

## ホセ・マセダの思想とポストコロニアル・モダニティの 実践について（前編）

— 《ディステンペラメント（平均律の解体）》を例に —

*José Maceda's Thought and the Practice of Postcolonial Modernity First Volume*  
— *The Example of the "Distemperament"* —

牛島 安希子 USHIJIMA Akiko

(音楽学部)

### 1. はじめに

本稿は、論文「ホセ・マセダの思想とポストコロニアル・モダニティの実践について—《ディステンペラメント（平均律の解体）》を例に—」を改訂し、その第1章、第2節までを前編としてまとめたものである。前編ではマセダの生い立ち、1960年代から1980年代までの作品について説明していく。後編では、ホセ・マセダの思想を辿りつつ、その活動のポストコロニアル・モダニティ的側面を、マセダが1992年に作曲した管弦楽作品《ディステンペラメント（平均律の解体）Distemperament》を中心に検証していく。

ポストコロニアル・モダニティは、ポストコロニアリズムとモダニティを結びつけた概念であるが、過去の歴史や植民地主義の影響に対する批判的な反省を通じて、自己認識と自己決定を強化することを目指すものである。この思想は、植民地主義の遺産を克服し、独自のモダニティを形成する過程での困難や課題に対処するための方法の一つを提供することを目指す。マセダが文化的多様性と異文化間の対話の促進、文化的アイデンティティの再構築を通して、どのように新たなアイデンティティを模索したか、それを示すのがこの論考全体の目的である。

ホセ・マセダ José Montserrat Maceda (1917-2004) は1917年にアメリカ占領下のフィリピンのラグナ州ピラに生まれた。1937年にパリへ赴き、ピアノをアルフレッド・コルトー Alfred Denis Cortot (1877-1962) に学び、作曲をナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979) に師事した。1941年に帰国し、コンサート・ピアニストとしてのキャリアをスタートさせた後、民族音楽学、そして作曲に取り組むようになる。彼はピアニスト、音楽学者、民族音楽学者、作曲家、革新的なシンポジウムとコンサート・プログラムのパイオニア、指導者の顔を持ち、フィリピンの音楽の研究、ポストコロニアル・モダニティとされる音楽を創作、実践してきた。この論考は、マセダの西洋の古典音楽と東洋・東南アジアの音楽から吸収した哲学的概念が、彼の作品の中でどのように具現化されたかを説明し、そこから今日の芸術音楽における創作・活動の在り方の一つを提案する試みである。

これまでマセダの実験音楽的な作品の記述や初期の作品の分析について、存在はしているものの、近年のグローバル化した世界情勢における包括的な論述が多く行われてきたとは言いがたい。考えられる理由としては、世界情勢が急激に変化したことや、マセダの作品がそれぞれ特異な編成で、上演が容易ではない作品が多いため演奏機会が少ないという点が挙げられる。実際にマセダの後期のピアノを含む作品、オーケストラ作品は、欧州、アメリカでほとんど知られていない<sup>1)</sup>。ポール・グリフィス Paul Griffiths (b. 1947) の著作『現代音楽とその後 Modern Music and After』(2011) では、ホセ・マセダについては一切の言及がない。そして、マイケル・テンツァー Michael Tenzer (b. 1957) の「ホセ・マセダと東南アジアにおける現代創作のパラドックス Jose Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia」(2003) では、マセダが中央ヨーロッパから隔絶された場所でモダニズムを育むことになった文化的背景の観点からの言及はあるが、作品分析に関する記述は少ない。ラモン・サントス Ramón Pagayon Santos (b. 1941) の『トゥヌガン：フィリピン音楽に関する4つのエッセイ Tunugan: Four Essays on Filipino Music』(2005) では、西洋楽器を使った作品《ストラータ Strata》(1988)、《ディセミネーション Dissemination》(1990)、《ディステンペラメント(平均律の解体) Distemperament》(1992)、《リズムのない色彩 Colors without Rhythm》(1999) についての分析が為されているものの、グローバル化が進み、新ナショナリズムも台頭している現代の視点から、マセダの活動や作品を分析する必要があると考える。

近年、ドイツのダルムシュタット夏季現代音楽講習会のコンサートプログラムも益々国際的になっているが、植民地化の力学を避けようとする非西洋の作曲家たちは、しばしばエキゾチックな他者性に還元されてしまう。西洋と非西洋、インサイダー／アウトサイダーの二項対立は非ヨーロッパ、非アメリカの作曲家にとって、今も尚アイデンティティの基礎となっており、その意識は日々の生活の中で強化されつつある。「今日の音楽において、『エスニシティ』はおろか、特定の地域や地方のアイデンティティほど疑わしい概念はない」、「ナイーブな『原点回帰運動』は、現代の複雑な異文化間存在への不適切な対応」——クリスチャン・ウッツ Christian Utz (b. 1969) は、『グローバリゼーションの文脈における作曲 Music Composition in the Context of Globalization』(2021) の中でそのように述べているが、重要なことは二項対立が被植民地文化の自己定義に影響を与えていること、個人主義的な文化概念と集団主義的な文化概念の間の力学、文化的自己と文化的他者の肯定、あるいは否定の問題を認識することであると考える。1970年代以降、文化は歴史的な「物語」の構築から生じるものと理解され、もはや先験的に与えられた本質的なものではなくなった<sup>2)</sup>。現代の芸術音楽の歴史的・分析的解釈において、文化のグロー

1) Onda, Aki. "Everywhere at Once: José Maceda's Music Territory." *BOMB* No. 147 (Spring 2019): 145-151. Published By: New Art Publications.

2) Christian Utz, *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music*

バル化がもたらす結果や可能性の検証を強化すること、そして、植民地力学から逃れ、モダニズムの先駆者として活動したホセ・マセダの作品を検証することが有効ではないだろうか。

マセダが西洋楽器のみを使用して創作を行い始めたのは1983年からであるが、西洋楽器を使用した作品では、より西洋音楽からの離脱や西洋音楽への反発が顕著に表れている。オーケストラ作品《ディステンペラメント（平均律の解体）》では、楽器の音楽的な力は、和声的な一貫性、音響的なバランス、音色のコントラストや相補性といった交響楽団の理想的な気質から解離されている。マセダはこの作品の中で、非慣用的なパッセージを楽器に割り当てて、オーケストラの楽器が互いに、いかにアンバランスであるかを露呈させ、それを強調した。マセダは彼自身の論考、「東南アジアの音楽における時間概念（仮題）A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)」（1986）の中で彼の哲学・美学的論理を展開している。それをオーケストラ作品で適用した際に生まれる音楽の特異性を説明し、マセダの作品が現代においてどのように位置づけられるか。マセダの活動、及び、楽曲の読解における社会文化的言説の運用を改めて見直すことも、この論考の目的であると考えられる。

## 2. ホセ・マセダに関する伝記的記述

### 2-1 ホセ・マセダの生い立ち

ホセ・モンセラット・マセダ（José Montserrat Maceda, 1917-2004）を形成したのはその時代と環境であった。彼が生まれたラグナ州 Laguna ピラ Pila という小さな町は、マセダが先祖代々のルーツをたどる場所であり、交易と文化の中心地であった<sup>3)</sup>。スペインがフィリピンを植民地支配していた16世紀の初期、ピラは社会的・経済的にも発展した町だった<sup>4)</sup>。

フィリピンにおける西洋音楽の歴史は、1565年のスペイン人の到来と同じくらい古く、その普及は、ハーバード Harvard 大学よりも古いマニラのサント・トーマス Santo Tomas 大学と同じくらい古くから行われている。植民地以前の土着の音楽がないことは、マセダのような、アメリカの占領下で育ち、専門家、職業人（公務員）の中産階級のコミュニティで育った者の経験では、それ自体は珍しいことではなかった<sup>5)</sup>。このような視点は、フィリピンの若い音楽家たちの音楽的な栄養が、専ら文字通りヨーロッパに由来するものであったという結果として生じたものではない。なぜなら、ヨーロッパの調性音楽はマニラの芸術界に深く根付いており、ピアノ曲や芸術的歌曲など、独自の伝統を生み出

*History of the 20th and 21st Century.* (Bielefeld, transcript Verlag, 2021), 10-78.

3) Ibid., 125.

4) Ibid., 125.

5) Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* 47, no. 1: 9.

していたからである<sup>6)</sup>。このジャンルの一つが19世紀のクンディマン Kundiman で、音楽的にはインドネシアのクロンコン kroncong と同類だが、フランスのシャンソンのような文学的なジャンルであり、有名な作曲家や出版された楽譜、ピアノを中心とした国内の聴衆を持つ。マセダの幼少期の音楽環境は、ヨーロッパの調性音楽という権威を音楽家志望者に植え付け、フィリピンの音楽には発見すべきものがないという幻想を抱かせるものであった<sup>7)</sup>。

フィリピン大学音楽院でピアノを学んだのち、マセダはパリに留学する。ラモン・サントスによれば、マセダはパリでの留学時代、「後期ロマン派音楽の退廃と表現主義の感情的なグロテスクさ」を否定する社会文化的環境に接した<sup>8)</sup>。マセダは、「サティ Erik Satie (1866-1925) の音楽の不遜さと風刺的な暴言、プーランク Francis Poulenc (1899-1963) の再加工された古典主義、ミヨー Darius Milhaud (1892-1974) の繊細なウィティシズム」や、当時、死後20年ほど経っていたクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) の音楽に傾倒していたという<sup>9)</sup>。このような環境から、マセダは、芸術、哲学、美学に対する認識と理解を深めた。エコール・ノルマル École Normale の同僚たちから「アジア人である自分の文化とは異質な」音楽をなぜ演奏するのかと問われた経験などから<sup>10)</sup>、マセダは自分の民族的アイデンティティの現実を目覚め始めた。

マセダは、フィリピンに帰国し、コンサート・ピアニストとしてキャリアをスタートさせた後、音楽学、民族音楽学、そして作曲に取り組んだ。彼はベートーヴェンのレパートリーを演奏するリサイタルをマニラの国際的なヨーロッパ文化を好む聴衆たちの前で行いながら、何度も「このすべてがココナッツと米に関係あるのか？」<sup>11)</sup>と自らに問い続けたという。そのような葛藤を経て、決定的にマセダがフィリピンのローカルな音楽に傾倒したきっかけは、1952年のフィールドワークで西フィリピンのミンドロ Mindoro 島の顎琴「クビン Kubing」を発見したことである<sup>12)</sup>。その14年後に作曲した《クビン Kubing》(カリंगा Kalinga の口琴の呼称) (1967) では、この発見をそのまま創作に反映させた。さらに、マセダは学位を求めて、ニューヨークのクイーンズ・カレッジ Queens college に入学し、作曲と音楽学を学んだ<sup>13)</sup>。ニューヨークでは、エドガー・ヴァレーズ Edger Varèse (1883-1965) の音楽に魅了され、その熱量はマンハッタンのダウントウンにある

6) Ibid., 95.

7) Ibid., 95.

8) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 127.

9) Ibid., 127.

10) Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* 47, no. 1: 95.

11) Ibid., 94.

12) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 129.

13) Ibid., 128.

ヴァレーズのアパートを訪ねるほどであった<sup>14)</sup>。ヴァレーズの音楽的思想を吸収する以上に、彼はヴァレーズの音楽の奥深さに魅了された。

ヴァレーズとヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922-2001) は、戦後、音列技法に関して、対位法や和声だけでなく、リズムやダイナミクスなど、さまざまな側面を含むように過度に体系化されていることを批判した。彼らは、このようなシステムは、和声的な調性の実践のための非生産的で窮屈な代用品であると反論した<sup>15)</sup>。1955年、セリエリズムがパリで流行していた頃、クセナキスはこう書いている。

線形ポリフォニーは、その複雑さによってそれ自体を破壊する。人が実際に耳にするのは、様々な音域の音符の塊に過ぎない。非常に複雑なため、聴衆が線の絡み合いを追うことを妨げ、その巨視的な影響として、音のスペクトルの全範囲にわたって音が非合理的かつ偶然に分散している。<sup>16)</sup>

戦前、ヴァレーズは、調性にもセリエリズムにもとらわれないオーケストラや電子音響の複合体による「音の解放」について予言的に語っていた<sup>17)</sup>。クセナキスは、不確定な事象の塊の振る舞いを支配する法則や、自然現象を明確なパターンや形状にグループ化する方法に興味を持った。クセナキスとヴァレーズは共に、独立、変化し、相互作用するパラメータとしての音の塊を、原音に近い音響要素の一種の層状化として作り出した。両者とも、音楽的な静と動を、空間的・時間的な要素の結果として想像していた。これらの相互作用は、ハーモニーやメロディーというよりも、むしろ空間的、音色的な特質から生まれるものである<sup>18)</sup>。両者とも、音楽の構文というよりも自然のプロセスを語っており、科学的な探究と芸術的な探究という従来の区別を捨てている<sup>19)</sup>。また、空間数学的な概念やキュビズムのような視覚芸術的な動きへの関心は、彼らの作品にさらなる共感的な側面を与えている。マセダも彼らと同様に、ヴァレーズやクセナキスの音楽を西洋音楽の普遍性の探究の一環と理解し、セリエリズムを否定した<sup>20)</sup>。

マセダは1952年にフィリピンに戻ると、音楽学を通じてフィリピン音楽の世界に足を

14) Ibid., 128.

15) Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* 47, no. 1: 97.

16) Xenakis, Iannis. 1971. *Formalized Music*. Bloomington: University of Indiana Press: 8 "Linear polyphony destroys itself by its very complexity; what one hears is in reality nothing but a mass of notes in various registers. The enormous complexity prevents the audience from following the intertwining of the lines and has as its macroscopic effect an irrational and fortuitous dispersion of sounds over the whole extent of the sonic spectrum."

17) Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* 47, no. 1: 98.

18) Ibid., 98.

19) Ibid., 98.

20) Ibid., 98.

踏み入れることとなる。1958年にはパリの録音スタジオにてミュージック・コンクレート  
を学ぶ。このとき、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez（1925-2016）やカールハイン  
ツ・シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen（1928-2007）、クセナキスと出会う。マ  
セダは1957年から1958年、1961年から1963年にかけて東南アジアの音楽を詳しく研究し、  
アメリカ、カリフォルニア大学ロサンゼルス校でマントル・フッド Mantle Hood（1918-  
2005）の指導により、民族音楽学の博士号取得した<sup>21)</sup>。ここから彼のキャリアが本格的に  
始まるのである。

## 2-2 作曲家としてのマセダ

ここでは1963年から1980年代までのマセダの作曲活動について言及する。作曲家とし  
てのマセダの活動は1963年から始まる。マセダが留学を終え、西洋と東洋の価値観の間  
で自らのアイデンティティを再構築するまでには大変な苦労があったという<sup>22)</sup>。《ウグマ・  
ウグマ Ugma-Ugam》（1963）は、西洋志向のフィリピン人作曲家による、非西洋楽器  
（カラバオ・ホルン Carabao horns、マウス・オルガン、竹製の木琴、拍子木、ブザー、  
様々な種類の銅鑼、スクレイパー Scrapers）のみを使用した最初の作品である<sup>23)</sup>。《ウグ  
マ・ウグマ》は、《アグンガン Agungan》（1966）、《クビン》（1967）とともに、従来の楽  
器の組み合わせやオーケストラの編成からの劇的な逸脱を示している。《ウグマ・ウグマ》  
はマセダが当時前衛と見なされていた3つの動向では満たされないと感じた現代的な表現  
の亀裂を埋めるための答えだった。3つの西洋前衛主義とは以下である。

- 1) ピエール・ブーレーズ、ルチアーノ・ベリオ Luciano Berio（1925-2003）、カール  
ハインツ・シュトックハウゼン、ミルトン・バビット Milton Babbitt（1916-2011）  
によるセリエリズムとポスト・セリエリズムの支配、統制、秩序
- 2) 「ヨーロッパの伝統の単なる延長ではない」文化の定義を模索するアメリカを表現  
しているジョン・ケージ John Cage（1902-1992）の不確定性と「偶然性」の学派
- 3) エドガー・ヴァレーズによって展開された「音塊」現象  
そして、「音楽」をその概念的な血統から解放するという点で、その欠点が認識さ  
れている。<sup>24)</sup>

21) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 129.

22) Ibid., 129.

23) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. "The Piano Music of Jose Montserrat Maceda." *Electronic Theses and Dissertations* 857: 4.

24) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 130.

"1) the rule, control, and order of the serialist and post-serialist school of Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, and Milton Babbitt; 2) the school of indeterminacy and "chance" of John Cage, a fine representation of America's search for definition of its culture "that is not a mere

マセダは、ヴァレーズは未来に向けて重要なドアを開いたが、彼の遺産であるヨーロッパ音楽の要素や構造の限界のために、そのアイデアを完全に完成させることができなかつたと感じていた<sup>25)</sup>。《ウグマ・ウグマ》では、ミュージック・コンクレートの精神が引き伸ばされ、より完全に実現されている<sup>26)</sup>。この作品のもうひとつの重要な側面は、非常に複雑なリズムと型破りな持続時間比の使用にある。マセダは時間の直線性、音程の使用、音律への反論として、東南アジアの伝統音楽のいくつかの原則を適用した<sup>27)</sup>。それは、時間の「連続性、無限性、不定性」、音の不均質性（竹や金属の音を使用）、生活様式としての演奏（村や寺院のような音空間と、コンサートホールや駐車場のようない現代的な都市環境の音空間との間にある壁を崩すこと）、音律、チューニング、イントネーションのような東南アジアの伝統的な農村音楽の両義性である。この時期、マセダは「直線的で、原因と結果の論理である」西洋の時間概念を解体していた<sup>28)</sup>。テクスチャーに関して、マセダは「層化ポリフォニー」、あるいは「ヘテロフォニー」を用いた。彼は層化ポリフォニーを「別々の楽器によって演奏され、それぞれの骨格となる旋律によって導かれる旋律線の層の動き」と定義した<sup>29)</sup>。リズムは各パートで異なり、ポリメーターと同義であるが、持続音や、3、4、5、6、7でグループ化されたリズムを含み、そこではアクセントのずれやシンコペーションが見受けられる<sup>30)</sup>。この作品のロサンジェルス初演では、劇的な反応はほとんどなく、フィリピンやアジアにおける芸術音楽の領域での重要性を示唆するものでもなかったが、この作品により、マセダは、後にアジアで最も有名な前衛作曲家の一人として認められることになる<sup>31)</sup>。

---

extension of the European tradition”, and 3) the “sound-masses” phenomenon developed by Edgard Varèse, and its perceived shortcomings in emancipating “music” from its conceptual pedigree.

25) Ibid., 130.

26) Ibid., 130.

27) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. “The Piano Music of Jose Montserrat Maceda.” *Electronic Theses and Dissertations* 857: 40.

28) Ibid., 41.

29) Maceda, José. 2001. “The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia.” *Asian Music* 32, no. 2: 146.

30) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. “The Piano Music of Jose Montserrat Maceda.” *Electronic Theses and Dissertations* 857: 41.

31) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 135.

UGMA-UGMA or Structures for Musical Instruments and Voices  
ms. 1-27

1st Rattle higher-pitched, 2nd lower pitched or use a scraper with different tone colors.  
Caribao horn - one high-pitched, one very low & gliss up and down.  
Whistles: one very high, & one lower.  
Chinese Horner sound, Bells - gongaral sound  
Sho, any combination of 4 different harmonies.

♩=MM 60-75

Rattles or High/Low  
Scrapers  
Voices  
Caribao High/Low  
Whistles High/Low  
Sho  
Chinese/Bells

Rattles  
Voices  
C. Horn  
Whistles  
Sho  
Ch./Bells

Voices: 1 Soprano 2 Alto, 3 Tenor 4 Bass  
Scraper: notched bamboo tube with another tube as scraper

譜例 1 : 《ウグマ・ウグマ Ugma-Ugma》 1 から 27 小節<sup>32)</sup>

UGMA-UGMA or Structures for Musical Instruments and Voices  
ms. 48-51

Rattle/Scraper  
Voice  
Caribao Horn  
Whistle  
Sho  
Bells  
Clapper  
Zencer  
Tuba  
Kasha Day  
Pui Pui  
Bamboo Holes  
Oshiro  
Fulukuro  
Goshu  
Ayo  
Chofuque  
Kamahe

1. Au Taro Au Taro (Au)  
2. Au Taro Au Taro (Au)  
3. Au Taro Au Taro (Au)  
4. Au Taro Au Taro (Au)

1. Au Taro  
2. Au Taro  
3. Au Taro  
4. Au Taro

parade in 2 min. parade in 10 min. parade in 15 min.

譜例 2 : 《ウグマ・ウグマ》 48 から 51 小節

32) Ibid., 131.



新しい時代を実際に作り出していた<sup>35)</sup>。また、マセダは、音楽院で訓練を受けたフィリピン人音楽家たちが擁護する音楽ナショナリズムの偏狭さと植民地的ナイーブさ（素朴さ）の間のパイプ役として自らを位置づけていた<sup>36)</sup>。この革命は、2つの面で繰り広げられていた。一つは、文化的相対性と平等主義の原則のもと、西洋音楽圏以外の音楽を再評価すること。二つ目は現代性の文脈における、現代生活の表現としての音楽の再認識である。マセダは、1960年代から70年代初頭にかけて、歴史的な会議やカンファレンスを主催、共同執筆を行い、彼が蓄積してきた新しい知識の宝庫を、さまざまな観点で公開した。特に力を入れていたのはアジア音楽に対する新しい視点の育成に関してで、アジアの音楽に対する偏見を払拭し、ヨーロッパのクラシック音楽に劣らない芸術性、彼らの楽器の技術を強調し、フィリピンの現代生活におけるアジアの音楽の役割について説いた<sup>37)</sup>。

1966年には《アグンガン Agungan》を作曲した。この作品では、漂う色彩とドローンによる音場を作り出し、音の密度、色、リズムの面において新しいコンセプトを実現した<sup>38)</sup>。1967年に作曲した《クビン》では、ミュージック・コンクレートの原則を踏襲しつつ、アタック、音色、ダイナミクス、さらには不定周波数の極端なコントラストを強調している<sup>39)</sup>。

そして、前衛作曲家としてのマセダの成熟における新たな章の始まりとなったのが、マセダが中心となって開催した、ユネスコ国際音楽評議会主催のシンポジウム、「アジアの音楽国際シンポジウム The Musics of Asia International Symposium」（1966）と、1968年に作曲した《パグサンバ Pagsamba》である。



写真1 1966年の「アジアの音楽」国際シンポジウムでのホセ・マセダ<sup>40)</sup>

35) Ibid., 136.

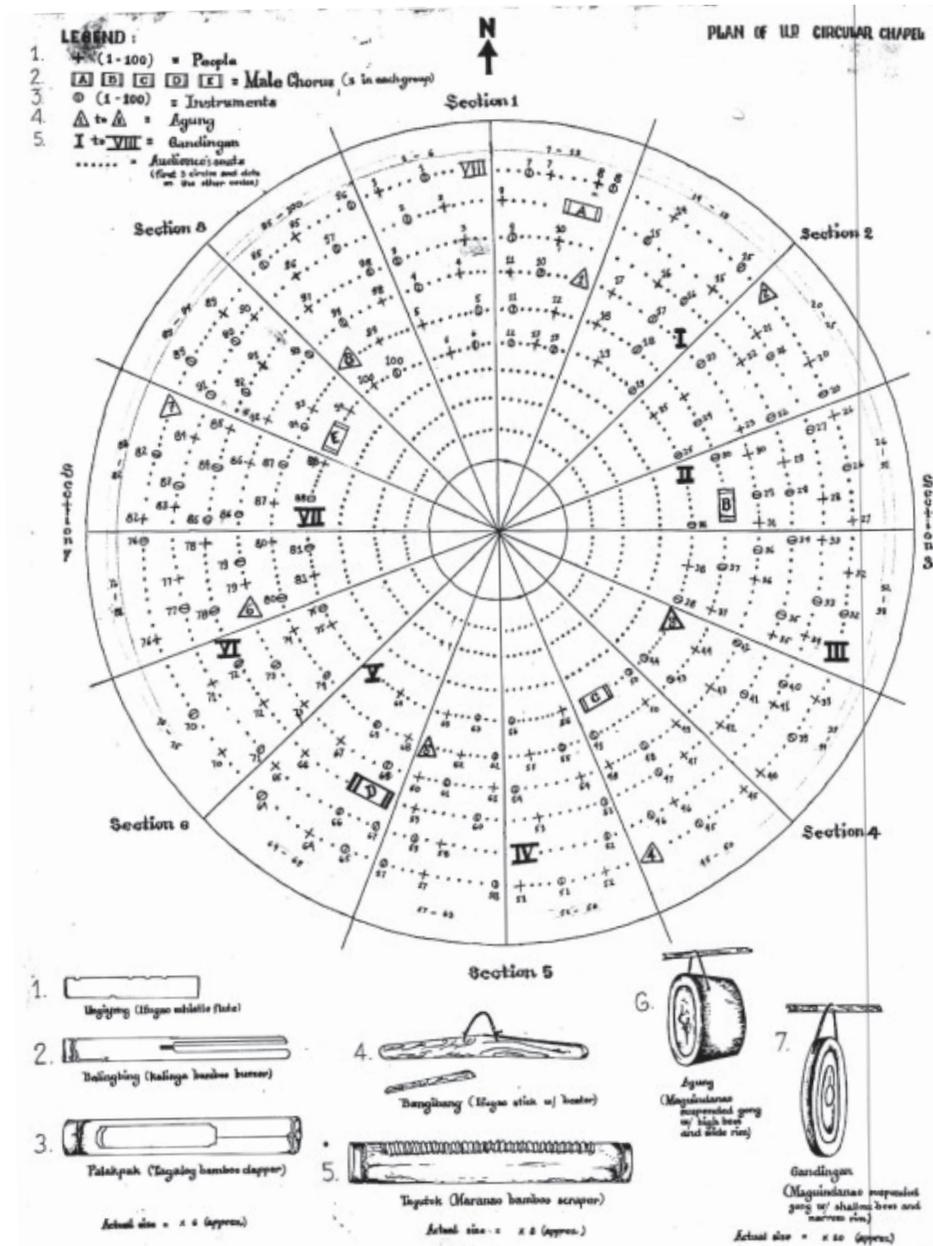
36) Ibid., 136.

37) Ibid., 136.

38) Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* 47, no. 1: 102.

39) Ibid., 136.

40) Onda, Aki. 2018. 「On José Maceda: A talk by Aki Onda」『Asia Art Archive in America』 <https://>



譜例 4：《バグサンバ Pagsamba》の楽譜抜粋

国際音楽評議会のイベントであるシンポジウムには、3大陸から一流の音楽学者、前衛作曲家、演奏家が集まった<sup>41)</sup>。パフォーミング・アーティストが一堂に会し、東洋と西洋の和解、現代作曲、アジアの音楽への応用など、アジアの音楽における新たな洞察や重要

www.aaa-a.org/programs/on-jose-maceda-a-talk-by-aki-onda (2024年1月10日閲覧)

41) Ibid, 137.



マセダは、演奏者同士だけでなく、聴衆との関係も大切にしたいと考え、親密な円形の空間環境を実現するために円形の客席を指定した<sup>46)</sup>。ローマ・カトリックのミサのテキストをフィリピン語に翻訳して使用したにもかかわらず《パグサンバ》は「基督教の典礼を非キリスト教的な村の儀式的文脈に位置づける試み」である<sup>47)</sup>。銅鑼の音と竹の音が重なり合う《ウグマ・ウグマ》の原理を用いるとともに、音声と歌の間の自然な曖昧さを創造的に操作した<sup>48)</sup>。

1974年に作曲された《ウグナヤン Ugnayan》において、マセダは円形の客席での多数の演奏者の参加、土着の楽器の録音、共同体の参加など、これまでのコンセプトを統合した<sup>49)</sup>。その意図は、「何千人もの人々の参加によって多様な密度の小さな音の多重性」を生み出すことにあった<sup>50)</sup>。



写真2 《ウグナヤン Ugnayan》でラジオ放送をしているマセダ<sup>51)</sup>

1975年の第3回アジア作曲家連盟会議のために、マセダは「東南アジアにおける音楽思想の源泉」を執筆し、会議の中で音楽と自然との関係についての彼の見解を伝えた<sup>52)</sup>。それは、ドローンとメロディー、即興と反復の対立に暗示される無限性の概念、「鳥の渡りや植物の開花といった自然の出来事」を通して測られる時間性的感覚、人間が楽器を作

46) Ibid., 45.

47) Ibid., 45.

48) Ibid., 45.

49) Ibid., 48.

50) Ibid., 48.

51) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 142.

52) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. "The Piano Music of Jose Montserrat Maceda." *Electronic Theses and Dissertations* 857: 48.

り出した植物やその他の自然の産物の単純さ、多様性、豊かさについてなどである<sup>53)</sup>。これらの考え方はすべて、マセダのテキストを用いた数百人の演奏者による野外儀式、《ウドロツ・ウドロツ Udlot-udlot》(1975) で実現された<sup>54)</sup>。楽譜は1ページのみで、いつ、どのように演奏するかの手がかりが書かれている<sup>55)</sup>。反復、ドローン、音楽と静寂の対比といった作品の構成や枠組みはシンプルで、音楽家でなくても参加できるようになっている<sup>56)</sup>。マセダの創作活動の重要なマイルストーンとされるこの曲は、「挑発的な作曲内容と意図、そして音楽制作のプロセスとして組み込まれた柔軟性と適応性」によって、世界的な関心を生んだ<sup>57)</sup>。その成果は、共同体の参加とともに、ドローンと色彩の相互作用であり、さらに重要なのは、「時間についての解説」である<sup>58)</sup>。「ウドロツ・ウドロツ」(「現れる一消える」)という言葉は、音の繰り返し、連続性、不連続性を意味する<sup>59)</sup>。マセダは「東南アジアにおける音楽と音楽表現 Music and Musical Expression in Southeast Asia」(1977) と題された論文の中で、次のように述べている。

音楽研究の軽視された段階は、土着の文化概念（無限、自然とのバランス、時間、その他の要素など）を音楽の創造に応用すること、あるいはそのような概念を別の音の秩序に移すことにある。物理的な宇宙（電気、重力など）や心の論理的秩序（コンピューター、百科事典など）から抽出されたツールの実際の使用とは異なる形で、人間の生活に影響を与える可能性がある。ヤニス・クセナキスの音楽は、科学への美学的賛辞であり、彼の音楽は、コンピューターやレーザーといったハードウェアの用途よりも強力な言語で科学をコーティングしている。彼のソフトウェアは論理学であり、アリストクセノス Aristoxenus、ピタゴラス Pythagoras (B.C. 582-B.C. 496)、ギリシャ思想の人物たちをモデルとしている。しかし、ネイティブの思考に直接触れる音楽家は、音楽的思考の他の要素を探し、そしてそれを、今日の前衛芸術で使われているのと同じくらい重要な言語を使った構築をする際に応用するべきである。<sup>60)</sup>

53) Ibid., 48.

54) Ibid., 49.

55) Ibid., 49.

56) Ibid., 49.

57) Ibid., 49.

58) Ibid., 49.

59) Ibid., 50.

60) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 146.

“A neglected phase of music research lies in an application of native cultural concepts—such as infinity, balance with nature, time, and other elements—to the creation of music, or a transference of such concepts to another order of sound, which when understood can affect man’s lives differently from the practical uses of tools extracted from the physical universe (like electricity, gravity) or a logical order of the mind (like a computer, an encyclopedia). The music of Yannis Xenakis is an aesthetic eulogy to science and his music coats it with a language more powerful than the uses of its hardware—the computer, laser and the orchestra. His software is logic and has

Siasid 9: 48-60  
10: 0-3

Violin 1  
mem ber eng keob tan fad da a hie na an ni

Violin 2  
i sa o ras an den no ra wa sa du

Violin 3  
a ka rang sa i fa ga aga a a a an ma ya da yu

Violin 4  
ni ya o a o a

Violin 5  
hi yi yi a ya a ay

Via. 1  
ka ag a sal i nga di ni i su da ya fo no begey

Via. 2  
nga ba lin tu kay daw an de hi

Via. 3  
ki na mag hi a a

Via. 4  
a a ay si a a a

Via. 5  
ya an daw wan da an

譜例 6 : 《シアシド Siasid》より

マセダが重要だと考えたのは、土着の文化的概念の応用に加えて、社会と音楽制作の関係だった<sup>61)</sup>。共同作業を高く評価する一方で、彼は西洋の工業化社会の機械化を否定した。むしろ、彼は機械を「人間の心と身体の延長」と考え<sup>62)</sup>、アジアの概念（無限性、自然とのバランス、時間、共同体意識）を西洋の現代的な美学に活用し、それらを新しい音の構成に置き換えようとしていた<sup>63)</sup>。

マセダの創作活動において西洋楽器の使用は、最初の代表作《ウグマ・ウグマ》から20年近く経って初めて行われた。1980年代に入り、マセダの中で進化し続けていた異なる時間の概念に関する彼の理論が開花した<sup>64)</sup>。1983年に完成した《シアシド Siasid》は、5本のヴァイオリンに加え、10本の竹筒と4セットの打楽器が使用されている。続いて1984年に完成した《スリン、スリン Suling-Suling》は、当初の編成ではインドネシアのスリン suling や日本の尺八、中国のシャオ hsiao を指定していたが、その後、西洋のフ

for his models Aristoxenus, Pythagoras and men of Greek thought. However, it behooves the musician who is in direct contact with a native thinking to look for other elements of musical thought and apply them in a construction with a language as significant as any being used today in the avant-garde.”

61) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. “The Piano Music of Jose Montserrat Maceda.” *Electronic Theses and Dissertations* 857: 46.

62) Ibid., 46.

63) Ibid., 47.

64) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 150.

Suling-Suling  
ms. 196-200

譜例7：《スリン、スリン Suling-Suling》より

ルートでも演奏されるようになった<sup>65)</sup>。

1988年には竹のブザー10、イフガオ Ifugao の打楽器10（バンギバン bangibang）、大小5つのタムタムとともに、5本の6弦ギター、5本のフルート、5本のチェロのための《ストラータ Strata》を作曲した<sup>66)</sup>。この作品でマセダが平均律で固定された調律楽器と、相対的に調律された楽器、または、任意の音程を設定できる楽器を併用したのは、新しいソノリティを生み出す目的で西洋楽器と非西洋楽器を組み合わせたり融合させたりするという、ニューミュージックの作曲家たちの間で流行している傾向に合わせるためではなく、むしろこれらの楽器の機能を失わせ、最終的には西洋音楽思想の枠から「解放」するためであった<sup>67)</sup>。マセダはこれらの作品において、これらの楽器を最も特徴的でない方法で演奏させた。それは、音楽の新奇性を生み出すために楽器の技術的能力を拡張したり、実験したりする「前衛的な」慣例とは逆のものである。故に、《スリン、スリン》や《シアシド》、《ストラータ》のような作品における西洋楽器の導入は、これらの楽器の完全性への攻撃であり、異質な美的秩序のもとでの演奏や、非直線的な時間の原則に基づく構造の再現を実行させることであった<sup>68)</sup>。

《ストラータ Strata》でマセダは、西洋楽器の自然な音響周波数を意図的にぼかすことで、その音程機能を解体することを意図した<sup>69)</sup>。他の作曲家であれば、これらの楽器の音を標準音律からずらすために調律を変えるのが普通だが、それでも、その音程のずれを知覚するためには、「通常の」旋律構成で使用する必要がある。しかしマセダは、チューニングはそのままに、フルート、ギター、チェロを5つにグループ分けして、スケールの層が交差しているような、「非メロディック」な音程を連続させるなど、非常に「非西洋的」な音楽構造を演奏させることで、「非論理的」なプロセスを作り出した<sup>70)</sup>。マセダがタムタムの拡張された共鳴と和声的な部分音で、ピッチのある音とない音の間を取り持つことで、これらの楽器を使って、互いの和声的な周波数を打ち消し合い、そのソノリティを竹や木の「不透明な色」に近づけたことは、非常に型破りな技法（そしてその結果として生まれた音楽も）だった<sup>71)</sup>。

《スリン、スリン》では、フルートの種類やゴングのピッチは演奏者に任されているが、リズムの枠組みは正確に書かれていて指揮者としか演奏できない。《スリン、スリン》の22分間の音楽的テクスチュアのゆっくりとした変容は、同時期にモートン・フェルドマ

65) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. "The Piano Music of Jose Montserrat Maceda." *Electronic Theses and Dissertations* 857: 54.

66) Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press: 151.

67) Ibid., 151.

68) Ibid., 151.

69) Ibid., 152.

70) Ibid., 152.

71) Ibid., 152.

Strata 15: 0-20

The image shows a musical score for a piece titled "Strata 15: 0-20". The score is arranged in a multi-stemmed format. At the top, there are five systems of staves, each labeled with a number in a box: 0, 4, 8, 12, and 16. Below these are five systems of staves, each labeled with a number in a box: 1, 2, 3, 4, and 5. The instruments are listed on the left side of the score: 10 Buzzards (1-10), 5 Sicks (1-5), 5 Gong (1-5), 5 Flute (1-5), and 5 Cello (1-5). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a single system with multiple staves per instrument.

譜例 8 : 《ストラータ Strata》より

ン Morton Feldman (1926-1987) やジャチント・シエルシ Giacinto Scelsi (1905-1988) が展開した継続的で過渡的な状態から離れておらず、共通したものが感じられる<sup>72)</sup>。マセダの作曲上の発見は、その複雑な民族哲学的背景から、ユニークでありながら、ヴァレーズ、クセナキス、フェルドマン、シエルシ、チャールズ・アイブス Charles Ives (1874-

72) Utz, Christian. 2021. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century*. Bielefeld, transcript Verlag: 223.

EXAMPLE 12b  
Strata 8. 32-47

譜例 9：《ストラータ》より

1954)、ジョン・ケージ、ジョルジュ・リゲティ Ligeti György (1923-2006)、ベルント・アロイス・ツィンマーマン Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) といった、しばしば互いに独立していたさまざまな作曲家によって、直線的で時間軸にとらわれない「少ないこと」を生み出すという西洋における新しい音楽の傾向とも重なっている<sup>73)</sup>。

73) Ibid., 223.

Strata 34: 36-59

The image displays a musical score for a percussion ensemble and a flute ensemble. The top section, labeled 'Strata 34: 36-59', covers measures 36 to 44. It features five staves for '5 Tam Tams' (numbered 1-5) and five staves for '5 Flutes' (numbered 1-5). The flute parts are written in treble clef with a key signature of one flat. The bottom section covers measures 48 to 56, also featuring five staves for '5 Tam Tams' and five staves for '5 Flutes'. The flute parts continue in the same key signature and clef. The score includes various rhythmic notations, including rests, notes, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

譜例10：《ストラータ》より

マセダは、「東南アジアの音楽における時間概念（仮題）」（1986）の中で、東南アジアの人々は自然と神々を非常に尊重し、形而上学的な世界ではこれらを連続的、無限、不定

なものとして、また世俗的な世界では階層的なものとして考えていると述べている<sup>74)</sup>。西洋で行われている文字による記録の習慣とは異なり、歴史は寺院、石碑、仏塔などの視覚的表現<sup>75)</sup>、口承伝承（歌、神話、伝説、ことわざ）<sup>76)</sup>、習慣や伝統の中に記録されている<sup>77)</sup>。さらに、東南アジアの音楽のゆっくりとした変化は、先史時代から現在までの数千年の時間スパンを直接反映している。異質な楽器編成、反復、メロディーの曖昧さ、音楽形式の拡散が好まれる美学であり、これらは西洋の因果性の論理に対するアンチテーゼである<sup>78)</sup>。マセダは西洋の管弦楽器を使用したか、西洋のイデオロムには従わなかった。彼のアプローチは、「音程の価値を下げる」ことによって、メロディーを西洋的な叙情性から切り離すことだった<sup>79)</sup>。

### 3. おわりに

マセダはスペインとアメリカの植民地化によって、ほとんど忘れ去られていたフィリピンの先住民の音楽を研究、フィリピン人芸術家としてのアイデンティティを明らかにした。彼の出版物、講演、作曲には、彼の哲学、信念、創造的表現が反映されており、東南アジア音楽の美学と哲学を現代の文脈の中で顕在化させ、フィリピンの芸術の発展に大きく貢献した。本稿で取り上げた作品については、音源や資料の入手が難しいものも多く、実際の演奏を聴いて初めてその意図が理解できる場合も多い。今後も作品を体験する機会を探しながら、さらなる研究を進めたい。次稿では、ホセ・マセダの思想、その活動のポストコロニアル・モダニティ的側面、そして1992年に作曲した管弦楽作品《ディステンペラメント（平均律の解体）Distemperament》を中心に検証していく予定である。

### 引用文献・参考資料一覧（前編・後編）

#### 文献資料（欧文）

- Arsenio, Nicolas. 2016. *The Music of Jose Maceda: Musical Ideas in New Music in Southeast Asia*. Indonesia Institute of the Arts Surakarta Postgraduate Program International Symposium on Local Aesthetics.
- Baes, Jonas. 2021. "Before their ears and minds: Sublation in the Musical Praxis of José Maceda and Mathias Spahlinger." *Malaysian Journal of Music* 10, no. 1: 72-90.
- Bentcheva, Eva. 2019. "From Ephemeral Experiences to Lasting Legacies: Discourses on Experimental

74) Maceda, José. 1986. "A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)." *Ethnomusicology* 30 no. 1: 46.

75) Ibid., 11.

76) Maceda, José. 1979. "A Search for an Old and a New Music in Southeast Asia" *Acta Musicologica* 51: 163.

77) Maceda, José. 1986. "A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)." *Ethnomusicology* 30 no. 1: 11.

78) Ibid., 46.

79) Niduaza, Frances Alfaras. 2013. "The Piano Music of Jose Montserrat Maceda." *Electronic Theses and Dissertations* 857: 52.

- Art in the Philippines during the 1960s and 1970s." *Tate Papers* 32.
- Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Maceda, José. 2002. "Introduction: A Search in Asia for a New Theory of Music." *A Search in Asia for a New Theory of Music*.
- . 2001. "The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia." *Asian Music* 32 no. 2: 143-178.
- . 1990. "In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia." *Acta Musicologica* Vol. 62 : 192-223.
- . 1986. "A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)." *Ethnomusicology* 30, no. 1: 11-53.
- Niduaza, Frances Alfaras. 2013. "The Piano Music of Jose Montserrat Maceda." *Electronic Theses and Dissertations* 857.
- Onda, Aki. 2019. "Everywhere at Once: José Maceda's Music Territory." *BOMB* 147: 145-151.
- Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press.
- Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* 47, no. 1: 93-120.
- Ton De Leeuw. 2005. *Music of the Twentieth Century: A Study Of Its Elements and Structure*. Amsterdam University Press.
- Utz, Christian. 2021. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History of the 20th and 21th Century*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Yamomo, Melé. 2022. "Sonic Experiments of Postcolonial Democracy: Listening to José Maceda's Udlot-udlot and Ugnayan." *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia*, Volume 6, no. 2: 133-146.
- Young, Samson. 2012. "*Reading contemporary chinese music: Reconsidering Identity and Cultural Politics in Analysis*." Princeton, NJ : Princeton University.
- Young, Samson. 2007. "Reconsidering cultural politics in the analysis of contemporary Chinese music: The case of Ghost Opera", *Contemporary Music Review*, vol. 26: 605-618.
- Xenakis, Iannis. 1971. *Formalized Music*. Bloomington: University of Indiana Press.
- 文献資料 (和文)
- 沼野雄司. 2021. 『現代音楽史』東京：中公新書
- ホセ・マセダ. 1986. 『ドローンとメロディー——東南アジアの音楽思想』東京：新宿書房 (編・訳 高橋悠治)
- 楽譜資料
- Maceda, José. 1992. *Distemperament*. 未出版.
- Ramón, Pagayon, Santos. 2005. *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press.
- オンラインの録音資料
- Maceda, José. 2020. 「Jose Maceda—Distemperament (composed 1992)」『YouTube』2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Rc45NxB27os&list=PLL3q56QgCvI9CffDcVD89rQ5xv1KFOHM3&index=4&t=1103s> (2024年1月15日閲覧)

その他のオンラインの資料

- Hasegawa, Robert. 2022. 「A review of the journal Circuit」『Érudit』 <https://www.erudit.org/en/journals/circuit/2022-v32-n1-circuit06973/1088790ar/>（2024年1月7日閲覧）
- Onda, Aki. 2018. 「On José Maceda: A talk by Aki Onda」『Asia Art Archive in America』 <https://www.aaa-a.org/programs/on-jose-maceda-a-talk-by-aki-onda>（2024年1月10日閲覧）
- 藤井明子. 1997. 「現代音楽家シリーズ1 マセダ講演会」『愛知芸術文化センター 自主企画事業報告書 1997年度』 <https://www-stage.aac.pref.aichi.jp/gekijyo/PReport/97/97-09ja.html>（2024年1月17日閲覧）

付録 ホセ・マセダ作品リスト

年号	作品	編成
1963	《ウグマ・ウグマ Ugma-Ugma》、「構造化された」、「つなぎ合わされた」または、《アジアの楽器と声のための構造 Structures for Asian Musical Instruments and Voices》	笙（日本の口琴）、ジェンダー gender（ジャワ島とバリ島産、金属琴）、クリンタン kulintang（フィリピン南部産、木枠に5〜8個の日盛りのついた銅鑼を並べたもの）、ガパン gabbang（フィリピン南部とボルネオ島産、竹製の木琴）、アグン agung（フィリピン南部とスマトラ島産）、ガンディンガン gandingan（フィリピン南部産の浅い緑の銅鑼）、竹の拍子木、竹のブザー、竹のスクレイパー scraper、ジュウハーブ jew's harp、ラットル rattle、竹の踏み管、パイパン p'ai pan（中国の拍子木）、竹の棒、カウベルまたは小さな鐘、笛、カラバオ carabao の角笛、人の声
1966	《アグンガン Agungan》または、《6つのゴング族のためのゴングの音 Gong Sounds for Six Gong Families》	高さのあるスリン suling（インドネシアとフィリピン全土で見られる、竹の輪止め笛）またはその他の笛型楽器3、吊り下げ式の小型ティルレイ・アグン tiruray agung 5、クリンタン4、ガンサ gangsa 6（手で演奏するカリンガ kalinga とボントク Bontok の平らなゴング）、ガンサ gangsa 6（棒で演奏する平らなゴング）、吊り下げ式の大形アグン agung 3、吊り下げ式のガンディンガン2、スリバオ sulibao 4（イバロイ Ibaloy の円錐太鼓）
1967	《クビン Kubing》または、《竹打楽器と男声のための音楽 Music for Bamboo Percussion and Men's Voices》	5人の男声、7対のトンガトン tongatong（カリンガ竹の踏み管）、バチウイティウ batiwtiw 3（竹琴）、タグトク tagutok 3（マラナオ Maranao 竹のスクレイパー）、パクン pakkung 7（イバロイ竹のブザー）、クビン7（ミンダナオ Mindanao のジュウハーブ）のための
1968	《パグサンバ Pagsamba》または、《礼拝 Worship》	100人の奏者（木のスティック、竹の拍子木、竹のブザー、竹のスクレイパー、笛）、100人の声楽家、25人の男性歌手、アグン8、ガンディンガン8のための
1971	《カセット100 Casette 100》	100台のテープレコーダーと100人のオペレーターからなる電子装置を使ったマセダの最初の作品。
1974	《ウグナヤン Ugnyayan》または、《大気圏 Atmospheres》	20のラジオ局のために
1975	《ウドロッツ、ウドロッツ Udlot-udlot》または、《現れては消える Appear-Disappear》	数百人の声楽家、バンギバン bangiban、バリンピン balingbing、トンガトン、笛のための作品。
1978	《アディング Ading》	100人の混声、パクン100、バンギバン100、バチウイティウ100、タグートク100と聴衆のための
1983	《アロディング Aroding》	7人の男声、ピスピ pispis 3（笛）、アロディング（竹で作られたフィリピンのジュウ・ハーブの一種）40のための
1983	《シアシド Siasid》	5つのヴァイオリン、吹き竹筒10、4組の打楽器のための
1984	《スリン、スリン Suling-Suling》	10本のフルート（マセダは「西洋調の周波数の重要性を強調しない」ために、インドネシアのスリン、日本の尺八、中国のシャオを代用楽器として特に提案した）、10本のクドルン kudlung（マンサカ Mansaka とマンダヤ Mandaya の2弦リュート）、またはパクン10（イバロイの竹製ブザー）、またはタグトク10（マラナオの竹製スクレイパー）、ガンサ10（平鉦）のための
1988	《ストラータ Strata》	フルート5、チェロ5、竹製ブザー10、イフガオ・バンギバン10（イフガオの木製打楽器パー）、大小さまざまなタムタム5、6弦ギター5のための
1990	《ディセミネーション Dissemination》	オリモン olimong（笛）、フルート5、オーボエ5、フレンチホルン5、ヴァイオリン5、チェロ3、コントラバス2、ゴング2/タムタム2のための
1992	《ディステンペラメント（平均律の解体） Distemperament》	フルート3、オーボエ3、クラリネット3、バスクラリネット3、ファゴット3、フレンチホルン3、トランペット3、トロンボーン3、ヴァイオリン3、ヴィオラ3、チェロ3、コントラバス3のための
1993	《5台のピアノのための音楽 Music for Five piano》	
1996	《2台のピアノと4つの管楽器 Two Pianos, Four Winds》	クラリネット、ファゴット、ホルン、トロンボーンと2台のピアノのための
1997	《交換 Exchanges》ジュリアード音楽院のための	ヴァイオリン4、ヴィオラ2、チェロ2、コントラバス、フルート、クラリネット、オーボエ、ファゴット、トランペット、ホルン、トロンボーン、チューバ、打楽器のための
1997	《ゴングと竹のための音楽 Music for Gong and Bamboo》	女声8人、男声8人、ピッコロ、コントラファゴット、パクン（+拍子木、タグトク、スティック2本、トンガトン2本、シェーカー、ホイッスル、ケトゥク ketuk（インドネシアの銅鑼）、ケンブル kempul（インドネシアの銅鑼）、スウカン suwukan（インドネシアの銅鑼）、サロン saron 4（インドネシアの鉄琴）、ジェンダー4のための
1998	《リズムのない色彩 Colors without Rhythm》	ハーブ、ピアノ、チェンバロ、チェレスタ、ヴィブラフォン、シロフォン、マリンバ、打楽器グループ（合計10人）と大オーケストラのための
2000	《2台のピアノと4つの打楽器のための音楽 Music for Two Pianos and Four Percussions》	2台のピアノ、(打楽器Ⅰ) バスドラムとスネアドラム、タムタム、ティンパレス、ロトタム、(打楽器Ⅱ) タムタム、クラッシュシンバル、チャイニーズゴング、チューブラーベル、バンパーチャイム、(打楽器Ⅲ) マラカス、ギロ、タンバリン、クロタル、ラットル、(打楽器Ⅳ) テンプルとウッドブロック、クラベス、カウベル、アンヴィル
2002	《スジェイチョン—4台のピアノのための韓国の宮廷音楽 Sujeichon—A Korean Court Music for Four Pianos》	
2003	《雑談と戯言 Banter and Profungity》	小オーケストラ（19人）のための