

題名	私の人間形成について
Title	An Extended Autobiography
著者名	ジョン・ケージ
Author(s)	John Cage
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	The Inamori Foundation: Kyoto Prizes & Inamori Grants
受賞回	5
受賞年度	1989
出版者	財団法人 稲盛財団
Publisher	The Inamori Foundation
発行日 Issue Date	10/31/1992
開始ページ Start page	152
終了ページ End page	174
ISBN	978-4-900663-05-0

## 私の人間形成について

ジョン・ケージ

私はかつて歴史家のアラゴン氏に、歴史というものはどういうふうにかかれるか、尋ねたことがあります。そのとき彼は「あなたが考え出すもんだよ」と言ったのでした。それで、今度は私が、私の生活や作品に影響を与えた重大な出来事、人の名について話す番なのですが、実際のところ、すべての出来事がとても重大で、すべての人々、そしてかつて私に起こったこと、そして今なお起こり続けているあらゆる事柄が、私に影響を与えていると言うしかないのです。

私の父は発明家でした。彼は、様々な種類の問題に解決を与えることに長けていました。例えば、電気技術、薬、海底旅行、霧を見通すこと、あるいは無燃料の宇宙旅行などについてです。「もし誰かが『できません』と言うようなことがあれば、それはお前にやりなさいよと言われていることなんだ」と彼は言ったものでした。また、「お前の母さんがたとえ間違っただけのことを言ったとしても、それは正しいんだ」と言っていました。

私の母は社交的でした。彼女はLincoln Study Clubを創始しましたが、それは当初デトロイトにあり、後にロサンゼルスへ移りました。彼女はロサンゼルス・タイムズの女性の会の編集者になりました。でも彼女は決して満足していませんでした。父が死んでから、私は母に「どうしてロサンゼルスの家族を訪ねないんだい。素晴らしい時間が持てるじゃないか」と聞きました。すると彼女は、「ねえジョン、私が決して楽しくはなかったということぐらい、お前は知ってるだろう」と答えるのでした。私達が日曜ドライブに出ようものなら、彼女はいつも何々を持ってくるのを忘れたと言っては残念がるのです。ときには、彼女は家出をして、「もう帰ってこない」などと言うのです。父は忍耐強い人でした。いつも「心配しなくていいよ、しばらくしたら母さんは戻って来るからね」と言って、驚く私をなだめるのです。

両親は大学に行きませんでした。私は行きましたが、2年もしないうちに退学しました。作家になりたいと思って、「学校に居続けるよりはヨーロッパに行って経験を深めたい」と、両親に告げました。大学でいちばんショックだったことは、100人もの同級生が図書館で同じ本を読んでいるということでした。彼らがやっているようなことはやらないで、私は書架の中から、Zのイニシャルの作家の最初に並んでいる本を取って読んだものです。私はクラスでトップの点数を取りました。なんていいかげんな学校なんでしょう。それで私は大学をやめたのです。

ヨーロッパでは、フランボワイヤン様式の建築の研究をしようと思ったのですが、José Pijoanに断われ、現代建築家を紹介されました。彼はギリシャの柱頭、つまりドリアやイオニア、コリント風に描くような仕事を私に与えたのですが、その後、現

## AN EXTENDED AUTOBIOGRAPHY

John Cage

I once asked Arragon, the historian, how history was written. He said, "You have to invent it." When I wish as now to tell of critical incidents, persons, and events which have influenced my life and work, the true answer is all of the incidents were critical, all of the people influenced me, everything that happened and that is still happening influences me.

My father was an inventor. He was able to find solutions for problems of various kinds, in the field of electrical engineering, medicine, submarine travel, seeing through fog, or travel in space without the use of fuel. He told me that if someone says "can't" that shows you what to do. He also told me that my mother was always right even when she was wrong.

My mother had a sense of society. She was the founder of the Lincoln Study Club, first in Detroit, then in Los Angeles. She became the Woman's Club Editor for the Los Angeles Times. She was never happy. When after dad's death, I said "why don't you visit the family in Los Angeles? You'll have a good time." She replied, "Now, John, you know perfectly well I've never enjoyed having a good time." When we would go for a Sunday drive, she'd always regret that we hadn't brought so-and-so with us. Sometimes she would leave the house and say she was never coming back. Dad was patient, and always calmed my alarm by saying, "Don't worry, she'll be back in a little while."

Neither of my parents went to college. When I did, I dropped out after two years. Thinking I was going to be a writer, I told mother and dad I should travel to Europe and have experiences rather than continue in school. I was shocked at college to see one hundred of my classmates in the library all reading copies of the same book. Instead of doing as they did, I went into the stacks and read the first book written by an author whose name began with Z. I received the highest grade in the class. That convinced me that the institution was not being run correctly. I left.

In Europe after being kicked in the seat of my pants by José Pijoan for my study of flamboyant Gothic architecture and introduced by him to a modern architect who set me to work drawing Greek capitals, Doric, Ionic, and Corinthian, I became interested in modern music and modern painting. One day I overheard the architect saying to some girl friends, "In order to be an architect, one must devote one's life to architecture." I then went to him and said I was leaving because I was interested in other things than architecture. At this time I was reading the *Leaves of Grass* of Walt Whitman. Enthusiastic about America, I wrote to mother and dad saying, I am coming home. Mother wrote back, "Don't



代音楽や現代絵画に興味を持つようになりました。ある日、その建築家がガールフレンドに、「建築家になりたいんだったら、一生を建築に捧げなくちゃだめだよ」と言っているのを聞いて、私は彼に向かって、「建築よりも他のことのほうに興味があるので辞めたい」と言いました。そのとき、私はWalt Whitmanの“Leaves of Grass”を読んでいました。アメリカが無性に恋しくなり、両親に「帰国したい」と知らせました。母が返事を書いてきて「ばかなことを言うんじゃないよ。できるかぎり長くヨーロッパにいたんだよ。素晴らしいことをね、できるかぎり吸収するんだよ。いちど帰ったら、いつ戻れるかわかりゃしないだろう」と言うのでした。私はパリを離れ、Mallorcaで絵と作曲を始めました。私はかなり数学的な方法を使って作曲していたのですが、それをもう一度なんて気はもはや起こりません。私にとってはそういうのは音楽とは思えず、Mallorcaを去るときには、それを捨ててもっと荷物を軽くしたいと思ったのでした。セヴィリアの街角で、同時に目で見え、耳に聴こえるイベントの多元性、つまりすべてが一つの体験の中で、楽しみをつくっているのだということに気づいたのでした。これが演劇とかサーカスにかかわるきっかけとなったのです。

後に、カリフォルニア州のPacific Palisadesに戻ってから、私はGertrude Steinのテキストとアイスキュロスの“The Persians”のコーラスで、歌を作りました。私は高校でギリシャ語を勉強していました。これらの作品はピアノで即興演奏されます。Steinの歌は、いうなれば、反復的な言葉から反復的な音楽への書き換えでした。また、シェーンベルクの『作品11』を初演したピアニストのRichard Buhligに会いました。彼は作曲の先生ではなかったのですが、私の作曲を見てくれることになりました。彼の紹介で、私はヘンリー・カウエルのところへ行き、カウエルのアドバイス（彼は私の25音技法を見たのです。それは連続的ではなく、半音階的で、一つの声部で全25音の表現が要求されます。全25音が現れるまで、重複されないのです）でアーノルト・シェーンベルクに習う準備のためにAdolph Weissのところへ行きました。私がシェーンベルクに教えてほしいと頼んだときに、彼は「あなたはきっと私に金を払う余裕はないだろう」と言ったので、私は「それは言わないでください。私にはお金がないのですから」と答えました。「じゃあ、君は音楽のために人生を捧げるかい」と言うので、今度は「ええ」と答えました。彼は「ただで教えてやる」と言ったので、私は絵を描くのをあきらめ、音楽に専念しました。2年経ったところで、私には和声の感覚が欠けているということが、自他ともに認めることとなりました。シェーンベルクにとってハーモニーは決して色彩的なものではなく、構造的なものだったのです。ハーモニーは作品のある部分を、他の部分と区別するための手段だったのです。それゆえ

be a fool. Stay in Europe as long as possible. Soak up as much beauty as you can. You'll probably never get there again.” I left Paris and began both painting and writing music, first in Mallorca. The music I wrote was composed in some mathematical way I no longer recall. It didn't seem like music to me so that when I left Mallorca I left it behind to lighten the weight of my baggage. In Sevilla on a street corner I noticed the multiplicity of simultaneous visual and audible events all going together in one's experience and producing enjoyment. It was the beginning for me of theatre and circus.

Later when I returned to California, in the Pacific Palisades, I wrote songs with texts by Gertrude Stein and choruses from *The Persians of Aeschylus*. I had studied Greek in highschool. These compositions were improvised at the piano. The Stein songs are, so to speak, transcriptions from a repetitive language to a repetitive music. I met Richard Buhlig who was the first pianist to play the *Opus 11* of Schoenberg. Though he was not a teacher of composition, he agreed to take charge of my writing of music. From him I went to Henry Cowell and at Cowell's suggestion (based on my 25-tone compositions which, though not serial, were chromatic and required the expression in a single voice of all 25 tones before any one of them was repeated) to Adolph Weiss in preparation for studies with Arnold Schoenberg. When I asked Schoenberg to teach me, he said “You probably can't afford my price.” I said, “Don't mention it; I don't have any money.” He said, “Will you devote your life to music?” This time I said “Yes.” He said he would teach me free of charge. I gave up painting and concentrated on music. After two years it became clear to both of us that I had no feeling for harmony. For Schoenberg harmony was not just coloristic: it was structural. It was the means one used to distinguish one part of a composition from another. Therefore he said I'd never be able to write music. “Why not?” “You'll come to a wall and won't be able to get through.” “Then I'll spend my life knocking my head against that wall.”

I became an assistant to Oskar Fischinger, the film maker, to prepare myself to write the music for one of his films. He happened to say one day, “Everything in the world has its own spirit which can be released by setting it into vibration.” I began hitting, rubbing everything, listening, and then writing percussion music, and playing it with friends. These compositions were made up of short motives expressed either as sound or as silence of the same length, motives which were arranged on the perimeter of a circle on which one could proceed forward or backward. I wrote without specifying the instruments, using our rehearsals to try out found or rented instruments. I didn't rent many because I had little money. I



に、「私には決して作曲はできない」と彼は言ったのです。「どうしてでしょう」と聞くと「お前は壁にぶつかるだろう。でもそれを通り抜けることはできないよ」と言うので、「じゃあ、私は壁に頭をずっと打ちつけて一生を終えましょう」と言ったのでした。

私は映画監督のOscar Fischingerの助手になり、彼の映画音楽を担当する準備を始めました。ある日、彼はふと、こんなことを言ったんです。「この世のあらゆるものは固有の“精霊”を持っていて、揺り動かされることによって解放されるのだよ」と。私はあらゆるものを打ったり、こすったりし、それに耳を傾け、それから打楽器のための音楽を書き、友人達とともに演奏しました。この曲は短いモチーフから成っており、音のある部分と沈黙の部分が同じ長さだったのです。そのモチーフは円周状にアレンジされており、その上を前後に行ったり来たりできるものでした。私は特に楽器を指定せず、リハーサルで、備え付けの、あるいは借用の楽器を試してみたのでした。お金がなかったので、そんなに多くの楽器を借りることはできませんでした。私は父というか、弁護士のために、図書館で調べものをする仕事をしていました。Hazel Dreisのもとで製本技術を勉強していたXenia Andreyevna Kashevaroffと私は結婚しました。私達はみんな大きな家に住んでいたもので、私の打楽器の音楽は夜な夜な製本業者たちによって演奏されたのでした。シェーンベルクをそのパフォーマンスに招待しようと思いました。しかし彼は「忙しいからだめだ」と言うので「じゃあ、一週間あとだったら？」と聞くと、「だめだ、いつも忙しいのだよ」と答えたのでした。

私の音楽に興味を持っていて、それを使ってみようと思っているモダン・ダンサーに出会いました。私はシアトルのCornish Schoolの職についていました。そこでマイクロ・マクロゾミック構造と呼んでいるものを発見したのです。曲の大きな部分が、単一の単位のフレーズと同じプロポーシオンになっているのです。かくして作品全体が平方根になっている小節数を持つに至ったのです。このリズム構造はノイズを含むどんな音によっても表現できますが、音と沈黙だけでなく、舞踏の静止と運動によっても表現できます。これがシェーンベルクの構造的なハーモニーに対する私の答えなのです。東洋思想の一つである禅仏教のことを知ったのも、Cornish Schoolにいたときのことです。これは後に、私にとっては心理分析にとってかわるものになりました。私は私生活も、作曲家としての公生活も、悩まされました。音楽の目的はコミュニケーションであるという、アカデミックな考えを受け入れることができなかったのです。

did library research work for my father or for lawyers. I was married to Xenia Andreyevna Kashevaroff who was studying bookbinding with Hazel Dreis. Since we all lived in a big house my percussion music was played in the evening by the bookbinders. I invited Schoenberg to one of our performances. “I am not free,” he said. “Can you come a week later?” I said. “No, I am not free at any time,” he answered.

I found dancers, modern dancers, however, who were interested in my music and could put it to use. I was given a job at the Cornish School in Seattle. It was there that I discovered what I called micro-macrocosmic rhythmic structure. The large parts of a composition had the same proportion as the phrases of a single unit. Thus an entire piece had that number of measures that had a square root. This rhythmic structure could be expressed with any sounds including noises or it could be expressed not as sound and silence, but as stillness and movement in dance. It was my response to Schoenberg’s structural harmony. It was also at the Cornish School that I became aware of Zen Buddhism, which later, as part of oriental philosophy, took the place for me of psychoanalysis. I was disturbed both in my private life and in my public life as a composer. I could not accept the academic idea that the purpose of music was communication, because I noticed that when I conscientiously wrote something sad, people and critics were often apt to laugh. I determined to give up composition unless I could find a better reason for doing it than communication. I found this answer from Gita Sarabhai, an Indian singer and tabla player: The purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences. I also found in the writings of Ananda K. Coomaraswamy that the responsibility of the artist is to imitate nature in her manner of operation. I became less disturbed and went back to work.

Before I left the Cornish School I made the prepared piano. I needed percussion instruments for music for a dance by Syvilla Fort that had an African character. But the theatre in which she was to dance had no wings and there was no pit. There was only a small grand piano built in to the front and the left of the audience. At the time I either wrote twelve-tone music for piano or I wrote percussion music. There was no room for the instruments. I did so by placing objects between the strings. The piano was transformed into a percussion orchestra having the loudness, say, of a harpsichord.

It was also at the Cornish School, in a radio station there, that I made compositions using acoustic sounds mixed with amplified small sounds and recordings of sine waves. I began a series of *Imaginary Landscapes*.



というのは、私が一生懸命悲しい音楽を書いても、聴衆や批評家たちは、しばしば笑いだしてしまうということに気づいたからです。もしコミュニケーションよりも、もっといい理由が音楽の目的に見つからなかったら、私は作曲をやめようと決心しました。しかし、答えをインドの歌手でタブラ演奏家であるGita Sarabhaiから得ました。音楽の目的は精神を落ち着かせ、静かにすることで、精神が神聖な力を感じやすくさせるということなのです。また、Ananda K. Coomaraswamyの著書の中で、芸術家の責任は、彼の技術で自然を模倣するものだという部分も見つけました。私の悩みは小さくなり、仕事に戻りました。

Cornish Schoolを去る前に、私はプリペアドピアノを作りました。アフリカ的な特徴を持ったSyvilla Fortの舞踊のための音楽に、打楽器が必要だったのです。しかし彼女が踊ろうとしていた劇場には、それでもピットもありませんでした。備え付けの小さなグランドピアノが、聴衆の左前方にあっただけでした。そのとき、私はピアノのための12音音楽か、打楽器音楽を書いていました。楽器のための空間はありません。といって、アフリカの12音列を見つけることもできません。ついにピアノに手を加えねばならないと感じました。私はピアノの弦の間に物をはさみました。そのピアノは、ハープシコードほどの音量しか出ませんでした。打楽器オーケストラに変身したのです。

これもまたCornish School時代なのですが、ラジオ局で、生の音とアンプリファイした小さな音やサイン波の録音と混ぜ合わせた作品を作りました。Imaginary Landscapeのシリーズを始めたのです。

私は2年間にわたって、実験音楽センターを設立するため、大学や協賛企業に働きかけました。この事業はとてもおもしろいと思ったのですが、誰も経済的に援助しようとしてくれませんでした。

私はシカゴのMoholy Nagyのデザインスクール学部に加わりしました。CBSコロンビア・ワークショップの芝居のための効果音楽を書くように頼まれました。効果音の技術者からは、「どんな音をイメージしても大丈夫だよ」と言われました。しかし私が書いたのは、非現実的でお金のかかるものでした。その作品は打楽器オーケストラのために書き直されねばならず、上演までに楽譜のコピーやら、リハーサルのために数日しかありませんでした。それはKenneth Patchenの“The City Wears a Slouch Hat”だったのです。西部や中部での反応は熱狂的でした。私はXeniaとともにニューヨークへ行きましたが、東部の人々の反応はそれほどでもありませんでした。私達は

I spent two years trying to establish a center for experimental music, in a college or university or with corporate sponsorship. Though I found interest in my work I found no one willing to support it financially.

I joined the faculty of Moholy Nagy's School of Design in Chicago. While there I was commissioned to write a sound effects music for a CBS Columbia Workshop Play. I was told by the sound effects engineer that anything I could imagine was possible. What I wrote, however, was impractical and too expensive; the work had to be rewritten for percussion orchestra, copied and rehearsed in the few remaining days and nights before its broadcast. That was *The City Wears a Slouch Hat* by Kenneth Patchen. The response was enthusiastic in the West and Midwest. Xenia and I came to New York, but the response in the East had been less than enthusiastic. We had met Max Ernst in Chicago. We were staying with him and Peggy Guggenheim. We were penniless. No job was given to me for my composing of radio sound effects which I proposed. I began writing again for modern dancers and doing library research work for my father who was then with mother in New Jersey. About this time I met my first virtuosi: Robert Fizdale and Arther Gold. I wrote two large works for two prepared pianos. The criticism by Virgil Thomson was very favorable, both for their performance and for my composition. But there were only fifty people in the audience. I lost a great deal of money which I didn't have. I was obliged to beg for it, by letter and personally. However, I continued each year to organize and present one or two programs of chamber music and one or two programs of Merce Cunningham's choreography and dancing, and to make tours with him throughout the United States, and later with David Tudor, the pianist, to Europe. Tudor is now a composer and performer of electronic music. For many years he and I were the two musicians for Merce Cunningham. And then for many more we had the help of David Behrman, Gordon Mumma or Takehisa Kosugi. I have in recent years, in order to carry out other projects (an opera in Frankfurt and the Norton Lectures at Harvard University), left the Cunningham Company. Its musicians now are Tudor, Kosugi and Michael Pugliese, the percussionist.

Just recently I received a request for a text on the relation between Zen Buddhism and my work. Rather than rewriting it now I am inserting it here in this story. I call it *From Where'm Now*. It repeats some of what's above and some of what's below.

When I was young and still writing unstructured music, albeit methodical and not improvised, one of my teachers, Adolph Weiss used to complain that no sooner



シカゴでマックス・エルンストに会いました。私達は彼やPeggy Guggenheimのところに滞在しました。私達は無一文でした。ラジオの効果音のための作曲をしたかったのですが、仕事にありつけませんでした。再び私はモダン・ダンスのための音楽を書き、当時ニュージャージーで母と住んでいた父のために、図書館での仕事も再開しました。この頃、初めて私のヴィルトゥオーソに出会いました。Robert FizdaleとArther Goldです。私は、2台のプリペアドピアノのための大きな作品を書きました。ヴァージル・トムソンによる批評は、演奏に対しても、作品に対しても、とても好意的なものでした。しかしたった50人しか聴衆はいなかったのです。私は持ったこともないような大金を失いました。私は人に手紙を書いたり、直接会って、お金乞いをしなければなりません。しかし毎年、私は室内楽のための1、2のプログラム、そしてマース・カニングハムの振り付けと舞踊のため1、2のプログラムを組織し、上演することを続けました。そして、カニングハムとともに全米ツアーをしたのでした。後にはピアニストのデヴィッド・テュードアも加わり、ヨーロッパにも行きました。テュードアは今日では作曲家であり、電子音楽のパフォーマーでもあります。何年もの間、彼と私の2人はマース・カニングハムの座付き音楽家でした。それよりも長い間、デヴィッド・バーマン、ゴードン・ムンマ、そして小杉武久が手伝ってくれました。最近では、別のプロジェクト（フランクフルトのオペラとハーバード大学のノートン講義）を遂行するために、私はカニングハム・カンパニーを辞めました。現在のカンパニーの音楽家は、テュードア、小杉と、打楽器奏者のMichael Puglieseです。ごく最近、私は禅仏教と私の作品の関係についてテキストを書くように要請されました。書き直すよりは、私はここでそれを挿入したいと思います。それは“Where'm' Now”というものです。多少、話は重複しますが。

私が若くて、まだ非構造的な音楽を書いていた頃のことです。その音楽は順序があって非即興的だったのですが、先生の一人Adolph Weissは、私の音楽は「始まるやいなや終わってしまう」と、いつもぶつぶつ言っていたのです。私は沈黙を導入しました。私はいわば、空（カラ）が成長していく大地のようなものだったのです。

大学では、高校時代に思っていた、人生を宗教に捧げるという考えを捨てました。しかし大学をやめ、ヨーロッパに行ってから、現代音楽に興味を持ち、絵を描いたり、見聞きたり、作ったり、そしてついには音楽を書くことに身を捧げることになったのです。その20年後には、音楽はグラフィックになり、結局絵を描くこと（“Europas 1 & 2”のためのプリント、ドローイング、水彩、衣装、そして舞台装置）に戻ってき

had I started a piece than I brought it to an end. I introduced silence. I was a ground, so to speak, in which emptiness could grow.

At college I had given up high school thoughts about devoting my life to religion. But after dropping out and traveling to Europe I became interested in modern music and painting, listening, looking and making, finally devoting myself to writing music which 20 years later, becoming graphic, returned me now and then for visits to painting (prints, drawings, watercolors, the costumes and decors for *Europas 1&2*).

In the late '30s I heard a lecture by Nancy Wilson Ross on *Dada and Zen*. I mention this in my foreword to *Silence* then adding that I did not want my work blamed on Zen, though I felt that Zen changes in different times and places and what it has become here and now, I am not certain. Whatever it is, it gives me delight and most recently by means of Stephen Addiss' book *The Art of Zen*. I had the good fortune to attend Daisetsu Suzuki's classes in the philosophy of Zen Buddhism which he gave at Columbia University in the late '40s. And I visited him twice in Japan. I have never practiced sitting cross-legged nor do I meditate. My work is what I do and always involves writing materials, chairs, and tables. Before I get to it, I do some exercises for my back and I water the plants, of which I have around two hundred.

In the late '40s I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Havard University) that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention. To carry it out faithfully I have developed a complicated composing means using *I Ching* chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices.

The Buddhist texts to which I often return are the *Huang-Po Doctrine of Universal Mind* (in Chu Ch'an's first translation, published by the London Buddhist Society in 1947), *Neti Neti* by L.C. Beckett of which (as I say in the introduction to my Norton Lectures at Harvard) my life could be described as an illustration, and the *Ten Oxherding Pictures* (in the version that ends with the return to the village bearing gifts of a smiling and somewhat heavy monk, one who had experienced nothingness). Apart from Buddhism, earlier I had read the *Gospel of Sri Ramakrishna*. Ramakrishna it was who said all religions are the same, like a lake to which people who are thirsty come from different directions, calling it's water by different names. Furthermore this water has many different tastes. The taste of Zen for me comes from the admixture of humor, intransigence, and



たのです。

30年代の後半に、私はナンシー・ウィルソン・ロスによる『ダダと禅』という講演を聴きました。私は“Silence”の序文にこのことを述べましたが、禅は刻一刻と変化し、今ここでどうなっているかということについても、私にははっきりわかっていないのです。しかし、私の作品を禅に帰してしまいたくはないとも言い添えました。それがなんであれ、私に喜びを与えてくれるのです。特に最近のStephen Addissの本“The Art Of Zen”のように。40年代後半に、コロンビア大学で禅仏教の哲学を教えていた鈴木大拙の授業に出席できたのは幸運でした。それから彼を2度日本に訪ねました。私は座禅や瞑想を練習したりはしませんでした。私の仕事は何かをするということであり、いつも筆記用具や椅子、机がいるのです。私が作曲にとりかかる前には、背筋の体操をしたり、200もある植物に水をやったりするのです。

40年代の後半に、私は実験（ハーバード大学の無響室に入ったのです）をして、沈黙というのは聴覚的にはありえない、ということを見ました。これは発想の転換で、ぐると向きが変わりました。私は音楽をそのことに捧げました。私の仕事は非意図性の探究となりました。それをきちんと行うために、“I Ching”の偶然性を使った複雑な作曲手法を展開させました。それは、私の責任を、選択するという代わって質問をするということになったのでした。

私がしばしば座右の銘としている仏教のテキストは、“Huang-Po Doctrine of Universal Mind” (Chu Ch'anの最初の翻訳、ロンドン仏教者協会から1947年に出版) や、(ハーバードでのノートン講義の初めに私が言ったように) 私の人生は幻覚だと描写されているL. C. Beckettの“Neti Neti”、(無を経験し、微笑し、そしてどこか荘重な僧侶を伴って村に帰還するところで終わっている版の) “Ten Overherding Pictures”です。仏教から離れていけば、もっと以前に私は“Gospel of Sri Ramakrishna”を読んでいました。Ramakrishnaは「すべての宗教は同じなんだ」と言いました。まるで、喉が乾いた人々が別々の場所からやってくる湖のようなものだ。その水を別々の名前前で呼んでいるだけなんです。さらに、この水は異なった味を持っています。禅の味は私には、ユーモア、非妥協、脱離の混合物からできているように思います。それは私にマルセル・デュシャンを思い起こさせますが、彼の場合、さらにエロチックという要素を付け加えなければなりません。

ハーバードでのノートン講義のための材料の一部として、私は仏教者のテキストを考えました。私は断固としたインドの哲学者に関して聞いたことを思い出しました。私はDick Higginsに「誰が仏教哲学のMalevichなんだい」と聞いたときに、彼は笑

detachment. It makes me think of Marcel Duchamp, though for him we would have to add the erotic.

As part of the source material for my Norton lectures at Harvard I thought of Buddhist texts. I remembered hearing of an Indian philosopher who was very uncompromising. I asked Dick Higgins, “Who is the Malevich of Buddhist philosophy?” He laughed. Reading *Emptiness—a Study in Religious Meaning* by Frederick J. Streng, I found out. He is Nagarjuna.

But since I finished writing the lectures before I found out, I included, instead of Nagarjuna, Ludwig Wittenstein, the corpus, subjected to chance operations. And there is another good book, *Wittgenstein and Buddhism*, by Chris Gudmundsen, which I shall be reading off and on into the future.

My music now makes use of time-brackets, sometimes flexible, sometimes not. There are no scores, no fixed relation of parts. Sometimes the parts are fully written out, sometimes not. The title of my Norton lectures is a reference to a brought-up-to-date version of *Composition in Retrospect*:

MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacy  
InterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructure  
NonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance(I-VI).

When it is published, for commercial convenience, it will just be called *IVI*.

I found in the largely German community at Black Mountain College a lack of experience of the music of Erik Satie. Therefore, teaching there one summer and having no pupils, I arranged a Festival of Satie's music, half-hour after dinner concerts with introductory remarks. And in the center of the festival I placed a lecture which opposed Satie and Beethoven and found that Satie, not Beethoven, was right. Buckminster Fuller was the Baron Méduse in a performance of Satie's *Le Piège de Méduse*. That summer Fuller put up his first dome which immediately collapsed. He was delighted. “I only learn what to do when I have failures.” His remark made me think of dad. That is what dad would have said.

It was at Black Mountain College that I made what is sometimes said to be the first happening. The audience was seated in four isometric triangular sections, the apexes of which touched a small square performance area which they faced, and which led through the aisles between them to the large performance area by which they were surrounded. Disparate activities, dancing by Merce Cunningham,



いました。Frederick J. Strengの“Emptiness—a Study in Religious Meaning”を読んで、私はその人を発見したのです。それがNagarjunaでした。

しかしNagarjunaを見つける前に、講義の原稿を書いてしまったので、その代わりにルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン全集の偶然性の部分を含めました。Chris Gudmunsenによる素晴らしい本“Wittgenstein and Buddhism”もあります。これは将来、時々読むつもりです。

私の音楽は今、時間枠を使っています。それは時には融通無得で、時には、そうではなく。総譜も、各パート譜間の固定的な関係ありません。時にはパート譜はきっちり書かれていますが、書かれていないこともあります。ノートン講義の題目は、“Composition in Retrospect”の最新版への言及なのです。

方法構造意図修業不確定

浸透模倣献身環境可変構造

非理解偶然矛盾演奏

商業出版に便利のように、これはI VIと呼ばれます。

ブラックマウンテン・カレッジの、主としてドイツ人たちは、エリック・サティの音楽の経験が欠落していたことに気づきました。ゆえに、ひと夏そこで弟子もとらないで、サティの音楽祭を組織しました。それは入門的な話つきの食事の30分コンサートでした。そして音楽祭の中心に講演を置き、そこでサティとベートーベンを対比させ、サティが正しいということを述べました。バックミンスター・フラーが、サティの“Le Piège de Médusa”のパフォーマンスにおいて、パロン・メドゥーサをやりました。その夏にフラーは最初の丸屋根（ドーム）を建てたのですが、すぐに倒壊しました。彼はとても喜んでいました。「自分が失敗したときに何を為すのかを学んだだけだよ」という彼の意見は、私の父のことを思い出させました。よく父が言っていたことだったので。

最初のハプニングだと、しばしばいわれているものを作ったのが、ブラックマウンテン・カレッジでした。聴衆は同じ大きさの4つの、三角形をした場所に分かれて座り、その頂点が小さな四角のパフォーマンス場に接し、聴衆はみんな向かい合っていたのです。そしてそこから通路を隔てて、大きなパフォーマンス場につながり、それが聴衆を囲んでいたのです。異種類の活動、すなわちマース・カニングハムの舞踊、ロバート・ラウシェンバーグによる絵画の展示とヴィクトローラの演奏、聴衆の外側にある梯子の上からチャールズ・オルセンとM・C・リチャーズによる自作の詩の朗

the exhibition of paintings and the playing of a victrola by Robert Rauschenberg, the reading of his poetry by Charles Olsen or hers by M.C.Richards from the top of a ladder outside the audience, the piano playing of David Tudor, my own reading of a lecture that included silences from the top of another ladder outside the audience, all took place within chance-determined periods of time within the overall time of my lecture. It was later that summer that I was delighted to find in America's first Synagogue in Newport, Rhode Island that the congregation was seated in the same way, facing itself.

From Rhode Island I went on to Cambridge and in the anechoic chamber at Harvard University heard that silence was not the absence of sound but was the unintended operation of my nervous system and the circulation of my blood. It was this experience and the white paintings of Rauschenberg that led me to compose 4'33" which I had described in a lecture at Vassar College some years before when I was in the flush of my studies with Suzuki (*A Composer's Confessions*, 1948), my silent piece.

In the early 50's with David Tudor and Louis and Bebe Barron, I made several works on magnetic tape, works by Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown and myself. Just as my notion of rhythmic structure followed Schoenberg's structural harmony, and my silent piece followed Robert Rauschenberg's white paintings, so my *Music of Changes*, composed by means of *I Ching* chance operations, followed Morton Feldman's graph music, music written with numbers for any pitch, the pitches notated only as high, middle or low. Not immediately, but a few years later, I was to move from structure to process, from music as an object having parts, to music without beginning, middle, or end, music as weather. In our collaborations Merce Cunningham's choreographies are not supported by my musical accompaniments. Music and dance are independent but coexistent.

It was in the 50's that I left the city and went to the country. There I found Guy Nearing who guided me in my study of mushrooms and other wild edible plants. With three other friends we founded the New York Mycological Society. Nearing helped us also with the lichen about which he had written and printed a book. When the weather was dry and the mushrooms weren't growing we spent our time with the lichen.

In the 60's the publication of both my music and my writings began. Whatever I do in the society is made available for use. An experience I had in Hawaii turned my attention to the work of Buckminster Fuller and the work of Marshall McLuhan. Above the tunnel that connects the southern part of Oahu with the



読、デヴィッド・テュードアのピアノ演奏、そしてもう一方の梯子の上段から沈黙をも含む私の講演の朗読、それらがすべて私の講演の間中、偶然に決定された時間の中で行われたのでした。その夏も後のこと、Rhode Islandのニューポートにあるアメリカで最初のユダヤ教会で、会衆が同じように向かい合って座っているのを発見し、とても嬉しかったものです。

Rhode Islandからケンブリッジへ行き、ハーバード大学の無響室で、沈黙というのは音の欠如ではなく、私の神経系の非意図的な活動と血の巡る音であるのを聴きました。私に“4'33””の作曲をさせたのは、この経験とラウシェンバーグの白い絵だったのです。この沈黙の作品については、私が鈴木師のもとでの研究（“A Composer's Confessions”, 1948）を熱心に行っていたときより、数年前にVassar Collegeでの講演で述べていました。

50年代の初期に、デヴィッド・テュードア、LouisとBebe Barronとともに、私は磁気テープの作品を作りました。そのとき使ったのがChristian Wolff、Morton Feldman、Earle Brown、そして私の作品でした。シェーンベルクの構造的なハーモニーに従って編み出された私のリズム構造の概念、そしてロバート・ラウシェンバーグの白い絵に従ってつくられた沈黙の作品と同じく、私の“Music of Changes”は、Morton Feldmanのグラフ音楽に影響を受けながら、“I Ching”の偶然性によって作曲されています。フェルドマンのグラフ音楽は、音高に対する数字が書いてあって、その音高も高い、中くらい、低いとしか記譜されていません。すぐにではなく、何年かしてから、私は構造からプロセスへ、つまり諸部分を持つオブジェクトとしての音楽ではなく、始まりとか、中ほどとか、終わりとかのない音楽、つまり「天候」のような音楽へと移っていくことにしたのです。マース・カニングハムとの共同作業では、彼の踊りの振り付けは、私の音楽の伴奏によって支えられているというものではありません。音楽と舞踊は独立していながら、共存しているのです。

50年代に私は都会を離れ、田舎に引っ越しました。そこで茸や他の野生の食用植物の研究の手引きをしてくれたGuy Nearingに出会いました。3人の友人たちとともに、私はニューヨーク菌類学会を設立しました。Nearingはまた地衣類についてもいろいろ教えてくれ、彼はその本を出版しました。天気が乾燥し、茸が生育していないときには、私たちは地衣類のことで時間を費やしたものです。

私はいつだったかは覚えていませんが、Edwin Denbyの21番街のロフトで、初めて

northern there are crenulations at the top of the mountain range as on a medieval castle. When I asked about them I was told they had been used for self-protection while shooting poisoned arrows on the enemy below. Now both sides share the same utilities. Little more than 100 years ago the island was a battle field divided by a mountain range. Fuller's world map shows that we live on a single island. Global village (McLuhan). Spaceship Earth (Fuller). Make an equation between human needs and world resources (Fuller). I began my *Diary: How to Improve the World: You Will Only Make Matters Worse*. Mother said, “How dare you!”

I don't know when it began. But at Edwin Denby's loft on 21st Street, not at the time but about the place, I wrote my first mesostic. It was a regular paragraph with the letters of his name capitalized. Since then I have written them as poems, the capitals going down the middle, to celebrate whatever, to support whatever, to fulfill requests, to initiate my thinking or my non-thinking (*Themes and Variations* is the first of a series of mesostic works: to find a way of writing which though coming from ideas is not about them but produces them). I have found a variety of ways of writing mesostics: writings through a source, rengas (a mix of a plurality of source mesostics), autokus, mesostics limited to the words of the mesostic itself, and “globally,” letting the words come from here and there through chance operations in a source text.

I was invited by Irvin Hollander to make lithographs. Actually it was an idea Alice Weston had. Duchamp had died. I had been asked to say something about him. Jasper Johns was also asked to do this. He said, “I don't want to say anything about Marcel.” I made *Not Wanting to Say Anything about Marcel*: eight plexigrams and two lithographs. Whether this brought about the invitation or not, I do not know. I was invited by Kathan Brown to the Crown Point Press, then in Oakland, California, to make etchings. I accepted the invitation because years before I had not accepted one from Gira Sarabhai to walk with her in the Himalayas. I had something else to do. When I was free, she was not. The walk never took place. I have always regretted this. It was to have been on elephants. It would have been unforgettable...

Every year since then I have worked once or twice at the Crown Point Press. Etchings. Once Kathan Brown said, “You wouldn't just sit down and draw.” Now I do drawings around stones, stones placed on a grid at chance-determined points. These drawings have also made musical notion: *Renga, Score and Twenty-three Parts* and *Ryoanji* (but drawing from left to right, half way around a stone). Ray Kass, an artist who teaches watercolor at Virginia Polytechnic Institute and State



メソスティックを書いたのです。日付ではなく、場所だけ覚えているのです。彼の名前の文字を頭文字としたふつうの文章でした。それ以来、詩として書くようになり、大文字は文の中央を下降するようになりました。何かにつけ祝ったり、応援したり、要望に応えたり、私の考えや、考えていないことを伝授したりしたのです("Themes and Variation"は私の最初のメソスティック作品のシリーズです。書く方法を見いだすというものであって、それは思考の産物なのですが、メソスティックに関していうのではなく、メソスティックそのものを創っているのです)。私はメソスティックを書くための多様な方法を見つけました。一つの材料に分け入って書くこと、連歌(材料としてのメソスティックの多元的な混合)、autokus、メソスティックそのものの言葉に限定されたメソスティック、そして「総花的な」、つまり偶然性によって、元テキストの中のあちらこちらから言葉を引っ張り出してくることなどです。

私はIrvin Hollanderからリトグラフを作らないかと招かれました。実際にはAlice Westonのアイデアだったのですが、デュシャンが亡くなったのです。私は彼について何か言うように求められました。ジャスパー・ジョーンズもまた同様に求められました。彼は「マルセルについては何も言いたくない」と言いました。私は、"Not Wanting to Say Anything about Marcel"を作りました。8つのプレキシグラムと2つのリトグラフでした。これがHollanderから招かれた原因になったのかどうかはわかりません。私はKathan Brownから、当時カリフォルニア州のオークランドにあったCrown Point Pressへ、エッチングを作るように招かれたのです。私はこの招きを受け入れました。というのは何年も前に、私はGira Sarabhaiからの、「一緒にヒマラヤを歩かないか」という招きを断っているからです。私には他にすることがあったのです。私がヒマになると、今度は彼女に時間の余裕がありませんでした。この山歩きは結局実現しませんでした。私はずっと後悔しているのです。象の背に乗って、忘れがたい旅になるはずだったのにと……。

それからというもの、毎年一度や二度、私はCrown Point Pressで仕事をするようになりました。エッチングです。一度Kathan Brownが「ちゃんと座って描くなんてしないほうがいい」と言ったので、私は今、石のまわりを描いているのです。石は碁盤目の上に任意に置かれているのです。このドローイングは、楽譜でもあるのです。"Renga"と"Score and Twenty-three Parts"、"Ryoanji" (左から右へ、石の途中までしか描いていません) がそうです。Ray Kassは、バージニア・ポリテクニク研究所と州立大学で水彩画を教えている芸術家ですが、私の偶然性を含んだグラフィックな作品に興味を示しました。彼と学生との積極的な手助けで、52の水彩絵の具を

University, became interested in my graphic work with chance operations. With his aid and that of students he enlisted, I have made 52 watercolors. And those have led me to aquatints, brushes, acids and their combination with fire, smoke and stones with etchings.

These experiences led me in one instance to compose music in the way I had found to make a series of prints called *On the Surface*. I discovered that a horizontal line which determined graphic changes, to correspond, had to become a vertical line in the notation of music (*Thirty Pieces for Five Orchestras*). Time instead of space.

Invited by Heinz Klaus Metzger and Rainer Riehn with the assistance of Andrew Culver, I made *Europas 1&2* for the Frankfurt Opera. This carries the independence, but coexistence of music and dance with which Cunningham and I were familiar, to all the elements of theater, including the lighting, program booklets, decors, properties, costumes, and stage action.

Eleven or twelve years ago I began the *Freeman Etudes* for violin solo. As with the *Etude Australes* for piano solo I wanted to make the music as difficult as possible so that a performance would show that the impossible is not impossible and to write 32 of them. However the notes written so far for the Etudes 17-32 show that there are too many notes to play. I have for years thought they would have to be synthesised which I did not want to do. Therefore, the work remains unfinished. Early last summer ('88) Irvine Arditti played the first 16 in 56 minutes and then late in November the same pieces in 46 minutes. I asked why he played so fast. He said, "That's what you say in the preface: play as fast as possible." As a result I now know how to finish the *Freeman Etudes*, a work which I hope to accomplish this year or next. Where there are too many notes I will write the direction, "Play as many as possible".

Thinking of an orchestra not just as musicians but as people, I have made different relations of people to people in different pieces. In *Etcetera* I begin with the orchestra as soloists, letting them volunteer their services from time to time to any one of three conductors. In *Etcetera 2/4 Orchestras* I begin with four conductors, letting orchestra members from time to time leave the group and play as soloists. In *Atlas Eclipticalis* and *Concert for Piano and Orchestra* the conductor is not a governing agent but a utility, providing the time. In *Quartets* no more than four musicians play at a time, which four constantly changing. Each musician is a soloist. To bring to orchestral society the devotion to music that characterizes chamber music. To build a society one by one. To bring chamber music to the size



作りました。それらは、アクアチント(腐食銅版画法)、ブラシ、酸へと私を導き、またそれらと火とか煙、石などとの組み合わせの中でエッチングというものを考えさせました。

これらの経験が、音楽をプリントのシリーズで“On the Surface”と呼ばれる方法で作らせることになりました。私はグラフィック上の変化を決定する水平線が、それに対応して、音楽の記譜の垂直線になるに違いないということを発見しました(“Thirty Pieces for Five Orchestras”)。空間にとってかわる時間。

Andrew Culverに協力してもらい、Heinz Klaus MetzgerとRainer Riehnに招かれて、私はフランクフルト・オペラのために“Europas 1 & 2”を作曲しました。この作品では、私やカニングハムにとっては馴染み深い、音楽と舞踊の独立性と共存性を、すべての劇場の要素、すなわち照明、プログラム・ブックレット、舞台装置、小道具、衣装、舞台動作にまで広げて用いたのです。

11、2年前に私はバイオリン独奏のための“Freeman Etudes”を書き始めました。ピアノのための“Etudes Australes”と同じく、私は音楽をできるかぎり難しくしようと思いました。その結果パフォーマンスは、不可能なことは不可能ではないということを示すのです。32曲のエチュードを作りたいと思いました。しかし、エチュード17番から32番に至っては、書かれた音符があまりにも多くなっているのです。私は何年も、それはシンセサイザーで演奏されねばならないと思っていました。でも私はそうはしたくないのです。それで、作品をまだ書き終えていないのです。昨年(1988年)の初夏に、Irvine Ardittiが、エチュードの16曲を56分で弾き、昨11月には同じ曲を46分で弾きました。どうしてそんなに速く演奏するのか聞いてみると、「あなたが表紙に、できるかぎり速く演奏すること、と書いたじゃありませんか」と言うのです。その結果、私は今や“Freeman Etudes”をどのように仕上げたらよいか、わかったのです。この1、2年のうちにできあがることでしょう。あまりにもたくさんの音符があるので、私は「できるだけたくさん(音符を)演奏すること」と指示するでしょう。

音楽家としてではなく、人間の集団としてのオーケストラということについて考えて、私は様々な曲で、いろいろ異なった人間関係を作り出しました。“Etcetera”では、独奏者の集団としてのオーケストラから始まり、時間が経つにつれて、自らすすんで3人の指揮者のうちの誰かに奉仕していくというものです。“Etcetera 2/4 Orchestras”では、4人の指揮者で始まり、やがてオーケストラメンバーがグループから離れ、独奏者になってしまう。“Atlas Eclipticalis”と“Concert for Piano and Orchestra”では、指揮者は支配者ではなく、時間を知らせる役目を持つだけです。

of *Music for orchestra*. So far I have written 18 parts, any of which can be played together or omitted. Flexible time-brackets. Variable structure. A music, so to speak, that's earthquake-proof. Another series without an underlying idea is the group that began with *Two*, continued with *One, Five, Seven, Twenty-three, 101, Four, Two<sup>2</sup>, One<sup>2</sup>, and Three*. For each of these works I look for something I haven't yet found. My favorite music is the music I haven't yet heard. I don't hear the music I write. I write in order to hear the music I haven't yet heard.

We are living in a period in which many people have changed their minds about what the use of music is or could be for them. Something that doesn't speak or talk like a human being, that doesn't know its definition in the dictionary nor its theory in the schools, that expresses itself simply by the fact of its vibrations. People paying attention to vibratory activity, not in relation to a fixed ideal performance, but each time attentively to how it happens to be this time, not necessarily two times the same. A music that transports the listener to the moment where he is.

Just the other day I received a request from Enzo Peruccio, a music editor in Torino. This is how I replied:

I have been asked to write a preface for this book which is written in a language that I do not use for reading. This preface is therefore not to the book but to the subject of the book, percussion.

Percussion is completely open. It is not even open-ended. It has no end. It is not like the strings, the winds, the brass (I am thinking of the other sections of the orchestra), though when they fly the coop of harmony it can teach them a thing or two. If you are not hearing music, percussion is exemplified by the very next sound you actually hear wherever you are, in or out of doors or the city. Planet?

Take any part of this book and go to the end of it. You will find yourself thinking of the next step to be taken in that direction. Perhaps you will need new materials, new technologies. You have them. You are in the world of X, chaos, the new science.

The strings, the winds, the brass know more about music than they do about sound. To study noise they must go to the school of



“Quartets”では、4人の演奏家は決していちどきには演奏せず、4人がいつも入れ替わるのです。それぞれの音楽家は独奏者です。室内楽を特徴づける音楽への献身をオーケストラの社会に持ち込むこと。一つずつ順番に社会を建設すること。室内楽にオーケストラのサイズを持ち込むこと、“Music For”。私は18のパートを書きましたが、そのどれもが同時に演奏されてもよいし、省略されてもよい。柔軟な時間枠。可変的な構造。いわば、耐震性の音楽。潜在的な意図を持たない別のシリーズに、“One”、“Five”、“Seven”、“Twenty-three”、“101”、“Four”、“Two<sup>2</sup>”、“One<sup>2</sup>”、そして“Three”に続く“Two”というグループがあります。これらの諸作品では、私がこれまで見いださなかったものを求めています。私の好きな音楽は、私がまだ聴いたこともないような音楽なのです。私は私の書いた音楽を聴くのではなく、私は聴いたこともないような音楽を聴きたいから書くのです。

私達は今、時代の移り変わりに生きています。多くの人々は、音楽がどのように使われるのか、また私達に何ができるのかということについて、考えを変えようとしているのです。音楽は人間のようにしゃべらないけれども、そして辞書に出てくる定義や、学校で習う理論などを教えてくれるわけでもありませんが、それが振動であるということを通して、私達にとっても簡明に語りかけてきます。この揺れ動く状態に注意を払うということは、固定した理想的なパフォーマンスなどというものにとらわれなくて、その時々に関心深く、今起こっていることがどうなっているのかということに、耳を傾けることなのです。その状態は、2度と同じである必要はありません。音楽は聴衆を、本来的な瞬間に運んでくれるのです。

つい先日、私はトリノの音楽出版者であるEnzo Peruccioから文章を書くように頼まれました。次が、その返事です。

「私がふだん使わない言語でこの本のための序文を書くように要望されました。序文は従って、本のためではなく、その本の主題である打楽器のために書かれたのです。

打楽器は完全に開かれた（open）ものなのです。自在だ（open-ended）ということとは違います。終わり（end）がないのです。弦楽器とも、木管楽器とも、金管楽器とも（私はオーケストラの打楽器以外のセクションを思い浮かべているのです）、打楽器は違うのです。それらの楽器群がハーモニーからはずれるときには、打楽器は一つ、二つのことを彼らに教えることはできるのです。たとえあなたが音楽を聴いていなくても、打楽器はあなたの身のまわりの音、あなたがどこに居ようとも、すぐそばに聴こえてくる音なのです。家の内外でも、市の内外でも。打楽器は惑星のようなもの

percussion. There they will discover silence, a way to change one's mind; and aspects of time that have not yet been put into practice. European musical history began the study (the isorhythmic motet) but it was put aside by the theory of harmony. Harmony through a percussion-composer, Edgard Varèse, is being brought to a new open-ended life by Tenney, James Tenney. I called him last December after hearing his new work in Miami and said, “If this is harmony, I take back everything I've ever said; I'm all for it.” The spirit of percussion opens everything, even what was, so to speak, completely closed.

I could go on (two percussion instruments of the same kind are no more alike than two people who happen to have the same name) but I do not want to waste the reader's time. Open this book and all the doors wherever you find them. There is no end to life. And this book proves that music is part of it.



でしょうか？

この本のどの部分でも開き、終わりまで読んでください。あなたはこういう方向性を持った次の段階について考えてしまうことでしょう。多分あなたは新しい素材や、新しいテクノロジーを必要とするでしょう。あなたにはそれがある。あなたはXの、混沌の、新しい科学の世界にいます。

弦楽器、木管楽器、金管楽器は、音楽のことについてはよく知っているのですが、音についてはさほどではありません。ノイズの勉強をしようと思ったら、打楽器を習うことです。そこで沈黙を発見し、考えを転換させる方法を知る。これまでなかったような時間の考え方が実践に移されるのです。ヨーロッパの音楽史はアイソリズムのモテットで始まったのに、ハーモニーの理論によって脇へ追いやられてしまいました。打楽器の作曲家であるEdgard Varèseによるハーモニーは、テニー、そうジェイムズ・テニーによって新しい自在な生命を手に入れました。マイアミで彼の新作を聴いてから、昨12月に私は電話で『もしこれがハーモニーだったら、私がこれまで言ったことすべてを引っ込めるよ。このハーモニーには大賛成だよ』と言いました。打楽器の魂は、すべてを、いわば本当に完全に閉じているものをも、開けるのです。

いくらでも続けることはできますが（同じ種類の二つの打楽器が決して似ていないのは、たまたま同じ名前を持っている二人の人間が似ていないというのと同じだ）、これ以上読者の時間を浪費したくはありません。この本の頁を繰り、どの扉でも開けてください。生命に限りはありません。そしてこの本は、音楽が生命の一部分であるということを証明しているのです」。



稲盛財団1989——第5回京都賞と助成金

発 行 1992年10月31日

発行所 財団法人稲盛財団

京都市下京区四条通室町東入函谷鉦町87番地 〒600

電話〔075〕255-2688

製 作 (株)ワーク

印 刷・製 本 大日本印刷(株)

ISBN4-900663-05-0 C0000