

資料

音楽教育の基礎研究としての音律や楽譜の研究

Research of the Temperament and the Score as Basic Research for Music Education

藤田 朋世

千葉大学大学院教育学研究科研究生

本稿は、音楽教育の基礎的な研究として、音律や楽譜の歴史から音楽教育に得られる示唆についてまとめたものである。音楽には、楽譜の発明、音律の発展、オペラの誕生、録音技術の開発等様々な転機があった。これらを経て、音楽そのものや、私たちと音楽の関係が少しずつ変わっていったように考えられる。今回は、古代中国の音律と楽譜を主に取り上げ、これらを知ることから音楽への深い理解を目指した。

古くから音楽は、人間の心に深く働きかけ、感情や人格形成に影響を与えてきた。私たちは普段何気なく音楽に触れているが、時代によって、人々と音楽の関わり方は違っていた。音律や楽譜について知ることから、人々が音や音楽にどのように取り組み、音楽をどのように捉えてきたのか知ることができる。これらが音楽そのものにつながると考え、最後に音楽教育への示唆をまとめた。

キーワード：音楽教育、音律、楽譜

1. 中国の音律

音律とは、「音階を構成する各音相互の関係を数理的に表したもの」¹であり、西洋のクラシック音楽においては、ドレミファソラシドの各音の高さをどのように決めるのかというルールのことである。修士論文²では、主に西洋クラシック音楽の音律について扱ったが、西洋クラシック音楽の音律以外にも多くの音律があり、世界各地に存在する様々な音楽のそれぞれに音律がある。今回は、古代中国の音律を取り上げる。

1.1. 音律のはじまり

中国には、音律の起源を伝える伝説がある。紀元前2697年ごろ、中国の事実上の祖神とみなされており黄帝族の首長であった黄帝は天下を平定した後、暦を制定し、文字を作るといった国家的な事業に乗り出した。その一つが音律を作ることであった。紀元前3世紀ごろ編集された『呂氏春秋』の仲夏紀古楽編では、以下のような内容が述べられている。

黄帝は、伶倫という楽人に律を作るように命じた。律とは音律のことであり、絶対音高と音相互の関係をいう。伶倫は音律の音高を定める笛をつくるために西方に向かい、崑崙山の北にある谷間で律管を作るのにふさわしい素晴らしい竹を見つけた。彼は竹を切って12の笛を作り、そのうちの6つの管の音高を鳳凰の雄の鳴き声に合わせ、残りの6つの管を雌の鳴き声に合わせた³。これら12本の竹が生みだす音高は、はじめの竹の管か

ら得られた黄鐘という音高から導き出された。この伝説にある竹の管は「律管」とよばれ、これは古代ギリシャで用いられたモノコードのような音律を定める楽器となった。竹の文化が展開された中国では、このように音楽の中にも竹が様々に登場した。

1.2. 三分損益法とピタゴラス音律

古代ギリシャではピタゴラス音律、古代中国では三分損益法として、同じ原理で音階を得る方法があった。ピタゴラス音律と同じように純正5度を積み重ねていくプロセスを、古代中国では三分損益法とよんでおり、この純正5度を積み上げていく方法は「上下反復原理」とよばれる。

三分損益法は管楽器から発展した音階理論であり、紀元前8~5世紀にはすでに行われていたと考えられている。ピタゴラス音律はピタゴラス（紀元前582~496）によって考えられた音律であり、古代ギリシャ時代に、弦の長さの比から協和現象を認めた理論である。

ピタゴラスの理論は数の偶然の一致から生まれ、当時の人々には解されなかったが、中国においては楽器の調弦の修正に直に利用されていた。年代的には三分損益法が100年程早く、ピタゴラス音律よりも楽理的に優れていたとの指摘もある⁴。

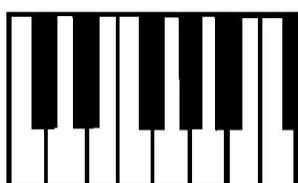
1.3. 三分損益法

三分損益法では、まず基準となる音を出す竹の管を作り、その音を宮とよぶ。そして、その長さの3分の1だけ短くした(つまり損じた)笛を作るとその高さは純

正5度高くなり、その音を徴とする。さらに徴の笛の長さの3分の1を加えた(益した)笛の長さは、純正4度低くなり、その音を商とする。これを繰り返すと、宮・徴・商・羽・角という5つの音を得られ、5音階が構成される。



図1 5声



黄鐘(ド) 大呂(ド#) 太簇(レ) 夾鐘(レ#) 姑洗(ミ) 仲呂(ファ)
蕤賓(ファ#) 林鐘(ソ) 夷則(ソ#) 南呂(ラ) 無射(ラ#) 應鐘(シ)

図2 中国の12律

この五音階は5声(図1)とよばれ、五行説という古代中国独自の思想によるものといわれる。5声の中でも、特に宮は主君の位に位置する音の主であると考えられ、「宮を君と為し、商を臣と為し、角を民と為し、徴を事と為し、羽を物と為す」と説かれている⁵。ある旋律が宮に始まり商で終わったとすると、この旋律は君主が家臣によって命を失ったということを暗示したとなる。

三分損益法の最古の文献は、管仲による『管子(紀元前645年)』の「地員篇」で、農地の活用を述べた部分に登場する。『管子』には三分損益法で五律を作ったとしか書かれていないが、その約300年後の紀元前3世紀に書かれた『呂氏春秋』の「音律」には、三分損益法で12律全てを作ったとある⁶。『呂氏春秋』では「黄鐘、林鐘を生じ。林鐘、太簇を生じ。太簇、南呂を生じ。南呂、姑洗を生じ。姑洗、應鐘を生じ。(中略) 生ずる所を三分し、之が一分を益し、以て上生し、生ずるところを三分し、其の一分を去り、以て下生す」とあり、三分損益法によって12律を得る方法が述べられている⁷。

基音となる黄鐘から始まり3分の1の損益を繰り返しながら音階が決められたものを12律(図2)とよぶ。12律のいずれかの音を五声の始まりの宮にすると、五音階は相対的に変化する。時代と共に支配する王朝や帝王が移り変わり、基準となる黄鐘の音高も微妙に変化していったが、その黄鐘の音高が決まると、三分損益法によって他の音高も絶対的に確定される。

古代の音楽理論では律と天文暦を関連させていたが、天体の運行、四季、昼夜の時間が全てひとめぐりしたら

元に戻ることに對して、律では戻らないことに気付いた。このようにして、黄鐘から出発して12律の音をめぐり、始めの黄鐘に戻るという三分損益法は、ピタゴラス音律というピタゴラスコンマの問題にあたった。はじめは律管に基づいて音程を計測していたため、このわずかな音程のずれはそれほど大きな障害とは考えられなかったが、律管の代わりに準という弦楽器によって音程の測定がより正確に行われるようになると、わずかな音程のずれが問題となった。

この音程のずれに気付いたのは、漢の音律学者の京房である。京房は60年を1周期とする六十甲子紀年法に習い60律を作った。これによりセント差は3.6にまで小さくなったといわれ、この差は京房音差とよばれている。易学者でもある京房は、60律だけでなく暦法と方位、それに音律を組み合わせた律室という部屋を作ったといわれている。このような律室の仕掛けの詳細は不明であるが、音律が天文学や暦法と一体となって古代中国のコスモロジーに関わっていたといわれている。

5世紀には、銭楽之が1年を360日とする古代の暦法に従って360律まで作り、京房格差を1.8セントに縮めた。これは「銭楽之音差」とよばれている。銭楽之と同年代の何承天は、律数を増やす方法ではなく新しい方法を試みた。彼は、最初の音と、11番目の音から三分損益法によって得られる12番目の音との差を12等分し、それを12律のそれぞれに加算するという内部で調整する方法で、これは新律とよばれている⁸。五代の王朴も分母を小さくしていく方法で別の律法を考案している。

10世紀を過ぎると、古琴で用いられる琴律が理論面から注目されるようになった。現在にも伝えられる古琴の調弦法は2種類あり、基本的に長3度音程の違いによる。徐理は『琴統(1268年)』の中でこの2種類の方法を徴法、準法とよび、14世紀の陳敏子は、『琴律發微』のなかで琴律徴、律法とよんだ。前者は西洋の純正律と、後者は西洋のピタゴラス音律と一致する⁹。

1.4. 平均律

平均律とは、隣りあう音高の周波数比が均一な音律のことである。1オクターブを12個の音に均一に分けた音律を12平均律とよぶ。一般に平均律といえば12平均律を指しており、本論でもそのように扱っている。現在は平均律が主な音律として使われている。

中国と日本は、西洋よりも早く1オクターブ以内に12個の半音が含まれることを発見した国であるといわれている。中国では、平均律の計算は漢代から論ぜられており、南北朝の宋の元嘉24年(447年)ころに、何承天¹⁰がほぼ平均律に近いものを算出している。明の時代には朱載堉¹¹が楽書『律呂精義(1596)』において密律として平均律を発表した。朱載堉は古代からの12律に用いられた三分損益法を補正して平均化するという発想

から平均律を求め「新法密律」と名付けた。彼の計算した平均律が世界で最も古いものと考えられている。この音律は当時朝廷に報告されたが、その後広く用いられることはなかった¹²。

日本では、元禄時代に和算家の中根元圭が『律原発輝(元禄5年・1692年)』を発表している。彼の計算は、西洋のような2の12乗根の振動数比で求めるものではなく、音高が高くなるほど数値が小となる0.5の12乗根であり、すなわち東洋の伝統を踏まえた弦長比で求めるものであった。中根は『律呂精義』を読んでおり、その影響で『律原発輝』を書いたとの説もある。いずれも実用化はされなかったといわれている。

西洋では古くから感覚的な平均律はあったようだが、まず1585年にステヴィンによって発表され、次いでフランスのメルセンヌ(1588～1648)が1636年にほぼ完璧な平均律を発表した。音楽の現場で使われることはほとんど無く、実用化されたのは対数が計算できるようになった後である。現在では平均律が主な音律とされているが、平均律が一般化したのはピアノが大量生産によって広まった19世紀後半であるといわれている。

1.5. 音律と権力

古代中国では、音律は単に音楽上の領域を超えて、支配者や国家にとっての権力の威信を示す象徴的な存在であった。古代中国では、音律の制定は権力者の仕事の重要なものとなっていた。音律は、楽器の調律という音楽の実用的な領域の基準というだけではなく、社会の重要な規範のひとつでもあった。つまり、基準音として黄鐘を定める律管の長さは、長さや広さなどの度量衡の尺度にもなっていた。

古来より中国では、国の秩序と尺度が関連付けられており、国が栄えるということは正しい尺度が適用されているからであり、誤った尺度が適用されると国が没落すると考えられていた。新たな支配者にとっては、前の時代に適用された尺度を刷新することが、国を治めるための最初の仕事となっていたといわれている。尺度の中でも、度量衡の原器となる律管の長さや音律の制定が重要視された。このような基準音や音律の変更は、周から清の時代を通して50回以上行われたといわれている。音律という音の秩序は自然の摂理を反映したものであり、その自然の摂理に従うことで社会の安定が保たれるということが、古来からの教えとして脈々と伝えられてきたのである。

現代では、音の高さや音程は、演奏の都合や音楽の種類に応じてある程度自由に変えられる。音にある力は、その音が自由に扱えると思った時点で消滅する。このような音に対する自由な扱いは、音を持つ秩序への配慮が欠けているとの指摘もある。

1.6. 日本の音律

日本音楽の理論は、渡来した中国理論を日本化したものである。日本には吉備真備が735年に唐から持ち帰った『楽書要録』¹³によって中国の音律や音名が紹介された。それに裏付けられた音楽は、雅楽、声明までで、それ以降は体系する形はなかった。

雅楽の音律の基になる三分損益法であるが、日本では、「順八逆六」という。実際に雅楽の音律を決める方法は、順八逆六と順六逆八を組み合わせた方法である。順八とは、12律の音階において、一つの音から上に半音で8番目の音(完全5度上)を求めることである。逆六とは、12律で一つの音から下に半音で6番目の音を求めることである。これはピタゴラス音律と三分損益法とも理論的には同じである。よって、メロディの美しさを重視した音律といえる。

音律は、中国や日本ではもともと「楽律」と呼ばれていた。中国の楽律では、基準音である黄鐘の音高を定めることが重要なことであったが、西洋音楽での音律では、絶対音高は含まれていない。つまり、音律は、音階各音のピッチの比を表したものとイえる。西洋音楽は調律のための基準ピッチは、1939年の国際会議でA=440と決められ、国際標準ピッチとしてここから大きく外れないように調律がなされている。中国の基音は黄鐘(こうしょう)、日本の基音は壹越(いちこつ)であり、西洋音楽ではレにあたる音である。現在は、黄鐘をA=440として調律する。

1.7. 音律のまとめ

音律を学ぶ意義については筆者の修士論文で詳しく述べたので割愛するが、音律は、古くはピタゴラスから、多くの物理学者や音楽学者、演奏家によって論じられてきた。音律自体が音楽の重要な要素のひとつであり、音律の歴史と音楽の歴史にも深い関係がある。

現在の学校教育では日本の伝統音楽や諸外国の音楽を扱うことが求められており、特に日本の伝統音楽を重視することとなっている。チェンバロ奏者の寺岡勝己は「時代や社会を問わず、あらゆる音楽というものは、必ずある音律の上に成立するものであり、従ってある時代の民族や社会で、用いられてきた音律を考慮せずに、音楽作品の構造や性格について具体的に論ずることは、無意味なことであるとさえいってもよい」¹⁴と述べている。

それぞれの音楽の根底に流れるルールを知らないでその音楽を知ることは難しい。様々な音楽それぞれに存在するルールを知った上で音楽に触れることで、音楽の理解が深まり、新しい発見もあると考えられる。また、自分たちのルーツである音楽がどのような理論を基礎に構成されているか知ることには意義があると考えられる。中国や日本の音楽には西洋の音楽とは違う構造やルールがあるが、これらが根底では似ているということも興味深いことである。

2. 楽譜について

音楽は、ドレミファソラシドの音階や五線の楽譜で表されていることが多いが、これらは実際には西洋のクラシック音楽の場面で使われるものである。世界各地にあるそれぞれの音楽には、それぞれの音階、それぞれの楽譜（記譜法）がある。楽譜には五線譜以外で表されたものも多くあり、五線譜で表すことができるのは音楽の一部に限られる。日本の伝統音楽や民謡を五線譜に表した楽譜も見られるが、これらは西洋の音楽の枠組みにはめられたものであり、実際の音楽とは違っている可能性もある。また、西洋の音楽の中でも現代に近い音楽では、図形で表された楽譜もある。

楽譜とは、耳に聴こえる音楽を目で見られるように変換したものである¹⁵。また、現在我々が200年前や300年前の音楽に当時とはほぼ同じかたちで触れることができるのは、音楽作品が紙などに記録され残っているからである。

2.1. 楽譜とは

楽譜とは、「楽曲を一定の記譜法にしたがって紙面上に記したもの。現在は主として五線譜をさすが、広くはこれに限らない」¹⁶とある。記譜法とは、「音楽を視覚的に記録する手段」¹⁷である。

現在世界中で広く使われている五線譜は、西洋芸術音楽の発展に付随して整備されてきたものであり、縦軸と横軸のあるグラフの1種で、横軸が長く伸びたものとみなすことができる。西洋での音楽スタイルは、音の高さと長さを建築的な精密さで組み合わせる点に特徴があるために、五線譜も必然的にそれらをきっちり記す方向へ進んできた。逆をいえば、楽譜では音の高さと長さ以外には記すことが難しく、強弱や音色を表すには記号や発想標語等の言葉の力を借りて雰囲気だけ伝える程度である。更にいえば、音の高さや長さについても完全に記すことはできない。例えば、日本の伝統音楽等に現れる音の高さと長さに関して、絶妙な節回しや何とも表しがたいリズムは、日本の伝統音楽の記譜法でも記すことができないものが多い。よって、多くの伝統音楽では、口伝によって音楽を継承、保存している。

2.2. 楽譜のはじまり

西洋音楽の楽譜の原型は古代文明にみることができ。古代エジプトでは、お墓のリレーフ等に楽器奏者と一緒に手振りで旋律の動きを指示する人物であるカイロノミストが描かれている。カイロノミストの手振りとそれらが意味する音程には対応関係があるために、意味の分かる人が見れば旋律の断片が分かるという。

古代ギリシャ文化のもととなった古代バビロニアでは、粘土板に記された楽譜があるが、確実な解読法はわかっていない。

現存する古代ギリシャの楽譜は、石版やパピルス紙に残されており、断片を含めると16～20曲であるといわれている。文字譜で示されており、器楽用と声楽用の2種類の楽譜があった。器楽用の楽譜は、音高を表す太古のアルファベットの文字と、音の長短を表す記号の組み合わせでできている。声楽用は、イオニア・アルファベットで音高が示され、特殊な記号で長短が表されている。

中世には、音程譜とよばれる東ローマ教会で歌われたビザンツ聖歌を記す譜法があった。この楽譜での一つの記号は前の音との音程関係を示している。よって、途中で読み違いを起こすと最後まで違って演奏されてしまったり、途中から演奏することもできなかつたりという欠点があった。

また、楽譜の左側に縦に音高を示す記号を記し、その音高の該当する欄に聖歌の歌詞を当てはめていくという方法もあった。文字譜や音程譜と比べると音楽がどのように推移しているのか分かりやすいものであった。

5世紀の後半にヨーロッパを広く支配したローマ帝国（西ローマ帝国）が滅んだ後、教会音楽以外の音楽は心を乱す有害なものとして排除された。哲学的な書物に記された一部の音楽理論以外は伝えられず、音楽の伝統は断ち切られてしまった¹⁸。現代に続く楽譜の歴史は、中世のグレゴリオ聖歌の楽譜から始まることとなる。

2.3. ネウマ譜

カトリック教会では、ミサなどの礼拝で唱える文章を歌い唱えることができる単旋律の音楽が整備されており、これをグレゴリオ聖歌という。グレゴリオ聖歌は単旋律・無伴奏の儀式のための歌であり、歌詞は聖書によるものが多い。教会の最初期から存在したとされるグレゴリオ聖歌は、当初は記憶だけを頼りに聖歌を歌い、それが伝承されていた。地域による違いや、人に伝わる際に少しずつ変わったりしたことから、様々な聖歌があったと推測されている。8世紀の終わり頃、フランク王国にカール大帝があらわれ、彼は権力強化のためにローマ教皇と手を結んで国内の典礼と聖歌のローマ式への統一を図った。こうした基準を求める動きから、記憶に頼る曖昧なものではなく、書き記して確実に把握できる楽譜が考えられることとなった。

グレゴリオ聖歌は、初期のころはネウマとよばれる線や点等の記号で記されている。聖歌としてネウマの形は、時代や地域によって様々に異なる。今日残っているネウマ譜の最古のものは9世紀のものであり、譜線なしネウマ譜、譜線つきネウマ譜、四線角形ネウマ譜と整えられていった。

このネウマ譜の登場により、見えない音楽の旋律がどのように推移するのか一見して捉えることが可能になった。これまでの文字譜では文字や記号を一見しただけではその音楽がどのように推移しているのか分からなかったため、これは楽譜の歴史上第一の画期的な出来事

であった。また、振動数の多い音、少ない音を物理的な高低に置き換えていることも画期的な点である。

2.4. ギード・ダレッツォ

11世紀には譜線なしネウマ譜に横線を加えて、音の高さを正確に表す試みが行われた。これは譜線つきネウマ譜とよばれる。譜線を考案した人物は、音階をドレミファソラシドと呼ぶことを考えたギード・ダレッツォであったといわれている。

初期のネウマ譜である譜線なしネウマ譜では、一つ一つのネウマの軌跡を追っていけば音楽がどのように流れていくかの全容は把握できるが、すぐに具体的な音として再現するのは難しい。この楽譜は、後代に音楽を伝えるよりも、その時代にあって、その旋律を覚えている者が旋律を思い出すための手段として用いられたと考えられている。

ギードは1025年頃、4本の線の上に音符を書くという現在の楽譜の原型を考えた。まずはヘ音(ファ)に一本の線を引き、次はハ音(ド)に引かれた。ファとミは半音関係であり、ソとは全音関係にあるのでファに引かれたといわれている。ファに赤、ドに緑の色がつけられている楽譜もある。

13世紀には、譜線つきネウマ譜は譜線の数を整えながら最終的には4線に、ネウマの形も四角に落ち着き、四線角形ネウマ譜が完成した。現在もグレゴリオ聖歌はこの記譜法で記されている。この時代には音の高さは正確に表示できたが、音の長さは表示できなかった。グレゴリオ聖歌は他のパートと合わせる必要がないため、時間の基準がなくても問題がなかった。

譜線が増えるに従い、いわゆる音部記号が線上に添えられていった。音部記号の位置は今日のように決まっているわけではなく、第3線に置かれていたり、第4線に置かれていたり様々であった。当時は現代ほど音域が広くないために4線で十分であり、全体的に高い音域の時には音部記号は下に、低い音域の時は音部記号を上によれば、線を加えなくても記譜することができた。

2.5. モード記譜法

次の時代には音の長さを表す試みが行われた。メロディがひとつである音楽から複数ある音楽に変わり、長さが曖昧ではズレが生じるようになったからである。

12・13世紀にかけてフランスのノートルダム寺院を中心に活躍したノートルダム楽派の人々は、音の長短を音符の組み合わせとその配列の仕方によって定めようとした。音符は原則として2つ、3つ、4つの音符を連結した形で用いられた。連結した音符はリガトゥーラと呼ばれ、2音リガトゥーラ、3音リガトゥーラとして機能した。このリガトゥーラの配列の仕方でも6つのリズムパターンが生まれた。この音符自体はそのままでは音価をもたず、連結具合とその配列によって、ひとつのフ

レーズのリズムが決められるものである。

この記譜法で音楽を記したのはレオニヌスとペロレイヌスが有名である。この6つのリズムパターンだけでは音楽が単調になるために、省略モードや分割モード等、リズムの組み換えを行う規則も考案された。

この記譜法では、音符を連結して配列して初めて音の長さが決定される。同じ高さの音が続く場合に表せないため、同音の続く旋律を避けるようになるなど不都合が生じていた。

2.6. 定量記譜法

13世紀の半ばには、モード記譜法の最大の欠点である音符の連結から脱することを旨とし、個々の音の長さを形の違う音符を使い直接的に表す方法が使われるようになった。これは定量記譜法とよばれ、使われた音符の種類により黒符定量記譜法と白符定量記譜法がある。

黒符定量記譜法は13世紀半ばから15世紀半ばにかけて最も一般的だった記譜法である。音符と休符が一つ一つ独立しており、それぞれの形態の違いによって音の長短を表すことができる。

まずはフランコによって定量記譜法の様々な規則が整えられ、多様なリズムの組み合わせによる音楽が可能になった。その後、フランスのヴィトリは音楽理論書でいくつかの記譜法を提案した。そのひとつが、3分割を2分割と同等のものとするものである。キリスト教の三位一体説から音楽でも3が完全だと考えられていたが、2も完全なものとした。現代の記譜法では長い音符と短い音符の比が2分割であることが多いが、ここに源流がある。

当時の楽譜は、羊皮紙という羊の皮をなめして作った紙に、1本1本譜線を引く人、インクで楽譜を刻み込む人、など手作業での分業となっており、楽譜は大変高価なものであった。楽譜を読むことができるのも一部の知識人に限られていた。

白符定量記譜法は15世紀半ば以降一般的になったものである。油分がインクをはじく羊皮紙に楽譜を記すにはインクで塗りつぶす必要があった。間違えたときに直すためには時間と労力がかかり、インクが関係の無いところまで汚したりすることがあった。しかし、紙が普及により、符頭の白抜きが行われた。

規則上は黒符定量記譜法とかわりはないが、音符の細分化が進み、白抜き音符ではまかなえない小さな音符は黒の符頭をつけることになった。

このころ、ヨーロッパでは時計が発明された。よって、楽譜で示される音楽の時間が主観的で具体的なものから客観的で抽象的なものになった。

2.7. 器楽譜の誕生

これまですべて声楽曲のための記譜法である。器楽曲も昔から存在したはずだが、15世紀に至るまで器楽

のための楽譜は残されていない。教会の権力が強かった中世からルネサンス時代の初期に至るまで、教会の中では声による音楽が望まれた。楽器はオルガンなど限られたものしか許されず、許されたといっても声の部分に重ねる程度であった。加えて、楽譜を記す技を持っていたのは教会関係者に限られており、必然的に教会で鳴り響いていたであろう声楽音楽しか記されなかったのである。教会の権力が弱まる15世紀の後半になると、鍵盤楽器のための楽譜が残されるようになった。それも、それぞれの楽器独自の奏法に応じた奏法譜であった。

16世紀の譜法は、それぞれの楽曲に応じた譜表が混在していた。白符定量記譜法を理解していても声楽の楽譜しか読むことができず、鍵盤楽器を弾くには鍵盤奏法譜または大譜表による鍵盤譜を理解しなければならぬ。現在の日本の音楽では、三味線の楽譜は三味線の楽譜、箏は箏の楽譜であるが、この状況と同じである。

15世紀あたりから、鍵盤楽器のための鍵盤譜が登場し、16世紀になると広く使われるようになった。大譜表による鍵盤譜は、国や作曲家によって譜線の数や音部記号、音符の形態が異なっていた。イタリアでは譜線の数は6ないし7、8線が一般的であった。イギリスは6線または7線、フランスでは5線が多かった。高音部は7線で低音部は8線というように、不統一であることもあった。

その後、大譜表による鍵盤譜が全ての楽曲に共通する楽譜、つまり五線譜として整えられていった。歌もピアノもフルートも、鍵盤楽器のための楽譜でよめるようにしたのである。記楽譜の台頭で音楽の2分割が進むとともに、譜線の数が最終的に5本に整えられ、小節線が引かれるようになったのは17世紀であり、ほぼ現行の五線譜になったのは19世紀であるといわれている。

なぜ線が5本となったのかには諸説あるが、ある程度まで記すことができ見やすく、キリが良いのが5本なのだと考えられている。西洋音楽はこの共通する五線譜によって広く浸透していくこととなった。

2.8. 楽譜のまとめ

楽譜が無く、伝言ゲームのように音楽が人に伝わったとしたら、少しずつ変わっていき元のかたちが分からなくなる可能性は低くはないだろう。また、数日後、数週間後に同じように再現することも難しいだろう。音楽は目に見えないものであるため、残すためには何らかの方法が必要である。

音楽作品としての普遍性を持つためには、万人に分かる形で残さなければならない。楽譜は音楽を伝えるための伝えるためのひとつの手段である。現代では録音技術が発達しているが、録音がなかった頃は楽譜が全てであり、楽譜は今以上に大きな存在であったと考えられる。気軽に音楽に触れることができるようになった現在では、楽譜が無くても録音を聴けば分かる、という状況に

なりつつある。

しかし、楽譜が音楽家たちの間で中心であり続ける理由として、沼野隆¹⁹は、紙と鉛筆だけで音楽を保存・伝達することが可能だという楽譜が持っている簡便性と、演奏解釈の多様性の面白さの2点を挙げている²⁰。現代ではコンピューターでの記譜が普及していることから以前の音楽作品の作り方とは変わってきており、今後も変わっていくことが考えられる。

記譜法の歴史をたどってみると、音楽と記譜法は一体であることが分かる。音楽が生まれ、その音楽を記す記譜法が開拓される。音楽が進歩するとその記譜法では記すことができなくなり、記譜法のさらなる発展がある。楽譜について知ることは、音楽についての深い理解にもつながると考えられる。そして、自分で楽譜を読むことができれば、より多くの音楽に自ら触れることができる。

3. まとめ

音楽とはなにかという問いは簡単に答えられるものではない。しかし、音楽教育において音楽を扱う上で、音楽とはなにか探究することは重要であると考えられる。以下では音楽について考察し、音楽教育への示唆を述べた。

3.1. 古代中国と日本での音楽

中国の秦代に成立したといわれる『呂氏春秋』に音楽という語の由来があるといわれている。「音楽の由りて来たるや遠かなり、度量より生じ太一を一本とす」との記述がある。音楽の根源は深く、音律を定めるところに生まれ、宇宙原理に基づくという意味だと考えられている。古来、中国人は音や音楽を表す言葉を3つの概念に分け、声一物に感じて動くもの(の発する音)、音一それが変化して形を表す(意味のある形の音)、楽一その音が重ねられて作られたもの(音楽)と考えた²¹。

「楽」の語源は木に糸を張った弦楽器を白(瓜)で奏でることである。楽は楽器を奏でることが原義であることから、「楽」だけで音楽を意味する言葉となった。

日本での「音楽」の初見は「大宝律令(701年)」の「大宝僧尼令」に「凡そ僧尼、音楽を作し、および博戯せらば百日苦使」とある。上代における「楽」の訓読みはあそび、あそぶで、もともと大和言葉では日常生活を離れた特別な活動を意味した。「狩りを遊ぶ」「蹴鞠を遊ぶ」等の言葉もあることから、音楽はあそびのひとつであったとの解釈もある²²。

3.2. 西洋での音楽

日本語での「音楽」に対応する西洋の言葉は、ラテン語の musica(ムジカ)から、ムーシケーにさかのぼる。ムーシケーとは、太陽神アポロンに仕える女神ムーサ(Mousa)たちの司る技芸という意味である。ムーサの数や名前には諸説あるが、9柱であるといわれている。

ムーサの歌い、踊る行為がムーシケーであり、技術や芸術作品というよりも、行為、はたらきがムーシケーである。また、美的な範疇にとどまらず、倫理的な範疇とも関わりを持っている。ムーシケーとは、今日、私たちが理解している意味における言語、詩、音楽、舞踊の総体であり、ギリシャでは、互いに分かち難いものとして一体とされていた。ここから Music(英)、Musik(独)、Musique(仏)、musica(伊)という言葉になった。音楽は、詩(歌詞)・音楽(旋律やリズム)・舞踏等があり、後には演劇や文芸、さらに天文学、医学も関係するものとなった²³。また、音楽を司っていたのは人間ではなく女神たちであったというのも重要な点である。

古代ギリシャには、アウロスとリラという楽器が存在した。管楽器であるアウロスは人間の内面における激しい情念を表すもの、弦楽器であるリラは協和音への知的な関心から生まれ、世界の調和を探究する楽器となった。ここに、後の音楽観の二つの極が示されている。

古代ギリシャで指していたムーシケーがミュージックとなり、日本でいう音楽となっていることは明らかであるが、現代でいう音楽とムーシケーには開きがある。

3.3. 西洋の音楽思想から

人々は古代から、音楽はなにかと考えてきた。最後にこれらを振り返ることで、現代の私たちにとっての音楽について考える。

古い定義として知られるのがアウグスティヌス(354～430)とボエティウス(480～524/525)である。アウグスティヌスは、音楽を「音楽とは正しく音を動かす学である」²⁴と述べている。アウグスティヌスに対比させられるものはボエティウスで「音楽は音の高低の差を、感覚と理性とによって判断する能力である²⁵」と述べている。感覚と理性の両者のいずれもが、音を判断し、音楽を聴くときに必要とされ、両者の協働が本来的な音楽のあり方に存在しているというものである。

中世で最も一般的だった定義は「音楽は正しく歌う技術である」である²⁶。中世において音楽は、歌詞をとまなび歌われるものであった。そうした歌を正しく、ふさわしく歌うには、実践的知識が必要であった。修道士たちは、実践的な音楽と理論的な音楽の両方から音楽を学ばざるを得なかった。

13世紀から14世紀に生きたとされるヨハネス・デ・グルゲオ(生没年、国籍不詳)は、「音楽は響きに関する技術であり、学である」と定義している。彼は、古代・中世の音楽思想を否定し、耳に聴こえるものだけを音楽として扱った。彼の考えは、始めは受け入れられなかったが、徐々に浸透していき「音楽とは正しく奏でる(音を響かせる)技術である」という認識が一般的になった。

ルター(1483～1546)は「音楽は神のみごとな賜物であり、神学にもっとも近いものである」と述べている。音楽は、神学と同様に、人間の魂を鎮め、勇気づけるこ

とができるという意味である。

18世紀の作曲家ヴァルター(1684～1748)は「音楽は巧みに歌い、奏し、また作曲する知識(あるいは技術)である」と述べた。デカルト(1596～1650)は、「音楽の対象は音である。目的は人を楽しませ、私たちのうちに、さまざまな情緒を呼びさますことにある」と記述している²⁷。

ここでは一端をみるだけではあるが、人々と音楽の関係は、時代によって変わっている。神への祈りや聖歌であった音楽は、数百年を経て、ただ歌うだけのものではなく、多彩なものとなっている。

音楽とはなにかとの問いから、その時代の人々の音楽観がみえてくる。現代の私たちにとっての音楽を考える時、過去の音楽の定義を見直すことで見えてくるものがあるのではないか。

4. 音楽教育への示唆

我々がいう音楽とは何を指すのか、人間が音楽をするのはなぜか、という問いはこれまでに何度もされており、問いを持った人の数だけ答えがある深い問題である。音楽には、言葉では表せない不思議な力がある。音楽は人間の心に深く働きかけ、感情や人格形成に影響を与えると考えられてきた。人々と音楽の関係をみていくと、人々が音や音楽にどのように取り組み、音楽から何を得ようとしたのかが分かってくる。音楽教育において音楽を扱う以上、音楽の本質が何なのか、音楽の何を教えるのか探究する必要があると考える。

長い年月を経て、現在の私たちも音楽に触れている。音楽の授業で聴いているものだけではなく、日常生活でただ歩いている時に自然に聴こえてくる音楽もあり、音楽は私たちの生活と密接に関わっている。音楽は個人によって感じ方が違う。個人の中でも、何度も聴くうちに、数日後、数年後には感じ方が変わってくることもある。音楽そのものも、時代によって社会の中での立ち位置を変えてきている。

今回は音楽のいくつかの要素に軽く触れるだけとなったが、音楽には、楽譜の発明、音律の発展、オペラの誕生、録音技術の開発等様々なターニングポイントがあった。このターニングポイントを経て、音楽そのものや私たちと音楽の関係が少しずつ変わっていったように思う。これら一つ一つを見直すことで、音楽とはなにかに近づくことができるかもしれない。

現在、私たちにとっての音楽は、鳴り響くもの、演奏するもの、聴くもの、という面で構成されていると感じる。ムーシケーの概念は、音楽だけではなく、人間の存在そのものに関わる深い意味を持っていた。「音楽は音を楽しむ芸術である」という言葉もあるが、現在の音楽には、聴いて心地よい、楽しいものであるという解釈があると考えられる。

音楽を演奏することや聴くという行為だけでも、楽しい気分になったり、おもしろいと感じたりするだろう。しかし、そもそもの音楽は、そのような行為だけではなくである。音楽をする本当の楽しみは、演奏することや聴くという行為によって生じる楽しさや精神の高揚を越えて、表現や鑑賞によってその音楽の奥にある何かに触れた瞬間である。そんな瞬間を感じるためには、音楽に深く正対する時間を作り、音楽の内面まで踏み込んだ内容も授業で扱っていかねばならないと考える。自分たちが今触れている音楽のルーツを知ることや、これまでの長い歴史の中で人々が音や音楽についてどのように考え発展させてきたのかを知ることが、子ども自身が考える音楽を深めるきっかけとなるのではないか。例えば、音律について知ることだけでも、様々なことを知ることができる。音楽自体が学問であり、世界の調和であるという言葉もある。音楽を知ることから音楽以外の多くのことを得ることができることが、音楽理論や音楽史を学ぶ楽しみであると考えている。

このような内容は歌唱や器楽などの表現の裏側にあるものではない。音楽の授業で積極的に扱い、音楽への捉え方が柔軟になり、楽しむことができる子どもを増やすような授業を今後考えていきたい。

²⁷ 『ミュージズの教え』 pp.21-212

参考文献

- 海老沢敏(1972)『音楽の思想』音楽之友社
 海老沢敏(1989)『ミュージズの教え』音楽之友社
 小方厚(2007)『音律と音階の科学』講談社
 黒沢隆朝(1978)『音階の発生よりみた音楽起源論』音楽之友社
 坂口博樹(2010)『音楽の不思議を解く』ヤマハミュージックメディア
 竹井成美(1997)『音楽を見る!』音楽之友社
 東川清一・陳応時(1996)『音楽の源へ』春秋社
 藤枝守(2007)『[増補]響きの考古学』平凡社
 沼口隆他(2010)『楽譜を読む本』ヤマハミュージックメディア

- 1 小島英幸(1996)『音階入門』音楽之友社,p.51
 2 藤田朋世(2011) 平成 22 年度修士論文「音律から音楽について考える授業の開発」授業実践開発研究第 4 巻
 3 孫玄齡(1990)『中国の音楽世界』岩波新書,pp.2-3
 4 黒沢隆朝(1978)『音階の発生よりみた音楽起源論』音楽之友社,p.225
 5 東川清一・陳応時(1996)『音楽の源へ』春秋社 p.88
 6 『音楽の源へ』 p.93
 7 『音階の発生よりみた音楽起源論』 p.58
 8 『音楽の源へ』 pp.94-95
 9 『音楽の源へ』 pp.97-98
 10 何承天…かしょうてん(370-447)は南北朝時代の思想家、数学者、天文学者である。
 11 朱載堉…しゅさいいく(1536-1610)は明代の自然科学者、音楽学者である。
 12 『音楽の源へ』,p.96
 13 唐で書かれた音楽理論書で 700 年頃の成立。全 10 冊であるが、現存するものは 3 冊である。
 14 寺岡勝己「『バロック音楽の夕べ』演奏会プログラム(昭和 57 年 6 月 3 日)」平島達司(1983)『ゼロ・ビートの再発見』, ショパン,p.223(2004 年復刻版)
 15 沼口隆他(2010)『楽譜を読む本』,ヤマハミュージックメディア,p.108
 16 金澤正剛(2004)『新編音楽小辞典』音楽之友社,p.73
 17 『新編音楽小辞典』 p.91
 18 『楽譜を読む本』 p.15
 19 国立音楽大学准教授
 20 『楽譜を読む本』 pp.156-157
 21 坂口博樹(2010)『音楽の不思議を解く』ヤマハミュージックメディア,p.13
 22 『音楽の不思議を解く』,p.13
 23 田村和紀夫・鳴海史生(1998)『音楽史 17 の視座』音楽之友社,p.7
 24 海老沢敏(1972)『音楽の思想』音楽之友社,p.47
 25 『ミュージズの教え』 p.210
 26 『ミュージズの教え』 p.210