

1949年のケージとブーレーズ： システム性とシアター性の交差

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2019-01-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 澁谷, 政子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10098/10554

1949年のケージとブーレーズ

ーシステム性とシアター性の交差ー

澁谷 政子*

(2018年10月1日 受付)

1949年にヨーロッパに滞在したジョン・ケージは、パリで若きピエール・ブーレーズに出会い、その後数年にわたってお互いの探求を紹介し合う濃密な書簡を交換する。しかし、その後に生じていく二人の明らかな隔たりから、この出会いはお互いの誤解の上に成り立っていたと指摘されることが多い。本稿では、この1949年の時点に焦点を絞り、システムのものへの志向と、シアター的なものへの志向という二つの観点から、二人の作曲思想の変化のプロセスに光を当てることを試みる。

キーワード：リズム構造 全面的セリー 偶然性 アントナン・アルトー

1. はじめに

ジョン・ケージはマース・カニングハムとヨーロッパ公演旅行を計画し、1949年3月にアメリカを出発した。『ヘラルド・トリビューン』紙の特派員という仕事を得ていたとはいえ経済的に苦しい状況のなか、幸いにも滞在中、アメリカ芸術文化アカデミーおよびグッゲンハイム財団からの助成金を得て、同年9月頃までパリを拠点として多くの音楽人・文化人と接した。この滞在中、37歳のケージが24歳のピエール・ブーレーズと出会い、帰国してから1954年頃まで親しく書簡を交わしたことはよく知られており、この出会いとその後の決裂を含めて二人の関係性を論じる研究は多い。ケージの渡欧前の作品はシンメトリックなリズム構造に基づくものであり、ブリバード・ピアノを含む多様な音色の探求を特徴とするものであった。この点で、既存の音楽概念および作法にとらわれない音楽を模索していたブーレーズとケージとが、お互いの中に共通する側面を見たことが推測できる。しかし、その後の二人の進んでいった方向性を含めて俯瞰すれば、それは、異なる地点から出発した二人の音楽家の道程が1949年の時点で交わり、そしてその後、それぞれの方向へと進んでいったという出来事であったと言える。結果的に、その二つの道

*福井大学教育・人文社会系部門教員養成領域

筋は、「アレアトリー」「管理された偶然性」と、「チャンス・オペレーションズ」という相入れない領域へと至る。

ここから、二人が意気投合したのは、お互いを十分に理解していなかったが故の勘違いあるいは幻想だったとする見解がこれまで提示されてきた。つまり、本当には理解しあっていなかったのだ、と。1990年に編纂したブーレーズ＝ケージ書簡集の序文のなかで、ジャン＝ジャック・ナティエは二人の間に共感をもたらしたものを丁寧に解析しつつも、基本的な志向の違いを次のように述べている。

類似した構築技法は、きわめて異なる意味作用を帯びる。ケージにおいて、問題になっているのは、音楽的である以上に社会的な理由で、偶然がすでに支配している脈絡のなかで、作品の時間的展開を組織化することである。他方、ブーレーズにおいては、全体化されたセリーによって、新しい音響世界から、それがなお担い得ていた調性的痕跡を排除することが可能となるのだ。美学的に見れば、二人の出会いはひとつの誤解でしかなかっただろう。（ナティエ 2018：268）

また、2002年に出版されたロベール・ピアンチコフスキ編纂による書簡集新版の冒頭の論考で、ピアンチコフスキもこの二人の作曲家の間の溝と距離を強調し、「若き日のブーレーズが犯しているように思われる誤り（半世紀以上経ってみると、それは容易に認められる）は、まさに、ケージの目的が、ブーレーズの想像力がそれに与えようとしていたものとは何ら関係がないという事実十分に注意しなかったことである。」（ブーレーズ＝ケージ 2018：9）と述べている。

しかし、誤りであろうと思ひ違いであろうと、1949年の出会いから少なくとも1～2年の間、二人がお互いの創作に刺激を見出し、熱意と敬意をもって情報を交換しあっていたことは事実である。パリで出会ったブーレーズについて、ケージは知人に「よいニュース、ピエール・ブーレーズ！彼の音楽は素晴らしい、花火のような精神だ、一瞬一瞬が発見だ」と書き送っている（Cage 2016：100）。1954年以降の断絶、そしてその後の明らかな敵対的な言説を知る我々の視点からは、それは誤解による共感であったと言うこともできるだろうが、しかしそのことは、この関係が無意味であったということと同義ではない。二人の音楽観および作曲法が独自のものとして確立されていったのは明らかに1949年以降であり、出会いの時点では確かに二人の中には共有できるものがあり、そしてこの出会いという刺激によって二人が結果として（潜在的にはそれぞれのなかに芽生えていた）異なる道を選びとっていったと見るのがより事実に近い記述ではないだろうか。ブーレーズは《構成第1番（金属で）》等のケージの作品を熱意を持ってヨーロッパで紹介した。ケージはブーレーズのピアノ・ソナタ第2番のアメリカ初演を実現した。この短く刺激的な交感について上述のナティエの論考が基本的な見取り図をすでに提出しているが、本稿

では、その後のすれ違いよりもむしろ、一瞬であったとしても二人がどのような志向のもとに共鳴し、お互いに何を見出したか、という点にとどまり、システム性およびアントナン・アルトー的なシアター性の観点を踏まえて、この出会いの意味するもの、そしてそれがどのように二つの異なる道に繋がっていったかを再考することを試みる。

2. ブーレーズから見たケージ

2-1. ブーレーズのケージ体験

1949年の出会いを通してブーレーズがケージの音楽についてどの程度知り、どのような理解を示したかについては、前述の書簡が有効な手がかりとなる。そこで、書簡集（新版）に基づき状況を以下にまとめるとともに¹、ケージとの関係性を示唆する箇所を以下に抜粋する。（斜体は引用文）

1949年5月 パリの友人宅でケージのレコードを聴く会 [no.1]²

おそらく以下の2曲が含まれる

《第1構成（金属で）》（1939）

《3つのダンス》（1944）

1949年6月17日 S. テズナスのサロンでケージの音楽を紹介する夕べを開催。《ソナタとインターリュード》を演奏、ブーレーズがレクチャー。[no.2]

レクチャー原稿の中で以下の作品に言及

十二音技法

《メタモルフォーシス》（1938）

《木管楽器のための音楽》（1938）

《ピアノのための2つの小品》（1935）

《フルート2重奏のための3つの小品》（1935）

打楽器及び電子音

《4重奏曲》（1935）

《3重奏曲》（1936）

《第1構成（金属で）》（1939）

《第2構成》（1939～40）

《第3構成》（1941）

¹ ここで挙げる作品名は、書簡に実際に記載されているタイトルではなく、白石2009の巻末作品表に示されているタイトル表記で統一する。また、明確なタイトルが記載されていなくとも書簡集の注で同定されている作品も含める。

² [] 内は、ブーレーズ＝ケージ2018におけるドキュメント番号を示す。以下同様。

	《心象風景第1番》(1939)
	《心象風景第2番》(1942)
	《心象風景第3番》(1942)
	《ダブル・ミュージック》(1941)
プリペアド・ピアノ	《音楽の書》(1944)
及び	《3つのダンス》(1944)
リズム構造	《ソナタとインターリュード》(1946～48)
	《四季》(1947)

1949年11月 音楽院の文化サークルから《第1構成》の解説依頼を受ける
講演（1950年1～2月予定）のためにケージに使用楽器について問い合わせ〔no.3〕

1949年 『コントロールボワン』誌第6号にケージの論考「現代音楽の存在理由」³のフランス語訳が掲載される〔no.5〕

1950年1月3、11～12日 ケージへの書簡〔no.6〕

ケージから送られた『フィネガンズ・ウエイク』への礼

『コントロールボワン』誌のケージ論考への評価

ベルギーの音楽家たちにケージのレコードを聴かせ、リエージュでの講演を依頼される。講演のために「打楽器すべての正確なリスト」とそれらの使い方が知りたいと問い合わせ。また自作ピアノ・ソナタ第2番の解説と並べることで「リズム的諸構造を用いたひとつの作品の構造の研究において僕たちを近づけているものを説明」というアイディアを伝え、ケージの要望を尋ねる。

「君は僕が使っている音響素材に関する補足的な危惧を僕にもたらした唯一の人物なんだ、君との出会いは、僕の四重奏曲を以って、『古典的な』一時期を僕に終了させてくれた。それは今やはるかに遠いものだ。なお僕たちは、「本当の」音響的錯乱に取り組み、ジョイスが言葉についてやった実験に対応する実験を音に基づいて行う必要がある。結局——そして僕はそのことを発見して満足なのだけれど——僕はまだ何も探求してなくて、音、リズム、オーケストラ、声、構成法といったとても多様な領域ですべてが探

³ オリジナルの英語論考は美術雑誌『タイガーズ・アイ』誌1949年3月号に「現代音楽を予見する」というタイトルで発表された。フランスでの公表については、パリ滞在中のケージから両親への手紙のなかで、翻訳出版の計画が述べられている。（Cage 2016: 95-96, 105, 123）。

求すべきものとして残っている。僕たちは音響の『鍊金術』（ランボーを参照）に到達する必要があるけれど、僕はまだほんの下準備を始めたばかりで、君はその点で僕を啓発するのに大いに貢献してくれたわけだ。」

1950年4月 ケージへの書簡〔no.8〕

ベルギーでの講演は実現せず。

ラジオ番組のために、《構成第1番》と《3つのダンス》の収録されたレコードをフランス国営放送に提供する。

「僕はリズムについての君の詳しい説明を君についての論考を書くのに使うつもりだ。音そのものについての君の考えもだ。」

1950年12月30日 ケージへの書簡〔no.27〕

「僕をととても喜ばせてくれたのは、僕のソナタが友情と献身をこめて演奏されたということだ。」

自作《ポリフォニーX》についての詳細な構想を説明

パリでのある講演会の際、フロアの男性がケージの音楽を「ビバップ」だと言ったため、「僕の顔は怒りで真っ赤になり、見つけられるかぎり汚い言葉を浴びせかけてやった」。

1951年5月5日 ケージへの書簡〔no.28〕

「僕はじりじりしながら君の便りを待っている。それは僕に勇気を与えてくれるだろう。というのも、自分自身に対する誠実さの戦いを絶えず維持し、愚劣なことや欺瞞に対する戦闘意欲を保つ必要があるからだ。幸いなことに、僕たちはこうした踏ん張りにおいて一定の連帯感を持つ身だと僕は思っている。」

1951年8月19日頃 ケージへの書簡〔no.32〕

ヘンリー・カウエルから依頼されていたエッセイをフランス語で書き送り、ケージに英訳を依頼。内容は《ポリフォニーX》と《ストリクチュール》に関するもの。

1951年11月28日以降 ケージへの書簡〔no.36〕

「あの手紙〔no.29《16のダンス》における『易経』による作曲法を解説〕は僕をととても喜ばせた。君の《易の音楽》で用いられている音や持続や振幅の図表について君が述べていることは、君にはわかっただろうけれど、まさに僕もまた目下検討しているものと

同一線上にある。つまり『広漠たる海原』を超えて・・・ 僕の気質に合わないと思われるただひとつのことは、申し訳ないけれど、(コインを投げることによる) 絶対的な偶然という方法だ。僕は、逆に、偶然はしっかり管理されるべきだと思う。」

リズムについてヴェーベルンとケージを取り上げた講演がラジオ放送されることを報告。《構成第1番》と《3つのダンス》も一部放送。講演原稿の以下の結論部分を伝える。

「音楽的時間のこのような配分の驚異的な多様性や驚くべき柔軟性が理解されます、そのように、持続によって作り出される音と沈黙とのこうした弁証法は、禁欲的な厳格さから出発して、持続の恒常性と刷新との間の拮抗関係を支配する統一的な区別におけるひとつの分類体系に到達しつつあります。このように豊かな潜在性を持ったプロジェクトには全幅の賛意を与えるほかありません。」

1950年4月～12月にも書簡は交わされているが、マリー・ルノー&ジャン＝ルイ・パロー劇団の音楽監督として南米ツアーに同行することになったブーレーズに対して、ケージがアメリカでの講演や演奏を提案し、助成金やヴィザの獲得に関して連絡をとりあう内容が主になっている。書簡からは、ケージが様々な手を尽くして努力していることを読み取ることができ、ケージは強くブーレーズとの再会を望んでいたように思われるが、結局、手続きがうまく進まず、この計画は実現せずに終わった⁴。そのため、お互いの近況報告や新作についての書簡による情報交換は続いたものの、限られた書面のみでは、実際の作品や音楽思考の展開について、お互いに十分理解しあうことは実際には難しかったであろう。そして、1950年末の書簡〔no.27〕で、ブーレーズは新作のセリーとリズム・モチーフのメカニズムについて、6ページも費やして書き送っている。ブーレーズが自信をもって自分の新しい方向性についてこれほどまでに詳細に伝えていることは、ケージがこれを理解しまた共感を示すことを期待してのことだろう。その期待は、書簡〔no.28〕でも「連帯」という言葉を使って表明されている。しかし、書簡〔no.36〕でこの信頼は揺らぎを見せ始め、ケージが行った易经による偶然性の導入にブーレーズは明確に反論している。この手紙ではこのあとに、抜粋した講演の件のほか、ミュージック・コンクレートについての詳細な意見が書かれており、いまだ「連帯」を期待する内容にはなっているものの、この後、二人の書簡中の情熱は次第に薄れていく。

上記のなかでブーレーズからの二人の関係性についての最も明確なかつ情熱的な記述は、〔no.6〕の書簡からの抜粋である。既存のものを乗り越えることが使命と感じていたブーレーズ

⁴ ブーレーズが最終的にアメリカ訪問できないことを知らせる電報は1950年9月1日付。〔no.23〕

が、ケージの自由な発想に出会い、自分の視野が狭かったことに気づかされ、探求すべき未知の領域に目を開かされたという思いを、ケージから紹介されたジョイスの名も出しながら、珍しく素直に語っている。つまり、伝統を一足先に「終了」したケージに出会ったことが、ブーレーズにとって、より革新的な実験につきすすむ起爆剤となったことが読み取れる。

そして、その起爆剤となったものは、この書簡から判断するに、プリペアド・ピアノという音色の探求と、『構成第1番』のリズム作法である。この曲を広く紹介しようとした理由として、それが録音されたレコードの存在という現実的な条件は無視できない。それでも、[no.6]の書簡で述べられている、『構成第1番』と自分の『ピアノ・ソナタ第2番』を同等に並べてのレクチャーのアイデアは、ブーレーズがケージの音楽に、自分と匹敵するものを見出していたことを示唆しているし、またラジオ放送での講演 [no.36] でも再びこの曲を取りあげていることは、やはりこの曲がブーレーズにとって重要であったことを示している。そこで次に、上述のレクチャー原稿 [no.2] およびブーレーズからの依頼に応じてケージが『構成第1番』について説明している書簡 [no.7] を検討する。

2-2. 《ソナタとインターリュード》の解説

レクチャー原稿 [no.2] では、『ソナタとインターリュード』を紹介するために、そこに至るケージの作曲方法および音楽的関心について、17曲もの作品について言及し、明確な目的をもつ1本の発展的ラインに沿ってそれらの曲を並べ、理解を促そうとする態度が見てとれる。まず冒頭でブーレーズは、ケージの活動を「西洋音楽の発展の中で獲得されてきた音響的な諸概念、もっとも急進的で、もっとも断固とした諸作品さえがいまだ拠り所としている諸概念の再検討」の取り組みであるとして、具体的には「純音——基音と自然倍音」の代わりに「振動数複合体」を提示すると説明する（ブーレーズ＝ケージ 2018：35）。ここで、ブーレーズはこの「振動数複合体」の例として、アフリカの伝統楽器サンザを挙げているのだが、このこと自体、ブーレーズの音色の多様性概念がケージと比較して乏しいものだったことを示唆している。そして、ケージのこれまでの歩みを「彼が直面した音響システムを決定的なものとして受け入れるのを拒絶するということ」の「論理的帰結」とする（Ibid.）。そして、ケージの「拒絶」は、オクターブ概念、反復、伝統的な楽器、と進み、そして打楽器の採用に至る。それによって、音高を組織するセリーから離れ、リズムの構成法の探求および、世界の様々な地域の楽器のコレクション、そして電子音への関心へと到達する。この段階の例に『構造第1番』が含まれる。また、ここで紹介されている『ダブル・ミュージック』に関して、ケージとルー・ハリソンがお互いに基本的な構造だけ予め決定し、あとは個別に仕事を進めて、最後にはそれを持ち寄った時にまったく修正しなかった、という経緯に触れ、それが同一ではないにしても、「シュルレアリスムの衝撃的な時代における何人かのフランスの詩人たちの試みを思い出させる」（Idem.：37）と述べる。そして、雑音が表面的な効果に終わる危険性を認識した結果、「音と沈黙の極度に推し進められた弁証法が、した

がって、音楽書法の基礎に見出される」という段階に進み、そこからコントロール可能なプリペアド・ピアノが考案されるに至ると言う。

こうした概要を提示したのち、ブーレーズはケージの「リズム構造」の探求が、「結晶化した構造と呼びたいア・プリオリな数的構造」に到達すると述べ、それが従来の主音・属音を核とする調性的論理に代わって、音楽を構成するようになる」と説明する。また、十二音音楽の「不断の変奏」からの流れとして「不断の創造」というコンセプトが採用されていると述べる。つまり、「すべてが展開となり、あるいはそう言ってよければ、すべてが主題」となるのである（Idem. : 41）。

こうしたブーレーズの解説は、まさに「論理的帰結」という印象を与える。しかしその一方で、アフリカの楽器やシュルレアリスムを引き合いに出していることから、当時のブーレーズにとって、十二音技法を乗り越えようとする模索の道しるべに、民族学・人類学やシュルレアリスムが含まれていたことが読み取れる。つまり、非合理性の契機が彼のなかで明らかに一つの参照点であったということだ。

またこのレクチャーは、ケージをテーマにしてはいるものの、一読しただけでも、内実は完全にブーレーズ自身の関心事と問題意識を語っているという印象を受ける。つまりケージを自らの論理の中に引き入れて語っているという点で、ケージを読み違えたのだという先行研究の指摘は妥当であろうが、しかし重要なのはこのブーレーズの“読み違い”が、ブーレーズ自身の音楽思考を大きく揺さぶったことである。他方、のちにケージ自身が《ソナタとインターリュード》について語る時には、インド思想との関係と、音と沈黙の問題に言及している⁵。それは偶然性の音楽を確立した後のケージの一種の“戦略”であったのか、当時この側面を強調することをためらったのかを判断する材料はない。しかし、このようなブーレーズの“読み”をケージ自身承知したうえで、自分が立ち会うことのないレクチャーのために《構成第1番》の作法について詳しく回答しているということは、彼の捉え方を容認していた、少なくとも拒否はしなかったということになる。

2-3. 《構成第1番（金属で）》

では、ケージ自身は自作についてどのようにブーレーズに説明したのだろうか。それは1950年1月17日付の書簡〔no.7〕に見られる。ケージは曲全体がシンメトリックな〔4 : 3 : 2 : 3 : 4〕（計16）構造を16回反復するという全体構造をもつこと、そのなかで用いられるのが16のリズム・モチーフであること、それらは1～4の数字に関する簡単なチャートに従って「ゲーム」のように選択されることを説明している。そして、ブーレーズからの依頼に応じて、6人の演奏者が用いる楽器をリストアップしている。この比較的簡潔な説明に基づき、ブーレーズ自身がど

⁵ 例えば、ケージ1982 : 17, 91参照

のような解説をおこなったかは不明である。この作品については、バーンスタイン（2002）が16のリズム・モチーフを特定しその配置を詳細に分析しているが⁶、有名な《春の祭典》のブーレーズによるリズム分析を思い起こせば、ブーレーズにとってケージのヒントからリズム・パターンを解析することはそれほど難しいことではなかっただろう。

ケージが1944年に発表したダンスについてのエッセイ「優美さと明快さ」では、リズムの分割が時間芸術の基本であるとして、次のように述べている。

ダンス、詩、音楽作品（あらゆる種類の時間芸術）は、ある時間的長さを持っており、この時間の長さをまず大きな部分に分割し、つぎにフレーズに分割する（あるいはフレーズを積み上げて、最終的に大きな部分を構成する）仕組みは、作品の基本構造そのものである。
〔中略〕

「優美さ」はリズム構造の明快さと、対を成している。この二つは、肉体と魂のような関係を作っている。明快さは冷たく、数学的で、非人間的だが、基本的で現実的である。優美さは暖かく、計算しがたく、人間的であり、明快さとは対照的で、空気のようなものである。優美さという言葉はここで、美しさを意味するために使われているのではなく、リズム構造の明快さとの戯れ、またそれに対する戯れを意味するために使われている。この二つは、時間芸術のもっとも優れた作品のなかにいつも一緒に存在し、いつまでも、そして生き生きと対峙している。（ケージ1996：157-159）

「優美さ」という点については幾分曖昧な性格をもつものの、ここに述べられている構造の「明快さ」を重視する態度は、ブーレーズからポスト十二音技法として位置付けられることを拒むものではない。さらに曲のタイトルとして選ばれた「構成 construction」という語も、「音の組織化」⁷への志向を明確に示している。

このような志向（明らかに1950年以降の偶然性の音楽へと至る志向とは異なる）は、1949年の『コントロールポワン』誌に掲載されたケージの論考にも現れており、これに対してブーレーズは書簡〔no.6〕で、「君の論考を読んだが、それはとても気に入ったし、形式や方法についての君の考えを再度見出し、またマイスター＝エックハルトの書物を読まないではいられない気持ちにさせた。」（ブーレーズ＝ケージ2018：59）と書き送っている。このなかで、ケージは、理性がコントロールする「構築」と、感性に依存する「形式」を対置させ、その間に「方法」と「素材」が位

⁶ Bernstein 2002：71-74 で詳細な分析がなされており、16 のリズム・モチーフがそれぞれ曲のどの位置で使用されているかを示す表が提示されている。

⁷ 「音の組織化」という表現は、1937年の講演「音楽の未来 クレド」でも、「音楽」という言葉に代わるものとして使われている。（ケージ1996：18）

置するという見取り図を描いている。ブーレーズが肯定的に受け止めたこの論考について、少し丁寧に検討しよう。以下、フランス語版の本文および注から⁸、注目すべき点を抜粋する。(Idem.: 52-58 引用文には便宜上、筆者による番号をふった)

① 音楽における構築は楽章、楽段、楽句へのその可分性である。形式はそうしたもののすべての生き生きとした連続性である：それはしたがって、すでに逆説的だが、内容でできている。我々は、ひとつの音符からもうひとつの音符への連続性を統御する主題の総体を方法と呼ぶ。音楽の素材は音と沈黙である。作曲構成するとは、素材、構築および形式を方法の助けを借りて関係づけることである。

② 構築は理性の領域に属する：なぜなら理性と構築は両者とも、物事が定義され、法則が遵守されることを望むからである。然るに形式は自由からしか生じ得ない。それは心に帰属し、それが従う法則——もしそのようなものがひとつあるとすれば——はかつて定義されたためしがなく、いつの日か定義されるチャンスはほぼない。方法が省察によって入念に準備されていても、逆に、音楽的な感情によって即興されても、考えられるほど大きな相違は生じない。

③ 選択について言えば、それは通常気に入ったり、興味を惹いたりするものの方へ向かう：不快なものや悲痛なものを課したり甘受したりしようと望むのは病的である。

④ 音は4つの特質：音高、音色、大きさと持続を持ち、また補完物として沈黙を保つ。持続は音と沈黙の間における唯一の共通尺度である。それゆえに、リズム的な持続に基づいた構築原理は有効なのである（素材の性質に適う）。

⑤ [本文「学校外では〔古典的な和声とは〕異なるが有効な構築法が再登場した」]に対する注釈] 十二音技法のセリーは、構築するのではなく、修繕するのを可能とする。新古典主義者たちは建物を伝統的なやり方で、新規に漆喰塗りをして作り直すことを勧める。

⑥ 規律にそれに属するものを認め、ただしそれ以上のことをしなければ、これもまたマイスター＝エックハルトが言っているように、「現前する時間という天からの賜物をずっと無邪気かつ自由に受け取れる」のである。

⁸ 書簡集（新版）の翻訳者である笠羽氏は、『コントロールボウ』誌に掲載されたフランス語訳にはケージのオリジナル英語版に対する意識や誤訳が含まれていると指摘しているが、ブーレーズが読んだ文章という点が本稿では重要なので、フランス語版をもとに検討する。

⑦ リズムの助けを借りて構築する前にリズムによって何を言わんとしているかを決定する必要がある

もし表現、形式あるいはさらに方法（ひとつの音符から他の音符への進行）との関係におけるリズムが問題だとしたら、そうするのは難しいかもしれない。けれども構築（すなわち、総体的にひとつの作品を作り上げる大小の部分）が問題である以上、容易に決定されるだろう：構築の要素としてのリズムはひとつの持続比である。

⑧ 構築の手段として提示されるようなリズムは、音楽作品において、季節や月、週や日々が年の構造においてそうであるもののだ。多くの出来事、火事や国の祝日や演奏会が1年や月々や週の間に生じ、それらの特定の持続を持ち、1年の大小の区分の持続と関係することはないが、それでもそれらの区分の「枠の中で」必然的に起こるのだ。ある瞬間あるいは別の瞬間に出来事と季節が、1年の間あるいは音楽の間に表現的リズムと構築的リズムが一致するようになる場合、それらの邂逅点は特権的で輝かしい性格を持つ。合理的なものに組み込まれた有機的なもののパラドックスがそこに現れるのだ。

⑨〔本文「目下の我々の文化状況」に対する注釈〕「再び生まれ、そしてヨーロッパについて何も、絶対に何も知らない必要がある。」（パウル・クレー）

⑩ 心の中への音楽の道は、今や、音楽家たちを、自我を断念することにより自分をより良く認識するよう導く。世界に向かう音楽の外在的な道も同様に非人称的なものに向かっている。現在孤立した人間だけが恵まれた瞬間に到達する高みは、たぶんやがて多くの人々で溢れかえるだろう。

これらの文章に現在の視点からは偶然性の音楽へと向かう要素も見てとることもできるが、しかし、全体としてはシステムティックな思考を試みるケージの姿が前面に現れている。①の独特の概念規定は、感情、心理、内面、といった19世紀的な音楽の内実に関わる概念が持ち出されていない。このような即物的な言葉遣いはブーレーズには好ましく映ったであろう。①②でケージが強調したかったのは、実は、理性による構築が音楽において心的なものに転じるという点であった可能性もあるが、理性的な構成とコントロールから作曲が始まるという点がまず明確かつわかりやすく述べられている。また②についても、心的なものを「自由」としていることから、単なる個人のあれこれの感情のレベルの話ではないことは明らかである。次に③で偶然性のコンセプトとはまったく逆のことを述べているのは興味深い。④は①②と同様に、音楽の素材を音響的な事実として捉える態度が明白である。ここで「沈黙」がすでに登場している点は注目すべきだが、ケージがたとえこの時点ですでにこの1語が東洋哲学的あるいは精神哲学的な意味合いをこめて

いたとしても、それをこの短い文章から読み取することはまず不可能であろう。⑤はブーレーズの志向と一致するだけでなく、ぱっさり切って捨てるような表現にも通じるものがある。⑥は規則にただ従うことから生まれる創造性についてほめかしたものと言ってよいだろう。これは今から見れば、ブーレーズとは相容れない観念に関わると言えるが、この時点では、シュールレアリスムやダダの無意識と通じるものと受け取ることは可能である。⑦はシステム性とリズムの強調。⑧は持続比により構築される音楽を、季節や出来事によって分節される時間になぞらえた部分で、後年のケージの思考につながる内容である。ここはブーレーズには多少違和感があったかもしれないが、このような一種宇宙的な生のイメージは、後述するように若きブーレーズも関心を向けていたものである。⑨はブーレーズにとって重要なインスピレーションの源の一つであったクレーの引用（これは偶然の一致か？）。⑩は⑧と似て、「自我の断念」「非人称的」を“19世紀的な”自我の断念と捉えてしまえば、ブーレーズにすれば“我が意を得たり”というところだろう。——こうしてみると、このケージの論考をブーレーズが「とても気に入った」と述べたのは、単なる社交辞令ではなく、やはり自分との「連帯」を読み取ったためと考えられる。

このように、音楽に対する既存の概念を踏み越え、新しいシステムティックな思考を導入しようという点で、この時期のブーレーズとケージの間には、一定の共通する志向があったと言える。しかしながら、一つ疑問が残る。《構成第1番》はたしかに、興味深いリズム構造によって徹底的に組織されつくしている。しかし、実際の音像は比較的素朴と言ってよい。リズム・モチーフの組み合わせから生じるリズムも、それほど微細なものではなく反復感も感じさせ、ブーレーズの繊細かつ結晶のような響き、反復を忌避する態度とは、ある意味、対極にある。メシアン、ミヨー、サティに対しては明らかな嫌悪を示したブーレーズだが、ケージの音楽のシンプルさについては、リズム構造および今までにない打楽器の音色に免じて見逃したのだろうか？ この問題については、1940年代のブーレーズには、システム性だけでなく、いわばプリミティブなものへの志向も存在したゆえではないか、という仮説を提示しておく。この問題は、第4節で再度検討する。

3. ケージから見たブーレーズ

3-1. ケージのブーレーズ体験

では次に、ケージがブーレーズのどの作品に接し、そしてそれらをどのように受け止めたかについて検討する。ここでは書簡集で言及されている作品およびアメリカ帰国後にケージが関わったと思われる演奏の機会を確認する⁹。また、ブーレーズ＝ケージ書簡集およびローラ・クーン編

⁹ ケージがヨーロッパ滞在中にどの作品を耳にしたかは現段階でははっきりしない。ブーレーズ初期作品の初演時期はケージの滞在中には重ならない。過去の演奏の録音またはブーレーズその他の音楽家による私的な演奏などには接した可能性はあり、少なくとも《ピアノ・ソナタ第2番》を部分的にブーレーズが弾いてみせたことは確かと思われる。

纂によるケージ書簡集（2016）から、ブーレーズとの関係性をうかがわせる部分を抜粋する。

1949年5月27日 両親への書簡（Cage 2016：99）

「素晴らしい作曲家と出会った。ピエール・ブーレーズだ。僕らはたくさん話した。その日の午後、僕らは郊外に行って、彼がまだ聴いたことがなかった僕のレコードを聴いた。彼の音楽は僕がこれまでヨーロッパで聴いたなかでベストなもので、純粋な喜びだ。」

5月30日付のベギー・グランヴィル＝ヒックスへの書簡でもブーレーズについて報告し、第2ピアノ・ソナタのアメリカでの出版の可能性に言及（Idem.：100）

1949年6月1日 両親への書簡（Idem.：103）

テズナス邸でのコンサート計画を知らせる。「ブーレーズは僕の音楽に夢中だし、僕は彼の音楽に夢中だ。とても喜ばしい。ほんとうにすべてが信じられないほど素敵だ。」

1949年 ヴァージル・トムソンへの書簡（シルヴァーマン 2015：88）

ブーレーズの音楽とその作法について説明

1949年12月4日 ブーレーズへの書簡〔no.4〕

《2台のピアノのためのソナタ》¹⁰にサラベール社が関心を示していると知らせる
作曲家連盟のコンサートで《ピアノ・ソナタ第2番》が演奏される見込みを知らせる

1950年1月17日 ブーレーズへの書簡〔no.7〕

「君と知り合ってから以来、僕たちの音楽は僕には脆弱に思える。実際、僕の興味を惹きつけるのは君だけだ。」

2つの弦楽四重奏団が《四重奏曲》¹¹に関心をもっていることを伝える。

「明日はヘンリー・カウエルの生徒たちのためにソナタと間奏曲を演奏しなくちゃならない。〔中略〕僕はひとりでいて、パリで始めた四重奏曲の作曲をする方がいいのだけれど（僕にはそれを君に見せる勇気がなかった）。」

¹⁰ おそらく《オンド・マルトノのための四重奏曲》（1945-46）を改作した1948年の作品。ただし両作品ともちに撤回されている。

¹¹ 1948-49年に作曲され、その後1954-55年に改訂された《弦楽四重奏のための書》を指していると思われる。

1950年2月末～3月7日 ブーレーズへの書簡〔no.9〕

自作《四重奏曲》を書き終えたことを報告。「この作品を君に見せるのは怖いな。でも、僕は好きだ。」

『コントロールボワン』誌に掲載されたブーレーズの論考「軌道」が「素晴らしかった」「何度も読み直すだろう」と伝える

「僕が望んでいる別のことは、君の音楽の録音をここで入手可能にすることだ。たぶんユジュル社か、当地のどこかを通じて、シャルの歌¹²と、グリモアの演奏するピアノ・ソナタ¹³の録音が作れるだろう。」

1950年4月半ば ブーレーズへの書簡〔no.10〕

《ピアノ・ソナタ第2番》の楽譜を受け取ったことを知らせる。

「各々の音符がページから僕に語りかけてくる。僕は恍惚と感傷にひたっている。2つの混ぜ合わさったもの（パナシェ）。」

「僕が君に僕の新しい作品を見せる日、僕は不安で一杯だろう。それらの作品を君の目から隠すほうがたぶんいいね。」

1950年6月24日 ブーレーズへの書簡〔no.15〕

ブーレーズのアメリカ招聘計画として、講演テーマ候補（「リズムおよびその十二音音楽技法との関係」「ラヴェル、シェーンベルクおよびストラヴィンスキー」「アントン・ヴェーベルンの業績」）と《ピアノ・ソナタ第2番》の自演を提案

1950年12月18日 ブーレーズへの書簡〔no.26〕

《ピアノ・ソナタ第2番》のデイヴィッド・チューダーによるアメリカ初演を報告

自作《16のダンス》においてチャートを使って作曲したことを報告。「僕の音楽も変わりつつある。」

ブーレーズから《水の太陽》のレコードを受け取る

「僕の興味をもっとも惹く部分は最初と最後だ。僕は冒頭の声とオーケストラの分離にほれほれとしている。全体の連続性は詩的で変化に富み、オペラを思わせる。」

¹² おそらく《婚礼の顔》の第1版（1946-47）。1947年にパリで初演。

¹³ おそらく《ピアノ・ソナタ第1番》（1946）。同年パリでイヴェット・グリモーにより初演。

1951年5月22日 ブーレーズへの書簡〔no.29〕

「君が君の仕事についての詳細をつけて送ってくれた長い手紙はすばらしかった、だが、すぐに返事を書かなかったのは、少なくとも部分的にそのせいだと僕は思っている。君に読んでもらうに値する手紙を書こうとしたんだけど、そうできるという気がしなかった。(とりわけ) 今年全般において、僕の仕事の仕方は変わってきていて、またそうした変化とともに、僕は多くの実際的な用事（パフォーマンスなど）に関わり、君の最初の手紙が届いた時は、そうした活動の真っ最中で、まだ僕の仕事の仕方がまだ定まっていなかった（練り上げる必要があったんだ）。今はひと段落したように思う、とにかく僕は長いピアノ（プリペアードではない）作品¹⁴を書いていて、10月か11月まではそれと取り組むことになるだろう。またその作品を書き終わるまでに何か徹底的に新しいものが僕の技法に入ってくるか疑問に思うから、僕がどうしてきたか、またこの新作に僕を導いたのは何かを、今や君に自由に話せると感じる次第だ。」

作曲中の《プリペアード・ピアノと室内オーケストラのための協奏曲》《16のダンス》についての作曲法を解説するなかで『易经』の使用について説明し、《易の音楽》について予告。

「僕の今の活動はこういうものだから、君がマラルメの『骰子一擲』について書いてきた時、僕がどれほど興味をそそられたか、分かってくれるね。そしてアルトーについては随分読んだ（君のせいと、君のせいでアルトーを読んだチューダーを通じてね）。僕が何をしているかが君にいくらか明らかになったことを願っている。僕は、初めて、自分がまさに作曲し始めているのだと感じている。」

ここから見て取れるのは、まず、最初の出会いの時点でブーレーズの音楽に強く惹きつけられていることである。パリで多数の芸術家や文化人と出会っているケージだが、これほどまでに熱狂的に喜びをもって報告しているケースは、少なくとも書簡のなかでは見当たらない。また、出会いと同時に彼の音楽をアメリカで紹介しようという強い思いを抱き、それは帰国後の《ピアノ・ソナタ第2番》のアメリカ初演がクライマックスとなる。

上述のヴァージル・トムソンへ書き送った内容は、以下のとおりである。

彼の音楽で基本になっているのは、リズム的な側面のみでの「小細胞」です。これは二つは合理的で二つは非合理的な四つの表現を与えられます。（三つの16分音符は非合理的に三連

¹⁴ 《易の音楽》のこと。

符になります。)十二音音列は、音列が決して旋律的に提示されないようなやり方で、この小細胞に自由に適用されます。(シルヴァーマン2015: 88)

この「合理的」「非合理的」「リズム細胞」といった概念は、ブーレーズの最初期の論考「提案」(『ポリフォニー』誌第2号 1948)ですでに使われている。そこでは自作の《ピアノ・ソナタ第2番》《婚礼の顔》《フルートとピアノのためのソナチネ》《交響曲》のリズム作法について解説がなされており、このトムソンへの報告から推測して、ケージはこの論考に目を通したか、あるいは直にブーレーズから話をきいたと考えられる。そしてこの論考で示されている、リズム・モチーフの変形やカノンには、ケージの《構成第1番》のリズム・モチーフの扱い方と似た側面を認めることができる。音楽構成の核を従来の音高からリズムに置こうとする態度、そしてリズム・モチーフの変形により曲の基本的な構成を決定していく態度は、確かにこの二人の間の共通点であったと言える。また、合理性と非合理性の並存という点も重要な点である。

しかし他方、自作をすぐに見せるのをためらうなど、ブーレーズに対して遠慮がちな姿勢も読み取れる。それはブーレーズのシステムティックな論理を追求する徹底した姿勢とクリアな論調に対して、自身のアプローチが完全に対等なものではないことを自覚していたことを示唆する。上記1949年5月のケージからグランヴィル＝ヒックスへの書簡には、次のような記述が見られる。

彼の音楽は副次的にのみ十二音で、第一義的にはすべてリズム的「細胞」の問題です。このきわめて現代的な音楽語法は、端的に、音楽の対象は持続に従ってのみ定められるということの意味しています。合理的および非合理的な根拠が基準として示され、そしてきわめて手の込んだ変奏の技法が始まります。そして、十二音音列が半音階的あるいは「セリ一的」にならないように、各音の個別性を生かすように用いられるのです。驚くべき明晰性と音の自由。24歳。(Cage 2016: 100)

この書簡のなかでケージはブーレーズのピアノ・ソナタ第2番をアメリカで出版したいと書いているので、おそらくここで念頭にあるのはこのソナタのことであり、ケージのブーレーズ体験の核はやはりこの作品であったと推測できる。これに続けて、最初の出会いの時点ですでにブーレーズの思考と自分の思考が対照的であることを察知して、次のように述べている。

ブーレーズは機動的警報であり精密です。彼の思考は、私の思考がマクロに働く点において、ミクロなのです。[中略] 彼は僕のサティへの関心を理解できないようです。もし僕が彼の思考について何か批判するとすれば(実際にはしないけれど)、彼はあまりに方法(僕が方法と呼ぶもの)——コントロール——にとらわれすぎているという点でしょう。微細なコント

ロール。でも、それ自体があれほど美しい音楽になるのですが。(Idem. : 101-102)

ブーレーズのシステム性への傾倒が、自分のそれを大きく上回っていることを、すでにこの時点で指摘しているのはきわめて興味深い。ブーレーズはケージのリズム構造による作曲を賞賛したが、ケージ自身はそれがブーレーズにとっては入り口であることを予感し、それゆえ、リズム構造からさらに進むべき自分の道を模索しなければならないという気持ちを強くしたのではないか。その結果が《四重奏曲》や《16のダンス》そして《易の音楽》に至るのだが、その経過を「君の目から隠すほうがいい」という真意は、それがブーレーズの「コントロール」志向とは相容れないことがわかっていたからだろう。

そして、ブーレーズがより数的システムに傾倒していくのに対し、ケージは『易経』へと足を踏み出す。はじめて『易経』に言及した書簡〔no.29〕には、次のような文章が見られる。

この点で、僕の主要な関心は、いかにして自分の思索の中で、いつも不動であるよりはむしろ動的になるか、ということになった。そしてそれから、僕はある日、可動性と不可動性の間に非両立性はなく、生命はその両方を含んでいるということを理解した。それは、宣託を得るために『易経』を使うやり方の基礎にあるものだ。(ブーレーズ=ケージ2015 : 153)

これは分量にしてはわずかではあるが、偶然性を受け入れることをきっぱりと宣言している。“可動性”と“不可動性”を、非合理性と合理性と重ね合わせることも理念的にはある程度可能であり、その点でなんとかブーレーズとケージのつながりは保たれていくが、ケージはブーレーズとは異なる方向性に自分の道を見出したことをすでに十分意識していたと思われる。この後もケージはブーレーズの数的操作に関して関心を示し賛同する書簡を送っており、また1952年11月のアメリカでのブーレーズとの再会にあたって友情に満ちた書簡が交わされているが、すでにお互い異なる道に踏み出していた二人にとって、直接の出会いが逆説的ではあるが別れを決定的にしたと言ってよいだろう。

3-2. 《ピアノ・ソナタ第2番》

ブーレーズに刺激を受けたケージがアメリカに紹介するために選択したのは《ピアノ・ソナタ第2番》であった。当初、ピアニストとしてウィリアム・マセロスが予定されていたが、そのあまりに難解なスコアのために、演奏者をデイヴィッド・チューダーに変更しアメリカ初演が実現された。その初演のプログラムには、ケージが次のような解説を執筆している。

今晚演奏される第2ソナタにおいては、2つの音列が認められます。一つ(D, A, D#, G#,

B, E, F♯, B♭, C, C♯, F, G)¹⁵ は第1楽章と第3楽章に用いられています。もう一つ (G, F, G♯, E, F♯, B♭, C, C♯, F, G) は第2楽章と第4楽章に関わります。この作品への序文で、ブーレーズは次のように述べています。「すべての対位法声部は等しく重要である。主要声部も副次声部も存在しない。」この点において、多くの他者と同様に、ブーレーズの十二音技法はバルクやシェーンバルクのそれよりも、ヴェーバルンの十二音技法とより多くの関係を持っています。彼の音楽のリズムの複雑さに関して、ブーレーズは『ポリフォニー』誌に次のように書いています。「なぜこのような複雑さを追求するのか？ 十二音の諸手段に完全に対応しその結果“無調”的にもなるようなリズム的要素を見出すためだ。」¹⁶

この解説からは、音高の次元での十二音技法に匹敵するような、リズムの新しい構成法が追求されているという点で、ケージが自分の試みと重ね合わせていたことが読み取れる。この初演後、チューダーによる2回の演奏会（1951年7月5日のコロラド大学、8月19日のブラック・マウンテン・カレッジ）において、『ピアノ・ソナタ第2番』はケージの《易の音楽》（第1部）とともに演奏され、1952年1月1日のニューヨークのチェリー・レーン劇場での《易の音楽》全曲演奏の際にもやはりプログラムに含まれている。このカップリングはチューダー自身の意向があると思われるが、しかしケージが新しい方向性に一步踏み出した大作の初演と同時に、ブーレーズのソナタも演奏されたということは、ケージ自身もこの曲に大きな評価を与えていたと捉えてよいだろう。《易の音楽》のリズムの複雑さは、『構成第1番』とは水準の異なるレベルにあり、そのリズムの予想不可能性、演奏上の困難さ、という点で、ケージの作品のなかでは『ピアノ・ソナタ第2番』に最も接近したものと位置付けることができる。外面的には、ブーレーズの繊細かつ強力なリズム法に接して大いに刺激を受けたケージが、セリーとは別の方法によって、同じレベルまで到達した言うこともできる。音のパラメーターごとに徹底して組織し尽くそうとする態度は、『易の音楽』はケージの作品の中でも突出しており、この点からも、ブーレーズの体系的思考からの影響を指摘することができる¹⁷。

¹⁵ ブーレーズ＝ケージ2018の書簡〔no.28〕の注でもこのプログラムノートが紹介されているが、そこではこの音列にB♭が抜けていると指摘されている。しかし、ゲッティ・リサーチ・ライブラリー所蔵のオリジナルのプログラムには、B♭はきちんと記載されており、おそらく編者がチューダー研究者ジョン・ホルツェプフェルと情報をやりとりした際のどこかで、この音名が抜け落ちたと思われる。

¹⁶ 1950年12月17日、ニューヨーク、カーネギー・ホールにおける演奏会プログラム（David Tudor Papers: box70 folder4）

¹⁷ ブーレーズからの影響について、クリスチャン・ウルフは次のように述べている。「ブーレーズからケージへの最も注目すべき影響は〔中略〕《易の音楽》に聞くことができるだろう。それは、ケージがそれまでに書いたものよりはるかに複雑な音楽であり（それは、この曲の弾き方をチューダーなら見つけるだろうとケージがわかっていたからという理由もあるが）、極端な密度と力性を含む音楽であり、その音高のパターンの選択において半音階的な12の音のシステムティックな使用が要求されたものであった。」（Wolff 2009：429）

また、音の構成上の問題——つまり楽譜上の問題だけでなく、楽譜から生じる圧倒的なパフォーマンスという側面も見逃せない。ケージの作品の中で、『易の音楽』ほど演奏技術の問題が前面に押し出されたものはないと言ってよい。それまでパフォーマンスの側面はもっぱらマース・カニングハムのダンスが引き受けていたと考えられるが、この作品は、演奏家チューダーを目の前にして、これまでのピアノの扱い方を超える（プリペアド・ピアノとはまた別の次元での）一種の超絶技巧の開発に大きな力を注がれたものと位置付けることができるだろう。つまり、『易の音楽』の成立には、ブーレーズだけでなくチューダーの存在が大きな影響を与えていると考えられる。

このパフォーマンスの点と関連して、第2ソナタとケージの関係についても一つの鍵となっているのは、書簡でも言及されているアントナン・アルトーである。アルトーに関して、この曲に取り組むなかで、音楽的な組織化に困難を感じたチューダーが、ブーレーズの論考を取り寄せフランス語を解説して研究するなかで、アルトーが重要なヒントとなったと後年述べていることはよく指摘される。チューダーがどの論考に目を通したのかについては具体的な言及はないが、1950年までに出版されたまとまったブーレーズの論考は以下の3点である。

- ・「提案 Propositions」『ポリフォニー』誌第2号（1948）
- ・「ベルクに対する現代の反響 Incidences actuelles de Berg」『ポリフォニー』誌第2号（1948）
- ・「軌道 ラヴェル、ストラヴィンスキー、シェーンベルク Trajectories: Ravel, Stravinsky, Schönberg」『コントロールボワン』誌第6号（1949）

この3編についてブーレーズは書簡の中で言及しているので、ケージ自身も内容に目を通したか、またはパリでブーレーズから話を聞いた可能性もあるだろう。ただしこの論考の中で、明白にアルトーへの言及があるのは「提案」の結語の一箇所のみである。

最後に、私がリズムの現象にこのように重要な位置を与えるのには、それなりの個人的な理由がある。つまり私は、音楽は、集団的ではなはだ現代的なヒステリーと呪いであるべきだと考えているのだ。——アントナン・アルトーの方向でそう考えるのであって、多かれ少なかれ、我々には縁遠い諸文明を思い浮かべて、単純な民族誌学的再構成の方向において考えているのではない。（ブーレーズ1982：77）

「現代的なヒステリーと呪い」——その前まで極めて論理的な構造と具体的な技法に関して語っているこの文章において、この生身の不条理な身体性が突出するこの表現は、唐突で違和感を感じさせる（それゆえ、チューダーがここに反応したのであろうが）。しかし、このような非合理的

なイメージを一瞬、論考のなかに挟むのは、ブーレーズの論考のなかではそれほど珍しいことではない。たとえば、他2点の論考における例を以下に示す（下線は筆者による）。

私自身——束の間の後悔の折に！——なぜ自分がベルクに対してこれほど手厳しい態度をとるのかと自問することがある。この片意地の一端は、恐るべきモロク神であることを自ら暴露したあの柔和な人物に対する現代的反響に負うものだと思う。（「ベルクに対する現代の反響」 Idem. : 238）

シェーンベルク——そして特にあの作品——に、とりわけ「呪われた」音楽家の持つ特権であるあの眩惑的な神話の霊的な雰囲気を与えたのは、第一次大戦後に広く流布した一つの誤解にすぎないのではないか、ということである。（「軌道」 Idem. : 239）

〔ラヴェルの行った〕それらの諸発見には、他の偽装や屁理屈にもまして複調というものが含まれているが、自己変革無能と宣告されて論理的に自己破壊に帰着しつつある音組織にとって、それらは不純物に満たされた若返りの泉なのである。（「軌道」 Idem. : 241）

〔ストラヴィンスキーの〕この桁はずれに肥大した有極言語——われわれはそれを粗雑な言語と呼びたい気がする——は、そこに生き残るべきではない調性的秩序の最後の逆上した奮起であり、一種の「策略による悪魔はらい」なのである。（「軌道」 Idem. : 245）

一方、ヴェーベルンにおいては発展の神秘がある。つまり、一つの語法や一つの技法の分析は、明示することはできても、決して完全に説明するには至らない。われわれは、あるスコアの具体的側面を説明するが、スコアがその鍵である詩学の前では無力である。（「軌道」 Idem. : 250）

われわれは、語ることを歌うことから引き離すうまく定義できない過程において、人々が出会う数多くの難題を粗描したに過ぎない。シェーンベルクはこの根本的な問題に取り組んだという点で偉大な功績を果たしたが、〔中略〕解決すべき矛盾をそのまま置き去りにしており、われわれはその矛盾によって未解決の問題に直面させられている……。アンドレ・シェフネルが示唆しているように、極東の演劇が貴重な教訓を含んでいるのは、このような理由によってなのである。というのも、極東の演劇は、様式的であると同時に技術的な解決をももたらしているからだ。（「軌道」 Idem. : 264）

これらの下線部分は近代的理性の領域の外を喚起する。そのイメージの源は、アルトーのみから

発するだけでなく、とくにこの時期のブーレーズには詩人アンリ・ミショーが大きな存在であったと思われる。上に見られる「悪魔祓い」「呪われた」といった言い回しはミショーを連想させるものである¹⁸、また彼がミショーの「力のための詩」への付曲を構想しはじめたのも1949年だったと考えられる（ケージ 2018：n.45）。そしてこれらは、確立された西欧近代理性にとっての他者、という点で、ケージのジョイスやインド思想への関心と呼応すると言えるだろう。しかし、ケージはブーレーズのアルトー理解を超えていく。ジョイスにしろ、インド思想にしろ、シュルレアリスムにしろ、それは主に創作の次元での非合理的な選択の問題に関わるものである。それに対して、アルトーの演劇論は芸術のパフォーマンスの次元に関する新しい視点をもたらすものだった。ケージが組織した初めての「ハプニング」として紹介される、1952年8月のブラック・マウンテン・カレッジでの《シアター・ピース》の構想に、アルトーの影響が深く関係していることはケージ自身が明確に述べている¹⁹。「アルトー」と言う名前は、ブーレーズの文脈では音の組織の問題として語られていたが、ケージはむしろシアター的なものの組織、パフォーマンス行動そのものの組織（＝非組織）の問題をそこから読み取り、新たな領域に踏み込んでいった。ここで言う「シアター」とは、あくまでアルトーの演劇論およびケージの音楽論の文脈におけるものであり、後に「ハプニング」あるいはケージの「サーカス」へとつながるものである。つまり、近代的ドラマのプロットの提示の場という意味ではなく、突発的な出来、アクションそのもの、過剰と複雑さが展開される時間をさす。あるいは、ケージが「我々はここからどこへ行くのだろうか？ シアターへ。この芸術は音楽以上に自然に似通っている」（Cage 1961：12）と言うとき、それはもはや偶然と日常の集積であり、伝統的な「ドラマ」とは対極にあるものとなる²⁰。

4. 1949年、ケージとブーレーズの交差

こうして、二人の作曲家のお互いの評価を跡づけることを通して、二人を近づけ、そしてまた遠ざけたものとして、2つの契機、システム性とシアター性が浮かび上がる。まずシステム性に

¹⁸ 「悪魔祓い」は1945年に発表されたミショーの詩集のタイトル。またブーレーズが1949年にミショーの「力のための詩」に出会ったことは確実である。ただし、「悪魔祓い」という表現は第4節の引用に示すようにアントナン・アルトーにも見られ、「怒り」「呪い」といったモチーフもアルトーの文章に認めることができる。

¹⁹ 澁谷 2016：372, 378を参照。また、1951年のクリスチャン・ウルフ宛ての書簡のなかで、ケージは《易の音楽》の第二部の完成を述べた直後に、「アルトーの『演劇とその分身』を見つけたら、目を通して見てほしい。」と続けており（Cage 2016：156）、偶然性の音楽への展開とアルトーへの関心が並存していたことが推測できる。

²⁰ ケージは1965年のインタビューで、「シアター」の定義を問われ、次のように答えている。「私は排他的にならないような定義をしたいと思います。単純に言えば、シアターとは目と耳の両方に関わるものでしょう。公共的な二つの感覚は、見ることと聞くことです。味わうこと、触ること、嗅ぐことは、非公共的で内密の状況により属しています。私がシアターの定義をこのようにシンプルにしたいと考える理由は、そうすれば、皆が日常生活それ自体をシアターと見ることができるからです。」（Kirby & Scheckner 1965：50）

について検討しよう。ナティエは、ブーレーズの初期の志向の中心に「伝統的な音響素材の再検討」と、セリーの「代用的組織化」としてのリズム構造があったと指摘し、それが二人を接近させたと指摘する。この2つがブーレーズによるケージ評価の重要な要因であったことは、本稿で行った書簡の検討によっても再度跡付けられた。ここではさらに、1949年の時点でこの問題について二人がどのような位置関係にあったか、そしてその後の時間進行の中でそれはどのように変化したかについて考察する。

まず、音色の問題である。伝統的な楽器に束縛されない新しい音素材の世界を開くことについて、ケージがブーレーズより一歩先んじており、よりラディカルな考え方を持っていたことは明らかである。プリベアド・ピアノと電子音の開拓はすでに1940年代前半にはほぼ一定の成果を得ていた。ブーレーズはと言えば、作品としては1945～46年の《四重奏曲》（未完）および1946～47年の《婚礼の顔》（第1稿）でオンド・マルトノを使用しているものの、ほぼ伝統的な音響を素材として用いている。彼が実際にシェフェールのスタジオでミュージック・コンクレート作品を完成するのは1951年のことである。1949年の時点では、音高以外の原理による構築を模索していたブーレーズにとって、音色の多様性をここまで提示したケージ作品は驚きだったに違いない。しかしその後、二人は異なる方向性でこの音素材の問題を扱うことになる。全面的セリーに進んだブーレーズは、あくまでも組織化の1要素として音色と奏法を捉えたため、組織し尽くすという彼の技法に耐えうるだけの音素材の多様性を確保した時点で、それ以上の探求は必要としなかった。つまり、ブーレーズはシステムへの志向の中で、ケージのプリベアド・ピアノを、多様性を生み出しつつもコントロールされる対象として評価したといえよう。他方、偶然性に進んだケージは、むしろ閉じられた組織構築から音楽を解放するために日常音や電子音を用いる。1949年以降、音素材の拡大は、偶然に生じる音をも音楽のなかに取り入れることへと進み、シアター性との関連性を強めていった。

では、リズムによる構成法はどうだろうか。ここまでの検討を振り返っても、このリズム構成法が二人を結びつけた最も強力な要因であったことは明らかである。お互いに新しい音楽語法を開拓する同志であると1949年に認め合った二人は、手紙を交わす中で繰り返しそのことを確認し続ける。これが二人の絆の拠り所だからである。ケージのマクロとミクロのレベルに適用されるリズム構造と、その細部に結び付けられるリズム・モチーフの技法は、セリーの操作と比べれば比較的素朴なものと言える。しかしながら、セリーとは異なるコンセプトであったからこそ、未知の世界のものと映ったからこそ、ブーレーズが惹きつけられた可能性は大きい。もし、ケージの構成法が自分と同じ土台に立つものであったなら、彼は容赦なくその方法を吟味し、周期性や伝統性などを理由に攻撃しただろう。しかし、お互いに異なる土台に立っていたからこそ、ブーレーズはケージを認め、そしてより自分のシステムを彫琢することへと意欲を燃やし、全面的セリー主義へと邁進していく。他方、ケージの目には、ブーレーズのリズムの迷宮とその背後のロジック（とそれを述べる言語）は、驚くべきものとして映ったはずだ。それに比して、自分が論

理的な構築と考えていたレベルの一步も二歩も先をブーレーズが行っていることを認識したゆえに、書簡で時々自信のなさを表明した。このことが、ケージにより複雑なリズム生成法への意欲を生じさせたのではないだろうか。《四重奏曲》にパリ滞在中に着手したにも関わらず、経過をブーレーズに見せずに帰国し、完成してやっと書簡で知らせるという行動も、ブーレーズと切り結ぶだけの新しいシステムを手に入れるまでは見せたくなかったためと思えば、理解できる。実際、作曲中の1949年8月20日付のパリから両親への書簡のなかで、ケージは次のように述べている。「この曲はもう一つの扉を開くようなものです。そこに含まれる可能性は無限で、これまでの打楽器の仕事で見出したリズム構造や、プリペアド・ピアノで見出した新しさなしには、これは実現しえなかったでしょう。」(Cage 2016: 116)そして、その後の《プリペアド・ピアノと室内オーケストラのための協奏曲》と《16のダンス》で、ケージはリズム構造に加えて、チャートによる音現象の配分という手法を取り入れる²¹。もちろんそれを導いたのは、弟子のクリスチャン・ウルフから贈られた『易経』との出会いが直接の原因であるが、しかし新しいシステムを求めたその背景には、ブーレーズの精緻な思考の衝撃があったからだと考えることができる。

そして、続く《易の音楽》は、「偶然性」を構成の核に据える覚悟を決めて取り組んだ作品である。前述のようにブーレーズは偶然性には賛同していなかったにも関わらず、ケージからスコアを受け取った後の1952年11月付の書簡〔no.40〕では、驚くことに、「僕は君の様式のそうした進展に完全に魅了された。まったく賛成だ。確実に、君が行ったことすべての中で僕がとりわけ好むものだ。」と書いている。このコメントに注目したナティエは次のように続けている。

しかしながら、何がこの作品においてブーレーズを「魅了した」のかが問題となり得る。同作品はケージの創作活動における過渡的な作品であるように思われ、またブーレーズはケージがやがて放棄することになるものだけをそこで考慮している。沈黙と音塊の配分が偶然的操作から生じるものであるとしても、ケージはこの作品において、たとえそれが實際上最後であるにせよ、構造化という考えをまだ捨てていない。(ナティエ2018: 262)

確かにケージは、1949年の時点では「音の組織化」という伝統的な作曲観を保持していたし（方法は伝統から離れていたものの）、その後の偶然性の導入の時点でも、組織化をより精緻にすることを目的として意識していた。つまり、《易の音楽》は、システム性の追求の最たるものであると同時に、偶然性の音楽の始まりでもあるという両面性を持つ作品であり、ケージはブーレーズとの出会いによって、自分の中の志向を「厳格な」チャンス・オペレーションズという手法へと磨き上げたのであり、そして、その厳格なシステム性という点において、ブーレーズはまだケージ

²¹ その具体的な作曲プロセスは、Pritchett1988で詳細に紹介されている。《協奏曲》については、白石2009の第2章も参照。

を信じようとしたのである。

次に、二つ目の軸、シアター性について考察しよう。ここで問題にする「シアター性」とは、アントナン・アルトーの演劇論に基づくものであり、さらに言えば、アルトーの主著『演劇とその分身』²²が提示する演劇のあり方である。この難解かつ強烈なイメージを振りまくエッセイは、本質的に要約を拒むものであるが、本論の文脈の視点から、さしあたり、「生きること」の暴力性と矛盾とカオスが失われている時代において、いかに文化そして演劇の中に「生」との結びつきを取り戻すかという問題提起と捉えておこう。それは時に道徳を否定し、根源的な欲望を現出させる「残酷性」を持ち、それゆえ「残酷の演劇」と呼ばれる。アルトーは伝統的なヨーロッパ文化を厳しく批判する。「真の文化はその熱狂と力によって働きかける。ところが芸術のヨーロッパ的理想は精神を力から引き離し、力の熱狂にただ立ち会うだけの態度の中へ投げ込むことを目指している。」（アルトー 2015：14）そして、型や原則に固定されることを拒否しそれらを破壊し、常に動的であること、霊と繋がること、新たな誕生に立ち会うことを目指す。「適切な象形文字から溢れだす魔術的文化のすべてと同様、真の演劇もまた、その霊たちを持っている。」「真の演劇は、それが動き、生きている道具を使うが故に、生がつまづき続けてきた霊を揺さぶり続ける。」「演劇にとっても、文化にとっても同様に問題はあくまで、霊を名指し、導くことである。そして言語のなかにも形態のなかにも固定されない演劇は、その事実によって、まやかしの霊たちを破壊し、別の霊たちの誕生への道を切り開く。」（Idem.：16-17）そして、アルトーは演劇を疫病の“ペスト”になぞらえてみせる。

社会のこれほど完全な崩壊、有機体のこのような混乱、悪徳のこれほどの横溢、魂を締め上げてとことんまで追いつめるこのような全体的悪魔祓いは、何か本質的なことをやりとげようとする時の自然のあらゆる力が生なましく認められるような一つの状態、一つの極端な力の存在を示している。（Idem.：40-41）

そしてペストと同様に演劇は、「数々の力へのすさまじい呼びかけであり、それらの力が、精神を実例によって、精神自体の葛藤の源へと導く」のであり、「潜在的な残酷性の根源を啓示し、前進させ、外部へ押し出し、それによって一個人、あるいは一国民に巢食った精神の邪悪な可能性のす

²² このエッセイ集は1932年から1935年の『新フランス評論』に発表した論文をもとに、1938年に出版された。ブーレーズとアルトーの接点は多くはないが、1947年7月にパリで行われたアルトーの朗読会に出席したとブーレーズ自身が述べているほか、翌年の葬儀に参列した可能性がある。また、彼がこの頃音楽監督として所属していた劇団の主催者である俳優のジャン＝ルイ・バローは、アルトーの弟子にあたる（Campbell 2010：34）。ブーレーズがケージに対してパリでこの書名を挙げたかは不明だが、チューダーが《ピアノ・ソナタ第2番》演奏に先立って読んだアルトーの著作は、澁谷2012に示したチューダーからM.C.リチャーズ（英語訳を1958年に出版）への手紙から判断して、『演劇とその分身』であることはほぼ確実である。

べてを突き止める」。(Idem. : 45-46) そして、実際の上演について、スペクタクル性を提示する。

演劇は、観客の中で最も後ろ向きで散漫な部分にとっても、永遠に情熱的感動的な一つの詩の源泉に浸り直す必要があり、それは古い原始的〈神話〉に戻ることで実現される。そこで我々はそれらの古い葛藤を、テキストではなく演出が、物質化し、そして特に現代化することを要求する。つまり、それらの主題が言葉のなかに流れ込む以前に、運動として表現として動作として物質化され、演劇のなかに直接持ち込まれるのである。〔中略〕 こうしてまた、言語による変形と言葉や語による暗礁の外で、直接精神によって感じられ表現される古い民衆のスペクタクルに復帰することができるのである。〔中略〕 すなわち、一定の時間内に可能な限り多くの運動を行い、それに、それらの運動と結びつく可能な限り数多くの物理的イメージと意味とを加えるのである。〔中略〕 イメージと運動との交錯は、事物、沈黙、叫び、イメージなどの共謀によって、語ではなく記号に基づいた真の物理的言語の創造に至るだろう。(Idem. : 205-207)

こうした既存の枠組みに対する断固たる拒絶は、若きブーレーズに大きな刺激を与えたことは想像に難くない。しかし一方で、アルトールの文章に溢れる過剰さと激しさ、魔術的・呪術的イメージは、ブーレーズの理知的な志向とは相入れないようにも思える。また、ブーレーズがどの程度アルトールを評価し理解していたのかについては、根拠となる記録は見当たらず、単なるイメージの借用程度であったと考えるのが実情に合っているように思われる。少し乱暴な言い方をすれば、とりわけアルトールでなければならないということではなく、西洋近代の枠組みを揺るがす非合理的とみえるものであれば、なんでもよかったのではないか。当時まだ十二音技法に代わるシステムの構築に至っていなかった彼は、新たな知的な刺激に次々と接近していった。キャンパベルはその著書の中で、若いブーレーズに影響を与えた人物として、ピエール・スヴチンスキー、ボリス・ド・シュレーゼル、アンドレ・シェフネル、アンドレ・スーリ、ルネ・シャル、アンドレ・ブルトン、アントナン・アルトー、パウル・クレールを挙げている (Campbell 2010 : ch.2)。これらの人物の専門分野は、シュルレアリスムから民族学、現象学、心理学、音楽学、演劇、絵画、詩と広範にわたっている。キャンパベルはその具体的な影響関係をドキュメントで跡付けることは難しいとしながら、ブーレーズの思考のモチーフ、すなわち「弁証法」「否定」「対立項」という特徴が、こうした環境の中で鍛え上げられたと指摘している。この中でもアルトールは劇業と言えるが、アルトールの「生」の根源的で分節不可能な熱狂は、システムティックなセリーと対立するが故に、ブーレーズにとってとりわけ関心を引いた可能性がある。デビュー評論ともいえるべき大事なエッセイで、アルトールを持ち出したのは、そこからパリの読者の多くが当然抱くであろう不気味な始原的力を、既存の枠組みを打ち砕くために進んで借用しようとした一種のイメージ戦略ではなかったか。ブーレーズがアルトールの「演劇」のなまなましさと身体性を真正面から

受け止めたとは考えにくい。それは、あくまでもシステム性と対になるものとしての不合理性にとどまったのではないか。実際、マラルメの受容に関しても、ブーレーズはシステム性に偏った読みをしているという次のような指摘がある。

迷宮や地図といったメタファーが共有するのは、作品の構成と展開を導く単一の「思考」が絶対的に存在するという考え方である。結局、迷宮の一つの配置が存在し、それを通り抜ける一つの成功するルートがある。同様に、A 地点から B 地点へ行く複数の道があるのだが、地図は一つの（少なくとも暗黙のうちに）最終的で決定的な可能性の組み合わせを示す。つまり、ブーレーズのお気に入りの音楽作品に関するメタファーは、システムとしての芸術作品という概念と呼べるものを強化している。こうしたメタファーは、ブーレーズについての基本的な観点、すなわち、ブーレーズがマラルメの「システムティックな」解釈の代表者とみなすことができる、という点を、決定的に裏付けている。（Lee 1987：270）

つまりマラルメもまた、彼のシステムの中に適合する形で吸収されているという指摘である。結局、ブーレーズのなかで援用されるイメージは、アルトーのブーレーズによる読みである（それは当然のことではあるが）と同時に、必ずアルトーでなくてはならない理由は見当たらず、その後、より彼の志向のなかに取り込みやすいもの、マラルメのようなテキストにとどまるもの、そして後にはデリダやフーコーなどの思考へと移っていったと見ることができるだろう。そのなかで、魔術的な生々しさや突発性といった契機は、1950年代以降は「非連続性」「可動性」「開かれた形式」という、よりシステム化しやすい概念へと変質していったのではないか。

1940年代のブーレーズは既存の音楽語法を打ち破る方策を模索し、西欧近代理性の枠組みから踏み出して強力な知的活動を展開する人物に次々と関心をもって接近したわけだが、ケージはその列に連ねることのできる、ほぼ初めての作曲家であった。ブーレーズはそこに、一定のシステムと強い知性を備えた非合理の音楽、を見いだしたのである。それだから、第2節で指摘した《構成第1番》のやや素朴な音像の問題は、非合理性を示すしるしとして不問に付されたのではないか。アルトーのような、シュルレアリスムのような、あるいはアフリカ音楽のような、非合理性は当時のブーレーズには新たな音楽には必要なシンボルであり、そしてそれを支えるケージのリズム構造の作法はブーレーズが何を求めているシステム性にも合致していた。システム性と非合理性の組み合わせ、これはブーレーズにとって彼の求めるものと方向性を一にしていた。

他方、ケージはこれまで追求してきたシステム性そのものの代替として、アルトーの演劇論に関心を向けていった。彼のシアター的な作品のコンセプトとしては禅の影響が主に語られるが、1950～51年の段階で、アルトーはほぼ同時期にケージの視野に入ってきている。ホルツァップフェルは、アルトーとケージの偶然性の追求とには重なりあう部分があるとして、次のように述べている。

1950年の秋から1951年初頭、ケージ、チューダー、フェルドマンはよく顔を合わせていたが、その機会にチューダーは自分のアルトの発見を他の二人と共有し、ケージに「アナーキーな分裂」と「全面的なアナーキー」について語った。また、「真のアクション、ただし現実的な結果を伴わない」というアイディアは、ケージならば目的的な無目的と呼んだだろう。〔中略〕デイヴィッド・チューダーが「非連続性の状態——記憶しないこと」へと心移していった時、彼は、まさにケージが探していた演奏者になった。作曲者が彼の新しい革新的なアイディアに命を吹き込まれるのを聴くことができたのだから。「ピアニスト」を「俳優」に、「音楽演奏」を「シアター」に置き換えることによって、いかにチューダーがアルトの解説を、戦後の前衛音楽、とりわけケージの音楽の演奏に適用したかが理解できるだろう。(Holzaepfel 2002: 171)

つまり、テキストから行動へ、というアルトの主張が、音の組織からシアターへ、作曲者が組織する音楽から演奏者と聴く者が見出す音楽へ、というケージの考えが対応しているのである。もちろんアルトを100パーセント受け入れたわけではないことはブーレーズと同じであり、例えばアルトの暴力性や過剰さについては、ケージは引きうけていないと見るべきだろう。しかし、複数の出来事が同時並行に盛り込まれる「スペクタクル」というコンセプトは、前述の1952年のシアター的作品の構想に、直接的なきっかけを与えている。クーンはこの点について、ケージの理解したアルトとは、「シアターのあらゆる要素は、ナラティブ的な糸に従うというよりもむしろ、それぞれ自律的に扱われるべき」ということだったと述べている(Cage 2016: 129)。アルトをパフォーマンスの次元で(チューダーを通して)捉えたケージは、したがって、ブーレーズよりも遅くアルトを知り、しかも限られた情報にしか接していないのだが、アルト理解という点ではブーレーズよりも核心的なところに接近したと言える。

1949年のブーレーズとケージの出会いは、客観的に見れば、確かに真の意味での相互理解ではなかったと言える。しかし、それは二人の作曲家にとっては重要な契機であった。ブーレーズとケージはこの時点で、十二音技法に代わる新しい構築法、しかも個人的な心情表現から距離を置く音楽を模索し、その目的のためのシステムを追求していた。ブーレーズはセリーの精緻化、ケージはリズム構造という別々の方法を追求していたが、厳密なシステムによるコントロールを志向するという点では一致する。この時期、ケージのリズム構造はある程度完成されたシステムになっており、それに接したブーレーズはより確固とした自分のシステムを構築することへと力を注ぐことになる。一方、ケージはブーレーズの高度な論理性に感嘆し、より徹底的なコントロールの可能性を新たに探っていく。したがって、どちらもまだシステムの完成に至っていなかった時期の出会いだったことが、二人の「連帯」を可能にしたと言える。それは、思い違いというよりは、それぞれが自分の構築法を探る途上での、実りある瞬間であったと言うべきだろう。また、

二人を結びつけたのは、システム性の問題だけではない。アルトー的なシアター性もまた、重要な契機となった。これはブーレーズから偶然にかつ副次的にケージにもたらされたものであるが、しかし、カニングハムとともにモダン・ダンスの公演を数多く創ってきたケージにとって、それは全く新しい観点ではなく、すでに行ってきたものを意識化することを促すものであった。ケージの「シアター・ピース」「ミュージサーカス」と言った後年の作品の形の生成には、間違いなくアルトー理解が大きく作用している。一方、ブーレーズにとって、アルトーやシュルレアリスムのシアター性は、1940年代には技法の背後の美学の位置につけていたように見えるのだが、しかしその後、システムの中に回収され、システム内で対置される項の一つとして——管理された偶然性の要素として扱われるようになる。

以上の考察にもとづき 1949 年のケージとブーレーズの出会いを思い切って単純化して言えば、それは、激烈で過剰なシアターの美学をはじめとする非合理性・非連続性の問題に目を向け、それを実現するシステムを模索していたブーレーズと、時間の数比的な分割のシステムを発明し、それによって非人称的な表現を模索していたケージとの出会いであった。それは、両者の中で、システム性とシアター性という二つのベクトルがほぼ同等な力をもっていた時点と偶然にも重なり合った。その交差点で互いの志向を交換した両者は、それぞれの独自の音楽へと進む。ブーレーズはシアター性を回収するシステムを追求する方向に進み、全面的セリー及びアレアトリーに到達する。ケージはシアター性を生み出すシステムへと意識を向け、偶然性とパフォーマンスの領域に至る。したがって、1949 年以降、二人が急速に離れていくのはむしろ当然のことである。1949 年に二人のあいだに生じた「連帯」は一瞬の出来事として捉えられるべきことであり、それが継続しなかったことをことさら「誤解」として位置付けることは、二人の作曲家の志向の変化・展開のプロセスのダイナミズムを隠すことになる。

1949 年の出会い、それはこの二人の作曲家のどちらにとっても重要なブレイク・ポイントであり、二人の軌道の交差が、その時点では未精製であった二人の音楽思想と語法をより確かな形へと突き動かすエネルギーを生じさせたのである。

（本稿は平成 28～30 年度科学研究費基盤研究（C）16K02236 の助成を受けたものである）

引用文献

- アルトー、アントナン（2015）『演劇とその分身』 安堂信也訳 白水社
- ケージ、ジョン（1982）『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』 青山マミ訳 青土社（John Cage: Pour les oiseaux. Belfond, 1976）
- 澁谷政子（2012）「デイヴィッド・チューダー書簡抄—— 1940年代から1960年代初期まで——」『福井大学教育地域科学部紀要』第2号、pp. 331-373
- 澁谷政子（2016）「ブラック・マウンテン・カレッジにおけるジョン・ケージの2つのイベントをめぐって——偶然性の音楽の発生に関する試論——」『福井大学教育地域科学部紀要』第6号、pp. 363-380
- 白石美雪（2009）『ジョン・ケージ 混沌ではなくアナーキー』 武蔵野美術大学出版局
- シルヴァーマン、ケネス（2015）『ジョン・ケージ伝 新たな挑戦の軌跡』 柿沼敏江訳 論創社・水声社（Kenneth Silverman: *Begin Again: A biography of John Cage*. Alfred A. Knopf, 2010）
- ブーレーズ、ピエール（1982）『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』 船山隆・笠羽映子訳 晶文社（Pierre Boulez : *Relevés d'apprenti*. Editions du Seuil, 1966）
- ブーレーズ、ピエール&ジョン・ケージ（2018）『ブーレーズ／ケージ往復書簡 1949-1982』 ジャン＝ジャック・ナティエ&ロベール・ピアンチコフスキ編、笠羽映子訳 みすず書房（Pierre Boulez et John Cage: *Pierre Boulez – John Cage: Correspondance et Documents*. (Nouvelle edition) Paul Sacher Foundation & Schott Music, 2002）
- ナティエ、ジャン・ジャック（2018）「ケージ／ブーレーズ：音楽史の一章」 笠羽映子訳 『ブーレーズ／ケージ 往復書簡 1949-1982』所収 pp. 252-280.
- Bernstein, David W. (2002). "Music I: to the late 1940s." In *The Cambridge Companion to John Cage*. Ed. by David Nicholls, pp. 63-84.
- Cage, John (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.
- Cage, John (2016). *The Selected Letters of John Cage*. Ed. by Laura Kuhn, Wesleyan University Press.
- Campbell, Edward (2010). *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge University Press.
- Holzaepfel, John (2002). "Cage and Tudor." In *The Cambridge Companion to John Cage*. Ed. by David Nicholls, pp. 169-185.
- Kirby, Michael and Richard Schechner (1965). "An Interview with John Cage." *The Tulane Drama Review*, vol. 10, No. 2, pp. 50-72.
- Lee, Jonathan Scott (1987). "Mimesis and Beyond: Mallarme, Boulez, and Cage." *boundary 2*, Vol. 15 No.1/2, pp. 263-291.
- Pritchett, James (1988). "From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano." *Perspectives of New Music*, Vol.26 no.1, pp. 51-81.
- Wolff, Chirstian (2009). "Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical)." *American Music*, Vol. 27 No. 4, pp. 424-440.