

## フレデューの墓／インターナショナル

「デジタル・ミュージック」における6つのパースペクティブ

### I. 装置による現前

人間の声は、顔と同様、個人の固有性と分かちがたく結びついた、人間にとって特別な意味を持つ「音波」である。また、その声とは単なる人声に特徴的な「波形」のことではなく、音素やイントネーションなどをはじめとする無数の時間的变化の総体であり、それは顔における「表情」ともよく似ている。ただし、表情は現実空間における多次元の変化であるのに対し、声はたった一次元の「情報」、即ち空気振動に還元される点が大きく異なる。

つまり、われわれは普通、顔の現前プレゼンスを顔の二次元映像と見誤ることはないが、そもそも一次元である声の現前は、他のあらゆる音響と同様、装置アパラトゥスによってもしばしば可能であるようなのだ。それは、近年になって本物と区別がつかないほど録音再生技術が向上したという意味ではなく、その本質において声／音響は、身体／物質運動が生み出した結果、即ち「影」あるいは《痕跡トリス》のようなものであり、そう喩える限りにおいて、現実世界の音響は認知された瞬間にすでに、ある出来事に結びついた《随伴性ウイズネス》と、その出来事の結果としての《事後性アフターネス》が必ず伴っているからである。

## II. ロック・スター

『フレディの墓／インターナショナル』におけるフォルマント兄弟の挑戦は、音楽の作曲でも演奏でも、またサンプリングによる編集や編曲でもない。それは、現代のDSP技術が可能にした純粋な電子音響の合成である。ただし、兄弟の興味の対象は、現代テクノロジーによって可能になった未知なる音響の探求ではなく、音響の《随伴性と事後性》に則した現実世界の再構成である。つまりそれは、音響の合成のみによって、その音響のへかつてそこにあった起源を出現させることであり、このプロジェクトは特に、声という《痕跡》を生み出したであろう「主体の身体」を創造する試みである。そこで、兄弟は「ポップス」における歌唱に注目した。

人気歌手フレディ・Mがクイーンというロック・バンドで歌っていたというのは「事実」<sup>ファクト</sup>に違いない。しかし、世界中の人々がその事実を知っているとはどういうことなのか？ ほとんどの場合、それは「装置による現前」、即ちメディア・テ

クノロジに媒介された上での事実であり、その歌声の《随伴性》においてフレディ・Mという人格の存在を信じているにすぎない。その確信はまた、一九七五年にクイーンが初めて試みたと言われる「プロモーション・ビデオ」すなわちフレディ・Mという存在の視覚的再現によってもさらに補強されただろう。つまり、多くの現代人にとって、実際の音楽体験そのものが既にメディア・テクノロジーに媒介された上での出来事ならば、合成された歌声と比較されるのは、タンザニアで生まれたファルーク・バルサラ（フレディ・Mの本名）という名の男の歌声ではなく、装置によって録音された「あのフレディ」の歌声でしかないはずだ。

### Ⅲ. 人声の合成

近年、人声の人工合成技術は驚くべき水準に達し、ソフトウエアによる架空の歌手が商品化されているほどである。それでもなお、ある実在した人間、フレディー・Mの歌声をパラメーター化し、シミュレートすることは未だに極めて困難であることに変わりはない。合成された歌声が「あのフレディーの歌声」として聞こえるためにはまず、音声の波形（音響スペクトル）が似ていなくてはならないのは当然のこととして、さらに、ミリ秒単位で変化し続ける、フレディー・Mの身体に由来する固有で定式化不可能な「あのフレディーの歌いかた」を模倣するための極めて緻密なカスタマイズ（＝オペティマイズ）が必要となる。現代テクノロジーによってさえも自動化が不可能なその領域に向けて、佐近田は「声帯の緊張度」などをはじめとする様々なフレディー・Mの歌声の特徴的な変化を独自にアルゴリズム化し、それに伴う莫大な数のパラメーターを手作業によって調整しながら「歌声としてのフレディー・M」を完

成させていった。この、フォルマント合成理論に立脚しつつも、事実上多くを直感と試行錯誤に頼るしかない職人技とも言えるような歌声のコーディングこそ、学術的に興味深い発見を含みつつも、新しい人声合成モデルの研究などとは異なるフォルマント兄弟の挑戦、即ちフレディー・Mという歌手の「装置による現前」の作品化に他ならない。

#### IV. インターナショナル

フレデュー・Mの生まれた年に、東西冷戦の時代が始まった(一九四六)。そして彼の死んだ年にソビエト連邦は崩壊した(一九九一)。それは東西に分裂した世界における、軍事力をはじめとする技術の戦いの時代だった。ただし、その技術とは自然科学の対象だけではなく極めて思想的なものでもあった。例えば共産主義運動は、社会や人の生をまるごと機械と考へ、それらをインダストリアル・テクノロジーの力で改造していこうという二〇世紀の壮大な実験だったとも言えるだろう。その時代に、ピエール・C・デジエール(Pierre C. Degeyter)が作曲した『インターナショナル *L'internationale*』は、共産主義を称揚する革命歌として世界中で熱狂的に歌われ、国歌にも採用された、この冷戦時代を象徴する歌である。

ベルナル・スティグレル(Bernard Stigler)は言ふ。  
二〇世紀の音楽における最大の出来事は、膨大な数の耳が突如として音楽、すなわち録音されたポップスを聞くようになった

ことだ、と<sup>(1)</sup>。『インターナショナル』は、まさしく地球規模のポップスとして何十カ国もの言語に訳され、歴史も文化もまったく異なる何十億もの人々の声となり、その耳を愛撫した。東西冷戦期にプロパガンダを競うDXラジオにおいて、この歌は東側陣営共通のサウンド・インデックスとなり、西側陣営の開放的なポップスに対抗しながらこの惑星を飛び交った。そして『インターナショナル』は凡庸な旋律とあからさまな歌詞を通して、技術の普遍性によって統合された単一のユートピア世界というエロスを人々に与え、陶醉させ、差別し、傷つけ、そしてこの歌自身もまた冷戦終結と共にあつげなく忘れ去られていった。しかし私達は、この歌を命がけで歌って殺された人々を、また、この歌を高らかに歌う人達から殺された無数の人々をまだ記憶している。

## V. 死者なき亡霊

身体なきフレディー・Mの声が『インターナショナル』を日本語で歌う。このような事態をフォルマント兄弟は「死者なき亡霊」と呼ぼうと思う。それはフレディー・Mの死のことではない。かつて録音されたフレディー・Mの歌声を編集したのではなく、デジタル情報として新たに「生成」したという意味だ。

つまり、もしそれが録音されたフレディー・Mの歌声ならば、どのような品質のものにせよへそれはーかつてーあった *ça-a-été* ② ものとして、つまりロラン・バルト (Roland Barthes) が写真のノエマと見なした「亡霊」、言い換えれば、かつて生者であった者の痕跡と見なさざるをえないだろう。しかし、無から生成されたデジタル情報としての歌声もまた、等しく「真実」としての過去を権利として主張しはじめ、ことを忘れてはならない。つまり『フレディーの墓／インターナショナル』が、私達に一瞬でも「あのフレディーの歌声」として認識され、体験されるのだとすれば、フレディー・Mは、本当に

『インターナショナル』を日本語で歌ったのである。

これは、ダウンロード可能なデジタル・コンテンツとしての「音楽」においては、すべてがコピーを介した「効果」によってのみ測られる以外には何も存在し得ないという以上に、「装置による現前」とは、リアリティを構成する、アクチュアリティすべてが、メディア・テクノロジーが生み出す「痕跡の効果」に他ならないことを意味するからである。疑いもなく確かに現前しているかに見えてすでに痕跡であり、確かに過去の痕跡であるかに見えてすでに効果でしかないーナイーブな存在論を破砕するこれほど特異な存在のあり方をあえて「亡霊的」と呼ばずに、*ヴァーチャル・リアリティー* や *シミュレーション* などの単なる技術用語で語り得るものだろうか<sup>③</sup>。そして、現代のデジタル・テクノロジーが可能にしたこの亡霊的な痕跡の効果こそが、未来の私達の社会全体を取り巻くだろう。「死者なき亡霊」達の姿なのである。「死者なき亡霊」は、へかつてーそこにーあったー過去からへいまーここにーあるーわれわれに触れにやつて来ている。

## VI. 録楽

こうしたテクノロジーの「痕跡の効果」により生まれた「新しい芸術」——それは「写真」であり、「映画」であり、さらには今日の「メディア・アート」にまで及ぶ「装置による表現」である。しかし、それらの新しいジャンルの中で唯一、音楽と「録音された音楽」とを区別する言葉はついに生まれることはなかった。技術史的観点からすれば当然記録されていたはずの音——アウシュビッツのガス室の叫び声、広島に投下された原子爆弾の轟音をわれわれは知らない<sup>(4)</sup>。なぜなら装置による声／音響の現前は、われわれにとってどれほど残酷な記録映像よりもさらに恐ろしく、また耐え難いものだからだ。そして、現在でもわれわれはテクノロジーの矛先が自身の《現前Ⅱ声》に及ぶことから目をそむけるかのように、録音という領域においてだけはもっぱら「リスナー」として、きわめて様式化され、解毒されたポップスを大量消費し続けている。

もう一度言おう。いまだに「録音された音楽」一般を表す言葉は生まれていない。そこで、その空白部分に兄弟はあえて「録楽<sup>ろくがく</sup>」という名前を与えようと思う。『フレディの墓／インターナショナル』は、従来の、無数の「録音された音楽」はもとより、現代の「デジタル・ミュージック」など、メディア・テクノロジーを用いたすべての「音楽」に対する呼称である。この「録楽」の新たなマイル・ストーンである。

それはテクノロジーにより、フレディ・Mと冷戦という、偶然にも同じ時期に崩壊した二つの《身体Ⅱ死体<sup>ボデー</sup>》を《いまここ》へと持ち来らすことで、われわれの《現在Ⅱ現前<sup>プレゼンス</sup>》を亡霊化しようとする企てであり、また、それは同時に《それにかつてあった》によって過去の事実そのものを創造するテクノロジーで、われわれの《歴史Ⅱ物語<sup>ヒストリー</sup>》をも亡霊化しようとするものである。

フレディ・Mがかつて日本語で『インターナショナル』を歌ったことを「事実」として主張するこの『フレディの墓／

インターナショナル』は、冒すべからざるものとして人類が今までテクノロジーの亡霊化作用が及ぶことに最後まで抵抗して来た《声Ⅱ現前》<sup>(5)</sup>が、亡霊の《声Ⅱ痕跡の効果》となつてようやく歌い始めた革命の歌であり、蓄音機の発明以来初めての、この「録楽」本来の可能性を開示する試みに他ならない。

*The internationale unites the human race ……*

二〇〇九年二月

フォルマンント兄弟（三輪眞弘＋佐近田展康）

#### 【文献】

- (1) Stiegler, Bernard. "De la misère symbolique 1: L'époque hyperindustrielle", Gallée, 2004. ヘルナール・ステイグレル『象徴の貧困（一）ハイパーインダストリアル時代』ガブリエル・メランヘル ジェ他訳、新評論、二〇〇六年
- (2) Barthes, Roland. "La chambre claire : Note sur la photographie", Gallimard, 1980. ロラン・バルト『明るい部屋―写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、一九九七年
- (3) Derrida, Jacques. "Spectres de Marx : L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale", Gallée, 1993. ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち―負債状況Ⅱ国家、喪の作業、新しいインターナショナル』増田一夫訳、藤原書店、二〇〇七年
- (4) 蓮實重彦「表象不可能性とフイクション」（二〇〇七年七月一三日に行われた堀場国際会議「MAT」での講演）。なお同講演の主旨は以下の書籍を通じて知ることができる。『ゴダール マネフォーコー―思考と感性とをめぐる断片的な考察』エヌティティ出版、二〇〇八年。
- (5) Derrida, Jacques. "La voix et le phénomène", Presses Universitaires de France, 1967. ジャック・デリダ『声と現象』林好雄訳、筑摩書房、二〇〇五年