



**Technoise Materialism:
meta-electronics music**
SASAKI Atsushi

テクノイズ・マテリアリズム： メタ・エレクトロニクス・ミュージック

佐々木敦

はじめに

「ノイズ・ギャラリー」に名前を連ねた人々は、今日のエクスペリメンタル・ミュージックにおいて、キーパーソンと言える重要な存在ばかりである。彼らはいずれも音楽もしくは音響を主として扱うアーティストであり、それぞれの作品はCDやレコードというかたちで国際的に流通している。サウンド・クリエイターに雑誌のページを提供し、アートワークによって自らの「音」を表現してもらい、という無謀とも思える(だが、それゆえにきわめて興味深い)試みは編集部が発案によるものだが、アーティストの人は筆者が担当させていただいた。選出に際して、当初は何らかの一貫したテーマを掲げることも考えたが、現在のシーンのアクチュアルな状況をより鮮明に伝えるには、少なくとも複数の傾向を示す必要があるであろうという判断と、より実際のレベルのいくつかの条件によって、最終的なラインナップは、ある程度、便宜的なものになっていることをお断りしておきたい。もちろん全員、きわめて興味深いアーティストであることは言うまでもないが、必ずしもこの7組でなければならなかったわけではない。ジム・オルーク(アメリカ)、バーナード・ギュンター(ドイツ)、フランシスコ・ロペス(スペイン)、パンソニック(フィンランド)、C・M・フォン・ハウスウォルフ(スウェーデン)などといったアーティストも検討、もしくは実際に依頼したが、諸般の事情で参加には至らなかったことを付記しておく。



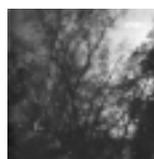
メゴは、オーストリア、ウィーンに本拠を置く“テクノ”・レーベルである。1994年に活動をスタートさせた。まだ比較的、歴史の浅いレーベルでありながら、いわゆるテクノ・ミュージックとそのムーブメントが、商業的要請と形式的な洗練＝膠着によって急速に保守化していくなかで、徹底してクリティカルなスタンスと柔軟な姿勢とによって、きわめてユニークなポジションを築き上げつつある。ウィーンにはほかにもチープ、サボターージュなど、個性的なクラブ・ミュージックのレーベルがいくつか存在しているが、そのなかでもメゴの特異性は際立ったものと言えるだろう。こと音楽の分野に限らず、アウトサイダー的なアート・フォームへの親近性を色濃く有した土地柄のウィーンらしく、メゴもその初期から、ポピュラリティには微塵も目をくれないことなく、ダンス・ミュージックの突然変異体とも言うべき奇怪なサウンドばかりを続々と送り出してきた。現在では“テクノ”の範疇をはるかに逸脱し、まったく新しいタイプの電子音響の探求へと照準を合わせている。

レーベルの中心人物は、英国生まれのピタことピーター・レーバークである。1996年にリリースされた彼のアルバム『SEVEN TONS FOR FREE』は、メゴのその後の方向性を決定づけることになった衝撃的な作品である。装飾的な要素を一切排した、高周波の電子音による恐ろしく単調な反復、あたかも回路が接触不良を起こしたかのようなデジタル・ノイズが、ただ延々と繰り返されていく。それはいわゆる「ミニマル・テクノ」とはまったく違う。すべてがパルスの配列にまで還元され、奇怪なまでの歪形化を施された、いわば“テクノ”の廃虚＝残骸とも言うべきものである。95年から96年にかけて相前後して発表された、パナソニック(現在・パンソニック)の『VAKIO』、池田亮司の『+/-』と並ぶ、パルス=テクノのマニフェストとも言うべき重要な作品とっていいだろう。ピタはやはりメゴの所属ユニットであるジェネラル・マジックのメンバー、レーモン・パウアーとレーバーク&パウアー名義で、イギリスのタッチやオランダのコルグ・プラスティックスといった他レーベルからも作品を発表しているが、そちらではよりフリー・フォームのエレクトロニクス・サウンドを模索している。

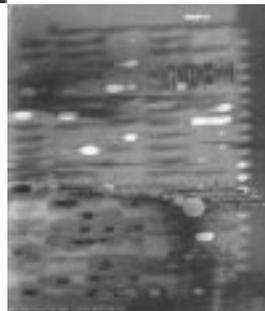
メゴからはほかに、ファーマーズ・マニュアル、フェネス、ヘッカー等といったアーティストが、いずれも興味深い作品を発表しているが、彼らはほぼ同質の問題意識を共有しているように思える。ここではそれを“エクストリミズム”と呼んでおこう。メゴの電子音響作品は、高周波、低周波ともに可聴範囲ぎりぎり(あるいはそれを超える範囲)までカヴァーしているだけでなく、音量的にも微小から爆音まで異常なまでに幅広い。リスナーの聴覚を拡張させ、ときには多大なダメージを強いることもある。その極端さへの志向は、既存の電子音楽プロバパーよりも、いわゆるノイズ・ミュージックとの親近性を強くもっている。実際、ピタを初めとするメゴのアーティストはMERZBOW(秋田昌美)からの影響を明言しており、英国プラストファーストよりリリースされたMERZBOWのリミックス・プロジェクトには、パナソニック、バーナード・ギンター等とともにレーバーク&パウアーが参加している。

メゴのアーティストたちはここ数年、世界各地のフェスティバルやイベント(アルス・エレクトロニカ、インターフェランス、ソナル等)に次々と出演し、きわめてエネルギッシュなライブ・パフォーマンスを展開している。演奏にはマッキントッシュのパワーブックのみを使用しているそうだが、何とマーシャルのギター・アンプ(!)を通して電子音を出しているというから、その“エクストリミズム”は推して知るべしというものだろう。

<http://www.mego.at/>



FaBt
REHBERG & BAUER
TOUCH TO:32



Seven Tons For Free
PITA
MEGO 009

ロエル・メールコップは80年代を代表するオランダの実験音楽グループ、THU20のメンバーであった。THU20は彼とジャック・ヴァン・ビュッセル、ギド・ドエスボルグ、イオス・スモールダース、ピーター・ドゥイメリンクス(現在、オランダのV2のディレクターでもある)の5名によるエレクトロアコースティック・アンサンブルで、膨大なカセット・テープ作品と2枚のCDを残して94年に活動を停止した。その後、元メンバーたちはそれぞれソロ活動を継続している。メールコップはTHU20の活動停止後、2年近くをかけて録音したソロ作品を、ドイツのサウンド・アーティスト、バーナード・ギュンターのレーベル、トレント・ウザー(TRENTE OISEAUX)より、アルバム『9(HOLES IN THE HEAD)』として発表し、高い評価を受けた。その後もオランダのスタールプラートやコルグ・プラスティックスといった複数のレーベルより、10インチ、7イ

ンチ、ミニCDなどのさまざまなフォーマット(いずれもタイトルは数字で、カッコ綴りで副題が付付けられている。『2(BLAUW PLAATJE)』『3(STÜCKE IM ALTEN STIL)』などで、精神的なリリースを展開している。

メールコップのサウンドは、コルグ社のアナログ・シンセの名機であるMS20(今からほぼ20年前に発表されたモデルである)をメイン楽器として使用した。どこかシュルレアリスティックな雰囲気を含んだ、精妙きわまりないエレクトロアコースティック・ミュージックである。厳密に選び抜かれ、入念に磨き上げられた電子音が、限定された時間のフレー

ムと立体的な聴取空間の中に絶妙に配置されており、沈黙=無音=間の要素がある意味では音以上に重要な役割を担っている。ここでは音を聴くだけでなく、沈黙を聴く、より正確には、沈黙と音とのはざまを聴き取るという高度にエッセンシャルな行為が求められている。まざれもない美しさをもったメールコップ

の作品は、音響的には、ピエール・シェフェールとピエール・アンリに始まり、ミュージック・コンクレートと純粋なエレクトロニクス・サウンドが複雑に混合されつつ発展してきたフランスの電子音楽の流れに多くを負っているものと推測される(例えば彼のいくつかの楽曲はフランソワ・ペイユの作品と近似している)が、方法論としてはあくまでも実験主義であり、結果が容易には予想できないような

決定不能的なプロセスで、ある段階までは音作りを進めているようである。

メールコップは昨年(97年)、やはりオランダのヴェテラン・実験メンタル/ノイズ・ユニット、カポテ・ムジークを主宰するフランス・デ・ワードと、ミニマル・テクノ・ユニット、ゴーム(GOEM)を結成し、CD『STUD STIM』を発表した。ゴームのサウンドはソロでの作風とはかなり異なっており、彼ら自身が標榜している通り、テクノというスタイルを借りた、リズムカルな楽曲が多くを占めている。とはいえそれはむしろ、一般的な“テクノ”のイメージとはほど遠いものであり、パンソニックやピタと同じく、パルス=テクノと呼ぶべきだろう。しかし、その後に発表されたシングルでは、よりダンサブルなサウンドが志向されており、今後の展開が注目される。

メールコップはこの春に、オランダ、ロッテルダムで「ジャスト・アバウト・ナウ」という展覧会をキュレートした。参加アーティストはフランス・デ・ワード、カーステン・ニコライ、池田亮司、ピーター・ドゥイメリンクス、フランシスコ・ロベス、ロエル・メールコップの6名、建物の3フロアを各2名ずつが使用し、それぞれサウンド・インスタレーションを展示するというものだったらしい。現在、そのドキュメント・アルバムがV2アルシーフよりCDとしてリリースされているが、参加者の一人である池田亮司によれば、各々のインスタレーションも素晴らしいものだったようだ。



9(HOLES IN THE HEAD)
ROEL MEELKOP
TRENTE OISEAUX TOC962



Stud Stim
GOEM
NOTON05cd/RASTERMUSICcd07



Just About Now
VA
V2_ARCHIEF V227

M・ペーレンス ドイツ

ロエル・メールコップの『9 (HOLES IN THE HEAD)』と同じく、トレント・ウゾーからリリースされたアルバム『ADVANCED ENVIRONMENTAL CONTROL』によって注目されることになったのが、ドイツのM・ペーレンスである。彼はかつて複数の別名義でテクノやインダストリアル・ノイズを発表していたが、トレント・ウゾーの主宰者でもあるバーナード・ギンターとの出会いによって、まったく新しい次元へと向かうことになった。ギンターは、ドイツの由緒ある実験音楽レーベルSELEKTIONからアルバム『UN PEU DE NEIGE SALIE』でデビューして以来、その妥協のない美学的な態度と、鋭利な方法意識とによって、あっという間にニュー・スクールを形成してしまったと言っても過言ではない。現在最も重要な音響作家の一人である(ギンターの音楽の詳細な紹介と分析は、また別の機会に行なうつもりでいる)。

『ADVANCED ENVIRONMENTAL CONTROL』

には、タイトル作品と《LOCATION RECORDING》の2曲が収録されている。どちらもコンテキストの異なる複数のフィールド・レコーディングを、デジタル・エディティングによって緻密に編集していくことによって、いわばオーディブルなヴァーチャル・リアリティを構築しようというものである。《LOCATION RECORDING》では、冒頭に2グループの音素材(それぞれ屋内/屋内に振り分けられている)が生そのまま提示され、次いでそれらを並列的にエディットした音像が続く。《ADVANCED ENVIRONMENTAL CONTROL》はハードディスク・レコーダーを駆使した、より複雑で精緻な作品になっており、注意深く聴いてみても、一体どこがどのように編集されているのか、まったくわからない。テクニカルかつトリッキーなアプローチでありながら、現象学的な考察も可能な、きわめて示唆的な作品だと言える。ペーレンスは、英国のアッシュ・インターナショナルの秀逸なコンピレーション『A FAULT IN THE NOTHING』に提供した楽曲《INTERMATTER》でも、フィールド・レコーディングを使用している。

ペーレンスの音楽はしかし、フィールド・レコーディングを素材とするものだけではない。アルバム『FINAL BALLET』は、全曲、エレクトロニクス・サウンドのみで構成された、パルス=テクノ・タイプの作品である。

http://www.deutschland.de/aka/m_behrens



Advanced
Environmental Control
M.BEHRENS
TRENTE OISEAUX TOC952



Final Ballet
M.BEHRENS
NOTON12cd/RASTERMUSI0cd013



Natura
JOHN HUDAK
APRAXIA pxr16431

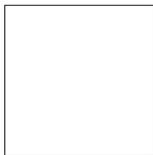
ジョン・ヒューダック アメリカ合衆国

現在40歳だというジョン・ヒューダックは、80年代から始まる長いキャリアをもった音響作家である。彼はフィールド・レコーディング(その多くが“自然”に関わっている——虫、蛙、鳥といった動物や、植物、雪、風などなど——)と、ごくシンプルな電子音を用いた、コンセプチュアルでありながら、どこか超然とした美しさを湛えた作品群によって、ノイズ・インダストリアル/アヴァンギャルド・シーンのなかでも孤高の地位を築いてきた。彼はまた俳句を嗜み、同好の士を募ってホームページを主催し、日本の専門誌に投稿したりもしている。かつての膨大な数にのぼるカセット・リリースにおいては、フィールド

レコーディングをそのまま使用しているものもあったが、近年はコンピュータによる音楽制作へとシフトし、カスタマイズされたマイクで録った現実音を繊細に加工した楽曲を発表している。過去にはフランス・デ・ワードやバーナード・ギンター(『A FAULT IN THE NOTHING』に収録)とのコラボレーション作品も発表しており、同じニューヨーク在住の小杉武久とも親交がある(彼は小杉氏に対するイ

ンタヴァアーを務めたこともある)。

代表作の一つである『NATURA』においては、小さなハエの音と、雪の上に氷の塊が落ちる音が素材になっている。自然界のミクロな音響を捕獲し、拡大し、微細なトリートメントを施して仕上げられたサウンドは、われわれの日常的な聴覚体験を優しく揺さぶるような新鮮さをもっている。自然音の収集と、その加工によって音響作品を作り出すアーティストは、アメリカのスモール・クルエル・パーティや、フランスのトイ・ビザールなど、近年、何人が現われてきているが、ヒューダックはそのパイオニア的存在と言っていだろう。今年に入って、彼は筆者が主宰するレーベルmemeより、初めてのソロCD『pond』を発表した。この作品は、池の底に潜む虫の音を扱ったものである。まもなく、ブルックリン橋の振動音をサウンド・ソースとしたセカンドCDが、アメリカのソレイコムーン・レコーディングより発表される予定である。



Pond
JOHN HUDAK
meme 001CD

haiku website:<http://pobox.com/~chaba>

manray project:<http://www.slack.net/~jhbkc>

audio/visual artifacts:<http://www.turbulence.org/Works/Hudak/intro.html>

オヴァル ドイツ

オヴァルことマールカス・ポップについては、本誌にも以前、短いテキストを書かせていただいたので、ベーシックな紹介はそちらを参照していただきたい(本誌23号pp.104-105)。現在のエレクトロニクス/エレクトロアコースティック/テクノ/ミュージックの世界において、オヴァルという存在がきわめて貴重なものであることがわかりいただけるだろう。

ここではその時点では触れられなかったクリストフ・シャルルとのコラボレーション作品『ドク』について述べておきたい。日本在住であり、音楽、映像、メディア・アートなどについて研究を行なっているアーティスト、クリストフ・シャルルは、オヴァルと同じドイツの電子音響レーベル、ミル・プラトールよりソロ・アルバム『undirected』を発表している。このCDはCDエクストラになっており、膨大な映像やテキストのデータに加えて、サンプル自由のサウンド・ファイルが収録されていた。アルバム『ドク』における二人の共同作業は、『undirected』の音源を含むサンプル・ソースをシャルル

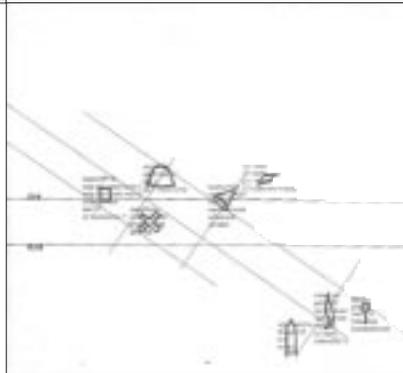
がポップに渡し、ポップがそれらを加工して楽曲を作り上げるというものである。ここ数年、オヴァルは、トータスカらピチカート・ファイヴまでに至る、かなりの数のリミックス・ワークをこなしているが、

『ドク』はその次の段階にある作品と言えるだろう。彼は素材を選ぶ権利を完全に放棄し、しかし歴然としたオヴァルのサウンドを提出してみせた。なるほど《ドク》から聴こえてくるのは、CDスキップのような不思議なサンプル・ループがモアレのごとく重なりあった、あのオヴァルの音楽なのである。

Dok
OVAL
TOKUMA JAPAN TKCB-71355



Dok
OVAL
THRILL JOCKEY Thrill046CD



このようなプロセスによって明らかにされつつあるのは、もはやマーカス・ポップにとっては、オヴァルとは彼自身の音楽的(あるいはそれ以外の?)才能を表出するためのものではなく、一種の方法論、プログラム、システムの名称になりつつあるのだということである。彼は現在、オヴァル・プロセスというソフトウェアの開発を進めており、それが完成すれば、誰もがごく簡単に、任意のサンプルを基にオヴァルのサウンドを生み出すことが可能になるのだという。オヴァル的な、ではない、オヴァルの、である。ポップは文字どおりオヴァルなるものそれ自体を、他者へと向けて解放しようというのである。

ノト(カーステン・ニコライ) ドイツ

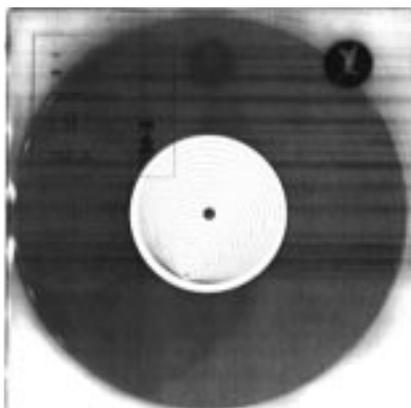
ノトとカーステン・ニコライは、自ら主宰するレーベル、ノトン(NOTON)を中心に、近年めざましい活動を行なっているドイツ人アーティストである。彼は美術家のオラフ・ニコライの実弟であり、彼自身もドクメンタなどにおいてヴィジュアル・アートやインスタレーションを発表している。ノトンは彼が実験テクノ・レーベル、ラスター・ミュージックのサブ・レーベルとして設立したものであり、ゲーム＝ロエル・メールコップ&フランス・デ・ワードの『STUD STIM』と、M・ペーレンスの『FINAL BALLETT』は、ここからリリースされている。

ニコライが97年のドクメンタで行なった二つのプロジェクトについて紹介しておこう。まず『SPIN』は、それぞれ45秒で一回りする72のサウンド・ループを、100日間に渡ってカッセ

ルの公共的な空間のあちこち——空港、駅、ラジオ、ショップなど——で流しつづけるというものである。音素材としては電話やファックス、信号音といった、あえて日常性に埋没してしまうようなものが選ばれており、カッセルの人々は、自分でも意識しない内にノトのサウンドを耳にしていることになる。もう一つの『SIGN』は『SPIN』のヴィジュアル版とも言べきもので、ニコライのデザインによるロゴマークが、市内の思いも寄らぬ場所に続々と出現するというのである。

彼はまた、かなりの数のドローイング、スカルプチャー、インスタレーションなどを発表している。最近、ニュールンベルクの美術館より出版されたカタログ『POLYFOTO』には、さまざまなフォーマットによるニコライの作品群が掲載されている。同書を一覧すると、ニコライの手法がかなり多岐に渡っていることがわかる。一貫しているのは、ドット、丸、球体といった形体への奇妙なほどのこだわりである。『SIGN』のロゴも円形であり、思えばレコードやCDも確かに丸い。サウンド・クリエイターとしてのノトの代表作と言える『∞』は、エレクトロニクス・サウンドのループを10インチ盤2枚組の両面に刻んだものであるが、ループもまた一種の円なのである。

ノトのサウンドは、いわば電子音による抽象表現主義絵画、パルス・トーンで構成されたミニマル・アートである。CD『SPIN』(ドクメンタで使用された音源と同じものかは不明)と『∞』を併せると、1分足らずから数分までの長さをもった作品が実に96曲も収録されていることになる。それらはいずれもきわめてシンプルでありながら、予定調和的ではない斬新な響きを有している。その多くがあたかも接触不良を起こしているかのようなサウンドなのだが、メゴの場合とは違い、デジタルな感触は(たとえそうであったとしても)抑えられている。むしろ、より物質



∞
NOTO
RASTERMUSIC VYR008



Spin
NOTO
RASTERMUSIC cdr003



SIGN
CARSTEN NICOLAI
BOOK



POLYFOTO
CARSTEN NICOLAI
CATALOG

的な、モノ的な印象の、まるで手で触れることができそうな電子音響なのである。

最近、カーステン・ニコライは、ドクメンタのプロジェクトと同題の『SIGN』というミニ・ブックを制作している。これは《SIGN》のロゴマークがどのようにして作られたかを、いわゆる「バラバラコミック」のスタイルで示したものである。黒い円の上に、白インクを垂らしていくと、極小のドットがいくつかランダムに現われ、やがて奇妙なマークが形作られる。ページをバラバラとめくことで、その一連の動きを再現することができるのだが、そのさまはどこかノートのサウンドを彷彿とさせるのである。SIGNとはニコライにとっておそらく、SINEでもあるのだ。

<http://www.rastermusic.com>

池田亮司 日本

池田亮司がアルバム『1000 fragments』で、衝撃的といつていいデビューを飾ったのは1995年のことである。過去10年に及ぶ作業の総決算として制作されたというこのCDには、ミュージック・コンクレート～サウンド・コラージュ～プランダーフォニックの手法を徹底的に活用した《CHANNEL X》と、エレクトロニック・ドローンを用いた《5 ZONES》《LUXUS》の3作品が収められていた。池田自身は、現在では必ずしもこのアルバムの内容には満足していないようだが、歴史的に見てこの作品の登場の意義はきわめて大きいものだったと言える。池田の出現は、80年代に端を発するノイズ・エクスペリメンタル／ポスト・インダストリアル系の系譜に、ある明確なピリオドを打ち、その後の流れを開始させたとはいいいからである。

続いて英国のタッチより発表されたセカンド・アルバム『+/-』を、池田自身は「真のファースト・アルバム」と位置づけている。このアルバムには《headphonics》と《+/-》の二つの楽曲が収められているが、双方に共通しているのは、厳密に選別された純粋なパルス・ストーンの配列による、ウルトラ・ミニマルなエレクトロニクス・サウンドである。そのあまりにも整然としたスタイルには、まるで明瞭な計算式を見ているかのような、論理的な美しささえ宿っている。このアルバム1枚によって、凡百の“ミニマル・テクノ”はすべて時代遅れになってしまった。

池田はその音楽に、ことさらに新しい手法やアイデアをもち込もうとはしない。彼が行なっているのは、ある歴史性をもち、それゆえにさまざまな点で袋小路へと入り込みつつあったエクスペリメンタル・ミュージックのイデオロムを批判的に再検証し、根本的に新しいヴァージョンへとアップグレードすることである。それは翻ってみれば、最もベーシックな、いわば基礎論的な場処へと立ち戻ろうとすることでもある。それゆえに、『+/-』は優れてアクチュアルでありながら、時代性によって拘束されていない。おそらく10年後、20年後に聴かれたとしても、絶対的な新鮮さを保っていることだろう。むしろ、それがどのように聴取され、受容され、認識されるかということによって、『+/-』はそのとききの音楽的なコンテキストを映し出すことになるのである。

2年の間隔を置いて(その間、池田はダムタイプの音楽／音響担当者として世界ツアーに忙殺されていた)先頃、やはりタッチより発表されたニュー・アルバム『0°C』は、これまで池田が試みてきた方法論が総動員された、複雑で多様な、そして圧倒的な速度に満ちた作品となっている。ここでもまた、ありとあらゆる実験音楽の手法のメタ・レベルに立とうとする池田の野心は健在だと言える。年内にはオランダのスタープラートよりミニCD2枚組『TIME AND SPACE』もリリースされる予定である(ただし録音時期は『0°C』よりも以前である)。



90年代を折り返した頃から、それ
 まではオルタナティブ・ロック(ブラ
 ストファースト)や、テクノ(ミル・ブラ
 トー/アッシュ・インターナシヨナ
 ル)や、ノイズ(タッチ、スターブラ
 ート)といったジャンル/スタイルに
 準拠してきたいくつかのレーベル
 が、まるで示し合わせたかのように、
 よりオープン・フォームのサウンドを
 模索するベクトルへと向かってい
 った。例えばミル・ブラトーが編んだ
 ジル・ドゥルーズの追悼盤や、アッシ
 ュ・インターナシヨナルの一連のコ
 ンピレーション・ワークなどは、その
 代表的なものだと言える。おそらく

ここでは、ノイズ・エクスペリメンタルと、狭義の現代音楽/実験音楽に属するエレクトロニクス/エレクトロアコースティック・ミュージック、
 そしてテクノ・ミュージックという本来バラバラに歩んできた三つの流れが音楽制作のために使用するテクノロジー/メソッドが、ほとんど同
 じになってきてしまったという、きわめて具体的な事情が隠されているのだろうが、それぞれの分野で活動してきたサウンド・クリエイターの中
 にも、不可逆的な態度変更を行なう者が次々と現われていった。

現在では、ノイズ・エクスペリメンタル/ポスト・インダストリアルとかつては呼ばれていたシーンは、一部の保守的なノイズ原理主義者た
 ちを除けば、実質的に解体してしまっている。それはエクスペリメンタル・テクノやアンビエント・テクノ、あるいは電子音楽の最新の試みとミ
 ックスされ、独自の進化を遂げつつある。それを例えば、テクノイズとでも呼んでみることにしよう。それはテクノロジー(による/について
 の)ミュージックという属性と、未知の音響を導入するというノイズが本来的にもっていたラディカルイズムとが合体した、新次元のエレクトロ
 ニクス・ミュージックである。そこに潜在しているのは、音というものを一種の物質として捉えようとする、唯物論的な姿勢である。音楽とは
 作曲者=音楽家の内面でイメージされた音像をリプレゼンするものだという旧弊な思想は、完全に捨て去られている。テクノイズのアーテ
 イストたちにとっては、音とはあくまでも外部に在る、あるいは立ち現われるものなのである。ここではもはや、実験と発見と創造の区別は
 ない。

そして池田亮司の『1000 fragments』こそは、こうした潮流を開示するものであったと言えるのではないか。“千の断片”とはいうまでもな
 く、この世界にあまた溢れかえるサウンド=ノイズのことであろう。世界のあちこちで同時多発的にテクノイズへの傾斜が始まるのは、彼の
 登場以後のことである。彼自身には明確な意識はないかもしれないが、池田は最初から、エクスペリメンタル・ミュージックの歴史を総括す
 るような存在として現われたのである。

ささき・あつし—HEADZ/FADER/meme/UNKNOWNMIXX

[オヴァル, トーマス・ケナー&ポーター・リックス, 小日本公演(共演=池田亮司, クリストフ・シャルル): 1998年10月16日(金)17日(土)東京青山スパイラルホール
 問い合わせ: HEADZ(03-3770-5721)]

