

ナムジュン・パイクの「アクション・ミュージック」 における意味と重要性

李珉炅

はじめに

ビデオ・アートの父と呼ばれるナムジュン・パイク（白南準 Nam June Paik 1932~2006）は、1956年東京大学で作曲家アーノルド・シェーンベルクに関する卒業論文を提出した後、1959年には西ドイツで音楽家として出発した。1959年から1962年にかけての彼の初期活動は、「アクション・ミュージック」と呼ばれ、パイクが当時の前衛音楽を背景に作曲したテープ・コラージュ音楽と舞台上で演じる過激な行為で構成されている⁽¹⁾。これまで、この活動は、1960年代の芸術運動・集団であるフルクサスの前史として扱われ、音楽の諸要素を転覆させる「反芸術」の側面が強調されてきた⁽²⁾。対する本論文では、まずアクションを音楽に用いた理由を前衛音楽に対するパイクの見解に基づいて考察する（第1節）。その上で、この活動に分類される作品を取り上げ、作品分析を通してアクション・ミュージックの特徴と独自性を明らかにする（第2節）。最後にパイクとチェリストのシャーロット・モーマンが1967年にニューヨークで上演したコラボレーション作品《オペラ・セクストロニック》を検討し、アクション・ミュージックの発展形として位置付ける（第3節）。以上の考察からアクション・ミュージックの意味とパイクの経歴におけるその重要性を明らかにすることが本論文の目的である。

1. 音楽における空間性

ナムジュン・パイクは、セリー音楽に関する研究を続けるために西ドイツへ留学し、

1957年と1958年にストラスブール国際音楽祭、ダルムシュタット夏季現代音楽講習会に参加、その批評文を日本の雑誌『音楽藝術』に寄稿した。本節では、音楽にアクションを導入した経緯とその機能を、当時の前衛音楽をめぐるパイクの考察から明らかにする。

パイクは当時の音楽が持つ問題として12音技法に由来するセリー形式の蔓延と音楽の発展がその形式内でのみ行われていることを指摘し⁽³⁾、そうした支配的な価値観を揺さぶる可能性を持つ要素を追求するべきであるとする⁽⁴⁾。その過程で彼が目にするのは、メディアウムとメディアウムの中間領域の探究である。

時間芸術である音楽に空間を与えようとする、シュトックハウゼン、ブーレーズの試みとこの傾斜〔絵画的要素と彫刻的要素の中間の探求〕との間に、あるつながりを感じる事は不可能ではない。…記譜という便法自体が時間の視覚化であり、リズムセリーの逆行形、鏡像形、シンメトリー等は、それ自身としては、空間に於いてのみ体験されるものである⁽⁵⁾。

ここでパイクは、時間芸術である音楽における空間性に注目している。それは、鏡像やシンメトリーなど、当時のセリー音楽の記譜が持つ図形的な性格によって既に導入されていたものだが、作曲家カールハインツ・シュトックハウゼンやピエール・ブーレーズによる「^{モバイル}可動性」形式によって一層拡張された⁽⁶⁾。この形式は、一枚の大きな紙に演奏順番が決められていないフレーズの断片を散らすもので、曲の演奏は楽譜全体に目を通し、偶然に目線が止まるフレーズを次々と繋いで行われる。すなわち、ここでは視覚を活用して平面的・二次元的なものとして、記譜のレベルで空間性が現れるのである。

以上は、パイクにおける空間性への関心を物語るものだが、実際にパイクが追求したのは、演奏段階において実現される空間性であった⁽⁷⁾。パイクは次のように述べる。

無論場の認知能力はアクションを導入しない限りずっと弱く、我々の後頭部には、かなり大きな死角がある⁽⁸⁾。

パイクは、続く箇所での「場」を「空間」と言い換え、そこで「空間の開展性」の限界に対する懸念を表明している。この懸念に対して、パイク自身は「空間自身に開展性があるからシュトックハウゼンがいったのではなく、シュトックハウゼンがいったから、開展性が生まれたと、考えてはいけないだろうか？」⁽⁹⁾と答える。

上述した内容から推測すると、パイクの課題とは、シュトックハウゼンのように、空間を拡張して音楽の新たな可能性を提示、創出することだった。そのための手段としてパイクは、当時の前衛音楽で視覚と平面（二次元）に限定された空間性に身体の動きを伴うアクションを導入し、「場」＝「空間」の認知能力を高めようとしたと考えられる。言い換えれば、音楽の空間性を三次元に拡張し、演奏の場でも音楽の空間性を認識させることが目指されたのである。

その実演方法に関しては、作曲家ジョン・ケージからの影響が伺える。というのも、パイクのデビュー作のタイトルは《ジョン・ケージに捧ぐ》であるからだ。彼は1958年にデュセルドルフでケージの《ミュージック・ウォーク》を鑑賞し、演奏者の行為について「perform してはいけない。ただ do」と強調している⁽¹⁰⁾。ケージの作品では、音響が流れている状況のなかで「ラジオも操作し、歌うかもしくは他の手段によって補助的な音を出す」ことが指示され、演奏者は自由に移動しながらラジオ、ガラスの割れる音、足音などを活用することが求められた⁽¹¹⁾。パイクの記述とケージの指示に鑑みると演奏者たちの行為は、流れる音響に加えて同時に補助的な音を生産するものとして機能していたのである。パイクは「同時性の発見によって、時間は空間の三つの次元と、密接な相互関係を結ぶことになる」と述べており、空間の時間化を行うキュビズムの分割法や点描法とは反対に、複数の音を同時に提供することで、時間の空間化を進め、音楽における空間性を浮き彫りにすることを考えていた⁽¹²⁾。再生される音響にアクションを通して散発的な音を付加的に提供すれば、ある瞬間には複数の音源が点在することになり、演奏段階でも音楽の空間性が表現される。

このように、パイクが目標とした新たな音楽とは、「場」と「アクション」を活用しつつ、音楽における空間性を明らかにすることだった。当時の前衛音楽が記譜の段階でのみ空間性を表現していたことに対し、パイクは、アクションを通じて同時に多

様な音を生産し、音楽における空間性を演奏過程でも伝達しようとしたのである。これがパイクがアクションをミュージックに導入した背景と考えられる。

2. アクション・ミュージックの音楽性

アクション・ミュージックでは、音楽の空間性を強調するため、テープ音楽の演奏と同時に様々なアクションが行われていたが、とりわけ観客の注目を引いた要素は、刺激的なアクションだった。1959年作《ジョン・ケージに捧ぐ》はベートーヴェンの交響曲5番、石ころが入った缶の音、女性の悲鳴など鑑賞者に馴染みがあるクラシック音楽から、日常生活で聞こえる音、そして機械で操作した異質的な音のコラージュに加えて、卵を投げる、大声を張り上げる、火を灯す、公演会場を走り回り、ピアノを破壊するなどの刺激的なアクションで構成されており、恐怖感を生み出す⁽¹³⁾。さらにこの作品を基にした1960年の《ピアノフォルテのためのエチュード》は、アクションの刺激性がより一層強まり、観客として参加したケージのネクタイとシャツを切り落とすに至った⁽¹⁴⁾。このアクションに対してケージは「呆然として身動きできず、しばらくおびえていました」⁽¹⁵⁾と述べ、ショックを受けたことを言明しており、アクション・ミュージックの刺激要素が観客を緊張させたことがわかる。

こうした反応に対し、作曲家マイケル・ナイマンは「明らかに魅力的なアクションよりも、細心の注意を払って作られたテープ・コラージュが強い衝撃を与えるだろうと予想したのはパイクが多少未熟だった」からだと説明し、視覚要素が及ぼす強力な効果についてパイクが無知だったと指摘する⁽¹⁶⁾。これは当初パイクが意図した作品の重点が音楽にあったことを踏まえた指摘であるが、音楽家パイクが発表したアクション・ミュージックを分析する上では、音楽との関連を探る必要があると考えられる。

これについて考えるには、上述したような「刺激」以外の要素も重要となる。《ジョン・ケージに捧ぐ》は、音響に笑いを誘導するような軽い雰囲気のおもちゃの音や広告の音を挿入し、雰囲気を和らげる要素として「休止」を与えており、緊張を緩和する要

素が認められる。また、《ピアノフォルテのためのエチュード》では、ケージに攻撃を加えた後、ショパンの夜想曲を演奏し、同様な試みが見られる。続いてテープレコーダーをかけて刺激的な要素が提供された後、ストラヴィンスキーのペトルーシュカを軽い雰囲気演奏するが、再びピアノの上に飛び上がって足で踏む過激なアクションを行う。このように、刺激要素と緩和要素が反復的に提示されているのである。

この特徴は、《シンプル》においてより明らかだ⁽¹⁷⁾。《シンプル》が初演されたのは、1961年シュトックハウゼンの《オリジナーレ》の一部としてである。《シンプル》でパイクは、静かに舞台へ登場し、客席と天井に豆を投げる。次いで巻紙でゆっくり顔を隠したり露わにしたりしながら涙を流し、その紙を顔に当てて涙で濡らした。その後いきなり大声を出し、20秒ほどのテープ音楽を流す。蓄音器からはハイドンの《弦楽四重奏曲第77番》が流される。次いで全身にシェービング・クリームを塗って、その上に小麦粉を混ぜた後、浴槽に入る。浴槽から出た彼は、ピアノでサロン音楽を演奏し、頭で鍵盤を叩いて作品を仕上げた。

作品には物理的な攻撃を連想させるアクションとその緊張感を解くようなアクションが対照的に構成されており、叫びや機械的なテープ音楽と安定的なクラシック音楽が対になっている。つまり、作品の音響とアクションに刺激と緩和要素の対構造が反復的に使用されていることがわかる。こうした特徴は、「自然な—人工的な、明白な—曖昧な」といった諸々の対要素を列挙した《オリジナーレ》の案内文とも呼応するものであるが、そこには西洋音楽の原理との関わりをみてとることができる。

まず、同一素材の「反復」は、西洋音楽において曲に統一性を与える重要な原理であり、同一音の反復が禁じられた前衛音楽でも、一つの音列を様々な形で変形させて繰り返し用いる「反復変奏」が重要な原理として作動していた⁽¹⁸⁾。また、対照は音楽の構成原理であり、たとえば、ソナタ形式では、しばしば、調やリズムの変化を通して第1主題と第2主題の性格が対照的なものとして提示される⁽¹⁹⁾。

加えて、音楽をダイナミックにする緊張と弛緩は、古くグレゴリオ聖歌においても、ラテン語の対照的なアクセントに合わせて曲のリズム構造の形成に活用されていた⁽²⁰⁾。このようにしてみると緊張と弛緩を誘導したアクション・ミュージックでは、伝統的な音楽の性質がアクションに付与されたと言える。つまり、アクションは、補

助的な音を提供する手段にとどまらず、アクションそのものが音楽化したのである。

先に触れた《オリジナーレ》の案内文では、パイクは「アクション・ミュージッカー」として紹介されており、パイク自身が1961年『音楽藝術』に寄稿した《オリジナーレ》をめぐる記事では、パイクは自らを「アクションズ」⁽²¹⁾の担当者として呼称している。こうした記述は、パイクにとって、アクションの重要性が初期構想より高まった可能性を示唆する。

こうしたアクション・ミュージックの特徴は、パイクと同様にケージの影響を受けたフルクサスの作品と一線を画す。美術史家ドロテ・ブリルによれば、フルクサスの作品は一つの要素のみ提供する傾向があり、変化が生じない状況の継続によって観客が刺激に対して無感覚になる⁽²²⁾。フルクサスのイベントの代表作として取り上げられるジョージ・ブレクトの《ドリップ・ミュージック》とフィリップ・コーナーの《ピアノ・アクティビティ》には、明らかにその特徴が現れている。前者は、「水を容器に滴り落とす」という単純な行為の持続が生産する音に注意を促し、後者は、ピアノを破壊する刺激的な行為が続く。両作品は、一つの要素のみ提供し、変化がないことによって一定の強度が持続し、鑑賞者はその刺激に慣らされる。フルクサスに参加した詩人ディック・ヒギンスは、伝統的な音楽の目的を「強力な印象を与えることによって聴き手にカタルシスが起こるように仕組む」こととして、ケージ以降の音楽はその仕組みを放棄すると分析した⁽²³⁾。ブレクトやコーナーの作品は、一つの行為の持続によって、たしかにカタルシスを回避していた。これに対して、アクション・ミュージックでは、伝統的な音楽原理を応用し、対照的な要素を提示することで、カタルシスをもたらす劇的な構成が採用されている。前節の議論を踏まえてまとめると、パイクは音楽における空間性を探求するアイデアを前衛音楽から得た一方、アクション・ミュージックの構成においては伝統的な音楽要素を応用したと言える。

3. アクション・ミュージックの発展

前節で分析したアクション・ミュージックの特徴は、その後に展開したパイクの活

動に如何に現れているか。本節では、パイクが1964年モーマンに出会ったことをきっかけにアクション・ミュージックを再開したと回顧した点に基づき、1967年ニューヨークで上演された《オペラ・セクストロニック》についてアクション・ミュージックとの関連性を明らかにする⁽²⁴⁾。

先行研究において本作品は「性的な要素を音楽に取り入れる」⁽²⁵⁾、「音楽をエロチックにする」⁽²⁶⁾といった表現で説明されてきた。一方、本作品のポスターに記されている内容は、パイクとモーマンの意図がより複雑であったことを示唆する。

20世紀音楽における三つの解放の後（不確定的なセリー、アクション）...

私は解放しなければならないもう一つの鎖を見つけた。

フロイト以前の偽善

なぜ性は、美術と文学では注目された主題なのに音楽だけでは禁止されているのか。

新音楽は60年以上時代遅れでありながら、どうやって正統な芸術だと主張するのか。

「正統」を言い訳に性を除外することは、美術や文学と並べられているクラシック音楽の「高尚さ」を衰えさせる。

音楽の歴史には、D・H・ロレンスやジークムント・フロイトのような人物が必要だ⁽²⁷⁾。

ここでパイクは、20世紀音楽において性が作品の素材として扱われていない点を指摘し、特に機械的かつ合理的な同時代の新音楽が他のジャンルに比べて時代遅れだと批判する。彼はこうした同時代の音楽を揺さぶる手段として伝統的なオペラを選んだ。オペラは伝統的に男女関係に基づいて物語を展開させ、欲望と快楽をほのめかすジャンルである⁽²⁸⁾。中でも性的要素が際立つモーツアルトのオペラは「極度に洗練されたエロティシズム」⁽²⁹⁾を通して貴族社会の浪費性を表象する一方、そこに表現

される性的要素は、道徳的な理由からあくまでも間接的に提示されていた。パイクはこうした「偽善」に疑問を投げ、性的要素を直接的に提示してその矛盾を指摘しようとした。

まず、性的な要素を表面化させるのは、モーマンの服装だ。伝統的な形式に従って4楽章に構成された本作品において、モーマンは1楽章で電球ビキニを着る、2楽章では上半身、3楽章では下半身が半裸、そして4楽章で全裸になった。女性の身体が持つ性要素を強調することで刺激的な要素を提供しているのである。さらに作品は、音響とアクションを通して古典オペラの女性を再現した。

《オペラ・セクストロニック》の第1楽章が始まると銅鑼の音が流され、モーマンが電球ビキニを着て舞台へ静かに登場する。モーマンは胸と両腿の間が煌めき、非常に遅い歩き方でチェロに向かう。ビキニの光は、パイクがリズムに合わせて電源を調整している。次いで闇の中で彼女はジュール・マスネの遅くて悲しい《エレジー》を演奏する。最後にパイクはスーツ姿で登場し、《エレジー》のピアノパートを演奏して彼女と一緒に作品を終わらせる。

モーマンは、一人で舞台へ登場し、近代以降社会的な娯楽として提供されたオペラにおいて崇拜の対象であり、理想の貴婦人像として描き出されるプリマドンナのようだ⁽³⁰⁾。しかし、彼女を光らす電球ビキニはパイクによって調整されており、あくまでパイクに従属し、彼の操作によって性的な魅力を放っている。また、彼女が《エレジー》を演奏する姿は、恋を求める悲恋のヒロインのように演出され、パイクはそれに応えているように考えられる。このような1楽章の構成は、オペラの典型的な恋話を想起させ、古典オペラと社会における「受動的」な存在としての女性像を描写している。

しかし、2楽章を確認するとパイクとモーマンの意図は、性要素を通して観客に刺激を与え、娯楽的要素を提供する従来のオペラの再現に限らないと考えられる。作品が始まるとプロローグでは3分間、コンピューターのアルゴリズムに従って日本の子守唄とシューベルトの子守唄を交差させた音楽が流される。次にパイクが編曲したブラームスの子守唄をモーマンと演奏するが、彼女は演奏の途中で、用意された仮面や弓を使うために突発的なアクションを見せる。このアクションを数回反復する中、モー

マンは乳首を隠すプロペラ形のものをつけてチェロを演奏する。最後にモーマンが花を聴衆に投げることでこの楽章は終わる。

音楽学者スーザン・マクレアリは、クラシック音楽において男性終止や女性終止といったタームをはじめとして「男性性は力強い、正常、客観的、女性性は弱い、非正常、主観的」という意味に解釈されており、不協和音は伝統的な西洋音楽において調性という客観的な規則、すなわち男性性に従属させられる女性的要素とみなされてきたと指摘する⁽³¹⁾。つまり、音楽の諸要素には性が特定されていると言える。

この観点から2楽章を分析すれば、プロローグは、母性愛の象徴とも言える二曲の子守唄が機械によって操作されており、新しいサウンドを合理性に従って人工的に生産、制御する前衛音楽の「男性性」による女性的要素の変化を表現するため、1楽章の延長として捉えられる⁽³²⁾。しかしながら、続くモーマンの突発的かつ主観的なアクションは、パイクが編曲した曲の一方的な進行に休止を入れ、「男性性」が持つ権力に反発しているように思われる⁽³³⁾。さらに、モーマンが「プリペアド・弓」を用いて演奏する音響は、不協和音でもない異質な音だ。モーマンは協和—不協和という対を超えたノイズを生むことでこれらの概念自体を攪乱していると言えるだろう。同様にモーマンの乳首に付着されたプロペラは、彼女がチェロ演奏のため傾くとチェロを叩くことでノイズを提供した。モーマンが花を投げる最後のアクションは、彼女の勝利を予感させる。従って、本作品においてパイクとモーマンは性における二元論と従属関係の乗り越えを試みたのである。

《オペラ・セクストロニック》においてパイクは音楽の「偽善」を示すため、音響とアクションに対照的な要素である「男性性」と「女性性」を意識的に取り上げ、音楽に内在する「性」の問題を表面化した。それは1楽章と2楽章の対照性、つまり作品構造によって一層明らかになっている⁽³⁴⁾。1楽章において西洋音楽に根付く男女の不均等な力関係という性の問題を表面化した後、2楽章ではノイズを提供することで男性性に支配されてきた女性的な要素や性概念自体の解放を宣言しているからである。こうした内容の展開にあたって1楽章では音楽が中心であり、2楽章ではアクションが主要な役割を果たしている。このように本作品は、第2節で確認したアクション・ミュージックの特徴——刺激要素の提示、対照性、伝統の活用——を応用し、作品の

主題を強調しており、ゆえにアクション・ミュージックの発展形として位置付けられる。

結論

パイクの初期活動として重要性を持つアクション・ミュージックの制作背景には、1950年代の音楽に対するパイクの洞察があり、そこには空間性を演奏段階でも知覚可能にするという目的があった。音楽との関係は、作品の構成要素にも現れていた。作品には音楽の作曲原理「対照性」が応用され、伝統的な音楽の性質である緊張と弛緩がアクションとミュージックの反復によって提示された。こうした特徴は、その後展開されたモーマンとのコラボレーション作品に応用され、《オペラ・セクストロニック》では、伝統的な西洋音楽に見られる男女関係に着目し、音楽に潜在する「性」について疑問が提示された。

パイクとモーマンのコラボレーションは、彼のビデオ・テレビ作品と並行し、1980年代まで続いた。したがってアクション・ミュージックは、パイクの領域横断的な実践に関して一貫した読みを提示する可能性を持つ。また、モーマンは、パイクが制作したビデオ・テレビ作品を身につけてパフォーマンスを行っており、アクション・ミュージックとテレビ・ビデオ技術の連結性を考えることもできる。今後はアクション・ミュージックとテレビやビデオ作品との関係性を分析する必要があるだろう。

註

- (1) パイクは、アクション・ミュージックの定義について直接言及していないが、アクション・ミュージックを1962年まで実践したと明らかにする。白南準「世界の前衛と音楽 / 2」『音楽芸術』1963年、9月号、17頁。
- (2) Smith, Owen F., *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1998, p. 43.

ナムジュン・パイクの「アクション・ミュージック」における意味と重要性

- (3) 白南準「音楽のバウハウス：ダルムシュタット新音楽講座に出席して」『音楽芸術』1957年、10月号、106頁。白南準「十二音マニエリスム？：シュトラスブール世界音楽祭」『音楽芸術』1958年、7月号、121頁。
- (4) Paik, Nam June, "Formal Development of the Pre-classical Symphony" *We are in open circuits : writings by Nam June Paik*, John G. Hanhardt, Gregory Zinman and Edith Decker-Phillips ed., Cambridge, The MIT Press, 2019, p. 23.
- (5) 白南準「セリー・偶然・空間など：Darmstadt 1958」『音楽芸術』1959年、12月号、90頁。
- (6) ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード：12音技法からミクスト作品まで』（栗原詩子訳）音楽之友社、2008年、126-127頁。
- (7) これは、当時パイクが取り組んでいたテープ・コラージュ音楽や電子音楽から消えてしまう要素である。それは演奏者を必要としないからである。Holmes, Thom, *Electronic and Experimental Music : Technology, Music and Culture 4th ed.*, New York, Routledge, 2012, p. 157.
- (8) 白、1959年、96頁。
- (9) 同上。
- (10) 白南準、「セリー以降 / 1：ケルンを中心に」『音楽芸術』1961年、3月号、16頁。
- (11) ケネス・シルヴァーマン『ジョン・ケージ伝：新たな挑戦の軌跡』（柿沼敏江訳）論創社、2015年、162頁。
- (12) 白、1959年、91頁。
- (13) アクション・ミュージックの音源は一部復元され、2001年にCDとして発売された。記録映像は存在しないため、当時の新聞記事や参加した人物の証言に基づいて作品の詳細を把握した。Klose, G. Joh., "Ein Müllmann und ein Eierwerfer," *Düsseldorfer Nachrichten*, 1959. 11. 14, printed in *Nam June Paik Fluxus/Video*, Wulf Herzogenrath and Sabine Maria Schmidt ed., Bremen, Kunsthalle Bremen, 1999, S. 27.
- (14) 作品の詳細は、次を参照。Ahn, Sohyun, *Nam June Paik on Stage*, Manu Park ed., Yongin-si, Nam June Paik Art Center, 2014, p. 41.
- (15) シルヴァーマン、2015年、197頁。
- (16) Nyman, Michael, "Nam June Paik, Composer," *Nam June Paik*, John G. Handhardt ed., Whitney Museum of Art, 1982, p. 82.
- (17) 作品の詳細は、次を参照。Decker-Phillips, Edith, *Paik Video*, New York, Barrytown LTD, 1998, p. 28.
- (18) 中村滋延『現代音楽×メディアアート：音響と映像のシンセシス』九州大学出版会、2008年、19-32頁。

- (19) Webster, James, "Sonata form", Sadie, Stanley ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition*, vol.4, 2001, pp. 694-695.
- (20) ジャン・ド・ヴァロワ『グレゴリオ聖歌』（水嶋良雄訳）白水社、1999年、50-73頁。
- (21) 白南準「最近のシュトックハウゼン：フォト・ルポ」『音楽藝術』1963年、2月号、37頁。
- (22) Brill, Dorthée, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Hanover, Dartmouth College Press, 2010, pp. 138-149.
- (23) ディック・ヒギンズ『インターメディアの詩学』（岩佐鉄男訳）国書刊行会、1988年、102頁。
- (24) 作品の詳細は、次を参照した。Rothfuss, Joan, *Topless Cellist: The Improbable Life of Charlotte Moorman*, Cambridge, The MIT Press, 2014, pp. 177-185. ただ、1967年ニューヨーク公演の2楽章で半裸状態のモーマンが逮捕されたため、音響とパフォーマンスの実演に関する具体的な記述は2楽章まで存在する。翌年デュッセルドルフで同名作を公演し、モーマンの姿については写真と記述は残されている反面、音響に関する詳細は知られていない。従って、本論文では2楽章まで分析する。
- (25) Grayson, Saisha, "Cellist, Catalyst, Collaborator: The Work of Charlotte Moorman" CUNY Academic Works, PhD dissertation, 2018, p. 99.
- (26) Handhardt, John G., "The Seoul of Fluxus : Composition, Performance, and the Transformation of Video and Television," *The Worlds of Nam June Paik*, New York, Guggenheim Museum, 2000, p. 62.
- (27) 抄訳は筆者。原文は次を参照。Ibid, p. 60.
- (28) 長木誠司『オペラの20世紀：夢のまた夢へ』平凡社、2015年、414-415頁。
- (29) 岡田暁生『オペラの運命——十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中公新書、2001年、61頁。
- (30) ソフィー・ドリンガー『音楽と女性の歴史』（水垣玲子訳）学藝書林、1996年、360頁。
- (31) McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, pp. 10-11.
- (32) 若尾裕『サステナブル・ミュージック：これからの持続可能な音楽のあり方』アルテスパブリッシング、2017年、109-110頁。
- (33) Landres, Sophie, "Opera for Automatons: Charlotte Moorman's Early Collaborations with Nam June Paik" State University of New York at Stony Brook, ProQuest Dissertations Publishing, PhD dissertation, 2017, p. 30.
- (34) デュッセルドルフ公演の写真と記述から推測すれば、モーマンは3楽章で再び古典的なチェロを演奏し、4楽章では爆弾の形をした小道具を弓で演奏して弓を折ってしまったため、作品全体に対照性が用いられたと考えられる。Rothfuss, *op.cit.*, pp. 235-238.