論による目的は、“オブジェの世界におけるイマージュの現出”である。

方法論 1 言語において。自動記述、デペイズマン、メタファーによるイマージュの創出。

方法論 2 絵画において。デッサン・オートマティーク、デペイズマン、フロッタージュ、コラージュなどによるイマージュの創出。

キーワードとしては手の介在、速度の問題があげられる。たとえば自動記述において、思考より速く手の操作が生じることにより、知覚の暴走と主語の喪失、objetの世界の出現が生じる。そしてその契機となることはごくありきたりにとらえられている“日常”に存在するとされる。

上記の検証結果がオブジェ・ソノールとイマージュ・ドウ・ソンによるミュージック・コンクレート、そしてアークスマティック音楽においていかに援用しうるかの考察の前に、そもそもシュルレアリスムでは聴覚芸術はいかなる位置にあったのかについて確認しておきたい。シュルレアリスムの最盛期において、聴覚的な実践はおこなわれていたのだろうか。また、シュルレアリスムのなかで聴覚、音に関する問題はどのように当時あつかわれていたのだろうか。

これについてジャンドロンは、「フランスのシュルレアリストによってそっくり無視されてきた記号の一体系としての音楽という領域」「本来なら切り開けたかもしれない方向



性が、詩を音声聴取と見なすことによって、抑制、あるいは隠蔽されてしまったように思える」と述べている。事実ブルトンは、以下の記述にあるように視覚に対して聴覚をはるかに低いものとして捉えていた。

実際聴覚的イメージは視覚的イメージにたいし、明確さにおいてだけでなく厳格さにおいても劣っているし、音楽好きの人は気を悪くするかもしれないが、聴覚的イメージは、人間の偉大さの観念を強めるようにはできていないのである<sup>47)</sup>。

ジャンドロンは、シュルレアリスム・グループに参加していた数少ない音楽家であるブリュッセルのアンドレ・スーリとポール・オールマンの試みについて言及している。それによると、彼らの仕事は偶然がもつ可能性を開拓することであった。たとえば手回しオルガン用の穴の開いた楽譜板をさかさまに用いることによって、高音は低音として演奏され、音程はひっくり返されるなど。またダダの精神に従って、ジョルジュ・リブモン＝デセーニュは、既成の譜面の部分部分をくじ引き式に抽出し、音楽上のモンタージュをおこなった、という<sup>48)</sup>。そのうえでジャンドロンは、音楽のコラージュは可能だろうか、音楽的対象の偶然の出会いが「客観的偶然<sup>49)</sup>」の等価物となりうるだろうか、という二つの問いをたて、この問いは開かれたままであるとする。そのうえでさらに、ミュージック・コンクレートについて、「一九五〇年頃に成人に達した世代の音楽家たちは、シュルレアリスムに近い精神に基づいて電気音楽的なミュージック・コンクレートを追求した（ピエール・アンリ、ピエール・シェフェール）」と述べている。しかしこのことについて「これらの提案はシュルレアリスムとせいぜい部分的な共通点しかもっていないし、ぼんやりとした接点を示してくれる程度である」としめくくっている<sup>50)</sup>。だが、果たして本当にそういえるのであろうか。

聴覚、音楽はシュルレアリスムにおいて黙殺されてきた。それには実際上の理由もある。聴覚現象はそもそもオブジェとして捉えることが困難だったのだ。シュルレアリスムにおいて重要なのは物体の側にたつ、まさにオブジェクティブな、主客顛倒の状況だった。聴覚現象においてそしてそれを可能にしたことこそ、「オブジェ」を可能にした録音という手段であり、いったんどうしても「オブジェ」化のために、視覚をふくむあらゆる状況から切り離して、アコースマティックな状態に置く必要があったのだ。シェフェールにとっての「オブジェ」とは、還元的聴取によるものである。それは、日常的惰性的聴取、音の発生源や意味と結びつけている、シグナルとしての聴取から切り離された、純粋な聴取である。この日常性から引き剥がす、という考え自体シュルレアリスムの超現実についての考えと一致する。そのことで客観的に、客体的にそれをとらえることが可能になる。

シェフェールのコンセプトによって初めて音が「オブジェ」になりうるものとなった。ゆえに、聴覚のシュルレアリスムも可能となる状況がととのった。それがミュージック・コンクレート誕生の経緯である。つまり未来派 - ノイズと楽音の垣根の消滅 - の歴史的軸の流れの先にあるのではなく、シュルレアリスムの遅れてきた聴覚版ともいえる。言い換えれば、ミュージック・コンクレートの出現によりようやく可能になった、ともいえよう。だからこそ、視覚的イメージの援用が可能になるのではないだろうか。なぜなら、シュルレアリスムにおいては知覚の共感覚的横断による“イメージ”の出現が重視されるから



である。

次項では、ベイルによっていかにオブジェ・ソノールがイマージュ・ドウ・ソンとして捉えられたか、いいかえれば、シュルレアリスムの方法論がめざした「オブジェの世界にイマージュを出現させること」が、聴覚における創作においていかにおこなわれ、そのことによってオブジェ・ソノールはイマージュ・ドウ・ソンと捉えることのできるものとなったのか、具体的な作品の検証によって明らかにしていく。

## 2-2 オブジェ・ソノールと欲動の問題・『Espaces inhabitables（すめない空間）』（1966）分析

ベイルは前述の自著のなかで次のように述べている。

初期の作品（つまり 1966 年の『Espaces inhabitables』そして『Jeita』『L'Expérience Acoustique』を経て 1972 年の『le Purgatoire de la Divine Comédie』まで）にこだわるのは、これら初期の習作からいくつかの有益な考察を導き出すことができるからだ。それは投射された音の空間の詩学と運動学についてであり、両者とも、私見では、イメージの中心的概念に依拠している<sup>51)</sup>。

ベイルの「聴覚的シュルレアリスムの実践」のなかでイマージュ（イメージ）はどのようにとらえられていたのか。

まず、ベイルはシェフェール同様に、「音はあくまでも音である」こと、つまり各周波数上の分布した部分音の集積としてとらえられる対象、それが作品構成のもととなる「素材」としてとらえるあるまとまりをもった対象、として、その特徴を観察、分析する。だが、その観察、分析する作曲者自身の立ち位置が異なる。シェフェールはある確固とした観察者、聴取者としての、判断をくだす者としてその「オブジェ」と対峙する。ベイルの場合はそのときの聴取者としての主体の存在が、作曲者になる以前の者として、「実験者」としている。ベイル自身の言葉を引用するならば、実験者たる作曲者は「言葉を取得する以前の状態」にさえなるべきだという<sup>52)</sup>。つまり、言語によって物を名付け、分類し、判断していく存在になる前の、未知の対象に対して自らの存在すら定かなものとして捉え得ない存在としての在り方のことである。そしてさらに自動記述のような「手による」作業が、主客を顛倒させる方法論であり、そこで生み出せるものが注目される。それにあたるのが、ベイルによればスタジオでの音の探究・加工の作業なのではないか。そこでの作業は「欲動」を生み出す、とベイルは述べる。ベイルはその「実験者」によるスタジオ作業について次のように言及する。

### 密かな連携、危険な関係

このような状況は欲動を生じさせやすい。欲動により、エネルギーは解放へ向かう。最も直接的かつ直近に起きる欲動は攻撃やモノの破壊、支配の欲動だろう。もっと間接的な欲動は逆に、関係性の確立や連携による統一へと向かい、エネルギーの散逸を遅らせながら、置換や変換を通じて外界のオブジェの輪郭や基部へエネルギー

を導く。負荷の増大に伴い、実験者の内に様々な決意が生まれる。「出現した」形 (formes) しか意識には上らないが、実験者は新たな出現の創出、そして結果の推敲という双方向に批判のメカニズムを働かせる。こうした中での作業は、あたかも貝殻を形成していくかのように薄い層をじっくり重ねていく<sup>53)</sup> ようなものである。表面化した分泌物の裏にあるのは内面的な作業である。実験者はスタジオにこもり、自問と発見を繰り返しながら、「もう一人」が自分の内に出現するまで、危険を冒しながら虚空を吟味するのだ。

ここに言及される「欲動<sup>54)</sup>」「エネルギー」とは何か。1978年の『Érosphere』という作品群の解説において、ベイルはそれを「欲望の重力の法律」としている。ここではこの「欲望」はオブジェ・ソノールを変容させていくスタジオでのエレクトリックな作業工程において生じてくるものである、とされる。一般的な欲動における攻撃性、破壊性に対して、ベイルが言うのはそれとは逆に、「関係性の確立」や「連携による統一」という行為へと向かわせるものであり、その攻撃的なエネルギーは「置換や変換」を通じて外界のオブジェ、すなわち世界に存在する「あらゆる音やノイズ」へと導かれる、とする。具体的には、オブジェ・ソノールとしての音へのより踏み込んだ探究、ということを目指す。そして、それがオブジェ・ソノールを素材とした加工と編集の聴覚芸術であるミュージック・コンクレートの作曲行為としてとらえられていて、作品はその実験としての行為の結果なのだ。

また、文章中、こうした作業が「貝殻を形成していくかのように」とたとえられている点にも注目したい。貝殻の形成過程が語られ、内面的な作業の結果が表面化した薄い層の重なりによる形成物たる貝殻である、とし、その形成作業とスタジオにおける作業が重ねられている。これには単なる比喻以上の意味があると思われる。それは、ベイルが前述の著においても言及している有機的な作品形成、オブジェやエネルギーの“メタモルフォーゼ”といった、形態学的な考えとも通じる、かなり“精確な”比喻である。機械的な作業であるというよりは、機械を介在させながらも有機的な生成としてみずからを変容させながら形成されていく、オブジェ・ソノールによるひとつの作品という“生物”が、ここではすでに想起されてはいまいか。表面的に結果として出現する音響作品の内側には、スタジオの中での作曲者自身自身による音と関係することについての自問と発見の繰り返しがあり、それは意思的な既存の主体ではなく「もう一人」が出現するまでおこなわれる、という。これは一見して奇妙な言述である。作曲者自身の主体は、「もう一人」の出現のなかに消されてゆく、ということなのか。あるいは変容して「もう一人」となる、ということなのか。ここに曖昧で不安定な主体の位置が示されており、オブジェ・ソノールの変換作業にともない出現するエネルギーや欲動、そのことによるオブジェ自体の変容に、観察者として「危険を冒しながら」立ち会っていく存在が語られている。こうした欲動とエネルギーの問題、そしてそれらの「メタモルフォーゼ」という問題は、ベイルの最初のアコースマティック音楽である『Espaces inhabitables すめない空間 (1966)』において主要なテーマとされている。具体的に作品を検証していこう。

この作品はベイル自身によって「最初のアコースマティックの作品」とされている。タイトルにあるように、コンセプトにおいても「すめない空間」が強調されている。それは

ということだろうか。

以下、全作品 CD<sup>55)</sup> のブックレット内のレジス・ルノアール・ラリヴィエール (Régis Renouard Larivière) による解説文とベイル自身のコメントを検証しながら、適宜分析をこころみる。

ラリヴィエールによれば、この曲は「(もしも超現実がシュルレアリスムへの狭すぎる参照としてではなく理解されうるとしたら)「超現実」の空間を出現させる傾向がある」とされる。そしてベイルは、「「すめない空間」とは「理論的な命題」であるとし、その根拠について言及する。それはまず「重力と通常の音に存在する尺度の典型的な関係の以外の形状を探索すること」であるという。どういうことか。それは「突然変異のエネルギーと、空間のなじみのない(得体のしれない) 感覚を得ることの可能な様式を生み出す広いキャンバスを有することである」とする。そしてそれこそがベイル自身が「すめない」という言葉を使用する理由であると続ける。

ここで注目すべきは「突然変異」の「エネルギー」という、音の素材すなわちオブジェ・ソノールが唐突に変異するという現象と、それを生じさせるオブジェ・ソノールに内包するエネルギーについての強調である。そして同時に、「空間の得体のしれない感覚」とは、日常のなかに突如あらわれる、日常空間の違和感ある感覚を得ることが目指され、そのためには様式を生み出すひとつの作品が構成される枠組みとしての場＝広いキャンバスが必要である、とする。

ベイルの創作をめぐる言葉、つまりはオブジェ・ソノールを変容させ構成させていく工程において、しばしばこの「突然変異」という言葉が登場する。これはオブジェたる音自身がまるで生物のように自ら変容していく、有機体のメタモルフォーゼを想起させると同時に、1972 年に出されたルネ・トムのカタストロフィー理論におけるカタストロフィーの概念が影響していることが指摘できよう<sup>56)</sup>。カタストロフィー理論(catastrophe theory)は、力学系の分岐理論の一種を扱う理論であり、不連続な現象を説明する、画期的な理論として一時注目を浴び、さかんに研究、議論された。カタストロフィーとは周期的な秩序だった現象の中から不意に発生する無秩序な現象の総称であり、ルネ・トムの『構造安定性と形態形成』<sup>57)</sup>により提唱された。

ここには、秩序だった現象、先を予測してゆける構成を打ち破るため、そして日常性に見慣れた感覚を打ち破るため、まさに「不意に発生する無秩序な現象」を導入することが、目指されているといえよう。これはベイルのアコースマティック音楽のひとつの特徴であるともいえる、通常の音楽的構成から照らしてみたときの奇妙な時間感覚の理由でもある。そうなるべき先を読む展開、変容、構成ではなく、まさにそれは突然生じるのであり、その出現によって、創作物としての音響空間におけるその場その場のアンビエンス(空間の音響特性)が劇的に変化する。それはあたかも、偶然にまかせたテープ・コラージュのようでもある。上記の言葉を裏付けるため、冒頭の部分について具体的にみていきたい。その際、ラリヴィエールによる解説を筆者が訳したものを抜粋、参照する。尚、この分析のために、INA-GRM 制作による音響分析・作図ソフトである acousmograph<sup>58)</sup> を使用して、実際の作品の音響データを元に筆者による図形化をおこなっている。このソフトはデジタル変換された音響データを読み込み、その部分音<sup>59)</sup>の分布(スペクトル分布)を分析することができ、さらに、音の素材(オブジェ・ソノール)のエンヴェロープ<sup>60)</sup>の特

徴、帯域の特徴、などを簡略された図形として視覚的に変換して作図することが可能である。縦軸が周波数、横軸は時間である。図形の色については分かりやすさとデザイン上の意味のみであり、周波数や音量といった実際のデータとは関係がない。これは一種の図形楽譜<sup>61)</sup>ともいえるが、現代音楽の歴史において出現した図形楽譜とは異なり、最初に完成物としてのアコースマティック音楽があり、それを後から分析と、アコースモニウムによる演奏のための楽譜として用いる。この開発にはベイル自身も関わっており、ベイルの音の形態化の発想が活かされているといえる。

ベイルの自著のなかで、この作品について以下のように述べられている<sup>62)</sup>。

運動形態の具体的な幾何学に中心をおいた体験。

さざ波が小石を揺らし、巻き上がる波は綺麗な輪郭を描いていく。透視図の消失点へと流れていく影のように。はたまたラッパの音が平面や球面へ反響する様・・・  
ドライドック入りした石油タンカーの鉄板をドンドン叩く装置や、工事現場で回転するクレーンが放つ音・・・

そうした外部環境の音に対して、創作の行為とは、「初期段階—子供時代—から、目に頼らずに聴くという行為」に厚みを与えること、であるとする。ここでは、起源から切り離して音のみを聴くというアコースマティックな聴取の姿勢が取られている。

さらに、初期作品のコンセプトについては以下の通りとしている。

1. 投射された音の空間の詩学と運動学についてであり、両者とも、私見では、イマージュの中心的な概念に依拠。

2. アコースマティックのイマージュ、すなわち「空間のカケラ」は、指向機能を満たすよりも、変換（transformation）を促す。

投射された音主体（entités sonores）（i-son イマージュ・ドウ・ソン）<sup>63)</sup>の造形性に注目しよう。形態形成の風景としての空間は輪郭と密度、凹みと体積、動きと速さで捉えられる。

ここでベイルは音の「造形性」に着目している。そしてそれは「投射された」ものであるとされる。その「風景としての空間」は、「輪郭と密度、凹みと体積、動きと速さ」といった属性によって捉えられるという。これはどういうことか。これこそが、ベイルの目指すところの音による paysage、“聴覚による景”のことだ。アコースマティック音楽を形成する音素材が、「アコースマティックのイマージュ」と表現され、それが現象としての像であることを示すと同時に、オブジェ・ソノールではなくイマージュ・ドウ・ソンとして名指されていることであり、さらにはそれがすなわち「空間のカケラ」として、捉えられている。ベイルにとってのオブジェ・ソノールはこのように「イマージュ」であり、さらには空間を成していたものの断片、内部に空間を保ったままの、広がり現象としての空間としてもとらえられている。この部分に、60年代終わりから70年代にわたる、ベイルのアコースマティック音楽成立期の考えが凝縮しているといえよう。

さらにベイルは以下のように続ける。ここで言及されているのは、さらなるこうした音



の素材に対しての踏み込み、具体的なスタジオでの加工の作業についてだ<sup>64)</sup>。

それはイマージュや i-son に関する操作や作用の特性に通じるものがある。

特に以下の動作において：

- ーカット：原因（因果関係／音の出自）を取り除き、変える
- ーコピー：逆転、縮小、拡大、ミキシング
- ーペースト：新しい関係を形成
- ー場所や音の視野（perspectives）の関連性を確保
- ー果てることのない再リーディングや、注意力の強弱が起きる。
- ー「形態学的な」聴取へ向かう。抽象、具体を超えたところに関係性が生まれ、形態学の常として、過去の思い出や、あるべき姿を含んだ総体としてオープンかつ流動的な、深く価値ある聴取である。

そして空間の効果の聴取がもたらす疎遠感<sup>65)</sup>の体験、「超知覚」の幻想も忘れてはならない。

ここでは空間の効果の聴取、すでに「空間のカケラ」としての音内部の空間、さらにその加工による変容の過程で生まれる空間の変異の状況を聴取することについて言及され、そこにある重要なポイントとして、それが「形態学的な」聴取であるということが述べられている。「フォルム」、それも「流動する空間の状態としてのフォルム」すなわち、「抽象、具象を超えた」音の素材同士の関係性によって生まれてくる状況を「空間のフォルム」として捉える姿勢が示されている。そしてこの体験が「超知覚」とされ、ここに、視覚、聴覚、触覚などを横断する知覚の状況、すなわちシュルレアリスムにおける超現実において出現する状況にも似た状況が示唆されている。

こうした言葉を踏まえて、以下、具体的に『すめない空間』についてみていく。ラリヴィエールによれば、最初の楽章、『jardins de rien (なにもない庭)』は、エネルギーの、流体から固体へと進む概念に従っている。それらの構造はひとつから次へと進んでいく突然変異の原理に従って想定されている。固体の領域にあるのはツィターの音で、多くはアタックとその共鳴と、下降する半音階のかたちをとる。流動性の領域にあるのは、踏みつけられた砂利の音、波のせせらぎのノイズ、突然の動きの溶解である<sup>66)</sup>。(図1参照)

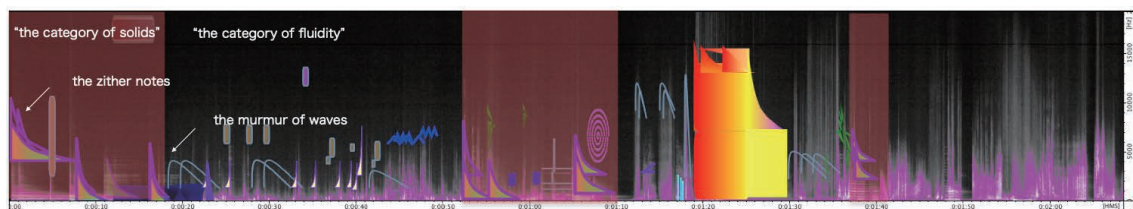


図1 『jardins de rien なにもない庭』冒頭

第二楽章『géophonie (ジオフォニー)』は、拡散音や激しいパーカッションの共鳴との間のコントラストを探る。

(図2参照)

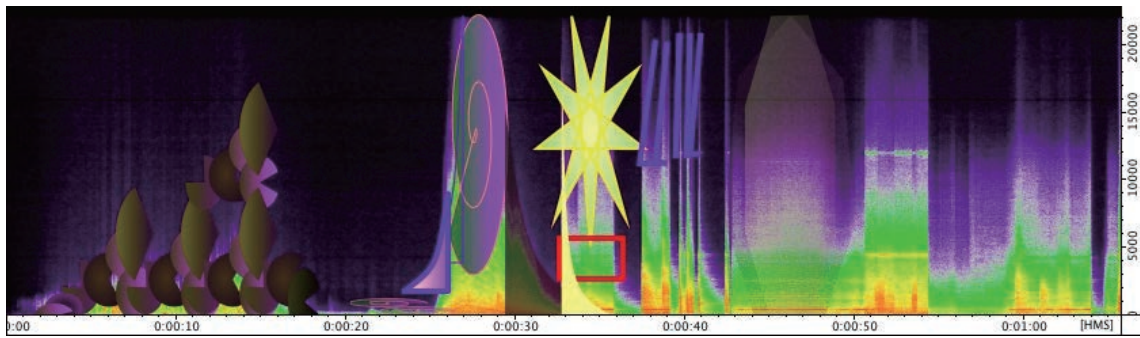


図2 『géophonie ジオフォニー』冒頭

次の『hommage à Robur (Robur へのオマージュ)』はジュール・ヴェルヌの航海するヒーローを喚起させる。この作品の中心の楽章で、同時に最も長い。それはまた、先行するそしてあとに続く楽章とは、そのモノリスティックなペースによって、単一の長いストロークによって、それをその経路に沿って方向付けし運びさることで対照的だ<sup>67)</sup>。(図3参照)

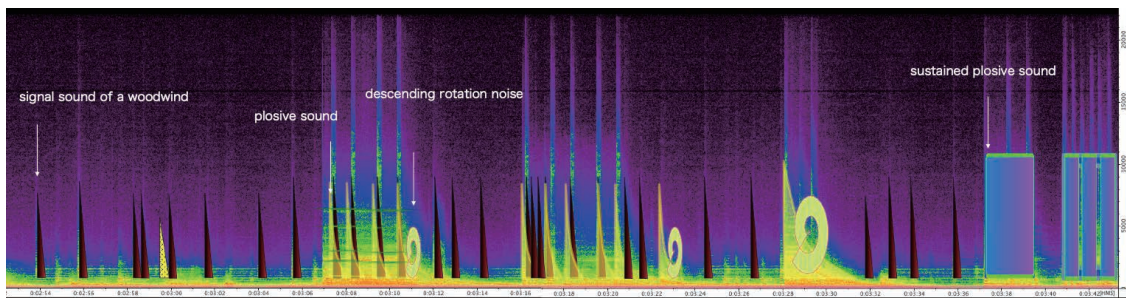


図3 『hommage à Robur Robur へのオマージュ』中間

次に、この曲についてのベイル自身の言葉をみってみる。具体的なオブジェ・ソノールの捕獲、すなわち録音については以下のように言及される<sup>68)</sup>。

素材は屋外でおこなわれたステレオ録音から部分的に由来する。当時それは新しい技術だった。

作品は、特に逸話的または表現的な音の問題とそれらの抽象的な音との関係を探究している。

(中略) したがって、私たちは Saint-Nazaire の造船所で船の船体の上の打撃音を聞くことができ、(音響反射板として機能する) Pleumeur Bodou 内部の自動車の警笛、各種波のノイズ、砂利の上の足音などを聞くことができる。この素材は、ツイッターとピアノの録音された音で補充される。(下線筆者による)

ここでは、録音素材が外部空間、日常の野外環境からなかば偶然的な出会いのなかでの捕獲により得られたものであることと、その素材を補充するものとして、スタジオ環境で意図的に録音された音、という対照的な性質をもつグループで構成されていることが述べられている。そしてそのことが、シェフェールの「還元的聴取」に忠実なオブジェ・ソノールの分析と構成による抽象的な音の扱いと、それに相反する対極である姿勢である、フェ

ラーリの音の起源を容易に想起させその連想される映像や状況とむすびついた音の扱いとの関係を探究することである、とする。ここにベイル自身の音に向き合う姿勢、ポジションが明らかにされているといえよう。ベイルはシェフェールの、オブジェとしての音が抽象的な音の構成体をつくる素材として扱われる姿勢とも、フェラーリの、自分を取りまく環境のなかにある音を、まるで「写真を撮る」ようにとらえ、そこから連想され喚起される映像により音による物語を紡いで行く姿勢ともある距離をおいている。その両者の間の関係を「探究する」という立場に身をおき、まさに透明な主体として、表現的な音（映像や出自が連想され、まとわりついている音）と抽象的な音（ツィターとピアノというなにも表さない抽象的な楽音の空気振動現象）がいかなるものとして関係しあうのか、それがいかなる場を出現させるのか、まるで実験室における作業のようにそれを観察し、その作用を追っていくのだ。これが、ベイルのアコースマティック音楽の出発点である。ベイルは以下のように続ける。

音の原因の参照にはたらきかけることは絵画的喚起に繋がることはない、むしろこれらの同じ音を介して音楽的であるところのその出現に注意をシフトすることによってそれを超越することにつながる。そして基盤として機能するための組織の法則を探し出すことにつながる。

“私は自然をうつさない（コピーしない）、私は自然のように制作する”ピカソは言った。それまでつかむことが可能なものだったことがないままにそれは示唆または探求され、通り抜けまたは表面を旅される。このことが、それがすむことができない理由である<sup>69)</sup>。

このすめない空間＝シュルレアリスティックな paysage（景）において、物理法則、重力にしたがった実空間とは別の物理関係がみられ、通常の事物の尺度が変えられる。そのためこの空間には「すめない」のである。

作品全体についてのベイルの言及、作品には“je（主語としての”私”）”や“sujet（主体）”の気配がない。まさしく、音のイベント、出来事、オブジェのレベルですべてが突発的に関係をもちながらすすんでゆく。構築の意思ではなく、オブジェのレベルでことがすすむ。そしてそのオブジェが有機体や自然現象として捉えられ、それらが生起し、互いに関係を持ちながら反応していく。ここではシェフェールのオブジェとしての音の考えと、フェラーリの逸話的発見されたオブジェとしての音の考えとの間にある、ベイル自身の立ち位置における思案が読み取れる。フェラーリにとっては現実の延長として、現実の次元における映像としてとらえられる「逸話」が、ベイルにとっては現実のなかに隣接した状態で出現する、強度ある現実、つまり超現実の次元としてとらえられる。事物の尺度の変容、そして物理作用による現象の拡大や顛倒、そのひとつが、この曲の特徴である「エネルギーのメタモルフォーゼ」である。

ここで、シュルレアリスムの、物体、すなわちオブジェの世界における主客顛倒の空間が想起される。捉えられた現象、録音された素材としての音に対して探究として電子的電氣的加工を加えてゆくとき、作曲者はさながら探知機と化し、その主体としての自我を捨て、透明な探索者として対象としての音を変容させていく。その過程において、物体とし



ての次元を露わにしてくるオブジェ・ソノールは、不気味な、得体のしれないエネルギーを孕んでゆく。その自らを突然変異させる可能性を秘めたエネルギーをして、ベイルは「欲望」と呼ぶのではないか。この欲望に関しての主語をみつけることが困難であり、それは自我を持った作曲者としての主体ではなく、物自体が有機体として振舞う、その際の制禦が困難に思われる力を指して、欲望と呼んでいる、とここでは解釈をしたい。そしてしばしば「重力」と言われるのも、日常の、物理現象に支配された空間、世界においては、重力の支配、が暗黙の事実となっているが、その重力の性質、質が変容することこそ、日常空間の重大な変容を指し、欲望を持った物体の、変質した重力の場、それこそがベイルにとって表現すべき「すめない空間＝日常にあらわれた非日常の空間」なのではないか。

エネルギーや要素を内包したオブジェ・ソノールがメタモルフォーゼしながら、別のオブジェ・ソノールと関係性を持たされてゆく過程で、生み出される「場」自体が変遷してゆく。その「場」は、物理法則に支配された現実世界とはかけ離れたものとして感じられる。そのオブジェ・ソノールがまさにその現実世界から録音という手段で捕獲され、たとえ編集や加工や効果づけをほどこされたとしても、時にその現実世界で聴こえていたときの性質、状態を、純聴覚的には色濃く残している場合もある。それらは他の音のマテリアル＝オブジェ・ソノールと関係付けられていき、ステレオ空間のなかで定位されていくことによって、現実世界とはまったく異なる、それでいてリアルな聴覚世界という「場」そして一種の「風景」を形成するのだ。それはリアルに感じられても、イメージ・ソノールによる疑似世界であり、けして「すみことはできない」のだ。このすめない空間＝シュルレアリスティックな *paysage* (景) においては、物理法則、重力にしたがった実空間とは別の物理関係がみられ、通常の事物の尺度が変えられるため、「すめない」のである。これこそ、聴覚による超現実の世界である。

## 2-3 聴覚におけるシュルレアリスム

これまでの検証をまとめてみる。ミュージック・コンクレートとアコースマティック音楽における実践は、聴覚におけるシュルレアリスムである、となぜいえるのか。そしてオブジェ・ソノールはどのようにしてイメージ・ドウ・ソンとしてとらえられるようになったのか。

巖谷の指摘によれば、シュルレアリスムは、客体、オブジェの側に立った思想である。そこでのオブジェとは、物、物体、客体、対象の意味であり、目的とか用途をもったモノではなく、ただの「物」をあらわす。そういうただの「物」を発見し露呈させることがシュルレアリスムの一方法である。そうした、主観というものを排して、客観にいたろうとしたのがシュルレアリスムであった。

そして、その「objectif」こそが、ミュージック・コンクレートの真髄とはいえないだろうか。主観ではなく、客観、客体の側に立つ立場であり、ロマン主義の主観・幻想・夢ではない。ゆえにむしろ“物”“物体”を冷徹なまでにそのものとして捉える姿勢をとる。それは、シュルレアリスムにおける超現実の意味、現実を“超える”というよりも“強度ある”現実としての意味に通じるものである。なぜならシュルレアリスムでは夢すらも、現実から滲み出してくるもの、露わになるものだからだ。つまり、“もうひとつの裏の世界”



があるのではなく（これを仮に現実 A に対する非現実の別世界 B とする）、現実と隣接し、グラデーションとして連続していく現実のもう一面としての A' としての世界の捉え方をするのだ。現実のもう一面、実際には見ずにすんでいた、それこそ慣習的な約束事のなかで「これが現実」と漠然ととらえていたものに対して、現実の実際にもっている他の面、もっと強度ある事実が不意に迫ってくるような状況である。「仮に思っている「現実」から露呈してくるものこそ、超現実である<sup>70)</sup>」。

つまり、ベイルのあらわしている夢は現実から露わになる超現実の世界を指す。現実の奥にある、現実とつながっている、あるいは現実の見方を変容させる姿勢によって焙り出された、まさに強度としての超現実の世界なのではないか。それをあらわしているのが、ベイルの用いる、「探索、冒険」といった言葉なのではないか。

それは夢や幻想に溺れる姿勢とは真逆なものである。過度に覚醒することによって、現実の見え方、聴こえ方が変容する。それは、オブジェという客体、ただの物としての対象が、その存在を異様に増して迫ってくるような世界を表現しているといえよう。つまり、我々の曖昧な、日常的にとらえている現実とは、むしろ主体が客体を慣習的に「そうらしい」ものとしてとらえている世界であり、ベイルが目指したものはそれと真逆のものである。客体を探索・探知するあまり、そのオブジェが存在を増しすぎた世界に、主体が揺らがされている事態であり、それをおそれることなく受け入れ、進んでいく、このことを称して、ベイルは「音の冒険」と書くのではないか。それは一種危険な冒険である。

巖谷によれば、「ワンダーランドではこちらの世界とむこうの世界とがはっきり区分されているが、シュルレアリスムはその区分がない。そうすると、現実の見えかた自体が変ってきて、そこに独自の文学や芸術が生まれてくる」のである<sup>71)</sup>。この「現実の見えかた自体が変ること」これをそのまま聴覚におきかえることが可能である。シェフェールとベイルが聴取にこだわったのはまさにこの点であり、「現実の聴こえ方自体が変ること」として“聴取”を何よりも重要な問題として捉えたのだ。

シュルレアリスムにおける重要な技法であるフロタージュに関しても、シェフェールの考えとの類似点を挙げることができる。シェフェールは、外界に元々存在するものを見出す、録音という手段で切り出す、という方法によって、ある音の現象を対象化し、「オブジェ・ソノール」と呼ぶ。そこでは、当たり前前に聞き流されてきた日常的な音が、ひとつの物体としての存在を主張し、起源から切り離された純粋な振動現象が個体化した「オブジェ」となり、観察可能な対象物となるのだ。そこにおける作者の姿勢は、音を自分が一から作り出すのではなく、観察者として見つけ出す、立ち会う、という在り方である。そしてシェフェールは見つけ出してオブジェとなった音に対して、一人の意思を持った主体としての作曲者として、コンポジションの素材とみなすのである。シェフェールがオブジェ（客体）としたものは音に限られていたが、ベイルはその対象を空間にまでひろげた。これまでの検証における焦点は、シュルレアリスムにおける「オブジェ」の問題と、強度ある現実を出現させるための方法論であり、それらの聴覚的实践としてのシェフェールとベイルにおける「オブジェ・ソノール」「イマージュ・ドウ・ソン」との近似的関係である。シェフェールとベイルは聴覚によるシュルレアリスムの実践として、主体と客体の位置関係を顛倒させるまで「objet（オブジェ）」を追究した。そしてベイルはさらに、そのオブジェを有機的・自律的なものとしてとらえる。それが「image（イマージュ）」の概念である。

その概念がもたらされた理由は、複製芸術としてのその性質のために音の物理的因果関係から解放されたこと、音の起源（原因）と結果が切り離されたこと、そしてそれによって、その原因と結果のあいだに「フォルム」が介在できるようになったからであるとする。それはつまり、録音されたことにより、表象と反復を得たということであり、様々な処理によって変容可能になったということである。その可能態としての存在こそがイメージと名指されている。

### 3. 結び

本稿では、シェフェールにおける音の素材である「オブジェ・ソノール」が、ベイルにおいては「イメージ・ドウ・ソン」として異なる認識をされたことについて検証した。その結果、「オブジェ」と「イメージ」の概念がシュルレアリスムの概念と関連しており、“聴覚におけるシュルレアリスム”としての一面を持つことが論証された。ベイルは、物理法則に支配された現実世界とはかけ離れたものとして感じられる「すめない空間」を知覚横断的な聴取によって探索する、という聴覚芸術の可能性を、ベイル自身のアコースマティック音楽創作における最初期の段階で示した。それはまさに、覚醒を促された知覚の暴走によって現実世界を拡張していく、というシュルレアリスムの試みと通じるものと言える。

今後の課題として、イメージ・ドウ・ソンの「シュルレアリスムにとどまらない」可能性についての検証が必要である。これはベイルの初期以降の作品の分析によってなされるべき問題である。さらにはアコースマティック音楽におけるステレオ空間とステレオ聴取の問題が挙げられる。固定メディアに封じ込まれたステレオの音像としての作品は、映像がスクリーンに投影されるように、空間に放射されることでその姿を現わすのだが、その際、そもそもステレオ聴取において特徴とされる聴取のイリュージョン性が、表現の際の重要なポイントともなる。そのイリュージョン性を、空間展開時において利用、あるいは制御するのが、多数のステレオスピーカーの組から成るアコースモニウムのシステムであるとも言える。アコースマティック音楽というジャンルの誕生がもたらした、音楽の内部に封じ込まれた空間性とその実空間における立体的な空間展開の可能性は、現在の様々な立体音響空間の表現にとっても参照すべき原点の一つである。今後さらに検証を続けていきたい。尚、本論考におけるベイルの著作の翻訳文については、ベイル研究会としてこの難解な著作を解説するために不定期に開催している研究会で話し合いながら橋口久子氏、中條大亮氏、塩野衛子氏と共に訳されたものである。ここに感謝の意を捧げる。

### 引用文献・註

<sup>1)</sup> musique concrète (具体音楽)。1940年代後半、フランスの国営放送局のスタジオ内でラジオ技師・作曲家のシェフェールによって創始された、録音された非楽音を含む環境音を加工・編集して作り上げる音楽のこと。現代音楽、電子音響音楽の一種である。

<sup>2)</sup> acousmatic music。ベイルによれば、舞台上でおこなわれる他の電子音響によるパフォーマンスと区別して、スタジオ内で制作され、固定メディアに定着され、映画のように「上

映」される音楽、とされる。

<sup>3)</sup> マルチメディアの反対語として使われる言葉。他のメディアに置換できないメディアのこと。

<sup>4)</sup> Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*. Paris, Editions du Seuil, 1966/1998, p.91.

<sup>5)</sup> Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*. Paris, Editions du Seuil, 1966/1998, p.240.

<sup>6)</sup> Une création radiophonique (仏)。ラジオ放送という手段をもちいた音の芸術表現のジャンル。radiophonie(ラジオフォニー)とも言われる。音のみならず、言葉なども使用される。

<sup>7)</sup> たとえばフェラーリは「逸話的音楽」という物語性の強いタイプの作品コンセプトを提唱し、映像的連想を許容する表現をおこなった。

<sup>8)</sup> その後二人はあらたな表現手段を柔軟に解釈することによって、創作表現としては豊かな世界を切り開き、やがて多くの聴衆の支持を得ることとなる。

<sup>9)</sup> アクスモニウム (acousmonium) とはアコースマティック音楽の上演のための音響システムとして、空間内にスピーカーのステレオの組を多数設置し、リアルタイムにその出力をコントロールするサウンド・プロジェクション・システムのこと。

<sup>10)</sup> l'espace-objet. Bayle, François, *musique acoustique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p106.

<sup>11)</sup> シュルレアリスム (仏: surréalisme) とは、フランスの詩人アンドレ・ブルトンが提唱した思想であり芸術活動のこと。

<sup>12)</sup> 「アコースマティック」をめぐる言説はその後このシェフェールの考えの偏重に対する批判も展開されるなど、現在の聴覚メディアをめぐる環境のなかでさらに更新されていくべき問題である。たとえばブライアン・ケイン著『SOUND UNSEEN』(2014)においてこのアコースマティックの定義における神話性の過剰な重視について批判的に検証されている。そうしたことを踏まえつつも、本論ではシェフェールが提起したアコースマティックにおける問題から出発して、それがいかに 60-70 年代の電子音響音楽の創作の分野において展開されていくこととなったか、に焦点を絞り検証をおこなう。

<sup>13)</sup> フッサールの「現象学的還元」の概念を聴覚に援用したものである。

<sup>14)</sup> シュトックハウゼンは 1953 年からアイメルトと共に起こったケルンの電子音楽スタジオでの実践において、抽象的な電子音を素材とした対照的なアプローチを（主にアイメルトの希望により）追求したが、実際には自身 1952 年にパリにてミュージック・コンクレートと接触しており、ミュージック・コンクレートの手法と電子音楽の手法の境界を事実上解消したと言われる『少年の歌』(1955-56)を制作している。また、『ヒュムネン』(1966-67)はまさに国家のコラージュと電子変調による作品であり、これもミュージック・コンクレートのコラージュの手法との類似点がみられる。

<sup>15)</sup> ベイルの作品についてラリヴィエールによる CD のブックレットには「シュルレアリスムを広義に捉えてもよければ「超現実」の世界を表現しているといえないか」との指摘もされている。本稿ではその関係性をより本質的なものとして捉えてシュルレアリスムの観点からも具体的な検証をおこなう。

<sup>16)</sup> 『object magazine 遊 1005 1979 年 2 月号 特集：電気+脳髄 工作舎遊 1005 号【電気楽器テレミンからシンセサイザーまで】 電気—電子系音楽史断章』より抜粋された web 記事「電子、電気音響開発素材の穏当なコンポジション、フランソワ・ベイル

の『Grand Polyphonie』 <http://blogs.yahoo.co.jp/tdhdf661/30992261.html> (2016 年 12 月 2 日参照)

<sup>17)</sup> 平成 25 年度九州大学大学院芸術工学研究院ホールマネジメントエンジニア養成講座主催「ひびき・ま・形～音楽場の創成～」パンフレットより

<sup>18)</sup> シェニウー＝ジャンドロ、ジャクリーヌ『シュルレアリスム』星埜守之、鈴木雅雄訳、人文書院、1997 年、280 頁。

<sup>19)</sup> 武満徹は当時日本のシュルレアリストである瀧口修造に傾倒し、瀧口による芸術集団『実験工房』に参加している。

<sup>20)</sup> 実験映画、拡張映画において抽象的表現としての試みがなされている例もある。

<sup>21)</sup> コー、ジャクリーヌ『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』椎名亮輔訳、現代思潮社、2006 年、50 頁

<sup>22)</sup> 音響スクリーンとは、2つのスピーカーによって形成されるステレオ空間の中央の、実際の発音源とは異なる何もない空間のことを指す。ここに音像が投影されて浮かび上がる、ということ指している。

<sup>23)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p25.

<sup>24)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p25.

<sup>25)</sup> 事実この著書のなかでフロイトの名は幾度か出されているが、直接的な影響について言及している箇所はない。

<sup>26)</sup> この言葉は冒頭に引用されているベルナル・ノエルの以下の言葉を引き継いでいる。「詩の探求、それは体験の探求から始まる。そして探求の第一歩は沈黙することであり、その沈黙をドラマ化しようと試みることである・・・沈黙ードラマ化ー爆発ー透明化ーこれが体験の諸段階を示す言葉である・・・」

Noël, Bernard, *Le lieu des signes*, Pauvert, 1971.

<sup>27)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p26-27.

<sup>28)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p27.

<sup>29)</sup> 新宮一成『ラカンの精神分析』講談社、1995 年、50-51 頁。

ラカンによれば、人間は生後しばらく神経系が協和的かつ統合的に機能していない。その状態で自分の鏡像をみると神経系の統合を、視覚で先取りするということが起きる、という。人間の生後六ヵ月から十八ヵ月位の子供にとって、鏡像は、内面より先に統合された理想的な「私」として、強い喜びをもって引き受けられる、とされる。

<sup>30)</sup> アンビエント・ミュージックの創始者ブライアン・イーノは「音響効果により架空の地形をつくりだすことができる」とインタビューのなかでこたえている。

『Imaginary Landscapes』documentarians Duncan Ward and Gabriella Cardazzo paint an impressionistic video portrait of Brian Eno (1989)

<sup>31)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p28, p111.



<sup>32)</sup> 1 章冒頭に、「・・・水滴の囚われ人、我々は永久動物にすぎない」というアンドレ・ブルトンとフィリップ・スポーの *Les Champs magnetiques* 冒頭の語 -1919-N.R.F., 1968 がベルナール・ノエルの言葉の引用に続くかたちで引用されているが、以降具体的にシュルレアリスムとの関連は語られることはない。尚参考文献には、*Bonnefoy (Yves), "Le surréalisme et la musique ", in D'un art à l'autre: les zones de défi, In Harmoniques 5 - Bourgois, 1989* が挙げられている。

<sup>33)</sup> ベイルが影響を受け、意識をしたと思われる“イマージュ”の概念の起源は二つある。一つはシュルレアリスムであり、一つはバシュラールのイマージュであるが、本稿ではシュルレアリスムのイマージュに焦点を絞って考察する。しかし、以下の指摘のように、バシュラールの思想はブルトンへ影響を与えている節がある。「ブルトンが科学的なディスクールに直接言及するのはどちらかと言えばまれなことだが、「オブジェの危機」など 30 年代の文章にはいくつか例があり、そこで重要なのはガストン・バシュラールの影響である。「超合理主義」という言葉を使ったこの哲学者の思想は、シュルレアリスムを今世紀の科学思想の中で捉え直すための示唆を与えてくれるかもしれない。」鈴木雅雄「アンドレ・ブルトン シュルレアリスム宣言」intercommunication No.17、Book Guide 50 No09 [http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic017/books50/09.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic017/books50/09.html) (2016 年 10 月 15 日参照)

<sup>34)</sup> ブルトン, アンドレ『シュルレアリスム宣言, 溶ける魚』巖谷国土訳、學藝書林、1974 年、28-30 頁。

<sup>35)</sup> 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か：超現実的講義』メタログ、1996 年、10-15 頁。

<sup>36)</sup> 訳によっては「イメージ」とされているものもある。

<sup>37)</sup> ブルトン, アンドレ『シュルレアリスム宣言, 溶ける魚』巖谷国土訳、學藝書林、1974 年、41 頁。

<sup>38)</sup> ブルトン, アンドレ『シュルレアリスム宣言, 溶ける魚』巖谷国土訳、學藝書林、1974 年、42-43 頁。

<sup>39)</sup> 原語は *calquer*。透写する、と訳しているものもある。ブルトンによる原文は “Il ne s'agit que de calquer” である。

<sup>40)</sup> ブルトン, アンドレ『シュルレアリスム宣言, 溶ける魚』巖谷国土訳、學藝書林、1974 年、43 頁。

<sup>41)</sup> 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か：超現実的講義』メタログ、1996 年、34-39 頁。

<sup>42)</sup> エルンスト, マックス『絵画の彼岸』巖谷国土訳、河出書房新社、1975 年、168-169 頁。

<sup>43)</sup> 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か：超現実的講義』メタログ、1996 年、61-63 頁。

<sup>44)</sup> 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か：超現実的講義』メタログ、1996 年、67-68 頁。

<sup>45)</sup> エルンスト, マックス『絵画の彼岸』巖谷国土訳、河出書房新社、1975 年、142-143 頁。

<sup>46)</sup> ブルトン, アンドレ『シュルレアリスム宣言, 溶ける魚』巖谷国土訳、學藝書林、1974 年、67 頁。『シュルレアリスム宣言』のなかに、麻薬、狂気との関係を連想させる記述が見られる。「どう見てもそれは麻薬のように精神に働きかける。麻薬と同様それはある種の禁断症状を作り出し、おそるべき叛逆へと人間を駆りたてることもできる」

<sup>47)</sup> シェニウー＝ジャンドロ、ジャクリヌ『シュルレアリスム』星埜守之、鈴木雅雄訳、人文書院、1997 年、278 頁。

- <sup>48)</sup> シェニウー＝ジャンドロロン, ジャクリーヌ『シュルレアリスム』星埜守之, 鈴木雅雄訳、人文書院、1997年、279頁。
- <sup>49)</sup> シェニウー＝ジャンドロロン, ジャクリーヌ『シュルレアリスム』星埜守之, 鈴木雅雄訳、人文書院、1997年、280頁。
- <sup>50)</sup> シェニウー＝ジャンドロロン, ジャクリーヌ『シュルレアリスム』星埜守之, 鈴木雅雄訳、人文書院、1997年、280頁。
- <sup>51)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p101-109.
- <sup>52)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p25.
- <sup>53)</sup> ここには、ゲーテの形態学や、バシュラルの物質的想像力にもつながる、形態や物質への着眼を読み取ることができる。
- <sup>54)</sup> 原著でベイルはこの語に *pulsion* を用いて、「欲望の重力の法律」においては *désir* を用いている。ここでは前者を、精神分析用語の「欲動」、後者を「欲望」としている。
- <sup>55)</sup> François Bayle 50ANS D'ACOUSMATIQUE, Paris, INA G 6033/6047, 2012.
- <sup>56)</sup> ベイルの自著のなかでルネ・トムのカタストロフィー理論への言及がなされている。
- <sup>57)</sup> Thom, René F, *Structural Stability and Morphogenesis*, 1972  
ルネ・トム (René F. Thom, 1923- 2002) はフランスの数学者。専門はトポロジー (位相幾何学)
- <sup>58)</sup> *acousmographie* ©® (1990年)  
音のイベントをグラフィックで表現するためのソフトツール。オリヴィエ・ケ克蘭とユーグ・ヴィネが開発し、ドミニク・ベッソンがシンボルカタログを作成した。アコースマティック作品のスコア作成の必要性に対応したものである。アコースモグラムとは、音楽の輪郭図、あるいは音型のトレースであり、作品の知覚的分析や、音の総合的な演奏空間であるアコースモニウムでの演奏に必要な指示を正確に出す用途で用いることができる。
- <sup>59)</sup> 複数の純音が集まった複合音としてのある音を構成する成分としての一つ一つの純音のこと。成分音。
- <sup>60)</sup> 音の時間的な変化のこと。アタック、ディケイ、サスティン、リリースといった音の立ち上がりから持続、消滅までの時間の変化のこと。
- <sup>61)</sup> 五線紙ではなく、色彩や図形をもちいてグラフィックに表現した楽譜のこと。モートン・フェルドマンが発案し、現代音楽でしばしばもちいられる。
- <sup>62)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p102.
- <sup>63)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p186.
- <sup>64)</sup> Bayle, François, *musique acoustmaique propositions... .. positions*. Paris, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, p101-109.
- <sup>65)</sup> 異質さの体験・精神医学における疎遠感との関連が読み取れる。
- <sup>66)</sup> Larivière, Régis Renouard, François Bayle 50ANS D'ACOUSMATIQUE Paris, INA G 6033/6047, 2012, p Larivière, p41.

<sup>67)</sup> Larivière, Régis Renouard, *François Bayle 50ANS D'ACOUSMATIQUE* Paris, INA G 6033/6047, 2012, p Larivière,p41.

<sup>68)</sup> Larivière, Régis Renouard, *François Bayle 50ANS D'ACOUSMATIQUE* Paris, INA G 6033/6047, 2012, p Larivière,p41.

<sup>69)</sup> Larivière, Régis Renouard, *François Bayle 50ANS D'ACOUSMATIQUE* Paris, INA G 6033/6047, 2012, p Larivière,p41.

<sup>70)</sup> 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か：超現実的講義』メタローグ、1996 年、25 頁。

<sup>71)</sup> 巖谷国土『シュルレアリスムとは何か：超現実的講義』メタローグ、1996 年、53 頁。