

非人間性の音楽

——ジャン＝フランソワ・リオタルによるジョン・ケージ論

Musique de l'Inhumain —— Jean-François Lyotard on John Cage

宇佐美理

Tadashi Usami

ジョン・ケージ(1912-92)の作品は、様々な言説によって取り囲まれている。20世紀、特にその後半を牽引した前衛芸術の導師としてケージは祀られ、彼の音楽は音楽として聴かれるよりも多く、象徴として語られてきた。本当は作品の質的な側面こそを議論すべきであるにもかかわらず、学術的な言葉を弄する人々の餌食であり続けてきた。

ケージ自身は自らの音楽について、自らの著作などを通して、意外なほど平易かつ明快に説明している。彼は決して耽美的なだけの芸術家ではない。芸術と社会との関係を強く意識しながら制作活動を行なった作曲家である。そして、世界に対する考え方を作品の質に直結させた芸術家であった。しかし、それは従来の「表現」とは一線を画していた。つまり、自分の意思＝意味を作品に付与することを徹底して拒絶したのである。

表現することを放棄したからと言って、ケージは芸術を否定したわけではない。むしろ、表現の放棄こそが、作品の質を高めていくための出発点であり、偶然性や不確定性をも駆使する、非常に綿密なデザインの下地であった。そのデザインはケージの構想した芸術の社会的機能を果たすべきものであり、その社会性は資本主義のシステムと密接に関わっている。

このケージの作品と資本主義との関係を強調しているのが、フランスの思想家、ジャン＝フランソワ・リオタル(1924-98)である。小論では、リオタルがケージの音楽をどのように捉えていたかについて、若干の考察を試みることにする。

1972年、リオタルはジャック・デリダ、ジル・ドゥルーズ、ピエール・クロソウスキーと共に「ニーチェは今?」と題した討論会を行なった。リオタルはそこでケージを採り上げて「回帰と資本についての覚書」という講演をしており、その中でリオタルが「書いたばかりである」と自ら言及しているテキスト『複数の沈黙』もやはりケージ論であった。共にジクムント・フロイトとフリードリヒ・ニーチェの読解を通してケージの音楽が論じられているが、前者では当然ながらニーチェに、後者ではフロイトに重点が置かれている。

予め整理しておくために、リオタルの使う主な用語を二項対立の下に分けてみると、次のようになる。

死の欲動	エロス
極度の感作	脱感作
強度	表象
肯定	批判
忘却	記憶

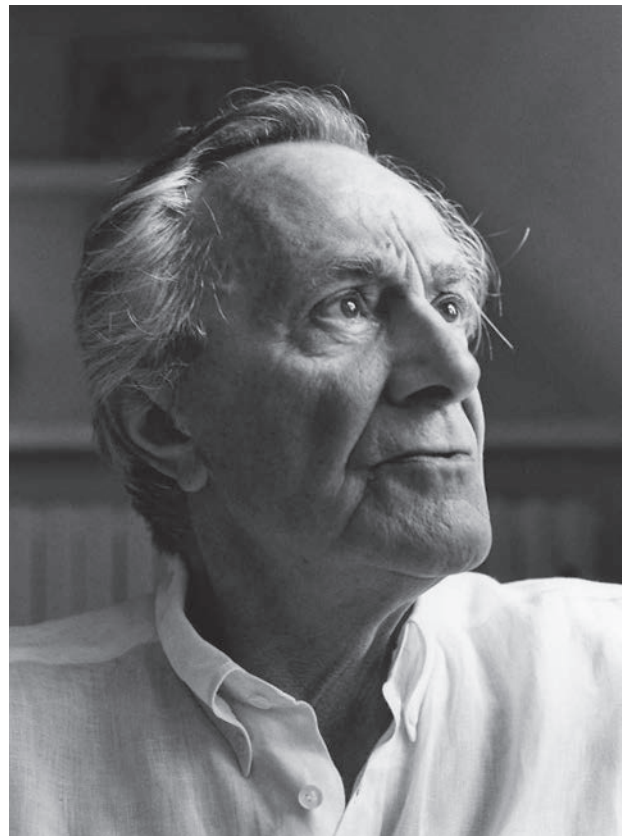


写真 1 ジャン＝フランソワ・リオタル

例えば、肯定の側にニーチェが置かれ、批判の側にはテオドル・アドルノ、それに対応する音楽家としてアルノルト・シェンベルクが置かれる。こうした図式化はあくまで整理のためであり、リオタルの主張に当てはまらない場合も当然出てくる。ニーチェに関しては、時期によって肯定と批判に分かれると述べられているが、リオタルが重点を置くのは「肯定」のニーチェである。

リオタルは「回帰と資本についての覚書」の中で、まず「表象」を生み出す制度に対して「強度の喪失」という点から批判し、「強度」を「変容」として、さらには「資本」を「終わりのない変容」として、あるいは表象を生み出すような諸制度の「自己溶解」として肯定的に捉える。その一方で、資本を支える等価性の原理を、資本の変容を制度化するものとし、それによって強度の潜在力＝移動可能性が排除されてしまうと説く。そうした強度を最も高い段階に高めることがニーチェにおける「肯定」であるとした上で、その実践としてケージが挙げられている。

先に纏めた諸対立項の中でも挙げてある「強度」という概念が、ここでは重要な位置を占めているのだが、リオタールの考える強度とは、音楽においてどのようなものを指しているのだろうか。彼は『複数の沈黙』で次のように述べている。

素材に対する極度の感作は濾過装置(刺激防壁とフロイトは言う)の死に繋がるだろう。その極度の感作は強度の力、強烈な力となり、音楽家の=音楽的な身体の一統ではなく、何度も張力が急変することを、幾つもの全く突飛押しもないことを参照させるだろう。理論上、こうした強度を受け入れる装置はない。つまり、その突飛押しもないということは、強度が参照との一致(音階、和声の規則、あるいはそれらに相当する、現象学的な身体の中に想定されたもの)へと導く記憶によっては齎されず、そうした強度を測定する領域はないということなのだ。¹

リオタールによれば、こうした強度へと向かうのが「死の欲動」ということになる。

死の欲動とは、単にエネルギーが「統一性を聴き取るための」、(『精神装置』という)有機体によるコンサートのための「耳を持たない」ということであり、それによって作曲されたものに対して、すなわちコスモスとムシケーを創るために諸器官、ないしは諸分節(音符)がその中で分割され、調節されるような欠如、ないしは真空に対して、耳を貸そうとしないということである。²

フロイトに由来する「死の欲動」はリオタールにとって、ニーチェにおける「肯定」の概念と密接に関わるもので、「部分的で特異

な肯定であり、その肯定の瞬間に明白な全体性(「自我」、「社会」)を転覆する」エネルギーとして位置付けられる。

ケージの音楽のキーワードとも言える「沈黙」という語を使って、リオタールは暗黙の裡に機能している装置を示す。濾過装置、すなわち音階や和声の規則は、自らについて語ることのない「沈黙」を含んでおり、そこは「欠如」、「真空」である。

このリオタールの考え方を借りれば、従来の音楽には2種類の沈黙があると言える。1つは持続上の沈黙であり、もう1つは音高上の沈黙である。前者は休符、あるいは楽章の間として現れ、作品を時間的に支えている。後者の沈黙は、音階の隣り合う要素間で捨象される周波数域、例えばAとA#の間のことであり、前者と同様、作品を音楽的に支えている。これらに対してケージの用いる沈黙は、そもそも現実には沈黙など存在しないという認識から産み出される。それをリオタールはさらに次のように説明する。

ケージが「沈黙はない」と言う時、彼が言っているのは、いかなる「他者」も音を支配する権限を保持しておらず、統一の原理、作曲の原理としての「神」も「シニフィアン」もないということである。濾過も、五線譜の白紙も、排除もない[...]。³

こうした沈黙と資本との関係について、リオタールは次のようにまとめている。

問われているのは次のことだ。すなわち、資本の沈黙とは、作曲家と演出家によって作り出される資本の沈黙とは何なのか。第一の答えは次の通りだ。すなわち、それは価値の法則、(労働力の?)等価交換可能性という唯一の法則である。[...] 第二の答え、[...] それは、もはや生産物の生産ではなく生産の生産であり、商品の消費ではなく消費の消費、音によ

1. "Inversement la sensibilisation extrême au matériau sera apparentée à la mort du dispositif de filtrage (du pare-excitations, dit Freud), elle sera puissance d'intensités, puissance intensive, et elle ne renverra pas à l'unité d'un corps musicien-musical, mais à des sautes de tension, à des singularités intenses. En principe, il n'y a pas de dispositif pour accueillir ces intensités : leur singularité, c'est qu'elles ne sont pas rapportées par une mémoire à des unités de référence (une échelle, des lois d'harmonie, ou leur équivalent suppose dans le corps phénoménologique), il n'y a pas de région pour les mesurer." Lyotard, Jean-François, "Plusieurs Silences". *Musique en Jeu* 9. November 1972, 9:65.

2. "La pulsion de mort est simplement le fait que l'énergie *n'a pas d'oreille pour l'unité*, pour le concert de l'organisme (de « l'appareil psychique »), est soured à sa composition, c'est-à-dire au manqué, au vide dans lequel les organes, les articuli (les notes) seraient découpés et arranges pour faire un cosmos et une musiké." *ibid.*, 64.

る音楽ではなく音楽の音楽である。⁴

作曲家によって作り出される資本の沈黙としての等価交換可能性とは、持続上・音高上の沈黙としての作曲作法であろう。では、もう1つの答えとなる「音楽の音楽」とは何か。それは音楽を成立させる制度自体を作品として、つまり制度の沈黙をノイズとして可聴化することによって現れる音楽ではないだろうか。ここで言う「制度」とは、単なる作曲作法に留まらず、例えばマルセル・デュシャンが既製品の便器を作品として呈示することで表したような、作品の最も外側に設けられている枠組みをも含む。

しかし、リオタールはそうした中から産み出されるノイズの中にも再び沈黙を聴き取る。それは何よりもまず「非常に際立たされた、耳障りな沈黙 *silences vraiment exagérés, laids*」としてであるが、その沈黙を単にチャンス・オペレーションの結果として、あるいはテクノロジーを不確定性の上で用いる結果として捉えることで満足しようとはしない。

[...]「直接に」、「突如として」ノイズの中に聴こえる沈黙は、作曲家＝構成者が聴いていない沈黙、すなわち資本によって、「未だに支配されて」いないのだろうか。資本は、演出としては、ノイズと沈黙の、それら自体の演出家なのではないか。⁵

ノイズの中の沈黙を純粋な出来事＝偶然としてではなく、そこに資本の関与を聴き取る、そのリオタールにとっての資本は、等価交換の原理に貫かれた側面と強度の変容としての側面とに挟まれた両義的な現象であるが、ノイズから立ち現れる沈黙は、後者の側面に含まれるものである。ケージ自身が言及している通り、彼の作品において沈黙によって縁取られたフォルムが促す忘却のメカニズムは、こうした資本の性格と連動している。リオタールが強調するのも、この忘却の働きである。

[表象ではなく]むしろ「忘却」を強調すること。表象と対立の中には「記憶」がある。永劫回帰の中に、潜在的な欲望として、それこそ記憶などないのだ。⁶

作品を破壊すること、しかし、作品の作品と「非＝作品」の作品も同様に破壊すること、博物館としての資本主義を、可能な限り全ての記憶を破壊すること。無意識のように脱記憶すること。⁷

自らフォルマリストであることを認めるリオタールが語るこの「忘却」とは、決して観念的なものとしてではなく、具体的に作品のフォルムを通じた聴取の経験に基づいたものとして考えるべきであろう。これに対して、音楽学者のニコラウス・バハトは、リオタールのケージ解釈に関して、恣意的であると批判している。「ケージは現在を時間的な連続性から切断しない」、「チャンス・オペレーションの導入は、時間的連続性の完全な解体を意図していない」というのがバハトの見解⁸だが、これは誤謬である。むしろ時間的不連続性の導入こそが、ケージの音楽の本質と言っても良い。時間的不連続性は、忘却の機能によって達成される。そして、忘却の機能を支えているのが、音楽的フォルムの不連続性である。

そのような形で資本と作品のフォルムとを繋げる重要な要因として、リオタールが指摘するのがテクノロジーの独特な使い方である。

そうした[ケージの「非＝作品」とアメリカの西洋の技術的な諸目的との]関連付けは、技術によって何かを支配するといった関係ではなく、したがってまた何かのために技術を支配するといった関係でもなく、むしろ技術を「ありのままにする」、「生産するに任せる」

3. "Quand Cage dit : il n'y a pas de silence, il dit : aucun Autre ne détient la domination sur le son, il n'y a pas de Dieu, de Signifiant comme principe d'unification, de composition. Il n'y a pas de filtrage, de blancs réglés, d'exclusions; [...]" *ibid.*, 75.

4. "La question est : quel est le silence du capital, son silence de compositeur et de metteur en scène ? Première réponse : c'est la loi de la valeur, la règle unique de l'échangeabilité en quantités égales (de force de travail?). [...]" Deuxième réponse : [...]" il est production, non plus de produits, mais de productions; consommation, non plus d'objets, mais de consommations; il est musique, non plus de sons, mais de musiques." *ibid.*, 76.

5. "[...] le silence entendu dans les bruits, immédiatement, suddenly, n'est-il pas encore dominé par le silence inentendu du compositeur-organisateur, le capital ? Le capital n'est-il pas le metteur en scène des bruits et des silences mêmes, en tant que mises en scène ?" *ibid.*

ものである[. . .]。技術は、主体/客体の関係にある武器や道具のようなものではなく、分岐するエネルギー装置のようなものであり、例えば決して作られることのなかった音響、「この世のものではない」音を作り出すのに適したものなのだ。それが、ケージ流の行為における「開かれた」性格、実験的な性格である。⁹

ところが、こういったテクノロジーに対する見方は、リオタールの後年の論考においてはかなり慎重なものに変わる。彼は『聞き従うこと Obédience』と題された1986年の発表において、テクノロジーの発達音楽にどう係わっていくのかに関して、「素材の解放」と「テクノロジーによる支配」の相互性を指摘する。ここで言う「テクノロジーによる支配」とは、「人間による支配」から逸脱した形態として論じられている。

[. . .]物理学者は、[. . .]関連があると判断される変数を、隔離された体系の、すなわち他の変数は関連していないと見なされる体系の、恐らく超えることがないだろうと思われる限界までの範囲内に収める。この意味において、効果の決定は効果の自由を要求する。[. . .]実際に効果を統御することは、「文脈」からその効果が切り離されていること、その文脈からの解放を前提としており、こうした解放は科学者と技術者の知覚と思考において初めて起こったも

のである。¹⁰

つまり、「素材の解放」は「因果性の断絶」によって齎されると同時に、その「因果性の断絶」はテクノロジーによる支配のために用意される。こうした相互関係の例として、リオタールは再びケージの作品を挙げる。

敢えて言うなら、この[ケージの]音楽に合わせて踊ることはできない。規則的に時間を刻むメトロノームは姿を消す。メトロノームの規則的な運動は、クロノメーターの途切れのない運行に取って代われ、そこでは開始と停止が恣意的になされる(因果性の遮断)。
[. . .] リズムはただ不動の聴取のみに委ねられ、不動の聴取はその場合、内的な聴取と呼ばれ得るものである。太陽の彩層に黒点が現れたり消えたりするように、あるいはお望みならデュシャンの『停止原基』でもいいが、この拍子のないリズムは聴き手に待つことを強いる、「何が起こるのだろうか?」と。¹¹

この『聞き従うこと』も収められた著作集『非人間的なもの』でのリオタールにおいて、資本に対する肯定的評価や死の欲動、極度の感作、強度、肯定といったフロイト・ニーチェ由来の概念は影を潜め、代わりにライブニッツのモナドロジーを軸に資本とテクノロジーが論じられる。

リオタールはモナドを、情報の多様性を総合する能力のモデル

6. "Plutôt insister sur l'oubli. Dans la représentation et l'opposition, il y a la *mémoire* [. . .]. Dans l'éternel retour, en tant que désir de potentiel, justement *pas de mémoire*. Le voyage est un passage sans trace, un oubli, des instantanés qui ne sont multiples que pour le discours, pas pour eux-mêmes. C'est pourquoi il n'y a pas de représentation par ce voyage, par ce nomadisme des intensités." Lyotard, "Notes sur le Retour et le Kapital," dirs. Maurice de Gandillac and Bernard Pautrat, *Nietzsche Aujourd'hui ?* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1973), 156.

7. "Détruire l'œuvre, mais détruire aussi l'œuvre des œuvre et des non-œuvres, le kapitalisme comme musée, mémoire de tout ce qui est possible. Démémoriser comme l'inconscient." Lyotard, "Plusieurs Silences", 76.

8. Bacht, Nikolaus, "Jean-Francois Lyotard's Adaptation of John Cage's Aesthetics". *Perspectives of New Music* 41/2. Summer 2003, 226-249.

9. "Cette mise en rapport [la *non-œuvre* de Cage avec les objets techniques de l'Occident américain][. . .] non pas rapport de domination de quelque chose par la technique, et par conséquent rapport de domination sur la technique pour quelque chose, mais plutôt *laisser être* le technique, le *laisser produire*, [. . .]. Le technique non plus comme arme ou outil dans une relation sujet/objet, mais comme dispositif énergétique de branchement, susceptible de produire par exemple des sonorités jamais produites, une *Zwischen-Welt* sonore. Caractère *ouvert*, expérimental, de ces actions cagistes." Lyotard, "Notes sur le Retour et le Kapital", 154-155.

として取り上げ、最も貧しいモノドと最も豊かなモノドの2つの極における時間について考察する。最も貧しい「裸の」モノドは、ある瞬間から次の瞬間に移る度毎に自己を忘却し、受け取った情報の「ビット」をそのまま運んだり、伝えたりすることしかできない。これと対置される最も豊かなモノドには神が想定されており、過去と未来についての絶対的な情報を保持している。したがって、最も貧しいモノドは時間を有することができず、最も豊かなモノドも時間の外部に存在することになる。

この2つの間にあって、科学技術の装置が生み出すモノドは、自ら拡張することによって時間を中性化していく。

情報を完全なものにするということは、より多くの出来事を中性化させることを意味する。既知のことは、原則として、出来事として経験され得ない。従って、もし過程を制御したいのなら、最も良い方法は現在を(まだ)「未来」と呼ばれているものに従属させることである。と言うのも、そうした条件の下では、「未来」は予め完全に方向付けられ、現在自体は不確かで偶発的な「それ以後」へと開くのを止めるからである。¹²

こうした時間の中性化の過程に密接に関わっているのが資本であるとリオタールは言う。

[...] 交換の場合、2番目の出来事、すなわち支払い、最初の出来事の時に想定されているのではな

く、「最初の出来事」の条件として前提されているのだ。このようにして、未来は現在を決定する。交換は未来であるものが現在であるかのように存在することを必要とする。保証書、保険証券、担保といったものは、事実を偶発的なものとして中性化するための、あるいは私達が言うように、万一の場合に備えるための手段である。このような時間の扱い方に従えば、「成功=後に続くもの」は情報としての「過程=先にあるもの」に依存し、「過程=先にあるもの」は t' という時刻に起こることが t という時刻にプログラムされた出来事以外にあり得ないという確信にあるのだ。¹³

資本と呼ばれるものは、備蓄されていつでも使えるようにされた時間こそが貨幣であるという原理に基づいている。[...]「自由に使える」、「まだ手付かずの」貨幣がまだ蓄えられている時間が、未来を構成し出来事を中性化するために使われ得る唯一の時間を表しているとすれば、資本にとって重要なのは既に財やサービスに投資された時間ではなく、そうした貨幣の蓄えられた時間である。¹⁴

リオタールはこの著作集のタイトルにもなっている「非人間的なもの」を2つに分けて捉える。1つは「発展の名の下に強化されているシステムの非人間性」であり、もう1つは「魂を虜にする非常に神秘的な非人間性」である。前者を支えている発展のイデ

10. "[...] le physician [...] renferme les variables qu'il juge pertinentes dans les limites supposées infranchissables d'un système isolé, c'est-à-dire où les autres variables sont considérées comme non pertinentes. En ce sens la détermination de l'effet exige son affranchissement. Et dans la mesure où l'obtention réglée et répétable de cet effet se réalise dans un montage expérimental et finalement dans un appareil, un dispositif « technique », alors on peut entendre que sa maîtrise pratique a presupposé son isolement hors du « contexte », son affranchissement, et d'abord dans la perception et la pensée du savant et de l'ingénieur". Lyotard, *L'inhumain: Causeries sur le Temps*, Galilée, Paris, 1988, 178-179.
11. "Pour aller vite, on pourrait dire que ce n'est pas une musique « dansable ». Le balancier du metronome disparaît. Son mouvement régulier est remplacé par la course continue du chronomètre. Celle-ci est lancée et interrompue arbitrairement (c'est la rupture de causalité). [...] Le rythme est renvoyé à la seule écoute immobile, qu'on peut dire alors intérieure. Comme l'apparition et la disparition des protubérances solaires sur la chromosphères, ou si vous préférez, comme le stoppage-étalon de Duchamp, ce rythme non mesuré exige l'attente : qu'arrive-t-il ?" *ibid.*, 181.
12. "Saturer l'information consiste à neutraliser plus d'événements. Ce qui est déjà connu ne peut pas être, en principe, éprouvé comme un événement. Par conséquent, si l'on veut contrôler un processus, le meilleur moyen est de subordonner le présent à ce qu'on appelle (encore) le « futur », puisque, dans ces conditions, le « futur » sera complètement prédéterminé et que le présent lui-même cessera de s'ouvrir sur un « après » incertain et contingent." *ibid.*, 77.

オロギー、あるいは発展の形而上学は合目的性を必要としない。リオタールの批判は主にこうした前者の非人間性に向けられており、資本とテクノロジーのモナドによって中性化される時間はまさにそこに含まれる。それに対して後者の非人間性は「規則からの逸脱」、すなわち「出来事に苦悩と不確定をもって深く切り込むことのできる」ものであり、制度化されたものの中では非常な脅威となり、理性的な精神は恐れを抱かざるを得ない。リオタール自身、「私も陥ってしまったことだが、第一の非人間性が第二の非人間性から引き継いで、それに表現を与えることができると考えるのは誤りである」と述べているのは、資本とテクノロジーの関係について一面的であった以前の見方に対する自己批判であろう。しかし、それでもなお第二の非人間性として論じられているものは、芸術によって担われるべき価値を託されており、ケージの音楽もそうした非人間性を産み出すものとして考えられている。

先に触れた「人間による支配」と「テクノロジーによる支配」という二項対立で言えば、その2つの違いは時間の扱い方として如実に表れる。「人間による支配」においては、作品の時間を始まり、展開、終わりという形態へと作り上げる。これは発展や進歩の概念と対応する一方向的・直線的な時間の観念に基づいている。とすると、ここでリオタールの言う「人間による支配」とは、その呼称とは裏腹に、むしろ「発展の名の下に強化されているシステムの非人間性」の側にあるものと考えられる。それに対して、「何が起ころのだろう?」と聴く態度を生む「テクノロジーによる支配」とは、規則から逸脱する不確定な出来事を産み出す第二の非人間性である。

では、規則から逸脱する不確定な出来事はなぜ必要とされるのか。リオタールは次のように述べる。

合理性は、もしそれが、認識に関するものも含めてたいていの言語にあるような、多くの開かれた感受性と制御されていない創造性において果たす役割を拒むならば、その名に値しない。¹⁵

思考が思考する準備のできていないものを受け入れるように準備されていることこそ、思考を思考と呼ぶに相応しくさせるものである。¹⁶

問うということは、まだその理由が知られていない何かが起こることを必要とする。思考において、出現するものはそのありのままに、すなわち「未だ」決定されていないものとして受け入れられる。それを前もって判断することはなく、保証はない。¹⁷

つまり、リオタールにとって不確定性は、人間の思考に本質的な契機を与える、極めて重要な役割を担うものなのである。

しかし、そうした聴取の不確定性を産むようなフォームの不連続性は、簡単に得られるものではない。そのことは、ケージのチャンス・オペレーションの使用からも窺われる。ケージが注意を促したように、チャンス・オペレーションは単なるランダム性の導入とは異なる。

私が偶然性に興味を抱いていると思っている人の多くは、私が偶然性を規律[discipline]として使う——よく分かりませんが、私は選択を放棄する方法として偶然性を使っていると思われるようです————ということを理解していません。しかし、私の選択は何を

13. “[. . .] dans le cas de l’échange, la « seconde » occurrence, le paiement, n’est pas attendue lors de la première, elle est pré-supposée comme la condition de la « première ». De cette manière, le future conditionne le présent. L’échange requiert que ce qui est futur soit comme s’il était présent. Garanties, assurances, sécurité sont des moyens de neutraliser le cas comme occasionnel, de prévenir, disons-nous, l’ad-venir. Selon cette manière de traiter le temps, le succès dépend du processus informationnel, qui consiste à s’assurer que rien d’autre ne peut advenir, au temps t' , que l’occurrence programmée au temps t .” *ibid.*

14. “Disons seulement que ce qu’on appelle le capital est fondé sur le principe que la monnaie n’est rien d’autre que du temps mis en réserve et à disposition. [. . .]. L’important, pour le capital, n’est pas le temps déjà investi en biens et en services, mais le temps encore emmagasiné en stocks de monnaie « libre » ou « fraîche », attendu que cette dernière représente le seul temps qui puisse être utilisé en vue d’organiser le futur et de neutraliser l’événement.” *ibid.*, 78.

15. “En définitive, une rationalité ne mérite pas son nom si elle dénie sa part à ce qu’il y a de passibilité ouverte et de créativité incontrôlée dans la plupart des langages, y compris cognitif.” *ibid.*, 84-85.

「チャンス・オペレーションに」尋ねるか選ぶところに存在しているのです。¹⁸

現代物理学の偶然性、乱数表は、出来事の均等な分配と符合します。私が頼っている偶然性、チャンス・オペレーションの偶然性は違います。これは要素の「不均等な」分配を前提としているのです。¹⁹

時間的不連続性を出現させるフォルムの不連続性は、決して単なるランダム性によって作り出すことはできない。それでは出来事が均等に分配されるだけで、時間は均一に延長されていくことになってしまう。「思考する準備のできていないもの」が出現することによって、初めて出来事は経験に値する出来事となる。均一さは経験を産み出さない。記憶することもなければ、忘却することもないのだ。ケージの音楽は、そうした眠りを許さない。聴く者の意識に深く根を張った資本の制度に肉迫し、それを揺さぶる。

リオタールが少なからず意識していた思想家アドルノにとって、シェーンベルクの音楽が極めて重要な位置を占めていたように、リ

オタールの「ポストモダン」にとって、ケージの音楽は欠くべからざるものであった。大きな物語から離れ、小さな物語の1つ1つに耳を傾けること。それに耐えうる知覚と知性が、ケージの聴き手に期待されているのだ。決して象徴を弄ぶスノップではなく。



写真 2 デイヴィッド・チューダー(左)とジョン・ケージ

16. “Être apte à accueillir ce que la pensée n’est pas préparée à penser, c’est cela qu’il convient d’appeler penser.” *ibid.*, 85.

17. “Or questionner requiert que quelque chose arrive dont la raison n’est pas encore connue. Quand on pense, on accepte l’occurrence pour ce qu’elle est : « pas encore » déterminée. On n’en préjuge pas, on ne s’en assure pas.” *ibid.*

18. “Most people who believe that I’m interested in chance don’t realize that I use chance as a discipline - they think I use it - I don’t know - as a way of giving up making choices. But my choices consist in choosing what questions to ask.” Cage, John, Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1978, *View* 1, no.1 (April 1978): 5.

19. “[...] the chance of contemporary physics, tables of random numbers, corresponds to an *equal* distribution of events. The chance to which I resort, that of chance operations, is different. It presupposes an *unequal* distribution of elements.” Cage and Charles, Daniel, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Marion Boyars, New York, 1981, 79.

写真 1 http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Francois_Lyotard_cropped.jpg (2012年1月20日)

写真 2 <http://en.wikipedia.org/wiki/File:TudorCageShiraz1971.jpg> (2012年1月20日)

デイヴィッド・チューダー (David Tudor, 1926-96) は、アメリカ合衆国のピアニスト、作曲家。特に作曲家としては、ケージ以降の実験音楽において、ゴードン・ムンマ (Gordon Mumma, 1935-) と共に、ライブ・エレクトロニクスというジャンルを開拓した。