

ジョン・ケージとピエール・ブーレーズにおける偶然性の問題

山下 尚一

本論文は、ジョン・ケージとピエール・ブーレーズにおける偶然性の問題について考察し、偶然性をめぐる両者の姿勢の共通点および相違点を浮かび上がらせることを目的とする。

ジョン・ケージ(1912-1992)はアメリカの作曲家、ピエール・ブーレーズ(1925-2016)はフランスの作曲家・指揮者である。彼らの音楽活動や思想は、20世紀後半以降の音楽にきわめて大きな影響を与えている。ケージとブーレーズはおたがいの活動や理論に関心をもち、実際に会ったり手紙のやり取りをしたりしていた。そうした交流をとおして彼らは、20世紀以降の音楽がどのようにあるべきなのかということ問いつけ、それぞれちがった仕方で答えに向かうことになる。本論文は、ケージとブーレーズの往復書簡や、それぞれの文章・対談などを取り上げながら、両者の考えの重なり合いとちがいを確認する。簡潔に言えば、ケージもブーレーズも音楽の新たなかたちを可能にするものとして偶然性に注目するのだが、ケージが偶然性を音楽の根本的な要素とみなすようになるのに対して、ブーレーズはそのように考えることを避け、むしろ偶然を管理するための方法を探るようになる。

第一節では、ケージの音楽作品である《4分33秒》を取り上げて、その偶然性という特徴を考える。第二節では、ケージとブーレーズがともに偶然性という原理に興味をもち、それぞれの作曲行為のなかに偶然的なものを導入しはじめることを確認する。第三節では、ケージからブーレーズへの手紙を見ながら、ケージが作曲するさいにより徹底した偶然へと向かっていく様子をとらえる。第四節では、ブーレーズからケージへの手紙を取り上げながら、ブーレーズがケージとはちがった仕方で偶然性にせまろうとする様子を見る。

1. 《4分33秒》における偶然性

ケージの音楽理論の大きな特徴は偶然性ということにあるが、それでは音楽における偶然性とはどのようなものなのか。ここでは、ケージが1952年8月に発表した音楽作品《4分33秒》を取り上げてみよう。初演をおこなったのはデーヴィッド・チューダーである。演奏者が舞台に来る。舞台にはピアノがあるので、どうやらピアノ曲のようである。演奏者は一礼し、座り、ピアノのふたを開ける。しかし音は出ない。そのまま時間がすぎる。4分33秒が経過し、演奏者はピアノのふたを閉めて、舞台袖に帰っていく。辞書の定義を見てみると、「題名は初演時の合計時間からつけられた。楽器とその組み合わせは任意。ただし音は出さない。会場内の雑音や環境音など、無意図的な音に耳をすます試み」¹と書かれている。一般に音楽は音の芸術だといわれるけれども、ケージの《4分33秒》は音を出さない音楽作品、沈黙そのものであるような音楽作品である。

ケージはフランスの音楽学者ダニエル・シャルルとの対談のなかで、音と沈黙の関係について以下のように述べている。「シャルル：沈黙を重視することは、音楽的な音の特権化しないことであり、したがって音そのものを広げていくことですね。／ケージ：それは普通「音楽的」と考えられているものに音が隷属させられている状態を拒否することです。／シャルル：あなたは聴衆の咳の音も、ご自分の音楽の音に取り込んでしまわれる……。／ケージ：つまりほかの人々が、「沈黙」と呼んでいるものをね。私は音と沈黙を取り替えるんです。／シャルル：そうすることで、あなたは音楽をくつがえすわけだ²。ここには、従来の西洋音楽を拒否するケージの姿勢があらわれている。これまでの音楽においては、音楽の

音がどのようなものであるべきかということがはっきり定められていた。すなわち、音楽の音は歌手の声や楽器の音のように決まった高さをもたねばならず、和声の原理にしたがって決まった進み方をせねばならない。聴衆が黙っている状態であったり、ふいに咳をする音であったり、そうしたものは当然音楽とはみなされないわけである。しかしケージによれば、そうしたものも音楽のなかに取り込むことができる。それはつまり、音楽をくつがえすということであり、別のいい方をすれば、音楽の新しいあり方を提示するということである。演奏者は音楽的な音を出さずに沈黙に徹する、そして沈黙を音とみなし、音を沈黙とみなすわけだが、このような音と沈黙の交換こそが新しい音楽を可能にする。

注目すべきことに、ケージによると、「音と沈黙を取り替えるのは、偶然 (hasard) に頼ることだった」³ という。またケージは、自分のほかの作品についても、「その最終的な結果は、むしろ素晴らしい偶然 (chance) によるものだ」⁴ と述べている⁵。ある点から見ると、《4分33秒》という作品は、私たちが音から逃れることはできないということ、すなわち人間、機械、動物、風、そのほかどんなものであっても、周囲に満ちあふれている音から逃れることはできないことを示しており、「その音楽は、偶然に作曲構成されたものそれ自体であり (chance-composed itself)、たまたま起こる偶然を進んで受け入れる」⁶。それゆえ音楽作品は、作曲家が意志や意図をもって作り上げるものではなく、だれも思いがけない仕方で偶然に引き起こされるものである。そうなると、作曲家という資格はあってもなくてもよいものになる。音楽は、作曲家が責任をもって配置する音というわけではなく、むしろ作曲家が意図しないところ、予測できないところにこそ音楽が生まれるのかもしれない。そのような音楽を手に入れるためには、作曲という行為のなかに、作曲家が予測できない何ものかを導入する、つまり偶然性を導入する必要がある。こうなると目指すべき音楽というのは、これまでの音楽とはまったく異なるものとなる。逆説的にいうならば、音楽ではないものこそが音楽となるわけである。

2. 両者の偶然性への関心

先に見たように、ケージは偶然性によって音楽の新たなあり方を提示するわけだが、そのことをブーレーズはどのように見ていたのだろうか。ここではブーレーズとケージの手紙のやり取りを見ながら、両者の思想の共通点を取り上げる。すなわち、ケージにしてもブーレーズにしても偶然性という考えに関心を抱いており、意志や意図にしたがうのとはちがった仕方でも音楽をつくり上げようとする。

ブーレーズがケージに関心をもつようになったのは、ケージが創案したプリペアド・ピアノという楽器をとおしてである。プリペアド・ピアノは、ピアノの弦の部分にあらかじめ工夫をほどこしたものであり、たとえばねじ、ゴム、フェルトといったものを弦につけて音を変化させ、思いもよらない音を出すようにする。ケージはこの実践によって従来の音楽の伝統を乗り越えようとしており、そのようなケージの音楽的な試みはブーレーズの注目を引くことになった。ケージとブーレーズが出会ったのは、1949年にケージがパリにやってきたときのことである。そのさいブーレーズは、ケージのプリペアド・ピアノを紹介する役割を引き受け、その革新性と重要性を強調している⁷。その出会いから、ケージとブーレーズの往復書簡がはじまる。

1950年12月の手紙で、ケージはブーレーズに以下のように書いている。「協奏曲とバレエのために、僕はチェス・ボードのかたちで音響的にあらかじめオーケストラ化された組み合わせを与えてくれるチャートを用いている。明らかに、さまざまな楽章はチェス・ボードにもとづいてつくられ、ほかの対応したりしなかったりする楽章がつづくことになる。[略] そうした事柄 [つまりチャートをつかうアイデア] すべては僕をいっそう「偶然 (chance)」に、あるいは君が反・美学的選択という表現を好むならそれに接近させる」⁸。ここでケージは、チェス・ボードとチャートを利用しつつその解釈をおこなうことで、楽章のあり方を偶然的に構成しようとする。このケージのアイデアはブーレーズに影響を与える。ブーレーズはケージの手紙への返信のなかで、「僕

はとりわけそこで「スケールの大きな作品のなかで」、演奏会において、数の決まった楽章をともなって提供されるような音楽作品の概念を一掃したい」⁹と記しているし、また1951年5月の手紙において、「僕は、解離的、拮抗する次元や、平行的、反平行的な次元で用いることで、君のチェス・ボードのシステムを自分流に借用した」¹⁰と述べている。どうやらブーレーズは、ケージのおこなった作曲方法を知って、それを自分なりに応用したようである。

このように見てくると、ブーレーズもケージと同様に、偶然性の原理に関心をもっていることがわかる。実際ブーレーズが《ストリクチュール第1巻》(1951-1952)で用いるマトリックスと、ケージが《易の音楽》(1951)などの偶然性の音楽で用いるチャートはよく似ているし、さらに音素材を数字に読み替えて、特定の数字のチャートからすべてのパラメータの要素を決定していく手順においても、二人の作曲法はよく似ている¹¹。その意味でケージもブーレーズも、「従来の作曲家としての音の選択、つまり好みや表現意図にそって感覚的に音型を選んでいくということ」¹²を排除しようとする。いいかえれば、作曲という行為のうちに偶然性の原理を導入することである。

3. ケージの偶然性

このようにブーレーズとケージは、おたがいに自分の作曲方法を報告しながら新しい音楽のあり方を模索していくわけだが、実はそれぞれ目指すべきものがちがっていたということにだんだん気づくようになる。そのちがいがどこにあるのかというと、これもやはり偶然性である。すなわち、ケージが偶然性を強く推し進めるのに対して、ブーレーズは、たんなる偶然というのでは怠慢でしかないと批判するようになる。ここでもブーレーズとケージの往復書簡を見ていこう。

ケージは1951年5月の手紙で、動きや可動性にかんして述べている。「チャートの上で動き (move) をつくることによって、僕は自分が自由であると考えた、そして実際には慣れと好みの増大でしかな

かったものから自分を解放した」¹³。「この点で、僕の主要な関心は、いかにして自分の思索のなかで、いつも不動であるよりはむしろ動的となるか、ということになった。そしてそれから、僕はある日、可動性 (mobility) と不動性 (immobility) のあいだに非両立性はなく、生命はその両方を含んでいることを理解した。それは、託宣を得るために『易経』をつかうやり方の基礎にあるものだ。コインを投げたあと、もう5回投げて八卦を得ると、たとえば6, 9, 8, 7, 7, 7であれば次のようになる」¹⁴。ケージはこの箇所では「偶然性」という用語をつかってはいないが、「動き」や「可動性」といった言葉は予測や制御を逃れて生じる部分のこと、つまり偶然的な要素のことを示しているように思われる。

同じ書簡においてケージは、そうした可動性を作曲行為の中心に位置づけながら、その具体的な方法を説明している。「僕はこの作品を中断して、まったく同じアイデアを用いて12台のラジオのための《イマジナリー・ランドスケープ第4番》を書いた。各々の要素は、コインを投げ、『易経』のチャートの数を与える八卦を生じさせた結果なのだ。サウンドのために6回トス、その持続のために6回トス、その振幅のために6回トスすることになる。テンポのためのトスからもチャートの数字がもたらされ、リズム構造のそうした特殊な分割に重ね合わせられる。リズム構造は今や素晴らしい。それは、アツチェランド、リタルダンドといったさまざまなテンポを考慮に入れるからだ。このラジオ楽曲は、たんにコインのトスだけでもとづいているのではなく、演奏時にふと生じるサウンドをも受け入れる」¹⁵。この引用では、『易経』をつかって作曲するやり方について述べている。たとえば音の高さにかんしてコインを投げて、その結果を『易経』にしたがって読み解く、その次には音や沈黙の長さにかんしてコインを投げて、同じように読み解く、そのようにして音楽を構成するあらゆる要素を決定する。ここには、作曲家が意図する部分、つまり不動性があると同時に、作曲家が思いもよらない偶然性、すなわち可動性がある。このような事態について、ケージは前述したように、「可動性と不動性のあいだに非両立性

はなく」というふう述べたのだろう。

ケージはこうした作曲方法に興奮を隠しきれない様子で、同じ書簡の最後のところで以下のように書いている。「僕は、はじめて、自分がまさに作曲しはじめているのだと感じる。まもなくピアノ曲の第一部のコピーを君に送る。各々の事柄はその事柄そのものであり、ほかの事柄とそれとの関係は、ひとりのアーティストの役割にかんする何らかの抽象概念によって課されるよりはむしろ、自然に湧き出てくるものだというのが根本的な考えだ（客観的な総合についてのアルト参照）」¹⁶。ケージによると、自分の意志ではまったく考えつかなかったものを取り入れること、動かない状態のなかに動きうる状態を引き起こすこと、それこそが作曲なのである。作曲とは、みずからの考えになかったものをつくり上げるということではなく、自然に湧き出てくるものをそのまま受け入れるということである。

その後ケージは偶然性をさらに重視するようになり、1952年の夏にはブーレーズに宛てて次のように書く。「それは大変自由な行動を示す方法で、僕は音をつくるエンジニアに全面的な自由を認める。僕は必要とされる音のリスト、たとえば Evcv Fvuv（この場合二重の音源）をたんに提供するだけだ。[略]僕はひとつの音が（この点で）どのように解釈されるかを指定せず、それをエンジニアたちに委ねる」¹⁷。また、「君が見て取るように、僕はこの仕事で偶然（chance）の要素を減らすよりむしろ増やした。それを特徴づけている別の事柄は、多くの人とそのすべての側面でそれにかかわっているということだ。だからそれは「僕の」作品ではない。デーヴィッド・チューダーは7番目から10番目の重ね合わせを作曲した。イリノイから来たひとりの学生も仕事をした、等々」¹⁸。ケージによると、自分の作品は、偶然の要素を積極的に取り入れているのだから、もはや自分の作品ではないという。それはケージの作品として提示されるかもしれないが、ケージの作品ではない。このように断言できるところにケージの特徴的な姿勢が見て取れる。すなわち、作曲—演奏—聴取といった図式にしたがった従来の音楽観に対する根本的な抗議の姿勢が見て取れるだろ

う。

4. ブーレーズの偶然性

ここまで見たように、ケージは作曲行為の中心的な要素として偶然性を評価しはじめるのだが、そうした姿勢に対してブーレーズはだんだんと違和感をあらわすようになる。1951年に書かれたブーレーズの手紙は、「絶対的な偶然」について批判している。「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（hasard absolu）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（le hasard doit être très contrôlé）と思う。つまり、図表一般、あるいは一連の図表を用いれば、偶然の自動性という現象を管理できると思うし、僕は必ずしも必要ではない安易さ同様偶然を警戒している。なぜなら、結局、さまざまなセリー相互の補間や干渉（ひとつのセリーが速度から音高へと移り、同時に別のセリーが強度からアタックへと移る、等々……）において、未知なものはすでに十分存在する——僕は「自動記述」と呼ばれるものには幾分危惧を抱いている。というのも、たいてい、それはとりわけ管理の欠如（lack of control）だからだ」¹⁹。

このブーレーズの文章について、二つの点に注目したい。第一に、偶然を管理するべきだと考えていることである。たしかにケージのやり方は革新的であるが、すべてを偶然性にまかせてしまうことはできない。ブーレーズがこれまで発案してきたセリー技法においても、作曲家の意図を排除しているところがあるし、まだ知られていない複雑な事態がたくさん存在するのだから、課題となるのはむしろそうした偶然的なものや未知なものをうまく管理することである。このようにブーレーズによれば、たんなる偶然に頼るべきではなく、偶然にまかせる部分とコントロールできる部分との微妙なバランスを探索するべきである。

第二に、ケージの偶然性を、シュルレアリスム的な「自動記述」と結びつけて懸念していることである。このことについて、『往復書簡』の編集をおこなっ

たロバール・ピアンチコフスキは次のように述べる。「ケージが考えるような偶然性の拒絶は、そのうえ明らかに、「軽薄さ」の拒絶の再出現であり、シュルレアリストたちが好んで用いた「自動記述」の拒絶とも比較できる（次のことを十分理解しておこう。ケージの用いる偶然は芸術表現からあらゆる個人的な性格を遠ざけることを目的としているのに対して、シュルレアリストたちの自動記述は逆に無意識のイメージを生じさせることをねらっていたのであり、いかなる場合でもそれら二つのカテゴリーを同一視すべきではない）」²⁰。ブーレーズはケージの偶然性とシュルレアリスムの無意識を同じものとみなして警戒しているけれども、その批判はあたらない。なぜならシュルレアリストたちは、いわば自己の奥底に隠されているながらも自己を構成するようなものを目指すのに対して、ケージはというと、自己とまったくかわらないものを外部から導入することで、自己を取り除こうとするからである。

そのようにブーレーズはケージの偶然性の理論を批判するかたわら、可動性や可変性といった原理については評価している。「君が僕に説明したもののすべてのうち、僕がもっとも興味深いと思うのは、一方では、ひとつの図表を構成する諸要素の可動性と不動性の対置であり、他方では、可変的なテンポのいくつもの図表がそれら自体で持続を規定することだ」²¹。ここにブーレーズの立場のむずかしさが垣間見える。ケージのように絶対的な偶然へと突き進むわけにはいかないけれども、ダイナミックな動きや予測しがたい変化を実現することは必要である。たしかに偶然性の原理は有効かもしれないが、偶然性に全面的に訴えるのは安易な方法であり、それは避けるべきである。

そうした微妙な立場からブーレーズは、1954年7月の手紙で以下のように書くことになる。「僕は僕の見方をつねにいっそう深め、掘り下げ、また拡大しようとしている。[略]僕は自分自身の癖やタブーを捨てようとして努めているし、いっそう複雑に——いっそう目立たず、そして深く入念に物事を見ようとして努めている——セリー、そしてその原理をその最大限の可能性にまで拡大しようとして努めている。

[略] もちろん、この点で、僕たちの意見は相変わらず食いちがっている——偶然 (hasard) をつくりだされる作品の構成要素 (composante) として僕は認めない——そしていつの日かそれを認めるとは思わない。僕は厳格なもしくは自由な（強制された、もしくははされない）音楽の可能性を拡大する。しかし、偶然という考えには絶対我慢できない」²²。ブーレーズはケージの偶然性の考えについて、そのままではどうしても受け入れられないようであり、そしてそのことをケージに伝えないではいけないようである。

とくに興味深いのは、ブーレーズがケージと同様に、みずからの音楽的な慣れや好み、癖やタブーといったものから抜け出そうと試みていることである。とはいえ両者の方法はやはり異なっており、ケージが絶対的な偶然に向かうのに対して、ブーレーズは、音楽が自由であったり厳格であったりするようないくらかの余地を残そうとする。ブーレーズによれば、音楽は完全に自由というわけではない。作曲家はあるときには、音が特定の高さや長さで響くように強制するかもしれないし、別のときには、音がどんな高さでもどんな長さでもよいと許容するかもしれない。そこには、厳格に進めるということと同時に自由を受け入れるということがあり、一種の両義性を見て取ることができる。この意味において、ブーレーズが目指している音楽の根本には、偶然性というよりも両義性があるのかもしれない。

5. 結論

以上に見てきたように、ケージとブーレーズはともに偶然性に関心をもち、それぞれの仕方で作曲に応用した。だがケージが偶然性をさらに重視しはじめ、音楽の中心的な部分に位置づけようとするのに対して、ブーレーズはその効用を認めつつも完全な偶然性からは一定の距離を取り、ケージとは異なった仕方でも偶然性について考えようとする。

その後、ブーレーズは1957年の論考において、ケージの名前を出してはいないけれども、偶然性の理論に対する強い批判を展開している。「偶然性

(hasard) の変質のもっとも初歩的な形態は、東洋趣味的な哲学を借用することにあるだろう。こうした哲学は、作曲技法の根本的な脆弱さを隠してくれる。それは創意の窒息に対するひとつの抗議であるだろうし、職人的な技巧のあらゆる芽を摘み取ってしまう猛毒の使用に通じるだろう。私はこの種の試みを、怠慢による偶然性 (hasard par inadvertance) と呼びたい。なぜなら、これがあくまでひとつの試みであるとしても、各人は作品に何らの責任も感じず、ただ認めがたい弱点や混乱や一時的な慰めによって、たあいのない魔法へ身を投じているからである²³。一見するとこれはケージに向けての批判だと思われるが、それだけではなく、ブーレーズ自身を含めた同時代の作曲家に向けて書かれたものとも考えることもできる。なぜなら前述したように、ブーレーズもまた偶然を用いた手法をおこなっているからである。そのためにブーレーズは、「怠慢による偶然性」ではないような偶然性、すなわち「管理された偶然性 (hasard dirigé)」²⁴ を目指すことになる。

ブーレーズによると、偶然性を管理するためには、厳格なものと同様なもののバランスを明らかにする必要がある。「もし偶然性を方向づけられた全体における構造という観念自体に合体させたいと思うなら、より精密な区分を援用して、確定された構造と不確定な構造、無形態な構造と方向の指示された構造といった概念を導入しなければならない。作品の構成において偶然性をこのように展開させれば、以前よりも分化のはっきりとした世界がつけられ、また形式の新たな知覚はより鋭く繰り広げられるだろう²⁵。このように偶然をうまく利用するには、確定的なものと同様なもの、かたちのはっきりしたものと同様なものといった概念を明確に定めて、それぞれをどのように配分するのかということ考察せねばならない²⁶。その作業を進めるにあたっては、必然性の原理だけでも偶然性の原理だけでも十分ではなく、両義的な見方、さらにいえばあいまいな見方というものが必要となる。このように、両義性やあいまいさといった観点からブーレーズの音楽理論を考えること、これが今後の大きな課題となる。

注

¹ 『新編 音楽中辞典』海老澤敏ほか監修、音楽之友社、2002年、723頁。ちなみに以下の楽譜が出版されており、デーヴィッド・チューダーが初演のさいにつかっていた楽譜が再現されている。John Cage, 4' 33", Edition Peters, 2012.

² John Cage, *Pour les oiseaux* (1976), entretiens avec Daniel Charles, L'Herne, 2002, p. 35. 邦訳ジョン・ケージ, ダニエル・シャルル『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青山マミ訳, 青土社, 1982年, 15頁。

³ *Ibid.*, p. 38. 邦訳, 前掲, 18頁。

⁴ « 29. Lettre de John Cage à Pierre Boulez (22 mai 1951) », Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance et documents* (1990), édités par Jean-Jacques Nattiez, nouvelle édition revue par Robert Piencikowski, Schott, 2002, p. 169. 邦訳「No. 29 ジョン・ケージからピエール・ブーレーズに宛てた手紙 [1951年5月22日]」ピエール・ブーレーズ, ジョン・ケージ『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, 2018年, 150頁。

⁵ なお「偶然 (chance)」という用語については、以下を参照。「さいころ遊びを意味するラテン語 *alea* を語源とするアレアトリー *aleatory* も、音楽用語として「音の選択に偶然の要素が含まれる」という意味をもっているが、ケージは「落ちる」という意味をもつラテン語 *cadere* を語源とする *chance* をつかい、「偶然性の音楽」を *chance music*, 「偶然性による作曲技法」を *chance operations* (すなわち偶然の作用) と呼んでいる」。白石美雪『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, 2009年, 83頁。また「偶然性」とは、作曲するさいに偶然の要素を取り入れていることを示し、「不確定性 (*indeterminacy*)」とは、演奏するさいに確定されていないことを示す。前掲, 84頁。

⁶ Paul Griffiths, *Cage*, Oxford University Press, 1981, p. 28. 邦訳ポール・グリフィス『ジョン・ケ

ジの音楽』堀内宏公訳，青土社，2003年，83頁。
この引用の直前では，ケージの後年の作品はすべて，
《4分33秒》と同時に生み出され，演奏されている
とみなさねばならないといわれている。

⁷ « 2. Pierre Boulez présente les *Sonatas and Interludes* pour piano préparé de John Cage chez Suzanne Tézenas (17 juin 1949) », Boulez, Cage, *op. cit.*, pp. 69-75. 邦訳「No. 2 シュザンヌ・テズナス宅においてジョン・ケージのプリペアド・ピアノのための《ソナタと間奏曲》を紹介する目的でピエール・ブーレーズが用意した原稿 [1949年6月17日]」ブーレーズ，ケージ，前掲，35-42頁。

⁸ « 26. Lettre de John Cage à Pierre Boulez (18 décembre 1950) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 146. 邦訳「No. 26 ジョン・ケージからピエール・ブーレーズに宛てた手紙 [1950年12月18日]」ブーレーズ，ケージ，前掲，122頁。

⁹ « 27. Lettre de Pierre Boulez à John Cage (30 décembre 1950) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 160. 邦訳「No. 27 ピエール・ブーレーズからジョン・ケージに宛てた手紙 [1950年12月30日]」ブーレーズ，ケージ，前掲，139頁。

¹⁰ « 28. Lettre de Pierre Boulez à John Cage (entre le 7 et le 21 mai 1951) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 166. 邦訳「No. 28 ピエール・ブーレーズからジョン・ケージに宛てた手紙 [1951年5月5日]」ブーレーズ，ケージ，前掲，147頁。この手紙は，原著刊行後に編集者により日付が修正されている。ちなみにそのすぐあとには，「そうしたことを口頭で議論できたらいいのに。どうして君はパリに来ないんだ？」とつづけている。

¹¹ 白石，前掲，101-103頁。

¹² 前掲，103頁。

¹³ « 29. Lettre de John Cage à Pierre Boulez (22 mai 1951) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 170. 邦訳「No. 29 ジョン・ケージからピエール・ブーレーズに宛てた手紙 [1951年5月22日]」ブーレーズ，ケージ，前掲，152頁。

¹⁴ *Ibid.*, p. 171. 邦訳，前掲，153頁。

¹⁵ *Ibid.*, p. 172. 邦訳，前掲，154頁

¹⁶ *Ibid.*, p. 173. 邦訳，前掲，155頁。

¹⁷ « 39. Lettre de John Cage à Pierre Boulez (été 1952) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 215. 邦訳「No. 39 ジョン・ケージからピエール・ブーレーズに宛てた手紙 [1952年夏]」ブーレーズ，ケージ，前掲，205頁。なお，Evcv や Fvvv という四つの文字列は音のありようを示すものである。1番目の文字は音の種類であり，Aは都会の音，Bは田舎の音，Cは電子音，Dは手細工で生み出された音，Eは口頭で生み出された音と声楽，Fは増幅が必要な弱音である。2番目の文字は振動数，3番目は倍音構造，4番目は振幅にかかわっており，それらはcであれば「コントロールされている (controlled)」，vであれば「可変的である (variable)」ことを示す。この四つの文字列のリストだけを見ても，どのような音を出すべきなのかはほとんどわからず，結局のところそれを解読する側の解釈に委ねられるだろう。

¹⁸ *Ibid.*, pp. 216-217. 邦訳，前掲，206頁。

¹⁹ « 36. Lettre de Pierre Boulez à John Cage (postérieure au 28 novembre 1951) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 193. 邦訳「No. 36 ピエール・ブーレーズからジョン・ケージに宛てた手紙 [1951年11月28日以降]」ブーレーズ，ケージ，前掲，179-180頁。この部分の前半はフランス語で書かれ，後半は英語で書かれている。

²⁰ Robert Piencikowski, « … iacta est », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 31. 邦訳ロバール・ピアンチコフスキ「…ハ投ゲラレタ」ブーレーズ，ケージ，前掲，18頁。

²¹ « 36. Lettre de Pierre Boulez à John Cage (postérieure au 28 novembre 1951) », Boulez, Cage, *op. cit.*, p. 194. 邦訳「No. 36 ピエール・ブーレーズからジョン・ケージに宛てた手紙 [1951年11月28日以降]」ブーレーズ，ケージ，前掲，180頁。

²² « 46. Lettre de Pierre Boulez à John Cage (juillet 1954) », Boulez, Cage, *op. cit.*, pp. 241-242. 邦訳「No. 46 ピエール・ブーレーズからジョン・ケージに宛てた手紙 [1954年7月]」ブーレーズ，ケージ，前掲，238頁。

²³ 邦訳ピエール・ブーレーズ『ブーレーズ音楽論

『徒弟の覚書』(1966), 船山隆, 笠羽映子訳, 晶文社, 1982年, 43-44頁。

²⁴ 前掲, 50頁。

²⁵ 前掲, 52頁。

²⁶ ブーレーズはこのことを理論化し, 1960年のダ
ルムシュタット現代音楽講習会で提示することにな
る。そしてその講義テキストを, 以下の著作として発
表することになる。Pierre Boulez, *Penser la musique
aujourd'hui*, Gonthier, 1964. 邦訳ピエール・ブー
レーズ『現代音楽を考える』, 笠羽映子訳, 青土社,
1996年。