

A study of the interrelation between notation and music reading. This will be used for developing it into music teaching material

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/12027

「読譜力と記譜法の相関関係についての考察 —音楽教材への発展—

A study of the interrelation between notation and music reading.
This will be used for developing it into music teaching material

浅井 暁子

Akiko ASAI

横山 舞

Mai YOKOYAMA

概要

本論は、渡辺護氏が論ずる演奏家に必要となる「創作の追体験」は、読譜力と記譜法の相関関係を前提としてなされる体験であるという視点に立脚し、記譜法学習が読譜力習得に結びつく可能性を検証する。まずは音楽教科教育において音楽諸要素に関する学習が読譜者の側から一方的にしかされていない現状を、教材の問題点から指摘する。そして、採譜に基づく記譜法学習の実例を取り上げ、これまでとは逆の方向からの学習法を考察する。

はじめに

第一章：読譜力と記譜法の関係

第一節：楽譜を介した作曲（記譜）者と演奏（読譜）者の関係

第二節：楽譜に対する学習の現状

第三節：楽譜に関する学習法の問題点
調査結果と考察

第二章：読譜力習得につながる記譜法の学習についての検討

第一節：採譜に基づく記譜法学習（実例）

I 採譜資料について

II 採譜方法

III 音楽諸要素別における記譜法学習結果と考察

おわりに

引用文献・参考文献

はじめに

「演奏家の任務はその作品の芸術性を正当に再現することであり、そのためには第1に楽譜を音として実現するための技能を獲得しなければならない。（中略）第2にはその作品の精神

性や芸術性を正しく理解して、これを表現しなければならない。（中略）演奏家は楽譜を通じて真の意味の作品が何であるか、〈解釈〉する必要が生じてくる。（中略）演奏家は、作品表現の実際の行為を作曲家に代わって行なうため、「創作の追体験」がなければ、その演奏は真に生命のあるものとはならない」と、渡辺護氏は述べている。（注1）

つまり再現芸術家である演奏家には楽譜に記された情報から、より深く音楽を理解し表現していく読譜力が求められること、そして演奏家の能動的な表現行為が、創作過程の類似行為になり得なければならない、と力説しているのである。

学校教育に限らず、音楽を学習するにあたって楽譜を読み解くことは必須の行為となる。本論は渡辺氏が論ずる「創作の追体験」が読譜力と記譜法の相関関係を前提としてなされる体験であるという視点に立脚し、記譜法の学習方法が読譜能力を高めるための多くの可能性を秘めているという仮説を立て、その学習効果を検証するものである。

第一章：読譜力と記譜法の関係

はじめに、楽譜について、その役割やそれを媒介して結ばれる作曲（記譜）者と演奏（読譜）者の関係について述べる。次に中学校指導要領や検定教科書を参考に、音楽諸要素に対する学習法の現状について考察し、その問題点とその解決策を検証していく。

第一節：楽譜を介した作曲（記譜）者と演奏（読譜）者の関係

楽譜とは楽曲を一定の記譜法にしたがって記したものである。現在我々が一般的に「楽譜」と呼ぶ五線譜は17世紀以後に完成された西洋音楽の記譜法によるもので、音楽を可視的に表記する記譜行為は、世界中の様々な地域において発生した多様な音楽形態を対象に続けられてきた。例えば、五線譜法以外の記譜法には次のようなものがある。固定した節回しや旋律型を文字や記号によって記憶からよびさます手段とする動機譜、また旋律の上下行の動きを具体的に図示したネウマ譜、楽器の奏法を文字、数字、あるいはその他の記号で指示したタブラチャー（奏法）譜、個々の音高を文字や記号で表示した文字譜、水平に引かれた線と音符との上下関係から音符の高低を明示した譜線譜などである。その他にも多種多様な記譜法が存在するが、どれも音高、音価、旋律型、奏法、和弦、強弱または表情、装飾法などの音楽諸要素が、図表・記号・文字・数字などによって表示されたものである、という点では共通しており、「音楽」を伝える手段として「楽譜」が用いられてきたことは明らかである。そして、どの記譜法もそこに存在する音楽の特質をいかに鮮明に伝達できるか、という試行のもとに様相を変え発展してきたと考えられる。

現在ではほとんどの場合、作曲家あるいは編曲家が自身の創造した音楽を演奏者に伝達するツールの一つとして楽譜は使用されている。作曲家が存命である場合、楽譜のみならずそこに託した思いやイメージを言葉などで補足する事

が可能である。よって後にマスターピースとなる作品を初演した演奏家は、作曲家とともに作品を作り上げた喜びを語るのである。しかしながら、作曲家の死後、我々が楽曲を知る手段は作曲家の残したテキストなどを除いては楽譜のみとなるのである。数百年も前に書かれた作品が未だに演奏され続けるのは楽曲のすばらしさはもちろんのこと、楽譜としてのみ残されているために多様な解釈が生まれる所以だと考えられる。

従って、自作自演しない限り「楽譜」が作品を演奏家に伝達できる限られた手段の1つであり、作曲家はより鮮明なイメージを伝えるために記譜法を駆使するのである。そして演奏家は作曲家の抱いたイメージを具現化するために、記された楽譜を深く読み解くことに努める。このようにして楽譜を媒体として作曲家の思い描いたイメージが演奏家と共有されるのである。

第二節：楽譜に対する学習の現状

前項で述べたように、楽譜を媒体にした記譜者と読譜者の関係が成り立つためには、記譜者にはイメージを鮮明に伝達するための音楽諸要素に関する知識と適確な使用が求められ、読譜者には音楽諸要素の背景にあるイメージの感得が求められる。「音楽を愛好する心情を育てるとともに、音楽に対する感性を豊かにし、音楽活動の基礎的な能力を伸ばし、豊かな情操を養う」（注2）ことを目標とする中学校音楽教科教育においても、楽譜を通してイメージを共有するための技能習得は重要視されており、それは中学校学習指導要領の中からも読み取ることができる。

文部省から発行されている中学校学習指導要領の解説において、その指導内容は表現と鑑賞を軸に表されている。その内、表現を構成する一側面として「音楽の諸要素が楽曲をどのように構成し、どういう表情を生み出しているか知り、その背景を知ることによって、楽曲に対するイメージを発展させること」（注3）が挙

げられている。また、表現学習の枠組みから、音楽の指導内容をとらえた場合の観点として「音を関係付ける原理や要素、すなわち音楽の仕組みを知ることが必要となる」(注4)ことを挙げ、これには諸要素の機能を知覚し、その特質をイメージとして感じ取る事が大切であるという説明が追記されている。そして別の観点として「曲に対する自分の解釈やイメージを音を通して適切に表現していくためには、発声や楽器の扱い、読譜などについての諸技能の感得が必要となってくる」(注5)と表現には技能が必要である事が明示されている。

このように、中学校における音楽教科教育は、音楽諸要素を知識として学習するだけでなく、それに伴うイメージを感得することを理想としているのである。

第三節：楽譜に関する学習法の問題点

前項で述べた理想は実現されているのかどうか、音楽科の検定教科書の1つである教育出版「音楽のおくりもの」(注6)を例に取り上げ、音楽諸要素の学習、指導がどのように実践されているのか教材としての側面から検証する。調査は次の4点について行い、考察を述べる。

- I 中学音楽1
- II 中学器楽
- III 中学音楽2・3上巻
- IV 中学音楽2・3下巻

調査結果

Iについて

I-1 楽典と音楽理論が巻末の5頁にわたり紹介されている。

I-2 「メリーさんの羊」を素材として、拍子や調、速度を変化させ、それによって得た感想を生徒同士で交換する課題がある。これ以外にも音楽を特徴づける要素の例として、音色、リズム、旋律、形式、和音などの構成要素や、強弱などの表現要素を変化させる試みも提示されている。

I-3 「雨」を例としてグループで決めたテーマの様子を音楽に表す課題がある。まずは聴こえる音を擬音語化し、楽器などを用いて音で表現していく。その段階で音高、音色、リズム、速度、強弱など奏法を工夫する事が提案される。最後にそれらを一つのパートとし、組み合わせ、流れ、構成を考え図式化し、楽曲として仕上げる。

I-4 リズム譜の上に歌詞が付された作品の速度や強弱、言葉のアクセントの位置を変化させるなど工夫して演奏する課題がある。

IIについて

II-1 楽典が巻末の1頁に紹介されている。

IIIについて

III-1 楽典と音楽理論が巻末の5頁にわたり紹介されている。

IVについて

IV-1 楽典と音楽理論が巻末の5頁にわたり紹介されている。

IV-2 詩のイメージを言葉にし、そのイメージを再現するために言葉のイントネーション(高低や調子)を手がかりに節を作曲する課題がある。強弱や速度の工夫も促されている。表現したいテーマを決め、既存の詩や自作の詩を基に旋律の作曲も奨励されている。

IV-3 間奏、後奏と3通りの旋律を組み合わせて楽曲の構成を組み立てる課題がある。

考察

どの巻にも取り上げられている楽典と音楽理論に関しては、列記されているに等しい扱いであり、IV-3の課題とともに、前項で述べた音楽諸要素が導くイメージとの関連づけは見られない。しかしながらI-2においては、音楽諸要素の変化によって導きだされるイメージの変化を感得する機会が、I-3においてはイメージを音で表現する機会が、IV-2においては詩

の描き出すイメージを旋律として表現する機会がそれぞれ与えられている。

第一節で述べた楽譜を媒体とした記譜者と読譜者の相関関係に当てはめると、I-2は読譜に関する学習と、I-3とIV-2に関しては創作という表現行為を通じた記譜に関する学習と見なすことができる。しかしながら、それぞれ70頁を超える教科書の楽譜に記された音楽課題が並ぶ中において、イメージを持たせ、それと表現を関連づけた課題が些少であることは否定できない。また、中学校学習指導要領に唱われている音楽諸要素とイメージの関連性を理解させ実践を可能にするためには、それぞれをより具体的に結びつける体験が必要であると考えられる。なぜならば、これらの課題の中で示されている「イメージ」とは、漠然とした曲想を言葉によって表現したものであり、どのような演奏を実現したいのか、という「音楽的イメージ」とは必ずしも重ならないものであるからである。

I-2であれば、どのような羊の様子を表現したいのか、というイメージをそれぞれの生徒に持たせ、そのイメージ通り他の生徒に演奏してもらうには、どのように音楽諸要素を楽譜に書き込めばよいか、という記譜を用いたアプローチも効果的であると考えられる。また、I-3であれば、強弱や速度などの表現要素について、楽語を使った図式化（記譜）を行えば、より対象を広げた創作行為に結びつくと考えられる。そしてIV-2は、創作行為そのものであり実現できれば理想的な課題となるはずである。言葉から得られるイメージを音楽諸要素、特に表現要素に反映させていく事ができるかどうかが必要となるであろう。

ここに挙げた3例の課題は、どれも創造的学習課題としての可能性を秘めたものであり、学習後に音楽諸要素に関する知識とイメージが結びつくかどうかは指導者の導き方に因るであろう。それには先に述べたように、より具体的な「イメージ」を知覚し、それを他者と共有する

ためには、「記す」行為を学習過程に含めていくことが有効的であると考えられる。音楽諸要素を用いて楽譜を記す事によって、感覚器により知覚し得る音楽や想像力により描写されるイメージを他者に伝える、という行為こそが記譜法学習の原点であり、楽譜を介してイメージをより多くの人々と共有するのに欠かせない音楽言語習得と言えらるであろう。

第二章：読譜力習得につながる記譜法の学習についての検討

本研究は、前章で検証した中学校音楽科教育教材へと結びつく学習法を検討していくことが目的である。しかし今回は、まず記譜法学習が楽譜を媒介して結ばれる作曲（記譜）者と演奏（読譜）者の相関関係の中で、効果的な学習法となり得るのかどうか、可能性を探るために1つの例を取り上げる。次に紹介する学習例は、演奏録音を基に採譜、楽譜作成を行った際の記譜法学習について、その可能性を検証したものである。

第一節：採譜に基づく記譜法学習（実例）

1 採譜資料について

今回採譜、楽譜作成をする基となった演奏録音は、NBA バレエコンクール・クラシックバレエ部門・課題曲集である。NBA 全国バレエ団が主催するバレエコンクールで使用されるピアノ独奏編が収録されており、それらの曲は様々なバレエ作品の中より抜粋されたソロの楽曲、全79曲によるものである。

2 採譜・楽譜作成方法

まずは五線紙に向かう前に繰り返し聴くことにより、曲の全体像を掴み、ある程度音楽の特質を把握した上で聴音を開始する。聴音したものは試奏し、より録音演奏に近くなるように、またその音楽自体が要求する楽譜の姿により近づけるように楽譜作成を進める。ある程度楽譜の形が出来上がった時点で楽譜作成ソフトウェ

アを使用し、楽譜を完成させる。その過程で、作成した楽譜が演奏家の手元に渡った場合を想定し、採譜者の作品に対するイメージが可視的に伝わっているかどうかを検討していく。

3 音楽諸要素別における記譜法学習

前記の方法によって楽譜を作成していく行程において、学習する機会を得た記譜法について、次の音楽要素別にそれぞれ一例を紹介していく。

- 1) 拍子
- 2) 音名
- 3) 音価
- 4) デュナーミク
- 5) フレージング
- 6) テンポ表記
- 7) 発想記号

結果と考察

1) 拍子記号

拍子とは、音楽的時間を構成する基本的な単位であり、拍を示す単位音符と拍数との組み合わせで表されたものである。すべての拍はそれぞれ同等ではなく、一般的には小節の最初の拍に強点（アクセント）が置かれる。そのため、拍子は認識され楽曲を特徴づけるリズム活動の骨格をなすものとなるのである。

今回用いた録音資料に収録されているのは「クラシック」バレエ曲であるため、序奏部分や後奏部分で拍子を変更されるものがあったもののほとんどが、2拍子、3拍子、4拍子の単純拍子または6拍子の複合拍子によるものであった。まずは、聴音を始める前に曲調やテンポ、パルスの強拍（強点）や弱拍などを聴き取った上で、それぞれの楽曲の拍子を判断する。具体的に3拍子であれば、単位音符が四分音符であるのか（3/4拍子）、八分音符であるのか（6/8拍子）またはその他の長さの音符であるのかを検討し、2拍子または4拍子であれば、強点の特徴などからそれらを判別していく作業

である。

譜例1「チャイコフスキーパ・ド・ドゥの女性」を例に拍子を検証する。当初、この曲は4/4拍子によって聴音を進めていた。（譜例1-1）しかしながら、4拍子の特徴として1拍目に強拍が置かれ、2拍目および4拍目には弱拍が置かれ、3拍目には強拍には満たない中強拍が置かれる。それを踏まえて作成した楽譜を見た場合、1拍目と3拍目の関連性は完全に同等のものであり、4拍子の特徴である関係は見られない。そして、和声転換の単位からも4拍子では不自然さが残ることに気がついた。そこで、これを2/4拍子に書き直してみた。（譜例1-2）拍子を変えたことにより、この作品の曲想がより瞬時に見て取れるようになり、8小節単位で音楽が構成されていることも明瞭になった。実際奏者が演奏時に使用している楽譜が何拍子で書かれているかを知る事はできないが、おそらく2/4拍子で書かれていると思われる。

この経験より、2拍子と4拍子の音楽の根本的な違いを明確に認識しておらず、識別できていなかった事を自覚した。これは楽譜という視覚的なものに表したために考え、意識する機会を得たが、今後それぞれの拍子で書かれた作品を目の前にした時に必ず異なる音楽性が演奏に反映されるはずである。

2) 音名

音名の命名法は世界各国においていろいろな方法が用いられているが、どれもそれぞれの音高により区別し決定された音の固有名である。調性音楽である場合、複雑な和音になると臨時記号が多用されるが、それらの派生音の音名によってその音の属する調性が判断され得る。これはフーゴ・リーマンの機能と声理論によるものである。

拍子記号と同様、聴音する前の段階においてその楽曲の調性を判断してから実際に音を書き取っていく作業に移る。旋律や細かいパッセー

ジなどは前後関係からどの幹音に臨時記号を付記していくか判断するが、和音の構成音の音名を判定していく際にはその和音の調性判断など、和声理論を要した。

譜例2「タリスマンの男性ヴァリエーション」を例に挙げ、冒頭の減7の和音について検証する。まず、初めに何も考えずに聴き取った音を書き記したのが譜例2-1である。冒頭の減7の和音は「cis mollの属9の根音省略の第2転回」、もしくは「Cis durの属9準固有和音の根音省略の第2転回」、または「fis mollのV調の属9の根音省略の第2転回」と解釈することができる。しかし、3小節目から5小節目にわたる終止形は、A durのI度の第2転回からV度へのドミナントからI度(トニック)へ解決する第1型カデンツであると解釈できる。つまり、この冒頭の5小節からこの楽曲はA durであると判断されるのである。よって、譜例2-1の冒頭の減7の和音が cis moll, Cis durのような近親調ですらない調または平行調である fis mollに属し、2小節のみでA durに転調するという不自然な現象が起こるのである。

そこで、譜例2-2にあるように冒頭からA durであると仮定し、この和音の構成音を異名同音で読み替えてみる。すると、この和音は「A durのV調の属9の準固有和音根音省略の第1転回」と解釈することができる。更にA durにおけるサブドミナント→ドミナント→トニックの一連の第2型カデンツがより説得力をもつことは明らかである。平均律に調律されたピアノで演奏する場合、この2つの譜例に記譜されている音に相違はない。しかし、弦楽器や管楽器であればHisとCではわずかにピッチも異なり、記譜される音名によって差異が生じるのである。このように実際和音を記譜する場面にあたって初めて、和声学の理論が実践に結びついたのである。

3) 音価

音価とは音符や休符によって表された各音の

相対的な長さを、1拍を単位として計ったものである。絶対的な長さは曲のテンポにより、原則的に演奏家はこの音価を正確に再現するべくダンパー・ペダルや指使いを駆使するのである。しかし、オーケストラのために書かれた作品のピアノ編曲版などの場合は、記譜されている音をもともと演奏するはずの楽器の音色や音質などから、演奏家の判断でダンパー・ペダルが使用して演奏されることもある。

今回聴音していった録音資料に収録されているのは、すべてピアノ独奏によるもので、ダンパー・ペダルが多用されており、演奏家が使用する楽譜に記されている正確な音価を聴き取るのは不可能であった。そのため、できるだけ正確な音の長さを聴き取った上で、私自身の演奏家としての経験を用いて音価を判断していった。

譜例3「ベザントパ・ド・ドゥ男性第1ヴァリエーション」を例に挙げ記譜音の音価について検証する。最初に聴音した音およびリズムを楽譜に起こしたものが譜例3-1である。この譜面からも、付点八分音符と十六分音符によるリズムが多用されており、軽快な楽曲であることは想像される。しかし、より音の弾みを視覚的に伝えるために、付点の代わりに休符を挿入してみたものが譜例3-2である。これによって休符後に打鍵される十六分音符に鋭さが増し、拍頭の八分音符は上向きに跳ねる運動性をもつように感受されるであろう。

この他にもアーティキュレーションを工夫して用いるなど、様々な方法を使って演奏家へ曲の雰囲気伝えることが可能であると考えられる。前項同様ピアノで演奏する場合、それぞれの音の打鍵タイミングは変わらないものの、音価の違いが1つ1つの音の性格を視覚的に伝えるのである。

4) デュナーミク

デュナーミクとは強弱変化による表情法を意味する述語として使われる強弱法である。基本的な用語としては*f*(フォルテ)、*mf*(メッ

ゾ・フォルテ)、*p* (ピアノ)、*pp* (ピアノッシモ) など強弱を表すものや、*cresc.* (クレッシェンド) や *dim.* (ディミヌエンド) など、段階的な強弱変化を表すものが用いられる。

譜例4「黒鳥の王子白鳥の湖」を例に挙げ強弱記号の表記について検証する。譜例4-1は聴き取った音のみを記譜したもので、ここから音楽のスケールや表情を読み取るのは困難である。これに対し譜例4-2はテンポ、強弱を表記したものである。1小節目の *mf* (メゾ・フォルテ) の表記により勢いよく楽曲が始まるのが読み取れる。そして2小節目からの旋律に対する *p* (ピアノ) 表記と10小節目からの旋律に対する *f* (フォルテ) 表記により、楽曲のスケールが大きくなること、すなわち原曲のオーケストレーションでは演奏楽器の数が増えることが演奏家に伝えられる。これに加え、旋律の登場する部分に強弱記号が表記されることにより、主旋律が再現されること、また8小節目単位で音楽が構成されていることを演奏家が瞬時に把握できるようになっている。

このように強弱記号を表記するだけでも、楽曲全体のスケール感が具体的になるため、演奏家がイメージを持ち易くなる。そればかりか、表記方法工夫することにより視覚的な効果を伴って、楽曲構成などの情報も伝えることが可能になる。

5) フレージング

フレージングとは、楽句を区切る方法、フレーズの切り方を意味する。これによってフレーズの形状も、抑揚も変わり、芸術的ニュアンスが決定づけられると言える程、演奏上重要な役割を果たす。これに加え、管楽器であれば息継ぎのタイミング、弦楽器であればボーイングなど、奏法に関する情報を与える役割も担う。ピアノで演奏する場合には、フィンガーレガートやペダリングなどに反映される面もあるが、どんな歌をどのように歌うべきか、その音楽の本質を伝える手段の1つとなる。

前項で紹介した譜例4「黒鳥の王子白鳥の湖」を例に挙げ、フレージング表記について検証する。聴き取った音のみを記譜したものが、譜例4-1である。ここから音楽の性質を読み取るのは難しい。なぜなら音楽の表情を判断するための情報が非常に乏しいからである。これに対し、フレーズを書き込み、符尾を分割するなどして音のグループ化を図ったものが譜例4-2である。こうしたことにより、高音部で演奏されるトリル部分は、最初の旋律とは違う楽器によって演奏されていることを伝えることができ、この旋律は2つの異なる性質の動機によって成り立っていることをも演奏家に伝える。

このように、フレージングは演奏家の歌心に直接影響を与える以上に、音色や構成など楽曲そのものを形成する構成要素をも楽譜を見る者に伝える。これはどの楽器を演奏する者にとっても非常に重要な情報であり、楽譜には不可欠であるフレージングのもつ意味を再認識することとなった。

6) テンポ表記

演奏速度を伝達する方法としては、メトロノーム記号で示す方法と楽語によって示す方法の2通りがある。(両方を表記する場合もある。)前者は、作曲家の思い描く演奏速度を正確に演奏者に伝えるが、速度以外の情報は全く含まず無機質な指示になってしまうことは否めない。それに対して、後者は演奏者によって解釈に多少の差が生じるものの、楽語の語感により作曲家の理想とするテンポ感を奏者に伝達することが可能となる。

今回は採譜者という立場から、録音資料に収録されている演奏速度を理想のテンポであると位置づけ、最適な表記を検証していった。その際、メトロノーム記号を使った表記に加え、その曲の性格やテンポ感をより鮮明に伝えるために速度標語も検討し表記した。

速度標語は次に紹介する発想標語と同様に、主にイタリア語、ドイツ語、フランス語による

楽語で指示されるため、前述の通りそれらの解釈には差が生じる。それはまず、作曲家の言葉に対する感性により、受け取る側の演奏家の感性にもよるのである。このように生まれる表現の幅こそが数百年前に作曲された作品が今なお多様な解釈のもと演奏され続けている音楽の魅力の一つなのである。

譜例5「リゼットラ・フィユ・マル・ガルデ」を例に挙げその表記方法の違いについて検証する。譜例5-1はメトロノーム記号のみを用いてテンポを表記したものである。四分音符が1分間に120拍であれば、1秒間に2拍打つ速さなので1秒の長さを実感的に持っているか時計を身につけていれば表示されたテンポに極めて近い演奏が可能である。しかし、この表記であると速度以上の情報を読み取ることは不可能である。次にこの曲のイメージを伝えるのにふさわしい速度標語を検討し書き加えたものが譜例5-2である。冒頭部のテンポは、通例ではAllegro(アレグロ)やModerato(モデラート)という標語で示される。Allegroは「快速に」、Moderatoは「中庸の速さで」と訳されるのが一般的で、実際のところこの2つの標語がどのような速度と表情を表す楽語であるのか認識されていないのが現状である。

そこでこの2つの単語の用例を調べてみると、Allegroには「速い」という意味はなく、「陽気に、楽しい、明るい」という快活な心持ちを表し、Moderatoには「まさにほど良い、まさにちょうど良い」という適度な具合を表し、どちらも直接速度を表す意味はもっていなかったのである。しかし、Allegroは上気した時の爽快感や高揚感とそのテンポ感を感じさせ、Moderatoは「普通、まあまあ、良くも悪くもない」という意味をもつAndanteとAllegroの中間のテンポとして用いられてきたのである。よって、この楽曲の華やかで軽やかなテンポ感にはAllegroが最適ではないかと判断し記譜した。(譜例5-2)

このように楽語の語源を知る事により、いか

にこれまで楽語に対する認識が曖昧であったのか痛感すると同時に、楽語に表されている音楽性がいかに大きなヒントを与えてくれるのか、ということに改めて気付かされた。つまり、テンポ表記には様々な方法があるが、速度標語によってテンポ以上に音楽の特性を演奏家に伝えることができるのである。

7) 発想記号

発想記号も前項で取り上げた速度標語と同様に、一般的にはイタリア語によって楽曲の表情や、表現の方法を指示するものである。よって、これについても楽語の意味をその単語自体の用例から調べた上、筆者自身の感性を基に検証を行った。

9小節目に表記したAnimatoを例に挙げる。(譜例5-2) con animaとanimatoという楽語は大抵の楽典書において「活気をもって、生き生きと」と訳されている。よって、この2つの違いについて明確に説明できる人は少ないであろう。しかし、この語に関して調べてみると、どちらも「~に生命力を与える」という意味の動詞animareから生まれ、animatoは形容詞、animaは名詞であり、必ずしも同義語ではないのである。Animatoは生き生きとした生命感から表現される「動き」を意味し、Animaは生き物に宿る「魂、精神」そのものを意味している。よってAnimaは、活気づいた速い演奏とは縁がなく、心の奥深くにある魂を込めた演奏を求めるのである。これはショパンの作品の中で優美な旋律に表記されていることから、語感を得ることができるであろう。このように、Animatoを表記することにより、冒頭より8小節の華やかな序奏を経て、楽曲が動きを持って進んでいくことを演奏家に予感させることが可能となる。

今回この経験から、速度標語と同様に発想記号に関しても、それを指示する側に立つことによつて、言葉のもつ歴史、またそれが与えるイメージの大きさを改めて知ることができ、更な

る楽語理解の必要性を自覚する機会となった。

1) から3) に述べた音楽の構成要素があれば、一応演奏可能な楽譜は成りたつのである。しかし、この楽曲を既に知っている演奏家が視て演奏する場合には、その演奏家の経験値によって楽譜の不十分な部分は埋められるが、この楽曲をまったく知らない演奏家に対しては音以外の情報を一切与えることのできない不完全な楽譜といえるのである。その楽曲をより鮮明に第3者に伝えるためには、4) から7) で述べたような音楽の表現要素が必要となり、それらを適切に表記することができれば、五線に書き記した楽譜が演奏家に多大なイメージを与えるのである。

演奏家(読譜者)および作曲家(記譜者)の経験が、その共有イメージの幅を決定づける要素となる。その上で、今回取り組んだ採譜による記譜法学習は演奏家の経験値を高める可能性を包含している。演奏家にとって記譜法の学習は、音楽諸要素についての理解をより深め、楽譜に対する新たな視点を獲得する1つの方法となり得ることが明らかになった。

おわりに

楽曲を演奏するという行為は、楽譜に記された作曲家の意志を読み取り表現する事である。その意志を伝える側に立っての記譜法の学習は、渡辺氏の論じる「創作の追体験」となり得てであろう、という思いは今回の試みを通して一層強くなった。今回は採譜という形からの学習例を紹介したが、今後多様なシチュエーションにおける学習法を提案または試行してみたい。そして、記譜法の学習が深い読譜力習得につながる可能性、また読譜力を習得する事が記譜法の学習につながる可能性の両面から、この相関関係を解明していきたい。

第二章第一節で紹介した演奏録音を基にした採譜、楽譜作成作業は、共著者である横山氏が参考論文として発表したものである。その指導にあたった経験を通して、作曲家と演奏家、記

譜者と読譜者の楽譜に対する理解に隔たりがある事を認識し、楽譜を媒体として両者の間に存在する相関関係について考える機会を得たのである。本論を今後の研究の方向性を提示する試論と位置づけ、様々な角度からこの相関関係にアプローチしていきたい。

引用文献

- (注1) 音楽之友社「新訂標準音楽辞典」p.255
-256
(注2) 文部省「中学校学習指導要領(平成10年12月)解説-音楽編」p.94
(注3・4) 文部省「中学校学習指導要領(平成10年12月)解説-音楽編」p.16
(注5) 文部省「中学校学習指導要領(平成10年12月)解説-音楽編」p.17
(注6) 教育出版「音楽のおくりもの」(平成17年検定済、平成19年発行)

参考文献

- U. ミヒェルス「図解音楽辞典」白水社1977
島岡譲「和声 理論と実習 I, II」音楽之友社1964
関孝弘/ラーゴ・マリアンジェラ「これで納得!よくわかる音楽用語のはなし」全音楽譜出版社2006
NPO 法人 NBA バレエ団 企画・製作・販売「NBA 全国バレエコンクールクラシックバレエ部門課題曲」

譜例 1-1

チャイコフスキー パ・ド・ドゥの女性

採譜者 横山 興

譜例 1-2

チャイコフスキー パ・ド・ドゥの女性

採譜者 横山 興

ペザント パ・ド・ドゥ男性第1ヴァリエーション

採譜者 横山 典

譜例 3-1



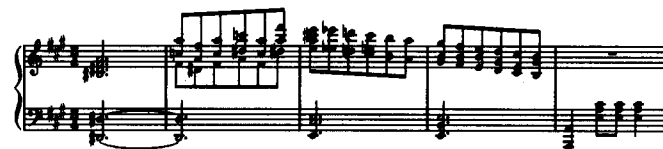
譜例 3-2



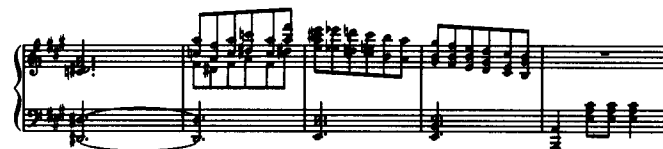
タリスマンの男性ヴァリエーション

採譜者 横山 典

譜例 2-1



譜例 2-2



譜例 4-1

黒鳥の王子 白鳥の湖

作曲者 柴山 真

譜例 4-2

黒鳥の王子 白鳥の湖

作曲者 柴山 真

譜例 5-1

リゼット ラ・フィユ・マル・ガルテ

作曲者 横山 興

譜例 5-2

リゼット ラ・フィユ・マル・ガルテ

作曲者 横山 興