

1969年5月、「アンチ・イリュージョン 手続きと素材」と題された展覧会がニューヨークのホイットニー美術館で開かれた。この展覧会に招かれたのは美術家だけではない。音楽家として知られるフィリップ・グラスとスティーヴ・ライヒも参加している。ライヒが出品した「振り子の音楽」(1968年)は次のような作品だ。長さの違うコードにつながれ、アンプに接続された複数のマイクロフォンを天井から吊るして振り子状に振る。マイクロフォンがスピーカーの上を通過する際にはフィードバックによるハウリング音が場内に流れる。振り子は周期的に旋回するから、ハウリングは一定の周期性を帯び、音の間隔は次第に広がって最後には途絶える。偶然と必然の戯れ。そこにはなんら「作曲家」の作意はない。むき出しの音がある。

同じ展覧会に原口とも親交があったリチャード・セラは溶けた鉛を壁に投げつける《スブラッシング》を出品している。ラファエル・フェラーは氷塊を溶けるに任せ、ロバート・モリスは床中に糸屑やフェルト、アスファルトを撒き散らした。音楽と造形という手段の差はあるがここに出品した作家たちはそれぞれが用いる素材に作家の手を加えることなく提示している。セラは当時を回想して、同じ問題意識を共有し、自分を励ましてくれた作家として何人かの名前を羅列したうえで次のような言葉を残している。「彼らがおれの関心を引いたのは、自分も含めてこれらの作家たちは表現形式の前提を全く共有してはいないのだが、まさしく皆がそれぞれの用いる素材、それが音であろうと鉛であろうとフィルムであろうと身体であろうと何にせよ、それらの素材の論理と潜在的な力を探求し、個人的にそれを徹底化しているということだった」(1)ライヒの名こそ挙げられていないが、音という素材の潜在的な力をハウリングとして提示した「振り子の音楽」もこの言葉に似つかわしい。興味深いことにはかかる感性は当時、世界的に共有されており、おそらくは中原佑介が企画し、1970年にセラを含む当時最先端の作家たちが大挙して出品した東京ビエンナーレ、第10回日本国際美術展を介して日本の若い作家たちにも伝えられはずだ。

同じ時期、原口典之もまた素材をそのまま提示する手法を通して作品を深めていた。鉄板、H鋼、ウレタン、ラバー、様々な素材がほとんど作家の手を加えることなく私たちの眼前に示される。作家自身があるインタビューの中で次のように語っている。「僕の場合は装飾的な、デコラティブなものではなくて、むきだしだよ。その『むきだし』というのが僕にとっては非常にリアリティがあった。伝統的な絵画であったり、風景画であったり、静物であったり、そういうものはむしろピンとこなかった」(2)私たちは原口の作品をとおして、作意を超えて提示される物質の存在感に直面する。そしてその最終的な達成として私たちは今、《Oil&Water》を眼前にしている。作者が唯一関わった決定は廃油をたたえる鉄の水槽のサイズであり、私たちは廃油という独特の素材の「論理と潜在的な力」ゆえに、もはや液体ではなく一個のタブレット、一枚の鏡のごとき強度と化した物体、そして表面を体験する。

ライヒもまた音というより言葉を素材として、その論理を確認する一連の実験から仕事

を始めた。初期の [イツ・ゴナ・レイン] (1965 年) や [カム・アウト] (1966 年) はいずれも短いフレーズが録音された複数のテープ・ループを用い、それぞれの再生の速度を微妙に違えることによってライヒの言う「緩やかな位相変移プロセス」を現出させる。反復されるフレーズは牧師の説教や警官に抗議する青年の言葉といった任意のそれであり、ずれながら反復されることによって次第に意味のない音響へと化していく。私たちは意味を伝える手段として言葉を認識しているが、ライヒのテープ音楽の場合、言葉/音響はひとたび意味から解かれたうえでその固有の潜在力が探求された訳である。ライヒは 1967 年頃よりこのようなプロセスを器楽曲に応用し、[ピアノ・フェーズ] (1967 年) や「ヴァイオリン・フェーズ」(1967 年) といった一連の楽曲を発表する。そしてこのようなシステムはさらに洗練されて、後に [ドラミング] (1971 年)、[18 人の音楽家のための音楽] (1978 年) といった大作へと結実することとなる。ちなみに後者は昨年 4 月に、ライヒの信任の厚いコリン・カーリー・グループによって日本では 15 年ぶりに演奏された。ライヒ自身の来日こそなかったが、私は初めてこの名曲をライブで聴いて陶然とした思いにとらわれた。

今回演奏される [ヴァーモント・カウンターポイント] は 1982 年にフルーティストのランサム・ウィルソンのために作曲され、ベティ・フリーマンに献呈されている。同じ年の 9 月 30 日にブルックリン・アカデミー・オブ・ミュージックで初演され、その際には [ヴァリエーションズ] [テヒリム] [ドラミング] も演奏されたという。この際もウィルソンは録音された音源を使用したい。ウィルソンの演奏を記録した輸入盤は長く入手困難であったため、私はこれまで加藤訓子と吉田ミカといういずれも日本人女性によってマリimba によって演奏された二つのヴァージョンに馴染んでいたが、今回インターネットを検索してみると、比較的容易にウィルソンの演奏を確認することができた。しかしおそらく日本で演奏されることはまれな楽曲を倉吉という場で聴くこと、しかも原口の傑作《Oil&Water》の傍らで聴くことは一つの奇跡とあってよいだろう。ライヒは自分の作曲の作法について次のような言葉を残している。

私は「音楽としてのプロセス」を見出し、そのプロセスの中に流し込む音楽的素材を作曲する、という榮譽に浴するかもしれないが、しかし、一度プロセスが定まり、素材が流し込まれてしまえば、プロセスはそれ自体で動いていく。(3)

ここでいう「音楽としてのプロセス」を《Oil&Water》の鉄製の枠、「流し込まれる素材」をそこに満たされた廃油になぞらえるのはさすがに強引であろうか。ライヒと同じジュリアード音楽院で学んだ齋藤友紀による演奏の様子は、原口の傑作《Oil&Water》に流し込まれた廃油の表面に映り込むはずだ。おそらくかかる体験こそ芸術的恩寵という言葉にふさわしい。

(おさき・しんいちろう 鳥取県立美術館館長)

註

- (1) Richard Serra “Interview by Bernard Lamarche-Vadel”(1980)  
*Richard Serra Writings Interviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London,1994  
p.112
- (2) 原口典之「横須賀から一物質をめぐる記憶」(聞き手 杉本和人) 『原口典之』 横須賀美術館 2011年 49頁
- (3) スティーヴ・ライヒ「ゆるやかに移りゆくプロセスとしての音楽」(近藤譲訳) 『エピソード』1978年11月号 37頁