

# 楽曲と近代五線譜

伊藤 康 圓

一般に楽譜（五線譜）を読むといわれていることの中には、譜表上の音符群から、リズム関係（音符の示す時価の関係）や、音名や階名の排列を読み取ったり、音符の譜表上の位置によって、楽器の奏すべきポジション（弦楽器のフレット（かんどころ）や鍵盤楽器の鍵盤など）を知ったりするだけのことも含まれている。しかしこれだけでは、その楽譜の示す「音関係の構成」は、簡単な一本の旋律ですら、実際には表象することはできない。むしろこのレベル

でも、楽譜の指定に従って楽器を鳴らしてみることはできる。そして、この程度の読譜の能力しかない者が、楽譜に記載された「音関係の構成」を知るためには、このように楽器で弾いて、その物理的音響の中から、それを知覚するしかない。

そして、真の意味での読譜とは、譜表上の音符群から、直接そこに記されている「音関係の構成」を実際に表象することであるが、つまりこれは、楽器で鳴らすかわりに、それを頭の中で実際に鳴らしてみることである。この場合、実際には、脳裏で個々の音高を次々に想起しては消し去ってゆくのであるが、旋律や音形線（音関係

連鎖）とは、こうした一連の継時的過程が、記憶の中で一種のゲシュタルトとして表象されたものといえよう。逆にいえば、譜面に記されたゲシュタルトとしての「音関係連鎖」を表象するには、その前提として、音符の示す個々の音高を音符の示す時価に基づいて、次々に想起することが必要不可欠なのである。（この過程は必ずしも演奏するのと同様のテンポで入念に行われる必要はない。むしろ抽象的に省略した形で想起されることが多い。）

また、楽器や人声による演奏を聴いてその音響を知覚するのは、生理的な聴覚の働きによるが、その感覚情報の中からある旋律（音関係連鎖）を把握するということは、その中から、つぎつぎに現われては消えてゆく音高とその時価を感知し、それらを脳裏に用意されている音階や拍子の目盛に当てはめて、一つのゲシュタルトとして意識するということである。

以上の、譜面を読んで「音関係の構成」を表象する能力と、演奏された現実の音響の中からそれを聴き取る能力とは、本来別のものでなく、盾の両面にすぎない。ソルフエージュの練習は、こうした能力を前者の側から養うためのものであり、聴音の訓練は、それを後者の側から養うためのものである。

ところで「音関係の構成」も、単純な一本の旋律ぐらいなら誰にでも表象できるが、同時に重なる「声部」(音関係連鎖)の数が多いものほど、また複雑な転調を含むものや無調的なものほど、その重層的な声部を同時に表象する(頭の中で鳴らす)ことは、そうした楽曲を作曲している当人にとっても困難になる。そこでピアノで音を出して確かめることになるが、そうしてみたところで、そのピアノの物理的音響から、ある程度以上の重層的な声部進行を、同時に聴き分けることがむずかしいことにはわりはない。特に声部が交差している箇所では、各声部の進行を識別することが理論的に不可能なこともありうる。つまり、声部の数がある限度を越えれば、それぞれの声部の進行を同時に把握することは、読譜能力の面でも聴音能力の面でも人間の能力の限界を越えることになる。(各声部が音色の違う楽器で演奏される場合は、同一種類の楽器の場合よりも、各声部の進行ははるかに識別しやすい。)

そして、多くの声部から成る楽曲(これはいわゆる多声音楽にかぎらない。)が演奏された場合、その物理的音響の流れの中から同時に聴き分けられる声部の数は、よほど優れた聴音能力の持ち主でも、せいぜい四つどまりであらう。あとのいくつかの声部は、一連の響きとして知覚されるだけである。がそれでじゅうぶん足りる。というのは、作曲家がこのような多くの声部を書くのは、その中の主要な旋律のほかは、こうした同時的響き(和声)の流れを構成するためだからである。

物理的音響のうち、一定の振動数を持つものは楽音と呼ばれているが、あらゆる楽音は基音と倍音(または部分音)との合成されたものである。そして、倍音の含まれ方やその変化の仕方の違いが、楽器や人声の持つ音色の違いとして感じられるのである。これに対

して、音の高低として感じられるのは、基音の振動数である。したがって、どれほど声部の数が増えても、それをピアノで弾いてみれば、その声部の同時的響きの流れ(和声)だけは、ピアノの発する音響の中の基音の同時的響きとして知覚することができる。したがって、作曲家が自分でも同時には聴き分けることのできない多声部の進行を書くにしても、その同時的響きの効果さえ確認して置けばあとは各声部を別々に把握するだけで、彼は自分の書いている重層的な声部進行が、どのようなものかを知ることができるのである。

また、こうした多声部からなる楽曲(またはその部分)を享受するには、それが演奏されているときの、楽器や声帯の発する物理的音響の流れから、それぞれの時点での、主要な旋律と和声の進行が——聴く人の能力に応じて——ある程度直感的に把握できればじゅうぶんであらう。このことは、管弦楽曲のスコアを一台のピアノで弾く場合を考えれば明らかである。この場合、いくつかの声部を省略したり変えたりして弾かなければならないが、それでもその楽曲の基本的構造(旋律と和声)だけは、享受することができるのである。

ところで、ある楽曲をはじめ聴く場合は、その演奏中に生起する物理的音響から、われわれは刻々に、ある音関係や和声の進行を知覚しては、やがて忘れさってゆくので、個々の旋律さえ、その全体を記憶できるとはかぎらない。まして、ある程度長大な構成を持つ楽曲では、その作品全体の旋律や和声の構成などは、一度聴いただけでは記憶に残らないのが普通である。が、それでも、その楽曲全体のイメージやその作品から受けた印象は、(その曲の構造や性質によっても違おうし、聴く人による個人差もきわめて多いが)多かれ少なかれ心に残るであらう。むしろ楽曲全体の構成は、同じ曲を

何度も繰り返して聴いているうちに、次第に記憶に定着してゆくのであるが、耳から聴いたことしかない曲の場合は、楽曲として思い浮べるのは、こうした楽曲のイメージが、記憶内容の総体だけである。そして、このような「記憶内容」が楽曲全体の音関係の構成と完全に一致することは——よほど単純な小曲や歌曲を別にすれば——どれほど優れた聴音能力や記憶力の持主でも——まずありえないことは、すでに述べたことから明らかである。

しかし、楽曲はすべて、それが実際に演奏されているとき、はじめてその物理的音響の中に音楽として具現されるものである以上、楽曲を鑑賞するということは、単に演奏を通じて、その曲の旋律や和声の流れを把握することもなければ、それを記憶することもできない。それは、その曲を——それがはじめて聴く曲であろうと、聴き馴染んでいる曲であろうと——演奏における現実の音響の推移の中で、その音響の流れ自体や、演奏上の表情や効果を味わいつつ、主体的に享受することのほかにない。というより、われわれが音楽として実際に鑑賞しうるのは、演奏されつつある「現実の音響としての音楽」なのであって、楽曲はそうした「音楽」という継時的現象の過程にすぎず、それ自体としては、鑑賞の対象とはなりえないものかも知れないのである。

これに対して、楽曲を「音響としての音楽」から切り離して、それ自体を一個の対象として把握するためには、個々の「音関係連鎖（旋律や音形線）」や「同時的音高関係の響き（和声）」を、（声部数の多い場合は、それぞれの声部を別々にでも）読譜によるなりピアノを鳴らすなりして知ることと共に、それらの「音関係の構成」を楽譜の図形から、視覚的空間的に把握することが必要である。こうした把握の仕方によって、はじめて、楽曲の構造を理論的

分析的に解明することも可能なのである。演奏を通じて享受した場合の楽曲の価値や生命も、こうした譜面上の空間的図式的構成のつ調和や均衡と無縁ではないのである。

## 2

今日までの最も進歩した記譜法である近代五線譜法、およびそれによって書かれた楽譜でさえ、——それを従来の西洋音楽に限っても——音楽を伝える手段としては不完全なものだ、という考えは、音楽家の間でも、かなり一般に行き渡っているようである。

たしかに、近代五線譜法は、記譜法としての形式自体を問題にすれば、必ずしも理想的なものではなからう。それはもともと七音音階の記譜法として成立したものであるから、無調や十二音の楽曲が一般化して以来、たとえば、 $\sharp$ ・ $\flat$ などの臨時記号の使用が複雑になると共に、記譜法の形式自体に矛盾が生じてきたことは事実である。そのため、多くの新しい記譜法が試みられてきたくらいである。（その中の代表的なものに、クラヴァールスクリボがある。）

しかし、右のような通念は、記譜法の形式自体を問題にしているのではなく、楽譜というものは、どれほど進歩しても、作曲家の意図する音楽を表示する手段としては、きわめて不完全なものにすぎないという、記譜法自体のもつ本質的欠陥を問題にしているらしい。とすれば、これは単に記譜法の問題ではなく、「楽曲」と「演奏」に関する認識の根本的な欠如を示すものではないのか。次に挙げるのはその一例にすぎない。

「演奏家の実現する音楽の質には、たとえ同じ作品を対象としていても、非常な差が生まれてくる。それは、楽譜が周知のように、 $\wedge$ 音楽 $\vee$ を伝える手段として、大変不完全なものだという事情にも

よるのだけれども……」

「五線譜は、これまでのヨーロッパ音楽を記譜するのに最上の手段ではあったが、決して完全なものではない。楽譜に書き表わされていない部分はかなり多い。(中略)一例をとれば、バッハの楽譜にはテンポの指示のないものさえ多く、モーツァルトやハイドンは強弱の記号は本当に少なく、ベートーヴェンでさえ、かなりあいまいな発想記号の書き込み方をしていた。」

「楽譜に忠実な演奏ということが言われる。これは、周知のようにロマン派の名演奏家たちの感情本位に流れた、あまりにも主観的な解釈の流行したのち、それへの反動として生まれたモットーである。しかし、何度も言うように、楽譜は大変不完全な記号の集積である。(中略)レガートにせよ、ことにはまたスタッカートにせよ、楽譜には一つの記号でしか書きわけていないにせよ、その種類は少なくない。堅く強い音もあれば、円く軽い音が求められることもあり、更にはその音価、つまりその音の鳴らされるべき長さは、——たとえば二分音符のスタッカートはどのくらい長さなのか？——などの問題は、ケイス・バイ・ケイスで、慎重に選ばれる必要がある。(吉田秀和「現代の演奏」)

ここで吉田氏が「音楽」と呼んでいるものが「音響としての音楽」のことであることは明らかであろう。つまり氏は「五線譜」を作曲家の意図した「音響としての音楽」を「伝える手段」と考えているのである。それなら、すべての楽譜が「大変不完全なもの」であるのは当たり前で、「書き表わされていない部分はかなり多い」どころではない。

作曲家が意図した「音響としての音楽」を完全に「実現する」には、作曲家自身が(彼にその能力があればの話だが)演奏するしか

ないし、それを記録し再現するには、それを録音して再生するわけではない。また、彼が意図する「音響構成」を物理的に実現するための記号としては、電気発振音の合成方法を規定するインストラクションがあるだけである。

つまり楽譜というものは、どのような形式のものでも、(電子音楽のインストラクションを別にすれば)もともと「音響としての音楽」を「伝える手段」でもなければ、それを記録するための「記号の集積」でもない。そんな機能ははじめから楽譜にはないのである。楽譜でできることは、せいぜい、タブラチュア譜のように楽器の演奏の手順を記す(これは間接的には「音関係」を表示する)か、五線譜のように、楽曲の本体としての「音関係の構成」を書き表わすことだけである。

しかし、ここで大切なことは、このうちの近代五線譜だけは、——従来の西洋音楽の様式の楽曲に関するかぎりは——単に楽曲を書き表わす「記号の集積」にとどまらず、作曲家が楽想を展開する「楽曲創造の場」でもあり、楽曲に「音響としての音楽」とは異次元の作品としての存在性を与えるための物的媒介物でもある、ということである。

電子音楽やミュージックコンクレットや偶然性音楽の一部のものを除けば、「音響としての音楽」はすべて、それぞれの音楽様式における音組織(音階、旋法、調性など)に基づいて、歌を歌ったり、楽器を鳴らしたりすることによって実現される。この場合、そこに実現される「音響としての音楽」の中には、楽器や人声の構造、および奏法(楽器の音の出し方や発声法)、演奏会場の音響特性などによって決まる「部分音や噪音の合成された響き」や、「楽器や人

声の発する異なる高さの基音の同時的響き”などの“音響的要素”と、“個々の音の形”（レガートやスタッカートなど）や“強弱の変化”を伴う“基音の高低の変化やリズムの流れ”として知覚される“形態的要素”が含まれている。これらの具体的要素自体は演奏の度ごとに、その都度変わるものであるが、そこから不変の要素が抽出されて、作品として定着したものが楽曲であると考えてよからう。（音楽の享受の面からいえば、それは“音響としての音楽”から不変のものとして意識された種々の要素や形態の総体であり、即興演奏において楽曲として認めうるものも同様のものといえることができる。）それは、伝統的西洋音楽に則していえば“形態的要素”の面では、その本体である“音関係連鎖”と“同時的音高関係の響きの形”のほかは、附随的要素としての“強弱”や“音の形”などの相対的抽象的關係など、“音響的要素”の面では、同様に附随的要素としての、“楽器や人声の種類”や“奏法の型”などが、固定されたものといえる。

ところで“音響としての音楽”からの抽象度が低く、その記憶表象と演奏の手順の定着したものが楽曲として意識されている音楽様式（たとえば純邦楽）では、楽曲の次元と演奏の次元との分離が悪く、楽曲の中に“具体的音楽要素”（たとえば“形態的要素”の面では演奏に伴う微妙な節回しや間、“音響的要素”の面では具体的な奏法の型など）が含まれることになる。したがってこの種の様式の音楽では、楽曲を一定の“音関係の構成”として把握することも、その一つ一つの音の動きを記号によって表示することも、記録することも、厳密には不可能である。それを五線譜のような一対二の比率に基づく定量記譜法で、強いて採譜してみても、そうして表示された“音関係の構成”では、その楽曲に本来具わる節回しや表情

は失われるからであり、また“音関係”という点では、この種の楽曲は必ずしも一定してはいないからである。

したがって、こうした音楽様式では、楽曲を伝えるには、本来は口移しで覚えさせるしかないのであり、楽譜はそのための補助手段または心覚えにすぎないのである。

一方、西欧で近世以降、次第に五線定量記譜法が発達し、定着していったのは、多声音楽が抬頭してきたからである。単旋律の楽曲ならば、その一つ一つの音の動きは、必ずしも厳密に記譜する必要もないから、その音の高低やリズムの流れは、“具体的音楽要素”のある程度伴うものであっても差支えないが、多声の楽曲となると各声部の音の動きを厳密に記譜することが、必須の条件となる。そのために、各声部は、あらゆる“具体的音楽要素”を払拭した、定量的“音関係連鎖”として構成されることになった。以後、西洋音楽では、楽曲とは、作曲家が彼自身の想起した、種々の具体的要素を伴う楽想から、定量的音関係だけを抽出して、五線譜表に記譜しつつ構成したものに限られるのである。つまり、あらゆる具体的音楽要素は、すべて演奏家の手に委ねられたということである。

むしろこのことは、楽譜の指定の範囲内なら、どんな演奏をしてもいい、ということにはならない。あらゆる音楽様式がそうであるように、近世以来の西洋音楽も、楽曲についてと同様に、具体的音楽要素についても、その固有の様式と価値観を形成してきたのである。作曲家も当然、こうした具体的音楽様式を念頭に置いて、楽想を展開してきたのである。したがって演奏家の使命は、楽譜の指定に基づいて、その固有の具体的音楽様式の枠内で、自己の信念に従って“音響としての音楽”を、よりよく実現することであった。

むしろ、こうした具体的音楽様式やそれについての価値観には、

同じ西洋音楽の領域でも、——楽曲の場合ほどではないにしても——時代や地域によって大きな違いがあるし、個性の違いも大きい。(この点が、具体的音楽要素の多くを楽曲内に収斂している邦楽などと違うところである。) ロマン派の演奏家たちの、しばしば楽譜の指定、それもときには「音関係」の指定まで無視した演奏と、その反動として現われた、いわゆる即物主義の演奏との極端なコントラストは、その好例であろう。しかし、それらも、結局は、同じ様式内のできごとにすぎないので、その大枠は、今日でも失われてはいないのである。このことは、たとえば同じ単純な唱歌の旋律を歌っても、クラシック畑の歌手は、ジャズや歌謡曲の歌い手とは、発声法や歌い方の面でも、またその結果の「音響としての音楽」の質の面でも、全く違うことから明らかである。

楽曲を演奏する場合、それぞれの箇所をフォルテで弾くかピアノで弾くか、クレシェンドを付けて弾くかどうかは、たいした問題ではない。どのような表情やテンポで弾くにしても、要は、その結果の「音響としての音楽」が、その具体的音楽様式の枠内で、より美しく実現されるように弾くことだ。ハイドンやモーツァルトあたりまでの時代の楽曲は、一般にこのような考え方によって書かれたと考えていい。それなら「バッハの楽譜にはテンポの指定のないものさえ多く、モーツァルトやハイドンでは強弱の記号は本当に」少ないのは当り前のことである。(ついでに言えば、バッハの「フーガの技法」の楽譜には、楽器さえ指定されていない。)

ベートーヴェン以後、楽譜に強弱などの指定が増えてきたのは、楽曲のそれぞれの箇所の具体的な演奏の仕方(具体的な音楽要素のあり方)についての、作曲家の要求が強まってきたからである。し

かし、彼がどれほど、演奏の仕方について、細かな指定を書き込もうと、その指定自体は楽曲の次元のものであり、実際の演奏の仕方は演奏家に任せるほかはない。かりに作曲家自身が、自分の意図どおり演奏しえたとしても、彼がそこに実現しえた具体的音楽要素はすでに演奏の次元の出来事なのである。

したがって、吉田氏が「レガートにせよ、スタッカートにせよ、楽譜には一つの記号でしか書きわけていない」と言うとき、氏が指しているのは楽曲の次元における附随的要素のことであり、一方、「その種類は少なくない」と氏が言うのは、その演奏の次元のことなのである。

以上、近代五線譜と西洋音楽との関係、および、西洋音楽の様式における「楽曲」と「演奏」との関係について述べてきたが、こうした問題についての認識の曖昧さは、西洋音楽の伝統の浅い日本だけの現象ではない。その証拠として、実例を挙げて置く。

「近代的スコアでさえも、完全性からはほど遠い。(中略)記譜法の記号や符号によつては固定することのできないヴァイタルな音楽要素がある。したがって、譜面は作曲者の意図を表わすには不完全であり、原稿のままのスコアにしても、印刷されたスコアにせよ演奏者にとつて必要な知識を与えることができない。」

(ドリアン、福田昌作 藤本黎時共訳「演奏の歴史」)  
楽曲を完全に「固定する」ことのできる「近代的スコア」を、この本の著者が「完全性からはほど遠い」と考えるのは、もともと「記譜法の記号や符号によつては固定することのできないヴァイタルな音楽要素」(演奏の次元の具体的な音楽要素)を楽曲の次元に含まれるものと錯覚しているからである。