東京藝術大学大学院
音楽研究科
リサーチセンター
平成 23 年度
活動報告

◆新たな試み

◆情報発信

◆海外の動向

◆定例活動

平成 24 年 3 月

東京藝術大学大学院

音楽研究科

リサーチセンター

平成 23 年度活動報告

目次

はじめに ……5
音楽研究科リサーチセンター構成員 ……6

A. 新たな取り組み ……7
Ⅰ. D コンサート 「境界を越えて音楽する身体」 ……8
Ⅱ. 公開講座「今日のミュージック・メイキング」 ……15

B. 情報発信と意見交換 ……35
Ⅰ. 日本学術振興会ワークショップ ……36
Ⅱ. 日本音楽学会ラウンドテーブル ……39
第１部 海外調査の報告 ……43
第２部 音楽における「研究」の動向 ……60
Ⅲ. 音楽研究科教員インタビュー ……82

C. 海外の動向調査 ……85
Ⅰ. ヨーロッパ音楽系大学の現在―菅野美絵子先生インタビュー ……86
Ⅱ. リスト音楽院の博士課程―バッタ・アンドラーシュ院長インタビュー ……94
Ⅲ. モスクワ大学芸術学部の博士課程―モスクワ訪問調査 ……98

D. 定例活動記録 ……107
Ⅰ. サポート
1. サポート実施データ ……108
2. 論文執筆者へのアンケート ……109
3. 情報交換会 ……115
4. 研究交流会 ……121
Ⅱ. 記録・広報 ……122
Ⅲ. 会合
1. 運営委員会 ……123
2. リサーチセンター将来構想検討会議 ……125
3. スタッフミーティング ……126
4. 合同ワーキンググループ ……129

【附録】過去の活動報告書の目次 ……131

はじめに

音楽研究科リサーチセンター

リサーチセンターの活動も残り一年になりました。最終年前年にあたる平成 23 年度には、これまでの調査研究やサポート活動に加えて、新たな取り組みや情報発信も積極的におこないました。今回の活動報告は、これらの内容を中心に編集されています。

新たな取り組みの一つは「D コンサート」の開催です。博士の研究成果発表とコンサートを組み合わせた初の試みでしたが、出演者の親しみやすいプレゼンテーションとジャンルを超えたコラボレーションで好評を博しました。もう一つの取り組みは、公開講座の開催です。ヨーロッパを中心に研究と演奏を結びつけながら活動している英国ダラム大学の菅野美絵子先生をお招きし、音楽をめぐる今日的状況や最新テクノロジー、音楽文化が抱える課題について興味深いお話を伺いました。

一方、23 年度には、リサーチセンターのこれまでの活動を通じて集めてきた情報の発信や意見交換にも注力しました。日本学術振興会関係のワークショップや日本音楽学会のラウンドテーブルでの発表は、さまざまな議論を喚起しました。さらには、来年度の最終報告に向けて、学内教員へのインタビューを実施し、意見集約をおこないました。

これまでと同様、海外動向調査のアップデートもあります。5 月の英国ロイヤル・アカデミーへの訪問調査（この成果は既に平成 22 年度活動報告に掲載済み）から始まり、ヨーロッパの現状に関する菅野先生へのインタビュー、リスト音楽院のバッタ院長へのインタビュー、ロシアのモスクワ大学への訪問調査をおこないました。

学内では、例年通り、博士論文提出者を中心にサポートを実施しました。個別サポート以外にも、情報交換会、研究交流会を開催し、専攻を超えた学生同士、教員と学生の研究交流を促進しました。年末からは、美術研究科・映像研究科リサーチセンターと合同のワーキンググループも結成され、来年度にまとめる「芸大プログラム（仮）」の作成作業も始まりました。

平成 24 年度は、リサーチセンターの最終年になります。最終シンポジウムをはじめ、さまざまな企画が予定されています。情報をチェックしていただき、ご参加いただけたらと思います。

あと一年、どうぞよろしくお願いいたします。

音楽研究科リサーチセンター構成員

◎運営委員

主任　檜山哲彦（教授・音楽文芸）
大角欣矢（教授・楽理科）
大森晋輔（准教授・音楽文芸）
迫　昭嘉（教授・器楽科ピアノ講座）
杉本和寛（教授・音楽文芸）
永井和子（教授・声楽科）
松原勝也（教授・器楽科室内楽講座）
三浦正義（教授・邦楽科）
中村美亜（助教・音楽研究科リサーチセンター）

◎スタッフ（〔〕内は専門分野）

専任　中村美亜〔音楽社会学、文化研究〕
特別研究員　遠藤衣穂〔西洋音楽史、宗教音楽〕
中田朱美〔西洋音楽史、ロシア音楽〕
平井真希子〔中世音楽、西洋音楽史、音楽理論〕
向井大策〔西洋音楽史、音楽美学、音楽理論〕
森田都紀〔日本音楽史、能楽、日本の音楽の教材化研究〕
吉川　文〔中世・ルネサンス音楽、音楽理論〕

Ａ．新たな取り組み

Ⅰ．Ｄコンサート

「境界を超えて音楽する身体」

Ⅱ．公開講座

「今日のミュージック・メイキング」

Ⅰ．Ｄコンサート
「境界を越えて音楽する身体」

報告：平井真希子

１月 21 日（土）「D コンサート」と題して、博士取得者による新しいタイプの音楽イベントを開催した。全体のテーマ「境界を越えて音楽する身体」のもとに、第１部ワークショップ、第２部コラボレーションをおこなった。今回このコンサートを開くきっかけとなったのは、近年学位を取得した修了生から「自分たちの研究成果を発表する場を持ちたい」という相談があったことである。

あいにくの雨天だったが、会場の第６ホールには 111 名の来場者があった。（入場は無料、インターネットで事前申し込みを頂いた方が 97 名、他に当日申し込みが 14 名であった。なお、インターネットでのライブ中継もおこなった。）以下は、当日のプログラムである。

D コンサート　プログラム

2012 年 1 月 21 日（土）14:00 開場　14:30 開演
東京芸術大学音楽学部第 6 ホール

第 1 部　ワークショップ
それぞれの研究成果を、実演を織り交ぜながらプレゼンテーションします。

1. 「F. プーランクのピアノ作品演奏法」　鈴村真貴子
2. 「詩の朗読が生み出す歌唱表現」　佐藤容子
3. 「音楽とからだの調和を見つける」　福富祥子
4. 「日本舞踊独自の表現を探求する」　花柳美輝風（金子祐木）

第 2 部　コラボレーション
ワークショップを踏まえて、4 人のアーティストが境界を超えた表現の可能性を追究します。

5. 『荒城の月』　土井晩翠/作詩　瀧廉太郎/作曲　山田耕筰/編曲　花柳衛彦/振付
声楽：佐藤容子
ピアノ：鈴村真貴子
日本舞踊：花柳美輝風（金子祐木）

6. シューマン『幻想小曲集』作品 73　R.Schumann, Fantasiestücke Op.73
チェロ：福富祥子
ピアノ：福富彩子

7. プーランク『３つの常動曲　F. Poulenc, Trois Mouvements perpétuels
ピアノ：鈴村真貴子

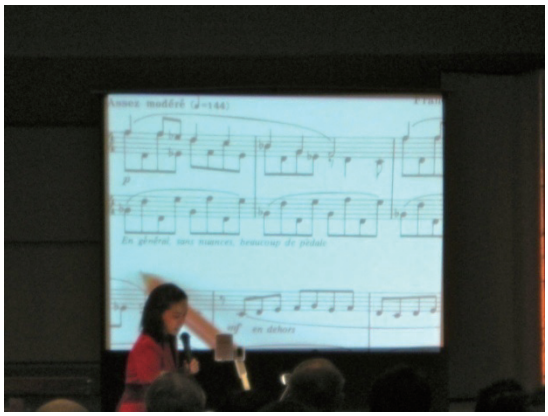
8. プーランク『即興曲第 13 番』　Improvisation No.13
プーランク『即興曲第 15 番』（エディット・ピアフに捧げる）　No.15 (Hommage à Édith Piaf)
ピアノ：鈴村真貴子
日本舞踊・振付： 花柳美輝風（金子祐木）

9. 『早春賦』　吉丸一昌/作詩　中田章/作曲　花柳衛彦/振付
声楽：佐藤容子
ピアノ：鈴村真貴子
チェロ：福富祥子
日本舞踊： 花柳美輝風（金子祐木）

主催：音楽研究科リサーチセンター

◉　第１部　ワークショップ

第１部では、発表者が各自の博士課程での研究成果を基に、実演を交えてプレゼンテーションを行った。当日の発表では、プログラムからもわかるように、特に一般の音楽愛好家にとっても興味深いと思われる点を選んで内容を組み立てたようであった。



学会発表などの経験はあまりないとのことであったが、全体にわかりやすい説明で好評だったようである。発表後、会場からの質疑応答があった。

参考までに各発表者が提出した博士論文の題目は、以下の通りである。

鈴村真貴子「フランシス・プーランク ： ピアノ作品演奏法の考察」（ピアノ専攻、2011 年３月学位取得）

佐藤容子「音声化による発展的な詩の理解 ： 團伊玖磨の歌曲集《萩原朔太郎に依る四つの詩》を通して」（声楽専攻、2010 年３月学位取得）

福富祥子「演奏行為における心身の調和 ： 演奏家のための身体法「ディスポキネシス」の手法による弦楽器演奏への取り組み」（弦楽（チェロ）専攻、2009 年３月学位取得）

金子祐木「日本舞踊演出論 ： 新しい「素踊り」としての「現形式」の提案と検証」（邦楽（日本舞踊）専攻、2011 年３月学位取得）

◉　第２部　ワークショップ

第２部では、演奏会形式で、各自の研究成果に基づく演奏を披露した。「境界を越えて音楽する身体」というテーマにふさわしく、様々な組み合わせのコラボレーションもおこなわれた。

第２部の途中で、リサーチセンター中村美亜の司会により、出演者のトークがあった。「演奏家にとって研究とは？」という質問に対し、「普段と違う頭の使い方をするので大変ではあるけれど、これも演奏につながるものだと実感している」「しかし研究しただけでは理屈っぽい演奏になってしまうこともあるので、もう一度『演奏』に戻る必要がある」といった答えがあり、博士課程での研究の様子を実感できる機会となったようである。

午後２時 30 分から約３時間という長さが短く感じられるくらい、熱心に聴いていただけたようである。

D-concert

境界を超えて音楽する身体

佐藤容子

｜声楽｜

YOKO SATO

歌い手は、身体を通して言葉に命を与える役割を担っています。私は博士研究で、語句の解釈からすぐに歌唱へ向かうのではなく、声を出して詩を読む「朗読」を間にさし挟むことで日本歌曲の表現を深めていく方法を考案しました。日本語の質感や情感の美しさ、奥深さや味わいが、「朗読」を介してどのように歌唱へと結びついていくのかを、ワークショップを通じて一緒に体感してみませんか？

平成 22 年度 博士号取得
博士論文題目／音声化による発展的な詩の理解
－ 團 伊玖磨の歌曲集≪萩原朔太郎に依る四つの詩≫を通して

鈴村真貴子

｜ピアノ｜

MAKIKO SUZUMURA

プーランクは、自作品の演奏法に関して明確な意図を持っていると明言していた作曲家です。そこで私はプーランクの望む作品演奏を探るために、彼の自作自演録音を用いて様々な観点から分析を行ないました。今回は、作曲家の意図を尊重しながらも、演奏家の表現としての豊かさやオリジナリティはどのように残るのかということを、プレゼンテーションと演奏を通して皆さんに実感していただけたらと思います。

平成 22 年度 博士号取得
博士論文題目／フランシス・プーランク ピアノ作品演奏法の考察

福富祥子

｜チェロ｜

SHOKO FUKUTOMI

楽器を弾くとき手や指がもう少し自由に動いてくれたら…。なぜ自分の体なのに自分の思い通りに動かないのだろう…という切実な思いが、私の博士研究の出発点でした。オランダ発の理学療法に基づく「ディスポキネシス」と呼ばれる演奏家のための身体法を紹介しながら、「どうしたら音楽と体と楽器はもっと自然につながれるのか」という問いに対する私の試みとその成果を、ワークショップと演奏を通して皆さんにお伝えできたらと思います。

平成 20 年度 博士号取得
博士論文題目／演奏行為における心身の調和:演奏家のための身体法「ディスポキネシス」の手法による弦楽器演奏への取り組み

花柳美輝風
（金子祐木）

｜日本舞踊｜

MIKIFUU HANAYAGI
（Yu-ki Kaneko）

私は博士課程で、踊り手の装飾を抑え、身体表現を中心に構成した日本舞踊独自の表現や演出を確立しようと研究しました。今回のコンサートでも、踊り手の装飾はシンプルに抑え、身体表現をできる限り鮮明に捉えることができる構成を心がけました。日本歌曲の代表作「荒城の月」「早春賦」、そしてプーランクのピアノ作品とのコラボレーションを通して、能や歌舞伎とは異なる日本舞踊独自の空間を、お楽しみいただけたらと思います。

平成 22 年度 博士号取得
博士論文題目／日本舞踊演出論

お問い合わせ ｜音楽研究科リサーチセンター｜
mrc-info@ml.geidai.ac.jp
050-5525-2372

｜交通案内｜
JR 上野駅・JR 鶯谷駅・東京メトロ千代田線根津駅より徒歩 10 分
京成線上野駅、東京メトロ日比谷線上野駅・銀座線上野駅より徒歩 15 分
駐車場はございませんので、お車での来場はご遠慮ください。
所在地／東京都台東区上野公園 12-8　110-8714

◉　アンケート結果

当日配布したアンケートには 46 名から回答を得られた。（41.4%と高い回収率であった。）主なものを以下に紹介する。

＊第１部の研究成果発表では、どういう点が興味深かったですか。

「音楽、芸能に学術的に取り組むというのは想像をするだけで大変だと思うが、皆さん演奏家であるだけに、色々な悩みや疑問点を出発点にして取り組む姿は素晴らしい。感心した」

「普段の演奏会では機会のない、様々な研究発表を聴くことができ、大変興味深かったです。演奏時の体の使い方、姿勢など、大事なことだろうことは判っているつもりでしたが、具体的にお話いただけたのは大変良かったと思います」

「ご自身のジャンルを掘り下げて研究され、まったく勉強もしたことがない私達にもわかる様な発表でした」

「どの発表も、それぞれのご興味が深い所にあり、熱心に研究されていること、素晴らしいと感じました」

「はじめて聞く話でも、その表現活動の面白さ、深さが伝わって面白かったです」

「演奏家の方の、作品に対する想いをどのようにまとめあげてゆくのかのプロセスを知る手がかりになる、貴重なお話でした」

「音楽の全くの素人である私でも、すごく楽しめた発表でした。例えば、文学や経済学、医学の博士課程修了の人が専門の話をレクチャーしてもこれほど興味をもたせる話はできないと思うので、芸大の高い教育レベルにおどろきました」

「それぞれ研究テーマの見つけ方が具体的でおもしろかった。内容もわかりやすかった」

「既成の学問ではなく、自らで学問を作り出す姿勢が素敵です」

＊アーティストによる研究発表に引き続き、第２部で実演を聴いて／観ていただきましたが、いかがでしたか。

「ひとつひとつ試みとしても面白いし、作品としてちゃんと成立していたように感じた。研究と実演は矛盾しないと感じた」

「特に日本舞踊を含んだコラボなんて初めて見聴きした。さすが芸大ならではの芸術で、ビデオ・録音をとって配れたら素晴らしいのに。実技と理論の融合に先頭を切って頑張って欲しい」

「プロの方々の表情、表現、気迫を身近で拝見でき、とてもステキな時間を過ごせました。音楽のために論文を書くという考え方がすばらしいと思った」

「４人のアーティストの方の発表が、それぞれ演奏を見たり聴いたりするときのポイントになりました。普段より目の前のパフォーマンスに深くかかわれたと思いました」

Ａ．新たな取り組み

「プレゼンテーションと演奏を続けて聴けたので、焦点がわかりやすく、新しい発見や感動がありました」
「プーランクと日本舞踊など、違うジャンルでも違和感なく合っていて面白かった」
「クラシック音楽と日本舞踊の組み合わせがとても面白かった。曲調によって踊りの表情も違い、ストーリー性が見えるようだった」
「こんな愉快な楽しいコラボがあるなんて！若き一流の先生方が、今まで誰も創ったことのないことに挑戦する、その瑞々しい魂とクリエイティブさに感動しました」

＊21 世紀の芸術活動を担う若いアーティストたちに何を期待しますか。どういう役割を社会で演じてほしいですか。
「社会が応援しなければと思うが、ぜひ国際貢献活動に活躍の場を拡げてください」
「古い考えにとらわれない柔軟な世界を築いて行ってほしいと思います」
「枠にはまらず、自分の考えや演奏やパフォーマンスを発信しつづけてほしいと思います」
「沈みそうな日本を、浮き上がらせてくれるような音楽で一杯にして下さい」
「アーティストと接する「場」が拡がっていくと良いと思う」
「日本文化をどんどん外国に発信してほしいです」
「動物的な感性の部分と、理性・学問の部分の「良き通訳」になって下さい」

＊その他（同じような試みをぜひ続けてほしいという声が多数寄せられた）。
「すごく面白かった。感謝します。つづけて下さい」
「今日のコンサートは、例えば朝日カルチャーセンターなどでのとても受講料の高いものに劣らないと思う。ぜひこのような形で続けていっていただきたいです！」
「初めての試みとのことですが、継続されることを希望します」
「定期公演の実現を楽しみにしています」
「今回のような講演会がまた開催されれば、大変よいと思います」
「D コンサート続けましょう！」

Ⅱ．公開講座

「今日のミュージック・メイキング」―菅野美絵子先生を迎えて

報告：中田朱美　アンケート集計：平井真希子

音楽研究科リサーチセンターでは、研究と実践をつなぐ芸術活動を国際的に展開している菅野美絵子先生（ヴァイオリニスト・ダラム大学准教授）をお招きして公開講座をおこなった。菅野先生の経歴については、インタビュー・ページ［本冊子 86 ページ］を参照されたい。

当日は、電子ヴァイオリンの実演つきレクチャー（1 時間 30 分）のあと、質疑応答（45 分）が行われた。レクチャーでは、音楽の研究と実践を考える上で避けて通ることのできない「音楽作品」に関する哲学的な問いから始まり、最先端のテクノロジーを応用した芸術実践の可能性、そして、今日の音楽がおかれている文化的状況に関する洞察まで、密度の濃い内容をわかりやすく、また親しみやすい口調でお話くださった。最後の実演も興味深かった。［スライドは 18ー19 ページにまとめて掲載。］

日時：2012 年 2 月 16 日（木）
13：30ー16：00
場所：東京藝術大学音楽学部 H412 室
講演者：菅野美絵子

◉　レクチャー

§1．はじめに　【スライド 1】

今日は、なぜ弾くことと研究することの両方をやるのか、そしてそのためにどんな研究をするのかということをお話させていただきたいと思います。

本日の発表の題目は「今日のミュージック・メイキング」です。「なぜミュージック・メイキングで、演奏や作曲じゃないのか」と英語でもよく聞かれるのですが、音楽行為には、ただ作曲して演奏をするだけではなく、もっと広い意味で「創る」「プロデュースする」「演出する」といった意味があることを伝えられると思い、メイキングという言葉を使うようにしています。

§2. なぜ現代音楽を演奏するのか？ 【スライド2】

私のバックグラウンドは、よくあるものなんです。ヴァイオリンを習って音楽大学に行って、よくあるレパートリーを演奏して、バッハやベートーヴェン、ブラームスを聴いて。そういうふうに普通に勉強しておりました。ヨーク大学の大学院に進学したときも演奏を広く勉強するつもりだったのですが、同じ大学院に入った友達の半分が作曲家だったんです。それまで私は、作曲家というのは過去の人だと思っていました。作曲家の方がここにいたら大変失礼なのですけれども（笑）。子供の頃から、曲というのはもう既に出来ていて、ベートーヴェンやヘンデルなど、カツラを着けている昔の人たちが創ったもの、といった単純なイメージがありました。ところが、毎日一緒に学び、ご飯を食べる友達がみんな作曲家というのは、私にとってはかなりショックなことでした。このとき、作曲は演奏と同じように個々人が苦労して創るもので、天才だけが創るものではないということ、演奏家と同じように考えたり悩んだりして、音楽家として色々共通するところがあることを知りました。今考えると、どうしてそんなことを考えつかなかったのかと思いますが、初めてこうして作曲家たちに出会ったときの驚きは大きく、それが今の研究に向かう一番の動機になったと思います。

私たちは今、ここに生きている

クラシック音楽というと、過去の音楽が多いのは当然ですよね。もう 500 年、600 年、700 年と続いてきたわけですから。ですけれども、どんなに古い音楽でも、その当時は現代音楽であったという意識が大切です。それぞれの時代の音楽は、当時の人々の「生きる」をある意味反映しているという意識です。現代音楽というのは、そういった昔からの現代音楽の積み重ねの先端にあるものです。そして音楽を創る伝統がこうして今日まで繋がってきたという意識でクラシック音楽を捉えると、現代音楽の必要性が浮かび上がります。つまり現代音楽がなければ、これから 50 年、100 年経ったときに 21 世紀初頭の音楽がなくなってしまうわけですね。ですからこの必要性を意識して現代音楽に向かうことが大切だと思います。

音楽は人々を語るもの

音楽は人々を語ります。その時代時代の人々の興味や表現対象を語っています。当然、時代によって挑戦は異なりますよね。例えば 18 世紀後半では、平均律といった調律の技術。調律をいかにうまく行って、オーケストラの演奏家たちが一緒に弾ける音楽を作るか。こういうことが、あの時代の現代音楽の挑戦だったのですね。今の現代音楽の挑戦はまた異なります。それぞれの時代の挑戦を音楽は表しているというところが面白いと思います。

芸術音楽のカノンにおける現代音楽の役割

カノンとは、それぞれの時代に確立されたものが、その後、継承されることによって意味が出来てくるものです。言葉であれば持続性がなくなると、遺産文化になり、博物館に行くような感じになります。ところが音楽というのは博物館にあるものではなく、今私たち生きている人々によって創られ、また、解釈される。現代音楽にも今まで繋がってきた感受性の繋がりがある。そういった意識が大切だと思います。

§3. 演奏における研究とは？ 【スライド3】

最近では、演奏をすることが研究ですと言っても、変な顔をされることは少なくなったかもしれません。ただ、人文学の研究というのは、やはり文章を書くことが多いですよね。音楽だけではなく、文学はもちろん、歴史、哲学、言語学。ところが、科学や社会学ですと、研究には様々な形があります。例えば科学の場合、書かれる文章自体はすごく少ない場合があります。研究室の実験室で、何年間か色々やって、データから導き出されたいくつかの方程式だけで研究結果になるということがよくあります。

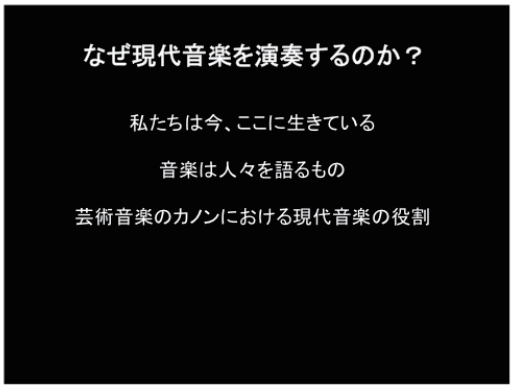
実は音楽にもこうしたことがあるように思います。作曲が研究行為であるのと同じように、演奏とは音楽についての一つの思考過程なのです。音楽によって感じて、考えて、その考えをまとめて、それを音で表すという意味で、これは研究なのです。

実験の場という概念

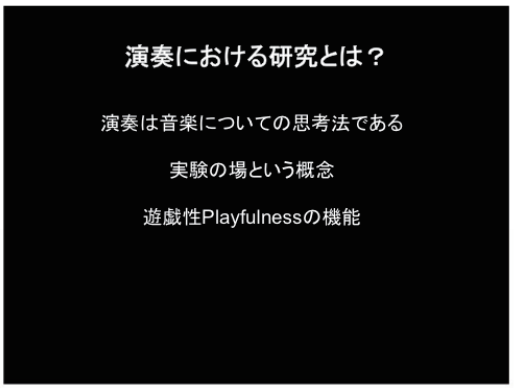
実験室にいる人たちと同じように、やはり考えるだけでなく、実際に色々試してみる。実際に音にして、考える。なぜこのやり方がうまく行かないのか、うまくできているはずなのに、どうしてそのように聴こえないのか、と試行錯誤を重ねる。簡単な例で言えば、たとえば四重奏の合奏で、書いている通り「私はメゾピアノで、隣の人はメゾフォルテで」やってみても、どうもバランスが良くない。チェロのラインが全然聴こえない。では、どうするか。この作曲家の言うメゾフォルテの意味はどういうものかという問題として、歴史的にメゾフォルテの意味を調べることもできますが、やはり実践してみて、考える。例えば弦楽器だと、最近の弦の種類によっては楽器同士のバランスが大きく変わってきます。つまり新しい楽器で、過去に作曲された奏法について考えているわけです。ですからやはりやってみないと分からないことは沢山あると思います。演奏家の研究というのは、その一部が実験であると言えます。間違いを恐れず、沢山間違いを経て、習得するという過程が、私たち演奏家の研究としてとても大切な側面なのだと思います。

A．新たな取り組み

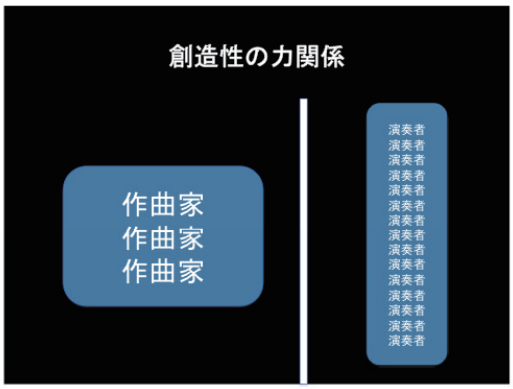
スライド１



スライド２

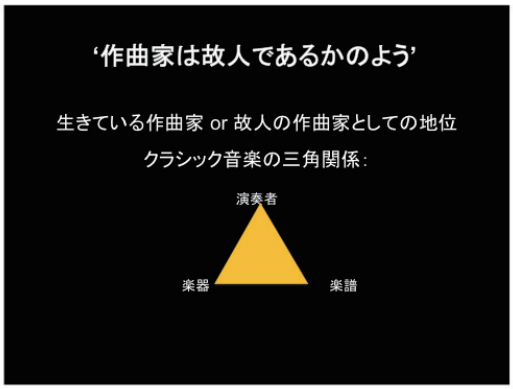


スライド３

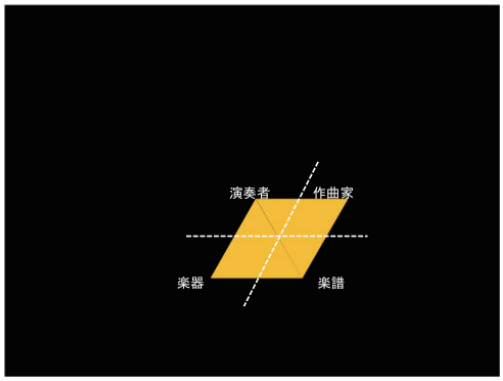


スライド４

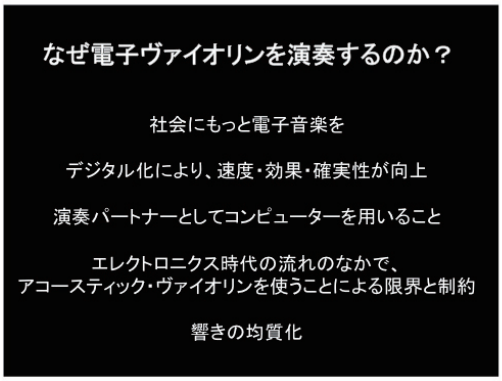
スライド５



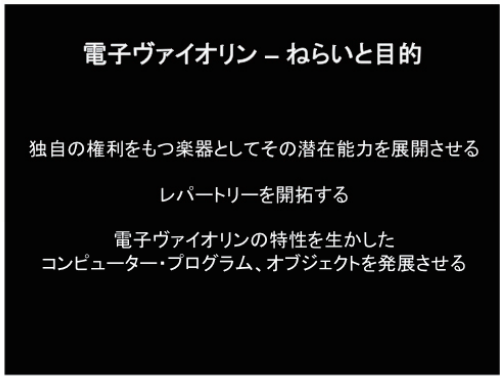
スライド６



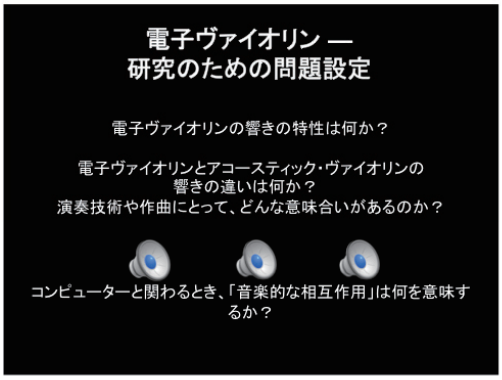
スライド 7



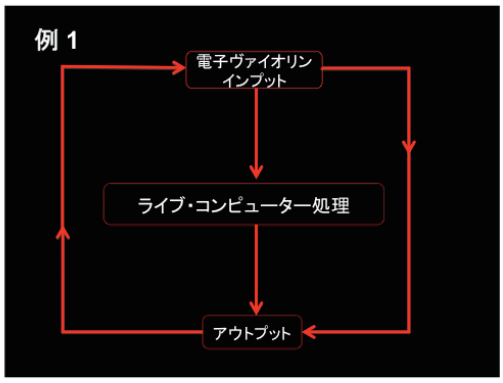
スライド 8



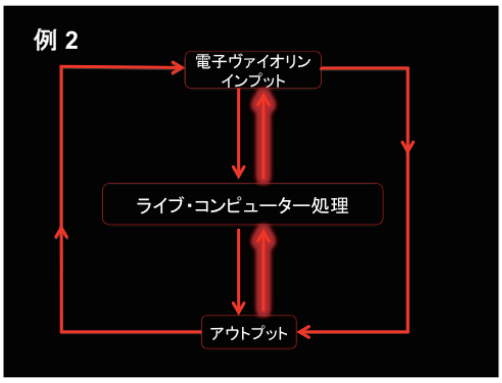
スライド 9



スライド 10



スライド 11



スライド 12

遊戯性 Playfulness の機能

クラシック音楽の世界には、間違ってはいけないと、間違いを恐れる傾向が割とあるように思います。伝統があるから、伝統に背くようなことをしてはいけない、と。ただやはり難しい問題や課題が出て来たときには、それをどうやって解決するかととにかく色々やってみる必要があり、それはほとんど遊びの感覚です。結果がどうなるかを考えないで、とにかく色々やってみる。特に最近、こうした視点は大切になっていると思います。

研究における遊戯性の役割は、違う分野の研究では注目されています。例えばソフトウエアの開発の Adobe では、開発者を雇うだけじゃなくて、一般の人に「何か面白いものを見つけたら教えてください」という姿勢を取っています。つまり、開発というのは専門家だけの仕事ではなく、私たち誰もができるものであるという意識が、世界的に色々な分野で共有されるようになってきました。そしてこれは音楽にも当てはめられると思います。例えば自分がよく知っている曲、自分の楽器でなくても、ほかの人の楽器演奏を見たり聴いたりしたときに、「あんなことができるのか」と思い、試す。そういった面白い発想力をもって、遊戯性の機能を忘れず、研究にうまく取り入れることが、研究の一つの技術だと言えます。

§4. 創造性の力関係 **【スライド 4】**

次に、少し私の現代音楽の仕事について話したいと思います。特に創造性 creativity という点から見ていきましょう。スライドをご覧ください。クラシック音楽の世界では、演奏者は沢山います。それに比べると作曲家は少ない。作曲家というのは、みんな亡くなっているからというのではなく、やはり演奏者の人数が、圧倒的に多いのです。

ところが、作曲家の地位は演奏家の地位よりもうんと高いというのがクラシック音楽の特徴のようです。ポピュラー音楽や民俗音楽など、ほかの音楽ジャンルでは、作曲家が知られていないとか、作曲家は誰でも構わないといった側面があります。その一方で、誰が演奏するのか、どんなポップ・グループなのかといったことはとても大切です。演奏会でも、誰の曲というよりも誰が歌っているから行くといったことがよくありますよね。バランスが違うわけです。クラシック音楽の面白いところは、作曲家の権威がすごく大きい。それと共に、作曲家と演奏者が分かれているのですね。作曲家兼演奏者という人たちも結構いますけれども、ほかの音楽ジャンルに比べると、作曲家と演奏者との線引きがしっかりしているという点が 1 つの特徴です。

Lydia Goehr という人の *The Imaginary Museum of Musical Works* という 1992 年に出版された本がありますが、彼女によるとこの線引きは比較的、新しいもののようです。16 世紀、17 世紀、18 世紀の真ん中ぐらいまでは作曲家が演奏し、演奏家が作曲しました。この境界線がないと、完成された作品というものも存在しにくくなります。どういうことかというと、作曲家

が１つ作曲して、自分やほかの人が演奏して、「ちょっとここの所、このアンサンブルでは人数が足りないから、少し編曲しましょう」といったことが当たり前に行われていました。パーセル、ヴィヴァルディ、ヘンデルの《メサイア》など、しょっちゅうこうした改訂が行われていて、完成された definitive な作品というのはもはや分かりません。

作曲家が作品を創造して、それを演奏家が作品として見て学んで演奏するという伝統は、比較的新しく、せいぜいここ 200 年位のものです。つまり、ベートーヴェンぐらいから始まったものと考えられています。その前だとモーツァルトでも、例えば楽器を変えたり、編曲したりということがよくありました。

この境界線が実は現代音楽になるとずっと柔らかくなります。やはり作曲家が今でも生きていると、その演奏を聴いて「ちょっと、あそこを変えてみる」となるんです。人によっては「あの演奏ちっとも面白くなかったから、この作品全体を変えよう」といったこともあります。つまり、この境界線は動かない壁ではなく、作曲家、演奏者の双方のコミュニケーションによって、壁の厚さ・薄さ・形・高さなどが結構簡単に変わるものなのです。そして創造性というのは、作曲家の側にだけあるのではなく、みんなで持つもの、創るものであるといった意識が、現代音楽ではあります。この意識は、現代音楽だけではなく、過去の音楽にも当てはまるのですが、演奏者にとってはとても大切なものだと思います。

§5. 音楽作品と音楽体験 【スライド 5】

続いて少し哲学的ですが、音楽作品と音楽体験という概念についてお話しましょう。はじめにここ 20 年位の音楽学における傾向について。昔は音楽学で音楽を勉強するというと、スライドのこの左の方の作品のスコアを勉強するというものでした。ところが、スコアを勉強するだけでは限られた所までしか分からない、音楽を理解できないと壁を認識する人たちが増えてきて、最近では Nicholas Cook の 1994 年の論考タイトル ‘Music as Performance’ にあるように、音楽を演奏として捉える視点が生まれています。

よく考えてみれば、これは別に珍しいことじゃありません。「演奏として捉えなかったのは、なぜ？」と今となっては不思議に思うのですけれど、音楽学というのは、書かれたものを学ぶという傾向が強かった。それが演奏されたものを研究する、演奏を研究対象とするという方向に変わったのが最近のトレンドと言えるでしょう。

このトレンドは、民俗音楽や、世界各国の音楽を研究する音楽民族学では特に大切なものと考えられています。記譜の伝統がない音楽の場合、演奏または録音を研究する、または、その地方の音楽の創り方の習慣が研究対象になるわけです。それこそバルトークのような人は、ちゃんとあちこちに行って録音、収集し、それを書き起こすという方法を取りました。これが今でも続いていて、音を研究対象にする方法が最近では多くなっています。

また最近は、音と一緒に映像が撮れます。ですから、世界中の様々な音楽を演奏する人たちの動きや、聴き手の反応など、今や音楽研究は音符や演奏だけではない広がりを見せています。それこそ椅子の並べ方とか、そういったものをすべて含めた文化として音楽を捉えるという見方です。視野の幅がずっと広くなって、音楽が研究されています。

このことを、Martin Clayton は「音楽学は譜面だけではなく、音だけでもなく、人間の音楽体験を勉強するものだ」と言っています。いかにしてそれを行うかという方法論はまた別として、今では音楽だけじゃなく音楽体験を含む領域が研究されています。

それと共に重要なのは、音楽作品と作曲は別であるということです。作曲家の意図は作曲の中にありますが、演奏者や聴衆が理解する音楽作品というのは、必ずしも作曲家の意図と同じではありません。ある意味では、違うことがまた面白く、それだけで色々な解釈ができます。音楽作品と作曲が近しいほうがいいのか、離れているほうがもっとダイナミックで面白いのかなどといった論争も行われています。

1970 年代から 90 年代初頭の頃でしょうか、真正性 authenticity が共通語となり、Werktreue つまり譜面への忠実さということがよく語られました。ただ、私たち楽器を弾いたり歌ったりする人は皆分かると思うのですが、音を超えての忠実さというのは、なかなか不可解なものです。色々難しくて、歴史書を読んだり作曲家の伝記を広く読んだりしながら、分かる部分もあれば、限界がある場合もあります。そこで私たちの想像力というものが大切になってきます。

その想像力にも、良い想像力と、的の外れた想像力というのがありますが、ある意味では関係をうまく作れるような想像力を持つことが、演奏家にとっても音楽学者にとっても大切であると思います。

こうしたことを語った演奏家や音楽学者もいます。例えば Alfred Brendel は、自分のエッセイの中で、Werktreue というドイツ語、つまり作品に対する忠実さという用語を嫌っています。彼曰く、ピアニストとして彼のやる仕事は Text-treue なのだそうです。「書いてあることにある意味、忠実であるけれども、書くことのできる限界を超えて、忠実にやっているつもりはない。畏れ多くも、やっているなどと言うことはできない」と言います。

彼の場合、ユダヤ系のヨーロッパ人として、Werktreue のように-treue といった言葉をいわゆるナチス・ドイツの余韻がある言葉といって嫌います。その気持ちもわかるような気がしますが。彼は「テキスト」の中から読める所だけを読み、それ以上は私自身の創造性である、とします。つまり、私の演奏は私の解釈による、バッハやシューベルトの解釈であるということを、分かってほしいと彼は言うわけです。とはいえ、私たちが彼の演奏を聴くと、Werktreue の態度として、あれほどまでに忠実に作曲家の意図を聴き取ろうとしているように感じますが、そういう人ですら、その限界や彼の創造性の余地や必要性を知ってもらいたいと言っているところが面白いですね。

それから Peter Kivy というアメリカの哲学者がいます。彼によると、音楽文化というのは面白いもので、私たち演奏家・聴衆は、自分たちが「きっと作曲家はこういうふうに考えたのだろう」と思っていることを、作曲家が考えたものと同じであると見なす、いわば幻想を持って生きているのだそうです。つまり、作曲家の意図として考えることによって、私たちの心が何か慰められるという。あえて問題化しないところがなかなか面白いのですね。

あと真正性 authenticity、Treue で面白いことをやった人としては、Glenn Gould がいます。彼は、ある意味、音符にすごく誠実で、また別の意味では全然誠実でないのですが、かと言って、音楽家として良くないというわけではありません。私たちは彼独特のアプローチを楽しんでいます。果たしてバッハがそういうふうに考えたかどうかは別として、彼といった媒介を通して私たちはバッハの新たな面白みが分かるようになりました。こうした演奏法も、音楽の世界ではそれなりの役割があると思います。

それから、音楽作品と作曲の距離に関して、ポピュラー音楽を専門とする Stan Godlovitch という音楽学者が面白いことを言っています。「作曲家は、どんなに沢山指示や記号を譜面に書いたとしても、いつも未決定で、作品というものをはっきりとは確立しない。つまり逆に言えば、作曲家はどんなに沢山書いても、必ずと言っていいほど音楽作品を確定することに失敗する。ちゃんと表せないのが作曲の面白みである」と。例えばロビンフッドの話がありますよね？リンゴを頭の上に乗せて、というあれ。話の筋は簡単なのですが、話の面白さというのは、語り手によって変わる。つまり、筋は同じでも、話が面白いと思われるのは語り手の技術なのです。ロビンフッドの話を私たちが楽しむということと、リンゴが頭の上に乗っかっているという筋は同じではありません。そこには距離があるわけです。話し手によって、あるいは映画によって、そういった話術や表現の違いによって面白みは変わる。彼はこの例を使って、音楽の作品と作曲の距離というものをなかなか面白く説明しています。

それから解釈という概念も重要です。20 世紀ではストラヴィンスキーが、「私の音楽は解釈されるものではない。あなたは、書いてあることをただ遂行すればいいのだ。いちいち解釈する必要はない」と言いましたが、こういう作曲家が結構いました。20 世紀中盤の、シュトックハウゼンやブーレーズといったモダニズムの作曲家たちの作品でもこうした傾向がありました。

ところが、同じ時代、アメリカの作曲家ロジャー・セッションズは、「私の作品は、どの演奏にも 1 つあるというものではない。私の作品の独自性 identity は、いろんな演奏を全部集めたところにある。だからどんな演奏でも私の作品とは言えない。もちろん良い演奏でも悪い演奏でも」と言っています。そして良い演奏、悪い演奏というのは、彼の嗜好で決まるものではなく、「結局、私の書いたもの notation によって良い、悪いがある程度決まる」。彼の面白いところは 1 つ 2 つの演奏ではなく、あらゆる可能性を演奏家の人たちが色々と模索したところの遭遇性に自分の作品を認めるといった、すごく朗らかな考え方をしている点です。ロジャー・セッ

ションズがそう言ったのは1960年代でした。彼がいたお蔭で、ジョン・ケージとか、アメリカのもっと新しいコンセプトで音楽を創ろうとした人たちの将来が拓けたと言えます。

しかし次の問題として、やはり独自性の問題が出てきます。独自性の創作、つまり作曲が音楽作品となるためには、それぞれの作品に個性を植え付ける必要があります。音楽作品というのは、作曲によって構成要素が全部込められるわけですが、演奏家や学者や聴衆が色々働きかけた末に、音楽作品というものは出来上がってきます。つまり、作曲から音楽作品へというのは、そんなに自動的なものではないのです。これは現代音楽においてとても大切な観念です。というのも、作曲が終わっても、すぐにどんな曲か分かるものではありません。分かるものもありますが、分からないものもある。特に、新しいことをやろうとしている作品には前例がありません。前例がないと、演奏・作品がどのようになるのか、やはり実験してみないと分かりません。現代音楽にはこういう側面があり、これがそのまま研究になります。

§6. 作曲家は故人であるかのよう　【スライド6】

すでに言いましたように、作曲家はほとんどが故人です。そして生きている作曲家ももちろんいるわけですが、両者のステータスの違いには甚だしいものがあります。

そして、クラシック音楽界では、世界中のどこに行っても、演奏を勉強するとなると、演奏者―楽器―楽譜の三角形がどこにでもあります。この三角形で何時間も何年もみんな過ごすわけです。ある意味、楽器を弾けるようになるというのがそれだけ難しいことなのですね。音楽院にしても音楽大学にしても、相当な時間を譜面台の前に座って勉強をします。そうすると、ほかの人たちがこの三角形の中に入る余地がなくなってきます。

§7. コミュニケーションを通したミュージック・メイキング　【スライド7】

次のスライドを見てください。ここに演奏者―楽器―楽譜の三角形が見えますね。現代音楽の作曲家と一緒に仕事をしていると、この三角形が崩れます。それで、どうするか。１つのやり方として、作曲家がすぐそこにいても、いないふりをします。まるで死んでいるかのように、いないふりをする。作曲家は楽譜をすでに創っているわけですし、そこにいても全くいないふりをして、いつものように三角形を保って練習する。

よくあることとして、例えばラジオでオーケストラ編成の現代音楽を演奏するとします。まずオーケストラというのは、6カ月位前に作曲家から譜面をいただく。それぞれの奏者は、2カ月位前に自分たちのパート譜を受け取ります。それでみんな練習して、演奏会のある週のはじめに集まります。指揮者が「ここをこうしましょう」と言って、切り貼りしながら合わせる。そして普通は前日とか 2 日位前に、作曲家というのは登場するんです。それは作曲家にとってもそうでしょうけど、演奏家にとってもすごく居辛いものです。

と言うのは、演奏家というのは、楽器と楽譜で自分で勉強してきていますよね。オーケストラと一緒にやり出したときには、どんな作品かということがみんな頭にあるわけです。その後で作曲家が登場して、演奏家がやるものに「いいね」と言ってくれればいいのですが、よく「それは違う」と言うわけです。「違うって、どういうこと？」と混乱します。間違いであることもありますが、それよりもむしろ当然のことながら、解釈の違いが浮かんできます。1 つには、作曲家が書いたことが、ちゃんと演奏家に伝わっていない。作曲家の落ち度ではなく、それこそ何か新しいもの、新しい発想であったりすると、演奏者にはすぐには分かりません。だからこそ皆で創っていかなくてはなりません。

作曲家によっては、演奏者たちがやっていることが気に入らなくて「ああしなさい、こうしなさい」と言う作曲家もいます。まあ普通は、演奏者たちが創った音楽が、たとえ自分が書いたものと少し違っていても「ああ、それはそれで面白い」というふうに見る作曲家が多いです。作曲はしても、その作品の可能性というのは演奏者が色々創り上げるもので、作曲家にとってもそれが喜びであるということが多いと思います。

でも、分離はありがちです。作曲家がいても、殺すまではいかなくても、いないふりして勉強するという側面があって、私自身もそれをやっていました。楽譜に書いてあるじゃない、と。でも作曲家は、「いや、そういうふうに書いたけれども、ちょっとそこを変えてください」と言うわけです。結局、作曲家のほうにしてみれば、コミュニケーションが成り立たない場合には、その箇所を変えたほうが作品の将来のためになるのですね。すべてを変えてくださいと言うわけではないですし、やはり音楽はコミュニケーションで成立つものなので、前にあった境界線に柔軟性を持つこと、みんなで創り上げるといった意識を持つことが大切になってきます。

そしてこの図ですが、面白いことに、2 つの三角形をくっつけると、この真ん中の点線の上が演奏者と作曲家という人になり、下は楽譜と楽器という物になります。また作曲家と一緒に仕事をし出すと、作曲家と楽譜、演奏者と楽器という境界線も出て来ます。作曲家が楽譜の専門家、演奏者が楽器の専門家ですね。コラボレーションで大切なのは、この人がいかにして反対の側の物をうまく解釈できるか、です。作曲家なら楽器をいかに理解して、潜在性を導き出すかといった反対の側へのアクセサビリティが、こうしたコラボレーションの成功を左右する鍵となります。

あとこのダイヤモンドで言いたかったことは、創造力は、やはり片側だけではだめなのです。全部が一緒にならないとうまくいきません。たとえ作曲家が 100 年、300 年と古い存在でも、やはりこの全部が一緒になったところで音楽というものが生まれます。つまり、音楽作品というのは、作曲ではなく、「共有された作者性」によって生まれるのですね。それを創った人たちというのは、全員が作者なのです。

§8. なぜ電子ヴァイオリンを演奏するのか？ 【スライド 8】

それでは、ここで電子楽器について紹介させていただきます。これは5～6年前に作ってもらった電子ヴァイオリンです。私が持っているヴァイオリンと、同じ幅や長さになっています。今、電子ヴァイオリンには色々な種類があります。練習用のヤマハのサイレント電子ヴァイオリンもありますし、野外のコンサート用にすごく増幅できるもの、遊び道具みたいなもの、ボディーに明かりがつくものなど（笑）。

私がこの楽器にしたのは、製作者と相談しながら作れたため、それから、フレームが結構しっかりしているためです。電子ヴァイオリンによっては、ただ真ん中の棒だけのものもあります。midi を使う人たちにはすごくいいと思います。私のこれはエレクトリック・ギターと似ています。ここから来るのはまだアナログなシグナルで、デジタルではありません。

私がこれを気に入っているのは、ピックアップの部分がこの駒の下にあって、このクロスバーがあるおかげで、楓のボディーなんですけれども、振動がここに行って、このフレームが音を複雑に、すごく面白みのある音にしてくれます。このフレームがないと、振動が簡単になってしまい、音をコンピューターに入れたときのインプット・シグナルの複合性に限界が出てきてしまうので、この楽器にしました。

こうやって新しい楽器を作ってもらうと、あの古いヴァイオリンは、本当によく出来ていると思います。ああやってすごくシンプルで見た目にも美しいものが、あんなにも古くから、よくまあ、うまく出来たものだなと感心します。

それでは、なぜ電子ヴァイオリンを演奏するのか。普通のヴァイオリンも持っていて、その方がある意味では簡単なのに。普通のヴァイオリンだって、すごくいいものです。なぜ電子ヴァイオリンまで弾くのか。その動機の 1 つに、社会と電子音楽の関係性があります。今の世の中、どこに行っても電子何とかが多い。電子音楽を聴いているつりじゃなくても、それこそ CD や iPod を聴いたりするように、デジタル化された音楽を聴くのが当たり前になっています。そういう世の中に生きていて、デジタルな電子音の音楽としての可能性を追究したい。その開拓に参加したい、というものがありました。これだけ電子音に溢れた世の中にあって、電子音楽は将来もっと多くなるのではないか、じゃあどういう方向に向かうのかと。ヴァイオリニストというだけでなく、ある意味、音楽家としての興味で始めました。

そして特に 2003 年位からでしょうか。デジタル化されたシグナルの速度、効果、確実性が格段に向上しました。もちろん midi をやっている人たちにはこうした世界が 1980 年代からありましたが。そのほか、エレクトリック・ギターの人たちも 1960 年代からやっています。

なぜこれまで電子ヴァイオリンがなかったか、あるいは少なかったかというと、楽器の構造が関係しています。エレクトリック・ギターでは始めのシグナルがただ保続されている。そのアタックだけで成立しています。ところが弓があるヴァイオリンや、声は、音が持続するわけ

です。アタックからその後、常に弦によるシグナルが持続されるわけです。そのたびにコンピューターはそのシグナルを捕える必要があるため、メモリーを使います。そのため、2003 年位からコンピューターがすごく速くなったことを受けて、こういったライブ楽器や、シグナルのコードの細かい楽器をプロセスできるソフトウエアが開発され、大きく状況が変わりました。

私が初めてエレクトリックをやり出したのはもう 10 年以上前のことです。演奏会でやる時には半分位進んだところでコンピューターがクラッシュするんです。曲が最後まで弾けない。だから演奏中に「失礼しました。もう一度、ちょっとコンピューターを再起動させてください」と言って、また演奏を始めることがありました。近年では使いやすいソフトが開発され、確実性を増したので、演奏しやすくなりました。演奏しやすくなると、みんなやり出しますよね。こういったヴァイオリンや声、管楽器系の開発は、ここ５年位に目覚ましく向上しました。

あと、電子ヴァイオリンを演奏するとなると、必要なのがコンピューターです。演奏パートナーとしてコンピューターを使うとなると、1 日に何時間もコンピューターと向き合うことになります。そのコンピューターをパートナーにして一緒に舞台に立つ。そういうことのリスクは何か、その世界がどんなものか、どういった課題があるか、これも面白い点です。

アコースティックを使うことの限界と制約

よく、「普通のヴァイオリンで電子楽器用の曲は弾けないのですか」という質問を受けます。実を言うと、弾けなくはありません。ところが、シグナルが違います。例えば普通のヴァイオリンは箱（ボックス）があるので、音量の増減が激しい。そうなるとエレクトロニクスでは、結構難しくなってきます。

あとは、ヴァイオリンだと、マイクを使っても色々な音を拾ってしまいます。それこそ鼻息が入っちゃうとか。それとフィードバックの方法。現実的に考えると、アコースティックで同じことをしようとすると、簡単に言うと、このケーブルの数がうんと増えて、こういった色々な機械が沢山増えていくので、スタジオの環境であれば可能ですが、でないとすごく難しい。

それから、響きの均質化。やはり電子シグナルをコンピューターに入れて、コンピューターからスピーカーに行くので、音色の質が均一化されます。さらに面白いことに、電子ヴァイオリンで演奏すると、この楽器から音が出ているのか、コンピューターから音が出ているのか分からなくなってきます。境界線をぼかすということも面白いわけです。

§9. 電子ヴァイオリンを使う目的 【スライド 9】

私にとって電子ヴァイオリンは１つのプロジェクトです。そのために色々な研究助成を受け、申請をするので、ねらいと目的をちゃんと意識します。なぜ電子ヴァイオリンかと言うと、独自の権利を持つ楽器として電子ヴァイオリンを認めて、その潜在能力を展開させたいからです。

でもそれは何も電子ヴァイオリンをアコースティック・ヴァイオリンの上にしたいとかいうことではなく、それぞれの個性を展開させるということが私の仕事であると考えています。ですからそのためにレパートリーを開拓する、みんなに書いてもらう。既に出来ている楽曲を電子ヴァイオリンで弾くこともできますが、そうすると、また編曲以上のものに行けなくなります。そうではないのです。アコースティック・ギターとエレクトリック・ギターの違いを思い出してみてください。使い方が全く違いますよね。テクニックから言えば共通する楽器ですが、使い方が異なる。これをレパートリーを開拓しながらやってみたいと思っています。

それと共に、電子ヴァイオリンの特性を活かしたコンピューター・プログラムとかオブジェクトを展開させたい。今のプログラムはほとんどが midi や、エレクトリック・キーボード、エレクトリック・ギターのために出来ているソフトウエアです。そうすると、やはりシグナルの質の違う楽器を使うとうまく行かないことが多い。ですからこういった持続音による楽器のためのソフトをコンピューターで作る。そのための特別なオブジェクトを作って、みんなに使ってもらう。そういったことを展開したいと考えています。

§10. 電子ヴァイオリンにまつわる問題提起 【スライド 10】

最後は、研究のための問題提起です。電子ヴァイオリンの響きの特性は何か。アコースティック・ヴァイオリンとどう違うのか。一番の大きな違いは、箱がないところです。ほかの点では、やはりすごく似ています。ただし電子ヴァイオリンはエレクトリック・ギターと同じで、シグナルが結構コンパクトです。アンプも。ですから逆に小さな音や、力を使わないで、音が簡単に速く弾けます。そういったことの潜在力をもう少し見ていきたいと思います。

また、演奏技術や作曲にとってどんな意味合いがあるのか。つまり普通のアコースティック・ヴァイオリンの再演をする代役ではなく、この楽器だから弾けるといった技術や作曲のための余地をどう開拓できるのかという問題です。

またコンピューターと関わるとき、「音楽的な相互作用」は何を意味するのか。これは今も答えは出ていない問題ですが、コンピューターは人間ではないので、私たちが当たり前に思うことを当たり前に思いません。少しも珍しいことは言っていなくても、やはり音を情報処理しているので。何となく分かっているんじゃないかなと期待しても無駄です。私たちの耳は、ただ物理的な音を分析しているわけではないのですね。私たちの耳が「音楽って面白い」と感じるのは、ある意味、私たちの頭の中で面白くしている部分というのが大きいのです。つまり、心理のほうで面白くしているといった部分が大きい。実際、ライブ・ステージでコンピューターと一緒に演奏をしていると、やはりコンピューターは音楽家じゃないということが良く分かります。そういうときに、これだからできることをどうやったらうまく取り組められるかといった、音楽の創り方の新しいアプローチを勉強しようと思っています。

§11．ライブ・コンピューターと演奏者の音楽的な相互作用　【スライド 11, 12】

電子ヴァイオリンの演奏では、情報をライブ・コンピューターで処理して、それが外に出ます。私のインプットはダイレクトにアウトプットされます。ただ、私は電子ヴァイオリン奏者で人間ですから、このアウトプットを聴いてインプットの仕方が変わるという、いわゆる室内楽の可能性を持っています。

ところが、今やろうとしているのは、次のスライドの例です【スライド 12】。昨今、人工知能というものがあります。これはさすがにコンピューターの専門家の人たちがやることですが、コンピューターはインプットを聴いて、考える力を持っています。今使っているのも 1 つのオブジェクトで、Listening & Learning System が備わっていて、例えば、ちょっと犬みたいなんですけれども、「座りなさい。お座り、お座り」と何回か言うと、座れと言われるから座るんじゃなくて、「お座り」と言われるところの主張性、その反復性が分かるから座るといったような、人間のような解釈ができるコンピューターが今、出て来ています。

病院の情報処理でも、身体をスキャンして、思ってもみなかったところにコンピューターが原因を見つけるということがあります。人間ではとても予想できないところをコンピューターは予想できるのですね。コンピューターは情報が沢山吸収できるので、そのクラスター、たとえば 100 万の情報材料を一瞬で、処理の仕方によって、ある型を作り出すのですね。そしてその結果は、人間の考えられるところを超えているわけです。

こうしたコンピューター自身が自分で考える力を人工知能と言いますが、それをうまく音楽で使えないかというプロジェクトが、今行われています。何が面白いかと言うと、楽器に反応できるようになると共に、アウトプットにも反応する、つまり相互作用できるようになるのです。コンピューターなりの考え方を演奏の中、音楽の中に取り入れるということを、共同プロジェクトとして行っているところです。このプロジェクトには、作曲家や、コンピューターの専門家もいます。私の役割は、色々なオブジェクトを試して報告します。どういったところでうまく行き、うまく行かなかったか、その問題がどこにあるかといったことを、みんなで追究して変更を重ねます。その結果、以前のやり方では一方通行でしたが、このコンピューターは演奏するごとに、どんどん柔軟性を身に着けていきます。

では少しお聴きいただきましょう。2010 年に Sam Haiden という作曲家に創ってもらった曲です。この曲の面白みは音の混ざり方にあるかもしれません。この曲ではコンピューターは全然伴奏はしていません。つまり私がこれから弾くことをリアルタイムにプロセスしているだけです。人工知能はこの曲にはあまり入っていません。まだ使い方がよく分からないので。多少の無作為化 randomization の機能が入っていますが、それも制御されたものです。

【実演】

§12. 終わりに

結論として３つ言いたいと思います。１つ目は、私は現代音楽でこうしたことを作曲家と一緒に研究していますが、こうした新しい要素をもって演奏の仕事をするということは、どんな音楽でもあると思います。古い音楽の既に確立されている、それこそショパンを演奏するときなどでも。なぜかというと、世の中は常に変わっていますから、ある意味それぞれの状況は常に新しいといえます。その新しい状況をいかに既にある音楽の中に組み入れるのか、一緒に生きていくのかと、組み合わせの可能性を創造的に考えるということは、どんな音楽でも行われることです。そしてこうした研究をすることが、演奏家の仕事の一部だと思います。

また 2 つ目の大切なこととして、すでに言いましたように、音楽作品と作曲というのはそんなに簡単にすぐに出来るものではありません。その関係は私たちが共に創り上げるものなのです。決して義務でも与えられたものでもなく、ちゃんと努力しないと到達できないものだという認識が必要だと思います。

３つ目に、研究の上で私が今とても気になっていることとして、音楽の所有性の問題があります。もちろん作曲家はこの意識を持っていることでしょう。自分たちが書いたものですから。ただ、演奏家にもあっていいと思うのです。極端な言い方をすれば、私の弾く音楽は誰々が作曲したものといった意識ではなく、私が弾いている、創り出している音楽は私のものであるという意識です。

また聴衆にとっても、音楽はただやって来るものではありません。私たちは好きな音楽を何度も繰り返し聴きます。例えば私の父は、毎週土曜日の朝にモーツァルトのクラリネット五重奏曲を聴きます。彼にとって、彼の音楽、彼のモーツァルトというのは、毎週土曜日の朝、家でコーヒーを作って聴くこの録音で、それは 1 つの儀礼なんです。それは彼なりの音楽の消化の仕方で、それによって彼の音楽になっています。

そういった聴衆の人々の音楽の捉え方、自分のものとしての捉え方というのが本来あるものなのですが、最近では、音楽をそのようなものとして捉える心の余裕と、そういうふうに音楽を皆に捉えてもらえるような社会の在り方が、ある意味、薄れてきているように思います。世の中が音楽を共有する意識です。そして今、多くの国では、国の音楽に対する理解や経済的援助、またお金だけではなく、国の音楽に対する社会的支援が少なくなっています。その理由の１つとして、音楽というのは音楽家だけがやるもので、一般の人たち、一般の市民・国民は関係ないという考え方が最近では増えているのではないでしょうか。

教育でもそうです。国が、国の将来を考えて教育に投資するという考え方がありますが、それと共に、文化というのは、それぞれの国でそれぞれのコミュニティの文化があります。そして、そこにいる人たちが、自分たちの文化は自分たちのものであるといった意識を持つことが

とても必要です。そしてやはり、そこへと誘うのは、私たち音楽に携わっている者の責任の 1 つだと思います。自分たちの文化に対する責任感、そういったものを皆と広く持てるような世の中になればいいなと思っているところです。どうもありがとうございました。

◉　質疑応答

質問者Ａ：三角形からダイヤモンドのモデルに移るとき、聴き手はどこに入りますか？

菅野：そうですね……、聴衆はどこに入るのでしょう。例えばこのダイヤモンドを 3D にして持ち上げて立体化すると、聴衆の関わりが見えてきますでしょうか。実はこの形を思いついたのは私ではないのですが、伝統的な音楽の創り方では聴衆がなかなか入って来ません。聴衆との相互作用という意識がまだクラシック音楽では少ないように思います。

Ａ：でも昔はもっと観客との距離が近かったわけですよね。それがある時期から今のような距離になった。今の話からも、もしかしたら演奏家や作曲家にとって聴衆はそれほど必要ではないのかなという印象を受けました。

菅野：それはあるかもしれません。クラシック音楽では聴衆の反応や関わりが音楽家の神髄に触れるということは少ないように思います。落語だとそれができなければ芸が成立しません。

Ａ：先ほどの心理的なレベルで人間の脳の中で反応する部分があるというお話からすると、聴衆の発している空気は演奏家のライブ感や心理に必ず影響していると思います。実際に演劇にしても何にしても、本番と練習とは全然違う。それはやはり聴衆がいるからではないですか。

菅野：そうですね。何かヒントがあったら教えてください。

Ｂ：音楽作品と音楽体験のところで、音楽研究には椅子の並べ方も含められるとおっしゃっていましたが、椅子の上にいるのは聴衆ですか。

菅野：はい。

Ｂ：するとその表でいえば、周りの黒い背景部分が聴衆になりませんか。光が当たっていない。空気の中に聴衆はいて、場とか状況とかそういうものを全部含めて音楽なのだと理解しました。

菅野：ありがとうございます。そうとも考えられますね。今、美術の世界で展覧会がある際に一番影響力のある人は画家や彫刻家ではなく、展覧会を催すキュレーターで、このキュレーターが観る人たちの見方に一番影響力をもつと聞きます。音楽にもこうした側面が必要なのではないでしょか。聴衆と直接仕事をしているプロモーターの文化の影響力とかインプット・スキルを取り入れるというか。ただ作品だけではなく、環境を設営する方法です。

Ａ：電子化によって国際的に人と繋がりやすくなると思うのですが、どう考えますか。

菅野：私も何回か試みたことがあります。何日の何時に同時に演奏しましょうといって演奏す

る。すると、やはり相互作用というものが難しくも面白くあるものだなと思うようになりました。見えない人たち、あるいは見えても同じスペースにいない人たちとの相互作用では、リアルなんだけどリアルじゃない。その作り方はそれで面白いものがあります。拍を合わせるのが難しいので、ジョン・ケージの 1980 年代のナンバー・ピースのように、このフレーズのこの音は 1 分 30 秒～40 秒の間に始めて、終わるのは 1 分 45 秒～55 秒として、それを重ねて音楽を作るとか。インターネットを通して一緒に演奏したことがあります。それだけでなく、そういった人たちが年に 1 回位、実際に集まって一緒に演奏をすると、またこれが面白い。人間のコミュニケーションには様々な層があるのだなと思います。でもライブ・エレクトロニクスでということは、まだ私はやったことがありません。

C：我々がよく知っているクラシカルなヴァイオリンの名曲を弾いて、コンピューターがどんなふうに反応してくれるものか聴いてみたいのですがお願いできますか。

菅野：やりましょう。【実演】

アンサンブルと同じで、私がいつもあまりにずっと弾いていると、面白くなくなってきます。一定量の情報処理をコンピューターにさせた場合には、それなりの場所を空けてあげる必要があります。ライブ・コンピューターで、コンピューターに考えさせるようにすると、そういった相互作用が重要になります。またコンピューターで特に気が付くのは、こうやってコンピューターとの掛け合いをすると、弾くこと、聴くことへの集中力のバランスが大切になってきます。これはスピーカーが 8 チャンネルで、通常は 8 個のスピーカーから銘々の音が振り分けられて出てきます。渦のように音が動いているように出てきます。その空間作りも作曲の一部になってきます。でもその響きは観客のためのもので、隅で演奏する私には分かりません。それを視覚化してほしいと頼み、今度はモニターで音の動きが見えるようにしてもらったのですが、見えたからといって私にはそれがよく分かるわけではありません。音が時間ではなく空間で動き出し始めても、私の知識や経験は非常に乏しく、だから想像力が乏しい。今の私の大きな課題です。

D：先生はアーティストなんでしょうか。それとも研究者なんですか。

菅野：外国に行って「職業を書きなさい」と問われたら、音楽家と答えています。研究をする音楽家です。メインは音楽をすることが私の活動です。弾くだけでなく、教えるとか、あとは、今は止めましたがコンサート企画もやっていました。広い意味で音楽作りの専門家です。ただ、研究もやります。私は研究がアカデミックな職業の一部になっていますが、友達の中には本当にフルタイムで演奏活動をしている人たちがたくさんいます。そして彼らも「研究している」とは言いませんが、仕事の一部として、実際にはしているんです。ですからそういった広い意味で、私たちはみんな音楽家じゃないかと思います。

D：例えばポップスやロックだと、それに生活がかかっていますよね。クラシックで食べてい

くんだ、という選択肢はあるのでしょうか。

菅野：1990 年代では、いわゆる演奏家として仕事をしていました。その頃はまだ大学には所属していませんでした。また、お金を稼がなくてはならなかったから、稼げるところで稼いだというのがあります。2001 年に講師として大学に所属してからは、今でも大学教員と演奏家として両方の税金を払っています。どちらでお金を稼ぐかと言うと、今は大学での方ですね。

なぜ今、現代音楽を専攻できるようになったかというと、現代音楽というのはお金がないんです。すごく時間がかかってお金が少ない世界なので、結局大学の仕事をするようになって、生活が安定してから現代音楽に専念できるようになったという部分があります。

Ｅ：私は作曲家です。自分の作品を演奏者に演奏してもらうとき、うまく意見がまとまらないように感じることが多いのですが、外国ではどうなのでしょうか。

菅野：どこでも同じだと思う。バリアがあります。演奏とは別に、作曲家には作曲学があります。教育から違うわけで、動物園で 2 つの違うセクションにいるのに同じ檻に入れられて、「わ、どうしよう」といった状態ですよね。でもそれは仕方ないと言えば仕方ない。これだけ作曲も演奏も専門的になった世の中ですから。それこそ物理学者と化学者が一緒に仕事できるかできないかといった距離と、作曲家と演奏者の距離は、そんなに違わないのではないかと思います。

あと、今流行っている学際的協力も大切です。私たち音楽家が、哲学者と人類学者とどういうわけか一緒に仕事できるようなプロジェクトを考え出すとか、それと共に、一緒に働けるような方法論を編み出すとか。方法論を確立するということや、専門家としてだけではなくそうやって色々な人と仕事できるような人間としての教育というのが、今、大学教育の一部分になりつつあるような気がしています。

というのも、昨今の EU の大学研究への支援では、もはや世界的規模のものが期待されています。ですから自分の分野で国際的な人たちと一緒に仕事をするというだけではなく、世界的に、様々な学問分野の人たちと話ができ、一緒に研究できるようなスキルといったものが求められる世の中になってきています。そういった意味で、私たちも作曲と演奏のバリアを超える方法を、これから何十年かかかって身につけられるのではないかと思います。

◉　アンケート結果

＊レクチャーに対する感想

「いわゆるクラシックを現代性の中で捉えるという視点に賛同する」

「新たな未来にとっての classic を作ることが現代音楽の役割だと感じた」

「演奏家、作曲家、音楽学者などそれぞれの捉え方の相互作用でコミュニケーションが生まれ、音楽が生まれる。自分の立場からだけでなく、多くの視点、観念を知ることが大切だと改めて

思いました」

「作品も演奏も固定したものではなく、生きていて変化することが興味深かった」

「哲学的側面も含め、魅力的なトーンで説得力があった」

＊電子ヴァイオリンとコンピュータによる演奏に対する感想

「時間のズレを空間に置き換える考え方が面白かった」

「ジョナサン・ハーヴェイの音響を思い出しました」

「電子楽器の演奏では、弾くだけでなく「聞く」ことに強く集中する必要があるという話が面白かった」

「人間とコンピュータが向き合うことで、人間を感じることができるのがいいと思います」

「人類史の最先端にいるような感じがした」

「もう少し日本国内と海外の音楽事情の違いをお聞きしたかった」

公開講座●レクチャー＆交流会

今日のミュージック・メイキング

ON MUSIC-MAKING TODAY

●日時：2012年2月16日（木）午後1時30分より
●場所：東京芸術大学音楽学部　H412室（ホール棟4F）
●講演者：菅野 美絵子（ヴァイオリニスト／ダラム大学音楽学部准教授）

講座概要

演奏家にとって、音楽にとって、創造性とは何か？
音楽における新しい創造的メディアとしてのコンピュータの可能性とは？

本講座では、イギリスを拠点に演奏・研究活動を展開するヴァイオリニスト、菅野美絵子氏をお迎えし、伝統的な枠組みや手法を超えた今日の新しい音楽創造（ミュージック・メイキング）の形を探ります。

講演者自身の最近のプロジェクトとして、同時代の作曲家とのコラボレーションによる、電子ヴァイオリンとコンピュータのための作品の事例も紹介。

実演を交えたレクチャーと自由な交流の場を通じ、今日の音楽家が自ら「研究すること」の意味を考えてみませんか。

菅野 美絵子 *Mieko KANNO*

イギリスのダラム大学音楽学部准教授。ヴァイオリニスト。ヨーク大学でヴァイオリン専攻の博士号取得。19才の時に ギルドホール音楽演劇学校の Yfrah Neaman に招かれ、数々のコンクールに入賞した。1994年ダルムシュタット夏季現代音楽講習会で Kranichsteiner Musicpreis を受賞。それ以来、ヨーロッパ中の多くの作曲家の委嘱や初演を手がけるようになり、現代音楽のエキスパートとしての地位を確立した。

2008～2010年オルフェウス・インスティチュートにも研究員として所属。現代音楽を専門とし、演奏と音楽研究を結びつけた活動を展開している。特にジョン・ケージの《Freeman Etudes》、電子楽器を用いた音楽に関する論考が多い。

主催：音楽研究科リサーチセンター　http://mrcenter.geidai.ac.jp/
問い合わせ先：mrc-info@ml.geidai.ac.jp

Ｂ．情報発信と意見交換

Ⅰ．日本学術振興会ワークショップ

芸術表現と学術研究

Ⅱ．日本音楽学会ラウンドテーブル

ヨーロッパの音楽系大学博士課程と音楽における「研究」の動向

Ⅲ．音楽研究科教員インタビュー

Ⅰ. 日本学術振興会ワークショップ「芸術表現と学術研究」

中村美亜

2011 年 8 月 25 日に神田學士會舘で、日本学術振興会学術システム研究センター人文学専門調査班主催の「芸術表現と学術研究」というワークショップが開催された。主催者側の説明によると、目的は「科学研究費補助金の分野「人文学」分科「芸術学」の拡充(1 細目から 3 細目へ)案の公表にともなって必要な関係コミュニティの注意を喚起し、あわせてセンターにおける今後の検討、業務に役立てるために、主として大学等における制作、実演などの芸術表現分野の研究状況に関する動向調査の一環としてワークショップを実施し、関係者と認識を共有すること」であった。

当日は全国から 50 名を超える芸術系の大学関係者が集まったが、音楽研究科リサーチセンターからも中村美亜が「学術研究としての芸術表現についての考え方」という発表をおこない、議論を喚起した。フロアからさまざまな反応が寄せられ、この問題に対する関心の高さが窺えた。以下に当日のプログラムと発表で用いたパワーポイントを掲載する。

◉ プログラム

1. 科学研究費補助金の考え方と仕組み
   - 岸本美緒(日本学術振興会学術システム研究センター主任研究員)
2. 学術研究としての芸術表現について考え方
   - 北郷悟(東京藝術大学教授)
   - 中村美亜(東京藝術大学助教)
   - 安藤邦廣(筑波大学教授)
3. 大学における芸術表現研究分野の現状
   - 藤幡正樹(東京藝術大学教授)
   - 鈴木雅和(筑波大学教授)
   - 神野真吾(千葉大学准教授)
4. 科学研究費補助金申請・採択の諸事例
   - 田中佐代子(筑波大学准教授)
   - 豊福誠(東京藝術大学教授)
   - 加藤一郎(国立音楽大学准教授)
   - 田島直樹(筑波大学准教授)
5. 科学研究費補助金審査における「芸術表現」課題
   - 島田文雄(東京藝術大学教授)
   - 高須賀昌志(埼玉大学准教授)
6. 全体討議

◉ 発表資料

ワークショップ「芸術表現と学術研究」
2011年8月25日

学術研究としての芸術表現についての考え方

東京藝術大学大学院音楽研究科リサーチセンター助教
中村美亜

東京藝術大学大学院 音楽研究科リサーチセンター

<http://mrcenter.geidai.ac.jp>

◆文部科学省特別教育研究費による５カ年プロジェクト

（平成20年度始動、美術・音楽・映像の各研究科に設置）

- 目的
1. 芸術系博士学位のあり方
2. 芸術表現と学術研究の関わり
- 活動内容
1. リサーチ（海外の動向調査）
2. サポート（博士学生の研究サポート）
3. 社会発信（博士研究の成果）

学位記録

活動報告

芸術表現をどう捉えるか？
—４つの見方

芸術とは？

1. 科研人文学の一つのカテゴリー
2. 独創的な作品・演奏等
3. 高度な技によって、日常的言語によらない知的思考を、作品へと結実させること
4. 人間の生や生をとりまく環境を美的コミュニケーションを通じて、よりよいものにする

表現とは？

1. 研究成果として客観的に提示するもの
2. 個性を表明するもの
3. 双方向の美的コミュニケーション
4. 美的なことだけでなく、「真善美」に働きかけるコミュニケーション

海外の動向調査

- 方法・対象
  - 現地訪問、交流調査、ウェブ調査など
  - ヨーロッパ、アメリカ、アジア
- ボローニャ・プロセス＋社会状況の変化
1. 音楽院の大学化
2. 実技系博士課程の新設・改革
- 音楽研究の変化
1. 実証研究から実践的知へ（CMPCPなど）
2. 音楽研究の新領域・学際研究の飛躍的増加

Cambridge University
(2010.3.17)

Royal Academy of Music
(2011.5.12)

実践に基づく研究
（practice-based research, practice-led research, practice as research）

◆イギリス Arts and Humanities Research Council (AHRC)の *Research Funding Guide* に "practice-led research") <http://www.ahrc.ac.uk/>

- 自分自身の実践が研究課題の根幹部分にあること
  - 制作・演奏／上演、学際研究も歓迎
- 当該研究（関連）領域の「知」や「理解」につながること
  - 難民をテーマにした映画製作のケース
    映画製作過程…○、難民の体験…×
  - 芸術的創造実践から生まれた作品・演奏
    非常に優れたもの…×、凡庸なもの…×

「実践に基づく研究」の定義

◆オルフェウス・インスティテュート（ベルギーとオランダの連合研究教育機関）http://www.orpheusinstituut.be/en/intro

芸術家は芸術を創造・再創造する際に探究心をもっている。しかし芸術専攻の博士段階（Ph.D.）では、さらに高度な、あるいは広範囲の研究が要求される。入学希望者はすでに国際的に高いレベルの作曲・演奏ができなくてはならない。

芸術活動を通じて抱くようになった疑問点や課題を言語化し、研究を通じて分析していくのである。

したがって、こうした問題点を明らかにし、解決することによって、自らの作曲・演奏をも向上させていくのである。（docARTES, 2004）

B. 情報発信と意見交換

「実践に基づく研究」の強み

◆AEC「ポリフォニア・プロジェクト」博士研究調査（http://www.polifonia-tn.org/）
■ヨーロッパの41教育機関を調査
■博士研究の基準作り

- 芸術家がもっている独自の視点
- 研究と実践の双方に関わることによる新機軸
- 美的な判断と学問的な判断をブレンドする試み
- 実験的な芸術的実践を研究としておこなうこと
- 研究成果が言葉だけでなく実演によっても表現

「実践に基づく研究」まとめ

- 作品や演奏そのものではない、芸術表現を言葉に置き換えるものでもない
- 実践：完成した作品・本番の演奏＋プロセス、音楽活動全般にかかわること
- 実践を通じての疑問を調査・試行錯誤
- 実践に潜んでいる体験的知を言語化

期待と不安

期待

1. 音楽実践そのもののあり方を刷新すること
2. 音楽実践の多様な価値を明確に示すこと
3. 音楽実践における新しいコラボレーションが生まれること

真善美としての芸術表現を取り戻す可能性

不安

1. やはり言語化・論理構成力が必要？
2. 評価・サポートは誰が？（←学際研究にならざるを得ない）
3. 研究成果の蓄積・アクセスをどう確保するか？（⇒メディアの活用）

芸術を「象牙の塔」の閉じ込める可能性

Ⅱ．日本音楽学会ラウンドテーブル
―ヨーロッパの音楽系大学博士課程と音楽における「研究」の動向

遠藤衣穂

昨年 11 月、日本音楽学会全国大会のラウンドテーブルにおいて、音楽研究科リサーチセンターの特別研究員４名がこれまで行なってきた研究調査の成果を発表した。その内容について以下に報告する。はじめに概要を示した後、当日の発表原稿とパワーポイントの資料を掲載する。

第 62 回日本音楽学会全国大会 ラウンドテーブル II
日時：2011 年 11 月 6 日（日） 10:00〜12:10
会場：東京大学駒場キャンパス（第18号館ホール）

パネリスト　　：中田朱美（特別研究員）
　　向井大策（特別研究員）
　　吉川　文（特別研究員）
コーディネーター：遠藤衣穂（特別研究員）

◇◇ 報 告 内 容 ◇◇

第１部 海外調査の報告

１．ヨーロッパ諸国の動向：ボローニャ・プロセスとポリフォニア・プロジェクト
　　〜ヨーロッパの音楽系大学における取り組みと「研究」の新たな位置づけ（向井）
２．ヨーロッパの音楽院の事例：シベリウス・アカデミーとパリ国立高等音楽院（吉川）
　　モスクワ音楽院（中田）、英国王立音楽院（遠藤）
３．研究教育機関の連携の動き：オルフェウス・インスティテュート（遠藤）

第２部 音楽における「研究」の動向

１．芸術研究に関する問題提起（遠藤）
２．パフォーマンスと音楽学：「実践としての研究」が投げかけるもの（向井）
３．演奏研究の新たな広がり：情報学や認知心理学・脳生理学のアプローチから見えるもの（吉川）
４．演奏と身体（中田）

◇◇ 概 要 ◇◇

本発表は、2008年に５カ年計画で設置された東京芸術大学音楽研究科リサーチセンターの特別研究員による研究調査に基づく。近年、芸術研究に対し新たな問題意識が芽生えてきている。完成された作品や本番の演奏だけでなく、音楽に関わる活動全体を「実践」として捉らえ、現場で培われる体験的な知を言語化し研究することに新たな学問上・芸術上の可能性が期待できる。この新しい研究領域の展開は、過去十年間にヨーロッパで行われた大学の大胆な制度改革とも連動している。本発表では、まず近年におけるヨーロッパの音楽系大学における博士課程の動向を報告し、次に音楽領域における新たな「研究」の可能性について調査し考察した内容を発表した。

１．海外調査の報告

最初に、遠藤が海外調査の概要を説明した。ヨーロッパ諸国における主要な音楽院や研究教育機関の現状について訪問・交流・ウェブ調査を行った結果、１）音楽系博士課程が相次いで新設または改革されていること、２）作曲家や演奏家による新たな音楽研究が模索されていることが明らかになった。

次に、向井がヨーロッパで進められてきた高等教育改革の動向と、それに呼応する音楽系大学のとりくみや「研究」の位置づけの変化について報告した。ボローニャ・プロセスとは、1999年のボローニャ宣言に基づき、ヨーロッパ高等教育圏の発足を目指し進められてきた高等教育改革プロセスのことである。各国共通の学位システムの確立（学士・修士・博士の３段階システム）と質保証の基準作りが進められ、音楽系大学でもそれに対応する動きが見られる。また博士課程の導入で、職業演奏家養成の高等音楽教育を担ってきた音楽院においても「研究」の重要性が高まり、従来の科学的・実証主義的な意味での「研究」とは違った実践的な場での新たな「研究」が模索されている。ヨーロッパ音楽院協会の *Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education* (2007) によれば、芸術家による実践的な研究 Artistic Research とは、１）芸術家自身の音楽実践に結びつき、芸術家の主体性が重視されていること、２）研究成果の公表が従来の論文や口頭発表だけでなく、演奏やマルチメディア・プレゼンテーションなど様々な形態のものを許容していること、３）研究のアプローチが学際的であること、などを特徴とする。

続いて音楽における新たな「研究」がどのように実を結びつつあるのか、各音楽院の報告がなされた。最初に、吉川がフィンランドのシベリウス・アカデミーについて報告した。博士課程には、演奏や作曲実践のスキルを磨くことをめざす Arts study program、論文を重視し研究者としての資質を問う Research program、多様な形態の実践的プロジェクトにより新たな方法

論の提示を求める Development study program の３つのプログラムがある。実践と研究との関わりでは３つ目のプログラムが注目されるが、学長の談では今後は純粋な研究活動が多様化し、３つ目のプログラムは Research program に含まれる方向に向かうと予想される。続いて吉川は、パリ国立高等音楽院の状況を報告した。音楽院はボローニャ・プロセスに対応する３段階システムを 2008 年に打ち出し、国際的な教育交流を進めている。学士 Licence、修士 Master、博士 Doctorat による LMD システムを通じてパリ第４大学と提携し、博士の学位授与も可能になった。今後どのような研究が行われていくか、その動向に注目したい。

次に、中田がモスクワ音楽院について報告した。ロシアは 2003 年にボローニャ・プロセスに加盟し、政府としては２・３段階システムへの移行を行う姿勢を取っているが、モスクワ音楽院ではこの動きに協調せず、従来の教育システムが保持されている。現状では学位名称や水準を示す制度の違い、単位制度の不在などが、外国やロシアの学生が留学しあう際の障壁になっている。システム移行に周りの教育機関が対応していく中で、モスクワ音楽院も今後何らかの影響を受けると考えられる。

続いて、遠藤が英国王立音楽院について報告した。英国はボローニャ・プロセス加盟国として積極的に活動しており、2007 年にはロンドン会議を招致した。英国王立音楽院は 1999 年にロンドン大学の一機関となり、博士の学位授与が可能となった。演奏と作曲ための博士課程プログラムでは音楽の実践的側面に焦点を当てた研究を行い、優れた演奏の伝統を維持しつつも学究的・教育的能力の向上を目指している。英国では演奏家・作曲家・音楽学者の連携により質の高い演奏研究が行われている。

最後に、演奏研究のネットワーク作りが国際的規模で進められている現状について遠藤が報告した。ベルギーのオルフェウス・インスティテュートは、1996 年開設以来、国内外の 53 機関と提携し、実践に基づく音楽研究を行う国際的拠点となっている。2004 年に博士課程プログラムを設置し、世界各国の演奏家や作曲家が学んでいる。またシンガポールのヨン・シュー・トー音楽院は、英国とアメリカの音楽院の協力を得て 2009 年に国際会議 Performer's Voice を主催し、参加者は 22 カ国 170 名に上った。

２．音楽における「研究」の動向

まず遠藤が問題提起を行った。従来の芸術実践と学問は、「研究」のあり方や捉え方、成果の提示法が異なっていたために交流が上手くできなかった。音楽の研究領域が拡大し学際化が進んだ現在、学問的アプローチと実践的アプローチの交差する所に新たな研究領域が展開しつつあり、学問上・芸術上の新たな可能性が見出せる。音楽を研究する立場から、そうした可能性にいかに貢献できるか。以下は各パネリストによる報告の概要である。

B. 情報発信と意見交換

パフォーマンスと音楽学：「研究としての実践」が投げかけるもの　（向井）

向井からは、音楽実践と結びついた新たな研究分野の広がりが私達に投げかけているものは何かについて報告があった。まず音楽実践と結びついた研究の広がりは、音楽研究者による音楽の捉え方、研究のあり方の転換を迫るものでもあるとの指摘がなされた。従来の音楽学が対象としてきたのは、作品やテクスト、客体としての音楽だった。一方、音楽実践と結びついた研究は、音楽を実践として、すなわち行為や出来事として、また動的なプロセスとして捉える。身体や音楽における身体性も、実践として音楽を捉える際の重要な視点である。また、音楽における演奏者や聴衆の社会的相互作用の分析が、新たな演奏研究の重要なテーマになると指摘した。最後に、現場における経験や知を記述することの難しさに触れ、実践として音楽を捉え研究する際にも個人的な体験や意識について記述することを恐れるべきではないことや、書くことや研究すること自体がもはや客観的な観察や分析ではなく、研究者の自己を巻き込みつつ読み手を触発するひとつのすぐれた「実践としての研究」となる可能性を示唆した。

演奏研究の新たな広がり：情報学や認知心理学・脳生理学のアプローチから見えるもの（吉川）

吉川からは、学際的な視点からの音楽や演奏研究の可能性について報告があった。情報学や認知心理学等の分野では、近年音楽への関心が高まっており多様な研究が進んでいる。その際、音楽をどのように語るのかという問題は、音楽自体の根本的枠組みを考える上で非常に重要である。例えば、須藤貢明と杵鞭広美の研究（2011）では、音楽表現とは何かを追求するため、既存の音楽理論を離れた独自の音楽構造論が展開される。一方レヴィティン（2010）は、音楽と記憶や感情の関係を解明するにあたり、音楽制作の現場での経験を活かし既存の音楽理論を土台に論を進めている。ここでは具体的な楽曲例や音楽家自身の言葉が論の展開に説得力を与えている。音楽をいかに語るのかという問題との関連で、最後に演奏家自身の言葉の例としてピアニストのロベルト・ポリの研究（2010）について報告があった。彼は、演奏家としての直感と多くの資料を精査する学究的アプローチにより楽譜解釈に独自の見解を提示し、音楽実践者による研究の可能性の広がりを示している。

演奏と身体（中田）

中田からは、今後さらに注目されていくと考えられる身体をめぐり報告があった。まず、音楽学において身体論を扱う際に立ちはだかってきた学問的客観性の問題が確認された。情報学の近年の研究では、ピアノ演奏に関わる身体の問題を扱った古屋晋一（2009）など、日本のピアノ教育史における奏法の問題とまもなくリンクする気配が感じられる。一方、演奏家の側でもその時なぜその動きをするかという実践における切実な問題は語られてきたが、学術的客観性を得るためには大変な困難を伴ってきた。その理由の１つに、直感に支えられた表現を言語化

する際に介入してしまう主観をいかに克服するかという問題がある。この問題に関して、ローレンス・クレイマー（2003）など近年の音楽文化学において主観そのものを考察対象とする視点の転換が主張されている点に注目する。また、聴き手の主観も含めた総合的なコミュニケーションの作用として身体を扱うことにより、演奏家本位の記述を回避することが可能となり、さらに音楽学の領域では一個人に限定されない社会的文化的側面からの身体論が考察されうるのではないかとの見解が示された。

フロアからは、音楽教育の分野から学べることがあるのではないかというご指摘を頂いた。本企画には多数の方が関心をお寄せ下さり、終了後には様々な分野の方と意見や情報を交換することができた。

◇◇ 発 表 原 稿 ◇◇

第１部　海外調査の報告

司会（遠藤）：朝早くからお集りいただき、誠にありがとうございます。司会の遠藤衣穂と申します。どうぞよろしくお願いいたします。ただ今より、ラウンドテーブル２「ヨーロッパの音楽系大学博士課程と音楽における「研究」の動向 」を始めさせて頂きます。

では、パネリストをご紹介いたします。向井大策さん、吉川文さん、中田朱美さんです。私達４人は、2008 年に東京芸術大学に設置された音楽研究科リサーチセンターで特別研究員をしています。芸術系の博士課程のあり方についてこれまで研究調査を行ってきましたが、そのひとつの柱である海外調査の内容がまとまりつつあります。また、そこから新たな芸術研究のあり方に対する問題意識が芽生えてきていることがわかりました。そこで今日は、海外調査の中でもとくに近年のヨーロッパにおける音楽の高等教育機関の動きについてご報告し、そこから透けて見えてきた音楽領域における「研究」とはどのようなものなのかということについて討論したいと思います。本日は、内容を前半と後半に分け、２部構成で進めていきたいと思います。第１部は海外調査の報告、第２部は音楽における「研究」という新たな学問領域の展開についてのご紹介です。

「第１部　海外調査の報告」では、近年におけるヨーロッパの音楽系大学における博士課程の動きについてご報告します。調査の対象はヨーロッパ諸国における主要な音楽院や研究教育機関で、調査の目的はその動向を把握することにあります。調査範囲は、2000 年以降を中心とする現状についてです。調査方法ですが、主に訪問調査、交流調査、ウェブ調査などです。調査の結果、２つのことがわかりました。すなわち、１）音楽系博士課程の新設と改革と、２）作曲家・演奏家による新たな音楽研究の模索です。前半の報告は約 40 分の予定です。その後、フロアからご質問やご意見を賜り、情報交換ができればと思います。

次に「第２部 音楽における「研究」の動向」についてですが、近年、作曲家や演奏家による新しい音楽の研究のあり方が多くの研究教育機関で模索されています。このような新しい研究領域の展開は、ヨーロッパでも比較的新しい動きのようです。これは、過去十年間にヨーロッパで行われた音楽系大学の制度改革と連動して起こってきたものです。音楽学者や研究者による学問的アプローチと、作曲家や演奏家による実践的アプローチの交差する領域に、新たな学問上の可能性と芸術実践上の可能性が秘められているのではないかと思います。芸術実践のあり方そのものや受けとめ方にも新たな可能性があり、芸術の新しい展開にもつながります。音楽を研究する学者の立場からその可能性にいかに貢献できるか、また芸術家といかに手を取り合えるのか、考えてみたいと思います。では、向井さん、お願いいたします。

１．ヨーロッパ諸国の動向

ボローニャ・プロセスとポリフォニア・プロジェクト：

ヨーロッパの音楽系大学における取り組みと「研究」の新たな位置づけ（向井）

わたしからは、第１部の各報告のバックグラウンドとして、2000 年代、ヨーロッパで進められてきた「ボローニャ・プロセス」と呼ばれる高等教育改革の動向と、それに呼応するかたちで進められているヨーロッパの音楽系大学のとりくみについて、お話しさせていただきたいと思います。とりわけ「ボローニャ・プロセス」については、制度面の改革、国を超えた枠組みづくりなど、さまざまな注目すべき点がありますが、今回のわたしからの報告では、とくに大学における知的生産活動の要である「研究」の意味づけが、このなかでどのように変化しているか、そして、それが音楽系大学における「研究」の位置づけにどういった変化をおよぼしているのかということを中心にお話しできればと思います。

まず、すでにご存知のかたも多いかと思いますが、「ボローニャ・プロセス」とは、1999 年にヨーロッパ各国によって締結された「ボローニャ宣言」にもとづいて、「ヨーロッパ高等教育圏 European Higher Education Area」（略称：EHEA）発足を目指して進められてきた、高等教育改革プロセスのことです。「ヨーロッパ高等教育圏」は 47 カ国が参加して 2010 年に発足し、「ボローニャ・プロセス」は次の 10 年、2020 年のゴールにむけて、すでに新たなとりくみを開始しています。

「ボローニャ宣言」以前、ヨーロッパ諸国では、学位や制度面において、伝統的にそれぞれの国の教育風土に根づいた独自の高等教育のシステムが発展していました。しかし、政治・経済のみならず学術分野においても世界規模での競争や協力関係が拡大するなかで、高等教育の分野においても、ヨーロッパ全体を統合するような高等教育圏を確立しようという機運が高まります。そうした機運のなかで、「ボローニャ・プロセス」においては、大学の制度や学位のあり方、修業年限や単位システム、学位の質保証など、さまざまな点に関して、高等教育のヨー

ロッパ全体の共通の枠組みづくりが進められてきました。

「ボローニャ・プロセス」の主な改革としては、大きく 4 つの点を挙げられるかと思います。まず、第 1 に「各国共通の学位のシステムの確立」、そして「質保証（quality assurance）の共通の基準作り」、「ECTS（ヨーロッパ単位互換システム）の採用」、「学生や教師、研究者の流動性（mobility）の促進」です。今回のラウンドテーブルの内容としては、とくに①と②のポイントが重要になるかと思いますので、少し詳しくお話しいたします。

まず、「各国共通の学位のシステムの確立」ですが、これはそれぞれ学士・修士・博士に相当する第 1 サイクル、第 2 サイクル、第 3 サイクルの 3 段階システムの採用ということです。博士課程に関しては、2003 年のベルリン会議において、第 3 サイクルの組み入れが提唱され、それに伴い、音楽院や音楽大学でそれまで博士課程プログラムをもたなかったところにも、それに対応する動きが見られるようになっていきました。こうした動向については、吉川さん、中田さん、また遠藤さんのご発表のなかで、各国の事例を報告していただけることと思います。

もうひとつは、2 番目の「質保証（quality assurance）の共通の基準作り」で、どういった基準で学位を授与するかということに関して、ヨーロッパ全体の資格枠組みづくりと、それに合致する各国の「国レベルの資格枠組み」の整備が進められていきました。そのなかで、ヨーロッパ共通の基準となるものとして、学士・修士・博士のそれぞれの学位資格のあり方の基準を明確に記述した「ダブリン・ディスクリプター」が公表されています。この「ダブリン・ディスクリプター」については、のちほどまた、くわしくふれたいと思います。

さて、こうした「ボローニャ・プロセス」の進展のなかで、ヨーロッパの音楽院、音楽大学においても、これに対応しようという動きが見られるようになりました。そのなかで大きな役割を果たしているのが、ヨーロッパ各国の音楽院、音楽大学の関係促進のために設立された「ヨーロッパ音楽院協会 The European Association of Conservatoires」（AEC）です。「ヨーロッパ音楽院協会」では、2004 年から「ポリフォニア・プロジェクト」という音楽高等教育に関する大規模なプロジェクトを発足させ、ヨーロッパの音楽院・音楽大学に関するさまざまな調査・提言を行っています。とりわけ、「ボローニャ・プロセス」への対応は大きなテーマとなっています。そこで「ポリフォニア・プロジェクト」には、「ボローニャ・ワーキング・グループ」、さらに博士課程に関しては「第 3 サイクル・ワーキング・グループ」が設置され、さまざまな提言を行っています。それまで各国で独自の制度をもっていたヨーロッパの音楽院、音楽大学においても、3 段階システムや単位互換システムの採用、また質保証の基準づくりなど、「ボローニャ・プロセス」に対応するための改革が急務となってきたのです。

「ポリフォニア」によるさまざまな提言のなかでも重要なもののひとつが、高等音楽教育に

おける学位資格の基準のモデルを示した「ポリフォニア／ダブリン・ディスクリプター」[1] です。これはその名の通り、「ダブリン・ディスクリプター」を音楽高等教育にあてはめた場合、どのようになるのかを示したものですが、博士課程に関しても、音楽院における博士課程修了者にどのような能力や資質、専門性が求められるのかを「ダブリン・ディスクリプター」の記述に即して、明確に定義しています。つまり、音楽院の博士課程においても、ただ演奏を極めればいいわけではなく、まず当然のことながら、研究者として他の分野と同じような基準を満たさなければ、学位資格を与えることはできません。

このように「ボローニャ・プロセス」への対応、とりわけ第 3 サイクルの導入によって、これまで職業演奏家養成のための高等音楽教育を担ってきた音楽院においても、「研究」の重要性が非常に高まってきました。しかし、ここで強調したい点は、その「研究」とは、従来の科学的、実証主義的な意味での「研究」とは違い、音楽院、音楽大学という実践的な場ならではの新たな「研究」のかたちが模索されているということです。

ここで「ポリフォニア・プロジェクト」の「第 3 サイクル・ワーキング・グループ」が、2007 年に公表した *Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education* [2] についてご紹介したいと思います。これは音楽院の芸術系博士課程に関して、より詳細なさまざまな指針を示したもので、そこでは音楽院、音楽大学の芸術系博士課程における「研究」というものがいかなるものか、ということをかなり詳細に議論しています。この『Guide』が「研究」を定義する際に出発点としているのが、さきほどご紹介した「ボローニャ・プロセス」の「ダブリン・ディスクリプター」における「研究」の定義です。そこにはこう書かれています。[3]

> この語は、学術的、職業的、技術的な全ての領域における独創的で革新的な研究を支える幅広い活動を説明するために、包括的（inclusive）なかたちで用いられる。それらの領域の中には、人文科学、伝統芸術、パフォーミングアーツ、その他の創造的なアートもふくまれる。いかなる限定的な、あるいは制限された意味においても、また伝統的な「科学的方法」にのみ合致するようなかたちで用いられるものでもない。

すなわち、「ボローニャ・プロセス」のなかで、「研究」との意味づけは、従来の伝統的な、科学的、実証主義的「研究」から、より「包括的な」ものへと変化しています。その背景には、

---

[1] *Polifonia/Dublin descriptors (2006).* http://www.jointquality.nl/content/descriptors/Polifonia-Dublin%20Descriptors%20020806%20external.pdf

[2] aecsite.cramgo.nl/DownloadView.aspx?ses=16464

[3] Shared ‘Dublin’ descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards (2004). http://www.jointquality.nl/content/descriptors/CompletesetDublinDescriptors.doc

いわゆるポストモダン、ポスト構造主義以降、さまざまなかたちで行われてきた学問の科学主義、実証主義に対する批判というものもあったでしょう。音楽の文脈に即して言えば、従来の伝統的な音楽学の研究、音楽史研究や音楽理論、作品分析、音楽心理学、音響学、音楽哲学といったものにとどまらず、演奏や作曲といった音楽のさまざまな実践にむすびついた研究も、そうした変化のなかで、新たな音楽の「研究」の領域へとふくみこまれるようになってきたと言えます。

最後に、この『Guide』において、高等音楽教育の第 3 サイクルにおける「研究」がどのように定義されているかをご紹介したいと思います。この『Guide』では、芸術家による実践的な研究を「Artistic Research」と名づけ、それを次のように定義づけています。[4]

①創造的な芸術家（Artists for the Arts）によって、また創造的な芸術家とともに行われる研究。

②4 つの領域：音楽創造・音楽演奏・音楽教育・社会における音楽

③芸術体験や芸術的知識、技術だけでなく、実践者の目指す芸術的な目標も研究にふくむ。

④これまで暗黙のものであった音楽家の高度な専門知識や技術を研究対象としてオープンで、共有可能なものにする。

⑤研究主体：「客観的」な観察者ではない。自分自身の認識のレベルや方法を、音楽現象を記述したり評価したりする基準だけでなく、調査の究極的な対象にもすることができる。

⑥研究成果の公表：公のパフォーマンス、録音、マルチメディアによるプレゼンテーションもふくむ。

⑦「umbrella concept」である。 既存のさまざまな研究分野から研究ツールや方法論、知識の基盤を活用することが出来る。

ここにはいくつもの興味深い視点が見られますが、大きくまとめると、次のように言えるでしょう。まず研究が芸術家自身の音楽実践にむすびついたものであるということ、芸術家の実践者としての主体性というものが重視されているということ、研究成果の公表が従来の論文や口頭発表にとどまらず、さまざまな形態のものを許容しているということ、研究のアプローチが学際的であること、などです。こうした新しい音楽における「研究」が、どのように実を結びつつあるのか、これからの各音楽院についての報告、また第 2 部での議論のなかで、さらに掘り下げていければと思います。わたしからの発表は以上です。ありがとうございました。

---

[4] aecsite.cramgo.nl/DownloadView.aspx?ses=16464

２．ヨーロッパの音楽院の事例

◇シベリウス・アカデミーとパリ国立高等音楽院（吉川）

私からは海外調査の具体例の報告として、フィンランドのシベリウス・アカデミーとパリ国立高等音楽院についてお話しします。シベリウス･アカデミーについては 2009 年に学長のデュープシュバッカ先生が東京芸術大学を訪問され、その際行われた懇談会で博士課程プログラムの内容を伺う機会がありました。また、パリ国立高等音楽院については昨年ピアノのクレール・デゼール先生が東京芸術大学でボローニャ・プロセスへの音楽院の対応状況について講演をなさいました。本日はそうした場で得られた情報をもとに、Web 上で入手した最新の情報を加味しながらご報告させていただきます。

まず、フィンランド唯一の音楽大学であるシベリウス・アカデミーですが、[5] こちらは、学生数 1300 人から 1400 人規模の大学で、博士課程の在籍者は 140 人から 150 人程度、全体の約 1 割を占めています。ボローニャ・プロセスに対応して、学士、修士、博士の 3 段階課程を整え、ECTS による単位互換システムも採り入れています。シベリウス・アカデミーでは、音楽学や作曲、そして演奏実技については所謂クラシックの他にジャズやフィンランドの民族音楽、教会音楽を含む様々な専攻の学生が学んでいます。ここでの博士課程プログラムの特徴は、各専攻をどのような形で深めていくかによって、3 種類のプログラムが準備されていることです。それが Arts study program、Research program、Development study program です。いずれも ECTS の 240 単位を修めることで Doctor of Music の博士学位が取得できます。1990 年に最初の学位取得者が出てから 2011 年までに、合わせて 127 件の学位授与が行われています。この 3 種類のプログラムについて少し詳しく見ていきます。

Arts study program は、演奏や作曲の実践的スキルをさらに磨く方向を目指すもので、学位取得のために必要な 240 単位のうち､165 単位は 5 回のコンサートの開催を通じて得られます。これに付随する論文も求められますが、短めのもので 24 単位分に相当します。このプログラムで求められるのは何よりもアーティストとしての高いレベルです。

Research program の場合は、所謂研究論文が非常に大きなウエイトを占め、165 単位分が論文によって得られる単位です。内容・レベルとも一般大学の博士課程で求められるものと同等で、何よりも研究者としての資質が計られます。

Development study program では､実践的プロジェクトとその記録であるプロジェクト･ポートフォリオが中心になり、165 単位がこれに当てられます。これは、実際にコンサートを開く、あるいは教授方法をデモンストレーションする他、教材作成、ソフトウェア開発など様々な活動を含みうるもので、論文も必要とされます。求められるのは新たな方法論を生み出し、展開

[5] http://www.siba.fi/en/

していくあり方で、実践と研究との関わりという観点から注目されます。

この 3 つのプログラムの具体的な研究内容を、最新の学位取得者の研究を例にご紹介します。エリサ・ヤルヴィ氏の研究は Arts study program のもので、リゲティのピアノ練習曲が論文の研究テーマです。[6] 120 頁ほどの研究論文には、5 回のコンサートの記録も併記されており、演奏曲目はドメニコ・スカルラッティのソナタから、自作曲を含む現代曲まで、非常に多岐にわたっていますが、論文のテーマはリゲティの練習曲第 8 番のリズム、拍節感に絞られ、資料研究、リゲティの弟子へのインタヴュー、様々なバックグラウンドを持った人々に対する作品の聴取実験などを行い、演奏実践へ直接還元されるような研究成果がまとめられています。

パイヴィ・ヤルヴィオ氏の研究は Research program のもので、350 頁を超える研究論文が提出されています。[7] 研究主題はイタリア初期バロックの歌唱法、特にレチタール・カンタンドについてで、モンテヴェルディの＜オルフェオ＞を具体例に、音楽史や音楽理論、歴史的演奏研究を土台としつつ、自らの演奏家としての実践経験を、研究を進めていく上での大きな拠り所としています。演奏家として積極的な活動を行いながら、実践に焦点をあてた新たな研究に意欲的に取り組んでいる方のようです。

クリスティーナ・ユンツ氏の研究は Development study program に属するもので、氏が直接教えを受けた作曲家ジェルジュ・クルターグのピアノ作品＜遊び＞を、新たな形での初等ピアノ教育の場で用いる実践例としてとりあげています。[8] ポートフォリオとして提示されたプロジェクトは 3 つの形をとり、第 1 のもので利用されているのが Web 上の自身のサイトで、[9] ここに演奏の様子、指導ポイント等を記録した動画がアップロードされています。第 2 のものがクルターグの＜遊び＞を軸にピアノ指導法についてまとめた複数の研究レポートです。そして第 3 のものが、シベリウス・アカデミーで行われたコンサートになります。互いに関連する 3 つのプロジェクトが、博士課程での研究の中心となっています。

実践と深く結びついた研究という観点から考えるなら、この 3 つのプログラムのうち特に注目されるのは、実践を様々な形で取り込み、新たな研究成果を打ち出していく Development study program です。しかし、今後の方向性として、Development study program はそれほど増えていくことはないだろうというのがデュープシュバッカ学長の見方でした。実際、127 件の学位取得件数のうち半数以上を占めるのが Arts study program で 74 件、ついで Research program が 43 件、Development study program は 10 件に留まり、他のプログラムのように順

---

[6] Elisa Järvi (Arts study program, 2011): A Turning Kaleidoscope. Aspects of György Ligeti's Piano Etude Fém (1989). http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?ID=411828

[7] Järviö Päivi (Research program, 2011): A Singer's Sprezzatura – A Phenomenological Study on Speaking in Tones of Italian Early Baroque Music. http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?ID=412629

[8] Kristiina Junttu (Development study program, 2010): Kurtág, György, - Játékok. http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?ID=399313

[9] http://www.junttu.net/kristiina/In_English.html

調に件数を伸ばしている様子はありません。デュープシュバッカ学長自身、Development study program での博士学位取得者ですが、このプログラムが音楽実践と研究活動の間にやや中途半端な形で位置づけられているため、学位取得者が研究と実践のどちらに軸足を置いて博士の学位を得たのか、外の社会から見てわかりづらく、それが不利益となりかねない点を指摘していらっしゃいました。実践と研究との関わりという点では、むしろ今後は純粋な研究活動そのものの守備範囲が広がり、Development study program の多くは Research program に含まれる方向に向かうのではないか、そして音楽に限らず、自然科学等を含む学問全般の研究を見ても、ポートフォリオ的な複数プロジェクトを総合した形で博士研究が行われつつある動向に触れていらっしゃいました。これは、「研究」そのものの大きな変化という点で、先のポリフォニア・プロジェクトでの方向性にも通じるものとして注目されます。

続いてご紹介するのがパリ国立高等音楽院の状況です。[10] フランスの実践的高等音楽教育の頂点にあるのが、パリ、リヨンの 2 カ所にある国立高等音楽院で、パリ国立高等音楽院では 1200 人から 1300 人の学生が、作曲、演奏、舞踊、理論、音響技術など様々な専攻課程で学んでいます。ボローニャ・プロセスへの対応ということで、今まで明確に分けられていなかった学士と修士の課程をはっきりと分離し、その上に博士課程を重ねる 3 段階システムを 2008 年以降に打ち出し、国際的な教育の交流を積極的に進める方向にあります。学士の Licence、修士の Master、博士の Doctorat による LMD システムを確立するにあたっては、パリ第 4 大学との提携が進められ、今まで高等音楽院では得ることのできなかった博士の学位を、パリ第 4 大学を通じて取得することが可能になりました。ここでは、学士や修士課程で必要とされている論文よりもはるかに高度な学位論文が求められます。

この課程において実際にどのような研究が行われているのか、たとえばパリ第 4 大学で行われてきた音楽学の研究とどのような違いがあるのか、大変興味深いところですが、まだ課程そのものが始まったばかりで具体的な研究成果が出てきていないため、今後の動向に注目していきたいと思います。今回、博士課程での具体的な研究についてはご紹介できませんが、パリ国立高等音楽院では LMD システムによって、学士や修士課程で今までとは異なる実践と研究の関係を見ることができるので、それについて少し触れておきたいと思います。

まず、LMD によって広く一般大学との連携の可能性が広がった結果、学士課程においてもパリ第 4 大学で追加講義を受講することが可能になりました。希望者は国立高等音楽院で学びながら、パリ第 4 大学でも一定の単位を修めることで音楽学の Licence の学位を取得することができます。ここには、実践だけではなく研究にも広く目を向ける姿勢が伺われます。また、単位互換システムや短期留学制度が整えられた結果、以前よりも国際交流の機会を利用する学生

[10] http://www.cnsmdp.fr/interface/frame/frame_all.htm

が増加しているようで、実践の研鑽を進めながらなるべく広い視野を持てるような方向が奨励されています。

また、修士の課程においては個人の関心に根ざした研究論文をまとめることが課されるようになりました。これは自身の演奏について深く考え、それを言葉で表現するという点で実践そのものに様々な形で還元されるものになっています。たとえば、文章表現の指導の一環として、演劇の専門家による口頭表現の訓練が行われています。これは、最近よく見られる解説付きのコンサートなどの場ですぐに活かせるものとも言えます。また、修士課程の最後のリサイタル形式の試験では、演劇や舞踊との連携も含めた、独創的でクリエイティヴな形が求められ、楽器の演奏能力はもちろんですが、プロジェクトの独自性や内容に関しても評価の対象とされます。

デゼール先生のお話では、ピアニストとしての立場から、演奏実践そのものの新たな方向性のひとつの具体的なあり方として、「ラ・フォル・ジュルネ」のような新しいタイプのコンサートについての言及もありました。クラシック音楽そのものをより多くの人々にひらかれた存在にしていくためにも、演奏家がどのような形で実践に関わっていくのか、意識の転換を図らなくてはならない現状において、高等音楽院での LMD システム導入や、実践と研究との接近をポジティヴな変化として捉えていらっしゃる様子が印象的でした。

以上、私からの報告はここまでとさせていただきます。

◇モスクワ音楽院（中田）

それでは次にロシアのモスクワ音楽院の事例を紹介させていただきます。ポリフォニア・プロジェクトにより標準学位やその質が保証され、学生などの流動性も保証されるという大きなメリットがありますが、その一方で問題となってくるのは、各機関の独自性をどう打ち出すかということかもしれません。現在のところモスクワ音楽院では、こうしたポリフォニア・プロジェクトに関わるヨーロッパ全土における動きの中であえてこの流れに乗らないことで、モスクワ音楽院が培ってきた独自性を保持するという姿勢を取っています。ボローニャ・プロセスへの対応の一つのあり方として、現在のモスクワ音楽院について報告させていただきます。

実はロシアは 2003 年にボローニャ・プロセスに加盟しており、国としては推奨される 2 段階システムあるいは 3 段階システムへの改革を行っていく姿勢を取っております。しかしソ連時代から続くこの国独特の教育システムがいまもなお根強く踏襲されているのが現状です。2010 年では 12%程度が 4-2 制の 2 段階システムに移行しているところです。まさに目下、改革の途上にあります。

昨年、モスクワ音楽院の国際活動協力センター・センター長のマルガリータ・カラトゥイギナ Margarita Karatygina 先生にインタビューさせていただくことができ、ここでのお話から、モ

スクワ音楽院がボローニャ・プロセスの提唱システムに協調しない姿勢を取っていることを知りました。モスクワ音楽院の教育システムは従来のロシア独特の教育システムのままだそうです。そこでモスクワ音楽院の紹介に入る前に、このロシアの従来の教育システム、またそこにおける音楽教育システムについて、まず簡単に紹介したいと思います。

ロシアの従来の教育システムは 6 歳から始まる義務教育です。4 年、5 年、2 年からなる全 11 学年からなり、これは日本の小学校、中学校、高校にあたります。しかしこのシステムは徹底されたものではなく、機関によって年数のばらつきがあったり、初等・中等の一貫校で 6〜8 年のものがあるなど、多様な形態が存在しています。

大学における高等教育は 17 歳から始まります。学部は機関によって異なり、4〜6 年からなり、与えられる学位は「マギストル magistr」といいます。これはもともと英語の「master」と同じ語義の言葉のため、magistr が外国語に訳される時、「学士号」にあたるのか「修士号」にあたるのかでたえず混乱し、問題になってきたことは言うまでもありません。またこれにつづく高等後教育は 2 年以上からなり、学位は「カンジダート・ナウク kandidat nauk」といいます。これは英語では Ph.D.と訳されます。この上に高等後教育最高課程として 3 年以上からなる、日本でいうところの博士課程があり、ここでの学位が「ドクトル・ナウク doktor nauk」で、英語に訳すとこれも Ph.D と訳されます。日本語では、kandidat nauk はいわゆる課程博士で、doktor nauk は論文博士と捉えることができるでしょう。

学部： 4〜6 年	学位は magistr
大学院修士課程：2 年以上	kandidat nauk（Ph.D, 課程博士）
大学院博士課程：3 年以上	doktor nauk（Ph.D, 論文博士）

この教育システムにはさまざまな問題が伴っています。上述した magistr の訳の問題のほか、大学院で最初に授与される学位 kandidat nauk を Ph.D.と訳し、ヨーロッパの標準学位の Ph.D.と対照する際にも、混乱が生じてきました。この状況を解決するために、たとえばロシアとフランスの政府間では 2003 年に「学位名称の相互認識に関する合意書で、ロシアの「kandidat nauk」とフランスの「docteur」を同じ学位とする確認がとられています。この内容はロシア教育科学省の Web ページに掲載されています。[11]

このように諸外国の学位と対照するときの問題や、取得年数やレベル格差の問題に加え、現在は、システムの移行期のため、従来のシステムの学士としての magistr と新システムにおける修士としての magistr という、二重の意味で magistr が二重で使われているといった、過渡期特

[11] ロシア教育科学省国際情報センター　http://www.russianenic.ru/int/agreements/france.html

有の混乱状況にあります。

さてロシア特有の音楽教育システムを語る際に注目したいのは、第 1 学年つまり 6 歳から始める専門教育で、補助教育機関と呼ばれているものです。補助教育機関とは、義務教育ではないのですが、家の事情が許さない場合を除き、都市部のほとんどの子供たちが義務教育と並行する形で、平日は毎日、学校の後に、3 時頃から通う専門学校です。音楽のほか、絵画、舞踊、スポーツ、自然科学、技術などの専門に分かれたさまざまな学校があります。音楽を専門とすることを志す子供のほとんどは、この補助教育機関中から音楽学校を選び、さらにこの後、中等教育の最後の 2 年間、つまり 15、16 歳のときに通う学校を、普通教育ではなく、音楽専門学校を選びます。そののちに、高等教育として音楽系大学へと進学することになります。つまり、ソ連時代に始まったこうした教育システムで目指されてきたものとは、まさしく徹底した専門家養成カリキュラムだったということができるでしょう。

旧ソ連諸国における音楽教育機関のボローニャ・プロセスへの対応を見てみますと、ロシアよりも活発のようです。たとえばエストニア音楽演劇アカデミーでは演奏・作曲の博士課程も含まれる三段階システムがすでに設置されており、Web ページからは、今季、諸外国の 113 の機関と提携を結ぶなど、積極的な学術交流が行われている様子が窺えます。[12]

それではモスクワ音楽院に話を戻し、ここでの様子を紹介していきたいと思います。演奏・作曲の学生の学位授与プロセスを概観しますと、入学後、最初の 5 年の課程を修了した際に授与されるのが「専門家卒業資格ディプロム・スペツィアリスタ diplom spetsialista」です。つまり、音楽院には、先に紹介しましたような、従来の教育システムで一般大学の学部卒業時に授与される「magistr」がありません。この diplom spetsialista は研修生でも修了証明で与えられる名称であり、多少混乱しています。そしてこの後、3 年からなる高等後教育「アスピラントゥーラ aspirantura」と呼ばれる大学院を経て、修了資格「ディプロム・アスピランタ diplom aspiranta」が授与されます。この時もまた diplom という資格免状となります。演奏・作曲の学生には、ここで演奏試験や作品提出が義務づけられているほか、「演奏論文」または「創作論文」と呼ばれている小規模な論文を提出する必要があります。しかしこれらは博士論文とは見なされません。演奏・作曲の学生がここで kandidat nauk の学位を取るためには、もう 1 年在籍し、論文執筆に集中します。kandidat の専攻は「芸術学」となり、これは音楽学の aspirantura の取得学位を意味します。kandidat nauk を取得するためには、kandidat 論文の提出のほか、それ以前に複数の論文を出版していること、またザシータ zashchita と呼ばれる公開論文審査を受けることが義務付けられ、それに向けて、30 頁前後の論文要旨を提出する必要があります。

この後、高等後教育最高課程の doktorantura と呼ばれる 3 年の期間からなる課程がありますが、

[12] Estonian Academy of Music and Theatre http://www.ema.edu.ee/index.php?main=500

doctorantura では音楽学の専攻のみとなり、研究論文を書くことが目的とされます。国からの全額補助を受けて、研究室も与えられるなど、厚待遇を受けますが、在籍を継続させるかどうか、毎年、進捗状況から理事会が審査します。

さて近年のカンジダート論文については、モスクワ音楽院の Web ページで公開されている公開論文審査の案内で確認することができます。[13] 基本的にカンジダートに関して、演奏・作曲と音楽学の区別はされておらず、学生の元の専攻が記載されていないため、それぞれ専門が何であるのかはここからは分かりませんが、申請本数は 2010 年が 9 本、2009 年が 10 本、2008 年が 12 本、2007 年が 9 本などとなっており、1998 年から 2010 年までの数は 1 年あたり平均 9 本の申請となっていました。

テーマを一覧したとこころ、論文テーマの傾向としては、歴史研究や作曲家・作品研究、民族音楽研究にほとんどが類別され、いわゆる音楽学的な論文が目指されている状況が窺えました。また論文の目的・意義・方法論などを書き進める共通のフォーマットがあります。公開論文審査を受ける前に求められている既出版論文の数は、4 本から 24 本までのものがありました。

現在、モスクワ音楽院が抱える問題は、上で紹介したような、ロシアの従来の教育システムが抱えた問題とほぼ同じといえます。すなわち学位名称や水準を示す制度の違い、また単位制度の不在などが、諸外国、ロシア、双方の学生が留学する際の障壁になっています。またカラトゥイギナ先生のお話では、モスクワ音楽院では諸外国からの教師を常勤として受け入れず、ロシア国内の教育を受けた人物のみによる教師によって構成されているそうです。楽派を継承していくという意志あるいはその自負とも捉えられるこうした姿勢は、一見、時代と逆行しているようにも映りますが、今後どのような結果に結びつくかは、おそらくあと数年経たないと見えてこないことでしょう。

なおカラトゥイギナ先生のお話では、モスクワ音楽院の姿勢は変わらないとのことでしたが、その一方で、現在、対応に揺れ動いている様子も窺えます。モスクワ音楽院の Web ページには、2010 年 9 月 26 日～28 日にサンクト・ペテルブルグ音楽院で開催された国際学会「ロシア、旧ソ連諸国、ヨーロッパにおける音楽高等教育の現代化とボローニャ・プロセス原則の実現」でモスクワ音楽院の 3 人の先生が登壇した際の発表映像が公開されています。[14] その中のコンスタンティン・ゼンキン Konstantin V. Zenkin 氏の発表によりますと、目下、2013 年の教育法改正に向けてその草案が練られているようですが、その草案作りにモスクワ音楽院も関わっており、一律化への危機意識や、この機関の高等後教育における専門性重視の立場の重要性が主張され

---

[13] Moscow P.I.Tchaikovsky Conservatory http://www.mosconsv.ru

[14] KonstantinV.Zenkin「2013 年ロシア連邦教育法草案化に際して見えてきたロシアにおける音楽院教育の伝統・展望・問題」第 4 回国際学会「ロシア、旧ソ連諸国、ヨーロッパにおける音楽高等教育の現代化とボローニャ・プロセス原則の実現」（2010 年 9 月 26～28 日サンクト・ペテルブルグ音楽院）http://www.mosconsv.ru/ru/video.aspx?id=125525

ています。

こうした様子からは国をあげての徹底にはまだ時間がかかる印象を受けましたが、モスクワ音楽院も周りの教育機関が新しい教育システムへと移行していく中で、何らかの影響を受けることは間違いなく、それに伴う動きがあるように思われます。[15] 以上で報告を終わります。

◇英国王立音楽院（遠藤）

では、英国の音楽院の場合についてお話させていただきます。具体的な話に入る前に、英国ではボローニャ・プロセスに対してどのような対応をとっているかお話します。英国も加盟国の一員として、積極的にボローニャ・プロセスに参加してきました。とくに長い伝統を持つ音楽院 Royal College of Music が英国における代表的な役割を果たし、さまざまな会議やワーキンググループに参加してきました。Royal College of Music のコリン・ローソン学長にお会いして直接お話を伺いましたが、最初からすべての会議に参加し、あらゆる変化の状況を見守ってきたとのことでした。英国は、実際に 2007 年にロンドンに会議を招致しております。英国はヨーロッパの中でも独特の立場を貫いてきた国です。EU 加盟国でありながらユーロを導入せず、いまだにポンドを使用し続けています。そのような英国がなぜボローニャ・プロセスに加盟したのかというと、やはり英国で学ぶ留学生と海外で学ぶ英国人学生にとり不利にならないようにボローニャ・プロセスの流れに乗っているということ、単位や学位の互換性の上で齟齬があってはならないということで加盟しているということ、それから研究者の流動性 mobility の問題を重視し、音楽の分野でも非常にそれが大事なので積極的に参加してきたという経緯があるそうです。また、ヨーロッパ圏内において英国の影響力を保つという理由もあるようで、どこにも書かれてはいないのですが、やはりそこには英国の威信のようなものがあるということを感じました。それから、各教育機関の参加についてですが、予算的な裏付けがないので、各機関の判断による自主的・自律的な取り組みに任されています。[16] ボローニャ宣言以前より、英国では学部・修士という 2 段階のシステムが確立していました。また、第 3 段階（博士課程）があるところがほとんどでしたので、新たになされたことは、質保証 quality assurance を確実にすること、博士課程がなければ設置すること、すでにあるところはそれをさらに競争力の高いものとなるように内容を充実させることでした。単位に関しては、ヨーロッパの ECTS と互換性のある独自の単位システムがありましたので、何も問題がありませんでした。英国の 120 単位が ECTS の 60 単位に換算されます。したがって、スムーズにボローニャ・プロセスを導入することができたということです。

---

[15] 参考：岩崎正吾・関啓子『変わるロシアの教育』東洋書店、2011 年。

[16] 山口裕史「英国におけるボローニャ・プロセスの取組と展望について」(2008 年度 JSPS London 学術調査報告)　http://www.jsps.org/advisor/pdf/2008_report_yamaguchi.pdf

では、具体的な事例として英国王立音楽院 Royal Academy of Music の場合をみてみましょう。英国には音楽院が 9 校ありますが、その中でも最も歴史の古い音楽院です。1822 年に創立され、1993 年にロンドン大学キングス・カレッジの認証で学士号と修士号の授与を開始しました。それまではディプロマだけでした。1999 年 9 月にロンドン大学の一機関となりました。これは英国の音楽院で唯一とのことです。2000 年 9 月から博士の学位（PhD）を授与することが可能となりました。実際の学位授与は 2004 年から始まっています。現在までに 13 件の学位授与がなされています。例年の入学者数は大体 4～5 名（作曲、演奏ともに 2～3 名）ということです。この音楽院の特徴は、音楽の実践的な側面に焦点を当てた研究 practice-based research を奨励しているところにあります。英国の中でも非常に長い伝統をもつ音楽院だからこそできる博士のあり方を目指し、優れた演奏の伝統を維持しつつも、高度な作曲と演奏の技術をもった学生にふさわしい、芸術実践とリンクした「実践に基づく研究」を追究しています。これは博士課程プログラム副主任のデイヴィッド・ゴートン David Gorton 先生のお話です。実技の練習に全てのエネルギーと時間を費やすのではなく、学究的・教育的能力の向上を目指すことも大事だとのお考えから、音楽院の特性を生かした運営を目指しているとのことでした。理系をモデルにした教員と学生の共同研究なども採用しています。博士課程プログラムの教授陣は、Web 上で確認したところ 26 名で、その中には学部や修士と兼務されている先生方もおられますが、作曲家、演奏家、音楽学者で構成されており、それぞれが学際的な関心をもつ方々です。音楽領域だけでなく、美術や文学や理系など、いろいろな分野の方とコネクションをもつ先生方です。英国では、演奏・作曲・音楽学の専門家が互いを尊重して良く交流し、意見を交わしつつ仕事をする伝統があり、教育現場においても研究と実践の連携が非常に良くとれています。大学の総数は少ないものの、このような専門家同士の連携により、とても質の高い学位を出していることが特徴的であり、そこから学ぶべきことは大きいと思います。

博士課程プログラムは、大きく 2 つのコースに分かれています。[17] PhD in Performance Practice と PhD in Composition です。PhD in Performance Practice は、演奏に重点を置くか、論文に重点を置くかで 2 つのコースに分かれています。演奏に重点を置くコースは比較的新しいコースで、これまでに 3～4 名が学位を取得しています。学位取得の条件として、演奏のポートフォリオ（演奏録音集、約 60 分）とコメンタリー（研究論文、1 万 5 千語～2 万 5 千語）の提出が求められ、両方が博士の審査対象となります。論文に重点を置くコースの論文は、従来の博士論文とかわらないずっしりとしたもので、5 万語から 7 万語、多い人では 20 万語位書く人もいます。必要に応じて演奏録音をつけてもよいそうです。作曲コースは作品のポートフォリオ（作品集、約 60 分）とコメンタリー（研究論文、1 万 5 千語～2 万 5 千語）が審査の対象

[17] Royal Academy of Music, Research Programmes http://www.ram.ac.uk/departments?departmentid=46

となります。博士の口述諮問は徹底して外部審査を貫いており、音楽院の教授陣ではなく、ロンドン大学の教員と他大学の教員が担当します。即合格、わずかに修正して合格、大幅に修正して合格という 3 段階があります。英国の音楽院に関しては以上です。

ここまでで音楽院における事例の紹介を終わらせていただきます。次に第1部の最後、研究教育機関の連携の動きについてお話させていただきます。引き続き私が担当いたします。

３．ヨーロッパにおける研究教育機関の連携の動き（遠藤）

ヨーロッパの中での研究教育機関がお互いにネットワークを構築している例としてベルギーにあるオルフェウス・インスティテュートについてお話させていただきたいと思います。

近年のヨーロッパでは、博士課程の学生を支援する研究教育機関が国や学問領域を超えて結びつき、様々なレベルでネットワークを形成しつつあります。芸術系の博士課程学生は、学位を授与されるまでの長い研究生活において、様々な研究教育機関と深い関わりを持ち、そこで多くの人と出会い、刺激を受け情報交換をしながらお互いに学び合い、研究と演奏実践を深化させていくというプロセスを辿っていきます。ここでは、芸術系博士課程をめぐる諸機関のネットワーク構築の例として、ベルギーに拠点をおくオルフェウス・インスティテュートの博士課程プログラムについてご紹介します。

オルフェウス・インスティテュート Orpheus Institute は、ベルギーのゲント市にあります。所長のペーター・デヤーンス Peter Dejans 氏は、ポリフォニア・プロジェクトのリサーチ・ワーキング・グループ代表で、先ほど向井さんが報告してくださったポリフォニアの第３サイクル・ワーキング・グループの主要なメンバーです。向井さんのお話に出てきた *Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education* (2007)は、デヤーンス所長の監修のもとで書かれました。[18]

オルフェウス・インスティテュートはコラボレーション・ネットワークの代表校です。ベルギー国内で 19 機関、国外で 34 機関（そのうち 10 機関が英国の音楽系大学）というたくさんの研究教育機関のネットワークで構築されており、その代表がオルフェウス・インスティテュートということになります。予算の支援は、フランダース政府から受けています。ヨーロッパ音楽院協会（AEC）の出版物 *Researching Conservatoires*、[19] これはヨーロッパの芸術研究に関する実用的な資料なのですが、その中で AEC が注目した 6 つの機関の事例研究のひとつに選ばれていること、 芸術研究の国際的な中心地であること、20 あるヨーロッパのプロジェクトのうち少なくとも 4 件がオルフェウスの研究員により行われていることなどが、オルフェウスの立場の重要性を示しています。

---

[18] aecsite.cramgo.nl/DownloadView.aspx?ses=16464

[19] *Researching Conservatoires: Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education*, Polifonia Research Working Group (2010). http://www.polifonia-tn.org/

1996 年以来、音楽家のための大学院教育 Laureate Programme を展開しています。2004 年にフランダースにおける最初の演奏家と作曲家のための博士課程プログラム Doctoral Programme in Musical Arts（docARTES）を導入しました。2007 年には Orpheus Research Centre in Music（ORCiM）を設置し、音楽における芸術研究を推進しているということです。また、Module Artistic Research (MAO) というプロジェクトもあり、7 校と提携して芸術研究を行っています。

このように、芸術研究や音楽実践に関する研究を行う一方、その研究成果をセミナー、レクチャー、ワークショップ、学会、マスタークラスなどを主催することを通して、広く社会に公開しています。では、本日は博士課程プログラムに的を絞ってお話したいと思います。

博士課程プログラムは、2004 年 1 月に開設された、研究と教育から構成される 2 年間のカリキュラムで、[20] オルフェウス・インスティテュートが主体となり、オランダ 3 校、ベルギー2 校、英国 3 校の 8 つの機関が提携して運営しています。[21] これは、演奏家や作曲家たちが「実践に基づく音楽研究 practice-based research」を行うための博士プログラムで、芸術的素養を高め、学術的な見識を広め、研究の方法論に関する技を磨くことを目的としています。提携機関の専門家から個人的な研究指導が受けられます。2006 年に英国の 3 つの大学が加わったことにより、国境を超えた新たな協定 Documa Alliance が発足しました。これにより、2008 年 9 月からは英語による国際的な博士プログラムを運営できるようになり、国際的な研究環境の中で学ぶことができるようになりました。現在、世界各国から多種多様なバックグラウンドをもつ 39 名の学生が在籍し、実践的な研究課題に従事しています。[22]

今までに 4 件の博士論文が出ていますが、Web 上から全文がダウンロードできます。[23] 2009 年に提出された最初の博士論文は 1000 頁を超える非常に意欲的な内容で、ピアノのテクニックについて理論的、歴史的、演奏慣習の立場から考察したもので、図や写真など視覚的な資料が豊富に用いられています。

最後に、ヨーロッパではないのですが、**ヨン・シュー・トー音楽院** Yong Siew Toh Conservatory of Music というシンガポールの音楽院について少しだけご紹介したいと思います。シンガポール唯一の音楽院で、シンガポール国立大学 National University of Singapore の一機関です。ここに所属する特別研究員の方と昨年ロンドンでお会いしてお話を伺うことができました。この

[20] Doctoral Programme in Musical Arts (docARTES) http://www.docartes.be/en/welcome
[21] オランダ: Royal Conservatoire of The Hague, Conservatory of Amsterdam, Leiden University (Academy of Creative and Performing Arts); ベルギー: KULeuven Association, Lemmensinstituut Leuven; 英国: Royal College of Music, Royal Holloway (University of London), University of Oxford.
[22] オーストリア、ベルギー、カナダ、オランダ、英国、ドイツ、イタリア、南アメリカ(チリ、メキシコ)、スペイン、スイス等。
[23] Doctoral Programme in Musical Arts, Doctors http://www.docartes.be/en/doctors

音楽院では、2009 年に Performer's Voice という国際会議を主催しました。[24] この会議の様子は、Web 上で公開されており、動画で講演や演奏、討論の様子が見られるようになっています。[25] リチャード・タラスキン Richard Taruskin 教授（カルフォルニア大学バークレー校）による基調講演をはじめとするその主な内容が、今年 10 月に単行本で出版されました。[26] シンガポール国立大学だけでなく、英国王立北音楽院 Royal Northern College of Music やアメリカのジョンズ・ホプキンス大学ピーボディ音楽院 The Peabody Institute of the Johns Hopkins University と提携してこの会議が実現しました。研究発表者が 65 名、参加者はシンガポール、英国、アメリカ、ヨーロッパを中心に 22 カ国から計 170 人にのぼりました。このようにアジアにも同じような動きが見られるということがわかり、とても嬉しく思いました。昨日のラウンドテーブル 1 でも、アジアの動きに私たちももっと敏感にならなければいけませんねという話がでましたが、まさにそのひとつの例ではないかと思います。

ではまとめに入りたいと思います。芸術系博士のための演奏研究のネットワーク作りが、欧米だけでなくアジアも含めた国際的な組織により急速に進められています。ひとつの研究教育機関が、博士課程ひとりひとりの学生のために提供できる資源、すなわち人材や情報、時間、資金などの資源は限られています。そのことを考えると、様々な機関が連携し、ネットワークを構築してお互いにアイディアや経験を共有していくことが、今後ますます重要となってくるのではないでしょうか。以上をもちまして、「第 1 部 海外調査の報告」を終わらせていただきます。

◇◇◇◇◇

[24] Performer's Voice: An International Forum for Music Performance & Scholarship (演奏家の声——音楽の演奏と研究のための国際フォーラム、2009 年 10 月 29 日ー11 月 2 日)
[25] The Performer's Voice online http://theperformersvoice.org/
[26] *Performers' Voices Across Centuries and Cultures,* ed. Anne Marshman, Imperial College Press, 2011.

第２部 音楽における「研究」の動向

司会（遠藤）：前半で見てきましたように、近年、作曲家や演奏家による新しい音楽研究のあり方が多くの研究教育機関で模索されています。このような新しい研究領域の展開は、ヨーロッパでも比較的新しい動きであり、過去十年間にヨーロッパで行われた音楽系大学の制度改革と連動して起こってきたものです。でもこれは音楽系の博士課程に限らず、すでに様々な領域の研究者や芸術家により試みられているものです。音楽学者や研究者による学問的アプローチと、作曲家や演奏家による実践的アプローチの交差する領域に、新たな学問上の可能性と芸術実践上の可能性が秘められているのではないかと思います。音楽を研究する学者の立場からその可能性にいかに貢献できるか、また芸術家といかに手を取り合えるのか、考えてみたいと思います。

１．芸術研究に関する問題提起（遠藤）

ではまず、前半で向井さんが報告して下さった音楽における「研究 Artistic Research」の定義を再度確認したいと思います。大きくまとめると次の 4 つの点に集約できると思います。

(1) 研究が芸術家自身の音楽実践にむすびついたものであるということ
(2) 芸術家の実践者としての主体性というものが重視されているということ
(3) 研究成果の公表が従来の論文や口頭発表にとどまらず、さまざまな形態のものを許容しているということ
(4) 研究のアプローチが学際的であること

続いて、新しい「芸術研究」の概念について、図を使って簡単にご説明したいと思います。従来の芸術実践と学問は、形が少し違うために、なかなか上手く交わることができませんでした。現在は両者が少しずつ形を変え、その領域を少しずつ拡大してきたことにより、お互いの距離が縮まり、交わりやすくなりました。この交差した領域に、新たな学問上の可能性が見出せるのではないかと思います。これが芸術研究の新たな研究領域であり、様々な芸術上・学問上の可能性を秘めています。その音楽における可能性について、私たちになりに調査し考察したことをこれからお話ししたいと思います。

従来の音楽の研究は、主に音楽学者および音楽関連領域の研究者により行われてきました。一方、作曲家や演奏家による音楽研究の成果は、言葉ではなく主に実践を通して表現されてきました。現在は、音楽の研究領域が拡大し、学際化が急速に進んできた結果、新たな研究領域が展開しつつあります。作曲家や演奏家による芸術実践の研究への新たなアプローチとその言語化の試みも始まっています。また、音楽の聴き方自体も変わってきているので、社会や聴衆

と音楽の関係についての考察が不可欠です。このように音楽をとりまく状況や音楽研究のあり方自体が変わりつつある現在、音楽学の研究対象や研究方法、目的もこれから少しずつ変わっていくのではないかと思います。そこで、実際の研究事例をもとに、この問題について考えていきたいと思います。一人約 10 分お話いただき、その後、討論に入りたいと思います。では、向井さんお願いいたします。

２．パフォーマンスと音楽学：「研究としての実践」が投げかけるもの（向井）

わたしの後半の発表では、音楽実践とむすびついた新たな研究分野の広がりが、わたしたちに投げかけているものは何なのか、ということについて、ひとりの音楽研究者として考察したいと思います。

先ほど遠藤さんから、こうした新たな研究領域の名称として、practice-based research, practice-led research, practice as research など、さまざまなものがあるというお話がありました。まず考えてみたいのは、これらにおいて「実践にもとづく」とか「研究としての実践」などと言われている「実践 practice」ということばについてです。

音楽実践とむすびついた研究分野は、前半にご紹介したポリフォニアの「Artistic Research」の定義にもあったように、創作、演奏、教育、そして社会実践における音楽といった、さまざまな音楽実践に根ざしています。そして、その研究の主体、すなわち研究者はその領域の実践者でもあり、自らの実践を対象として、またその実践の中から得られた知にもとづいて研究を行います。

このような音楽実践とむすびついた研究の広がりは、わたしたちにとっては一見、これからは演奏家や作曲家、活動家が音楽の研究分野に参入してくる、あるいは、音楽実践を対象とした新しい研究領域が増えたり、そうした共同研究やコラボレーションの機会が広がっていったりするというようにもとらえられがちです。しかし、それは、実際には、わたしたち音楽研究者にとって音楽の捉え方、研究のあり方の転換を迫るものでもあるのはないでしょうか。すなわち、音楽を何よりもまず「実践」としてとらえる、という視点の転換です。

もうひとつ、わたしはここがとても重要だと思うのですが、第 1 部で「Artistic Research」の定義をご紹介したように、音楽実践とむすびついた研究において、研究者は「客観的な観察者」ではなく、自らの認識のレベルや方法を、音楽現象を記述したり評価する基準としたり、また究極的な研究の対象とすることができます。すなわち、研究という行為は、自らの実践のなかから生まれ、自らの実践それ自体を対象として行われていきます。このことは研究者の主体の問題、つまり、どのようにして、音楽と向き合い、それを研究していくことができるのか、という問題を、改めてわたしたちに考えさせるものでもあると思います。

従来の音楽学において、わたしたちが伝統的に対象としてきたのは、「作品」としての音楽で

あり、また「テクスト」として、また「客体」としての音楽でした。その一方で、演奏習慣（performance practice）のようなものをとりあつかう研究もたしかにありました。しかし、こうした作品中心的、テクスト主義的なパラダイムは、一見実践的な領域を対象としているように見える研究、たとえば演奏研究においても、実は繰り返されてきたのではないかと思います。というのも、それらの多くで語られているのは、その「作品」をいかに演奏するか、ということであったり、また、ある特定の演奏家による演奏録音という「作品」の研究であったりしたからです。つまり、それがいくら演奏を対象としているといっても、作品をどう演奏するかについて語ることは、結局のところ、作品をテクストとして解釈するということと変わりがないように思えますし、録音を対象とした研究もまた、録音物という演奏家によってすでに完成された「作品」を対象としているに過ぎません。

実践として音楽をとらえる、ということは、こうしたことではなく、音楽を完成されたモノというよりも、行為として、出来事として、また動的なプロセスとしてとらえることです。研究対象としての音楽実践へのまなざしもまた、そうした角度から向けていく必要があります。音楽はもはや、わたしたちに読解されたり分析されたりするのを待っている客体などではありません。それはわたしたちを巻き込み、出来事として、また行為としてそれ自体が何かを「なす」ものでもあるのです。

このような見方は、しかしながら、何も目新しいものではありません。すでに 1990 年代末から 2000 年代にかけて、実践としての音楽という見方は音楽研究の領域においても徐々に広がってきていたように思います。その嚆矢となったのは、やはり（先頃邦訳も出された）クリストファー・スモールの 1998 年の著作『ミュージッキング』でしょう。スモールは音楽をモノではなく、活動としてとらえ、音楽におけるひとのふるいまいに目を向けます。彼にとって音楽とは「行為」、すなわち「ミュージッキング＝音楽すること」なのです。

また、のちほど、中田さんからくわしくお話いただくかと思いますが、身体や音楽における身体性も、実践として音楽をとらえる際の重要な視点だろうと思います。音楽という行為の中心にあるのは、何よりもまず身体だからです。音楽実践とむすびついた研究が、もっぱら音楽家自らの演奏や創造における高度な専門知識や技術を研究対象とするのは、とりわけ表現行為における暗黙知の解明や、身体論的な演奏研究のスタンスと近いものがあると思います。

さらに、実践として音楽をとらえることは、音楽という行為のなかで起きていることは何かを見ることでもあろうと思います。ジャズ研究者のイングリット・モンソンは、ジャズ演奏における対話的、相互作用的なふるまいが音楽を通じて、またそれを演奏したり、語ったりする演奏者や聴き手のあいだで、どのように共同体やネットワークを形成しているのかを分析していますが、ニコラス・クックが指摘するように、音楽の演奏における演奏者や聴衆のそうした社会的相互作用の分析は、新たな演奏研究、新しいパフォーマンス分析にとって重要なテーマ

となるだろうと思います。この点について、クックがモーツァルトのカルテットを例に説明していますので、少し長いですが、省略しつつ引用したいと思います。プリントの引用をご覧下さい。[27]

> モーツァルトのカルテットをある種の音の構造として……とらえるのではなく、社会的な相互作用、演奏者間の交流を想定したものとしてとらえたらどうでしょうか。……わたしたちが音楽を聴きつづける理由というのは、人間関係、つまり人びとのあいだで進行している交渉を音に転換したものを聴いているからだと考えることができるのです。……モーツァルトの楽譜は明示的に出て来ない部分、不確定な部分を残すことによって、人びとの相互の交流を可能にしているのです。そして、このことによって音楽はマネジメント、つまりどのように共同作業を進めるかを企画するマネジメントの典型であるとも言えるのです。……そのプロセス、限られた経験、共有された経験にこそ興味の対象があるのです。

このように音楽のパフォーマンスは社会的な相互作用であり、クックもいうように、わたしたちはそれを通じ、社会的な意味を、文字通り、パフォームしている、ともいえると思います。

となると、演奏研究も、作品の演奏や解釈に即した文脈から、なお一層、出来事としての、また行為としての演奏へのアプローチに近づいていくでしょう。そこでは現場、フィールドにおける知や経験が探求されます。また、その場合には、このラウンドテーブルの概要にも述べられているように、「完成された作品や本番の演奏だけでなく、リハーサルや演奏や作品を仕上げるプロセスをふくむ、音楽に関わる活動全体」を「実践」として研究するというアプローチも可能でしょう。西洋音楽は世界のさまざまな音楽文化のひとつに過ぎない、といった観点からのみならず、その研究のあり方という点からも、わたしたちは皆（民族）音楽学者となっていく、のかもしれません。

ここで最後に、ふたたび、わたしたちはどのようにして、音楽実践と向き合い、それを研究していくことができるのか、ということを考えたいと思います。現場における経験や知を記述することは、改めてむずかしいことであると思います。客観的な記述が成り立ちうるという前提にたてば、なおさらです。というのも、わたしたち自身がそれに生きた体験として巻き込まれているからです。そして、このことは民俗誌学や音楽民族学がすでに直面してきた問題でもあるでしょう。

パフォーマンス研究者の高橋雄一郎は、ジェームズ・クリフォードによる「民俗誌における

[27] ニコラス・クック他「総括討論」、東京芸術大学大学院音楽研究科船山研究室『新しい世紀の音楽論――境界と領域を超えて』東京芸術大学音楽学部、2003 年、154-155 頁。

「表象の透明さ」という前提が成立し得なくなったことが、書くという行為について内省をうながし、新たな可能性を探らせる契機となっている」という指摘を受けて、「パフォーマティヴ・ライティング」という実践の可能性について論じています。[28] 批評的、学術的なテクストは、もはや見せかけの客観性を捨て去り、フィクションや自伝、告白、創造的な対話を織り交ぜた、テクストの織物として書かれていきます。実践として音楽をとらえ、研究するということにおいてもまた、わたしたちはそうした個人的な体験、個人的な意識、個人的なかかわりについて記述することを恐れるべきではありません。そうであればこそ、書くということ、研究するということそれ自体が、もはや客観的な観察や分析などではなく、研究者の自己を巻き込みつつ、読み手を触発する、ひとつのすぐれた「実践としての研究」になっていくのでしょう。

音楽実践とむすびついた研究は、このように音楽のとらえかたから研究のあり方にいたる、さまざまな問題をわたしたちに投げかけるものであると思います。その問題提起をうけて、わたしたちがどのようにして「実践としての研究」を投げ返すことができるのか。みなさんとのディスカッションのなかで、もう少し、わたしなりの考えを整理し、深めることができればと思います。以上で、わたしからの報告を終わります。ありがとうございました。

３．演奏研究の新たな広がり：
情報学や認知心理学・脳生理学のアプローチから見えるもの（吉川）

実践と研究との結びつきに関連し、私の発表では学際的な視点からの音楽研究を取り上げます。近年、情報学、そして認知心理学や脳生理学といった分野から音楽や演奏に対するアプローチが数多く行われており、「音楽」がこうした分野における研究対象として非常に重要視されています。こうした分野での研究を踏まえ、ここでは音楽や演奏をどう語るのかという問題をいくつか具体例をあげて考えてみたいと思います。

たとえば、情報処理学会の学会誌『情報処理』の 2010 年第 6 号では、情報学の向かう新しい方向性のひとつとして「音楽情報学」をあげています。[29] 誰にとっても身近な音楽は、研究対象として人々の関心を引きやすいこと、その一方で複雑な音響信号や記号体系を扱うために幅広い知識が求められること、それゆえ音楽を超えた幅広い研究領域に応用可能な結果が期待できること、さらに昨今のインターネットでの音楽デジタル配信などを考えてみても産業界から高い需要が見込まれるなど、研究対象としての音楽の魅力が大きく掲げられています。

また、しばらく前には、好きな音楽を聴くと脳内でドーパミンが分泌されるのが確認されたとの新聞記事を目にしました。[30] 認知心理学や脳生理学の分野では、ここ数年のめざましいテ

---

[28] 高橋雄一郎『身体化される知――パフォーマンス研究』せりか書房、2005 年、67-68 頁。

[29] 後藤真孝「音楽情報学（特集 新しい○○情報学 5）」『情報処理』Vol. 51, No. 3 (2010), 661-668 頁。

[30] 2011 年 1 月 18 日朝日新聞朝刊記事。Valorie N. Salimpoor, Mitchel Benovoy, Kevin Larcher, Alain Dagher &

クノロジーの発展を背景に、音楽を聴いているときに人の身体の中でどのような反応が起こっているのかを今まで以上に厳密に検証することが可能となり、人間にとって音楽とは何なのかという非常に根源的な問題に切り込む研究が見られます。

具体的な演奏実践に関連する研究についても、こうした分野での研究には多様な角度からのアプローチが見られます。たとえば、情報学の分野のものでは、好みの演奏データを検索するシステムを構築するための研究が見られます。クラシックの有名な作品の場合、同じ楽曲の演奏例は無数に存在し、さらにその量は日々増えていきます。インターネット等を通じて膨大な演奏データにアクセスすることができる現状で、どのようにして自分の好みの演奏を見つけ出すのか、その一手段としてこの研究では、被験者がゲーム機の Wii リモコンを使って実際に指揮するそのテンポを手がかりに、データを絞り込む方法が模索されています。[31] また、認知心理学の分野のものでは、演奏を聞くとき、目から入ってくる視覚的な情報に大きな意味があることを明らかにする研究があります。[32] 演奏から感じ取られる情緒も、演奏者の身振りから受けとめられる要素にかなり影響される部分があるようです。

音楽や演奏を対象とした多様な研究において、音楽をどのように扱いどう語るのか、その方法は千差万別です。たとえば、音の高さやリズムなど、音楽の要素の一部が取り出される場合には、非常に小さな単位で音が扱われますし、音楽と感情、情緒との関係を考える場合には、音楽はある程度の長さのあるまとまりとして扱われることになります。扱う素材のどのような面に注目し、それをどのような形で記述するのか、これは音楽そのものをどのように定義するのか、音楽そのものに対するそれぞれの見方が反映するとても興味深い問題です。この点に対して対照的な二つの例を見てみたいと思います。

音楽をどのように捉えるのか、これは音楽の文法をどう定義するかという問題となってきます。たとえば、須藤貢明、杵鞭広美両氏の共著による研究では、音楽表現、中でも「曲想」とはどのようなものなのかを追求していくために、独自の音楽構造論が展開されます。[33] ここでは、音楽をコミュニケーションの一形態として捉えた上で、言語学での文法理論、具体的には C. W. モリスによる記号論を援用して、音楽の構造を捉え直す試みがなされています。ごく大雑把に言うと、音楽は楽譜に示される楽曲構造としてのシンタクティクス、楽想や音楽表現としてのセマンティクス、実際の演奏や聴取としての面につながるプラグマティクスの 3 つの項の関連性の中で構成されたものとして規定されています。須藤・杵鞭両氏の研究で、このように

Robert J Zatorre, “Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music,” *Nature Neuroscience* 14 (2011), pp. 257-262.

[31] 前澤陽、後藤真孝、奥野博「Query-by-Conducting：テンポ類似性に基づく同一楽曲における多様な解釈の検索インタフェース」『情報処理学会研究報告』Vol. 2010-MUS-86, No. 28 (2010/7/30).

[32] Catherine Chapados & Daniel J. Levetin, “Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates,” *Cognition* 108 (2008), pp. 639-651.

[33] 須藤貢明、杵鞭広美『音楽表現の科学　認知心理学からのアプローチ』アルテスパブリッシング、2011 年。

新しい方法論によって音楽を規定する必要が生じたのは、音楽の理論として発展してきた体系が、門外漢にとっては非常に難解なものだったことが理由としてあげられています。何かを伝える、コミュニケーションとしての音楽について論じるために、既存の理論体系に縛られずに独自の基礎を据え、音楽と向き合うあり方は、音楽を究極的に客観的な立場から考えていこうとするものとも言えますし、ここで確立された音楽の構造論そのものも興味深いものです。ただ、やや観念論に傾きがちな部分もあるように感じられ、「曲想」をめぐる具体的な観察実験では、こうした音楽の捉え方がまだ十分に活かされていないようで、今後の展開に期待したいところです。

音楽とは何か、どのような形で構成されているものなのかを明らかにするために、音楽の内部ではぐくまれてきた見方を援用しているのがレヴィティン氏の研究です。[34] ここでも、音楽について語る時に使われる音楽理論や専門用語の難解さは強く意識されています。ただ、先の須藤氏が音楽理論に対抗し、まさに門外漢の立場から新たな音楽構造論を打ち立てる方向に向かったのとは異なり、認知心理学や神経科学の研究者になる前は、音楽プロデューサー等、音楽制作の現場で活躍していたレヴィティン氏の場合、音楽の専門家として、所謂通常の音楽理論を土台に据えて、音楽とはどのような構成要素から成り立つものなのかを科学者の視点から解き明かしていきます。音高、リズム、音色、テンポ、拍子といった音楽の諸要素についての説明には、どちらかといえば音楽の側から科学に接近する姿勢が伺われますし、内容をよりわかりやすく伝えるために、数多くの具体的な楽曲名を随時引き合いに出しています。さらに、そうした説明に説得力を与えているのが、音楽実践の場に身を置く様々なジャンルの音楽家の言葉です。音楽プロデューサーとしての経歴を存分に活かし、プロのミュージシャンとの数多くのやりとりを添えることで、具体例による説明はさらに生き生きと心に迫るものとなってきます。「音楽とは何か」という究極の問いに対する答えを求めて認知心理学や神経科学の道に入ったレヴィティン氏の研究では、音楽という刺激がどのような形で脳内において処理されているのか、音楽と記憶の問題、音楽と感情の問題など、時にかなり突っ込んだ内容を、神経科学の専門用語も織り交ぜながら紹介していますが、それも具体的な楽曲や音楽家の名を挙げて解説を加えることで、非常に分かりやすいものになっています。神経科学の分野における彼の研究そのものが、音楽にも科学にも精通していることを利点として活かしていると言えますし、さらにその成果を伝える語り口についても、音楽実践の場に携わってきたことが大きなメリットとなっています。彼の挙げる非常に幅広いジャンルの音楽作品例や音楽家の言説は、その作品や音楽家に馴染みがあって初めて意味のあるものになるという点で、一定の限界を持つものであることも確かです。しかし、その上でなお、プロの音楽家の語る言葉は、「音楽とは何か」

[34] ダニエル・J・レヴィティン『音楽好きな脳』白揚社、2010 年。

という根源的な問いに対し、音楽を生み出す側が何をどのように意識しているのかを提示する重要な契機となっています。

音楽や演奏に対する学際的な研究ということで、情報学や認知心理学・脳生理学からのアプローチを取り上げて見てきましたが、そこで展開している研究が幅広く、様々な視点から行われているものであるからこそ、音楽をどのように語るのかという問題が浮き彫りになっているように思います。また、音楽の語り口の問題は、誰がどのような立場で音楽と向き合い、語るのかという点が大きなポイントになります。そうした意味で、音楽実践に直接携わる演奏家の言葉は、演奏研究、そして音楽研究を広げていく可能性を持つものだとも考えられます。たとえば、音楽について紙の上で語るときにも頻繁に利用される「楽譜」は、特にクラシック音楽においては演奏の出発点として絶対的な意味を持つ存在です。演奏家は日々楽譜に向き合い、ここから実際の響きを紡ぎ出していきます。楽譜の中に示される音楽の理論的側面にも、この理論の難解さが如実に表れていると言えますが、この楽譜を演奏家はどのように読んでいるのか、最後に音楽の語り口という観点からピアニストのロベルト・ポリ氏の楽譜研究のアプローチに触れておきたいと思います。[35] この研究では、たとえばショパンやシューベルトの楽譜に頻繁に現れる細かい強弱を示す松葉記号は、強弱ではなくアゴーギクを示すものとして捉えられるのではないかと見ています。こうした論を展開するに当たって、彼は現存する自筆譜や初版の印刷譜、その後の出版譜など数多くの資料を精査し、さらに当時の演奏について記した文献にあたるなど、非常に学究的なアプローチを行っています。ただし、そうしたアプローチの出発点にあるのは、演奏家としての作品に対する直感です。そして資料から導き出された結論を裏打ちするのも、どのように演奏すれば説得力のある音楽の流れを創り出すことができるのかという演奏家としての視点です。多くの譜例が多用されるこの研究では、その譜例に対する演奏解釈を、ポリ氏のサイトにある彼自身の演奏例を聴くことで実際の音の響きとして確認することもできます。[36] 演奏家が楽譜を解釈し、実際の響きにすることはごく当たり前の、誰もが行っていることですが、その解釈の場を意識的に、しかも検証可能な学術的あり方で提示する方法は、音楽や演奏と実践者の関係を知る上でとても興味深いものですし、音楽研究、演奏研究をさらに広げていく可能性を持つものだとも言えるのではないでしょうか。

音楽や演奏に対する学際的アプローチと、そこから見えてくる音楽の語り口の問題に関しての私の報告は以上です。

---

[35] Roberto Poli, *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*, Amadeus Press, 2010.

[36] http://www.roberto-poli.com/secretlife.html

４．演奏と身体（中田）

私のこの発表では、近年の音楽における「実践」にかかわる研究に垣間見られる、演奏と身体への意識の変化、またこの身体を扱う際の問題について触れたいと思います。ここ数年、日本において演奏する身体という問題を顕在化させた岡田暁生氏は、2005 年の論考「音楽は『聴く』ものか：音楽と身体」の中で、これまでのクラシック音楽において身体を軽視してきた態度について、強く批判しています。[37] 岡田氏は、音楽を身体という曖昧な存在から切り離し、客観的な音の秩序へと昇華するという強い意志が西洋音楽史には存在し、ここから導かれたのが、ノイズの排除と、普遍性ないし再現可能性という帰結であったと指摘します。そしてこれらが西洋音楽独特の脱身体性の帰結だとすれば、そのシンボルがコンサートホールで、そこでは、徳島の阿波踊りやブラジルのサンバなど、「出来事としての音楽」がもっている、その「場」の人々の生の濃密な痕跡（気配や騒音や臭い）がほぼ完ぺきに排除され、聴衆は音だけの純粋な世界に身じろぎもせず耳を傾けていると言います。そしてこの「生の濃密な痕跡の排除」を、「音楽体験における全身的な歓びの喪失」と言い換えました。

また、岡田氏は 2003 年の『ピアノを弾く身体』でも次のように警鐘を鳴らしています。[38]

> これまで西洋音楽の『研究』と『実践』の間には、実際的ないし具体的な接点があまりなかった。作品の「構造」や「内容」や「背景」や「原典版」についての知見を、いざ実践現場で具体的にどう生かすのかといった問題について、従来の西洋音楽史研究はかなり無頓着だったし、いわんや実践者がもつ作品の演奏技術に関わるもろもろの経験知／身体知の蓄えに対しては、冷淡ですらあった。だが、ピアノの学習／教育／演奏に携わる人々にとって最も切実な関心事は、作品の構造や内容や背景や過去の演奏実践や原典の問題といった「形而上学」ではなく、何よりもまず、「作品を自分の身体でどう音にするか」という極めて具体的な問題であるはずである。

そしてこうした「研究」と「現場」の対話の糸口となる可能性の一つとして、「技法」という主題を提示します。

一方、音楽学が身体への関心を放棄してきた一方で、岡田がその理由として挙げた「普遍性」、すなわち「学問的な客観性」を武器として突き詰めたのが、先ほど吉川さんから紹介された情報学の分野における近年の研究と言うことができるでしょう。

情報学における演奏に関わる身体への関心は、1990 年代から盛んに行われるようになったよ

---

[37] 岡田暁生「音楽は『聴く』ものか：音楽と身体」『身体論のすすめ』丸善株式会社、2005 年。
[38] 岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』春秋社、2003 年、20 頁。

うです。認知科学、心理学、音楽情報学など、その関心によって異なる学問領域で語られますが、情報学の基本的な方法論では、仮説から出発し、実験によるデータ収集・データ解析・その検証考察による実証的結論へと至ります。

ここでピアノ演奏を扱った研究で、2 つの興味深い論文を紹介したいと思います。一つは米津幸絵氏による「ピアノ演奏における手首の回転運動と動作評価：ゴニオメータによるピアノの演奏動作と演奏評価の身体知抽出」です。[39] 私にはそれぞれの数式が何を意味するのか分からないのですが、ゴニオメータというのは、関節角度計ともいわれる装置で、関節の動きを電気信号に変えて計測するセンサーのことだそうです。米津は、音楽に込められた感性を科学的に解明することを目的とし、2 人の音大生に仮説から考えられた 5 パターンの手首の使い方で 2 種類のパッセージを演奏してもらい、そのデータを収集し、それぞれ自己評価してもらいます。さらに別の高校生 5 人にその録音データを聴いてもらい、演奏評価してもらいます。そしてこれらの演奏動作データと、被験者の自己評価と、聴衆による演奏評価をデータ解析し、これら 3 つの要因にみられる共通性を明らかにすることによって、演奏の上達に寄与する演奏ルールの抽出、解明を目指します。

もう一つの例として、古屋晋一は「ピアニストの身体運動制御：音楽演奏科学の提案」で、[40] 音楽家の卓越した運動能力を支える脳の仕組みを解明することを目的とし、コンクール授賞経験のあるピアニスト 7 名とピアノ初心者 7 名にオクターブを、*p, mp, mf, f* という 4 つの音量で、各音を 40 回ずつ弾いてもらい、その様子を高速度カメラ、節電図、力センサーでデータ収集して、ピアニストの力学的法則を明らかにしようとします。その結果、熟練ピアニストは打鍵動作時の筋肉の仕事量を軽減するために、筋力以外の力を効果的に運動生成に利用するという運動制御を行っていたことが明らかになりました。そしてこうした運動制御メカニズムの解明は、演奏技術の習得を助け、手や体の故障の予防に貢献するとして、その意義を強調しています。

これら 2 つの研究例は、身体の動きを解明する目的に実際的な実用性が求められています。つまり究極的には、教育や実際の練習に応用できるような、有用な運動法則の理論化が目指されています。

周知の通り、日本の音楽教育は明治初期より制度化され、そこでピアノ教育も始まったわけですが、ピアノ演奏が普及する過程で、ヨーロッパでは 20 世紀初頭には廃れていった奏法（これはハイフィンガー奏法、曲げた指の奏法などと呼ばれます）が日本中に浸透していったと言われています。ヨーロッパでは少なくとも 20 世紀初頭には近代奏法（これは重量奏法、指を伸ばした奏法などと呼ばれています）が普及していたため、こうした奏法の是非をめぐる議論が

[39] 米津幸絵「ピアノ演奏における手首の回転運動と動作評価：ゴニオメータによるピアノの演奏動作と演奏評価の身体知抽出」『音楽情報科学』Vol.43, No.5 (2001), 27-32 頁。
[40] 古屋晋一「ピアニストの身体運動制御：音楽演奏科学の提案」『システム／制御／情報』Vol.53, No.10 (2009), 419-425 頁。

日本では途絶えることなく行われてきた経緯があります。特に、指を曲げるか伸ばすかという点のほか、手首の動かし方や腕の脱力のさせ方が論点となってきました。

上で紹介した情報学研究の 2 つの例は、こうしたピアノ奏法との関わりから見ると、とても興味深いものと言えるでしょう。もしこの奏法の問題を痛感している演奏者が、こうした情報学研究における仮説を立てる立場であったら、より切実な切り口からのアプローチが模索されると思われます。ここから今後の情報学の可能性として期待することは、「学問の客観性」に支えられ、演奏者誰にでも有益で普遍的な運動法則の抽出を目指すだけでなく、さらにポイントを絞ることでより切実な問題の解決を目指すこと、と言えるかもしれません。とはいえ、情報学の研究者が演奏者の声に耳を傾けてこなかった訳ではなく、むしろその逆で、データ収集や解析の段階では懸命に演奏者の声に寄り添おうとする姿勢が認められることも付け加えておきたいと思います。

さて、演奏に際する身体の切実で生々しい問題をもっとも語ってきたのは、言うまでもなく、演奏者自身といえるでしょう。演奏に際する身体の切実で生々しい問題とは、「そのときなぜその動きをするのか」という問題です。「その場のその瞬間の動きのアクティブな意味」とも言えるかもしれません。音楽学において十分に扱われてこなかったとしても、昔から実際に演奏者たちは多くを語ってきました。おそらく様々な演奏家が語ってきたと思いますが、歴史上、注目されてきたのは、一流演奏家によるものや、彼らを輩出した著名教育者、また文才のある演奏者、研究者兼演奏者のものだったと言えるでしょう。そしてその形の多くは、有名な「教則本」であったり、誰か他の演奏家の演奏を考察した演奏論であったり、楽譜の解説であったり、自身のエッセイや日記・手紙だったりと様々だったと思います。こうした演奏者の文章の中にはその端々で「動きのアクティブな意味」は語られてきたのだと思います。

しかし、この「動きのアクティブな意味」を語ることを目的とし、言語化・体系化する際には、先ほどの「学術的客観性」を前に大変な困難を伴います。そこには少なくとも 2 つの大きな問題があると考えます。1 つは、1 つの動作が含みうる様々な意味を言葉で一面化してしまうという問題です。

クリストファー・スモールは『ミュージッキング』の中で、私たちが使う言語によるコトバと、身ぶりによる言葉のあいだには根本的な違いがあると指摘しています。[41] スモールは、「身ぶりの言語というのは、今ここにいるものに与えられる、「いま―ここ」」での「わたしとあなたとの間のコミュニケーション」であると言います。身ぶりにおいて、誰に、何について言及しているかは示されません。身ぶりはそのもののイメージを意味として運びます。反対に、言語によるコトバは一度に一つのことだけを記述します。

[41] Christopher Small, *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, 1998（クリストファー・スモール『ミュージッキング：音楽は〈行為〉である』水声社、2011 年）.

そのため、身ぶりの意味を言語化することはもとより限界が見えている行為であり、身ぶりから誘発されうる様々な意味をそぎ落としてしまうことになります。

しかし演奏における身振りが、演奏者の経験から、その身体知的な感性としての直観にささえられた「表現の運動性」の一部だった場合、その動きについて、言語化する意味は大いにあるのではないでしょうか。

そしてこの直観にささえられた「表現の運動性」を語ろうとするとどうしても問題になるのが、動きの言語化につきまとう 2 つ目の問題、主観の問題です。学術的客観性を前に、いかにしてこの主観を克服することができるのか。実は主観への眼差しに関する転換を喚起したのが、昨今の音楽文化学におけるアプローチと言えるでしょう。

ローレンス・クレイマーは『音楽のカルチュラルスタディーズ』の中で、音楽をより広い解釈によって記述する、1990 年以降の社会学的アプローチについて次のように定義しています。[42] このアプローチでは「音楽と社会的文化的形式との相互作用」に関心が向けられ、「音楽が、広い意味でのイデオロギー的な基盤の上で、時代特有の主観性を形成すること」が認められるようになったと指摘します。そして重要なこととして、音楽文化学は、「主観を考察の対象とすることによって、解釈者の主観の問題について応えるが、それは音楽にあらわされた社会的に構築された位置関係として理解することによってであり、またその位置関係は程度の差はあれ聴者によって決定される。そのように理解される主観性は、たしかな理解をさまたげるものとはならず、むしろ助けるものとなる。音楽の意味の問題は、ヴァーチャルな言葉として音楽を解読することによってではなく、総合的なコミュニケーションの作用の流れとして音楽技法の相互作用を記述することによって解決される。」

この眼差しの転換を演奏と身体に当てはめてみますと、語られる意味は、聴き手も含めた主観のコミュニケーションによって方向づけられることになります。つまり、先ほどの言葉を繰り返せば、聴き手の主観も組みこまれたより大きな主観の塊としてその「切実で生々しい身体の意味」が共有されると考えられます。そしてここにおいて「学術的客観性」を前に立ちはだかっていた主観の問題を超えられる可能性が出てくるのではないでしょうか。別の言い方をすれば、身体の問題は演奏者だけの問題ではなくなることになります。演奏者がどんなに熱い想いを書き連ねても、それが読み手・聴き手に届かず、トルに足らない主観とされてきたのは、おそらくコミュニケーションを成り立たせるような、聴き手にとっての切実な問題設定が希薄だったということかもしれません。そして、こうした社会的文化的背景の考察をもたらすことができるのは、まさに音楽学の領域だと思われます。『演奏する身体』を始め、すでにこうした

[42] Laurence Kramer, "Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History," In *The Cultural Study of Music*, ed. by Martin Clayton, et.al., Routledge, 2003, pp.124-135 （『音楽のカルチュラル・スタディーズ』アルテスパブリッシング、2011 年）.

試みは様々な視座から行われ始めています。おそらく、聴き手の主観も含めた「総合的なコミュニケーションの作用」として身体の運動を扱うことによって、今後、演奏家の目線に終始せず、より広くアピールする記述が増えていくのではないでしょうか。以上で私の発表を終わります。

◇◇◇◇◇

1

ヨーロッパの音楽系大学博士課程と音楽における「研究」の動向

日本音楽学会第62回全国大会
ラウンドテーブルII

2011年11月6日（日）
東京大学駒場キャンパス

2

ラウンドテーブル II

遠藤衣穂 (東京芸術大学)
中田朱美 (東京芸術大学)
向井大策 (上野学園大学／東京芸術大学)
吉川　文 (東京学芸大学／東京芸術大学)

第1部　海外調査の報告
第2部　音楽における「研究」の動向

3

第1部　海外調査の報告

●目的と対象：ヨーロッパ諸国における
主要な音楽院や研究教育機関の動向を把握する
●範囲：2000年以降を中心とする現状
●調査方法：訪問調査、交流調査、ウェブ調査

●調査結果：
1）音楽系博士課程の新設と改革
2）作曲家・演奏家による新たな研究の模索

4

第1部　海外調査の報告

1. ヨーロッパ諸国の動向
ボローニャ・プロセスとポリフォニア・プロジェクト (向井)
：ヨーロッパの音楽系大学における取り組みと「研究」の新たな位置づけ

2. ヨーロッパの音楽院の事例
シベリウス・アカデミー とパリ国立高等音楽院 (吉川)
モスクワ音楽院 (中田)
英国王立音楽院 (遠藤)

3. 研究教育機関の連携の動き
オルフェウス・インスティテュート　(遠藤)

5

ボローニャ・プロセスとポリフォニア・プロジェクト

ヨーロッパの音楽系大学における取り組み
と「研究」の新たな位置づけ

向井大策

6

ボローニャ・プロセス

・ボローニャ宣言（1999年）

・ヨーロッパ高等教育圏（EHEA）の発足（2010年）
47の国と地域が参加。

・グローバリゼーション、高等教育の国際化
⇒　統一の枠組みの必要性

7

改革のポイント

- 各国共通の学位体系の確立（3段階システム）
  第1サイクル（学士）／第2サイクル（修士）
  第3サイクル（博士）の組み入れ
  「ベルリン共同宣言」（2003年）
- 質保証（quality assurance）の共通の基準づくり
  学位付与の規準 「ダブリン・ディスクリプター」
- ECTS（ヨーロッパ単位互換システム）の採用
- 学生や教師、研究者の流動性（mobility）の促進

8

ポリフォニア・プロジェクト

- ヨーロッパ音楽院協会（AEC）
- 「ポリフォニア／ダブリン・ディスクリプター」
  高等音楽教育における第3サイクルの修了認定規準モデル
- 第3サイクル・ワーキング・グループ
  Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education（2007）

9

「研究」をどう位置づけるか？

- 「ダブリン・ディスクリプター」*における研究の定義

この語は、学術的、職業的、技術的な全ての領域における独創的で革新的な研究を支える幅広い活動を説明するために、包括的（inclusive）なかたちで用いられる。それらの領域の中には、人文科学、伝統芸術、パフォーミングアーツ、その他の創造的なアートもふくまれる。いかなる限定的な、あるいは制限された意味においても、また伝統的な「科学的方法」にのみ合致するようなかたちで用いられるものでもない。

**Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards* (2004)

10

Artistic Research*

- 創造的な芸術家（Artists for the Arts）によって、また創造的な芸術家とともに行われる研究。
- 4つの領域：音楽創造・音楽演奏・音楽教育・社会における音楽
- 芸術体験や芸術的知識、技術だけでなく、実践者の目指す芸術的な目標も研究にふくむ。
- これまで暗黙のものであった音楽家の高度な専門知識や技術を研究対象としてオープンで、共有可能なものにする。

**Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education*（2007）

11

Artistic Research*

- 研究主体：「客観的」な観察者ではない。自分自身の認識のレベルや方法を、音楽現象を記述したり評価したりする基準だけでなく、調査の究極的な対象にもすることができる。
- 研究成果の公表：公のパフォーマンス、録音、マルチメディアによるプレゼンテーションもふくむ。
- 「umbrella concept」である。既存のさまざまな研究分野から研究ツールや方法論、知識の基盤を活用することが出来る。

**Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education*（2007）

12

ヨーロッパの音楽院の事例

フィンランド
シベリウス・アカデミー

フランス
パリ国立高等音楽院

13

シベリウス・アカデミーについて

- 学生数は全体でに約1300～1400人
  （博士課程在籍者は140～150人）
- ボローニャ・プロセスへの対応
  学士・修士・博士の3段階システム
  ECTSによる単位互換システム

14

博士課程のプログラム

- 1990年に最初の学位取得者（Doctor of Music）
  2011年までに127件
- 演奏実践と研究活動との関わりから
  3種類のプログラム
  - Arts study program
  - Research program
  - Development study program

15

Arts study program

- 「芸術プロジェクト」が大きな位置を占める
  5回のコンサート開催（審査委員会による審査）
  アーティストとしての高いレベルにあるか
- 関連する研究論文　短めのものでよい

16

Research program

- 「研究プロジェクト」 博士論文が中心
  フィンランドの一般大学と同等の課題
  研究者としての資質が求められる

17

Development study program

- 「プロジェクト・ポートフォリオ」 研究と実践の結合
  教育実践のデモンストレーション、 教材開発など
  新しい方向性を打ち出すこと
- 付随する論文　先の2つのプログラムの中間的規模

18

具体的な研究例

- Elisa Järvi (Arts study program 2011)
  A Turning Kaleidoscope. Aspects of György Ligeti's Piano Etude Fém (1989).
- Päivi Järviö (Research program 2011)
  A Singer's Sprezzatura – A Phenomenological Study on Speaking in Tones of Italian Early Baroque Music.
- Kristiina Junttu (Development study program 2010)
  Kurtág, György, - Játékok.

19

今後の研究の方向性

- Development study programは
  Research programに含まれる方向へ？
- 博士課程における「研究」そのものが多様化する傾向

20

パリ国立高等音楽院について

- 学生数は全体でに約1200～1300人
- ボローニャ・プロセスへの対応
  学士 Licence
  修士 Master
  博士 Doctoratの3段階
  ECTSによる単位互換システム
  パリ第4大学との提携により
  博士の学位を授与

21

LMDシステム導入による変化

- Licenceの課程でもパリ第4大学との提携
  追加講義の受講　パリ第4大学での学位取得
- 国際交流の機会の利用
- Masterの課程での研究論文
  言葉による表現の重視　口頭表現の訓練
- Masterのリサイタル形式の試験
  プロジェクトの独創性、独自性の評価

22

モスクワ音楽院
Moscow P.I.Tchaikovsky Conservatory

23

ロシアの教育システム

- ❖2003年　ボローニャ・プロセス加盟
  二・三段階システムへの教育制度改革の移行期
- ❖ロシアの従来の教育システム
- ❖現状の諸問題

24

ロシアの音楽教育システム

- ❖補充教育機関（児童向け専門学校）、
  音楽専門学校、音楽高等教育（音楽院）
  →一貫した専門演奏家の養成カリキュラム
- ❖ボローニャ・プロセスを受けた動き：
  ex. エストニア音楽演劇アカデミー
  Estonian Academy of Music and Theatre

25

モスクワ音楽院

❖ボローニャ・プロセスへの対応：提唱されるシステムにあえて協調せず、独自性の保持を目指す

❖学位授与システム（演奏・作曲）
高等教育　　専門家卒業資格 diplom spetsialista
高等後教育　大学院修了資格 diplom aspiranta
〃　　+1年　kandidat nauk（芸術学）
高等後教育最高課程　doktor nauk（芸術学）

26

モスクワ音楽院

❖カンジダート論文の申請本数
2010年（8本）
2009年（11本）
2008年（14本）　年平均9本（2010～1998）

❖論文テーマの傾向
歴史研究　作曲家・作品研究　民族音楽研究

❖既出版論文の数：4～24本

27

モスクワ音楽院

❖今後の方向性の模索
教育法改正との関わり
専門性重視の立場をどう貫くか

28

英国の音楽院

- 英国におけるボローニャ・プロセスへの対応
- 英国王立音楽院 の事例

ROYAL ACADEMY OF MUSIC

29

英国におけるボローニャ・プロセス

◆加盟国として積極的に関与
会議やワーキンググループへの参加、ロンドン会議 (2007)

・留学生のための単位・学位の互換性
・研究者の流動性

◆各教育機関の判断による自主的・自律的な取組み

・ボローニャ宣言以前から2段階システムが確立
⇒質保証（quality assurance）、第3サイクル（博士）の導入

・ECTSと互換性のある独自の単位システム
英国の120単位 = 60 ECTSに換算

30

英国王立音楽院 Royal Academy of Music

- 1822年創立
1999年にロンドン大学の一機関となる
2000年より博士 (PhD) の学位授与が可能に
2004年に最初の博士号取得者、現在までに13件
(博士課程の入学者数は例年4～5人)

- 音楽の実践的側面に焦点を当てた研究を奨励
(practice-based research)
理系をモデルにした共同研究の採用
学際的な関心をもつ教授陣 (作曲家、演奏家、音楽学者)

31

博士課程のプログラム (RAM)

PhD in Performance Practice

1) 演奏に重点を置くコース:
演奏のポートフォリオ、研究論文 (15,000～25,000語)

2) 論文に重点を置くコース
博士論文 (50,000～70,000語) ＋必要に応じて演奏録音

PhD in Composition
作品のポートフォリオ (60分) 、研究論文 (15～25,000語)

32

研究事例 (RAM)

演奏コース
- Elena Vorotko
  Performing J.S. Bach on the modern piano
- George Zacharias
  The forgotten dual nature of composer and violinist
  Nikos Skalkottas

論文コース
- Jeremy Eskenazi
  A comparative study of Beethoven and his contemporaries' performance methods

作曲コース
- Elena Langer, Folklore and how it informs composition

33

研究教育機関の連携の動き

オルフェウス・インスティテュートの
博士課程プログラム docARTES について

34

オルフェウス・インスティテュート Orpheus Institute

- 1996年にベルギー (ゲント) に設立
- 2004年に博士課程プログラムを開設 (docARTES)
  Doctoral Programme in the Creative and Performing Arts
  = 研究と教育からなる2年間のカリキュラム
  所属機関の専門家から個人的な研究指導
- 8つの提携校 (オランダ、ベルギー、英国)

35

博士課程プログラム docARTES

- 2006年に3つの英国大学が加入
  ⇒国境を超えた新たな協定の発足 (documa alliance)
- 2008年から英語による国際的プログラムを運営
  2009年に最初の学位取得者(PhD)、現在までに4件
- 世界各国の学生 39名が在籍
- 作曲家や演奏家による実践的研究 practice-based research

36

docARTESの博士論文 (ライデン大学より授与)

- Luk Vaes (2009)
  Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice
- Jed Wentz (2010)
  The Relationship between Gesture and Rhythmic Freedom in the Performance of French Opera, 1673-1779
- Paul Craenen (2011)
  Composed Performers: the Music Making Body from a Compositional Perspective

37

ヨン・シュー・トー音楽院
Yong Siew Toh Conservatory of Music

- シンガポール唯一の音楽院 (シンガポール国立大学の一部)
- 2009年に国際会議 "Performer's Voice" を主催
  協力機関: シンガポール国立大学
  英国王立北音楽院 (RNCM)
  ジョンズ・ホプキンス大学ピーボディ音楽院
- 研究発表65人、参加者170人 (22カ国)
- 講演や演奏、討論の録画をウェブ上で公開

38

第2部　音楽における「研究」の動向

1. 芸術研究に関する問題提起 (遠藤)
2. パフォーマンスと音楽学:
   「実践としての研究」が投げかけるもの (向井)
3. 演奏研究の新たな広がり:
   情報学や認知心理学・脳生理学の
   アプローチからみえるもの (吉川)
4. 演奏と身体 (中田)

39

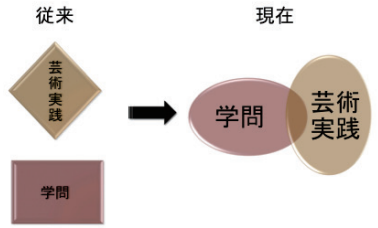
芸術研究に関する問題提起

- 新たな芸術研究の位置づけ practice-based research
  practice-led research, practice as research
- 従来: 音楽学者や音楽関連領域の研究者による演奏研究
  作曲家や演奏家の研究成果は言葉ではなく実践で表現
- 現在: 音楽の研究領域の拡大と学際化
  作曲家や演奏家による芸術実践の研究と言語化
  ➡ 新たな研究領域の展開

※研究者と作曲家・演奏家によるアプローチの交差する領域に
新たな学問上または芸術上の可能性があるのでは?

40

芸術研究に関する問題提起



41

パフォーマンスと音楽学

「実践としての研究」が投げかけるもの

向井大策

42

演奏研究の新たな広がり

情報学や認知心理学・脳生理学の
アプローチから見えるもの

吉川　文

43

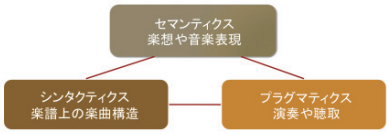
学際的視点からの音楽研究

- 情報学からのアプローチ
  - 研究対象としての音楽の魅力・発展性
  - 例）好みの演奏を検索するシステム
- 認知心理学・脳生理学からのアプローチ
  - 人間にとって「音楽」とは何か
  - 例）身振りから感じられる演奏の情緒

44

音楽をどのように定義し、扱うのか

- 須藤貢明、杵鞭広美『音楽表現の科学』(2011)
- 独自の音楽構造論　C. W. モリスの記号論を援用



- 音楽理論の門外漢の立場から理論の難解さを避ける

45

音楽をどのように定義し、扱うのか

- ダニエル・J・レヴィティン『音楽好きな脳』(2010)
- 音高、リズム、音色、テンポ、拍子等
  - 通常の音楽理論を土台にしながら解説
  - 音楽と神経科学の両方に精通する立場
- 具体的な楽曲、音楽家の言葉による例証
  - 演奏者の意識の提示の重要性

46

音楽をどのように語るのか

- Roberto Poli, *The Secret Life of Musical Notation*(2010)
- 楽譜をどのように読むのか
  - 演奏家の解釈の提示
    - 資料を多用
    - 学究的アプローチ

47

演奏と身体

中田朱美

48

「演奏と身体」をめぐる研究から発せられた問題提起(岡田2003)

「これまで西洋音楽の『研究』と『実践』の間には、実際的ないし具体的な接点があまりなかった。作品の「構造」や「内容」や「背景」や「原典版」についての知見を、いざ実践現場で具体的にどう生かすのかといった問題について、従来の西洋音楽史研究はかなり無頓着だったし、いわんや実践者がもつ作品の演奏技術に関わるもろもろの経験知／身体知の蓄えに対しては、冷淡ですらあった。」

49

「演奏と身体」をめぐる研究から発せられた問題提起（岡田2003, 2005）

「だが、ピアノの学習／教育／演奏に携わる人々にとって最も切実な関心事は、作品の構造や内容や背景や過去の演奏実践や原典の問題といった「形而上学」ではなく、何よりもまず、「作品を自分の身体でどう音にするか」という極めて具体的な問題であるはずである。」

50

情報学における「演奏に関わる身体」の研究

（米津）
音楽に込められた感性を科学的に解明
↓
演奏の上達に向けての演奏ルールの抽出を目指す

51

情報学における「演奏に関わる身体」の研究

（古屋）
音楽家の卓越した運動能力を支える脳の仕組みを解明
↓
一回の打鍵動作を行う際の筋肉の仕事量を経験する身体運動技能を解明
↓
演奏技術の習得支援や、手や体の故障発症の予防

⇒実用性　科学と芸術の架け橋としての学問領域

52

演奏行為にもとづく演奏者の記述

そのときなぜその動きをするのか
その場のその瞬間の動きのアクティブな意味

in 教則本　演奏論　楽譜解説　エッセイ　日記　手紙

53

動きの言語化につきまとう困難

①意味の一面化による限界
（クリストファー・スモール）
身ぶりの言語（身ぶりそのものの像）「『いま—ここ』での『わたしとあなたとの間のコミュニケーション』」
≠言語によるコトバ

②主観
身体知的な感性としての直観にささえられた「表現の運動性」を言語化する意義づけ

54

主観への眼差しの転換　（ローレンス・クレイマー）

「まさに主観を考察の対象とすることによって、解釈者の主観の問題について応えるが、それは音楽にあらわされた社会的に構築された位置関係として理解することによってであり、またその位置関係は程度の差はあれ聴者によって決定される。そのように理解される主観性は、たしかな理解をさまたげるものとはならず、むしろ助けるものとなる。音楽の意味の問題は、ヴァーチャルな言葉として音楽を解読することによってではなく、総合的なコミュニケーションの作用の流れとして音楽技法の相互作用を記述することによって解決される。」

Ⅲ. 音楽研究科教員インタビュー

中村美亜

2011 年 7 月中旬から 8 月にかけて、音楽研究科の教員にインタビューを実施した。各専攻の 18 人に依頼し、期間中に 16 人にインタビューをおこなうことができた。内訳は、実技教員 12 人（作曲：小鍛冶、声楽：寺谷、永井、多田羅、ピアノ：迫、渡辺、青柳、弦楽・室内楽：河野、松原、管：山本、邦楽：三浦、古楽：大塚）、学科教員 4 人（音楽学：塚原、大角、福中、音環：西岡）である。約 1 時間にわたって主に次のような質問をした。

① 30 年後を見据えつつ、芸大博士課程でどのような人材を輩出していきたいと考えているか。
② 今後、学部、修士、博士という三つの段階をどのように位置づけ、またそれらをどう結びつけていけばよいか。
③ 世界に向けて、芸大博士課程の独自性をどのように打ち出していけばよいか。
④ 現在のリサーチセンターの活動について、また、活動終了後の体制について、どのように考えているか。

回答を文字起こしし、分析をおこなった。結果は以下の通り。

1 全般的傾向

1.1 実技系の先生と学科系の先生の意見にそれほど大きな隔たりはなかった。実技系の先生が大学院のあり方について真剣に考えていることがよくわかった。教授会ではあまり発言がないとしても、各先生ともいろいろ考えをもっている。ただし、それを話し合う時間や機会がない（あまりにも忙しすぎる）。

1.2 大学院の現状に対する危機感が広く聞かれた。今後のクラシック音楽界、日本の伝統音楽界の行く末を見据える必要性、ヨーロッパの変化やアジア各国の台頭を意識しながら大学院のあり方を考える必要性について言及する先生が多かった。

1.3 大学院の位置づけが曖昧のまま（実技と研究の関係、社会と大学の関係の両方）。何らかの大学院の制度的・運用的改善を求む声が多かった。これまでは大学院を学部の延長としてやってきたが、それではまずいという声。

1.4 演奏だけをする博士を希望する先生はいなかった。（演奏のレベルアップのみを望む

のならディプロマ・コースを設置すべきという声もあった。)研究だけをするのなら、音楽学に入ればよい。実技系の学生は、実技系の学生としての研究をすべき。

1.5 ただし、どのような研究を進めていったらよいかを実技の先生が指導できるかというと不安であるし、現実問題として時間がない。研究に関してはリサーチセンターに任せたい、任せるしかないという意見も多い。

1.6 「博士の学生にふさわしい学生が入ってくるようにすべき」、「博士課程について、ある程度、研究科全体で共有の理解をもつべき」、という意見がしばしば聞かれた。実際、インタビューでは、博士課程のあり方に関して共通した見解を見いだすのは難しかった。むしろ、博士のあり方について、各教員から非常に多様な考え方が示された。

2 博士研究の内容

2.1 世界の動きに対応する形で、これからの新しい音楽家像・演奏家のあり方を示していくような研究をすべき。

2.2 いわゆる「学問的研究」ではなく、あくまで将来の自分自身の演奏や、将来の音楽家のあり方に有益な研究にすべき。

2.3 西洋音楽の場合 : 西洋の翻訳文化的時代は終わったので、西洋の技術や表現を身につけつつも、これまでとは違った演奏の価値観を示すような研究と演奏。(個々の学生を奨励するだけでなく、そうした試みを後押しするような大学の制度的改善も必要。)

2.4 日本音楽の場合:グローバルな時代に、これまでの閉鎖的なあり方では済まされない。他分野とのコラボやこれまでの伝統的なものを再創造する研究を後押しする体制が必要。

2.5 (あらゆる意味で) 大学内だけで通用する博士ではだめ。

3 博士の指導体制

3.1 基本的には学生が研究テーマを選ぶというスタンスは守りつつも、やはり大学が５ー10 年ごとに、研究が進むいくつかの道筋を示す必要がある。そうしないと、研究の成果が (論文にしろ、実際の演奏にしろ) 目に見える形で見えてこない。現状では漠然とし過ぎ。

3.2 テーマとして挙がった例は、①(西洋本場や過去の伝統音楽の踏襲だけでなく)グローバルの時代における「再創造」を意識した実践的・学問的研究、②新しい音楽家像・演奏スタイル、社会との関わり (アウトリーチ) にも関わる研究

3.3 とくに問題とされたのは修士と博士の関係

3.3.1 修士の時点で博士研究はどういうものかを知り、その一部を修士研究でおこ

なった学生が博士に入るべき。

3.3.2 修士の段階で、現在における実技系の研究の可能性やテーマ設定について考える機会を設けるべき。それから博士の入試を受ける。

3.3.3 修士課程の「音楽研究基礎」等の授業とリサーチセンターの関連をもたせた方がいいという意見も多かった。

3.4 研究発表の場を設ける。「新しい演奏（家）のあり方」として、これまでとは違った「音楽との関わり方・楽しみ方」として、もっと社会にアピールすべき。

4 リサーチセンター

4.1 主任指導教員の研究の関わり方。教員とサポーターの位置づけを明瞭にしなくてはいけない。（サポーターが入試や指導教員会議にも加わるべきという人も複数いた一方で、あくまで研究のテーマは主任指導教員が責任をもつべきという意見、大学全体の方向性を数年単位で打ち出すべきという意見などさまざま。各科や先生ごとに大きな隔たり。）

4.2 現状のままサポーターに頼るようになるのは危険。

4.3 継続を望む声が多く聞かれたが、現状維持というよりも、大学側がリサーチセンターの位置づけを明瞭にした上で（他の制度とセットで）運用しなくては、意味がないという声も多く聞かれた。

4.4 もっと学生どうしの横のつながりや、授業やゼミなどカリキュラムとして実効性のあるものにしたほうがいいという声も多かった。

4.5 博士だけ手厚くするというのでは効率が悪い（⇒修士の問題）。

4.6 リサーチセンターが突然なくなると困る。

以上のように、⑴グローバル化の中での西洋クラシック音楽・日本の伝統音楽・芸大の現状についての危機感が広く共有されていた。そうした危機感を踏まえ、新しいタイプの研究を望む声もあった。また、⑵博士課程に入学する学生に関しては、修士の段階で、グループ実習・ゼミ・研究について受講した上で、イメージをもってもらって入ってもらうようにする方がよいという声も聞かれた。さらには、⑶「実技のみの博士」に肯定的な意見が出なかった一方、実技系の先生の率直な声として、そういった新しい実践の中から生まれる研究の指導を、実技の先生が指導していけるのかという不安も多く聞かれた。

C. 海外の動向調査

Ⅰ．ヨーロッパ音楽系大学の現在

菅野美絵子先生インタビュー

Ⅱ．リスト音楽院の博士課程

バッタ・アンドラーシュ院長インタビュー

Ⅲ．モスクワ大学芸術学部の博士課程

モスクワ訪問調査

（５月に実施した英国ロイヤル・アカデミーの調査報告は平成 22 年度活動報告に掲載されています。）

Ⅰ．ヨーロッパ音楽系大学の現在
—菅野美絵子先生インタビュー

公開講座の開催（本冊子 15～34 ページ）に先立ち、イギリスを中心に活躍されている菅野美絵子先生に、ヨーロッパの音楽系大学の現状についてお話を伺った。以下はその時の記録である。

日時：2011 年 9 年 19 日（月）14:00～15:30
場所：北鎌倉「喫茶 吉野」
聞き手：中村美亜、中田朱美

◉ 菅野美絵子 Mieko KANNO

イギリスのダラム大学音楽学部准教授。ヴァイオリニスト。ヨーク大学でヴァイオリン専攻の博士号取得。19 才の時に ギルドホール音楽演劇学校の Yfrah Neaman に招かれ、数々のコンクールに入賞した。1994 年ダルムシュタット夏季現代音楽講習会で Kranichsteiner Musicpreis を受賞。以後、ヨーロッパ中の多くの作曲家の委嘱や初演を手がけ、現代音楽のエキスパートとしての地位を確立している。

2008～2010 年にはオルフェウス・インスティチュートに研究員として所属。現代音楽を専門とし、演奏と音楽研究を結びつけた活動を展開している。特にジョン・ケージの《Freeman Etudes》、電子楽器を用いた音楽に関する論考が多い。論文：'Input Gesture, Output Sound: Violin and Electronics', special issue 'Dynamics of Constraints'. The Collected Writings of the Orpheus Institute (2009) 19-31. ; 'Prescriptive Notation: Limits and Challenges'. Contemporary Music Review 26(2) (2007) 231-254. ほか。

ヨーロッパの音楽系大学の昔と今

菅野：ヨーロッパの音楽系大学の状況は、日本と違って音楽院系と大学系と 2 つに分かれています。例えばイギリスの場合、私が所属するダラム大学 Durham University はいわゆる大学系に属しますが、私自身はロンドンにある音楽院系のギルドホール大学 London Guildhall University を出ました。20 年前のことになります。その頃は音楽院で学問をするということはあまりありませんでした。必要がなかったためです。その頃はまだ、弾ければ、歌えれば、仕事がある時代でした。1990 年頃だとオーケストラもたくさんあり、文化にもう少しお金がかけられていました。文化を支えるシステムがあったと言いますか。ところがそれから 20 年たった今は、もうどこのオーケストラでも、どこの歌劇団でも、それこそ競争です。少しでもお金を集める競争社会になりました。ですから、今は仕事がありません。ヨーロッパの音楽院系の人たちの間で今、一番の問題は、ヨーロッパ中にたくさんある音楽院

の将来をこれからどうすればいいか、ということです。彼らはすごく優秀な学生をたくさん抱えています。ヨーロッパでも本当に優秀な人たちです。音楽だけじゃなく、いろんな意味で優秀な人たちが音楽を勉強しています。でも彼らの身に付けている技術をうまく使える世の中というのが今はない。だからそれをどうしようかという問題が、それこそオルフェウス・インスティチュート設立の背景にもなっています。ボローニャ・プロセスというのも、ヨーロッパの音楽院の将来を考える、それが一番の動機だと思います。

それと同時に、特にイギリス、それから、フィンランド、デンマークといった北欧系で、大学と音楽院が同じようなことをし始めました。実技と学問をうまく混ぜてやっていこうとする所が増えてきたんです。そうやって混ぜることで学生の入学率を上げようとする狙いがあったと思います。例えば、ダラム大学はもともと学問系で、音楽学と作曲だけの所だったのですが、今は幅を広げないと生徒が来てくれないという心配があり、世の中の志向性ももっと広い意味での音楽を大学教育に求めていることもあって、演奏も組み込まれるようになりました。

中村：なるほど。そうすると、ダラム大学には、もともと演奏の人はいなかったのですね？

菅野：いませんでした。そういう大学が、実技を始めていったんですね。そういった所では大体 60%は学問で、論文に重きがおかれます。一方、ロイヤル・アカデミーなどでは、論文は 30%位になりますでしょうか。たとえば私は今、マンチェスターにある音楽院 Royal Northern College of Music の外部審査員をやっているのですが、あそこは音楽院だから、本当に実技の優秀な人たちがたくさんいます。結構音楽学のほうにも力を入れていて、それこそ芸大と同じで、本当に優秀な人が実技も学問もすごく良くやっています。でも、それは本当にトップの中のトップで、その下に実技がすごく良くて、学問もそう悪くなく、努力した跡が見られるといった人たちがいて、さらにその下に、実技も悪くはないけれども、学問となるととても何が何だか分かっていない……、という人たちがいるんですね。

中村：それはどの段階ですか。学部？

菅野：学部の段階からそうですね。ですから音楽を学問として捉えるという行為は、イギリスや北欧では 18 歳のときから始めます。というか、そのぐらいから始めないと難しい、やはり時間が掛かるということなのだと思います。若い人たちは、いったん何かを覚えると成長は早いですが、それでもやはり 2～3 年はかかります。

ヨーロッパで演奏家が博士号を取る背景

菅野：卒業しても今は仕事がないですよね。何か資格がないと仕事がないのではないかという不安から博士号を取る人がやはり一番多いのではないでしょうか。これをもっと積極的に解釈すると、やっぱり楽器が弾けるだけでは世の中でやっていけないということなのだと

思います。才能と努力と運がすべて揃っていれば大丈夫でしょうが、これは常に期待できるわけではありません。ですから人生における様々な応用力を身につけるといった意味で、博士号を取る人が増えているように思います。

中村：その学生さんたちの実技的なレベルは、どうなのでしょうか。例えば、芸大の場合、あるいは芸大に限らずどこの大学もそうかもしれませんけれども、その学部でトップの人たちが大学院に行くかというと、必ずしもそうとは限らず、活躍できる人はどんどん外へ出ていきますよね。

菅野：もちろん、仕事がすぐある人は実技に限らず、外に出ます。音楽学でもそうです。才能のある人が大学院に行くという世の中じゃありません。それに大学院も、ほかに仕事のある若い人たちに、それでも大学院に行きたいと思わせるほどのものが、今の大学院にはないのではないでしょうか。それは何も音楽学部だとか、文系に限られたことではなく、科学の方でも言えると思います。一般の会社が優秀な卒業生をハンティングして、最先端の研究を相応しい給与を支払って行わせている社会で、なぜ大学院に行く必要があるのですか、ということです。ですから大学院もそういった優秀な学生に入ってもらうために、すごく良い奨学金を与えるなど、努力しています。音楽でもその必要がありますよね。

本当に優れた人たちにとって教育というものはそんなに必要ではなく、その次の層の人たちのためにあるのかもしれません。

中村：そうですね。

菅野：優秀な人がいて、その次に、努力して何らかの形で貢献したいと思っている人たちがいます。そういった人たちにチャンスをあげるのが高等教育ではないでしょうか。そうした人たちが 3、4 年をかけて論文を書き、世の中に出て、第一線での演奏活動という形でなくても、教育や、演奏社会のサポーター、出版業界などで活躍していきます。例えば古楽で写譜を専門にされている方が結構いますよね。ですから、音楽を勉強したいというよりも、社会的な、自分の音楽家としての在り方、音楽家としてどのように世の中に貢献していきたいかということを考えるために、博士課程に進んでいる人が増えているように思います。

研究テーマの見つけ方

中村：それでは、その博士論文の内容ですけども、社会に何か貢献したいという人たちが博士課程に行くのだとしたら、自分たちの問題意識にかかわる研究をそれぞれどうやって見つけていくのでしょうか。

菅野：人に拠りますでしょうか。イギリスだと、研究テーマはやりたい分野を自分で探しなさいという姿勢です。音楽院の人たちの研究というのは、教育学が多いです。教育心理学など。自分たちが勉強してきた過程で知りたかったこと、例えば、なぜ先生の言う通りにす

ると、こういうふうにうまく行くのだろうかですとか、勉強したこと、習ったこと全部やったのに、なぜ舞台では緊張してうまくできないのかですとか、そういったことを研究する人たちが実技系では多いです。

一方、大学だと、ありとあらゆる研究の可能性が出てきます。例えば、私の研究テーマは現代音楽でした。ヴァイオリンのレパートリーは 18 世紀から 20 世紀初めにかけて沢山ありますが、その後になるとヴィオラなどのレパートリーの方が増えるんですね。そして、学生の時に習う良い奏法というのは、それこそクライスラーだとか、1920 年代、1930 年代、1940 年代の例が多いんです。ということは、そのころから変わっていないということなのですね。それで、私の研究の出発点になった問題意識は、ヴァイオリンのアイデンティティが 20 世紀に入ってどのように変わったか、さらに将来どのように変わりうるか、ということでした。例えば、ほかの楽器を見たときに、ヴィオラが最近増えている。またバス・クラリネットなど、本当に今、現代の楽器ですよね。曲がどんどん増えて、本当に面白い音をつくれる楽器に成長したと言えます。この 500 年ぐらいのことです。こうした楽器と結び付いた音楽の展開に、興味がありました。私の場合はこういう関心から出発して、自然に実技と結び付きました。弾かないとこういうことは分かりませんから。ですから私の場合は、教育とか、心理学というよりも、作曲のほうに近いかもしれません。実際、作曲の人たちの研究に近い内容になりました。

ほかの例としては、私と同世代に古楽をやっている人が沢山いたのですが、15 世紀のポリフォニーの在り方に興味をもった人がいました。スコアがなかった時代に、一体どうやって music making、つまり演奏を一緒にしたのか、練習をしたのか。それを考えていく上で、自分で版を作っていった人が沢山いました。また、ピアノでは、18 世紀後半、ハープシコードがピアノへと変わっていく移行期に、モーツァルトのような人がそうした楽器をどのように使っていたのかといったことを研究している人がいました。世界中を旅行して、楽器を見に行っていました。また中には、弾いてみないと分からないということで、ペダルの使い方、ピアノの弦（ストリングス）の使い方などを研究した人もいました。こういう研究は、聴き手のためだけでなく、自分たちの演奏経験をより豊かにするために研究するという姿勢だと思います。

博士論文の指導

中村：そういう方々は、博士の研究をする前に、制度として研究をしたことはあるのでしょうか。基本的には、そういう人たちは博士研究をする前に研究をしたことがないわけですよね。

菅野：いえ、修士で小規模な研究ができます。

中村：その研究をもう少し発展させようということで、博士に入ってくるわけですね。

菅野：そうですね。ヨーロッパでは普通、博士の入学条件として修士の段階で研究をしていることが望まれています。

中村：指導は誰がするのでしょうか。

菅野：難しいですよね。どの大学でも生徒欲しさに、とにかく受け入れるという部分があるのを否定できません。実技の Ph.D 論文は今のところ、音楽学や作曲の教師がやっています。今の段階では世界的に、実技専門の Ph.D を指導できる教師の人数が少ないと思います。新しい分野なので、そんなにいないのですよね。

中村：先生方はどのように学生たちを導くのでしょうか。

菅野：自分の専門でないときは特に難しいですよね。結局のところ、論文だから、論文として意味があるものにしなくては駄目です。論文の指導はというと、4 年間の間ずっと学生にモチベーションを与える。ずっと積極的に研究を続けられるということはまずないから、離れそうになったときに、面白いものを見つけられるような方向に背中を押してあげる。専門が全く違っても、その生徒にやる気を持たせられる教師っていますよね。もっと調べたい、もっと知りたいって思わせるのが上手な先生ですよね。

論文の審査

中村：分かります。それではその審査、つまりその論文の評価をするのは誰なのでしょうか？

菅野：それは、どういった Ph.D かによります。演奏と論文の比率に関しては、イギリスあたりだと最近は論文が悪いとダメですね。実技が悪くてもダメですけどね。15 年ぐらい前だと、実技がとても良くて論文はまあまあというのがありましたけど、最近、変わってきました。イギリスの場合、審査員は 2 人か 3 人からなります。審査が論文と演奏で50％50％（フィフティフィフティ）だとすると、それぞれのクオリティに加えて、関連の仕方が問われます。関連づけが甘ければ、書き直しとなり、合格しません。なぜ50％50％（フィフティフィフティ）にするかというと、実技と研究の関連性が最も問われるからなのですよね。

中田：その関連性は、どのように審査されるのでしょうか。

菅野：演奏曲目と論文のタイトルだけでは分からないんですよね。そのため、口述試問の際に徹底的に質問されます。書いていることを実際の演奏ではこうしていたとか、演奏ではこういう解釈をしていたがその解釈は一体どこから来たのか、その解釈と論文で書いていたこととはどういう関連があるのか、などと。論文を熟読してから演奏を聞かなくてはならないので、質問する方も大変です。

博士号の社会的ステータス

中田：ヨーロッパで演奏家の方が社会に出て、博士号を持っている、持っていないということで何か違いはあるのでしょうか。

菅野：どうでしょう。今のところは特にないように思います。それはあと 10 年、20 年たってからじゃないと分からないでしょう。

オルフェウス・インスティチュート

中田：オルフェウス・インスティチュートについて、どんな組織なのかお話いただけますか。

菅野：ここは Ph.D を授与する博士課程研究を行う部署と、私の所属した個人・共同研究を行う部署からなります。先ほど申し上げたような、ヨーロッパにおける音楽院の人材の将来のあり方といった社会的な動機、政治的な動機から設立されていますが、実際は広い意味で芸術の将来を考えるという、縛りのない研究が行われています。広く研究者を集めて、個人・共同研究をさせています。演奏家と演奏をしない人の研究の違いをいかに生かすことができるかなど、常に模索しながら動いているところです。校長のピーター・ディアンス Peter DEJANS の姿勢は、方向性を定めてそれを実施していくのではなく、柔軟な思考で、そもそもどんなことが新たに可能なのかを探究していく、そういう研究者たちを集め、助成していくというものです。

中村：それは、どこがお金を出しているのですか。

菅野：今のところはベルギー政府ですが、年々少なくなっています。

中村：なぜ、ベルギー政府はそういうものに投資をしようということを考えたのでしょうか。

菅野：ベルギーがこういうことに積極的な国なのだと思います。確かな標準がまだない研究をさせて、そこからともすると物凄く面白い結果が生まれるかもしれないという期待から、投資しているのですよね。

　ただ、今はすごく難しくなっていると聞いています。この 5 月末、隣国オランダが芸術支援について新しい政策を打ち出しました。これまで文化庁にあたる所と、芸術支援機構とが別々にあったのですが、2013 年の 1 月から両方が 1 つに合併され、それぞれの予算が半分位になることが決まりました。そうすると、おそらくコンセルトヘボウや劇場は大丈夫でしょうが、小規模な、実験的なことをしている芸術家たちの予算が 30%ぐらいに減ってしまうのですよね。そのため今、オランダではとても大変なことになっていて、その影響がいずれベルギーの北部にも来るのではないかと言われています。ヨーロッパの芸術予算はもう、本当に年々削減されています。アメリカのように個人が後援していくといった後援システムの文化がまだ生まれていないので、若い人たちに仕事がなく、競争が激化しています。大学でも常勤ポストがありません。私のところは恵まれているほうと言われて

おりますが、生徒 1 学年 50 人ぐらいで、常勤が 12 人です。

中田：非常勤の先生はいらっしゃるのでしょうか。

菅野：非常勤のポストは、滅多にありません。音楽院だと、学術系の常勤ポストは Professor、Senior Lecturer で、実技では Professor、Instrument Teacher です。大学だといろいろ細かく別れていて、Professor、Reader、Senior Lecturer、Lecturer があります。今は、本当に優秀な人たちが数少ないポストをめぐって殺到するので、新しい人たちが来るときに審査する先生たちの方が比べものにならないほど劣るといったことも起きています。

中村：この前も学術振興会、日本の学術系の先生方がすごくおっしゃっていたのですが、欧米で溢れている優秀な人材を配属するためのポストを作る必要がある、などと。

菅野：それ、聞いています。あと、9 月入学とか。ほんとにグローバルになって、世界中、仕事があればどこへでも行くという世の中になりましたね。

中村：オルフェウス・インスティチュートに行かれたのは、どういうきっかけだったのでしょうか。

菅野：最初に訪れた時、研究者を募集していたんですね。演奏家で演奏について研究したことのある者を募集していて、応募したところ、面接を経て、その後 1 年間、研究員となりました。2 年目はイギリスのある財団から研究助成を受け、2 年が終わったところでダラムの常勤になりました。

中村：オルフェウス・インスティチュートに行かれる前に、博士号はどこでいつ取られたのでしょうか。

菅野：イギリスのヨーク大学で、2001 年に博士課程を修了しました。ヨーク大学は昔から実技と作曲で有名な大学で、ここで現代音楽を始めました。私の Ph.D 論文は、作曲家の先生が指導してくれました。

中村：オルフェウス・インスティチュートに行かれたのは、その研究を継続したいと思って行かれたのですか。

菅野：そうですね。舞踊家による舞踊研究も、結局、研究と実技が関わっていますよね。　私の場合も、現代音楽を通して社会的に音楽がどのように変わってきているか、それによって演奏技術や、楽器製作の技術―今ですとコンピューター音楽―が、作曲行為をどのように変えているか等といった研究で、技術と研究がくっついているのですよね。そういう研究をしていたので、オルフェウス・インスティチュートから声をかけていただきました。

クラシック音楽の今後

中村：これからどういうふうになっていくと思いますか。すごく漠然とした質問ですが、これからクラシック音楽、音楽状況はヨーロッパでどうなっていくと思いますか。

菅野：オルフェウス・インスティチュートに行く前にしばらくカナダのバンフ・センターBanff Center に行っていたのですが、そこではとても独創性のあるポピュラー音楽の人たちと出会いました。彼らの研究がとても面白かったんです。ポピュラー音楽ですと、研究と作曲と演奏がすべて混ざっていますよね。そういう人たちの研究方法や、社会的なあり方から学ぶことはすごく大きいと思いました。ですから、特に実技の研究をもっと考えるとなった時には、そういう人たちの在り様を参考にする将来になるのではないかと思います。

中村：確かに、日本でもいわゆるクラシック系ではないミュージシャンたちの思考などが、紹介されるようになってきています。あと、工学系の人たちとのタイアップがあちこちで起こっています。

菅野：あとは、民族音楽学。ほかの音楽文化のあり方をもっとよく知ることで、そこから学ぶところもあるのではないでしょうか。例えば、記譜法。作曲行為と演奏の関わりを見つめ直すことによって、音楽を創ること、演奏することそのものの視野が広がるのではないかと思います。むしろそうしないと、将来はあまりないのではないでしょうか。一般的に、今、クラシック音楽はそんなに聴かれませんから。聴くとなると、自分たちの知っている音楽を聴くという風に、触れ合いの範囲が狭まってきていますよね。ですからその間口を何とか拡げていきたいものです。

中村：長時間に渡り、貴重なお話をどうもありがとうございました。

Ⅱ. リスト音楽院の博士課程
―バッタ・アンドラーシュ院長インタビュー

中村美亜

リスト音楽院院長バッタ・アンドラーシュ Batta András 先生が来日された際に、リスト音楽院の博士課程についてのインタビューをお願いした（2011 年 7 月 8 日、東京芸術大学内）。以下はその要点をまとめたものである。特に興味深かったのは、リスト音楽院では、38 歳以上には個別学習（individual study）が認められていることと、最後の方で、バッタ先生が大規模な公立高等教育機関と小規模な私立音楽学校の違いについて言及している点である。

尚、リスト音楽院のウェブサイトには博士課程に関する詳細な記述がある（http://www.lfze.hu/oktatas/a_kepzes_szintjei/doktori_iskola）が、この部分は英語などの他言語に訳されていない。

◉ インタビュー

N：リスト音楽院の博士課程について、お話いただけますか？

B：リスト音楽院には、芸大もそうでしょうが、学部、修士の他に、PhD と DLA があります。PhD というのは、音楽学者のためのもので、DLA というのは Doctor of Liberal Arts の略で、器楽奏者、指揮者、教会音楽専攻者のためのものです。これらのプログラムは当然要求するものが異なっていて、PhD は音楽学など学術的な内容、DLA は音楽家のためのより実践的なものです。

N：学生は何人いますか？

B：博士の入学は非常に難しいです。政府の規則や交付金の関係で、一年に８人しか DLA プログラムに入学が認められていません。PhD は一年に３人です。博士課程は、３年間のプログラムですが、38 歳以上の場合は、週に何日も学校に通わなくても、個別に学習することができます。

N：年齢によって違うのですか？それはどういうことですか？

B：ハンガリーの教育機関で教授職を勤めるためは、博士号、つまり PhD か DLA を取得してい

なくてはなりません。若いうちはコンサート活動をしていたけれども、歳をとってから大学教授職につくことになる人も多くいます。そういう人たちのために、こういう年齢区分があるのです。修士号さえとっていれば、博士課程の入学試験を受けることができます。

N：それはいい制度ですね。日本にも必要な気がします。博士課程の修了要件は何ですか？

B：３つの要素があります。一つめは、博士論文、二つめはコンサート（１時間）、三つめは試験です。DLA の博士論文は、PhD とは異なり、短いものです。だいたい 80 ページぐらいでしょうか。試験というのは、３つのテーマを選び、それぞれに 15 分間のレクチャーをおこなうというものです。試験のテーマは、博士論文のテーマとは別のものです。38 歳以上でも未満でも、この３つをクリアしなくてはなりません。

N：38 歳未満の人が履修する科目はどんなものですか？

B：学術的な内容の講義、セミナー（論文の書き方など）、音楽分析、実技レッスンなどです。実技専攻でも、実技の他に音楽学的な訓練も要求されます。私個人の考えでは、ハンガリーでは、実技学生に対するこうした学術的な訓練がちょっと多すぎるように思います。

N：入学するために必要なのは？

B：入学するには、実技が優れているのはもちろん、知的な視点や教育スキルが高いことが必要です。高度な演奏技術と高い教育スキルを身につけることが DLA に要求されるからです。もちろん、高度な演奏技術を持っている人の中には、必ずしも知的な作業が得意でない人もいます。そうした人は優れた演奏家ではありますが、博士課程には向いていません。

ただ、これから音楽家には、こうしたスキルが必要だと私は思います。というのは、優れた音楽家は今後マスターコースなどを催す機会があるわけですが、そうした時に博士課程の訓練はとても役に立つと思うからです。ハンガリーは他国に比べて学術的な要求度が少し高過ぎる気はしますが、だからといって演奏だけをするのでよいとは思いません。こうした学習機会は重要です。

N：リスト音楽院に博士プログラムはいつからあるのですか？

B：15 年ほど前からです。最初の頃は、理論分野だけでした。音楽学と作曲、教会音楽だけ。数年後に、楽器も加わり、それから DLA ができました。しかし、ここ数年のうちに、演奏家にとっても、リスト音楽院の博士課程はよく知られたプログラムになりました。

N：DLA の学生が書く博士論文のテーマは？

B：人によって異なります。ピアニストだったら、ハイドンのピアノソナタ、フォルテピアノ、

楽器に関する問題など、さまざまです。論文アドバイザーは、実技以外の先生を選択することもできます。各専攻の主任教員に相談に行けば、ふさわしい人を推薦してくれます。その辺はとてもリベラルです。

N：審査はどのようにおこないますか？

B：審査は３人です。ポイント制で、とても複雑になっています。他の大学から先生を招くこともできます。研究テーマによります。

N：ところで先程の年齢区分ですが、なぜ 38 歳なのですか？

B：それはよくわかりません。もし私が変えることができるなら、30 か 32 歳ぐらいにしたいです。38 歳ではちょっと遅すぎます。

N：バッタ先生は、実技だけで博士号を取得することについてはどう思いますか？

B：音楽学校は、そういうものを求めるのでしょうが、高等教育機関は違うと思います。教育機関には二つのタイプがあります。リスト音楽院や芸大など、国立あるいは国を代表するような大規模な高等教育機関と、小規模でプライベートな音楽学校です。

大規模な高等教育機関では、あらゆるジャンルの音楽を学ぶことができ、音楽についてもさまざまな角度からアプローチします。こうした機関を運営し続けるのは困難ですし、お金もたくさんかかります。国や認証機関からのさまざまな要求にも応えなければなりません。しかし、学位には価値があります。

その一方で、50〜200 人ぐらいのエリート音楽家のための私立学校があります。スペインのマドリードにあるソフィア王妃音楽大学や、アメリカのカーティス音楽院です。カーティス音楽院は、ピアノとオペラが中心で、他のことにはあまり力を入れていません。超一流の音楽家を招き、マスターコースを催します。音楽的な刺激には満ちていますが、学位を授与されることはなくディプロマ（修了証）だけです。修了することにはあまり意味がありません。

N：それぞれの教育機関の社会的役割を考えるのが重要ということですね。

B：そうです。その通りです。実は、リスト音楽院も 30 年前ぐらいまでは、これらの二つの役割が混在していました。国も関与してくることはなく自由でした。ところが 1989 年以降、EU の統合が進むにつれて状況が大きく変化しました。1990 年代にあらゆる大学の単位互換が可能にされていったからです。

もちろん、それには長所と短所があります。長所は、学生が他国の大学や大学院に行くことができるようになったことです。以前は、ハンガリーのような共産圏の国から西側の学校に進学するのは不可能でした。ただ一方で、官僚的なことが多く、不要と思われることも増

えました。

N：DLA は EU 統合から生まれたということですが、それはよいことだったと思いますか？

B：うーん。難しい質問ですね・・・。でも、DLA プログラムは必要です。40 年、50 年前には不要だったと思うのですが、今はその頃に比べて、音楽家や音楽教育者に要求される中身が変わってきました。現在の状況を考えると、DLA は必要でしょう。もちろんフランツ・リストには不要だったでしょうが（笑）。彼はどんな学校にも行かなかったのですから（笑）。

N：リスト自身が総合大学のような存在でしたからね（笑）。

B：そうです（笑）DLA プログラムが今後どのような展開を生むのか楽しみです。

N：ありがとうございました。

Ⅲ．モスクワ大学芸術学部の博士課程
—モスクワ訪問調査

中田 朱美

はじめに

ロシアでは 2003 年にボローニャ・プロセスに加盟し、現在、国全体で教育システムの改正が進められている。その一方で昨年 2010 年度に訪問調査させていただいたモスクワ音楽院のように、ソ連からつづく教育システムをあえて踏襲し、新しい動向には追随しない姿勢を見せる機関もある。[43] 近年、モスクワ都市部の音楽院・音楽系大学では、実技系の学生が大学院で学位を取得できる環境が拡がりつつある様子だが、その背景には、ボローニャ・プロセスを始めとする諸外国との関わりのほか、ソ連崩壊後に伝統のある音楽院のみならず諸音楽教育機関も拡充してきたこの国特有の状況があるように思われる（巻末資料参照）。

モスクワ大学では 2001 年に芸術学部（大学院を含む）が新設され、その 2 年後の 2003 年にはこの中に音楽科が開設された。21 世紀に入り、ロシアで最も長い歴史を誇る大学機関であるモスクワ大学でこうした芸術系の学部を増設したねらいはどこにあるのだろうか。今回、モスクワ大学芸術学部の先生方に音楽科の設立背景とその特色について、また実践と研究の統合方針、実技系研究論文の傾向や問題、ボローニャ・プロセスとの関わりについて、率直なお話を伺うことができた。

なおこのインタビューは、2011 年 12 月 8、9 日にモスクワ大学で開催された「日露人文社会フォーラム」（東北大学、モスクワ大学共催）に筆者が参加させていただいた際、関係各位のご厚意で実現したものである。お忙しい中、温かく迎えてくださった芸術学部の先生方を始め、フォーラム主催関係者の皆さまにここで改めて感謝申し上げたい。

インタビュー日時：2011 年 12 月 13 日（火）14:00～15:30
場所：モスクワ大学芸術学部　学部長室
同席者：アレクサンドル・ロボダーノフ芸術学部長
　　ガリーナ・ザドネプロフスカヤ音楽科長
　　ミハイル・マカロフ芸術学部教務副主任

[43] 「モスクワ音楽院のボリョーニャ・プロセスへの対応—マルガリータ・カラトゥイギナ先生を訪ねて」、『東京藝術大学大学院音楽研究科リサーチセンター平成 22 年度活動報告』、50～56 頁。

❖アレクサンドル・パーヴロヴィチ・ロボダーノフ Александр Павлович Лободанов

博士（言語学）。1997 年にモスクワ大学外国語学部にイタリア語学科を創設。2001 年より芸術学部を創設、学部長を務める。また 2003 年には芸術学部内に記号論・総合芸術学科を創設、主任を兼任。芸術論、記号論に関する論考が多い。

❖ガリーナ・ヴィクトローヴナ・ザドネプロフスカヤ Галина Викторовна Заднепровская

博士（芸術学）。准教授。1989 年モスクワ音楽院にてカンジダート（博士号）取得。博士論文は「1960―80 年代ソ連作曲家のオスティナート技法」。現代音楽、音楽記号論を専門とする。2003 年よりモスクワ大学芸術学部に勤務、現在、音楽科長。

中田（以下 N）：こちらの芸術学部には記号論・総合芸術学科のほか、音楽科、舞台芸術科、言語芸術科という 4 つの学科があるようですね。まずこの音楽科がどんなところなのか、教えていただけますか。

アレクサンドル・ロボダーノフ（以下 L）：音楽科は音楽学と実技からなり、実技には今のところピアノ、声楽、作曲の 3 つの専攻があります。声楽はソロではなく、オペラの声楽です。

作曲ではこの 2011 年から作曲家コンクールを始めました。第 1 回国際若手作曲家コンクールといいます。今回はロモノーソフ[44] 生誕 300 年を記念し、ロモノーソフの詩につけた合唱作品が課題となり、審査されました。

音楽科の必修科目には、和声、多声法、ソルフェージュ、音楽史、演奏様式史、スコア・リーディング――これは作曲専攻の学生のみ必修となっています――、楽器法、などがあります。

学生たちは卒業後、コンサートマスター、ピアニストや伴奏ピアニスト、ピアノ教師、劇場歌手、声楽歌手などとして活躍しています。劇場歌手では、キエフ歌劇場やペトロザボーツク歌劇場に就職した者、イタリアの劇場に就職した者がいます。

[44] ミハイル・ヴァシーリエヴィチ・ロモノーソフ Михаил Васильевич Ломоносов（1711-1765）。ロシアの科学者、人文学者。1755 年にモスクワ大学を創立。

音楽科の設立背景

N：Web ページを拝見しましたところ、芸術学部は 2001 年に、音楽科はその中に 2003 年に開設とありました。

L：実は、芸術学部の開設時の 2001 年に実際は音楽科も始まっていました。実は音楽科も募集自体は芸術学部開設の当初からかけており、音楽専攻学生も 2001 年から入学していたのですが、準備期間を経て、学科としての開講は 2003 年となりました。

N：モスクワ大学は 1755 年というロシアで最も古い歴史をもつ総合大学です。ここで 2001 年、つまり 21 世紀に入ってから、なぜ芸術学部は開設されたのでしょうか。その背景を教えていただけますか。

L：モスクワ大学は 1755 年の設立当時、哲学部、法学部、医学部の 3 学部でした。[45] 実際には芸術関連の科目も当時から開講されていたのですが、学部としての扱いは受けませんでした。その理由は、学部はもっぱら学術研究の機関を意味していたためです。芸術教育は「芸術科目」という形でのみ存在していました。具体的には、歌唱、演奏（合唱、ヴァイオリン、フルート、クラリネット、ハープ）、作曲、舞踊、美術、演劇といった科目がありました。ところが 1917 年のロシア革命後に、芸術科目は必要ないということになり、いったん全廃されます。それが第二次世界大戦後になって美術史科のみが開講され、芸術科目の復活となりました。このときは小規模で 25 名の定員でした。

N：ここから 21 世紀になって、2001 年になぜ芸術学部が開設されたのでしょうか。

L：その理由は、21 世紀における芸術という現象の理解は、音楽、舞踊、美術、演劇、言語の 5 部門を統合的に学ぶことで初めて可能になると考えたためです。19 世紀、20 世紀的な芸術の理解やその教育方針を踏襲していては、教育機関は芸術の今世紀的なあり方とはどんどんかけ離れていくことでしょう。前世紀とは異なる様相を見せる、芸術の今日的な状況に対応していくためには、これが必要条件と考えました。

劇場もかつての伝統的なヨーロッパ的な舞台ではなくなっています。今日もっとも重要視されるのは何よりもパフォーマンス性です。そしてパフォーマンスとは元来、あらゆる種類の芸術領域に関わるものです。たとえば現代のオペラを考えてみましょう。チャイコフスキーのオペラの公演でも、当然のことながらこの作曲家の時代のものとは全く異なっています。現代の公演に関わってくるのは、もはや音楽だけではありません。現代的なマス・メディアであり、通信ネットワークであり、ジェスチャーであり、言葉なのです。そのため、こうした新しい事象に古い方法論で向かっていっても仕方がありません。時代に即した新しいモデル、新しい教育法を常に模索していく必要があります。こうした事情が芸術学部開設の背景にありました。

[45] 2012 年 2 月現在 40 学部。 http://www.msu.ru/info/struct/

一言で言えばやはり、芸術の現代的な現象を理解していくため、と言えるでしょう。
N：なるほど。現在の状況に即した総合的な芸術理解の中で音楽も捉えなおされ、音楽科の設立へと至ったわけですね。

音楽科の特色

N：おそらく音楽科のこのような在り方は、ロシアでは珍しいのではないでしょうか。
L：そのとおりです。モスクワにはご存じの通り、モスクワ音楽院、グネーシン音楽学校といった音楽専門の教育機関のほか、俳優学校、演劇学校、美術学校といった数々の専門芸術機関がありますが、我々はこうしたところと競争相手にはなっておりません。と言いますのも、芸術に関する高等教育機関、たとえば音楽院では、基本的に実技が重視されます。一方、ここモスクワ大学では大学で学ぶ現代的な様々な学問と実践との総合的な学習が重要視されます。こういう機関はロシアではこれまで存在していませんでした。

研究と実践との統合

N：私の所属するリサーチセンターでは、実技系学生の博士課程における研究のあり方、また実践とのバランスや関係について、調査、研究を行っています。今回、こちらのモスクワ大学の Web ページを拝見した際、音楽科の紹介ページにも、今おっしゃったような「研究と実践の統合を特色とする」という記載があり、とても興味深く思いました。具体的にはどのような形で行われているのでしょうか。
L：たとえば、ピアノ専攻の学生は、音楽史に加え、美術史、演劇史、バレエ史、文学史、衣装モードの歴史などを必修科目として学びます。今の芸術学部の学生は、演奏実技の習得だけでなく、こうした総合的な芸術全般に関する学習を必要としています。その中で、自分の専門とする専攻分野のポジションや脈絡を自ら探るのです。

ロシア革命後は、非常に狭い専門性が重視されました。すなわち、非の打ちどころのない素晴らしい技術を身に着けた演奏家が求められ、そうした数多くの演奏家が育成されたわけです。しかし、それは今の時代に訴える音楽ではありません。洗練された完全無欠な演奏のみが意味をもつ時代ではもはやないのです。我々の考える現代的な課題とは、いかに調和した人間、バランス感覚をもった人間を育てるかということにあると考えています。技術の洗練だけに向かうのではなく、いかに社会や、社会の今日的状況と自発的に調和することのできる人間を育てるか、これが課題なのです。この難しい文明社会において、人間の中にいかに調和性を育むか、です。そしてこうしたスタンスはもちろん就職にも繋がっていくと考えています。日本の就職状況について早稲田大学教授の友人から話を聞いたことがあるのですが、日本でも今、とても難しいようですね。
N：はい。学部、修士修了後の就職問題、ポスドクの問題は現在、日本の大学全体で抱えていま

す。また私たちのリサーチセンター設立の背景にも、実技の学生が修士、博士課程に進む必要はあるのか、研究をする必要があるのか、何のために研究を行い、どのように社会に出て活かされるのか、などといった根本的な問題を問い直そうとする意識がありました。

実技系学生の研究論文

N：こちらの音楽科は修士課程までなのでしょうか。

L：博士課程も存在していますが、まだ芸術学部全体が創設されて間もないため、音楽学専攻の学生しか博士課程に在籍しておりません。実技の学生への門戸を閉ざしているわけではありません。

N：実技の修士学生は実際にどのような規模で、どういったテーマの研究論文を書くのでしょうか。

L：ここからはガリーナ・ヴィクトローヴナ先生にお話いただきましょう。

ガリーナ・ザドネプロフスカヤ（以下 Z）：実際には、音楽学の論文の縮小版になります。ページ数は 120 ページ以上。音楽学は 190 ページ以上です。通常、実技の学生たちは自分たちの専門に近いテーマを選びます。たまに、モノグラフのタイプの論文を書く学生もいます。また、例えば現在、「アレクセイ・ナセドキン Алексей Наседкин のピアノ教育法」というテーマで書いているピアノ専攻の学生がいます。つまり過去の偉人を取り上げるのではなく、現役の教師、教育法、楽派、教育学派などをテーマにしています。またある時代と現代の演奏様式の比較ですとか、ロシアにおけるピアノ音楽史というテーマもありましたが、こういった研究をする際には、必ず方法論、教育法に関する章が入ることになります。

また音楽院とは大きく異なる特色として、たとえば、現代の音楽祭の諸形式や、指揮者の解釈研究といったものもあります。演奏技術に関するものもありました。

カンジダート кандидат（博士）論文の概要

N：これがカンジダート（博士）論文になるとどうなりますか。

Z：規模は 190 ページ以上になります。またロシアでは出版論文が必要になります。カンジダート論文完成前に、大体 7～9 本の論文を書いていますが、それをもとに論文審査委員会がその学生の研究の進捗状況を判断します。この委員会は特別な機関紙を刊行しており、審査を経た、将来、それぞれのカンジダート論文の中に所収される論文が、この雑誌に収められて出版されます。学生にはここで最低 3 本、論文を掲載することが推奨されています。

ロシアの教育法では、すべての高等教育機関に対して、こうした委員会を組織し、審査・出版を経てカンジダート論文を仕上げさせるというシステムを取ることが義務付けられています。

またこうした準備段階の論文とは別に、カンジダート論文執筆後、公開論文審査に向けた要

約論文 аφтореферат という短い論文をまとめることが学生に義務付けられています。この要約論文で記述する項目は次のように決まっています。

- 研究テーマの時事的意義
- 研究の対象
- 検証する主題
- 研究の目的
- 研究で扱う資料
- 研究の方法論
- 学術的新規性
- 理論上・実践上の意義
- 公開論文審査で主張する論点
- 本論文の認可状況の報告
- 論の構成
- 章立てにもとづく要旨
- 参考文献

Z：章は 2 章か 3 章のものが多いですね。

N：この要約論文のページ数はどのくらいですか？
Z：大体 16～24 ページです。これに既出版論文を一覧したページがつきます。
　公開論文審査を受ける手順も決められています。論文審査委員会を招集する手続きを踏み、そこでカンジダート論文執筆者は自分の論文についてその概要を説明し、公式に用意された審査員たちの質問に答えていきます。

N：現在、カンジダート論文に取り組んでいる学生はいますか？
Z：スヴィリードフについての論文を執筆している学生がいます。バレエの指揮について書いている学生もいます。音楽ではこの 2 人ですね。先ほど言いましたように、彼らは実技専攻ではなく、音楽学専攻です。実技の修士を修了した学生は大勢います。

論文の評価

N：修士論文はどのように評価されるのでしょうか？
Z：修士論文の評価基準表というものがあります。基本的には上述の要約論文でまとめられたような項目にほぼ対応する形で、それぞれの内容が妥当なものか、十分な考察がなされているかなど、レベル分けして判断されます。

修士学生の入学人数

N：実技のカンジダート論文執筆者はまだ出ていないということでしたが、修士課程に入学する学生は毎年何人位いるのでしょうか。

Z：毎年 4～5 名程度です。

論文指導

N：論文指導はどのように行われていますか？

Z：年間 50 時間、論文執筆指導の枠があります。マンツーマンの指導となり、教師は一人につき半期で 25 時間、論文指導を行わなくてはなりません。テーマによっては、必要な参考文献を一緒に探すところから始めますが、優秀な学生にはそうした作業は不要ですね。一緒に論文執筆のスケジュールを練り、それに沿って、参考文献から得た情報の確認などから進めていきます。その後は、その学生の意欲と才能に左右されるところが大きいですよね。文章表現に長け、熱心に準備に向かう学生には、指導者はただ方向性だけ気をつけてあげます。そうではない学生には、文章の推敲から、参考文献の読み方から、さまざまな指導が必要となります。

実技系博士研究が抱える問題

N：リサーチセンターでも学生たちへの論文執筆サポートを行ってきました。開設当初より、実技系の学生は演奏活動と並行して研究を行っていかなくてはならないという点で、彼らが抱える博士論文の負担の大きさがよく話題に上がるのですが、こちらの実技専攻の学生たちがこうした問題を抱えることはありますか。

Z：本学の実技の学生にとって、専攻する実技への比重がとても大きいことは事実ですが、それも学問との関わりの中で探求されています。そのためもっぱら実技を重視する音楽院に比べると、ここは大学ですので、他の学科と同様に学問に対する比重がかなり大きいと言えます。ですので、音楽院では演奏の素晴らしい学生がなぜ論文を執筆しなければならないのかという問題が頻繁に生じるようですが、ここでは研究を行うことがそもそもの前提となっており、こうした問題は起こりません。ここではいかに総合的な学問体系の中で自身の実践経験を捉えるかということに主眼が置かれています。

　むしろわれわれが抱えている問題というのは、こうした研究を社会の何のために行うのかということや、研究が必ずしもすぐには就職に結びつかないという現実問題です。もっともおそらくこうした社会との関わりや就職難の問題はどこでも同じなのかもしれませんが。またこれは学部を卒業したばかりの学生にももちろんつきまとう問題で、大学院を終えた実技の学生に限られたことではありません。しかし先ほどの学部長の話にもありましたように、ここの学生たちにはより多くの選択肢があります。音楽院のピアノ専攻の学生は大抵、修了後はピアニス

トか、補充音楽学校[46] や音楽院のピアノ教師かという二択しか選択肢がありません。特にピアニストたちが困っています。モスクワ音楽院では毎年 45 人のピアニストが卒業しますが、就職先を探すのにとても苦労しています。ソヴィエト時代は、卒業後の就職先として音楽院、劇場、補充音楽学校などが斡旋されていましたが、ペレストロイカ以降はそのシステムが無くなり、自分で就職先を探さなくてはならなくなりました。地方では新しい教育機関が創設された際などに募集がありますが、モスクワでは既存の機関ばかりですので、やはりどこかの補充音楽学校のピアノ教師かという話になります。一方、ここの実技の学生たちには、もう少し可能性が広がっています。演奏家や教師だけでなく、たとえばテレビ局や、音楽雑誌の編集者、音楽祭企画団体に就職した者がいます。

ボローニャ・プロセスへの対応

N：最後の質問です。リサーチセンターでは現在ヨーロッパの音楽院に見られる、ボローニャ・プロセスに帯同するさまざまな動きに注目しているのですが、こちらの芸術学部ではボローニャ・プロセスとの関わりを何かお持ちでしょうか。

Z：はい。しかしボローニャ・プロセスが提唱する履修単位数には倣っていません。モスクワ大学固有の標準単元制度を踏襲しています。学部として、中国、イタリア、ドイツ、アメリカの大学機関と姉妹校提携を結び、交換留学、単位互換制度を取り入れています。

N：分かりました。本日は長時間に渡り、興味深いお話をお聞かせくださり、どうもありがとうございました。

モスクワ大学本館

クレムリン前にあるモスクワ大学別館
創立者ロモノーソフの像に迎えられる

[46] 「ロシアの音楽教育システム」、『東京藝術大学大学院音楽研究科リサーチセンター 平成 22 年度活動報告』、54 頁参照。

芸術学部の先生方と
前列左よりロボダーノフ先生、ザドネプロフスカヤ先生
後列左より筆者、マカロフ先生

大学別館内にある芸術学部の建物

■巻末資料「モスクワにある実技系大学院を有する音楽教育機関」

モスクワにある実技系大学院を有する音楽教育機関は、ソ連時代にもともと補充教育機関の音楽学校として開設された機関が、ソ連崩壊後に音楽専門学校、音楽大学、大学院増設と規模を拡大したところが多いといえる。論文の受領状況については今後の調査課題であるが、今回、一部の機関について下記の内容を確認した。

1．モスクワ大学芸術学部　Москоский государственный университет имени М. В. Ломоносова, факультет искусств
・開設：2001 年
・新システム：学部（4 年）・大学院修士課程（2 年）・博士課程（3 年、カンジダート（芸術学））
・http://www.arts.msu.ru/

2．モスクワ音楽院　Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
・開設：1866 年
・学部（5 年）・大学院（3 年、実技系は＋1 年以上でカンジダート（芸術学）取得）
・http://www.mosconsv.ru/

3．グネーシン音楽アカデミー　Российская академия музыки им. Гнесиных
・開設：1895 年
・学部（5 年）・大学院（3 年、1948 年開設、カンジダート（芸術学））
・http://www.gnesin-academy.ru/index.php

4．イッポリトフ＝イヴァーノフ音楽教育大学　Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова
・開設：1995 年（1919 年開設の民族音楽学校が母体）
・学部（5 年）・大学院（フルタイム 3 年、通信教育 4 年、2000 年開設、カンジダート（芸術学））
・http://ippolitovka.ru/

5. モスクワ・シュニトケ音楽大学　Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
・開設：1993 年（1918 年開設の民族音楽学校が母体）
・旧システムと新システムの混合：学部（4 年）・大学院（3 年、2007 年開設、実技はディプロマのみ）＋大学院修士課程（2009 年増設、学位 магистр, master（芸術学））
・http://www.schnittke-mgim.ru/

D. 定例活動の記録

Ⅰ．サポート

1. サポート実施データ
2. 論文執筆者へのアンケート
3. 情報交換会（年度初め説明会）
4. 研究交流会（中間発表会）

Ⅱ．記録・広報

Ⅲ．会合

1. 運営委員会
2. リサーチセンター将来構想検討会議
3. スタッフミーティング
4. 合同ワーキンググループ

Ⅰ. サポート

1. サポート実施データ

学年	研究領域	面談回数	面談時間	メール*	情報交換会（説明会）	研究交流会（中間発表会）	備考
1	[redacted]	2 回	2 時間 00 分	0 回	○		
1	[redacted]	3 回	5 時間 15 分	0 回	○	○	
1	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	0 回	○		
2	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	0 回			
2	[redacted]	--	--	--			[redacted]
2	[redacted]	--	--	--			[redacted]
2	[redacted]	7 回	11 時間 30 分	0 回			
2	[redacted]	3 回	0 時間 50 分	4 回		○	
2	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	0 回	○		
2	[redacted]	2 回	3 時間 35 分	0 回			
3	[redacted]	6 回	10 時間 15 分	2 回			
3	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	0 回			
3	[redacted]	--	--	--			[redacted]
3	[redacted]	--	--	--			[redacted]
3	[redacted]	3 回	3 時間 10 分	回			
3	[redacted]	5 回	9 時間 20 分	26 回		◎	[redacted]
3	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	4 回			
4	[redacted]	8 回	29 時間 40 分	5 回		◎	[redacted]
4	[redacted]	--	--	--			[redacted]
4	[redacted]	7 回	9 時間 05 分	2 回	○	○	[redacted]
4	[redacted]	--	--	1 回			[redacted]
4	[redacted]	8 回	9 時間 20 分	1 回			
4	[redacted]	2 回	1 時間 40 分	0 回			[redacted]
4	[redacted]	11 回	17 時間 45 分	16 回		◎	[redacted]
5	[redacted]	9 回	33 時間 50 分	24 回	○	◎	[redacted]
5	[redacted]	3 回	3 時間 50 分	0 回			
5	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	0 回			
5	[redacted]	0 回	0 時間 00 分	0 回			[redacted]
5	[redacted]	23 回	73 時間 25 分	10 回			[redacted]

＊：事務連絡を除く担当者からの送付回数

○：参加、◎：参加＋発表

2. 論文執筆者へのアンケート

◆論文の執筆に関連して

Q１．主題・論文題目は、何時ごろ、どのようにして決めましたか？

▽論文テーマを決めたのは入学時になります。修士論文がルチアーノ・ベリオのサクソフォンのためのセクエンツァでしたので、その延長として更にベリオの研究をしたく博士後期課程を受験しました。

▽論文内容は一貫して入学当初より変わりませんでしたが、論文題目は原稿の執筆途中、提出年次に正式に決定しました。題目は始めから決めていましたが、副題に関しては研究を進める内に付け加えるべきと判断し、題目に添える形式をとりました。

▽主題は博士課程に入る段階で決めていましたが、最終的な題目が決まったのは提出直前でした。

▽入学時に決めましたが、細かい文言は３年次に修正しました。

▽構想は、２年次から。内容に大きな変化はありませんでしたが、正式な題目を表面的に整えたのは、提出する年の春です。

▽夏休みに入ってからです。やりたいことの方向性は決まっていましたが、書いているうちにだんだんと主題がはっきりしてきました。題名を決めたのは、書き終わってからです。

▽論文提出の約３ヶ月前、７月の中旬ごろに、リサーチセンターの方と話しながら決めました。

Q２．資料の収集はどのようにして行いましたか？

▽出版物は芸大、国会図書館、早稲田演劇博物館を基本に入手、特に早稲田大学の貴重資料室に度々足を運び複写または撮影しました。(邦楽関連の資料はここが一番多いと考えます)他、大学ごとの文庫を調べ、論文執筆の基礎となった資料を発見できました。また演奏、研究をされている先生をご紹介いただき、ご自宅に覗って資料やお知恵を拝借できたことは何よりの糧となりました。

▽音楽学の先生よりアドバイスを頂き、音研センターや図書館などで資料を集めました。その資料を読み込む中で新たに参考となると考えたものを、その都度追加していきました。

▽殆どの文献は、インターネットを通じて購入しました。また、上智大学のヨーロッパ研究センターに、スペインについての資料や楽譜が多くありましたので、そちらを利用しました。

▽日本国内では国会図書館や日本の大学に所蔵されている本を探していましたがベリオに関してはほとんどなく、意外に役に立ったのはレコードの曲目解説です。CD と違いレコードは小論文の様に詳細に書かれており、とても役立ちました。海外の書籍は Amazon を使い、日本のストアではなくアメリカ、フランス、イタリアのアマゾンにいくことで日本にはない色々な

資料が見つかりました。研究論文も日本語のものはほとんどないので、主にアメリカの大学の論文を検索し、必要に応じてとりよせました。他にはフランスの IRCAM、国立図書館とイタリアの図書館、特にベリオの故郷のインペリアのオネリアの図書館にはたくさんのベリオ縁の資料が収集されており、貴重な資料が手に入りました。またスイス・バーゼルのポール・ザッハー財団に数日間滞在し、ベリオの手稿譜を検証して出版譜に対して注釈を行いました。

▽インターネット、図書館。

▽日本ロッシーニ協会の機関誌、インターネットからの音源資料など。

▽インターネット、図書館の検索、図書館で海外の図書館から資料のコピーを取り寄せ

Q３．論文執筆にあたって苦労した点は？

▽まず、文献が全部英語で大変でした。もっと勉強しておけばよかったと思いました。。。声楽家の立場でその作品をどう表現するか、ということをまとめた論文だったので、声楽をやっていない人が読んで理解できる内容にすることが難しかったように思います。演奏は主観的な行為なのに、論文においては客観的に、第三者が納得できるよう説明しなくてはならず、苦戦しました。

▽演奏家としての博士号にどういった意味があるのか、どの様な論文を残すべきかという点をずっと考えておりました。ベリオの曲を楽曲分析するだけでは演奏家としての論文にあまり意味を見いだせず、行き着いた結論は人としてのベリオを知り、ベリオの作曲技法が彼の人間性のどこから由来するものであるかという点を論じようということでした。演奏家は分析だけではなく表現することで作曲家に近づきます。そういった意味でも楽曲の分析というテクニカルなことだけではなく、人としてのベリオを知ることにより、演奏に反映させたいと考えたからです。ですがベリオは資料も多くはなく、彼の人間性がどの様に楽曲に反映されているかを考察することはとても難しい作業でした。私は答えが見つからないまま渡伊しベリオが生まれた町と、最後に暮らした町に行き、また生前のベリオと親しかった方と会い様々なものを見聞きして、その中から答えを探さなくてはならなかったのが、一番苦労した点です。

▽リサーチセンターの先生方にご指導戴かなければ、全く書き終えることもできなかったと思います。というのも修士論文執筆の経験はあるとはいえ、演奏家としての勉強しかしてこなかった身でありながら、博士論文ともなるとあまりに大きな作業であり、それに対しての基本的知識が全くなかったからです。実際相談できる先輩はおらず、専攻の先生方もなかなか興味を持って接していただけず、独り悩んでおりました。論文の基本的な書き方、文章の構成の仕方、引用や脚注、参考文献などの使い方といった基礎を知らない為に無駄な遠回りをしてしまった部分も多くありました。

▽やはり、演奏との両立です。何度も、「今、最優先すべきは論文だ。今は歌が下手でもいいんだ」と言い聞かせました。そのうち、必要に迫られて習得したのか、夏ごろには、午前中に論文を書いて、昼・夜はオペラの通し稽古に行く、または本番をこなす、ということもできるようになりました。

▽主題、論文題目の決定に時間がだいぶかかりました。あとは文章作成はもちろんのこと、論文の書き方、例えば参考文献表などの作成に苦労した。

▽演奏会等が迫ると、その準備に集中したいという気持ちと、論文も進めなければという思いが混ざり、焦りが生まれました。どっちつかずになることへの不安が常に付きまといました。

▽実技や仕事などの合間に論文執筆の時間を十分に確保することが難しかった。また書き慣れていないため、どのくらい時間がかかるかという、見通しを立てるのが予想通りにいかなかった点。

Q4．リサーチセンターのサポートはどのようなところで役に立ちましたか？

▽論文を実際に執筆する前までは、自分の漠然とした研究内容について、より自分のなかで明確になるような面接をしていただいたこと。実際に論文の執筆にとりかかってからは、論文に関する細かい点など現実的なサポートをしていただいたこと。また、どのような文章を書けば読み手に説得力を持って伝わるかという点について教えていただいたことは、非常に勉強になりました。

▽論文の構成の仕方や、取り組み方…基本的なことだと思いますが、その基本すら知らなかったので、本当に助かりました。また、「いつまでに、何を終わらせるか」という具体的な計画を一緒に立てて頂いたことが、とても良かったです。自分一人だったら、一定のペースを保って進めるということは、絶対にできなかったと思います。感謝しております！

▽私は修士論文さえ書いていなかったため、内容以前に、論文を書くという点に関して基本的なことも知りませんでした。まずその部分で大いに助けて頂きました。内容についても、着地点が何となく見えてはいるのに辿り着けない、という時、その道しるべとして多くの可能性を指南下さいました。

▽私にとってはすべてです！！サポートなしでは完成しませんでした。

▽論文の基本的な書き方を順序立てて丁寧に教えていただけたところに、大変感謝しております。教務にて配布される、論文作成にあたって、という資料だけでは到底分からないことだらけです。そんな中、まず章立てを何度も一緒に考えてくださり軌道修正して戴けたこと。次に実際の文章を書く段階で読みやすさの重要性を教えて戴き、文章力を付けるご指導を戴いたこと。そして追い込みでは焦るばかりの自分を精神的にも支えて戴きました。また、リサーチセンター主催の研究発表会ではいろいろなジャンルの同じ博士課程の方々と悩みを共

有できてとても心強かったです。

▽右も左もわからない時から懇切丁寧にご指導いただきました。私の場合は取り上げる作品について考えていることはあったのですが、それをどう論文に結びつけていけばいいのだろうか、というところから始まったように思います。そこで、リサーチの先生からいろいろなアイディアを出していただき、考えを引き出していただきました。実際に論文執筆にあたっては夏休み中にも拘らず、たくさんの時間をさいてご指導いただきました。文章を書くことに慣れていないので、自分では気づくことの出来なかった細かい言葉の言い回しのミスや説明が不十分な部分をご指摘いただいたり、論文全体の構成を一緒に考えていただいたりしていただけたことが助けになりました。

▽リサーチセンターについてですが、ほとんどお伺いすることが出来なかったので割愛させて頂きます。色々と学業以外に多忙でお伺い出来ず申し訳ありませんでした。

Q5．リサーチセンターのサポートにさらにどのような点を望みますか？

▽現状のサポートは、本当に手厚いもので、これ以上を望むというのは具体的にはあまり思いつきません。今後も、このようなサポートがあれば、学生には大変有り難いことだと思います。

▽これ以上は、何も望めません（笑）！

▽本当に十分ご指導していただいたので、これ以上に望むことはありません。しかし、希望として、できれば最後の口頭試問にもリサーチの先生方にもご参加していただけたらいいなと思いました。

▽これ以上は何も望みません。感謝しております。

▽今後も、リサーチセンターが演奏系の学生にとってなくては成らない場所となるはずと思います。(私は頼ってばかりでしたのでそう思うのですが、他の方々の利用の仕方はそれぞれだと思います。） その為にも継続してサポートを続けていって戴きたいと願います。卒業してもまた気楽にご相談に覗える、また、この経験を後輩の方々に伝え反面教師にして戴くことのできる場所であってほしいと思います。

◆今後論文を書く後輩に伝えたいこと、アドバイスなどお願いします。

▽私の所属している邦楽専攻は博士論文を書かれた先輩が極少ない分野です。だからこそ可能性は広く価値は高いものだと考えますが、現実はかなり厳しい状況です。古典芸能という閉ざされた世界であることによる研究の限界や、先駆者の少ない状況から興味や理解を示してくれる人のいない中孤独な戦いを強いられることもあると思います。演奏家が研究をするということ自体への反発もあります。しかしそんな中でも受け継がれてきたものの中に見いだ

せることが沢山ありますので、人のご縁を大切にしながら、いろいろに興味を持って接していくことが大切と、私自身、今も気を付けています。

▽私の場合は、論文提出直後に大きな演奏会を抱えていたため、心身のバランスを崩さすに論文を終えられたのではないかと思っています。論文に取り組みながらも、演奏に関しても目標を失わずにいることで、健康に気を付けることができたり（例えば、徹夜をしなくてすむように、日中の効率をあげる等 etc.）するのではないか、と思いました。

▽私の場合は本当にリサーチセンターのサポーターに頼りきってしまいました。たくさん面倒をかけてしまいましたが、本当に親切にみてくださいました。でもほぼ毎週通って話をきいてもらうことで、最終的には書きたいことが決まりました。リサーチセンターの方がみてくださるのであれば、話を聞いてもらうだけでも考えが整理できたり、新しいアイデアのヒントをもらったりといろんな発見ができます。ぜひ早いうちからリサーチセンターを活用されることをお勧めします。

▽早めに計画を立て、いつまでにこれをやるという具体的な目標を以て進めていくとよいと思います。その際には演奏会の予定等も含めて考えると現実的です。私自身は計画性が足りず、練習の時間を削って論文を書き上げることになりましたが、それでもすべての研究は実技面に良い意味でリンクしていると感じています。

▽演奏系の博士に関しては自分の中での論文の位置づけを明確にすることにより、道筋が見えてくると思います。色々な人に会い、様々な場所に足を運ぶなど直接自分の目と耳で得たものは非常に貴重な財産です。また私の持論ですが研究対象の作曲家の楽曲を演奏したり、研究したりしたものに対して感じる直感はただの勘ではなく、とても大切だと思っています。理論も大切ですが演奏する中でも言葉にならないものが自分の中には蓄積されています。その直感を頼りに足りない箇所を理論形成していくのもあるのではと思います。

▽実際に論文を執筆するまでに色々と研究したり、資料を読んで勉強することはもちろん大切なのですが、自分の経験からいくと、やはり実際に書き進めてみないと始まらないことが多々ありました。やはり、時間に余裕を持って何か少しでも書いてみる、ということを早くからすると良いと思います。そこから広がって行くものがあると思います。あとは、これほど、主語、述語など日本語の文法が自分は適当に使っていたのかということを思い知らされました。正確な日本語を使うことを心がけると論が変な方向にそれていく危険性が減ることを実感しました。

▽やる気になればどうにかなるものだと思いました。演奏家にとって演奏でなく文章でその作品の何かを説明することは本当に難しいことだと思います。でも、文章にすることによって考えが整理され、演奏においても自分のやりたいことがよりクリアになったように思います。

◆リサーチセンターでは、研究成果を発表する場として、論文を執筆された方々によるレクチャー・コンサートのようなものも考えていきたいと思っていますが、そうした企画に関心がおありですか？

▽すごいですね…斬新ですね！　関心あります。

▽自分の研究だけでなく、他の博士の方々がどのようなことを考えておられるのかを知る、興味深い機会だと思います。

▽正直私にはレクチャー・コンサートができるとは思いません（笑）。

▽レクチャーできるほどではないので・・・。

▽結局のところ、研究者になる訳ではないので、プログラムノートやレクチャーの時にうまく聞き手、読み手に思いを伝えることがこれからは求められるのだと思います。なので、そういう機会がありましたらぜひ参加させてください。

▽私にできることがあれば、参加したく思います。

3. 情報交換会（年度初め説明会）

・日時：2011 年 4 月 22 日（金）18:00～20:00
・場所：音楽学部 5-401
・ゲスト：鈴村真貴子、藤井雄介
・出席者：村元彩夏、遠藤亜希子、梁取里、勝見巴、吉原教夫、澤江衣里、小泉詠子
・教員：檜山哲彦、杉本和寛
・RC スタッフ：中村美亜、遠藤衣穂、中田朱美、向井大策、平井真希子、吉川文

１．センター長からの挨拶（檜山）

設立されて 4 年目になる RC では、博士課程と実技とのあり方についての調査と、その一貫のなかでサポート業務を行っている。実技系博士課程を経た後、自分の得た研鑽内容をどのように世に出していけるかを考えながら、論文を書いていけると良い。執筆直後の鈴村さん、藤井さん、金子さんに来ていただいたが、おそらく皆、話したいことがたくさんあることだろう。たとえば RC スタッフと話す中で、どのような自己発見があったのか。実技の活動の中で論文執筆が自分にとってどのような意義があったか、在籍者と情報交換してほしい。

２．リサーチセンターからの諸連絡事項（中村）

・1 年生 3 名、全学年 29 名
・昨年度の RC 主催の行事：説明会（情報交換会の前身）、研究交流会（中間発表会の前身、7 月開催予定）、邦楽専攻の方々のゼミナール
・ML の開設を考案中
・Web サイト上での学内限定による情報の共有も考案中

３．実技系学生にとっての博士論文（中村）

①あらためて「論文」とは？

・邦楽で数年前に博論を出された方が先日、お話されていたこと：自分の言いたいことを言い放つだけでもなく、調べたことを書くだけでもない。人に分かるように書くこと。
・音楽を演奏することと同じで、自分の考えを、他人にもわかる形で示すこと。

②あらためて「実技系博士論文」とは？

・博士論文はとても難しいものを書かなくてはいけないとよく言われているが、そうではないのでは。博士論文とは、自分史のようなもの。自分がやってきたことをまとめること。自分が考えてきたこと、体験してきたことをもう一度まとめ上げて、次の出発点にすることが、

博士論文。自分がやってきたことは、なんだろう？ということを、まとめる作業をやってもらうと良いのでは。

・「実践のための研究、研究のための実践」

芸大では昔、論文と実技の審査を別々にしていたが、現行の制度では、論文と実技が一緒に審査されるようになり、研究と実施が一体化したものとして見なされるようになった。実践と研究が互いに肥やしになりうる形を目指している。ほかのところではこの姿勢をとっていないので、芸大の方向としてぜひ進めて行きたい。ヨーロッパ、シンガポールでも、芸術の在り方が一時代前と変わってきており、演奏と研究の在り方、社会との関わり方に新しい動きが見える。芸大もこのような新しい動きを皆さんと一緒に発信していきたいと思う。

③行き詰った時はどうするか？

・単純に、なぜ自分は音楽をやっているのか？を考えることで、何が大切で何がそうでもないか整理されることが多いように思う。

４．先輩たちのお話（以下、対談形式）

中村：博論で行ったことは？

藤井：《詩人の恋》の演出を題材として、日本人がどうやったらより良い発音になるかという観点から、演奏を研究した。

鈴村：プーランクについて。修論でも扱ったのだが、そこから校訂が必要な楽譜があること、演奏法（テンポ）に関する問題という 2 つの問題が見えてきた。当初、博士では校訂譜の研究をするつもりだったが、自筆譜や著作権の問題があったため、演奏法の問題に変えた。どういうふうに演奏したら良いかという問題を、プーランクの自作自演から考察した。検証を経て、アプローチの一つの例を示した。

金子（ビデオ出演）：文章を書く機会がなかったので、RC に毎週通い、課題を課し、ペースメーカーとして RC を使った。ずっと書けないと思っていたが、ある時、良くなったと誉めてもらい、変わったことに気がついた。テーマは「日本舞踊演出論」。お能、歌舞伎にくらべて存在が薄い日本舞踊の現状に問題意識をもち、普通の人に日本舞踊の独自性をどうしたら伝えられるかを考えた。後輩の皆さんへの一言として：外の仕事も大事だが、学校にいさせていただける期間は貴重。学生だから挑戦できることがたくさんある。学校行事、試験のお手伝いも含め、今、振り返ってみると、勉強になったことが多い。その時間は短いので、充実した毎日を送っていただきたい。

中村：金子さんの話を受けてどう思ったか。

鈴村：たしかに論文書くのは大変。

藤井：時間を作ることが大変だった。集中できる時間が限られるので、人にも拠るだろうが、

短期集中することをお勧めする。

中村：藤井さんは一度、論文執筆を諦めそうになったという話を聞いたが、何があったのか？

藤井：先が見えなくなり、断念することを考えたが、ここで止めたら RC の指導してくださった先生に申し訳ないと思い、思い直した。また論文を書いても演奏には関係ないと当初思っていたが、そうではないと思い直し、取り組んだ。

中村：鈴村さんは？

鈴村：今の時期にパリから日本に戻ってきて、逆カルチャー・ショックにあっていたため、すぐに論文を書けなかった。昨年の中間発表会の際、邦楽の方々がほとんど書けていたが、自分は何も書けていなかった。RC の先生からは、書式、順番など、書き方のノウハウを習った。見せるたびに「大丈夫、出せますよ」と言われ、できるような気になってきて、本当に出せた。

中村：ペース配分がやはり難しいのでは。

藤井：論文を書くことと、演奏することは自分にとってはまったく違うこと。両方同時に行うことは不可能だった。提出の 1 か月前ぐらいから仕事や演奏をできるだけ入れずに、論文に集中する形をとった。計画を立てたとしても、現実的なものではなかったが、それを目安に進めていった。

中村：論文と演奏はどのように関われたか。

藤井：関わっているという点から言えば、自分が経験していることから取り出してしか書けないので、関わっている。だがその経験を文章化するのが自分にとってはとても難しかった。

鈴村：演奏で感覚的に分かっていることを、誰もが認識できるように表現しなくてはならないということがとても難しかった。自分の感情をできるだけ排除して、論理を述べる。でも演奏というのは、感情があって、それが前面に出る。そこに温度差ができてもいけない。その中間地点を探すのがとても難しかった。たぶん、感情を出す前にできていることがあるのだと思う。自分の中であまりに当たり前にしていること、できていることを説明する必要を感じた。

藤井：どうやって吸収したから自分にとって当たり前のことになったのか、を見つめ直すことが言語化につながった。主観と客観の繰り返し。

中村：自分のやっていることを違うところから見つめ直すということか。

鈴村：ヒントになったのは、他の人のプーランクの演奏を聴いてこれは違うと思ったとき。その違和感が何かを客観的に捉えようとした経験からインスピレーションをもらったことがあった。

中村：なぜ論文を書かなくてはならない博士課程に入ったのか。

鈴村：音楽だけで成立する音楽を脇に置いておいてまでして、なぜ論文を書くのか、書いている最中は葛藤があった。書いた後、自分の中で不明瞭だったことがクリアになって、自分の場合は幸い、演奏にその論文が役立つものになった。が、時間がかかることに関しては、正直、後悔として残っている。

藤井：地方出身者なので、東京にいられる期間、在籍期間ができるだけ長く欲しかった。演奏家になるためには論文はそんなに必要ではない。博士号を持っていなくても良い演奏家は沢山いる。だが入ったからには、書く環境と論文を書くというオプションをいただいたことは、演奏家としてプラスになったと思う。

中村：論文を書く前の演奏会と書いた後の学位審査演奏会では何がちがったか。

鈴村：無意識のうちに演奏に出ていると思う。譜読みの仕方も変わってきているのは確か。聴いている人たちにはそれは必要なことじゃないかもしれないが、自分の中では変わった。

藤井：書き終えた瞬間は、その論文があるからといって、それに沿った学位審査演奏会をする必要はないと自分は思っていた。が、学位審査演奏会をする準備期間から、書いたばかりの論文が自分の中で基準となっていることが分かり、内容への反応があった。

５．参加者の皆さんの自己紹介、体験談の感想、Ｑ＆Ａ

中村：皆さんからも、自己紹介をしながら、感想や質問をどうぞ。

在籍者Ａ：スペインのロドリーゴの声楽作品について書きだしたところ。藤井さんの論文を読ませていただいて、自分の書きたいことと重なっていた。自分の思いだけでなく、その裏付けが書いてあったところに説得力があった。書いている身体と本番の身体は全然別のもの。パソコンに向かっているだけなのに、声がガラガラになってしまい困っている。どうしたらいいか。

藤井：しょうがない。あきらめるしかない。自分も苦しんだ。実はいまだに戻らず、苦しんでいる。ストレッチするぐらいしかない。でも無駄。おそらく脳を使う場所が全然違うのでは。

鈴村：猛暑だったため暑くて、強制的に家にいた。筋力や、鍵盤と手がくっついている感覚を失うことがとても怖くて、毎日 2 時間はピアノに向かうようにした。

Ｂ：フォーレ、ヴェルレーヌの詩をたくさん使っていたドビュッシーの歌曲を取り上げる。20 代は身体も含めてどんどん前進していかなくてはならないから、筋力や感覚の問題はとても心配。

Ｃ：博士ではプーランクの歌曲作品における絵画性について書きたい。エリアールの詩の音楽性、シュール・リアリズムの感性も取り上げたい。とてもお話が参考になった。

Ｄ：ロジャー・クィルターの歌曲について研究する。日本人の私たちにとって有益な英語の発

声法、発音とはなにか。私も藤井さんの論文を読んでみたい。少しずつ自分の考えていることを書いている。演奏については色々な考えを持っているつもりだったが、書き始めてみて、実は曖昧なところでやっていたんだということに気がついた。今の時期に、人に分かる形でまとめておくというのはとても大切なことだと思った。

Ｅ：マーラーの歌曲について研究したい。《泣き子を偲ぶ歌》、世紀末ウィーンのリートを中心に。論文の中では、文と文を繋いでいくことに不安を感じている。論文の方向性も決まっていない。

藤井：4 年目の最初で論文の方向性を決めた。執筆は 5 年になってから。4 年のその方向性を決めたときに考えたのは、なぜ自分は歌が好きか、何がきっかけだったか、などということを洗いざらい書き出してみたところ、自分のこだわりが見えてきた。自分の場合、ドイツ・リートの演奏会は聴いているとつまらない、それはなぜか、ということだった。意味の問題ではなく、どうしたら、どういう表現をしたら日本の聴衆に伝わるのか、という問題にたどりついた。

鈴村：楽譜の校訂からテーマを変えた。リサイタルをとにかくすると、次の課題が見つかる。音楽家は音の中にいてはじめて、感覚的に次のインスピレーションを得られる。

中村：感覚、とよく言われるが、音を使って、音で考えているのでは。言葉を操るのと同じくらいためになるのでは。

鈴村：言葉は後付けで来ることがある。逆もたまにあった。

Ｆ：まだテーマは決まっていない。シューマンについて研究をしていきたい。気になっているのは、特に心にくる演奏をする、自分が演奏していてとても乗っているときの状態について。藤井さんの論文を読んだが、藤井さんがしゃべっているような感覚に襲われた。藤井さんの言葉で書かれていた。

Ｇ：修論に続いて、ムソルグスキー以降、近代へといたるロシア歌曲を調べていきたい。ムソルグスキーでは旋律よりも言葉を先行するところがあったため、国際的な認知に壁があったと考えられるが、言葉と旋律の美しさの一致、さらに＋αがくわわった結果、近代ロシア歌曲は世界的に認められ、ショスタコーヴィチなどの歌曲につながったと思う。どの作曲家というように限定しない形で単品で取り上げていきたい。修論を書いているときでさえ、身体が固まってしまったような感覚があった。この時間だけは演奏に、というように気を付けたい。

藤井：論文を書いていると、首と肩が固まる。脳の中の何かが変わる。

Ｂ：使う脳が違う。声出すというのは実は動物的なもの。その感覚が鈍ってくる。

藤井：気分転換としては、論文執筆中、遊びに行く日を作った。真剣に遊ぶ日を作った。

中村：肩こりと腰痛は文章を書く人みんなが悩まされている問題。あと時間の捻出。頭のリフ

レッシュ法については何かしたか。

藤井：1 日 5 分、バスタオルを 2 枚巻いたものを背中の後ろに敷き、平らなところで体を伸ばした。要はストレッチ。

中村：ヨガをした。

平井：「てもみん」などのマッサージ屋に行った。あと普段は控えているアイスクリーム。自分にご褒美をあげる。皆さんの今日のお話からは、身体が固まるという苦労がいかに大変なものだったかを知った。

遠藤：［藤井さんのサポート担当］諦めようと思っていたなんて、思いもしなかった。反省しなくてはと思う。自分がかつて先生から言われていたことは、論文は話すように書けばよいということ。自分の言葉で自分にとって大切なことを書くといい。論文を書くためにテンションをあげる方法としては、①ハッカの飴を舐める、②アロマオイル「ローズマリー」をたく、③小さな音で（歌詞のない）ギターの BGM をかけていた。あと大きな声で歌ってストレス発散もおすすめ。

中村：ということで、情報交換会でえられるものとは、論文に関わることだけでなく、身体の使い方、リフレッシュの方法も含まれる。

G：電磁波を浴びているのが良くない気がしたので、パソコンから離れて項目を整理してからモニターに向かった。

中村：最後に、RC の使い方についてはどうか。

鈴本：一人ひとり個別の対応をしてくれる。こまめに悩みごと相談に行くと良い。

藤井：先輩は RC という機関なく、ほとんど一人で論文を書いた。論文は一人の力だと弱いものになってしまう。何か話していて出てくるものが大きい。出来ていなくても話にいくことが良い。話しているうちに一文でも出てくる。いったん出来てから無くなるというのは信じられないが、RC が存在する少なくともこの 2 年は大いに活用した方が良いだろう。

中村：今日を機会に、ぜひこれから顔を会わせたらお互い情報を交換していってほしい。

４． 研究交流会（中間発表会）

・日時：2011 年 7 月 15 日（金）10:00～15:00　（昼食時に交流会）
・場所：音楽学部 5-410
・発表者：渋谷由香、河合佐季子、小泉詠子、山本美樹子
・出席者：遠藤亜希子、谷千畝晶子、澤江衣里
・教員：檜山哲彦、杉本和寛、大森晋輔、永井和子
・RC スタッフ：中村美亜、遠藤衣穂、吉川文

10 月に博士論文提出を控えた学生が 30 分の中間発表をおこない、それぞれの発表に対して 30 分ずつ参加者全員でディスカッションをした。教員も音楽研究科リサーチセンター主任の檜山の他、声楽科の永井、音楽文芸の杉本、大森が参加した。専攻を超えて学生と教員が意見を交換する有意義な機会となった。昼食時には、学生どうしが悩みを共有し合っているのが印象的だった。

Ⅱ. 記録・広報

音楽研究科リサーチセンターで行った広報活動は、主に以下のとおりである。

１.『博士学位記録 2010』の発行

平成 22 年度の学位申請論文要旨、学位審査演奏会の記録を冊子の形にまとめて発行した。付録として、演奏会の録画抜粋を DVD にまとめて添えた。学内だけではなく、学外の大学図書館、奨学金授与機関等に配布した。［全 42 ページ、DVD1 枚添付、700 部発行］

２. 音楽研究科リサーチセンター平成 22 年度活動報告書の発行

音楽研究科リサーチセンターの３年目の活動内容をまとめた『東京藝術大学音楽研究科リサーチセンター平成 22 年度活動報告』を発行した。学内及び学外の実技専攻の博士課程を有する芸術系大学等へ配布した。［全 116 ページ、250 部発行］

３. 音楽研究科リサーチセンターのパンフレット改訂

平成 20 年度に作成したリサーチセンター紹介のためのパンフレットに手を加え、平成 23 年度前期までの活動内容についても紹介する形で改訂した。英語版のパンフレットも改訂し、海外でのリサーチ活動で活用した。

４. 音楽研究科リサーチセンターのホームページ（http://mrcenter.geidai.ac.jp/）

音楽研究科リサーチセンター紹介のためのホームページを平成 20 年度に開設したが、随時情報の更新、レイアウトのリニューアルをおこなっている。英語ページもリニューアルした。

５. 東京芸術大学博士データベース

美術研究科リサーチセンターと共同で、東京芸術大学の博士学位取得者の論文や作品・演奏のデータをまとめたデータベースの構築を進めている。23 年度中に基本データの入力がほぼ終了した。

Ⅲ. 会合

1. 運営委員会

第１回運営会議

日時：2011 年６月 30 日（木）16:30〜17:30

場所：小会議室

出席：［運営委員］檜山哲彦（音楽文芸）、永井和子（声楽）、迫昭嘉（器楽）、三浦正義（邦楽）、大角欣矢（音楽学）、杉本和寛（音楽文芸）、大森晋輔（音楽文芸）、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター）、［事務］淡路宣幸（会計）、本橋美津子（教務）、山田香織（会計）

欠席：［運営委員］松原勝也（室内楽）　［事務］丸山純一（事務長）、杉田弘幸（庶務）

議事：

１）主任からの報告（配布資料に沿って順番に説明。とくに議題４と議題５を重点的に）

議題１．平成 22 年度事業報告

議題２．平成 22 年度決算報告

議題３．平成 23 年度事業計画

議題４．芸大プログラム（仮）について

議題５．平成 25 年度以降の運営について

２）ディスカッション（後半 30 分。以下はその要点。）

◎これまでのリサーチセンターのサポート活動について

☆　実技の教員としては、あってよかったと思っている。教員にとっても、勉強になる。

☆　サポート時間の短縮／効率化に　→主任指導教員の指導も含めた全体の体制として検討が必要。

◎実技と研究の違いについて

☆　論文で書いていることが、実際に演奏に結びつかないことがある。言葉で表現することと、音楽で表現することは違うが、それを行き来することが、実技の学生にとっても重要。

◎平成 25 年度以降のリサーチセンター

☆　現状では予算がつく予定はない。（芸大大学院の各研究科を統括する形での）「大学院リサーチセンター」設置の可能性はない。

☆　リサーチセンターの成果を生かして「芸大プログラム」をどう運営していくかを文科省は見ている。

☆　学位委員会にも働きかける必要がある。

◎今後のサポーターの位置づけ

☆　指導教員会議に入ってもらう可能性　→制度として、今後どうしていくかの問題。

◎教員インタビュー

☆　先生方の描く芸大博士課程の将来像について、率直な意見を述べてほしい。

第２回運営会議

日時：2012 年 2 月 28 日（火）　13 時 30 分～14 時 00 分

場所：小会議室

出席者：［運営委員］檜山哲彦（音楽文芸）、永井和子（声楽）、迫昭嘉（器楽）、杉本和寛（音楽文芸）、大森晋輔（音楽文芸）、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター）、［事務］丸山純一（事務長）、神永陽子（会計）

欠席者：［運営委員］三浦正義（邦楽）、大角欣矢（音楽学）、［事務］金井島紳志（教務）、本橋美津子（庶務）

議事：　１）平成 23 年度事業報告の承認

２）平成 23 年度予算執行状況の承認

３）平成 24 年度事業計画の報告

４）平成 25 年度以降（プロジェクト終了後）の予定に関する報告

2. リサーチセンター将来構想検討会議

日時：2012 年 1 月 19 日（木）　10 時 30 分ー12 時 00 分
場所：大会議室
出席者：檜山哲彦、松原勝也、大角欣矢、杉本和寛、大森晋輔、小鍛冶邦隆、福中冬子、丸山純一、金井島伸志、神永陽子、中村美亜（計 11 人）
欠席者：植田克己、迫昭嘉、永井和子、三浦正義、西岡龍彦、大塚直哉（計６人）

１．開催目的
これまでリサーチセンターがおこなってきた海外の動向調査や研究支援をどのように発展させていくかを検討すること。

２．特定経費（プロジェクト経費）について
- リサーチセンターの活動を継続させる内容では予算獲得はできない。
- １月末にアイディア提出〆切
- 「芸大で既におこなわれているアウトリーチやコンサートのデータ集積・分析から、（社会の中での）新しい芸術のあり方、芸術表現の可能性を提示していく」という案が有力。
- しかし、「大学院教育の充実」とどうつながるのかが現時点では曖昧。「大学院教育の充実」については、音楽研究科の将来構想とも関わらざるを得ず、議論を続けるのが難しい。

３．主な話題
- 海外との連携
- 修士課程の改善
- アウトリーチ及びコンサートのデータ集積・分析
- 大学院教育の充実

3. スタッフミーティング

平成 23 年度には、月例ミーティング９回と臨時ミーティング１回が開催された。

臨時ミーティング

◎2011 年 3 月 30 日（水）16 時 30 分ー17 時 30 分

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、森田都紀、吉川文

◎議題 :

1. 学生サポート
   1.1. 情報交換会
   1.2. 研究交流会
2. 年次出版物
   2.1. 活動報告
   2.2. 学位記録
3. 出版企画執筆
4. データベース
5. スタッフ個別ヒアリング
6. 博士課程指導教員へのヒアリング
7. 「芸大システム」（仮）のたたき台り
8. 出版企画校正
9. 芸大システム（仮）の作成
10. 最終活動報告書の準備
11. シンポジウム準備会（意見交換会）

第１回　月例ミーティング

◎2011 年 4 月 18 日（月）18 時ー20 時

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、森田都紀、吉川文

◎議題 :

1. ヒアリングの結果
2. 今年度の予定
3. 活動報告書
4. 学位審査記録
5. 情報交換会
6. 研究交流会
7. サポート分担
8. 出版企画提案書
9. 通常業務関連

第２回　月例ミーティング

◎2011 年 5 月 23 日（月）18 時 30 分ー19 時 20 分

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、森田都紀、吉川文

◎議題 :

1. サポート
2. 情報交換会
3. 研究交流会（中間発表会）
4. 活動報告書
5. 学位記録
6. 出版企画
7. データベース
8. 博士課程指導教員へのヒアリング
9. 芸大プログラム
10. 諸連絡事項

第３回　月例ミーティング

◎2011 年 6 月 13 日（月）18 時 30 分ー19 時 45 分

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、吉川文

◎議題：

1. サポート
2. 情報交換会
3. 研究交流会（中間発表会）
4. 活動報告書
5. 学位記録
6. 出版企画
7. データベース
8. 博士課程指導教員へのインタビュー
9. 芸大プログラム
10. 諸連絡事項

第４回　月例ミーティング

◎2011 年 7 月 25 日（月）13 時 30 分ー17 時 10 分

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、吉川文

◎議題：

１．前期運営委員会会議の報告
２．美術科リサーチセンターの状況
３．サポート
４．リサーチ
５．芸大プログラム
６．教員インタビュー
７．博士取得者コンサート
８．学位記録
９．データベース
10. 出版企画
11. 音楽学会パネル

第５回　月例ミーティング

◎2011 年 10 月 17 日（月）18 時 30 分ー20 時 20 分

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、吉川文

◎議題：

１．「芸術表現と学術研究」ワークショップ
２．映像研究科リサーチセンターの状況
３．サポート
４．教員インタビュー
５．芸大プログラム
６．リサーチ
７．博士取得者コンサート
８．学位記録・学位審査会
９．データベース
10. 出版企画
11. 音楽学会パネル
12. その他

第６回　月例ミーティング

◎2011 年 11 月 28 日（月）18 時 30 分ー21 時 20 分

◎出席者 : 檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、吉川文

◎議題：

１．音楽学会パネル
２．出版企画
３. 博士取得者コンサート (D コンサート)
４．最終報告書／シンポジウム・ワーキンググループ（WG）
５．最終報告書／芸大プログラム

６．公開講座
７．意見交換会
８．学位記録
９．サポート
10. 教員インタビュー
11. データベース
12. その他

第７回　月例ミーティング

◎2011 年 12 月 19 日（月）18 時 00 分ー20 時 10 分
◎出席者：檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美（スカイプ参加）、中村美亜、平井真希子、向井大策、吉川文
◎議題：
１．D コンサート
２．菅野先生の公開講座
３．2010 年度学位記録
４．RC 全体運営委員会
５．［参考］美術研究科の意見交換会
６．最終報告書の分担
７．今年度報告書の分担
８．サポート
９．備品の購入
10. その他

第８回　月例ミーティング

◎2012 年 1 月 16 日（月）18 時 30 分ー20 時 00 分
◎出席者：檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、吉川文
◎議題：
１．D コンサート
２．菅野先生の公開講座
３．2010 年度学位記録
４．学位審査演奏会
５．RC 全体運営委員会
６．音楽学科 RC 将来構想ワーキンググループの発足
７．４号館の改修工事
８．芸大プログラム・最終報告書作成ワーキンググループ
９．最終報告書の分担
10. 今年度報告書の分担
10. 備品の購入
11. 次回のミーティング予定

第９回　月例ミーティング

◎2012 年 2 月 16 日（木）10 時 30 分ー11 時 30 分
◎出席者：檜山哲彦、遠藤衣穂、中田朱美、中村美亜、平井真希子、向井大策、森田都紀、吉川文
◎議題：
１．D コンサート
２．菅野先生の公開講座
３．2010 年度学位記録
４．学位審査演奏会
５．音楽学科 RC 将来構想ワーキンググループの発足
６．特別経費申請
７．芸大プログラム・最終報告書作成ワーキンググループ
８．今年度報告書
９．サポート状況
10. 次回のミーティング予定

4. 合同ワーキンググループ

平成 23 年度後期に、美術研究科・映像研究科リサーチセンターと合同のワーキンググループが組織され、最終年度に公表予定の「芸大プログラム（仮)」作成、シンポジウム企画、最終報告書作成に向けて活動を開始した。

第１回ワーキンググループ会議

日時：2011 年 11 月 22 日　15 時〜17 時

場所：事務局第１会議室

出席：安藤美奈（美術研究科リサーチセンター)、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター)、松井茂（映像研究科リサーチセンター)、荒木康子（本部学務課）、菊谷秀雄（学生支援課）

第２回ワーキンググループ会議

日時：2012 年１月 27 日　15 時〜21 時

場所：美術研究科リサーチセンター

出席：安藤美奈（美術研究科リサーチセンター)、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター)、松井茂（映像研究科リサーチセンター)、馬定延 （映像研究科リサーチセンター）、荒木康子（本部学務課）

第３回ワーキンググループ会議

日時：2012 年２月７日　13 時〜17 時 30 分

場所：美術研究科リサーチセンター

出席：安藤美奈（美術研究科リサーチセンター)、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター)、松井茂（映像研究科リサーチセンター)、馬定延 （映像研究科リサーチセンター）、荒木康子（本部学務課）

第４回ワーキンググループ会議

日時：2012 年２月 15 日　14 時 30 分〜17 時 30 分

場所：音楽研究科リサーチセンター

出席：安藤美奈（美術研究科リサーチセンター)、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター)、馬定延 （映像研究科リサーチセンター）、荒木康子（本部学務課）

第５回ワーキンググループ会議

日時：2012 年 3 月 6 日　14 時 00 分ー18 時 00 分

場所：音楽研究科リサーチセンター

出席：安藤美奈（美術研究科リサーチセンター）、中村美亜（音楽研究科リサーチセンター）、松井茂（映像研究科リサーチセンター）、馬定延（映像研究科リサーチセンター）、荒木康子（本部学務課）

（以上、2012 年 3 月 6 日時点）

附録１．平成 20 年度活動報告書の目次

はじめに　～東京芸術大学大学院音楽研究科リサーチセンター事業に関して～ …… 1

音楽研究科リサーチセンター構成員 …… 2

平成 20 年度リサーチ活動 …… 3

音楽研究科リサーチセンター他大学訪問調査（資料１） …… 4

「芸術系大学院博士課程における学位授与プロセスの研究」に係る

意見交換会議事録（資料２） …… 10

実技系博士課程に関わるアンケート用紙（資料３） …… 16

実技系博士課程に関わるアンケート結果（資料４） …… 20

平成 20 年度サポート活動 …… 34

音楽研究科リサーチセンター第 1 回説明会（資料５） …… 35

音楽研究科リサーチセンター第 2 回説明会（資料６） …… 38

平成 20 年度個別サポート状況資料（資料７） …… 48

2008 年度博士論文提出者サポート報告（資料８） …… 49

平成 20 年度学位申請論文提出者に向けてのアンケート（資料９） …… 60

平成 20 年度リサーチセンターサポートに関するアンケート（資料 10） …… 63

平成 20 年度広報活動 …… 66

音楽研究科リサーチセンターパンフレット（資料 11）…… 67

平成 20 年度会合記録 …… 68

音楽研究科リサーチセンター準備委員会・運営員会記録 …… 69

音楽研究科リサーチセンタースタッフ準備会合・スタッフミーティング記録 … 71

附録２．平成 21 年度活動報告書の目次

はじめに …… 1

シンポジウム …… 3

「演奏・創作と芸術研究
—芸術系大学院博士課程における学位授与プロセス—」概要 …… 4

リサーチ活動 …… 6

Ⅰ．海外調査

1．交流調査・現地調査

1-1．シベリウス・アカデミーの博士課程に関する報告と議論 …… 7

1-2．英国音楽大学 訪問調査報告
—英国王立音楽大学と英国王立ウェールズ音楽演劇大学を訪ねて… 30

1-3．音楽実践研究の新しい動向と今後の課題
—イギリス「創造的実践としての音楽演奏研究センター」
（CMPCP）の訪問をきっかけに …… 38

1-4．中日音楽比較研究国際フォーラムでの研究発表とアンケート調査 … 48

2．資料・情報調査

2-1．アメリカの実技系博士課程調査に関する中間報告 …… 58

2-2．英国の実技系博士課程調査に関する中間報告 …… 61

2-3．ヨーロッパの実技系博士課程調査（英国以外）に関する中間報告 … 64

2-4．ボローニャ・プロセスにおける博士課程の制度改革に関して …… 67

Ⅱ．国内調査

音楽実技系博士課程を設置する国内 8 大学関係者による意見交換会 …… 74

日本音楽学会全国大会におけるシンポジウムについて …… 80

シンポジウムⅠ「大学教育のなかで音楽学が果たしうる役割」 …… 81

シンポジウムⅢ「音楽学と学位」 …… 85

Ⅲ．学内調査

演奏家・作曲家の博士論文—東京芸術大学大学院博士課程の 30 年 …… 91

サポート活動 …… 112

Ⅰ．音楽研究科リサーチセンター説明会 …… 112

Ⅱ．実技系博士課程院生論文執筆個別サポート

博士論文提出者サポート報告 …… 113

アンケート調査ⅰ　学位申請論文提出者に向けて…… 120

アンケート調査ⅱ　リサーチセンターのサポートに関して …… 124

個別サポート状況資料 …… 126

広報活動 …… 127

会合記録 …… 128

附録３．平成 22 年度活動報告書の目次

プロジェクトの中間総括 —「はじめに」に代えて …… 5
音楽研究科リサーチセンター構成員 …… 9

A．海外の動向 …… 11
Ⅰ．新しい博士プログラム
—ポリフォニア・プロジェクト …… 12
Ⅱ．音楽院での変化
1. イギリス王立音楽院のリサーチ・プログラム
—デーヴィッド・ゴートン先生を訪ねて …… 24
2. パリ国立高等音楽院のプログラム改正
—クレール・デゼール先生を迎えて …… 34
3. モスクワ音楽院のボローニャ・プロセスへの対応
—マルガリータ・カラトゥイギナ先生を訪ねて …… 50
Ⅲ．研究教育機関のネットワーク構築の動向
—国境と学問の領域を超えて …… 57
Ⅳ．アメリカ合衆国の実技系博士課程（アメリカ調査の総括）
—「制度化」と「多様化」を支えるもの …… 66

B．博士研究と成果公開の支援 …… 71
Ⅰ．現状報告と課題
1. グループ・サポートの取り組みと今後の課題 …… 72
2. 博士学位記録の作成と頒布 …… 78
3. 博士学位データベースの構築 …… 80
Ⅱ．参考調査
1. デポジトリ・ワークショップ …… 84
2. アーカイヴ・シンポジウム …… 86
3. 著作権セミナー …… 88

C．定例活動記録 …… 91
Ⅰ．ワークショップ記録 …… 92
Ⅱ．論文提出者へのアンケート …… 100
Ⅲ．個別サポート記録 …… 104
Ⅳ．情報発信 …… 106
Ⅴ．ミーティング記録
1. 運営委員会 …… 107
2. スタッフミーティング …… 109

附録：過去の活動報告書の目次 …… 114

執筆・編集　　遠藤　衣穂
中田　朱美
中村　美亜
平井　真希子
向井　大策
森田　都紀
吉川　文

東京藝術大学大学院音楽研究科リサーチセンター平成 23 年度活動報告

平成 24 年 3 月 31 日発行

編集・発行：東京藝術大学大学院音楽研究科リサーチセンター
〒110-8714　東京都台東区上野公園 12-8
http://mrcenter.geidai.ac.jp/
mrc-info@ms.geidai.ac.jp

©2012　東京藝術大学