

## 作曲過程研究 (2)

### —作曲におけるオリジナリティー生成プロセスの分析—

小野貴史 芸術教育講座

キーワード：作曲家分析、作曲データ分析、音響想起

#### 1 分析の方法と目的

本論文では、拙稿の作曲過程研究 (1) で提起された作曲過程分析への認知心理学的アプローチの方法を使い、それに基づいて実際に作曲過程を分析してオリジナリティー生成プロセスを分析することを目的としている。研究 (1) では、認知心理学的観点から以下のような見解を提唱した。

「作曲、または作曲作品におけるオリジナリティーの起源は、無から有への創造ではなく、作曲者の記憶内に貯蔵されている、それまでにその作曲者が聴取した既存の作品や、音楽内／外の経験のスキーマが、総合的に想起され、変容されたものである。」(※1)

本論文では、上の見解に立脚して、現在積極的に活動している作曲家を被験者として、実際に彼らの創造的作曲過程とスキーマの働きを客観的に分析していく。

こういった、芸術家を直接研究対象とする方法は、「近世の美学が受動的な芸術体験ばかりに問題を集中して、芸術創造活動についてはあまり探究を進めなかったことに対する、創造する芸術家を直接対象とする生産的美学の要望から発展した」(野村良雄※2)と説明されている。その代表的研究例として、ユリウス・バーレの『音楽的創作過程』(“Der musikalische Schaffensprozess” J. Bahle, Leipzig 1936)が挙げられる。邦訳はされていないが、野村良雄が『改訂・音楽美学』(音楽之友社 1972 p162～170)においてかなり長く要約引用しているので、それを参照されたい。

バーレの研究が発表された時代は、当然まだ認知心理学の体系は生み出されておらず、その研究も実験心理学的方法に基づいているのだが、作曲家を被験者として彼らが創造する作品に関する心理的態度や過程を研究対象としている点は、私の実験方法と大差はない。

しかし私が採用した、音程・音群から創作を続けさせる方法に対して、バーレの採った方法は、被験者となる作曲家に3種類の作者の異なる詩を与え、それらのどれかを歌詞として具体的に作曲してもらい、各自労作の方法について報告してもらうか、もしくはそれを実験者が問いただす、というものである。その実験の結果としてバーレは、本来は芸術外的な、純人間的な体験も、芸術的に価値づけられ、形づくられていることを主張している。また結論として、厳格に組織づけられた規律性と目的追求性が創造的人間を特色づけ、芸術家の本来の創造性とは、『無意識性』ではなく、価値を意識していることである、としている。

このバーレの研究に対して紹介者の野村は、その価値を認めながらも、歌詞から音楽創造へと導く実験方法に関して「音楽創作としてはむしろごく一部の方向のみを示す恐れがある」として、「絶対音楽的立場には不利ないし不十分な結果を生む傾向」を指摘している。

こういった指摘を考慮に入れつつ、私の採った実験方法は、被験者にC→Fisという2音から成る増4度の音群を与え、その2音を始点として、被験者に続きを作曲してもらい、実験者がその作曲過

程を直接被験者（作曲者）に問うという方法を選んだ。バーレの実験では、本節冒頭に提示した、音響記憶の変容プロセスが、歌詞等の音楽外の要素の介入によって調査しにくと判断したからである。つまり、本研究の目的は、純粋に音響から導き出される想起のプロセスの追求を対象としている。

こうした調査の中で、各被験者の音楽的または音楽外経験によるスキーマ構成と想起のプロセスを分析し、彼らの心理的側面が実際の創作にどのような影響を及ぼしているのか、という領域にまで考察を深めていきたい。

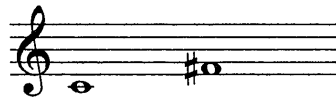
## 2 被験者から得たデータの分析

今回の実験では、樋口天光、権代敦彦、山本凡人、木下正道、高橋東悟の作曲家諸氏、さらにそのデータとの対比のために、複数の演奏家、及び普段作曲にあまり馴染みのない複数の音楽経験者に被験者となっただき、作曲過程の分析を行なった。

まず、作曲家被験者に研究の目的を告げずに、共通の課題を与え、それぞれその課題に基づいて自由に作曲してもらい、その後実験者たる私が、出来上がった作品回答について質問をしていくという方法を採用した。また、課題を与えてから回答を得るまでの期間は1週間以内とした。

では、まず以下にその課題を示す。

<課題>



この2音を素材として、作曲して下さい。曲の長さ、使用する楽器、編成、は自由で、上の2音に関してもオクターヴ、音価とも自由です。また、完成させず断片でもかまいません。ただし、冒頭でCとFisを必ず使用して下さい。また、できるだけ普段の自身の作風で作曲して下さい。

この課題を選んだ理由は、作曲家がいかにして創造的活動を展開するのか、という心理側面を分析するための実験課題として、複雑な研究対象に対する課題の単純性が便宜上有効と判断したためである。また、C→Fisという単純な2音の組み合わせから（その増4度という非調性的／不協和音程による）多様性を帯びた解釈が生じることも期待した。また、作曲者（被験者）のスキーマを解析するためには、詩や言葉、または楽器指定や編成、スタイル等によって被験者のスキーマに対して余分な衝撃を与えることを避け、純粋な音のみによる課題からアプローチしたほうが、かえって想起／創造のプロセスが明確に見えると思われる。

さて次に、作曲回答をいただいた後に、共通して以下の質問を用意した。

<質問>

- ①なぜその楽器を指定したのか。
- ②C→Fisという音程を見て感じたことは。
- ③自身の作曲回答について、どのような思考に基づいて作曲したのか。
- ④普段の作曲方法
- ⑤普段は何を入力として作曲をはじめるか。

では、以下から回答を得た順に結果を報告する。

<1>樋口天光氏

(プロフィール)

1965 年生まれ。東京大学大学院工業化学専攻修了。工学博士。幼年時より音感教育を受け、ピアノとヴァイオリンを演奏する。また、大学時代より作曲を石桁真礼生、港大尋の各氏に師事。現在、ナノテクノロジー企業の研究員として勤務するかたわら、作曲活動を行なっている。第 10 回、第 11 回奏楽堂日本歌曲コンクール作曲部門入選。

樋口氏の作風は抒情的であり、論理的構成理念よりはむしろ旋律線を尊重した音楽的な流れを大切にしている作曲家である。また、彼自身影響を受けた作曲家としてバルトークと武満徹を挙げている。

では、下に掲載する作曲回答を参照しつつ、質問に対する彼の答えをまとめていく。なお、回答作品は、課題を与えたその場で作曲してもらったものである。

The image shows a piano score with two systems. The first system has four measures, and the second system has five measures. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and accidentals. The word 'Piano' is written to the left of the first system.

まず、楽器はピアノが指定されている。彼自身ピアノの腕前は相当なものなのであるが、特に指定楽器についてはこれと言って特別な意識はないようである。「ただ何となくピアノにしてみた」というコメントのみであった。

次に C→Fis という音程から、彼は全音音階によって作曲するという方法を選んだ。その理由として、「調の選択を迷い、全音音階へと行き着いた」と説明している。また、回答作品についての思考は、「まず全音音階による 4+4 の 2 部構成を想起し、2 声による並立するラインを設け、後にリズムの割り振りを設定した」と自身説明している。

彼はいわゆる絶対音感の持ち主で、普段の作曲方法は、構想をじっくりと頭の中で練ってから、いきなりパソコン上のフィナーレ（楽譜浄書ソフト）に入力していくというやり方で、ピアノは殆ど使わないそうである。また、曲の編集や推敲もパソコン上で行われる。

最後に（認知過程における）入力についてであるが、彼の場合、やはりこれまでに聴いてきた音楽に触発されることが、作曲行為への入力段階となるそうである。たとえば、1999 年に作曲／初演さ

れたギター曲の場合、武満徹のギター曲を聴いているうちに、自分でもギター曲を作曲してみたいという願望が高まり、それが作曲のきっかけ、つまり入力となったそうである。また、自身が専門とする理系の知識と作曲との結びつきはきわめて希薄であり、それらの知識体系のスキーマは作曲へは連動しないと思われる。

## <2>権代敦彦氏

(プロフィール)

1965年生まれ。桐朋学園大学、フライブルク音楽大学、IRCAM等で学び、作曲のみならず、現代音楽コンサートのプロデュース活動も行っている。2004年度オーケストラ・アンサンブル金沢レジデンス・コンポーザー。カトリック教会のオルガニストも勤める。出光音楽賞、芥川作曲賞、中島健蔵音楽賞等、内外のコンクールや作曲賞を数多く受賞している。ニューゴシックを標榜し、カトリック信仰に基づく儀式としての音楽空間を演出している。

この回答も、課題を与えたその場で作曲してもらったものである。

権代氏の場合は、通常の作風同様のかなりシステマティックな回答が得られた。まず、フルートという楽器の選択については、課題の1点ハがフルートの最低音である、ということから決定してものである。また、C→Fisの音程についても、「通常は音程が作曲の入力になることは、自分の場合ありえない」としながらも、自己の作法のイデオロギイを応用したと述べている。つまり、上昇音程からモードと時間を決定したということであり、上昇型モチーフからさらにモードを上へと発展させ、時間を圧縮させるという方法である。このような、

音の上昇=時間の圧縮(拍子の減少)+ダイナミクスの増大(もちろんその逆のベクトルも可能である)という手法は、自身の作品の中ではキーワードのように使用されているものである、と述べている。

さらに、彼の普段の作曲方法とは、楽器(彼の場合身近なものはピアノ)を使って作曲することは殆どなく、たまに使うとしても完成された作品(ピアノ曲)の運指をチェックする程度であるらしい。

彼は、オーケストラ曲を作曲する場合も、コンデンス・スコア(ピアノ・スコアによる下書き)を作ることはせずに、いきなりオーケストラ・スコアから書き始める。また、曲の断片を作曲してゆき、それらを切り貼りして編集する作業が、重要な役割を担っているらしい。これは、自分の通常思考とは全く別の所へと、作曲しているものをもっていくためであるようだ。ちなみに、この編集作業は、メシアンやテクノ音楽の影響が強と言っている。また、聴取体験による音の影響は排除せず、むしろ「自身の作品は過去(他人)の音楽のリミックスであるかも知れない」と、本人は語っている。さらに、このリミックスという概念も、テクノの影響下にあることを強調していた。ちなみに、自身の専門とする楽器でもあるオルガンは、作曲する上ではあまりそのサウンドを基準として考えることはないそうである。

また、作曲の入力は、委嘱を受けた時の制約条件を利用して、楽器編成を決定し、また、テキストを定める。その際に、楽器配置や、空間(音が聴こえてくる方向と距離)がきわめて重要なファクターであり、そういったプロセスを通過/決定した後で、初めて実際の音を五線に書いていくという作業が開始される。また、いきなり音響が想起されるということは、自分の場合にはまずあり得ない、

という回答が得られた。つまり、彼の場合、システマティックな音響操作が作曲ということであり、漠然とした音響スキーマの存在は希薄で、常に知性に委ねられた作曲が行われていると分析できる。

### <3>山本凡人氏

(プロフィール)

1966 年生まれ。東京学芸大学大学院で作曲を専攻する。作曲を大槻寛、住谷智、吉崎清富の各氏に師事。「電子メディア」(プログラミングと録音素材、リアルタイム・エフェクト等がミックスされた総合体)とアコースティック楽器との融合を生涯の課題としている。

山本氏の作品は、楽器の特殊奏法などを駆使した現代的な作風のものが多いが、サウンド自体は抒情的であり、きわめて理知的に構成されている。

今回は課題を渡してから、1週間後に回答をもらった。

まず、指定楽器については、ピアノを使わないで作曲したが、作曲意図のシステムが伝えやすいから、という理由でこの楽器を選び、ダンパーペダルによるサスティンや、音の蓄積が曲の核となっているそうである。

次に、音程に関しては、「歪んでいるようでありながら、意外にクリアーに響くと思った」と感じたようだ。また、今回の回答作品については、かつて手掛けた、オーボエと弦楽四重奏のための作品で使用した音列作法のスキーマが大きく作用したらしい。従ってこの回答においても、イントロの増4度音程から、和声的蓄積によるセリー(12音音列)を導き出し(これは自身愛好するアルバン・ベルクの影響であるらしい)、そのセリーを線的に運動させながらポリフォニックな音の蓄積に発展させ、多声的になる所では、音程比率の圧縮を行った、と説明している。また、音の拡散に対して、弾きやすいように、という楽器奏法上の制約条件が働いたらしい。

普段の作曲方法としては、曲が頭の中で完成するまで実際の記譜はせず、ごく簡単なスケッチやメモをとる程度であり、それらの構想がまとまってから、一気に作曲するらしい。また、その過程では、楽器を使うことは殆どない。まれに管楽器などの特殊奏法(彼はあらゆる楽器をかなりの程度こなすことができる)の運指チェックなどで楽器を手にする程度らしい。

そういったプロセスにおける入力、作品発表の場と、編成の決定であると述べ、自発的な想起の機会はめったに訪れないらしい。また、これが自身を遅筆にしている原因であるとも述べていた。

#### <4>木下正道氏

(プロフィール)

1969年福井県大野市生まれ。東京学芸大学で音楽を学ぶ。2001年“Sarah-Yukel 2”が武満徹作曲賞選外佳作。平成14年度文化庁舞台芸術創作奨励賞佳作（オーケストラのための歓待）。2003年度現音作曲新人賞入選。アコースティック楽器のための作曲と平行して、電子メディアを駆使した即興表現の可能性も追求し、東京を中心にライブハウス等でパフォーマンスを繰り返している。

木下氏の作風は、ジョン・ケージやモートン・フェルドマンといったアメリカのニューヨーク・スクール系列の作曲家からの影響下に、作品が演奏される場としての空間的音響設計をも考慮に入れた静謐な音楽が特徴である。周到に構想を練られた音楽時間的構造は、しかし、そのきわめてゆったりとしたテンポによって聴き手の聴取システムの認知範囲を越え、回帰することのない永続的時間の持続のような錯覚を与える。彼自身はこうしたスタイルについて「聴かせないめの構造」と呼んでいる。

この作品も1週間後に回答をもらった。全21小節に及ぶ大作で、前半部分のみの掲載である。

まず、指定された楽器はクラリネット、チューブラー・ベル、ヴィオラという特異な三重奏であり、この点について木下氏は「発音形態が異なり、かつ同じような音域の楽器を選択した」と述べている。また、そうした理由には、「各楽器の音色カラーが異なるためにサウンドとしての面白さが増す」と説明している。次に音程に関しては、特になんの違和感もなくすんなりと続きが書けたそうである。

この作品について木下氏は「音色の対比と、自由な対位法の実験」とコメントしているが、確かに垂直な和声的音響よりも、3つの楽器が織り成す異なる動きの旋律線の層が中心的素材となっている。

木下氏は前にも述べたように、楽器配置や音楽的構造をスケッチし、構想が固まった後は一気に短時間で作曲をするという方法をとっている。彼はホルン、コントラバスの演奏を経験し、ピアノも弾

くが作曲する際に楽器やコンピューターを使って音を確認することは一切せず、机に向ってこれから作曲すべきスコアに拍子と小節線（これらが彼の作品における構造的支配の重要な要素である）あらかじめ曲の最後まで書き込み、後から音符を埋めていくという作業が中心となっている。そういったスタイルは、彼は愛好するバッハの音楽における音と数の関係性からの影響も否定できない。

最後に作曲における入力、権代氏や山本氏同様、作品展やコンクールに出品するための楽器編成や時間的制約（つまりメ切）が大きく作用するそうである。しかし、これは作曲家にとって当然のことであり、自作が発表される場や機会があってこそその作曲であるがゆえの回答であろう。

Clarinet (cl.) part: Measures 1-3, marked *mp*. Features sixteenth-note runs with fingerings 5, 5, 6.

Tubular bells (t.b.) part: Measures 1-3, marked *mp*. Features sixteenth-note runs with fingering 5.

Viola (va.) part: Measures 1-3, marked *p*. Features a bass line with a fermata in measure 1.

Clarinet (cl.) part: Measures 4-6, marked *pp*. Features sixteenth-note runs with fingerings 6, 6, 7.

Tubular bells (t.b.) part: Measures 4-6, marked *pp*. Features sixteenth-note runs with fingerings 3, 3.

Viola (va.) part: Measures 4-6, marked *p*. Features a bass line with a fermata in measure 4.

Clarinet (cl.) part: Measures 7-9, marked *pp*. Features a melodic line with a fermata in measure 7.

Tubular bells (t.b.) part: Measures 7-9, marked *pp*. Features sixteenth-note runs with fingerings 5, 5, 3.

Viola (va.) part: Measures 7-9, marked *p*. Features a bass line with a fermata in measure 7.

Clarinet (cl.) part: Measures 10-13, marked *pp*. Features sixteenth-note runs with fingerings 6, 6, 5.

Tubular bells (t.b.) part: Measures 10-13, marked *pp*. Features sixteenth-note runs with fingerings 5, 3.

Viola (va.) part: Measures 10-13, marked *fp*. Features a bass line with a fermata in measure 10 and dynamic markings *fp* in measures 11-13.

<5> 高橋東悟氏

(プロフィール)

新潟県生まれ。武蔵野音楽大学卒業。1996 年第 65 回日本音楽コンクール入選(管弦楽作品)。1997 年第 66 回日本音楽コンクール第 3 位入賞(室内楽作品)。1998 年第 3 回東京国際室内楽作曲コンクール第 1 位受賞。1999 年日本交響楽振興財団第 21 回作曲賞入選。2000 年第 69 回日本音楽コンクール入選(管弦楽作品)、第 16 回名古屋文化振興賞受賞。2002 年 5 月 ACL(アジア作曲家協議会)主催、第 22 回アジア現代音楽フェスティバル韓国大会(ソウル)にて、Kwak Sung 指揮の Korean Symphony Orchestra によってオーケストラのための『言霊・彼方なる淵』(2000) よりが海外初演される。2003 年第 19 回名古屋文化振興賞受賞。これまで、田村徹、田辺恒彌、山崎正嗣、嶋津武仁の各氏に師事。現在、日本作曲家協議会会員、作曲家集団・グループNEXT代表。

この作品は 3 日後に回答をいただいた。

- 弦楽四重奏のための -

Tobigo TAKAHASHI

The musical score is for a string quartet in 5/4 time, marked with a tempo of approximately 46 beats per minute. It is divided into two systems. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score contains various musical notations such as dynamics (pp, mp, mf, f, ff), articulations (pizz., arco, sul tast.), and performance instructions (p.o., pos. ord., senza vib.).

まず楽器編成について高橋氏は、「最近続けて 2 曲書いた弦楽 4 重奏曲のエコー」と答えている。また、「ソロだと困難なように感じ、素材を複数の楽器によって拡大した」と述べている。弦楽器の選択については、彼自身ヴァイオリンの演奏経験があり、弦楽器がいちばん書き易い楽器と感じているようである。これまでの回答でもわかるように、自身が親しみ実際に演奏する楽器に対するスキーマを作曲に援用する作曲家と、演奏技術のスキーマと実際の作曲行為との関連が希薄な作曲家の 2 つのタイプに分類される。高橋氏の場合は前者である。

次に音程に関しては、「現代音楽の常套フレーズであり、よく使われる音程であるがゆえの困難さ



を感じた」そうである。つまり「ありがち」な音楽になってしまうことへの危惧であろう。これは調性に立脚しない現代音楽を熟知しているがゆえに、逆にそういった知識的スキーマが与えられた課題からの創作を妨害したとも考えられる。しかし、回答となった作品はC→Fis→Cisと音程を進展させ、それらの要素を弦楽4重奏で拡散し見事なコントラストを表出している。旋律線の蓄積や、システムティックな音程操作よりも、切り詰められた音素材を周到に拡大発展させる提示部分とも見うけられる。極端なダイナミクスの変化や水平的ラインにおける執拗なまでの同音反復が特徴である。

高橋氏の普段の作曲方法は、文章を書いて創作ノートを作成し、その概念に基づいて鍵盤で音を探して行く、という独特なスタイルをとる。その創作ノートは一般の作曲家が行うような音楽的構造についてのスケッチとは異なり、純然たる文章（時事問題などから触発された自身の思考等）によって成り立っているそうである。また、彼にとっての作曲の入力もこの創作ノートが担っている。つまり、作曲の作業は彼自身の書いた文章を音に置換する作業であるとも言えるのだ。

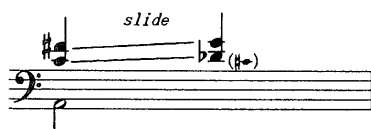
### 3 データ比較

前節で行われた実験の結果、被験者が経験を積んだ作曲家であったので、増4度という非調性的な不協和音程に対しても、殆ど違和感なく作曲回答を行った。Fisに後続する音の選択もB（権代、木下）、Cis（高橋）、D（樋口、山本）と多様であったが、共通項として5人の被験者全員が課題の上行音程を受けてさらに上行発展させる音高を選択したことである。これは上行音程の力学的作用を心理的になんらかの形で知覚した結果であるかも知れない。

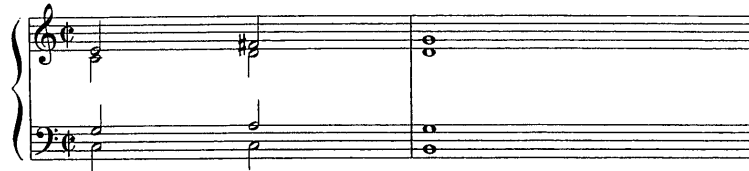
さらに、比較としてこの課題を、普段作曲や無調の音楽とはなじみの薄い音楽経験者に試したところ、増4度に対して不快感を感じる人が予想通り多数を占めた。そのデータを下表にまとめる。

被験者	演奏楽器	好きなジャンル	音程に対する感想
①	クラリネット	クラシック	音程が想像できない。
②	ピアノ	クラシック、ポップス	きもちわるい。次の音が想像できない。
③	ベース	ロック、ジャズ	ベースのダブルストップでよく使う音程である。
④	ギター	ブルース、ロック	ギターの運指上押さえ易いコードではあるが、単独では使い方が思い浮かばない。経過音なら使えるかも知れないが…

被験者4名中、被験者③のみ課題への不快感を見せなかったが、彼の言うダブルストップとは、ベースの3弦Aを開放としてルートに持つ、Am6→A7の省略コードをイメージしているものと思われる。



確かにジャズやロックなどにおける楽曲のベースラインでは、上のような装飾的フレーズはよく使われる。しかし、今回の課題では「冒頭でCとFisを必ず使用」となっているので、上の譜例の用法にもかなりの無理が生じる。これが、被験者④のコメントに反映されている。しかし、和声学の知識を有する被験者であれば下に示すような調性的実施も可能である（次頁譜例）。



この実施例は、ハ長調 I の和音のアルトの声部に C を置き、続く和音で借用和音（V 度の V 度）を用い、ソプラノ声部で Fis を使用した例である。

しかし、こういった多声的・和声的アプローチではなく、モノフォニックに C→Fis を旋律として使用するならば、増 4 度の音程飛躍は唐突なものとして認知される、という結果がこのアンケートにより明確になった。これは、被験者の非調性音楽の音程構造や和声システムのスキーマ形成が希薄であったためである、とも解釈できる。また音程知覚に関する心理的分析はカリフォルニア大学のダイアナ・ドイチュらの手によって詳細な科学的分析が行われているが（※3）、今回の課題は記譜された 2 つの音によるものであったため、実際の音響知覚からは距離のある間接的課題による作曲プロセスの分析であった。これが原因となってさらに上記のような被験者にある種の困難さを感じさせたことは否定できない。

次に、一線で活躍する演奏家 10 人に同様の課題を与えた場合の感想では、10 人中 9 人までが増 4 度音程に対する違和感を訴えた。もちろんこれは作曲という行為に対する「慣れ」の問題が大きく影響しているのは確かだが、日頃専門としている研究対象のレパートリーや、興味を持っている音楽語法（様式）によって形成されたスキーマに関係なく、ほぼ共通して不安定なイメージをこの音程から抱き、C→Fis に続ける音の選択に迷う結果となった。また、半数以上の被験者から得られた回答は作曲行為自体に対する回避的心理であった。

では、再度作曲家による回答をここでまとめてみることにする。

被験者	指定楽器	音程への感想	回答期間	回答作品について
樋口天光	ピアノ	調選択を迷う	その場で回答	全音音階による 2 声 2 部構成の楽曲
権代敦彦	フルート	システマティックに考える	その場で回答	音程からモードと時間を創出
山本凡人	ピアノ	クリアーに響く	1 週間	セリエルな線と音の蓄積がテーマ
木下正道	Cl, Bell, Vla	何の違和感もない	1 週間	音色の対比と対位法の実験
高橋東悟	弦楽 4 重奏	ありがちゆえに困難	3 日間	複数の楽器で音要素を拡大

続いて、彼らの音楽的想起過程を下表にまとめる。

被験者	通常の作曲において何が入力となるか？
樋口天光	他者の作品を聴取すること。その記憶に触発されてオリジナルなものが想起される。
権代敦彦	楽器配置と空間が重要なファクター。システマティックな操作なしに音響のみが想起されることはない。
山本理人	作品発表の場と編成の決定。自発的な音響想起はめったにおとずれない。
木下正道	作品展やコンクールに出品するための楽器編成や時間的制約。漠然と音響が想起されることもあるが、音楽的構造や楽器配置などをあらかじめ決定することが想起の手助けとして作用する。
高橋東悟	創作ノートによる文章を音に置換する行為。この文章が音響想起のきっかけとなる。

彼らのように、定期的に作品を発表している作曲家になると、やはり入力条件として「作品発表の場」や、より現実的な「編成」という制約条件が重要なファクターとなってくるようである。つまりそうした制約条件をクリアした後に実際の作曲すべき音響が想起される、というプロセス構造が成り立っている。しかし、そういった条件においても、①音響想起に合わせてファクターを決定する能動的想起型、②ファクターの決定に合わせて音響が想起されてくる受動的想起型、という2通りのモデルに分割することができる。①は樋口、高橋の両氏、②は権代、山本、木下の3氏であるが、権代氏の場合は、音響の想起もアルチザン的な、きわめてシステムティックな操作によるところが大きく、通常考えられる想像的想起とはやや趣を異にする。

さて、今回の実験の結果、作曲家の被験者全員に共通していた発言は、「他の音楽作品からの影響の肯定」である。

オリジナルな作品を作曲する際の音響想起も、記憶下における他の作品の影響に負うところが大きい。これに関連して、作曲家の野平一郎がNHK-FMで、自作のオーケストラ曲『記憶／推移』(1981～2)について「この曲は、自分の好きなオーケストラ曲が走馬灯のように引用（直接ではなく間接的にだが）され、それらの記憶から新しい創作が始ることを意味している。」とコメントしている。

たとえ今回の被験者となっていたいただいた技術習得段階を終え、「創造的作曲」を中心の活動するプロフェッショナルな作曲家の場合でも、既存の作品からの影響を否定することは不可能である。そもそも発明にせよ芸術創造にせよオリジナリティーは過去の伝統と技術の上に成り立っている、と私は考える。

#### 4 総括

さて、これまでに述べてきた「他作品（または音響）からの影響」とその「変容」とは、論文(1)に引用したジゼール・ブルレの言葉「新しさの要求、新形式の創出は、古い形式が十分なものではないという意識から生れてくる。」(※4)とリンクするものである。このブルレの言葉は、多分に意識下における要求ないし創出を意味するものと思われるが、さらには、被験者の樋口・木下両氏が述べているような、「漠然とした音響の想起」という、非形式的でかつ無意識下にそれまであったような想起による創出の場合もある。

こういった無意識的想起こそが、オリジナルな音響の創出へとつながるわけなのだが、そういった想起過程の分析に、論文(1)で説明した、認知心理学的な記憶のモデル化が有効なのである。

さて、こういった無意識的に想起される音響は、私の見解ではLTS（記憶の長期貯蔵庫）に貯蔵されている、作曲に関連する記憶が、非活性記憶から活性記憶へと想起される際に、人間の記憶メカニズムの限界（もちろん個人差はあるにせよ）から、完全に原形のままでは想起されず、または、聴取記憶がLTSに転送される際にすでに曖昧な音響要素しか貯蔵されていないために、原形から変容されて活性化された結果によるものと推測される。また、その記憶の活性化にともない、個人のスキーマが大きく影響し、嗜好や経験によって、当然活性化される状況や内容も異なってくる。つまり、オリジナルな作品を形成する最も重要なファクターは、LTS内における想起過程であり、スキーマがその想起の方向性を支配しているのである。

今回の実験の結果を見ても、各被験者のスキーマを垣間見ることができる。たとえば、非作曲家における実験で、唯一増4度に対して不快感を示さなかった被験者④は、自身が演奏する楽器（ベース）

における楽器奏法上のスキーマが大きく作用したのである。彼は実際に楽譜からよりも指版上の手の形から音程を想像したらしい。また、権代氏の自身の作曲方法についてのコメントにおける、「リミックス」という概念は、彼がテクノ音楽を好み、日頃よく聴いていることから形成されたスキーマであるし、逆に樋口氏のように、自身が専攻とする理系のスキーマが、音楽的スキーマとリンクしないという例も観察することができた。もちろん自身の嗜好に反した作曲語法や音楽も当然知識的枠組のデータベースに貯蔵されているが、それらを含めたあらゆるスキーマから自身のオリジナリティーに沿った情報を取捨選択して作曲に援用していることは言うまでもない。さらには、芸術のスタイルは時代とともに変化するものであるがゆえに、作曲家自身が生きている時代に台頭してきた新しいスタイルに触発されて自身の作風を変化させることも当然ありうる。こうした結果を踏まえて、続く論文(3)では、スキーマの操作／分析による作曲方法論を自作の想起過程の記述も含めて考察する。

#### ※(註)

- (1) 『作曲過程研究 (1)』 小野貴史 信州大学教育学部紀要第110号 (2003)
- (2) 『改訂・音楽美学』 野村良雄 音楽之友社 (1972) p162~170
- (3) 『音楽の心理学 上・下』 ダイアナ・ドイチュ著 寺西立年・他監訳 西村書店 (1987)
- (4) 『音楽創造の美学』 ジゼール・ブルレ著 海老沢敏・他訳 音楽之友社 (1969) p27~28

#### 参考文献

- (1) 『スタイル・アナリシス 1.2』 ヤン・ラルー、大宮眞琴共著 音楽之友社 (1988)
- (2) 『対位法の泉』 吉崎清富 音楽之友社 (1989)
- (3) 『メロディーの理論と実際』 L・アーブラハム、K・ダールハウス共著 杉橋洋一・他訳 シンフォニア (1985)
- (4) 『和声の変遷』 Ch・ケックラン著 清水修訳 音楽之友社 (1968)
- (5) 『和声の変貌』 E・コステール著 小宮徳文訳 音楽之友社 (1980)
- (6) 『20世紀の作曲』 W・ギーゼラー著 佐野光司訳 音楽之友社 (1991)
- (7) "Modern Music: The avant garde since 1945" Paul Griffiths J.M. Dent&Sons Ltd. (1981)
- (8) 『日本の作曲 20世紀』 音楽芸術別冊 音楽之友社 (1999)

(2004年5月17日 受理)