

ブラック・マウンテン・カレッジにおけるジョン・
ケージの2つのイベントをめぐって：
偶然性の音楽の発生に関する試論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-01-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 澁谷, 政子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10098/9537

ブラック・マウンテン・カレッジにおける ジョン・ケージの2つのイベントをめぐって

—偶然性の音楽の発生に関する試論—

澁谷政子*

(2015年9月30日 受付)

キーワード：ハプニング、ジョン・ケージ、チャンス・オペレーションズ、タイム・ブラケット

1. はじめに

作曲家ジョン・ケージは、そのエッセイ、レクチャー、インタビュー等で、古今東西の多くの思想家や芸術家の言葉を自由自在に引いては、自らの音楽と思想を語る。読み手にとって、その意外性を含む自由さは彼の魅力であるが、同時に、そのあまりに広大な世界を前にすると戸惑いを感じさせられることもある。それゆえ、このようなケージの思考を解きほぐすという作業がケージ研究の大きな課題となるわけだが、いくつかのアプローチのなかでも、初期のケージの音楽と思想の形成の過程をたどることは有効な方法の一つである。近年、ケージ研究は初期の活動も射程に入れており、Patterson (ed. 2002) は1950年までの活動に焦点を絞っているという点で注目し、白石美雪 (2009) では、1940年代から50年代のケージの活動をとりまく多様な要因がきわめて丁寧に論じられている。本稿では、ケージの音楽と思想の形成過程の一頁として、1948年と1952年のブラック・マウンテン・カレッジの2つのイベントに注目する。ケージの初期の活動を象徴する出来事としてこの2つは従来の研究でもよく言及され、それぞれ、エリック・サティの再発見者としてのケージ、そして、ハプニングの創始者としてのケージ、を示す証拠として紹介されている。¹ この位置づけに異を唱えるものではないが、本稿では、ケージ自身の作曲哲学の展開、つまり「偶然性の音楽」の成立という視点から、この2つのイベントを捉えてみたい。正確な情報が多くは残されていないにもかかわらず、今や「神話」的なものとして引き合いに出される傾向の強いこれらの出来事について、今一度、そこで何が起こったのか、あるいは起こった可能性があるのか、という視点に立ち、先行研究等から2つのイベントに関する情報を洗い出し

*福井大学教育地域科学部人間文化講座

たうえて、「偶然性」以前と「偶然性」以後の連続性と差異について考察する。

2. ブラック・マウンテン・カレッジの夏期講座

1933年9月に開校、そして1957年3月に閉校した、アメリカ、ノースカロライナ州のブラック・マウンテン・カレッジ（以下、カレッジと表記する）は、とくに前衛芸術に関わる者にとっては、すでに神話的存在だろう。その教育は、学生の主体性と民主性、労働と勉学のバランス、芸術による創造性の発展を重視したもので、当時、アメリカで最も革新的なカレッジの一つとして注目を集めた。そこにはあきらかにドイツのバウハウスの思想が強く関わっており、バウハウスから招聘されたヨーゼフ・アルバースが、カレッジの牽引役を果たした。² 開校当初のカレッジには、決まったプログラムもなく、教員も学生もまったく自由な環境のなかで、共同体的なコミュニティを形成していった。³

このカレッジで音楽の専任を務めたのは、以下の11名である（括弧内は在任期間）。ジョン・エヴァーツ（1933～42）、アラン・バーナード・スライ（1935～39）、ハインリヒ・ヤロヴェッツ（1939～46）、フレデリック・コーエン（1942～44）、エドワード・エリアス・ルウィンスキー（1942～47）、シャルロッテ・シュレジンガー（1946～49）、エルヴィン・ボドキー（1948～49）、マーガレット・W. フリーマン（1949～50）、ヴォルマー・ヘザリントン（1949～50）、ルー・ハリソン（1951～52）、ステファン・ヴォルペ（1952～56）。ここからは、いわゆる前衛・実験的な傾向というよりも、比較的オーソドックスな雰囲気が読み取れるだろう。この中ではハリソンが多少異色と言えるが、在籍期間はほんの2年間であり、しかもその半分は、グッゲンハイム財団からの助成金を得て、カレッジを離れている。⁴ これは音楽に限ったことではなく、カレッジが当初念頭に置いていたのは、ヨーロッパ、とくにドイツの伝統に根ざした芸術であり、開校直前にあたる1920年代ドイツの芸術までが彼らにとっては「新しさ」のメルクマールであったと言える。

カレッジの名声を高めたのは、創立当初の理念に加えて、1944年から開始された夏期講座である。それは、平時のカレッジの教育内容よりもさらに芸術が中心に置かれており、多数の有名な講師を招くことで、一段と注目を集めることとなった。以下、Harris（1987）のデータに基づき作成した、夏期講座に関わったとされるゲスト講師のリストを挙げる。（専門分野については初出のみ記載、専任教員は除く）

1944年	<p>アーノルト・シェーンベルク 70 歳記念イベントをハインリヒ・ヤロヴェッツが統括、アルバースも関わる。</p> <p>Ernst Bacon (音楽)、Barbara Beiswanger (ダンス)、Belle Boas (芸術教育)、Josef Breitenbach (写真)、Mark Brunswick (音楽)、Jean Charlot (美術)、Victor D'Amico (芸術教育)、José de Creft (彫刻)、Agnes de Mille (ダンス)、Marcel Dick (音楽)、Lorna Freedman (音楽)、Joanna Graudan (音楽)、Nikolai Graudan (音楽)、Walter Gropius (建築)、Doris Humphrey (ダンス)、Rudolf Kolisch (音楽)、Ernst Krenek (音楽)、Lotte Leonard (音楽)、Barbara Morgan (写真)、J. B. Neumann (美術鑑賞)、Lionel Nowak (音楽)、Amédée Ozenfant (美術批評)、Yella Pessl (音楽)、James Prestini (彫刻)、Bernard Rudofsky (被服)、Berta Rudofsky (革加工)、Roger Sessions (音楽)、Edward Steuermann (音楽)</p>
1945年	<p>ポリフォニーとアンサンブルをテーマとしたコンサートの企画。</p> <p>Margaret Grant Beidler (小説)、Carol Brice (音楽)、Mary Callery (彫刻)、Frances Snow Drinker (音楽)、Alfred Einstein (音楽)、Lyonel Feininger (絵画)、Jacques Gordon (音楽)、Fritz Goro (写真)、Walter Gropius、Roland Hayes (音楽)、Eva Heinetz (音楽)、Fannie Hillsmith (絵画)、Hugo Kauder (音楽)、Michael Kuttner (音楽)、Alvin Lustig (グラフィック・デザイン)、Kras Malno (音楽)、Josef Marx (音楽)、Robert Motherwell (絵画・美術批評)、Gabor Rejto (音楽)、Bernard Rudofsky、Berta Rudofsky、Willem Valkenier (音楽)、Karl With (美術史)、Ossip Zadkine (彫刻)、Emanuel Zetlin (音楽)</p>
1946年	<p>アルバースが講座を統括。ヤロヴェッツが2月に急逝したため、特別な音楽のイベントは開かれなかった。</p> <p>Leo Amino (彫刻)、Willi Burtin (グラフィック・デザイン)、Balcomb Greene (絵画)、Walter Gropius、Jacob Lawrence (絵画)、Leo Lionni (グラフィック・デザイン)、Beaumont Newhall (写真)、Concetta Scaravaglione (彫刻)、Jean Varda (絵画)</p>
1947年	<p>Lino Bartoli (音楽)、Charles Bell (文学史)、Carl Clement (物理学)、Carol Brice、Erich Kahler (歴史)、Beaumont Newhall、Harold Sproul (音楽)</p>
1948年	<p>アルバースが再び統括。バック・ミンスター・フラーの初の大規模なジオデシク・ドームの制作が行われる。エルヴィン・ボドキーのベートーヴェンのソナタ・シリーズを含むコンサート・シリーズと並び、ケージによるサティのコンサート・シリーズ「アマチュア・フェスティバル」が企画される。</p> <p>Winslow Ames (版画史)、Charles Burchard (建築)、John Cage (音楽)、Donald Calhoun (心理学)、Merce Cunningham (ダンス)、Judith Davidoff (音楽)、Willem de Kooning (絵画)、Buckminster Fuller (建築)、Peter Grippe (彫刻)、Edgar Kaufmann, Jr. (インダストリアル・デザイン)、Beatrice Pitney Lamb (政治学)、Richard Lippold (彫刻)、Richard Lischer (家具デザイン)、Helen Livingston (演劇)、Frederick Neumann (音楽)、Joan Radley Neumann (音楽)、Beaumont Newhall、Isaac Rosenfeld (文学)</p>
1949年	<p>Frances Snow Drinker、Marli Ehrmann (織物)、Arthur Feilder (音楽)、Buckminster Fuller、Klaus Liepmann (音楽)、Paul Matthen (音楽)、James Albert Pait (哲学・心理学)、John P. Scholtz (数学)、Mary-Averett Seelye (演劇)、Olivia Silberberg (音楽)、Ray Toubman (音楽)、Nataraj Vashi (ダンス)、Pra-Veena (ダンス)、Jane Walley (陶芸・宝飾)、John Walley (ワークショップ)、Diana Woelffer (写真)、Emerson Woelffer (絵画)、John Walley、(ダンサー)</p>
1950年	<p>Leo Amino、Robert Brink (音楽)、Harry Callahan (写真)、Eleftherios Eleftherakis (音楽)、Paul Goodman (文学)、Clement Greenberg (美術史・批評)、Robert Klein (演劇)、Katherine Litz (ダンス)、Theodoros Stamos (絵画)</p>
1951年	<p>Katharine Litz、Robert Motherwell、Ben Shahn (美術)、Arthur Siegel (写真)、Aaron Siskind (写真)、David Tudor (音楽)</p>

1952年	John Cage、Merce Cunningham、William Wolff Joseph（織物）、Franz Kline（絵画）、Charles Oscar（デッサン）、Swell Sillman（美術）、Edgar M. Taschdjian（ヒューマン・エコロジー）、David Tudor、Jack Tworkov（絵画）、Nataraj Vashi
1953年	John Cage、Merce Cunningham、Seymour Barab（音楽）、Warren MacKenzie（陶芸）、Josef Marx、Abraham Mishkind（音楽）、Marie Murelius（織物）、Hans Rademacher（数学）、Daniel Rhodes（陶芸）、David Tudor、Esteban Vincente（絵画）、Peter Voukos（陶芸）、Irma Wolpe（音楽）

多くの文献が指摘しているように豪華な教授陣であり、当時のアメリカの若者をおおいに惹き付けたらう。夏期講座に参加して、その体験のすばらしさに魅了され、そのまま秋から正式にカレッジに入学するという学生の例も報告されている。⁵ また、カレッジ側も運営の戦略として、この夏期講座の広告塔としての役割は明らかに意識していた。つまり、夏期講座はカレッジの顔の役割を果たしていたが、しかし同時に特別なものであり、これが平時のキャンパスにもそのまま持ち込まれていたとは限らないということは、留意すべきだろう。しかし、その祝祭的で自由な雰囲気は、招聘された芸術家たちにとっては、一種の芸術家村のような居心地よく、また刺激的なものだっただろう。⁶

また、この夏期講座の記念すべき第1回がシェーンベルクに捧げられている点は、きわめて興味深い。もちろん、従来のクラシック音楽の伝統から見れば、十分に革新的なテーマであるが、本稿で扱うケージらのイベントと比較すれば、保守的と言わざるをえないだろう。しかし、その雰囲気がまさに1948年を境に変化していることも、この講師陣から見て取れる。⁷ 1946年は、いわば目玉であった音楽関係の催事を中心に構成することが不可能になり、1947年は他の年と比較して明らかにゲスト講師の少なく、カレッジが方向性を見定めていない印象を受ける。この停滞感は、実は、ヤロヴェッツの死だけによってもたらされたものではない。カレッジの運営は協同的雰囲気が常に保たれていたわけではなく、カレッジ全体の方針、芸術、人文学、社会科学のどこに重点を置くか、ほんとうに芸術がそれほど重要なのか、といった問題と意見の対立は常に水面下で動いており、それは専任教員の雇用の際にしばしばあからさまな争いとなって噴出したようだ。1947～48年は、財政難と社会的需要を理由に芸術のカリキュラムを削減し社会科学を強化しようとするアルバート・W.レヴィに対して、サバティカルのメキシコ滞在から帰ってきたアルバースの間で、キャンパスを二分する論争がわきおこっていた時期であった。⁸ 1945年から文学のスタッフとしてカレッジに在籍しこの対立に巻き込まれていたメアリー・キャロライン・リチャーズは、カレッジが「ユートピアであったわけではないし、ほんとうに自治や協働が実現されていたわけではない」⁹と述べたというが、それはこの時の事情をほのめかしたものだだろう。結局、アルバースがキャスティングボードを再び握る。こうした事情を鑑みれば、1948年の「夏期講座」は、とりわけ芸術の冒険を学内的にも示す機会として、また、今までとは違う「夏期講座」の出発として位置づけようという主催者たちの意図が反映したものと考えられる。

こうした経緯は、美的判断とはまったく別次元のものではあるが、しかし、結果として、1948

年のケージのイベントの実現を支える要因となったことは間違いないだろう。

3. 1948年8月14日《メデューサの罫》

この年の春、ケージはマース・カニングハムとのダンスのツアー中、カレッジでの公演を許可され、はじめてカレッジを訪問する。この時、彼らは1週間ほど滞在して公演を行い、好評を博した。¹⁰ 去るときには学生たちから手作りのプレゼントを山のようにもらったと言う。そして、この公演に立ち会ったアルバースから、その年の夏期講座の講師として招かれた。

夏期講座において、ケージは公式には「音楽の構造」と「振付法」という授業を担当したが、それに加えて、当時熱中していたエリック・サティ作品の連続コンサートを企画する。「アマチュア・フェスティバル」と名付けられたそのシリーズは30分のコンサートを25回¹¹おこなうという充実したものであり、そのクライマックスが、サティの台本・音楽による一幕劇《メデューサの罫》であった。「叙情的コメディ」と題された軽やかなダダ風のこの作品は、メデューサ男爵が娘の婚約者にさまざまなナンセンスな質問をして、人となりを試すというものである。

カレッジにおけるケージの第1のイベントは、事前によく計画され、稽古もふくめて入念に準備された。会場はカレッジのダイニングホール、20時30分開演。配役等は以下のとおりである。

メデューズ男爵：バックミンスター・フラー

メデューズ男爵の娘フリゼット：エレーヌ・デ・クーニング

彼女の婚約者アストルフォ：ウィリアム・シュラウガー（夏期講座の学生）

召使いポリカーブ：アイザック・ローゼンフェルド

給仕：アルヴィン・チャールズ・フェス（カレッジの食堂のコックの孫）

振付&ジオナス（機械仕掛の猿）：マース・カニングハム

装置：ウィレム・デ・クーニング

衣装：メアリー・ボウルズ

小道具：バックミンスター・フラーと学生たち（Albert Lanier, Bruce Johns, Forrest Wright, Ruth Asawa, Ray Johnson, Raymond Spillenger）

このイベントの準備や上演に関する回想で述べられていることを簡易にまとめたものを以下の表に示す。各抜粋の出典情報は次のとおり。

[Duberman]: Duberman 1972: 299-304

[Duberman/ Penn]: Duberman 1972: 303-304 所収のインタビュー（1968年7月13日）

[Harris]: Harris 1978: 154-156

[Harris/ Penn]: Harris 1978: 154, 156 所収の回想

【準備】

- ・ケージは作品のコピーを持参しており、フランス語の台本の翻訳をメアリー・キャロライン・リチャーズに依頼した。[Harris]
- ・最初のリハーサルはうまくいかなかった。台本に一貫性がないので、覚えるのが困難。そこでアーサー・ペンが呼ばれた。彼はテキストを少し肉付けし、テキストとハブニング的なもの（偶然性は導入されていない）の組み合わせに変えていった。フラーはそれでも困難をかかえていた。講演のときは別人のよう。馬鹿者を演じるのがたいへん。ペンが二人でめちゃくちゃな仕草をするエチュードを考案。それが効果をあげた。[Duberman]
- ・演出は最初ヘレン・ニッカーソンが受け持っていたが、自分の作品の理解が十分でないと自覚し、アーサー・ペンに仕事を引き渡す。[Harris]
- ・フラーは最初は乗り気ではなかったが役を引き受けた。ペンはフラーのために、ばかげた仕草で騒ぎ回るエチュードを一緒に行い、フラーの演技の成功を導きだした。[Harris]

【衣装、装置】

- ・デ・クーニングが、大きな古風な机を改造し、二つの平凡な円柱をすばらしいピンクとグレーの大理石に変えた。[Harris]

【評価・反応】

- ・ペンの回想。「その夏のブラック・マウンテンは、演劇、ダンス、音楽、これらすべてのこの上なくすばらしい融合であった。」「空間を開く」こと、境界線を消すこと、劇が会場へと流れ出して、一時的に観衆をつかまえ、そしてまた舞台に戻っていくこと。「私は自分がそのようなことをする生来の冒険的な気質をもっていたとは思わなかった。」「マースとジョンはあの経験全体のなかで自由を呼吸していた、『思い切ってやってみよう！』『これを変えよう！』『観衆効果を独裁者と思うな、きみがその効果を導くことができ、そしてそれを不満へみちびいてまた好意にもどすことさえできる。』」[Duberman/ Penn]
- ・1948年には、ペンは強調したが、サティのパフォーマンスについて「誰かが何か特別な重要性があると注意を喚起したことはないと思う」。[Duberman]
- ・「私はヘレンよりよく分かっているわけではなかったと思うが、バッキーをどう扱うかについてはわかっていた。ほんとうにそうだ。我々はすばらしい時間を過ごした。我々は巨大な個人的なシャイネスをぶちこわした、それは恐ろしい問題で、とくに彼がこの劇で主役をつとめるのだから。我々にとって、最初の共同的な雰囲気シアターだった。我々はステージの線や壁をとりはらい、観客のまわりを走り回り、皆がくそ馬鹿となった。バッキーがギャロップで入っていったのは、そういう自由な経験だった。それで、リハーサルで飛び跳ね、間抜けを演じ、叫び、笑った。そしてマースが即興をして、ジョンがピアノを即興することになっていた。この点で、それはとても生き生きしていた。そうしてから、我々はゆっくりとプロダクションに向けて仕事したのだ。」[Harris/ Penn]

《メデューサの罫》については、配役については多くの文献が紹介しているが、それ以上の実際の上演に関する記述は意外と少ない。配役を記したチラシをはじめ、何枚もの記録写真も残っており、思い切ったコミカルなフラーの演技、軽やかなカニングハムの姿等、舞台の雰囲気は写真に語らせるという形がほとんどである。また、稽古が進むなかで、オリジナルの台詞に手が入れ

られたという報告があるが、それにしても、おおまかなストーリーは存在するため、何が進行したかはおおよそ想像することはできる。観客の反応も良好だったようだ。不条理なドタバタ・コメディを、いつもは難しいレクチャーをしている講師陣が演じるというだけで、夏のお祭りの演し物としては見応えのあるものだろう。そして、出演者たち自身も手応えを感じ、このプロダクションをニューヨークへ持って行くという計画さえ本気で検討され、そのため、衣装や小道具等すべてをケージはニューヨークへ持ち帰った。ただし、実際には上演する場所も資金も確保できず、実現されなかった。

とはいえ、ケージは、単なる気晴らしのためにこの劇を供したと片付けるべきではないだろう。25回ものコンサートにかかる情熱を考えれば、ケージがサティの音楽を通して何かを伝えようとしたと見るべきである。この点については、幸いなことに、ケージが夏期講座中におこなったサティに関するレクチャーが残されている。アルバースからサティの各コンサートの前に10分程度の解説をしてほしいと依頼されて行ったレクチャーがもともと後になって後に出版されているのが、エッセイ「サティ擁護」である。そのなかで、ケージがベートーヴェンとサティと対比し、音楽の発展の観点から見て、ベートーヴェンが「間違っている」と言ったため、ちょうどこの年にベートーヴェンを中心とするコンサートを企画実施していたエルヴィン・ボドキーを含むドイツ芸術音楽の伝統に属する人々から猛烈な反感を招き、学生もまきこんだ騒動になったことが報告されている。¹²

「サティ擁護」から、問題となったと思われる部分を一部引用する。

構造という分野、つまり、各部分およびそれらと全体との関係の定義の分野では、ベートーヴェン以後はたった一つしか新しいアイディアは出てこなかった。その新しいアイディアは、アントン・ヴェーベルンとエリック・サティの作品のなかに認めることができる。ベートーヴェンでは、作品の各部は和声によって決定されている。サティとヴェーベルンでは、時間の長さによって決定されている。構造の問題はきわめて基本的であり、次のように問うべきだという点で一致することがきわめて重要だ。ベートーヴェンが正しいのか、ヴェーベルンとサティが正しいのか？ 私は即座かつ明白に答えよう。ベートーヴェンが間違っていたのであり、彼の影響、それは嘆かわしいことにずっと続いてきたのだが、それは音楽芸術を弱めてしまってきたのだ。¹³

ここでケージは、クラシック音楽の基本構造をなす機能和声による起承転結の構成法に対するオルタナティブとして、アントン・ヴェーベルンとエリック・サティと対置させた。ヴェーベルンは、音楽を一つの流れとして捉えるのではなく、一瞬一瞬の配置によって構成するという方向性（点描主義とも呼ばれる）を1920年代に提示し、一方サティは、短いシンプルなフレーズのアンバランスな反復による音楽を19世紀末に提起しており、両者とも古典的な時間構成法から踏み出

したという点で一致する。つまり、和声進行と主題の展開の因果関係により密接に張り巡らされたプロット、いわば必然性に導かれた時間ではなく、無関係な出来事の並列や非＝線的な配列としての時間を、ここでケージは自分のめざす道として明らかに選び取っている。こうした時間観念をケージがいかに持つにいたったかは、きわめて重要な問題であるが、白石（2009）をはじめ多くの研究が指摘しているように、東洋思想の影響、具体的には、アーナnder・クーマラスワミーの著作および鈴木大拙の禪に関する講義が重要な影響を与えていることは間違いない。

しかし、この時間観念に関する大きな転換が、1948年のイベントで実際にどの程度実現されていたのかは、残念ながらあまり見えてこない。レクチャーに対する猛烈な反発に対して、イベント自体は受け容れられむしろ喝采を浴びたという状況からは、《メデューサの罫》の上演は、結果として彼のめざすオルタナティブな時間感覚を観衆に体感させるまでには至ってはいなかったと推測できる。サティの台本と音楽は、そうした新しい時間感覚を含んでいるものであったことは確かだろう。上記の回想のなかでの「台本に一貫性がなく覚えにくい」という記述がまさにそのことを指している。しかし、このイベントではそれを強調する方向ではなく、演技の成功に向けて、「一貫性」をもたせるよう手が入れられた。そして、さらには観客が注目したであろうフラワーの大成功の演技によって、軽やかに仕組まれていたサティの時間感覚はさらに薄まったと考えられる。一方、ペンは、この上演に向けてのケージらのアプローチがきわめて生き生きしていたとも報告しており、それはおそらく、この新しい時間感覚をめざす態度を感じ取ったことだろう。しかし、ケージが「レクチャー」で明確に提出してみせた（そして大きな反感と戸惑いを生じさせた）アイデアが、実際のイベントあるいは音楽として実現されるまでには、まだ時間が必要であった。

4. 間奏

1948年の第1のイベントから1952年の第2のイベントまでのあいだに、ケージの作曲方法と思想は大きな転換を遂げる。「偶然性」の導入である。その詳細な経緯と背景の解明については、これまでの多くの先行研究に任せ、ここでは重要な出来事のみを挙げておく。

1949年、プリペアド・ピアノのための《ソナタとインターリュード》（1946～48）がカーネギー・ホールにてニューヨーク初演される。この楽器の「発明」に対し、アメリカ芸術文学アカデミー賞を受賞する。同年、グッゲンハイム財団からの2,400ドルの助成金を得て、3月からカニングハムとともにヨーロッパに滞在。作曲家ピエール・ブーレーズと親交を結び、以後、1952年頃まで新しい音楽の作曲法に関する充実した内容の書簡を交わす。1949年末、ピアニストのデイヴィッド・チューダーと出会い、ブーレーズの作品の解釈をめぐって、アントナン・アルトーの演劇理論に接近する。1950年、作曲家モートン・フェルドマンと出会い、図形楽譜を経てチャンス・オペレーションズによる作曲方法へ移行。また、作曲家クリスチャン・ウルフを通して「易経」に出会う。1951年、全面的にチャンス・オペレーションズを駆使した《易の音楽》を作曲、

1952年1月にニューヨークで全曲初演。

5. 1952年8月 無題のイベントまたは《シアター・ピース第1番》¹⁴

1952年夏、ケージの2度目のカレッジ来訪。この前年に、ピアニストのデイヴィッド・チューダーがゲスト講師として初めて参加しており¹⁵、チューダーと当時カレッジのスタッフであったリチャーズは、アントナン・アルトーの演劇論を通じて意気投合する。講座の後、リチャーズはチューダーとともにニューヨークに移り、ケージとも親交を深めている。1952年の夏期講座ではケージは作曲の授業を受け持った。が、学生たちの作品を指導するのではなく、当時自分が取り組んでいたテープ作品《ウィリアムズ・ミックス》の制作の作業を学生たちにさせるというアナウンスをしたところ、正式に登録した者は一人もいなかったという。¹⁶しかし彼は、非公式のプログラムとして、黄檗禅師の書『伝心法要』の英訳を一冊読破するという夜間読書会を開き、これには相当の人数が集まったようだ。¹⁷

この年におこなわれたケージの第2のイベントは、第1のものとはかなり性格を異にする。タイトルはつけられていない。準備やりハーサルはなし。《メデューサの罟》と比べて、当時の関係者の証言の数自体は多いものの、人によってかなりかなりのずれがある。¹⁸結局、そこで何が起こったのか正確に再現することは難しいが、それでも、その多彩な「ずれ」が、かえってこのイベントの特徴をあらわしているとも言えるので、以下、恣意的な取捨選択を避けて細かい異同をそのまま示す。各抜粋の出典情報は以下のとおり。

場所はカレッジのダイニングホール。ある回想によれば開演は20時30分。

[Brown]: Brown 2007: 20-21

[Duberman/ Cage]: Duberman 1972: 379 所収のインタビュー（1969年4月26日）

[Duberman/ Cunningham]: Duberman 1972: 376-377 所収のインタビュー（1967年12月18日）

[Duberman/ du Plessix]: Duberman 1972: 372-373 所収のインタビュー（1967年3月24日）、イベント当日の夜に書かれた日記の聞き書き

[Duberman/ Weirib]: Duberman 1972: 374-376 所収のインタビュー（1968年1月15日）

[Duberman/ Williams]: Duberman 1972: 373 所収のインタビュー（1968年6月11日）

[ゴールドバーグ]: ゴールドバーグ trans.1982 (orig. 1979): 125-126

[Harris]: Harris 1978: 226-228

[MCR]: Getty Research Institute Library, M.C.Richards Papers, Box 30 f.3

【計画】

- ・ランチ後にケージが実行を思いつき、その日の晩に行われた。[Harris]
- ・黄檗とアルトーを読み進めるうちに、ケージとチューダーの会話のなかでアイデアが広がった。だからチューダーにも等しい功績を与えたい。そのアイデアは私に衝撃を与え、それですぐに実行することにした。[Duberman/ Cage]
- ・ケージがカレッジにいる人材を考えて、全45分間のいくつかのタイム・ブラケットを紙に書き出し、それを各自で埋めるようにいろいろな人に声をかけた。[Duberman]
- ・各パフォーマーは偶然の手順によって定められたタイム・ブラケットを指定され、そのなかで何かを行う。ケージ自身が特定の内容は指示していない。[Harris]
- ・全体はケージによって構成された。[MCR]
- ・リハーサルや台本はなし。[Harris]
- ・リハーサルはしていない。私たちはただ自分のことを、いわば、ばらばらにただけ。私は全部を即興でやった。[Duberman/ Cunningham]

【会場】

- ・椅子は異なる4方向に互いに向き合うように並べられていて、通路で分けられていた。四角を想定すれば、全部の椅子が正方形になっていて、それが4つのユニットに分けられた十字形をしていた。[Duberman/ Williams]
- ・客席は全体が四角になるように配置され、それが4つの通路により4つの三角形に分けられた。[Harris]
- ・空のコップが各椅子の上に置かれた。[Harris]

【パフォーマーと上演内容】

- ・たくさんのアクティビティがあり、それらすべては同時に起こっていた、数時間にわたって。[Duberman/ Williams]
- ・[それらの多くのことは]一度にひとつずつ起こった。ときどきは重なったが。[Duberman/ Weinrib]
- ・いくつか別々のことが進行していた。コンスタントにではなくて、短い時間だけ行われててでそれで終わるようなこと。そして、他の誰かがまた何か他のことをする。同時に進行するという以外の関係性はなしに。つまり、音楽がダンスなどなどを支えるというわけではなく、そこにあった視覚的なものは私がしていたことを装飾するわけでもなく、私が誰か他の人がしていることと関係させることもなかった。[Duberman/ Cunningham]
- ・アクションは客席の真ん中、通路、外で行われた。[Harris]

[ケージ]

- ・8:30にケージは梯子に登り、そこに10:30までいた。彼は音楽と禅の関係について語った。[Duberman/ du Plessix]
- ・ジョン・ケージは朗読した。彼はまたラジオを使った作品を演奏した。[Duberman/ Williams]
- ・演台が一つあり、ケージがそこにいた。横のほう。そしてケージがレクチャーをはじめた。朗読した。彼が朗読していると、さまざまなことが起こり始めた。でも彼はただ読み続けた、私の記憶では、一晩中。…覚えてるのは、マイスター・エックハルトからのいくつか引用があったくらい。内容について他のたくさんのことは忘れてしまった。とても頻繁に中断された。[Duberman/ Weinrib]
- ・黒いスーツに黒いネクタイのケージが階段ばしごの上から「音楽と禅宗についての関係」についての文章と、マイスター・エックハルトの引用文を朗読した。次いで彼は、「ラジオによる作曲」を、用意されている「時間区分」に従って流した。[ゴールドバーグ]

<ul style="list-style-type: none"> ・梯子の上で、自身のマイスター・エックハルトについてのレクチャー、エックハルトの引用、禪についてのレクチャー、基本的人権宣言、独立宣言を読み上げた。[Harris] ・黒いスーツで演台に立ってレクチャーをした。[MCR] ・ケージははしごの上で、時間の指定されたレクチャーを、沈黙とともに提供した。[Brown]
<p>[カニングハム]</p> <ul style="list-style-type: none"> ・踊った。[Duberman/ du Plessix] ・ダンサー達は観衆のあいだの通路をいつでも踊って通ることができるようになっており、マース・カニングハムと彼の当時のカンパニーのメンバーが踊った。[Duberman/ Williams] ・出て来て、かなりたくさん踊って、あちこちに行つて。小さい犬がいた。カニングハムを追いかけてハプニングの精神を手助けしていた。…彼のまわりで吠えて追いかけていた。[Duberman/ Weinrib] ・一匹の犬がいて、私のまわりを追いかけていたのを覚えている。吠えてはいなかった。通路をダンスで行ったり来たりすることから始めて、それから私のまわりをついてきた。[Duberman/ Cunningham] ・カニングハムたちは興奮した犬に追われながら通路のあちこちで踊った。[ゴールドバーグ] ・客席の中や周囲で踊った。入り込んできた犬が彼のあとをついていた。[Harris] ・踊った。[MCR] ・カニングハムは通路と観衆のまわりで踊り、即興した。これらすべてのあいだ、犬が吠え続けていた [Brown]
<p>[チューダー]</p> <ul style="list-style-type: none"> ・プリペアド・ピアノが演奏された。[Duberman/ du Plessix] ・ケージの Water Music を演奏したと思う。一つのバケツからもうひとつのバケツに水を注ぐやつだ。それから、デイヴィッドは、たぶん、プリペアド・ピアノを弾いていた。それからこの作品のあらゆる部分のたくさんのノイズをたてるものも。[Duberman/ Weinrib] ・その晩に演奏した音楽は、拍はなかったと思う。ケージの音楽か、他の作曲家のかもしれない。[Duberman/ Cunningham] ・「プリペアド・ピアノ」を演奏した。そのあと二つのバケツに向かい、一方からもう一方へと水を移した。[ゴールドバーグ] ・プリペアド・ピアノと小さいラジオを演奏した。[Harris] ・ピアノを弾いた [MCR]
<p>[ラウシェンバーグ]</p> <ul style="list-style-type: none"> ・エディット・ピアフのレコードが世紀末の機械で倍速でかけられた。[Duberman/ du Plessix 注：ラウシェンバーグがとは書いていない。] ・発掘して来た古い蓄音機を、ときどき巻き上げて、古いレコードの部分的にかけていた。…何か古い感傷的な曲だったと思う。1920年代か30年代。[Duberman/ Weinrib] ・彼の絵を展示した。それがブラック・ペインティングだったかホワイト・ペインティングだったかはわからない。[Duberman/ Weinrib] ・ラウシェンバーグの白い絵画が頭上にかけられていた。古いレコードを手回し蓄音機で鳴らした。[ゴールドバーグ] ・手回しの蓄音機をかけた [MCR] ・ラウシェンバーグのホワイト・ペインティングが垂木から十字型に吊るされ、その夏にカレッジで制作されたフランツ・クラインの大きな白黒の絵も吊るされた。[Harris] ・自分の絵の前に立ったり、エディット・ピアフやその他の雑音の多いレコードを、古い手回し式蓄音機で倍速でかけた。[Harris] ・古い手回し式蓄音機で古いレコードをかけ、そして彼のホワイト・ペインティングが観衆の頭上にさまざまなアングルでつるされた。[Bworn]

<p>[リチャーズ]</p> <ul style="list-style-type: none"> ・梯子の上に乗っていた。Edna st. Vincent Millayの一部を読んだと思う。[Duberman/ Weinrib] ・誰かが梯子のうえにいた。ボブかMCかオルソンだったと思う。誰だったか忘れてしまった。両方だったかもしれない。[Duberman/ Cunningham] ・観客席に配置されていたチャールズ・オルソンとメアリー・キャロライン・リチャーズが詩を朗読した。[ゴールドバーグ] ・梯子にのぼって詩を読みあげた。[MCR] ・リチャーズとオルソンはもう一つのはしごから、異なる時間に自作の詩を読んだ。[Brown]
<p>[オルソン]</p> <ul style="list-style-type: none"> ・オルソンがなかなか面白いことをした。彼の詩がいくつかに分けられて、観客の一部に配られた。突然、誰かが客席から立ち上がって、それをほんの少し言う。それで座る。それから他の誰かが立ち上がって少しだけ言う。オルソンは事前に全部書き出していたと思う。彼等にそれぞれの役を振ったんだ。これが起こって、また別の断片がまた、というふうに。[Duberman/ Weinrib]
<p>[その他]</p> <ul style="list-style-type: none"> ・女性たちがキッチンからコーヒー・ポットをもってきて、カップに注いだ。[Duberman/ Cage] ・ホイッスルが吹かれ、赤ん坊が泣き、コーヒーが白い服を身につけた4人の少年によって給仕された。[Duberman/ du Plessix] ・椅子の上のカップはパフォーマンスのあいだ灰皿代わりに使われていた。カップにコーヒーが給仕されてパフォーマンスが終わった。[Harris]
<ul style="list-style-type: none"> ・映像が示され、犬が吠えた。[Duberman/ du Plessix] ・ガラスに手描きされた静止画のスライド。ときどきモニタージュカコラージュ。色つきのゼラチンか何かの顔料や素材によるものが、ガラスのスライドの間に挟まれた。写真も何枚か、抽象的なもの。動画プロジェクターが使われていたかどうか覚えていない。あったかもしれない。[Duberman/ Williams] ・「抽象」スライド（色のついたゼラチンをガラスではさんだもの）をパッパッと映し、天井に向けられた短編映画がまず最初に学校の料理人を映し出し、次に天井から壁へと次第に移動してゆく沈む太陽を映し出した。[ゴールドバーグ] ・フランツ・クラインの象形文字のような絵が吊るされた。[MCR] ・Tim La Farge か Nick Cernovich（または2人とも）が、映像や静止画像をダイニングホールの端の傾斜した壁にさかさまに投影した。[Harris] ・イメージを描いた何枚かの透明版が重ね合わされた。[MCR] ・映像またはスライド画像が投影された。[Kohn]
<ul style="list-style-type: none"> ・10:30 にリサイタルは終わり、ケージはにっこり笑い、一方オルソンはケージとさらに禪について話し、ステファン・ヴォルペは不平を言い、白い服の二人の少年がワルツを踊り、チューダーはピアノを弾き、そして教授陣の夫人達はアイスクャンディーをなめていた。[Duberman/ du Plessix]
<ul style="list-style-type: none"> ・全員がストップウォッチを使った。[MCR] ・ジェイ・ワットという作曲家は、ルー・ハリソンの太平洋かインドネシアかミクロネシアのコレクションからの楽器のいくつかをつかって、後ろのすみのほうで演奏していた。[Duberman/ Williams] ・作曲家のジェイ・ワットがエキゾチックな楽器を演奏した。[ゴールドバーグ]

【評価・反応】

- ・皆はそのあいだじゅうずっと座っていたが、ステファン・ヴォルペは別で、彼は全体にいらつき、すべてに怒っていた。そして抗議のために立ち上がって去った。¹⁹ ずっとすわっていた人のほとんどは、それが素晴らしい、興味深い体験であり、参加している全員の役割に価値の在る努力があると感じていた。[Duberman/ Williams]
- ・ヤロヴェッツ夫人、彼女はこれを茶番と思った、ヴォルペときわめて同じように。…「はるか遠く中世ね Deep in the Middle age」彼女はまじないのように言い続けていた。[Duberman/ Weinrib]
- ・それはまさにシアターの夕べだった。シアターのイベント。…音楽や音やダンスだけでなく、他のすべてのことも含んでいた。[Duberman/ Cunningham]
- ・土地の観客は喜んだ。作曲家のステファン・ヴォルペだけが抗議して退場したが、ケージはこの夕べを成功だと公言した。「無政府的」なイベント、すなわち「そこで何が起こるか分からない無目的なイベント」、それは将来の協同作業における測り知れない可能性を示唆するものだった。[ゴールドバーグ]
- ・Viola Farber は、Johanna Jalowetz が終了後、「暗黒時代だわ」と言ったと回想している。[Harris]
- ・この夕べは、4年前の夏の「メデュサの罫」のような大成功をおさめはしなかった。反応はさまざまであった。ある人はこれをジョークと考え、他はパーティとか3つのリングのサーカス、退屈なもの、侮辱、興味深い体験と考えた。これをカニングハムはきわめて特徴をとらえて表現した。「単なるシアターの夕べ」。[Brown]

以上のように、パフォーマーを含めて記憶はばらばらである。ケージは演台に立っていたのか、梯子に上っていたのか。エックハルトについて語ったのか、独立宣言を読み上げたのか。犬は吠えていたのか。オルソンは客席にいたのか、梯子に上ったのか。吊るされていた絵はクラインのものだったのか、ラウシェンバーグのものだったのか。コーヒーを給仕したのは女性だったのか、男性だったのか。何が投影されたのか。公演は45分だったのか、2時間を越えていたのか。どれが正しいとする決め手は、今となってはもうないと言ってよい。ケージ自身は各パフォーマーに時間枠は指定したが、その内容は各自に任せているのだから、彼も一観衆と同じ立場であるし、またむしろ、自分の役割を果たさねばならないという負荷があるので、観衆よりも正しく状況を記憶できているとは限らない。

しかし、この記述の混乱は逆に、このイベントの性格をよく語っていると考えることができる。それは、お互いに関係性のない複数の出来事の併置・同時進行であったということ。そして、同時進行と言っても、一度に数多くのアクティビティが走るのではなく、それらがかなり散発的に起こったらしい、ということと関係する。白石（2009）は、ニューヨーク公共図書館のケージ・コレクションのなかから、このイベントに関する貴重なメモを探し当てている。それは各パフォーマーに渡されたという時間表の一つである。それは以下のようなものである。

- プロジェクター：十六分に始める／ 二十三分まで自由に映じる
- 二十四分三十秒に再び始める／ 三十五分四十五秒まで自由に映じる
- 三十八分二十秒で始める／ 四十四分二十五秒まで自由に映じる²⁰

このメモ一つから、ケージが計画していたのは45分間であった可能性が高いこと（ただし、その後、パフォーマーたちが勝手にアクションを続けていた可能性もある）が推測できる。

これらを総合してみると、観客の置かれた状況がおおよそ推測できる。まったく関係のない複数の出来事が、断続的にかつ突発的に、会場のあちらこちらで発生している。しかも一人のパフォーマーのアクティビティもまた、ストーリーや一貫性は希薄である。このような出来事全体を正確に記憶すること自体、人間にとってそもそも無理な要求であろう。それは、関係づけられ一つのまとまりとして記憶されることをまったく目指していない、複数の出来事の生起でしかないのだから。

したがって、この第2のイベントにおいては、ケージが第1のイベントの際に構想していた新しい時間感覚が、今度は理念上だけでなく、実践上、たしかに実現されていたと言えることができる。ケージがサティに熱中したのは、単にその音の軽やかさやウィットに魅かれたのではなく、明らかにその音楽構成の新しい考え方が、さまざまな東洋の思想に発見したものと平行して、彼の中で進む道を示していたからだと思われる。²¹先に述べたように、第1のイベントにおいては、それぞれの出来事は、やや不可解な連結であるとしても、それでもストーリーという大枠のなかにおさめられ、その不条理さはナンセンスと笑い演技のなかに吸収されていたが、今回は、どうしても一つの流れにまとめることのできない事態を出現させることに成功し、それゆえに、人々の記憶は曖昧になり、ばらばらの形でしか、言葉として表されないのである。

また、もう一つここで注目したいのは、時間枠（ケージの用語を使えば「タイム・ブラケット」）の重要性である。各人のパフォーマンスでも、たとえば、リチャーズが読み上げていたという詩は、それ自体は一つのまとまりを形成するものだっただろう。ラウシェンバーグがかけたレコードから聞こえた歌も（それがピアノであろうがなかろうが）、同様である。しかし、それをケージは「タイム・ブラケット」で分断している。あいだに沈黙・休止を入れることで、筋を追うことを妨げているのだ。また、パフォーマーたちはすでにケージの偶然性のアイデアに接して共感を持ったメンバーたちがほとんどであるから、彼／彼女らは、分断された線を復旧する努力はせず、むしろ分断されたままにする方向で臨んだであろうことは予測できる。他の者と比べてケージとは少し距離のあったオルソンも、彼なりにこのイベントの趣旨を汲み取って工夫をこらしているが、ただし、その少々トリッキーな演出は、ケージらの感覚とは微妙に食い違っているように思われる。回想のなかで、Weinribが「オルソンはなかなか面白いことをした」と述べているのは、全体のなかで、オルソンのパフォーマンスが焦点あるいはストーリーをもつものとして感じとられた可能性を示唆している。

「タイム・ブラケット」とは、ケージのチャンス・オペレーションズ以前の作曲法として知られているが、当初は伝統的な周期的なリズムに対して、生き生きとした精妙なリズムの組織化のために用いられており、この技法は論理的な時間の構成ツールであったと言える。たとえば、1948年5月発行のカレッジのニュースレターに、ケージはこの自分の技法について次のように語って

いる。「[私の音楽は] 時間における持続によって構造化されており、ひとつの作品のすべての細部のユニットは、小宇宙のように全体の構造を反映している。」²² この時点では、ケージは芸術は人間が“作る”ものと考えていた。しかし、一定の構造を楽曲のあらゆるレベルに適用することは、結果的に、意図的ではない出来事やお互いに関係づけられていない出来事が自動的に配置されていく事態を生じさせる。²³ そしてさらに、そのタイム・ブラケットに「沈黙」が適用されたとたん、それは明らかに論理的な時間を分断するツールへと転換する。その結果、一つの出来事と別の出来事の無関係性が、逆説的な言い方だが、構築される。ここから、1952年の無題のイベントは、ケージのタイム・ブラケットの技法とチャンス・オペレーションズの技法が接続した点として捉えることができるのではないだろうか。

この「タイム・ブラケット=チャンス・オペレーションズ」を複数のアクティビティ、つまり複数の時間に適用し、それらを同時並行で層をなして進行させるというアイデアも、注目すべきだろう。音による時間構成を、各構成要素に分解するという思考方法の発見は、ヨーロッパにおいて、トータル・セリエリズムを生んだ。ブーレーズとの交流のなかで得たその思考は、ケージの《易の音楽》に明確な影響を与えている。セリーで決定するか、易经で決定するかという大きな違いはあるとしても、その構成原理を、音高、音価、強度、音色それぞれのパラメーターに適用したうえで、最終的にそれを合流させるという考え方は共通するものがある。つまり、各パラメーターの出来事のあいだには意図的な関係性は織り込まれない。そこでブーレーズは、互いにばらばらなパラメーターを一つのセリーで理念的に統合しコントロールしようとした。しかし、ケージは、それぞれのパラメーターに別々の構成原理を当て、それらを統合しようとはしなかった。

このように考えてみると、《易の音楽》の各パラメーターは、1952年のイベントの各パフォーマーと重ね合わせることができる。音という現象のなかのマイクロな層を、お互いに関係のない流れとして構成することを実践したケージが、そのアイデアをシアターというマクロな層に拡大することを思いつき、そして試したのが、このイベントであったのではないだろうか。同時期に、《ウィリアムズ・ミックス》でテープの切り貼りの作業をしていたことも、このアイデアの背景にあったかもしれない。マイクロなレベルの時間と、マクロなレベルの時間の共存ということは、上述のように初期の「タイム・ブラケット」構造の基本的なアイデアであった。そして、《易の音楽》において、音高と音価と強度とがそれぞれ無関係に生起するように、1952年のイベントでは、ケージとチューダーとカニングハムとラウシェンバーグとリチャーズとその他のパフォーマーたちが、それぞれ無関係なアクティビティを生起させたのである。それは、音楽と「生きること」とを重ね合わせるという理念の実現化を模索していたケージにとって、これこそ自分が進むべき道だと確信させる具体的な手法に出会った瞬間であったと思われる。

ケージがこの領域へ足を踏み出していった背景には、1948年以後、さらに接近を深めていった禅の思想、そして、アントナン・アルトーの理論の影響があることは重要である。とくに後者に

については、ケージからブーレーズの第2ソナタのアメリカ初演をまかされたチューダーが、作品解釈のために独学で読み解いたアルトのことをケージに語り、そこから今度はケージが関心を強めていったと考えられる。²⁴「すべてが混合されて、シアターをつくる可能性へと至った。そこで起こることはお互いに因果的に関係づけられておらず、ただお互いに浸透する」²⁵というイベントのアイデアが、チューダーとの会話のなかで構想されたというケージのコメントが残されているが、それがアルトに直接または間接的にかかわる会話であった可能性は十分にある。そして、実際に、あの4つに分けられた客席の配置が、アルトが提唱していたものとほとんど同じであることをはじめとして、無目的で非意図的な出来事のページェントというイメージも、きわめてアルトの「残酷の演劇」で語られているものとの親近性を示唆している。

この1952年のイベントを、後の「ハプニング」や「ミクスト・メディア」の嚆矢として記憶することはたしかに的外れではないだろう。しかしそれは結果として、振り返ればそのようにストーリーを編み上げ、接続することが可能ということである。²⁶しかし、それよりもむしろ、「偶然性」以前のケージと「偶然性」以後のケージがここに同時に存在している、まさに偶然の賜物として位置づけること、そして、彼が歩んできた古今東西の思想を、自分の「音楽」として体現する道を見つけた瞬間として位置づけることが、この出来事的第一義的な重要性である。音楽は時間の構成の問題であり、そして、生もまた時間の問題である——ケージの活動は、この理念を作品によって体現することに捧げられていると言ってよいだろうが、理念上は即座に美しく結びあうこの両者を、現実のパフォーマンスとして接続してみせた最初の実験がこのイベントであり、それゆえに、ケージはのちに《シアター・ピース第1番》という名を与えたのだろう。

【注】

- 1 たとえば、Davis (ed. 2008) では、次のように述べられている。「《シアター・ピース第1番》[1952年のイベント] は、オルタナティブな現代視覚芸術の発展における分水嶺のプロジェクトであったことは明らかである。」(p. 157)
- 2 アルバースは開校の2ヶ月後にカレッジに到着し、妻アニとともに教鞭をとる。1950年にイェール大学へ移籍。
- 3 最近出版された『Art Trace Press』第3号は、このカレッジの思想と教育および芸術活動の全体像を概観できる、ブラック・マウンテン・カレッジについての初めての日本語によるまとまった論文集となっている。
- 4 ハリソンは、着任直後から、「ブラック・マウンテン・カレッジ音楽出版」を立ち上げるなど精力的に働いていた。助成金による研究が終了したらカレッジに帰るつもりで、1年間のピンチヒッターをステファン・ヴォルベに託したのだが、当時の校長のチャールズ・オルソンがヴォルベを気に入り、またヴォルベもカレッジに残ることを望んだため、ハリソンの契約更新はなされなかった。このことは、夏期講座の斬新さと平行して、カレッジが第2次大戦後もドイツに根ざした伝統を尊重しつづけていたことを示唆している。
- 5 Duberman 1972に、夏期講座を体験して正規学生となったDonald Droll という学生の例が紹介されている。ただし、DrollはDubermanに次のようにも語っている。「あの特別な夏は、私のカレッジでのその後の時間すべてよりもずっと意味あるものでした。」(p. 294)

- 6 たとえば、フラーは1948年の夏期講座について、「ジョン・ケージとマースと私は毎朝外の木の下で朝食を一緒にとった。我々はほんとにたくさんの楽しい体験をした」と回想している (Harris 1978: 146)。また、カニングハムは、「あそこはじつに刺激的な学校でした。各々の分野で非常に活発な人が、ほかではちょっと考えられないくらい集まっていました。」と述べている。(レッシュャーブ trans. 1987: 64)
- 7 Harris も次のように指摘している。「アルバースによって組織された1948年の夏は、魔法のようだった。それは、カレッジのヨーロッパの芸術家たちによる支配の終わり、若いアメリカ人の登場を印づけるもので、この若い世代がその後の四半世紀のあいだアメリカの芸術における創造的先導者となったのだ。」(Harris 1978: 146)
- 8 この間の経緯の詳細については、Duberman (1972)の第10章を参照。
- 9 Brown 2007: 16.
- 10 カレッジから提示された条件は、出演料は払えないが、宿泊と食事は提供するというものだった (Duberman 1972: 288)。
- 11 コンサートは講座期間中の月曜、水曜、金曜の夕食後に計画された (Harris 1978: 154)。また、会場はダイニングホールとケージのコテージが使われた (Duberman 1972: 291)。
- 12 Harris (1978) は、このレクチャーに意を得た学生たちが、実際にベートーヴェンの楽譜や録音などを燃やしたという Winslow Ames の回想を紹介し、また、音楽の専任スタッフのエルヴィン・ボドキーが彼の学生とともに猛烈に反発したと述べている (p. 154)。また、翌1949年の夏期講座では、3日間の「バッハ・フェスティバル」がボドキーらによって企画された。これは、前年のフェスティバルを意識してのこととも考えられる。
- 13 Kostelanetz ed. 1968/1991: 81.
- 14 このイベントは当日はタイトルはつけられていなかったが、のちに《シアター・ピース第1番》と命名された。
- 15 期間中、キャサリン・リッツのダンスのクラスの伴奏をつとめたほか、8月19日 (Iddon (2013)によれば18日も同プログラムで開催) に以下の最新の曲目によるコンサートを開いた。
ステファン・ヴォルペ《バトル・ピース》(1943-47)、モートン・フェルドマン《3つのインターミッション》(1951)、ウラディミール・ヴォロノフ《ガラピッコラのためのソネット》(1948)、クリスチャン・ウルフ《プリペアド・ピアノのための4つの小品》(1951)、ジョン・ケージ《易の音楽》第1部 (1951)、ピエール・ブレーズ《第2ソナタ》(1946-48)、アントン・ヴェーベルン《変奏曲》op.27 (1936)
- 16 Duberman 1972: 368.
- 17 Ibid: 368. この読書会への参加者は20～30人とされている。
- 18 それぞれの報告の典拠がどこにあるのか不明なものが多いので、それが各著者がオリジナルで入手した情報なのか、他の文献を参考にまとめたものなのか、同定できない部分がある。Duberman (1972) は、すべて著者自身のインタビューであることを示しており、一次資料的な意義は高いと考えられる。ただし、それは事実を正確に記述しているかという問題とは別の話である。これらの記述の異同は、「事実」(または「神話」) がどのように形成されていくのかを垣間見させるといふ点で興味深い。
- 19 ヴォルペは若い頃にはダダにも関心を示しており、いわゆる「ミクスト・メディア」自体は許容していた。このイベントの翌年、ヴォルペは、ピアノやヴァイオリン、ハルモニウム、ダンサー、歌手、蓄音機、目覚時計による作品を作っている。
- 20 白石 2009: 135.
- 21 したがって、《メデューサの罨》の上演後もサティへの関心は途切れることなく、たとえば1949年のヨーロッパ滞在中にはサティの楽譜を探しており (シルヴァーマン trans. 2015: 89-90)、また、《ヴェクサシオン》の演奏実現を1952年頭に計画したが、会場の契約の問題でうまくいかず、結局1963年に実現される。
- 22 Duberman 1972: 289. Black Mountain College Bulletin, Vol. 6 No. 4より引用。

- 23 白石 2009 は、《四部の弦楽四重奏曲》の分析にもとづき、「その厳格な操作の結果として、曲の構造を担う従来の和声進行から音、音群を完全に解き放った」と指摘している。(pp. 48-56)
- 24 リチャーズによるアルトーの『演劇とその分身』の英語訳(1958)へのきっかけを与えたのも、チューダーである。
- 25 Duberman 1972: 368.
- 26 ケージ自身は、後に、1952年のイベントと、後のアラン・カプローらの「ハプニング」とを別のものと捉える発言をしている。カプローのハプニングは「カプローの詩人としての感覚と意図に満ちている」のに対し、ケージは1952年のイベントは「非意図的」「無目的でアナキー」だと述べている。(Duberman 1972: 368)

【参考文献】

- Brown, Carolyne (2007), *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. New York: Alfred A. Knopf.
- Davis, Tracy C. (ed. 2008), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. New York: Cambridge University Press.
- Duberman, Martin (1972), *Black Mountain: An Exploration in Community*. Evanston: Northwestern University Press.
- ゴールドバーグ、ローズリー (trans. 1982) 『パフォーマンス—未来派から現在まで』 中原祐介訳 東京：リポート (Rosemary Goldberg (1979), *Performance: Live Art 1909 to the Present*. London: Thames and Hudson.)
- Harris, Mary Emma (1987), *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge: MIT Press.
- Iddon, Martin (2013), *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kostelanetz, Richard (ed. 1968/ 1991), *John Cage: An Anthology*. New York: Da Capo Press.
- レッシュャーブ、ジャックリース (trans. 1987) 『カニングハム 動き・リズム・空間』 東京：新書館 (Jacqueline Lesschaeve (1980), *Merce Cunningham: Le Danseur et La Danse*. Paris: Belfond.)
- Patterson, David W. (ed. 2002), *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*. New York: Routledge.
- シルヴァーマン、ケネス (trans. 2015) 『ジョン・ケージ伝 新たな挑戦の軌跡』 柿沼敏江訳 東京：論創社、水声社 (Kenneth Silverman (2010), *Being Again: A Biography of John Cage*. New York: Alfred A. Knopf.)
- 白石 美雪 (2009) 『ジョン・ケージ—混沌ではなくアナキー』 東京：武蔵野美術大学出版局
- 『Art Trace Press』 第3号 (特集：Black Mountain College) 責任編集：松浦寿夫、林道郎 (2015)