

## “剥き出しの生”、“剥き出しの音”

藤井 たぎる

### 音楽という価値形態

媒体としての音とは、とりあえずいま現在私たちを取り巻いているさまざまの音の総体であるとしよう。そこには私たちが意識的に捉えている音もあるだろうし、まったく意識せずにやり過ごしている音もあるかもしれない。ただいづれであれ、それが私たちの現実のなにがしかを表象しているかぎり、私たちにとって媒体としての意味をもつということだ。もしも何も表象しない音があるとすれば、つまり媒体として機能していない音があるとすれば、それはいまここにはすでにない失われた音だと言ってよい。しかしまた、そのいまここにはすでにない失われた音も、それがまだかつてあったとき、やはりその当時の人々にとってのなんらかの現実を投影していたはずである。たしかに 200 年前の音の環境を再現することはできないし、それを現在の私たちの記憶のなかに探し求めることももとより不可能である。ただすくなくとも残された音楽を媒介に、それを想像することはできる。音楽はそのみずからの鳴り響く音響とともに、それをとりまいていたであろうかつての音の環境を、さらにはまたそのような環境をつくっていたであろう社会を共鳴させてもいるはずだからである。そうだとすれば、200 年前のベートーヴェンの音楽から当時のウィーンのリアリティ<sup>リアリティ</sup> <sup>こだま</sup>の残響を私たちもまた聴き取ることができるはずである。もしかりにそんなことはあり得ないとすると、たとえばベートーヴェンとシェーンベルクとの音楽的な相関性について、私たちは話題にすることさえできないことになってしまうだろう。しかし言うまでもなく、シェーンベルク的不協和音がいきなり世紀転換期のウィーンに降って湧いたわけではない。それは人を戦慄させ不安に陥れるほどのものかもしれないが、また同時に過ぎ去った時代の音の記憶

を留めてもいる。シェーンベルクはたまたまウィーンに生まれたにしても、彼の音楽がああの時期にあの都市で生まれたのは偶然ではない。

ベートーヴェンとシェーンベルクの音楽には、もちろん共通性も違いも認められる。ただそうした類似や相違はかならずしも二人の作曲家の資質や個性に起因しているというわけではない。両者になんらかの共通性が認められるとすれば、それは私たちが彼らの音楽からウィーンという都市に固有の響きを聴き取っているからだし、またなにか決定的な違いが見いだされるとすれば、私たちはおそらくそこに歴史的な変化を認めるからなのである。その意味で、時や場所を超越した音楽というものは原理的にあり得ないということだ。いかなる音楽も、政治や経済、そしてまた思想や科学技術<sup>テクノロジー</sup>を媒介し、またそれらによって媒介されながら、みずからの社会的諸条件をたえず反響させているはずだからである。“標題音楽”とちがって“絶対音楽”はたしかにみずからの音構造以外のなにもものも指し示さない音楽ではあるだろう。ただしそれはまた、「みずからの音構造以外のなにもものも指し示さない」ことをいけば行為<sup>パフォーマンス</sup>遂行的に示してもいるのである。

かりに、ベートーヴェンをはじめとする調性和声音楽が現代においてもいまだに演奏され聴かれているという事実は、その音楽の普遍性や絶対性を証明していると主張するとしよう。たしかにそうかもしれない。ただそう主張する場合、その音楽によって普遍性や絶対性という概念が同時に媒介されているということを忘れずにつけ加える必要がある。その音楽が絶対的で普遍的であり、またそれが絶対性と普遍性を表象しているとみなされるのは、個々の音が本来的に有している質的な多様性が、そこでは音の高さ、音の強弱、音の長さ、音色という要素<sup>パラメータ</sup>ごとにいわば差異化され、抽象的な記号へと還元されているからなのである。言い換えれば、すべての音は五線譜上の音符として書き記すことができるからである。音楽はそのとき、それ自身を表象する自己言及的な調性体系として現れる。

もっともみずから以外のなにもものも表象しない“絶対音楽”が、文字どおり絶対的で普遍的であるためには、それを生成している“母体”<sup>マトリクス</sup>、すなわち調性和声というシステムが正常に機能しているのでなければならないだろう。そして当のシステムの絶対性や普遍性もまた、“絶対音楽”に絶対的で普遍的な価値が見いだされるかぎりにおいて保証される。それはたとえば、貨幣が貨幣としての価値をもつかぎり、貨幣形態という価値形態のシステムは絶対的で普遍的

であり、また同時に価値形態のシステムの正常な機能が、貨幣の貨幣としての絶対性や普遍性を保証しているというとなんら変わりはない。それゆえ貨幣がいったん貨幣としての絶対性や普遍性を失えば、価値形態のシステムもまた絶対的で普遍的であることをやめて“恐慌”に陥るように、調性和声のシステムも20世紀初頭、リヒャルト・ヴァーグナーやシェーンベルクたちによる調性機能の発展と拡大の果てに、調性の喪失という自己言及のパラドクスを招くことになる。

1920年代前半に、シェーンベルクはようやく調性和声に代わる12音システムという作曲のための新たな“母体”<sup>マトリクス</sup>を完成させる。このシステムに基づいた彼の音楽には、それまでの和声進行はすでに存在しないし、すぐにそれとわかる旋律ももはやない。ただ、彼はかつて音楽が奏でていた世界の調和を不協和音<sup>ハルモニア・ムンディ</sup>によって追放し、調性和声の破産の宣告をしたというわけではないし、あるいはまた第二次世界大戦後のいわゆる現代音楽の生みの親でもない。むしろ調性和声のシステムに本来的につきまとう矛盾を解消するために、さらに合理化を徹底させ、その延命のために老朽化したシステムを立て直すことに彼は腐心していたと言ったほうがよいだろう。シェーンベルクは新しいシステムを開発したのではなく、調性領域の拡張のせいで従来のシステムに生じた誤作動<sup>エラー</sup>を修正するために、べつのプログラムに書き換えたにすぎないからである。

調性和声が協和音と不協和音の差異のシステムであるように、12音技法——「相互にのみ関連づけられた12音による作曲」<sup>1)</sup>——もまた、オクターヴ内の12の音同士の音高の差異に基づいたシステムである。調性領域が音列へと、そしてまた主調<sup>トニカ</sup>と属調<sup>ドミナント</sup>との関係が音相互の関係へと置き換えられることによって、このシステムは“無調”という自己言及のパラドクスを免れ、ふたたび新たな差異のシステムとして再起動されることになる。そして調性和声から12音技法にいたるこのような“進化”とともに、楽譜の機能もさらにいっそう強化されていった。記譜という行為はもはや実際の音をあとから記憶のために書き留めることではなく、実際の音をそれに先立ってあらかじめ楽譜に——それが楽譜そのものであれ、作曲家の頭のなかにある想像上のそれであれ——書き記すことなのである。言葉はそれが指し示すべき対象を代理表象するように、実際の音を楽譜上の音が代理表象していると言ってもよいだろう。ソシュールが言語は差異の体系であると言ったのとまったく同じ意味で、音楽もまた差異の体系にほかならないからである。

このように音はつねにすでにそれ自体としてはありえず、もっぱら代理表象される対象としてある。シェーンベルクの調性感のない音楽に、バッハやベートーヴェンやブラームスを彷彿とさせる書法がそこかしこに聴き取られるのも、時代様式とは関係なく、いずれにおいても音は差異のシステムにおいて記号として処理されているという点で何の違もないからである。モノが交換市場に参入することで商品となるように、音もまた調性領域や音列のなかに組み込まれることで記譜可能な音に、つまり<sup>サウンド</sup>楽音になる。そういう意味で調性和声も12音技法とともに、同一の価値形態論的<sup>マトリクス</sup>“母体”によって生成されているということだ。あえて言うなら、どちらも資本主義的なのである。

### シュトックハウゼンと 9.11 同時多発テロ

しかし1951年のシェーンベルクの死を境に、音の概念は一変する。あるいはその境はもう少し前、第二次世界大戦が終わり、ヴェーベルンが不慮の死を遂げた1945年にあったのかもしれないが、どちらにしてもそれ以前とそれ以後では音や音楽の捉え方に関して根本的な断絶が起きている。そのような断絶はベートーヴェンとシェーンベルクのあいだにはなかった。

第二次世界大戦後の音楽の新しい動き（便宜上それを前衛音楽と呼んでおこう）は、音楽の既存のシステムからの脱却であり、シェーンベルクの12音技法をも含めた西洋近代音楽の価値形態論的<sup>マトリクス</sup>“母体”に抗って生まれたと言ってよい。人間の生死が、そしてまた“敵”に向けられる法外な暴力が近代の政治の最大の関心事であり、唯一の主題であることをあらためて露呈したこの戦争が、戦後の作曲家たちにこのシステムを離れる大きなきっかけを与えたであろうことは容易に想像がつくだろう。

前衛音楽の草分けのひとりであるカールハインツ・シュトックハウゼンは、1952年の未発表原稿のなかでつぎのように言っている。

“展開”のなかで個々のものに目を向けることができるためには、絶えずそれから視線を逸らしてはならない。つまりいまだ存在しないものやすでに存在したものに注意を向けるために、そうせざるを得ないのである。(……) [けれども] いかなる“展開”も表現することのない徹頭徹尾構造化された音楽の絶えざる現前は、(冒頭で述べた)瞑想的な聴取の状態だけをよびおこすことができる。そこでは人は音楽のなかにとどまり、個々の現前（つまり個々の音）を知覚する

ために、もはやそれに先行するものもその後続くものも必要とはしない。もとよりその場合、その“個”がすでに作品全体に固有のあらゆる構造基準をみずからのうちに——しかも無矛盾に——内包していることが前提となる。(……) 何世紀ものあいだ同一の“既存の”音のシステムで音楽が作られてきた事実ひとつとってみるだけでも、私たちの現行の技法における音の構造化が伝統的な技法とどれほど異なっているかはすぐにわかるだろう。ここで伝統的技法と呼んでいるものは、単に調性システムやそれ以前の旋法のことだけでなく、それにはまた 12 音システムも含まれる。さらにはつぎのように考えられるだろう。ある音構造の完全なイメージは、一つの作品のための構想理念において、ただもっぱらそれに基づいて構造化された音たちを（個々に、そしてまた重ね合わせて）組織化するべく促すわけだが、そうした音組織はほかのどこでもなく、ただその構想理念においてのみまた意味を持つのである。<sup>2)</sup>

シュトックハウゼンはここで「同一の“既存の”音のシステム」に「音自体の構造化」<sup>3)</sup>を対置している。それによって彼は音がもっぱら記号として機能するほかなくなった差異のシステムとしての音楽を否定し、“音自体”という特権的で代替不可能な一回限りのリアルな音を追求するのである。あたかもそこで、個々の音たちは人々の“生”のようにある。

ただし、それらの音が一つの作品においてのみ一回限り存在し、またもっぱらそこにおいてのみ意味をもつということは、その音たちもまた一回限りの“生”をそこで終えるということでもあるだろう。「それに先行するものも後に続くものも必要とはしない」音は、いまここにだけ現前し、時間から切断され、さらには歴史的な文脈コンテキストからも切り離されて、みずからの“生”を「いかなる“展開”も表現することのない」音楽作品のなかでまっとうするほかないというわけである。いっさいの関係性を断ち切られ、孤立させられた単独の音たち、それがシュトックハウゼンの言う“音自体”なのである。

この“音自体”はジョルジョ・アガンベンの描くホモ・サケル（聖なる人間）のイメージを連想させる。アガンベンが法的領域からも宗教的領域からも排除され、例外状況にさらされるホモ・サケルのなかに、あらゆるシステムの外部に、あるいはむしろそれらのはざまに露出する“剥き出しの生 (das bloße Leben)”という生それ自体を見いだしているとすれば、時間の経過とともに展開される既存の音楽に組み込まれた音ではなく、時のはざまに、あるいはむしろ無時間性のなかに露出するいわば“剥き出しの音”を音それ自体として「瞑

想的な聴取の状態」のうちにシュトックハウゼンは捉えるのである。

アガンベンの“剥き出しの生”とシュトックハウゼンの“剥き出しの音”の関連について詳しく見るまえに、もうひとつべつのシュトックハウゼンの発言をまず引用しておきたい。さきの1952年の未発表原稿から半世紀の時を経て、2001年9月11日の5日後にハンブルクで行われたある記者会見の場で、同じような言説がまったく意匠を変え、そして予想もつかない文脈のなかでほとんどカリカチュアのように反復されているからである。

あるとき起こったこと、それはもちろん、——みなさん、頭を切り替えて聞いて下さいね——これまで存在したもののなかで最大の芸術作品です。(……) 彼らは10年間狂ったように、まったく狂信的にたった一回のコンサートのためにリハーサルを繰り返し、そして死ぬ……。これはこの全宇宙のために存在する最大の芸術作品です。想いだしてもみて下さい、あるとき起こったことを。彼らは一つのこと、あの一回の上演にあれほど集中し、そして五千人もの人々をあの世界へと送る。一瞬にして。それは私にはとうてい及びもつかないことです。<sup>3)</sup>

当然のようにこの発言は一大スキャンダルを巻き起こし、シュトックハウゼンは壮絶なバッシングを世界中で浴びることになった。しかしここで問題にしたいのは、シュトックハウゼンの無防備な“失言”でもなければ、そうした“失言”を誘発するようなメディアによるテロや戦争の通俗的なスペクタクル化でもない。

イタリア未来派の芸術家ルイージ・ルッソロは、第一次世界大戦にマリネッティたちとともに志願兵として出兵し、「近代戦争の暴力的で悲劇的な素晴らしい交響楽のまっただなかで戦うという幸運を得た」<sup>4)</sup>とその感慨を表現している。このような戦争のスペクタクル化にヴァルター・ベンヤミンは敏感に反応し、「人間の自己疎外はその極点に達し、人間自身の破滅を最高級の美的享楽として味わうまでになった」<sup>5)</sup>と書く。言うまでもなくその「最高級の美的享楽」は、やがて第二次世界大戦でふたたび凄惨な笑えぬ“茶番”として繰り返されることになるが、シュトックハウゼンの“失言”はそうした“芸術のための芸術”というそれ自体とつくに色あせたイデオロギーのさらに時代錯誤な蒸し返しにすぎないだろうし、それに端を発する一連のメディア騒動もまた案の定、集団ヒステリーの様相を呈すことになった。<sup>6)</sup>

そのことよりもむしろ注目すべきことは、この記者会見でのシュトックハウ

ゼンの発言のなかに出てくる「一回のコンサート」、あるいは「一回の上演」を1952年の未発表原稿の「一つの作品」に、そしてまた「彼ら」を「音たち」に置き換えてみると、ふたつの言説は驚くほどに瓜二つだという点なのである。つまりシュトックハウゼンにとっての「音たち」はあたかもあのテロリストたちのように、あるいはホモ・サケルのようにあるということだ。9.11同時多発テロという“芸術作品”において、“音自体”のありようが比喩的というにはあまりに生々しく表明されているのである。

### 音から“音自体”へ

それにしても“剥き出しの生”とはいったい何なのか。近代の政治の最大の関心事は、人間の生死、“敵”に対する人間の法外な暴力だとすでに書いたが、そもそも“生”とは単なる“死”の反対概念にすぎないのだろうか。古代ギリシアにおいて“<sup>ゾーエー</sup>生”という語はゾーエー (zōē) とビオス (bios) という二つの言葉で区別して考えられていた、とアガンベンは言っている。

ゾーエーは、生きているすべての存在（動物であれ人間であれ神であれ）に共通の、生きている、という単なる事実を表現していた。それに対してビオスは、それぞれの個体や集団に特有の生きる形式、生きかたを指していた。<sup>7)</sup>

たしかに現代でも、たとえば生きがいのある人生などと言うとき、それはゾーエーではなく、ビオスのことを意味しているだろう。しかしまた生きがいのある人生を送るためには、勤勉に働いて生活を安定させ、みずからの身体を気遣ってコレステロールを控え、禁煙に励み、ジョギングしたりウォーキングしたりする必要があるのかもしれない。まずゾーエーが正常に機能しないと、ビオスもないと考えられているからである。いずれにせよ古代ギリシア人ではない現代の私たちにとっても、ゾーエーとビオスという二つの生の領域が存在していて、またその両者を隔てる境界は分明であると言えるだろう。

しかし、戦争やテロ、あるいは強制収容所や難民キャンプという例外状況のなかで露呈するのが、ホモ・サケルの「聖なる生」なのである。それはアガンベンによれば「政治的ビオスでも自然的なゾーエーでもなく、ゾーエーとビオスとが包含しあい排除しあうことで互いを構成する不分明地帯」<sup>8)</sup>としてある。兵士であろうとテロリストであろうと、あるいは捕虜であろうと難民であろう

と、このまさしく「不分明地帯」という例外状況に身を投じる彼らに対する殺害や虐待といった暴力は、法的な処罰の対象外であると同時に、それはまた宗教的なものであれ民族的なものであれ、なんらかの共同体内部における粛清でさえもないということだ。彼らは法的領域からも、宗教的・民族的領域からも排除されているからである。殺されてもその殺害者は罪に問われないし、また犠牲に供されるわけでもない、そういう「二重の例外化」にさらされているホモ・サケルの「聖なる生」、あるいは“剥き出しの生”を、アガンベンは「殺害可能だが犠牲化不可能な生」と定義する。<sup>9)</sup>

兵士でもテロリストでもない、あるいは捕虜でも難民でもない一般市民にとっても、この“剥き出しの生”は無関係だとは言えないだろう。アガンベンが指摘しているように、脳死と心肺停止のはざまにある“生”もまた例外状況にさらされているからである。たとえば脳死の判定を受けた患者から臓器を取り出す医師の行為が、殺人罪にも、そしてまた冒瀆罪にも問われないのなら、この生と死のはざまの「不分明地帯」にとらわれた脳死患者もまた“剥き出しの生”として、「殺害可能だが犠牲化不可能な生」としてあるということだ。<sup>10)</sup>

ところで“音自体”がそのような“剥き出しの生”と関係していると考えるのは、シュトックハウゼンやルッソロがテロや戦争を芸術作品に見立てているからというだけではない。“生”がゾーエーとビオスという二つの言葉で表現されていたように、音もまた二種類の言葉を持っている。音楽の素材となる楽音サウンドとそれ以外のすべての音、たとえば風や虫の音、鳥の鳴き声といった自然の音や都会で耳にするありとあらゆる人工的な物音からなる噪音ノイズである。音楽を奏でる手段は、古来、楽器と人の声に限定されてきたし、それもしかるべき訓練を積んで、それらから最大の効果を引き出す技術が必要とされてきた。ビオスが「それぞれの個体や集団に特有の生きる形式、生きかたを指していた」ように、楽音サウンドもまたそれぞれの音楽に特有の音響構造、音響のありようを意味している。そしてまたゾーエーが「生きている、という単なる事実を表現していた」ように、噪音ノイズもまた、聴こえる、という単なる事実を表しているわけである。いずれにしても音楽を生業とする専門家たちはみな当然のように、作曲や演奏においてもつぱら楽音による音楽的ビオスだけを問題にしてきたわけで、その意味において中世・ルネッサンスの旋法やバロックの通奏低音でも、あるいはまた近代の調性和声やシェーンベルクたちの12音技法でも、基本的になんの違いもなかった。

シュトックハウゼンは“音自体”という概念を、ヴェーベルンの“点の音楽（点描音楽）”と電子音楽の実験から見いだしたのだろう。1950年代前半に、シュトックハウゼンやピエール・ブーレーズ、ルイージ・ノーノたちが没頭していたのは、ヴェーベルンの作法に端を発する<sup>トータル・セリエリズム</sup>総音列技法だった。そこでは音の高さばかりでなく、音の強弱、音色、音の長さや奏法までも、一定の音列のマトリクスに基づいて決定される。場合によってはきわめて安易な作曲も許容されそうな技法にも思えるし、じじつそういう作品もすくなくならず作られているが、シュトックハウゼンはその「徹頭徹尾構造化された音楽」に「音自体の構造化」の可能性を見ていることは、さきに引用した彼の言葉が示しているとおりでである。すべての<sup>パラメータ</sup>要素に適用される音列が、音と音との関係を論理的かつ機能的に規定し、作曲家の恣意は徹底的に排除される。しかしそのことによって、これまでの西欧音楽のシステムが必然的にもたらしていた旋律や拍節の構造から、この「徹頭徹尾構造化された音楽」ははじめて自由になったとも考えられる。個々の点としての音がそれぞれ旋律や拍節といった時間的継起から切り離されるなら、それらはいわば単独の音として無時間的な位相のなかにたち現れるだろうからである。そのとき音はもはや代理表象される対象ではなく、音それ自体として聴き取られるだろう。シュトックハウゼンによれば、それが「瞑想的な聴取の状態」だというわけである。

さらに1953年からシュトックハウゼンは電子音による作曲に本格的に取り組むはじめる。彼はそれに「音自体の構造化」のためのもうひとつの新たな可能性を見ていたのである。従来の人声でも楽器音でもない、純粹に電子的に生成される音を既存の楽譜に依存することなくじかに操作することによって作られる電子音楽という領域が、「音自体の構造化」にとって理想的な実験の場であったであろうことは容易に想像できる。そしてブーレーズやノーノ、あるいはイアニス・クセナキスやジェルジ・リゲティといった作曲家たちもまた同じようなプロセスをたどって、「音自体の構造化」を追求していくことになる。

この「音自体の構造化」は、かつての多声や近代和声や12音技法における構造化とはまったく異なっている。そこでは音は楽器音であれ電子音であれ、もはや<sup>サウンド</sup>楽音でも<sup>ノイズ</sup>噪音でもなく、いかなる関係の編み目にもとらわれることのない、それ自体の強度によって存在する音そのものとして、つまり“音自体”としてあるということだ。戦争賛美者ルッソロが、“イントナルモーリ (Intonarumori)”なる騒音生成排出装置を発明し、騒音による音楽こそが現代の都会にふさわし



はいずれの音楽においても記号として機能してきた。あるいはまた、かつて音楽の起源において音はそれ自体としてあったというのでもない。システムが正常に作動しているかぎり、音はたえず表象される対象としてあるだろう。音が“剥き出しの音”として聴き取られるのは、たとえば調性機能の拡大がもたらした“無調”という“恐慌”<sup>パニック</sup>のなかで、協和音に解決されない不協和音が不気味で過剰なものとして体験されるような場合である。シェーンベルクはそういう不協和音を処理するために12音システムを必要としたわけだが、シュトックハウゼンはむしろ、「徹頭徹尾構造化された音楽」の非継起的な時間構造のうちに、旋律や拍節に回収されない“剥き出しの音”を“音自体”として現前させようとしたのである。

そのような“音自体”の露出はしかし、きわめて厳密に相互に関係づけられている音列の網目組織<sup>ネットワーク</sup>を異化してしまう。もはや交換可能な記号としての音ではなく、みずからの強度によって現前する“音自体”は総音列技法<sup>トータル・セリエリズム</sup>にはそもそもなじまないからである。それはたとえて言うなら、価値形態のシステムにそれ自体の価値によって現前するような貨幣（たとえば金貨）がもはやなじまないのどこか似ているかもしれない。「音自体の構造化」が、いずれ遠からずおとずれるであろう総音列技法<sup>トータル・セリエリズム</sup>の風化を促進させたと言ってもよい。シュトックハウゼンもブーレーズもノーノも、1960年代にはすでにこのシステムを放棄して、“音自体”をそれぞれのやり方であらたに構造化するようになる。それによって彼らの前衛音楽もまた、クラシック音楽でもポピュラー音楽でもなく、両者が「包含しあい排除しあうことで互いを構成する不分明地帯」を画定しているのである。

## 注

- 1) Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, edited by Leonard Stein (translated by Leo Black), Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1975, 263.
- 2) Karlheinz Stockhausen, Situation des Handwerks (Kriterien der punktukellen Musik), in: Karlheinz Stockhausen, *Texte Band 1*, Köln: DuMont 1963, 21-22.
- 3) “Huuuh!” – Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Karlheinz Stockhausen, in: *MusikTexte*, 91, Köln November 2001, 76-77.

- 4) Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott 2000, 22.
- 5) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(高木久雄・高原宏平訳)、『ヴァルター・ベンヤミン著作集2:複製技術時代の芸術』晶文社 1970年所収、46頁。
- 6) このインタビューをめぐることの顛末は、シュトックハウゼンに同行していたクラリネット奏者スザンヌ・ステューヴンスが、インタビューにおけるくだんのやりとりも含め、以下のサイトで詳しく報告している。ただし彼女のレポートが、立場上当然のことだが、シュトックハウゼン擁護になっていることはつけ加えておく必要があるだろう。“Report from Suzanne Stephens to Jim Stonebraker for the Stockhausen Home Page September 29, 2001”, <<http://www.stockhausen.org/eyewitness.html>>.
- 7) ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル:主権権力と剥き出しの生』(高桑和己訳)以文社 2003年、7頁。
- 8) 同上、130頁。
- 9) 同上、120頁。
- 10) アガンベンは臓器移植の可能性によって生と死の境界はいまやいかようにも変化しうると述べ、そのはざまにさらされている“新死体”<sup>ネオモート</sup>や“偽の生体”<sup>フォー・ヴィヴァン</sup>についてつぎのように言っている。「新死体、超過昏睡者、偽の生体が生と死のあいだを揺れ動いている蘇生室は、人間と人間の技術によってはじめて完全に制御された純粋な剥き出しの生が出現する例外状態を画定している。まさにそれは、自然的な身体ではないホモ・サケルの極端な化身である(昏睡者は“人間と動物の間にある存在”と定義されえた)以上、ここでもやはり、殺人罪を犯すことなしに殺害可能な生を定義することが問題となっている(この生は、ホモ・サケル同様、明らかに死刑の対象になりえないという意味で“犠牲化不可能”である)。(同上、225頁。)
- 11) 近藤譲は、無音と沈黙の違いについてつぎのように言っている。「バッハにせよベートーヴェンにせよ、あるいは、ストラヴィンスキーにせよブーレーズにせよ、西欧の音楽伝統に於いては、音楽は、音と、その音の不在である無音との積み重ねでできている。その無音——つまりは、休符等で表わされる“休み”——は、まさに、何も音が無いことである。たとえその“休み”に聴衆の咳やざわめきが入ってきたとしても、それは、その音楽とは関わりのない邪魔な音として、排除して聴かれる。(……)だが、それに対して、ケージの音楽は、音と“沈黙”で出来ている。そしてこの“沈黙”は、日常生活を取り巻いている音のことである。要するに、音楽の中の“沈黙”は、音楽の外の音と同じものでしかない。したがって、ここからここまでの“沈黙”が音楽(一つの曲)の中であり、それ以外はその音楽(一つの曲)の外であることを区切らねばならない。そうしない限り、全世界はそのままで永遠に音楽である、ということになる。」(近藤譲『音を投げる:作曲思想の射程』

春秋社 2006年、120-121頁)

たしかに純粋な無音の状態は現実にはあり得ないかもしれない。ただ音楽が生起する時空間とその外部とを隔てる枠を設定するためには、結局、無音という空白の（あるいは真空の）場が想定されなくてはならないだろう。そのようにして画定される仮想の空間において、通常の楽音サウンドと日常生活を取り巻いている噪音ノイズとがともに同等の音素材として現前するはずだからである。