

氏名	中川 完志
学位(専攻分野)	博士(文学)
学位記番号	文博第418号
学位授与の日付	平成20年3月24日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当
研究科・専攻	文学研究科思想文化学専攻
学位論文題目	聴くこととしての音楽 ——ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽研究

論文調査委員 (主査) 教授 吉岡 洋 教授 中村 俊春 教授 篠原 資明

論文内容の要旨

本博士論文は、アメリカの音楽家ジョン・ケージ (John Cage 1912-1992) の音楽、およびケージ以降の実験音楽をとりあげ、それらが「サウンド・アート」へと変質していくプロセスを論理化しようとしたものである。「サウンド・アート」とは制度的な意味での「音楽」ではなく、ケージ的な実験音楽に対して批判的な距離をとる音響芸術であるが、それらが実はケージの切り開いた地平によって可能になっている——このことを示すために本論文は、実験音楽の戦略と倫理（もしくは原則）との関係の変遷を詳細に考察している。

本論文において実験音楽の「戦略」と言われているのは音楽的素材の拡大ということであり、また実験音楽の「倫理」とは、「音をあるがままにすべし」という実験音楽の中心的な原則のことである。本論文はジョン・ケージの音楽が、この「戦略」と「倫理」の齟齬のゆえに、「サウンド・アート」へと変質していったということを主張するものということができるが、その議論は大きく次の三つの段階に分けることができるだろう。

- 1) ジョン・ケージの実験音楽は、環境音や沈黙など非意図的な音響を音楽的素材として用いるという「戦略」を採用し、それを遂行するために「音をあるがままにすべし」とする実験音楽の「倫理」を要請することになった。
- 2) その「戦略」と「倫理」はケージ以降の実験音楽に継承・発展させられており、その展開は音楽家たちの音響理解を比較することによって確認できる。
- 3) しかし、非意図的な音響を音楽的素材として用いるためには音響の意味作用を抑圧する必要があったので、「音をあるがままにすべし」とする実験音楽の倫理は実験音楽の「戦略」と齟齬をきたすものであった。それゆえ、音響の意味作用を抑圧するという点で、ケージ的な実験音楽は批判され、ケージとは距離をとる「サウンド・アート」を招来する結果となった。

以上の点を主張するために、本論文は次のような順序に従って論を展開している。

まず本論文全体の視点を確保するために、ジョン・ケージの「環境音」が音楽化される（すなわち音楽的素材として用いられる）ロジックが考察され、本論で実験音楽の「戦略」と「倫理」と呼ばれるものが明確化される。50年代以降のケージの実験音楽は、音楽が「聴くこと」として規定されるようになる、一種のパラダイム転換の起点に位置していることが指摘される。

次に、ケージとケージ以降の実験音楽における音響理解が比較され、実験音楽の戦略と倫理とが、フルクサスの音楽とミニマル・ミュージックにおいて継承・発展させられている様子が確認される。フルクサスの音楽家である小杉武久とラ・モンテ・ヤングがケージ的な戦略と倫理をかなりストレートに継承した事例として、そしてミニマル・ミュージックの音楽家であるスティーヴ・ライヒが（特にその初期作品において）ケージ以降の実験音楽における一つの転回点として位置づけられる。ここではケージとケージ以降の実験音楽とを比較するための一つの視座が提示されている。

しかる後に、実験音楽の「終焉」というものが何を意味するかが論じられる。実験音楽の戦略と倫理の限界（戦略と倫理

の齟齬)が指摘され、ケージ的な音響理解を批判する論理が考察される。まず、ケージの不確定性の音楽作品の受容構造を分析することで、音をあるがままにすることによって実現するとされる「ただの音」という表象の成立条件が抽出され、最終的に実験音楽の倫理の限界が指摘される。次に、ケージ的な実験音楽における戦略と倫理の齟齬が指摘され、ケージ的な実験音楽は、音響が持つ様々な意味作用を抑圧するがゆえに批判の対象となる点が指摘される。ケージを批判する音響芸術(事例として取り上げられるのはビル・フォンタナの音響芸術である。)は、実験音楽の戦略に牽引され、音響が持つ諸属性を自らの芸術実践の内側で用いようとする。しかしそれは実験音楽の倫理「音をあるがままにせよ」に抵触する。なぜなら、実験音楽においては、何らかの意味作用を示す音響は「あるがままの音」ではないからであり、実験音楽においては音響の持つ通常の意味作用は「抑圧」されているからである。つまり実験音楽では、その「戦略」が要請したはずの音響が持つ諸属性は、その「倫理」のゆえに禁じられる。筆者は、ケージ的な実験音楽がこの戦略と倫理との矛盾という地点で批判されていると主張している。

最終的に筆者は、実験音楽とは、その(音楽的素材の拡大という)戦略と、その戦略が要請した(音をあるがままにすべしという)倫理との間の齟齬(実験音楽の戦略と倫理の限界)によって必然的に変質してしまうものであったと述べる。そして、自らを批判する音響芸術が登場する素地を準備するがゆえに、ケージ的な実験音楽は「サウンド・アート」を準備した、とする仮説を提唱している。

以上のように、本論文は、ケージ的な実験音楽の変質事例を検討し、その限界と可能性を考察したものである。本論は、ケージの音楽実践を適切な歴史的コンテクストの中に位置付けると共に、二十世紀後半に展開した「現代音楽」が持っていた歴史的可能性についての考察に貢献するものだと言えよう。

各章の内容に即してより具体的な概要を述べると、次のようになる。

第一章「聴くこととしての音楽—ジョン・ケージの実験音楽における音楽的素材としての環境音」では、本博士論文全体の視点を確保することが目指されている。そのために1950年代以降、「環境音」を音楽的素材として用いるためにケージが展開したロジックとその影響が考察される。まず1.1で、1950年代以降のケージの実験音楽の(音楽的素材の拡大という)戦略と(音をあるがままにすべしという)倫理が整理される。1.2で、ケージが環境音を音楽化するためのロジックが考察される。1.2では、エリック・サティと比較し、ケージが「退屈の戦略」を採用し、「枠と出来事」として音楽作品と音響を理解していることを指摘し、最後に「相互浸透」の理念がケージの環境音の音楽化を確保していることが指摘される。最後に1.3で、相互浸透の理念が環境音の音楽化を確保するからこそ、ケージの実験音楽は「聴くこと」として規定されていることが主張され、実験音楽は西洋芸術音楽におけるパラダイム転換を達成したものであるとして位置づけられる。

第二章「目には見えず耳には聞こえない波としての沈黙—小杉武久のキャッチ・ウェーブをめぐる」においては、小杉武久(1938-)の「キャッチ・ウェーブ」なるコンセプトが取り上げられ、小杉の波動概念およびそれを現象化させる小杉のロジックと、ケージの環境音と概念およびそれを音楽化するロジックとが比較される。まず2.1で、小杉の初期の活動と彼の「キャッチ・ウェーブ」というコンセプトについて考察される。次に2.2で、「ウェーブ」概念とそれを現象化させる小杉のロジックと環境音を音楽化するケージのロジックが比較される。その際、音楽における視覚的契機と、聴取行為の変質と、ラジオ・テクノロジーの重要性という三点が注目される。最後に2.3で、小杉の音楽実践に実験音楽の戦略と倫理が継承されていることが確認される。ケージと小杉は、遍在的存在の顕在化可能性が「沈黙」の知覚可能性を確保するというロジックを共有しており、それゆえ、小杉の音楽実践はケージ以降の沈黙理解が多様化・複数化したものであると位置づけられる。

第三章「音響生成手段としての聴取—ラ・モンテ・ヤングのワード・ピースにおける『聞こえない音』」においては、アメリカの音楽家ラ・モンテ・ヤング(La Monte Young 1935-)の1960年代初頭の活動がとりあげられる。ケージによって、意図されずに発せられていた環境音など、聴覚的に知覚可能とされるあらゆる音響全てに拡大された音楽的素材の領域に、ヤングが更に、「聞こえない音」という新しい音響素材を付け加えようとしたことが主張される。本章では「聞こえない音」を知覚可能なものとして設定するためにヤングが作動させることになった制作論理が検討され、ヤングがケージとは異なるものとして設定した、音響理解と聴取行為が持つ創造的機能について検討される。最終的に、ヤングのワード・ピースは、ケージ以降の実験音楽における新しい展開を示していることが主張される。

第四章「音響心理的副産物としての音響—スティーヴ・ライヒのミニマル・ミュージックをめぐる」では、「ミニマル・ミュージック」としてスティーヴ・ライヒ (Steve Reich 1936-) の初期作品が取り上げられ、ライヒの「非個人的でありかつ一種の完全なコントロール」(Reich 2002: 35) と音響心理的副産物としての音響理解が、ケージ以降の実験音楽における一つの転回点として位置づけられる。ライヒは、戦後アヴァンギャルド第一世代に対して反発を感じて「一種の完全なコントロール」を保持し、楽譜に音響を固定する。しかしライヒは、そうすることで、音響心理的副産物としてであっても、非個人的な音響を音楽的素材として用いることができると宣言する。この「一種の完全なコントロール」は同時に「非個人的」なものであり、結果的に聞きだされる音響も「非個人的な」ものなるとされる。ここから筆者は、ライヒの「ミニマル・ミュージック」を、音があるがままにすべしという実験音楽の倫理を保持しつつも、音楽的素材の拡大という実験音楽の戦略を独特の方法で完遂しようとしたものとして位置づける。

第五章「ケージの不確定性の音楽作品の受容構造と『ただの音』という表象」では、ケージの「演奏に関して不確定な音楽作品 (the composition which is indeterminate with respect to its performance)」の受容構造を分類することにより、「ただの音でしかない音 (sounds which are just sounds)」という表象が成立するための条件が抽出され、実験音楽の倫理の限界が指摘される。まず5.1でケージの不確定性の音楽作品が概観される。次に5.2で、音楽作品の同一性の問題にまつ議論が参照され、この不確定性の音楽作品の受容形態が「否定」、「抑圧」、「肯定」として分類される。最後に5.3で、ケージの不確定性の音楽作品を「肯定」的に評価する根拠を考察することで「ただの音」という表象の存在条件が抽出され、実験音楽の倫理の限界が指摘される。

第六章「ケージの効果-『音楽の外側』におけるケージ受容の可能性」では、ケージが(少なくとも部分的には)「サウンド・アート」を準備したという仮説が提唱される。まず6.1で、前章の考察を参照しつつ、ケージの音楽実践が結果的に音楽に与えた影響(ケージの「効果」)が音楽の「変質」、「解体」、「限定」という3つの形態に分類され、ケージ的な実験音楽は、自らを批判する音楽の「外部」を準備したことが主張される。次に6.2で、音楽の「外部」で音を用いる芸術について検討される。特にビル・フォンタナ (Bill Fontana 1947-) の音響芸術が取り上げられ、ケージを相対化し、実験音楽の戦略と倫理の限界を批判する、音を用いる芸術について検討される。最後に6.3で、ケージ的な実験音楽の戦略と倫理の限界が整理され、ケージ的な実験音楽は必然的に変質せざるを得ないものであったことが指摘される。最終的に、ケージ的な実験音楽の帰結の一端を「サウンド・アート」の登場に見出すことで、ケージがサウンド・アートを準備したという仮説が提出される。

論文審査の結果の要旨

本論文は、現代音楽史において大きな影響力をもつ作曲家の一人であるジョン・ケージと、ケージ以降の実験音楽の展開に注目し、その発展の過程を音響についての理解という問題に焦点を当てて解明しようとするものである。周知のようにケージは、楽音以外の音響素材、偶然的な要素を含む環境音をみずからの音楽実践の中に取り込み、いわば音楽的素材の拡大を遂行したわけであるが、それがその後の実験音楽の基本的な「戦略」として継承されたと筆者は述べる。その背後には、そうした戦略を正当化する基盤として「音があるがままにすべし」という中心的原則があり、筆者はそれをケージの実験音楽の「倫理」と呼ぶ。だがケージは、その音楽実践の新たな素材として——「沈黙」をも含む——様々な環境音を採用しながら、それらの音響のもつ意味作用を意図的に拒絶したために、音があるがままにするという原則を維持することができなかった。本論文を貫く主張は、ジョン・ケージの音楽が内包するこの「戦略」と「倫理」の齟齬のゆえに、その後の実験音楽はケージに対して批判的な立場をとる「サウンド・アート」へと変質していった、というものである。

ジョン・ケージはこれまで多くの場合、具体的な音楽作品に即して論じられるというよりも、むしろその著作物や、禅や老荘思想などに影響を受けたその思想、あるいはエキセントリックな行動を語るエピソード等を通じて、多くのケージ信奉者を生み出して来た。もちろん一方では、そうした著作物や思想的内容、また独特な芸術家像を通じたケージ受容に対する反省から、その音楽作品の構造をより客観的に分析し明らかにしようとするケージ研究も存在している。筆者の立場はそのどちらにも拠らず、ケージの音楽実践の根底にある基本的な音響理解ということに着目し、それが一種の自己矛盾を含んでいることを明らかにした上で、そのことがその後の実験音楽の変質をもたらし、「サウンド・アート」という音楽の「外部」

へと拡大していったと主張する。ケージとその後の現代音楽史について語られる多くの言説が、ともすると風変わりな音楽の実験の羅列に終始しがちななかで、本論文のように音響理解という問題を中心に据え、それが胚胎する論理的な齟齬に注目して20世紀後半の音楽史を語る試みはきわめて注目すべきものであるといえよう。

こうした議論を展開するために行なわれるケージ以降の作曲家との比較もまた、非常に興味深い。環境音や「沈黙」の捉え方をめぐっては、小杉武久の「キャッチ・ウェーブ」というコンセプトをとりあげ、電磁波など物理的波動のイメージが強い小杉の波動概念と、環境音や沈黙を音楽化するケージの方法とが比較された結果、小杉の音楽実践はケージ的な沈黙理解の多様化として理解されている。またラ・モンテ・ヤングの作品「ワード・ピース」は、ケージによって拡大された領域に「聴こえない音」という新しい音響素材を導入したものとして評価されている。ここではまた、ヤングの作品において前提されている、聴衆による聴取行為が持つ創造性という側面が考察され、それをケージ以降の実験音楽における新たな発展として考える可能性が示唆されている。さらにミニマル・ミュージック、とりわけスティーヴ・ライヒの初期作品については、音響素材の拡大というケージ的な「戦略」をいわば極限にまで押し進めたものとして理解され、戦後実験音楽史における重要な転回点として位置づけられている。これらの作曲家との比較検討を通じて、ケージ的な方法論や原則がその後の音楽の発展にどのように影響し、批判的に継承され、変質していったかを跡づける筆者の論述が、たんなる形式的・概念的な整理に終わることなく、個々の具体的な作品理解に根ざした堅実なものであることは高く評価できる。

また、「ただの音でしかない音」(sounds which are just sounds) というケージ的な表象の成立条件を分析し、実験音楽の「倫理」の限界を明らかにしようとする第5章、およびケージの音楽実践がいかにして音楽の外部、つまり音響を素材として用いながら「音楽」を標榜しない芸術活動としての「サウンド・アート」を招来するに至ったのかを論じる第6章においては、本論文の中核をなす議論が展開されている。5章では、ケージの「不確定性」の音楽作品がとりあげられ、作品の同一性という問題に関してR・インガルデンとN・グッドマンの議論が考察される一方、作品概念の歴史性を主張するリュディア・ゲアの音楽作品論が参照される。ケージの不確定性の音楽作品に対してそれぞれ否定的、肯定的な立場をとるこれらの議論を通して、「ただの音」という表象の存在条件を抽出し、それを適切に理解した上で、同時にそうした表象を根拠とする実験音楽の「倫理」の限界を指摘する筆者の議論は慎重である。こうした考察を踏まえつつ、6章においてはケージの音楽実践が結果としてその後の音楽に与えた影響、いわば「ケージ効果」が、いくつかの側面から検証されている。音楽の「外部」で音を用いる芸術としての「サウンド・アート」の具体例として、とりわけビル・フォンタナの作品がとりあげられ、それがケージを批判的に相対化した帰結であることが論じられる。こうした実例を通して、ケージ的な実験音楽が「サウンド・アート」の登場を導いたと述べる筆者の議論は、個々の作曲家の立場をできるかぎりその芸術実践の文脈に即して理解しようとする公正な研究態度が感じられ、現代音楽という未だ価値評価の不確定な芸術領域に冷静な学問的洞察を加えようとする、意義深い試みであると言える。

本論文はジョン・ケージが1950年代以降の現代音楽の発展に及ぼした影響を、主として他の音楽家との比較を通して論じるものであるが、影響関係の明確化に力点を置くあまり、ケージ自身の思想や作品についての考察がやや手薄になっている点は、若干不満とせざるをえない。もっともこのことは、現代音楽史において神話化されてきたケージ像をできるだけ相対化して語ろうとする筆者の意図のあらわれでもある。また、筆者が「サウンド・アート」と総称するものの定義がかならずしも明確でないことも、それが本論の主張を支える重要なジャンル概念であることを考えると、やや気になる点ではある。さらに欲を言えば、不確定性の音楽に関して作品の同一性が議論される際に筆者が参照する「芸術」や「作品」の概念が、近代的な芸術概念・作品概念に限定されており、たとえばM・ハイデガーやポスト構造主義における芸術理解や作品概念に言及がない点、また本論の主題と密接に関係すると思われるミュージック・コンクレートなどにも触れられていない点も、指摘できなくはない。とはいえ、これらは欠点というよりも筆者の今後の研究の課題となるべきものであって、現代音楽史に新たな学問的考察を加えようとする本論文の中心的な意義を損なうものではない。

以上、審査したところにより、本論文は博士(文学)の学位論文として価値あるものと認められる。2008年1月21日、調査委員3名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行なった結果、合格と認めた。