

研究報告

ノイズ音楽の受容の現在系  
- 福岡における実験音楽イベント「hertz」を事例として -  
Contemporary Reception of Noise Music:  
A Case Study of the Experimental Music Event “hertz” in Fukuoka

深川 航太郎  
Kotaro FUKAGAWA  
九州大学  
Kyushu University

城 一裕  
Kazuhiro JO  
九州大学  
Kyushu University

概要

本論文は、福岡を代表するクラブ「Kieth Flack」を拠点に、筆者が継続的に開催してきた実験音楽イベント「hertz」を事例として、ノイズ音楽がクラブ空間で聴かれる状況を分析し、現代におけるノイズ音楽の受容のあり方の一端を検討する。

かつてノイズ音楽はアンダーグラウンド・カルチャーにおいて、ニューウェーブやパンクといったロック・ミュージックの一派として、ライブハウスを中心に一定の共有基盤を有していたが、ノイズ音楽に傾倒したライブハウスや観客層の縮小、流行の変化といった一時的な衰退を経て、一般的なダンスミュージックにノイズ音楽が組み込まれたり、リスニングを主体としたイベントが行われたり、というように、従来とは異なるノイズ音楽聴取の形態が生まれてきている。hertzは、こうした状況下において、ノイズ音楽をクラブ空間における反復的なイベントとして展開してきた。

本研究では、hertzにおける出演者・来場者の世代や地域性、動員数の変化、空間的アプローチ等を踏まえ、過去のノイズ音楽イベントやその他地域で行われているノイズ音楽イベントとの比較分析を行う。イベントの主催実践と分析を通して、現代におけるノイズ音楽の聴取のされ方の考察を試みる。

This paper examines the experimental music event “hertz,” organized by the author at Kieth Flack in Fukuoka, as a case study to analyze how noise music is experienced in club spaces and to investigate contemporary modes of its reception.

Historically, noise music was part of underground culture and shared a common audience base with rock genres such as new wave and punk, but it declined due to changes in venues, audiences, and musical trends. Recently, new

forms of listening have emerged, including the integration of noise elements into dance music and listening focused events. Within this context, hertz has developed noise music as a recurring club-based event practice.

This study compares hertz with past and regional noise music events, focusing on generational and regional characteristics, audience dynamics, and spatial approaches, to examine how noise music is experienced in the present.

1. はじめに

ジョン・ケージによる「どこにしようと、聞こえてくるのはほとんどノイズだ」という記述（ケージ, 1996）をはじめとして、音楽におけるノイズの定義は多種多様であるが、本論文ではデヴィッド・ノヴァックをはじめとした日本特有のノイズ音楽としてのジャパノイズに関わる議論を踏まえ、ノイズ音楽を「いわゆる音楽の常識である旋律やリズムを重要としていない、音の素材や録音方法、演奏方法に重点をおいた、身の回りのすべての音が対象となる制限やジャンルに縛られない音楽」と捉える（ノヴァック, 2019）。

筆者はこれまでにノイズ音楽の制作や国内外でのライブ出演、イベント主催を行ってきており、福岡を代表するクラブ「Kieth Flack」を拠点として、実験音楽イベント「hertz」を2021年から2026年2月現在に至るまで計19回開催している。加えて、同クラブでのスタッフ経験を通じてクラブ文化の様々な在り方を経験してきた（Kieth Flack, 2026）。これら自身の経験に基づいて、クラブを主として現代におけるノイズの受容のあり方を考察し、その一端としてのノイズ音楽の形式を提示したい。

考察の流れとして、日本におけるノイズ音楽の変遷を概観し、コロナウイルスの流行とその収束を経て、ど

のようなノイズ音楽に傾倒したイベントやノイズ音楽の使われ方があるのかを検討する。その上で、hertz とその他のイベントを比較分析し、福岡を中心として、現代におけるノイズ音楽の聴取のされ方の考察を試みる。

## 2. これまでのノイズ音楽とその聴取環境

### 2.1. アンダーグラウンド・カルチャーにおける共有基盤の誕生

音楽におけるノイズの定義は時代とともに常に変化してきた。クラシックの歴史において、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンが不協和音の主観的性質と音楽におけるその位置付けをめぐる議論を提起したことから、イーゴリ・ストラヴィンスキーの『春の祭典』(1913)における協和音・不協和音の弁証法の終焉に至るまで、音の適切性や音楽性は近代以前にも問われている。しかし、1913年、イタリア未来派のルイージ・ルッソロによって宣言された『騒音芸術』(1913)によって、音としてのノイズは理論化され、それ以降西洋音楽においては明確に議論の対象としてノイズは存在することとなる(Nort, 2006; ヘガティ, 2014)。また、ルッソロは『騒音芸術』において技術的進歩のいわゆるノイズを音楽構成の素材に組み込むというアプローチを実践しており、特にノイズ発生装置『イントナルモリ』の制作は音楽としてのノイズの転換点といえる。ノイズの定義の一例として、ケージの『4'33"』(Cage, 1952)における、静寂からなる身の回りの全ての音をノイズとして捉える姿勢や、ポーリン・オリヴェロスの『I of IV』(Oliveros, 1966)における、電子スタジオの技術を用いた即興演奏による音が生成される過程そのものを音楽として捉える姿勢、デヴィッド・チューダーによる機材自体の電気的なノイズを音楽素材として用い、システム内部のプロセスそのものを音楽化する姿勢、近年では、キム・キャスコーンによるデジタル装置のエラー、そのために生じるノイズを利用する「グリッチ」などが挙げられる(Nort, 2006)。

ノイズ・アーティストであり、現代哲学・現代芸術研究者でもあるポール・ヘガティによると、「ノイズとは(実証的にも、定義としても、時代超越的にも位置づけられえない)ある否定性であり、また社会が敵視するものによって決定されるもの」であり、「ノイズそれ自身は常に放散されている」ものであるとしている。したがって、受容されうるものに変容した時点でノイズはノイズとして否定されてしまう可能性がある。その一方で、ノイズ音楽は1970年代後半以後のインダストリアル・ミュージックとジャパニーズ・ノイズ・ミュージックの轍により意味を獲得したことも主張している。(ヘガティ, 2014)

本論文では、ジャンルとしての「ノイズ音楽」の一形態を形作る契機となった、「ジャパノイズ」とも呼

ばれるジャパニーズ・ノイズ・ミュージックを中心に展開していく。以下日本人アーティストによるノイズ音楽を、広義にジャパノイズとして呼称することとする。前提として、日本において興隆したノイズ音楽は、1980年代を境に「ジャパノイズ」として北米視点で呼称されるようになったが、「ジャパノイズ」という呼称自体が北米を中心とした批評的枠組みから生成された外部のカテゴリーであり、日本国内の演奏者が自律的に共有していたジャンル名ではない点に留意する必要がある(ノヴァック, 2019)。

ジャパノイズの実態は非常に曖昧であり、演奏・パフォーマンススタイルは極めて属人的であるため、ヘガティの言葉を借りると、ジャパノイズは「ジャンルではなく、多数の要素からなる<集合的な>ジャンル」であり、多様性そのものを特徴と捉えることができる。そのため、日本のノイズ音楽を概観するに際して、国際的流通および批評の過程でモデル化された、1970～90年代初頭ごろまでに構築された大音量かつ激しく歪んだハーシュ・ノイズ的实践を、現代におけるジャンルとしての「ジャパノイズ」のイメージの典型として、同時代のハーシュ・ノイズのアーティストを中心に挙げていく。(ノヴァック, 2019; ヘガティ, 2014)

1970年代には、灰野敬二や阿部薫、高柳昌行らが、1980年代には、ジャパノイズの代表的アーティストであるMerzbow、Incapacitants、非常階段、Masonna、C.C.C.C.、暴力温泉芸者、ボアダムスらがいわゆるノイズ音楽の演奏を開始している(ノヴァック, 2019)。異なる音楽性の彼らの音楽的共通点を挙げるとするならば、激しいパフォーマンスや歪んだ音、複数のエフェクター・ペダルや自作楽器を中心とした非音楽的演奏という点であろうか。

当時の音楽シーンにおいて、日本のノイズ音楽はライブハウスを中心に展開された。秋田は、非常階段やIncapacitantsを例として「日本のノイズは超音圧と騒音をベクトルとしたロック即興演奏の身体表現の一つである」としており、アンダーグラウンド・カルチャーにおけるロック・ミュージックの一派として一定の共有基盤を持っていたことが伺える(秋田, 1992)。ここで補足しておくが、共有基盤があったとはいえ、もちろんそれぞれの活動の方向性には違いがあり、非常階段がロック即興演奏の身体表現の延長線上に存在していたのに対して、大友良英は情報の障害になるものを相対的な「ノイズ」と規定した上で、ジャズや音響派的なアプローチを行うこともあり(大友, 2008)、伊藤篤宏や藤本ゆかりが運営していたギャラリー「オフ・サイト」では、中村としまるやSachiko Mらと弱音の演奏で様々な試みを行っていた(大友, 2014)。当時、こうした試みに対して音響派という言葉が使われるようになっており、海外でも「ONKYO」として通用するようになったこともあって、時にオフ・サイトは音響

発祥の地とも称されていたことから、初期のジャパノイズとは異なる音楽性に分岐していったことが伺える(横井, 2021)。これらを踏まえ、ジャパノイズをロック・ミュージックの一派として一括りにすることは避けるべきであるため、ジャパノイズがロック・ミュージックやアートとは一線を隠していたことも認めた上で、あくまで共有基盤の一形態として留めておく。

ジャパノイズの広がりや、ライブのクチコミに加え、カセットテープ文化や国内外のミニコミ・ファンジン文化のなかで勢いを増し、「アルケミーレコード」(1984-)や「パブリック・パス」(1989-1996)のようなノイズ音楽に特化したインディペンデント・レーベルの登場や、「The Wire」(1982-)や「Alternative Press」(1985-)といった海外の音楽雑誌メディアによる言説がジャンルとして形作っていったと言っても良いだろう(秋田, 1992; ノヴァック, 2019; アルケミーレコード, 2026; 花形文化通信, 2019; The Wire, 2026; Alternative Press, 2026)。1990年代半ばにはジャパノイズ・アーティストによる欧米でのライブが行われ、Merzbow や Masonna、非常階段らのパフォーマンスがクチコミによって拡散され、ジャパノイズのことを神話のように取り上げていた記事も存在する(ノヴァック, 2019)。同時期には、ジャパノイズを取り上げる雑誌も多く存在し、中心的なものではノイズ音楽ユニット MSBR の田野幸治が編集長を務めたノイズ音楽専門誌「電子雑音」(1997-2010)やカルチャー誌「Quick Japan」(1994-)が挙げられ、後者にはノイズ・アルバム特集や中原昌也によるインタビュー記事等が見受けられ、ジャパノイズが海外で肯定的に受容されたことによる逆輸入の側面も踏まえて、当時のジャパノイズ・ムーヴメントが盛んだったことが分かる(村上, 1996)。

## 2.2. 一時的衰退と環境の変化

### h2: 一時的衰退と環境の変化

1990年代に最盛期を迎えたジャパノイズは、日本において2010年頃には一時の衰退を迎える(ヘガティ, 2014)。この原因として、カセットテープ文化の縮小やDAWやラップトップ文化の登場、インターネットの登場に伴う情報拡散の簡易化によるカルト的価値の減衰、ノイズ音楽に傾倒したライブハウスや観客層の縮小などが考えられる。ただし、全てのジャパノイズが衰退を迎えたわけではなく、ここでは前節で述べたような北米視点の1980年代的な激しさを伴うロック・ミュージック文脈でのノイズのことを指す。様々な定義づけがされるノイズ音楽において、池田亮司を代表とするグリッチやクリック音を中心とした音響派をノイズ音楽に含めた場合、池田がインターメディアを使った全体のインスタレーションを重視していることから分かるように、むしろ彼らはライブハウスではなくアー

ト的文脈に回収され、衰退を迎えたとして扱うことは出来ないだろう(リクト, 2010)。ジャパノイズの衰退とは、ハーシュ・ノイズの衰退であり、ライブハウスを中心としたアンダーグラウンド・カルチャーにおけるものである。

同時代には、ジャパノイズが他ジャンルへと吸収される動きも見られる。例えば、活動の拠点がギャラリーや美術館へと移ったジャパノイズは、インスタレーションやパフォーマンス・アートとしてアート作品に昇華されており、ここでは従来のライブハウス・シーンにおける身体破壊的なパフォーマンスや反商業主義的な思想は薄れ、池田のグリッチを代表としたデータに徹底した社会が反映されているポストインターネット的アプローチや、Merzbowの表明する動物保護を作品に落とし込んだポストヒューマン的な思想としてアートの枠組みに置換されている(リクト, 2010; ヘガティ, 2014)。また、クラブ文化においては、サンプリングを用いてノイズをビートに落とし込んだ Merzbow の『Merzbeat』(Merzbow, 2002)や、ノイズやアンビエント等が解体・再構成された竹村延和の『こどもと魔法』(竹村, 1997)などのエクスペリメンタル・ビート作品を例としたエレクトロニック・ミュージックや、1997年から東京のアンダーグラウンドにおいてヒップホップ、ダブ、ジャズ、ロック、ノイズ、実験音楽からDJ文化、ダンス、アートに至るまで、包括的に扱ってきたレーベル「BLACK SMOKER RECORD」とその主宰であるKILLER-BONGや、ノイズ、ダブなど様々なエッセンスを取り入れるプレイのターンテーブルリストDJ BAKUなどを例としたヒップ・ホップといったノイズの含まれる他ジャンルなど、ノイズはジャンルとしてではなく、音楽的要素として受け入れられている(Bandcamp, 2017)。ギャラリーやライブハウス、クラブにおいては、ジャンルとしての広義のジャパノイズを展開する実験音楽イベントも存在しており、従来のジャパノイズ的スタイルを継承するアーティスト、DIY精神を前景化させるアーティスト、アートの文脈でパフォーマンスするアーティストなどが混ざり合う、多様な形式のものである。ノイズは終わったとして新しい方向に走ったものもいれば、そのままどまり、その領域の名称を変えて活動を継続するものもいた(ノヴァック, 2019)。

このように、ジャパノイズはジャンルとしての自律性が縮小しつつも、アート文脈、リスニング文化、クラブ文化等へと分散的に再配置されていった。この再配置は、ノイズ音楽が特定の場に依存する文化から、複数の文化的制度にまたがる可変的实践へと転換したことを示唆している。次節では、筆者が拠点を置く福岡において、2010年代頃から実験音楽イベントを行っておりKT名義で活動する電子音楽家石河圭介氏に伺った、現代に至るまでのジャパノイズ・シーンの変遷と

関連事項を挙げ、ノイズ音楽の再配置がローカルな文脈でどのように具体化したのかを、福岡の事例を通して検討する。

### 3. クラブ空間におけるノイズ音楽の再配置

前節で述べたノイズ音楽の再配置は、日本における音楽文化の変容とローカルな都市文化の条件の交錯によって具体的な形態を取る。本節では、福岡という地方都市におけるノイズ音楽実践を事例に、ノイズ音楽がどのようにクラブ文化の中に再配置されてきたのかを検討する。

特に福岡は、東京・大阪と比較して大規模なライブハウス文化が相対的に弱く、ローカルに根差したDIY的实践が強い都市である。そのため、ノイズ音楽の受容形態が中央都市圏とは異なる様相を示す可能性がある。

以下は、石河氏に2024年7月に伺った2010年頃からの福岡のジャパノイズシーンと関連・補足事項である。

福岡では、2010年頃に元キャバレーである大牟田フジにてノイズイベントが行われており、ノイズ音楽シーンが多感な時期であった。灰野敬二、渋谷慶一郎らのライブを皮切りにアヴァンギャルドなイベントが増えたように思う。同時期には、deterra主催「AGAINST: FUKUOKA EXTREME MUSIC FESTIVAL」という大規模なノイズ音楽フェスティバルが行われており、非常階段やGovernment Alpha、Astroらが出演、多くの来場があった。ギャラリー「IAF SHOP\*」やクラブ「TSUTi」でもノイズイベントが行われており、後者では「fog」というパーティーの中で、ダンスミュージックではない側面でジャンルに縛られたくない人が集まっていた。その後、美術音楽、インテリジェンスな音楽をクラブで行うなど、徐々にノイズ音楽はライブハウスのものからクラブのものになっていったように感じている。ダンスミュージックの風営法問題以降、クラブの店舗数は減少し、クラブが潰れていくことで、限られた場所に多種多様な人が集結するようになる。むしろアンビエントやノイズは少し活発化の兆しが見えた側面もあり、小箱や成人映画館でもノイズイベントが行われていた。福岡の全体的な動きとして、ハードコアの派生が多かったノイズバンドの数は減少し、激しいノイズから環境音楽に寄り添うリスニングに向けたノイズへと、ノイズというジャンルの捉えられ方そのものが変わっていったように思う。クラブやライブハウスの衰退と共に、ライブアクトも縮小し、ホールや美術館のような公共のインテリジェンスな施設などに向けたショーケースに傾倒した音楽へと変わっていった側面もあるだろう。新型コロナウイルス感染症の影響でほとんどのイベント会場が営業を停止したり、営業時間を短縮したりした。福岡におけるノイズ音楽の

衰退の大きな要因として、風営法によるクラブの摘発が第一波、新型コロナウイルス感染症による影響が第二波に挙げられる。(石河)

福岡におけるジャパノイズ・シーンの変遷は、他地域におけるジャパノイズ・シーンの変遷と異なる部分もあるだろう。ローカルの中で多様なノイズイベントが行われており、東京や大阪のようなライブシーンが活発な地域とは違い、ローカルに根差した企画が多く、独自の側面も強く見られる。例えば2023年に閉店した「cafe&bar gigi」では、ローカルのアーティストを多く巻き込んだ前衛的なイベントや展示が行われ、DIYやスカム・カルチャーを含んだ独自の表現が見られ、福岡のジャパノイズ・シーンにおける重要地点であった(gigi, 2023)。

当時のイベント情報のほとんどがインターネットや雑誌などには残っておらず、筆者自身が福岡で活動するジャパノイズアーティストに伺った情報や、ベニューで実際に見聞きした情報に限ることも含まれるため、正確に他地域と比較することは困難である。共通して言及できることは、ライブハウスにおけるジャパノイズが広く取り上げられることは無くなっていき、その活動の拠点はギャラリーやクラブ、小規模な会場へと移って行ったこと、風営法や営業不振などによってジャパノイズに傾倒したベニューが無くなっていったこと、活動の方向性をライブハウスを拠点としたロック・ミュージックとしての共有基盤が中心であったハーシュ・ノイズから、アンビエントや芸術方面、アカデミックな方面へと移すアーティストが増えたことなどが言えるだろう。

こうした変遷を経て、かつてジャパノイズとして捉えられていたハーシュ・ノイズは規模を縮小させたり、一つの音響要素として他ジャンルへと吸収されたりと、ジャパノイズというジャンルは一般的ではなくなっていった。しかし、近年ノイズ音楽は異なる聴取形態を得て、クラブ・シーンを中心に再熟しつつある。実験音楽やノイズ音楽、リスニングに集中したものや効果音的な要素として断続的に取り上げられるような動きが見られ、従来のジャンル区分を横断する聴取態度が観察される。また、新型コロナウイルス感染症の影響によるクラブ文化の変化がジャパノイズの現在形に大きく影響している。

福岡の事例は、ノイズ音楽がライブハウス文化の衰退とともにクラブやギャラリーへと移行し、さらにリスニング文化やアート文化に接続されていく過程を具体的に示している。ここで重要なのは、ノイズ音楽の変容が単なるジャンル変化ではなく、聴取の場と制度の変化によって規定されている点である。すなわちノイズ音楽の衰退とは、音楽実践の収縮ではなく、聴取制度の再編成として理解されるべきである。この再編成の文脈において登場したのが、次節で論じるパンデ

ミック禍より筆者が継続的に開催している実験音楽イベント hertz である。

#### 4. 実験音楽イベント「HERTZ」の実践

##### 4.1. イベントの概要と目的

「hertz」は、福岡市に位置するクラブ「Kieth Flack」を拠点に、ジャパノイズを中心とした実験音楽を展開するパーティーイベントである。ローカルの実験音楽家やDJと著名なジャパノイズ・アーティストや実験音楽家の接続を、イベントを介して行うとともに、前述のような状況下で、クラブ・シーンを中心としてジャパノイズ・実験音楽のみにフォーカスしたイベントシリーズを継続することで、福岡を震源地としてジャパノイズ・実験音楽のジャンルとしてのクラブとの接続、その存在の若い世代への発信、ローカル・ノイズ・シーンの再興・発展を目的としている。

以下これまでに行ってきた hertz を抜粋する。

2021年11月29日 いわゆる音楽的常識からは音楽とみなされないもの。(hertz 前身イベント) 2022年11月10日 hertz 1st Anniversary ゲスト:lee (asano+ryuhei) 2023年11月17日 hertz 2nd Anniversary ゲスト:T. Mikawa (非常階段/Incapacitants) 2024年6月13日 hertz ゲスト:Ryo Murakami, YPY (日野浩志郎によるソロプロジェクト) 2024年11月7日 hertz ゲスト:ALLESWITZ 2024年12月9日 hertz ゲスト:Simon Berz, 松本一哉 2024年12月11日 hertz 3rd Anniversary ゲスト:Phew (アート・サリー) 2025年4月1日 hertz ゲスト:Bernhard Hollinger 2025年7月18日 hertz ゲスト:日野繭子 (C.C.C.C.) 2025年10月13日 hertz ゲスト:Gábor Lázár (Raster-Media), OGASHAKA 2025年12月12日 hertz ゲスト:Miki Yui (Realistic Monk), Manabe 2026年3月20日予定 hertz 4th Anniversary ゲスト:Merzbow

hertz では、取り扱う音楽を「いわゆる音楽的常識からは音楽とみなされないもの。」と明示した上で、本研究におけるノイズの定義に基づきジャパノイズを展開している。全国的にジャパノイズ・実験音楽を中心としたイベントは点在的ではありつつも多く見られるが、現状それらをメインジャンルとしてクラブを拠点に継続的に展開しているイベントは、筆者の知る限りでは見られない。新型コロナウイルス感染症の流行によって、多くのイベントが幕を閉じたり、クラブ自体が閉店に至ったりする事例が発生した。その際、筆者を含む当時20歳前後のDJやアーティストが同時多発的にイベントを始めたのだが、これはほとんどがまだ学生であったため、会社や社会における活動自粛に大きな制限をまだ受けていなかったからであろう。こうした状況を背景に、従来のクラブ文化が一時的に弱まり、それまでのジャンル区分に捉われないオーガナイ

ズが比較的容易な状況となった。一旦更地となったクラブ・シーンにおいて、ジャパノイズ・実験音楽をメインジャンルとしたイベントは新しくはありつつも、クラブに対する前提が弱まっていたため、若者を中心に受け入れられやすかったと考えている。



図1: 2024年6月13日「hertz」フライヤー

##### 4.2. 出演者・来場者の世代および地域性

hertz における出演者は、ローカルの実験音楽家から国内外で活動するアーティストまで多岐にわたり、世代構成も幅広い。出演者の年齢層について見ると、DJは20代から40代までの比較的若い世代を含む一方、ライブ・アクトは30代後半から50代を中心に、60代に至るまで高い年齢層に分布している点が特徴的である。

来場者の世代構成は20代から60代までと広範であるが、全体の約40~60%が20~30代の若年層であり、40代が約20%、その他の世代が残り占める。出演者の年齢層が比較的高い一方で、来場者は若年層を中心とする構成となっている。

出演者の世代が高い要因として、九州における若年層のジャパノイズ・実験音楽のアーティストが極めて少ないことが挙げられる。この傾向は全国的にも確認されるが、hertzでのブッキング経験から、福岡および



図 2: 2026 年 3 月 20 日「hertz 4th Anniversary」フライヤー

九州地域には上の世代のノイズ／実験音楽家が一定数存在する一方、若年層の担い手は限られていることが示唆される。これに対し、DJに関しては若年層の参加が比較的多く、テクノ、ジャズ、アブストラクト・ヒップホップなどのジャンルを主領域とするDJが、実験音楽の手法やノイズ的素材を取り入れたプレイを行う事例が多く見られる。このことは、ノイズや実験的音響が他ジャンルの構成要素として横断的に流通している状況を示している。

来場者の世代構成に関しては、従来のジャパノイズ聴取者に加えて、クラブ文化やダンスミュージックに親しんできた若年層が一定数含まれている点が特徴的である。また、hertzの来場者の多くは複数ジャンルのイベントに参加しており、ジャンルの境界が希薄化している可能性が示唆される。

出演者の拠点となる地域は、福岡を中心とした九州・山口エリアが主だっており、特に福岡に次いで大分および熊本のアーティストの比率が高い。この背景には、大分の「AT HALL」(AT HALL, 2026)や熊本「NAVARO」(NAVARO, 2026)といったライブハウス・クラブにおいて、断続的にジャパノイズ・実験音楽を中心としたイベントが開催されていることや、根強

いハードコア・カルチャーとクラブ・シーンとの接続、こうした音楽を取り扱うレコード店の存在が要因として考えられる。また、出演者の出身地域に応じて同地域からの来場者も増える傾向にあり、そうしたローカル・シーンの結束性も伺える。

加えて地域性の観点から見ると、東京や大阪、海外の大都市圏では人口集積により一定数の来場者を見込むことが可能であるのに対し、九州のジャパノイズ・実験音楽シーンにおいて、福岡のような地方都市において継続的にジャパノイズおよび実験音楽イベントが開催されている点は、アクセスの容易さや文化的敷居の低さという点で重要な意義を持つと考えられる。

#### 4.3. 動員数の変化と反復性

初回のhertzにおける来場者数は数十人規模に留まり、ジャンルとしてのジャパノイズの提示は、多くの来場者にとって十分に理解されていたとは言い難かった。存在を知ってもらうために、フライヤー配りやSNSにおける告知に力をいれ、徐々に来場者が増えてはあったが、基本的にはパーティーとしては小規模な動員であった。

2024年6月に行ったhertz以降、フライヤーデザインのフォーマット化や告知文体の統一、SNSを通じた継続的な情報発信を行うことで、イベントの反復性が視覚的・言説的に強調されるようになった。結果として動員数は段階的に増加し、来場者の固定化と流動化が同時に進行されていく。フライヤーデザインにおいては、アートワークやイベント名、ラインナップ等の配置を固定化し、各回のゲストとそれに伴って展開されるノイズ・実験音楽の方向性に基づいて、来場者の音に対する想像を補えるようなアートワークを依頼・制作している。また、クラブイベントではあまり見られないアート作品のようなデザインを導入しており、クラブに頻繁に訪れる人に対しては新規性を、頻繁に訪れない人に対してはアートに傾倒したイベントとして認識してもらい、クラブに対する敷居を低くすることを意識しており、前節で示したジャンルの境界の希薄化をフライヤーからも感じ取れるよう工夫している。

ジャパノイズ・実験音楽に対するジャンルとしての認識が薄れてきた現在、特殊な音楽を扱うイベントシリーズとして、各フォーマットを継続してきたことにより、ジャンルとしての明確な境目が分からずとも、hertzは「特殊な音楽を聞くことが出来るイベントシリーズ」として認知され、一過性の特殊な体験としてではなく、クラブにおける一つのイベントのあり方として定着してきている。ここではイベントの反復によってジャンル理解が事後的に構築されており、クラブ空間における反復的实践そのものが新たな共有基盤として機能していると位置づけられる。

#### 4.4. 空間的アプローチ

hertz は、ジャパノイズ・実験音楽に必ずしも親しみのない聴衆を対象としたイベントとして、クラブを拠点に展開するという形式を採用している。そのため、ノイズ音楽の受容を促進するためには音響的要素に加えて、クラブ空間に固有の視覚的・空間的演出が重要な役割を果たす。音響設備に加え、照明や映像、特殊なフロア構成を行うことで、ノイズ音楽の受容に視覚面でも大きな影響を与える。

また hertz は、ノイズが組み込まれる一般的なクラブイベントとは異なり、必ずしもダンスを前提としない音量設計やフロア運用を導入している。具体的には、極めて微弱な音響から轟音に至るまでの広いダイナミックレンジの提示、フロアをバンドセットで占有する構成、あるいは少人数のみが立ち入ることのできる限定的空間構成など、多様な聴取環境が実験的に構築されている。

このような体験重視の空間設計は、クラブ空間においては必ずしも一般的ではなく、むしろノイズ音楽イベントに新規性を付与する要因となっていると考えられる。また、ジャパノイズという包括的なジャンルにおいては、従来のパフォーマンス的な側面は時に空間演出を含んでおり、空間的アプローチを含めてジャパノイズ的と捉えることも出来る。

#### 5. 他地域・過去のノイズ音楽を含有するイベントとの比較

前述で示したように従来のジャパノイズは、本質的に否定性や多様性、可変性を特徴とし、特定のジャンルの同一性よりも、属人性や聴取の場、制度的条件によってその意味や定義が構成されてきた。現代においては、ジャンルとしての自律性が縮小しつつも、複数の文化的制度にまたがる可変的实践へと転換し、特定の共有基盤に捉われない形態になっている。その一方で、過去、および現代における他地域のジャパノイズ関連イベントは、ライブハウスやギャラリーといった、特定のジャンルや鑑賞態度を前提とした専用性の高い空間で開催されることが多い。

それに対し、hertz はクラブという異なる文脈を持つ空間を用いており、ケージやノヴァックの議論に基づき、ノイズ音楽を身の回りのすべての音が対象となる制限やジャンルに縛られない音楽として設定した上で、クラブイベントにおける音楽実践を包括的に扱っている。そのため、細かなジャンル区分の制限を持たず、クラブ空間を利用する多様な聴衆が来場する状況を生み出していると考えられる。

加えて、福岡と同様に、新型コロナウイルス感染症の影響でクラブに対する前提が弱まっていたことも踏まえ、他の地域におけるノイズを含むクラブイベント

はむしろジャンル区分に厳密な制限を設けない事例も少なくない。しかし、ノイズはあくまでダンスミュージック・イベントや、ヒップホップやハードコアといった複数ジャンルが併置されるイベント等の一要素に留まっている。ジャパノイズのパフォーマンスにおけるヴィジュアル面やサウンド面は、一般的なクラブイベントの文脈において、イベント空間を特殊なものに効果的に変容させ得る。特にハーシュ・ノイズのような激しさを伴うジャパノイズは、イベントそのものに大きな印象を与えることが可能である。その上で、ジャパノイズを主要な枠組みとして提示し、イベントのコンセプト形成において中心的役割を与えている hertz の実践は、他事例とは異なる特徴を有している。

また、hertz がジャパノイズを中心として継続的に開催できている一因にフォーマット化を挙げたが、これは従来の日本のノイズ音楽が情報メディアによるイメージや言説によって、ジャパノイズというジャンルとして認識されるようになったことと共通する側面がある。hertz の作り出す音楽への印象そのものをジャパノイズであると認識する来場者も一定数存在しており、本来のノイズの否定性はもはや排除されてしまっている可能性も否定できない。このことは、他地域のイベントにも共通する側面があり、ジャパノイズがイベントの構成要素として組み込まれていく中で、今日の YouTube や Instagram といった SNS やインターネットの記事上で、「ジャパノイズ」として様々な映像や言説が発信されており、来場者各々がインターネット得た情報から抱いたイメージを前提としている可能性がある。

hertz のみならず、ノイズが組み込まれているイベントにおいては空間的アプローチがなされることが少なくない。デコレーションやジャパノイズの演奏における設置機材、映像の導入など、音以外の要素は共通して重要視されている。視覚面も音楽体験の一部として演出され、SNS への投稿やクチコミによってそれらの映像記録が共有されるため、特に若い世代を巻き込んだクラブイベントにおいては空間的アプローチがイベントの継続の一助となり得る。異なる点としては、前述した通り、hertz は空間そのものを内容に応じて継続的に変化させており、演奏内容やパフォーマンスに大きな影響を与え得る、必ずしもダンスを前提としない音量設計やフロア運用が挙げられる。こうした空間的アプローチを「いわゆる音楽の常識からは音楽とみなされないもの。」としてノイズ音楽の定義の一部として捉えることが可能な点である。

以上を踏まえると、過去および他地域のノイズ関連イベントが主にライブハウスやギャラリーなどジャンルの・制度的前提を強く伴う専用空間で開催されてきたのに対し、hertz はクラブ空間を用いてジャパノイズを中心的枠組みとして提示しつつ、ジャンル区分や聴

取態度を限定しない包括的な音楽実践を継続的に展開している点に本質的な差異が認められる。

## 6. 現代におけるノイズ音楽の聴取のされ方

ジャパノイズの聴取のされ方は時代に応じて変化しており、受容を前提としたときに、現代におけるノイズ音楽の聴取はかつてのジャンルの自律性を前提とした聴取形態から、ノイズ音楽の衰退、すなわち聴取制度の再編成を経て、複数の文化的文脈を横断する形態へと移行していることが示唆される。ここで、前節までの記述に対して、一つ補足したい。時代と共にノイズの定義は変化しており、ジャパノイズ・アーティストの多くは様々な文脈に応じて演奏・パフォーマンススタイルや活動拠点等を変化させてきたが、こうしたジャンルとしての定義づけはあくまで受容する側からの視点であり、元来ジャパノイズは非常に属人的な集合体であってジャンルを前提としていないため、本質的な側面では今日まで変容していないという捉え方も出来る。

ジャパノイズの変遷を辿ると、ジャパノイズはライブハウスを中心としたアンダーグラウンド・カルチャーの一部として、特定の演奏者、観客、流通によって形成された比較的閉じた共同体の内部で共有されていた。しかし、インターネットの普及、クラブ文化の変容、アート領域への包摂、さらにパンデミックによるイベント文化の断絶と再編成などを経て、ジャパノイズは独立したジャンルというよりも、可変的な音響的要素として理解される傾向が強まっている。

現代においてジャパノイズ・アーティストが出演する場合も、イベント全体の構成要素の一部として配置されることが多く、ノイズ音楽のみで構成される専門的なイベントと比べて、ジャンル横断的なイベント形態が主流となっている。この状況は、ノイズ音楽が固有のジャンルの共同体に依拠する文化形態から、複数の音楽文化や芸術制度の中に分散的に接続される実践へと変容したことを示している。

これらを踏まえて、可変的な音響的要素や分散的な接続を統合した hertz がクラブ空間において成立している事実は、ノイズ音楽に対する歴史的・ジャンルの前提が来場者側において希薄化していることを示唆する。クラブという、音響環境、身体運動、社会的交流が一体化したダンスミュージック中心の空間においてノイズ音楽が提示されることで、ノイズは既存のジャンルの枠組みから切り離され、空間的文脈の中で再解釈される。すなわち、ノイズ音楽は特定の文化的文脈に基づいて理解される対象というよりも、ある種の「未知の音楽的経験」として受容され、その聴取の幅が拡大していると捉えることができる。

以上の点から、現代におけるノイズ音楽の聴取は、

(1) ジャンル共同体内部での専門的聴取、(2) クラブ文化における体験的聴取、(3) 他ジャンルに統合された音響的要素としての周辺化された聴取という複数のモードに分岐し、重層的に存在していると整理できる。この多層的聴取形態は、ジャパノイズの衰退と捉えられてきた現象の再解釈を可能にするものである。

## 7. おわりに

本稿では、福岡のクラブ「Kieth Flack」を拠点とする実験音楽イベント「hertz」を事例に、ノイズ音楽がクラブ空間においてどのように聴取・受容されているのかを検討した。分析の結果、ジャパノイズ・実験音楽を明示的に掲げるイベントが成立しているにもかかわらず、その音楽的前提知識が必ずしも共有されないまま聴取が行われている状況が確認された。ノイズ音楽は専門的ジャンルの内部に閉じた対象ではなく、未知の音楽として開かれた経験として受容され、その受容の幅を拡張していると捉えられる。

また、クラブという空間的条件は、ノイズ音楽の聴取を身体的・体験的出来事として再構成し、作品内部の構造だけでなく場の編成そのものを分析対象とする必要性が示唆される。以上を踏まえると、現代のノイズ音楽の聴取は、専門的聴取、体験的聴取、音響要素としての非意識的聴取という複数のモードが重層的に併存する状況にある。この多層的な聴取形態は、ジャパノイズの衰退を単なる縮小過程としてではなく、再配置の過程として再解釈する枠組みを提示するものであり、現代におけるノイズ音楽の受容のあり方の一端として捉えることが可能である。

## 8. 謝辞

研究報告にあたり、情報を提供してくださった石河圭介さん、ジャパノイズ・実験音楽家の方々に感謝申し上げます。

本研究の一部は、日本学術振興会科研費 [23K17267][JP23K25288] の支援を受け実施された。

## 9. 参考文献

- ジョン・ケージ (1996) 『サイレンス』, 柿沼敏江, 水声社
- デヴィッド・ノヴァック (2019) 『ジャパノイズ - サーキュレーション終端の音楽』, 岩尾裕, 落見子, 水声社
- Kieth Flack (2026) 『Kieth Flack』 (<https://kiethflack.net>) 2026年2月15日参照

Doug Van Nort. 2006. "Noise/music and representation systems." *Organised Sound*, Volume 11, Issue 2, pp. 173 - 178

ポール・ヘガティ (2014) 『ノイズ/ミュージック 歴史・方法・思想 ルッソロからゼロ年代まで』, 若尾裕, 嶋田久美, みすず書房

アルケミーレコード (2026) 『Alchemy Records Official Site』 (<http://www.alchemyrecords.co.jp>) 2026年2月15日参照

花形文化通信 (2019) 『【ベアーズ・クロニクル】no.7 「実験する場があるかないでは全然違う」 加藤デビッド・ホプキンズ』 (<https://hanabun.press/2019/12/27/bears07/>) 2026年2月15日参照

The Wire (2026) 『The Wire』 (<https://www.thewire.co.uk/home/>) 2026年2月15日参照

Alternative Press (2026) 『Alternative Press』 (<https://www.altpress.com>) 2026年2月15日参照

秋田昌美 (1992) 『ノイズ・ウォー ノイズ・ミュージックとその展開』, 弓弓社

大友良英 (2008) 『MUSICS』, 岩波書店

大友良英 (2014) 『学校で教えてくれない音楽』, 岩波書店横井一江, 細川周平 (2021) 『音と耳から考える 歴史・身体・テクノロジー』, 511-527, アルテスパブリッシング

村上清 (1996) 『クイック・ジャパン』, 第8巻, 太田出版

アラン・リクト (2010) 『SOUND ART 音楽の向こう側、耳と目の間』, 木幡和枝, 荏開津広, 西原尚, フィルムアート社

Bandcamp (2017) 『BLACK SMOKER RECORDS』 (<https://blacksmokerrecords.bandcamp.com/music>) 2026年2月15日参照

gigi (2023) 『cafe&bar gigi』 ([https://x.com/cafeandbar\\_gigi](https://x.com/cafeandbar_gigi)) 2026年2月15日参照

AT HALL (2026) 『AT HALL』 (<https://www.athall.com>) 2026年2月15日参照

NAVARO (2026) 『NAVARO』 (<https://navaro.info/>) 2026年2月15日参照

## 10. 参考作品

John Cage. 1952. 4'33".

Pauline Oliveros. 1966. *I of IV*.

Merzbow (2002) 『Merzbeat』

竹村延和 (1997) 『子供と魔法』

## 11. 著者プロフィール

### 深川 航太郎 (Kotaro FUKAGAWA)

2000年生まれ。2025年より九州大学芸術工学府音響設計コース修士課程所属。「vvekapipo」名義で作曲家、DJとして活動。国内外でのリリース、ライブ活動、イベント主催、作品制作を通して、現代におけるジャパノイズの在り方を様々な文脈の上で実践的に研究している。

### 城 一裕 (Kazuhiro JO)

1977年福島県生まれ。博士(芸術工学)。日本アイ・ビー・エムソフトウェア開発研究所、東京大学先端科学技術研究センター、英国ニューカッスル大学 Culture Lab、東京藝術大学芸術情報センター [AMC]、情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] を経て、2016年3月より九州大学芸術工学研究院准教授。専門はメディア・アート。音響学とインタラクション・デザインを背景とした現在の主なプロジェクトには、音の再生の物質的・歴史的な基盤を実践を通じて再考する「Life in the Groove」、参加型の音楽の実践である「The SINE WAVE ORCHESTRA」、音・文字・グラフィックの関係性を考える「phono/graph」などがある。



この作品は、クリエイティブ・コモンズの表示 - 非営利 - 改変禁止 4.0 国際 ライセンスで提供されています。ライセンスの写しをご覧になるには、<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> をご覧頂るか、Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA までお手紙をお送りください。