

研究報告

自己と他者とによる意識の協奏
—交換型作曲様式《変容の対象》(2009-)を題材に—
The Crossing of Consciousness between Self and Other
From the examination of 《an object of metamorphose》 (2009-)

福島 諭, 三輪真弘

Satoshi FUKUSHIMA, Masahiro MIWA

情報科学芸術大学院大学

Institute of Advanced Media Arts and Sciences

概要

一般に音楽創造の背景には何らかの様式に則した作曲規則が存在する。通常、その規則に対峙し音楽を生み出し残していくことを担う主体は作曲家であるが、多様な様式の中には即時的な演奏空間において演奏者が極めて創造的に音楽を生み出すことを許すものもある。通常、“即興演奏”と呼ばれるこの種の意識のやり取りは、実時間で行われる作曲行為とも考えられる一方で、再現性を考慮しない一回性の表現として扱われるのが常である。交換形式の作曲規則を用いた組曲《変容の対象》(2009-)は、2名の作曲者による共同作曲により、ひと月に1曲のペースで楽曲が生み出されていく組曲群である。ここにはまず独自の作曲規則から生じる自己と他者との意識のやり取りが存在する。そしてこの音による対話の過程は五線譜によって常に記録されていくという特徴がある。作曲家個人の意志では完結し得ない、2者の意識が互いに干渉/協奏することで初めて生じる不確定領域と、その領域に対して何らかの選択的意志決定を下していく様子には、いわゆる実時間での“即興性”とも関連付く意識の流れが存在する。この共同作曲行為を、ここでは「非実時間における、2者の意識が協奏的に関わる即興的作曲行為」として位置づけ、作曲規則の特徴を実例を踏まえて検証する。

In general, most music is created by compositional rules that have some kind of period style. In the current normal musical style, it is the composer's role to confront the rules and create music, but in some other styles allow the performer creates music in real time. It is usually so-called “improvisation”. It may be thought of as a composition that is executed in real time. However, this is usually outside the consideration of reproducibility. The suite 《an

object of metamorphose》(2009-) is a collection of pieces composed by two composers using an exchange diary-like compositional convention. The pieces are still being produced at a pace of one piece per month. Here, first of all, there is an exchange of consciousness between the self and others through a unique compositional rule. Another feature of this work is the sequential notation of the two composers' sonic dialogues on the staff. This is a method of composition that cannot be completed by one composer alone. And in the sense that the two consciousnesses interfere/cooperate with each other, it is related to the so-called “improvisation in real time”. I will define this method as “improvisational composition by two composers with crossing consciousnesses in non-real time”, and examine the characteristics of compositional rules based on actual examples.

1. はじめに

音楽はいつどのように生まれるのだろうか。この一見極めて簡素な問いに、端的に答え得るだけの共通意識を果たしてしまえば我々は持ち合わせているのだろうか。現在、我々を取り巻く音楽環境、そして再生メディアを含めたメディア環境は極めて多様に変化している。ジョン・ケージの沈黙の作品 (Cage 1952) を持ち出すまでもなく、最終的に音楽が感受者(聴衆)の内部ではじめて意味を成す(発見される)ものだとしても、本論考ではまずこの感受者(聴衆)にとっての内的な音楽は扱わない。その代わり、音楽の実践において演奏者が実時間内で作品と向き合いながら創造的に思考するもの、そして何より作曲家が作曲行為の中で思考することにより生み出していくものについて論じる事とする。また、それにより何らかの音楽的意味が生まれ

紡がれる創作(作曲)の領域を"音楽創造"という言葉で呼ぶことにする。

2. 背景

2.1. 音楽における即興性

一般に音楽創造の背景には何らかの様式に則した作曲規則が存在する。通常、その規則に對峙し音楽を生み出し残していくことを担う主体は作曲家であるが、多様な様式の中には即時的な演奏空間において演奏者が極めて創造的に音楽を生み出すことを許すものもある。通常、"即興演奏"と呼ばれるこの種の意識のやり取りは、実時間で行われる作曲行為とも考えられる一方で、再現性を考慮しない一回性の表現として扱われるのが常である。

西洋音楽における大作曲家の多くは即興演奏にも長けていたとされる。バロック時代のJ.S. バッハ、古典派のW.A. モーツァルト、または近現代のオリヴィエ・メシアンなどが自らの時代の様式に則り五線譜で残してきた作品群の他にも、最終的には楽譜に定着されることなく日々生み出されては消えていった音楽は数限りなく存在したはずである。戦後の現代音楽の潮流の中に観られる図形楽譜(モートン・フェルドマン発案とされる説もある(高橋 2020))は、その多くは演奏内容自体の音を明確に決定しないため、楽曲は"いわば一定の条件下に生ずるヴァリエーションの極度に自由な形"(柴田 1967)を持つことになる。つまりこれは作品解釈とリアライゼーションの可能範囲とを演奏者に広く委ねることによって生じる結果である。また、ジョン・ゾーンของเกม・ピースのひとつとされる代表作《COBRA》(1984)は、演奏者とプロンプターによって成り立つ指示体系によって集団即興の場を組織してみせた(寺内 2017)。一方、西洋音楽の領域から少し視線をそらしてみてもモダン・ジャズ(Modern Jazz)における奏者の即興性は、このジャンルにおける重要な評価価値の一つになり得ているし、さらに広く伝統的な民族音楽の中においても即興的判断を拠る所としているものは少なくない。例えば北インド発祥のヒンドゥスターニー古典音楽のように、ラーガ(旋律、音階に関わる概念)とターラ(リズム組織に関わる概念)と呼ばれる組織体系に裏付けされながらもそれ自体が長大な即興性を含む様式も存在する(H.A. ポブレイ 1966)。さて、今ここで"即興的な要素"として一括りにしたものは、それら全てを等価に扱う事は到底できないと思えるほどに、それぞれの様式の中における異なった価値を含んではいるだろう。しかしその中で下されている音楽的決断というものに注目すれば、それは常に音が生み出される瞬間に関わる決断であるという、現在の刹那に強く依存しているという意味においての共通項は見いだせる。だとすれば結果的に、こうした不可逆

の時間における"即興的な"音楽創造の場に置いて、最終的に影響をうけるものは何であろうか。そのひとつには楽曲全体のフォルムがある。つまりここには即興を行う主体である演奏者(作曲家)が、楽曲全体のフォルムが最終的には結実していない状態に身をおきながら、決断を下していかなければならないというような切実な音楽的思考がまず存在するはずだ。その思考の結果として紡ぎ出された音の連なりは、確かに録音には残せるものかもしれないが、それはいつも過去において決定された音の残像でしかない。つまり、即興時の思考の動きそのものはいつも記録し得ないものである。その瞬きは音楽の生まれ出る現在性の中のみ存在する(した)からだ。こうしてみると音楽における即興性には否応なく不可逆の現在性に関わっていることになる。では翻って、即興からこの現在性を取り除いたモノとは何か。やや乱暴な見解かもしれないが、それこそは作曲家にとっての作曲行為なのではなかったか。

即興 - 現在性 = 作曲

2.2. 《変容の対象》(2009-)

組曲群《変容の対象》(2009-)は、2名の作曲者による共同作曲により、ひと月に1曲のペースで楽曲が生み出されていく組曲群である。これは、和歌山県在住の作曲家・サクソフォン奏者である濱地潤一と新潟在住の作曲家の福島諭(以下筆者)によって考案された、交換型の作曲規則によって現在も続けられている作曲プロジェクトである。ここにはまず独自の作曲規則から生じる自己と他者との意識のやり取りが存在する。そしてこの音による対話の過程は五線譜によって常に記録されていくという特徴がある。作曲家個人の意志では完結し得ない、2者の意識が互いに干渉/協奏することで初めて生じる不確定領域と、その領域に対して何らかの選択的意志決定を下していく様子には、いわゆる実時間での"即興性"とも関連付く意識の流れが存在する。この共同作曲行為を、ここでは「非実時間における、2者の意識が協奏的に関わる即興的作曲行為」として位置づけることにする。では、この作品の音楽創造に関わる領域にはどのような特徴があるか、またそれによって表出される音楽の特徴はどのようなものが含まれ得るのかについて、以下ではいくつかの観点に分けて、詳しく見ていきたい。

3. 《変容の対象》の成り立ち

組曲群《変容の対象》(2009-)の発案の動機としては、まず2008年頃から機会がある毎に行われた濱地潤一氏と筆者との即興的な演奏経験が深く関係してい

る。まず、それはどのような演奏形態かを楽器編成含め述べておきたい。

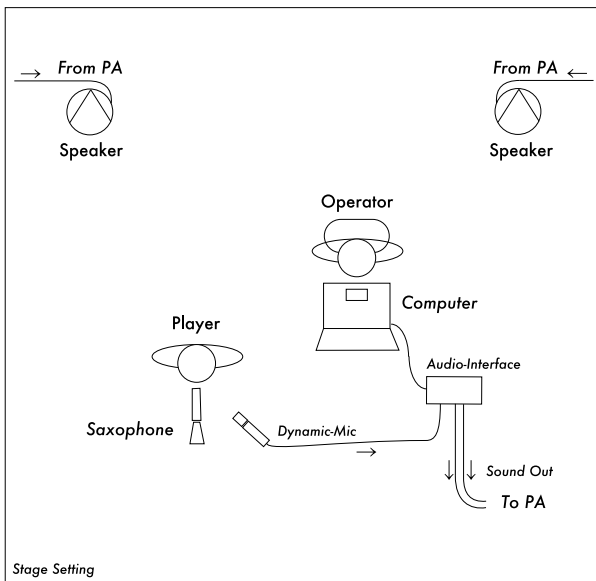


図 1: 演奏時のセッティング例

ここでの濱地氏の演奏楽器はサクソフォンであり、時に楽器と連動した独自のライブ・エレクトロニクス楽器も使用される場合もあった。一方で筆者のほうはコンピュータのリアルタイム・サンプリングとその変調処理を実現させる自作のプログラミング処理を用いることが主である。

ここでコンピュータ内部では事前に用意した音源を使用することや、独自に電子音を発音させるということはわずかな例外を除いては無かった。ここで筆者はまず、濱地氏から開始された演奏音をコンピュータ内部にサンプリングし、加工・変調し発音させていくことになる。一方、濱地氏は自らの演奏音の断片、時には引き延ばされ／または圧縮され、時にはピッチの変調も施されたものなどの、変形された自らの演奏音の影と対峙することになる。こうしたリアルタイムな音響処理を積極的に取り入れた即興演奏では、最終的な楽曲のフォルムは予め定めることが難しい。この場では両者はその場に身を置きながら、現在の音楽的な状況をできるだけ聴きとり、互いに判断していくことが要求される。こうしたある種複雑な時間性を含む音響の中で、互いが何を見出し、どのように意味を紡ごうとするかによって音楽自体のフォルムは毎回大きく異なった。我々にとってこの種の即興は、最終的には幅広いバリエーションの形で現れるものの総体であった。

このような演奏体験を経て気づくことの一つは、実時間で行われていた演奏中の思考のやり取りが、通常演奏後には残り得ないということである。それを何か別の形で留める方法は無いかと考えたことが《変容の

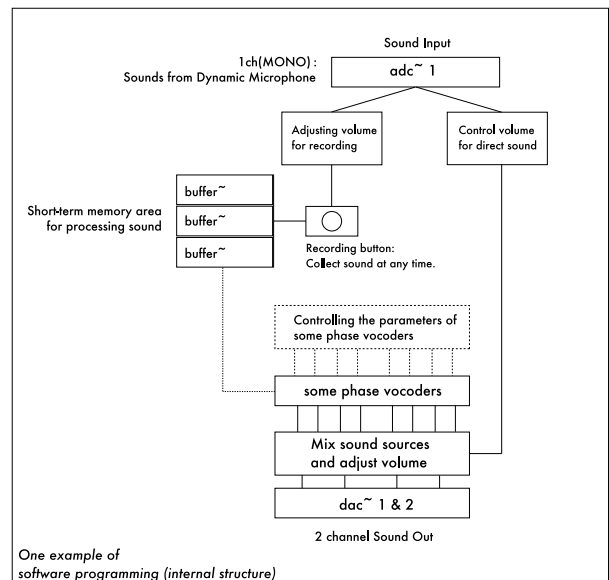


図 2: ソフトウェアの内部処理例

対象》の規則の発案と結びついている。一回性の音楽創造の中で、2者の中で演奏時に交わされる意識のやり取り（それは互いに良く聴くことにより成され、身体的なジェスチャーは伴わない）が実時間の中でやり取りされては消えていくということ、それ自体の一回性の価値や尊さは感じる一方で、この意識のやり取りをもっと別の観点から丁寧に扱うことはできないか。そしてさらには、そのやり取りの結果表出される音響にある程度の再現性を担保する形で記録できないか、その様に考えた結果が「通常なら数分間で終わる即興的な音楽創造の時間を1ヶ月という期間に引き延ばす」という《変容の対象》の基本アイディアだった。

4. 《変容の対象》の作曲規則

組曲群《変容の対象》(2009-) は現在専用の WEB(濱地 福島 2009-) にて公開されている。冒頭では作品の位置づけが宣言されているのでまず以下でも引用しておきたい。

"五線譜といくつかの約束事に基づく交換作曲形式によって書かれた組曲群。またはその作曲行為。新潟在住の福島諭と和歌山在住の濱地潤一によって考案され、2009年元旦より開始された。以後毎月1曲のペースで作曲されている。こうして1年間で生まれた12曲の小品は、ひとつの組曲として毎年まとめられてゆく。"¹

¹ <http://www.shimaf.com/h/index.html>

こうした作曲行為は現在も続いており、毎月1曲のペースで楽曲は制作されている。2021年現在、2009年から2020年までの12年分のやり取りは、楽譜とそのシミュレーション音源、さらに濱地氏と筆者による総括文と呼ばれる文章によって構成され、WEB上に公開されている。この総括文は1年のやり取りを通じて各自が感じた気づきをまとめて文章化するもので、音楽的な印象だけに限らず、作曲中に強く意識していた観点、さらには日常生活で起きた出来事なども扱われている。作曲中の音だけでのやり取りでは見えにくかった部分などに対してはお互いの意志を確認するものとしても機能してきた。つまり、一年を通じた作曲行為に対してのお互いの答え合わせともいえる側面があり、その理解は次の年の展開に活かされることになる。

本作は上記のように、独自の作曲行為だけでなく、楽譜、さらに組曲群としてのあり方を長い時系列で記録していく事が目指された継続的なプロジェクトである。ここではまず、その継続性に深く関与している“交換作曲形式”の規則について具体的に見ていきたい。これも再び、WEBでの“作曲上の基本ルール(2009年3月より)”から以下に引用する。

(0) ひと月に1曲の小品を作曲し1年間の12曲をひとつの組曲とする。

(1) 楽器は福島諭がPiano、濱地潤一がSaxophoneを担当する。

(2) 五線譜を使用して各楽器を交互に作曲していく。

相手の書いた最新の小節に対して自分の楽器パートを書き込むことができ、次に続くもう1小節を新たに書き加えることで最大2小節の作曲を毎回行うことができる。

(3) 自分が新たに書き加える小節の拍子、テンポは任意に変更できる。楽譜に記入していく。

(4) 作曲した小節は相手に渡した時点で固定され後に削除/変更はできない。

(5) 月の最初の1小節目を書く者は月ごとに交代する。また、各年の最初に書く者も年ごとに交代する。

(よって12月と次の1月は同じ者が担当することになる。)²

これが《変容の対象》における規則の基本となる部分である。作曲規則とはしているが、組曲のまとめ方に関わる構造的な決まり事を示す項目も含まれているために、単なる作曲規則だけではない側面もある。この6項目の各規則が指し示している観点をまとめると以下になるだろう。

² <http://www.shimaf.com/h/rules.html#hr1>

0. 作品形式(組曲)

1. 楽器編成の特定・作曲家の指定(固有性)
2. 交換作曲規則
3. 交換作曲規則/記録性
4. 一回性
5. 作品形式(対称性)

1.と5.とは、楽曲をどのような総体としてまとめるかという作品形式の全体性に関わる部分を示している。1.では、どのような編成で誰が作曲を行うのかという編成に関わる部分として、2名の作曲家が関わり、各人が担当する楽器は固定であることが宣言されている。2.と3.とが《変容の対象》の作曲行為そのものに関わる規則である。毎月の第1小節目を除いては常に相手から何かしらの音符が提示されており、その動かせない事実に対し自らの態度を決定しながら回答をすることと、それに加えて新たな1小節を自由に付け加えるという作曲サイクルを行うことになる(図3)。

そしてまた、この新たに加えられた1小節は相手への音楽的な提示となるわけである。互いにこのような提示と回答を繰り返す交換形式の作曲規則こそが《変容の対象》に於ける音楽創造の運動を絶え間なく続ける推進力となっている。このような作曲態度は、作曲家が個人で作曲を思考する様子とは明らかに異なっているだろう。自分以外の他者による音楽的提示が介入することで、自らがコントロールし得る領域は狭まるが、それによって作曲上の困難が増す訳ではない。意外に思われるかもしれないが、楽曲の進み得る不確定領域への焦点が定まってくると共に、作曲上の推進力は常にある一定以上維持することが可能となっていく。

補足的に、経験上の事実から述べるとすれば、初期の段階ではこの基本ルールだけではこの推進力を保ち得ないと感じるような局面もあった。その際にはサブルールとしていくつかの規則を追加し対応する事になった。それらは、相手の新たに追加する小節のあり方について自らの意志を干渉させるものだったり、冒頭の1小節を書く者がその楽曲全体のテーマとなるような言葉を付け加えるものだったりするのだが、それらはある一定期間は機能したものの、現在は事実上使われていないものとなっている。その意味で2、3.の規則が、現在も十分に機能しながら続けられているという意味において、《変容の対象》における作曲規則の根幹となっていることは間違いないだろう。

5. 《変容の対象》の楽曲の特徴

ではこの様な規則で作曲された楽曲の特徴は、どのような部分に見られるだろうか。それにはまず、この規則において生じる時間性について考えておく必要がある。作曲規則の4.において、この作曲行為が、(非実

時間の中ではあるとしても)一回性のものであることが宣言されている。一度相手に渡った音は後日遡って訂正される事はなく、常に先に進むという意味においては“実時間における作曲”つまり“即興”のあり方を模倣しているのである。ここで唯一変わるはその時間の扱われ方である。ここでは作曲規則 0. で規定されるように1曲の作曲期間は1ヶ月間に固定されており、その作曲期間であればどんなにやり取りが多くともまた、逆に少なくとも構わない。音楽創造における時間性を、実時間の代わりに、1ヶ月という作曲期間に拡大し当てはめる。この引き延ばされた時間性の中で作曲における思考密度を高めることが狙われている。人間の感覚は程度の差こそあるものの、日々変化する。個人の感覚の部分が1ヶ月の間でどれだけ変化するかは様々だとしても、月の冒頭で考えていたことが中旬には忘れられたり別の興味に置き換わるなどということは決して不自然な話しではないだろう。《変容の対象》はその様な意味で、一ヶ月間内での感覚の変化を1曲の中に縫い込む作曲行為ともなる。一回性の作曲行為としているため後からの改変などは行えないが、それでも1曲数分間の楽曲に1ヶ月の思考の変化の痕跡が時系列に圧縮されることになるのである。

また、基本規則 2. と 3. とのやり取りの中で、自らが新しく追加提示する小節の存在は音楽的に重要な意味を持つ。この、他者か自らが新たに加える小節というのは、各自がそこで提示しておきたいと独断的に考える音楽的領域である。また楽譜上加えられるものは1小節なのであるが、それは音楽的な拍子に則った1小節ではないこともあり得る。音楽的に追加させておきたい時間領域の提示であり、ここでは拍子とは別の観点から(通常であれば数小節で区切られるほどの)音楽領域が追加される。この交互に追加されていく音楽領域をどの程度増やすのかは各作曲者に任されている。この領域が希に様々な長さで組み上げられていくケースがみられるが、その際は音楽的な拍子の感覚が様々な形で組み変わるように流動し、時にはアンバランスにカットアップされるような印象として現れることもある。これは通常の作曲作品では現れにくい、もしくは意識的に避けられる部類の表現でもあるかもしれない。

さらにもう一点の確認としては、ここでの作曲行為は互いが同じ実時間を共有しながらも同時進行で作曲を行って行くものではない、ということである。新たに加わる1小節が交互に進むことで組み上がるという、“わずかにズレた時間性”の中で作曲は進行していくからだ。こうした状況は、時として音楽的な主従の関係に影響することがある。つまりどちらの楽器が音楽的に歌うのか(音楽的に主張するのか)、他方が支えるのかと言った事ですら、頻繁に入れ替わりながら進行するケースも生じることになる。これは1曲の作曲に

おいて2名の作曲家の意識が関わっている以上、決して不自然な事ではないのかもしれない。この様な形で作曲され、楽譜に残された作品が極めて少ないだけである。

冒頭の「音楽における即興性」の節では、即興から現在性を取り除いたものが作曲行為であると仮定した。つまりこれは逆に、作曲に現在性を加えたものは即興であると言い換えることができる。

作曲 + 現在性 = 即興

ここでの現在性とは実時間において後戻りできない時間の流れを指した。では《変容の対象》においてはどうか。ここでは、この「現在性」が「わずかにズレながら引き延ばされた時間性」というものに置き換わる。それ故に、規則によって2者の作曲家の意識を協奏的に扱う余地も生まれ、互いの思考の密度を上げることもなったが、ここで行われているものはあくまで即興的な作曲行為でもある。その様な意味において《変容の対象》は、「非実時間における、2者の意識が協奏的に関わる即興的作曲行為」と位置づけることは可能だろう。

作曲 + 「わずかにズレながら引き延ばされた時間性」 = 《変容の対象》

こうして《変容の対象》の楽曲の特徴は、このように緩やかな時間性の中で2名によって行われた1ヶ月の思考のやり取りが、楽譜の中には逆に高い密度で圧縮されることにより導き出されることになる。

6. 《変容の対象》の楽譜・演奏

《変容の対象》はこれまで幾度かの演奏の機会にも恵まれた。作品が楽譜として残され、(また幾分難解であっても)演奏可能な範囲で書かれている以上は実際に演奏可能であるからだ。その再現性の実証は、これまでも優れた演奏者によって証明されてきたことになる。しかし、《変容の対象》の楽譜が、それ自体では演奏者に配慮された書式で書かれてはいないことも事実である。奏者にとってまず困難と思われるところは音楽的な拍節が明確には分からないところだ。これは前述したように、《変容の対象》の1小節の多くが音楽的な拍節に基づくものではないからである。また、音楽的な主従が入れ替わる箇所、あるいは各楽器が全く寄り添わずに並走していくような箇所においては通常のアンサンブルとは異なる感覚が要求される。実際にリハーサルに多くの時間を費やすことになる箇所はその様なところであった。つまり、これは音楽的には未整理のまま2者の思考が纏れていくような場面の難解さでもあり、ある種の即興的思考の痕跡のようなものがそのまま五線譜に記録されているということの証でも

ある。

実際の演奏においてはシミュレーションにおいて想定された楽曲のあり方が十分に再現され得るものであると感じると共に、また時には想定を上回る表現領域として立ち現れる瞬間に立ち会うこともあった。これは、《変容の対象》の楽譜に留まっているはずの作曲家2名による思考の痕跡と、奏者自身が演奏の場において働かせる音楽的感性とが高い密度で響き合い演奏空間に展開した好例だったのではないかと考えている。

7. 考察

以上のことから《変容の対象》の作品性は「非実時間における、2者の意識が協奏的に関わる即興的作曲行為」によって生み出されるものである。ここで、独自の作曲規則によって導き出される時間性は「わずかにズレながら引き延ばされた時間性」であり、この中で行われる作曲は《変容の対象》の楽曲全体を特徴づけるものになっている。また、作曲家2名の意識の痕跡は、各曲ごとに等しく一ヶ月の思考のやり取りが圧縮された形で楽譜に記譜されている。音楽は時に互いに音楽的に寄り添い、時には別々の方向を向きながら並走し、また楽曲によっては音楽的な主従関係が頻繁に入れ替わるような様相を示す。そうした特異な音楽性は、楽譜に記される範囲において実際の演奏空間においても再現され得るものであった。また、演奏者の感性と響き合うことで楽曲の新たな側面を照らすという意味においては、室内アンサンブル作品の範疇に納まっている。

8. おわりに

《変容の対象》を考察するにあたり、今回はあえて扱わなかった論点がいくつか存在する。例えば、複数の創作者が一つの作品成立に関わる連作という意味において、日本中世に藤原定家以降貴族間ではもとより民衆の間でもかなりの広がりを持った文芸「連歌」との関連性がある。さらに、その「連歌」の様式をネットワークとデジタルメディアに展開した『連画』シリーズ(木原 中村 安斎 草原 三浦 佐藤 1995)などのようなメディア作品との関連／相違についてである。また、《変容の対象》が日常生活と並走する作曲行為であるという観点から、映像作家・前田真二郎氏の主導による『日々《変容の対象》AUG 2009-2019』(前田 2020)の上演に関することもある。作品の貴重なコラボレーションの実例ではあるが、本論考では扱えなかった。これらはいずれも《変容の対象》が扱う表現領域が音楽以外の芸術領域にも接続し得る可能性として、今後の展開を検討する上でも重要な観点となり得るものと考え、それらは今後の課題としたい。

9. 謝辞

最後に本論考を進めるにあたり、これまで《変容の対象》と関わってくださった全ての皆さんに感謝致します。このプロジェクトの位置づけや価値を考えるきっかけは、その関わりの中から見出されたものだからです。特に、これまでに演奏者として関わってくださった、ピアニストの石井朋子さん、品田真彦さん、若杉百合恵さん、クラリネット奏者の広瀬寿美さん、サクソフォン奏者の五十嵐文さんに感謝致します。そして、「日々《変容の対象》アンサンブル」におけるピアニストの山内敦子さん、サクソフォン奏者の木村佳さん、映像送出の森田了さんに、そしてその機会をご提案くださった映像作家の前田真二郎先生に感謝致します。シタール奏者の斉藤勇さんにはインドという日本とは異なる文化圏の伝統音楽の即興性について、実演を交えてレクチャーいただきました。ありがとうございます。また、三輪真弘先生には論考を進めるにあたり音楽の最も根本的な捉え方について、惜しみなく時間を費やして頂き多くの御助言を頂きました。それなくして自らが関わる音楽作品を客観的に捉えなおすことはできませんでした。そして何より《変容の対象》において、もう一人の作曲者である濱地潤一さん抜きでは作品も本論考も成り立ちませんでした。これまでのやり取りを改めて確認する対話を持って頂くことにより、私が制作を通して臆気を感じてきた観点を整理し力強く後押ししてくださいました。両氏には特に深く感謝致します。

10. 参考文献

- Teycheney Laurent (2007)「即興：内的ソルフェージュ」『東京藝術大学音楽学部紀要』33巻,113-144, 東京藝術大学音楽学部
- 高橋智子 (2020)『あれでもなくこれでもなく～モートン・フェルドマンの音楽を知る (3) 1950年から1953年までの図形楽譜』, <https://muse-press.com/2020/06/15/morton-feldman-3/> Accessed July 7, 2017. MUSE PRESS
- 柴田南雄 (1967)『西洋音楽史 印象派以降』第十五版,191, 音楽之友社
- 寺内大輔 (2017)「ジョン・ゾーン《コブラ》はどのような〈ゲーム〉なのか-奏者間のやり取りに着目した検討-」『音楽表現学』15巻 55-72.
- H.A. ポプレイ 1966『インドの音楽』, 関鼎 訳, 第三版,133-154, 音楽之友社
- 前田真二郎 (2020)『日々《変容の対象》8月』 by 日々《変容の対象》アンサンブル

ル』<https://maedashinjiro.jp/activity/2020-archives/> Accessed July 7, 2017.

松岡心平 (2015) 『中世芸能講義「勸進」「天皇」「連歌」「禅」』 115-170, 講談社学術文庫

木原 民雄, 中村 理恵子, 安斎 利洋, 草原 真知子, 三浦 史光, 佐藤 哲司 (1995) 「連画コミュニケーションシステムの基本構成」『マルチメディア通信と分散処理ワークショップ論文集』 189-194, 情報処理学会

岡田暁生 (2005) 『西洋音楽史「クラシック」の黄昏』 第十九版, 中公新書



この作品は、クリエイティブ・コモンズ の表示 - 非営利 - 改変禁止 4.0 国際 ライセンスで提供されています。ライセンスの写しをご覧になるには、<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> をご覧頂くか、Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA までお手紙をお送りください。

11. 参考作品

John Cage. (1952) 4'33".

Olivier Messiaen (1982) 『芽ばえる魂 セシル・ソヴァージュ (メシアン之母) の詩によるインプロビゼーション』【LP】REL-5501, RVC

濱地潤一 福島諭 (2009-) 『変容の対象』<https://www.shimaf.com/h/> Accessed July 7, 2017.

12. 著者プロフィール

福島 諭 (Satoshi FUKUSHIMA)

1977 年新潟生まれ。作曲家。新潟大学教育学部特別教科 (音楽) 教員養成課程卒業、情報科学芸術大学院大学 (IAMAS) 修了。現在、情報科学芸術大学院大学 (IAMAS) 博士後期課程在籍。2002 年よりリアルタイムな音響処理を援用したライブエレクトロニクス作曲作品を発表。また、レイヤード・セッションと呼ばれる独自の階層的な即興を試みるバンド Mimiz のメンバー。2008 年より濱地潤一氏との室内楽シリーズの作曲を開始し、中でも《変容の対象》は 2009 年元旦より開始され現在も進行中である。第十八回文化庁メディア芸術祭 アート部門 優秀賞など。日本電子音楽協会理事 (2017 年度), 先端芸術音楽創作学会 会員, 日本記号学会 会員, 美学会 会員。

三輪 眞弘 (Masahiro MIWA)

1958 年東京生まれ。ベルリン芸術大学、ロベルト・シューマン音楽大学で作曲を学ぶ。アルゴリズムックコンポジションと呼ばれる手法で数多くの作品を発表。旧「方法主義」同人。「フォルマント兄弟」の兄。情報科学芸術大学院大学 (IAMAS) 教授

[] Newly added notes

I

Alto Sax

Piano

Jul.09,2020 21:59 (1) hama : -0

[0]

↓

II

Alto Sax

Piano

Jul.09,2020 21:59 (1) hama : -0

[0]

[0] Jul.14,2020 15:37 1-[2] fuku : -0

↓

III

Alto Sax

Piano

Jul.09,2020 21:59 (1) hama : -0

Jul.15,2020 06:06 2-(3) hama : -0

[0]

[0] Jul.14,2020 15:37 1-[2] fuku : -0

Example of Composition Steps : 《変容の対象》 2020 年 7 月

図 3: 《変容の対象》における作曲ステップ