

創作ノート

映像音響詩 《KYOZON 2014》
AUDIO VISUAL POEM KYOZON 2014

中村 滋延

Shigenobu Nakamura

九州大学大学院芸術工学研究院

Kyushu University, Faculty of Design

概要

KYOZON は漢字では「響存」(響きが存在する)と書く。普通は「共存」(共に存在する)と書く。KYOZON とローマ字で書いたのは、これら2つの意味をタイトルに併せ持たせたかったからである。すなわち、異質なものが同じ時空間に存在し、それらが互いに響き合って新たな価値を醸成するような作品を目指したのである。この作品における異質なものは表現手段が相互に異なる音楽、映像、舞踏を指す。これら異質なものが異質のままに個別に進行する。例えば音楽は映像や舞踏のことを念頭に入れずに制作された。映像も音楽内容や舞踏の進行とは無関係に構成された。舞踏は映像や音楽とは無関係に上演された。KYOZON の中でそれらが互いに響き合っているのは、音楽の素材が舞踏上演時のダンサー原田伸雄の声のみを用いているからであり、映像の素材が舞踏上演時のダンサー原田伸雄の姿のみを用いているからである。

The title KYOZON is written as 響存 in Japanese kanji characters, meaning “harmony exists.” Normally, however, it is written 共存, meaning “co-exist.” The reason I wrote it in Roman letters is that I wanted the title to have both of those meanings. In other words, I intended to create a work in which different things co-exist at the same time and in the same space, echoing in harmony to create a new value. The “different things” in this work are music, images, and dance, methods of expression that are different from each other and that remain different as they develop. For example, the music was composed without thinking about the images or the dance; similarly, the images were created without reference to the music or dance processions, and the dance was performed without any association with the images or the music. The three modes used in KYOZON nevertheless echoed each other in harmony, because the music was created by the voice

of Nobuo Harada, who was also the dancer in the performance, and the images were created using the figure of this dancer only.

1. はじめに

本稿は私の映像音響詩《KYOZON 2014》についての作曲家自身による作品解説である。

この作品は第20回 JSSA 研究会の作品発表セッションの募集締め切りに合わせて2014年の6月初旬に作曲された。

タイトルにある映像音響詩とは私が創始した用語で、簡単に言えば「映像を伴うコンピュータ音楽」のことである。それは音楽作品であり、視覚的要素が作品に加わることで音の構造的意味を変化、強調、転化させることにその特徴がある。したがって映像と音楽は一体化したものである。[1][2]

ただし《KYOZON 2014》は私のこれまでの映像音響詩とは異なり、映像パートを私自身は手がけずに、映像作家黒岩俊哉の映像作品《燐光の間(はざま)―映画+舞踏の引力と斥力》の一部を用いた。私の要請に基づいて黒岩自身が再編集したものである。

《KYOZON 2014》には原型となる《肉/声のために》というテープ作品がある。この原型の上演時に黒岩の映像作品と深く関わったことが黒岩の映像を用いる契機になった。

本稿の構成は以下ようになる。本節「はじめに」に続く第2節「原型となる作品」では《肉/声のために》について、特にその制作経緯に焦点をあてて述べる。第3節「創作上のねらい」では《KYOZON 2014》の制作意図について述べる。第4節「素材、構成・構造」においては《KYOZON 2014》を素材と構成・構造の面から分析する。その分析を受けて、第5節「おわりに」では創作上のねらいに対する結果について触れる。

2. 原型となる作品

《KYOZON 2014》の原型である《肉／声のために》は、福岡市の「ギャラリー風」での「肉／声」展（2014年5月5日～11日）における「環境音楽」として作曲された。この音楽は、舞踏家原田伸雄をモデルにした鶴留一彦の写真展示と、原田の舞踏をモチーフにした黒岩俊哉の映像作品《燐光の間（はざま）—映画+舞踏の引力と斥力》の上映とともに、会期中、途切れることなく流された。企画者であるギャラリー風のオーナー武田芳明からは、「原田伸雄の世界」というコンセプトで会場を彩るために、原田が発する舞踏時の声や音などを素材に環境音楽をつくってほしいとの要請された。

原田伸雄は大野一雄の系譜に連なる舞踏家である。極端にゆっくりした身体動作を軸にして、日常では体験不可能な、そして分節困難な独自の時間を作り出す。原田は身体を動かす際、様々な声が発することが多い。体の奥から絞り出すかのような意味不明の声もあれば、意味ある言葉が前後の脈絡とは無関係に偶発的に発せられることもある。発声は時に音を出すための身体動作を伴う。例えば床を足で踏みならす音や、壁を叩く音、舞台の床を転げ回る音など。それらの声や音は原田の舞踏時の心的状況の変遷と関係して偶発的に発せられることが多く、特定の音楽的脈絡の下にそれらが存在するわけではけっしてない。

ところが原田の過去の公演ビデオをいくつか視聴してみて、原田が発する声や音がきわめて音楽的感興に富んでいることに気付いた。それらは音楽的脈絡を形成するところまでは行っていないが、それらを素材として音楽を新たにつくるという要請に魅力を感じさせるものであった。

実は作曲にとりかかる前は原田が発する声や音以外にも電子音や具体音をこれまでのテープ音楽と同じように用いるつもりであったし、素材にはエフェクトを付加することも視野に入れていた。しかし作曲過程で素材を吟味しているうちに、素材そのものを用いることに関心が集中した。

こうして作曲された上演時間約17分の《肉／声のために》は、原田の舞踏をモチーフにした黒岩作品の上映に合わせて流された。黒岩の映像は約30分の上映時間を要する。会場では音楽も映像も自動ループ再生された。すると音楽と映像の関係はズレを伴ったまま推移し、映像と音楽との同期性は存在しない。つまりは映像を見る度に違う音が鳴ることになる。映像と音楽の反復がツねにズレを伴うことで、映像と音楽はツねに異なる関係を提示し続ける。このことが何の違和感も与えなかったのは原田の舞踏が分節の困難な時間感覚を示しているからであり、私の音楽がその原田の舞踏時の声と音

を素材にしたことで同じように分節困難な音楽的外貌を示していたからである。

「肉／声」展では5月10日に原田の舞踏ライブ「闇と光の音」も行われた。会場で再生されていた黒岩の映像と私の音楽をバックに原田が舞踏を行ったのである。自分の音楽が舞踏と映像を伴うことによって事前に想像もしなかったような拡がりを持つことに驚いた。《肉／声のために》は環境音楽としていわば「使い捨て」のつむりの音楽であったが、この舞踏ライブの体験を通して、これを自分の作品として残したいと思うようになった。

3. 創作上のねらい

《KYOZON 2014》は《肉／声のために》を再制作した作品である。したがってその創作上のねらいについて述べるためにはまず原型《肉／声のために》の創作上のねらいについて述べる。

《肉／声のために》は「原田伸雄の世界」というコンセプトによる展示会場の環境音楽として依頼されたので、創作上のねらいは企画者から課せられた制約に基づいて受動的に生まれたものであった。その制約は、音楽の素材が原田が発する舞踏時の声や音に制限されること、また会場における写真と映像のイメージを音楽で増幅すること、映像と音楽との同期性によって生まれる表現を期待することができないことである。こうした制約から生まれた《肉／声のために》の創作上のねらいは次の通りになる。

1. 素材を原田伸雄の舞踏時の声と音のみに限定し、それらの特徴を活かして音楽を構成する。
2. そのために素材を徹底的に吟味する。
3. イメージを原田の舞踏や黒岩の映像から得ることはあっても、構造的にはそれらと無関係に独立したものとして音楽を推移させる。
4. 映像と無関係に音楽を推移させるために、また会場の環境音楽としても機能させるために、音楽に分節困難な外貌を与える。

一方、《KYOZON 2014》は映像音響詩として映像を伴ったそれ自体で自立した作品である。しかしすでに上演体験によって映像と音楽の同期性の存在を感じさせない映像音響詩としての新たな可能性をを自覚していたので、上記のねらいはほとんどそのまま活かすことになった。ただし、環境音楽ではなく、独立した一個の作品として音楽を鑑賞してもらうためには上演時間を制限する必要があった。そこで上記4.のねらいを次のように変えた。

- 4# 分節困難な外貌を持つ音楽でありながらも、電子音響音楽コンサートなどで取り上げられやすくす

るために、上演時間を 10 分程度に抑え、閉じられた音楽作品にする。

なお、映像と音楽を構造的に無関係に推移させるという上記 3. のねらいを現実化するために、映像パートを自ら制作することを止めた。黒岩には音楽の上演時間のみを伝えて、その時間に合わせて映像を自由に再編集してもらうことにした。

4. 作品の詳細

4.1. 素材

《肉／声のために》の素材を吟味するための第 1 段階では、原田の舞踏公演の記録ビデオを視聴した。第 2 段階では、そのビデオから音声パートをサウンド・ファイルとして抽出した。第 3 段階ではサウンド・ファイル上の声や音を分類した。分類は音の物理的側面や感情的側面に基づくものであり、分類の結果は約 20 種類ほどになった。《KYOZON 2014》で用いた素材はそうした分類に基づいたもののごく一部であり、それは最終的に以下のものになった。

- (a1) 口腔が物理的に発し得る様々な無声音の連なり。各音はいずれもきわめて短く、間を置いて鳴る
- (a2) 口腔が物理的に発し得る様々な有声音の連なり。各音はいずれもきわめて短く、間を置いて鳴る。
- (a3) 唇を手にあて、激しく息を連続的に吐き出すことにより得られる唇の強烈な振動音の連続。
- (a4) 母音唱法による持続音。
- (b) 板の床を足で踏む鳴らすことによる太鼓の一撃を思わせる音。その連続。
- (c1) 喉の奥から絞り出したかのような抑揚に富んだ声で、怒りを含んだかのような意味不明の言葉を伴う。
- (c2) 抑揚に富んだ泣き声。大声で泣くのではなく、女性が感情をおし殺しているような泣き声。
- (c3) 懸命に感情を押し殺そうとしている泣き声で、喉の奥のうめき声を伴う。時に押し殺し切れずに悲しみがほとぼしる。
- (d) 雅楽の旋律の口唱歌。意味不明の短い言葉が何かの合図のように時々挿入される。

a 系列は発声の物理的側面に焦点をあてた声である。b は唯一の声ではない音である。c 系列は感情的側面に焦点をあてた声であり、音楽的には音勢や音高の変化が激しい。d は明確な旋律線を感じさせる唯一の声であり、穏やかな音楽的外貌を示す。

4.2. 構成・構造

素材を選び、それを DAW 上においてどのように配置するかが《KYOZON 2014》の作曲作業になる。その際、独自の作曲システムやアルゴリズムをあらかじめ設定し、それに基づいて半ば自動的に作曲する方法はとらなかった。音を 1 つずつ置いては最初から聴き直し、場合によっては音を置き換え、そして次に置くべき音を考えるという方法をとった。言わばスケジュールや行き先をあらかじめ決めない気ままな旅の楽しさに似た作曲方法を採用した。

とは言うものの、40 年以上の作曲経験によって私なりの規範が身に染みついている、旅のスケジュールに相当するものを無意識に応用することになる。今回の規範は音群的音楽である。それは音群の状態変化として音楽をとらえる作曲手法である [3]。音素材を、それが単音であっても音響テクスチャとして音域・音勢・密度・音色の次元でとらえ、音群として特徴づける。そしてそれら音群の継起的・垂直的組み合わせによって音楽を構成する。

さて、作品は、a 系列の声を中心に構成された前半部と、c 系列の声を中心に構成された後半部と同じ長さに大きく二分される。両部分は性格的には対照的である。音楽的变化推移が前面に出る前半部に対して、後半部は感情表出変化が前面に出る。全体は以下の 10 個の小部分から成る。

- 小部分 1(0:00-0:50) 素材 a1, 音の密度は低い。
- 小部分 2(0:50-1:30) 素材 a2, 音の密度は高い。素材 a3 が続き、さらに密度と音勢を高める。
- 小部分 3(1:30-3:00) 素材 a4, 持続音中心の静的な雰囲気。
- 小部分 4(3:00-3:55) 素材 a3, 密度と音勢はきわめて高い。
- 小部分 5(3:55-4:40) 素材 a4 を背景に素材 a1, 音の密度は低い。
- 小部分 6(4:40-5:50) 素材 c1, 雰囲気を一変させる。感情表出が前面に出る。
- 小部分 7(5:50-6:20) 素材 c2, 感情表出の幅が大きい。音楽的に抑揚の変化が顕著。
- 小部分 8(6:20-7:40) 素材 c3, 感情表出はより深化するが、その幅は抑制される。
- 小部分 9(7:40-9:00) 素材 d, 旋律の出現が感情表出を抑える。
- 小部分 10(9:00-10:10) 後半部分の全素材 (c1c2c3d) が出現、密度と音勢はもっとも高い。

素材 b は全体を通して副次素材として度々出現し、小部分内に変化をもたらす、また小部分間を結ぶ推移句の

ような機能を持つ。

素材 a4 は持続声部を構成し、副次素材として小部分 3, 5, 8, 9 に出現する。それは変化の少ない持続声として、対比的に他の素材を強調する。

小部分はその主となる素材の違いによって聴感上においても明確に把握の対象となる。そうならば小部分 5 が小部分 1 の回帰再現であり、そのことで前半部としてのまとまりがそこに形成されていることも分かる。

後半部は、小部分 9 を例外として、終結に向けて音の密度と音勢を漸次高めていくという音楽推移の方向性ははっきりした構成になっている。

構造的には、素材個々それ自体を、仮にそれが単音であっても音響テクスチャの次元で音群とみなし、それらの多様な継起的・垂直的組み合わせによって音群の音楽たり得ている。ただしその詳細はここでは割愛する。

5. おわりに

第 3 節で明示された「創作上のねらい」は、原田伸雄の舞踏時の声と音だけを素材にし、イメージを原田伸雄の舞踏からともに得ているものの映像と音楽は構造的に相互に無関係であり、しかしながら閉じられた映像付き音楽作品として成立する作品をつくる、というものであった。第 4 節に述べたように、そのねらいにしたがって作曲はなされている。

なお、単音の素材までをも音群としてとらえることで音群の音楽を規範とした音楽たり得ていることや、映像と音楽を構造的に無関係なままにした映像付の音楽作品という発想などは、これまであまり類をみないものである。

ただし厳密に言えば、閉じられた作品の場合、映像と音楽が構造的に相互に無関係ということは論理矛盾なのである。今回の作品は素材そのものが分節困難な舞踏の際に発せられた声と音であったことがそれを許容しただけである。映像音響詩の次回作は映像と音楽の相互の関係を徹底的に吟味したものになることは必至である。

6. 参考文献

- [1] 中村滋延, 「第 4 章 視覚と聴覚の統合—映像音響詩の作曲技法」『現代音楽×メディアアート 音響と映像のシンセシス』, 九州大学出版会, 2008, pp129-142.
- [2] Nakamura, Shigenobu, *Audiovisual Poem: Synthesis of Image and Music*, Geijutsu Kogaku, Faculty of Design, Kyushu University, 2010, pp47-56. <http://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/handle/2324/18916/p047.pdf>
- [3] Gieseler, Walter, *Komposition im 20. Jahrhundert*,

Moeck, 1975, pp 99-106.

7. 著者プロフィール

中村 滋延 (Shigenobu NAKAMURA)

1950 年生まれ。作曲家、メディアアーティスト、音楽評論家、映画研究者。交響曲 5 曲を含む 100 曲以上のクラシック系現代音楽を作曲。また「音楽系メディアアート」という領域を創成し、視覚要素を含むコンピュータ音楽やサウンド重視の映像アートを多数制作、内外で発表。文筆活動・イベント企画にも積極的に取り組む。現在、九州大学大学院教授（芸術工学府コミュニケーションデザイン科学コース、芸術工学部音響設計学科）。2010 年福岡市文化賞受賞