

# UC Santa Barbara

## UC Santa Barbara Previously Published Works

### Title

Sound(s), Silence(s), and the Global Value of Improvisation [Onkyô/Oto, Chinmoku/Ma, to Impuro no Sendaitekina Kachi]

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1x295302>

### Author

Novak, DE

### Publication Date

2023-12-11

### Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Peer reviewed

# NEW HORIZONS JAZZ RESEARCH

## ニュー・ジャズ・スタディーズ ——ジャズ研究の新たな領域へ——

宮脇俊文 + 細川周平  
+ マイク・モラスキー 編著

源中由記 翻訳協力

- マイク・モラスキー  
*Michael S. Malachuk*
- ジェフ・ラスコーラ  
*Jeff Rasula*
- 上田 泰  
*Yasaka Ueda*
- マシュー・スメラ  
*Matthew Sumera*
- 樺 清文  
*Kiyotami Tsukahi*
- クリン・ギャバード  
*Kryn Gabbard*
- 細川周平  
*Shuhei Hosokawa*
- 宮脇俊文  
*Toshifumi Miyawaki*
- アンドリュー・F・ジョーンズ  
*Andrew F. Jones*
- スコット・デヴォー  
*Scott DeVaux*
- デイヴィッド・エイク  
*David Ake*
- E・テイラー・アトキンズ  
*E. Taylor Atkins*
- イングリッド・モンソン  
*Ingrid Monson*
- ロバート・ウォルサー  
*Robert Walker*
- マイク・ヘフリー  
*Mike Heffley*
- デイヴィッド・ノヴァック  
*David Novak*

- イントロダクション——ジャズ評論を超えて  
*Introduction—Beyond Jazz Criticism*
- 記憶のメディア——ジャズ史におけるレコードの誘惑と脅威  
*The Media of Memory: The Seductive Menace of Records in Jazz History*
- フォノグラフィ効果とジャズ——マーク・カッソンの議論を中心に  
*The Phonograph Effect and Jazz*
- 黒い激情、白いノイズ：ジャズとパンクの関係  
*Black Rage, White Noise: The Jazz/Punk Connection*
- ラテン・イン・ブラックス・フェイス——ジャズとラテン・ストレル・ショー  
*Rhapsody in Blackface Jazz, Minstrelsy, and Cross-Racial Desire*
- ファルス(男根)をシグニファイする——「モ・ベター・ブルース」とジャズ・トランペットの表象  
*Signifying the Phallus: Mo' Better Blues and Representations of the Jazz Trumpet*
- ルビで踊って——ペン・ハットの翻訳と谷謙次の遊戯的書記法  
*Graphic Play in Japanese Jazz Literature: Tani Jiji's Ludicrous Writing and the Jazz Trumpet*
- スインギンがなければ小説はなし——村上春樹とジャズのシニカルな関係——  
*If Don't Mean a Novel If It Ain't Got That Swing: The Jazz World of Haruki Murakami*
- 黒い国際労働者連盟——中国のジャズ・エイジに関する小論  
*Black Internationalism: Notes on the Chinese Jazz Age*
- ジャズの伝統を構築する  
*Constructing the Jazz Tradition*
- ジャズの歴史叙述とルイ・ジョーダンの問題  
*Jazz Historiography and the Problem of Louis Jordan*
- 「お国のためのジャズ」：戦時日本の新文化体制へ向かって  
*"Jazz for the Country's Sake": Toward a New Cultural Order in Wartime Japan*
- 音楽、言語、文化的スタイル：会話としての即興  
*Music, Language, and Cultural Styles: Improvisation as Conversation*
- 「音を外す」意味、解釈、マイルス・デイヴィスの諸問題  
*Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*
- アメリカの向こうの自由世界  
*The Free World Beyond America*
- 音「無音」、即興のグローバルな価値  
*Sounds(s), Silence(s), and the Global Value of Improvisation*

2010

目次  
Contents

マイク・モラスキー  
Michael S. Molasky

イントロダクション——ジャズ評論を超えて ..... 7  
*Introduction—Beyond Jazz Criticism*

I <聴く> 聴取、メディア、受容

ジェッド・ラスーラ  
Jed Rasula

記憶のメディア——ジャズ史におけるレコードの誘惑と脅威 ..... 47  
*The Media of Memory: The Seductive Menace of Records in Jazz History*

上田 泰  
Yutaka Ueda

フォノグラフ効果とジャズ——アーク・カッツの議論を中心に ..... 45  
*The Phonograph Effect and Jazz*

マシュー・スメラ  
Matthew Sumera

黒い激情、白人ノイズ：ジャズとパンクの関係 ..... 59  
*Black Rage, White Noise: The Jazz/Punk Connection*

II <見る> 視覚表象とジャズ

椿 清文  
Kiyofumi Tsubaki

ラプソディ・イン・ブラックフェイス——ジャズとミンストレル・ショー ..... 79  
*Rhapsody in Blackface: Jazz, Minstrelsy, and Cross-Racial Desire*

クリン・ギャバード  
Krin Gabbard

ファルス(男根)をシグニファイする  
——『モ・ベター・ブルース』とジャズ・トランペットの表象 ..... 93  
*Signifyin(g) the Phallus: Mo' Better Blues and Representations of the Jazz Trumpet*

III 〈読む〉 文学の中のジャズ

細川周平

Shubei Hosokawa

ルビを踊って——クン・ククトの翻訳と谷譲次の遊戯的書記法 ..... 123  
*Graphic Play in Japanese "Jazz Literature":  
 Tani Joji's Ludicrous Writing and Ben Hecht's 1001 Afternoons in Chicago*

宮脇俊文

Toshifumi Miyawaki

スイングがなければ小説はなし——村上春樹とジャズのクールな関係—— ..... 139  
*It Don't Mean a Novel If It Ain't Got That Swing: The Jazz World of Haruki Murakami*

アンドリュー・F・ジョーンズ

Andrew F. Jones

黒く国際労働者連盟——中国のジャズ・エイジに関する小論 ..... 153  
*Black Internationale: Notes on the Chinese Jazz Age*

IV 〈書く〉 ジャズの歴史叙述

スコット・デヴオー

Scott DeVaux

ジャズの伝統を構築する ..... 175  
*Constructing the Jazz Tradition*

デイヴィッド・エイク

David Ake

ジャズの歴史叙述とルイ・ジョーダンの問題 ..... 215  
*Jazz Historiography and the Problem of Louis Jordan*

E・テイラー・アトキンス

E. Taylor Atkins

「お国のためのジャズ」：戦時日本の新文化体制に向けて ..... 237  
*Jazz for the Country's Sake": Toward a New Cultural Order in Wartime Japan*

V 〈演る〉 即興と音響

イングリッド・モンソン

Ingrid Monson

音楽、言語、文化スタイル：会話としての即興 ..... 283  
*Music, Language, and Cultural Styles: Improvisation as Conversation*

ロバート・ウォルサー

Robert Walser

「音を外す」：意味、解釈、マイルス・デイヴィスの諸問題 ..... 315  
*Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*

マイク・ヘフレイ

Mike Heffley

アメリカの向こうの自由世界 ..... 341  
*Northern Sun/Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*

デイヴィッド・ノヴァック

David Novak

音、無音、即興のグローバルな価値 ..... 375  
*Sound, Silence and the Global Value of Improvisation*

あとがきに代えて 宮脇俊文

..... 397

引用・参考文献

..... 427

収録論文一覧

..... 430

*Text by David Novak*

デイヴィッド・ノヴァック

カリフォルニア大学サンタ・バーバラ校音楽学科助教授。近刊予定に北アメリカと日本のノイズの分類を研究した *Japanoise: Global Media Circulation and the Cultural Feedback of Experimental Music* (Duke UP, 2011) がある。その他、映画、知的財産としての音楽、都市空間における音の公共使用などの分野に興味を持つ。

Sound(s), Silence(s), and the Global Values of Improvisation

音、無音、即興のグローバルな価値

一九九〇年代末に始まったひとつの新しい即興音楽が、東京の一握りの演奏者たちのあいだで発展していった。登場時、このジャンルは国境を超えて連なる自由即興・実験音楽の既存の系譜と密接な関係を持つていたが、まもなくたんに「音響」という名前で知られるところとなった。「音響」は通常、電気機器・電子機器を用いて演奏される。多くの場合演奏の中心は無音と休止であり、その静寂を遮るように奇妙なサウンドがまばらに鳴らされる。それどころか「音響」のコンサートはあまりにも静かであるあまり、えてして演奏空間の環境音が強調されることになり、大部分のプレイヤーたちは演奏中の表現的な身ぶりを最小限に抑えている。そうしたスタイル上の特性に加え、即興・実験音楽がいつそう大規模に広まる中で、この小さな「音響」シーンが象徴するようになっていったふたつの側面がある。日本というローカルなアイデンティティと、人間と人間との国境を超えた繋がりである。海外で、「音響」は日本的な新しい「自由」即興のジャンルとして知られるようになっていった。それと共に数が限られてはいるが他と一線を画する演奏者たちもまた名を広めた。作曲家・演奏者として長年活動し、これまでフリー・ジャズ、ロック、実験的ノイズまで多岐に渡る作品を残してきたカリスマのリーダー、大友良英もその一人である。重要なのは、「音響」発祥の地であるオフサイトが「音響」そのものと同一視されていたことだ。この小ぢんまりとした「ライヴハウス」は、そこでの新しいローカルな創作

スタイルによって海外からの熱烈な賞賛の的となった。日本国内においても、「音響」とオフサイトの名はすぐさまよく知られるところとなり、レギュラー出演している演奏者たちは、スタイルとしての「系」(「音響系」)、また形式上のジャンルとしての「派」(「音響派」)と見なされるようになった。しかし、この音楽がジャンルとして登場したのも何年間もヨーロッパと北アメリカの聴衆のあいだで流通し消費されていくうちに、「音響」という名前と、「音響」が新しいローカルなスタイルであるという主張は論争を招き、文脈が変わり、ついには拒否されるに至ったのである。

本稿は、「自由即興」の空間的・文化的歴史における大きな制度的転換の一環としての「音響」の近年の歴史と、ジャズや実験音楽の正典化という大事業に対する「音響」の異議申し立てを論じるものである。「音響」の音楽的なサウンドにおいても、そのスタイルを語る物語においても、「音響」アーティストたちはみずから、即興・実験・電子音楽の既存の物語への彼ら自身の関わりを複雑なものにするばかりか、「音響」が独立したジャンルとして持つ境界線に問題を生じさせる。「音響」が国境をまたいで広まる状況については論議が絶えないが、それによって、この広がりに伴って生じる異文化交流の隙間に光が当てられるとともに、音楽実践としての即興にまつわる二面的な言説が露わになる。即興という語は一般に、スタイルを問わず演奏者によって表現が決定される音楽を指して使われること

が多い。その一方でこの語は、一九六〇年代以降のジャズの営みを実験的に構築していく中から生まれた音楽演奏という、ひとつの独立したカテゴリーを指すものでもある。「即興」という自立したジャンルは、自由かつオープンなサウンド作りの過程として概念化されたもので、イデオロムを排した抽象的な個人表現のモデルを代表し、文化的差異を超えた普遍的な可能性を秘めている。とはいえ「自由即興」や「音響」のような関連ジャンルの位置づけは複雑である。地域性を超えた言説の内部にありながらも、この言説は歴史性・地域性のオーラを強烈に帯びた「ジャズ」と、一見文化的差異を持たないグローバルな抽象概念である戦後の「実験的」で「新しい」音楽とのあいだで分裂しているのだ。

こうした文脈において、「音響」の発祥の地が日本であることはきわめて重要である。そのことが自由即興の既存の表象に深く介入するからだ。第一に、創り手が日本人であることから「音響」は断固としてローカルな前衛的スタイルとして現れる。ゆえに実験音楽が持つ欧米の普遍主義に対し疑義を呈すとともに、実験音楽の創造の歴史において主導権を握っていた西洋の権威に対しても疑義を呈する。第二に、「音響」の持つ文化的な流動性が即興の位置づけを変え、アメリカの楽器演奏者やグループが持つ特定の人種的・社会的アイデンティティーから生まれた戦後のひとつの物語、すなわち「フリー・ジャズ」から

音楽というアメリカ視点の歴史物語から距離をおき、複雑かつポストコロニアルなポジションをとっている。その距離は「音響」という名称そのものにかかってくる様々なレヴェルの「日本的な」アイデンティティーによってさらに大きくなる。以下に説明するように、「音響」というシンプルな日本語が用いられることで、日本人以外のリスナーたちにとって言葉の解釈の範囲は巨大なものとなる。彼らは、一見グローバルで普遍的な営みである自由即興の日本ローカルなヴァリエーションと解釈しているのである——しかし、このジャンルの当事者たちの多くはこれに反論して、この語は「単に『音』という意味だ」と主張している。

「音響」という名前がつけられたのは、「自由即興」という文化的差異を超えたイデオロギーに対してローカルな介入を戦略的に行なおうという動機からなのだろうか？ それとも、この音楽が海外で受け容れられた裏側で、差異を求める海外リスナーのオリエンタリズム的な欲望が反映されているからなのだろうか？ その演奏は、新しい即興の様々な音・演奏が「ジャズ」という既存の音楽スタイルの歴史から切り離されているということを断固強調するのか？ それとも数々の即興音楽が持つアフリカ系アメリカ人性という起源をたえず抹消しようとする国境を超えた動きの一環をなすのか？ さらに問題を複雑にするのは、オフサイトの演奏者たちが「音響」というジャンル名を受け容れたがらず、現在出回っている作品がそう呼ばれる

ことを拒むようになってきていることだ。しかし、彼らがこうしてジャンル名を拒むのはローカルな当事者たちによる反発であり、「ジャズ」と「即興」という輸入された支配勢力に対する一種の抵抗なのだろうか？ 彼らが（音響）という名前を選んで用いながらもすぎま否定したのは、名前のない実験的な音の曖昧さと身軽さを失わずに、新しい音楽を海外に広めるためだろうか？ これらの疑問に対する最終的な回答が見つかることはないだろう。結局のところ（音響）は単に「音」という意味のだし、そのアイデンティティがあくまで日本の生んだローカルなジャンルという周縁的なものだから、「即興」が世界にとって意味するものを書き換えることができないのも確かだ。しかし、このあと以下に論ずるように、まさにその周縁性によってこそ、即興の複雑な文化的ステイタスを理解することができるのである。即興とは世界に広まったひとつのスタイルなのだ。音楽の歴史、国家や地域の集団アイデンティティ、メディアのグローバル化などにまつわる多様な言説の境界線上を動き回るのである。

### 「即興」と「実験性」の面から「ジャズ」を再考する

ニュー・ジャズ・スタディーズにおいて活動する音楽研究者たちにとつてますます重大になりつつあるのが、即興の様々な

あるいはもしかすると、ジャズの諸スタイルの歴史が変わりゆく中でもっとも複雑な点は、「即興」という呼び名の二重の意味にあるのかも知れない。この語の二重性が浮き彫りにするひとつの存在論的問題は、音楽の営みを様々に異なる音楽ジャンルの中に組み入れ、カテゴリーに分類してしまうことにまつわるものである。まず、演奏のごく基本的な構成要素としての即興というものが存在する。即興は実験と同じく、多くの音楽の中に何らかの形で存在するものだが、ジャズの演奏を特徴づける音楽的実践として語られている。しかし録音音源が音楽の創作をそのローカルな歴史的起源から切り離れたのとまったく同じように、新しい即興のスタイルはゆつくりとではあるが「ジャズ」から離れていった——最初は「フリー・ジャズ」として、続いて「自由即興」として、そして最終的には単に「即興」あるいは「いんぷろ」として。

一九七〇年代に端を発するヨーロッパの自由即興の演奏者たちは「アフリカ系アメリカ人のフリー・ジャズ」とその保護から相対的に独立した音楽コンセプト」を追求し始めたが、それも大方のジャズ研究者たちが「計り知れない」と考えたスタイルの発展の域を出なかった (Soff 1994:12)。現行の分析では、同時代のヨーロッパ人演奏者およびグループ（デレク・ベイリー、Derek Bailey、エヴァン・パーカー Evan Parker、ペーター・ブロッツマン Peter Brötzmann、ハン・ベニンク Han Bennink、L MC the London Musicians' Collective、SM E the Spontaneous Music

スタイルを語る言説が、ジャズを語る一般にありがちな物語からかけ離れているという問題の扱いである。確かにニュー・ジャズ・スタディーズの当初の問題提起それ自体は、ひとつには二〇〇〇年に至るまでの数十年間にジャズ史の語られ方が急激に方向を変え正典化へ向かったという認識に基づいていた (Gabbard 1995a, 1995b, O'Meally 2004)。正典の形成を巡る議論においては、ジャズを単独のジャンルとして、そして単一の解釈史の系から考えるということがますます困難になった。現在行なわれているポピュラー音楽史の再評価は、ジャズを音楽によるグローバルな対話として提示し始めた (Lewis 1996, Atkins 2003, Heffley 2006, Jones 2001, McKay 2005, Molasky 2005, Soejima 2002, Monson et al. 2003)。フコウ「ジャズ」とは、二〇世紀後半にレコーディングが急速に普及する中で、音楽の諸スタイルが国々を越えて広がり、産業によって統合されたことの影響を受けて生まれてきた、ひとつの歴史にすぎない。ジャズのレコードはあちこちのローカルな即興の営みを資料化する手段として役立った。しかしレコードは複製物であるがために、様々なサウンドおよび創作の営みを本来のローカルな社会文化環境から切り離し、別の場所で新たな文脈を与えたとと言える。戦後のジャズが国境を越えて流通していくにつれ、即興演奏はひとつの先例となった。リスナーたちがあちこちに散らばる中で、音楽のアイデンティティの諸条件の実験を行なう、複雑に絡み合った新しいサブジャンルの先例である。

Ensemble、AMM、カンパニー Company など）は自らのサウンドを、保守化の一途をたどるジャズ表現から切り離したとされる。即興を反正典化の運動と考える見方と並行して、後の保守的な研究が、ジャズの音楽形式の核を巡って続けられている実験とは一線を画して、ジャズの歴史的アイデンティティを取り戻そうとした。二〇世紀末の数十年になされた正典の形成は、つまるところ大戦直後のビバップというジャンルをジャズの原型と見なし、その形式上の発展は一九六〇年代末のアメリカにおいて完了したと主張する。ギャバード Kim Gabbard が論じているように、このような正典化の動きは権力を正典の編者たちに集中させることになるのと同時に、正典にしたがわぬ当事者たちの正当性を否定する (Gabbard 1995a)。こうした文脈において現実にはちゆく真正な音楽を作るために、世界中のミュージシャンたちが即興の新しい表現を実験し、ついにはその多くがジャズの語彙をすべて放棄するに至ったのだ。

しかし戦後の実験音楽の普遍主義はまた、即興の境界の位置をジャズの文化的起源からずらし、ローカルな所有権を主張する声に縛られないひとつのジャンルに向けて動かす力にもなった。即興音楽のグループが自身の営みを語り始めたとき、その営みはジョン・ケイジ John Cage ほかの実験的なアメリカ人ミュージシャンたちを太い線で結んだ戦後のアカデミックな作曲の系譜の内部に位置づけられていた。サウンドと形式の新しい即興は、戦後まもない時期の近代の普遍性指向という空気が

の中で創作された実験音楽から、人間の自然な理性を借用した<sup>2</sup>。即興の新しい形式が実験的であるとすると説明は、ジャズ研究におけるひとつの批評的傾向と繋がった。「アヴァンギャルドは非主流分子によって営まれたスタイルであるとして他と区別し切り離す」傾向である (Washington 2004:27)。自由即興が異議を申し立てたのは、ジャズが描いた歴史の軌跡に対してであった。この異議申し立ては、構造およびそれに伴う形式的・時間的・社会的制限を乗り越えることによって行なわれたのだし、そうした乗り越えは戦後の実験音楽からもたらされたものだ。こうしたイデオロギーとしての実験主義が特定の人種や国家の文脈から自ら身をかわしたことが重要なのである。なぜなら、この文脈こそ即興をジャズのひとつの分野として定義してしまうものだったからだ。こうして「自由即興」のおかげで、ミュージシャンたちは「フリー・ジャズ」の「自由」な側面を持ち続けながら、フリー・ジャズの創り手の持つ文化的なローカル性が彼らを閉じ込めようとする煩わしさを免れたのだった。即興による反正典化の実験の周辺に予期せぬ副産物が生まれ、その結果として即興はジャズ史の正典化事業から切り離されていく。そこには、文化と文化のあいだの盗用・流用を巡って今なお続くポストコロニアルな危機が現れているのだ。最近の独創的な論文「黒と白の実験音楽 Experimental Music in Black and White」で、W. E. B. デューブuis George Lewis が論じているが、黒人の即興ミュージシャンたちの当時の実験は、ジャンル・実践・

だし、この美学的進歩も実は一般に欧米のものとしてされているのである (Lewis 2004b: 6)。たとえば演奏における技術の進歩は、「フリー・ジャズ」では時にミュージシャン個人のサウンドの一部として聴かれるが、しかしそうした技術の進歩は新たに体系化され、イデオムを排した「特殊奏法」という音のカタログの共有化に貢献した。その結果、新しいグループが即興を「拡張する」のだと語られることもあった。ジャズの「諸伝統」を超えてグローバルに共有される実験的なスタイルに至るといわけだ (それでもなおこのカタログはヨーロッパの管理のもとにあるわけだが)<sup>3</sup>。

最終的に、より大きな意味での即興の内部における文化的差異の言説が、さらに多くの問題へとわれわれを立ち帰らせる。ポピュラー音楽がグローバルな規模で広がるなかでのローカルな声にかかわる問題だ。「自由即興」は「異文化間にまたがる」理想的なジャンルとして語られる。すべての参加者がみな制約を受けずにアクセスすることができ、「文化と文化のあいだの」空間で新しい音楽の語彙を共に創り出すことができる。この空間は自由で開放的な終わりなき実験のための「白紙」であり、そこでは文化によってルールを押し付けられることもない。しかし、こうした異文化間にまたがるというあり方がいかなる性格を持つのかについてはきわめて貧しい説明しかなされおらず、時に音のつぼとして描かれてしまうか、あるいは実験音楽の演奏を世界共通語に翻訳して伝達する、外交に長け

文化の意味といったものに対し意義を唱えるのに重要な貢献を果たしたのだが、にもかかわらず、彼らは一九七〇年代および一九八〇年代のニューヨーク・シティーの実験的・ポストモダンの「ダウンタウン」シーンから締め出されていた。このシーンはどう見ても国際主義の空間であったにもかかわらずである。それというのも、彼らは音による急進的な貢献を行なったのに、彼らの人種のせいと同じ「ジャズ」という(失敗し、すでに死んだ)カテゴリーの境界線の内側に封じ込められたからだ。ルイスが指摘するように、「ジャズ」という名を繰り返して刻み込み記し続けていると、新しい音楽の諸形式が相互に浸透したり自然に発生したりということはなくなり、「ジャンル定義の崩壊や、実践・方法の身軽さなどを説明することができなくなる。それこそが今日の音楽の展望を形作っているというのに」 (Lewis 2004:52)。

アメリカ人以外のオーディエンスや音楽関係者たちにとって、ミュージシャンたち自身の表現世界から生まれてきたと考えることのできる音楽を作り出すためには、アフリカ系アメリカ人のスタイルとしてのジャズにつきものである「アフリカ学」の定義(たとえば、音を個人の表現の持つ特性だとするもの)を放棄する必要がある。「進歩的な作曲音楽への無意識の取り組み」というオーラをまとった実験的な自由即興は、新たに境界を越えていったこのジャズというポピュラー音楽が方向を変え、美学的進歩という名の歴史へと向かうの力を貸した。た

た国際連合とされてしまうにすぎない。しかしこのように異文化間にまたがるあり方を伝達するという意味で捉えようとどうしても見落とすことになるのが、グローバルに広がるアヴァンギャルド諸派が歴史的にとってきた反文化的デイスコミュニケーションの戦略である。ここでは文化的差異を持ちながら国境を越えていく即興がローカルな差異の境界線を引き直し消してしまうのだ。そして日本においては「フリー・ジャズ」の持つポストコロニアルな文脈はさらにいっそう複雑であった。おとなしく孤立させられたまま周縁に甘んじもしなければ、欧米のネットワークに完全に吸収されもしなかったからである (Adkins 2003, Molasky 2005, Soejima 2004)。

場を離れてプレイする

——ローカルな即興「シーン」としての〈音響〉

これらすべての理由により、〈音響〉が文化的差異を超えた「即興」の新しいジャンルとして登場した——それでもなお複数の国々にまたがって広がるオーディエンスには「日本的」であると見なされていた——ことはこれまで論議的であったし、またグローバルな即興シーンの歴史的枠組に対して強い批判をつきつけてきた。ことに、〈音響〉は目下のところ無音という点において日本のものとして捉えられているが、そこからわ



かるのは、民族性・ローカルなアイデンティティ・近代史・表現の力が持つ諸イデオロギーが、様々な即興音楽と実験音楽の現在の名称において共鳴する様子である。以下に示すように、音楽の新しい形式に名前を付けることは、ミュージシャンやリッスナーたちが作る文化横断的なネットワークが行なっている、音楽的アイデンティティの歴史的・社会的位置づけという実験の一環なのである。近代文化それ自体と同じように、「即興」は個別具体的であると同時に一般化されており、恒常的かつ暫定的なものであり、孤立していながらグローバルに共有されているものとなったのである。

本稿の後半では具体的な事例として、東京を拠点とする〈音響〉というジャンル、およびこのジャンルの近年の海外での広がりを検討したい。それによって、即興がいかなる社会的・音楽的条件のもとで具体的なローカルの文脈と関連付けられるようになるのかをいくらかでも理解してもらえらる。まず最初にとりあげたいのは、代々木の小さなライブ・スペース「オフサイト」における一九九〇年代末から二〇〇〇年代初頭に至る「〈音響〉シーン」の発展である。〈音響〉とは実験的即興が国境を超えて結ぶネットワークの日本「支部」であるという評価が確立されるにあたって、オフサイトは決定的な役割を果たした(たとえばニューヨークのストーンのようなクラブやロンドンのLMCのようなグループと連動して)。(音響)のオーディエンスがおもにヨーロッパと北アメリカの自由即興・実験音楽

シーンに存在したのは事実である。しかし〈音響〉は、オフサイトのローカルな音楽として位置づけられたことで、ある特定の場所という感覚をもちながら国境を超えて流通するという屈折が生じた。

〈音響〉をオフサイトと分ちがちがたく結びつける三つの大きな要素があった。その物理的空間が特殊な演奏環境をもたらしたこと、そこに集まったミュージシャンたちの交流の核になったこと、東京のシーンを代表して国際的な評価を得たこと。この三つである。すでに述べた通り、まず、オフサイトという具体的でローカルな場所は、〈音響〉の誕生の舞台を提供した。「フリー・スペース」を謳ったオフサイトは、東京都心部の代々木にある一軒の小さな和風の木造住宅である。第二次大戦後に慌ただしく建て直されたうちのひとつで、現在ではドコモ・タワーの日陰に入っている。新しい音のためだけに作られた場所があつて、その音のためにやって来るミュージシャンとリッスナーがいることは、もちろん、その音楽が広がるかどうかにとつて小さからぬ意味を持つ。パンクとCBGB、ビバップとミンストズ・プレイハウスのように、新しい音楽形式と特定のローカルな演奏の場との結びつきは、ポピュラー音楽史で長く使われている代表的な比喩表現である。したがって、〈音響〉が複数の国々にまたがる大規模な即興シーンからは独立して別個に発展したという物語が正統なものと思なされるようになったのは、〈音響〉がオフサイトという場と結びつけられたことによると

ころが大きい。

しかしながら、新興の音楽「シーン」として〈音響〉が誕生するにあたってオフサイトが果たした重要性を説明しようとしても、その役に立つかもしれない特徴がこれといってオフサイトにあるわけではない。演奏できる空間はただの白い壁に囲まれている部屋がひとつだけだ。広さは約六×二メートルで、ほんの一五人程度しか入れない。この古い家屋の客間はアート・ギャラリーでもあり、オーナーの伊東篤宏・ゆかりがキュレーターを務める様々なヴィジュアル・アートの展示会に使われる。実のところ、オフサイトはあまりにも小さく、だからこそ静かな演奏が求められた。薄い木造の壁から音が漏れ聞こえれば、近隣住民から苦情が来るからだ。このこぢんまりとした家はたちまち〈音響〉発祥の地と見なされるようになり、世界中の即興ファンたちが興味をもち始めた。この舞台が東京の新しい音楽形式の揺籃の地に見えたのである。

第二に、オフサイトは中心となる限られたミュージシャンたちのことでもあった。杉本拓、中村としまる、Sachiko M、吉田アミ、秋山徹次、伊東篤宏、さらには宇波拓を代表とするもつと若い世代もいる。しかし最も重要な存在は、彼らよりも確たる地位を築いている演奏家、大友良英かもしれない。このメンバーの中にあつて彼の存在は、自由即興・実験音楽の既存の数々のローカルな歴史に対する〈音響〉の位置づけを明確にすると共に複雑にもしている。高柳昌行に師事した大友は、東

京のフリー・ジャズ・シーンの歴史とも、また日本の「ノイズ」や「前衛音楽」という、もつと実験的な展開とも強い結びつきを持つ唯一のミュージシャンである。大友の個人史は〈音響〉をフリー・ジャズやノイズと繋げるものであり、たとえ本人の考えでは、先に名を挙げた年下のミュージシャンたちと対等な関係で共演しており、自らの新しい作品は過去とまったく断絶しているにしても、そのことに変わりはない。さらに、彼の名声は日本と海外のいずれにおいても、この新しいジャンルが受容される際に重要な触媒となった。

第三に、〈音響〉の演奏者たちは「Improvised Music from Japan」という二か国語のウェブサイトと雑誌の大きなテーマとして扱われるようになり、欧米のファンたちとの海を越えた対話への道を開いた。主催者、鈴木美幸の飽くなき努力のもと、[IMF]はやがてインディペンデント・レーベルを興し(専属デザイナーのタナベマサエの手により独特のグラフィックが展開された)、リリースした作品の大部分を海外市場で販売した(Sabatini 2001, 2003)。そしてさらには、コンサート・シリーズ「ミーンティング・アット・オフサイト」が移動式ライブ・パフォーマンスの原型となつて、〈音響〉の演奏はオフサイト以外の場所でも同じように行なわれるようになった。たとえば「ミーンティング・アット・オフサイト・イン・大阪」のように、オフサイトの即興空間は仮想空間としてまったく異なる現実の場所へと届けられたのである。ローカルであると同時に移動可能でも

あった「ミュージック・アット・オフサイト」によって、〈音響〉は東京を拠点とする音楽でありながら、どこでも実践される可能性を持つ、即興演奏のイヴェントの新しいパラダイムとなった。それでもなお〈音響〉はオフサイトの中心的なミュージシャンたちとのみ結びつけて語られ続けたし、特にこの音楽スタイルを新しいオーディエンスに紹介しようとして催されるフエスティバルではそれが顕著だった(二〇〇四年にニューヨークで開催されたジャパン・ソサエティの音響マラソン中、Onkyo Marathon や、二〇〇二年のイングランドにおけるジャパノラマ・ツアーのように)。

### 入力なし…〈音響〉の楽器演奏

〈音響〉の演奏者たちはまた、非常に独特な即興演奏を育てていった。その基盤となったのは、一般ユーザー向けの電子機器を楽器として用いるという革新と、無音と環境音の双方をメインとするライブ演奏である。もともと基本的な意味では、〈音響〉は単に「音」を意味する。したがって、「新しい音楽」「組織された音響」「ノイズ」その他の実験音楽の用語と同じく、〈音響〉という名前にもすべてをまとめて抽象化する作用があり、それによって演奏者たちはカテゴリーに分類したりされたりする負担を一時的に免れることができる。「ただの音だ

よ」、ミュージシャンたちはよくそう言って、〈音響〉のローカルな具体性を受け付けなかった。イングリッド・マンソン Igrid Monson によるジャズ演奏の民族誌『何かを言う Saying Something』は影響力のある本だが、そこでの彼女の議論では、即興ミュージシャンたちはレッテル貼りの社会的な意味に反応するものだとされる。特に自分たちが日頃活動している共同体の外へ作品が出ていくにつれ、ジャンルのな分類を慎重に避けたいがるようになることが多い。特定のローカルな名を付けられることで身軽さと力を奪われてしまうという不利な可能性を承知しているのだ。「レッテルを貼られた音楽はなぜか地位の低い音楽、普遍性に乏しいと見なされる音楽であることに彼らは気づいている」(Monson 1996:10)。「いんぶろ」から〈音響〉への移行は具体性から身を引き剥がすという長い伝統と繋がっている。「ジャズ」から「即興」へ、「クリエイティブ・ミュージック」「オリジナル・ミュージック」「ザ・ニュー・シング」へ、あるいはただ「音楽」へ。

しかし、正典が形成され、作品がローカルなコントロールを超え文化的差異をまたいで広がるようになると、ミュージシャンがジャンル用語から逃れることは困難になる可能性がある。実験的ミュージシャンたちにとって、彼らの音が外部の分類に取り込まれる可能性に歯止めをかけることは重要だ。たとえば、シカゴを拠点とするグループ AACM Association of the Advancement of Contemporary Musicians は、一九六〇年代終わり

に「クリエイティブ・ミュージック」という語を選択した。「ジャズ」と関係のあるイメージを用いて黒人の文化的表現および経済的向上の自由を監視・制限することに対して異議申し立てをする「ためであった」(Lewis 2004b:10)。「クリエイティブ・ミュージック」「オリジナル・ミュージック」、のちに「実験音楽」といった普遍性指向の用語が選択されたのも、「ジャズ」というローカルな用語によって制限を受けるのを特に避けるためであった。このポストコロニアルな問題は皮肉にも〈音響〉が広まる際にも再び繰り返されている。〈音響〉という何も意味しない名前を意図的に選択すること——日本人演奏者たちがただの「音」という普遍的な意味でその名を選んだこと——も海外においては日本固有の音楽スタイルを表すものとして解釈されるのだ。この語が持つ普遍性指向をそれ自身がローカルなのであり、それゆえ〈音響〉は海外ではローカルな文化の産物として解釈され、改めてその名を刻まれる——「日本発の新しい音楽」と。

音の定義の話は限定的かつ自己完結的にとどめるのが、音楽の歴史物語から身をおかそうとするミュージシャンたちにとって非常に重要であることはまちがいない。自分たちの作品の本質を「音」にまで還元することで、〈音響〉ミュージシャンたちはローカルな記述で語られることから免れるのである。しかし海外で聴かれる際には、その名前が持つ異国の響きが日本固有のローカルな美学を表すことになる。「実験音楽」と違い、〈音

響〉はその発生からすでに特定の具体的な文化に位置づける表象にしばられていたのだ。さらに問題が複雑なことに、ポピュラー音楽のジャンル名を日本語で付けることは、都市文化が浸透している現代日本においてもよくあることは言えないのだ。日本では海外の支配的な諸音楽ジャンルはカタカナで表記され、ローカルな音楽スタイルはそれらに対抗するものとして存在する。こうして、日本の〈音響〉ミュージシャンたちは日本語のジャンル名を翻訳せず独立した名前として用いることで、輸入された音楽の分類——「フリー・ジャズ」「インプロヴィゼーション(即興)」「エクスペリメンタル・ミュージック(実験音楽)」——からある程度距離をとることになる。

〈音響〉という語はなぜ海外に広まる際に英語の「sound」に翻訳されなかったのだろうか？ 後述するように、この名前の持つ異国の響きをそれ自身が、何か新しい形式の即興を求めている海外のファンたちの興味をひいたこともあるが、その語自体が英語の「sound」に完全に翻訳されるわけではないのも確かだ。ひとつめの漢字、「音」は「sound」の正しい翻訳だが、ふたつめの「響」は音の「残響」あるいは「反響」へと意味を広げ、音楽が音源から発したのち空間に拡散していく動きを強調する。この語の第二の側面——拡散し、次第に薄れて無音に至る音——こそは、〈音響〉音楽が広まる際のローカルな文化的作用という具体的な文脈についてなにかを語っている。〈音響〉の「響」は実際の演奏において重要であり、音の特別な取

り扱いをあらわしている。多くの楽器はサンプラーやミキサーといった、音を増幅したり再生する機器なのだが、音源となる素材を持たない。これらの楽器は「エンブティ（空っぽ）」とか「ノー・インプット（入力がない）」と呼ばれ、信号がないことを示している。

たとえば、中村としまるは「ノー・インプット・ミキサー」（音源と繋がっていないミキサー）を、また Sachio M は「エンブティ」サンプラー（サンプル音源の入っていないサンプラー）を使っている。「入力がない」「空っぽ」の楽器は、それ自体の音源を持たないため、根本的にイデオムも持たない。これらの楽器は、それ自体が発するノイズを除いては音源を持つておらず、従ってそれとわかるなんらかの音楽イデオムを用いた音を出すことができない。しかし楽器の転用をそれ自体のみでは、〈音響〉は、自由即興の、および自由即興について欧米の書き手たちが語る物語のイデオロギー領域から脱することはできない。即興について影響力のある本を書いたデレク・ベイリーが、その中で論じていることだが、音楽が真に即興であるためには、演奏技術を限定し楽器をその本質にまで還元することによって「楽器が打倒されなければならない」（Batey 1991 / ベイリー 203）。「ノー・インプット」の楽器はいたるところに溢れている現代のテクノロジを転覆することで、ベイリーの言うようなもともと大きな意味での自由即興の命ずるところに従うことになる。それらは空であり、それとわかる音を持たないがゆえに、

でパートナーの大友良英と定期的に演奏しているが、彼らの演奏は会話というよりは「ダブル・ソロ」に近い。互いの演奏を聴かず、二人の音と無音が集まってミックスした中をめいめい漂っているのだという。中村としまるも、演奏の文脈を個人と個人のコミュニケーションを超えた空間を解釈することと捉える感覚について、こう語っている。

僕は他のミュージシャンたちと演奏する時、彼らと演奏しているのではなくて、ミュージシャンたちを含んだ空間と演奏しているんです——直接に人間対人間ではなくて、君がミュージシャンなら、OK、じゃあ一緒にやろう。でも、僕は君とは演奏しない——君のまわりの、僕たちのまわりのあらゆるものと演奏する。だから僕は一人の個人として君と対決するんじゃない——君は君のまわりの空間の、ほかのたぐさんのものの一部なんだ。

〈音響〉の静寂と開かれた空間は、同時代の世界の自由即興シーンで行なわれていた演奏への会話的なアプローチに対して異議を申し立てたのである。初期の「ミーティング・アット・オフサイト」のコンサートで演奏したアメリカの即興ミュージシャン、ジェイスン・カーン Jason Khan は、〈音響〉とは「何かになるうとしないことが重要」なジャンルであると述べる。

根本的に（ベイリー言うところの）「ノン・イデオマティック」である。こうした機材の文脈から窺えるのは、〈音響〉の持つローカルな差異——それゆえに独立した呼び名をつけられるような差異——を楽器にのみ求めることはできないということだ。即興ミュージシャンたちにとって楽器演奏の技術とは常に革新の問題であった。実際に〈音響〉ミュージシャンたちの技術的な背景は大きく異なっている——フリー・ジャズ・ギタリストとして影響力のある歴史を持ち、実験的ロック・グループのグラウンド・ゼロでのギター演奏でよく知られる大友良英に始まり、舞台演劇の効果音から音関係の仕事を始め、いまでも自分自身をミュージシャンだとは考えていない Sachio M まで。

ならば、〈音響〉が他の形式の自由即興と第一に異なる点は、音のレヴェルや楽器演奏の「特殊奏法」のレヴェルではなく、無音と空を演奏することにある——そして、遠く海外でそれを聴いたオーディエンスたちがその無音を演奏者自身を持つローカルな差異と見なす反応にある。「ノー・インプット」の楽器たちは、外部信号を持たず「空」であるとともに、みずからの閉じた系の内部に「インプット」を受け容れないことで、ローカルな影響および文化をまたいだ影響の両方に対峙する〈音響〉の無音の隠喩となっているのだ。〈音響〉の演奏では、ミュージシャン同士が即興というコミュニケーションの構造の中で「会話」をしているのではない。たとえば Sachio M が筆者に語ったところによれば、彼女はフィラメントというデュー

コール・アンド・レスポンスしながら、サクセスとドラマが荒れ狂ってパワー・プレイして、音が巨大な波みたになるのと、いったんメロウな演奏になって、しばらく弦をばるばるとつま弾く。それから巨大な波に戻って——こういう綱引きみたいなアプローチの即興音楽からは脱したんだ。身体性や楽器性から離れていて、しかし同時に音楽性からも離れていく——だれもソロをとりたがらないし、フリー・ジャズにすら存在するヒエラルキーがないんだ。

(Khan 2001:77)

〈音響〉がカーンの心をとらえて離さなかったのは、おなじみの社会的ヒエラルキーを〈音響〉が力強く乗り越えていたからだ。しかし、これはコミュニケーションというよりも、むしろたがいに共有しあう無音によって決定づけられる違いである。音楽評論家のデイヴィッド・トウプ David Toop もまた〈音響〉の持つ他にはない魅力を指摘している。彼の解説によると、音響は自由即興のいっそうの正典化に対する反動であるのみならず、テクノロジ・メディアの過重負担に対する反動でもある。〈音響〉の演奏では「音楽がまた統制しているのかどうかかわらなくなるかも知れない」が「この静けさは、メディアの過剰から逃れた清々しさだ」と彼は「ニューヨーク・タイムズ」紙に書いている (Toop The New York Times 2001. 5. 13)。

しかし外国人ミュージシャンたちには、オフサイトの〈音響〉

シーンにおいて無音＝沈黙を強いられたと感じたものもいた。彼らの言い分はこうだった。即興は個人の音および演奏技術の「語彙」に基づくものだから、「無音」の即興を求めると音全体が動きのないものになってしまう。海外からやってきた即興ミュージシャンたちの一部はオフサイトの無音という前提条件を批判した。それが自由な表現の妨げとなるルールであり、さらに悪いことには、音の予想がついてしまう環境であると考えたのだ。ある著名なイギリス人サクソ奏者は筆者にこう語った。「始まって三秒で、その晩はどんな音になるかが最後まではっきりわかっちゃうんだよ」。そのうえ、と彼は続ける。「即興とは自由に開かれた文脈の中で他人と一緒に演奏することなんだから、他のパートに音の制限を押しつけるのはあまり自然なことではないよね」

オフサイトは世界の即興シーンにとって能力を試される(従って、きわめて望ましい)地として知られるようになり、東京の〈音響〉プレイヤーたちと演奏することが欧米の演奏者たちにとって、〈音響〉の持つ新しさと違いとを高く評価する市場で新しい地歩を確保する方法となった。小さなクラブにすぎなかったオフサイトは、世界を飛び回る即興ミュージシャンたちの目指す地となったのだ。彼らは毎週恒例の「ミーティング・アット・オフサイト」にレギュラー出演し、帰国すると〈音響〉のことを広めた。〈音響〉は海外で高く評価され、「ワイアー」誌のような実験音楽雑誌が、「日本の」静かな即興と

〈音響〉の無音は二重の生を生きている。実際、〈音響〉の無音に集まった注目は、日本の実験音楽の発展における具体的なポストコロニアル的展開の一環なのだ。無音の美学は戦後の実験音楽において再発明されたのであり、アメリカ人作曲家ジョン・ケイジの作品にその端的な例を見ることが出来る。彼は「無音」の部屋の中でさえ、自分自身の身体の音だけは聞こえるということを見つけた(一九四〇年代にハーヴァード大学の無音室を訪れたときの有名なエピソード)。ケイジの結論はこうだ。「無音などというものは無い」、そしていかなる文脈においても「音を発する何かが常に起こっている」(Cage 1962: 195/ケイジ 307\*)。

ケイジにとって「無音」は、環境「そのもの」を聴くという実験的な聴き方の文脈にうってつけだった。環境音は空虚で無意味な背景素材として扱われるのではなく、むしろ前景化されたのだ。無音は戦後アメリカでの新しい実験主義の要となった。この実験主義は相対主義が音楽の全面に及ぶのを促し、グローバルな規模の参加を歓迎しているように見えた。しかし無音と音との環境バランスについてのケイジの考え方はアジアの芸術と文学に強く影響され、権学者・鈴木大拙の思想に親しんだことさらに先へと進んだ。ケイジはたんに日本文化の美学からアイディアを借用し、現代音楽を語る西洋の言説に異質な前衛的干渉を加えたただけなのだと論じる研究者もいる

いう新しい革新的なスタイルとして取り上げるなど、その評判は過剰露出の域にまで及んだ。オーディエンスの反応は論争含みであったが、それも〈音響〉が新しいスタイルの先駆として重要であるという位置づけをさらに高めただけだった。反発も自然発生的に起こり、二〇〇二年の「ジャパノラマ」ツアーがイングランド北部とローマを回った時には、物理的な暴力沙汰にさえ至った<sup>10</sup>。もちろん、〈音響〉は他の実験的な即興演奏と実はそれほど違わないと感じていた人々にとって、こうした注目はすべて驚きを、そして多少の怒りをも感じさせるものだった。このスタイルは単に、フランシスコ・ロペス Francisco Lopez の「ロウワーケース Lowercase」音楽であるとか、あるいはアクセル・ドゥナー Axel Döner のような「ベルリン・ミニマリット」といったヨーロッパ人演奏家たちに象徴されるものもあつた。〈音響〉ミュージシャンたち自身はといえば、複数のインタヴューで〈音響〉の日本性を否定し続けたが、功を奏さなかった<sup>11</sup>。あるプロモーターが筆者に語ったところでは、イギリス人のミュージシャンが皮肉まじりにこう言ったのを耳にしたことがあるという。「ふーん、つてことはつまり、日本の無音は英国の無音より良いというわけかい？」

ポストコロニアルな無音の響き

(Corbett 2006)。ケイジの考え方が翻訳されて日本に逆輸入されると、無音は戦後日本の実験的な音楽家たちにとって逆説的な意味を持つ語となった<sup>12</sup>。「ケイジ・ショック」と呼ばれる現象が起こり、その影響を受けて彼らは今や奇妙な立場から「新しい音楽」に対して反応することになった。「新しい音楽」といってもそれは実質的には日本古来のコンセプトである無音から生まれ出た音楽なのだ。彼らとしてもローカルな文化とのつながりに縛られるのは避けたいところなのだが、その文化は今や異文化交流によって逆輸入品となっており、そこから生まれたと見られることも避けねばならなかった。こうした状況から、無音のための概念的な枠組が必要となったが、そのコンセプトは明らかに進歩的かつ実験的であり、同時にまちがいがなくローカルなミュージシャンたちが作ったものであると見ることもできたのである。

このコンセプトがいつそう中心にすえられるようになったのが「間」という語においてである。「間」は英語で「Interval(間隔)」あるいは「Space(空間)」と翻訳される。團伊玖磨の説明によれば「間」とは「無音の中の思考」の手段である。それが意味していたのは美学的理念以上のものであり、時間の間隔に、あるいはものとのあいだの物理的空間に、あるいは人間と場所のあいだにある距離を語ることができる、知覚の基本原理となるモードなのである。(Dun 1961: 201)。「間」を現代の実験音楽の特性として採り入れることによって、非常に日本

的であると同時に完璧に普遍的でもあると考えられるリスニング（聴取）の方法が明らかにされた。「間」は意味をはらんだ「空」であり、音の発生の自然な過程、すなわち「音」として生じたのちに消えて「無音」に至る進行における音の「滅衰」を伴う。何かのあいだにあるという「間」のあり方を、磯崎新は（一九七九年パリでの「訳註・磯崎『建築における「日本的なもの」』によれば「一九七八年のパリ・フェスティバル・ドートンヌ」）「間——日本の時空間」展に寄稿したテクストの英訳の中で「変化を待つ——空虚な時間 void moment」と表し、移ろいゆくものはかなさを味わう日本人の審美眼との関係で語った。しかし磯崎はのちの著作で日本生まれの概念である「間」の「日本的なもの」に反論し、この「間」という語は西欧起源の概念である「時間や空間が輸入された後から適用され始めた用法に違いあるまい」とし、「間」とは「ギャップ、つまり事物に内在している根源的な差異ではないのか」と述べている（Izozaki 2006: 95 / 磯崎 98）。ミュージシャンたちはふつう、音を出し、それからじっとしたまま、その音が消えていくのを耳を澄ませて待つことで、「間」を演じて見せているのだ。音の存在それ自体はただ「間」を明らかにするのみである。

エリック・ホブズボーム Eric Hobsbawm などの研究者による近年のポストコロニアルな歴史研究がわれわれに思い出させてくれるのは、文化的な美学——「間」のような——を戦略的に利用することは大規模な「文化の發明」と切り離すことができが目指した国際主義という目標における日本の参画のあり方を「間」が複雑なものにしたことは疑いが無い。しかし同時に「間」とはノスタルジックな産物でもある。隔離されたローカルな空間が広がる音に侵されぬよう守ろうとし、また日本古来の美学が異文化交流によって心ならずも再生産されてしまわぬよう困り込んでおこうとするものなのだ。

〈音響〉を特徴づけているのは、音と無音という面からの即興のポストコロニアルな再構築の遺産である。オフサイトの特別な静寂はローカルな音楽作りの環境を定義し直して〈音響〉演奏者たちに与えたのだ。彼らは静かに演奏し、外界の音を彼ら自身の対位旋律として聴き、受け容れざるをえなかった。このようなリスニングの文脈のなかでの演奏は、制約を受けながら作業したり、自らの自己決定の限界を明確にするための道のりでもある。「こんな音出ますよというより、こんな音しか出ませんでした」というスタンスに興味があるんです」とオフサイトの即興ミュージシャン、宇波拓は言う（Uami 2003）。ジャズ史のレトリックでは即興を作曲に対する修正であると説明するが、このように、知覚が及ぶローカルな全体論的世界が作り出す環境の限界を強調することによって、〈音響〉はそのレトリックを超える。〈音響〉のパイオニア、杉本拓にとって、「間」を演奏に取り入れることは「テーマとか変奏とか、縛られてるとか踊ってるとかかっていうことじゃない……「間」を受け容れれば即興も作曲もほとんど違わないんだ」（Sugimoto 2003）。「訳

ないということだ。この「文化の發明」は、日本のような辺境の国において近代国家を創建する際には、国内にもたらされた西洋の影響に対抗する手段として必要とされた。こうした文脈においてこそ、武満徹の「間」の説明にある音の外の文脈をわれわれは理解できるだろう。彼は「間」を緊張した無音と複雑な音とのあいだの「形而上学的持続」と呼んだ。その意味するところは「複雑な一音と拮抗する」そして「実際の一音……からその表現の一義性を失わ」せることのできる「無音の沈黙」である（Takekisu 1995: 51 / 武満 2001: 01）。日本人の文化的営みのポストコロニアルな再構築という枠組から捉える時、戦後の作曲家たちが「間」を再発見したことによって、同時代のアメリカの実験音楽に対していかに応答するかという切実に求められていた方法を發明することができたのだと言える。つまり、ケイジと手を結びながら、同時に異文化交流において心ならずもローカルな位置に置かれるのを拒んだのである。

「間」の枠組で捉えると、リスニングそれ自体が世界の無音における自然な即興演奏である。となると、あらゆる音が「間」の文脈において即興演奏されることになる。それらの音が生まれるのは、リスナーと世界の関係においてであり、突きつめれば演奏という直接の文脈においてである。そうであるならば「間」は、ケイジの語る無音や通常の日本語訳である「沈黙」とは実はかなり異なるものだ。むしろ、優れてローカルな演奏のモードにしてリスニングの感覚でもあるものだ。戦後の作曲

#### 注一 翻訳者訳

〈音響〉においてこのようにリスニングが改めて注目されることは、形式をローカルな文化に変えるというさらに大規模な動きの一環であると論ずることもできるだろう。一九四〇年代のビバップのように、確立された演奏技術を集団の外部のものたちには利用できないようにするのである。この点において〈音響〉という即興の形式は、「フリー・ジャズ」の「自由」の外部に位置づけられる。この位置づけは、歴史を消去することによってではなく、そのローカル性の境界線を世界の知覚の境界線に引き直すことによってなされる。〈音響〉というジャンルはローカルに位置づけられた「音それ自体」となり、世界中の実験・即興演奏によって広がることのできただけでなく、日本古来の美学的権威を持ち続けることもできた。普遍性指向の即興は具体的な地域性を絶えず消去していくことによって確立され、国境を越えて広がったが、そのなかで東京の新しいタイプの即興ミュージシャンたちは、武満が「間」を戦略的に用いて日本的な知覚の指標としたように、〈音響〉という名前のおかげで無音であり続けるというローカルな権利を持つことができた。しかし結局〈音響〉の無音は埋もれてしまった。そのローカルな声の説明を求めると声があまりにも多すぎたためである。ならば、本稿を結ぶにあたり筆者は、〈音響〉が海外で広まったことの影響について考え、次いで〈音響〉という語そのものに対する烈しい反発に立ち戻り、ローカルな文化を意味する音

がいかにして、発せられるのと同じくらいすぐに消えてしま  
かを示そうと思う。

無音＝沈黙を強いられる〈音響〉、  
オフサイトからの脱出

二〇〇〇年代が始まるころになると、〈音響〉は海外で受容  
される際、いつそう分裂したアイデンティティーを帯びはじめ  
ていた。リスナーたちは〈音響〉をミニマリズムの極北として  
普遍的に捉えたり、あるいは日本の禪の即興の営みという文  
化的な特殊性から捉えたりしたのだ。「ニューヨーク・タイムズ」  
に書いたジャパン・ソサエティにおける二〇〇五年の「音響マ  
ラソン」(キユレイターのカール・ストーン Carl Stone は〈音響〉  
というジャンルを、コンピュータをベースにした新しい種類  
の実験音楽であると説明した)のレビューで、アンソニー・ト  
マシーニ Anthony Tommasini は、リスナーたちは〈音響〉を意図  
のある音として理解できると期待してはならないと言う。「音  
の環境が途切れることなく続くのが、あてのないものに感じら  
れようが、文句を言うことはできない。そういう心配は問題で  
はない」(Tommasini 2005)。しかし、〈音響〉が価値を急速に失っ  
ていったと感じるものもあった。その価値が文化的差異からも  
たらされる新しさにあったからである。アメリカのあるウェブ

サイトの記事はこう述べている。「最近のリリースから確かだ  
と思われるのは、スタイルの約束ごとが固まってしまったこと  
だ：ゲームのルールはシンプルだ。ダイナミクスは低く保て：  
音は可能な限り抽象的たれ：アンサンブルの演奏では相互作用  
よりもむしろ同時性が肝要なのだ」(Warhoun 2003)。

もちろん、ローカルな戦略をもったゲームと見なされても、  
それは——禪のサウンド・アートと見なされるのであれ、即興  
のローカルなルールと見なされるのであれ——ミュージシャン  
たちの仕事のやり方とは関係ない。だから〈音響〉という名前  
そのものはますます当事者たちに否定されるようになってきて  
いる。多くの演奏者たちが筆者に語ったのは、〈音響〉などと  
いうものは存在しない、特別なスタイルもなく、ジャンルとし  
てのルールもなく、歴史もない、ということだ。「とにかくた  
だ『音』なんだ」。特別な無音がオフサイトで生まれたのも、「あ  
れ以上大きな音で演奏したら近所の人から苦情が来ただろうか  
ら、静かに演奏していただけ」(訳注 翻訳者訳)なのだ<sup>13</sup>。〈音響〉  
が根本的に日本的なものだという考え方に対して彼らが指摘す  
るのは、「ミーティング・アット・オフサイト」ではジェイソン・  
カーン、ブレット・ラーナー Brent Laner、ショーン・ミーハン  
Sean Meahan といった多くの外国人演奏者が参加していたこと  
である(とはいえ、これらの外国人参加者たちが〈音響〉ミュー  
ジシャンと見なされることは日本においても海外においても稀  
だが)。二〇〇四年、「ミーティング・アット・オフサイト」は

解散し、〈音響〉の中核グループはもつと音量の大きい別のプ  
ロジェクトへ移行した(秋山徹次のニュー・アルバムタイト  
ルは「Don't Forget to Boogie」である)。ついにオフサイトを  
のものも二〇〇五年に終了する。あとには〈音響〉のローカル  
な起源の無音の痕跡だけが残されて、代々木のコンクリートの  
谷間にこたましていく。

〈音響〉においてわれわれが聴き取るのは、ポピュラー音  
楽の一ジャンルとしての即興の持つ共約不可能性——デリ  
ダ Jacques Derrida の言う、本質的な「決定不能性」——である。  
自由なのか無音を強いられているのか、その営みはローカルな  
のか普遍的なのか、実験音楽なのかジャズなのか。即興それ自  
体がジャズの一般的な営みであり、同時にまた新しいスタイル  
の「非ジャズ」でもあると知るのは、ただひとつのコミュニ  
ケーションの文脈だけを音楽の意味の第一条件として特権化す  
るのをやめることでもある。〈音響〉は、即興をスタイルの歴  
史における唯一の正典から切り離し、ジャズとは音の価値と社  
会の評価とが織りなすプリズムであるという理解へと導く。リ  
スナーとクリエーターによる文化の差異を超えた「解釈の動き」  
は、その文化的ローカル性に価値を与えもすれば消去もする  
(Red 1984)。その特殊な形式の無音のなかで、われわれは音楽  
の広がりそのものにある即興の核心を聴いているのだ。それは  
まさに持続しているあいだにさえ消えていき、またまさに消え  
ているあいだにさえ持続する。

〈音響〉はそれ自体の発する言葉だったのか？ あるいはむ  
しろ、密かな無音の世界だったのか？ あるいは〈音響〉とい  
う名前の物語は即興・実験音楽・ジャズといった音楽ジャンルの  
無音かつ無名の表象を等しく求めながらも、「語られざる言  
葉の主人にはなれるが、ひとたびそれが口を出れば、その奴隷  
となってしまう」という諺を地味でいってしまうのか？ 〈音響〉  
のはかなく移ろいゆく世界に最終的にかかっているのは、即興  
の音それ自体の本質である。〈音響〉は結局のところ、たんに  
「音」を意味するにすぎない。〈音響〉は実験音楽の日本的なス  
タイルという役割を引き受け、その名前が翻訳されないまま流  
通しているだけなのである。〈音響〉の物語はローカル性を超  
える広がりの実験を通じて、現代文化の即興を映し出している。  
そこでは参加者たちが音楽の自由を表象すると同時に動揺させ  
る。別の音へ、そして別の無音へと、場所を離れていくことに  
よって。

1 イギリスでは、A.M.M.のような独創的なグループが即興という音楽形式を拡大し、ジャズのイデオロムの限界を超えていった。L.M.C. (一九七〇年代初めに結成) はヨーロッパの実験音楽シーンで今も活動し続けている。海外ツアーを精力的に行ない、地元及びウェブキャストで放送するラジオ局 (Resonance FM) を経営し、強い影響力を持つ実験音楽の月刊誌『ワイアー』を編集している。イギリスの自由即興と実験音楽の政治学の詳細な文化史については McKay 2005 を参照。

2 この時代の地政学的な目標と、当時新たに登場した美学的領域とのあいだの豊かな関係について、いちばんまとまっているのは美術史の文献かもしれない。たとえば、Serge Guilhaud による抽象表現主義と冷戦下の文化一般に対するそのインパクトの研究 (How New York Stole the Idea of Modern Art)。

3 ジャンルについてさらに複雑な議論をすると、この時代のレコーディング音源の一部はのちにほかのリスナーたちのあいだで「ノイズ」レコードとして流通し、これらの新しいファンたちのあいだに新しい批評言説を導きだした。彼らはこの「ノイズ」が「ジャズ」や即興と関連しているとは必ずしも考えていない。実験音楽が長い間新鮮味を保ち続けるためには、新しいオーディエンスがレコーディング音源を捉える枠組を変えることが必要不可欠である。とは言うものの、文脈を読み替えた新しいリスナーたちにとって、広く流通している数多くのレコーディング音源は何十年も前の古いものなのだ。この過程についてさらに詳しくは Nowak 2008 を参照。

4 もちろん、重要な例外もある。一九七〇年代のローカルなミュージック

ジャンルの一部、なかでも高柳昌行、小杉武久、阿部薫はあ

る種の〈音響〉演奏者たちに強い影響を与えた。

5 それどころか実際、この部屋には何の特徴もないため、Cine Bell によるオフサイトの記事が実験音楽雑誌『ワイアー』の二〇〇三年六月号に掲載された時、部屋の写真はどれも使えなかった。そのため記事では〈音響〉の演奏が時々行なわれる別の場所の写真を図版に用いた。

6 Lewis は、このようなモードの自己定義がもたらす政治的な副産物は古典的かつ支配的なジレンマであると論じている。そこでは常にカテゴリー分類のための既存のルールによってゲームの名前がつけられる。「みんながまずやってきて、こういう質問をする——『あなたの音楽がジャズだとは思ってないんですか？なぜ？』それから話したくないことを説明しなければならぬ。そして結局は『やーあ……思うに彼はむきになつてるね』となるわけだ」(Personal communication)。

7 従ってローカルな用法では、「ソックキョーオンガク」というような直訳は、ただ単に日本語を使っていることだけで、国境を越えて一般化された「即興」の領域とははっきりと異なるものになる。〈音響〉と同じく「ソックキョーオンガク」も、「インプロヴィゼーション」というグローバルで一見普遍的な形式との兼合いでローカル化されるのだが、しかし「インプロヴィゼーション」の直接の、つまり模倣という関係にある「日本ヴァージョン」であるということになる。

8 それどころか、大友のバンドのひとつであるカンドは「ほかの演奏者が発する音に反応してはならない」という明文化されたルールのもとで演奏する。

9 著者によるインタビュー、2003.1。

10 実験・即興音楽のオーディエンスのあいだでの暴力は稀なのだが、二〇〇〇年ごろの〈音響〉のヨーロッパ・ツアーでは時に危ない瞬間があった。たとえばイングランド北部での二〇〇〇年のジャパノラマ・ツアーでは、無音と高音が延々と続く Sachiko M. の演奏に対して、一人のオーディエンスが叫び出してステージにものを投げこみ、ロンドンのプロモーター、Paul Hood が筆者に語った言葉を借りれば「暴動に近かった」。同じ年のイタリア・ツアーでは〈音響〉ミュージシャンたちをフェスティバル会場から運んで、自動車を怒ったファンたちが囲み、自動車の進路を塞いで、拳で屋根を叩いたという。

11 〈音響〉の日本性についての興味深い公開討論が itacmusic.com のデイスカッション・ページで起こり、そこでアメリカを拠点とするある執筆者が、〈音響〉が禅仏教にルーツを持っているのは明らかであると論じた。しかし、著名な〈音響〉ミュージシャンたちやレコード・プロデューサーたちは禅の影響を繰り返し否定している (www.furious.com/PERFECT/foshinamakamura の中村のインタビューを参照)。自らの音楽における日本の伝統の影響のあり方を語っている。この執筆者は個人の自己決定を頭ごなしに否定して(即座に他の参加者たちの大反対にあったが)、もし〈音響〉と禅の共通点が無意識のものだとすれば、禅仏教の美学が日本文化の共通要素に浸透しているというさらなる証拠である」という主張を書き込んだ。その後、一人の投稿者がこれに賛同し「自分は禅ではない」というのは禅ではなからうか？」と投稿した (itacmusic.com, "Zen and Onkyo" スレッド、2006.10.16 投稿)。

12 とくに武満徹、湯浅譲二、柳巖、その他の、一九五一年から東京のグループ、実験工房で活動を始めて影響力を持ち、西洋の新し

い音楽を日本に紹介してきた多くの作曲家たち (Herd 1989; Helfetz 1984)。

13 Nakamura 2004 個人的なインタビュー。中村はまた、『ミーツィング・アット・オフサイト』のシリーズが無音に焦点を合わせたことで〈音響〉の発展にとって完璧な場となったが、それ以前のミーツィング・アット・パー青山でのずっとノイジーな即興の演奏のほうが好きだったとも言っている。そこでの自分の音を見つける苦労は、「騒がしくてうるさい」「空間」の中で宝探しをしているみたい」だったと言った。

- Johansson, Sven-Åke. 1980. *Idylle und Katastrophen*. po torch records, ptr/wd 6.
- ———. 1984. *Blind aber Hungrig*. FMP-S 15.
- ———. 1986. . . . *über Ursache und Wirkung der Meinungsverschiedenheiten beim Turmbau zu Babel*. FMP-S 20/21.
- Kowald, Peter. 1984–89. *Duos Europa, Duos USA and Duos Japan*. FMP CD 21.
- ———. 1991. *Pyrrhia*. Ano Kato Records CD-P 3.
- ———. 1991. *When the Sun is Out, You Don't See Stars*. FMP CD 38.
- Namtchylak, Sainkho. 1991. *Lost Rivers*. FMP CD 94.
- Sommer, Gunther. 1979. *Hörmusik*. FMP 0790.
- ———. 1984. *Percussion Summit*. Moers.
- ———. 1989. *Riobec*. FMP CD 2.
- ———. 1990. *Cordes sur Ciel*. European Music Production: EPC 883.
- ———. 1993. *Da Sagte der Butt* (with Günter Grass). Göttingen: Steidl Verlag.
- ———. 1993. *Sachsische Schatulle*. Intakt CD 027.
- Von Schlippenbach, Alexander. 1979. *Drive*. FMP 0810.

#### 音、無音、即興のグローバルな価値 デイヴィッド・ノヴァック

- Atkins, Taylor E. 2001. *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*. Durham: Duke UP.
- Bailey, Derek. 1991. *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. (デレク・ベイリー『インプロヴィゼーション——即興演奏の彼方へ』竹田賢一、斎藤栄一、木幡和枝訳、工作舎、1981)
- Barnes, Mike. “Exploding Speakers: The Future Sound of Nippon,” *The Independent*, January 7, 2001.
- Bell, Clive. 2003. “Off Site.” *Wire* no. 233.
- Cage, John. 1961. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan UP. (ジョン・ Cage 『サイレンス』 柿沼敏江訳、水声社、1996)
- Corbett, John. 2000. “Experimental Oriental: New Music and Other Others.” In *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley and Los Angeles, CA: U of California P.
- Dan, Ikuma. 1961. “The Influence of Japanese Traditional Music on the Development of Western Music in Japan.” *The Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 3rd series, vol.8, pp. 201–217.
- Feld, Steven. 1984. “Communication, Music, and Speech about Music.” *The Yearbook for Traditional Music* v. 16, pp. 1–18.
- Gabbard, Karin, ed. 1995a. *Jazz among the Discourses*. Durham, NC: Duke UP.
- Gabbard, Karin, ed. 1995b. *Representing Jazz*. Durham, NC: Duke UP.
- Guilbaut, Serge. 1985. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: U of Chicago P.
- Heffley, Michael. *Northern Moon, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*. New Haven: Yale UP.
- Heifetz, Robin J. 1984. “East–West Synthesis in Japanese Composition: 1950–1970.” *The Journal of Musicology* 3(4): pp. 443–455.
- Herd, Judith. 1989. “The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music.” *Perspectives of New Music*, Vol. 27, No. 2. pp. 118–163.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger, eds. 1983. *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge

- UP. (エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編『創られた伝統』前川啓治・梶原景昭他訳、紀伊国屋書店、1992)
- Hood, Paul. 2003. Interview with author.
- *Improvised Music From Japan*. Magazine.
- Isozaki, Arata. 2006. *Japan-ness in Architecture*. Trans. Sabu Kohso. Cambridge: MIT Press. (磯崎新『建築における「日本的なもの」』新潮社、2003)
- Jones, Andrew F. 2001. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke UP.
- Jost, Ekkehard. 1981. *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.
- Khan, Jason. 2002. “Bits Per Channel.” Interview with Seymour Glass. *Bananafish* #16.
- Lewis, George. 2004a. “Experimental Music in Black and White: The AACM in New York, 1970–1985.” In O’Meally et al. 2004.
- ———. 2004b. “‘Gittin’ to Know Y’all’: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination.” *Critical Studies in Improvisation* 1(1):1–3.
- ———. 1996. “Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.” *Black Music Research Journal* 16(1):91–122.
- M, Sachiko. 2003. Interview with author.
- McKay, George. 2005. *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain*. Durham, NC: Duke UP.
- Molasky, Michael. 2005. *Sengo Nihon no Jazu Bunka: Eiga, Bungaku, Angura* [The Jazz Culture of Postwar Japan: Film, Literature, Subculture]. Tokyo: Seidosha. (マイケル・モラスキー『戦後日本のジャズ文化——映画・文学・アンガラ』青土社、2005)
- Monson, Ingrid, ed. 2003. *The African Diaspora: A Musical Perspective*. New York: Routledge.
- ———. 1997. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nakamura, Toshimaru. 2003. Interview with author.
- Novak, David. 2008. “2.5 x 6 Meters of Space: Japanese Music Coffeehouses and Experimental Practices of Listening.” *Popular Music* 27:1.
- ———. 2006. “Japan Noise: Global Media Circulation and the Transpacific Circuits of Experimental Music.” Ph.D. Dissertation, Columbia UP.
- O’Meally, Robert G, Brent Hayes Edwards and Farah Jasmine Griffin, eds. 2004. *Uptown Conversation: the New Jazz Studies*. New York: Columbia UP.
- Otomo, Yoshihide. 2001. Interview with author.
- ———. 1995. “Leaving the Jazz Café.” *Resonance* 4:2, pp. 4–8.
- Soejima, Teruto. 2002. *Nihon Furii Jazu-shi* [The History of Japanese Free Jazz]. Tokyo: Seidosha. (副島輝人『日本フリージャズ史』青土社、2002)
- Sugimoto, Taku. 2001. *Off Site Composed Music Series* CD (liner notes). A Bruit Secret: France.
- Suzuki, Yoshiyuki. 2001, 2003. Interviews with author.
- Takemitsu, Toru. 1995. *Confronting Silence: Selected Writings*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press. Japanese publication 1971 as *Oto, Chinmoku to Hakariaeru hodoni*. Tokyo: Shinchosha. (武満徹『音、沈黙と測りあえるほどに』1971、谷川俊太郎・船山隆編『武満徹著作集 1』新潮社、2000)
- Tomassini, Anthony. “Created on the Computer, but Pristine It Is Not,” *New York Times*, April 4, 2005.



- Toop, David. "A Style of No Style that Spurns all Restraints," *New York Times*, May 13, 2001.
- Unami, Taku. Interview, *Improvised Music From Japan Extra* 2003.
- Warburton, Dan. "On Hibari." Paris Transatlantic website. October News 2003.
- Washington, Salim. 2004. "Charles Mingus and the Limits of Avant-Garde Jazz" in O'Meally et al 2004.