

声の記譜法とその作曲技法における問題と可能性

－「劇音楽スコア DRAMA・MUSICAL SCORE」の制作を巡って－

Issues and Possibilities of Vocal Notation and Composition Techniques, Based on My
Production of a Score Entitled “Drama Musical Score”

中村 匡宏 NAKAMURA Kunihiro

歌詞を伴う音楽表現は、音のみから構成される音楽と、歌詞という言語表現から成り立っている。とりわけ言語表現においては、言語情報のみによる意味伝達に比べ、言語に伴う身体的な所作などを含んだ言語によらない情報、すなわち非言語的情報の方が多いと一般的に認識されている。本来、話し言葉（以後、話語）は、日常生活におけるコミュニケーションにおいて、言語情報と非言語情報によって表現されるため、話語を音楽化する場合には、これらの言語情報、とりわけその多くを占める非言語情報を表現するための方法が必要となる。したがって、話語による感情表現を担う音楽を楽譜として記録する場合、通常とは異なる課題を解決する必要性が生まれる。声という音響的な要素のみならず、発音している演者の身体的特徴、感情や声が発せられる方向性、表情やジェスチャー、さらには求めている表現の背景にある時事に関する要因など、言語情報以外の、すなわち非言語的情報をいかに楽譜として定着させるかが、話語を記譜するための重要な課題である。

先述したように、日常的に使用される話語には、意識されることのない非言語的情報が多く含まれることから、話語を音響的視点から見た記号だけで楽譜に記譜する場合に、自ずと限界があることは言うまでもない。しかしながら話語を楽曲の構成部分として作品を創作する場合には、こうした非言語的要素を操作的に処理できるような記譜法が必要である。このような処理により、音楽作品において、非言語的要素を本質的要素とする演劇的な世界を実現することができると考えられる。

伝統的な西洋音楽の記譜法においては、音高、リズム、そして強弱は一定の範囲で規定されるものの、音色や言語表現の微妙なニュアンスは楽譜上に標語や文章でもって指示されるのが一般的だが、このような方法によると、音楽表現においては演奏者個人の表現能力、たとえば表情や

身振りによる演劇的表現や、演出家による指示からの影響を多分に受け、作曲家の意図はあまり考慮されることがない。そのため、「話語を含む作品」を上演する場合には、演者と作曲家との意思の疎通の手段、あるいは共有できる指示方法が必要である。

本論はこうした作曲家、演出家、そして演者の意思疎通の手段として、キア・イーラム Keir Elam が「演劇の記号論 The Semiotics of Theatre and Drama」(1980)で考案した、演劇における分析・検証的な役割のための「劇構造学スコア dramatological score」に着目した。本論で提起する「劇音楽スコア Drama-Musical Score (DMS)」は、従来の音響的な記譜法に、非言語的な要素を表現するための補助的な手段を加えたものである。演者の発話や感情を記号化したイーラムの「劇構造学スコア」に対し、伝統的な記譜法、すなわち音響的記譜法を基礎にしつつ、イーラムが考案した様々な記号を活用し、話語による新しい音声の記譜法を提案する。

本論の構成は全3部からなる。第I部では、話し言葉を記譜する伝統的な音楽様式を、シュプレヒシュティンメの前後に分けて考察し、シュプレヒシュティンメ以前の伝統的な記譜法との対比において、シュプレヒシュティンメの音楽史的意義について考察した。伝統的な記譜法においては、一般的な歌唱と音楽化された話語(以後、音楽話語)はあまり区別されてこなかった。しかしシュプレヒシュティンメは本来、記譜法のひとつとして考案され、その意味において、記譜法の歴史におけるひとつの「革新」であった。すなわちシュプレヒシュティンメは、伝統的な記譜法において不可能であった音楽表現を「記譜法」によって実現しようという試みであった。この意味で、本論が提起した「劇音楽スコア」は、伝統的な記譜法の限界をさらに先へと克服する試みとして理解することができる。

第2章では、シュプレヒシュティンメの記譜法を最初に体系的に使用したシェーンベルクの記譜法を考察した。彼の方法は幅広く応用可能であり、その後の作曲家によって細部の改善が行われながらも、音楽話語の基本的な記譜法として利用された。実際に、彼らの記譜法は視覚的に見て多様な形を呈するものの、基本的な考えはシェーンベルクと通底しており、また音響的な効果についても、先人の域を出るものではなかった。

しかしながら、シェーンベルクの革新的なシュプレヒシュティンメの記譜法も、歌唱法を指示する手段であり、主たる目的も伝統的な唱法では不可能な音楽表現や、その音響効果を求めるものであった。そのために、話語を音楽的に表現する場合に必要となる、音響的要素以外の要素を表現するためには、さらなる工夫がされなくてはならない。

第II部では、本論で新しく考案する劇音楽スコアに関する項目を考察した。第3章では、音楽のための音響的記譜法では対応できない要素を、記譜法に取り入れるためのモデルとして、イーラムの提唱した「劇構造学スコア」や、そこで使用される記号、とりわけ感情的な領域に携わる記号について考察した。イーラムが提起した「劇構造学スコア」は、話語のやりとりにおいて確認される複雑で膨大な言語情報、さらに非言語情報を単純なコードで表記し、演劇における演者の音響的、さらに心理的な方向性や動きを視覚的に把握することを目的としている。このように、さまざまなレベルでの複雑な情報を単純化してコード化するという方法は、演劇における演者の活動を分析的に解釈する場合のみならず、演劇を再演する際には、演奏にとっての「楽譜」のように、作者や演出家の意図を別の演者に伝達するという、きわめて実用的な手段であった。もちろん音楽における楽譜のように、再演における個人的な解釈の可能性も残されているが、音楽のスコアは、音響的な(外面的)観点を重視するのに対して、劇構造学スコアは分析的な(内面的)観点を重視する点で異なっている。しかし、こうした両者の差異が、劇構造学スコアと音楽スコアとを融合させ、その結果、とりわけシュプレヒシュティンメの記譜法に欠如していた、音響的要素以外の要素を記譜化する可能性、すなわち「劇音楽スコア」の提起を示唆していたわけである。

第4章では、「劇音楽スコア」を成立させるための要件として、これまでのシュプレヒシュティンメにおいては標語や文章によって指示されてきた「声区」が必要であることを明らかにした。声区を音楽スコアに付加することで、話語や音楽話語における韻律的特徴が表現できるからである。本論では声区を「胸声区」「頭声区」「仮声区」の3つに分類したうえで、「換声点」をスコア、すなわち「声区譜」に指示することを提案した。演者は換声点の位置で声区を変換し、さまざまな音響的効果を実現することができた。

第III部では、劇音楽スコアによる分析・検証を行い、結論を導いた。第5章では、劇構造学スコアと、本論で提案する劇音楽スコアに含まれる項目を比較し整理した。その結果、「劇音楽スコア」を構成する項目として以下を提起した。すなわち、フレーズ、切片、聞き手、メタ言語、時制、声域、表現記号、音高/リズム、強弱、経路、歌詞、発語内の力、指呼の方向、言述の話題/対象、様相/命題的態度、他の機能となる。

本論では、劇音楽スコアを使用した音楽分析を試みた。分析対象としては、シェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》から〈月に酔う〉や《モーゼとアロン》、G.リゲティの《大いなる死》、H.ラッヘンマンの《二つの感情》を取り上げた。

以上の考察から、イーラムによる演劇における記号論が、話語表現を含む記譜法においても十分応用できる可能性を持っていることが明らかとなった。しかしこれは当然のことと言わざるを得ないかもしれない。演劇も話語表現を含む音楽作品も、人間と人間のコミュニケーションを基本にしており、異なる芸術ジャンルであっても、コミュニケーションという段階に還元すると、両者の融合はそう難しくないからである。

本論で新しく考案した「劇音楽スコア」は音響的な記譜法に加え、視覚的な媒体以外の力を借りずに非言語的な要素を表現するための補助的な役割を果たし、新しい記譜法としての可能性が確認できた。またこの記譜法は音響的な要素に加え、非言語的な要素を中心として扱っているため、様々な言語にも応用できる可能性がある。演劇において生み出された劇構造学スコアの構成要素を取り入れているため、音楽創作や演出表記の可能性にとどまらず、オペラにおける演出の比較、また音楽を含まない演劇や朗読、演説における音楽的分析など、音楽作品だけでなく、声に関連するものを音楽的に分析するための手段として活用されることも期待出来る。

音楽と演劇という双方の芸術性を損なうことなく融合させるためには、お互いに必要不可欠な芸術的要素のみを抽出して、それらを整合させて活用することが理想だと筆者は考えている。演劇は、非言語的情報をふんだんに活用した芸術であり、劇音楽スコアは、その演劇の芸術性を音楽の世界に持ち込むことを可能にする唯一の「楽譜」であると思われる。