

ロバート・アシュレー

Robert Ashley

1930年ミシガン州アン・アーバー生まれ。マンハッタン音楽学校、ミシガン大学に学ぶ。フリーの作曲家兼演奏家。ソーニック・アーツ・グループ、ONCEグループのメンバー。楽譜出版は「コンポーザー・パフォーマー・エディション」。レコードはオデッセー、アドバンス、ESP。

アシュレーは、演奏者と聴衆（必ずしもつねに別々ではない）の間の相互作用の新しいパターンをたえず解明しようとしている。かれの作品は、よく音楽的熟練と呼ばれているものよりも、むしろ注意深さと社会的熟練（awareness）を要求する。詳細な楽譜をたどるといった簡単な仕事が、流動的なシチュエーションに適切に反応するという、より幅広い要求によって置き換えられる。聴く人は、起こることの聴覚的意味以上のものを考えていただきたい。

〈朝のあのこと〉は、「蛙」「涼しく、明かるい部屋」「フォア・ウエイズ」「彼女は訪問者だった」の四つの主要部分から成っている。一人の男性と一人の女性接待者が主演する短い「間奏曲」が二度起こる。約七十五分間にわたるこの作品は男と女との幾つかの比喩的、現実的なコントラストを設立し、掘り下げていく。

真剣で説明的な人々と、事務的で受容的な人々との危険をさぐり出している。他の作品とおなじように、この作品でもアシュレーは、それ自

体では簡単な技術的、社会的要素から、複雑な推理の網の目を構成している。安物の電子装置に固有の技術的制約（ひずみ）が、人間の言語をかえるの鳴き声のような音に次第に変えていく手段となる。そして拡大されたクローズアップ（女の口のかど）が自我意識の像となる。（R・R）

「朝のあのこと」は、言語への病的依存と肉体的自己の病的意識とがともに存在するような心理状態をえがいている。題名は、米語スラングでよくつかわれる言い方を利用している。シング（thing）は人を区別する。また特徴づける儀式的活動を意味する。そして一つの物体、分離可能な存在を意味する。

この作品の手法は、音楽の物的次元としての反復の概念を基礎としている。作品全体を通じて、いろいろな種類の反復が使われている。どの場合にも、反復は、「環境」から（つまり、作品の素材と物的環境の両方から）補足的、非反復的な出来事を呼び起こす。推理的な人間と現実的な人間の間のこうしたどもりがちな対話が、音響形式と視覚形式の双方で演じられる。（R・A）



ロバート・アシュレー (Photo: K. AKIYAMA)

Mary and Robert Ashley

ROBERT ASHLEY was born in 1930, Ann Arbor, Michigan; studied at Manhattan School of Music and at the University of Michigan; free-lance composer-performer, member Sonic Arts Group and ONCE Group; published, Composer-Performer Edition; recorded, Odyssey, Advance, ESP.

Ashley is continually defining new patterns of interaction between performers and listeners (not always separate). His works require less of what is usually called musical skill, more in the way of attentiveness and social skills (awareness). The straightforward task of following a detailed score is replaced by the broader demands of responding appropriately to a fluid situation. The listener is invited to consider more than the aural implications of what takes place.

THAT MORNING THING is in four major parts: FROGS; A COOL, WELL-LIGHTED ROOM; FOUR WAYS; and SHE WAS A VISITOR. A short INTERLUDE, featuring one male and one female entertainer, occurs twice. Approximately 75 minutes long, That Morning Thing sets up and explores a number of allegorical and actual contrasts between men and women. It sounds the hazards of the earnest - explanatory on one side and the matter-of-fact - receptive on the other. As in other works, Ashley has here constructed a complex web of inference from technical and social elements which are in themselves

simple. The inherent technical limitations of cheap electronic devices (distortion) become the means by which human speech is gradually transformed into frog-like rasps; an enlarged close-up (the corner of a woman's mouth) becomes an icon for self-consciousness. - R.R.

That Morning Thing is about a state of mind in which a pathological dependence upon language and a pathological awareness of physical self are both present. The title uses a pun that is current in American slang: thing meaning a ritualistic activity that distinguishes and characterizes a person; and thing meaning an object, a separable entity.

The technique of the work is based on the notion of repetition as the physical dimension of music. Various kinds of repetition are used throughout That Morning Thing. In each case, the repetition evokes from the "environment" (that is to say, both from the materials of the work and from the physical environment) complementary, non-repetitive events. These faltering dialogues between the discursive and the actual are enacted in both the sound and visual modes. - R.A.



slide from visual materials for Robert Ashley's That Morning Thing

ジョージ・カチヨッポ

George Cacioppo

1927年生まれ。ミシガン大学でロス・リー・フィンニー、タングルウッドでレオン・カークナチに師事。作曲家、ラジオ技師、ミシガン大学作曲法講師、ONCEグループのメンバー。かれの作曲の出版はカナダB.M.I. (放送音楽会社) から、レコード吹き込みはアドバンスから出されている。

過去10年間、カチヨッポは、管楽器によるハミング演奏、強制弦振動、さらに最近では、ラウドスピーカー・キャラクターリスティックスなど、いろいろなコンテクストが——通常気づかれないうちに——自然の音を変える微妙で重要な方法について、ますます鋭敏な探究をつけてきた。「精霊の真空、またはアメリカは気絶する」は、さまざまな意味で驚くべき作品である。その聴覚的イメージは、ゆっくりと探し求められ、現われるがままにまかせられる音響現象が土台になっている。 (R・R)

「精霊の真空、またはアメリカは気絶する」はラウドスピーカーのための作品である。電気オルガンの二つの手鍵盤の間につくりだされる音の構造は、一台または複数のスピーカーの機械的・音響学的特性が、そのまま作品におけるフォルム生成力となるように構成されている。

ビート、差音、和音がついにはそれら自身のリズム構造を展開する音の色彩を生み出す。おのおの手鍵盤についてのスウェル・ペダルの動きのグラフはダイナミックスの強弱の変化を



ジョージ・カチヨッポ George Cacioppo

示している。マルチプル・ラウドスピーカー装置の使用は随意。与えられたタイム・プロポーションは拡大も短縮も可

GEORGE CACIOPPO was born in 1927; studied with Ross Lee Finney at the University of Michigan, Leon Kirchner at Tanglewood; composer, radio engineer, Lecturer in Composition at the University of Michigan, member ONCE Group; published, BMI of Canada; recorded, Advance.

Over the past 10 years, Cacioppo has made a series of increasingly sensitive inquiries into the subtle and important ways that contexts - normally unnoticed - alter natural sounds: vocalizing while playing wind instruments, forced string vibration, and most recently, loudspeaker characteristics. HOLY GHOST VACUUM, OR AMERICA FAINTS is a phenomenal piece in several senses. Its aural image is based on an acoustical phenomenon that is searched unhurriedly - allowed to reveal itself. - R.R.

HOLY GHOST VACUUM, OR AMERICA FAINTS is a piece for loudspeakers. Sound structures developed between two manuals of an electric organ are constructed so that the mechanical-acoustical character of the speaker or speakers becomes the form-generating agent in the work. Beats, difference and summation tones create sound colors that develop their own rhythmic structures in time. Sound durations are given in seconds. A graph of swell-pedal movements

for each manual indicates the flux of dynamics. A multiple loudspeaker set-up is optional. Given time proportions may be expanded or diminished. - G.C.

section from sketch of George Cacioppo's Holy Ghost Vacuum, or America Faints

ジョン・ケージ

John Cage

1912年カリフォルニア・ロサンゼルス生まれ。アドルフ・ワイス、ヘンリー・カウエル、アーノルト・シェーンベルクら作曲家、それに禅師鈴木大拙、美術家マルセル・デュシャンに師事した。かれは作曲家であり、また演奏家、著述家、マース・カニンガム舞踊団の音楽監督。楽譜はヘンマー・プレス(C・F・ピーターズ)。レコードはコロムビア、ノンサッチ、タイム、CRIなどからでている。

ケージはアイヴスとともに、アメリカの現代音楽(そしてさらにヨーロッパの現代音楽)の最も有力な形成力となってきた。ケージの作品には、エリック・サティの極度の簡潔さと禅の非合理的な静寂がふかく影響しているとされている。しかしかれの第一の特徴は発明ということではなかろうか。それは発明家であったかれの父によってこころみられ、それをうけついだといえるものかもしれない。シェーンベルクがそれを指摘したことがある。

たとえばそうしたことは、このような面であらわれている。"エレガント"な、したがって、金がかかるやり方でコンサートができないような状況にぶつかると、逆にケージはそこから興味ぶかい、のちに影響してさえいったような発展をひきだしていったのである。

かれはまず第一に、自分の周囲にある日常のありふれた〈もの〉の潜在力をみつけた。そしてそれを応用した。そうしたアメリカ人的

なプラグマチストである。それはあるときには、映画のサウンド・エフェクト用レコード、ラジオあるいはレコード用のカートリッジ、花びん、子どもの玩具、いちばん最近では電子計算機など、自分の周囲にある日常のあらゆるありふれたものの潜在力をふかくみてとって、それをもちいていたのである。(R・R)

〈鐘のための音楽・第五〉は、バージニア州のホルンズ・カレッジでかれ、ジェリー・ネフにささげられている。

スコアの表紙には、つぎのようなインストラクションがみられる。「音は合板のうえにしるされ、その木目などによって、どの音を奏するかが指示される。音はト音記号とヘ音記号、低音嬰ハと変ホをのぞいた四十七個の鐘を、この楽譜の空間にひとしくばらまいて位置させる。」

今回の演奏では、鐘をつかわずに、ロジャー・レイノルズと湯浅譲二の考想によりプリペアド・ピアノを使った演奏をおこなう。

プリペアド・ピアノとは、ピアノの内部弦に物体をさしこんで音色を変えてしまう特殊ピアノで、これはケージが創案したもの。今回はプリペアド・ピアノの各弦の音を、さらにそれぞれ増幅し、マルチプル・可動式サウンド・チャンネルとして会場の空間にひろげていく。「先行する鐘の音の持続時間(余韻)と同じ長さだけの沈黙をつくりだすこと」という作曲者の指示にしたがって、カリヨン(鐘)のようなハーモニーがつくりだされていくはずである。

ジョン・ケージはプログラム・ノートに、つぎのよう書きそえている。——音楽をかくひとつの方法——デュシャンを研究すること。

イリノイ大学コンピュータ音楽実験スタジオでのジョン・ケージ (Photo: K. AKIYAMA)



JOHN CAGE was born in 1912 in Los Angeles, California; studied with Adolph Weiss, Henry Cowell, Arnold Schoenberg, Daisetsu Suzuki, Marcel Duchamp; composer, performer, writer, musical director Merce Cunningham Dance Company; published, Henmar Press (C.F. Peters); recorded, Columbia, Nonesuch, Time, CRI, etc.

Cage, with Charles Ives, has been the most powerful shaping force in American (and for that matter, contemporary European) music. Though the studied simplicity of Satie and the non-rational quiescence of Zen Buddhism are frequently cited as determinants of Cage's work, invention (practiced by his father and noted by Schoenberg as a characteristic of the son) is foremost. Many arresting and influential developments have been catalized by Cage's encounters

view from score for John Cage's Music for Carillon No. 5
(one side of 5 plywood blocks)



with situations in which accepted, "elegant," and, of course, more expensive solutions were impractical. He is first of all an American pragmatist who has seen and applied the potential of everyday items in his environment; movie sound effect records, radios, phonograph cartridges, flowerpots, children's toys, and, most recently, computers.

- R.R.

MUSIC FOR CARILLON NO. 5 was written at Hollins College, Virginia and is dedicated to Jerry Neff. The title page provides one sentence of explanation: "The notation (treble and bass staves, giving equal space for each of 47 bells, omitting low C# and E) is on plywood (5 unnumbered blocks, here given as photographs, both sides), the grain, etc., to suggest what bells are sounded." Roger Reynolds and Joji Yuasa have prepared a realization in keeping with the composer's suggestions that prepared piano (individual amplification of the preparations); multiple, moveable channels of sound; and silences equal to the duration of the preceding piece be used.

John Cage provides the following program note: "One way to write music: study Duchamp."

土方 巽

1928年秋田生まれ。わが国でもっとも異色な舞踊家として知られる存在。1956年に暗黒舞踏派公演と名づけてダンス・イヴェントをこころみで以後、毎年、Dance Experience の会、暗黒舞踏派公演、ガルメラ商会譲製舞踏公演などと名づけて、つねに鮮烈な舞踊をつづけている。

かれの舞踊の特色は、いわば肉体の呪文、舞踊による呪術の儀式といったユニークなアクションのイヴェントが空間につねにくりひろげられていくことだ。

今回の〈カー・カー・ダンス〉は、老婆10名、カラス10羽、スライド投写、吊りさげたオブジェ、2チャンネルのテープ音楽などを登場させて、土方巽みずから呪文のアクションを展開する。

なお同時演奏されるテープ音楽は、アメリカの作曲家・ジョージ・カチヨッポの〈精霊の真空、またはアメリカは気絶する〉である。

(秋山)

カーカーダンスを人前に暴らすにあたって、まず第一に、あやまちを犯さないことを私は確約したい。

思うに芸術行為は、それをなそうと意志するとき、その行為の瞬間を予想のなかに組み入れることさえ期待することが不可能ではない。さらにまた行為にまつわる偶然でさえも——。しかし私にとって、それは重要なものではない。現代、しばしば私の目にとまるのだが、芸術行

為の拡大に附随しがちなイージーな考え方を、それは含むからである。私はそれを卑しいものと思う。はたして私にもその卑しさがあるのだろうか。それは私の肖像写真が証明するだろう。

刻々の私の死にあたって、この詳細な報告は私自身がはたさねばならないのだ。

私は、私の体のなかにひとりの姉を住ませている。私が舞踊作品を作るべく熱中するとき、私の体のなかの闇黒をむしって、彼女はそれを必要以上に食べてしまうのだ。彼女が私の体の中で立ち上ると、私は思わず坐りこんでしまう。私が転ぶことは彼女が転ぶことである。というかわりあい以上のものが、そこにはある。

食事についていえば、私にとってそれは私の欲望のままにふるまえる行為ではない。では欲望が起こったとき、それはどのようになされるだろう。私は、家人の不意の留守をねらって、戸棚に顔を突っこむのだ。

私のカーカーダンスはそんな切ない欲望を囲う芸術家のせつばつまった滑稽を、できるかぎり無傷のまゝにとりあげたまでのことである。

(土方巽)



土方 巽 Tatsumi Hijikata

TATSUMI HIJIKATA
was born in 1928, Akita, Japan;
dancer, choreographer.

I promise that, in exposing the
"CAW-CAW DANCE" to the public,
I certainly intend to commit no
fault.

In thinking of an act of art -
when one intends to make one -
it is not impossible to expect
that one could put each deed in
its expected place. Moreover,
the indeterminacy involved in
such an act may also be placed.

But for me this is not important.
In our times this way of thinking
is apt to be cheap and accompanied
by a glorification of the act of
art - something I have frequently
seen.

This seems rather low. In fact,
am I so low? My projected
portrait will prove it. In
each moment, as I die, I must
myself report such things in
detail.

I allow a sister of mine to live
in my body. When I devote
myself to making a dance
composition, she tears at the
darkness within me and devours
it - more than she ought to.
While she stands in my body, I
(unexpectedly) sit down. There
is, however, something more to
our relationship than the fact
that when I sprawl she does also.

Concerning eating. It is not an
act that is controlled by my
desires. Then, when the desire
occurs, what do I do about it?

I thrust my head into the cupboard, aiming to take sudden
leave of my family.

In my "Caw-Caw Dance," I have simply adopted the urgent good
humor of such an artist with painful desires - avoiding,
I trust, any resulting faults in the dance. - T.H.



Tatsumi Hijikata

一 柳 慧

こから現代の音の認識をひきだそうというのが目下のかれの姿勢であろう。
どっぴりとつかったその日本の流行歌的風土の現実から、かれははたして
どのような変革をひきだしてくるのだろうか。

電子音楽〈Tokyo 1969〉この作品は1968年末にNHK電子音楽スタジオ
で完成した電子音楽を会場のスピーカーから演奏するように再生する。

なお電子音楽〈Tokyo 1969〉は去る1月5日NHK・FM放送で放送初
演されたが、流行歌、落語、電子音、コンピューターのうたがコラージュ
され、滞積されていくじつに興味ぶかい作品だ。かれのひとつの方向を示
したものとイえるだろう。(秋山)

電子音楽〈Tokyo 1969〉音楽に境界のある時代は終りをつげた。そして音
楽と音響の境界も消滅しはじめている。

情報時代をむかえて音楽と人間は今、新しい関係を誕生させつつある
のだ。それは洋の東西とか、時代のへだたりを越えた世界だといえるだろ
う。わたしは既知の音楽も、未知の音響も同じように創造への新鮮な素材
として視つめてゆきたい。

「Tokyo 1969」は1個の作品としても存在するが、それはまた今わたしが
もくろんでいる音楽計画の一端でもあるのだ。(一 柳 慧)

1933年神戸に生まる。平尾貴四男、池内友次
郎に作曲、原千恵子にピアノを師事。1952年か
ら61年まで9年間アメリカに滞在。ジュリア
ード音楽院、ニュースクールのジョン・ケージ
のクラスなどに学ぶ。

帰国後はケージの不確定性の音楽の熱心な推
進者・紹介者として、演奏・作曲の両面で活躍
した。1967~68年にかけての再度の渡米から帰
ると、こんどはさらにポピュラー音楽やインタ
ーメディアの領域と結びついて、さまざまな方
向へと触手をのぼし始めたのである。彼はポピ
ュラー音楽とクラシック音楽の境界線をとりは
らって、そこからひとつのあたらしい音の現実
をつきつけ、ひとつのあたらしい音の認識を提
起しようとする。

昨年の第2回オーケストラ・スペース現代
音楽祭では、オーケストラとロック・バンドの
生演奏を同時演奏し、コラージュした〈アップ
・トゥデイト・アプローチ〉を初演した。そこ
ではロック・バンドに透触されるドビュッシー、
ポピュラー音楽とダブった古典音楽が、ひとつ
の現代の音の環境の体験をあらためてクローズ
・アップしていた。

また〈第3の流行〉ではTVの電子メディア
を使い、サーカス、チンドン屋、声明、チャン
バラ映画などの映像と音とをサイケデリックに
コンパインしたインターメディア作品をこころ
みた。

われわれの環境のあらゆる音を素材とし、そ



演奏中の一柳 慧とピアニストの高橋アキ (Photo: K. AKIYAMA)

Toshi Ichinyanagi and Aki Takahashi

TOSHI ICHIYANAGI was born in 1933, Kobe, Japan; studied with Chieko Hara, Tomojiro Ikenouchi, John Cage; composer, environmentalist; published, C.F. Peters Corp.; recorded, Odyssey, Japan Victor.

Ichiyanagi has been for many years Japan's foremost experimentalist. Though deeply affected by John Cage - as almost every composer with an innovative bent has been - his music has remained clearly characterized. Whether using graphic instrumental scores, live electronic or taped materials, rock bands, or most recently the computer, Ichiyanagi remains both cool and committed, always bent on change. Made in the NHK Electronic Music Studio, TOKYO 1969 is a stunning montage-like combination of spoken materials in several languages, popular music, rock bands, all modulated and mediated by various electronic means, including the translation computer manufactured by Hitachi. - R.R.

The age when there were boundaries or dividing lines in music has ended. Not only that - the very boundaries between sound (including noise) and "music" are beginning to disappear. On this the eve of the age of information, music and mankind are generating a new relationship: a world that transcends East and West as well as differences between periods of history. I am interested in both sounds already established and those

which are not yet known. They are all new and challenging materials for creation. Tokyo 1969 is an independent work, but at the same time, it is part of an extended musical project that I have in mind. - T.I.



Toshi Ichiyanagi

飯村 隆彦

1937年生れの実験的な映画作家。1960年に慶応大学を卒業後、映画の制作に専念。〈オナン〉1963、〈リリパット王国の舞踊会〉、〈ラブ〉などの代表作のほか、いくつかの興味ぶかい作品をうみだした。1964年のブリュッセル実験映画祭では、日本の若い一群の作家たちの作品がそろって受賞したが、そのなかにはかれの〈オナン〉もふくまれていた。

同年フィルム・アンデバンダンを組織し、日本のアンダー・グラウンド・フィルムの活動にひとつの方向をあたえた。

1966年、ハーバード大学の国際ゼミナールに招かれて渡米、以後アメリカを中心に活躍している。(秋山)

飯村隆彦は、日本のアンダーグラウンド・フィルムの草分けである。彼は美術におけるネオ・ダダの潮流と共に生まれた。既成の慣習に対する破壊的否定性は、初期の作品から一貫して貫かれている。

飯村作品の特色の一つはエロティズムである。渡米前の「オナン」や「ラブ」から渡米後の「カメラ・マッサージ」に至るまで、彼はエロスのハレンチな表現に執着し続けてきた。私が最後にみた未完の「フラウワーズ」などは、すごい乱交パーティをズバリ撮影したものである。しかし飯村のエロティズムには、いつも不思議なポエジーが漂っている。

むろんエロティズムの範疇に入らない作品も

多い。それらは大別して、一つはハプニングなどのプライベートな記録であり、いま一つは全くアブストラク的な作品群である。しかしその場合でも、たとえば「シェルター9999」のように、画面からはしばしば一種の暴力的なエロスが感じられる。

また別の視点からみるならば、飯村作品で感心するのは、その一つ一つに実に明確なコンセプションがあることである。とりわけメディアの把握に、いつも新鮮なアプローチがあり、渡米後の作品には特にその傾向が強い。その意味では、飯村作品の多くは、映画をどう考えようとしたかの映画だとも言える。

マルチ・プロジェクトやシネ・ハプニングの試みも、そういうコンテキストのなかで生まれている。それらは一見しばしばラフに見えるが、そのことも含めて、どういうイベントをつくろうとしているかのアイデアが、飯村の場合きわめて鮮明なのだ。彼の作品の魅力は、なによりもそのオリジナルなアイデアにあり、それが慣習的な映画概念を小気味よくぶちこわしている点にある。(松本俊夫)

飯村隆彦の〈サークルズ〉がどんな作品になるのかを私は知らない。ただ彼がニューヨークから伝えてきた指示によると、6台の16mmプロジェクターに20数本のエンドレス・フィルムをかけ、それを3個のバルーンに投影するという。

そういえば去年の10月、飯村と私はニューヨークの「ブラック・シアター」というところで、マルチ・プロジェクトの催しを一緒にやったことがある。そのときの飯村作品が、方法的にはそれに似ているといえるかもしれない。それは3台の16mmプロジェクターに合計5,60本のエンドレス・フィルムをかけ、それを部屋全体の壁に投影するものだった。私もプロジェクトを手伝ったが、フィルムの選択からかけ掛きの時間、およびどこにどんな風に投影するかは全部まかされており、相手の映像をみながら自分の映像操作を決定してゆくところが、グラフィック・スコアによる現代音楽の演奏者の行為に似ていて面白いものだった。事実そこにはときおり偶然の新鮮な映像環境が生まれて、私たちじしんが思わずハッとするような体験をしたものである。

今度の「サークルズ」は、それとくらべて規模も大きく、被投影体もバルーンである。またエンドレスのフィルムは、すべてカメラを360度回転させて撮影したという。

システムの思想は同じでも、効果はかなりちがうものとなるだろう。「シェルター9999」と同様、アルヴィン・ルシエとの組合わせであることにも大きな期待がかけられる。(松本俊夫)

TAKAHIKO IIMURA was born in 1937, in Tokyo, Japan; studied at Keio University; experimental film maker; films available from Film Makers Corporation, New York; exhibitions, Brussels Film Festival, Institute of Contemporary Arts, London.

Iimura has been a pioneer in Japanese experimental film. From his very first work through the present there runs a thread of neo-Dada, destructive negativism aimed at all established views. One particularly striking characteristic of his works is eroticism. Beginning with Love (1962) and Onan (1963), produced in Japan, and continuing through Camera Message, which was produced in the United States, he has been intent on unashamed expressions of eros. The picture I saw last, Flowers, is not yet finished. Based on sexual orgy, it is yet always accompanied by indescribable poetry.

Of course Iimura has made some films which cannot be classed as erotic. These may be separated into two groups: private documentation of everyday events, and totally abstract films. Even in the latter, however, a kind of violent eroticism may sometimes be felt, as, say, in Shelter 9999.

I don't know exactly how his CIRCLES will appear, but according to his instructions, six 16mm film project images from twenty or more loops on three large inflated shapes. In October of last year, Iimura and I went to the Black Theater where a showing of multiple projection films was being held. On that occasion, Iimura's contribution may have been similar to what he plans in Circles, for he used three machines, and 50 to 60 loops. Images were projected on all the surfaces of the room. As a performer, it was up to me to decide what loop to choose, when to change it, and where to project it. I used my own discretion, looking at what the other performers were doing. As a matter of fact, from time to time, astonishing environments of projected images descended upon us by sheer chance.

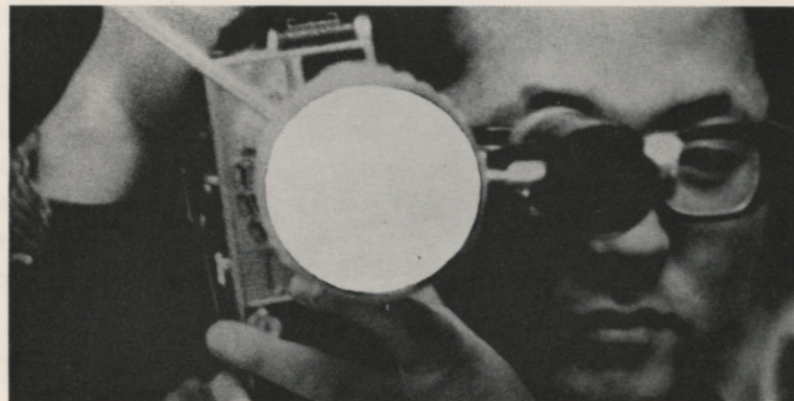
Circles is far greater in scale; also the projection surfaces will not be flat, and the loop subject matter is drawn from pictures taken in 360 degree arcs from a single point of perspective. The underlying idea may be similar to the performance I saw, but, because of the panoramic turns, the effect should be quite different.

- Tohio Matsumoto

The Age of the New Cinema will come. You will find it everywhere, in every town, at every desk.

Film will make you see in the dark and blind you in daylight. It will force your eyes open by knocking them out. What will you see in your new blindness?

- Takahiko Iimura



Takahiko Iimura

小杉 武久

1938年東京生まれ。芸大楽理科で柴田南雄に師事。1961年水野修孝らと〈グループ・音楽〉を組織。1965年に渡米、海外で活発な活動をつづけて帰国。

かれはわが国の若い実験的な作曲家のなかで、ゆたかな才能とユニークな思想をもった注目される存在である。〈グループ・音楽〉のメンバーとして、音と行為を結びつけた即興演奏やハプニングをつづけていたが、そのころから、むしろ音楽のワクをとびだして行為のほうから、人間と音の根源的なむすびつきを問いなおしつつけていたといえるだろう。渡米後は、ネオ・ダダのグループ〈フルクサス〉やナム・ジュン・パイクらと組んで、スクリーンにうつるチェロ奏者の影を切りとる〈Film & Film #4〉や、ことばの発音を楽器に演奏させる〈South 2'〉をはじめ多くの作品をうみだした。これらは海外でも注目された。

しかしかれは肉体の行動家であるばかりではない。エレクトロニクスにもつよい。自転車の車輪や回転物体に装置した高周波発振器をうごかしながら、アクションをとおして生みだしていく電子音楽（キャッチ・ウェーブ '68 #1）（オーケストラ・スペース第2回現代音楽祭で初演）なども、そうしたメカニズムそのものに新しい認識と思想をみいだしたかれのユニークなところみのひとつだった。かれの作品活動は、みずからはひろい意味での〈演奏をふくんだ電子音楽の創作〉だというのが、音楽のたんな

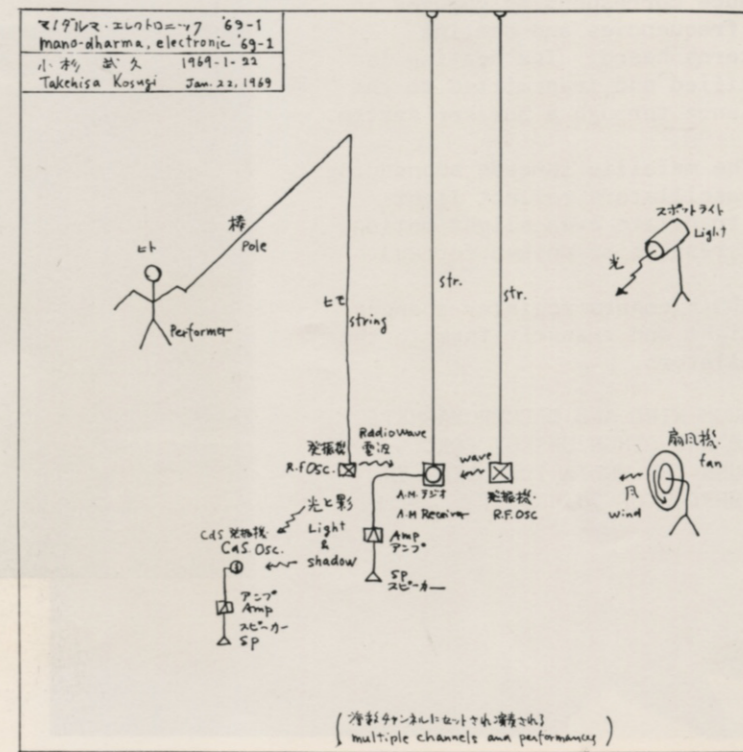
るワクを超えた音の認識論であり、アクション=行為の芸術といえるものへの行動といえるかもしれない。

(秋山)

第3部分 712・9374 マノダルマ・エレクトロニック (Mano-dharuma, electronic — 1967-) のリアリゼーションとして呈示される。①電波発振機一複数が各々ひもで吊るされて動きやすい状態にある。受信機一複数が発振機との空間的關係においてビート(うなり)信号を発生し、また両者の間の変化が信号の変化になる。信号は音として増幅される。②ひも一複数は、風(みえないもの)の動きを伝え、また光を反射する。③光導電素子(cds)は光や影の変化をとらえ信号を音響発信器に与える。

〈風や電波など見えないもの、或いは物のかけにある物を通して……〉

(小杉武久)



〔複数のチャンネルと同時演奏〕
multiple channels and performing

TAKEHISA KOSUGI
was born in 1938, Tokyo, Japan;
studied at Tokyo University of
Arts; experimental composer;
inquiries, American Cultural
Center, Tokyo.

"712-9374" is a realization of a
former work of mine entitled
Mano-Dharma, Electronic, composed
in 1967.

1) A number of radio frequency
oscillators are suspended by fine
wires so that they are free to
move in air currents. Small
transistor radios will produce
beating according to the tuning
of oscillators and radio as well
as the spatial relationships.
Changes in relative positions
produce corresponding changes in
the frequencies and beating
patterns heard. The beating is
amplified and transmitted to the
audience through a speaker system.

2) The metallic threads suspending
the oscillators reflect light
and translate even slight motions
(the results of unseen forces).

3) CDS elements register changes
in light and transmit them to the
oscillators.

THROUGH WIND AND ELECTROMAGNETIC
WAVES AND OTHER UNSEEN FORCES; OR
THROUGH THE MEDIA THAT LIES IN
THE SHADOW OF THINGS... - T.K.



Takehisa Kosugi

アルヴィン・ルシエ

Alvin Lucier

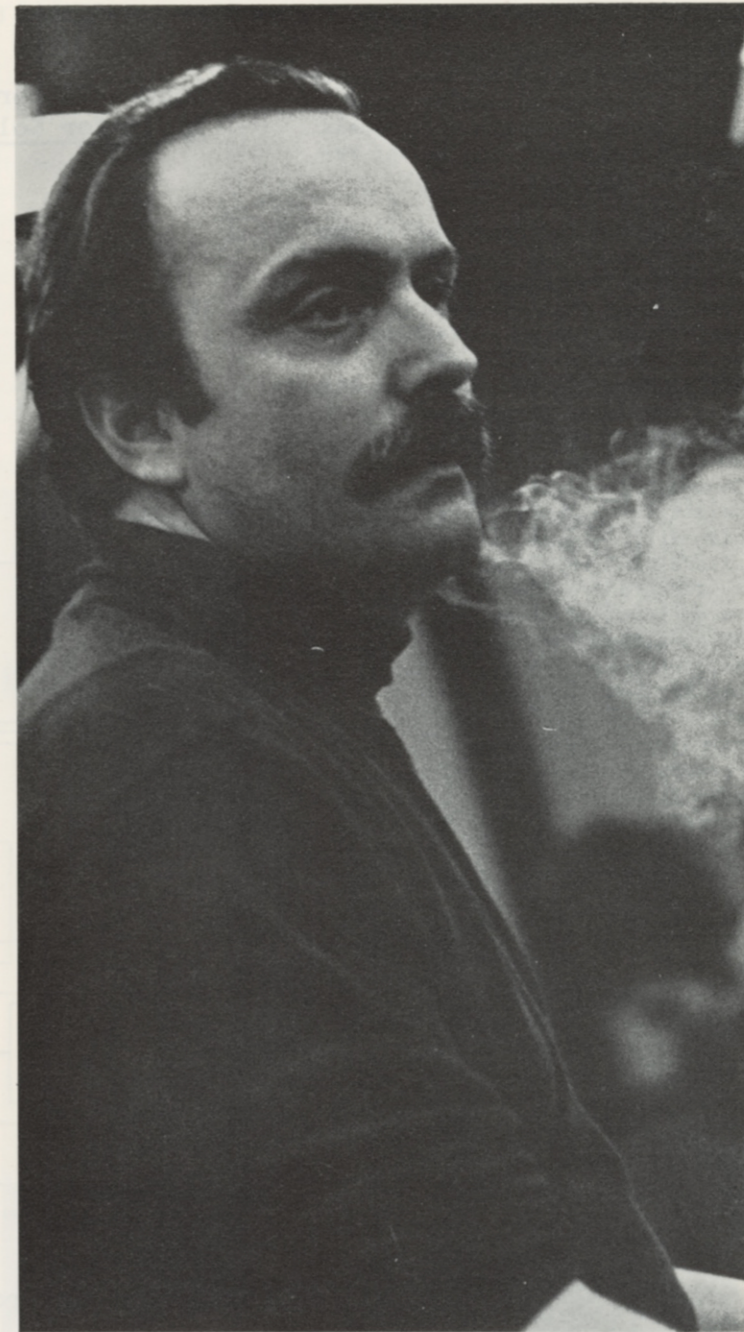
1931年、ニューハンプシャー州ナシュアに生まれる。イエル、ブランダイス両大学に学ぶ。作曲家、指揮者、ブランダイス大学教授。かれはムンマ、アシュレーとともに、〈ソニック・アーツ・グループ〉のメンバーのひとりでもある。レコードはコロムビアからだされている。

ルシエはアメリカの鋭い実験的作曲家。ふつうの状況ではひとが聴くことのできないような音をさぐりだし、それをひきだしてつかたりする。脳波による電子音楽などもその一例。かれの作品は、昨年の「クロス・トーク」演奏会で初演された〈シェルター9999〉(飯村隆彦・映像)の音楽ですでに紹介されている。

〈音・環境ミックス〉は、極度の指向性マイクをつかって、それを360度水平回転させながら、聴覚環境のパノラマを採集・収録し、4チャンネル・テープに編集したもの。各チャンネルは、会場に巡環的に配列組みあわされたスピーカー群のそれぞれに配分し、再生される。そしてフォト・セル(PSD)によって、その各チャンネルの音は異ったスピード、異った方向に、会場をかけめぐる。

こうしてルシエがパノラミックに採集した音は、再生されることで四つの異なる時点の音体験として聴衆に同時的にきかれることになる。

アルヴィン・ルシエ
Alvin Lucier



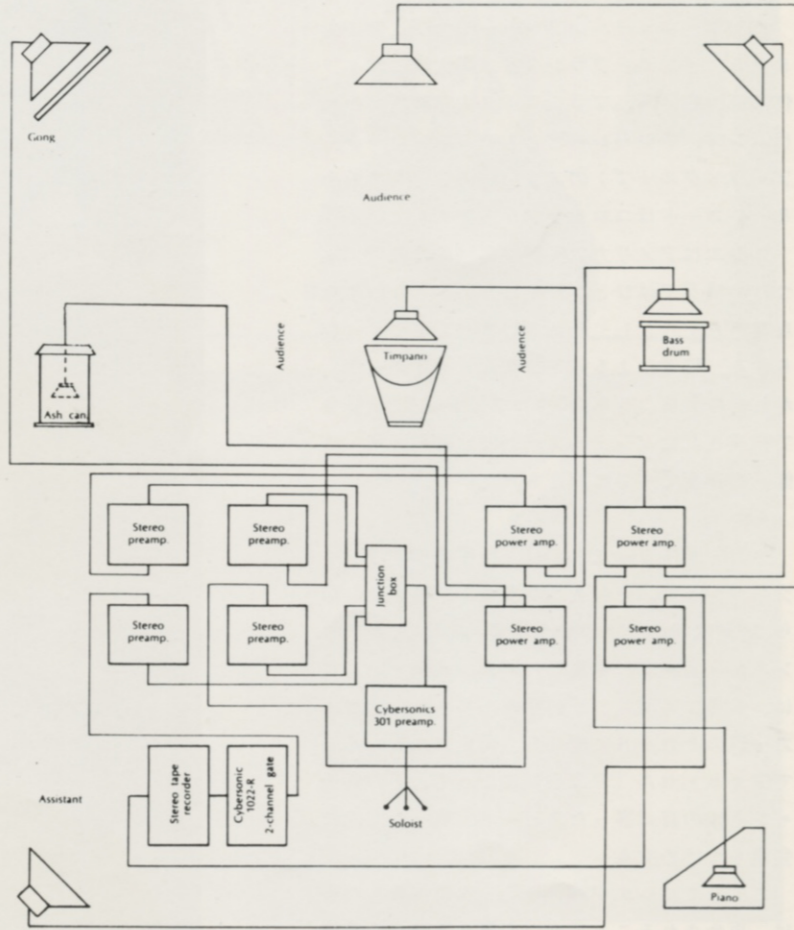
ALVIN LUCIER

was born in 1931 in Nashua, New Hampshire; studied at Yale University, Brandeis University; composer, conductor, member Brandeis faculty and Sonic Arts Group; recorded, Columbia.

A deliberate and experimental composer, Lucier has consistently sought to locate and put to use sounds that would never - in ordinary circumstances - reach our ears (e.g., brain waves). SOUND ENVIRONMENT MIXTURES uses the strongly directional properties of shotgun microphones. By rotating one of these mikes in a 360-degree horizontal arc, he collects on tape selective, panoramic "views" of his aural surroundings. Four channels of tape resulted from editing, and each of these is fed to an independent, circular system of speakers. By means of a photocell sound distributor, each channel of sound is rotated - at varying speeds and in contrasting directions - around the circumference of the space. Thus, various circularly-collected sound materials are played back simultaneously, allowing the listener to vicariously sample the sounds of four different spaces at one time.

- R.R.

schematic for Alvin Lucier's Music for Solo Performer



Typical configuration of equipment and speakers including extra equipment for special tape-storage version.

reprinted from Source

サルヴァトーレ・マルティラーノ

日して演出する。(K・A)

Salvatore Martirano

1927年ニューヨーク州ヨンカーの生まれ。ハーバート・エルウェル、バーナード・ロジャース、ルイジ・ダラピッコラに師事。作曲家、指揮者、ピアニスト、イリノイ大学助教授。かれのスコアはMCAミュージックから出版。レコードはCRI、ヘリオドール、アドヴァンスから出されている。

かれの音楽は、昨年の「クロス・トーク」演奏会で初演された〈バラード〉でもわかるように、じつにユニークだ。それはポピュラーミュージックやあらゆる種類の音楽からひきだした素材と現代の音色手法をコンバインした独自の構造をつくりだす。

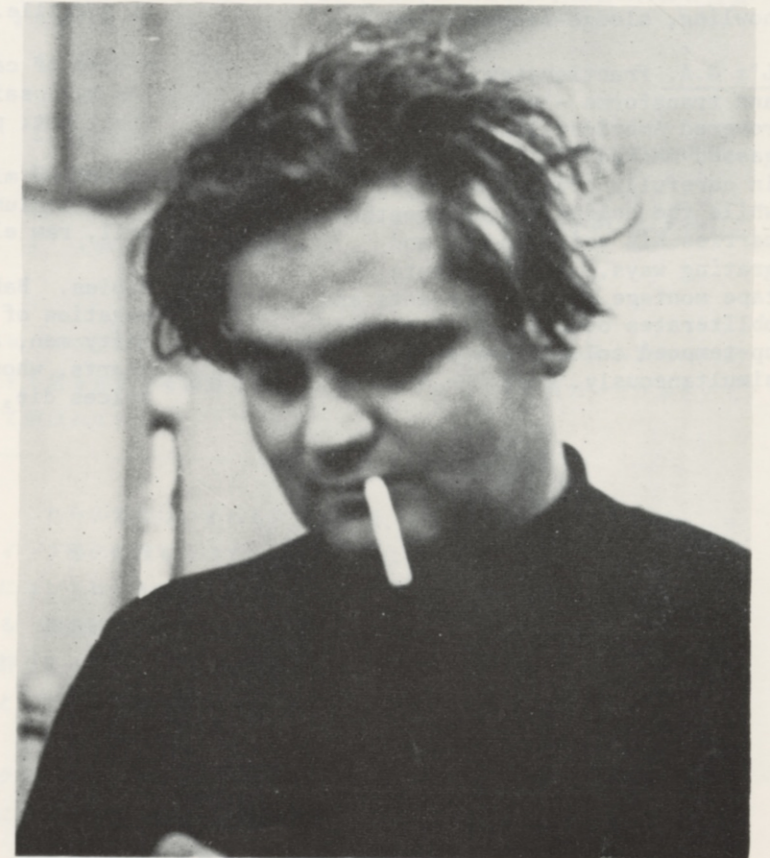
〈LのG・A〉は映像と音響を多元的にもちいて、アメリカの今日の状況へのひとつの批評をおこなっているようにおもえる。

ガス・マスクをつけた俳優は、リンカーンのあの有名なゲディスパークでの演説をカラーデュして語る。ところがガス・マスクのなかに、逆にヘリウム・ガスをときどき噴出するので、俳優はそのガスを吸入して声の調子が急激に変化せざるをえない。その声とスピーカーから爆発するテープ音楽が交錯して、ときには戦争を感じたりするかもしれない。作者はあるパートではナチの語り口やアクセントをつかって語ることを要求してさえる。

25分のこのイベントのなかでは、ローン・ナメスの制作した映画(カラー)三種が投影される。今回の上演にはマルティラーノ自身が来

マルティラーノ (Photo: K. AKIYAMA)

Salvatore Martirano



SALVATORE MARTIRANO was born in 1927 in Yonkers, New York; studied with Herbert Elwell, Bernard Rogers, Luigi Dalla-piccola; composer, conductor, pianist, Associate Professor at the University of Illinois; published, Schott, MCA Music; recorded, CRI, Heliodor, Advance.

Martirano's music combines rigorous structure with the highly imaginative use of and flight from materials. He frequently fixes on some linguistic insight or the special skills of a performer as stimulus for a new work. The results range from lyric wryness to howling, sledge-hammer ferocity.

L's G.A. fractionates, inflects, and transforms - updating some revered American lines. A gassed-masked politico postures in carefully prescribed ways, while the helium gas he breathes carries his voice in new and grating ways. The 25-minute tape montage cues some events and obliterates others, while three up-tempoed color films are shown simultaneously. - R.R.

Program note for L's G.A.:
Fourscore and seven. Seven? Seven sections!

- I. Forksore, a stomach real and imagined. Imagine a real storm-ache: the bottom ascends, swirling sauce, muddy brown it boils down eudiometrically. Intergastric electricalization. Fango-therapy, it's delizioso.
- II. Boom, Boom Boom, Boom!
Eat and be eaten by the calefactive cannonball of Kiln 574.5.
- III. L's H.H. rises slowly, draws from his pocket a paper and when commotion subsides, in a sharp unmusical treble voice, reads the brief and pithy remarks. (end of quotation)
- IV. Speeded-up. A lion caged? A cagey lion at the blat in Mudville.
- V. A case of canned knots and furthermore would knocks. L's B.J. saith: Thou shalt not; Thou shalt not; Thou shalt not; plus 7.
- VI. Ox-tongue mined air raids. Look out! Sirenes wail. Inter-medium? The General clubwoman said: War is, hell, raw electro-anesthesia.
- VII. Babies. Babies slobbering, dribbling saliva. A megation of spit orbits and slides. Two hundred and fifty men, a link and a chain toward epiphany. Whose hearts, whose sweet voices, cry music, when soft voices die, lingers in the Memor-eye? - S.M.

松平 頼暁

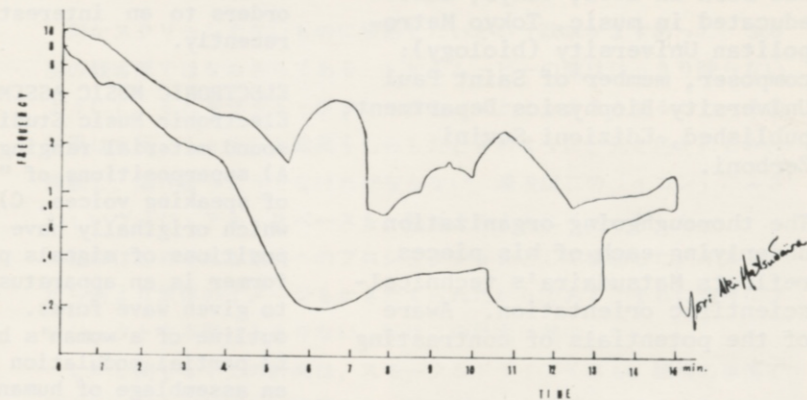
1931年東京生れ。父上はいうまでもなくわが作曲界の長老にして、実験的な作曲家たちのパバともいえる松平頼則氏である。しかし作曲とピアノは独学でまなび、父上からはいちども教わる事がなかったという。現在、立教大学の生物物理学研究室の助教授であることでもわかるように、あくまで独立独歩の道をあゆもうという決意が、幼いころからあえて父上の作曲の影響をうけない方法をえらばせたのだろうか。

1957年にグループ〈20・5〉を組織。〈ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための変奏曲〉1957が1958年の世界音楽祭に入選。また1967年のブラハでひらかれた世界音楽祭では〈コンフィギュレーション〉1961-63が入選。また同年には第一回ロッシュ音楽奨励賞をコンボのための〈オルタネーション〉で受賞。

こうしてかれはセリエールな技法をとおってしだいに偶然性やナンセンスの美学へも足をふみいれていった。〈オルタネーション〉はセンチメンタルな〈乙女の祈り〉と電子的な音響との演奏によるコラージュだし、また〈What's next〉1967では、ソプラノ歌手の雑音や、うたとノイズ・メーカーによる偶然な音の交錯のなかに混然とした聴覚イメージをひきだそうとしたものだった。(秋山)

Assemblages (tapeのための十人声のための)
1968年NHK電子音楽スタジオにおいて制作。

松平頼暁 (Photoformer)



tapeのためのアッセンブリッジには6種の、楽音と白色雑音の中間に位置する素材音が使われている。

- A 既成楽曲の推積
- B 話し声の推積
- C 振巾の小さな現実音の拡大・変調
- D Photoformerによる発脈音の推積
- E いわゆるグループ・サウンズによる音を部分的に変調したもの
- F 人声のための assemblage

* Photoformer とは、任意の波形を与えることによって、その波形に対応する音を発生する装置である。この作品ではヌード写真の一部が波形として選ばれている。

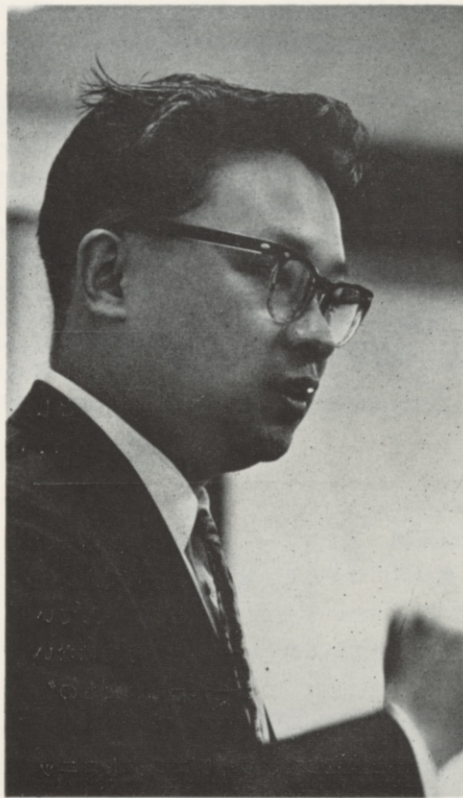
これらの素材はいずれもリング変調、フィルター・カット、レゾネーティング等の処理を受けている。素材的にはAとE、BとF、そして人為的にコントロールすることが比較的難しいという点でCとDとが類似している。構造的には機械的操作を十分にうけている群(A~D)とそうではない群(E・F)との対比が強調される。特にEは“コラージュされたもの”として特殊な性格を持っている。

人声のための Assemblage は素材音Fを独立して、ライブエレクトロニクスとして演奏するものである。溜め息の音からはじまって最後は叫び声に終る漸増型の音響が、乱数表から抽出された数列に従って進行する。

初演は1月5日NHK・FM局。(松平頼暁)

YORI-AKI MATSUDAIRA was born in 1931, Tokyo; self-educated in music, Tokyo Metropolitan University (biology); composer, member of Saint Paul University Biophysics Department; published, Edizioni Suvini Zerboni.

The thoroughgoing organization underlying each of his pieces reflects Matsudaira's technical-scientific orientation. Aware of the potentials of contrasting



Yori-Aki Matsudaira

materials or spectrums (e.g., pure and simple to impure and complex tones), he has moved from a concern with serial orders to an interest in indeterminacy and improvisation, recently.

- R.R.

ELECTRONIC MUSIC ASSEMBLAGE was produced at the NHK Electronic Music Studio during 1968. It uses six kinds of sound material ranging from musical sounds to white noise: A) superpositions of "ready-made" musics, B) superpositions of speaking voices, C) amplification and modulation of sounds which originally have very small amplitudes, D) superpositions of signals produced by a "photoformer" (A photoformer is an apparatus which produces sounds corresponding to given wave forms. In this composition, curves from the outline of a woman's body were used as the formant waves.), E) partial modulation of sounds produced by rock bands, F) an assemblage of human voices.

All of these sound materials are subjected to ring modulation, filtering, and resonation. Because of the nature of the materials, A) and E), B) and F), and also C) and D) (the last because of the comparative difficulty in manipulative control) resemble one another. Speaking in terms of structure, the contrast between one group (A-D) that has been subjected to mechanical manipulation, and another group (E-F) that has not, is emphasized. Especially E) has a character of its own, as clearly recognizable materials subjected to collage.

ASSEMBLAGE FOR VOICES is a performance in a live electronic mode of the final section, F). It begins with the sound of sighs and ends with shouting...a climactic structure which proceeds in obedience to a series of numerals taken from random number tables.

- Y-A. M.

松本俊夫

〈イコンのためのプロジェクション〉

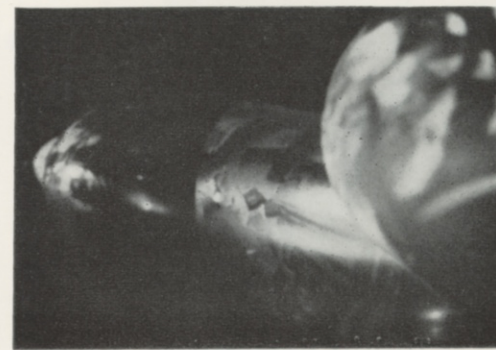
何かスクリーンでないものに投影したいという欲求がまずあった。360度の観客席ではなおさらである。しかもムービーの像ははっきり映らないようにし、それをライト・プロジェクションとミックスさせること。その効果は水面にうっすらと絵具をたらしたときのように、光と色がにじみ、流動し、溶け合うようではなければならない。湯浅譲二の「イコン」にふさわしいヴィジュアル・スペースを、私はそのようにイメージした。

私ははじめそれを気体へのプロジェクションとして構想した。「イコン」から何より気体のイメージをかきたてられたからである。それに気体にプロジェクトする例はあまりない。私はこの計画に熱中した。

しかし間もなくこの計画は、スモークもドライアイスも、諸種の事情で使えないことが判明して挫折した。私はプランを変更せざるをえなくなったが、このことは今でも心残りがしてならない。

私はそのかわりに20個の浮遊するビニール物体をつくり、五台の16mmプロジェクターと1台のオーバーヘッド・プロジェクター、および1連の照明器具を用いて、それにプロジェクトすることにした。むろんそれはそれで美しいイメージを紡ぎだすにちがいない。

光と色彩と物体が、1回こっきり出会って消えてゆくとき、私はそこに未知の詩が生まれてくることを予感するのだ。あとは私も一人の観客として、その偶然のイベントに立会うだけである。(松本 俊夫)



〈イコンのためのプロジェクション〉

1932年東京生まれ。東大文学部を1955年に卒業。そのご、かれは記録映画でユニークな映像表現と鮮烈な思想を語りつけようとしてきた。〈西陣〉1963、〈母たち〉1967でベニス国際映画祭のグランプリを受賞。

他の主要作品としては、〈白い長い線〉1962、〈石の詩〉1963、マルチプロジェクションによる〈つぶれかかった右眼のために〉1968などがある。いずれも海外でも注目された作品である。かれはこうして実験的な記録映画作家であるが、また同時に鋭敏な映画評論家としても活躍し、〈映像の発見〉1966、〈表現の世界〉1967(三一書房刊)などの評論集がある。また、放送劇、演劇の台本もかき、〈嘘もほんとも裏から見れば〉1964が青俳で上演された。

いうならばかれはせまい意味の記録映画作家のワクをとびだしている。そしてつねに時代の深部と向いあって、そこから芸術の今日の問題を問い、映像の表現とはなにかを、じっくりと思想的に追求しようとしているのだ。

このようなかれは、いま若い世代の大きな支持層をもっている。

目下かれはATGの長編劇映画〈薔薇の葬列〉の制作と、万国博せい館のためのスペース・プロジェクション〈アコ〉のまったくあたらしいこころみを準備中である。(秋 山)

TOSHIO MATSUMOTO
 was born in Tokyo, in 1932;
 studied, Tokyo University
 (Literary Department); film
 maker, critic, playwright; films



Toshio Matsumoto

available from Matsumoto Productions, Tokyo; exhibitions,
 Venice Festival, Toulon Festival (France), Sogetsu Kaikan
 (Tokyo).

Since graduation from Tokyo University, Matsumoto has
 spoken clearly and freshly through the medium of the
 documentary film. His most recent, Mothers, won the grand
 prize for documentaries at the 1968 Venice Film Festival.
 As a critic he has published several books, and his play,
 "Truths And Untruths Seen From Backstage," was produced
 in 1964. He is now making a feature-length film, "The
 Funeral Procession of Roses," for the Art Theater
 Guild, and preparing a space projection work, "Ako," for
 the Textile Pavilion at EXPO 70.

PROJECTION FOR ICON: I had the urge to project on some-
 thing which was not a screen because of the audience in
 the round situation planned. Also, my first reaction was
 to show the filmed images ambiguously - not clearly
 focused - and to mix them with various other forms of
 light projection (slides, overhead projectors, etc.).
 The resulting effect might have resembled what happens when
 pigment is dropped on the surface of water, when colors
 blend and flow freely, forming a flux and embracing each
 other. Such a visual space could reach the level of
 Joji Yuasa's music, ICON.

To realize my objective, I originally had in mind an aerial
 screen. The visual impressions I get while listening
 to Icon are all aerial (wind, currents of air) and it is
 a relatively untried approach. Unfortunately, it
 developed that it was not possible to use either smoke
 or dry ice fumes for this occasion because of technical
 problems of ventilation. I am now planning to use twenty
 inflatable vinyl shapes on which five 16mm film projectors
 and one overhead projector will throw images. In this
 arrangement, light, color, and projected images will have
 unique encounters with each other, and I hope for some-
 thing unprecedentedly fleeting and beautiful. I will
 be among the members of the audience, looking at the
 results of fortuity.

- T.M.

水野 修孝

第2部分 0474・82・2603

従来の多くの電子音楽のように電子音を音素材にした置きを私はあまり
 好きではない。

そのおおくは演奏をボイコットした音響デザインである。私にとってテ
 クノロジーは演奏の可能性を拡大し、豊かにするための媒体となるときに、
 はじめて意味を生ずる。

“声のオートノミー”以来私の器楽や声楽の作品でおこなっている独自
 の方法をテクノロジーが効果的に助けてくれることを期待している。

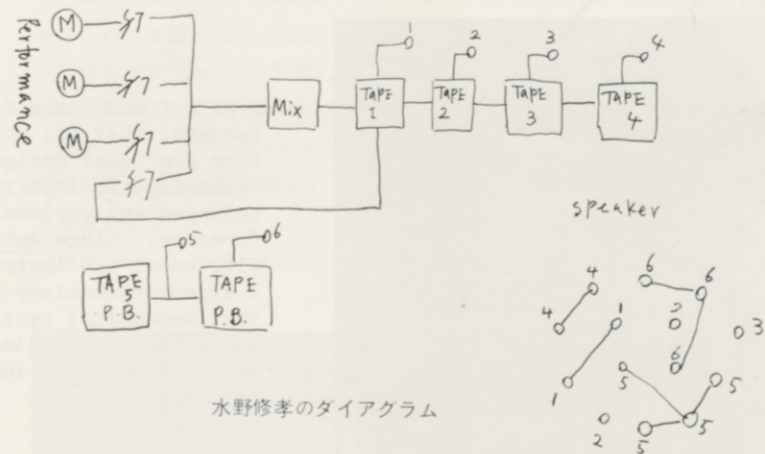
もしかするとフィードバックをふくんだシステムは、私の音群作法にお
 けるレスポンスシステム (Response system) に最適なものかも知れない。

(水野修孝)

1934年東京生まれ。1961年芸大楽理科を卒業
 後、〈グループ・音楽〉のメンバーとして活動。
 塩見、小杉がそれぞれ独自のイベントの作家
 として海外でも注目されているのに対して、水
 野はどちらかといえば地味にこつこつと、じぶ
 んの音のイメージを追いかけている。このグル
 ープのなかでは、もっとも〈音楽家〉であろう。
 一昨年“クロス・トーク”第一回演奏会で初
 演されたピアノのための〈假象〉にしろ、〈オー
 ケストラのためのオートノミー〉〈声のためのオ
 ートノミー〉にしろ、音群への独特な方法論と
 その展開は個性的である。

かれは散乱する音群や大量の音のエネルギー
 の渦巻く音の多様なカオスにとりつかれている
 と、みずから述べているが、かれはその方法論
 として、ジャズやアフリカの音楽の方法と関係
 をもつ「即興的な自発性を秩序化する」演奏を
 考えつづけているようだ。いいかえれば、独自
 な即興演奏への可能性である。しかし即興演奏
 につきものの慣習化・マナリズムをどのように
 超えて、鮮烈な方法論として実現するか。その
 点は大きな課題である。

今回の作品は、かれのそうしたオートノミー
 的な音の方法論やかれの追いもとめる音へのイ
 メージを、電子テクノロジーとぶつけあわせて
 ひとつの方向をこころみようというわけで、そ
 れがどのように実現されるか興味ぶかい。



水野修孝のダイアグラム

SHUKO MIZUNO was born in 1934, in Japan; studied at Tokyo University of the Arts; composer, musicologist; inquiries, American Cultural Center, Tokyo; theoretical essays in Ongaku Geijutsu.

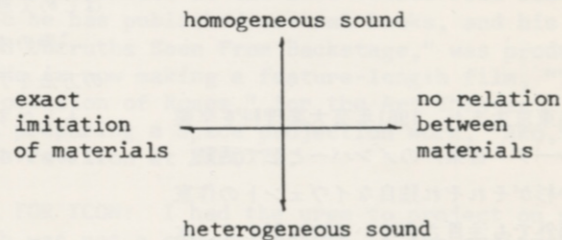
Mizuno has evolved a system of improvisational response which is as unique for its clarity and simplicity of notation as it is for the decisive effect it has on the aural result. This system has been presented in the Japanese



Shuko Mizuno

music journal Ongaku Geijutsu, and in abbreviated form in the CROSS TALK 1 program from November, 1967. Not only does he define the nature of the materials (aggregates, strands, etc.) and the assignment of relationships between instruments, but also the nature of their responses to each other:

Response Patterns



- R.R.

I do not much care for the sounds of electronic music (sounds, that is, which originate electronically). Most of them are tonal designs that reject performance, and, for me, technology is important and significant only when it enlarges and enriches the potential for interesting performance. Since Autonomy for Voices, I have been developing, with vocal and instrumental music, a method of my own, and I expect technology will help me in this aim. I suspect that mechanical systems, particularly varieties of feedback, and slight time delays in playback, might be found to be best suited to my idea response system of improvised performance.

-S.M.

ゴードン・ムンマ

Gordon Mumma

1935年マサチューセッツ州フラミングハムに生まれる。作曲を独学でまなび、ミシガン大学を卒業。作曲家、演奏家、エンジニア、マース・カニングハム舞踊団の音楽監督。楽譜はBIM(カナダ)、LPはオデッセイ、アドヴァンス、アスペン、コロムビア、アルゼンチンのJMEから出されている。かれは今回のフェスティバルの招待作家として来日。

ムンマの特色は、作曲者みずからが技師のように電子回路までを考案し、そうした電子音楽演奏のための機械をつくって、それを会場で演奏しながら“作品”をうみだしていくということだろう。このようなテープに録音しない電子音楽の生演奏を“ライブ・エレクトロニック・ミュージック”というが、ムンマはこのジャンルでの中心人物といった感じがある。かれは今回このフェスティバルのために特に来日して参加する。

〈ボン・ボワン〉は、8人の奏者(弦楽四重奏、4人の電子オペレーター)、8人までの舞踊家をつかった作品。各パートでは、これらのさまざまな組みあわせで演奏される。

今回の演奏では、このうちの2人のヴァイオリン奏者をつかうパートがとりあげられる。「演奏にはウォーキング・ビームのシステムがつかわれる。これは1900年代の初期にアメリカ太平洋を航行する大きな客船や貨物船で使用されていた制御装置からヒントをえたものである。こ

の技術は周波数、振幅、位相を調整するように設計、制作したものである。(ゴードン・ムンマ)

この演奏は人と人とのデュエット(二重奏)的な演奏ではない。人間と機械または人間と物、さらには演奏をする人間の肉体や筋肉のうごきまでが音楽をうみだしていく。今回はヴァイオリン、ヴィオラ奏者による演奏。

楽器にはコンタクト・マイクが装置されている。それとともに各奏者の腕に装置された特殊なサイバー・ソニック装置が、奏者の肉体のうごきをとらえて、そこから音の電子変調へと作動させていくのである。そして4チャンネルの増幅器から再生される。

この作品は1966年8月に、フランスのボン・ボワンで作曲に手をつけ、今日でもつぎつぎと作曲をつづけている進行中の作品である。

〈デジタル・プロセス〉この作品は今回上映されるバンダービークの電子計算機による映画〈ポエム・フィールド〉のためにつくられる音楽である。これは楽譜のための作品ではなく、あるのは電子回路そのものだ。ここではシークウェンス(系起)、同時的な現象、それに音素材の展開の3つが、主としてこの電子回路によって決定されていく。

〈ポエム・フィールド〉への同時演奏の際には、この電子回路は類似周期的な熱量遅滞装置が調節する。音素材としてはケージの〈ヴァリエーションIV〉、ジャンニー・ムンマの〈スポーツ・イベント〉、わたしの〈エボクシー〉が使われる。(ゴードン・ムンマ)



ホーン・パイプを演奏中のゴードン・ムンマ (Photo: David Freund)

GORDON MUMMA
was born in 1935 in Framingham,
Massachusetts; studied inde-
pendently, University of Michigan;
composer, performer, engineer,
musical associate Merce Cunningham
Dance Company, member ONCE and
Sonic Arts Groups; published,
BMI of Canada; recorded Odyssey,
Advance, Aspen, Columbia, JME
(Argentina).

A featured guest of CROSS TALK
INTERMEDIA, Mumma's expertise
allows him to design and build
electronic circuits which are
integral to his compositional
aims. His recent works have
explored the potential for
various increasingly important
forms of dialogue: a man with
circuits, a man with himself.
This is accomplished by giving
separate attention to the physical
or mental processes required to
produce an event, and the actual
sound of the event. In BEAM, for
example, the movements of the
performers' bow arms are regis-
tered by "bow-arm coordinate-
sleeves" and become the basis for
controlling the electronic
processing of their instrumental
sound.
- R.R.

PONTPOINT is a music of bridge
and beam systems, for eight
performers (string quartet and
four controllers) with up to
eight auxiliary dancers. Each
section of this work-in-progress
uses different combinations of
performers.

The section Beam, for two or three
musicians, employs walking-beam
techniques inspired by the drive

mechanisms of the large passenger and freight ships in
service along the Pacific Coast of the United States in
the early 1900's.

In Beam special electronic circuits designed by the
composer apply walking-beam processing to each of three
variables: frequency, amplitude, and phase. These
electronic circuits are cybersonic, and operate under
feedback control derived both from the performers'
physical gestures and from their instrumental sounds.

In brief outline:

1. 2 or 3 performers: violin(s) and/or viola, with
notated scores.
2. Cybersonic Beam Circuitry.
 - 2a. Vibration pickups to Frequency Modulation
(2 systems).
 - 2b. Walking-Beam control of Frequency (4 systems)
(bow-arm coordinate-sleeves worn by performers,
wired to Frequency-Walking-Beam control inputs).
 - 2c. Merge original program to Frequency-Walking-Beams
(2 systems) and direct to:
3. Bioctonary Walking-Beam Configuration.
 - 3a. Merge each double add (1 system) to stereo
Amplitude-Walking-Beam (2 systems).
 - 3b. Merge each Amplitude-Walking-Beam to Phase-
Walking-Beams (4 systems).
4. Output: 2 stereo programs to 4 power amplifiers and
loudspeakers.

The composition of Pontpoint is a 10 year project. Work
was begun in Pontpoint, France, in August 1966.

Digital Process is a circuitry which determines the
sequences, simultaneous events, and development of any
sound input. For the accompaniment to Vanderbeek's
Poem Fields this circuitry is being controlled by
quasi-periodic thermal delay triggers. The sound
sources for this performance are from three separate
compositions: John Cage's Variations IV, Jackie Mumma's
Sporting Events, and Gordon Mumma's Epoxy. Digital
Process was premiered at Douglass College of Rutgers
University, New Jersey, in October 1967. - G.M.

ロナルド・ナメス

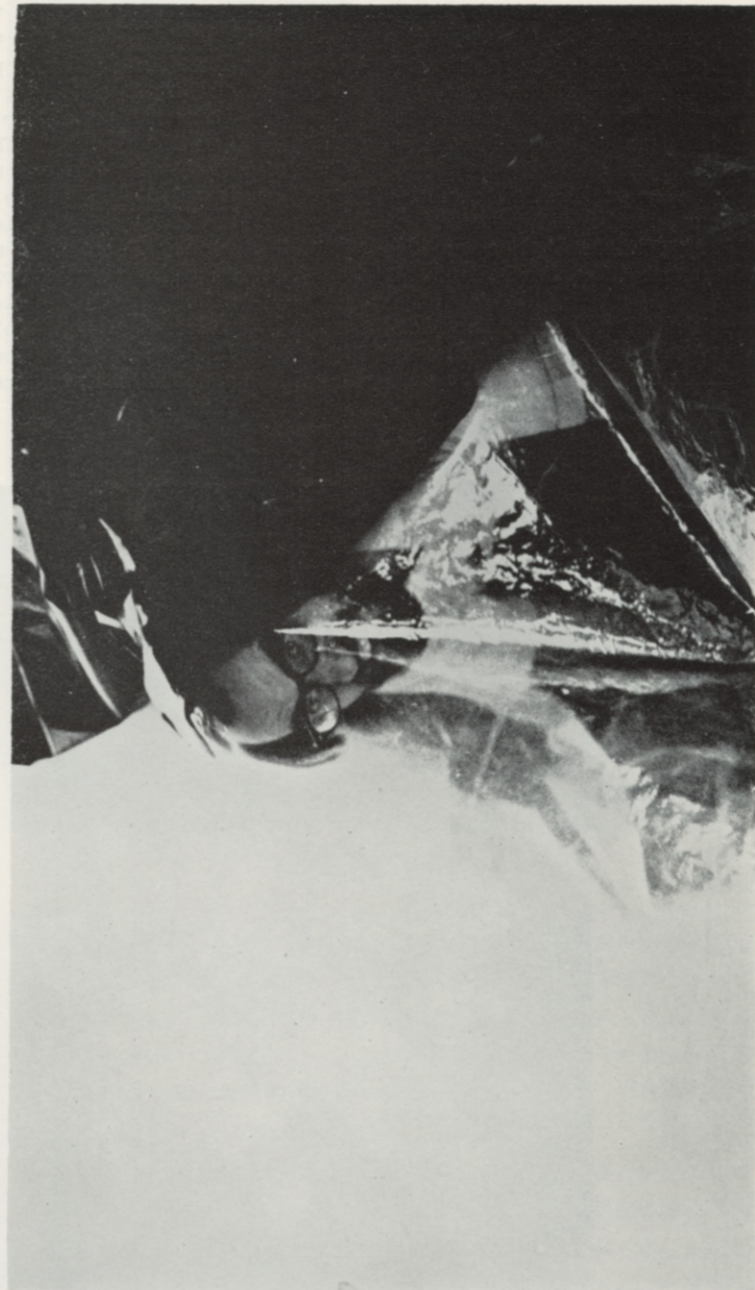
Ronald Nameth

1942年ミシガン生まれ。イリノイ工科大学卒。
映画作家。イリノイ大学教授。ニューヨーク近
代美術館その他でかれの作品はたびたび上映さ
れている。

ナメスの映画は複雑で、映像はたがいに交錯
し、急速に変化し移り変わっていく。またとつ
ぜん併列する映像、ゆっくりと変化するイメー
ジ……といったぐあいに。

初期の〈アップアU S〉は、コラージュ、レ
リーフ像などを駆使した実験的なドキュメンタ
リー映画。これは「スティーブ・アウスランダ
ーの性と戦争についてのひとつの見解を映像的
にとらえようとしたもの」で、また「造物主と
かれの情婦の戦争ゲームをあらわすものだ」(ロ
ーン・ナメス)という。

このナメス自身の解説は、今回マルチラー
ノの〈LのG・A〉のために同時映写される三
つの色彩映画のイメージや内容にも共通するも
のがある。これらの三作品は、マルチラーノ
の音楽の聴覚的な力にふさわしい視覚的な表現
といえるだろう。たとえばガス・マスクをつけ
た壮士=政客といった政治屋のイメージが、不
気味な反復的なモチーフとしてたびたび出現
する。あるいは衣服をつけた人間や裸体の人間
の多数のイメージが登場する。このようなイメ
ージの効果は、音楽の意味へのたんなる説明に
はしていない。むしろ聴=観衆の意識の識域内
にクレッシェンドをうみだしていく役割をはた
しているのだ。



ロナルド・ナメス (Ronald Nameth)

RONALD NAMETH
 was born in 1942, Michigan;
 studied at Illinois Institute
 of Technology; film maker,
 member University of Illinois
 faculty; works available from
 Nameth, Fine Arts Department,
 University of Illinois; exhibi-
 tions, Photo-Independent
 Gallery (Chicago), Museum of
 Modern Art (New York), etc.

Nameth's films employ complex,
 interlocking images which tend
 to shift rapidly - abrupt

juxtapositions or veiled transformations. An earlier film,
Upper U.S. is "an experimental documentary, an exploration of
 Steve Auslander's personal views on sex and war, using
 collages, reliefs, and sculptures to convey his ideas."
 It represents "war games between the master builder...
 and his dolls." This commentary from Nameth is applicable
 to the images and mood of his three color films for
L's G.A. They are projected simultaneously and generate
 a visual force which matches the aural power of Martirano's
 tape. The gassed-masked politico (narrator) appears as
 an ominous, recurring motif, along with a multitude of
 other figures - clothed and unclothed. The effect is to
 underscore the implication in the text and music without
 lapsing into obvious illustration - to share in producing
 a subliminal crescendo of involvement for the listener-
 viewer.

- R.R.

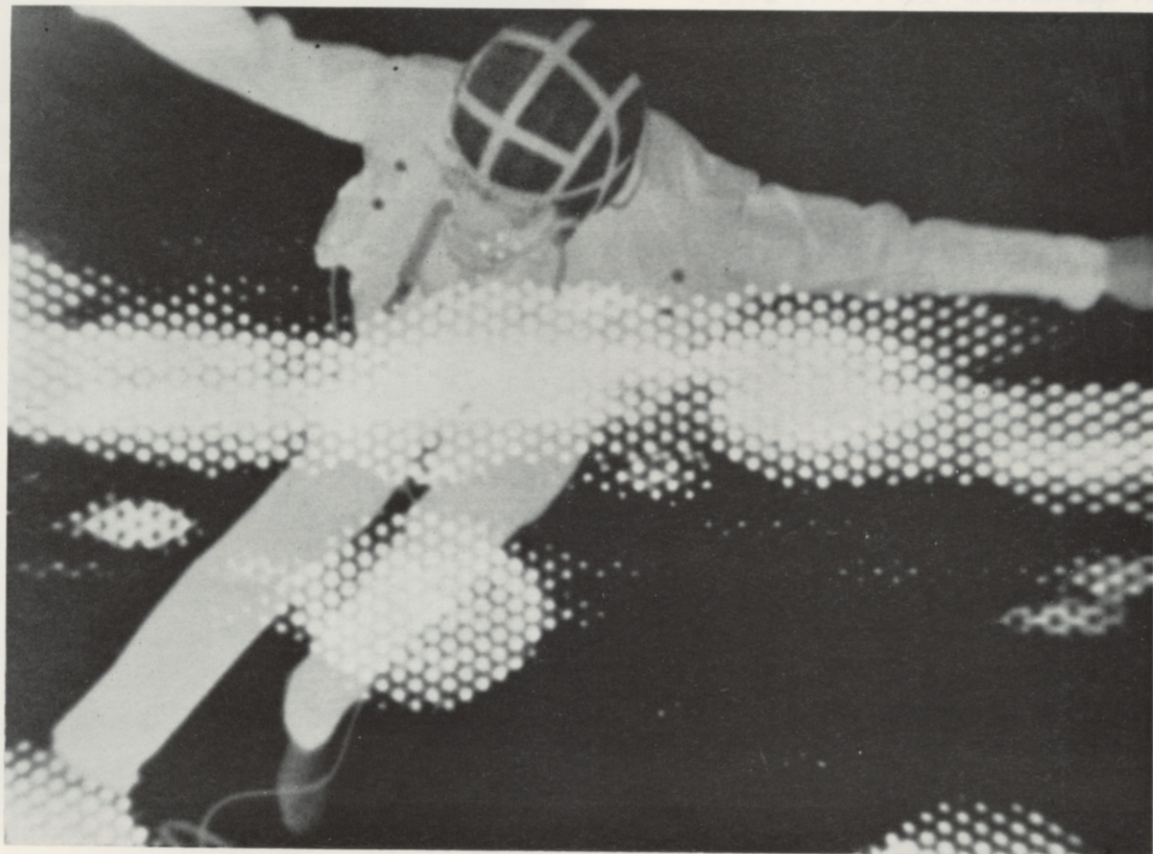


photo by Ronald Nameth, from
 Salvatore Martirano's L's G.A.

ロジャー・レイノルズ

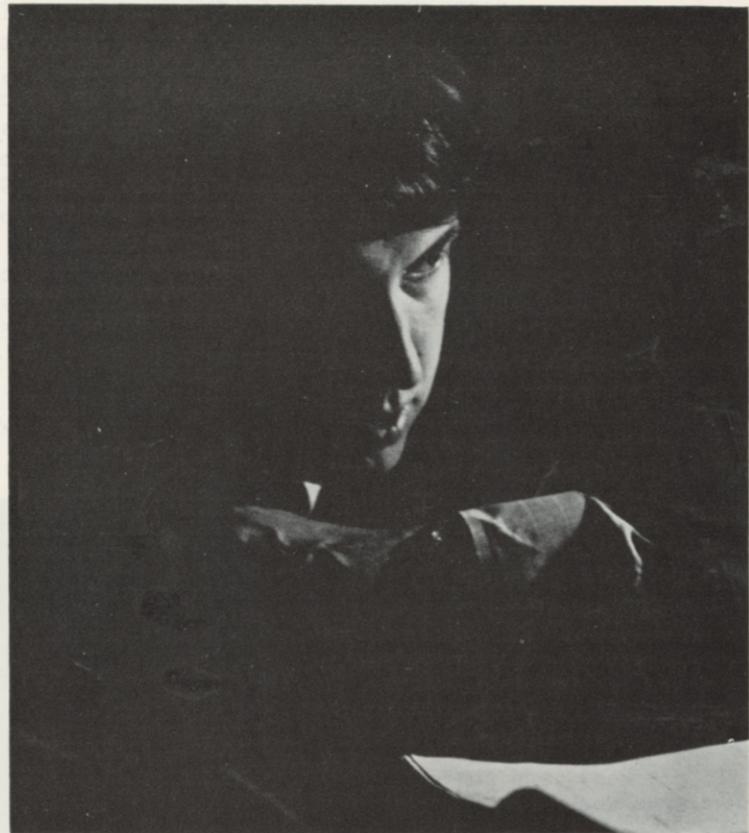
Roger Reynolds

1934年デトロイト生まれ。ロス・リーニフィ
 ニー、ロベルト・ゲルハルトに師事。作曲家、
 1966年来日して、湯浅、秋山らと「クロス・
 トーク」現代音楽演奏シリーズを組織。スコア
 はC・F・ピータース出版社、LPは日本ビク
 ター、ノンサッチ、タイムから出ている

〈ピング〉は1968年〈オーケストラ・スベ
 ース〉第2回現代音楽祭（東京）で初演された
 作品。前衛演劇の劇作家サミュエル・ベケット
 の同名の作品によっている。テキストのことは
 は朗読されず、すべて160枚からなるスライド
 の投写によって視覚的に表現される。この場合
 時間的なもの、オーヴァーラップ、ことばのう
 ごきのテンポといった変化の要素をとり入れた
 一種の演奏のようにプロジェクトされていく。
 いわば聴衆はここから“音”のない眼の音楽を
 きくわけである。さらに映画が同時上映されて
 いく。

これらの視覚的な要素とかみあって、フルー
 ト、ピアノ、弓や楯で奏するシンバルや打楽器
 さらにハルモニウムなどの器楽の生演奏と、テ
 ープ音楽が空間にひろがっていく。各楽器には
 コンタクト・マイクがつけられていて、音はつ
 ねにリング変調器によって電子変調される。こ
 れらの音はPSD（光電池音響分配器）によっ
 てあらゆる方向に移動し、回転することを統御
 される。

各演奏家はテンポやプロポーションその他各
 要素が記号的にかかっている楽譜をもとに即興



Roger Reynolds

演奏するわけだが、つねに各楽器相互の細かい音色的なからみあいを考え
 ながら奏されなくてはならない。音響はスライドの視覚的な要素とシンク
 ロするのではなく、これとも交錯するゆたかな交感がもためられているの
 だ。そこで演奏のたびごとにちがった不確定なフォルムをうかびあがらせ
 ていくのが、その繊細な詩的感性のゆたかなひろがり、この作品のひとつ
 の特色としてつねに印象づけられるようにおもう。

ここで同時上映される映画だけが、毎回同じ確定的な要素だが、これは
 テキストの内容を映像してつくったもの。俳優は状況劇場の磨赤児。不気
 味でユーモラスなイメージがくりひろげられる。このようなさまざまな要
 素が気体のように滲透しあい、衝突しあいながら、ベケットのことばの世
 界をかたちづくっていくのである。
 (秋山)

ROGER REYNOLDS was born in 1934 in Detroit, Michigan; studied with Ross Lee Finney, Robert Gerhard; composer, performer, conductor; published, C.F. Peters; recorded, Victor, Nonesuch, Time.

PING (1968) is based on a short story of the same name by Samuel Beckett. The text is not spoken, but presented visually by means of 160 slides. In this way, the timing, overlapping, and tempo of word movement can be performed, changing from presentation to presentation, and can "sound" within each listener, individually. A film, very literally related to the substance of the text, makes up the remainder of the visual materials. Sound is provided by three live performers: flute, playing predominantly multiphonic sounds; piano, the majority of whose sounds result from direct agitation of the strings; and harmonium, bowed cymbal (specific pitches), and bowed tam tam. Sound from each of these instruments is picked up by means of contact microphones and fed into a ring modulator. This device, which is also operated by a performer following specific conventions, combines the live inputs, creating composite sounds of quite different timbre. The outputs from both tape machine and ring modulator are fed into another electronic device, a photocell sound distributor (PSD), by means of which the movement of sound around the performance space can be controlled.

The musicians' improvisation is based on specific conventions of tempo, time proportion, continuity, pitch materials, dynamic levels and shapes, and instrumental techniques. The addition of numerous other performers - those who project and alter the text by means of colored filters, prisms, etc.; the ring modulator and PSD operators - is intended to increase the dimensions of involvement for both performer and listener. Only the film is autonomous; all other components are critically interdependent. Everything is aimed at crystallizing and deepening the intense but subdued world of the text. Film, text, performed sound, and tape run concurrently but without any synchronization. The whole is designed to be, like Beckett's words, coherent and yet ambiguous. - R.R.



projections from Reynolds' Ping

デヴィッド・ローゼンブーム

1947年アイオワ州フェアフィールド生まれ。イリノイ大学でゴードン・ヒンカード、サルバトーレ・マルチラーノ、レジャレン・ヒラーに学ぶ。作曲家、エンジニア、演奏家（ヴァイオリン、ピアノ、打楽器、トランペット）、エレクトリック・サーカスの芸術・音楽監督。かれの楽譜はコンポーザーズ・オートグラフ・パブリケーションズ（ロサンゼルス）から出版されている。レコードはコロンビア。

ローゼンブームの作品は、アナログ・コンピューターを自分で製作してのけるといった、かれの多才ぶりによってはっきりと特色づけられている。即興演奏がうまく、また神秘的な題名を好む（たとえば「かの運命づけられた舞踏場へ」、「それからわれわれは黄金色の薄がすみの中を曲りくねって行った」というように……）。「彼女は私を愛している、彼女は私を愛していない……（恋の花占い）」（註・花びらを1枚ずつむしって、恋を占う方法）は、作曲者によれば、「季節の神話における儀式的環境的な霊媒経験」であるという。二人の演奏者兼俳優がスーパーボールつきの打球槌（これにはマイクロフォンが取り付けられている）をもって演技する。打球槌の打撃から発する衝撃音は、光のバルスをかき立て演技者とピアノにぐるぐる巻かれている四百フィートほどの管状のファイバーの目を伝わっていく。「妖術師」が頭上の映写機で視覚ゲームを演じ、二人の演技者がそれぞれの打楽器で「村々」を即興する。（R・R）

〈恋の花占い〉について

はじめに世界がある。

寓意は、つねに世界の固有の構造的秩序から得られる。

それはまるい。

自然のリズムは、さまざまな宗教形態を形づくる根源的な力である。

世界は宇宙の基本要素の一部を含んでいる。

四季は、太陽とその惑星の不完全な配置の結果である。

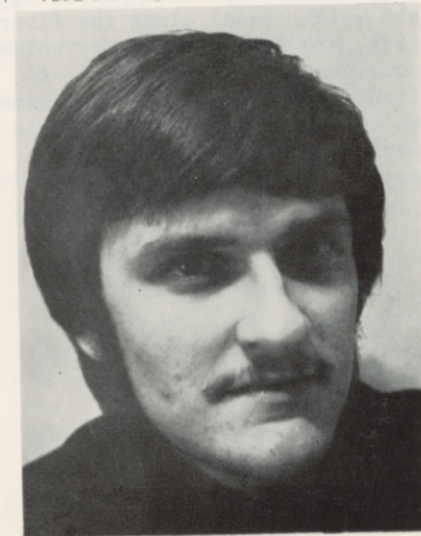
これらの基本要素内および相互間の関係は、ばかばかしいほど複雑なものから、ばかばかしいほど単純なものまで、さまざまである。

宗教は祭りを生み、祭りは演劇を生んだ。

ゼウス、アティスその他によって後世に伝えられたわれわれの儀式的循環は、スバラグモス——ラメンティション——アナグノリシス——テオファニ……禁欲——浄化——励まし——歓喜。

これがわれわれの浄化の日、われわれのテスモフォリアである。望みの結果を、それを模倣することによって生み出すことのできるものが、魔術の共通の特徴であることを、だれでも知っているから……

一陽来福、そして「太陽または大空の神が、雨と稲妻のうちに凍った大地を实らせるために降りて来る——しばらくの待ち時間がある——それから、若い神が春の最初の開花の中に発見される。（D・R）」



デヴィッド・ローゼンブーム
David Rosenboom

DAVID ROSENBOOM

was born in 1947 in Fairfield, Iowa; studied at the University of Illinois with Gordon Binkerd, Salvatore Martirano, Lejaren Hiller; composer, engineer, performer (violin, piano, percussion, trumpet), Artistic Coordinator and Music Director of The Electric Circus; published, Composers Autograph Publications, Los Angeles; recordings, Columbia.

Rosenboom's work is decisively colored by his own versatility, involving analogue computers which he builds himself; improvisation in which he is skilled; and arcane titles for which he has an apparent taste (e.g., "To That Predestined Dancing Place," "Then We Wound Through An Aura Of Golden Yellow Gauze"). "SHE LOVES ME, SHE LOVES ME NOT,..." is, according to the composer, "a ritualistic environmental, media experience in seasonal myth." Two musician-actors perform with superball mallets (with microphones installed). Impulses from their strokes stimulate pulses of light which travel along the fiber optics, 400 feet of which is coiled around performers and piano. A "witch doctor" plays a visual game with an overhead projector, while 2 performers improvise on their respective percussion "villages." - R.R.

Note on She Loves Me, She Loves Me Not,...:

First there is a world.

It is round.

The world contains some of the elements of the universe.

The relationships within and between these elements range from the absurdly complex, on the one hand, to the absurdly simplistic on the other.

She loves me, she loves me not; Kenosis, Plerosis; Aphrodite, Persephone; Ishtar, Allatu; Anat, Mot; waxing year, waning year; Theseus, Puck; My baby, Dear John; -

Our ritual cycle handed down by Zeus, Attis, et. al., is: Sparagmos - Lamentation - Anagnorisis - Theophany; Mortification - Purgation - Invigoration - Jubilation.

This is our day of Catharsis, our Thesmophoria. Since everybody knows that it is a common characteristic of magic that one can produce a desired effect by imitating it - - - - Renouveau. and: "The sun- or sky-god descends to fructify the frozen earth in rain and lightning; there is a period of waiting; then the Young God is discovered in the first bloom of spring." - D.R.

Morality is always derived from the innate structural order of the world.

The rhythms of nature are the primary force in the shaping of the patterns of religion.

The seasons are a result of the imperfect arrangement of the sun and its planets.

Religion has produced the festival and the festival has produced performance.

塩見 允枝子

1938年岡山生まれ。1961年芸大学理科を卒業直後、水野修孝、小杉武久、刀根康尚らと〈グループ音楽〉を組織。即興演奏やイベント的な作品活動をつづけた。1964年アメリカに渡り〈フルクサス〉のメンバーとして、彼女独自の詩的なイベントをこころみた。1966年に帰国。

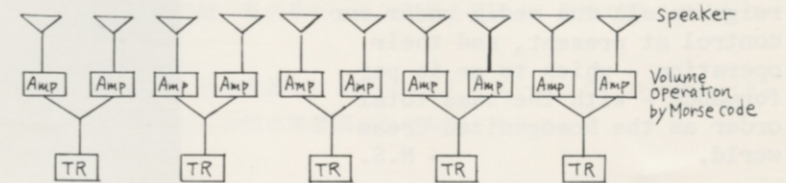
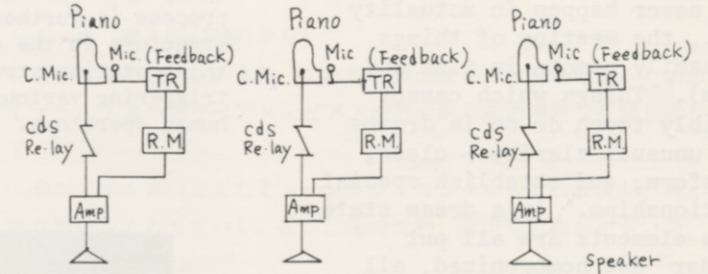
彼女の作品の特色は、音楽というよりも詩的なイベント風な作品ということで、ほとんど作曲というよりも、詩的なことばをもちいたカードのような演奏指示が多い。〈風のイベント〉〈水のイベント〉といった作品のタイトルからみてもそうしたリリカルな彼女の繊細な感性をひろげていく作品の特色がうかがえるだろう。

今回の〈夢の増幅〉という副題をもつイベントは、3台のピアノ、照明、リング変調器をふくむ電子音響装置のほかに、彼女自身考案した風車を登場させる。これは風車のうごきによって電子リレーの接続・切断が偶然に音や光を変化させていく。いうならば風がオペレーターとなり、風車がイベントの進行のひとりの重要な操作者として登場するわけである。

第一部分441-4867 Amplified Dream

夢の増幅とは——現実では時間的にも空間的にも遠くかけはなれているもの、あるいは直接的な関係を持つことが不可能なものが夢の出来事なかでは、異常な鮮明さでクローズアップされ、重なり合い、変形され、特殊な関係を帯び、突然とだえてはモザイクのようにつなぎ合

わされて展開していく。このようにばらばらになり平等化された状態から、様々な個性をもって生まれる特殊な秩序のなかへ、現実の時空間において、音や光やシンボルや物体や映像や現像を投げ込む仕掛けをつくること。——そのためには、可能な限りのメディアが利用されなくてはならないし、またメディアの操作法、つまり演奏も、それら全体的なルールのなかで考案されねばならない。(塩見允枝子)



Sound source: minced music played by special disk records

MIEKO SHIOMI

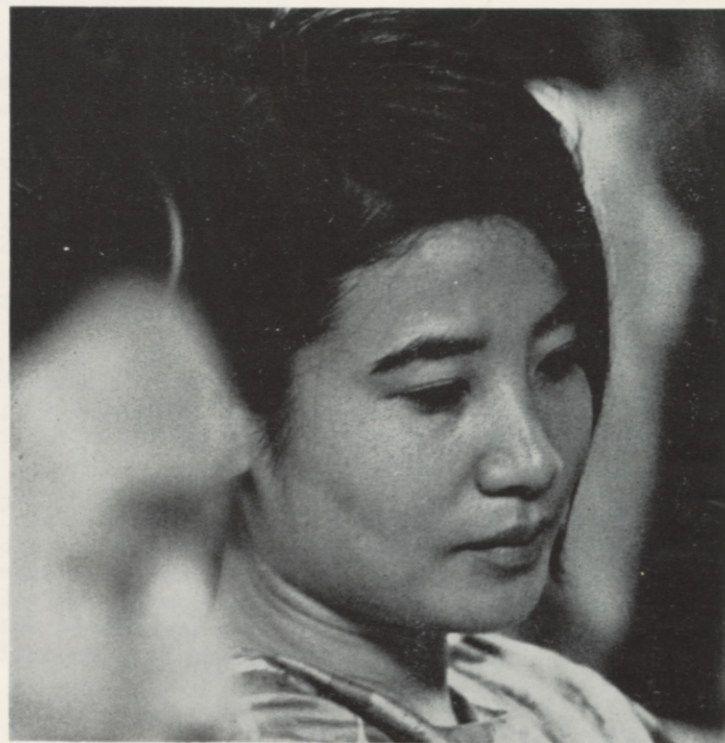
was born in 1938, Okayama-shi; studied at Tokyo University of the Arts (musicology); experimental composer; inquiries, American Cultural Center, Tokyo; member of Fluxus, Group Ongaku.

In a dream you can find things that never happen in actuality (e.g., the meeting of things ordinarily remote in time and space). Things which cannot possibly touch do so in dreams with unusual clarity - clash, transform, and establish special relationships. In a dream state whose elements are all put asunder and homogenized, all elements are still individual (discrete). To achieve this kind of state, we must give free reign to all the media under our control at present, and their operation - which to me is performance - with the same total order as the homogenized dream world.

- M.S.

AMPLIFIED DREAM '69 No. 1 ("441-4867") uses as its underlying structure the Morse Code designations for the letters in the title: A, M, P, ... For the three pianists, a dot corresponds to a cluster, a dash to a glissando beginning at the bottom of the keyboard. The entire spelling out should take between 30 and 35 seconds. Three light operators control the projection of white or colored light on each of the three pianists. When in white light, the performer is restricted to glissandi, but in colored light,

he pursues the normal sequence of spelling out the title with clusters and glissandi. Five tape recorders are used, and the materials for each come from specially recorded "sono-sheets" (record blanks), the surfaces of which have been selectively melted. A variety of collaged sound finally results and it is released through a 10-channel sound system according to patterned variations of volume controls. Three more operators control signal generators and ring modulators to process the piano sound as picked up by special magnetic contact mikes. The whole complex process is further influenced by a large "wind-mill" structure in the center of the space. As the blades of this rotating structure move, they interact with photocells, triggering various control devices which can override the human operators.



Mieko Shiomi

武満 徹

怪談

この作品は小林正樹監督〈怪談〉1964のために作曲された映画音楽から、あらためて抜粋し、テープ音楽としてまとめられたものである。今回が演奏会場での初公開である。

この音楽は四つのパートにわかれており、それぞれタイトルがつけられているが、今回は第4部を省略。それをじゅんをおってメモしておこう。

I. 木 (第1話〈黒髪〉から)

豊麗な鐘のひびきの音色 (これは映画のタイトル音楽である) のあと、しずかに2台のプリペアド・ピアノが影のある寂の濃密な空間を奏していく。

やがて木を素材としたミュージック・コンクレートの表現が、鋭く不気味な緊張をくわえていく。夜の恐怖の沈黙。非現実の崩れやすい壁。

II. 雪 (第2話〈雪女〉から)

死んだ自然。沈黙した地質学。静止した生命を喚びかえすのは風だ。吠えていくのは風の眼、風の手だ。風は風景を変える。真白な雪の迷路をつくる。

ここでは尺八と石の楽器だけを素材にしたミュージック・コンクレートの表現で、幻想的な自然の風景画がかたちづくられている。

III. 琵琶歌 (第3話〈耳無し芳一〉から)

平家琵琶の繊細な音色、もののあわれ、普遍的な自然の相とふれあうたましいの歌。そういった伝統楽器の特色を、電子変調器によって拡大したり、変形して、そこにひとつの独特な世界をうみだしている。

琵琶の音色にかぶら矢の音を録音テープにモニタージュしたりして、リズムと動勢もくわえられている。この幻想的な海の絵巻物は、やがて般若心経の呪文的なふしぎな世界に溶暗していく。ここは琵琶 (演奏・鶴田錦史) の音色のほかは、ほとんど人声によるミュージック・コンクレート。それらの音響は、ある種の異様な力をもった想像的現実にまでかたちをあたえられている。

(秋山)

1930年東京生まれ。清瀬保二に師事し、〈新作曲派〉協会会員となったが、1950年グループ〈実験工房〉を組織。以後実験的な精神をたえずこころみながら、個性的な作品をうみつづけてきた。

かれの音楽の特色は、音をくきく」といった姿勢である。生の現実のあらゆる音の体験をとおして、そこから〈音〉を発見し、音のあたらしい認識をわれわれにつきつける。だからかれにとっては、電子音であろうと、日本の伝統楽器であろうと、おなじ音の世界の〈存在〉なのだ。

かれはそこから繊細にして強靱なその聴覚的な想像力によって、まったくふしぎな親和力と充実した音の状態をつかみとって行くのである。そしてわれわれが忘れていた邦楽器のなかに、こんな魔力が秘められていたことを、かれによってあらためて知らされたりするのだ。

尺八と琵琶のための〈エクリプス〉1966や〈ノヴェンバー・ステップス〉1967がそのひとつの例である。それはたんなる日本の伝統の再発見ではない。その証拠にこの〈怪談〉をきけばよくわかる。ここでは、琵琶、尺八や経文は、素材としてつかった石や木の発する〈音〉とおなじように、かれの異様な想像的な現実としてかたちをあたえられ、かれの内的な世界を語りだしているのである。

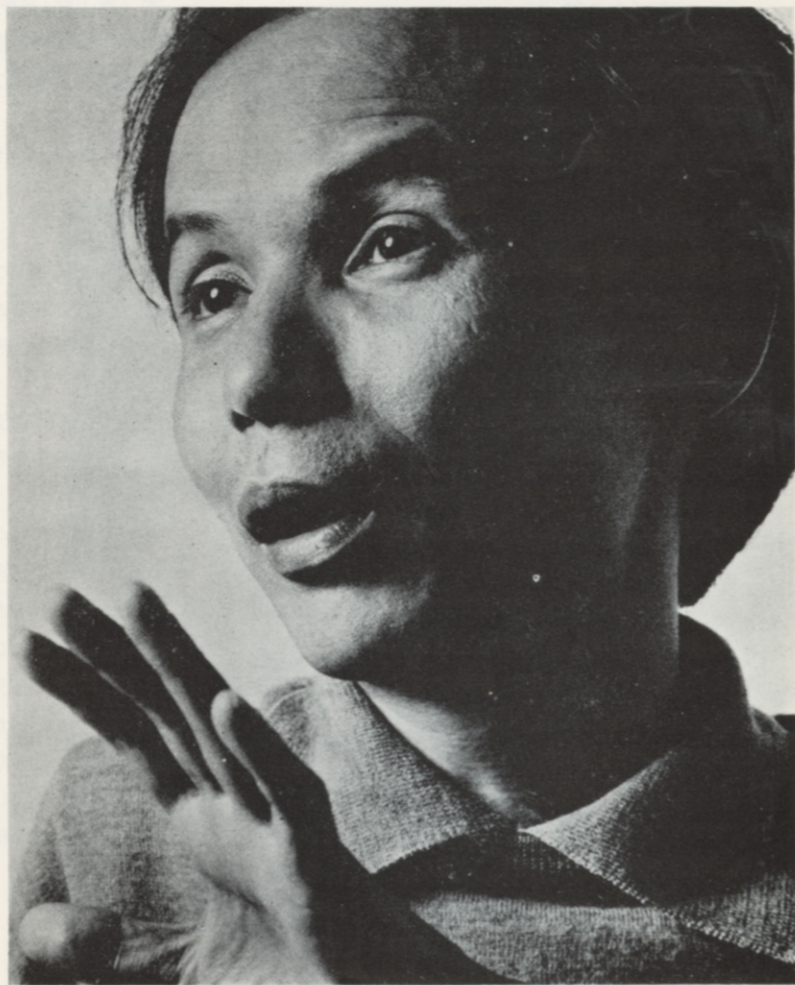
(秋山)

TORU TAKEMITSU was born in 1931, Tokyo, Japan; studied with Yasuji Kiyose, and self-taught; composer; published, C.F. Peters Corp., Ongaku-no Tomo Sha; recorded, RCA Victor, Japan Victor, Japan Columbia, Odyssey.

Takemitsu has emerged, justly, as Japan's most well-known younger composer. His music ranges from completely abstract graphic scores, and lyrical theatrical events, to complex and sophisticated orchestral scores. Traditional Japanese instruments [e.g., biwa (lute), shakuhachi (bamboo flute)] as well as tape and live electronic sounds form the diverse body of his resources. No matter which materials he uses, or how they are shaped, the result remains thoroughly individual. - R.R.

KWAIDAN is a suite of musique concrète pieces drawn from the score for the film of the same name directed by Masaki Kobayashi. The first section, Ki (trees), is derived from the film's first story, "Ebony Hair." It opens with the carillon sounds that comprise the film's title music. Two prepared pianos gradually lead into the main body of the piece which draws upon the straining, explosive sounds of breaking branches. The second, Yuki (snow), is drawn from the traditional tale of the "Snow Woman". The focus here is on wind and breath sounds, many originating from the shakuhachi, with accents provided by stone

bells. Biwa Uta (lute song), drawn from the tale of a naval battle, "Hoichi, the Earless", employs the delicate timbre of the Heike Biwa. Ring modulation enlarges and transfigures the biwa sound in accord with the recorded traces of the traditional "sounding arrow" (the shaft of which is fitted with a whistle) - adding a rhythmic pulse and stresses. This evocation of a marine fantasy gradually fades into the fragmented incantation of one of the prajna sutras used as a basis for a concrète collage. - K.A.



Toru Takemitsu

スタン・ヴァンダービーク

Stan Vanderbeek

1931年ニューヨーク市ブロンクスの生まれ。クーパーユニオンとブラック・マウンテン大学にまなぶ。実験的な映画作家。アンダーグラウンド派の代表作家のひとりとして、すでに世界的に知られ、リンカーン・センター、ニューヨーク各地で上映されている。

今回かれはこの「クロス・トーク・インターメディア」フェスティバルの招待作家のひとりとして来日。

ヴァンダービークはつねにユニークな映像メディアをこころみ、ことばを用いない非言語的伝達や、マルチプロジェクションなどをつぎつぎと実験しつづけている。たとえばかれの自宅(ニューヨーク近郊ストニーポイント)のちかくにムービードロームと名づける映写ドームをたてた。ここでは内部の全壁面に多角的にさまざまな映画を映写すると同時に、舞踊、魔術、演劇、音などを上演する。いふならば、ここはマルチプロジェクションのこころみの場であり、ミックスト・メディア(混合メディア)、インターメディアの実験室といえるだろう。最近ではコンピューターによるグラフィック、人間と機械の対話にもとづく映画といったものもさかんにこころみている。

〈発見されたフォルム〉は、液体やモウレ・パターン、オッシロスコープのつくりだす模様といったさまざまなパターンへのこころみであり、それに色彩を加えてうみだされたグラフィック(視覚言語)へのこころみである。

いいかえれば、ここでは視覚的なコンテクストのなかでのグラフィックが目的であり、視覚言語形式への探究なのだ。これらの基本フォルムが発見され、ひとたびとらえられると、それが映像のABCとなる。そこからそれぞれの映写演奏者(?)によって、そのABCを自由にオーケストレーションや統合をこころみることができる。

今回の作品では、そのほとんどを私が撮影し、ロバート・ブラウンが色彩をくわえ、再結合、再編集した。

〈ポエム・フィールド〉は「書体としての詩」(コンピューター・グラフィック)を、ほかのうごく映像とむすびつけた作品。この両者は、ともにコンピューターのプログラミングによって作りだされた。つまりこれはコンピューターが創りだした映画である。そしてヴァンダービークによれば「コンピューターをグラフィックの道具としてつかった〈書体への実験〉」であるという。かれがこの種のコンピューターをつかう映画を研究したのは、1965年ニューヨークのベル電話ラボラトリーに客員芸術家として研究に従事した以後のことだという。「ここでエンジニアであり、プログラマーであるケン・ノールトンの協力のもとに、芸術家とエンジニアとの協力によってえられプラスをいろいろと実験してみたのだ」(ヴァンダービーク)

今回上演される七本(カラーをふくむ)は、いずれもループ(環状)化されているが、〈ポエム・フィールド〉第1と第2(マックス・マッシュウズのコンピューターによる音楽)、〈ポエム・フィールド〉第3(ロバート・ブラウンの色彩)、〈ポエム・フィールド〉第4、第5、〈コライドスコープ〉〈ポエム・フィールド〉第7(ロバート・ブラウンの色彩)が同時上映される。

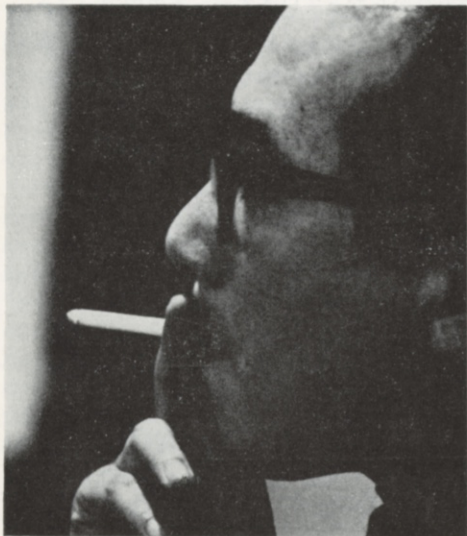


ヴァンダービーク(自作の映画から)

JOJI YUASA

was born in 1929, Koriyama; self-taught (music), Keio University (medical studies); composer; published, C.F. Peters, Ongaku-no-Tomo Sha; recorded, Japan Victor.

I regard ICON as a response to the question, what is music. With each work, I try to answer this question freshly. A common feature of Noh drama, haiku poetry, and the tea ceremony, if I see them rightly, is their concern with the relationship between man and his surroundings (nature, the universe). My outlook on music is conditioned by these Japanese traditions which have led me to feel, for example, that temporal organization is the most important element of music, more significant than the sounds themselves.



Joji Yuasa

Icon was produced at the NHK Electronic Music Studio in Tokyo during the period September 1966 to March 1967. The title means, according to Herbert Read, an image produced from the "materia primordialis" in our subconscious minds. As far as the sphere of art is concerned, I agree that image precedes idea, and I have tried in this work to produce an aural icon. For this reason the piece employs, on the surface, a clear and forceful outline, one that can be apprehended easily and directly.

In 1963, I made Projection Esemplastic, a monaural work, making use of the same materials, but in its successor I wanted to achieve a complete control over tonal directionality. In order to achieve this I have written two scores. One specifies pitch, dynamic, and temporal relationships, and in the other, the source of each sound as well as its pattern of movement is notated in terms of five different channels. In performance, the members of the audience are surrounded by sounds in the same manner as they are in the actual space of daily living. Individual bands of "colored noise" shift to the left or right of the listener. As they shift, band width and dynamic level are slowly reduced (or increased) so as to create the aural illusion of an expanding (or contracting) spatial horizon. (One complete revolution in the low register, for example, may take as much as forty seconds, the material changing all the while.) Not only single sources move, but a number of separate stereophonic axes rotate simultaneously at different speeds and in different directions.

Icon is in four continuous sections. The two basic aspects of the work - form and timbre - alter in opposing directions during the performance. The forms of individual sounds, initially clear, gradually lose definition, become shapeless, and dissolve. Timbre, on the other hand, is at first simple in structure and thin to the ear. As the piece progresses, the sounds slowly become more complex and thereby richer in audition."

- J.Y.