

# 音楽認識論序説

ジョン・ケージ以降の音と音楽の境界線をめぐって [1/2]

中川克志

## はじめに

何らかの音の連なりに対して、「果たしてこれは音楽なのか？」という問い、驚き、疑惑、批判、非難、否定の反応を示すことがある。自分が慣れ親しんでいるタイプの音楽とはまったく異なるタイプの音楽に対して、このような音楽があることに驚いたり、そのような新しい音楽の存在を学んだり、拒否反応を示して攻撃して否定したり、といった反応は、古今東西あらゆる時代に出現した新しいタイプの音楽に対して示されてきた反応だ。ストラヴィンスキー《春の祭典》の初演(1913年)時に観客が激怒したこと、ケージ《4'33"》の初演時にケージの友人である観客が我慢できずに叫んだこと、チャック・ベリーやエルヴィス・プレスリーのロックンロールに対して白人中流階級が眉をひそめたことなど、こうした事例は枚挙にいとまがない<sup>[1]</sup>。

[1] あるいは、1970年代に誕生したレコードをスクラッチするヒップホップを、人間が演奏する「本物の音楽」と認めなかった人々も同時代には多かっただろう。これは録音された音楽を利用する音楽を本物の音楽と認めなかったという事例だが、録音された音楽すなわちレコード音楽に対する否定的な反応の原型は、レコードに記録された音楽と生演奏の音楽との関係を、缶詰の鮭と生の鮭の関係に例えて、レコード音楽のことを否定的な意味で「缶詰音楽」と呼んだ20世紀初頭のマーチ王ジョン・フィリップ・スーザにまで遡る。レコード音楽と生演奏される音楽とを「音楽」という同一カテゴリーに属する活動と考える理解の出現や、レコード音楽における原音と再生音とを同一視する理解の出現と

こうした事態は、例えば、〈既存の理解の枠組みを超える新しい音楽は、はじめは拒絶されるが、音楽文化の中で存在感を得ることで、徐々に音楽として理解されるようになる〉と一般化できるかもしれない。さらには〈しばらく大人しくしていれば新参加者も仲間に入れてもらえる〉と一般化できるかもしれない。とはいえ、そこまで一般化した歴史記述や作品記述には（実際の歴史理解や作品理解にとって）意味も意義もないと思うので、本論では、もう少し具体性を残した記述に照準を定め、20世紀の実験音楽家ジョン・ケージ以降の音楽実践に注目する。その系譜における、それまで音楽として認識されていなかった音を音楽として認めるか否かという境界線の変遷の歴史とメカニズムを検討したい。

この問題意識をもう少し明確化するために、ひとつ事例を紹介しておく。

それは村井啓哲(1962-)というアーティストによるパフォーマンスである。複数の領域で活動しているのでカテゴライズしにくいアーティストだが、電子回路や電子機器を用いたパフォーマンスを行ったり、インスタレーション作品やオブジェ作品を制作したり、P3 art and environmentや他の場所で展覧会やイベントの企画者として活動したりしてきた。「サウンド・パフォーマー／アーティスト」、「サウンド・アーティスト」、「サウンドアーティスト」などと紹介されることが多い。彼はケージの思想と実践を紹介する活動でも有名で<sup>[2]</sup>、彼のパフォーマンスにおける音響は、ケージ以降の文脈における音と音楽との境界線の問題について考えるための格好の事例である。彼がしばしば上演してきた《ジオラマ》というパフォーマンスを紹介しておこう<sup>[3]</sup>。

---

いった美的かつ歴史の問題については、「音響再生産の文化的起源」という副題を持つジョン・スターン『聞こえくる過去』(2003年)(スターン2015)という古典が今でも参照点である。

[2] なかでも、ニシジマ・アツシが中心となり結成されたJCCE (John Cage Countdown Event 実行委員会)の活動は、関西でジョン・ケージの作品に触れる貴重な機会として重要だった。これは、2012年のジョン・ケージ生誕100周年に向けて、2007年から2012年に向けて、「John Cage 100th Anniversary Countdown Event 2007-2012」と題したコンサートやワークショップなどを、6年間にわたり継続的に企画・開催したものである(Jcce2007-2012)。

[3] 2009年12月24日に本人が自分のYouTubeチャンネルにアップロードした動画がある。参

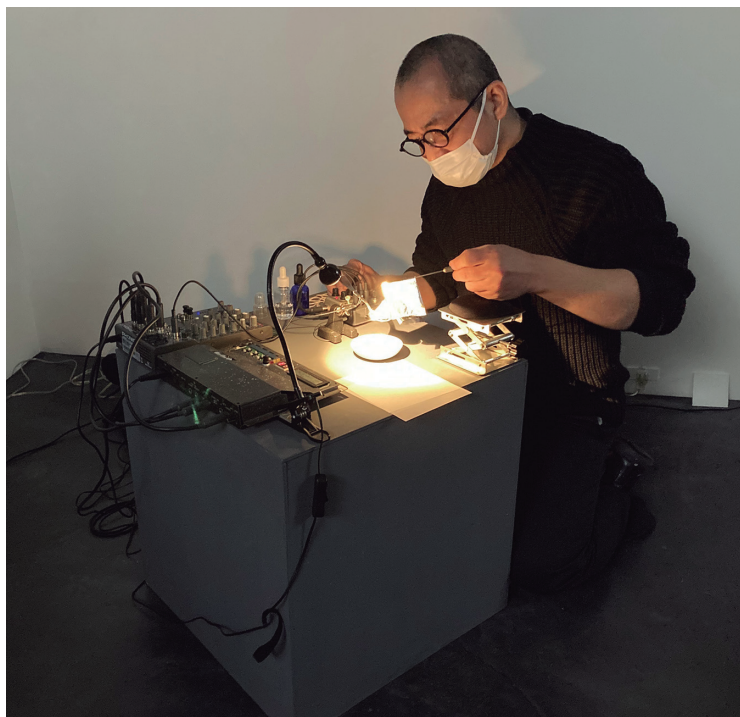


図 《ジオラマ》を演奏する村井啓哲

この作品で村井は、生理食塩水と蒸留水をクシャクシャになったアルミホイルのシワの間に入れ、アルミホイルを電子回路とデジタル・マルチ・エフェクターに接続し、鉛筆の芯を使ってアルミホイルを畳んだり伸ばしたりしながら、小さなスプーンの上に丸め込むように乗せようとする[図]。食塩水もアルミホイルも鉛筆も電導性を持つため、村井がアルミホイルを鉛筆で突くと、電子回路に通電し音響が生成されるという仕組みである。鉛筆の位置によって、アルミホイルのシワのかたち、水の形態、食塩水と蒸留水の混ざり方などが変化して電気伝導率が変化するので、電子回路に通電する電流量が変化し、音響の様相が変化する。結果的に、聴衆にはく村井が手

---

照されたし。

に持ったスプーンの上のアルミホイルを鉛筆で突くことで、音響を発生させている〉ように見える。つまり、村井が音響を操作しているように見える。ただし、村井は誰か他の演奏家や他の音に反応しながらアルミホイルを操作するわけではないし、アルミホイルの操作が直接的に「目指す音響」に直結しているようには見えない。

私はこのパフォーマンスを2022年2月19日に大阪谷町六丁目にあるplus1artという小さなギャラリーで体験した。そもそも、ニシジマアツシ・村井啓哲二人展『右や左に見えるもの』(plus1art、2022年2月16日から3月5日まで)のオープニングとして企画されたものだったが、コロナ禍で広く広報して集客するような時期ではまだなかったため、ギャラリー・オーナーの知り合い限定で少人数の参加者が参加しただけだったが、それでも、小さなギャラリーいっぱいの15名程度の観客が参加していた。つまり、これは不特定多数の観客に向けて行われたパフォーマンスであり、村井というパフォーマーの行為に連動して音が生み出された現象であり、私たち聴衆が、一方向的に村井と彼の行動とその帰結としての音響に視聴覚の注意を向ける機会だった。村井は、この作品の仕組みについて説明した後、「これが音楽である、というのではなく、これを音楽として聞いてみよう、ということです」と述べてから、パフォーマンスを開始した。表面的には、単なる電子音がギーギーキューキュー鳴り響いているだけだったが、村井が、そこで生じる音響現象を(「音楽である」と断言するのではなく)「音楽として聞いてみよう」と控えめに誘いかけたことで、私たちは「村井の行為と音響との間には(正確なメカニズムの詳細は不明ながらも)何らかのつながりがある」と想定し、そのように想定するがゆえに、ある種の緊張感を感じたのだと思う。主観的には、刺激的な音響経験であり素晴らしい持続時間だった。

本論は、このような「単なる電子音がギーギーキューキュー鳴り響いている音響現象」を、それが音楽であるか否かを問うのではなく、それをなぜ「音楽」として経験できるのか、ということを考えようとするものである。そのために、ケージ以降の音楽実践の文脈におけるいくつかの言説を検討する。

## 1. 予備考察

ジョン・ケージ以降の実践とロジックを検討する前に、村井のパフォーマンスについてもう少し予備考察を展開しておく。このパフォーマンスを「音楽として」経験できる理由をいくつか想定してみたい。

まず、何が音楽であり何が音楽でないかということを考える際に有用な音楽の定義を紹介しておく。「音楽とは人間により組織づけられた音 [humanly organised sound] である」(ブラッキング1978) という定義である。民族音楽学者ジョン・ブラッキングによるこの定義は、20世紀なかばに民族音楽学(あるいは音楽人類学)の世界で、狭い意味での西洋芸術音楽だけでなく世界中の様々な文化における音楽をも真正な音楽として理解するために要請された定義だが、音響の客体的性質がどのようなものであれ、あらゆる文化において音楽として認識されるあらゆるタイプの音楽を包含できるため、音楽の定義として最も広範かつ応用可能性が高く、有用である。この定義を参照すれば、音と音楽の境界線は、「音楽とはリズムとメロディとハーモニーの三大要素からなる」とか「音楽とは音のエクリチュールを精緻に練り上げたものだ」とか、基本的には西洋芸術音楽だけ念頭に置いているのでそこにあてはまらないタイプの音楽がすぐに念頭に浮かぶ狭い定義ではなく、音を人工的に操作しているか否かという軸にのみ求められる。非常に明快である。村井のパフォーマンスについて言えば、そこでは村井が何かしているのだから、それはもう間違いなく「音楽」である。

また、そのパフォーマンスを経験する状況も重要だ。2022年2月19日に私たちは、10平方メートル程度の狭いギャラリーのなかで10数名の聴衆が椅子に座ってパフォーマーである村井の行動を注視注聴していた。そこでパフォーマンスを経験した状況は、生演奏される音楽を経験する状況としてよくあるもので、村井という演奏家が音響を出現させるという上演あるいは演奏行為を行い、鑑賞者と

しての私たちはその行為を(主として聴覚的に)経験する、という状況だった。パフォーマーの行う行為を不特定多数が鑑賞する状況は演劇的状况だし、その経験の中心が聴覚的经验である場合は、それはある種の音楽経験であり、西洋芸術音楽において頻繁に観察されるコンサートの状況だと言えよう。村井は自分のことを音楽家とは自称しないが、ある種のフィードバック・ノイズのような持続しつつも変化し続ける音響が出現する時、私たちは(そしておそらく村井も)、そこには音楽が存在するかのように見なし／聞きなし始め、反応し始めていた。村井のパフォーマンスの経験は、音楽経験のようだった。あるいは、音楽経験を真似ようとするものだったと私には観察された。

さらに、そこで生じていた音響結果も音楽として認識可能な音響だった。そこで生じていた音響は、十分に起伏に富んだ予想外の変化を示し、例えば徐々に音高を上昇させつつあった爆音ノイズが聴衆としての我々の期待通りに音高を上昇させるのではなく、突然上昇を止めて下降していくなど、聴衆の期待の地平に即したり裏切ったりすることで、音響聴取の意外さを演出するなどしていたからだ。人為的に音響が変動させられる音響は音楽のように聞きなすことが可能だという以上に、聞いている最中に私は、40年ぶりに日本語訳が改訳再販されたグレゴリー・ベイトソン『精神と自然』(原著1979年、日本語訳1982年、岩波文庫版2022年、佐藤良明訳)の「マインド」概念に重ね合わせつつ、そこで生じている音響現象を意義深いものとして認識し、それゆえ音楽だと感じていた。つまり、その音響現象はベイトソンの意味で「マインド」なので、(意義深い<sup>が</sup>ゆえに単なる音響現象ではなく)音楽だと認識していたわけだ。

あらゆる文化現象の形態を生み出すプロセスについて論じたこの極めて独特な書物は、多細胞生物の個体発生における発生生物学あるいは発生遺伝学的な観察から生物進化におけるストカスティックなプロセスを介在させた進化的な見解など、ベイトソン独自の認識論的見解が披露整理されている著作であり、その読解方法は現在の専門分化した学術領域のそれぞれにおいて様々だろうし、ある

いは、その専門分化してしまった学術領域における認識の枠組みそのものを問い直そうとするものである。そこで示される見解を私は、文化の諸形態について考えるために様々な領域における文化的事象の発展プロセスを「マインド」の発露としてみなす、というある種の全体論的な認識論的枠組みだと理解している。つまり、音楽現象の発生進行のプロセスも、宇宙開闢のビッグバン以降のプロセスも、個体発生の形態的展開のプロセスも、鳥類が自然現象に呼応して音声が発生させるプロセスも、すべて「マインド」の発露として解釈するという全体論的な認識論的枠組みとして理解している。この私の理解は、『精神と自然』以外のペイトソンの業績(ダブルバインド理論など)を考慮すると偏っていて不十分かもしれないが、アヴァンギャルドな音響芸術の歴史において、ペイトソンの「マインド」概念を自身の創作活動の理論的バックグラウンドとする作家(デヴィッド・ダン)や、宇宙の発生プロセスと脳波の発生プロセスを同一視して電磁波化することで音響芸術を創作する作家(デヴィッド・ローゼンブーム)などの活動を理解するうえで便利である。つまり、音響現象を大いなる宇宙あるいは自然の「マインド」の発露として解釈することで、その音響現象を意義ある現象として位置づける音響作家の活動を理解できるようになる。そうした作家は、そうした音響現象には何らかの意義があるという価値観を表明するために、その音響現象を「音楽」と呼ぶのだろう、と理解できる。私はそのようにペイトソンを理解して活用している。

ペイトソンは「IV章 精神過程を見分ける基準」(ペイトソン2022: 173-244)で、ある現象が「マインド」すなわち「精神」であるために必要な基準を列挙している。

1. 「精神とは相互作用する部分パーツ (構成要素コンポーネンツ) の集まりである。」
2. 「精神の各パーツ間の相互作用の引き金は、差異ちがいによって引かれる。」差異とは時間上にも空間上にも位置づけられない非実体的な現象である。差異はエネルギーではなく、負のエントロピーに関係する。

3. 「精神過程にはエネルギーが伴うことが必要である。」
4. 「精神過程は、再帰的<sup>リカーシブ</sup>な（あるいはそれ以上に複雑な）決定の連鎖を必要とする。」
5. 「精神過程では、差異のもたらす結果が、先行する出来事の変換形（コード化されたもの）と見なされる。」変換のルールは、比較的（すなわち変換される内容より）安定したものでなくてはならないが、それ自体変換をこうむることもある。
6. 「変換プロセスの記述と分類は、その現象に内在する論理階型のヒエラルキーをあらわす」

(ベイトソン2022:176)

である。ベイトソンによれば、思考、進化、エコロジー、生、学習などと呼ばれている現象は、こうした基準を満たすシステムでのみ起こる(176)。村井のパフォーマンスをここで言及される「マインド」だと解釈することは可能だろう。村井のパフォーマンスが生成させる音響は、例えば、低音の部分と高音の部分に分かれて相互作用したり(基準1)、低音と高音という差異が相互作用を演出したり(基準2)、その結果さらに新しい低音と高音の組み合わせのヴァリエーションが出現したり(基準5)、猛烈な速さで動いたり(基準3)、高音が低音に反応してさらに高音になる瞬間があったり(基準4)する。これらの現象が正確にどのようなメカニズムに基づいて出現しているかは不明なので、それぞれの現象プロセスがその現象の内在論理のヒエラルキーのどこに相応する現象であるかを記述することは困難だが、事前に説明を受けているので、《ジオラマ》という作品に何らかの内在論理が存在すること、その内在論理に相応して様々な現象が出現していることは確かだ(基準6)と理解されよう。このような理由から、村井のパフォーマンスはベイトソンの意味合いで「マインド」の発露である。それゆえ聴き手の私たちにとって意義深い音響現象として認識される、ということは可能だろう。

以上、このパフォーマンスを「音楽として」経験できる理由の説明方法を三種類ほど想定してみた。ただし、こうした曖昧かつ汎用性



の高い説明方法を何らかの音響現象に適応したとしても、それと言えることは、その音響現象を音楽として認識することは可能だということに過ぎず、その音響現象を音楽として認識することの意義や意味についてはあまり何も分からない。繰り返し述べるが、あまりに一般化しすぎた議論は(実際の歴史理解や作品理解にとって)有効ではないと思うので、以下ではもう少し具体性を残した記述に照準を定めたい。

以下では、まず、「単なる電子音がギーギーキューキュー鳴り響いている音響現象」を「音楽」として認識できる枠組みを準備した歴史的基盤として、ジョン・ケージの準備した地平について整理しておきたい。次に、そのジョン・ケージの認識論的地平を批判・相対化・修正する立場を検討し、音響を音楽として認識するメカニズムを構造的に整理しておきたい。

## 2. 音の解放?:ジョン・ケージ:

〈あらゆる音は音楽になり得る [all sounds can be music]〉

### 2.1. ジョン・ケージ

音楽芸術においてケージが開拓した領域は広範囲に渡り、その功績だけを称揚することは今や時代遅れで時代錯誤だが、それまで音楽と認識されていなかった音の連なりを音楽として提示した存在であるという彼の歴史的意義は否定できないし、本論における私たちの問題意識にとって重要なのは、そのような歴史的重要性を持つケージとそのようなケージに反発する(これまた歴史的な)言説たちを確認することである。以下、ケージの歴史的効果について確認しておきたい。

1912年生まれのケージは1930年代末から作曲家として活動し始め、主としてニュー・ヨークで活動した。ケージは作曲家として進化する各段階のそれぞれで異なる独特の作風を展開したので、どの年代のケージを念頭に置かかでその印象はかなり異なる。ケージは初期には、ピアノの弦の間にボルトや消しゴムを挟んで準備(プリペア)するプリペアド・ピアノ作品や日用品を用いた打楽器作品を作るな

ど、風変わりな西洋芸術音楽の作曲家だった。彼のプリペアド・ピアノは一台のピアノからガムランのように多彩な音色を生み出すための便利なブリコラージュだったが、聴き心地の良い作品も多く作られた。

ただし、1950年代以降のケージは、近代西洋芸術音楽とはずいぶん異なる音楽実践を開始した。奇妙で難解なゲンダイオンガクの作曲家、禅と沈黙の作曲家、ノイズと環境音の音楽家といった神秘的でスノッパなイメージは、この時期以降のケージに由来する。この1950年代初期に、初めて作曲に偶然性を持ち込んだ(=音の高さや長さや強さをサイコロで偶然的に決定した)《変化(易)の音楽[Music of Changes]》(1951)や、演奏者が何も演奏しない「無音」が四分三十三秒間続く《4'33"》(1952)が作曲された。これ以降のケージやケージからの影響の色濃い音楽を「実験音楽」と呼ぶ<sup>[4]</sup>。それぞれの作風は極めて多様で、一括して「ケージ的な実験音楽」と総称することは乱暴だが、20世紀後半以降のアヴァンギャルドな音響芸術に携わる芸術家のなかで、ケージの影響を直接的あるいは間接的に受けていないひとはおそらくいないだろう。

## 2.2. ジョン・ケージの思考:音楽的素材の拡大

ケージが主導した音楽については、ケージ自身は多くの刺激的で啓発的あるいは秘教的な言葉を書いてきた。例えば次のような言葉たちである。以下はすべて主著である『サイレンス』(1961年)(ケージ1996)に収録されている。

「音は自らを思考だとか、あるべきもの、自らの解明のために他の音を必要とするものだ、などと考えない。音には考えている時間

---

[4] 詳細は省くが、例えば以下のようなミュージシャンやアーティストを念頭に置いている。ケージ周辺のモートン・フェルドマン、アール・ブラウン、クリスチャン・ウルフ、デヴィッド・チューダーたち、フルクサスのアーティストとして知られるジョージ・マチューナス、オノ・ヨーコ、ジョージ・ブレクト、ナム・ジュン・パイクたち、ソニック・アーツ・ユニオンとしてライヴ・エレクトロニクスを推進したロバート・アシュリー、デヴィッド・パーマン、ゴードン・ムンマ、アルヴィン・ルシエたち、ミニマル・ミュージックの代表的作曲家とされるラ・モンテ・ヤング、テリー・ライリー、スティーズ・ライヒ、フィリップ・グラスたちなど。

はない。音は自らの特性を実現することにかかりっきりになっている。音は自らが消えてしまう前に、その周波数、音量、長さ、倍音構造、さらにこうした特性や音そのものの正確な形態を、完全に厳密なものにしておかななくてはならない。」(Cage 1955: 14)

「何が起こったのかといえば私は聴き手になったのであり、音楽は聴くべきなものかになったのだ。」(Cage 1957: 7)

「新しい音楽。新しい聴取。言われていることを理解しようとするのではない。というのもし何かが言われているのなら、音には言葉の形が与えられているだろうから。ただ音の営みに注意を向けること。」(Cage 1957: 10)

「私が死ぬまで音は鳴っている。そして、死んでからも音は鳴りつづけるだろう。音楽の未来について恐れる必要はない。」(Cage 1957:

9)

ケージが様々な場所で繰り返す「音をあるがままにせよ [let sounds be themselves]」

こうしたケージの思考について、ケージの音響概念に焦点をおいて説明しておく。

ここでは、音は、作曲家が音楽を作るための材料というより、ある種の存在者として位置づけられている。音は、出現しては消えていく存在であり、作曲家がいようとまいと存在する。聴き手にはその「音の営みに注意を向けること」が要求される。作曲家の仕事は、そのような音に対して聴き手が注意を向けることができる状況を設定すること、となる。作曲家は音をあるがままにせねばならない。音がどのような振る舞いを見せる／聞かせるかは、作曲家にも予想できない。これが「結果の予想できない音楽」(Cage 1955: 13)として規定されるケージの実験音楽である。

ケージがこうした言葉を発するようになった背景は2つある。第一に、ケージが作曲家を「音の全領域」(Cage 1937: 4)に立ち向かう存在だと考えてきたからである。作曲家はあらゆる音を音楽作品のために用いなければならない。作曲家としての活動の最初期にそう考え

たケージにとって重要だったのは、楽音ではなく雑音(ノイズ)を音楽作品のなかに取り込むことだった。その解決方法が、ピアノやオーケストラではなく、打楽器やプリペアド・ピアノのために作曲することだったわけだ。また第二に、1951年の無響室での経験がきっかけだ。「1951年の技術で可能な限り無音にされた無響室に入った時、私は、私が意図せずに発している二つの音(神経系統の作動音、血液の循環音)が聞こえることを発見した」(Cage 1955: 13)とケージは言う<sup>[5]</sup>。この経験に基づき、ケージは、世界には無音状態は存在せず、常に音が存在している、と考えるようになった。今やサイレンスとは無音状態ではなく、音が存在しているのに気づかれていない状態のこととなった。

ケージは、作曲家は「音の全領域」(Cage 1937: 4)に立ち向かう存在であると規定していたので、このような、人間的な意図とは無関係に存在している非意図的な音、すなわちサイレンスさえも音楽作品に取り込まねばならない、と考えたわけだ。そのための解決方法として、ケージは、偶然性の作曲技法を採用して非意図的な音響を生成させたり、《4'33"》(1952)のように環境音を音楽作品に導入したりした。つまり、音と音との関係性を偶然に任せて決定したり(=コインの裏表で音の高さや長さや強さを決定したり)、常にそこに存在する環境音を「聴く」ことによって音楽的素材として知覚させたり(=「聴くこと」を作曲技法として利用したり)、といった手段を音楽制作手段として採用したわけだ。

このように、ケージは、雑音、環境音、沈黙、サイレンス、ノイズ、非楽音、偶然性の音響など、様々な種類の音響を自分の音楽作品のための素材として導入すること、つまり「音楽的素材の拡大」という方法を、自らのモダニズム芸術を進展させる推進力として採用した<sup>[6]</sup>。結果的に(あるいは戦略的に)、ケージは、自らの先駆者としてルツ

---

[5] 無響室で本当に二つの音が聞こえたのかどうかという真偽は不明である。少なくとも私は、無響室で耳を澄ませてこの2つの音に気づいたことはない。それでも、戦後の音響的アヴァンギャルドにとっての神話的なこのエピソードもあってか、今でも世界中で、工学的な研究ではなく先端的な音響芸術を追究する施設にも、しばしば、無響室が設置されている(ニュージャージーのNokia Bell Labや、日本ではICCや九州大学など)。

[6] 音楽的素材の拡大という戦略あるいは傾向は、ケージ特有のものではなく、20世紀前半

ソロ（『雑音の芸術』(1913年)）やサティ（『家具の音楽』(1920年)）を位置づけ、ノイズを用いる音楽の系譜に最大の貢献をする作曲家となった。ケージ以降の実験音楽の基本的戦略のひとつは、それまで非楽音とされてきた音を音楽的素材として音楽制作に取り込むこと、すなわち音楽的素材を拡大することだった。

### 2.3. ジョン・ケージの効果：〈あらゆる音は音楽である [all sound is music]〉

こうしたケージが後の世代の音楽理解に対してもたらした最大の影響は、アラン・リクトによれば、音楽はあらゆる場所にある、あるいは、あらゆる音は音楽になり得る [all sounds can be music]、という考え方を広めたことにある (Licht 2019: 7-8)。

しかし、総じて、ケージ以降の文脈を共有する音楽家や聴衆は「あらゆる音は音楽である [all sound is music]」と理解したと言いきらさう。ケージも音と音楽とを峻別しなかった。つまり、ケージも「あらゆる音は音楽である [all sound is music]」とする（意図的な？）誤解あるいは拡大解釈を積極的には否定しなかった。何しろ「私が死ぬまで音は鳴っている。そして、死んでも音は鳴りつづけるだろう。音楽の未来について恐れる必要はない」とまで述べるのである。音があるから音楽の未来について恐れる必要がないというのは、明らかに論理的飛躍があるが、おそらくケージの置かれた時代と文脈においては、音と音楽との連続性を訴える必要性の方が大きかったのだろう。また、「聴く」という手段を用いることで音を音楽的素材として使用可能になる、ということを強調する必要があったのだろう。この（意図的な？）誤解あるいは拡大解釈は有効だったと評

---

以降の音楽的アヴァンギャルド全般に見られる戦略あるいは傾向でもあった。その端緒はイタリア未来派のルイジ・ルツソロが発表したマニフェスト「雑音の芸術」(1913年)に遡る。そこで彼は、雷の音や工場の音や戦争の音というノイズ、騒音、雑音を使った音楽を提唱し、後にイントナルモーリという雑音発生楽器を制作した。いわく「純楽音の狭いサークルを打ち破り、楽音－雑音の無限の多様性を掌中に収めなくてはならない」(ルツソロ 1985: 113)。後世、ルツソロは雑音を用いる芸術の起源にまつりあげられる。ルツソロ以降も、音楽的素材の拡大という戦略あるいは傾向は、サティ、ヴァレーズ、ハリー・パーチ、ヘンリー・カウエル、1920年代の機械音楽、トータル・セリエリズム、ミュージック・コンクレート、電子音楽、フルクサス、ミニマル・ミュージックなど、いわゆる現代音楽の様々な潮流に見出させる。

価できよう。結果的に、ケージ以降の文脈を共有するアヴァンギャルドな音楽家や聴衆はケージから「あらゆる音は音楽である」とする理解を学び、「単なる電子音がギーギーキューキュー鳴り響いている音響現象」を「音楽」として認識する枠組みが準備されたのだから。その影響は「ケージ的な実験音楽」の個々の活動に様々な濃淡で確認できるし、音楽以外の文脈にも及ぶことになった。

字数の問題で今年度は本論前半のみとし、後半は来年度掲載する。  
ただし参考文献と英文要旨は論文全体のものである。

#### 参考文献

- グレゴリー・ペイトソン、2022 (1979)、『精神と自然』、佐藤良明(訳)、東京:岩波文庫。
- ジョン・ブラッキング、1978、『人間の音楽性』、徳丸吉彦(訳)、岩波書店。
- Cage, J. 1937. "The Future of Music: Credo." *Cage* 1961: 3–6.
- . 1948. "Defence of Satie." In: Kostelanetz, Richard, ed. 1991. *John Cage: An Anthology*. First published in 1970. NY: Da Capo: 77–84.
- . 1955. "Experimental Music: Doctrine." *Cage* 1961: 13–17.
- . 1957. "Experimental Music." *Cage* 1961: 7–12.
- . 1958. "Erik Satie." *Cage* 1961: 76–82.
- . 1961. *Silence*. CT: Wesleyan University Press. (= 柿沼敏江(訳)(1996)『サイレンス』水声社)
- レイチェル・カーソン、1974 (1962)、『沈黙の春』、青樹繁一(訳)、東京:新潮社。
- Cutler, C. 1988. "Editorial Afterword." *Rē Records Quarterly*, 2(3): 46–47.
- クリス・カトラー、1996 (1985)、『ファイル・アンダー・ポピュラー』、小林善美(訳)、東京:水声社。
- Eno, Brian. 1975 "Discreet Music." Liner note for the album "*Discrete Music*" (1975).
- . 1978. "*AMBIENT MUSIC*." Liner note for the album "Ambient 1 / Music for Airport" (1978) quoted in Eno 1996.
- . 1996. "Ambient Music." In C. Cox, and D. Warner, eds. 2004. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. NY: Continuum: 94–97.
- 源河亨、2019、『悲しい曲の何が悲しいのか——音楽美学と心の哲学』、東京:慶応大学出版会。
- 小寺未知留、2021、『マックス・ニューハウスは何を「音楽」と呼んだのか』、『美学』72.1: 84–95。
- Jcce2007–2012 = Jcce2007–2012. 2012. "John Cage 100th Anniversary Countdown Event 2007 2012 FINAL." (<http://www.jcce2007-2012.org/>) (最終確認日:2023年10月31日)
- Kahn, D. 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. MA: The MIT Press.
- Lander, D., and M. Lexier, eds. 1990. *Sound by Artists*. Art Metropole and Walter Phillips Gallery.
- Lander, D. 1990. "Introduction." In: Lander and Lexier 1990: 10–14.
- Licht, A. 2019. *Sound Art Revisited*. NY: Bloomsbury Publishing.
- ルイジ・ルッソ、1985 (1913)、『雑音の芸術・未来派宣言』、細川周平(訳)、『ユリイカ 特集未来派』17.12: 112–119。
- 中川克志、2023、『サウンド・アートとは何か 音と耳に関わる現代アートの四つの系譜』、京都:ナカニシヤ。

- 、2017、「1980年代後半の日本におけるサウンド・アートの文脈に関する試論——〈民族音楽学〉と〈サウンドスケープの思想と音楽教育学〉という文脈の提案」、『國學院大學紀要』55：41-64。
- NAKAGAWA Katsushi. 2023a. "Case Study on the Process of the Popularization of Kankyō Ongaku: How Brian Eno's ambient music has become known in 1980s Japan?." Faculty of Urban Innovation (Yokohama National University) ed. *Tokiwadai Journal of Human Sciences*, 9: 75-91. (『常盤台人間文化論叢』9: 80-91)(<http://doi.org/10.18880/00015178>)
- . 2019b. "Why did the composer begin to make visual art?: The ambient music and sound art of YOSHIMURA Hiroshi" in *Proceedings (CD-ROM) of the 21st INTERNATIONAL CONGRESS OF AESTHETICS*, Faculty of Architecture, Belgrade, Serbia, July 2019: 1244-1252.
- Neuhaus, Max. 1994a. *Max Neuhaus: Sound Works, vol. 1, Inscription*. Ostfildern-Ruit, Germany: Cantz.
- . 1994b. *Max Neuhaus: Sound Works, vol. 2, Drawings*. Ostfildern-Ruit, Germany: Cantz.
- . 1994c. *Max Neuhaus: Sound Works, vol. 3, Place*. Ostfildern-Ruit, Germany: Cantz.
- Nyman, Michael. 1973. "Cage and Satie." *Musical Times*. 114: 12-27. Reprinted in Kostelanetz, Richard, ed. 1993. *John Cage: Writer*. NY: Limelight Editions: 66-72.
- Picker, J. M. 2019. "Soundscape(s): The Turning of the Word." In Bull, M., ed. *The Routledge Companion of Sound Studies*. Routledge, pp. 147-157.
- R. マリー・シェーファー、2022 (1977)、『新装版 世界の調律 サウンドスケープとは何か』、平凡社ライブラリー、鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕 (訳)、東京：平凡社。  
本文では kindle 版を参照したため、ページ表記せず節の箇所を特定している。
- Scoates, Christopher. 2019. *Brian Eno: Visual Music*. SF: Chronicle Books
- Southworth, M. 1969. "The Sonic Environment of Cities." *Environment and Behavior*, 1(1): 49-70.
- ジョナサン・スターン、2015 (2003)、『聞こえる過去：音響再生産の文化的起源』、中川克志・金子智太郎・谷口文和 (訳)、東京：インスクリプト。
- エリック・タム、1994 (1989)、『ブライアン・イーノ』、小山景子 (訳)、東京：水声社。

(なかがわ・かつし 都市イノベーション研究院・准教授)

*Abstract*

**An Introduction to Music Epistemology: Exploring the Boundaries of Sound and Music since John Cage**

Katsushi Nakagawa

(Due to lack of space, only the first half of this paper will be published here. The latter half will be published in the next volume. However, the abstract below is an abstract of the entire paper.)

This article delves into the history and mechanics of establishing the boundaries between sound and music following the ‘revolution’ initiated by John Cage in the 1950s, when John Cage introduced the notion of omnipotence in dealing with all kinds of sounds within musical activities. To scrutinize these boundaries, this article assesses John Cage’s contributions and emphasizes that the axis Cage set as ‘all sounds can be music’ has been commonly interpreted as ‘all sound is music.’ As a case in point, this article provides an overview of three movements in the 1970s that incorporated environmental sounds into the realm of music. The influence of Cage not only garnered supporters but also opponents. The opponents can be divided into two factions. One sought to safeguard the traditional domain of music and exclude Cagean experimental music activities from it (Chris Cutler), while the other aimed to establish art of sound (or sound art) as a distinct field and exclude Cagean activities from sound art (Dan Lander). The underlying concept in operation here can be termed the ‘Musicalization of sound.’

This article scrutinizes the cognitive framework governing the relationship between the acoustic continuum and Cagean experimental music. It aspires to position this discourse within a historical context and convey the message that it is time to finish discussions concerning the boundary between sound and music. Instead, we should foster fresh practices and dialogues that transcend these boundaries.

(Associate Professor, Institute of Urban Innovation)