

# ピエール・シェフェールと GRM における音響社会学の地平

## テキストと実践に通底する音響思考の基盤

水野みか子

ピエール・シェフェールの学際的な音響理論と GRM の実験・実践に通底する社会的思考を、その学際性の射程範囲を限定することによって明らかにする。この目的のため、シェフェールの主著『音楽オブジェ論』の特定箇所を和訳して 1966 年時点での「聞くこと」の社会的位置づけを考察し、GRM での実践活動との関係を論ずる。

キーワード：シェフェール、音響社会学、音響オブジェ

### 1. 序

#### 1-1 背景

ピエール・シェフェールの主著『音楽オブジェ論 *Traité des Objets Musicaux*』(以下 TOM) は、音響心理学や音楽記号学など学際的内容の論考で構成され、執筆された当時は未だ命名されていなかった様々な学問領域への萌芽的な広がりを持っている。この話題は、フランス本国以外でのシェフェール受容研究の中でも指摘されている。たとえば、ブライアン・ケインは、シェフェールがアコースマティックな経験に関するピタゴラスと現代の状況を比較していることに言及して、反歴史的(anahistoricisme)思考の現象学と音響に関するカルチュラル・スタディーズの萌芽を TOM に読み取った<sup>i</sup>。また、ケインと同様にアコースマティックという用語を議論したジョナサン・スターンは、音源を見ることなく音を聴く、というアコースマティック状態と連動して、バリー・トルアックスによる分裂症的音響現象 (schizophonie<sup>ii</sup>) やマリー・シェーファーのサウンドスケープ・デザインに言及して、もともとの音響のコンテキストとは異なる電子音響音楽の生産を議論する<sup>iii</sup>。また、ジャン＝ジャック・ナティエが、著書『音楽記号学』の基礎となる中立的レヴェルの解釈に関してシェフェールを引いていることもよく知られている<sup>iv</sup>。

こうした哲学、文化学、音楽美学でのシェフェール受容の広がり、とりわけ今日の英語圏では、アコースマティックという語の用語法を出発点とする場合が少なくない。<sup><アコースマティック></sup>は、音響が実際に鳴り響く場面に聴く者が直接立ち会わない状態のことであるので、音響現象によるコミュニケーションに論を移行させるシェフェールの思考展開に関して、面と向かって(対面で) いるのではない、という人間関係の特殊状況を議論の軸に据えることができるのである。

#### 1-2. 本稿の目的

本稿は、シェフェールの音響思考における社会性の枠組みを、シェフェール自身のテキストと GRM での実践を通して、明らかにしようとするものである。シェフェールの社会性の意味範囲を限定して捉えることは、音響オブジェのソルフェージュ(=聞き取り)が社会的意味付けを獲得するプロセスを確認するためであり、そのプロセスは、現在の電子音響音楽研究にも資すると思われる。

#### 1-3. 方法

音楽が孕む学際性について、シェフェールは、純音と雑音、調性とセリー、モードによる音階限定、音高と音色の次元等、音楽学的理論に加えて、音響物理学、実験心理学、サイバー電子、哲学等を想定しているが、本稿では、社会性の視座を

探求するためにシェフェール自身が言う学際性から一端離れ、第一節で示した先行研究での議論を背景として、アクースマティックという用語に付随する特殊なコミュニケーション状態に関するシェフェールの論考から出発し、TOM のテキストと GRM の活動の再解釈を試みる。この方法によってシェフェールの音響分析と創作・教育がどのような過程を経て社会的意味を獲得したかを考察する。

シェフェール自身のテキストと実践は必ずしも対応していないが、テキストを現在までの受容史での広がりも含めて読むならば、創作現場の問題は TOM で記述されたいくつかの議論と重なりあうのであるから、テキストの解釈と活動実践を同じレベルで考察対象とすることも可能であろう。

以下、本稿第二章では TOM の概略を振り返り、「聞くこと」に関する基本理念からコミュニケーション論への結節の糸口を確認する。第三章では、その基本理念の基盤を支える 1960 年代の<recherche musicale>を、TOM からの訳出を含めて検討し、当時の一般的学問潮流の脈絡での社会性を考察する。第四章では、TOM で論じられる音楽的経験の意味とコミュニケーション論を GRM の社会コミット実践との対照で論ずる。第五章では、第三、第四章で導出した社会性が、音響オブジェの分析やソルフェージュを規定し公共デザインを実現するに至ったプロセスを確認し、現在の電子音響音楽研究との関わりを論ずる。

2. TOM における「聞くこと」の意味付け

TOM 初版は 1966 年に出版され、その後 2 回改訂された。1 回目は小さな誤植を直し、1977 年の 2 回目改訂時には著者による後書きが付された<sup>vi</sup>。音楽オブジェに関して最もよく引用される古典となった TOM は、しかしながら、文体と構成の複雑さに加え、巻末索引を欠いていたために、しばしば読解困難な書物として扱われている。それに対して、1972 年、GRM からの委嘱によって注釈的な概観書としてミシェル・シオンが書き始めたのが、1982 年出版の *Guides des Objets Sonores*(以下 GOM)である。シオンという、シェ

フェールに最も近い音楽家の一人にあつてさえ、概観書作成の委嘱から出版まで 10 年もの月日を要した、<sup>vii</sup>という事実だけでも TOM の重さは推し量られよう<sup>viii</sup>。

GOM には TOM に多数掲載されている図のうちの五つが採り上げられている。(a)「聴取の機能」、(b)「聴取の志向性一覧」、(c)「recherche musicale(「音楽研究」の意味)のプログラム」、(d)「音楽オブジェ類型学概略」、(e)「音楽オブジェのソルフェージュ便覧」である。(a)~(e)それぞれの TOM の該当箇所を表-1 に示した。このうち本稿では(a)(c)に関して、本章及び第三章で詳述する。

表-1 GOM と TOM の付表対応

	(表) のタイトル	TOM 該当箇所
(a)	聴取の機能	TOM116*1
(b)	聴取の志向性一覧	TOM154
(c)	<recherche musicale> プログラム	TOM269
(d)	音楽オブジェ類型学概略	TOM459
(e)	音楽オブジェのソルフェージュ便覧	TOM584-587

\*1 (a)は TOM116 に示されるが、その骨格は TOM113 に示される。

TOM では、ネアンデルタールの人類史から<musique concrète>の時代までを音楽的道具と人間の思考との関わりを軸に概観する第一巻に続き、第二巻で、「聞く」ことのが分析が、科学的分析と人間の(聞くための)意図との関わりにおいて吟味される。表-1(a)は TOM113 が指定する 4 種類の「聞く」を土台として論じられる。TOM113 と TOM116 をもとに図-1 に 4 種類を示した。

(4)comprendre	(1) écouter	(1)(4) objectif
(3) entendre	(2)ouïr	(2)(3) subjectif
(3) (4) abstrait	(1) (2)concret	

図-1 シェフェールによる四つの「聞き方」

具体的/現実的な聞き方として(1) écouter と(2)ouïr が、抽象的な聞き方として(3) entendre と(4) comprendre があげ

られる。(1) *écouter* は、音がその指標となるような出来事、原因を聞くのであり、(2) *ouïr* は騒音知覚上で音響オブジェを聞くことと定義される。(3) *entendre* は何らかの資質を帯びた知覚上で音響オブジェを聞くことであり、(4) *comprendre* は記号を通して伝達される意味を聞く。この四つは図-1で示したとおり、右上から時計回りに、(1) *écouter*、(2) *ouïr*、(3) *entendre*、(4) *comprendre* と並べられる。前述の GOM の第一付録図「聴取の機能」として選ばれ、(a)の骨格を表わすこの有名な四分割<sup>13</sup>は、J-J.ナティエが音楽記号学の出発点とした分類であり、シェフェール自身は次のようなワン・センテンスで四つの差異を、効果的にまとめている。

「私はドアのところで聞かなかった (*écouter*) けれども、私の思いにもかかわらずあなたが言ったことを、私は聞こえた (*ouïr*) ように感じた。でも今聞いた (*entendre*) ことが何を意味するのかわからなかった (*comprendre*)。」「<sup>x</sup>

時計回りに配置された四つは、垂直的に二つずつの組み合わせで、「抽象的／具体的」という二項対立を生み、水平的に二つずつ組み合わせると「客観的・主観的」という二項対立を生む。また、<*écouter*>のモードには「日常的／専門家的」、および「自然的／文化的」という対立が示される。

以上のように、「聞く」ことに関する分析が第二巻で行われたのち、TOM 第三巻では、コミュニケーションの諸レベルに鑑みて物理信号と音楽オブジェの比較検討が行われ、第四巻ではオブジェの構造化に関する考察、第五巻ではオブジェの分類学・類型学が提示される。そして第六巻では、以上に基づいた音楽オブジェのソルフェージュが示され、TOM と GRM 活動の最終目的へと至る<sup>xi</sup>。

すなわち、抽象的にではなく具体的に、主観的にではなく客観的に「聞く *écouter*」ことは音響が鳴り響く場面を想起させるが、他の三種の「聞く」ことも包摂すれば、鳴り響く場面を切り離して音楽オブジェの構造化を促し、伝統的聴取および実験的聴取の両方に関して、統合、類型学、形態学、分析という四つの局面において様々な研究手法を取ること

が可能になる<sup>xii</sup>。こうして「聞く」ことは、音響と人間の関わりを社会現象として扱う学際領域へと道を開いた。

次章では、シェフェールの音響分析を決定づける社会性の射程をさらに限定するため、TOM 第二～三巻で説明されるコミュニケーションに着目し、コミュニケーションという社会性が<*recherche musicale*>を通して論じられる過程を検証する。

### 3. 「聞くこと」の分析を支える <*recherche musicale*>

#### 3-1. <*recherche musicale*>の学際性

「聞く」ことの四分類は、客観・主観的、抽象・具体という第一段階の二項対立と、文化・自然、日常・特殊専門的、という第二段階の二項対立によって、「聞くこと」に、より高次の社会性を獲得させていく。そして「聞くこと」に適用された学際的分析方法は、1960-70年代にシェフェールと GRM の根幹を支える<*recherche musicale*>が導く必然の手法でもあった。<*recherche musicale*>が文化行政のスローガンだったからである。そこで、本節では<*recherche musicale*>の当該時期の活動を概説し、音響分析の文化背景を考察する。

1948年以來<*musique concrète*>の手法で作品を発表し、美術、演劇、放送技術、心理学、視聴覚芸術などの分野との学際的研究を進めていたシェフェールは、GRMC (Groupe Recherche de la musique concrète) において、録音した音をテープ速度／走行方向の制御やテープ上への物理的操作によって加工して再録音や多重録音などによって編集する手法を発見・発展させ、それまで音楽の構成要素であった旋律／和声／リズムではなく、新しい性質として記述される素材の「新しい聞き方」に基づく<電子音響(*electroacoustique*)音楽>を1955年に確立した。そして1958年には、フランス国営放送内に GRM (Groupe de Recherches Musicales) が設立されることとなる。

GRM 設立以降の行政スローガンとしての<*recherche musicale*>の変遷は、三つの時期に分類して特徴づけること

ができる。第一期は、1958 年の GRM 設立によって、<electroacoustique>が、放送による間接的普及と GRM メンバーや周辺人物による直接的波及を通して、フランス独自の音響心理学の基盤を作った時期である。

第二の時期は、1970 年にフランス政府文化省内に音楽部局が出来た時に始まり、ANVAR により<recherche musicale>が音環境の問題、音の社会美学の方向へ向かい始める、10 年ほどの期間である。この期間は、それまでに無かった「公共性」の視点が現われる時期であり、国家が音楽部局を通じて、新しい技術に基づいて活動する既存のセンターや作曲家に援助し始めた時期である。

すなわち、第二期には、パリ国立高等音楽院の、電子音響音楽と<recherche musicale>の課程の教授に、GRM 第一世代であるシェフェールとギイ・レーベルが就任し<sup>xiii</sup>、GRM の技術と理念に基づく電子音響音楽は、パリのみならず、マルセイユ(GMEM)、ブールジュなどの GRM 流の小スタジオに波及した<sup>xiv</sup>。

さらに、1970 年代に政府音楽部局から打ち出された「公共のための音楽創造／研究」の方向性は、公衆参加の音楽作品、公共スペースでの音の環境デザイン<sup>xv</sup>、音によって描く都市環境(コンサート用の音楽作品の形態をとるペイザー・ソノール)の作品などを生んだ。

この時期の特徴的な音楽作品上演形態は、サイン情報としてのサウンドデザインや、音の立体提示法としての<acousmonium>、マルチメディア・スペタクルなどである。これらの上演形態は、作品に内在化された音の方向性／動きを実現するための、実践的な音場設営や音響デザイン、音響計画を特徴とする。

23 の地域スタジオや小センターなどは、情報処理研究、作曲講習会、屋外や庭園でのサウンドデザインのための技術開発などを行っていた。イアニス・クセナキスが指導的立場にあった<CEMAMu>が、視聴覚統合のコンピュータシステムを開発したことはよく知られている。そして、これら小組織がめざす重要な方向のひとつがサウンドスケープ・デザイ

ンだった。これは<recherches musicales>の伝統を新しい社会美学と合流させるものだと言える<sup>xvi</sup>。

この期間中の 1975 年、大統領プロジェクトであるポンピドゥーセンターの音楽部門として IRCAM(Institute de recherches et coordination acoustique/musique)が設立され、ブーレーズが初代所長に就任した<sup>xvii</sup>。1970 年代には IRCAM、GRM、SACEM が連携し、<recherche musicale>は、音楽の普及や放送、創造のための社会的技術的環境を整える方向へと進み始める。

そのコンセプトは第三の時期に実行される。1980 年代には、芸術のための「社会的／技術的環境を整える」という<recherche musicale>本来の目的が実行された。実際、音楽創造以外の広い分野に向かって音楽研究は広げられたのであり、作曲家たちが公衆の中へ入っていくための活動が公的に援助された。

以上の<recherche musicale>展開のうち、第一期の事業活動は TOM における「聞く」ことの分類の背景となり、第二期以降は教育や創造の実践の場で思想的基盤となった。TOM に関連する時代として、第一期～第二期初期における GRM の主な活動を表-2 に示した。

表-2 は GRM 設立前から続行されていたオリジナル機材・技術の開発と作品への応用に並行して、公的機関としての GRM が公共性目的で行った教育・普及プログラムを掲載し、専門性と普遍化、創造と市民参加といった二方向の関係を年代別に一覧させている。この二方向の関係において、1960 年の<recherche>祭や 1963 年の<集団コンサート>は、GRM 初期活動の中でも極めて特徴的である。これら実践の場での経験がやがて TOM の核となっていく。TOM における<recherches musicales>への直接の言及箇所については次節で論じる。

### 3-2. TOM で記述される<recherche musicale>

TOM では<recherche musicale>がどのように理解され、論じられていたのだったか。TOM の序章では、初めて行う新しい音楽分析研究として、作品ではなく材料としての音響

表・2 GRM 初期活動と<recherche musicale>

	GRMにおける特殊装置	上演/再生の場所、形態	組織/研究機関	公開プログラム/教育/公共化	recheche musicaleの方向性
1959		サル・ド・ガヴォで2トラック磁気テープデッキと1トラックデッキによる3チャンネル初コンサート。	GMCからGRMに組織変更。P.アンリが去り再びシェフェール中心	シェフェールの講演会<音楽の実験>がギメ美術館で行われた。	
1960	機械語とサイバネティックスの手法によって最初の研究成果(フィリポによる)があがった。	<recherchè>祭において、複数のデッキの同期による上演(ブクレシュリエフ)。12チャンネル磁気テープ、室内管弦楽、サウンド・オブジェによる上演(マッシュ)。	国営放送の研究サービス部門がGRMを統合。GRMで初めての大規模なセミナー<recherche>祭実施。	<recherchè>祭でコンサート、実験音楽入門講座、シェフェールの講演(「音の起源について」)を催す。	電子音響音楽の素材と技術を芸術的に活用するため<recherche>祭が催された。
1961	RF研究サービス部門でフォノジェンヌとモルフォフォン完成。電子音響とバンドフィルターと1インチ4チャンネルデッキをGRMに導入。	広く放送(フランス・アンテルのチャンネルにおいて)された、電子音響音楽による初めてのサウンド・デザイン。5月-12月、フランス・アンテルで放送。	電子音響音楽の流れに合流するために次第にミュージック・コンクレートの名称を使わなくなる。	GRMで大規模な講習会が、シェフェール、フェラーリらによって行われた。	<r.m.>は「創造/探究」をめざすようになる。
1962		ラネラー劇場にて、聴衆を取り囲む円環ディフジョンのための初めての4チャンネル作品が上演された。		F.ベイル、L.フェラーリ、I.マレック、B.バルメジャーニ、I.クセナキスの指導で音楽/映像の関連性研究活性化。	
1963		パリ国立高等音楽院ホールにて<集団コンサート>の試みが10人のGRMメンバーによって行われた。	ユニヴェルシテ通りのスタジオでの製作を終わる。		
1964		ベイザージュ・ソノールと現実の出来事に基づく逸話的音楽として初めての作品。楽器音響の延長のように電子音響を扱った作品。	移行期としてGRMのスタジオをサンタンヌ通りに置いた。		
1965	アナログ式音響合成スタジオの構想。作曲のためのミキシング・コンソールと4チャンネル音場制御スタジオの原形誕生。	ザグレブにて4人の役者の台詞を含む(テアトル・ミュージカル)の形で<集団的音楽作品>が上演された。	国営放送の研究サービス部門がレクトル・ボワンカレ通りに移り、GRMの新しいスタジオ設置。GRMの所長にF.ベイルが就任。		
1966		4月、ロワイヤン・フェスティバルは初めてジャズとのコラボレーションがなされた。	「実験的音楽」という呼称が電子音響音楽の分野に誕生。数多くのGRMスタジオ始動。	第1回実験的音楽展(RF)で、電子音響音楽の国際的スタジオプロダクションを展示。	シェフェール <i>Traité des objets musicaux</i>
1967		国営放送の実験的音楽展にて4チャンネルで動く音の上演。			シェフェール <i>Solfège des objets sonores</i>
1968	作曲のためのシンセサイザーの原形が作られた。	任意数の大規模合唱(300-6000人)、スピーカー、語り手のための作品が作られた。	GRMの小スタジオであるCIRMがパリに創立された。	パリ国立高等音楽院に電子音響音楽の創造と<r.m.>のクラス新設。教授はシェフェールとG.レーベル。	
1969		サイン情報としてのサウンドデザイン。	GRM小スタジオGMEMをマルセイユに創立。		
1970		「音風景(ベイザージュ・ソノール)」と現実の出来事に基づく作品。	GRM小スタジオGMEBをブルジュに創立。		政府管轄の音楽部局開設
1971	デジタル/アナログの変換器がF.クビニーによって考案され、デジタル音響合成による作曲技術研究へと進む。	初めてコンピュータ上で製作された作品(J.C.リセの《ミューション》)。サイン情報としてのベイルの作品。音楽と映像が同じ作者によって構想/実現された最初のビデオアコースティック作品(バルメジャーニ)。		2月、バルタールホールでのセミナー「5日間のGRMとの出会い」が行われた。	
1973	デジタルシンセサイザーの構想が生まれた。	F.ベイルによる音響プロジェクト <i>acousmonium</i> の構想、「耳によるシネマ」の構想へと向かう。1月、聖セヴェラン教会、レカミエ劇場。	F.ベイルが「アコースマティック」の語を復活させた。		<r.m.>は音楽の未来と公衆参加をめざすようになる。
1974		エスパス・カルダン <i>acousmonium</i> が実施された。			<r.m.>が音楽部局の正式な対象となる。

表-3 TOM における <recherche musicale> 言及箇所<sup>xix</sup>

## 音楽研究 &lt;recherche musicale&gt;

そこで音楽への新しいアプローチをかかげよう。それはかなり長い間、何世代もの研究者が立ち向かわねばならない仕事となる。このプロジェクトと方法を概観して実行し始めようとするだけでも、すでにかなり野心的なことだ。いわば、最初の一步が研究の枠を決めるのであり、アプローチのプログラムを進めていくのであり、最終的結論のまとめを方向づけてしまうのである。

ただ次のように言うことはできよう。言葉の最も一般的使い方において、二つの極、つまり材料の研究と作品の研究という二面によって音楽の調査が進められ、我々はとりわけ材料研究を行ってきたのである。しかしながら、この二つをきれいに分けてしまうと、単純なところから複雑なところまでの構造を文節化する基本的含意、あるいは出発時点ではどうしても単純には見せないような基本的含意を忘れてしまうことにもなる。我々は、どのようなレベルであるにせよ、こうした関係の中に入っていかなざるをえないのであり、下のほうのレベルよりも上の方のレベルにアプローチする。精神と耳において、作品全体にオブジェの役割を常に保持していこう。オブジェについては、それが置かれたコンテクストから独立させて個別に、個々のものにむきあって扱うことができる。だから、この書物全体にわたって、伝統的音楽、原始的音楽、エキゾチックな音楽、現代音楽などなどを様々に取り扱うことも、驚くことではないだろう。しかしながら、我々の研究対象の外にある言語におけるのと同じほどのレベルでは、様々な音楽のあれこれのために参考になるものを見つけれはしないだろう。

こうした態度について考え違いをしてはならない。非常に一般的な音楽経験にあるような、作品や、作家と聴衆の市民性といった実在性や定常的な付随事項を想定するのみならず、当然のことながら、ここでオブジェに関して試されることよりも更に決定的であるところの、調査の後になって起こること、あるいは同時に起こることの諸段階が整理されねばならない。これほどに限定された段階に関して何が可能で何が不可欠なのか、ここで言う必要がある。それについていくつかの理由を見てみよう。

a) ひとつには、言語においてオブジェは高度なレベルで非常に複雑な意味を持つということによって、それぞれ異なる「自由度」を持つ複数の学問のさらなる分化を段階づけて行っていくことが可能なように思えるのである。ヤコブソンが言うように、言語単位の結合には、自由の上向きの諸段階が存在している。音素の輪郭には特異な結びつきが存在しているので、個々の話者の自由は無いに等しい。目下起こっている言葉のなかで使うことのできるあらゆる可能性は、すでにコードによって確立されている。つまり音素結合の自由は限定されている。音素結合の自由は、言葉を生み出すことに関して周辺の状況によって限定を受ける。言葉からフレーズを作り出すことにおいて、話者が被る強制力はもっと小さい。最終的に、発話されたフレーズの結合において、シンタックスの強制的規則の働きはストップするのであり、典型的な発話の数を侮ってはならない。

言語と伝統的音楽を並行的に考えることは容易だ。音素を結合する自由度は、器楽の「言語」を駆使する作曲家にとっての自由度より高いということはない。器楽の「言語」とは、オーケストラの音が与えられる、ということであり、声楽の音が与えられても同様のことである。オーケストラの「言葉」というのは音符のことであり、「新語」に属する領域で新しい情報を得ることができる。新領域とは、たとえばゴング、あるいは、革新を経験して図々しくなり、抵抗する力となってオーケストラに入り込んだ音波、といったものである。音楽の「フレーズ」は、明らかに音階、旋法、和声学などに依拠しているものであり、それは、言語のフレーズがシンタックスとの連関によって中間的自由(半自由)の状況にあるのと同じである。最終的に、音楽の「発話」は最終コメントの中に入っている。これはとりわけパターン化されている。カデンツ、応唱、伴奏、解決といったものがそれで、その一方、現代音楽によってあらたなパターンも提示されている。

最初のコメントを示してみよう。電子音楽であれコンクリート音楽であれ、あるいはもっとシンプルに、全て、あるいは強固に構築されたシステムの一部を打ち壊す現代音楽一般であれ、あらゆる新音楽は、論理的に築かれた根拠を持つようにも見えず、聞きやすくも思われず、そもそも理解できるようにも思われぬ。すべては根本的にやり直すべきものであり、発展や進展におもねるよりも、過去の連続性を持つてはいないということを見せようが賢明だろう。

b) この、言語と音楽のパラレル性を拒否しなければならないのであれば、音楽教育が、音楽の理論と音楽の作曲の分離を伝統的に継承してきたということを見せよう。作曲のための伝統的な法則の基礎となりうるものと、それを覆したりそれに取って代わったりするものとを、我々の関心事の中で分離させることによってのみ、真価を発揮する音楽上の使用法を取りもどすことができるだろう。我々の音楽理論は、即座に音階、音程、調性などを応用するようなソルフェージュ・クラスでの理論よりもずっと論理性を欠くものである。まだまだ我々は手前のレベルにあるのであり、それ以上に、未だ一度も、聞くことを行うことから切り離すことを決心していない、器楽の関心事と同じところにたどり着こう。

c) さて三番目の理由に入っていこう。これが我々を準備試験へと導いて行く。音楽的なものが物理的な音にしっかりと結びついて見えるのであるから、まずはこれから調べることが重要だ。すでに見たように、言語学者は音声器官に興味が無く、また解放つかかもしれない様々な「音声オブジェ」にも興味がない。これと同様、音楽の基本的調査は、我々が作り方を知っているようなサウンドの再テストをパスする。逆に、ネアンデルタール時代から変わっていない音声装置とは違って、音楽の音を生み出す方法は、ある時代、ある文明と他の時代・文明との間に違いがあるわけではない。散文的にコメントしなければならない。が、音楽的なものは、重要なことに、音楽を実践する方法に依存しているということ、しばしば忘れてしまう。聞くことの重要性を奪わないものであり、そして、音声的なものにおけるのと同様、音楽において諸文明が明白性を取り戻すところで、常に直感的に選択している。

限定されてはいるが、我々の調査は、実験室レベルでは、まずは器楽を、そして耳を満たす行程の第一段階のように現れることはない。そして次に、補足的な様相、つまり、この仕事が作曲、聴衆との関係、異文化の素材に直面することなどの局面に与える影響を保持していくことになる。オブジェと諸要素の構造とにおける限定が、高度なことやいくばくかの複雑さが存在しているということを示唆しているのであるから、作ることと聞くことに関する考察は、研究の集団的性格と不可分であり、研究を取り囲む社会的コンテクスト、文化的コンテクストからも分けられない。ここで問題なのは架空の命題ではなく、善意でもない。以下(=TOM本論)では、オブジェそのものには向き合わず、コミュニケーションという目的、とりわけ集団的コミュニケーションという目的を持つので、組織化されたひとつの研究を見せることができよう。

を対象に、種々の自由度を持つ複数の学問方法を適用することが提唱されている。表-3に該当部分 TOM35-38を訳出した。このテキストでは、言語学からのヒントを確認したうえで、言語と音響という分析対象の違いを比較検証し、音響は「コンテクストから独立させて個別に扱う」ことのできるものであり、音響分析が必然的に「聞き方」の分析につながることを結論づけている。TOM出版と同時期に成果を挙げている言語学はヤコブソンの言語構造学であり、シェフェールが音を「コンテクストから独立」させたことは、言語にお

いて、全ての語が上位構造コードに支配されていることと対照的である。

表-3で確認する必要があるのは以下の三点である。音響オブジェの研究は、第一に、完成された音楽作品ではなく音楽創作の材料の研究であり、第二に、材料から作品への文節化を重視し、第三に、音楽オブジェを元のコンテクストから切り離して研究対象とする。一方、学際的な方法として言語学をモデルにすることに関して、言語の複層的構造が様々なレベルの自由度で諸学問の対象となりうることを指摘し

ている点は、思考基盤として重要なところである。すなわち、言語学の援用によって、音響分析は様々な学問分野と結節することが可能となった。

材料から作品への構造化に関して、フレーズからシンタックスへの統合は、言語と伝統的音楽の共通点と見なされている。この「言語と音楽のパラレリズム」を打ち壊す新音楽は、未だ論理を持っていないが、器楽と同じレベルを獲得することを目標に定め、シェフェールはここに新旧双方の音楽に共通する事項として、作曲、聴衆、諸文化を支える社会的・文化的コンテクストに等しい機能を持つことのできるコミュニケーションを考えていた。以上のようなプロセスでシェフェールは、言語学の学際性を基盤に、音楽の社会性としてコミュニケーションを論点に据えることとなる。

### 3-3. <recherches musicales>における創造性から公共性への変遷

GRM の第一期に、シェフェールは、音の「空間化」を研究と創造における、最も重要で新しい様相だと主張した。「空間化」は多重録音にとって不可欠の提示方法だとされ、スピーカーの位置、相互の連結、分散、移動という音の再配置が音楽作品の重要要素と規定されたわけだが、技術上の空間設計だけではなく、オブジェ分析の面での社会性も、シェフェールにおいては「空間」と考えられた。そして、作品の固有法則に従う空間性が、音の方向性や動きという要素形態を探ると同時に、創作された音が社会空間や日常生活のなかの、どこにどのように設置されるか、という問題も、作品の契機となった。そしてこの背景には、表-2 の 1973 年の項目にあるように、<recherches musicales>の目標の中に講習参加が含まれたという事情があったのである。

シェフェールの音空間思想の特徴は、録音された音、すなわちオブジェ・ソノールに込められた内在空間とスピーカーによって再配置された音響が作り出す空間音像との間に明確な区別を打ち出したという点である。「音がどこにあるかは、それほど重要ではない。重要なのは、音の位置を知らしめる形態的な原因である」。ここで強調される「形態的要因」

は、シェフェールが「音楽オブジェ objets musicaux」と呼ぶところの音素材の特質を指すのであり、それはシェフェール独自の分類／形態学に沿って認知（聞き取り＝ソルフェージュ）される。シェフェールによる分類／形態学の座標は、音の量感、強さ、音色、それらの変形、保持の状態、の五項目を、類、属、種の三段階に分けるもので、そこでは「種」は、音楽構成のための有効要素として高さ、強度、持続という三次元に分けられ、要素間の相互関係が示される<sup>xix</sup>。

音の形態的要因に基づく空間性表現はソルフェージュを通じて獲得されるので、そのソルフェージュにまつわる「聞き方」の社会性は、いくつかのサウンド作品で、公共空間に設置される社会デザインのコンセプトとして社会にコミットした。

## 4. TOM のコミュニケーション論と GRM の音楽実験

### 4-1. コミュニケーション基盤としての「レファレンス」

第二、第三章で論じたように、シェフェールと GRM における<recherche musicale>は、創作者グループの組織化、サウンド及び専門的音楽創造の公共性、環境デザイン、音楽の普及、音の形態的要因が左右する空間デザイン等の方向で社会性を獲得していった。これを受け、本章では、シェフェールが TOM で想定した学際性と言語学を援用したことによる知の広がり、コミュニケーション論に関して具体的に何を受け継ぎ、どのように統合されたかを考察する。そこには、学術的論理展開を越えた、実験や創作に基づく経験的な直感も多分に反映されていた。すなわち、1948 年の<musique concrète>創始以来、GRMC、GRM でシェフェールが仲間たちと繰り返してきた音の実験、集団での創作実験、観客へのディフュージョンの研究などに基づいて、この新しい音楽創作が関わる学際的広がりが思索された。実験や経験から帰納した、音響オブジェ、構造、言語との関わりに関するシェフェールの言表を表-4 に訳出した。

表-4 TOMにおける「音楽的経験」の言及箇所<sup>xxi</sup>

音楽的経験の目指すところ：オブジェ、構造、言語

今だから言えるが、(ミュージック・コンクレートを考えた)最初の時点で、私たちはこの特殊な現象の虜になった。いったいどんな体験だったかと言えば、好奇心いっぱい個人経験だったのである。つまり、磁気テープに閉じ込められた音は、知覚の、もう一つ別のパースペクティブの中で再発見されたのであり、その結果、聴覚のこうした情熱が再認識され、こうした熱心な探究心が再確認されたのである。この聴覚経験は、目でははっきり見えないが、カメラによって、スローモーション、拡大図、顔、物体、動きとして視覚イメージが発見される状況に似ている。こうして、何年もの間、オブジェ・ソノールの発見が私たちの関心を奪ったのであり、私たちの研究を刺激したのである。

こうして、音楽研究に限定を与えることで、「オブジェは役に つもの」という考え方や、その使用法についての根源的な逆説を忘れることとなった。すなわち、オブジェが構造へとグループ化されるやいなや、もとのオブジェ自体としては忘れ去られ、より集まった集合体としての価値しか持たなくなる。これはまた、日常言語において経験することと同様、ナイーヴな思想を孕んでいる。つまり、私たちの習慣的経験でのオブジェは、「与えられた」ものだと思われるのだ。実際には、オブジェを知覚しているのではなく、我々に、それと同等させるところの構造を知覚しているのである。構造それ自体は、もとの音を聞いた時点では、我々を決して驚かせないのである。我々の聴覚が目覚めている限り、途絶えることなく音を聴いているのであり、そのことは、いつの時代、どの文明、といったことに関係なく真実なのである。

諸々のオブジェから構造へ、諸々の構造から言語へ、といったような連鎖が続いている。この連鎖は、我々が実によく知っているものであり、自発的に発生するものであり、我々がそこに縛り付けられているような、不可欠のものである。そこで、磁気テープの第二の局面を発見する。磁気テープは、音を作り出す機械として最初に使ったものだった。そして音を集めること、たとえば新音楽のための新しいオブジェを作り出すことの機械として使った。またしても、研究にとっては、音を観察する機械であり、「脱コンテキスト化」し、伝統的なオブジェを再発見し、伝統的な音楽を以前とは異なる耳で、あるいは新しい耳で、できるだけ条件の枠をはずして聴きなおす機械となるのである。

もっとも、使い方の不均等については、よく理解せねばならない。作る、あるいは音響を分析することにおいてさえ、テープレコーダは、実験室の器具なのか、あるいは発音のための弦楽器なのか。ともかくも基本的なレベルで機能している。ではオブジェはどうか考えてみよう。聴くということの観点から言えば、テープレコーダーは、耳の準備をする装置であり、耳に、スクリーンのような受像装置を備えさせるものであり、耳にショックを与え、耳を覆う仮面をはぎ取るものである。耳は他の音響装置同様、聴くことにおける思考の働きを強いるをえず、新しいコンテキストによって聴くことの道を整えるようなものである。テープレコーダーのおかげで、人は「聞く」ことにおいて、なぜ、いかに、そしてどんなふうに関心(先祖のこと、伝統的なもの、習慣的なもの、自然にあるもの、など)を要求しているのかを問うようになる。

このメカニズムは驚くべきものであり、テープレコーダが、習慣的なコンテキストとは異なるところに耳を置くという謎めいた問題の意味を考えてみることもできよう。テープレコーダは録音したものを忠実に再現するのではないのだろうか。この単純で驚くべき現象は、技術上の問題ではない。このことを理解するために、さらに、言語学における音韻(フォネティクス)研究の方法に先例を探してみよう。

テープレコーダは、音のカットを取り、音の面に直面させるので、音そのもの、その素材と形態に注意を向けさせる働きをする。この

点、技術の問題を除けば、言語の素材における働きに酷似している。文脈においてのみ言語を扱うために、テープレコーダによって得たような智慧を得るには、不可能とは言わぬまでも極めて困難である。意味の流れや諸要素の機能は、非常に決定的な力を持っているというのを、基盤構造が解き明かす。この驚くべき発見に至るまでに、発生されるオブジェを忍耐強く構築していく必要があった。ある言語で発声時に明瞭で意味深く話されるのであれば、別の言語では、異なる音素の音が発生されたとき、しばしば非常によく似ているように聞こえる。極端に言えば、音韻学は音声を取り扱うのである。R.フランセも言うように、音楽知覚は、(物理学者が言う)聴取(audition)とはほとんど共通点がない。この二律背反で満足しなければならないのだろうか。この二項対立を正当化すれば、サウンドと音楽の間に分離が生じ、あたかも、音声学と音韻論の間の区別が難しいのと似ている。

一般言語学は以上のような考察を、諸言語に関して何十年もの間続けてきた。そこでは、伝統的な言語学者たちが示したように、一つまたは複数の言語を参照することによって諸言語を十全に説明することはできなかった。音声的材料から機能的、音韻論の単位に至るまで、相互関係を説明する座標が存在している。もちろん、音楽と言語の間の直接的パラレリズムは疑問視されうるだろう。というものの、感覚に結びついて勝手に動く部分があり、シニフィアンとシニフィエの自由な関係が成立しているからである。ここで記号という言葉を使うのは、音楽の音符は常に勝手な任意性の外にいて私たちが感覚で捉える物理的データである必要があるからだ。この点で先達とは対立する表明がなされよう。すなわち音楽はサウンドから演繹される。こうした議論は、この書物全体に呼応するものであり、音楽の根源的な二面性という結論へと導いて行くのである。そしてこの二面性は、同時に音楽への関心を引きつけるものであり、音楽の神秘を呼び起こすものなのである。だから音楽オブジェには、物理世界との相関で客観的基礎を発見することになる。しかしまた、実際に予想するよりも遥かに大きな絶対的自由度をもって感覚を選ぶことになる。どのようなソルフェージュのシンボルも物理的サウンドを表わすのみでなく、比較的任意性の高い記号、音楽的「イデー」を表すことになる。

<musique concrète>以来の電子音響音楽が、録音した材料を脱コンテクスト化して再構成し、そのプロセスで種々の参照事項を要求していく点について、表-4 訳出部分では、シニフィアンとシニフィエという、まさにコミュニケーション記号論の用語を使用している。実際、シェフェールの言う「レファレンス」がコミュニケーションを可能にする。共通基盤となる「レファレンス」があれば、オブジェを構造化していくプロセスは、個人ではなく集団で実施することも可能だった。こうして、音響研究は社会的「レファレンス」研究を必須とした。「レファレンス」の製作と実践応用は、コミュニケーション論の再検討を経て、まず集団的創造において、次に、公共政策の分野で実現された。

以下ではコミュニケーションと集団創造・公共性について、それぞれ 4-2、4-3 で論じる。

#### 4-2. TOM におけるコミュニケーションの学際性と社会性

TOM におけるコミュニケーション論は、「聞く」ことの

四分類に従って、言語の素材と音楽の素材との差異によって比較され<sup>xxi</sup>、言語と音楽のコード比較へと至った<sup>xxii</sup>。

シェフェールが想定する音楽コミュニケーションの「回路 circuit」は、音響に関する当時の科学では一面的にしか明確化されていなかった。シェフェールのこの認識は、言語であれ音楽であれ、送り手と受け手というコミュニケーションの両端が、文化や自然の複雑な状況に媒介されているという、GRM での彼の実験や経験に基づく思索から引き出されている。

実際、音響の物理的性質と、それを聞く側の環境基盤となっている文化を、TOM においてシェフェールは、具体的に次のように記述していた。すなわち、芸術音楽に限定していけば、たとえば「一人の作曲家から一人の聴衆に至るまでには、スコア、物理現象、生理学的刺激、音楽認知といった複雑な連鎖が存在するが、そこでの芸術固有の問題は、両端の二つの事柄に帰することができる。それは、想像された作品

と認知される作品である。」<sup>xxiii</sup> パースやナティエに通ずる、この極めて記号学的なコミュニケーション観は、同時に、作曲家の創作条件を構成する複雑さがいかに社会共同体に根ざしているか、をも意味する。語の本来の意味で、共同体 (commune) に根ざすコミュニケーションは、あるひとつの文化の中で、あるひとつの言語の中でのみ意味をなし得るのである。

コミュニケーションに関するこの認識を、シェフェールは <musique concrète> 創作に援用した。録音され、もともと音発生の脈絡から切り離された音響オブジェは、シェフェールや GRM が持っていた、ひとつの文化圏としての共同意識に支えられた聞き方によって、音楽オブジェへと構造化されていく<sup>xxiv</sup>。この構造化は時間軸上での音響デザインであるが、同時に、音素材が鳴り響いた実空間から作品の内在空間へと音響を抽象化することであり、作品がインスタレーションやサウンドサインといった形をとる場合には、その内在空間が再び現実空間へと設置されることを意味する。

#### 4-3. 集団創造、公共政策、公共デザイン

##### 4-3-1. 集団コンサート

TOM をはじめとするシェフェールの著述での「集団性」について、GRM でのシェフェールの後任フランソワ・ベイは「シェフェールのもつれたテーマのテキストから読み取ることができる集団性への志向」<sup>xxv</sup>とやっているが、前章までに論じた社会性の一側面としての「集団性」は、「個を追求する作曲家たちが、自分が属する組織の整備とデータ蓄積のために創造を行った、歴史上でも稀な事例」<sup>xxvi</sup>と評されている。

集団性という用語は、GRM で行われた特殊な演奏会形態の一つである「集団コンサー (concert collectif)」という表現に印象的に使われている。コンサート運営が本質的に共同作業であることを、フランソワ・ベルナル・マーシュは「熱狂、即興、忘我、このいずれも集団的性格と言えなくもないが、これらの形容句をコンサートに当てはめるのは、一見、冗語法のように思われる」<sup>xxvii</sup>と言ったが、GRM には確か

に特異なプロセスがあった。

「生産よりも重要な生産的活動」<sup>xxviii</sup>と呼ばれたこのプロセスは、道徳的創造教育のひとつとして頻繁に開かれた「打ち合わせ会議」を経て、役割分担制による製作の試行錯誤によって進む。一端は《Concerto Grosso》プロジェクトとも名付けられたこの共同作業を、1959 年春の段階では、シェフェールは、音響オブジェを「聞く」ことによって音をカテゴリー化する、「ソルフェージュ・コンクレート」の方向に向かわせようと考えていた。

最初のシェフェールの計画から2年半後、1961 年 10 月に、集団創作のプロジェクトは再開された。集団コンサートの各回の内容と当事者マッシュのコメントを表-5 に示した。

上演時間 1 時間の集団作品を創作するために四種類の素材、すなわち、1. 六つのグループの楽器群の音、2. 一つの新しい楽器の音、3. あらかじめ録音された管弦楽の音、4. 『ソルフェージュの本』によるカテゴリーに基づく電子音響、が使われるが、第四の電子音響は、シェフェールが構造への認識諸レベルとして分類した五つのカテゴリー<sup>xxix</sup>から組み立てられる。第五番目のサンプリングは、複数の音響を、ミキシングするように多層化していくものであり、「集団コンサート」の経験のさなかにあったマレックは、この電子音響構成の手法を、ザグレブのビエンナーレで初演された管弦楽作品《Sigma》(1963)にも応用している。この時期に多用されたのは、モンタージュ、ポタンシオメータのプレイ、アタックの入れ替え、ループなどの構成手法である。シェフェールが *premier journal* に書き残したように、最初期の <musique concrète> が短い時間単位で素材音響を獲得する傾向が強かったのに対し、この時期には比較的長い音響連続体を獲得することが課題となっていた。

「集団コンサート」のプロジェクトでは、計画を開始したシェフェール本人は、音響の形態学やカテゴリー化のほうに、さらには、オーディオヴィジュアルや民族研究の方向へと向かっていったのであり、マーシュのように、一貫して創作する者として関わった GRM メンバーは、「経験」と「直感」

表-5 集団コンサートの内容とマーシュのコメント (1959-1962)

1959年4月9日	シェフェールは、GRM で Concerto Grosso の冒険的で危険に満ちたプロジェクトを進める事を発表した。ここでめざすことは、「ひとつのスタイルを生み出すことであると同時に、オーケストラのような実演を統率していく、苦楽をともにする共同体と才能を見つけることである」。——これが「ソルフェージュ・コンクレート」というオブジェ・ソノールのカテゴリー化を促した。このプロジェクトは、いったんは忘れられたが2年半後、異なる形で現れた。
1961年10月	GRM でいくつかの会合を行ううち、シェフェールは、ソルフェージュのカテゴリー化と作曲とを混同することの危険性を指摘した。そして、作品の構想をたてるのは、実のところ、音楽オブジェからではなく、音楽構造から出発するものなのである、と述べた。
1961年11月	ブリュッセルへ行く電車の中で、クセナキスとフェラーリは、この「音楽構造」という用語について議論した。パリからの長い道、電車がリズムカルに動く音をきき、ノルド地区の開放的な空間に接し、二人はアイデアを広げ、混乱を解きほぐして明晰な考えに至った。Concerto Grosso のアイデアが次第に固まり、クセナキスはフェラーリとプランを練った。それはあらゆる音楽的手段を駆使する壮大な企画だった。
1961年12月	<p>作品の形態がはっきりしてきた。1時間を要する集団作品を組織することになった。4楽章に分かれた作品。採択する四つの方法は以下のとおりである。</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 6グループの楽器群</li> <li>2. 一つの新しい弦楽器</li> <li>3. オーケストラはあらかじめ録音される</li> <li>4. 電子音響は「ソルフェージュの本」によるカテゴリーに基づく。</li> </ol> <p style="text-align: center;">X : notes complexes / M : motifs / T : trams W : gross notes / E : echantillons</p> <p>分厚い線が優先的で、非連続の線が第二である。垂直の欄は時間軸、半分のところで幕間となる。後半も集団的な性質があり、各々空間化される。</p>
1962年1月3日	クセナキスが企画の責任者となり、一人の作曲家が3セクションずつ割り振られる。参加者は、Ballif, Bayle, Canton, Ferrari, Mache, Malec, Parmegiani, Philippot, Xenakis の九人である。各部分は、適切に隣接部分と結ばれる。Un projet concret と呼ばれる。

とを共通のキーワードにした創作者集団として、創作の基盤を獲得した。そこでの「経験」と「直感」を可能にしたのは、環境的集団性に囲まれた個の活動であり、その集団性は、マーシュが言うように、「直接の結果に関わりなく、ある精神の営みを保証」<sup>xxx</sup>し、作曲家たちを援助するものであった。彼らは楽派ではないものの、個から集団へと社会性を獲得するプロセスを実現した実行集団だった。

#### 4-3-2. <recherche musicale>の公共政策

ラジオの世界を越えて<recherche musicale>が広く知れ渡ったきっかけは、1960年春、サル・ガボーで開催された<recherche 祭り>である。このフェスティヴァルでは、イメージ研究グループ (GRI)、技術研究グループ (GRT)、批判研究グループ (GRC) とともに GRM が多くのテーマで議論に参加したが、なかでも、フェスティヴァルの主催者代表であったシェフェールの以下のコメントは、集団コンサートの

プロジェクトが進行しつつあるこの時期の GRM の理念を象徴するものとしてよく知られている。

「人間か自然か、誰がいったい音楽家なのか考えてみよう。いや、もっと正確に言えば、人が音楽を起こし、人が音楽を聞くときに音楽が始まるのであれば、我々の耳を貫き聴覚を貫くのは音楽しかない。」<sup>xxxi</sup>

『素材回帰』と題されたこの講演は後にラジオでも放送されたが、1ヶ月間続いた祭りでは、12の会議と6つのコンサートと技術デモンストレーション、実験映画の上映が行われた。この四つの研究グループの複合的フェスティバルはその後数年続き、やがてビエンナーレ開催やテレビ放送制作の研究サービスに受け継がれていった。

電子音響音楽の素材と技術を芸術的価値として活用するため、1961年に行政的に明確に<recherche musicale>の目標としてかけられたのが、「創造／探求」という標語だった。ただし、ここでの音楽は、「複数の音楽」である。61年に、GRMとして初めてのサウンド・デザインがフランス・アンテル放送のテーマ・サウンドとしてパルメジャーニによって製作されて以来、サウンド・サインやサウンド・シンボルはGRMの作品ジャンルとして重要なものとなるが、空港やパリ市内交通機関など実際の公共空間と仮想の公共空間であるラジオ放送のどちらでも機能するサウンド・サインは、作曲者の名前を強く打ち出さない作品として、「匿名のGRM (le grm sans le savoir)」と総称され、公共性と集団性を具現した音響となる。TOMの中でシェフェールは、「(recherche musicale が向き合うのは) 素材という面からの音響探求であり、音響オブジェを、もともとそれが属していたコンテクストから引き離して、また、創作と切り離して理論的に音響に向かおうとするとき、我々は、オブジェそのものに向き合うのではなく、集団コミュニケーションとしてのオブジェに向き合っている」<sup>xxxii</sup>と述べたのだった。

フォンテンブロー現代記録保管センターの資料に基づいて<recherche musicale>の1958年から91年までの推移を考察したアンヌ・ヴェトルは、シェフェールと初期GRMが

築いた、作曲と音楽創造を支える環境としての<recherche musicale>が国家政策のカタログに入ってきたのは1969年、すなわちポンピドゥー大統領の在任期であったとしているが、69年から74年の時期には、クセナキスが率いるEMAMuやニースのCIRMが音楽部局長(Direction de la musique)マルセル・ランドフスキの音楽政策の中で支援されている以外には、未だとりわけ大きな変革が無かったということも事実である。確かに1970年に政府管轄の音楽部局が開設されて以来、「公共性」の標語のもと、音楽家たちに支援がもたらされ、<recherche musicale>は政治的にも強く意識されたとはいうものの、74年よりも前の時期には、音楽と純粋数学の結びつきがかろうじて興味深く思われ、しかもその研究の責任者であるクセナキスが繰り返し助成を申し出たという事実が重なったことによって、ようやくEMAMuが国家的援助の一つの方向として見えてきたという程度のものであった。<recherche musicale>が大々的に取り上げられて、公共政策の面で明らかな方向性を見せたのは1975年以降である。

1975年7月アンジェにて言明された<recherche musicale>の国家政策の中で圧倒的に支持されて始動したIRCAMが、研究を地方に散らばらせることはない、と中央集権的位置づけを明確に打ち出す一方で、複数主義、脱中央化の社会情勢から、当時音楽部局の最高責任者で後にポンピドゥー・センター長になったジャン・マウは、すでに存在していたブルジュ GMEB とマルセイユの GMEM に加えて、メッツ、グルノーブル、ニース、ボルドー、ストラスブールにもセンターを開設する、という文化社会的提案を打ち出した。

シェフェールの影響が強かったマルセイユでは音楽院の電子音響音楽クラス第一期生が<recherche musicale>をリードし、フェスティバルの伝統を築いたブルジュでは、GRMで学んだクロジェが、パリに継ぐ第二の電子音響音楽の発信地をめざした。

IRCAMが始動した後のGRMは技術と創造を結ぶ美学や

人的組織論に力点を置き、IRCAM とは異なる広がりを見せた。1974 年の構想から 10 年をかけて音響編集ソフトウェア SYTER を完成させた GRM のジャン・フランソワ・アロワは、「テクノロジーの創造と音楽の創造」の連動を語って、「音楽の新しさだけでなく技術の質を向上させる」ために研究開発を進めると主張した。GRM で活動を始めたばかりの作曲家ジャン・クリストフ・トマスは<recherche musicale>は創造か公共奉仕かと懐疑心を示しながら GRM の二つの独自性として音楽上のインフラ構造と人間的創意の源とを掲げた。また、ミシェル・シオンは、「<recherche musicale>が多くの人にとって新種の楽器製造と等しくなってしまう」もはや創造者ではない研究者が音楽を研究すると問題を矮小化してしまう」ので「創造と研究が直接的に補填し、ときには敵対しあう関係で存在するシェフェール流の GRM が理想だ」<sup>xxxiii</sup>と言っている。

IRCAM の<recherche musicale>が音響と音楽に関する情報処理として統括することができるのに対し、GRM は、ハードウェア式音響制御技術開発と放送のためのコミュニケーションを研究していたという点も忘れてはならない。GRM での <recherche musicale>は音響情報処理のみに偏らない「創造性」への傾向を持ち続けた。個人の営みとしての作品創造であるばかりでなく、たとえば「公共性」の価値基準と交わるところで、ヴィレット公園に設置される音響インスタレーションやシテ・ド・ラ・ミュージックの音楽博物館の参加型展示が生まれ、空港やバス停といった、繁華ではあるが特定機能を果たすべき公共空間ではサウンド・サインとなったのであった。

#### 4-3-3. 公共デザインとしてのサウンド・サイン

シェフェールが言う「耳に潜在する空間意識」は、音素材の聞き取りによって発見される空間性であり、視覚要素からの連想に深い関わりを持つ。ある音が発生時に担っていた、発音状況というコンテキストを、録音／編集などの作業によって断ち切ることによって、すなわちアコースマティックな製作によって、音と視覚要素は新たな関係を持つからだ。そ

の結果、1940 年代から行われていた、具体的な視覚風景を具体音の組み合わせで描く手法が、テレビ番組とは異なる路線での聴覚作品である「耳の映画」と呼ばれるカテゴリーを生むことになり、また、視聴覚の統合過程における芸術療法的効果についての現代の実践とサウンドスケープ設計における視聴覚環境のデザインコンセプトにまで継承された。たとえば 1977 年にローマのヴィラ・メディチの庭に設営された「コンサート・プロムナード」は、「耳に潜在する空間意識」を実際に鳴り響く空間としてデザインしたものだ。また、GRM 第三期以降盛んに製作されるようになった放送局のシンボル音や空港のサイン音のデザインは、空間意識を変化させることによって社会空間のコンテキストを明瞭化するサウンドデザインである。表-6 に GRM のサウンドシンボルデザインの例を示した。

## 5. まとめ

### 5-1. TOM における音楽オブジェ分析

シェフェールの音響思考における社会性は、「聞く」ことにまつわるコミュニケーション、創造のための共通基盤である音響分類・形態学の獲得、集団創造の実施、普及・教育事業の実施、公共空間に関わる社会へのコミット、などの様相で把握することができた。これら各相は音響社会学という座標軸に載せることも可能である。これら各相に関連する個別事項を TOM に見るならば、創作のための技術開発の方向性も根拠づけられる。

TOM 第 3 4 章では、音楽的認知の指標 6 項目（マッス、デュナミック、音色ハーモニック、メロディック・プロフィール、マッス・プロフィール、テクスチュア、速度）を縦軸に、その資質と評価 9 項目（タイプ、クラス、ジャンル、高さ 2 種、強度 2 種、持続 2 種）を横軸にして「図 41」<sup>xxxiv</sup>として図解されている。シェフェールは、TOM 「図 41」は、音楽オブジェ一般の分析モデルとして、ソルフェージュのための援助にしようと述べているが、そのオブジェ自体や構成について何かを語るものではない、という理由から、さらに、

表-6 GRM および INA/GRM でデザインされた主なシンボル音/シグナル音

サウンドデザイン作品	提示される場	製作(作曲)者	製作年
フランス・アンテル放送のテーマサウンド	ラジオ	ベルナール・パルメジャーニ	1961
グレヴァンろう人形館のための音楽	常設展示場	ベルナール・パルメジャーニ	1962
市立劇場のための呼び出し音	劇場	ルチアーノ・ベリオ	1969
ロワシー空港の呼び出し音	空港	ベルナール・パルメジャーニ	1971
ORTF 第3放送テレビのためのチャイム	テレビ	ベルナール・パルメジャーニ	1972
ラジオ局フランス・カルチャーのためのシンボル	ラジオ	ベルナール・パルメジャーニ	1972
ウィーン空港のシグナル	空港	フランソワ・ペイル	1974
フランス国営放送のジングル	テレビ	ベルナール・パルメジャーニ	1975
INA のシンボル音	テレビ	フランソワ・ペイル	1980
フランス・カルチャーのためのジングル	ラジオ	ジャン・シュヴァルツ	1984
フランス国営放送のためのジングル	ラジオ	D.テルツジ+Ch.ザネジ	1988
ラジオ・クラシック番組のためのジングル	ラジオ	クリスチャン・ザネジ	1988
パリ市交通公団 (RATP) の旅行者案内のためのシグナル	交通機関	クリスチャン・ザネジ	1995
INA のシンボル音	テレビ	ダニエル・テルツジ	1995

「図 42」<sup>xxxv</sup>として、「オブジェの特徴一覧のモデル」を示している。そこでは、発音のきっかけ（電子音源、楽器、コンクレート音）、録音（スタジオ、録音ブース）、スタジオでの操作（モンタージュ、トラック化、ボタンシオメータ、リバーブ、移置、反復など）、技術的記録保護（トラック数、コピーとオリジナル、一般的情報など）の四項目が提示されており、きわめて実践的な内容が示される。すなわち、電子音響音楽の創作にとっては、機材開発やスタジオ環境整備、そして作品記録保護まで、総合的な体制が必要であることが示唆される。ここには、創造環境の整備という集団性・社会性への方向が指摘できるのである。音響社会学の視座はこの事象に対しても有効だと思われる。

5-2. 近年のシェフェール研究と音響社会学(socio-acoustic)の視点

最後に、近年のシェフェール研究の中での音響分析の社会

性研究に触れる。近年のシェフェール研究での大きな成果のひとつとして、データベース EARS がある。EARS を創始したリー・ランディは、ソニック・アートの音響社会学的な局面において、テクノロジーと科学を概念化することの不可避性を説いた<sup>xxxvi</sup>が、シェフェールが、言語学という、当時新しい学問の枠組みを打ち出して活況を呈していた、いわば未来分野としての可能体をモデルにしたのとは対照的に、ランディは、哲学、記号学、人類学、といった、それ自体、学問としての伝統を持ちながら1960年代以降に対象と方法を拡大してきた分野あるいはその一分枝となった、既に確立された具体的学問成果とのリンクを想定している。TOM 出版期のシェフェールと2000年代になってからのランディとの思考射程が異なるのは当然だとしても、その状況の違いは、音響芸術に関わる社会学の方法の違いに色濃く反映される。ランディ自身、1999年に「エスノ・エレクトロアコースティ

ック音楽学」という語を打ち出したとき<sup>xxvii</sup>、音響分析は広義のカルチュラル・スタディーズに含まれていた。カルチュラル・スタディーズは、学問の枠組みに関する上位概念を抽象的に議論することに終始し研究手法の開拓に寄与しなかったのに対し、シェフェールの TOM は、種々レベルでのオブジェ分類図や創作実践のための具体的法論を打ち出したとすることができる。

<sup>i</sup> Brian Kane, *L'objet sonore maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. Organized Sound 12 (1) 2007. pp.15-24.*

<sup>ii</sup> Schizophonie はマリー・シェーファーが 1969 年の著書 *The New Soundscape: a handbook for the modern music teacher* において使用した用語で、電子音響的に再生される音を元の音から切り離した状態を意味していた。Frank Dufour は、元の音との切り離しという点が、ミュージック・コンクレートと音響エコロジーとを分岐するポイントであることを指摘している。Frank Dufour, <Musique Concrète> as one of the Preliminary Steps to Acoustic Ecology. In: *The Journal of Acoustic Ecology, vol.8-1. Winter2008. pp.19-21.*

<sup>iii</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. 2005.*

<sup>iv</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologue. 1987.*

<sup>v</sup> EMS2008 パリ大会、EMS2010 上海大会においても用語法が議論された。

<sup>vi</sup> 本稿では TOM について下記を使用した。Pierre SCHAEFFERE, *Traité des Objets Musicaux*, Edition du Seuil, 1966/1977. なお、本論文中で TOM に関して「TOMnnn」と記した場合は TOM のページ番号を表すものとする。

<sup>vii</sup> GOM p.13.

<sup>viii</sup> GOM は TOM のダイジェスト版ではない。むしろ、入門書としてわかりやすさを確保するために、TOM を再編集し、章の再配列を行っている。とりわけ、索引整備や辞書機能を果たすキー概念の解説は、後に続く多くの研究の助となった。なお GOM はイギリスのデュ・モンフォール大学のリー・ランディのリードによって、2009 年、ジョン・ダックとクリスチャン・ノースの共同作業での英語訳され、オンラインで出版されている。

<sup>ix</sup> 下記書物でも 20 世紀音楽思想の重要項目として挙げている。Célestin Deliège: *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, 2003.

<sup>x</sup> <Je vous ai ouï malgré moi, bien que je n'ai pas écouté à la porte, mais je n'ai pas compris ce que j'ai entendu.> TOM147.

<sup>xi</sup> さらに第七巻では、ひとつの学問研究分野としての音楽が、総括的に考察される。

<sup>xii</sup> TOM369.

<sup>xiii</sup> これより先、1968 年に、音楽部局の指導のもと、パリ国立高等音楽院に「基礎的音楽と視聴覚への応用のクラス」という名で電子音響音楽講座が開設され、それまでの実績から GRM がリードした。シェフェール、1967 年より GRM 代表になったフランソワ・ペイル、そしてメシアンがこのクラスを主

に指導したことによって、GRM で蓄積された美学や技法がフランス全体に浸透した。

<sup>xiv</sup> 1982 年に国から経済的援助を受けた 23 の<recherche musicale>の基幹センターでは、創造という範囲を越えて多角化し、教育や普及が前面に出てきた。各所の研究メンバーは、GRM 出身者又は<electroacoustique >を学んだ者であった。

<sup>xv</sup> 本稿第四章(4-2,4-3)で詳述する。

<sup>xvi</sup> GRM スタジオとして早い時期に設立されたのは、マルセイユの GMEM とブールジュの GMEB であり、両者は 1982 年から国家支援を受けた。

<sup>xvii</sup> 1990 年代以降のコンピュータ音楽創作環境として最も広くユーザーを広げたオブジェクト指向プログラミングとしての MAX は、1988 年には MIDI を扱うこととなった。

<sup>xviii</sup> TOM 35-38.

<sup>xix</sup> R. マリー・シェーファーはサウンドスケープ研究の出発点としてこの分類/形態学に言及し、シェフェールの細目を全面的には認めないながらも、音に関してのこのような「名づけ」と形態一覧がサウンドスケープの基底にあることを強調する。

<sup>xx</sup> TOM33-35.

<sup>xxi</sup> TOM 314.

<sup>xxii</sup> TOM 338.

<sup>xxiii</sup> TOM 130.

<sup>xxiv</sup> 聞き方から作品へと至るプロセスは、GRM または GRMC においてしばしば新しいテクノロジーを生んできた。シヨン・フェルメ、フォノジェニス、モルフォフォンといった機材開発に始まり、acousmonium や acousmograph など 1970 年代以降現在に至るまで継続的に広がりを見せている。

<sup>xxv</sup> François Bayle, *archives grm. 2006.*

<sup>xxvi</sup> Évelyne Gayou, *GRM: Le group de recherches musicales, cinquante ans d'histoire. 2008. p.349.*

<sup>xxvii</sup> François-Bernard MACHE, Le «concert collectif» Chronique d' une expérience .1963, In *La Revue Musicale: Recherche musicale au GRM. 1986. p.193.*

<sup>xxviii</sup> *ibid.* p.193.

<sup>xxix</sup> X : notes complexes, M : motifs, T : trams, W : gross notes, E : echantillons.

<sup>xxx</sup> *ibid.* p.198.

<sup>xxxi</sup> <Machine à comminiquer>.

<sup>xxxii</sup> TOM35-36.

<sup>xxxiii</sup> Michel Chion, Une ontologie de la musique concrete. In *La Revue Musicale: Recherche musicale au GRM. 1986. pp.24-25.*

<sup>xxxiv</sup> TOM584-587.

<sup>xxxv</sup> TOM595.

<sup>xxxvi</sup> Leigh Landy, *Understanding the Art of Sound Organization.* MIT Press, 2007. pp.222-223.

<sup>xxxvii</sup> Leigh Landy, Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music. In *Organized Sound: An International Journal of Music Technology 4(1), 1999. pp61-70.*