

現代における芸術音楽の創造と音楽理論との関わりについて

夏田昌和

本稿では、現代音楽の創作・演奏活動と音楽理論との関わり方について、私自身の作品を例に引きながら手短かに考察してみたいと思う。ここで言われている「音楽理論」(theory of music)には、しかしそもそもどこまでが含まれるのであろうか？ 音楽学(musicology)や美学(aesthetics)の研究領域とは通常区別して扱われる「音楽分野の理論」として、私が思いつくのは以下の 5 つのカテゴリーである。

<カテゴリー1> 音楽の素材である「音そのもの」を対象とする理論（音響学や音律理論など）

<カテゴリー2> 記譜法に関する諸体系（狭義の「楽典」が主に扱う事柄）

<カテゴリー3> 作曲法としての音楽理論（伝統的な和声法や対位法の実習、12 音技法 etc.）

<カテゴリー4> 分析のための音楽理論（楽式論や和声・音楽構造などの分析のための諸理論）

<カテゴリー5> 演奏法や解釈に関する諸理論

勿論例えば機能と声の実習と分析が表裏一体であるように、複数のカテゴリーに分類され得る事柄も多いが、それでも「音の性質とは何か？ 音高や音程をいかに定めるか？」、「音をいかに記号化して情報として書き記し、それを他者と共有するか？」、「その音(音符)をいかに組み合わせて音楽作品を生み出すか？」、「作品はいかに読み解かれるべきか？」、「読み解いたものをいかに演奏すべきか？」、というこの 5 つのカテゴリーは、楽譜というものを間に作曲家と演奏家が向き合う西洋音楽の基本的なあり方をよく示しているように思われる。つまり、もともと物理現象である音が一端記号化された上で作曲家の手によって作品へと構築され、続いて演奏家によって譜面が読み解かれ、演奏されることによって再び現象へと戻り、聴くものの耳と心に働きかけるという一連のプロセスである。

さてこれらの中で、現代作曲家としての私に深く関係しているのは始めの 3 つのカテゴリーであるので、以下ではそれらについて順に、自作を例に引きつつ創作活動の中で特に意識させられる思うところを述べていきたい。

まず<カテゴリー1>の音響学的分野に関する部分であるが、現代においては、作曲家自身が「音そのもの」を直接扱いつつ作品を織り上げる電子音響音楽分野において、他の何にも増して音響学との深い関連が見いだせるのは自明のことであろう。また器楽音楽創作分野では、1970年代以降のフランスに出現したスペクトル音楽の、フーリエ解析による音のスペクトル分析や電子的な変調技術に創作モデルを求めるあり方が、音響学とダイレクトな関わりを持つ思潮として特筆出来るであろう。私自身も、スペクトル主義の創始者の一人であるジェラルド・グリゼイにパリ音楽院で師事していたことからスペクトル音楽の作曲家の一人として括られることも確かに多いのだが、しかし実際には音響解析や変調の技術をベースに作曲をしたことはなく、このカテゴリーにおいて個人的に興味があるのはむしろ楽器のチューニングや音律のあり方に関連する部分である。

周知の通り 19 世紀以降自由な転調を可能にする平均律が西洋音楽の主潮となっており、新ウィーン楽派による 12 音主義の登場なども正にその論理的帰結であると言えよう。しかしシェーンベルクの革命から既に 1 世紀近くを経た現在、我々作曲家の多くにとって 12 平均律によって得られる響きの殆どが既に聴き飽きたもの、可能性を使い尽くされたものとして感じられているのも事実である。現在、世界的にみても少くない割合の作曲家が、楽曲に 12 平均律から逸脱する微分音程や、従来の楽音の枠から大きくはみだしたノイズをより積極的に用いて創作を行うことを試みているのはその表れであろう。

<譜例 1>は微分音程使用の一例で、私が 2010 年に作曲した 二十絃箏ソロと四面の箏のための「啓蟄の音」のためのチューニングである。この作品では前列中央二十絃 1 番ソロが $A=442\text{Hz}$ で調弦されるのに対し、中列左右の十三絃箏 2 番と 3 番が $A=438\text{Hz}$ 、後列左右の同 4 番と 5 番が $A=434\text{Hz}$ と段階的に僅かにピッチが低くなっていく。このことは例えば同じ音高で記譜された音を前列のソロから中列、後列と受け継いでいった時に、少しずつピッチが下がり、遠方へと遠ざかっていくかのような効果を齎すものである。また左側に位置して旋律パートを奏する十三絃 2 番と 4 番は $7/4$ 分音と $3/4$ 分音が交代する非オクターヴ旋法(その響きはガムランのペログ音階に近い)によって、また右側に位置し伴奏部を奏する十三絃 3 番と 5 番は $5/4$ 音のみの堆積による非オクターヴ旋法(同じくガムランのスレンドロ音階を思わせる)によって、そして中央で旋律と伴奏の二つを一人で奏する二十絃ソロはそれら 2 つを合わせて得られる $5/4$ 音と

1/2 音(半音)、3/4 音の 3 種の音程が交代する非オクターヴ旋法によって調弦される。こうした微分音旋法の可能性については<カテゴリー3>の音高組織についての項でも触れたいが、全ての絃を曲毎に調弦する箏の場合は、チューニングと作品の音高組織はほぼ同義であると言える。

<譜例 1> 「啓蟄の音」 チューニング

調絃/Tuning

Legend:
 ♯ : 1/4音高く(a quarter-tone higher)
 ♭ : 1/4音低く(a quarter-tone lower)

Mode α+β (1° Solo, 20 strings):
 Tuning: 442 Hz
 Fingering: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
 Intervals: 5/4音 1/2音 3/4音 (5/4 tone) (1/2 tone) (3/4 tone)

Mode α (2°, 4° 13 strings):
 Tuning: 438 Hz (2°), 434 Hz (4°)
 Fingering: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 Intervals: 7/4音 3/4音 (7/4 tone) (3/4 tone)

Mode β (3°, 5° 13 strings):
 Tuning: 438 Hz (3°), 434 Hz (5°)
 Fingering: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 Intervals: 5/4音 5/4音 (5/4 tone) (5/4 tone)

チューニング・ピッチが段階的にずらされているのに加え、このような非オクターヴ旋法ではしばしば 1 オクターヴ違いで 4 分音差の音が鳴らされるために、その響きは多くの唸りを含むものとなる。それは西洋音楽の、安定したピッチによる純度の高い音を積み上げて生み出すハーモニーの世界とは異なる、ガムランのそれにも似た「響き」の生み出し方の模索であると言ってよい。

次に<カテゴリー2>の、記譜法に関する領域について幾分検討してみたい。現代の音楽というと、風変わりで時に大変美しくはあるものの、どう演奏したものか一見途方にくれるような図形楽譜の数々を思い浮かべられる方も多いかもしれないが、現在、世界的にみて大部分の作曲家は伝統的な 5 線による定量記譜法を使用しており、その比率は 1970 年代前後に比べてもより高くなっている

のではないかとと思われる。その理由は、洗練された定量記譜法の方が結局のところ作曲家のアイデアを遥かに精密に記すことが出来ることと、演奏家にとっての利便性(新しく個人的な記譜の仕方は、演奏に支障がない速さでそれを読むようになるまでの学習時間や、場合によっては譜面の書き換えの労をも、奏者に要求することが少なくない)によるものである。

定量記譜法は様々な連符や若干の新たな記号(例えば4分音シャープやフラット、確定音高を定めない矢印形の符頭...etc.)を加えることで相当に複雑なアイデアでも高い精度で書き記すことが出来る上に、演奏家との間に読解の齟齬も比較的生じ難い。限界があるとすればそれは寧ろ記譜システムの「書き記せる限界」よりも、楽譜を書く側と奏する側の双方におけるソルフェージュ的な限界(現代作品の演奏に指揮者として関わることも多い私の感じるところでは、前者におけるその欠如が、露にならない分、より厄介である)と、各々の楽器による演奏技術の限界であると言えよう。つまり楽譜の方はいくらでも複雑に記譜出来るが、しばしばそれは人間の運動と認知能力の限界を超えてしまうという問題であり、自戒を含めて作曲家側には常に注意を喚起したい。

<譜例 2>は私の ヴァイオリン・ソロのための「先史時代の歌 II」から、様々な連符と4分音を用いて書かれたパッセージの一例である。このパッセージでは、ほぼ小節毎にお椀型の双曲線を描く旋律線の、均等な音価の速度を厳密にコントロールするために、様々な連符が用いられている。ここにあるような連符を正確に読み取るのはしかしなかなか困難なことであるので、それぞれの小節における連符や付点音符の速度をメトロノーム値に換算した数値が、念のために各小節の上方に小さく記されている。

<譜例 2> 「先史時代の歌 II」より 77～84 小節

定量記譜法で現在、最も記し難い音の側面は「音色性」であろう。＜カテゴリー1＞に関する項にて先に少し述べたように、現在作曲家は、楽器の特殊な奏法による様々なノイズを含む多様な音色を、半ば偶発的なエフェクトとしてではなく厳密なコントロールのもとに、積極的に用いるようになってきている。しかしながら 5 線の定量記譜法が基本的には音高と持続時間を記す仕組みであるのに加え、音色というものがそもそも記号化し難いパラメーターであるため、音色を記号に換えて定量記譜法の枠組みの中で精密に記譜することは困難を極める試みと言わざるを得ない。そうした訳でラッヘンマンなどノイズを多用する作曲家の楽譜では、得られる「結果」としての音色や音高を示すよりも、奏者がその音色を出す「方法」を書き記すという、タブラチュアに近いような記譜も併用されることがしばしばである。

＜カテゴリー2＞に関連する中でもう一つ、自作の例を挙げたいのは、現代の音楽においては半ば廃れかけているといっても過言ではない領域である「楽語」の問題である。我々の時代における音楽表現の多くは、古典的な伊語による楽語で表されるようなニュアンスとはうまく合致しないものとなっており、*f* や *cresc.*、*vib.*といった強弱や奏法に関する即物的な指事以外では、速度に関する楽語が時折使用される程度というのが一般的になりつつある。

2010 年に書いた私の初めての弦楽四重奏曲「内なる詩句」では、ネウマ的な旋律線をホモフォニックに連綿と紡いでいく基本楽想が、4 つの異なるテンポ感や響き(テンポが遅くなればなるほど、ハーモニーはより高次の倍音を用いて複雑さを増し、音色もくぐもったものとなっていく)のうちに出現する。私はそれぞれのテンポに以下のような速度やニュアンスを表す楽語(標準的な楽語ではないイタリア語も含む)を冠した。

- Andante con moto, sempre cantando e con allegrezza ♩=72
- Andante, senza allegrezza e morbidamente(穏やかに) ♩=66
- Andante un poco sostenuto, con introspezione(内省的に) ♩=60
- Andante molto sostenuto, angosciosamente(不安に胸をしめつけられるかのように) ♩=56

単にテンポの違いのみを示したければメトロノームの値だけで用は済むのであるが、例えばAndante con moto と Andante sostenuto の差は、メトロノーム

ムが示すような単なる数値の違い、量的な差ではなく、もっと質的な何か、ニュアンスの微妙な差異である。しかし適正な教育を受けた音楽家であればその意図するところをたちどころに捉えうるであろう。私はそうした音楽家同士の素養を通したコミュニケーションを今なお信頼しているし、そうした「言語」が通じる演奏家と共にこそ音楽をしたい。全く現代的にみえるフレーズの下に dolce と記すのは、私の作家としての秘かな楽しみの一つである。

次に<カテゴリー3>の、作曲技法としての音楽理論に関する考察を手短にではあるがしてみたい。作曲技法として誰もが思いつくのは対位法と和声法の2つであろう。この2つは長い西洋音楽の歴史の中で確立し、世代を超えて作曲家に受け継がれてきた技術であり、教育のメソッドとしても大凡完成している。ということはしかし、同時代におけるヴィヴィッドな創作のためのツールとしては既にその役目をほぼ終えているということでもある。とはいえ例えば和声法を「響きを生み出し、それを紡いでいく方法」、対位法を「独立した複数の事象を時間的に重ね合せつつ組み合わせる方法」というようにもう少し大きな概念として捉え直せば、現代においてもこうしたコンセプトは豊かな可能性を秘めていると言えよう。

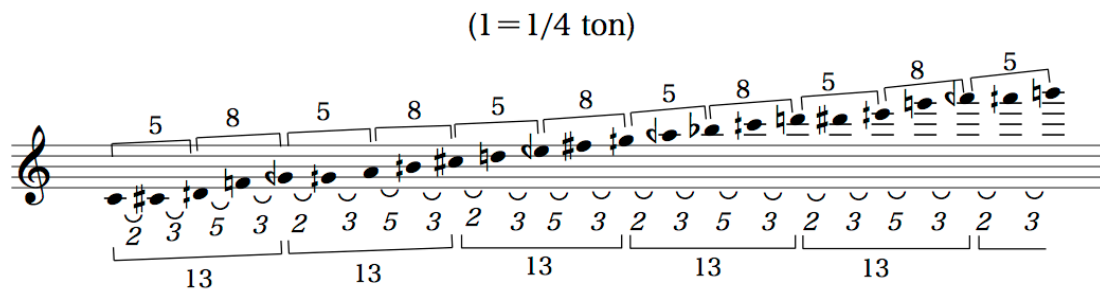
次にもう少し時代を下り、20世紀以降で「作曲技法」としてある程度確立されたと看做され、現在でも部分的にせよ応用されているようなものを列挙すれば例えば12音技法、トータル・セリー主義、音群(トーン・クラスター)作法、反復音楽(ミニマル・ミュージック)、メシアンの移調の限られた旋法や付加価値リズム等による作法、管理された偶然性、スペクトル主義、などであろうか。しかしこれらのリストを概観しただけでも見て取れるように、このうちのあるものは特定の作曲家の個人様式とあまりに分ちがたく結びついており、また他のもののいくつかは「技法」と呼び得るかいささか疑問が残る。パリ音楽院には現在、エクリチュール科の中に「20世紀のエクリチュール」というクラスも存在し、こうした諸潮流が「技法」もしくは「スタイル」として盛んに学ばれているが、しかし学習段階であればともかく、既にメソッドと化した技法を全面的に頼ることは、芸術の創造活動にとっては死にも等しいという事実を、どういった分野であれ真の芸術家であれば誰しもが知っていることであろう。

創造的な芸術活動にとって有益なのは、芸術家個人が固有の作品の創作に必要とされる枠組みをその都度見極め、インスピレーションに形を与える最前の

方法論をその都度開拓することであって、自前のものであれ他者によって用意されたものであれ、既存の理論を頼ることではあり得ない。

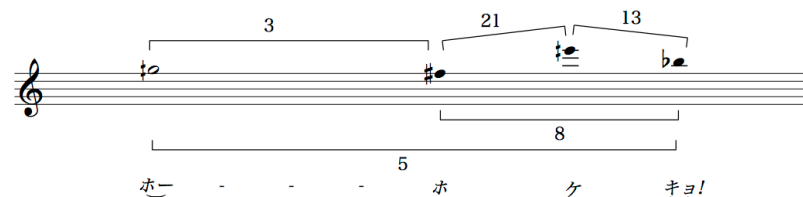
私は一定の規模以上の作品を書く際、特に器楽作品においては、何らかの作曲システム=枠組みを準備した後にしか、始めの一音を書き出すことが出来ない。古典の作曲家であれば例えば調性や機能和声、あるいはメトリックといった作曲に先立ち所与のものとして用意されている枠組みがあるが、現代の我々はその枠組み自体を自ら決定せねばならず、しかしその作業こそがこれから生み出されようとしている作品のアイデンティティに大きく寄与するものでもある。通常ここで言うシステム=枠組みのベースとなるのは「(この楽曲において)音高はどのように決定されるか?」「音価やリズムはどのように決定されるか?」という2点である。それがどのようなものであるかの一例を フルート・ソロのための「春鶯」という作品をもって示してみよう。この作品のインスピレーションは非常に単純で、日本人なら誰もが知る「ホーホケキョ!」である。<譜例3>はこの作品のために考案した非オクターヴ旋法で、1/4音を単位に数えて2・3・5・8・13というフィボナッチ数の音程が多く見いだされるものとなっている。

<譜例3> 「春鶯」非オクターヴ旋法



この旋法に則って書かれた基本モチーフ「ホーホケキョ!」にも、当然ながらこのフィボナッチ数に由来する音程が登場することとなる。

<譜例 4> 「春鶯」基本モチーフ(音程)



次にこの基本モチーフに当てられた音価(リズム)である。アフタクトにあたる「ホー」に5種類の音価、アタックに相当する「ホケキョ!」には3種類の速度を用意したが、ここにもまたフィボナッチ数が見いだせるであろう。

<譜例 5> 「春鶯」基本モチーフ(音価)

The musical score consists of five staves. The first staff has a note with a '2' below it. The second staff has a note with a '3' below it. The third staff has a note with a '5' below it. The fourth staff has a note with an '8' below it. The fifth staff has a note with a '13' below it. A vertical line divides the score into two parts. To the right of the line, there are various rhythmic markings: a bracketed '8' above a group of notes, a '5' below a group of notes, and a '3' below a group of notes. Below the staves, the syllables 'ホー', 'ホ', 'ケ', and 'キョ' are written, corresponding to the notes above them.

このようにこの作品では音高組織とリズム構造の双方がフィボナッチ数比という共通の原理によって統御されている。

以上「音楽理論」というものについて現代の作曲家である私が思うところを簡潔に述べてきた。が、最後に一つ強調したいことは、どのようなシステム、理論であっても、芸術作品創造の導きとなるためには感覚との擦り合わせが絶えず必要であるということである。何故なら音楽とは、最終的には感覚によって享受され、心に働きかけるものであるからである。また同じ優れた理論的枠組みから聴くに耐えない駄作も人々の心を一瞬にしてさらう名作も等しく生み出されるという事実は、機能と声法を鑑みればすぐにご理解頂けよう。理論それ自身の整合性や美は、そこから美しい音楽を導くことが出来て初めて意味をもつ。そしてこのロジックとセンスとを美に向かって縫り合わせていくことを可能にするのが作家の職人芸であり、それこそが我々芸術創造に寄与したいと思っている者の魂である。