

# ポピュラー音楽におけるコピー譜と タブ譜を中心とするギター学習メディア環境の成立

神田外語大学・講師  
岡田 正樹

## 1. はじめに

### 1-1. 本稿の目的

本稿は、日本におけるポピュラー音楽のギター譜の変遷を追うことで、現在のギターの学習を支えるメディア環境がいかんして成立したか、その過程と変容の背景の一側面を示すことを目的としている。特に、録音技術と音楽文化との関係を論じる議論の知見を援用し、録音作品と楽譜のあり方との関係に注目して上記の目的にアプローチする。

### 1-2. 本稿の対象

本稿が対象とするのは、作曲家が記した楽譜ではなく、主としてギター学習者が使用する楽譜である。楽器店やウェブ上には、バンドスコアやギター・パート譜など、さまざまなギター譜が流通しているが、ポピュラー音楽に限れば、その中心は既存の録音作品を採譜したとされるコピー譜である。そして多くの場合、五線譜とギター・タブ譜<sup>1)</sup>が併記される。現在では、(クラシックギターの領域を除けば)タブ譜を伴わない五線譜のみで制作されることはむしろ例外に近い。

このようにポピュラー音楽のギター譜は、①コピー譜であること、そして②タブ譜の形式によって記譜されていること(あるいは五線譜とタブ譜が並んで掲載されていること)が一般的となっている。しかしこのスタイルは、当初から当たり前であったわけではない。本稿では、コピー譜やタブ譜といったギター譜のスタイルが、日本において、重要な位置づけを獲得していった背景について考える。

### 1-3. 本稿の意義

音楽学の記譜法研究では西洋芸術音楽を中心とした記譜の歴史や原理が明らかにされてきた。ここでは、ギター・タブ譜は18世紀まで使用され、その後、五線譜に取って代わられた記譜法であると理解される(Dart, Morehen and Rastall 2001, 911-912, Rastall 2010, 179)。しかしこれは作曲家が記譜した楽譜を軸とする歴史観であり、必ずしも作曲家が記すわけではないポピュラー音楽のギター譜に関しては、異なる記譜法文化史が描けるはずである。

本稿が注目するのは、録音と楽譜との関係である。ロックのような「レコードに依拠する音楽においては、楽譜は外在的なテクノロジーでしかな」く、「実際、ライブで楽譜を常用するロック・ミュージシャンはほとんどいない」(増田, 谷口 2005, 118-119)とも言われるように、ポピュラー音楽文化の中心に据えられてきたのは録音である。そうした事情もあり、ポピュラー音楽をめぐる言説では楽譜が周縁化される傾向にある(Maxwell 2016, 4)。

しかしポピュラー音楽における録音と楽譜の関係は必ずしもこのような対立的な図式に還元されるわけではない。例えば「レコードに依拠する音楽」であるロックのギターを練習する者が自宅やレッスンで楽譜を使用することは、経験的にも珍しい光景ではない。こうした視座から、本稿では、録音との関わりのなかで、今日のポピュラー音楽学習を支える楽譜のあり方が成立、普及していったと捉えていく。

#### 1-4. 資料について

本稿では、現在も刊行されている日本のポピュラー音楽のギター・プレイヤー向け雑誌のなかでもっとも長い歴史を持つ、1969年創刊の『ヤング・ギター』（シンコーミュージック・エンタテイメント）を主な資料として用いる。それに加え、他の雑誌や教本、曲集も適宜参照する。

また本稿ではインタビューデータを部分的に用いる。筆者はこれまでに複数のインタビューに、ギターの楽譜に関するインタビューを実施してきたが、本稿でデータを用いるのは、そのうちの2名である。1人目は、1960年代のエレキブーム時に友人たちとバンドを結成してギターを演奏していた経験を持つアマチュアのプレイヤーAである<sup>2)</sup>。日本のポピュラー音楽史、ギター史において重要なムーブメントであるエレキブーム期のギター学習の様子に関する当事者の証言は貴重と言えるだろう。2人目は、1970年代から『ヤング・ギター』誌や曲集、教本などにおいて楽譜制作や奏法解説を担当してきた<sup>3)</sup>ライター（採譜者）の大塚康一である<sup>4)</sup>。

#### 1-5. 本稿の構成

本稿の構成を記す。第2章では1930年代～1960年代に、いかなるギター譜が使用されていたのかを示す。第3章では1970年代以降にタブ譜と完全コピー譜が普及していくプロセスを示しながら、ギター譜の役割の変化について論じる。第4章において、録音を軸とする音楽文化との関係から、ギター譜変容の背景について明らかにすることを試みる。「おわりに」では、結論と今後の課題を述べる。

## 2. 1960年代以前のギター譜

### 2-1.1930年代のハワイアンとギター・タブ譜

ギターの演奏スタイルはボディを上向きにして演奏するハワイアンとボディを前方に向けるスパニッシュの2つに大別できる。前者はスティールギター奏法とも呼ばれ、ハワイにおいて19世紀末に登場したと言われている（内崎 2007, 154）。後者はいわゆる通常のギターの構え方であり、クラシックやフォーク、ロックなどでよく見られる。本節と次節では、ハワイアンとスパニッシュという2つのスタイルが、それぞれ別の記譜法と結びついていたことを確認する。

日本でギター・タブ譜が積極的に用いられはじめたのは1930年代のハワイアンの領域においてであった。1920年代、ハワイから複数のミュージシャンが来日している。例えばギタリストのアーネスト・カアイ Ernest Ka'aiは、複数の地域での演奏活動を経て1927年に来日し、翌年日本のミュージシャンたちとバンドも結成している。カアイの来日に先立って、1922年にホノルル生まれの日系二世、灰田晴彦・勝彦兄弟が来日している。2人はその後ミュージシャンとして活躍するようになる。兄の晴彦はハワイアンギター奏者となり、1929年にハワイアンバンド、モアナ・グリー・クラブを結成したほか、教室も開いた。

こうした流れのなかで、1930年代、ハワイアンギター（スティーリングギター）の教本や曲集が複数出版されるようになる（例えばシンフォニー音楽部編 1933、灰田 1934、灰田 1936、東京音楽書院編集部編 1936、大国 1936）。そして、これらの教本にはタブ譜が掲載された。

このタブ譜の導入には、北米におけるハワイアン流行を背景とした楽譜出版の状況が影響している。20世紀初頭、北米でハワイアンが人気を得るなか、演奏活動の傍ら教室を開き、教本を作るギタリストが登場してくる。こうして作られたハワイアンギター教本にタブ譜が掲載されていた。例えばケオキ・E・アワイ Keoki E. Awaiは「ピーターソン・システム the Peterson System」という名で（Awai 1917）<sup>5)</sup>、またカアイも「数字記譜法 Numerical Notation」という名称でタブ譜を用いた（Ka'ai n.d.）。

これらの教本が、日本の出版物にも影響を与えた。例えば1934年の灰田晴彦『ハワイアンギター教則本』は「数字の楽譜」という名でギターの1～5弦に対応した五線のタブ譜を使用している（6弦使用時は加線）。この「数字の楽譜」は、カアイのNumerical Notationの翻訳である。そもそもこの灰田の教本そのものがカアイの教本をもとに作成されたものだった（灰田 1934, 1）。

## 2-2. スパニッシュと標準的記譜法としての五線譜

一方、当時のスパニッシュスタイルのギター譜は様相が異なる。例えば、同じ人物が手がけた教本でも、ハワイアンギター教本はタブ譜付きで（大国 1936）、スパニッシュギター曲集は五線譜のみで書かれている例が見つかる（大国編著 1938）。あるいは、複数の演奏家たちがポピュラー音楽で用いる各種楽器の演奏技法を解説した『アルス音楽大講座 第9巻 実技編：ジャズ』を見ると、ハワイアンギターの章では部分的にタブ譜が登場するが（灰田 1939, 177-198）、古賀政男が担当したスパニッシュギターの章では五線譜のみとなっている（古賀 1939, 145-176）。

この違いにはスパニッシュギターの受容の文脈が関係しているものと思われる。北中正和が指摘するように初期のギターは、「旅芸人が歌の伴奏楽器として使ってきたような草の根的な」楽器ではなく、「クラシックの小曲やそれに類する器楽曲」の観賞用として紹介された（北中 2002, 91）。戦前のギター教本でも、マウロ・ジュリアーニ Mauro Giulianiやフェルナンド・ソル Fernando Sorの楽曲やスタイルが参照されており、民謡やポピュラーソングを中心としたハワイアンギターの教本とはレパートリーの傾向が異なっている。カルカッシやソルの作品は五線譜を用いており、その記譜法に従うことが、まさに標準であっただろう。そのため、スパニッシュスタイルにおいてタブ譜を使用することは考えにくかったと思われる。その慣習が、古賀政男らの教則にも引き継がれていったと言える。実際、古賀は先述の「ジャズ」音楽用の解説において、より詳細な情報が必要なら「カルカッシ・ギター教則本（Carcassi-Method for the Guitar）の原書について研究される事をおすすめ」と記している（古賀 1939, 145）。ポピュラー音楽の教則を謳った出版物においても、参照すべきは五線記譜法にもとづく古典的ギター教本だったのである。

もちろん、灰田が「ハワイ音楽はハワイアンギターとギター〔引用者注：スパニッシュスタイル〕とウクレレの完全なるコンビネーションによつて十分」なものとなると述べるように（灰田 1934, 1）、ハワイアンにおいてもスパニッシュスタイルのギターは重要な位置にあった。しかし、同時期に出版されたハワイアン伴奏用のギター（およびウクレレ）教本は、コードネームのみを用いている（音楽普及刊行會編 1934）。灰田が言うように、ハワイアンにおけるスパニッシュスタイルのギターはコード演奏がメインとなる伴奏楽器であり（早津 1983, 58）、メロディ的なフレーズの記譜などに効果を発揮する「数字の楽譜」を用いる必要性が相対的に低かった。

以上のように、1930年代のタブ譜は北米／ハワイ由来のハワイアンギター文化と結びついており、

五線譜を標準とするスパニッシュの領域では用いられなかった。なぜハワイアンギターがタブ譜と結びついたのかは明らかではないものの、いずれにせよタブ譜がハワイアンの領域を越えて一般化する土壌が整っていなかった。

### 2-3. エレキブームとギター譜の記譜法

第二次大戦後しばらくのあいだも、スパニッシュギターでは五線譜が基本であった。1950年代にはタブ譜付き教本も出版されるが（広瀬 1956など）、例外にとどまる。

1960年代のエレキブームやフォークムーブメントによってギター人口は拡大するが、記譜法という点で言えば、五線譜かコード譜が中心であった。フォークでは、コードストロークやアルペジオ奏法が中心であり、コードネームがわかれば事足りたという事情もあるだろう。エレキについても、バンド用のパート譜に掲載されたのはもっぱら五線譜であった（無記名 1965a、無記名 1965b、無記名 n. d.）<sup>6)</sup>。また、例えば全音楽譜出版社が発売したエレキバンド用の楽譜では、榎本滋郎や斉藤まもるといったクラシックギターの奏者が編曲者としてクレジットされている（無記名 1965a、無記名 1965 b）。その意味で当時のエレキギター用の楽譜も、クラシックギター=五線譜を標準とする記譜文化の論理で作られたものと捉えられる。

### 2-4. 1960年代以前のギター譜の機能

1930年代の事例を含め、1960年代以前のギター譜に共通しているのは、それらがもっぱら楽曲の形式構造を示す楽譜であるということである。もちろん既にレコードは広く流通していたものの、この時期のギター譜は録音と対応したものというより、旋律やコード進行といった形式のレベルでの情報を提示するものであった。これらのギター譜が編曲されたものであったことは、その点をよく示しているだろう。

さらに注目すべき点は、1960年代のギター練習においては、そもそも楽譜を使用すること自体がそれほど一般的ではなかったということである。エレキブームの時期に仲間とアマチュア・バンドを組んでギターを弾いていたというAによれば、当時は、①レコードを聴く、②音楽喫茶などで他のバンドの演奏を観察する、③仲間が集まって「こんな感じだろう」と演奏してみるといった方法で練習をおこなっており、楽譜は使っていなかったという<sup>7)</sup>。採譜者・大塚康一も、高校時代に経験したエレキブームについて、「エレキブームのときに譜面を見て弾いてる人って誰もいませんでしたよ」と述懐している。大塚によれば当時は「耳のいいやつがみんなに教えた」。すなわち「耳コピ」が得意な者がレコードを聴いてコピーし、仲間に教えていたという。

このことは、楽譜が、特定の録音作品と一対一で対応しているわけではなく、あくまでも楽曲の形式構造を表象する役割を担っていた一方で、学習者たちは録音された作品のコピーに関心を向けていたことを示しているだろう。このように1960年代以前のギター譜は、録音された演奏を忠実に再現する機能を持ったメディアではなかった。しかし1970年代以降、楽譜のこうした役割は次第に変化し、楽譜そのものに「録音を写し取る」機能が与えられるようになる。次章では、その変化の過程を検討する。

### 3. 1970年代以降のギター譜

#### 3-1. タブ譜とコピー譜の普及と定着

2-3.では1960年代のギター譜がもっぱら五線譜であったことを示したが、一方で同時期に大塚は輸入楽譜を通してタブ譜を目にしていたという。当時高校生だった大塚は、銀座の書店でアメリカからの輸入楽譜・教本を入手していた。そのなかにはタブ譜を用いたものも含まれていたという。

しかし日本の雑誌や教本では、そこからやや遅れて1970年代、特に70年代の後半からタブ譜が普及していく。ここでは主に『ヤング・ギター』に注目し<sup>8)</sup>、1970年代以降、ポピュラー音楽学習を支えるギター譜のあり方が、タブ譜の普及とコピー譜の台頭によって再編される過程を示す。前章で見たように、1960年代以前のギター譜は主として形式構造を提示する編曲譜であったが、1970年代後半以降、楽譜は特定のレコードに固定されたサウンドを再現するメディアとして位置づけられるようになる。本節ではそこに至る流れを確認する。

##### 3-1-1. タブ譜の限定的な使用

『ヤング・ギター』誌でタブ譜の掲載が見られるようになるのは1972年からである。ただし、掲載されない号もあり、掲載されたとしても1企画のみの使用といった程度で、全面的に使用されているわけではない。例えば1972年の1年間のあいだにタブ譜が登場したのは5回で、ギター譜の記譜法の解説（1月号）、変則チューニングの解説（6月号、8月号）、ボブ・ディラン Bob Dylanがライブで演奏をミスしたパートの再現（9月号）、オープンコードの複雑な響きを示す箇所（11月号）といったように、限定的な使用である。

同様の傾向は1970年代後半まで続く。例えば1977年11月号ではエリック・クラプトン Eric Claptonの特集が組まれている。その特集ではクラプトン風のフレーズ解説においてタブ譜が使用されているものの、クラプトンの〈愛の経験〉のスコアは五線譜のみで記譜されている。

##### 3-1-2. タブ譜の増加と記譜法の混在

しかし1978年ごろからタブ譜の使用が目に見えて増加する。例えば1978年2月号はディープ・パープル Deep Purple 〈ハイウェイ・スター〉やドック・ワトソン Doc Watson 〈ドクズ・ギター〉のスコアが全編タブ譜付きで掲載されている。そしてクラプトン〈コカイン〉をはじめとする4曲においても、アドリブ・ギター・ソロの箇所のみだが、タブ譜が掲載されている。

他方で、『ヤング・ギター』以外にも目を向ければ、五線譜のみの楽譜もまだ多く流通していた。1975年の『キャロル・ベスト20 アドリヴ完全コピーバンドスコアー』（無記名 1975）のようなバンドスコアも、タブ譜なしで出版されることは珍しくなかった。チューニングの方法や弦の張り方から解説されているような初心者向けの教則ムック本でもタブ譜が掲載されていないことはあった（無記名 1979）。

##### 3-1-3. タブ譜の標準化

とはいえ、全体的な流れとしては、タブ譜は1970年代後半から80年代にかけて目立つようになる。その象徴の一つが1980年に創刊した『ギター・マガジン』だろう。この雑誌の創刊号（1980年12月号）では、スケール紹介などごく一部を除いて、ほとんどすべての譜例、および掲載された8曲のスコアすべてに、タブ譜が付いている。プレイヤー向け雑誌としては比較的后発の同誌が、他誌や他の教材における楽譜の傾向を踏まえて作られた可能性は十分にある。その後も『ギター・マガジン』は基本的

にタブ譜を掲載する方針で、現在に至っている。

タブ譜の定着をよく示している別の例が、バンドスコアの復刻版である。例えば先程言及した1975年の『キャロル・ベスト20』は、1992年に復刻されているが、復刻版のギターとベースのパートにはタブ譜が追加されている（無記名 1992）。1980年代のあいだにタブ譜が浸透していたことが伺える。そして、実際、1980年代以降になると、五線譜のみのギター譜を見つけるほうが難しいといった状況が訪れる。『ヤング・ギター』においても1980年代に入ると、タブ譜は当たり前のように掲載されるようになる。

このように、タブ譜は1970年代には補助的な記譜として現れ、1970年代後半から1980年代にかけてプレイヤー向け出版物の標準的記譜法として定着した。

### 3-2. コピー譜の台頭とタブ譜との結合

ここで注目したいのは、1960年代までのギター譜のあり方と、1970年代以降のあり方の違いである。すでに見たように、1960年代以前のギター譜は編曲譜として流通した。それは「楽曲」を演奏するための楽譜であり、旋律の型のような形式構造を提示した楽譜であった。

これに対して、1970年代には洋楽ロックやニューミュージックの「レコード完全コピー」や「完全レコード・コピー」を掲げる出版スコアが目立つようになる。これらのコピー譜はレコードで聴くことのできる音を（ときには「ミスタッチ」の可能性のある音に至るまで）厳密に採譜したとされる楽譜である。実際にはこれらはそれほど細かく採譜したものとは限らない。だが、それでもそれらは、楽曲の形式構造を抽出してアレンジを加える編曲譜としてではなく、ほかでもない「このレコード」に固定されたサウンドを写し取った楽譜として出版された。言い換えればレコードの「記述的 descriptive」楽譜（Seeger 1958, 184）としての機能を持っていることを謳う楽譜が1970年代以降台頭するのである<sup>9)</sup>。

そして1980年代には、このコピー譜とタブ譜が結びつき、その形式がスタンダードとなる。例えば『ヤング・ギター』には「ヒット曲集」、「今月の曲集」、「マンスリースコア」といったコーナー名のもと、ギター譜が複数掲載されてきたが、1981年1月号から、コーナー扉に、ギター譜と対応するレコードがジャケット写真と型番付きで掲載されるようになる。ここで重要なのは、コピー譜の採譜精度ではなく、楽譜が特定のレコードと明示的に対応づけられ、その再現可能性を保証するメディアとして表象され、位置づけられた点である。そして先述のとおり、この時期には、タブ譜が掲載されることも普通になっていた。実際、この1981年1月号に掲載されている6曲分のスコアはすべて全編タブ譜付きである。次章では、このコピー譜とタブ譜の台頭の背景として録音作品と音楽文化の関心に注目する。

## 4. ギター譜変容の背景

### 4-1. 録音とコピー譜

#### 4-1-1. 録音を中心とする音楽文化

民族音楽学者のトマス・トゥリノ Thomas Turinoは、「リアルタイムの演奏に属する音楽」と「録音物としての制作に属する音楽」を区別し、そのうえで後者を「ハイ・フィデリティ音楽」と「スタジオ・オーディオ・アート」に分けている（Turino 2008, 21）。ハイ・フィデリティ音楽とは、「ライブ・パフォーマンスのインデックスないしアイコンとして、録音で聞かれる音楽」のことである（Tur

ino 2008, 67)。すなわち、ライブ演奏を写し取った記録＝痕跡（インデックス）として、あるいはライブ演奏の類似物（アイコン）として聞かれる録音であり、フィールド録音や、クラシック音楽の録音の多くはこの領域に属していると言えるだろう<sup>10)</sup>。一方のスタジオ・オーディオ・アートは、録音それ自体が作品と認識される。トゥリノは例として、ミュージック・コンクレートや後期のビートルズ The Beatles、ハウス、テクノなどをあげている（Turino 2008, 84-85）。スタジオ・オーディオ・アートにとっては、録音それ自体がサウンドによるオブジェとでもいべきひとつの作品なのである。

トゥリノはこの2つの録音の領域について、ハイ・フィデリティ音楽が先行し、20世紀半ばにスタジオ・オーディオ・アートが出現したと捉えている（Turino 2008, 77-78）。スタジオ・オーディオ・アートの出現は、「録音を、「本物」（すなわちライブ）の音楽の表象というよりも、音楽そのものとみなすことの論理的な延長」であったという（Turino 2008, 78）。

また、ポピュラー音楽研究者の増田聡は、人々が何を音楽対象として同定identifyしているのかを、芸術の記号学を参照して検討している。それによれば①ポピュラー音楽は当初「西洋近代の芸術音楽に準じて、なんらかの表記をもってその作品の同一性を規定するものと考えられていた」。そこにおいてレコードは演奏の複製物であるとみなされていた。②「しかし録音技術の発展（多重録音、音響効果など）につれ」、レコード自体を作品とみなす態度が登場してきた（増田 2005, 176-177）。実際、例えばビートルズのようなロックバンドは、1960年代以降、テープの逆回転や多重録音などを駆使し、演奏不可能な録音作品を作り、ヒットチャートに送り込むようになった。増田は、これらの2つの態度に対応する2つの作品概念を示し、それぞれ①「フォーク音楽的作品概念」（増田 2005, 167）と②「レコード音楽的作品概念」（増田 2005, 172）と言っている。

#### 4-1-2. レコード音楽的記譜法

コピー譜の流通を考えるうえで、こうした録音物を中核とする音楽文化の台頭をめぐる議論は示唆的である。「スタジオ・オーディオ・アート」ないしは「レコード音楽的作品」と呼ぶことのできる音楽の隆盛に伴い、プレイヤーたちにとって、楽曲の形式構造を習得することではなく（あるいはそれのみならず）、ほかでもないこの録音物に固定された作品を再現することが、より重要になっていったと考えられるからである。第2章で見たように、1960年代、エレキギターのプレイヤーたちは楽譜を参照せずに、レコードをコピーしていた。『ヤング・ギター』1970年2月号には「レコード・コピー——その方法と効用」と題する記事が掲載されている（斉藤 1970）。扉に掲載された導入文によれば、読者からの「レコードのそのままに演奏がしたいのだが」、あるいは「どうしても弾きたい曲なのに楽譜がない」といった声を受けて立てられた企画のようで、オープンリールデッキを操作しながら自分でコピーをおこなう方法が記載されている（斉藤 1970, 9）。

こうしたレコードのコピーをめぐる欲望、実践を追うように、1970年代にはコピー譜が普及していく。本稿では、増田の提示した「フォーク音楽的作品概念」と「レコード音楽的作品概念」という区分を参考に、記譜法のあり方を次のように整理する。1960年代以前にスタンダードであった、旋律の型やコード進行、リズムの型などを記した、編曲を伴う記譜法を「フォーク音楽的記譜法」と呼ぶ。これに対して、1970年代以降に台頭した、特定の録音物に固定されたサウンドの再現を志向し、原則として編曲を行わない（とされる）記譜法を「レコード音楽的記譜法」と呼ぶ。レコード自体を作品とみなす文化は、「レコード音楽的記譜法」という新たな基準に基づいて採譜された楽譜としてのコピー譜を生み出していったと捉えられる<sup>11)</sup>。

## 4-2. タブ譜が示すレコードの世界

このような、録音作品の記述としてのコピー譜の台頭は、ギター・タブ譜の普及とも関わっていると考えられる。1985年に出版されたギター教本におけるタブ譜への言及に注目してみよう。そこには、「ナニ？ 譜面はニガテ？ じゃ、タブ譜で弦とフレットだけ追っておくれ。音の名前やリズムがわかんなくたって、正解はテープのほうなんだから問題ないでしょ」（西畑 1985, 19）とある。ここで重要なのは、テープ＝録音物こそが「正解」であり、タブ譜を使えば問題なく「正解」に辿り着けるという態度——もちろん現実にはタブ譜には採譜・編集過程でさまざまな解釈やミスが介入するのだが——が見られることである。

ギターは構造上、同一の音高を別のポジションで発音することができる。したがって、五線譜に示された音高を鳴らすためのポジションは一つとは限らない。例えばA音とE音のパワーコードを鳴らすためには、5弦開放弦+4弦2フレットを使うこともできれば、6弦5フレット+5弦7フレットを使うこともできる。そしてそれらは音高の点では同一でも、しばしば異なるサウンドを生み出す。コピーという観点から見れば、音高と音価に特化した五線譜はポジションと対応させるひと手間がかかってしまう、と捉えることもできる。

制作側の視点から見ると、タブ譜制作は、五線譜を書く作業に比べて時間がかかる。それはポジションを考えなければならないため、特にコピー譜の場合は、オリジナルのギタリストがどのように弾いているのかも考慮するためである（岡田 2024, 11）。例えば『ヤング・ギター』1981年3月号に掲載されたジェフ・ベック Jeff Beck 〈エル・ベッコ〉のスコアでは、五線譜は通常の記譜法が用いられているが、ギター・タブ譜では、一部、ポジション番号を横並びに記載するという記譜法が採用されている。五線譜においてC5とC6の音がオクターブで記譜されているとすると、ギター・タブ譜では1弦上に「8」と「20」（1弦8フレットと1弦20フレット）が並ぶという記譜法である（譜例1）。もちろん1本の弦上の2つのポジションを同時に演奏することはできない。これは多重録音をコピーし、ポジションを探って採譜を試みたことを意味している。言い換えれば、流通しているタブ譜は、一度誰かがコピーをおこなった、すなわち「正解」との対応関係を探った楽譜である。楽曲の形式構造を学ぶのではなく録音作品の音をコピーする場合、タブ譜は、実際の精度はまちまちであるとはいえ、オリジナルのギタリストの奏法によりアクセスしやすい記譜法として価値を与えられる。すなわちタブ譜は、録音作品に固定されたサウンドへとプレイヤーを接続するメディアとしての意味を与えられるようになったと言えるだろう。

The image shows a musical score for guitar. The top part is a treble clef staff with a 4/4 time signature. It contains a melodic line of eighth notes starting on the 8th fret, indicated by a dashed line and the label '8va'. The notes move up stepwise. Below the staff is a guitar tablature staff with six lines labeled T, A, B. The fret numbers 8, 20, 8, 20, 8, 20, 8, 20, 8, 20, 8, 20 are written on the top line. A bracket labeled '6' spans the first six notes of the tablature.

譜例 1

楽譜に基づく音楽文化と録音に依拠する音楽文化は、ともすると対立的に捉えられてしまうが、しかしそれらは必ずしも対立的なものではない。コピー譜とタブ譜の結合と定着は、むしろ、録音に依拠する音楽文化の拡大に伴い生じたと言える。この記譜法は、「レコード音楽的記譜法」としての意味を獲得し、録音作品を学習するメディアとして、録音音楽文化の内部に位置づけられていった。

## 5. おわりに

本稿は、ポピュラー音楽のギター譜の変遷を跡づけながら、録音を軸とする音楽文化の台頭とギター学習を支える楽譜のあり方との関係を検討してきた。1960年代以前のギター譜が主として楽曲の形式構造を表象する編曲譜（フォーク音楽的記譜法）であったのに対し、録音物そのものを作品とみなす文化が広がるなかで、特定のレコードに固定されたサウンドの再現を志向する「レコード音楽的記譜法」が標準化していったことを明らかにした。そしてそれはコピー譜とタブ譜の結合という形態に落ち着いていった。コピー譜とタブ譜が結合したギター譜は、録音を中心とする作品観のもとで、プレイヤーを「正解」へ接続するメディアとしての意味を与えられた。

もっとも、タブ譜やコピー譜の普及を録音音楽文化との関係のみに還元することはできない。例えば、コピー譜やタブ譜が求められる環境が準備されていたとしても、それを実際に制作する担い手が存在しなければ普及することはない。そして1970年前後までのギター譜をめぐっては、五線譜とタブ譜の双方に高いリテラシーを有し、かつタブ譜の必要性を認識する楽譜制作者があまり多くなかった可能性がある。この点については、戦後の音楽教育やエレキブーム、フォークムーブメントなどとの関係を含め、今後あらためて検討する必要があるだろう。

また、本稿は主として日本の事例を対象としてきたが、対象地域を拡張することで、ギター譜の変遷をより広い視点で捉える必要もあるだろう。例えばアメリカで19世紀後半に発行された、とある楽器ジャーナルにはタブ譜を用いたバンジョー講座やギター講座が掲載されている<sup>12)</sup>。これは日本におけるハワイアンギターのタブ譜使用例よりも半世紀ほど早い。加えて、近年顕著になっている動画サイトを用いたギター学習を、ギター譜の歴史的変遷のなかに位置づける作業も課題である。以上のような課題は残されているものの、録音文化との関連に注目して現代日本におけるギター学習メディア環境成立の一端を示した点において、本稿の意義はあると考える。

### 付記

本稿は、科学研究費助成事業 基盤研究（C）「ポピュラー音楽実践におけるギター楽譜の意味・機能に関する研究」（岡田正樹 課題番号25K03786）の助成を受けた研究の一部である。

### 注

- <sup>1)</sup> 本稿で言うギター・タブ譜は、弦と対応した線上にフレット番号や奏法記号を示した記譜法（TABとも表記される）を指している。コードの押さえ方を図解したコード・ダイヤグラムも厳密にはタブ譜の一種であるが、プレイヤーたちにとって、タブ譜といえば一般的にTABが想定されている。本稿でもプレイヤーたちの用法に従う。
- <sup>2)</sup> Aへのインタビューは2021年12月21日、電話にて半構造化方式で実施した。
- <sup>3)</sup> 例えば大塚（1972）は日本で出版されたギター教本・曲集としては早い段階でタブ譜を使用している例である。
- <sup>4)</sup> 大塚へのインタビューは、2022年1月25日、対面にて半構造化方式で実施した。
- <sup>5)</sup> ピーターソン・システムは、ハワイアンギター奏者のJ・カラニ・ピーターソン J. Kalani Petersonが作り上げたとされる記譜法である（The Hawaiian Music Foundation ed. 1977, 3）。他のギター・タブ譜と大差はないが、細かく見れば今日一般的なギター・タブ譜は押さえるフレットの番号が弦を示す線上に記されるのに対して、ピーターソン・システムによるタブ譜ではフレット番号が線間に記される。
- <sup>6)</sup> なかには五線譜以外の記譜法によって記されたエレキ用の楽譜もあった。例えば教則LPレコード『ベンチャーズとエレキを弾こう!!!』である。このLPレコードのブックレットには楽譜が掲載されており、ここではギター・フォニックス・システムという独自のタブ譜が採用されている。とはいえ、この記譜法が広まった形跡もなく、やはり例外的なものにとどまったと言える。
- <sup>7)</sup> Aによれば、エレキを手にする前にガットギターを入手した際には、五線譜を見ながら〈禁じられた遊び〉を弾いていたという。
- <sup>8)</sup> 以降『ヤング・ギター』をはじめとする「プレイヤー向け雑誌」の書誌情報について、直接的な文言の引用をおこなっている場合を除いては、煩雑になるため参考文献一覧には記載せず、本文中に「年月号」を記すこととする。
- <sup>9)</sup> チャールズ・シーガー Charles Seegerによる「記述的」と「規範的 prescriptive」の用語（Seeger 1958, 184）を用いれば、コピー譜は記述的な側面も持ちつつ、プレイヤーの演奏を規定するという意味では規範性も持っていると言える。シーガーの区分が必ずしも相互に排他的なものとしては捉えられないことを示す例でもあるだろう。

- 10) もちろん、この手のレコードは、単にライブ演奏を写し取った中立的な記録ではない。ハイ・フィデリティ音楽の「ライブ感」は、マイクロフォンやイコライザー、あるいはそれらを操作・指示するエンジニアやプロデューサーに媒介されて生み出されている。例えばドキュメンタリー映像『楽劇《ニーベルングの指環》——メイキング・オブ・レコーディング』（1965年）では、クラシック音楽の録音物がいかに媒介されているのかを垣間見ることができる。それはライブ音楽の単なる反映ではなく、ライブとは異なる固有の形式を備えている。
- 11) コピーをめぐるのは、1970年代以降、オープンリールデッキよりも小型で操作がしやすいラジカセ／カセットテープの普及によって、録音物の反復聴取が容易になり、コピー実践を支える環境が変化した点も重要である。
- 12) このジャーナルは楽器製作者のS・S・ステュワート S. S. Stewartが楽器の宣伝のために発行したものである。例えば1885年4月・5月号にはタブ譜によるギター伴奏講座が掲載されている（Stewart 1885, 6, 8-9）。

#### 引用・参考文献 書籍・雑誌論文

- 内崎以佐美 2007 『ハワイ音楽』 大阪：大阪大学出版会
- 岡田正樹 2024 「コピー実践におけるギター・タブ譜の機能——アンサンブルと自己充足のメディア」『ポピュラー音楽研究』28：3-16.
- 北中中和 2002 『ギターは日本の歌をどう変えたか——ギターのポピュラー音楽史』 東京：平凡社
- 斉藤まもる 1970 「レコード・コピー——その方法と効用」『ヤング・ギター』2, 1: 9-21.
- Seeger, Charles, 1958, “Prescriptive and Descriptive Music-Writing.” *The Musical Quarterly*, vol. 44, no. 2, April, 184-195.
- Stewart, S.S.. 1885. *S.S. Stewart's Banjo and Guitar Journal*, Vol.3, No.3, Whole No.27.
- Dart, Thurston, John Morehen and Richard Rastall, 2001, “Tablature.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Vol.24, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 905-914. London: Macmillan.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ss. [トゥリノ, トマス 2015 『ミュージック・アズ・ソーシャル・ライフ——歌い踊ることをめぐる政治』 野澤豊一, 西島千尋 (訳) 東京：水声社]
- 西畑勝 1985 「完コピ大作戦——なりきり講座」『ボーイズ・ギター・マガジン』, 1: 13-28.
- 早津敏彦 1983 『灰田有紀彦/勝彦——鈴懸の径』 東京：サンクリエイト
- The Hawaiian Music Foundation ed. 1977. *Ha'ilono Mele*. 3, No.3. Honolulu: The Hawaiian Music Foundation.
- Maxwell, Kate. 2016, “Beck’s Song Reader: An Unbound Music Book.” *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 8, 1, 1-25.
- 増田聡 2005 『その音楽の作者とは誰か——リミックス・産業・著作権』 東京：みすず書房.
- 増田聡, 谷口文和 2005 『音楽未来形——デジタル時代の音楽文化のゆくえ』 東京：洋泉社
- Rastall, Richard, 2010, *The Notation of Western Music: An Introduction*, Second edition, republish, with correction, London: Travis & Emery.

#### 楽譜・教本

- Awai, Keoki, E. 1917. *The Superior Collection of Steel Guitar Solos*. San Francisco: Sherman, Clay & Co.
- 大国舒光 1936 『やさしいハワイアンギター独習』 東京：シンフォニー楽譜出版社
- 大国舒光編著 1938 『最新ギター小曲選集』 東京：シンフォニー楽譜出版社
- 大塚康一 1972 『サイモンとガーファンクル・グレイテスト・ヒット』 東京：シンコーミュージック・エンタテイメント
- 音楽普及刊行會編 1934 『ウクレレとギター奏法——ハワイ歌謡伴奏法』 東京：音楽書院
- Ka'ai, Ernest. n.d. *Kaai's Method for Hawaiian Guitar*. Chicago: The Chart Music Publishing House.
- 古賀政男 1939 「ギターの奏法と練習曲」『アルス音楽大講座 第9巻 実技編：ジャズ』, 145-176 東京：アルス
- シンフォニー音楽部編 1933 『ハワイアンギター教本』 東京：シンフォニー楽譜出版社
- 東京音楽書院編集部編 1936 『ハワイアンギター独奏曲集第一巻』 東京：東京音楽書院
- 灰田晴彦 1934 『ハワイアンギター教則本』 東京：ラグラ楽譜出版部
- 1936 『ハワイアンギター教本』 東京：東京音楽書院
- 1939 『ハワイアン・ギターの奏法と練習曲』『アルス音楽大講座 第9巻 実技編：ジャズ』, 177-198 東京：アルス
- 広瀬雅章 1956 『誰でもジャズが弾ける10日間ピックギター独習』 東京：新興楽譜出版社
- 大国舒光編著 1938 『最新ギター小曲選集』 東京：シンフォニー楽譜出版社
- 無記名 1965a 『アストロノーツスタイルによる狂熱のエレキ』 東京：全音楽譜出版社
- 無記名 1965b 『アストロノーツスタイルによる魅惑のエレキ』 東京：全音楽譜出版社
- 無記名 1975 『キャロル・ベスト20 アドリヴ完全コピーバンドスコア』 東京：音楽春秋
- 無記名 1979 『初心者のためのエレクトリック・ギター教室』 東京：講談社
- 無記名 1992 『CAROL 20 GOLDEN HITS』 東京：kpm出版
- 無記名 n.d. 『テスコミュージックシリーズ ダイヤモンドヘッド』 東京：テスコ