慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ミニマル・ミュージックとコンセプチュアリズムの展開： スティーヴ・ライヒとソル・ルウィット， その先行作家たちとの比較を通じて
Sub Title	Development of minimal music and conceptualism : Steve Reich and Sol LeWitt, comparing with the preceding artists
Author	篠田, 大基(Shinoda, Hiroki)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2014
Jtitle	哲學 No.132 (2014. 3) ,p.343- 366
JaLC DOI	
Abstract	As Steve Reich (1936–) admits, his essay "Music as a Gradual Process"(1968), in which he describes the basic idea of minimal music, has some analogies with the claims of sculptor/painter Sol LeWitt(1928–2007) in "Paragraphs on Conceptual Art"(1967) and "Sentences on Conceptual Art" (1969). Associating these connections with early 1960s' pre-minimalist works by La Monte Young(1935–) which became the model of "concept art" coined by Henry Flynt (1940–), musical minimalism and conceptualism developed alongside one another in the 1960s. This paper aims to delineate the development of minimal music (from Young to Reich) in connection with the transfiguration of concept [/ual] art(from Flynt to LeWitt). Young, Reich, and LeWitt shared an aesthetic of concentration on the singular activity of generating work. Attracted to the basis in Young's works consisting of word instructions, Flynt regarded the instruction as a "concept"; Young, however, focused on the results of the activities following the instructions. As a reaction to Flynt, LeWitt emphasized physical form derived from concepts, making the work-generating process more rigorous; at the same time, Reich established his idea of "musical process" by interpreting Young's results of activities as results of processes.
Notes	特集：論集 美学・芸術学： 美・芸術・感性をめぐる知のスパイラル(旋回)
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000132-0343

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ミニマル・ミュージックとコンセプチュアリズムの展開

――スティーヴ・ライヒとソル・ルウィット，その先行作家たちとの比較を通じて――

篠　田　大　基*

Development of Minimal Music and Conceptualism: Steve Reich and Sol LeWitt, Comparing with the Preceding Artists

Hiroki Shinoda

As Steve Reich (1936–) admits, his essay "Music as a Gradual Process"(1968), in which he describes the basic idea of minimal music, has some analogies with the claims of sculptor/painter Sol LeWitt (1928–2007) in "Paragraphs on Conceptual Art" (1967) and "Sentences on Conceptual Art" (1969). Associating these connections with early 1960s' pre-minimalist works by La Monte Young (1935–) which became the model of "concept art" coined by Henry Flynt (1940–), musical minimalism and conceptualism developed alongside one another in the 1960s. This paper aims to delineate the development of minimal music (from Young to Reich) in connection with the transfiguration of concept[/ual] art (from Flynt to LeWitt).

Young, Reich, and LeWitt shared an aesthetic of concentration on the singular activity of generating work. Attracted to the basis in Young's works consisting of word instructions, Flynt regarded the instruction as a "concept"; Young, however, focused on the results of the activities following the instructions. As a reaction to Flynt, LeWitt emphasized physical form derived from concepts, making the work-generating process more rigorous; at the same time, Reich established his idea of "musical process" by interpreting Young's results of *activities* as results of *processes*.

* 水戸芸術館学芸員

はじめに

作曲家スティーヴ・ライヒ Steve Reich（1936～　）と彫刻家・画家ソル・ルウィット Sol LeWitt（1928～2007）――今日，音楽と美術それぞれの分野においてミニマリズムを代表する芸術家とされるこの二人は，1966年に知り合って以来，とりわけ1960年代後半から70年代初頭にかけては厚い親交で結ばれていた．その頃すでに芸術家として名を成していたルウィットは，当時のライヒにとっては単なる「芸術仲間」以上の存在であり，ライヒが自筆楽譜を買い上げてもらうことでルウィットから経済的支援を受けていたことはよく知られている．たとえば，ライヒの《ピアノ・フェイズ *Piano Phase*》の初期稿（1966）は，ルウィット旧蔵の作品コレクションに含まれているし[1]，ライヒが《4台のオルガン *Four Organs*》（1970）の自筆総譜と《ドラミング *Drumming*》（1970～1971）の手稿の一部をルウィットに売った代金でグロッケンシュピールを購入し，《ドラミング》の後半部分にこの楽器を導入したという逸話は，先行研究でしばしば紹介されてきた[2]．他方，ルウィットは自分の生活空間や身の回りの物を撮影して構成した写真集《自伝 *Autobiography*》（1980）[3]のなかに，ライヒの《ドラミング》のレコード・ジャケット写真を収録し，ライヒとの交流を，まさに「人生の一頁」として示している．

ライヒとルウィットが交流を深めた1960年代後半は，それぞれが独自の表現を確立し，その根幹にある芸術観をマニフェストとして表明した時期にあたる．そのマニフェストとは，ライヒの「漸進的プロセスとしての音楽 Music as a Gradual Process」（1968／以下「MGP」）[4]，ルウィットの「コンセプチュアル・アートに関する小論 Paragraphs on Conceptual Art」（1967／以下「PCA」）[5]および「コンセプチュアル・アートに関する小文 Sentences on Conceptual Art」（1969／以下「SCA」）[6]である．これまで，この二人のマニフェストには，アフォリズム風の文体やその主張の内容において，様々な共通点が見出されることが指摘されてきた．両者の主張の

類似は，作曲家マイケル・ナイマンがライヒに対して行ったインタヴュー(1976)[7]において最初に指摘され，またライヒ本人も，ルウィットの死後に開かれた回顧展のカタログに「MGP」をはじめとする自身の著作と「PCA」や「SCA」などのルウィットの著作の抜粋引用集を寄稿し，ルウィットの芸術観との親近性を認めている[8].

ライヒとルウィットがほぼ同時期に発表したマニフェストの類似に関して，興味深いのは，ライヒの「MGP」がミニマル・ミュージック（音楽におけるミニマリズム）の基本理念を示した著作とされているのに対して[9]，ルウィットが著作において述べたのは，その題名が示すとおり，コンセプチュアル・アートの在り方であった，という事実である．実際，「PCA」は，美術において「コンセプチュアル・アート」（作品の制作以前に存在するコンセプトを重視し，作品を通じて，あるいは作品そのものとして，コンセプトを提示する芸術）という用語を一般に広めた文献として知られ[10]，また「SCA」が掲載された『アート＝ランゲージ』誌は，言語による芸術表現や芸術の問い直しを目指したイギリスのコンセプチュアル・アーティストのグループ「アート＆ランゲージ」の機関誌として名高い.

先行研究において，ライヒとルウィットの著作に関しては，両者の主張の類似を指摘するのにとどまり[11]，ミニマル・ミュージックとコンセプチュアル・アートというより広い文脈のなかでの両者の関係については，十分に議論されてこなかった．しかし，ライヒの芸術観をルウィットのコンセプチュアル・アート論と比較することは，音楽におけるミニマリズムの初期の展開を考える上で示唆に富む視点を供するように思われる．というのも，「ミニマル・ミュージック」という用語が定着しつつあった1970年代の文献には，ミニマル・ミュージックとコンセプチュアル・アート（あるいはフルクサスに参加した芸術家ヘンリー・フリント Henry Flynt (1940～　) が命名した「コンセプト・アート」[12]．以下，ルウィットとフ

リントの用語を総称し「コンセプチュアリズム」とする）との密接な結び付きを指摘する記述が見られるのである．

たとえば，1967 年の出版から現在までに 4 版を重ねているエリック・ソーズマンの概説書『20 世紀の音楽』[13] においては，第 2 版（1974）で初めて「ミニマリズムとコンセプト・アート」というセクションが設けられ，この二つの芸術分野が一括して解説された．第 3 版（1988）では，1970 年代以降のミニマル・ミュージックの展開を踏まえ，これらの解説は別々の章に分けて論じられることとなったが，ソーズマンは「近年のミニマリズムも当初はコンセプト・アートの一部であった」[14] と述べており，音楽におけるミニマリズムとコンセプチュアリズムとを関連付ける見解を変えてはいない．

音楽において，ミニマリズムとコンセプチュアリズムの両分野にまたがる活動をした作曲家が，ラ・モンテ・ヤング La Monte Young（1935 ～　）であった．ジョン・ケージの不確定性の思想に共鳴し，フルクサスの一員として活動を展開した彼の作品は，多くが言葉による指示のみで書かれている点で「コンセプト・アート」の実例と見なされる．また彼は，フリントのエッセイ「コンセプト・アート Concept Art」（1961）[15] を収録したフルクサスの作品集『アンソロジー *An Anthology*』（1963）[16] の編纂者であった点において，フリントとの関わりも深い．それと同時に，ヤングは 1950 年代末から，長時間にわたる持続音のみの作品を作り続けており，その極度に切り詰められた表現の点においてミニマル・ミュージックの創始者とも位置付けられている．しかし，このようにフルクサスのなかで胎動を始めたミニマル・ミュージックは，ライヒが本格的な創作活動を開始した 1960 年代後半以降，ケージ的な不確定性よりは厳格な音生成のプロセスに基づく確定性を強調し，また持続音よりも反復音を表現の主流としていった．そのため，先行研究においてヤングの作品は，ミニマル・ミュージックのなかで，しばしば例外的な扱いを受けている [17]．

それゆえ，ライヒの主張とルウィットのコンセプチュアル・アート論との間に類似が見られるという指摘は，1960年代のミニマル・ミュージックの展開のなかでのヤングからライヒへの変容の相を明らかにする手がかりとして注目に値する．以下，本論では，ライヒとルウィットの芸術観の共通点を検証し，その上で，ルウィットの「コンセプチュアル・アート」論の独自性を，それに先行するフリントの「コンセプト・アート」論との比較を通じて検討する．また，フリントの「コンセプト・アート」論のモデルとなった芸術がヤングの作品であったことを示し，以上をもとに，ヤングからライヒへの音楽におけるミニマリズムの変容が，同時代におけるフリントからルウィットへのコンセプチュアリズムの転換と並行関係にあったことを明らかにする．

1　ライヒとルウィット――両者の親近性

ライヒとルウィットの芸術観の共通点は，ライヒがルウィットの回顧展カタログに寄せた二人の著作からの引用集に，端的にまとめられている．この引用集には，二人の著作から抜粋された6組12点の引用が，左側にルウィットの著作，右側にライヒの著作という配置で両者を対比するように掲載されており，このうち前半の3組6点の引用において，ライヒは彼の「MGP」とルウィットの「PCA」および「SCA」とを比較している．以下がその3組の引用である（各引用冒頭のLはルウィットの著作，Rはライヒの著作であることを示す．引用番号およびL・Rの付記，下線は論者による）．

(1)　L:「一旦，芸術家の心の中で作品のアイディアができあがり，最終的な形式が決まれば，<u>プロセスは盲目的にblindly実行される</u>．」[18]

R:「私は音楽のプロセスを見つけ出し，そこに流し込む素材を作曲するという光栄に浴すだろうが，一旦プロセスが構築され，

作品に組み込まれれば，プロセスはひとりでに by itself 作動する．」[19]

(2)　L:「芸術家が想像しえない多くの副次的効果 side-effects が〔作品のなかに〕存在する．これらは新作のアイディアとして使われるだろう．」[20]

R:「意図されたプロセスの非個人的で非意図的な音響心理的副産物 psychoacoustic by-products……には，旋律的パターンの繰り返しから聞こえる副次的旋律，聴き手の位置によって異なる立体音響的効果……倍音や差音などが含まれるであろう．」[21]

(3)　L:「芸術家は，問題を解決する基本的な形式とルールを選択する．その後は，作品を完成させるまでになされる決定が少なければ少ないほど良い．これにより，恣意性 arbitrary や気まぐれ capricious, 主観性 subjective は可能なかぎり排除される．」[22]

R:「漸進的な音楽のプロセスを演奏したり聴いたりする間，人は，ある特種な，解放的で非個人的 impersonal な儀式に参加することができる．音楽のプロセスに精神を集中させるとき，注意は，彼や彼女やあなたや私を離れて，それ *it* へと向い，移ってゆくのだ．」[23]

これに加えて 4 組目の引用においては，「PCA」におけるルウィットの記述が，「MGP」とは別のライヒの著作と対照されている．

(4)　L:「アイディアの点では，芸術家が自分自身に驚くことさえあってよい．アイディアは直観 intuition によって発見される．」[24]

R:「本当のところを言えば，音楽における直観 intuition は，私がこれまでになしてきたあらゆることの根底にある．」[25]

以上を踏まえると，ライヒの「MGP」とルウィットの「PCA」および「SCA」に見られる両者の共通点は，次のようにまとめられる．すなわち，(1) 既定のプロセスに厳格に従って作品を生成する点，(2) その結果生じ

るプロセスの副次的効果を重視する点，(3) 作者の主観性を排除した非個人的な作品を志向する点である．また両者は，(4) 直観的な選択を重視する点でも共通する．以下，これらの共通点を詳述する．

1.1　作品生成プロセスの厳格な遂行

第一の共通点は，両者が作品生成のプロセスを「盲目的に実行され」，「ひとりでに作動する」と捉えた点にある．『アートフォーラム』誌のインタヴューにおいて，ライヒはルウィットとの関連を次のように説明している．

> ソル〔・ルウィット〕と近い点は，アイディアを作り上げ，それを厳格に遂行しようとする精神です．彼は所与のコンセプトに由来する，とても直接的で完結した作業〔＝作品生成のプロセス〕に集中しているのです[26]．

1960年代半ばに本格的な創作活動を開始したライヒは，当初，彼が「位相変移 phase-shifting/phasing」と名付けた手法による作品を発表していた．位相変移とは，複数の短い音素材を並行して反復させ，それぞれの反復周期を徐々にずらすことで生じる反復パターンの相互関係（位相）の変化から多様な音響を生成する手法であり，これはもともと，2本のテープ・ループの再生速度を徐々にずらしてゆくことから着想された．修道士の街頭説教を録音した断片を素材にしたテープ音楽《雨が降るだろう *It's Gonna Rain*》(1965) はこの手法を用いた最初の作品であり，その後ライヒはこの手法を生演奏に応用して，《ピアノ・フェイズ》，《ヴァイオリン・フェイズ *Violin Phase*》（いずれも1967）など器楽作品を作曲している．

ライヒの「MGP」は，このような作品生成の手法を「プロセス」という概念で捉えて，作曲家としての自らの立場を表明した著作である．「MGP」の冒頭には次のように記されている．

> 〔「漸進的プロセスとしての音楽」という言葉で〕私が言おうとしているのは，作曲のプロセスのことではなく，文字どおり，プロセスである音楽作品のことである．／音楽のプロセスの特異な点は，それが，すべての音符から音符

へ（音響から音響へ）という細部と，全体の形式とを，同時に決定することである[27].

「MGP」においてライヒが主張したのは，「音楽のプロセス」（音生成のプロセス）を実行した結果としてもたらされる音響を，そのまま作品として提示することであったと言える．このプロセスは，位相変移の手法がテープ音楽において発明されたことからも理解できるように，「ひとりでに作動する」ものとして捉えられた．そして彼は，作品が既定のプロセスに基づいて生成されていることを聴衆に明示するために，プロセスの知覚可能性を重視し，「音楽としてのプロセスは極めて漸進的に生起しなければならない」とする[28]．これが「漸進的プロセスとしての音楽」という題名の所以である．

このように，プロセスの実行結果そのものを作品として提示する点は，ルウィットにおいても共通する．ルウィットの言う「コンセプト」とは，形式の基本単位や構成のための原理といった作品制作の前提条件と考えてよい（引用（3）には「問題を解決する基本的な形式とルール」と記されている）．ルウィットは「PCA」の冒頭で次のように述べる．

> コンセプチュアル・アートにおいては，アイディアやコンセプトが作品の重要な側面である．芸術家がコンセプチュアルな芸術形式 a conceptual form of art を採用するということは，すべての計画や決定が事前になされ，その実行はおざなりな事柄 perfunctory affair でしかない，という意味である[29].

作品の制作以前に存在するコンセプトを重視するルウィットは，コンセプトに忠実であるために，作品を生成するプロセスは「盲目的に実行される」べきものとし，それゆえ「おざなりな事柄」と見なすのである．たとえば，彼の《シリアル・プロジェクト第1番（ABCD）*Serial Project No. 1 (ABCD)*》（1966）は，床面に敷かれた格子上の3×3マスの正方形とその中央にある1×1マスの正方形とを基本単位とし，それぞれの正方形を底面にした直方体の高さと形状を変化させることで生じるヴァリエーション

を提示した作品である．大小の直方体は高さにおいて3種類（格子の0マス分（＝平面），1マス分，3マス分）があり，また形状には2種類（「開いた形（＝枠のみ）」と「閉じた形（＝面あり）」）があるため，大小2つの直方体を組み合わせると $3^2 \times 2^2 = 36$ のヴァリエーションが生まれる[30]．

このように，設定された基本単位と順列組み合わせのルールに基づいて多様なヴァリエーションを生成するルウィットのプロセスは，反復パターンの位相変移から多様な音響を生み出すライヒのプロセスと類似した発想と言える．両者はともに，既定のプロセスに厳格に従って作品を生成しており，このことは，後述するように，作品から作者の主観性を排除することに帰結する．

1.2　プロセスがもたらす副次的効果の重視

第二の共通点である「副次的効果」に関しては，引用（2）のルウィットの言葉について，ライヒが自作の《ドラミング》を例にして述べた発言が興味深い．《ドラミング》は，位相変移を生演奏に応用した，いわば集大成となる作品であり，12人の演奏者（作曲時点でライヒにとって最大の編成）によって，位相変移を多重進行させるとともに，相互にずれた反復パターンの重なりから演奏者が聴き取った副次的旋律（合成パターン resultant patterns）[31]を声や口笛，ピッコロで強調することにより，豊かな音響を作り出している[32]．ライヒは「副次的効果」について次のように述べている．

> ルウィットは「芸術家が想像しえない多くの副次的効果が〔作品のなかに〕存在する〔……〕」と述べています．これは，《ドラミング》においては，〔音素材の〕合成パターンによって引き起こされます．私はマリンバやドラム，グロッケンが何をしているのかを正確に知っていますし，そこに含まれる音符やリズムを知っています．しかしそれらの楽器すべての関係によって作り出される合成パターンの数を計算しようとすれば，一生かかっても足りませ

> ん．〔……〕私が書き込んだ以上のものがその中にある．これがプロセスを用いて作業することの喜びなのです[33]．

ライヒはまた，人間が作品生成のプロセスを実行することによって生じる副次的効果を，ルウィットが1968年から制作を開始した《ウォール・ドローイング》シリーズにも見出している．この作品は，ルウィットが記した指示書に基づいて，アシスタントのドラフトマン（線を引くために雇われた職人）に展示空間の壁に線を引かせて作られる壁画のシリーズである．ライヒはこの作品を次のように評している．

> 人々は注意を払いながら〔《ウォール・ドローイングズ》を〕描くはずですから，人の手によって実現されるという事実が，おざなりperfunctoryではない何かを作り出すはずなのです．とても美しく整えられた表面――人の手によって整えられ，より暗い部分とより明るい部分とがほとんど色彩のような効果を生み出す表面――を見ていると，網状効果が生まれます――鉛筆で描かれているのに，まるで微妙な緑や赤や紫のような効果が感じられるのです[34]．

先に引用したとおり，ルウィットは，作品生成のプロセスを「盲目的に実行される」ものとし，「おざなりな事柄」と見なした．それゆえ，この《ウォール・ドローイング》のように，ルウィットはしばしば，実作品の制作を他人の手に委ねている．このことに対してライヒは，ルウィットの作品においても，（たとえ作家本人ではないとしても）人間が作品生成のプロセスを実行しているという点に積極的な意義を見出し，その作品を評価するのである．

1.3　作者の主観性の排除

引用（3）のように，ルウィットはコンセプトを忠実に実現するために，作品を生成するプロセスにおいては，作者の主観を反映した決定を最小限にすることを主張した．たとえば，先述の《シリアル・プロジェクト第1番》について，彼は次のように述べた．

シリアル作品の作家に美しい物や神秘的な物を生み出そうという意図はない．彼は前提条件の帰結をカタログ化する事務員の機能を果たすのみである[35]．

ルウィットにとって「プロセスは機械的であり，むやみに変えてはならない．規定に沿って実行されるべき」なのであり[36]，これと同様の主張は，ライヒの「MGP」にも見られる．

音楽のプロセスによって，人は，非個人的かつある種完全な制御を直に手にすることができる．〔……〕特定の素材を特定のプロセスに組み込むことで，私はその結果全体 all that results を完全に制御し，かつ私はその結果全体を修正なしに受け容れる[37]．

このような，作者の主観に基づいた修正を加えることなく提示されたプロセスの「結果全体」が，引用（3）でライヒの言う「それ *it*」である．この言葉をライヒは次のように説明している．

極めて漸進的な音楽のプロセスを聴くことは，私の耳をそれ *it* へと開くが，それはいつでも，私に聞こえうるよりも遥か先にまで広がっている〔……〕．意図から離れて動き出す音響の細部を聞く，漸進的な（完全に制御された）あらゆる音楽のプロセスの領野が，それである[38]．

位相変移による作品は，プロセスそのものが同じであっても，演奏ごとにプロセスの進行速度は異なり，それによって聴き取られる合成パターンも異なる．これと同様に，ルウィットの《ウォール・ドローイング》においても，「〔ドラフトマンは〕人それぞれ違うので，同じ指示が与えられても，異なったふうに実行するだろう」[39]．こうしたプロセスによって生成された一つの結果としての作品を体験することから想像される，プロセスのもたらす多様な「結果全体」，すなわちライヒの言う「それ *it*」は，ルウィットの作品においても共通して感得される特質なのである．

ここまで，ライヒが作成した両者の著作の抜粋引用集をもとに，ライヒの「MGP」とルウィットの「PCA」および「SCA」に見られる共通点を検証してきたが，ライヒ自身は，作品生成のプロセスについて，ルウィッ

トが述べたような「おざなりな事柄」とは考えておらず，また自らを「コンセプチュアル・アーティストではない」と言明していることは，ここに補足しておきたい[40].

ルウィットの言う「プロセス」とは，抽象的なコンセプトに物理的な形式を与える作業（制作）である．他方，ライヒが述べたプロセスには，作曲と演奏という二つの意味が含まれている．たしかにライヒにおいても，「ひとりでに作動する」プロセスを楽譜に記述する作業（作曲）は，ルウィットと同様，機械的に実行可能である．しかし，プロセスによって規定されない要素は作品の中に残っており，実際に音を生成する局面（演奏）では，プロセスは機械的には進行しない，とライヒは言う．

> 〔位相変移の作品において，〕位相変移にどのくらいの時間をかけるのかという問題――その決定は重要です．〔……〕私の作品は，ある反復パターンを重なり合う同じパターンから何拍ずつずらしてゆくのか，いつ2声部が4声部になり，4声部が8声部になるのか，いつ合成パターンが重なるのかに関して，審美的な決定に基づいているのです[41].

プロセスが規定しない作品の細部を決定するのは，ライヒによれば「直観」である．引用（4）に見られるように，ルウィットは，作品のアイディアを発見する段階では直観を重視し，実作品を制作する段階では作家の恣意性を排除することを主張したが，他方，ライヒは，着想のみならず「あらゆること」において直観的な選択を重視すると言い，次のように述べている．

> 私の音楽における音高や音色の選択は，いつも直観的だった．リズム構造，あるいはシステムの選択さえもが，結局のところは直観的なのである．実際，私の音楽には必ずあるシステムが機能しているが，もし単にシステマティックなだけだったとしたら，その音楽には，何ら興味を引くところはないだろう[42].

ルウィットがプロセスの実行を「おざなりな事柄」と見なしたことに対してライヒが唱えた異議は，美術と音楽という媒体の違いに起因すると

言ってよい．作品の媒体が異なるために，「プロセス」の運用に関する両者の見解には相違が生じ，それがライヒの自らを「コンセプチュアル・アーティストではない」とする発言につながっているのであるが，コンセプトを具現化する作業において，(1) 既定のプロセスに基づいて作品を生成するという作品制作の方法，(2) それによって生じる副次的効果への着目，(3) 主観性の排除という点に，両者の一致が見られるのである．

2　フリントからルウィットへ――コンセプチュアリズムの転換

ルウィットが彼のコンセプチュアル・アート論を執筆する際に，本文中には言及していないものの，おそらく読んでいたと考えられる著作が，ヘンリー・フリントのエッセイ「コンセプト・アート」である[43]．このエッセイは，「コンセプト・アート」という用語を初めて用い，その後普及してゆく「コンセプチュアル・アート」の原型とも言える定義を示したことで知られる．フリントは「コンセプト・アート」を次のように定義している．

> 「コンセプト・アート」は，まずもって，たとえば音楽の素材が音であるように，「コンセプト」を素材とする芸術である．「コンセプト」は言語と密接に結びついているから，コンセプト・アートは言語を素材とする種類の芸術である[44]．

フリントは「コンセプト・アート」を，次の二つに対する批判をもとに発想したという．第一の批判対象は，フリントが「ストラクチャー・アート」と呼ぶ，作品の構造に重点を置く芸術であり，彼はその例として，フーガやトータル・セリエリズムの音楽を挙げている．フリントは，これらの作品が「音楽」でありながら，同時に「構造」によって体現される「知／学問 knowledge」であろうとする点で（彼は音楽と知／学問は無関係と考えている），その両面において失敗していると非難する．すなわち，音楽的には退屈であり，また，音という素材の制約を取り除いた構造そのものの美しさを探究していない点では不毛である，と彼は断ずるのである．フリントの第二の批判対象は数学である．彼は定理の発見とその証明

に終始する学問としての数学に対する不満を述べ，純粋数学の美を範例に「美的な定理 aesthetic theorems を，それが真であるか否かを考慮せずに作り出す」[45] ことを主張した．このようなフリントの主張を踏まえれば，彼の提唱する「コンセプト・アート」とは，物理的な制約を取り去った，コンセプト／言語に基づく芸術と言うことができる．実際にフリントは，このエッセイを執筆した 1961 年に，具体的な対象の曖昧な作品を《コンセプチュアル・アート *Conceptual Art*》と題して発表している．それは言葉で記された作品である．

> コンセプチュアル・アート：何が起こっているかを誰も知らないような作品．（作品が存在しているのか，存在しているとすればどのようなものかは推測するしかない）[46]．

フリントは，コンセプト／言語に基づいた非物質的な作品を「コンセプト・アート」と呼んだが，ルウィットはこれと異なる立場をとる．次に引用するルウィットの発言は，数学批判をもとに提唱された「コンセプト・アート」との区別が明白である．

> コンセプチュアル・アートは，実のところ，数学や哲学や他のいかなる頭脳訓練 mental discipline とも関係がない．多くの芸術家が用いる数学とは，単純な算数か単純な数のシステムである [47]．

ルウィットが用いた作品構成のルールとは，《シリアル・プロジェクト第 1 番》に見られるように，順列組み合わせなどの単純な原理である．批評家ロザリンド・クラウスは，基本単位のあらゆる組み合わせを数え上げてヴァリエーションを作るルウィットのプロセスを，公式によって計算を省略する数学的思考と対比させ，そこに「数学者の言語のような節約 economy はない」と指摘した [48]．だが，フリントの「コンセプト・アート」とルウィットの「コンセプチュアル・アート」とを比較すれば，クラウスが「狂気じみた固執」[49] と形容した，ルウィットの作品生成プロセスの持つ意味が明らかになるだろう．ルウィットは，コンセプトを抽象的な

次元にとどめず，コンセプトの物理的な形式への移行を重視しているのであり[50]，ヴァリエーションを生成するために執拗に繰り返される単純作業は，それを強調する行為にほかならない．ルウィットによって，コンセプト／言語を素材とする非物質的な芸術（フリントの「コンセプト・アート」）は，コンセプトに基づいて作品を具現化する芸術（ルウィットの「コンセプチュアル・アート」）へと転換されたのである．

3　フリントとヤング——コンセプトと出来事

以上に見たコンセプチュアリズムに関するフリントとルウィットの芸術観の相違は，フリントが提唱した「コンセプト・アート」と，そのモデルとなった芸術，すなわちフリント自身が関わっていたフルクサスの芸術との関係にも類比されるだろう．フリントが述べた，文字通り観念的な芸術に対して，フルクサスの諸活動はむしろ，伝統的には芸術とみなされなかった日常的な物体（オブジェ）や行為を通じた物質性・現実性の提示に主眼を置いていたからである．それらの作品が多くの場合，言葉（オブジェの説明書，行為の指示書）に基づいていることに着目し，提示される物質性や現実性ではなく，「コンセプト」の次元で作品を捉え直そうとしたのが，フリントのエッセイ「コンセプト・アート」であったと言える．言い換えれば，フリントの「コンセプト・アート」とは，物体や行為からコンセプトへの「脱物質化」であり，これはコンセプトを物理的な形式に還元しようとするルウィットの「コンセプチュアル・アート」と逆の道筋を辿って形成されたものなのである．このことを明らかにするために，フルクサスの作品の例として，フリントのエッセイと同じくフルクサスの作品集『アンソロジー』に収録された，この作品集の編集者であるラ・モンテ・ヤングの作品を検討したい．

『アンソロジー』には，ヤングの14作品が収録されており，それらは基本的には言葉による指示書の体裁をとる．以下にその指示を要約する[51]．

《コンポジション 1960 *Compositions 1960*》

(a)　第 2 番：観客の前で火を起こし，皆で一緒に火を眺める．

(b)　第 3 番：一定時間，皆がそれぞれのしたいことをする．

(c)　第 4 番：会場の照明を消す．照明が消えている間に生じた音を作品とする．

(d)　第 5 番：会場に 1 羽または任意の数の蝶を放つ．

(e)　第 6 番：演奏者と観客が役割を交換する．演奏者が観客を眺め，聴く．

(f)　第 7 番：完全 5 度の和音（h-fis）を記した五線譜．この和音を長時間保持する．

(g)　第 9 番：1 本の直線を印刷したカード（『アンソロジー』に貼付された封筒に入っている）．

(h)　第 10 番：1 本の直線を引き，それを辿る．

(i)　第 13 番：演奏者は任意の作品を用意し，最大限の能力を使ってそれを上演する．

(j)　第 15 番：「この作品は海洋の真ん中に起こった小さな渦である」という言葉．

《デイヴィッド・テュードアのためのピアノ作品 *Piano Pieces for David Tudor*》（1960）

(k)　第 1 番：ピアノに干し草を食べさせ，水を飲ませようとする．

(l)　第 2 番：開けたピアノの蓋を，音をさせないようにして閉じる．

(m)　第 3 番：「これらの多くは大変年老いた飛蝗であった」という言葉．

《テリー・ライリーのためのピアノ作品 *Piano Piece for Terry Riley*》（1960）

(n)　第 1 番：ピアノを壁の方へ押してゆき，壁に強く押し付け続ける．

これらの作品は，伝統的な芸術ジャンルの区分からすれば，音楽的パフォーマンスから演劇的パフォーマンス，オブジェに分類できる作品まで多岐にわたり，またその指示についても，実現可能な行為から，(k) のような非現実的行為，(j) や (m) のようなシュルレアリスム風の詩までもが含まれている．これまで，これらの作品はケージの思想の発展として捉えられてきたが[52]，フリントの言う「コンセプト・アート」との関わりの点からは，(i) のような「メタ作品」がとりわけ注目される．先述のフリントによる《コンセプチュアル・アート》も，存在する（あるいはしない）作品を改めて作品化する点で，同じ傾向を有している．また，ヤングの他の作品も，もし指示書の内容が観客に明示されていなければ，フリントが記したような「何が起こっているかを誰も知らない作品」となり得る．

フリントがエッセイ「コンセプト・アート」を執筆する際に，「コンセプト・アート」のモデルとしたのが，このようなヤングの1960年の諸作品であった．ヤングは次のように述べている．

> 私が60年から61年にかけて編集した『アンソロジー』には，当時私が最も前衛的と考えた作品，そしてチェンバーズ・ストリート112番のオノ・ヨーコのロフトでのコンサート・シリーズに出演した多くの人〔の作品〕を収録しました．〔……〕このような場面で〔『アンソロジー』所収の〕私の1960年の作品が注目を集めた頃，私はこれらを「単一の出来事〔イヴェント〕の劇場 Theatre of the Singular Event」と呼んでいましたが，ヘンリー・フリントが後に「コンセプト・アート」という用語を作り出しました[53]．

この発言に，ヤングとフリントの着眼点の相違は明らかである．ヤングは作品によって指示される行為の結果としての「出来事〔イヴェント〕」に注目し，フリントは行為の背後にある「コンセプト」に注目しているのである．

4　ヤングからライヒへ――出来事からプロセスへ

以上のように，『アンソロジー』所収のヤングの14作品は，フリントの「コンセプト・アート」のモデルとなったが，同時にそのいくつかは，音楽におけるミニマリズムの先駆としても知られている．特に（f）《コンポジション1960第7番》に見られる，単一の和音の長い持続（初演時はこの和音が3時間にわたって鳴らされた）とその作品体験は，ヤングが1964年から着手し，彼のミニマル・ミュージックの代表作と見なさる《亀，彼の夢と旅 *The Tortoise, His Dreams*》を生み出すヒントになった．作曲者の全人生にわたって演奏され続けられる音楽として構想された《亀，彼の夢と旅》は，持続音（当初は発振器と水槽用モーターによって鳴らされ，テクノロジーの発展とともにシンセサイザーやコンピューターへと置き換えられていった）と，その音程をもとに定められた周波数の音を重ねる即興演奏（ヤングが組織したアンサンブル「永久音楽劇場 Theatre of Eternal Music」が担う）によって構成されている．ヤングは，始まりも終わりも分からなくなるほど長く引き伸ばされた音を聴く行為を，次のように語る．

> 音がとても長ければ〔……〕，音の内側に入り込むこと to get inside of a sound が容易になる．長い音を鳴らしていたとき〔……〕，時々私は音の部分や動きにより敏感になり，そして，個々の音がどのようにしてそれ自体の世界になるのかが分かるようになった．つまり，私たちが自分自身の身体を通じて，つまり私たちの見方で，体験しているという点において，音の世界は私たちの世界と非常に似ている，と分かるようになったのだ[54]．

このような持続音の聴取体験に見られるように，また，『アンソロジー』所収の彼の作品をヤング自身が「単一のイヴェントの劇場」と呼んだことからも分かるように，ヤングは，単一の行為に集中し，その行為を通じて，ある完結した「世界」を見出そうとするのである．単一の行為への集中というヤングの活動の典型的な例が，『アンソロジー』所収の（h）《コ

ンポジション1960第10番》である.「1本の直線を引き，それを辿る」という簡潔な指示は，彼の作品に繰り返し登場し，いくつかのヴァリエーションも生んだ.(g)《第9番》の直線を印刷したカードは，このヴァリエーションの一例であり，直線を時間の持続の隠喩と解釈すれば，(f)《第7番》における和音の持続とそれを聴く行為もまた，直線を引いて辿るという行為のヴァリエーションと言える[55]. さらに，ヤングは翌年，《第10番》と全く同一の指示を記した作品を，1年で合計29作品も書き，《コンポジション1961 *Compositions 1961*》として発表している[56].

同一の指示書を執拗に書き続けたヤングの活動には，クラウスがルウィットに対して指摘したのと同様の「狂気じみた固執」を見て取ることができる[57].「コンセプト・アート」を，フリントが主張したように「美的な定理」の創出を主眼とする芸術と考えるならば，ルウィットの作品と同じく，ヤングの作品もそれには適合しない.

単一の行為に集中する点において，ヤングとルウィットの芸術観は一致し，さらにルウィットが「所与のコンセプトに由来する，とても直接的で完結した作業に集中している」ことを自身との共通点に挙げたライヒもまた，作品において，プロセスを辿るという単一の行為への集中を聴衆に促している.「MGP」においてライヒの次のように述べる.

> 私がこのような〔音響の〕微細な部分を知覚し始めるのは，私が綿密な注意を保っていられ，漸進的なプロセスが私の保っている注意を導いてくれるときである.〔……〕プロセスは非常にゆっくりと，漸進的に生起するため，それを聴くことは，腕時計の分針を見ることと似ている――しばらくそのままでいてようやく針が動いていることが知覚される[58].

しかし，ヤングが記した行為の指示は，許容される解釈の自由度において，ルウィットやライヒに見られる厳密性とは異なる. ヤングは，行為の指示に演奏者の主観的な解釈の可能性を残し，即興性を許容することで，上演のたびごとに異なる「出来事」を作り出そうとしたが，これに対して

ライヒとルウィットは，行為の手順，すなわち作品生成の「プロセス」を重視し，これを厳格に定めることによって，作者の主観性を排除したのである．そこでは無論，演奏者の即興性も排除される．ライヒが述べるように「音楽のプロセスのなかで即興はできない――これらの概念は，相互に排他的なのである」[59]．単一の行為の結果としての「出来事」から，その行為の手順としての「プロセス」へと，強調点を移行させることによって，言い換えれば，「行為の結果」を「プロセスの結果」と読み替えることによって，ミニマル・ミュージックは，フルクサスの活動から離れ，独自の領域を切り拓いていったのである．その転換点に位置付けられるのが，ライヒの「MGP」なのであった．

おわりに

以上のライヒ，ルウィット，フリント，ヤングという四者の比較から，ヤングが創始し，ライヒが基本理念をまとめた音楽におけるミニマリズムの展開が，同時代に生じたフリントからルウィットへのコンセプチュアリズムの転換と連関していたことが理解されよう．ライヒ，ルウィット，フリント，ヤングの四者の関係は，時系列に沿って改めて整理すれば，次のようにまとめられる．ヤングが種々の行為の結果としての「出来事」と見なした《コンポジション 1960》などの作品群をモデルとして，フリントは，その行為の現実性を捨象することで「コンセプト・アート」を提唱した．これに対する反動として，ルウィットは，コンセプトの物理的形式への移行を重視し，「コンセプト・アート」を「コンセプチュアル・アート」として再定義したわけである．ヤングとルウィットは，単一の行為に集中することで作品を具現化しようとする点において共通し，この芸術観はまたライヒにおいても共有されている．ライヒは，「出来事」よりもそれを生み出す「プロセス」を強調し，行為の結果をプロセスの結果として読み替えることで，音楽におけるミニマリズムの基本理念を確立したのである．

ライヒとルウィットという二人の芸術家の関係については，その深い交流を手がかりに，両者の芸術観の親近性が指摘されることはこれまでにもあったが，その関係をより広い文脈に置くことで明らかになる1960年代のミニマル・ミュージックとコンセプチュアリズムとの並行関連は，これまで看過されてきた．それは，ライヒとルウィットを音楽と美術双方のミニマリズムの代表とし，ミニマル・ミュージックがミニマル・アートの並行現象として捉えられていたためかもしれない．しかし多様な芸術の傾向が併存する現代において，このような一対一対応の関係は，過度に単純化された図式と言わざるを得ない．1960年代，多様な芸術傾向が混じり合う坩堝のなかで，芸術家たちはジャンルを超えて相互に影響を与え合いながら，それぞれの芸術を作り上げていった．それが，ライヒ独自のミニマル・ミュージックであり，ルウィット独自のコンセプチュアル・アートだったのである．

註

[1] Pamela M. Lee, “Phase Piece,” in *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, ed. Nicholas Baume (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001), p. 54 参照.

[2] たとえば以下を参照．Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 220. Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000), p. 172. 小沼純一『ミニマル・ミュージック――その展開と思考』増補新版（青土社，2008年），99頁.

[3] Sol LeWitt, *Autobiography* (New York; Boston: Multiple and Lois and Michael K. Torf, 1980).

[4] Steve Reich, “Music as a Gradual Process”（＝MGP), in *Writings on Music 1965–2000*（＝WoM), ed. Paul Hillier (New York: Oxford University Press, 2002), pp. 34–36; originally published in *Anti-Illusion: Procedures/Materials* [exhibition catalogue] (New York: Whitney Museum of American Art, 1969), pp. 56–57.

[5] LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”（=PCA), in *Sol LeWitt: A Retrospective*, ed. Gary Garrels［exhibition catalogue］(New Heaven: Yale University Press, 2000), pp. 369–370; originally published in *Artforum*, vol. 5, no. 10（June 1967), pp. 79–83.

[6] LeWitt, “Sentences on Conceptual Art”（=SCA), in ibid, pp. 371–372; originally published in *Art-Language*, vol. 1, no. 1（May 1969), pp. 11–13.

[7] Michael Nyman, “Steve Reich: Interview,” in *Studio International*（November/December 1976), pp. 300–307; reprint（excerpts), as “Second Interview with Michael Nyman,” in WoM, pp. 91–97.

[8] Reich.［No title］, in *Sol LeWitt: 100Views*, ed. Susan Cross and Denise Markonish.［exhibition catalogue］(North Adams: MASS MoCA, New Haven: Yale University, 2009), pp. 92–93. この抜粋引用集は，2009年の「バング・オン・ア・カン・サマー・フェスティヴァル」の一環で開催されたライヒのトーク・セッションにおいて，ライヒ本人によって朗読された． Greg Haymes, “Bang On A Can Plays Steve Reich @ MASS MoCA, 7/25/09,” *Times Union*, July 26, 2009参照.

[9] たとえばK・ロバート・シュワルツは，「MGP」をライヒの「ミニマリズムのマニフェスト」と呼び（K. Robert Schwarz, *Minimalists*（London: Phaidon Press, 1996), p. 69), その内容に基づいて「ライヒの初期ミニマリズム」の特徴を論じている（Schwarz, “Steve Reich: Music as a Gradual Process,” Part 1, *Perspectives of New Music*, vol. 19（1980–1981), pp. 376–377).

[10] Tony Godfrey, *Conceptual Art*（London: Phaidon Press, 1998), p. 12参照.

[11] たとえば以下を参照． Nyman, op. cit., pp. 300–303. Potter, op. cit., pp. 8, 172.

[12] Henry Flynt, “Essay: Concept Art,” in *Henry Flynt “Philosophy”*〈http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html〉(accessed January 12, 2014); originally published in La Monte Young and Jackson MacLow, ed. *An Anthology*, 1st ed.（New York: La Monte Young and Jackson MacLow, 1963),［n.p.］.

[13] Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*（Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1st ed.: 1967, 2nd ed.: 1974, 3rd ed.: 1988; 4th ed.: 2001).

[14] Ibid., 3rd ed., p. 216.

[15] 註12参照.

[16] 同前.

[17] たとえばWim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, trans. from Flemish by J. Hautekiet.

(London: Kahn & Averill, 1983), p. 16 参照.

[18] Reich. [No title], in *Sol LeWitt: 100 Views*, p. 92. LeWitt, SCA, p. 372.

[19] Ibid. Reich, MGP, p. 34.

[20] Ibid. LeWitt, SCA, p. 372.

[21] Ibid. Reich, MGP, p. 35.

[22] Ibid. LeWitt, PCA, pp. 369–370.

[23] Ibid. Reich, MGP, 36. 傍点は原文でイタリック.

[24] Ibid. LeWitt, PCA, p. 369.

[25] Reich, "Author's Introduction to *Writings about Music*," in WoM, p. x.

[26] Emily Wasserman, "An Interview with Composer Steve Reich," *Artforum* (May 1972), p. 48.

[27] Reich, MGP, p. 34.

[28] Ibid.

[29] LeWitt, PCA, p. 369.

[30] LeWitt, "Serial Project No. 1," in *Sol LeWitt: A Retrospective*, pp. 373–374 参照.

[31] ライヒはまた「結果として生じるパターン resulting patterns」とも説明している.

[32] Reich, *Drumming*, HPS 1301 (New York: Hendon Music, Boosey & Hawkes, 2011).

[33] Ibid.

[34] Nyman, op. cit., pp. 300–301.

[35] LeWitt, op. cit., p. 373.

[36] LeWitt, PCA, p. 372.

[37] Reich, MGP, p. 35. 下線は論者.

[38] Ibid. 傍点は原文でイタリック. ライヒの言う「それ *it*」については, ライヒの著作集のフランス語版に次のような訳註が付されている.「このそれとは, 少なくとも本来の意味においては, 精神分析学で言うエス〔Es=it〕ではない. 非人称的なそれは音楽のプロセスを通じて表れ, また同様に作曲家と聴衆の知覚を通じて, 人間に可能な制御と知覚からはみ出しながらも表れる. 言語学者にとって, それは言語であろう. ライヒにとって, それは音楽なのだ」(Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, trans. Bérénice Reynaud (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1981), p. 131 n. 1).

[39] LeWitt, "Doing Wall Drawings," in *Sol LeWitt: A Retrospective*, p. 376.

[40] Nyman, op. cit., p. 300.

[41] Ibid., p. 301.

[42] Reich, “Author’s Introduction to *Writings about Music*,” p. x.

[43] 利光功「コンセプチュアル・アートについて」『美と芸術のフェイズ――プラトンからコンセプチュアル・アートまで』（勁草書房，2003 年）所収，282 頁参照．ルウィットはインタヴューのなかで，フリントについて「彼はそのとき〔エッセイ「コンセプト・アート」を執筆したとき〕もうすでに，もっとシュルレアリスムのほうに近かったと思います」と述べており，フリントの思想を把握していたことが窺われる（ルウィット，藤枝晃雄「ルウィット・ユアセルフ」『美術手帖』1980 年 4 月号，179 頁）．

[44] Flynt, op. cit.

[45] Ibid.

[46] Godfrey, op. cit., p. 102.

[47] Lewitt, PCA, p. 370.

[48] Rosalind Krauss, “LeWitt in Progress,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*（Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1985）, p. 253.

[49] Ibid., p. 252.

[50] 利光，前掲書，283 頁参照．

[51] Young, “Compositions,” in Young and MacLow, ed. *An Anthology*, [n.p.]．これらの作品の詳細は，Jeremy Grimshaw, *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*（New York: Oxford University Press, 2011）, pp. 75–83 参照．

[52] たとえば，中川克志「音響生成手段としての聴取――ラ・モンテ・ヤングのワードピースをめぐって」『美学』第 210 号（2002 年）, 66–78 頁参照．

[53] Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*（Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987）, p. 62.

[54] Young, “Lecture 1960,” in Mariellen R. Sandford, ed. *Happenings and Other Acts*（London and New York: Routledge, 1995）, p. 79.

[55] Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, 2nd ed.（Cambridge University Press, 1999）, p. 83.

[56] Grimshaw, op. cit., pp. 82, 184–185.

[57] Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, p. 83. 参照．

[58] Reich, MGP, p. 36.

[59] Ibid.