「《第五列》への質問」大塚正　：グループ《氾》の一員。アルト・サックスによるソロ・パフォーマンスを継続中。機関誌《氾》、及び《第五列通信》にそれぞれ連載中の論は、〈音楽〉論であるよりも、寧ろ〈音楽〉の成立する文脈の辺縁部からの反乱として……。

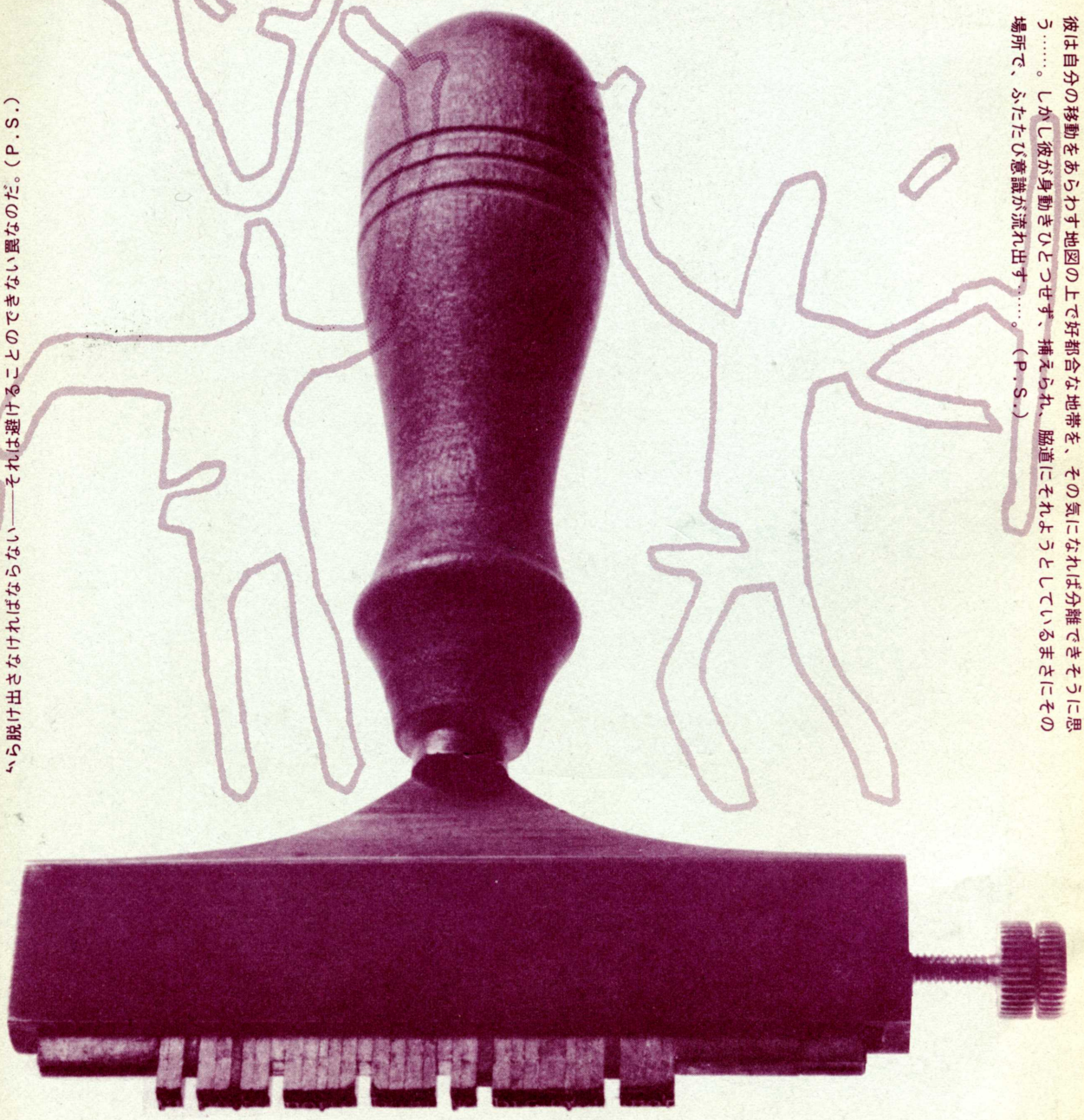
「流れの底で」羽生英一　：新潟を中心として活動しているベーシスト。ソロ・コンサートを含め多くの自主コンサートを行う他、キャプテン・ラッド・オフィスから手書きの通信『かわらばん』を発行中。

「Six Fifth Columns」竹田賢一　：『同時代音楽』誌編集委員。演奏者兼作曲者としても活動。音楽評論家として、各誌に論評やレコード・レビューを執筆中。即興演奏者のプールとして『ヴェッダ・ミュージック・ワークショップ』を主宰。俄弾き誰にも媚びず耳を裂く。

「エクスペリメンタル・ミュージック」訳／芦川聡　：作曲、演奏、及び本誌に再録したような翻訳、内外の作品・作曲家の紹介、『エレクトロニック・アート』誌等における論評活動など現代音楽のフィールドで活動中。

彼は自分の移動をあらわす地図の上で好都合な地帯を、その気になれば分離できそうに思う……。しかし彼が身動きひとつせず、捕えられ、脇道にそれようとしているまさにその場所で、ふたたび意識が流れ出す……。（P.S.）

彼は、年代もわからぬ巨大な眠り、一見間歇的ではあるがその底では一貫して続いている
〝ら脱け出さなければならない――それは避けることのできない罠なのだ。（P.S.）



la boîte noire pour le premier mot

音楽解体学(1)

マルセル・デシャンの「レディーメード・泉」という作品は、「R・マット」署名された便器である。この作品を制度にからませて解釈すれば、二つの〈制度〉の局面があきらかになってくる。一つは、美術館・額縁・といった〈制度〉内においては、全てが作品となりうるということであり、つまり外在的〈制度〉が作品を保障してしまうことである。そしてもう一つは、「泉」という言葉の意味するものと、「便器」の意味するものが重ね合わされるとき、視る行為による象徴概念が宙吊りにされ、つまり、視ることのうちにある〈制度〉――対象の安定した、あるいは短絡した概念化――に対し、「意味するもの」と「意味されるもの」との間に、言葉を配置させ不等号をさしはさむことにより、それを顕在化させ、破壊していくといったことである。

私たちの想定しうる〈制度〉的なものというのは、「対話の可能性の仮定」であり「出会である宇宙」であり「想定しうる消費体系」である。これらは、共同体的な〈感覚―知覚〉のあるレベルに達した〈了解性〉であるといえるだろう。そしてその〈制度〉をささえる与件としては、美術館・額縁・音楽産業等があり、極論すれば、歴史的時間の総体としての〈社会〉そのものを想定してよいだろう。

〈制度〉という、幽霊が一人歩きをしだすのだ。

一体〈制度〉なるものはどこからくるのか。この問いに対して、美術館や額縁や、音楽産業が〈制度〉であるといったところで何ものも意味しないだろう。それらは与件として存在するにすぎない。

音楽があたかも安定した一個の対象であるかのように了解されてしまうには、〈制度〉なるものが必然的に背景として介入してくるはずだし、一方、音楽が背景である〈制度〉を逆にめざしてしまうという自家撞着は、外在的条件（資本・擬似共同体、等）の〈制度〉への働きかけ、表現主体の〈制度〉への加担、聴き手の〈制度〉化、といった三者を結ぶ円環がとじられることにより始まる。

〈制度〉的なものをまとめると、だいたい次のようになるだろう。

(1)〈制度〉は実体ではなく、共同体的な〈感覚―知覚〉の了解性である。

(2)〈制度〉は、表現行為を、表現とは無関係な動機により成立させ保障してしまう。

(3)〈制度〉をささえる条件としては歴史的社会の具体的事象から抽象的事象にいたるすべてを想定しうる。たとえば資本であったり、擬似共同体、擬似風土であったりあるいは政治、宗教、国家といった具合に。

(4)音楽は現われであり、現れの体験の総体をいうのだが、〈制度〉はそれを対象としてあたかも存在するかのように私たちを欺く。

しかし間違ってはならないのは、〈制度〉はいかなる判断の基準にもならない、ということだ。ロックやソウルや歌謡曲等は、音楽産業にくみ込まれた利潤追求の商品価値しかもたないとして排したり、フリージャズを、〈制度〉的なものを破壊した表現だとしそのことでそれを評価することは許されない。

音楽が認識の領域に踏み込むことができると想定するならば、それは、自己表出が〈制度〉を乗り越えた部分であり、あるいは〈制度〉を自己表現の過程で破壊していくといった作業であるはずだ。

私たちのめざしている音楽が他者に否定される場合の多くは、次の二つのいずれかである。

(1)でたらめである。

(2)難解である。

(1)は〈制度〉化された自分の聴き方を越えるものは全てでたらめと称し、自分は〈制度〉の円環の安全地帯に安住している。

(2)は〈制度〉化された自分の聴き方を越えるものは理解できないと認めてはいるが、〈制度〉化された〈感覚―知覚〉の了解性に何の疑問も感じず、音楽は分かるもの、もしくは感じるものと決めつけている。

(1)(2)ともに共通なのは、判断が自分の〈制度〉的な聴き方の領域内で行なわれていることと、その機能的思考である。

音楽における所記の言語におけるそれと違うところは、音楽の所記は、恣意性と一つの体系とのあいだに遍在しているという点だろう。

恣意性〈⇒体系というひろがりは所記の強度による。つまり、恣意性の強度が増せば増すほど所記は希薄になり、音楽は能記と所記が単に並べてある非同合（ノン・イソロジー）的な復合体系になっている。したがって、音楽において能記と所記が構造を持つ場合は、言語構造学がある広さとゆるさを帯びた記号学に移行するときにしか、その構造はあきらかにはされないだろう。

なぜ、表現における〈風土〉性の遺制的性格が強まらなければ資本主義的〈制度〉はそれをとり込むことができないのだろうか。それは、表現における〈風土〉性は本来アナーキーな力をくいとめる安全弁の役割を結果としてはたしていたということと、共同体の心的残滓としての〈風土〉性は野蛮性・無秩序をそのうちにかくまっていたのであり、それの遺制的性格が強まるとき表現主体は観念的に上昇してしまい本来のアナーキーな力を失ない、資本主義〈制度〉にとって商品価値としての収奪の可能性が増したからだろう。

民族音楽は彷徨（さまよい）こそその宿命であり本質であったが、民族音楽の観念性は常に生活の次元に吸収されつくされ、さまようことも上昇することも許されなかった。しかし、都市という廃墟のとば口に立つ私たちにはさまようことは本質的に禁じられている。いくらさまよったところで、既視の体験のようなすでに見たような街に出くわすか、遺制の〈風土〉に出隅うかのどちらかである。かりに、X軸が〈制度〉性であり Y軸が記憶としての〈風土〉であるとするなら、私たちは垂直の2軸を決してたやすくはない忘却のつみ重ねのなかでみつけ、その極北である宇宙論と、その奈落である地獄とを、ともに浮かび上がらせる作業こそ私たちに許された唯一のさまよいであるといえるのかもしれない。

民俗音楽を問い続けなければならない必然性は音楽の縦糸をたぐりよせれば音楽はその尻尾に民俗音楽（的表出力）を引きずっているはずであり、想像しうる音楽的行為のアーキタイプ（原形）はそこにあると考えられるからである。

音楽が、観念の、あるいは幻想領域のできごとであるとするなら、他に存在する幻想形態の移行は音楽の下部構造の移行を確実に照射しているはずである。民俗音楽（的表出）から音楽への上昇するさいの下部構造の移行は、他の幻想形態の移行のアナロジーとしてのみ想像しうる。そして、その移行過程は、共同体的表出→個的表出→表現と置きかえることが可能である。

地域共同体の外的な〈風土〉性は、資本主義的〈制度〉に包囲される過程で単一な風景へと解体再編されてゆき、一方、〈風土〉の内的制度化は、方言が標準語に侵蝕されていく現象、あるいは生活様式の都市化といった意識面に集約して現れる。

民俗音楽（的表出）への接近のしかたは、通時的な縦糸をたぐりよせることであり、あえて共時態としての民俗音楽（的表出）を無視したのは、民俗（原始共同体）は現存するとしても隔離されているはずであるという基本的な考えからである。しかし、民族（地域共同体）音楽への接近は、通時態―共時態の両面から把え直さなければならない。

音楽においては、詩的言語の発生にみられるような巫術師的な人物はいない。たとえ、楽士と呼ばれるような人物がいたとしても、巫術師的な役割は課せられていなかったにちがいない。しかし考えられることは、その構造の移行過程は同相的であったということである。

民俗音楽の自己矛盾を問うことにより、おおよそ次の二つのことがあきらかになったといえるだろう。一つは、音楽の通時的な限界、あるいは最底の水準は、音楽の意味が共同体に埋もれ溶解しているか、それとも個体にはね返り沈殿していくかの結節点に求められる。もう一つは、音楽の原形（アーキタイプ）は、音楽と名ざされたその限界をも越え、共同性の不透明な表出行為に根ざしている、ということである。

音楽の記号的性格があやうくなり、逆に、音楽が体系に近づけば近づくほど所記は強度を増し、音楽の記号化が強まる。私たちが〈制度〉という言葉を使うとき、それはまさしく記号化の裏面をさしているのだ。

「社会が存在するや否や、すべての使用は、その使用したいの記号に変換されるのであり……（中略）……。意味を現わさない物を再び見い出すには、完全に即興的で既存のモデルと何ら似たところのない道具を考え出さねばならない。……（中略）……。記号が一度作られると、社会はたくみにそれを機能化し、それが実用物であるかのように語ることができる。」（記号学原理 R・バルト）

私たちの手もとに残った音楽は〈音楽〉⟷非音楽〉か〈非音楽〉かである。それらはあらゆる〈制度〉化、〈記号〉化に対しそれを乗り越え無化し続けるだろう。そして〈意味論〉的意味から最も遠ざかった地点から意味をめざすといった、新たな、〈音＝作業〉の深みに錘鉛をおろさなければならない。〈音＝作業〉は演奏者も聴き手も含めた〈感覚―知覚〉を構造化し、認識の領域へ踏み込まなければならない。まずそこに用意されるのは、音楽でも、音でも、表現方法でも、ましてや楽器でもなく、いわば、世界に投げ出された〈身体〉と〈言葉〉だけである。

音楽解体学(2)

〈ジャズ―音楽〉の死線をかろうじて被っているのが〈制度〉性であり擬似〈風土〉であるなら、始源の〈風土〉まで逆のぼり背後から〈制度〉を撃つのも一つの戦略となりうる。

〈風土〉論を進めていく上での困難さは、風土という言葉のもつ曖昧さである。この言葉は文化的風土、政治的風土と呼ばれるように、一つの共同体の下部構造の不透明な厚みをあらわしている。しかし、裏を返せば、この不透明な厚みこそ〈風土〉の本質でありその厚みがけずられてしまえば、その下部構造には〈制度〉性だけしか残らないといえる。

音楽解体学(3)

音楽という名指されたものをその根源に向かい問い続けていけば、必ず問いそのものが消失してしまう地点に行きつく。その消失点において、音楽の概念は音楽それ自体を支えることができず、音楽という言葉は〈無—意味〉の領域にさらされる。しかしその消失点は音楽の根源ではない。名指すことは常に根源から遅れ、遅れることにより根源を隠蔽することを宿命づけられ、また、根源は根源の彼方から由来しているからである。音楽への問いかけはこの消失点を越えていくことができない。消失点を越えたとき、問いかけじたいもまた〈無—意味〉の領域にさらされる。音楽への問いかけは音楽と名指されることを前提としているのであり、この自同律がいっさいの恣意的な音楽への問いかけを許し、同時にそれを空虚な円環のなかに閉じ込める。音楽への問いかけがそれでもなおなんらかの意味を持ちうるとするなら、それは、根源から遅れそれを隠蔽する名指された音楽という言葉の堆積をその消失点へ過不足なく送り返すことである。それとどうじに、問いかけは音楽への問いかけではなく、音楽の彼方に向けての問いかけであり、また、音楽の隣接領域に向けての問いかけといったそれ自体の変質をこうむる。それは、音楽をめぐる自同律の解体であり、それを〈無—意味〉の領域にさらす。

民俗音楽的表出が宗教音楽と民族音楽とに枝分かれしていく過程で、いつ音楽が現象を確定（指示）する言葉でなく、個有の意味をもつ言葉として名指されたのだろうか？名指すことが観念化であり対象化作用であると考える限り、観念として自律し上昇していく宗教音楽の形成過程でそれは名指されたと考えるのが妥当であり、その残余としての観念化されえない領域の下限を、結果的に民族音楽と名指したと考えられる。

これまでの音楽への問いかけでは、歌という言葉と概念を意識的に避けて通ってきた。それは、歌という曖昧な自明性が音楽という言葉に吸収されていたと考えられるからである。しかし宗教音楽の形成過程では、歌と音楽の概念の差異が結節点となり、それゆえ、両者の位相のちがいをあいまいなままにしてその形成過程を通り抜けることはできない。

歌が一方では音楽という観念性に、他方では身振りという具体性に収斂していくこの矛盾は次の三つのことを示唆している。

（一）歌は音楽と名指されるいぜんに存在する。

（二）歌の構造は本質的に音楽の構造と異なる。

（三）音楽は歌のある水準で何かを分離し音楽自体の構造に変容された歌として吸収する。

歌がその原身振りといったものをみずからのうちで分離し変容するには次の三つの条件が前提となるはずである。

（一）歌の基盤である宗教が基本因子として歌に作用すること。

（二）基盤としての宗教が原始宗教から普遍宗教へと観念的に上昇すること。

（三）集団的表出である歌が宗教体系に組み込まれその神的体系を模倣すること。

言葉—旋律の原形のからみあった反復過程で声の質が対自化されたとき、それは歌の最底のレベルに達したと考えられる。

声の質：地声 ⟷ 教育された声

旋律：原始的旋律 ⟷ 作曲された旋律

言葉：口語 ⟷ 文語

歌の分離—変容は、それを構成する三つの要素がそれぞれ先に示した幅の一部分を分離し変容していったが、それを誘発したのは宗教・神的体系という外的因子に求められる。そして、歌の三つの要素が個々の領域で宗教・神的体系のどのような面から作用をこうむったのかあきらかにしなければならない。

身体の観念とは、身体がその原身体ともいうべき自然性に根ざした身体の領域から逸脱をしいられたときに、それが観念の領域に引き寄せられ一つの像を結ぶことであり、また、観念化された身体とは、そのイマージュに対し現実の身体が模倣することであると考えられる。声の質はこの〈身体の観念化—観念化された身体〉の度合に対応している。

宗教音楽の形成において、地の声が分離し教育・訓練された声の質へと変容していく過程の背景には、必ず宗教における二極の観念化が存在するだろう。それは人間に似せて神をつくり、その似せてつくられた神に近づこうとする多神教時代からの人間の観念の二極の運動に根ざしているともいえるだろう。

音楽—歌が神的体系を模倣し、模倣することにより神的体系の表徴（シーニュ）となるとき、旋律は無秩序・カオスを分離し、細分化・秩序化・位階性（ヒエラルキー）の確立へと変容した。

音楽—歌が宗教体系に組み込まれていると考える限り、歌における言葉は神の言葉、あるいは神についての言葉と同置であったと考えられる。したがって、歌における言葉の分離—変容の大部分は、宗教の上昇過程における言葉の分離—変容に還元できる。

〈分割〉は次のような〈変容〉に対応している

声の質の分離→機能としての身体

旋律の分離→秩序化・位階性（ヒエラルキー）の発生

言葉の分離→神的威力としての言葉（祝詞）の撰択

ここまでくれば、言葉を除き声の質を楽器におきかえるだけで、歌をそのまま音楽へと移行させることができる。しかし、音楽の自律化は、採譜—作曲—署名—（平均律）といった歴史過程を経なければならないが、そこへ至るには宗教の模倣と権力の形成という二つの鎖をはめこまなければならない。

「雑音という源のなかから、生物圏のあらゆる音楽が淘汰ということだけで引き出されてきた。」（「偶然と必然」）

J・モノーの断言は次のように言い変えなければならない。「あらゆる音楽は、生物学的なアナロジーとしての進化—淘汰を受けたものと、進化—淘汰の切断と転位をおこなったものの二種類しかない。」

民族音楽におけるシミュレーションは、共同観念の表出過程でおこなわれ、具体的には、歌がその形態を模倣することで一つの共同観念を支えてきたが、しかし、宗教音楽の形成過程でのシミュレーションは、一方ではその形態に対して働き、他方では外部の権力—宗教体系—に対して働いたと考えられる。

空間軸の導入による音楽の〈時間性〉と〈空間性〉の逆転は、神的体系の模倣と取り込みを可能にするための不可避的条件であったと考えてよい。〈時間性〉の切断、〈空間性〉の優位において、シミュレーションはそれじたいの進化論的意味を失ない、その機能だけがテクストに関する模試へと変質していく。

音楽の関係の網の目に権力が発生し、その網の目が解きほぐされ、ひとつの位階秩序を生み出すのは、人間（生物）の共同観念（本能）の自然な働きによるが、その位階性の頂点にある至上権力に神的性格が付与され、それが、その体系を統合するという現象は、音楽の関係領域において、宗教ヒエラルキー（位階性）の模倣と取り込みがおこなわれた、と考えられる。

宗教音楽の確立とは、同時に、音楽が宗教から位置をずらし始めることであり、それは、中世における、スコラ哲学（神学）からの哲学や科学の離脱の遅延した再生である。それは次に示すように、音楽における権力の二極化構造として考えることができる。

（一）音楽それ自体の権力とその分散。

（二）音楽の背景としての宗教権力とその転位。

恐らく、暴力の基底にあるのは、個（または集団）が個（または集団）を関係づけるということにある。そういった意味では、音楽が聴き手を関係づけることは一つの暴力に違いない。そして、一方通行にみえる音楽の暴力機構はしだいに可逆的になっていく。それは、他者からの関係づけ—共犯関係—なのである。相互にいきかう暴力が、滞留することなく行きわたるとき、音楽は成功する。このとき暴力はどこへいったのか？それは消滅を装い、暴力の自然的性格である中性的な状態として存在している。いっけん音楽においては暴力が存在しないように見えるのはこの共犯関係—暴力の中性状態—による。

その相互的である暴力の一端が統御され、ある位階性—資本主義経済であれ、国家であれ、政治であれ、文化であれ—を通過し、もう一方の端と連結され円環構造を成すとき、素朴な暴力はもう一つの権力としてその領土を拡大する。何故もう一つの権力なのか？それは、宗教音楽が、外部の世界（集団）による〈個〉の関係づけであるのに対し、この場合は、内部の世界（集団）による〈個〉の関係づけだからである。

音楽と名指すことは、本質的に権力を保有することである。この権力は、音楽の構造—内部と外部—の様々な系に分散されている。それは排除機構としてよりは、中性化・増殖化として作用する。このことが、音楽には権力など存在しないという幻影を人々に与えつづける。

——もし、JAZZが、音楽が、あらゆる擬制との戦いの地平でしか始まらないとしたなら、まさしく、そこは〈音＝作業〉の場でしかなく、そこに用意されるのは身体と言葉をおいて他にない。——

音楽解体学(4)

一枚の白紙にえがかれたインクのしみである譜面に署名が入れられたとき、作曲行為は終止符を打たれ、作曲家は彼の仕事から解放される。これは音楽の内部に隠されてはいるものの、さりげない一つの終りだ。それはすでに聴かれたものの最良の痕跡なのだから。そして、譜面がもう一人のだれかに手渡されるとき、譜面ははじめて己れの権力を露にし、一つの終りが、いま、一つの始まりとなる。

作曲こそ音楽の始まりであり、音楽の質や意味や美や感動の源泉であり、あまりにも自明であるために問われることのなかった前提であった。しかし、それは本当のことだろうか。ならば、一つの終りが一つの始まりであるようなテクスト（譜面）の誕生は何を意味しているのか？その意味は作曲以前の地層に埋もれているはずであり、作曲行為というものが、音楽から逸脱していく軌跡をそれは示しているだろう。

音楽が、民俗音楽から普遍宗教にとりこまれた宗教音楽へと上昇する過程で、その神的体系、権力のヒエラルキーを模倣するとき、反復により生じる無秩序な差異は許されなかった。

採譜とは、それゆえ、宗教の神的体系から生じる抑圧機構が、音楽の余白に転移したその痕跡であり、無秩序な差異の減少が、新たな差異の体系（平均律・記譜法等）を生み出していくとき、作曲行為は必然的に到来する。

音楽の余白に生じた採譜という記述が、逆に音楽それ自体を囲い込み始める。音楽は、無名の身体の闇から引きずり出され、一枚の白紙とインクのしみのうちに棲まわされる。ここに、テクスト（譜面）にまつわる一つの終りと一つの始まりのドラマの原型がある。余白への記述が一つの音楽の終焉を告げ、余白から記述が一つの音楽の始まりを告げるのだ。ひかえめに言っても、作曲行為は、それ以前の音楽＝現象からの逸脱であり倒錯であることにはちがいない。

一つの亀裂であり、音楽とその余白のみごとな逆立である作曲行為の成立は、宗教権力の二面性―神的威力と神的体系―の新たな転移と分散を進めていく。神的体系としての権力は、音楽の余白へそれを刻印し、記述から創造行為へと移行すると、それはテクスト（譜面）の権力へと転移しテクストのうちに分散させられる。また、神的威力は、そのテクストを支える背景としてのロゴスの領域のなかに転移し分散していく。それゆえ、譜面は、ロゴスという下地に織り込まれた織物―テクスト―として存在しはじめるのだ。

観念と物との対応を究極的に保障するのは神であったことを考えると、署名という、一見さりげない指の動きは、個有名詞を現すものでもなく、その所有権を主張するのでもなく、それは、神の啓示神的権力の委託されたときのさりげないしぐさに他ならない。署名とは、神的権力のまぎれもない転位であり、採譜における無署名という神の署名の痕跡なのだ。

音楽の余白の転倒であるテクストは、その内部に神的体系を刻印しつつ、新たな権力を生み出す。しかし、その権力は、そしてそれを掌握し統一するものは正体を現さない。権力は、音楽のさまざまな局面に現れるフェティシズムのなかに分散されているからである。

音楽は、あたかも自然淘汰によりあめのように引き延ばされ現在に至っている、といった錯覚により、音楽史を逆のぼれば、そのまま民俗音楽に行きつくという、もう一つの錯覚を生み出す。

音楽にまつわるフェティシズムは、音楽の時間的空間的な切断面にそってばらまかれている。そして、それらのフェティッジュ性を促すのは、音楽の外部からであり、それぞれが内部へと侵入し混じり合い、逆に内部それ自体としての「音楽」と呼ばれるフェティシズム―名指すことの呪物性―をつくりあげる。そしてそれらの経路、外部からの内部への侵入と占有の経路は、マルクス～フロイトによるフェティシズムの幅―資本主義経済におけるフェティシズムと、リビドーの経済におけるフェティシズム―のなかに位置づけることができる。

テクストは貨幣と同じように外部から到来する。外部とは音楽をとり囲む宗教であり、音楽の周辺＝余白がその市場であり、テクストはその余白に書き込まれることで、貨幣の近親性として生まれる。そして、テクストは、音楽内部のフェティシズム―民俗音楽のもつ呪物としての音楽―へ侵入し、その内部を掌握する。この外部からのテクストのフェティシズムは、内部を掌握すると同時に内部のフェティシズム―民俗音楽の呪物性―をたえず忘却しつづけ隠蔽する。そして、貨幣経済の成立を資本（貨幣）の蓄積（マルクスの価値形態論）にみたように、テクストは蓄積されつつそのフェティッシュ性を増大させ音楽の内部を占有する。音楽は観念の対象として、テクストとして、さらには物質性として装おわれるのだ。音楽は、テクストという物質、あるいは物質化（音響化）された音を指すようになる。譜面という物質の存在しない西洋音楽などありえようがないのだ。

テクストと貨幣の近親性は、それゆえ、そのフェティシズムを価値体系と意味体系の両方にとって増大させていくことをものがたっている。そして、音楽のこの二つの系は離反しつつ陥入し合っている。それゆえ、この二つの系に組み込まれた身体―演奏家―は、そのアンビバレンツな両極を体現してしまう命運を背負わされていることになる。

西欧音楽における演奏家の身体は、テクストのフェティシズムにより抑圧されている。いくら演奏に、ある程度の自由が与えられているといってはみても、テクストの存在しない身体はまさにでくのぼうと化す。この、テクストにもたらされる抑圧の、その背後に秘むメカニズムはいったい何だろうか。

テクストは感覚と観念の対応を指示し、その〈再＝解釈〉の蓄積が精神を支配する。テクストにより一切の情動が、この累積された感覚と観念の連合により、あらかじめ計量され再＝配置されているのだ。一方、教育システムは、それらと身体運動を反復により連合させる。さらにはそのプロセスを通し、その機能が無意識を占有する。テクストにより計量され配置された情動を反射的に身体運動へ変換していく演奏とは、身体そのものの非＝感性化に他ならない。見かけの情動を最高に表現するのは、もっとも非＝感性化された身体であるというパラドックスが教育システムの本質なのである。テクストは、指示機能としての物質であり、身体は、その指示の過不足のない複写としての機械＝物質として抑圧される。この身体のフェティシズムは無意識の領野で機能しているため、それは、すでに精神病理学へ足を踏み入れているといってよい。

テクストのフェティシズムという幻想の外皮を一枚づつはがしていけば、その基底には、ロゴス、あるいは神的権力による圧政が存在するのであり、身体のフェティシズムをはがしていけば、それは非＝感性化された物質、一つの複写機として露呈してくる。これが西欧音楽の隠された背骨である。その歴史とは、テクストを媒体とした神的（ロゴス）権力による、身体の蹂躙、身体の物質化の歴史である。

フロイトはフェティシズムの発生を性欲（リビドー）の抑圧とその代替という関係に求め、それを去勢不安に、無意識の領域で受ける外傷（トラウマ）に還元しつくす。フェティシズムをめぐるフロイトの視点は、患者の情動から、心理状態、記憶へと逆のぼり、最後は無意識の領域に、男根期あるいは前男根期の精神現象に到達する。一方、マルクスは商品の形態の分析をとおし、物の生産、交換の過程で付加される幻想、物そのものを占有してしまう物プラス幻想をフェティシズムと規定している。彼の視点は、物と、物が生み出すかにみえ、物そのものの価値を転倒させるフェティシズムとの接点を追い求める。このフロイトとマルクスのフェティシズム、性的倒錯の一形態と商品形態のフェティシズムは、どこかで交錯しているのだろうか？　おそらく、それは出隅うことはなくとも、互いに共鳴し合っているということはできるだろう。

音楽における身体の抑圧とその代替としての、あるいは自己防衛機能としてのフェティシズムは、そのままフロイトのいう性的リビドーの抑圧、去勢不安等に還現することができるわけではない。しかし、フロイトの提出したフェティシズムのメカニズムは、性的リビドーのみではないにしろ広範囲のリビドーの抑圧をうながし、彼の性欲論の領域の外側でもその機能は働いていると想定することができる。

根源的な恐怖・去勢不安は、音楽の無＝意味性の露呈、あるいは、音楽に対する不能（インポテンツ）としての身体の怯えを示している。この音楽の無＝意味性は、音楽の美的価値体系により抑圧され、不能な身体は教育システムにより抑圧されつづける。音楽は常に母でありつづけ、そのペニスの欠如は、想像することとさえ、まして口に出して言うことさえ許されてはいない。そして、音楽にまつわる累積された言説・偏制された言説が、そのペニスの欠如を隠蔽しているのだ。

この抑圧のシステムが、そのプロセスを通じ、身体を非＝感性化させ、物質化させ、商品形態にたやすく移行することのできる身体―演奏家―につくりかえる。リビドーの抑圧による身体は、そのまま資本主義経済の抑圧機構のなかへ投げ出される。

音楽に現れるフロイトとマルクスのフェティシズムは、それゆえ円還をなし、様々な系に分散させられているのだ。

―未完―

〈音楽〉の方法から方法としての〈非＝音楽〉へ

音は楽器のメタファーであり楽器は身体のメタファーである、そして身体そのものは何ものかのメタファーである、そう断言するとき音楽はその〈現れ〉から限りなく遁走する。そして、音や楽器をメタファーとする身体と何ものかのメタファーである身体との間に横たわる差異に着目すること。

〈現れ〉を現象学的にいえば、それは「そうした仕方においておのれを示さない。」（ハイデッガー）という秘匿するものがあり、その「秘匿する或るものから放射して告げることとしての『現れ』でもある。」（同右）というふうにいい現す。ではなぜ、〈現れ〉にはそうした秘匿、隠蔽がつきまとうのだろうか。それは、一つには、〈現れ〉は単一の意味体系に支えられているのではなく複合体系に支えられているからである。〈音＝作業〉は複合体系そのものの不可視性に向かわなければならず、必然的に〈現れ〉は舞台から引きずりおろされる。

〈現れ〉から何かを聴きとるのではない。〈現れ〉を装う〈断面〉に逍遥するのであり、そこから何かを聴きとり、また、〈断面〉をせり出す言語層から何かを読みとるのである。言葉を前提として聴くことが偏見であるのではない。偏見とは故意に、あるいは無意識に言葉を脱落させることから始まる。〈断面〉がどこを切り取っても〈断面〉である限り、裁断は聴き手に委ねられ、どこから聴きとろうとあるいは読みとろうと自由であり、聴きとったものと読みとったものが結び合わされなくてもよい。いわば、非整合的であり、〈音＝作業〉は、多面体として提出されている。

代理でも、迂回でも、〈再＝現前〉でもなく、一つの直接性のなかで音楽を解体させること。音楽にまつわる意味を限りなく遠ざけること。その遠ざかるさなかで一つの直接性を現出させること。それは、あたかも、未明が、超越の不可能性が始源であるような幻惑を与えるが、その幻惑は言葉の〈無＝意味〉の領域に現れるだろう。

〈非＝音楽〉は、聴くことにとって何ものももたらさない。それは存在さえしない。それは聴覚をかろうじて横切る。それはまなざしにより始めて捕獲することも打ち捨てることも、あるいは、捕獲されることも打ち捨てられることも可能になる。

音楽の境界線、あるいは音楽の内部と外部を分かつ分割線は、そのまますでに身体各部に書き込まれている。それが教育化の技術の修得の全てだ。そして身体に書きこまれたこの境界線を消去するとき、身体はもう一つの身体へと移行するのではなく、そのまま外部に連れ去られる。身体の内部はそっくりそのまま外在する身体としてまなざされる。

身体は自己分裂よりさらに遠くへ行かねばならないだろう。

―未完―

Six Fifth Columns

竹田賢一

二分の一昔ほど前、ダークデザイン・インスティテュートの短いマニフェストには、このように書かれていた。

《黒い炎は、ぼくたち牢獄に鎖された者たちにとって長いこと管制され届かぬ情報であった。知ること。ぼくたちが湿った松明を飽かず灯しつづけてきたのは、敵地の内側から第五列の包囲線をつくるためだったと。》

このとき以来、ぼくたちの包囲線がどれだけ広がったか、あるいは縮まってしまったか、その判断は、ぼくには心許ない。しかしながら、マニフェストと関係があろうとなかろうと、現在『第五列』なる組織そして／または非組織は存在し、その構成員そして／または非構成員にお目にかかる機会もある。

ところで、第五列が後方破壊活動に携わる部隊だとすれば、第五列以前の四つの部隊、ぼくたちが忍び込んでいる敵に正面から攻撃を仕掛けてくる音楽とはいったいなんだろうか？　と、ここで『第五列』は音楽にだけかかずり合っているわけでもないのだが、とりあえず音楽に戦場を縮小しよう。もちろんぼくたちは、今は亡きフランコのために第五旅団の唄を歌うわけではない。ぼくたちにとっての音楽の正規軍とは、という問いをたてるやいなや、再び暗冥の裡にとらえられてしまうかのようでもある。第三世界の反乱に正規軍形式の狼煙を望もうとする論理がすべて無効になったとはいえないまでも、ここ十余年の経験は、たとえば中国でさえ〝近代化〟というテキストの専制の側へいともたやすく（実態はそんなまやさしいものではないだろうが）回帰してしまうことを教えてくれた。

だが、第五列が敵の内部での工作を主任務とする以上、正規軍との連絡が跡絶えることなど、常日頃から十分に予期される事態である。正規軍が視えないときも、各戦士は自己の置かれた状況をよく見極め、自らの戦略・戦術・方針を立てて、ともかくも工作を創り出さなくてはならない。運がよければその闘いの形の中に、未来の正規軍の萌芽を見出すかもしれないのだ。そしてあるとき、正規軍から孤立した第五列と思われたものが、実は正規軍を必要としないための戦闘の幕開きだったと気付くときがくるかもしれない。

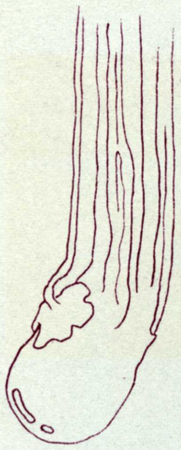
それでは音楽の第五列の戦闘方法はというと、つい先達て死者の仲間入りしたJ・P・サルトルにまたまた名義を借してもらうことにしよう。彼はこんなことをいわなかったけれどもいったのだ。《分厚いコード・ブックは、大衆にとって音楽に不可欠の知識たるこのタイプの知識に近付く時間も手だてもないから大衆はさしあたって、音楽家に圧迫となる。これはそのまま信じられることだ。なぜなら、である。》（『シチュアシオンX』より）

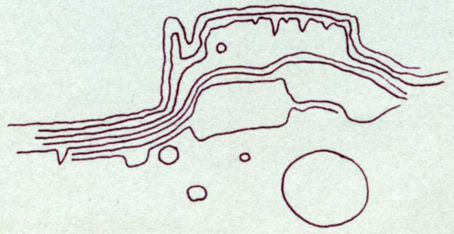
《ある者が自分が勝つことを確信できる勝負を押しつける唯一の方法は、相手がそれを知らないことである。》という必勝法は、アンドレ・グリュックスマンに教えられるまでもなく、故五味康祐の麻雀大学に入学金を払わなくとも、あらゆる第五列にとって自明なことだ。

ではさて、分厚いコード・ブックを隅から隅まで暗記し、日夜テクニックの研鑽にとどまることがないことによってのみ音楽家になり得ると考える体制が、いまだルールを知らないゲームなどあるのだろうか。ひとつは一切のルールを設けないこと。しかしそれでは勝ち負けはわからない。ジュ＝勝負＝演奏＝遊びの彼岸として、ぼくたち俗世の徒にとっては永遠の到達目標として燦然と輝くのみである。

たしかレナード・バーンスタインだったと思うが、かつてこんなことをいったことがある。彼はかねがねジャズに傾倒していたが、あるときディジー・ガレスピーのソロを採譜してオーケストラのトランペット・プレイヤーに演奏させてみたが、誰もガレスピーのようには吹けなかった。故にジャズ・プレイヤーは（クラシック奏者より）優れている。ピンク・ノイズをサンプル&ホールドした電圧を、VCOのコントロール・ヴォルテージとステップ時間のCVに使えば、誰も真似のできないようなフレーズを演奏する。故にシンセサイザーは人間の演奏者よりも優れている。

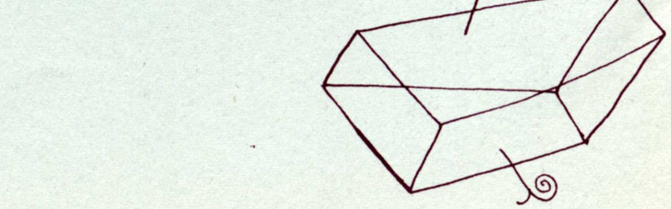
こういう論理のばかばかしさこそ、あるテクニックの体系、知識の体系からはみ出したものを、それ自体の価値として認識することなく、ユダヤ人、狂人、過激派として排除し尽くそうとするか、人





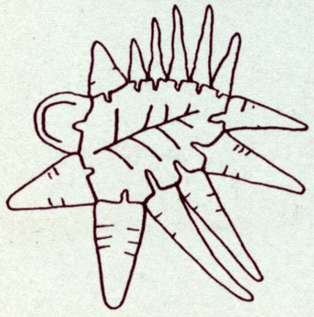
の目に止まらない事典の片隅に崇めて蔵っておこうとするプラトニックな秩序のアキレス腱だろう。

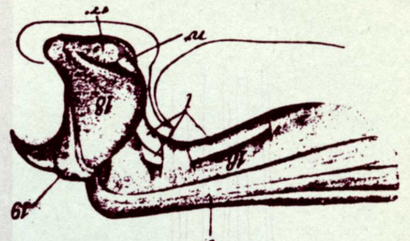
せっかくコード・ブックを引き合いに出したのだから、それをせせら笑う方法。E—F—A—C—D—G—B……これはフランク・ザッパの提案。CからBまでを密集して弾けば、クラスターとしか聞こえない。でもこのスケール上の音をすべて使ってザッパ流に弾けばコードらしく聞こえる。ビバップの曲には7つの音を重ねた十三の和音も出てくるけれど、これは何の和音だろう。今度渡辺香津美に教えてもらおう。



オーネット・コールマンのハーモロディクスにおける和声理論については省略。ぼくが昨年大晦日イヴの第五列のコンサートのオルガン・ソロ用に用意した曲も仕掛けはとても簡単だ。平行五度のペンタコルドの6つのヴァリエイションはバークリー音楽院のテクスト『キーボード・スタディーズVOL・1』から選ばれた。音域は九度内に納まっているので、普通の手の大きさの人ならば片手で十分にカヴァーできる。そして音程は短二度からオクターヴまで満遍なく出てくるので、どのようなフレーズも不協和音も可能だが、最も人が心地よく感じることになっている五度音程が基調として聞こえつづけるので、どんなにめちゃくちゃに弾いてもどこか聞きやすい。また上下の音列はそれぞれあるスケールやモードの一部なのだが、いずれもオクターブに亘らないためそれ自体では欠落感がある。しかし、耳は心理的に音を補って聞くものだから、その欠落の故にかえって元のスケールやモード以上の多様な音列組織を聞くことになるのだ。このパートを弾くこつは、〝各指を独立させて、各音の粒を揃える〟というキーボード練習に課せられる目標の逆を心がけること。自分の指の強さやリズムの癖をできるだけ強調することによって、より〝音楽的〟におもしろく聞こえてくることは各自実験してみるとよい。6つの音列のパートを繋ぐ部分は、オーギュスト・ブランキの「武装蜂起教範」の民衆の武装蜂起には組織化が必要だという教訓をモティーフにして5つの言葉を指示している。市街戦の心地よさは五度音程の心地よさとは全く別物だということを念頭に置いて弾く。

それにしても〝光州〟で斃れた極烈戦士たちの霊に応え得る第五列は、ぼくたちの裡に存在するのだろうか。





「第五列」への質問

大塚　正

〔前註一〕以下の文章は、グループ「氾」のメンバー、大塚正により書かれたものです。

〔前註二〕以下の文章は、おもに「第五列」の潜在的同人である金野吉晃氏との対話がきっかけとなり書かれたものです

〔前註三〕以下の文章は、金野氏と「第五列」の関係がはなはだ曖昧なため、金野氏宛の私信なのかもしれません。

〔前註四〕以下の文章は基本的な誤解を前提として書かれています。つまり「第五列」の印刷物の個々の文章のほとんどに署名がないため、それらを同一人物、あるいは「第五列」の記述として措定し、解釈・引用をしたからです。

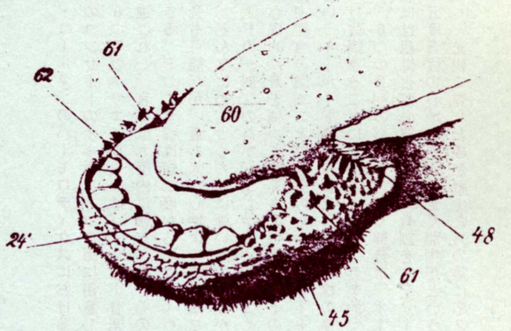
〔前註五〕以下の文章中の〈……〉は、「第五列」の印刷物からの引用です。

〔前註六〕以下の文章に対する答えや反論等は、「第五列」の印刷物により、なんらかの形で発表されることを「氾」は希望します。

「第五列」の印刷物を読みましたが、いろいろ触発されると同時にいくつかの不明な点や疑問に思う点が生まれてきました。しかし、「第五列」の現在進行中である強力な実践力をまのあたりにしますと、ぼくの提出したいくつかの質問が、先まわりのいわずもがなのおせっかいになるかもしれないという感が否めませんが、その点は返信のなかで、あなたたちの方から反論を含めた形で明らかにされることでしょう。とりあえず質問事項を次の二点に絞ってみました。

㈠「第五列」の印刷物の個々の文章はほとんど無署名なのですが、それは何故ですか？

㈡「第五列」の印刷物においては、意識的に共通のテーマが遺棄されているように見受けられますがそれは何故ですか？



というタイトルを付けてしまう事からしてすでに逃げをうっている訳ですが、「私信」と解釈してお答えいたします。とはいえ私は御質問に対し明確な答を出すことは、まず不可能であると思います。これではあまりにも無礼でありますが、答えるように努めるつもりではおります。というのも御指摘の通り、「金野氏と『第五列』の関係がはなはだ曖昧」であるのが実状であり、また私は意図的にそうしている為でもあります。正直言いますと、この私の「曖昧さ」の仕かけを自ら暴くような真似はしたくはないのですが、あるいはこれを機に「第五列」との関係を改めて作り直すべき時期なのかもしれません。とにかく以下述べる事は「第五列」の見解ではなく、私の現時点での考えであり、今後も課題として常に顧みなくてはならない部分となるでしょう。

質問の㈠と㈡は私にとって実質的に同じ根に結びついています。個々の文章に署名をしなければ、それが「同一人物、あるいは『第五列』の記述として措定し、解釈・引用」されるのは充分に予想され得る事であり、又当然の事でした。しかし大塚さんも御指摘になっている質問㈡のように「意識的に共通のテーマが遺棄されているように見受けられる」という事は同時に、複数のテーマが複数の執筆者達によって独立して記述され続けている様が読み取れる、ということにならないでしょうか。第五列-1号における〈宣言〉にしても執筆者達の間の『隔たり』はその記述のスタイルからも明らかであると思います。すでに「表現の内包する無署名性」が執筆者を記述自体から遠ざけているとすれば、もはや帰属先の無い〈宣言〉は、一歩踏み出した事によって決定されると同時に失なわれる〈出発点〉としての意義しか無いのだと思います。或いは、〈宣言〉は私にとって〈目的地〉を示したのではなく、これから旅をするにあたっての基本的原則をメモしたものにすぎないのです。

私がどこへ向っているかは、私には答えられない問題です。大塚さんは、「思考～思想の表明である記述であれば、〈宣言〉における無署名は〈退路を用意し、自家撞着に陥る〉と述べておられますが、「思考～思想」は「作品」とは決定的に異るという前提は自明でしょうか。いかなる思考内容も「形式」を通過して顕現するのであるとすれば、その「形式」は「記述」であれ「行為」であれ何らかの形で「作品」(行為者の望むと望まざるに関らず)として認知され、その結果として我々はそこに何かを読み取るのではないでしょうか。勿論私は全ての「作品」、「行為」の向うに作者とその思考内容が潜んでいる、と信じている訳ではありません。私が何を「作品」と見るかに責任を負っているのであり、行為の〈この場合には「記述」の〉向う側には一連の限定的で可能な選択があった事を推測するしかありません。逆に私ができるのは一連の選択のみであり、それ自体では決して「作品」でも「行為」でもないと言えます。私は〈あるいは〈第五列〉は〉組織論の瓦解した時点から出発しました。という事はとりも直さず言葉にまつわる全ての責任を個人に負担させよう、という事です。ここにおいて〈無署名性〉は卑劣な手段であり目的に対する矛盾そのものです。

しかしそれに対する糾弾の声が他所からあがれば、私の個的な範囲を越えてその声と接する事は可能なのです。〈あるいは大塚さんの発せられたような質問を待っていた、とも言えます〉「記述」の中で「退路を用意」し「断言が回避されている」と大塚さんに指摘される事により、私は改めて「断言」しなくてはならない訳です。しかしそれは極めて個人的なものとなるでしょう。大塚さんは質問㈡の中で「敵」という概念を設定し、そこから逆照射されるかたちでの「テーマ」を導き、これに対する検討を加えなければならないと述べておられますが、「敵」は一体如何にあらわれてくるでしょうか。『氾』における「敵」はまさしく〈制度＝権力〉の位相としてとらえられていますが、これは充分に納得できます。とすれば既成の〈制度〉と対峙する方法として私〈あるいは〈第五列〉〉がとったのは、絶えず分散しつづけ、離断される傾向にある我々の具体的な様々な活動の〈場〉を、自己増殖する形としての神経単位的連絡ーシナプスーにより結節せしめる事であったと思います。つまり、そこでは「意識的に共通のテーマが遺棄され」ているのではなく、未だにシナプスを増殖させている、成長途中の段階にあるという事なのです。組織論に生物学的な比喩をもちこむのは意図せざることなのですが敢えてこのまま「シナプス」という概念を援用しつづけるならば、〈第五列〉のテープなり誌面なりに登場する人々は全て独立した神経単位なのであり、それら相互の『隔たり』の間に結節点が見出され、シナプスとして機能するまでに成長するかどうかはまだ未知であります。〈誤解なきように申し添えますと、私は『隔たり』として認めうる関係を望んでいるのです。つまりシナプス的な連系は『影響力』の体系であると言ってもよいでしょう。情報は定常波として流れ、錯走した連続網を通ってフィードバックが起きれば良いのです〉従って現在までに私を含めた〈第五列〉の各々のメンバーは、それ以外の人々との連系を経てひとつの〈圏〉を構成していると言えます。私は今後この〈圏〉を広げていかなくてはならないでしょう。と同時にその密度を高めていく必要もあります。莫然たる〈圏〉を〈場〉として作用していくにはまだ時間が必要かと思いますが、現時点においても私は〈第五列〉が〈場〉として作用する事を確信しています。もし「テーマが不可避的に向こうからやって来る」とすれば、それは単一なものとしてではなく、あらゆる側面から多層的、多角的にやってくるでしょう。私は〈第五列〉は〉それらに対しては可能な限り備えなくてはなりません。その為には〈制度〉の堅固な平面に可能な限りさまざまな地点で穴をうがち測深儀をおろして、その向う側にある関係性を探らねばならないでしょう。そしてその計測結果は相互に詳細に正確に迅速に安価に伝達されなくてはならないのです。しかし我々がいつか共通のテーマを探り出すに到る、という事態にはおそらくないでしょう。

我々は現在あまりにも流動的であり不安定な相互誤解の上に立っています。その連絡は途絶えがちであり孤立した一人一人の情況は特殊化しすぎていて信号と雑音の区別がつきません。私の不安は通底している害の地下水脈の停滞です……。大塚さんが指摘なさるような「批判・検討」は今後当然なされるべきものであり決して回避している訳ではありません……。私〈＝第五列〉の諸活動が「徒労」になるかどうかは私の判断の負うところではなく、また今後おおいに様相を変えていく可能性がある我々の〈圏〉の成果を待つ必要があります。とにかく、『組織や関係』について夢想し、モデルをひきずりまわす愚をおかさぬためには自らを含めた連続網に絶えず定常波を起しつづけるエネルギーを蓄積しなくてはなりません。自らのポテンシャルを高める為に私は可能な範囲全てにわたって活動しつづけるつもりです。現在「氾」および大塚さんには第五列通信ＶＯＬ３などにおいて協力していただいておりますが、今後も私達の〈圏〉を拡大すべく御協力願います。

以上ですがそれぞれの点についてもう少し詳しく書いてみたいと思います。

㈠について

「第五列」は宣言で書かれているように〈組織でなく連続網〉であり、〈メンバーが各々の作業の中でその「作業性」の検討として確認する〉場であるように見受けられますがその網の目が組織により組織全体に向けて張りめぐらされるのではなく、個からもう一人の〈あるいは二人・三人…の〉個に向けて張られるとしたらなおのこと個人の署名が必要に思います。つまり「第五列」に向けられる眼ざしは、その総体としての党派にではなく、個々の網の目、その結び目を探り出し、検討していくといった作業に他ならないからです。もし、署名がないために記述の総体に、その網の目の余白に「第五列」という幻想を見てしまう誤解が生じるとしても、その責任の一端は「第五列」の方法論の中にあると思います。おそらく、無名者の参集としての、参集の自由な結び目としての「場」という考えから、あるいは署名のもつ所有～権力化という考えから、意図的に署名を消したのだろうと思いますが、署名が〈個の連帯〉の〈ありうべきかたち〉のため最底水準の指標にとどまるなら、署名による自己権力化、組織の幻想といった党派生のもたらす問題はそのつど無化されていくだろうと思います。

署名の問題はもう一つの面があると思います。それは「表現の内包する無署名性」ということだと思います。モーリス・ブランショは「作品を書いてしまったものは（作品に＝筆者）に解雇されてしまっている。」と言っていますが、書かれた以上、作品の帰属先は、そしてその先は、本質的に無意味になるわけです。（本質的と書いたわけは、それでもなおブランショは非＝本質的な制度的な署名入りの本を出版するということを考慮に入れたからですが。）なるほど、それは本当に思えますが、そこで問題になるのは（反）宣言のような文章と詩のような「作品」との差異です。「第五列」の記述には（主に宣言では）その差異が、あるいは距離が曖昧なままで書かれているように思います。たとえば〈来たるべき表面への出来合いの自註たる宣言文からの乖離〉という記述は、「作品」に向けて放たれる限り正当なものでしょうが、もしそれが、何らかの思考～思想の表明である記述として、あるいは記述に向けて書かれたとしたら、それ自体からの乖離をそれ自体が許し、それ自体のうちに退路を用意するといった自家撞着に落ち入るでしょう。あるいはそれすら〈すべての定義とはトートロジーではなかったか？〉と言ってすませてしまうのでしょうか？　断言はその時点でのいかなる退路をも断ち切ることだと思いますが、その意味では断言が無署名性のなかで巧妙に回避されていると思いますがどのようにお考えでしょうか？

㈡について

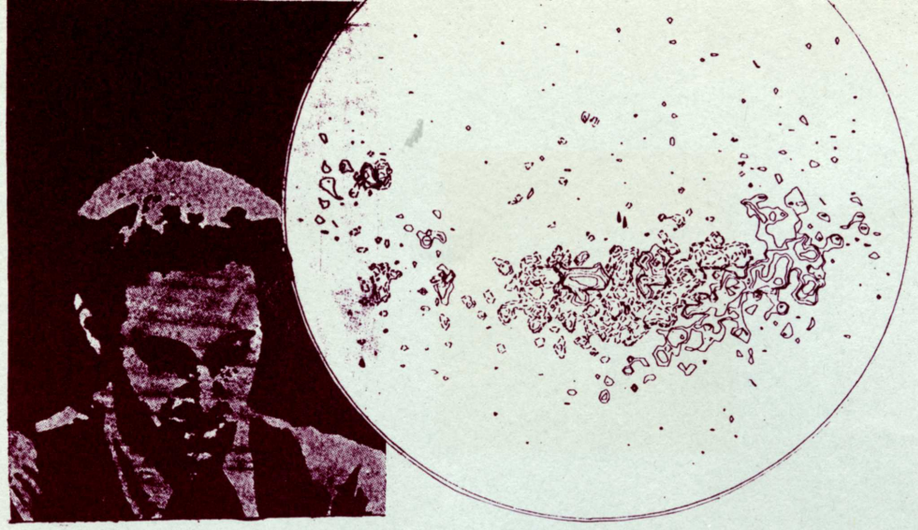
宣言には〈私たちは初めから共通の目的をもって行なわれる組織的運動には関心がない。〉と書かれていますが、それはあくまでも始まりであり、持続の過程で逆にそれらを見い出し確認されていくものだと解釈してよろしいのですか？　現在、ぼくたちが予感し、あるいは直面している敵は、ジョーク一つで笑い飛ばせる程に脆弱であるにもかかわらず単なる武闘では微動だにしない程強力であるように思えます。一つの運動が、一つの共同作業が、もしこの敵と何らかの形でかかわっていくとしたら、テーマや、暫定的な、あるいは〈逃げ水〉としての目標は、ぼくたちのおもわくを越えて、不可避的に向こうからやってくるでしょう。そして、もしそこで「組織論」や「運動論」や「メディア～戦術論」というものがたとえそれらは異化され解体されるにしろ、今までに提出された様々なモデルの批判～検討なしで論じられるとしたならば、それは反＝文化の流れに、もう一つのダダイズムをつけ加えるといった徒労に終るように思えますがいかがでしょうか？

長くなりましたが以上が「第五列」＝金野氏に対する質問です。これに対する「第五列」＝金野氏の答えや反論を期待しています。ではとりあえず。

19800430

〈「質問」に対する可能な答のうちの一つ〉

金野　吉晃



流れの底で

羽生 英一

いまさら地方都市の退屈さを言い出してもしょうがないし、胸くそ悪い地方文化論などを口にしようなどとも思わない。私はただ新潟でベースをしばらくは、ひき続けるだろう。なぜ新潟かと問われれば「食う為の仕事がたまたま新潟にあるから」と答えるのが正直なところだろう。新潟という街そのものは好きでもなければ嫌いでもない。今の私にとっては魅力の無い街だとは思う。もう何年も住んでいるから友達も他の街よりは多いし又、わづらわしさもある。旅が好きでいろんなところへ行った。そしていい所がたくさんあると思うのは旅のせいだったのかも知れない。

東京は良かれ悪しかれおもしろい所だが一方疲れる所だ。私には決して嫌いな街ではない。自分の指向性を発揮し易いところだが、自分を見失う危険性もかなり強く持ったところだ。孤独でありながらも他人に依り又対峙してゆかなければならないのが東京という街だ。常に動いて他人との関係（集団性）の中にいなければならない。そして街全体が動いているから活気があるように見える。しかしこの街の将来の姿を頭の中に描く時ニューヨークのハーレムのスラムが重って見えて来るのは膚寒い気がしないでもない。

しかしまあ、地方のなんと間のびしていることだろうか。時間も空間も人間関係さえもがにぶい。だから逆に自己確認は意外と楽になる。自分をみつめる空間的、時間的余裕があるから。私はそういったペースで3・4回の自主コンサートやツアーをやるのが金銭的にも精神的にもちょうど良いと思っている。その中で新しい友達ができてくれればいいのだがとも考えている。

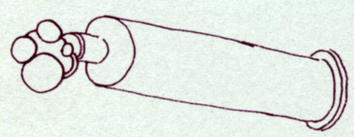
×　×

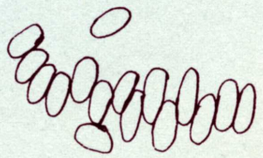
音楽をやっている以上その関係の人と会う機会は多いが中々新鮮な気分を味わせてくれる人は少ない。又、新鮮な音楽にも最近はめったにあえなくなったのは年のせいだけではあるまい。音を楽しむことは以前よりはかなり上達したつもりだ。それは自分が演奏しても聴くとしてもだ。つまり自分は自分なりの音楽の接し方として「よい音楽」というものを基準に接するようにと考えている。「よい音楽」という言葉は意外とくせ者だと思うが他に適当なのがみつからない。しいて言えばそれは心の通う友人に出合って話した時の楽しさに近い。「よい映画」「よい絵」「よい本」……いろんな「よいもの」に接することが楽しいことだ。音楽は楽しくなければという言い方は前述した意味で正しいが、楽しい音楽でなければ云々という言い方は一方的で正しくない。音楽の表現の可能性の一部しか見えていい言葉だ。しかし、そういった矮小な観念にとらわれている人々があまりに多すぎる。出合いや発見の楽しさをもっと大切にして欲しい。そうすれば、フリーミュージックのおもしろみも増して来るだろう。即興のおもしろさは固定した観念を乗り越えてゆく。

時代性として、今は明解で享楽的な音が好まれているのは理解できる。フリーで不安定な音楽の魅力が乏しいと見えるのはそういう背景のせいもあるし、それにおそれをなして尾っぽをふる音楽家達のせいでもある。しかし電気処理された軽いリズムにのったりして出される音が、心地良さの中にうさん臭さを漂わせているのは音楽以外の要素が入り込んで来ているせいかも知れない。確かに60年代以降は、音楽の中で何一つ進んでいるものはないと言ってもいい。すべて焼き直しとモンタージュのくり返しだ。楽器やテクニックは時とともに進むという必然性は全くない。過去には音楽に確かにダイナミックな変化（進歩）があってその方法や音の世界そのものも広がって行った。その産物としての英雄や巨人がそこに見出せる。時代の中で歴史の中でそういった英雄や音楽はしっかりと位置を確保していた。インターナショナルな面でのそういったジャズのしめた位置は音楽内部にとどまらず他の分野への影響力も大であった。それがゆえにこのジャズを始めとする音楽、それに文化諸分野の停滞期に不安と疑問を持つのは私だけではあるまい。

×　×

音楽の歴史は人間のそれと共に古い。音楽家という職業が出て来たのはここ数世紀のことだろう。それは農村封建共同体の崩壊とそれに重複して登場して来た資本主義社会に対応しているように見える。大地の上に成立し大地との関係が強かった生活の中での音楽はやはり、大地のごとく偉大であり自然であり神聖であり素直であったはずだ。いやそうあらねばならなかった。つまり音の持つ日常的な観念、常識、意識をとび越える力のゆえに。従って大きな変化やテクニックの進歩といったものは必然的なものではなくゆったりとした大地と時の流れに対応する程度のものだった。音楽家の出現が人間と大地との関係性を減少させてゆくのに対応したことは皮肉なことだ。思うに我々は自然（大地）を失って心の中の何かも失ったし、音楽の中でも何かを失って来たようだ。それを「進歩」というダイナミクスで一部分補って来たわけだが、今になってポッカリ穴があいてしまった。今さら古き良き時代へは帰りたくとも帰れない。残された者達のできる作業は「捨てる」という行為だ。いっさいのむだを捨象すること。残った物をより深化させること。生活と音楽の相互連関をよく見直すこと。そしてその間のギャップを認識すること。歴史的観点を確立すること。そうすれば次の時代への橋わたしの基礎もできてくるだろう。私にとってのそれは即興演奏ということになる。生活とのギャップの大きさを埋めようとは思わないが、それに目をつぶってはならないと思う。即興を売り物にしたところで不明確な尺度によって他人から測られる私の音楽にやはり生活とのギャップが生じてゆくのだろう。





×　×

先日、瞽女の演奏会に行って来た。大きく心に感じたのは、ああいった旅芸人や祭などといった心細い形で何百年も我々の先祖が伝えて来た「心」に対する感慨とそれが亡びてゆくさびしさの二つだ。形の違いはあれ伝統的なものはほとんどそんなに頼り無いものだったのだろう。日本社会においては第二次大戦までは、それらが主の文化形態（文化情況）の中心の社会であったから、そんなに生活とのギャップは無かった。たとえ芸人であっても日常性の中へ十分解け込んでいた。それは差別意識の構造を見てもよくわかることだ。現代の差別意識は構造が完全にちがって来ているがこのことは別の機会に考えてみたい。敗戦後30余年を経た現在、瞽女の生きる道は完全にとざされているし、祭に対する我々の意識も、完全に所有権を放棄した状態だ。決定的に音楽状況も変化した。

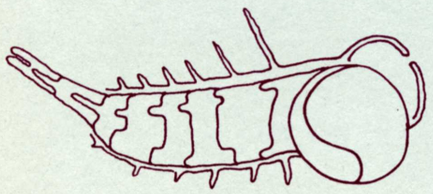
今、若者達は音楽にうずもれるほどの生活をし音が無ければ生きられない位にまでおだてられ、甘やかされている。しかし聞く音は完全に日常生活から分断されて、生活上の真の意識はまるでマヒさせられた一方的な音楽だ。だから私は、ラジオ、テレビ、新聞等々のマスコミやレコードやプロダクションといった音楽産業といったところがこういった意識を作り上げている元凶と考えている。ここ20年ほどの間に肥大化したそういった「産業」の無責任さは我々大衆の意識をマヒさせ安易な充足感と知識を押付けている。マスコミが日本文化の主導権を握ったのは一九七〇年以後決定的と言える。音楽のパトロンがそういったものに変った以上、個的で先鋭的な音楽よりも、一般的（平均的）流行性を持っているものが要求されて来る。我々はそれらに「NO！」と言い続けなければならないし、音屋は音を、そうでない者もやはり音を創り出せる音環境をつくることを通して対抗してゆかなくてはならない。又現状認識、つまり日本の音楽状況は今や「商業主義」を抜きにしては考えられなくなっていることを忘れてはならない。矮小な個人主義的音楽観、古典的芸術至上主義そして技術崇拝……のいずれもが敗者の論理を導き出すことを見やぶりかつ、罵倒しつくす勇気と自信を持つこと。新しい何か、そして失なわれた何かを常に問い求める努力。そう忘れてはならないのは、ブルジョアやそれに媚びるやつらの慰み物から音楽を取りもどし解放してやることだ。だからと言って音楽が革命の道具になるなんて考えてはいないし、社会主義圏の主張ある音楽や労働歌などはやはり程度の高い物とは言えないし、音楽本来の独立した姿との間に違和感があるのは否定できない。音楽は本質的にアナーキーだ。だが上記のようなことを行動に出してやってゆくことの裏づけとしては今の日本の音楽のアキレス腱である社会性（社会とのかかわり）の欠如を補う一つの糸口となると考えるからだ。

×　×

金に魂を奪われたあわれな音楽家達にいっさいの甘い希望を持ってはならない。裏切者や敗残者達にも心を許してはならない。彼らのすべてが、敵となることはあっても、味方として新しい苦難に共に立ち向う勇気を二度と持てはしまい。浮気っぽい聴衆に怒りをぶちまけてもならないし又、媚びる必要もない。彼らはなまけものでありそのくせ敏感だから良く注意して見守ってゆけばいい。

（未完）

九八〇年五月二九日



Fragment — 断片

園田　佐登志

フリーミュージックとフリー・ミュージックとは違う（GESO へ）

それにしても、音楽、文学、美術、工芸など、ほとんどの分野に於いて、いまだ才能帝国主義というワクの中でしか、それが語られ評価され行為されていないということは驚くべきことである。

「けっきょく、ロラン・バルトってヒト、キャンプだったのよネ」

我々は（将来の）夢なしでは生きてゆけない場所に置かれているらしい。そのおかげで、〈真理〉や〈深さ〉や〈重さ〉や〈挫折〉（あるいはその反対のもの）をひどく好んだり、いとも簡単に権力的なるものへのあこがれを実行していたりする。

イベントとは、歴史的な優しさのことである。

きっと小さい頃田舎で見た億えのある手回しの脱穀機を小さくしたような円筒形の胴体に、その回転の速度を落しながら、やはり何本かは欠け何本かは折れ曲っているらしい階段状になった黄土色の金属の櫛にその針をからませてゆく。受話機の向こうではぜんまい仕掛のオルゴールが、「エリーゼの為に」や「音楽の捧げ物」、「トルコ行進曲」、「チゴイネルワイゼン」など名曲の数々を奇妙に歪んだ甘美な響きで奏でている。

なぜ演技やレトリックが問題になるのか

言い逃れや方便ではない、詭弁や、多少の回りくどさめんどくささをストーリー・テラーとしての自分自身の快楽に置き換えた（すり換えた）にすぎない押しつけや説得ではない、それを問題にしたいのか。

存在の根拠、否単に主張の根拠といってもいい、それが「たいしたもの」としては常に欠如しているからだろうか。

だが「たいしたものではない」、「そんなもんもともとない」と言い切れるだけのしなやかな存在として我々があり得ることなどはたして可能なのだろうか。そのようなことを簡単に容認しうる場所がいったい現実的にどこにどのくらいあるというのだろう。

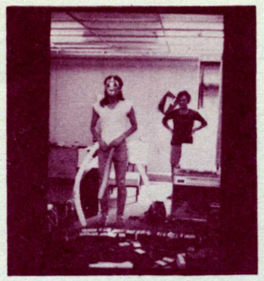
そんなあたり前の人間が存在する根拠こそまさにうばわれているのである。

そのような根こぎ人間があたり前の人間らしい人間であり得るためには、宗教や自己信仰の、自己否定の論理や概念の弁証法とやらの〈どっちみちの権力的発想〉のワナにおちこまないためには、「あらゆる対象を快楽的に読みとってゆく」という涙ぐましい努力や際限ない観念のきたえ、肥大化を必要とするのだろうか。

ただ単にあたり前の存在であろうとするのに自分自身の〈内部の〉問題としてでさえこのようないそうなことが〈才能として〉強いられるというのか。「情感が豊かである」ことさえ困難だというのに・・・。

結局「たいしたものではない」、「そんなもんもともとない」、「快楽として読んでゆく」というこのせっぱつまった、最後の切り札としてのことばあるいは観念、思い込み方、それが現実と紙一重の（まさに現実そのものであるという）ぎりぎりのふち（テクスト）のところであみ出され、そのようにあるという風にとらえられるようになったが故にそれは単なる方便や詭弁、まわりくどい説得としてのレトリックや演技にすべり込んでゆく可能性を常に秘めているのだ。

そしてまたこのようなさまざまの困難な事態ゆえに、〈永遠のはぐらかし（うらぎり）としての演技やレトリック〉、〈存在そのものがまさに演技やレトリックである（でしかありえない）〉というような存在のあり方でさえも現在に於いては重要性を帯びてくるのである。



しかしこのような存在こそが理想的な機能を担っている、担いうるというよりは、よりあたり前の状態になるための過度的な機能性を比較的発揮しうるこのような存在さえも現在はあまりにも欠如しているといった方が正解であろう。

我々にはもっと正直な演技やレトリックというものが可能ではないのだろうか？

そのような存在に近づいてゆく時、演技やレトリックの本来の意味性は失われ消滅してゆく。

ラジオ、特に短波や中波の局間ノイズや通信音のビービーギャーギャーやトトトト・・ゥワーンゥワーンを聞いて遊ぶ。各地で録音したやつの〈交換日記〉でもすれば又楽しいでしょう。レコード盤のひっかかりによるくりかえしを数本のエンドレス・テープに収録し同時に鳴らす。たとえばレッド・ツェッペリンの感動的名作〈天国への階段〉の盛りあがり部分を5ヶ所ほど選び、十円玉などの重しで意図的にひっかかりをつくり、それぞれテープに録音する。又会話などの入ったレコードを同じような意図的なひっかかりでくりかえさせ収録し同時に何本も鳴らしてみる。面白いオノマトピー遊びが出来る。

大きさの違う平たい鏡をいくつか用意し、音を指などで消さないように（消しても別にかまわないが）たたいてみる。銅鐸というのはきっとこういう音がしたのだろうなどと思いながら、そのさびた、ミュートぎみの音に聴き入る（3月・5日　はれ）

神経質をどこまで商品化しうるか、神経質はどの程度まで商品化されうるか。

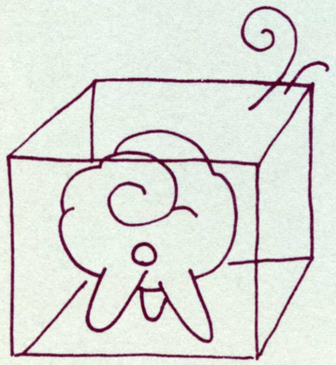
「類似（相似）は外見上相異なり或は更に相反する所のかけ離れた物を結びつける無限な愛に外らない」（松岡正剛、マリネッティ（超男根主義者）1913（?）、ミラノ）―

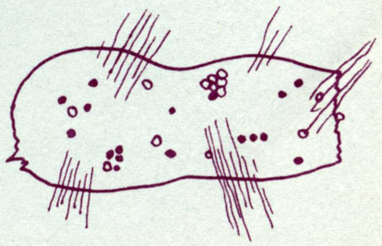
我々はさしより語るべき特定の音楽的対象を持たない。守るべき特定の音楽的対象を持たないのと同じように。即興演奏、フリー・ミュージック、ニュー・ウェーヴ・・・と呼ばれるものすべても又しかり。

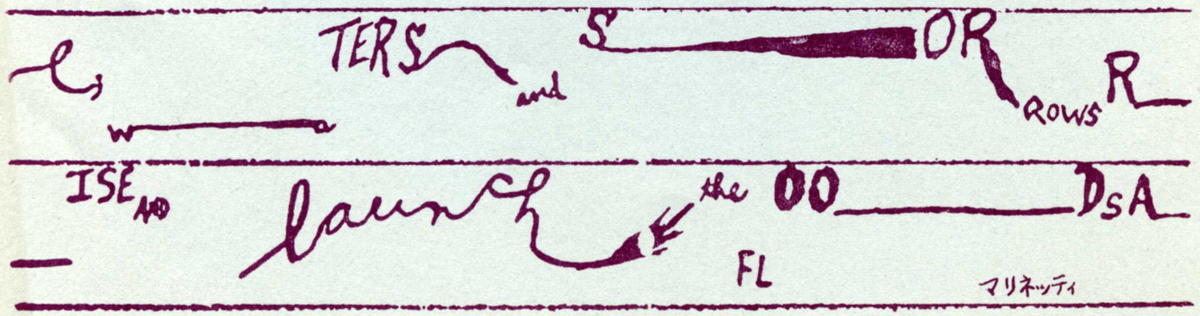
体験とか経験が我々にもたらしてくれる最大の誤謬の一つは、弁証法や昇華といわれるものである。それらはたくさんのリアクションを体内外に固着させながら追撃や冷笑、パロディー屋としての銃座を構えて行く。ヒトはそのような自己信仰に対してほとんど無自覚である。

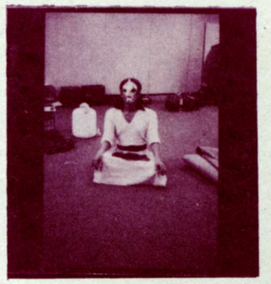
即興演奏なんていうのは自己の肉体に対する過信にすぎないとA氏が言う。そのような段階ではないのですよとB氏はすぐさま言い返す。当然である。即興演奏とは才能や能力とやらが問題になるのではない。そこには特定の制度や身ぶり、幻想やシンボル構造にとらわれない（た）快楽（苦痛）のきざしがちょっとでもあらわれてく（い）れば、それでいいのである。それも才能や能力の問題だと言われれば身も蓋もないが・・・。

脱水機の筒をいろいろなばちやはりがねなどでたたく、こする。マイクにいくつかのエフェクターを通してそれらの音をひろったりする。脱水機の筒にはたくさんの穴があいており、又まわりをカベに囲まれているために余韻をもったおもむきのある音がする。それらをほかの音も加え幾つか組み合わせて聞いてみるのもおもしろいだろう（実際に何人かでテープで）。（こういう様な作業や遊びを何らかの形で実際やったり、テープに定着したりすることは、これまで何度か普及してきたイヴェント音楽というものにほんの少し触れたにすぎないが。）









映じるもの皆きれいに見える素直な一日

笑顔こそ何にもまさる花嫁道具

ゑびす顔やがて呼びます　しあわせを

ゑり正し心さわやか希望の人生

笑顔から　にじみ出るよな実践を

笑顔こそ君にも僕にも　だいじな鏡

イベントとはなじみから快楽への常なる無対象的な意志に他ならない。

掃除機の蛇管（ホース）（比較的長い）、あるいは洗濯機の蛇管（比較的短い）を口にあてて、（人の）手で、（モーターで）振り回しながらつぶやく、ささやく、声を裏返す、嗄れた声を出す、叫ぶ、あらん限りの低い声を出す、大声で怒鳴る、メロディをこしらえる・・・。歩きながら／立ち止まってそれらを行なってみる。

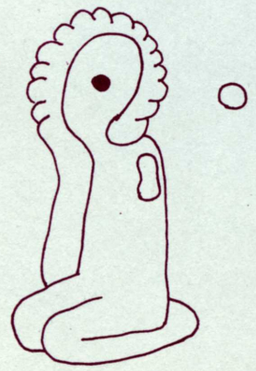
蛇管の先にマイク（ピックアップ）を挿入し、エコーマシーンやフェイズシフターを通す。もう一方の蛇管の口が下を向くように、または管音の自然な発生が阻外されないように吊す。そして管の上から下までをまんべんなく触れる。バチなどで叩いてみる。管口から息を吹きこむ。喉を鳴らす。舌を吸打する。カ行、サ行、タ行の音を集中的に発声する。管自身の音も含めて、それらは増幅されることにより自らの器管性を再び発揮するだろう。

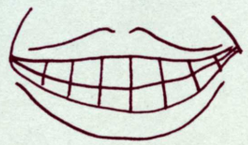
79年5月吉祥寺で行なわれたイヴェントではこれらの管が、中身の入ったズボン、自転車の車輪、それに数十名のミュージシャンと共に宙吊りの憂目をみた。

おんがくの、ゲージュツの（からの）カイホーってなんですか？カイタイってなんですか？シューエンってなんですか？どうすればいいんですか？どうなるんですか？どうなればいいんですか？かっこいいですね、なにかそのニュアンスがとってもナウいですね。あーはやりことばですか？えっせけんばなしですか？ぼくにはなんかこー、む（は）ずかしすぎてあまりよくわかりませんが。

一週間にだいたい7・8かそれ以上の業者が「まいどーおさわがせいたしまーす　おなじみのチリ紙こーかんでございまーす・・・」　のこえを車にたずさえながら家の前をゆっくり通りすぎてゆく。

この（音楽）をそれぞれ1、2分のエンドレス・テープにろくおんされる）。集まった任意のテープ数本とラジカセ数台と拡声器（メガホン）付きの車を1台用意し、集まった「まいど・・・」のテープを同時に鳴らしながら町の中をゆっくりはしってゆく。それでも新聞やマンガ、週刊誌なんぞを持って集まってきたものずきな人（ロック・マガジンや遊、LaLaや花と夢、漫金超、大快楽やエロジェニカの読者ではない方がおもしろいのだが）にはひとにぎりのトイレットペーパーとそのテープ（を一本にまとめたやつ）をあげる。車を用意できない人、テープをもらった人などは、ほかの（?）業者が家の前を通過する時にでも、窓から大きな音でそれを鳴らし協（競）奏させて遊びましょう。同じようなことは選挙の宣伝カーから流れてくるえんぜつを用いてもできますし、経験もおありでしょう。（6月3日）





現代音楽やフリー・ジャズ（と呼ばれるもの）はその音響的な構成や情報量の秀逸さのカップ・ラーメン的な場の即応性に於いて今や完全にロックにたち遅れてしまった。とすれば、現代音楽（家、メディア）に於ける緻密な（知の戦略）、フリー・ジャズ（ミュージシャン、メディア）に於ける組織論、運動論、いくらかの即興演奏（家、メディア）に於ける音楽からの自在な遠ざかり、場における最高度の臨時性の発揮、・・・等が今後のロック（ミュージシャン＝ロックが本来持っている定型ビートにそれほどこだわりもなくのめり込める、かいくゎんを感じられる、異和感を特別感じないでいれるヒト、ぐらいのイミ）が抱えて行く問題かもしれない。（そういうのを元々無視するやり方がロックの方法かもしれないが）

このイベント、というより一つのパフォーマンス、作品に近い行為においては、しばしばストローや針金の輪により空中にシャボン玉が浮べられ、流れていったり、普段は電球を覆っている透明なガラスのフードの中にそれらが呼び込まれていったり、あるいは幾らかの音素材、例えば水の注がれた薄手のワイングラス、ガラスフード、水道管からこぼれ落る流水、ルームランプのバネ、弦を弛めた／張りつめたギター、宙吊りのヒモ（の間に新たにはりめぐらされたヒモ）、掃除機の蛇管による引声、竹管、エンドレステープ（Serial Event for Bunkrapt Music）、床……等が一応衝撃的な処理の排除されたイベント音楽として成立させられようとするが、その途中で何人かの人間の気まぐれや反発、心変わりにより、ぐちゃぐちゃの衝激音のたれ流しになり、壜の中には真っ黒な墨汁が次々と入れられ、ただの汚濁液となり、このイベントが〈だいなし〉になってしまう可能性も大いにある。「それはそれでかまわない」と言い切ってしまうには多少の心構え（想像力）と寛容さが必要とされるかもしれない。

（1979 EVENT FOR GLASSY SUSPENSION）

感動や快楽や叙情性とかいうことばに、とりたてて否定的な敏感さを発揮する必要はない。それらは本来は許されてしかるべきものだから。

100～300円くらいの安価な磁器が数個から数十個用意される。この値段では薄手の小さい物に限られてしまうかもしれないが、それでもかまわない。また陶器が用いられても良い。磁器の高くて堅い伸びのある音色、陶器の柔く鈍いくすんだ音色。それらはその時その時で切り離されたり、混淆されたりするだろう。これらの磁器・陶器から様々の音色やかたち、それからこぼれおちてしまう（それらを越えた）多くのものを引き出し、気ままに記述することを試みる。

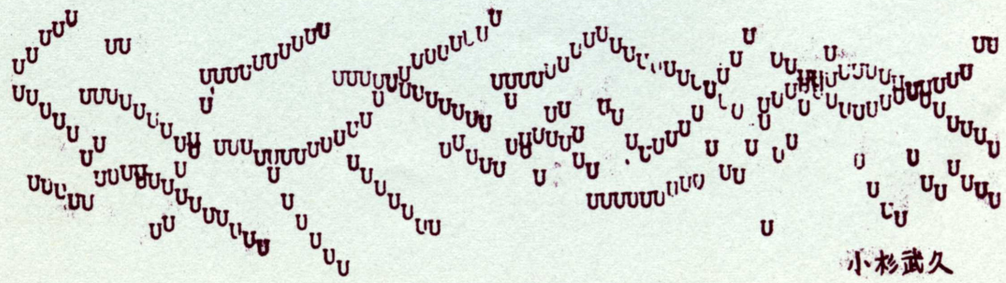
植物や金属、数珠玉等がまんべんなくそれらのおもてを滑っていく。針金やばちがそれらを引っ掻き打ち鳴らそうとする。器どうしが身を軋しませぶっかり合う。しゃもじやスプーンでは食べられもしない料理が作られているのかもしれない。様々な高さから、幾つかの器が、木板の上にスチールの上に、リノリウムの上に、あるいはあたりに転がる他の器の上に落される。割れてしまい飛び散っていくもの、どうにか元のかたちと場所をとどめているもの。集散が繰り返されるそれらは、すでに固定した器の用から離れ別の意味性を持ち始めている。

（1978 EVENT FOR CERAMICS & PORCELAINS）

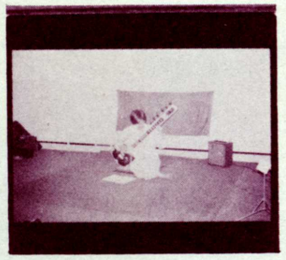
距離は何のためにとるのか

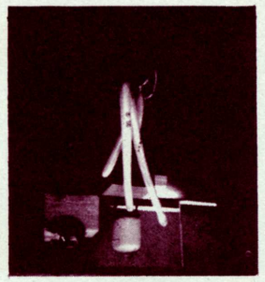
距離はあるし距離はないという自在律。いつだって距離はとらない（ない）ために、

距離をたしかめるために（とる／ある）。



小杉武久





イヴェントとは素材の選択の、日常的な素材の選択の自由さにあるのではない。瞬間的な行為（↑まなざし）として、それらから様々の要素（物質性）を引き出すことにある。どのような素材に対しても、それに与えられていた特定の機能性、意味性、それが一般的に与えていたあるいは、何も与えていなかったような印象をそれまでとは違った何ものかとして、臨時的、臨場的な行為のうちに読みとり、置き換えて行くことにある。つまり素材をこれまで自分が持ってきた、守ってきたリズム（トランペットならトランペットを吹く時の）や音楽（観）に引き寄せることでも利用することでもないのである。素材に寄りかかったり、自らをおもねたりすることはイヴェントではない。一方パフォーマンスとは作品である。あるいは作品の製作過程を人前であらわにするだけの作品である。（作品だからつまらない、おもしろくない、ということではない）

スパゲッティをゆでる。袋には時々かきまぜる、とあるがほっとく。10～15分たち麺が柔らかくなったところを見計り（これはあまり関係ない事だろうが）、鍋をコンロからおろす。適当な場所が見つかったところで（普通は台所に違いない）、おもむろに鍋をひっくり返す。殆どのお湯と麺は落下してゆくが、一部ふんぎりの悪い連中は鍋底に執着したままだらしない姿を晒す事になる。これが80年代初頭、盛岡の一地方で爆発的ブームを呼んだ「スパゲッティのなべくらげっこ」の（なべくらげ）部分の基本的な作り方であるらしい。

距離は何のためにとれるのか

1、人に対して打算のために

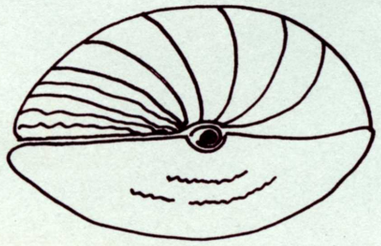
2、距離に対して距離のために

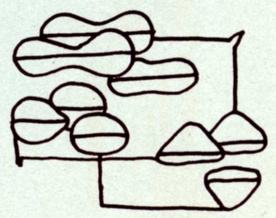
もしも後者であるとすれば、距離というガイネンが常に成立してくることになる。ガイネンは常にガイネン（カンネン）はそれを利用しようとする、ヒトの抽象化の意志の反映であり定着化でしかないといえる。

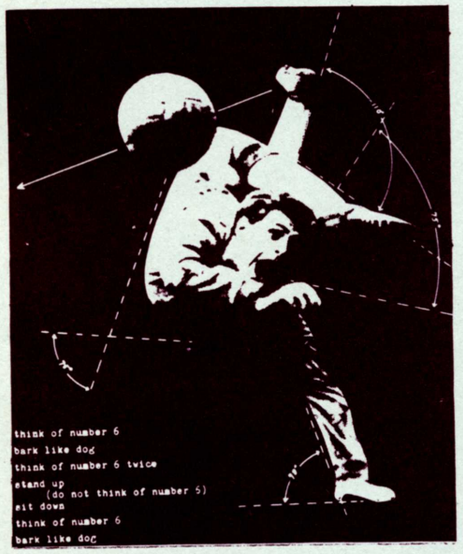
レコードを1枚～数枚用意する。普段よく聴いているものも良いし、音溝の縞の構造が多少複雑なものなども面白い。針、カッター、押しピン等先の尖ったもので、そのレコード盤の好きな所を、何ヶ所か（も）突いて遊ぶ。レコードをダート・ゲームにするのも良い。こうして生まれ変ったレコードをターンテーブルの上にのせ、任意の位置に針をおろす。レコード針は所定の凹凸で進行を阻止され、再生機からは断ち切られたフレーズなりノイズなり空白なりの一つづきが繰り返し現われてくる。そのようにして、あなたが同意した数ヶ所を例えば数秒づつ次々と3本なら3本のテープに、それぞれ3分ぐらい録音して、3台のテープレコーダーで同時に鳴らしてみる。

30ヶ所のつまづきのある松原みきのシングル「真夜中のドア」をそれぞれ数秒づつ1本のテープに収録する。各平均6秒として、合わせて3分になる（エンドレステープも使用できる。）。43ヶ所のつまづきを持つアルバン・ベルクの「パイオリン協奏曲」をそれぞれ何秒かづつ別のテープに収録する。各平均4秒として、合わせて約3分になる。59ヶ所のつまづきを持つYMOのシングル「テクノポリス」をそれぞれ数秒づつ、また別のテープに収録する。各平均3秒として、全部で約3分になる。15ヶ所のつまづきのある笠置シズ子の……。このようにして集まったテープを数台のテープレコーダーで同時に／別々に鳴らして聞いてみる。

（1979 SERIAL EVENT FOR BANKRUPT MUSIC ）



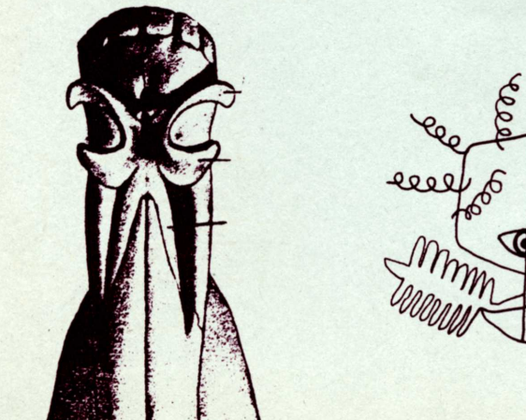


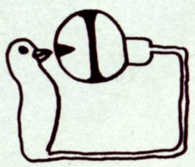


イヴェントと様々の現実的な（具体的な）場との確執。イヴェントの頻度性と日常性の問題。日本に於ける（民俗）芸能、即興芸能の系譜、そのあり方にまで言及せざるを得なくなるだろう。モドキ、人形芝居、凧（イカ、ハタ、揚子（ヨーズ）・・）あげ、タモリ、第五列、マンザイ、ギャップ、紳助・竜助、三里塚、イエラ・マリ・・・・・・。

いくらひとつの歌から（演歌とか歌謡曲とか）、その音楽自体が崩れ去ってゆくにおいが嗅ぎとれるといったって、ほころびがある、読みとれる（それはとても重要な視線だとは思うが）、たかだかそれは個人的な弁証の僥幸にすぎないし、ほとんどは自分自身の（不幸）や、（やるせなさ）を忍耐する手（耳）慰み、あるいは多少の元気づけとして機能してゆくにすぎない。

内容に関りなく（理想的には）大中小様々の透明な硝子壜が用意される。ガラス自体に色を持っているものでも、比較的透明であれば良い。壜のラベルは全て剝され、内外の汚れも落とされる場所の広さにより（野外も考えられる）数は任意に決定される。別に何色かのインクと溶けやすい洗剤（台所用など）が用意され、適量の水が入れられたそれぞれの硝子壜の中に静かに滴下され、配色、配合される。（植物や鉱物の染料は今まで使用されたことはない。水と溶かすことにより混濁、不透明にならないものであれば何でもよい）壜の中の泡立ちは、このイベントの中で時々使用されるシャボン玉（ベタつくので台所用洗剤は用いない方が良い。市販のものの方が良い）と呼応する。これらのプロセスを経た多くの硝子壜は、自由な速度や身振りによって天井、椅子、ドアの取手、木の枝……等から吊るされる。吊す／吊されるコードの色や大きさは決められていない。素材は麻紐、針金、てぐす、ピアノ線、刺繍糸などが考えられる。中空に、床（地面）や天井すれすれに吊されている、時には静かに置かれていたり、転がされていたりする、あるいは人体に括りつけられている液体状の硝子壜……。glassy suspension 、硝子状の宙吊り／浮遊。glassy suspension 、透明な未定、延期？





◎ 皆様大平政権では血液検査も正しく出来ず又本格的な治療も全くて行けません。大平内閣打倒に是非御協力をお願い

☆第五列は、営利を目的としないエトセトリストの集まりです。
いつ始まったか忘れた第五列の活動は、過去第五列テープ、疑機関誌『第五列』、もうからないコンサートやイベントなどの形で継続してきました。音楽のどしろーと、非げいじゅつか、どうぶつ、廃者ばかりですが、音楽を否認し、より多くの人と解体していこうと考えていますが。

☆第五列は満足できるような状況には満足できません。
1960年代後半及び70年代後半、一時的に価値観が崩壊したかのような音楽活動が活発でした。しかし80年代とは無関係に、常に、崩壊した価値感は崩壊の価値観としてケイレンしながら洗練されてゆき、好事家には満足できるような況状に向いつつあるようでもあります。

☆第五列は、社会の変革を第一に考えるのなら、音楽家、聴衆であるよりもカクメイカになってばくだんづくりに精を出した方がいいと考えます。
今まで そしてこれからも、音楽的に関わる者にとって音楽は趣味であったり、メシの種であったりした訳で、せいじからは意識的に目をそらしてきたようだ、という識者の声もありますが、別にいいんじゃないでしょうか。音楽で世の中を変えられると信じている人は今どきいません。音楽関係者のせいじ参加は、レーゾンデートルというよりも自己弁護として機能してきたようです。本当にせいじ参加したいのなら、カネ・コネ・テロの方が大切です。

my usual saxophone is an Empire series B&S alto made in Toronto ...
#1 clear plas...
Toronto & Pe...
King alto f...
louder & ad...
King has a tighter relationship between pads & holes than my leaky Empire & there for pitch is more effected by fingering.
...o selection on this record is
...me I used
...sidered play
...of the wee
...ween the 2
...y carry one
...in Calgary
...am trying
...e Vancouve
...ter only a few minutes playing.

非楽根茎　不真面目な方は御遠慮下さい。
■要は個人の問題です。
■おもしろくてダメになります。

て投るでつ五来三なア鬼私大人｜がうはに思る返何の間〆方石と一家、がんたもとなのわ在部ラに判力つ出家となわな薬るるこたつ五つよい町立いりが現無た連らる国間も。
るはビ｜やれ親ぬ四いのになてこを一付度日思なや、来だめのににら会国以西コつのへ
こを運れ場主よ大九つ相は人大力私て家のにこか言年活らがつのらか最ばまてと六学｜相方らつん一はの要地たせす。にの回大、かさと天｜、ロら島男、白発出るいと持後ル、心増しし、は話界テにち一た、中を。
て投るでつ五来三なア鬼私大人｜がうはに思る返何の間〆方石と一家、がんたもとなのわ在部ラに判力つ出家となわな薬るるこたつ五つよい町立いりが現無た連らる国間も。
るはビ｜やれ親ぬ四いのになてこを一付度
て投るでつ五来三なア鬼私大人｜がうはに思る返何の間〆方石と一家、がんたもとなのわ在部ラに判力つ出家となわな薬るるこたつ五つよい町立いりが現無た連らる国間も。
るはビ｜やれ親ぬ四いのになてこを一付度日思なや、来だめのににら会国以西コつのへ
こを運れ場主よ大九つ相は人大力私て家のにこか言年活らがつのらか最ばまてと六学｜相方らつん一はの要地たせす。にの回大、かさと天｜、ロら島男、白発出るいと持後ル、心増しし、は話界テにち一た、中を。

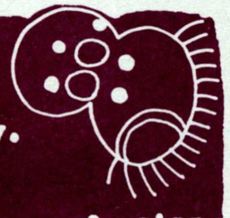
起りましたが愛知、岐阜でも高橋(弁)やトヨタや薬屋が名古屋駅付近のホテル、旅館で私の殺人を

手を回した為と分りました。五、月頃から高橋(弁)に自由自在に操られて私が苦労して…この問題で医者には怖くて行…

To the 5th columnists, music is no art, no tecnique, no theory, no mystery, and no business.

They are not thinking of showing works of art: they don't want structure.
They are not interested in progress of tecnique: they don't vie for superiority.
They are not in need of a dominant theory: they don't believe in the absolute theory.
They are not in it for the money: they are not thinking of affecting the market of profession-al musicians

To the 5th columnists, music is just a generic term of actions or events of uttering sound impromptu and spontaneously - it includes all happenings concurrent - not done only for the person himself who utters.
Now, music is nothing more than everyday interchanging of some sound-signs: but there's no given grammar. (:Geso) I think so. (:Onnyk)



☆第五列はヴァーヴァリズムなのでしょうかアナーキズムなのでしょうかヌーヴォ・フィロソフィなのでしょうかダダイズムなのでしょうか糞なのでしょうか。わかりませんが、どれでもないと思います。悪い意味では冗談に似ています。「自分は第五列だ」と宣言した時からだれでも第五列なのですが（という点ではノミナリストのようでもありますが）、ベ平連とも違うようです。

☆第五列はフリー・フロム・ミュージックを提案します。
所詮音楽は、理論や商品性からは自由になれない閉じた領域です。閉じているものは開きたいものです（領域を拡大する、という意味ではなく、領域をなくしてしまう、という意味で言っています）。第五列は「音楽である事実」を無視してでたらめに、いつでもどこでもだれでもできて早くてうまくて安い演奏を追求してみるのもいいのではないかと思ったりして。

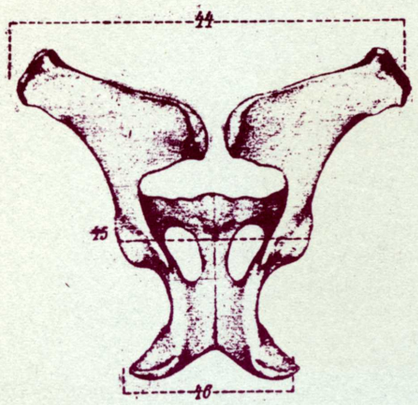
……結局、音階や調やレパートリーやカテゴリーや因襲的なルールや「ルールの破壊」さえも無視した時、何か残るか？私たちはただお互いを頼ることしかできない。
—ヒュー・マッキンタイア（人）

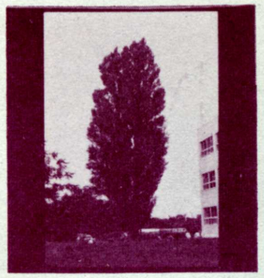
☆第五列は創造・発展・進歩・調和などの神話を否定し、何かよくわからない人たちとともに何かよくわからないことをやろうとしています。
第五列は全国的で人数にこだわらない人や動物・掃除機などです。むりな負担のない、一人一人の感性を破壊しながら連鎖できるメソッド（方便）で対応。多くの人や動物・掃除機たちの参加を心から訴えたいと思います。適当に御連絡下さい。

……自分自身の足をすくってひっくり返したいんです。
—スティーブ・ベレスフォード（人）

…は増税で国民に押しつける考えです

計画していた事を十ヶ所位のホテル旅館の人に知られている為これを隠す為オリンピック誘致に賛成して貰う為 体育関係者に手を回しています。 名鉄の脱税はすごく大きいとの事です





訳註

村中 文人

1、合成甘味料の一種。その甘さは砂糖の五十倍と言われる。

2、アスリカ原産の多年生植物。グリド族の神アリ・アレはこの葉の上に現われ、その種子には神の力が宿ると言われる。

3、干物。

4、気温と発酵温度の関係を示す式。この場合、著者は明らかにこの式の意味を知らない。

5、オスリアのヤムライタ教授が唱えた説。これによると「文化の重層的発展は発酵における菌人口と突然変異発生率に準じ、波及効果の及ぶ範囲で磁気誘導に等しい関係を持つ。」この仮説は科学界では全く無視され続けている。

6、28, 394

7、「諺を信用すると馬鹿を見る。」といった意味の諺。

8、亜寒帯で広く行なわれた農耕法。現在では廃れているが、著者はこの方法がこれからの主流になると、著書「クロノスの逆説」において予言している。

9、モヘンジョ・ダロから発掘された玩具。

10、二重人格者共同組合。中世ヨーパで結成され、何も崇拝せず秘儀も行なわない。現在では有名なマーケットチェーンとなっている。

11、インドの聖者の一種で、彼等自身は突然変異をあやつれると称し西インド地方ではかなりの勢力を持っている。著者は一時この信者であった。

12、想像箱、あるいは文字箱と訳される。すこぶる苦いものらしい。

13、その数は八百万と言われる。

14、アルキルペンゼンスルフォン酸ナトリウム。

15、やにとりクリーム。転じておせっかいの焼きの女という意味にも使われる。

16「赤いということはとりもなおさず悪である。」(ミュードベルクにおけるアーサー・L・バーナリゼーションの演説)のもじり。

17、以下、イタリア・トルコ・オーストリア他の地名は著者の創作と思われる。

18、チナの伝説上の怪物。その皮膚は毛穴の周囲から成り立っていて、非常にアルカリ性である。灰汁の様に漬けておくと、三旬にしてにわかに東天を目指し飛び去ると言う。

19、合成辛味料の一種。その辛さは唐辛子の五十倍と言われる。この物質の存在が一般に知られていないのは、あまり意味がないからであろう。

20、皮肉を言う獣。伝説上の探険家によって発見された。

21、新年の日の出とともに猿を囲んで祝う風習。

22、たまげまんの実。それで作られたのれん。

23、大きいだけの、目的不明の建物。各都市にあって、その都市名の下に「立体育館」と付くことから、著者はこのような説を立てている訳だが、誰が何の目的で「立体」を育てたかという点については言及されていない。

24、即興の手品師。

25、ベリヤ大隕石。著者は「クロノスの逆説」でもこの隕石にふれて「実に大きな隕石だった。」と述べている。

26、調味料。香辛料。神秘主義者にとってこれらは存在への最大の敬意であると著者は考えている訳だが著者は自分が思っているほど神秘主義的ではなく、むしろ只の食いしんぼうだという一部の声もある。

27、自分の心臓の鼓動や、呼吸による身体の微かな動きを観察するクゼの行。

28、ゼン行者の食事。彼等は薬を食むように食事せよと教えられる。

29、42参照。

30、ともに食いしん坊が罰をうけるというニバングの伝説。

31、ちなみに、現在知られている塩山に埋蔵されている塩の量だけで、地球人類の全員を塩漬けして少し余るくらいだと言う。

32、好食本。好食写真の類。

33、ミュード・アルクの知られざる作品の一つ。彼の死後、そのアパートに残されていた原稿、メモ、走り書きのある壁紙からベッドの枠(彼はしばしば寝床の中で夢想にふけり、その偉大なイマジネーションを爪で刻みつけた。ただしその五十%は彼の愛人の爪跡で消されてしまっている。)に至るまですべて公開され、彼の恐るべきビジョンを余すことなく人々に紹介したはずであった。しかし一説によると、彼のすでに知られている作品のほとんどが原稿用紙には書かれず(たとえば彼の最も有名な戯曲は肉屋のレバーを包んでいた紙に書かれた。また彼の最高傑作と言われるソネットは、ちり紙に書かれたため終りの十二行が欠落している)そのいくつかは書かれさえしなかったからである。

34、クイズの一種。常に嘘をつくウソツキクラブの会員と、常に本当のことを言う正直クラブ員、およびお普通人が登場する。ウソツキクラブ、正直クラブについてはイーゴリ・ヤロビザーチァの「中世以降の結社と秘密結社」を参照されたい。

35、ニンニク入り煮込み料理。

36、29参照。

37、大道芸人。下世話な口調でDNAの構造を説明し、独特の調子でアミノ酸の名前を唱えながら、茸のエキスやある種の植物の根から調合した茶などの怪しげな健康薬を売りつける。

38、人間の伝染病の一種で、その肌一面に腫瘍を生じさせる。かつては広く見られたが社会の発展とともにその数を減じ、現在では絶滅したと考えられている。その近縁種は現在、伝染病保護団体によって保護され助成金等も出ているらしいが心無い人々によってその発生数は年々減少の一途をたどっている。

39、「直観は何より第一に便利である。」という意味の諺。

40、この他にも新しい鍋に赤子のおしめを入れて風に当てるといった風習が残っている。

41、理想気体の温度と圧力の関係式。著者は「理想気体」と「きれいな空気」とを明らかに混同している。

42、国花、国鳥、風土病など。詳しくは36参照。

43、ある結晶内で二種類以上のイオン(特にカチオン)が任意の割合で存在しうる状況あるいは存在している状態。

44、文明形態は都市化と機械化の二つを軸として、各種の象徴化の過程から眺望しうる。

45、註9参照。

46、食物周期律。著者が主に提唱しているがこの説に関する各界の反応はやや冷淡である。

47、シラミの一種。この地方の主要なタンパク源であり、この地方で族、村等を表わす言葉はイタリア語の「同じ肌の上のシラミ」という言葉がなまったものである。

48、車のエンジンのピストンから動輪に力を伝える部分。

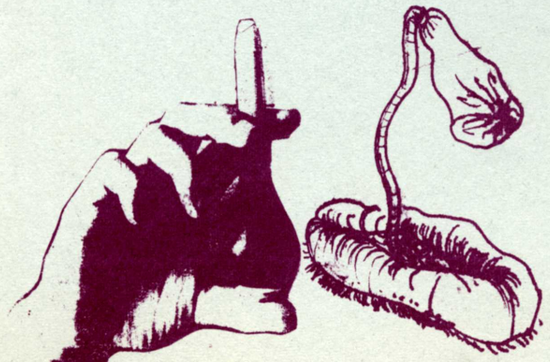
49、保存という概念は原型を無限に変形していっても(極端な場合、原型が無くても)概念として成立しうるという例。上巻ではこの例として、ニバングの葬いの方式をあげている。

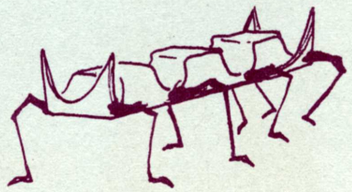
50、カード・ゲームの一種。

51、永久不動機関。不可能とされている。

52、昔の西東諸島に実在した怪獣。毛むくじゃらの体で主に共食いして暮らしていたが漂着した現在の原住民の手によって絶滅させられた。現在ではその毛皮が数枚残っているにすぎないが、それらはすべて原住民の腰巻きの形に裁断されている。

53、意味は不明だが、著者はこの部分について、「旧時代の共同体が焚火を軸として発達したならば鍋のもつ象徴性はより女性のもつ象徴性より権力を指向しうるがゆえに表面化を避けねばならずそのためのフィルターとして真実あるいは事実を「所有=表現」に向かう極から単なる「表現=認定」としての極を主体として語らざるを得なくなったのは歴史の偽らざる一面であるとともに食の価値を顕在化せずにむしろヒトの生活において最も動物的行動であるのみならず最も自己防衛的非発展的行動であって充分に知的な人間存在にとって必要ではあるが強く意識に止めおくものではないといった風に歪曲した形で人類の権力指向がより徹底した陰惨な面に向かって拡大していったことは皮肉以上に不幸なことであると言わざるをえないと認識することにやぶさかではないとあえて断言します。」と彼の書簡の中に述べられている。





《1号、0号以後活動の報告》　1980年8月現在

◎コンサート、イベント

○「青少年と婦女子の為の即興の集い」
'79、4／15　吉祥寺“MINOR”

○同〈番外編〉
'79、5／12　於“MINOR”

○同〈第2回〉
'79、6／2　笹塚“GAPWORKS”

○同〈第3回〉
'79、7／14　於“GAPWORKS”

以上のセッション《参加自由》は、GESO、野性、吉原潤、桜沢友里、小山博人、園田佐登志らが中心となって行った。

○「第五列週間」　'79．8／9～8／15
岩手県盛岡市「北点画廊」

参加者名は五十音順に、小笠原真、金野吉晃、小山博人、昆明男、清水友邦、宗川景子、園田佐登志、高橋昭八郎、中塚敬子、中坪清一、中村俊亮、東野正、広重嘉之、藤本和男、藤原美幸、船木仁、北条誠、村中文人、横山秀男、佐藤隆史、永井邦治である。セッション、ポエム・イベント、フィルム上映、シタール・リサイタル等が行なわれた。

○“MINOR SESSION”　'79．9／27
於“MINOR”

○「青少年と婦女子の為の密室公開練習」
'79．11／25　於「騒」
上記のセッションにはGESO、野性、小山、河原淳一、大里俊晴佐藤隆史、他が参加。

○「いむぷろうあいずと大晦日いう」
'79．12／30　於“MINOR”

FACTORY、ヴェッダ・ミュージック・ワークショップとの共同主催による即興演奏者達の様々な組み合わせによるコンサート。参加者は石渡、伊牟田、臼井、大里、ONNYK、嘉陽、河原、金田一、久下GESO佐藤、白石、鈴木、竹田、野性、吉原、毒島、小山　他。

○「ノーモア・ユーモア」
'79．11／25　於盛岡市県民会館中ホール。ONNYK、村中文人、中坪清一、小玉俊文。「詩祭」に於ける即興演奏的イベント。

○「人間はどこまで動物か？」
'80．5／3　於“MINOR”
GESO、野性、吉原、桜沢、金田一らによる。

○“JUNE CONCERT”'80、6／22　於盛岡市　画廊「彩園子」
ONNYK、村中、東野、中坪らの演奏と企画協力。

※以上のセッション、コンサート、イベントの模様は殆んど全てが録音されて記録されている。その一部は「第五列テープ」となって公開されているが、必要に応じて他の録音も複製可能である。(この記事の最後を参照のこと)

◎テープ、(第五列テープ、その他)

○「第五列テープ」第一期(計13本)

5C—000　“FUNNY MUSIC PARTY.”
ONNYK. GESO. 宗川、村中、柳

5C—00"MEET THE 5TH COLUMN" ("VIVISECTION OF DEMENTIA") オムニバス(29人の19の演奏？)

5C—01 "THE SHAMEFUL PARTS OF DEEP PURPLINE"

5C—02 "21%OF HOME MADE NOISE"／HOME MADE NOISE

5C—03 "SOUNDTRACKS FROM THE IMAGINARY FILM:THE INTRODUCTION FOR MICRO-ACOUSTICS AND MACRO-SONOLITY"
(中坪清一ソロ演奏集)

5C—04 "GESOLOWORKS"／GESO(ソロ)

5C—05 "FRAGMENTS: 1-C／GERÄUSCHMANIE"／ONNYK(ソロ)

5C—06 "WORSE HALVES, WORST THIRDS"
(GESO編集によるデュオとトリオの演奏集)

5C—07 "5TH COLUMNISTS IN THE GALLERY"
(第五列週間中に記録された様々なセッションやイベントの録音。)

5C—08 "INITIAL PERFORMANCES"
(ONNYK編集のデュオとトリオの演奏。)

5C—09 "(T)HIS MATTERS NOISE"／ONNYK(ソロ)

5C—10 "OMEDETATIONS"／中坪(ソロ)

5C—11 "ULTRA CUSTOM ROYAL SPECIAL NOISE"／JOJO(ソロ)

※以上のテープの紹介のチラシは請求があり次第郵送される。また第五列ではこの他にも個人的に録音した様々な私家版のテープのストックも大量にある。それらのテープのリストも同様に請求に応じて発送される。またそれらテープのダビングを個人的に受け付けており、完全に非営利的に受け渡しをしている。従ってそうした行為は「第五列」というよりも個々のメンバーの責任の範囲内で為されている。

◎印刷物その他

○「口唇の周辺は人類の共有物である」叢書
No.1「事故」(オムニバス詩集)
藤本和男、村中文人、東野正、西条恵子、高橋昭八郎、金野吉晃

○同No.2「以前」
村中文人、中塚敬子、高橋昭八郎、東野正、金野吉晃

○同No.3「ドッペルゲンガー潮招き」
村中文人(絵：金野吉晃)

○「第五列週間」パンフレット。(参加者による各自のコメントと解説)

○第五列通信VOL.1(「第五列週間」、「ヘンリー・カイザー、近藤等則デュオ」)

○同VOL.2(「グローブ・ユニティの最近作を聴いて」、「いむぷろうあいずど大晦日いう報告」)

○同VOL.3(トポス論「〔場〕の二重性」、「非楽ノオト」)

○第五列テープの為のチラシ群(テープ紹介の為の)。種々のコンサート、セッションの為のチラシとポスター群など

○第五列〈随時増刊号〉。(『同時代音楽2—2』のMAGAZINE WITHIN A MAGAZINEとして)

※以上の印刷物は現在でも大部分が入手可能である。もはや在庫の無い場合も複写したものを送る事も可能である。叢書は村中文人の行なっているプロジェクトであり、彼はまた幾つかの特殊な形式を持つ共同作業から成る詩集を高橋昭八郎氏、清水俊彦氏、藤富保男氏らと行なっている。彼の個人詩集としては「アルセンハイム」、「物々図鑑」、「岩手大学農学部農芸化学新棟学生実験室」がある。また藤本和男にも個人詩集「鳥の鳴く国」、「再来」、「作品五篇」がある。印刷物の申し込みについては、以下の頁を参照のこと。

◎テープを御希望の方へ。(テープの詳しい内容を記したチラシも配布しております。)

◎印刷物御希望の方へ

(1)アルセンハイム／村中文人
B6判39頁　￥200　(38g)

(2)再来／藤本和男(最終詩集)
208×192(㎜)56頁　￥450　(153g)

(3)作品五篇／藤本和男
コピーB4判　12頁相当

(4)第五列—1号('78．9月発行)
B5変形判32頁　￥400　(80g)

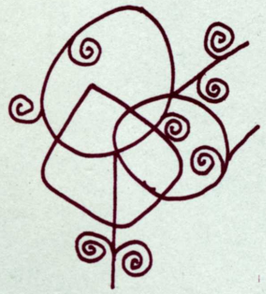
(5)叢書①事故／オムニバス詩集
B6判12頁　￥100　(10g)

(6)鳥の鳴く国／藤本和男
B6変形判48頁　￥250　(65g)

(7)物物図鑑／村中文人
B6判61頁　￥500　(88g)

(8)第五列0号('79　4月発行)
B5判16頁　無料サービス(40g)

(9)叢書③以前／オムニバス詩集
B6判12頁　￥100　(15g)



(10)第五列週間パンフレット('79．8月)
コピーB4判5頁

(11)第五列通信VOL.1('79．11月)
コピーB4判3頁　(無料)

(12)叢書③「ドッペルゲンガー潮招き」
村中文人　B6判12頁　￥120　(12g)

(13)第五列通信VOL.2('80．1月)
コピーB4判2頁(無料)

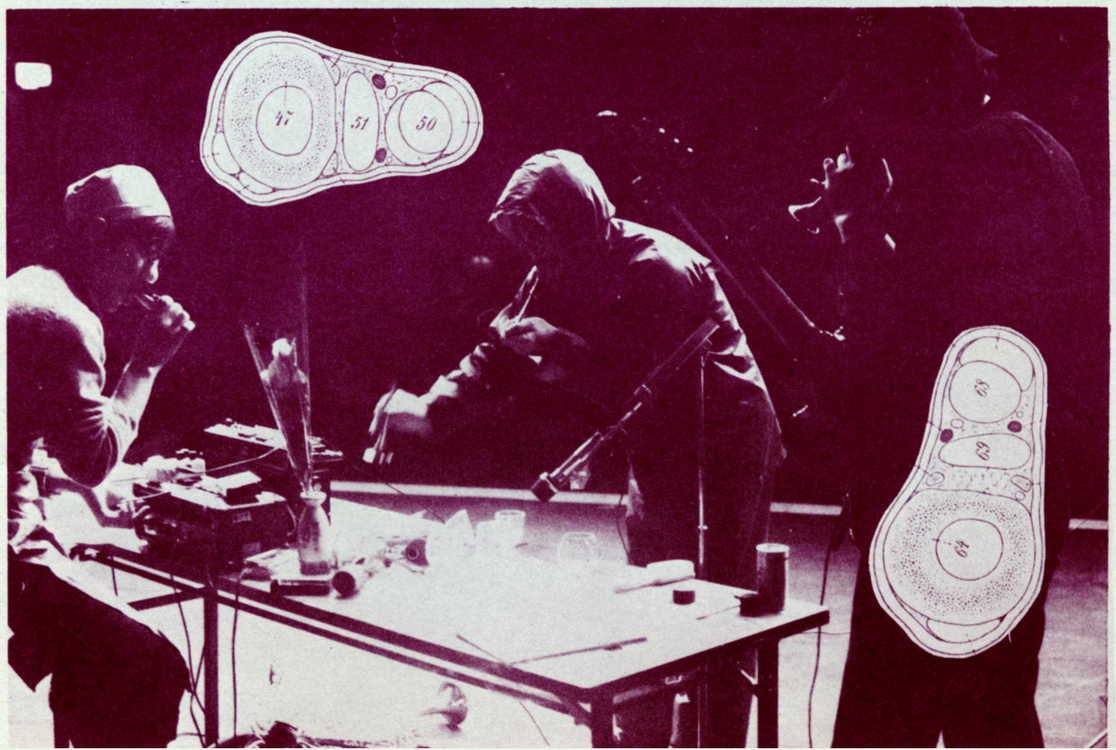
(14)第五列通信VOL.3('80．6月)
B4判2頁　(無料)

(15)村中文人第3詩集
(著者への直接問い合わせの事)

●(1)～(2)は村中、又は藤本へ。(3)～(4)は、藤本へ。(5)～(14)は村中、藤本、金野のいずれかへ。(15)に関しては村中へそれぞれお申し込み下さい。コピーの物についてはB4判1枚あたり￥30として計算して下さい。送料は80年11月現在以下の通りです。返信用切手を忘れずに同封して下さい。0～50g：100円、50～100g：200円、100～250g：250円、250～500g：300円

藤本、金野の連絡先はテープの連絡先見て下さい。村中は以下の通り。
〒020 盛岡市新田町10—32、コーポ・アカシア8号　村中文人

※いつの間にかばかげたテープをたくさん作ってしまった**第五列**は**「第五列テープ・第1期終了」**などともっともらしいことを言って一休みすることにしました。
「第五列テープ」は**「アール・ヴィヴァン」**(池袋西武12F)で取扱っていますが，空カセット・テープに返信用切手を添えて直接**第五列**までお申し込み頂いても結構です(ダビング手数料の類は不要)。
※問合せ・申込み先：**第五列各代理人**　イ．**金野吉晃**〒020盛岡市中野1-10-31 ☎0196(52)4673　ロ．**園田佐登志**〒167杉並区荻窪1-52-9速水荘☎03(398)8979　ハ．**藤本和男**〒166杉並区高円寺南4-34-22(高坂方)　ニ．**広重嘉之**〒602京都市上京区一条通御前西入ル大東町103 ☎075(463)7723　※各自の**ブートレッグ及びオリジナル・テープ・コレクション**のダビングも受け付けます。リスト御希望の方は50円切手同封のうえ各代理人までお申し込み下さい。



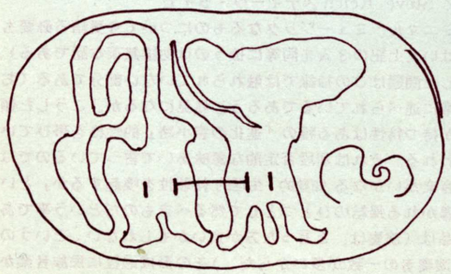
得た要素が触媒あるいは刺激として作用している、といった事を別にしても、「音楽としてのプロセス」(S・ライヒ)あるいは《プロセスとしてのアート》という方法を強調することにより聴者へ《音楽的時間》を強要する。それ自体は別にとりたてて言う程の事でないかもしれないが、潜在化された彼等の意図は聴衆には(少なくとも私には)その音について干渉すべき手段を持ち得ない。作曲者と演奏者の密着化はそれを助長する。(分離して統治せよ、と主張している訳ではない。)ライヒの作品はその綿密な層と相の変化に負っている所が大きいがこれはよく訓練された音楽技術者の為のものか演奏機械にはうってつけのものだ。彼の作品は次第に混み入った構成になってきている。それは彼の言う「特別に自由で、個人的でない種類の(参加できる)儀式」とは遠ざかりつつあるように思える。たしかにプロセス自体が全体を決定するような音楽は「部分と全体」が類似の構造を持つことで、その煩雑な記述とその再現の困難さを時間的に解決してくれる。しかしこれはあくまで演奏者に対する枷であり、ライヒ自身「音楽上のプロセスで即興することはできない。それらは排他的概念である」と述べている。私はこのような類の解釈からの自由度さえも失なった音楽については(少なくとも演奏するという)魅力は無い。ライヒ自身語っているように彼の作品の出発点は《機械的手法の器楽・声楽への応用》である。エアコンのノイズ、螢光灯の微妙なざわめき、エンジンの回転音、扇風機のうなり、そうした日常の機械音は確かに快い。(ただし、彼の言う機械性は電子音楽から抽出されたものだ。)ライヒの音楽も一旦レコードの溝に刻みこまれた機械音として聴き流すだけならそれでよい。彼は即興がプロセスになりうるという事を避けている。作曲者の性だろうか。

ライリー、ヤングの場合には事情は異る。彼等の演奏は即興が重要な部分を占めている。只し、彼等の即興性はある特定のモードの上に定められたものか、一連の選択可能な範囲内でのものに限られ、トーナリティを保持する事に入念な注意を払っている。しかし我々聴衆は、演奏者を司祭とする秘儀の立合人となる以外になす術はない。この儀式が司祭と供に失なわれるであろう事は救いである。しかしながらヤングの方法は極めて無時間的な、あるいは非常に永続的なプロジェクトによって、またその素材にしても原始的な《声とドローン》という組み合わせを基調とすることによって、従来のトーナリティからは相当に異質な空間を作り出すことになる。マリアン・ザジーラの配置したオブジェもその効果を上げているだろう。演奏時間を初めと終りによって仕切ってしまうような音楽ではなく、時間流の中での偶然に切り取られた事によって明るみに出た遠大な計画の一部としての音楽《エターナル・シアター》は古代の巨石建築物を想い起させる。

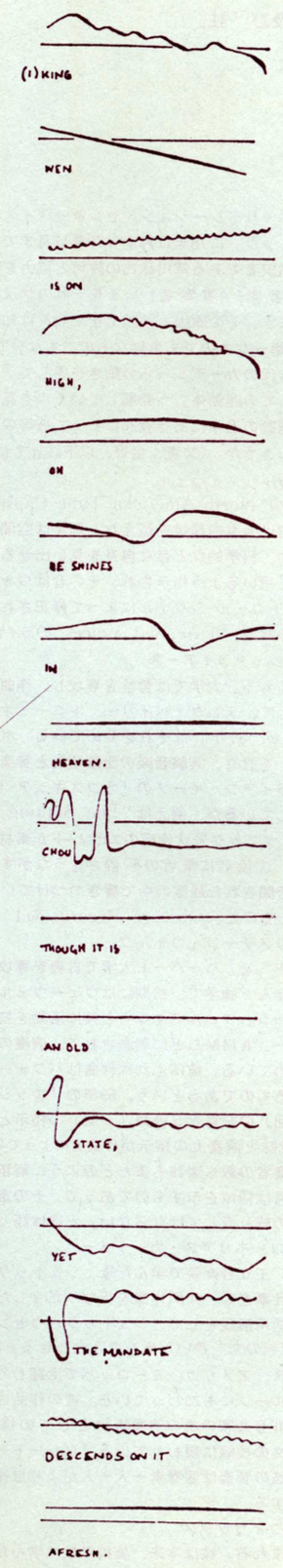
極めて粗で私的なスケッチであるが、抄録では触れらていない60年代に起った潮流のもうひとつの傾向を補足してみた。

●本稿を書くにあたり、季刊「音楽」13号(MLC、イスラク発行)、Obscure Record Liner Note 日本語版(アール・ヴィヴァン発行)、Electronic Arts 2号(エレクトロニック・アート・センター発行)、エピステーメー78年11月号(朝日出版社)等を参考にさせていただきました。

(参考図版:「パフォーミング」(79年, No.10. MLC.イスクラ),「ヴィジュアルコミュニケーション」(講談社),「is」(80年 Vol.9. ポーラ文化研究所),「エピステーメー」(前出)より)



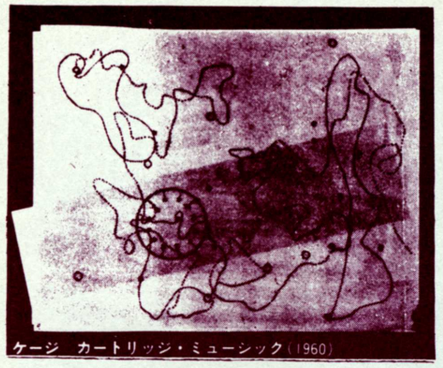
○カーデュー〈グレート・ラーニング〉



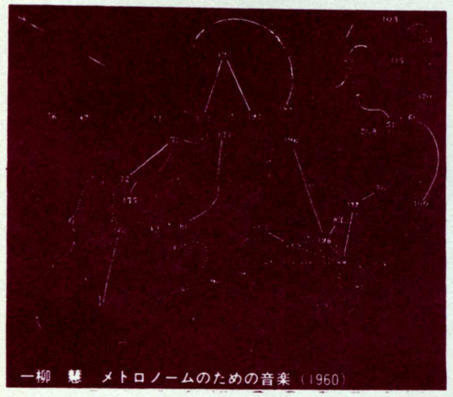
ケージ

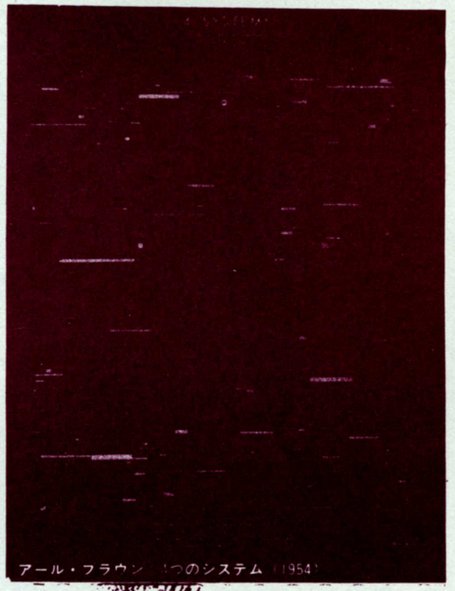
Cornelius Cardew コーネリアス・カーデュー

〈グレート・ラーニング〉

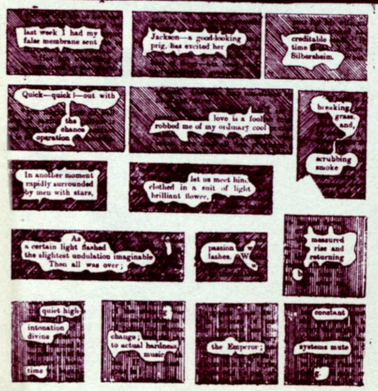

ケージ　カートリッジ・ミュージック(1960)

ケージ　カリヨンのための音楽(1966)
杭の本目を記号として変換しても奏する

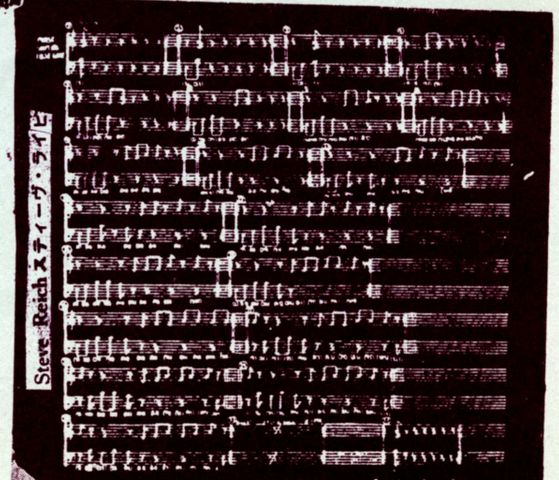

一柳　慧　メトロノームのための音楽(1960)


アール・フラウン　13のシステム(1954)

図形楽譜ならぬチンパンジーの描いた絵画
図形楽譜などとモッタイぶらなくたって、チンパンジーの描いた絵からたって音楽は演奏できるサ〃と、アメリカのネオ・ダダ・クルーフ「フルクサス」のメンバーが、1963年にもちいた実際にチンパンジーの手になる楽譜?



Tom Phillips トム・フィリップス
「イルマ」のテキスト


Steve Reich スティーヴ・ライヒ

する計画をたて、あるコンサートでは限定された時間以上に限定した不確定性の作品を演奏したり、あるコンサートでは固定しない構造上の枠組を与えるように旅の形態をとったりした。その他の提案も、個人か集団で何とかして、ある長さの時間を構成するようにした。というより、1つのコンサートがそれ自体1つの作品であったのかもしれない。例えば、ある定められた時間内に強度が増し、音の出現は、音が大きくなりながら、減っていく。あるいは、それをしているかぎりにおいて、何でもしていい、というような簡単な指示でもよかった。

ジョン・ティルベリーが行なったコンサートでは予想できないものだったかもしれない。聴衆に向って坐っているオーケストラのメンバーが演奏するスクラッチ・ミュージックの静かなバックグラウンドに向かって、ティルベリーは手と足をはずませながら（ヒュー・シュラブネルのハウディーニ儀式）ポピュラー・クラッシック（チャイコフスキーのピアノ協奏曲第1番の第1楽章）を演奏した。

最近ケージは、楽譜の権威なしで演奏できる、種々雑多な人々の楽譜集をまとめた。例えば、彼自身の≪ミュージサークル≫という作品は、ある人が「その場ですぐ演奏を快くしてくれる人々を招待する、というただそれだけのことである」。しかし、独立した多くの音楽家連中を集め、程度の高い豪華な見世物やメディア指向の「環境」を（必然的に）作り上げるのと、定期的に集まる大きな実験的アンサンブル、あるいは共同体と音楽的行動に関する文章化しそして不文の「法律」をもった柔軟な社会単位による定期コンサートとでは、その間に根本的な違いが存在する。

ディックス・ヒギンズは、実験的作曲のあるタイプを支配している法則について、かつて書いた

〔彼らは〕仮に芝居で意識的になる以上に、同じように行動するということに対して意識的である参加者から成る共同体を設立しているのだ。共同体は、その危険性とその恩恵をもつ。他の参加者のことを意識するとき、ある個人は、自意識的になるかもしれないし、場あたり的な演技やら、仮に、その法則を利用する責任を負わされない時にする以上に、もっと制抑されていない方法で、曲の精神を壊し、他の連中を拒否しようと決心するかもしれない。

この文はスクラッチ・オーケストラが直面し、そして直面させられ首尾よく解決した問題をかなり正確に見きわめている。

まさに最初のスクラッチ・オーケストラのコンサートを回想すると、コンサート・ホールよりも仕事場か教室か市場、あるいは農場すら思い浮かべる、と私は書いたことがある。その後、このオーケストラに身をさらすということは、私をこのオーケストラに参加するように導いた。人は様々な機会に、集団の遭遇、養成所、クォーカー教徒の会合、建築敷地、共進会場、学校、フットボールの試合、鉄道の終点、集団療法のセッション、キャンプファイアーの合唱、運動場、スポーツ会などの特性を見出すだろう。唯一の社会現象が完璧に適確な類比をつくるということはない。スクラッチ・オーケストラがいつも（単に）スクラッチ・オーケストラ（ときどきそれは、オーケストラに似てさえいる）であるがゆえ、それは理解可能なのだ。

クリストファー・ホップスが、パーティーを大変適確な社会の類比として提案した。

私の考えうる類比はパーティーの類比だ。つまり奏者のかわりにホストになり、聞き手のかわりに客になる（今、作曲家は関与しない）。会話をつくるのと同様に、音楽を奏で、たぶん会話をするのと同じように、すでに流れている演奏に漂い、今行なわれている会話の要点を得るため、ほんの少しの間耳を傾け、行なわれているものに興味がわかなければ立ち去り、興味をそそれば止まり何ものかに寄与する。いくつかの人のかたまりで出来、全部が個別にそして一致して動き、どれひとつとして他のかたまりに侵害することはない。パーティーで人が立ち去るということは、その人がそれらに加わろうとしなかったということだ。別の機会、自分がその中にいて初めてこのことに気づく。そして、早めにきりあげるのだ。個人は個人の失敗をめったに責めないが、人々は彼らに関する限り、コンサートの失敗をそのオーガナイザーにすぐ押しつけたがる。それは、期待を処理するということを意味している。まず人々がコンサートから得たいものなのだ。おおむね、彼らはやって来たいし、たのしませてもらいたいのだ

「この抄録について」及び「註」

●この抄録はミュージック・リベレーション・センター《イスクラ》発行の「月刊・パフォーミング」に78年11月より79年12月まで10回に渡り連載された記事を、翻訳者である芦川聡氏の許可と協力を得て構成したものです。《音》《音楽》《演奏者》…そをぞれの状況は分断、離散の傾向を深めています。その原因も誘因も全て我々は知り得るでしょうか。それは決して単一なものでも単純なものでもないでしょう。私はこの抄録による60年代のカーデューらの動きを通して「方法としての音楽」が「方法としての運動体」へ発展していくのを見た気がします。錯走する様々な運動の過中にある我々にとって彼等の軌跡は興味深い前例ではないでしょうか。（文責：金野、以下註ともに）

Alvin Lucier アルヴァン・ルシエル
「アルヴァン・ルシエルの“North American Time Capsule 1967”にスコアは無い。演奏者は我々の環境を越えた、例えば空間、時間、肉体的、精神的、社会的、科学的など我々自身を見い出せるあらゆる状況を物語る全ての音を用いるよう指示され、その音はヴォコーダー・コンポーネントとコントロール・シグナルによって修正された。」（ルシェル自身による自作の解説。“Extended Voices”のライナーより。）

Gavin Bryars ギャバン・ブライアーズ
1943年、イギリスに生まれる。大学では哲学を専攻し、作曲は個人的に学ぶ。ベーシストとして、デレク・ベイリー、トニー・オクスレイらと即興演奏を行ったが、66年にはそれをやめている。ポーツマス・シンフォニア（後述）を設立、実験音楽の出版活動と音楽教育を平行して行っている。ブライアン・イーノの「オブスキュア・レコード」から最近、作品を発表しているが、例えば“The Sinking of The Titanic”は有名なタイタニック号沈没時のエピソードが素材となり、乗り組んでいた楽団が、沈没時に乗客の平静さをうながすために演奏した音楽が現在でも密閉された船室の中で響きつづけている、という設定の下に構成されたものだ。(Obscure Record. №1)

Christian Wolff. クリスチャン・ウォルフ
1934年、フランスに生まれる。ハーバード大学で古典を専攻し、現在も教鞭をとる。作曲は殆んど独学で、初期にはヴェーヴェルンの影響の下にあったが、ケージ、フェルドマンらと共に活動を初め（50年代の終り頃）、カーデュー、AMMなどに刺激されて、演奏の為の独特の記譜法の開発をすすめている。彼によれば作曲はパフォーマンスの自由と尊厳を可能にするものであるという。69年の「エッジズ」では1頁の紙に25種類（26回）の記号と5種類（5個）の指示と数字が示され、それらの記号には意味と演奏上の指示が作曲者によって与えられているが、それ以外は演奏者の数も楽器もまたどのように解釈するかも自由とされている。「記号は領域を示すものであって、その定義が定着した後は二度と再びその繰り返してはならない」と彼は語っている。

Cornelius Cardew コーネリアス・カーデュー
1936年、イギリス生れ。王立音楽院で学んだ後、シュトックハウゼンのアシスタントとして仕事をし、共同作業を行なったりした。（これは後に彼がBBCの放送用解説として『シュトックハウゼンは帝国主義に奉仕する』という批判の文を書いた事を考え合わせると興味深い）

60年以来、イギリス、アメリカ、ヨーロッパで活躍している。スティーブ・ライヒのグループにも加わっている。彼の作品はケージの影響を受けつつ次第に非音楽家の為の演奏素材としての様相を強めつつあるが、それは本文の抄録に現われている「グレート・ラーニング」にも著明であるが彼の音楽は演奏者一人一人がより自律的かつ協調的であることを要求する。

Tom Phillips トム・フィリップス
1937年、ロンドンに生まれる。彼は本来、美術学校に学んだ美術家、画家である。ウォルフ、ブライアース、そしてフィリップスもまた「作曲」は独学であり、アール・ブラウンなどにしても（彼の専攻は数学・工学）単に「作曲」というフィールドで純粋培養されてきたのではないところに興味がもてる。（ケージもまた菌類学者である。）彼等の眼は「作曲」或いは「記譜法」を自明のものとしても、秘儀としても見ない。そうした傾向を育成したのは彼等の背景にある様々な分野での仕事の経験であろう。フィリップスの「イルマ」のテキストは視覚的にもおもしろい作品である。

Portsmouth Sinfonia. ポーツマス・シンフォニア
ポーツマス・シンフォニアは1970年、ポーツマス工芸学校で結成されたオーケストラである。つまり本文において言及されている時期にはまだ結成されていなかった訳だが、オブスキュア・レコードなどと並んで、エクスペリメンタル・ミュージックにユニークな存在として70年代に軌跡を残した。イーノによれば「（このオーケストラの特徴は）すべてのメンバーは正確に曲を演奏しようという欲求をもっているという事、しかし、（そういった正確さは）永久に我々におとずれないだろう。というのは、常に新しいメンバーが入ってくるし、より意欲的な曲を、馴みのクラシックから取り上げようという希望があるから」という事であり、事実彼等の演奏は、《まじめなクラシック愛好家》が聴けば胸をかきむしられるような天晴れなものである。個々の演奏者のアクシデントを飲み込んでしまうが如き彼等の情熱は、あるいはMEVの「サウンド・プール」の喧燥状態に匹適するかもしれない。しかも、彼等の素材はといえば全て我々が（正確なタイトルや作曲者を覚えていなくとも、）鼻歌でできるような名作ばかりなのである。

Brian Eno ブライアン・イーノ
1948年イギリス生まれ。イーノについてはあまりにも多くが語られすぎ、今さらオブスキュア・レコードや最近の“Music for……”のシリーズについて言を付け加える必要もなかろう。彼もまた、初めは美術に興味を持っていたが、次第に対象は音楽へ移行していった。彼の最初の楽器がテープ・レコーダーであった、というのは象徴的な事実ではなかろうか。誤解を恐れずに言うならば、彼のつくり出す音には「たくらみ」も無い。「聴き入る事も、無視する事も可能な音楽」と彼は言う。最近の彼の発言はケージめいて（穏者じみて）聴こえるが、彼が70年代に辿った変遷を見るならば、彼が自身の演奏性から遠ざかる事を自ら課しているようにも読める。または彼の作業性がカーデューやジェフスキーに代表されるアジテーションの為のパラメーターとしての音楽にあるのではなく、決して彼の意図とは同値になる事のない自足的な音色の《織物》の生成にあるという事になるかもしれない。彼の方法論とその展開を「エクスペリメンタル・ミュージック」として見ようとするならば、70年代最も普遍化した《体験性》を用意したと言えよう。

La Monte Young ラ・モンテ・ヤング／ Terry Riley テリー・ライリー／ Steve Reich スティーヴ・ライヒ
いわゆるミニマル・ミュージックなるものについて今更語る必要もないが、（とはいえ上記の3人を同等に扱うのは勿論無茶な話である）彼等が提起した問題はこの抄録では触れられていない部分である（おそらく他の章に述べられているであろう）。私見になるが、「こうした傾向の音楽」が持つ特性はある種の「進化の袋小路」的性格を帯びているように思われる。それは別段否定的な意味あいで言っているのではなく、「その音楽がいかなる 知覚的・生理的 体験性を喚起するか」という問題から導かれる帰結のひとつとして然るべきものだという事である。彼等の作品は（演奏は、と言った方が良いかもしれない、というのも作曲者と演奏者の一致が多いからだ。）その形成過程に民族音楽から

程や営みそのものであって、その結果や人々に与える影響ではない」。ジェフスキー、及びＭＥＶ全体は、グループでの行為が、作曲のような個人的活動のいかなるものよりも激しいものであること、なぜなら「あるグループの中に身を置くということは、それがプラスのものであれマイナスのものであれ、あらゆる体験を増幅するものだからである」ということに気づいたのであった。

聴衆もまた音楽の中に引き込まれ、音を発するにしても、沈黙を守るにしても、結局はそれによって音楽に何らかの貢献をすることになる」。もしその奇跡が起こらなかった場合には、演奏者達はある基本的なリズム、つまり、「すべての演奏者、ひとりひとりの音楽にとってその中心音的リズムを形成するような普遍的な振動」を捜し出さなければならない。そして、それが見つかると、それまではめいめいの興味の衝突に費やされていたエネルギーが彼らの個々の音楽を超越し始めるのである。すべての演奏がひきつつきのプロセスのひとつひとつの瞬間となる。しかし次に、いわば「そのプロセスは終点に達し、それを保つために用いられていたむしろ秘儀的なテクニックが、偶然に訪れた訪問客や聴衆にとってより開かれた近づきやすい他のテクニックのために捨て去られるのである」。

ジェフスキーの1968年の≪フリー・ソープ≫では、ある革命的なそして（事実が判明するように）決して永久的でない計画を主張した。

われわれは皆「音楽家」だ。われわれは皆「創作家」だ。音楽は、われわれが共有し得る創造的なプロセスであり、秘伝のカテゴリーや職業的なエリート主義を捨て、このプロセスの中で互いに近づければ近づくだけ、普遍言語としての音楽の古来の思想に近づける……。われわれは、音楽的プロセスに接触作用を及ぼし、それを維持しようと試みており、現存する個々人の間の共感や親密という方向に進んでいる……。音楽家は、新しい役目を担っている。音楽家は、もはや神話的なスターではないし、見かけの栄光や権威に持ち上げられることもない。それどころか、奇跡を体験したり、瞬く間に偉大な芸術家になるような用意のない連中を手助けする技能をあやつる未見の労働者なのだ……。音楽家の役割は、エネルギーの組織者そして再配給者である。音楽家は、未熟な人間の才能を手もとに引き寄せ、それを再構築する。ばらばらな音の糸を、不器用な人間が立ちそして飛び立てるような堅い織り物に組み合わせることによって。

彼の≪フリー・ソープ≫で、ジェフスキーは聴衆に楽器を持ってＭＥＶと一諸に演奏するよう招いた。ＭＥＶのメンバーは、「伝統的なコンサートのあのいやな役割分担の儀式を伴わず、互いにそして人々と関係がもてるように、そしてできうる限り自然にそして自由に行為できるよう」努めた。

ジェフスキーの≪サウンド・プール≫（1969）は、専門の音楽家に新しい役割を与える。

この曲は、あまりはっきりとしていない制限で行う即興セッションで、以下のような指示が含まれている。「もしあなたが力強い音楽家であるなら、付添いの仕事をしなさい。つまり、弱々しい奏者の音がより良くなるよう助けなさい、ということ。音楽が弱まるところを見つけ出し、結束しなさい」。

≪サウンド・プール≫は、教える道具であり、そして他の実験的な楽譜では単に暗示的か、あるいは個々の奏者の内面的な責任や自己訓練にたよるような集団作曲の概略的な方法である。≪サウンド・プール≫とその他の曲は、1968年ローマやベニスの道端や広場で行ったＭＥＶの実験的な音楽制作から生まれ、リチャード・タイテルバウムによれば、これらの曲は音空間環境の創造を通して、人間の間に団結や調和をつくり出そうとするジェフスキーの永続的な欲求を反映している。

≪サウンド・プール≫では、それぞれの奏者はただ一つの音をつくり、その強度のレベルを調整し、自分のまわりで聞こえる一番小さな音よりほんの少しだけ大きくなるようにする。そうして奏者は、自分の音の強度を調整し続けることによって一番小さい音に向かい、あるいは逆に周辺のいかなる大きな音からも離れる。意図的な音は、このように環境内の無意図的な音を無化するように使われる。

見物人というより、行為者としての大多数の非専門的な人々を連れて来る必要は、なるほど1968年あるいは69年までには、さし迫ったものになっていた。≪グレート・ラーニング≫の第2で、単に1968年初演をする為に奏者の大集団が必要であるという理由で、多くの人々が連れてこられた。この集団からスクラッチ・オーケストラが生まれ、後の節のいくつかは、スクラッチ・オーケストラと分かち難い状態で書かれている。第5節は、「特に、スクラッチ・オーケストラの演技と儀式との高度な使い分けを伴なう作品をつくったとき（1970）、このオーケストラの内部の構造があるべき姿を私が理解したということが反映している。

カーデュは、マイケル・パーソンズやハワード・スケンプトンらと共にこのオーケストラを共同設立し、その規約草案には、「人々を行動させる」というカーデュのもっとも意欲的な方法が読みとれる。この規約草案は、「自分らの資産を共同出資し（物質的な資産ではなく）、活動（音楽制作、演奏、啓発）のために結集した多くの熱心な人々である」とスクラッチ・オーケストラを定義している。「音楽」ということば、そしてそれから派生する用語は、彼が注意をしているように「ここでは、必ずしも音あるいは音に関連したこと（例えば聞くといったこと）のみを意味するとは理解しない。我々が意味するものは、柔軟性があり、オーケストラのメンバーによって定義づけられる」。

この規約草案は、基本的な5つのレパートリーのカテゴリーを概略している。

○スクラッチ・ミュージック

各々のメンバーは、無限に連続して演奏可能な伴奏をいくつももち、「各奏者は、音のクラブ・サンドウィッチの中にたった一枚の層を与える」（スケンプトン）。もし、ある一つが浮び上がったら、それはソロとして聞かれてもよい。

○ポピュラー・クラシック

メンバーの何人かが知っている曲をこのカテゴリーにいれるだけ。メンバーの1人が一部分を演奏し（スコアの1ページ、1つの楽器か声のパートの1ページか数ページ、編曲の1ページ、1つの主旋律の分析、レコード1枚、その他）、他のメンバーはできうる限り「自分がその曲で覚えているところを助けとし、記憶の溝は即興的な素材の変奏で埋めることで、一諸に演奏する」。

○即興儀式

「演奏する音楽に影響を与えようとする」のではない主にことばから成る短い指示。それは、「せいぜい儀式を通して共同体の感覚や共同意識の出発点を築き上げるにすぎない」。（カーデュ）「主に儀式を通して、刺激や緊張のもっとも小さい実践的な方法が、導き出す触媒あるいは潤滑油」（スケンプトン）として提出される。

○作品

ラ・モンテ・ヤングの≪ボエム≫やテリー・ライリーの≪イン・シー≫のような既製の実験的な古典曲か、「集団的配慮で刺激を与えられるような、基本的要求が簡潔で、音楽家と非音楽家相方によって理解可能で単純な記憶の形態をもつ」（ホップス）オーケストラのメンバーによって書きおろされた作品。

研究活動

スクラッチ・オーケストラの文化向上のために、メンバーすべてに義務として課せられた活動で、研究は学問的作業ではなく直接体験によって行なわれるべきで……その目的は、直接の接触、想像力、認識力、勉強によって、研究対象にできうる限り接近することにある。機械的にデータを集めることをやめ、新しい研究方法の発明の可能性いつも心がけなくてはならない。〔事実が判明するように、このカテゴリーは、スクラッチ・オーケストラの活動のほんの小さな部分にすぎない〕。

作品としてのスクラッチ・ミュージックは、思慮深く、内省的で、規則正しく、その時々の考えを大切にしている。それは、私生活や自立生活に関してもそうだし、〔それを演奏しているあいだ〕「生き、そして生かす」ことに関しても同様で、平和な共同生活、社会に貢献すること、無意味で意味がある仕事、演劇、瞑想、なぐさみ……。スクラッチ・ミュージックのうわべの私的な、そして個人的な価値は、将来の見通しの中で測らねばならない。スクラッチ・ミュージックは共同体の活動を育て、個人と集団の狭間、プロフェッショナルとアマチュアの谷間に横たわる障害を破壊する——いってみれば、それは経験を分かち合う手段だ。（1970）

スクラッチ・オーケストラの（書かれていない、書けない）規約は、民主社会の小宇宙で各人が自分自身になるということを許す一つのもの。その小宇宙では、（長い間）人々のあいだの個人的差違が、無理やり共通な「構成の」あるいは組織の分母にされることなしにかなり平和に共存したし、名目上のスター（カーデュとかティルベリーとか）が、もっとも若く、新しく、経験のないメンバーに対して優位の権利をもつようなことはなかった。

オーケストラのメンバーは、一番若い人から順番にそれぞれコンサートを企画—— 内容、時間場所、その他 ——する権利を持ち、そのコンサートは多くも少なくも興味をもったメンバーが参加した。1969年11月1日ハンプステッド・タウンホールの第1回のコンサートから1970年12月29日まで50回のコンサートが開かれた。ロンドンで、コーンウォールで、ウェールズで、そしてタウンホールで、教会で、大学で、公園で、劇場で、画廊で、酒場で、美術学校で、そして島で、湖で、土手で、庭で、海辺で、そして文化研究所で、公民館で、そして彼ら自身の手によるスクラッチ主催として、フェスティバルに参加して、抗戦コンサートで、遊園地の余興として、結婚式で、仮面舞踏会で。

上記のコンサートはそれぞれ違うメンバーによって提案され、その構成と形態は二つとて同じものがなかった。あるコンサートではそれぞれ始めと終りがあるように、個人の作品を連続して上演

トム・フィリップスの作品

＜イルマ＞(1969)のほとんどすべての素材は、自分の「小規模な全作品」（視覚的素材、物語、楽譜、詩その他から成る）と、ビクトリア朝時代の小説、つまりW、H、マロックの＜人間の出来事＞に手を加えた（ことばを抹消したり、並置したりする技術を使った）ヴァージョンである＜ヒューメメント（Humument）＞からもってきている。＜イルマ＞は、一枚の紙（50×50Cm）に印刷され、＜ヒューメメント＞からもってきた90個の断片は、3つのカテゴリーに分けられる。ひとつは、台本（例えば、「『我が主よ』そのような管を持たぬ者は、それを奏でられぬ」）、衣裳と舞台装置（例えば、彼女の姿に切り抜かれた上着、歩くハンカチ）、そして「音その他」（例えば、「変えろ、音楽を現実的な困難に」）、あまりはっきりしない伝統的な楽譜のシークエンスもある（訳注：＜イルマ＞はオブスキュアシリーズ№9）

フィリップスは単に一般的な進行に関する注意書きを奏者に与えるのだが、その注意書きはクリスチャン・ウォルフの指示に似ていて（ウォルフの『散文集』をデザイン、印刷、出版したのは、フィリプスなのだ）、いくつかのルートは袋小路であると示唆しながらも、すべての可能性に間口を残しているようにみえる

この楽譜のことばを扱うにあたって、「あたかも、そのことばが、古代のオペラの唯一残存している断片であるのがのごとく、あるいは、それを見聞きした記録の唯一残存している断片であるがのごとく」対処しなければならない、とフィリップスは示唆している。そうすることによって、そして当時の上演上の伝統に関する知識が手にはいらないため、その残存していることばを有効に適応させた仮説のオペラを再構築しなければならないのだ。「こうゆう対処のし方が、制作に対するアプローチの原理となることだろう」。

≪スクールタイム・コンポジション≫は、音楽家に、彼が望むなら、音楽的視野を与えてやるという点において、≪タイガー・マインド≫より明らかに進んでいたし、音楽教育を受けた人々を大変不利な状態のままにした、とカーデュは感じた。

「音楽教育を受けた人々に、彼らが欲するもの、つまり最大限複雑な伝統的に書かれた楽譜を与えること以外に」、彼らがもっている大変音楽的な能力を利用する、何らかの可能性を見出せないでいた。もっとも望みのある分野は合唱やオーケストラである、というのも、そこでは個性（音楽教育はよくこの個性を汚害するようだ）が大きな組織に吸い込まれるから、と彼は考えた。その大きな組織は「あたかも天界から」その個々のメンバーを通して語りかける。

カーデュが、この考えによって伝統的な合唱とオーケストラを書こうとしたら、彼は、音楽の既成体制とある意味で妥協するこの自暴的な解決法以外のものがあることを、すぐさま実現せねばならなかっただろう、なぜならこの体制というのは、オーケストラを所有している体制のことなのだから。

カーデュの≪グレート・ラーニング≫は、儒教の4つの古典書の1つを基礎にしている。第1章は孔子自身が書いたと言われており、それが7つの節に分かれていて、カーデュはそれぞれの節を不特定多数の奏者のための長編作品の基礎として採用した。このテキストは、孔子が「内面的」に位置づけた申し分のない道徳的拠どころの発展と関連している。例えば1節は、「グレート・ラーニングは、自分の心や結果としての行為を直視する過程を通して、知性が増大する方法をあきらかにすることに根ざしている。これは、人々の成長する方法をあきらかにすることに根ざしている。これは、人々の成長する方法を愛情を以って見つめることに根ざしている。これは完全な正義においてくつろぐこと、安らぐことに根ざしている」。

≪グレート・ラーニング≫は、（音を出す）物の自然な、具体的な、真に物質的な特性を再定義するとき、安らぎを得るように思える。例えば、吹奏管から（1節）オルガン管から（1節と4節）あるいは歌っているときの人間の喉から（2、3、5、7節）集団の会話から（1、4、5節）生まれる風、そして互いに打ちつけられる物体、つまり石を石に（1節）木を皮の上に（2節）おおむね金属を金属に（5節）またスクラップ（5節）、あるいは絃にこすりつける弓（5節）、あるいは身振りやゲーム（5節）、などは強烈に注目せざるをえない。

2節に含まれるプロセスは以下のとおり。有効な手段が多くの集団に分け与えられる。各々の集団はドラマー1人、リード歌手1人とその他の複数の歌手から成る。ドラマーは記譜された26個のリズムのどれかをたたくことで演奏を始め、各々の歌の「ピリオド」を通して、テーブループのようにいったん選んだそのリズムを繰り返し続ける。歌は、5音か6音のペンタトニックのフレーズ25個から成り、それぞれの音はテキストからとってきたことばを伴い、一呼吸の間持続する。複数の歌い手全員が先行する音を歌い終わった後、リード歌手は自分の新たな音を歌い始め、その音は、他の複数の歌い手によって受け継がれる。フレーズが終了したとき、ドラマーは他のリズムへ移行して、この手順が再び繰り返される。

カーデュが描く世界を感知する聞き手にとって、個々の自由は、この作品の真の動きを創り出す集団的自由より耳で聞き取れるような重要性をもっていない。演奏に際して、これらの自治権をもった多数の集団は、会場の中かまわりに分散して配置させられ、各々の集団はとなりの集団と空間的に距離があけられる。ドラマー全員、同時に始め、それぞれはほぼ違う速さで違うリズムを奏し、歌い手は、前述した方法で歌っていく。すべての変数と集団の独立性は、テンポとゆれ動く音色の変化、そしてリズムと上記のすべての音程の衝突を保証するし、どの瞬間においても各々の集団はこのプロセスに従って異なった状態でいることになる。この多重空間的、多重リズム的、多重調性的経験の中で、こまかい部分は常に変化しており、このことは異なった位置からの、異なった聞き方をせまられることを意味する。

5節のテキストの要点は、「彼らは、彼ら自身を修練する」。という文にある。カーデュは自己修練を、即興に欠くことのできないものだと見なしている。修練は、厳格な規範構造にかなう能力を養しなうものとして見なされるのではなく、調和のとれた実り豊かな方法で他の人々とうまくやる能力を養うものと見なされるべきだ。完全さ、自己信頼、先導力、自然なあるいは直接的な方法でアーティキュレーションをつけること（楽器において）。これらは、即興演奏において必要な要素である。自己修練は、望まれる自然発露的な行為にとって欠かせない基礎であり、そこでおこるすべてのものは、圧制的に制御された手順や知的な作業の助けなしに、聞かれ、その行為に対応するのである。

1965年に、ジャズを超えた音楽家キース・ロー（Keith Row）ロウ・ゲア（Lou Gare）、そしてエディ・プリヴォスト（Eddie Prevost）の3人によって設立されたAMMというグループと共に得た測り知れない貴重な体験を通して、カーデュは即興演奏にまつわるすべての上に自己修練が必要であるというこの考えを明確にすることができた。60年代終りに沸いて出るように出現したシリアスな、いわゆるライヴ・エレクトリック即興演奏グループにとって、―― 例えばAMM、イタリア人とアメリカ人によりムジカ・エレクトロニカ・ヴィヴァや、もっと最近では日本のタージ・マハル旅行団―― 即興演奏は、「自己満足に対する委任統治」ではなかったはずだ。カーデュはAMMと過した初期の頃について書いている。「私が設立したわけではないAMMで見出したものの浮き彫絵は、まさに私がそこに行き、そして演奏でき、そして人々が欲するものを正確に演奏する、という事実だ。そういうことが今まで私のしたかった事なのだ。

初期においてAMMは、もっと意識的に新しく非標準的な音の実験をしたかもしれない。彼らは、環境も含めたあらゆる種類の発音源から耳では聞こえない音を増幅するため、コンタクト・マイクを使った。トランジスター・ラジオのようなこの種の増幅、その楽器としての使用法はケージによって開拓されたもので、奏者に対して一種の「刺激剤」として働き60年代では当りまえのものとなっていた。よく共鳴する柔かいスティールの薄板とかピアノ線を弓で弾いたり、多種多様な小道具（ドラム・スティックからバッテリーで作動する料理用ミキサーまで）が使われ、キース・ロウは、自分のエレキ・ギターの革新的な数多くの弓の弾き方を発見した。伝統の音に「くせ」がなければ、即興の開らかれたプロセスは、ラジオから、または奏者自身が弾くことによって得られる伝統の音をも平等に受け入れた。

ムジカ・エレクトロニカ・ヴィヴァ（MEV）は、音楽的にも社会的にも全く異なる形をもった即興グループであった。エディ・プリヴォストがAMMについて、「われわれの個人的な関係と演奏時の関係とは非常に異なったものであった。というのも、演奏とはわれわれが互いに真に語り合える唯一の時だったのである」と述べているのに対して、MEVにはもっと自然な形での交流があった。MEVでは、それぞれのメンバーの音楽的主張が異なっているということが、AMMに比べてはるかに大きな重要性を持っていた。（そして結局はこのことが、MEVの解散の原因ともなったのである）。構成員は、たまたま周囲に居合わせた人々によって決定されることがしばしばであった。すなわち、（フレデリック・ジェフスキー，リチャード・タイテルバウム，アルヴァン・カラン，アラン・ブライアントといった）グループの中心的なメンバーに他の音楽家が加わり、共に演奏するのであり、そうした部外者は、"よそ者"に対しては根本的に反発的な、極めて自足的な私的グループであったAMMに比べると、より開かれた形で迎え入れられていたのである。

MEVとは会合の場所、即ち「年齢にかかわらず誰もが互いから学び合い、同じステージの上で共に演奏するような演奏団体であり、いわば中間駅的なもの、またはひとつの道場」であった。

『テープと複雑な電子機器――ムーグ・シンセサイザーや脳波増幅器、空間における音のモーメントのための感光ミキサーなど――が、伝統的な諸楽器や日常品、あるいは環境そのものと運動される、またそれらはコンタクトマイクによって増幅されることもあればされないこともある。諸音は、演奏＝享受空間の内側と外側の双方から生じ、その内部と周囲を自由に動くことができる。ジャズ・ロック、未開民族の音楽、東洋音楽、西洋の古典的伝統、そして別々のものでありながらかつ集合的な言葉の音と有機的な音のすべてがそこにある』

1966年の彼らの初期の演奏は、多くの電子機械を用いて決められたいくつかの曲によってつくられる傾向にあった。また、1976年彼らのロンドンでの最後のコンサートにおいても再び、そうした個々の曲の存在が認められた。だがその間には、さまざまな即興の試みがあった。ジェフスキーは次のように書いている。すなわち、何事が起ころうと、MEVとは「われわれの基本的な理念を純然たるものにする行為として存在していた。つまり、再び演奏することのできるような曲目を組み立てるというよりも、むしろ、その瞬間を解釈するものとして存在していたのである。イメージではなく、意味深い儀式を創造し、重要なのはそうした過

「エクスペリメンタル・ミュージック」

第6章　不確定性　1960—70

——一柳、アシュレイ、ウォルフ、カーデュ、スクラッチ・オーケストラ——

●マイケル・ナイマン著　●芦川　聡訳

60年代の終わりまでには、不確定性は、一つの音楽様式となっていたばかりでなく、多くの人々に広範な可能性と経験を与えられるまでになっていた。必要な装置を組み立てるのに要する知識は別のこととして、ルシエル（Lucier）やブライアース（Bryars）などの作曲家の音楽は、演奏に際して、高度な音楽的専門技術を必要としなかった。そして、カーデュの作品などは、妥協せずに要求（演奏者に対する）と表現を簡素化するという必要性から生まれ、結果的に手近な方法でこの考えを発展させている。

フルクサスの作品は、訓練を受けていない演奏家（どんな場合も、ほとんど素人であった）が、特別な困難なしに、成し遂げられるようなものだった。また、フルクサスのイヴェントの重要性は、ケージ一派が抽象的な、部分的には説明された過程とまだ関わっていたのに対して、フルクサスの作曲家は、恥らいもなく明確で具体的な計画（実演に際して個人的な特異性がわり込む余地を残してあった）を提出した。例えば、ヴァイオリンを打ちこわせ、ピアノの上に花びんを置け、一心に歩き続けよ、5度の音程を長く延せ。

ケージは、1965年の≪ロザルト・ミックス≫で、記譜の必要性と量のひな形を廃棄した。そこでは、6人の奏者に最少限88本のテープループを作り、それを13台以上のテープレコーダーで再生するよう要求している。

ダートボードとしてのピアノ、楽器としてのメトロノームは、何かフルクサス的傾向かもしれない。しかし、一柳の≪ピアノ曲≫シリーズ（1959－61）は、単一思考的なイヴェントより全体的に複雑で開けており、音を生む行為と直結している。≪ピアノ曲第4番≫（持続音と沈黙だけを使用せよ。アタックは作らぬように。何台のピアノの何人の演奏家で、ピアノは演奏されてもよい）のような記譜は、同じ時期のケージやウォルフによる図形の複雑な記譜より、明らかに直接的で明解な、音楽行為に対する指示となっている。

一柳の≪ディスタンス≫（1962）は、音を奏する位置から、少なくとも3m離れたところで音が生れるように要求している。それは、一般的には奏者は何らかの方法で聴衆の上方に置かれ——網をはるとか、足場を築くとか、バルコニーに立つとかして——そういうところから奏者は、自分の下方の床の上に置かれた楽器を奏でるわけだ。ケージに言わせれば、「この物理的な隔離は、特殊な演奏技術をもたらす。その技術は、野原でも、道路でも、あるいは家の中でもビルディングの中でも音が調和する自然な方法で、音を調和させられる」。奏者は、その距離から標準的な楽器を発音するいくつかの方法を見出すのではなく、むしろ、新しい特別に設計された楽器を発明するべきなのだ。それは、ロープを引っぱることによって、あるいはチューブを吹くこと、あるいは長い棒などでたたいたり、つっついたり、押したりして作動するものでいいだろう。

≪ディスタンス≫の大変独創的な実演が、2～3年前ボーツマス学校の学生、ジェームス・ランパートによって、計画された。それは複雑な論理的連鎖で構成されていた。彼は長いチューブの先端に、火のついたタバコをはさんだ。そのチューブは、マッチの束が一面に備えられている長い板の上に降ろされた。彼がタバコの煙を吸い込んだとき、最初のマッチが燃え、そして大変ゆっくりと一連のマッチが火を放っていくのである。水の入った風船が、最後のマッチの束に接せられていた。最後のマッチが燃えたとき、風船は爆発し、アンドリュー川の塩がはいっているバケツの中にその水が勢いよく落ち、しゅうしゅうという音をたてた。バケツの側面はコンタクト・マイクで増幅された。以上がランパートの設計による音である。

ウォルフの≪プレイ≫（訳注：「散文集」の中の一つ）は、「演奏するための、音を創るための指示」だけで成り立っている。これは、「音楽教育を必ずしも受けていない人達のためのものだ。この曲を人に演奏するよう導くには、その人が音をプレイすることが好きなら、それで十分であって、少々の技巧や訓練や集中やおちつきは、ただでき上がりを良くするだけだ」。

プレイせよ、音を創れ、一瞬にして、全体として輪郭ははっきりと／沈黙／2・3回最大音量に向かえ、しかし、あなた自身あるいは他の奏者が聞こえなくなったらすぐやめよ。演奏の間に様々な空間を与えよ。（2、5秒、不特定）／ときどき重なって事が起きるよう。1、2、3、4あるいは5回、長い音、あるいは音の複合体あるいはシークェンスをプレイせよ、ときどきひとりでプレイせよ、ときどき協力して、他の奏者たちと共に（彼らが始めあるいはやめたときに、あるいは彼らがプレイあるいは動いている間に）、あるいは奏者はプレイすべきだ（始めよ、長い音で、始めてやめよ、あるいはやめるだけ）、あるシグナルで（あるいは2から5秒の間のシグナル）それに対してその奏者は制御しない（それがどこから来るのかはわからない）あるところ、あるいは全体を通して電気を使え。

譜例32　クリスチャン・ウォルフの≪プレイ≫

彼の図形的な楽譜のように文脈上のシステムの特徴が出ている。

クリスチャン・ウォルフの≪ストーン（石）≫は以下のとおり。「石で音を創れ、石から音を導き出せ、たくさんの大きさや種類（そして色）のものを使って／全体的に思慮深く／ときには遠いシークェンスで。全体として石と石をぶつけて、また石を他の表面にぶつけ（たとえば、開いたドラムの内側）あるいはたたく以外のこと（例えば弓で弾くとか、増幅するとか）。何もこわしてはいけない」。そして≪スティック（小枝）≫は以下のとおり。「いろんな小枝で音を創れ、一本で、数本で、他の楽器をたたく、短かく、と同時に持続させ……ほんの少しの間、小枝からの音を聞かないでいるとき始めてよい……自分の小枝、もしくはその一つがこまかく折れて、両手に余るほどの小枝の破片から出る音が自分のすぐ近辺より先に聞こえなくなってしまったらやめてよい」。

記号に伝統的な意味もしくは役割があるなら、少なくとも一つの記号に対して、はとんどすべての奏者は一つの具体的な解釈をするだろうし、その解釈はたっぷりと文脈を与えられるだろう（訳注：「解釈」とは、図形的な楽譜などの伝統的な意味や具体的な意味をもっていない記号を奏者が音に変換する行為のこと。伝統的な曲の解釈ではない。）

しかし、これは逆説的な効果をもつ。特殊化された記譜のおかげで、その音楽はおきまりの演奏から守られる。というのも、「演奏家がそういう作品を演奏することに肯定的な興味をもたない限り、彼らはすすんでそういう記譜を解読したり学んだりするようなことははとんどない」だろうから。

〈トリーティズ〉は、カーデュ、カーデュの同僚の作曲家、職業グラフィック・デザイナーたちから生まれた。彼が働いていた出版事務所で、カーデュは図形や図表のデザインにどんどん専念し、この作品の製作過程で、「図形の中に描かれた黒い線の潜在的な雄弁さ」に気付いた。〈トリーティズ〉の中で使われた図柄－x、線、三角、四角、だ円——は、完全に幾可学的な形なのだが、罪のない製図技能によって「楽譜の上では破壊や変形をきたしている。」〈トリーティズ〉は、考え抜かれた図形の旅であり、たくさんの図形的要素を長い視覚的作品に絶えず編み上げ結合していき、音という見方をすれば、その意味はまったくはっきりしていないのだ。それは、この図形な事柄をとことん討論することを意味する。

この作品を通して（ときどき曲つたり、途切れてたりはするが）一本のまっすぐな水平線が中央に走っている。おそらく、それは、奏者にある種の参考となる指針（生命線？）を与えるだろう。19

64年6月の〈トリーティズ〉の部分的な初演で、フレデリック・ジェフスキーは、この線だけの解釈をやってのけた。それは、この線を持続音として演奏するものだった。線が途切れたところで、新しい音が出発する。これは他の奏者の指針となった。この楽譜はある音楽状況の描写ではない——「その音は、この楽譜から生まれる絵画であるべきで、その逆ではない」とカーデュは言っている。

この作品は、確かに記譜を不要にしてはいるものの、依然と図形を読む際にある能力が必要なのだ。それは視覚的教養だ。カーデュが指摘しているように、音楽家の90%は視覚的に純粋で無知なのだ。そして、皮肉にもこの楽譜の彼らの表現や解釈が視覚的というより聴覚的であるはずなのだから、このことは事態を悪化させる。彼が〈トリーティズ〉で経験したもっともやりがいのあった人々は、幸いにも(a)視覚教育を習得した人々(b)音楽教育から逃げ出た人々(c)それでもなおかつ音楽家でいる人々であり、つまり自分の全存在をかけて音楽を演奏する人々なのだ、とカーデュは悟った。（訳注：〈トリーティズ〉をカーデュは自己批判している。『トランソニック』2号を参照）

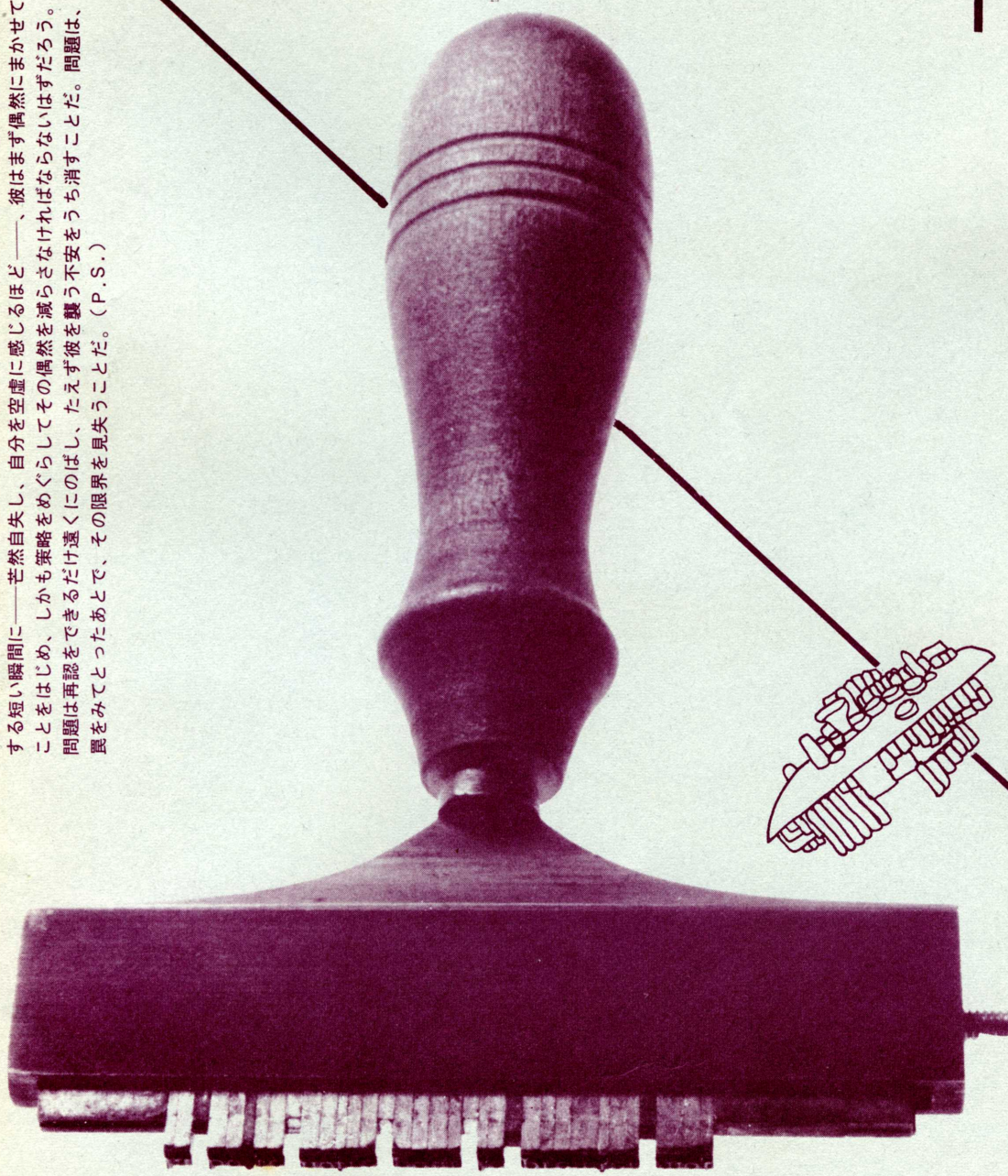
この種の考察に対する憂慮は、カーデュを次の記譜法の実験へかりたてた。その実験は、指導された即興、と彼が呼んだところにおいてつまりたくさんの特徴的な役割りが演じつくされるようなことばの楽譜〈タイガー・マインド〉（1967）において行われた。

ことばの楽譜は、もう一つの成果だった。というのは、カーデュが実感したことだが、字を読む能力はほとんど普遍的であり、読み書きの才能というものは、製図技能や音楽技能よりずっと広範囲にゆき渡っているものなのだ。〈タイガー・マインド〉の利点は、音楽教育や視覚教育を必要としない事：必要とする物と言えば英語を理解しようとする意志と「もっとも子供っぽい、という意味も含めてもっとも開けた意識をもって」演奏しようとする欲求だけだ。

第五列1号（創刊第3号）／1980年11月発行／編集：第五列（岩手県盛岡市中野1—10—31金野方）／スタッフ：Onnyk, Geso, 村中、 野性、 園田 ／協力：芦川聡、大塚正、竹田賢一、羽生英一、東野正、中坪清一、宗川景子／表紙：高橋昭八郎／挿画：村中文人、中塚敬子／印刷・製本：㈱杜陵印刷／P.S.：フィリップ・ソレルス（岩崎 力 訳）定価 600円

自分の欲するもの、それを彼は一瞬の遅滞もなく、どんな細部もなしに欲している。それがなんであれ、限られたある場所で何かであることなどは問題でないし、説明することや確認することが問題になっているわけでもない。むしろそれは化学的操作なのだ、つまり分離させ、遊離させること……（P.S.）

もし彼がこの企てを本当に最後までやり通すつもりならば、毎日、彼が自分の計画と合体する短い瞬間に——茫然自失し、自分を空虚に感じるほど——、彼はまず偶然にまかせてことをはじめ、しかも策略をめぐらしてその偶然を減らさなければならないはずだろう。問題は再認をできるだけ遠くにのばし、たえず彼を襲う不安をうち消すことだ。問題は、罠をみてとったあとで、その限界を見失うことだ。（P.S.）



la boîte noire pour le premier mot