

日本のハッキング・DIY 音楽の歴史を書き始めるのに 1924 年から始めるのは不当だろうか？日本のダダ・グループ、MAVO のメンバーであった高見沢路直（彼はすぐあと、日本初のロボット漫画でデビューし、のちに非常に有名な漫画家、田川水泡になった）は、おそらくはルイジ・ルッソロのイントナルモリーの伝聞情報に刺激されて、自転車の車輪と金属弦や空き缶を組み合わせて、《サウンド・コンストラクター》なるものをいくつか制作した。今となつてはその詳細は分からないが、MAVO の連中はそれらをダンスや劇場パフォーマンスの中で使用した。まるで音楽の素養がなかった彼らによる演奏は、もしかしたら近代芸術史上初のノイズ・インプロヴィゼーションだったかもしれない。

海外でもよく知られた前衛芸術グループである「具体」の中核メンバーであった田中敦子は 1956 年に大量の電球を使った《電気服》を制作した。彼女は感電の危険をものともせず、これを着込んで舞台上に登場した。彼女はその前年には観客がボタンを押すことで 20 個のベルを順番に鳴らす作品を美術展に出品し、すでにインタラクティブ・サウンド・インスタレーションといえる領域に踏み込んでいた。

ヨーロッパやアメリカ、そして多くの他の地域がそうであったように 1960 年代は日本にとっても政治的、文化的に激動の時代だった。1960 年に結成された「グループ・音楽」は刀根康尚と小杉武久という電子の実験音楽の開拓者 2 人をメンバーに含んでいた。刀根の名前はすでにこの本の中に登場しているが、ループ再生されるテープレコーダーを当時の前衛芸術の牙城であった読売アンデパンダン展に出品（1962 年）したり、フォルクス・ワーゲンの車体をインタラクティブな音響オブジェに変えてしまったり（1965 年）して、すでにメディアの根源的な変容をその活動の中心に据えていた。小さいころからラジオを修理してエレクトロニクスに親しみ、テルミンも自作していた小杉は電波の密やかな干渉がもたらすヘテロダインに魅せられ、フィルターとディレイをかけられたヴァイオリンと組み合わせ、響きと空間をゆるやかに変容させるパフォーマンスをおこなった。

ここでもし 60 年代の日本の電子音楽を支えたエンジニアの名前を挙げなかったら片手落ちになるだろう。そして東京ならではの特色として、エレクトロニクスの聖地、秋葉原のことも書いておかなければならない。第二次世界大戦後の東京下町の焼け野原に誕生した闇市のひとつであり、近所にたまたま電機学校があったために軍から放出された真空管やラジオ部品を扱う店が集中した。人がやっとなれ違ふことができる小さなアーケードにこれまた恐ろしく小さな店舗がぎっしり並ぶ。几帳面に並べられたパーツやジャンクを手にし、ときに扱いにくい店主とやりあいながらの買い物はどれだけ刺激的であったことか。筆者も東京に住んでいた 90 年代に足繁く通った口だが、この場所が独特の日本の DIY 文化を育んだことは間違いがない。どんな新しいものでも、どんな古いものでも何軒も訪ね歩けば見つけることができ、ときに信じられない値段の掘り出し物を探し当てる。あこの秋葉原探求者の頭にはひとりひとり別の地図が書き込まれていたであろう。カタログを見たり、通信販売では絶対に得ることができない想像力の不思議な流れがそこには存在していた。何かを買いに行くよりも、アイデアを得るために買いに行く。資本主義と創造性のささやかな結託。1990 年代を境に、ゲーム機販売を仲介にして秋葉原はアニメとゲームの街に急速に変わっていったが、今でも往時の片鱗は残っているし、インターネットですら手に入らない電子部品が何十年も残った在庫として平然と置いてあることもある。

奥山重之助はもともと録音技師であり、主に武満徹と組んで録音に関わった映画のリストだけで最良の 60 年代日本映画史が書けそうだが、エンジニアとして多くの実験音楽家を刺激しサポートした。その第一に名前を挙げていいのはジョン・ケージとデイヴィッド・チュードアだろう。1962 年にケージとチュードアは当時東京の前衛芸術の拠点、草月アートセンター（今ではなかなか想像できないが、いけばなの草月流がスポンサーだった！）の招きで初来日し、同センターの専属技術者であった、奥山に出会う。彼はケージの求めに応じて 50 個のコンタクトマイク（ケージがアメリカから持ってきた

それらは日本製だった) のための 50 チャンネルミキサーを一晩で作り上げた。そして英語のできない奥山は日本語のできないチュードアを秋葉原に連れて行ったという。ケージは奥山をアメリカに連れて帰ろうとすらしたらしいが、それは叶わなかった。こうしてケージは禅とテクノロジーという、欧米の知識人が好む日本へのオリエンタリズムを、チュードアはその後一気に開花するライブ・エレクトロニクスへの関心をアメリカに持ち帰った。奥山の制作したのはマルチプライヤー、フィルター、リング・モジュレーターなどであり、それらを特にケージの弟子だった作曲家の一柳慧が活用し、時には奥山自身がステージに上った。公営放送の NHK 電子音楽スタジオがもっぱらテープに固定された電子音楽にしか興味を示さなかったのに対して、奥山の仕事はライブ・エレクトロニクスという分野を大きく押し広げた。

東京で学び、そしてその後もたびたびそこを訪れていたナムジュン・パイクと阿部修也は、1963年に秋葉原で出会う。パイクの画期的なストリート・アートである《Robot K-456》をパイクとともに東京で作りあげ、有名なパイク＝アベ・ビデオ・シンセサイザーはもちろんパイクの設計図をもとに阿部が東京で作り、ボストンに送ったものだ。

このエンジニアの系譜は伝説(その一番有名なものは実は彼がトランジスタを世界で最初に発明していたというものである)に包まれた内田秀男まで遡れるだろう。NHK 技術研究所に勤めたあと、秋葉原に店舗(この店は 1962 年に始まり、つい最近まで同じ名前で同じ場所に存在していた)を構え、後には超常現象の電子工学的な解明に傾倒した。そしてその後の椎啓、村井啓哲の仕事にその反響を聞き取ることができる。美学校という 1970 年代の反体制教育の拠点ともいべき私塾で、小杉が開催していた音楽教場の生徒だった椎は多くの他のアーティストのための電子装置を提供し、劇場や美術館の仕事をしてしながら、継続的な活動をおこなった。今では同じ小杉門下の同窓生と共に「マージナル・コンサート」で多くの電子・アコースティック両方に渡る自作楽器を拡げて活動している。村井啓哲は後年の小杉のエレクトロニクスをサポートするだけでなく、時折だが孤高といってもよい、自身の活動をおこなっている。ロウソクの光の揺らぎで非常に単純な発振器を不安定に機能させ、爆音を轟かせるパフォーマンスは最も印象的なもののひとつである。

後期「具体」に所属し、1960 年代半ばからサイケデリックな手付きでテクノロジーを扱っていた、ヨシダミノルは、1974 年にニューヨークでプラスチックのジャケットにシンセサイザーの基盤をはめ込んだ。ヨシダはこの《シンセサイザー・ジャケット》を着込み、体をワイヤで吊るして、空中でパフォーマンスをおこなった。たぶんこれはウェアラブル・エレクトロニクスとサン・ラをつなぐようなものだっただろう。

ここで特に欧米の読者にむけて、よくある日本文化への誤解を解いておきたい。その誤解は、日本はアメリカやヨーロッパや他の国とは関係なく、独自の一貫性、連続性のある文化を育てて来たというものである。ここまででも書いたように、1920 年代にはダダイズムがあったし、1960 年代の日本の前衛は、例えばニューヨークのそれと完全に同期していた。常に欧米からの影響は大きいもののそれを文化的帝国主義と嘆く必要はない。20 年代の未来派はある程度ロシア未来派の、ダダイズムはベルリンからの移入、といえる側面はあるが、それは既に機が熟していたわけだし、「グループ・



figure 1: ヨシダミノル シンセサイザー・ジャケット

音楽」の仕事は、ケージやフルクサスを知ることなく始まって、そこにはポスト・ケージの即興の方法論をみることすらできる。いわばある時代精神を共有しているのであり、相互の精神の感応というべきものがあり、それが20世紀という時代だったのだ。そしてこれこそが日本文化の特異性なのかもしれないが（そして私は嫌いだ）、日本の中で世代間、地域間の交流がときに驚くほどない、ということにも留意する必要がある。日本における20年代のダダイズムと60年代のアヴァンギャルドの間にはほとんど関係がなく、その距離はデュシャンとフルクサスより大きい。日本における文化的な2つの極である東京と大阪（とその周辺）の物理的距離はたった400Kmにすぎないが、その文化的隔たりはニューヨークとサンフランシスコより大きかっただろう。「グループ・音楽」（東京）と「具体」（大阪周辺）の接点は、下手したらケージを介した方が早いかもしれないのだ。

そんなわけで1970年代末から80年代初頭にかけて新しいDIY文化の波が東京”でも”爆発する。パンク。日本にはマルコム・マクラレンのような商売人がいなかったおかげで、幸か不幸かパンクはアンダーグラウンドに留まった。その中で最も変だったバンド、「パンゴ」と最も自滅的だったバンド、「タコ」の2つに関わった今井次郎は生涯でパンクのDIY精神を、もっとも誠実にしかもユーモアを持って表現し続けた。1990年ごろからソロ活動として始まった、Jirox Doles Showではゴミとの境目がぎりぎりの手作りの人形とそれらしきものが、電球、安物のターンテーブル、扇風機などのありふれた家電品と、舞台上で組み合わせられ、ささやかな機械と今井自身によって息が吹き込まれ自壊していく。電気ミキサーによって帽子の上の円盤を回転させるパフォーマンスは無意味の純粹さをストレートに伝えた。今井は残念なことに2012年に亡くなってしまったが、最後の闘病生活の日々に作られ写真に収められた病院給食によるオブジェ群は、ハッキングとは何か、DIYとは何か、そして芸術とは真理とは愛とは何かを私たちに永遠に語り続けてくれる。



figure 2: 今井次郎 回転帽



figure 3: 今井次郎 お食事アート

もちろん大阪”でも”パンクは炸裂し、それは数珠つなぎになったエフェクターと常軌を逸した爆音を特徴とする日本のノイズ・ミュージックにつながっていくのだが、この本では別に章が立てられるようなのでここでは触れない。

日本で最初にフリー・ジャズを開拓した1人であるギタリストの高柳昌行は、フリージャズの持つエネルギーの表出の先で、晩年の1980年代半ばにアクション・ダイレクトという方法論に達した。高柳はいくつかのエレクトリックギターを机に横置きし、プリペアド・ギター、テープ素材、フィードバック

ク、モーターで擦られるギターからでるドローンを、リング・モジュレーターを始めとする多くのエフェクターを通して、凄まじい轟音で演奏した。高柳の弟子で、また椎と同じく小杉の音楽教場の生徒でもあった今井和雄は、鉄板にスプリングをとりつけた装置をマージナル・コンソートやソロ・プロジェクトで使用している。大友良英も高柳の弟子であり、アクション・ダイレクトのいくつかの機材は大友が作ったものだ。初期には大友もスプリングをはめ込んだ改造ギターを使って振れるようなノイズを演奏していた。

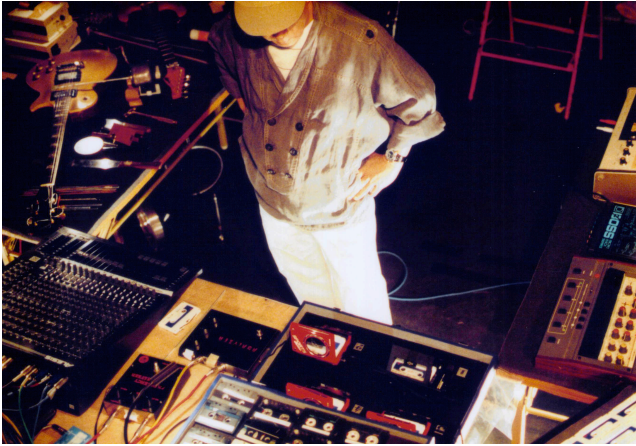


figure 4: 高柳昌行 アクション・ダイレクト

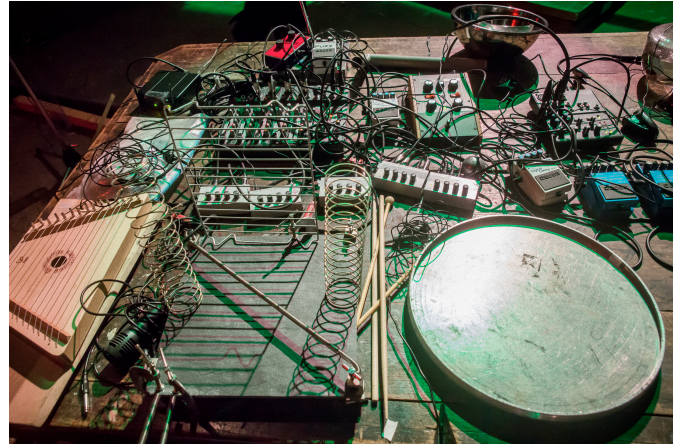


figure 5: 今井和雄 マージナル・コンソートのためのセットアップ

作曲家・ピアニストの高橋悠治はクセナキスの弟子であるが（《ヘルマ》を委嘱・初演した）、日本の反アカデミズムのコンポーザー／パフォーマーのロールモデルとして大きな影響力を持った。彼の多岐に渡る活動をハッキングやエレクトロニクスの方から網羅することはとてもできないが、彼の1980年代末から1990年代前半のコンピュータによる即興については書いておきたい。このころ彼はMacintoshとサンプラーを組み合わせ、日本の即興の伝説だった富樫雅彦や当時東京に住んでいたジョン・ゾーンと盛んに演奏していたが、そこで最初期のMaxを用い、いまでいえばライブ・コーディング（Live CodingというよりLive Cordingだが）といってもよい方法を使っていた。つまりパフォーマンス中にMaxのパッチングをおこなっていたのだ。時折、彼は客席の中で客に背を向けて演奏していたが、Maxのパッチングケーブルを付け替え、新しいオブジェクトを置いていく姿を見ることができた。MSP以前でMaxが音響合成に使われていなかったから、こういうことが可能だったわけだが、それがプロジェクションされるわけではなく、見ていても音との関係はまるで分からなかった。おかげで私は自分で使い始めるまで、Maxというのはパッチング・ケーブルの付替えで演奏するものだと思いこんでしまったのだが。

ベーシストの吉沢元治は高柳や富樫と同じく日本で最初にフリー・ジャズを始めた1人で、常に即興演奏の最前線に立つ中で、80年代終わりから、自作の五弦ヴァーティカル・エレクトリック・ベースに、楽器を弾きながら足指でデリケートなコントロールができるように自ら改造した当時出たばかりだったDJサンプラーをはじめとするエフェクターをつなぎ、ベースのリアルタイム・サンプリングと変調だけを素材に、垂直に配置されたステレオスピーカーから出力される、巨大なオーケストラのような音響で、生き生きとした即興電子音楽をつくりあげた。

2000年代以降の日本は、インターネットの普及と国際的なシーンの形成に伴って、さまざまな情報に触れやすくなっている。ここでは7人の名前をあげるに留めるが、それがすべてではまったくない。

伊東篤宏はもともと自らのインスタレーションの素材として蛍光灯を用いていたが、2000年前後から点滅する複数の蛍光灯の音を電磁ピックアップを拾ってオーディオ・ヴィジュアルのパフォーマンスを始めた。

OPTRON と名付けられたその楽器で、早い時期から他の即興演奏家たちと共演していたが、2003年に旅先でのトラブルから楽器を作り直すことになり、一本の蛍光灯をギターのように横に構えるスタイルを確立した。このことによって、彼のパフォーマンスは、過去50年間でもっとも洗練された音楽パフォーマンスのスタイルである、ロック・ギタリストの伝統を継承することができ、所詮ロックギタリストになれない自作楽器奏者という引け目を、一切払い捨てた。しかもストロボも自前なのだ！

鈴木學は伊東とともに先述の今井和雄のトリオ（ここでは今井はもっぱら卓越したジャズ・ギタリストとして振る舞う）のメンバーで、本業のエンジニアの知識を活かして、他のアーティストのために電子楽器を制作するだけでなく、異なったアイデアを持つ大量の電子装置を用いてパフォーマンスをおこなっている。その中には、水の電気分解や手の不随意の震えを音に変えるものも含まれる。

米本実もまた、突拍子もないアイデアを持つ電子装置を大量に開発し、コンセプチュアル・アートとフェティシズムの間を探求している。初期のデジタル音楽チップに、スイッチとボタンの組み合わせで8ビットのコマンドを手動で送るパフォーマンスは身体とデジタルテクノロジーの転倒を見事に見せる。また既に150ユニットを超える、《SYSTEM Y》は一見、通常の自作モジュラーシンセサイザーに見えるが、その中には、方位磁石、小物入れ、ゼンマイで歩行するユニットが含まれる。彼の書いた『楽しい電子楽器 自作のスズメ』（2008）はこの本の第2版の邦訳がでるまで（2013）、日本語で書かれた唯一の実験音楽家のための電子工作ガイドだった。

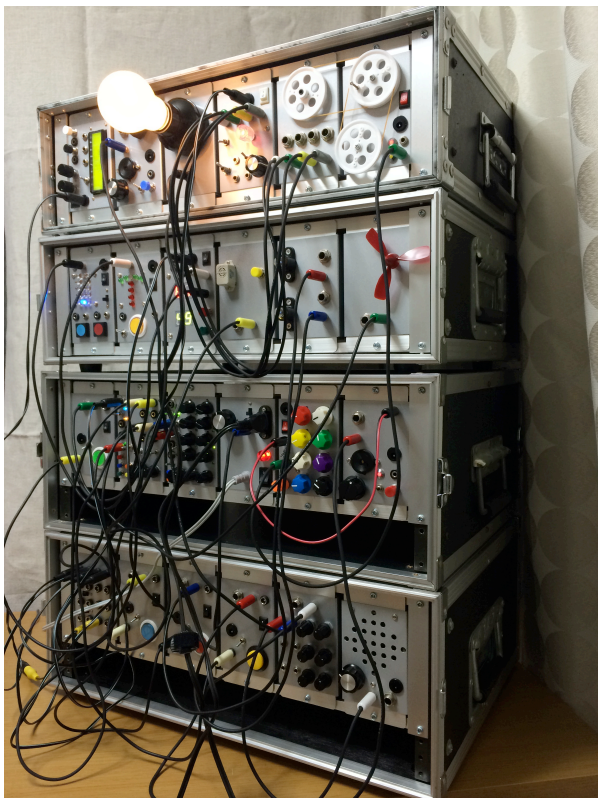


figure 7: 米本実 SYSTEM Y

毛利悠子は現在もっとも注目を集める現代美術家の1人であるが、その多くの作品は手作りの装置による音と動きの連鎖を基礎に置いている。ソレノイド、モーター、コイルなどが密やかな音を生み出すインスタレーションは、手作りの喜びとミニマルな洗練の両方を持っている。

久保田晃弘は多摩美術大学でメディア・アートを教え、ニコラス・コリンズのワークショップを主催し、ライブ・コーディングを啓蒙するだけでなく、自身もブレッドボードとArduino、 piezo・マイク、光センサーからビデオ・シンセサイザーまでが取り付けられた微分音ギターでパフォーマンスをおこなっていた。



figure 6: 伊東篤宏 OPTRON

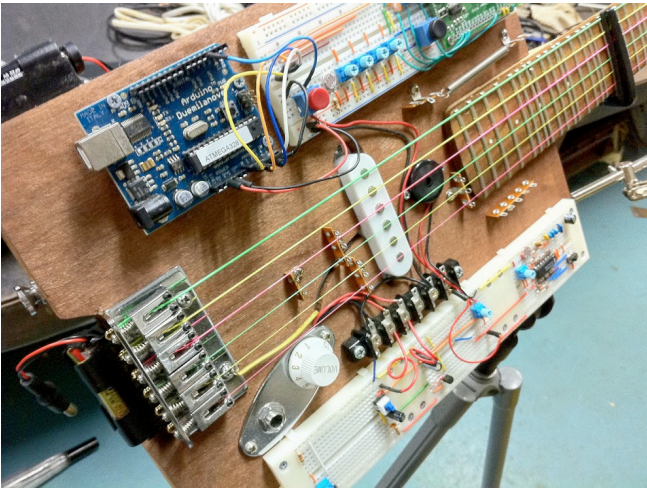


figure 8: 久保田晃弘 Breadboard Guitar

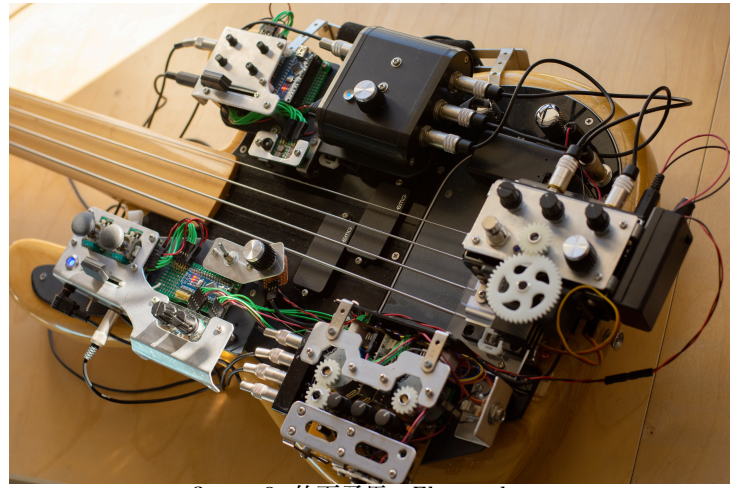


figure 9: 竹下勇馬 Electro-bass

竹下勇馬はもっと若い世代でエレクトリック・ベースに大量のセンサーを取り付けてエフェクター、シンセサイザーをコントロールしながら即興演奏をおこなう。その中にはつまみを回転させるメカニズムも含まれている。

その竹下と頻繁に演奏している中田粥は、そのほとんどが独学の日本のインディペンデント音楽シーンでは珍しく、大学で専門的に作曲を学んだ。彼はプリペアド・ピアノのコンセプトの延長でサーキット・ベンディングに取り組んでいるという。なるほど、サーキット・ベンディングとは電子回路の内部奏法とプレパレーションに他ならない。電子キーボードの基盤を取り出し、それらを大量に積み上げ、接触させて予想のつかない音を生み出す彼のパフォーマンスは今の日本のハッキング音楽シーンの最良の部分だといえるだろう。

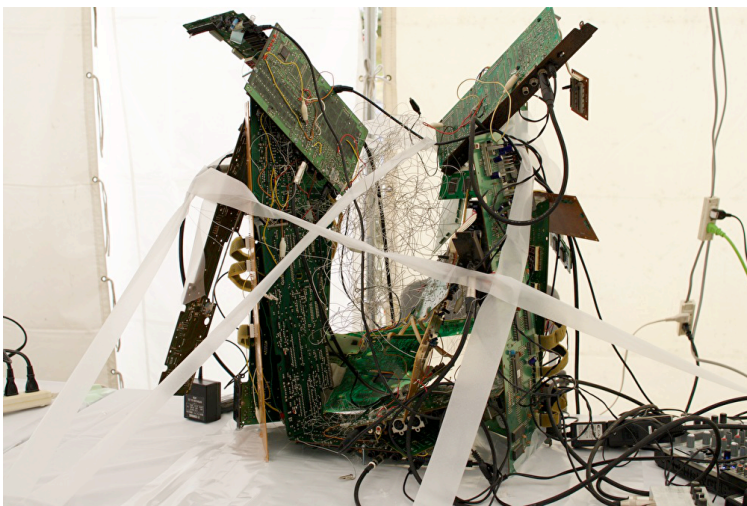
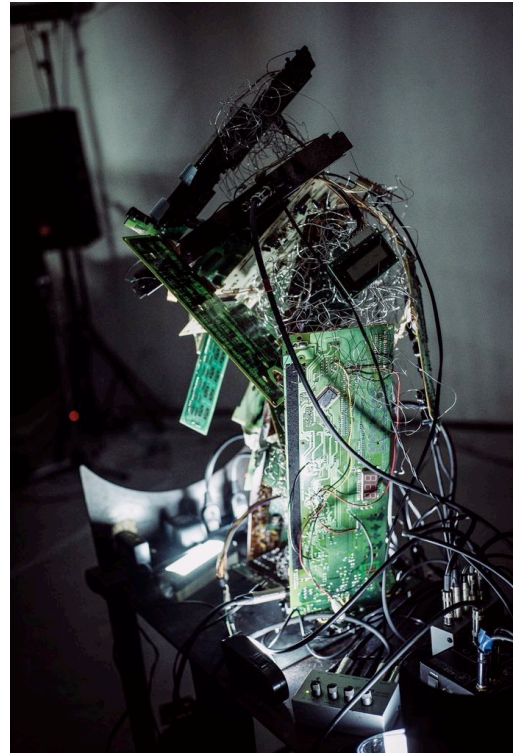


figure 10&11: 中田粥 Bug Synth



*日本語資料協力 キム・ヨハン

図版クレジット

figure 1: Courtesy of Midori Yoshida and Ulterior Gallery, New York

figure 2: (C) IMAI Jiro

figure 3: (C) IMAI Jiro

figure 4: (C) SAITO Yasunori

figure 5: (C) FUNAKI Kazuyuki

figure 6: (C) FUJISHIMA Ryo

figure 7: (C) YONEMOTO Minoru

figure 8: (C) KUBOTA Akihiro

figure 9: (C) TAKESHITA Yuma

figure 10: (C) NAKADA Kayu

figure 11: (C) NAKADA Kayu