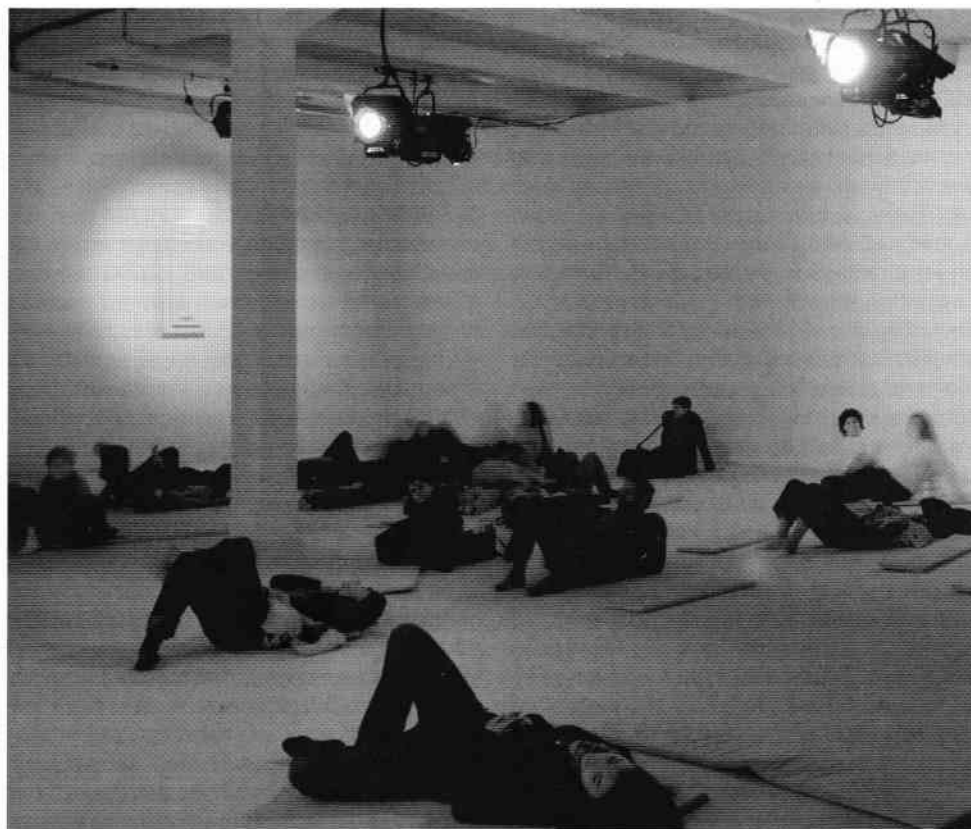


QUI EST JOHN CAGE ? QUI EST LA MONTE YOUNG ?

Jacqueline Caux

En 1993, lors de la seconde Biennale de Lyon, *Vexations* d'Erik Satie a été jouée par Vincent Barras lors d'un concert qui a duré 21 heures. Aujourd'hui, le musée d'art contemporain de Lyon présente l'exposition *Cage's Satie: Composition for Museum*. Le premier étage propose une composition aléatoire à partir de onze œuvres de Cage dédiées à Satie. Le second présente la boîte/valise/livre/peinture/sculpture de Cage, *The First Meeting of the Satie Society* (1985-1992), ainsi que *James Joyce*, *Marcel Duchamp*, *Erik Satie: an alphabet* (1982) dont la reprise a été confiée à Mikel Rouse. Au troisième étage est réinstallée la *Dream House* (Lyon, 1990), de La Monte Young et Marian Zazeela. Jacqueline et Daniel Caux ont rencontré les deux musiciens, séparément, à l'occasion de passages à Paris. Ce sont des extraits de ces entretiens que nous publions ci-dessous.



■ John Cage (1912-1992) et La Monte Young (1935) peuvent être considérés, après Arnold Schoenberg (1874-1951), comme les deux musiciens les plus conceptuels du 20^e siècle. Tous les deux ont – bien que, de façon diamétralement opposée, encore que, paradoxalement, cette opposition ne soit pas sans connivences –, mis en question la notion même de son, la notion même de musique et les méthodes selon lesquelles, en Occident, depuis quelques centaines d'années, celle-ci était composée.

Du fait de ses incessants questionnements, le nom de John Cage est associé à des remises en question capitales. D'emblée – se désignant lui-même comme anarchiste non-violent –, il veut *libérer* les sons, un désir que plus tard La Monte Young affirmera également avec détermination. Chez John Cage, cette volonté s'exprime dès avant la Seconde Guerre mondiale, animée par d'autres considérations que celles, à juste titre réactionnelles, de nombre d'artistes qui, après les millions de morts et l'immense traumatisme

La Monte Young et Marian Zazeela.

« Dream House », 1990. 8^e Biennale de Lyon (2005).

« L'expérience de la durée », ia Sucrière. (© Ph. B. Adilon).

"Dream House" at the 8th Lyon Biennale



de la découverte des camps, considèrent que l'on ne pouvait plus faire de l'art comme avant. C'est en effet dès 1937 que John Cage, avec *Construction in Metal*, abandonne toute distinction entre des sons émis par un instrument et des sons émis par des objets inhabituels. Dans le livre d'entretiens intitulé *Pour les oiseaux* (1), Cage explique : « Les sons n'ont pas de but ! ils sont, tout simplement, ils vivent... La musique c'est cette vie des sons. » Dans sa *Conférence 1960*, La Monte Young ne dit pas autre chose : « Le problème avec la plus grande partie de la musique du passé, c'est que l'homme a essayé d'obliger les sons à faire ce qu'il voulait qu'ils fassent. Si nous voulons apprendre quelque chose des sons, il me semble que nous devrions permettre aux sons d'être des sons au lieu d'essayer de les forcer à agir d'une manière qui soit fondamentalement dépendante de l'existence humaine... Si, par contre, nous allons vers les sons en les prenant tels qu'ils existent, alors nous pourrions peut-être apprendre quelque chose de nouveau. »

Avec des démarches propres, tous les deux se sont également attaqués au piano – l'un des instruments emblématiques de la musique occidentale – afin d'obtenir les sons inhabituels qu'ils recherchaient. En 1938,

John Cage invente le « piano préparé » : grâce à des vis à bois et à des gommages placées entre les cordes du piano – en 1914, pour *le Piège de Méduse*, Satie avait déjà glissé des feuilles de papier entre les cordes d'un piano –, il modifie ainsi les timbres de cet instrument qui devient un véritable ensemble de percussions. Pierre Boulez commente le piano préparé (2) : « Il s'agissait d'une remise en question des notions acoustiques stabilisées peu à peu au cours de l'évolution de l'Occident. Le piano préparé devenait un instrument capable de donner, par l'intermédiaire d'une tablature artisanale, des complexes de fréquences. » De son côté, La Monte Young, en 1964, avec *The Well-Tuned Piano* accordé en intonation juste, obtient des complexes de fréquences répétibles à l'identique sans aucun battement ce qui, avec le piano accordé selon l'échelle tempérée occidentale, n'était que très exceptionnellement réalisable. En effet, cette pièce est construite sur des improvisations menées à partir de séries de fréquences accordées en intonation juste – c'est-à-dire sur des rapports de nombres premiers –, de telle sorte que les fréquences obtenues produisent des agencements d'ondes sonores de type périodiques pouvant être rejoués avec exactitude.

Poursuivant ses recherches, John Cage, avec *Imaginary Landscape* (1939), modifie la vitesse de rotation de disques de fréquences et réalise la première pièce électroacoustique. « J'avais un but : effacer toute volonté et l'idée même de réussite », expliqua-t-il (3).

SILENCE ET HASARD

Le nom de John Cage est également associé à la prise en considération du silence, qu'il considère comme un élément musical essentiel de la musique. En 1948, il précise : « Si vous considérez que le son se caractérise par sa hauteur, sa puissance, son timbre, sa durée et que le silence – partenaire obligé du son – n'est définissable que par sa durée, alors vous conclurez que des quatre caractéristiques du son, c'est cette dernière qui est la plus importante. »

L'autre qualité du silence tient au fait qu'il nous permet d'être attentif aux sons de l'environnement, ce que John Cage démontrera avec son œuvre de 1952 : *4'33" de silence pour n'importe quel(s) instrument(s)*, que lui-même juge comme sa composition la plus radicale.

John Cage est aussi, dès 1951, avec *Music of Changes*, emblématiquement associé à l'usage du hasard comme principe compo-



John Cage : « La première pièce de La Monte Young dont j'ai eu connaissance et qui m'a intéressé, était *Poem for Chairs, Tables, Benches*, composée en 1960. Avec d'autres musiciens, je l'ai tout de suite exécutée à New York, car La Monte Young avait donné une méthode permettant de déterminer le temps pendant lequel on devait bouger les chaises, les tables et les bancs sur le sol. Ensuite, il m'a envoyé une pièce, également composée en 1960, conçue pour bande magnétique : *Two Sounds*, que j'ai entendue dans le studio de Richard Maxfield. Dans *Two Sounds*, un son était produit à haute amplitude par la friction du métal contre le verre et l'autre par le bois contre le métal. J'ai été très frappé par l'écoute de cette bande parce que personne n'avait jusqu'alors réalisé une œuvre à la fois aussi simple et aussi complexe. Si l'on écoutait cette œuvre avec l'intelligence et non avec les oreilles, on pouvait penser que l'on n'entendait rien, mais si on l'écoutait vraiment avec les oreilles, on pouvait entendre toute cette complexité que je viens de mentionner. Une autre de ses pièces en quinte, *Composition 1960 n°7, si et fa dièse, à tenir longtemps*, peut être jouée sur les cordes d'un violon. Après un certain temps, de nouveaux instrumentistes viennent remplacer les premiers, ainsi peut-on entendre ce son pendant plusieurs heures et, là aussi, on peut percevoir la complexité qu'il y a dans cette apparente simplicité. L'écoute de ces pièces a été déterminante pour moi. C'est une expérience qui a changé ma façon d'entendre ensuite n'importe quoi. C'est comme lorsque l'on regarde quelque chose avec un microscope : après, on voit différemment, même sans microscope. Avec la musique de Young, on peut dire que l'on entend à l'intérieur du son, à l'intérieur de l'action. Un peu plus tard, en 1964, il m'a aussi donné une bande de *The Well-Tuned Piano* accordé par lui-même à des fréquences en intonation juste. Cette pièce a la simplicité de la musique de Satie et, avant de me la donner, il savait que j'allais l'aimer.

« La Monte Young fait aussi un art de sa vie. La vie quotidienne de l'ensemble des gens ne lui convient pas, aussi dort-il et vit-il sur une durée de 27 heures par jour au lieu des 24 heures habituelles. Il parle d'une musique éternelle et il veut créer des endroits où les gens pourraient se rendre afin de jouir de l'effet de cette musique – comme c'est le cas dans ses *Dream Houses* –, comme s'ils allaient se désaltérer à de l'eau fraîche. Et en cela, il est le contraire de moi. Il veut une musique si juste, si parfaite... Les choses qui m'intéressent le plus sont celles qui sont les plus laides. Le laid n'est pas le laid, mais la vie elle-même... C'est pour cette raison que je travaille presque toujours avec des bruits plutôt qu'avec des sons purs. La Monte

tionnel. Ce hasard, qui pour lui est lié au fondement même de la vie, il le met aussi en pratique, en 1952, avec le premier happening, *The Untitled Event*, au Black Mountain College. Des toiles blanches de Robert Rauschenberg étaient suspendues au-dessus de la tête des spectateurs pendant que John Cage lisait des textes mystiques de Maître Eckhart ; Mary Carolyn Richards et Charles Olsen juchés sur des échelles récitaient leurs poèmes ; David Tudor jouait du piano préparé pendant que Rauschenberg passait des 78 tours sur un phonographe à pavillon ; Merce Cunningham et deux de ses danseurs dansaient dans les travées pendant que des films et des diapositives étaient projetés sur les murs.

En 1958, au Town Hall de New York, a lieu la création de *Concert pour piano et orchestre*, placé sous la direction de Merce Cunningham, qui le dirige avec des mouvements imprévisibles des bras. Cette pièce impressionnera tant La Monte Young, lorsqu'il la découvrira à Darmstadt en 1959, qu'il en reprendra l'esprit pendant un temps à Berkeley, lors des concerts de son *Poem for Chairs, Tables, Benches*, au cours desquels il pousse et fait grincer ces divers meubles sur le sol, afin de faire surgir des harmoniques à très haut niveau sonore, pendant

de très longues durées. Pourtant, bien que très admiratif de l'esprit et de la philosophie de John Cage, La Monte Young s'éloignera très vite de ses propositions, répondant ainsi au désir de celui-ci de ne pas avoir de disciples, et reprendra ce qu'il avait commencé dès 1958 – avant son séjour à Darmstadt – avec *Trio for Strings*, c'est-à-dire un travail basé sur peu de notes et sur de longs silences, ouvrant ainsi la voie à ce qui, plus tard, sera appelé minimalisme.

ENTREZ DANS LE SON

Au *tout est musique* de John Cage, La Monte Young répond : *un seul son est musique, entrez dans le son*. Ces positions diamétralement opposées correspondent à des postures philosophiques elles aussi antinomiques. Pour John Cage, la musique fait partie d'un processus toujours en devenir qu'est la vie, alors que, pour La Monte Young, il s'agit, notamment avec *Dream House*, de créer un monde harmonieux dans lequel peut se déployer une musique sans début et sans fin, une musique éternelle. Ces oppositions, tous les deux non seulement les comprennent mais elles renforcent même leur admiration réciproque, ainsi qu'ils nous l'ont confié au début des années 1970 (4).

Young aussi, à ses débuts, a utilisé les bruits, mais ensuite, il a toujours travaillé avec une très grande exactitude de fréquences, avec des cordes, avec des gongs, avec des voix, avec le piano ou avec l'aide de l'électronique. Il se dirige vers le meilleur et il a des idées mathématiques sur ce qui est le meilleur.

« Je voudrais que l'on considère – comme on peut le faire dans le bouddhisme Zen – que *je suis là où je dois être*, alors que La Monte Young trouve que là où l'on doit être est là-bas. Voulant aller vers là-bas, il doit établir des règles et les suivre très fidèlement afin d'approcher sa vérité. La musique de Young améliore notre expérience de l'écoute, mais pour apprécier la musique de La Monte Young, il faut fixer son attention sur elle, c'est ce qu'il demande. Il ne le demande pas égoïstement, il le demande comme un maître oriental. En disant cela, je ne suis pas contre la musique de La Monte Young, je tente d'expliquer ce qu'elle représente pour moi. Je l'ai dit, j'aime ce qu'il fait, mais je suis presque diamétralement opposé à lui et il comprend cela. »

PÔLES OPPOSÉS

La Monte Young : « Selon John Cage, on existe tout simplement et l'on doit accepter tout ce qui nous entoure, l'art et la musique étant assimilés à la vie. Dans mon travail, j'essaie de contrôler tout ce que fait ma musique. Il est bien connu qu'il est nécessaire qu'il y ait l'anarchie et l'absence de contrôle, pour que le contrôle absolu soit possible : l'un ne peut exister indépendamment de l'autre parce que chacun se détermine en fonction de la situation extrême que représente l'autre. Il est nécessaire que la musique de John Cage existe pour que la mienne soit possible et le fait que ma musique existe rend celle de John Cage encore plus importante.

« Les créations musicales de John Cage m'ont toujours intéressé, elles me plaisent toutes, ainsi que ses textes et sa philosophie. C'est lorsque j'étais à Darmstadt, en 1959, que j'ai entendu pour la première fois des pièces de lui qui étaient plus avancées que son *Quatuor à cordes*, que j'ai toujours beaucoup aimé et que ses *Sonates et interludes pour piano préparé* que je connaissais. Il s'agissait d'un enregistrement de son *Concerto pour piano et orchestre* et d'autres compositions jouées par David Tudor. Cela m'a beaucoup impressionné, ainsi que plusieurs ouvrages de lui que je n'avais pas pu me procurer aux États-Unis.

« Dans deux de mes premières pièces : *Vision et Poem for Chairs, Tables and Benches*, j'ai utilisé des éléments empruntés au hasard. La période pendant laquelle j'ai travaillé de cette façon n'a duré que deux ans, mais il est probable que je n'aurais pas

pratiqué, jusqu'à ce point, une technique due au hasard si je n'avais pas été influencé par les travaux de John Cage. Il est certain que c'est après avoir entendu John Cage que j'ai composé, en 1960, deux pièces faisant appel à des techniques du hasard qui sont mes pièces conceptuelles et verbales : *Composition 1960 #5 (Lâcher un papillon)*, *Composition 1960 #2 (Faire un feu)*, afin de donner à entendre ce qu'habituellement on regarde, et regarder ce que d'ordinaire on ne fait qu'écouter. Cependant, John Cage n'aurait jamais écrit ces pièces-là : ce qui les éloigne de lui tient au fait qu'il n'y avait qu'un seul point de concentration sur un seul événement, alors que lui travaille toujours avec beaucoup d'événements ayant lieu pendant une certaine période de temps. Pourtant, avant d'avoir écouté ses travaux, je m'étais déjà engagé dans la voie dans laquelle je suis encore actuellement, puisqu'avec mon *Trio à cordes* composé en 1958 et avec *Two Sounds*, j'avais improvisé des sons tenus très longtemps et j'avais obtenu des sons étranges, bizarres, qui duraient parfois une heure ou deux. Ce sont ces expériences qui m'ont conduit à entrer à l'intérieur du son, le son devenant un monde tellement complet que le problème était, pour moi, de pouvoir en sortir plutôt que d'y entrer ! Ensuite, j'ai utilisé une fréquence fixe, autour de laquelle je travaillais à partir de rapports d'intervalles précis entre plusieurs fréquences. Le fait qu'une des fréquences soit fixe et constante permet de rendre plus précis l'accord de chacune des autres avec elle et de chacune des autres entre elles. Je crois que l'effet est considérablement augmenté lorsque l'on élève le degré de justesse de l'intonation. La justesse de l'accord est fonction du temps, car tout ce qui a lieu dans le temps est périodique, et plus la durée est longue plus on reçoit d'informations, c'est pourquoi la durée m'intéresse. Je crois vraiment que la meilleure façon de décrire nos rapports, c'est d'évoquer deux pôles, deux pôles opposés. » ■

(1) *Pour les oiseaux*, entretien avec Daniel Charles, L'herne, 2002.

(2) *Pierre Boulez - John Cage : Correspondance*, Éditions Christian Bourgois, 1991.

(3) *Pour les oiseaux*, op. cit.

(4) Daniel Caux, *le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Éditions de l'Éclat, Paris, 2009. (Cf. artpress n°363 janvier 2010).

Autres manifestations : *John Cage and... Visual Artist - Influences, Impulses*, Museum der Modern, Mönchsberg, Salzbourg, jusqu'au 7 octobre.

Ballads (Cage et Sarkis), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, jusqu'au 30 septembre 2012.

John Cage Revisited, Cité de la musique, Paris, du 14 au 17 décembre 2012.

John Cage and La Monte Young: Differences and Mutual Esteem

In 1993, at the second Lyon Biennale, Erik Satie's *Vexations* was played by Vincent Barras in a concert lasting 21 hours. Given John Cage's admiration for Satie and the mutual admiration between Cage and La Monte Young, it was logical that Lyon's Musée d'Art Contemporain should pay homage to Cage with the exhibition *Cage's Satie: Composition for Museum* (curated by Laura Kuhn, director of the Cage Foundation in New York), from September 28 to December 30, 2012. The first floor offers a random composition around eleven of Cage's works dedicated to Satie. The second presents Cage's box-in-valise/painting/sculpture titled *The First Meeting of the Satie Society (1985-1992)*, plus *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: an Alphabet (1982)*, a work conceived for radio, to be revived here by Mikel Rouse. On the third floor is an identical recreation of the *Dream House* (Lyon, 1990) by La Monte Young and Marian Zazeela.

Jacqueline and Daniel Caux met the two musicians separately when they were staying in Paris. Below are excerpts from their conversations.

John Cage (1912-1992) and La Monte Young (1935) can be considered as the two most conceptual musicians of the twentieth century, after Arnold Schoenberg (1874-1951). Both, albeit in diametrically opposed ways, questioned the very notion of sound and of music, and the methods of composing it in the west over the last few hundred years (and besides, this opposition did not exclude a number of common points).

The name of John Cage is associated with some key questions. This self-styled non-violent anarchist wanted to free sound, as La Monte Young was equally determined to do. With Cage, this will emerged even before World War II, when it was driven by other considerations than the work of the artists who later reacted to the millions of deaths and the hugely traumatic discovery of the camps with the idea that it was no longer possible to go on making art as it had been made before. It was in 1937, with his *Construction in Metal*, that Cage abandoned the distinction between the sounds made by an instrument and the sounds

Pages précédentes et cette page /

this and previous two pages:

La Monte Young, John Cage

(Ph. Philippe Gras)

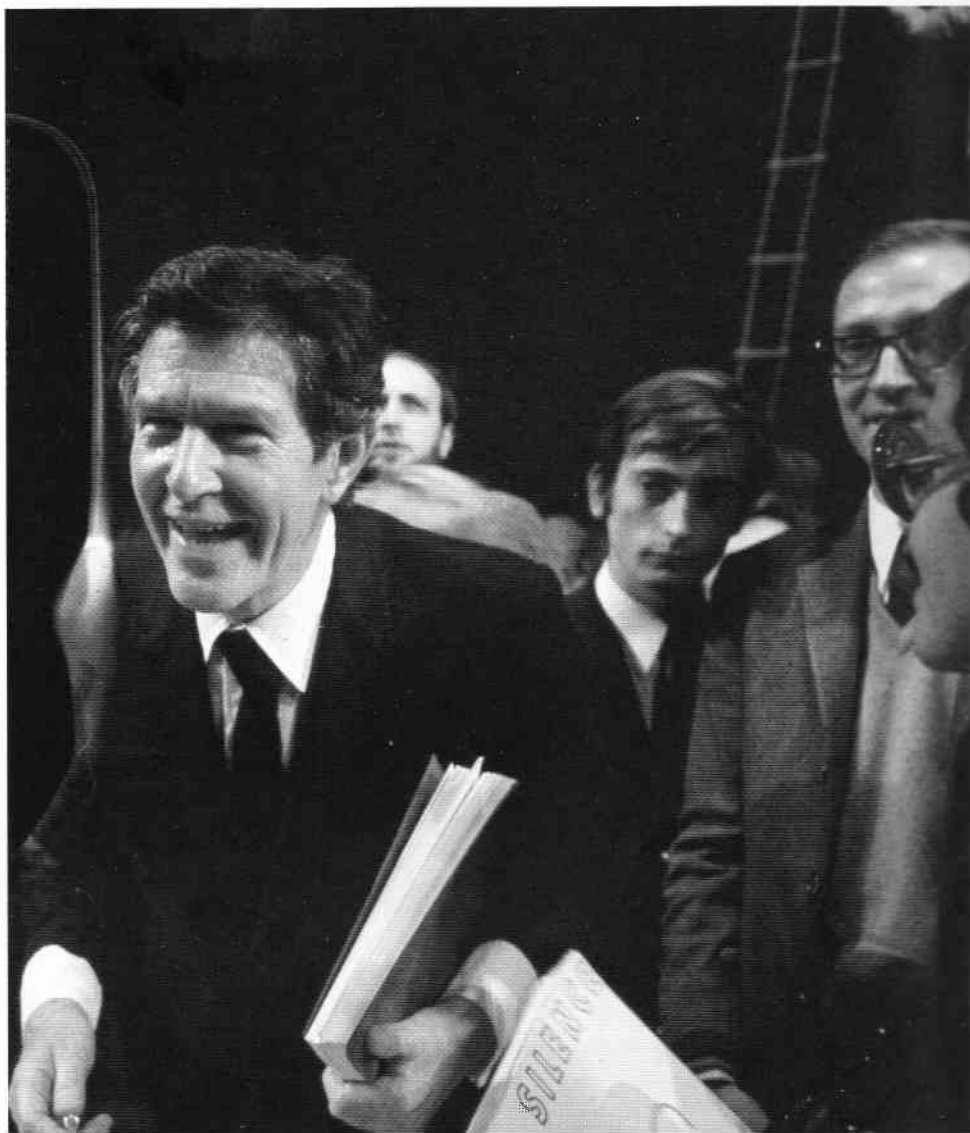
made by objects. In a book of interviews, *For the Birds*, Cage explains: "Sounds have no purpose! They simply are, they live. Music is this life of sounds." In his 1960 Lecture, La Monte Young says exactly the same thing: "The problem with most of the music of the past is that man tried to make sounds do what he wanted them to do. If we want to apprehend something of sound, I think we should allow sounds to be sounds rather than try to make them act in a way that is fundamentally dependent on human existence. If, however, we go to sounds and take them as they are, then perhaps we can apprehend something new."

SILENCE AND CHANCE

Both men also worked on the piano, one of the emblematic instruments in western music, in order to obtain the unusual sounds they were looking for. In 1938 Cage invented the "prepared piano." Using wooden pegs and erasers placed between the piano wires he altered the timbre of the instruments, making it a real percussion unit (in 1914, for his *Piège de Méduse*, Satie put sheets of paper between the wires). Pierre Boulez described the process thus: "It called into question the acoustic notions gradually established during the evolution of the west. The prepared piano became an instrument capable of producing complexes of frequencies through the intermediary of a handmade sound box."⁽²⁾ As for La Monte Young, his *Well-Tuned Piano* (1964), obtained complexes of frequencies that could be repeated identically with no beat, something which, if using the piano tuned according to the Western tempered scale, could be achieved only exceptionally. This piece is constructed around improvisations based on series of frequencies tuned according to the ratios of prime numbers, so that the frequencies produced periodic arrangements of sound waves that can be replayed with perfect exactitude.

Continuing his research, Cage, with his *Imaginary Landscape* (1939), modified the speed of rotation of discs and made the first electroacoustic piece: "I had a goal: to get rid of all will and even the very idea of success," he later explained.⁽³⁾

Cage's name is also associated with the integration of silence, which he considered an essential part of music. In 1948 he stated: "If you think of sound as being characterized by its pitch, its power, its timbre, its duration, and that silence—the obliga-



tory partner of sound—can be defined only by its duration, then you will conclude that of the four characteristics of sound, it is the last that is the most important." The other quality of silence has to do with the fact that it enables us to be attentive to the sounds around us, as Cage demonstrated with his 1952 work, *4'33"* of silence for any instrument, which he considered his most radical composition.

As of 1951 and his *Music of Changes*, Cage was also emblematically associated with the use of chance, which for him was part of the foundations of life, as a compositional principle. A year later, he also made chance the center of the first happening, *The Untitled Event* at the Black Mountain College. White canvases by Robert Rauschenberg were hung over the heads of the spectators while Cage read mystical texts by Master Eckhart and Mary Carolyn Richards and Charles Olsen perched on ladders and recited their poems, David Tudor played prepared piano and Rauschenberg played old

78rpm discs on a horn phonograph. Meanwhile Merce Cunningham and two of his dancers were dancing in the aisles and films and slides were projected on a screen.

In 1958 the *Concerto for Piano and Orchestra* was premiered at the Town Hall in New York. Merce Cunningham conducted with unpredictable arm movements. The piece so impressed La Monte Young, who saw/heard it in Darmstadt the following year, that he revived the principle in his *Poem for Chairs, Tables, Benches* at Berkeley, long sessions during which he pushed furniture around the floor, making it squeak and creak loudly. But while La Monte Young greatly admired Cage's philosophy and spirit, he soon distanced himself in his propositions—Cage always said he did not want to have disciples—to return to what had begun in 1958, before his time in Darmstadt, with the *Trio for Strings*, a piece with few notes and long silences that opened the way to what would later be called Minimalism.

Where for Cage everything was sound, La Monte Young replied: one single sound is music, enter the sound. These positions were diametrically opposed, as were the philosophical approaches behind them. For Cage, music was a part of a process in a constant state of evolution, life itself, whereas for La Monte Young, notably in *Dream House*, the point was to create a harmonious world for a music without beginning or end. The two men not only understood these oppositions, but their differences heightened their mutual admiration, as they told us in the early 1970s.

JC

"The first piece by La Monte Young that I knew, and that interested me, was *Poem for Chairs, Tables, Benches*, composed in 1960. I performed it at once in New York, with other musicians, because La Monte Young had provided a method making it possible to determine the time during which the chairs, tables and benches were to be moved along the floor. He later sent me another piece composed in 1960 for magnetic tape: *Two Sounds*, which I heard in Richard Maxfield's studio. In *Two Sounds* one high-amplitude sound was produced by rubbing metal against glass, another by wood against metal. I was really struck when I heard this tape because no one had ever made a piece that was at once so simple and so complex. If you listened to this piece with your intelligence and not with the ears, you could have the impression that you were hearing nothing, but if you really listened to it with the ears, you could hear all this complexity that I have just mentioned. Another of his pieces in fifths, *Composition 1960 no. 7*, in which a B and F# are to be sustained for a long time, can be played on the strings of a violin. After a while, new musicians replace the first, so that the sound can be heard for several hours. There, too, you can hear the complexity there is in this seeming simplicity. Hearing those pieces was a decisive experience for me. It is an experience that changed my way of hearing everything. It's like when you look at something with a microscope. With Young's music, you can say that you hear inside the sound, inside the action. A bit later, in 1964, he also gave me a tape of *The Well-Tuned Piano* which he had tuned himself in the frequencies of pure intonation. This piece has the simplicity of Satie's music, and he knew before he gave it to me that I was going to like it. La Monte Young also makes his life into art. The everyday life most people live doesn't suit him, so he lives 27 hours a day rather than the usual 24. He speaks of eternal music, and he wants to create

places where people could go and enjoy the effect of this music—as in his *Dream Houses*—as if they were quenching their thirst with cool water. In that respect he's the opposite of me. He wants the music to be so right, so perfect. The things that interest me the most are the ugliest things. Ugliness is not ugliness, but life itself. That's why I nearly always work with noises rather than pure sounds. When he started out, La Monte Young, too, used noises, but after that he always worked with frequencies that were extremely exact, with strings, with gongs, with voices, with the piano, or using electronics. He goes for the best, and he has mathematical ideas about what the best is. I want it to be thought—as you can in Zen Buddhism—that I am where I must be, whereas La Monte Young thinks that where we must be is over there. And because he wants to get there, he has to establish the rules and follow them very faithfully in order to approach his truth. Young's music improves our experience of listening, but in order to appreciate La Monte Young's music you have to concentrate on it. That's what he asks. He doesn't ask egotistically, he asks as an Oriental master would. When I say this, I'm not going against La Monte Young's music, I'm trying to explain what it represents to me. As I've said, I love what he does, but I am almost the exact opposite of him, and he understands that."(4)

TWO OPPOSITE POLES

La Monte Young: "According to John Cage, we simply exist and we have to accept everything around us. Art and music are part of life. In my work, I try to control everything that goes into my music. It's well known that anarchy and the absence of control are necessary, but only for absolute control to be possible: one cannot exist without the other because each is determined in accordance with the extreme situation represented by the other. The music of John Cage has to exist for mine to be possible, and the fact that my music exists makes Cage's even more important."

Cage's musical creations have always interested me, I like them all, as I do his texts and his philosophy. It was when I was in Darmstadt in 1959 that I first heard pieces by him that were more advanced than his *String Quartet*, which I have always liked a lot, and his *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, which I knew. This was a recording of his *Concerto for Piano and Orchestra* and other compositions played by David Tudor. It made a big impression on me, as did several books he had written, which I hadn't been able to get hold of

in the United States. In two of my early pieces, *Vision* and *Poem for Chairs, Tables and Benches*, I used elements taken from chance. The period when I worked in that way only lasted two years, but I probably wouldn't have based my technique on chance to that extent if I hadn't been influenced by John Cage's work. It's a fact that it was after hearing John Cage that I composed my two conceptual and verbal pieces in 1960: *Composition 1960 #5 (Release a Butterfly)*, and *Composition 1960 #2 (Make a Fire)*, in order to make audible what we usually look at, and look at what usually we only listen to. But Cage would never have written those two pieces. What makes them different is that there was only point of concentration on a single event, whereas he always works with a lot of events taking place during a certain period of time.

However, I had already taken the path I am on now before I listened to his work. In my *String Trio*, composed in 1958, and in *Two Sounds*, I improvised sounds that were sustained over a long duration, and I obtained these strange, bizarre, sounds that could sometimes last a whole hour, or two. It was these experiments that led me to enter inside sound, with sound becoming a world that was so complete that the problem for me was getting out of it rather than into it. I later used a fixed frequency, around which I worked using precise interval ratios between several frequencies. The fact that one of these frequencies was fixed and constant means that you can make the harmony/accord of the other frequencies with it, and among themselves, more precise. I think that the effect is considerably increased when you increase the degree of accuracy of the intonation. The rightness of the accord is a function of the time, because everything that takes place in time is periodic, and the longer the duration, the more information you receive. That's why duration interests me. I really do think that the best way of describing our relationship is to evoke two poles, two opposite poles." ■

Translation, C. Penwarden

(1) *Pour les oiseaux*, interview with Daniel Charles, L'Herne, 2002.

(2) *Pierre Boulez - John Cage : Correspondance*, Paris: Éditions Christian Bourgois, 1991.

(3) *Pour les oiseaux*, op. cit.

(4) Daniel Caux, *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris: Éditions de l'Éclat, 2009. (Cf. artpress 363, January 2010).

John Cage and... Visual Artist, Museum der Modern, Mönchsberg, Salzburg, to October 7.

John Cage Revisited, Cité de la Musique, Paris, December 14–17, 2012.