

研究報告

P. ブーレーズ《力のための詩》(1958) のテープモンタージュ TAPE MONTAGE IN *POÉSIE POUR POUVOIR* (1958) BY PIERRE BOULEZ

東川 愛

Ai HIGASHIKAWA

パリ・ソルボンヌ第4大学大学院博士課程音楽学専攻

University of Paris-Sorbonne IV, Musicology, Ph.D Candidate

概要

1958年ドナウエッシンゲン音楽祭で初演されたP. ブーレーズ《力のための詩》(1958)は、H. ミショーの同名の詩に基づいた声、電子音響(テープ)、管弦楽のための作品である。電子音響部分の制作はフライブルグの電子スタジオで行われたが、現在までその実態は明らかにされてこなかった。本稿では、パウル・ザッハー財団(スイス)所蔵の草稿に基づいて、ブーレーズがどのように音響モンタージュしたのか再構成し、テキスト(声)、電子音響、管弦楽の三者の関係について考察する。ミショーの詩の朗読が電子音響と管弦楽をつなぐ接合点として、形式のなかで中心的な役割を果たしていると同時に、螺旋的な音の空間化に依拠した三者の融合によって、ミショーのテキストの音楽的な変容が喚起されている。

Poesie pour pouvoir (1958) by P. Boulez, premiered at the Festival of Donaueschingen, is a piece for voice based on the poem of the same name by Henri Michaux, for electronic sounds (tape) and orchestra. The part for electronic sounds was created in the local studio of the SWF (Freiburg), but there is no analysis available. In this paper, I analyse the process of electronic montage with the recomposition achieved through the study of manuscripts and sketches conserved in the Paul Sacher Foundation, and examine the musical relations of text (voice), electronic sounds and orchestra. The recitation by M. Bouquet plays a central role in the form of a junction between the electronic sounds and the orchestra, and the integration of these three elements is realized by the sonic spatialization. This assimilation enables the musical transmutation of Michaux's text.

1. ミクスト作品としての位置

《力のための詩》(1958)は、初めて器楽と電子音響を対峙させたブーレーズの野心作である[1]。この作品でブーレーズは3群の管弦楽(ソリストグループ[I]と2つの管弦楽グループ[II,III])を螺旋状に段差(低、中、高)をもって配置し(聴衆は真ん中の舞台を取り囲む)、さらに電子音響(テープ)を拡散するために20個のスピーカーを天井に取り付け(中心にラウド・スピーカー1個)、円環的な音の空間化を試みた[2]。こうした試みは、シュトックハウゼン《少年の歌》(1955-56)やブーレーズ自身も初演の際に指揮した《グルッペン》(1955-57)、ヴァレーズ《ポエム・エレクトロニック》(1957-58)など、空間を重要なエレメントにして作られた同時期の電子音響作品の創作傾向と重なるものである。初演¹にはシュトックハウゼン、ストラヴィンスキー、メシアン、そしてパリの全スタッフを引き連れてシェフェールらが駆けつけるなど、当時の注目の高さがうかがえる。しかし生楽器の演奏と固定した電子音響パート(テープ)の同期の問題が生じ、電子音響部分を改訂するために初演後すぐに同作品は一時的に撤回されてしまう。この改訂はその後完成に至ることなく、作品は最終的にカタログから除外された。このため同作品の楽譜は未出版にとどまり、自筆譜や草稿へのアクセスも限定されたことから、電子音響パート(テープ)のモンタージュ方法は言うまでもなく、電子音響音楽のレパートリーにおける歴史的な位置づけもなされないまま、現在に至っている。

しかしながら、《力のための詩》は、スピーカー間の音の移動を可能にした新しい装置「ハラフオン」を用いた《...爆発=固定...》第一版(1972)の創作を経て、

¹ 1958年10月19日ドナウエッシンゲン音楽祭、ハンス・ロスバウト・ピエール・ブーレーズ指揮、南西ドイツ放送交響楽団

IRCAM 以降のライヴ・エレクトロニクス作品へと向かういわば起源ともいえる作品である [3]。事実、前述した《力のための詩》を改訂する構想は、初演後 20 年以上の年月を経て、南西ドイツ放送交響楽団 (SWF) と IRCAM の共同委嘱で制作される《レボン》(1981-84) の創作までブーレーズのなかで生き続けたのである。その痕跡は、《レボン》の構想がもともと《力のための詩》の改訂版として着手されたことを示す、スケッチの最初のページ (1980 年頃) に残されている (ここに記された編成および構想は最終的に実現することなく、現在よく知られる《レボン》の姿に取って変わられた) [4]。1955 年にブーレーズが打ち出した「器楽と電子音響世界の融合」[5] というコンセプトのもと、現在ではミクスト音楽と呼ばれる新しいジャンルを具現化した《力のための詩》において、ブーレーズは声、電子音響、管弦楽の 3 つの要素をどのように統合させようとしたのだろうか。

2. 電子音響パート (テープ) の制作

ブーレーズはこの作品以前に、ミュージック・コンクレートの 2 曲のエチュード (1951-52)、《サンフォニー・メカニック》(1955、ジャン・ミトリの映像につけたコンクレート作品) の創作を通じて、GRMC (Groupe de Recherches de Musique Concrète) のスタジオでテープによる音響モンタージュを試みていた。1950 年代始めのブーレーズのコンクレート作品は実験的な傾向が強いが、セリー技法を反映させた緻密な音響合成の方法に見られるように、当時器楽音楽で大きな潮流を占めていた音高、リズム等の各パラメータを音列で制御するトータル・セリエリズムを拡充させるツールとして、ミュージック・コンクレートの手法が取り入れられたことが見てとれる [6]。ブーレーズはコンクレートの創作からその後離反するが、電子音響音楽への関心が薄れることはなかった。生活費を稼ぐために制作したとも言われる《サンフォニー・メカニック》から 3 年後、ブーレーズは再び電子スタジオに籠って制作する。《力のための詩》の電子音響パートは、ハインリヒ・シュトロベール² が統括するバーデン＝バーデン南西ドイツ放送交響楽団 (SWF) の電子スタジオ (フライブルグ) で制作されたが、ここでもまた電子モンタージュにセリー的な方法が用いられているのである。

ドイツ・フライブルグのスタジオでブーレーズが用いた音響変調は「Klangumsetzer」³ と呼ばれるもので、瞬

時に周波数シフトが可能なリング変調に近いものだった。スタジオの詳細な音響設備については、初演時に刊行された記事に掲載されている [7]。こうしたスタジオ環境のなかでブーレーズが書き記したテープモンタージュに関するスケッチ、制作メモは残念ながら全て保存されていないが、その一部がパウル・ザッハー財団 (PSS) に所蔵されている。本稿ではその調査と分析に基づいて、ブーレーズが選んだ音響素材と音響モンタージュのプロセスを復元し、再構築する [8]。

3. 音響素材とモンタージュ

モンタージュに使われた音素材はミショーの詩を朗読した音源にとどまらない。ブーレーズはのちに音素材についてこう述べている。

「電子音の素材は変容されたミショーの詩のテキストだけでなく、周波数発振器による純粋な電子音や作品 [管弦楽部分] から抽出され、別のコンテクトに取り入れられた諸和音——より正確には音響的な要素——に基づいて作られた音素材もあった」[9]

使用された音響素材のリストによれば、和音、アルペッジョ、反響音、朗読された言葉が使われている [10]。これに加えて、あらかじめ選別・変調された楽器音 (弦楽器、管楽器、打楽器) の音色のサンプルが音響変調の素材として準備された [11]。ブーレーズは 7 つの音響変調のテクニックを以下のように記している [12]。

音—単一

1/速度変化による変調

2/周波数シフト

3/反復

4/バンドパスフィルタ

5/周波数変調

6/リバーブ

7/過渡振動の変容

[波形の] 曲線の切断: 始め、中間、終わり
逆再生

ブーレーズは音の特徴を変容させるために異なる組み合わせをあらかじめ設定した。7 つのグループ (a, b, c, d, e, f, g) それぞれに 4 つのセリー $\alpha, \beta, \gamma, \delta$ (1~7 の値をもつ) が充てられ、以下の 4 種類の音響変調の原則に従って各グループが再編成される [13]。

**4×: 固定 - フィルタ - FU - ダイナミック
グリッサンド グリッサンド グリッサンド**

² ハインリヒ・シュトロベール (1898-1970) は音楽雑誌「メロス」の編集長でドナウエッシンゲン音楽祭のプログラムの編集者でもあった。シュトロベールは《力のための詩》以前にも《ポリフォニー X》(1949-50) や《主のない槌》(1952-55) の委嘱をブーレーズに依頼していた。

³ この装置は 1951~52 年にかけてジューメンスの協力を得て考案され、1955 年に南西ドイツ放送交響楽団の電子スタジオ用に

改良された。

4 グループ (a, c, e, g) は「3つ融合、均質」、2 グループ (b, f) は「2つ融合」、1 グループ (d) は「4つ融合」する。セリーの組み合わせによって音響変調とリズム比率 (図1) に適用する一覧が作られるが、この両者の一覧はあらかじめ準備された2つの図式の組合せによって取得される [14]。ここでブーレーズが用いた音高 (周波数) と持続 (リズム) の置換セリー (図2) に基づいた音響モンタージュの方法が、ミュージック・コンクレートの《エチュード I》(1951) で用いた方法を踏襲しているのは注目に値する [15]。

	a	$\alpha \beta$	b	$\beta \gamma$	c	$\gamma \alpha$	d
Proportion	10	5	15	4	11	1	16
	24	4	20	1	19	5	15
	16	3	13	4	17	1	12
	15	5	20	4	16	1	16
	20	4	16	1	15	5	15
	15	3	12	4	16	1	12

図1. 持続 (リズム比率) のセリー

1/		a (10)	$\beta \gamma$ (4)	b (15)	$\gamma \alpha$ (1)	c (11)	$\alpha \beta$ (5)	d (16)
2/	$\beta \gamma$ (1)	a (24)	b (20)	c (19)	$\gamma \alpha$ (5)	d (15)	$\alpha \beta$ (4)	d (15)
3/	$\beta \gamma$ (4)	a (16)	$\gamma \alpha$ (1)	b (13)	c (17)		$\alpha \beta$ (3)	d (12)
4/	a b (15)	$\beta \gamma$ (4)		$\gamma \alpha$ (1)	c (16)	d (16)	$\alpha \beta$ (5)	d (16)
5/	$\beta \gamma$ (1)	$\gamma \alpha$ (5)		a (20)	$\alpha \beta$ (4)		b c (16)	d (15)
6/	a (15)	$\beta \gamma$ (4)		$\gamma \alpha$ (1)	b (12)	$\alpha \beta$ (3)	c (16)	d (12)
7/		ab (17)	$\beta \gamma$ (13)		c (10)	d (11)	$\gamma \alpha$ (24)	$\alpha \beta$ (20)

図2. 音高と持続のセリー

モンタージュ操作のプランに関して、ブーレーズは次の4つの置換セリーを使用している：a/c/f (3-6-1-4-7-5-2)；b/d (7-3-5-1-4-2-6)；e (4-7-2-5-1-6-3)；g (1-4-6-2-5-3-7) [16]

	163 (3)	282 (6)	113 (1)	196 (4)	338 (7)	235 (5)	136 (2)
	196 (7)	338 (3)	136 (5)	235 (1)	113 (4)	282 (2)	163 (6)
	235 (3)	113 (6)	163 (1)	282 (4)	136 (7)	338 (5)	196 (2)
4 x	282 (7)	136 (3)	196 (5)	338 (1)	163 (4)	113 (2)	235 (6)
	338 (4)	163 (7)	235 (2)	113 (5)	196 (1)	136 (5)	282 (3)
	113 (3)	196 (6)	282 (1)	136 (4)	235 (7)	163 (5)	338 (2)
	136 (1)	235 (4)	338 (6)	163 (2)	282 (5)	196 (3)	113 (7)

図3. 音響変調のセリー一覧

ブーレーズが用意した音響変調の一覧表 [17] によれば、原理的に7つのフィルタのパラメータをもっている：113 (7音) / 136 (8音) / 163 (10音) / 196 (23音) / 235 (12音) / 282 (12音) / 338 (8音)。各セリーの音列 (7セリー：a-g) はそれぞれ循環的に置換される。フィルタ-固定 (Ff)、フィルタ-グリッサンド (Fg)、ダイナミック-グリッサンド (Dg) は上記のパラメータに従う。それぞれの音がこの一覧に沿ってどのように変調されるのか草稿 (図4) に示されている [18]。

各セリーの音響変調の内訳は以下のようになる。

セリー (a) : Fg (3) – Ff (3)

セリー (b)(f)(g) : Fg (2) – Ff (5)

セリー (c)(e) : Fg (1) – Ff (6)

セリー (d) : Fg (3) – Ff (4)

a	163 // 60-70	282 // 220-260	113 // 40	196 // 100-110-140-120-130	338 // 3	00 235 // 20 0-180	136 // 50
b	196 // 240-280-300-260	338 // 130-100	136 // 260	235 // 40	113 // 70	282 // 50	163 // 280
c	235 // 100-120	113 // 280 163	// 40 282	// 130-110 136	// 300 338	// 190 196	// 50
d	282 // 300 136	136 // 60	196 // 170-150-160	338 // 40	163 // 100-80	113 // 50	235 // 280-240
e	338 // 160	163 // 300	235 // 80-60	113 // 260	196 // 30-40	136 // 280	282 // 90-70
f	113 // 60	196 // 200-190-220-180	282 // 30	136 // 80-100	235 // 300 163	// 260-240	338 // 70
g	136 // 40	235 // 160-140	338 // 240	163 // 50	282 // 170-150-190	196 // 60-90-70-80	113 // 300

図4. 各セリー (a-g) の一覧

セリーに基づいて音響合成・変調された電子音を含むさまざまな音素材はどのようにテープ上にモンタージュされたのだろうか。初演の際に録音された唯一の音源 [19] から、4つの主要な音素材、和音、アルペッジョ、変調された楽器音、詩の朗読が聞き分けられる。本稿では全ての電子音響パートについて分析することはできないが、第1セクション／第1節のテキスト部分のモンタージュについて考察する。第1セクションの電子音響パートのスケッチを見ると、合計8トラックのテープのうち5トラックが用いられていることがわかる [20]。各トラックに用いられた音素材のモンタージュを記した草稿に基づいて作成した表は、以下の通りである (図5)。

これらは一見すると寄せ集め的な音響モンタージュに見えるが、ここで主に使用された音素材、すなわち和音とアルペッジョ、低音、クラスター、変調された楽器音 (a- δ /c- α /e- γ /g- β) は、ブーレーズがモンタージュにおいて和声的な次元を重視し、音響の厚みを与えようとしていたことがわかる [2頁参照]。また、言葉の断片には、朗読した詩のテキスト (声) に速度変化による変調を加えて、それとわからないほど変容した素材や言葉の一部を切断したものが使用されている。この第1セクションの電子音響パートの最後の詩の朗唱 (第4行) が流れたあと、ソリストグループの管弦楽がイントロダクションを演奏して曲が始まる。

4. 声 (テキスト)、電子音響 (テープ)、管弦楽の統合と音の螺旋的な空間化

ここでは第1セクションのみ考察したが、こうして合成された電子音響パートは全体で9つのセクションからなる。この9つの電子音響パート (テープ) が管弦楽 (A-Y) と交替または同期してスピーカーを通じて拡散される。したがって、ブーレーズが「アンリ・ミショーの詩が管弦楽と電子音響の2つの要素を接ぎ木する役割を果たしている」[21]と述べているように、ミシェル・ブケによって朗読されたミショーの詩の各節の朗唱が電子音響パート (テープ) と管弦楽の両者を橋渡し、つなぐ接合点として機能していると言えるだろう。つま

1e Séquence			
Courbes dynamiques	Voil (9")	1'45"~1'20" (Halb)	1'59"~2'04" (0)
Track 2	Accord	1e Arpège sons graves : 2'50"-3'04"	1e Phrase: 2'21"-2'4"
Courbes dynamiques	Cluster et Séquence α-δ/ C-cl/ e-y/ g-β	0'39" (0)~0'53 (Halb)~1'02" (Voil)	1'31"~1'37" (Halb)
Track 4	Accord	3e Arpège: 1'29"-2'50"	2'01"~2'06" (0)
Courbes dynamiques	Cluster et Séquence α-δ/ C-cl/ e-y/ g-β	1'15 (0)~1'20 (Voil)	1'47"~1'54" (Halb)
Track 6	Accord	4e Arpège: 1'31"~2'52"	2'03"~2'08" (0)
Courbes dynamiques	Cluster et Séquence α-δ/ C-cl/ e-y/ g-β	1'31"~1'37" (Voil)	2'05"~2'10" (0)
Track 8	Accord	2e Arpège: 1'57"	Bande parole 2'25" 4e Phrase : 2'32"
Courbes dynamiques	1'47"~1'54" (Voil)		"J'ai maudit l'intérieur de tes rêves"
Track 1	Accord	bis ends	
Total 2'52"			
Total 2'59"			
Total 2'50" +46"			
Total 3'30"			

図 5. 第 1 セクションのモンタージュ

り、声（テキスト）、電子音響、管弦楽の 3 つの要素が相互に接ぎ木し合いながら音楽の形式全体を形づくっているのである。

この三者の統合において重要な役割を果たしているのは、当時のブーレーズの重大な関心事だったラウド・スピーカーによる音の空間化である。個々にモンタージュされた各トラックは、各セクション内でそれぞれのスピーカーを通じて同時に拡散され、電子音響パートがより多層的に増幅・空間化される。1 つのトラックが 2 つのスピーカーから流れることもある。また、再生スピードの変化により音高を変容させる場合や、コラージュのように一部をカットしてつなぎ合わせる場合もある。各

トラックのダイナミクスの曲線は、低・中・大の 3 つの出力レベルの間で秒／分単位に細かく調整される。

中央に吊るされたラウド・スピーカーは旋回方向や速度を変化させながら、音の螺旋的な軌道を力強く描き出す。とりわけ終盤に、ミショーの詩のハイライトとも言える 2 つの詩句（「世界が君から遠ざかっていく」「私は漕ぐ」）が朗読されるセクションでは、管弦楽、電子音響パートの三者が文字通り一体となって残響とともに渦を巻くように空間を占有する。

このように声と電子音響（テープ）、管弦楽の融合を音の空間化によって試みた《力のための詩》は、リアルタイムのエフェクトを伴わないため、いわゆるライブ・エレクトロニクス作品には当たらない。しかし、この作品の構想には、ライブ・エレクトロニクスを先取りする要素が潜在的に含まれていたと言えるだろう。現在から見ると非常にプリミティブな手法でモンタージュされた電子音響パートは短期間の制作で準備され、ブーレーズにとって決して満足のいく出来でなかったことは想像に難くない。その上、音響を固定させるメディアであるテープと管弦楽の生演奏をフレキシブルに同期させることは不可能だった。音響の空間化の点でも、ごく機械的な操作にとどまり、各トラックの音響的な立体感を多少作ることしかできなかったとブーレーズはのちに述べている [22]。

しかし、本稿で考察したテープモンタージュの音素材とそのプロセスが示しているように、ブーレーズがこの作品で真に求めていたものは、声と電子音響、管弦楽が一体となってリアルタイムで音響を変容させることが可能なライブ・エレクトロニクスのテクニックだったように思われる。これはのちにブーレーズ自身が、異質なものである器楽と電子音響の間にある連続性を作り出すことが目的だったと述べている言葉にも表れている [23]。モンタージュの音素材に管弦楽部分の和音を借用したことも、こうした意図が背景にあるだろう。この意味で、この作品はライブ・エレクトロニクスを先取りする先駆的な作品に位置づけられる。そして、こうした三者の融合によってブーレーズが実現させようとした音楽的な企てを探ることは、音響モンタージュの役割を考える意味で有益だろう。本稿ではアンリ・ミショー（1899-1984）の詩の成り立ち、詩の形式と音楽の関係を詳しく考察することはできないが、ブーレーズがミショーの詩にインスピレーションを得て、初めて電子音響と器楽を融合させようと考えたのは、どのような動機に由来しているのだろうか。

5. テキスト（声）の音楽的変容

ミショーの詩が内包する怒り、悪魔祓いの儀式としての呪いの力は、2 人のアーティストを魅了した。完成し

たばかりの詩の朗読に立ち会って激しい創作意欲を掻き立てられたミシェル・タピエ (1909-1987) は、その造形的なオブジェとして《力のための詩》の特殊製本 (蝶番付きの木箱の表には 30 の鉚が打ち込まれ、ミショーの扉の口絵、タピエがレイアウトした凸版印刷の紙面をもつ限定版) を生み出したが、1949 年 2 月同作品の出版・展示に立ち会ったブーレーズもまた、ミショーの詩を音楽化する構想を抱いた [24]。ブーレーズはこれについて「[ミショーの] テキストに対する非理性的な、言うならば、英語で言うエモーショナルな反応で、テキストを音楽の形式に溶け込ませたいという欲求だった」とのちに述べている [25]。これは上述した声 (テキスト) と電子音響、管弦楽の三者の融合を裏付けるものと言えるだろう。つまりブーレーズはこの作品で、シャルやマラルメの詩を音楽化したように、詩のテキストをじかに歌わせることはしなかった。ブーレーズ自身がシャルとマラルメでは詩の形式それ自体が音楽の形式に直接関与するのに対して、ミショーの詩の形式は大した影響力を持たないと述べているように [26]、シラブルや音素等に依拠したテキストと音楽の形式的な相互関係は存在しない。そうではなく、ブーレーズはミショーのテキスト／声を器楽と電子音響の渦のただなかでいわば増幅させようとしたのである [27]。この増幅とは音量の次元ではなく、詩の呪術的な力の音楽的な変容にほかならない。電子音響のモンタージュと音の空間化の試みは、こうしたブーレーズの音楽的意図にまさに合致するものだったと言えるだろう。

6. 参考文献

- [1] Boulez, Pierre, « A la limite du pays fertile (Paul Klee) » (1955), repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 205-221, réédition : *Points de repère I : Imaginer*, Paris, Christian Bourgois et Éditions du Seuil, 1995, p. 315-330.
- [2] Rostand, Claude, « Boulez in Donaueschingen », *Melos*, vol. 25, no 10, Dezember 1958, p. 402-404.
- [3] Higashikawa, Ai, « *Poésie pour pouvoir* (1958) : l'origine de la "musique mixte" dans l'œuvre de Pierre Boulez », in *Regards sur la musique mixte*, Sampzon, Éditions Delatour France (à paraître en 2015).
- [4] Mappe I, Dossier 1a, p. 10 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [5] Boulez, Pierre, *Op.cit.*, p. 205-221.
- [6] 東川 愛, 「ピエール・ブーレーズのミュージック・コンクレート : 《エチュード I》 (1951) の草稿と自筆譜の考察」, 先端芸術音楽創作学会会報, 第 5 巻 4 号, 1~6 頁, 2014 年.
- [7] Heck, Ludwig, Bürck, Fred, « Klänge im Schmelztiegel », *Melos*, vol. 25, no 10, octobre 1958, p. 320-329. (ドナウエッシンゲン音楽祭の特集号で《力のための詩》に関する一連の寄稿が収録されている。)
- [8] Higashikawa, Ai, « Quelques notes sur le montage électronique de *Poésie pour pouvoir* (1958) de Pierre Boulez », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Vol. 28, April 2015, pp. 30-36.
- [9] Boulez, Pierre, Jameux, Dominique, « Pierre Boulez: sur *Polyphonie X* et *Poésie pour pouvoir* », *Musique en jeu*, no16, novembre 1974, p. 34 ; repris dans Pierre Boulez, *Points de repère*, op. cit., p. 189-193.
- [10] Mappe I, Dossier 2b, p. 1 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [11] Mappe I, Dossier 2e, (e) Catalogue des sons, (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [12] Mappe I, Dossier 2b, (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [13] Mappe I, Dossier 2c, p. 1 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [14] Mappe I, Dossier 2c, p. 4 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [15] 東川, 前掲書, 1~6 頁.
- [16] Mappe I, Dossier 2c, p. 6 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [17] Mappe I, Dossier 2c, p. 7-8 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [18] Mappe I, Dossier 2c, p. 1 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [19] CD (Col Legno) n AU-031 800 (1990) ; rééditions : n WWE 31909 (1996), et n 20509 (2000).
- [20] Mappe I, Dossier 2g, p. 2 (Collection Pierre Boulez, PSS)
- [21] Boulez, Pierre, notice de programme du concert du 19 octobre 1958, dans Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1229.
- [22] Boulez, Pierre, « Musique / Espace » (Un entretien avec Jean-Jacques Nattiez), *L'Espace du son II*, Sous la direction de Francis Dhomont, Éditions Musiques et Recherches, 1991, Réédition numérique, 2008, pp. 117-118.
- [23] Boulez, Pierre, Jameux, Dominique, « Pierre Boulez: sur *Polyphonie X* et *Poésie pour pouvoir* », *Musique en jeu*, no16, novembre 1974, p. 34.
- [24] Boulez, Pierre, Cage, John, *Boulez / Cage Cor-*

respondance et documents, Basel : Paul Sacher
Stiftung / Mainz : Schott Musik International,
2002, p. 78.

[25] Boulez, Pierre, Jameux, Dominique, *Ibid.*, p. 35.

[26] *Ibid.*,

[27] Boulez, Pierre, « Pour pouvoir », *Henri Michaux*
: *Peindre, composer, écrire*, Paris, Bibliothèque na-
tionale de France / Gallimard, 1991, pp. 131.

7. 著者プロフィール

東川 愛 (Ai HIGASHIKAWA)

東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程音楽学
専攻単位取得満期退学。パリ・ソルボンヌ第4大学大学
院修士2研究課程修了。現在同大学大学院博士課程在
籍中。

higashikawaai@gmail.com