

## 音楽におけるイメージ生成について

——作曲家と奏者の観点から——

久保田 翠

### 一 序

アメリカの作曲家クリスチャン・ウォルフ（一九三四—）は、特異な記譜法を考案したことでよく知られている。アルファベットや直線、点や数字を駆使したその方法は、演奏を行うためにまず各種記号の意味を読解せねばならず、楽譜を見ただけではどのような演奏結果となるのか予測することは困難である。ジョン・ケージから作曲の手ほどきを受け、「実験音楽」の一派とされるニューヨーク・スクールのメンバーとして偶然性・不確定性を取り入れながら作曲を行ってきたウォルフは、以下のような興味深い発言を行っている。

実際のところ自分は、所与のパフォーマンスがどのように響くべきなのか、特定のイメージを一つも持っていない。それはパフォーマーたちと働く際に、私にとって大きな問題となります。なぜなら、彼らは作品に取り組み、やってきて演奏し、こう言うのです「これはあなたが望んでいる通りですか？」私は「ええと、そう

かもしれないです」と答えなければなりません。作品が彼ら自身のものときえる様に私の方から歩み寄らねばなりません、それは私が欲している何らかのイメージを実現するためではありません。<sup>1</sup>

このやりとりにおいて奏者（パフォーマー）が想定していたのは、「作曲家がある意図を持って楽譜を書く時、同時に作品がどう響くかというイメージを作曲家自身が抱いているであろう」ということであろう。そしてまた奏者はそのイメージを限りなく精確に汲み取りながら、自分なりの解釈も加えつつ演奏に取り組むのである。上記のような奏者からの発言は、音楽家の日常的な営為の一つとして、一見するとなんらおかしくないように思われる。この、おそらく何度も繰り返されるうちに興味深いエピソードのひとつの型となったであろうウォルフと奏者とのやりとりは、様々なことを示唆する。奏者がある作品を演奏しようと準備し、その作品の作曲家とリハーサルで出会うとき、その作曲家が望んでいた通りに自分の演奏が響くかどうか、確かめたくなる。だがここでウォルフは「どのように響くかのイメージを持っていない」と述べ、答えに窮するのである。

先の引用部分においてウォルフの用いた「イメージ image」という言葉に着目したい。<sup>2</sup>「イメージ」とは視覚芸術の分野においてしばしば用いられる語であるが、音楽の分野においても用いられないわけではない。むしろ、日常的な、音楽実践現場での営みの中において用いられることが多いといえよう。例えば作曲家が「このようなイメージで演奏してください」と音の質を表現し、演奏家が作曲家に「この部分はどのようなイメージですか？」と尋ねる。それは音楽の現場に身を置くものならばごく当たり前の、よくある光景のように思われる。

そしてここにおいて想定されるのは、「作曲家が当然その作品の作り手なのであるから、「実際に演奏したとしたらどのように響くか」という青写真を作曲家は持っているだろう」という考えを、奏者が作曲家に対して持ち合

せているということである。またリハーサル場において、作曲家の意図したように奏者が演奏を調整したり、もしくは新作初演を多く手掛けている奏者であれば逆に作曲家に対して様々な「提案」をする、ということもあるだろう。そのいずれも、作品の実際の鳴り響きが楽譜から事前にある程度読み取られているからこそ成立しうる。

しかしながらウオルフがここで述べているのは、そうした作曲家としての自身と演奏家との「イメージ」をめぐるコミュニケーションの困難である。「あなたの望んだとおりですか？」と問われて「そうかもしれないね」と答えるウオルフの態度を、作曲家としての怠惰さや不誠実さの表れなどと受け取るのは性急である。

同じ問題を、異なる角度から考えてみたい。あるスコア・リーディングの教則本の序文に、以下のような記述がある。

音楽家、それに訓練を積んだ多くのアマチュアも、総譜を読んだだけで、曲が鳴り響くのを完璧に想像することができる。つまり彼らの意識の中ではその時、或る響きの像が生じている。もちろん実際の音響は存在しないが、この像は音楽なのか。音楽が鳴っている時でも、我々はそれを空気の揺れとしては体験しない。意識的に、言わば、聴覚による物理的振動を、脳に合わせて、転換させて体験している。読まれ、聞かれた楽譜は人間の意識の中で初めて音楽になる。つまり、総譜を読むことも音楽体験の一形式なのである。<sup>4</sup>

「響きの像」を思い描くのは、種々の音楽行為——作曲や演奏など——に関与する者であれば誰でも意識的に、もしくは無意識的に行うことであろう。楽譜を読み、その上で内的に描かれた「響きの像」が実際の鳴り響きと近似していればいるほど、その「読み手」はより高い精度で書かれた音符から内的に音楽を再生することができる

いえよう。

しかしながら「響きの像」は、どれほど実際の響きに迫っていたとしても、内的なものに留まるしかない。「響きの像」が「人間の意識の中で初めて音楽になる」という時、その「響きの像」とは何なのであろうか。「響きの像」は、様々な立場から音楽に携わる人々にとって、どのようなものとして存在するのであろうか。

ウォルフが「イメージ」という言葉で表現したもの、またディックライターが「響きの像」と表現したものを、本論では「イメージ」という一語に収斂して扱いたい。この「イメージ」という語をモチーフとし、ウォルフの先の言葉の特殊性を読解する。そのために、これまで作曲家及び演奏者の音楽的実践において「イメージ」がどのような役割を果たしてきたかを検証する。そして再びウォルフの言に戻る際、実験音楽における作曲家と奏者との「イメージ」を仲立ちとした関係性の一端が見えてくるだろう。

## 二 作曲家にとっての「イメージ」

作曲者が作品を形にする時、とりわけ演奏者に演奏を依頼する際、多くの場合楽譜という媒体を制作することになる。そもそも楽譜とは、「音楽を書きしるし、記録するため」に用いられる媒体であった。十七〜十九世紀ヨーロッパの近代音楽、とりわけ鍵盤音楽と結びついた近代記譜法は、音高とリズムを優先的に記譜することを特徴とする<sup>6)</sup>。音高やリズムをより精緻に記譜していくようになった流れが、その後の十二音技法やトータル・セリエリスムによる作品の下支えにもなった。

だが楽譜に音を書き留められるまでのプロセスそれ自体は、多くの場合作曲家の個人的な作業となり、他者に向

かつて公開されることはない。それは主に作曲家の手記や著作などから窺い知ることになる。作曲過程についての作曲家の言として、例えばルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンは、以下のような言葉を残している。

楽想を書き留めるまでに、私は長い間、しばしば、大変長い間、それを頭の中であたためます。(中略)私は、多くのものを変え、不必要なものを取り除き、満足がいくまで幾度となく試してみます。それから、私は頭の中で、その作品を広げ、狭め、高め、深めるといふ具合に練り始めます。(中略)楽想は、浮かび、育ちます。私は、自分の前にある楽想を、あたかもそれが「彫刻のように」鑄造されるかのように、あらゆる角度から聴き、見ます。そして、あとはただそのイメージを書き留める作業だけが残ります。<sup>(7)</sup>

一曲を仕上げるのにしばしば長い年月をかけたと言われるベートーヴェンは、頭の中で何度となく推敲を繰り返し、最終的な楽譜の決定稿を仕上げるまでにイメージを練っていった。

またパウル・ヒンデミットはその著書において、以下のように述べている。

音楽上の幻とは何であろうか？(中略)もし我々が、一瞬の閃きの中に、自分の作るべき曲の姿の全体を、そっくり予見し、その一々の細かい部分が、適切に、それぞれあるべき処にあるさままで、一眼で眺めることが出来ないなら、我々は真の創作家では無い。音楽でも何でも、とにかく物を創り出す人は、自分が創り出そうとするものを幻に見る力を与えられているのであって、それによって初めて、自分の創り出すものが生きて来

る。<sup>(8)</sup>

彼（著者註：「本当の創作家」）は、今言ったように、一つの完全な楽曲の姿を、自分の心眼で、稲妻に照らされたように、一ぺんに見る才能がある。（中略）処が、彼は、そればかりで無く、また、この幻を実現する力と粘り強さと、技巧とを兼ね具えている。だから、その仕事が何ヶ月かかかっても、彼は、自分の見た幻の光景の中、細かい部分の一つさえも、これを失うこと無く、その各々が全体にしつくり当てはまるように作れるのである。<sup>(9)</sup>

ヒンデミットがここで「音楽上の幻」という言葉を用いて表現しているものは、楽譜に書きつけられる前に作曲家の頭の中で鳴り響く作品であると考えられる。そして優れた作曲家であればあるほど、その幻を「一ぺんに見る才能がある」としている。また先の引用にもあげたベートーヴェンと、三流作曲家の違いについて「天才は、幻を見る力があるのである」<sup>(10)</sup>とすら述べている。

作曲家から少し離れてみよう。音楽批評家の小沼純一は、「作曲家は自分のつくるべき音楽のイメージを持つて」<sup>(11)</sup>おり、もしも「作曲家の腕が未熟なら、あたまのなかのイメージとでてくる音との間に乖離があります」と明快に述べる。

頭の中に浮かび上がるものを「書き留める作業」、さらに言うとき書き留めるための「技術」は、意識的に訓練されなければ習得することができない。ヒンデミットは「作曲家にとつては、お玉杓子を紙に書きつけるといふやや無味乾燥な仕事だ、その作曲活動の九割九分を占める」<sup>(12)</sup>とも記しているが、その作業を他者はほとんど垣間見るこ

とすらできない。

この「お玉杓子を紙に書きつける」、すなわち楽譜を書くという技術は、大抵授業やレッスンという形で習得される。その際用いられるのは楽譜という媒体であり、つまりは視覚的な表象を通じて作曲行為が行われることになる。例えば三善晃は、次のように書き残している。

作曲家は、あくまで具体的なイメージを持つて書いているのですが、それはまだ外的な存在ではないのですから、いつか実音化（復号化）されるものとして記譜（符号化）されているに過ぎないことになる。具体的個人存在を、符号に置き換える。つまり、抽象的普遍の、約束の体系に組み込むわけです。<sup>14</sup>

三善はまさにここで「イメージ」という語を用いているが、それを「頭の中に描かれている内的な存在としての響きの像」と置き換えても妥当であろう。イメージは記譜を通じ実音化されるというプロセスをたどる。そして「約束の体系」とは、もちろん記譜法（五線譜記譜）それ自体のことであり、楽譜を書くための様々な決まりごとということになる。作曲者が頭の中に描いた「イメージ」は、記譜されることで初めて外在化される。

なるほど音が瞬間に消え失せてしまう以上、そして音それ自体を直接指し示すことができない以上、音符や記号・楽語などによる詳細な記述といった代理手段によって音は表象されるしかない。そう考えるならば、楽譜を書き留める技術のみならず作曲を学ぶこと自体が、視覚の助けを大いに受けている、といっても過言ではない。

これまでのところを振り返る。作曲家は楽譜を用いつつ作曲を行うが、その具体的なところは楽譜に書かれた視覚的情報を操作し、絶えず実際の鳴り響きを「イメージ」しながら作業している、ということになる。楽譜に記さ

れた種々の記号を目で読み反芻することで、書きつけられた音符はより大きな総体（作品）へと向かってゆくのである。作曲者にとつての「イメージ」は、まず創作の開始からその過程、奏者とのリハーサルに至るまで長きにわたって生成され続けることとなる。

### 三 奏者にとつての「イメージ」

前節で検討した様な、作曲者によるイメージの表象としての楽譜を、奏者はどの様に読み取り、奏者なりの「イメージ」を醸成するまでに至るであろうか。

楽譜から読み取った情報を、より正確に音へと実現してゆく上で、ソルフェージュの技術は欠かすことができない。聴音<sup>15</sup>やクレ読み<sup>16</sup>、初見視唱・視奏<sup>17</sup>といったものは、楽譜と演奏する身体をより素早く結びつけるために課せられる。

音楽とその演奏との関係を考える上で、チャールズ・シーガーの行った楽譜の分類を振り返っておくことは有用な助けとなるであろう。シーガーは楽譜を「記述的」「規範的」に分類した。「記述的」楽譜とはある音楽の特定の演奏がどのように響いたかを記録したものであり、「規範的」楽譜とは音楽作品をどのように鳴り響かせるべきかという青写真を示したものである。西洋音楽の楽譜のほとんどは、後者にあたりとされる。奏者が長い年月をかけて身につけたソルフェージュの技術は、まさに「青写真」としての楽譜から「響きの像」を精緻に描き出すためのものといえよう。

しばしば優れた音楽家が学習者に向けて書いた書籍の中にも、読譜及びそこから描き出した「響きの像」の重要



性を示唆する箇所がある。ピアニストの井上直幸は、本格的な練習に取り組む前にまず、楽器を弾かず楽譜を読む時間を作る重要性を説くが、その目的は「まず、曲の全体的な形を掴んで、その曲の気分というか、香りを直観的に感じとる」<sup>(20)</sup> こととしている。井上はさらに、「楽譜の読み」のポイントを以下のように五つに分けて説明している。<sup>(21)</sup>

- ① 最初の段階では、「眺める」。
- ② 詳しく、正確に読む。テンポや表情に関する楽語。
- ③ その曲を練習している期間、折に触れて楽譜を読む時間を作る。読むのは一回だけではなく、弾く⇕読むが常に並行して行われているように。
- ④ そうして読みとり、イメージしたものを弾く。
- ⑤ 作曲家の生きた時代、その作曲家の特色・個性などを知識として学ぶ。

ここで一つの注釈をつけておきたい。井上の挙げた五つのポイントのうち⑤と関連する内容であるが、そもそも奏者が楽譜を目にし、そこに記された記号から実際の鳴り響きを想像する際、「イメージ」のあり方には雑駁に言つて二種類の分類が可能であろう。

- (1) 楽譜に記された記号を、書かれたままに忠実に描く聴覚的イメージ
- (2) その作品の作曲家独自の手法やスタイルに基づく演奏的慣習を拠り所として想像されたイメージ、もしくは

## はイメージの生成方法

もしも作者の名を知らずまっさらな状態で楽譜に向かい合ったならば、奏者は当然(1)のように楽譜からイメージを思い描くであろう。音は拍子に沿って規則的に配置されており、楽譜から和声進行や旋律の対位法的配置といった種々の情報を読み解くことに奏者は専心するであろう。いわゆる楽曲分析の基礎となるような作業、すなわち見たものを見たままに読解する、ということになる。(1)と比較すると、(2)は別種の音楽的知識や経験が必要とされる。ある程度評価の定まった作曲家であればあるほど、その「演奏様式」という言葉で描くべきイメージが共有されてゆく。歴史的な作曲家ほど、作品の演奏様式が確立されやすいのはそのためである。

時に(1)と(2)が同時に生じる場合もあるであろう。知識と読譜技術を高度に備えた奏者が楽譜を読み解くとき、楽譜を目にしたその瞬間に音の配置やいわゆる「譜面(ふづら)」から瞬時に演奏すべきスタイルを同定し、(1)の段階を素早く経て(2)の段階のイメージを導き出すことも可能であろう。

先にあげたソルフエージュ技術は、まずは(1)のイメージを忠実に作り上げるための訓練である。そしてより深い学びが進むにつれ、(2)によって、より表現を深め、高度な技術を獲得することができる。<sup>(2)</sup>

本論において主眼となるのは、(2)よりもむしろ(1)の方である。(2)のイメージのあり方は、個々の作曲家や時代ごとに検証されるべきものと思われる。

ここで再び、冒頭のウオルフのエピソードへと遡る。実験音楽に携わる演奏家であれば、「予測し得ない」ものを引き起こすことが実験音楽のひとつのあり方であることは承知しているであろう。しかしながら、それでも「こ

「これはあなたが望んでいる通りですか？」と訊かざるを得ないのは、彼らが自分たちの行っている演奏行為が正しい方向性にあるかどうかを確かめたいという意図によると思われる。ダニエル・シャルルがいみじくも述べるように、「演奏者はとにかく演奏をしなければならぬ」のであるが、だからといって闇雲に音を発すれば確かに「演奏している」と確信できるわけではない。闇闇の中でひたすらもがくような演奏行為は、プロフェッショナルとしての演奏家にとつては是認しがたいものともいえよう。

ここにおいてもうひとつの疑問が浮かび上がる。「実験音楽」が、もしもケージの言うとおり「結果が予知できない行為」であるならば、その担い手の一人であるウォルフの図形楽譜による音楽もまたそのようなものであるはずであり、「予想のつかない結果」であることが容易に想定されるのであるが、それでいながら奏者がウォルフに対してなぜ所与のイメージを問うているのか？ という点である。それについては、ウォルフと近藤譲との対話が示唆を与えてくれると思われる。

ニューヨーク・スクールの作曲家たちと多くの交流を持った作曲家の近藤譲は、ウォルフとの対話の中で、《一人、二人、または三人のために For 1, 2 or 3 People》について「何か特定の音響的イメージであるよりも、むしろ関係性ということ、それも、音と音の間の関係性よりも、演奏者間の関係性——演奏者が互いにどのように反応し合うか、という関係の網の目を作る——、ということ」が発想の出発源だったのではないかと指摘している。ウォルフの作品は、この《For 1, 2 or 3 People》に限らず、多くの作品においてこのような「関係の網の目」を設定する。五線譜の記譜であれば奏者間に想定されているはずの共通の指標としての「拍子」「リズム」といったものが、ウォルフの作品においては抜け落ちていく。奏者は互いに互いの出す音に対して通常以上に強い集中を向けねばならず、そのことは演奏中絶えず緊張を強いられることを意味する。内的に思い描かれるイメージとしての音の流れに身を委ねながら演奏する事はできない。

ウォルフは近藤の指摘に賛意を示しながらも、この「イメージ」という言葉に一定の留保をつけている。近藤の問いかけに対してウォルフはこう答える。

演奏者間の相互関係が鍵となるような状況設定のいろいろなやり方を、多くの曲で試みました。しかし、私は、発想の中で、そうした奏者間の関係性を音そのもののイメージから切り離して考えることはできない。その一番簡単な理由は、或る種の音は、そのような状況からしか生まれ得ない、ということ。言い換えれば、そうした状況の中にある奏者間の相互作用の結果から生じてくる或る種の性格をもった音、それが私が欲しかった音<sup>26</sup>なのです。

「ある種の性格をもった音」とは具体的にはどのようなものか。一例を挙げるならば、我々が目の前にある楽器にただ何とはなしに触れてみた時と、聴衆の前で「聴かれている」という意識を持つて演奏する時とでは、当然楽器に対する意識の向け方も変化するのである。つまり、ある文脈における音の出し方が、音に与えるなにかの身体の痕跡、音の身振りともいうべきものが、ここでは期待されているのである。

楽譜を読譜した時に想定される、純粹な音響のみの「イメージ」ではなく、奏者の身体的営為により音にまとうりつく「或る種の性格」。それは記譜することはできず、また個々の奏者や個々の演奏により異なる結果を生み出す。ウォルフが冒頭において「ええと、そうかもしれないです」と答えざるを得なかつたのは、内的に描かれた「音そのもののイメージ」は決して実際の響きとして現れることはないからである。音は、奏者の身体を通じて現実のものとなる時、否応なく「ある種の性格」をあわせもつ。そして偶然性の音楽に取り組む奏者は、記譜するこ

とができないその様な「性格」が自らの演奏にどのように付与されてしまうのか、事前に予期することはできない。記譜に忠実に演奏を行うことが奏者の務めであり、その結果としての音響が、奏者間の相互作用から生じた「ある種の性格」をもつものとして顕現する。

#### 四 終わりに

偶然性・不確定性の音楽演奏に関する「イメージ」形成について、最後に一点指摘をしておきたい。どれほど偶然性・不確定性に拠る作品であつたとしても、それに取り組む演奏家が存在し、年月が経つとともに作品の録音物が蓄積されてゆくということも見逃す事はできない。古典的なクラシック音楽と同じようにはいかなくとも、参照物としての録音音源の増加がある特定の作曲家の作品に対する「イメージ」形成に一役担う事は否定できない。その場合の「イメージ」とは、本論「二・作曲者にとつての「イメージ」」において扱つた「(2)その作品の作曲家独自の手法やスタイルに基づく演奏的慣習に基づき想像されたイメージ、もしくはイメージの生成方法」となる。

ケージはかつて「私は自分が最初に作曲するものを（まず最初に）聴きはしない。私は何かを聴く前に（そしてそのために）作曲するのである。」と述べたが、それは作品生成の段階についてのことである。結果として生まれた音響を、私たちは演奏家を通して耳にする。私たちの歴史意識や聴取体験は、知らず知らずのうちに蓄積し、演奏や聴取といった様々な場面において作用する。

作曲家が思い描くものと、演奏者が思い描くもの。それは一致を目指しているようでありながら、完全に一致することはない。音楽に携わる者の抱く個々の「イメージ」は、作曲者と奏者によつてつくり出される音楽創造の場

において、乱反射し続ける。

### 注

- (1) Smith, Geoff, and Smith, Nicola Walker, *American Originals: Interviews with 25 Contemporary Composers*, Feber and Faber: London, 1988, p. 255.
- (2) 註(一)における原文では、“some image of what I want”という表現になっている。
- (3) この「響きの像」という言葉は、原文では“ein Klangbild”となっている。
- (4) デイックライター、ミヒヤエル『スコアの読み方 音楽体験の鍵』吉田雅夫監修・井本响二訳、シンフォニア、一九八八年、九頁。(Dickreiter, Michael, *Partiturenlesen: Ein Schluertissel zum Erlebnis Musik*, Mainz: Rheinland-Pfalz, Schott music, 2010, p. 7.)
- (5) 皆川達夫『ミュージックギャラリー(8) 楽譜の歴史』音楽之友社、一九八五年、二頁。
- (6) 同書、六八頁。
- (7) モーガンスターン、サム編『作曲家が書き遺した文章』モーツァルト・ベートーヴェンほか 音楽のことは 第2巻』哲学書房、一九九〇年、一一〇頁。
- (8) ヒンデミット、パウル『作曲家の世界』音楽之友社、一九九九年、九五頁。
- (9) 同書、九五―九六頁。
- (10) 同書、九四頁。
- (11) 小沼純一『サウンド・エシックス』平凡社新書、二〇〇〇年、一〇八頁。
- (12) 同書、一〇九頁。
- (13) ヒンデミット、前掲書、九〇頁。

- (14) 海老澤敏監修 『楽譜の世界2 音楽の現場と楽譜』 日本放送出版協会、一九七四年、一七頁。
  - (15) 「聴音」は旋律が演奏されたのを聞き素早く楽譜に書き留める訓練であり、課題となる旋律は大抵4小節・8小節をひとつのユニットとする長さを持つ。
  - (16) 「クレ読み」は様々な種類の音部記号で書かれた音符の音名を素早く読む訓練である。
  - (17) 「初見視唱・初見視奏」はその名の通り、与えられた楽譜を素早く読み取ってその場ですぐに演奏する訓練である。
  - (18) Seeger, Charles, "Prescriptive and Descriptive Music-Writings," *Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1958), p. 184.
  - (19) 皆川達夫監修 『楽譜の世界1 楽譜の本質と歴史』 日本放送出版協会、一九七四年
  - (20) 井上直幸 『ピアノ奏法 音楽を表現する喜び』 春秋社、一九九八年、二二頁。
  - (21) 同書 三六頁。
  - (22) ここで補助線として船山隆の論からの引用を挙げておく。船山隆は、ブーレーズをベートーヴェンと比較しながら次のように述べている。「音楽は時間的な現象であるのだから、音が、この机のうえの灰皿のように、固定した即的なものでないことはいうまでもないだろう。それにもかかわらず、ベートーヴェンの音は、われわれの心のなかに実在するのである。ということは、音楽がわれわれの心、あるいは意識のなかで不断に持続していると考えられるだろう。われわれは、故意に、すでになり響いた音を心にとどめ、まだない音を予感している。このようにわれわれが、過去を意識して記憶し、未来を意識して予想することが可能なのは、先に触れた調性音楽の方向性の働きによるものである。調性は連続体を作り、音に実体を与える。音楽的な過去は現在にしみこみ、現在が過去をよびさましているのである。演奏家は、このような前後関係のなかで音をなりひびかせる」(船山隆『現代音楽 音とポエジー』小沢書店、一九七三年、二二五―二二六頁)。船山がここで「われわれの心のなかに実在する」と述べているのは「ベートーヴェンの音」であるが、それは単に「調性音楽の方向性の働き」というだけではなく「既に多くの人々によって演奏・鑑賞・研究され、その音楽的スタイルが所与のものとして共有されている」という理由にも拠るのであろう。
- 本論ではそのような既に受容され尽くしている作曲家の音楽について「イメージがある」とことと、それ以前に楽譜を目にした瞬間に音響として立ち現れる「イメージ」とを分けて考えている。しかしながら本文中でも言及したよう

にそれらが混ざり合った状態で生じること十分考えられる。

- (23) Charles, Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris: Desclée de Brouwer, 2002., p. 7. (シャルル、ダニエル『ジョン・ケージ』岩佐鉄男訳、書肆風の薔薇、一九八七年、四三頁。)
- (24) Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961., p. 69. (ケージ『シン・アメリカ合衆国における実験音楽の歴史』『サイレンス』水声社、一九九六年、一二四頁。)
- (25) ウォルフ、クリスチャン、近藤譲「音楽における前衛性について」『へるめす』創刊三周年記念別巻、一九八八年、八〇―八二頁。)
- (26) 同書、八一頁。
- (27) シャール、前掲書、九七頁。

#### 参考文献

- Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961. (ケージ『ジョン・サイレンス』水声社、一九九六年。)
- Dickreiter, Michael, *Partituren: Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*, ainz: Rheinland-Pfalz, Schott music, 2010. (ディックライター、ミヒヤエル『スコアの読み方 音楽体験の鍵』吉田雅夫監修・井本响二訳 シンフォニア、一九八八年。)
- Charles, Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris: Desclée de Brouwer, 2002. (シャルル、ダニエル『ジョン・ケージ』岩佐鉄男訳、書肆風の薔薇、一九八七年。)
- 海老澤敏敏監修『楽譜の世界2 音楽の現場と楽譜』日本放送出版協会、一九七四年。
- 船山隆『現代音楽 音とポエジー』小沢書店、一九七三年。
- ヒンデミット、パウル『作曲家の世界』音楽之友社、一九九九年。
- 井上直幸『ピアノ奏法 音楽を表現する喜び』春秋社、一九九八年。



- 小沼純一『サウンド・エシックス』平凡社新書、二〇〇〇年。
- 皆川達夫監修『楽譜の世界Ⅰ 楽譜の本質と歴史』日本放送出版協会、一九七四年。
- 皆川達夫『ミュージックギャラリー（8） 楽譜の歴史』音楽之友社、一九八五年。
- モーガンストーン、サム編『作曲家が書き遺した文章』モーツァルト・ベートーヴェンほか 音楽のことは 第2巻』哲  
学書房、一九九〇年
- Seeger, Charles, "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", *Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1958), pp.  
184-195.
- Smith, Geoff, and Smith, Nicola Walker, *American Originals: Interviews with 25 Contemporary Composers*, Faber  
and Faber: London, 1988.
- ウォルフ、クリスチャン、近藤謙「音楽における前衛性について」『へるめす』創刊三周年記念別巻、一九八八年、七六一  
九一頁。