

# 刀根康尚のデジタル・サウンド作品と、 ルーツとしての1960年代の作品と思考

馬場省吾

## 1. はじめに

本論は、日本出身でアメリカ在住の音楽家・刀根康尚（とねやすなお、1935-）についての作家研究である。本論では、1980年代と1960年代における刀根の音楽活動を取り上げ、両時代の作品やコンセプトに共通点が見られることを明らかにする。刀根の1980年代以降の代表作品と1960年代の作品群について事例を挙げ、制作の方法論と目的を解釈し、刀根の音楽活動には一貫したコンセプトが確認できることを明らかにする<sup>1</sup>。

刀根康尚は1935年に東京・浅草に生まれ、1953年、千葉大学の国文科に入学。1957年、同大学卒業。卒業論文のテーマはダダとシュルレアリスムについてのものであった。なお刀根は西洋芸術音楽の楽器・作曲についての教育を受けていない。1958年に即興音楽演奏集団「グループ・音楽」の活動を開始。その後、図形楽譜、インストラクション（演奏指示）作品を制作。また批評活動も行い、『音楽芸術』、『美術手帖』、『SD』等の雑誌にて多数の文章を執筆。創作においては、美術家、映像作家、舞踊家とのコラボレーションを行ったり、美術展へオブジェを出品したり、サウンド・インスタレーション作品を制作するなどしている。1972年に渡米して以降、マース・カニングハム・ダンスカンパニーのための音楽作品を制作したり、〈CDに傷をつけてCDの再生音にエラーを発生させる〉ライブ演奏、また〈万葉集をデジタル・サウンドに変換する〉という手法の作品群において、

国際的な評価を得ている。2002年のアルス・エレクトロニカの最高賞であるゴールデン・ニカ賞の受賞が代表的な評価の例である。現在CD、LPなどでリリースされている刀根の音源はどれも強烈なデジタル・ノイズで溢れている。刀根は現在でも世界中で精力的にライブ演奏し、世界中のノイズ・ファンから名前が知られている最高齢の音楽家と言えるだろう。

まず第2章では、1980年代における刀根の代表作品として《*Music for 2 CD Players*》(1986)を取り上げ、作品を分析する。《*Music for 2 CD Players*》において刀根は、音響再生産メディアが持つ「透明性」という特徴を奪い取るシステムを作り出し、ケージ的な不確定性の音楽で目指されていた〈表象の否定〉を実践している。第3章では、1960年代における刀根の音楽活動を記述し、作品や思考の変遷をたどる。刀根は、音楽活動の開始時期から〈意味を持たない音〉を目指して集団即興演奏を行い、不確定性の音楽を実現するために図形楽譜を用いたり、フルクサスらによって行われた「イヴェント」を実践したりしてきた。さらに、日常を取り巻く新しいテクノロジーやメディアが知覚を変化させることに気付かせるために、〈新しいテクノロジーやメディアを主題化する〉作品を制作していた。第4章では、1980年代と1960年代の音楽活動において、〈表象の否定〉と〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉という二つの点で共通性があることを考察していく。

刀根康尚についての先行研究では、特に評価が高い1980年代以降の作品には、〈ある曲が演奏されるたびに音響結果が毎回異なるものになる〉という、ジョン・ケージ的な不確定性を継承したコンセプトが反映されていることが指摘されている(Cisneros 2009, Kelly 2009, Marulanda 2007, 中川2011など)。この点は刀根自身の発言からも明らかではある。例えば、Kelly 2009では音響再生産メディアを誤用することが不確定性の音楽を実現するための手段であり、演奏にCDを用いたのは、1960年代から「日常」や「日常における音への関心」(Kelly 2009, 234)があったためと論じられる<sup>2</sup>。

本論で筆者は、刀根が不確定性の音楽を実現するために、音響再生産メディアの中でもレコードやテープではなく、CDを用いたことに注目する。刀根がライブ演奏において、1980年代当時に最新のメディアであったCD

を用いた理由は、単純な「日常への関心」からではない。刀根は、メディアを「不透明なもの」として強調するために、1960年代から〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉を実践している。つまり刀根は、〈表象の否定〉と、〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉という二つの問題意識のもとで音楽活動を実践しているのである。

## 2. 刀根の代表的な音楽実践（作品事例とその解釈）

### 2.1. 《*Music for 2 CD Players*》

刀根の代表的な作品、《*Music for 2 CD Players*》(1986)は、市販の音楽CDにスコッチ・テープを貼ってCDプレーヤーに読み込ませて誤動作を起こさせ、エラー音や音飛びを発生させる作品である。CDプレーヤーがデジタルデータを読み込む時に誤動作を起こさせて、「歪められた情報によってまったく予期しない音が生み出されるだけでなく、コントロール機能が乱されて、CDの進行も予測できなく」(刀根2001, 118)なるという状況が発生する。これはライブ演奏の作品で、市販されている2枚のCDを2つのCDプレーヤーを使って演奏する。ライブ時には、CDに収録されている音楽の「ピッチだけでなく、音色も変わった」(Tone 1997)り、しばしば音飛びが発生する。演奏のたびにCDプレーヤーがどのように動作するか予想できないため、結果としての音響も毎回異なる演奏となっていた<sup>3</sup>。この作品は、刀根がデジタル・サウンドを使用し始めた最初期の作品であり、世界的な評価を高めるきっかけとなった作品と言えるだろう。

### 2.2. 音響再生産メディアの「透明性」を奪い取る実践

《*Music for 2 CD Players*》は、どのような音楽なのだろうか。以下では、メディア一般の特性である〈透明性〉を説明し、この作品をCDやCDプレーヤーという音響再生産メディアが持つ〈透明性〉を奪うシステムを持つ音楽作品である、と考察する。

普段私たちがCDやCDプレーヤーといった音響再生産メディアを通して音や音楽を聴くとき、それは生の音(オリジナル)に対する劣化版(コピー)であるとししばしば考える。ジョナサン・スターンは、以下のように

言う。

「音響忠実性に関する紋切り型の説明に従うと、私たちはしばしば、再生産された音は『生の』音を媒介するものだと考える。再生産された音とは、対面の会話や音楽の生演奏のような『生の』音を、拡張もしくは劣化したものだと考えるわけである。」(スターン2015, 270-271)

つまり私たち聴き手は、音響再生産メディアが発する音を、「生の音」が存在することを前提として聴いている。聴き手は、ある音響再生産メディアから新たに生み出される音響を聴いているにもかかわらず、〈オリジナルの音〉があると想像しているのである。この時、音響再生産メディアは、音響忠実性が高まるほど——つまりノイズが少なく、作り手による音響を忠実に再生産すればするほど——、聴き手に意識されず、いわば〈透明〉になっていく。この対応関係を図示すると図1のように表せるだろう<sup>4</sup>。音響再生産メディアは、音響をその場で生産している。しかし聴き手はその音響を聴取する際、〈オリジナルの音〉を想像することによって、その場で生産されている音響を、再生産されている音響であるかのように聴くのである。

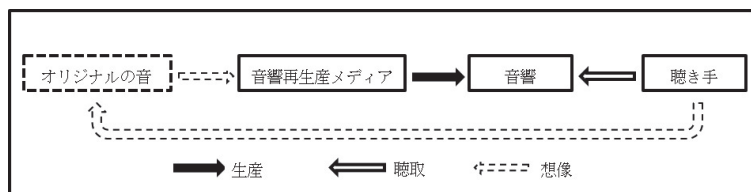


図1 音響再生産メディアが発する音響と、聴き手との関係

一方《*Music for 2 CD Players*》では、音響再生産メディアが持つ〈透明性〉が機能していないと言える。なぜならば、〈オリジナルの音〉を聴き手に想像させる音響再生産メディアに操作を加えることで、音響再生産メディアが発する音響が、オリジナルの音（として想像されるもの）と乖離する

からだ。聴き手はスピーカーから発される音響を聴いて、そこから〈オリジナルの音〉を想像することなく、新たな音響が作られていくことに気付くのである。このとき聴き手は、図1で示した〈想像〉を行うことなく音響を聴くことになる。

刀根はポータブル・ラジオの音響劣化の体験を例に挙げ、音響再生産メディアの「リアリティ」を感じさせることを自身の作品で目指している、と述べている。

「普通、メディアというと、これは透明じゃなきゃいけないわけだね。ポータブル・ラジオで音が劣化するというのは、致命的なマイナスなわけでしょう。そこで出てくるのは、受け手が、目の前に持っているポータブル・ラジオのリアリティというものを感じたところで作品が完結するという考え方を、自分でもやりたいと思った」(刀根, 粉川1991, 190-191)

つまり《*Music for 2 CD Players*》において刀根が目指したものは、特殊な操作によって〈透明性〉を奪われたCD（あるいはCDプレーヤー）という音響再生産メディアが発する音響を聴くことで、聴き手が〈メディアは不透明なものである〉と気付くことなのである。

### 2.3. 《*Music for 2 CD Players*》の歴史的位置付け

本節では、《*Music for 2 CD Players*》の歴史的な位置付けを考察したい。端的に言えば、この作品は、作曲家ジョン・ケージが提唱した「不確定性の音楽」を目指す点において、アメリカ的な実験音楽という系譜に属する。

ケージは、作曲家が音をコントロールすることを目指す西洋芸術音楽とは異なる方向性として、非意図的な音を提示することを目指した。

「音をコントロールしようという望みを捨てて、音楽のことは忘れ、音を人工的な理論や人間感情の表現の伝達手段とするのではなく、あるがままにしておくための手段の発見に乗りだすことができる。(…)新しい音楽、新しい聴取。言われていることを理解しようとするこ

ではない。というのは、何かが言われているのなら、音に言葉の形が与えられることになるからだ。」(Cage 1957, 10. 強調は引用者)

「音を…あるがままにしておく」という実践の中で、ケージは1950年代に「不確定性の音楽」を提唱する。ケージ的な不確定性は、例えば図形楽譜を用いることで、「シニフィアンとしての楽譜上の音符と、その音譜が指示するはずのシニフィエとしての音響との関係を聴覚的に断絶させることで獲得される性質」(中川2011, 117)を持つ。不確定性の音楽における結果としての音響は、作曲家／演奏者によるコントロールがされていない、「言葉の形が与えられ」ていない音＝〈何も表象しない〉音なのである。つまりケージは、音における表象を否定する。

刀根は、ケージの不確定性の音楽が目指す〈表象の否定〉という点について、音響再生産メディアを用いても〈表象の否定〉が可能であると述べる。

「ケージにとって、不確定性による楽譜の音符やブリペアド・ピアノの鍵盤が譜面に指示された音を<sup>リプレゼン</sup>表示しないように、レコードも中性的な複製品である必要はなかった。」(刀根2001, 123)

不確定性の音楽における楽譜では、発される音響の正確なピッチが指示されていないため、演奏ごとに鳴る音響結果が異なる。刀根は、レコードといった音響再生産メディアも、プレーヤーにかけられる度に同じ音響結果を出す「中性的な複製品」ではなく、異なる音響結果を出すものとして扱えることを述べている。刀根はレコードや音響再生産メディアを「現前の<sup>レプレゼンテーション</sup>反復、あるいは再＝現前としての複製」(同書, 123)と呼ぶ。刀根は、レコードやCDといった音響再生産メディアは何度反復しても同じ音響が発されるために、「反復」することが表象することに結びつくともみ込んでいるのである。そこで刀根は、音響再生産メディアに操作を加えることによって、反復＝表象をしないためのシステムを作り出す。反復＝表象するメディアであるCDやCDプレーヤーに細工することで、結果としての音響は、演奏者のコントロールを超えた、反復されない、聴き手も演奏者も

「今まで聞いたことが無い音」(Tone, Kaneda 2014)となる。

これまで刀根の音楽作品においては〈メディアの透明性を奪うこと〉と、〈不確定性の音楽を実現すること〉の二つのコンセプトが読み取れることを確認してきた。次章では、これら二つのコンセプトのルーツが、1960年代に形成されたことを論じていく。

### 3. 刀根の音楽活動のルーツ——1960年代の活動

#### 3.1. ヨーロッパ的前衛音楽の否定としての集団即興演奏

刀根の音楽活動の開始は、1958年頃からの「グループ・音楽」における演奏である。「グループ・音楽」は東京芸術大学音楽学部楽理科の小杉武久、水野修孝、柘植元一、戸島美喜夫、塩見千枝子(允枝子)ら、そして刀根が中心となって結成された、集団での即興演奏を行うバンドである。「グループ・音楽」において刀根はメンバーとともに、「ドラム缶・タライ・水差・ホーキ・皿・ハンガー・金属製のまたは木製の人形・真空ソーチ機・基石・コップ・ラジオ・植物図鑑・柱時計・チェロ・ゴムマリ・アルトサクソフォン」(刀根1960, 15)など、非西洋楽器や日用品を用いて即興演奏をしていた。「グループ・音楽」の即興演奏スタイルは、西洋楽器を使った通常の演奏とはかけ離れ、また、皆が事前に幾つかのパートを合奏して一部で即興が入るジャズ的なアドリブでもない<sup>5</sup>。

こうした集団即興演奏において目指されていたものとは何か。刀根は、「グループ・音楽」のコンサート・パンフレットにおいて、以下のように述べる。

「純粹音楽——それは音であるよりは音の觀念そのものである。(…)われわれを<sup>いじょう</sup>圍繞する自然の音響と比べてみれば、それは永い間かかって作りあげ[られ]た、畸形の愛玩動物であるとさえいえる。(…)音楽の抽象的粹組みへの心構えは(…)純粹楽音内での音素材の徹底的な組織化の方向において音響性の問題に直面しながら音響のアクチュアリティについては、まったく関心を示さなかった。」(刀根1961, 2)

この文章で純粹音楽として批判されているのは、西洋芸術音楽の伝統から発展したシェーンベルクの「十二音主義的音列」、ブーレーズの「セリーイスム」、[シュトックハウゼンの電子音楽]（同書、2）などの、ヨーロッパ的な前衛音楽である。ヨーロッパ的な前衛音楽では、厳格な作曲ルールを駆使して作曲家が音をいかに組織化するかを追求する。しかし刀根は、ヨーロッパ的な前衛音楽では「音響のアクチュアリティ」が目指されていない点を批判している。一方で、「抽象的楽音を離れて、具体的音響（楽器による、現実音による）」を探求するミュージック・コンクレート<sup>6</sup>や、「固定した音は存在しない」ケージ的な不確定性の音楽を評価し、「われわれにとって大きな土壌になるであろう」（同書、2）と述べる。つまり刀根は、「グループ・音楽」において「音響のアクチュアリティ」を目指していたと考えることができる。

「グループ・音楽」において刀根が目指していた「音響のアクチュアリティ」とはどのようなものか。これを端的に述べると、個人の主観性が入り込まず、また作曲家や演奏者のコントロールを離れ、音が〈意味を持たない〉状態で存在することであると言えるだろう。刀根は「グループ・音楽」が持つ特徴を、別の文章で以下のように述べている。

「こうして第一回の試作品が出来上がったが、それらはあのシュルレアリズムの第一宣言の有名な定義『口頭や記述その他のあらゆる手段で思惟の真実の過程をあらわそうとする……理性による一切の統御や美学的倫理的な一切の先入主なしに行われた思惟の真実の書き取』に類推される方法であることに直ちに気がついた。」（刀根1960, 15）

刀根は、「グループ・音楽」による音楽には、「理性による一切の統御」あるいは「一切の先入主 [観]」が無いことを特徴として挙げている<sup>7</sup>。「理性による制御」がされた音楽とは、作曲家による徹底した組織化で音のコントロールを目指すヨーロッパ的な前衛音楽のことを示すと考えられる。

また刀根は、「グループ・音楽」による音楽を「真のオブジェソノールの姿」（同書、16）と呼ぶ。「オブジェ・ソノール」とはミュージック・コンクレートで目指されている、「楽器的な要因や既存の音楽的な意味合いへ

の全ての参照」を避けた「純粹な『音の響き [sonorous]』」のことである（Schaeffer 1966, 81）。つまりオブジェ・ソノールとは、どんな意味にも結びつけられない音のことであると言える。

刀根は、一人の作曲家が編集作業を行う従来のミュージック・コンクレートに対抗して、集団で演奏し、準備された音の素材も使用しないという戦略を採る。また、編集という個人の主観性を排除するために、「テープに機械的な操作を加えずに現実音をそのまま」（刀根1960, 15）使用する。つまり、従来のミュージック・コンクレートには「先入主 [観]」があり、それを否定するために集団即興演奏をしている、ということだ。

ここまでの議論をまとめると、以下のようになる。刀根は、「理性による制御」をするヨーロッパ的な前衛音楽では「音響のアクチュアリティ」を実現できず、また、「先入主 [観]」を持つミュージック・コンクレートでは「真のオブジェ・ソノール」に到達できないと考えていた。そのために集団即興演奏をして、作曲家／演奏者のコントロールを超えた、〈意味を持たない音〉を目指していたのだ。

### 3.2. 不確定性の音楽と「イヴェント」の実践

「グループ・音楽」での活動の後にあたる1962年以降、刀根は作曲作品を制作していく。ただしそれらの作品は通常の五線譜を用いない、図形楽譜による音楽や、言葉の指示による（いわゆる「ワード・ピース」）作品であった。これらの活動からは、ケージの不確定性の音楽や、ケージ以降の音楽家たちであるフルクサス [Fluxus] によって行われた「イヴェント」と呼ばれる形式の作品群に関心を寄せていたことが読み取れる。

フルクサスはジョージ・マチューナスが中心となって、1950年代後半から60年代中盤まで活動していた集団である<sup>8</sup>。フルクサスは、1950年代後半にケージがニュースクール大学にて作曲クラスを受け持っていた時の、その生徒たちによって始められた。フルクサスのメンバーたちは、ケージの不確定性の音楽に影響を受け、音楽におけるパフォーマンスという側面に特化した、言葉のみで指示する作品を多く制作していた。

例えば、フルクサスのメンバーであったジョージ・ブレクトによる《ヴァイオリン、ヴィオラ、またはコントラバスのための独奏 *Solo for Violin,*

《Viola, or Contrabass》(1962) では、「磨くこと」とだけ指示されている (Friedman, Smith, Sawchyn 2002, 25)。演奏者はタイトルとこの言葉を解釈し、ヴァイオリン、ヴィオラ、またはコントラバスを磨くことで〈演奏〉をすることになる。

1964年から65年にかけてアメリカのフルクサスに参加していた塩見は、フルクサスを「アートと日常の壁を越え」ることを目指していたと説明する。

「ハイアートに対抗し、アートと日常の壁を越え、『流れる』(=フルクサス) ことを目指す〈自由〉が表現となった」(塩見2005, 8)

フルクサスは、「アートと日常の壁を越え」るために、西洋芸術音楽におけるコンサートという形式を借りつつも、「磨く」といったような日常的な行為を演奏行為として観客へ提示する。つまりフルクサスは、音楽という芸術において音を出すことを目的とするのではなく、演奏行為=パフォーマンスすることに主眼を置いた活動だと言える。そうしたとき、演奏指示は、楽器から決まった音を出すのではなく、人々の行為自体に指示を与えるものとなる。そして指示される行為は、既存の伝統的な西洋芸術音楽の慣習や形式に縛られることなく、日常的な行為に拡大していったのである。フルクサスでは、行為を演奏として行うパフォーマンスのことを「イベント [Event]」と呼び、世界各地で「コンサート」や「フェスティバル」を行っていった。

### 3.2.1 図形楽譜による不確定性の音楽

《弦楽器のためのアナグラム》(1962) は、無数の白黒の丸が描かれた図形 (図2) と、インストラクションから構成された楽譜による作曲作品である。ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスのいずれか三つを選択し、図形楽譜に補助線を引き、白丸、黒丸、点と上下左右の数字を見ながらグリッサンドで演奏することが指示されている (Tone, Kaneda 2014)。この作品では、演奏者が出す音程や演奏時間は明確に指示されていないため、演奏のたびに異なる音響結果となる。

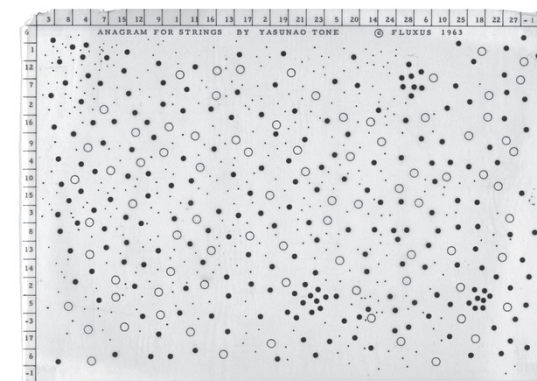


図2 《弦楽器のためのアナグラム》の楽譜：図形部 (Tone, Kaneda 2014)

この作品を始めとする刀根の図形楽譜による作品には、ケージ的な不確定性の音楽に似た試みが見られる。ケージは、「音を…あるがままにしておく」音楽を実現するために、「自分たちがつくる音の営みから自分自身を引き離す方法と手段」(Cage 1957, 10) として、プリペアド・ピアノ<sup>9</sup>、偶然性の技法 (チャンス・オペレーション)<sup>10</sup>、そして図形楽譜などによる不確定性という手段に至っていた、と刀根は解釈している。刀根はケージの音楽を、楽譜およびその演奏と、結果としての音響との関係を切り離した音楽であると考察している。

「[ケージの作品が、] 意味されるものを排除しようという試みとしてのみ現れる音響としてあるということ。それはまず、プリペアド・ピアノにおける記号の無力化の第一歩として現れ、チャンス・オペレーションによって、人間と事物にはかならない音響 [と] を隔離してしまったのである。」(刀根1969a, 116-117)

ケージのプリペアド・ピアノのための曲では、ピアノの弦に異物を挟み込むことが指示されているため、楽譜通りに演奏しても、楽譜に書かれた音程と実際に出る音が異なる、と刀根は解釈する。そして、ケージが「音響と人間を乖離」することによって、作曲家や演奏者が意図的にコントロールできない音を作り出していった、と考えている。

「チャンス・オペレーションは音響によってあるがままの世界をしめそうとしたのである。(…)意識によってコントロールされない音響とは、作られたものとしての作品という概念、あるいは制作するという概念を破壊してしまうことにはかならなかった。(…)この音響と人間の乖離は、(…)そのもっとも典型的な例が一九六〇年代前半を多く占めた図形楽譜による音楽、ハプニング、イヴェントのパフォーマンスであった。」(同書, 117)

ケージは「音に言葉の形が与えられる」こと、つまり音が何かを表象することを否定し、不確定性の音楽を図形楽譜などによって実践していた。そしてケージ的な考えを共有する刀根も、図形楽譜による作曲をしていた。その目的は、作曲家／演奏者によるコントロールを離れ、〈意味を持たない音〉を作る、という「グループ・音楽」における目的と同様であったと言えるだろう。

### 3.2.2. 「イヴェント」形式の作品

また刀根は、ケージのプリベアド・ピアノが楽譜と実際の音響を切り離れたことにより、楽譜が音響ではなく行為を指示するものになり、音楽は楽器で演奏をする必要がなくなったことを論じる。

「音楽は楽器を使用するに際しても、ある指定された行為の結果として偶発的に発せられるにすぎないのである。(…)音楽は行為に還元されることによって、それが楽器によるパフォーマンスであることの意味を失った。」(同書, 117)

そこからさらに、演奏というパフォーマンスにおいて日常行為をしても音楽になり得ると刀根は解釈する。

「図形楽譜やチャンス・オペレーションをもたらした音楽観の変化は、パフォーマンスを芸術の持つ典型的な神聖な行為であることから開放

し、日常の行為と等質なものだという認識をもたらした。」(同書, 117)

刀根による《スムーズ・イヴェント *Smooth Event*》(1963)は「布にある、あらゆる形のシワをのばす」(Leung 2014)と言葉で指示されている。この作品には、同時代のフルクサスのアーティストたちによる作品との共通性がうかがえる。この曲の演奏時にはアイロンを用いてシャツのシワをのばす行為などが行われることとなり、まさしく日常行為が演奏行為として上演されるのである。

### 3.3 〈新しいテクノロジーやメディアを主題化する〉実践

#### 3.3.1. 《DADA'62》,《Volkswagen Music》

刀根は1963年まで、日常行為を演奏とみなす「イヴェント」形式の作品をいくつか制作し演奏をしていたが、同時期に、当時の新しいテクノロジーやメディアを使用した作品をいくつか制作している。

例えば、映像作家の飯村隆彦とのコラボレーションとして制作された《DADA'62》(1963)は図形楽譜とインストラクションから成っている。この楽譜は、フィルム映像を上映している映写機を操作することを指示している。この作品には図形楽譜とインストラクションがあり、図形楽譜を読みながら、映像を流している映写機のズーム、回転、明るさを調節することが指示されているのである (Ross 2013)。

あるいは《Volkswagen Music》(1965)は、展示されている車にセンサーやテープを取り付けて音が鳴る仕掛けを施した、いわばサウンド・インスタレーションだ。刀根は、フォルクスワーゲンのショールームにおけるミュージック・コンクレート作品の制作を依頼されたが、「勝手に解釈して、フォルクスワーゲンを楽器にした」(刀根, 粉川1991, 189)という。この作品は、まず車のヘッドライトにセンサースイッチを入れ、観客が横切るとセンサーが反応し、非常に短い断片的なドイツ国家が二度流れる。また、ウィンカーのコンデンサーの音を増幅させたり、ドアを空けると競馬の実況放送が流れたり、他にも車の運転操作をすると様々な音が出る作品であった (Tone, Obrist 2007, 71および刀根, 粉川1991, 189)。



図3 《DADA'62》図形楽譜部分 (Ross 2013)

### 3.3.2 テクノロジーやメディアを主題化する必然性

刀根は音楽の日常行為化を推し進めて、後にこれを「芸術の環境化」(刀根1969b, 31)と呼んでいる。刀根は、映写機といった当時の(個人でも使用できた)最新の複製メディアを使用する作品や、車といった日常一般で利用されるテクノロジーを使用した作品を制作すること、音楽を日常行為化することの接点を以下のように説明する。

「テレビジョンや電話などのネットワークは、テクノロジーの作り出す環境が、われわれのコミュニケーションの概念と知覚のあり方の変質に重要な契機をもたらしたにちがいない。つまり芸術作品の享受のされ方が、テクノロジーの作り出す環境と相互に関わり合っていると認識が、インターメディアという新しい芸術の概念の成立をもたらしたのである。」(同書, 31)

刀根は、「イヴェント」形式の作品において、日常行為を音楽作品の中に入れていった。日常生活は、次々と発展するテクノロジーやメディアによってめまぐるしく変化している。つまり「芸術の環境化」とは、日常生活を変化させている〈新しいテクノロジーやメディア〉を作品に含めることであると解釈できよう。

また、ここで刀根は「インターメディア」という語を使用している<sup>11</sup>。こ

の語について刀根は次のように述べている。

「インターメディアとはその限りでは芸術の現状についての芸術、メタ・アートといってもよいものである。」(同書, 32)

刀根にとってインターメディアとは、日常生活や芸術において使用される新しいテクノロジーやメディアに対する批評的なアート(=「メタ・アート」)なのである。

テクノロジーやメディアは通常、意識をすることなく「透明」なものとして使用される。刀根は、新しいテクノロジーやメディアが「コミュニケーションの概念と知覚のあり方の変質」をもたらしていることを示す必要があると考えた。そのために、〈映写機を操作する行為〉を提示するような作品を制作したり、〈車を操作する行為〉に様々な仕掛けを施したりする。そうすることで刀根は、日常生活におけるテクノロジーやメディアを使った行為自体を強調して観客へ気付かせ、テクノロジーやメディアが「不透明」であることを示す=主題化するのである。

刀根はケージの作品に触れ、ケージがテクノロジーを主題化していたことに共感をしている。

「われわれは、(…)素朴な電子工学的テクノロジーといえる装置を、使用しつくされる透明な道具としてでなく、演奏行為に対して開かれている不透明な楽器として作曲されたジョン・ケージのライヴ・エレクトロニック・ミュージックに限りない魅力を覚えたのだ。」(刀根1970b, 45。強調は引用者。)<sup>12</sup>

新しいテクノロジーやメディアを単に手段(=「透明」なもの)として扱う作品とは、作曲家が表現媒体として音をコントロールして、〈表象する音〉を作り出す音楽作品と同じようなものである。つまりそうした作品は、刀根にとっては避けるべき創作態度である。刀根はそうした芸術を批判するがゆえに、自らのインターメディア的作品を「メタ・アート」と呼び、新しいテクノロジーやメディア自体を「不透明」なものとして提示=主題化する。刀根は、〈表象しない音〉を目指すために、「芸術の環境化」が必要



であるという観点から、〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉が必然であると見なすようになったのである。

### 3.4. 1960年代における音楽活動の結論

これまで1960年代の刀根の音楽活動と思考を論じてきた。刀根は1960年代から〈意味を持たない音〉と〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉という二つのコンセプトを実践していることが明らかになった。最後に、2章と3章の考察を踏まえ、1960年代の作品に見られるこれら二つのコンセプトが1980年代の作品においても見られることを指摘したい。

## 4. 1960年代と1980年代の思考の接続

### 4.1. 〈表象の否定〉

第3章で確認したように、刀根は音楽活動を開始した時期から、〈意味を持たない音〉を目指していた。そしてその継承として、ケージ的な不確定性の音楽としての図形楽譜などによる作品や、「イヴェント」形式の作品を制作し、作曲家／演奏者のコントロールを超えた、主観性が入り込まない音を常に目指していた。

そして第2章で確認したように、《*Music for 2 CD Players*》でも〈表象の否定〉を目的としてケージ的な不確定性の音楽を作り出すことを目指し、反復を避けるようなシステムを作り出し、音響を生成していた。つまり刀根は一貫して、ケージ的な実験音楽が目指す〈表象の否定〉を音楽活動の中心的なコンセプトとして実践しているのである。

### 4.2. 〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉

刀根は《*Music for 2 CD Players*》において、当時最新だったCDやCDプレーヤーという音響再生産メディアに操作を加えて、「まったく予期しない音が生まれただけでなく、コントロール機能が乱されて、CDの進行も予測できなく」した。それは〈表象しない音〉を目指す不確定性の音楽を作り出すための手段のようにも思える。

しかし第3章で確認してきたように、刀根は1960年代に、日常生活では

新しいテクノロジーやメディアが人々の知覚体験を変化させていたことに着目していた。そこで刀根は、日常行為を示す作品から発展し、人々の知覚を変化させている〈新しいテクノロジーやメディア自体〉を観客へ気付かせる作品を作る必然性を見出していた。これを刀根は、「メタ・アート」としてのインターメディアと呼ぶ。《*Music for 2 CD Players*》において刀根がCDやCDプレーヤーという当時最新であった音響再生産メディアを使用したのは、〈テクノロジーやメディア〉が不透明であると観客に示す目的が含まれているのである。つまり刀根は〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉というコンセプトを、1980年代の音楽活動においても実践していると考えられる。

まとめると、刀根は音楽活動において二つの点を目的としている。一点目は、〈表象の否定〉としての不確定性の音楽の実践だ。二点目は、〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉としての、テクノロジーやメディアを表象のために使用せず、それ自体を「不透明」にして気付かせるための実践である。いずれも〈表象の否定〉に結びつくが、刀根が不確定性の音楽を実践することも、〈新しいテクノロジーやメディアを主題化すること〉も、1960年代から形成されていた思考であることが読み取れる。刀根康尚の音楽活動全体を通じてこの二つのコンセプトが表裏一体となって実践されている、と言えるのではないだろうか。

## 5. まとめにかえて

以上、刀根の思考や作品について変遷を記述してきた。1980年代の作品では、音響再生産メディアが持つ「透明性」という特徴を奪い、反復＝表象を否定するシステムを作り上げ、音響再生産メディアを「不透明」なものとして提示する。また、それがケージ的な不確定性の音楽を継承していると言える。そして1960年代から、〈意味を持たない音〉＝〈表象しない音〉を目指し、集団即興演奏を行い、不確定性の音楽のための図形楽譜、日常行為を演奏とする「イヴェント」形式の作品を制作していた。同時に、日常生活を取り巻くテクノロジーやメディアが、人々の知覚を変化させていることに気付かせるためのインターメディア作品を制作し、それらを主題

化するという考えを持っていた。つまり、刀根の音楽実践は〈表象の否定〉と〈新しいテクノロジーやメディアの主題化〉という二点において、コンセプトに共通性が見られる。

本論は、これまで詳細な検討がなされていなかった1960年代の活動や批評を参照し、刀根の音楽活動における主たるコンセプトが既に1960年代から形成されてきたことを強調するため、あえてそちらの作品やテキストを多く参照した。

ただし本論では、刀根康尚のもうひとつの特徴である「文字や言葉を使用する作品群」には、字数の関係で触れることができなかった。付け加えておくと、「文字や言葉を使用する作品群」は1970年代から制作されており、これらも《*Music for 2 CD Players*》と同様の発想で、〈メディアを不透明にして、表象を否定すること〉が目指されていると筆者は考えている<sup>13</sup>。これらの作品詳細や論考については別の機会に譲るとしたい。

本論は、筆者が構想している「音楽の枠外にある音響実践」の一部として刀根康尚の音楽活動を位置付けている。論者によっては刀根の音楽実践をサウンド・アートとして位置付けるが、サウンド・アートについての論じ方は様々であり現在も世界中で議論されている。今後、刀根と別のアーティストについて比較検討を行い、筆者なりに「音楽の枠外にある音響実践」を論じることを課題として、本論を終えることとする。

#### 参考文献

- 馬場省吾2016a「刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け」『第66回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』, 83-95, 美学会。 [http://www.bigakukai.jp/wakate/papers2015/08\\_baba.pdf](http://www.bigakukai.jp/wakate/papers2015/08_baba.pdf) (最終閲覧日: 2016年11月26日。)
- . 2016b「刀根康尚の一次文献、二次文献、作品リスト」『常盤台人間文化論叢』2: 106-125, 横浜国立大学都市イノベーション研究院。 <http://kamome.lib.ynu.ac.jp/dspace/handle/10131/10113>. (最終閲覧日: 2016年11月26日。)
- Cage, John. 1957. "Experimental Music." In *Silence*. Wesleyan University Press, 1961. 7-13. (ジョン・ケージ「実験音楽」柿沼敏江訳『サイレンス』, 1996年, 24-32, 水声社。)
- Cisneros, Roc Jiménez de. 2009. "Blackout: Representation, transformation and de-control in the sound work of Yasunao Tone." *Ràdio Web MACBA*, Web. <http://www.macba.cat/en/quaderns-portatils-roc-jimenez>. Accessed 6 November 2016.
- Errant Bodies Press. Ed. 2007. *Critical Ear series Vol. 4 Yasunao Tone - Noise Media Language*. Errant Bodies Press. Rpt. in "Yasunao Tone - Noise Media Language." Errant Bodies, Web. [http://www.errantbodies.org/Yasunao\\_Tone.html](http://www.errantbodies.org/Yasunao_Tone.html). Accessed 6 November, 2016.
- Friedman, Ken, Owen Smith, and Lauren Sawchyn. Eds. 2002. *The Fluxus Performance Workbook*. Performance Research. <http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>. Accessed 27 November. 2016.
- 石崎浩一郎1969「インターメディア」, 刀根康尚, 愛甲健児, 石坂浩一郎他編「明日の芸術を理解するために」『美術手帖』1969年1月号: 71-124, 美術出版社。
- Kelly, Caleb. 2009. "Yasunao Tone's Wounded Compact Discs: From Improvisation and Indeterminate Composition to Glitching CDs." *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, 227-244. MIT Press.
- LaBelle, Brandon. 2006. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Continuum International Publishing Group.
- Leung, Godfre. 2014. "Three 'Paintings' by Tone Yasunao." *post*, Web. [http://post.at.moma.org/content\\_items/404-three-paintings-by-tone-yasunao](http://post.at.moma.org/content_items/404-three-paintings-by-tone-yasunao). Accessed 6 November. 2016.
- Marulanda, Federico. 2007. "From Logogram to Noise." Errant Bodies Press 2007, 79-92.
- 増田聡, 谷口文和2005『音楽未来形 デジタル時代の音楽文化のゆくえ』, 洋泉社。
- 中川克志2011「音楽家クリスチャン・マークレイ試論——ケージとの距離」『文学・芸術・文化: 文芸学部論集』, 第22巻第2号: 107-130, 近畿大学。
- Ross, Julian. 2013. "Circle the Square: Film Performances by Iimura Takahiko in the 1960s." *post*, Web. [http://post.at.moma.org/content\\_items/290-circle-the-square-film-performances-by-iimura-takahiko-in-the-1960s](http://post.at.moma.org/content_items/290-circle-the-square-film-performances-by-iimura-takahiko-in-the-1960s). Accessed 6 November. 2016.
- Schaeffer, Pierre. 1966. "Acousmatics." trans. Daniel W. Smith. In *Audio Culture Readings in Modern Music*, eds. Christoph Cox, and Daniel Warner, 76-81. Bloomsbury Academic, 2011.
- 塩見允枝子2005『フルクサスとは何か 日常とアートを結びつけた人々』, フィルムアート社。
- Smith, Owen. 1998. "Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing." in *Fluxus Reader*. Ed. Ken Friedman. Wiley Academy Editions, 1998. 3-21. Rpt. in Swinburne Research Bank. Swinburne University, Web. <http://hdl.handle.net/1959.3/42234>. Accessed 27 November 2016.
- ジョナサン・スターン2015『聞こえる過去 音響再生産の文化的起源』, 中川克志, 金子智太郎, 谷口文和訳, インスタクリプト。

刀根康尚1960「オートマティズムとしての即興音楽について」『20世紀舞踊』, 5号: 15-16, 20世紀舞踊の会。(再掲: “On Improvised Music as Automatism.” *post*, Web. <http://post.at.moma.org/sources/3/publications/73>. Accessed 6 November. 2016.)

\_\_\_\_\_. 1961「反音楽の方へ」『グループ・音楽1』[パンフレット], 2-3, 草月アートセンター。

\_\_\_\_\_. 1969a「ケージと日本の水車」『SD』, 57号: 115-119, 鹿島研究所出版会。(再掲: 「不確定性音楽からハプニングへ=ジョン・ケージ論」刀根1970a, 92-110.)

\_\_\_\_\_. 1969b「芸術の環境化とは何か——アンディ・ワーホールが開示した領域」『デザイン批評』, 8号: 26-32, 風土社。(再掲: 「芸術の環境化とは何か」刀根1970a, 79-91.)

\_\_\_\_\_. 1970a「現代芸術の位相—芸術は思想たりうるか」, 田畑書店。

\_\_\_\_\_. 1970b「何故赤瀬川原平か?」『SD』, 70号: 44-46, 鹿島研究所出版会。(再掲: 刀根1970a, 243-251.)

\_\_\_\_\_. 2001「ジョン・ケージとレコード」, 柿沼敏江訳, 『InterCommunication』, 35号: 116-125, NTT出版。(2003 “John Cage and Recording.” *Leonardo Music Journal*. Vol.13: 11-15.)

Tone, Yasunao. 1997. *Solo for Wounded CD*. Tzadik. TZ 7212, CD. Liner notes.

刀根康尚, 粉川哲夫1991「パラメディア・アートとは何か——テクノロジーを超える創造」『すばる』13巻9号: 176-196, 集英社。

Tone, Yasunao, and Hans Ulrich Obrist. 2007. “Interview with Yasunao Tone by Hans Ulrich Obrist at Yokohama Triennale in August, 2001.” in *Errant Bodies Press 2007*, 63-75.

刀根康尚, 桜本有三2001「interview」『yasunao tone』, 藤井明子編, 4-29, 愛知芸術文化センター企画事業実行委員会。

Tone, Yasunao, and Miki Kaneda. 2014. “Sound Is Merely a Result: Interview with Tone Yasunao, 2.” *post*, Web. [http://post.at.moma.org/content\\_items/476-sound-is-merely-a-result-interview-with-tone-yasunao-2](http://post.at.moma.org/content_items/476-sound-is-merely-a-result-interview-with-tone-yasunao-2). Accessed 6 November. 2016.

#### 註

1. なお、本論は、筆者が2016年に横浜国立大学に提出した修士論文『刀根康尚の音楽活動について——1960年代からの音楽観の形成と発展の解釈および位置付け——』の一部を再構成してまとめている論考である。
2. 馬場2016aも刀根の音楽活動が1960年代からケージ的な不確定性の音楽を根拠として、1980年代以降にも継承されていることを中心に述べた。
3. CDプレーヤーは通常、テープを貼ったCDを読み込めず、動作停止してしまう。そのため刀根はこの作品を演奏する前に、かなり多くのCDで様々なテープの貼り方を試し、CDプレーヤーが読み込めるよう調整していた。また演奏時にCDプレーヤーがエラーで止まったり、音飛びしたまま同じ音が鳴り続ける場合もあった。その時は再度動き出すよう、CDプレーヤーを傾けたり叩いたりしていたという。(Tone 1997)
4. なおこの図は、増田聡、谷口文和による、音響再生産メディアを通して「録音された音楽」を聴取する際に生まれる「作り手」、「音響」、「聴き手」における関係性についての図を参考にした(増田、谷口2005, 193)。
5. 「グループ・音楽」の1960年から1961年にかけての演奏録音記録は、CDによる出版

がされている。(Group Ongaku. 1996. *Music Of Group Ongaku*. Hear Sound Art Library. HEAR-002, CD.)

6. 1940年代に作曲家ビエール・シェフェールが創始した、自然音、環境音を録音したテープをカットしたりループさせたりして編集・再構成して作られる音楽。
7. 刀根の卒業論文のテーマはダダとシュルレアリスムについてであったことから、もともと刀根は、個人の主観性を超えて客観性をもつ芸術作品に関心があり、「グループ・音楽」での活動もその延長として捉えることができるだろう。
8. フルクサスの設立から広まりについては、Smith 1998や塩見2005に詳しい。
9. ピアノの弦にボルトなどの異物を挿入し、音程や音色を変化させて演奏する。ケージのブリベアド・ピアノのための曲では、弦に挿入する異物の種類や、位置まで楽譜によって指定されている。
10. サイコロ等を用い、楽譜に記載する音符の音程を決定して作曲する技法。演奏のたびに音響結果が変わる不確定性の音楽とは異なる。
11. この言葉はフルクサスのメンバーであったディック・ヒギンズが広めたものであるが、日本では一般的に、テクノロジーを駆使しながらジャンルを横断する総合芸術を指す場合が多かった。当時の美術手帖の特集である、最新の芸術動向を紹介した用語集では、「どのジャンルにも収めることも困難な新しい芸術上の動向」と説明されている(石崎1969, 78-79)。
12. これは1962年にケージが来日した際の演奏を指している。その時の演目は《0'00'》という作品で、これはケージの日用品にコンタクトマイクがつけられ、ケージが舞台上で手紙を書くなどの日常行為を行い、その音が増幅される、というものだった。
13. LaBelle 2006では、言葉から表象を取り去ることで、表象を否定する不確定性の音楽と同様のコンセプトが見出されることが論じられている。

(都市イノベーション学府博士前期課程・建築都市文化専攻・平成27年度修了)

# Yasunao Tone's digital sound work, and works and concepts in 1960s as its root.

Shogo Baba

The purpose of this paper is to examine the works and concepts of a Japanese musician, Yasunao Tone (1935- ), focusing on his musical activities in 1980s and 1960s, and to make it clear that his works and concepts in both 1980s and 1960s have in common. This paper describes Tone's representative works both in 1980s and 1960s, considers the purpose and methodology of those works, and discusses consecutive concepts can be seen in his musical activities.

Chapter 2 describes and analyzes Tone's work *Music for 2 CD Players* (1986) as his representative digital sound work after 1980s. In this work, Tone makes the system that removes "transparency" which is the aspect of sound reproduction media. And using CDs and CD players, Tone pursues *disavowal of representation* at which John Cage's indeterminate music has aimed.

Chapter 3 traces Tone's musical activities, works and concepts in 1960s. From the beginning of his musical career, Tone played collective improvisations as a member of "Group Ongaku" to aim at *sound without meaning*, used graphical scores to actualize indeterminate music, and performed works of "events" like Fluxus and others. Moreover, he made the works whose concept of *topicalizing new technologies and media* to let audience recognize that new technologies and media change our recognitions.

In chapter 4, the author considers that Tone's works both in 1980s and 1960s have in common with respects to *disavowal of representation* and *topicalizing new technologies and media*.