

20世紀における音楽と美術の平行現象（試論その2）¹

安原雅之・中野良寿

A Preliminary Study of the Parallel Phenomena
Between 20th Century Music and Fine Arts, part 2

Masayuki Yasuhara / Yoshihisa Nakano

(Received September 27, 2002)

1. イントロダクション

西欧における20世紀の芸術は、音楽においても、美術においても、爛熟した“世紀末”の芸術思潮にはじまり、その後100年の間に、音楽も美術もそれぞれに大きな変貌を遂げた。その変化は、20世紀における社会の変化にも匹敵するものであると言えよう。1917年に勃発したロシア革命や二度にわたる世界大戦、あるいは、その後の世界を二分した冷戦、技術革新、情報化、といった社会における事件や情勢の変化は、芸術にもさまざまなかたちで多大な影響を与えた。音楽と美術の関係という視点から鑑みれば、20世紀の歴史は、“世紀末”の時代にみられる親密な関係が次第に崩壊し、音楽も美術も、それぞれに専門化、あるいは細分化の道を歩んだ経緯であるとも言えよう。“世紀末”の時代には、たとえば“表現主義”の一端を担った作曲家シェーンベルク²は画家カンディンスキー³と意見を交換し、クリムト⁴やシーレ⁵はオーストリアの作曲家マーラー⁶に強い影響を与えた。これらの芸術家は互いに親しい関係にあり、また互いの作品から大いに刺激を受けていた。これらの作曲家や画家たちの作品は、音楽と美術という異なる表現手段によるものではあるが、美意識や芸術に対するコンセプトを共有していたと言っても過言ではないだろう。そのような意味では、この時代は、芸術家や芸術を享受する人々の間で美意識、あるいはそれぞれの芸術において用いられる語法が共有された最後の時代であるとも言えよう。

しかし、時代が進み、それぞれの芸術が進化し、様式が多様化するにつれ、音楽と美術の間の関連性を見いだすことは難しくなっていく。とりわけ第2次世界大戦以降、つまり20世紀の後半になると、新しい様式や概念が次々と現れ、それらは歴史的な大きな流れの中でさまざまに関連しつつ展開されていく。これは音楽にも、美術にも共通する現象である。それぞれの領域において多様化が進み、多様な様式の作品が混在する状態のなかでも、音楽と美術のそれぞれ個別の領

域においては、様式的に近い諸作品の相互関係を指摘することはできる。しかし、音楽作品と美術作品の比較という視点から見ると、それらはあまりにも異なる様相を呈しており、共通点を見いだすことは困難にすら思われるかも知れない。しかし、プラーツが文学と視覚芸術のあいだの平行現象について「メディアは違っても構造は同じ」⁷というケースをいくつも挙げているように、音楽と美術の間の平行現象を見いだすことも可能であろう。

本論は、そのような音楽と美術における平行現象のケース・スタディーズをめざす研究プロジェクトの試論（その2）であり、今回はまず、20世紀後半の音楽と美術の大きな流れを比較し、さらに平行現象のケースの一例として、ロシアの作曲家アルフレート・シュニトケ⁸とドイツの画家ジグマー・ボルケ⁹の作品を取りあげる。

2. 第2次世界大戦後の音楽と美術の流れ

第2次世界大戦後の音楽と美術の流れを概観すると、そのプロセスには多くの共通点を見いだすことができる。

音楽では、まず戦後の社会で主流を成したのは、セリアリズムと不確定性の音楽という、全く正反対とも言える方向を目指した二つの傾向である。セリアリズムは、戦前にシェーンベルクを中心とする新ウィーン楽派の作曲家たちが用いた12音技法を発展させたもので、音楽を極めて論理的・数学的に構築するものである。セリアリズムの展開においては、1950年代にドイツのダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会において活躍したシュトックハウゼン¹⁰やブーレーズ¹¹などが中心的役割を果たした。セリアリズムは特に西ヨーロッパを席卷するが、これは、戦後の社会においてナチスの影響を払拭する必要があったことが、その重要な要因のひとつである。ナチスによって「退廃音楽」のレッテルを貼られ禁止されたセリアリズムの音楽に多くの作曲家が向かったのは、戦後の社会において「政治的に正しい」選択だったのである。これに対し、アメリカのケージ¹²に代表される不確定性の音楽は、セリアリズムとは逆に、作曲家が音をコントロールしてしまうことを拒むものである。セリアリズムが、ある意味では音楽における西洋の合理主義を極限にまで高めたものであるとするならば、不確定性の音楽は、東洋的思想の影響を強く受けたものであると言えよう。作曲に対する意識が大きく異なるこれら二つの傾向は、それぞれ極端な状態に至ってしまい、いわばその反動として、60年代には新しいさまざまなスタイルが登場する。

美術の世界においても、第2次世界戦後は、20世紀初頭に成立した抽象絵画の流れをさらに押し進める方向性と、音楽の場合と同様に、ナチスの美学の影響を払拭するという強い共通認識を認めることができる。その結果、古典的な理想的人体や遠近法的な空間の再現は意図的に避けられ、抽象表現主義的な傾向をもつ作品が主流をなしていった。

抽象表現主義的な作品の流れには、アクション・ペインティングをはじめとする動的なものど、

カラー・フィールド・ペインティングをはじめとする静的なものに二分される。ジャクソン・ポロック¹³やデ・クーニング¹⁴、フランツ・クライン¹⁵などは前者に属し、バーネット・ニューマン¹⁶やマーク・ロスコ¹⁷、ケネス・ノーランド¹⁸は後者に属する。ポロックはドリッピングという独自の技法を駆使することによって、巨大な画面上に特定の中心や焦点をつくることなく、どの部分も同様の質を持つ絵画、つまりオールオーバーな絵画というスタイルを確立した。彼のスタイルは、アクションペインティングの枠にとどまることなく、カラー・フィールド・ペインティングをはじめとする抽象画家たちにも大きな影響を与えた。ニューマンやロスコらのスタイルもオールオーバーを継承するものであり、かなりの大きさを持った画布上に、独特の色面絵画を成立させている。空間的な広がりや喚起する彼らの抽象絵画の作品は、戦後の現代美術を代表する表現のひとつとなった。

60年代になると、音楽においても、美術においても、さまざまな新しい傾向が台頭してくる。それらのうちで最も重要なものと、それぞれのジャンルにおける重要な人名を挙げるならば、対照表（1）のようになる。このように多くの傾向が現れたのは、モダニズムへの反発であったとも言えるだろう。

このリストを対照すれば明らかなように、音楽と美術はコンセプトを共有していたことがわかる。さらに、60年代を代表するムーヴメントのひとつとして〈フルクサス Fluxus〉¹⁹があるが、

対照表（1） 1960年代の音楽と美術における諸傾向

音 楽	美 術
(1) ミニマル・ミュージック	(1) ミニマル・アート
スティーヴィー・ライヒ ²⁰	ドナルド・ジャッド ²⁰
フィリップ・グラス ²¹	フランク・ステラ ²⁰
テリー・ライリー ²²	ロバート・モリス ²¹
(2) 引用とコラージュ	カール・アンドレ ²²
ルチアーノ・ベリオ ²³	(2) アッサンブラージュ ²³
ジョージ・ロックバーグ ²⁴	アルマン ²⁴
(3) ポップ・ミュージックとの融合	(3) ポップ・アート
ジョン・ゾーン ²⁵	アンディー・ウォーホール ²⁵
ウィリアム・ボルコム ²⁶	ロイ・リキテンシュタイン ²⁶
(4) シンセサイザーの登場	クレス・オルデンバーグ ²⁷
ミルトン・バビット ²⁷	(4) オップ・アート ²⁸
モートン・スポーツニク ²⁸	ブリジット・ライリー ²⁹
	ヴィクトル・ヴァザルリ ⁴⁰

これは音楽と美術の両方を巻き込んだ実験的芸術の活動の核となった。

60年代以降は科学技術がめざましい発展を遂げるが、それは芸術にも大きな影響を与えた。音楽において、シンセサイザーは60年代にすでに開発されており、電子音楽の研究所が世界各地に設立されて作曲家の活動の場となった⁴¹。電子音楽は、ライブ・エレクトロニクスというテープとライブの演奏をミックスしたスタイルの音楽から、コンピュータを用いた音楽へと発展していく。コンピュータ音楽については、1976年にパリのポンピドーセンターに設立されたIRCAMが、その発展に大きく寄与している。

このような、テクノロジーの発展に支えられた音楽が進化するのに平行して、1970年代には、環境音楽、シアター・ミュージック、民族的な要素を取り込んだ音楽など、さまざまな方向性の音楽がみられるようになる。初期の環境音楽の例としては、ノイハウス⁴²が行った音によるインスタレーションが挙げられる。これは、通常は音楽を聴く場所ではない水泳プールや博物館の階段などで、さまざまな音響を発する装置を設置するというものであり、慣習的な音楽の領域には収まらないものであると言えよう。また、音の環境に着目したシェーファー⁴³は、「サウンドスケープ」の研究に専心した。

これらの音楽における諸傾向に対応するものとして、美術ではつぎのようなものを指摘することができよう。まず、環境音楽に対応するものとして、ロバート・スミスソン⁴⁴、マイケル・ハイザー⁴⁵、ウォルター・デ・マリア⁴⁶らに代表される「アース・ワーク」を挙げることができる。これは、作家が自然のなかに入り込み、そこに人為的な手を加えることによって作品を成立させるものである。また、音楽における「シアター・ミュージック」とは、本来アクションを用いない音楽表現に、演劇的な動作やセリフなどを取り込んだものであるが、これに対応するものとして、美術における「パフォーマンス」の出現が挙げられよう。70年代に行われたパフォーマンス・アートは、作家本人のパフォーマンスによる身体表現が中心となっていた。

また、恐らく70年代の美術において最も重要であると思われるのは、「コンセプチュアル・アート」の台頭であろう。「コンセプチュアル・アート」とは、つまり「概念芸術」であり、ソル・ルイット、ジョセフ・コズース⁴⁷、リチャード・ロング⁴⁸らに代表されるもので、従来の芸術作品においては重要な役割を果たしていた作家の職人的技巧よりも、作品に対するアイデア、すなわち作品の「概念」そのものがより重視されるアートである。[対照表(2)参照]

80年代には、テクノロジーが急速な発展を遂げ、その結果、音楽ではコンピュータ音楽の発展と、さまざまなメディアを用いたマルチメディア作品を生みだした。マルチメディアの代表者として、アメリカのローリー・アンダーソン⁴⁹を挙げることができるが、彼女は、美術の領域においても、パフォーマンス、インスタレーション・アートなどの代表と見なされている。換言すれば、彼女の活動そのものが、音楽と美術の両者にまたがるものである。

80年代にはまた、偶像破壊的なアヴァンギャルド芸術や、実験的な芸術への反動として、伝統

に立脚した新しい語法を探る傾向が顕著に見られるようになるが、美術の領域では、それは、「新表現主義」と呼ばれる一連の画家たちによってなされた。これは、ある意味ではミニマリズムとコンセプチュアリズムへの反動から生まれたもので、主題としては、かつての表現主義がもっていた心理的な自己表出あるいは神話的題材の復活が特徴として挙げられる。技法としてはペインタリーな要素が復活したことが指摘されよう。それらは、ポロックやロスコが抽象絵画において用い、ミニマソフトにも継承されてきた巨大な画面に描かれた。音楽では、同様の傾向は「新ロマン主義」と名付けられた。これは、統一した概念は技法によって括られるものではなく、用語としては曖昧なものではあるが、従来のロマン主義に通じる自己表出や、調性の復活、あるいは、オペラや交響曲といった伝統的なジャンルへの復帰といった点に共通性を見いだすことができよう。また音楽では、1950年代生まれの作曲家を中心とする、「ニュー・シンプリシティ」という傾向がドイツを中心に現れた。これは、セリアリズムのような理論に則った音楽ではなく、より感覚に訴える音楽を求めるものである。「新ロマン主義」にしても、「ニュー・シンプリシティ」にしても、そのような傾向は確かに認められるものの、それ自体が新しいものではない。それらは、20世紀の多くの作曲家に通じる共通項のようなものであり、広い歴史的コンテクストにおいて理解されるべきものである。また、美術においては、シミュレーションイズムとよばれる動向がおこる。

対照表(2) 1970年代の音楽と美術における諸傾向

音 楽	美 術
(1)環境音楽	(1)アース・ワーク
マックス・ノイハウス	ロバート・スミスソン
マリー・シェーファー	マイケル・ハイザー
	ウォルター・デ・マリア
(2)シアター・ミュージック	(2)パフォーマンス
マウリツィオ・カーゲル ⁵⁰	ヨゼフ・ボイス ⁵⁶
ピーター・マックスウェル・	ギルバート&ジョージ ⁵⁷
デイヴィス ⁵¹	
ジョージ・クラム	
(3)民族音楽の影響	(3)コンセプチュアル・アート
ベン・ジョンストン ⁵²	ソル・ルイット
スティーヴ・ライヒ ⁵³	ジョセフ・コースス
イサン・ユン ⁵⁴	リチャード・ロング
武満徹 ⁵⁵	

対照表(3) 1980年代の音楽と美術における諸傾向

音 楽

(1)新ロマン主義

ジェイコブ・ドラックマン⁵⁸
 ジョージ・クラム⁵⁹
 デイヴィッド・デル・トレディチ⁶⁰
 ジョン・コリリアーノ⁶¹

(2)ニュー・シンプリシティ

ヴォルフガング・リーム⁶²

美 術

(1)新表現主義

ジュリアン・シュナーベル⁶³
 エンツォ・クッキ⁶⁴
 A. R. ペンク⁶⁵

(2)シミュレーションイズム

シェリー・レービン⁶⁶
 (シンディー・シャーマン⁶⁷)

“シミュレーションイズム”とはメディアや、有名絵画などの既存のイメージを、自らの作品のなかに自覚的に盗用「アプロプリエイト」する美術の動向で、フランスのロラン・バルトやジャン・ボードリヤールら、ポスト構造主義者の理論を背景にして、主にニューヨークを中心として広がった。

1990年代になると、冷戦の崩壊により世界の価値観が大きく変化するが、芸術においても価値観の変貌をもたらした。その結果、芸術の多様化はますます進んだ。作品のスタイルとして、とりわけ目新しいものは少ないが、ジェンダー、エコロジー、ポスト・コロニアリズムなど、社会における強い関心が、芸術作品にも強い影響をあたえるようになった。また、インターネットの発達が、音楽にしる、美術にしる、さまざまな形で人との芸術の関係に影響をあたえる状態は、今日もまだ続いていると言えるだろう。

このように、第2次世界大戦後の音楽と美術の流れを概観すると、多くの共通点を見いだすことができる。流れを大きくまとめるならば、1950年代から60年代にかけては、戦後芸術の新しい方策が求められ、70年代以降は音楽や美術という概念そのものが変革され、様式が多様化したことがわかる。さらに、70年代から80年代にかけてはテクノロジーの発達と、それに伴うマスメディア進化によって、芸術作品ばかりでなく、享受のされ方にも大きな変化が訪れたと言えるだろう。90年代に見られるある意味での伝統的な様式の復興は、いわゆる「ポスト・モダニズム」という概念によって理解することができよう。

3. シュニトケ vs. ポルケ

(1) シュニトケ：『コンチェルト・グロッソ第1番』(1977)

アルフレート・シュニトケは、1934年に旧ソ連のヴォルガ・ドイツ自治共和国の首都エンゲル

スに生まれ、1998年にハンブルグで亡くなったロシアの作曲家である。1950年代から60年代初頭にかけてモスクワ音楽院で学び、旧ソ連を代表する作曲家のひとりとなった。映画音楽を数多く手がける傍ら、実験的・前衛的な作品を書いたが、それらはしばしば当局の検閲の対象となった。同世代のデニソフ、グバイドゥーリナらと共に、1980年代に西側でも大きな注目を集めた。

シュニトケの『コンチェルト・グロッソ第1番』は、作曲者の友人でもあるヴァイオリニストのギドン・クレーメルとタチアナ・グリデンコの委嘱により、1977年に書かれたものである。

作品名ともなっている“コンチェルト・グロッソ”は、“ソナタ”などと同様に、形式の名称であると同時に曲名とも成りうる音楽用語である。つまり、コンチェルト・グロッソという複数の楽章から構成される楽曲のなかに、コンチェルト・グロッソという形式の楽章が含まれるのである。形式としてのコンチェルト・グロッソとは、少人数の独奏者（コンチェルティーノ）とオーケストラ（トゥッティあるいはリピエノ）が交互に現れ、後者は基本的に同じ主題の反復となっているもので、バロック中・後期を代表する器楽の形式のひとつである。

シュニトケの作品は、曲名はバロック時代を明確に言及するものだが、その構造はバロックの伝統に必ずしも厳格に則っているわけではない。まず、コンチェルト・グロッソの本質である「コンチェルティーノとトゥッティが交互に現れる」という構造は、第2楽章に認めることができ、かつ、短くゆっくりしたテンポの第1楽章に続いてコンチェルト・グロッソの楽章が続くところなどは、ヴィヴァルディのコンチェルト・グロッソなどに似ている。楽器編成も、2つの独奏ヴァイオリンに鍵盤楽器と4つの弦楽合奏が加わるという点はバロック時代の編成と同じであるが、この鍵盤楽器としてチェンバロの他にプリペアド・ピアノ⁶⁶が使用されている。さらに、シュニトケの作品の場合、鍵盤楽器が演奏するパートが通奏低音⁶⁶ではないことが、バロック時代とは決定的に異なっている。

この作品は、全体は次のような6つの楽章から構成される。全ての楽章はアツタッカ⁷⁰で途切れ目なしに続けて演奏されるが、これはバロック時代のコンチェルト・グロッソには見られないものである。これらのうち、短い2つの楽章、つまり第4楽章を挿入句、第6楽章をコーダと捉えるならば、全体は第1楽章－第2楽章－第3楽章（＋第4楽章）－第5楽章（＋第6楽章）となり、〈緩－急－緩－急〉というバロック時代の教会ソナタの楽章構成（ゆっくりしたテンポの楽章と速いテンポの楽章が交互に配置される）に従っていると言えよう。

- I. プレリユード⁷¹: アンダンテ
- II. トッカータ⁷²: アレグロ
- III. レチタティーヴォ⁷³: レント
- IV. カデンツァ⁷⁴
- V. ロンド⁷⁵: アジタート
- VI. ポストリユード⁷⁶: アンダンテ

この作品の特徴は、バロック時代の形式や音楽の構成原理を土台として、現代的なさまざまな異なる音楽の要素を並列することによって生み出される緊張感にあると言えるだろう。このような、時代も性格も全く異なる要素を並列させる技法はシュニトケの作品にしばしば見られる特徴であり、それは「ポリスタイル polystylism」とも呼ばれるものである。コンチェルト・グロッソ第1番の場合、たとえば、次のような音楽的要素の断片が組み込まれている。これらは、作曲者自身が自ら明らかにしているように、必ずしも本来の性格を保っていない。

- * 子供の合唱（第1楽章の冒頭と、第5楽章のクライマックス、また、その他の楽章でもたびたび回顧される）
- * 哀愁を帯びた無調のセレナーデ（第2楽章）
- * 祖母が好きだったタンゴ（第5楽章）、etc.⁷⁷

音楽における引用やコラージュの手法は、1960年代以降の音楽における重要な要素のひとつとなっているが、一般的な引用では、ある特定の作品の断片が引用されるのに対して、シュニトケの場合は、特定の作品の断片ではなく、作品のスタイルを借用している場合が多い。換言すれば、音楽そのものは全てオリジナルであるから、厳密に言えばこれらは引用ではなく、異なる様式を融合させている点では、ポストモダニズムであると指摘することもできよう。このような技法について、作曲者自身は次のように述べている。

・・・私は、数年間にわたって映画や演劇のための音楽を書きたいという内的衝動を経験しました。しかし、はじめのうちは楽しめたものの、それは次第に重荷になり、やがて「どんな困難が訪れようと、私の任務はシリアスな音楽と娯楽のための音楽の架け橋を築くことである」と思うようになりました。⁷⁸

シュニトケが目指したのは、異なる性格の音楽を単にちりばめることではなく、それぞれの要素をそれぞれの本来のかたちで用いつつ、あくまで個人の内面で昇華し作品としてまとめることであろう。

(2) ポルケ：『ファルブターフェルン』（1987）⁷⁹、『パガニーニ』（1982）⁸⁰

* 『ファルブターフェルン』（1987）

ジグマール・ポルケは、1941年当時のチェコスロバキア北部（現ポーランド）のシレジアに生まれた画家である。45年東ドイツに移住。さらに53年には、家族とともに西ドイツに移り住んだ。1961年から67年までデュッセルドルフのスタートリッヒ芸術学院で学び、1963年、ゲルハルト・

リヒター、コンラート・リュックとともに「資本主義リアリズム」による作品制作を開始した。「資本主義リアリズム」とは、明らかに「社会主義リアリズム」のパロディであるが、ある意味では東欧出身のポルケらによる資本主義の消費社会への挑戦であると同時に、彼らにとってのポスト・ナチ、ポスト・社会主義の座標軸にあらわれるべきものとして提唱したものと言えるだろう。

さて、『ファルブターフェルン』（「色のテーブル」の意）は、かなり大きな正方形の画布が横1列に7つ配置されたもので、それぞれは、赤、青、橙、黄色などで塗られている。ただ、画布全体は均等に塗りつぶされているのではなく、ぼかしの入ったムラのようになっており、また色はややくすんだ感じでやわらかい印象を与える。

これらは一見すると鮮やかなカラーフィールドの抽象表現主義的な作品のようである。だが、ここで特徴的なのは、彼がテンペラに似た古典的技法を用いていることである。しかし、彼がここで用いたのは技法のみであり、その技法に帰属する絵画のスタイルではないことは重要である。彼は、その技法を用いて画布の上に色を塗るということだけを行うことで、あえて古典的な技法の特徴を生かさず手法をとり、現代絵画の地平と古典絵画の物質的な側面を止揚し、二つのリアリティーを統合させているといえる。

* 『パガニーニ』(1982)

パガニーニという作品は彼の多面的な作品群の中でもとりわけドイツ・ロマン主義的なメタファーを喚起する作品である。しかし彼がすでに過去のものとなった19世紀的な美学へのノスタルジーをただ押し進めようとしているのであれば、それは単なるアナクロニズムに過ぎないと言われるだろう。しかし、天才的音楽家パガニーニの悪魔的な演奏というロマン主義的な音響イメージを、今日的な絵画空間において、本来の意味とは違うアレゴリーをもたせた視覚イメージに変換する手法は、どこか不穏なもどかしさをあたえる。格子状の 패턴のなかに幻のように浮かび出したパガニーニと悪魔メフィスト、その足の位置には鍵十字が格子の pattern の中に隠されている。このようなナチズムを喚起するような空間とポスト・ナチズムに属する現代的絵画空間の共存や重層性は彼の他の作品にも共通する要素である。

ポルケの目指すのは相異なる性質や次元の違うものを同次元に融合、あるいは中和させることであり。様々な対立する要素を同一平面の上において止揚して、彼の本来の目的である「反絵画」を押し進めることである。

4. まとめ

ポルケについては、穏やかな印象の『ファルブターフェン』と、悪魔的な『パガニーニ』という、二つの作品を取りあげた。これらは、一見異なる様相を呈するが、どちらも過去の時代の要素を取り入れているという点が共通している。前者では、この作品の場合特に重要である絵の具

が過去の時代のものであること。また後者においては、メフィストフェレスという19世紀ドイツロマン主義の時代に好まれた題材が、その時代のアウラを引き込んでもちいられているが、それらは、現代的な空間性、さらには社会的なメッセージをも暗号のように取り込んでいる。

シュニトケの『コンチェルト・グロッソ』第1番もまた、過去の音楽的要素を、現代的な枠組みのなかに組み込んだ作品である。また、いくつかの全く異なるスタイルの音楽が並列されているが、それは「ポリ・スタイルズム」、あるいは「多様式」とよばれるものである。まるで断層のように切り取られて並列される異質の音楽は、鑑賞という行為において、聴く者の音楽的記憶をさまざまに呼び起こし、それらを現代的かつ新鮮なものとして提示するとも言えるだろう。シュニトケの作品において、次のような特徴を認めることができる。

*さまざまなアイデアの連結によって、目の眩むような不安気な作品を創り出す

*新しい視点をもつことによって、これまで無意識であったことのうちに新たな切り口を見いだす。⁸¹

この2つのコメントは、実は美術批評家クスピットが、ポルケの作品を説明するために引用したものである。いずれもシュニトケの作品にも当てはまるものであるが、それは両者の作品が過去の（既存）のスタイルを多用し、それらを自己の作品の中に持ち込んでいるからである。ポルケの作品が誘発する底知れないイマジネーションと、シュニトケの音楽が空間を満たす錯乱的精神、そして、その狭間に時折姿を見せる過去への郷愁にも似た瞬間は、表裏一体の関係にあると言えるだろう。

参考文献

イヴァシキン、アレクサンドル『シュニトケとの対話』秋元里予訳 東京：春秋社、2002年。

美術出版社編集部・編『現代美術入門』東京：美術出版社、1992年。

平井正「ドイツ現代美術の基底にあるもの」『美術手帖』1990年1月、48-57頁。

プラーツ、マリオ『ムネモシュネ：文学と視覚芸術の間の平行現象』高山宏訳 東京：ありな書房、1999年。

松平頼暁「ポリスタイルシズムの真実：アヴァンギャルドから多様式主義へ——シュニトケの作品分析を中心に」『音楽芸術』第50巻第9号、18-23頁。

Ivashkin, Alexander ed. *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Kuspit, Donald. "At the Tomb of the Unknown Picture: Sigmar Polke's Art." In *Sigmar Polke: Back to Postmodernity*. Ed. David Thistlewood. pp. 89-100. Liverpool:

Liverpool University Press, 1996.

Morgan, Robert. *Twentieth-Century Music*. New York; Norton, 1991.

Schnittke, Alfred. *Concerto Grosso for two violin, harpsichord (also piano) and string orchestra*. (score) Universal Edition, Wien. (Philharmonia No. 488)

注

- 1 本論は、山口大学教育学部研究論叢第50巻第3部（pp. 345-354）に掲載された安原雅之の論文「20世紀における音楽と美術の平行現象（試論）」に続くものとして、安原と中野良寿が共同プロジェクトとして研究をすすめていくものである。先行の論文があくまで音楽学の立場からのアプローチが中心であったのに対し、本論では、音楽と美術の両側からアプローチすることを試みた。
- 2 Arnold Schoenberg (1874-1951) : ドイツの作曲家。
- 3 Vasilii Kandinskii (1866-1944) : ロシア出身の画家。
- 4 Gustav Klimt (1862-1918) : オーストリア、ウィーン分離派の画家。
- 5 Egon Schiele (1890-1918) : クリムトと同時期のオーストリアの画家。
- 6 Gustav Mahler (1860-1911) : オーストリアの作曲家、指揮者。
- 7 マリオ・プラーツ『ムネモシユネ：文学と視覚芸術の間の平行現象』 高山宏訳（東京：ありな書房、1999年）：69頁。
- 8 Alfred Shnitke [Schnittke] (1934-1998)
- 9 Sigmar Polke (1941-)
- 10 Karlheinz Stockhausen (1928-) : ドイツの作曲家、理論家。
- 11 Pierre Boulez (1925-) : フランスの作曲家、指揮者。
- 12 John Cage (1912-1992) : アメリカの作曲家。
- 13 Jackson Pollock (1912-1956) : アメリカの画家。
- 14 Willem De Kooning (1918-1989) : オランダの画家。
- 15 Franz Kline (1910-1962) : アメリカの画家。
- 16 Barnett Newman (1905-1970) : アメリカの画家。
- 17 Mark Rothko (1903-1970) : ロシア出身のアメリカの画家。
- 18 Kenneth Noland (1924-) : アメリカの画家。
- 19 音楽、視覚芸術、詩人、作家など、ジャンルを越えた芸術家が参加したグループ。1962年から78年まで活動した。
- 20 Steve Reich (1936-) : アメリカの作曲家。
- 21 Philip Glass (1935-) : アメリカの作曲家。
- 22 Terry Riley (1935-) : アメリカの作曲家。

- 23 Luciano Berio (1925-) : イタリアの作曲家。
- 24 George Rochberg (1918-) : アメリカの作曲家。
- 25 John Zorn (1953-) : アメリカの作曲家。
- 26 William Bolcom (1938-) : アメリカの作曲家。
- 27 Milton Babbitt (1916-) : アメリカの作曲家。
- 28 Morton Subotnik (1933-) : アメリカの作曲家。
- 29 Donald Judd (1928-1994) : ミニマリズムを体現したアメリカの造形家。
- 30 Frank Stella (1926-) : 「シェイプド・キャンヴァス」を用いたアメリカの美術家。
- 31 Robert Morris (1931-) : ミニマリズムの代表的芸術家のひとり。「ユニタリー・フォーム」という概念を提唱。
- 32 Carl Andre (1935-) : アメリカの芸術家。ミニマリズムの一翼を占める。
- 33 美術用語では「寄せ集め」の意。既存のものを用いて作られたオブジェなど。廃材などがよく使われる。
- 34 「アキュミュレーション」の芸術家。
- 35 Andy Warhol (1928-1987) アメリカのポップ・アートの代名詞的存在。
- 36 Roy Lichtenstein (1923-1999) : アメリカの画家。ウォーホルと並ぶ、ポップ・アートの代表的作家。
- 37 Claes Oldenburg (1929-) : スウェーデン生まれ。アメリカの美術家。
- 38 オプティカル・アート Optical Art の略 (Op Art)。人間の視覚の錯視を利用した独特の抽象絵画。
- 39 Bridget Riley (1931-) : イギリスの画家。
- 40 Victor Vasarely (1908-1997) : 錯視効果を駆使した作風で知られるハンガリー系フランス人の画家。
- 41 世界初の電子音楽の研究所は、ケルンのWDR放送局に1952年に設立されている。その後、アメリカ・ミシガン州アンアーバーにエレクトロニック・ミュージック・スタジオ (1958年)、サンフランシスコ・テープミュージック・センター (1959年) など、数々のスタジオが設立された。また、東京のNHK (1956年) をはじめ、ワルシャワ (1957年)、ロンドン、ブリュッセル、ストックホルム (いずれも1958年) など、世界各地にも同様の施設ができています。
- 42 Max Neuhaus (1939-) : アメリカの作曲家、打楽器奏者。
- 43 Murray Schafer (1933-) : カナダの作曲家。
- 44 Robert Smithson (1938-1978) : アメリカの芸術家。“Spiral Jetty” など、自然の景観を用いた作品で知られる。
- 45 Michael Heizer (1944-) : アメリカの芸術家。代表作に “Double Negative” (1969-70)。
- 46 Walter De Maria (1935-) : アメリカの芸術家。代表作に “Lightning Field” (1970-77)。

- これは、大地に400本のステンレス製のポールを立て、稲妻を導くというもの。
- 47 Joseph Kosuth (1945-): アメリカの芸術家。コンセプチュアル・アートの契機となった「インフォメーション」展のキュレーターのひとり。
- 48 Richard Long (1945-): アメリカの芸術家。
- 49 Laurie Anderson (1947-): アメリカの作曲家、ヴィオラ奏者、ヴォーカリスト。
- 50 Mauricio Kagel (1931-): アルゼンチン出身の作曲家。1957年にドイツに移住。
- 51 Peter Maxwell Davis (1934-): イギリスの作曲家。
- 52 Ben Johnston (1926-): アメリカの作曲家。「弦楽四重奏曲第1番」(1973年)で、アメリカのスピリチュアルの要素を用いた。
- 53 ライヒの“Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ”は、バリのガムラン音楽の影響を受けている。
- 54 Isang Yun (1917-??): 韓国の作曲家。
- 55 武満徹 (1930-199?): 20世紀の日本を代表する現代作曲家のひとり。
- 56 Joseph Beuys (1921-86): ドイツの芸術家。一時期フルクサスの一員であった。
- 57 Gilbert (1943-) & George (1942-): イギリスの芸術家。
- 58 Jacob Druckman (1928-): アメリカの作曲家。
- 59 Geroge Crumb (1929-): アメリカの作曲家。
- 60 David Del Tredici ((1937-): アメリカの作曲家。
- 61 John Corigliano (1938-): アメリカの作曲家。エイズを主題とする交響曲で知られる。
- 62 Wolfgang Rihm (1952-): ドイツの作曲家。
- 63 Julian Schnabel (1951-): アメリカの芸術家。
- 64 Enzo Cucchi (1950-): イタリアの画家。クレメンテ Clemente、キア Chia と並ぶ、イタリア新表現主義の代表者。
- 65 A. R. Penck (1939-): ドイツの画家。東西のドイツにまたがる。
- 66 Sherrie Levine (1947-): アメリカの芸術家。「アプロプリエーション」による先駆的な作品を作る。
- 67 Cindy Sherman (1954-): アメリカのポストモダン世代を代表する芸術家。
- 68 prepared piano. ジョン・ケージの考案によるもので、ピアノの弦にゴムやねじ等の異物を設置し、音色を変化させたもの。
- 69 バロック時代の、特殊な演奏習慣をともなう低音のパート。鍵盤楽器は、楽譜上に記された単音の上に伴奏をつけて演奏する。
- 70 attacca. 音楽用語で、ひとつの楽章の終わりに次の楽章が続けて演奏されることを指示する。
- 71 preludio. prelude. 前奏曲。

- 72 toccata. バロック時代の即興的な鍵盤楽曲。
- 73 recitativo. 語り、ないしは朗唱に近い歌。バロック時代のオペラで用いられた。
- 74 cadenza. 終止の前に挿入される無伴奏の部分で、独奏者の技巧が誇示される。
- 75 rondo. 反復される主題と、その間に現れる挿入部から成る。古典派以降に普及した形式。
- 76 postlude. postludio. 後奏曲。
- 77 Alexander Ivashkin, *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University, 2002): 45-46.
- 78 Alexander Ivashkin, ed. *A Schnittke Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 2002): 45.
- 79 “Farbtafeln” (1986-1987年) Stedelijk Museum (アムステルダム、オランダ) 所蔵。
- 80 “Paganini” (1982年) The Saatchi Collection (ロンドン、イギリス) 所蔵。
- 81 Quoted in, Donald Kuspit, “At the Tomb of the Unknown Picture: Sigmar Polke’s Art” In *Sigmar Polke: Back to Postmodernity*. (Liverpool: Liverpool University Press): 89.