

はじめに

静謐さや繊細さといった言葉で語られることの多いフェルドマンの音楽だが、実際に聴こえてくる音の数々は何とも表し難い。また、なぜこのような音楽になってしまったのか、その理由を想像するのも簡単ではない。たしかにフェルドマンの楽曲は類を見ない音楽かもしれないが、その独自性を裏付けているのは何なのか、どのような技法で、どのように記譜されているのか、従来の音楽理論の知識ではどうにも言語化しにくい。音楽をある程度勉強していると、音を聴けばその音楽の成り立ちについてなんとなく頭の中で描くことができる。だが、フェルドマンの楽曲の場合、何を拠り所にすればよいのか、筆者はまったく見当が付かなかった。

言うまでもなく、音楽の聴き方は自由だ。聴取も創造行為とみなすことができる。ジョン・ケージの「耳の解放」を発端として、サウンドスケープやディープ・リスニングなど、二十世紀後半からこ

うした態度を前提とする様々な音楽が起こった。しかし、フェルドマンの音楽に関しては、音があるがままに受け容れるにしても、やはり多くの疑問が残る。もしかしたら、聴き手がこのような疑問を抱くことも創造行為としての聴取のあり方なのかもしれないが、それにしてもよくわからない。わからないなら調べるしかない。そう思い、筆者はフェルドマンの音楽を自分の研究テーマの一つに加えた。

図形楽譜の作曲家、ジョン・ケージの友人、抽象表現主義の画家と深い関わりを持った作曲家、極端に静かで長い曲を書いた作曲家、ミニマル音楽やアンビエント音楽に少なからず影響を与えた作曲家など、モートン・フェルドマンに対するイメージは様々だ。どの作曲家研究にも共通することだが、一作曲家が遺した作品全体を把握するには、その作曲家のいくつもの側面を追わないといけない。一つの研究の中でできる範囲には限界もあるが、本書は先に列挙したフェルドマンの音楽の「わからないさ」を紐解く「フェルドマン入門」のつもりで、基本的かつ重要な事項をとりあげた。

誕生から音楽を志すまで

本書は第一章から第四章まで、ほぼ年代順に出来事や作品を解説した。第一章はシュテファン・ヴォルペに作曲を習い始める一九四〇年代半ばから始まるので、ここではそれ以前のフェルドマンの歩みを辿る。フェルドマンの生い立ちと青年期までの経歴については、セバスチャン・クラレンが作成した略歴の英訳版と、クリス・ヴィラーズの調査による、アメリカに移住するまでのフェルドマン

家の歴史⁽²⁾と家系図⁽³⁾を参照した。

フェルドマンの家系図は彼から数えて三世代前、つまり曾祖父母の代まで明らかになっている。父方の曾祖父母はロシア出身。母方の曾祖父母は現在のウクライナ、キーウ南東部ペレヤスラウ出身で、どちらもロシア系ユダヤ人の家系である。両家のアメリカへの移民の経緯は次の通りである。ペレヤスラウに暮らしていた父方の祖父モリスと祖母ヒルダ夫妻のニューヨークへの渡航は一九〇六年頃から始まるが、最初から一家揃ってアメリカに旅立ったわけではなかった。当時は一家の年長者が先に出発し、妻や子供がそれに続くのが慣例だったといわれている。そのため、フェルドマンの父である次男アーヴィングが一九一〇年九月にニューヨークに到着してようやく一家全員が揃った。母方の祖父メイヤー・ブレスキンと祖母エセル・ブレスキンは現在のベラルーシ、マヒリョウ州バブルイスクからロツテルダム経由でニューヨークに移った。一八九九年にメイヤーが先にニューヨーク行きの船に乗り、エセルとフェルドマンの母にあたるフランシスを含む六人の子供たちが一九〇一年にニューヨークに到着した。

フェルドマンの父アーヴィングと母フランシスは一九一七年二月二十一日に結婚してマンハッタンのアップパー・ウエスト・サイドに住み始めた。同年十二月にフェルドマンの兄にあたる長男ハロルドが誕生。一九二一年にフェルドマンの母方の祖父メイヤーが亡くなると、フェルドマン一家はマンハッタンを離れてクイーンズ地区郊外のウッドサイドに移り住む。ここには未亡人となったエセル（フェルドマンの母方の祖母）と、エセルの長男で、フェルドマンの母フランシスの兄（フェルドマンの母方の叔父）であるルイス一家も移り住んだため、三世帯が同居する大所帯となった。一九二六年一

月十二日、モートン・フェルドマンはこの家で生まれ、二十代前半までをここで過ごした。

フェルドマン家はコートのアイロンがけを家業としていたが、一九三〇年頃までにフェルドマンの父アーヴィングと、フェルドマンの叔父にあたるジョゼフが子供用コートに特化した仕立て工場を始めている。フェルドマンは高校を卒業した一九四四年からバツファロー大学教授に着任する一九七二年まで、音楽活動の傍ら、昼間はクイーンズにあった父の工場で働きながら生計を立てていた。

日中は両親が働きに出ているため、幼少期のフェルドマンの教育を主に担っていたのは同居していた母方の祖母エセルだった。彼女はフェルドマンに大きな影響を与えた人生訓「全てを知り、考えないといけないが、何もすべきではない」を説いた。彼女のおかげで彼は子供の頃から読書に目覚め、少年時代はツルゲーネフ、トーマス・ウルフ、ロマン・ロランなどを愛読していた。文学や哲学に対する彼の好奇心は幼少期の祖母からの教育によって培われたといえる。

一家の経歴からわかるように、フェルドマン家は芸術家や知識階級の家系ではなく、当時の中産階級に属していた。だが、母フランシスは音楽に興味を持ち始めたフェルドマン少年を支援した。一九三五年、九歳になった彼はマンハッタンのサード・ストリート・セトルメント・スクールに通ってピアノのレッスンを受け始める。彼が初めて作曲したのもこの時期だった。十四歳のフェルドマンをマンハッタンのスタインウェイのショールームに行かせて、彼が自分の意志と耳で選んだピアノを買ってあげたのも母フランシスだった。一方、音楽や文化に縁のない人生を送ってきた父アーヴィングはフェルドマンの音楽活動をよく思っていなかったといわれている。

一九三八年、十二歳のフェルドマン少年はチャタム・スクエア音楽学校でヴェラ・モーリナ・ブレ

スにピアノを習い始める（プレスの経歴は第三章参照）。彼女のレッスンではスクリャーピンのピアノ曲やブゾーニ編曲によるバッハを弾いたが、演奏よりも楽譜の脚注を読むことに時間を費やしていたのだと、フェルドマンは回想している。

一九四一年、十五歳になったフェルドマンはマンハッタンのアップパー・ウエスト・サイドにあるミュージック・アンド・アーツ・ハイスクールに入学する。同級生には作家のダニエル・スターンと作曲家のシーモア・シフリン⁽⁷⁾がいる。彼は同時期にウォーリングフォード・リーガー⁽⁸⁾に作曲を習い始め、これが彼にとって初めての本格的な作曲のレッスンだった。当時、既に十二音技法で作曲していたリーガーだったが、フェルドマンとのレッスンでは厳格対位法の課題をたくさん出したという。

一九四四年、高校卒業に差しかかったフェルドマンはニューヨーク大学の入学試験を兄ハロルド付き添いのもとで受けに行くが、教室で試験を待つ受験生の姿を見て受験をその場で取りやめる。以来、先述した通り、彼は大学には行かず父の工場で働くこととなる。この時、既にプレスによるピアノのレッスンとリーガーによる作曲のレッスンをやめてしまっていたため、しばらくの間フェルドマンには音楽修行の空白期があった。一九四〇年代の終わり頃にシュテファン・ヴォルペとのレッスンを取りつけて彼の音楽修行が再開された。これ以降の歩みは第一章で解説するように、フェルドマンはデヴィッド・チュードア、エドガー・ヴァレーズ、そしてジョン・ケージと出会い、自身の世界を広げていく。

フェルドマンは「ケージ周辺の」あるいは「ケージのサークルの」作曲家の一人として紹介されることが多い。ここではいくつかの音楽史を参照しながら、これまでフェルドマンがどのように記述されてきたのかを見てみよう。

一九七四年に出版されたマイケル・ナイマンの『実験音楽 ケージとその後』(Experimental Music: Cage and Beyond)は音楽史における「実験音楽 (experimental music)」の語と概念を定着させた一冊だ。第三章「始動一九五〇—六〇年——フェルドマン、ブラウン、ウォルフ、ケージ」の中でナイマンは、ケージと、彼より若い三人の作曲家(フェルドマン、ブラウン、ウォルフ)が「実際に音がそうであるところのものを対象としたい、という直接的な欲望」を共有していたと書いている。全体的に、ナイマンの記述には、アメリカの実験音楽と同時代のヨーロッパの前衛との差異を明確にしようという意図が感じられる。彼は、システムに依拠するヨーロッパの前衛と違って、フェルドマンの図形楽譜は「純粹直感」から生まれたのだと考察する。同時期の五線譜の楽曲——「弦楽四重奏のためのストラクチャーズ (Structures for String Quartet)」、「インターミッション第五番 (Intermission 5)」、「イクステンションズ第三番 (Extensions 3)」——で用いられる反復は、「何の論理的理由もない。フェルドマンの大きい音や繰り返し返される音は、田舎を散歩していて、どこからともなく突然現れる、予期しなかった自然のものごとくに似ている」と牧歌的に描写されており、ここでも「純粹直感」をフェ

ルドマン初期の楽曲の大きな原動力だとみなしている。一九五〇年代の楽曲を「純粹直感」によるものと結論付けるのはやや大雑把な議論に見えてしまうが、この本が出版されたのは一九七四年であることを思い出すと、まだフェルドマンが研究対象や音楽史の登場人物になる前のことだ。ナイマンは実験音楽の歴史を書く第一人者として、当時入手できるあらゆる資料を駆使してフェルドマンを音楽史の中に位置付けようとした。

ナイマンはこの章の後半にフェルドマンをもう一度登場させている。ここでは、音を自由にしたただけではなく、演奏者も自由にしてしまった一九五〇年代前半の図形楽譜の欠点が指摘されている。この欠点のため、フェルドマンは一九五三―五八年まで図形楽譜を中断する。その間に書かれた五線譜による楽曲「四台のピアノのための小品 (Piece for Four Pianos)」(一九五七年)をナイマンは「人間のプロセスによって動かされる最初の曲」とみなす。彼は、実験音楽の作曲家たちが音響的な出来事が起こる状況や音を引き起こすプロセスを志向する点に着目して、彼らが用いるいくつかのプロセスの種類を分類した。¹⁵ その一つが「四台のピアノのための小品」を突き動かす「人間のプロセス」である。ナイマンは「人間のプロセス」を「演奏者に対して、各自それぞれのスピードで、与えられ、あるいは、示唆された素材と取り組むようにするプロセス」¹⁶ と定義している。彼は、この原理が一九六〇年代の「持続 (Durations)」シリーズにも引き続き用いられていると述べている。¹⁷ また、彼は一九六〇年代の自由な持続の記譜法による楽曲を「可塑性」と特徴付けている。¹⁸ この記譜法による「デ・クローニング (De Kooning)」(一九六四年)は、「一つの楽器の音が弱くなり、消えて行くと、もう一つの楽器が登場する——一種のスローモーションの鬼ごっこである」¹⁹ と独自の表現で描写されている。