

態度と呼応のためのプラクティス no.02

小宮知久（作曲家）× 木下知威（歴史学者）

エコーの極点

態度と呼応のためのプラクティス no.02

小宮知久（作曲家）× 木下知威（歴史学者）

エコーの極点

2022. 12. 10 (Sat.) 14:30 / 18:00 Start

会場 | Venue

トーキョーコンサーツ・ラボ | Tokyo Concerts Lab.

主催 | Organizer

東京コンサーツ | Tokyo Concerts 〈文化庁「ARTS for the future! 2」補助対象事業〉

協力 | Cooperation

錦城高等学校吹奏楽部

態度と呼応のためのプラクティス

『態度と呼応のためのプラクティス』は、若手・中堅音楽家が異なる専門性を持つ他者との共同制作に取り組む企画シリーズです。両者が、これまで培ってきた経験や技術を固有の「態度」として持ち寄り、互いに向き合い「呼応」しあうことによって、領域を超えた新たな表現の生成を目指します。

シリーズ第2回目となる今回は小宮知久を紹介します。作曲家の小宮は、アコースティックな音楽作品に限らず、身体とコンピュータの間に生じる齟齬に着目した声のためのメディアパフォーマンス作品など、領域や特定の手法に捉われない音楽作品の制作を行なっています。

小宮と共同で制作を行うのは、近代における身体障害の歴史を専門とする木下知威です。ろう者でもある木下は、人間の身体を取り巻く環境や知覚、表象に関心をよせて研究をしています。また、アーティストとともにパフォーマンスを行うなど、多岐にわたる活動に取り組んでいます。

本公演では「エコー」をキーワードに、人間の声や楽器の発する音を介して、ろう者と聴者の間にある音楽の差異、あるいは共通するものを問うことで、知覚の先に存在する音像や音楽を探求していきます。

到達できないことの崇高さ

小宮知久

私たちは私たちの身体の条件やフレームで世界を認知している。世界というのは私という身体による一つの切り取られでしかないのだ。

音に関してもそうである。身体の条件や経験が変われば音の立ち現れ方が変わる。

木下さんと一緒にピアノを弾いたとき、ピアノから身体に返ってくる振動があることを教えてくれた。そしてそれは中音域のある音から高音になると消え、その下からは豊かな振動のバリエーションがあるという。ソリッドな振動を伝えてくれる音、微かな振動の音、怖い感じの振動がする音。私にはピアノの音が聴こえてしまうのでピアノから返ってくる振動なんて考えたことがなかったし、木下さんのような精度でその振動を知覚し記述することができないだろう。

ピアノを弾くという体験はこんなにも異なる体験だったのだ。

また、木下さんと声楽家の歌う身体に触れるワークショップをしたときも、私には感知できないような身体の振動や声楽家の声自体を言葉にしてくれた。風がぶつかってくる感じ、野菜炒めの野菜がうまきひっくり返った時のゴロンとした感じ、ある高音以上になると身体が硬直すること。

私は声楽家の声は歌声としてどうかとしか聴いていなかった。もしくは「ソプラノの声」というラベリングでしか感知していなかったのかもしれない。

私には到達できない木下さんの知覚の世界が広がっていた。

それとは逆に木下さんには決して到達できない音の世界がある。

お互いがお互いに決して到達できない音の体験が同じ時間に横たわっていた。

私たちが当然のものと思っている世界がほんの一面でしかなく、知らない顔が同じ時間に垣間見えるという、その豊かさ。

それが作品の中で起こるといいと思った。

木下さんとの対話の中で、音や振動を知覚した際に身体に残存するものを「エコー」と名付け、今回のキーワードにした。

ソプラノ、トロンボーン、ピアノは知覚者である木下さんに「エコー」を残存させるべく演奏する。その「エコー」を知覚者は記述する。

知覚者、ソプラノ、トロンボーン、ピアノは同じ時間を共有しながらも互いに到達しえない知覚で並走する。

しかし知覚者のテキストとアクションは演奏に影響し、演奏者の音とアクションは知覚者のテキストに反映される。異なる世界による柔軟なフィードバックのアンサンブルが「エコー」を軸に形成される。

それは訓練された音楽家だけによる精緻で圧巻のアンサンブルとは異なり、手探りで不器用なおずおずとした身振りかもしれない。でもその態度こそ今回の作品の価値であるように思う。到達できない世界や存在にたじろぐこと。そこからはいじまる。それでもなおフィードバックを繰り返し、アンサンブルを試みる。「エコー」というキーワードから私たちの知っている音は宙吊りになり、その未だ知り得ない顔が立ち現れるかもしれない。

《エコーの極点》

エコー：音や振動を知覚した後に身体に残存する何か。

この作品では知覚者にエコーを残存させるべくソプラノ、トロンボーン、ピアノがセッションをする。知覚者は知覚したエコーをその場でテキストにする。そのテキストは読み上げられたり演奏されたり、演奏する音の選択に影響を与えることで、結果的に知覚者はアンサンブルに巻き込まれ、知覚者、ソプラノ、トロンボーン、ピアノのカルテットとなる。

その各セッションの間には知覚者の手話によるレクチャーが挟まる。

即興の枠組みについて

各セッションでは「点の音楽」「線の音楽」「痙攣の音楽」「喋りの音楽」の4つの即興演奏の枠組みを使用する。これを徐々に移行したり交互に演奏することで音楽を形成する。

1. 「点の音楽」...

ある程度持続時間のある任意の単音を演奏する。

これは最初の打ち合わせで木下さんと一緒にピアノを弾いた際の音の記憶。

2. 「線の音楽」...

主にベートーヴェンの第九の特定の旋律を断片的に演奏する。この旋律は木下さんと櫻井さんの歌声に触れるワークショップをした際に実際に歌った8小節の断片。この旋律からプログラムノートに掲載した3つのダイアグラムが生まれた。

3. 「痙攣の音楽」...

違う音程の任意の2音を素早くかつ不規則に交互に演奏する。痙攣したような動きになる。これは木下さんに私の過去の作品を見せた際の演奏者の動きの記憶。

4. 「喋りの音楽」...

プロジェクターに投影されているテキストを朗読する。もしくは声に出した時の抑揚を模倣して演奏する。

音楽は二度消える

知覚者：木下知威（手話通訳：伊藤妙子）

イントロダクション。知覚者によって音とエコーの知覚について手話で語られる。

エコーは消え去りつつ堆積する（Session I）

知覚者：木下知威　ソプラノ：櫻井愛子　ピアノ：小宮知久

点の音楽が次第につながっていき、エコーを堆積するための旋律の断片（線の音楽）が重なっていく。

ろう教育と口

知覚者：木下知威（手話通訳：伊藤妙子）

ろう者が口で語ること、口を見ることについて。

外化された横隔膜と声帯（Session II）

知覚者：木下知威　ソプラノ：櫻井愛子　トロンボーン：茂木光伸

トロンボーンは痙攣的に横隔膜のような身体／スライドの運動やその音がエコーとして知覚者の身体に残存していく。その動きはやがて緩慢になり、声のような音になってゆき、本当の声（ソプラノ）とともにプロジェクターに映し出されている知覚者のテキストを読み上げる。エコーを記述するテキストが読み上げられ演奏されることで、さらにそれがエコーを残存させる音楽となる。

音の内在・外在について

知覚者：木下知威（手話通訳：伊藤妙子）

ソプラノとトロンボーンの身体性の違いについて。

アポロとダフネ（Session III）

知覚者：木下知威　ソプラノ：櫻井愛子　トロンボーン：茂木光伸

ピアノ：小宮知久

これまで登場した「点の音楽」「線の音楽」「痙攣の音楽」「喋りの音楽」の4つが各演奏者によって演奏される。知覚者は各演奏者に響きや振動の性質が変化するアイテムを促したり積極的にセッションに参加する。知覚者と演奏者が互いにインタラクションを取ることでアンサンブルになる。音楽や（触覚的、視覚的）振動が重なり合うことで様々な種類のエコーがお互いの身体や観客の身体に残存していく。

音楽は二度消える

知覚者：木下知威

エピローグ。身体に残存するエコーについて。

残像の見立て

木下知威

「待ってたよ 君の分だ」

"This is so nice of you. I got you a baklava."

昔付き合っていた恋人の家で突然「うるさい」と言われたとき、わたしはビニール袋を畳んでいるところだった。何のことかわからずにいると「それが」という。それを丸めると「そう、その音がうるさい」と不快な顔をする。ビニールを折ると、手にパキパキした感触が残る。これが音なのか。ビニールから音がするということをはじめて知ったときだ。

それだけに、耳の聞こえない人が演奏会などの行事に参加するときに音をどのように認識するかというテーマが伴う。これについて、たとえば風船や音を振動や光に置き換えるデバイスを使って、音を別の感覚に置き換える方法がある。それはひとつの解だが、この公演では触覚と視覚による残像 (afterimage) という概念を提示する。

I. 触覚

会場となるトーキョーコンサーツ・ラボにはグランドピアノがある。蓋を開けるとYAMAHAの金の文字がある。親がピアノの先生をしていた関係で、実家にあるピアノと同じメーカー、形式も近い。蓋をあけると、黒が切り裂かれて真っ白い鍵盤がみえる。真ん中からやや左寄りのところで、鍵をひとつたたくと、向こう側から弦の応答が反響してくる。反響というよりは、指で鍵をたたく行為の結果としてのエコーといってもよいだろう。

徐々に鍵盤の右側、高音にむかって指を動かすと、Hの金文字の下にある「ラ」のあたりでピアノが反応しなくなる。ピアノが音を出すことを我慢し、音じたいも成長するのを自ら踏みとどまっており、底にぶつかるものそこから先には何もなく、木をたたいているかのような感じが残る。わたしの指は鍵盤のうえで音のない踊りをせざるを得ない。そこで低音の世界に戻るべく、指を左側に動かしていくと反響が指先にあるようになる。

II. 視覚

わたしは「知覚者」として、知覚した内容を記述するパフォーマンスをする。わたしは耳が聞こえないために、かなりの音でないと聞こえることはなく、感音性の聴覚障害のために音の内容を理解することはできない。

そこで、残像の概念を梯子として使いたい。一般的に、心理学の用語として刺激を与えたあとも残る感覚として定義される。光を見つめたあと、網膜に光の形が残存するといったことだ。しかし、それはたんなる生理現象にとどまるものではない。外山滋比古は、文章や詩歌にも残像がみとめられるとして修辭的残像の概念を提示している。芭蕉の句「行く春や鳥啼き魚の目は涙」は「行く春や」で曖昧なイメージを提示しつつ、続く「鳥啼き」が「行く春や」を受けることで悲しみの情が提示され、「魚の目は涙」で焦点が明瞭化されると外山は指摘した。ようするに、修辭的残像とは「表現単位の間空白によって生じる余韻」のことだ。

残像はさまざまどころにある。映画も然り。サスペンス映画『ボディ・パンク』(1996年)で、医師(ヒュー・グラント)が知人の医師(サラ・ジェシカ・パーカー)に採点を手伝ってもらうためにカフェでおちあうシーンをみよう。

医師がコーヒーを片手に採点をしている(図1)。カフェに入ってきた人に彼はコーヒーを飲みながら顔をあげ(図2)、立ち上がった彼に知人が近づいてくる(図3)。知人は背負っていたリュックをおろし、医師は「待ってたよ(This is so nice of you.)」と声をかける(図4)。お菓子のバクラヴァを指さしながら「君の分だ(I got you a baklava.)」という。これは机のうえにある積み重なった答案をも意味していよう(図5)。

彼のいう「待ってたよ」「君の分だ」は、ひとまとまりの字幕としてふたつのショット(図4と5)をまたがる形で表示されている。外山の主張に倣うなら、「待ってたよ」の声のあとに続く刹那、「君の分だ」と続くふたつの文章のあいだに余韻が残る。かつ、男女が向かい合うことで認識される空間を貫通して字幕が表示されることで、彼の声のカフェの室内空間に響いている。これらを映像における残像と定義してよい。

エコーのダイアグラム

この考え方のもと、パフォーマンスでは自らの身体を使って、外にある音楽の要素と相互に作用しあうことで残像の探索を試みる。音楽の要素とは、ソプラノが歌唱する表情、衣服の特徴、開閉する口、骨を伝う振動、膨張と収縮を繰り返す皮膚。楽器の光沢、鍵盤やスライドと腕の運動。うなずく頭。足どりの仕方。楽器の曲面にみえる歪んだ鏡像、といった触覚と視覚のことだ。これらから見立てられた残像を遡上していくかたちで音楽を試みたい。

タイトルにある「エコー」はさしずめ、レトリックとしての残像であろう。



図 1



図 2



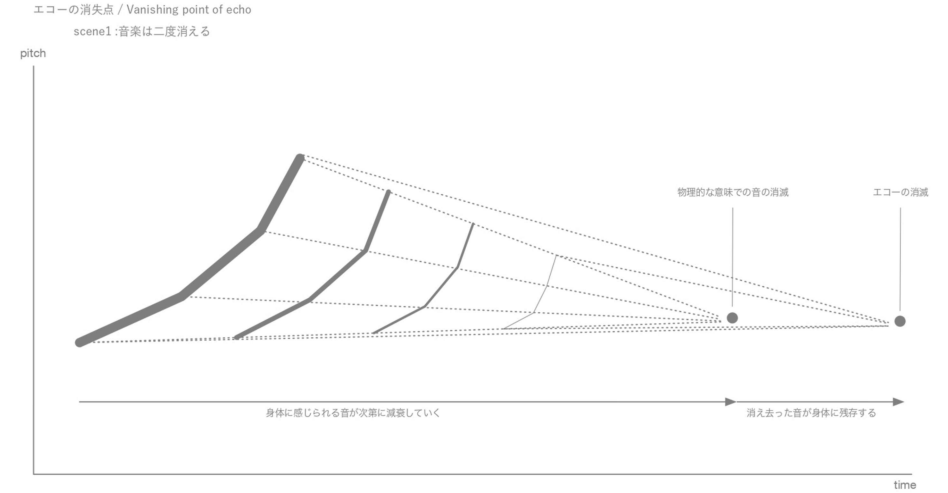
図 3



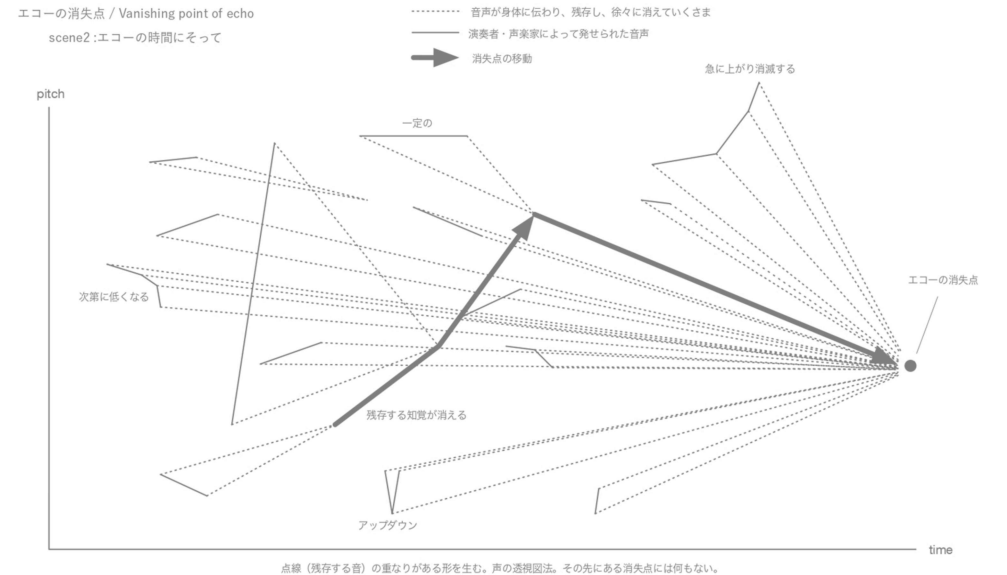
図 4



図 5



音楽には消滅が二度おとされる。ひとつは音が消え去る時だ。もうひとつがエコーが消え去る時だ。スパークした音声が減衰し、消えていく。いつどこで消えたのかは確かめられない。しかし消えてもなお、音は身体に残存している。



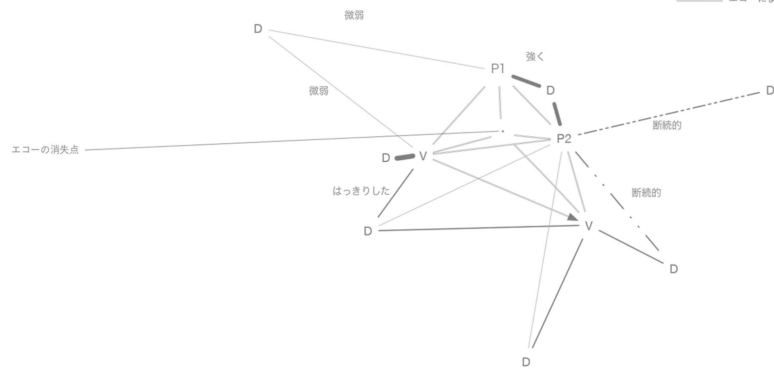
演奏時間が長くなるにつれ、エコーが拾い集めのように経線として重なり、音が見出せる。そこを目指して行くと、消失点に到着する。それはひとつではなく、時間の経過とともに現れたり消えたりする。

ブック・リスト

エコーの消失点 / Vanishing point of echo
scene3: 声の地政学

P:楽器演奏者 / Performer
V:声楽家 / Vocalist
D:ろう者 / Deaf

—— ろう者から感知された振動や鼓動
—— エコーによって形成される音楽



中心を発見するとエコーが強く感じられ、声が見え始める。しかし、近づくと逃げさって行く。アゴロとダフネの物語は声の物語に置き換えられるだろう。

会場に設置していた書籍のリストを掲載します。

夏目漱石『明暗』（漱石全集 新書版）岩波書店、1956年

黒川紀章『共生の思想—未来を生きぬくライフスタイル』1991年、徳間書店

佐藤信夫『レトリック感覚：ことばは新しい視点をひらく』講談社、1978年

アンドレ・ルロワ=グーラン『身ぶりと言葉』ちくま学芸文庫、2012年

スーザン・ソントグ『隠喩としての病い』みすず書房、1982年

武藤浩史『『ドラキュラ』からブンガク:血、のみならず、口のすべて』慶應義塾大学出版会、2006年

外山滋比古『修辭的残像』みすず書房、1968年

小山清男『遠近法—絵画の奥行きを読む』朝日選書、1998年

上野益雄『聾教育問題史—歴史に学ぶ』日本図書センター、2001年

J・G・バラード『ヴァーミリオン・サンズ』ハヤカワ文庫、1986年

保莉実『ラディカル・オーラル・ヒストリー—オーストラリア先住民アボリジニの歴史実践』御茶の水書房、2004年

米原万里『不実な美女か貞淑な醜女（ブス）か』新潮文庫、1997年

五社英雄・原作、神田たけ志・作画『啞侍鬼—法眼』講談社、1973年

『長谷川利行展』府中市美術館など、2018年

清岡卓行『手の変幻』美術出版社、1966年

プロフィール

小宮知久 | KOMIYA Chiku

1993年生まれ。作曲家。音楽のさまざまな規範（楽譜、作曲行為、聴取の方法など）を問い直すべく、現代のメディア環境と身体性を考察して新たな音楽を探求している。近年では自身のメディアパフォーマンス作品《VOX-AUTOPOIESIS》シリーズをインスタレーションとして展示した個展「SEIRÊNES」を開催するなど、楽譜ベースの音楽作品から電子音響作品、メディアパフォーマンス、インスタレーションなど領域横断的に制作している。

東京藝術大学音楽学部作曲科卒業後、東京藝術大学大学院音楽研究科作曲専攻修了。近年の活動や受賞に、小宮知久個展「SEIRÊNES」(2022)。第24回文化庁メディア芸術祭アート部門新人賞(2021)。Music from Japanにより委嘱されNYにて弦楽四重奏曲の初演(2020)。第87回日本音楽コンクール作曲部門(オーケストラ作品)第2位(2018)など。

木下知威 | KINOSHITA Tomotake

1977年生まれ。日本社会事業大学非常勤講師。博士(工学)。専門は建築計画学、建築史、身体障害者の歴史。幕末から明治・大正期にかけての盲啞学校(盲人・ろうあ者への教育組織)の建築空間・社会・文化の分析を通じて、盲人とろう者の形成について考察している。また、ろう者の知覚現象についての記述も行っている。

近年の著述に「知覚のクラッシュ」(2020)、「点字以前」(2019)、「ひとりのサイバズ」(2018)、『伊沢修二と台湾』(2018)、「指文字の浸透」(2017)など。

櫻井愛子 | SAKURAI Aiko

東京都出身のソプラノ。NHK東京児童合唱団での経験を活かし、これまでに数多くの声楽曲・合唱曲を初演。主宰する秋山カルテットでは様々な時代・様式・言語の室内楽歌曲を演奏している。令和4年度奏楽堂日本歌曲コンクール歌唱部門第一位、第26回ブラームス国際コンクール声楽部門(ペルチャッハ)第2位他国内外で多数受賞。東京藝術大学大学院声楽専攻及びウィーン国立音楽大学リート・オラトリオ科修士課程修了。

茂木光伸 | MOGI Mitsunobu

トロンボーン奏者。洗足学園大学音楽学部卒業、東京藝術大学音楽学部別科修了、バーゼル音楽院修士パフォーマンス科および修士ソリスト科にてディプロム取得。これまでの受賞・活動歴に「第11回Premio Citta'di Padova」管楽器部門第3位(2013)、現代音楽アンサンブル「アンサンブル・ディアゴナル」のメンバーとしてルツェルン音楽祭への参加(2011)など。

公演レビュー

批評家の西村紗知、パフォーマーである南雲麻衣の両氏による公演レビューをと
おして、客席から観た作品のすがたを記録します。

「足場」に留まること

西村紗知

舞台は、ゆるくカーブを描くように十分間隔の空いた状態で配置された椅子に
囲まれて、壁側に2ヶ所、プロジェクターで投影される場所が設けられている。
片方には知覚者・木下知威が手元の端末に手書きで書き込む文字が、もう片方に
は、この日のパフォーマンスの前半にあるレクチャー「イントロダクション」
「ろう教育と口」で木下が説明に使う、グラフや図が映し出されるようになって
いる。客席から目の届く範囲に、ところどころ譜面台の上に本が置かれている。
配布されたブックリストに挙げられているのは、例えば夏目漱石『明暗』、佐藤
信夫『レトリック感覚』、上野益雄『聾教育問題史』などの全15冊で、これらは
身体やレトリック、広く言って知覚の伝達に関わる本として、ここに集められた
ようなのである。この日のパフォーマンスに関わる参考文献といったところだ。

間もなく開演というときに、木下が舞台上の椅子に着席し、タッチペンを走ら
せ始める。筆者は、配布されたプログラム・ノートを読もうと置かれたこれを広
げるのだが、半透明のセロファン紙の表裏に印字されているため、印字されたも
の同士が干渉し合ってしまうと知覚できない。畳み直して鞆にしまって舞台に目を
向けると、木下が客席の様子をずっと記述していたことに気が付く。「プログラ
ムを読んでいる」「スマートフォンを見ている」など、木下は知覚したものを記
述していく。観客もまた壁に映し出されたそれらの文字を知覚し直す。

《エコーの極点》と名付けられたこの日のパフォーマンスは、作曲家・小宮知
久と木下との間に交わされた対話の成果である。パフォーマンスはレクチャーと
セッションが交互に配置されている。レクチャーは木下が手話で行う。最初のレ
クチャー「音楽は二度消える」では、この日のパフォーマンスのコンセプトであ
る「エコー」について説明される。エコーとは「音や振動を知覚した後に身体に
残存する何か」であるという。物理的な意味での音が消滅した少し後に、身体に
残存した振動が消滅する。だが、この日のパフォーマンスを最後まで見届けたの
ちにわかるのは、残存するのは振動だけではなかったということだ。演奏者の筋
肉のこわばりなど、知覚者が実際に手で触れることでわかる触覚的情報、トロン



ボーンが反射する光の残像など、知覚に集中すれば「残像」はたくさんあることに観客の方でも気が付くことはある程度可能だった。ともあれ、音響現象にまつわるタイムラグが、知覚における残存と消滅の時間的差異が、この日のパフォーマンス並びに作曲の寄って立つ方法を提供しているのである。

「音楽が二度消える」という知覚理論から出発する小宮のこの日の作曲は、かっちりと全体があらかじめつくられたいわゆる「作品」ではなく、事前に用意されていたのは断片的なもので、その断片が発動するきっかけ、組み合わせの因果関係をどうするかといったことは、知覚者と演奏家に委ねられていたようであるから、パフォーマンス全体としては即興的なものと聞こえる。それらの断片は、プログラム・ノートによると「点の音楽」「線の音楽」「痙攣の音楽」「喋りの音楽」と分類されている。それぞれパラフレーズすると、「点の音楽」は単音の羅列、「線の音楽」はベートーヴェンの第九からの引用、「痙攣の音楽」はトレモロのような音型、そして「喋りの音楽」は、知覚者の書き出す、壁に映し出された文言を読み上げ、これを楽器で模倣することで生み出されるもの、といった具合だ。これら4つの音楽素材は、事前の打ち合わせを通じて知覚者との協働により設定されたものであるようだが、これらの断片が採用された必然性は、観客にとってもある程度は理解できるものだ。「点の音楽」は一つの音に含まれる二つの消失点がわかりやすい素材であろうし、「痙攣の音楽」は振動に特化した素材なのだろうと思う。この日のセッションでソプラノとトロンボーンが採用された理由は、「喋りの音楽」を聞くとわかるように思う。デジタルに音階を出力する楽器では、この断片はあまり首尾よくリアライゼーションできない。全体として、方法論とそこから帰結する作曲のコンセプトとリアライゼーション、これらの明確さが魅力的である。加えて、木下のパフォーマンスの精度の高さもまた、特筆すべき事項だろう。

知覚者は、作曲家には作曲（不）可能性をフィードバックする。この結果が4つのタイプの断片である。他方、演奏者と触れ合う中では、木下がかつて論考で用

いていた表現を借用するなら、演奏者を「知覚のクラッシュ*」の場に変える。何か、演奏者の存在をきっかけに、知覚が破綻する。破綻するまで、演奏者にイメージの見立てが適用され、また演奏者の身体から洞察が引き出されていく。これらはすべて文字になって壁に映し出される。ソプラノ・櫻井愛子は「鳥」「エンドレスのゆうやけ」で「肩の筋肉から骨にかけて音の残像がある」。トロンボーン・茂木光伸は「ソナー」「キリン」で「くろい穴がこちらをみているぞ」という。そうして、人間から、楽器から物の姿が露呈していく。演奏者を覆う表面的なイメージは反故にされる。そこで、知覚以上にならない知覚が実現される。筆者が感じた「知覚のクラッシュ」はこうした次第である。

思えば、「作品」の理解や解釈という営みは、ある程度同じ知覚が共有されている前提で、その前提をいわば足場にして行われるものである。この日、音楽に備わる共同体組成的な役割を逆巻きに崩して行って出来上がった音楽に、会場にいる全員が共有できるものがあつたとすれば、その足場の方である。徹底的に「足場」として会場で共有されたのなら、この日のパフォーマンスが成功したと言えるのではないか。単なる「作品」として受け止めたなら、その人は「私にはろう者と同じようには音を知覚できない」という現実を度外視していたことになるだろうし、単なる音響のプロセスとして聞くなら、つまり、演奏者同士のコミュニケーションの出力の様態として捉えるなら、月並みな即興演奏と変わらないと感じたことになる。

「足場」に留まることは難しい。私たちの一部の人間が未だ聖典として奉っている作曲家、ベートーヴェンの耳が不自由だったことを、私たちは時折忘れてしまう。思い出すにしても、悲劇的な物語としてその事実を受け止める以外に、あまり方法をもっていない。ロマン・ロランの方法がよくないと思ったとて、それ以外の方法を別段持ち合わせていないのである。ろう者の経験があり、それを想像することによって健常者が酔いしれるという、こうしたロマン化を退けるためには、明確な方法をもってしてでないといふと困難であるが、この日は「エコー」とい

残像がこだまする

南雲麻衣

う方法によりロマン化への通路は切断されていた。

徹底的に物の世界であった。それは、社会的な相貌とコミュニケーションの次元とをこの舞台において覆い隠すことでもあり、それゆえ、単なる物の世界であるにもかかわらず同時に美的になりもしたのである。ソプラノが知覚者に触れていくとき、ソプラノは知覚者をしっかり眼差し、それは人間の顔であるが、反対に知覚者がソプラノに触れるときには、ソプラノは知覚者に眼差しを返さないのである。知覚されるものが知覚される「物」に徹する。基本的に、知覚者、演奏者、作曲者はぶつからない。知覚はクラッシュしてもコミュニケーションは失敗しなかったのではないか。人間の顔が知覚者に眼差しを返すなら、互いの知覚が一度でも拒絶されたとしたら、そこにどのような知覚のクラッシュが起こっただろうか、と、筆者は今そんなことを考えている。

音楽は「永遠の片思い」なんです。

好きな女の子のことみたいに

さびしいんだけど、ずっと思っている。

ろう者の写真家・齋藤陽道が音楽ライブの撮影で感じた音楽について、音楽や音に対する「片思い」という言葉の距離感が絶妙だと唸ったことは今でも覚えている。聞こえない身体にとって音は遠い存在であり、どんなに音を大きくしても永遠に知覚できないという黒い穴を覗きつづけると吸い込まれるような感覚に似ている。とはいう私も幼少期に聞こえなくなってもう30年になる。

私は、パフォーマーとして舞台上に立っている。小さい時に聞こえなくなった私は、表現されるダンスの動きに目を奪われ、身体のリズムや鼓動が伝わる動きに私の身体も共鳴し合いたくなってしまう。

ちなみに、音は？というとき、7歳の時に手術した人工内耳という医療技術によって、100デシベル以上の音を与えないと音が認識できない身体から、25～30デシベルくらいの音が入ってくるようになり、音を知覚できない身体ではなく、内耳に埋め込んだ機械が感知した聞こえてくる音、「音が認識できる」身体に生まれ変わった。

そこで「音」が何かがわかるようになると音の高低、音の連なりを組み合わせたものが「音楽」だとわかるようになり、片思いだった音楽が脳内に鳴り響くようになり、ダンスとの距離が急接近した。但し、誤解しないでいただきたいのは、聞こえるようになったからといって、難なく聞こえるようになったわけではない。音はいわば目に見えない粒子であり、私が受け取る粒子の数は聞こえる人よりも少ないということだ。

実際、舞台活動では人工内耳を外して、聞こえない身体で踊っている。それには音に操られる身体と音を知覚しない身体でいる方が音に邪魔されずに、のびのびと踊れることを身体で知ったからである。今は、目の前の現象を信頼して踊っている。

ここまで私の身体についてお話したのは、「エコーの極点」のレビューを書いて

ほしいと依頼されたとき、人工内耳を装用せずに音を知覚しない身体と人工内耳による音がある身体と私はどっちを選択しようか、と会場に着くまでにわくわくしながら悩んだからだ。

会場に向かう途中の千代田線の電車は、どこまでも消えることなく音が発しつづけ、無音が存在しない。ずっと鳴り響いている。

会場に着いて、最初に目に入ったのは一台のピアノ、奥には角の二面の壁に写し出されるプロジェクター、無造作に置かれた譜面台の上にこのパフォーマンスに関連しただろう数々の文献、真ん中には二台のパソコンとタブレット。木下さんが何をやるのかはすでに情報があつたので、何かを書くんだろうと思った。しばらくして木下さんが会場に入って椅子に座った。そこで私は人工内耳を外して、音を知覚しない身体の方を選ぶことにした。

プロジェクターに映し出されるテキストは、木下さんが舞台側から客席を見渡し、視覚情報を書き起こしていったものだ。

「首を回している」

「パンフレットを熱心に呼んでいる」

「コートを脱いでいる」

「クッションを膨らませている」

ここでは目の前の現象を視覚という知覚を身体にとおしてテキストに翻訳しているのである。会場にいる私たちもテキストの答え合わせをするように辺りを見渡した。不可解な言葉も現象をみれば納得し（「クッションを膨らませている」と文字が出た時は何故、クッション？と思って対象を探したらお客さんが持参した座椅子のクッションだった。）言葉と視線を追っていくキャッチボールのようなことが交わされた。

冒頭の自分の身体について述べたように、作品のなかでも木下さん自身の身体と音への知覚について、木下さんが手話で説明する。例えば、手と手を鳴らしてもこの音は聞こえませんというふうに。そして、レクチャーが始まり、口話教育の

歴史について新約聖書の話から、グラハム・ベルと伊沢修二の発声法について語った。

プロジェクターに映し出されるエコーの極点の図示を使い、音を発したスタート地点から音が消えゆく極点の図示は、まさに見えない音の粒子を単純に視覚化するなら、いま起きているパフォーマンスの現象そのものだった。

木下さんがピアノの上に突っ伏し、目を閉じると、小宮さんがようやく登場してピアノを鳴らした。鍵盤を押すとピアノの音が鳴るとい仕組みを理解している私は、音は聞こえなくても理解できるが、それがどういった音なのかはわからない。さまざまな現象を言語記号であるシニフィアンに例えるとすれば、それらは空間に点在し、意味をもつシニフィエは会場にいる人々の想像やイメージに委ねられる。これが音楽が聞こえる者の知覚ではないかと想像しながら、音に呼応した木下さんは目を覚まして再び席についた。小宮さんをじっくり観察し、ピアノの3本足を金色の蹄と書いた抽象的な意味を残したり、イメージの世界に導いたり、音楽的な一節を残していく。二人の呼応はテキストを通じて生成し合っているのではないだろうか。

ここでソプラノが登場する。「あ〜」と繰り返しながら木下さんの身体を揺さぶった。とくに何かに反応することはなく、ただじっとソプラノを見つめ、肩や腕に触れて声の循環を確かめながら、またテキストにしていって。音は無からは生まれることなく、有機物の微々たるぶつかり合いが音になり、音の連なりが音楽になり、無に向かって吸い込まれるように消えていく・・・をリピートする。まさしくエコーの極点を具現しているのである。段々とソプラノが「見てよ！聞いてよ！」というように木下さんの身体を強く揺さぶって問いかけ、わずかでも音を知覚している器官が反応してくれるのでは？と期待しているかのように、離れた後ろからも絶えずに喉を震わせ続けていた。

応答してくれないのがわかると諦めて退場し、入れ替わるようにトロンボーン奏者が会場をゆっくり周りながらトロンボーンのは木下さんに向けられる。

会場にある非常口の緑の光とトロンボーンの楽器が重なった時に浮かんだ一節を、色をテキストに起こしたり、トロンボーンの本を見つめ、楽器という器官に触れて確かめたりしながら、今度は文字をなぞるのではなく、PCに文字を打っていく。それをソプラノは歌うように読み、トロンボーンはベルをミュートで塞ぎ、いかにもトロンボーンが声の器官を宿したかのようにお喋りしていた。そして、トロンボーン、ソプラノ、木下さん、ピアノの数珠つなぎになり、おそらく意識は木下さんに向かって身体に響かせるように、声、息と楽器の摩擦、物体のぶつかりなど、もはやそれは音楽ではなく、無音の身体を息吹かせたいという心情に読み取れた。

おかしかったのは、演奏者のそれぞれの音が木下さんの身体を通過してしまうことだ。そこには音の反芻しない身体があるだけだ。音は他の代わりになれないのだから、ただ一生懸命音を伝えつづけるしか他に方法はない。

最後にそれぞれの演奏者が会場からゆっくり離れて帰っていくが、木下さんは一人で残り、耳の辺りをぐるぐると手で回し、鼓膜にまとわりついている音の存在を手で空気を混ぜて知覚するように動かしていた。

音は届かなくても存在しているということを確認したいという欲求は、私がパフォーマンスのなかで良くやっているのと似ていた。

音がこだますることを残響と言う。しかし、私の身体で感じた現象はテキストでもよくみる言葉の「残像」だった。音を知覚できない身体にはエコーの「極点」はなく、永遠に鳴り響く。点がなく線がずっとどこまでも消えない。エコーの極点の先が見えたかのようだ。

いつしか消えてゆく。

わたいは エコーを

そっと抱えて、

拍手は手の動きから

残像として、

わたしとあなたを

行き来してしまふ。

フライヤーデザイン

関川航平



態度と呼応のためのプラクティス

『態度と呼応のためのプラクティス』は、若手・中堅音楽家が異なる専門性を持つ他者との共同制作に取り組み企画シリーズです。両者が、これまで培ってきた経験や技術を固有の「態度」として持ち寄り、互いに向き合い「呼応」しあうことによって、領域を超えた新たな表現の生成を目指します。

no.02 エコーの極点

シリーズ第2回目となる今回は小宮知久を紹介します。作曲家の小宮は、アコースティックな作品に強みず、身体とコンピュータの間に生じる振動に着目した声のためのメディアパフォーマンス作品など、感覚や特定の手法に捉われない音楽作品の制作を行っています。

小宮と共同で制作を行うのは、近世における身体障害の概念を専門とする木下知威です。ろう者でもある木下は、人間の身体を取り巻く環境や知覚、表象に関心をよせて研究をしています。また、アーティストとともにパフォーマンスを行うなど、多岐にわたる活動に取り組んでいます。

本公演では「エコー」をキーワードに、人間の声や楽器の発する音を介して、ろう者と聴者の間にある音楽の差異、あるいは共通するものを問うことで、知覚の先に存在する音楽や音楽のすがたを探求していきます。



小宮知久
Tomomi Onomiya



木下知威
Tomoki Kinoshita

2022年12月10日(土)

開演 14:30 (開演料4000) / 18:00 (開演料7200)

会場 トーキョーコンサートハウス (東京都新宿区西早稲田2-3-16)

出演 小宮知久 (作曲家)、木下知威 (知覚者)
櫻井愛子 (シブトラ)、浅木光伸 (シンガー)

チケット料金 一般: 4,000円 ※東京府立音楽ホールにて販売中
オンライン配信: 2,000円 ※Hulu配信のみ
チケット | <https://tocomlab.20221210.postix.com/>
※東京府立音楽ホール公演のチケットは別途販売しております。

チケット代金以外に観劇料

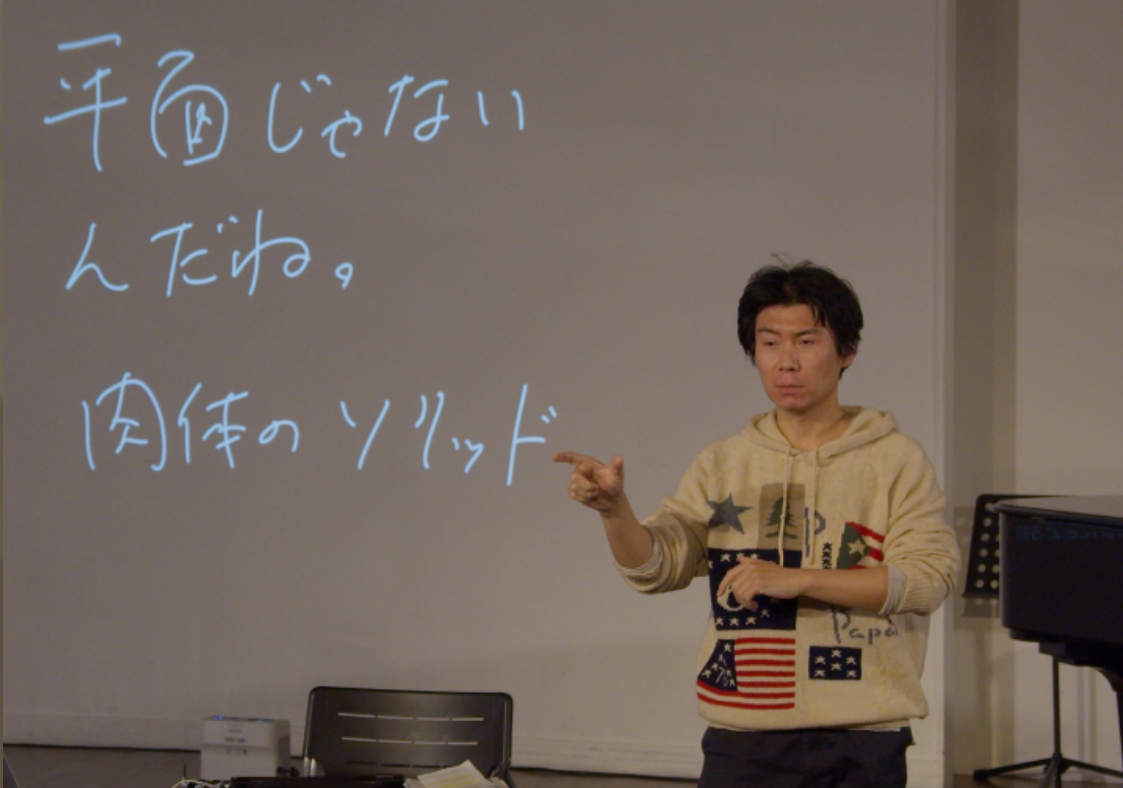
お問い合わせ | 東京府立音楽ホール: 03-3200-9795 (平日11:00-16:00)
主催 | 東京府立音楽ホール (文化のARTS for the Future) | 協賛 (共催事業)

Tokyo Concerts Lab.

AFF2
ARTS for the Future 2



〒160-0001 東京都新宿区西早稲田3-3-16 AVADOビル1F
TEL: 03-3200-9795
東京府立音楽ホール (東京都新宿区西早稲田3-3-16) 東京府立音楽ホール (東京都新宿区西早稲田3-3-16) 東京府立音楽ホール (東京都新宿区西早稲田3-3-16) 東京府立音楽ホール (東京都新宿区西早稲田3-3-16)



知覚をパラフレーズする

西村聡美

西洋音楽史の長い歴史のなかで、師匠と弟子による職人的な共同制作や通奏低音に基づくリアライズ、演奏者による即興演奏が慣例であったころ、誰が作曲の主体であり、何を作品と呼ぶのか、そうした事柄は曖昧なままであり、創造は集団の協働に開かれたものとしてあった。しかしながら、印刷技術の発展やのちのロマン主義の台頭をひとつの契機として、作曲行為は限られた人間へと帰属され、作品は特定の誰かの所有物になっていった。

ここでは、現代において作品や作曲行為そのものを、ふたたび他者と分有することはいかにして可能かという観点から《エコーの極点》の制作過程の記述を試みる。

小宮知久さんと木下知威さんのクリエイションは、2022年9月から始まった。ふたりは、同年5月に当時池袋にあった、「コ本や」での小宮さんの個展ではじめて会って以来の再会。これまでの自身の音楽との関わりや、日頃の興味関心などについて会話が交わされた。

このときのミーティングは公演会場に附設された楽屋で行なわれたのだが、話が進むうちに実際の会場を下見することになった。会場に置いてあるピアノを鳴らし、小宮さんと木下さんがそれぞれ感じ取る音について言葉を交わす。木下さんはピアノが発する音に対して、基準音のAよりも上の音は気配を感じないので鍵盤を押すと空振りするような感じ、それよりも下の音は下がるに連れ豊かになっていき、途中、ある特定の単音に対しては「じゃーん」という、オーケストラを聴いているような感覚を抱くと話した。

その後、楽屋に戻り、木下さんがこれまで執筆した文章、小宮さんの過去作の楽譜や上演記録を見ながら、今後の共同制作の方法について検討していく。さきほどのピアノの前での対話から発展して「創作プロセスの外部記憶装置」としての楽譜という考え方、そして「ろう者の記譜」ということばが生まれる。「記譜」とは本来、聞こえる音を記録したり音符として残したりすることを指すが、作曲家にとっては想像した音を記すもの、つまり、まだ聞こえていない音のことについて書かれたものではないかと小宮さんは言った。

初回のミーティングを経て、木下さんが寄せてくれたのは、「音楽をすり替える」というテキストだった。そこには、木下さんにとってけっして到達しえない世界としての音楽のこと、ピアノが発する音としての「エコー」と振動のこと、マイケル・アプテッド監督による映画『ボディ・バンク』（1996）のとあるシーンで生成される、俳優の身振り／カメラ（の切り替え）／字幕の三者による視覚的三重奏のことなどが記述されていた。

10月初旬、それまでGoogle Chatを利用して話を進めていたが、初めてZoomでのミーティングを開く。ここでは、木下さんが定義する音の「エコー」をめぐるモノオペラという構想と、木下さんのテキストと声、楽器を用いてみること、それから声そのものが持つ特権性に着目しそれを反転させてみること、といったアイデアが出された。

Zoomでのミーティングから少し経ったころ、「エコー複合体」という独自の概念を用いた作品案が小宮さんから提示される。「エコー複合体」とは声楽家と器楽奏者、音からテキストを生成する木下さん、それらを楽譜としてキャプチャする小宮さんの四者が相互に介入して複合的な（音としての）エコーを繰り返すことで立ち現れる集約的な身体のことであり、それは世界を探索（＝エコー）／知覚するための構造体であるという。

この時点で器楽奏者が使用する楽器はまだ決まっておらず、それについて小宮さんは、聴者の自分だけの判断ではなく、あくまでも木下さんと一緒に決めたいと言っていた。そこで、伝手を頼りに錦城高校吹奏楽部に協力を依頼し、楽器を決めるためのワークショップを開くことになった。部員のみなさんが演奏する楽器に木下さんが触れ、音をテキストに起こすというものである。このワークショップを経てトロンボーン、ユーフォニアム、チューバの3つに候補が絞られたが、部活動顧問の新野将之氏による「歌を歌う人たちにとっての横隔膜が、トロンボーン奏者にとっての管を動かす右手であるように思う」という一言が決めてとなり、小宮さんと木下さんは、トロンボーンの起用を決めた。

その後、ソプラノの櫻井愛子さん、トロンボーン奏者の茂木光伸さんのふたりが出演者として確定し、キャストは揃った。小宮さんが勤務している洗足音楽大学の一室を借り、本番に向けたクリエイションを開始する。楽章ごとにダイアグラムで記された、小宮さんによる作品の指示書（スコア）を全員で実践していった。しかしながら、そこに書かれた言語は、木下さんと小宮さんの間で時間を重ねながら共有されてきた固有の文脈に基づくものであり、容易く一般化できるものではなかった。そのため、演奏者に対してその背景を細やかに説明したり、用いている手法そのものがそもそも適切かどうかを再検討することが要請された。

全員でのクリエイションの初回を終えた後、小宮さんが記したダイアグラム形式の指示書をもとに、木下さんがエクセルファイルを用いて、作品上演におけるフローとして再構築した。シーンごとに図解され、作品の構造を詳細に提示した小宮さんによるスコアをスケッチ、通奏低音の数字のようなもの、あるいはパート譜とすれば、木下さんはそれをリアライズして、各パートを並置し、全体を俯瞰できるフルスコアを作成したと捉えることができる。

12月に入ると公演会場でのリハーサルへと移行した。会場の設営のタイミングでテクニカルスタッフの横川十帆さんが合流する。当初、会場の入口正面の壁を使用して2台のプロジェクターから映像を投影する計画だったが、会場の設えや柱の位置を踏まえつつ、小宮さん、横川さんと検討し、会場の角を中心として扇型に舞台を設置、90°で隣り合った壁の左右にそれぞれ1台ずつ投影することとなった。

12月10日土曜日、トーキョーコンサーツ・ラボ。

木下さんは開演前から舞台上に上がり、椅子に腰掛けている。iPadに会場の様子を描写し、それがリアルタイムでスクリーンに投影される。

開演のキューが下りると、木下さんの手話と伊藤妙子さんの通訳によるレクチャーがはじまる。作曲者の小宮さんが弾くピアノの単音と、音を認識し記述する「知覚者」としての木下さんのテキストによる対話が続く。それからさらに、

ろう者や音にまつわる木下さんのレクチャーと、演奏者との即興的なセッションが交互に重ねられ、アンサンブルが発展していく。

最終楽章。これまでのさまざまなプロセスから生成された旋律やテキストの断片をもとに、知覚者、ソプラノ、トロンボーン奏者、そして作曲者の四名のパフォーマーが互いにそれぞれの身体で感応し、それをもとにまた新たな断片を生成する。応答と生成を何度も繰り返し、会場の空間に「エコー」が堆積する。次第にパフォーマーがひとりずつ退場していく。最後には、木下さんによるテキストと、充満した「エコー」のみが取り残される。

知覚や言葉はそれぞれ固有の身体に付随するものであり、そこには必ず差異がある。その距離が縮まることはあれど、ぴったりと重なり合うことはない。協働の場においては、他者との差異は差異としてそのままにしながらも、同時に他者の身振りや言葉を自身の身体で咀嚼してみる必要がある。言い換えれば、「共創」とは、身体言語をも含めた広義の言語活動を敷衍していく行為であると言えるのではないか。

呼びかけた声は他者の身体と共鳴し、今度はその他者が応答としてさらに新たな声を生成する。誰かの声が、音が、他者を共鳴装置として新たに語りなおされ、また別の誰かへと接続されていく。差異をもった固有の身体を経由するパラフレーズとしての語り、それはエコーとなり、波のように広がっていく語りだ。

作曲の過程において、まだ聞こえていない音を誰かと共有し、かたちにしていくことは途方もなく困難である。それでも、自分や他者のなかに存在するその断片を互いに持ち寄り、組み合わせてどうにかしようとする。互いのなかに明滅する音の気配を察知して掬い上げ、制作プロセスのひとつひとつに反映させる。

共同制作では、ひとりでの創作行為に比べてその手順やルールを厳密に規定することができず、つくり手は「ままならなさ」を享受しなければならない。しかし、まだかたちを持たない音を記そうとする行為、さらにそれを誰かと幾度も語りなおすという作業は、作曲における他者との有可能性そのものであり、それこそがこの作品の制作プロセスに、そして作品のなかに立ち現れたものであった。

態度と呼応のためのプラクティス

エコーの極点 小宮知久（作曲家）× 木下知威（歴史学者）

出演

小宮知久（作曲家）

木下知威（知覚者）

櫻井愛子（ソプラノ）

茂木光伸（トロンボーン）

—

手話通訳 伊藤妙子

テクニカル 横川十帆

レビュー 南雲麻衣、西村紗知

フライヤーデザイン 関川航平

映像撮影・配信 後藤 天、今堀拓也

企画制作 西村聡美（東京コンサーツ）

