東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

シンポジウム報告
日本の管弦楽作品の演奏譜に於ける課題と展望：演奏譜は文化だ!

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2016-01-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 加藤, のぞみ, 小沼, 純一, 生島, 美紀子, 沖, あかね, 高木, 雅也, 奥平, 一, 林, 淑姫, Kato, Nozomi, Konuma, Jun'ichi, Ikushima, Mikiko, Oki, Akane, Takagi, Masaya, Okudaira, Hajime, Lin, Shu ji メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/939

シンポジウム報告

「日本の管弦楽作品の演奏譜に於ける課題と展望 ～ 演奏譜は文化だ！」

主催：東京音楽大学付属図書館、オーケストラ・ニッポニカ
2013 年 12 月 7 日　14:30-17:00　東京音楽大学付属図書館　5 階

総合司会　林 淑姫

経過報告　加藤 のぞみ （オーケストラ・ニッポニカ楽員代表）
「オーケストラ・ニッポニカ十年の活動の中で考えたこと、感じたこと」

発　　表　小沼 純一 （早稲田大学文学学術院教授）
日本人作品演奏と演奏譜――「オーケストラ ニッポニカ・アーカイヴ」の意義
生島 美紀子 （神戸女学院大学非常勤講師）
神戸女学院大学「大澤壽人プロジェクト」について
沖 あかね（東京フィルハーモニー交響楽団ライブラリアン）
日本人作品上演と楽譜の所在―オーケストラ・ライブラリアン会議での討議から
高木 雅也（全音楽譜出版社　楽譜事業部出版部　課長）
全音レンタル楽譜事業と課題
奥平 一（オーケストラ・ニッポニカ）
オーケストラ・ニッポニカの経験から

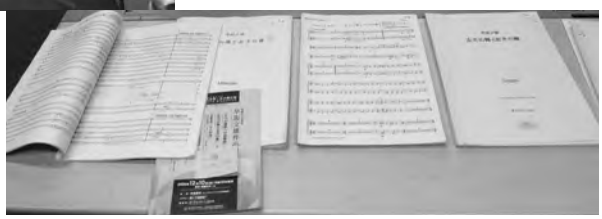
配布資料

1．オーケストラ・ニッポニカ演奏会記録及び寄託予定楽譜一覧
2．次回（第 25 回）演奏会チラシ
3．前回（第 24 回）演奏会プログラム

演奏楽譜展示

1．橋本 國彦 「感傷的諧謔」
2．早坂 文雄 「左方の舞と右方の舞」
3．伊福部 昭 「シンフォニア・タプカーラ」
4．池 野　成 「ダンス・コンチェルタンテ」

左から司会の林淑姫氏、小沼純一氏、生島美紀子氏、沖あかね氏、高木雅也氏、奥平一氏



当日展示された早坂文雄の『左方の舞と右方の舞』の楽譜

加藤 のぞみ 報告

報告する加藤のぞみ氏

オーケストラ・ニッポニカは、作曲家であり、幅広い社会活動も行っていた芥川也寸志さんが 1976 年に始めた、日本の作曲界の、先達の管弦楽作品を紹介していくという運動の一端を引き継ぐ意志をもって、10 年ほど前に（2002 年）設立されました。足かけ 10 年活動してきて依頼演奏会を含めて演奏の機会が 40 回ほどありました。その中で 7 曲の委嘱作品を含めて 24 曲を初演しております。また、演奏にあたって楽譜を作成したもの、パート譜作成は 35 曲、見にくかったり、失われていたりしてスコアを新たに作ったものが 16 曲あります。CD 化も心掛け、オクタヴィアをはじめとしたレーベルから、いま 10 タイトルが市販になっています。

このような活動に於いては、設立演奏会のときから、演奏するための譜面をどうやって準備するかという問題に直面し続けてきました。

まず、演奏する曲目は、作曲家の作品リストなどから選びますが、楽譜を探すことが最初の苦労です。いまでは、数年前に近代音楽館が中心になってなされたの結果がまとめられているリストに載っているものに関しては、明治学院大学の中にある日本近代音楽館に問い合わせれば、情報の提供を受けることができます。その情報がない楽曲を演奏したいときには、まず、私たちは作曲家のご遺族のところに伺ってみます。設立演奏会では大澤壽人さんのピアノコンチェルトを演奏しましたが、その時は、楽員が大澤先生のご遺族に、阪神淡路大震災の倒壊を免れたお蔵の中を見せていただいて、実際に譜面を発見して、それを演奏いたしました。

ご遺族のところにないと、演奏記録が残っていれば演奏した団体、プロのオーケストラのライブラリーなど当たってみます。あるいは、放送記録があれば、放送した放送局そして在籍した大学などに残っていないかどうかを伺います。それぞれすぐに、所蔵に関するお返事があるわけではありませんし、スコアは見つかったけれども、演奏に使うためのパート譜は見つからないとか、パート譜は見つかったけれども、スコアはどこにもないというようなこともあります。

とにかく、どちらかでも見つかれば演奏は可能になるわけですが、実際に楽譜が来たら今度はさまざまな準備が必要になります。曲がつくられたのは数十年前ですので、まず、物理的な問題が多々あります。例えば、紙が古くなり茶色くてよく見えない、あるいは、製本がもう劣化してしまっていて、ばらばらになって欠落しているページがある。インク消しが変質して修正されたものがよく見えない、などです。

それ以外に、パート譜に関しては、作曲家が作品として書いたスコアから楽譜を写すのを専門にしている職業的な方が写譜をされたに違いないのですが、例えば、非常に短期間で演奏するために、写譜を急いでやられたことが明らかに分かるような、ものすごく雑に書かれていたり、あるいは、訂正する暇もなくて、バツ印や挿入などの指示が入り乱れ、とてもそのままでは見づらくて使えないなど、さまざまな問題があります。

いずれの場合も、そのまま演奏に使うのはなかなか難しいので、やはり私たちで、譜面を作ら

なくてはならないということがあります。演奏する楽譜の準備には、所在確認をするための調査の時間と、譜面を準備する時間を併せて、かなりの時間が必要ということになります。

実際に楽譜やスコアが整って練習が始まり練習を重ねていく間に、今度は楽譜の間違いに気が付くことがあります。演奏に使うパート譜が、初演のときのものが残っている例では、山田和男さんの代表作である『交響的木兎』という曲があります。幾つかのプロのオーケストラから録音 CD が出ていますが、みんな同じ譜面を使っており、私どももその譜面を使って過去に複数回演奏の機会がありました。数年前の演奏機会に、バイオリンのパート譜にソロとして書かれているメロディーが、実は、ピアノのものだったということが初めて分かりました。これはもう何年間も、ずっとその間違った譜面をみんなで使っていたということなのです。西洋の作品でも、このようなことは往々にしてありますが、誰もその写譜ミスに気付けなかったということです。また、早坂文雄さんの「左方の舞右方の舞」では新しく譜面を作りましたが、それまで使われていた譜面にはトロンボーンのソロが抜けている箇所があったということも、複数回演奏を重ねていて気が付いたというようなことがあります。結果的に、新しい譜面をつくることが一番いいのですが、全部の曲について、なかなかそこまで手が回りません。ですので演奏を重ね、こういうところに間違いがあるとかいう、いわゆる演奏に際しての校訂情報が出てくるのを出来るだけ記録するようにしました。

新しく作った譜面と、演奏に際しての校訂情報が、10 年間活動してだんだん手元にたまってまいりました。次に演奏される方にぜひこうしたものを活用していただきたいということを、かねてから願っており、この度、東京音大の図書館で、それを図書館資料として扱っていただけることになりましたので、大変うれしく思っているわけでございます。

日本人の作品を日本人が演奏しようとして、それがなかなか厄介だから演奏されないというのはとても悲しい状態だと思いますし、本来あるべき姿ではないように思います。絵画だったら、絵がとってあれば、それは作品として残ることになるわけですが、音楽の場合は、自筆の楽譜が残ることがまず一番大切なことです。

しかしそれだけでは十分とは言えず、その楽曲が演奏されて、音として聴く方の耳に届いて、その作品の真価が発揮されるという意味では、演奏に必要な楽譜、パート譜ですとか、実際に指揮者の方がご覧になれる状態になっているスコアというものが大切になってまいりますし、それが残っている場合でも、その校訂情報ということが大切になってくる。実際の演奏に必要なものをまとめて、私たちは「演奏譜」と称しておりますが、そうした自筆譜とともに「演奏譜」というものが手軽に使える状況にあって、その楽曲が演奏される機会がどんどん増えてくるのではないかと思われます。

そうした演奏に必要な情報や演奏譜が、どういうふうに扱われるのが一番いいのかということについて、ぜひとも適切なシステムなり、機関なりを考えていかなくてはいけない。私たちのような一つの小さい団体が、取りあえずは東京音大に預かっていただけて安心というだけではなく、今後のことも考えて、そして自分たちの国の音楽界の財産の問題として、皆さんや、こちらにいらっしゃる先生方にもお知恵を拝借して、少しでも前進した将来への展望が持てればと思います。

小沼 純一 報告

私はこの６月に大阪であるレクチャーコンサートをいたしました。それは映画の上映がメインで、前段階として、関わってくる音楽を演奏し話をするというものでした。侯孝賢（ホウ・シャオシェン）という台湾出身の映画作家の作品『珈琲時光』の上映です。それにまつわる音楽として、やはり戦前に台湾で生まれ、その当時は台湾が日本でしたから、日本人として音楽を学んだ江文也（コウ・ブンヤ）という作曲家に中心にして話をしました。この直前のことです。会場が大阪でしたので、木琴やマリンバを演奏される通崎睦美さんからご連絡いただき、「実は、江文也の木琴とピアノの作品がある」と聞いたのです。通崎さんは、マリンバの演奏家としてずっと活躍されていたわけですが、この頃は面白い活動をされています。戦前から戦後にかけてアメリカでずいぶん活躍されて、日本に戻られたという木琴奏者の平岡養一さんという方がいらっしゃいました。その平岡さんの木琴を通崎さんが譲り受け、いま使っていらっしゃいます。また、その楽器だけではなくて、楽譜もそのまま全部受け取ったというのです。その中に、この江文也の作品を、「何か見た記憶がある」と言う。「（譲り受けた楽譜は）すごく大量にあるから、自分も演奏活動をしているわけで、なかなか全部チェックできていなかったけれど探してみるから」とのことで、出てきたのがこの譜面です。『祭りばやしの主題による狂詩曲』という作品で、ここに「平岡養一くんに」というサインがついています。まさに自筆譜で、すごくきれいです。たまたま、そのレクチャーコンサートでしたから、せっかくだからこれも演奏しようということになり、ギャラもあまりない中で演奏をお願いしました。

これは木琴とピアノですから、そのまま自筆譜をコピーしても、そのまま弾くことができる。でも、これがもし、これほどきれいじゃなくて、オーケストラ曲だったりした場合は、そう簡単にはできない。たとえスコアがあっても、いきなりはできないだろうし、パート譜をつくり校訂をしてという、先ほど加藤さんがおっしゃっていたようなことを経ないと演奏ができないということになります。

楽譜って、私たちはもうごく当たり前に思っています。特に、いわゆるクラシック作品は、その気になれば入手できるとか思っています。ところが、聞いたことはあるけれども、実際に楽譜を探すと出版されていないということも多々あります。特に現代の作品、20 世紀以降の作品というのはそうで、ちょっと見たいなと思っても、ない場合がある。図書館等でもなかなか見つからない。あるいは、東京文化会館の音楽資料室を見ても、たまたまあったりはするけれどもコピーは取れなかったりもする。この前、たまたま一柳慧さんの『ベルリン連詩』について書きましたが、その時も、ショットという出版社に行って自筆譜のコピーを見せてもらって文章を書きました。そういう大変さというのは当然あるわけです。

でも楽譜というのは、ありさえすれば、取りあえず場所と時間を超えることができるのです。現在作曲家が生きていれば話をして、ここはどうだというふうなことを決めることもできます。亡くなってしまったり、あるいは、何十年、何百年、あるいは、ヨーロッパのものだったりすると、それは簡単なことではない。もちろん印刷もされ、さまざまなかたちで校訂もされていても、演奏されないとほとんど意味がない、死んでしまうわけです。

演奏するというのは、ただ、それを音にするというだけではなくて、演奏家が、その作品に関わるということです。楽譜だけだったら、それはある種完璧なものかもしれません。でも演奏というのは、それを音にすることで、むしろ不完全に立ち上げることで、そこには当然解釈が入ってく

る。それは現在の解釈なわけで、当然場所も時間も違っていれば、それなりのバイアスがかかってくる。でも、それ故に、古いその作曲家の思考というものをたどることができるし、逆にその古い思考を現在に立ち上げることができる。演奏するということは、その身体が、その音楽を通して過去と遭遇する、出会うということを可能にしていると考えられます。つまり、楽譜があるということ、そして、それが演奏されることの意味というのは大変大きい。

しかし、先ほどもおっしゃっていたように、スコアがあっても演奏譜というのはなかなか、すぐそれを起こせばいいというものではないし、実際に何回も演奏する中で気付くことがある。そこが、やはり今回のニッポニカさんの仕事を通して残される楽譜の意味だと思います。どういうふうにして、その間違い等を気付くのかというのは、それこそ皆さんにお聞きしたいところです。そのプロセスの中で気付いていく、そして、それが一種の正しいかたちをとっていき、一種のアーカイブになっていくというのが、演奏譜の意味だと思います。

もちろん、いわゆる出版され、レンタル譜として出ているものもあるわけです。例えば、ペンデレツキとか、クセナキスなどといった作曲家の作品では、日本でやろうと、ヨーロッパでやろうと、アメリカでやろうと、世界中のどこでもその一つの出版社からレンタルする。すると、そこに当然、前に演奏したオーケストラの人の書き込みなどがある。それって、実は結構面白いものなのではないかなと私は思っています。

例えば、古本屋さんに行って古本を手に取る。すると、書き込みがあったりします。それはある種邪魔ですが、逆に、前の人がどういうふうな読み方をしたのか、どういうところに線を引っ張って、どういうところにコメントを入れているのかというのが見えることがあります。それによって見えない、実際に何かしているわけではないけれど、この本を持っていたかつての読者との、ある種のコミュニケーションというのが実は取れているんじゃないでしょうか。

楽譜もそうです。少なくともバイオリンのパートを、オーボエの方が実際に演奏することはないわけですから、同じ楽器を弾いている人が、いろんな場所を変えてパート譜を見ている。前の人はこういうふうな弾き方をしていたのか、ここのボーイングはこうだったんだなとか、そういうのが分かるというのはすごく面白いし、見えないんだけれど、やはり、そこには一つのコミュニケーションというのが成り立っているんじゃないかと思います。

いま東京オペラシティで開催されている展覧会（注:2013 年 10 月 11 日㈮から 12 月 23 日（月･祝）開催「五線譜に描いた夢　日本近代音楽の 150 年」）では、明治学院大学の日本近代音楽館にある資料が展示されています。すごくいろいろな自筆スコアが並んでいて、全然音楽に興味のない人が行くと、「何、あれ」って学生なんかに言われたりしますが、自筆譜があるから分かることというのは、とてもあると思うんです。癖とか何かということもありますし、印刷してしまったら、逆に分からなくなってしまうこともある。

かつて内田光子さんにインタビューしたときに、「できるだけ演奏家は自筆譜を見たほうがいい」と言っていたのです。「それはやはり、スラーのかけ方でもきっちり書いていればいい、でも、こうきて、こういうふうにはっきり、きめの分からない、それが実は、でも作曲家の無意識とか意思なんだ」というふうなことをおっしゃっていて、なるほどと思ったんですけれども、自筆譜ではそういうようなものが見て取れるのです。

私たちは常日頃、印刷されて、普通に手に取ることができる楽譜で演奏したりしますが、作曲家がどういうふうなかたちで書き込んだのか、まさにエクリチュールですね、その筆跡というようなものにさかのぼりつつ、その作曲家のイメージまで考えて、その音楽を実現する面白さがある。

ニッポニカさんが演奏した楽譜というのを、単にきれいにして収めるというのではなくて、演奏された、ある種の歴史を持っている楽譜が収蔵されるというのは、非常に、その意味では重要だし、音楽大学の図書館に入るというのも重要だと思います。それは、やはり学生さんたちがその気になれば演奏することができるということです。例えば、私は早稲田大学におりますけれども、そういうところの図書館にもし入ったとしても、なかなかそれは、実際の演奏には簡単に結びつかないでしょうし、そういう意味では、東京音大という場所に入る意味合いというのも大変あると思います。

何か抽象的なことと具体的なことが、いっしょの話しになってしまいましたけれども、取りあえず私が考えるところを述べさせていただきました。

生島 美紀子 報告

神戸女学院は 2006 年に大澤壽人先生のご遺族から、大澤先生が長く教員を勤めておられたご縁で、手稿譜を中心とする約 3 万点の資料の寄贈を受けました。このとき以来、担当者として資料に携わり 7 年になります。「大澤資料プロジェクト」は、神戸女学院とは別個です。私（生島）が代表を務めながら、スタッフと共に外部に向かって活動を続ける、いわば個人的な営みです。そして神戸女学院が担う役割と、大澤資料プロジェクトが担う役割の区別から、演奏譜の問題に触れていきたいと思います。

神戸女学院の役割は 3 点あります。1.「大澤壽人遺作コレクション」と命名した資料の整理と調査。2. それに基づく作品目録の編さん。5 年間に 2 冊の目録を刊行いたしました。併せて資料の電子化を行いました。自筆譜のインク消し等の問題は、スキャニングを終えたことで、コンピューターで何倍にも拡大することができるようになり、肉眼では見えないところまで分かります。そのため、校訂の問題における、どちらが先の書き込みであるかについては、文明の利器は素晴らしいというか、ずいぶんコンピューターに助けてもらって解決しております。3. 資料の公開である閲覧と貸し出し、コピー譜の提供です。校内で独自の大澤コレクション利用規程を設け、それに基づいて提供しています。これらについては初期の段階で、林さんなどにご教示をいただき、お世話になりましたことを、あらためてお礼申し上げます。以上の 3 点により、神戸女学院は、手稿譜、プログラム、写真、書簡など、先生の資料を分散することなく所収した上で網羅的に把握し、管理していることをご報告いたします。

一方、大澤資料プロジェクトは神戸女学院での成果に基づき、資料をより総合的に捉え、活用し、社会に向けて発信しようというスタンスで活動を続けています。これまでの活動は5点挙げられます。

1. 先生の作品を紹介する演奏会「大澤壽人スペクタクル」の開催。すでに大阪と神戸でレクチャーコンサートを 3 回開きました。（これが、そのときの 3 回分のプログラムです。）研究の進展

は論文にまとめ、プログラムノートとして発表しております。

2. 楽譜の出版。カワイ出版さんにお願いして、1930 年代、ボストン時代を中心に作品を集めまして、『大澤壽人ピアノ曲集』を刊行していただきました。（これがカワイ出版さんからの楽譜です。）海外のピアノコンクールで自国の作品を演奏することが求められる場合、出版譜であることを条件とされることが多いので、これから海外に出て活躍する若いピアニストのために必須であると判断したわけです。

3. CD の制作。先生の、千に届こうという膨大な作品数に対して、音源がわずかしかないので昨年、新録音を行いました。もうすぐ完成します。ニッポニカさんからは、昨年の定期演奏会で取り上げられた《トランペット協奏曲》の音源をご提供いただいて収録させていただきました。ありがとうございます。

4. メディアや演奏団体への働き掛け。昨年 5 月に NHK「名曲アルバム」で《桜に寄す》の放送。今年（注：2013 年）5 月に飯守泰次郎先生指揮による関西フィルハーモニー楽団《ピアノ協奏曲第 1 番》の世界初演が実現しました。

5. 講演会と、評伝の出版と、大学院授業への取り込みです。先生の存在を知っていただくこと、および、その音楽の普及を願って個人的に続けております。

演奏譜の問題は、以上の 1 から 4 の全てに関係しています。スペクタクルの開催、カワイ出版からの刊行、CD の制作において三つの課題に直面しました。私たちが扱った演奏譜は、管弦楽譜ではなくピアノ譜が中心であることをお断りした上でご報告しますと、まず音楽上、最も重要な校訂の問題があります。

林さんがおっしゃいましたクリティックですが、私たちはここから入ります。手稿譜を読み込みまして、不明瞭な音高やリズムの特定から始まり、ことにスラーやアーティキュレーションに頭を悩ませました。小沼先生が「無意識」とおっしゃいましたけれども、無意識なのか、ただ単に急いだのか、その辺りの、同じ音型が何回も出てくる場合に、そのたびにスラーの位置が違う。それが音楽の内容を読み込んで、スタッフたちも皆、新進演奏家でございますから、演奏方の人間が読みましても、この違いがどうしてあるのか分からない。とすれば、やはり先生が急がれたためであるかとか、そういうような問題です。それから、アーティキュレーションの問題にも大変頭を悩ませました。検討を重ねた上で、出版の際には、原典版としての未解決箇所には注釈を入れるというかたちとしました。ですから、後ろまたは、そのページの一番下に、手稿譜の校訂情報を注釈として入れています。例えば、sp という強弱記号がございまして、sp ってスフォルツァンドでもなし、どうも先生の書かれた癖から、sp はスビトピアノではないかということが一番、まあ推論しております。けれども、その場合も sp とそのまま記載し、「スビトピアノではないかと思われる」というように注釈を入れるというようなことをいたしました。

次に、演奏に使う浄書譜の作成の問題です。スペクタクルや CD 制作の際には、私と楽譜ソフトを使えるスタッフが、いわばコンピューターによる手作りをいたします。この譜は、演奏本番に向ける練習段階で、演奏者による校訂という側面が浮上してきます。加藤さんが「校訂情報の蓄積」とおっしゃいましたこと、小沼先生が「書かれている情報」とおっしゃいましたことは、このことに相当するのではないかと思います。

3 番目、最後が経済的基盤です。浄書譜の作成を外注しないのは、資金面で無理という理由がありました。第 3 の点については、ニッポニカさんも同様の問題をお持ちではないかと思います。ご教示いただける点があれば伺わせていただきたく存じます。 なお、神戸女学院の「大澤コレクション利用規程」には、演奏譜に関する項目を設けています。「手稿譜のコピーを基に新たな譜を作成した場合は神戸女学院に寄贈すること」という一文を入れておりますので、演奏譜が新たに収集されつつあります。

大澤資料プロジェクトの次の課題はホームページの作成です。ジャンル別に、先生の全ての作品名を掲載する。これはもう何年も前からデータを入れております。それと同時に、今回のお話を伺いながら、パート譜やコンピューター譜など、演奏譜に関する有無も併せて公開したいと考えるようになりました。

沖 あかね 報告

私はオーケストラのライブラリアンとして務めてから 18 年になります。先ほど、ニッポニカの加藤さまが、まさに楽譜を準備する段階のご苦労をお話しいただきましたけれども、日々それに直面しながら、あっという間に 18 年が過ぎてしまいました。

特に日本人作品の上演に際しましては、残念なことに、外国人作曲家の作品よりも楽譜の手配が難しいことがたくさんあります。皆さんがよく耳にされるオリンピックの表彰式の国歌、公共の場で使用される『君が代』は近衛秀麿さんの編曲ですが、その楽譜でさえいまは絶版となっており、入手できない状況です。

私は以前、東京フィルハーモニー交響楽団に入団する前に、石川県にあるオーケストラ・アンサンブル金沢に勤めておりました。そのときに邦楽器との協演ということで、肥後一郎さんの『箏と弦楽合奏のための一章』という、大変美しい作品がプログラムに企画されました。スコアは、琴の演奏家の方がお持ちになっていましたが、パート譜はどの出版社に問い合わせても見つからず、JASRAC に出版の許可を申し入れて、楽譜を起こして演奏いたしました。

東京フィルハーモニー交響楽団も含めて、日本オーケストラ連盟に加盟しているオーケストラのライブラリアンは、定期的に会議を設けていす。日常の業務関連から、レンタル楽譜についての諸問題の提起、また、著作権や製本作業についての考察など、さまざまな問題に取り組んでいますが、その中で、日本人作品の楽譜情報を共有したいという議題が挙がりました。2009 年 3 月より日本近代音楽館、また、私たちの窓口となってくださった東京都交響楽団ライブラリアンの糸永桂子さんのご尽力のもと、「日本のオーケストラ作品演奏楽譜データベース」というものが完成しました。

このデータベースの資料の基となったものは、加盟団体だけでなく、オーケストラ・ニッポニカをはじめ、日本人作品を演奏しているアマチュアの団体も含め、計 39 団体を対象として調査を実施し、データ数は千件近くになりました。1991 年にも同様の調査を行ったと伺っておりますが、当時よりも多数の団体から情報が集まりまして、現在の日本のクラシック音楽が 19 世紀後半からと

するのであれば、約150年分の楽譜の歴史が詰まっていることになります。

このデータベースが完成した後に分かったことですが、先ほど私がお話しした肥後一郎さんの作品を、オーケストラ・アンサンブル金沢が演奏した3年後に、私どもの事情をご存じなく、ほかのオーケストラでも楽譜を作成していたことが分かりました。今後はこのデータベースを使って、私たちにとっても大変有益なものになると確信しております。やはり日常業務の中で、全てのオーケストラのライブラリアンの方に問い合わせをすることはなかなか容易なことではないので、このようなことが起こってしまったんだと思います。

いま、楽譜のスコアや演奏譜の意義は、加藤さんや諸先生方がお話しくださいましたけれども、私たちオーケストラのライブラリアンは、なかなか学問になり得ない部分を担っているのではないかと思っております。先ほど、内田光子さんが演奏されるときに自筆譜をご覧になるというお話がありました。もちろん、楽譜はそのような資料としても活用されることはありますが、私がいつも携わっている楽譜というのは実際、道具といいますか、ツールといいますか、資料とはまた別個のものだと感じます。料理に例えるのであれば、コックさんや板前さんは、きっと栄養学のこともご存じだとは思いますけれども、栄養学の専門家ではなく、おいしいものをお客さまに届ける。演奏家も、作曲家の作品を再生して演奏するために、もちろんその資料は使いますが、自分の解釈も取り入れたり、新しい生命を吹き込んだりしてお客さまに聴いていただく。私たちライブラリアンは、その中間部分を調整するために存在しているのではないかと思っております。

私は2009年に、文化庁の在外派遣でメトロポリタン歌劇場に留学しておりましたが、そのときの恩師である、チーフライブラリアンのロバート・サザーランド氏から「演奏会、公演には、たくさんのものと人が携わっていて、楽譜とは、オーケストラの楽団員にとって楽器と同じである」という言葉をいただきました。音符が見やすいように作り替えたり、音楽の間を損なわないようにページのめくりを修正したり、さまざまな作業を経てリハーサルを迎え、指揮者やオーケストラが長い時間に回数を重ねて音をつくり出し、作曲家の創造した作品に生命を吹き込み、再生される空間と時間がお客さまを魅了するのだと思います。

高木 雅也 報告

楽譜の出版社の立場から、オーケストラの演奏譜、レンタル楽譜について色々とお話しできたらと思います。

全音楽譜出版社という会社は、その名の通り、楽譜を出版している会社です。バイエル、ツェルニー、ブルクミュラー、ハノンといったピアノ教育用楽譜から、古くは古賀政男のような歌謡曲に至るまで、その他たくさんの教育教材や音楽愛好家のための実用譜、音楽書を出版・販売しています。もちろんそこには日本人作曲家のオーケストラ作品も含まれます。

日本人の作曲家の作品については、ただ単に印刷出版し販売するということにとどまらず、作品を管理し、残していくということが大切な使命です。こうした認識のもと、そのプロモーション活動のなかに楽譜レンタルという仕事も位置づけられることになります。

そもそも音楽は、作曲家が自らのイメージの中で思い描いたものを、楽譜に書き起こさなければ、当人の外部へと出ることはありません。演奏家の手元には、楽譜という形で伝達されます。また、演奏現場では、楽譜を見ながら音楽が鳴ります。演奏者にとって楽譜は、イチローのバットと同じで、演奏行為の邪魔にならず身体の一部のように、使いやすく、自然で、違和感なく馴染むものでなくてはなりません。その演奏に接する聴衆にとってみれば、例えば、記譜された拍子が「1·2·3、1·2·3…」と機械的に再現された音楽、つまり、楽譜が見えてしまうかのような演奏では面白くありません。楽譜は絶えず音楽にとって黒子でなければなりません。作曲家のイマジネーション、演奏家のパフォーマンス、オーディエンスによる聴取といった一連の出来事を通じて、「音楽」という目に見えない何かが生じています。その過程では、二次元上の平面に記された楽譜だけが、音楽を表した唯一目に見える物体、マテリアルとして存在します。しかし、その存在が目立ってはいけない、というものだと思います。楽譜が目立つというとき、それは、不正確であり、見づらく、めくりづらく、音楽を妨げ、音楽の魅力を損ねてしまうからです。楽譜というモノが大切であるからこそ出版社はそれを生業とするのですが、しかし、究極的には楽譜を目立たないようにするという点にこそ、出版社の工夫と努力が注がれるべきだと考えます。これはレンタル楽譜に対しても同様です。

日本のオーケストラ作品を伝え、残していくという、大きな意味でのプロモーション活動では、楽譜を丁寧に作ることはもちろん、その提供の仕方としてはスコアの出版販売に加えて、演奏用パート譜のレンタルという仕事が重要になってきます。

これらを含めた私たちの仕事を英語では「ミュージック・パブリッシャー（Music Publisher）」と呼びますが、不思議なことにこれを日本語にすると「楽譜出版社」と「音楽出版社」という2通りの訳があてられます。「楽譜出版社」は楽譜を印刷して出版する出版社であり、「音楽出版社」は、音楽作品そのものをパブリッシュ（publish）する、つまり公衆（public）へと送り届け、外部に曝し、広くアクセスできるようにする出版社という意味です。後者は、日本ではポピュラー音楽を中心とした著作権管理会社というイメージが強く、出版社とは言いながら楽譜の印刷出版自体は行わないケースがほとんどです。しかし、弊社も含め、日本では数社しかない芸術音楽分野の「音楽出版社」では、楽譜という媒体を通じて作品をプロモーションすることになります。この「楽譜出版社」と「音楽出版社」の両方を兼ね備えた「ミュージック・パブリッシャー」であることが、歴史的にも、オーケストラ作品のレンタル楽譜を扱う出版社であるための必須条件だと言えます。

全音のレンタル楽譜の広がりを簡単にご紹介しますと、扱っている日本人作曲家は100名弱、作品数としては300曲ほどになると思います。主要な作曲家を挙げると次のようになります（五十音順、敬称略）。芥川也寸志、石井眞木、石桁真礼生、伊福部昭、池辺晋一郎、伊左治直、江村哲二、小倉朗、尾高惇忠、尾高尚忠、加古隆、金子仁美、北爪道夫、糀場富美子、三枝成彰、佐藤眞、佐藤聰明、田中利光、團伊玖磨、外山雄三、新実徳英、西村朗、野田暉行、八村義夫、林光、原博、原田敬子、深井史郎、福士則夫、藤家溪子、別宮貞雄、松下功、間宮芳生、松村禎三、三木稔、宮川彬良、三善晃、湯浅譲二、吉松隆等々。

日頃は、このように多数の作曲家の作品を扱っているつもりでおりますが、本日、皆様のお話を拝聴しておりますと、私どもの努力が足りず、その一部しかカバーできていないことを痛感します。オーケストラ・ニッポニカ様やオーケストラのライブラリアンの方々のご苦労をお聞きしながら、ま

だまだやらなければならないことがたくさんあると感じています。

弊社がレンタル楽譜事業を進めていくうえで絶えず直面する現実は、上述の「楽譜出版社」と「音楽出版社」の両面を備えたクラシック音楽分野の出版社が、日本では弊社も含めてごく僅かしか存在しないという事実です。日本にもこれだけ豊かな音楽文化があり、多くの日本人音楽家が世界的にも活躍するなか、それを支える出版社の機能が社会的に充分に及びきっていないという点を、絶えず反省しているところです。

他方、海外、特にクラシック音楽の長い歴史を有する欧米では、「ミュージック・パブリッシャー」の存在感は、やはり大きなものがあります。「この作曲家なら、出版社はここ」「あの出版社の看板作曲家といえばあの人物」というように、作曲家と出版社の二人三脚の関係が音楽史のうえでも重要な機能を果たしてきました。例えば、ドイツのショット社であれば古くはワーグナー、現代ではオルフなど。英国のブージー＆ホークス社ならば、ラフマニノフ、プロコフィエフ、バルトーク、ストラヴィンスキー、そしてバーンスタインも。フランスのデュラン社にはドビュッシーやラヴェルがおり、イタリアのリコルディ社には名だたるオペラ作曲家たちがいます。そして、ニューヨークのペータース社ならばジョン・ケージ、ウイーンのユニヴァーサル・エディション社であればアルヴォ・ペルトといったように、枚挙に暇がありません。

日本にも近代以降、明治、大正、昭和の戦前・戦中の時代にも、優れた作曲家のオーケストラ作品が多数あったはずです。歴史に「もし」は無いのですが、当時の日本に、海外での事例のような「ミュージック・パブリッシャー」の王道を行く出版社が多数存在すれば、楽譜として保存され、発行され、レンタル楽譜として適切に管理され、結果として今日でも皆様がアクセスしやすい、演奏しやすい状況を作れたのではないか、そうした役割を果たすためにこそ出版社も存在するべきなのにと、非力ながらこの仕事に携わる身として、大変残念に感じることもあります。

弊社では、日本人の作品の他にも、外国作品の日本でのレンタル楽譜代理店業務も行っております。フランスのルデュック社、ルモワンヌ社、ビヨドー社、ドイツのシコルスキー社といった出版社の作品があり、またショスタコーヴィチ、ハチャトゥリャン等は出版社を介さず直接遺族から作品管理を任されています。 加えて、2013 年 7 月からは、英国のチェスター社、米国のシャーマー社等々を含むミュージック・セールス・グループの全作品について、日本地域でのレンタル楽譜独占代理業務をスタートいたしました。こうした海外出版社との日々のやりとりを通じて、いかに彼らが「ミュージック・パブリッシャー」のプロフェッショナルであり、長い蓄積と膨大なノウハウを有し、また作曲家や演奏家へ深い敬意を払っているかということを思い知らされます。

今後も、楽譜という媒体を中心に据えつつ日本のオーケストラ作品を伝え、残していくという使命を前に、皆様のご指導を仰ぎつつ、世界のなかの日本の出版社として、あるべき姿を探っていかねばならないとの思いを改めて強くしております。

奥平 一 報告

1976 年（昭和 51 年）に芥川也寸志先生が、新交響楽団（注：アマチュア・オーケストラ）で「日本の交響作品展」と名付けた二晩の演奏会を企画して指揮をしましたが、それには「昭和 8 年から昭和 18 年」という副題がついていました。一晩目は物故した作曲家の作品、二晩目は、まだお元気だった作曲家の方々の作品を集めた演奏会でした。

芥川先生がその演奏会を開いたときと、「昭和 8 年から昭和 18 年」の時代は、30 年から 40 年くらいの隔たりがあったわけです。芥川先生がその企画を思いついたのは、古い楽譜の合本を持っていて、その中に、例えば、大木正夫さんの作品であるとか、箕作秋吉さんの作品があって、これを演奏したいなと思ったのがきっかけでした。演奏譜面はなく、手書きで写譜しました。いま、同じ発想の企画で 30 年か 40 年前の作品というと、1970 年代の作品で、全音さん等で、たぶん、もう譜面がそろっています。

ニッポニカの活動として、主に 1960 年以前の日本の管弦楽作品を演奏していますと言うと、変わってますね、というのが一般の受け止められ方です。しかも、西村朗先生とか、池辺晋一郎先生とかいうと、今テレビに出るというようなことで有名ですが、1960 年以前の日本の作曲家というと、名前もあまり知られていませんし、何を好きこのんでそんなことをやっているの、というふうに受け取られがちです。

この国の主に管弦楽についてお話ししますが、音楽文化のあり方ってすごく変です。作品を調べようとして文献を探すと、管弦楽作品の作品名をたどることはできても、作品概要について書かれた文献ってまとまっていなくて、あちこちから拾わないと百年がたどれません。

ニッポニカで企画をたてるときには、複数の資料に当たりながら進めています。1981 年に発行された N 響の『フィルハーモニー』という定期刊行物に日本の管弦楽の 1981 年までの作品が並べられています。もう 1 冊は楢崎洋子さんがまとめた、「日本の管弦楽作品表 1912-1992」（1994）のその 2 冊です。あとは、日本近代音楽館が作曲家別にいろいろまとめた資料、あるいは国立音大で作曲家別に出版されている本など、ばらばらな文献をあさるしかない。要するに、日本の管弦楽の歴史をたどろうとしたときに、体系的にたどることができない。たぶん文学とか、絵画とか、そういう分野では、まずそんなことはあり得ないはずです。

ニッポニカがとりあげる作品は、これまでは 1950 年以前の作品を中心にしています。1960 年以降というのはほとんど取り上げていないです。できるだけ音源のないもの、出版されていないもの、それを頭に入れてプログラミングを考えています。なぜならば、私たちがこれまで聴こうと思っても聴くことができない、演奏しようとしても譜面がみつからない、そうした文献上では大事な作品を何とか演奏して、録音も残して、皆さんが聴けるようなかたちにぜひしたいなというふうに思っているからです。そうして、日本の音楽史の中の実態のわからない数多くの作品の一部分だけでも明らかにしていきたい。作品をあらためて演奏して、評価して、再演されるようにしたいという思いです。

でも、ニッポニカの中で、作成した楽譜や録音を保管していても、なかなか世の中には広まりません。埋もれてしまうかも知れません。そうした課題をかかえていたところ、今回ご縁があって、譜面もですが、録音も預かってくださる。録音に関しては、近年ではオクタヴィアさんがとってくだ

さっていますが、オクタヴィアさんのご厚意で、生の編集していない録音ですけれども、東京音大に来れば聴けるようなかたちになるということで、ニッポニカが思いを抱いて活動してきたことが、こういった形のアーカイブになるということは大変うれしく思っております。これまでの実績だけではなく、これからの活動で、新たに製作される譜面や録音もできるだけ寄託して、できるだけ広く一般に活用していただければ大変に嬉しいです。

前置きがちょっと長くなったんですけれども、今日は、2 点だけ訴えかけておきたいです。ほんとにもう普通のことですけれども、さっきからお話が出ていますように、作品を演奏するために楽譜は不可欠で大切なものだということです。楽譜というものが、オーケストラの活動の、全ての起点であるというふうに私は思っています。この認識を今日あらためて皆さんと共有したいというのが 1 点。次に、やはり活動していて、日本の管弦楽作品の、楽譜の所在が分かるポータルサイトがあればいいなといつも思っています。

先ほど沖さんから、データベースがあるというお話を伺いましたけれども、私どもはそれを利用する機会がなくて、いつも日本近代音楽館にまずお尋ねして楽譜を整えるというようなことから始めているんですけれども、楽譜を整えるときにどんな課題があるかということで、1、2 点ちょっとお話ししたいです。

お配りしたニッポニカの活動記録の中で、「第 14 回演奏会　日本の交響作品撰集〈東京交響楽団の 1950 年代〉」という演奏会をしました。当然のことながら、東京交響楽団に楽譜の所在をお尋ねしましたが、ほとんどの譜面の所在が分かりませんでした。日本近代音楽館ともご相談しましたが、あるものと、ないものとあった。

林光さんの交響曲をこのときに演奏しました。林先生の交響曲は CD も発売されていますし、プロのオーケストラでも複数回行われていますが、全音のレンタルにも入っていません。それで、林先生の事務所にもお尋ねしました。どこにもないんです。それで結局、僕たちがこの有名な交響曲の譜面をつくらなきゃいけないのかということで、譜面をつくり出したんです。そうしたら林先生が、「いや、それは事務所のほうでも今後しっかり管理したいので、お金も出しますから」ということで、お金を出し合って演奏譜面を作りました。演奏会の後、もちろん写譜したオリジナルの譜面は事務所のほうに戻しました。結局、林先生の交響曲のような、ちょっとした文献を見ればすぐに目につくような作品でもそういう状態にあるということに、僕たち自身がすごく驚いたわけです。

もう一つの象徴的なことは、第 22 回の演奏会で取り上げた清水脩さんの交響曲のことがあります。日本近代音楽館にマイクロがありましたが、マイクロは製本してあるものを複写しているものですから、どうしても人の手が写っていたり、やっぱり演奏するには使いにくいということがあって、所在を尋ねましたら放送局にあるということでした。昔は放送局も、つてをたどってライブラリーに潜り込まないと、なかなか譜面を発見できなかったんですが、いまは、基本的には窓口となる会社に問い合わせると、放送局のライブラリーを探して、保管されている楽譜についてはレンタル楽譜として、有料で貸し出してくださいます。当然、そういう手続きを踏んでこの清水さんの『交響曲第 3 番』をお借りしました。

お借りしてみたら、スコアもですが、パート譜は、昔のセロテープで製本されていて、もうばらばら。

それから、青焼きで非常に見にくいものでした。借りるときにはコピー厳禁ということになっているんですが、とても使えませんので、私たちがコピーをして使えるように色、濃さを調整して製本して演奏しました。やはり放送１回だけの演奏だったものですから、ニッポニカが舞台初演ということでした。たぶん急いで写譜をしたんだと思います。加藤のほうから話がありましたように、やはり写譜ミスが非常に多くて、作品も非常に実験的な内容の作品でしたので、かなりの譜面の校訂といいますか、直しをしました。

コピーしてはならないということでしたので、コピーした楽譜は破棄して元の譜面をお返しするのが決まりです。使った譜面は破棄しなければいけないということになっていました。ところが、私たちが演奏してみて、これほど譜面の誤りが多く、譜面の状態が悪いうことは、また演奏する機会がもしあったら、この作業をまた誰かがやらなければいけない。これはもうあまりに惜しいことなので、私たちの思いもあるんですけれど、これを貸出窓口にお預けしますと申し出ました。つまり、私たちが整えた譜面は、演奏のために今後使えますから、これを使ってくださいということで申し入れたんですが、楽譜の直しは作曲家が直したものでもないし、そういう譜面は受け取れませんと言われて、受け取ってはもらえませんでした。悪口を言うつもりはないんです。窓口のお立場もあると思いますが、そういうことでした。そうすると、譜面を破棄しなきゃいけませんから、しっかりお話しして、破棄はせずに残させていただくことになりました。その代わり、清水さんの交響曲の３番を演奏するときには、ニッポニカがつくった譜面を使って、放送局からはレンタルして、元のばらばらの譜面をとにかく借りると、そういう約束をして、残しますということにして残しました。

林さんや清水さんの交響曲であったような、そういう楽譜の在り方というのは、日本の音楽文化の課題だなというふうに感じた次第です。

少し話が脱線しますけれども、平岡養一さんの木琴の話が小沼先生から出ましたが、私たちが設立して、３回目の演奏会のときに、紙恭輔さんの『木琴と管弦楽のための協奏曲』を演奏しました。きっかけは、ここにいらっしゃる司会の林さんから、「いい曲だから演奏してごらんなさい」ということでご紹介いただき、即刻演奏しました。パート譜は自分たちでつくって演奏しました。スコアは日本近代音楽館のほうから入手しました。

リハーサルを始めたら、ソリストの吉原すみれさんから、音域が木琴では足りないとご指摘があり、最初のリハーサルをマリンバで演奏してみました。リハーサルしながら、吉原さんが「これは、やっぱり音楽的に変だ」と。「絶対マリンバじゃないし、でも木琴じゃ叩けないし」ということで、その場で分からなくなったんです。

いろいろご遺族に伺ったら、どうも平岡さんの木琴というのが特殊な木琴だということが分かりました。平岡さんが使っていた木琴を、むかし一般に売り出す計画があり、浜松に試作品があるはずだということで、浜松に行きました。確かに木琴はあったのですが、もう木琴そのものが、ほんとに劣化していて使い物になるものではなかった。そうして木琴探しを続けているうちに、平岡さんのご遺族のお１人がアメリカに住んでいらして、アメリカのほうに平岡さんの木琴があるということが分かった。結局、その木琴を日本に運んで、それもさまざまな縁があったんですけれども、それで演奏したんです。普通の木琴の低音部分を、デーガン社というところが鍵盤を増や

してつくった特殊な木琴だったわけです。それでやっと演奏ができた。その時ニッポニカのコンサート（2003 年）を聴いていらしたのが指揮者の井上道義さんで、東京フィルハーモニー交響楽団で演奏したいということで、その譜面を使って演奏していただきました。木琴はニッポニカが探し当てた楽器を使っていただき、そのときの木琴奏者が、先ほどの通崎さんというご縁なんです。譜面に始まり、楽器の探索もしました。楽器は、通崎さんに譲られることで、小沼先生のお話のようにその後も生きていると言えるのでしょう。

そのとき思ったことがあります。平岡さんは、紙恭輔さんの木琴コンチェルトの次に、渡辺浦人さんに木琴コンチェルトを委嘱している。それから、伊福部先生にも委嘱している、黛敏郎さんにも委嘱している。伊福部先生の木琴コンチェルトは、その後に『オーケストラとマリンバのためのラウダ・コンチェルタータ』という曲になる。こういう一つの、音楽史の中の流れというのが把握できるんです。

あるいは、清水さんの交響曲第三番という作品も、演奏してみると 9 音音階使っているんです。9 音音階というと、伊福部先生の先生だったチェレプニンやメシアンが有名です。清水さんの意図はなんだったんでしょうかね。1960 年で作品ですが技法的にも、数値にこだわった作曲というのにアプローチしている。清水さんとしては当時の、いわゆる 12 音でない、前衛でもない、だけど、自分にとっての、日本の進んだといいますか、そういう音楽をつくりたい、そういうつもりでつくった作品だなというのは、演奏してとてもよく分かるんですね。清水さんはこの作品を最後に管弦楽の曲はつくっていません。評論などの文献だけだと、そういう作品だということは全然分からない。やはり作品は演奏してこそだと思うわけです。

作品が演奏されてこそ、そういう音楽の形態が姿を現す。演奏されない限り作品の姿が現れない。演奏するためには、当然ですけれど楽譜がないと演奏できない。やっぱり、そこにたどり着く。だからこそ演奏譜面というのを大事にしていきながら、あるいはほかの、横の連携もきちんと取りながら、演奏譜面がどこにあるかというのが一目で分かるような情報公開というのを、みんなで力を合わせてできたら、日本の音楽文化のためになるのではないかと非常に強く思っています。

おわりに

報告に続く質疑では、海外のミュージックパブリッシャーの「プロフェッショナリティー」（出版社が作曲者の活動を支える意思）や、IT 利用によるデータの個別化やデータ管理の問題、楽譜を通じて見えてくる音楽文化のあり方に発展し、楽譜情報の共有と公開、そのための方法などについて、司会の林さんの進行で熱心な議論が行われ、今後、勉強会などを企画しようという声も上がりました。

「東京音楽大学付属図書館ニッポニカ・アーカイヴ」のお知らせ

『芥川也寸志メモリアル　オーケストラ・ニッポニカ』の資料が、東京音楽大学付属図書館に寄託されることになりました。

そこでこれら一連の寄託資料群を管理・運用するため、オーケストラ・ニッポニカと東京音楽大学付属図書館とで協力・連携する体制を整え、この組織を『東京音楽大学付属図書館ニッポニカ・アーカイヴ』、また一連の資料群を『東京音楽大学付属図書館ニッポニカ・アーカイヴ・コレクション』と称し、当コレクションに関する直接的な窓口を東京音楽大学付属図書館に置くことにいたしました。

『東京音楽大学付属図書館ニッポニカ・アーカイヴ・コレクション』を形成する資料群は、主に次のものです。

オーケストラ・ニッポニカが演奏した日本人作曲家による管弦楽曲演奏譜
オーケストラ・ニッポニカの演奏会プログラムとチラシ
オーケストラ・ニッポニカの演奏会の記録音源及び映像

「演奏譜の館外貸出」と「コレクション資料の館内閲覧 (視聴)」を行っています。

申し込みは「東京音楽大学付属図書館ニッポニカ・アーカイヴ」のサイトからのみ受け付けています。

詳しくは…
http://tokyo-ondai-lib.jp/collection/nipponica/