

” ヴァーチャル・リスニング” による内的サウンド
スケープ：
アコースマティック音楽の諸例の分析による一考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-02-21 キーワード (Ja): ヴァーチャル・リスニング, アコースマティック音楽, 内的サウンドスケープ キーワード (En): internal soundscape, virtual listening, acousmatic music 作成者: 宮木, 朝子, Miyaki, Asako メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/686

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



“ヴァーチャル・リスニング”による 内的サウンドスケープ

- アコースマティック音楽の諸例の分析による一考察

Internal soundscape by "virtual listening"
: A consideration by analysis of examples of acousmatic music

宮 木 朝 子
Asako Miyaki

1 はじめに

1-1 アコースマティック音楽とサウンドスケープ

1940 年代、ラジオ・フランスの技師で作曲家のピエール・シェフェール (Pierre Henri Marie Schaeffer, 1910-1995) によって、それまでノイズとして排除されてきた楽音以外のあらゆる具体音を、録音という手段により素材化し、電子的技術をもちいた加工と編集を経て固定メディア (テープやハードディスクなど) に定着する音楽=ミュージック・コンクレート (musique concrète) が創始された。その発展形態として、1970 年代、メディアに定着された作品の空間投影までを含むものとして作曲家フランソワ・バイル (François Bayle, 1932-) によって命名された現代電子音響音楽の一ジャンルが、アコースマティック音楽である。バイルはこの音楽を「スタジオで映画のように作られ、会場で映画のように投影される音楽」¹⁾ と定義づけ、その空間投影の方法として、多数のスピーカーのリアルタイム・コントロールによるサウンド・プロジェクション・システム「アコースモニウム」を開発し、実践した。「アコースマティック (acousmatique)」という語自体は、シェフェールによって早くから提唱されており、「みること無しに聴く」という、音源の視覚情報から切り離された音のみの聴取の状況を指す²⁾。

一方「サウンドスケープ」とは、カナダの作曲家 R. マリー・シェーファー (Raymond Murray Schafer, 1933-) によって 1960 年代の終わりに提唱された概念であり、風景 (landscape) の land の部分を音に置き換えたもので、音の風景、という意味である³⁾。シェーファーは人為的に再構築された音響芸術作品や音の記述のある文章表現などのなかにもサウンドスケープの存在を認めている。本論であつかうサウンドスケープでは、主に再構築された作品 (ここではアコースマティック音楽) の内部における音の環境の問題を中心に考察する。

1-2 本論文の目的

筆者は現在、こうしたアコースマティック音楽を中心とした作曲活動と、洗足学園音楽大学音楽・音響デザインコースにおける演習や講義をおこない、それらの実践に基づき、“個人の内面における聴取

世界の、創作行為による再構築と外在化”という視点から研究をおこなっている。具体的には、自ら選択・録音した環境音（外的環境におけるさまざまなノイズとしての音響）をコンピュータソフトウェア内に取り込み、分析・加工・編集を経て再構成し、ひとつの電子音響作品として完成させる行為を“サウンドスケープの再構築”として捉え、その際、個人的な聴取にまつわる記憶や情動などのこころのはたらきとの関連を重視する視点に基づくものである。本論ではそのひとつの具体例として、個人的聴取体験がいかにしてイマジネーションによる内的サウンドスケープを創出するののかについて検証し、ごく個人的な差異のなかでつむがれる繊細な聴取の新たな側面を浮き彫りにする。更にそうした創作のプロセスが、結果として一種の芸術療法的な意味合いを持った事例に着目する。ここでは、実際の心理療法を必要とするいわゆるクライアントではなく、創作に向かう動機として、その行為にある種の療法的意味を自ら見出している例をとりあげる。そのことによって、アコースマティック音楽の創作行為のもつひとつの可能性—すなわちその行為自体が個人の内面との深い関わりを反映していき、その前提にある聴取自体を深める、という可能性を提示することが目的である。

1-3 本論文の構成（視点と方法論）

本論文はまず、アコースマティック音楽やサウンドスケープなどにおいても核となる、「聴取」という問題について問い直すことから開始する。なぜなら、音楽の歴史において「音の聴き方」は音楽表現の本質と密接に関わる問題として問われてきたものであり、ミュージック・コンクレートやアコースマティック音楽を成立させる技術的前提としての録音メディアの登場は、まずなによりもその聴取のあり方を決定的に転換させたと言えるからである。また、サウンドスケープという発想自体、ノイズとして排除されてきた、楽音以外の環境の音に注意を払う聴取の姿勢によって成立したものである。そのためまずこれまでの音楽表現にまつわる主要な聴取の定義とその変遷について確認する。

つづいて、サウンドスケープを題材とする具体的な創作の例として、音楽大学内での個人指導における創作例を検証する。その結果に基づき、新たな聴取の姿勢によるアコースマティック音楽の創作行為の新たな側面の意味付け・価値付けをおこない、それらの考察の結果から導かれる新たな聴取の可能性について提起する。

さらに、そうした新たな聴取に基づきどのような表現の可能性が生じるのかについて、前述した「人為的に再構成された作品内部のサウンドスケープ」における、サウンドスケープの定義の拡張をおこなう。そこでは外的環境としてのサウンドスケープを直接の契機としつつ、内的・個人的なサウンドスケープの世界との関係性が問われるのであるが、その際、新たな聴取の姿勢がそれを導くものとして論を展開する。そうした検証と考察に際しては、一般論としてまとめたり、一般的な問題として捉えるのではなく、臨床的視点—すなわち現場における実践の検証から、聴取の個人性、差異、多様性の問題を考察するという立場をとる。その際、創作行為にまつわる微細な細部にも着目した検証によって、個人的聴取体験から生じる表象の結果としての作品自体にアプローチするという姿勢を選択している。

2 聴取の諸相

19世紀に提唱されたいわゆる「芸術音楽」における聴取とは、楽曲を作曲家の精神性の表現として受け止め、理解する聴き方であり、渡辺裕はこれを、シェーファーに倣って「集中的聴取」と呼んだ⁴⁾。これは細部における音の美しさなどにこだわることで全体の把握が損なわれることを避ける姿勢であり、アドルノの「構造的聴取」論によって理論化された。しかし渡辺によれば、この聴き方は20世紀以降解体していく。そのきっかけとなったものは、録音テクノロジーの発達、商業主義の台頭などであった。では聴取の何がどのように変わったのか。ここでは、楽曲によって表現される作曲者の精神性の全体像を楽曲の構造を理解しながら受容していくといった聴取から、楽曲を断片化し、用途に合わせて利用していくことを可能にする聴取への変遷がみられる。これはアドルノによって批判される聴取の姿勢であるが、シェーファーはこうした姿勢を「周辺の聴取」と呼び、渡辺は「軽やかな聴取」と表現している。こうした聴取の変化をもたらした原因のひとつが、録音テクノロジーの音楽における利用の開始である。そして、このテクノロジーの本質と向き合うことで新たな聴取の姿勢を見出し、それを作曲行為の根底に据えたものが、シェフェールによるミュージック・コンクレートであった。

シェフェールは、視覚情報含めた音以外のあらゆる要素・状況から音を切り離し、何とも関連づけることなくその音そのものを聴く、という聴取のことを、「現象学的還元」に倣って「還元的聴取 (écoute réduite)」⁵⁾と名付けた。これは録音装置という機械の介在無しには不可能な聴取である。なぜなら、人間の耳は音にまつわる視覚情報や、それが連想させる言葉と結びつけることで、音をある種の記号として分類して聴いたり、あるいはあるはずの音を打ち消して、あたかもなかったかのごとくフィルターをかけてしまう機能が指摘されているからである⁶⁾。シェフェールは、音にまつわるあらゆる音以外の要素——経験や文化的背景、あるいはその音をもたらした状況などの情報——を剥ぎ取った音そのもの、音楽と認識される以前の音のことを「音響オブジェ (objet sonore)」⁷⁾と呼び、日常的な聴取とは異なる還元的聴取によって、音を音響オブジェとして受容することができるのだ、とした。

それに対しリュック・フェラーリ (Luc Ferrari, 1929-2005) は、録音という行為と具体音による創作について異なる概念を提唱した。それが「発見されたオブジェ (objet trouvé)」⁸⁾である。フェラーリはシェフェールの還元的聴取が否定してきた、日常音が背後に持っている状況性を前面に出した。そこではシェフェールの論理を裏付ける手助けとなった、機械の耳としての録音行為に異なる役割、意味付けが見出されている。

つまり、録音と加工を前提にした音響創作の場合、聴取の意味付けによってまったく異なる表象結果を生むことになるということを、このシェフェールとフェラーリの対比は表わしている。

それに対してペイルは、新たな局面を聴取とその展開に導入した。それが、イマージュ・ソノール⁹⁾という概念である。ここでは何とも関連付けられることのない音としてのオブジェ・ソノールとして音を捉えるのではなく、イマージュを創出するきっかけとなりうる音として捉える。ペイルの一番最初のアコースマティック作品《Espaces inhabitables (すめない空間)》(1967)においては、物理法則が支配する日常的な音のふるまいを、その加工や配置、変容のさせかたによって顛倒させるような表現が試みられている。こうした作品内部の非現実空間において、それらの音は奇妙なほどのリアリティをもっ

て迫ってくる。ここで行なわれている聴取は音の内部を探求するような「探査的聴取」の行為ともいえまいか。ここではこうしたスタジオの機器を介した探査的聴取による音の変容とそれに基づく超現実的な空間の聴覚による表象ともいえる「空間」が表現されている。日常における音の記号作用を顛倒させるような音のふるまい、関係性、そこから得られるその空間の音響特性がそれを生み出しているのだ。ではこの音の記号作用とは何だろうか。稲垣貴志は以下のように述べている。

日常生活のなかでさまざまな音の記号作用が成立している。(中略)経験的に形成された音のコードが成立している。しかし、このことが、空間的・時間的に変化する多元的な音を一元的な意味の地平に還元してしまうことにもなっている。言い換えれば、それは音の微妙な変化、微細な響きに耳を傾けることなく、音を記号として聞いているということだ。¹⁰⁾ (稲垣 2003 : 32)

稲垣はこうした音の記号化が破綻したところで立ち現われる音のリアリティについて無響室での体験を例に次のように述べている。

無響室とは、天井、床、壁面のすべてが楔形の吸音材によって覆われ、音が全く響かないようにした部屋である。日常では体験しえない特殊な音響特性をもつ空間になっており、スピーカーの周波数特性の測定など、さまざまな音響実験のために使用される。その中に入ると耳が遠くなったように感じ、同時に耳に圧迫感を感じる。また二人で入ると、離れた位置にいる相手の話し声がすぐ耳元でささやいているかのように聞こえる、奇妙な感覚を覚える。視覚的遠近感と聴覚的遠近感のズレがもたらす違和感。日常生活のなかで透明化している音の記号作用が破綻する瞬間。音そのものが現前化し、音という現象を知覚している私が意識される。音は空間なのだ。¹¹⁾ (稲垣 2003 : 37)

アコースマティック音楽では、前述のペイルの作品のように、現実の物理法則から逃れた「すめない空間」が現出する。なぜなら、そこでは物理的音響特性が、ありえないかたちで出現することも可能であり、知覚の遠近感が意図的に顛倒されることもあるからだ。音そのものの生々しい現前化が、探査的な聴取によってもたらされるのだ。

では、シェーファーによる「サウンドスケープ」の概念における聴取とはいかなるものだろうか。これはジョン・ケージ (John Milton Cage Jr., 1912-1992) の、沈黙やノイズ、環境音を含めた全ての音を楽音との区別をせずに「音楽」として受容していく思想と関連づけられるが、より「環境の音」への積極的な働きかけ、すなわち視覚優位になりがちな受容に対する聴覚に特化した環境との関わりに着目している。ここでは人間をとりまく外部としての「風景」への意識が強調されており、ここでの聴取はより環境としての外部に開かれ、かつ聴覚を軸にしながらその環境を調査していくという行動によって身体的にも関与していく姿勢がみられる。

それに対してポーリン・オリヴェロス (Pauline Oliveros, 1932-2016) はそうした音の環境に対し、瞑想という行為を導入した。オリヴェロスの提唱した「ソニック・メディテーション (音の瞑想)」は、

1970年代のニューエイジ文化や心理療法的活動が盛んになった時代を背景に、現代音楽の世界から逸脱するように開始されたサウンド・エデュケーションの新たな試みであった。それは実際に音を作ること、積極的に音をイメージすること、いまここにある音を聞くこと、音を思い出すこと、といった方法により、特別な音楽の訓練の経験を持たない人々にも開かれた音と聴取をめぐるところみである。これは聴取に精神性、癒し、といった要素を求めることでもあり、その結果療法的な意味合いを持つことになったとしても、決して療法ではなく、音楽を受動的に受け入れる立場でもなく、主体的に聴取の行為をおこなうことにより音を自ら生み出していくといった、創造的な行為による新しい芸術を目指すものであった。音作りにはおもに声やクラッピング、身体之音などを中心にもちいたり、あるいは物や楽器が出す音を使い、音の創造のためには、聴覚のファンタジーを惹起するための様々な質問が出され、一人一人はその内面で聞こえた音を他者と分かち合うことが求められる。いまここにある音に耳を開くための課題は、個人の内外の聴覚環境に対する気付きがうながされるよう意図されている¹²⁾。こうした発想の原点には、やはり録音という手段が介在していることは注目に値する。実際オリヴェロス自身、1953年に初めてテープレコーダーで音を録音し再生してみるという体験を持ったという。そこには人間の耳の記憶には残っていない音が録音されていた。そうした周囲の音を録音しては聞き入る、ということを繰り返す体験が、耳の注意力と集中というオリヴェロス自身のテーマに結びついているのである。

3 具体例の検証 - サウンドスケープ・コンポジションの実践例

—音の物質性の感受による“触覚的聴取”— 微音に対する顕微鏡的聴取

こうした聴取の諸相をふまえたうえで、本項では、サウンドスケープの再構築の可能性について、実際の制作の現場における実践を具体的に検証する。それは音楽・音響デザインコースの作編曲系個人指導、『創作技法研究』における個人制作の作品についてであり、自ら録音した実際のサウンドスケープからの音や室内で録音した現実音のみをもちいたアコースマティック音楽の創作例である。

このケースでは自分の音楽作品として5～10分程度の作品を作るときに、みずからこうしたサウンドスケープ・コンポジション的なアコースマティック音楽作品を希望しており、その際みられたのは、自ら録音するという行為に含まれる、切実な聴取のかたちであった。その作品タイトルそれぞれは『箱庭』『水溜』『逢魔』というもので、どの作品にもそれぞれのシチュエーションが設定され、かつ、水の音が重要な意味を持っている。雨の音や配管から落ちる水の音、川の流れる音などの環境音の他、鈴の音、鉄製の水筒を叩いたときの音を加工し、他の複数の現実音と組み合わせることで非現実の世界に誘う鐘の音を定期的に鳴らすなど、実に細やかな音作りが試みられ、かつそこに響きを加えることで、それらの音が鳴り響く場所をイメージ通りのものにすべく工夫がなされている。特徴としては、聴き落とされそうな微かな音、その質感に細部まで耳を傾けた上で、微音に微音をうっすらと重ねていくような繊細な聴取の存在が感じ取られることが挙げられる。また、現実音を用いながらも、前述の鐘の音のように音高感を感じさせ、組み合わせによってはハーモニーすら生み出すことにより、楽音とノイズの中間的な、音と音楽の境界のような独特の印象を与えている。一つ一つの音の配置、出現の仕方にも、音楽に近似する一種の広い意味での律動感やフレーズ感が微かに聴き取れる場合もある。

まず『箱庭』という作品について、作者に許可を得て提供されたソフトウェア上のセッション・データの分析から得られた情報と、筆者からのインタビューへの答えの抜粋を以下に記す。

主な音素材：雨音／配管の中を落ちる水音／砂利の上を歩く足音／葉っぱを揺さぶる音／風鈴の音／踏切を通過する電車の音／子供の声／チェーンを揺する音／鍋を叩く音／コーヒーマイルの音 等

問い：箱庭というタイトルにした理由、きっかけ

答え：箱庭療法に興味があり、自分自身が思い描く世界を箱庭という小さな箱の中に表現してみたいと思った。頭の中で小さな箱庭を想像し、その中に直感で思い描いた音を置いて制作した。

問い：現実音、環境音を使いたいと思った理由

答え：電子音やシンセサイザーを使用すると、どうしても何処かで聞き覚えのある音や規則性のある音になってしまうところが、現実音・環境音と異なる点だと考える。（現実音・環境音は）不規則だからこそ、制作している自分ですら予想しない音を作ることが魅力的に感じるが、逆にその音を制御し音楽にすることがとても難しい。（傍点筆者による）

問い：日常の音、環境の音をどう感じながら聴いているか。制作を通して変化があったかどうか。

答え：楽曲を制作するまでは、全く日常の音を気にすることはなかった。いつも必ず何処から聴こえてくる騒音とも思っていた。楽曲を制作し始めてからは、日常の何気ない音がふと気になったり、騒音だと思っていた音に興味湧いたりなど大きな感情の変化があった。時には新しい世界を探しに、敢えて何気ない日常の音に耳を傾けることも増えた。特に意識して聴こうとしている音が雨音。気持ちが憂鬱になりがちなので天気としてはあまり好きではないが、同じ雨でも場所や状況により音が異なり、ただのノイズに聴こえる様で色々な場所で微かにハーモニーを奏でている様に聴こえるから。（傍点筆者による）

この作品では、作者にとって作品＝ひとつの場として捉えられているようだ。そこには、単なる振動の痕跡が前言語的な意味をもつ環境をつくりだすプロセスが垣間見える。そもそも箱庭療法とは、イメージ療法のひとつとして、ユング派の精神療法においてもちいられる、砂の敷き詰められた四角い箱状の空間に、模型や人形などをならべたり、砂を動かして川を作るなどの風景を形成していく。この療法について奥田亮は以下のように述べている。

六

箱庭で動くのは、理性や論理性よりも感覚・感性的な側面で、何ともいえないフィーリングやピタリ感をもとにしてアイテムの配置が行われる。その意味では、日常の意識的な在り方を随分揺さぶる。「何かよく分からんもの」が降りて来る。また、箱庭を制作していると、だんだんと主体が作り手から箱庭に移行してくる。作り手が作っているのではなく、箱庭の方が求めるといえる、基準となるといえる、作り手は箱庭の世界に沿って作らされている感じがしてくる。そこには、「私でないもの」の存在感、世界を構築していく力、世界を成り立たしめている論理が感じられる¹³⁾。（奥田 2003: 164）

これは、この作品における独特の一人称（作者性）の在り方にも共通する。通常のコンポジションの際の作者の意志的な決定による構築に対して、確かに自ら選び取った音を置いていくのではあるが、そのときの配置の決定については、音楽作品の時間空間の枠組みをひとつの「箱庭」として、その空間に聴こえてきた音に導かれるようにして、感覚、感性に身を委ねて音を置いていると思われる。制作中に他者は意識されていない。そして自分自身の存在も透明化している。音という物質たちのふるまいだけがそこで場をつくっているが、そこに自分の記憶、情動、の再構成されたもの、よびさまされ、つくりかえられたものが立ち会っている。それは、同じくイメージによる構成という点から、ユング派の技法、「アクティブ・イマジネーション」の行為に通じ合うものといえる。これは「覚醒状態において内的イメージの動きに意識を集中させ、そこで展開するものに積極的に関わりつつ、克明な記録を行う」¹⁴⁾ というものであるが、その「克明な記録」の部分が音の選択、加工、配置としてなされているといえないだろうか。

つづいて制作された作品は『水溜』である。これについても作品解説の言葉による資料と、作者より提供を受けたセッション・データを元に考察する。

使われている主な音素材：雨音／配管の中を落ちる水音／鈴の音／足音／瓶にコインやビーズを入れる音／コーンを蹴る音／コーヒーマルの音／街の音／工事現場の音／鉄パイプを打つ音／炭酸水飲料のふたを開けた時の音／すのこを動かす音 等

・作者の言葉の抜粋・

コンセプト：聴覚のみでの非現実世界の体験。

楽曲概要：雨が降ってキラキラ光って見える世界。子供の頃長靴を履いて出かけた時の楽しい感じをイメージ。

更に口頭で述べていたのは、「水溜を上から見るのではなく、水溜のなかから上を見上げている視点を表現したかった」とのことである。

楽曲構成

[イントロ] 雨音の中に徐々にはっきりと聞こえる鈴の音が現実味を薄くさせる

[A] 街の音に加え非現実音が多く聞こえ始め、現実から非現実世界へ

[B] 非現実音が少なくなり小さなノイズ音や足音とともにしばし夢現のような状態

[A'] A とほぼ同じだが少し響きが加わることでよりさらに深い非現実世界へ踏み込んだ

[アウトロ] 徐々に消えていく非現実音と街の音、何もなかったかのように再び聞こえる雨音で現実世界

七

前述の『箱庭』と共通する音素材としては、水の音や、鈴の音などの金属的な音であり、これはこうした高い音、キラキラする（と本人が感じている）音に惹かれるとの理由からである。こうした金属音は、本人にとってなんらかの象徴的な意味合いを持つものかもしれない。瞑想にいざなうときにしばしば高く残響の長い金属系の音が鳴らされることがあり、また中世日本における金鼓の音や寺の鐘の音、あるいは西欧の教会の鐘の音にしても、よく通り聴こえる音というだけでなく、現実と非現実、意識と無

意識、此の世と彼の世をつなぐ橋渡しとしての意味合いを持たされるとも言えないだろうか。そうしたつながりを連想させるほど、この作品のなかでの様々に微細な変容を加えられる金属系の微音は、全体の空気を形成する静かな雨音などの水の音のつくる基調となる音響に対し、たしかな存在と場を彩る存在感を放って響く。

また共通する音の在り方としては、こうしたすべての音が、耳を澄ませないと聴き取れないような微音の状態では聴き取られていることが特徴的である。それでいて、細部の音の質感が感じとられ、あたかも音の内部に触れながら、顕微鏡でのぞいているような感覚さえ覚える。大きな音を極端に避ける傾向がよみとられ、同時にこうした微細な音をグラデーションのように重ね、薄い空気の層が重なることで、時も空間も移ろうような儚さ、曖昧さ、境界、などが志向されているようだ。前述の金属音はこうした現実と非現実、昼と夜などのあいだ、曖昧なうつりかわる過程の状況において響いていることにも注目したい。

これらの作品における、音の微細な質感へのこだわりは突出したものがある。これらは時として、音楽全体の構成に対する意識に優先されており、通常の音楽で考えられる演出的な効果よりも重きを置かれているのだが、アートセラピーにおける「傾聴（リスニング）の技法」にみられる「音の表現の微妙な特質、すなわち音の質感、高さ、色合い、トーンなどは、話された言葉よりももっと多くの情動を伝える」¹⁵⁾（マクニフ 2010:160）とする解釈にも共通のものといえる。

ここでは大きなドラマ的展開は無く、ひとつの状況、場、空間といった器のなか、その場のなかで生じる音の出来事が、重なりあったり透過したりを繰り返している。そのなかで、曲中たった一度、低音域で鳴り響くひとつの音、などきっかけ（夢から醒める、現実世界へ戻る、などの）となる音が登場する。そして、何事もなかったかのようにまた元の淡い現実の音響世界に戻ってゆくのだ。こうした独特の、音楽的時間進行の不在感、繰り返される音のフレーズ、鳴り響く低音などによる、“層の音楽”あるいは“場の音響”ともいうべき表現。これはこころのなかでつくりだされる場、聴覚による非現実世界の体験をしている状態を表わしており、そこでは現実における出来事の連鎖としての時の流れは、止まっているともいえる。

ここでさらに指摘されることのひとつは、アコースマティックにおける物質性の問題である。ここでの聴取体験は、たんなる印象、現象を眺めている距離ではなく、「それに触れ」あるいは「それに触れられ」た、物質が起こす現象における接触体験と結びついた聴取である。水が跳ねた、水のなかを歩いた、そのときの物質としての水の冷たさ、触感、皮膚感覚。それと呼び覚ますのが、そのときに同時に存在した「音」なのであり、それは「触れることのできる音、皮膚感覚で捉えていた音」なのである¹⁶⁾。それは聴覚自身のもつ身体性、皮膚感覚的性質、触覚的性質を意識させることになるといえないだろうか¹⁷⁾。ここでは前述の集中的聴取では全体構造の把握を疎外するものとして避けられてきた音自身の質感、音響のテクスチュアといった部分にも聴取の意識が向かうこととなる。

ここでおこなわれているのは、前述のバイルのアコースマティック音楽の加工過程における「探査的」聴取と通じるものであり、それは録音時の聴取から、さらに音の内部に踏み込んでゆく聴取のことである。それは日常の聴取（選択的聴取）→機械による聴取→加工の機械による分析的、探査的聴取へとすすんだことにより、日常のコード付けされた音が別のリアリティをみせることにつながる聴取である。

その見出されたりアリティをもった音たちがつくりだす空間は、当然、現実の世界の感覚からすれば仮想的な「すめない空間」として感じられるだろう。物質性からひきだされ、物質としてのメディアに定着されるアクースマティックな音響は、同時にそれが受容されるときには「固体」ではない対象として空間を構成していく。さらにその関係性のつくりかたにおいては、日常の物理法則における遠近感を顛倒させることも可能であり、それが視覚的、聴覚的遠近感のズレを生み出すことがある（前述の無響室での体験のように）。アクースマティック音楽制作の際の、音に対する「物質的想像力」。そこから広がるあるいはその際に広げるイマジネーションは、まさに視聴覚の限定を解き放たれた、複合感覚的な世界であるといえまいか。

また、ここでは子供の頃の記憶が想起されているのだが、それは多分に現時点の雨音の録音から想起された、変容され再構成されたフィクションとしての記憶なのである。なぜなら、その光景では「長靴を履いて出かけた」にもかかわらず視点は「水溜のなかからみあげている」ものであり、仮に正確な過去の記憶を想起しようとしていたとしても、その時点での、あるいは現時点での想像によるシチュエーションが想定されているからである。同時に興味深いのは、そうした想像上の出来事でありながら、そのときの感覚、キラキラ光ってみえる世界から聞こえてくるノイズとともに夢幻の状態になり、さらに街の音に「響きが加わる」という微妙な変化によって非現実世界へ深くはいりこむ、といった感覚上のリアリティが表現されていることだ。ここでは記憶と想像による変容、そのなかで捉えられる知覚のリアリティを成り立たせているものが、具体的な「雨の音」とそれに自ら調整しながら加えていく響きの深さという変容の行為なのだ。ここでは「非現実世界」へと誘われるきっかけとしての音が聴取されている。現実のなかに実際に存在した音を用いながらも、現実においては聴き取られないままかき消されていくであろう音、それを機械の耳（録音装置）を介在させることで捉え、細部にわけいるように「ふたたび繰り返して聴く」こと、そしてその音を加工によって、「内面において増幅された記憶の音（ここでは、記憶は正しい過去ではなく、現時点の心境によって加工された、“つくられた記憶”であることがポイント）」に近づけていく作業が成されている。

もうひとつ指摘されることとして、この想起される記憶の状況について、音という感覚的な体験がもちいられることの意味である。近年の記憶研究において、想起経験の現象的な側面（Larsen, 1998）が検討されることも多いという。そうした検討の際には、記憶の鮮明度、記憶に含まれる感覚成分（音、匂いなど）や想起の視点（自己の視点か観察者の視点か）、その出来事を再体験している感覚、などが問われるという¹⁸⁾。（佐藤 2008:7-8）

この作品においては、まさに子供時代の想起において、音という感覚が手がかりにされると同時に、実際にはみおろしていたはずの水溜の中から上をみあげ、街が現実から非現実へとうつりかわっていく様を追体験していくかのようなようだ。ここで切り取られた過去のスケープは、再構成された仮想的なスケープとしてサウンドのみによって創出されているといえよう。

九

4 virtual の意味 - 想起と想像のなかでの聴取体験

今までみてきたように、音をイメージする、思い出す、といった内面的な音との関わりにおいては当

然、“音の記憶”、という問題が出て来る。そのことは「積極的に音をイメージする」、という想像力のなかでの聴取と実は近似的な行為といえないだろうか。

「いまここにある音」ではなく「かつて自分が聴いた音」を想起することと共に、「いまだ聴いたことの無い音」を想像すること、そこにおいても聴取の体験は確かに存在しているといえないだろうか。なぜなら、こうした実際の空気振動の知覚では捉えられない聴取の行為こそが、音を音楽以前から創作行為の対象として扱うことで成立する聴覚的芸術を成り立たせる前提のひとつになるからだ。想起すること、想像すること、そうした内的聴取のイメージが、いまここにある音に対するはたらきかけとしての音響加工の方向性を定めるのであり、そうしたイメージ無しには、その音はけしてなんらかの音響の構造体としての作品にはつながらないだろう。だがこれを可能にするのは、実のところ、前述の探査的聴取や触覚的聴取の体験によって聴取のイメージが拡大したからなのだ。さらにいえば、録音行為の際「かつて自分が聴いた音」の記憶が手がかりになることもあるのではないか。それは今聴いている音、あるいは今ここにいる状況のなんらかの要素が、かつて聴いた音を想起させるということがきっかけになるためであると思われる。ここでは、この内的聴取と記憶が再構成されることで生み出されるフィクションとしての聴取体験の問題を、virtual というキーワードから検証してみたい。

4-1 聴取における virtual の問題

なぜ virtual という語をここでもちいるのか。virtual とは通常、「仮想」という訳語によって理解されている。リアリティをもった実際の物事に対する、存在しないもの、あるいはその模倣されたもの、というニュアンスがそこには発生するが、実際はどうなのだろうか。たとえば Virtual Reality (VR) は「仮想現実」として、現実の世界を模した仮想の空間を、視覚、触覚、聴覚などの五感にはたらきかけること、現実の動きに紐付けられたインタラクティブな変化をするものとして表現したもの、と受けとめられている。この意味では、たとえばベイルの前述の作品《Espaces inhabitables（すめない空間）》においては、聴覚のみによって、実際の物理法則の支配から逃れながらも、ある種の物質的音響現象のリアリティが、仮想の場所にあたかも実際にいるかのような感覚を起こさせる。映像や触覚刺激や身体動作といったものはそこには介在しないが、登場してくる加工や編集を施された現実音の、ある種の生々しさを残し、その空間の状況を反映して、ひとつの場の映像と感触を想起させる作用によって、この世界に実際には存在しない（＝すめない）場所のリアリティが表現されているといえよう。この virtual = 仮想という考えに異義を唱えるのが、哲学者ケオーである。ケオーは virtual という語を実質的、潜在的、イメージの源流、と捉え直す¹⁹⁾。ここでは、その説を受けて、いままでみてきた聴取の諸相の検証から導きだされる、もうひとつの聴取の可能性を提起する。それが、“virtual な聴取”である。これは仮想的な聴取というよりも、virtual の本来の意味、潜在力、表象のリアリティに対する、イマジネーションの可能態としての聴取の源流と結びついた聴取である。つまり、人が音を聴くとき、個々の体験に基づく記憶と現時点の知覚との響き合いのなかで聴取が創出されるのだが、その際、記憶自体が作りかえられ、フィクション化されていく、という精神作用に基づくものであり、聴取体験自体にその聴く者のクリエイティビティ、こころのはたらきなどが関与しているという視点である。したがって、対象として、内語²⁰⁾、幻聴、夢において聴いた音、も含めていく。それは内面との関わりを、オリヴェ

ロスとはまたちがった意味で深化させてゆく視点からの提起であるため、意識 - 無意識のなかで、実際の物理的刺激、空気振動の聴取だけではない聴取の問題をも範疇にいられて考察の対象とする。ここでは紙面の制約上、内語と幻聴の関係、夢のなかでの聴取体験などについては割愛し、アコースマティック音楽制作時における聴取の諸相のひとつとしての想起と想像のはたらきから創出されるものに限定して述べることにする。こうした微細・精密な聴取をうながすものとして、こうした聴取の姿勢を出発点とし、日常の音の録音からその加工変容構成というプロセスにより virtual な内的サウンドスケープを生み出すというアコースマティック音楽のひとつの可能性が指摘できるのではないだろうか。聴取の内面性にわけいるところみ、それは時として療法的な意味をもつ聴取でもある。積極的に、主体と外界の音が相互交流する聴取。創出されてゆく聴取。聴くこと、の深部へ。ここでおこなわれる、「細部の音の質感、微細なトーン」がその音楽作品のなかで大きな意味を持つ。それを可能にするのが録音による機械の耳がもたらす「還元的聴取」であり、かつそれに対して、オリヴェロスの提唱した聴覚経験の拡張、ユングのアクティブ・イマジネーションにおける、イメージの動的な源流にはたらきかけていく方向性が加わったものである。音を言語的、視覚的連想によるコード化から解き放ちつつ、その音の細部への傾聴とその変容に立ち会う姿勢をてがかりに、デジタル・データ化されたインフォメーション（情報）であったその音素材を、イマジネーションの素材へと捉え直すこと。これはバイルの「イメージ・ソノール」をある部分引き継ぎつつも、前言語的なイメージのなかにひらいていくという意味では、より音の記号化から逃れていこうとする方向性をもつといえる。

4-2 サウンドスケープの再定義について - 潜在的・イマジナリーな音環境へ

では、そうした“virtual な聴取”の体験によって生み出される、イメージのなかでたちあがる、あるいはイメージの作用によって人為的に音響作品内部に再構築されるサウンドスケープとはいかなるものであろうか。これは実際の音環境としてのサウンドスケープの定義を、潜在的でイマジナリーな音環境へ、その定義を拡大して捉え直す視点である。

シェーファーによるサウンドスケープの思想の元々の試みにおいても、視覚優位な風景の概念に対して聴覚の優位性を説いたうえで実際の音環境の調査や分析の実践のみならず、それを元にした作曲行為などにまで範囲を拡げてサウンドスケープを捉えるという姿勢はすでに示されていた。この作曲行為のなかで見出される音の風景については、ブライアン・イーノ（Brian Eno, 1948-）が70年代前半に創始したアンビエント・ミュージック（環境音楽）における、「想像上の地形を音響加工によって生み出しうる」²¹⁾ という発想が挙げられる。ここでは実際の音環境から離れた、イマジナリーな音環境の意識が見出されたうえで、音の合成やミキシング、音響効果といったより踏み込んだ音の変容による、仮想空間の創出ともいべき音の風景の創出がところみられていることに着目したい。ではこうした「イマジナリーな音環境」とはなにであらうか。イマジナリーである以上、実在する物理的空間における風景ではなく、音響現象に変換された風景はバイルの作品タイトルにあるように一種の「すめない空間」であるが、そこには“virtual”なりアリティは存在しうるのだ。

この潜在的リアリティにおける音の環境への意識の試みの例として、オリヴェロスは前述のソニック・メディテーションのなかで「あるひとつの場所を選び、そこでひとりか、あるいはグループでテープ録

音する。注意深く一点を選んでマイクロフォンを置き、録音すること。／録音しながら、こころのなかで、「環境との対話」を行なう。こころの中で聞こえたあらゆる音を強化する。（後略）」²²⁾（オリヴェロス 1971/1984:28）というものをおこなっている。ここでは、外部としての環境をみずからまず「選び取る」という姿勢がみられ、それは言い換えれば受動的に漠然と捉えていた外部を自ら「意識する」ということが促され、それを「環境との対話」とすることである。ここでは現実の音環境を「意識的に選び取る」ことによってその環境を意識のなかの環境へと変換している。そのうえで、その意識のなかの環境と対話をすることによって、「こころの中で聞こえたあらゆる音」を確かなものとしてゆく、ということが示唆されている。ここではすでに、実際の現実の音環境から離れた、こころのはたらきのなかにおける聴取がおこなわれており、それは実際の物理現象における空気振動の知覚ではない、イマジナリーな聴取から捉えられた「環境」の存在が指摘されている。

また、3において検証された例では、音をきっかけに傾聴すること、自ら録音したものを再生し、何度も繰り返しききながら、自分のイメージとの対話が繰り返された。ここでみられたものは、アコースマティック音楽のひとつのあり方の可能性として、「構築された電子音響音楽」ではなく「音響空間をひとつの箱庭のように捉え、様々なイマジネーションの自律的働きによって形成されるひとつのスケープを生み出していく」ことであった。この「スケープ」、新しい意味におけるサウンドスケープは、コンポーザーとしての意思をもった主体ではなく、過去の記憶やイマジネーションの自律的な躍動との響き合いのなかで、その生み出されていく「スケープ」と相互作用をおこす広がり柔軟性をもった主体なのである。その結果の音響構成体は、聴くものにもひとつの感覚とイメージのリアリティを与えつつ、その音が存在している間だけそこにたたずむことのできる virtual な場、潜在的リアリティをもつサウンドスケープを与えてくれるのだ。この「環境」を人にとっての一種の「風景」として捉え直してみるとどうなるだろうか。アコースマティック音楽制作における内的サウンドスケープの創出とは、聴覚による場、ミリユー²³⁾の創出ともいえる。それは内的なスケープでありながら現実以上のリアリティをもつ音の世界を、virtual な聴取がもたらすことの結果のひとつといえるのではないだろうか。自ら選び取り、変容させたある音が鳴っているあいだだけ、自分にとっての「世界」と「場」が出現する、そのような感覚を覚えることもありうるのではないか。それはたしかに一種の異世界、非現実世界であり、それは記憶と密接に結びついているが、その記憶自体が一種の“virtual な”ものといえる。つくりかえられて再構成された記憶の音によって創出されたひとつの「風景」、そこではさまざまな音を生じさせる「物質」たちが関係づけられたり、独立していたり変転したり緩やかな関係性によって諸相をくりひろげている。そこでおこなわれているのはコンポジションとしての構築ではなく、一種の場、ミリユーを形成する物質たちのふるまいに立ち会うことなのである。制作中に他者は意識されていない。そして自分自身の存在も透明化している。物質たちのふるまいだけがそこで場をつくっているが、そこに自分の記憶、情動の再構成されたもの、よびさまされ、つくりかえられたものが立ち会っている。それが内的サウンドスケープである。もしも過去の記憶を、現在の感覚から切り離されたものとして客観的に、距離をもって想起したとしたら、それはただのカatalogue 的記録の情報である。これがイマジネーションとして躍動するものになるには、過去体験と現在とが相互に響き合うような情動の伴いが必要なのではないだろうか。そのときに、その過去の記憶はつくりかえられたひとつの夢想へと変容していき、潜在

的・内的サウンドスケープの構成要素となってゆくのである。このときの「スケープ」は、“主体と相互作用しつつ自律的に展開していく「環境」”と呼ぶこともできるだろう。

5 むすび

本論では聴取の諸相と変遷を踏まえて、新たな聴取の可能性を提起し、アコースマティック音楽のひとつの可能性としての、潜在的・内的風景の創出について具体例を元に検証をおこなった。実際の臨床的な作品分析に基づく考察について、今後より多くの例から検討が必要である。そうした検証の後、さらにこうした内的風景を他者が介在する鑑賞空間において開示することの意味を、アコースマティック音楽の上演形態であるアコースモニウムによる立体音響空間における体験の問題として考察していきたい。その際、本来の意味である“virtual（潜在性）”の意味を更に問うことによって、現在の Virtual Reality における問題に、聴覚面からアプローチすることも可能だろう。具体的には、アコースモニウムによる視覚遮断の環境における、聴覚刺激がもたらす内的知覚横断性、多知覚性についても検証することが必要である。今後もこうしたことを課題として実践的研究を続けていきたい。

注

- 1) Bayle, François : *musique acoustmaique propositions... ... positions*, INA-GRM Editions BUCHET/CHASTEL, 1993, 181 頁。
- 2) Schaeffer, Pierre : *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1966/1998, 91 頁。
- 3) 視覚優位な風景の概念に対して、聴覚の優位性を説くとともに、音環境の調査や分析の実践や、それを元にした作曲行為などにまで範囲を拡げて考察をおこなった。
- 4) 渡辺裕『聴衆の誕生ポスト・モダン時代の音楽文化』東京：中公文庫，1989/2004，78 頁。
- 5) Schaeffer, Pierre : *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1966/1998, 240 頁。
- 6) 斧谷彌守一 編『リアリティの変容？ 身体／メディア／イメージ』東京：新曜社，2003，29-42 頁，稲垣貴志「音のリアリティ」36 頁。
- 7) Schaeffer, Pierre : *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1966/1998, 36 頁。
- 8) Caux, Jacqueline : *Entretiens avec Luc Ferrari* Editions Main d'œuvre, 2002/ 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 - インタヴュー&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，東京：現代思潮社，2006，50 頁。
- 9) イマージュによる変容を与えられ、かつイマージュを創出する契機となる意味合いを持たされた音。
- 10) 斧谷彌守一 編『リアリティの変容？ 身体／メディア／イメージ』東京：新曜社，2003，29-42 頁，稲垣貴志「音のリアリティ」32 頁。
- 11) 前掲書，37 頁。
- 12) Oliveros, Pauline : *Sonic meditation* 1971/1984/ ポーリン・オリヴェロス『ソニック・メディテーション』若尾裕／津田広志訳，東京：新水社，1998，6-9 頁。
- 13) Ryce-Menuhin, Joel : *JUNGLIAN SANDPLAY The Wonderful Therapy*, 1992/J・ライス・メニューヒン，『箱庭療法 イギリス・ユング派の事例と解釈』山中康裕監訳國吉知子／伊藤真理子／奥田亮訳，東京：金剛出版，2003，164 頁。
- 14) ユング派心理学における精神分析と心理療法のテクニック。覚醒した状態でイメージの連想と創出をおこなうもの。老松克博『アクティヴ・イマジネーションの理論と実践1 無意識と出会う』東京：トランスビュー，

2004, 16-17 頁。

- 15) McNiff, Shaun : *The Arts and Psychotherapy*, Charles C Thomas · publisher, 1981/ ショーン・マクニフ, 『芸術と心理療法 創造と実演から表現アートセラピーへ』小野京子訳, 東京: 誠信書房, 2010, 160 頁。
- 16) Bachelard, Gaston : *L'Eau et les rêves*, J. Corti. 1942/ ガストン・バシュラール『水と夢 - 物質の想像力についての試論』小浜俊郎 / 桜木泰行訳, 東京: 国文社, 1969, 4 頁。
- 17) 「音はきわめて触覚的であり空間的である。音は、聴覚という特殊感覚（他は、視覚・味覚・嗅覚・平衡感覚）を超えて一般感覚（触覚・圧覚など）にまでつながっているように思われる。」斧谷彌守一編『リアリティの変容? 身体 / メディア / イメージ』東京: 新曜社, 2003, 29-42 頁, 稲垣貴志「音のリアリティ」, 30 頁。
- 18) 佐藤浩一 / 越智啓太 / 下島裕美編著『自伝的記憶の心理学』京都: 北大路書房, 2008, 7-8 頁。
- 19) Queau, Philippe : *LE VIRTUEL virtus et vertige*, Editions Champ Vallon et Institut National de l'Audiovisuel, 1993/ フィリップ・ケオー『ヴァーチャルという思想一力と惑わし』嶋崎正樹訳 西垣通監修, 東京: NTT 出版, 1997, 23 頁。
- 20) 心理学における概念。人が物事を考えるときには、音声化されない自分のための言葉である「内語」を使っている。日本臨床心理学会編『幻聴の世界』東京: 中央法規出版, 2010, 43 頁。
- 21) 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)
- 22) Oliveros, Pauline : *Sonic meditation* 1971/1984/ ポーリン・オリヴェロス『ソニック・メディテーション』若尾裕 / 津田広志訳, 東京: 新水社, 1998, 28 頁。
- 23) ミリユー (milieu) とは「中間」「環境」を意味するフランス語。芸術現象を地理的・空間的方向において外部から規定する環境的因子をさす。