

「ト」に早い時期から関わってきたフェーラーが、音の具体性と抽象性の境目に可能性を見出すようになったのは当然ともいえる。しかし、どういふ訳か、具体音を手中にした作曲家の多くは音の固有の音響性に注目するよりはその純粋な音響の面白さの方にひかれたように、例えばユビスク・システムを開発する以前のクセナキスのテープ音楽では、たとえ炭火のはぜる音やラオスの笙の音を素材に用いても、それらの音響はクセナキスの意のままに振曲げられ幾層にも重ね合わされ、最終的には音響それ自体の物質的強度からある種強烈な表現性を獲得していた。ここにおいては、具体音はクセナキスの頭のイメージネーションを具現化するための素材に過ぎず、その音に元々付随していた意味性は排除されている。一方フェーラーだが、彼は音というものがその属している文脈の中で初めて意味を獲得するというそのありやうに極めて意識的だ。鳥の囀りや船のエンジン音がそれだけで独立してあるのではない、その音響の属している「場」(とは極めて社会的な存在であるはずだが)の中でこそ、音は固有の意味性を開示する。だから、彼は鳥の囀りや船のエンジン音をそれだけで切り取って置くことはせず、その「場」もろとも持つてくるのだ。ちなみに、サンプリングとは「場」を徹底的に切り離してしまふことの暴力性そのものなのであって、その意味でフェーラーの行き方の対極にあるといえる。フェーラーの多数のテープ作品の中には、現実音を録音してきただけで殆ど加工していない、というものもある。「プレスク・リヤン」(殆ど何もない)のシリーズなどがそれに当たるが、録音技術が発達しなかったのは実に不思議だ。録った音そのままだからといって、作曲家が現実世界を撮ってそのままそれを提示しても、そこに表現者の創意がない、などと言う者は今や死滅しているはずだ。

「プレスク・リヤン」を聴くと、途中でしばらく出てくる蒸気船らしきエンジン音や、最後の方で次第に高まっていく蟬の音の反復が、フェーラーの作品でテープ音楽、楽器を問わずよく出てくる唐突な反復パターンそのもののながら面白い。「プレスク・リヤン」は夜のしじまの音風景を綴った美しい作品だが、そう思っただけで終わる。終わりに近づくと、雷鳴を思わせるような突き刺すような鋭い「し」にしてはなさか間の抜けた「電子音が間欠的に乱入してきて夜のしじまどころではなくて終る。ここに、忘れていた作家の存在の露呈を見ることもできようが、それよりも押さえておくべきは、美的音と意味の音の二つの要素の釣り合いによって音楽を作る、というフェーラーの言う「逸話的音楽」という考えだ。意味と意味を衝突させてそれをずらす、という古典的なシュールレアリスムの行き方に対して、フェーラーは電子音という「抽象的」な素材を具体音にぶつけることによって、意味と無意味の衝突、電子音という未知の領域を発見してゆく。勿論、電子音には電子音という意味があり、例えばピアノとテープのための「小品集」では、シンセサイザーのチープな音色を時代性の含意として用いたりしてはいるのだが、そこでいう意味性とはまたそれは位相の異なった話だ。その意味と無意味の衝突現場に更にしばしば言語が介入してはいることによって、両者の対法的せめぎ合いは更に多声化されてゆく。彼はかつてTV用のドキュメンタリー・フィルムの制作に関わっていたが、映像の意味性と音の意味性、無意味性と遭遇を組織化する体験がこのような方向を導き出したのかもしれない。ラジオ、ドラップとして作られた「砕水船」においては、ドラップを実際に砕水船に乗り込ませ現実音を録らせている間、砕水船は残った想像上の砕水船のためのオーケストラ曲を作曲していたという。そして、一行が帰ってきたから録ってきた現実音とオーケストラの音楽とを再構成して作り上げた。従って、現実音を聞かず、砕水船の映像も見ずに作ら

「ツインマン」先頃初来日した折、自らをドイツ作曲界における離れ小島に喩えていたワルター・ツインマンは、しかし孤高の芸術家の物語に我が身を重ね合わせていた訳ではないし、周囲の無理解を嘆いてみせていた訳でもない。とにかく融通無碍というか、彼の愛する小津安二郎の映画のように終始淡々と己の歩みを進む者の余裕の姿を見せられた。フランスにせよドイツにせよ、どうしても権力を持つたメイン・ストリートの「正統派」の情報ばかりが輸入されがちな状況にあつて、こういう場でツインマンやゲッセルス、フェーラーのように状況におもねることなく長年にわたって独自の活動を展開してきた表現者達を取り上げることは、偏った状況を少しも是正する上で意味がある。

さて、ツインマンはアメリカ実験音楽の影響を自ら隠すことがない。「三人ものアメリカの代表的かつ実験的な作曲家へのインタビュー」を行い、モートン・フェルドマンの著作集を自ら編んだ、という過去を知れば、ドイッチ作曲界の「離れ小島」たるも当然だと頷けるだろう。一般にアメリカ的な表現性はヨーロッパ音楽の土壌ではなかなか受け入れられないことは、五〇年代ヨーロッパの作曲家達のケージ受容の妥協策(管理された偶然性)を思い出してみても分かる。ツインマンの音楽の誰よりも気づく特徴を二、三挙げてみると、全く盛り上がり欠けた淡々とした成り行き、音の層の薄さ、時として介入してくる民謡調のシンブルなフレーズ、といったところになるが、ここで単なる素材なフォーク・ミュージックの担い手を連想してしまつてはいけない。確かに、彼が七〇年代

以来「ロカレ・ムジック」として各地の音楽の地域性の問題にフィールド・ワークをしながら取り組んできたことは重要な意味を持つている。しかしここで興味深いのは、彼が、たとえ採集した民謡を曲に取り込むにしても、それを一旦自分のコントロールの効かない方法による抽象化のフィルターに通そうとして、という点だ。実は、これこそが最も実験音楽的な特徴であるのだが。例えば、ツインマンは音楽上の様々な要素を取り決めるのにはしばしば魔法陣を使用する。その具体的な実践は本人に聞くしかないが、要は、音楽とは何の関係もない予め用意した偶然の数字の並びによって、具体的に音が並び取られてくる、という点を押さえておけばよい。ただ、誤解なきよう言い添えておくならば、魔法陣、といつてもその併せ持つ神秘主義的な側面には彼は全く関心がない。「魔法陣の使用」によって「客観性」を獲得する」と本人は言っていた。ここで言う「客観性の獲得」とは、地域的な音楽のトポスに対して距離化を施すこと、と言いつ換えてあながち間違ではない。そしてまた、作曲への魔法陣の応用と聞いて人は戦前のケージのいくつかの作品を思い出すに違いない。これは難しいだろう。近年の「客観性の獲得」距離化、の例として、例えば「遠出」と題された室内楽のシリーズがある。その楽譜を見ると、各曲の冒頭にカナダやヨーロッパやらの地図が掲げられていて、実際にそこを旅したか、あるいは架空の想像上の旅なのかは詳らかでないが、旅してゆく過程で、各地を通過しながらその地名のあるシステムに従って音に変換する、という作法が採られている。河原温の「WENT」のシリーズをついに連想してしまつた。

こういった実験音楽的な方法意識と地域性とのかわりについて、ツインマン自身はどのように考えているのだろうか、この一見全く無関係な両者の間に矛盾は生じないのだろうか。そしてもう一点、かつてどこかでウィム・ヴェンターが、自分が小津安二郎に関心を持つ理由について、自分と同様に非

多分、音楽で放つとただただ、生理や肉体のセンサーの赴くままに行つてしまふところであつて、はじめに言つた「作り手の思いとは別に人は音楽に感動しちゃう」ってのは、この部分なんだと思う。で、僕はそこで「じゃ、それでもいいや」って諦めてる訳ではないんだ。「作り手の思い」を音楽的背景に読み取る、っていう文学的な読み方では音楽は読めないし、そうするとどこを見るのか、という、その音楽の構造や語法が何によつ

て成り立っているか、つて所だと思つている。その点で僕は「肉体的音響」もしなければ、「機械的音響」もしない。どつちも音楽を成り立たせる上では全く同じ価値しか持たないつてことだと思ふ。血を問う民族主義も、機械音響の未来派も、民衆をうたう共産主義者も皆彼等なりの理屈があつて、彼等なりの音楽を作り、歌つてきたのが二〇世紀なんだと思ふけれど、それをそのまま賛美することは僕にはとても出来ない。その点で同じ二〇世紀でもジョン・ケージやジョン・ゾーンのやうに、肉体的に極端な演奏しようとしてしまふミュージシャンの生理を妨げるようなハードルの立て方が全く違う(両者はそれぞれハードルを幾つも置くやり方(両者はそれぞれハーシルの立て方が全く違う)に僕は今でもすごく興味がある。でも一つ問題がある。それは、このハードルはエリートにしかなれないので、所かもしれない。その点で、シカゴのジム・オルークがやろうとしていること、一部のテクナ、サンフランシスコのボブ・オスタータのゲイ・ミュージックや、もしかして僕がやっている事の中に、そうではない次のヒントがあるような気がする。でもそこは自分自身ではうまく語れない。確実に今の時代のある部分にふれる最前線の何か、つてことしか言えない。この先は聴き手に読み解いて欲しい所だけれど……)

「運動」にこそ、自己を賭けてゆくべきなのだろう。その「実験音」こそあらゆる権威を裏切る「裏切り者」なのである。そして、それに対して先に述べた「排他的な自己同一化」は「ある」の思想であり、それこそが権力者たる「ベテラン」の思想であろう。さて、サンプリングという行為は「ある」ものに構成つづける手段ではなく「なる」ものへの創造的な手段である。ここで、先の言葉を以下のように言い換えることが出来るのではないだろうか、つまり「権力者(国家、TV……)の物質性に対する実験者の創造的なサンプリング」と。

ならば「私」は、リマの日本人大使館員事件におけるペルー軍のMRTA銃殺をいかにサンプリングするか? ルワンダとザイールの内戦を、香港の中国返還を、横原一騎の娘の死をいかにサンプリングするか? あるいは、インターネット・コールマンを、ゴダールの映画を、カテン越に連れて来る光を、そして、そこから何を自分は「発信」するのか? それをどのようにして「人生」実験しかな

「フェーラー」リュック・フェーラーの音楽は抽象と具体の境目を行き来する。古来より、音楽は抽象的な芸術であると言われ続けてきたが、一九四九年に人が初めてテープの録音によって現実の音を音楽の素材として手の内にして、その抽象性を巡つての音楽の特権も次第に揺らいできた。その、現実音を素材としてテープに定着する音楽(ミュージック・コンクレ

Presenter 鈴木治行・作曲家 二つの孤島への漂着

註(一) 寺山修司「白夜討論」(講談社) (二) (4) ジル・ドゥルーズ「下下下下下」(田村毅 訳) (大塚修書館)

鈴木治行 [Systematic Metal] HAL PRODUCTION GRCB 2030



アメリカ人である小津が、どのようにしてハリウッド映画を消化し吸収したのかを見てみたい、という意味のことを言っていたが、それと同じことを、アメリカ実験音楽に付き合っているアプローチにも影響を受けてきた僕自身問うてみたい。

ANSWER

リュック・フレラーリ ●作曲家

Q

1 あなたは今日に至るまで、テープ作品を器楽作品と同等かそれ以上の比重で作られてきたか、あなたの具体音の扱い方について気がつくことは、それが、単に現実から切り取られてきた音なのではなく、ほとんどの場合その音が元々属している「場」ももともと持っているというところですか。音に備わっている固有の現実性を残したまま、多様に解釈の可能な作り出すこと、あなたの「選話的音楽」の「Promenade Symphonique」(交響的散策)があります。この作品はフランスからの独立国であるアルジェリアに滞在して録音してきた音によって成り立っています。固有の現実性を保持したままの「場」とは多分に社会的・政治的存在ですが、この作品はそれらが明確に出ていないことも、音の環境をそのまま取り込むあなたの作品は、意識せずとも社会・政治の問題と常に触れ合っているはずですか。あなたは、作品に環境を取り込むことでその環境に社会に対する自分の位置をどのように定めようとしておられるのでしょうか。

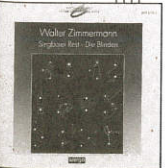
A

1 自然音で私が仕事を始めたころ、私にとつては、現実を「写真」に写すことが一方で重要であり、他方では、これらのイメージをそれぞれ社会的、物質的、政治的、心理的コンテクストの内部で使用し、モンタージュを行うことが重要であった。このことがシュールレアリスムのコラージュと関連づけられた「エテロジスト」(異形接合体)にみるような、私の「選話的音楽」であったわけだ。反対に「交響的散策」や、あるいは「ブレスク・リヤン」(殆ど何もなし)においては、瞬間性が重要であったのであり、つまりはミニマリスト的な音のイメージを提

「FERRARIDJISSE [BRISE-GLACE] ADDA distribution 581079 AD 184



WALTER ZIMMERMANN [Singbarer Fest, Die Blinden] weigo 6510-2



2 古典的なミニマリズム・コンクレットにおいて、それぞれ固有の意味性を持った具体音同士の偶発的遭遇から新たに別個の意味性を生じるという、シュールレアリスムにおけるデバイスマンのような作用が起こっていたといえますが、あなたの具体音十生楽器のための作品では、具体音の意味性と絶対音楽の非意味性との遭遇という、いわば真つ向から衝突しない、九〇度ずらされた二つの出会いが非常に興味深い状況を作り出しています。しかし、これは例えばトニー・映画における映像と音との関係と同じであるとはいえません。多くの場合、映像につけられる音は映像を補助する意味性を担った記号として機能しているのではないのでしょうか。あなたの創作の立場から見て、トニーにおける映像と音との関わりについてどう思われますか。また、セシル・テイラーやカール・ゲルナーの興味深いドキュメンタリーにも手を染めてこられたあなたにとって、ドキュメンタリー映画における映像と音との関わりは?

ANSWER

ワルター・ツインマーマン ●作曲家

Q

1 あなたは七〇年代から「地方の音楽」として各地の民族探検と、その成果を自らの音楽の中に投影した作品を書かれると同時に、アメリカの実験音楽にも積極的に関心を持たれてき

A

私が「ビギナー・スタジオ」BEGINNER STUDIOをケルンに開いたのは、一九七七年のことでした。このスタジオの名は、鈴木俊隆先生の「ZEN Mind, Beginner's Mind」の一節「初心とは、絶えず新たな境界を超越しようとする心構えである」からいただきました。このスタジオには、実験的なアート活動を行っている人々を多く招きました。フェルムンが、長い作品を完成させたときにも、私は週末を費し、驚くべき魅力にあふれたこれらの作品を真つ先に上演したのです。また、ジョン・ケー

サーカステントに、いちどきに五〇〇以上のユニットが演奏できる「ミュージカサーカス」を設置しました。それはまさに興奮するに値する事件でした。ケージ自身もこれを大いに気に入ってくれ、私たちはマイクを手に、その混沌とするばかりの状況のなかでそれらの音楽を録音したのですが、喧嘩のなかにならずには、ケージの八〇歳を祝う一週間にわたるパーティー・パーティを、友人のステファン・シェードラーとフランクフルトで企画したのですが、残念ながらケージはその四週間前に亡くなり、実現できませんでした。

私が初めてケージに会ったのは一九七七年、ブレメンでのことです。それより以前の十八歳のころ、故郷のニュルンベルクでフレデリック・ジェフスキー、リチャード・タイテルバウム、あるいはMEVなどのアメリカのアヴァンギャルド・ミュージックには触れてはいたのですが、南ドイツではアメリカ人は珍しくなく、私はアメリカ人の子どもたちとともに育つたようなものです。記憶にある最初のノイズも、村の裏手の森から響いてくる、軍事演習のものでした。戦車が村を横切っていくときには、道路脇に立ち「チューインガム」と叫んで、アメリカ兵が重機から持ってきて残して行つてくれた缶詰に、子どもらしい無邪気さで群がり、開けたもので、アメリカ兵はいつも大きな車で、ドイツ人のガールフレンドをその脇に乗せては女の体に腕を回し、くつろいだ雰囲気の中でクルージングしていました。戦後、アメリカとアメリカ人は、私たちの文化の一部になっていたのです。

そのことは私にとつては、なぜ人々がアメリカへと移民していったかを知るうえで重要なことでした。ソローを読み、D・H・ローレンスの「地の精」を読み、そしてウィリアム・カロス・ウィリアムズを読みました。彼は詩のなかに「地方性」を入り込ませた詩人です。彼の「地方性」を、私自身の故郷であるニュルンベルクにほど近いヒンターラング周辺の地方と結びつけました。つまり、ア

アメリカ人とともに育つた経験を通して、「ロカール・ムジック」の試みは始めたのです。私は、民族的な旋律が歴史を通じて維持してきた攻撃的な側面、すなわち「ここは私の土地だから立入禁止」といった領土を主張する攻撃的な側面から、それらを解放してやることに努めたのです。それぞれ異なる地方のあいだにある寛容さで、この攻撃的な側面を置き換えてやることに努めたのです。つまり「多元的世界は万国の世界である」といった意味にです。私は、地方独特の雰囲気と譲ることなくこれらのメロディーに存在に外気と開放性をもたらしたかったのです。

「25カルワー・メロディアン」(カルワは地方に伝わる年恒例の祝祭の名)では、生理的、身体的な原則に基づいて異なった音調を用い出すが、これらは根源的なメロディーを創り出す音調なのです。聴衆の耳もとて、陰影のごとくこの根源的なメロディーが構成されるように、二つのクラリネットの音はこの現象を産みだすのです。前衛芸術の華やかなりし頃には、このようにシンプルな音楽を書くことになつたのは、一九五〇年(私は一九四九年に生まれました)にならない時代のケージに啓発されたことでした。「四つのパートからなる音楽四重奏曲」「パイオリンとピアノのための六つのメロディー」、そしてもう少し時代は後になりませんが「テープ・イミテーション」そしてオーケストラのための「四重奏曲」、これらは私のオーケストラ曲「レントラー・トボグラフィエン」に直接影響を与えたものです。

私は、基本的なところで、ポーズ(休止)のとおり方と素材を断片化するセンスはケージから学んだのです。何かを加えるのではなく取り去ること、このことはひとつの重要な経験となりました。そして、このことが神への橋渡しとなったのです。神を学んだケージは、音を定義する仕方を神の無から知っていたのです。そしてニューイングランド地方の合唱音楽に想を得て書かれた「四重奏曲」や、これらのことを熟慮のすえまじめあげたア

イ・チン・メソッド(易经による作法)は、私の「ロカール・ムジック」の計画の大きな柱となりました。私はまた、メロディーから始めて、このメロディーをより解体することを試みました。こうして一群の試みは、ドイツ神秘主義者マイスター・エックハルトの「無為の効用」として結果をみたわけでした。エックハルトはケージが読むよう薦めた人物です。

この一群の試みでは、「世界における存在から「解脱」へ」という抽象化の線をたどっているのです。マイスター・エックハルトのテクストの邦訳に、東京の柿沼敏江の解説、そしてこの春、山下女史によってエックハルトの思考と禅と仏教の教えとの類似性が示されました。つまりケージが指南し、私を彼に向かわせたのは正鵠を射たものだったのです。この一群の試みにおいて、私が行ったのは(現実との)具体的な関係性を抽象化するというほどのものではありませんでした。しかし、私はあきらめませんでした。たとえもっとも抽象的な作品である「解脱」においてさえ、くり返されるメロディーの粒子が存在する。それは、逆説的なやりかたによって、聴衆を聞き入らせるのです!

完全な抽象化は、思うに不可能です。たとえもっとも高度に抽象的な作品でさえ(現実との)具体的な関係性はもっています。モンドリアンは、オランダ画家ファン・ダイクの構造から、抽象的な線を学びました。後のスクエア状の模様やストライプの線は、ニューヨークの街の構造から獲得したものでした。具象性をもつて作品から取り除こうとしたマーク・ロスコの場合ですが、彼の作品は、現存する具体的な関係性を抽象化したものなのです。彼がもし、塗り込められた黒色のうえに描かれる黒が、存在し始める究極の関係性だと感じなければ、黒のうえに灰色を塗りつけた後に、ピストルでみずから打ち抜くような真似はしなかったでしょう。つまりは、抽象性というのは、存在するものから、孤立しているのではないということです。私は、つねに、境界線からどれだけ距離が

あるのかを見いだそうとしてきました。奇妙なことですが、私はよくアメリカに滞在しますが、一度として移民の道を歩もうとしたことはありません。子供時代の環境がそれだけ頑強なものだったのです。

ようやくここで小津安二郎の映画の話にたどり着くわけですが、子供時代と家族的なものの境界は、彼の本質的なテーマです。つまり家族の崩壊、あるいは家族における伝統的な特色のゆっくりとした、痛々しい変化のことです。家長制度の困難さが数多くの小津の映画においてターニング・ポイントとなっているのです。われわれは彼の美学から多くのものを学ぶことができます。フィルムの織り地のようなのモザイク。短い対話が長いこと交わされて、一歩一歩基本となる対立が進展していきます。テンポを速くすることなく、この対立を強調することもない。進展していくこのゆっくりとしたフィルムのモザイクを通して、フィルム全体にわたる感覚は同質に保たれているのです。誰も映画に施されたことのないような小さな映画の技術に期待してはいないでしょう。そして照明でさえ、小津の映画のもっとも基本的なテーマである日常の問題を語る、洗練された優雅な語りテクニクと、超然としたスタイルの語りテクニクとのコントラストとなっているのです。カメラの位置を、座った人間の高さに固定するあのような高度なまでに洗練されたテクニク、映画のフレームにおさまったそれぞれの対象、急須に対するビール瓶(これらは小さいと言ふには大きすぎる。まるでこれでは侵入者だ)あるいは迷路に似た日本家屋の部屋の並び、それらがくり返される儀式とともに語られるのです。

男が夜中に帰宅すると、まずはスーツを床に脱いで捨てる。妻は彼が浴衣を羽織るのを手伝う。こうした物たちの抽象的な存在は日々の問題と均衡を保っているのです。局部的(ローカル)なものが抽象性と同居しているのです。このように問題を解決する方法が、前衛であろうと思わなかった小津を差し置き、くり返される変化と慎み深い距離によって、

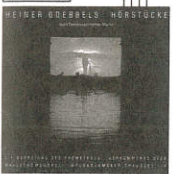
彼のフィルムに現代性を与えているのです。彼の映画の魅力は、この何気なさでかしたことなのです。そしてこのことは確とて

私にとって、小津は私の唯一知っている(現実との) 具体的な関係と抽象化のパラドックスを造りかえた芸術家なのです。民間の芸術と高貴な芸術の、俗っぽさと洗練とをこの両方に開かれていたのは、小津の映画においてには不可分のものなのです。それらはひとつの声から出てきている。小津の映画の観客は修辭的な力でプロットに導かれていくのを見てはならないのです。観客は映画のなかを自由に

NOUS SOMMES TOUS ENCORE ICI BANDE SON DU FILM DE ANNE-MARIEVILLE Virgin 844-103-2



HINER GOEBBELS HÖRSTÜCKE ECM 1452-54 513368-2



宮岡秀行 映画作家

宮岡秀行 映画作家

Presenter

するためにそれぞれがぶつかり合う空間として機能する。これら習慣的な振付において、もともとは子供たちです。彼らはおならをし、彼らはパンを蹴り、曾々爺ちゃんをバカにし、習慣的な行動の均衡をめちゃくちゃにしている。もう一度、小津が映画に編み込んだ対照を見てみよう。蹴られて二つに折れたパン。つぎのショットでは、二人の少年が、ひとり手前、もうひとりはその後ろになりながら退屈そうに浜辺を歩いている。かつて彼らは無邪気に、鎌倉の大仏の大きな足で遊んでいたのです。(山田 仁訳)

トランクを買いはじめ、繰返しそれを聴くようになってから、部屋のなかに音楽が流れ込んできたのだ。しかし多くの場合、実際の映画館で聴くことができたサウンドは、LPには収録されることはなかった。その結果、手元にあったサウンドはほとんど消え失せ、音の発信源はライブ・ハウスへと移行し、更に舞台芸術へと伸びていった。耳と脳によって受信されていった音が、身体という空洞を通りやってくるようになったのだ。またビクター・ブルックの舞台音楽をやっていた土取利行氏からは、音を聴く位置を習い教わった。しかしそれ以後も、映画館という膨大な知覚を促す場所に居つづけた私は、いつしか土取氏からの「音楽のおしえ」を忘れてしまった。舞台芸術に要求されるその場での対応や、身体所作と切り結ぶ「この音」が、映画では「あの音」すなわち身体感覚を欠いたまま成立してしまう。どちらがいいと言っているのではない。それ自体新しい問いではないだろうから。ただ、新しいかどうかといった差異の言説では括れない問いがここにはあるように思えるのだ。

例えば、昨年ひつそりと公開された音楽映画にウール・グロスバード監督の「ジョージア」がある。ライブ・シーンが多くを占めるこの映画にあって、監督は「この音」を出来る限り正しく記録するという役割に徹していた。コンサートホールでジェニファー・ジーンソン・リッパがヴァン・モリソンの「ティク・ミー・バック」を歌う場面にしても、続いて姉のジョージアとのデュオの場面でも、キヤメラはフォーカスの位置と編集のリズムとで刻まれ、同時に響くザラついた肌合のサウンドに絡みついて離れない(ちなみにこの見事なサウンド・ミキシングはスコセッシの「ハスラー2」で、画面以上の現実を醸し出したトッド・カーニーによるものである)。

(*) "NOUS SOMMES TOUS ENCORE ICI" (1997) 監督 / アン・マリー・ヴィリアル 出演 / ジャン・リュック・コダール

「断層・音像」に、明らかな問題として露呈する「政治的身体」が(破壊的)音楽という(へどりのぞき作巻)ヴァルター・ベンヤミンの言葉、平井玄氏の引用による)を通して、見えてくるかもしれない。そこで私は以下の人々に局所的な質問を送ることにした。

Answer "NR1"

ハイナー・ゲツベルス ● 作曲家

一九九六年に日本で上演されたハイナー・ミュラー作「プロメテウスの解放」のある一場面について伺います。それは、ホリゾンと白い(しかし傷ついたフィルム)映写光が投影される時に突然降り響く、サンプリングされた廿世紀フォックスのテーマ部分について。このフォックスのロゴは、戦時の対空警用のサーチライトのイメージをハリウッド流に転移したものと知られています。この舞台上でイメージを欠いたままこのテーマ部を、繰り返し聞かされていくと、私は強烈にあの対空警用のサーチライトを、つまり、ハリウッドのイメージと共に、戦時の夜響を、思い浮かべてしまいました。それは、まるで死者が目覚めつつあるかのようなのですが、同時にその音は、われわれを日常へと引き戻すものでもありました。以前、ミュラーは「ポスト・ヒストリー」という虚意は、我々の前史の野蛮な現実を前にすれば何と恥知らずなことか」と述べています。とりわけ日本人の私でも、ハリウッドのイメージの助けを借りて(？)、つまりあなたのアプローチを通して、第二次世界大戦とミュラーのテクストの断層に、つまり「イメージの解放」に立ち会うことになりました。

この私の見解が、ここでのあなたの作業にリ

ンクするようであれば、次のようなことを聞いてみたいと思います。それは、廿世紀フォックスのロゴの映像・音響に見られるような、無意識のうちに深く身体に浸透している、イデオロギーの構相「政治・軍事・生産」が、映像表現という「イメージの帝国」のなかで、映像と音響との関係性をどのように規定してしまっているのか。

A

私は象徴的な表現は大嫌いです。私はコンポジションを愛します。ですから、私の作品においては、一つのもの(一つの映像、音楽、言葉、ステップ、光)は決して一つのメッセージを提示するためだけに存在するものではありません。一つの引用、一つの和音、一つの記号、一つの見本の使用に際しては、それを正当化するようなくか理由がなくてはなりません。廿世紀フォックスのテーマ音楽を使用したことにも、いくつもの理由があります。一方で、それはハリウッド映画の冒頭にある三分間の断片にすぎませんが、それは「プロメテウスの解放」という作品のコンテクストの中にあつては、勝ち誇った身振りを表しています(虚構としての勝ち誇った身振りというべきかもしれません。なぜなら、それはまた、神話世界——あるいはステージ上の現実——を経たあとの「人間たちのもとへの帰還」をも表しています。さらにまた、それは現代的なヒーローというものを、つまり、神話的なものの現代的なヒーロー(映画や音楽などの中の)への翻訳/変換を表している)。

しかしながら、もちろんそれはまた、テク

スト全体の政治的解釈の次元においては、ドイツの第二次世界大戦史(それだけではありません)を暗示しています。しかし、このテクストが、ドイツ民主共和国(東ドイツ)のまさに政治的状況の中で書かれたといつても、作品構造そのものは、きわめて具体的な形で、一般的な政治的経験を反映しており、そうした政治的経験は、この作品が上演される国々に置き換えることが可能です。

さて、ここまでは、映像と音響との関係についてのあなたの質問に答えるに先立つて、前置きとでもいうべきものです。ここからが本題です。

一つのパフォーマンスという出来事を形成している複数の要素に独立性を与えるという事は、舞台芸術に対する私の個人的なアプローチにおいては、一つのチャレンジなことです。ですから、映像を付け加えることで音による表現を倍加することには無意味です。われわれは、そうする代わりには、空白のフィルム(空白のセルロイド上の単なるスクラッチ)を見せるのです。われわれは何も映写せず、それによって(ポプ・ウイリソンを引用するなら、サイレント映画においては聴覚的空間は無制限であり、ラジオ作品においては視覚的空間が無制限ですから)聴覚的印象、あなたが聴き手として含意しているもの(彼は何も見ていない)に解放できればと思っています。

私はそのことを個人的な政治へのアプローチと見なしています(同時に、私の作品は、私がヨーゼフ・ゲツベルスの親類ではないことを明確にしようとしています)。なぜなら、私は民主主義というものの可能性を次のことの中に、ステージ上のいくつかの自律的な要素の間に距離を置くことによって——言葉と俳優の間に距離を置くこと(発音や身振りによって意味を倍加するのではなく、Hiqoport によって)や、テクストと時間の間、映像と音響の間に距離を置くことによつて——観客に対して空間を拡大するということの中に見るからです。「総合芸術作品」の反対物として、自己同一性(アイデンティ

ティ)を破壊してしまつこと。完成されたものとして観客が称賛したり手本としたりしなくてはならない芸術作品などではなく、観客が観客自身のやり方で構成しつくりあげることでできる何か。なぜなら、それは断片の集まりではないからです。私はまた、このようなり方で、映画生産の産業、軍事複合体とそのこと政治的含意ということによつてあなたが意味したことを脱構築できればと考えているのです。

Answer "NR2"

細川俊夫 ● 作曲家

「ひとつひとつの音の生み出していくヴァーイカルな風景に注目する」と、細川さんはことあることにおっしゃってこられました。またそれは日本の伝統音楽の形式にも通じる考えかただとも、例えば、そこにルイジ・ノーノの「断章II」(「ディアオティマ」)というヘルダーリンの詩をモチーフとした曲を、置いてみる。承知のように、この曲はヘルダーリンの詩に、曲をつけることを目的として書き始められたものです。但し、どの段階でか、詩そのものをすべて取り除くことによつて、穴だらけの曲體に到達した、と言われています。不思議なことにわれわれは、穴と穴の間には呼吸(「空洞」)に意識的になります。言うなれば、失われたヘルダーリンのボエジーの立ち上がり、厳密な西洋的書法の「塵埃」に聴衆は、ある物質的な中間地帯への滞留を余儀なくされる。ここではおそらく重要なのは、ボエジーが生起する要因として、ヘルダーリンの言葉「この中間に闘争が、そして個々の死がある」ということではないでしょうか。これは私の偏見かもしれませんが、ノーノのこの曲を聴くとき、何よりも失われたボエジーに対する作曲者のモラルを感じないわけにはいきません。或いはもしかしたら、細川さんの師エン・イサンが「音を一個の生き物」として捉え、「中心音」の周囲を旋回している。

る。或いは、アレクサンデル・ソクーロフによる「精神の声」、とりわけ第三部における音の「触覚」性の生々しさは、ヴァイオ映像による「平面」性とのオール・オーヴァーな混合として、言葉の欠落した「あの音」の戦場と化していた。以前音楽家の武満徹氏は「時に無音のラッシュ」(未編集の撮影済みフィルム)から、私に、音楽や響きが聴こえていることがある……元々、その映画に聴こえている純粋な響きを伝えるために、幾分それを扶けるものとして音楽を挿れる」というようなことを述べていたが、ここでのソクーロフの作業は、ワグナーの「トリスタンとイゾルダ」の序曲と武満氏の「波の盆」、ラジオから流れるフレンチ・ポップス等を交錯させることによつて、その言葉を実現していた。ここでは逆に、音響設計の精密さに対し、画面は正確さをもつて応えている。前者は、その場で音の在りかを押さえることによつて、視線のモラルは正当化され、後者は高度な加工を施すことによつて非日常的行為を文字通り「観るに耐え得る」ものにしたのだ。