

楽曲と演奏 伊藤康圓

1

「音楽」は、どのような様式のもので、結果的には、時とともに見られては消えてゆく。「一連の音響現象」と考えることができ、そして従来の音楽では、こうした音楽としての物理的音響は、——音程のない打楽器などの響きを除けば——何らかの音組織（音階や旋法）に基づいて歌ったり、楽器を奏でたりして生ずるものに限られていた。特に西洋の芸術音楽の分野では、それはすべて、五線譜に記載された「楽曲」を「演奏」するという方法で実現されてきたのである。

しかし、現在では、電気発振音を電磁気テープに録音して合成したもので、自然音（鳥の声や街の騒音など）をテープに録音して編集したものまで「音楽」として作られるようになった。前者は「電子音楽」、後者は「ミュージック・コンクレート」と呼ばれるものである。したがって、このようなものまで音楽のジャンルに含まれるものと考えれば、どのような方法によって実現された、どのような「物理的音響」も、それを実現するための行為が、それに何らか

の音楽的価値（鑑賞の対象としての価値）を与えうることを前提として行なわれるかぎり、すべて「音楽」だということになる。

同じ前衛音楽で、これらとは対照的なものに、「偶然性音楽」と呼ばれるものがある。この種のものでは、人声や楽器による楽音ばかりでなく、あらゆる種類の雑音（ラジオをいくつか並べて別々の放送を同時に流したり、ピアノの蓋を乱暴に締めたり、その他オートバイのエンジンの音やサイレンなども利用する）が導入されるのである。そして、作曲家（？）の仕事は、そうした演奏行為（？）に関するインスタレーションを書いたり、グラフィックな図案（この種のを彼らは抽象記譜と呼んでいる）を描いたりするだけで、実際の音響を実現する行為や手段は、演奏（？）にあたる者の自発的なファンタジーによる即興にまかせようとするのである。

この種のもので最も徹底したものとして有名なのは、当の「偶然音楽」の主唱者ジョン・ケージの「四分三十三秒」という作品（？）であろう。これは、ピアニスト（？）がステージに出て来て、ピアノの前に腰掛けたまま四分三十三秒の間何も弾かずについて、そのままもどって行くように指示しただけのものである。むしろ、この「四

分三十三秒”という題名の付いたインストラクションも、それに従って人間がステージで行う行為も、それ自体としては、絶対に“音楽”の領域のものでないことだけは明白であろう。しかしケージはステージ上の人物が何も弾かずにピアノの前に腰をおろしている四分三十三秒間のあいだに、そのホールの中で聞こえるあらゆる音響（聴衆のざわめきや場外から聞こえてくる騒音など）が音楽なのだというのである。

むしろこれらの騒音は、彼が構成したものでも、彼の指示によって生じたものでもない。またそれは偶然に発生したものであるにしても、それ自体には、その時その場所でも偶然生じたものとして記憶に価するような特徴や意外性も、一回限りのものとしての掛替のなさもありはしない。それは人間の集まっている所なら、何処でも何時でも聞こえる、ごくありきたりの騒音にすぎない。ここで意外性のあるものといえば、ステージ上のピアニストの行動だけであり、記憶に価するものといえば、この「四分三十三秒」というアイディアだけであろう。

しかし、彼はふざけているわけではあるまい。「偶然性音楽」を提唱する彼の意図は、従来の人為的な大系と秩序の中に閉じこめられていた音楽を、宇宙の秩序に向けて開放しようという、まことに大まじめなものであった。とすれば、彼はここでではさらに、この考えをいっそう徹底させて、聴衆の耳や心を音楽自体から開放したといえようか。しかしそれなら、これはもう音楽というジャンルそのものの否定を意味するものであろう。

以上述べてきたことから明らかに、現代の極端に前衛的な作曲家の試みの中には、このケージの例のように、音楽そのもの

の否定を意味するようなものから、前に書いた“電子音楽”や“ミュージック・コンクレート”のように、在来の音楽においては不可欠の要素である音組織（音階や旋法）の否定（または破壊）を前提とするものや、部分的、断片的に音組織を利用するもので、じつに様々な傾向が含まれている。またそれらは、演奏の次元（または段階）を抜きにして、直接物理的音響を構成するもの（電子音楽やミュージック・コンクレートなど）と、逆に、作者は大きな指定を書くだけで、実際の音響は演奏にあたる者の自発性や偶然の成行にまかせるもの（偶然性音楽）とに大別することもできる。

そして、この種の前衛音楽の最大の特徴、あるいは音楽としての本質的な弱点は、第一に、一般の音楽様式ではその根本条件である音組織の喪失に、第二には、音楽における“楽曲”の次元の消滅に認めることができる。したがって“演奏”の領域も、従来の“楽曲の演奏”としての音楽上の機能を失ったのである。

2

一口に“楽曲”といっても、その“音楽”における在り方は、それぞれの時代的・民族的音楽様式によって異なるものである。たとえば、洋楽の影響をまったく受けていない（または、その影響を受ける以前の）本来の“日本の伝統音楽”（純邦楽）の世界では、“楽曲”に当るものは、それぞれのジャンルや流派ごとにパターン化された演奏上の具体的な手順や節廻しや、ことばを発音する際の音声の抑揚や楽器の響かせ方、微妙で具体的な（洋楽のように定量的に図式化しえない）リズムなどの用いられる箇所や、その順序や、それらのパターンの組み合わせ方が、一定の演目や歌詞に応じて、そ

れぞれ固定化したものにすぎない、と考えてよからう。したがって、演奏の名手が現われて、演奏に新しい工夫や技巧を加えるたびに、演奏様式とともに楽曲自体も変貌をうけてゆくことになる。純邦楽における互に異質のそれぞれのジャンルが、さらに多くの流派に細分化されてきたのも、一つには、このような楽曲としての自律性の欠如とその浮動性のためである。

これに対して、西欧の近世以来の芸術音楽（クラシックの洋楽）では、「楽曲」とは一定の音組織（音階や旋法）に基づいて構成され、五線譜に「音楽作品」として記載されたものであるが、それは時とともに現われては消えてゆく音響現象の背後に——ほとんど空間的な姿で——確固として存在する、「音楽の本体」ともいふべきものなのである。

ところで、すべての楽曲は、実際に演奏されて、はじめてその物理的音響の中に、鑑賞の対象として具現されるのであり、その意味で、演奏は楽曲を具現するために不可欠の手段なのである。が、また演奏の方でも、楽曲を具現することを通じて、はじめてその演奏自体の音楽としての価値や魅力を示しうるのである。

このような「楽曲」と「演奏」との関係は、伝統的な洋楽の世界では、わざわざ書くのも気がひけるほど分りきったことであるが、それでは「楽曲」とは何か、音楽（洋楽）の中でどこまでが「楽曲」であり、どこからが「演奏」の領域に属するか、ということを変更して問題にすることになると、話はかなりめんどうになる。このことは音楽家たちにとっても、かならずしも自明のことではないのである。常識的には「楽曲」とは「楽譜に記載された音楽」であると考えることもできるが、それならこの場合の「音楽」とは何

か。「楽譜」とは何か。

3

作曲家が五線譜表に記した「一連の音符」（休止符を含む）は彼が意図した「音楽としての物理的音響」の記号でもなければ、また、それを実現するために必要な演奏の仕方や手順を示すためのものでも、具体的な「ふしまわし」や「リズム」を指定するものでもない。

譜表上の個々の音符は、「一定の音の高さ」（絶対音高）と「音の長短の割合」を示す記号であり、したがって、譜表上の一連の音譜は、一定の音組織（音階や旋法）に基づいて構成された「音高関係（音程関係）」と音の長短関係（リズム関係）の構成を示す記号にすぎないのである。このうち、音符の横の関係は「音程関係」とリズム関係の縦的関係（旋律や音形線）を示し、縦の関係は同時的音程関係（和音）を示すのである。

また、和音（同時的音程関係）の継時的つながりは、和声と呼ばれるものであるが、いくつもの異なる旋律や音形線（「音程関係」とリズム関係）の継時的つながり（を同時に重ねて、いくつもの声部が対位的に構成されている場合も、それらの声部間の同時的音程関係は、広い意味での和声に属するのである。

そして（洋楽では）どのような楽曲も、その本体は、すべて、以上のような「音程関係」とリズム関係の継時的・同時的組合せによる構成だけで成り立っているのである。（音程のない打楽器のパートは、むしろリズム関係だけで作られるが、伝統的な洋楽にはリズム関係だけで構成された——音程関係を伴わない——楽曲は存在し

ない。)

五線譜に記された音符以外の記号や標語には、音符と全く同じ役割を果たすものと音符に伴って「音定関係とリズム関係」(以下特に明記する必要のない場合は「音関係」と略記する。)の表情や形体の枠を指定するものがある。「消略記号」・「装飾記号」・「奏法記号」・「標語」などがそれである。「消略記号」は紙面を節約したり読みやすくするための略記法であるから、その機能は音符と全く同じであり、「装飾記号」は略記法であるとともに、それが表示する音関係が裝飾音としての意味をもつものであることを示すのである。また「奏法記号」・「標語」は、音関係に関するかぎり、その大部分は略記法(アルペジオ・トレモロなど)か、その記号の附された音符の音関係(またはその中の一音)の表情や形体の枠を指定するもの(レガート・スタッカート・マルカート・スラー・フェルマータ・グリッサンドや弦楽器のピッチカートなど)なのである。(純然たる「奏法記号」には、ピアノのペダルや弦楽器のボーイングの指定などがある。)

そして、これらの記号や標語によって指示されるものの中で、略記法によって表示された「音関係」は当然「楽曲の本体」のうちにはいるが、「音関係の表情や形体の枠」は「楽曲内の附随的要素」と考えられる。またこのほか、楽譜に指定されたテンポや強弱などのカテゴリーや使用楽器の種類なども、同様にこの「楽曲内の附随的要素」の一面を担うものと考えることができよう。

むしろ、楽曲は演奏されることを前提として作られるものである以上、作曲家は創作にあたって「音関係」やそれに基づく和声進行を、単に抽象的に思い描くだけではない。彼はその旋律や音形線

楽器の音色とともに思い浮べるであろうし、また逆に、特定の音響のつながりを想起して、それを実現するために楽器の組み合わせや音形線の同時的進行を工夫することもあるであろう。いずれにしても、彼は旋律や音形線や、それらの和声的・対位法的な組み合わせを工夫すると同時に、それらの声部が具体的なテンポやリズム、楽器の音色や強弱の変化などを伴って、物理的な音響の流れとして鳴り響く様を思い浮かべながら筆を進めるはずである。しかし、彼がこうして作りあげた楽曲は、音楽におけるこれらの感覚的要素の表象をすべて払拭した「音関係の構成」と、それに附随する概念的指示(これは細密に書かれる場合も、ほとんど書かれない場合もある。)だけで構成されているのである。

そして「実際の音響の推移やそれに伴うあらゆる具体的な表情」の表象は——作曲家自身が想起したものでも——すべて「演奏」の次元に属するのである。同じ楽曲の演奏でも、その音響や表情は演奏する者によって——また同一人の演奏でもその時々で——違うように、作曲家自身の想起するそれも、きわめてうつろいやすいものだからである。

4

演奏の次元に属するもので最も楽曲の次元に近いものは、現実の音響(歌声を含む)の流れが「旋律」や「旋律以外の音程関係とリズム関係のリズム的側面」を把握する、その把握の仕方(姿・節廻しと具体的なりズム)であろう。これらは、時とともに流れ去る現実の音響現象から切放して——「旋律」や「音関係のリズム面」と同様に——それ自体として表象しうるものであるが、クラシックの

洋楽では、あくまで演奏の次元における時代的個人的様式の一部にすぎない。

しかし純邦楽の世界では、こうした節廻しや具体的リズム自体が洋楽における音関係に類似した機能を果たしているのである。ここではそれらは、それぞれの分野でパターン化されることによって、演奏様式の次元を越えて、多くの「音楽様式」として定着しているのである。（これに似た例は、洋楽系のポピュラーミュージックにもみられる。）したがって純邦楽での「楽曲」とは、前にも書いたように、それぞれの音楽様式内で歌詞や台本ごとと固定した、節廻しや楽器のリズムの組合せにすぎないものであり、クラシックの洋楽から見れば、本来は演奏の次元に属するものなのである。洋楽の歌曲の演奏では、歌詞の付いた旋律（楽曲）を、それぞれの節廻しで歌うのに対して、純邦楽の謡物や語り物では、歌詞や台本をパターン化した節廻しで歌う（語る）のである。

したがって、ある曲目の一連の節廻しやリズムから一定の音関係を分析的にとらえて、それを五線譜に記してみたところで、それが演奏様式の次元から自立した楽曲に生まれ変わるわけではない。それらのもつ微妙なニュアンスは、本質的に音関係としてはとらえられないものであるし、一方音関係の面では、それらはけっして一定したものではないからである。その極端な例が能の音楽であろう。増田正造氏は次のように書いている。

「海外公演のとき、フランスの研究所でこういう実験をした。笛の演奏をテープにとり、オッシログラフにかけて出た線の上に透明な五線紙をあてて音符化する。その譜をほかの楽器で演奏して能の音楽を説明したという。何とも回りくどい。その音とはそのとき限

りのものだと思つたら西洋人はさらに驚くだろう。たとえば序ノ舞についていうならば、序ノ舞には「序ノ舞」という譜の構成の概念とそれが演奏される能それぞれの曲による「位」と呼ぶ理念だけあって、実際の演奏は常に同じではなく、一回限りなのである。」（「能の表現」）

しかし「一回限り」という点ではクラシックの洋楽の演奏だって程度の差こそあれ、「一回限り」のものなのである。問題は、その後後に恒常的な「音関係」の構成としての「楽曲」が存在するかどうか、ということである。

かつては洋楽の世界でも、即興演奏という、それこそ「一回限り」の演奏が盛んに行なわれていた。モーツァルトもベートーヴェンもその名人だったそうであるが、この場合即興演奏とは、即興的に楽器を鳴らすことではない。楽曲を即興的に作りつつ、演奏することを指すのである。したがってその過程で作られた楽曲は、楽譜に記載されたものと同様、恒常的な性質をもつものであったろう。ただそれは、楽譜に書かれなかっただけである。

5

ピアノは周知のように、ハンマーの打弦によって音を発する楽器であるから、その音は打弦による衝撃音と減衰音から成りたっている。したがって、人声や弦楽器や管楽器のように、音を同じ音量で持続させたり、それにクレッシェンドをつけたりすることはまったく不可能であり、レガートの旋律の演奏も個々の音の形に関するかぎりは、これらの楽器のようなわけにはいかない。それにもかかわらず、ピアノ曲に長い持続音が、それともかなり高い音で用いられた

り、アダージヨの旋律が書かれたりするのはなぜか。他の器楽曲や声楽曲では、あれほど楽譜に忠実に演奏することを要求する作曲家が、なぜピアノ曲にだけは実現不可能な音の形を指定するのか。

それは、ピアノの音の減衰の仕方が、響の形としてははっきり意識しにくい性質のものであり、キーを押している間は、その音が同じ音量を保っているような錯覚を与えるものだからであろう。レガートの旋律の場合も、個々の打弦音に微妙な強弱をつけることによって、その全体の音の流れに——心理的にはほかのどんな楽器にも劣らぬ——レガートな演奏としての仮象を与えることができるのである。

また、ある楽節がダンパー・ペダルを踏んだまま（ダンパーを弦から離れたまま）奏された場合、その間に弾かれたピアノの音は、物理的にはすべて鳴りっぱなしであるが、音関係の面から見れば、これらの物理的には同じ減衰音が、ある音では同じ音量で持続する音（仮象音）として、他の音では余韻を伴う短い音（仮象音）として、二通りの意味と役割を果たしているのである。つまりピアノの音は、楽曲の音関係に対して、まれには実音に近い音（スフォルツァンドやペダルなしで弾かれるスタッカートなど）として用いられることもあるが、その多くは上記のような仮象音として機能するのである。そして、作曲家はピアノの音のこうした仮象性を媒体として、ピアノ曲の音関係を構成してきたのだし、演奏家も同じ仮象性を媒体として、その楽曲の音関係を物理的なピアノの響で表現してきたのである。考えてみれば、これほど便利な楽器はほかにあるまい。

むしろ、ピアノの音の仮象性を可能にした直接の理由は、ほかならぬ作曲家やピアノリスト自身が半ば本気で、仮象音を実音と錯覚し

てきたことにある。（ピアノの音に関する錯覚はじつに多い。）それなら、その錯覚を可能にしたものは何かといえ、それは伝統的洋楽の構造自体であるといわなければならないまい。「音関係の構成」としての「楽曲」と「物理的音響」とを有機的に結合するためにはその媒体として仮象性がどうしても必要なのである。ただ、こうした仮象性の存在が、他の楽器や人声による演奏ではほとんど意識されないのは、それらの場合、物理的音響の形をその媒体の形とほぼ一致させることが可能だからである。この場合の仮象音とは実際に演奏される物理的音響の音関係に対して持つ音楽的意味とでもいっただらよからうか。

仮象性の存在は伝統的洋楽の世界では無意識の前提なので、ピアノの先生が生徒に旋律の弾き方を教えるために歌って聞かせる場合も、その節廻しは、彼が脳裏に浮かべた仮象音に従っているのである。この前提の全くない純邦楽の世界では、三味線の音は「ツンテンシャン」、琴の音は「コロリンシャン」と、実音そのままを真似るのである。実音ならピアノも「ボンボンボン」であろう。

前衛音楽は、音楽における仮象を信じなくなるところからはじまる。仮象を信じなければ、ピアノは打楽器の一種にすぎない。バルトークのピアノ曲はその先駆をなした。

しかし、仮象というなら、音関係の構成としての楽曲こそ最大の仮象ではなからうか。音楽の伝統の持つすべての仮象を破壊し尽くしたとき、その廃墟に残るものは物理的音響の瓦礫だけである。この瓦礫を電子技術を用いて再構成しようとするのが電子音楽であり、瓦礫自体を音楽としてとらえようとするのが偶然音楽なのである。