

## 映像音響詩のジャンルの特性

— 中村滋延のミレニアム三部作をめぐって —

栗原詩子

### はじめに

映像音響詩（英 audio-visual poem；独 audio visuelles Gedicht）は、日本の作曲家かつメディアアーティストである中村滋延（1950生）が、自身のビデオ状の作品について、その表現上の特質に沿って興したジャンル名である（引用1）。

### 引用1

音楽系メディアアートはライブ・パフォーマンスを前提とした作品である。（中略）映像音響詩では素材が映像メディア（ビデオ）にすべて固定されている<sup>1)</sup>。

中村は、このジャンル名の下で、現時点までに18作品を創作・発表し、ドイツ国際ビデオアート賞（1995, 96）、イタリア国際ライトイメージビデオアート賞（1997）、vid@rte（1999）での入選など、高く評価されているが、中村自身は、映像音響詩を「映像作品」と呼称することを避けている（引用2）。

---

1) 中村滋延『現代音楽×メディアアート』、九州大学出版会、2008、130～131頁。

## 引用 2

作品 [=映像音響詩] の形態はビデオアートである。したがって表面的には映像音響詩を映像作品としてもとらえることができる<sup>2)</sup>。

また、中村によれば、映像音響詩における視覚的要素は、聴覚的要素による表現、すなわち作曲家としての音楽表現を深化（引用 3）あるいは拡大（引用 4）させるためにある。

## 引用 3

筆者にとって、映像音響詩を制作することは、通常の音楽作品を作曲することと本質的な差異はない<sup>3)</sup>。

## 引用 4

音楽はひとつの音からだけでは音楽にはならない。複数の音が集まり、相互に関係づけられてはじめて音楽になる。音は他の音との関係づけによってはじめて意味を持つ。（中略）緊張・安定・弛緩・繫留等の構成的な意味（中略）は、視覚的な情報が加わることによって、増幅されたり、転換されたり、否定されたりする可能性を持つようになる<sup>4)</sup>。

そして、作品のインスピレーションを組み立てていく際には、映像と音響の 2つの要素は不可分のものとして同時進行で扱われているのだという（引用 5）。

## 引用 5

作品内容の違いによって、その作業過程において映像を先に作り後で音

---

2) 同書, 131 頁。

3) 中村滋延「映像音響詩 — 音と映像の総合」, 『Media Festival 2004 in Keihanna コンピュータ音楽ワークショップ予稿集』, 2004, ICMAAsia/OceaniaRegion, 1 頁。

4) 同書, 1 頁。

響を加えることもあれば、音響を先に作り映像を後で加えることもある。しかし構想の初期段階では映像と音響の2つの要素は不可分のものとして同時に扱われる<sup>5)</sup>。

当論は、このジャンル名「映像音響詩」について、その位置づけと特徴をさぐろうとするものである。

第1～2節では近現代音楽とミクストメディアの歴史を概説し、第3～5節では、このジャンル名が成立した2000年のビデオ作品《Metamorphosis of Love》、《LUST》、《Common Tragedies in urban life》を分析し、第6節でこれらをふまえて、映像音響詩の形成要素を整理する。

## 1. 近現代音楽とミクストメディア

中村は、これまでに交響曲4作品をふくむ100作品以上の器楽・声楽曲を創作してきた作曲家である<sup>6)</sup>。こうした出自から、「映像音響詩」という名称の背景には、近代西洋音楽における交響詩（英 symphonic poem；独 symphonische Dichtung）の伝統があることがみてとれる。リスト（Franz Liszt, 1811～1886）が興した交響詩は、詩や標題が物語性・描写の基礎でありつつも、伝統的な交響的思考の論理を表せる形式をもった単一楽章の管弦楽のジャンル名として、1840年代から1920年代までの長期にわたって創作された。また交響詩は、評論家や理論家にとっては音楽美について議論する舞台として、19世紀においては、オペラを凌ぐ音楽史のメインストリームに位置づけられている。

さて、近代西洋音楽は、調性という体系と、オペラ・管弦楽・室内楽・独奏といった編成ごとのジャンルがあり、作曲家は、この2つの枠組みの中で、そ

5) 中村滋延『現代音楽×メディアアート』、九州大学出版会、2008、131頁。

6) 主な受賞歴として、第42回NHK・毎日音楽コンクール（現・日本音楽コンクール）作曲部門第2位（1973）、国際ガウデアムス作曲コンクール入選（1976、1977）、第1回日本交響楽振興財団作曲コンクール佳作入選（1979）、西武セゾングループ主催「今日の音楽」第1回国際作曲コンクール入選（1982）がある。

れぞれのスタイルを、たえず「刷新」する形で時代を更新してきた。ある楽譜をもとに、実際の演奏傾向が多様に変貌しようという実践が繰り返される中、再現芸術である音楽芸術は、ラングにもとづく楽譜と、演奏者の織りなすパロールの中で発展してきたといっただろう。

しかしながら、19世紀末に調性が崩壊し、20世紀初頭に調性外の体系にもとづく作曲法が考案されると、その後は、作曲家みずからが、ラングのみならず、パロール（響き）の両方を発明する傾向が強くなる<sup>7)</sup>。そして、作曲家たちはラングの確立に邁進するあまり、ブーレーズ（Pierre Boulez, 1925-）の総音列主義やクセナキス（Iannis Xenakis, 1922-）の数理計算の重視など、とりつくしまないほど硬質で知的な作品があふれ、新しいジャンル名称が次々に生みだされるに至った。

この方向性は、<sup>コンピューター</sup>高速計算機の登場に伴ってアルゴリズム作曲<sup>8)</sup>という形で、今日まで引き継がれているが、その一方で、反動も多様な方向性をなしている。シュトックハウゼン（Karlheinz Stockhausen, 1928-）による不確定性の洗練、ケージ（John Cage, 1912-1992）やミゼル（Dary John Mizelle, 1940-）による偶然性への着目、ベリオ（Luciano Berio, 1925-2003）やペンデレツキ（Krzysztof Penderecki, 1933-）が好む奏法指示、シェフェール（Pierre Henri Marie Schaeffer, 1910-1995）の物音への着目、シェーファー（Raymond Murray Schafer, 1933-）にみられる時節と場所への愛着、ラ＝モンテ＝ヤング（La Monte Young, 1935-）やライリー（Terry Riley, 1935-）、そしてペルト（Arvo Pärt, 1935-）の調性への回帰、そして、ミクストメディアなどである。

作曲家が、音響にそれ以外のメディアをからめた「ミクストメディア」で表現してきた歴史は、そもそも、17世紀に成立したオペラやバレエが、台詞や所作や舞台装置の内容にも作曲家が部分的に関与しながら作曲されることからみ

---

7) 佐野光司、「序文」、ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』、音楽之友社、2008、1-2頁。

8) David Cope, *New Directions in Music*. Waveland Press, 2000 (石田一志他訳『現代音楽キーワード事典』、春秋社、2001)、Chapter 8.

でも、決して短からぬものがあるが、一般には、調領域によって光線と光の雲の色を変化させるスクリヤビン (Alexander Scriabin, 1872-1915) の《プロメテウス — 光の詩》の構想 (1910)、音楽・舞踊・映画の3者がからみあうサティ (Erik Alfred Leslie Satie, 1866-1925) の《本日休演》(1924)<sup>9)</sup>、レジェ (Fernand Léger, 1881-1955) の映像《バレエ・メカニック》のためのアンタイル (George Antheil, 1900-1959) の同名の音楽 (1924) などに始まり、花瓶や鍋など、身近な家財道具から発される音とともに舞台上の演技が進行するケージの《ウォーター・ウォーク》(1958)、電子テープのチャンネル操作を舞台上で演劇的に構成したスボトニク (Morton Subotnick, 1933-) の《儀式的な電子的室内音楽》(1968) などを経て、1980年代以降は、多様な身振りや映像を音楽とともに上演することが、ロック音楽のライブ上演の常套形となった。

中村の場合、センサーなどを用いて特定の刺激を作品内の所与のメディア内容に関わらせていく「インターメディア」的な作品も多数創作している。女声歌手とコンピュータによるミュージックシアター《チャッターボックス》(1992) や、両手の所作を MaxMSP&Jitter のプログラムを介して音響と映像に変換する《ラーマの影》(2004) などである<sup>10)</sup>。しかしながら、当論の対象である映像音響詩は、作品の完成形がビデオ上に固定的に記録されており、異メディア間での指示方向性がほとんどみられないことからみて、マルチメディアの脈絡で論じるのが適切だろう。

これともう一つ、映像音響詩が成立する脈絡として、映像作家が音響・音楽にも関わってきた創作史を挙げることができるだろう。この脈絡では、初期実験映画のフィッシンガー (Oscar Fischinger, 1900-1967) やライ (Len Lye, 1901-1980) の諸作品が挙げられるが、中村滋延自身が自著で言及している作

9) 作曲はエリック・サティ、舞踊はジャン・ベルランの振付でスエーデン・バレエ団、映画はルネ・クレールによる。

10) Shigenobu NAKAMURA and Keisuke WATANABE, "The Digital Fesign of Performance System for the Synthesis of Image and Music : Through the composition of Digital Shadowplay *Shadow of Rama*" *International Journal of Asia Digital Art and Design Association*. Vol.3.

家として<sup>11)</sup>、マクラレン (Norman McLaren, 1914-1987) が重要であろう。マクラレンは自身の非具象的アニメーションを、直接フィルム上に描きだすカメラレス・アニメーションや、直接フィルム上で音響合成を行うマイクレス・アニメーションの手法で知られる映像作家だが、次第に自作のために、高度な作曲技法を駆使した作曲も行うようになった。筆者には、マクラレンのそうした創作プロセスをふんだ《リズムティック》(1956) や《シンクロミー》(1970) にも、映像音響詩に関する中村の先記の説明 (引用 5)、とりわけ「構想の初期段階では映像と音響の2つの要素は不可分のもの」という説明が、そのまま当てはまるように感じられる<sup>12)</sup>。

## 2. 分析対象の選定

中村が今日までに映像音響詩として発表している作品18点は、主要作品一覧<sup>13)</sup>や最新の業績一覧<sup>14)</sup>を参考に、制作経緯にもとづいて、大きく、はじめから映像音響詩として制作されたもの (以下オリジナルを略してO群と表記) と、ライブ性をもった「音楽系メディアアート」の自作品に基づいて、固定性をもつ「映像音響詩」に昇華させたもの (以下ライブを略してL群と表記) に分けることが可能である (表1)。

このうち、L群を観察する上では、さらに2つの下位区分を設定できる。ひとつは、《陰陽 — YIN & YANG》(1995)、《風の調べ、息の響き》(1995)、《iki-

---

11) 中村滋延, 「映像と音」, 京都造形芸術大学編『映像表現の創造特性と可能性』角川書店, 2000, pp.102-111。

12) この2作品の性格については、以下の拙稿を参照のこと。「ノーマン・マクラレンの《シンクロミー》における音楽・画面構成・色彩の相互連関」, 日本音楽学会『音楽学』, 第52巻 (2006); 「時間芸術としてのアニメーション — マクラレンの《リズムティック》」, 美学会『美学』, 第58巻 (2007)。

13) 「中村滋延主要作品一覧」, 西南学院主催・中村滋延還暦記念コンサート・プログラム『現代音楽×メディアアート — 音響と映像のシンセシス』, 於西南コミュニティーセンター, 2010年11月23日発行, 4~14頁。

14) 九州大学研究者情報「中村滋延」, <http://hyoka.ofc.kyushu-u.ac.jp/search/details/K002362/>, 2013年11月24日参照。

表1 映像音響詩一覧

完成年	作品名	制作経緯	主要受賞歴等
1994	WALK	O	Leonard Music Journalにて「日本を代表するコンピュータ音楽」に選出 (The MIT Press, Vol.5, 1995)
1995	陰陽 — YIN & YANG	L1	国際ビデオアート賞 (1995)
	風の調べ, 息の響き	L1	ICMC (国際コンピュータ音楽会議) (1996)
1996	Epitaph	O	国際ビデオアート賞 (1996), 国際ライトイメーজビデオアート賞 (1997)
	iki-mandala	L1	
1998	Life	O	vid@rte (1999)
	Play	O	vid@rte (1999), 国際ライトイメージビデオアート賞 (2000)
	sabi	O	ZKM 客員芸術家委嘱作品
2000	Lust	O	ICMC (国際コンピュータ音楽会議) (2001)
	Common Tragedies in Urban Life	O	
	Metamorphosis of Love	L2	Multi-Art Festival (Seoul ArtSonje Center, 2000) 選定
2005	曼陀羅幻想	L2	
	ナーガ変奏曲	L2	
2006	ラーマヤナ異聞Ⅱ	L2	
2008	Samsara	O	
	Impatience	O	
2011	Tameiki	O	
2012	reassemble	O	

mandala》(1996)のように、当初、ライブ演奏を含む映像付音響作品として構想され、その後、同名の映像音響詩としてビデオ状に固定されたものである。この場合、単一の題名のもとに、ライブで上演作品と映像音響詩作品が成立している。これらをさしあたり「L系第Ⅰ群」と呼ぶとすれば、対する「L系第Ⅱ群」は、《Metamorphosis of Love》(2000)、《曼陀羅幻想》(2002)、《ナーガ幻想》(2002)のように、成立背景にライブ演奏を含む上演型作品をもちつつも、上映型の映像音響詩として発表されるにあたり、新たな作品名を付与され

たものである。

筆者は、映像音響詩のジャンルの特性について考察するにあたり、当初は漠然と「O群」11作品の分析を中心に据えようとした。しかしながら、上記の18作品の成立背景の分類を考えていくうち、ただいまみた「L系第Ⅱ群」のような経緯をもつ作品こそが、「映像音響詩」というジャンルの確立の形跡、すなわち、作家の意識の中で、このジャンルでの創作に自律化が生じた形跡をたどるのにふさわしいのではないかと考えるにいたった。というのも、中村は、作曲家としての旺盛な創作活動の傍ら、すでに1990年代には、《WALK》(1994)・《Epitaph》(1996)・《Life》(1998)・《Play》(1998)・《sabi》(1998)の5作品を完成させているが、L系第Ⅰ群、すなわち、上演を念頭において成立した作品をビデオ状に推敲して独立させるにあたっても、上演作品と同じタイトルを用いている。この状態からは、引用1においてみられたような、上演用ミクストメディア作品と映像音響詩を峻別する意識が、未だ作家の中で明瞭になっていないことがうかがわれる。これに対し、2000年代に入ると両者の区別は俄然明瞭になる。その区別は、タイトルの明瞭な相違という点のみならず、上演作品から映像音響詩を構想・制作するための準備期間の充実という点でも、終始一貫している。つまり、バレエのためのコンピュータ音楽《ミノタウロスに捧げた愛》(1999)で用いた素材に基づいて映像音響詩《Metamorphosis of Love》(2000)を発表、チェロとコンピュータ音響・映像のための《Scar》(2000)に基づいて映像音響詩《曼荼羅幻想》(2005)を発表、独奏フルートとコンピュータ音響・映像のための《ナーガの夢》(2002)に基づいて映像音響詩《ナーガ変奏曲》(2005)を発表、デジタル影絵劇《ラーマの影》(2004)に基づいて映像音響詩《ラーマヤナ異聞Ⅱ》(2006)を発表するという具合である。その上、2008年には、この「L系第Ⅱ型」に属する《ラーマヤナ異聞Ⅱ》に再度基づいて、新たな映像音響詩《Samsara》(2008)の創作を行うなど、いわば「L系第Ⅲ型」ともいえるような深化がみられる。

当論では、創作姿勢のこうした変化の分岐点とみなしうる2000年に焦点をあて、この年に創作された3つの作品——《Metamorphosis of Love》、《LUST》、



《Common Tragedies in urban life》——を分析する。当論のタイトルにあげた「ミレニアム三部作」は、筆者の拙見からでた呼称に過ぎない。とはいえ、中村がこの3作について、視覚的内容がそれぞれ「評論」・「引用」・「抽象」の性格をもつ点や、聴覚的内容を形成する音素材の性格について述べた文章があることからみて<sup>15)</sup>、作家自身がこの3作に抜きんでた位置づけを与えていることが推測できる。筆者は、こうした資料も参考にしつつ、同じ3作品を用いて、映像音響詩というジャンルに託された性質を明らかにしたい。

### 3. 《Metamorphosis of Love》

《Metamorphosis of Love》は、上映時間約8分の映像音響詩である。この作品の映像には、画家ピカソの絵画作品が多数引用されているが、選ばれているのは、とくに、ミノタウロスと乙女を描いた絵画である。ところが末尾には、晩年の愛人マリー・テレーズをモデルにして描かれたエスキスを背景に、クレジット・ロール状に二人の関係を示す伝記事項が文章体で提示される(図1)。その意味するところは、作者が「ピカソの作品に対する音と映像による評論である」<sup>16)</sup>と述べているとおりであろう。このクレジット場面によって、それまでの諸編が、ピカソをミノタウロスに、マリー・テレーズをミノタウロスに献身する乙女になぞらえていたことが開示されるのである。



図1 《Metamorphosis of Love》  
00'06'49と00'07'11

15) 中村滋延「映像音響詩 — 音と映像の総合」, 前掲, 2004, 1~4頁。

16) 「中村滋延主要作品一覧」, 前出, 14頁。

表2 《Metamorphosis of Love》の視覚情報

タイムコード	視覚情報
0'00-0'08	客観的タイトル表示
0'08-0'14	黒
0'14-0'26	絵画 A のフェードイン
0'26-0'47	作品内容に連動したタイトル表示
0'48-1'33	黒地に孔があき絵画 B が見え隠れする
1'34-1'36	[1] 暗転
1'37-2'18	ピカソの肖像を背景に多数の絵画が点滅
2'18-2'28	[2] 暗転
2'28-2'45	黒地に縦長の切り抜きとして絵画 C
2'45-2'58	黒地に横長の切り抜きとして絵画 D
2'58-3'16	黒地に正方形の切り抜きで絵画 EFG
3'16-3'35	黒いスリットを転換として絵画 HI
3'35-3'42	[3] 暗転
3'42-4'10	絵画 J が左右にカット表示
4'10-4'25	絵画 K が左右にスライド表示
4'25-4'34	絵画 L が切り抜き表示
4'34-4'50	絵画 M を背景に絵画 L が切り抜き表示
4'50-5'00	絵画 N を背景に絵画 L が切り抜き表示
5'00-5'05	絵画 O を背景に絵画 L が切り抜き表示
5'05-5'27	絵画 P を背景に絵画 L が切り抜き表示
5'27-5'33	絵画 P が無彩色化
5'33-5'33	[4] 明転
5'33-5'42	絵画 Q を背景に絵画 R 提示= $\square_{\alpha}$
5'42-6'08	黒い背景に多数の絵画が点滅 「1回/4秒」の間隔で $\square_{\alpha}$ を6回挿入
6'08-6'31	絵画 S が高速点滅, 多数の絵画が滑行
6'31-6'40	多数の絵画を重ねて提示
6'40-6'40	[5] 明転
6'41-7'51	絵画 T を背景に伝記事項

作品内の視覚情報は、冒頭クレジット (00'00'00-00'00'45) の後、この終盤のクレジットに至るまでの映像は、多数の絵画が表示されるゆえに、引用された絵画からテーマの時間的変遷を読み取ることは限りなく困難である。しかしながら、絵画を映像として編集する際の演出手法には、約1分ごとの時間区分ごとにテーマ性がみられ、その区分は画面の暗転によって明瞭に表現されている (表2)。各演出区分は4種5場面に分かれ、黒地に孔をあけて絵画を見せる覗き小屋風の演出 (00'00'48-00'01'33)、ある絵画の上に別の絵画を点滅

表 3 a 《Metamorphosis of Love》の聴覚情報

タイムコード	聴 覚 情 報
0'00-0'14	無音
0'14-0'47	水滴の音, たき火のはぜる音
0'48-0'51	水泡の音, 音高 A の電子音
0'52-1'28	水泡の音, 音高 A の電子音, 箏, 男女のざわめき
1'28-1'33	水泡の音, 音高 A の電子音, 男女のざわめき
1'34-2'44	女声「Je t'aime」「Merci」のほか溜息とあえぎ声
2'45-3'15	女声「Je t'aime」「Merci」, 子どものはしゃぐ声
3'16-3'35	女声「Je t'aime」「Merci」のほか溜息とあえぎ声
3'35-3'42	教会の鐘の音
3'42-3'45	時計の秒針音
3'45-3'59	女声「Je t'aime」「Merci」, ワグナー《ワルキューレの騎行》
4'00-4'03	ワグナー《ワルキューレの騎行》, ロマ風のツィター音
4'03-4'06	女声「Je t'aime」「Merci」, ワグナー《ワルキューレの騎行》
4'07-4'10	ワグナー《ワルキューレの騎行》, ロマ風のツィター音
4'11-4'29	女声「Je t'aime」「Merci」, ワグナー《ワルキューレの騎行》
4'30-5'22	ロマ風のヴァイオリン音, ワグナー《ワルキューレの騎行》
5'22-5'42	人の息, 水泡の音, 女声「J'adore」「Après midi」
5'42-6'08	女声「Je t'aime」「Merci」(4秒ひと組で6回反復)
6'08-6'31	イルカの声, 素早い駆け足の音
6'31-6'40	電子音「D-Fis-A-C'-E」
6'41-7'51	箏, 扉の軋み, イルカの声の反復

させる演出 (00'01'37-00'02'18), 黒地に幾何学形の窓をあけて絵画を見せる演出 (00'02'28-00'03'35), ある絵画上に別の絵画の切り抜きを動的に表示する演出 (00'04'00-00'05'33), これまでの4種のテーマの総括 (00'05'33-00'06'40) がある。

これに対し, 聴覚情報は, 多様な要素があまりに渾然一体となり, しかも, その提示手法もたえず混ざり合い, 容易には場面を区切りがたく (表 3 a), 分析に窮した。そこで, そもそも《Metamorphosis of Love》が, バレエのためのコンピュータ音楽《ミノタウロスに捧げた愛》(1999) に立脚しているとの作品情報に基づき, 作者の中村に, 《ミノタウロスに捧げた愛》の音楽資料の提供を依頼し, 幸いに音響データ 8 点の提供を受けることができた。そして, この音響データの概略を時系列にまとめた (表 4)。すると《Metamorphosis of Love》の聴覚情報は, より整理された区分で, 一覧できることがわかった

表 3 b 《Metamorphosis of Love》の聴覚情報の整理

タイムコード (第 1 列)	視覚情報 (第 2 列)	視覚情報の背景 (第 3 列)
0'00-0'14	無音	
0'14-0'47	水滴の音, たき火のはぜる音	
0'48-1'33	水泡の音, 音高 A の電子音, 男女のざわめき	M-3-1×Prelude-2
(0'52-1'28)	時折, 筆筈が重なる	M-3-1×Prelude-2×M-4-4
1'34-3'35	女声「Je t'aime」「Merci」のほか溜息とあえぎ声	Prelude-2×M-5-2
(2'45-3'16)	時折, 子どものはしゃぐ声が重なる	Prelude-2×M-5-2×M-2-4
3'35-3'42	教会の鐘の音	M-5-5
3'42-4'34	時計の秒針音, 女声「Je t'aime」「Merci」, ワーグナー《ワルキューレの騎行》とマーラー第 6 交響曲	M-5-2×M-6-5
(4'00-4'03; 4'07-4'10)	時折, ロマ風のツイター音が重なる	M-5-2×M-6-5×M-6-2
4'30-5'22	ロマ風のヴァイオリン音, ワーグナー《ワルキューレの騎行》	M-6-4+M-6-5
5'22-5'42	人の息, 水泡の音, 女声「J'adore」「Après midi」	M-3-1×M-7-2
5'42-6'08	女声「Je t'aime」「Merci」を 4 秒ひと組で 6 回反復	M-5-2 (0'32-0'57)
6'08-6'31	イルカの声, 素早い駆け足の音	M-2-8
6'31-6'40	電子音「D-Fis-A-C'-E」	M-5-6
6'41-7'51	筆筈, 扉の軋み, イルカの声の反復	

(表 3 b)。

そして、このようにまとめてみることで、《Metamorphosis of Love》においては、第 1 に、映像も音響も、一定の時間区分内で、素材がテーマ性を保ちながら重層的すなわちポリフォニックに組み合わせられていること、第 2 に、映像の時間区分と音響の時間区分とが、互いにややズレて配置されているので(表 5)、これによって、映像音響詩全体としては、流れるように前進していくことがわかった。

表4 《ミノタウロスに捧げた愛》の音響素材

Prelude “Introduction to Picasso’s World”, “Apocalypse of the advent of a beautiful young girl”	3’30
1. 0’00-1’02 ものを叩く音	
2. 1’03-2’25 エレクトーン「A」と「男女のざわめき」の反復	
3. 2’26-3’30 エレクトーン「B-As-G」と笑い声と「Je t’aime」の反復	
M-1: “Perplexity and discord”-“Expectation and anxiety”	2’43
1. 0’00-2’05 エレクトーンによる3拍子リズムと人声	
2. 2’06-2’43 ざわめきと長い電気的エコー	
M-2: “Fairles”	6’46
1. 0’00-5’23 女声「Je t’aime」と女声「Merci」による反復音楽	
2. 1’03-1’55 ここに女性の溜息・あえぎ声の反復が重なる	
3. 1’55-2’24 ここにマリンバのモチーフA反復が重なる	
4. 2’16-2’35 ここに子どものはしやぐ声が重なる	
5. 2’24-3’18 女性のため息・あえぎ声の反復が重なる	
6. 3’17-3’53 マリンバのモチーフB反復が重なる	
7. 3’55-5’20 エレクトーンとマリンバのモチーフC反復が重なる	
8. 5’25-6’46 イルカの声の反復と、駆け足の音	
9. 6’10-6’20 ここにものを破く音の反復が重なる	
M-3: “Marie-Therese, a fairy”	4’45
1. 0’00-0’25 水滴の音から水泡の音へ	
2. 0’26-1’35 エレクトーン「A」のエコー反復	
3. 0’35-1’10 ざわめき（「J’adore」「Après midi」）	
4. 1’11-2’40 フルート音2声とオーボエ音による音楽（Andante）	
5. 2’38-2’50 エレクトーンの長いエコー	
6. 2’50-3’26 フルート音2声とオーボエ音による音楽の再現	
7. 2’55-3’02 女性の笑い声	
8. 3’30-4’45 オーボエ音とフルート音による音楽（Allegro）	
M-4: “Training of love”	6’58
1. 0’00-1’50 箏と笙による雅楽風の音楽	
2. 1’50-2’55 低いチェロ音「A-C-H-B-A」の旋律の挿入	
3. 2’50-3’55 木製のドアがこすれる音の反復	
4. 3’10-3’50 箏の反復	
5. 3’55-4’50 箏と笙による雅楽風の音楽	
6. 4’50-6’00 笙とものを叩くエコー	
7. 6’00-6’58 箏と笙による雅楽風の音楽	
M-5: “A Sculptor and a model”	2’01
1. 0’00-1’03 大時計の内部の音ともの音のエコー	
2. 0’23-2’00 女声「Je t’aime」と女声「Merci」の反復音楽	
3. 0’50-1’05 高いベル音のエコー	
4. 1’05-1’30 波打つ水の音	
5. 1’27-1’40 教会の鐘の音	
6. 1’40-1’52 電子音「D-Fis-AC’-E’」	
7. 1’50-2’01 大時計の内部の音ともの音のエコー	

表4 つづき

M-6 : "Minotaur, and its brutality"	2'53
1. 0'00-1'03	声明やケチャを思わせる男声群唱のエコー
2. 0'30-1'00	ロマ音楽 (ツィター) の提示
3. 0'55-2'00	ワーグナー《ワルキューレの騎行》とマーラー第6交響曲の提示
4. 1'42-2'04	ロマ音楽 (ヴァイオリン) の提示
5. 2'05-2'45	《ワルキューレの騎行》とジプシー音楽の反復提示
6. 2'23-2'53	声明やケチャを思わせる男声群唱のエコー
M-7 : "Ceremony"	4'53
1. 0'00-2'00	無限上昇する電子音
2. 1'00-1'03	人の息
3. 2'02-2'50	女声「Je t'aime」と男声「Je t'aime」
4. 2'30-2'50	声明を思わせる男声群唱のエコー
5. 2'50-4'45	電子音のエコーとエレクトーンの音楽
6. 4'45-4'53	木製のドアがきしみながら閉まる音

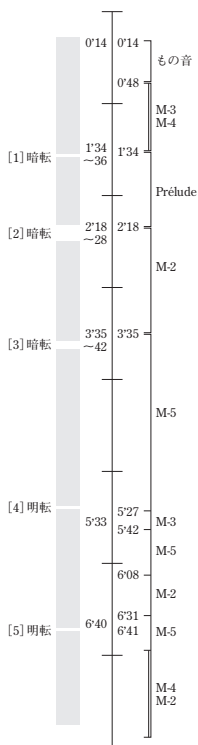


表5 《Metamorphosis of Love》における映像と音響の区分

#### 4. 《LUST》

《LUST》は、上映時間約6分の映像音響詩である。この作品は、きわめて具体的な形象が多用されている。その内容は、欲望の対照（札束・食事プレート・女性のヌード写真・ポルノ映画）、野放図な欲望と権力追求が結びついた人物的事例（横山ノック・麻原彰晃・クリントン・ブッシュ等）、欲望に起因する事象（戦争・水爆実験）とその被害（爆撃された建物・誘拐された吉展ちゃん）を示す静止画あるいは動画である。作品全編をとおして、黒地のフレーム内に縦長の四角形が7本ならび、この四角形を窓として、さまざまな静止画あるいは動画を垣間見せていく（図2a）。この四角形の窓は、長さ・幅・位置が変化し、時には、棒グラフのように見えることで（図2b）、量的視点、ひいては効率主義的視点を象徴的に表現していく。四角形の窓の中の図と、四角形の窓の形そのものに表意機能がある点で、《LUST》の視覚内容もまた、《Metamorphosis of Love》で観察されたのと同様に、重層的である。

そして聴覚内容も、作品冒頭からしてリズムの多層性を印象づける。たとえば下記譜例（図3）は、作品冒頭のタイトル場面（0'00'11-0'00'38）で聞こえる4種の音源を筆者が採譜した上で、その音響的全体像を図示したものである。低音で微動しながら打ち鳴らされるピアノ [A] は、2種類の変拍子<sup>17)</sup>の交替であり、19世紀に開発された楽器を用いている点のみならず、リズムのあ



図2a 《LUST》00'01'29

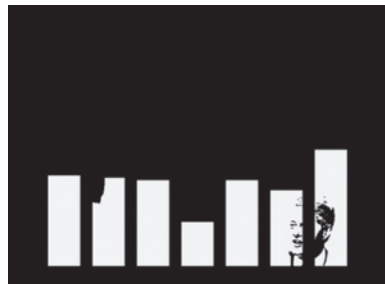


図2b 《LUST》00'04'16

The image shows a musical score for four staves (A, B, C, D) and a corresponding diagram. Staves A and B are in bass clef with a 16/8 time signature. Staff C is in treble clef with a 3/4 time signature. Staff D is in treble clef with a 3/4 time signature. The diagram to the right consists of four trapezoidal shapes pointing right, labeled with 7/16, 9/16, 7/16, and 9/16 above them. Below these shapes are five solid black circles.

図3 《LUST》0'00'11-0'00'38の採譜と音響的全体像

り方としても、きわめて人工的である。これに対し、水の攪拌が繰り返される音源 [B] は、自然を志向している。これらを両極として、鐘の残響音が8分5拍子を基調に展開する音源 [C] は、自然性と人工性の中間に位置づけられているように感じられるし、鐘の残響が呼吸の周期を模す音源 [D] は、人工性が有機的に変容しているように感じられる。そして、4つの音源は、シーケンサ上の入力によって、こともなげにポリリズムを提示し、重層性を印象づける。

異質な音響要素のぶつかり合いについて考えていく上で、中村が、具体音楽 (musique concrète) の潮流に関わってきた作曲家であることをみておくのは、無駄ではあるまい。中村によれば「具体音楽がそうであるように、映像音響詩においても、話し言葉、もの音、“音楽”は、構成要素としては同等の価値を持つ」<sup>18)</sup>。そして一般に、話し言葉やもの音には意味性が、音楽に音楽性が代表されるように捉えられがちだが、具体音楽の伝統にもとづくならば、多様な音源をそれぞれ外形としてとりだし、オブジェ化することによって、どちらにも音楽性と意味性が備わりうるのである (引用6)。

## 引用6

「音楽」は音による抽象的な構成であり、構造的意味はあるが、歌詞などが付されていない限り、内容的意味は本来ない。しかしその音楽的外形とももの音との類似性によって意味を見いだすことは可能である。

17) 16分7拍子と16分9拍子。

18) 中村滋延, 『現代音楽×メディアアート』, 前出, 2008, 133頁。



(中略) 映像音響詩においては「音楽」以外の音、すなわち話し言葉やもの音にも音楽性を見出して、それを構成要素として用いる。(中略) 音楽はオブジェ化によって、本来の[構造的]意味を超越した意味を獲得することもある。オブジェ化とは、音楽それ自身が持つ構造や形式を無視して、「その音楽」というものとして「音楽」を扱うことを意味する<sup>19)</sup>。

作品タイトルともなっている「欲望」については、暗転場面にそった時間区分ごとに、層的な深まりをみせる点が特筆されよう。第1区分(0'00'49-00'01'30)と第2区分(00'01'30-00'02'06)は、四角形の窓の様相が異なるが、そこに映しだされる素材はほぼ共通し、政治家や札束や皿や半着衣の女性像が用いられていることによって、欲望の対象は、権力欲・金銭欲・食欲・性欲など多様である。第2区分の末尾がディゾルブ効果を伴って暗転すると、第3区分(00'02'07-00'02'54)は、まさにこのディゾルブ効果のもとで、第1・第2区分において既に示された図像の背景に、短時間ずつ6回、性交する肉体の動画が表示される。その後、レオタードをまとい(と推測される)扇情的なポーズをとった女性像が影絵状に画面に多数配置され(00'02'42-00'02'54)、影絵が画面を塗り尽くすかたちで、次第に暗転となり、第4区分(00'02'55-00'03'30)は、ポルノ映画からの抜粋と推測することの容易な、モザイクのかかった肉体動画であり、ここにいたって、欲望の対象が性欲に収斂したことは、明らかとなる。つづく第5場面(00'03'31-00'03'58)には、扇情的な女性の顔あるいはトルソの写真と、夜の街並みが並置され、その手前に、うつむいた男性のフルショット像が影絵状に回転する。作品が欲望の対象のみならず、欲望の主体をも例示的に描いていることは興味深い。そして、欲望の対象深化の表現において、また、ただいまみた欲望主体の描写にあたって、映像のレイヤー的操作、つまりは多層性が、たいへん重視されていることがわ

---

19) 同書、134-135頁。

かる。

ついで、ほんの一瞬の暗転を経て、むしろ暗転よりも、銃撃音の衝撃によって開始される第6場面（00'03'58-00'04'50）は、第1・第2場面の映像が、黄色と黒に色調変換されて実質的な色＝現実感を失った状態で提示される。

これらとはうってかわって、第7場面（00'04'52-00'05'48）は、欲望からの開放感に満ちている。全画面黒地の中から、中央に四角形の窓があき、青空に太陽の光が射しこむ。この窓は紙芝居のようにスライドしながらゆっくりと増加し、市井の昼を思わせる自転車のモノ音が聞こえはじめる。やがて、自転車の急ブレーキの音に続いて、中年女性が謝罪の常套句を発する——「あつごめんなさい、すみません」。作品中はじめて現れた明瞭な発話言語が、いわばオチのようなものとなって、機知に富んだラストを迎える。

聴覚内容はポリフォニックであり、つまり、それ自体の時間区分が重層的であって、かつ静寂をおかずに中断無く鳴るので、この視覚内容がもつ時間区分に必ずしも従属せずに配置されることになり、しかも、時間的に離れたセクションでの音とも連関を形成している（表6）。したがって、映像音響詩全体としては、流れるように前進していく。

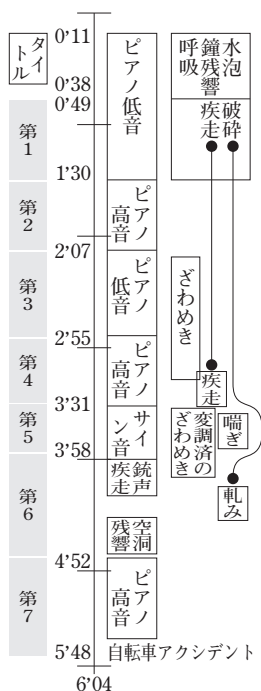


表6 《LUST》における映像と音響の区分

## 5. 《Common Tragedies in Urban Life》

《Common Tragedies in Urban Life》は、上映時間約5分の映像音響詩である。視覚内容の特質は、白・赤・青・黄・緑などの多様な原色を中心に、大小の円形・長方形を、円状・直線状・階段状などに提示する、徹底した抽象性である。しかし、作品の表題（タイトル）にある「都会」という単語は、積み上げられた幾何学模様の集合（図4a）を、ビルや集合住宅などに連想させる力を持っている。また、円状に並んだ12個の円形（図4b）は、秒針音と共に見ると時計を表しているように見えるし（0'00'29-0'00'38）、子供たちの歓声と共に見ると、円形に並んだ子供たちの輪のように見える（0'00'39-0'00'47）。伝統的な芸術分類において、絵画は具象の極に、音楽は抽象の極におかれていた。それに比べると、映像音響詩では、いわば、具象的な音が無機質な絵に対する標題（プログラム）の機能を獲得してしうるのであり、これは、伝統的なジャンル特性を根底から覆すことにつながっている。

抽象図像に意味を与えるための音として、女性の喘ぎ声は、さかんに聞かれる（0'01'43-0'01'57）。ここから、《LUST》にみられた性欲のテーマは、「都会生活のここかしこの悲劇」をテーマとする本作においても重視されていることがわかる。また、こうした場面は、大きな円形の周囲で無数の小さな円形が小刻みに揺れる場面（図4c）が、特定の具象音をおいていないにもかかわらず、卵子を取り囲む精子の群れのように感じられるといった作用にも繋がっている。

また別の場面では、小粒の円形たちが、子どもの声と共に提示され、各円形を突き飛ばしながら現れる直線に包囲される（図4d）。この場面は、前段において誕生した子どもたちを、型にはめようとする社会が表象されているように見える。

また、こうした素材の背景の色によって、作品全体が、黒（0'00'22-0'01'59）— 白（0'02'10-0'03'17）— 黒（0'03'30-0'05'29）の三部形式<sup>20</sup>をなしている点は、《Common Tragedies in Urban Life》の大きな特徴といえる。すなわ

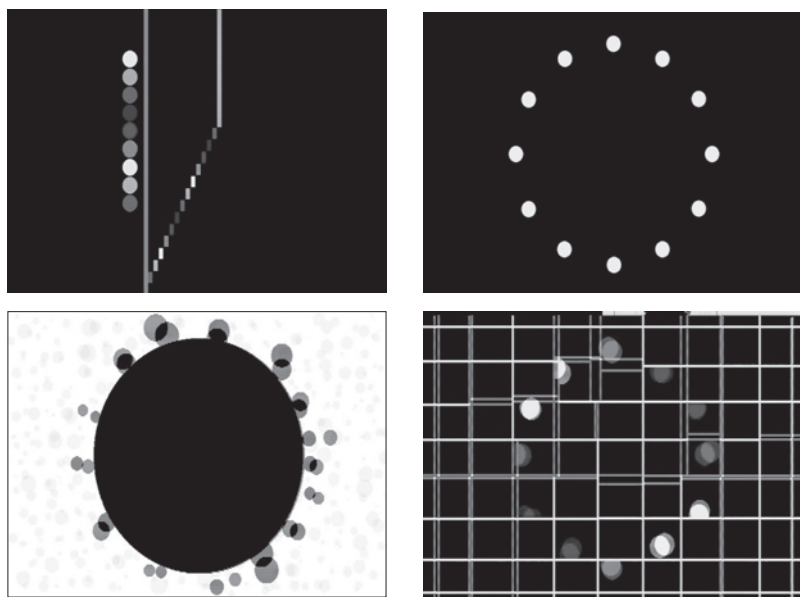


図4 《Common Tragedies in Urban Life》  
(左上) a 0'01'35 / (右上) b 0'00'29  
(左下) c 0'02'19 / (右下) d 0'04'41

ち、伝統的な芸術では、音楽が時間芸術の代表格であったが、映像音響詩では、視覚内容が時間芸術の体裁をなすことが起こりうるのである。

## 6. 映像音響詩の表現特質

以上の検討を通じて、映像音響詩の表現特質について、4つのことが明らかになったと思われる。

第一に、映像音響詩は、《Metamorphosis of Love》全編や《LUST》冒頭にみ

---

20) 各部分の合間に、2つの移行部(0'01'59-0'02'10; 0'03'17-0'03'30)がある。この移行部では、元になっている背景色に、新たな背景色による複数の長方形がスライドインして、画面を塗りつぶしていく。

られたように、音楽のみならず映像も、多層性を帯びうる。

第二に、映像音響詩は、音楽における交響詩の伝統上にあり、それぞれ描写性をもつと同時に、《LUST》の七部形式や、《Common Tragedies in Urban Life》の三部形式のような時間形式を備える。その際、一般には音楽が時間芸術の代表格であって、映画は空間芸術たる絵画・写真の延長に位置づけられやすいのに対し、映像音響詩は「初期段階では映像と音響の2つの要素が不可分のものとして同時に」構想されるため、視覚内容が時間を区分し、時間形式を担う場合がある。

第三に、映像音響詩は、具体音楽の潮流を継承しており、音・音楽がオブジェ化されて、所与の楽節が、その中身を聞くためのものとしても、反復・変形といった外形を聞くためのものとしても、編入されうる。

第四に、伝統的な劇音楽や一般的な映画音楽においては、音楽は抽象的で、描写性・具象性は、これと同時に進行する視覚情報によって与えられるのに対し、映像音響詩においては、《Common Tragedies in Urban Life》にみられたように、この立場が逆転して、抽象的な視覚提示に対して、聴覚情報が描写性・具象性を担う場合がある。

以上の特質をふまえ、今後も、中村の映像音響詩作品を注視してゆきたい。