

HME育成プログラムによるKASAソニックアート・シリーズ：第1回演奏会「-うたう-声とピアノのために」

中村，滋延

小畑，郁男

小寺，未知留

<https://doi.org/10.15017/1397641>

出版情報：芸術工学研究. 19, pp.35-54, 2013-10-15. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：

HME 育成プログラムによる KASA ソニックアート・シリーズ

第1回演奏会「—うたう—声とピアノのために」

KASA Sonic Art Series by HME Cultivation Program:
The First Concert “-Sing- for voice and piano”

中村滋延¹

NAKAMURA Shigenobu

小畑郁男²

KOBATA Ikuo

小寺未知留³

KODERA Michiru

Abstract

As part of project study of teachers in charge of HME Cultivation Program, the first concert of KASA Sonic Art series “-Sing- for voice and piano” was held at the fourth floor hall of AMIKAS (Fukuoka City Gender Equality Promotion Center AMIKAS) on Saturday 9 March 2013. The studying theme of this project is “Proposal of sustainable contents for creation of music culture with consideration for regionality of Kyushu”. Therefore, the concert had performance of six music works composed newly in relation with the theme. This article is to report those music works. The report is written in style of work commentary with a lot of examples of musical scores. All of the performed works were so-called lieder for voice and piano. The lyrics are in Japanese. Lieder in mother language are expression that has the closest connection with regionality. The performance needs singers and piano accompanists only, which is effective as sustainable content. Also, this report functions as a proposal for contents.

1. はじめに

本稿は、2013年3月9日（土）19:00 からアミカス（福岡市男女共同参画推進センター）4階ホールにおいて催された九州大学大学院芸術工学府 HME（ホールマネジメントエンジニア）育成プログラムの主催による「KASA（カーサ）ソニックアート・シリーズ第1回演奏会—うたう—」の報告資料である。

HME 育成プログラムでは音楽を中心とした文化創造に関する実践をマネージするための研究教育を行っている。本演奏会もその研究教育の対象のひとつである。

HME 育成プログラムの教員グループは「芸術工学研究院平成 24 年度大型外部資金獲得のためのプロジェクト研究」助成金を取得しており、その研究の一環としてこの催しを行った。このプロジェクト研究のテーマは「九州の地域性を考慮した音楽文化創成のための持続可能なコンテンツの提案」というものである。したがって、本稿ではこのテーマとの関係をもとに「KASA ソニックアート・シリーズ第1回演奏会—うたう—」について報告する。

本稿は次に示す構成からなる。この「1. はじめに」に続く「2. 音楽創造研究会九州/KASA」では催し名にある KASA について、それが音楽文化創成のための組織であること示し、その設立趣旨や活動方針などについて述べる。「3. うたう：声とピアノのための」では催しのテーマである「うたう」について、その言葉が意味するものについて触れる。それとともに、プロジェクト研究のテーマとの関連性について述べる。「4. 6人の作曲家による歌曲」ではこの催しで上演された音楽作品、つまり

連絡先：中村滋延, sn@design.kyushu-u.ac.jp

1 九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門
Department of Content and Creative Design, Faculty of Design, Kyushu University

2 九州大学芸術工学部芸術情報設計学科非常勤講師
Part-time Lecturer, Department of Art and Information Design, School of Design, Kyushu University

3 九州大学大学院芸術工学府コンテンツ・クリエイティブデザインコース
Course of Content and Creative Design, Graduate School of Design, Kyushu University

コンテンツを作曲者自身によって解説する。その際、作品資料として重要な価値を持つ楽譜を可能な範囲で提示する。そして「5. おわりに」ではこの催しがプロジェクト研究にどのように貢献することができたかについて述べ、KASAの今後の活動に向けての課題についても触れる。

2. 音楽創造研究会九州/KASA

KASAは「音楽創造研究会九州」の英語名であるKyushu Association of Sonic Artに基づく呼称であり、音楽コンテンツとしての“現代音楽”の創作活動を、九州福岡を本拠地として推進するための組織である。2012年3月4日の「KASA第1回公開研究会」をもって発足した。現在、福岡を活動拠点にしている作曲家や作曲を学んでいる学生など5名からなっている。活動としては年2～3回の公開研究会と、年1回の公開演奏会「KASAソニックアート・シリーズ演奏会」を行う。現時点の5名の会員はいずれも教員や卒業生、在校生ということで九州大学大学院芸術工学研究院に関係するが、けっして閉じられたグループにするつもりはない。新たな参加を拒むつもりはまったくない。

対象を“現代音楽”というジャンルに限定したのは、議論をより実効的にするためである。ジャンルが異なると術語の意味が異なったりして議論が噛み合わないことがよくある。また、対象となる音楽ジャンルが特定されていないと議論を深めるための比較・参照などが困難になる。ただし、ジャンルの限定は、他ジャンルへの無関心やそれらの排他を意味するものではない。

“現代音楽”という言葉は手垢にまみれた言葉であるが、KASAではあえてこの言葉を用いる。この“現代音楽”は、クラシック音楽（西洋芸術音楽）の歴史における二十世紀以降の、調性を逸脱した音楽に対して用いられてきた言葉である。当初、調性の逸脱は半音階主義として現れた。したがって“現代音楽”という言葉に対して抱く多くの人々のイメージは半音階主義の無調性音楽である。しかし、KASAは、そうしたイメージにとらわれることなく、広くクラシック音楽の現在進行形という意味から、その言葉をとらえる。

クラシック音楽は、その構造に関する理論や、その構造を彩るための高度な作曲理論の体系化が非常に進んでいる音楽ジャンルである。このことはその現在進行形である“現代音楽”においても同様である。創作のために

は体系化された理論を学ぶことはきわめて有効である。そしてそれらを参照して自らの音楽を理論的にとらえることは、創作自体の質を高めるために欠くことができないと考える。

KASAが言うところの「創作活動の推進」は創作者（作曲家）のためのものである。この「推進」は、創作の成果を人に知ってもらい、人からの評価に支えられてはじめて可能になる。しかし“現代音楽”は一般的に理解しやすいものではない。そこで、年3回の公開研究会では作品上演と、それに加えて音楽構造や作曲技法についての解説を行う。この解説が聴き手の理解をうながして研究会における議論のための種子となり、その議論が創作者の切磋琢磨の刺激となる。

年2～3回の公開研究会はある意味で創作者のためのものである。それらとは別に、聴き手のための公開演奏会も年1回催す。当然のことであるが、音楽は創作者のためにだけあるのではなく、むしろ聴き手のためにこそある。それは聴き手に精神的喜びや思索への刺激をもたらすものである。公開演奏会は、この当然のことを明確に実践するためのものである。そこでは公開研究会を通してブラッシュ・アップされた音楽作品が主に上演される。

そのブラッシュ・アップが目指す方向は“現代音楽”におけるある特定の価値観に根ざすものではない。KASAでは“現代音楽”における特定の価値観は実体ではなく、欧米の現代音楽シーンによってもたらされた言わば共同体幻想に過ぎないと考える。それは一種の音楽文化グローバリズムである。KASAはそのグローバリズムそのものを疑うことから創作を始めようとしている。その点において、ローカリズムに目を向けざるを得ない九州福岡の地を拠点とする状況は、むしろ長所とさえ言える。プロジェクト研究のテーマにある「九州の地域性を考慮した」はこのことに関連する。

KASAが音楽活動の中でも創作を中心に据えているのは、「作曲・演奏・聴取」という音楽成立の円環を考えた場合、日本では、中でも九州では「演奏・聴取」が圧倒的に重要視され、「作曲」がきわめて冷遇されている現状に危機感を抱いているからである。「音楽文化創成のための持続可能なコンテンツ」には「演奏・聴取」に関することも本来は含まれるのであるが、現状を考えれば、まず「創作」に力を入れるべきだと考えたのである。

3. 「うたう：声とピアノのための」

KASA（カーサ）ソニックアート・シリーズ第1回演奏会のテーマは「うたう：声とピアノのための」となっており、上演作品はすべて歌曲である。このテーマの選択には3つの理由がある。

第一の理由は「どの地域の作曲家であれ、その音楽的発想は話し言葉としての母語の影響を無視しては存在し得ない」ということを作曲家も聴衆も再確認する場を設定したかったからである。「地域性を考慮」と「持続可能なコンテンツ」にこの理由は関係する。

第二の理由は、明治における洋楽輸入以降しばらくは、日本における音楽創作の主流は圧倒的に「歌曲」であったことの意味を考える場を設定したかったからである。日本近代音楽史の偉大な開拓者であった作曲家・指揮者の山田耕筰（1886-1965）はドイツ留学中こそ多楽章からなる交響曲などを作曲していたが、帰国後はソナタや弦楽四重奏曲、協奏曲などの絶対音楽の範疇に属する作品をつくらなかった。むしろその歌曲の創作によってその存在を日本近代音楽史上において確固たるものにした。

山田耕筰は演奏活動では絶対音楽を推し進めていた。それは日本人への西洋芸術音楽の啓蒙の意味もあったろう。しかし自身の創作に関しては、当時の多くの日本人の西洋音楽受容のキャパシティを考えた場合、歌曲中心にせざるを得なかったに違いない。じつは、このことは現代においても事情は変わらない。クラシック以外の音楽ジャンルにおいては、圧倒的人気を誇るのはインストゥルメンタルな楽曲よりも「歌」を伴う楽曲なのである。

第三の理由は、音楽に構造的意味以外の意味を賦与するには言語の使用に頼らざるを得ないという事情を考えると、歌曲をテーマにすることで演奏会を具体的なメッセージの送受信の場として設定したかったからである。とは言うものの、大それた特定のメッセージを送ろうとしているのではなく、個々の内奥から出る「つぶやき」を今回はむしろ大切にしたいと思った。

4. 6人の作曲家による歌曲

ここで「KASA ソニックアート・シリーズ第1回演奏会—うたう—」において上演された全作品について、当日の上演順に、作曲家自身の解説を譜例とともに資料として提示する。今史朗作品についてのみ、編曲者中村滋延が解説する。

当日の演奏曲目は次の通りである：

1. 小寺未知留《ナニヲキクノカ》
テノール/上田浩平、ピアノ/山本佳代子
2. 今史朗（中村滋延編曲）《二月の詩 風花》
メゾソプラノ/八巻啓子、ピアノ/山本佳代子
3. 中村滋延《漢詩をうたう》
バリトン/原尚志、ピアノ/山本佳代子
4. 堀本和総《由無し事》
メゾソプラノ/八巻啓子、ピアノ/山本佳代子
5. 山本洗《野》
テノール/上田浩平、ピアノ/山本佳代子
6. 小畑郁男《カンタータ 秋の風景》
ソプラノ/壺岐さくら、ピアノ/山本佳代子

作曲家についても以下に簡単に紹介する：

こでらみちる 小寺未知留（1989-）は京都府出身、九州大学大学院在籍。専門は音楽学。第二回国際音楽芸術ピアノコンクール作曲部門金賞読売新聞社賞受賞。

こんしろう 今史朗（1904-1977）は福岡における初の本格的な現代音楽作曲家。1971年西日本文化賞、1976年福岡市文化賞受賞。現在、作曲家としての再評価の機運が高まりつつある。

なかむらしげのぶ 中村滋延（1950-）は作曲家・メディアアーティスト。これまで交響曲四曲を含む多数のクラシック系現代音楽を作曲。2010年福岡市文化賞受賞。九州大学大学院教授。

ほりもとかずさ 堀本和総（1981-）は福岡県出身、九州大学大学院芸術工学府修了。打楽器を九州交響楽団打楽器奏者長谷川真弓氏に師事。演奏・作編曲と幅広い音楽活動を実践。

やまもとたけし 山本洗（1991-）は山口県出身。現在、九州大学芸術工学部音響設計学科在籍。6歳のとき電子オルガンによる作曲に取り組み、以来、作曲・演奏活動を続ける。

こばたいくお 小畑郁男（1951-）は長崎県出身。九州芸術工科大学音響設計学科、国立音楽大学楽理学科卒業。九州芸術工科大学大学院博士後期課程修了。博士（芸術工学）。理論的な支えを持った創作活動を信条としている。

（中村 滋延 記）

4.1. 小寺未知留《ナニヲキクノカ》

4.1.1. 楽曲解説

この作品の根底にある問題意識は、音楽を聴くとはどういうことなのか、題名通り、ナニヲキクノカということである。作曲するにあたってまず、この問いに対する自分なりの答えを考えることから始めた。その結果、現時点で私は、音楽を聴くということは、次の10個の位相を聴くということだと考えるに至った。

- ①音波の次元での刺激
- ②音楽的・聴覚的ゲシュタルトの連鎖
- ③楽曲の構造・形式
- ④言語を伴わない概念
- ⑤言語を伴う概念
- ⑥言語を伴わない物語
- ⑦言語を伴う物語
- ⑧言語を伴わない感情・叙情性
- ⑨言語を伴う感情・叙情性
- ⑩大音量

これは言い換えれば、音楽には少なくとも10個の位相が存在しているということであり、聴き手は、音楽の進行に合わせて、この10個の位相を無意識のうちに渡り歩いていく（人によってよく聴く位相には傾向があり、楽曲のジャンルによっても重要視される位相は異なると考えている）。

ここでは各位相の詳しい説明は省くが、《ナニヲキクノカ》では、これら10個の位相を意識しながら作曲した。このことは歌詞についても言える。

またこの曲は、聴き手に対する問題提起でもある。聴き手は客席に座って音楽を聴くが、果たしてそれは一体何を聴いているのだろうか。

この作品で重きを置いたもうひとつの点は、音楽内容と歌詞の連関である。以下では、具体例をいくつか挙げたい。

前奏(①と緩やかに関連)および練習番号Aの部分(譜例1-1)で問題提起がなされた後、練習番号B(譜例1-2)の部分からは、ピアノによる和音の連打が特徴的な部分へと続く。その部分の最初の歌詞は「言葉を媒体にして空想へ足を踏み込む」というもので、これは後の「言葉を媒体にしなくとも空想へ足を踏み込む」(譜例1-3)という歌詞と対比され、類似した旋律で歌われることにな

る。また前者には、花鳥風月つまり音楽以外を連想させる歌詞が続くが、後者では類似した旋律をスキヤットで歌う。これは、歌詞の上での対立関係が音楽構造の上では類同関係を持っているということであり、先の④⑥⑧と⑤⑦⑨の関係に基づいている。

また楽曲の中盤以降に「思い出して」という歌詞があるが、これは「明日／目が覚めて／何を覚えているのか」という歌詞に続くもので、歌詞の上では作曲家の痛切な思いを表現している。しかし音楽構造の上では、この「思い出して」は前奏の回帰を告げるもので、同じものが最初にも鳴っていたことを思い出してほしいという思いが込められている。これは、形式という音楽構造を歌詞にそのまま置き換えたと言うこともでき、先の③と深く関係している。

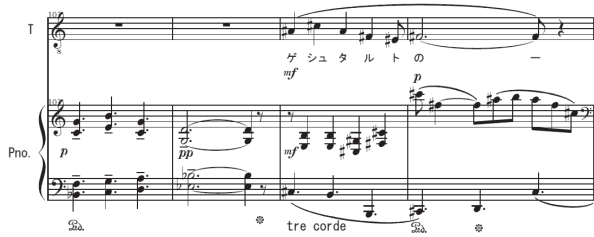
前奏の回帰の後、曲の冒頭と同じく練習番号Aと同じ旋律が提示されるが、このとき旋律は、声とピアノに分解されたホケット（ひとつの旋律線を2つの声部にわけて演奏させる技法で、本来は、一方の声部が演奏している間、もう一方は休止している）の形で提示される(譜例1-4)。この部分には「ゲシュタルトの海を泳ぐ」という歌詞が当てられ、それまで旋律として聴こえていたゲシュタルトが、ホケットによってバラバラにされる、もしくは新たな形で提示されていることを示唆する。また言うまでもなく、これは②を意識したものである。

最後に、楽曲の終結部についてだが、ここでのダイナミクスはフォルテッシモもしくはフォルテシシモであり、楽曲の中で最も強く演奏されることが要求される。これも言うまでもなく⑩と関係しており、歌詞も「大音量のあとの無音」となっている。そして、この無音とは終止線の先にある無音のことである。





譜例 1-3 「言葉を媒体にしなくとも」の部分



譜例 1-4 「ゲシュタルトの」の部分

さて あなたがたは何を聴くのか
聞えるのはただの波だ (涙)
ゲシュタルトの海を泳ぐ
物語を造って 時間軸を満たす
私は恋をした
演じている 何を聴くのか

さて あなたがたは何を聴いてきたのか

大音量のあとの無音

4.1.2. 歌詞

次にこの曲の歌詞を載せる。作詞は作曲者による。

さて あなたがたは何を聴くのか
あなたがたがいるのは 客席という舞台
耳を澄まして
演じている 何を聴くのか

あなたがたが聴くのは さて

言葉を媒体にして 空想へ足を踏み込む
花と歌えば花を想い
鳥と歌えばさえずりを聞く
風と歌えば風を感じ
月と歌えば
私は恋をした
高鳴る胸 煌く世界
私とは誰だ

言葉を媒体にしなくとも 空想へ足を踏み込む
耳を開け

明日 目が覚めて
何を覚えて (い) るのか
思い出して

4.1.3. 楽譜抜粋

ナニヲキクノカ

小寺未知留



T *ff* さて - あなたがたは

Pno. *ff* *p*

T *mf* なにをきくの か -

Pno. *mf* *f* *p* (half)

Adagio

T *mf* あなたがたがいるのは

Pno. *mf*

- 2 -

T きやくせきというふたい - みみをすまし

Pno.

T て *f* えんじている なにをきくの

Pno. *f*

T *sub p* あなたがたがきくの

Pno. *sub p* *f* (half)

- 3 -

T *Allegretto* は

Pno. *Allegretto* *ff* さて

T

Pno. *p* *pp*

T *Andante*

Pno. *f* *simile*

Andante

- 4 -

T *f* ことばをほいたいにして

Pno.

T くうそうへ あしをふみこむ

Pno.

T ほつなと うたえば はなをおもい

Pno.

- 5 -

(小寺 未知留 記)

4.2. 今史朗（中村滋延編曲）《二月の詩 風花》

4.2.1. 基本情報

この作品のオリジナル版は《ピアノと弦と語り手を伴う歌曲「二月の詩」》として1960年に作曲された。詩は一丸章（1920-2002年）。一丸章は福岡で活動した詩人で、九州初の「H氏賞」受賞詩人である。残された音源テープには、タイトルとして《二月の詩 風花》、歌：安田やす、声（語り）：加藤雅之と記されている。

弦のパートは、各声部の重奏による弦楽5部合奏である。ピアノパートは弦楽合奏を伴奏とするピアノ協奏曲の独奏パートのような扱いである。編曲にあたってはピアノパートと弦楽合奏パート双方を音楽全体としてとらえ、ピアノのみで十分な音楽内容となるようにした。

なお、語りは短い文章が2カ所入るだけである。ほとんど目立たない。そのため今回はピアノ伴奏による純然たる歌曲様式として演奏する。

福岡のいずれかの放送局から放送初演されたと思われるが、この件に関する調査は未着手である。

4.2.2. 詩と音楽

一丸章の詩はシュール・リアリスティックな趣を持つ。言葉に対する感覚が研ぎ澄まされていて、詩を読んでいるだけでも、視覚イメージが豊かに湧き上がってくる。

今史朗はこの作品において詩の言葉本来のイントネーションを大切に、声のパートにおいては多くのところで語るように旋律を形成する。そして要所要所に音楽的感興を喚起する「歌う」ための旋律断片を挿入する。その配分はじつにみごとで、聴き手はまさに要所要所の「歌」で耳を覚醒され、音楽にのめり込んでいく。音源を聴く限り、言葉が非常に聴き取りやすくなっている。

この作品を作曲していた頃、今はすでに無調性ジャズや、十二音技法による音楽を手がけており、前衛を意識した作曲活動を展開していた。それにもかかわらずこの《二月の詩 風花》は調性音楽である。放送用の機会音楽として作曲されたことと関係していると思われる。しかし機会音楽にありがちな「手抜き」感はまったくない。むしろ無調性や十二音技法との対比で、調性音楽独自の表現可能性に気づき、非常に新鮮に調性をとらえて作曲しているように思われる。

4.2.3. 構成

この作品は詩の内容にしたがって7つの部分から成る。

第1部はハ長調、4拍子による伴奏パートの序奏で始まる。歌唱の冒頭のフレーズを予示する音型がさりげなく示される（譜例2-5）。序奏が終わると、声のパートは「真昼……風花」が降ってくる状況を感情的に語ることに主眼をおいて旋律が形成されている（譜例2-6）。その関係で拍子は頻繁に変化する。伴奏パートは声を支えることを目的に定まった音型が繰り返されることはない。借用和音を頻繁に用いながらハ長調からイ短調に転調する。

第2部はイ短調、4拍子。声のパートは、「夜ではなかったが……」と状況を客観的に示す語句では拍節感の明瞭な旋律線（譜例2-1、2-7）を用い、風花に刺激を受けてわき上がる奔放なイメージを示す語句には感情の盛り上がりを示すように音価を短くしていく。



譜例 2-1

第3部はイ長調、3拍子のワルツ。声のパートは二分音符と四分音符からなるリズム（譜例2-2、2-8）を反復する。「幻の雪……花屋の窓……夢のガーベラ……蘇ったひとつのロマン」という美しいイメージの語句を強調する。単純で、その分耳につきやすくわかりやすい、美しい旋律である。そのために音源ではこの部分はリピートされている。その際、声のパートはヴァイオリン独奏によって演奏される。このリピートは作曲時の楽譜にはなく、初演時に書き加えられた。



譜例 2-2

第4部はイ長調3拍子そのままの部分から続くが、ドミナントとその揺らぎとしての借用和音によって調的にはあいまいなまま推移する。「アルミの雪……ハガネの義足……去る者は誰」というミステリアスなイメージを調的な曖昧さが強調する。

第5部はイ短調、4拍子。「夜ではなかったが……」という語句が再現されることで、この部分は第2部の再現である。ただし短縮されている。その後突然イメージが飛躍して「燃えているつらら」という歌詞の繰り返しが現れ、それがクライマックスを形成する。

第6部はイ短調、3拍子。伴奏部がカノンの始まり、それ自体が盛り上がりを見せる。その盛り上がりの頂点で声のパートが「誰だろう、あの影は街から去った男」と第4部で提示された疑問を繰り返す（譜例 2-3、2-9、2-10）。伴奏部と声のパートとの密な音楽的関係を象徴している箇所である。



譜例 2-3

第7部はイ長調、4拍子。弱音の透明感のある導入部に続いて、声のパートにおいて主和音の分散和音音型が朗々と歌われ（譜例 2-4、2-9）、「空」「風花……舞い上がって」という言葉に表現される上昇するイメージを強調する。



譜例 2-4

4.2.4. 楽譜抜粋

歌曲 「二月の詩」1960年作曲

一丸 章 作詩
今 史朗 作曲
中村滋延 編曲



譜例 2-5



- 3 -
譜例 2-6



- 6 -
譜例 2-7

- 9 -
譜例 2-8

- 15 -
譜例 2-10

- 14 -
譜例 2-9

- 17 -
譜例 2-11

Duration ca.9:40

(中村 滋延 記)

4.3. 中村滋延《漢詩を歌う》

4.3.1. 作曲の契機と背景

これまで私はあまり歌曲を作曲したことがない。もちろん、学生時代には作曲の課題として歌曲の習作をいくつか作曲した。十二音技法による歌曲もつくったことがある。しかし関心は圧倒的に器楽曲であった。現代の音楽語法の無調性が声の表現には適さないと考えていたからである。それとともに、日本語が西洋芸術音楽（クラシック音楽）の発声法になじまないと思っていたからでもある。

実際、クラシック音楽における日本語は歌いにくく聴き取りにくい。これは歌い手の上手下手の問題ではない。日本語を聞かせようと思ったら、異なる歌い方をしなくてはならない。その種の試みをしたこともある。1984年にNHKからの委嘱で作曲した《近江抄》は歌うと言うより「語り」を中心にした。また80年代後半から90年代はじめにかけての声をういたライブ・コンピュータ音楽においては歌詞の概念を捨てた。口腔や舌が出し得るあらゆる音を素材として、意味とは無関係に、音響的興味からのみそれらを配置した。

しかし、今世紀に入ってから私の音楽語法が無調性から調性的なものに変化しはじめた。もちろん18・19世紀の調性とは異なるが、いずれにせよ、全音階的な音感覚で旋律を歌い奏でることに抵抗がなくなってきたのである。そうすると声のための音楽を無性に作曲しなくなってきた。

4.3.2. なぜ漢詩をうたうのか

声のための音楽は、母音唱法によるヴォカリーズというジャンルもあるが、多くの場合、歌詞を伴う。歌曲の音楽内容は歌詞内容と密接に関係する。表現したい音楽内容に合う歌詞を求めることもあれば、歌詞内容に触発されて音楽を発想することもある。音楽は歌詞の描写や単なる歌唱用伴奏ではない。また、歌詞はきちんと聴き取れるに越したことはないが、そのことが第一目的ではない。だって歌曲は朗読ではないのだから。私にとって音楽内容と歌詞内容とが密接に関係するとは、歌詞内容が音楽構造と深く結びついていることである。

今回、歌詞に漢詩の訓読を選んだ。漢詩の訓読は耳だけでは意味を十分に聴き取ることはできない。文字を見て、はじめて意味が分かる。じつはこのことが声のパートの作曲において歌詞の発音の細部への拘泥からの解放

に繋がり、音楽構造そのものへの集中をもたらした。また、脚韻や対句、起承転結などの漢詩の持つ構造上の法則性が音楽構造を考える際の刺激を与えてくれた。

もちろん、詩の選択には、私の表現したい内容が関わっている。第1曲「月夜」は杜甫による愛の詩であり、第2曲「友人会宿」は李白による酒の詩であり、第3曲「絶句」は杜甫による郷愁の詩である。李白、杜甫ともに唐の時代の詩人であり、二人とも現世的な栄達を果たした人生の成功者ではない。それ故に李白は酒をうたい、杜甫は悲憤をうたう。

この3つの詩を“悲憤”→“酒”→“悲憤”と配置し、基準となる速度を緩→急→緩と設定し、三部分形式の原理に従った構造をとった。もちろん、各曲内の音楽内容は歌詞となる漢詩の内容と形式に触発されている。以下、曲ごとにこのことを解説する。

4.3.3. 第1曲「月夜」杜甫

五言律詩である。2句が対句になっており、詩全体は4つの部分に分かれる。最初のA部分における声のパートは基礎動機a（譜例3-1）を中心に狭い音域内で展開される。なお、基礎動機aを形成するリズムは、それ自体リズム動機として、第1曲を通して現れ、この曲の統一素材となる。次のB部分における声のパートも基礎動機aから成るが、音高・音域は変化する。何よりもピアノパートが高音域に移り、杜甫の視点の変化を強調する。次のC部分においてはリズムの特徴は残すものの基礎動機aから大きく逸脱し、変化をもたらす。まさに「転」である。その後Aが再現されるが感情の起伏増大を音域の拡大が表現する。



4.3.4. 第2曲「友人会宿」李白

五言六句の古体詩である。2句が緊密な対句になっており、詩全体は3つの部分に分かれる。各部分は異なる3つの酔いの状態を表し、音楽の表情の違いでそれを強調する。最初のA部分は酔い初めの気分の良さを表現する。次のB部分は酒による異様な高揚感を行進曲風として表現する。C部分はまさに「天地がそのまま衾と枕になってしまった」気分を声のパートのメリスマが表す(譜

例 3-2)。その後ピアノパートにおいて A 部分の断片が再現される。

よ - - - - - い き た っ て

譜例 3-2

4.3.5. 第 3 曲「絶句」杜甫

五言絶句。4 つの句はそれぞれに大きく異なる性格の音楽によって表現される。それを統一するのがピアノパートにおける基礎動機 b (譜例 3-3) である。基礎動機 b は最初から最後まで変奏反復され続ける。最後に第 1 曲の A がこの第 4 句の内容にあわせて変奏された上で再現される。

譜例 3-3

4.3.6. 楽譜抜粋

Songs of Kanshi (Old Chinese Poetry) for Baritone and Piano

I
杜甫「月夜」
Moonlight Night by Du Fu

NAKAMURA Shigenobu

こ ん や ふ し っ - ろ の

譜例 3-4

つ き - - - - -

い - ち っ - う に だ - ひ と り

あ る - ら - ん -

accel. più mosso (♩=80)

譜例 3-5

か い - せ ず

こ お わ に - ろ ん かん -

う る お い - せ い き に - び ゃ く ひ さ わ -

譜例 3-6

Songs of Kanshi (Old Chinese Poetry)
for Baritone and Piano

II
李白「友人会宿」
Drinking Liquor with Friends by Li Bai

NAKAMURA Shigenobu

Allegro giocoso (♩=120)

て - き と お

- 12 -
譜例 3-7

あ お く し て は な

も え ん と ほつ

りお - う れ ん

す ひゃ - こ の さ け

- 13 -
譜例 3-8

Songs of Kanshi (Old Chinese Poetry)
for Baritone and Piano

III
杜甫「絶句」
Jujū by Du Fu

NAKAMURA Shigenobu

Andante doloroso (♩=66)

こ

み どり じ し て

と り い よ い

- 17 -
譜例 3-9

あ お く し て は な

も え ん と ほつ

りお - う れ ん

す ひゃ - こ の さ け

Un poco più mosso (♩=72)

- 19 -
譜例 3-10

(中村 滋延 記)

4.4. 堀本和総《由無し事》

4.4.1. 作曲の背景

私にとって初めての歌曲である。言葉が作るリズムや印象（かたい、やわらかい、あたたかい…）を曲の一部として扱いたいという発想が発端となり、「言葉遊び」をテーマとして選び、作曲と作詩を同時に進めた。

また、作曲するにあたり、クラシック音楽の現在進行形としての“現代音楽”の創作活動を推進している当団体に所属しているので、無調性音楽等の要素を取り入れた作品を創作してみることは必須と考えている。しかしながら、「無調性音楽＝混沌＝暗い、憂鬱、迷走…」といった漠然とした「負のイメージ」があった。調性音楽の各調には調色があり、各調に性格があると信じているが、一方、無調性音楽は上記の性格しか持たないものとして、私にとって創作活動では採り入れ難いものであった。そういった意識を変えたいと思っていたのもあり、今回無調性やクラスター奏法を積極的に使用しつつ、憂鬱な印象を与えない、むしろ「美しい、綺麗、楽しい」という印象を聴衆に持たせる作品を作ろうと考えた。結果、調性音楽と無調性音楽を効果的に使用することができ、全体として穏やかな作品として仕上がったと考える。特にクラスター奏法は、柔らかい音色で連続的に使用することにより幻想的な雰囲気、十二音技法は快活で楽しい雰囲気を表現することができたと確信している。この作品を通して、それぞれの表現の幅広さを知ることとなった。

4.4.2. 作品について

4楽章構成となっており、1楽章は多調性、3楽章は無調性、2、4楽章については全ての調色の中で最も平和で穏やかな調だと考えている F-dur を選択した。

詩は全くの言葉遊びであり、1～3楽章まではあまり意味はない言葉の羅列となっている。特に、3楽章に至っては Scat がメインである。ただ、意味が感じ取られるような言葉の配列にはなっており、作品の表現と合わさることでイメージを彷彿とさせることができれば幸いである。

また、もともと「由無し言」は「意味のないおしゃべり」ということで複数名での会話と解釈し、混声四部を前提に構想していた。今回の演奏会の趣旨に合わせ、また、この曲が醸し出す雰囲気に最も適していると考え、アルト独唱とした。アルトとピアノで一つの和声を生み

出したり、小さなカノンやアンサンブルがそのおしゃべりを表現している。

第1楽章 Allegro fantastico

多調性、柔らかいクラスター奏法(譜例 4-1)、全音階、そして、日本語の言葉遊びの部分に伴奏としてヨナ抜き音階を用いることで、日本風かつ幻想的な雰囲気を表現した。

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 17-18) features a vocal line (A) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has lyrics: "She likes sea-side sea-food Cae-sar sa-lad. She likes sea-side sea-food Cae-sar sa-lad". The piano accompaniment uses a cluster technique. The second system (measures 19-20) continues the vocal line with lyrics: "She likes Cae-sar She likes Cae-sar She likes sea doll She was se-wer." The piano accompaniment continues with a similar cluster texture.

譜例 4-1：柔らかいクラスター奏法

歌については「し」という歯擦音の連続が特徴的に聞こえるよう構成した。

第2楽章 Allegro amabile

F-dur の調性音楽でシンプルな3部構成。歌は「は」行と「ら」行の組み合わせでできており、言葉の柔らかさに合わせ楽曲も柔らかい印象となるよう構成している。独唱とピアノによる短い間隔でのカノン(譜例 4-2)は、独唱をクローズアップせず両者を溶け込ませることでより柔らかさを強調した。

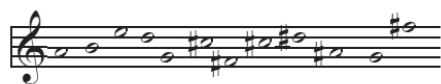
The image shows a musical score for a canon. It features a vocal line (A) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has lyrics: "ひら ひら ひら ひら はら". The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment for the canon.

譜例 4-2：短い間隔のカノン

第3楽章 Presto brioso

3部形式であり、十二音技法的に作成している無調性音楽である。以下の音列を構成し(譜例 4-3、4-4) その逆

行形・反行形・逆反行形、またそれらの移高を行ったものを使用し、作品を構成したが、楽章を通し一部配列を変更したり、意図的に調性音楽を交えたりしている。



譜例 4-3：設定した音列

響きは混沌となるが、変拍子やリズム、滑稽な Scat が合わさることになり、快活、楽天的、無邪気さを表現した。4 曲の中で最もリズムカルで、スケルツォ的要素が強い。そのため、この後に続く 4 楽章の叙情性をより際立たせる。

179 *mp* わしの りた だ から *mf* た から
 183 た から た から た から
 187 た から た から た から た から た から

譜例 4-4：音列にもとづいて音楽が展開されている。

第 4 楽章 Adagio dolente

F-dur の調性音楽であり、自由な形式の叙情曲となる。曲・詩ともに、各楽章の要素をちりばめつつ、他の楽章とは違い、メッセージ性を含ませた楽章となっている。詩の通り、この楽章のテーマは「どう死を迎えるか」もしくは「どう死を迎えさせるか」となる。曲のクライマックスに向かうにあたり、As-dur への移調によりさらに感情の高ぶりを、また、この曲最大のダイナミクスであ

る *fff* のクラスター奏法により、悲痛だが、壮麗な人生のクライマックスを表現した（譜例 4-5）。その後につづく 2 楽章の再現、さらに 1 楽章の再現を経て、穏やかに最後を迎える。

289 *mf* *cresc.* わしの し ら が *f* *cresc.* わしの し わしの
 293 *mf* *cresc.* *mf* *cresc.*
 383 *f* *allargando* *fff* わしの
 386 *fff* *allargando* *fff*

譜例 4-5

4.4.3. さいごに

各楽章の言葉やフレーズ、和声の進行などは、特に意味のない言葉の羅列（由無し言）としてとらえることができるが、この第 4 楽章の存在によって、その由無し言も意味のあるように思えてくる。意味のないおしゃべりや、何気ない出来事が宝だと思える人生を歩み、天寿を全うする、また、そう思って天寿を全うしてほしい、という私の思いを込めた作品となる。

（堀本 和総 記）

4.5. 山本洸《野—テナーとピアノのための—》

この曲はテナー独唱とピアノ伴奏で演奏される。演奏時間は約4分20秒。4/4拍子。ニ長調を基本とする。

4.5.1. 歌詞について

作詞者である菅原克己(1911-1988)は、人間愛に満ちた抒情詩で知られる宮城県出身の詩人である。本作品《野》は、菅原による2冊目の詩集である『日の底』(1958)に収録された詩である。

《野》という作品には自然が多く登場する。その姿は生き生きと力強く描写されており、それであって、詩の一部分で現れる「ぼく」という人間に対して支配的ではない。やさしく透き通った空気が詩の全体に漂っているかのような印象を持つ。

本作品の創作にあたり、歌曲としていかに自然な形で伝えることができるかという点に最も留意した。歌曲における構成要素には「言葉」が含まれるが、これは器楽と決定的に異なる特徴であり、このことから発想を得たものである。

歌曲が演奏される際、歌詞に含まれる言葉によって、音楽のかなりの部分が影響を受けることになる。器楽との顕著な違いは、聴取の際に、「言葉を聴き取ろうとする姿勢」が生じることではないだろうか。そして、聴き取った歌詞内容と音楽を照合するという過程を経て、情動へと導かれると考える。もしもそれが正しいとすれば、音楽としての体系をなるべく保ちつつ、ある一つの詩が読まれるのを聴くような音楽構成であるとき、「言葉を持つ音楽」である歌曲は聴衆に最も受容されやすいのではないかと考えた。

具体的な取り組みとして、まずは歌詞のアクセントや抑揚に沿った旋律形をそれぞれあてはめた(譜例5-1)。そうすることで、独唱者が自然に発声することのできるよう、また、それを聴く聴衆にとっては言葉と音楽が結びついた形で受容しやすいようにした。

また、独唱において最も細かい音符単位は八分音符である。このことにより、全体的に緩やかな雰囲気を持ち、演奏者・聴取者ともに、歌詞の一つひとつの言葉を意識させ、意味のある言葉として想像させやすくした。

さらに、詩における連間を、小休止、ピアノ伴奏を止め独唱のみとなる演奏部分、テンポ変化や転調といった曲の展開によって表現した。音楽の区切りを詩の推移に対応させることで、音楽と詩の関係性が深まることを期

待したものである。

(一本の) (樹が)
いっ**ぽん**の **き**が

譜例 5-1 5小節目～(Tenor & Pf.)と歌詞のアクセント

譜例 5-2 曲冒頭の前奏部分(Pf.)

4.5.2. 音楽について

以上では、音楽上で歌詞が自然な言葉として演奏者に発され、聴衆に聴取されるために留意したことを述べた。それに対して、それ以外の部分において、音楽内容を深め、さらなる情動を促すための工夫点を述べていく。

先述の通り、独唱の旋律は基本的に八分音符の単位で進行するが、局所的に2拍3連符形の旋律を使用した。これは、歌詞内容に対応させ意味を強調したり、テンポの減速を促進させたりするためである。また、このように独唱の旋律が緩やかな動きであるのに対して、ピアノ伴奏形は十六分音符での細かい動きを基調としている。冒頭4小節の前奏では、ピアノによる十六分音符の分散和音形が呈示される(譜例5-2)。また、例えば1小節の中で上昇-下降するような動きにおいて(譜例5-1)、上昇時と下降時に構成音を変えることで、細かな和声の変化や拍感を表しており、独唱の旋律を先読みしつつ対比させている。

前奏に続いて歌が入るが、その際にはピアノ伴奏はなくテナーの声のみであり、また「そのとき」と「一本の樹が」の間にフェルマータの無音状態を挟むことで、聴衆には歌に耳を向けるように促している(譜例5-1)。

曲の中盤48小節目以降、独唱とピアノが同時に、同じリズム形で激しく不協和音を打ち鳴らす部分があり(譜例5-3)、フェルマータ付きの休符の後、それとは対称的に、静かに歌われる場面へと受け継がれる。歌詞の言葉

が音楽内容に影響することを前に述べたが、ここでは逆に強い音楽的な内容によって、言葉に意味が付加されることを意図している。

また、曲の終盤の部分 85 小節目からは、最終的に主和音に回帰するまで、和声の展開が執拗に繰り返して行わ

れる(譜例 5-4)。これは、その直前の「ふいにざわめき出し」という部分の歌詞内容に呼応させたものである。その後、最後の盛り上がりを見せた後、前奏を回想させるピアノの短い後奏により、曲は静かに締めくくられる。

譜例 5-3 46 小節目～(Tenor & Pf.)

譜例 5-4 83 小節目～(Tenor & Pf.)

(山本 洸 記)

4.6. 小畑郁男《秋の風景》

4.6.1. 日本語で「歌」を作ること

音楽を聴くという行為は、すでに知っている「何か」を背景として成立している。作者の表現を理解するという事は、聴き手のこれまで生きてきた体験の抽象とでもいえる、意識的、あるいは無意識なフィルターを通して行われていると言い換えてもよい。歌曲においては、そのことが典型的な形であられることになる。

日常の会話でもよく起こることだが、我々は、ある種の期待を持って、他者の言葉を聴いている。自分が期待している範囲の外にある言葉を、発せられた音声から聴き取ることは難しく、しばしば訳り返すことになる。音が聞こえるからといって、必ずしも言葉を聴くことができるわけではない。

日本語に作曲をするときには、漢字の問題もある。古代中国の王朝「周」では、話し言葉の異なる部族とのコミュニケーションのために表意文字である漢字が用いられていたというが、日本語をテキストとする歌では、「周」の例とは逆に、歌われた「おと」から何らかの形で視覚の力が起動され、漢字を思い浮かべることになる。

また、一多分、山田耕筰が言い始めてから一日本語の高低のアクセントと旋律の高低とを一致させることが、歌曲を作曲する際の重要な関心事となっている。「催馬楽」などを聴けば、言葉を聴き取れるということが、音楽にとって、それ程大切なことであるようにも思えないのだが、国語辞典で言葉のアクセントを確認している自分がいる。辞書をめくりながら、かつての受験勉強を思い出す。きっとこの行為は、受験戦争の戦士であったころに身につけてしまった、正解の答案を書かずにはいられないという習性なのだろう。

作品に親しんでもらいたいと願う。「歌」をつくるにあたって、解決していること、解決していないこと、つまらぬこだわりも含めて、私であると思う。

4.6.2. 《秋の風景》について

この作品は、友人である中島強の詩に作曲したものである。詩のタイトルは「秋の風景(宇宙樹)」であり、「宇宙樹」には[タマキ]とルビが振られている。「たまき」という発音を聞いて、「宇宙樹」という文字をイメージできる人は何人いるだろうか…。音楽を聴く前に詩を読み、詩を読むことによって広がる空間を楽しんでほしいと願う。音楽は詩の注釈として、詩は音楽の注釈として機能

している。《秋の風景》は様々なメタファ（見立て）が交錯した作品である。

いわゆる現代音楽と呼ばれるジャンルの歌曲は歌いにくく、歌い手に極度のストレスを与えるものが多い。作曲の当時は、歌いやすい現代音楽を作りたいと考えていた。

基本的に歌のパートは小泉文夫氏の日本音楽の音階理論を背景に作られている。短い旋律断片は小泉氏の音階理論に従い、旋律断片の接続方法を工夫することによって、日本音階の持つ強力な核音への引力から抜けだそうと考えていた。

楽曲全体として、響きの構成を考えている。すなわち、第Ⅰ曲から第Ⅳ曲に移行するにつれて、響きは無調的なものから調性的なものへと移りかわっていく。そして、そのことが抵抗なく聴かれるように、最も無調的に響く第Ⅰ曲の中にも、ある種の終止感が聞こえるような配慮が行われ、第Ⅰ曲冒頭部分の旋律断片（譜例 6-1 の最上声）は、第Ⅱ~Ⅳ曲の、第Ⅰ曲とは異なった文脈を持つ音響の中で、しばしば回帰されることになる。

《秋の風景》は次の4つの部分から成っている。

第Ⅰ曲

多様な音価の分割が同時・継時的に現れ、1オクターブの中のすべての音が短時間のうちに集中的に配置されていく（譜例 6-1）。この、終止感の希薄な、漂うような音響の中で、全音階的な旋律が歌われていく（譜例 6-1、6-2、6-3）。

第Ⅱ曲

第Ⅱ曲のピアノのパートでは音型の反復が多用されている（譜例 6-4）。この音型の反復の上で歌われていくのは「謡」の「平ノリ」の型の応用である（譜例 6-4、6-5）。

第Ⅲ曲

第Ⅲ曲ではグレゴリオ聖歌の演奏法が取り入れられている。八分音符は2つあるいは3つにまとめられる。このまとまりの最初の音はテージス(Thesis 下)、残りの音はアルシス(Arsis 上)という、空間的な比喻によって捉えられる（譜例 6-6、6-7）。

第Ⅳ曲

最も調性的な響きがする第Ⅳ曲によって、《秋の風景》の全体は閉じられる。作曲当時の私には、全体を通して聴いた時に、この曲がどのように聴こえてくるのかということを確認したいという思いがあった（譜例 6-8、6-9）。

4.6.3. 楽譜抜粋

カンタータ
秋の風景
KANTATE "UMGREEN"

作詩 中島 強
作曲 小畑祐男

Moderato I

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

譜例 6-1 第 I 曲 第 1 ページ

101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

譜例 6-2 第 I 曲 第 2 ページ

201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300

譜例 6-3 第 I 曲 第 3 ページ

II

作詩 中島 強
作曲 小畑祐男

Moderato ♩ 72

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

譜例 6-4 第 II 曲 第 1 ページ

らにわを

すいてきがこめんひろがるような

もんようをなしいのちのみず

がじゅんかんしうちなるオアシスをひめ

譜例 6-5 第二曲 第 2 ページ

-9-

III

Recitativo ♩ Ca.84

作詩 中島 強
作曲 小畑祐男

とうめいにすんだくうきをわって

あきのたいようはじゅえいをのぼしてい

くえいえんにこていすることをさける

ひかげはこすえのただなかにしろうてんをしほりながら

譜例 6-6 第三曲 第 1 ページ

とおのいていくそれにはんする

かのようにこちらにれいきがむかい

とりのこえが

えだえだにさんきょうを

譜例 6-7 第三曲 第 2 ページ

-21-

IV

Andante ♩ Ca.78

作詩 中島 強
作曲 小畑祐男

あめかとおもわれるよう

にかれはがそらをいくすじにもよりいとよう

にかりそそいでいる

むていけんないっぺんがまたかさなりしゅうこうして

譜例 6-8 第四曲 第 1 ページ

15 *mp*
 ここをぜんたいひびきのあるげきじょうとしてい
 る
 ぐるりとつつむようにきよくせんとな
 21
 ったしかいからとりのさえずりとまちのうごきとがもれきこえて
 くる
 28

譜例 6-9 第四曲 第2 ページ

(小畑 郁男 記)

5. おわりに

「KASA (カーサ) ソニックアート・シリーズ第1回演奏会—うたう—」そのものは演奏者の非常な熱意と好演によって熱い盛り上がりを見せた。当日には100余名の聴衆の来場があった。この数字は福岡の地での現代音楽の新作演奏会としては充分に多い数字である。

演奏会では聴衆の興味関心をよりかき立てるために、ただ単に上演だけを行うのではなく、演奏会の趣旨を説明し、1曲ごとの演奏が終わる度に作曲者と演奏者に作品についてやや専門的見地から語って貰うようにした。また、会場に配布したプログラム冊子には譜例入りの丁寧な曲目解説を掲載した。会場には上演作品の閲覧用楽譜を複数部用意した。

聴衆の反応については、現代音楽の新作演奏会には非常にめずらしく「ブラボー」の声が飛ぶほどであったし、直接耳にした批評はいずれもよいものであった。ただしこれらはあくまでも個人的なつながりの範囲でしか批評を聞いたに過ぎない。この演奏会についての公にされた批評や評論を読みたかったが、それらは皆無であった。

音楽文化創成には、「する(作曲・演奏)」「きく(鑑賞)」「かたる(批評・評論・報道)」が相互に関連し合うコミュニティを形成することが不可欠である。「かたる」は文章として著されることで時空を超えたコミュニティにもはたらきかける。この「かたる」が今回の演奏会の場合、まったくなかったのである。非常に残念なことである。第三者が語ってくれないのであれば、自らが語るしかない。その思いがこの報告の作成の動機のひとつになっている。

なお、「する」には作曲・演奏の他に、演奏会を企画運営するという事も含まれる。今回、HME 育成プログラムの実習の一環として、当日の運営進行に対して HME 担当教員及び受講生の幅広い協力を得た。

企画運営に関する「する」と、音楽文化創成のコミュニティ成立のための「かたる」(実質的には「批評・評論」)は重要であり、これからはそれらを積極的に視野に入れた活動がKASAとしては必要であることをあらためて感じた。

(中村 滋延 記)