

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さ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たいと思ったのですが、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るんだよ。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」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き放たれるのだよ」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。私達はみんなで大きな家に住んでいたのです、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が。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・マクロリズム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ョ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つたのです。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つたら、私は作曲をやめようと思いましたが、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。しかし彼女が踊ろうとしていた劇場には、そもそ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でした。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、見聞きしたり、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（“Europeras 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、私に歓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、机がいます。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、ということを発見しました。これは発想の転換で、ぐるり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、選択するということに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 Oherding Pictures” です。仏教から離れていれば、もっと以前に私は“Gospel of Sri Ramakrishna”を読んでいた。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と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、彼は笑いました。Freaderick 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、講義の原稿を書きってしまったので、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、そうでなく。総譜も、各パート譜間の固定的な関係もありません。時にはパート譜はきちんと書かれています、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。

方法講造意図修業不確定

浸透模倣献身環境可変構造

非理解偶然矛盾演奏

商業出版に便利なように、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・フラワーが、サティの“Le Piège de Médusa”のパフォーマンスにおいて、バロン・メドゥーサをやりました。その夏にフラワーは最初の丸屋根（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知ではなく、私の神経系の非意図的な活動と血の巡る音であることを聴きました。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。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というのではなく、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やることなどです。

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つのプレクシグラムと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見出しました（“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“Europeras 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ますと、「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。“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”、“Two²”、“One²”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ではありません。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いで、その時々に関心深く、今起き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 Varése 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、音楽が生命の一部であるということを証明しているのです」。