現代において数々の初演作が発表されることは邦楽界でも当たり前のことになっている。邦楽演奏家に洋楽の作曲家の手による曲を渡される機会も増え、様々な発見の喜びとともに邦楽の活性化に繋がるのではと言う期待も込めて演奏家は前向きに取り組んでいるのではないか?先人の楽譜を文献やレコードを頼りにイメージを膨らませることによってでしか演奏することが出来ないことに比べ、同時代に生まれ、一緒に創作活動を行っていける演奏家と作曲家は幸せであると言えよう。しかしそのような取り組みの過程において不安や疑問がわきあがって来ることも事実である。グラフ化された楽譜を手にすると難解な音楽と思い、緻密な音の羅列・変拍子を楽譜に見ると私は気後れしてしまう。また反対に現代作曲家も邦楽作品を書く事に抵抗を感じる人も多いのではないだろうか?

邦楽界では古くから邦楽家が作曲をしてきた。演奏家と作曲家の分化はなかったのである。だからあまり話し合わなくても意思疎通が可能だったのであろう。戦後邦楽曲が洋楽の作曲家によって多く作られることによって邦楽もまた新しい時代へと移っていったと言える。

私が実際に洋楽の作曲家による楽譜を手渡されて行き詰まったのは入野義朗氏や西村朗氏の作品であった。

私が入野義朗作品に興味を持ったのは入野氏没後20周年コンサートで邦楽展(吉村七重プロデュース)が開催されいつものように足を運んだ時のことだった。現代音楽作品の中にも心惹かれる曲はたくさんあるが「二つの相」「三つの情景」「四大」を聞きこれらの曲を作曲された入野氏に興味を覚えた。緻密な音の羅列(当時私は十二音列のことは知らなかった)にひどく心を動かされたことを覚えている。筝で無調音楽を弾けるようになりたいと思う気持は消えることなく胸の内に残っていた折、翌年の邦楽展において初めて入野作品の「二つのファンタジー」を演奏する機会に恵まれた。その楽譜の緻密さと難しさはこれまでにないものであった。そこで一度五線記譜法をきちんと学ばなくては演奏ができないという危機的感情が生まれた。洋楽の初歩の知識しかない私には楽譜から何も読取れなかったのである。作曲者の言葉である楽譜からテーマ、息づかい、意思、思想にわたるまで読取れるようになりたいと思い、音楽の記録である楽譜の記譜法、テンポの変容をあらわす序破急について考察するに至った。調べる中で記譜に関しては先人たちの口伝スタイルを楽譜に変える苦労や、戦後の洋楽作曲家達の様々な記譜も含め邦楽楽器を取り扱った試みを知れたことも重要なことであった。

この論文予備研究では小林隆一先生のご指導のもと、現代邦楽に関する一考察を私なりにまとめ、研修期間で資料、楽譜、文献、東京芸大邦楽研究室内論文、図書館所蔵楽譜を参考に、特に楢崎洋子氏、小泉文夫氏、茂手木氏の著書より多くを学ぶに至った。そして本報告書をまとめ、現代邦楽作品の演奏録音を試みた。

2001年6月から2002年3月までの10ヶ月間、砂崎知子先生、芦垣美穂先生、吉村七重先生に演奏指導、小林隆一先生に本報告書指導、入野氏から資料提供、松坂典子氏、山田由紀氏の録音の為の演奏助演など多くの方の協力を得て完成することが出来た。ここに厚く御礼申し上げる。

第1章第1節記譜法 (notation) について

まず記譜法の一般知識を取り出し検証してみる。

I記譜法の一般知識

記譜法とは音楽を可視的に表示する方法である。ヨーロッパに限らず、オリエント、アジアなど高度の音楽文化をもつ地域にはそれぞれ独自の記譜法が用いられてきたが、今日ではヨーロッパの五線記譜法がもっとも表示力の強いものとして、国際的に受け入れられている。しかしこの譜法は17世紀以後に完成したもので、近代ヨーロッパ音楽の様式と不可分に結びついており、その他の時代・地域の音楽を表示するには多くの制約が生じる。

結局、記譜法というものは音楽の記録の為の便宜的な手段にすぎず、作曲家の意図を完全に表示することは本質的に不可能なのである。

ヨーロッパ、非ヨーロッパ圏を通じて、もろもろの記譜法を分類してみると、音楽要素のうち、

- 「1」個々の音の絶対的あるいは相対的な高さ
- 「2」旋律型ないし動機(モティーフ)
- 「3」音の持続の長さ
- 「4 | 楽器の奏法
- 「5」和弦(調弦)
- 「6」音の強弱
- 「7」表情(曲想記号)
- 「8」装飾法

のいずれかひとつ、あるいはそのいくつかの組み合せを、記号、文字、数字、図表などによって表示するのが普通である。

その中で、もっとも広く使用され、基本的な譜法として次の4つのタイプがあげられる。

(1)動機譜 (ecphonetic notation) その音楽を構成するいくつかの基本的な旋律型あるいは動機 (モ

ティーフ)を、文字あるいは記号などによって表示するもの。中世のビザンツ聖歌、アルメニア聖歌、そしてユダヤ教聖歌など広範囲にわたって使用されている。これは邦楽ではみられない中世ヨーロッパなどに見られる譜法であると考えられる。譜例1はユダヤ教聖歌における動機譜である。楽譜の下に示された記号だけで、その上の楽譜のように歌われていく。(譜例1)

(2) ネウマ譜 (neuma) 旋律の上行・下行の動きを線の上がり下がりで表示する譜法。旋律の動きが具体的に図示されている点で、前記の動機譜よりは表示力は強まる。 グレゴリア聖歌の初期 (9-1 2世紀) の楽譜がその実例



であり、わが国の声明や今様などにも一種のネウマ譜が 用いられている。(譜例2)

(3) タブラチュア譜 (奏法譜) (tabulature) 楽器の奏法を、文字、数字あるいはその他の記号によって指示したもの。たとえば、弦楽器の弦の位置、あるいはかんどころ、管楽器の指孔の開閉 (運指) などを指示することによって、間接的に奏されるべき音を示す譜法である。したがって、個々の楽器はその構造・奏法に応じてそれぞれ独自のタブラチュア譜 (ポジション譜) をもつことになる。わが国でも古くから琵琶、笛、尺八、三味線な



どに、それぞれ固有のタブラチュア譜が用いられてきた。今日では、ギター、ウクレレ、ハーモニカなどにも使用されている。

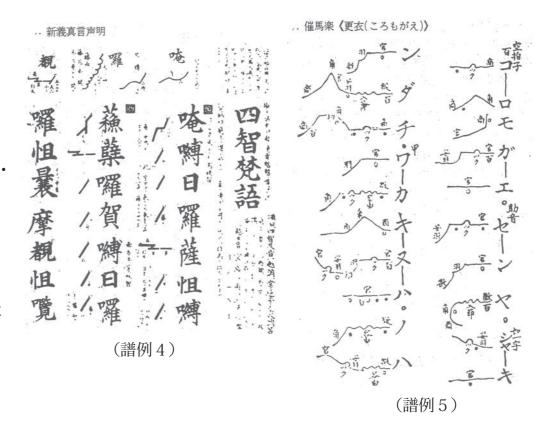
(4)音高表示文字譜(letter notation)個々の音の高さを、文字あるいはその他の記号で表示したもの。 前期のタブラチュアにも文字が用いられていたが、ここでは文字は楽器の奏法ではなく、個々の音 の高さそのものを直接に表示する。(ハニホヘトイロハや中世グレゴリア聖歌) 楽譜というものは、音楽を再現することを目的として限定された記号群により記録された記号列と

Ⅱ日本伝統音楽の記譜法

いうことができる。

日本伝統音楽では一般に秘伝的傾向が強く、さらに盲人の専業となった音楽もあったため、ヨーロッパにみられるような記

譜法の発達は少なくと も近世(江戸時代)ま ではみられなかった。 日本の記譜法は普(ターカーの記譜法法・で(ターカーの記譜法法・で(数字名・のので)があれる。(文字部ので)がある。(文字部のでは数字である。(文字語のでも考えらいばらり)がある。(さらにネウマ語(語のので)がある。(さいは、カーマ語(は、カーマ語(は、カーマ語)がある。(は、カーマーのでは、カーのでは、カー



4, 5)を用いている場合もある。以下に代表的な伝統邦楽器の記譜法についてまとめておく。

・箏の記譜法

現行の記譜法は伝統的に絃名を数字または文字で示し、 それに洋楽の記譜法を応用してリズムを明確にしている。 また押し手(おしで)やその他の装飾音的手法には補助 記号を用いる。大別して縦書き・横書きの2種類があり、 さらに流派・演奏家によって多少の違いがあるが、いず れも根本的な相違はない。なお、箏の場合それぞれの曲 の調絃を知らないと読譜は不可能である。(譜例6)

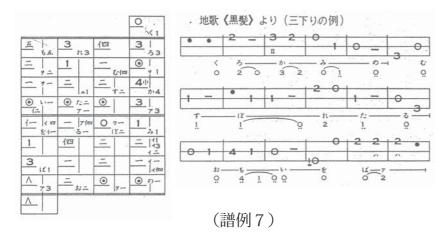
・三味線の記譜法

現行の記譜法は伝統的に3本の絃と、それぞれの勘所を数字、または文字で示し、それに洋楽の記譜法を応用してリズムを明確にしている。またスクイやハジキなどの奏法や装飾的手法には補助記号を用いる。(絃名を文字で

(さく	ら》(平調子)			
*九 み*九	為力為	五五五	七や七	(筝)(歌) 七 さ七
+ +	<u> </u>	四方四	<u> </u>	七 (七
41:4	<u> 7中</u> み7中	五た五	九小九	<u>N</u> 6A
<u> </u>	中かゆ	六ナ六	<u></u>	0
市 ゆ巾	為〈為	五か五	<u> </u>	七さゃ
当 か4	游 药	五多五四四	1 5A	七 くゃ
+ 4+	4か4	三りュ	六は六	1 51
0	<u> </u>	<u> </u>	<u> </u>	<u> </u>
(後略)	(川州)		. —	-

(譜例6)

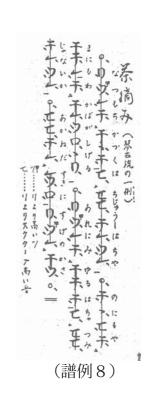
区別する場合と線で区別する場合がある) 三味線の記譜法も箏と同様、その 曲の調絃を知らないと読譜できない。(譜例7)



・尺八の記譜法

琴古流では普化(ふけ)尺八の記譜法を基本にして、文字によって指孔の開閉を示し、補助記号文字も加えて、縦書きの譜を制定(譜例8)した。さらに上原六四郎によってリズムが明確になるように改良され、現行の記譜法の基本が出来上がった。これをもとにして都山流では縦書きの筝譜を応用して小節線を入れてある。

Ⅲ邦楽の楽譜と調弦の特徴



邦楽の楽譜の特徴と、作曲を試みる際に重要である調絃についてもう一度検

証してみる。楽譜の歴史は盲人による口伝スタイルから楽譜スタイルへの大きな変換の時代の歴史である。邦楽の楽譜には一番最初のページにその曲で使用される調弦が書かれてあるのが通例である。何故なら調弦を演奏する前に知っておかないと弾けないからである。調弦は楽譜を開いて最初に確認することであり、限られた十三本の絃の音を決定する調弦は曲の雰囲気、調を左右する事から洋楽作曲家が曲を作る上で最も気を使う作業であるといえよう。

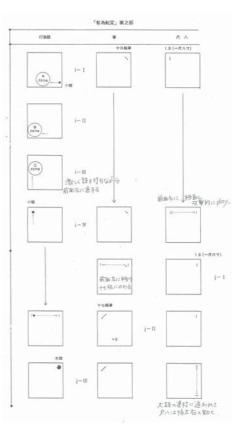
楽譜を手にとって演奏するときに最初に確認することは十三本の絃の配列、すなわち何の調弦なのかということである。それでも現代作品に比べ古典では何通りかの調弦パターンがあり、平調子、雲井調子、半雲井調子、乃木調子、楽調子などと呼ばれている。その中でレ、ソ、ラ、シレ、レ、ミレ、ソ、ラで並ぶ一般的な調子を平調子と呼んでいる。平調子から四絃と九絃を半音下げるというように、平調子が基となって、そこから何番目の音を上げたり、下げたりして他の調子を作る。例えば平調子から四と六と九と十一番目の絃の音を1音あげたものは、楽調子。平調子から六と十一番目の絃の音を半音上げて、七と十二番目の絃の音を1音下げると中空調子となる。平調子から三と八番目の絃を半音下げ、四と九番目の絃を1音あげたものが雲井調子である。これが古典では1曲の演奏の中で半雲井調子から始まり、平調子になり中空調子にというように曲の中で変化し、進んでいくことが日常的に行われる。

各々家元は、口伝継承であった為、自らの曲を楽譜発行するまで大変な苦労を強いられてきた。また自ら作曲した曲を広める為に自作を楽譜にして継承し弟子の数を拡大させた。生田流でいえば正派、米川流、当道会、宮城会、筑紫流、江藤流、などが一例として挙げられる。

家元同士での楽譜の違いはあまりないが、補助記号(すくい爪や押し手など)の書き方に違いが見られる。五線譜では流派により記譜法が違うことはないが、邦楽では家元(流派)により楽譜の記譜法が若干違うのである。

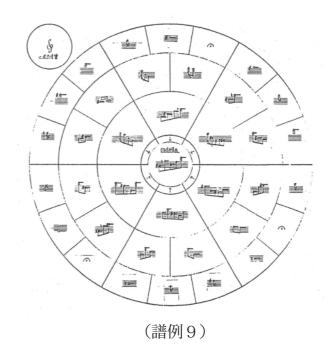
IV現代邦楽の記譜法

このように、古く(江戸時代末)から邦楽は数字譜(縦譜・文化譜)、ポジション譜(琴古譜・都山譜)などで記譜され、邦楽家も伝統的な記譜を用いて演奏されてきたが、第二次大戦後、邦楽も五線譜での演奏が行われるようになってきた。五線譜による箏の演奏においては、箏という絃楽器の構造上の特性から西洋音符の「翻訳」とも言うべき作業が必須となっている。すなわち、箏は十三本という限られた絃しかない為、作曲者、曲によって全てに異なった調弦が存在する。これは一絃がソになったり、ドになったり、移動する調弦の為、五線譜に数字、補助記号をふらなくては弾けないのである。現在では多くの演奏家は苦労せず五線譜に箏なら数字、尺八ならポジションを書き加えて演奏できるようになった。また楽章度に2,3分の合間を取り、そこで調弦を変えることが普



通になっている。もちろん、楽章内でも演奏しながら何度も転調や、絃の音を変えていくこともある。そのようなある意味制限された楽器の特性を考慮した上で、新しい試みが洋楽作曲家の手によって多様な音の素材楽器として活躍するようになる。そして楽譜も五線譜だけでなくいろいろな記譜法による楽譜が登場してきた。

諸井誠氏の「和楽器による空間音楽」では環状楽譜 (譜例9)、湯浅譲二のイタリア賞受賞「池谷コメット」では各演奏家のパート譜が星座表であった。これは当然のことながら演奏家の音の選択に大きな自由や偶然性が与えられ、演奏家の個性や能力によっ



て作品が大きく変化する不確定性のある作品が、その後も多くの作曲家によって作られた。図形楽譜は演奏家に創意工夫を促す反面、それぞれの作曲家の発案によって創られたそれぞれの図形に、そのつど慣れ親しむ労力が大変となるため、演奏家からは敬遠され、作曲家からは演奏が作曲意図を充分に反映されえるほどのコミュニケーションが行われることが少ない為、次第に影をひそめる傾向にある。

入野義朗氏は、無調性音楽を残し、石井真木氏は、洋楽器との組み合わせを、同時間同空間の中に、 無関係同士を関係させる方式、つまり異なる二種以上の音楽を同時に演奏することから生まれる、 混沌とした音の渦のようなとでも形容したい遭遇シリーズを書いた。

拍節的リズムパターンと対照的な自由リズムでは邦楽の究極の理想とした「絶対の間」の観念が自由リズムの中で精彩を放つこととなる。これは箏を始めとする邦楽器に、新しい記譜法の中で「わび・ さび」をかもしだせ、演奏家の主張もできる可能性を与えたのである。

一柳氏も早くから尺八を素材としたミュージックコンクレートを作っている。また横山勝也氏は文献において三木稔氏については特別に記すべきであろうと述べている。洋楽系の作曲家の中で、これほど伝統音楽に埋没して作曲活動を行っている人はいないからである。作品はいずれも、西洋の記譜法に和楽器の特殊奏法の新しい記号を付け、松村禎三、広瀬量平、間宮芳生らと共に厳格なノーテーションによって作品を書いている。三木稔氏は箏の奏法(押し手、カキテ、スリ爪、押しはなしなど無数にある細かい奏法の違い)を五線譜で補助記号としてわかりやすく書き出し、それは現在でも手本となっているといってよいだろう。

そのような作曲家達による記譜された音楽は、演奏家に変化をもたらすようになる。無調性音楽になじみ、ハーモニー感を鋭敏にすることが重要になる。しかし、邦楽の究極の理想とした「絶対の間」の観念が自由リズムの中で精彩を放つこととなると述べてある通り個々の演奏家の主張もできる事が可能な楽譜が生まれてきているのである。

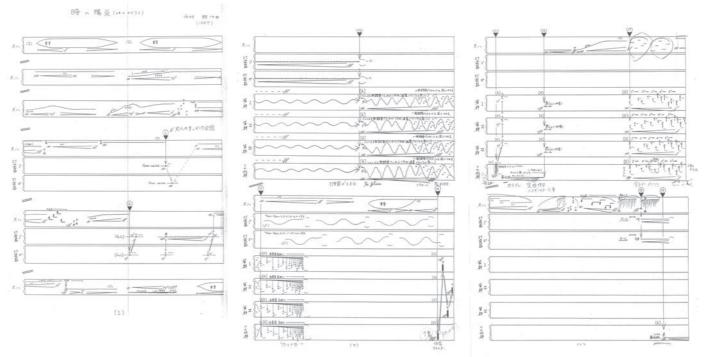
戦前から近世にさかのぼっては作曲家と演奏家の分化はなかった。邦楽演奏家が最初から箏曲譜で作曲していたのである。ところが戦後、洋楽の作曲技法を身につけた作曲家が伝統や因習にとらわれることなく作曲することにより、邦楽の技法や表現形式は飛躍的に多様化していった。

ところが同時代の作曲家から例えばグラフィック譜による五線譜を渡され、演奏者が戸惑うこともある。私は最初そのような楽譜を渡されて、書かれた意義が充分に理解できないいまま演奏していたのだが、「これではいけない、演奏家ももっと作曲家と話し合い勉強していかなくては」という危機感を感じていた。奏者にゆだねられる音楽、任意の表現、今まで見たことのない譜面から翻訳して想像しながら弾く勉強をしてこなかったのである。それを身をもって知ったのが西村朗氏の作品の録音(三橋氏・吉村氏他演奏)に参加させて頂いた時である。

西村朗氏は時の陽炎(ときのかげろう)~尺八、筝群と打楽器の為の~(1997)という曲において、こう述べている。「曲中においては、西洋音楽的な定量拍節、リズム・アンサンブル等の要求は全く排されている。そのため、全奏者の音楽時間(テンポ)の流れ方は、休止(沈黙)中も含めて常に不定で、個別的に揺らいでいる。そしてそれらの流れはしばしば、無拍の尺八が発する時間定点への同時集合の指示により、瞬時鋭く覚醒するように時点統一される。そして統一された直後から層はまた揺らぎ始める。それを非周期的に繰り返す。・・・なるべく簡潔な記譜で行うべく今回は全面的にグラフィック・ノーテーションを用いた。リアリゼーション(演奏)はおそらく容易でなく、特殊な緊張の持続を求めることになるだろう・・・」

私はこの曲を渡されこの解説を読んだ時、すぐには理解できなかった。

まずはこの曲の楽譜を見てもらいたい。(譜例 1 0) 指揮者の役割をするトップの尺八が要所でカウントをとるがそれ以外は定拍にならない進行を続けている。筝群では各々の第一奏者がまず行動をおこし、何秒ヵ後に第 2 奏者が第 1 奏者のフレーズをカノンで追いかけていく。その時それ以外の



(譜例10)

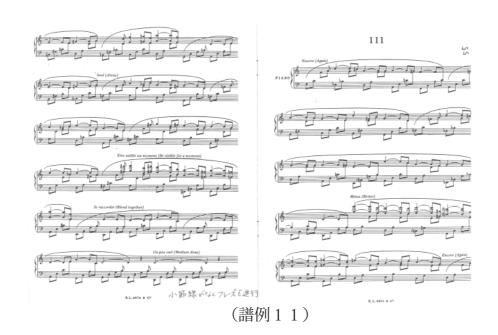
奏者は行動を起こさず前のフレーズを持続している。実際の演奏に関していえばそれだけのことなのであるが、この曲などの場合、記譜法を理解することが一番大変でしかも重要なことだと思われる。グラフィックノーテーションの場合、奏者の直感性、瞬発性、偶発性奏者同志の話し合いが必然となる。連鎖反応によって音楽がいかようにも変化するのである。

私はこのような楽譜に慣れていない為、大変難しく感じるが、実はそうではないことがわかった。これは本来邦楽家が得意とする分野であり、元来の箏曲譜、尺八譜、能狂言の譜で書けば理解できる事も多い。それは「おとし」(漸増リズム・漸減リズム)であったり、息づかい(間・無拍・沈黙)なのである。これは能だけでなく箏曲でも同じことが言える。

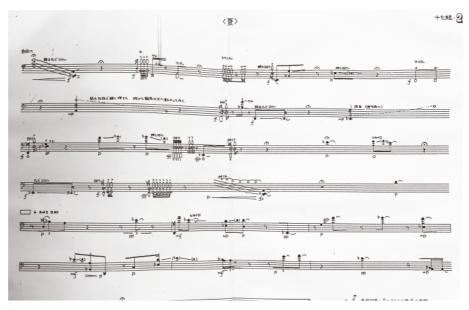
たとえば近世邦楽においては、二つの声部の旋律があまり離れることなくほとんど同一のまま進行するものを「べた付け」といい(古典はほとんどがそうで、尺八と箏と三弦はつかず離れず同じ旋律で進む。)筝曲や三味線音楽などにおいては二つまたはそれ以上の声部、特に箏と唄、または唄と三味線の旋律進行が同時でなく、時間的に少しずつ前後しながら進行することを「ずれ」という。雅楽においては、同じ骨格の旋律を奏する二つ以上の声部が部分的に同音関係でなくなることを「すれる」という。声部間の関係を表すこれらの用語法には、ヘテロフォニーにおける声部間の様々な関係付けを認めることができる。すなわち「それぞれの声部が旋律やリズムに関して独立性をもつ」と定義されるポリフォニーではなく、「同一旋律に基づきながら、それぞれの楽器や声の特質に従ってそれぞれの声部が少しずつ異なる動きをする音楽のあり方」と定義されるヘテロフォニーにおける諸形態が認められる。

それを正確にグラフィック譜や五線譜に表そうと試みると難しい楽譜になる。五線譜は西洋の音楽の 為の楽譜なので、邦楽のニュアンスを正確に記譜するとかえって難しい楽譜になる。

E.サティや現代作曲家の楽譜に見られる、小節線を取り払いフレーズを中心に進行していく楽譜を見て欲しい。(譜例11)小節線があると、小節内でフレーズを考えてしまい、小節線をまたがった場合などに小節線にとらわれてしまう事が起きる。E.サティや西村氏、松村氏、吉松氏、入野氏の楽譜に見られるような小節線や拍子記号を書いてないものからは奏者が自由にうたい小節線にとらわれずフレーズに沿った表現ができるであろう。



次に吉松隆氏の邦楽処女作品の雨月譜を見て頂きたい。(譜例12)これは尺八演奏家菅原久仁義氏が委嘱して作られた筝、尺八の2重奏であるが、筝と尺八の楽譜に分かれている。これは制限のある時間の中で筝と尺八が自由に動くことができ、時間の揺るぎを最大限に発揮できるのではないだろうか?お互いのパートを見ながら演奏するのが通常であるが、指



(譜例12)

示された秒の区切りはあるが、それ以外はお互いのパートは独立し、偶然性を伴う自然の描写がスムースに進行すると思われる。そこにはもちろん「間」が存在し、ヘテロフォニー(注1)や相手の息づかいを存分に感じ取ることが出来る。ジャズのセッション、即興に通じるものを私は演奏をしていて感じる。そしてそれが出来たとき演奏家も聴衆もとても気持の良い空間に包まれる事も舞台で何回か経験してわかったのである。

* ヘテロフォニー(注1)テクスチュア(音の織地)に関する用語。2つ以上のパートが基本的には同一の旋律をほとんど同時にたどりながらもわずかな時間的先取り、遅延や装飾音型付加などの技巧のために細部では違うことをやっていてその結果多声的になっている場合をいう。異音性と訳すこともある。

* テクスチュア→非常に音がからまっている楽譜(G.リゲティのアトモスフェア他)

以上のような時間の揺らぎをもった楽譜を「定性譜」と仮定したいと思う。これの対になるのが「定量譜」である。「定量譜」は合理主義に基づいた西洋で培われてきた五線譜である。五線譜には「ゆらぎ」や「ずれ」はおきない

- 1. 五線譜――定量譜(拍の長さ・音高が細分に表示、西洋音楽のためのもの)
- 2. 数字譜などの邦楽譜――定性譜
- 3. 図形譜(電子音楽譜など) ---- 定性譜

まず注目すべきは西洋と日本では時間の使い方が違うということである。だから記譜法も違ってきたのであろう。西洋では教会音楽から始まりその後、ベートーベン、モーッアルトなどに代表される、絶対音楽(シンフォニー、コンチェルト、ピアノトリオなど)が音楽界での主流を占めてきた。協奏曲や交響曲などが中心であったのである。定量譜が絶対的な立場を持った時代が長く続いていたのである。その後民族色の濃い音楽で確立したハンガリーのB.バルトークという作曲家が現れ数多くの作品を残し多くの作曲家に影響を与えた。その影響を強く受けた人がG.リゲティである。バルトークの後輩にあたるリゲティの記譜例は、入野氏が訳し、作曲家にとっては教則本ともなっている「現代音楽の記譜法」にも何例も出ている。この本には様々な記譜法が紹介されている。グラフィック・ノーテーションはもちろん環状楽譜、果てはコンピューターでしか書けないような楽譜まで載っている。

作曲家は五線譜では表しきれない、時間の流れ、揺らぎ・ずれ・ゆれなどの表現を模索し続けている。 邦楽器の特性、魅力を知れば知るほど五線譜の記譜法以外で表現せざるをえないし、またやりがい を感じるのではないだろうか。

私は湯浅譲二氏の書かれた「人生の半ば」を読んでいく中で、邦楽家にとって、不即不離の関係とは邦楽の本来の姿なのだと感じ、五線譜では表しきれない、つかず離れずの音楽は改めて不思議で魅力的な時間進行、旋律進行なのだと認識した。以下湯浅氏の文を抜粋する。

「私は少年期にもたまに能を見る機会は持ったが、例えば笛の旋律線が、謡曲とどういう関係を持つのか、子供ながらに不思議さと、同時に不可知な魅力を感じていた。長じて判ったことは、簡単に言えば、笛方は笛方の時間をもっているということだった。つまり、謡に笛が『あしらわれる』時には、まず、謡のある個所から、ある個所まで、という地点が定められており、笛はそこで入り、終わるまで、謡曲のテンポやリズムとは無関係に進行する。厳密に言えば、洋楽のように直接的な縦の関係を持たずに、相互に不即不離の関係を保ちながら進行するということになるのである。そこで奏されるメロディは、いくつかの「手」つまり原型としてのパターンが組み合わされて出来ている。この「手」とはフィンガリング、指使い、から来ているとも思われるが、同時にメロディのパターンでもある。つまり、能管の奏者は、この『手の組みあわせ』としての音程、持続の原型、プロトタイプを持っているが、それを与えられた「入り」から終了地点までの間で『みはからい』ながら『あしらう』のである。これは洋楽のように、原則的に常に縦割りの垂直的時間を拍子でシンクロナイズしていく、モノクロニックな『単層的時間』構造の上には成立し得ないものである。(後略)」

繰り返しになるが小節線で縦割りの出来ない音楽、それが箏曲なのである。それを支えているのは、 口伝スタイルで確立された何十通りもある音のパターンの組みあわせや付かず離れず進む、唄と手 のバランスなのである。それらを洋楽界の作曲家はゆらぎを持った音楽、あいまいさをもった音楽 と認め、評価するようになっていた。

伝統音楽における記譜法とはまず、古来より口伝で伝わってきた先人の音楽を、ポジション・数字譜に翻訳した苦労があり、そして戦後、邦楽演奏家でない洋楽作曲家の手による楽曲を演奏可能にしてきた演奏家達の苦労がある。その中で、邦楽器独特の細かい奏法を補助記号によって表わし、時間の流れ、ずれ、(ヘテロフォニー)を様々な形式による楽譜で作曲家が試みてきた歴史がある。楽譜は音楽の記録、記号の配列であり、それを音に変えて始めて音楽となるわけだが、その変換に演奏家は悩み何とか楽譜から読取ろうとする。そして作曲家は自分の描く音の世界を一時、記号に変え図、表に表わし、音となって再現されることを待ち望んでいるのではないだろうか。