



宮崎大学学術情報リポジトリ

University of Miyazaki Academic Repository

音楽科教育における「見えない音楽」を伝達する手段としての「五線譜」教育の意義と課題：
教育的視点から

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 宮崎大学教育学部 公開日: 2008-03-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 竹井, 成美 メールアドレス: 所属: |
| URL | http://hdl.handle.net/10458/1357 |

音楽科教育における「見えない音楽」を伝達する手段としての 「五線譜」教育の意義と課題

— 教育的視点から —

竹 井 成 美

Teaching Staff Notation : Changing Invisible Music into Visible

— From a Point of View of Education —

Shigemi TAKEI

序.

現代の音楽教育は、いわゆる「五線譜」によって教授されている。歌唱指導を行う際にも、器楽指導を行う際にも、「五線譜」は欠かせない。とりあえず、「五線譜」の理論さえ理解していれば、表現活動も、鑑賞活動も、首尾よく遂行される。しかし、音楽教育に「五線譜」は欠かせないことが、あまりにも当然のこととして受け入れられているために、「五線譜」自体が「音楽」そのもののようには錯覚されがちなことも否めない。つまり、「五線譜」は、あくまでも「見えない」音楽を、いわば「見える」ように記号化するものであり、決して音楽そのものではないことを誰もが周知しているはずなのに、音楽教育のいずれの場でも、意識して、そのことを確認する場がないために、その事実がつい見過ごされ、結果的に、「五線譜」＝「音楽」という図式が描かれがちなのではないだろうか。しかも、音楽教育の目標が、上手に歌うことや、上手にアンサンブルすること、みごとなハーモニーで合唱すること、あるいは的確に鑑賞することであることが多く、「五線譜」自体が、音楽教育の場でどのように機能しているかを考えることは、極端に少ない、というより、皆無であろう。

しかし、歌唱するにしても、鑑賞するにしても、ある作曲家が、「五線譜」によらない音楽は別にして）とりあえず「五線譜」で、その音楽を書き記して残しているからこそ、他者としての私たちは、その作曲家の意図する「見えない」音楽を、今に再現できる訳である。仮に、「五線譜」などの、「見えない」音楽を記す手立てが存在しなかった場合には、あのヴィヴァルディの『四季』も、シューベルトの『魔王』も、ベートーヴェンの『交響曲第5番』も、現代に再現できなくなり、私たちは、彼らの音楽がどのようなものであったかを、類推せざるをえないことになる。あるいは、類推すらできないことになる。しかし、そのことを、大半の者が認識していないのが現状であろう。

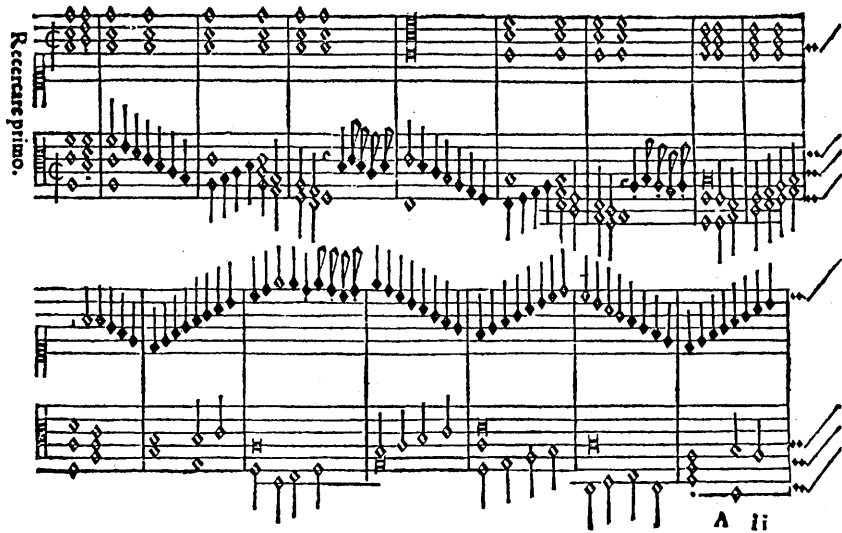
果たして、音楽教育において、「記譜」の意義を教える必要はないのであろうか。他方、「五線譜」は、現代の音楽教育に欠かせない絶対的なものであろうか。たとえば、即興表現・演奏の指導にあっては、むしろ「五線譜」は不要とも言える。一人で即興表現・演奏する場合はと

もかくとしても、集団で即興を行う場合には、ある程度の約束事が必要となるが、その際、文字で記すより、何か表したいもののイメージを表す「色」なり「形」などで書き留めることの方がふさわしいかもしれない。つまり、図形楽譜のようなものの方が、即興表現・演奏には適切かもしれないのである。

本論では、学校教育において、ほとんど顧みられない「みえない音楽」を伝達する手段としての「五線譜」教育の意義と課題を、教育的視点から考察する。

I. 「見えない音楽」を「見える」ようにする手立てとしての「五線譜」の特徴

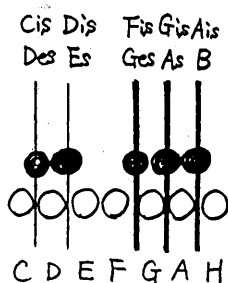
「五線譜」は、(14世紀に登場し、15から16世紀にかけて用いられていた)大譜表による鍵盤譜¹⁾が、長い年月を費やして19世紀から20世紀にかけてようやく現行のものに整えられたものであり、そもそもは鍵盤楽器のための譜法であった。見慣れている者には、さして問題のない合理的な譜法のように思われるが、その特徴をよく調べてみると、決して容易ではない譜法であることが判明する。



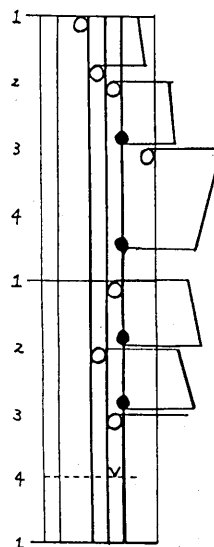
たとえば、初心者がピアノを弾くには、まず「五線譜」上の音符の高さを見極め、その高さを示す鍵盤の位置を確かに見定め、その位置に指を置き換える、という一連の作業が必要となる。つまり、ここでは、「五線譜」の「縦軸」の音高表示を、ピアノの「横軸」の音高に移し変える、という困難さをともなっているのである。高さを見極めるのと同時に、音の長さを示す抽象的な「符尾」などに注意しながら、鍵盤上の音の長さの保持を計ることも必要とされている。つまり、ここでは、音の保持を、「見えない」カウントで同時に行っていることになる。そしてさらに、初心者にとって「五線譜」の難解さを倍化しているものは、オクターブ毎に、音の位置関係(音名)が線間と線間に入れ替わることであろう。つまり、一点ハ音は、下第一線上にあるが、オクターブ上の二点ハ音は、第三間にある、一点ニ音は、下第一間にあるが、オクターブ上の二点ニ音は、第四線上にある、という具合である。また、音部記号が変わると、

音の位置関係が平行移動して変化することも、初心者には難解であろう。

ところで、「見えない音楽」を他者に、最低限度の正確さをもって伝えるためには、とりあえず「音の高さ」と「音の長さ」の二つの表示が必要となろう。仮にその二点のみを順守して、初心者がピアノを弾くとするなら、「五線譜」よりも、むしろ、白鍵と黒鍵を抽象化したものの上に、白鍵を弾くことを指示する白丸と黒鍵を弾くことを示す黒丸を付す「クラヴァールスクリボ」という譜法²⁾の方が、はるかに分かりやすいかも知れない。つまり、「クラヴァールスクリボ」は、まさに「鍵盤(クラヴァール)」を「記す(スクリボ)」譜法なのである。基本となる音高の表示方法は、例の通りである。Cis(Des)、Dis(Es)の黒鍵を示す線は細く、Fis(Ges)、Gis(As)、Ais(B)の黒鍵を示す線は太く表示されている。一方、音の長さは、上から下へ表示される。「五線譜」のような符尾が付されているが、白鍵上の音には、白丸の上側に示し、黒鍵上の音には、黒丸の下側に付す規則はあるが、「五線譜」の符尾の機能とはまったく異なっている。つまり、音の長さは、一区切りの空間の中に、按配比例で(音の高さを示す)丸を配すことで示されていく。



例えば、「こいのほり」の冒頭部分を、「五線譜」によるものと、「クラヴァールスクリボ」によるものを示して比較してみよう。



「クラヴァールスクリボ」は、鍵盤の位置を示す「横軸」に配された丸を、まさにピアノの「横軸」の鍵盤そのものに移し変えれば良く、「五線譜」における「縦軸」の音高表示から、「横軸」のピアノの鍵盤に移し変えるよりも、初心者にははるかに容易な譜法と言える。リズムは、空間的な位置関係から探っていくために、「五線譜」に比べると、明確性にやや欠ける短所もあるが、とりあえず音の長短を、一見して見えるように空間に配している点では、直接的な表示方法ではあろう。

しかし、「五線譜」に慣れてしまった者は、「クラヴァールスクリボ」には、多少なりとも戸惑いを示すかもしれない。つまり、初心者には分かりやすい「横軸」の直接的な「音の高さ」の表示と、楽譜の上部から下部へと記される「音の長さ」の表示に、まず戸惑いをみせるに違いない。なぜなら、「五線譜」では、音楽は、絶えず音高の「上下」関係を主軸にして、かつ「左」から「右」に流れているからである。「五線譜」における「音高」の「上下」の視点を、「クラヴァールスクリボ」における「右左」の視점에転換し、「五線譜」における「音の長短」の「左右」の視点を、「クラヴァールスクリボ」における「上下」の視点到単に移し変えるだけの作業ではあるが、それは想像以上に、かなりの困難さを伴うものである。しかも、「五線譜」では、白抜き音の音符は「二分音符」を示すのに対して、この「クラヴァールスクリボ」では、単に「白鍵」に配される音を示すものであり、一方、「五線譜」では、黒音符は「四分音符」以下の音価を示すのに対して、「クラヴァールスクリボ」では、単に「黒鍵」に配される音を示す点も、戸惑う要因になっている。

そもそも「五線譜」の音高表示が、「見えない音楽」を物理的な上下関係に置き換えたものであること自体が、そもそも画期的な発案である。しかし、音楽教育では、そのことにあまり関心が向けられていないのが実情であろう。慣れてしまったとは言え、この事象には、かなりの不可思議な要素が内包されている。つまり、「高い音」「低い音」と表現するが、厳密には、「振動数の多い音」「振動数の少ない音」であることは、言うまでもないことである。しかし、音楽を指導する際には、「振動数が少し足りないから、振動数をあげて」と注意することはなく、「その音が低いからもっと高くして」というような指示を、誰もがが行っているし、そのように指示された生徒も、何の疑問を抱かずに、それに応じた活動を行っている。しかも、とくに歌唱指導の際には、音高を上下関係に置き換えて指導するのは、実に理に適っている。つまり、声を発している方向性と楽譜の上下関係がうまく符合するからである。たとえば、「低いから、あと2、3センチ音を上げて」という指摘が可能であるし、実際に、その指摘で、音が高ることが多い。しかし仮に、ピアノの鍵盤の配列に沿って「音高」を考える場合には、物理的な「上下関係」による表現方法を、間接的に「右左の関係」に転換する必要が生じる。つまり、仮に「高い三点ハ音ではなく、一オクターブ低い二点ハ音です」と指摘される場合には、「五線譜」の「縦軸」による音高を、ピアノの「横軸」による音高に転換して指を置く必要があるからである。と言うことは、仮にピアノを演奏する場合には、ピアノの配列に沿って、「クラヴァールスクリボ」のように、「横軸」に「音高」を示すほうが、記述方法は直接的であり、より適切であるようにも考えられる。一方、弦楽器などの場合には、押さえるポジションに沿った、「手前」と「向う側」といった、音高表示の方が適切であるかもしれない。

しかし、「五線譜」が誕生する歴史をひもといてみると、中世のグレゴリオ聖歌を記す「譜線なしネウマ譜³⁾」の時代に、すでに「音高」を、現行のように、物理的な上下関係に置き換える表示方法が完成しており、一見して、音楽がどのように推移しているかが分かるようにし

ている点が注目される。つまり、中世にあっては、「声による音楽」が教会の中では最上のものとして受け入れられており、「声」のでる方向性が「見えない音楽」を記す際のヒントになった可能性も類推される。一方、「高い」という形容詞の中に、「多い」「たくさん」という分量の程度を示す意味が内包されている、という説⁴⁾もある。いずれの理由によって、「見えない音楽」の音高が上下関係に置き換えられたかは不明ではあるが、音楽を左から右に記す方向、つまり、楽譜上で音楽が流れていく方向を左から右にしたのは、西洋の文字を書く方向と符合していることは間違いない事実である⁵⁾。たとえば、楽器などの中にはアラビアに起源をもつものも少なくないが（西洋のリュートは、アラビアのウードに起源をもつ）、仮に、楽譜の起源にアラビア人がかかわっていたとすると、楽譜上の音楽は、「右から左に」流れていたかもしれないし、一方、古代中国の人がかかわっていたとすると、楽譜上の音楽は必然的に、「上から下に」書き記されたいたに違いないのである。文字を記す方向と音楽を記す方向が符合していることは、その他、日本の箏⁶⁾（いわゆる琴）や尺八の楽譜などが、上から下に記されていることから証明されるであろう。

II. 「見えない音楽」を適切に記す、「五線譜」に代わる譜法はあるか

「クラヴァールスクリボ」は、確かに初心者がピアノなどの鍵盤楽器を演奏する場合には、「五線譜」よりも「容易な」譜法であるとは言えようが、どんな種類の楽曲にも適切な譜法であるとは言いがたい。

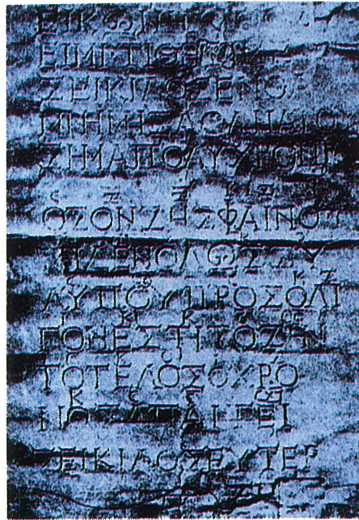
今日、音楽教育の中心的存在である「五線譜」を見慣れている者が、「五線譜」に代わる適切な譜法はあるか、ないかを検討することは、ほとんど皆無であろう。それだけ、「五線譜」を絶対視している、とも言える。しかし、現時点で、「五線譜」は、「見えない音楽」を記す最上の譜法ではあっても、実際にそうであるか、ないかを考えることは、音楽教育を行う上では必要なのではないだろうか。最上の譜法である、という結論がたとえ導きだされるとしても、他の譜法に比べて、どの点に特徴があり、いずれの点がすぐれているのかを考察することは、

教育的にも有意義なことであろう。

歴史的にたどると、「五線譜」以外の特徴を備えた譜法の代表的なものは、「文字譜」「音程譜」「タブラチュア（奏法譜）」「図形楽譜」などであろう。

①「文字譜」の場合

古代ギリシャの声楽譜、あるいは器楽譜は、いずれもイオニア文字やギリシャ文字で記された、いわゆる「文字譜」によっている。つまり、現行の「音名」と同様な手法で、「音高」を記す方法がとられている。たとえば、声楽譜のKは、現行のCis音を、Iは現行のD音を、Zは現行のE音を示している。楽譜は、紀元前2世紀から1世紀頃に記されたとされている『セイキロスの墓碑銘⁷⁾』である。セイキロスがその妻の死に際して、石板に、歌詞を刻み、その上に、音高を示す文字を配し、さらにその上に、音の長短を示す印を添えている。一や \cup などの印は、何も添えられていない文字の部分をも基本的長さとして、一は2倍、 \cup は3倍、というように、基本的長さに対して何倍の長さを保持するのかが示している。仮に基本的長さを、現行の8分音符で読みとくとすると、一は4分音符であり、 \cup は付点4分音符となる。音高を示す文字と長短を示す印を読みといていくと、『セイキロスの墓碑銘』にあつては、「ラミーミー・ド#レミレーー」という古代ギリシャの旋律が浮かびあがってくる。

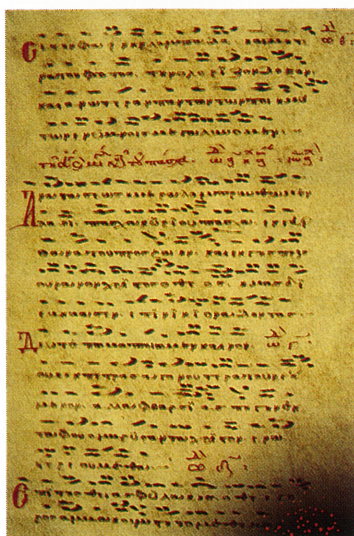


「文字譜」でも、確かに「見えない音楽」の音高を記すことは可能である。しかし、「五線譜」に比べて「文字譜」が劣る点は、音楽が推移していく全容を一見して把握できないことである。「文字譜」の場合には、「文字」を「音高」に転換して「音」として鳴り響かせて初めて、音楽がどのように推移しているかが、間接的に判明するからである。また、音の長短は、音高表示と分離して記されており、「音高」と「長短」を同時に記す現行の「五線譜」の音符が、いかに画期的な発案であるかが納得される。

②「音程譜」の場合

中世のビザンツ聖歌は、いわゆる「音程譜⁸⁾」で記されている。つまり、まず、曲頭に記さ

れた、開始音を指示する記号にしたがって開始音を定め、その次の音は、前の音との関係を示す印によって、音高を決定していく譜法である。たとえば、 \hookleftarrow は前の音と同音であることを示し、 \rightarrow は上行2度することを示す印である。この「音程譜」が、「五線譜」や「文字譜」と根本的に違う点は、印自体は、独立した音高を示していない点である。つまり、「音程譜」は、曲の任意の場所から歌い始めることはできないし（曲頭から音程譜を読みといて、その場所に至って初めて、その場所の音の音高が判明するからである）、一端、途中で読み間違えると、最後まで違った音楽を鳴り響かせる結果になる、という短所を有している。このような「音程譜」に出会うと、独立した音符が音高と音の長短を明確に示す「五線譜」がいかに合理的な譜法であるかを再認識させられる。しかし、「音程譜」はユニークな譜法ではある。



③ タブラチュア（奏法譜）の場合

「五線譜」は、すべての楽曲に共通する譜法として機能している、つまり、声楽音楽を記すにも、フルートや、ピアノ、ヴァイオリンのための音楽を記すにも、「五線譜」が用いられている。しかし、「クラヴァールスクリボ」の譜法の所で述べたように、器楽の、それぞれのポジション（押さえるべき勘所）を「直接的に」示す譜法の方が適切である場合もある。それは、「タブラチュア」、つまり奏法譜と呼ばれるもので、今日も、ギターの「タブ譜」と呼ばれる場合の、まさにその譜法である。あるいは、リコーダーの指孔を記したのも、まさにタブラチュアである。しかし、音楽教育では、リコーダーを吹く場合には、厳密に言えば、「五線譜」で記された音高を読みとりながら、瞬時にリコーダーの指孔（タブラチュア）に置き換えて、いわば二重構造で演奏を強いられていることになる。

楽譜⁹⁾は、イタリアで用いられた、数字によるリュートのためのタブラチュアである。6本の線は、リュートのコースを示し、0は開放弦の音を、1はその半音上を、2は全音上を示している。フランスでは、数字ではなく、アルファベットが用いられた。現在でも、リュート奏者は、「五線譜」に、いわば翻訳することなく、リュート・タブラチュアのまま演奏する。



確かに、器楽を学ぶには「タブラチュア」でも可能であるが、それぞれの楽器に応じたポジションは異なるために、音楽教育でさまざまな楽器を学ぶには、それぞれのタブラチュアを読みとく知識が必要となり、かなりの繁雑さを伴うことになろう。その点からすると、すべての楽曲に共通した「五線譜」は、とくに集団で、かつ短時間に教育を行う場合には必要になってくることが判明する。

④図形楽譜の場合

現代音楽の図形楽譜は、明確な音高や音の長短を演奏者に伝達するよりも、作曲者のイメージを演奏者に伝達し、むしろ演奏者のその時々感性で「偶然的」に生じる音楽や「不確定的」な音楽を望む結果、記されるものである。

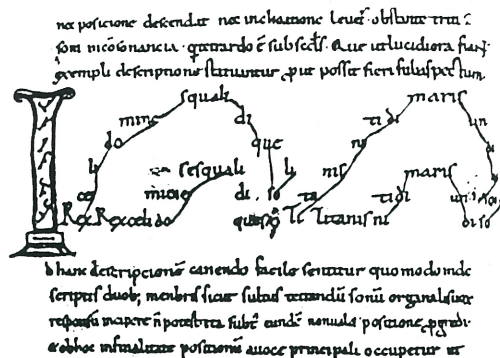
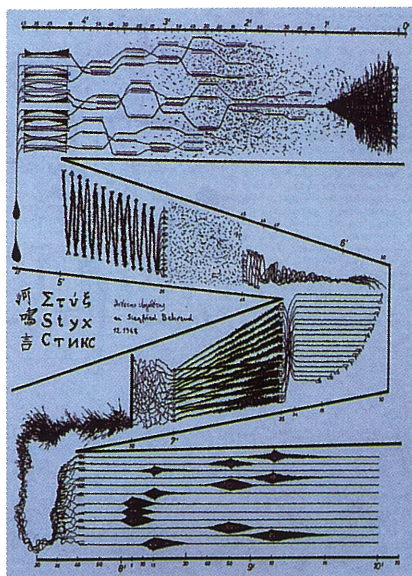
たとえば、現行の指導要領で重視されている即興表現・演奏においては、集団で取り組む場合には、個々人の間に何らかの取決めが必要となろうが、「五線譜」によると、作曲の範疇に属することになり、即興表現とは言い難い面があろうし、一方、文字などで取決めを書き記す場合には、その全容を把握するのにやや難があろう。この場合には、むしろ、図形楽譜によって、イメージの確認を図ることの方が適切であるかもしれない。

ともかくも、図形楽譜は、「五線譜」に比べると、表現したい音楽の漠然としたイメージや外枠を伝達することはできるが、「五線譜」のように確かな音高や音の長短を伝達することはできない。

⑤その他の譜法の場合

以上の他に、ユニークな譜法として、中世の頃に用いられた、縦軸に音高を定め、その音高の所に、歌詞の方を当てはめていくものがある。この譜法は、「五線譜」と同じように、一見して音楽の推移が分かる点では、前述の他の譜法とは異なるものであるが、単旋律や簡単な多声音楽の旋律を記す場合には適用できても、複雑にからむ多声音楽などの場合には不適切な譜法である。

次に、図形楽譜¹⁰⁾と中世の理論書に用いられているユニークな譜法¹¹⁾を示す。



さて、「見えない音楽」を記す手立てとしての「五線譜」に代わる譜法はあるかを、楽譜の歴史から探ってみたが、いずれの譜法も、「見えない音楽」を記すユニークな特徴をそれぞれ備えてはいるが、「五線譜」に代わりうるほどの効力を有するまでには至らないことが判明した。つまり、音楽教育が、現行のように集団で、かつ限られた時間内で行われる限りは、「五線譜」を介した音楽教育は、今後も続いていくであろうことが証明された。しかし、時に応じて、何らかの指導と結びつけて「五線譜」の特徴や存在意義を考える時間が設定される場合と、まったく設定されない場合とでは、おそらく生徒の音楽に対する根本的な考えが異なってくるのではないかと推察される。音楽教育における「記譜教育」の意義と課題は、どのようなところにあるのだろうか。

Ⅲ. 音楽教育のいずれかの場で「五線譜」教育を行う意義と課題

指導要領にも教科書にも、「五線譜」の理論を指導する項目は設定されているが、なぜ「五線譜」を学ぶ意義があるのかを考える時間、つまり、「見えない音楽」を伝達する「五線譜」の存在自体を考える時間は設定されていない。前述したように、仮に「見えない音楽」を記す譜法が考案されていなかった場合には、多数の作曲家の数々の作品を現代によみがえらせて、歌唱、器楽演奏、鑑賞を行うことはできなくなる。つまり、現在行われている音楽教育の内容の大半を教育することが不可能になる。さらに言えば、音楽教育自体が成り立たなくなることを意味している。

一方、音楽教育の場で、「五線譜」はそもそも「見えない音楽」を記号化したものに過ぎず、音楽そのものではないこと、また「五線譜」を通して再現される「見えない音楽」は、作曲者がまさに意図した音楽そのものではないかもしれないこと、「五線譜」を通して演奏者がその時々を感じるものが鳴り響いていること、つまり、作曲者は「五線譜」を通して、意図したものの外枠しか他者に伝えることはできないこと、などを、折にふれて教授することがない限り、生徒に、「五線譜」＝音楽という図式しか与えることができないのではないかと考えさせられる。

現在において「音楽する」という行為は、「見えない音楽」を「見えるもの」に転換する「楽譜」を通して、ようやく成り立つ（もっとも、即興表現・演奏のような場合には、必ずしも「楽譜」は必要とされないが、それでも、集団を対象とした音楽教育の場では、即興表現として、何らかの「楽譜」が必要とされることは前述した通りである）。まさに、現代において音楽教育が成り立つ根幹としての「楽譜」の存在、つまり「楽譜」という、「音楽の記号化された化身」とも言うべき存在に注目することは、「五線譜」＝音楽という図式を打ち壊すことにもなるし、他方、日々かかわっている音楽が、瞬時のうちに現れては瞬時のうちに消えてしまう、という特性を考えるきっかけを作るだけでなく、瞬時に鳴り響いて消えてしまうものの、音楽は「形」を有し、「重さ」を有し、「色」を有し、かつ「動き」をともなって、いかにも「見える物体」であるかのように、感じる¹⁰⁾ことを考えるチャンスを作るものでもあろう。

ここに、音楽教育の「記譜教育」の意義があるものと考ええる。

一方、「楽譜」の存在を通して、「見えない音楽」の存在を問い、他方、「見える」かのように感じられる音楽の存在を探ることによって、派生的に生じる、教師が折にふれて行う評価にも生かせるかもしれないヒントが、得られるのではないかと考える。

つまり、学生の教育実習を参観していて深く考えさせられることは、生徒の活動に対して行う評価の場面で、学生の言葉があまりにも抽象的であり、「見えない音楽」をいかにも「見える」かのように評価する言葉に欠けているのではないかと、ということである。「とても良く歌えました」ということはよく聞かすが、「今の歌は、ふんわりとした白い雲が青い空にぽっかり浮いているのを見るように、音色がとてもさわやかでした。ハーモニーも、皆で手をしっかり結び合っているように、かっちりして見事でした」などのように、「音楽が見えるかのような」評価はなかなか聞けない。注意するときも、たとえば、「もう少し、桜の花が満開のときのようなピンク色をイメージして、声を明るく出してみましょう」、あるいは、「もう2、3センチ音を高くするイメージで声を出してみましょう」などの言葉の方が、単に「明るい声を出してください」や「低いので音を上げてください」と言うより、より具体的で、「見えない音楽」

が「見えるもの」として、教師と生徒の間で共通のイメージを確認することにもなるのではないかと考える。

このように、音楽を具体的に「見える」かのように評価する場合には、「見えない音楽」を的確に表現する多くの言葉、とりわけ「形容詞」を数多く備えておく必要がある¹⁰⁾。仮に、指導者自らが、あるいは生徒が鳴り響かせたい音楽を的確な言葉でイメージ・表現できない場合には、生徒とともに作り上げる音楽は、意図に反したものになることもあるからである。あるいは、生徒に、自分と生徒が求める音楽のイメージを伝えられないまま、いっこうに改善されない音楽で終始するかもしれないのである。

まさにここに、音楽教育における「記譜教育」から派生する、もう一つの音楽教育の課題が存在するものと考えられる。

結.

音楽教育の現場では、限られた時数の中で、とくに共通教材を中心に、音楽をいかにすばらしく鳴り響かせるかを考えることも必要であるが、一方で、その鳴り響く原点の「音楽そのもの」の存在や、「見えない音楽」を伝達する「楽譜」の存在を、可能な限り、折にふれて、考える時間を設定することが必要とされるであろう。

本論では、あまりにも慣れ過ぎていたために、その存在をあらためて顧みることが少ない、「見えない音楽」を「見える」ように転換する「五線譜」の存在意義を認識する必要性を、「五線譜」の特徴を他の譜法と比較することでクローズアップした。また、その存在を確認することから間接的に派生する、「見えない音楽」への評価に際しての具体的、かつ適切な言葉の選択の必要性も明らかにした。

今後は、具体的な「記譜教育」の方法や内容を検討するとともに、評価の言葉に焦点を当て、「見えない音楽」を「見える」かのように評価した場合と、一般的な言葉とでは、生徒の活動にどのような違いが生じるかも考察する予定である。

注.

- 1) 例示した楽譜は、16世紀のイタリアで用いられたものであるが、当時は、国によって譜線の数も音符の形態も異なっていた。たとえば、フランスの鍵盤譜には、5本の譜線にソロバンの玉のような形をした音符が配されているし、イギリスのものには、6、7本の譜線に、現行の音符に近い丸みを帯びた音符が配されている。このイタリア式鍵盤譜は、6本の譜線にソロバンの玉のような形態の音符が記されている。まだ、加線の引き方も整えられていなかったことが分かる。しかし、一見して、現行の「五線譜」に近い譜法であることが納得される。楽譜は、皆川達夫『楽譜の歴史』音楽之友社、1985、53頁から引用。
- 2) クラヴァールスクリボに関しては、ヴァルター・ギーゼラー著・佐野光司訳『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』音楽之友社、1988 や、皆川達夫「中世後期から現代までの記譜法の変遷」音楽芸術、1961、皆川達夫監修『楽譜の本質と歴史』楽譜の世界1、日本放送出版協会、1971などに記されている。
- 3) 当時の「譜線なしネウマ譜」は、覚えている旋律を思い出すために用いられたようで、地域によって、時代によって、そのネウマの形も異なっていた。しかし、ネウマは、明らかに、音楽がどのよ

- うに推移しているかを、一見して把握できるように配されていた。
- 4) 中野有朋『おもしろい音の世界』日刊工業新聞社、1984、42頁参照。
 - 5) 音楽と文字のかかわりに関しては、IAN D.BENT他著・竹井成美訳「記譜法」『ニューグローヴ世界音楽大事典』5、講談社、1994、275～278頁参照。
 - 6) 楽譜は、坂本五郎「箏曲楽譜 六段の調」大日本家庭音楽会、1989 から引用。
 - 7) 楽譜は、皆川達夫『楽譜の歴史』上掲書、4頁から引用。
 - 8) 楽譜は、皆川達夫、同書、5頁から引用。
 - 9) リュート・タブラチュアは、国によって異なっていた。イタリア式タブラチュアは、スペインのものと同通しており、数字で記されていた。また、時代によって、リュート自体の大きさや調弦方法も異なっていた。楽譜は、皆川達夫、同書、64頁から引用。
 - 10) 「五線譜」では表わせない現代音楽は、作曲者によって、さまざまな譜法の開拓がなされた。中でも、「図形楽譜」は、作曲者により、また作品により、個々違ったものが考案されており、一律に共通するものは見られない。楽譜は、アネスティス・ロゴテーティスの『可変な編成のための作品《ステュクス》(1968)』であり、佐野光司訳『20世紀の作曲』上掲書、189頁から引用。
 - 11) 楽譜は、皆川達夫『楽譜の歴史』上掲書、21頁から引用。
 - 12) 音楽と動きに関しては、渡辺護『音楽美の構造』音楽之友社、1969 や、竹井成美「鑑賞教育における音楽と動きの学習」季刊音楽教育研究、第36巻第1号、1993、32～39頁を参照。
 - 13) 表現における形容詞の種類と区分に関しては、梅本堯夫『音楽心理学』誠信書房、1966、217頁参照。

Abstract

We can't see the music, but we feel as if the music is an object having movement, color, weight, and touch. We always study music by the staff notation which changes the invisible music into the visible. However we don't usually have a chance to research the existence of the staff notation in music education. But if the music has not been written or has not been left with the staff notation, we can't hear the past invisible music now. Most of us never find out this fact.

In this paper the significance and problems of teaching the existence of the staff notation in music education is researched from an educational viewpoint.

In particular, we look at the features of the staff notations which differ from some other notations. For example, the significance and problems of the letter notation, the interval notation, the tablature notation, and the figure notation are compared.

As a result, the necessity of teaching the feature and existence of the staff notation in music education, to change the invisible music into the visible, becomes evident.

(1997年4月30日受理)