

〔査読論文〕

留保なきノイズ主義

ヴィヴェンザのインダストリアル・ノイズ

根本裕道

序論

〈ノイズ〉でなく、〈ノイズ・ミュージック〉と言うとき、議論の対象が音楽に限定される一方で、定義することが困難な未知の領域が開かれてしまったという感触を抱かずにはいられない。これはノイズとミュージックという矛盾した言葉が結びついた表現に起因するが、この言葉が定着してからかなりの時間が経過している。現代において、ノイズ・ミュージックという言葉を聞くと、大抵は大音量で不協和音の満ちた音楽などを想像するであろう。しかし、その内実が何であるかは定かではない。

音楽の文脈からノイズを捉えるなら、ノイズは非音楽的な要素を意味し、まずは音楽に対置される異物という意味を帯びたものと考えられる。ノイズ・ミュージックの第一の様相は、この異物であるノイズによって構成される音楽というものであろう。ノイズの活用の歴史をみると、少しだけ異物が混入した音楽から、異物だけで構成される音楽に至るまで、実に多数多様の表現があり、時代や社会環境によってノイズが意味するものも常に変化している。こうした歴史の流れの中で、ノイズは音楽の中に紛れた非音楽的要素であることから、徐々に音楽そのものを構成する要素になっていったようである。

本稿のテーマは、ノイズ・ミュージックの中でも、特に〈インダストリアル・ノイズ〉と形容されるジャンルに属しているとされるヴィヴェンザ (Vivenza) という作家の音楽性ないしは特異性を提示することである。そのためにはインダストリアル・ノイズがどのようなものであり、またノイズ自体がいかなるものであるのかを検証することが必要であると考え。ヴィヴェンザの音楽性についてまず指摘して

おくべきことは、作品の素材として現実に存在する音を録音し、その素材を加工、解体、編集、再構築することで音楽を作っているということである。楽器を演奏したり、あるいは既存の楽器ではないにしろ、自らが何らかの形でノイズを発したり（自作楽器、鉄屑や廃材を用いたパーカッションなど）して制作するのではない。その意味で多くのインダストリアル・ミュージックと呼ばれるその他のバンド・タイプの表現形式とは異なっている。それ故、ヴィヴェンザの音楽は非運動的、非パフォーマンス的であると言ってもよい。

現実の音を録音して音楽を制作する実践に〈ミュージック・コンクレート〉（具体音楽）というものがあり、この具体音楽はフランスで1940年代に始まったが、現在では一般的にフィールド・レコーディングと呼ばれる手法なしはジャンルもある。これらは楽器での演奏ではなく、録音した環境音などの素材から音楽を構成する。ジョン・ケージの影響もあるだろうが、日々の環境音を録音することで非音楽的要素を積極的に音楽に導入している。そこでは生物の鳴き声から都市の喧騒に至るまでが音楽の素材となっているのである。ヴィヴェンザの場合、素材となっている音は自ら録音した工場の騒音や機械音などであり、その作品は圧倒的な人工的産業音と機械的な反復で充満している。その意味でノイズ音楽史的には〈インダストリアル〉という形容がなされているのである。

本稿では、素材と手法の二方向の分析からヴィヴェンザへ接近する。マテリアルなノイズと録音技術という方法論の二つである。フィールド・レコーディングという視野からヴィヴェンザを考察する上で、スペインのサウンド・アーティスト、実験音楽家のフランシスコ・ロベス（Francisco López）の理論・思想から多くの示唆を受けた。ロベスは1980年代中ごろより多くのフィールド・レコーディングによる作品を制作しており、現実に存在する環境音などを自ら録音し、それを素材として作品を作っている。有機的な自然音から無機的な機械音までを使用し、その素材を電氣的に加工するものの、楽器やシンセサイザーなどは一切使用せず、実在する音のみを使用して非実在的な音響空間を創造することを試みている。変形や加工がなされる以上、その作品は現実の音環境の再現や表象にはなっていない。コラージュやカット・アップというよりは、素材となる音を内側から変形するような操作を行う。フィールド・レコーディングの面白い点は、必ず現実的な知覚が傍らにあり、現実と作品に対して知覚が二重の関係を持っているということである。そして、恐らくその間の変形や変質に創造性や独創性があるのだろう。

ロベスの思想は録音技術が持つ無数の可能性やその開かれた力に基づいて構築され

ている。彼はヴィヴェンザをノイズ・ミュージック的な観点からではなく、フィールド・レコーディングの観点から、つまり録音を介した世界との関わり方のモードから位置づけようとする。「楽器としての世界」(The World as Instrument)^[1]と題されたワークショップで、ロペスは音の現実 (sonic reality) をどのように捉えるかという問題を考察し、概説していた。そこでは、録音という技術を媒介とする、実在的な音の現実と制作された作品との相互作用が中心的な問題であり、哲学的・思想的にフィールド・レコーディングを考察するというものであった。ロペスは現実の音を素材として用いる作家の一人としてヴィヴェンザを挙げる。一般的にヴィヴェンザは、ノイズ・ミュージックやインダストリアル・ミュージックという文脈で語られることはあるが、ロペスのようにフィールド・レコーディングの文脈から考察することは極めて稀である。しかし、そこから新たな課題あるいは別様の問題が見えてくる。つまり、録音された音が使用されるということは、アクチュアルな知覚が参照項として設定され、一方に現実的な音世界とその知覚があり、他方に作品として変形された音響空間とその聴取があるということである。録音を媒介として現実と作品の関係や相互作用が問題となるのである。そのため、このパースペクティブからすると、ノイズが意味するものも変化する。日常の現実の側にある音をノイズとするのか、作品の中で提示される音をノイズとするのか、あるいはその間での変換・変形の過程でノイズは見出されるのかというように、〈ノイズ〉は単に機械的なノイズや非音楽的要素としてだけでなく、現実的な知覚とその外部という形でも取り上げることができるようになる^[2]。現実の音世界だけでもノイズの考察は不十分であり、また、作品の中の音を取り出すだけでもノイズの概念には届かない。

以上のように、本稿でのヴィヴェンザの考察は、ノイズ音楽史的な観点とフィールド・レコーディング的な観点の両方向からなされる。一方では、ヴィヴェンザのノ

[1] 録音やフィールド・レコーディングに関するフランシスコ・ロペスの見解は、2011年9月5日から9日までの5日間に渡って東京藝術大学公開講座として東京藝術大学上野キャンパスで開催されたワークショップ「The World as Instrument (楽器としての世界)」でのロペス自身の発言に基づく。

[2] 以前、ノイズを音楽的な文脈や音の性質から考察するのではなく、知覚や感覚という身体の問題からノイズ概念を再考した。ノイズをいくつかの位相で見出し、知覚の次元では知覚の外部として、感覚の次元では強度や差異として、そして感覚の振れという次元では聴取を形成する契機として規定した。詳細は以下を参照のこと。根本裕道「聴取におけるノイズと強度——ノイズ概念再考」、『立教映像身体学研究』2号、2014年、5-25頁。

イズ概念や実践がその他のノイズ・ミュージックやインダストリアル・ミュージックとどのように異なっているのを考察し、他方では、ヴィヴェンザが捉える現実の音とその再構成（作品化）が、例えばミュージック・コンクレートのような具体音を素材とする表現とどのように異なっているのかを考察する。なぜなら、ヴィヴェンザの特異性はこの二つの流れを踏まえなければ見出せないと考えるからである。ヴィヴェンザはインダストリアル・ミュージックともミュージック・コンクレートとも異なっているが、また単なるフィールド・レコーディングとも異なる実践を行っているのであり、最終的に、それは〈ノイズ主義〉(Le bruitisme) としか言い表せないような実践であることを提示することになるだろう。これはノイズの音楽化と録音によるノイズ的諸力の発露という二つの系列が交錯する〈ノイズ主義〉のパースペクティブを描くことでもある。

この後の論証で明らかになるが、ノイズ・ミュージックの始点はイタリア未来派のルイジ・ルッソロの「雑音の芸術」という宣言にまで遡る。1913年に刊行されたこの宣言によって、現在の〈ノイズ〉と呼ばれる音楽的表現が発展してきたのである。音楽史の中でノイズを考えるためにはルッソロの実践を概観することが求められるが、本稿の主題であるヴィヴェンザ自身は何よりもまず自らをルッソロの系譜として位置付けている。ノイズ・ミュージックの歴史的な流れを踏まえた上でヴィヴェンザの位置づけを行うためにもルッソロの考察を欠くことは出来ないし、また同時に、ヴィヴェンザ自身の活動の内実を検討するためにもそれは不可欠である。

本稿の議論はまず、〈ノイズ・ミュージック〉と呼ばれるものを概観し、ルッソロの思想を考察した上でヴィヴェンザの音楽性を提示する。そして、音楽史の無数の潮流や継承のなかで、〈ノイズ主義〉という一つの系譜を明るみに出す。この系譜においてヴィヴェンザという作家の特異性は見出されると考える。しかし、ノイズ主義の系譜を明示するには、同じ録音された具体音であっても、〈ミュージック・コンクレート〉が音を捕獲する原理とヴィヴェンザが音を捕獲する原理は全く別のものであることを明確に提示しなければならない。ヴィヴェンザの音楽は方法論的に他のノイズ・ミュージックとは異なっているが、その方法を運用する原理において具体音楽とも異なっている。まずはその他の表現との差異を際立たせるために、インダストリアル・ミュージックや具体音楽との相対的な差異を取り出して〈ノイズ主義〉の位置を見定める。しかし、結論として〈ノイズ主義〉それ自体の積極的な意義を提示する。

1 | ノイズ・ミュージックあるいはインダストリアル・ミュージック

ジャンルとしてのノイズ・ミュージックを厳密に定義することは難しい。インダストリアル、パワー・エレクトロニクス、コラージュ、サウンド・アート、ミニマル、アヴァン・ギャルドと呼ばれるジャンルは、はたしてノイズ・ミュージックと並列する括りであるのか、それともノイズ・ミュージックのサブジャンルであるのか定かではない。また、他にもサイケデリック、エクスペリメンタル、テクノイズ、ハーシュノイズ、そしてジャパノイズなど、いくらかでも列挙出来そうなほどジャンルないしはサブジャンルが多数存在している。

このような多岐にわたるジャンルを貫く基本線を見出す試みとして、例えばジョゼフ・タムの論考がある[3]。この論考では、年代ごとの音楽的実験や実践を概観し、それらを貫いている軸を探ろうとしている。多様な実践を分析した後、これらに共通する実践の核を以下のように取り出している。

1980年代初頭までに、アヴァン・ギャルドやエクスペリメンタル・ミュージック、エレクトロニック・ミュージックなどの様々な要素は、今日ノイズ・ミュージックとして知られるものに収束した。(中略)これらは見かけ上異なるルーツを持っているにもかかわらず、その時代の慣例に異議を唱える音の捏造／作曲を行い、可能ならばどんな方法によってでも音楽の形式を前へと推し進める。これこそが様々な実践の曲作りを貫いている理論的根拠なのである。[4]

音楽性や表現の形式がいかなるものであれ、時代の規範に抵抗し、新しい領域へと音楽を拡張させる姿勢が個々の実践に共通している。これは1913年にルッソロ

[3] ここで扱われる事例は、1910年代の未来派に始まり、50–60年代のピエール・シェフェールによる〈ミュージック・コンクレート〉、70–80年代以降のインダストリアルやパワー・エレクトロニクスなどであり、その内部に属す個々の作家も多く登場している。ルッソロやシェフェールなど歴史に名を残す人物もあれば、スロッピング・グリッスル、SPK、ホワイハウス、マウリッツォ・ピアンキなども扱われている。Joseph Tham, “Noise as Music: Is There a Historical Continuum? From Historical Roots to Industrial Music”, in Michael Goddard, Benjamin Halligan and Nicola Spelman eds., *Resonances: Noise and Contemporary Music*, New York, London, New Delhi and Sydney: Bloomsbury, 2013, pp. 257–272.

[4] Tham, “Noise as Music”, pp. 271–272.

が提示した宣言においても既にそうであったし、現代のあらゆる実験的な試みにおいてもこの原理が作用している。〈ノイズ〉は新しいものを生みだす創造的で批判的な役割を担っているのである。そのため、アヴァン・ギャルドと言われたあらゆる音楽的实践や試みは、このようにして展開してきたと考えることができるであろう[5]。既存の価値に異議を申し立て、それによって音楽を拡張させる。

多様に分岐していくノイズ・ミュージックの系譜や潮流の原点がイタリア未来派のルイジ・ルッソロの「雑音の芸術」であることは疑いようがなく、音楽史におけるノイズ・ミュージックの系譜はルッソロから始まることになる[6]。ルッソロの「雑音の芸術」以降、若干の歴史的な断絶があったものの、そこから着想を得て多くの音楽が誕生した。ピエール・シェフェールの〈ミュージック・コンクレート〉やエドガー・ヴァレーズ、そしてジョン・ケージなどの作曲家もルッソロの「雑音の芸術」とノイズ概念に多大な影響を受けた。そして、ルッソロの宣言から100年以上の年月が経過した現在においてもなおルッソロの直観は輝かしいものに見える。

ヴィヴェンザとは、ジャン＝マルク・ヴィヴェンザ (Jean-Marc Vivenza) というフランス人が80年代に始めた音楽ユニットであり、いくつかのインダストリアルな音楽グループを経た後、一人で始めたプロジェクトである。その音楽性は一般的に〈インダストリアル〉と言われるもので、序論で記したように録音した素材を用いて、金属打撃音や機械の駆動音からなるインダストリアルな音響空間を構築し、展開している。そして、このヴィヴェンザの創作の原点にあるものがまさにルッソロ

[5] ノイズと呼ばれる様々な実践について、その内部からノイズ・ミュージックの展開を論じたものに、秋田昌美『ノイズ・ウォー——ノイズ・ミュージックとその展開』、青弓社、1992年がある。個々の作家が具体的に何を行い、どのような問題意識を持っていたかを見ることが出来る。この本の中でルッソロの後裔として扱われるアントル・ヴィフ (Entre Vifs) という集団は、自作楽器という観点から「雑音の芸術」の継承、展開をなしていると考えられる。本稿では扱うことは出来ないが、〈ノイズ主義〉の系譜を考える上で、恐らくは重要な位置にいたいと思われるが、ここでは示唆するに留めておく。

[6] このようにルッソロをノイズ・ミュージックの始点とすることは多くの著者によって共有されている。グレッグ・ヘインジは音楽におけるノイズの登場、ないしは音楽におけるノイズの使用、そしてノイズ・ミュージックの始点がルッソロであることを示すために、その旨を記述している書物を網羅的に列挙した。そこでは10冊の本が一挙に引用されており、R. マリー・シェーフアーやダグラス・カーンなどが引かれている。これを見ればノイズ・ミュージックがルッソロから始まることに異論はないであろう。詳細は以下を参照のこと。Greg Hainge, *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*, New York, London, New Delhi and Sydney: Bloomsbury, 2013, pp. 37–39.

の「雑音の芸術」の思想であり、彼はその真正な展開を試みているのである。

しかし、音楽史的にはルッソロからシェフェールへ繋がる流れが他方に存在し、ルッソロの時代には技術的に達成できなかった音楽が〈ミュージック・コンクレート〉においてようやく達成されることになった、という見方がある^[7]。録音技術が発達し、現実世界の音を録音し、音楽制作にその録音した素材を使用できるようになることで、伝統的な楽器を使用せず具体的に音を用いて作曲することが可能になった。ルッソロが都市の喧騒や工業的なノイズの音を自作楽器によって表現しようと試みていたが、そういった音を実際に録音し、素材として用いることが出来るようになったのである。〈ミュージック・コンクレート〉は現実の具体音を採取し、電気的に加工し、編集することで音楽作品を作っていたのである。

もちろんジョン・ケージが見出したノイズや沈黙の意義も重要である。しかしながら、ルッソロからケージへと繋がる流れ、あるいはルッソロから〈ミュージック・コンクレート〉へと至る流れとは別に、本稿ではヴィヴェンザへと引き継がれた〈ノイズ主義〉の系譜を強調し、その内実を明らみに出すことに焦点を絞る。ヴィヴェンザがルッソロに始まる〈ノイズ主義〉の真の系譜であることが明らかになれば、今の音楽史においても重要な位置を担う存在であることが判明するであろう。

2 | 〈インダストリアル〉というヴィヴェンザの音楽性

実際のところ、ヴィヴェンザ^[8]という作家はその驚くべき作品の完成度にもかかわ

[7] ヘインジはルッソロに始まる音楽の進展のいくつかの方向を示している。ミュージック・コンクレートからジョン・ケージへと至る流れ、ヴァルター・ルトマンからインダストリアルへ至る流れ、オリヴィエ・メシアンからミニマリズムへと至る流れ、などの異なる表現を貫いている連続性を見出している。多様な方向へと音楽が展開する起点に「雑音の芸術」を据えている。Hainge, *Noise Matters*, p. 50.

[8] ヴィヴェンザ (Vivenza) が音楽プロジェクトであることは既に記したが、ジャン＝マルク・ヴィヴェンザ (Jean-Marc Vivenza) の本人名義で哲学的著作を多く出版している。ルッソロも自身のノイズ主義的探究の後、晩年は神秘主義の思索に移行したが、ヴィヴェンザも現在は音楽活動から離れ、神秘主義的な探究を行っている。ヴィヴェンザ本人が言うところでは、ノイズ主義的探究と神秘主義に関する哲学的探究は完全に分離した活動ではないとしているが、本稿ではヴィヴェンザとジャン＝マルク・ヴィヴェンザの両者を区別し、彼の神秘主義や現在の哲学的思考については言及しない。本稿が扱うのはあくまでもヴィヴェンザ名義でなされたノイズ主義的実践の諸相のみである。

らず、その名が知られているとはあまり言えないが、ヴィヴェンザの音楽^[9]は、字義通りの意味で〈インダストリアル〉なものである。持田保はヴィヴェンザの音楽性について、「インダストリアル・ミュージックをその言葉通りに定義したとき、世界で最もふさわしい存在がヴィヴェンザだ。(中略)むしろインダストリアル・ミュージックとはヴィヴェンザのことであると断言したい」^[10]と書いている。この〈インダストリアル・ミュージック〉という言葉はスロッピング・グリッスル(Throbbing Gristle)の1977年に発表された作品 *The Second Annual Report* に掲げられた「産業従事者のためのインダストリアル・ミュージック」(Industrial Music for Industrial People)というスローガンに由来し、そこから発祥した音楽のジャンルとされる。しかし、ヴィヴェンザに対してインダストリアルという言葉を用いる時、所謂インダストリアル・ミュージックとは趣を異にし、音楽制作の態度というよりは素材の性質に対してその言葉が用いられている。インダストリアル・ミュージックを明確に定義することは困難であるように思われるが、ポール・ヘガティはそれを以下のように特徴づける。

ジャンルとしてのインダストリアル・ミュージックは、たいへんフレキシブルで、これまで音楽や近代の思想ではほとんど周縁的とみなされてきたものすべてを動員するところが共通点である。様式的にはそれは、音楽に属するとは普通考えられないものを、とくにパーカッションとして結びつける。サンプルとはまだ呼ばれていなかったものや、それと同様の切り貼りがよく使用されている。そこには歌やポップ・ミュージックのイメージをほとんど破った内容や、

[9] ヴィヴェンザという名義での活動は80年代に入ってから始まるが、それはフランス初のインダストリアル・バンド GLACE (1976-1978) を結成し、その後の *Mécanique Populaire* (1979-1980) の解散を経て自らが一人で作った音楽プロジェクトである。ヴィヴェンザは1980年代に自身のレーベルから作品を出していたが、近年になりフランスのレーベルから作品の再発が続いている。復刻された作品や比較的入手可能な主要作品を以下に挙げておく。

- (1) *Modes Réels Collectif*, Rotorelief ROTOR0023, 2010 (初版は1983年)。
- (2) *Réalité De L'Automation*, Rotorelief ROTOR0026, 2011 (初版は1983年)。
- (3) *Veriti Plastici*, Rotorelief ROTOR0029, 2012 (初版は1983年)。
- (4) *Réalités Servomécaniques*, Rotorelief ROTOR0014, 2009 (初版は1985年)。
- (5) *Aérobruitisme Dynamique*, Electro Institut JMV03, 1994。
- (6) *Fondements Bruitistes*, Drag & Drop Industrial DDI 3332, 1995。

[10] *Veriti Plastici* の国内盤の解説による。

〈実験音楽〉にすでにあった音楽伝統の破壊的使用を見て取ることができる。[11]

ここで使われる〈インダストリアル〉という言葉は単に工業や産業を賛美している音楽でもなければ、工場などの機械音から成る音楽をただちに意味する訳ではない。先に引用したタムの論考でも、実験的な音楽の実践はあらゆる方法を導入して音楽の領域を拡張することに努めていたことを確認したが、ヘガティも書いているように、〈インダストリアル・ミュージック〉は既存の楽器に囚われない音楽制作を行い、非音楽的要素を積極的に取り込んでいく。インダストリアルは音響効果だけでなく表現の態度においても〈ノイズ〉として、規範的な価値の歪みとして存在していたのだ。こうした70年代の初期インダストリアルの後に続く、80年代初めのテスト・デパートメント (Test Department) やアインシュテュルツェンデ・ノイバウテン (Einstürzende Neubauten) などの、既存の楽器ではなく廃材パーカッションや削岩機、ハンマーなどを用いた表現を行う音楽家が出現してくる。これらはまさにヘガティが特徴づけるインダストリアル・ミュージックである。既存の音楽的諸価値を破壊し、ノイズを音楽に導入する。そして、ノイズの破壊的使用は反抗的態度と結びつく。80年代のこうした流れや雰囲気の中でヴィヴェンザの音楽制作が本格的に展開されることになる。

インダストリアルという言葉が上記のような意味を帯びているなかで、ヴィヴェンザにおける〈インダストリアル〉とは字義通りのものであった。あるインタビューの中で自身の音楽制作について説明しているが、それによると何よりもまずルソロの〈ノイズ主義〉という理念が創作の核になっており、方法論としては実際に工場へ足を運んで素材となる音を録音していたようだ[12]。字義通りとは、素材としてのノイズがまさにインダストリアルなものだったのである。

前述の一般的なインダストリアル・ミュージックとヴィヴェンザを分かちものは、ヴィヴェンザの音楽には感覚運動的な動作による演奏がないということである。運動的であるという意味での有機性は多くの音楽表現を特徴づけており、感覚運動的とは自我によって支配された表現を意味する。感覚運動図式は外的な刺激を受容し、

[11] ポール・ヘガティ『ノイズ/ミュージック — 歴史・方法・思想：ルソロからゼロ年代まで』、若尾裕・嶋田久美訳、みすず書房、2014年、194-195頁。

[12] Rod Glasial, *VIVENZA: Bruit et charbon*, 21 novembre 2012. <http://fluoglacial.free.fr/index.php?Interviews> (最終アクセス 2014年11月27日)

その刺激を外部へと行動によって排出することであり、感覚的に刺激を受け取る運動や行為として反応が出力される。フロイトに倣って言えば、感覚末端で受容した刺激は無意識や前意識などを通過して運動末端へと送られるが、この運動性への通路を支配しているものが自我なのである^[13]。産業化や機械化という外的なインスピレーション源と、それを再生産するようなインダストリアル・ミュージックは、そのような意味で感覚運動的な関係の中にあると言える。

ヴィヴェンザは素材を録音し、電気的に加工して制作するが、自らが何かを演奏して音を創出しない。その意味で運動的で身体的なインダストリアル・ミュージックとは音の出し方が極めて異なっている。パフォーマンスの要素は皆無であり、そのため非有機的な質感を帯びている。ヴィヴェンザには反抗し、破壊する音楽という対象がそもそも存在していないように思える。

以上のように、音楽としての〈インダストリアル・ミュージック〉と、音としての〈インダストリアル・ノイズ〉は区別した方が良いであろう。インダストリアル・ミュージックは既存の楽器以外の音を音楽に導入し、外側から音楽を拡張した。音楽という枠をあらゆる道具と手段を動員して外から破壊し、境界を無効にしたのである。あらゆる要素を音楽に導入するという方法において、機械音や工場音や廃材パーカッションが作品の素材となるが、それはあくまでも非音楽的という意味を持ったものとして外側から導入されるのである。そのため、産業的で機械的なノイズの諸力そのものに焦点が当てられるというよりは、「非音楽的」という意味や「非音楽的」な音のオブジェとしてノイズは活用されるのである。非音楽的ノイズによって音楽を打ち壊すので、そこではパフォーマンスも重要な意味を持つことになる。つまり、意識的で自我優位の有機的表現なのである。

ヴィヴェンザは、機械の駆動音や作業中の労働者、工場や工事現場の音や響きを録音し、それを使用して作品を形成した。1985年に自身のレーベルであるエレクトロ・アンスティチュ（Electro Institut）からLPで出版された *Réalités Servomécaniques* においては、録音された金属打撃音や機械の駆動音が組み合わせられ、圧倒的な速度と強度をもって反復的に進行する。これらの素材が録音された具体音であることは聞けばわかるが、何よりもその作品の構成力に圧倒される。物質的な音の素材を解体し、再構成することで独自の音響空間を作り上げている。しかし、これはインダ

[13] 以下に所収されている「快感原則の彼岸」や「自我とエス」などの論文を参照のこと。ジークムント・フロイト『自我論集』、竹田青嗣編・中山元訳、ちくま学芸文庫、1996年。

ストリアルなノイズの表象でもなければ、ノイズの切り貼りでもなく、ましてや破壊や反抗の対象となるべきものが何ひとつ参照点として存在していない。インダストリアル・ミュージックとは異なる態度で反響する音なのである。それはパフォーマンスや運動的な動作によって生じたノイズではなく、ノイズがそれ自体で響き、ノイズの内部で蠢く諸力が自らの外殻を破って響き出たと表現する方が妥当であろう。ヴィヴェンザのインダストリアル・ノイズは、非有機的で無機質な質感を有しており、自我が全く関与していないような印象を持つ。

しかしながら、このようなインダストリアルな音響空間を構築するヴィヴェンザだが、本人は〈インダストリアル〉という形容を退けている。彼の創作の原点にあるものはルッソロの「雑音の芸術」であり、そこには流れているのは〈ノイズ主義〉の血である。ヴィヴェンザはインダストリアルという言葉よりも〈ノイズ主義〉という言葉に、自身の実践の意義を見出している[14]。インダストリアル・ミュージックとインダストリアル・ノイズという先の区別は、まだ音楽の側にあるもので、音楽の側から査定したノイズの様相に過ぎない。しかし、ノイズが非音楽的要素として音楽に対置される以前の領域やノイズそれ自体の価値、音楽を参照しないノイズの本性というものを問うべきであろう。そのためにはインダストリアルと形容するのではなく、〈ノイズ主義〉の内実を検討し、この概念によってヴィヴェンザの業績を正しく位置づけなければならない。

3 | ルッソロの「雑音の芸術」

音楽に初めてノイズが持ち込まれたのは、イタリア未来派のルイジ・ルッソロによって1913年3月11日に宣言された「雑音の芸術」[15]においてである。ここからあらゆるノイズ・ミュージックが発展し、多様に分化していくことになる源泉となったのだ。ルッソロは言うまでもなく、イタリア未来派の芸術家であり、はじめは画家として活動していたが、その絵画の活動を放棄することで音楽、とりわけノ

[14] 〈ノイズ主義〉という言葉は、「歴史的に参照される関係においてと同様に、その目的においても私の仕事のタイプを極めて正確に特徴づける固有の言葉であり、〈インダストリアル・ミュージック〉という然程正確でない呼び名に代わって、私の活動のもとでの言葉が広く普及したことに満足している」と述べている。Jean-Marc Vivensa, *Le bruitisme futuriste et sa théorie*, 1994, p. 11 の注 (2) を参照のこと (Vivensa, *Aérobruitisme Dynamique*, Electro Institut JMV03, 1994 所収の文章)。

イズについての思索に取り組んでいった。

この宣言によって、ルッソロは楽音と非楽音、サウンドとノイズという境界線を取り払おうとした。そしてその区分以前に存在している音の広大な領域、無数の響きや蠢きというようなものを音楽に導入しようとしたのである。音の未分化な深淵というノイズの本性を発見したのだ。ルッソロは伝統的で規範的な音楽によって鈍った感性を解放し、その感性を拡張させるための機能を〈ノイズ〉に見出す。ルッソロは宣言の中で、「我々未来派は皆、偉大なる音楽家のハーモニーを愛し、好んできた。ベートーヴェンやワーグナーは何年もの間、我々の心を揺さぶり動かしてきた。しかし、それはもう堪能しきった。そのため市電、エンジン、車体、わめき散らす群集のノイズを理想的に結合することに、例えば『エロイカ』や『田園』を聴き直すことよりも、限りない喜びを感じるのだ」^[16]と言う。

ルッソロにとっての〈ノイズ〉とは何よりもまず機械や産業が織り成す新奇な音のことであった。未来派は機械の速度や強度に敏感に反応していたが、この機械が生み出すノイズは人間の知覚に新たな領域と可能性を与えることになる。「古代の生活は沈黙でしかなかった。19世紀に、機械の発明とともにノイズは誕生した。今日、ノイズが人間の完成を圧倒し、支配している」^[17]。機械的な騒音と雑音によって拡張した我々の感性は、もはや以前の調和的で規範的な音にはまったく惹かれなくなったのである。

ルッソロが提案する具体的な実践は、音楽的ノイズ、つまり〈楽音-ノイズ〉を創造し、それによって音楽を構成することである。既存の楽器のような限定された音量、音色、音程をもつ音でなく、より複雑で不協和な音を創造し、それを調律することが目論まれている。そのため彼は〈イントナルモーリ〉という名のノイズ発生装置を作り上げる。

「雑音の芸術」という宣言に集約されたルッソロの思想やイントナルモーリによる

[15] (前頁) この「雑音の芸術」に関して、ルイジ・ルッソロ「雑音の芸術・未来派宣言」、細川周平訳、『ユリイカ』17巻12号、1984年、112-119頁の日本語訳の他に、仏語版 (Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Paris: Éditions Allia, 2009)、英語版 (Russolo, "The Art of Noises", in Russolo, Pratella, et al., *The Art of Noise*, n.p.: Sun Vision Press, 2012) も併せて参照した。訳出にあたっては必ずしも日本語訳に従っていない場合もある。宣言のタイトルについては邦訳に倣って「雑音の芸術」とするが、仏語の *bruit(s)* と英語の *noise(s)* は本稿では全てノイズと訳す。

[16] ルッソロ「雑音の芸術」、113-114頁 (仏語版 p. 15、英語版 p. 58)。

[17] ルッソロ「雑音の芸術」、112頁 (仏語版 p. 9、英語版 p. 55)。

実践は、これまでの音楽史の中に突如出現した特異点であった。既存の音楽観念にただ対立するだけでは何も新しいことは生じない。ノイズは楽音に対抗する非楽音ではないのだ。音楽の側にあるものと非音楽の側にあるものという表面的な対立を突き崩すことが、ルッソロが見出したノイズの力能である。楽音／非楽音、サウンド／ノイズという見せかけの二項対立を仕立て、それを支えている音の広大な領域を〈ノイズ〉と呼んだのだ。そういった根源にまで立ち返ることで、そこから新たに音楽を立ち上げるのである。世界の深部にあるノイズへと遡行し、そこから音楽を立ち上げる。このような運動を経ているのであるから、生じた音楽はもはや既存の文脈に位置づけることは出来ない^[18]。

ルッソロは、ノイズは生に浸透し、感性を拡張させる契機であると言う。ノイズは単に雑音でも騒音でもなく、我々を生それ自身へと送り返すものなのだ^[19]。ノイズは形態 (forme) を持った音でもないし、非意味的で非音楽的なオブジェでもない。ルッソロが機械や産業に着目したのは、物質に潜在する力を見てとったからなのである。未来派が現実や物質性を、形態や意味としてではなく、力、流れ、速度、ダイナミズム、波動として捉えたのと同じように、ルッソロもノイズを力、分子的な振動として捉えた。アクチュアルな知覚では捉えることの出来ない力に感覚を開かせる契機としてノイズは機能するのである。つまり、形態や意味などから物質性の方向へ遡行したのではなく、ノイズが持つ力によって生み出されたものが形態や意味なのであって、それらは二次的なものに過ぎないと考えるのである。ノイズは決して産業や機械の表象などではなく、その手前にある物質的な次元、直接的に生へと関わる次元を露呈させる。

この生それ自体に関わっているノイズの位相を見出せなければ、あらゆるノイズ

[18] ダグラス・カーンは、「アヴァン・ギャルド・ノイズの初期の歴史における最も重要な唯一の業績は、イタリア未来派のルイジ・ルッソロによる「雑音の芸術」であった。彼の1913年の宣言、1916年の書物、ノイズ調音器であるイントナルモーリの設計を通して発展した音楽、そして新しい記譜法の形式など、これらは雑音の芸術という言葉の下に包括される。雑音の芸術は名もない場所から生じてきた。音楽の内部でその先行事例を見ることは難しく、それは一人の思いもよらない人物からやって来たのだ」とルッソロを位置づけている。Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Art*, Cambridge, Mass and London: The MIT Press, 2001, p. 56.

[19] ルッソロの「雑音の芸術」を仏訳したジョヴァンニ・リスタは、ルッソロが見出したノイズは「生の感覚というものを音楽に取り戻すことを可能にしたに違いない」と述べている。Giovanni Lista, *Le Futurisme: une avant-garde radicale*, Paris: Gallimard, 2008, p. 72.

の実践は表面的な見せかけのものに留まってしまう。ルッソロのノイズが生次元に関係するものであるのならば、〈ノイズ主義〉を継承する音楽もまた、生の次元へと浸透する芸術でなければならない。観念的なノイズではなく、生に関わるノイズから表現しなければならないのだ。このことに非常に敏感であり、この場面からしかルッソロの理念を継承することは出来ないと表明していたのが何よりもヴィヴェンザという音楽家だったのである。

4 | 力(force)か形態(forme)か、あるいはノイズ(bruit)かオブジェ(objet)か

ルッソロ以後の歴史において、〈ミュージック・コンクレート〉を創始したピエール・シェフェールも重要な実践を行っていたことを付け加えなければならない[20]。しかしながら、シェフェールの〈ミュージック・コンクレート〉と〈ノイズ主義〉との差異を明確にする必要があるだろう。

シェフェールは音をオブジェとして思考しようと試み、音を音源から引き離れた〈オブジェ・ソノール〉として聴取しようとする。音それ自体が音源から切り離されるとは、意味や表象、イメージ、象徴などが消滅し、その間を繋ぐ関係が切断されることである。それを可能にするのが録音技術であり、電気的な加工や変形を可能にさせる技術でもある。〈オブジェ・ソノール〉は録音された音の意味や象徴という層の下にあるもので、現実的な知覚が捉える音の意味やイメージ以前の音の在り方である。シェフェールにとっての関心も物質や音の中身であり、ノイズを採取した後加工を施し、音の物質的素材から音楽を展開させようとした[21]。そして、ノイズから〈オブジェ・ソノール〉(l'objet sonore)へと進む思考は、〈還元聴取〉(l'écoute réduite)という身体の問題へと行きつく[22]。いかなる参照項も持たない音

[20] リスタは、世界大戦による中断はあるものの「ルッソロの直観は、1950年代の〈ミュージック・コンクレート〉の前兆となる」と書き、ルッソロからシェフェールへと至る音楽史の流れを認めている。Lista, *Le Futurisme*, p. 72.

[21] ヘガティはピエール・シェフェールとピエール・アンリの名を挙げながら〈ミュージック・コンクレート〉の方法論を、「音が録音される場所から始まり、作品全体はそれをもとにできあがる。シェフェールとアンリは録音されたテープの速度を変え、音と音を再結合するなどして、作品を仕上げる。世界はいまや無限の音響のみなもとであり、この無限性は個々の音へと切り分けられ、多重な可能性をもたらすものとなる。個々の音は、どう扱おうと自由であり可能性に拓かれている」と説明する。ヘガティ『ノイズ/ミュージック』、62頁。

それ自体の在り方が〈オブジェ・ソノール〉であり、いかなる意味や関係づけを行うことなしに聴取する態度が〈還元的聴取〉である。しかし、ヴィヴェンザ自身はシェフェールに対して全面的に否定的であり、強烈な批判を向ける。録音を媒介にして現実の音を使用して作品を制作する方法を共に採用し、互いにルッソロを参照しているにもかかわらず、両者の作品の性質は全く異なっている。

ノイズに対するアプローチに関して、ルッソロとシェフェールは厳密に対比され、決して混同されてはならない。ヴィヴェンザによると、ルッソロからシェフェールという系譜は真の意味では成立しない。シェフェールが見出した音の物質性やノイズなるものは、オブジェとして、物体として、音響体として観念的に思考されたものである。ミュージック・コンクレートは音を採取し、現実に関与する素材を加工することを意味し、音を完全に「具体的な」オブジェとして捉えることである。しかし、オブジェという形態の創造に努め、オブジェの単位で操作するという実践方法がヴィヴェンザにとっては物質性や現実を見誤る方法に映り、自らの実践を具体音楽から画するところとしたのだ。「音響的事実の隔離や還元的対象=オブジェ化は、それゆえその深部の核や内的な関連を覆い隠す物象化の産物にほかならない」[23]。ルッソロやヴィヴェンザが見出す世界はオブジェとしての世界ではなく、力やエネルギーという生成する現実であった。確かにノイズは世界の側に存在している。しかし、そのノイズを形態 (forme) の次元でオブジェとして捉えることと、より分子的な次元で力 (force) や流れとして捉えることは決定的に異なるものであり、両者の間には一切の連続性はなく、その断絶は決して埋めることができない。「ノイズは生ける身体に生成し、もはや外的で疎遠で純粋に状況的な〈オブジェ〉などではなく、反対に、現実性という〈世界への生成〉に内面的かつ実存的に関わるようになるのだ」[24]。根源的な現実とはオブジェや形態ではなく、力であり生成である。オブジェは力や生成の二次的な姿であり、生成の残滓に過ぎない。ルッソロであれヴィヴェンザであれ、〈ノイズ主義〉の実践は現実や物質に回帰することであり、その真の姿である力や諸力の関係を捉えることである。

[22] シェフェール自身によるオブジェ・ソノールや還元的聴取という概念については以下を参照のこと。Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris: Seuil, 1966.

[23] Jean-Marc Vivensa, "L'Art des Bruits: historique et théorie du bruitisme futuriste", in *art actuel*, n°76, 2000, p. 51.

[24] Vivensa, "L'Art des Bruits", p. 50.

そのため、ノイズを肯定的なものとして捉えたシェフェールやミュージック・コンクレートであるが、それはヴィヴェンザが言うところの〈ノイズ主義〉とは異なるものであり、決してルッソの延長でも展開でも深化でもない。「ノイズの客観的物質性は、いかなる場合であれ、今日そして数十年来〈具体〉という音楽の現象学的方向性が体现している物象化的な脱現実化 (déréalisation) と混同されてはならない」[25]。ヴィヴェンザは、何よりも物質に生成力や波動のような流動性と潜在性を見出していたのだ。そして物質に内在するこの潜在的な力を響かせるようにすることがヴィヴェンザの音楽であり、音響なのであった。

5 | 生に届くノイズ

一般的に、産業化によってもたらされたものは、従来の自然的な知覚や時空感覚が崩壊したことであると考えられる。ヴォルフガング・シヴェルプシュは鉄道について論じるとき、交通が有機的な自然から解放され、空間との関係が変質した様を描いている[26]。鉄道や蒸気力のような機械の特性は純粋な反復性である。移動について言えば、歩行や馬車のような有機体の前進する動きには同時に上下動が伴う。ある意味でこの不規則な動きが有機性を担保している。しかし、機械的な動きは一切の有機的な複雑性が消滅し、均一性や速度の増大という特徴を持つ。もはや移動は機械化され、そのため移動者の知覚も機械化する。

このことは音に関しても当てはまる。自然音と人工的な機械音を区別するものは、後者の均一的な反復と持続であろう。機械的な反復の持続音は自然界には存在しない。機械の音は、蒸気力が疲れを知らないように、決して消えることなく鳴り続ける。有機音はいずれ消滅するが、機械音は不死である。単純な反復は無機質で均一的だが、実は驚異的な潜在的破壊力を有しているのだ。そして、ヴィヴェンザの音楽における構造的な特徴もまさに反復なのであり、驚くほど機械的で無機質な反復が作品の基本形となっている。

シヴェルプシュは機械化や産業化による速度の解放が、空間感覚を変質させ、いわば無機的な純粋運動として体験されると述べる。有機的な現実感が崩壊し、意味

[25] Jean-Marc Vivenza, “Le bruitisme futuriste et sa théorie”, in *art actuel*, n°103, 2009, p. 31.

[26] ヴォルフガング・シヴェルプシュ『鉄道旅行の歴史 — 19世紀における空間と時間の工業化』、加藤二郎訳、法政大学出版局、1982年。

の危機が出現する。そうであるからこそ、生が問題となって浮上するのだ。生にノイズが到来し、ノイズは我々を生へと立ち戻らせる。ノイズによって改めて生が問題化される。ルッソはノイズが我々の感性を圧倒し、支配していると書いた。しかし、産業によってノイズが生に侵入するとき、幾つかの応答が考えられる。抵抗、防衛なども産業の諸力に対する一つの対応である。そして自我でさえも、その防衛機制の一つである。例えば、フロイトの刺激保護の概念は、外からの刺激に対して自己を防衛するメカニズムであるとされる[27]。このメカニズムが働くことで、知覚、意識、自我が被膜として外的な刺激への防衛層となる。

フロイトによればこの刺激保護の働きを担うのが意識であり知覚である。意識と知覚はいわば外界と接する境界面の層であり、受け取る刺激を選別するフィルターの役割を果たしている。しかし、産業化や機械化によって生じることは、この刺激保護の層を通過し、生や無意識に直接届いてしまうような刺激が出現したということである。産業革命とは知覚の革命でもあったのだ。

しかしながら、知覚が機械化し、現実的な時空感覚が崩壊したことに対する不安もいずれは解除される。現実性の消滅に次第に慣れてゆくのである。シヴェルプシュはこれを不安排除あるいは不安消去の過程とする。実はこの忘却とも言える過程には機械が二重に関わっていて、機械が持っている潜在的な破壊力を技術が除去するが、その除去に関わるものも技術的な機械なのである[28]。機械の破壊力ないし暴力性を機械自身が制御しているが、このフィード・バックはどこかでフィード・フォワードに転化する。どこかで亀裂が生じ、抑えつけていたものが回帰する。速度や騒音という機械的で技術的な刺激は、自然を支配する外的な力の表現であるが、その機械によって自然は制御されるのであるから、シヴェルプシュが言うように、機械的刺激は「生産のエネルギーの直接の表現」なのであろう。

1913年にルッソは機械と産業から生じたノイズに感性を拡張する契機を見てとった。産業化という初めの衝撃に対しても感性は慣れてしまったが、ノイズはショックとして回帰したことを意味するのであろうか。ベンヤミンがショックとその防御について語る時、刺激保護の機能は出来事の内容を犠牲にすることであるとされる[29]。意識を動員することで、ショックという固有の出来事は体験へと変形され、

[27] フロイトの〈刺激保護〉概念や自我については『自我論集』所収の「快感原則の彼岸」、「自我とエス」、「マジック・メモについてのノート」の各論文を参照のこと。

[28] シヴェルプシュ『鉄道旅行の歴史』、198-199頁を参照のこと。

意識は出来事を相対化する。行動という出力のために入力を縮減するというところ、最大の防衛機制なのである。知覚し行動するというつながりは、もはや反射的なものになり、ノイズの固有性は失われる。いずれにせよ、ルッソ以後のノイズ的諸実践はショックに対する防衛に躍起になっているが、ヴィヴェンザはそこに生成する現実の姿、ノイズの諸力を改めて見出したと言える。

インダストリアル・ミュージックという表現態度は、生が産業に疎外され、疎外への抵抗や反抗として生じたものと考えられるだろう。「産業従事者のためのインダストリアル・ミュージック」というスローガンも、産業から自己を守るという自我や意識が関与したものであり、その態度を表明している。多くのインダストリアル・ミュージックには、アジテーション・ヴォイスが多用されたり、暴力的表象、奇形や死という病める表象が充満したりしているが、これがノイズという保護膜を通過してしまうショックに対する一種の防衛であり、意識の解決策なのである。これらはノイズの本質を突いているのではなく二次的なものであって、そのために多くのインダストリアル・ミュージックには感覚運動的な図式が依然残っているし、ノイズの表象や再生産に留まったままである。感覚運動図式を依然保持しているインダストリアル・ミュージックは、ノイズに対する防衛機制なのであって、結局は自我を強化することでノイズから身を守っているに過ぎないのだ。

反対にヴィヴェンザは、ノイズの存在へ接近するには自我という幻想を全面的に批判する必要があり、未来派はそもそも主体なるものに強烈な批判を実行していたと言う^[30]。ノイズの物質性へと至るには、自我を取り払わなければならないし、むしろ、そうでなければ〈ノイズ主義〉は具体音楽的な物象化やインダストリアル・ミュージックと混同されてしまう。ヴィヴェンザの音は、生とノイズの関係を露呈させ、他の多くの表現が意識的あるいは無意識的に隠蔽しようと努めていたものを暴きだす。つまり、それは境界である。サウンド／ノイズであれ、自然／機械であれ、境界を設けることは現実を過度に安定させ、固定させることである。境界づけるとは自我の防衛手段なのである。インダストリアル・ミュージックのように、この境界を事後的に破壊しようとすることも結局は同じことである。剥き出しになっ

[29](前頁) ベンヤミンのショック概念や刺激保護理論に関しては、以下を参照のこと。ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」、『ベンヤミン・コレクション 1—近代の意味』、浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年。

[30] Vivenza, “Le bruisse futuriste et sa théorie”, 2009, p. 31.

た生に対し、それを保護するのではなく、そこから現実の生成に創造的に関わろうとする。これこそが〈ノイズ主義〉の為すべきことである。「騒音の芸術は、未分化のカオスの中に現れるもの、在るものの内在性に本質的に身を潜めている深淵の中に現れるものを暴くのだ」[31]。ヴィヴェンザは現実や物質の潜在的な力を捉え、境界が出現する以前の生 = 機械、サウンド = ノイズとも言える音響的地平を創造したのである。

6 | ノイズ主義

ヴィヴェンザは、ルッソロを物質と生の中に秘められた力やエネルギーを知覚させる実践を初めて理論化した人物であり、「現実の存在へと向けて聴取を解放することで、諸物に内在的な生のエネルギーへと浸入すること」[32]を提起した人物として描く。未来派が捉える世界とは運動であり、ダイナミズムであり、速度、エネルギー、力としての世界であった。権利的に世界はそうであり得るというのではなく、事実として世界はそうなのである。「未来派によって生のダイナミズムは無尽蔵の豊かさを担うもの、生けるものの本質そのものと見なされた」[33]。ルッソロはここからノイズを思考し、世界やインダストリアルな現実における力やエネルギーとしてノイズは発見される。ルッソロのノイズは物質や力と関係しており、諸力の織りなす響きがノイズなのであった。ノイズは形態やオブジェという外殻や表象を打ち破る。しかし、こうしたノイズを物象化し、固定させてしまうのが具体音楽なのである。〈ノイズ主義〉はノイズを真の力として理解し、物質に内在する諸力の関係性を担い、それらを響かせる。そのため、脱現実化にも脱現実化的現実[34]にもヴィヴェンザは一切与しない。〈ノイズ主義〉が関わるのは現実そのものである。

ヴィヴェンザの音楽を単純に分析すると、ノイズを分解し、再構成していることを直ちに見出すことが出来る。オブジェよりも操作の単位を細かく設定し、素材の

[31] Vivenza, “Le bruisme futuriste et sa théorie”, 2009, p. 31.

[32] Vivenza, “Le bruisme futuriste et sa théorie”, 2009, p. 30.

[33] Vivenza, “L’Art des Bruits”, p. 47.

[34] 脱現実化的現実という概念は、ドイツ表現主義の運動において、破綻した現実やショックにより剥き出しになった生への対応として説明される。これも産業化や機械化する現実に対する応答である。これについては、フェルディナント・フェルマン『現象学と表現主義』、木田元訳、講談社学術文庫、1994年を参照のこと。

解体から新しい音響空間、別様の響きを構成しているとも言える。録音した音を解体し、別の繋がりを持った音として表現する。ロペスはヴィヴェンザの音楽を「再構成された世界」(The World reconfigured) のモードの作家としている^[35]。しかしながら、これだと結局は音の表面的な次元、ノイズの形態的な次元での操作であって、音は元の素材との意味的な繋がりを切断したとしても、指示対象として残っているように思われる。確かに録音やフィールド・レコーディングという観点からするとそうかもしれないが、これまでに論じてきたように、ヴィヴェンザにはノイズというパースペクティブからも見なければならぬ。つまりノイズという物質的なものに関わる縦糸と、技術としての録音に関わる横糸との交差として見なければならぬ。二系列の交差として見なければ、ヴィヴェンザは単に分解と再構成という構造的な効果の問題だけを扱っていることになる。

これは実際のところ、録音という手法がいかなる意義を持つのかに関わる問題でもある。物質の内奥へと至ること、ノイズの諸力へと内的に接近すること、録音はこれを可能にする。ヴィヴェンザもそれは理解していたと思われる。録音によって捉えられた音は有機的な制約を受けておらず、力という物質本来の姿で現れてくる。そしてその力を形やオブジェとして押し留めずに表現しようとする。ノイズは表象や形態を内側から突き破る力なのであるから、産出物を結果として提示するのではなく、産出的な力の動きそのものを作品にするのである。この点ではヴィヴェンザとロペスには機械音と自然音という音の性質の対照性にもかかわらず、非有機的な知覚を肯定するという共通点がある。しかし、ヴィヴェンザの音楽における力としてのノイズは二重に増幅され、累乗されている。録音の次元だけではなく、作品を総合する次元においてもノイズは諸力の関係を担い、倍加され、加速される。イン

[35] ロペスが考える音の現実との相互作用のモードは4つあり、楽器としての世界が方法論的に4つの様態として理解される。一つ目は「発想としての世界」(The World as inspiration) で、自然音からインスピレーションを得て創作し、その代表例がルッソロやドビュッシーなどである。二つ目は「捕えられた世界」(The World captured) で、鳥の声などをコード化する記譜法などがその例である。三つ目は「再構成された世界」(The World reconfigured) で、この段階の例がシェフェールの具体音楽やヴィヴェンザであり、ここでは音の解体、編集、再構成という操作が主題になる。最後が「変形された世界」(The World transformed) であり、素材を単に再構成するのではなく、素材となるサウンド・マター(音響物質)それ自体を根本的に変形させるモードとして説明される。そして3番目以降のモードの出現に関わっているのが録音技術であり、ロペスは自身を4番目のモードに位置づけ、ここで初めて音源となる元の音との関係が消滅し、創造的な行為となると言われる。前述のワークショップでの発言による。

ダストリアル・ノイズを再現するのではなく、インダストリアルな諸力をその都度創造しているのである。素材と形式の両面で、ノイズはノイズへと生成している。もはや解体という表現が成立する視点はない。「ノイズ主義的作品が構築されるそのときだけ、現実の本質的に力動的な変形のプロセスとして捉えられ得るのであり、生成ははっきりと存在の中で姿を見せ得るのである」[36]。

ジル・ドゥルーズはフランシス・ベーコンについての絵画論の中で、絵画にせよ音楽にせよ、芸術の務めは力を捉えることであると言っていた。「問題は形態 (formes) を再生したり、工夫したりすることではなく、力 (forces) をうまく捉えることである」[37]。絵画は見えぬ力を見えるようにし、音楽は響かない力を響くようにすることである。ドゥルーズは、ベーコンの〈フィギュール〉(la Figure) について以下のように言う。

ベーコンの〈フィギュール〉は、「みえない力をいかにみえるように表現するか」という問いに対する、最も素晴らしい解答の一つであると思われる。それこそが〈フィギュール〉の最も重要な機能でさえあると思われる。この観点からするとベーコンが表面的効果の諸問題に対しては相対的に無関心であるということは理解されるだろう。[38]

ドゥルーズによると、ベーコンの絵は叫んでいる顔を描いているのではなく、叫びそのものを描いている。眼に見える対象 (オブジェ) でも、分解し再構成できるモノ (オブジェ) を描くのではない。描くべきは、叫びを、それを生じさせる力との関係に置くことである。同様に音楽においても重要なことは、音の叫びを力との関係に置くことであるとドゥルーズは言う。そうであれば、本稿ではヴィヴェンザの〈ノイズ〉を以下のように宣言する。

ヴィヴェンザの〈ノイズ〉は、「聞こえない力をいかに聞こえるように表現する

[36] Vivenza, "L'Art des Bruits", p. 51.

[37] ジル・ドゥルーズ『感覚の論理——画家フランシス・ベーコン論』、山縣熙訳、法政大学出版局、2004年、53頁 (Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation 1*, Paris: Éditions de la Différence, 1981, p. 39)。訳は一部変更している。

[38] ドゥルーズ『感覚の論理』、54–55頁 (Deleuze, *Francis Bacon*, p. 40)。

か」という問いに対する、最も素晴らしい解答の一つであると思われる。これこそが〈ノイズ〉の最も重要な機能でさえあると思われる。この観点からするとヴィヴェンザがノイズの物象化や表象の諸問題に対しては全面的に無関心であるということは理解されるだろう。

結論

インダストリアル・ノイズとは、現実の知覚に対して産業音や機械音が持っている潜在的な力である。言い換えると、知覚の再編や感性の拡張を迫る音の力であった。確かに多くの作家たちはノイズに対する感度は持っていた。しかし、たとえ感度があったとしても、作品の中でノイズを表象したり引き写したりするようではまるで意味がない。写しとられたノイズはもはや自らの力能を失い、オブジェや形態という外殻や残滓しか残らない。なぜなら、それらは二次的なものであり、産出するものの排泄物に過ぎず、形骸化した音をノイズと呼ぶことは出来ないのである。作品の中で奏でられる音は、新たにノイズとしての力能を発揮しなければならない。つまり、作品が新たな知覚を再編し、聴取を形成させる必要があるのだ。〈ノイズ主義〉がノイズの表象ではないと言われるのは、ノイズの力を生き直させるからである。死んだノイズではなく、生きたノイズを響かせること。ノイズは現実世界や現実の知覚にとって生きたものであって、その生気を失わせるのはいつだって音楽なのである。音楽にノイズを導入する、あるいはノイズの音楽化というものは、ノイズを裏切ることであり、生成の否定である。〈ノイズ主義〉とは聞こえない力に音を与えることであり、力を響かせることである。そのため力の響きは、録音してきた現実のノイズと形の上で似るなどということはある得ない。「ノイズの形態的外観のもと、世界が生成であるという現実を認識するには、物象化したヴェールを引き裂き、関係の奥にある核にまで浸入する必要がある」^[39]。作品においてノイズそれ自体を産出し、物質の力を発露させること、これこそがヴィヴェンザを特徴づけるものである。

ヴィヴェンザが行うことは、ノイズに対する対応を表現するのではなく、ノイズ自体を産出することである。その意味で意識や知覚以前へと立ち返り、内在的なノイズの諸力を発露させようとする。いかなる意味でも意識や自我が関与しない。そ

[39] Vivenza, "L'Art des Bruits", p. 51.

のためヴィヴェンザの音楽はあまりにも機械的で非有機的な性質を持つのである。ヴィヴェンザが現実 (réalité) という言葉を強調し、世界との関わりを問題にするとき、自我という擬人化した機制は関与しておらず、感覚運動図式は崩壊し、引き裂かれている[40]。それはルッソロが物質の力を捉えようとし、しかしその後続たちは捉え損ねている力を、直接的に生命へと届き、知覚の再編を迫る創造性を取り戻そうとするからである。ルッソロは未来派的耳を新たに形成することを要求していた。ヴィヴェンザにおいても既存の耳や感性で評価することは出来ない。ノイズ主義的感覚を形成しなければ、結局ノイズはただ反動的なオブジェと見なされるほかない。

ヴィヴェンザにおいては録音も重要な位置を担うものであった。録音という機械的知覚は、自然的知覚がもつ表象的・意味的な関係を切断する。録音という行為がまず知覚によって制限される以前のノイズの在り様を捉える。しかしその素材を提示するにあたって、オブジェの次元で操作すれば、そこにはまた意味や表象が再度舞い戻ってくる。それ故、操作の単位をより微細にし、物質の振動という分子的な力を扱うようにするのである。〈ノイズ主義〉はオブジェの単位では見えてこない物質の内在的な力を見出し、その諸力を響かせる。

〈インダストリアル〉という言葉があるジャンルや表現態度、音の性質などを形容する言葉であるとすれば、〈ノイズ主義〉という言葉は形容詞ではなく、ノイズという力を捉えようとする行為を指し、「力を響かせること」という動詞を指す。なぜなら、〈ノイズ主義〉とはノイズを真に肯定することの別名であり、世界を力として感受すること、物質に内在する諸力を響かせようとすることの別名だからである。ノイズはもはや騒音や雑音を意味するのでもなく、ましてや否定や反抗を表現するのでもない。人はヴィヴェンザの音楽に、二重に加速された反復や累乗された力を聴き、物質的諸力が織りなす音響を聴くことになるであろう。

[40] 例えば、映画において、知覚が行動に連鎖しないという感覚運動図式の崩壊については、ジル・ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』、宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年 (Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Les éditions de minuit, 1985) の特に第2章3節を参照のこと。