

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

[基調報告] 音楽における「作品」について考える

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-04-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 千尋, Murata, Chihiro メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1458

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



基調報告：音楽における「作品」について考える

村田 千尋（音楽学）

はじめに

2021年度の博士共同研究のテーマである「音楽において『作品』とは何か」ということを考えるに当たって、学年当初に議論の方向性を開くため行った3回の報告をまとめたものが本稿である。全体は「Ⅰ 体系的考察（「作品」とは何か？）」、「Ⅱ 歴史的考察（作品の意識／概念はいつ生まれたか？）」に加えて、音楽演奏において作品と向き合う際に問題となるであろうことを幾つか述べた「Ⅲ 実践的考察／具体的個別的考察（作品とどう向き合うか？）」の3部構成となっている。

Ⅰ 体系的考察（「作品」とは何か？）

Ⅰ-1 作品は存在するか？

a) 「もの」としての作品

絵画や彫刻など美術の場合、一般的に言うならば「もの／物体」としての「作品」が実在しており、形を造るという意味で「造形芸術」、作品が空間を有するという意味で「空間芸術」と呼ばれる。絵画を例に取るならば、同一作品はこの世に一つしか無く（単一性）、画家が自ら描いたものが「本物」であるということになり、それ以外は偽物（贋作）、複製品として区別される。もっとも、版画や金属彫刻の場合は複数作成することを前提としているともいえ、本物と模造品／レプリカの区別は難しくなる。

また、「もの」として実在しているということは、限界はあるとしても或る程度は「永続性」を兼ね備えている。

これに対して音楽の場合、「もの」ということができるのは楽譜、あるいはレコードやCDなどの録音物であろう。これは文芸作品における書物、特に装丁と似て、複製が可能であり、物体としての単一性は問題とされない。

しかも、録音物はまだしも、楽譜はそれだけでは音を鳴り響かせず、「音楽そのもの」

ではないということも重要である。

b) 「こと」としての作品

「もの」を作品とする美術に対して、音楽の場合は演奏するという「行為」、あるいは演奏して音が鳴り響くという「現象」、つまり「こと」を「作品」と考えるべきなのではないだろうか。「行為」や「現象」は時間の中に存在するため、音楽を「時間芸術」と呼ぶこともある。そして「時間の中に存在する」ということは、音が鳴ってすぐに消えてしまうが故に「永続性」を持たず、且つ、それぞれの「現象」は毎回異なることになる（一回性）。それぞれの演奏が異なるということは、「演奏」という現象を作品と認めるのなら、同じ曲についても複数の「作品」が存在するということを意味する。

演劇や映画も、「時間性」を持つ「こと」として「作品」が存在するといえるだろう。

なお、現代社会における芸術については（考え方によっては遙か昔から）、「こと」と「もの」が融合した作品も多数存在することは忘れるべきではない。

c) 「理念」としての作品

もし、音楽において「演奏」という「こと」が「芸術作品」だというのなら、自ら演奏はしない作曲家は「作品」を作り出さないことになってしまう。本当にそうだろうか。ここで、「もの」と「こと」の背景に存在する「理念」こそ芸術の神髄でと考えることはできないだろうか。造形芸術の場合、「理念」を固定し「物質化」するので、物質化され把握しやすい「もの」に多くの関心が集中しているのであろう。

言語芸術（文芸）の場合は理念を言語化し、さらにそれを文字とすることによって視覚化しているといえる。しかし、視覚化されたもの、すなわち文字や書物は媒介として理解され、関心の中心とはならない。そこで文学作品の読解／理解／鑑賞は書かれているものから「理念」を読み取るということに集中するわけである。

そして音響芸術（音楽）の場合は、「理念」が楽譜として記号化／視覚化されるが、ここでも視覚化されたものは媒介として理解され、関心の中心とはならない。しかも、作曲家の「理念」は受け手に直接理解されるとは限らないので、「演奏」されることによって音として鳴り響くことが必要とされる。こうして「理念」が「演奏」によって「再現」されるため、「再現芸術」という呼び方が誕生する。

I-2 作曲者の理念は作品か？

美術でも文芸でも同じことであるが、「理念」だけで「作品」が成立したといえるのだろうか。

音楽の場合、「理念」を記号化し、楽譜化することによって「作品」が固定される。一般的には、この作業を作曲と呼んでいる。しかし、後にも述べるように、記譜法の習慣は時代によって変化し、限界がある。楽譜に「理念」の全てを書き表せるかという問題も存在する。

次に、楽譜化された「理念」は演奏されることによって始めて音響化し、我々が一般に考えている「音楽」となる。そしてそこに、演奏家の解釈が加わる。そうすると、作曲家の「理念」だけではなく、演奏家の「理念」も「作品の創成」に関わるというになるのだろうか。

さらに、作品が改訂されるということについての考えておくべきだろう。作曲者自身が改訂する場合、「理念」が変更されたということだろうか。なぜ改訂したのかということも考慮に入れるべきではないか。一方、他人が改訂する場合は、編曲や引用、オマージュ、剽窃など、様々な状況が考えられるだろう（これについては後述する）。

I-3 作品はいつ完成するのか？

もう一つ考えたいのは「作品」はいつ完成するのかということである。

仮に、作曲家の頭の中にある「理念」を出発点とするのなら、「理念」はまだ人に伝えられるような状態になく、そのままでは「作品」と呼ぶことができない。作曲家のタイプによっても違いがあろうが、「理念」を練り上げて草稿を作り、推敲を加えて浄書譜としてとりあえずの完成段階を迎える。しかし、試演の際に改訂されることもあるし、初演や出版に絡んで改訂されることもある。さらに再演や再版の際にも。

商業音楽の場合、作曲家が作るのは旋律だけということも多く、演奏可能な状態にするために編曲が必要となる。芸術音楽も含めて、演奏環境に合わせて編曲しなければならないことも多い。それではこの中のどの段階で「作品」は成立し、誰をもって「作者」と呼ぶことができるのだろうか。

このような状況に関して、渡辺裕は昨年度の共同研究の中で、19世紀以降「作品の完成」は作曲者の「理念」だけではなく、社会的な関係の中で考えなければならないようになったことを指摘している（渡辺 2021: 21-29）。

I-4 誰が作品を作るのか？

上に記した渡辺の指摘を俟つまでもなく、作曲家だけを「作品」の「作者」とすることには無理がありそうだ。作曲者が作品成立のために最初の行為を行うことは確かだろう。作曲者は理念の可視化／楽譜化を行う。しかしそれだけでは音楽として鳴り響かず、演奏者が必要となる。演奏者は作曲者が示した理念を具現化し、音響化する。

従来考え方では、演奏家によって音響化したものを聴取者が鑑賞するということになるが、現代ではこの構図がもう少し複雑になっていると考えるべきであろう。筆者が『西洋音楽史再入門』においても主張したことであるが、作曲者の「理念」と演奏者の「理念」の間には楽譜制作者が介在し、楽譜には校訂者の意見が差し挟まれる。さらに音響装置によって鑑賞する場合は、演奏者と聴取者の間に録音ディレクターが存在し、録音された音の調整を行っている。このように考えると、作曲家の「理念」に発した音楽は、聴取者の耳に届くまでに様々な段階を経ており、それぞれの段階で関わる人々の「理念」によって修正／調整されているということになる（村田 2016: 228-231）。

そこから、もう一つ先の議論も可能となろう。つまり、聴取者は作品を作らないのかということである。

II 歴史的考察（作品の意識／概念はいつ生まれたか？）

今度は、「作品」という意識／概念がいつ誕生したのかということを経史的に見ていくことにしたい。なお、この章について詳しくは拙著『西洋音楽史再入門』を参照されたい。

II-1 古代から中世へ

我々はカトリック教会で伝統的に歌い継がれている聖歌を「グレゴリオ聖歌」と通称しているが、かのグレゴリオ大教皇 Gregorius I (540?-604)がその「作者」ではない。もちろん、最初は誰かが作ったはずだが、「神の下賜物」という意識が強かったため誰が作ったのかということは問題にされなかったし、問題にしてはならなかった。つまりこの段階で、「作品意識」というものが成立する余地はない。

12世紀から14世紀にかけて、世俗の世界でも貴族階級では騎士歌謡が栄えた。この場合は、トロバドゥール、トルヴェールなどと呼ばれる騎士歌人の具体的な名前が知られているが、彼等は替え歌を作り、騎士同士の挨拶としてそれを歌っていたのであって、決し

て「旋律の作者」ではない。つまり、詩（文学）についての「作品意識」は既に誕生していても、音楽についての「作品意識」は未だ欠如していたことになる。

II-2 「作者」／「作品」という意識の黎明期（中世末期～ルネサンス）

中世末期にパリのノートルダム寺院を中心に活躍したいわゆるノートルダム楽派（12～13世紀）の代表的人物として、レオナン Leonin（1163-90?）、ペロタン Perotin（?-1200-?）の名前が残っている。彼等は神への奉仕として聖歌に関わっていたのであって、現代にいう「音楽家」として活動していたわけではないが、彼等が作ったとされるオルガヌムが伝わっており、音楽と個人名が結びつけられるようになった初期とすることができる。

14～15世紀になると、音楽に携わる人間の行為という意味が芽生えてきたようで、いわゆるアルス・ノヴァの代表者ギヨーム・ド・マショー Guillaume de Machaut（1300?-77）は自分の作品全集を編纂しようとしていたといわれるし、ブルゴーニュ楽派（15世紀前半）に属するギヨーム・デュファイ Guillaume Dufay（1400?-74）は音部記号と音符を組み合わせた署名を残している。つまり、この頃に作者としての意識と「作品意識」が芽生えてきたということができらるだろう。

II-3 出版と作品（ルネサンス～バロック～）

a) 楽譜印刷・出版の始まり

「音楽作品」という意識が明確になるのは16世紀始めのことである。1498年、オッタヴィアーノ・ペトルッチ Ottaviano Petrucci（1466-1539）はヴェネツィア周辺における楽譜出版の独占権を取得し、1501年に《多声音楽のための100の歌 A Harmonice Musices Odhecaton A》（IMSLP267487-PMLP75514）を出版した。この出来事は本稿にとって重要な意味を持っている。

第一に、それまでは手稿譜において「理念」を緩やかに固定していただけであったが、印刷譜において「理念」が確定するようになったということである。手書きの場合、写し間違いもあったろうし、だいたいからして、楽譜を見ながら歌うという習慣も希薄であった。ところが、大量に印刷された同一の楽譜が存在すれば、楽譜に書いてあることが「正しい」と考えられるようになる。ちなみに、楽譜を見て演奏するという習慣は、15世紀末頃から定着したと考えられ、大量の楽譜が求められるようになると考えたペトルッチは楽譜印刷業を始めたのである。

第二に、音楽に経済的価値が認められるようになったことが挙げられる。ペトルッチが楽譜出版業を設立したのは、それが商売になると考えたからである。つまり、「作品」に「もの」としての価値が認められるようになったということができる。

音楽＝楽譜を商品として売るということは、紙に音符が書いてあればどれでも良いのではなく、特定の曲を買って貰いたいということを意味する。そのためには、他と差別化を図る必要がある。

そこで、曲に題名を付けることが始まる。それまで、世俗声楽曲ならば歌詞冒頭（インチピット）が、ミサ曲や器楽曲ならば（その多くが声楽曲の編曲であった故に）原曲名が呼び名として用いられていた。しかし、楽譜の印刷出版が始まった頃から神話的な、あるいは詩的な名称が「題名」として用いられるようになり、販売識別指標としての役割を持つようになるのである。たとえばフランソワ・クープラン François Couperin (1668-1733)の《パルナッソス山、あるいはコレルリ讃 Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli》やジローラモ・フレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583-1643)の《音楽の花束 Fiori musicali》などがその例である。やがて、曲の内容を示すような「本格的題名」も用いられるようになるが、作曲家あるいは出版社が命名した「題名」と通称／渾名を混同しないようにすべきだろう。

しかし、純粋な器楽の場合、題名を付けることが難しい。特にソナタや交響曲の場合、似た特徴を持つ曲が多いため、それを区別しなければならない。そこで使われるようになったのが作品番号である。早くは17世紀頃から使用例は見られるが、楽譜出版の隆盛が見られる18世紀半ば以降、器楽曲を中心に作品番号を付与することが増え、19世紀になると声楽曲にも与えられるようになっていく。初めは販売整理番号として付けられていただけなので混乱も多かったが、19世紀の始め頃から作曲家本人が整理し、一括管理するようになっていく。

なお、19世紀末から20世紀に活躍したクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)やモーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937)の場合は作品番号を使わず、題名への回帰が見られる。

II-4 演奏会と作品：近代的音楽家像（古典主義・ロマン主義の時代～）

a) 音楽家の雇用形態

18世紀半ばを過ぎると、音楽のあり方が大きく変化する。その第一は、音楽を仕事とす

る者と社会の関わり方が変わり、「音楽家」という職業が誕生したことである。それまで、音楽を生業とする者は教会か宮廷、あるいは都市に雇用されていた職人であり、現在我々が考えるような「芸術家」ではなかった。中には名を知られ、丁重な扱いを受けている者もいたが、多くの場合は単なる召使いであり、雇い主の求めに応じてそれぞれの場と機会に必要な音楽を提供していただけである。このような状況では、「音楽家意識」や「作品意識」は育ちにくい。ところが18世紀末頃から、貴族や教会から独立して、自律した活動を行う者が登場する。

b) 公開演奏会の誕生

第二に、「演奏会」という制度が音楽家にとって自立の場として重要性を持つようになったことが挙げられる。演奏会の始まりには諸説あるが、有力なものの一つがオペラ休演日の代用娯楽というものである。遅くとも18世紀半ばにはオペラの休演日に、空いている劇場を用いて音楽を聴く会を開くということが始まっていた。初めは演目もアリア等オペラ関係が大多数だったが、次第に協奏曲や器楽独奏など多彩な内容になっていく。こうして舞台上の音楽家に注目が集まり、彼等は貴族に仕えなくとも演奏収入によって生活していけるようになる。こうして音楽家は自立し、彼等が自分の得意を演奏レパートリーとして確立することから、「作品」の意識が強まることになる。さらに、もっぱら曲を作る「作曲家」と、それを演奏することに全精力を傾ける「演奏家」という職域の分離が始まる（それまでは自分で作った曲を自分で演奏するということが基本であった。もっとも、19世紀になっても自作自演を旨とするヴィルトゥオーゾと呼ばれる超絶技巧を誇る演奏家が活躍していた）。

以上のような音楽家のあり方の変化は、貴族に仕えていたが晩年は名誉楽長として演奏会の場で自由な活動をすることができるようになったフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809)、ザルツブルク大司教宮廷音楽家からキャリアが始まるが、大司教宮廷を解雇された後はウィーンで演奏家、ピアノ教師として活動したヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)、ボン選帝侯宮廷音楽家としての活動からウィーンに身を移し、自由な音楽家としての活動はしていたが貴族からの支援を受け続けたルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)、貴族との関係は弱く、作曲・出版が主な収入源だったフランツ・シューベルト Franz Schubert (1779-1828)、パリのサロンを中心に作曲家・演奏家として活躍したフレ

デリック・ショパン Frédéric Chopin (1810-49)、最初はピアニストを目指し、主に作曲と評論で収入を得ていたローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-56)などを比較することによって概観することができるだろう。

c) 創作活動の到着点としての演奏・創作活動の終着点としての出版

この背景には、19世紀になって印刷技術が進み、楽譜の印刷出版隆盛を迎えたことがある。18世紀までは一旦曲が作られたとしても、その後も時と場合に合わせて手直しが加えられ、「曲の完成」というものは想定されていなかった。ところが19世紀になると「出版」という到着点が設定され、「完成」した姿が明確となった。

「初演」もひとまず聴衆に披露するわけで、それが最終的な姿ということができる。

最もこれについても問題がないわけではない。たとえばオペラの場合、再演に際して改訂されることがしばしばある。しかも、作曲者本人による改訂とは限らず、他人が曲を差し替えたり挿入することも行われる。さらに、上演のためには演出家の手も入る。そうになると、完成した「オペラ作品」はどこにあることになるのだろうか（オペラにおける作品の所在については中川麗子が考察している）。

モーツァルトを例にとると、彼はオペラ序曲を改変して演奏会用の交響曲の仕立て直している。序曲と交響曲と、どちらが「完成形」なのだろうか。

シューマンの場合、1830年代に出版したピアノ曲の多くを40年代末から50年代にかけて改訂し、出版し直している。

このように考えると、作品はいったい「いつ完成する」のだろうか。そして、「誰が完成させる」のだろうか。

II-5 メディアと作品（20世紀以降）

20世紀に入ると、科学技術の発達と相俟って、音楽作品を巡る状況はさらに複雑になる。録音技術の開発により、従来は演奏されたその場で消えてしまっていた「鳴り響く音としての音楽作品」を保存することができるようになった。録音された音は何度でも聴き直すことができ、「再現芸術」が「再生芸術」へと姿を変えることになる。レコードやCDはあくまでも媒介物であって、作品そのものではないとしても、そこに録音された音は「作品」なのだろうか。

もう何年も前から、人の手を経ずに音楽が作られるようになっている。作曲ソフトによ

って作られた曲、シンセサイザーの演奏や人工音声による歌声も「作品」と認めるならば、その「作者は」どこにいるのだろうか（10月7日に福田麻子が言及している）。

もう一点、繁華街や商業ビルで流れているBGMには誰も耳を傾けていない。それでも「作品」が存在しているのだろうか。

II-6 著作権

中世、ルネサンスにおいて、音楽はいわば社会の共有財産であった。原作者の名前がわかっていても、それに手を加え、新しい曲に作り直すというパラフレーズ文化が存在していたので、「自分の作品を勝手に使った」などと言う者はいなかった。

ところが、楽譜印刷・出版が始まり、音楽の経済的価値が発生すると、商品としての差別化が図られ、「誰の作品か」ということに注目が集まるようになる。その一方で海賊出版も横行した。

やがて「著作権」という出版の独占権が認められるようになっても、その権利は国ごとに限定されていたため、ベートーヴェンやショパンは複数国で同時出版をすることによって自分の権利を守ろうとしていた。

著作権が国際的に認められるようになるのは1886年の「ベルヌ条約」からであり、「ローマ条約」（1928年）、「ブリュッセル条約」（1948年）等を経て、最も新しいところでは2018年の「環太平洋パートナーシップに関する包括的及び先進的な協定（TPP11協定）」へと到る。

現在では保護の対象は著作人格権、著作財産権だけではなく、演奏や出版に関わる著作隣接権にまで及んでいる。著作権について考えることも、「作品」について考える際の重要な視点である。

III 実践的考察／具体的個別的考察（作品とどう向き合うか？）

4月29日には第3部として演奏家が作品／楽譜と向き合う時にどのような問題に直面するかということについて、若干の例を挙げて考察した。本稿では具体的な内容には踏み込まず、そこで扱ったテーマの概要だけを示すことにする。

Ⅲ－1 楽譜の解釈

楽譜を解釈して演奏する際、常について回るのが「楽譜に忠実」か「演奏者の個性」かという問題である。ロマン主義時代において個性的演奏がもてはやされたのに対して、20世紀初めには「新即物主義」も叫ばれた。作品／楽譜とどの様に対峙するのか、演奏家としての態度を明確にすることが必要である。

Ⅲ－2 記譜習慣の変化

古い時代と現代では記譜習慣が変化しており、楽譜を通して作曲者の意図を読み取る事が必要である。具体例としては「前打音奏法」、「3連符と付点リズムの同時奏法」、「不等分音符（ノート・イネガル）」などを挙げた（ノートイネガルは保崎佑が考察している）。

さらに、作曲当時と現代では楽器の構造や機能が変化していることもあり、その場合にもどの様な態度で演奏に臨むのか考える必要がある。

Ⅲ－3 即興的表現

楽譜には限界があり、どうしても書き表せないものが残る。むしろ、通奏低音や装飾音奏法、カデンツァなどに即興の余地が残されている（カデンツァについて5月27日に保崎佑が言及している）。

なお、2018年度の博士共同研究（B）テーマ「音楽における『時差』」も上に示した2.及び3.の観点と関連する事柄である。

以上、論議の出発点として「音楽作品」についてどの様な考察の可能性があるかを示した。5月以降に行われた学生・教員の発表、自由討論では、様々な視点からの活発な議論が展開された。

【資料】

東京音楽大学大学院博士後期課程2018『博士共同研究B 2018年度報告書』

（音楽における「時差」）

村田千尋 2006「題名の社会史」『北海道教育大学紀要 人文科学・社会科学編』

56, 2, 103-117.

―― 2016『西洋音楽史再入門』東京：春秋社

渡辺裕 2021「基調報告：《第九》の現在地 ―『芸術作品』と『文化』との交点で―」
『東京音楽大学大学院博士後期課程博士共同研究2020年度報告書』5-29.