

音楽の表面、絵画の表面

—— M.フェルドマンの《ロスコ・チャペル》をめぐって ——

高橋 智子

1 はじめに —《ロスコ・チャペル》委嘱の経緯

ニューヨークで生まれ育ち、1973年にバッファロー大学教授に着任するまでこの地で過ごしたモートン・フェルドマン(1926-87)とテキサス州ヒューストンの縁はドミニク&ジョン・デ・メニル夫妻との出会いにさかのぼる。1967年2~3月にヒューストンのセント・トマス大学にて開催された「6人の画家展The Six Painters」は、同大芸術部門創始者のドミニク・デ・メニル(1908-97)の全面的な支援で開催された。共にフランスで生まれ、1931年に結婚したドミニク・デ・メニルと夫のジョン・デ・メニル(1904-73)はドミニクの祖父が経営する石油会社の経営を拡大させるため、1931年にヒューストンに移住した。現代美術への関心と潤沢な資金から、夫妻はいつしかヒューストン随一のコレクターとなり、この地の文化活動におけるよき理解者、強力な支援者として様々な活動を行っていた。メニル夫妻とフェルドマンとの出会いはフェルドマンのエッセイ*John de Menil*¹⁾に記されている。マース・カニングハムがバランシン・ダンス・カンパニーのために振付を改訂した「サマースペース*Summerspace*」世界初演の晩、マンハッタンにも部屋を所有していたメニル夫妻がパーティーを開いた。フェルドマンは美術ディレクターのシモーヌ・スワンと一緒にそのパーティーに参加し、メニル夫妻と初対面した。スワン以外に誰も知り合いのいなかった手持無沙汰のフェルドマンはシャンパンを11杯飲んで酩酊。ついに足元がおぼつかなくなり、螺旋階段から降り落ちてしまうが、なんと片手に持っていたシャンパン・グラスは無事で、どうにか彼はその場を取り繕うことが出来た。その様子の一部始終を見ていたのが唯一ジョン・デ・メニルだった。メニルはフェルドマンに歩み寄り、言葉を交わす。そこから彼らの親交が始まる²⁾。

サイ・トウォンブリを始め、メニル夫妻から支援を受けた画家は少なくなく、夫妻は第二次世界大戦後のアメリカ現代美術界を支えた人物といっても良い。ロスコ・チャペルとして知られる、ヒューストンのチャペルのプロジェクトに際し、内部の壁画をマーク・ロスコ(1903-70)に依頼したのもメニル夫妻だ。もちろんフェルドマンの《ロスコ・チャペル*The Rothko Chapel*》(1971)の委嘱もメニル夫妻が創設したメニル財団からのものだ。ロスコ・チャペルには、バーネット・ニューマンによる円柱状の彫刻「ブローケン・オベリスク*Broken Obelisk*」が設置されている。以上の経緯から、ヒューストンはフェルドマンにとって縁の地

となった。

2 フェルドマンとロスコ

2-1 出会い

フェルドマンはロスコとの初対面を次のように回想している。

《ロスコ・チャペル》はとても楽しい委嘱だった。なぜなら、この曲は音楽の行く先を音楽以外の因子が決めた唯一の曲だからだ。1962年頃だったと思うが、ロスコがメンデルスゾーンについて語りながら、壁の向う側に立っていた姿を覚えている。彼に初めて会った時、私はこれまでにないくらい圧倒されてしまった。(中略)《ロスコ・チャペル》を作曲している時、ロスコがWPA³(公共事業促進局)にかかわってたくさんの作品を描いていたことや、社会的リアリズムの立場にあったことを思い出した。《ロスコ・チャペル》において、こうした事柄を決して伝記的に扱わないと決心した。むしろ私のアイデンティティは自叙伝的な曲を作る決心をしたことにある⁴。

1960年代のフェルドマンは常勤ポストには就いておらず、インディペンデントな作曲家だったものの(当時は父親が経営する洋品店を手伝っていた)、レコードのリリースや楽譜の出版など、ようやく作曲家としての実力が認知され始めた。また、それまで「ケージ派」として一括りにされるが多かったが、ケージから「自立」し始め、新作委嘱も増えた頃だった。一方、1903年生まれでロスコは画家としての地位や名声を十分に確立し、彼の人生は晩年に差ししかかろうとしていた。フェルドマンから見たロスコは「生に肉薄していたが、生のディレンマがないようにも見えた」⁵。これはどのような意味だろうか？フェルドマンはロスコについて次のように述べている。

“アクション・ペインティング”というタームについて私が不服に思っていることは、このタームが、今や画家が“自由であり”、“気の向くままになんでもできる”という誤解を生んでいることだ。だが、自由になればなるほど選択肢が増えるわけではない。実際、代替策をもっているのはアカデミシャンなのだ。自由というものはロスコのような人物によって最もよく理解される。彼は一ロスコになるために一たつたひとつの事を行う自由を選び、それを何度も繰り返した⁶。

この「たつたひとつのこと」とは、複数の色面がキャンヴァスの上におかれた、ロスコの全面絵画allover paintingに言及していると考えられる。実際、ロスコは絵画の表面の均質性を保つために素早く、「計画通りに美しく」絵具を塗り、乾いた表面を見て気に入らなければ何度もやり直したという⁷。「(音楽の)表面への執着は私の音楽の主題だ。こうした意味で私の

音楽は実は「作曲」ではない。」⁸と語るフェルドマンもロスコ同様に「ひとつのこと」に執心していたわけだが、音楽の「表面」とはいくぶん聞き慣れない言葉である。彼のいう「表面」とはいったい何を指すのか、考察を進める。

2-2 カテゴリーの間で 一様な解釈

かつてレッシングは「ラオコオン」(1766)において諸芸術を空間芸術と時間芸術に分類し、諸芸術間の序列化、階層化に反対した。芸術作品のメディアムmediumの差異に着目したこの議論は、20世紀中葉にアメリカ抽象表現主義絵画のスポークスマンの役割を果たした批評家、クレメント・グリーンバーグに引き継がれた。グリーンバーグは「さらに新しいラオコオンに向かって」の中で、「キアロスクーロや陰影による肉付けを棄て」⁹、「筆の運びはしばしばそれ自身のためと説明される」¹⁰1940年当時のアヴァンギャルド絵画を「メディアムへの本能的な順応」¹¹と説く。今や重要なのは「何を描くか」ではなくて、「どのメディアムを、そのメディアム固有の特性に即してどう用いるのか」なのだ。1940年代頃からの抽象表現主義絵画は主題や内容、作品内部の弁証法的構造連関から、メディアムやオブジェクトそのものという傾向を強めていく¹²。ロスコもまたメディアムへ様々な角度からアプローチした1人である。ジャンルは違うが、フェルドマンもメディアムそのもの、つまり音そのものについて熟考し、図形楽譜、符尾のない音符による自由な持続の楽曲、極端に休符が多い楽曲など、様々な試行錯誤を重ねた。

異なるジャンルの芸術を対象とする際、アナロジーを用いて論証するのが一般的な方法であり、現にそういった方法で行われている研究論文は数多い。こうした研究が無益だということつもりはないが、ジャンルの違いをアナロジーでつなぐ以外の策を講じる時期に来ているのではないだろうか。そこで、問題の在処を還元して音楽作品と絵画作品を論じることを試みる。こうした問題意識は研究者の立場に限ったことではなくて作家側に強くあった。とりわけフェルドマンには顕著で、彼は音楽家としての自身のあるべき姿を「カテゴリーの間 between categories」とし、「私は自分の作品を次のように考えたい。カテゴリーの間。時間と空間の間。絵画と音楽の間。音楽の構造とその表面の間。」¹³と述べている。

「カテゴリーの間」というコンセプトの発端をたどると、1960年代からフェルドマンと親しく付き合っていた美術家のブライアン・オドハーティーの存在に行き着く。オドハーティーがゲスト・エディター兼デザイナーを務めて1967年に刊行された複合型雑誌『アスペン Aspen』¹⁴ 5 + 6号は、3つのテーマ(芸術と歴史における) 時間time、サイレンスと還元 silence and reduction、言語language—と6つのムーヴメント—構成主義constructivism、構造主義structuralism、概念芸術conceptualism、パラドックス思考の伝統tradition of paradoxical thinking、オブジェクトobject、カテゴリーの間between categories—を基本に据えて編集された。従って、この語のオリジナルはオドハーティーだといってよい。特に最後の

1つ「カテゴリーの間」をフェルドマンは気に入り、1969年には打楽器、ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための同名の楽曲《Between Categories》を作曲した¹⁵。

「カテゴリーの間」をめぐる様々な解釈が可能である。庄野進は「Between Categories」を「間範疇性」とした上で、「まったくの無秩序でもなければ、厳密に構成し尽くされた秩序でもない」¹⁶フェルドマンの作曲のストラテジーと、その際の聴取のあり方(庄野がいうところの「聴取の詩学」)に着目して議論を進めている。フェルドマンの音楽はその創作変遷全体をとおして明確な旋律や和声構造といった規則性や法則性を持たないことが最大の特徴であり、またそれが分析や解釈を難しくしている大きな要因だ。庄野はいくつかの楽曲に言及しながら、フェルドマンが秩序と無秩序、表面と構成、旋律と単なる音の連なり、反復と変奏、楽曲の「図」と「地」¹⁷、部分と全体などの「中間between」を目指しているが、彼の音楽はこのような「述語づけを拒む」¹⁸。ここでの「間範疇性」および「中間性inbetween-ness」の解釈は、あくまでも伝統的な西洋音楽の音楽語法のなかでの二元論や二項対立の観点から行われたものである。従って庄野の「カテゴリーの間」(庄野の言葉でいうところの「間範疇性」)の解釈は純音楽的あるいは音楽内的な視点によるものといえる。また、「間範疇性」はカントのカテゴリー(純粹悟性概念)をもとにした、一般美学の考え方を踏襲した解釈なのではないだろうか。カントの量、質、関係、様相の4つのカテゴリーは純粹悟性概念であって、感覚的所与が欠けている。そこでカントは4つのカテゴリーと感覚所与をつなぐものとして、先験的図式というものを考え、時間の形式のなかにこの図式を認めた。時間の系列、内容、順序、総括からなる3つの図式が4つのカテゴリー—質、量、関係、様相—にたいして規定されている¹⁹。この図式は時間芸術たる音楽の諸要素に秩序と形式を与え、文節を行う際のメルクマールの役割を果たす。「間範疇性」あるいは「カテゴリーの間」を志向するフェルドマンの場合、時間体験の中でこれらのカテゴリーの図式が混乱を蒙るように仕掛けられている。言い換えれば、秩序と無秩序との絶妙なバランス感覚でもある。

かたやマリオン・ザクサーは庄野とは異なり、抽象表現主義絵画との関係から「カテゴリーの間」について論じる。関係性という規範からの離反を志向する抽象表現主義は、次のふたつに大分される²⁰。1つはポロック、クライン、デ・クーニングらの動的なリズムや身体性を有する絵画を「迷路のような状態」。もう1つはロスコやニューマンの静的なカラー・フィールド絵画を「無形の構造」²¹。これら2タイプの外見は異なるが、ともに絵具の色や線そのもの、つまりメディアムそのものによる直接性を観る者に働きかけるという意味で無秩序、偶発性、不規則性、不定形、抽象性などの言葉で評され、明確で合理的な対比的構造や図像的・象徴的な形式を回避する点での共通項を認めることができる。ザクサーはこれらの絵画の特性を「非関係性」と総括する²²。こうして抽象表現主義の特性を捉えた上で、ザクサーはフェルドマンの《The Swallows of Sarangan》(1960)の、1つの音の持続が別の声部によって増幅または重複され、また別の声部へと受け渡されながら深い呼吸のように増大、拡張する

様子をロスコの茫洋とした矩形とその色彩になぞらえた²³。ザクサーはあくまでも音楽と絵画とのアナロジーに「カテゴリーの間」の本質を求めた。フェルドマンの言説が大きな比重を占めているザクサーの解釈は「カテゴリー」を美的範疇としてよりも、むしろ諸芸術のジャンルに近い意味でとらえていると考えられる。

「カテゴリーの間」の解釈の例を2つとりあげて検討したが、音楽と絵画というジャンルの差異や共通項を挙げるのが本稿の目的ではないし、もとよりフェルドマンの音楽は、たとえ図形楽譜のものであったとしても、異なるジャンルの融合といった表層的な観点から語り得るものではない。フェルドマンはルネサンス期の巨匠、ピエロ・デッラ・フランチェスカの明瞭な画面構成や色彩、モネの光の用法、セザンヌにおけるキュビズムの萌芽、そしてポロックやロスコといった抽象表現主義について常に鋭い洞察眼を持ち、彼の著作やレクチャーには必ず絵画についての大胆な持論が展開されている。彼の着眼点はやはりメディアムや素材、時間と空間にあるが、これらは音楽と比較するためのメタファーとして引き合いに出されているのではなくて、本質的な議論を進めることを目的とする。フェルドマンが絵画に言及する時、歴史的な背景のみならず、音色、響き、リズム、光、影、グリッド、平面、輪郭などのそれぞれの要素を現象学的な次元にまで還元して話を進めることが多い。一方、ロスコはショーペンハウエルとニーチェの思想に倣い、音楽と詩が有する痛烈さと同等の次元に絵画を引き上げたいという願望を持っていた²⁴。つまり、彼は視覚芸術の外見をもってしても音楽と詩の核心部をつくることができないことを認めていて、絵画のイメージと、そこに見出されるイリュージョンのあり方を模索していたのだ。物理的な実体として存在する絵画や彫刻といった視覚芸術はその真理を「見えるもの」ではなくて「見えないもの」に追い求める。一見、この不毛な探索こそが1940年代後半に始まるロスコの抽象画を成立させているのではないだろうか。絵画のメディアムにたいして厳格な態度で臨んだロスコの言葉を引用しよう。

芸術がなすべきことは、自身のカテゴリー（アリストテレスが包括性に応じて分類した意味でのカテゴリー）の限定の中で一般化を行うことである。いかなる一般化も自身の限定を理解した上でなされなければならない。これらのカテゴリーが持つ限定は常に拡張され続けているが、だからといって、それぞれの時点において芸術家が自らの領域に明確な限定を設定しなければならないことには変わりがない²⁵。

再びフェルドマンについていえば、やはり聴覚芸術と視覚芸術、時間芸術と空間芸術及び造形芸術というジャンルの違いを各々の特性をふまえつつ、自分の領分の外にある要素を自分のメディアムで獲得した。そのわかりやすい例が50年代の一連の図形楽譜だ。彼の図形楽譜を着想する経緯にはポロックのポーリングといったいわゆる「アクション・ペインティング」の存在が認められるが、図形楽譜そのものは高度なデザインの技術は必要とせず、純粹

に音楽的なアイデアをできるだけ忠実に具現し、それを演奏者に効率よく指示する手段としてとられたものであり、後にフルサクス等で見られるコンセプチュアル・アートとは異なる地平に立っている。また、50年代にはケージらと「ニューヨーク・スクール」として活動を共にしていたフェルドマンだが、コンセプチュアル・アートの類に足を踏み入れることはなく、そのキャリアは一貫して作曲家だった。自分の範疇を出ない。だからこそ隣接する領域に強く心惹かれ、自分なりのメディアムと技術で接近する。このように考えると、フェルドマンが音楽について語る時、作曲する時、絵画を常に参照するのは非常にまっとうな正攻法のアプローチといえるだろう。実際、フェルドマンは「新しい絵画は従来のいかなるものよりも率直で、直接的で、物理的なサウンドを私に渴望させる。」²⁶と述べており、自身の創作におけるアイデアの発端を絵画に求めていた。それは音楽と絵画の並行的な運用²⁷といってもよく、「カテゴリーの間」の理念がここにも見受けられる。

以上の考察によってフェルドマンとロスコの「カテゴリー」をめぐる考えを垣間見た。「カテゴリーの間」を志向するフェルドマンに対して、ロスコは「カテゴリーの限定 the limitations of the category」の重要性を説く。2人の考えは一見正反対のようだが、実はその根底は同じなのではないか。絵画に心酔するフェルドマンの音楽には、絵画から受けるインスピレーションが非常に大きな役割を果たしている。しかし、彼の創作は一貫して音楽の領域にこだわり続けており、禁欲的に「カテゴリーの限定」という立場を取っていた。

2-3 音楽の表面／絵画の表面

フェルドマンは「カテゴリーの間」、ロスコは「カテゴリーの限定」と対照的だが、作品そのものの知覚と経験が重要な位置を占めるという点で共通している。つまり、彼らの作品においてはコンセプトよりも経験が先立ち、受容する側に音響の、あるいはキャンヴァスの「中に」いるかのような感覚をもたらすことが意図されている。できるだけ小さな音で演奏するように指示されたフェルドマンの楽曲と、キャンヴァスと鑑賞者が一対一で対面するように描かれたロスコの大きな絵画の親密さは、聴く者と観る者の注意を否応なくひきつける。ロスコによれば「芸術家は鑑賞者を、まさにキャンバスという領域の中の旅へと誘う」²⁸。「鑑賞者は芸術家の作り出す形とともに、内へ外へ、下に上へ、斜めに、水平に動き回らねばならない」²⁹。この「旅」は鳴り響く音響に身を委ねる類の聴取体験にも通じるのではないだろうか。では、実際に彼らの作品を目の前にして、あるいはその作品の中で私たちは何を聴いて、何を観て、何を体験しているのか。60年代中頃からのフェルドマンは音楽の「表面surface」に固執するようになった。

エッセイ「Between Categories」でフェルドマンは「音楽も絵画同様に主題subjectと表面を持っている」³⁰とし、音楽の主題と構造という従来のカテゴリーに「表面」を新たに加えた。

音楽の主題は構造を内包し、その構造は旋法、調性、十二音やセリーにいたるまで、音楽的な規則とテクニックに支配されていると考えることができる。しかし音楽の「表面」といった場合、そもそもそれが構造や主題と対立的、あるいは階層的な関係にあるのかも疑わしく、「表面」の在処はまだ判然としない。一方、絵画の表面についてごく単純に考えるならば、表面は絵具が塗られたキャンヴァス上の平面で、物理的な実体でもある（そこに遠近法が関与するならば、キャンヴァスの表面に描かれている／見えるものが現実なのか、イリュージョンなのかという議論の余地はあるが）。つまり、表面とは「絵画を全体として経験する際に私たちが足を踏み入れるドア」³¹とことができ、作品の知覚面と位置づけることも可能だろう。それは、描かれたものを、何かの「かたち」や「主題」や「物語」として部分と全体とを関連づける理知的かつ構造的な知覚行為ではない。絵画の表面とは、目に入ってくる色や線や陰影を先入観なしに瞬間的に察知することと、その時にわたしたちの目が捉えている「何か」なのだ。表面を知覚面として考えると、音楽の場合は聴覚面aural planeという語の方がより妥当である。

「聴覚面」によって音楽における表面の問題は解決したかのようにも思えるが、フェルドマンに新たな疑問が生じる—「表面を持っている音楽」と「表面を持っていない音楽」とは何か。フェルドマンはこの疑問をブライアン・オドハーティーに投げかけた。

フェルドマン(以下F)：表面を持っている音楽と、持っていない音楽との違いを説明してくれないか？

オドハーティー(以下O)：表面を持っている音楽は時間とともに構築される。表面を持っていない音楽は時間に従属し、リズムの進行となる。

F：ベートーヴェンの音楽は表面を持っているのか？

O：持っていない。

F：きみが知っている西洋音楽のなかで、表面を持っている音楽はあるのか？

O：きみの音楽以外、表面を持っている他の音楽を知らない³²。

この会話を見る限り、フェルドマンはオドハーティーの答えに満足しているように見える。オドハーティーが時間について言及したことによって、音楽の表面、つまり聴覚面に対する疑問がようやく解け出す。ベートーヴェンの音楽³³にはなぜ表面がないのかというと、ここでのある1つの音は最初から時間の物語的な進行によって構成されるよう方向付けられており、漠然とした知覚面および聴覚面が看過されているからだ。すなわち、音は時間の秩序によって適材適所にはめ込まれるパーツの1つにすぎない。一方、表面および聴覚面を持っている（と作曲家が自負する）フェルドマンの音楽の場合、構造が完成する前の状態に知覚／聴取の焦点が合わせられるよう仕組まれている。物語的な構造から逸脱した時間の中での聴取は部分と全体という階層構造から解放されており、それはまるで絵画の表面を観る時のよ

うに、ありのままの音が耳に入って来るのだ。このように物理的な実体に即した知覚行為について、リオタールは次のように述べる³⁴。

これ（聴従）は耳を傾ける *prêter l'oreille à* というような、また、耳を貸してもらえる *avoir l'oreille de* といった、差し向けられた、あるいは下げ渡された聴覚を意味します。それが向かっているのは、何かしら鳴り、音ないしは音調を出す、*tönt* [Tonを出す] もの、そして束縛し、自らに従わせるものです。

フェルドマンがこだわった音楽の表面および聴覚面は、リオタールがいうところの「聴従」にも通底するのではないだろうか。「表面」とは目や耳といった感覚器官を差し出す際の入り口なのだ。また「行動すべき領域」³⁵として、作曲家や画家が自身のアイデアを具現し、感知する第一の場でもある。

3 《ロスコ・チャペル》における時間と空間

3-1 《ロスコ・チャペル》の位置付け

《ロスコ・チャペル》終結部のヴィオラ独奏によるユダヤ的な旋律はフェルドマンが15歳の時に作曲したもので、シナゴグの鐘の音をイメージしている。中盤のソプラノ独唱の装飾音を伴った旋律が作曲されたのは、ストラヴィンスキーの葬儀が行われた1971年4月15日だとフェルドマンが初演時のプログラムノートで書いている³⁶。この旋律と同様の旋律は同時期に作曲された《The Viola in My Life 1-4》(1970-71)にも登場する。70~71年の楽曲はヴィオラ独奏が頻出することも特徴の1つだ。音楽的な事項から若干、離れるが、ヴィオラ重用の背景には当時のフェルドマンの恋人だったヴィオラ奏者のカレン・フィリップスの存在が大きく関係している。旋律を用いた叙情的な楽曲は《ロスコ・チャペル》で完結し、この曲はそれまで抽象的な音楽を探究してきた彼の作品リストにおいては非常に例外的な位置にあり、彼の人生と音楽における過渡期の作品だ。その後、70年代後半からは反復と微かな差異を主体とし、演奏時間が1時間を超えるような長大な作品へと移行する。《String Quartet II》(1983)、《For Philip Guston》(1984)などがその代表であり、これらの長大な楽曲は初期の図形楽譜の作品に匹敵するか、むしろそれ以上のインパクトを有する。

3-2 ロスコ・チャペルの壁画

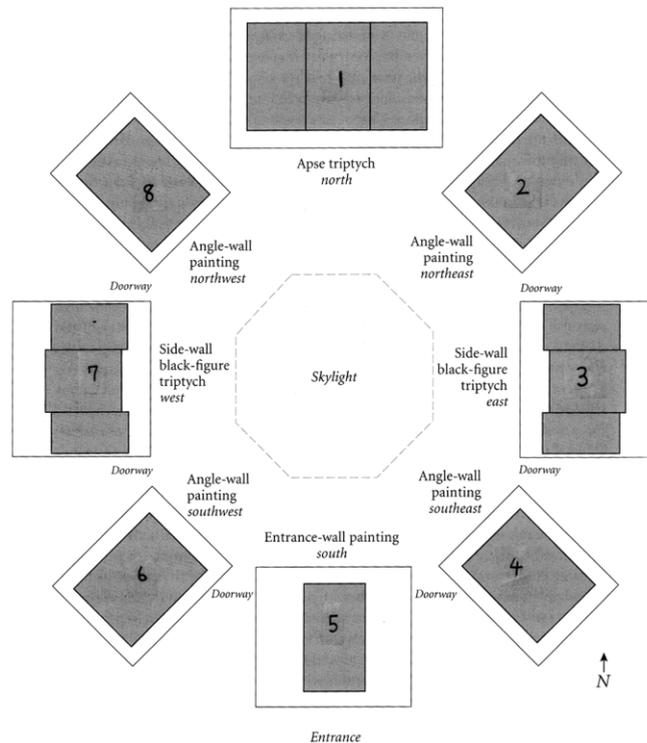
メニル財団から委嘱を受けてロスコがチャペルのプロジェクトに着手し、壁画の制作を本格的に始めたのは1965年のことだ。彼は壁画制作のためにマンハッタンの東69丁目に古い馬車置き場を借りてスタジオとした。作品自体は完成したものの、最終的にはプロジェクトが破棄された1959年完成のシーグラム壁画、1964年に設置されたハーヴァード大学ヨーク・セ

ンターの壁画から数えて、チャペルのプロジェクトは彼にとって3度目の大規模な壁画制作となる。それまでの茫洋とした暖色系の矩形配置による様式が、シーグラム壁画の頃から寒色系の色使いを中心とし、ロスコの創作が新たな局面を迎えた。実質的にロスコ最後の大規模な作品となってしまったチャペルの壁画は彼のキャリアの集大成である。

チャペルは水平な八角形の天井で覆われた建築物として設計されている。エントランスの奥にある2つの扉から中に入ると、そこは薄暗く、ひんやりとした空気が漂い、外の喧噪からは完全に遮断され、一瞬にして異世界に放り込まれたかのような感覚に襲われる。床には木製のベンチが数台と円形の座蒲が設置されており、この無宗派のチャペルのなかで休憩、瞑想など自由に過ごすことができる。

1枚あたり縦177.5インチ×横135インチ(450.85センチ×342.9センチ)の大きさの壁画が計14枚、八角形のチャペルの形状に沿って配置され、8つのユニットから構成される(図1)³⁷。北側後陣の三連画を起点にして東西の三連画と、北東と南西および北西と南東のそれぞれ単一の壁画が向き合い、シンメトリーを形成する。チャペル内部の照明はその光源のほとんどが天空光に依拠しており、かなり低めのトーンにまで落とされているので薄暗い。それぞれの壁画の色は遠目には黒か紫に見えるが、その中に微かな差異が認められる。図2は8つの壁画ユニット

図1



の構成と色相を一覧にしたものである（編み掛け部分は三連画）。紫を基調とする北側後陣三連画と単一画（2、4、6、8）は枠組がない。これらの一見均一な表面からは色の濃淡を感じ取ることができ、透過性を伴った活動的な性質を有する。単彩ではあるものの、それぞれの表面に色の濃淡から生じるリズムや方向性も感じられる。一方、東西の三連画（3、7）と南側の単一画（5）ははっきりと描かれた枠組の中に

図 2

	構成	色相
1	単彩	紫
2	単彩	紫
3	枠組／矩形	えび茶／黒
4	単彩	紫
5	枠組／矩形	赤紫／黒
6	単彩	紫
7	枠組／矩形	えび茶／黒
8	単彩	紫

ほぼ均一に塗られた黒が収まり、紫の単彩画よりも動きが少なく、透過性もなく、非常に静謐な表面を形成する。晩年のロスコにとって黒は特別な意味を持っていた。なぜなら、「黒は文化的かつ個人的な反応を持つカテゴリーの最たるもの」³⁸だからだ。黒はひとつの色として存在すると同時に、色の欠如でもある。チャペルの壁画における黒は実体としての黒色と、空虚として無限に拡大する効果という2つの効果を持っている³⁹。

壁画の構造と配置は様々なムードや要素—構成、空間化、休止、内部構造の相互連関（または反-構造）、塗り直し、透過性、吸収作用—を誘発する⁴⁰。鑑賞者は八角形の内部を自由に動き、巨大な壁画と直面することで、自分と絵画との親密な関係性をその都度構築する。しかし、ロスコの絵は明確なコンセプトや事象をイメージさせるのではなく、むしろイメージを持たない。鑑賞者と絵画との一対一の親密な関係性によって、絵画の表面はいかようにも変容し、鑑賞者は深い黙想に投げ込まれるのだ。鑑賞者が1枚の絵に向き合う時はマスキングされた表面に潜む様々な要素が次々と現われ、それらは決して強固な構造を持たない。これは目の前にある表面に知覚を差し向けるような感受の仕方といってもよく、前章最後に引用した「聴従」に近い経験を絵画の中でしているのではないだろうか。チャペルの献堂を待たずして自殺してしまったロスコの生涯を鑑みると、この一連の巨大壁画を彼が傾倒していたニーチェの悲劇性や死生観と結びつけて考えることも可能だが、本稿は絵画そのものがもたらす知覚効果に焦点を当てたので、文学的な解釈をあえて回避した。

3-3 フェルドマンの《ロスコ・チャペル》

編成：打楽器（テナードラム、大太鼓、シンバル、ゴング、ヴィブラフォン、モーター付グロッケン、ウッド・ブロック、テンプル・ブロック=奏者1人）、チェレスタ、ヴィオラ、ソプラノ独唱、アルト独唱、合唱2群（ソプラノ、アルト、テノール、バス）⁴¹

作曲年：1971年 初演：1972年4月9日ロスコ・チャペル（テキサス州ヒューストン）

Raymond des Roches（打楽器）、Karen Phillips（ヴィオラ）、Corpus Christi Symphony Orchestra楽団員（チェレスタ、合唱）、Maurice Peress（指揮） 演奏時間：約30分

単一楽章だが、以下の4つのセクションから構成されている⁴²

1：やや長めの朗唱風オープニング mm.1-210

目で上行形が頂点に達すると、次の小節の冒頭には休符が挿入され（ヴィオラの休符部分には他のパートによるトレモロや持続音がエコーとして続くことが多い）、下行形への移行が決してスムーズに行われず、途中で遮断され、まとまりを持った楽句は常に不規則かつ気ままに立ち止まる。各楽句は旋律線のような体裁をとるものの、決して有機的な発展にいたることはなく、特定の音程の堆積による激しい身ぶりを情動的に呈示するのみだ。このセクションは直線的な時間の経過に沿った線的な時間のポーズをとっておきながら、その内実は瞬間的「今」の屹立による垂直性に支配された時間／空間構造をとる。

譜例 1

セクション 2 合唱とチャイムによる音響を主体とし「微かに聴こえるくらい barely audible」と指示されている（譜例 2）。図 3 では静的な断片の連続と、なんらかの指向性をもった静的なパネルとされており、ロスコの壁画との直接的な類似性を見出すこともできる。時間のモードは垂直的なモノクロームの時間とされている。ソプラノ a, h, c, アルト es, g, as の計 6 音をさらに二分割して 12 パートに割りふった合唱パートの音の入りは 211 小節目以外、どのパートも休符によってずらされていて、それぞれが独立して進む。このように同一の音高を持つ複数のパートが拍節や持続のずれによってゆらぎや浮遊感をもたらす書法は、譜尾のない音符によって書かれた「自由な持続」によるフェルドマン初期の楽曲、とりわけ《Piece for Four Pianos》(1957) を想起させる。各声部の音価は繊細なデューナーミクをとまって巧妙に操作される。たとえばアルト 1 と 4 の音価は三連符のシンクペーションの反復という点で類似性が見られるが、完全に一致しているわけではない。微かに聴こえる合唱はトーン・クラスタとして平坦な表面に奥行きを与える。ロスコの絵画における筆のストロークや色ムラの痕跡と同様に、この表面は決して均一ではない。

音楽の表面、絵画の表面

合唱の12声部クラスタを録取るかのごとく、チャイムによる9種類の和音が随所に15回鳴らされる。譜例3は合唱パートとチャイムの構成音を譜表にまとめたもので、黒い音符がチャイムの音だ。この中に重複する音はなく、音域も同一であるので、これらを合わせてひとつの音列と見なすこともできる。ソプラノとアルト各声部の枠組みには必ずチャイムの音が入り込み、合唱のクラスタをいっそう不協和にする。チャイムの和音は合唱パートに対して半音階的な関係にあるものが大半だが、譜例3⑤、⑦、⑨のe、⑧のcisは合唱の枠組みの外側に位置し、何度か繰り返される。枠組みから飛び出たチャイムの音は、合唱の不変の枠組みを引き延ばして歪ませる。合唱とチャイムの関係性は中央部がやや上方にずれて配置された東・西側の三連画の枠組みに通底する要素と見なすことができる。部分的には一様な枠組—合唱パートの6つの構成音と、三連画を構成するそれぞれの壁画—に異質な要素やずれが入り込み、均質性や調和が微かに乱されている。後にこの作法は「歪められたシンメトリー crippled symmetry」として80年代の作品へ発展していく。

譜例2 mm.211-217 ©Copyright 1973 Universal Edition (London) Ltd., London/UE 15467

譜例 3

セクション3 セクション2とは打って変わり、ヴィオラ独奏とソプラノ独唱、エコーのように響くティンパニによる応唱で構成されている（譜例4）。ソプラノ独唱の構成音はc, d, aとdに付く裝飾音eのみで、#やbが一切使われておらず、楽譜の外見上は非常に平坦な表面を形成する。途中302~313小節目まで、男声パートを加えて各声部の音価をある程度そろえた合唱と、チェレスタ、テンブル・ブロックによるモノクロームの表面が過去をふと思い出すかのように挿入される。これまでのヴィオラとソプラノによる線的な時間に、垂直な時間がフラッシュバックのように入り込むことから、セクション3は異なる時間がコラージュされたパネルともいえる。

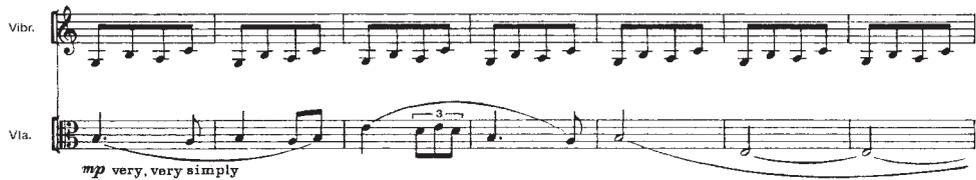
譜例 4 mm.250-256

©Copyright 1973 Universal Edition (London) Ltd., London/UE 15467

セクション4 ヴィブラフォンのオスティナートと、ヴィオラ独奏の叙情的な旋律による、極めてシンプルな構造（譜例5）。セクション1と3の断片的な楽句とは対照的にヴィオラは息の長い滑らかな旋律を奏でる。この急激な場面転換によって、これまでの微細なずれや差異による抽象的な音響のパネルがここで打ち消される。たしかに音楽は時間の経過とともに進み行くが、この曲における音楽的な時間は直線的かつ発展的に進む。しかし、記憶として蓄積されるのではなく、静かな時間のなかで絶えず微かな振動を繰り返している。360~371小節目にはセクション3の302~313小節目の合唱がフラッシュバックのようにふと現われる

が、ヴィオラの旋律とコラル部分との論理的な関係性はほとんどなく、様々な時間のモード、つまり聴覚面としての表面が次々と現われ、やわらかな枠組みを形成しているのである。図3を参照すると、セクション4は線的な時間を主要素とするが、ここでもやはり複数の多層的な時間と空間が一見均一に思われる表面の内部でうごめいている。

譜例5 mm.320-326



©Copyright 1973 Universal Edition (London) Ltd., London/UE 15467

この曲をフェルドマンの伝記的な事柄と照合するなら、サクサーはセクション1、2を過去、3、4を現在の時制として解釈しており⁴⁴、線的な時間と垂直な時間の混交、そしてそれに伴う空間的な効果を4つのセクションに見て取ることができる。ロスコの壁画が色価のコントラストを排した抑制された表面による厳格な抽象を志向したのに対して、フェルドマンは初期のコンセプト「抽象的な音の冒険」とは対照的に、叙情的な表現性を実験的に取り入れた。従って、チャペルのプロジェクトをめぐって、ロスコとフェルドマンは逆のベクトルを向いていたのだと考えられる⁴⁵。

まとめ

抽象表現主義絵画を始めとする20世紀のモダニズムの絵画が遠近法を放棄し、反-イリュージョンによって純然たる平面を探究したのと同様、セリー主義に依拠しない20世紀以降の音楽は主に調性に基づく階層構造を取り払った。従来の西洋芸術音楽において支配的だった線的（目的論的時間）と、今という瞬間にその都度屹立する垂直的な時間を併存させた《ロスコ・チャペル》は、フェルドマンにとっては例外的な作品でありながらも、音楽的な時間と空間について多くの示唆を与えている。音楽的な時間という概念は発展性を欠いた静的な音楽の出現によって20世紀以降さかんに議論され始めた。線的時間が因果律や論理構造に基づくのに対し、垂直的な時間は瞬間的性質を優位におき、美術における視覚的特性や空間性を頻繁に参照するようになった。フェルドマンの創作もその中の1つである。今や作品の深層構造が表面にとって代わり⁴⁶、《ロスコ・チャペル》の抽象的なコラル部分は音楽的なレトリックから完全に逸脱し、音響の表面を次々と現前させる。表面とは素材が持つ直接性として観る者／聴く者を圧倒する知覚の閾値であり、また、様々な時間と空間を止揚する場なの

だ。

注

- 1 Feldman 2000 pp.122-124
- 2 Feldman 2000 pp.122-124
- 3 1930年代に不況下のアーティストを救済したアメリカ政府事業。
- 4 Villars 2006 pp.66-67
- 5 Feldman 2000 p.77
- 6 Feldman 2000 p.99
- 7 カーライル他 2009年、164頁。
- 8 Feldman 2000 p.88
- 9 グリーンバーグ 2010年、42頁。
- 10 同前書、42頁。
- 11 同前書、42頁。
- 12 その歴史的な系譜を辿るとセザンヌやピカソ、そしてモンドリアンのキュビズムに遡ることができるが、本稿ではこれらの歴史的変遷は対象外とする。
- 13 Feldman 2000 p.88
- 14 Ubu WEB <http://www.ubu.com/aspen/>
- 15 O'Doherty 2010 p.71
- 16 庄野 1991年、172頁。
- 17 音楽を絵画の「図」と「地」になぞらえるならば、伴奏やドローンのような土台をなすものは音楽の「地」であり、「地」の上で展開される旋律部分などを「図」ということができる。一般的な西洋芸術音楽においては、「図」と「地」に匹敵する上下あるいは階層構造が存在するが、無調を皮切りに20世紀以降はこうしたシステムを放棄した音楽が書かれるようになった。
- 18 庄野 1991年、172頁。
- 19 佐々木 1995年、72頁。
- 20 Saxer 1997 p.32
- 21 Saxer 1997 p.33
- 22 Saxer 1997 p.34
- 23 Saxer 1997 p.37
- 24 Novak and O'Doherty 1998 p.266
- 25 ロスコ 2009年、38頁。
- 26 Feldman 2000 p.5

- 27 Saxer 1997 p.164
- 28 ロスコ 2009年、77頁。
- 29 同前書、77頁。
- 30 Feldman 2000 p.84
- 31 Feldman 2000 p.84
- 32 Feldman 2000 p.85
- 33 ここでフェルドマンが問題にしているのは、ベートーヴェンに代表される伝統的な西洋芸術音楽一般のことである。フェルドマンはこれらの音楽と自分の音楽とを比較する際にマーラーやバッハを引き合いに出すこともあった。
- 34 リオタール 2002年、225頁。
- 35 Johnson 1994 p.7
- 36 Feldman 2000 p.126
- 37 Nodelman 1997 p.224
- 38 Novak and O'Doherty 1998 p.277
- 39 Novak and O'Doherty 1998 p.277
- 40 Novak and O'Doherty 1998 p.274
- 41 合唱パートは2群にわかれて配置される。
- 42 Feldman 2000 p.125
- 43 Johnson 1994 p.34 この図における時間のタームはJonathan D. Kramer, *The Time of Music*, (New York: Shirmer Books, 1988) が参照されている。Kramerは線的時間と垂直的時間を対比して論じ、線的時間linear timeは目的論的時間goal directed timeと同義。線的時間は出来事が予測可能な目的に進む時間の継続性として、垂直的時間vertical timeは長大な持続のなかであたかも一瞬であるかのように感じられる潜在的な「今」へ拡大された、単一の時間として定義される。
- 44 Saxer 1997 p.196
- 45 Johnson 1994 p.45
- 46 Fink 1999 p.122

[参考文献]

- カーライル、レスリー他「保存修復から見たシーグラム壁画」、木下哲夫訳、『マーク・ロスコ』佐倉：川村記念美術館、2009年、164-175頁。
- 佐々木健一『美学辞典』東京：東京大学出版会、1995年。
- 庄野進『聴取の詩学 —J.ケージからJ.ケージへ—』東京：勁草書房、1991年。

ジャン＝フランソワ・リオタール『非人間的なもの 時間についての講話』篠原資明、上村博、平芳幸浩訳、東京：法政大学出版局、2002年。

マーク・ロスコ『芸術家のリアリティー―芸術論集―』クリストファー・ロスコ編、中林和雄訳、東京：みすず書房、2009年。

Feldman, Morton. *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Ed. by B. H. Friedman, Boston: Exact Change, 2000.

Fink, Robert. "Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and Music Surface." In *Rethinking Music*, Ed. by Nicolas Cook and Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 103-137.

Johnson, Stevens. "Rothko Chapel and Rothko's Chapel." In *Perspectives of New Music*, vol.32-2, 1994, pp.6-53.

Kramer, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Shirmer Books, 1988.

Nodelman, Sheldon. *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*. Austin: University of Texas Press, 1997.

Novak, Barbara and O'Doherty, Brian. "Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void." In *Mark Rothko*. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1998, pp.265-281.

O'Doherty, Brian. "Morton Feldman: The Burgacue Years." In *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the visual arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp.62-74.

Saxer, Marion. *Between Categories: Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*. Saarbrücken: PFAU Verlag, 1997.

Villars, Chris ed. *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987*. London: Hyphen Press, 2006.

* 本稿はローム・ミュージックファウンデーション2011年度音楽研究助成金の成果の一部である。

The Surface of Music and Paintings:

Morton Feldman's *The Rothko Chapel*

TAKAHASHI Tomoko

Morton Feldman who adored visual art, especially abstract expressionism, insisted that his music should lie “between categories, between time and space, between paintings and music.” This paper clarifies Feldman’s musical thought and scheme he called “the surface of music” from the viewpoint of the relationship to the paintings of Mark Rothko.

The Rothko Chapel (1971) is an exceptional and unusual piece, which contains abundant extra-musical references to the memories of Rothko. From the late 60s to the early 70s, Feldman questioned himself about “the surface of music.” Rothko’s ideas and his Chapel Paintings in Houston gave Feldman a hint about the surface of music, inspiring him to compose *The Rothko Chapel*.

The Chapel, known as the Rothko Chapel, is a nonsectarian octagonal space and has 14 large all-over paintings by Rothko. Although Rothko used dark colors for paintings, black, blackish purple, purple and oxblood, these abstract paintings that contain only simple monochrome planes exhibit multiple surfaces. While staring at the paintings, viewers cannot interpret or systematize them, but they can find various mobile surfaces arising from faint differences among the pictorial elements.

The Rothko Chapel consists of four sections, where multiple surfaces exist as various modes of time, e.g., linear or teleological time, vertical time, and a mixture of the two. Although the final section has a lyrical melody line accompanied by a viola solo, it is composed in linear time, whereas the other sections are composed in fragmented, abstract vertical time in which the listener cannot completely grasp the music. Similar to Rothko’s paintings, listening to *The Rothko Chapel* is to find various surfaces that appear as musical elements themselves within a musical time and space.

By examining Feldman’s *The Rothko Chapel* and Rothko’s Chapel Paintings, it can be indicated that the surface of both the music and paintings abandoned traditional logic, hierarchy, and the system of art. The author found that Feldman intended to make the listener obey a tone, through which he or she can enter the doors of the perception, i.e., the surface of music.