The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ジョン・ケージの日本音楽受容 : 笙のために作曲された作品を中心に
Author(s)	上野, 正章
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1997, 31, p. 19-36
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48190
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ジョン・ケージの日本音楽受容

——笙のために作曲された作品を中心に

上 野 正 章

序

現代音楽の作曲家達による非西洋諸国の音楽への眼差しは、ドビュッシーが万国博覧会でガムラン音楽の影響を受けたことを嚆矢として、以来絶えることがなかった。カウエルの《オマージュ・トゥ・イラン》に見られるペルシャ古典音楽風の旋律、シュトックハウゼンの《ひかり》における雅楽器、ハリソンのガムランを用いた作品等、異国の音楽を取り入れた様々な作品群を延々と羅列することができる。

だが、非西洋諸国の音楽は両刃の剣でもあった。外からリソースを取り込んで豊かになるはずの作業が、逆に自分を滅ぼしてしまうこともあるのだ。たとえばブーレーズはクロード・サミュエルとの対談の中で、非西洋諸国の打楽器を西洋音楽に組み入れることに関して、「打楽器が従属しているヒエラルキーの威力、ヒエラルキーが当然予想させるコノテーションは、その音楽の病原菌であり、それによってヨーロッパ人が創ろうとする音楽は死んでしまうのです」[1] と述べ「それらの楽器をもっと手堅く知的な方法で自分たちの音楽に組み込まない限り、それらを十分活用することはできないでしょう。それらの楽器は、私たちのとは異なる文明に属し、どんな文明であれ容易に飼いならされはしないのですから」[2] と語った。自分達の文化の外に出ることによって、自分達の音楽文化を相対化できるよう

になる。離れれば離れるほど異質な音楽に遭遇する可能性も大きくなる。しかしながら、それは同時に外の文化に取り込まれてしまい、帰ってこられなくなる危険も併せ持つのである。

その中でも、非西洋諸国の楽器を直接西洋音楽に組み入れる試みは、注目に値する。というのも、「楽の器は文化を運ぶ」[3] からであり、楽器が掻き鳴らされることによって、その楽器の属する時空間が、西洋音楽の中に忽然と出現するからである。西洋音楽の作曲家達はこの場合、否応なく非西洋の音楽と向きあい、支配であれ共存であれ、作曲することを要求される。これから述べようとしているジョン・ケージ（1912〜1992）にも、この問題は深い関係がある。というのも、彼もまた笙のために3曲の作品を残しているからである。

ケージは終生を通じて日本に親しみ、豊かな音楽を創造してきた。折々鈴木大拙に影響を受けたことを語り、来日も1962年以来9回に及ぶ。《HAIKAI》、《RENGA》と名付けられた作品も作曲している。日本音楽に対するコメントを拾ってみるならば、例えば雅楽に関して「雅楽はニューヨークで聴きました。とても美しかった」[4] と述べ、あるいは、海童道祖、武満徹と鼎談し、海童道祖の音楽観に啓発され、全幅の賛意を表明する[5]。

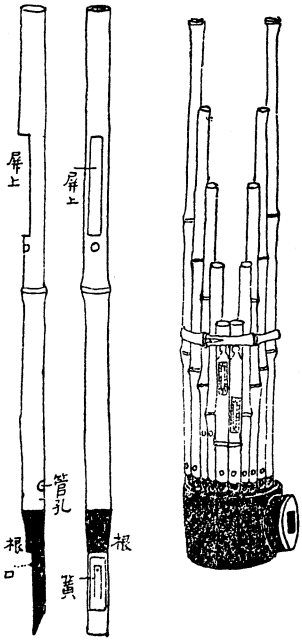
ケージが生涯をかけて提唱したことは、人間の手を離れた音そのものを聴くということであり、その帰結として、作曲の際に音の選択を易に委ねる偶然性の音楽であった。そうすることによって、個人の表現のために音を構成するという西洋近代音楽の根底に鉄槌を下したのである。この場合、異文化を担った音を使用することは、西洋音楽の世界から離脱する加速度を得るために有効に働く。しかしながら同時に、音の属する文化によって自分の作品が同じ色に染まる可能性をも併せ持つのである。

ケージはこの問題にどう取り組んだのか。本論ではケージが最晩年に作曲した笙のための作品の中から《One[9]》と《Two[3]》の2曲を取り上げ、彼

が日本音楽にどのように接したかということを論じる。まずケージと笙の出会いについて述べ、次いで《One[9]》と《Two[3]》を分析し、最後に彼の日本音楽理解を見ていく。

1．《One[9]》と《Two[3]》が作曲されるまで——ケージと笙との出会い

これらの作品が作曲されたそもそものきっかけは、ケージと笙奏者の宮田まゆみとの出会いであった。このプロジェクトは、1991年7月に、ケージが彼女に笙のための作品を作りたいと申し出たことからはじまったのである。笙とは、右図のような外見をした東アジア、東南アジアに分布する気鳴楽器である。息を吹く、あるいは吸うことによって、簧（した）と呼ばれるリードを振動させて音を発する。15の音を発することができ、その選択は、指穴を押さえることによってなされる。日本では雅楽に用いられ、専ら11種類の合竹（あいたけ）と呼ばれる音の連なりを奏する。



ケージの作曲は、宮田とのコラボレーションによって進行していった。初演のプログラムにその様子が掲載されていて、多くの情報を与えてくれる。

(1)ケージ「幾つかの小さい曲が集まった曲を作ろうと思っている。場

合によっては打楽器とも一緒に演奏できる曲。6曲ぐらい作ろうと思うのだけれども多すぎるかな？」

(2)宮田「いえ、とんでもない。」私はうれしく、またそんなにたくさんの曲を作って下さるということにびっくりしてしまいました。

(3)ケージ「ではまず作曲の方法から決めよう。同じことを何回も聞くかもしれないけれど、もう一度運指法を説明して下さい。」笙の運指法は、一見不規則で、かなりややこしい。ケージさんはじっと黙り込んで考えていらした。

(4)ケージ「方法を見つけるまでが大変だ。見つかれば後の作業は速いのだけれど――」そしてしばらくお考えになって、コンピューターで作成した易経の数表を使ってみることにした。まず4つの和音の連結を作ってみる。吹いてみると、これはとても美しく響いた。

(5)ケージ「この方法でいいかな？もう少し続けてみよう。」そして10数個の和音の連なりができる。吹いてみる。2人とも首をかしげる。さっきほどよくない。音の重なりが厚すぎたようだ。ケージさんはそこから何らかの方法でいくつかの音を消去し始めた。

(6)ケージ「吹いてみて。」今度はとてもうまくいったようだ。不思議に美しく響く。

(7)ケージ「ではこの方法で続けてみよう。」朝の10時に伺ってから昼食をはさんでもう夕方の5時になっていた。次の朝、再びケージさんからお電話をいただいてお家に伺うと、

(8)ケージ「一曲目が完成したよ。」と見せて下さった。感激し、さっそく吹いてみる[6]。

まず指摘されねばならないのは、ケージは雅楽というアンサンブルのために作曲したのではなく、笙の独奏、あるい二重奏のために作品を書いた

ということである。伝統的な雅楽において、笙は専ら伴奏楽器として機能する。独奏曲は、楽曲がはじまる前に演奏される、調子（ちょうし）と呼ばれる数曲の様式化されたチューニング程度しかない。だから作曲の出発点からして、彼は日本の雅楽というアンサンブルは念頭に置いていないと考えることができる。

また、この作品の作曲者は確かにケージであるが、笙奏者である宮田との完全なコラボレーションのような形で作られている。ケージが宮田から笙という楽器について教わり、その知識を活用して作曲していったことは、運指法に関する対話からもうかがうことができる。西洋音楽にも通じていて、一柳慧をはじめとする多くの現代作曲家の作品に取り組んできた宮田との出会いは、ケージにとって日本音楽の敷居を低くするのに重要な役割を果たしたといえよう。

さらに指摘せねばならないのは、作曲の道具として易が使用されることである。彼は晩年コンピュータにプログラミングされた易を用いて、作曲の際に音の要素を選択していた。その使用法について一例を挙げるなら、パッセージをレガートにして続けるか引き離すかを決定する際の作業について、彼は次のように述べる。「半分半分にせずに ── つまり［64個の要素のうち］１から32までをレガートにし、33から64までを分離させるかわりに、私は易をたてて、どこがレガートと分離の分岐点かということを尋ね、７と出てきたら、１から６が出れば［音を］引き離して7から64までが出ればレガートにするという答えを得る。次いで私はどのぐらい持続するのかということについて易をたて ── 中略 ── このようにして、全部の可能性を書きだし、可能なものを見いだすのである」[7]。要するに、何を決定するかという問いはケージが作り、それに易の選択法をあてはめていくのである。したがって易が使用されることを、ケージが自分の好みを放棄して、物事の選択を全て偶然に委ねたと短絡的に理解してはいけない。繰り返す

が、そもそも何をどのように選択するかという「問い」を作るのはケージだからである。《One^{9}》や《Two^{3}》における音の配列も、この場合と同じく、易に委ねられていると考えられる。

易による選択の結果は、墨守せねばならないのだろうか？これに関してもこのインタビューは重要な情報を与えてくれる。ケージは音の響きが重すぎるので、先に行った選択を破棄し、しかる後に選択を繰り返すのである。この行為は、選択のやり直しを許容すること、すなわち選択の結果が絶対的ではないことをはっきりと示す。ここからも、作曲に易を使用するのが、自分の好みの音を得るためだということがわかる。

要するにこの《One^{9}》や《Two^{3}》という作品は、ケージ自身にとって音が美しく響くかどうかという観点から音が選択され、作曲されたのである。易を使って要素を選択し、次いで宮田の笙の音を耳で確かめて音を決定し、その手順が自動化されて作品ができあがる。次いで箇々の作品分析に移る。

2．《One^{9}》、《Two^{3}》の分析

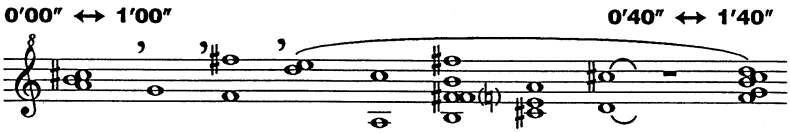
まず曲名であるが、その読み方は、たとえば《One^{9}》なら「one nine」という具合に二つの数字を順に英語読みする。アルファベット表記の数字は、演奏者の数を示す。Oneだと独奏、Twoは二重奏となる。一方アラビア数字は、それぞれの編成における作品番号である。したがって、《One^{9}》は独奏曲の第９番目の作品、《Two^{3}》は二重奏の第３番目の作品をしめす[8)]。ただし、このような作品が作曲されはじめたのは、1987年からであり、作品番号はそこから数えられ、過去に遡ることはない。ちなみにこの記譜法で記譜されている作品は、数字による曲名の表示から「ナンバー・ピース」と呼ばれ、ケージが亡くなるまでに43曲が作られた[9)]。

《One^{9}》と《Two^{3}》のふたつの作品は、密接な関係を持っている。《One^{9}》は独奏曲なのだが、水で満たした貝殻という音具（巻き貝の中に水を入れ、

それを揺らして音を出し増幅する）と共に演奏することもでき、その編成だと《Two³》と名前を変えるのである。さらに、《One⁹》のいずれか3曲は――《Two³》と共にであれ独奏曲としてであれ――《108》と共に演奏されても良い。《108》とは1991年に作曲された、文字どおり108人で演奏するオーケストラのための作品である。

初演は、《Two³》の中から第1、2、3曲を演奏するというかたちで、1992年1月18日、水戸芸術館コンサートホールATMにおいて、「水戸芸術館磯崎新建築展記念コンサート」に際して行われた。演奏者は、笙：宮田まゆみ、打楽器(水で満たされた貝殻)：中村巧である。次いで、それぞれ両方の作品を詳述する。

a．《One⁹》について



譜例1

まず《One⁹》であるが、これは笙のための10曲からなる独奏曲集である。それぞれの曲は10のフレーズから構成されていて、番号が打たれている。譜例1は第6曲目、冒頭の一節である。まず、西洋音楽で一般に用いられるのと同様の五線譜が使用されているにもかかわらず、拍子記号と小節線がなく、全ての音符が全音符と全休符で記譜されているということに気付かされる。ここから、この作品では自由リズムが用いられるというこ

とがわかる。したがって、音符の音価は演奏家の裁量によるのである。次いで注目されるのは、楽譜の右上と左上についている数字である。これは、このフレーズがいつ開始され、いつ終了するかということを示している。その読み方は次の通りである。

左上の0'00"⇔1'00"と、右上の0'40"⇔1'40"という記号は時間を表し、左上の数字は、演奏開始からこの時間内にこのフレーズを開始することを意味し、右上の数字は、この時間内にこのフレーズの演奏を終了するということを示している。したがって、このフレーズは演奏の速度ではなく、演奏の所要時間でもなく、開始時刻と終了時刻によって規定されることになる。だから、このフレーズの演奏時間は、演奏家の裁量によって変化する自由リズムの作品であるにもかかわらず、ある程度の幅をもって確定されているのである。もちろん演奏には時計を用いねばならない。

しかしながら音高に関しては、この作品は確定的である。笙はその構造上、常にきわめて正確な音高を得ることができ、他方、音高に関する楽譜の記譜法も確定的だからである。したがって、音高に関しては一切即興の要素は入り込まない。

音の配列はというと、単音と和音が入り交じる。だがその音群は、西洋音楽の和声法とは全く別種のものである。つまり、たまたま西洋音楽で使用される和音があったとしても、この作品の中のコンテクストで機能するわけではない。またそれは、日本の雅楽の合竹とも異なっていて、雅楽のコンテクストに位置づけられるものでもない。さらにつけ加えるなら、伝統的な雅楽では用いないFとB♭の音を使う点からも、当然雅楽の音の連なりとは別種のものである。それは既成のどんな音楽の音組織にも当てはまらない、いわば偶然性を用いて決定された音の配列なのである。

デュナーミクに関しては、まったく何の指示もない。ちなみに私が聴いた宮田のこの作品の演奏においては[10]、激しいデュナーミクの変化はなく

淡々と演奏されていた。表現記号としてはスラーがついている。これに笙の伝統的な奏法である、複数の音を連ねて演奏する「手移り」という技法を応用することは可能である。しかしながらそれについての演奏注はない。

最後に音色であるが、この作品は独奏曲なので、笙の音色一色で埋めつくされる。だが奏者の息づかいが、吐く場合と吸う場合とで音に微妙な変化を与えるため、音色もそれにあわせて繊細に変化する。

b．《Two³》について

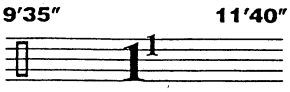
次いで《Two³》についてである。《Two³》も10のフレーズで構成されていて、それぞれ、1から10までの番号がつけられている。楽譜の冒頭に短い文章が付随していて、それは次のような内容である。

> 10個の柔軟な時間枠を持っている様々な長さの10曲は、伴奏なしに、あるいは、耳にすることが出来るあぶくの音を作り出すために水で満たされている増幅された貝殻とともに演奏されねばならない。貝殻は演奏者によって、番号が打たれている。演奏者は、与えられた時間枠の中で、上付きの数だけあぶくを立てようとしなければならない。もし、あぶくの音が出現しなければ、演奏者は沈黙する[11]。

まず問題になるのは、タイトルと演奏注の最初の一文の意味である。タイトルの《Two³》は、二重奏のために作曲された第3番目に書かれた作品を示すはずなのであるが、それにもかかわらず、ペータース社から出版されているこの作品の楽譜には、打楽器の楽譜だけしかついていないのだ。そしてその楽譜は、演奏注で言及される水で満たされた貝殻のための楽譜であると考えられる。したがって、最初の一文の「10個の柔軟な時間枠を持っている様々な長さの10曲」[12]は、この《Two³》ではなく、また別のこの条件に適合する作品を指していると考えねばならない。要するにこの

ペータース社の《Two³》の楽譜は、パート譜の一つであると考えざるをえないのである。それでは、どの作品がこの「10個の柔軟な時間枠を持っている様々な長さの10曲」という条件を満たすのかと見回すと、《Two³》のそれぞれの演奏終了時刻に符合するのが《One⁹》なのである。だからこの《Two³》は、《One⁹》とともに演奏されることを想定していると考えられる。このことを裏付けるように、先に引用した《One⁹》の作曲過程における対話の冒頭においても、ケージは打楽器と重ね合わせることができる曲という発言を行っている。

6.



譜例 2

さて、この《Two³》も、《One⁹》と同一の記譜法によって記されている。譜例 2 は、《One⁹》の時と同じく第 6 曲目の冒頭である。中央の大きい方の 1 という数字は演奏者によってナンバリングされた貝殻の種類を示し、上付きの数字は、1 回だけあぶくの音を出すように努力することを意味している。そして、いつ音を出すのかを規定しているのが、この左上の9'35"という数字と、右上の11'40"という数字である。演奏者はこの曲がはじまってから、この時刻の間に音を出すべく、貝殻を揺すらねばならない。ちなみにこれらの時刻は易で決定されたと思われるが、全10曲を概観すると、水で満ちた貝を揺らし音を出す瞬間は、どの曲もフレーズの終わりにきていることがわかり、何らかの効果を考えたようにも受けとめられる。また、ここでも、易による選択とケージ自身の好みとの微妙な関係を見つけるこ

とができる。

この作品でも音を発するタイミング、すなわち時間は演奏者に任されている。しかしながら、貝殻の中の水を揺らして音を発するのは、コントロールが難しいので、生じる音響は、演奏者、作曲家のどちらの手からも離れてしまう。そんなわけで、演奏者が音を出すことをしくじる場合も生じてくる。ただしその場合は、演奏注に述べられているように休符となる。

《Two3》では、音高に関しては何の規定もない。しかしながら演奏する貝殻の種類と要求される音の数は、種類が5種類、音の回数は10分ほどで演奏される一つのフレーズに最大で3回という規定がある。貝殻の種類や大きさをかえることによって音高の変化を得ることはできるだろうが、それについては何の記述もない。演奏家に任されているのである。また、音の大きさも増幅加減も演奏者に任されている。だから演奏家が自在に調整することができる。ただ、肝心のあぶくを作る際の制御が困難なので、細かい調整は不可能であるが。そして最も重要なことは、この作品は静寂に満ちているということである。極端な場合だと音がない場合すらある。

《Two3》や《One9》についてどのような特徴を持った作品であるのかということを述べてきた。いくつかの観点からまとめよう。

まず指摘されることは、その楽器や編成である。伝統的な雅楽では、笙は専ら伴奏のために使用される。それが独奏楽器として使用されるということは注目に値する。あるいは《Two3》として演奏される際には、水で満たされた貝殻という音具のパートが加わることも、特徴的なことである。

第二点は、独特の記譜法である。これは、先に言及したナンバー・ピースに共通して用いられるものである。一見すると西洋音楽で用いられる五線譜のようだが、よく見ると音符は全て全音符で小節線もなく、フレーズの開始時刻と終了時刻が不等式で記されているのみである。要するに拍節化されたリズム構造を持たないのだ。したがって、それらの合間には「間」

が生じる。同様にフレーズとフレーズの合間の時間枠の狭間やフレーズの中の休符記号にも隙間が出現する。一方音高に関しては、きわめて厳密に書き記されている。だが、これらの作品において音は易によって決定されたものなので、組織化された音が書き記されたというよりも、甚だ奇妙なことだが、あえて易で選択されたばらつきのある音が厳密に記されているということになる。

これらのことは、この作品が音組織よりも音の効果の側面に重点がおかれるようになったことと関連する。つまり音の組織化が否定される分、聴取の際には音の持続、微細な音色、デュナーミクに対して注意が向けられ、作品の音高よりも全体の効果に重点が置かれることになるからである。これをこの作品の三番目の特徴としたい。

このような特性を持つ作品であるから、持続、音色やデュナーミクといった要素は、全て演奏家に委ねられる。だからこの作品における演奏家の役割は非常に高い。これを第四の特徴とする。演奏家は、これらの要素を自分で決定していかなくてはならないのである。またこの作品を演奏する際には、笙の奏者がこれまでの経験から身につけてきた音色、デュナーミク、持続がそのまま出ることになる。

3．ケージの音楽に見られる日本音楽的な性格について

さて、前章では、ケージの作品を分析し、編成、記譜、構成と効果、演奏家という四点からまとめた。たとえばそれをもとに、《Two^{3}》と《One^{9}》を近代西洋音楽と比較してみるならば、両者の違いを明確に示すことができる。

確かに《Two^{3}》や《One^{9}》は、近代西洋音楽の要とでもいうべき記譜というシステムが駆使される作品である。しかしながら、近代西洋音楽は、効果よりもむしろ構造に重点を置く。また作品における拍節も重視する。

さらに音の組織化は専ら音高によってなされ、それに組み込まれない噪音は激しく排除される。これらは明らかにこれらの作品の特質の逆である。《Two3》や《One9》では、これまでに示してきたように、効果に重点を置き自由リズムや噪音を重視するからである。たとえば、《Two3》が《One9》に水で満たされた貝殻を用いる打楽器パートを重ね合わされたものだということほど、ケージの作品と近代西洋音楽との違いを強調するものはない。《Two3》は作曲［compose］されたというよりも、《One9》に打楽器パートを「付けられた」曲という方が、はるかにふさわしいのではないだろうか。さらに、《108》とも同時に演奏することができる。本論ではこれ以上追求しないが、このことはケージにおける作品概念自体をも検討しなくてはならないところにまで広がっていく。

だが、ことこれらを日本音楽における美学的な観点から論じるならば、全く異なった容貌を見せる。次いで《One9》および《Two3》に見られる日本音楽的な性格を指摘したい。その際、吉川英史による日本音楽に関する美学的考察を援用する。

吉川は彼の著書『日本音楽の性格』13) の中で、日本音楽に対する態度の基盤として、まず自然帰依の精神を説く。そしてそこから、日本において自然音が愛好されることを導き出す。次いで彼は、自然音の持つ無数の音色に着目し、日本音楽において音色が尊重されることを説く。また他方で、日本芸術が単純性または凝縮性に特徴づけられていることから、日本音楽において単音や余韻が愛好されることに結びつけるのである。このようにして彼は、日本音楽において一つの音の中に多様な音色を聴くことを説明する。

これに沿ってケージの《Two3》や《One9》を見ていくなら、音の細かい綾に重点を置くという特徴が、そのまま日本音楽における音響の微細なニュアンスを聞き取る態度に通ずる。例えば《One9》において、笙の音の

微妙な変化を楽しむことである。作曲の際に偶然性を利用し、音の組織化を否定することによって、極度に切り詰められ緊張感をもった笙の音に注目が移り、多彩な音色が現われる。また単音、余韻のある終わり方なども吉川の理論に上手く適応させることができる。

音を楽しむのは、楽音だけに限定されない。自然音も含まれる。このことは《Two3》において、貝殻の中の水が揺れてあぶくを発することを楽しむことに通じていく。吉川は自然の音について「自然の音に美しい旋律はない。立派なリズムは求められない。――中略――しかし美しい音色は自然界に満ち溢れている。音色の多様なことにおいて、人間の音楽はとうてい自然の音の足もとにも及ばないのである」[14] と述べる。同様に徳丸吉彦も、例えば日本において寺の鐘のような音響現象を独立した事象として、つまり相互の関連づけが弱いまま享受することに関して「ひょっとすると、時間軸に沿っての関連を無視して、瞬間ごとの音響を楽しむことが出来ればこそ、日本人は様々な外来の音楽様式に寛容であったのではないか」[15] という憶測を行っている。

次に「間」についてだが、吉川は、神正と河竹登志夫との鼎談の中で日本音楽の特色について尋ねられて、「インドでも中国でも韓国でも、リズムとか『間』ということはないことはないのだが、日本の『間』というのはそれ以上に『間』というものを問題にしている。その『間』というものの非常に複雑な捉え方、生かし方、これが何となく日本の音楽の、東洋の中でも特徴じゃないかと思うんですよ」[16] と、その重要性を説く。そしてもちろん、《Two3》や《One9》において「間」が頻出する仕掛けがあるのは先に示したとおりである。ここでも日本音楽と共通した特質を持つケージの作品を認めることが出来る。

それを裏付けるような、ケージと親交のあったヴァイオリニストのズーコフスキーの発言もある。「日本人には伝統的に受け継がれて来た独自の時

間の感覚があって、それが、雅楽や能楽などの伝統音楽や舞踊の根底に流れている。『間』あるいは、『STRETCHED TIME＝遅延させられた時間』ということなんでしょうか、日本の伝統音楽の演奏者がケージの作品を演奏するとそういう日本人の時間の感覚が、ゆっくりとしかも自然に流れ出てくる――中略――かれ［ケージ］は、『間』ということを深いところで理解していましたね」[17] と述べる。

ただ、「間」に関してはケージは、1978年に受けたインタビューの中で、「『間』は沈黙です。空間です。庭の中の砂みたいなものです」[18] と語る。あるいは音楽の中の「間」に関して「音そのものに意識がいったり音はどうあるべきかという問題を考えてしまうと、『間』を忘れてしまいかねない」[19] と述べる。ケージは「間」と「沈黙」を等価として捉えているのである。そして「沈黙」に関して彼は「環境の中で自づから生じるままの音である」[20] という定義を与えている。だから、ケージのいうところの「間」と日本音楽での「間」とでは、微妙な差異が認められる。しかしながらケージの笙のための作品は、「間」の感覚が鋭敏な邦楽器奏者によって演奏されることによって、「間」は上手く実現されるのである。

第三に、《Two^3》の編成についてだが、両者のパートが即かず離れず、両方とも自由リズムという相互に関連しない形を取るということを、吉川は、「アシライ」を例に挙げて説明し、日本音楽の特徴とした[21]。一方《Two^3》の笙と水で満たされた貝殻のそれぞれのパートが、ほんの一瞬だけではあるが、即かず離れず、共に演奏されることに酷似する。ここでもケージの作品は、日本音楽のコンテクストから位置づけることができる。

ま と め

ケージによる笙のための音楽《One^9》、《Two^3》について、創作過程を辿り、分析し、日本音楽のコンテクストに置くことによって考察を加えて

きた。その結果、それらの作品が持つ日本音楽的な性格 —— 音の美しさに重点が置かれること、拍節的なリズムにかわる洗練された「間」の感覚、即かず離れずという二重奏 —— を指摘することができた。

それらを実現させたのは、易で選択した音高を厳密に書き記し、かつその他の要素を緩やかに規定するという彼の作曲法と記譜法である。また、彼が演奏家に自分の作品を委ねたことでもある。それは、作曲家あるいは演奏家が自分で音の要素をあまねく固定し、演奏家がそれを正確に音に変換していくという、ケージが1950年代から60年代にかけて採用した演奏システムとは全く異なる。

ところで、《One^{9}》と《Two^{3}》がそれほどまでに日本音楽的な性質を持つなら、その裏返しとしてケージの音楽が日本音楽に飲み込まれてしまったのではないだろうかという疑念が生じても当然である。しかしながら、彼の作品と日本音楽とは、それでもなお微妙なずれがある。《One^{9}》と《Two^{3}》が笙奏者のために作曲されたからである。

ケージは、笙の機能を伴奏楽器から独奏楽器へと鮮やかに転換させた。その結果笙は、大陸から伝来した雅楽器というコンテクストから引き離され、日本に帰化した邦楽器というコンテクストに組み込まれたのである。雅楽の所有する組織化された緻密なアンサンブル、赤や緑の装束から醸し出されるトーンといったものは消え去り、「間」や微妙なずれが重視され、一つの音に多様な変化を楽しむ邦楽器のための楽曲といった性格が強調されることになった。笙の発する固定された音高を持つ音を、偶然性によって選択することは、笙の性質を逆手に取ったものといえよう。もちろん水で満たされた貝殻も、噪音を発することによってこれに貢献する。しかしながら笙の音はその起源の文化を担う。それが高らかに鳴らされるならば、背後に押しやられていた雅楽が顔を出す。

また、笙奏者は一方で、作品に日本音楽的な性格を与えるための重要な

役割を果たし、他方でその存在は、《One[9]》と《Two[3]》が個人によって作曲され演奏に供される作品であることを強調する。前者は、これまでに述べてきた通りである。また後者は、ケージの音楽が西洋近代音楽に起源を持つことを露にし、《One[9]》と《Two[3]》とをその産物であるコンサート制度に組み込んでいく。今後の課題として、これらの作品において宮田の果たした役割についてのさらなる研究が求められる。

1992年にいずみホールで行われたケージ追悼演奏会で《Two[3]》が演奏され、西洋音楽の真っ直中にいるケージを認めることができた。聴衆は息を殺して、静まり返ったステージでの笙と貝殻が立てる音に耳を澄ましていた。だが、それでもなお笙の音のかけらは、雅楽を思い起こさせたのだった。

注

1) ブーレーズ、ピエール『参照点』笠羽映子、野平一郎共訳、(水声社)、1989、pp.361～362.
2) 同書、p.362.
3) 「楽の器」山口修『楽の器』藤井知昭、山口修、月溪恒子共編、(弘文堂)、1988、p.222.
4) ケージ、ジョン；堀田善衛「前衛芸術はどこへ行く」『朝日ジャーナルの時代 1959～1992』(朝日新聞社)、1993、p.173.
5) 武満徹、ケージ、ジョン、海童道祖『ひとつの音に世界を聴く　武満徹対談集』(晶文社)、1975、pp.65～87.
6) 宮田まゆみ他『磯崎新1960/1990建築展記念コンサート　宮田まゆみ笙リサイタル』(水戸芸術館)、1992、[unpaged]
7) [Cage, John] : *Conversing with Cage*, ed.by Kostelanetz, Richard, Limelight, New York, 1987, p.95.
8) Swed, Mark, “Cage and Counting, The Number Pieces”, in Cage, John et al. : *Rolywholyover a Circus*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1993 [ケージの企画展の図録]。なお、ナンバー・ピースに関するタイトルの読み方は、本論文と注9の Pritchett の見解によ

る。

9) Pritchett, James : *The Music of John Cage,* Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p.199.

10) 1992年10月27日にいずみホールで開催された「ジョン・ケージ追悼演奏会」において、笙：宮田まゆみ、打楽器：高田みどりによって《Two3》が演奏された。

11) Cage, John : *Two3 for shō and five conch shells*, Peters, New York, 1991.

12) 同書、[unpaged]

13) 吉川英史『日本音楽の性格』(音楽之友社)、1979、pp.189～222.

14) 同書、pp.215～216.

15) 徳丸吉彦「三味線音楽における引用」『日本の美学』第4号、ぺりかん社、1985年、p.39.

16) 吉川英史、神正河、竹登志夫「日本音楽をめぐって」『日本の美学』第4号(1985)、p.22.

17) 末延芳晴、ズーコフスキー、ポール『回想のジョン・ケージ　同時代を生きた8人へのインタヴュー』末延芳晴編（音楽之友社)、1996、p.26.

18) ケージ、ジョン；松岡正剛『遊学の話』(工作舎)、1981、p.77.

19) 同書、p80.

20) ケージ、ジョン『音楽の零度』近藤譲編訳（朝日出版社)、1980、p.78.

21) 吉川英史『日本音楽の美的研究』(音楽之友社)、1984、pp.70～72.

〈譜例〉

1. Cage, John : *One9 for shō*, Peters, New York, 1991.
2. Cage, John : *Two3 for shō and five conch shells,* Peters, New York, 1991.

〈図版〉

田邊尚雄『日本音楽講話』(岩波書店)、1926、pp.386～387.

(大学院後期課程学生)