

博士学位論文（東京音楽大学）
Doctoral Thesis (Tokyo College of Music)

氏名	Chong, Huey Ching
フリガナ	チョン フィチン
学位の種類	博士（音楽）
学位記番号	博第3号
学位授与年月日	平成29年10月23日
学位授与機関	東京音楽大学
学位論文題目	身体の発見 ——クルターグ、ファーニホウ、原田の作品における 新たな記譜概念——

Name	Chong, Huey Ching
Name of Degree	Doctor of Musical Arts (D.M.A.)
Degree Number	Haku-no.3
Date	October 23, 2017
Grantor	Tokyo College of Music, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	The Discovery of Body — A New Concept of Musical Notation in the Works of Kurtág, Ferneyhough, and Harada—

The Discovery of Body
—— A New Concept of Musical Notation in the Works of Kurtág,
Ferneyhough, and Harada ——

CHONG HUEY CHING

Abstract

The objective of this research is to discover composers' musical intentions in relation to a performer's body in new music. This discovery will be realised by examining the new concept of notating music with a focus on the inner situation of a performer's body during the act of performing. In order to achieve this objective, the argument focusses on the selected works of Kurtág, Ferneyhough, and Harada, where their compositional concepts are related to the inner situation of a performer's body during performance. These works are shown below:

1. György Kurtág – *Játékok (Games)* for Piano, Volume I (1973)
2. Brian Ferneyhough – *Unity Capsule* for Flute Solo (1975-6)
3. Keiko Harada – *Four Hands for a Grand Piano (2010)*, First Movement

In Chapter One, the outlook of notations, the hidden meaning of notations, the abstract and physiological physicality during the act of performing, as well as the non-theatrical intention of gestural indications in notations of the selected three works are introduced. These details, which were found in the notations – either they are hidden or not – provide us with many important hints to discover the composers' musical intentions in relation to the inner situation of a performer. The theoretical framework is formed based on the above-mentioned details.

Here, *physiological physicality* refers to the gesture of a performer that is observable externally, while *abstract physicality* refers to the inner situation of the body that is not observable from the outside. Although they are contrasting ideas, they are not necessarily against or separated from each other. In addition, “physicality” in this research focuses on the act of performing based on the musical intentions of composers.

In Chapter Two, the discussion focuses on Kurtág's *Játékok*. The outlook of this work leaves an impression of indeterminacy that provides much space for performers to make trials with gesture in relation to sonority. Moreover, Kurtág extended the function of the existing notation, the dotted curve notation, in order to adopt his original musical intentions. By unfolding the hidden meaning of dotted curve notation in this work, we discover that the notation of Kurtág functions as a “puzzle” for pianists at all levels (from beginner to advanced level) to configure their bodies as performers based on the nature of body movements and its relation to the act of performing. As a result, this

work guides performers at all levels to discover the essentiality of body-performance relationship.

On the other hand, the discussion of Chapter Three brings our attention to Ferneyhough's *Unity Capsule*. Here, the discovery of the composer's musical intentions in relation to a performer's body is realised by unfolding the hidden meanings behind the visually complex notation and the gestural indications. The outlook of this work which is known to be visually complex, places a performer in a situation that is constantly at the edge of limitation both physically and mentally during performance. On the other hand, the gestural indications in *Unity Capsule* do not have a direct effect on the resulted sonority, but they contribute to the important part of the work, which is the musical energy the composer intended to have. The visually complex notation and gestural indications in this work triggered the inner situation of a performer's body to react. As a result, the notation of this work functions as a "provocateur" that triggers the body-performance relationship where the inner energy of a performer is evoked through the reaction to the situation that is constantly at the edge of limitation both physically and mentally.

In Chapter Four, our discussion focuses on Harada's *Four Hands for a Grand Piano (2010)*, First Movement, where the compositional concept based on "visualisation of the inner energy of performers". Here, the connection between "ordinary piano sound" and the "others (gesture without sound, gesture with sound, and voice)" is examined. In addition, the hidden meanings of the "others" are also examined. This leads to the realisation that the core of the act of performing does not rely solely on an audible sound but the connection between inner situation of a performer's body and the sonority.

In addition, we confirmed that the inner situation of a performer directly affects the "sonority" produced during performance, and performers can make it "visible" by connecting gestures with their experiences in performance. The notation of this work visualised the body-performance relationship that would not be directly observable externally. As a result, the notation functions as a "projector" that provides the performers with a platform on which to reflect on their own experience of piano performance in relation to their inner situation during performance without continuous dependence on the final sound production.

This research demonstrates a variety of the body-performance relationships in new music notation through the works of Kurtág, Ferneyhough, and Harada. It also sheds light on the new horizon in the new concept of musical notation which is related to the inner situation of a performer's body during the act of performing. Although the methods of notations are different, the works of Kurtág, Ferneyhough, and Harada are similar in that they emphasise the inner situation of a performer during the act of performing rather than only the sound itself. In other words, the process of the act of performing is the core of the music, while the result (i.e., sonority, silence, etc.) is the arrival of the confirmation of what happened during the process.

In conclusion, this research brings our awareness to the enormous possibilities inherent in the body-performance relationship and the notation of abstract physicality in music composition. These possibilities include creating and notating what is not audible or directly observable but existing as a necessary connecting factor to create a unique musical energy in music composition. It is hoped that

the findings in this research will achieve the following: first, to inspire composers to explore the possibilities in music composition based on body-performance relationship; second, to motivate performers to view the method of notations from a different perspective; and third, to encourage the audience to begin to “hear” beyond “sound” in music.

身体の発見 ——クルターグ、ファーニホウ、原田の作品における新たな記譜概念——

チョン・フィチン

要旨

本論文は、現代音楽における作曲者の音楽的意図を、演奏者の身体との関係において見いだそうとするものである。この目的のために、演奏中の奏者の身体の内的状態に焦点を当てて、作曲者の新しい記譜概念を検討する。研究対象として、演奏中の奏者の身体の内的状態と作曲概念とが密接な関係にある、クルターグ、ファーニホウ、原田の諸作品を取り上げる。具体的な作品は以下の通りである。

1. ジェルジュ・クルターグ：ピアノのための《遊び》、第1巻(1973)
2. ブライアン・ファーニホウ：フルート独奏のための《ユニティ・カプセル》 (1975-6)
3. 原田敬子：《1台グランドピアノのための4つの手(2010)》から第1楽章

第1章では、以上の作品における記譜の外観とその隠された意味、演奏中の奏者の「抽象的な身体性」と「生理的な身体性」、楽譜に指示された身振りの非演劇的な意図について、その概要を述べる。明示的に示されているかどうかにかかわらず、楽譜から読み取ることができるこれらの性質は、作曲者の意図がいかに演奏者の内的状態との関連の上に成り立っているかを探る重要な手がかりとなる。これを本研究の理論的枠組みとした。

本研究において、「生理的な身体性」とは外部から観察できる演奏者の身振りを指している一方、「抽象的な身体性」は外部からは観察できない演奏者の身体の内的状態を指している。それらは対比されるものではあるが、必ずしも対立するものではなく、また互い別個に存在するものでもない。また、本研究の追求する「身体性」とは、作曲者の音楽的な意図に基づいた演奏行為に焦点を当てることで見出されるものである。

第2章では、クルターグの《遊び》に議論の焦点を当てる。この作品の楽譜の外観からは、作曲家が提示しているのはあくまで近似値であり、演奏者が身振りと言響きの関連を探索するためにより大きな自由を残している印象を受ける。もっといえば、クルターグは、彼以前から使われていた「点線による曲線の記譜」の機能を拡張して、クルターグ自身の意図に合わせたのである。この「点線による曲線の記譜」の非明示的意味を明らかにすることで、クルターグの記譜は初学者から熟達者までの全てのレベルのピアニストが、自身の身体をより自由に駆使して、音楽家としての自分自身を見出すための「パズル」となることを示した。

続く第3章の議論においてはファーニホウの《ユニティ・カプセル》を取り上げた。こ

ここでは、作曲者の「演奏者の身体と絡みあった音楽的な意図」は、視覚的に複雑な記譜や身振りの指示の背後にある、それらの隠された意味を読み取ることによって見いだされる。複雑に見えることで知られるファーニホウの記譜は、演奏中、演奏者を常に精神的・肉体的な限界に追い込む。《ユニティ・カプセル》における身振りの指示は、音の響きに直接、影響するわけではない。しかし、それらは、この作品において最も重要な、作曲者が意図した音楽的エネルギーと関わっている。この作品における、視覚的に複雑に見える記譜と身振りの指示は、それに応じようとする演奏者を刺激して、その身体の内的状態を作りだす。その結果、この記譜は演奏者を常に精神的・肉体的な限界に追い込むことで、演奏者の身体を、自分自身に最適なものを取捨選択させるための「呼び水」として働く。

第4章では、原田の《1台のグランドピアノのための4つの手(2010)》の第1楽章が論じられる。この楽章は、「演奏者の内的エネルギーの可視化」という作曲概念に基づくものである。ここでは、「通常のピアノの音」と「それ以外のもの(音を立てない身振り、音を伴う身振り、声)」の関連が考察される。それに加えて通常のピアノの音「以外のもの」に隠された意味が探求される。これにより、演奏行為の本質は聴こえる音のみに存在するのではなく、演奏者の内的な状態と出された音との関連にも関わっていることが明らかにされる。

さらに、演奏者の内的状態が、演奏を通して創り出される響きに直接の影響を与えること、また、演奏者は、身振りを演奏経験に結びつけることで、自身の内的状態を視覚化できることを明らかにした。この作品の記譜は、外からは直接には観察しえない身体と演奏との関係を視覚化したものなのである。つまり、原田の記譜は、演奏中の奏者の内的状態と関わりながら、奏者自身の演奏経験を反映させることのできるプラットフォームを提供する「プロジェクター」の役割を果たしている。

このように、本研究は、クルターグ、ファーニホウ、原田の作品の分析を通して、現代音楽の記譜における「身体と演奏」の多様な関係性を示し、また、演奏中の奏者の身体の内的状態と関連する新しい記譜のコンセプトに光をあてるものである。記譜の方法は異なるものの、クルターグ、ファーニホウ、そして原田の作品は、音そのものというより、演奏中の奏者の身体の内的状態に重きをおくものである。つまり、演奏行為のプロセスこそが音楽の中核にあるのであって、(音や沈黙といった)結果は、このプロセスを通して起こったことを確認する到達点である。

本研究は、身体と演奏の関係、また、「抽象的な身体性」の概念のなかにある多大な可能性に、新たな注意を促すものである。この可能性のなかには、「聴こえない」あるいは「見えない」が確かに存在するものを創造し、これを音楽的エネルギーを創り出す必須の要素とすることも含まれる。本研究が、1) 身体と音楽の関係に基づく作曲の可能性を探求する方向へと作曲家たちを刺激し、2) 演奏者に記譜に対する新たな視点をもつように促し、3) 「音」を越えて「聴く」ように聴き手を鼓舞するものとなることを願っている。